العـــــدد

محمد علي البار 7
تركي الحمد 97
نذير العظمة 117
عبدالله إبراهيم 139
سعيد علوش 201
سعد البازعي 255
رشيد يحياوي 267
حسن النعمي 297
عبدالعالي بوطيب 311
عباس علي السوسوة 329
غالية خوجة 353
محمد بن طلال بن محمد الرشيد 379
محمد خان 389
طه وادي 427
أحمد محمد ويس 437
أحمد الزعبي 465
أحمد صبرة 477
خالد محمود جمعة 505
المختار حسني 559
عبدالله بن عبدالرحمن الحيدري 579
بشير إبرير 591
محمد الدبيسي 625
محمد الناصر العجيمي 637
عبدالجبار العلمي 659
خديجة حسين المغنّج 683
ثامر الغزي 723

رئيس التحرير

عبدالفتاح أبو مدين

* * *

هيئة التحرير

سعيد السريحي
عبدالمحسن القحطاني
حسن النعمي
معجب الزهراني

* * *

الهيئة الاستشارية

عبد الله الشهيل
منصور الحازمي
أبو بكر باقادر
عبد الله المعطاني
عابد خزندار

العنوان

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066364-6066122
البريد الالكتروني: culture@gawab-com

رقم الإيداع 14/0513

محتويـــــات

* معاملة غير المسلمين – شواهد من التاريخ .....
* التعددية الحضارية.. صدام أم وئام .....
* الوطن والعودة إلى الله في شعر حسين عرب .....
* الرواية العربية في القرن التاسع عشر .....
* نظرية العماء وعولمة الأدب .....
* الأسئلة الأخرى: نصوص عبر الثقافة .....
* مسألة الأجناس الشعرية .....
* الأبنية المتداخلة بين العصفورية وأبو شلاخ البرمائي ....
* آليات الخطاب الإشهاري .....
* لسانيّ فضوليّ يتطفل على قراءة النص .....
* ذاكرة الراء بين الرماد والنهارات .....
* لغة النقد بحاجة إلى ناقد .....
* الأدب الإصلاحي في الجزائر .....
* القصة القصيرة في عالم مُتغيّر .....
* بحث في التلقي .....
* الإيقاع الروائي في رواية «الغريب» .....
* التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية .....
* نظرية النص (بين التنظير والتطبيق) .....
* التناص في الإنجاز النقدي .....
* رواية السيرة الذاتية .....
* مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث .....
* قراءة في أبجدية الروح لعبدالعزيز المقالح .....
* حفيف اللّغة في «فتنة الكلمات» .....
* لعبة الخيال والواقع في رواية «امرأة النسيان» .....
* لغة «الوجه» في شعر عبدالعزيز المقالح .....
* في تأصيل القضايا الخلافية في النحو .....

علامات

1 – ينشر الإصدار الدوري للنقد «علامات» الأبحاث والدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليهما على ألا يكون البحث منشوراً من قبل أو مقدماً للنشر إلى جهة أخرى.

2 – ينشر الاصدار «علامات» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بمجال النقد الأدبي.

3 – يرحب الإصدار «علامات» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

ALAMAT

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
Culture@gawab.com

أما بعـد

علاماتنا الخمسون.!

● إن عددنا القادم من علامات، سيكون العدد الخمسين، ولعلنا وددنا وقفة، لنرى ونسمع آراء كاتبينا الأعزاء علينا، ليقولوا كلماتهم حول مسيرة **علامات** عبر إثني عشر عاماً، لأن الذين يعملون، لابد أن ينظروا إلى ما قدموا.. ولعل رؤية الآخرين غير الذين على رأس العمل، أكثر وضوحاً من الذين يعملون في المنجز.. لذلك حدا بنا الأمل أن نستطلع آراء أعزائنا، الذين نستمع إلى أحكامهم بحب وبصدر رحب، لأنا ننشد الأصلح والأفضل، ولأنا ندرك أننا خطّاؤون، ونريد كما أعلن الفاروق رضي الله عنه يوماً فقال «رحم الله امرءاً أهدى إلينا عيوبنا».!

● إذاً نحن نتطلّع إلى ما يُفضل به كاتبونا، الذين سعينا إليهم في داخل الوطن وخارجه، عبر وسائل بدأنا في إرسالها إليهم عبر البريد وعبر الوسائل السريعة - الفاكس - والالكتروني؛ ورجوناهم أن تستجيبوا لدعوتنا، لأن ما سوف يقولونه، يعيننا ونحن نتحسس طريقنا الجادة في الإنجاز الثقافي، بقدر استطاعتنا، وبقدر ما يعطى إلينا من دعم مادي، للاستمرار في مسيرتنا، تنهض بهم الثقافة، نتقشف، لأنا ندرك أن العمل في الثقافة مغارم.. ونؤكد أننا ونحن

نسلك هذه السبل لسنا طلاب مال إلا بالقدر الذي يعين على هذه المسيرة التي اخترنا بل قدرت لنا، ونحن راضون، لأنا نؤدي رسالة، ونؤدي أمانة، وقبلنا حملها على فداحة أعبائها وأثقالها.. غير أن العاملين الجادين، يستسهلون الصعب، لأنهم مطالبون بالعمل الواجب أداؤه، وكذلك فهو ضريبة لوطن غالٍ عزيز؛ ولن نستطيع أن نوفيه حقه علينا مهما قلنا ومهما فعلنا.!

● إذاً نحن على موعد في عددنا القادم من **علاماتنا** إن شاء الله، أن نقدمه إلى قرائنا، يحمل نماذج من أداء الأمانة، يُفضل به أولئك الرموز المثقفة، لنتلمس من خلال تلك المشاركة: أين نحن؟ وكيف المسير للأيام القادمة، إذا قدر لنا أن نعيش وأن نظل نمارس هذه الرسالة والأمانة الغاليتين، ونحن مقتنعون بالكدح والأداء، لأنا مطالبون بالعمل، والعمل المتقن، امتثالاً لتوجيه من لا ينطق عن الهوى صلى الله عليه وسلم القائل: «إن الله يحب من أحدكم إذا عمل عملاً أن يتقنه»..

● وخلال أداء هذه الرسالة وهذه الأمانة، فإننا نبتهل إلى الله، أن ينصرنا على أنفسنا حتى لا نضل، وأن يعيننا على العمل الذي ينبغي أداؤه، ونحن ندرك قول رسولنا صلى الله عليه وسلم: «لا قول إلا بعمل» ذلك أن الأعمال بالنيات.. والله المستعان.!

رئيس التحرير

لقد تميزت تعاليم الإسلام بالسماحة مع الأديان الأخرى وخاصة مع أهل الكتاب. قال تعالى ﴿**لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي**﴾ [البقرة 256] وقال تعالى ﴿**وقل الحق من ربكم فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر**﴾ الكهف 29.

الحوار في القرآن:

والقرآن كله كتاب حوار مع أهل الكتاب والمشركين والمنافقين ومختلف أهل الملل والنحل، بل إن الحوار امتد إلى الملائكة المكرمين قال تعالى ﴿**وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة. قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدّس لك. قال إني أعلم ما لا تعلمون. وعلّم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين. قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم**﴾ [البقرة 30-32].

بل إن الحوار اتصل مع إبليس الذي ملأ قلبه الكبر والحقد والغرور فأبى أن يكون مع الملائكة المقربين الذين سجدوا لآدم حينما أمرهم بذلك رب العالمين، قال تعالى ﴿**إذ قال ربك للملائكة إني خالق بشراً من طين فإذا سويته ونفخت فيه من روحي فقعوا له ساجدين. فسجد الملائكة كلهم أجمعون إلا إبليس استكبر وكان من الكافرين. قال يا إبليس ما منعك أن تسجد لما خلقت بيدي استكبرت أم كنت من العالين. قال أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين قال فاخرج منها فإنك رجيم وإن عليك لعنتي إلى يوم الدين. قال رب فانظرني إلى يوم يبعثون قال فإنك من**

المنظرين إلى يوم الوقت المعلوم. قال فبعزتك لأغوينهم أجمعين إلا عبادك منهم المخلصين﴾ ص 71-83.

وقد وردت قصة إبليس اللعين في سور عديدة منها سورة البقرة وسورة الأعراف وسورة الحجر وسورة ص. وكلها توضح استكبار إبليس عن السجود لآدم عليه السلام رغم أنه كان من كبار العباد، ولم يكن يوماً مشركاً بالله بل كان في حواره مقراً لله بالربوبية وبالألوهية، وطلب منه أن يبقيه إلى يوم يبعثون معترفاً بعزته وجلاله سبحانه وتعالى. ولكن الكبر منعه من السجود لآدم ورأى أنه خير منه ﴿**خلقتني من نار وخلقته من طين**﴾.. ولم ير التكريم بالنفخة والعلم.. والسجود لآدم في ذلك الموضع سجود لله الذي أمر بذلك. فأورده ذلك الكبر والغرور المهالك.

وهذا الكبر والغرور وكلمة ﴿**أنا خير منه**﴾ هي التي دفعت إبليس ومن بعده من كبراء القوم وعليتهم أن يردّوا على الأنبياء والمرسلين دعوتهم، محتقرين لهم ولأتباعهم ﴿**ما نراك اتبعك إلا الذين هم أراذلنا بادي الرأي وما نرى لكم علينا من فضل**﴾.. والحقد والكبر والعجب والغرور هي الأمراض التي أبتُلي بها إبليس، والنمرود، وفرعون، وقوم نوح وإبراهيم إلى محمد صلى الله عليه وسلم وعلى جميع الأنبياء والمرسلين. وكل هؤلاء الكبراء كانوا يعلمون علم اليقين صدق هؤلاء الرسل ﴿**وجحدوا بها واستيقنتها أنفسهم**﴾ ﴿**يعرفونه كما يعرفون أبناءهم**﴾.. ولكن الكبر والغرور والحقد والحسد يأبى على هؤلاء الكبراء وعلية القوم أن يتواضعوا ويتّبعوا المرسلين. ﴿**وقالوا لولا نُزِّل هذا القرآن على رجل من القريتين عظيم**﴾ فكان الكبر والعُجب والبطر والحسد هي الآفات التي منعتهم من قبول الحقِّ، رغم معرفتهم له. وأما من كانت على عيونهم غشاوة، فإنها قد زالت بفضل الله سبحانه وتعالى، وبفضل المنهج الحواري الهادئ الذي جاء به الرسل جميعاً واتضح بأجلى صوره في القرآن الكريم، حتى تبيّن لهم أنه الحق فدخلوا في دين الله أفواجاً.

وانظر إلى لغة الحوار السامقة العالية في مخاطبة المشركين ﴿**قل من يرزقكم من السموات والأرض؟ قل الله. وإنّا أو إيّاكم لعلى هدى أو في ضلال مبين. قل لا تُسألون عما أجرمنا ولا نُسأل عما تعملون. قل يجمع بيننا ربنا ثم يفتح بيننا بالحقِّ وهو الفتاح العليم**﴾ [سبأ 24-26] حيث يقف المؤمنون والكافرون في مستوى واحد عند بداية الحوار: تفكروا أيّنا على الحق والهدى.. ولعل بعضنا على هدى ولعل الآخرين في ضلال مبين. ثم انظر إلى التعبير الراقي ﴿**قل لا تُسألون عما أجرمنا ولا نُسأل عما تعملون**﴾ فإن كنتم تعتبرون عملنا هذا جريمة فسيحاسبنا الله على جرائمنا ولا نسأل نحن عما تفعلون. ولم يقل عما تجرمون مع أنهم هم المجرمون حقاً. ولكن الله تلطَّف بهم وجعل عملهم مما سيحاسبون عليه دون أن يصمه بالإجرام.

ووصف لنا المولى سبحانه وتعالى كيف وجه موسى وأخاه هارون إلى فرعون الطاغية الجبار مدعي الألوهية فقال لهما: ﴿**اذهبا إلى فرعون إنه طغى فقولا له قولاً ليّناً لعله يتذكر أو يخشى**﴾ [طه 43].

وأمر المؤمنين بما أمر به الرسل من لين الكلام وعدم سبِّ آلهة الكفار الباطلة قال تعالى ﴿**ولا تسبُّوا الذين يدعون من دون الله فيسبُّوا الله عدواً بغير علم. كذلك زيَّنا لكل أمة عملهم، ثم إلى ربهم مرجعهم فينبئهم بما كانوا يعملون**﴾ [الأنعام 108].

وقد أمر الله سبحانه وتعالى رسوله والمؤمنين بالدعوة إلى الله بالحكمة والموعظة الحسنة قال تعالى ﴿**ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة، وجادلهم بالتي هي أحسن. إن ربك هو أعلم بمن ضل عن سبيله وهو أعلم بالمهتدين**﴾ [النمل 125]، وقال تعالى ﴿**ولا تجادلوا أهل الكتاب إلا بالتي هي أحسن إلا الذين ظلموا منهم. وقولوا آمنا بما أنزل إلينا وأنزل إليكم وإلهنا وإلهكم واحد ونحن له مسلمون**﴾ [العنكبوت 46] وهو يثير

مع أهل الكتاب قواعد الإيمان المشتركة بيننا وبينهم، وأن الروابط ممتدة عبر القرون المتطاولة لتصل بنا إلى جميع الأنبياء والمرسلين من آدم ونوح عليهما السلام إلى محمد خاتم الأنبياء والمرسلين في سلسلة متصلة من أنبياء الله الكرام قال تعالى ﴿**قولوا آمنا بالله وما أنزل إلى إبراهيم وإسماعيل وإسحاق ويعقوب والأسباط وما أوتي موسى وعيسى وما أوتي النبيون من ربهم، لا نفرّق بين أحد منهم ونحن له مسلمون. فإن آمنوا بمثل ما آمنتم به فقد اهتدوا وإن تولوا فإنما هم في شقاق فسيكفيكهم الله وهو السميع العليم. صبغة الله ومن أحسن من الله صبغة ونحن له عابدون. قل أتحاجوننا في الله وهو ربنا وربكم ولنا أعمالنا ولكم أعمالكم ونحن له مخلصون**﴾ [البقرة 136-139].

وقال تعالى لنبيه ومصطفاه محمد صلى الله عليه وسلم ﴿**قل آمنا بالله وما أنزل علينا وما أنزل على إبراهيم وإسماعيل وإسحاق ويعقوب والأسباط وما أوتي موسى وعيسى والنبيون من ربهم لا نفرق بين أحد منهم ونحن له مسلمون**﴾ [آل عمران 84].

ووصف لنا المولى سبحانه وتعالى إيمان الرسول والمؤمنين فقال عز من قائل ﴿**آمن الرسول بما أنزل إليه من ربه والمؤمنون. كل آمن بالله وملائكته وكتبه ورسله. لا نفرق بين أحد من رسله. وقالوا سمعنا وأطعنا غفرانك ربنا وإليك المصير**﴾ [البقرة 285].

ويعلن المولى سبحانه وتعالى أن من آمن من اليهود والنصارى والصابئة وعمل صالحاً فإنه من أهل الجنة ورضوان الله. قال تعالى ﴿**إن الذين آمنوا والذين هادوا والصابئون والنصارى من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحاً فلا خوف عليهم ولا هم يحزنون**﴾ [المائدة 69]. وقال تعالى ﴿**إن الذين آمنوا والذين هادوا والنصارى والصابئين من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحاً فلهم أجرهم ولا خوف عليهم ولا هم يحزنون**﴾ [البقرة 62].

وتكاد الآيتان في البقرة والمائدة تتطابقان لولا اختلاف طفيف في نصب الصابئين أو رفعها حيث رفع الصابئون على الابتداء على تقدير (والصابئون كذلك) فمن آمن من هذه الفرق واتبع نبيه وعمل صالحاً، فهو من الذين لا خوف عليهم ولا هم يحزنون. ومن بقي إلى الزمن الذي يظهر فيه خاتم الأنبياء، فعليه أن يؤمن به لأن الأنبياء جميعاً أبناء علات، ما جاؤوا إلا برسالة واحدة.. ولو كان موسى أو عيسى حياً ما كان له إلا أن يتبع نبي الهدى والرحمة وخاتم المرسلين. وأما من أبى من هؤلاء القوم الذين عرفوا الحق فأنكروه فإن القرآن يوجهنا إلى معاملتهم بالحسنى ومجادلتهم بالتي هي أحسن. رغم حقدهم علينا واجتهادهم الشديد في تحويلنا إلى الكفر مرة أخرى قال تعالى ﴿**ودَّ كثير من أهل الكتاب لو يردونكم من بعد إيمانكم كُفَّاراً حسداً من عند أنفسهم من بعد ما تبين لهم الحق، فاعفوا واصفحوا حتى يأتي الله بأمره إن الله على كل شيء قدير**﴾ [البقرة 109] وجعل المولى بيننا وبينهم الموعد يوم القيامة حيث يفصل بيننا وبينهم قال تعالى ﴿**إن الذين آمنوا والذين هادوا والصابئين والنصارى والمجوس والذين أشركوا. إن الله يفصل بينهم يوم القيامة. إن الله على كل شيء شهيد**﴾ [الحج 17].

فآية الحج هذه جمعت أصحاب الملل والنحل كلهم وجعلتهم يقفون جميعاً في ذلك الموقف الرهيب يوم القيامة حيث يفصل الله بين العباد.. ﴿**فمن زحزح عن النار وأدخل الجنة فقد فاز**﴾ ﴿**وما يلقاها إلا الذين صبروا وما يلقاها إلاَّ ذو حظ عظيم**﴾.

والحوار مع أهل الكتاب يمتد عبر آيات كثيرة يشتد بصورة خاصة مع اليهود الذين كادوا للنبي صلى الله عليه وسلم وحاولوا اغتياله مراراً وسحروه وسموه، وألّبوا المشركين عليه وتآمروا مع المنافقين لتفريق المسلمين وتشتيت كلمتهم. ومع ذلك يشيد القرآن الكريم بنفر كريم منهم،

وإن كانوا قلة، لوقوفهم مع الحق وثباتهم عليه منهم عبدالله بن سلام رضي الله عنه ومنهم مخيريق خير يهود كما وصفه المصطفى صلى الله عليه وسلم. قال تعالى ﴿**ليسوا سواء من أهل الكتاب أمة قائمة يتلون آيات الله آناء الليل وهم يسجدون، يؤمنون بالله واليوم الآخر ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر ويسارعون في الخيرات، وأولئك من الصالحين، وما يفعلوا من خير فلن يكفروه. والله عليم بالمتقين**﴾ [آل عمران 114، 115]. وقال تعالى ﴿**وإن من أهل الكتاب لمن يؤمن بالله وما أنزل إليكم وما أنزل إليهم خاشعين لله لا يشترون بآيات الله ثمناً قليلاً. أولئك لهم أجرهم عند ربهم إن الله سريع الحساب**﴾ [آل عمران 199]. وقال المولي سبحانه وتعالى على لسان نبيه محمد صلى الله عليه وسلم مخاطباً قريش والمشركين وأهل الكتاب ﴿**قل ما كنتُ بدعاً من الرسل وما أدري ما يفعل بي ولا بكم. إن أتبع إلاما يُوحى إليّ وما أنا إلا نذير مبين. قل أرأيتم إن كان من عند الله وكفرتم به وشهد شاهد من بني إسرائيل على مثله فآمن واستكبرتم.. إن الله لا يهدي القوم الظالمين**﴾ [الأحقاف 9].

وهكذا يوضح لهم رب العزة أن محمداً رسول الله ومجتباه وخيرته من خلقه صلى الله عليه وسلم ليس بدعاً من الرسل، وإنما هو ختام هذه السلسلة الكريمة من الأنبياء والمرسلين. ومع ذلك لا يعلم الغيب ولا يدري ما يفعل به ولا بهم، وإنما هو عبد من عباد الله (وإن كان خيرهم وأفضلهم) لا يأتي بشيء من عنده بل يتبع ما يوحى إليه من ربه. ويأتي التنبيه إلى خطورة التكذيب وهو من عند الله وكيف أن عالم بني إسرائيل وحبرهم قد آمن وأنتم لاتزالون تستكبرون وتصدون. فقد آمن عبدالله بن سلام رضي الله عنه وأرضاه وكان عالم يهود وحبرهم ومرجعهم فلما آمن سبّوه وبهتوه.

وفرَّق القرآن الكريم بين اليهود الذين هم أشد عداوة للذين آمنوا

والنصارى الذين منهم قسيسين ورهباناً وأنهم لا يستكبرون. قال تعالى ﴿**لتجدن أشد الناس عداوة للذين آمنوا اليهود والذين أشركوا، ولتجدن أقربهم مودة للذين آمنوا الذين قالوا إنا نصارى. ذلك بأن منهم قسيسين ورهباناً وأنهم لا يستكبرون. وإذا سمعوا ما أنزل إلى الرسول ترى أعينهم تفيض من الدمع مما عرفوا من الحق يقولون ربنا آمنا فاكتبنا مع الشاهدين. وما لنا لا نؤمن بالله وما جاءنا من الحق ونطمع أن يدخلنا ربنا مع القوم الصالحين فأثابهم الله بما قالوا جنات تجري من تحتها الأنهار خالدين فيها وذلك جزاء المحسنين**﴾ [المائدة 82-84].

وقد نزلت هذه الآيات الكريمات في وفد النجاشي من النصارى الذين وفدوا على المدينة وأسلموا، كما أسلم النجاشي رضي الله عنه من قبل، حتى صلى عليه النبي صلى الله عليه وسلم يوم وفاته قبل أن يأتي نعيه، وقال لهم قوموا صلوا على أخيكم. فنعم النجاشي مؤمناً كان.

وليس كل النصارى على هذه الشاكلة، بل إن كثيراً منهم مالؤوا اليهود رغم ما بينهم من عداوات وإحن ضد المسلمين في كل زمان ومكان. ومواقف الفرنجة على مدى التاريخ مواقف معادية أشد المعاداة للمسلمين على نقيض ما كان بين المسلمين ونصارى الحبشة، أو نصارى نجران، أو نصارى الشام من العرب أو نصارى مصر من القبط، فهؤلاء جميعاً كانت علاقتهم بالمسلمين تمتاز بالمودة وحسن الصلة فقد أحسن إليهم المسلمون وتزوجوا منهم وصاهروهم وسيأتي بيان ذلك. وأما نصارى الفرنجة والروم فقد حاربوا المسلمين وذبحوهم في الحروب الصليبية وقتلوا النساء والأطفال وبلغت الدماء إلى عنان الخيل ولجمها في المسجد الأقصى حين دخلوا بيت المقدس في الحروب الصليبية.. ومجازرهم للمسلمين في الأندلس تملأ الأسفار ولم يرعوا عهداً ولا ذمة ولم يروا في نقض العهود أي غضاضة، بل إن البابا كان يحُضُّهم على ذلك ويبيح لهم قتل النساء والأطفال والشيوخ والعجزة.

لهذا كله حذَّرنا الله سبحانه وتعالى من كيد يهود المتحالفين مع النصارى قال عز من قائل: ﴿**يا أيها الذين آمنوا لا تتخذوا اليهود والنصارى أولياء بعضهم أولياء بعض. ومن يتولهم منكم فإنهم منهم إن الله لا يهدي القوم الظالمين. فترى الذين في قلوبهم مرض يسارعون فيهم يقولون نخشى أن تصيبنا دائرة فعسى الله أن يأتي بالفتح أو أمر من عنده فيصبحوا على ما أسرُّوا في أنفسهم نادمين**﴾ [المائدة 51، 52].

ولكأنما تتحدث الآيات الكريمات عن الأوضاع اليوم حيث يتآمر اليهود والأمريكان على المسلمين في فلسطين وفي العراق وفي كل مكان، وحيث يرتعب بعض المنافقين قائلين (نخشى أن تصيبنا دائرة) فيحالفون يهود وبوش الصغير وطغمته من المسيحيين المتصهينين المغالين في تعصبهم وحقدهم على الإسلام والمسلمين حتى أعلنوها صراحة حرباً صليبية، وأن صراع الحضارات بين الغرب المسيحي والإسلام الإرهابي البربري قد قامت ملاحمه، ولابد لهم من محاولة استئصال الإسلام، وكتاب الإسلام، وردِّ المسلمين بعد إيمانهم كفاراً حسداً من عند أنفسهم من بعد ما تبين لهم أنه الحق.

ومع ذلك فالقرآن الكريم كله حوار هادئ مع أهل الكتاب وخاصة مع النصارى قال تعالى ﴿**يا أهل الكتاب قد جاءكم رسولنا يبين لكم كثيراً مما كنتم تخفون من الكتاب ويعفو عن كثير. قد جاءكم من الله نور وكتاب مبين. يهدي به الله من اتبع رضوانه سبل السلام ويخرجهم من الظلمات إلى النور بإذن ربهم، ويهديهم إلى صراط مستقيم**﴾ [المائدة 15، 16]. ولكن القرآن يجبهم أيضاً بأنهم قد كفروا بقولهم إن الله هو المسيح بن مريم قال تعالى ﴿**لقد كفر الذين قالوا إن الله هو المسيح ابن مريم قل فمن يملك من الله شيئاً إن أراد أن يهلك المسيح ابن مريم وأمَّه ومن في الأرض جميعاً. ولله ملك السموات والأرض وما**

بينهما. يخلق ما يشاء والله على كل شيء قدير. وقالت اليهود والنصارى نحن أبناء الله وأحباؤه. قل فلم يعذبكم بذنوبكم بل أنتم بشر ممن خلق يغفر لمن يشاء ويعذِّبُ من يشاء. ولله ملك السموات والأرض وإليه المصير﴾ [المائدة 17، 18].

وفي نفس السورة الكريمة يقرر كفر الذين قالوا إن الله ثالث ثلاثة. قال تعالى ﴿**لقد كفر الذين قالوا إن الله ثالث ثلاثة وما من إله إلا إله واحد. وإن لم ينتهوا عما يقولون ليمسَّنَّ الذين كفروا منهم عذاب أليم. أفلا يتوبون إلى الله ويستغفرونه والله غفور رحيم. ما المسيح ابن مريم إلا رسول قد خلت من قبله الرسل وأمه صديقة كانا يأكلان الطعام. انظر كيف نبين لهم الآيات ثم انظر أنّى يؤفكون**﴾ [المائدة 73-75].

ويقول المولى سبحانه وتعالى ﴿**يا أهل الكتاب لا تغلوا في دينكم ولا تقولوا على الله إلا الحق. إنما المسيح عيسى بن مريم رسول الله وكلمته ألقاها إلى مريم وروح منه فآمنوا بالله ورسله ولا تقولوا ثلاثة. انتهوا خيراً لكم. إنما الله إله واحد سبحانه أن يكون له ولد. له ما في السموات وما في الأرض وكفى بالله وكيلاً. لن يستنكف المسيح أن يكون عبداً لله ولا الملائكة المقربون. ومن يستنكف عن عبادته ويستكبر فسيحشرهم إليه جميعاً**﴾ [النساء 171، 172].

التحذير من الأماني الكاذبة

ورغم ذلك كله يحذّر المؤمنين من الأماني الكاذبة تماماً كما حذَّر اليهود والنصارى من تلك الأماني ومن الدعاوى بأنهم أبناء الله وأحباؤه. قال تعالى ﴿**ليس بأمانيكم ولا أماني أهل الكتاب. من يعمل سوءاً يجز به ولا يجد له من دون الله ولياً ولا نصيراً ومن يعمل من الصالحات من ذكر أو أنثى وهو مؤمن فأولئك يدخلون الجنة ولا يظلمون نقيراً**﴾ [النساء

123، 124] فهو ميزان دقيق من العدل لا محاباة فيه لأحد. الخلق جميعاً عبيده، والكل ملكه، ولا فضل لأحد على أحد إلا بالتقوى والعمل الصالح.. فلا محاباة لنصراني ولا يهودي بل ولا مسلم.. والميزان من يعمل سوءاً يجز به.. ومن يعمل من الصالحات من ذكر أو أنثى وهو مؤمن فأولئك يدخلون الجنة ولا يظلمون نقيراً. إنه ميزان العدل الذي قامت عليه السموات والأرض. قال تعالى ﴿**ولا يجرمنكم شنآن قوم على ألا تعدلوا، اعدلوا هو أقرب للتقوى. وتعاونوا على البر والتقوى ولا تعاونوا على الاثم والعدوان واتقوا الله إن الله شديد العقاب**﴾ [المائدة 2].

العدل الصارم

وقال تعالى ﴿**يا أيها الذين آمنوا كونوا قوامين بالقسط شهداء لله على أنفسكم أو الوالدين والأقربين. إن يكن غنياً أو فقيراً فالله أولى بهما. فلا تتبعوا الهوى أن تعدلوا. وإن تلووا أو تعرضوا فإن الله كان بما تعملون خبيراً**﴾ [النساء 135].

فالعدل الصارم ولو على أنفسكم أو آبائكم أو أبنائكم أو أهل مودتكم، هو ميزان الله الذي ينبغي أن يلتزم به المسلمون في معاملاتهم. ولا محاباة لغني أو حتى لفقير نتيجة شعورنا بالعطف نحوه. فالعدل والحق الصراح هو الميزان الدقيق الذي قامت به السموات والأرض. فلا تميلوا يمنة ولا يسرة ولكن التزموا بهذا الميزان الذي لا يفضّل مسلماً على كافر، ولا قريب على بعيد، ولا غني على فقير، أو فقير على غني، ولا صديق على عدو. إنه ميزان قد تحقق على واقع الأرض بما لم تعرف له البشرية مثيلاً في تاريخها الطويل. ولم ترق أمة من الأمم إلى بعض ما وصلت إليه أمة الإسلام من عدل ونصفة.

قصة ابن أبيرق (طعمة وفي رواية بشير بن أبيرق)

وتتمثل هذه العدالة في أجلى صورها في قصة إنصاف يهودي اتهمه نفر من الأنصار بأنه سرق درعاً لأحدهم، وقام السارق الحقيقي، وهو منافق برمي ذلك الدرع سراً في بيت اليهودي عندما بدأ الاتهام يحوم حوله، فذهبوا إلى بيت اليهودي واستخرجوا الدرع من بيته. فبدت التهمة واضحة جلية على هذا اليهودي، وكاد رسول الله صلى الله عليه وسلم أن يصدّق ما قالوه وما وجدوه، ولكن الله من فوق سبع سموات يأبى أن يُظلم يهودي معاد لرسول الله، وقومه بهتٌ آذوا رسول الله ومكروا به، وحاولوا اغتياله مراراً وحاربوه بكل وسيلة ظاهرة وباطنة وسأنقل ها هنا ما ذكره سيد قطب في ظلال القرآن عن هذه القصة والآيات العجيبة في سورة النساء [105-113].

﴿إنا أنزلنا إليك الكتاب بالحق، لتحكم بين الناس بما أراك الله؛ ولا تكن للخائنين خصيماً. واستغفر الله، إن الله كان غفوراً رحيماً. ولا تجادل عن الذين يختانون أنفسهم، إنَّ الله لا يحب من كان خواناً أثيماً. يستخفون من الناس ولا يستخفون من الله، وهو معهم إذ يبيتون ما لا يرضى من القول وكان الله بما يعملون محيطاً. ها أنتم جادلتم عنهم في الحياة الدنيا، فمن يجادل الله عنهم يوم القيامة؟ أم مَّن يكون عليهم وكيلاً؟

﴿ومن يعمل سوءاً أو يظلم نفسه، ثم يستغفر الله، يجد الله غفوراً رحيماً. ومن يكسب إثماً فإنما يكسبه على نفسه، وكان الله عليماً حكيماً، ومن يكسب خطيئة أو إثماً، ثم يرم به بريئاً، فقد احتمل بهتاناً وإثماً مبيناً﴾.

﴿ولولا فضل الله عليك ورحمته لهمَّت طائفة منهم أن يضلوك، وما يضلون إلا أنفسهم، وما يضرونك من شيء؛ وأنزل الله عليك الكتاب

والحكمة، وعلمك ما لم تكن تعلم، وكان فضل الله عليك عظيماً﴾ [سورة النساء 105-113}.

هذه الآيات تحكي قصة لا تعرف لها الأرض نظيراً، ولا تعرف لها البشرية شبيهاً.. وتشهد – وحدها – بأن هذا القرآن وهذا الدين لابد أن يكون من عند الله؛ لأن البشر – مهما ارتفع تصورهم، ومهما صفت أرواحهم، ومهما استقامت طبائعهم – لا يمكن أن يرتفعوا – بأنفسهم – إلى هذا المستوى الذي تشير إليه هذه الآيات؛ إلا بوحي من الله.. هذا المستوى الذي يرسم خطاً على الأفق لم تصعد إليه البشرية – إلا في ظل هذا المنهج – ولا تملك الصعود إليه أبداً إلا في ظل هذا المنهج كذلك؟

إنه في الوقت الذي كان اليهود في المدينة يطلقون كل سهامهم المسمومة، التي تحويها جعبتهم اللئيمة، على الإسلام والمسلمين؛ والتي حكت هذه السورة وسورة البقرة وسورة آل عمران جانباً منها ومن فعلها في الصف المسلم.

في الوقت الذي كانوا فيه ينشرون الأكاذيب؛ ويؤلبون المشركين؛ ويشجعون المنافقين، ويرسمون لهم الطريق؛ ويطلقون الإشاعات؛ ويضللون العقول؛ ويطعنون في القيادة النبوية، ويشككون في الوحي والرسالة؛ ويحاولون تفسيخ المجتمع المسلم من الداخل، في الوقت الذي يؤلبون عليه خصومه ليهاجموه من الخارج.. والإسلام ناشئ في المدينة، ورواسب الجاهلية مايزال لها آثارها في النفوس؛ ووشائج القربى والمصلحة بين بعض المسلمين وبعض المشركين والمنافقين واليهود أنفسهم، تمثل خطراً حقيقياً على تماسك الصف المسلم وتناسقه.

في هذا الوقت الحرج، الخطر، الشديد الخطورة.. كانت هذه الآيات كلها تتنزل، على رسول الله – صلى الله عليه وسلم – وعلى الجماعة المسلمة، لتنصف رجلاً يهودياً، اتهم ظلماً بسرقة؛ ولتدين الذين تآمروا

على اتهامه، وهم بيت من الأنصار في المدينة. والأنصار يومئذ هم عدة الرسول – صلى الله عليه وسلم – وجنده، في مقاومة هذا الكيد الناصب من حوله، ومن حول الرسالة والدين والعقيدة الجديدة...!

أي مستوى هذا من النظافة والعدالة والتسامي! ثم أي كلام يمكن أن يرتفع ليصف هذا المستوى؟ وكل كلام، وكل تعليق، وكل تعقيب، يتهاوى دون هذه القمة السامقة؛ التي لا يبلغها البشر وحدهم. بل لا يعرفها البشر وحدهم. إلا أن يقادوا بمنهج الله، إلى هذا الأفق العلوي الكريم الوضيء؟!

والقصة التي رويت من عدة مصادر في سبب نزول هذه الآيات أن نفراً من الأنصار – قتادة بن النعمان وعمه رفاعة – غزوا مع رسول الله – صلى الله عليه وسلم – في بعض غزواته، فسرقت درع لأحدهم (رفاعة)، فحامت الشبهة حول رجل من الأنصار من أهل بيت يقال لهم: بنو أبيرق. فأتى صاحب الدرع رسول الله – صلى الله عليه وسلم – فقال: إن **طعمة بن أبيرق** سرق درعي. (وفي رواية: **إنه بشير بن أبيرق**.. وفي هذه الرواية: أن بشيراً هذا كان منافقاً يقول الشعر في ذم الصحابة وينسبه لبعض العرب!) فلما رأى السارق ذلك عمد إلى الدرع فألقاها في بيت رجل يهودي (اسمه زيد بن السمين). وقال لنفر من عشيرته: إني غيبت الدرع، وألقيتها في بيت فلان. وستوجد عنده. فانطلقوا إلى رسول الله – صلى الله عليه وسلم – فقالوا: يا نبي الله: إن صاحبنا بريء، وإن الذي سرق الدرع فلان. وقد أحطنا بذلك علماً. فاعذر صاحبنا على رؤوس الناس، وجادل عنه، فإنه إن لم يعصمه الله بك يهلك.. ولما عرف رسول الله – صلى الله عليه وسلم أن الدرع وجدت في بيت اليهودي، قام فبرأ ابن أبيرق وعذره على رؤوس الناس. وكان أهله قد قالوا للنبي – صلى الله عليه وسلم – قبل ظهور الدرع في بيت اليهودي – إن قتادة بن

النعمان وعمه عمدا إلى أهل بيت منّا أهل إسلام وصلاح يرمونهم بالسرقة من غير بينة ولا ثبت! قال قتادة: فأتيت رسول الله – صلى الله عليه وسلم – فكلمته. فقال: «عمدت إلى أهل بيت يذكر منهم إسلام وصلاح وترميهم بالسرقة على غير ثبت ولا بينة؟» قال: فرجعت، ولوددت أني خرجت من بعض مالي ولم أكلم رسول الله – صلى الله عليه وسلم – في ذلك. فأتاني عمي رفاعة فقال: يا ابن أخي ما صنعت؟ فأخبرته بما قال لي رسول الله – صلى الله عليه وسلم – فقال: الله المستعان.. فلم نلبث أن نزلت ﴿**إنا أنزلنا إليك الكتاب بالحق لتحكم بين الناس بما أراك الله، ولا تكن للخائنين خصيماً**﴾ – أي بني أبيرق – وخصيماً: أي محامياً ومدافعاً ومجادلاً عنهم – ﴿**واستغفر الله**﴾ – أي مما قلت لقتادة – ﴿**إن الله كان غفوراً رحيماً**﴾.. ﴿**ولا تجادل عن الذين يختانون أنفسهم**﴾ – إلى قوله تعالى: ﴿**رحيما**﴾ – أي لو استغفروا الله لغفر لهم – ﴿**ومن يكسب إثماً فإنما يكسبه على نفسه**﴾ – إلى قوله ﴿**إثماً مبيناً**﴾.. ﴿**ولولا فضل الله عليك ورحمته**﴾. إلى قوله: ﴿**فسوف نؤتيه أجراً عظيماً**﴾.. فلما نزل القرآن أتى رسول الله – صلى الله عليه وسلم – بالسلاح فرده إلى رفاعة.. قال قتادة: لما أتيت عمي بالسلاح – وكان شيخاً قد عمى – أو عشى – في الجاهلية، وكنت أرى إسلامه مدخولاً، فلما أتيته بالسلاح قال: يا ابن أخي هي في سبيل الله. فعرفت أن إسلامه كان صحيحاً! فلما نزل القرآن لحق بشير بالمشركين، فأنزل الله تعالى: ﴿**ومن يشاقق الرسول من بعد ما تبين له الهدى، ويتبع غير سبيل المؤمنين، نوله ما تولى، ونصله جهنم وساءت مصيراً، إن الله لا يغفر أن يشرك به، ويغفر ما دون ذلك لمن يشاء. ومن يشرك بالله فقد ضل ضلالاً بعيداً**﴾.

إن المسألة لم تكن مجرد تبرئة بريء، تآمرت عليه عصبة لتوقعه في الاتهام – وإن كانت تبرئة بريء أمراً هائلاً ثقيل الوزن في ميزان الله – إنما كانت أكبر من ذلك. كانت هي إقامة الميزان الذي لا يميل مع

الهوى، ولا مع العصبية، ولا يتأرجح مع المودة والشنآن أياً كانت الملابسات والأحوال.

وكانت المسألة هي تطهير هذا المجتمع الجديد؛ وعلاج عناصر الضعف البشري فيه مع علاج رواسب الجاهلية والعصبية - في كل صورها حتى في صورة العقيدة، إذا تعلق الأمر بإقامة العدل بين الناس - وإقامة هذا المجتمع الجديد، الفريد في تاريخ البشرية، على القاعدة الطيبة النظيفة الصلبة المتينة التي لا تدنسها شوائب الهوى والمصلحة العصبية، والتي لا تترجرج مع الأهواء والميول والشهوات!

ولقد كان هناك أكثر من سبب للإغضاء عن الحادث، أو عدم التشديد فيه والتنديد به وكشفه هكذا لجميع الأبصار. بل فضحه بين الناس - على هذا النحو العنيف المكشوف.

كان هناك أكثر من سبب، لو كانت الاعتبارات الأرضية هي التي تتحكم وتحكم. ولو كانت موازين البشر ومقاييسهم هي التي يرجع إليها هذا المنهج!

كان هناك سبب واضح عريض.. أن هذا المتهم «يهودي».. من «يهود».. يهود التي لا تدع سهماً مسموماً تملكه إلا أطلقته في حرب الإسلام وأهله. يهود التي يذوق منها المسلمون الأمرين في هذه الحقبة (ويشاء الله أن يكون ذلك في كل حقبة!) يهود التي لا تعرف حقاً ولا عدلاً ولا نصفة، ولا تقيم اعتباراً لقيمة واحدة من قيم الأخلاق في التعامل مع المسلمين على الإطلاق!

وكان هنالك سبب آخر؛ وهو أن الأمر في الأنصار. الأنصار الذين آووا ونصروا. والذين قد يوجد هذا الحادث بين بعض بيوتهم ما يوجد من الضغائن. بينما أن اتجاه الاتهام إلى يهودي، يبعد شبح الشقاق!

وكان هنالك سبب ثالث. هو عدم إعطاء اليهود سهماً جديداً يوجهونه إلى الأنصار. وهو أن بعضهم يسرق بعضاً، ثم يتهمون اليهود! وهم لا يدعون هذه الفرصة تفلت للتشهير بها والتغرير!

ولكن الأمر كان أكبر من هذا كله. كان أكبر من كل هذه الاعتبارات الصغيرة. الصغيرة في حساب الإسلام. كان أمر تربية هذه الجماعة الجديدة لتنهض بتكاليفها في خلافة الأرض وفي قيادة البشرية. وهي لا تقوم بالخلافة في الأرض ولا تنهض بقيادة البشرية حتى يتضح لها منهج فريد متفوق على كل ما تعرف البشرية؛ وحتى يثبت هذا المنهج في حياتها الواقعية. وحتى يمحص كيانها تمحيصاً شديداً؛ وتنفض عنه كل خبيئة من ضعف البشر ومن رواسب الجاهلية. وحتى يقام فيها ميزان العدل – لتحكم به بين الناس – مجرداً من جميع الاعتبارات الأرضية، والمصالح القريبة الظاهرة، والملابسات التي يراها الناس شيئاً كبيراً لا يقدرون على تجاهله!

واختار الله – سبحانه – هذا الحادث بذاته، في ميقاته.. مع يهودي.. من يهود التي يذوق منها المسلمون الأمرين إذ ذاك في المدينة؛ والتي تؤلب عليهم المشركين، وتؤيد بينهم المنافقين، وترصد كل ما في جعبتها من مكر وتجربة وعلم لهذا الدين! وفي فترة حرجة من حياة المسلمين في المدينة، والعداوات تحيط بهم من كل جانب. ووراء كل هذه العداوات يهود!

اختار الله هذا الحادث في هذه الظروف، ليقول فيه – سبحانه – للجماعة المسلمة ما أراد أن يقول، وليعلمها به ما يريد لها أن تتعلم!

ومن ثم لم يكن هناك مجال للباقة! ولا للكياسة! ولا للسياسة! ولا للمهارة في إخفاء ما يحرج، وتغطية ما يسوء!

ولم يكن هناك مجال لمصلحة الجماعة المسلمة الظاهرية! ومراعاة الظروف الوقتية المحيطة بها!

هنا كان الأمر جداً خالصاً، لا يحتمل الدهان ولا التمويه! وكان هذا الجد هو أمر هذا المنهج الرباني وأصوله. وأمر هذه الأمة التي تعد لتنهض بهذا المنهج وتنشره. وأمر العدل بين الناس. العدل في هذا المستوى الذي لا يرتفع إليه الناس - بل لا يعرفه الناس - إلا بوحي من الله، وعون من الله.

وينظر الإنسان من هذه القمة السامقة على السفوح الهابطة - في جميع الأمم على مدار الزمان - فيراها هنالك.. هنالك في السفوح.. ويرى بين تلك القمة السامقة والسفوح الهابطة صخوراً متردية، هنا وهناك، من الدهاء، والمراء، والسياسة، والكياسة، والبراعة، والمهارة، ومصلحة الدولة، ومصلحة الوطن، ومصلحة الجماعة... إلى آخر الأسماء والعنوانات.. فإذا دقق الإنسان فيها النظر رأى من تحتها.. الدود..!!!

وينظر الإنسان مرة أخرى فيرى نماذج الأمة المسلمة - وحدها - صاعدة من السفح إلى القمة. تتناثر على مدار التاريخ، وهي تتطلع إلى القمة، التي وجهها إليها المنهج الفريد.

أما العفن الذي يسمونه «العدالة» في أمم الجاهلية الغابرة والحاضرة، فلا يستحق أن نرفع عنه الغطاء، في مثل هذا الجو النظيف الكريم.

مقدم النبي صلى الله عليه وسلم والعهد الذي وضعه للمسلمين واليهود

قدم النبي صلى الله عليه وسلم إلى المدينة ومعه صاحبه أبو بكر الصديق، وقد سبقهما عدد من المهاجرين ولحقه عدد آخر. وكان الإسلام قد

دخل كل بيت من بيوت الأوس والخزرج فكانوا خير أنصار لرسول الله صلى الله عليه وسلم. بذلوا أنفسهم وأموالهم وكل ما يملكون لله ورسوله. وآخى رسول الله صلى الله عليه وسلم بين المهاجرين والأنصار، تلك المؤاخاة التي لم تعرف لها البشرية في تاريخها الطويل نظيراً. ولم ينزل مهاجري على أنصاري إلا بالقرعة حيث كانوا يتنافسون في استضافتهم. وكان الأنصاري ينزل عن ماله وأهله لأخيه المهاجري، ويأبى المهاجري ذلك ويقول كما قال عبدالرحمن بن عوف بارك الله لك يا أخي في أهلك ومالك. ولكن دلوني على السوق. حتى مدحهم الله سبحانه تعالى ﴿**ويؤثرون على أنفسهم ولو كان بهم خصاصة**﴾.

ومع ذلك فقد كانت المدينة تموج بالمنافقين ويهود. ولذا فقد نظَّم رسول الله صلى الله عليه وسلم المجتمع المدني تنظيماً دقيقاً. وقد ذكر ابن إسحاق في السيرة أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كتب كتاباً وادع فيه يهود وعاهدهم وأقرَّهم على دينهم وأموالهم وشرط لهم واشترط عليهم. وقد جعل الرسول المؤمنين من قريش ويثرب ومن لحق بهم وجاهد معهم، أمة واحدة من دون الناس. المهاجرون من قريش على ربعتهم، يتعاقلون بينهم، وهم يفدون عانيهم (أي أسيرهم) بالمعروف والقسط بين المؤمنين. ثم ذكر كل قبيلة من قبائل الأنصار على مثل ذلك. وأن من تبعنا من اليهود فإن له النصرة والأسوة غير مظلومين ولا متناصر عليهم.. وأن يهود بني عوف أمة مع المؤمنين، لليهود دينهم وللمسلمين دينهم، مواليهم وأنفسهم، إلا من ظلم وأثِمَ فإنه لا يوقع إلا نفسه (أي لا يهلك إلا نفسه) وأهل بيته. وإن ليهود بني النجار مثلما ليهود بني عوف.. ثم ذكر كل قبيلة من قبائل يهود المتحالفة مع بطون الأوس والخزرج.. وأن لا يخرج أحد من المدينة في حرب إلا بإذن رسول الله صلى الله عليه وسلم، وأن على اليهود نفقتهم وعلى المسلمين نفقتهم (أي عندما يخرجون للحرب). وأن بينهم النصر على من حارب أهل هذه

الصحيفة، وأن بينهم النصح والنصيحة والبر دون الإثم، وإنه لم يأثم امرؤ بحليفة، وأن النصر للمظلوم، وأن اليهود ينفقون مع المؤمنين ماداموا محاربين، وأن يثرب حرام جوفها الأهل هذه الصحيفة، وأن الجار كالنفس غير مضار ولا آثم. وإذا حصل شجار أو فساد فإن مردَّه إلى الله ورسوله ليحكم بينهم بالعدل والإنصاف. وأنه لا يحول هذا الكتاب دون ظالم وآثم. وأنه من خرج من المدينة فهو آمن، ومن قعد فهو آمن إلا من ظلم أو أثِم».

وكان من تدبيره صلى الله عليه وسلم عندما قدم المدينة أن جعل للمسلمين سوقاً خاصاً بهم حيث لم يكن للأوس والخزرج سوق خاص بهم، بل هم تابعون في أسواقهم لأسواق يهود. فكان من الحكمة استقلال المسلمين بسوقهم لإقامة مجتمع إسلامي اقتصادي حر لا يعتمد كلياً على يهود. وإن كانت العلاقات حسبما تنظمها هذه الصحيفة ودية للغاية.

ولكن يهود لم يلبثوا أن نقضوا العهود. وكان أول نقض في بني قينقاع ثم نقض العهد بنو النضير وحاولوا اغتياله عندما جاءهم حسب العهد الذي بينه وبينهم يستعينهم في دفع ديات لناس قتلوا خطأ من قبل بعض المسلمين. فتآمروا على أن يرموه بحجر كبير من فوق أحد منازلهم وهو ينتظرهم لأداء المال فأخبره الله تعالى بذلك، فقام وكأنه يريد شيئاً، وعاد أدراجه للمدينة. ثم حاصرهم وأجلاهم عن المدينة كما أجلى بني قينقاع. واستمرت المؤامرات ومحاولات سمه وقتله وتأليب العرب عليه حتى كبتهم الله وأخزاهم في بني قريظة وخيبر وفدك.. إلخ.

ورغم ذلك كله بقيت المعاملات المالية وغيرها بينه وبينهم. وأخرج البخاري في صحيحه أنه مات صلى الله عليه وسلم ودرعه مرهونة عند يهودي في طعام لأهله استلفه منهم.

وفي البخاري أيضاً أنه كان صلى الله عليه وسلم يزور غلاماً يهودياً مرض بالمدينة كان يخدم النبي صلى الله عليه وسلم فدخل عليه

النبي صلى الله عليه وسلم ودعاه إلى الإسلام عندما رآه في مرض موته ليشفع له عند الله يوم القيامة، فنظر الغلام (كان بالغاً) إلى والده فقال له والده: أطع أبا القاسم! فأسلم قبل أن يموت وفرح بذلك رسول الله صلى الله عليه وسلم فرحاً شديداً وتهلل وجهه كأنه البدر حيث أنقذه الله به من النار.

وفي عهد عمر رضي الله عنه وجد يهودياً يتكفف الناس فسأله عن ذلك فقال: إنه عاجز وشيخ ولا أحد ينفق عليه فأخذه عمر إلى بيت المال وفرض له النفقة وقال ما أنصفناه إذا أخذنا منه الجزية شاباً وتركناه شيخاً. فكان له الضمان الاجتماعي في بيت مال المسلمين.

آية المباهلة وقصة وفد نجران

وفدت الوفود على رسول الله صلى الله عليه وسلم في العام التاسع من الهجرة بعد أن دانت له جزيرة العرب بعد فتح مكة والطائف.

يقول ابن كثير والألوسي وغيرهما من المفسرين أن الله سبحانه وتعالى أنزل بعضاً وثمانين آية من أول سورة آل عمران إلى 82 آية في مجادلة وفد نجران وتبيين حقيقة عيسى عليه السلام وأمه.

قال ابن كثير (ج 1/ 368): وكان سبب نزول هذه المباهلة وما قبلها من أول السورة إلى هنا في وفد نجرن لما قدموا (المدينة)، فجعلوا يحاجّون في عيسى، ويزعمون فيه ما يزعمون من البنوة والإلهية، فأنزل الله صدر هذه السورة رداً عليهم. ونقل عن ابن إسحاق في سيرته أن وفد نصارى نجران ستون راكباً، وأمرهم يؤول إلى ثلاثة، هم العاقب: وكان أمير القوم وذا رأيهم وصاحب مشورتهم ولا يصدرون إلا عن رأيه، والسيد: وكان عالمهم وصاحب رحلهم ومجتمعهم، وأبو حارثة بن علقمة: وكان أسقفهم

وصاحب مدارستهم، وقد عظّمه الروم وبنوا له الكنائس. قدموا على رسول الله صلى الله عليه وسلم المدينة فدخلوا عليه مسجده حين صلى العصر، عليهم ثياب الحبرات (ثياب موشاة مخططه حمراء جميلة) حتى قال من رآهم من أصحاب النبي صلى الله عليه وسلم ما رأينا بعدهم وفداً مثلهم. وقد حانت صلاتهم فقاموا في مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: دعوهم فصلوا إلى المشرق.

إنها صورة عجيبة فذة من السماحة واليسر فقد سمح رسول الله صلى الله عليه وسلم لهذا الوفد من نصارى نجران أن يصلّوا صلاتهم في مسجده، ولما أراد بعض الصحابة أن يمنعهم من ذلك قال: دعوهم.

هل يمكن أن نتخيل مثل هذا الموقف النبيل المتسامح لقوم من النصارى بقسسهم ورؤسائهم يصلّون في مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم؟! فلما قضوا صلاتهم كلّمهم والتفت إلى أسقفهم أبي حارثة بن علقمة وأميرهم العاقب والسيد الأيهم. وكانوا من فرق النصرانية الملكانية (أي على دين الملك والمقصود به ملك الروم). وكانت النصرانية فرقاً شتى يكفّر بعضها بعضاً، فمنهم من يقول إن الله هو المسيح ابن مريم، ومنهم من يقول إن المسيح هو ابن الله، ومنهم من يقول إن الله ثالث ثلاثة فنزل القرآن الكريم يجادلهم في ذلك كله ويوضح لهم ما هم عليه من الضلال ومضاهاتهم لمن سبق من ملل الكفر التي جاءت بمثل هذه الأقوال (ومنهم المصريون القدماء أصحاب عقيدة التثليث: حوريس وإيزيس وأوزوريس وأن الله ثالث ثلاثة.. ومنهم قدماء الفرس والهنود واليونان.. وسنستعرض ذلك كله في كتاب خاص عن عقائد النصارى بإذن الله).

وجادلهم رسول الله صلى الله عليه وسلم حتى قال العاقب (وهو صاحب رأيهم): والله يا معشر النصارى لقد عرفتم أن محمداً لنبي مرسل. ولقد جاءكم بالفصل من خبر صاحبكم (أي عيسى عليه السلام).

ولقد علمتم أن ما لاعن قوم نبياً قط فبقي كبيرهم ولا نبت صغيرهم. وأنه للاستئصال منكم إن فعلتم، فإن كنتم أبيتم إلا إلف دينكم والإقامة على ما أنتم عليه من القول في صاحبكم فوادعوا الرجل وانصرفوا إلى بلادكم. فأتوا النبي صلى الله عليه وسلم فقالوا: يا أبا القاسم قد رأينا أن لا نلاعنك ونتركك على دينك ونرجع على ديننا، ولكن ابعث معنا رجلاً من أصحابك ترضاه لنا يحكم بيننا في أشياء اختلفنا فيها في أموالنا فإنكم عندنا رضى. فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم ائتوني العشية أبعث معكم القوي الأمين. فاختار لهم أبو عبيدة أمين هذه الأمة رضي الله عنه.

وروى البخاري في صحيحه هذه الحادثة فقال: جاء العاقب والسيد صاحبا نجران إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم يريدان أن يلاعناه قال فقال أحدهما لصاحبه لا تفعل فوالله لئن كان نبياً فلاعنّاه لا نبقى نحن ولا عقبنا من بعدنا. قالا: إنا نعطيك ما سألتنا وابعث معنا رجلاً أميناً ولا تبعث معنا إلا أميناً فقال: «لأبعثن معكم رجلاً أميناً حق أمين» فاستشرف لها أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال: قم يا أبا عبيدة بن الجراح» فلما قام قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: هذا أمين هذه الأمة. قال ابن كثير رواه البخاري ومسلم والترمذي والنسائي وابن ماجه.

ولم يلاعنهم الرسول صلى الله عليه وسلم إلا بعد أن نزلت بضع وثمانون آية في مجادلتهم فلما عرفوا الحق وأنكروه بعد معرفتهم إيّاه، عرض عليهم المباهلة حتى يُنهي هذا الجدل الذي طال عن حده.

آية المباهلة: قال تعالى ﴿**إن مثل عيسى عند الله كمثل آدم خلقه من تراب ثم قال له كن فيكون. الحق من ربك فلا تكن من الممترين. فمن حاجّك فيه من بعد ما جاءك من العلم فقل تعالوا ندع أبناءنا وأبناءكم ونساءنا ونساؤكم وأنفسنا وأنفسكم ثم نبتهل فنجعل لعنة الله على**

الكاذبين. إن هذا لهو القصص الحق وما من إلـه إلا الله وإن الله لهو العزيز الحكيم فإن تولوا فإن الله عليم بالمفسدين قل يا أهل الكتاب تعالوا إلى كلمة سواء بيننا وبينكم ألا نعبد إلا الله ولا نشرك به شيئاً ولا يتخذ بعضنا بعضاً أرباباً من دون الله فإن تولوا فقولوا اشهدوا بأنا مسلمون. يا أهل الكتاب لم تحاجون في إبراهيم وما أنزلت التوراة والإنجيل إلا من بعده أفلا تعقلون. ها أنتم هؤلاء حاججتم فيما لكم به علم فلم تحاجون فيما ليس لكم به علم والله يعلم وأنتم لا تعلمون. ما كان إبراهيم يهودياً ولا نصرانياً ولكن كان حنيفاً مسلماً وما كان من المشركين﴾ [آل عمران 59-67].

وقد نزلت صدر سورة آل عمران في قصة مريم وأمها وابنها ونفي الربوبية عنه وتنزيه المولى عن ذلك وقصة مولد عيسى عليه السلام والمعجزات التي صاحبت مولده وكلامه في المهد من الآيات العجيبات ثم إرساله إلى بني إسرائيل بالبينات والكتاب المبين مؤيداً بمعجزات عظيمات مثل إحياء الموتى وإبراء الأكمه والأبرص والنفخ في الطير من الطين فيكون طيراً بإذن الله وتوضيح ضلال فرق النصارى في عيسى عليه السلام وأمه وعقائدهم المختلفة فيه حيث جعلته فرقة هو الله وفرقة جعلته ابن الله وثالثة جعلته ثالث ثلاثة، وفرق أخرى رفعت أمه مريم إلى مقام الألوهية بينما كافة فرقهم تجعلها مجرد امرأة كانت وعاء لابن الله أو الله، تعالى الله عن ذلك علواً كبيراً. فلما طال الجدل وعرف القوم صدق ما جاء به الرسول محمد صلى الله عليه وسلم ولكنهم استكبروا أن يسلموا فتضيع عليهم مكانتهم ومغانمهم. أُمر الرسول صلى الله عليه وسلم بالمباهلة وهي الملاعنة فجاء الرسول صلى الله عليه وسلم بعد أن اتفقوا على ذلك وخرج من النصارى العاقب والسيد وأبو حارثة بن علقمة أسقفهم وخرج رسول الله صلى الله عليه وسلم ومعه الحسن والحسين وفاطمة وعلي عليهم السلام فلما رأوا تلك الوجوه قالوا لبعضهم بعضاً إن

نلاعن هذه الوجوه هلكنا فقام شرحبيل وهو العاقب وقال للرسول صلى الله عليه وسلم: إني قد رأيت خيراً من ملاعنتك فقال وما هو؟ فقال: حكمك اليوم إلى الليل وليلتك إلى صباحك فمهما حكمت فينا فهو جائز!! فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: لعل وراءك أحداً يثرب عليك فقال شرحبيل: سل صاحباي (أي السيد والأسقف) فسألهما فقالا: ما يرد الوادي ولا يصدر إلا عن رأي شرحبيل. فرجع رسول الله صلى الله عليه وسلم فلم يلاعنهم حتى إذا كان من الغد أتوه فكتب لهم كتاباً أمرهم فيه بدفع ألفي حلة من حلل نجران كل عام، في كل رجب ألف حُلَّة وفي كل صفر ألف حُلَّة فتعاقدوا على ذلك. وكانت تلك جزيتهم. ذكره ابن كثير في التفسير نقلاً عن البيهقي في دلائل النبوة. ثم إنهم طلبوا حكماً عدلاً أميناً ليحكم بينهم في بعض ما اختلفوا فيه في بلدهم فعين لهم أبا عبيدة رضي الله عنه كما قد مرّ معنا.

وروى الحاكم في المستدرك على الصحيحين قال: قدم على النبي صلى الله عليه وسلم العاقب والطيب (وفد نجران) فدعاهما إلى الملاعنة فواعداه على أن يلاعناه الغداة. قال فغدا رسول الله صلى الله عليه وسلم فأخذ بيد علي وفاطمة والحسن والحسين، ثم أرسل إليهما (أي إلى العاقب والطيب) فأبيا أن يجيبا وأقرَّا له بالخراج. فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: والذي بعثني بالحق لو قالا: لا لأمطر عليهم الوادي ناراً. قال جابر (بن عبدالله) رضي الله عنه وفيهم نزلت ﴿**ندع أبناءنا وأبناءكم ونساءنا ونساءكم وأنفسنا وأنفسكم**﴾ قال جابر: ﴿**أنفسنا وأنفسكم**﴾ رسول الله صلى الله عليه وسلم وعلي بن أبي طالب ﴿**وأبناءنا**﴾: الحسن والحسين ﴿**ونساءنا**﴾ فاطمة. فعلي كرم الله وجهه هو نفس رسول الله صلى الله عليه وسلم بنص القرآن. والحسن والحسين هما ابناه وريحانتاه من الدنيا. وقد جعلهما الله سبحانه وتعالى أبناءً للرسول، ولم يأت رسول الله بأحد

من نسائه سوى فاطمة عليها السلام. وهو مقام عظيم عظيم رفع الله فيه آل بيت النبي وآل الكساء إلى هذا المقام الخاص الذي لا يدانى.

وقال ابن جرير في تفسيره[1]: فلما غدوا غدا النبي صلى الله عليه وسلم محتضناً حسناً، آخذاً بيد حسين وفاطمة تمشي خلفه فدعاهم إلى الذي فارقوه عليه بالأمس، فقالوا نعوذ بالله (أي من مباهلتك لأنهم قد علموا أنهم لو باهلوه لهلكوا جميعاً مراراً. قال: فإن أبيتم فأسلموا ولكم ما للمسلمين وعليكم ما على المسلمين كما قال الله عز وجل، ﴿**فإن أبيتم فأعطوا الجزية عن يد وأنتم صاغرون**﴾.

وأخرج بسنده عن زيد بن علي بن أبي طالب في هذه الآية ﴿**فقل تعالوا ندع أبناءنا وأبناءكم ونساءنا ونساءكم وأنفسنا وأنفسكم ثم نبتهل فنجعل لعنة الله على الكاذبين**﴾ قال: كان النبي صلى الله عليه وسلم وفاطمة والحسن والحسين، أي الذين خرجوا للمباهلة فنكص نصارى نجران.

وأخرج ابن جرير بسنده أن النبي صلى الله عليه وسلم أخذ بيد الحسن والحسين وفاطمة وقال لعلي اتبعنا فخرج معهم للمباهلة فنكص النصارى.

وأصل كلمة المباهلة الملاعنة، ويقال بهله الله أي لعنه الله. والبهل: اللعن، وصارت الكلمة تطلق على التضرع في الدعاء وخاصة إذا كان باللعن.

تفسير القرطبي[2]: «قوله تعالى ﴿**فقل تعالوا ندع أبناءنا**﴾: دليل على أن أبناء البنات يسمون أبناء، وذلك أن النبي صلى الله عليه وسلم جاء بالحسن والحسين وفاطمة تمشي خلفه، وعليّ خلفها وهو يقول: «إن أنا دعوت فأمِّنوا» وهو معنى قوله ﴿**ثم نبتهل**﴾ أي نتضرع في الدعاء.. عن ابن عباس رضي الله عنهما نلتعن. وأصل الابتهال: الاجتهاد في الدعاء باللعن وغيره. يقال بهله الله أي لعنه والبهل اللعن.

ثم قال «قال كثير من العلماء إن قوله صلى الله عليه وسلم في الحسن والحسين لما باهل ﴿**ندع أبناءنا وأبناءكم**﴾ وقوله في الحسن: «إن ابني هذا سيد» مخصوص بالحسن والحسين أن سُمِّيا ابني النبي صلى الله عليه وسلم دون غيرهما، لقوله صلى الله عليه وسلم «كل نسب وسبب ينقطع يوم القيامة إلا سببي ونسبي».

قيمة الإنسان وكرامته

إن الإنسان، أي إنسان، مكرم في الإسلام قال تعالى ﴿**ولقد كرمنا بني آدم وحملناهم في البر والبحر ورزقناهم من الطيبات وفضلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلاً**﴾ [الإسراء 70]، وقال تعالى ﴿**وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة**﴾ [البقرة 30] الإنسان خليفة الله في الأرض، خلقه بيده، ونفخ فيه من روحه (أي بأمره الخاص)، وسخَّر له ما في السموات وما في الأرض جميعاً منه. ثم امتحنه في هذه الدنيا ليعلم علم ظهور من أطاعه ممن عصاه ﴿**الذي خلق الموت والحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملاً**﴾ [الملك 2].

وقتل إنسان بريء مهما كان لونه أو دينه جريمة كبرى تعدل قتل جميع البشر وإحياء نفس واحدة إحياء لجميع البشر قال تعالى ﴿**من أجل ذلك كتبنا على بني إسرائيل أنه من قتل نفساً بغير نفس فكأنما قتل الناس جميعاً. ومن أحياها فكأنما أحيا الناس جميعاً. ولقد جاءتهم رسلهم بالبينات ثم إن كثيراً منهم بعد ذلك في الأرض لمسرفون**﴾ [المائدة 32]. وقد بلغت بهم الوقاحة أن حرّفوا كلام الله وجعلوا تلك الآيات في قتل يهودي، أما قتل غير يهودي، وخاصة إن كان من الكنعانيين، فهو أمر لا غبار عليه، بل هو أمر مندوب أمر به الرب حسب زعمهم ففي **سفر يشوع**

(21/6) عند فتح أريحا (وحرَّموا (أي أبادوا) كل ما في المدينة من رجل وامرأة، من طفل وشيخ حتى البقر والغنم والحمير بحد السيف).

وفي سفر **التثنية** الإصحاح 20 يقول الرب لهم حسب زعمهم: «وأما مدن هؤلاء الشعوب التي يعطيك الرب إلهك نصيباً فلا تستبق منها نسمة بل تحرّمها تحريماً» أي تقتل جميع الأنفس من الطفل الرضيع إلى الشيخ الفاني. وفي **سفر صموئيل** (الإصحاح الأول: 15): «والآن فاسمع صوت كلام الرب: هكذا يقول رب الجنود.. فالآن اذهب اضرب عماليق وحرِّموا كل ما له ولا تعف عنهم، بل اقتل رجلاً وامرأة، طفلاً ورضيعاً، بقراً وغنماً، حملاً وحماراً»... وهي هي سياسة إسرائيل اليوم منذ أن بدأت عصابات الأرجون وشترن على يد مناحم بيجن ومجازر دير ياسين وقبية إلى مجازر شارون في لبنان وفلسطين.. والمسلسل لم يتوقف بعد. والفرق شاسع والبون كبير بين دين وضعه أحبار يهود الحاقدون على البشر ونسبوه زوراً وبهتاناً إلى الله وأنبيائه وبين دين الإسلام الذي يدعو إلى العدل والنصفة ولو كانوا أشد الأعداء. ﴿**ولا يجرمنكم شنآن قوم على ألا تعدلوا اعدلوا هو أقرب للتقوى**﴾ [المائدة 8].

وقد وصفنا قصة اليهودي الذي اتهم ظلماً بأنه سرق درعاً لأحد الأنصار فأنزل الله سبحانه وتعالى قرآناً من السماء يتلى إلى أبد الآبدين يبرئ ذلك اليهودي ويجرِّم ذلك المنافق ابن أبيرق الذي سرق الدرع ورماه عند اليهودي عندما اتهم بالسرقة.

والإنسان في الإسلام كما أسلفنا مكرم حياً وميتاً، مسلماً وكافراً.. وقد منع رسول الله صلى الله عليه وسلم المثلة ولو بالكلب العقور، رغم أن قريشاً مثّلت بعمه حمزة في يوم أحد ولاكت هند بنت عتبة، امرأة أبي سفيان ووالدة معاوية، كبده واتخذت من آذانه أقراطاً.

وعندما مرت جنازة يهودي وقف رسول الله صلى الله عليه وسلم

احتراماً للجنازة ووقف معه الصحابة رضي الله عنهم ثم قال أحدهم: يا رسول الله إنها جنازة يهودي (مستكثراً وقوفه صلى الله عليه وسلم لها وخاصة أن اليهود قد حاولوا اغتياله وسمه وسحره وكادوا له أشد الكيد ووقفوا مع قريش وغطفان وأسد يوم الخندق، ولم يتركوا مكيدة أو حرباً إلا وأشعلوها ضده) فردَّ صلى الله عليه وسلم على الصحابي قائلاً: أليست نفساً؟ (أخرجه البخاري في صحيحه في كتاب الجنائز).

فالنفس البشرية تستحق الاحترام والإنسان مكرم حياً وميتاً. وقد غضب رسول الله صلى الله عليه وسلم عندما وجد رجلاً يكسر عظماً دون مبرر في مقبرة وقال له: كسر عظم الميت ككسره حياً (وفي رواية في الإثم).

فالإنسان في الإسلام مكرم حياً وميتاً مسلماً وكافراً. له حقوق وعليه واجبات فإن اعتدى على الغير عوقب بما يستحق من العقاب بعد أن تثبت عليه التهمة، فإن لم تثبت التهمة فلا عقاب.

نكاح الكتابيات

أباح الإسلام نكاح نساء أهل الكتاب وأكل طعامهم لإقامة علاقات المودة ووشائج الرحمة في المجتمع. قال تعالى ﴿**اليوم أحِلَّ لكم الطيبات، وطعام الذين أوتوا الكتاب حِلٌّ لكم وطعامكم حِلٌّ لهم. والمحصنات من المؤمنات والمحصنات من الذين أوتوا الكتاب من قبلكم إذا آتيتموهن أجورهن محصنين غير مسافحين ولا متخذي أخدان. ومن يكفر بالإيمان فقط حبط عمله وهو في الآخرة من الخاسرين**﴾ [المائدة 5].

وقد أباح الله طعام أهل الكتاب للمسلمين ماعدا ما نصَّت عليه الآية الثالثة من سورة المائدة نفسها قال تعالى ﴿**حرمت عليكم الميتة والدم**

ولحم الخنزير وما أهل لغير الله به والمنخنقة والموقوذة والمتردية والنطيحة وما أكل السبع إلاما ذكيتم، وما ذبح على النصب وأن تستقسموا بالأزلام ذلك فسق. اليوم يئس الذين كفروا من دينكم فلا تخشوهم واخشون. اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الإسلام ديناً فمن اضطر في مخمصة غير متجانف لإثم فإن الله غفور رحيم﴾ [المائدة 3].

ولا يباح كذلك كل ما أسكر من شرابهم وما عدا ذلك فقد أباحه الله سبحانه وتعالى للمسلمين حتى تقوم المودة في المجتمع بين المسلمين وأهل الكتاب من اليهود والنصارى كما يباح لأهل الكتاب طعام المسلمين كله.

وأباح الله سبحانه وتعالى نكاح العفيفات من المؤمنات والمحصنات العفيفات من أهل الكتاب زواجاً شرعياً بصداق وإيجاب وقبول وولي. فلهن أجورهن أي صداقهن ولا يتخذن خليلات أي صديقات أو مسافحات أي زانيات.

قال القرطبي[3] ﴿**والمحصنات من الذين أوتوا الكتاب من قبلكم**﴾ «هو على العهد دون دار الحرب فيكون خاصاً». إذ لا يتصور قيام حالات زواج من كتابية محاربة وأهلها محاربون للمسلمين والناس في حالة حرب. فإذا انتهت الحرب بموادعة جاز الزواج. وأما أهل الذمة المقيمين بين ظهراني المسلمين فلا شك في جواز التزوج منهن.

قال ابن عباس «المُحصَنات» العفيفات العاقلات وقال الشعبي: هو أن تحصن فرجها فلا تزني وقرأ الشعبي و«المُحصِنات» بكسر الصاد. وقال مجاهد «المُحصَنات» الحرائر.

وقال ابن كثير[4] في تفسير هذه الآية: ﴿**وطعام الذين أوتو الكتاب حل لكم**﴾ قال ابن عباس وأبو أمامة ومجاهد وسعيد بن جبير وعكرمة وعطاء والحسن ومكحول وإبراهيم النخعي والسدي ومقاتل بن حيان يعني

ذبائحهم. وهذا أمر مجمع عليه بين العلماء. إن ذبائحهم حلال للمسلمين لأنهم يعتقدون تحريم الذبح لغير الله ولا يذكرون على ذبائحهم إلا اسم الله، وإن اعتقدوا فيه تعالى ما هو منزه عنه تعالى وتقدس. ثم ذكر ابن كثير قصة اليهودية التي ناولته صلى الله عليه وسلم ذراعاً مسمومة فتناوله فنهش منه نهشة فأخبره الذراع أنه مسموم فلفظه رسول الله صلى الله عليه وسلم، وأكل معه منها بشر بن البراء بن معرور فمات، وكان قد عفى عن اليهودية من أهل خيبر التي سمّته فلما مات بشر بن البراء قادها به.

وقوله ﴿**والمحصنات من المؤمنين**﴾ أي وأحِلُّ لكم نكاح الحرائر العفائف من النساء المؤمنات وذكر هذا توطئة لما بعده وهو قوله تعالى ﴿**والمحصنات من الذين أوتوا الكتاب من قبلكم**﴾ فقيل أراد بالمحصنات الحرائر دون الإماء وقيل المحصنة هي العفيفة عن الزنا وأكدها بقوله تعالى ﴿**محصنات غير مسافحات ولا متخذات أخدان**﴾.

وقيل المراد بذلك الذميّات (أي أهل الذمة) دون الحربيّات. ولما نزلت هذه الآية تزوج جماعة من الصحابة من نساء النصارى ولم يروا بذلك بأساً أخذاً بهذه الآية الكريمة ﴿**والمحصنات من الذين أوتوا الكتاب من قبلكم**﴾ فجعلوا هذه مخصصة للتي في سورة البقرة ﴿**ولا تنكحوا المشركات حتى يؤمن**﴾.. وقد انفصل أهل الكتاب في ذكرهم عن المشركين في غير موضع. واشترط لذلك المهر لهن، مثلما يفرض المهر للمسلمة العفيفة. وقول ﴿**محصنين غير مسافحين ولا متخذي أخدان**﴾ فكما شرط الإحصان في النساء وهي العفة عن الزنا كذلك شرطها في الرجال، وهو أن يكون الرجل محصناً عفيفاً ﴿**غير مسافحين**﴾ وهم الزناة ﴿**ولا متخذي أخدان**﴾ أي يتخذون الخليلات وهن العشيقات، وكل ذلك محرم.

زواج النبي صلى الله عليه وسلم من جويرية بنت الحارث

قام النبي صلى الله عليه وسلم بغزوة المريسيع التي يقال لها أيضاً غزوة بني المصطلق وهم بطن من خزاعة في السنة الخامسة للهجرة فانهزم بنو المصطلق ووقعت جويرية بنت الحارث بن أبي ضرار رئيس بني المصطلق في السبايا، وكانت من نصيب ثابت بن قيس بن الشماس فكاتبته على نفسها (أي بمبلغ من المال ليعتقها) فأتت النبي صلى الله عليه وسلم تستعينه على قضاء ما عليها من المال فقالت: يا رسول الله أنا جويرية بنت الحارث بن أبي ضرار سيد قومه، وقد أصابني من البلاء ما لم يخف عليك فوقعت في السهم لثابت بن قيس بن الشماس فكاتبته على نفسي، فجئتك أستعينك على كتابتي. فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: فهل لك في خير من ذلك؟ قالت: وما هو يا رسول الله؟ قال: أقضي عنك كتابتك وأتزوجك قالت نعم يا رسول الله فأرسل رسول الله صلى الله عليه وسلم فدفع له ما كاتبها عليه (تسع أواق من ذهب)، ثم تزوجها النبي صلى الله عليه وسلم وأصدقها أربعمائة درهم.

فلما خرج الخبر إلى الناس قالوا: أصهار رسول الله صلى الله عليه وسلم فأرسلوا ما كان في أيديهم من السبي وأعتقوهم لله ورسوله. قالت عائشة رضي الله عنها: فلقد أعتق بتزويجه إياها مائة أهل بيت من بني المصطلق، فما أعلم امرأة كانت أعظم على قومها بركة منها.. ولم تبق امرأة من بني المصطلق إلا رجعت إلى أهلها.

وأسلم بإسلامها بني المصطلق جميعهم فكانت بركة على قومها في الدنيا والآخرة. وصارت هي من أمهات المؤمنين وزوجات النبي الكريم صلى الله عليه وسلم في الدنيا والآخرة فما أسعدها وأبركها على قومها.

زواج النبي صلى الله عليه وسلم من صفية بنت حُيَي بن أخطب

هي صفية بنت حُيَيٍّ بن أخطب بن سعيد، من سبط اللاوي تنتسب إلى هارون عليه السلام وأبوها رئيس بني النضير، وهم قوم يهود سكنوا المدينة. وكان من أشد الناس عداوة للنبي صلى الله عليه وسلم ومحاربة له وتأليباً عليه. حاولوا اغتياله عندما ذهب الرسول صلى الله عليه وسلم إلى بني النضير يستعينهم في دية الرجلين الكلبيين الذين قتلهما عمرو بن أمية الضمري، حسب العهود بينه صلى الله عليه وسلم وبين يهود في معاونته في أداء الديات، فما كان من بني النضير ورأسهم حيي بن أخطب إلا أن تآمروا على رمي حجر كبير عليه وهو جالس ينتظر المال، فأخبره الله بذلك فقام وتركهم وبقي أصحابه دون أن يخبرهم فانكشف سر يهود، فحاصرهم النبي صلى الله عليه وسلم وأجلاهم عن المدينة.

وقد روت صفية فيما بعد أنها سمعت أباها وعمها يتكلمان عن مقدم النبي صلى الله عليه وسلم المدينة ويقول أحدهما للآخر: أهو هو النبي (أي الذي كنا ننتظر) فقال الثاني: والله إنه لهو هو النبي فقال: فماذا نفعل؟ قال: عداوته أبد الدهر. فوقر في قلبها منذ ذلك اليوم أن النبي صلى الله عليه وسلم صادق.

وكانت قد تزوجها سلام بن مشكم القرظي ثم خلف عليها كنانة بن الربيع بن أبي الحقيق من بني النضير، وكان من شعراء اليهود يهجو النبي صلى الله عليه وسلم، فقتل يوم خيبر هو وأبوها. وكانت صفية قد رأت في المنام وهي عروس بكنانة أن قمراً وقع في حجرها فعرضت رؤياها على زوجها فغضب وقال: «أتمنين نفسك ملك الحجاز محمداً»، ولطمها على وجهها لطمة شديدة أثرت فيه واخضرت عيناها منه. فلما وقعت وقعة خيبر أُخذت صفية في الأسرى، وكانت من السبي فقال دحية بن خليفة الكلبي: يا نبي الله أعطني جارية من السبي، فقال اذهب فخذ جارية

فأخذ صفية بنت حيي بن أخطب. فأتى رجل النبي صلى الله عليه وسلم فقال: يا نبي الله أعطيت دحية صفية بنت حيي سيدة بني قريظة والنضير؟ لا تصلح إلا لك. وذكر له من جمالها. وكان كثير من كبار الصحابة يتشوقون إليها، وهم أفضل من دحية، ولو أخذها واحد منهم لوقع في قلوب الآخرين فكان خير شيء أن يأخذها النبي صلى الله عليه وسلم لنفسه.

وعند ابن إسحاق أن صفية لما سُبيت أتى بها بلال وبأخرى معها فمرَّ بهما في طريق على قتلى ليهود فلما رأتهم الأخرى التي مع صفية صاحت وصكَّت وجهها واستمرت في صياحها بينما تجمّلت صفية وصبرت، فلما رأى النبي ذلك لام بلال وقال له: أنُزعت منك الرحمة يا بلال حين تمر بامرأتين على قتلى رجالهما. وأمر النبي صلى الله عليه وسلم بصفية فحيزت خلفه وألقى عليها رداءه، فعرف المسلمون أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قد اصطفاها لنفسه.

وعرض عليها رسول الله صلى الله عليه وسلم الإسلام فأسلمت فأعتقها وتزوجها وجعل صداقها عتقها. قالت صفية انتهيت إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو أبغض الناس إليّ، قتل زوجي وأبي وقومي فقال: يا صفية أما إني أعتذر إليك مما صنعت بقومك، إنهم قالوا لي كذا وأن أباك ألَّب عليَّ العرب، وفعل وفعل، قالت: فمازال يعتذر إليَّ حتى ذهب ذلك من نفسي.

وفي رواية أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال لها: «اختاري، فإن اخترت الإسلام أمسكتك لنفسي وإن اخترت اليهودية فعسى أن أعتقك فتلحقي بقومك» فقالت: يا رسول الله، لقد هويت الإسلام، وصدّقت بك قبل أن تدعوني حيث صرت إلى رحلك، وما لي في اليهودية أرب، وما لي فيها والد ولا أخ، وخيرتني الكفر والإسلام، فالله ورسوله

أحبَّ إليَّ من العتق وأن أرجع إلى قومي، فأمسكها رسول الله صلى الله عليه وسلم وتزوجها.

وأخرج البخاري في صحيحه في كتاب المغازي (غزوة خيبر) وفي كتاب النكاح عن أنس قال: «قال صلى الله عليه وسلم الصبح قريباً من خيبر بغلس (أي أول الفجر والظلام لايزال) ثم قال: الله أكبر خربت خيبر، إنا إذا نزلنا بساحة قوم فساء صباح المنذرين. فخرجوا (أي أهل خيبر) يسعون في السكك، فقتل النبي صلى الله عليه وسلم المقاتلة، وسبى الذرية، وكان في السبي صفية فصارت إلى دحية الكلبي، ثم صارت إلى النبي صلى الله عليه وسلم فجعل عتقها صداقها».

ولما قفل رسول الله من خيبر خرج بصفية معه وأردفها رداءه فلما أرادت أن تركب أناخ لها الجمل فلم تستطع أن تركب فوضع لها فخذه الشريفة فصعدت على فخذه ثم ركبت. قال أنس رضي الله عنه: حتى إذا بلغنا سد الصهباء حَلَّت (أي طهرت من حيضتها وعدة المسبية حيضة) فدفعها النبي إلى أم سُليم تُصنّعها وتهيئها، فمشطتها أم سليم وعطرتها فأصبح عروساً بها. وبات أبو أيوب خالد بن يزيد الأنصاري يحرس النبي صلى الله عليه وسلم متوشحاً سيفه حتى أصبح، فلما رأى النبي صلى الله عليه وسلم ومكانه قال: ما لك يا أبا أيوب؟ قال: يا رسول الله، خفت عليك من هذه المرأة، قتلت أباها وزوجها وقومها، وهي حديثة عهد بالكفر، فقلت أكون قريباً من رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «يرحمك الله يا أبا أيوب. اللهم احفظ أبا أيوب كما بات يحفظني».

وأولم النبي صلى الله عليه وسلم على صفية وليمة ما كان فيها من خبز ولا لحم بل فيها التمر والسمن والسويق فحاسوا حيساً (وهو الأقط

والسمن والتمر مخلوطاً) فكانت تلك وليمة رسول الله صلى الله عليه وسلم.

وقد غارت زوجات النبي صلى الله عليه وسلم وخاصة عائشة من صفية لجمالها وكانت عائشة تفخر عليها وتقول لها أنا بنت الصديق وكانت حفصة تقول أنا بنت الفاروق وأنت يهودية فاشتكت صفية إلى النبي صلى الله عليه وسلم قال فقولي لهما: أنا أبي هارون، وعمي موسى وزوجي محمد فأيتكن مثلي. وهي تنتسب إلى هارون عليه السلام حتى كان يقال عنها صفية الهارونية[5]. وأخرج البخاري ومسلم عن أنس قال: أقبلنا مع رسول الله صلى الله عليه وسلم وصفية رديفته فعثرت الناقة فصُرع وصُرعت، فاقتحم أبو طلحة عن راحلته فأتى النبي صلى الله عليه وسلم فقال يا نبي الله هل ضرك شيء؟ قال: لا، عليك بالمرأة فألقى أبو طلحة ثوبه ونبذ الثوب عليها فقامت فشدها على راحلته فركبت وركب النبي صلى الله عليه وسلم.

وقالت عائشة عنها حسبك من صفية إنها قصيرة فغضب الرسول صلى الله عليه وسلم وآله وسلم وقال لها قد قلت كلمة لو مزجت بماء البحر لمزجته، واعتبر ذلك من الغيبة ونهى عائشة عن مثل هذا القول.

وكان النبي معتكفاً في المسجد ذات ليلة في رمضان فجاءت إليه صفية فأخذ يحدثها ويسامرها ثم رجع بها إلى منزلها فرآه رجلان من الأنصار فأسرعا المشي فصاح بهما النبي صلى الله عليه وسلم: على رسلكما إنها صفية!! فقالا: يا سبحان الله (أي كيف نتهمك) فقال لهما: إن الشيطان يجري في ابن آدم مجرى الدم فخشيت أن يلقي الشيطان في روعكما سوءاً فخشيت عليكما من ذلك (أو كما قال).

هذه هي صفية بنت ألد أعداء النبي وأشدهم حرباً له حُيي بن أخطب تتحول مع هذا النبي الكريم إلى تلك القمة السامقة فتصبح إحدى أمهات

المؤمنين وزوجة لخير الخلق أجمعين. فما أكرمه من خلق عظيم. وصدق الله العظيم حيث يقول: ﴿**وإنك لعلى خلق عظيم**﴾. وأخرج ابن سعد ورجال ثقات أن صفية قالت لرسول الله صلى الله عليه وسلم في مرضه الذي توفي فيه: والله يا نبي الله لوددت أن الذي بك بي، فغمزها أزواجه فأبصرهن فقال: «مضمضن قلن: من أي شيء؟ قال: من تغامزكن بها، والله إنها لصادقة» فأي مكرمة لها حتى يحلف الرسول صلى الله عليه وسلم بأنها صادقة في مودته ومحبته. ثم إنها كانت ممن دافع عن عثمان في الفتنة وكانت تنقل له الماء والطعام، فرضي الله عنها وأعلى مقامها مع زوجات النبي في الفردوس الأعلى.

مارية القبطية

وأهدى المقوقس للنبي صلى الله عليه وسلم مارية القبطية فأسلمت تحت يده وأنجبت له ابنه إبراهيم الذي توفي صغيراً وحزن النبي لوفاته حزناً شديداً إلا أنه صبر وقال «إنا لفراقك يا إبراهيم لمحزونون، وإن القلب ليحزن والعين لتدمع ولا نقول إلا ما يرضي الرب» ولما مات إبراهيم كسفت الشمس فقال الناس: كسفت الشمس لموت إبراهيم فقام النبي الكريم صلى الله عليه وسلم خطيباً فقال: «إن الشمس والقمر آيتان من آيات الله لا ينكسفان لموت أحد أو حياته، فإذا رأيتم ذلك فاهرعوا إلى الصلاة».

ولو كان غير محمد صلى الله عليه وسلم لاستفاد من تلك المناسبة أو على أقل تقدير لسكت وترك الناس يخوضون فيما يريدون أن يخوضوا فيه. ولكنه صلى الله عليه وسلم أبى عليهم ذلك، وأزال عنهم تلك الغشاوة التي تصيب الناس جميعاً في المحن وخاصة إذا صاحبتها ظواهر طبيعية خارقة للعادة. فأعادهم الرسول صلى الله عليه وسلم إلى الجادة،

وأزال من قلوبهم وتفكيرهم كل تفكير غير عقلاني يؤدي إلى التفكير الخرافي والعجائبي والأسطوري.

تزوج الصحابة من الكتابيات

لقد أباح الله سبحانه وتعالى نكاح الكتابيات كما تقدم معنا، وتزوج عثمان رضي الله عنه بعد أن ماتت تحته بنتي النبي محمد صلى الله عليه وسلم (رقية وأم كلثوم)، نائلة بنت الفرافصة الكلبية، وكانت نصرانية فأسلمت بعد زواجها. وكانت خير زوجة لعثمان رضي الله عنه، وكانت تحذره من مروان بن الحكم الذي وصفه رسول الله بأنه الوزغ بن الوزغ والذي نفى والده من المدينة لأنه كان يهزأ برسول الله صلى الله عليه وسلم ويقلده في المشي متكفياً على باب الهزء والسخرية.

وأسلمت نائلة عند عثمان وكانت عاقلة حكيمة مخلصة لعثمان قطعت أصابعها وهي تدافع عن عثمان عندما هجم عليه الثوار البغاة. وبعد وفاة عثمان أرسل معاوية يخطبها فرفضت فكرر خطبتها فنزعت ثنيتها وأرسلتها له قائلة: لا يرى مني أحد بعد عثمان شيئاً فكفَّ عنها معاوية.

وتزوج طلحة بن عبيدالله نصرانية، وتزوج حذيفة بن اليمان يهودية فكتب إليه عمر رضي الله عنه: خلِّ سبيلها، فكتب إليه: أتزعم أنها حرام؟ فرد عليه قائلاً: لا أزعم أنها حرام ولكني أخاف أن تتعاطوا المومسات منهن[6].

والإباحة إنما هي للعفيفات المحصنات من أهل الكتاب كما تقدم.

وجاء في البحر المحيط: «وتزوج عثمان بن عفان رضي الله عنه نائلة بنت الفرافصة الكلبية على نسائه، وتزوج طلحة بن عبيدالله يهودية من الشام وتزوج حذيفة يهودية».

والنكاح يوجب الود. وكره عمر رضي الله عنه ذلك الزواج لما كثر بين الصحابة وكان عبدالله بن عمر يتلو قوله تعالى ﴿**ولا تنكحوا المشركات حتى يؤمن**﴾ [البقرة 221] ويقول لا أعلم شركاً أعظم من أن تقول إن عيسى ربها.

ولكن هذا الرأي لم يقرُّه عليه الصحابة فهو رأي خاص له واجتهاد منه.

وقد رأى علي رضي الله عنه أن نساء تغلب النصرانيات لا يحلّين لأن تغلب لا تعرف من النصرانية سوى شرب الخمر.. وخالفه في ذلك كثير من الصحابة. وأما بقية النصارى سواء كانوا من نصارى العرب، أو الروم، أو غيرهم، فإنه يجوز أكل طعامهم ونكاح نسائهم، محصنات غير مسافحات، ولا متخذات أخدان[7]، كما تقدم معنا.

وكانت والدة خالد بن عبدالله القسري القائد الأموي (أي في العصر الأموي) نصرانية وكان شجاعاً شاعراً كريماً وباراً بوالدته إلا أن برَّه بها بلغ به أن يبني لها أكبر كنيسة في العراق فتعرض له بعض الشعراء ولامه على ذلك.

وجاء في ترجمة خالد بن عبدالله القسري في دائرة المعارف الإسلامية (ج 200/8) أن أمه نصرانية وأما هو فمن بطن من بطون بجيلة، واستعمله الخليفة أميراً على مكة عام 89هـ في حياة الوليد بن عبدالملك فلما استخلف سليمان بن عبدالملك سنة 96هـ صرفه عن الإمرة، ولما تولى هشام بن عبدالملك ولاه العراق بأسره محل عمر بن هبيرة. وجعل خالد مقرَّه في واسط، ونهض بالعراق من الناحية الاقتصادية، واحتفل بالزراعة، واستصلح العديد من الأراضي وأمَّن البلاد والعباد، وقضى على الفتن ولكنه اتُّهم بمالأة اليمانية والانصراف عن القيسية، وكان التعصب القبلي على أشده في العصر الأموي، واتُّهم عندما شيَّد لأمه كنيسة فخمة

كبيرة بالكوفة، وأباح لليهود والنصارى بناء المزيد من المعابد والكنائس.. وكان العهد ألا تبنى لهم كنائس جديدة، بل تجدد القديمة فقط. واستعمل اليهود والنصارى والزرادشتية في رجال الحكومة في العراق، فلما كثر الكلام على خالد عند هشام بن عبدالملك الخليفة صرفه عن منصبه عام 120هـ، واستعمل مكانه يوسف بن عمر الثقفي والي اليمن (وكان من أتباع الحجاج)، فقبض على خالد وسجنه 18 شهراً متهماً إياه باختلاس مال الدولة، ثم أفرج عنه واستقرَّ به المقام في دمشق، فلما تولى الوليد الثاني سعى يوسف بن عمر لاعتقال خالد فاعتقله ونقله إلى الكوفة وعذَّبه إلى أن مات عام 125هـ وقيل عام 126هـ.

التداوي عند الكافر

لقد كان معظم أطباء البلاط والدولة في العصر الأموي والعصر العباسي وفي الدولة الأيوبية والسلجوقية والمماليك والفاطمية إلى الدولة العثمانية من اليهود، أو النصارى، أو الصابئة، وكان بعضهم من الهنادكة. وكانت المستشفيات في البلاد الإسلامية تضم أطباء من مختلف الملل من الصابئة واليهود والنصارى والمسلمين يعملون بروح المودة والتعاون مع وجود التنافس المعهود بين كل أصحاب صنعة. ولم يكن ذلك التنافس والمماحكات التي قد تحدث، بسبب اختلاف الأديان، بل بسبب اختلاف الشخصيات.. وذلك لم يؤثر قط على عملهم كفريق طبي.

وكان علماء الإسلام ينعون على المسلمين تركهم الطب واهتمامهم بالفقه والعلوم الأخرى وأول من فعل ذلك الإمام الشافعي وكان يقول لولا اشتغاله بالفقه وحاجة الأمة له، لاشتغل بالطب ومن أقواله المشهورة: «العلم علمان علم الأديان (وهو الفقه) وعلم الأبدان (وهو الطب)».

وقال الإمام الغزالي في إحياء علوم الدين (ج 21/1) «فكم من

بلدة ليس فيها طبيب إلا من أهل الذمة، ولا يجوز قبول شهادتهم فيما يتعلق بالأطباء من أحكام الفقه (مثل ترك الصوم أو الدواء المعجون به الخمر... إلخ) ثم لا نرى أحداً يشتغل به، ويتهاترون (أي يقبلون بشدة) على علم الفقه لاسيما الخلافيات والجدليات. والبلد مشحون من الفقهاء بمن يشتغل بالفتوى والجواب عن الوقائع» وانتقد ذلك انتقاداً شديداً. واعتبر علم الطب من فروض الكفايات وأن الأمة تأثم بعدم وجود العدد الكافي من الأطباء من المسلمين.

وقد شارك الغزالي هذا النكير محمد بن محمد بن أحمد القرشي المعروف باسم ابن الأخوة القرشي في كتابه «معالم القربة في أحكام الحسبة» حيث قال: «الطب من فروض الكفاية، ولا قائم به من المسلمين. وكم من بلد ليس فيه طبيب إلا من أهل الذمة ولا يجوز قبول شهادتهم فيما يتعلق بالطب من أحكام (الدين)، ولا نرى أحداً يشتغل به. ويتهافتون على علم الفقه، والبلد مشحون من الفقهاء، فكيف يرخّص الدين في الاشتغال بفرض كفاية قد قام به جماعة وإهمال ما لا قائم به»[8].

والواقع أن المسلمين كانوا في منتهى التسامح مع غير المسلمين بشرط أن لا يظهروا العداء للإسلام والمسلمين، على عكس ما يفعله اليهود والنصارى عندما تكون لهم الشوكة فلا يرى المسلمون منهم إلا الذبح. حدث ذلك في الماضي في الحروب الصليبية والأندلس ويحدث إلى اليوم في فلسطين وأفغانستان والبوسنة والهرسك والعراق وكوسوفو.

عبدالله بن أريقط المشرك دليل رسول الله صلى الله عليه وسلم في الهجرة

وقد استأجر رسول الله صلى الله عليه وسلم عبدالله بن أريقط من بني الديل ليكون دليله في الهجرة من مكة إلى المدينة وكان ابن أريقط

مشركاً على دين قريش. ورغم أن قرار الهجرة أمر خطير إلا أن النبي صلى الله عليه وسلم وثق فيه وجعله دليله. أخرج البخاري في صحيحه (ج 76/5) عن عائشة رضي الله عنها قالت: «استأجر رسول الله صلى الله عليه وسلم وأبو بكر، رجلاً من بني الديل، هادياً خريتاً (أي ماهراً حاذقاً) وهو على دين كفار قريش فدفعا إليه راحلتيهما، وواعداه غار ثور بعد ثلاث ليال». وذكر ذلك أيضاً ابن إسحاق في السيرة قال: «استأجر رسول الله صلى الله عليه وسلم عبدالله بن أريقط، رجلاً من بني الديل، وكان مشركاً يدلهما على الطريق فكانتا (أي الراحلتين) عنده يرعاهما لميعادهما»[9].

قال ابن القيم في بدائع الفوائد: «في استئجار النبي صلى الله عليه وسلم عبدالله بن أريقط هادياً في وقت الهجرة، وهو كافر دليل على جواز الرجوع إلى الكافر في الطب والأدوية والحساب والعيوب ونحوها، ما لم يكن ولاية تتضمن عدالة. ولا يلزم من كونه كافراً ألا يوثق به في شيء أصلاً، فإنه لا شيء أخطر من الدلالة في الطريق، ولاسيما في مثل طريق الهجرة»[10].

وقال ابن مفلح في كتاب الآداب الشرعية:[11] «**قال الشيخ تقي الدين (ابن تيمية)**: إذا كان اليهودي أو النصراني خبيراً بالطب، ثقة عند الإنسان جاز له أن يستطبَّه كما يجوز له أن يودعه المال وأن يعامله. قال تعالى ﴿**ومن أهل الكتاب من إن تأمنه بقنطار يؤده إليك ومنهم من إن تأمنه بدينار لا يؤده إليك**﴾»[12].

ثم ذكر أن قبيلة خزاعة كانت عيبة نصح (أي موضع سر) النبي صلى الله عليه وسلم مسلمهم وكافرهم.. وأن النبي أمر سعد بن أبي وقاص أن يستطب عند الحارث بن كلدة وكان مشركاً، وأن المداواة عند الكافر أو معاملته مالياً جائزة وخاصة عند عدم توفر الطبيب المسلم أو أن الطبيب الكافر أمهر في طبه من المسلم.

الحارث بن كلدة الثقفي:

والحارث بن كلدة الثقفي من الطائف درس الطب في جنديسابور، المدرسة الطبية المشهورة في فارس، وعاش في الجاهلية وأدرك الإسلام واشتهر بالطب واختُلف في إسلامه فذكر ابن عبدالبر في الاستيعاب في معرفة الأصحاب (ج 283/1) أنه مات مشركاً، بينما زعم ابن أبي أصيبعة أنه عاش وأسلم، ومنهم من قال مات في زمن عمر ومنهم من قال بل عاش حتى زمن معاوية[13].

والخلاصة: أن الحارث بن كلدة داوى سعد بن أبي وقاص بأمر النبي صلى الله عليه وسلم وكان آنذاك مشركاً[14]. وقد أخرج أبو داود في سننه عن سعد بن أبي وقاص رضي الله عنه قال: «مرضت مرضاً فأتاني رسول الله صلى الله عليه وسلم يعودني فوضع يده بين ثدييَّ حتى وجدت بردها على فؤادي. وقال: «إنك رجل مفؤود فأتِ الحارث بن كلدة أخا ثقيف، فإنه رجل يتطبب فليأخذ سبع تمرات من عَجوة المدينة فليجأهن بنواهن ثم ليلدَّك بهن»[15]. والحديث فيه ضعف في سنده، وقد أفاض في ذكره وشرحه كل من كتب في الطب النبوي مثل ابن القيم وعبدالملك بن حبيب الأندلسي والموفق عبداللطيف البغدادي والذهبي والكحال ابن طرخان والسيوطي في المنهج السوي والمنهل الروي في الطب النبوي.

زوجة عبدالله بن مسعود يرقيها يهودي وعائشة ترقيها يهودية

وقد روى أبو داود في سننه عن زينب زوجة عبدالله بن مسعود أنها كانت تختلف إلى فلان اليهودي فيرقيني (فقد كانت عينها تقذف بالرمص والوسخ) فإذا رقاني سكنت[16].

وأخرج الإمام مالك في الموطأ[17] والبيهقي في سننه[18] عن عمرة

بنت عبدالرحمن رضي الله عنها أن أبا بكر دخل على عائشة وهي تشتكي ويهودية ترقيها فقال أبو بكر: أرقيها بكتاب الله وقد سئل الشافعي: أيرقي أهلُ الكتاب المسلمين؟ قال: نعم إذا رقوا بما يعرف من ذكر الله.

وكان عروة بن الزبير يقول لخالته عائشة رضي الله عنها: يا أمتاه لا أعجب من فقهك، أقول زوجة رسول الله وابنة أبي بكر، ولا أعجب من علمك بالشعر وأيام العرب أقول ابنة أبي بكر، ولكن أعجب من علمك بالطب كيف هو؟ ومن أين هو؟ فضربته على منكبه وقالت: أي عُرَيّة (تصغير عروة) إن رسول الله صلى الله عليه وسلم كان يسقم عند آخر عمره، فكانت تقدم عليه وفود العرب من كل وجه فتنعت له الأنعات، وكنت أعالجها له، فمن ثَمَّ. وفي رواية «كانت أطباء العرب والعجم يبعثون له فتعلمت ذلك» أخرجه الإمام أحمد في سنده والهيثمي في مجمع الزوائد والبزار والطبراني في الأوسط والكبير.

والشاهد أن أطباء العرب والعجم والبعوث كان فيهم المسلم والكافر، فلم يمنع التداوي عند الكافر والاستفادة من وصفاته الطبية (النعوت).

ذكر بعض الأطباء من أهل الذمة في العهود الإسلامية

لقد وضعت كتاباً بعنوان مداواة الرجل للمرأة ومداواة الكافر للمسلم[19] وفيه فصول عن الأطباء من أهل الذمة من العهد النبوي إلى العهد الأيوبي. وقد نقلت معظم ما جاء فيه من كتاب ابن أبي أصيبعة: «عيون الأنباء في طبقات الأطباء» وكان هو طبيباً مشهوراً في العهد الأيوبي. وسنوجز هاهنا بعض ما جاء فيه:

الأطباء من غير المسلمين في العهد النبوي والراشدي:

(1) **الحارث بن كلدة الثقفي** الذي اشتهر بالطب وتعلمه في جنديسابور

وهو أشهر أطباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام. وقد تقدم الكلام عنه وأمر النبي صلى الله عليه وسلم لسعد بن أبي وقاص بأن يذهب إليه ليداويه (سنن أبي داود والإصابة لابن حجر).

(2) **اليهودية التي رقت عائشة رضي الله عنها** وقول أبي بكر لها ارقيها بكتاب الله. وذلك في خلافة أبي بكر رضي الله عنه (رواه مالك في الموطأ والبيهقي في سننه).

(3) **اليهودية التي رقت زينب** زوجة عبدالله بن مسعود (رواه أبو داود وابن ماجه).

(4) أرسل معاوية بن أبي سفيان عندما كان والياً على الشام في زمن عثمان رضي الله عنه طبيباً نصرانياً من الشام ليداوي عثمان من مرض أصابه (ذكر ذلك فقيه الأندلس عبدالملك بن حبيب الألبيري في كتابه الطب النبوي).

(5) **أطباء معاوية بن أبي سفيان في خلافته: وكان له طبيبان نصرانيان** فأما **الأول فهو ابن أثال** وكان خبيراً بالسموم والأدوية المركبة والمفردة. واتهم ابن أثال بصنع السم للحسن بن علي والأشتر النخعي وعبدالرحمن بن خالد بن الوليد وانتقم خالد بن المهاجر بن خالد بن الوليد لعمه، ورحل من مكة إلى الشام فاغتال ابن أثال انتقاماً لمقتل عبدالرحمن بن خالد الذي كان أهل الشام يميلون إليه، وبالتالي يشكل عقبة كأداء في مشروع ولاية العهد ليزيد بن معاوية. وأمر معاوية بحبس خالد بن المهاجر وألزم بني مخزوم دية بن أثال اثنى عشر ألف درهم، أخذ منها لنفسه ستة آلاف. وقد فصلنا في كتابنا مداواة الرجل للمرأة ومداواة الكافر المسلم في قصة سم هؤلاء الثلاثة فيلرجع إليه من أراد التفصيل.

وأما الطبيب الثاني **فكان أبا الحكم الدمشقي** وكان عالماً بأنواع

العلاج والأدوية والطب ولم يكن يتعاطى السموم ولا يرضى بذلك. وعُمِّرَ طويلاً حتى جاوز المائة وقد استطبه معاوية بن أبي سفيان ثم يزيد بن معاوية ثم عبدالملك بن مروان ومات في عهد الوليد.

(6) **أطباء في الدولة الأموية غير من سبق: وهم الحكم الدمشقي وهو ابن أبي الحكم** المتقدم ذكره ثم **حفيده عيسى بن الحكم** وقد اشتهر الأخير هذا باسم مسيح لبراعته في المداواة. وكل واحد من أسرة أبي الحكم هؤلاء كان معمراً جاوز المائة. ولذا طال العهد بالحفيد عيسى بن الحكم حتى استمر إلى عهد هارون الرشيد بن المهدي بن المنصور العباسي وقد داوى أم ولد الرشيد.

ومنهم **تياذوق** الذي كان طبيباً خاصاً للحجاج بن يوسف الثقفي وكان الحجاج يقرّبه ويعتمد عليه في الطب. **ومنهم عبدالملك بن أبجر الكناني** كان نصرانياً مقيماً في الإسكندرية وكان طبيباً لعمر بن عبدالعزيز عندما كان والده عبدالعزيز بن مروان والياً على مصر واستطاع عمر بن عبدالعزيز أن يقنعه بالإسلام فأسلم وحسن إسلامه ووضع كتباً في الرد على افتراءات اليهود والنصارى وأبان زيف نحلتهم وتحريفهم للتوراة والإنجيل وأوضح ما جاء في كتبهم من البشارة ووصف النبي محمد صلى الله عليه وسلم.

ولما وصلت الخلافة إلى عمر بن عبدالعزيز رضوان الله عليه استدعى عبدالملك بن أبجر وصار إليه تدريس الطب في أنطاكية وحرَّان.

ومنهم **فرات بن شحناثا اليهودي** وهو من أبرز تلاميذ تياذوق وخدم مثله الحجاج بن يوسف الثقفي بالطب، وعاش حتى خلافة أبي جعفر المنصور العباسي وعمل طبيباً للأمير العباسي عيسى بن موسى. وكان عيسى يعتمد عليه في الطب وجعله محل مشورته وثقته وكان الأمير عيسى والياً على الكوفة ووليا للعهد ولكن المنصور استطاع إبعاده وجعل الولاية لابنه المهدي.

ومنهم **ماسرجون البصري** يهودي من أصل فارسي، درس الطب في جنديسابور واستوطن البصرة أيام بني مروان. وترجم كناش أهرن بن أعين للعربية وطال عمره حتى أدرك بني العباس.

الأطباء في العهد العباسي من أهل الذمة

بالإضافة إلى ما تقدم من أطباء عاشوا في العهدين الأموي والعباسي هناك عدد كبير من الأطباء في العصور العباسية أشهرهم **عائلة بختيشوع** وهي عائلة اشتهرت بالطب وكان لها حظوة كبيرة لدى الخلفاء العباسيين. وبخت تعني عبد ويشوع أي يسوع والمقصود بذلك عيسى عليه السلام. وأول هذه العائلة في الظهور هو **جور جيوس بن جبرائيل بن بختيشوع** الذي استدعاه المنصور من جنديسابور حيث كان رئيساً لمستشفاها، وكان داوى المنصور من مرض أصاب معدته سنة 148هـ/765م فأعجب به المنصور وجعله طبيباً له ولأسرته.

وكان الخليفة المنصور العباسي الجبار يزور جورجيوس ماشياً عندما مرض هذا الأخير، ويعظّم أمره. وقال له ذات مرة: «يا جورجس اتق الله وأسلم وأنا أضمن لك الجنة» فقال جورجس «أنا على دين آبائي أموت. وحيث كان آبائي أحب أن أكون إما في الجنة أو في جهنم، يا أمير المؤمن». فضحك الخليفة وأذن له بالسفر إلى جنديسابور وأعطاه عشرة آلاف دينار ذهباً. هذا مع أن المنصور العباسي كان يسمى أبا الدوانيق (الدوانيق هي العملة النحاسية الرخيصة التي لا قيمة لها) لشدة بخله وحرصه حيث كان يؤسس دولة، ويبني مدينة بغداد، فكان محتاجاً لكل درهم ودينار. ورغم ذلك يعطي جورجيوس عشرة آلاف دينار ذهباً!!

بختيشوع بن جورجس: خلف والده في رياسة الطب في جنديسابور،

واستقدمه هارون الرشيد فصار طبيبه وبلغ لديه الحظوة العظمى والمكانة السامقة وجمع الأموال والضياع.

وتولى بعده ابنه **جبرائيل بن بختيشوع** والتحق بخدمة الرشيد حتى صار كبير الأطباء وبلغ من المكانة ما لم يبلغه غيره. وجمع جبرائيل بن بختيشوع ثروة طائلة من الرشيد والبرامكة ثم المأمون بعد وفاة الرشيد. وكانت له المكانة العظمى عند الرشيد بعد أن احتال لمداواة محظية من محظيات هارون الرشيد حتى بلغ السفه بخليفة المسلمين أن يقول: «من كانت له حاجة إليّ فليخاطب بها جبرائيل لأني سأفعل كل ما يسألني فيه ويطلب مني» فكان الوزراء والقواد ورجال الدولة يقصدون جبرائيل في مطالبهم من الرشيد ويجزلون له العطاء. وهذا أمر خطير خطير قد حذر منه الفقهاء، وأن لا يكون لهؤلاء الأطباء وأضرابهم من أهل الذمة تلك المكانة السامقة لدى الخلفاء حتى يتحكموا في شؤون الدولة وأمر المسلمين.

ولما مرض المأمون بعد أن دخل بغداد سنة 205هـ وقضى على أخيه الأمين مرض فعالجه الأطباء ففشلوا ثم عالجه جبرائيل فبرأ في ثلاثة أيام فسُرَّ المأمون وأمر له بألف ألف (مليون) درهم فضة، وألف كُرٍّ من الحنطة (الكر = 60 قفيزاً = 119,5 كيلوجراماً)، وصار كل من يتقلد عملاً لا يخرج إلى عمله إلا بعد أن يلقى جبرائيل ويكرمه.

وكان موكب جبرائيل هذا يشبه موكب الخليفة في عظمته وأبهته، وعند موته ترك دوراً وبساتين بسبعين مليون درهم، وأراضي زراعية باثنى عشر مليوناً وآلات بثمانية ملايين وجواهر بخمسين مليون درهم، عدا ما تركه من عشرات الملايين من الدراهم.

فأي سفه بلغ بهؤلاء الخلفاء والكبراء في الدولة الإسلامية حتى يعطوا هؤلاء الأطباء من أهل الذمة كل هذه الأموال وكل هذه المكانة

السامقة حتى إن هارون الرشيد قال لجبرائيل بعد أن عاد من الحج: دعوت الله لك، والله في الموقف دعاء كثيراً». ثم التفت إلى بني هاشم فقال: عسى أنكرتم قولي هذا فقالوا: يا سيدنا ذمي!! فقال الرشيد: نعم، ولكن صلاح بدني وقوامه به، وصلاح المسلمين بي فصلاحهم بصلاحه وبقائه!! فقالوا: صدقت يا أمير المؤمنين!!

فأي سفه وأي استبداد في هذا النظام الفاسد الذي جعل الخلافة الإسلامية الراشدة تتحول إلى ملك عضوض وإلى ملك جبري حتى يقول لهم مثل ما قال فرعون (ما أريكم إلا ما أرى وما أهديكم إلا سبيل الرشاد). والغريب حقاً أن فرعون وجد من يرد عليه في قصة مؤمن آل فرعون. أما هارون الرشيد وأضرابه فمن يجرؤ على الرد عليه بل الكل يقولون صدقت يا سيدنا. ولو أنفق مال الدولة كله على سفاهاته وعلى بختيشوع وأضرابه، حتى يبلغ أن يدعو الله له بطول البقاء، لأن بقاء بختيشوع فيه صلاح لبدن الخليفة، وصلاح بدن الخليفة، صلاح للأمة، فعلى الأمة جمعاء أن تدعو لجبرائيل بن بختيشوع!!

ولما مات جبرائيل ورث مكانته **ابنه بختيشوع بن جبرائيل** وصار طبيباً للمأمون ثم المعتصم ثم المتوكل. وبلغ في زمن هذا الأخير مكانة عالية حتى قال ابن أصيبعة «بلغ من عظم المنزلة والحال وكثرة المال ما لم يبلغه أحد من سائر الأطباء الذين كانوا في عصره. وكان يضاهي الخليفة المتوكل في اللباس والفرش» وكان موكبه لا يقل أبداً عن موكب الخليفة في البهاء وكثرة الخدم والحشم والراكبين والماشيين بين يديه.

ثم ظهر من آل بختيشوع **جبرائيل بن عبيدالله بن بختيشوع** وكان مناظراً لليهود منافحاً عن عقيدته النصرانية. وكان أثيراً عند ملك الديلم خسروشاه، وعند أمير الموصل حسام الدولة، وعند أمير ميافارقين. وكلهم كان يبالغ في إكرامه. ثم تولى **ابنه عبيدالله بن جبرائيل** الطب بميافارقين.

وكان معاصراً لابن بطلان ويجتمع به ويأنس إليه وله كتب كثيرة في الطب.

ثم ظهر **يوحنا بن بختيشوع** الذي كان طبيباً للخليفة العباسي الموفق بالله (طلحة) بن جعفر المتوكل. وكان الموفق يحبه كثيراً ويدعوه بمفرج كربي، وكان إذا جلس للشراب يجلس يوحنا يمينه ويجعله أخص ندمائه. وقال مرة لوزيره صاعد عندما اشتكاه يوحنا إلى الخليفة: «أنت تعلم يا صاعد أنه ليس لي في هذه الدنيا من أستريح إليه، وأعلم ما في سويداء قلبي، وهو مُفرّج كربي غير يوحنا. وأنت دائب الحيلة على تنغيص عيشي بشغل قلبه عن خدمته» فذهب الوزير صاعد عن فوره، واسترضى يوحنا، وكتب له جميع الضياع التي يدّعيها.

ثم تولى **بختيشوع بن يوحنا** مكانة والده لدى المقتدر بالله العباسي ثم صار طبيباً خاصاً للراضي بن المقتدر عندما تولى الخلافة.. وكانت له المكانة السامقة لديهما.

وهكذا نجد عائلة بختيشوع تسيطر على مقادير الأمور في الدولة العباسية منذ زمن المنصور وحتى زمن الراضي بن المقتدر، حتى أن الخليفة يدعو بالصحة وطول العمر لبختيشوع في عرفات ويكثر الدعاء له، ويأتي خليفة آخر فلا يجد في الدنيا من يستريح إليه ويفرّج كربه غير يوحنا. فما أبأس هذه الأمة التي ألقت بقيادها إلى خلفائها وحكامها الذين ألقوا قيادهم إلى هؤلاء الكفرة من أهل الكتاب واتخذوهم بطانة والله سبحانه وتعالى يقول ﴿**يا أيها الذين آمنوا لا تتخذوا بطانة من دونكم لا يألونكم خبالاً، ودّوا ما عنتم قد بدت البغضاء من أفواههم وما تخفي صدورهم أكبر قد بيّنا لكم الآيات إن كنتم تعقلون. ها أنتم أولاء تحبونهم ولا يحبونكم وتؤمنون بالكتاب كله**﴾ [آل عمران 118، 119]. وقال تعالى ﴿**يا أيها الذين آمنوا لا تتخذوا اليهود والنصارى أولياء بعضهم أولياء بعض. ومن يتولهم منكم فإنه منهم إن الله لا يهدي القوم الظالمين**﴾

[المائدة 52]. ويقول تعالى ﴿**يا أيها الذين آمنوا لا تتخذوا الذين اتخذوا دينكم هزواً ولعباً من الذين أوتوا الكتاب من قبلكم والكفار أولياء واتقوا الله إن كنتم مؤمنين**﴾ [المائدة 57].

وهؤلاء أظهروا المودة وأبطنوا العداوة وجعلوا لهم المكانة السامقة لدى الخلفاء والحكام والأمراء فاستبدوا بأمور المسلمين كما سنرى. وذلك من غفالة المسلمين وحكامهم.. والإسلام يدعو إلى العدل والنصفة وحسن المعاملة ولكنه لا يدعو إلى أن نجعلهم بطانة وأن يتحكموا في أمور المسلمين. وأما هم حين يحكمون المسلمين فيعاملونهم بأقسى أنواع المعاملة والبطش وإن كانوا من نفس قوميتهم وجنسهم كما هو مشاهد في البوسنة والهرسك وكوسوفو وفي صربيا وجميع دول أوروبا الشرقية والغربية. ولا يسمح للمسلم بأن يصل إلى منصب رفيع في الدولة. ورغم كثرة المسلمين في ألمانيا وفرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة وغيرها من بلاد النصارى فلم نسمع عن مسلم صار رئيساً للدولة أو حتى وزيراً في هذه الدولة. بل من النادر جداً أن يصل إلى منصب عضو في البرلمان أو الكونجرس.. ولم يقع قط عندهم أن يكون للمسلم شأن ذو بال في مجتمعهم. بل إن محمد فايد المصري الأصل والذي يعيش في بريطانيا منذ عقود وله أموال كبيرة عندهم ويملك متجر «هارولدز» لم يرضوا حتى أن يعطوه الجنسية البريطانية حتى لا تكون له حقوق مع وجود ثروة كبيرة له.. ولو كان يهودياً لحصل على الجنسية البريطانية في خلال أشهر معدودة، ولأمكنه احتلال مناصب هامة في الدولة. هذا مع أن المذكور وأولاده غير ملتزمين بالتعاليم الدينية وابنه كان عشيقاً للأميرة ديانا قبل موتها.

عائلة ماسويه

والعائلة الثانية المشهورة في مجال الطب بعد عائلة بختيشوع هي عائلة ماسويه وكلا العائلتين من السريان النصارى.

وكان مؤسس الأسرة **ماسويه الخوري** أمياً من خوزستان والتحق بمستشفى جنديسابور يدقُّ العقاقير في صيدليتها تحت إشراف جبرائيل بن بختيشوع فتعلم من هناك الطب واشتكى خادم الفضل بن الربيع (الوزير) من وجع في عينيه فلم ينفعه جبرائيل بن بختيشوع فذهب إلى ماسويه فداواه فبرأ ومن ثم أدخله على الفضل بن الربيع فداواه بعد أن فشل جبرائيل فصار طبيبه. ثم أدخله الفضل على هارون الرشيد عندما رمدت عينه فبرأ على يديه. فكان له من الرشيد عشرة آلاف درهم شهرياً ومائة ألف درهم معونة سنوية سوى الهبات والعطايا.

ثم ظهر **يوحنا بن ماسويه** وتعلم الطب من أبيه ومن جبرائيل وكان أثيراً عند الواثق العباسي فشرب يوماً في مجلس الواثق شراباً غير صاف ولا لذيذ (وهذا من عادة السُقاة إذا قصَّر في برِّهم والإحسان إليهم). فلما شرب يوحنا القدح الأول قال: «يا أمير المؤمنين. أما المذاقات فقد عرفتها واعتدتها. ومذاقة هذا الشراب خارجة عن طبع المذاقات كلها» فغضب الواثق وقال: «يسقون أطبائي وفي مجلسي مثل هذا الشراب» فأمر ليوحنا في الحال ترضية بمائة ألف درهم!! وأمر الخادم بأن يحمل إليه المال في الحال. فلما كان العصر سأل الخادم: هل حملتم المال إلى يوحنا؟ فقيل: لم يحمل بعد. فقال احمل إليه مائتا ألف، فلما صلّوا العشاء تبيّن للواثق أنهم لم يحملوا المال بعد فأمر بحمل ثلاثمائة ألف درهم الساعة. فقال الخادم لخازن بيت المال: احملوا مال يوحنا الآن وإلا لم يبق في بيت المال شيئاً، فحمل إليه ثلاثمائة ألف درهم فضة ترضية لكأس من الخمر رديئة!!

واشتهر يوحنا بترجمة الكتب اليونانية إلى العربية وتولى رئاسة بيت الحكمة للمأمون سنة 225هـ/830م. وخدم يوحنا الرشيد والأمين والمأمون والمعتصم والواثق والمتوكل.

ومن هؤلاء الأطباء **عيسى المعروف بأبي قريش النصراني**. وكان

صيدلانياً فوجهت له الخيزران (جارية المهدي ثم أعتقها وتزوجها وكانت لها الحظوة الكبرى لديه) ببولها فلما رآه قال للجارية: هذا ماء امرأة حبلى بغلام. وحملت الخيزران وولدت موسى الهادي فعظمت مكانته لديها ثم امتحنه المهدي فوجه إليه مع الجارية بول الخيزران وهي حامل فقال: هذا ماء ابنتي أم موسى (يقصد الخيزران) وهي حبلى بغلام آخر.

ولا شك أن هذا الأفَّاق كان يستعلم من الجارية، ويعطيها على ذلك مالاً، ويزعم أنه يعرف من البول إن كانت حاملاً بغلام أم جارية. ومن حظه أن تكون حاملاً بغلام فيكسب من ذلك ثقة الخيزران وزوجها الخليفة المهدي العباسي. ومن وراء ذلك ألف ألف درهم والضياع والهدايا!!

ومن هؤلاء الأطباء العباديون (بفتح العين وتخفيف الباء) وهم قوم من نصارى العرب بالحيرة ظهر منهم **حنين بن إسحاق العبادي** أحد أشهر المترجمين في العصر العباسي وكان حنين بن إسحاق لسناً بارعاً شاعراً وكان شيخه في العربية الخليل بن أحمد الفراهيدي. وتعلَم الطب من يوحنا بن ماسويه، ثم جبرائيل بن بختيشوع. وكان حنين يجيد اليونانية والسريانية والعربية إجادة تامة.

وسافر حنين بتشجيع من المأمون إلى أقصى بلاد الروم طلباً للكتب اليونانية، وعظمت مكانته لدى المأمون الذي كان يعطي حنيناً من الذهب وزن ما ينقله من الكتب إلى العربية. لذا كان حنين يأمر كتبته بتوسيع ما بين السطور والكتابة بخط واسع، استخدم الكاغد الثخين حتى يزداد الوزن وتزداد كمية الذهب.

وكان حنين ماهراً في طب العيون وله كتاب «العشر مقالات في العين» وهو أشهر كتبه وله «المسائل في الطب» وضعه على هيئة سؤال وجواب. وكان الأطباء لا يسمح لهم بممارسة مهنة الطب قبل أن يمتحنوا في هذا الكتاب لأنه جمع مسائل الطب على هيئة سؤال وجواب وبصورة

فذة مختصرة. ولا يسمح لأحد بممارسة الكحالة (طب العيون) قبل أن يمتحن في طبقات العين وكتاب «العشر مقالات في العين» لحنين بن إسحاق.

وله مؤلفات وكتب مترجمة تربو على المائة منها كتاب في «تركيب العين» وكتاب «الأدوية المفردة» وكتاب «العين» غير العشر مقالات.

الصابئة

وهم قوم من اليهود آمنوا بيحيى عليه السلام (يوحنا المعمدان) يكثرون الاغتسال والتطهر وكلمة صابئة الآرامية تدل على التطهر والتعمد، ويؤمنون بتأثير الكواكب. وقد ورد ذكرهم في القرآن ﴿**إن الذين آمنوا والذين هادوا والصابئون والنصارى من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحاً فلا خوف عليهم ولا هم يحزنون**﴾ [المائدة 69] ومثلها في سورة البقرة الآية 62.

وقال إسحاق بن راهويه والسدي والضحاك وأبو حنيفة النعمان: الصابئة فرقة من أهل الكتاب يقرؤون الزبور ولا بأس بذبائحهم ومناكحتهم (وهو قول أبي حنيفة وإسحاق بن راهويه].

وظهر من هؤلاء الصابئة عدد تولى الوزارة الكبرى في الدولة العباسية كما تولوا الطب وديوان الرسائل والمظالم!! **فقد تولى أبو إسحاق الصابي الوزارة للطائع والمطيع العباسيين وتولى إبراهيم بن هلال الصابي الحراني الكاتب الأديب المشهور ديوان الرسائل والمظالم** ومنهم الطبيب والأديب الفلكي الرياضي **ثابت بن قرة وابنه سفيان بن قرة**. وقد همَّ المأمون بإبادتهم لما غضب عليهم، ولكن شفعت لهم علومهم. وكان المأمون شغوفاً بالعلم موقراً لأهله.

أبو الحسن ثابت بن قُرَّة: كان صيرفياً بحرّان. وقرأ على محمد بن موسى المهندس الفلكي الرياضي المشهور وصار من خاصة تلاميذه فوصله بالمعتضد العباسي.. وتعلم الطب فاشتغل بالطب والتنجيم وكان المعتضد يحبه ويكرمه وكان يجلسه بين يديه والوزير وغيره من رجال الدولة كانوا قياماً. وله كتاب مشهور في الطب اسمه «الذخيرة في الطب».

ثم ظهر **أبو سعيد سنان بن ثابت بن قرة** وتعلم الطب والعلوم على أبيه وبرع في الطب وعلم الهيئة. وكان محظياً عند الخلفاء وخاصة عند المقتدر بالله والقاهر والراضي من خلفاء بني العباس. وأسلم في آخر حياته وتوفى مسلماً سنة 331هـ. وكان له نشاط عظيم في فتح المستشفيات والإشراف عليها وتنظيم مهنة الطب وامتحان الأطباء قبل أن يسمح لهم بممارسة المهنة. وكان يحث الخلفاء والأمراء على بناء المستشفيات وجعل الأوقاف لها فكثرت في أيامه المستشفيات، وكلها مجانية تخدم الأبيض والأحمر والمسلم والكافر ابتغاء وجه الله تعالى. بل كان يوصل الخدمة الطبية إلى المساجين ويرسل لهم بالأطباء والصيادلة والأدوية وسائر المناطق الريفية البعيدة. وكان يشجعه على ذلك ويحثه عليه الخلفاء والأمراء والوزراء ومنهم الوزير علي بن عيسى الجراح الذي كتب إلى سنان يحثه على تخصيص أطباء وصيادلة وأدوية للمحبوسين، وأهل السواد (الأرياف)، حتى تصل إليهم الخدمة الطبية، ولا يحرموا منها. وأمره الوزير بأن يتجه بصورة خاصة إلى المناطق الوبائية والأمراض الفاشية قبل غيرها.

ثابت بن سنان بن قرة

تولى الطب بعد أبيه وكان طبيباً لثلاثة من خلفاء بني العباس هم الراضي بالله والمستكفي بالله والمطيع لله بالإضافة إلى المتقي بن الخلفية المقتدر وتولى أمر عدة بيمارستانات (مستشفيات) فأحسن إدارتها.

إبراهيم بن سنان وهو أخو ثابت بن سنان. وكان مثله طبيباً.

ومن أطباء الهنادكة: **ظهر منكه الطبيب الهندوكي** الذي طلبه هارون الرشيد ليداويه من علته بعد أن فشل الأطباء في قصره في مداواته منها فداواه منكه فأجرى عليه الرشيد رزقاً واسعاً.

ومنهم **صالح بن بهلة الهندي** الذي أسلم وكان من كبار أطباء هارون الرشيد وخاصة بعد أن داوى إبراهيم بن صالح العباسي ابن عم هارون الرشيد الذي أغمي عليه وظن الأطباء أنه مات فجاء صالح بن بهلة وأنكر موته واستخدم أول جهاز تنفسي لإنقاذه فأدخل الأنبوب إلى أنفه وأوصل الأنبوب بمنفاخ وظل ينفخ فيه حتى أفاق المريض. وقد سُمِّي هذا الجهاز القندس وهو أول جهاز تنفسي Respioator في العالم. فسُرَّ منه الرشيد وأعطاه الأعطيات الكبيرة وجعله ضمن أطبائه.

ومن الأطباء المشهورين في بغداد **متّى بن يونان** (وفاته 328) وكان بارعاً في المنطق أكثر من براعته في الطب. ومنهم **إبراهيم القويري أبو إسحاق النصراني** وهو من أساتذة متّى بن يونان في الطب. ومنهم **سعيد بن يعقوب الدمشقي النصراني** الذي كان منقطعاً للوزير علي بن عيسى الجراح ورئيساً للبيمارستان الذي أنشأه الوزير في بغداد سنة 302هـ. ومنهم الطبيب المشهور **علي بن العباس المجوسي** صاحب الكتاب الضخم والهام «الكامل في الصناعة الطبية» والذي اشتهر باسم الملكي أو الملوكي وهو من 20 جزءاً. ومن أحسن الكتب الطبية باللغة العربية إلى زمنه فلما ظهر القانون لابن سينا حلَّ محله. وقد ولد علي بن العباس في الأهواز ببلاد فارس مجوسياً، وصار من حاشية عضد الدولة البويهي وأسلم في زمنه وكان حياً قبل سنة 384هـ/994م.

ومن هؤلاء الأطباء **إسحاق بن شليطا اليهودي** وكان أحد أطباء المطيع لله الخليفة العباسي و**أبو النصر فنون** الذي كان طبيباً للوزير وقائد

القوات المسلحة بختيار، و**دانيال المتطبب** الذي كان طبيباً لمعز الدولة البويهي. و**أبو الحسن بن كشلرايا** الذي عمل في خدمة سيف الدولة بن حمدان صاحب حلب واستعمله عضد الدولة البويهي وجعله رئيساً للباريمستان العضدي ببغداد. وعاش ومات يهودياً.

وكان **أبو الفرج عبدالله بن الطيب**: من رؤساء النصارى في دينهم ويدرّس الطب في البيمارستان العضدي. وكان معاصراً للشيخ الرئيس ابن سينا الذي أثنى على تصانيفه في الطب والمنطق والطبعيات.

ومن أطباء **بغداد ابن بطلان النصراني** واسمه أبو الحسن المختار بن بوانيس بن عبدون بن بطلان وكانت بينه وبين ابن رضوان المصري المسلم مكاتبات ومناقرات. وكانت وفاته سنة 450هـ/1058م وله من الكتب: كتاب تقويم الصحة ومقالة في شرب الدواء المسهل وكتاب المدخل إلى الطب وكتاب دعوة الأطباء.

ومن أطباء بغداد **قسطا بن لوقا البعلبكي** الطبيب الفيلسوف المنجم، عاش في أيام المقتدر العباسي ونقل كتباً كثيرة من اليونانية إلى العربية.

ومن أشهر أطباء العراق **أمين الدولة أبو الحسن هبة الله بن أبي العلاء صاعد بن إبراهيم بن التلميذ**. كان رئيس الأطباء (ساعورا) في البيمارستان العضدي. وكان أمين الدولة نصرانياً وتولى مناصب عدة ومنها الوزارة وكان لا يقبل عطية إلا من خليفة أو سلطان ولم يكن ينافسه في الطب إلا **ابن أبي البركات اليهودي**. وكانت وفاة ابن التلميذ سنة 560هـ وله من العمر 94 سنة ومات نصرانياً وخلّف أموالاً وضياعاً وقصوراً وجواهر كثيرة ورثاه الشعراء ومدحوه في حياته ومنهم السيد النقيب الكامل نقيب الأشراف. والشريف محمد بن الهبارية العباسي والشاعر أبو إسماعيل الطغرائي.

ومنهم **أبو البركات هبة الله علي بن ملكا اليهودي** وكان في خدمة المستنجد بالله ثم المستضيء بالله العباسي. وسبب إسلامه إنما كان لعدم قيام قاضي القضاة له. وكان أبو البركات إذا دخل على الخليفة قام جميع من في المجس إلا الخليفة وقاضي القضاة فاستاء من ذلك وأعلن إسلامه ليقوم له قاضي القضاة!!

ومنهم أبو الفرج **صاعد بن هبة الله النصراني** صار طبيباً للخليفة الناصر العباسي وتولى عدة وزارات، وتكبر على الجند وأساء معاملتهم وأهان كثيراً من الضباط فاغتالوه سنة 620هـ وكان ما تركه بعد وفاته 813,000 دينار ذهباً بالإضافة إلى الضياع والقصور والبساتين والجواهر!!

ومنهم **أبو الحسن علي بن سهل بن ربن الطبري** (154-236هـ/ 770-861م) وكان طبيباً للمعتصم العباسي ثم صار نديماً **لابن المتوكل**، ووصفه الإمام محمد بن جرير الطبري بعلي بن ربن النصراني أما ابن أصيبعة وأبي القفطي فذكرا أنه كان يهودياً. وله كتاب رائع في الطب اسمه «فردوس الحكمة» وهو في مجلد واحد نشره وحققه الدكتور محمد زبير الصديقي وطبع في برلين عام 1928 وعندي نسخة منه. وقالوا إنه أسلم على يد المعتصم العباسي فصار من أقرب المقربين إليه.

واشتهر من **أطباء المغرب والأندلس** عدد من الأطباء اليهود والنصارى منهم **السمؤال بن يحيى بن عباس المغربي**. ثم انتقل من المغرب إلى ديار بكر (في تركيا حالياً) ثم أذربيجان وخدم بيت البهلوان حكام مراغة بالطب (في أذربيجان) وارتحل إلى الموصل وأعلن إسلامه هناك ورد على اليهود وصنف كتاباً في تفنيد أباطيلهم وتحريف التوراة وصنف كتاب «المفيد» في الطب للوزير مؤيد الدين الحسين بن محمد سنة 564هـ.

ومنهم **إسحاق بن سليمان الإسرائيلي** يهودي ولد بمصر وسكن

القيروان (تونس) وصار طبيباً لأول الخلفاء الفاطميين عبيدالله المهدي. وعُمِّرَ حتى بلغ مائة سنة.

ومنهم **حسداي بن بشروط الإسرائيلي** ظهر في زمن عبدالرحمن الناصر (الثالث) الأموي واشتهر باستخراج العقاقير وله كتب في الطب.

ومنهم **يحيى بن إسحاق القرطبي النصراني** وصار طبيباً لعبدالرحمن الناصر الثالث الأموي ثم تولى **الوزارة الكبرى** لديه. وما أعظمها من مصيبة حيث يتولى نصراني وزارة الدولة الكبرى ويتصرف في الدولة وفي المسلمين.. والدولة في الأندلس محاطة بالأعداء من النصارى.. وهذا من أسباب الوهن وضياع الأندلس على المسلمين.

ومنهم **نقولا الراهب** أرسله إمبراطور القسطنطينية أرمانيوس لعبدالرحمن الناصر ليترجم له كتاب ديسقوريدس في النباتات الطبية من اليونانية إلى العربية. وهو أول من عمل ترياق الفاروق.

ومنهم **يوسف بن أحمد بن حسداي الإسرائيلي** سافر من الأندلس إلى مصر في أيام الحاكم بأمر الله الفاطمي. وكان طبيباً للوزير محمد بن نور الدولة المعروف بالمأمون. وله كتاب «الشرح المأموني لكتاب الإيمان لأبقراط» وكتاب «الإجمال في المنطق» واشتغل بالطب والعلوم الطبعية.

ومنهم **ابن بكلارش من أكابر أطباء اليهود** بالأندلس ونال حظوة كبيرة عند ملوك الطوائف من بني هود وألف كتاب المجدولة في الأدوية لأحمد بن المؤتمن بالله بن هود الأمير.

ومن أطباء مصر والشام من أهل الذمة مجموعة كبيرة نذكر منهم:

بليطيان الإسكندراني النصراني: كان من رجال الكنيسة المعدودين وولاه المنصور العباسي بطريركية الإسكندرية وهي أهم منصب مسيحي ديني في مصر. وعمل بالطب أيضاً فلما اعتلّت جارية الرشيد المصرية قدم

عليها بليطيان وداواها بالسمك المملح المعروف آنذاك بالصير (ويعرف اليوم بالفسيخ) فلما أطعمها منه استردت صحتها فسُرَّ الرشيد ووهب له مالاً كثيراً وجعل الكنائس اليعقوبية في مصر وهي في الأصل معادية لبليطيان الملكاني تحت قيادة بليطيان وكانت وفاته سنة 186هـ.

ومنهم **إبراهيم بن عيسى النصراني** صار طبيباً لأحمد بن طولون وكانت وفاته بالفسطاط سنة 260هـ.

ومنهم **سعيد بن توفيل النصراني** وكان من جملة أطباء أحمد بن طولون.

وظهر **نسطاس بن جريج النصراني** في دولة الإخشيد بن طغج وكان من جملة أطبائه.

وكان **موسى بن العازار الإسرائيلي وأبناؤه إسحاق وإسماعيل** متقدمين في الطب وعملوا لدى المعز لدين الله الفاطمي.

وأما **يوسف البطريق النصراني** فكان طبيباً للخليفة العزيز الفاطمي وكان من رجال الكنيسة المعدودين فجعله العزيز بطريركاً على بيت المقدس.

وقبله كان **سعيد بن البطريق** طبيباً ماهراً في عهد الخليفة العباسي القاهر بالله وجعله بطريقاً (بطريركاً) على الإسكندرية سنة 321هـ.

ومن هؤلاء الأطباء **أبو كثير إفرائيم بن الزفان الإسرائيلي** قرأ الطب على علي بن رضوان المشهور في مصر. وكان محباً للكتب ولما مات ترك 20,000 مجلد في مكتبته وأموالاً وفيرة وضياعاً وعقاراً ومجوهرات كثيرة.

ومنهم **سلامة بن رحمون الإسرائيلي** تلميذ إفرائيم المتقدم ذكره، ودرس المنطق على يد الأمير المبشر بن فاتك. وله عدة كتب في الطب

والعلوم ومنها كتابه «نظام الموجودات» و«مقالة في خصب أبدان النساء في مصر عند تناهي الشباب».

ومنهم **أبو العشائر هبة الله بن زين بن جميع الإسرائيلي** قرأ الطب على الشيخ عدنان بن العين زربي. **وكان أبو العشائر من جملة أطباء صلاح الدين الأيوبي** وحظي لديه، وكان رفيع المنزلة عنده عالي القدر، نافذ الأمر!!

وكان لدى صلاح الدين الأيوبي مجموعة من الأطباء يخدمونه وأهله وأمراءه والقادة من جنده ومنهم المسلم واليهودي والنصراني.

ومن أطباء صلاح الدين الأيوبي من اليهود: أبو العشائر هبة الله الإسرائيلي المتقدم ذكره **والموفق بن شوعة اليهودي** اشتهر بالكحل (طب العيون). **وأبو المعالي بن تمام بن هبة الله اليهودي** وكان ممن وجدوا الحظوة لدى صلاح الدين ثم لدى أخيه الملك العادل ومنهم **الحكيم إبراهيم السامري** (من فرقة السامرة وهي من فرق اليهود الذين يؤمنون بالأسفار الخمسة فقط ومعبدهم في جبل جرزيم في نابلس). اشتهر في دمشق ثم التحق بخدمة صلاح الدين الأيوبي وكان من المقربين لديه.

ومنهم سكرة الحلبي اليهودي عالج جارية للملك العادل نور الدين زنكي فحظي لديه وجمع ثروة طائلة، ثم خدم صلاح الدين وصار ابنه **عفيف بن سكرة من جملة أطباء صلاح الدين** وألف له رسالة في القولنج سنة 584. ومنهم **سديد الدين أبو الفضل داود بن أبي البيان الإسرائيلي** حظي لدى الملك العادل أبي بكر بن أيوب.

ومنهم **أبو الحجاج يوسف الإسرائيلي** يهودي مغربي من فاس، سافر إلى الديار المصرية وتتلمذ على يد موسى بن ميمون ثم صار طبيباً خاصاً للملك غازي بن الناصر صلاح الدين الأيوبي في حلب. كما كان

طبيباً للأمير فارس الدين القصري. وجمع ثروة طائلة. ومنهم **أبو البيان بن المدور الملقب بالسديد** وكان صلاح الدين يبالغ في إكرامه.

وأهم هؤلاء جميعاً **الرئيس موسى بن ميمون (أبو عمران)** المعروف لدى الغرب باسم ميمونيدس. وموسى بن ميمون أحد أهم شراح التوراة والتلمود على مدى العصور، ويقول عنه اليهود «ما بين موسى (أي ابن عمران عليه السلام) وموسى (أي ابن ميمون)، لم يوجد أعظم من موسى. وهو رئيس أحبار اليهود، في مصر ويتبعه كل اليهود الأرثوذكس في العالم إلى اليوم. وقد ولد في قرطبة ثم نزح مع والده وأسرته إلى المغرب. وهناك أعلن إسلامه ودرس الفقه المالكي، وعلوم الإسلام، كما تعلم الطب بعد أن برع في دراسة التوراة والتلمود على يد والده وعلماء يهود. ولما دخل موسى بن ميمون إلى مصر داوى القاضي الفاضل عبدالرحيم بن علي البيساني الذي كان رئيس ديوان الإنشاء في الدولة الفاطمية، ثم كان من أقرب الناس إلى صلاح الدين، واعتبر أحد أهم وزرائه ومستشاريه.

وقام القاضي الفاضل بتقديم موسى بن ميمون إلى صلاح الدين فوجد لديه الحظوة الكاملة والمقام الرفيع وتولى رياسة اليهود في مصر. ولما جاء رجل من المغرب شهد عليه بأنه قد أسلم هناك فذهبوا به إلى القاضي الفاضل فأعلن أنه أسلم مكرهاً فقال القاضي ﴿**لا إكراه في الدين**﴾. ولم يعتبر إسلامه إسلاماً صحيحاً ولذا لا تنطبق عليه أحكام الردة.

وارتفعت مكانة موسى بن ميمون في مصر وصار رئيساً للطائفة اليهودية من سنة 567هـ/1171م إلى سنة وفاته 601هـ/1204م، ومع ذلك فقد صار رئيساً للأطباء في بلاط صلاح الدين الأيوبي ثم في بلاط ابنه الملك الأفضل علي بن يوسف ملك دمشق. وجمع الأموال والضياع واشتهر بالطب ولم يكن يداوي أحداً من المسلمين أو النصارى إلا بمقابل كبير، ولم

يكتف كما يفعل بعض كبار الأطباء بالأعطيات الضخمة من السلطان والأمراء والأغنياء، فقد كان كما يقول **إسرائيل شاحاك** (أحد أهم الكتاب في إسرائيل اليوم وأحد علماء الكيمياء وهو معارض لسياسة إسرائيل التوسعية التلمودية التوراتية بقوة) في كتابه «**الديانة اليهودية وتاريخ إسرائيل**»، يرى حسب تعاليم الهلاكاه التلمودية، إن على اليهودي أن لا ينقذ حياة الأغيار (أي غير اليهود) بل يجب عليه إذا وقع غير اليهودي في بئر ألا ينقذه. ويورد نص ما قاله موسى بن ميمون: «أما بالنسبة للأغيار الذين لسنا في حالة حرب معهم، فينبغي ألا نتسبب في موتهم، ولكن إنقاذهم ممنوع، فإذا شوهد أحدهم على سبيل المثال يسقط في البحر فينبغي الامتناع عن إنقاذه لأنه مكتوب وأنت لن تقف ضد دماء قرينك، والأغيار ليسوا أقرانك. وينبغي على الطبيب اليهودي خصوصاً ألا يعالج الأغيار». وبما أن ابن ميمون نفسه طبيب مشهور في بلاط صلاح الدين ويداوي الأغيار فيبرّر ذلك بقوله: «إلا إن كان رفض اليهودي، وخاصة الطبيب اليهودي، إنقاذ حياة الأغيار قد يثير، إذا شاع الرفض، عداء الأغيار من ذوي النفوذ مما قد يعرض اليهودي، بل كل اليهود للخطر.. ولكنك إذا كنت تخشاه أو تخشى عداوته فاعمل على شفائه لقاء أجر، وممنوع عليك مداواته بدون أجر. وبالتالي لابد من أن تأخذ أكبر أجر ممكن». ويقول إسرائيل شاحاك عن موسى بن ميمون: «فإن إصراره على أخذ الأجر كان من أجل تأكيد أن عمله الطبي ليس من أعمال الخير والبر والإحسان، بل واجب لا يمكن تفاديه».

وقد اشتهر عن أطباء أهل الذمة وخاصة في الأندلس من اليهود والنصارى أنهم كانوا يسقون مرضاهم من المسلمين مواداً سامة تؤدي إلى وفاتهم، وخاصة إذا كان المريض من العامة ولا نفوذ له. ولهذا نرى عبدالملك بن حبيب الألبيري الأندلسي فقيه الأندلس المتوفي سنة 238هـ يقول في رسالته الموجزة «الطب النبوي» «وإن كان الطبيب من أهل الذمة

فسقى المريض دواء فمات، فعلى السلطان أن يكشف عما سقاه، وإن كان طبيباً معروفاً بالطب والبصر به، للمظنة التي تواقعه لعداوة اليهود والنصارى للمسلمين».

وقد تكرر مثل هذا الكلام لدى الفقهاء وخاصة في كتب الحسبة نتيجة كثرة الحوادث من هذا القبيل في أماكن مختلفة من الأراضي الإسلامية.

ويذكر إسرائيل شاحاك في كتابه «الديانة اليهودية وتاريخ إسرائيل» أن موسى بن ميمون قال: «ومن المسموح تجربة عقار من العقاقير على كافر إن كان ذلك يفي بغرض ما، ولو أدى ذلك إلى الإضرار به أو حتى قتله. ولكن أهم شرط في ذلك ألا يُكشف الأمر ولا يُصاب اليهودي، بل وعامة اليهود في تلك المنطقة بالضرر والأذى نتيجة هذه الأعمال». فقد قال التلمود «إن حياة غير اليهودي لا تساوي حياة الكلب أو الخنزير». وقال التلمود: «اقتل الصالح من غير اليهود، والكفرة الأغيار كلهم أنجاس».

وفي التلمود «تتميز أرواح اليهود عن باقي الأرواح بأنها جزء من الله كما أن الابن جزء من أبيه. والإسرائيلي معتبر عند الله أكثر من الملائكة. وإذا ضرب أممي (غير يهودي) إسرائيلياً فكأنما ضرب العزة الإلهية ويستحق الموت. ولو لم يخلق الله اليهود لانعدمت البركة في الأرض. والفرق بين اليهود وباقي الشعوب كالفرق بين الإنسان والحيوان. والخارجون عن دين اليهود خنازير نجسة، وقد خلق الله الإنسان ليكون لائقاً بخدمة اليهود الذين ما خلقت الدنيا إلا من أجلهم. ويجب على اليهودي أن يبذل جهده لمنع استملاك غير اليهود. وسرقة غير اليهودي ليست سرقة بل هي استرداد لمال اليهودي. وحياة غير اليهودي ملك لليهودي فكيف بماله. ويجوز لليهودي أن يحلف مائة يمين كاذبة في

معاملته لغير اليهود. إذ إن اليمين جعلت لحسم النزاع بين الناس، وغير اليهود ليسوا أكثر من حيوانات. ويجوز لليهودي أن يشهد زوراً ويقسم على ذلك حسب ما تقتضيه المصلحة مع غير اليهودي. ولليهودي لا تقرض بربا ولغير اليهودي لا تقرض إلا بالربا... إلخ».

ويقرر موسى بن ميمون كما يقول إسرائيل شاحاك أنه على الطبيب اليهودي والقابلة اليهودية ألا تعمل يوم السبت إلا إذا كان المريض أميراً أو سلطاناً أو ذا نفود فلابد من مداواته وتوليد نسائه لأن عدم فعل ذلك سيضر باليهود. أما غيره من العامة فلا يجوز مداواتهم. وخاصة يوم السبت.

ويقرر الحاخام حاتام سوفير المتوفي سنة 1832م في بحثه Responsa كما ينقله عنه إسرائيل شاحاك أن المسلمين والنصارى ليسوا فقط عباد أوثان، وإنما ينبغي الامتناع البتة عن إنقاذ أي واحد منهم. ويشبّههم بالعماليق الذين كانوا في فلسطين.. والتلمود واضح في قوله «من المحظور إكثار بذرة العماليق» وعليه فإنه محرّم على اليهودي مساعدة هؤلاء الأغيار طوال الأسبوع. وبما أن الفلسطينيين هم من نسل العماليق والكنعانيين الذين أمرت التوراة والتلمود بإبادتهم فإنه ينبغي العمل بكل وسيلة على إنقاص نسلهم وعدم إنقاذ أي واحد منهم يقع في خطر. ويستمر ذلك في حاخامات إسرائيل الذين ينادون بطرد الفلسطينيين من أرض إسرائيل التي وهبها لهم الرب بموجب مواثيق مؤكدة بدم العزلة مع إبراهيم وإسحاق ويعقوب وموسى ويوشع بن نون... إلخ. فإن أبوا أن يخرجوا من أرض إسرائيل فيجب إبادتهم. ويقول إسرائيل شاحاك: «إن خداع الأغيار عوضاً عن مساعدتهم أمر لا بأس به». وتقرر التوراة عدم عقد سلام مع الفلسطينيين، بل يجب إبادتهم أو طردهم من الأرض التي وهبهم الله إياها.. أرض إسرائيل!! جاء في سفر التكوين (11/34، 12):

«احترز من أن تقطع عهداً مع سكان الأرض التي أنت آتٍ إليها، لئلا يصيروا فخاً في وسطك ومناخس في جنبك وقذى في عينك. احترز من أن تقطع عهداً مع سكان الأرض».

وفي سفر **العدد** (الإصحاح 33) قال لهم الرب: «إنكم عابرون الأردن إلى أرض كنعان (أي فلسطين) فتطردون كل سكان الأرض من أمامكم، تملكون الأرض. وتسكنون فيها. قد أعطيتم الأرض لكي تملكوها، وتقسمون الأرض بالقرعة حسب عشائركم. وإن لم تطردوا سكان الأرض من أمامكم يكون الذين تستبقون منهم أشواكاً في أعينكم ومناخس في جنوبكم ويضايقونكم على الأرض التي أنتم ساكنون فيها».

لهذا قال الرب: «هذه هي الفرائض والأحكام التي تحفظونها لتعملوها: الأرض التي أعطاك الرب إله آبائك لتمتلكها كل الأيام التي تحيون على الأرض، تخرّبون جميع الأماكن» (سفر التثنية الإصحاح 1/12–2) وهذا يفسر عمليات هدم المنازل وتجريف الأراضي الزراعية وتخريب ممتلكات الفلسطينيين اليوم فهم ينفذون أوامر الرب حرفياً.

وفي سفر **التثنية** أيضاً (الإصحاح 16/20-18): «وأما مدن هؤلاء الشعوب التي يعطيك الرب إلهك نصيباً، فلا تستبق فيها نسمة، بل تحرّمها تحريماً، أي تبيدها إبادة تامة. وفي سفر **التثنية** الإصحاح 11 جاء ما يلي:

«ويطرد الرب جميع هؤلاء الشعوب فترثون شعوباً أكبر منكم وأعظم منكم. كل مكان تدوسه بطون أقدامكم لكم، من البريّة ولبنان من النهر، نهر الفرات إلى البحر الغربي (أي البحر الأبيض المتوسط أو نهر النيل) يكون تخومكم. لا يقف إنسان في وجهكم. الرب إلهكم يجعل خشيتكم ورعبكم على كل الأرض التي تدوسونها بأقدامكم كما كلمكم الرب».

وتقول التوراة حسب زعمهم «متى أتى الرب إلهك إلى الأرض التي أنت داخل إليها لتمتلكها وتطرد شعوباً كثيرة أمامك، ودفعهم الرب فإنك تحرّمهم. لا تقطع معهم عهداً، ولا تشفق عليهم، لأنك شعب مقدس للرب إلهك. إياك قد اختار الرب لتكون له شعباً. أخصّ من جميع الشعوب الذين على وجه الأرض، مباركاً تكون فوق جميع الشعوب، وتأكل كل الشعوب. لا تشفق عيناك عليهم».

لهذا صرحت جولدا مائير في 15 أكتوبر 1971 لصحيفة لوموند الفرنسية بما يلي: «وجد هذا البلد (إسرائيل) تنفيذاً لوعد الرب ذاته، ولهذا لا يصح أن نسأله إيضاحاً عن شرعية هذا الوجود». ويقول موشى ديان في الجيروزالم في 10 أغسطس 1967: «إذا كنا نملك الكتاب المقدس، وإذا كنا نعتبر أنفسنا شعب التوراة، فينبغي أن نمتلك بلاد التوراة وبلاد القضاة، أرض أورشليم (القدس) وحبرون (الخليل) وأريحا، وأماكن أخرى كثيرة».

وكتب بيرسون دينور أول وزير للتعليم في إسرائيل: «ليس في بلادنا مكان إلا لليهود. وسنقول للعرب: ارحلوا، فإن لم يرضوا بذلك، وعمدوا إلى المقاومة فسنرحّلهم بالقوة». وأكد هذا المعنى جوزيف فايتز مدير الاستيطان عام 1967 «من الواضح أنه لا مكان في هذه البلاد لشعبين.. والحل الوحيد هو إسرائيل اليهودية التي تضم على الأقل إسرائيل الغربية (أي كل الضفة الغربية) بلا عرب، ولا مخرج إلا بنقل العرب إلى مكان آخر!! وإلا وجب إبادة الكل كما أمرت التوراة فقد جاء في سفر **صموئيل** الإصحاح الأول: «اقتل إبيمالك (ملك الفلسطينيين) اقتل الكل الرجال والنساء والأطفال والرضع والأبقار. قال الرب: فالآن اذهب واضرب عماليق وحرِّم كل ما لهم ولا تعف عنهم، بل اقتل رجلاً وامرأة، طفلاً ورضيعاً، بقراً وغنماً، حملاً وحماراً».

وفي سفر صموئيل الثاني الإصحاح (12/26-30): «فذهب داود إلى ربة عمون (عمان) وأخرج غنيمة المدينة كثيرة جداً وأخرج الشعب الذي فيها ووضعهم تحت مناشير ونوارج حديد وفؤوس حديد، وأمّرهم في أتون الآجر وأشعل فيهم النار. وهكذا فعل بجميع مدن بني عمون».

وفي سفر يشوع العديد من المجازر حتى أن المؤرخين يسمونه سفر المجازر يقول الرب: «فضرب يشوع كل أرض الجبل والجنوب والسهل والسفوح وكل ملوكها، لم يبق شارداً وحرَّمهم مع مدنهم ولم يستبق رجلاً ولا امرأة ولا طفلاً ولا رضيعاً ولا غنماً ولا حملاً ولا بقراً». قتل الجميع بأمر الرب.

هذا هو موسى بن ميمون شارح التوراة والتلمود وأهم أحبار يهود على مدى التاريخ وطبيب صلاح الدين بحيث كانت تضرب الطبول عندما يدخل قلعة صلاح الدين ويقوم لدخوله العلماء والأدباء وكل من في المجلس إلا السلطان صلاح الدين وقاضي القضاة، واستطاع هذا الحبر الإسرائيلي الحاقد المخادع أن يخدع سلطان المسلمين وقاضي قضاته القاضي الفاضل وجمهرة علماء المسلمين وعلية القوم. مع أنه هو صاحب كتاب «السراج وهو شروح وتعليقات على المشنا» وهو متن التلمود. وهو صاحب الكتاب الموسوعي «مشنا توراة» أي مراجعة التوراة وكتاب «دلالة الحائرين» وهو أهم كتبه الدينية والفلسفية و«رسالة اليمن» كتبها ليهود اليمن وأمرهم فيها بالتحايل وخداع المسلمين وغيرها كثير. وكلها كتب باللغة العبرية بالحرف العربي.

ويقول إسرائيل شاحاك في كتابه الفذ «الديانة اليهودية وتاريخ اليهود» ص 145: «نشر في أورشليم عام 1962 كتاب الشرائع لموسى بن ميمون والمسمى كتاب «المعرفة» باللغة العبرية ويظهر في النص العبري الوصية الكاملة القاضية بإبادة جميع الكفار وهم جميع الأغيار والقائلة

«إن واجب المرء أن يبيدهم بيديه». أما الترجمة الإنجليزية فتقول: «من واجب المرء أن يأخذ إجراءات فعلية لتدميرهم» وفي النص العبري أمثلة للشخصيات الهامة من الأغيار الذين يجب إبادتهم مثل يسوع الناصري وتلاميذه ولا تظهر هذه الفقرة مطلقاً في النص الإنجليزي.

ويستشهد كبير أحبار منظمة جوش إيمونيم الحالية في إسرائيل بكلام موسى بن ميمون بوجوب قتل أو طرد أي فلسطيني يرمي الحجارة على اليهود. فقد قال موسى بن ميمون «إن الكنعانيين خُيِّروا بين الفرار أو الخضوع لليهود تحت حكمهم يتصرفون فيهم كما يشاؤون أو القتل. وهذا بالضبط ما ينبغي على إسرائيل أن تفعله بالفلسطينيين»[20].

هذا هو موسى بن ميمون الذي سماه الغربيون ميمونيدس الذي يمجدونه والذي انتحل له أديب وطبيب يهودي ألماني دعاءً مزعوماً، ثم ترجم إلى اللغة الإنجليزية ومنها إلى كافة اللغات. وفي هذا الدعاء يقولون على لسان موسى بن ميمون: «يا إلهي القادر على كل شيء، خلقت جسد الإنسان بحكمة متناهية وباركت أرضك وأنهارك وجبالك فمنحتها مواد شافية، وهي تعين مخلوقاتك على تخفيف معاناتهم وتشفي أمراضهم. ومنحت الحكمة للإنسان ليخفف معاناة أخيه الإنسان واستخلاص المواد الشافية ولاكتشاف قدراتها.. واستخدامها لتناسب كل داء. واخترتني بحكمتك الإلهية للعناية بحياة وصحة مخلوقاتك. وأنا الآن على وشك أن أكرّس نفسي لواجبات مهنتي فهبني يا إلهي القدير العون في هذه الأعمال الجليلة لتفيد الجنس البشري، لأنه بدون مساعدتك فلن يكلل النجاح أبسط الأشياء. رب ألهمني لمهنتي ولخدمة مخلوقاتك، ولا تدع التعطش للربح والطموح للشهرة والإعجاب أن تتدخل في مهنتي، ويمكنها أن تقصيني عن المهمة الكبرى المتمثلة في صنع الخير لمخلوقاتك». ويستمر الدعاء الجميل الرائع على هذا المنوال، وقد عرف في

أوروبا في القرن التاسع عشر الميلادي باسم قسم موسى بن ميمون (ميمونيدس) وما أبدعه وأجمله من قسم. ولكنه منسوب كذباً وبهتاناً إلى موسى بن ميمون الذي تقول كتبه الموثقة بالعبرية بإبادة الأغيار وإجراء التجارب عليهم وعدم مداواتهم إذا أمكن وغشهم وخداعهم في جميع الأحوال.

وقد انخدعت نقابة الأطباء بالقاهرة بهذا القسم الجميل الرائع وأوردته في «نظام وواجبات الطبيب وآداب المهنة» ونسبته كما فعلت المصادر الغربية إلى ميمونيدس، وقد ترجمته عن اللغة الإنجليزية التي وضعها بأسلوبه الرائع الأديب ألفريد نوالد عن الأصل الألماني الذي وضعه طبيب يهودي مجهول ونسبه إلى موسى بن ميمون (ميمونيدس).

إن الخداع والكذب هو مفتاح شخصية اليهودي وبالذات أكابرهم مثل موسى بن ميمون الذي له شارع باسمه في قرطبة حيث ولد، وفي فاس حيث عاش فترة، وفي القاهرة حيث ظهر نجمه وبزغ، وفي القدس (أورشليم) بعد أن احتلتها إسرائيل، وله في مدن كثيرة في العالم شوارع باسمه بما فيها كثير من المدن العربية والإسلامية!!

ولقد مدح الشعراء والكبراء في دولة صلاح الدين موسى بن ميمون أبو عمران ومنهم القاضي السعيد بن سناء الملك الذي قال فيه:

أرى طب جالينوس للجسم وحده وطب ابن عمران للعقل والجسمِ
فلو أنه طبٌّ الزمان بعلمه لا برأه من داء الجهالة بالعلمِ
ولو كان بدر التّم من يستطبّه لتمَّ له ما يدعيه من التمِّ
وداواه يوم التم من كَلَف به وأبرأه يوم السرار من السقمِ

هذا مع أن مؤلفات موسى بن ميمون الطبية سقيمة. وهي مجرد تجميع من كتب من سبقه وليس فيها أي إبداع، ولكن المخادعة والقدرة

على التضليل لا تبارى عند موسى بن ميمون. وقد قال عنه ابن القفطي في كتابه «إخبار العلماء بأخبار الحكماء» «إنه كان يشارك الأطباء ولا ينفرد برأيه لقلة مشاركته، ولم يكن رفيقاً في المعالجة والتدبير». وقال «إنه صنف مختصراً لواحد وعشرين كتاباً من كتب جالينوس فجاء في غاية الاختصار وعدم الفائدة لم يفعل فيه شيئاً». وهكذا استطاع هذا الأفاق الكبير أن يدجّل على سلطان المسلمين صلاح الدين الأيوبي ورجال دولته وأخصهم القاضي الفاضل الذي كان شديد المحبة لهذا اليهودي الأفاق الدجال، ولابنه إبراهيم بن موسى بن ميمون والذي صار طبيباً للملك الكامل محمد بن أبي بكر الأيوبي.

أشهر أطباء صلاح الدين الأيوبي من النصارى

أبو سليمان داود بن أبي المنى النصراني وأولاده. كان طبيباً في أواخر الدولة الفاطمية وحظي لديهم ثم لما انتقلت الأمور إلى صلاح الدين جعله من أطبائه. وكان قد بشر صلاح الدين بفتح القدس، وطلب من صلاح الدين أن يعتني بأولاده فاعتنى بهم وجعلهم في رعاية أخيه الملك العادل.

وقد خدم ابنه أبو سعيد بن أبي سليمان الملك الناصر صلاح الدين بالطب ثم خدم الملك العادل. وكذلك فعل **إخوته أبو شاكر وأبو النصر وأبو الفضل** وكلهم أبناء أبي سليمان بن أبي المنى. **ومنهم موفق الدين أبو نصر أسعد بن إلياس بن جرجس المطران** كان من أطباء صلاح الدين. ومنهم **أبو الفرج النصراني** كان من جملة أطباء صلاح الدين ثم اختص بخدمة الملك الأفضل علي بن صلاح الدين، واشتغل أولاده بالطب في خدمة الدولة الأيوبية. ومنهم **أبو منصور النصراني** التحق بخدمة صلاح الدين في دمشق وصار من جملة أطبائه. ومنهم **أبو النجم بن أبي غالب النصراني**

برع في الطب في دمشق والتحق بخدمة صلاح الدين وقد ولد له ابن اشتهر بالطب وتولى المناصب الباذخة في الدولة الأيوبية وتولى الوزارات وهو أمين الدولة أبو الفتح بن أبي النجم. ومنهم **رشيد الدين بن أبي حليقة بن أبي الخير النصراني** وكان طبيباً لملوك بني أيوب وحظي لديهم.

وعندما مرض ريتشارد قلب الأسد ملك انجلترا وأحد أهم ملوك الحملة الصليبية ولم يفلح أطباؤه في مداواته أرسل له صلاح الدين جملة من أطبائه النصارى لمداواته فنجحوا في ذلك.. وكان ذلك من أسباب العلاقة الحسنة، رغم الحروب بين صلاح الدين وريتشارد، ولكي يعرف مقدار تسامح المسلمين حتى أن عدداً من أطباء صلاح الدين كانوا من النصارى، فوقع ذلك في قلب ريتشارد قلب الأسد وخفف قليلاً من غلوائهم وحقدهم على المسلمين وعلى صلاح الدين.

وظهر في الدولة الأيوبية ثم في الدولة المملوكية عدد من الأطباء اليهود والنصارى وتولوا المناصب الباذخة، وكانوا أطباء الدولة ومنهم **رشيد الدين بن أبي حليقة بن أبي الخير النصراني**.. صار طبيباً للملك الكامل محمد ابن الملك العادل أبي بكر بن أيوب ثم خدم **ابنه الملك الصالح نجم الدين أيوب**، وخدم بعده طوران شاه بن الملك الصالح. ولما قتل طوران شاه سنة 648هـ تحول إلى خدمة المماليك وصار طبيباً خاصاً للسلطان الظاهر بيبرس البندقداري.

ومنهم **مهذب الدين أبو سعيد محمد بن أبي حليقة النصراني**. وهو ابن أبي حليقة المتقدم ذكره، وكان اليهود والنصارى والصابئة يتسمون بأسماء المسلمين ويتكنون بكناهم حتى يندمجوا في المجتمع المسلم، وكان بعضهم يحفظ القرآن الكريم حفظاً جيداً ويستشهد به. وثقافة أكثرهم ثقافة أدبية عربية واسعة. وكان مهذب الدين محمد بن أبي حليقة نصرانياً رغم اسمه الموهم بأنه مسلم واشتغل بالطب لدى السلطان الظاهر بيبرس الذي كان يكرمه وكانت له المكانة العالية.

ومنهم **رشيد الدين أبو سعيد بن موفق الدين يعقوب من نصارى القدس** وتميز بالطب واللغة العربية والتحق بخدمة الملك الكامل محمد بن الملك العادل أبي بكر أيوب سنة 631هـ بالقاهرة وله كتاب في طب العيون وتعاليق على كتاب الحاوي للرازي.

ومن السابقين **عيسى الرقيّ** كان طبيباً لسيف الدولة الحمداني وكان ينقل من السريانية إلى العربية كتباً كثيرة.

ومنهم **أبو الفرج جورجس بن يوحنا اليبرودي النصراني اليعقوبي** من النصارى اليعاقبة، وكان عالماً بصناعة الطب عاملاً بها وله مراسلات مع ابن رضوان المصري.

ومنهم **أوحد الدين عمران بن صدقة الإسرائيلي الدمشقي** تعلم الطب على يد والده وعلى يد الشيخ رضي الدين الرحبي وصار طبيباً للملوك من بني أيوب. وداوى الملك العادل أبو بكر بن أيوب والملك الناصر داود بن الملك المعظم في دمشق وكانت وفاته بحمص سنة 637هـ.

ومنهم **موفق الدين يعقوب بن سقلاب النصراني** وصار طبيباً للملك المعظم عيسى بن أبي بكر بن أيوب ثم بعد وفاته صار طبيباً لابنه الملك الناصر داود بن عيسى وظهر بعده ابنه سديد الدين أبو منصور بن يعقوب بن سقلاب النصراني وصار طبيباً للملك الناصر داود بن عيسى.

ومنهم **صدقة بن منجا الإسرائيلي** خدم بالطب الملك الأشرف بن الملك العادل أبي بكر بن أيوب. وله كتاب في شرح التوراة وكتباً في الطب.

ومنهم **أمين الدولة الصاحب أبو الحسن بن غزال بن سعيد** كان سامرياً (من فرق اليهود) ثم أسلم واشتهر بالطب. وكان طبيباً للملك الأمجد بهرام شاه الأيوبي وتولى له الوزارة. ولما توفى الملك الأمجد سنة

628هـ وتولى الملك الصالح عماد الدين إسماعيل تسنم الوزارة مرة أخرى. وكان أمين الدولة يستولي على أملاك دمشق ويرتشي حتى ضجَّ منه الخاصة والعامة فقبض عليه الملك وصادر أملاكه وأودعه السجن.

ومنهم **أبو الفرج بن القف أمين الدولة** اشتهر بالطب والجراحة وخدم أمير عجلون بالطب وكانت وفاته سنة 685هـ.

الوزراء من اليهود والنصارى

كانت وزارة المالية حكراً على النصارى في الدولة الأموية ثم شاركهم فيها اليهود والصابئة في الدولة العباسية، ودولها الكثيرة، مثل الطولونية والإخشيدية. وفي الدولة الفاطمية كانت الوزارات الهامة في معظم الأحيان حكراً على اليهود والنصارى حتى قال الشاعر:

يهود هذا الزمان قد بلغوا غاية آمالهم وقد ملكوا
العزُّ فيهمُ والمالُ عندهمُ ومنهم المستشار والملكُ
يا أهل مصر إني نصحت لكم تهودوا، قد تهود الفلكُ

ابن النغريلة في الأندلس إسماعيل وابنه يوسف

ومن هؤلاء الوزراء **ابن النغريلة** الذي تولى الوزارة في الأندلس. ولفظ النغريلة تحريف لكلمة ناغيد العبرية التي وردت في أسفار العهد القديم بمعنى القيم على المعبد أو المدبر أو رئيس القصر أو قائد فصيل من الجيش كما يقول ابن البسام.

وقد أطلق هذا اللقب على **شموئيل (أي إسماعيل أو سمع الله لي) بن يوسف المكنى بأبي إبراهيم**. وقد نشأ إسماعيل هذا بقرطبة واضطرته

فتنة البربر أن يغادرها عام 399هـ إلى مالقة. واستطاع بذكائه وقدرته على صناعة الكتابة أن يصبح كاتب الدولة، ووثق فيه باديس بن حبوس ولي العهد وخاصة بعد أن كشف مؤامرة تدبر ضده. وكان ابن النغريلة من المتآمرين ولكنه ضحى بهم وفضح مؤامرتهم عند باديس لينال لديه الحظوة فزادت مكانته ووصل إلى منصب الوزارة بعد أن تولى الحكم بعد أبيه. وكان من أسباب اطمئنان باديس أن ابن النغريلة ذمي لا تشره نفسه للحكم على عكس الآخرين في إمارات الطوائف، فكلما قوي وزير دبر مؤامرة ليستولي هو على الملك بدلاً من الأمير. وكانت لإسماعيل هذا قدرة وبراعة في تنظيم الإمارة وجباية الأموال حتى قال فيه ابن حيان في كتابه الإحاطة: «وكان هذا اللعين في ذاته، على ما زوى الله عنه من هدايته، من أكمل الرجال علماً وحلماً وفهماً وذكاءً ودماثة، وركانة ودهاء ومكراً، وملكاً لنفسه، وبسطاً من خلقه ومعرفة بزمانه ومداراة لعدوه».

وقد تمكن إسماعيل بهذا المكر والدهاء أن يسيطر على الدولة وأن يجعل المناصب الهامة فيها حكراً على اليهود، حتى اكتسبوا واستطالوا على المسلمين كما يقول ابن حيان في «الإحاطة».

ثم تولى بعده الوزارة ابنه يوسف الذي ثقفه ثقافة واسعة وألحقه بخدمة بلكين بن باديس الذي تولى بعد أبيه. وكان بلكين محباً للشراب مسرفاً واستطاع يوسف بن إسماعيل أن يتقرب إلى الأمير باديس نفسه وذلك بعد رشوة الوزيرين علي وعبدالله ابني القروي ثم دبر لهما المكايد ونزع ما لهما من مال وسلمه للأمير باديس. ثم تمكن بعد ذلك من السيطرة على بلكين فصارت الدولة كلها في يده.

ولم يكن يوسف حصيفاً مثل والده فأظهر استطالته على المسلمين الذين أحسنوا إليه واستطاع أن يبعد رجال قبيلة صنهاجة التي يعتمد عليها الأمير باديس وابنه. ثم لم يكتف بذلك كله بل بلغت به الوقاحة أن

يسب النبي محمد صلى الله عليه وسلم في كتاب وضعه ثم وضع كتاباً يدعي فيه هذا الوقح معارضة القرآن الكريم. وذلك في الفترة ما بين سنة 456-459هـ وأدى ذلك إلى نقمة العلماء والأمة على هؤلاء اليهود المجرمين المتطاولين على الإسلام ونبي الإسلام وكتاب الإسلام القرآن المجيد. وانتشرت في تلك الآونة قصيدة للشيخ أبي إسحاق الألبيري يحرّض فيها صنهاجة على التخلص من هذا الوزير اليهودي الوقح ومن كل قومه الذين بغوا وتجبروا. وفيها يقول:

وأنّي احتللت بغرناطة فكنتُ أراهم بها عابثينْ
وقد قسّموها وأعمالها فمنهم بكل مكان لعينْ
وهم يقبضون جبايتها وهم يخصمون وهم يقسمونْ
وهم يلبسون رفيع الكسا وأنتم لأوضاعها لابسونْ
وهم أمناكم على سركم وكيف يكون أميناً خؤونْ

ورد ابن حزم على رسالة ابن النغريلة رداً قوياً وأثارت المسلمين ضد هؤلاء اليهود الفجرة فثارت صنهاجة وثار المسلمون أجمعون وقتلوا ابن النغريلة ومن معه من اليهود.

رسالة ابن حزم في الرد على ابن النغريلة

بدأ ابن حزم رسالته بنقد أولي الأمر من المسلمين الذين وسَّدوا أمور الدولة إلى أعدائها ومكنوا لهم فيها فقال: «اللهم إنا نشكو إليك تشاغل أهل الممالك من أهل ملكنا بدنياهم عن إقامة دينهم، وبعمارة قصور يتركونها عما قريب عن عمارة شريعتهم اللازمة لمعادهم ودار قرارهم، وبجمع أموال ربما كانت سبباً إلى انقراض أعمارهم، وعوناً لأعدائهم

عليهم، عن حياطة ملّتهم التي بها عزّوا في عاجلتهم، وبها يرجون الفوز في آجلتهم، حتى استشرف لذلك أهل القلّة والذّلّة، وانطلقت ألسنة أهل الكفر والشرك بما لو حقق النظر أرباب الدنيا لاهتموا بذلك ضعف همنا، لأنهم مشاركون لنا فيما يلزم الجميع من الامتعاض للديانة الزهراء والحمية للملّة الغرّاء، ثم هم بعد مترددون بما يؤول إليه إهمال هذه الحال من فساد سياستهم، والقدح في رياستهم، فللأسباب أسباب، وللمداخل إلى البلاد أبواب، والله أعلم بالصواب».

واستخدم ابن حزم التحذير والإنذار مستشهداً بقوله تعالى ﴿**ولا تركنوا إلى الذين ظلموا فتمسكم النار**﴾ [هود 113] وقوله تعالى ﴿**يا أيها الذين آمنوا لا تتخذوا الكافرين أولياء من دون المؤمنين**﴾ [النساء 144] وقوله تعالى ﴿**يا أيها الذين آمنوا لا تتخذوا اليهود والنصارى بعضهم أولياء بعض ومن يتولهم منكم فإنه منهم. إن الله لا يهدي القوم الظالمين**﴾ [المائدة 51].

وحذر من يهود ومكر يهود قائلاً: «لاسيما إن كان العدو من عصابة لا تُحسن إلا الخُبث مع مهانة الظاهر فيأنس المغتر إلى الضعف البادي (وذلك كان في زمنه أما اليوم فيعلنون صلفهم وكبرهم وتجبرهم) وتحت ذلك الختل والختر والكيد والمكر».

ثم رد على رسالة ابن النغريلة أفحم رد وأقواه، ولم يترك له قولاً إلا نقضه ولا رأياً إلا أبان خطأه وخطله. وبيّن ما في التوراة المحرفة من أباطيل وتناقضات تدل دلالة قاطعة على أنها قد حُرِّفَتْ وبُدِّلَتْ. ثم أنهى رسالته بقوله: «إن أملي لقوي وإن رجائي مستحكم في أن يسلط الله تعالى على من قرَّب هؤلاء وأدناهم وجعلهم بطانة وخاصة، ما سلط على اليهود.. فمن سمع هذا كله ثم أدناهم وخالطهم بنفسه من ملوك الإسلام فإنه إن شاء الله قمين على أن يحيق الله عزَّ وجلَّ به ما أحاق من الذلة

والمسكنة والهوان والصغار والخزي في الدنيا، سوى العذاب المؤلم في الآخرة».

ومنهم **بحر بن إسحاق القرطبي النصراني** تولى الوزارة لدى عبدالرحمن الناصر الثالث بعد أن كان طبيباً خاصاً له.

ومن هؤلاء اليهود الذين تولوا الوزارة **يعقوب بن كلّس** الذي وزر للمعز لدين الله الفاطمي ثم وزر لابنه نزار الملقب بالعزيز. وهو أول وزير في هذه الدولة. وقد ولد في بغداد سنة 318هـ/980م واشتغل بالتجارة والطب فترة شبابه ثم سافر إلى الشام وهو في سن المراهقة وكسب ثقتهم حتى بلغ درجة وكيل للتجار. وقد ذكر الحافظ ابن عساكر في تاريخ دمشق أنه كان يهودياً خبيثاً ذا مكر ودهاء وفطنة وذكاء.. وكان في قديم أمره خرج إلى الشام فنزل الرملة (في فلسطين)، وصار بها وكيلاً للتجار، فكسر أموال التجار وهرب إلى مصر. وفي مصر كسب ثقة رجال كافور الإخشيدي ثم ثقة كافور نفسه ولم تزل أحواله تتزايد مع كافور حتى صار الحجّاب والأشراف يقومون له ويكرمونه.. وأمر كافور بأن لا يُصرف دينار ولا درهم إلا بتوقيع يعقوب بن كلس. وقال عنه كافور «لو كان مسلماً لصلح أن يكون وزيراً» فقرر من فوره أن يعلن الإسلام وذلك في شهر شعبان سنة 366هـ وأسلم على يد كافور نفسه في الجامع العتيق (وهو جامع عمرو بن العاص في مصر القديمة). وقد شكك ابن عساكر في صدق إسلامه، وكذلك فعلت دائرة المعارف الإسلامية. وهي من وضع مجموعة كبيرة من المستشرقين الغربيين. واتهمه أبو يعلي القلانسي في كتابه ذيل تاريخ دمشق بأنه يهودي ماكر لم يسلم إلا طمعاً في الوزارة.

ولكن كافوراً لم يوله الوزارة حيث أبقى كافور على وزيره جعفر بن الفرات (ابن خنزابة) وكان يحذِّر كافور منه. ولم يلبث كافور إلا قليلاً حتى وافته المنية فاهتبل ابن الفرات الفرصة وصادر أموال يعقوب وسجنه.

ولكن يعقوب استطاع بالرشوة أن يخرج من السجن وانطلق إلى المغرب حيث لقي جوهر بن عبدالله الصقلي مولى المعز لدين الله الفاطمي وأكبر قواده. وتقرب إلى جوهر ودله على العورات في مصر وشجعه على دخولها وتوجه إلى المعز لدين الله فصار من حاشيته وكبار رجال دولته.

ولم يزل يترقى في خدمة المعز لدين الله الفاطمي حتى تولى أمر الديوان ثم تولى الوزارة. وكان يعقوب بن كلس يقرّب العلماء والأدباء والشعراء، ويعطي الجزيل من المال فمدحه الشعراء ووقفوا على بابه حتى عظم أمره وصار يعرف بالوزير الأجلّ. وضبط أمور الدولة ولاسيما المالية منها.

ولما تولى العزيز (نزار بن معد) بعد وفاة والده سدة الحكم اشتد ولعه بابن كلس حتى صار لا يمضي أمراً من الأمور من دون مشورته. فلما مات يعقوب بن كلس حزن عليه العزيز حزناً شديداً وبكاه ولحّده بنفسه وكُفِّنَ وحُنِّطَ بعشرة آلاف دينار. وخرجت القاهرة كلها في موكب جنازته ورثاه مائة شاعر فأجازهم العزيز جميعاً.

ثم تولى الوزارة **عيسى بن نسطورس النصراني** وهو من أقباط مصر. وفيه جلادة وكفاية ومال إلي النصارى من قومه فقلدهم الأعمال والدواوين وطرد المسلمين من وظائفهم الهامة في مصر كلها. واستناب في الشام رجلاً يهودياً يعرف بمنشأ بن إبراهيم بن الفرار فسلك مسلكه في التوفر على اليهود، وطرد المسلمين من الدواوين، وجعلها حكراً على بني ملته.

واغتاظ المسلمون فرفعت امرأة ظلامتها في رقعة أثناء سير العزيز ورمتها إليه ثم انسلت وفيها تقول: «يا أمير المؤمنين، بالذي أعزّ النصارى بعيسى بن نسطورس، واليهود بمنشأ بن الفرار، وأذلَّ المسلمين بك ألا نظرت في أمري» فحاولوا الوقوف على المرأة فلم يستطيعوا.

وتفكر العزيز في قولها ملياً، ثم قام وقال: «صدقت كاتبتها. تنبهنا على غلط فيه وغفلة عنه» ثم أمر بالقبض على عيسى بن نسطورس، وطرد الكتَّاب والمتصرّفين من اليهود والنصارى، وإرجاع المسلمين إلى وظائفهم. ولكن هذا الأمر لم يستمر حيث استطاع عيسى ببذل الأموال والاستشفاع بست الملك بنت العزيز، وكانت أم ست الملك نصرانية، وكان لا يردُّ لها طلباً، أن يطلب الصفح من العزيز فصفح عنه، ثم أعاده إلى الوزارة بشرط استخدام المسلمين في الدواوين، فحمل إليه عيسى ثلاثمائة ألف دينار ذهباً وقدَّمها للعزيز فاستعاد مكانته.

وتولى **أبو إسحاق بن إبراهيم بن هلال بن زهرون الصابي الحراني** ديوان المظالم وديوان الرسائل في أيام المطيع لله العباسي. وعرض عليه عز الدولة البويهي الوزارة الكبرى إن أسلم فأبى، رغم أنه كان يحفظ القرآن الكريم وكثيراً ما يستشهد بآياته في رسائله. وألف كتاباً في تاريخ بني بويه، ولكن بلغ عضد الدولة البويهي أنه يقول عن كتابه هذا «إنها أباطيل أنمّقها وأكاذيب ألفقها» فغضب عليه عضد الدولة وأراد قتله ولكن المنيّة عاجلته، وعاش أبو إسحاق بعدها في عزلة حتى وفاته سنة 384هـ، فرثاه الشريف الرضي بقصيدة طويلة وقال إنه بكى فيه أخلاقه الرضيّة.

وتولى **أمين الدولة هبة الله صاعد بن إبراهيم أبي التلميذ** الوزارة كان أوحد زمانه في الطب ورئيساً للأطباء (ساعورا) في البيمارستان العضدي. ثم تولى الوزارة بعد أن تولى رئاسة الأطباء وامتحانهم في بغداد. وكانت وفاته سنة 560هـ وله من العمر 94 عاماً، وقد مدحه الشعراء ومنهم السيد نقيب السادة الأشراف والشريف أبو يعلي محمد بن الهبارية العباسي والشاعر أبو إسماعيل الطغرائي.

ومنهم **أمين الدولة أبو الفتح بن أبي النجم النصراني** تولى الوزارة في الدولة الأيوبية في مصر بعد أن عمل بالطب فترة.

ومنهم **أمين الدولة الصاحب أبو الحسن بن غزال بن سعيد السامري**. كان طبيباً للملك الأمجد بهرام شاه الأيوبي ثم تولى الوزارة. ولما توفى الأمجد وتولى الملك الصالح عماد الدين إسماعيل بن الملك العادل الحكم أبقاه في الوزارة. وكان أمين الدولة أبو الحسن بن غزال السامري يستولي على أموال الناس في دمشق ويرتشي فبلغ ذلك الملك الصالح فصادر أملاكه وسجنه.

ومنهم أمين الدولة **أبو الفرج صاعد بن هبة الله النصراني** الوزارة للخليفة الناصر العباسي بعد أن اشتغل بالطب. ولكنه كان فظاً مع الجند وأساء معاملتهم فقتلوه عام 620هـ. ومنهم **أبو الفرج بن القف الطبيب الجراح** من نصارى الكرك بالأردن. تولى بها الوزارة وكانت وفاته سنة 685هـ.

وامتلأ تاريخ الدول الإسلامية المختلفة بأسماء النصارى واليهود والصابئة الذين تولوا الوزارات المختلفة. وكان ما يسمى منصب الوزير يوازي اليوم منصب رئيس الوزراء. وكانت الوزارة على ضربين: (1) وزارة **التنفيذ** ويكون الأمر فيها أصلاً للخليفة أو الملك أو السلطان. وهي تشبه إلى حد ما النظام الرئاسي حيث يكون رئيس الجمهورية هو المسؤول الأول ثم يأتي بعده رئيس الوزراء وصلاحياته تنتهي عند رئيس الدولة الذي يوجهه. وهناك **وزارة التفويض**: حيث تكون السلطات كلها تقريباً لرئيس الوزراء أو الوزير في الدولة أو كاتب الدولة، ويكون الخليفة أو الملك أو السلطان قد فوض إليه تسيير أمور الدولة، وتكون صلاحياته كبيرة جداً. وهي أشبه ما تكون بصلاحيات رئيس الوزراء اليوم في بريطانيا والهند ودول أوروبا الغربية.

ومن آخر الوزراء اليهود الوزير **جوزيف أصلان قطاوي** الذي تولى وزارة المالية في مصر سنة 1924م وفي العراق تولى عدد من هؤلاء اليهود

الوزارات المختلفة وكذلك في المغرب. وأما المستشار المالي للملك المغربي السابق والحالي فهو من اليهود المغاربة الخبراء بالشؤون المالية والذي له علاقات بالدوائر المالية في أوروبا وغيرها.

وأما النصارى الذين تولوا الوزارات في البلاد العربية في العصر الحديث فعدد كبير جداً منهم وخاصة في مصر وسوريا ولبنان والعراق والأردن. وكان **طارق حنا عزيز** نائب الرئيس صدام في العراق آخر هؤلاء القوم في العراق. **وفي سوريا تولى رئاسة الوزراء فارس الخوري** أكثر من مرة. وكان رجلاً كفؤاً ووطنياً مخلصاً. وفي لبنان ينص الدستور على أن يكون رئيس الجمهورية مارونياً مسيحياً، وذلك ما فرضته فرنسا عند الاستقلال. وتشتمل الوزارة على عدد كبير من النصارى.. مع أن المفروض في النظم الديمقراطية أن ينتخب الرئيس من الشعب سواء كان مسيحياً أو مسلماً، ولكن بما أن المسلمين أكثرية فلابد من النص على ديانة الرئيس. أما الحبشة وإريتريا ذات الأغلبية المسلمة فإنهما تحكمان من قبل النصارى. وكذلك كانت السنغال وبعض البلاد الإفريقية ومنها نيجيريا حيث إن رئيسها أبوسونجو نصراني وغالبية سكانها مسلمون.

الحكم الذاتي لغير المسلمين

وكان لكل طائفة من طوائف غير المسلمين في الدولة الإسلامية حريتها الدينية الكاملة، بل كانت الطائفة تختار رئيسها، ويوافق عليه الخليفة، ويصدر مرسوماً بذلك. ويعطيه الخليفة أو السلطان صلاحيات كاملة، ليس فقط في النظر في الشؤون الدينية للطائفة بل أيضاً في النظر في شؤونها الأخرى ويحق لهم التقاضي لديه أو لدى من ينوبه. ويجعل الخليفة أو السلطان لهذا الرئيس شرطة وسجناً، وله حق تنفيذ الأحكام بين أبناء طائفته دون الرجوع إلى المحاكم الإسلامية. ولم يكن **الجاوون** (رئيس

اليهود) أو **رئيس البطارقة** (رئيس النصارى) يدين بالولاء والخضوع لأحد سوى الخليفة أو السلطان.. ومع هذا فيحقّ لأبناء الطائفة أن يتحاكموا إلى القضاء الإسلامي إذا أرادوا ذلك. وأن يحكم بينهم بالعدل والإنصاف كما أمرت بذلك الشريعة الغراء.

وهذا كله قد حدث في التاريخ الإسلامي منذ عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم وآله وسلم إلى نهاية الدولة العثمانية في عهد السلطان عبدالحميد الثاني والسلطان محمد رشاد. وقد تحاكم اليهود إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم طمعاً في أن يخفف عنهم بعض أحكام التوراة. قال تعالى عنهم ﴿**سماعون للكذب أكّالون للسحت فإن جاؤوك فاحكم بينهم أو أعرض عنهم. وإن تعرض عنهم فلن يضروك شيئاً، وإن حكمت فاحكم بينهم بالقسط، إن الله يحب المقسطين. وكيف يحكمونك وعندهم التوراة فيها حكم الله ثم يتولون من بعد ذلك وما أولئك بالمؤمنين**﴾ [المائدة 43، 44]. وكان الحكم فيها برجم الزاني والزانية المحصنين فأرادوا أن يبتعدوا عن هذا الحكم فجاؤوا إلى الرسول أملاً في أن يحكم بحكم آخر فجاء بالتوراة وقال لقارئهم افتحها واقرأ فجاءت على آية الرجم عندهم فغطاها بيده فنزع عنها يده فقرأها فإذا فيها حكم الله وهو الرجم فنزلت تلك الآيات تفضحهم أنهم ليسوا على شيء. وأنهم يبتعدون عن حكم التوراة إذا لم توافق هواهم والحكم فيها موجود إلى اليوم. وهي من الآيات التي لم تحرف.

وهكذا كان لليهود والنصارى نوع من الحكم الذاتي داخل إطار الحكم الإسلامي العام. وهو ما لم يحصل عليه المسلمون عندما يعيشون كأقليات، بل ويمنعونهم حتى من لبس منديل على الرأس في بلاد الحرية والديمقراطية (فرنسا، ألمانيا... إلخ)، بل يمنعون نائبة في البرلمان التركي من أن تغطّي رأسها بمنديل، ويطردونها من البرلمان بسبب هذه الجريمة!! ولا

شك أنهم يحاربون المسلمين حتى في أوطانهم ويمنعونهم من تنفيذ الشريعة حرباً شعواء وذلك في تركيا والجزائر ونيجيريا، حتى في الولايات التي أغلبيتها الساحقة مسلمون، يمنعونهم من ذلك ويشغبون عليهم شغباً عظيماً. بل إنهم يشغبون على السودان عندما أرادت تطبيق أحكام الشريعة مع أن حكومة السودان سمحت لغير المسلمين أن يتحاكموا إلى شريعتهم وقانونهم، بل سمحت للمناطق الجنوبية حيث الأكثرية وثنية ويتساوى المسلمون والمسيحيون فيها بأن يحكموا بالقانون الذي يرضونه.. والحملة على الإسلام والاتهام له بالتعصب والإرهاب مستمرة رغم أن الإرهابيين الحقيقيين هم اليهود في إسرائيل وأعوانهم.. وهم المتعصبون المغالون في التعصب والإسلام براء من هذا التعصب. بل على العكس كان المسلمون في تاريخهم الطويل متسامحين جداً مع غير المسلمين لدرجة البلاهة، وتولية غير المسلمين المناصب الهامة جداً في الدولة. مع أن الإسلام لا يقبل أن يتسلطوا على المسلمين في ديار المسلمين ورضي الله عن عمر الفاروق حيث كتب له أبو موسى الأشعري يخبره أن لديه بالعراق (وكان والياً له من قبل عمر) غلاماً نصرانياً فطناً لقناً خبيراً بالحساب وأراد أن يوليه الأمور المالية في ولايته، فكتب له عمر لا توله حتى يسلم. فكتب أبو موسى مرة أخرى يقول أن الغلام أبى الإسلام، وأنه محتاج له ليتولى الشؤون المالية، فكتب له ابن الخطاب لما أكثر عليه القول: «مات الغلام والسلام».. فرضي الله عن الفاروق الذي أدرك خطورة تولية غير المسلمين مناصب الدولة الهامة. ومع ذلك هو هو ابن الخطاب القائل لعمرو ابن العاص فاتح مصر وواليه عليها يا عمرو متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً. وهو الذي جعل قبطي من مصر يسابق ابن الأمير فلما سبقه القبطي غضب ابن الأمير فلطم القبطي.. وكم كان الأقباط يتلقون من الرومان اللطمات والركلات والجلد والسخرة فلما جاء الإسلام امتلأت قلوبهم عزة وكرامة وأنفة من الذلة.

وتساوى الجميع في الكرامة والإنسانية والحقوق العامة والواجبات. وتحرك القبطي من مصر إلى المدينة المنورة عاصمة الخلافة.. ولو حدث مثل ذلك اليوم، بل ويحدث كل يوم أن يلطم شرطي أو ضابط صغير أحد أفراد الشعب فلا يتحرك أحد، ويعتبر ذلك أمراً عادياً. وقد امتلأت نفس هذا القبطي بالعزة والكرامة، وعرف أن حقَّه لن يضيع فتجشم عناء السفر في الصحراء من مصر إلى المدينة المنورة. ولم يمنعه أحد ولم تكن هناك إجراءات ولا جوازات ولا أذونات، ولا قال له أحد هذه مدينة الرسول لا يدخلها كافر. فذهب ودخلها وقدَّم شكواه مباشرة لأمير المؤمنين الذي أمر له بنُزل وعطاء، وأرسل في طلب عمرو بن العاص وابنه. والرحلة من مصر إلى المدينة تستغرق آنذاك شهراً كاملاً. والقبطي يعيش عيشة الأحرار المكرمين في ضيافة دولة المسلمين. فلما جاء عمرو وابنه ومثلاً أمام عمر اعترف ابن عمرو بما فعل فأمر أمير المؤمنين القبطي أن يضرب ابن أمير مصر وفاتحها كما ضربه. ثم أمره بضرب عمرو بن العاص نفسه لأن ابنه لم يتجرأ على ضرب القبطي إلا بسلطة أبيه، ولكن القبطي توقف، واعترض عمرو على أنه ما شهد ذلك الموقف ولا علم به إلا فيما بعد.

وهكذا ملأ النظام الإسلامي الأرض بالعدل السامق الذي لم تصل إليه أمة من الأمم لا في الماضي ولا في الحاضر ولن تصل إليه حتى في المستقبل المنظور وهذه الإرادة والقوة التي ملأت نفس هذا القبطي أو ما يسمى اليوم Empoweyment جعلت الأقباط في مصر يقبلون على الإسلام وعلى تعلم اللغة العربية حتى أصبح الإسلام دينهم والعربية لغتهم بينما فشلت أمة اليونان وأمة الرومان رغم حضارتهم واتخاذهم الإسكندرية وطناً لهم (أنشأ الإسكندرية كما هو معروف الإسكندر المقدوني فكانت عاصمة البطالسة = البطالمة وهم خلفاؤه من بعده ومركز الحضارة العالمي وفيها مكتبة الإسكندرية أعظم مكتبات الدنيا في العالم القديم) في فرض اليونانية أو الرومانية لغة للشعب المصري.

ورغم أن الرومان تنصَّروا بعد المصريين إلا أن مذهبهم في النصرانية (المذهب الملكاني) يختلف عن مذهب الأقباط. وظل الأقباط على مذهبهم، وتحمَّلوا من أجله التنكيل والضرب بالسياط والسجن والتعذيب. وقد شاهدت بنفسي تلك الآثار الموجودة إلى اليوم في مدينة حلوان (إحدى ضواحي القاهرة).

لقد جعل الإسلام الأقباط يناصرون قوات عمرو بن العاص الضئيلة عندما دخل مصر بأربعة آلاف جندي في مواجهة أكثر من مائة ألف من الرومان.. وكانوا يمدون قوات عمرو بالميرة والطعام. ويدلونه على أماكن العدو وأماكن الغِرَّة منهم، بل إن بعضهم قاتل معه الرومان. وأحيل القارئ الكريم في هذا الموضوع إلى رسالة دكتوراه للدكتورة فاطمة مصطفى عامر نشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة تحت عنوان «تاريخ أهل الذمة في مصر الإسلامية من الفتح العربي إلى نهاية العصر الفاطمي» في جزءين.

وقد ذكرت الباحثة الفاضلة أن رئيس البطارقة غضب عندما بدأت الكنائس تخلو في أيام عمر بن الخطاب بسبب تحول الناس إلى الإسلام، وكان يسمِّي ابن الخطاب الدجَّال، فلما جاءت دولة بني أمية وفرضوا الجزية على من أسلم بدأت موجة دخول الإسلام تنحسر فتنفَّس رجال الكنيسة الصعداء، ولكن ما أن جاء عمر بن بن عبدالعزيز رضي الله عنه حتى أقام الإسلام والعدل وقال قولته المشهورة «إن الله بعث محمداً صلى الله عليه وسلم داعياً ولم يبعثه جابياً» عندما كتب إليه واليه على مصر أن بيت المال سينكسر إذا رفعوا الجزية عمّن أسلم وأنصفوا من فرضت عليهم الجزية. فدخل الناس في عهده المبارك القصير في دين الله أفواجاً حتى قال كبير الأساقفة في عهده: «ذهب الدجال (يقصد عمر بن الخطاب) فجاء الدجال الأكبر (يقصد عمر بن عبدالعزيز)». لأن العدل بعد الجور

أكبر دافع للناس إلى العودة إلى الإسلام، وأفضل من ألف داعٍ وداعي.

والإسلام يأمرنا بالإحسان إلى أهل الذمة والرسول يوصي بالإحسان إلى أهل الذمة حتى وهو على فراش الموت. «ومن آذى ذمياً فقد برئت منه ذمة الله وذمة رسوله». بل إن الإسلام قد أمر بموادة المشركين والكفار من أهل العهد إذا لم يكونوا محاربين للإسلام وأهله. قال تعالى ﴿**عسى الله أن يجعل بينكم وبين الذين عاديتم منهم مودة والله غفور رحيم. لا ينهاكم الله عن الذين لم يقاتلوكم في الدين ولم يخرجوكم من دياركم أن تبرّوهم وتقسطوا إليهم، إن الله يحب المقسطين. إنما ينهاكم الله عن الذين قاتلوكم في الدين وأخرجوكم من دياركم وظاهروا على إخراجكم أن تولوهم. ومن يتولهم فأولئك هم الظالمون**﴾ [الممتحنة 7-9].

قال ابن كثير في تفسير هذه الآية. قال الإمام أحمد (بسنده) عن أسماء بنت أبي بكر رضي الله عنهما قالت: «قدمت أمي وهي مشركة في عهد قريش (أي العهد الذي تم فيه صلح الحديبية) إذ عاهدوا فأتيت النبي صلى الله عليه وسلم فقلت يا رسول الله إن أمي قدمت وهي راغبة أفأصلها؟ قال نعم صلي أمك» (أخرجاه أي البخاري ومسلم). وقال الإمام أحمد (بسنده) قدمت قتيلة على ابنتها أسماء بنت أبي بكر بهدايا: ضباب وقرض وسمن وهي مشركة، فأبت أسماء، أن تقبل هديتها وتدخلها بيتها، فسألت عائشة النبي صلى الله عليه وسلم فأنزل الله تعالى ﴿**لا ينهاكم الله عن الذين لم يقاتلوكم في الدين..**﴾ الآية. فأمرها أن تقبل هديتها وأن تدخلها بيتها. وهكذا رواه ابن جرير وابن أبي حاتم من حديث مصعب بن ثابت. وفي رواية لأحمد وابن جرير قتيلة بنت عبدالعزى بن سعد بن مالك بن حسل.

وهكذا الإسلام دوماً يأمر بصلة الكفار والمشركين وأهل الكتاب

ماداموا غير محاربين للإسلام وأهله. ولم يخرجونا من ديارنا ولم يظاهروا على إخراجنا، ويزداد الأمر بهذه الصلة، إذا كانت بيننا وبينهم قرابة مثل الوالدين حتى ولو أمرا ابنهما أو بنتهما بالشرك قال تعالى ﴿**وإن جاهداك على أن تشرك بي ما ليس لك به علم فلا تطعهما، وصاحبهما في الدنيا معروفاً**﴾ [لقمان 15] فلم ينه عن معاملتهما بالحسنى بل أمر بذلك رغم جهادهما في إخراج ابنهما من دائرة الإسلام إلى دائرة الكفر والعياذ بالله.

فما أعظم هذا الدين وأبركه على البشرية جمعاء. ولا سبيل للبشرية بالخلاص مما هي فيه من ظلم وظلمات إلا بالاهتداء بأنوار هذا الدين الداعي إلى المحبة والوئام والسلام.

الهوامش

1) ابن جرير (أبو جعفر) محمد بن جرير الطبري: جامع البيان في تفسير القرآن، دار المعرفة ج 209/3-215.

2) أبو عبدالله محمد الأنصاري القرطبي: الجامع لأحكام القرآن ج 130/4 وما بعدها.

3) محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي: الجامع لأحكام القرآن ج 79/6.

4) أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم ج 19/2 وما بعدها.

5) الإصابة لابن حجر ج 127/8 والاستيعاب لابن عبدالبر ج 1872/4. وأخرج الترمذي عن أنس «أن حفصة قالت لها: يا بنت اليهودي فبكت ودخل عليها النبي صلى الله عليه وسلم وهي تبكي فأخبرته بما قالت حفصة فقال لها النبي صلى الله عليه وسلم: إنك لابنة نبي، وإن عمك نبي، وإنك لتحت نبي، ففيم تفخر عليك. ثم قال: اتَّقِ الله يا حفصة» وأخرج مثله أحمد في مسنده ج 135/3 وإسناده صحيح.

6) تفسير البغوي قوله تعالى ﴿**اليوم أحل لكم الطيبات وطعام الذين أوتوا الكتاب...**﴾ الآية 5 من سورة المائدة.

7) البحر المحيط، سورة المائدة آية 5.

8) ابن الإخوة القرشي: معالم القربة في أحكام الحسبة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة ص 254.

9) سيرة ابن إسحاق ج 485/1.

10) بدائع الفرائد لابن القيم ج 208/3 والمنح المرعية، مؤسسة قرطبة، القاهرة ج 441/2.

11) محمد بن مفلح المقدسي الحنبلي: الآداب الشرعية.

12) سورة آل عمران الآية 75.

13) ابن أبي أصيبعة: عيون الأنباء في طبقات الأطباء، تحقيق د. نزار رضا، دار الحياة، بيروت ص 161-167.

14) ابن حجر العسقلاني: الإصابة في معرفة الصحابة ج 288/1.

15) سنن أبي داود ج 335/2.

16) عون المعبود شرح سنن أبي داود ج 367/10 كتاب الطب.

17) الموطأ ص 673.

18) سنن البيهقي ج 349/9.

19) محمد علي البار: مداواة الرجل للمرأة ومداواة الكافر للمسلم، دار المنارة، جدة، وهو عبارة عن بحث مقدم لمجمع الفقه الإسلامي في دورته الثامنة المنعقدة في بروناي دار السلام محرم 1414هـ/ يونيه 1993م.

20) إيان لوستيك: اليهودية الأصولية، ترجمة ونشر مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت 1991، ص 91.

* * *

مدخل:

للشعراء قيثارة واحدة، ولكنهم يعزفون عليها أنغاماً متعددة. وقيثارة شاعرنا حسين عرب تأسر وتطرب عندما يلامس أوتارها «الإيمان والشجن» وتخرج من تجربة الغربة الشعرية بعبر ودروس أخلاقية، من خلال صوت شعري يتألق بالوجدان

لكن هذا الصوت الشعري الذي يمارس الحرية بالانعطاف على الذات التي لا تخسر نبضها الشعري حين يسعفها الإيمان بالله، يطفو إلى السطح في الأناشيد والعاطفة الوطنية حيث تنمو نزعات التعليم والإرشاد على نزعة الإبداع وحرية الذات.

الالتزام إذا مارسه الشاعر مسلحاً بالإيمان والوجدان يبدو مقبولاً مستساغاً وبعيداً عن الشكلية والوعظ ولكنه كثيراً ما يسلب القصيدة بريقها ونبضها لتغلب عليه المناسبة والمنبرية فلا يعمر في الذاكرة كما يعمر الوجدان والذات الشعرية، ويخبو بمجرد ما يبلغ وظيفته الشعرية، وإن اختلف شاعر عن شاعر بقدرته على التوفيق بين الشعري وغير الشعري من دوافع أخلاقية ووطنية وعقدية. حين تخسر الحرية في الشعر والفن تضيف مساحة الإبداع ويصبح الشعر وسيلة لا غاية.

والشعر الوطني ذو طبيعة تاريخية والتزامات فكرية تحدد لعب الإبداع. وتدفعه أن يضحي بالذات على مذبح الإديولوجيا والأخلاق، والتعليم في الجوهر شيء والشعر شيء آخر.

لذلك شاعرنا حسين عرب يهزك شاعراً في قضايا الإيمان والشجن والغربة لأنه لا يغترب عن الذات الشعرية.

أما حين تأتي العواطف الوطنية فتخرج كما يخرج من عمق الذات الشعرية إلى السطح العام والمشترك الذي يجهد ليوفق بين الشعري والأخلاقي.

في هذا القسم من دراستنا لشعر حسين عرب سوف نعطف على قصائد بعينها يبدو فيها الجاهز أكثر من الخفي المفاجئ الذي يلائم الشعر. فالإيمان والوجدان والفناء هي من أسلحة الشاعر التي يدافع بها عن خصوصيته وصوته الشعري الذي لم يفقد بريقه في العودة إلى الله لكن شفافيته انتهكت بالشائع والعام والتزامه بالوظيفة التعليمية أو التاريخية التي تبتعد عن الجمال والدهشة لتقترب بالقصيدة من الإرشاد وأحياناً الوعظ.

وحين يمارس الإبداع حرية الحركة يخرج بنتائج مجزية حتى في مجالات اللعب الحر الذي تدخل فيه البديهية والارتجال فيضمن الإدهاش والمفاجأة.

يستوقفنا عند الشاعر حسين عرب ملمح لا يبلغ مبلغ الظاهرة ولكنه أثبته في مجموعته الكاملة في قصيدتين، الأولى بعنوان: «جموح النفس» وهي مشاركة شعرية مع كل من الشاعر محمد حسن فقي وحسين سرحان والدكتور زكي المحاسني. وهي على البحر الطويل أدرجها الشاعر في باب أشجان، مطلعها:

حذارك من نفس تنزى جموحها يضيق بها - إن نازعتك - فسيحها

(ص 58) جـ 2

وهي من ثلاثة وعشرين بيتاً. وهي نص اشتركت بتأليفه قرائح الشعراء المذكورين.

والقصيدة الثانية بعنوان «أفواف» اشترك معه فيها الشاعران

حسين سرحان وحمزة شحاتة وهي على البحر الكامل، أدرجها عرب في باب ألحان وهي من أربعين بيتاً ومطلعها:

تركتك مسلوب الفؤاد مجافى مضني الهوى تتعجل الإنصافا

(ص 169) جـ 2

وهي تجربة طريفة أعطت غلالها في المسرح بما اصطلح عليه بتأليف نص واحد من عدة مؤلفين تأخذ صيغة «الورشة»، منها مسرحية «الخيام» المشهورة التي أخرجها روجيه عساف ولعبت على المسرح مرات عديدة شاهدناها في الجامعة الأمريكية 1981. وقد حاول كل من جبرا إبراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف في الرواية نصاً مشتركاً إن لم تخطئني الذاكرة بعنوان «البحث عن جبران مسعود».

وهذا اللون من التأليف المشترك نوع من التجريب يقوم على استفزاز القرائح وتحركيها لتكوِّن نصاً واحداً مشتركاً، وكأنه تناص ولكنه تناص من نوع آخر تتداخل فيه القرائح لتشكل النص الواحد.

قد يكون ذلك ممكناً في المسرحية والرواية لطبيعة هذين الجنسين الأدبيين الموضوعية، فالذات فيهما تختفي وراء الآخر في تعبير الشخصيات والأفكار، فكيف يمكن أن يكون في القصيدة كما أثبتها عرب في مجموعته الكاملة كما رأينا. والذات في القصيدة تهجم إلى الواجهة، وذوات في نص واحد يصعب أن تأتلف في نص واجداني غنائي وإن كان ذلك ممكناً. أما في المسرحية وتأليف الورشة فهو أكثر إمكاناً وواقعية وإلى حد أقل في الرواية.

هذه قضية وليست إشكالية وإن انطوت على إشكالات فيها، ليست «تناصاً» بالمعنى الاصطلاحي وإن كانت تبدو تناصاً معكوساً، فإذا

كان التناص حضور نص ما أو نصوص في نص آخر فالمسألة هنا هي تعدد القرائح والخبرات التي تشترك معاً بشكل إرادي وواعٍ لتشكل نصاً.

قد يكون تعدد الأزواج للنص الواحد مقبولاً في المسرحية والرواية ولكنه في القصيدة لطبيعتها الذاتية والوجدانية ترفضه التجربة.

وأذكر هنا أننا في مجلة شعر كنا نقوم بتأليف القصائد الطوال على البحور التامة في رحلاتنا إلى الجبل في صيف أو في بعض حفلاتنا ولكننا لم نسجل أبداً هذه القصائد المرتجلة. وأعتقد فيها شيء من روح المعارضة الساخرة «Parody» كما في المسرحية وتعبر عن تحيز الجماعة للشعر الجديد، وإظهار قدرتهم على نظم القصيدة التقليدية بمرونة ويسر. ولكن نحن هنا أمام قصيدتين لحسين عرب وزملائه الشعراء وثيقتين مكتوبتين ومثبتتين في مجموعة عرب الشعرية الكاملة.

أي من الأبيات لعرب وأيها لسرحان وأيها لسبح وأيها لشحاتة وأيها للفقي؟ إنه حقاً سؤال لا نحصل على جواب له إلا إذا استنطقنا الشعراء المغيبين وكانوا يتذكرون ملكياتهم الشعرية في القصيدتين المذكورتين.

إلا أن المفاجئ في المسألة هي أن كلا النصين قائم كقصيد ومنسجم مما يدل على براعة الصقل والصناعة التي أدخلت عليها بعد الارتجال والسكبة الأولى، وأنهما لا يبتعدان عن روح حسين عرب في كل من أشجان وألوان، ولأنه احتفظ بهما من سائر الشعراء المشتركين وأبرزهما في مجموعته الكاملة فإنه يتحمل مسؤولية الصورة النهائية لكل من هذين النصين.

الشعر فن شديد الغيرة لاسيما الوجداني، ولا يتحمل تعدد الأزواج، ولعل طرافة التجربة ونجاحها دفعت حسين عرب للاحتفال بهذين النصين الشعريين اللذين يتركان انطباعاً لدينا أنهما لمؤلف واحد.

ولأن عرب أثبتهما في أعماله الكاملة ولتواشجهما بالروح والأسلوب مع نسيج «أشجان» من ديوانه في قصيدة «جموح النفس»، و«ألوان» في قصيدة «أفواف» يكتسبان شيئاً من المشروعية في دولة الشعر، فتأليف الورشة يمكن أن يكون ناجحاً لا في المسرحية والرواية بل أحياناً في القصيدة أيضاً.

الشعر كمعبر عن الذات

لماذا يلجأ الشاعر حسين عرب إلى الشعر كمعبر أول عن الذات والحضارة، بعد أن جرب الوزارة، والإدارة الحكومية، وخرج من هذه التجربة شاعراً مجابهاً صريحاً يتصدى للعيوب الأخلاقية والاجتماعية تصدياً مسؤولاً متخذاً من الشعر نبراساً يضيء له الدرب، ويفضح الباطل، وينصر الحق دون أن يعري القصيدة من ألق الحسن ورونق الفن.

أليس الإيمان بالنسبة لشاعرنا هو المخلص والمنقذ؟! لماذا لا يكتفي حسين عرب بالإيمان الذي خصص له مفتتح ديوانه وأحله في الصدارة من فكره وعمله؟ لماذا يصبح الشعر عنده علامة أخرى على الإنسان والحضارة؟ إذا كان الإيمان يعبر عن قوة القبول للنفس الإنسانية للمطلق، فإن الشعر عند حسين عرب يقترن بالفكر. أو هو الفكر في غضبه ورفضه لما لا تقبله النفس من الباطل. فالشعر هو الفكر والفن في آن، يتسلح بالجمال ويعتد بالحسن من أجل تغيير الواقع إلى الأفضل والأجمل. والشاعر حسين عرب يدين ضمناً في قصائده من يتحول بالشعر عن هذه الوظيفة المثلى إلى رزايا وسفاسف لا تمثل إلا تسفل الذات من أفقها الأعلى إلى وهدة الوحل والجهل. فبنو الضاد الذين تتوجه قلوبهم إلى عكاظ في مهرجان الشعر هم النخبة التي تمثل فيض البيان، النهر الذي يجري من قلب التراث:

يصلون التراث متصلاً من عهد قحطانه ومن عدنانه

ويفيضيون من بيان نقي مستمد كالنهر في فيضانه

(ص 127) جـ 1

فالتراث إذاً بمثابة النبع الذي يجري من نهر البيان النقي في قلوب الشعراء ومن أفواههم:

مشرق معرب بحسن المعاني والمباني تموج في ألوانه

(ص 128) جـ 1

فالقافية لا تستقيم بدون الوزن عند شاعرنا كما يُلمح في مكان آخر في شعره، وكلاهما مرتبط بالنموذج الذي ينبثق نهر بيان من قلب التراث، حتى إنه على إيمانه بهذا الانبثاق من قلب التراث ونبضه يصرح دون إيماء أن الشعر هو الفكر، وهو الفن لكن هذا الفكر وهذا الفن عند شاعرنا متصلان بالنبع، التراث الذي يشكل نهراً واحداً وإن تعدد فيضه وتموج ماؤه. وهؤلاء الذين يجافون هذا النبع، يلونون الحق، أو يتلون الحق عندهم كجلد الحرباء التي تهبط بذواتهم الضالة بالشعر من أفق الفن الأعلى وعزة الفكر إلى مرتبة الرزية والدنية.

يقول الشاعر من قصيدة عكاظ نادباً المفكرين والشعراء إلى الشعر كقيمة حضارية للإنسان لا كوظيفة اجتماعية محدداً موقفه الذي يرى للشعر هذه الوظيفة العليا ومؤسسة فنية تضرب جذورها في أعماق التاريخ. ويتدفق ماؤها في عروق الإنسان والحضارة:

قادة الفكر من بني الضاد والشعر هو الفكر عزّ في شنآنه

علقوا بالمعلقات الثريا من جنى الفن أو سنى وجدنانه

وأميطوا اللثام عن كل ثغر عبقري يجري الجنى من جنانه

(ص 128) جـ 1

لاحظ معي أيها القارئ بيان الشاعر الحاسم والواضح «الشعر هو الفكر» عزته في سموه ورفضه، وهو من «جنى الفن وسنى الوجدان» الذي يجري من جنان الشاعر كما يجري النهر من النبع. لذا يستحق الشعر أن يعلق في القلوب، وأن يتدلى في الصدور، وأن يزدهي في ساحة الوجود معلقات هي عماد الضوء، وسند الثريا، الذي يستمر تراثاً خالداً لا يفنى أبد الدهر.

حين يحدد حسين عرب الشعر بأنه الفكر والفن، فهو برأيه يقود إلى الحق، وحين يتلون الحق بتعبيره، فهو نتيجة لشعر يتحكم به الجاهل وبرسالته ذلك الذي «يربو الهزيل في ميزانه» مستمداً من العبث والهوى، فالرزية لا تولد إلا الدنيئة، والحصيلة زبد يستحيل جفاء يستقر على لا شيء.

فحسين عرب كمعظم السلفيين الجدد فكراً وشعراً يتمسك بالفكر والنظام الذي يضبط العالم، ويجنبه الهوى والعبث، ويكون الشعر فيه دعامة من دعامات الفكر الوطيد والجمال الخالد.

فهو في قصيدة عكاظ لا يهاجم جماعة الشعر الجديد بقدر ما يتوجه إلى النظّامين الذين ينتزعون الشعر من رسالته السامية التي تتصل بالفكر والفن ويلحقونه بالعبث والهوى.

من هنا يمكن أن نفهم تراتبية الأولويات في بناء عالمه الشعري. الإيمان أولاً ثم تليه الأوطان ثم تتبع ذلك الأشجان والألحان. فالرسالة التي يبحث عنها الشاعر لفنه يجدها في التعبير عن هينمات الوجدان وعلاقة الإنسان بالله من ضمن انتمائه إلى الإسلام، كما يجدها في الدفاع عن الوطن والمنافحة عن قضاياه، لكن الرسالة لا تصنع الشعر إن لم يكن الشعر بحد ذاته هو الرسالة، لا يكفي أن نوظف الشعر للتعبير عن القضايا القومية ليكون شعراً، بل علينا أن نحيل القضية القومية إلى

شعر، وخصائصه الثابتة المعروفة: الحياة والجمال والبقاء، أما الخدمات الآنية التي تؤديها قصائد الشعراء في القضايا القومية والوطنية والدينية فتذهب بتحققها، لذا يتميز شاعر عن شاعر، بالقدرة على تحويل الوطن والدين والانتماء إلى شعر فيحتل المرتبة الأولى، لا أن يكون تابعاً وخادماً لقضايا أخرى. وقيمة الشعر إنما تنبع من بنيانه وفحواه ونسقه لا من الوظائف التي يؤديها وإن كانت مهمة، لكنها لا تسلب الشعر مكانته الأولى لتأخذ محله، وتزحزحه إلى المرتبة الثانية. فالشعر سواء خدم قضية قومية أم إنسانية، دينية أم أخلاقية لا يتخلى بهذه الخدمة عن معاييره وقيمه، ليتوسل بالوظائف التي يؤديها، فقصيدة تعبر عن صراع الفلسطيني من أجل حقوقه في أرض بيت المقدس أو زنجي يكافح من أجل المساواة في الجنوب من الولايات المتحدة، أو مكافح من أجل السلام أينما كان أو معذب يتوسل الحب الإلهي للوصول إلى الله، كلها يجب أن تنجح بكونها شعراً أولاً وأخيراً، لا بالغايات التي تخدمها. فالقصيدة يجب أن تنجح من كونها قصيدة لا من العبرة أو الأمثولة التي تضربها أو تخدمها كائناً ما كانت.

تقوم نزعة الاتباع على رفعة الماضي بكل جوانبه من لغة وشعر ودين وحضارة والشعراء العرب الذين اتبعوا النماذج الموروثة للقصيدة، وحدثوا مصطلح الشعر القديم، ليتكيف مع الحاضر، إن بالمعارضة كعتبة لابد منها نحو هذا التحديث، أو المحاكاة لهذه النماذج وهذا النسق بابتداع ما يناسب الحاضر على مقاسات جاهزة موروثة. والإبداع بالمحاكاة أكثر حركة وحيوية من الإبداع بالمعارضة لأن الشاعر في المعارضة يتقيد بالنموذج الجاهز سياقاً ولغة وشكلاً، وحتى في الوزن والقافية والبلاغة والبيان. والمعارضة إن هي إلا مباراة بين الشاعر الأصل والشاعر الفرع أي المعارض بالكسر والمعارض بالفتح. قد تصل هذه المباراة إلى حد المنافسة لكن الشاعر الفرع ليس متاحاً له أن يتجاوز الشاعر الأصل، كما في

سينية البحتري وسينية شوقي على سبيل المثال، فسينية شوقي على أهميتها محكوم عليها باتباع النموذج الأصل لا بتجاوزه. ولعل الإبداع بالمحاذاة هي أقصى ما يطمح إليه الشاعر في المعارضات. أما المحاكاة التي تتجاوز الشكل إلى الروح فلها مساحة أوسع من الحرية لتحاذي أو تتجاوز.

ولعل حركة الإحياء (أو مصطلح الإحياء) التي تتجه إلى إحياء التراث وبعثه والنسج على منواله، أكثر تعبيراً من المصطلح المترجم عنه «الكلاسيكية الجديدة» ومعادلة المعرب الإتباع الحديث. وقد يكون الإحياء لنموذج عربي أو نموذج إسلامي لا فرق فالقيمة في حركة الإحياء تسيغ على الماضي بصرف النظر عن دينه وعقيدته وهذا مما بوأ النموذج الجاهلي المرتبة الأولى في الإبداع، كما بوأ النموذج الإسلامي في العلوم الدينية من فقه وتفسير وحديث منزلة الاتباع بامتياز. ولعل هذا الاتباع في علوم النقل شكَّل حاجزاً أكيداً في درجة بزوغ شعر إسلامي حقيقي يعبر عن عمق العقيدة وتصويرها المبدع لعالم الشهادة والعالم الآخر كما في السورة القرآنية. وترتب على الشعر أن يكون خادماً بعد أن كان سيداً يبتدع الرؤى والقيم.

من هنا نفهم توجه الرومانسيين العرب إلى الشعر الجاهلي كمصدر أساسي للإلهام لأنه يعبر عن الطبيعة والنفس الإنسانية في فطرتها قبل أن تؤطرها العقيدة. وظل الشعر نظاماً محاذياً في الفنون الإسلامية يحفر مجراه بينها متصلاً بالنبع الجاهلي في نسق القصيدة أغراضها ولغتها وبلاغتها والإيقاع. ولم يتبوأ مرتبته التليدة في الثقافة الإسلامية، وزحمته فنون النثر والخطابة، وأخرجته من مرتبة الصدارة. وكان في أغلب الأحيان مريباً للفقهاء والمفسرين والمحدثين إن لم يتخل عن النفس الأمارة بالسوء والطبيعة، ليصير خادماً طيعاً للعقيدة فينتقل من المركز إلى المحيط.

وهيمنة الاتباع في العلوم الإنسانية الإسلامية لم يشكل عائقاً لبزوغ شعر إسلامي جديد فحسب....!

وقد تكيف نظام القصيدة القديمة مع التطورات الطارئة، واستبقى أغراضه الاجتماعية التي سوقته عند الطبقة الحاكمة والنافذة، كما أن وظيفة النقد الاجتماعي التي مارسها بعض الشعراء جددت حيوية الشعر.

الوطن والعودة إلى الله

أغلب قصائد حسين عرب الوطنية تجري مجرى المباشر والتقريري، ويكتفي من البلاغة بصورها المحسوسة، وكناياتها واستعاراتها وتشبيهاتها الملموسة السهلة التناول. لذلك فهو لا يلجأ إلى التميز، ويكتفي بالوصف لا التصوير ويغير أسلوبه الشعري عن الحقيقة بالمجاز مكتفياً بالصياغة الشعرية الشفافة التي تنم عما يقصد.

وحركة القصيدة عنده على الأغلب خارجية بعواطف محسوسة وصورة مرئية وإن ربطها في المتن أو النهايات من القصائد بالانتماءات الدينية والعقدية، ولأنه على مذهب السلف من السنة والجماعة لا يخالط عاطفته الدينية المشبوبة أو الوطنية والقومية تعقيدات وإسقاطات الرومانسيين والرمزيين وغيرهما من المذاهب الحديثة.

لكنه أحياناً يُلمح باستعارات توحي بالرمز لاسيما في قصيدتيه «سفر الخروج» التي يتكلم فيها عن جهاد الفلسطينيين ومعاناتهم، لكنه لا يترك الأسلوب المباشر والتقريري. وقصيدة «ابنة التاريخ» التي يتكلم فيها عن سناء محيدلي كرمز تاريخي للشهادة لكنه في متن القصيدة ومجراها ظل وفياً للأساليب البلاغية المعهودة مع زحزحة اللغة الشعرية الموروثة عن مواقعها لتناسب الحقبة التاريخية الراهنة والوضع الإنساني والتاريخي لإبداعه الشعري في الحاضر.

أياً ما كان الأمر ففي قصيدته «جنكيز خان» يهرب إلى استعارة تصريحية أقرب إلي الرمز نستنتج منها أنه يلمح فيها إلى جنكيز الأمريكي الذي لا يخفي شراكته العدوانية مع الصهيونية ومساندته لها. وربما كان لموقع حسين عرب الديبلوماسي آنذاك سبب في ذلك فقد تحرج أن يجري مجرى المباشر وفضل أن يتكلم عن هذه الشراكة وهذا العدوان من خلال جنكيز.

لكنه يسهب في كلا القصيدتين «جنكيز» و«ابنه التاريخ» كما في «سفر الخروج» في المشاهد المحسوسة والوصف الخارجي والأسلوب المباشر دون أن ينسى أن يلمح في ثنايا القصائد إلى انتمائه وارتباطه بالتاريخ الإسلامي ومنظومته العقدية والحضارية.

فابنة التاريخ سناء المحيدلي ترفل بأثواب الجنة على أحواضها المقدسة، لأنها شهيدة الحق، وفَتْ ضريبة الجهاد التي مر ذكرها في قصيدة نكبة حزيران يقول:

يا ابنة التاريخ ضحت ووفت وزكت بالفعل والأصل الأبي

* * *

في سبيل الله فاضت روحها في رضى الله وفي هدي النبي
حلقت في رفراف الخلد وقد زفها الخلد بأجلى موكب
فاسكني ما شئت في جناته في جوار الحور سامي الطنب

(ص 271) جـ 1

وعلى حين أن حسين عرب ينادي سناء محيدلي في المطالع - ويؤكد على ذلك في الخاتمة - نداء الرجاء لتعلم الأجيال والأمة كيف تستعيد كرامتها وشرفها في صراع مسلح غير عادل وغير متكافئ، يسخر من جنكيز خان في قصيدته قائلاً:

وأفض علينا من وعودك ما يلهي أمانينا ويلتهم
(فمحمد) والراشدون مضوا وتراثهم نهب ومقتسم
وغفا صلاح الدين من زمن والصالحون اليوم أين همُ؟!

(ص 260 جـ 1)

يستخدم حسين عرب كلمة أوطان لا وطن ليدل على انتمائه الجغرافي. ويضيق مفهوم الوطن عنده حتى يتصل بمكة والمدينة التي ينتمي إليها ويتسع ليشمل الحجاز ومدنه المقدسة، أو المملكة العربية السعودية ككل.

ولكنه مع ذلك لا يغفل انتماءه العربي فيتسع عنده مفهوم الوطن ليشمل أرض العروبة كلها، وإن اقتصر اهتمامه الشعري على البارز من ظروفها وأحداثها التاريخية. وتستأثر فلسطين لاسيما النكبة القومية العامة، والنكبة في حزيران بقريحته الشعرية استئثاراً واضحاً، حتى إنه يخص النكبة الحزيرانية بقصيدة مطولة تنوف على الثلاثمائة بيت من وزن الرمل.. تعالج الموضوعات المتعددة التالية: الثورة الرجعية، الانقلابات، حزيران، سيناء، الجولان، مهازل الحكم، مجلس الأمن، فلسطين، الإسراء والمعراج، حديث الوحي، الفدائيون، فتح، وجعل الشاعر كلاً منها عنواناً فرعياً لجزء من قصيدته المطولة بعنوان نكبة حزيران يدل مطلعها الغنائي الوجداني على طبيعة القصيدة ككل وهو يجري كما يلي:

ودع الناي وخل الوترا واهجر الكأس فقد طال السرى
لا الكرى يطبق أجفاني ولا عادت الأجفان ترضى بالكرى

(ص 181) جـ 1

وتذكرنا قصيدة نكبة حزيران لحسين عرب بقصيدة «نيرون» لخليل

مطران لا من ناحية بحرها الشعري وقافيتها فحسب بل بطولها أيضاً بالإضافة إلى وحدة الوزن والقافية وموضوعها التاريخي، إلا أن مطران يأخذ التاريخ الروماني القديم ويتخذه كقناع شعري ليستنهض الهمم ويرفع المعنويات للمرحلة التاريخية التي عايشها إلى مستوى القيامة والنهضة القومية، بينما حسين عرب يتخذ من تاريخ العرب الحديث وتحديداً قضية فلسطين موضوعاً لقصيدته يعرض جوانبها المختلفة، ويعلق عليها بحزن وأسى. وعلى حين أن مطران يطوع القصيدة الغنائية لتحمل الهم التاريخي فإن حسين عرب يستخدم التاريخ والنبض القومي ليغني القصيدة الحديثة لا بنبضات الوجدان والغناء بل باختلاجات وأبعاد المعاناة القومية الواحدة.

ومع أن قصيدة نكبة حزيران للشاعر حسين عرب تبدو موحدة الموضوع بإطارها الزمني والقومي والسياسي، إلا أنها لا تتوفر على وحدة موضوعية أو عضوية تضمن لها نسجاً فنياً واحداً ما خلا وحدة الوزن ووحدة القافية لأنه لو اتخذ من النكبة موضوعه الشعري وركز عليه لخرج بحظ أوفر من الوحدة لقصيدته لكنه مدد موضوعه حتى اشتمل لا على النكبة فحسب بل على نتائجها الممتدة في الحقبة التاريخية حتى صار الموضوع الواحد موضوعات والقصيدة الموحدة القافية والوزن قصائد في قصيدة، لا يكفي إطارها القومي والسياسي في ضمان وحدتها العضوية، وإن حفظنا للشاعر هذا الاهتمام الشعري بكارثة قومية كان لها ما لها من زلزال نفسي وسياسي وقومي في الجماعة العربية، لكنه استعرض جوانبها وعلق عليها بصوت وطبيعة الشاعر الغنائي الذي يستلهم الوجدان فيما يطرأ على الإنسان ويعلق على الحدث تعليقات نافذة من منبر المناسبة كقوله:

لعب الشرق مع الغرب على أرضنا، بين البرايا ميسرا

سلعة نحن على أيديهما ربح البيع بها والمشترى
الرزايا صنعت من دمنا نصباً للموت، يبدو أصفرا
انظر الأحرار فيه فقضوا وقضى الأبرار منه قهراً

(ص 204) جـ 1

وحين يحلل الشاعر ويعلل أسباب النكبة ويفكر في رزاياها لا يعدو أن يعود إلى حلها حلاً يتفق مع موقفه من الإيمان، فالعرب خسروا أرضهم وخسروا تاريخهم لأنهم خسروا إيمانهم وأضاعوا قيمهم، فالعقيدة والإديولوجيا هي المخرج الأيسر لفكر شعري لا يتعب نفسه في الغوص على الجذور العميقة لانحلال وضعف الأمة في عالم لا يعرف غير القوة في صراع الوجود، يقول الشاعر:

يا أبا الزهراء سددت الخطا وتهديت السبيل المقمرا
نسيت أمتك الوحي الذي سلسل النور عليها سورا
وتناست سنة أمليتها يستفيض الحق منها أبحرا
الهدى بين يديها ضائع والهوى بين جناحيها شرى

(ص 214) جـ 1

ويؤكد الشاعر لو عاد القوم إلى وحيهم وسنتهم لما ضاع حقهم، لكنهم أضاعوهما فضاعوا واستساغت الجوارح افتراسهم:

أمم الأرض عليها اشتجرت حينما الخذلان فيها اشتجرا
هتكت أستارها وانتهكت حرمات الله فيها غررا
ما لها لا ترعوي عن جهلها أومآ آن لها أن تذكرا
ولد الجهل مع الكفر ومن قادة الجهل غوى أو كفرا

(ص 216) جـ 1

وهكذا يعود الشاعر بالقضية القومية وأسباب انحلالها إلى الجذور العقدية والدينية. وبعد أن يقف موقف العراف الذي يقوم بدور الحكيم ويستخلص العبر بعد أن يحلل الأسباب والعلل، يقف موقف الناصح والمرشد للقوم لكي ينهضوا من ذلهم ويقوموا من ضعفهم وموتهم فيقول من «حديث الوحي»:

قارئ القرآن لا تعجل به وتأمله طلياً نضرا
كالنمير العذب إلا أنه فضل الماء وفاق الكوثرا
كلمات سجد الشعر لها وأبى الشاعر أن يستعرا
وبيان كله سحر ولا ساحر فيه ولا من سحرا
وجمال آسر مسترسل انحنى العقل له، مستأسرا
تنتشي الأغلال منه طرباً وتتيه الحور فيه، صغرا

(ص 217) جـ 1

ويبدو الشاعر حسين عرب منسجماً مع نفسه فهو يعتقد أن الأوطان في النهاية تحتكم إلي الأديان وفيما يخص الوحي والشعر أو الدين والفن فالشاعر إنما يحلق في سماء الكون الذي أبدعه الخالق وينطق بلسان الفطرة التي أودعها الله في صدر الإنسان، ولا شك عنده بتراتبية الدين والفن ويلي ذلك الاجتماع والسياسة والاقتصاد بشكل عام.

العقيدة تأتي أولاً وهو يعبر عن ذلك بشعر فيه سلاسة وطراوة لأنه يصدر لا عن التزام سياسي شكلي فارغ بل عن إيمان حار يتدفق في العروق والجوارح.

لذلك لا يجد القارئ إلا أن يتفاعل مع الصياغة الشعرية لموقف الشاعر العقدي وإن خالفه في الرأي. إن صدق الشاعر ووضوح اليقين عنده تفيض على لغته الشعرية وصوره لاسيما حين يطعم فنه الشعري

بمسلمات الوحي فيجري دافقاً جميلاً مستساغاً في إطار القصيدة الموروثة. فالوحي هو الضابط الذي يكفل الانسجام للحياة كلها وما فيها.

منع الأحكام من جور الهوى ورعى الإلهام أن ينحدرا
جمع التوراة والإنجيل والصحف الأولى معاً والزبرا
وحماها، من معاذير الأولى حولوها قبلاً أو دبرا

* * *

قد وعى العلم، بما كان وما كائن، إلا به قد ذكرا

* * *

يا حديث الغار والدنيا دجى طلع الليل، نهاراً مبصرا

(ص 218) جـ 1

وهكذا فإن الشاعر حسين عرب يتعامل مع التاريخ والحياة من منظور الوحي والعقيدة، ونراه يخص الإيمان مركزاً أساسياً من أعماله الكاملة لا لأنه صنف قصائده (أي الإيمان) في جزء خاص من الديوان بل لأن شعر الإيمان وحيويته ودفقه تتخلل شعره في الأوطان وترسم له العقيدة لا آفاق الجمال التي يحلق فيها الشعر والفن بل دوائر الأخلاق التي تكتنف مواقف الغزل والحب فالفطرة الشعرية عنده جزء من الفطرة الكلية البذرة التي أودعها الخالق في الجسد والنفس.

فاطر الأكوان، كانت عدما وخواء، جلّ من قد فطرا
عالم تاه به الفكر مدى كل ما أمعن، أو ما فكرا
كم عصى الله به مستغفل ثم أغضى تائباً مستغفرا
غافر الذنب سوى الذنب الذي أرجف الشرك به أو عبرا
فاز من صلى وأدى صومه وتلا قرآنه مستذكرا

(ص 219) جـ 1

وهو بهذا يقترب من الرحمن الرحيم غفار الذنوب ما خلا الشرك وهو إله لا ينسى خليقته أو يحجب عنها الرحمة، إنه قريب من دعوة الداعي إذا دعاه ومانح للغفران والرحمة سيد الطبيعة والخلق والكون. إلا أنه إله يطلب من عباده لا الصلاة والصوم والزكاة والحج بل الشهادة والتضحية والجهاد لحماية الوطن والإسلام:

وفدى الدين جهاداً وندى وحمى إسلامه واستجبرا
وتحدى في (فلسطين) الردى عملاً يزكو، ومجداً يشترى
ذلك الفوز من الله ومن فاز بالله، سما واذكرا

(ص 220) جـ 1

وهكذا يربط الشاعر الحياة والوطن والإنسان بالعودة إلى الله فاطر الكون وليس كمثل هذه العودة دواء للخروج من العلة والنكبة.

لكن شاعرنا الذي يبدو واثقاً من أركان العقيدة وعلاقة الإنسان بالله والكون غالباً ما يقف حائراً من قضايا الفكر والثقافة والحب.

وهو كأغلب المبدعين والمثقفين يبحث عن مخرج لهذه الحيرة فلا يجدها إلا في الإيمان برؤيا ما اتصلت بالخالق وبالدين.

ولا يتردد في تحديد موقفه من أوروبا حين يقول في قصيدة «أم القرى»:

فألفيتها مثل السراب بقيعة إذا جاءها الظمآن لم يتزود

(ص 108/ جزء (1)

إنها الحضارة التي تكلم عنها إمام البعثة التي أرسلها محمد علي في مطلع القرن التاسع عشر إلى باريز في كتاب «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» حضارة ينقصها الإيمان وينقصها الوحي. لكن ماذا تجدي

الحضارة بلا إيمان. حسين عرب يقف موقفاً معاكساً لموقف الطهطاوي فالعودة إلى الله والوحي لا الحج إلى أوروبا هو الحل.!

(النفس المغتربة)

وكم تمرست باللاواء، وانخدعت نفسي، بمستقبل كالآل غرار

(ص 52) جـ 2

(العبادة والعقال)

تكاد الشمس تأفل من سموم إذا اتضح الغدير ارتد آلا

(ص 32) جـ 2

(لفح الهجير)

فإن سكت فعذري أنني شرق بالماء لكن قلبي ضله الماء

(ص 30) جـ 2

(العام الجديد)

إن هذي الأرض ظمأى كالورى فمتى بالله يرويها السلام

(ص 16) جـ 2

(العام...)

وإذا الآساد لم ترع الحمى كانت الذؤبان ترعى في الجميع

(ص 16) جـ 2

(العام...)

لست تدري مثلنا، كيف المآب من حياة يتغشاها، الضباب

ضل فيها العقل، منهاج الصواب واستوى الماء لديها والسراب

(ص 14) جـ 2

(قلب في الروض)

إنما الحب إذا ما شئت وجد وعذاب وحياة كمنى الظامئ، أغراه السراب

(ص 136 جـ 2)

خاتمة

وهكذا فإن قيثارة حسين عرب الشعرية تتنوع أوتارها ولكنها ليست ذات رنين مؤثر واحد، ففي الإيمان والشجن والشعر الذي ينبثق من الذات يحافظ شعره على توتر ونبض عالٍ تكون فيه الصناعة الفنية، رديفاً وداعماً للقريحة الشعرية، أو حاملة رافعة لها.

حين ينبثق شعره من الوجدان وذاكرة المكان والطفولة يتوهج فيصبح الوطن شعراً والعقيدة ذكراً والحب شعراً، لكنه حين يقف على منبر الحاضر من قضايا الوطن في النكبة وغيرها يتقدم المعلق والناصح على الشاعر، فالنكبة ليست معاناة في الجوهر كما هي عند الشاعر، لكنها من جراء إهمال العقيدة لذلك ينبري حسين عرب إلى أن يهيب بالناس والوطن إلى العودة إلى الله لا عن طريق المعاناة الصورية بل طموح المصلح الاجتماعي والوطني والديني، فيعدد أركان العقيدة ولا ينسى الجهاد ويرتل كماً من الذاكرة أنغام وتراتيل النص المقدس حين يبث لواعجه عن آي القرآن. لكنه في متن القصائد الوطنية وصلبها يعطي الوجدان الشعري مقاليده لا للذاكرة والطفولة بل لدواعي الحاضر المتداعي الذي لا ترأبه غيرة العودة إلى العقيدة والله كمخرج فكري إصلاحي للنكبة.

وحده أمان العقيدة هو الذي يمثل البوصلة والشراع كما يمثل المرساة لنفس الشاعر وسفينته الماخرة عباب الحياة والإبداع. وهذا الأمان ضروري لهذه النفس الشاعرة في عالم مضطرب، الحق فيه للقوة لا القوة للحق مما يشكل حزناً وأسى ومرارة تنتهي بالشاعر إلى العودة إلى العقيدة والإيمان. فالسراب والظمأ غالباً ما ينتهي إليه الفكر الباحث عن الحرية، والذات المتألقة نوراً في نار الحب تسعى إلى حرية مماثلة في دوائر التأجج العاطفي.

وفي نهاية المطاف الشاعر يبحث عن الحق في عالم المصالح والمنافع والأفراد والجماعات والأمم فيعود بالظمأ والسراب، ويسعى إلي النور ويهيم به في عالم الحب كالفراش ليأنس ويشفى من الوهم:

إن الهوى نار ولا تنطفي بغير فصل الوصل لا تنطفي
وأنت نور والفراش التقى عليه كالمسترفد المدنف
لا تحرقيه إنه هائم بالنور كي يأنس أو يشتفي

(ص 188) جـ 2

حين يبحث الشاعر عن الحق فلا يجده وحين ينقلب نور الحب إلى نار محرقة ماذا يتبقى لذاته الباحثة غير العودة إلى الله وأمان العقيدة. عودة فعالة تؤمن بالشهادة، شهادة الحق في عالم متقلب، وشهادة النفس لاستعادة توازن هذا العالم بدءاً من النفس.

* * *

فيما يلي فرضية ومحاولة لاستكشاف مدى تحققها. تقول الفرضية: إن القراءة المقارنة بين أعمال أدبية من ثقافات مختلفة تطرح أسئلة لا تطرحها القراءة ذات البعد الثقافي أو الأدبي الواحد، وأنها تصل من ثم إلى ما لا يصل إليه هذا النوع الأخير. ومع أن هذا الاختلاف لا يحيل إلي نوع من المفاضلة الضرورية بين المنهجين، فإنه يستثير مسائل تمس علاقة الثقافات ببعضها البعض، مدى احتفاظها بخصوصية ما، ومدى تماهيها مع الآخر، كما أنه يمس مستويات دلالية، وربما جمالية، من النصوص قد لا تصل إليها القراءة ذات البعد الواحد. ففي المقارنة بين عملين أدبيين من ثقافتين متغايرتين تنطرح أسئلة تقف عند تخم القراءة تنتظر فرصة الخروج إلى سطح الوعي النقدي، أسئلة لا تستدعيها قراءة العمل أو الأعمال نفسها لو قرأت في سياقها غير المقارن. كأن الأعمال الأدبية صورة لأصحابها حين يخرجون من حدود مجتمعاتهم يجربون الاختلاف الثقافي، فيغيرون أو يدخلون شيئاً من التغيير على ملابسهم ولغاتهم وعاداتهم، فيبرز فيهم ما لا يبرز لو بقوا في منطقة تشابههم، يعتمرون ملابس الآباء والأجداد، ويتمثلون سمات الحياة التي ألفوا.

لقد عشت لحظات الخروج هذه، مرات عدة، مدفوعاً في البدء بدافع التخصص، ومدفوعاً بعد ذلك بدافعي الفضول والمتعة. فالوقوف على ضفتي الأدبين العربي والإنجليزي مدعاة طبيعية للمقارنة بالنسبة لأمثالي ممن حطوا الرحال على إحدى تلكما الضفتين بينما الجذور مازالت تنمو وتمتد على تراب الضفة الأخرى. وفرضية المقارنة التي أطرحها هنا قد

لا تكون جديدة في حد ذاتها، لكنها ماتزال، ككثير من فرضياتنا بل ومسلماتنا، بحاجة إلى الاختبار على أرضيات النصوص والتجارب الإبداعية المتعينة بتفاصيلها واختلافها. ولعل من المعروف لدى دارسي الأدب أننا قلما نتحدث عن فرضيات في دراساتنا النقدية، وإنما عن أطروحات تكون في الغالب ناجزة أو موثوق من صحتها. لكنني أجترئ على الدخول في أفق بحثي عرفناه لدى زملائنا فيما يعرف بالعلوم التطبيقية أو البحتة، كما في بعض العلوم الاجتماعية. ومرد الاعتماد على هذه الاستراتيجية البحثية هو أن القول باختلاف المقارنة لم يثبت لدي تماماً؛ لأن تجربتي النقدية في استكشاف الموضوع ماتزال في طور الأعمال المفردة التي لا يصح الانطلاق منها للتعميم. لكنها تمثل متكأً يمكنني علي الأقل من إطلاق الفرضية والبحث عن مدى صحتها، وهذا البحث يقتضي التوسع في البحث عبر أمثلة عدة قد تؤكد وقد لا تؤكد ما يسعى البحث إلى تبنيه.

أما أهمية مثل هذا البحث فهي في أنه يسهم في تعريفنا بطبيعة الأدب والثقافة في الوقت نفسه، وذلك بإيضاح الكيفية التي تمارس فيها الثقافة تأثيرها على تشكل العمل الأدبي بعيداً عن العموميات التي تحيط بالموضوع. وحين أقول الثقافة إنما أقصد مجمل الموروث العالم وغير العالم، والواعي وغير الواعي، من معتقدات وتقاليد ونتاج فكري وفني وما إلى ذلك. والأدب تكوين متميز من التكوينات الثقافية، وهو بالتالي مرتبط ارتباطاً حتمياً بتكوينات الثقافة الأخرى على النحو الذي سعت وماتزال تسعى كثير من المناهج النقدية إلى تبينه، كما هو الحال في بعض فروع الدراسات الثقافية، وفي الماركسية والمنهج التاريخاني الجديد والدراسات ما بعد الكولونيالية، إلى غير ذلك من اتجاهات.

في الملاحظات التالية تساؤل عن الدرس الأدبي المقارن وعلاقته

بهذه التوجهات في دراسة السياقات الثقافية للأدب: هل تتغير أسئلة الناقد الأدبي المقارن حين يأخذ اختلاف الثقافة في مقارنته بعين الاعتبار؟ ملاحظاتي، كما ذكرت، تنطلق من فرضية أن الأسئلة تتغير، وأنها تفضي من ثم إلى قراءة مغايرة. وأود قبل الدخول في مزيد من التفاصيل التطبيقية أن أشير إلى أن ما سأطرحه يتمحور حول اتصال أعمال أدبية من ثقافات مختلفة عبر تناولها لموضوعات محددة أو توظيفها لأشكال أو تقنيات تعبيرية متقاربة إلى حد يجعل المقارنة ممكنة. فالمقارنة هنا تنطلق من وجود أوجه شبه بارزة، لكنها لا تكتفي كما في كثير من التحليلات المقارنة بتسجيل أوجه الشبه و/أو الاختلاف على المستوى الأدبي البحت، وإنما تأخذ البعد الثقافي بعين الاعتبار فتقرأ العمل بوصفه ناتجاً يحمل مكونات الثقافة ويستجيب لمؤطراتها، وأنه من موضوعه إلى جمالياته خاضع إلى حد كبير لمقتضيات الواقع الثقافي الذي يعيشه.

القراءة التي سأقترحها هي واحدة من ثلاث قراءات مقارنة محتملة، لكل منها سماتها الخاصة، كما ذكرت. تلك القراءات هي:

1. قراءة مقارنة بين نصين أو أكثر من أدب واحد حول عنصر ثقافي من ثقافة ذلك الأدب نفسه.

2. قراءة مقارنة بين نصين أو أكثر من أدب واحد عنصر ثقافي أجنبي.

3. قراءة مقارنة بين نصين أو أكثر من أدبين مختلفين حول عنصر ثقافي من ثقافة أحد الأدبين.

هذه القراءات يمكن بالطبع أن يزاد في تنوعها، خاصة في النوعين الأول والثاني، بالتحدث عن كون النصوص لكاتب واحد أو أكثر، لكنني أختصرها في هذه الأنواع الرئيسة الثلاثة. أما قراءتي المقترحة فتقع في النوع الثالث، حيث أسعى إلى إبراز الكيفية التي تختلف فيها دلالات مثل هذه المقارنة عن النوعين الآخرين. وإذا كان النوع الأول هو الأكثر

شيوعاً في الدراسات النقدية المختلفة وفي مختلف الآداب، فإن النوع الثاني والثالث يقعان في ميدان الدراسات المقارنة. وفي الدراسات العربية عدد وافر مما أجري في النوع الثاني، كما في دراسة المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي، والدراسات المتعلقة بالأسطورة الغربية، وغيرها. أما النوع الثالث هو الذي مايزال بعيداً قليل التناول، على ما فيه من أهمية أرجو أن أبرز بعضها في قراءتي هذه.

المثال الذي سأطرحه واحد من عدة أمثلة طرحت في أكثر من ورقة بحثية كلها تتمحور حول المسألة المثارة هنا. وقد اخترت حصر مداخلتي هنا في مثال واحد مستمد من مقارنة سبق أن أجريتها في ورقة كتبت باللغة الإنجليزية وستنشر قريباً في مجلة «ألف» التي تصدرها الجامعة الأمريكية بالقاهرة، وأود هنا أن أستعيد باختصار بعض معالم تلك المقارنة لأتوقف من ثم عند دلالاتها في محاولة الكشف عن أطروحة الاختلاف الدلالي المشار إليها. في هذا المثال مقارنة بين ثلاث من القصائد إحداها عربية والأخريان غربيتان، العربية لعمر أبو ريشة والأخريان إحداهما للأيرلندي يبتس، والأخرى للألماني ريلكه. تجتمع هذه القصائد حول توظيف أسطورة يونانية تناولها كل منهم من منظوره الخاص، وعلى نحو يكشف مؤثرات الثقافة المختلفة.

– 1 –

في عام 1946 نشر عمر أبو ريشة قصيدة بعنوان «ليدا» قدم لها، كعادته أحياناً، بمقدمة تضيء للقارئ بعض خلفية الاسم. لكن العبارة التي تقول: «أتاها الإله بصورة طائر» لا تكفي بكل تأكيد لوضع القارئ العربي الغريب عن الأسطورة في السياق الحقيقي لخلفيتها ودلالاتها. وإذا كان الشاعر ليس مطالباً على أية حال بشرح الخلفيات، فإن القارئ سيظل في معظم الأحوال أيضاً متسائلاً عن ذلك السياق الذي قد يجده وقد

لا يفعل. وبالطبع فقد يكون الشاعر رأى أن القصيدة كافية لإيصال ما هو مهم في القصة دون شروح كثيرة، لكن كثيراً من الأهمية يكمن في واقع الأمر فيما لا توصله القصيدة لقارئها كما سنرى.

تقول الخلفية الأسطورية الغائبة عن قصيدة الشاعر العربي: كانت ليدا فتاة يونانية جميلة أعجب بها زوس كبير الآلهة لدى اليونانيين فقرر الاعتداء عليها وذلك بأن تحول إلى طائر من طيور البجع ثم انقض عليها ليحملها معه إلى الأعالي، وهناك أتم فعلته، ليولد من جراء الفعلة بيضتان نتج من كل منهما توأم، وكانت إحدى التوأمين الفتاة هيلين التي اختطفها من زوجها الشاب الطروادي باريس لتنشب جراء ذلك حرب طروادة. أما الفتاة الأخرى فكانت كلايتمنيسترا التي سببت مأساة أخرى بقتل زوجها البطل الإغريقي أجاميمنون.

حين تقرأ قصيدة أبي ريشة لا تجد من ليدا إلا فتاة جميلة حبست جمالها الأخاذ عن بني جنسها لتفقده فقداً عنيفاً بين يدي طائر:

مرغي جفنيك بالحلم وغيبي/ وتناسي وحشة العمر الجديب

واهصري ما شئت من أجنحة/ تشتهي الموت على وهج اللهيب

كبرياء الفتنة البكر أبت/ أنت ترى خمرك في كأس حبيب

فاحملي الشوق فما تدري به/ أذن الواشي ولا عيب الرقيب

واسفحيه رعشة تنضج ما/ قر في نهديك من خمر وطيب

...

يا ابنة الأحلام لا تستقبلي/ مصرع النشوة بالطرف الكئيب

يكتفي الزنبق في صحرائه/ بندى الفجر وأنسام المغيب

إن شعر أبو ريشة عامر كما نعلم بفتيات من جنس ليدا، يتأخرن

في تسليم مفاتيح قلوبهن لعشاقهن من أمثال الشاعر حتى يفقدنه إما للعمر أو لغيره (من الأمثلة على ذلك قصيدة بعنوان «عزاء» يقول في مطلعها: «أما الصبا فلقد مرت لياليه/ فابكيه يا عفة الجلباب فابكيه»). وما يحدث هنا ليس سوى دخول سريع لفتاة يونانية أسطورية إلى ذلك السرب المأساوي الجميل. ولكي يتم ذلك الدخول بيسر كان لابد من التخلص من «زوائد» ثقافية قدر الشاعر أن قارئه العربي إما لا يحتاجها، أو لا يتقبلها، أو أن من الجدير به، في تقدير الشاعر، ألا يفعل لأنها ليست ضرورية.

إن تهميش البعد الثقافي لقصة ليدا يؤكد، من ناحية، إمكانية توظيف الأسطورة والشخصية بمعزل عن ذلك البعد، لكنه يتضمن من ناحية أخرى موقفاً ثقافياً لم يكن لينطرح لولا استثارة الأسطورة اليونانية. وهذا الموقف ليس متعمداً بالضرورة كما قد يوحي كلامي قبل قليل، فلربما أن الشاعر قرأ الأسطورة ولم يقر في وعيه منها سوى الخطأ المأساوي الذي ترتكبه العذارى أحياناً (كما يرى الشعراء/ العشاق!). وفي هذه الحالة يكون الموقف الثقافي وليد حالة من اللاوعي، موقف قراءة «خاطئة»، على نحو قريب مما يصفه هارولد بلوم في نظريته حول التأثير، بمعنى أن الثقافة تقوم بعملية تهميش تلقائية ولاواعية للعنصر الثقافي الغريب عنها، أي عملية تصفية. وهذه العملية ليست قليلة الحدوث، بل لعلها الأكثر شيوعاً في حالات الاحتكاك الثقافي المتوتر، أو المواجهة بين العناصر المتعارضة بين ثقافتين.

من الأمثلة اللغوية المباشرة للتصفية المشار إليها استعمال أبو ريشة لمفردة «أتاها» في مقدمته النثرية، بدلاً من «اغتصبها» أو «واقعها». ففي «أتاها» حياء ولطف تستدعيه البيئة التي يصدر عنها الشاعر ويتجه إليها. لكن الاستصفاء الأهم هو بالتأكيد حذف بعض الدلالات الرئيسة للأسطورة في سياقها الأصلي، دلالة التماس بين الإنساني

والإلهي، ودلالة المعاناة والدمار الذي تولد عن ذلك التماس (الاعتداء عليها ليدا، حرب طروادة). فلم يكن البعد الشعوري هو الوحيد الحافز على تهميش تلك الدلالات بالنسة للشاعر العربي، وإنما هنالك البعد الديني الوثني الأصعب في تناوله بالنسبة لشاعر مسلم مازال للدين حضور مهم في حياته وحياة مجتمعه. هذا بالإضافة إلى ضعف الاهتمام بالبعد التاريخي لحرب جرت في اليونان.

هذا الاستصفاء لم يكن بالطبع ليحدث لولا تداخل الشاعر مع العنصر الثقافي الأجنبي، وسيتضح لنا بالتعرف على الأبعاد المصفاة من ذلك العنصر، لكن وعينا به سيحتد - كما أفترض - حين نجد ذلك المحذوف موظفاً في قصائد أجنبية تتناول ذلك العنصر نفسه، سواء كان أسطورة أم غيرها. وفي تصوري أنه سيصعب الانتباه إلي المحذوف أو الاهتمام به لو كانت قصيدة أبي ريشة في معرض المقارنة مع قصيدة أخرى للشاعر نفسه (قصيدية «عزاء» مثلاً) أو لشاعر عربي آخر حول موضوع بعيد عن الأساطير الأجنبية، أو حتى لشاعر عربي آخر يتحدث عن وضع مشابه في سياق ثقافة أجنبية. ففي كل تلك الحالات سنكون أقرب إلى قراءة مواقف ثقافية متقاربة. وقد اتضح ذلك من بعض الدراسات النقدية العربية المقارنة التي حفل بها كتاب بعنوان «المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر» (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995)، لاسيما دراسة حول توظيف أسطورة بجماليون أو بيغماليون لدى عدد من الشعراء العرب كتبها عبدالنبي إصطيف. فقد ظلت التوظيفات على تنوعها تدور في فلك الثقافة العربية وهمومها، على النحو الذي يتوقع في مثل هذه الحالات. لكن ماذا لو أن الدراسة حول بيجماليون تناولت الكيفية التي وظفت بها الأسطورة لدي شاعر إنجليزي أو فرنسي؟ ألن ننتقل عندئذ إلى أفق آخر لنسأل أسئلة أخرى ونصل إلى دلالات أخرى أيضاً.

حين وضعت قصيدة أبو ريشة إلى جانب قصيدتين لشاعرين غربيين تبينت لي مسافة الثقافة التي أشير إليها. فعلى ما بين الشاعرين الغربيين من اختلافات هامة في توظيف أسطورة ليدا نفسها، فإن تلك الاختلافات ظلت تحمل سمات ثقافية تميز اختلافهما عن اختلاف أبي ريشة عنهما. في قصيدته التي تحمل عنوان «ليدا والبجعة» يستعيد بيتس تفاصيل عملية الاعتداء، ثم يطرح أسئلة حول الدلالات الفلسفية والحضارية للأسطورة. أما ريكله فيمحور تناوله في قصيدة بعنوان «ليدا» حول بعض الداللات الفلسفية لعلاقة الإنسان بالإله، كما يتضح من ترجمة القصيدتين.

– 2 –

ليدا والبجعة لوليم بتلر بيتس

ضربة مفاجئة: والأجنحة الضخمة ماتزال تخفق
فوق الفتاة المترنحة، فخذاها يهمزهما
الغشاء الجلدي الداكن، وعنقها في منقاره،
يضم صدرها المذعن إلى صدره

كيف يمكن لتلك الأصابع المبهمة المروعة أن تدفع
ذلك الريش المتلألئ عن فخذيها المتراخيين؟
وكيف يمكن لجسد راقد في ذلك الدفق الأبيض
ألا يحس بالقلب الغريب الذي يخفق حيث هو؟

رعشة في الخاصرة تولد

الحائط المهدم والسقف والبرج المحترقين
وأجاميمنون ميتاً.
في تلك القبضة
وتحت هيمنة دم الهواء البربري،
كيف لم تجمع إلى معرفته قوته
قبل أن يتركها المنقار اللامبالي تتهاوى؟

* * *

ليدا لراينر ماريا ريلكه

حين تقدم الإله نحو البجعة محتاجاً
تركه جمالها موشك الذهول
ولكنه مالبث على جبروته أن غاب في الطائر
كانت ألاعيبه الرشيقة قد أفضت به
إلى التداخل قبل التأكد
من مشاعر المخلوق الغامضة. لكنها هي كانت
قد أدركت سريعاً من كان في البجعة ومضت
نحو ما كان ينبغي أن تفعله.

مروعة ومرتبكة لم تدر إن كانت
ستختبئ منه أم ستقاومه...
انسلت رقبته عبر يديها المستسلمتين

وترك ألوهيته تقفز إلى الحبيبة.

أحس حينئذ بالنشوة تغمر ريشه كله

وصار بجعة في حضنها حقاً.

لقد اتجه تفكير ييتس إلى حادثة ليدا بوصفها مشحونة برموز تاريخية وثقافية يمكن توظيفها على نحو يتسق مع توجيهاته الفكرية والإبداعية، فبدت له الحادثة أنموذجاً للاتصال بين الإلهي والإنساني، كذلك الذي تكرر في ولادة المسيح (وإن لم يشر إلى الحادثة الأخيرة). وهو اتصال ظل شاغلاً مهماً لييتس في بحثه الروحاني عما يجيب عن تساؤلاته الكثيرة بخصوص الكون والإنسان. فقد أتيح لليدا أن تتصل بالإلهي وكان يمكنها أن تجمع قوته ومعرفته إليها فتحقق شخصية الإنسان المتفوق، الإنسان السوبرمان كما تخيله نيتشه من قبل (وبين ييتس ونيتشه علاقة توقف عندها بعض الباحثين الغربيين). وكان يمكن لذلك الاتصال أن يودي إلى تفادي الكارثة التاريخية التي حلت بالإغريق وأعدائهم في حرب طروادة، لكن الذي حدث على العكس هو ضياع تلك الفرصة، واندلاع العنف على النحو الذي آذنت به فعلة زوس.

أما ريلكه فقد نظر للأمر نظرة معاكسة تماماً، وإن كانت وثيقة الصلة بالنظرة النيتشوية أيضاً. فالإنسان هنا متفوق أساساً، ومسعى الإلهي هو التقرب إلى الإنسان بحثاً عما رأى ريلكه أنه ميزة إنسانية. وإذا كان ريلكه يستبعد الجانب الشبقي المعلن، فإنه يستبقي البعد الفلسفي الميتافيزيقي الذي اهتم به ييتس من بعد، والذي لم يجتذب أدنى اهتمام من أبو ريشة كما رأينا.

إن المسافة بين قصيديتي الشاعرين الغربيين وقصيدة الشاعر العربي ليست مسافة الاختلاف بين شعراء متبايني النظرة فحسب، أو مسافة بحث عن جماليات في التناول، وإنما هي مسافة اقتضاها الاختلاف

الثقافي والمرحلة التاريخية التي عاش فيها كل شاعر. وهذه مسافة لا نقيسها بما تحقق من النص الإبداعي بل بما لم يتحقق، بمعنى أن المقارنة تثير أسئلة الغياب، أسئلة ما لم يقل، أسئلة المحذوف، ما تجنب شاعر الحديث عنه، واستثار شاعراً آخر. وهو ما يصعب الحديث عنه بلا مقارنة، وما لا تستطيع أي مقارنة الوصول إليه. فالمقارنة التي نحن بصددها هي تلك التي تحدث على تخم المقاربة الثقافية.

المقارنة المقترحة هنا لا تغفل احتمال أن أبو ريشة اطلع على أحد العملين المشار إليهما، لاسيما قصيدة ييتس بحكم اهتمامه المعروف بالشعر الإنجليزي. ومما يقوي هذا الاحتمال مسألة مهمة تتصل بالشكل، فقصيدة أبو ريشة تتبنى شكل «السونيت» الأوروبية: فقد كتبها الشاعر في سبعة أبيات ولكنه رتبها في أربعة عشر سطراً، ثم قسمها إلى قسمين، كما هو شكل السونيت، ثمانية وستة. وفي الأخير وصف النهاية المفاجأة، كما هو الحال في بعض أشكال السونيت.

هذا الاقتراب الشكلي يزيد من حدة السؤال عن الابتعاد الموضوعي ومسألة التصفية. فكأننا إزاء محاولة واعية للاقتراب ثم الاحتفاظ بمسافة، والمهم بالنسبة لبحثنا هو أن إدراكنا لهذه التحركات اقتراباً وابتعاداً لم يكن ليتم لولا الوعي بالمهاد الثقافي الغربي من ناحية والأمثلة الشعرية الموازية في الآداب الغربية. فحضور الثقافة الأخرى بمكوناتها المقاربة هنا يستثير أسئلة الحضور والغياب على نحو يصعب تصوره في نقاش نقدي يتم ضمن الثقافة الواحدة. بمعنى أن الشاعر الذي حقق تقارباً ثقافياً مع الآخر وتباعداً عنه في الوقت نفسه يفترض مقاربة نقدية موازية تستثير تلك العلاقة سواء ما وعى الشاعر منها وما لم يع. وبالطبع فسنظل بحاجة إلى المزيد من هذه الأمثلة لتبين مدى تحققها وعمق ذلك التحقق.

* * *

1. مدخل

تكشف خارطة السرد العربي الحديث في القرن التاسع عشر عن غنى خاص في مجال التأليف الروائي، وبغضّ النظر عن الأحكام النقدية الشائعة في حقّه، وكثير منها أسقطت قيماً لاحقة على حقبة التشكّل الأولى للنوع الروائي، فإنَّ تلك المدوّنة السردية شديدة التنوّع والثراء، ولعلّها الوثيقة الرمزية الأكثر تعبيراً عن الانتماء المزدوج لأسلوبين ورؤيتين ونسقين ثقافيين؛ فهي تتصل بالمدوّنات والمرويات السردية في كلّ ذلك، وتنفصل في الوقت نفسه عنها؛ تتصل بها لأنّها ورثت مكوّناتها العامة، واستوحت عوالمها التخيّلية، وموضوعاتها، وصيغها التعبيرية، وتنفصل عنها لأنّها انشقّت بوضوح عن القوالب الأسلوبية والأبنية السردية المقفلة والثنائية الضدّية للقيم الشائعة في الموروث السردي، وبدأت ببطء تشكّل خصوصياتها في كلّ ذلك، وليس خافيا أن ذلك استغرق زمناً طويلاً. ولا يعتبر اتصال الرواية في أول أمرها بالمرويات السردية انتقاصا لها، ولا يعدّ انفصالها ميزة لها، فالحراك البنيوي والأسلوبي في الآداب القومية يؤدّي باستمرار إلى تحوّلات أجناسية وأسلوبية ودلالية، فيعاد تقويم الآداب في ضوء هذه التحوّلات الكبرى، ويتّضح لكلّ باحث يستغرقه حال الثقافة العربية في القرن التاسع عشر أنّه كان القرن الذي شهد بداية هذه التحوّلات التي تفاعلت، فيما بينها، فأفضت إلى تغيير كبير في الأدب بأنواعه ووظائفه، والثقافة بشكل عام، فيما بعد. ويسعى هذا البحث إلى إبراز الخصائص السردية والدلالية للنصوص الريادية التي صاغت الملامح الأساسية للرواية العربية في نشأتها الأولى.

2. الخوري و«ويْ.إذن لست بإفرنجي»: انتزاع الريادة السردية

في سياق تحليل المدوّنة السردية الروائية في القرن التاسع عشر، لا يمكن تخطّي الدور الريادي الذي قام به «خليل الخوري» (1836-1907) صاحب جريدة «حديقة الأخبار» ومؤسسها، الذي وصفه «مارون عبود» بأنّه «أوّل رواد التجديد»[1]، فقد تبنّى نشر الروايات المؤلّفة والمعرّبة منذ بداية صدور جريدته في عام 1858، ولعلّ أول رواية مؤلّفة نُشرت فيها هي رواية «البرّاق بن روحان» التي لم يرد ذكر لمؤلّفها، وبدأت في الظهور اعتبارا من العدد 40 في السنة الأولى لصدور الجريدة، ثم انصرف اهتمام «الخوري» إلى نشر الروايات المعرّبة بداية برواية «المركيز دي فونتاج» التي بدأ نشرها في العدد 52 من السنة الأولى 1858 ثم أعقبتها رواية «الجرجسين» بداية من يوم السبت الموافق 28 آذار/مارس 1859. وكلا الروايتين من تعريب «سليم نوفل». وتابعت الجريدة نشر روايات أخرى منها على سبيل المثال «فصل في بادن» ورواية «بولينه موليان».. وإبّان المدة التي كانت تنشر فيها الرواية الأخيرة بدأ «الخوري» ينشر روايته «وَيْ. إذن لستُ بإفرنجي» التي ظهر فصلها الأول في العدد 93الصادر يوم الخميس 13 تشرين الأول/ أكتوبر 1859 وقدّمها «الخوري» قائلاً: «إذا كنتَ أيها القارئ مللتَ مطالعة القصص المترجمة، وكنتَ من ذوي الحذاقة، فبادر إلى مطالعة هذا التأليف الجديد المسمّى: «ويْ. إذن لست بإفرنجي» ووضع للرواية مقدمتين سمّى الأولى مقدّمة المقدّمة، والثانية المقدّمة[2]. وإثر انتهاء النشر بمدة وجيزة صدرت الرواية كاملة بكتاب في 162 صفحة، وذلك في عام 1860.

يكشف التقديم المذكور حقيقة ينبغي أن تؤخذ بالاعتبار بصورة كاملة، وهي أنَّ «الخوري» قرّر أمرين متلازمين، الأول كثرة المعرّبات الروائية من اللغات الأخرى، إلى درجة أشعرته بالملل، كما يلمس من

مخاطبته القارئ، وتلك حقيقة يكشف عنها اهتمام «حديقة الأخبار» بالمعرّبات، ونرجّح أنّه كان يقصد تلك المعرّبات دون سواها، إذ لم يكن التعريب قد شاع آنذاك في تلك الفترة المبكّرة، بحيث يصبح ظاهرة عامة تستحق هذه الإشارة، ولا تكشف فهارس المعرّبات إلا عن نص معرّب واحد قبل ذلك، هو «مطالع شموس السير في وقائع كارلوس الثاني عشر» لـ «فولتير» وهو تعريب لنص ذي صبغة تاريخية أكثر منها سردية - تخيلية، وعن هذا الأمر يتأدّى الثاني، وهو ضرورة العناية بالمؤلّفات، ويتقدّم «الخوري» نفسه لذلك في روايته، فكأنّه بذلك يريد لفت الانتباه إلى أهمية التأليف الروائي وضرورته. وإذا أُخذ الأمر بظاهره فيمكن تأويل كلام «الخوري» على أنّه ضرب من الشعور بالحاجة إلى التأليف أكثر منه للتعريب، والإشارة إلى هذه الحاجة تظهر وعياً أولياً بضرورة الكتابة الروائية، مع أهمية التأكيد على أنَّ المعرّبات التي ظهرت في «حديقة الأخبار» خلال السنة الأولى من صدورها، كانت تخضع لشروط التأليف السردي الموروث، ولا تراعى فيها الدقة والأمانة.

لم ينقطع «الخوري» كثيراً عن أساليب التعبير الموروثة، كما حدث لمعاصره «فرنسيس مرّاش»، لكنهما يشتركان في تكريس النصّ لغايات اعتبارية، وهو أمر لازم السرد القديم، وتكشف لغته في بداية الأمر نوعاً من الامتثال للأسلوب التقليدي، لكن ذلك لم يثبت إلى النهاية، على أنّه - شأن جميع الروائيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والشطر الأعظم من النصف الأول من القرن العشرين - ظل معنياً بالتعليق المحايث على الأحداث، والتفسير المصاحب لها، كما نجد ذلك عند «سليم البستاني» و«جورجي زيدان» و«هيكل» وغيرهم؛ إذ تظهر تعليقات الكاتب على الأحداث كجزء من النصّ، كما هو شائع في ذلك الزمان، فالرّاوي الذي هو قناع المؤلّف، في تلك المرحلة، يوجّه الأحداث على نحو

مباشر من خلال تدخّلات ظاهرة، كقوله، على سبيل المثال، في الفصل السابع: «لا شك أنّك، أيها المطالع العزيز، قد نظرت بالعيان كلّما (كذا) شخّصناه لك من الصفات والسمات حيثما قد أطلنا بك المقام في هذه المدينة التي قد سلبت منّا قيمة الزمن، كان يجب ألاّ نصرفها لو سلكنا على مبادئ التوفير. لقد جاء الوقت الذي صار ينبغي به أن نرحل قبل أن تمنعنا نبال الأمطار، ومعامع الأنوا (كذا)، لأننا قد قطعنا بها رأس الخريف وذنبه فهاجمتنا أقدام الشتا (كذا) بجيوش الغيوم التي راحت تكسي بنات السما (كذا) بنسيج قطنها المندوف المتراكم في ساحة الفضا (كذا) مبتهجاً بعلايم الأمان حيثما لا تقدر أن تتوصل إليه يد الشجار الطويلة فتخطفه إلى بطون السفن الإنجليزية... لكن قبل أن تشغلنا أهبة السفر يجب أن تفتكر إلى أي مكان نوجّه خطواتنا، فأظنك ترغب المسير إلى دمشق، لكن هذه المدينة لا يوجد بها شيء نحدّق به (كذا) بأبصارنا إليه لأنّ يد التفرنج لم تدن منها بعد، فلم تزل على أصل فطرتها العربية»[3].

هذه السلسلة المتواصلة من الصيغ البلاغية التقليدية انتشرت في تضاعيف النصّ، وقد بدا التعسّف واضحاً في التسجيع، مع ميل لا يخفى نحو التبسيط اللغوي الذي يقترب إلى العامية أحياناً، وتلك الصيغ ترد ضمن خطاب موجّه إلى المتلقّي، يستخدم كوسيلة سرديّة لتغير مسار الأحداث والأمكنة، لكن المؤلّف يستثمر الموقف ليعلن عن أفكاره الشخصية، ومنها التأكيد على عدم تفرنج دمشق. وفي ظلّ سياق ثقافي مازال في بداية تطوّره ليس من الممكن تصوّر انقطاع كامل عن الموروث الأسلوبي من جهة، ولا التخلي عن القيمة الاعتبارية للنصوص المكتوبة. فقد جاءت الرواية العربية الأولى بصورة كتاب أخلاقي اجتماعي وضعه مؤلّفه بأسلوب قصصي ينتقد فيه بدقة الأخلاق والعادات[4].

تعنى رواية «الخوري» باللقاء الأول مع الغرب، ذلك اللقاء الذي عرفته بلاد الشام قبل غيرها، فوجد طريقة إلى الأدب الروائي، ولم يكن المؤلّف يكتب دون أن يلحظ ما يترتب عليه من مهمة اجتماعية وأخلاقية، وذلك ما دعاه شأن غيره من الكتّاب إلى الاهتمام بالبعد الاعتباري لروايته، التي كانت تتراوح بين نوع من المغامرة الارتحالية في أماكن متعددة، والأحداث المباشرة التي يراد بها التعبير عن جانب من عصر المؤلّف. والملاحظة التي تفرض حضورها هنا خاصة باللغة والأسلوب وطريقة السرد؛ فقد كان «الخوري» انتقائياً في ألفاظه، وذلك حال دون السلاسة التعبيرية التي ظلّت تلمس بوضوح إلى عقود بعد «الخوري»، ولكنّه هيّأ للتخلّص من الصيغ الجامدة في النثر المتصنّع، وإن لم يفلح كثيراً في ذلك، وجاء أسلوبه أقرب إلى محاكاة الأساليب الشائعة في المرويات السردية، لكنّها أكثر عناية في اهتمامه بالصورة الفنية. ومرجع ذلك الاختلاف الذي يظهر بين الأداء الشفوي في تلك المرويات والكتابي في رواية «الخوري»، وأخيراً وضعت رواية «وي. إذن لست بإفرنجي» السُنن الأولى للسرد الذي تتداخل فيه، في وقت واحد، مسارات السرد الحكائي وتعليقات المؤلف، ثم العناية البالغة بالحركة والتنقل وقلة الاهتمام بالبعد الواقعي للشخصيات، وعدم مراعاة الترتيب الزمني للوقائع بدقة، وخضوع العلاقات بين الوقائع للصدفة وليس للعلة، بما يكشف سيادة العلاقات السردية على حساب العلاقات المنطقية بين الأحداث، وهذه السُنن اللغوية والسردية المستعارة بمجملها من المرويات السردية ستلازم الرواية العربية في طور نشأتها الأول.

3. «المرّاش» و«غابة الحق»: دمج التعارضات الأسلوبية وتمثيل العوالم المتعارضة

في الفترة التي كان «الخوري» قد نشر روايته، كان «فرنسيس

مرّاش الحلبي» (1835-1874) يعدّ نفسه لكتابة رواية من نوع مختلف، يصار التركيز فيها على القيمة الذهنية والرمزية للسرد، وبلغة لا تمتثل للموروث السائد إنما تحاول الاحتجاج عليه في التركيب والغاية، وتلك الرواية هي «غابة الحق» التي صدرت في عام 1865، وكان «مرّاش» قد أصدر قبل ذلك في عام 1861 كتاباً يستعين بالسرد وسيلة له، وهو «درّ الصدف في غرائب الصدف» ثم أصدر بعد «غابة الحق» بعامين كتابه «رحلة باريس» وفي هذا نريد التأكيد منذ البداية إلى أنّه ظل يتحرّك في مجال السرد الذي انصرف كليا إليه، كما سنجد ذلك في روايته «غابة الحق» التي كتب معظم فصولها أثناء إقامته في باريس. وقد اتفق معظم الدارسين الذين اهتموا بـ «مرّاش» على أنّه حاول التوفيق بين الوظيفة الفكرية للأدب والغايات الجمالية التي يوفرها السرد الأدبي، كما عبّر «لويس شيخو» عن ذلك بقوله: «إنّه جمع في روايته بين الفلسفة والأدب» و«أودعها الآراء السياسية والاجتماعية على صورة مبتكرة»[5].

هذه الطريقة في الصوغ الأدبي هي التي جعلت «الفيكونت دي طرّازي» يقول عن الرواية: بأنّها «كتاب أخلاقي وضعه على أسلوب القصة، وضمّنه انتقاداً دقيقاً للأخلاق والعادات»[6]، فيما وصفه «الزيّات» لذلك بأنه «أقدم دعاة التحديث، وأول رسل التجديد»[7]. وما جانب «مارون عبود» الصواب حينما أكد في عام 1949، وبعد مرور 75 سنة على وفاة «مرّاش»، بأنّه كان على قصر عمره «زعيماً أدبياً ترك دويّاً وأنَّ روايته «غابة الحق» التي طبعت ستّ مرات حتى عام 1990، قد كتبت على غرار «رؤيا يوحنا» كونها تبدأ بالحلم وتنتهي به، إنما هي طراز خاص، فالخيال فيها يبلغ مداه الأبعد، وقد استولى فيه المؤلّف على الأمد. العرض والسياق جيدان، والقصّ يمشي على رسله، أما الأبطال فلا سمات لهم، ولم يستعر المؤلف لشخوصه الأجساد التي تنبثق منها أعمالهم

وآراؤهم وأفكارهم بل ناب هو عنهم جميعا، واكتفى بأسمائهم، ثم راح يقول بلسانهم ما يقول. وقد يُعذر على ذلك لأنّهم رموز لا أشخاص، ولكنه في كل حال مسؤول عنهم لأنّه أبدعهم. أما العبارة فخيالية سهلة، ولكنه ينقصها شيء لتخرج ناتئة بارزة، إنّها كتلك الرسوم التي لم تفز بحظها الكامل من الألوان والخطوط، والإنشاء على ما فيه من خيال وصور قلّما نحسّ فيه تلك الحركة، ولا ذلك الزخم»[8].

يتضمن رأي «عبود» جملة من الأوصاف والأحكام التي تصلح منطلقا لتحليل رواية «غابة الحق» ويمكن القول بأنّه أنصف الرواية حينما أبان مزاياها وعيوبها معاً. وليس لنا الآن أن ننتقص من رأي «عبود»، فمن الصعب الحصول على أفضل منه في النقد العربي خلال الحقبة التي صدر فيها، تلك الحقبة التي شاعت فيها الانطباعات والأحكام، إلى ذلك فقد التفت إلى جملة من القضايا المهمة التي لم تكن مثارة آنذاك بصورة ملحّة، ومنها قضية الأسلوب السردي في الرواية، وقضية البناء، وقضية الخيال. فوجد تلازماً بين العرض والسياق، ويفهم من ذلك أنّه كان يقصد بذلك الطريقة التي بنيت فيها الأحداث والشخصيات والخلفية الزمانية - المكانية لهما، وما يترشّح عن ذلك من سياق دلالي، سيؤكد «عبود» أنّه سياق رمزي. وبحسب المصطلح السردي الحديث يمكن القول: إنَّ «عبود» كان يقصد شيئاً قريباً مما نعرفه الآن بالبنية السردية والدلالية للنصّ، مع ضرورة التأكيد بأنَّ هذه المصطلحات ودلالاتها ووظائفها لم تكن مثارة في النقد الروائي العربي في حياة «مارون عبود». وترد إشارته حول القصّ/ السرد الذي رآه سلساً مرسلاً، وهي إشارة معبرة عما يتّصف به النص، ومن هذه الناحية فأنّه أنصف نصّا ظهر قبل أكثر من ثمانين سنة من الوقت الذي كتب فيه «عبود» رأيه.

وبعد كل هذا تظهر مجموعة من الطعون على الرواية، وفي مقدمة

ذلك غياب التشخيص، وهذه الملاحظة على درجة بالغة من الأهمية فـ «مارون عبود» يتفهّم سبب ذلك كون الأشخاص في الرواية يحيلون على رموز، والمؤلّف انتقاهم لدلالتها الرمزية، وليس لماثلتها نماذج واقعية، أو محاكية للشخصيات المستعارة من الواقع، ولا تغيب هذه الملاحظة عن كل قارئ للرواية، فـ «غابة الحق» نصٌّ يتشكّل سردياً من منظومة متكاملة من الرموز، وهذا يفسر ملاحظة «عبود» في أنّ «مرّاش» كان يُنطق شخصياته بأفكاره هو، فالأفكار مصمّمة كجزء من الوظيفة الإصلاحية والانتقادية للنصّ، ولم يكن هذا أمراً غريباً عن فنّ الرواية بصورة عامة، فقد كانت الشخصيات حوامل دلالية لأفكار الروائيين إلى درجة تزاح فيها الشخصيات جانباً في كثير من المواقف، فيخاطب المؤلّفون القراء كأنهم جزء من البنية السردية للنصّ الروائي، وهذا يكشف عدم استقلالية الشخصية داخل النسيج الفني للعمل الأدبي، وسيمرّ زمن طويل قبل أن يتحقق ذلك.

الروائي ملزم بمراعاة السُّنن الثقافية للتلقّي في عصره، فهي التي تتحكّم في نوع الأدب الذي يجري قبوله، وكانت تلك الحقبة مشبعة بالسمات الأسلوبية التي أوجدتها المرويات السردية، فجاءت الرواية لتعبر عن استجابة مباشرة لتلك الشروط التي تفترض في الآداب السردية، بغض النظر عن نوعها مغزىً قيمياً. بدأت الرواية العربية كرواية إصلاح؛ لأنَّ ذائقة التلقّي كانت تفترض في المادة الحكائية أن تحمل رسالة أخلاقية، واستجابت الرواية لهذا الشرط، وبمرور الوقت بدأ ذلك المغزى الأخلاقي يتراجع، وتوارى شيئاً فشيئاً صوت المؤلّف الفردي ورؤيته وموقفة الفكري، وبدأت النصوص تعبر ضمناً عن القيم الثقافية، انتقلت الرواية من المستوى الفردي إلى المستوى الحواري.

وجدير بالذكر أنَّ «باختين» كان استقصى هذه الظاهرة، واعتبر أنَّ

روايات «دستويفسكي»، التي بدأت بالظهور خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وفي فترة قريبة من ظهور روايات «الخوري» و«مرّاش» و«سليم البستاني»، من أوائل الروايات التي بدأت تعرف تعدّداً في الأصوات، إذ وقع انفصال بين رأي المؤلف ورأي الشخصية، ففي تلك الروايات «يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية من نمط اعتيادي. إنَّ كلمة يتلفّظ بها البطل حول نفسه هو بالذات، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية تماماً مثل كلمة المؤلّف الاعتيادية. إنّها لا تخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته، كذلك هي لا تصلح أن تكون بوقاً لصوت المؤلّف. هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي، إنَّ أصداءها تتردّد جنباً إلى جنب مع كلمة المؤلّف وتقترن بها اقتراناً فريداً من نوعه، كما تقترن مع الأصوات الكبيرة القيمة الخاصة بالأبطال الآخرين»[9].

ظلت الرواية العربية، إلى النصف الأول من القرن العشرين تعتبر الشخصيات أقنعة رمزية للكتّاب، ومع أنَّ الرواية الحديثة بعد ذلك حاولت أن تدمج بين الرؤى الفكرية الخاصة بالمؤلّفين مع تلك الخاصة بالشخصيات، حينما جعلت البحث وظيفة من وظائفها، كما تجلّى الأمر في روايات «أُمبرتو إيكو» لكن ذلك لم يتضح أثره في الرواية إلاَّ وقت متأخر. كانت الشخصيات في السرد القديم تقوم بوظيفة القناع الذي يستتر خلفه الكتّاب. وأخيراً تأتي الملاحظة الخاصة بالأسلوب اللغوي، وهي ملاحظة تكشف استبداد المعيار اللغوي الموروث الذي تمرد عليه «مرّاش»، ولم يتمكّن «عبود» من تقديره، فمن الصحيح بالنسبة لـ «عبود» أنَّ «مرّاش» كان ذا عبارة خيالية سهلة، لكنّها منقوصة في مكان ما، إنّها كالرسم الشاحب في خطوطه وألوانه، تغيب

عن الأسلوب الحركة والزخم، ويقارن «عبود» بين أسلوب «مرّاش» وأسلوب كاتبين معاصرين له، فيقول «ليس للمرّاش شقشقة تعبير أديب إسحاق، ولا هديره، ولا صحة تعبير الشدياق، ولا ظرفه، ولا تهكمه، لكنه أسمى خيالاً منهما، وقد ذكرت هذين الاسمين لأنهما كانا سيدي الحقبة التي وجد فيها المرّاش[10].

يحتاج التأكيد الأخير منا إلى وقفة قصيرة، فـ «مارون عبود» فيما يخص هذه القضية الدقيقة لجأ، لأنّه لم يجد نظيراً لأسلوب «مرّاش»، إلى المقارنة، وقادته المقارنة إلى ما نعتبره في ضوء التطوّرات الأسلوبية التي وقعت في العربية خلال القرن التاسع عشر ميزة خاصة للمرّاش وليس نقصاً، فأسلوبه خلو من السمات التي ميّزت معاصرين له، هما الشدياق وأديب إسحاق، إنّه أكثر بُعدا عن التصنّع، أكثر سلاسة، أكثر هدوءاً، لا تفاصح فيه ولا شقشقة، وبعبارة «عبود» إنّه مفارق للحركة اللفظية الطنّانة، والزخم الذي يدفع به التوتّر اللفظي، وكل ذلك يغيب عن أسلوب «مرّاش» لأنَّ المرجعيات التي صاغت أسلوبه، وأثرت فيه مرجعيات فلسفية ودينية وعلمية، وبحسب «مارون عبود»: «هو متأثّر بالعلم والفلسفة أكثر من جميع كتّاب عصره، نزّاع إلى إصلاح المجتمع يدعو إلى الأخذ بالحضارة الحديثة، أما ثقافته فمتأثرة بالدين، ولغته تكاد تكون لغة الكنيسة المستعربة حديثا»[11].

لم يتفرّد «مارون عبود» باستخلاص هذه الظاهرة، فقد كانت مثار انتباه مجموعة من الدارسين، بل إنَّ هذا الحكم استقاه «عبود» من «الحمصي» الذي أكّد منذ فترة طويلة على أنَّ المرّاش «كاتب مبادئ وتفكير، وذو خيال مبدع، عبارته رقيقة، سهلة، ركيكة أحياناً، ليس لها نصاعة أديب إسحاق ولا هديره، ولا جزالة الشدياق وظرفه وتهكمه، غزير الأفكار، خطابي اللهجة في كل من شعره ونثره، ولعله أسبق كتّاب عصره

للمطالبة بإنشاء دنيا جديدة يسودها السلام، ويرف عليها الوئام في كتابه «غابة الحق»[12]. ووصف «شيخو» أسلوبه بأنه يتميّز بـ «الترفّع عن الأساليب المبتذلة فيطلب في نثره ونظمه المعاني المبتكرة والتصوّرات الفلسفية، فلا يبالي بانسجام الكلام وسلاسته، فتجد لذلك في أقواله شيئا من التعقّد والخشونة مع الإغضاء عن قواعد اللغة»[13]. وفسّر رشيد عطا الله الأمر قائلاً «أدى به حرصه على حفظ استقلاله الفكري إلى نبذ قوانين الإنشاء ظهرياً وكسر قيود اللغة نفسها»[14].

لو نظرنا إلى أسلوب «مرّاش» في ضوء الاتجاهين السائدين في عصره، الأسلوب الذي ورث التصنّع وبالغ في تقليده، والآخر المرسل الذي ورث أسلوب المرويات السردية، فإننا سنجد أن أسلوبه يختلف عنهما معاً فمن ناحية أولى هو يختلف عن الأسلوب الأول؛ لأنّه يتجنب التصنّع البلاغي القائم على تعقيد لا مسوّغ له يحول دون التعبير الدقيق عن المقاصد، ولا يوحي بها إيحاءً فنياً شفافاً، ويتجنّب التكرار الإيقاعي في الجمل الذي يعبر عنه السجع، ويبتعد عن الاسهاب الذي تفرضه مقتضيات التصنّع والتسجيع، فجملته مصقولة، واضحة، دقيقة، مباشرة، تتابع فيها الجمل في نوع من التلازم الهادف إلى التعبير عن فكرة، وليس إدّعاء مهارة، ومع أنَّ الأفكار تتلوّى أحياناً بسبب أنّها تعالج موضوعات جديدة، وقضايا غامضة بطبيعتها، لكنّه لا يلجأ إلى تقليد الأساليب المتصنّعة، ولا يستعين بالغريب؛ فأسلوبه مسترسل قريب إلى الأسلوب الثاني، لكنه - وهذه هي الناحية الثانية - أبعد ما يكون عن سهولته المتأتية من سهولة الأفكار فيه، وبساطته التي تنحدر من الصيغ الجاهزة، فأسلوب «مرّاش» في «غابة الحق» يتميز بالفخامة التي لا يقصد منها التعقيد، والوضوح الذي لا يهدف منه إلى التبسيط.

وينبغي الإقرار أنَّ هذه السمة الأسلوبية على وجه التحديد لم تكن،

في حدود علمنا، واضحة في غير «غابة الحق»، لقد كان الأسلوب التقليدي يحتضر ببطء، لكنه ينتفض أحياناً ليقاوم مقاومة شرسة على يد «اليازجي» و«عبدالله فكري» - على سبيل المثال - أما الأسلوب الحديث الذي يعدّ استمراراً لأسلوب المرويات السردية فأنّه يتشكّل شيئا فشيئاً بعد أن راحت الكتابة الصحافية تمتص صيغه الجاهزة، وتعيد صوغه ليلائم مقتضيات التعبير السليم، وهكذا فأنَّ أسلوب «مرّاش» قد أدى وظيفتين معاً، من جهة: عجّل بأفول الأسلوب الأول، ومن جهة أخرى: أضفى على الأسلوب الثاني عمقاً ورونقاً فكرياً بعد أن كان أسير المرويات الشعبية التي هي تمثيل لمخيال يبتعد تماماً عن أي صياغة تركيبية غامضة لا في الأفكار ولا التعبير. ليس من الخطأ القول إنَّ أسلوب «مرّاش» كان خاصاً، ومبكّراً في قدرته الاستكشافية على تدشين الأسلوب الأدبي الذي شاع في العربية بعد ذلك بنصف قرن. فقد وصف باحث متخصص في أدبه ذلك الأسلوب بأنّه: ثورة في عالم الأدب في زمانه... فهو بسيط غير متكلف، فلا يتحرّز عن استخدام المفردات العامية أحياناً، فهو من هذه الناحية يوصف بأنّه فلكلوري، وهو أسلوب رومانسي كونه مملوءاً بالاستعارات الجميلة القائمة على مبدأ التشخيص، ومن هذه الناحية يمكن اعتبار المرّاش السلف المؤثّر في أدب جبران خليل جبران، هذا فضلاً عن شيوع الروح العلمي في ذلك الأسلوب بسبب دراسة المرّاش للطب[15]. وهو أسلوب تشبّع بالمؤثّر الأدبي الرومانسي «في استخدامه الرموز والرؤى والنثر التوراتي، إلاَّ أنّه مزج هذا الدخيل بتعابير قرآنية، وأبيات من الشعر القديم»[16].

تعتبر «غابة الحق» من التجارب الروائية المبكرة التي تستند فيها الأحداث والشخصيات إلى رؤية كلية خاصة بالمؤلف تهدف إلى تمثيل فكرة التغيير الاجتماعي، ومن هذه الناحية فقد سبقت كثيراً من الروايات

التي كانت تعرض أحداثها بمعزل عن الخلفيات الفكرية إن لم نقل إنّها بلا خلفيات فكرية، إنما مجرد سلسلة من الأحداث المشوّقة، فيما تنخرط «غابة الحق» في معمعة مشكلات التحديث والعدالة والاستبداد والصراع بين مفاهيم الحرية والعبودية؛ فحدث الرواية مصمّم لكشف الصراع المستحكم بين مملكة التمدّن وشعارها الحرية ودولة العبودية وشعارها التوحش، والشخصيات تتوزع لتمثيل هذا الصراع الذي كان شاغلاً فكرياً أساسياً عند «مرّاش». فهي «رواية رمزية موضوعها الاجتماع الإنساني وما يعرض له من ألوان السلم والحرب والعدل والحرية والعبودية والتمدن والتوحش»[17].

إنَّ التدقيق في هذه الثنائية التقليدية التي تستمد أصولها من الفكرة الموروثة عن العالم المنشطر بين قوى خيّرة وأخرى شرّيرة يكشف أنَّ «مرّاش» مازال ينظر إلى التاريخ تلك النظرة النمطية القائمة الثنائيات الضدّية بين الفكر والواقع. ولكنه لا يقف عند حدود تمثيل ذلك التنازع الثابت الذي صورته المرويات السردية، إنما، وربما يحدث هذا لأول مرة، يقيم حواراً بين الثنائيتين تنتهي لصالح مملكة التمدّن، بعد أن يتدخّل الفيلسوف فيكشف أنَّ الحوار وليس الحرب هو الوسيلة المناسبة لنقض التضادّ بينهما. ولعل هذه القضية على غاية من الأهمية في سياق تلك الحقبة التي كانت الآداب تعبر فيها عن نوع من الصراع الدائم بين هاتين الفكرتين.

وتتضمن «غابة الحق» أكثر من مستوى سردي، فإطارها العام ينتظم من خلال حلم الراوي الذي يستعين بالسرد الذاتي لتقديم عالم تعرض أحداثه وشخصياته بأسلوب يمزج بين المشاهد المسرحية والصيغ الحوارية الطويلة التي تذكر أحيانا بالمحاورات السقراطية لأفلاطون التي لا تتغير فيها المشاهد، ولكن تتنامى فيها الأفكار عبر الحوارات التي تسعى

لتوليد تصوّرات مختلفة عن الأحداث. وقد وصف «روجر ألن» تلك الشخصيات بإنّها «ترمز لصفات مجرّدة أكثر من كونها عوامل تغيير حيوية»[18].

يقوم الحلم بتأطير الحدث، ويتوارى الراوي - الحالم، لينبثق عالم «غابة الحق» من مشاهد طويلة وشاملة تكشف نوع الصراع بين الأفكار الدالة على تصوّرات سياسية واجتماعية معينة، وهنا تتسرّب أفكار «مرّاش» في سياق حوار الشخصيات التي ترمز إلى أفكار أكثر مما تحيل إلى عناصر سردية بذاتها. ويمكن اعتبار هذه المستوى من الأحداث هو المستوى الثاني، ولا نعدم في تضاعيفه ظهور مستوى ثالث يعبر عن تجارب اعتبارية للشخصيات، ومثال ذلك تجارب العبدين ياقوت ومرجان التي تُعرض برؤى سردية ذاتية لتبيّن نوع التحوّل الذي طرأ على علاقات الشخصيات فنقلها من علاقات الاستعباد إلى عالم الحرية. وهذا التركيب السردي المختلف عن نظائره في تلك الحقبة يضفي على «غابة الحق» قيمة فنية خاصة، فالقصدية في التركيب تخدم الرؤية الخاصة بالمؤلّف الذي جعل من أحداث الرواية بالمستويات السردية التي أشرنا إليها تقوم بتمثيل فكرته عن الحرية والعبودية، وعن التمدن والتوحش، وأخيراً، وهذا هو المهم فيما نرى، الدخول في حوار يقود إلى ذوبان أطراف الثنائية، وتنتهي الرواية دون احتمال لانبثاق فكرة شريرة مرة أخرى، فقد نجح السرد في إعادة ترتيب العلاقات بما يؤدي إلى فكرة واحدة.

تتجلّى القيمة الفنية لرواية «غابة الحق» ليس من دلالتها الإصلاحية، إنما من أنّها نهضت بمهام ثلاث: الأولى: التخلّص من أسر الأسلوب المصنّع، وتخطيه إلى أسلوب دقيق ينضح بالأفكار والمعاني، ويعبر عنها، والثانية: في أنها ركّبت جملة من العناصر السردية تركيباً مختلفا عن المرويات السردية الشائعة التي تقوم على المصادفة والتشويق،

وغياب الأسباب، وأخيراً: قامت بما نعتبره أمراً على غاية من الأهمية، ألا وهو التمثيل السردي لقضية اجتماعية معقّدة، وهي: التعارض بين مفهومي الحرية والعبودية، والوصول إلى حل لهذه القضية المعقدة.

4. سليم البستاني: إعادة تركيب الموروث السردي

في الوقت الذي عرفت فيه رواية «غابة الحق» وشاعت، كان «سليم البستاني» (1846-1884) يتأهب للقيام بتأليف أول سلسلة متكاملة من الروايات في تاريخ الأدب العربي، تلك السلسلة القائمة على الحركة والمغامرة التي بدأها بروايته «الهيام في جنان الشام» وظهرت ابتداءً من العدد الأول من مجلة «الجنان» الذي صدر في بيروت خلال شهر كانون الثاني/ يناير من عام 1870، وقد ختم الرواية بالفقرة الآتية المعبّرة عن الفهم الشائع للرواية في أول أمرها، كما يراها «البستاني»: «إنني أرجو مطالعي هذه الرواية أن يعاملوني بالعفو والصفح، إذ انني مع تراكم الأشغال، لم أقدر أن أتفرّغ حقّ التفرّغ لكتابتها، فكنت أقدّمها للطبع مسودة بدون تنقيح ولا تبييض. وقد اعتنيت بجمعها من صفات الفضلاء والرذلاء والعقلاء والجهلاء، ولم أترجمها عن أعجمي، ولا نقلتها عن عربي. والمأمول أنَّ الزمان يمنّ علي بزمان يمكنني من أن أقدّم لقراء (الجنان) 1871 رواية حبيّة تاريخية، موضوعها (زنوبيا) ملكة تدمر، وكان الفراغ من كتابتها في مدينة بيروت، في اليوم التاسع والعشرين من شهر تشرين الأول 1870 للميلاد حساباً غربياً»[19].

تصلح هذه الخاتمة مفتاحاً للحديث عن أمور وردت فيها، وأخرى تثار ضمناً كجزء من السياق اللازم لمنح هذه الخاتمة أهميتها، ويحسن أن نبدأ بما تثيره دون أن تصرّح به، وفي مقدمة ذلك التلازم بين الكتابة الصحافية والكتابة الروائية، ولم يقتصر ذلك على «سليم البستاني»

وحده، أو التأليف الروائي العربي في منتصف القرن التاسع عشر وما بعده، كما نلاحظ ذلك عند «خليل الخوري» الذي دشّن ذلك التقليد حينما نشر روايته «ويّ. إذن لست بإفرنجي» في جريدته الأدبية الخاصة «حديقة الأخبار» كما أشرنا من قبل،إنما كان الأمر تقليداً شاع في القرن التاسع عشر. ففي الفترة ذاتها التي كان ينشر فيها «الخوري» و«البستاني» رواياتهما متسلسلة في «حديقة الأخبار» ثم «الجنان»، كان «دستويفسكي» (1821-1881) ينشر رواياته الكبرى في الصحف والمجلات الروسية، وكان يتعرض لمضايقات قضائية لأنّه لا يستطيع في بعض الأحيان تسليم فصول تلك الروايات إلى المطابع قبل الموعد المحدّد للصدور الدوري لتلك المطبوعات؛ الأمر الذي يفقد مصداقية وعودها للقراء، أو يحول دون تغطية صفحاتها. وكثير من فصول أشهر رواياته كتبت بسرعة تحت تهديد الدعاوى القضائية، أو الإلحاح المباشر من أصحاب المجلات من أجل إكمال السلسلة المتفق عليها حسب العقود بين المؤلف والمجلة. وهو أمر لا يرد ذكره مع «الخوري» و«البستاني»؛ لأنّهما كانا ينشران في صحف ومجلات تعود إليهما.

ومعروف أيضا أنَّ «ديكنز» (1812-1870) كان أيضاً في إنجلترا يواظب في تلك الفترة، أو قبلها بسنوات قليلة على نشر رواياته في الصحف والمجلات البريطانية،ولا يقتصر الأمر على روسيا وإنجلترا، إنما شمل فرنسا وألمانيا وإيطاليا وغيرها، إلى درجة لا يمكن فيها الفصل بين تلازم النشأة المشتركة للصحافة - وبخاصة الأدبية - والرواية، وكان ذلك شائعاً طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر في الأدب العربي، فقد احتضنت «حديقة الأخبار» و«الجنان» و«البشير» و«حديقة الأدب» و«المقتطف» و«الهلال» و«المشرق» و«المنار» وغيرها - وكلها صدرت قبل مجيء القرن العشرين - الكتابة الروائية على نحو ما كان جارياً في

العالم آنذاك، وذلك قبل مدة طويلة من الانفصال النسبي بين الصحيفة أو المجلة والرواية، حينما بدأ في وقت متأخر نشر الروايات بكتب مستقلة.

ذهب باحث تخصّص في دراسة مجلة «الجنان» إلى أنّها «المجلة العربية الأولى في العالم العربي التي اهتمت بالروايات المصنّفة منها والمترجمة والقصص التاريخية والأقاصيص والملح»[20]. على أنَّ الأمر المثير أنَّ النشر المتسلسل لروايات تقوم على المغامرة والحركة المطعّمة بالغرام كان يجذب المتلقّين ويشدّهم لمتابعة تلك الدوريات، وذلك ما دفع بعض الأدباء، بسبب الإقبال المتزايد من القراء على تلك الروايات، إلى التفكير بإصدار دوريات خاصة بالرواية، وهي كثيرة، وقد أحدثت حركة غير مسبوقة في تنشيط عملية التأليف والتعريب الروائي، ونُشرت فيها مئات الروايات بين مؤلفة ومعرّبة، وهي دون غيرها التي لعبت دوراً حاسماً في تطوّر هذا الفن وإشاعته ونشره والتعريف به. ومن المؤكد أنَّ «سليم البستاني» كان من النخبة الرائدة في هذا المجال، ففي غضون أقل من عقد ونصف من السنين، وفي سن الثانية والعشرين بدأ بإنجاز ما أصبح فيما بعد أول سلسلة متكاملة من الروايات العربية القائمة على المغامرة والحركة.

وتشير الخاتمة بوضوح إلى أنّه كتب الحلقات نصف الشهرية لرواية «الهيام في جنان الشام» خلال الأشهر العشرة الأولى من عام 1870، فاكتملت الرواية في نهاية تشرين الأول/ أكتوبر من العام نفسه، وهذا يؤكد أنّه كان يواصل الكتابة والنشر دون الأخذ بالاعتبار للاتجاهات المحتملة لأحداث الرواية، فهو يكيّفها لحاجة المجلّة وتتابع النشر، وترد إشارات في تضاعيف الرواية إلى أنَّ بعض أحداثها وقعت في العام السابق 1869. وما أن وافته المنية في عام 1884 إلاَّ وخلّف، في الأقل، تسع روايات جميعها نشرت في«الجنان» بين الأعوام 1870 و1884. وهي

على التوالي فضلاً عن «الهيام في جنان الشام» و«زنوبيا» التي أشار إليها في الخاتمة المذكورة: «بدور» و«أسماء» و«الهيام في فتوح الشام» و«بنت العصر» و«فاتنة» و«سلمى» و« سامية» هذا فضلاً عن مجموعة من المسرحيات مثل «قيس وليلى» و«الإسكندر» و«يوسف واصطاك». وكان مجيداً للإنجليزية والفرنسية والتركية.

إنَّ تفصيل ما أثارته ضمنياً خاتمة الرواية ينقلنا الآن إلى ما صرّحت به، وفي مقدمة ذلك الركاكة الأسلوبية للنصّ طبقاً لمعايير البلاغة التقليدية، ثم حرّية المؤلّف في اقتحام السياق السردي للرواية، واستبعاد الراوي، ومخاطبة القارئ مباشرة، والكشف عن الظروف الخارجية التي احتضنت نشأة النصّ، واستغلال ذلك للإعلان عن رواية جديدة ذات حبكة «حبية - تاريخية». وقد لجأ «سليم البستاني» في هذه الرواية إلى إحدى أشهر الحيل السردية في الرواية، وهي الإدعاء بواقعية الأحداث، ومطابقة الوقائع الخطابية للوقائع الحقيقية، وهو ما يصطلح عليه بـ «السرد الكثيف» إذا يخترق الراوي السرد، وينطق باسم المؤلّف مباشرة،وهي تقنية إيهام سردية كانت شائعة في الرواية طوال القرن التاسع عشر،لكنها تكشف حقّ المؤلّف في التعبير المباشر عن أفكاره في ذلك الوقت.قال «البستاني»: بأنّه أجّل وضع خاتمة للرواية بانتظار أن «يمنّ عليّ الزمان بخبر صحيح عن نهاية الحبيب والحبيبة، وكنتُ أخشى أن يبلغني خبر موتهما، أو موت أحدهما؛ لأنّه معلوم أن خبر عدم توفيقهما، هو ما يكدر المطالع ويكدّرني»[21].

وسنجد أمراً مماثلا عند «جورجي زيدان» فيما بعد. والواقع أنَّ دمج الظروف المحيطة بالتأليف مع أحداث النصّ، تمّ في هذه الرواية على نحو يبدو بريئاً، فلم يرد منه المؤلّف خدعة حقيقية للإيهام بين الراوي والمؤلّف، إنما القصد منه - فيما نرجّح - كشف ملابسات التأليف الأدبي، وربما فهم

طبيعة التمثيل السردي في بداية أمره، وربما بهدف التشويق، وهو فهم أولي لم يرتق بعد إلى الوعي بأهمية التمثيل السردي كما انتهى إليه الأمر في الرواية العربية في الفترة اللاحقة. وهذا الأمر كان شائعاً آنذاك، ويكشف عن غياب الحدود الفاصلة بين العالمين الواقعي الخاصّ بالمؤلّف والتخيّلي الخاصّ بالراوي، فكان الاجتراء على الأخير قائماً، وكلّ هذا مختلف عن الصيغ التي يلجأ إليها السرد الكثيف لتمرير الخدع السردية التي منها إيهام المطابقة بين العالمين المذكورين وبين المؤلف والراوي وغير ذلك.

كل ذلك سيقربنا إلى الموضوعين الأكثر أهمية في هذه الخاتمة، وهما براءة التأليف الخاصّة بالرواية ومضمون العالم التخيّلي فيها. فـ «البستاني» يؤكد أنها من تأليفه، فلا هي ترجمة عن «أعجمي» ولا اقتباس عن «عربي» والحقيقة فإنَّ هذا التأكيد الذي يحرص المؤلّف على تثبيته، يفضح نمط التأليف والتعريب والاقتباس الذي كان شائعاً في تلك الحقبة، فقد كان التعريب لا يراعي الدقة ولا الأمانة، وغالباً ما تؤخذ الهياكل العامة للنصوص الروائية ثم تغير الوقائع الجزئية والتفصيلية حسبما يرتئي المعرّبون، فتغير أسماء الشخصيات والأمكنة والأزمنة والأحداث، وتكيّف الموضوعات حسب الحاجة، ونادراً ما يشار إلى كل ذلك، فتغير النصوص ولا يذكر أسماء كتابها، وبها تستبدل أسماء المعرّبين أو المؤلّفين، وهو أمر يشمل التعريب والاقتباس على حد سواء، وبهذا كانت تطمس الخصائص البنائية والأسلوبية والدلالية للنصوص الأصلية،ويحلّ محلّ ذلك ما يراه المؤلّفون أو المعرّبون مناسباً، وتحذف العنوانات الأصلية ، أو تغير جزئياً، ويُستبعد المؤلّفون الأصليون، وتتداخل النصوص ومرجعياتها، وتستغل لإقحام أحداث جديدة، وأشعار لا علاقة لها بالمتون الأصلية، وهذا أمر مارسه عدد لا يحصى من الكتّاب في تلك السنوات المبكرة من التأليف والتعريب، ونجد أمثلته عند الكتّاب

في بلاد الشام ومصر. وظل شائعاً إلى العقود الأولى من القرن العشرين. ولا يكاد معرّب يستثنى من ذلك بداية من «الطهطاوي» وصولاً إلى «حافظ إبراهيم» و«الزيات» فضلاً عن أعداد كبيرة من كتاب الروايات، وكان «البستاني» يريد تبرئة نفسه من هذه التهمة التي لم تكن مستكرهة آنذاك، وقد شاعت في العقود اللاحقة.

وأخيراً تجيء إشارته التي تخصّ مضمون العالم التخيلي في روايته، وهي إشارة على غاية من الأهمية، ولا تقتصر على هذه الرواية، إنما على رواياته الأخرى، بل ومجمل التأليف الروائي في ذلك الزمن. فالعالم التخيّلي منمّط ومنشطر على نفسه، إنّه مبني على نماذج تجريدية متعارضة طرفها الأول تم تشكيله من عالم «الفضلاء» و«العقلاء» وطرفها الثاني تم استعارته من عالم «الرذلاء» و«الجهلاء» وهكذا فقد بثّ التناقض الأخلاقي بين النموذجين، وسيكون هذا التناقض هو الحافز لحركة الأحداث، والناظم لخصائص الشخصيات، وهو الخلفيّة التي تُعرض عليها نوازع الخير والشر في صراع مرير قاسٍ وطويل، عماده التضحية والمغامرة والوفاء والإخلاص والصدق من جانب، والخداع والتضليل والكيد والكذب والأنانية من الجانب الآخر.

وبناء على الفرضية الأخلاقية التي تطرح كمسلّمة لا شك فيها، فإنَّ كلّ عناصر البناء الفني في النصّ تكون رهينة الأفق الأخلاقي للمعنى، وتتحرّك في مسار ثابت ينتهي دائماً بانتصار الخير، وهزيمة الشرّ، وعلى الرغم من أنّ الحبكة النصّية تطرح إمكانات متعدّدة للتشويق والإطناب وتعويق لحظة الظفر النهائية، فإنَّ النتيجة هي فوز الأحباب والعشاق والأخيار من الفضلاء والعقلاء، وخسارة المعارضين من الأدنياء الذين هم وحدهم الرذلاء والجهلاء في عالم يحتاج إليهم كعلامة سوداء، ليظهر الخير الأبيض. وخلف كل حركة وموقف ثمة تضادّ دلالي وبنيوي، للإيهام بأنَّ

عالم الحكاية هو عالم الحياة، فالأخيرة تحتاج دائماً إلى العبرة والموعظة، ذلك ما كان يشغل الفكر القديم، ويشكّل صلب فرضياته الفكرية والأدبية والدينية والأخلاقية، وقد تجلّى في المرويات السردية العربية التي جهزت الرواية العربية في أول نشأتها بنظام دلالي مقنّن وكامل ومتلازم العناصر. هذا الأمر يُدعم لدى «البستاني» والروائيين اللاحقين بإشارات لا تغفل عن الوظيفة الأخلاقية للرواية، فهو يحدد في رواية «أسماء» وظيفة الرواية في عصره بالصورة الآتية: «المقصود من روايات كهذه الروايات إصلاح الهيئة الاجتماعية ببسط المبادئ الصحيحة»[22].

وذلك أمر يرد أيضاً في رواية «بدور» التي يؤكد فيها أنّه ينبغي للروايات أن تكون «موافقة لمشرب الشبان، مع المحافظة على الآداب، ومجانبة كل ما يهيج الأميال الفاسدة»[23] ويطّرد في معظم رواياته، فالوظيفة الأخلاقية للرواية حاضرة في ذهنه، والمقصود من كتابتها ونشرها، هو «غرس الآداب في القرّاء»[24]. والهدف منها «تمكين الأهالي من الحصول على فكاهات جامعة بين أسباب الملاهي والنفع»[25]. وفي ضوء كل هذا تفهم إشارة «روجر ألن»، التي ذهب فيها إلى أنَّ «البستاني» في رواياته قد بدأ «الخطوة الأساسية لتهيئة القرّاء لذلك النوع الأدبي، وذلك بالربط بين عناصر الترفيه وعناصر الإرشاد في عمل واحد»[26].

يعرف «البستاني» أنَّ تلك الوظيفة وذلك الهدف لا يتحققان إلاَّ بحدث مداره حكاية حب يحتضنها سياق ثقافي عام؛ فالحقائق التي يتقصّد الروائي إرسالها إلى المتلقّي لا تُقبل إن لم ترفق بحكاية مشوّقة، ولهذا يحرص على التأكيد بأنَّ كثيراً من القرّاء لا يحبون الحقائق المفيدة، بل يكتفون بالوقوف على خبر العاشق والمعشوقة، و«هذا خطأ مبين؛ لأننا لا نقدر أن نفهم حقيقة مركز العاشق ولا مركز المعشوقة، ولا الحوادث

الجارية، ما لم نقف على تواريخ أزمانهم وعلى عاداتهم وحروبهم، هذا وكم من فائدة تاريخية يحصل الإنسان عليها بواسطة روايات، فيكون قاصداً الوقوف على خبر المتحابّين، فيعثر بحقيقة تاريخية أو نتيجة حكمية أو إصلاح أو تنكيت يلزمه أكثر من غيره، فالضجر من الكلام عن هذه الأمور في بلاد ظروفها كظروف بلادنا خطأ عظيم»[27]. ويتكرّر الأمر ذاته في روايات أخرى. وكان «البستاني» شأنه شأن معظم الروائيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر يوقف مسار الأحداث، ويتدخّل لإبداء أفكاره الخاصّة، فيما له صلة بوظيفة التمثيل السردي في النصوص، وهذه ظاهرة كانت شائعة منذ «خليل الخوري» و«مرّاش»، وظلت إلى «زيدان» و«هيكل» وما بعد ذلك.

يُختزل العالم التخيّلي في روايات «سليم البستاني»، بأحداثه وشخصياته ونظامه الدلالي إلى نماذج أخلاقية متنازعة شديدة الشبه بعالم المرويات الخرافية والسيرية الموروثة، وتتجلّى الفكرة المهيمنة من خلال الصراع بين النماذج المجُسّدة للفضائل والرذائل، ففي رواياته التسع التي ذكرناها تقوم الحبكة السردية على تعارض نوايا ورغبات وإرادات ورؤى وتطلّعات، وتتركّب الأحداث لتبرهن على أنَّ المصالحة بين عالمي الخير والشر أمر مستحيل، ولابد من هزيمة الأشرار ليستقيم شأن العالم الفني التخيّلي. والشخصيات الخيّرة والشريرّة تواجه قدرها المحتّم، فهي مدرجة كوسائل لإثبات نظرة أخلاقية للعالم، وموتها في هذه الرواية وانبعاث أشباهها في الرواية الأخرى، وظهور هذه واختفاء تلك، هو أمر مقدّر كتعاقب الليل والنهار. فالنهاية هي ليست ختام فكرة فلسفية، إنما إقفال لحادثة في سلسلة من الحوادث الرتيبة المتتالية التي لا تمايز جذرياً فيما بينها، إنما تنويعات ضئيلة جداً في درجة اختلاف الوقائع وليس النسق البنائي والدلالي فيها. فثمة تصميم ثابت يفضي دائماً إلى نتائج معروفة؛ لأنَّ نظام القيم الموزع في النصوص يتكرر فيها جميعاً بوتيرة واحدة

فلا يجوز الاعتراض عليه، فالخيّر فاضل ومتسامح ولا يحقّ له إلحاق الأذى بالآخرين، والشرّير مخادع ومضلّل وطامع، ولا يحق له أن يقوم بعمل خيّر. ولابد للمتلقّي أن ينحاز إلى نماذج الخير، ليشارك في صوغ عالم عادل مُطهّر من دنس الأشرار.

ويسود التشكيل الثنائي تلك النماذج، ففي الرواية الأولى «الهيام في جنان الشام» يتأسّس التعارض بين «وردة» و«سليمان» رمزي الخير، و«البدو» و«الأوباش» رمزي الشر، وهو الأمر الذي يتواتر ظهوره كنسق مغلق في بقية الروايات. فـ «أسماء» و«كريم البغدادي» في رواية «أسماء» يقابلهما ويعارضهما «بديع» و«بديعة». و«ريمة» و«ماجد» في رواية «بنت العصر» يقابلهما ويعارضهما «جميلة» و«أنيس»، وهكذا الأمر بالنسبة لـ «فؤاد» و«فاتنة» و«سلمى» و«راغب» و«سامية» و«فؤاد» في الروايات الثلاث الأخريات، فهم جميعاً يواجهون على التوالي «مراد» و«صابر» و«المأمور العثماني» و«صالح» و«واصف» و«فائز». وحتى في الروايات التي تستثمر الموضوعات التاريخية فإن الثنائية الضدّية هي النسق المهيمن، فـ «زنوبيا» و«جوليا» في مواجهة «الإمبراطور أورليانوس» والقادة الرومان. وفي روايتي «بدور» و«الهيام في فتوح الشام» تظهر «بدور» و«عبدالرحمن الداخل» في الرواية الأولى، و«سلمى» و«سالم» في الثانية، بمواجهة «الخليفة السفاح» و«القرصان» و«جوليان» و«أوغسطا» على التوالي. على أنّه في الرواية الأخيرة يدعم نسق التضادّ الصراع الأكبر بين «المسلمين» من جهة و«الرومان» من جهة أخرى في أثناء عملية فتح بلاد الشام. إلى ذلك فإنَّ نماذج الخير و نماذج الشر تتقوّى بشخصيات تساعدها في إنجاز أفعالها. ولا تخلو رواية من هذه الشخصيات الثانوية التي تسهّل للأبطال أعمالهم وتحقق لهم رغباته، وتستخدم ضدّ خصومهم، وهو أمر شديد الشبه بما ظهر في السير الشعبية والمرويات الخرافية.

حينما ندقّق النظر في البناء الفني لروايات «البستاني» التأسيسية، وروايات معاصريه طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، نجد أنّه بناء قائم على هذا النسق المغلق من الأحداث المعبرة عن أفكار ثابتة وجاهزة، على أنَّ «البستاني» ومجايليه، كانوا يستثمرون ذلك النسق لبث بعض الأفكار الإصلاحية، والحال فنقدهم كان خاصاً بالسلوك، ولم يصل إلى الأفكار المولّدة لتلك الأنساق المغلقة، وكما يقول «ميشيل جحا»: فالهدف الذي كان يتوخّاه «البستاني» من نشر رواياته هو «الموعظة، وأخذ العبرة والإصلاح الاجتماعي الذي كان يسعى إلى تحقيقه «ورواياته» تجمع بين التسلية والترفيه والترويح عن النفس والفائدة والغاية منها تربوية وتعليمية وتثقيفية»[28].

سيمرّ وقت طويل قبل أن تنهار تلك الأنساق المغلقة، وتتحرّر الرواية العربية من هيمنة الفكر القديم. ومما اهتم به أولئك الكتّاب،وعلى رأسهم «البستاني» ثم «جورجي زيدان» فيما بعد، هو نقد السلوك والعادات، والدعوة للأخذ بالتمدّن الغربي في مظاهره الخارجية التي كانت قد انتشرت في ربوع بلاد الشام ومصر وبلاد عربية أخرى. ولذلك فإنَّ «طرّازي» في تقويمه للبعد الإصلاحي المبثوث في روايات «البستاني»، يذهب إلى أنَّ قلمه كان «أعظم ترجمان للتمدن الغربي في ديار الشرق»[29].

وهذه الملاحظة، بذاتها، لم تفت «محمد يوسف نجم» الذي خلص إلى تقويم تلك التجربة الروائية الرائدة بقوله: «هي أول نتاج ضخم في أدبنا، وعلى الرغم من الإطار الرومنطيقي الصريح الذي يلفّها وما يفرضه من المبالغات والصدف والبعد عن الواقع وفتور الشخصيات وبُعدها عن الطبيعة الإنسانية، وجفاف العرض وضعف الأسلوب، لا نستطيع إلاَّ أن نسجّل لصاحبها فضل السبق في هذا الفن، وتنبيه أذهان الكتّاب إليه،

ولفت نظر عامّة القراء إلى ما يحويه من لذة وفائدة. وعيب «البستاني» الأول أنه كتب ليعظ ويُصلح، لا ليحقّق مُثلاً فنية، نصبها أمام عينيه. وهذا العيب تخفّفه معرفتنا لروح الأدب في هذه الفترة، فقد كان الأدباء.. ينتجون الأدب على اختلاف ألوانه لتحقيق غاية اجتماعية هي الإصلاح والتهذيب»[30].

وفي سياق لا يتقاطع مع هذا الرأي، قال باحث آخر «من الحق أن نقرّر أنَّ السمات الفنية لم تكتمل لدى البستاني، إذ نفتقد الروابط والتحليل والاستبطان، ونلتقي بالسطحية والتفكّك والتناثر والعظة وعدم رسم الشخصيات، والمباشرة، والتاريخ ، والجغرافيا، والاجتماع... إلخ، فكأن مهمته الصحفية قابعة في عمله هذا ،كما نلتقي بالسجع والإطالة والمصادفات والتضخيم والتهويل، مما يجعل عمله بداية تمهيدية لا عملاً فنياً قصصياً ناجحاً»[31].

5. «علي مبارك»: «علم الدين» وتعطّل الميثاق السردي

في هذا الجو المشبع بالأهداف الاعتبارية، لا يمكن للنصوص الأدبية أن تنأى عن الانخراط في وظائف متّصلة بالسياق الثقافي العام للعصر الذي ظهرت فيه، فهي، كما يذهب «آيزر»، تشكّل رد فعل للمواقف المعاصرة لها، وتلفت الانتباه إلى المشكلات التي تحدّدها معايير عصرها، على الرغم من أنَّ تلك المعايير لا تقدم حلولا لها[32] وقد استشعر نخبة من الكتّاب بأنَّ السرد يصلح وسيلة لتمثيل الأهداف الاعتبارية،نجد ذلك واضحا في المقدّمة التي وضعها «علي مبارك» (1823-1893) لكتابه «علم الدين» وجاء فيها: «وقد رأيت النفوس كثيراً ما تميل إلى السِّيَر والقصص وملح الكلام، بخلاف الفنون البحتة والعلوم المحضة؛ فقد تعرض عنها في كثير من الأحيان؛ لاسيما عند السآمة والملال من كثرة الاشتغال

وفي أوقات عدم خلو البال. فحداني هذا أيام نظارتي ديوان المعارف إلى عمل كتاب أضمّنه كثيراً من الفوائد في أسلوب حكاية لطيفة، ينشط الناظر في مطالعتها، ويرغب فيها رغبته في ما كان من هذا القبيل، فيجد في طريقه تلك الفوائد ينالها عفواً لا عناء، وحرصاً على تعميم الفائدة وبث المنفعة، فشرعت في جمع هذا الكتاب، مستمداً من عناية الله... فجاء كتابا جامعاً، اشتمل على جمل شتّى من غرر الفوائد المتفرقة في كثير من الكتب العربية والإفرنجية، في العلوم الشرعية والفنون الصناعية وأسرار الخليقة، وغرائب المخلوقات وعجائب البر والبحر، وما تقلّب نوع الإنسان فيه من الأطوار والأدوار في الزمان الغابر وما هو عليه في الوقت الحاضر.. على نمط يسمو من السآمة، ولا يميل إلى الملالة،مفرغا في قالب سياحة شيخ عالم مصري، وسِم بعلم الدين مع رجل إنكليزي، كلاهما هيان بن بيان، نظمهما سمط الحديث لتأتي المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوروبوية»[33].

هذه المقدمة تشير إلى جنس كتاب «علم الدين» الذي ظهر في عام 1882 فالمؤلّف يشير بوضوح إلى أنَّ هدفه فيه: الفوائد المتفرّقة في كثير من الكتب العربية والإفرنجية، في العلوم الشرعية والفنون الصناعية وأسرار الخليقة. والإطار السردي المتقطّع والرتيب إنما جاء بهدف تجنّب السآمة والملال من كثرة الاشتغال وفي أوقات عدم خلو البال. ويكاد الكتاب يكون موسوعة تتضمن المعارف السائدة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بداية من المعلومات الجغرافية والتاريخية والعلمية والدينية في العالمين الشرقي والغربي، وصولاً إلى استخدام البخار في تسيير القطارات، وتكاليف بناء السكك الحديد وأطوالها في العالم، وحديث مفصّل عن مواسم الأعياد، والخانات والفنادق، والبريد، والملاحة، والبراكين، والمسرح، والقهوة، والحشيش، واللؤلؤ، والحشرات، والحيوانات، والجيولوجيا، وعشرات الموضوعات الأخرى، ومنها علوم اللغة العربية،

وتاريخ العرب، وقضايا فقهية ودينية، وشرح العادات الاجتماعية والأخلاقية وغيرها. وتختنق الحركة السردية وسط هذه الاستطرادات اللانهائية التي تقتحم الحديث وتتشعّب، ثم فجأة ينتهي الكتاب، والشخصيات قد وصلت باريس في طريقها إلى بلاد الإنجليز دون أن تنجز الغرض الذي يمكن اعتباره (الميثاق السردي) المحرّك للأحداث ألا وهو الاتفاق بين علم الدين ورجل إنجليزي ويقوم بموجبه علم الدين بتدقيق معجم «لسان العرب» بهدف نشره لصالح الإنجليزي،فينطلقان من مصر إلى بريطانيا لتحقيق الهدف، يرافقهما برهان الدين، ابن علم الدين ثم يلتحق بهم فيما بعد يعقوب.

ينتهي الكتاب دون أن يتحقق مضمون التعاقد على مستوى الفكرة وعلى مستوى السرد. والحقّ فمضمون الكتاب، والطريقة الاستطرادية، والهدف المعلن في المقدمة وفي تضاعيف الكتاب يتعارض مع الميثاق المذكور، فالمؤلف يريد أن يجعل منه سمط الحديث للمقارنة بين الأحوال المشرقية والغربية. ولكن هذا لا يعني غياب المكونات السردية في كتاب «علم الدين» على العكس تماماً فقد كانت الحركة السردية الابتدائية موفّقة، فالمؤلف ابتدع شخصيتين خياليتين «كلاهما هيان بن بيان»، وهو في هذا يحذو حذو «الحريري» و«اليازجي»، وقد أشارا في مقاماتهما إلى فكرة اختلاق الشخصيات، ثم ابتدع فكرة التعاقد، وأخيراً أطلقهما في رحلة داخل فضاءين ثقافيين مختلفين: العالم الشرقي والعالم الغربي. لكن الرغبة العارمة لأن يكون الكتاب موسوعة إخبارية وتاريخية جعل الحركة السردية تتضاءل، وتتوقف أحيانا، وظلّ الأمر يتفاقم؛ أدى في النهاية إلى توقف الكتابة في منتصف الطريق دون أن تتحقق نتائج تلك الحركة، ولا يُعرف الآن فيما إذا كان «علي مبارك» قد توقّف عن الكتابة والشخصيات تتجوّل في باريس، أم أنّه أنهى الكتاب، واقتصر الأمر على نشر الأجزاء الأربعة الأولى فقط منه. وإذا أخذنا المقدّمة في الاعتبار

كدليل على الهدف من الكتاب، فإنَّ مضمون الكتاب ورسالته تحققا، لأنَّ المؤلّف أورد كلّ ما وعد به في المقدمة، سوى المضي في تحقيق الميثاق السردي إلى نهايته، ولما كنّا نرى أنَّ هنالك تعارضاً بين طبيعة الميثاق ومضمون الكتاب، وأنَّ المؤلّف كان اصطنع ذلك الميثاق لترتيب مادة الكتاب المستعارة من عشرات الكتب العربية والأجنبية، فقد انتفت أهمية ذلك الميثاق الذي لم ترد أية إشارة إليه إلاَّ لحظة توثيقه في القاهرة ثم نُسي نهائيا، فحلّ محلّه الهدف الذي شدّد عليه «مبارك» في المقدمة. ومن المؤكد أنَّ كتاباً يهدف إلى تحقيق الرسالة التي أرادها المؤلّف لن ينتهي على الإطلاق، فلابد من وقفه عند نقطة ما فجأة دون إبداء أي سبب. وقع تعارض لا يخفى بين مسوغات السرد ورسالة الكتاب. ولم يكن ممكناً، في نهاية الأمر إلاَّ وقف الاثنين معاً.

لم يستطع «علي مبارك» التوفيق بين الحركة السردية التخيّلية التي تمثّلها علاقة الشخصيات المتخيّلة في النصّ، والرسالة التي يلحّ على إيرادها في الكتاب، كما نجح فيما بعد «جورجي زيدان» في التوفيق بين الحركة السردية المتخيّلة والمادة التاريخيّة، و«محمد المويلحي» في الانسجام بين تجوال الشخصيات، ووصف المظاهر المستحدثة بعد عصر الباشا «أحمد المنيكلي»، ولم يكن ذلك بدعة في عصر «علي مبارك»، فقد كان «جورجي زيدان» يورد قوائم بمصادر بعض رواياته التاريخية، وكثير من المسرحيات آنذاك كانت تقوم على أخبار وردت في الكتب الأدبية والتاريخية، ومنها مسرحيات «مارون النقّاش» و«إبراهيم الأحدب»، ولكن الأمر مع «علي مبارك» جاء ليعطّل الأحداث، ويقدّم فصولا إخبارية معرّبة بتصرّف عن كتب أجنبية حول كشوفات علمية وجغرافية، أو نصوصاً من المعاجم وكتب التاريخ والدين، فصولاً تعليمية مبسّطة يضعها الإنجليزي أمام «علم الدين»، ليبيّن له تقدّم الحضارة

الغربية، وفصولاً تعليمية يقدمها «علم الدين» للإنجليزي ليبين له الماضي العريق لثقافته العربية - الإسلامية.

تشكّل فكرة الارتحال إطاراً مناسباً لبعث حركة سردية شائقة، وهذه الفكرة راسخة في الموروث السردي العربي، ظهرت في مرويات الإسراء والمعراج، وفي السير الشعبية، وفي معظم الحكايات الخرافية التي تضمنها كتاب «ألف ليلة وليلة» وتكرّست بصورة نهائية في المقامات عند الهمذاني والحريري وابن الصيقل الجزري والسرقسطي واليازجي وعشرات غيرهم، وفي «رسالة الغفران» و«رسالة التوابع والزوابع»، وفي كتب الرحلات إلى درجة يبدو السرد القديم قرين حركة ارتحال وعودة. ويبدو أن «علي مبارك» قد وجد هذا الإطار مناسباً له، كما سيجد ذلك «المويلحي» فيما بعد، لكن الاستمرار في نمط من الكتابة جعل التناقض يتفاقم بين الأمرين.

ينطلق الإنجليزي و«علم الدين» وابنه من القاهرة باتجاه بريطانيا، ويصلون الإسكندرية بالقطار، فتكون الرحلة مناسبة لعرض مفصّل حول نشأة السكك الحديد في العالم، ثم ينطلقون بحراً إلى مرسيليا، وتكون مناسبة لمزيد من التفصيل في كل ما يصادفون، ثم تنطلق المجموعة صوب باريس محطتها الأخيرة في الكتاب، وهناك تقدّم تفصيلات كثيرة حول العالم، ولكنّ كلّ ذلك لا يخلو من الفصول السردية منها جولات «إبراهيم» و«يعقوب»، بل إن حكاية «يعقوب» الطويلة التي تتوازى مع حركة المجموعة تعتبر إحدى أهم العناصر السردية في الكتاب، فالراوي الذي يطلق على نفسه صفة «ناقل الحديث» يتلاعب بحكاية «يعقوب» فيقوم بتقطيعها وتوزيعها على كثير من الفصول، فيضفي على الكتاب روح الحركة والخيال. ومصطلح «ناقل الحديث» مستعار من السير الشعبية.

ليس من المناسب الآن محاكمة هذا الكتاب طبقا للتصوّرات الخاصة بالدراسات السردية المعاصرة، لكن من المفيد القول: إنَّ رسالة الكتاب الصارمة قد حالت دون انفتاح السرد على وظيفته الطبعية، فقد ظهرت الشخصيات المنمّطة الجاهزة ثقافياً وعقائدياً وسلوكياً، فلم تطوّر في الأفعال السردية، إنما استخدمت الشخصيات وسائل لتلخيص مئات الصفحات المبثوثة في الكتب المختلفة، فالشخصيات لا تنطق بشيء خاص إنما تورد معلومات مستعارة من كتب يشار إليها علناً في المتن أحياناً، ويتم تجهيلها أحياناً أخرى، وكثير منها تقارير إخبارية كانت تنشرها الصحف والدوريات والكتب التعريفية التي بذل «علي مبارك» جهداً كبيراً في تعريبها وتلخيصها، فأصبحت شاهداً تاريخياً الآن على لحظة الدهشة الأولى بالعالم الغربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

إذا أدرج كتاب «علم الدين» في سياق المرحلة التي نتحدّث عنها الآن، فيبدو وكأنّه لحظة توقّف بين «البستاني» الذي توفي بعد ذلك بقليل و«جورجي زيدان" الذي بدأ بعد عقد يستأنف مسار «البستاني»، فـ «علم الدين» كما كرّر «علي مبارك» كثيراً، إنما هو كتاب يتوسّل بالحكاية أسلوبا له، لكنّه لم يوفّق في ذلك، فقد تقهقر الفعل السردي لصالح المادة التوثيقية الثقيلة والتعريفية، ولكنّ الكتاب من ناحية أخرى كشف سياقين مختلفين حول فكرة التمدّن؛ السياق الغربي القائم على العلوم التجريبية، والسياق الشرقي المنهمك بالعلوم الشرعية، ومن هذه الناحية كان كتاب «علم الدين» وسيطاً مهماً، يضمر رسالة تدفع ضمناً بفكرة المقارنة بين عالمين مسوقين بفكرتين مختلفتين عن نفسيهما ووجودهما. ويخيّل لنا أنَّ هذا هو السبب الذي من أجله وصف «لويس شيخو» الكتاب بأنّه جاء على «طرز رواية أدبية عمرانية» وأنَّ علي مبارك «أودعها كثيراً من المعارف والفنون، كالتاريخ، والجغرافية،

والهندسة، والطبيعيات، وغير ذلك، مما قرّب إلى قرائه فهمه بمعرض شهي»[34]. ووافقه في ذلك «رشيد عطا الله»، وأضاف: بأنه «أودعها الفرائد الجمّة»[35].

وكان «عبدالمحسن طه بدر» قد صاغ ملاحظاته حول الكتاب، فقال: بأن «علي مبارك لا يهتم بهذه الرحلة إلاَّ باعتبارها وسيلة تتيح له الفرصة لتقديم معلوماته، وكثيراً ما ينسى هذه الصلة ليتحدّث في فصول خالصة عن العلم وحده، كما أنَّ الشخصيات لا وجود لها إلاَّ باعتبارها أداة لعرض معلوماته، ومن مظاهر عدم الاهتمام بالعناصر الروائية اختفاء العنصر الغرامي والتشويق، وهي ظواهر تتصل بها الرواية التعليمية بصورة خاصة، كما يسود الأسلوب العلمي الجاف جو الكتاب كله»[36]. وبالإجمال فإنَّ الغرض من الكتاب «تقديم معلومات إرشادية»[37].

6. «جورجي زيدان»: التمثيل السردي للتاريخ

بدأ «جورجي زيدان» (1861-1914) سردياً من حيث انتهى «سليم البستاني»، وشأن سلفه الذي أنجز في مدة وجيزة مجموعة كبيرة من الروايات، فإنّه، هو الآخر، وفي غضون ثلاثة وعشرين عاماً، أنجز ثلاثاً وعشرين رواية، بدأها بـ «المملوك الشارد» في عام 1891، وختمها بـ «شجرة الدر» في عام وفاته. وقد احتذى البستاني في إنتاجه الروائي، سواء تعلق الأمر بالأبنية السردية والدلالية للنصوص الروائية، أو في الظروف المرافقة لعملية الكتابة والنشر، فكما كان الأول يحث جهده للوفاء بحاجة مجلة «الجنان» الدائمة والمتجدّدة كل نصف شهر،فإن الثاني كان يمخض قدراته كل شهر لإشباع حاجة مجلة «الهلال» إلى درجة لم يكن يعرف من رواياته التي يكتبها إلاَّ خطوطها العامة، وبهذا الصدد يقول: «من الغريب ما يتفق لنا من هذا القبيل أننا ننشر الفصل من

الرواية ونحن على غير بيّنة من الفصل الثاني، أي أننا نضع حوادث كل فصل أو بضعة فصول في حينها، ويبقى سائر القصة في علم الغيب. فلو سئلنا أن نقص ما بقي منها ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً، إلاَّ إذا سئلنا عن غرض الرواية بوجه الإجمال (أي عن هيكلها) فلا نظن القارئ أكثر تشوقاً إلى مطالعة الرواية منا إلى كتابتها؛ فإننا نفرغ من كتابة الفصل ونحن تشوّقاً إلى كتابة ما يليه تطلّعاً إلى ما سيكون بعده، فنحن والقارئ في ذلك سواء»[38]، ويشرح «زيدان» السبب: «إن ما ننشره من رواياتنا في الهلال إنما هو ابن يومه فلا نكتب الرواية عند كل هلال إلاَّ ما نحتاج إلى نشره في ذلك الهلال، ولانفعل ذلك إلاَّ اضطراراً لما تحتاج إليه الروايات التاريخية من المراجعة والتنقيب لتمحيص الحوادث التاريخية، وتطبيقها على الحوادث الغرامية حتى لا يظهر فيه تكّلف أو ضعف»[39]. وكما كنا قد بيّنا ذلك، فالأمر كان شائعاً في الرواية العربية آنذاك.

كانت تاريخيات «زيدان» قد بدأت بالظهور في الحقبة التي ازدهر الاهتمام فيها بتأليف الروايات التاريخية وتعريبها، وروايات المغامرات والحب. وإذا كان «البستاني» يعتبر أنموذجاً للتأليف من بين عدد كبير دونه أهمية وتأثيراً، فإن عدداً وافراً من الروايات التاريخية الأجنبية كانت قد بدأت بالظهور معرّبة إبان تلك الفترة، من ذلك أنَّ تعريبين متتاليين لرواية «الكونت دي مونت كريستو» لـ «إسكندر دوماس»، ظهر الأول، الذي قام به «سليم صعب» في عام 1866، في بيروت والثاني في القاهرة قام به «بشارة شديد» في سنة 1871، وبعد عشر سنوات فقط، عرّب «قيصر زينية» رواية دوماس الأخرى «الكونت دي مونغوميري» وصدرت في القاهرة مسلسلة في جريدة «الأهرام» خلال عام 1881 ثم رواية «الفرسان الثلاثة» في أربعة أجزاء بتعريب «نجيب حداد»، ظهر في

القاهرة عام 1888 هذا فضلاً عن روايات أخرى كثيرة لـ «فولتير» و«فينلون» و«شاتوبريان» و«سكوت» وغيرهم.

هذا الأمر كان مثار اهتمام «زيدان» ومتابعته، فقد أورد رصداً لظاهرة الإقبال على التعريب الروائي في كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية» ومما قال فيه إنَّ معاصريه «قد أكثروا من نقل الكتب عن الفرنساوية والإنكليزية والإيطالية، وهي تسمى في اصطلاح أهل هذا الزمان» روايات «والروايات المنقولة إلى العربية في هذه النهضة لا تعدّ ولا تحصى، وأكثرها يراد به التسلية، ويندر أن يراد بها الفائدة الاجتماعية أو التاريخية أو غيرها». وما أن ينتهي من رصد ذلك إلاَّ وينتقل إلى وصف الكيفية التي تلقى بها القرّاء العرب تلك الروايات، دون أن ينسى الفارق بينها والمرويات السردية العربية «رحّب قرّاء العربية العقلاء بهذه الروايات لتقوم مقام القصص التي كانت شائعة بين العامة لذلك العهد مما ألّفه العرب في الأجيال الإسلامية الوسطى، نعني قصة علي الزيبق وسيف بن ذي يزن والملك الظاهر. فضلاً عن القصص القديمة كعنترة وألف ليلة، فوجدوا الروايات المنقولة عن الإفرنجية أقرب إلى المعقول مما يلائم روح العصر»[40].

والحق فقد اكتسحت المعربات التاريخية المحاكاتية عالم السرد العربي الحديث في الحقبة التي كان «زيدان» منهمكا في تاريخياته، وبخاصة روايات «دوماس الأب» التي توصف عادة بأنها «نهر خارق من السرد» يركز فيها على تاريخ فرنسا، هادفاً من ذلك إلى جذب القراء الذين كانوا يجهلون أشياء كثيرة عن تاريخ بلادهم بعد أن تربّعت بوصفها إحدى الدول الأوربية الكبرى. لكن «زيدان» الذي شغف بهذه السرود التاريخية التي تهدف هي الأخيرة إلى تأسيس وعي بالماضي، كان يريد من وظيفة هذه السرود أن تحقق الهدف نفسه كما تقرّر في تاريخيات «دوماس» و«سكوت» ولكن بأسلوب مختلف.

وسط تفاعل النصوص المؤلّفة والمعرّبة التي شاعت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبخاصة الاقتباس غير المقيّد الذي ازدهر آنذاك، ظهرت على التوالي تاريخيات «زيدان» لتقدّم أول سلسلة،شبه متكاملة، تقوم على تمثيل سردي تاريخي للأحداث العربية - الإسلامية منذ العصر الجاهلي إلى الانقلاب العثماني في نهاية العقد الأول من القرن العشرين، وعلى الرغم من أن العمر لم يسعف «زيدان» بإكمال السلسلة، فظلت بعض العصور دون تغطية، إلاَّ أنّه كان يعلن باستمرار أنّه في سبيله لإعادة تفريغ التاريخ العربي - الإسلامي من مظانه الكبرى والمعقّدة وتقديمه مبسطاً ومتتالياً.

ومن أجل شدّ الانتباه كان يختلق قصة حبّ، أو ينتزع من ذلك التاريخ حكاية ليجعلها الوسيلة التي بها يستكشف الوقائع التاريخية. ولهذا كان يشير دائماً وبإلحاح،وفي معظم رواياته، إلى أنه ينتقل إلى مرحلة، بعد أن فرغ من تقديم أخرى، بحيث يبدو التصميم والقصدية واضحين، وما الحكاية إلاَّ وسيلة لإثارة الاهتمام، وكان يذكر المصادر الأصلية التي يستعير الأخبار التاريخية منها. وبعد أن أتم سبع روايات تاريخية وجد أنّه من اللازم عليه تقديم تفسير لطبيعة الكتابة التاريخية - السردية لديه، وبذلك فقد استنبط القانون العام الذي سار عليه، والذي سيسير عليه إلى النهاية، وقد جاء ذلك عام 1902 في المقدمة المهمّة التي وضعها كمدخل لرواية «الحجاج بن يوسف الثقفي» وبيّن فيها تصوّره لمجموعة من القضايا، وفي مقدمتها، وظيفة الرواية التاريخية عنده، ووظيفتها عند الكتّاب الأوربيين، ووظيفة الحكاية الفنية داخل النصّ، وأخيراً كشف النقطة الأساسية في كل مشروعه الروائي، وهي اعتبار رواياته مرجعاً شأنها شأن كتب التاريخ، قال: «رأينا بالاختبار أنَّ نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته، والاستزادة منه، وخصوصاً لأننا نتوخّى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكماً

على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج. وفيهم مَن جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فجرّه ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضلّ القرّاء. وأما نحن فالعمدة في روايتنا على التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين. فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، ندمج فيها قصة غرامية، تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلاَّ ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة»[41].

كان «جورج لوكاش» قد قرّر بأنَّ الرواية التاريخية نشأت في مطلع القرن التاسع عشر، ثم أبدى ملاحظة مهمّة، ذهب فيها إلى أنّه يمكن العثور على روايات ذات موضوعات تاريخية في القرنين السابع عشر والثامن عشر أيضاً، ويستطيع المرء إذا ما أحس ميلا في نفسه إلى ذلك، أن يعتبر الأعمال القروسطية المعدّة عن التاريخ الكلاسيكي أو الأساطير «أسلافاً» أو مقدمات للرواية التاريخية، وهي في الحقيقة، تعود إلى ماض أبعد حتى تبلغ الصين أو الهند[42]. وطبقاً لـ «لوكاش»، الذي قدّم دراسة معمّقة عن الرواية التاريخية، تكون هذه الرواية، بمعناها الحقيقي، حديثة عهد في الآداب الغربية، وهي رواية لا يراد بها أداء وظيفة التاريخ، إنما استثمار المناخ التاريخي، وتوظيفه كخلفية للوقائع، كما كان «فرح أنطون» قد حدّد تلك الوظيفة في وقت مبكّر، حينما قال: «إنَّ الروايات التاريخية لا يقصد بها سرد وقائع التاريخ وأرقامه، فإنَّ طالب هذه الوقائع والأرقام يلتمسها في كتب التاريخ حيث تكون قريبة المنال ليجردها عمّا ليس منها، لا في الروايات المطوّلة التي تشتبك وقائعها الخيالية بها، ولا يصبر طالب التاريخ على مطالعتها، وإنما المقصود من

الروايات الخيالية... تكميل التاريخ في جوانبه الناقصة»[43]. وهذا ردّ ضمني على ما ذهب إليه «زيدان» في جعل التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض الروائيين الغربيين.

من الواضح أنَّ الفوارق الدقيقة بين التاريخ كخطاب موضوعي، والسرد كفنّ لتشكيل الأحداث كانت ملتبسة في ذهن «زيدان»، وكان إحساسه بها باهتاً، فلم يكن يظن أنّه بوساطة السرد سينزلق ترتيب الأحداث ودلالتها إلى سياق غير سياقها، وإعادة تشكيلها سردياً لن يحافظ بأي شكل من الأشكال على أبعادها الموضوعية أو شبه الموضوعية، ولهذا فإنَّ جوهر عمل «زيدان» الملتبس هذا سينتهي به إلى الانقسام على نفسه، فهو في الوقت الذي يريد أن يجعل «التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج» فإنّه لم يأل جهداً في بث المواعظ الاعتبارية المتعدّدة الأبعاد والأغراض في تضاعيف رواياته، وبذلك كان يستخلص عبرة، فالتاريخ غادر ميدانه كسلسلة وقائع، وأعيد تركيبه ليكون مصدر عبرة وعظة، في حين يريده هو أن يكون مرجعاً. وبعيداً عن الأغراض المباشرة لاستخدام التاريخ كخلفية للحكايات عند «زيدان» - وبعضها خاص بعملية إشباع حاجات التلقّي المتزايدة لهذا الضرب من التأليف الروائي آنذاك - فإننا نظن أنّه كان يريد تأسيس وعي ميسّر بالتاريخ، وثمة بون شاسع بين كتابة التاريخ والوعي به؛فالكتابة ممارسة تعليمية، والوعي مجاهدة تفكيرية.

حدّد «زيدان» الوظيفة الخاصة بالرواية التاريخية كما فهمها وكتبها، وبدا أقلّ تشدّدا مما صرّح به من قبل، فقال: «لا نريد بالرواية التاريخية أن تكون حجّة ثقة يرجع إليها في تحقيق الحوادث وتمحيص الحقائق، ولكننا نريد أن تمثل التاريخ تمثيلاً إجمالياً بما يتخلّله من أحوال الهيئة الاجتماعية(= المجتمع) على أسلوب لا يستطيعه التاريخ المجرد

إذا صبر الناس على مطالعته.. فإذا جرّدت روايتنا من عبارات الحب ونحوه كانت تاريخاً مدقّقاً يصح الاعتماد عليه، والوثوق به، والرجوع إليه، وإن كنا لا نطلب الثقة بها إلى هذا الحدّ، وإنما نعرف لها مزية هي تشويق العامّة لمطالعة التواريخ باطلاعهم على بعضها على سبيل الفكاهة»[44]. وذهب أكثر من ذلك إلى تفصيل وظيفة الرواية التاريخية بشكل عام، فقال: «بالروايات التاريخية نهيّئ الناس لمطالعة التواريخ وإن يكن في تأليف الرواية من المشقّة أضعاف ما في تأليف التاريخ مع ظهور فضل مؤلّف التاريخ أكثر من ظهور فضل مؤلّف الرواية، ولكن غرضنا الفائدة العامة وأقرب الطرق إليها من حيث التاريخ الطريقة القصصية التي نحن سائرون فيها. زد على ذلك أنَّ لهذه الطريقة في نشر التاريخ مزية لا تتأتى لنا في التواريخ المحضة، نعني بها تمثيل الوقائع التاريخية تمثيلاً يشخص تلك الوقائع تشخيصاً يقرب من الحقيقة، تتأثر منه النفس فيبقى أثره في الحافظة فضلا عمّا يتخلّل ذلك من بسط عادات الناس وأخلاقهم وآدابهم مما لا يتأتى بغير أسلوب الرواية إلاَّ تكلفا»[45].

وعلى الرغم من هذا التفصيل الذي كان القصد منه بيان الكيفية التي وظفت فيها المادة التاريخية، فقد وجّه «زيدان» نقداً إلى الروايات التاريخية الأجنبية التي كانت الحكاية فيها حاكمة على التاريخ، وهذا نقد مبطّن لـ «والتر سكوت» و«إسكندر دوماس» كونهما غلّبا المكوّن الحكائي في رواياتهما على المكون التاريخي. ومع أنَّ «زيدان» كان حذراً مما اعتبره خطأ لديهما، الأمر الذي جعله يشطر رواياته إلى شطرين متوازيين: عرض أحداث تاريخية وعرض أحداث تخيّلية، فإنه، حينما لا يستطيع العثور على شخصيات تاريخية حقيقية يمكن ربطها بعلاقة حب رومانسية، كان يبتدع تلك الشخصيات من مخيلته؛ فشخصيات رواياته تتحدّر عن مصدرين: الذاكرة التاريخية والمخيلة الإبداعية، ومثال النوع الأول شخصيات رواية «العباسة» ورواية «أبي مسلم الخراساني» وبعض

شخصيات «عذراء قريش» ومثال النوع الثاني شخصيات رواية «الانقلاب العثماني» و«أسير المتمهدي» و«جهاد المحبين».

اهتدى «زيدان»، فيما يخص المحتوى الدلالي للعالم الفني في تاريخياته،بالموروث السردي القديم الذي جهّزه بالنسق الدلالي العام، كما كان قد جهز «البستاني» من قبله عبر الحبكات العاطفية القائمة على المغامرة. وبالإجمال، وكما مرّ بنا كثيرا من قبل، فالروايات العربية إلى العقود الأولى من القرن العشرين كانت تنهل نسيجها الدلالي من المرويات السردية التي تقوم على الاستقطاب الثنائي المتضادّ بين الفضائل المطلقة والرذائل المطلقة، ولم يُخرق هذا النسق على الرغم من تغير الموضوعات بين تاريخية واجتماعية ودينية وأخلاقية، فثمة امتثال لذلك النسق، وقد ظلّ «زيدان» يفكر داخل هذا الإطار، فهو يضع شخصياته في منازعة أخلاقية أولية قوامها مناصرة الخير ومعاداة الشر، ويفصّل شخصياته على أساس الطبائع الثابتة، ولا يدخل تغييراً يذكر عليها إلى النهاية، إذ تظهر وتختفي وهي حاملة لطبائعها القارّة، فكأنَّ الخير والشر ليسا مفهومين زمنيين وثقافيين واجتماعيين منظورين، إ نما هما طبعان وغريزتان ونزعتان لهما ثبات مطلق. وهو لا يسمح بالتحوّل من هذا إلى ذاك، إلاَّ نادراً جداً، فشخصياته نماذج مقفلة في مسارين لا تخرج عنهما؛ لأنَّ التداخل والتحوّل سيفسد ثبات النسق الأخلاقي، وهذا يفضي إلى انهيار سلم القيم في العالم الفني الذي رسخه الفكر القديم على ركائز ثنائية متعارضة.

هذا الانقسام الدلالي والحكائي، أي الانقسام الخاص بالقيم والآخر الخاص بالمناوبة بين المادة التاريخية والتخيلية، أضفى نسقية ثابتة على رواياته، وكان مثار نقد واضح تقدّم به نخبة من الدارسين، منهم «المازني» الذي قال: «إنَّ الحكاية عند جورجي زيدان مشوّشة مضطربة؛ لأنّه لم يتولّها برويّة، ولم يتعهّدها بنظر وتدبّر.. وهو لا يحلّل أخلاق أبطاله، ولا يشرح لك شخصياتهم.. ولم يعن بتمييزهم، كما لم يعن بالقصة

(= الحكاية) ولم يعن باللغة»[46] و«شوقي ضيف» الذي رأى أنَّ رواياته ليست روايات بالمعنى الدقيق «إنما هي تاريخ قصصي تدمج فيه حكاية غرامية، وهو تاريخ يحافظ فيه الكاتب على الأحداث دون أي تعديل، ودون أي تحليل للمواقف والعواطف الإنسانية»[47]، ثم «سهيل إدريس» الذي فصّل الأمر بوضوح أكثر، مبيناً مظاهر الضعف المتوطّن فيها، لأنَّ «تحليل نفسيات الأبطال يكاد يكون معدوماً، فهو يبدأ بإعطاء صفات الشخصيات التي تقوم بالأدوار الرئيسية، وهي صفات عامة لا يراعي فيها الشعور البشري المتقلّب، وإنما يحتفظون بأخلاقهم وعاداتهم إلى النهاية، ثم أنّه يحرص على وصف جميع أبطاله، وكشف الستار عن شخصياتهم وصفاتهم بحيث أنَّ حسّ المفاجأة لدى القارئ يصاب بضربة فيتنبّأ بكل شيء ويزهد بالقراءة. ثم أنَّ تعليقات المؤلف وعظاته ودروسه تبدو نابية في سياق السرد، من غير أن تشرح شيئاً»[48]. وهذه الملاحظات الانتقادية التي انصرفت إلى المظهر السردي لروايات «زيدان» لم تحجب التقريظ الواضح للمظهر الأسلوبي فيها ،فقد وصفه «رشيد يوسف عطا الله»، وهو من معاصريه: بأنّه «كان يرسل لفظه مسوقاً للمعنى المطلوب، دون تكلّف أو صنعة»[49] فيما أكد «مارون عبود»: بأنه «كان يرسل عبارته على السليقة بلا تكلّف ولا تصنّع»[50].

كل هذا سيفضي بنا إلى أنَّ كلّ روايات «زيدان» إنما هي تنويع ضعيف ومحدود لحبكة واحدة، وتغير نوع الأحداث وزمانها ومكانها وشخصياتها، لا يقود إلى تغيير في نظام العلاقات السردية فيما بينهما، هنالك نسق تكراري دائري مغلق في البناء والدلالة، أضفى على عناصر البناء الفني (الشخصية + الحدث + الزمان + المكان) سمات يصعب استبدالها وتغييرها. فالشخصيات تظهر حاملة لأفكار وملامح وأفعال لا تعرف التغيّر، وهي تُصوّر منذ البدء على أنّها أنموذج فكري وأخلاقي، وليس إنسانياً. وكلّ الأحداث إنما تُنضّد لدعم خصائص النموذج لتجعله

في تضادّ مع أنموذج مناقض، وكما لاحظنا ذلك من قبل في روايات «البستاني»، فإنَّ روايات «زيدان» تنهج الأسلوب ذاته. فـ «سلمى» و«سليم» في رواية «جهاد المحبين» لكونهما خيرين وطيبين ومحبين، فإنّهما يوضعان بالضدّ من «وردة» و«الخدم» لأنَّ الأخيرين يسعيان لإفساد علاقتهما الخيرة. و«العباسة» و«جعفر البرمكي» ممثلاً الخير، هما ضدّ «زبيدة» و«الفضل بن ربيع» لأنّهما شريران يحولان دون زواجهما. والأمر نفسه يتكرر بين «شيرين» و«رامز» من جهة، و«صادق» و«الأب» من جهة ثانية في رواية «الانقلاب العثماني»، وبين «فدوى» و«شفيق» من جهة، و«عزيز» من جهة أخرى في رواية «أسير المتمهدي». وبين كل من «أسماء بنت مريم» و«محمد بن أبي بكر» و«أبو مسلم الخراساني» و«جلنار» من جهة، في روايتي « عذراء قريش» و«أبو مسلم الخراساني» و«الأمويون» و«دهقان مرو» و«ابن الكرماني» من جهة أخرى. ويقاس ذلك الأمر في «غادة كربلاء» و«فتاة القيروان» و«شارل وعبد الرحمن» و«الأمين والمأمون». ومجمل أعمال «زيدان» الروائية.

مرّ زمن طويل قبل أن يخفت وهج التاريخيات في الكتابة الروائية، فقد أورثها «زيدان» لـ «محمد فريد أبي حديد» ثم «علي الجارم» فـ «محمد سعيد العريان» و«إميل حبشي الأشقر» وغيرهم، وستستأثر باهتمام «نجيب محفوظ» في مطلع حياته الأدبية قبل أن ينعطف إلى موضوعات أخرى. ولكن سلسلة «زيدان» التي لاقت صدىً طيّباً لدى المتلقّي، وظلّت لمدة طويلة تستأثر بالاهتمام، امتصّت بصورة شبه كاملة الموضوع التاريخي، فانتهت الرواية التاريخية في الأدب العربي بتلك السلسلة، والمحاولات التي جاءت بعد ذلك ظلّت، إلى حدّ بعيد، تدور في الأفق البنيوي والدلالي لها، وقد ظهرت تلبية لحاجة أخلاقية وثقافية تريد نوعاً من معرفة الماضي، وبتوفّر البدائل انحسرت الظاهرة

نفسها؛ لأنّها غيرت ترتيب المكونات، فبدل أن تتحرّر من قيد المادة الوثائقية، فتجعلها مرجعية للتفسير والفهم، جعلتها الهدف الأول، وذلك أمر لا يستقيم مع التمثيل السردي بدلالته الفنية. وفي الوقت الذي كانت تتوالى فيه روايات «زيدان» ظهر كتاب «حديث عيسى بن هشام» لـ «المويلحي» الذي نقض بقوة ظاهرة كل عناصر الثبات التي كانت شائعة من قبله في النصوص الروائية: الثبات الدلالي والبنيوي.

7. «المويلحي»: التحوّل السردي ونقض الثبات التقليدي

تبيّن لنا كيف قامت النصوص الروائية بتمثيل سردي شفّاف للمرجعيات الثقافية في القرن التاسع عشر، بتمثيل جرّد تلك المرجعيّات من أبعادها المحتملة، وعرضها باعتبارها أنماطاً أخلاقية متعارضة تقوم الشخصيات بالتعبير عنها، فالشخصية بؤرة رمزية لموقف خيّر أو شرّير، ومن وسط اصطراع الأنظمة القيمية تبلور الشخصيات حضورها، وتبيّن لنا أيضاً، وبخاصة عند «الخوري» و«البستاني» و«زيدان» غياب قانون الاحتمال في العلاقات السردية، وفي الأحداث، وفي أفعال الشخصيات، ذلك القانون الذي يجعل إمكانية وقوع الأحداث محتملة، والحقّ فمعظم الروايات العربية في القرن التاسع عشر محكومة بقانون آخر هو قانون الصدفة والدهشة القائمة على الحركة والمغامرة، وحتى التعليقات والحواشي والتدخّلات التي يقوم بها المؤلّفون لم تكن قادرة على الحدّ من الإيقاع السريع والمتراكم للأحداث التي تريد أن تضع الخصوم في مواجهة مباشرة، لتكشف تعارض القيم، وهذا القانون بكامله بما فيه الإيقاع السريع مستعار من المرويات السردية، وفي مقدمتها سير الفرسان والحكايات الخرافية، وعلى العموم فالآداب القديمة، بسبب آليات التعبير الشفوي التي ظلّت مؤثّرة فيها حتى بعد تدوينها وانتقالها إلى المرحلة

الكتابية، تتميّز بكل ذلك، فهي تختزل الأحداث وسلوك الشخصيات إلى أنماط جاهزة، فيما الآداب الحديثة، تقوم على الضدّ من ذلك بتمثيل سردي كثيف، يتضمن التنوّع والتفصيل الكاملين للمرجعيات الثقافية، والأحداث الخاضعة للاحتمال، والشخصيات تحرّرت من النسق التعارضي التقليدي، واشتبكت في علاقات أخرى نابعة من إمكانات محتملة الوقوع.

يعتبر كتاب «حديث عيسى بن هشام» لـ «محمد المويلحي» (1858-1930) الوثيقة السردية الأكثر أهمية التي عبرّت، في خاتمة القرن التاسع عشر، عن هذا التحوّل، فالكتاب بشخصياته ونظامه القيمي والدلالي بدأ بحالة معينة، ثم انتهي بحالة مختلفة تماما، تغيّرت القيم، والشخصيات، والمنظورات السردية، حتى اللغة والأسلوب. إنّه كتاب التحوّلات التي فرضت وجودها في كلّ شيء. ومن اللازم أن نتتبّع الكيفية التي تجلّت فيها التحوّلات الدلالية والفنية في هذا الكتاب الذي يقيم اتصالاً واضحاً بـ «مقامات الهمذاني»، إنّه نوع من المحاكاة في التسمية لتلك المجموعة من النصوص التأسيسية، فـ «مقامات الهمذاني» كانت منفتحة ومتحرّرة بدرجة ما من قيود الصنعة البلاغية الصارمة التي تعاظم أمرها فيما بعد،اعتبارا من «الحريري»، وليس مستبعداً أن يكون «المويلحي» على وعي بكل ذلك، فحاول أن يتخطّى الموروث المتصنّع، ويعود إلى الأصل التأسيسي الذي انبثق عنه النوع، ويستثمر في الوقت نفسه الوظيفة الانتقادية لمقامات البديع التي فضحت بشكل لا غبار عليه البنية الاجتماعية في القرن الرابع الهجري.

ولم يكن «المويلحي» الوحيد الذي قبل دور التابع لسلف عظيم، فتاريخ المقامات، نهض على نوع واضح بالإقرار لمديونية أدبية للسابقين، فقد أقرّ «الحريري» بأنه يتلو تلو «البديع»، وإنّه « لن يكون ضالعاً

شأن ذلك الضليع»[51]. وبعده أعلن «ابن الصيقل الجزري» بأنّه يحذو حذو «الحريري»، الذي هو «أوحد زمانه، وأرشد أوانه» وقَبِلَ أن يكون الفرس الثاني في السباق فيما «الحريري» هو الأول[52]. ثم «اليازجي» الذي شدّد على رغبته المحاكاتية في تقليد رواد المقامات بتطفله على «مقام أهل الأدب من أيمة العرب، بتلفيق أحاديث تقتصر على شبه مقاماتهم من اللقب» «وهو» ضرب من الفضول، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول[53]. ومن وسط هذا التقليد العريق انبثق أمر المحاكاة المويلحية، كما يبدو أول وهلة، والحق فلا نجد، إذا تمعّنا جيداً في التاريخ الأدبي للمقامات، سوى نزر يسير من كتّاب المقامات يحاكون حرفياً من سبقهم، فتاريخ المقامات العربية هو في حقيقته تاريخ تمرّد على شكل المقامة أكثر منه تاريخ امتثال له، ومن هذه الناحية يمكن اعتبار «المويلحي» من أواخر السلسلة المتمرّدة على الشكل التقليدي للمقامة، فالإقرار بالإفادة من شكل أدبي لا يحول دون الخروج عليه، والشكل الذي استقام صرحه على يدي «البديع» في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، سرعان ما عرف طوال القرون العشرة اللاحقة نخبة من المتمرّدين أضعاف ما عرف من الممتثلين.

لقد خرج على الشكل التقليدي عدد كبير من المقاميّين، مثل: ابن ناقيا، ثم الزمخشري، وابن الجوزي، والشاب الظريف، وظهير الدين الكازروني، ثم ابن الوردي، والقوّاس، والسيوطي، والخفاجي، والكريدي، والشيرازي، والسويدي، والورغي، والشدياق، والأنصاري، ومحمد فريد وجدي، ولا نجد بين هؤلاء من امتثل للبنية السردية التقليدية للمقامة امتثالاً تاماً، باستثناء حفنة لا تزيد على أصابع اليد الواحدة، في مقدمتهم الحريري الذي قلّد الهمذاني،والسرقسطي الأندلسي وابن الصيقل الجزري اللذان قلّدا الحريري، ثم اليازجي الذي قلّد هؤلاء، وبخاصة الحريري. وإلى هذا الخروج المتواصل نعزو تفكّك نوع المقامة وانهياره[54].

ولم ينج «المويلحي» من كل ذلك، ولهذا ليس من المنتظر أن يحاكي «الهمذاني» محاكاة كاملة، إنما رغب في أن ينتمي إلى نسق من التعبير السردي الشائع الذي استعمل منذ البداية وسيلة بارعة ومقنّعة للنقد الاجتماعي، وقيمة كتاب «المويلحي» تتحدّد من أمرين، أولهما: التحرّر من الشكل الضيق والقصير لشكل المقامة، والثاني: تعميق الوظيفة الانتقادية، وإشهارها، لكنه حافظ على الشكل العام للبنية السردية للمقامة، تلك البنية القائمة على تلازم الراوي والبطل، وتناوب السرد بينهما، وقيام الحدث على فعلهما، وبخاصة فعل البطل أكثر من الراوي. اهتدى «المويلحي» بشكل صار مع التاريخ مرناً ومنفتحاً، فأفاد منه، وطوّره إلى درجة كان الخروج عليه طبقا للآراء النقدية الراغبة بذلك، لا تقل أهمية عن تلك الآراء القائلة بمحاكاته.

تتصدّر كتاب «المويلحي» سلسلة من الإعاقات السردية التي تحول دون تحرّر الحكاية وانطلاقها، ومن الواضح أنَّ «المويلحي» تقصّد وضع تلك الإعاقات وترتيبها لكي يتجنّب سوء الفهم الذي ينتظره من وراء الكتاب المملوء سخرية من كل شئ، ففضلاً عن العنوان الذي يحيل على جهد «الهمذاني» فيدرأ بذلك خطر الوهم المنتظر من الناقدين له،وردت إشارة في الصفحة الأولى وتحت العنوان تؤكّد بأنَّ النبي كان «يمزح ولا يقول إلاَّ حقّاً» وهذه الإشارة يراد منها تبرئة الكتاب من المقاصد المختبئة في غلالة المزاح، فما يحتويه هو الحقّ، وإن جاء ذلك بوسيلة التخيّل الأدبي.

يبدو أنَّ ذلك لم يكن كافياً بالنسبة لـ «المويلحي»، فقدّمه بإهداء يحاكي به إهداءات القدماء التذللية التي تتضمنها مقدمات كتبهم، وكأنه يربط كتابه بمن يهديه لهم: والده المويلحي الكبير، وجمال الدين الأفغاني، ومحمد عبدة، واللغوي الشنقيطي، والشاعر البارودي، وهم نخبة العصر

في زمنه من أدباء وعلماء دين ولغة وشعراء، ثم ثبّت صورة من رسالة موجّهة إليه من «جمال الدين الأفغاني»، يشيد فيها به، ويأمل منه أن يتحوّل من إرهاصاته الأولى إلى تعبير معجز «ليس بعد الإرهاص إلاّ الإعجاز» وقد حرص على إدراجها لتضفي عليه قيمة، وتوجّه قراءته توجيهاً معيناً، ثم خاتمة للشيخ «سالم بو حاجب» صاحب الإفتاء في المملكة التونسية، وصف فيها «المويلحي»: بأنّه «جهبذ نحرير، ذو قلم تخرّ له سحرة البيان ساجدين» على أنَّ كلّ هذا لم يحل دون أن يضع «المويلحي» للكتاب مقدّمة تهدف إلى توضيح ما قد يُساء فهمه،فقد أشار إلى أنَّ الكتاب، وإن وضع على نسق التخييل، فإنّه «حقيقة متبرّجة في ثوب خيال لا أنه خيال مسبوك في قالب حقيقة» وكشف أخيراً المغزى الاعتباري فقال: إنّه في هذا الكتاب حاول شرح «أخلاق أهل العصر وأطوارهم» ووصف «ما عليه الناس من مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعيّن اجتنابها، والفضائل التي يجب التزامها»[55].

وعلى الرغم من كل هذا فقد وجد بعض منتقديه أنّه كان «يسير في طريق لا تحمد مغبة المضي فيه بإنشاء كتاب يجري مجرى أدب العوام»[56] وتبدأ بعد كل سلسلة الإعاقات السردية هذه «العبرة» من الكتاب، وهو يصطلح عليها عبرة مع أنها ليست سوى إطار سردي عام تنبثق من خلاله شخصية الباشا، لكنّها تصلُح لأن تضع الشخصية الرئيسة في مواجهة جملة من القيم المختلفة.والكتاب بأجمعه يقوم على نسق المفارقة بين عصرين وثقافتين ونمطين متعارضين من أنماط الحياة، ولذلك فهو وثيقة رمزية بالغة الدلالة في نقد السلوك، ومساءلة القيم الاجتماعية، وفي الوقت الذي يسعى فيه الراوي إلى تثبيت وضعية الباشا في عالم جديد لا يوافقه في منظومة القيم، يصدر الباشا عن منظومة أخلاقية صارمة في نقد الآخرين.

يتنزّل كتاب «المويلحي» في اللحظة الفاصلة بين عصرين وثقافتين، في بداية الكتاب لا يستطيع الباشا الانفصال عن عصره وقيمه، ولا يتقبّل العصر الذي بُعث فيه وقيمه،هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا يستطيع المجتمع تفهّم قيم الباشا المندثرة، وسلوكه الاستعراضي كونه من أتباع «محمد علي» و«إبراهيم باشا»، وكونه ناظراً للجهادية، ولا يقبل أن يتخلّى عن قيمه أو أن يهذبها، ولكن ينتهي الكتاب، وقد أصبح الباشا في حال مختلفة تماماً عمّا كان عليه. ولهذا فالكتاب يقوم بتمثيل الاصطراع العميق والمعقّد بين أنساق قيمية متعارضة، لكنّها سرعان ما تخضع لقانون التحوّل. وليس «حديث عيسى بن هشام» وحده النصّ السردي الفاصل بين نسقين مختلفين من القيم، فالأعمال الأدبية السردية الكبرى هي التي تتنزّل أحداثها ومقاصدها الرمزية في اللحظة الفاصلة بين العصور، ويمكن التمثيل على ذلك بأثر أدبي مشهور، هو كتاب «دون كيخوته» لـ «ثربانتس». يعيش «دون كيخوته» الشخصية الرئيسة في كتاب «ثربانتس»، مثلما يعيش الباشا في كتاب «المويلحي» في الحد الفاصل بين عصرين لكلّ منهما نسقه الثقافي، وما يحدث انقساماً عميقاً في وعي كل منهما هو وقوفهما في النقطة الفاصلة بين ثقافتين: الأولى: تنتمي إلى عصر في طريقه للأفول، والثانية: إلى عصر لم تتبيّن بعد معالمه الواضحة، فـ «دون كيخوته» يستعيد قيم الفروسية في عصر طوّر قيما مختلفة، والباشا يستحضر قيم ما قبل منتصف القرن التاسع عشر، في نهاية ذلك القرن، وهذا التباين ينعكس واضحاً في سلوكهما وأفعالهما واختياراتهما وعلاقاتهما بالآخرين.

بتأثير من قراءة روايات الفرسان، ينتدب «دون كيخوته» نفسه لإعادة الاعتبار لقيم الفروسية وثقافة عصرها إلى درجة يخيّل له فيها أنه يذوب في شخصية الفارس «أماديس الغالي» وبالنظر إلى أنّه يعيش حقيقة في عصر لا يوقّر قيم الفروسية وثقافتها، فإنَّ كلّ المعاني المتّصلة

بأفعاله تنقلب لتعطي دلالات مضادّة لما يتصوّرها هو؛ ذلك أنَّ النسق الثقافي الجديد يحول دون منح المعنى القديم دلالته الحقيقية، إنما يضفي عليه فائضاً من دلالاته هو،وهكذا تظهر كل أفعال «دون كيخوته» ساخرة ومتناقضة وتنطوي على مفارقة لا يمكن السكوت عليها. والحقيقة فإنّها تنجز من قبل صاحبها بحسن نية وطبقاً لشروط النسق الثقافي الذي تشبّع به، لكنّ مقتضيات النسق الثقافي الجديد تجري اختزالاً وإكراهاً، فتعيد إنتاج تلك الأفعال داخل سياق مختلف، فتُسقط عليها دلالات تظهرها بوصفها أفعالاً شاذّة وغريبة، وكان «دون كيخوته» يريد أن يصير فارساً في عصر لم يعد قادراً على احتمال فكرة الفارس أصلاً، وعلى هذا فإنَّ كل مقاصده تقود إلى عكس ما يريده منها. في نهاية المطاف يكتشف خطأه، يتوصل إلى أنّه خُدع لأن محاولته الفردية في بعث نسق ثقافي محتضر كانت مغامرة مضللة، ويتمنى لو كان قد دخل مدخلاً آخر يتّصل بإنارة العقل. وليس هذا حكم قيمة بصدد أفعال «دون كيخوته»، إنما أمر يراد منه الإشارة إلى أنَّ الأفعال لا تكتسب دلالاتها إلاَّ إذا أُنزلت ضمن السياقات الثقافية الحاضنة لها. فهي المفسّر الذي يغذّيها بالمقاصد المناسبة، لأنَّ تلك المقاصد تترتب ضمن فضاءات تلك السياقات وليس خارجها.

ويخيّل لنا بأنَّ القيمة الاستثنائية لكتاب «المويلحي» تنبثق من كونه أكثر النصوص قوة في تمثيل هذه الفكرة في نهاية القرن التاسع عشر، حيث تدور أحداثه. فالشخصية الرئيسة فيه تبحث عن اتصال متكامل بعالم منسجم مع نفسه، لكن العالم المذكور انتقل إلى الأخذ بجملة مغايرة من القيم، وفي ضوء هذه المفارقة يعاد تفسير أفعال الشخصية الرئيسة تفسيراً ساخراً، لأنّها تصدر عن رؤية صارمة ومنسجمة مع نفسها، لكنّها تفسّر في ضوء نظام متحلّل من القيم، وهذا التناقض، بصورته المعروضة لم يكن مثارا لدى «البستاني» و«زيدان» من قبل،

ولكن في العمق من هذا التماثل بين «دون كيخوته «والباشا» أحمد المنيكلي» يقع أيضاً اختلاف لا يقل أهمية، وهو أن توّقف «دون كيخوته» عن دوره جاء في أول الأمر بناء عن ميثاق مشتق من عالم الفروسية، أن يوقف تمثيل دور الفارس إذا خسر رهان إحدى المنازلات، وبعد ذلك فجأة، وفي الأيام الأخيرة ينقطع عن ذلك العالم، فيما يتنامى هذا الموقف لدى الباشا شيئاً فشيئاً، من رفض كامل، إلى دهشة، فتعجب، فعزوف، فترقّب، ومشاركة، ثم انخراط. يبدو التغيّر سريعاً جداً في حالة «دون كيخوته»، فيما يتنامى التغيير لدى الباشا طوال كتاب «حديث عيسى بن هشام».

يكاد الراوي والباشا في «حديث عيسى بن هشام» يتطابقان في منظورهما، في أول الأمر، ولا تكاد المدة الزمنية الفاصلة بينهما، وهي قرابة نصف قرن تُحدث تمايزاً بينهما، مما يمكن معه القول بأنَّ منظور الراوي يحيل على منظور «المويلحي» نفسه، فبعد أن يُحبس الباشا، يتركه الراوي بانتظار المحاكمة، وهو يفكّر قلقاً ومضطرباً بما أصاب الرجل «من ضربات الدهر المتتالية، وهو غريق في دهشته وحيرته، لا يدرك مضّي الزمن، ولا يدري ما الحال، ولا يعلم بتغيير الأمور، وما أحدثه الدهر بعد عهده، وزوال دولته من تبدّل الأحكام وانقلاب الدول»[57]. فالراوي هنا يشفق على الحال التي أصبح فيها الباشا بسبب جهله بتغير الزمن، ولكن سرعان ما يتوصل إلى أنَّ إبقاء الجهل خير من إظهار المعرفة؛ فذلك الجهل قد يساعد الباشا في موقفه، فلا يرتّب عليه ذنباً لم يتقصّد ارتكابه، ولهذا يواصل الراوي: «وكنت هممت أن أكاشفه بشرح الأحوال، وتفصيل الأمور عند أول مصاحبتي له لولا ما دَهمنا به القضاء المحتوم فأوقعنا فيما ألمّ بنا، ثم فكّرت بعد ذلك فكان من حسن التدبير، وسداد الرأي عندي أن يبقى الرجل جاهلاً بالأمر حتى ينتهي من خطبه، ويكون جهله بتغيير الأحوال قائماً بعذره في التخلّص من محاكمته. ثم

عقدت العزيمة على أني لا أفارق صحبته بعد ذلك حتى أُريَه ما لم يرَ وأسمعه ما لم يسمع، وأشرح له ما خفي عليه، وغمض من تاريخ العصر الحاضر؛ لأطَّلع على ما يكون من رأيه فيه عند مقابلته بالعصر الماضي، ولأعلم أي العهدين أجلّ قدراً، وأعظم نفعاً، وما الفضل الذي كون لأحدهما على الآخر»[58].

من الواضح أنَّ الراوي يعيد توظيف جهل الباشا من أجل معرفته هو أولاً، ومعرفة الباشا ثانياً، فالمناسبة بحد ذاتها تصلُح لكشف الاختلاف بين العصرين، فهو لا يريد من جهة إلحاق الضرر بالباشا بسبب جهله، وصدمة انبعاثه من القبر، ولهذا يحاول أن يجعل من جهله دليلاً على براءته، وهو يريد من جهة ثانية أن يكتشف الباشا بنفسه اختلاف العصرين، وهو من جهة ثالثة يريد أن يتعرّف أي العصرين أجلّ قدراً وأعظم نفعاً، ويبدو لنا أنَّ هذه الموازنة القلقة بين ثلاثة مسارات للسرد ترتبط برغبات الراوي هي المحفّز للحركة السردية في كتاب «المويلحي». وينبغي مواصلة الربط بين منظور الراوي ومنظور الباشا ،فهما منظوران متقاربان، يلتقيان في أكثر من نقطه، لكنهما لا يتماهيان ببعضهما، فالسرد يمايز بين كل المنظورات التي تتخلّل الكتاب، وكل هذا لا يخفي سمة الفضول التي أشرنا إليها في منظور الراوي. يقول الباشا معبراً عن تذمّر واضح من تغير الأحوال «اللهمَّ عفوك وصفحك، هل قامت القيامة، وحان الحشر فانطوت المراتب، وانحلّت الرياسات، وتساوى العزيز بالذليل، والكبير بالصغير، والعظيم بالحقير، والعبد بالمولى، ولم يبق لقرشيٍّ على حبشيٍّ فضل، ولا لأمير منّا على مصريّ أمر؟ ذلك ما لا يكون ولا تحتمله الظنون»[59].

وليس هذا هو الموقف الوحيد الذي يبدي فيه الباشا موقفه، فالكتاب يحتشد بسلسلة متواصلة من العلامات الخاصة بهذا الأمر، وما يعزّز ذلك، ويكشف اندماج الباشا في عالمه القديم، وإخلاصه للأسرة

الخديوية - التي رفعت شأنه، فصاحَب كبراءها - قوله بعد أن يبلغه الراوي بحبس الأمير أحمد سيف الدين سليل الأسرة، ومحاكمته طبقاً للقوانين المدنية في البلد: «كيف لا تخرّ الجبال الشمّ إذا استنزلوا منها الأرَاويّ العُصْم (= الوعول)؟ وكيف لا تنشقّ القبور، وينفخ في الصور، وقد انحطّ المقام وسفل القدْر، وحقّت كلمة ربك على مصر: «فجعلنا عاليها سافلها»؟ ومادام حفيد محمد علي في السجن على ما تروِي يخضع لحكم القانون، ويتوسّل بتلك الوسائل، وتتشفّع أمهُ بتلك الشفاعات، فما عليّ من عار فيما تدعوني إليه، فاذهب بي حيث تريد، وليتهم كانوا يقبلون مني أن أكون فداءً لابن سادتي، وأولياء نعمتي، فتضاف عقوبته إلى عقوبتي»[60]. لايمكن، في مطلع الكتاب، تصوّر إمكانية فصل الباشا عن عصره، وتنجح خطة الراوي شيئاً فشيئاً في إخراجه منه، وذلك هو المغزى الحقيقي لكتاب «المويلحي» بأجمعه.

يمرّ الباشا بثلاثة أطوار أساسية في حياته الجديدة: طور أول: يرفض فيه القيم المستحدثة بكاملها، ويقع ضحية هذا الرفض، وطور ثان: ينقطع فيه مع الراوي للتأمل فيه بأحوال العصر الذي بعث فيه، وأخيراً، طور ثالث: يندفع برغبة ظاهرة للاندراج بذلك العصر، بعد أن يستوعب الصدمة الأولى. تمرّ الأطوار المذكورة عبر حلقة متكاملة من التحوّلات، فبعد الموقف الأولي الذي يكشف التعارض التام بين منظومتي القيم، يبدأ الباشا شيئاً فشيئاً الامتثال للأمر الجديد، وهو ليس امتثالاً كاملاً إنما هو نوع من الصمت المعبّر عن عجز يختلف عمّا بيناه في الطور الأول الذي كان يحتج فيه على كل تصرف يصدر عن الآخرين، ويعبر الراوي عن الموقف الجديد، حينما يتجاهل المحامي وجودهما وينصرف في ادعاء ظاهر إلى بعض الطقوس الدينية التي يهدف منها الإيقاع بهما، فلا يحتجّ الباشا على ذلك، ويتقبّل الموقف بصمت «فقمنا للانصراف، وسرت مع صاحبي وأنا غريق في الأفكار، أتدبّر وأعتبر وأعجب مما رأيت من سكون

الباشا وسكوته وحسن احتماله وصبره بعد أن كان شديد الحدّة، سريع الغضب، يرى القتل واجباً لأدنى هفوة وأقل سبب، فأصبح بفضل وقوعه في هذه الخطوب المتتالية، والرزايا المتتابعة لين العريكة، واسع الصدر، موطّأ الكنف، كثير الاحتمال حتى أنّه لم يأنف، ولم يتأفف من كل ما رأيناه في يومنا هذا، بل كانت حالته حالة الفيلسوف الحكيم الذي يجعل دأبه البحث، والتأمل في أخلاق الناس أثناء التعامل معهم، وازددت يقينا بأنه لا شيء أسرع في تهذيب النفوس وتربيتها على التخلّق بالأخلاق الفاضلة مثل ممارسة الخطوب، ومصارعة النوائب»[61].

يكشف هذا الطور عن تحوّل عميق في موقف الباشا، وبخاصة حينما يدفع به الراوي باتجاه جملة من التجارب التي تعيد صوغ وعيه بالعصر الذي بُعث فيه، والراوي يعلّق على ذلك التحوّل، بعد أن يكتشف زيف الأثرياء وخداعهم وتعلّقهم بالمظاهر الاستعراضية حينما يزوران قصر حفيد الباشا، وقد حكم الدائنون بحجزه «وقضينا مدّة في مثل هذا الحديث، وأنا متهلّل مستبشر بما أراه ينمو ويثمر في نفس الباشا من التعلّق بالمباحث العقلية، والتعمّق في معرفة الأخلاق النفسانية حتى صار من دَيدَنه أن يستنبط من كل حادثة يشاهدها ما يرتقي به إلى عالم الفضيلة والحكمة، وازددت يقينا بأنَّ الرجل المرتفع القدر لايزال غِرّاً بالأمور غافلاً عن حقائق الأشياء، فإذا وقع في أشراك الخطوب استنارت بصيرته، واستضاءت قريحته، وعلم بطلان ما كان فيه بحقيقة ما وصل إليه»[62]. هذه المواقف، ثم العزلة، بعد أن يبلّ الباشا من مرضه، ويعودان من الإسكندرية، تمكّنه من إعادة تغيير شاملة بموقفه، فتجربة المرض التي تعقب بعثه المشوب بالغموض، وحالة عدم التوافق مع العالم، ثم الاعتكاف بعيداً في عزلة بصحبة الراوي، كل ذلك يتفاعل بصورة إيجابية في تغيير موقفه، فقد كانت العزلة انقطاعاً عن الهموم التي أثارتها عملية بعث الباشا. كانت الأمور متوازنة، فجاء البعث ليخلّ

بمعادلة التوازن، وجاء الاعتزال لاستيعاب كل ذلك،يقول الراوي: «اعتزلتُ بالباشا مدة من الدهر، نستملح العزلة، ونستعذب عليها الصبر، ونعيش فيها عيش الحكماء، من حسن الرضا بحسن الاكتفاء، ونستروح راحة البعد عن هذا العالم وأذاه، وإغماض الجفون على قذاه، مؤتنسين كل الائتناس بالوحشة من الناس، بعد الذي شهدنا من أعمالهم ورأينا، وسمعنا من أقوالهم ووَعينا، وقاسينا من عشرتهم ما قاسينا»[63] وتتمخض جملة التجارب والتأملات عن موقف مغاير تماماً، يثير عجب الراوي.

يرافق الراوي الباشا إلى كثير من «المحافل المشهودة» لرجال الدين وكبار القوم من الأمراء (= حُذف هذان الفصلان من الكتاب لحساسيتهما، بداية من الطبعة الرابعة، وتخلو منهما، ومن بعض المقاطع القصيرة المحذوفة، الطبعات الحديثة من الكتاب) ويلحظ التغيّر الذي اعتراه، فما أن يقترح الراوي عليه الانفراد والاعتزال ثانية، حتى يكون جوابه حاسماً «ما بالك تقطع علي الطريق في البحث والتحقيق، ومالك تحرمني أن نقتصر على ما في الكتب والأوراق لمعرفة الآداب والأخلاق، فنترك النظر للخبر، واللمس لَّلبس، والممارسة للمقايسة.. على أنّه قد زال عنّي في هذه المدة ما كان يعترضني من الغضب والحدّة، وانقلب العسر من أمري يسراً، وغدا التقطيب بحمد الله بشْراً، وصرت لا أقابل عيوب الخلق بغير الحلم والرفق، وتعلّمت أن أتحلَّم ولا أتألّم، وأتبصّر ولا أتحسّر، وأتدبّر ولا أتضجّر. فأنا اليوم أتفكّه بمخالطتهم، وأتروّح بمباسطتهم، فلم يبق لك من عذر وجيه، ترتضيه بعد ذلك وترتجيه»[64].

وأخيراً ينفلت الباشا من عصمة الضوابط الموروثة التي كانت تقيّده فيدفع الراوي نفسه لخوض غمار الحياة الجديدة، وكما يقول الراوي، فقد «تمكّن من الباشا حبّ الاستكشاف والاستطلاع لدرس الأخلاق وسبر

الطباع، وتبدّلت الوحشة عنده بالائتناس في مخالطة الناس، فصار يلحّ عليّ ويلجّ في الطلب أن أذهب به في هذا السبيل كلّ مذهب، وأنا أداوره وأحاوله وأماطله وأطاوله، وهو لا ينفكّ يستنجزني ويستقضيني، وإذا استعفيته لا يعفيني»[65].

مسار التحولات الواضح في شخصية الباشا ومنظوره وقيمه يكشف الظاهرة التي غابت عن النصوص الروائية التي سبقته، وكانت تمتثل لنظام صارم من الحدود والثبات،فيما يقدّم كتاب «المويلحي» رحلة تحوّل، لا تقف بالباشا عند حدود بلده، بل تنقله إلى الغرب، ولكن ضمن هدف يختلف عمّا ظهر في كتاب «علم الدين» لـ «علي مبارك». فقبل بداية الرحلة الثانية، يتبلور مغزى كبير، وهو أنَّ كثيراً من أوجه الخراب والفساد جاءت بسبب التقليد الأعمى والمحاكاة السلبية للغربيين، فالصديق المرافق للباشا والراوي، يقول، في فصل دال بعنوان «المدنية الغربية»: إنَّ سبب الفساد والخلل «هو دخول المدنيّة الغربية بغتة في البلاد الشرقية، وتقليد الشرقيين للغربيين في جميع أحوال معايشتهم كالعميان لا يستنيرون ببحث ولا يأخذون بقياس، ولا يتبصّرون بحسن نظر، ولا يلتفتون إلى ما هناك من تنافر الطباع، وتباين الأذواق، واختلاف الأقاليم والعادات، ولم ينتقوا منها الصحيح من الزائف، والحسن من القبيح بل أخذوها قضية مسلّمة، وظنّوا أنَّ فيها السعادة والهناء، وتوهّموا أن يكون لهم بها القوّة والغلبة، وتركوا لذلك جميع ما كان لديهم من الأصول القويمة، والعادات السليمة، والآداب الطاهرة... واكتفوا بهذا الطلاء الزائل من المدنية الغربية، واستسلموا لحكم الأجانب يرونه أمراً مقضيّاً، وقضاء مرضياً، وخرّبنا بيوتنا بأيدينا، وصرنا في الشرق كأننا من أهل الغرب، وغن بيننا وبينهم في المعايش لبُعد المشرق من المغرب»[66].

نجح «المويلحي» منذ البداية في تشكيل عالم تخيّلي يحتمل

الإمكان، ومع أنَّ ظهور الباشا من قبره اعتبر عند معظم الدارسين فوق كل احتمال، لكن المتلقّي سرعان ما يتقبل ذلك؛ لأنّه يعرف بأنَّ ذلك متصل بهدف أكبر وهو وضع الأنظمة القيمية في تصادم، وبمرور الأحداث، واندماج الباشا في العالم الجديد، تغيب أهمية البعث، فلا يسأل أحد لماذا لم يعد الباشا إلى قبره في نهاية المطاف؟ وبخاصة أن إشارة «عيسى بن هشام» الافتتاحية بأن الحادثة ترد بصورة حلم. هذا العالم التخيّلي الذي يؤلف قوام النص، يتنازعه قطبان: عالم جديد واقعي بمستحدثاته في العلاقات والسلوك والأنظمة واللغة، وعالم قديم ذهني خاص بالباشا مملوء بالأوامر والنواهي والصرامة والتضحية والمثل الكبرى. والكتاب يقوم بتمثيل للكيفية التي تنتصر فيها قيم العالم الأول، على الرغم من سوء كثير منها، وتنهزم قيم العالم الثاني، وفي هذا فالباشا أكثر اتصالاً بعصره من «دون كيخوته» الذي انبثق وعيه بالخطأ في اللحظات الأخيرة من حياته، فيما مضى الباشا يتفاعل بالتدريج، فلم يكن التغيير لديه مفاجئاً.

يُبعث الباشا في عالم مغاير لعالمه القديم، اختلاف في التقاليد، والوظائف، والأدوار، ومعالم المدينة، والعلاقات الاجتماعية، وأمام كل هذا يجد نفسه غريباً في بلده بصورة كاملة، لكن الراوي يقود الباشا في تجارب حياتية كثيرة يتخطّى فيها غربته ودهشته، ولنقف فقط على التباين بين نمطين من التعارضات في كل ذلك، ففي عصر الباشا، لا يسمح التجوال ليلا إلاَّ بكلمة مرور، ولا تُركب إلاَّ الجياد، وكان القوّاس هو المسؤول عن الأمن، وعلوم الأزهر هي السائدة، ويحصل صاحب الشأن على أوراق الالتزام عند انتهاء التعليم، وعند الخصومة فمرجع الأمر بيت القاضي، والجميع يخضعون للقانون الهمايوني، والفتاوى وأمور الناس الشرعية تجد لها حلا في كتب «ابن عابدين» وغيرها، والغرباء يسكنون الخانات، وبالمقابل، وفي العصر الذي بعث فيه الباشا أصبح التجوّل حرّاً

في أي وقت، وبالجياد المطهّمة استبدلت الحمير، والبوليس هو الذي يسهر على توفير الأمن، وحلّت علوم الإفرنج محل علوم الأزهر، والشهادة الدراسية محل أوراق الالتزام، والمحاكم الأهلية هي المرجع لفضّ المنازعات بين الناس، والقانون الإمبراطوري الفرنسي هو المعمول به، وبكتب الفقه استبدلت كتب «دللوز» و«جارو» و«بودري» و«فوستين هيلي» وبالخانات استبدلت «الأوتيلات». وهذا مثل على حالة التغيّر التي يلاحظها الباشا، إلى ذلك فهو، في كثير من الأحيان، يجد نفسه لا يفهم دلالة الألفاظ المستحدثة التي لم تكن شائعة في عصره، وأمثلتها كثيرة تتناثر في معظم صفحات الكتاب، ودلالتها غامضة بالنسبة له، مثل: الكرافات، مونشير، الأوتوموبيل، البرنس،الكارت، نوته، الأوتيل ، اللوكانده، الميكرسكوب، الفونغراف، بوفيه، الكلوب، البوسته، اكسبريس، المانفيستو، البليار، البورصة، البنك... إلخ، وكل هذا المفردات دالة على نمط حياتي مختلف عمّا كان عليه الباشا في حياته، ولهذا بدل أن يغلق أذنيه دونها، كان يزداد رغبة في التعرّف إليها. وتترافق تحوّلات الوعي في الكتاب بتحوّلات السرد الذي يتحرّر مع مرور الوقت من الطابع المحاكاتي الأولى للمقامة، فينفتح السرد على مشاهد كبيرة مفعمة بالحيوية، وبخاصة حالات الإخفاق التي يتعرّض لها الباشا في مركز الشرطة، والنيابة، والمحاكم، وهو يدخل متاهة الحياة الحديثة، ثم المتابعة الشائقة لشخصيات مثل العمدة والخليع والتاجر، ومع أنَّ السمة الوعظية لا تغيب عن الكتاب لكن عرض التناقضات بذاتها، والحوارات المعمّقة حولها، وتأثيرها في مصائر الشخصيات، كل ذلك يضفي سمة خاصة على الكتاب.

استأثر «حديث عيسى بن هشام» باهتمام عدد كبير من الباحثين، وكثير منهم شغلوا بالقضية التي ظلت مهيمنة منذ البداية إلى الآن، وهي جنس الكتاب ولم يلتفت بدرجة كافية إلى أمر التحولات القيمية والدلالية

والسردية في الكتاب، فقد ذهب «هاملتون جيب» إلى أنَّ شهرة «حديث عيسى بن هشام» لا تعزى إلى حكايته أو مغزاه إنما إلى «أسلوبه البارع واقتداره على الوصف» وأضاف أنَّ المويلحي «جمع فيه بين أحسن ما في أسلوب المقامة من خواص وبين أسلوب حديث يتسم بالسلاسة والفكاهة» وأضاف «لقد واتر ببراعة بين النثر المسجوع في الأقسام السردية.. ومقاطع حوارية صيغت بأسلوب سهل حديث،لم يتنكّر في بعض أجزائه للغة الدارجة»[67]. وفسّر «العقاد» تقّيد «المويلحي» السجع، إلى أنّه وضع الكتاب «نسق المقامات، واختار له اسم راويته كأسماء رواتها، فالتزم فيه ما كانوا يلتزمونه في مقاماتهم من الأسجاع والأوضاع»[68]. فيما ذهب «علي الراعي» إلى أنَّ «الباحث المدقّق يرى في هذا الكتاب صراعاً ملحوظاً بين فنّ المقامة وفنّ الرواية؛ فالمقامة تغلب على الكتاب في أوائل الفصول ثم لا يلبث ما في الفصل من قصة أن يتغلّب على المقامة، فيصبح الدفع باتجاه الرواية أوضح»[69].

أما «شوقي ضيف» فيرى بأنه «وسّع جنبات المقامة القديمة... وخرج بها إلى حوار واسع، تأثر فيها بطريقة الغربيين في قصصهم، فالحوادث تتطوّر والشخصيات تُصوّر بنزعاتها النفسية في المواقف المختلفة»[70] وقال «راميتش» بأن «الناظر في حديث عيسى بن هشام يلاحظ أن المويلحي لا يلجأ إلى تنميق الأسلوب والعناية به إلاَّ إذا كان الحديث على لسان عيسى بن هشام أو الباشا. أما غيرهما من أشخاص الكتاب فيجري الحديث على ألسنتهم سهلاً لا أثر فيه للتنميق والتجميل»[71]. كان تأثير كتاب المويلحي واضحاً في الأدب العربي فيما بعد، كما ظهر ذلك في كتاب «ليالي سطيح» لـ «حافظ إبراهيم»، وقد نشره في القاهرة إبان تلك الفترة، وهدف فيه على غرار «المويلحي» إلى النقد، وكتاب «محمد لطفي جمعة» «ليالي الروح الحائر» الذي صدر بالقاهرة 1912 واستفاد فيه من قالب المقامة، وهدف إلى النقد أيضاً،

وبذلك يمكن القول بأن كتاب «المويلحي» أسهم في بذر الحراك الناقد للتحرر من قيد التصوّر التقليدي المغلق لبناء الشخصيات والأحداث الذي كان شائعاً من قبل.

8. خاتمة

تكشف المدوّنة السردية العربية في القرن التاسع عشر عن الإرهاصات الأولى لتشكّل النوع الروائي، ومع منتصف القرن كشف النوع عن نفسه عبر ولادة عسيرة كانت ثمرة مخاض أفول المرويات السردية، وراحت الهوية السردية للنوع الروائي تظهر بالتدريج مع كل مرحلة جديدة، ونص جديد، ويرتبط ظهور النوع الجديد باللحظة الرمزية التي انفصلت بها العوالم التخيلية وأساليب السرد عمّا كان شائعاً في الموروث السردي من قبل، واتخذت منحىً مختلفاً، ومع أن التقارب بينهما مازال ملحوظاً، لكن الاختلاف النوعي بدأ يعلن عن نفسه، مع رواية «وي. إذن لست بإفرنجي» ثم كشف عن نفسه بصورة أكثر وضوحا في رواية «غابة الحق» وراح يتبلور بصورة ملفتة للنظر مع «البستاني» و«زيدان» وبلغ درجة كبيرة من الوضوح في «حديث عيسى بن هشام».

يهمنا كثيراً أن نؤكد على أن التمايز بين العوالم التخيلية، والأساليب السردية التي قامت بتشكيلها، يتضمن اختلافاً بين ما كان عليه في المرويات السردية، وما أصبح عليه في النصوص الروائية، على أن ذلك لا يوهمنا بقطيعة بينهما؛ فالسمات المشتركة كانت كالنسغ الصاعد تجري في أوصال المرويات والنصوص. وراحت قضية إمكانية وقوع الأحداث، واحتمالية الأفعال تتدرج بصورة مواكبة لكل ذلك، ولم تعد المغامرة المجرّدة الخالية من المنطق السردي الذي يدفع بها وينظّمها مقبولاً، ولكن مازلنا بعيدين عن السرد الذي يكسو الوقائع والأحداث بغطاء سميك يبعدها عن روح الحركة السريعة والمفاجئة، وينقلها إلى

ترتيب سردي محكوم بمنطق التحول الداخلي الذي تفرضه رؤى الشخصيات وأفكارها، ولم يتحقّق ذلك في نهاية المطاف إلا في «حديث عيسى بن هشام» على أن اللغة الروائية أعلنت عن نفسها، وتخفّفت النصوص من روح التجريد والتكرار، وصارت المرجعيات الأصلية للرواية، وهي المرويات السردية تتوارى مع الزمن، فذاب التناقض الثنائي الثابت في المرويات، وبه استبدل التحول الذي تتكافأ فيه مكونات البنية السردية والدلالية للنصوص، كما تجلّى على يد «المويلحي» فالمدونة السردية العربية الحديثة هي ثمرة التشّقق المؤلم للعوالم التقليدية التي أعلن عن انهيارها النسقي التدريجي في القرن التاسع عشر.

المصادر والمراجع

1) مارون عبود، المؤلفات الكاملة، بيروت، دار مارون عبود، مج 2 ص 113.

2) تنظر أعداد جريدة حديقة الأخبار في مكتبة الجامعة الأمريكية بيروت مصورة على ميكروفيلم، وقد تم الاطلاع عليها ومراجعتها مباشرة.

3) خليل الخوري، وي. إذن لست بإفرنجي، حديقة الأخبار، العدد 102 الخميس الموافق 15 كانون الأول/ ديسمبر 1859.

4) انظر كتاب «خليل الخوري: فقيد الشعر والصحافة والسياسة» جمع إدارة حديقة الأخبار، بيروت، مطبعة حديقة الأخبار، 1910 ص 29.

5) لويس شيخو، الآداب العربية في القرن التاسع عشر، بيروت، مطبعة الآباء اليسوعيين، 1926 ج 2 ص 45 وانظر سامي الكيالي، الأدب العربي المعاصر في سوريا: 1850-1950، القاهرة، دار المعارف، 1959 ص 42-43.

6) الفيكونت فيليب دي طرّازي، تاريخ الصحافة العربية، بيروت، المطبعة الأدبية، 1913، ج 1 ص 104.

7) أحمد حسن الزيّات، تاريخ الأدب العربي، بيروت، دار الثقافة، 1978، ص 511.

8) فرنسيس فتح الله مراش، غابة الحق، بيروت، دار الحمراء، 1990، ينظر مقدمة مارون عبود ص 10.

9) م.ب. باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986، ص 11.

10) مارون عبود، مقدمة غابة الحق، ص 10.

11) م.ن. ص 11.

12) أورده سامي الكيالي، الأدب العربي المعاصر في سوريا، ص 45.

13) الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج 2 ص 46.

14) رشيد يوسف عطا الله، تاريخ الآداب العربية، تحقيق علي نجيب عطوي، بيروت، مؤسسة عز الدين، 1985، ج 2 ص 326.

15) حيدر حاج إسماعيل، فرنسيس المرّاش، لندن، دار رياض الريس، 1989، ص 16-17.

16) نازك سابايارد، الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة، بيروت، مؤسسة نوفل 1979، ص 128-129.

17) فرنسيس المرّاش ص 10.

18) روجر ألن، نشأة الرواية. انظر تاريخ كيمبردج للأدب العربي، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 2002، ص 267.

19) سليم البستاني، الهيام في جنان الشام، الجنان، مجلد عام 1870.

20) سليم البستاني، افتتاحيات مجلة الجنان البيروتية 1870-1884 إعداد وتحقيق يوسف قزما الخوري، بيروت، دار الحمراء، 1990، ج 1 ص 35.

21) سليم البستاني، الهيام في جنان الشام، مجلد عام 1870 ص 703.

22) سليم البستاني، أسماء، مجلة الجنان، مجلد عام 1873.

23) سليم البستاني، بدور، مجلة الجنان، مجلد 1872.

24) البستاني، أسماء، الجنان، ج 4 لسنة 1873 ص 32.

25) البستاني، مجلة الجنان، ج 6 لسنة 1875 ص 442.

26) نشأة الرواية، ص 267.

27) البستاني، الهيام في فتوح الشام، الجنان، ج 5 لسنة 1874 ص 101.

28) ميشال حجا، سليم البستاني، دار رياض الريس للكتب والنشر، 1989، ص 46.

29) فيليب دي طرازي، تاريخ الصحافة العربية، بيروت، المطبعة العربية، 1913، ج 2 ص 69.

30) محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، بيروت، دار الثقافة، ص 76.

31) يوسف حسن نوفل، بيئات الأدب العربي، الرياض، دار المريخ، 1984، ص 232.

32) فولفجانج إيسّر، فعل القراءة، ترجمة عبدالوهاب علوب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000 ص 9.

33) على مبارك، الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة، بيروت، المؤسسة العربية، 1979، ج 1 ص 320-321.

34) لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية 1800-1925، بيروت،دار المشرق، 1991 ج 3 ص 223.

35) تاريخ الآداب العربية، ج 2 ص 394.

36) عبدالمحسن طه بدر، تطور الرواية العربية في مصر، القاهرة، دار المعارف 1968، ص 66.

37) نشأة الرواية، ص 270.

38) عبدالفتاح عبادة، جرجي زيدان، ص 133 أورده محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، ص179-180.

39) جورجي زيدان، عذراء قريش في عالم الغيب، الهلال، فبراير 1899 ص 277.

40) جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، القاهرة، 1914، ج 4 ص 230.

41) جورجي زيدان، الحجاج بن يوسف الثقفي، القاهرة، دار الهلال، 1950، انظر المقدمة.

42) جورج لوكاش، الرواية التاريخية ترجمة صالح جواد الكاظم، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986، ص 11.

43) فرح أنطون، فتح العرب لبيت المقدس، القاهرة، 1919، ص 152.

44) جورجي زيدان، الهلال، مايو 1899ص 429 ورد النص كاملاً في ملحق كتاب «الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث» قاسم عبده قاسم وأحمد إبراهيم الهواري، القاهرة، دار المعارف، 1979، ص 158-159.

45) م.ن. ص 158.

46) نقلاً عن الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف 1983 ص 65.

47) شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، دار المعارف، 198 ص 211.

48) سهيل إدريس، محاضرات عن القصة في لبنان، معهد الدراسات العربية العالية، 1957 ص 18.

49) رشيد يوسف عطا الله تاريخ الآداب العربية، ج 2 ص 394.

50) مارون عبود ،المؤلفات الكاملة ج 1 ص 453.

51) أبو القاسم بن علي الحريري، مقامات الحريري، بيروت، دار صادر، 1965 ص 11.

52) ابن الصيقل الجزري، المقامات الزينية، تحقيق عباس مصطفى الصالحي، بيروت، دار المسيرة، 1980 ص 76.

53) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، بيروت، دار صادر، 1966، ص 10.

54) عبدالله إبراهيم، السردية العربية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000 ص 208-213.

55) محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، القاهرة ،مكتبة الثقافة الدينية، ص 6.

56) علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1979، ص 10.

57) حديث عيسى بن هشام ،ص 23.

58) م.ن. ص 23.

59) م.ن. ص 24.

60) م.ن. ص 53.

61) م.ن. ص 106-107.

62) م.ن. ص 135.

63) م.ن. ص 169.

64) م.ن. ص 210.

65) م.ن. ص 242.

66) م.ن.ص 372-373.

67) هاملتون جيب، دراسات في الأدب العربي، ص 86 و87.

68) عباس محمود العقّاد، مراجعات في الآداب والفنون، بيروت، دار الكتاب العربي، 1966 ص 158.

69) دراسات في الرواية المصرية، القاهرة، 1979 ص 19.

70) شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1988 ص 241.

71) يوسف راميتش، أسرة المويلحي وأثرها في الأدب العربي الحديث، القاهرة، دار المعارف، 1980 ص 391.

* * *

هبني أثر فراشة أهبك أثر فائض قيمة:

حين ظهرت حلقة مدرسة أبولو في الأدب العربي، لم يخطر على بال مؤرخي الأدب أن الاختيار يرتهن إلى الكياسة والتوازن والمكون العقلاني لأبولو، كما لم يتساءل النقاد عن نقيض هذا الأخير في التوجه الديونيروسي إلى الغضب والعنف والمبالغة والعماء لسلبياتها المفترضة.

فهل معنى هذا أن الأدب العربي حسم اختياره وقرر ما ستكون عليه بصيرته؟ مولياً ظهره لكل جواذب العماء واحدداباته وتشظياته، حتى وأنه يظهر كجزء من حياتنا اليومية، لأنه يسكن أكثر الأنساق تنظيماً، وأكثرها قوة في الأجهزة الحية والعضوية.

فالعماء ليس ظاهرة مخبرية، تقرأ عبر الجواذب الغريبة، ولا مجرد مظهر موضوي، يفسر نجاحه الحالي، عبر اشتغاله خارج فضاء تكونه، عبر تعالقات مجازية، وتطبيقات المشابهة والمقايسة والمقابسة.

ليس ديونيزوسية العماء إذاً، مجرد ركوب موجة غير متوقعة، لنقلة تحظى باهتمام المعنى في الآداب العامة، التي وجدت نفسها تنخرط في مقاربات متفاوتة حول ظواهر اللاانتظام وسقط المتاع البلاغي والتشظيات المقطعية، في الأنواع الكبرى والصغرى، والنظريات الأدبية[1].

من ثم، لم يعد العماء الديونيزوسي مجرد هوس بالمخالفة التي لا تعرف، بل هو افتراض أساسي، يعتمد على ملاحظة اللاانتظام في

الظواهر الأدبية، عبر شروط لغوية وتخيلية معينة لتطور هذه الظواهر، التي يعتبر تمظهراً لنظام تحديدي ومعقد، يسعى إلى استبدال التفسيرات الاختزالية والمثالية والجاهزة بنظرية عماء، تستدعي ميكانيزمات فضائية لتوضيح الطبيعة العقلانية للمنفلت والهامشي والنفاياتي.

وبذلك يكاد السلوك العمائي في نظام ظاهرة أدبية معينة يكون مظهراً استثنائياً، يستعيد الشروط الأولية للنظام في شكل سلوك غير متوقع، يطبع الاستثناء الذي طالما أكد القاعدة، قفزاً على المساءلة الدينامية... لأننا كما يقول ميشال سير (Michel Serres):

(نحن منبهرون بالوحدة، فوحدها الوحدة تظهر لنا عقلانية.. فالتجزئة منفرة.. والتعدد كما يقول ليبنتز ليست سوى نصف كائن)[2].

فإذا كانت هذه الملاحظة تنبثق في غرب التراكمات والتقاليد الفلسفية الأنفاس، فإنها تجري على كل الآداب العامة، وليست ظاهرة الآداب الخاصة وحدها، مما سيعفينا من الدخول في جداليات بصيرة الفضاء وعماء الأزمنة، والدخول في متاهات المزايدات وجلد الذوات أو تنزيه الأنوات.. فلا وحدة إلا في التعدد، هذا الكائن الكامل، الذي ينهل من المعرفة الفاوستية والموسوعية الفقهية، واستعادة الأفكار القديمة لرد الاعتبار إلى فائض القيم الحديثة، وهو ما لم يفت جيمس كليك (James Gleick) الصحافي العلمي، الذي خص نظرية العماء بكتاب شبه غنائي مطبوع بحماس ميتافيزيقي علمي ينزع نحو الفهم:

(فالعماء كوحدة خاصة) للعمل المعاصر (وليس فقط) كـ (تاريخ للنظريات والاكتشافات الجديدة، ولكن كـ (وحدة فهم متأخر للأفكار القديمة)[3].

وما أثاره ميشيل سير وجيمس كليك، لم يكن بمنأى عن ما قدمه

المنظر الأساسي للدلالة الثقافية، جان بودريارد (J. Boudriard) حول الدلالة التصورية (1981/1983) أو دافيد بوروش (David Porush) عن التنظيم الذاتي والأدب المعاصر (1985/1991)، وأخيراً محاولة تقديم نظرية نقدية عن مجمع نصوص الـ: (Hypertextualit) مع جاي بولتر (Jay Bolter) (1991) حيث يتوقف الكاتب عن أن يكون مجرد هوية مستلبة، ليتحول إلى وظيفة موزعة في النسق ويتوزع النص بدوره بشكل متشابه.. يجعل من إعادة وصف تواتر النصوص عند كاترين هايليس (Katherine Hayles) نسقاً تنظيمياً ذاتياً (1991).

عماء فوق كل الشبهات:

نقصد بنظرية العماء المرادف الغربي (Théorie du Chaos) خلافاً لسامي أدهم الذي، احتفظ لها بالاسم الأصلي الإحالي (الكاوس) أو (الفوضى) و(الشعث) في مقاربات الصحافة الأدبية.. لكنها تسميات عديدة لمسمى واحد يحيل على الـ: (Chaos) كما حدده الأب الروحي بنوا مندلبروت (1959) (B. Mandelbrot) وطوعه جيمش كليك (J. Gleick) في العلوم المحضة، وكما سيكفيه لاحقاً العدد الخاص من مجلة (نظرية/ أدب/ تعليم) حول (نظرية العماء والأدب) (1994) في العلوم الإنسانية كعمل جماعي، يحتفي بالنظرية منذ أفكارها الجنينية في عمل بوان كاري (Henri Poincar) للصدفة (1907) مروراً بإدوارد لورانز (1963) (E. Lorenz) في حوار حميمي يتوخى مقاربة العماء من المنظور الإبستمو - نقدي.

ويبدو أن الحركة الأولى التي استلهمت فيها الآداب نتائج القرن التاسع عشر تمخضت عن وليد معاق، غذته الاتجاهات الوضعية،

بسيطرتها على جل المقاربات النقدية العربية وإعاقتها طروح الأسئلة الجديدة، فكان لابد من حركة ثانية تستلهم فيها الآداب آخر مستجدات القرن العشرين، محاولة منها رأب صدع التصدعات المنهجية والنقدية والإبداعية، التي ستتمرد على أبولو، لتتبنى ديونيزوسية العماء، سعياً لاستعادة ماء وجهها وماء الحياة وماء الأدب والعلم، في اشتغالهما كخطابين متعارضين، مع أنهما يتحدثان بنفس الصوت ويدوران حول فضاء واحد، تكونه دينامية العماء وبصيرة المساءلة... فلن تتكرر التبعية السابقة في الحركة الأولى، لاجترار نتائج العلوم في الاتجاه الوضعي التاريخي والنقدي، وهذا ما جعل آلان بوتوت (Alain Boutot) يؤكد على هذا التوجه، مقرراً أنه: (ليست نظرية العماء مجرد فرع من الفيزياء، بل هي تضع موضع السؤال العديد من الافتراضات التي كانت وراء التمثيلات العلمية للعالم (...) فهي تفرض علينا.. إعادة التفكير فيما يمكن تسميته جدلية البسيط والمعقد)[4] وهي جدلية تلتفت للنفايات والمقطعية والتشظي وكل مستبعد في مقاربات العلم والأدب. فالاختلافات التي ظلت مظاهر سلبية تطفو على السطح كأفكار مؤجلة كانت ظواهر، تنتظر لحظة الإعلان عن بروزها الثلاثي الأضلع في:

- الفلسفي والإبستمولوجي (مفهوم اللاشيء).
- السوسيو - ثقافي والإنثروبولوجي (مفهوم النفايات).
- التكنولوجي (علوم وتقنيات التشظي).

من ثم، يقرر جيمس كليك، عودة الوعي باللانظام من خلال مقاربات العماء، الذي اعتبر حركة سلبية في التاريخ، إذ:

(حينما يبدأ العماء يتوقف العلم الكلاسيكي، فمنذ وجود فيزيائيين يدرسون قوانين الطبيعة كان العالم جاهلاً تماماً بفوضى المناخ

والبحر الهائج، وتغيرات التساكن الحيواني واهتزازات القلب والدماغ، فالمظهر المختل للطبيعة، غير المستمرة واللامنتظمة، كل هذا ظل لغزاً أو أسوأ من ذلك، فقد أدرك كمسخ.

فمنذ السبعينات بدأ بعض العلماء... في اختبار اللانظام من رياضيين وفيزيائيين وبيولوجيين، بحثاً عن التعالقات بين مختلف أنماط السلوك غير العادي، ليكتشف الفيزيائيون وجود نظام ملفت في حضن العماء، الذي ينمو في القلب الإنساني وتعود إليه بالدرجة الأولى أسباب الموت المفاجئ وغير المبرر..)[5].

من ثم، يقدم جيمس كليك نقداً مزدوجاً لبنية المؤسسة العلمية، التي أعادت للعماء ألق إيجابيته، ليشع كحركة تستوعب سلبيات البناء السريع، وتوجد مناهج أصلية يساهم فيها استعمال الكمبيوتر، لإيجاد صور تحليلية كانت بداية الإلمام بالحساسية القوية للبنية المرتبطة بالتعقيدات، عبر مفاتيح التشظي والتناتل والتقلبات والتحقيبات والتحولات (Fractales, bifurcation, intermittences, priodicits, diffeomorphismes) ولم يعد العماء مجرد ظاهرة عرضية، بل جدلية طبيعية، تخترق كل الحجب المستورة في مقاربة جيمس كليك، حيث: (كان العماء بالنسبة لبعض الفيزيائيين علم طرق بدل علم حالات، وعلم مستقبل بدل ما هو كائن.. والآن وقد أخذ العلم ينظر إلي العماء، فقد أخذ هذا الأخير يظهر في كل شيء: نفثة السيجارة - رفرفة العلم - جريان ماء حنفية - المناخ - الطيران - ازدحام الطرقات - اشتعالات البترول.. فالعماء يلغي الحدود بين الدروس العلمية.. وقد كانت العلوم تتجه نحو أزمتها، بسبب ضيق الاختصاصات.. لكن ظهور العماء قلب الحركة بشكل قوي. أنه يطرح المشاكل المتحدية للمناهج العلمية الكلاسيكية.

فكان أوائل منظري العماء - بإبداعهم لهذا الدرس - يتحلون بموهبة اكتشاف الأشكال، وخاصة منها تلك التي تتمظهر على التوالي بدرجات مختلفة، إذ كان يشدهم التعقيد والصدفة.. في الاهتمام بالكلي)[6].

من ثم، قد يذهب غلاة العلم الجديد إلى حد ادعاء أن علم قرننا - لن يذكرنا بأكثر من ثلاثة دروس، هي: النسبية والميكانيكا الكمية والعماء، لتستبعد الأولى الوهم النيوتوني لفضاء وزمن مطلقين. أما الثاني فيلغي الحلم النيوتوني لطريقة قياس المراتب. وأخيراً يزيح العماء طوباوية الدقة العقلانية، ليدخل بناء عوالم التوقعات منذ الستينات، من خلال ما يطلق عليه جيمس كليك:

(أثر الفراشة) برفرفة جناحيها اليوم في بكين، يمكنها أن تولد في الهواء اهتزازات تستطيع التحول إلى عواصف في الشهر المقبل بنيويورك.. وهو مجاز عن توقع اللاانتظام في الحالة المحضة.. فحين انخرط مكتشفو العماء في جنيالوجيا درسهم الجديد، توصلوا إلى وجود عديد من الأصول الثقافية له)[7].

وهذه الأصول الثقافية هي التي تتحول في تجربة بينو ماندلبروت، إلى بحث في المتشظيات، التي تفرز ثقوبها وبنياتها عبر الركام المتعدد - الاصطناع، والذي تولده قوى طبيعية مختلفة ومجهولة، تندرج في نوع من الصدفة المحددة والموحدة في عديد من الحالات المتفرقة - ويمثل غلاف كتابنا لوحة فنية لماندلبروت تجسيداً لهذا التشظي - حيث: (تعد المتشظيات أشياء - سواء كانت رياضية، تعود إلى الطبيعة أو إلى الإنسان، نطلق عليها: (شواذ، خشنات، مساميات، مقطعيات)، وهي على التوالي: (Irrguliers, Rugueux, Poreux, Fragmenties).

وتكون دراسة هذه الأشياء هندسة التشظي، بحيث نجد لها تماسات عميقة من هذه النشاطات الجانبية، ذلك أن بإمكاننا القول إنها هندسة صدفة وحشية وهندسة تحدد عمائي، وفي العمق لا يتعلق الأمر حقاً بنظرية ولا ربما بدرس، بل بمنهجية، ذلك أن طموحها الأولي كان طموح أي علم في: البحث عن عناصر نظام يمكنها من إضاءة عماء الخطابات، التي يتلقاها الإنسان عن طريق حواسه، وقد نجح منهجياً حين وضع في تماس أسئلة قديمة أو جديدة دون أجوبة، وهو ما سأصفه بعد ذلك بالأجوبة القديمة والجديدة دون أسئلة...)[8].

من ثم، يجعل ماندلبروت من تحديد التشظيات فكرة تمتلك بموجبها بعض مظاهر العالم نفس البنية، لتتغير فيها التفاصيل فقط. ويمكن بعد ذلك بواسطة الرؤية المكبرة بلوغ ما يحتويه كل جزء من تشظياته، التي تعتبر مفتاح التكوين الكلي. من هنا، يعيد ماندلبروت الاعتبار إلى ما كانت تستثنيه تقاليد العالم الكلاسيكي من مقارباتها، وتعتبره مجرد استثناء في قاعدتها، بقدر ما تستثني الصدفة المتوحشة في الاقتصاد... وبذلك أوجدت نظرية العماء لنفسها دينامية تكوُّن مع جيمس كليك (1991) في كل إبداعات السلوك العمائي المتوالية، وخاصة تلك التي وفرها العمل الجماعي من مجلة (نظرية/ أدب/ تعليم) عن (نظرية العماء والأدب) (1994) بجمعهم بين مقاربات متعددة الاختصاصات في اللغتين الفرنسية والإنجليزية.

فهذا هوك كينير (Hugh Kenner) من جامعة جورجيا، أحد كبار المختصين بعمل إيزرابوند، يلاحظ أن حدوسات شاعره خلال نصف قرن، كانت تتماشى والهندسة الانشطارية لبنوا ماندلبروت في التسعينات، على اعتبار أن الهندسة الانشطارية جد مرتبطة بنظرية العماء.

ومن جامعة تولوز لوميراي، يستدعي جيرار كورديس (Gerard cordess) نفس الهندسة الانشطارية لتجديد قراءته للمتخيل السردي الروائي عند فورستر. (E. M. Forster). ومن جامعة باريز العاشرة يقدم اليكسيس تاديي (Alexis tadier) رواية سلمان رشدي (أطفال منتصف الليل) (1981)، كشاهد على مناخ يستأنس بالعمائية، حتى وإن كان كاتبها لا يستعمل المفاهيم المستخلصة من نظرية العماء مباشرة.

ويعتمد بول هاريس (Paul Harris) من جامعة ليولاماريمونث بكاليفورنيا، على وجه من وجوه نظرية العماء، لتفسير الاستعارات اللغزية عند فولكنر. لتتخذ مقاربة سيدني ليفي (Sydney Levy) من جامعة كاليفورنيا سانتا باربارا، من قراءة فرانسيس بونج (Francis Ponge) دراسة لسردية الروائي على ضوء تجارب التفكير العلمي. أما ماريا أسد من جامعة بافالو، فرغم أنها تقرأ فيكتور هيجو على ضوء فلسفة ميشيل سير، لتمس مجالاً مجاوراً رغم اختلافه عن نظرية العماء، فهي تجد من السابق لأوانه إعطاء جواب حاسم واعتبار الثقافة ظاهرة عمائية، ومع ذلك فهي لا تنكر إشارة هذه الأخيرة إلى الحضور الدائم للعماء المنفلت من نظام الثنائية في العمل الروائي لهيجو، ويبحث إيف أبريو، (Yves Abriouy) من جامعة السوربون الثامنة بدوره، عن استغلال الطبيعة الهندسية لنظرية العماء، لتقعيد افتراضاته حول الدينامية الثقافية، اعتماداً على كاتبي تجربة جمالية شعرية وتشكيلي، وهما الكندي برنارد لاسوس (Bernard Lassus) والإيكوسي إيان هاملتون فانيلي (IanHamilton Finaly) وستتسع المقاربة إلى البحث عن جمالية انشطارية مع جان كلود شيرولي (Jean Claud Chirollet) الذي يبحث عن تطبيقاته في أعمال التشكيليين المعاصرين.

عمى متخيل وبصيرة ناقدة:

ويوضح كينيث كنوسبيل (Kenneth Knoespel) من معهد تكنولوجيا جورجيا، أهمية الاستدعاء المزدوج للتفكيكية والعماء، لمساءلة اشتغال منطق العماء.

وعلى خلاف ذلك تقترح كاترين هايليس، من جامعة كاليفورنيا، التموضع في حضن ثقافة أصبحت عمائية، تذكرنا بالتعالق الضيق لنظرية العماء بالتكنولوجيا الحديثة، قصد إبراز التقاطع بين السرديات والخطاب التكنولوجي. وبذلك تطلق هايليس العمائية على هذا الموقف من العماء، والذي تجد فيه ظاهرة ثقافية تتجاوز بكثير المجال العلمي المحض.. وربما كان هذا النوع من المواقف هو ما دفع إلي النقد الموضوعاتي، لتيمة العمى في الإبداع الروائي والمسرحي والشعري:

(لقد اعتقد أبطال كانيتي (في أصوات مراكش) بأن (العمى سلاح ضد الزمان والمكان، هذان العنصران اللذان يكونان وجودنا المحفوف بالمعميات القاتلة، فالعمى يسهل تقارب الأشياء من بعضها، ومن ثم إيجاد العلاقات بينها، هذه العلاقات التي لا تتحقق بدونه.. إن عماء المبصر هذا يشبه العمى الذي يصيب العيون المغروقة بالدموع أو العيون الملتهبة، أو العيون التي يغلقها الناس من أجل الحلم أو الحب أو الموت، إنه ذلك العمى الذي ينفذ إلى أعماق النور إن هذا العمى، كما يدعي، يعطي معنى حقيقياً للحياة أعمق من ذلك المعنى الذي تلتقطه العيون السليمة والمعافاة) إذ (يعتقد الكثير أن هذا الموقف من الأشياء لا ينتج سوى حالة من الاختلاط والتشويش الكامل الذي هو سمة القرن العشرين)[9].

ورغم أن هذا التحليل الحداثي، لا يرقى إلى ما بعد حداثته أو إلى

نظرية عماء، لكنه يعتمد على رؤية فلسفية تجعل من التعالقات التيمية المبدأ الأساسي، لبلوغ شبكة الروابط الكونية عبر قراءة مكبرة، ليست هي هدف العماء، ولكنها نظرة ثقافية تتجاوز بكثير القراءات الأفقية والراتبية، فوعي هذه الكتابة بالاختلاط والتشويش دلالة على حس جديد أو ما قبل العماء.

وفي مسرحية (العميان) (1890) لموريس ميترلنك، يندرج العمل في نفس التوجه التيمي مستلهماً التشكيل الفني للتعبير عن دراميته:

(والمسرحية كما نعلم مأخوذة عن لوحة للفنان البلجيكي بيتر بروجيل الأب (Pieter Brugel) التي رسمها في القرن السادس عشر، وهي تصور ستة عميان يسيرون متعثرين وقد وضع كل منهم يده على كتف صاحبه.. الكل يسير متجهاً إلى الهاوية التي فغرت فاها... الكل يسير في موكب يقوده أعمى. الأول قد وقع في الهاوية فعلاً، والثاني يستشعرها وإن كان لا يراها، ومن ورائهم القرية ساكنة هادئة ببيوتها البسيطة الدافئة، تترك العميان يسقطون وكأنها لا تشعر بالمأساة.

وعمى الشخصيات هنا يرمز إلى عجز الإنسان عن تبين مصيره، وإدراك ما يحيط به في هذا العالم الغامض.

صحيح أن هناك إشارات خفية عارضة ربما تومض في الظلام، ولكن الإنسان في مسرح ميترلنك يظل أعمى لا يدرك كنه ما يحيط به)[10].

ورغم الطابع الميتافيزيقي لتيمة العمى، إلا أن الإطار الثقافي يسمح بالاستئناس لا بالتبني، حيث:

(أراد ميترلنك أن يؤسس دراما رمزية، فعبر عن الغموض الذي

يحيط بالحياة الإنسانية، وما يواجهه الإنسان من قدر أعمى، بينما يسير في جو ضبابي معتم لا تنيره إلا بعض الرموز التي قد تلمع فجأة كالأنجم التي سرعان ما تهوي. وهو يعبر عن الخوف الذي يعتري الإنسان في مسيرته هذه، ويقدم شخصيات هشة غير محددة الملامح في أغلب الأحيان تكاد تشبه الخيالات، تروح وتجيء بين عالمين: عالم مرئي وآخر غير مرئي، وهي تائهة في الأول حيث تسير فيه بلا هدى ولا معين، وجاهلة بالثاني، لا تعرف عنه شيئاً فتبقى محاصرة بين العالمين في حين تحاول فهم الحوار الذي يدور بينهما)[11].

ندرك مخاطرة الإحالة على الأعمال الإبداعية ذات التيمة الواحدة والمشتركة، فقد لا تكون ذات قدر من المصداقية، إذ لو كان الأمر كذلك لدخلت كل رسائل العميان والعرجان والبرصان، وكل ذوي العاهات العابرة والمستديمة في نظرية التشظي.

ففي قصيدة بابلونيرودا (الأرواح التي تستعيد نفسها بنفسها أرواح قوية) يواجهنا مقطع (يدا أعمى) بمقطعية توحي بحساسية شكلية وتقنية، تقربنا من مجال التشظي، دون ولوجه:

أعطني يديك أيها الأعمى.

فأيدي العميان.. كجذور هؤلاء الرجال الجامدين،

تحترق حد التحمص في شمس كانون الثاني،

وحين يحل الخريف تشعر بقدوم الموت،

تعيش في الصمت مقطعات مرميات..

نافضة عن أصابعها نسالة الألم.

وتغزلها مجتمعة كرهبان متواضعين

كانوا يغزلون كلمات .....

يحمل العميان كل روحهم في هاتين اليدين

أخشنها الاحتكاك بأعضاء البشرية..

عبرت حاجز الألم راعشة بالحب.

أصابعها الطويلة السوداء تهتز كأوتاد السفن

فتبدو كحمامتي .....

مهترئة ودامية من الليل والألم) (12)

ويضرب المقطع على أوتار الالتباس الذي توقعه الأشطر، عبر فجوة وجودية يظهر فيها الملموس مجرد مستشعر وصورة مفككة، لإنسان أضاعه زمنه واختار الغنائية والأمثلة بديلاً رمزياً عن متعة النظر ليستعيض بالرؤية عن الرؤيا.

ففي (عودة الأعمى) لخالد المعالي، نقف على غربة الروح لمن يملك البصر ويفتقد البصيرة، لأنه يسير ضد التيار:

(كان يتكلم كالأعمى في جزيرة

روحه الراقدة بعدت

وليله مر منذ الصباح

لقد نسي من يومه

راحت ذاكرته تتيه

وصوته ارتفع في الأضاحي

تهدم بيته في الخيال

وأقماره انطفأت

كالأعمى عاد يسلك الطريق

ومن هناك، ألقى سراً

بتلويحة الوداع واختفى!) (13)

من المسودة الكلاسيكية إلى الرؤية المجهرية:

ورغم الطابع الاستراتيجي في الإحالة على شواهد نصوص إبداعية عن تيمة (العمى)، وهي بعشرات الحالات إن لم تكن تتجاوزها في الآداب العالمية. لكن النظرة العجلى التي تعبر بها نظرية العماء قد لا تسمح لأي قارئ، وخاصة غير المختص استكناه عماء الكلمة والشيء، إذ ليس المعنى المعجمي وحده ما يعارض النظام والمعيار بتعقده، لأنه يتطلب تحصيل أدوات في غاية الدقة الرياضية. ورغم جهود الفلاسفة الفرنسيين (ديريدا - دولوز - غاتاري) وإحالاتهم عليه، فقد ظلوا سجناء منطق، يدعي المفهوم الحالي للعماء تجاوزه.

ويمكن إدراج ثنائيتي (النظام - الفوضى) في نفس طموح الفيلسوف والسياسي مع باكونين، وهو يمجد فوضاه، الاشتراكية، لكنها جداليات تنفلت من عماء ماندلبروت، وتلحق بثقافة عامة تغري باقتحام السهل الممتنع.

من ثم، يلجأ روجي كافاي (Roger Cavailles) إلى قراءة في المسودة الكلاسيكية لرفع الالتباس بين العام والخاص والصدفة والاعتباطية، من منظور القراءة العالمة لا قراءة التداعيات والإسقاطات، واضعاً بذلك خطه الفاصل بين العماء المحدد ومطلق العماء:

(فالمسودة الكلاسيكية (نظام/ فوضى) متجاوزة، لأن العماء المحدد لا يختلط مع الفوضى ولا مع الصدفة فمفهوم العماء هو اليوم أكثر غنى وأكثر تعقيداً من فوضى وصدفة، كما فهمتهما ورفضتهما العلوم التحليلية الكلاسيكية. لأن الفوضى فكر فيها لحد الآن كغياب أو أزمة نظام. ونفس الشيء بالنسبة للصدفة التي عرفت دائماً بطريقة سلبية، على أساس أنها جهل، سواء تعلق الأمر بصدفة ذاتية وهي (جهل بالضرورة)، أو حديثاً الصدفة الموضوعية (كضرورة جهل)، إنه افتقاد للمعلومات دائماً. لذلك كان العماء المحدد غنياً بالنظام الذي يتجاوزه ويقويه. فالسلوك والتطور العمائي يطبعان بعدد من المزايا أو الخواص التي علينا تدقيقها...)[14].

وبما أن النقلة لا تتم عبر الطفرة، فإن روجي كافاي، يقدم جسراً معرفياً لانتقال العماء من مجال العلوم المحضة إلى مجال العلوم الإنسانية، وبالضبط إلى مجاز اللغة والأدب، المطبوعين بالنسقية الإنسانية، كشرط لتحقق النقلة من الثقافة الأصلية إلى الثقافات الغيرية - لتكن العربية:

(هذه النقلات لها قواعدها هي قواعد تحولات التشابهات.. إذ في إمكان مفهومي الشوش والعماء العمل خارج أوطانها الأصلية، مع إدخالنا لمفهوم (البعد) والمجاز الإضافي، بعد الترحل والانتقال دون أن يتحللا... ألا يوجد بعد نقدي يتحول انطلاقاً منه وينتقل متفقداً روحه أي دلالته الأصلية...؟ عبر الأنساق الإنسانية والمقطعيات التاريخية والوضعيات الاجتماعية)[15].

فالوعي بمخاطر الانتقال وعبور الحقول المعرفية كان في صلب اهتمام روجي كافاي، الذي يدرك تماماً مخاطر التكييفات والتطبيعات، دون أن

ينكر عليه هذا الحق المندرج في الكليات الإنسانية، مذكراً بظواهر عماء (كرة الثلج) و(أنف كليوباترا) و(الأسباب الصغيرة المثيرة للقضايا الكبرى)، كعلامات عمائية مشتركة، ذلك أن:

(بعض العلماء يعبرون عن تحفظهم من تصدير نظرية العماء.. إلي الإيكولوجيا والاقتصاد والسوسيولوجيا، ورغم تكيفات المناطقة للاستدلالات التشبيهية تظل هذه الخطوة مثيرة للشك بدل التحمس، فالطوابع الظاهرة للعماء توجد في عديد من الظواهر الإنسانية.. فالتحسيس بالشروط الأولية وجد منذ مدة في التاريخ (أنف كليوباترا...) على اعتبار أن منطق الأحداث التاريخية ليس منطقاً للأفقية. إن بعض التعابير اللغوية الشائعة، يمكنها أن تضعنا على الطريق مثل (أسباب صغيرة لآثار كبيرة...) و(كرة الثلج) في الاقتصاد.

ففي محاولات من يريدون تفسير الظواهر عبر نظرية العماء،. يظل الاستعمال أكثر وصفاً منه تفسيراً فهم يشيرون إلى الظواهر والآثار، دون الكشف حقاً عن الميكانيزمات والأسباب. فالتشابهات لها حدود، والمجاز ليس تفسيراً أبداً، لأن المقارنة ليست عقلنة.

فنظرية العماء وأنماط (التعقد الشوشي) أو (الشوش العضوي)، يمكنها وصف لعبة التعقيد وصدفة التداخلات والسلطة الإبداعية لزمن. إلا أن الخطل هو في استدعاء ادعائها تقديم تفسير لهذه الظواهر..)[16].

صرعة التفكيك وبصيرة العمائية:

ويظهر أن الاهتمام بالمشاكلة والاختلاف والمشابهة والتشاكل، يدفع بالكثير من النقاد إلى ركوب قاطرة تشابه الظواهر، فالاستعارة والمجاز لم يكونا في يوم ما المعبر الأساسي لا للمقارنة ولا للعقلنة، بقدر ما كانا

مظهراً للشوش البلاغي والتفسيرات المتضاربة، لماذا لا تقول ما يفهم أو لماذا لا تفهم ما يقال؟ فالإشكال لا يقوم على تفسير النظام اعتماداً على عماء الإبداع أو العماء الأول، بقدر ما هو مقاربة لفهم وتعليل فوضى القول والحواس في العالم المنظم بالقانون والخطيئة والزلة والهفوة (أخلاقياً/ عقائدياً/ ثقافياً...) بحثاً في اللاطبيعي وغير العادي فيزيائياً وميتافيزيقياً، لمحاولة استشعار مظاهر العماء كخلل في مبدأ النظام والعقلانية.

فاستعادة النفايات والمتشظيات وكل المفاهيم المستبعدة والمختزلة، يؤكد على ظاهرة العماء ويحتفي بعودتها، لأن تفسير النظام يفوق بكثير تبرير اللانظام، لذلك يقدم العلم اليوم نفسه كبحث في الزمن الضائع والصدف الماكرة والاعتراف بالتعقيد، فعبر هذا الثالوث تتحقق معادلة العماء، بعيداً عن أسطورية عماء مطلق، أو عماء بولتزمان (Boltzman) الذري، وقريباً من المقاربة المستفزة للعماء المحدد، الذي تعبر عنه لوحات مالد لبروت، بتشظياتها وقراءتها المكبرة للجزئيات المعبرة عن التكون العام.

من ثم، لم يكن من المستغرب أن يقرن بين التفكيك والعماء، في أعمال ما بعد الحداثيين وفلاسفة النقد الجديد، وهم يحاورون الخطاب العلمي مقلصين المسافة بين الأدبي والرياضي، مع كينيث كنوسبل، إذ:

(في فترة تقدم في نظرية العماء والتفكيكية كمشروعين متقاربين في الندوات الأمريكية، نلاحظ سخرية أكيدة تستخلص من الطريقة التي ترد بها المزايدة الديريدية على الأطر الميتافيزيقية التي نمنحها لنظرية العماء. فالتفكيكية التي تحدت الفلاسفة ومنظري الأدب أن يتعرفوا على الطريقة التي يتحدد بها خطابهم، عبر افتراضات ميتافيزيقية متضمنة في

اللغة، قادرة على رصد الافتراضات اللوغوسية الحاضرة في الخطاب العلمي. وبالنسبة لديريدا فهيبة المحكيات التي تحيط بنظرية العماء، تعد مثالاً جيداً على الطريقة التي استعملها الرياضيون) لاستكمال وتأكيد ثيولوجيا لوغوسية. (وهذه التوجهات ليست بريئة، وتذكر على خلاف ذلك أن الرياضيين يتموقعون غالباً داخل محكيات لوغوسية، لإضفاء الشرعية على نتائجهم وإعلان القدرة العالمية.

فلا يمكننا تحديد التفكيك في نظرية الأدب والفلسفة، لأنه يتحدى بالتالي الخطاب العلمي في أن يتعرف على الطريقة التي يعيد بها ميثيته، باستدعاء مؤسسي التقليد الغربي والأساطير المعممة عبر تاريخ العلوم.

وحين يريد ديريدا إرغامنا على ملاحظة طريقة الرياضيين في إمكانية تحقق سرديتهم، عبر محكيات ميتافيزيقية، فإن الرياضيين يسمحون لنا بمعرفة أن التفكيكية بدورها توضع داخل محكي، فبدل إضفاء الشرعية على مشروعها عبر الميتافيزيقا، تفسر التفكيكية تقعيدها لعلم الكتابة وعلم النحو عبر الرياضيات)[17].

لقد كانت محاولات التقريب بين التفكيكي والعمائي اعترافاً بالكليات الإنسانية، ومشروعاً لردم الهوة الفاصلة بين الأدب والفلسفة من جهة، ولغة الأدب والعلم من جهة ثانية، مادامت الفوضى تتسلل إلى خطاباتهم بنفس المستوى، وإن لم تكن بنفس الدرجة، ومادام التناقض والتكامل يخترق هذه الخطابات ويقودها نحو محكيات تفجر النظام في عمائيته، حيث:

(تتكامل التفكيكية ونظرية العماء كما تتناقضان على التوالي. فالتفكيكية لا تكتفي بقبول نظرية العماء كشريك في مشروعها

المتزحزح، بل تطالب نظرية العماء الاعتراف بالطريقة التي يساهم بها محكي درسها في تثبيتها وأسطرتها، وبدورها تتحدى نظرية العماء مطبقي التفكيكية اعترافهم إلى أي حد استعمل ديريدا الرياضيات لتثبيت علم نحوه، فتحليل المناهج الموظفة عند الاثنين، حتى تصير محكياً وتصبح سلطة مرجعية للأخرى، يسمح بإدراك إحدى الطرق الرئيسية التي تنتظم بها الفوضى.

فالعلم كالخطاب الثقافي، لا يمكن اعتبار أحدها توجهاً نحو صياغة محكي نظري، لحاجتهما إلى الأخذ في الاعتبار المحكيات الصغرى التي تفجر النظام من العماء..)[18].

ويبدو أن تقريب التفكيكية من العماء يعد تقريباً يعتمد على عدم تأكيد حضورها في حد ذاتها، بل من تحددها في إطار العلاقة الجدلية، التي تربطها بالغياب وتحدد ذلك التعالق الجدلي للنظام مع الاعتباطية. فبلاغة التكرار في النظام والتفكيك، لا تفهم إلا في حدود وضعها وتموضعها ضمن كل عبور ثقافي من مرحلة إلى أخرى متقدمة. لذلك كان الحضور والغياب في التفكيكية يقابله النظام والاعتباط في الماء، وهي جدلية تدفع بنقادها إلى الكشف عن توالد الأشكال الثقافية، إذ تأتي التشابهات والمقايسات والمقابسات لتقريب الظواهر من أنساقها العامة.

الجواذب الغريبة والأنساق الدينامية:

(شيء ما حصل لصالحنا، والذي ظل مختفياً بين التمثلات الأكثر شهرة والأكثر انتشاراً في نظرية العماء) للجواذب الغريبة ومجاميع ماندولبروت ونقاط التشعب (ويتعلق الأمر بتغير في الفكرة التي كوناها عما يندرج في تنميط نسق معين. فبسبب التعقيد الأقصى للأنساق

الدينامية وغير الأفقية أساساً، يغدو من المستحيل على منظري العماء تكوين نمط يرتبط بعلاقة مع الظاهرة نقطة فنقطة)[19].

فالأنساق المعقدة لا تعدم ديناميتها في القراءات ذات التنظيم الذاتي، الذي يعتبر ركيزة أساسية لكل مقاربة عمائية بعيداً عن الطابع السلبي الذي يلصق بها في أعمال التراتبيين، الذين يزعجهم جديد العمائية بتجديده وتحديه للثبات والاستقرار والشمولية المزعومة، التي تراهن على الأفقية بأدوات عقلانية ومقتولة، على مشرحة تحاليلها القياسية:

(فإطلاق العمائية على الأنساق المعقدة، لا يغير أبداً من ديناميتها، لكن هذا تغيير بالتأكيد للسياق التأويلي، الذي يربطها بالفكرة التي نكونها تقليدياً عن العماء كفضاء إبداع أصيل وكدوامة مائجة، يمكن أن ينبثق عنها الجديد. وهذه الطوابع ذاتها التي تحول دون تنميط النسق العمائي نقطة فنقطة، هي نفسها التي تمكن من إيجاد التنظيم الذاتي.

لنتوقف هنيهة، فهل نحن بصدد الحديث عن ظاهرة أو نمط؟ ولنتساءل: فيما إذا كنا نفرق داخل النمط بين المحاكاة والتنظيم الذاتي، فما الذي نحصله؟ لن نحصل التنظيم الذاتي في العالم الطبيعي بل التنظيم الذاتي الاصطناعي أو إعادة وصف يريد الحث على تأمل الحياة الاصطناعية)[20].

وتبرز الفجوة الأنطولوجية هنا كفوهة بركان، لا أحد يتوقع تمرده، ولا أحد يدري نوعية مخزونه الحارق، لذلك كان من السهل التعامل مع النتوءات المنتهية التكون وتجنب الثقوب السوداء في نصوصها، بعيداً عن المخاطرة بأدواتها المعرفية، التي تشبه أدوات مشرح الجثث، أو طب

سريري يعتمد على الأعراض الشائعة والمجربة، تخوفاً من خصوصيات التنظيم الذاتي، إذاً:

(النظام العام أكثر اتساعاً ينبثق حين تتداخل الثقافة الأدبية بالحياة الاصطناعية، مفترضة أن التكنولوجيا والثقافة يرتبطان في حلقة ارتجاعية، تمتلك في حد ذاتها خصوصيات تنظيم ذاتي. فالثقافة تنطلق لإبداع فضاء متخيل، تجهد التكنولوجيا نفسها لاحتلاله، فالتكنولوجيا تسارع إلى ملاحقتها بخلق ظواهر، تضعها الثقافة في سياق وتؤولها بمساعدة تمثلات جديدة. ليصدر شيء عن هذه التداخلات بكل وضوح، مفاده أن العلم والأدب لا يمكنهما أبداً الاشتغال كخطابات متفرقة. وإذا كانا لا يتحدثان بنفس الصوت إلا أنهما يتحدثان عن نفس الأمكنة، التي تكونها دينامية العماء، التي يتولد عنها النظام على المستوى العام، انطلاقاً من الاختلافات على المستوى المحلي..)[21].

فدينامية العماء تسعى إلى استعادة الصوت، الذي يتحدث به العلم والأدب عن نفس الفضاء، دون ابتلاع التكنولوجيا لمتخيلها الإبداعي، وهو ما لم تنتبه إليه الاتجاهات الوضعية، التي جعلت من الأدب تابعاً للسياسة والعلم، لا مكملاً لهما. وهذا ما أفرز ظواهر عمائية يصعب تحديد ثقوبها السوداء، في مجالات تاريخ الأدب ونقده وتنظيره، في الكثير من المؤسسات والأكاديميات، التي جعلت مهمتها تقتصر على تلقين الجاهز والترويج للمتداول... وبذلك يشعر النقد الجامعي بارتياحه، وهو يخطط للمنظورات الشاملة حسب مسودات مضبوطة، تربط بين مخططاتها الكبرى وتطابقاتها مع الأشكال، لاجئاً بذلك إلى كل الحيل الماكرة بالنص والقارئ. ويظهر أن الحدس الغربي خضع لمبدأ ديكارتي كان بمثابة المنارة العقلانية، يستهديها التوجهات، لكنه في مرحلة ما من نقد العقل الغربي، كان بإمكانه خرق قتاده وإضاعته، إذ لم يعد يتطابق

الواقع المختل للعالم المحيط مع هذا المبدأ المعتمد على المعيار والقاعدة والقانون والمتوقع الأفقي، في نبذ واضح للنقيض والمتشظي والنفاية، غضاً للطرف عن انتشارها واتساعها ونشازها.

من ثم، تميزت نظرية العماء كشكل معرفي بامتداداتها نحو دروس مختلفة، مما جعلها تتبوأ بحق مكانة هامة في تداخل الاختصاصات، لا فقط بين العلوم المحضة والإنسانية، بل داخل العلوم الإنسانية، فهذا ميدان تطبيقاتها يدخل في حوارية قصوى مع الطبيعة وجدليتها الاجتماعية، كما يوظف الإعلامياتية للعب الدور الأساسي في تطوير نظرية الأنساق الدينامية.

استراتيجية النقلات المعرفية والأدبية:

ومع أن خطابات التشظي وهندسته تكاد لا تقدم إلا القليل من الاتساق والانسجام فيما بينها، فإن سبب ذلك يعود بالأساس إلى غياب العلاقات وافتقاد المفاهيم الواضحة، بين ممارسة هذا العماء فنياً وتشكيلياً وإبداعياً. كما يعود إلى تعقد جماليات التشظيات وتجريدية برنامجها التأملي الفلسفي.

ويبدو أن الحديث عن جمالية التشظي ونظرية العماء قد يكونا، من قبيل المزايدة المحضة على الاستراتيجية الظاهرة، التي تتميز بمرونتها وقدرتها على الانتقال من حقل إلى آخر ومن لغة إلى أخرى، وكذا الانفتاح على تطبيقات وتجريبات نقاد الفلسفة والأدب، فيما يشبه الترويج لظاهرة اعتبرت فيزيائية في أصلها وأريد لها أن تخدم استراتيجيات محكي سردي وشعري وتشكيلي وتنظيري على السواء..

تدشيناً للمفهوم المتحرك، الذي يحتفي به بول هاريس، كتطبيق لاتجاهين مختلفين. من ثم:

(استعمل العماء كمفهوم متحرك قصد اكتشاف العلائق بين المعارف الفلسفية والعلمية والأدبية لأن (نظرية العماء) ليست نظرية في حد ذاتها بل مجموع استراتيجيات للنمذجة والوصف الرياضي، فهي تنزع إلى احتلال الفضاء المتداخل بين حقول المعرفة، مما يمنحها بالتالي مرونة وحركية. فالعماء ينحدر بسهولة من وضعية المفهوم إلى وضعية ولوج فكر مجازي، حتى وأن تطبيقاته تشتغل على مستويات عديدة من الدقة والتجريد.

وهذا المقال يرسم الخطوط العريضة لتطبيقين مختلفين لمفهوم العماء: تطبيق مزايداتي أولاً، يقترح إعادة قراءة ميتافيزيقا الزمن البرجسوني.. وثانياً تأويل لكتابة ويليام فولكنر، الذي يرينا كيف أن مفهوم العماء يموضع المعرفة الأدبية على تخوم الفلسفة والعلم..)[22].

فمراوحة بول هاريس، بين تجريب العماء على الزمن الفلسفي البرجسوني، وبحث الزمن السردي الفولكنيري، قد يكون له أكثر من معنى، لكنه سيظل محكوماً بالجواذب القصوى للعمائية، وبنقلات متعددة من الأزمنة والفضاءات، تقصياً لما يطلق عليه الشعرية الحسية، التي ينخرط فيه المتخيل والتجريدي على حد سواء.

ومن يقرأ بول هاريس، من نقاد الأدب لا يسعه إلا أن يتفاءل بهذا الانفتاح غير المشروط على الأدب والفلسفة، ويصاب بالدهشة من هذه المغامرة المؤجلة في الآداب الغيرية، إذ:

(تقوم الجاذبية القصوى لنظرية العماء بالنسبة لمختصي العلوم الإنسانية، على الطريقة التي يبدو بها إسهام مفاهيمها، حتى وهي مثبتة

بشدة في المجال الفيزيائي للعلوم، بقدر إسهامها بنوعية أكثر أدبية في التعقيد)... من ثم، تستدعي بلاغة مختصي العماء الطابع (الشعري) لهذه النظرية باستمرار. لذلك استحوذ الأدباء بسرعة على هذا المعبر لتبرير (تطبيق) العماء في الأدب.

لكن، ألا يمكننا كذلك فهم أن العماء يضعنا كذلك وجهاً لوجه مع الأبعاد الفيزيائية للأدب ببداهة؟ مذكراً إيانا كم نحن منغمسين في عالم حسي لجسدنا في الوقت الذي نقرأ فيه)[23].

جمالية التشظي والتوسطات الإعلاماتية:

ويلج جان كلود شيرولي (J. C. Chirollet) مغامرة أجرأ من سابقه، شاقاً عصا طاعة جمالية التشظي، التي يختار لها الفن التشكيلي موضوعاً. من هنا كان اهتمامه الأساسي منصباً على رسومهم ذات المقاطع المصغرة وغير المقعدة، بحثاً في تفاصيلها عن منابع استلهاماتها وعن الحالة النفسية وعوالم هلوستها، في مواجهة استغلال محفزاتها الذاتية، بحثاً عن الروح الإنسانية فيها وتنقيباً عن عمائها الذاتي والعضوي، بغاية تفسير أعمالهم التي قد لا تكون في حد ذاتها أنساقاً دينامية حقيقية، بل مجرد حالات تفرزها مخيلة الفنان، وهي تمرر فرشاتها على اللوحة، ليتكشف شكل الصدفة عبر قدرة التحكم في اليد الماهرة للفنان التشكيلي.

من ثم، يتساءل شيرولي عن مشروعية تشظي أعمال فنانيه النموذجيين، ومدى المصداقية التي يضفيها عملهم على عمائية الحركة، متسائلاً:

(هل من المشروعية أن نتكلم عن التشظي الفني فيما يخص

الفنانين ماتيو (Mathieu) وطوبي (Tobey)؟ فالمفاهيم الأساسية للتشظي العلمي يظهر تواجدها في: سلم الكميات والمقطعيات، وتراكب الإيقاعات الفضاء - دينامية ولا تقعيد التوجهات، والحركة البراونية والتعقيد المسخي. إلخ.

ورغم القرابة المعترف بها، فإن فضاء التشظي، مطبقاً على عملي الفنانين يعد رمزياً بالأساس، وليس تعبيراً عن نقلة نوعية (لما بعد - التشظي) للمفاهيم العلمية في حقل الإبداع الفني، فالقوة الموظفة في عمل الفنانين تعود إلى الميتافيزيقا وإلى الكوسمولوجية، بل تعود مع طوبي إلى الديانات الشرقية..)[24].

ويخلص الباحث إلى رمزية فضاء التشظي في العمل الفني، ويتوسع في ذلك إلى الموسيقى والأدب، مدققاً ومعتبراً أن تشظيهما ليس مجرد تشديد على مفهومين مجردين، بقدر ما هو وقائع تجريبية، ترتبط أساساً بأنماط التقنيات المستعملة ووظائفها ونماذج تعبيراتها الفنية وتجلياتها عبر محطات يعتبرها ذات دلالة تمثيلية، هي:

- الصور الرقمية.
- الفوتوغرافية.
- الرسم والممارسة الأيقونوغرافيا الخلاسية.
- النحت وأجهزة البث الثلاثية الأبعاد.
- الموسيقى والأدب.

وبذلك يخطو العماء نحو احتضان تقنيات الأشكال والتوسطات التكنولوجية والإعلامياتية لها، مذكراً بارتباطه الأولي بالصور المبثوثة على الكمبيوتر في تجارب ماندلبروت، التي قدمت أروع الصور الرقمية

ببهاء ألوانها وتشظياتها الأصلية، كاشفة عن المكونات الجنينية لعمائها المحدد، وبذلك تتضافر معادلات الرياضي مع جمالية التشكيلي، لتقديم صور رقمية، أمكنها ترسيخ الوجود الحقيقي لعماء يحتفي به مركز أبحاث (IBM) في شكل مجموع، يمثل بنيات هندسية للتشظي وهي تمكن بذلك من فهم جيد للمعنى الخفي للعماء بجاذبه الغريب، ليصبح:

(من المنطقي تقديم فن التشظي على الكمبيوتر، لأن هذا الأخير هو الذي أعطى المثال على المطالبة الفنية للتشظي بشكل تام، فماندلبروت، أب التشظي، الإعلامياتي الملون، ويعود إليه لقب الفنان بنفس لقب الرياضي - الإعلامياتي. فمنذ بداية سنوات 1980 تنتج مختبرات الأبحاث في دينامية التشظي عدداً من الصور المتشظية في العالم كله، عبر المجلات والكتب المختصة وأجهزة البث والبطائق البريدية والمعارض العامة لنشاط التشظي... فالتنوع اللامتناهي لصور التشظي الملونة والمحصلة عبر التخطيط الإعلامياتي، أضفى على إنتاجه غنائية كاملة)[25].

هندسة التشظي والتشابه الذاتي:

وما سرى علي الصور الرقمية سيسري على الصور الفوتوغرافية المتشظية، التي سيحتفى بها من خلال نموذج أنتج أعماله بوعي عمائي، ينطبق من عتبات تسميات الأعمال ليتسرب إلى تقنية وفن التفاصيل والأبعاد المعقدة، مقدماً جاذبه العمائي من خلال اللونين الأساسيين (للأبيض والأسود)، على خلاف الصور الرقمية الملونة لماند لبروت - وهكذا:

(يمتلك الوسيط الفوتوغرافي قدرة تشظي ظاهرية، استطاعت

تنميته الفنانة ماري بينديكت هوتم Marie Benedicte Hautem). فتيمة التشظي حاضرة باستمرار في صورها بالأبيض والأسود ببنياتها المادية المأخوذة عن قرب.. والمكبرة بطريقة يظهر فيها الموضوع الإحالي غير معروف بتلقائية، لكنه يتشظى إلى عديد من التفاصيل ذات الأبعاد المعقدة، وغير المعقدة، وتشبه نوعاً من الحاويات ذات جواذب عمائية، وصورها تحمل في الغالب أسماء تذكر بعلم الأشياء المتشظية الرياضية (انطباع شوش التشظي) (1988) (الجاذب الملازم) (1991) (تضاد جينيالوجي لفصل 1 في الوحدة) (1991) أو (تحليق متشظي) (1992) على سبيل المثال...)[26].

ويظهر أن التجليات العمائية ترتبط بالتقنيات المشهدية بالدرجة

الأولى، وبشكل أقل بعوالم الكتابة. لذلك سيفرد حيز آخر للرسوم والممارسات الأيقونوغرافية الخلاسية، لما تقدمه من إمكانيات التشظي في أعمال الفنانين المعاصرين، تعبيراً منهم عن معمار نقيض لانتظام ناطحات السحاب، وإنتاج رسوم تستوحي الطبيعة، حيث:

(يعد إبداع الرسم أكثر أنماط التعبير الفني المستلهم لشعرية قصوى، ومعرفة بأسباب تيمة التشظي العلمي. ويشار خاصة هنا إلى فناني الرسم المتشظي Jean - Paul): (Agosti) و(Robert AZank) و(Edward Berko)، حيث يستلهم الثلاثة إبداعهم المتشظي من دراسة الأشكال الطبيعية غير المعقدة، عبر كل درجات الملاحظة كماندلبروت تماماً...)[27].

ويندرج النحت وأجهزة العرض ذات الأبعاد الثلاثية، في نفس المسار، بتقديمها جميعاً لقاعدة تأمل حول معنى جمالية تشظي الأوضاع، في أعمال لوران بيلون (Laurent Pilon) وإيف اندري لامي

(Eve-Andre larme) وسينال الأدب والموسيقى حظهما من التشظيات المحددة أو المطلقة، كتعبيرين متميزين يتداخلان بباقي وسائل التعبير العلمية والفنية بشتى الوسائل السمعية والبصرية والملحقة.

من ثم، يمنح الأدب بمتخيله الإبداعي إمكانيات جمة للخوض في عمائية ذات مستويات عديدة، أغلبها يحوم حول التشظي، وأقلها يقاربه بتهيب من الدخول المبكر في مغامرة غير محددة للمخاطر، يعبر عنها في شكل (استلهام) و(تشابهات) و(مقايسات) مع جيرار كورديس، وهو يحدد استلهامات دراسته:

(لقد استلهمت في هذه الدراسة المفهومية هندسة التشظي، كتوالد وتشابهات ذاتية، غير أن انتقال هذه المفاهيم غير مخلص للأصل، لكون الأدب لا أرقام له كمواد قاعدية، بل هو كلمات ولغة وثقافة، كما أن هندسة التشظي غير الإقليديسية تتجاوز منطق الثنائية، من ثم، يستدعينا استلهام التشظي إلى الالتفات نحو الأدب عبر منطق غير رتيب. إذ إن الهيمنة العلمية هي ما دفع إلى الظل رافضاً له حقل الشاهد. ويبدو أننا نمارس منطقاً مثل السيد جوردان - غير رتيب، دون أن ندري بذلك في أغلب استقراءات حياتنا)[28].

وكبدايات أولية تنصب المجهودات على تقديم تعريفات التشظيات، التي تحولت إلى المجال العام وحققت نجاحها عبر ذلك التعقيد الدقيق لتمثيلاتها وتوالدها بتشابهاتها الذاتية، التي تعرف كسياقات تستخلص منها أجزاء صغيرة لتكبيرها وللخروج بإبداع ما، يشبه الكل ويقربه.

وبذلك يبنى المجهود العمائي على تعالق النظام والفوضى والدقة بالتوقع، لتكشف الهجرات الخاطفة للتشظي عن أعمال مؤجلة، تمارس انبهارها بدرجات متفاوتة على مختلف المستويات الراصدة للنصوص.

إسقاط الدينامي علي الدرامي:

يستعيد العماء كل ما استبعدته التجربة الإبستمولوجية والعقلانية، وما اعتبر مدنساً وخليطاً وشوشاً وتناتلاً، لا يستجيب للأفقية المؤسسة على مبدأ الهوية. من هنا ينظم العماء كل نسق للإسهام في استدعاء النيئ وغير المطبوخ، وبذلك لن نعدم الإغراءات المتوفرة في تمردات الرواية المعاصرة، إذ يقدم سلمان رشدي لناقده العمائي إمكانيات تجريبية وبذلك يوهم المتخيل السردي المعاصر بفوضاه المطلقة، وإن كان لا يمنح التطابق المطلوب لانفلاتاته من التعريفات الضيقة، فهو نص مفتوح باستمرار مع إيكو، كما هو مع رشدي، إذ يعثر اليكسيس تاديي، على مبتغاه في رواية (أطفال منتصف الليل) (1981)، ليؤكد أن:

(الكلمة تحت ثقل التاريخ تقطع التاريخ الفردي وتكسر الرواية... ونرى الرواية مأخوذة داخل حركة تراوح بين النظام والفوضى، حيث فوضى الأحداث تروي تنوع الواقع في كل تمظهراته، مما يسمح - انطلاقاً من بارانويا أدبية - بإيجاد خطاب منظم، يقود بالتالي النظام المفروض على الواقع بمختلف قواه، إلى تذويب النظام السردي حيث تشير صعوبات السرد المطبوعة بعدم الاستقرار المتنامي للأجهزة الملفوظة إلى بعد مزدوج)[29].

وإذا كان اليكسيس تاديي، اختار النص المعاصر لمطاوعته وجاهزيته، فقد لجأت ماريا أسد، إلى تجربة مخالفة في المدونة الرومانسية لفيكتور هيجو، كسبق تاريخي وإرهاصات بعماء مقبل، من خلال ممسوخ غلفته العقائدية بكل أنواع المساحيق، حيث:

(يستبق هيجو) عصره (بإسقاطه الدرامية الدينامية المعقدة، وغير الأفقية، قبل أن يعترف بها العلماء كموضوع بحث، وقبل أن يتجرأ

المفكرون والإبستمولوجيون، في أيامنا هذه على النظر في وجه المتعدد الممسوخ، وأن يتعرفوا على ذواتهم في هذه الخطوط العمائية)[30].

ورغم الإحالات المتعددة لماريا أسد، على ميشيل سير، وعلى بعض مبادئ العماء، فقد كانت تحسس بالموضوع أكثر مما تلجه، مادامت تموضع مقاربتها ضمن الثقافة كظاهرة عمائية على غرار كاترين هايليس.

لكن جيرار كورديس، على خلاف ذلك ينطلق من هندسة انشطارية لتقديم نماذج سردية، محللاً وظيفة تشظياتها بدل استلهامات هذا التشظي، اعتماداً على تمردات النصوص المفتوحة على العماء، منتهياً إلى استخلاص نتائج ملاحظاته، حيث:

(يظهر ربط رواية (E. M. Forster) بالتشظي غير متعالق، وبالتأكيد فإن طرق التشظي يكون أكثر احتمالية في علمي دليلو (Delillo) وماك إلروي (MC ELROY) ككاتبين معاصرين... لكن مقصدي غير ذلك، إذ يتعلق الأمر بأن أرصد عند كاتب كلاسيكي ليس فقط إلهاماً متشظياً، بل وظيفة تشظي، يحذوني طموح لتوسيع قدرة هذه الخطورة إلى كل الأدب. وتظل القضية مفتوحة، فهل طابع التشظي الذي نرصده في بعض النصوص يغيب عن أغلب النصوص الأخرى، أو أنه غير ظاهر.؟

إن فوضى فولكنر، هي تلك التي قام بول هاريس، بتشظيتها.. وفيما يخص اختياري فأضعه في إطار التمرد....)[31].

ويلامس جيرار كورديس، تمفصلات البنيات العمائية بحصر ديناميتها في مقارنات الأعمال وخلاصات النقاد وقناعات الروائيين كتكامل معرفي، يسعى باستمرار إلى إبراز نفايات النصوص ومؤجلاتها:

(إن اختبار عمل (A. Raoom) يؤكد أن اشتغال النص لا يتبع

منطقاً استنباطياً، فالعلاقة بين الجزء والكل ليست تراتبية بل تداخلهما متكافئ، وهو ما يفترضه بعد إمبرتو إيكو، في مقاله عن التشظي في مقطع: (Small mits when they, have integrity imly wholes) متجاوزاً تأكيد فلوبير حول وحدة العمل حيث (تخضع أصغر فاصلة للمخطط العام)[32].

ويقف بول هاريس (P. Harris) على التجربة الفولكنيرية، مموضعاً إياها على حافتي العلم والفلسفة، مانحاً لنفسه هامش مناورة بحثاً عن تشظيات الكتابة الغاضبة أو كتابة العبرة بالتباساتها وتمنعاتها، حيث يتدخل الحدس لفض الصراع بين الزمنين الميتافيزيقي والمتشظي، في محاولة لتفسير الاستعارات اللغزية المستقرة في نبض السرد الروائي، لتنتصر بصيرة فولكنر على عمائه، ويتفوق العماء في مقاربة بول هاريس، على بصيرته النقدية التجريبية، في وصفه التوضيحي لمقاربته:

(أود الآن استغلال كتابة فولكنر بطريقة تخطيطية لموضعة الأدب على تخومي العمل والفلسفة، حتى وقد يظهر حقيقة أننا نرتئي وضع الأدب والفلسفة والعلم ككابوس، يراوح بين المعرفة الشعرية والتأملية ثم التجريد. وهكذا أضع الأدب علي الحدود بين الفلسفة والعلم، لأن التجربة الأدبية تمنح معرفة حدسية وحسية معاً، وهي داخلية بعمق، تسقط على شاشة تمثيلية ذاتية.

ففي (As J Iay Dying) لفولكنر نلاحظ ما يمكن أن نطلق عليه نوعاً من العبرة الأدبية للزمن، فالعبرة تشمل تحويلاً للسرعة اللانهائية لزمن – العماء إلى صورة. وهي تقوم (بإبطاء) مفهوم الزمن الميتافيزيقي، وتميز توقيعاً مجازياً للعماء انطلاقاً من اللبس المحض للمد الزمني، وباستعمال سلطة التصوير الأدبي للتعقيد للإطار المفاهيمي لزمن التشظي، دون عودة إلى أي تأويل أو إلى ميتا – لغة[33].

فالمقاربة المقطعية والتمثيلية هي التي تطغى على اشتغال الناقد بول هاريس، وتحمله إلى قلب النص بحثاً في مفاهيم (السرعة/ البطء/ اللبس/ التشظي)، ببصيرة تراوح بين تخوم العلم والفلسفة والأدب. وبذلك يمكن القول إن تعدد المدونات التطبيقية واختلاف الأرصدة الثقافية للنقاد، لا يحسم في قيام نظرية عمائية، بقدر ما يعلم على استراتيجية قرائية، قادرة على إجراء حفرياتها في متشظيات الإبداع السردي النموذجي، إذ تظل الانتقائية النصية سيدة المقاربات. فهذا سيدني ليفي، يكاد لا يبتعد عن سابقه في اعتماد دراسة رواية فرانسيس بونج (Francis Ponge) على ضوء تجارب التفكير العلمي، مجرياً عليها كل الكشوفات الإشعاعية الممكنة في العلم:

(لسنا بعيدين هنا عن انحناءة بيانو (Peano) التي تعتبر ماندلبروت، مسودة بسيطة لسيولة مائجة، ولسنا بعيدين كذلك عن (أثر الفراشة)، حيث تتعدد الحركة الصغيرة، عبر شروطها الأولية بطريقة استثنائية طوال مسارها، لتصل إلى خلاصة كبيرة، ولسنا بعيدين عن هذا الأثر، بل نحن في صلبه تماماً.

يقول فرانسيس بونج (آه، رشقة ماء قليلة هنا، ثم انظر هناك هذه العاصفة التي تتكون وتنفجر وتتسارع وتتحلل، هذه المياه التي تتسرب بخفة داخل هذا المنحنى المائي انظر إلى هذه السواقي).

وإذا كان (أثر الفراشة) يصف مستقبل الشروط الأولية التي تقطع الفضاء والزمن بطريقة دالة، فإن بونج يصعد من دفق إلى دفق للنهر ولسيلان الزمن نحو اللانهاية، كما هو أمر أشيل (Achille) بورخيس الصاعد نحو أصل المادة بطريقة استثنائية.. فما وراء الأفق لا يوجد دون شك إلا ما يطلق عليه بونج (المنفلت) و(المتردد) و(المسكوت عنه)، وربما

لا يوجد أي إدراك ممكن هنا، حيث يمتزج الشيء بالنص، لأنهما معاً مادة غير قابلة للتمييز)[34].

وبذلك نقف على آلية لم نعهدها في التحليل الروائي، من (انحناءة بيانو) إلى (أثر الفراشة) فـ (السيولة المائجة) و(الشروط الأولية)، وكلها تضعنا في صلب إحالات مفاهيمية عمائية. لكننا نتساءل إلى أي حد كان الناقد موفقاً في استبعاد بصيرتنا واستحضار عمائه المشروط بآليات الحجب، من حيث تريد التفسير وتستهدفه.

وحين يقترح إيف أبريو، توظيف الطبيعة الهندسية لنظرية العماء، فهو ينطلق من افتراض تقعيدات حول الدينامية الثقافية، في عملين يراوحان بين الفن والعلم، منشغلاً بإشكالية المفاهيم وقابلية تطويعها لمجرى الوصف الطبيعي للمناظر، لكن الجانب الاستعراضي الإجراءاتي يشغل حيزاً كبيراً في مقاربة الناقد، المستوعب تمام الاستيعاب لأدواته، التي تأخذ حيزاً في عرضه، وهو يعلن:

(أريد في الصفحات التالية وضع المتوازيات بين نموذج علمي ودينامية عمائية، في عملي واصفي الطبيعة المعاصرين: الفرنسي برنارد لاسوس (Bernard Lassus) والإيكوسي أيان هاملتون فينلاي (Ian Hamilton Finlay)، ويقوم عملي على استعمال مظهر نظرية العماء: أي الحركة المصطنعة لقوى الانتشار والتضاد، حتى أوضح في مرحلة أولى اشتغال بعض أوصاف المناظر الطبيعية في عمل برنارد لاسوس، ولكي أقلب مكتسبات هذا العمل نحو إشكالية أكثر أدبية، محيلاً في هذه المرة على إيان هاملتون مينلاي. وسأهتم بإيضاح المفاهيم أكثر من لاعتبارات ذات النمط التاريخي حول التبادل بين الفن والعلم... وهو ما يظهر لي أكثر قابلية لإضفاء البداهة على الدينامية الثقافية... كما سأركز خاصة

على الأعمال التي يبحث فيها لاسوس وفينلاي، عن دينامية علاقتنا مع محيطنا الفينومينولوجي والثقافي معاً، عبر مساقات سيالة في تعالقاتها، أو في علاقات اصطدام بين اصطلاحات مستقلة فيما يبدو، على أن أرصد الطريقة التي يسمح العلم المعاصر بتقعيده لها...)[35].

إن الناقد إيف أبريو، يخطو فوق رمال متحركة، محاولاً تقديم وصفته على نتائجه، متوجهاً في تطبيقه إلى بصيرة انتقائية مسعفة، حيث يوجد لكل ناقد عمائي نصه الإبداعي العمائي، الذي يخدم افتراضاته ويمنحها إرادة البصيرة، التي تسعى إلى توصيفها عبر استدعاء خام الطبيعة خارج ضبط هندستها الانشطارية، التي تصنعها الطبيعة قبل أن تشتغل عليها رؤية الكتاب لإفراز نتوءاتها، وعزلها عن كل يمنح القراءة المكبرة ويبخل بالمصغرة، التي تعد ثقافة عماء قريبة من العلم مغازلة للأدب، حتى وأن الفاصل بين الاثنين هو خرافة كبرى، يسعى إليها الناقد ببصيرته، موظفاً كل محددات العماء الثقافي الذي يغلف الظاهرة قبل اختراقها.

لذلك ستظل كل التحليلات العمائية تحسيساً بحدس معرفي وإشارة إلى خريطة فضاءات، تتوقف أزمنتها بمجرد التعليم عليها، وهي بذلك تزيد من شوش النقد بقدر ما تبشر ببصيرة النصوص المنتقاة. فهل تنعدم هذه الانتقائية في باقي المعالجات النقدية غير العمائية... لأن الرجل ذو العينين المغمضتين ليس أكثر من فضالة ذاته (عند كرنديرا).

ذهب النفايات وخردوات المتاحف:

في الوقت الذي يتلخص فيه العالم من نفاياته، يوجد له علماً يطلق عليه علم النفايات (Rudologie) و(Rupologie) ليظهران تقنيات معالجة النفايات تعتمد على الحرق والتسميد والترميد والرميمية والإطمار

والـتـحـويـل، (enfouissement) (Mathanisation) (Incineration) (Pourrissement) وبذلك تندرج معالجة النفايات ضمن ثلاثة أضلع هي:

1 - الفلسفي والإبستمولوجي ويقارب مفهوم اللاشيء.

2 - السوسيو - ثقافي والإنثروبولوجي ويعرض لمفهوم النفايات.

3 - التكنولوجي ويحيل على مختبرات علوم وتقنيات إعادة - الإنتاج.

من ثم، يأتي التزامن الإعراضي لظاهرة النفايات في شكل مختصر لمعادلتي:

- في لا مكان (Niaby) not in backyard (nulle part).

- ليس عندي (Nimby) (Pas chez mpi) not in my backYard).

ليعبر عن تنكر كامل لإشكالية النفايات فيما يفترض أنه يمس أنصار البيئة من الأيكولوجيين مباشرة وبطرق متفاوتة الدرجات والمستويات إلى أن تبلغ الأدب، في شكل حشويات ووظائف لغوية ومستنسخات وقوالب جاهزة، مع روث أموزي في (خطاب المستنسخات) (1982) وفي العمل الجماعي عن (النفاية وسقط المتاع، واللاشيء) (1999) تحت إشراف جان كلود بون (Jean Claude Beanne).

ويبدو أن مقاربة المرتقات النصية تسمح بالكشف عن الطريقة، التي تنجز بها أعمال مختلفة عبر قاعدة تدبير الممكن، بأدوات معرفية وعتاد معلوماتي متناقض، ففي مزابل قراءات الترويجيين يتم البحث عن كثير من الأشياء غير المحددة، لجعلها قابلة للاستعمال بعد أن تفقد خصوصياتها، مما يمكن من استعمال بنياتها العامة كبقايا ممحية وغير شخصية وخردوات ثقافية ونقدية.

فإذا كان قرننا يتميز بثقافة الاستهلاك الواسع والأديولوجيات الوطنية، فهو يتخلص من الناس والآلات والجرائد اليومية والدوريات،

وربما كانت الكتب آخر مقبرة لوأد الأساليب والأفكار أو تحويلها واستعادتها كبقايا، عبر تقنيات التأليف وترتيقات التلقين، حتى وإن كانت إبستمولوجيا النفايات غير عقلانية وهي عمائية بالضرورة.

من ثم، كانت إمكانية فك النفايات وإعادة التفكير فيها، بما أنها ليست مجرد عدم، لأنها تسعى إلى أن تكون علماً جديداً ومادة صناعية، تشتغل على موت الطبيعة والعالم ورهبة الانقراض، فهي بمثابة عمائية (البيك بانك) (Big - Bang) الذي يقدم نفسه كشكل طبيعي ولاحق للمادة، في محاولة لاقتحام العدم باستعادة المهمل واللامفكر فيه والمتجاهل وسقط المتاع و(وسخ الدنيا...) فلا غرابة أن تجد النفايات صورها ووجودها المحسوس في حدود لغة تشبه لعبة الشطرنج.

وقد قاربت السوريالية في ملصقاتها للمقطعيات والأجزاء البلاغية غير المنتظمة هذا النوع من النفايات، وحاولت تنظيم فضلاته في شكل لفات مغرية، استنفدت جهوداً معرفية كبيرة، للتنظير لها وتبرير خروجها عن أفقية المؤسساتية الأدبية والفنية، حتى وإن اعتبرها البعض مجرد تجزية وقت، أو بحثاً عمائياً في الثقوب السوداء للنصوص.

من ثم، تظل تيمة النفايات الأدبية غير محددة، في سقط متاع ثقافتنا الكلاسيكية والمعاصرة كموضوع، حتى وهي تنزع إلى علمنتها وعقلنتها، لأن سلبية تبذيرها الخاص تظل ملاحقة لصورتها وتشتتها وتناتلها وتشظياتها وتوزعاتها، لتنتهي بدون شكل محدد، مما يلقي بها في الشوش والعماء الثقافي والفني، كما يحدده جان بير موري (jean Pierre Maurey).

(كان جان ميرو (Jean miro) يستعمل عناصر معدنية ومن فلين ومحار وريش الطيور في لوحات الثلاثينات، فالعثور على سقط المتاع يمثل دوراً في إبداعه التشكيلي).

فإرادة المبدع تنمحي جزئياً أمام لعبة تجميع صدفوية، فاستعمال النفايات وسقط المتاع تندرج جميعاً في هذا الاتجاه المزدوج: لعلاقة مهتزة بين الشكل والمادة، فالأشياء أكثر أهمية تضع أشكال العالم الجديد في أزمة حتى تتفتح أحياناً على اللاشكل...)[37].

فاللاشكل يقدم بصماته على صورته ومكوناته على بلاغته. وبذلك يقدم المستنسخ نفسه كمستهلك استنفد طاقته التعبيرية، من كثرة تلقينيته وطابعه الترويجي، الذي يجعل من التواصل هدفه، متخلياً عن بحث مستجداته في الأدب والنقد. فعبارة (order/ Ordurier) تكشف عن وجهين لعملة واحدة:

(فالذهب والنفايات وجهان للتناقص في العملة الواحدة وترتبطان بعلاقات جدلية).. حيث تعتبر النفايات مصدر طاقة.

فالنفايات ليست لا شيء، كما أن الصفر نسبي، ويقوم الرهان الكبير بالضبط على إبداع القيمة انطلاقاً من لا شيء تقريباً، فالنفايات لا تعتبر غير دالة، بل بالعكس دالة بعمق وجوهرياً، فأي قيمة وأي رهان يتخفى وراء ظاهرها غير الدال.. يقول (الملك لير) لشكسبير: (هل تفهم أننا في حاجة إلى لا شيء زائد حتى نكون؟) من ثم، فالتبذير ليس نفايات لاعقلانية، بل له وظيفة إيجابية.. فالنفايات تقوم مقام المهرج أو مضحك الملك..)[38].

للأدب نفاياته كما للفلسفة نفاياتها وللعلم نفاياته، لكن البلاغة تستطيع في كل حالة قبح تلميع الوجه وإخفاء القفا، لهذا يظل الظل كابوساً مرعباً تتكفل به الآباب الملحقة، التي تكبر كالأعشاب البرية حول المجرى السائل والمائج، لتقدم صورة جمالية عن قبح متمكن، وفساد للأمكنة والأزمنة، لهذا كانت الغنائية القناع الفني الكفيل بإقبار نفايات الإبداع وشوش النقد.

(فغنى الفلاح يقدر بكثرة نفايات ضيعته... كما أن غنى المجتمعات المعاصرة يقدر بحجم سلة أزبالها وقدرة التخلص منها... فالنفايات لا تحيل فقط على قيمة اقتصادية منعدمة أو سلبية، ولكنها تحيل كذلك على مجموع القيم السوسيو - ثقافية: فاللاشيء هو الكل.

فالتبذير يرتبط... بمصادر بشرية غير مستعملة أو مستعملة بكل سيئ... فالبول يستعمل لتنظيف الملابس.. وحديثاً وبفضل البيو - تكنولوجيا تستخلص معامل بول - وخاصة بول النساء الحوامل والنساء اللواتي بلغن سن اليأس)[39].

فإذا كانت الثقوب السوداء تعتبر بمثابة سلة أزبال كونية. فإن النفايات من الوجهة النظرية لا توجد بالنسبة للذاكرة الإنسانية والأدبية أو الفلسفية، ولا وجود لشيء قابل للتخلص منه بشكل نهائي.

فالنظام المزبلاتي (L'order ordurier) يمس مراتبية المجتمع ويحدد أفق قذارته وقدراته، من هنا كان صندوق القمامة مصدر عيش الزبالين، عبر نظام جمع النفايات وتركيمها، وهذا ما يوجد علاقة بين النفايات والأعمال الخيرية، فالملابس القديمة يتصدق بما في الأعمال الخيرية والإحسانية قصد تحصيل غفران. وبالإضافة إلى اقتصاد الهبات والصدقات، يزدهر سوق الخردوات وتجميع النفايات، على اعتبار أنها مهنة قديمة، مادامت النفايات دون مالك، لذلك فهي تترك على قارعة الطريق.

وتظل عملية التحويل وحدها الكفيلة بإجهاد بودلير، لنفسه في استخلاص الجمال من قبح العالم وشروره، أليس بودلير قائل (أعطيتني الطين فحولته إلى ذهب؟) أليس فيليب سوبولت قائل (أنا روح لا تنشرح إلا في ضياعها الذي يقربها من ....؟).

فهل من المستغرب إذاً أن تلهم النفايات روائيين وصحافيين، أمثال:

- ميشيل تورني (Michel Tounier) (1975) في (Les Mtores).
- ستيفن ديكسون (Stephen Dixon) (1992) في (Ordures).
- هارولد كروكس (Hrold crocks) (1984) في (La bataille des ordures).

من ثم، يعتبر نيتشه في (إرادة القوة) المنحرفين والصرعى والمجرمين والفوضويين والفنانين نفايات المجتمعات الحاضرة في كل طبقاتها، بدل اعتبارها طبقة مقهورين.

ويعرض آلان نافارو (Alain Navarro) للعوائق العلمية ولإشكالية النفايات، عبر نسقياتها من خلال حضورها الدائم في أغلب المقاربات والمناهج كالتالي:

(توجد بعض العوائق العلمية التي تعطي الأسبقية لإدماجها، حتى لا تقع بسهولة في ممتع النقاش الثقافي المتحرر من التأمل.. فلن نتمكن من إبداع نسق دون نفايات، لكن يمكننا أن نطمع في نظام يفترض عوائق هذه النفايات شريطة اعتبارها على ما هي عليه: مادة قدرية، لا تختلف في شيء وفي تركيبها عما ننتجه في حاجاتنا وما يمنحها لذة، ومن هذا يتوجب رد الاعتبار لها لأنها حاضرة للأسف وغالباً في المكان الذي لا يتوجب أن تكون فيه. إنها نفايات وهي بذلك .....)[40].

ليس التشديد على تيمة النفايات في الثقافة العامة مجرد موضة، لملء فراغات ذاكرتنا بما ساء ولم يطب، لأن الآداب عامة والأدب العربي كذلك. لا تخلو من نفايات بلاغية ونحوية وتركيبية ونقدية وتاريخية وربما

نظرية أيضاً. نريد توجيه الانتباه لها، لأن البحث فيها قد لا يسعه كتاب بكامله، فهي عالقة بكل مجالات التعبير والتخيل والأنواع الأدبية الصغرى والكبرى، ناهيك عن أحكام القيمة التي تعتبر الثمين مجرد سقط متاع، لتجزية الوقت والحفاظ على تقاليد غنائية مفرغة من دلالتها، أو هي سردية لا تبتغي غير متعة عابرة، أو خطاب لا هم له أكثر من وظيفة لغو الكلام... فكم من نفايات أدبية تعشش في الأذهان والصدور، وكم من ذهب ملقى على قارعة الطريق، أليس (تلخيص الإبريز في تلخيص باريز) نوعاً من الغربلة للنفايات الأخلاقية والسلوكية؟ أليست روايات تيمة الأنوثة والذكورة في الرواية العربية بحثاً في النفايات الفاضحة والمفضوحة بتسترها على الفضيحة..؟ أليست دراسات الفحولة في الشعر العربي بحثاً في نفايات تدافع عن .....؟ أليست دراسات المركزية في الأدب نفايات أدبية يبتغي منها تقطير الورد؟

المعرفة المقطعية أو معرفة الاستراحة:

تقوم الحوارية المقطعية ضداً على ترحيب النظام بها، فإذا كان بلانشو يعتبرها (معرفة محولة.. دون علاقة بالحقيقة) حتى وإن كان (الهايكو) يمثل الشكل المثالي والمستقبل الأساسي والإيقاعي للمقطع، إلا أنه يظل (مفسد حفلة) و(نارسيسية) (دون تخيل) و(توالد ذاتي) للإشارة إلى جمالية كرنفالية في بساطة الأشياء، لتخليها عن الكليات.

إذا كان الأمر كذلك، فلماذا يضحي الكلام الطويل وبلاغة الاطناب والصوت العالي الرخيم بأساسيات القول، ليتقلص إلى مجرد شعرية مضادة، ترتد على صاحبها وهو يسعى إلى استتباب نظامه، عبر تنضيد عقيم للكلمات. من ثم، لم يكن من المستغرب أن يجذب المقطع معرفته

خارج نظام الترتيق، ويحولها إلى فضاءات، وقد يستهدف المقطع حتفه، عبر لا تماميته وثغراته وبياضات نصه وفراغات أسطره، مما قد يجعله لقمة سائغة للقارئ الكسول الذي يكتشف فيها جمالية حقيقية.

ورغم أنه سيوران (Cioran) يدين بصيرة الأصالة والاستمرارية عبر الخلاصات المرضية، إلا أنه يرى في (المقطع نوعاً مخيباً... مع أنه الوحيد في نزاهته) وتعود هذه النزاهة إلى أن الكتابة بالمقطع يمكنها أن تكون طريقة للسكوت عبر الكتابة، وإلا ما كان بلانشو ليطالب بتحريره من الكلمة الطويلة، احتفاءً بجنة أفكار المقطع وتهويماته الطائرة وأجنحته الفراشية وخصوبته الهادئة، والتماعات نفاياته، وجمله المعزولة وإيجازاته الغنية وتأملاته النافذة، وخصوبة توالداته.

أليست الحكم والعبر والألغاز والنكات والتأملات والمفكرات والمذكرات واليوميات والمفارقات والمنظورات والانزياحات والالتماعات أنواعاً، تدل على إنتاجات نصية تتطلب تعريفاتها معرفة خاصة بأشكالها وأنواعها،. حتى وإن كانت الفروق فيما بينها تكاد تكون واهية، من ثم، كانت الاختيارات المقطعية بعمائها القصير النفس وبصيرتها التأملية نوعاً من الرفض للنظام المسترسل والمتسلسل والأفقي، باقتراح معرفة مضادة هي المعرفة المقطعية واللانسقية في ظاهرها.

لذلك يعد تقطع أنفاس المقطعية موقفاً وإشارة حداثية سلبية؟ تنزع إلى الاختزالية تعليماً على قطيعة روحية تسعى إلى إسماع صوتها بنصف كلمة، هروباً من ثوابت النظام واستثقالاته، بحثاً عن المرونة في القول الأدبي. ومن هذا المنظور يعتبر بارت المقطعية أهم وسيلة لاستدعاء ومعايشة (سعادة الصدفة)، لكنها صدفة المرغوب والمفكر فيه، مما تتحول معه الشواهد والاقتباسات والفقرات والمستنسخات والقوالب والأشكال

والمقاطع، إلى سفر حقيقي للرغبات والاكتشافات النصية بسلطاتها المقطعية، التي تسعى بجملها القصيرة إلى قول أشياء كبيرة، كما لو كان اقتصاد الكلام رد فعل حاسم ضد الرطانة والقعقعة والتقعير والاتساع والتبذير والاطناب ولغو الكلام، لأن (ما ينتهي كامل التمام يمنح الإحساس بعجزنا عن تعديله) في رأي فاليري... وهذا ما دفع فرانسوا سوزيني اناستوبولوس (Franois Susini - Anastopoulos) إلى أن يرى في عماء المقطع كل إيجابيات البصيرة:

(فالمقطع هو الكل أو لا شيء، كل ولا شيء كل الأزمنة، فالخصاص أمكن الإطلاق عليه الخفة والمهارة، إنه الإيجاز الحاد. فالمقطع يعد الشكل الوحيد القادر على تدوين الخطير والعصي عن الوصف. فمثال العمل ليس هو الكل ولكنه هذا (الكتاب الخفيف الذي لا يتنفس، وهو يقع في نهاية كل شيء دون أن يتوجه إلى أحد ما... لكنه يسمح للروح أن تسافر في الفضاءات المفتوحة ويلعب في لجج النور، حيث لا يرى شيئاً، ولكنه مخترق بالسعادة والوضوح.

فإحدى مظاهر سعادة المقطع وليس أقلها هي لذة التجميع والإلصاق، فسواء كان مبدع المقطعيات مبدعاً صغيراً أو مرتقاً كبيراً، فهو ينظم ويجمع، واسماً خطاطات متحركة وفسيفساءات، مسوداً مقطعيات إيقاعية... مفككاً ومولداً بنظرة واعتباطية محضة المبدأ الموحد لعمله...)[41].

من ثم، يقدم المقطع نفسه كشكل مكثف لقول أكثر ما يمكن في أقل الكلمات، مع ما في ذلك من مخاطرة بالتجاوز الممكن للإيجاز، مما يعد مغامرة إبهام، على خلاف الأشكال التي يفترض فيها أنها أشكال وضوح، وهي بذلك (جنة حياة) الإبداع في مقابل (جنة أفكار) المقطعيات

بتكسير حكيها، لكونها مجرد حاشية تعليق واختيار غير واضح، يمكن أن يكون علامة على هزيمة الإبداع ورؤية اغترابية مزامنة لفترات معينة، قد تكون فترات أزمة أو علامة على وعي شقي.. يصيب الآداب خلال مراحل محنها الذاتية، التي يرفدها المقطع بازدواجيته:

(فيما يتعلق بمادة المقطع فهي شكل مزدوج الوجه ومزدوج العمق، لا شيء فيه من البساطة على الإطلاق إذ إننا نلاحظ خلال الأعمال والتعليقات رؤية أخرى للمقطع، وهي رؤية إيجابية هذه المرة بل وذات نزعة دفاعية، بمجرد قلب للمنظور كما لو كان الكل مجرد مسألة نظرة... فالإيجاز غير مفهوم، لانسياقنا وراء سحر اللا - تلاحق، فكتابة (السقطات) ليست اعترافاً بالعجز ولكنها قضية (متسكعين سماويين، إذ ينتفخ الفراغ والصمت يتحول إلى صوت راعد، حيث تغير المقطعية موقعها وتغادر الفضاءات المؤسفة للعقر والانحطاط، للحاق بالأراضي الخصبة أقصى الخصوبة، ليعترف كاريس (F. Caris) (لقد قرأت كل شيء، لكنني نسيت وأنا في حاجة إلى ثغرات) وهكذا يذكر فاليري: (ما يبدع هو الافتقاد والثغرات...) من ثم، يأتي المقطع كفضلة وبقايا (موضوع سقطات الرغبة في الكل، وهو ينفلت بذلك في النهاية من العنف واللعنة باسم العقل والجمال..)[42].

ويأتي ذلك النص المقطعي معارضاً للإسراف والتكرار باختيار تشتت الأشياء وتناتلها وتنافلها، وتكاد تكون مجرد استهلالات غير متبوعة بأفعال، لانشغالها بسلطة غير مؤقتة للتوالد الذاتي، الذي لا تشكل قدرة تراكمه عملاً مكتملاً، بقدر ما تعمق من تلغيز الإبداع وتكسير مبحثه وانحرافه عن مسار الوضوح والأفقية.. وهو ما لا يحول دون توشية باقي الأنواع الأدبية الكبرى لأشكالها بالشكل المقطعي، الذي ينزع إلي الانعكاس في الأعمال ككتابة ملحقة وضائعة ومطرودة، لكنها

غير مطرودة من جنة حياة باقي الأنواع الأدبية، مادامت تمثل جنة أفكار بالنسبة لها، بما تمثله من حكم وتأملات وألغاز وعبر ومفارقات ومنظورات والتماعات وانزياحات كأنواع صغرى، انزاحت إلى الدرجة الثانية بالنسبة للدرجة الأولى للأنواع الكبرى (رواية/ قصة/ شعر/ مسرح/ مقال...).

المابعد بنيوية أو التفكيك القادم:

فهل من قبيل الصدفة أن تصدر كتابات عن التشظي ونظرية العماء والنفايات والمقطعيات في فترات متقاربة (1991/1997/1999)، وخلال عقد واحد يحتفي بظاهرة تفكيكية ظلت سلبية في جل مقاربات نقاد المراتبية، الذين مازالوا يعتقدون في صلابة منهجهم الشمولي، الذي لا يأتيه الخلل من شماله ولا من يمينه.

لقد دق فرانسوا سوزيني أن أسطروبولوس، آخر مسمار في نعش السلطة الوهمية للعقلانية المراتبية المقاساتية وهو يعلن:

(إن علينا أن نرى في هذه (الرغبة) الجديدة للمقاطع عرضاً متعدد الأوجه... وهذا الاهتمام بكل ما هو مقطعي تقطيعي، ومتشظي يعود بدون شكل إلي هوس مجتمعنا الذي يواجه التناتل والتشتت، وهو يلتقي مع المناخ الفلسفي لما بعد - البنيوية للأعمال التفكيكية.. وللوجه الخفي للجمالية.. التي ظلت فريسة الصمت.. صمت عن (الأعمال الفاشلة) أو (المشكوك فيه) والصمت عن (أصول الأصل) و(فانتازيا المكونات) و(الصمت الجماعي..) وبذلك يرفع المنع عن (الثغرات) و(الفقد) و(غير المكتمل) وكل ما يطلق عليه إيكو، تيماتيا (العمل المفتوح..) ويأتي على رأس هذا النمط، الالتجاء إلى الشكل المقطعي الذي يندرج ضمن إطار أزمة ثلاثية، ذات تمظهرات قديمة تلتقي بالحداثة: في أزمة العمل،

عبر إلغاء مفاهيم الانتهاء والتكامل، وأزمة الشمولية، المدركة كاستحالة توصف بالمسخ. فأزمة التعميم هي التي سمحت للمقطع أن يقدم نفسه على هامش الأدب أو في تماس معه)[43].

ويظهر هذا الاحتفاء بالمقطع والمقطعية دعوة ملحة إلى استعادة الوعي النقدي بالظاهرة الأدبية في كليتها، بدل الاقتصار على القراءات الكبرى المحتفية بالأفقية والأدب التلقيني، المبجل للانسجام المستحيل في مادة كل ما فيها يوحي بهجنتها واختراقها اللانهائي بخطابات متداخلة المعارف والمشارب، فلا يمكن تنزيه المقاربات من شوش المقطعية المتمردة، حيث:

(يحيل المقطع على عنف عدم الاندماج والتشتت (والإضاعة). من ثم، يعمل المقطع ككناية تنطلق من الجزء نحو الكل... إذ تعومل معها عبر تاريخها (كنوع) واستثمرت بغايات عديدة لحد إشباعها... لكن علينا أن لا ننسى أن اشتقاق الكلمة يعاند في التبرؤ من القطيعة والتفرقة حتى لا نقول الجرح أو العملية الجراحية، التي تجعل من مقطع معين ما هو عليه: كائناً ينفلت من كل ما لا يوجد أو لا يصدر أبداً عن العدم... وحتى نهتم بهذا القليل وهذا الإضافي الذي يمثل اللاشيء، كان لابد أن يحدث انقلاب في المقولات الجمالية التي تولد (الظاهرة المقطعية) شيئاً فشيئاً..)[44].

فالوحدة والشمولية والتمامية غير منزهة عن مقصدية مقاربها ولا من أدواته، التي يراد لها الضبط والدقة، في الوقت الذي يشدد فيه الإبداع والفكر والأدب على عمائية ملازمة، لا تعمل بصيرتها النقدية إلا على المزيد من توطرها في مشروع لا تدعي مكوناته أي ركون إلى القبض على زئبقيته، التي يمكن لكل المناهج الإحاطة به لا التسلط عليه، فإذا

كان العلم لا ينفلت من عماء الصدفة المجددة، فكيف بمجال الأدب الذي يشي كل شيء فيه عن عماء ميتافيزيقي بالإضافة إلى العماء الفيزيائي، إنه عماء مضاعف، وهذا ما يدفع إلى إعادة ترتيب الأوراق:

(فما يقود مقطع النظام من الكناية البسيطة إلى مجاز نظرية المعرفة والجمالية.. لا يمنح كشفه المتأني مقطعية غير مفكر فيها في إطار الجمالية الكلاسيكية... من هنا كان من المنطقي... أن يسعى الرومانسيون في الأدب إلى التعامل مع المقطع كما هو... حتى وأن ذلك قد يظهر معارضاً تماماً لروح فترة متعطشة إلى الوحدة والكلية. فالاهتمام المتنامي فيما بعد بغير التام سيستشعره البعض كشفاً ثقافياً يطبع الحداثة... أما البعض الآخر فيرى فيه دخولاً في عصر انتصار مبهم البنية الرثة..)[45].

فمن حسن حظنا أن لا يكون استشعار خطر الوحدة والكلية ظاهرة خاصة بعصرنا، حتى وإن قفز فوقها لقرون عديدة، ففي استقراء التيارات الأدبية نقف في تمردات إبداعية على بصيرة الجمالية الكلاسيكية، التي اخترقت وقارها الزائف كتابات صوفية رومانسية وسوريالية وحداثية وما بعد حداثية... أوقفت مد الاتجاه الوضعي لتاريخية ظلت سيدة الميدان لعقود عديدة.

فمن السهل الاعتراض على حركة تثورها المقطعية والتشظي، لتكلل أعمالها نظرية العماء فيزيائياً وميتافيزيقياً في حقل أدبي نقي تقي عصي.

الفضيلة الإنثربولوجية للتقطيع:

وبذلك تعد مقاربة (الكتابة المقطعية) نمطية ومقارنة فلا هي

تاريخية ولا هي تيماتية، لأنها تندرج ضمن انكسار التسلسل البلاغي التقليدي والتمرد على ترتيبات اللوغوس، رغم ما يظهر على المقطعية من أنها كتابة (ذات أثر) أي أنها ضد - مقطعيتها النموذجية التأملات الأخلاقية والجمالية والميتافيزيقية.

فهل يعني عصر التعدد، عصراً للتشظي والمقطعية والفوضى؟ أم أن استلهام الأشكال الموجزة هو استلهام للمزعج والمخبوء في المقطعي حديثاً وقديماً؟ وهذا ما يجعل من إدانة اللااستمرارية في المقطع نوعاً من التبني الضمني للانسجام والوحدة المنطقية، بعيداً عن المرآوية المحدبة والمتكسرة لهذا المتوزع اللانهائي في النص الأدبي.. وتظل المقطعية مراوحة بين الأنساق والأنظمة والفوضى والتحرر الإرادي كإشكالية كتابية لتكثيف المعنى، عبر نزعة مجازية التسميات في شكل منحى ترميزي، يقدم نفسه كآداب (ملحقة/ عتباتية/ نوافذية) لا تقدم نفسها بوجه مكشوف إلي المتخيل الأدبي إلا لكي تنزع إلى جنة الأفكار، التي تمثل العصب الأساسي في خلفيتها المتطلعة إلى شرعية في الديمومة والطفرة، وهي شرعية لا تتحقق دون شوش وتناتل وتشظي.. مما يجعل مصير المقطعي مرتبطاً بظاهرة التنفير والإغراء والحكمة والتشهير والسلبية والإيجابية والهجانة والنفاية، ملخصاً مصير كل أشكال الكتابة الموجزة للأنواع الصغرى.

لذلك تتلكأ البلاغة القديمة في الاعتراف بالمقطعية وتعالقها بالبياض والإيجاز والنقص والنفاية وسقط المتاع. أليست قصاصات وكالات الأنباء ومقتطفات الأعمال والحوارات الأدبية تعبيراً عن هذا الشكل الناقص والمعوق؟ أليست زلة الألسنة تعبيراً عن سقطات وفضلات ونفايات كلام؟ خاصة إذا كان: ما تحطمه المقطعية هو (الفضيلة

الأنثروبوجينية للعمل) المؤسس على وظائفه الأربع: (التوثيقية/ التذكارية/ التخليدية/ الحوارية).

فالمقطع يزعج الصورة الموحية بالثقة والمبجلة، والتي يقدمها التقليد في العمل المكثف والثابت، فالمقطع لا يدل بذاته وغير ملفت، إذ لا يمكن استشعاره في الحالات الجيدة إلا كأثر حنيني، وعلامة مهددة وشاهد معزول للعمل المفتقد، أو على العكس من ذلك كدعامة غير أكيدة نحو شمولية مستقبلية نشك في أنها ممنوعة إلى الأبد)[46]. فأية فضيلة أخرى تسجلها المقطعية بفوضاها المكسرة للإيهام والمفسدة لحفل هي صانعته، حين يصر الكل على تقنيع المقدس والتقنع بأوجه البلاغة الكلاسيكية، المتخفية بصناعة تولد إرادة قوتها من تسلطها على الأشكال والأساليب والمناهج، باسم معرفة مستغلقة وترميزية شبه مطلقة.

(ورغم تطور العقليات يظل غير المكتمل ضد الأطروحة الدائمة للعمل، فهو مزعج بثورته وعمائه. من ثم، فالعمل غير التام والمجزأ وغير المؤلف يستدعي التشويش ويكسر اللذة المعتادة... فالعمل المخيب للظن والمشوه، المضاد - للبنية والمضاد - للقسرية، والعمل المتشظي في عصرنا المضاد - للبطل الجمالي والإباحة العقائدية يخالف قواعد التقديم التام، ويمكنه أن يجر إلى نوع من حرمان الفنان... وإذا كانت المقطعية تظهر ثائرة على إرادة الوحدة التي تنظم العمل، ولا تملك (سلطة صارمة) فلأنها كذلك تطعن في العمل وصانعه بحكم أن العمل الفني هو (عمل فن الفعل)[47].

وتبدو المقطعية كما لو كانت تسجيلاً وحفظاً للطابع اللعبي لنوع صغير، يفتقد أثر توجهه واستقامة صورته وبلاغة تكراره، فهي قطيعة معرفية وشيزوفرينية تذكر وتكسر زمني وهواية دون هوية، تشكك في

نفسها بنفسها، لأنها مجرد إرادة للتميز العقيم، وترتيق للتنميق، والتخلي عن تجسيد الفضائل الذاتية، بتشديدها على الاعتباطية والإبهام، مضحية بشكلها وبإثارة قارئها، لافتقادها رزانة التسلسل وحنكة المحكيات الأفقية... وبذلك يفتقد المقطع قراره وسلطته، حتى وهو يعيد إلى شكله اعتبار المفارقة والحياة عبر هوايته وتزييفه وتحريفه والتباسه، الذي ينزع باستمرار إلى اصطناع عنف وحشي وعبقرية جنون تكسر الذاتي وتلمع الحدود، لردم الدونية الملازمة لشكله الاستثنائي السلبي المظهر الإيجابي الظاهرة، مادام العمل في رأي بلانشو (عمل في طريقه إلى الخراب)، حتى وهو في أزهى حلله وأبهج متعه.

جبن المقطعية والجمالية السوداوية:

فهل ينتصر جبن المقطعية على استعلاء المكتمل؟ وهل يفرض الإزعاج سلطته على البنيات التامة للأشكال؟ أليس النقيض مساءلة للمكونات الخطابية والمقدسات المؤسساتية، التي لا تتوقف على حراستها ورعايتها لاستمرار تقاليد الكتابة البصيرة؟ خاصة وأن:

(المقطعية النصية تعد جبناً حقيقياً: إذ في الإمكان إيجاد علائق ممكنة لها: ويكفي تصورها بحرية بولوج مغامرتها، ومن هذا المنظور لا يعد المقطع مجرد دليل على قصور تخيلي للإبداع ولكنه كذلك محاولة مشبوهة لتقنيعها والالتفاف حولها... وإذا كانت المقطعية تشوش بعمق على الرؤية الموحدة للموضوع والعمل، فلأنها تحيل على حركتين متعارضتين للكائن ويمكن أن تستخلص في نزعتين متضادتين.. هما الحركة المركزية وغير الملجمة لتفكير الجنون ولهذيان الدوامات، وفقد الذات، عبر التمزق والتجزؤ والتبخر.. مادام العالم مجرد كم هائل من الأشياء... ولا يمكن الإحاطة إلا بالأجزاء[48].

يستعصي من هنا تنظير المقطعي وإبراز اختياراته المغرقة في درجات إبهامها وعجزها واستقلاليتها، التي تفتح طرقاً عديدة دون قدرة على اقتحامها في أعمال الصوفيين والسورياليين والرومانسيين، وهم يبحثون عن مخاضهم الأساسي في الانزياحات الانقباضية الجاثمة في الأعماق بأشكالها الزاعقة، التي تخفق باستمرار في كتابتها دون اعتماد على الممارسات المقطعية، لقصيدة النثر الحديثة، التي تحمل في بنيتها بهذا الطابع المقطعي بشكل واسع، أقل مما هو عليه الأمر في الكتابات السردية.

(وبشكل عام، فبقدر ما يكون المقطع جميلاً في حد ذاته، بقدر ما يقل إزعاج طابعه غير التام، وما يعجبنا فيه هو بالضبط طابعه الناعم، فهو دون ماض ولا مستقبل (كما لو كان ساقطاً من الفضاء)، فنحن نحب (الانزياح العالي) و(الحكمة اليتيمة) التي (تصرف النحات والنظرة التي تريد نحتها كذلك) ويمكن للمقطع أن يتحدد كممارسة جمالية سوداوية، فاللذة التي يولدها تأتي من التوزع المكتشف ومن انقشاع المعنى، كرد نصي على الهوية المجزأة، إذ يتحول المقطع إلى طريقة مبهمة للحياة التي تجسد ما تطلق عليه كريستيفا (التجربة السوداوية للمصادر الرمزية للإنسان...) لينكتب المقطع بلاغة سوداوية وجمالية للناقص... فكلما نعيش يتمنا إلا ونحن مبدعون ومبدعون منبوذون. (وبذلك يمكن للمقطع أن يكون هذا الشكل الغرائبي للإلمام الذي يمنح العادة لمستحيل العمل، كضمانة لدوام إمكانيته)[49].

فتميز المقطعية بأمثلاتها وخطاطاتها يصيبها بضعف عضوي، ويظهرها بمظهر القصاصات والملصقات، التي لا تستطيع دفع تهمة التجريب والتمرين والمختبرية، التي تقربها من الأدب الصحافي في أعمال

نزار قباني، والأدب العمائي في أشعار أدونيس، والكتابة السيزوفرينية في إبداع الماغوط... وهو استفزاز يثير من الإعجاب قدر ما يثير من الإدانة والجدالية والمزاجية، التي لا تستطيع تبرير إخفاقها بغير العجز والوهن والطفرة... منذ المحاولة البسيطة الكسولة إلي الاختيار الجمالي المركب، المطبوع بالقلق والشك والعماء، بما يمثله المقطع من معطى قيمي مختلف في إرادة إبداعه وتلقيه معاً، حتى وأن المقطع يخترق بنية السردي:

(وبحكم بعده فليس للمقطع موضوعياً لا الوقت ولا المكان لحكاية قصصه، وفي مخاطرة قد تتجاوزه، فهو ينزلق نحو الطرفة والسيناريو الصغير، مخدوعاً مرة أخرى بتحديده الأكثر هشاشة، والواقع أن المسألة الكمية مهمولة، لأن اصطدام المقطع والرواية يتم بطريقة حاسمة، حسب سيناريوهات مختلفة. فمرة نجد المقطع استهلالاً في الرواية، ومختبر حكايات مستقبلية، ومقطع تجريبي تماماً، ومرة مطبوعاً باستلهام أصوله، رافضاً نهائياً التراضي السردي وإغراء الخرافة... وفي جميع الحالات فاستبعاد الحكي يقوم مقام وجه حشوي، بمجرد ما نتكلم عن الكتابة المقطعية... وفي ملاحقة كاتب المقطعيات بكابوس التزييف والادعاء، يشعر أنه غير جدير بالاعتراف الخاص بالمبدع ونزاهته المشهورة، إذ تظهر له المقاطع فجأة عقيمة وسقيمة، ويحس أنه يطفو على السطح وعدم الدقة، فبالإضافة إلى خفائه المزدوج تدينه خيبته في أنه مجرد (نشاط منخور) جاف وغير إنساني تماماً... إن كتاب المقاطع هم كتاب مصدومون، لأن بصيرتهم نخرت وأُفرغوا من الحدس، وأن نشاطهم يتعارض مع الرؤية الطوباوية للكآبة كممارسة شاملة واستثمار كامل للموضوع المكتوب)[50].

المتابعة الطوباوية وفراغ العماء:

وبذلك تبدو الكتابة المقطعية كنزعة اختزالية وغير تحليلية، مولعة بالتكثيف للحظتها التاريخية المنبهرة بالمختصرات والتقطيرات والتجريدات، المحتفية باللغزي والمجهري وبلعنة الطموح، التي تحكم صاحبها بكتابة حياة كاملة في مقطع واحد أو التعبير عن الرصيد الثقافي بكامله في مجمل واحد، ونزعة جارفة نحو مكثف متفرد يتحدى انتظام الكتابة بقص لباس قصير على مقاس فكرة فضفاضة، تعبيراً عن إرادة قوة معكوسة تتحدى الخطاب المنتظم، بوضع كتابة حقيقية تشبه تقطير ماء الورد وماء أصغر قارورات العطر وأغلاها.

وتستبدل المقطعية بذلك وضعية (الناطق الرسمي) بوضعية (الناطق الخطأ) لما قبل - النص وعتباته وملحقاته، التي تقدم شكلاً طوباوياً للاندماج المثالي في لحظتها التاريخية، لتستهدف كينونة الأدب عبر الاختزال من كم الكتابة لصالح كيفها وبالانحراف، بل اكتمالها لصالح دينامية إبداعها، واعتماد القبح المقطعي من أجل إرادة نسقية الانزياح.. بالتشديد على سلبية الإيجاز لتحصيل نزاهة حداثية.. حيث لا يوجد خراب في الخراب ويتحقق العمل في الأعمال التي يغيب فيها العمل.. أليس العمل الأكثر اكتمالاً هو العمل المقطعي بالضرورة؟ لاختراقه بما يتضمنه ويتجاوزه ويكمله عبر العصور.. فالأهمية كل الأهمية للأعمال المخترقة بطوارئ الهوامش والتعليقات والشروح والإضافات والوقائع والتوثيقات، التي تتجلى كممارسة إشكالية، حيث:

(يمكن اعتبار المقطع كنوع من مجاز نظرية معرفية، في تعالقها بالمعرفة والإلمام بالمعنى و(الحقيقة...) إذ يفترض المقطعي من جهة في الكتاب روحاً جديدة تضع العديد من الحقائق.. كالانفتاح على الوضعيات

غير المسبوقة، والقدرة على السيولة في الأشياء، والخضوع للانبهار بالفجوة وتخوم (المجهول المقبل) والالتزام بوله غير التام، وزرع قوة المفارقة للصدفة ضد القوة الكبرى للتأكيد. وهو ما يعد قدرة على تحويل لصالح جهد فكرة اللاعقلاني - لكنها ليست أبداً غير عقلانية - مدركة كوسيط يعبر عن عمق صادق، وعن الازدهار الجميل للمنطق الصوري، فالحوار الداخلي ومفهوم التحديد وفكرة النظام تكون جميعها موضوع عودة، عبر المعارضة والسخرية أو المقدمة في تعادل مع العقلنة..)[51].

وبذلك يظهر النص المقطعي مسكوناً بما يطلق عليه أدورنو (الاندفاع المضاد للنسق) في تعالقاته مع الأشكال الكبرى والصغرى في هجانته ومنطق تجميعية، يعتبره شليجل (مقالات صغيرة)، تحقق مع موزيل، مجاز نظرية معرفية تواجه فرسان الاطناب والوظيفة اللغوية. وبذلك تتلذذ الكتابة المقطعية بتشويه ضعف بلاغة المبالغين والناظمين والشموليين بانتهاج صمت الكلمة، حيث يكثر لغط وتقعير الخطباء والمستطردين في عودهم على بدئهم.

ألم يكن فاليري رائد عصره وهو يعلن (لا أصنع شيئاً إلا بالقليل... وحين أتناول كميات كثيرة لا أنتج شيئاً..؟) ألم تكن المقطعية إذن مجرد انتفاضة ضد عبودية الأفقية ومنطق التسلسل؟ بل مصارعة من أجل التذكير بالنظام الضمني الكامن في العماء والعضوية الكلية والانتظام الحي:

من هذا المنظور لا يمثل العماء فراغاً بدائياً مظلماً وبلا حدود ولا حالة التباس غير منظم ونوع من الكتابة دون معنى، بل يمثل على خلاف ذلك إشباعاً لا متناه، لأن العماء هو خليط يمكن أن يبزغ منه العالم. فالمعرفة ذاتها تستدعي (معنى العماء)، وحسب شليجل إذا كان عمل

الروح يستهدف الإلمام بالتنوع، فعلينا أن لا نتوفر فقط على نظام باتساع كبير بل على معنى العماء خارجه، وللوصول إلى أنسنة كذلك لابد من معنى خارج الأنسنة، وهذه المتابعة الطوباوية للنظام العمائي تبرر وتعود في نفس الوقت إلى التوزع المقطعي. فالمقطع ومجموع المقاطع تعود حقاً إلى الحدود الدقيقة للنظام وإلى العماء. ويمكن القول إنه يعبر عن (امتداد تنظيم) العماء نحو العالم المنظم ومحاولة العماء بالتالي إزعاج العالم المنظم بطريقة متضمنة... وبطريقة مفارقة، تنتج مقاطع نوفاليس، من جهة المشروع الأنسيكلوبيدي، ومن جهة أخرى الحلم بنوع من رحيق المعنى..)[52].

* * *

خصص محمد بنيس فصلاً كاملاً للمسألة الأجناسية ضمن كتابه «مساءلة الحداثة». وتقديمه لهذا الفصل على باقي فصول الكتاب يؤكد انشغاله بهذا الموضوع. بل لقد اعتبر «المسألة الأجناسية ذات سلطة محورية، ضمن استراتيجية تنظير الحداثة الشعرية العربية وفي أفق مساءلتها»[1]. وكغيره ممن اهتموا بهذا الموضوع، يرى أن بداية تناوله، تقتضي مراجعة الإرث الأرسطي وهجرته اللاحقة عند العرب والأوروبيين. لكن بنيس حين توقف عند المحطة العربية القديمة، انتهى إلى خلاصة نختلف فيها معه.

فقد قال: «هناك عنصران بارزان في شعرية أرسطو ساهما، إلى جانب الدراسات القرآنية في كبت الشعرية العربية، وهذان العنصران هما اقتصار كتاب الشعرية لأرسطو على الشعرين الملحمي والدرامي، وربطه بين الشعر والمحاكاة»[2]. ونحن ننظر إلى هذين العنصرين نظرة أكثر إيجابية بل نقول إنه بالرغم من سوء فهم العرب لشعرية أرسطو، فقد مكنتهم هذه الشعرية من توسيع إجراءاتهم النقدية وضوابطهم المنهجية. كيف نتفكر مثلاً للمنجز الفذ لقدامة وابن وهب وحازم والسكاكي وابن البناء والسجلماسي؟ لو كانت الشعرية الأرسطية تحمل بذور الكبت لمجرد اقتصارها على الملحمي والدرامي وعلى المحاكاة، فلماذا لم تكبت الشعرية الأوروبية خاصة بعد الكلاسيكية؟ هل في قول ابن سينا بأنه يريد الابتداع في الشعر المطلق، دليل على اتباعيته؟ ألا تسعى كل الشعريات بما فيها المعاصرة للبحث في هذا المطلق؟

أما كون الدراسات القرآنية كبتت الشعرية العربية، فقول حمال

أوجه. ولماذا لا نعتبر بكل بساطة، دراسات البلاغة القرآنية فرعاً من «علم» الشعرية العربية؟[3].

لقد ألغى بنيس التصنيفية العربية القديمة بانياً موقفه على وقوع الشعرية العربية القديمة تحت «الأسر» الأعمى لأرسطو. فخرج بعد تأويله لنص لابن سينا باستنتاج قال فيه: «ما يحتاج إليه ماجد في زمن غير زمن أرسطو، وبذلك يظل كتاب الشعرية سليماً في أسسه النظرية، وما ينقصه هو التوسع في الطرائق»[4].

هل كان ابن سينا مريداً بالفعل في شعريته؟ إن النصين اللذين أولهما بنيس لا يثبتان ذلك بل نرى فيهما إفصاحاً عن موقف عالم يزاوج بين مراجعة الإرث النظري الإنساني وبين الاحتكام إلى ما تمليه تاريخانية الظاهرة المدروسة. يقول ابن سينا في النصين موضع التأويل:

أ - «هذا هو تلخيص القدر الذي وجد في هذه البلاد منه من (كتاب الشعر) للمعلم الأول. وقد بقي منه شطر صالح ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق، وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان، كلاماً شديد التحصيل والتفصيل».

ب - «ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي أحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم واستطراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاءوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية»[5].

نرى في النصين أفكاراً مضيئة في شعرية الأنواع العربية القديمة وفي حداثتها:

أ - يميز ابن سينا بين فرعين من فروع الشعرية ويصطلح عليهما بعلمين، الأول هو «علم الشعر المطلق» وهو العلم الذي يمكن أن ندخل ضمنه مبحث الثلاثية اليونانية، والثاني هو ما يرصد الخصوصيات الواقعة في تحولات التلقي لشعوب بذاتها، كالآداب العربية مثلاً. وتعميق الفرعين - العلمين هو الكفيل بإنارة المسالك المشتركة أو المختلفة.

ب - يفصح ابن سينا عن وعي تاريخي محدد. أي أن ما يرومه ليس تاريخ الأدب بالمعنى الحصري، وإنما هو الوضع التزامني الذي يحصر مجال بحثه في لحظة تاريخية محددة، تعطى الأولوية فيها عند ابن سينا، لمساءلة اللحظة الحاضرة: «هذا الزمان».

ج - يرى ابن سينا بالفعل أن «العادة الشعرية التي يجب التفرغ لها ذات طبيعة زمانية قبل كل شيء»[6]. غير أن هذه الزمانية ليست مفصولة عنده عن تاريخانيتها وتلقيها ومكوناتها النوعية والنصية والأسلوبية.

د - لا يدعو ابن سينا في النص الأول إلى التتلمذ على أرسطو. بخلاف ذلك حاول أن يوحي بضرورة إحداث قطيعة بين الشعرية العربية والشعرية اليونانية. ولا أدل على ذلك من دعوته لأن «نجتهد نحن» فنخلق العلم المطلق والعلم المحصور بحسب رؤيتنا وزماننا.

هـ - في النص الثاني يؤكد ابن سينا محدودية الشعرية اليونانية الأرسطية وعدم صلاحيتها - إذا اتخذناها وصفة جاهزة - لواقع الشعر العربي آنذاك. فهي غير قادرة على وصف النص الشعري العربي في وضعه الأنواعي والموضوعاتي والبلاغي، ولعل ابن سينا هو أول من انتبه إلى هذا الجانب من النقص في شعرية أرسطو أي حتى قبل الشعريين الأوروبيين. ومرد ذلك بالتأكيد إلى اقتصار كتاب أرسطو على الملحمي والدرامي. الشعريون الأوروبيون ومن

بينهم الكلاسيكيون غطوا هذا النقص بتأويل نص أرسطو وملء خانة الشعر الغنائي بالأنواع الشعرية التي وجدوها غير منضبطة لقوانين الملحمي والدرامي.

و - ما قاله ابن سينا من أن أرسطو لو تعرف على الشعر العربي، لزاد من قوانينه الشعرية، لا نرى فيه ما يثبت أن ابن سينا كان يعتقد أن ما يحتاجه كتاب أرسطو هو «إضافة» فقط إنما نرى في ذلك - كما ذكرنا - انفلاتاً للنص الشعري العربي من نمذجة أرسطو من جهة، كما أن مراعاة هذا النص، سيؤدي من جهة أخرى ليس فقط لإضافة قوانين جديدة إلى قوانين سابقة ثابتة، بل لمراجعة تلك القوانين السابقة نفسها. لا ننسى أن ابن سينا يتحدث من موقع الفيلسوف المنطقي، حيث أي تعديل في مقدمات أو نتائج النسق الاستدلالي، سيؤدي إلى تغير هذا النسق وبالتالي إلى تغير قوانين الشعرية نفسها.

إن تأويل بنيس للشعرية العربية القديمة، كان محركه الطموح إلى بناء نموذج تصنيفي مخالف لتلك الشعرية وللشعرية العربية الحديثة، بل للشعرية الأرسطية وتأويلاتها الغربية. يقول «لا نصدر في هذا المسعى عن رغبة حمقاء في الانتساب الشقي للتقليد الغربي في تصنيف الأعمال الأدبية، منذ أفلاطون وأرسطو إلى الآن، ولكننا نهدف بالأحرى إلى محاولة قراءة الشعر العربي الحديث، من خلال تصنيفية تتقدم أكثر، وهي التي لن تعثر على رسوخها من غير ممانعة، في الإحاطة الأولية بالخصائص النصية التي سبق للآخرين البحث فيها، منذ العشرينات إلى الآن»[7].

هل نجح بنيس في ترجمة هذا الطموح إلى تصنيفية «تتقدم أكثر بالفعل» خارج «الإحاطة الأولية»؟. لسنا مطمئنين إلى أن هذا الطموح قد

تحقق، على الأقل لما يرضي الصيغة التي تم التعبير بها عنه، وذلك لأسباب ثلاثة:

- **أولها** أن قراءة الشعرية العربية القديمة خضعت لتأويل مختلف في نتائجه.
- **ثانيها** كون بنيس لم يتجاوز في هذه المسألة ما «سبق للآخرين» البحث فيه، فقد اعتمد نتائج جمال الدين بن الشيخ في «الغنائية» أساساً للمراجعة النظرية لحمله على مطابقة «الخصيصة المركبة للنص الشعري».
- **ثالثها**، بقاء بنيس في دائرة الثلاثية اليونانية برغم كل محاولاته في زحزحة هذه الثلاثية.. بل لربما كانت خلاصته من ناحية فرضيتها النظرية أضيق من خلاصة ابن سينا. فإذا كان ابن سينا حكم على الشعرية الأرسطية بالمحدودية ودعا لتصنيفية تراعي المنجز الشعري العربي، فإن بنيس وإن حكم على الثلاثية الغربية ذات الجذور الأرسطية بالمحدودية، فإنه أخذ بها فأدخل الشعر العربي قديمه وحديثه في النوع الغنائي. وهي خلاصة سنناقشها لاحقاً.

إن المبدأ الذي انطلق منه محمد بنيس في هذه الدراسة القيمة عن «المسألة الأجناسية» مبدأ سليم من حيث صفته الأنواعية بصرف النظر عن مستوى إنجاز هذا المبدأ الذي أفضى لنتائج نختلف فيها مع الباحث، وبصرف النظر أيضاً عن مجموعة أخرى من المبادئ التي تولدت من المبدأ الأصلي، والتي نختلف فيها أيضاً مع الباحث على حد ما سنبينه.

لقد تمثل مبدأ بنيس الأنواعي الأساسي في أن النص الشعري العربي نص إبداعي لا يمكن مساءلة حداثته دون رصد هذا الوضع العابر لنصوصه والواسم لها بالخصوصية التاريخية. إنه وضع يتطلب نمذجة جديدة تقطع مع النمذجات غير المنسجمة أو الإسقاطية التي تستورد

نمذجات نابعة من آداب أخرى لتخضع لها الوضع الأنواعي للشعر العربي. هذه النمذجة أو التصنيفية، موضوعها هو «تعيين العلائق والاختلافات في آن»[8] بما في ذلك «الوضعية الإبستمولوجية»[9] لمادة التصنيفية: «لقد انطبعت جملة من الخلط أو الجنوح نحو الجزئي والعابر، إما بغية إعادة تصنيف الشعر العربي الحديث، والقيم أحياناً، أو تحليل قضايا التداخلات النصية التي حكمت الشعر العربي الحديث، منذ الرومانسية العربية، في علاقته بالشعر الأوروبي»[10]. والسؤال الملح ههنا، كيف نحافظ على أهداف هذه الدراسات بوصفها أهدافاً حقيقية، مع تجنب الوقوع في خلطها وجنوحها نحو الجزئي والعابر؟

لقد أعاد بنيس تصنيف أنواعية الشعر العربي في مجموعات ثلاث:

أولها تصنيفية حسب المذاهب الأدبية الأوروبية، من رومانسية وكلاسيكية ورمزية وسريالية... إلخ.

- ثانيتها تصنيفية حسب الثلاثية الأرسطية.

- ثالثها تصنيفية حسب إرث الشعرية العربية القديمة ويختزلها بنيس في الوصف وحده دون غيره من إرث تلك الشعرية.

2.3.2 - الفرضيات والخلاصات

كل هذه التصنيفات - حسب بنيس - غير منسجم وغير مناسب للمنجز الشعري العربي. بيد أن ثانية هذه المجموعات ستمثل عنده القاعدة الصالحة شريطة التخلي عن وصفها الثلاثي إلى وضع أحادي يمثله الغنائي المعزز بإمدادات درامية وملحمية، فهذا الاختيار ضمن المجموعات الثلاث هو «أقلها مخاطرة» (لماذا تجنب المخاطرة!؟) وهو أيضاً «أكثرها تجانساً على مستوى الفرضيات والبرهان»[11].

يمثل وصول بنيس إلى هذه الخلاصات انعطافة منهجية في مسار دراسته «الأجناسية». فما قدمه قبل ذلك راجع فيه المقترحات التصنيفية التي رآها سائدة أو سابقة له، أما ما قدمه بعدها فهو التوسع في «الفرضيات والبرهان» أي تبيان غنائية الشعر العربي. فكيف وصل الباحث لهذه الخلاصات؟ لقد قسم مسار البحث إلى فقرات هي:

- عن أرسطو وتصنيفات الشعر العربي:

أشار في هذه الفقرة لأهمية المسألة الأجناسية وإلى حضور الشعرية الأرسطية ممثلة في ثلاثيتها في الشعرية العربية قديماً وحديثاً. مرجعاً بداية «المسألة الأجناسية» في الشعر العربي الحديث إلى التداخلات الأولى بين النص العربي والغربي في القرن التاسع عشر.

- الشعر العربي والتصنيف الأجناسي:

خصص هذه الفقرة لهجرة الشعرية الأرسطية إلى العرب وإلى العصور الأوروبية المتعاقبة وانتهى في هذه الفقرة إلى وقوع الشعرية العربية القديمة تحت تأثير أرسطو وقضاياه في الملحمي والدرامي. كما انتهى - معتمداً على جيرار جينيت (مدخل لجامع النص) إلى وقوع الشعريات الأوروبية بدورها تحت تأثير أرسطو.

- تصنيف يعتمد الرومانسية:

اقتصر في هذه الفقرة على رأي لسامي البدراوي يصنف فيه شعر البارودي ضمن الرومانسية.

- تصنيف يختار الوجدانية:

اقتصر في هذه الفقرة أيضاً على رأي واحد لعبدالقادر القط يصنف فيه الشعر العربي المعاصر ضمن الوجدانية.

- توجه نحو الغنائية:

تطرق في هذه الفقرة لرأيين الأول لمحمد مندور يدرج فيه شعر شوقي ضمن الشعر والمسرح الغنائيين، والثاني لجابر عصفور يصف فيه - بتركيز - الشعر العربي القديم ويدرجه ضمن الغنائي.

- تعدد الأجناس:

ناقش في هذه النقطة ثلاثة آراء، الأول لمحمد مفتاح يخلص فيه بعد تحليل قصيدة للشاعر الأندلسي ابن عبدون، إلى وجود ثلاث بنيات، هي:

بنية التوتر وبنية الاستسلام وبنية الرجاء والرهبة، وأن هذه البنيات مطابقة لتقسيم الغنائي والملحمي والمأساوي من حيث زمن الأفعال المسندة للضمير الأساسي في كل صنف.

الرأي الثاني لخالدة سعيد عرضت فيه لـ «القصيدة - المسرحية» عند أدونيس وللبعد الملحمي في الحداثة. أما الرأي الثالث فلمحمد لطفي اليوسفي الذي يتناول في أنواعية الشعر الحديث تداخل المسرحي والملحمي والأسطوري والغنائي. وقد عرض بنيس هذه الآراء عرضاً نقدياً دقيقاً.

- اللامفكر فيه:

يعود بنيس في هذه النقطة للشعرية العربية القديمة بوصفها منسية لا مفكر فيها من طرف الشعرية العربية الحديثة في منزعها الأنواعي. غير أن بنيس يختزل اللامفكر فيه من تلك الشعرية، في الأغراض، ثم يختزل الأغراض في الوصف دون أن يبرر لماذا يدع النمذجات القديمة الأخرى لا مفكراً فيها، ودون أن يبرر أيضاً لماذا الوصف دون غيره من النمذجة الأغراضية القديمة.

نلاحظ أن هذه الفقرات تم اختيارها وترتيبها بمقصدية جد مفكر

فيها لأجل توجيه مسار البحث في أنواعية الشعر قصد الوصول إلى إعادة نمذجة تلك الأنواعية في المجموعات التصنيفية المذكورة سالفاً.

وتبدو هذه التوجيهية في هجر نمذجات أخرى، منها نمذجات ذات طابع مذهبي، أي توسيع التصنيفية المذهبية إلى الواقعي، الثوري... ونمذجة الذاتي والموضوعي أو النفسي والخارجي (الديوان، أبولو، مندور...) وهي نمذجة ضمن صلب (الرومانسي الوجداني، الغنائي). ونمذجة مكانية، قطري، مهجري... ونمذجة زمانية: عصري، حديث، جديد... ونمذجة شكلية، حر، مرسل، منثور... وكلها نمذجات تدخل بشكل أو بآخر ضمن «مساءلة الحداثة» وضمن «المسألة الأجناسية».

كما تبدو التوجيهية المقصودة في تضييق المتن النقدي المدروس كيف يمكن علمياً الاطمئنان إلى تقييم التصنيف الرومانسي أو الوجداني اعتماداً على مناقشة رأي ناقد واحد، وما هو المبرر العلمي لاختيار هذا المتن؟ لماذا سامي البدراوي ومحمد مندور وجابر عصفور ومحمد مفتاح بالذات؟

ولما كان الموضوع هو «مساءلة الحداثة» بما هي حداثة شعرية، ومساءلة «الإشكالية الأجناسية» بما هي إشكالية أجناسية شعرية أيضاً، فإن تساؤلاً آخر يفرض نفسه في هذا المقام: لماذا محمد مفتاح وجمال الدين بن الشيخ وجابر عصفور وأمجد الطرابلسي مادام متنهم المختار لا يتصل بأي صلة بالإشكالية الأجناسية الشعرية الحديثة وإن اتصل بمساءلة التفكير الأجناسي العربي الحديث عامة وخاصة في مراجعته للشعر والشعرية العربيين القديمين؟ ولو كان الأمر يتعلق بأمثلة فلماذا تجاهل باقي النقاد ممن عرضوا للقصصي والملحمي والدرامي...؟

3.3.2 الموجهات المفاهيمية:

نعتقد أن بنيس أقام تطور بحثه الأجناسي على خطوات دقيقة

و«محسوبة» لكي يتسنى له فيما بعد إقامة فرضيته حول الغنائية بالشكل الذي ارتضاه مناسباً وبعيداً عن إزعاج تلك الفرضية. فهل تأتى له ذلك؟ قبل أن نجيب عن هذا السؤال نرى لزاماً علينا منهجياً، أن نتبين إن كان بنيس قد وفر لبحثه باقي الشروط الأنواعية الكفيلة بالضمان النسبي لصياغة نموذج مفترض من جهة، وإعادة تقويم ومراجعة باقي النماذج من جهة أخرى. نرى أن محاولة بنيس الرائدة في بابها افتقرت مع ذلك لشرطين:

- النص الشعري:

يغيب النص الشعري غياباً مطلقاً من أجناسية الباحث، وذلك بخلاف شربل داغر الذي وفر هذا الشرط. ولما كان الباحث بصدد مساءلة أجناسية الشعر العربي الحديث وتقويم نمذجاته، فإن حضور المتن الإبداعي كان كفيلاً بأن يضع الفرضيات في البرهان الاستدلالي القادر على فرز المرجعيات النصية التي انبت عليها النمذجات موضع المراجعة والتقويم. وبدون نص شعري لا يتأتى على سبيل المثال معرفة حدود الأخطاء في تبني الرومانسي والوجداني والغنائي بوصفها نعوتاً أجناسية فارغة المحمول والماصدق، إما لعدم انسجامها أو لحدسيتها وفطريتها أو لإسقاطيتها. وينسحب غياب هذا الشرط على فرضية الغنائي كما حددها الباحث. فبدون استدلال أو مرجعية نصية للغنائي تبقى فرضية هذا الأخير عائمة في برهان نظري مهدد دائماً بأن ينهدم أمام أول معطى نصي.

- مفهوم النوع الأدبي:

لم يحدد الباحث أي مفهوم للنوع - الجنس الأدبي، وحتى لو أردنا أن نقوم بتركيب لهذا المفهوم من خلال مرجعيات الباحث الأجنبية (جينيت، باختين، شيفر) فإنه لن يتأتى لنا ذلك لاختلاف مفاهيم هؤلاء، ولكون ما قد نستنتجه منهم، قد يختلف، عما رامه الباحث.

إن تحديد مفهوم النوع الأدبي شرط لازم لأي نمذجة أنواعية، وبدون ذلك لن نجنب أنفسنا الوقوع في خلط المفاهيم والمساعي التصنيفية المتنافرة وحشر ظواهر غير أنواعية ضمن الأنواعية.

أول سؤال كان يتطلب المناقشة هو عن حدود النوع بالنسبة للشعر نفسه. هل هو نوع؟ ويترتب عن ذلك مساءلة الغنائي إن كان نوعاً ضمن نوع الشعر. (نوظف مصطلح نوع بدل مصطلح جنس ونعين بهما المعطى نفسه).

لقد ترتب عن غياب مفهوم واضح للنوع الأدبي والشعري بالتحديد، أي غياب حده النظري، خلل في المعطى المنهجي وفي بعض المفاهيم نجملها في نقط هي:

أ - لم يتم التعاطي مع النوع الأدبي بوصفه دالاً أنواعياً، أي أنه يتقوم داخل نسق أنواعي. بخلاف ذلك تم التعاطي معه بوصفه حالة فردية منعزلة تتقوم بذاتها، ويبرر هذه الملاحظة اختيار بنيس لحالات فردية بدورها (البدراوي، القط...) أي بوصف نمذجتهم غير داخلة في نسقية أنواعية، كما يبررها تعاطي الباحث مع الغنائي بوصفه نظاماً مستقلاً لا يقع في مقابل نوع آخر. وحتى حين تناول «الكتابة الجديدة» وأكد انفتاح الغنائي، فإنه أدرج كل ذلك ضمن خانة مغلقة لا تتقوم بالاختلافية.

ب - ولد غياب مفهوم للنوع الأدبي اضطراباً واضحاً في المصطلح الواصف للنوع. فالأغراض الشعرية يطلق عليها نعت «أجناس صغرى» (ص 10، 36) فما الذي سننعت به الأنواع الفرعية للملحمي والدرامي، وللغنائي أيضاً على افتراض أنه نوع؟

أضف إلى ذلك أن بنيس يتحدث مرة عن «الغنائي» ومرة عن

«الغنائية». ويجعل الغنائية مرة «خصيصة بنائية في الشعر العربي» (ص 46) ومرة «جنساً شعرياً» (ص 47) وهذا ما جعل اصطلاحية بنيس يختلط فيها الموضوع بالصفة، وكل ذلك ناتج - كما ذكرنا - عن عدم ضبط حدود النوع الأدبي نظرياً وعدم ضبط الخاصيات المكونة له، ولربما كان لغياب مرجعيات غربية أساسية سبب في ذلك وبخاصة تلك التي أضافت لنمذجة الثلاثية اليونانية وضمنها الغنائي. نقصد ما قدمه إميل ستايجر وكيت همبورغر. غياب هذا النوع من المراجع «وبالتالي القضايا المتعلقة بالتصنيف الأجناسي، لا يساعدنا في التعرف على طريقة الاستدلال التي استند عليها التحليل» (استرجعنا من بنيس هذه الجملة التي وصف بها محاولة محمد مفتاح. ص 24).

- النوع سلطة:

يعطي بنيس للنوع الأدبي تعالياً سلطوياً يجعله خارج إرادة المبدع بل حتى الزمن. يصبح النوع أشبه بقوة غيبية لا تدرك ولا تقهر. ويطالعنا هذا الفهم منذ السطر الأول من «المسألة الأجناسية» حيث بدأت محاولة الباحث في حمل القارئ على القبول بوجود المتعالي السلطوي الممثل خاصة في «بعض العناصر المستحوذة على الشعر العربي بالإجمال، والمشغلة للنص في غفلة عن الذات الكاتبة. ومن بين هذه العناصر الشعري الذي يفعل في النص»[12].

النوع - الجنس هو هنا إذن، الأعلى والسابق والفاعل، والنص هو المفعول، أما الذات الكاتبة فمرآة شفافة عرضة للاختراق، لا فعل لها ولا قدرة على مواجهة هذه القوة الخارقة اللازمنية، أي «هذا الذي يستحوذ على الشاعر العربي قديمه وحديثه من غير إرادة منه ولا استشارة»[13]. يوجد النوع خارج فاعلية الزمن. إنه أبدي وأزلي. بل إنه بمثابة «شيخ»، والكاتب هو «مريده» الذي يأخذ عنه ويخضع لطاعته فهو «عيون يتعلم

الفنان من خلال رؤية العالم»[14] والغريب أن بنيس ينتقد هذه اللازمنية اللاتاريخية في النوع الأدبي حين ينسبها لابن خلدون مؤكداً: «ننفصل أيضاً عن ابن خلدون الذي رأى إلى استمرارية الخصيصة الشعرية العربية في البناء المجرد اللاتاريخي الذي سماه القالب الشعري»[15] فأي فرق بين قول ابن خلدون بأن النوع الشعري قالب سابق مفروض وقول بنيس بتعالي الجنس «مادام الجنس تحديداً قبلياً مفروضاً على الشاعري»[16] الاختلاف بين الباحثين في رأينا اختلاف شكلي في نوعية «القالب» وليس في وجوده. فهما معاً ينطلقان من فرضية أن النوع الأدبي قالب قبلي يخضع النصوص ويصهرها لتأخذ شكله، قالب ابن خلدون يصهر النصوص لتأخذ أبياتها صفة الوحدة الذاتية، وقالب بنيس يصهر النصوص لتكون غنائية. الغنائية إذن قالب تاريخي مادام أخضع القدماء والمحدثين جميعهم. وهذا فهم كلاسيكي للنوع الأدبي فالكلاسيكية وحدها كانت ترى أن النوع الأدبي سلطة معيارية قبلية سابقة للنص، وقد تم تكسير هذا الفهم في نظريات أنواعية حديثة بما فيها ما قدمه شيفر الذي جعله بنيس مرجعية.

ليس النوع سلطة معيارية قبلية ولا تاريخية، وليس النص مجرد مفعول، وليس الكاتب ذاتاً سلبية. إن النوع نسق لا يوجد إلا من خلال النصوص، وهي وحدها التي تخضع له أو تخرقه كما تخلقه أيضاً في جدل التعارض والتنازع بين الأنساق الأدبية والثقافية والتلقيات ورؤى الذوات الكاتبة لها.

- سقف الإبداع:

تتنافى شعرية الأنواع الحديثة مع الحصر الوثوقي الذي يضع خواتم وأسقفاً لمنتهى الإبداع واكتمال الأنواع. إن هذا النوع من الفهم يتعالى بدوره عن فاعلية التاريخ التي تضع الظواهر في موقعها ضمن سيرورة التواصلات الفنية المشبعة باستجابات المتلقين، أضف إلى ذلك أن الحداثة

- في الخطاب النظري لدى أدونيس خاصة - طالما ألحت على حتمية تحول المعطيات الفنية والرؤى الجمالية وتنازعها ما بين ثابت ومتغير. ترتيباً على ذلك، فإن «المسألة الأجناسية» كلما أخذت بمقولة كون النوع يسير نحو اكتمال لا يعقبه انحلال، حكمت على نفسها بالوقوع في جذب التقليدية إن لم نقل نوعاً من التقليدية. فهي من ثمة تقليدية في صلب الحداثة.

لقد كان أرسطو من أوائل من أقاموا أنواعيتهم على فكرة التطور الأنواعي بما في التطور من سيرورة من البسيط إلى المركب، من المرتجل إلى الملحمي والدرامي عبر تكوينات نوعية وسيطة. وفي الملحمي والدرامي يصل الاكتمال البالغ سلطة المعيار. ولعل ابن خلدون كان أعمق وعياً تاريخياً حين رتب على الاكتمال مآل الانحلال. بيد أن سيرورة البسيط نحو المركب في الأدب، مقولة معرضة للدحض لأنها ذات مرجعية مادية (بيولوجية مثلاً) حيث في الموضوع المادي تجد براهينها الملموسة، أما في الأدب فإن البرهنة ترتهن بالإدراك والوعي الفني والنقدي. هل كان الشعر الجاهلي بسيطاً بالفعل مقابل شعر بنيس أو الماغوط أو نازك أو أمجد ناصر أو أدونيس...؟ هل ما وقع في هذا الشعر هو تطور أم نقلات شعرية، كل واحدة مثلت استجابة فنية داخل تلقيها، بسيطة كانت أم مركبة؟

لا يرى بنيس هذا الرأي، إذ الغنائية - وهي عنده جنس شعري - تطورت في الشعر العربي منذ جاهليته لتصل ذروتها واكتمالها في الغنائية المعاصرة. صحيح أن بنيس يؤكد أن هذه الغنائية «متعددة ومتغذية باختلافاتها اللانهائية» (ص 45). غير أن وضعيتها الإبستيمولوجية هذه، هي وضعية اكتمال عند الباحث، لا يتوقع بعدها أن يقع في الغنائية تحول جذري مغاير.

إن الباحث لا يقتصر على تعميم نوعية الاكتمال بل يحدد له النموذج المعياري الذي مثل سقفه النهائي حيث لا يصبح بالإمكان أن يوجد أفضل مما هو كائن، ولا يكون بوسع أسقف أخرى أن تعلو على السقف - النموذج، أما هذا السقف، فتمثله «الكتابة الجديدة» المحصورة بدورها في تجربة أدونيس. يقول بنيس عن هذه الكتابة بأنها «الطرف الأقصى لحداثة شعرنا في هذا العصر» (ص 46). كما يقول عنها بتأكيد وثوقي «لا شك» فيه «لا شك أن الشعر المعاصر، وطرفه الأقصى الكتابة الجديدة، شعر غنائي» (ص 48). لماذا هذا «الحاجز المعرفي» الذي يضعه الباحث بيننا وبينه، ولماذا لا يريدنا أن نشك في حكمه الإطلاقي هذا؟[17].

إن الإشكال الحقيقي في هذا المقام هو في إن كانت هناك أسقف في الإبداع. وهل هي أسقف يعلو بعضها على بعض. من الأعلى سقفاً مثلاً: امرؤ لقيس، المتنبي، أدونيس، الجواهري، سركون بولص، عبده وازن؟ (أسماء دالة).

هل كل شاعر يختار له مكاناً يرفع فيه سقفه أم يضع سقفه على سقف سابقه، أم يكتفي بإعلاء سقف سابقه؟ أليس القول بالطرف الأقصى للكتابة يتعارض مع تجربة المتعدد واللانهائي والنسبي التاريخي القابل للتلاشي؟ ثم أليس كل ذلك نوعاً آخر من أحكام المفاضلة الشعرية العربية القديمة؟

إنها أسئلة تنبع في رأينا من اختلاف مقولتين، مقولة التنوع داخل الوحدة، وهي المقولة التي تفسر بها أجناسية بنيس في هذا المقام. إذ الغنائي هو الوحدة أما باقي الغنائيات أو «اللوينات» الغنائية حسب تعبيره، فهي التنوع. بيد أنه تنوع توحد في الكتاب الجديدة.

أما المقولة الثانية فهي القول بالوحدة في التنوع. في هذه المقولة

ينتفي الأخذ بالأحاديات أو الواحديات وحتى بالأفضليات، مادامت الوحدة نسقاً لا يقوم إلا حيث يقع الاختلاف، ولا يفرض على التجارب قوالب الصهر والدمج. أي أننا أمام ما يشبه نظاماً سياسياً، ليست فيه الشرعية مبنية على وجود طرف أقوى أو أغلبية، بل على عدة أطراف متساوية الحقوق والواجبات.

4.3.2 – فرضية الغنائي

كيف رتب بنيس إذن على هذه المقولات والمفاهيم فرضيته في «الجنس» الغنائي؟ لقد قسم مسار بحثه لهذه الفرضية على فقرات هي:

– فرضية الغنائي:

أعاد في هذه الفقرة تصنيف التصنيفات جاعلاً إياها في مجموعات ثلاث ذكرناها سالفاً. وقد قسم المجموعة الثانية أي «الثلاثية» إلى ثلاثة تصنيفات فرعية وصف الأولين منها أي ما قام على ثلاثية وما قام على ثنائية، بأنهما «لا يؤسسان خطابهما على أسس نظرية واضحة، ولا على فرضيات صريحة» (ص 33). أما «أقلها مخاطرة وأكثرها تجانساً» أي البديل المقترح، فهو تصنيف الشعر العربي ضمن الغنائي.

– الرومانسية والغنائية:

ينبه الباحث في البداية إلى ضرورة الانفتاح على «الشعريات الباذخة في الحضارات القديمة» كالصينية واليابانية والفارسية والهندية، في محاولة تصنيف «العلاقة الأحادية» بالشعر الغربي الأوروبي. ثم ينتقل بعد ذلك للاستدلال – استعانة بجينيت – على أن الرومانسية بنت مشروعها الشعري على فرضية الغنائي وليس الملحمي أو الدرامي أي أنها أحدثت انقلاباً في ترتيب الثلاثية الأجناسية «الكبرى». وترتيبا على هذا الانقلاب لا يرى بنيس داعياً للتأسف على غياب الملحمي والدرامي من الشعرية العربية مادامت الشعرية الغربية نفسها تجاوزت هذين الجنسين.

- النظرية الأجناسية والتلقي:

لا يتطرق الباحث لهذا النوع الشائك وإن اختار العنوان أعلاه. ما تحدث عنه هو نوع من المثاقفة بين الآداب الإنسانية وقبولها هجرة أنواعها على مستوى الاصطلاح والتسمية من بعضها لبعض، وخاصة ما تعلق من ذلك «بنقل أسماء الأجناس من التقليد الأوروبي إلى ثقافة غير أوروبية» (ص 39) من بينها العربية في حالتنا هذه، ويريد بنيس من ذلك زحزحة المركزية الأوروبية، لأجل التمكن من تبين الاختلاف الشعري العربي وتصنيفه حسب منطقه «في واقعيته الذريعية ومساره التاريخي» (ص 41).

- وضعية الغنائية:

حاول بنيس في هذه الفقرة أن يتخلص من حرج الوقوع في دائرة الشعرية الغربية متمثلة في منجز ثلاثيتها خاصة. وكان قد أخذ على الشعرية العربية القديمة والحديثة معاً وقوعهما في أسر الشعرية الغربية وضيق نظرتهما - بالتالي - لاختلافية الشعر العربي. وليزيل هذا الحرج يرفع الباحث حجتين: الأولى هي أن للغنائي وضعية استثنائية. يقول: «للغنائية وضعية استثنائية عند مقارنتها بالحصانة النظرية لكل من الشعرين الملحمي والدرامي، اللذين يحدد بهما الغرب أصوله الشعرية منذ اليونان، في النص والنظرية على السواء. وهذان الشعران، تبعاً لذلك، هما المصدران الأساسيان لكل تصنيف وتعيين يمس الأجناس الكبرى التي تندرج ضمنها النصوص الأدبية القديمة، في أوروبا، أو تفرعاتها وانقلاباتها الحديثة، من الرواية إلى الكتابة. وليس ذلك حال الغنائية، إنها مصطلح أوروبي، تأكيداً، ولكنها في الوقت ذاته، تعيين لما لا ينضبط في إحدى الخانتين المهيمنتين، الشعر الملحمي والشعر الدرامي. إن الغنائية تعيين بالسلب لكل نص استعصى على الانضباط في الجنسين الشعريين الأوربيين بامتياز، بل إن سيادته، وليس مجرد الإشارة إليه، في

الخطاب النقدي والتصنيف الأجناسي، متصلة بانتشار نص شعري كانت له صفة الهامشي... ثم شيئاً فشيئاً، تبوأ المكانة الجليلة مع الرومانسية بامتياز»[18].

أما الحجة الثانية فهي أن نسب الغنائي ليس محصوراً في الشجرة الأوروبية، بل تمتد شجرته في آداب شعوب أخرى مما لا يعطي لتسميته نفس السلطة التي لتسميتي الملحمي والدرامي على أنواع أخرى: «هذه إذن، تسمية غربية لما اشتبه فيه أوروبياً منذ القديم، ثم عثر على شجرة نسبة خارج أوروبا، حتى ترسخ فيها وبلغ مرتبة التملك»[19].

إن مقولة الغنائي، مقولة غربية، وأي تبن لها فيه خضوع لسلطة الثلاثية المنسوبة لأرسطو. فإما أن نقتنع بهذه المرجعية أو لنبحث لنا عن مقولات أخرى أما «كونيتها» فلا تتعلق سوى بالظاهرة أو الموضوع الذي نجد له حيزاً داخلها. أما المقولة في ذاتها فهي وليدة ثقافة بعينها هي الثقافة الغربية. ما قام به الباحث هنا هو توسيع موضوع المقولة وليس استبدالها.

- غنائية الشعر العربي الحديث:

ترتيباً على ما ورد في الفقرة السابقة يخلص بنيس إلى فرضيته التي هي أن الشعر العربي قديمه وحديثه شعر غنائي لا ملحمي ولا درامي. يقول: إن ا لقول بغنائية الشعر العربي الحديث، ثم الشعر العربي برمته، يصدر هنا عن فرضية هي أن الغنائية ليست غرضاً شعرياً، ولكنها خصيصة بنائية للنص الشعري، لها تاريخها المؤرخ في الممارسة النصية ذاتها عبر التعدد اللانهائي لإيقاع الذوات الكاتبة... والإبدالات البنائية في الشعر العربي الحديث لم تكن خروجاً عن غنائية إلى ملحمية أو مسرحية بقدر ما كانت إبدالاً من غنائية إلى غنائية أخرى، منفتحة على عناصر لا تنتمي إلى الغنائية القديمة أو الرومانسية»[20].

هل هي بالفعل إبدالات من غنائية لأخرى أم إبدالات داخل الغنائية نفسها، وهل بالفعل لم تنفتح غنائية الشعر العربي الحديث، وليس المعاصر - على الغنائية القديمة أو الرومانسية؟

لا نريد أن نناقش مدى جدة القول بغنائية الشعر العربي قديماً وحديثاً، لأن بنيس لا يمكن ألا يكون على علم باقتراحات عربية أخرى كلها تأكيد على غنائية هذا الشعر. فهو لم يكن يهدف لتكرار قول مستنفذ، ما تغياه هو إعطاء الغنائي محتوى مفاهيمياً يمكنه من استيعاب اختلافية وتعددية النص الشعري العربي مع التقاط الخيوط الناسجة لمشترك المنجز الشعري الحديث والمنجز الشعري القديم. فكيف تحدد الغنائي عنده إذن؟

إن الغنائي عند بنيس جنس كوني يوجد في آداب الأمم غير الأوروبية أيضاً بما فيها آداب الحضارات العريقة المعروفة والحضارات المهملة. فحسب إيتيامبل الذي يستشهد به الباحث، للغنائي والغنائية جذور كونية: «رغم أن كلمتي الغنائية والغنائي، تعودان لمفهوم موروث عن اليونانية، فإنهما تحددان جنساً يكتشفه المقارنون في جميع البلدان»[21].

ولكون الغنائي بهذه الصفة، فهو أوسع من مجرد غرض شعري أو حصر وجداني. إنه تمثل «للاوعي الشعري الذي يستحوذ على النص الشعري العربي في غفلة عن الشاعر» (ص 50)، أما اللغة الواصفة التي تتبنى خطاب الغنائي فتتخلى «عن الخلط بين الأجناسية والخصائص الموضوعاتية» (ص 44). أي أن خطاب الغنائية يحدث انقلاباً أجناسياً «من الأغراض والمضامين إلى البناء النصي» لتصبح له المعقولية النقدية للكشف عن ملابسات «العلاقة السرية بين الشعر العربي القديم والحديث» (ص 44). ولم تكن هذه العلاقة السرية سوى سلسلة الإبدالات الغنائية

المنتهية في أقصاها في الكتابة الجديدة الأدونيسية والتي هي إبدال غنائي خاص. بقدر ما هو غنائي، يعرض الغنائية «للتصدع والتفتت» (ص 46).

إن هذه الغنائية العربية الحديثة من حيث بناؤها النصي تتحقق عبر التداخل النصي. أي عبر «التجاوب بين الغنائيات في النص الشعري الحديث» وهو التجاوب الذي لا يقطع صلته بـ «دوام تذكر الماضي» أما الفروق بين الإبدالات الغنائية: التقليدية والرومانسية العربية والشعر المعاصر فيحددها بنيس «في درجة تذكر الماضي في الوقت نفسه الذي يكون التداخل النصي منفعلاً بدرجة انخراط الذات الكاتبة في كتابتها»[22].

أما محمول هذا الغنائي في الشعر العربي قديمه وحديثه فهو التصدع والتفتت «حيث يكون التصدع والتفتت هو المستبد بمفهوم الغنائية العربية، قديماً وحديثاً» (ص 50). ما يختلف في إبدالات الشعر العربي هو «شقوق الغنائية» التي تتوسع ترتيباً على:

- درجة تذكر الماضي.
- درجة التداخل النصي.
- درجة انخراط الذات الكاتبة في كتابتها.

في الشعر العربي المعاصر لا الحديث، وفي الكتابة الجديدة بالتحديد، تعمقت تلك الشقوق واتسعت المسافات بينها. لقد أوقفت هذه الغنائية «درجة تذكر الماضي»، ورفعت درجتي التداخل النصي وانخراط الذات الكاتبة في كتابتها، إنها من ثمت «غنائية التصدعات البكرى» (ص 48).

يمثل الغنائي في الجهاز المفاهيمي لبنيس مقاماً أعلى، يبدو معه،

أنه لم يكن من السهل على الخطاب العربي الواصف أن يصل إليه. وما يفصح عن ذلك قوله: «نعثر على دراسات تتجه رأساً نحو الغنائية لتقرأ من خلالها الشعر العربي» (ص 19) وقوله: «يرفع مندور التحليل إلى مستوى أعلى، هو قراءة الشعر العربي في ضوء الغنائية» (ص 20). أو قوله عن خالدة سعيد التي لم تبلغ مقام الغنائي اصطلاحياً «لا تسمي الجنس الغنائي» و«تتجنب التصريح بغنائية القصيدة المعاصرة» (ص 28).

المقام الغنائي المقصود هو بالتحديد المعين في مفهوم بنيس له. وليس الغنائي المختلط عند الدارسين العرب بمفهومي الرومانسي والوجداني، كما عند أحمد زكي أبي شادي.

إن مفهوم بنيس للغنائي مفهوم يتوسل التحديد الكمي. أي أن ما يميز الغنائي عنده هو عدد الدرجات التي تنقص أو تزداد. إنها إذن إبدالات غنائية كمية وليست إبدالات غنائية نوعية. وعلى افتراض أن الغنائية العربية المعاصرة هي الأرفع درجات، فإن مستندات هذه الدرجات لم يبرهن عليها عند بنيس، فهي من ثمة - درجات قابلة للتصرع والتفتت. لنراجع هذه الدرجات:

أ - درجة تذكر الماضي:

يذهب بنيس إلى كون الغنائيات العربية أحدثت قطائع بينها، فيقدم أمثلة بغنائية مسرح شوقي وغنائية قصيدة النثر الجبرانية وغنائية الكتابة الجديدة. كل من هذه الغنائيات على حدة، أحدث مغايرة مع ما سبقه من غنائيات أنماط القصيدة العربية القديمة. ومما يؤكد هذا الفهم قول أثبتناه له في الصفحات السابقة: «الإبدالات البنائية في الشعر العربي الحديث لم تكن خروجاً من غنائية إلى ملحمية أو مسرحية، بقدر ما كانت إبدالاً من

غنائية إلى غنائية أخرى، منفتحة على عناصر لا تنتمي إلى الغنائية القديمة أو الرومانسية»[23].

فإذا كان تذكر الماضي هو تذكر النص لماضيه وماضي النصوص الأخرى، فإن هذه فرضية لا تصعب البرهنة عليها. لأن بنيس لم يستدل أولاً على ذلك، ولأن النظرية الأدبية الحديثة بما فيها «أنواعية الأدب» أكدت أن النص - وحتى التجربة - ليس بناء مغلقاً، أضف إلى ذلك ما في غنائية الكتابة الجديدة من درجات لتذكر الماضي (القناع، الرموز، الأسطورة، الصوفية... إلخ). ثم هل تذكر الماضي يقارب نوعياً أم كمياً؟ من أكثر درجات في تذكر الماضي، شوقي أم أدونيس مثلاً؟.

ب - درجة تداخل النصوص:

يواجهنا في هذا المستوى نفس الغموض. تداخل على أي مستوى؟ أسلوبي أم نصي أم موضوعاتي أم أنواعي أم دلالي أم تداولي...؟ هل التداخل النصي يقاس بالدرجة أم بالكيف؟ مرة أخرى، من أكثر تداخلاً نصياً، نص أبي تمام أم نص بنيس؟

ج - درجة انخراط الذات الكاتبة في كتابتها:

إنها درجة كسابقتيها، لا نستطيع فيها أن نحكم بالأفضلية والتفوق للنص المعاصر إلا إذا أخرجنا النص القديم من تاريخانيته. هذا إن كانت الذوات القديمة ضعيفة الانخراط بالفعل في كتابتها أو مطمئنة ذلك الانخراط، غير قلقة وغير مخضعة ذاتها ونصوصها للتلاشي واللانهائية. بعد هذا، هل هذه المستويات وهذه الدرجات حكر على المنجز النصي الشعري دون النثري؟

في كل هذه الدرجات توجد مرجعية تحضر أو لا تحضر، بقدر ما. فالماضي والنص المتداخل والذات الكاتبة كلها مرجعي، إن هذه المرجعيات الجزئية تنحل في مفهوم أساسي، هو مفهوم الشعر عند بنيس. ففي هذا

المفهوم لا يتأسس الشعر إلا بوجوده من خلال مرجعية الذات. بمعنى أن النص الشعري عنده يفهم ليس في علاقته بذاته ولا بمتلقيه بل بمُنْشِئه بالتحديد. وكلما توثق حضور الذات الكاتبة في نصها، أبان النص عَن حداثته المعاصرة، وعن «قوة» شعريته بالتالي. وقد ترجم الباحث لهذا الفهم في عدة مواضع من فصله في «المسألة الأجناسية» وفي كتابه بعامة، من ذلك قوله إن الشعر العربي المعاصر شعر غنائي «انخرطت فيه الذوات الكاتبة» (ص 48). أو قوله بدرجة انخراط الذات الكاتبة في كتابتها (الصنعة نفسها) أو قوله: «إن تعدد ولانهائية الغنائية هما المفضيان إلى غنائية مبللة بماء شهوة الذات الكاتبة» (ص 49). ومن ذلك ملاحظته الختامية في عرضه للغنائي «إدخال مفهوم الاختلاف كأساس لقراءة الغنائية العربية وغير العربية، بالإنصات إلى أثر التاريخ والذات الكاتبة في فعل الممارسة النصية الشعرية» (ص 50).

إنه الفهم نفسه الذي استبد بجل الدراسات «الغنائية»؛ نقصد الربط بين الأنا بوصفه معبراً عن «شخصية مرجعية» وبين النص الذي يخلقه. وهذا الربط هو القاعدة الكلاسيكية لتمييز الغنائي من الملحمي والدرامي. والتي وجدت لها تأويلات وتأصيلات لاحقة في الرومانسية وفي الشعريات المعاصرة[24]. وأصل هذه القاعدة في نص معروف لأرسطو ميز فيه بين «أساليب المحاكاة». فخص الصنف الثاني من الأساليب الثلاثة بأن «يحكي المرء عن نفسه»[25]. وفي هذا الصنف بالذات سيجد النقاد والمؤرخون بعد أرسطو حيزاً مناسباً لكل نص شعري لا يحاكي عن طريق القصص بلسان شخص آخر، ولا يحاكي شخصيات تنجز فعلاً حوارياً، إنه النص الذي سيسمى بالغنائي.

إن ما نراه في هذا السياق، هو أن نكف عن هذا الخلط بين الذات الكاتبة المرجعية وبين النص الشعري. لقد أمدتنا السرديات المعاصرة باقتراحات للفصل بين الكاتب وبين نصه السردي، وسيكون مفيداً أن

نخفف من تضخيم العلاقات والمرجعيات النفسية في الشعر قياساً على النصوص السردية، فنعتبر الأنا في الشعر وبالتالي «الذات الكاتبة» صوتاً حوارياً يتقوم بوصفه وظيفة نصية أو بناء نصياً أو موضوعاً نصياً وليس مرجعاً معيارياً يعطي للنص شرعية الشعرية.

في الكتابات الجديدة ومنها ما يندرج تحت اسم «قصيدة النثر» بصفة خاصة، توقف الذات انخراطها في كتابتها. وفي مقابل ذلك تنيب عن حضورها حضور الأشياء المبعثرة الصادمة. في هذه الكتابات - التسعينية بالتحديد - تفقد «غنائية» بنيس إطلاقها، فليست هذه الكتابات معنية بـ «التصدعات الكبرى» إنها منشغلة بخلاف ذلك بالتصدعات الصغرى بانصرافها للهامشي والعابر واليومي والبسيط. أي للأشياء الجزئية. وقد أكد على هذه الصفة العديد من شعراء هذه التجارب المنخرطة في الحداثات الجديدة التي تولدت بعد الحداثة الأولى (نرتب الحداثتين ترتيباً نسبياً في مقابل بعضهما) أما الحداثة الأولى فهي التي ظهرت في سياقها مجلة «شعر» اللبنانية ولهذا فغنائية التصدعات الكبرى هي غنائية جبرا والماغوط والسياب ودرويش وحاوي... وليست غنائية الحداثات الجديدة أو ليست غنائية جلها على الأقل. هذا إذا احتفظنا بمصطلح «غنائية». لكن هل نحن قادرون على التملص من سلطة مدونة الخطاب التذويتي في الشعر؟ هل نستطيع تجنب سلطة علامات نقدية دالة في هذا الخطاب مثل: بوح، حميمية، مكاشفة... لعلنا لم نصل بعد لهذه المرحلة. وأمام شعريتنا الحديثة عمل طويل لكي تخفف - إن لم توقف - على مستوى خطابها، عن انغماس الأنا المرجعي[26] في نصه الشعري.

لقد أثبتنا سابقاً مجموعة من الملاحظات رتبناها على ما رأيناه من غياب مفهوم واضح للنوع الأدبي الشعري عند بنيس، وهو ما أتاح لنا أن نبدي وجهة نظر اختلافية مع ما ساقه الباحث في أجناسيته وقد أخرنا

ملاحظة أخرى إجرائياً لهذا الموضع من البحث. نريد بها أن منهجية الأنواعية الأدبية منهجية نسقية، لا تعزل الأنواع عن بعضها بل تدخلها ضمن شبكة أو نسق أنواعي. ويمكن لهذه النسقية أن تأخذ صيغتين زمنيتين، صيغة زمنية عامة (باختين: الرواية/ الملحمة/ الشعر) وصيغة زمنية خاصة (تودوروف: طبقة من النصوص). ونحن نميل إلى الزمنية الخاصة ونرى محاولة شربل داغر تسير في هذا المنحى. ذلك أن ملاحظة الأنواع عبر تاريخها يعز على الباحث ويتجاوز إمكانياته الموضوعية والذاتية بسبب عوامل الهدم والتحول التي تطرأ على تلك الأنواع. كما نفضل أن يكون متن الزمنية الخاصة محصوراً مكانياً أو ثقافياً حتى نتجنب الدخول إلى الأنواع المقارنة التي لا يمكن لها أن تنجح دون أنواعية مرتبطة بكل ثقافة.

تأسيساً على فهمنا هذا لا نرى أجنسية بنيس أجناسية نسقية. فقد حصرت نفسها في الغنائي وإن اعتمدت في مرحلة أولى على زمنية عامة غير محصورة ثقافياً. فالجنس الغنائي عند الباحث يتقوم بوصفه ظاهرة فردية معزولة عن غيرها من الأنواع. إنه غنائي بالنسبة لماذا، ما هي باقي الأنواع التي يتقوم بالاختلاف معها. أليست البنية نظاماً اختلافياً والباحث بصدد بنيات الشعر؟

لقد رأى الباحث للغنائي بوصفه جنساً كونياً. وهذه فرضية لا نرى من السهل الركون إليها. إذ القول بجنس كوني يتعارض مع احتمال الإبدالات الثقافية والإبستمولوجية للثقافات، والحاجات الجمالية التاريخية التي تنشأ في غمرة تنازع وتجاذب، التلقيات الخاصة بكل وضعية زمنية محددة.

من منهما «جنس»؟ الشعر أم الغنائي؟ والغنائي جنس بالنسبة لماذا؟ هل هذا الغنائي بوصفه جنساً (إحالة إلى التراتبية المنطقية) له أنواع؟ وما هي الأنواع الغنائية الشعرية العربية الحديثة أو حتى القديمة؟

هذه أسئلة نابعة من مواجهتنا لـ «مسألة أجناسية» يفترض أن تتقاطع فيها الأنواع - الأجناس، ليس في إطلاقها، وإنما في نمذجتها المجابهة لوضعيات نصية مازالت ملتبسة في شعريتنا الحديثة. بيد أن وضعيتها هذه هي التي قادتها إلى الاطمئنان إلى فرضيتين متعالقتين: فرضية أن الغنائي جنس شعري، وفرضية أن الشعر العربي جنس غنائي. فرضيتان لا نراهما محصنتين أمام فردية نافية.

لقد بنت النظريات الأدبية الأوروبية (ألمانيا، فرنسا، إيطاليا...) في عصورها الكلاسيكية والرومانسية وما بعد الرومانسية بما فيها المعاصرة (همبورغر، إميل ستايجر...) «جنسية» الغنائي، على مرجعية الأنا الواقعي، ورتبت على ذلك كون شعرية الغنائي تتقوى كلما انغمست الذات، و«انخرطت» في كتابتها. وقد عززت هذا الانخراط في أغلب الأحيان بنوعية الضمير والزمن السائدين في النص. مثل هذا المفهوم إذن الفرضية التي جعلت من الغنائي جنساً أدبياً. وقد تم هذا التجنيس في مقابل الملحمي والدرامي.

من الباحثين الذين تتبعوا بدقة كافية تاريخياً وتحليلياً جذور وتجليات هذه الفرضية التشيكي الأصل رينيه وليك. فقد راجع هذا الباحث بالدحض مشروع كيت همبورغر القائم على تميز نوعين من الشعر هما التخييلي القصصي والغنائي، وتمييز الغنائي بأنه خطاب يتكلم فيه الشاعري ذاته معبراً عن تجربة معيشة وحدة شعور. كما دحض الباحث أطروحة إميل ستايجر المبنية على تمييز الغنائي من الملحمي والدرامي بكونه توحداً للذات بالموضوع».

بعد ذلك استقصى وليك تاريخ النظريات الأنواعية مبيناً كيف قامت بتذويت الغنائي موظفة مفاهيم مثل: «الغنائية هي الذاتية الخالصة و«القصيدة الغنائية تتميز بهيمنة ذات الشاعر» و«تناول القصيدة الغنائية العاطفة المحدودة بالزمن الحاضر»... إلخ.

إن ما يهمنا في هذا الإطار، هو الخلاصة التي انتهى إليها وليك والتي تهدم هذه الفرضية السائدة للغنائي. يقول: «لا شك في أن العلاقة بين التجربة وبين القصيدة الغنائية وحتى السيرة قد اختفت تماماً، ويبدو أن النظرية الخاصة بالشعر الغنائي قد وصلت إلى طريق مسدود - على الأقل - بقدر ما يتعلق الأمر بالاصطلاحات التي بحثناها، وهي اصطلاحات لا يمكنها أن تنسحب على ذلك التنوع الهائل في التاريخ والآداب المختلفة للأشكال التي اتخذها الشعر الغنائي، بل هي تؤدي بنا إلى طريق سيكولوجي لا نفاذ منه»[27]. لأنه بالنسبة للباحث بمثابة «أحجية» غير خاضعة للبرهنة، ومأزق. أما الخروج من هذا المأزق فيقترحه كالتالي: «علينا أن نهمل المحاولات التي تجري لتعريف الطبيعة العامة للقصيدة الغنائية أو لما تعنيه الغنائية، إذ لن ينتج عنها إلا أتفه التعميمات، ومن الأجدى أن نصب اهتمامنا على تنوع الشعر وعلى تاريخه، أي على أوصاف الأنواع الأدبية كما تتمثل في تقاليدها المجسدة»[28].

من الأغراضية الحديثة إلى أنواعية بنيس، يوجد تشاكل مفهومي أساسي في النظر للشعر. في هذا التشاكل المفهومي يُعْلَى حضور الذات المرجعية الواقعية، في نصها الإبداعي، تصبح هذه الذات «أمانة» غير معروضة على الشعر بل ملزمة له يحملها في «عنقه» وفي مفاصله ويتصدع بثقلها ورواسبها وهيجانها وانشطاراتها اللامحدودة. إنها أشبه بجزيرة أدونيس، فيما الشعر هو صاحب هذه الجزيرة والمتكلم فيها. يقول أدونيس[29]:

«حول خطاي تبتكر

جزيرة من الحجر

من الشرر

أمواجها مقيمة

وشطها على سفر»

هذا المفهوم للشعر، لن يكون بإمكانه أن يتسع لتلق إيجابي للحساسيات الشعرية الجديدة التي لم تعد تفكر بصوت عال في ذاتياتها. وفي مقابل ذلك غدت هذه «الذاتيات» مجرد لعبة لغوية لتنسيق وتنظيم المشاهد المبعثرة، بما فيها ذكريات تبدو عابرة ومتلاشية ومنفصلة عن ذات تقدمها.

هل نقول منذ الآن بأن تجارب هذه الحساسيات هي تجارب التصدعات الصغرى للأشياء بدل التصدعات الكبرى للذوات؟

الهوامش

1) مساءلة الحداثة ص 10.

2) المرجع السابق ص 11.

3) أدخل بنيس مبحث إعجاز القرآن في الشعرية حين جعله معياراً لقراءة ما ليس بشعر. ينظر: الشعر العربي الحديث جزء 2 (الرومانسية العربية) ط 1/ دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب 1996 ص 37.

4) مساءلة الحداثة ص 13.

5) ينظر النصان في نفس الكتاب (ص 12-13).

6) المرجع السابق ص 12.

7) المرجع نفسه ص 9.

8) نفسه ص 45.

9) نفسه ص 45.

10) نفسه ص 11.

11) نفسه ص 33.

12) نفسه ص 9.

13) نفسه ص 45.

14) نفسه ص 47.

15) نفسه ص 48. يقول ابن خلدون في النص موضع الانتقاد: «والشعر من فنون الكلام، صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين، لاستقلال كل بيت منه بأنه كلام تام في مقصده، ويصلح أن ينفرد دون ما سواه، فيحتاج من أجل ذلك إلى نوع تلطف تلك الملكة، حتى يفرغ الكلام الشعري في قوالبه التي عرفت له في ذلك المنحى من شعر العرب» (هامش نفس الصفحة).

16) المرجع السابق ص 44. وفي كتابه «الرومانسية العربية» يميز بنيس الشعر من النثر على أساس أن الشعر «يرتكز على مستوى تكثيف الدوال في الخطاب وحضور الذات الكاتبة في خطابها» (ص 93).

17) في مقاله «الحياة السرية لقصيدة النثر» أشار إلياس حنا إلياس إلى أن «قصيدة التفعيلة»، «بلغت مع أدونيس ما يمكن اعتباره سقفها التعبيري». مجلة «اليوم السابع» 1 يناير 1990 ص 35.

18) مساءلة الحداثة ص 42.

19) المرجع السابق ص 42.

20) المرجع المذكور ص 48.

21) نفسه ص 43.

22) نفسه ص 48.

23) نفسه ص 48.

24) ينظر للتوسع في تعالقات الذاتي بالغنائي، «مفاهيم نقدية» لرينيه وليك ص (390-400)،

25) يقول أرسطو: «وبين هذه الفنون فارق ثالث أيضاً يتوقف على أسلوب المحاكاة للموضوع. إذ يمكن بنفس الوسائل ولنفس الموضوعات أن نحاكي عن طريق القصص (إما بأن نقص على لسان شخص آخر، كما يفعل هوميروس، أو يحكي المرء عن نفسه) أو نحاكي الأشخاص وهم «يفعلون». فن الشعر. ترجمة عبدالرحمن بدوي (ص 9-10).

26) نوظف اصطلاح «الأنا المرجعي» المتمثلة في الشخصية التاريخية دون باقي الشخصيات المرجعية. ينظر فيليب هامون سميولوجية الشخصيات الروائية. ترجمة سعيد بنكراد، ط 1/ دار الكلام. الرباط. المغرب 1990. ص 24.

27) مفاهيم نقدية ص 400.

28) المرجع السابق، ص 400.

29) أدونيس «الآثار الكاملة»، المجلد الأول ص 490.

* * *

من بين الأعمال السردية التي قدمها غازي القصيبي تأتي العصفورية وأبو شلاخ البرمائي محملتين بسمات سردية مشتركة في كثير من الجوانب. فبين العصفورية الصادرة في عام 1996 وبين أبو شلاخ البرمائي الصادرة في عام 2000 أكثر من علاقة نسب، فهما عملان سرديان لكاتب واحد، وهما يقومان على مكونات بنائية متطابقة إلى حد يمكن التساؤل معه عن جدوى تكرار التجربة. فهل كاتب العملين كان يسعى لاستكمال ما بدأه في العصفورية في أبي شلاخ البرمائي؟ أم أنه كان مفتوناً بما أنجزه في العصفورية فأراد أن يتماهى أكثر مع هذه التجربة؟ أم أنه اكتشف قدرة معينة للشكل الذي استخدمه في العصفورية على قول أي شيء في أي وقت دون التقيد ببنية تتطلب تطوراً منطقياً للأحداث والشخوص. وليست مبالغة عندما نفترض أن بناء العملين على قدر بساطته أنجز قدراً عالياً من كسر نمطية السرد التقليدي. فتحرر عالم النصين من صرامة البناء، بل انتفت فيهما مركزية المكان، وانكسر الزمن إلى إحداثيات سردية لا تشكل نسيج وحدة مع مرجعية واقعية بعينها رغم الإشارات التهكمية الصارخة الموجهة ببراعة سردية نحو واقع هو في كل مكان يمكن أن يتخيله القارئ.

جاءت رواية العصفورية في زمرة الأعمال السردية المحلية التي ظهرت بشكل لافت للانتباه في مرحلة التسعينات الميلادية. فبعد أن كنا نعاني من ندرة في الأسماء الروائية، تنامى عدد الذين يكتبون الراوية بما فيهم الشعراء من أمثال القصيبي والدميني، وبعد أن كنا نعاني من ندرة الأعمال الروائية ظهر تحول جذري في مسار الرواية من حيث التراكمية

ومن حيث النوعية. كانت العصفورية وهي الرواية الثانية للقصيبي بعد شقة الحرية أكثر تطوراً، بل والأكثر إثارة ليس لتميزها من حيث البنية فحسب، بل لغزارة المعلومات وحُسن توظيفها في سياق سردي بدا مفتوحاً غير منضبط بآلية معينة. عقب هذا العمل ظهر نص أبي شلاخ البرمائي الذي بدا تكراراً لتجربة العصفورية في كثير من مستويات القص، مما جعله نصاً يقبع في الظل رغم ما له من دلالة فكرية تختلف عن دلالة العصفورية. إننا بحاجة إلى قراءة العملين بتأمل عميق يكشف ويدقق في لعبة التكرار التي مارسها الكاتب، فهل التجربة مجرد استنساخ ساذج، أم أن هناك وعياً سردياً وفكرياً يختبئ في مكان ما في ثنايا التجربة برمتها؟ هذه أسئلة ستشغل مناقشتنا في هذه الورقة من أجل محاولة الوصول إلى وعي أكبر. ويحسن في البدء أن نعرف بالعملين والوقوف على جماليات كل عمل على حدة.

العصفورية

هي قصة البروفسور الذي يعالج في مصحة للأمراض العقلية والنفسية حيث يشرف على علاجه الطبيب النفسي الدكتور ثابت. والنص بهذا المعنى هو جلسات تحليل نفسي يقوم بها الدكتور ثابت في محاولة لكشف الوقائع التي أوصلت البروفسور إلى هذه الحالة. لكننا لسنا أمام مريض عادي، بل نحن أمام شخص يريد أن يعيد ترتيب الوقائع والأحداث السياسية والاقتصادية والثقافية وغيرها وفقاً لذاكرة ترفض حدود الجغرافيا. فالبروفسور ذات ناقمة تريد أن تخرج من ضيق المكان إلى رحابة العالم. لذلك فهو يؤسس حديثه على الحكي لتجارب غير واقعية تصطدم من حين لآخر باستغراب المحلل النفسي الدكتور ثابت. أما الدكتور ثابت فإنه يمثل دور الوعي التي يوجه الحكي حتى يصل إلى

المعنى. غير أن كثافة الخروج على منطق الواقع وتهشيم الزمن في صورته النمطية منح البروفسور عمراً بحسب تجاربه التي تصل إلى عشرات السنين، وهو ما دفع الدكتور ثابت في النهاية إلى الوصول إلى النقطة ذاتها التي بدأها البروفسور. فالدكتور ثابت تجنن بعد أن تلاشى البروفسور وخرج من واقع البشر إلى واقع غير مرئي حيث توارى بمساعدة زوجتيه فراشه، الكائن السماوي ودفايه الكائن الجني.

البروفسور شخص حالم بالمجد، حالم بعالم يخلو من الخراب، لذلك فقد شغله إصلاح ذات البين. ومع ذلك فقد بدا البروفسور رجلاً شقياً وتعيساً لم يجد أمامه إلا الحكي الذي أوصله بدوره إلى الهذيان والجنون. فهو خلاصة تجربة واقعية مريرة لديها كل قوى الضغط التي تدفع الإنسان إلى حالة من العجز والجنون والموت دون أن يصل إلى منطق يحكم هذا العالم. فالبروفسور بعد أن تخلى عن الخوف من الواقع بدأ يجرب أن يرى الواقع بطريقة مختلفة. فوضع نفسه في مركز العالم وتخيل أن بإمكانه أن يرتب شؤون العالم بالقدر الذي يجعله قادراً على أن يحسم خلافات الساسة والثوريين والمرتزقة في عالمه العربي وفي العالم أيضاً. لكنه يصل إلى مأزق الواقع الذي ظل يطارده بالفناء حتى أقصاه عن الواقع إلى واقعه الخاص مما ترتب عليه موت الذاكرة التي بدت أهم ما يملك في مواجهة فظاظة هذا العالم. لكن تلاشي الذاكرة بهذه الطريقة يؤكد أنها ذاكرة مجهدة، ذاكرة طوباوية لا تنسجم مع الواقع. وهي إشارة إلى أن الواقع فيه من الأمور التي يصل معها العقل إلى الانكسار. وتصبح رحلة البحث عن معنى هو القلق الذي يستبد بالدكتور ثابت بعد أن أفنى البروفسور عمره يبحث عن معنى لواقعه الذي قرر أخيراً أن يهرب منه إلى غير رجعه. إن دلالة أن يكون البطل بروفسوراً يعيش كل الأزمنة من أجل الوصول إلى زمن أجمل، هي تجسيد لخرافة المعنى لكل ما يحدث في الواقع. فالبروفسور يمثل العقل النخبوي سواء في خطابه أو ذاكرته

الموسوعية التي كانت إفرازاً لحالة التأزم التي يعيشها المثقف. غير أن البروفسور/ المثقف يفشل بثقافته الطوباوية في أن يفهم العالم من حوله.

أبو شلاخ البرمائي

أبو شلاخ البرمائي شخص يسرد لنا حياته من الولادة إلى الموت، حياة صاخبة هدفها كشف زيف العالم من حوله عبر ضخ قدر كبير من المبالغات والأكاذيب التي تبدو رغم عبثيتها حالة كشف للواقع الخفي لأهل السياسة والاقتصاد والثقافة. فهو يجعل من نفسه بطلاً قومياً وبطلاً شعبياً، ورجل اقتصاد نادر الوجود، سريع الثراء بعبقرية لا تدانيها عبقرية، حيث يضع نفسه محط اهتمام زعماء السياسة والاقتصاد. لكنه في ثنايا ادعائه يترك إسقاطات حادة تكشف تعقد الواقع وعدم مرونته، ولذلك فهو يرسم واقعاً افتراضياً بروح تتسم بالسخرية وحدة النقد للواقع من حوله. ويشير خطاب الرواية وبعض أحداثها إلى انتماء أبي شلاخ إلى بيئة الجزيرة العربية. وهذا بدوره يجعله متوجهاً بنقده لتحولات المجتمع في زمن الطفرة النفطية في حدود هذه الجغرافيا. غير أن أبا شلاخ في نقده يتخذ أسلوب العمل من داخل المشهد الواقعي. فهو لا يصف ما يجري من الخارج، بل يعايش التجربة من داخلها. ولذلك فهو دائماً يرى نفسه البطل والضحية التي تقع على عاتقها التجارب المريرة. غير أنه يتخذ من عثراته ما يبرر بحثه عن فرصة أخرى عبر ادعاء التفوق والنبوغ في حالة أخرى.

وخلافاً للعصفورية ينقسم العمل إلى سبعة فصول، حيث يختص كل فصل بموضوع معين. فهو في البدء يتحدث عن نبوغه المبكر وأنه كان الطفل المعجزة في زمانه. بعد ذلك يأخذنا في رحلة خيالية يبين فيها دوره في أسطورة اكتشاف النفط ومد خط التابلاين مع رفاقه، وإسهامه في

علاج جنون البقر، وتأسيسه لمزرعة الجراد في استراليا، وإنشاؤه للعيادات الطبية التخصصية الشعبية بفروع متعددة منها (متفلة الشفاء العاجل)[1]، و(مخنقة الجن العظمى)[2]. يستطرد أبو شلاخ في سرد كثير من الوقائع الغريبة التي تتجاوز معقولية الواقع لتعود إليه بدلالات حادة في مضمونها، ساخرة في أسلوبها.

أبو شلاخ انتهازي، وكاذب، وساخر. فهو يمثل ملامح رجل من رجال الطفرة، نافق وارتشى وزور وزيف وكذب وانتهز واستغل، وبكى حين ضحك الناس، وضحك في وقت بكي فيه الآخرون، له كل يوم حكاية لا تنتهي إلا لتبدأ حكاية أخرى مشحونة بمرارة ابن الطفرة الذي عرف كيف يلتف على القوانين الهشة ويبيع الجراد معلباً لمجتمع أفنته الروح الاستهلاكية وسهل على تجار الشنطة والمرتزقة أن يصادروا براءته إلى الأبد.

البنية النصية

يتأسس العملان على بنية متماثلة، ولا يمايز بينهما إلا الخطاب الذي يفضي بدوره إلى تعزيز استقلالية كل عمل. هذه البنية تبدأ بمدخل وتنتهي بمخرج. كما أن كل عمل يتألف من شخصيتين تتحاوران وتدفعان الحكي باستمرار إلى الأمام. وإذا كانت رواية العصفورية قد قدمت شخصية البروفسور/ المجنون الذي يحاوره المحلل النفسي الدكتور ثابت، فإن رواية أبي شلاخ البرمائي قدمت شخصية أبي شلاخ البرمائي/ الكذاب الذي يحاوره الصحفي توفيق. والجنون والكذب في هذين العملين قناعان سرديان، لهما حضور مختلف عن الواقع المادي للأقنعة. فقناع كل من الجنون والكذب يخبئ حقيقة ما، حيث يسمح بممارسة أقصى درجات التخفي، وبالتالي ممارسة المحظور اجتماعياً أو سياسياً. فهما قناعان

تتناقض طبيعتهما مع طبيعة الأقنعة المادية التي ترمز إلى الزيف والخداع والتمويه. إنهما في هذين العملين يكتسبان مشروعية سردية تجعلهما قناعين أخلاقيين، يعريان الفساد والقمع ويقترحان حلولاً، تظل مشكلتها أنها حلول سردية. فأقنعة السرد تخرج من فضاء خيالي غايتها أن تصلح لا أن تفسد، وأن تكشف زيف الواقع وأقنعته لا أن تتحول هي بدورها إلى زيف يجمل الواقع. غير أن خطورة الأمر تكمن في أن أقنعة الواقع أبلغ في زيفها وفي نفاذ سطوتها وهي دوماً تبحث عن مبرر أخلاقي لتؤكد به مشروعية وجودها. فهل إعادة تمثيلها سردياً يساعد على اكتشاف آليتها ووسائل التخفي التي تمارسها؟

ورغم الفرق بين الحالتين، الجنون والكذب فإنهما سردياً يؤديان الدور نفسه، ويسمحان للعملين بالتنامي إلى نقطة التلاشي، تلاشي المجنون، لكنه تلاش فيه التسامي على الواقع، فقد بدأ البروفسور من نقطة اللاوعي وانتهى عندها، فلم يخرج منها إلى الوعي أو إلى الفناء. فقد ظل خروجه هروباً من واقع الموت الواقعي إلى حالة من تجميد حضوره. بينما تلاشي أبو شلاخ البرمائي، هو تلاش إلى الفناء. وهنا تتحدد فارقة أولى بين العملين.

استراتيجية الدخول والخروج استخدمها الكاتب في كلا العملين بوصفهما مبرراً سردياً للبدء في قص الأحداث، ومبرراً أيضاً للخروج من تشابك السرد وتعقده إلى نقطة قد تصل إلى عبثية سردية لا طائل من ورائها. غير أنه يمكن أن ننظر إلى الدخول والخروج هنا على أساس فلسفي توحي بأن حياة الإنسان محكومة بنقطتي بداية ونهاية، وعليه أن يملأ البياض بينهما بالقدر الذي تتيحه له الظروف. فالدخول إلى عالم العصفورية يبدأ بفتح نافذته في مصحة العصفورية حيث يسأل البروفسور الممرض شفيق عن الدكتور ثابت، الذي يفتح بين يديه نافذة الحكي عندما

يحضر في اليوم التالي. في ثنايا هذا المدخل يدور حوار قصير بين البروفسور والممرض يؤكد أننا أمام بروفسور استثنائي، بل مجنون، منقطع عن الواقع. فغضبه من عدم رؤيته للدكتور ثابت يجعله يأمر الممرض بأن يتصل فوراً بفخامة الرئيس كميل شمعون، أو دولة الرئيس سامي الصلح. وعندما عرف أنهما قد ماتا، سأل من هو رئيس جمهورية لبنان؟ هذا الحوار على قصره يوضح الحالة ويضع المتلقي في حالة ترقب. إن هذا المدخل عتبة تقود إلى سرد يملأ البياض بسخرية حادة يحملها المتلقي دوماً على أنها اللاوعي الذي نحمله ولا نصرح به. أما الخروج من الحكي إلى اللاحكي فيأتي غرائبياً إلى أبعد حد. حيث يتكثف الحكي الجنوني إلى درجة الخروج من واقع العصفورية العربي إلى غيبة ميتافيزيقية بحثاً عن الخلاص والتطهر من بؤس هذا الواقع.

أما استراتيجية الدخول والخروج في أبي شلاخ البرمائي فهي وإن كانت تتفق في شكلها مع الاستراتيجية ذاتها في العصفورية، فإنها ذات دلالة مختلفة. فعتبة السرد، أو المدخل في أبي شلاخ البرمائي لا تقترح حالة معينة أو هوية محددة للبطل. فهي عتبة خالية من أي تلميح أو دلالة تهيئ المتلقي لمعرفة ماهية البطل. المدخل عبارة عن رسالة مرفق معها الجزء الأول من الكتاب الذي أعده الصحفي توفيق خليل توفيق بطلب من رئيس تحرير صحيفة الشرق الأوحد. وهو مبني على مقابلات مطولة مع السيد يعقوب المفصخ الشهير بأبي شلاخ البرمائي. ولم تتحد سمة البطل الأساسية إلا في الصفحة 20 حيث يبرر اللقب كما يلي: «شلخة في منطقتنا تعني مبالغة عظيمة وفشرة خطيرة وكذبة عودة. وأبو شلاخ هو صاحب الشلخات الدائمة المتكررة. وأبو لمعة المحلي»[3]. وقد أطلق عليه هذا اللقب من باب السخرية، وتعبيراً عن مبالغاته الكبيرة والكثيرة.

أما الخروج من السرد فلا يتحقق إلا بفناء أبي شلاخ البرمائي. فعندما تتصاعد مبالغات البطل إلى أبعد حد يمكن تخيله، يصبح هناك اتحاد مع مبالغاته وأكاذيبه تودي في نهاية الأمر بحياته حيث يقرر أبو شلاخ البرمائي أن يقفز من الدور العاشر عندما يريد أن يثبت ادعاءه بأن هوايته الرياضية هي القفز من الأماكن العالية، لكنه يموت مما يجعل الصحفي توفيق يرفع الفصول التي أعدها من الكتاب رغم أنها لم تكتمل «بسبب النهاية المفجعة غير المتوقعة للسيد يعقوب المفصخ الشهير بأبي شلاخ البرمائي»[4] إلى رئيس التحرير. هل هذه النهاية أمر يمكن أن نحمله على دلالة المثل الشعبي «حبل الكذب قصير»؟ وفقاً لما عبر عنه بدقة الصحفي توفيق من أن هذه النهاية «مفاجئة وغير متوقعة»، يصبح خروج أبي شلاخ البرمائي عن نص مبالغاته أمراً له علاقة بدلالة العمل الكلية. إذ إن من الواضح أن هذا العمل يؤدي دوراً سردياً في فضح الواقع وكشف كثير من ممارسات بعض الفئات الاجتماعية في إدارة الثروات والأزمات السياسية. غير أن هذا النموذج الذي يفضح ويعري يصل إلى نقطة يجب أن يتوارى، إما لأن استمراره لن يضيف جديداً، أو لأن بقاءه يتناقض مع فكرة أزمة الإنسان بين بداية ونهاية، أو لأن هناك قوى لن تتسامح مع مبالغات البطل الواقعية. وفي كل الأحوال ينتهي العمل بمخرج قد أعده الكاتب سلفاً وهو تقرير يرفعه الصحفي توفيق إلى رئيس تحريره. فهذا الاختفاء المتمثل في موت أبي شلاخ، يرمز إلى عدم جدوى الحديث في مواجهة واقع لا ينفع معه سوى الفعل.

بنية الحكي

تقوم بنية الحكي في العصفورية وأبي شلاخ البرمائي على توالد الحكي والاستطراد. وهو ما يجعل هذه البنية في وضع تناصي مع ألف

ليلة وليلة. فليس هناك من حدث متصل في هذين العملين، بل هناك إطار عام يسمح للعملين بالتمدد بطريقة توحي بالعفوية والتراكمية التلقائية. غير أن العملين محكومين بأسلوب سردي محدد يظهر بشكل كبير في مسألة استنطاق الراوي أو دفعه للحديث. وهو ملمح نجده في النص التراثي السردي عموماً وألف ليلة وليلة على نحو خاص. فهناك، كما يقول عبد الفتاح كيليطو، «قاعدة شبه عامة وهي أن السرد يكون جواباً عن سؤال أي تلبية لرغبة أو طلب قد يكتسي صبغة الأمر»[5]. وهو أسلوب شائع في المقامات حيث يطلب راوي المقامات من بطله أن يقوم بسرد حكايته. وهو ما نجده في حالة الدكتور ثابت حيث يسأل البروفسور أن يسرد له مع ملاحظة إلحاحه في السؤال عندما يستطرد البروفسور بعيداً خارج الموضوع، حيث نواجه كثيراً سؤالاً مثل هذا من قبل الدكتور ثابت: «لو سمحت، يا بروفسور، ممكن نبلش نحكي جد؟»[6] وبهذه الآلية يصبح العمل بين راو متعطش للحكي ومتلق باحث عن مزيد من الاستطراد الحكائي. فكثيراً ما كان الدكتور ثابت يعيد البروفسور إلى النقطة التي يود أن يعرف عنها. فالراوي راغب في أن يروي كل شئ، بينما المتلقي انتقائي في ما يود أن يعرف. غير أن الراوي كثيراً ما ينصاع إلى رغبة المتلقي طمعاً في الخلاص من عبء روايته التي يود أن يفرغها.

وهذه الطريقة هي ذاتها التي نجدها في أبي شلاخ البرمائي، بل أكثر وضوحاً من العصفورية، حيث يقوم العمل في الأساس على محاورات صحفية بين الصحفي توفيق وأبو شلاخ، الأول باحث عن المعرفة عن طريق الأسئلة، فهي مفتاحه إلى عالم أبي شلاخ، والثاني أبو شلاخ الذي يندفع للإجابة بفرح تحركه الرغبة في الحكي بشكل كبير. بل إنه في أحيان كثيرة يبتدع أسئلته الخاصة ليجيب عليها، وهو ما نجده أيضاً في العصفورية.

ملمح الاستطراد يأخذ حيزاً كبيراً في العملين، حيث يخرج كلا الراويين عن جادة الرواية إلى هوامشها، وهو ما يجعل المتلقيين، الدكتور ثابت والصحفي توفيق يقومان بدور إعادة الحكي إلى مساره بغية الوصول إلى مبتغاهما، مدفوعين برغبتهما في معرفة ما يحتاجان. فهناك فرق بين ما يوده الراويين وبين حاجة المتلقيين. فالراويان غير مسئولين عن روايتهما، فأحدهما مجنون مرفوع عنه القلم، والآخر كذاب إلى درجة يصعب معها معرفة الحقيقة من المبالغة. أما المتلقيان فهما مسئولان عن وظيفتين، وهي نقل فحوى الروايتين بصرف النظر عما يودان أن يسمعاه. فالطبيب النفسي مدفوع بحكم وظيفته لمعرفة التفاصيل، وليس برغبة الاستمتاع، وكذلك الصحفي توفيق مكلف بإعداد كتاب عن سيرة أبي شلاخ البرمائي. ولنا أن نتخيل مشقة المهمة بالنسبة للمتلقين عندما يمتطي الراويان صهوة الاستطراد التي تأخذهما بعيداً جداً. وهنا يأتي التدخل من قبل المتلقيين ليعيدا سياق السرد إلى الوضعية التي يودان. وكأن هذا الأسلوب هو من أجل خلق توازن بين معطيين أساسين؛ الرواية والتلقي أو الراوي والمتلقي.

تنطوي بنية الحكي في العملين على استراتيجية جلية، وهي رواية الشعر عبر اختلاق أحداث يمكن من خلالها توظيف الأبيات الشعرية مع رواية سير خيالية لكثير من الشعراء غير ما هو معلوم عنهم. وهذه الطريقة تذكرنا برسالة الغفران حيث يتأسس العمل على ابتداع حكايات عن شعراء، جاهليين وغيرهم، تدور في العالم الأخروي، ينجم عنها محاكمة ضمنية لمضمون شعرهم الذي ربما قادهم إلى الجنة أو إلى النار. غير أن استخدام الشعر في العصفورية وأبي شلاخ البرمائي يأتي لوظائف سردية تشيع فيها أجواء السخرية. كما أن معظم الشعر المروي في أبي شلاخ البرمائي هو مكتوب خصيصاً للعمل مواكباً للأحداث، بل إنه يأتي تابعاً للسرد بوصفه مادة يمكن أن تكثف المحتوى السردي.

خلاصة القول أن العصفورية وأبا شلاخ يتناصان سردياً مع التراث السردي بوضوح، لكنه التناص الذي ليس عالة على المنجز التراثي، بل يُعد تناصاً خلاقاً فيه خصوصية الاستخدام وتطوير الأدوات بما يتلاءم ومتطلبات السرد الحديث.

ازدواجية الخطاب/ ازدواجية الثقافة

رغم تداخل الأبنية السردية في العملين، إلا أن هناك تمايزاً في لغة الخطاب. فبينما تعتمد العصفورية اللغة الفصحى في السرد وفي أغلب الحوارات وفي الشعر المروي، فإن أبا شلاخ نص عامي اللغة في الحوارات وفي الشعر. بالإضافة إلى هذا الفارق في الخطاب، فإن هناك فرقاً في المحتوى الذي يظهر في العصفورية خطاباً مثقفاً ولا أقول نخبوياً، بينما يغلب طابع المضمون الشعبي على أبي شلاخ. هذا التمايز في الخطاب وفي المضمون هو المحدد الرئيس لطبيعة كل عمل. وكأن القصيبي بعد أن فرغ من العصفورية بخطابها الجمالي سرداً وشعراً، وبتجسيدها لفكرة عامة تكشف أزمة المثقف وخطاب المثقف الذي بدا غير قادر على مواجهة معضلات الواقع، أراد أن يقدم عملاً آخر يجرب فيه الخطاب السائد وهو الخطاب العامي. لقد تجسدت أزمة أبي شلاخ في أنه ظل يعيش على هامش الحياة، فابتدع لنفسه حواريته الخاصة واتخذ من السخرية والادعاء والزعم بالبطولة مدخلاً للحياة، ليقدم نفسه إلى متن الحياة التي لا تعترف إلا بأهل السلطة والمال. وهو ما جعل أغلب مزاعمه وأكاذيبه تتسم بالطابع السياسي والمالي تعويضاً عما ينقصه. وفي النهاية يوصله ادعاؤه وكذبه إلى الموت كرمز دال على بقاء شريحته الاجتماعية عند حافة الفناء، فليس لها إلا أن تحلم وتتخيل وتروي خيالاتها كعزاء أخير.

غير أن ما يجب أن نلتفت إليه هو حضور الشعر بكثافة عالية في الروايتين، مع تركيز واضح على استحضار الشعر الفصيح في العصفورية، والشعر العامي في أبي شلاخ البرمائي. إن الشعر في ثنايا الروايتين يؤدي دوراً تكثيفياً للأحداث، فيتحول من سياق القصيدة إلى سياق السرد. فالشعر الفصيح في ثنايا العصفورية يخرج من فضاء القصيدة بوصفها الغنائي إلى فضاء السرد ليكتسب بعداً درامياً متناغماً مع الأحداث. وإذا كان شعر العصفورية فصيحاً، فهو أيضاً مروي لشعراء آخرين وليس من إبداع الشاعر/ الكاتب، وهو ما نجد خلافه تماماً في أبي شلاخ البرمائي، حيث يأتي الشعر في سياق الأحداث السردية وليس من خارجها. فالشعر مصنوع لأغراض السرد. وهو ما يجعله خطاباً معتمداً في وجوده على العمل السردي.

* * *

هذان العملان يتجاوران ويفترقان، لكنهما يقدمان نمطاً من الكتابة السردية المختلفة في فضاء تجربتنا المحلية. فهي خروج صريح على الكتابة السردية التقليدية في نهجها وموضوعاتها. فهل لها من خصوصية محلية يمكن أن نربطها بتنامي التجربة السردية المحلية؟ سؤال يبدو صعب الإجابة، غير أنه من الضروري أن نسأل مثل هذا السؤال وخاصة أن هناك أكثر من خمسة أعمال سردية أصدرها القصيبي مما يؤكد أن كتابته للسرد ليست مجرد نزوة شاعر أراد أن يكتب سيرته الذاتية، بل إنه يكتب كمن يؤسس تياراً سردياً على مستوى الصياغة وعلى مستوى تناول الموضوعات. ويكفي أن نتأمل أبا شلاخ البرمائي وكيفية تناوله للطفرة النفطية من زاوية الذين أثروا واستغلوا وعاثوا في الأرض فساداً، وليس على مستوى تأثيراتها الاجتماعية كما نلاحظ في كثير من الكتابات الأخرى.

العصفورية وأبو شلاخ البرمائي عملان سرديان يحضران في كثير من سمات السرد وآلياته، ويفترقان في لحظة البحث عن معنى.

الهوامش والمراجع

1) القصيبي، غازي. أبو شلاخ البرمائ. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000، (ص 98).

2) المصدر السابق، (ص 98).

3) المصدر السابق، (ص 20).

4) المصدر السابق، (ص 205).

5) كيليطو، عبد الفتاح. الغائب: **دراسة في مقامة للحريري**. الدار البضاء: دار توبقال، 1987، (ص 49).

6) القصيبي، غازي. العصفورية. بيروت: دار الساقي، 1996 (ص 15).

* * *

البحث عن موضوع الإشهار شائق وشائك في نفس الوقت، شائق لأنه يمكن صاحبه من معرفة عميقة بمقومات لون تعبيري جماهيري، مافتئت أهميته تزداد يوماً عن يوم. وشائك لأنه مجال شاسع، تتوزعه مجموعة كبيرة من الحقول والوسائط المعرفية المختلفة (نفسية، اجتماعية، ثقافية، وحضارية..)، مما يجعل البحث فيه أقرب ما يكون لمغامرة محفوفة بالكثير من المخاطر والصعوبات.

ولتقليص حجم هذه المخاطر، وتأثيراتها السلبية المحتملة، قررنا حصر مجال دراستنا في جانب واحد بعينه، حدده العنوان الرئيسي بآليات الخطاب الإشهاري، أو ما يمكن تسميته بالوسائل التعبيرية المختلفة المعتمدة في تمرير الرسالة الإشهارية. مادام: (الإشهار يطمح لتعريف الجمهور بمنتوج ما، والعمل على دفعه لاقتنائه)[1]. وهو ما يعني، بعبارة أخرى، أن نجاح المشهر (le publicitaire) في مهمته، رهين بحسن اختياره للوسائل والآليات التعبيرية: (التي يرى أنها أكثر فعالية) لتمرير رسالته[2].

لذلك نعتقد، اعتقاداً راسخاً، بأن الخطاب الإشهاري، دوناً عن غيره من الخطابات الأخرى، يتميز ببناء محكم خاص، تتضافر مختلف مكوناته التعبيرية، بقصد تبليغ رسالة وحيدة ومحددة، لا يمكن، ولا ينبغي أبداً، أن يخطئها القارئ المستهدف (le lecteur cible)[*]، والزبون المحتمل (le client éventuel)، وإلا اعتبر ذلك دليلاً على فشله الذريع.

ومما زاد في ترجيح كفة دراسة هذا الجانب البنيوي الداخلي في الخطاب الإشهاري، على صعوبته، ما تعرفه الثقافة العربية الإسلامية،

لأسباب تاريخية عديدة لا مجال لذكرها(*)، من خصائص كبيرة في هذا المجال، انعكست آثارها السلبية واضحة على محدودية معرفتنا البصرية. لذلك نعتقد أن دراسة هذا الجانب بالذات تعد خطوة أساسية على طريق سد بعض هذا الخصائص.

ولأن الخطاب الإشهاري مفهوم عام يحيل على أنواع مختلفة، باختلاف الوسائط الإعلامية المستعملة، والموزعة بين: (ملصق، جريدة، سينما، راديو، وتلفزيون)[3]. بكل ما لذلك من تأثير كبير في تحديد أنواع الآليات التعبيرية الملائمة لكل وسيط. فقد كان لزاماً علينا حصر موضوع بحث آليات الخطاب الإشهاري في نموذج محدد بعينه، تفادياً لكل خلط أو تقصير من شأنهما الإساءة علمياً لقيمة الدراسة. لذلك قررنا، كما هو واضح من العنوان الفرعي، اعتماد الصورة الإشهارية الثابتة نموذجاً. لما لها، في تقديرنا، من خصوصيات تكوينية مناسبة لطبيعتها الفضائية الجامدة، تؤهلها لأداء وظيفة تواصلية محددة على الوجه الأكمل.

ف: (كيف تقول الصورة ما تقوله؟ وما هي الوسائل الموظفة لذلك؟)[4]، أو بعبارة أوضح: (كيف يأتي المعنى للصورة؟)[5]، وما هي آليات إنتاجه؟. أسئلة، من بين أخرى، سنحاول الإجابة عنها. على أن ستكون البداية بتحديد أنواع العلامات المتواجدة بالصورة، قبل الانتقال، بعد ذلك، لضبط كيفيات اشتغالها المختلفة، المباشرة وغير المباشرة، الظاهرة والخفية، الفكرية والفنية... إلخ.

يجمع أغلب المنظرين على اعتبار الصورة الإشهارية الثابتة فضاء لتقاطع علامات عديدة، مختلفة ومتكاملة، حددتها مارتين جولي (Martine Joly) في ثلاثة أنواع هي: (الصور - بالمعنى النظري لمصطلح علامات إيقونية - signes iconiques -... وأيضاً علامات تشكيلية -

signes plastiques – من ألوان، أشكال، وتأليف داخلي.... وفي أغلب الأحيان من علامات لغوية signesa lingustiques – أيضاً)[6]. لذلك فلا غرابة إذا ما وجدناها تصر على اعتبار اللاتجانس (hétérogénétié) خاصية تكوينية أساسية لفهم حقيقة الصورة عامة، والإشهارية خاصة، خلافاً لما يظنه البعض: (فما نسميه – صورة – هو شيء غير متجانس، بمعنى أنه يحوي وينسق داخل إطار (un cadre).. أنواعاً مختلفة من العلامات)[7].

حضور لا يمكن، بأي حال من الأحوال، أن يكون عفوياً ولا مجانياً، مادام كل شيء في الصورة – يتكلم –، و: (لا وجود للإيقون الأخرس أبداً)[8]، كما يقول بارت.

فما سر تواجد هذا الركام من العلامات المختلفة في فضاء الصورة الإشهارية الثابتة؟، وما الوظائف التعبيرية، المباشرة وغير المباشرة، الموكولة لها؟ وكيف تنتظم لتمرير رسالة معينة؟.

للإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها، لابد أولاً، من تحديد أنماط حضور كل صنف من العلامات السابقة، وضبط شكل (أو أشكال) اشتغاله. قبل الانتقال، بعد ذلك، لاستخلاص المحصلة الوظيفية العامة لتقاطع هذه العلامات في الرسالة البصرية ككل.

- 1/ العلامات التشكيلية (les signes plastiques): وتتمثل أساساً في مجموع العناصر التشكيلية المضافة للعلامة (أو العلامات) الإيقونية (التشخيصية/ figuratif)، والمساهمة معها في تكوين الصورة الإشهارية، من ألوان، لأشكال، فتأليف.. إلخ. ويعود الفضل في إبراز الأهمية التعبيرية لهذه الاختيارات التشكيلية لجماعة مو (groupe mu) البلجيكية، حين اعتبرتها، في بداية الثمانينات، أكثر من مجرد مواد تزيينية تكميلية للعلامة

الإيقونية. مادامت تساهم بقسط وافر في تحديد مضمون الرسالة البصرية (le message visuel) ككل.. كما سيتضح ذلك لاحقاً(*). فماذا عن كل عنصر من هذه العناصر؟ وما حجم مساهمته في توجيه المشاهد نحو قراءة محددة؟.

● **1/ الإطار (le cadre)**: من العلوم أن لكل صورة حدوداً مادية، تضبط، حسب الحقب والاتجاهات، بإطار. وحتى حين لم يكن الإطار موجوداً، فقد كان الإحساس به قائماً. مما يفسر العديد من محاولات تجاهله أو تناسيه، باعتماد الكثير من الإجراءات التقنية المتاحة، والمتراوحة بين إعادة وضع إطار داخلي للصورة، ومحو الإطار تماماً.

إجراءات تبدو ظاهرياً مجرد اختيارات تقنية، رغم ما لها في العمق من تأثيرات كبيرة على عملية تلقي الرسالة البصرية وقراءتها. وهكذا ففي حالة إلغاء الإطار، مثلاً، تبدو الصورة كما لو كانت مقطوعة وغير تامة، وكأن حجمها يتجاوز بكثير حجم الوسيلة الحاملة لها (support). وهو ما يعني، بعبارة أخرى، أننا إذا لم نتمكن من مشاهدة الصورة كاملة، فلأن صفحة الجريدة أو المجلة.. المنشورة بها، أصغر بكثير من حجمها. ومن ثم فما علينا لاستكمال النقص الحاصل في مكونات الصورة داخل المجال البصري المعروض (le champ visuel)، سوى الاعتماد على مخيلتنا الخاصة لتأثيث المجال الخارجي (le hors champ).

وبذلك: (يؤسس... غياب الإطار.. لقيام صورة منزاحة عن المركز (centrifuge)، ومحفزة على بناء تخييلي تكميلي)[9] كما تقول مارتين جولي.

أما حين يستعمل فضاء صفحة بيضاء إطاراً لصورة صغيرة

تتوسطه. فلغاية إحداث تأثير عكسي، يتمثل في سجن المشهد والمشاهد، وجذبهما نحو بعضهما البعض، في اتجاه المركز والدخول في عالم التخييل.

- **2/ التأطير (le cadrage)**: وهو غير الإطار، طبعاً، لأن هذا الأخير، كما سبقت الإشارة لذلك، هو: (حد المعروض البصري، بينما التأطير يقابل حجم الصورة، كنتيجة مفترضة للمسافة الفاصلة بين الموضوع المصور والعدسة اللاقطة (l'objectif)[10]. فالمعروف أن هناك ثلاثة أنواع من العدسات، لكل واحدة مواصفات تبئيرية خاصة تتناسب والأهداف التشخيصية للمصور.

فالعدسة المتراوحة بين 50 و58 مم، مثلاً، ذات تبئير عادي (focale normale)، يعيد المنظور لوضعه الطبيعي.

والعدسة الأقل من 35 مم، لها تبئير قصير (courte focale)، قادر على التقاط مجال بصري أوسع، مع ما يترتب عن ذلك من تصغير وإبعاد للموضوعات المصورة.

أما العدسة الأكثر من 65 مم، فتبئيرها طويل (longue focale)، ومجالها البصري ضيق، والموضوعات مضخمة وقريبة[*]. مما يعطينا فكرة تقريبية: (عن بعض الإمكانيات التي تقدمها مختلف هذه العدسات من أجل سيطرة أفضل على الفضاء الخارجي، وإنتاج تأثيرات مدهشة)[11].

- **3/ زاوية التقاط الصورة واختيار العدسة (angle de prise de vue et choix de l;objectif)**: واختيارهما حاسم في تقوية أو إضعاف الإيهام الواقعي للصورة في ارتباط وثيق بالأداة الحاملة لها (support).

فعلى مستوى زاوية التقاط الصورة، مثلاً، هناك ثلاث إمكانيات

مختلفة، لكل واحدة مواصفات تشخيصية وإيحائية معينة تميزها عن غيرها، وتضبط، بالتالي، شروط وغايات اختيارها.

ففي الزاوية العادية (angle de prise de vue normal) توضع العدسة أمام الشخصية أو المشهد المراد تصويره، وفي نفس مستواه. مما يقوي الإحساس بواقعية اللقطة، ويقربها أكثر من الرؤية الطبيعية. بخلاف الزاوية الفوقية (angle de plongée) حيث الصورة ملتقطة من أعلى، والعدسة مائلة نحو الأسفل، مما يعطي الإحساس بانسحاق وحقارة الشخصيات. وإن كان هذا لا يمنع، طبعاً، من استعمال هذه التقنية، أحياناً، لأغراض أخرى، وصفية أو سردية. أما الزاوية التحتية (angle de contre - plongée) المسخرة عادة لالتقاط صور الموضوعات من أسفل، فتوحي، عكس السابقة، بالعظمة والقوة والشموخ(*).

أما بخصوص العدسات (objectifs)، فإن ما يهمنا، الآن، من إعادة إثارتها، فيتعلق أساساً بوضوح أو ضبابية الصورة، كاختيار تقني لا تخفى أبعاده الإيحائية المقصودة.

إذ المعروف أن هناك عدسات (ذات تبئير قصير)، قادرة على التقاط صور دقيقة وواضحة على المستويين، الأمامي والخلفي، (le premier plan/ l'arriére-plan). مما يكسب الصورة على سطحيتها، بعداً إضافياً ثالثاً، يجعلها أقرب كثيراً للرؤية الطبيعية، ويعطي بالتالي الإحساس بواقعيتها.

في مقابل ذلك، توجد عدسات أخرى (ذات تبئير طويل)، تركز الرؤية على بعض عناصر الصورة فقط، وبذلك تسحق المنظور، وتعطي صوراً أكثر تعبيرية، تزاوج بين الوضوح (net) والتعتيم (flou)، بين الدقة والغموض. تقنية غالباً ما تعتمد لفصل

الموضوع عن خلفيته، وفك ارتباطه بعمقه الجغرافي، قصد إكسابه صبغة عامة، خلافاً للصور الملتقطة بعدسات أخرى ذات مواصفات تقنية مغايرة(*).

● **4/ التأليف وإعداد الصفحة (composition et mise en page)**: أو ما يسميه البعض، بتنظيم الفضاء (organisation de l'espace)[12]، ويهتم بالتوزيع الهندسي لمجال الرسالة البصرية الداخلي، لا بالنظر لأبعاده الإيحائية القوية فقط: (فقد يحدث أن يكون التعارض الملائم في لوحة يتعلق بتأليف الصورة، لا الموضوعات التي تعيد إنتاجها)[13]، وإنما لكونه، أيضاً، آلية تشكيلية أساسية معروفة بدورها الجوهري في تحديد تراتبية الرؤية (la hiérarchisation de la vision)، وتوجيه القراءة. لأن العين، كما يقول بول كلي (paul klée): (تعودت أن تسلك دائماً الطرق التي أعدت لها في العمل[14]، خلافاً لما يعتقده البعض من شمولية القراءة.

وهو ما يعني أن اتجاه القراءة، يحمل قيمة أساسية في استهلاك الإعلان الإشهاري. تختلف باختلاف الثقافات. فالقراءة من اليسار إلى اليمين مهمة عند الغربيين، بينما الشرقيون فيفضلون عنها القراءة من اليمين إلى اليسار... إلخ. عوامل من بين أخرى، تفرض على مصممي الإعلانات الإشهارية إيلاءها الأهمية المناسبة، لما تقوم به من دور خاص في توجيه رؤية المشاهد نحو المسارات والمساحات ذات شحنة المعلومات العالية في الخطاب: (فطريق المعنى وحيد، وإذا ما رسم بشكل مخالف، فلن يصل القارئ لنفس المكان)[15] كما تقول مارتين جولي.

وللتذكير فقد سبق لجورج بنينو (géorges péninou) أن خص

إكراهات القراءة، في علاقتها بالتشكيلات المفضلة (configurations privilégiées) للصورة الإشهارية، بدراسة مستفيضة، خلص فيها لأربع حالات، هي:

● أ/ **البناء المبأر (la construction focalisée)**: حيث خطوط القوة، من أشكال وألوان...، تلتقي جميعها عند نقطة محددة، تشكل وسيلة استراتيجيا لجذب رؤية المشاهد إلى حيث يوجد المنتوج (le produit).

● ب/ **البناء المحوري (la construction axiale)**: وتتميز عادة بوضع المنتوج على محور النظر، المحدد غالباً بوسط الإعلان.

● ج/ **البناء في العمق (la construction en profondeur)**: حيث يوضع المنتوج في الواجهة الأمامية لمشهد تأطيري عام يشكل خلفيته التزيينية.

● د/ **البناء التسلسلي (la construction séquentielle)**: ويقوم على الدفع برؤية المشاهد لمسح الإعلان ككل، قبل أن تقع عينه في النهاية على المنتوج. الموضوع غالباً في أسفل الجهة اليمنى للإعلان عند الغربيين. وفي أسفل الجهة اليسرى عند الشرقيين(*).

● 5/ **الأشكال (les formes)**: ما من شك أن للأشكال، كباقي الآليات التشكيلية الأخرى، أبعاداً أنتروبولوجية وثقافية، على صلة وثيقة بمعارف القارئ المستهدف ومقوماته الحضارية. رغم ما قد توحي به ظاهرياً من براءة زائفة، غالباً ما تنسينا: (أن صورة الواقع هي غير الواقع في الصورة)[16]. وأن هذا الأخير لا يعدو، في الحقيقة، أن يكون مجرد نتاج اختيارات تقنية معروفة لأداء دلالة محددة، تماماً كما أشارت لذلك، بحق، مارتين جولي قائلة: (كل هذه الاختيارات، وكل هذه المناورات تثبت أننا نبني الصورة، وبالتالي

دلالتها)[17]. حقيقة يصعب فهمها ما لم نتمكن من مشاهدة الصورة في ذاتها مجردة عما تمثله.

- **6/ الألوان والإنارة (les couleurs et l'eclairage)**: تأويل الألوان والإنارة، كتأويل الأشكال، ذو بعد أنتروبولوجي، يحيل في العمق على خلفية سوسيوثقافية محددة، رغم ما قد تكتسيه أحياناً من مظهر طبيعي، يخفي أبعادها التعبيرية المعروفة ويطمسها. بدليل ما تحدثه في المشاهد من آثار نفسية مختلفة، تعيده لنفس إحساس التجربة الأولى. فالأسود لون الحزن، والأبيض لون الصفاء، والأحمر لون العنف، إلى غير ذلك من الإيحاءات العديدة الأخرى، المدعمة لقصدية هذه الاختيارات التشكيلية في الصورة الإشهارية.

وإجمالاً فرغم صعوبة الفصل، جذرياً ونهائياً، بين الدلالة التشكيلية والدلالة الإيقونية في الصورة الإشهارية، فإن المقاربة السابقة، أظهرت، بما لا يدع مجالاً للشك، أن كل هذه الاختيارات التشكيلية اختيارات هادفة، تضمر أبعاداً إيحائية واضحة، وإن بدت أحياناً طبيعية، إنها ببساطة: (علامات مشحونة ومشكلة لضمان قراءة أفضل)[18]. لهذا فما على المشاهد سوى التمعن فيها، والعمل على استخلاص ظلالها الإيحائية المختلفة، قبل الانتقال لقراءة عناصر المكون الثاني.

- **II/ العلامات الإيقونية (les signes iconiques)**: تشكل العلامات الإيقونية مكوناً أساسياً من مكونات الصورة الإشهارية، لا باعتبارها الآلية الوحيدة المساعدة على - استنساخ - الواقع وتقديمه فقط، مادامت: (الصورة هي، أولاً، شيء ما يشبه شيئاً آخر)[19]. بل لما تضمره كذلك من أبعاد إيحائية عديدة ومتشعبة، غالباً ما تتجاوز نطاق التماثل المادي للموضوع المنقول: (لأن

الصورة تريد أن تقول أكثر مما تعرضه في الدرجة الأولى، أي على مستوى التصريح)[20].

وللاقتراب أكثر من خصوصيات هذا المكون الهام، نقترح تقسيم دراسته لمستويين، مختلفين ومتكاملين، هما:

- **1/ مستوى الموضوعات (les motifs)**: يتم فيه التركيز على الموضوع (أو الموضوعات) المصورة، مع وصف دقيق ومركز لجزئياتها، الحاضرة والمغيبة، وما تحمله من أبعاد تعبيرية محددة في سياق سوسيوثقافي معين. مادام: (حضور عنصر، كغيابه، يعد اختياراً، على التحليل أخذه بعين الاعتبار)[21].

- **2/ مستوى وضعية النموذج (la pose du modéle)**: ويتعلق الأمر بدراسة الطريقة الخاصة المعتمدة في عرض الموضوعات، وتوزيعها داخل مجال الصورة الإشهارية، أو ما يسمى بالسينوغرافيا (**la** scénographic) لتحديد أبعادها التعبيرية، وما تضمره من تسنينات (codes) سوسيوثقافية. فوضعيات شخصيات، مثلاً، في علاقاتهم ببعضهم البعض، يمكن تأويلها انطلاقاً من معطيات اجتماعية مضبوطة (علاقة عائلية، حميمية، عدائية،.. إلخ).

نفس الشيء ينطبق على الاختيارات الكلاسيكية المتبعة في عرض الشخصيات (النماذج)، وتقديمها للمشاهد. فعرض الشخصية من الأمام، كما لو كانت تنظر للمشاهد، يعطي الانطباع بوجود علاقة شخصية مباشرة بينهما. إحساس سرعان ما يختفي بمجرد استبداله بلقطة جانبية، تكشف عن وجود شخص ثالث وسيط يقطع حبل علاقتهما المباشرة، ويحولها لمجرد تأمل غير مباشر. بكل ما لذلك من انعكاسات متباينة على شكل الانخراط المطلوب من المشاهد. وهكذا: (ففي الوقت الذي تهيمن فيه الرغبة في الحوار وتبادل

الرأي على وضعية وجه لوجه الأولى، تسيطر الرغبة في المحاكاة في الحوار وامتلاك مؤهلات النموذج على وضعية - المشهد - الثانية)[22].

وبذلك يتضح أن تأويل الموضوعات الإيقونية في الصورة الإشهارية غالباً ما يقوم على أساس وساطة إجراءات إيحائية عديدة مؤسسة على مؤثرات مختلفة، تتوزع بين الاستعمالات السوسيوثقافية للموضوعات المصورة من جهة، وأشكال وطرق عرضها على المشاهد من جهة أخرى. وهو ما يعني بعبارة أوضح (أن مصدر تسنين صورة إشهارية يعود دائماً للتصورات اللاواعية لأناس مجتمع ما، أي طريقة نظرتهم للعالم، وبالتالي إيديولوجيتهم)[23]. وهو ما يتطلب مقاربة جديدة تقطع كلياً مع التصورات التقليدية السابقة، ونظراته الاختزالية القائمة على إسقاط البعد الشكلي/ الإبداعي في الصورة، وتحويلها لمجرد - استنساخ - حرفي للواقع. ناسين أو متناسين: (أنه لا يمكن العثور - على الأقل في الإشهار - على صورة حرفية - littérale - خالصة)[24]. وأن: (الأشكال والموضوعات تتداخل في العمل المنجز)[25].

- **III/ العلامات اللغوية (les signes linguistiques)**: أشرنا سابقاً إلى أن الصورة الإشهارية الثابتة تعتمد في تمرير رسالتها على مجموعة مختلفة ومتكاملة من العلامات، من بينها العلامات اللغوية. وتعود ضرورة حضور هذا المكون في بناء الرسالة الإشهارية لقدراته التواصلية الخاصة الكفيلة بسد الخصاص التعبيري الملحوظ في الوسائل الأخرى. وتحصين القراءة من كل انزلاق تأويلي محتمل، من شأنه الإخلال بالهدف الأساسي للصورة. حقيقة يكفي للتأكد منها التذكير بالفرقين الجوهريين الموجودين بين العلامتين، الإيقونية واللسانية:

الأول يتمثل فيما يسميه الباحث لويس بورشي (louis procher) ب: (الدلالة الهشة جداً)[26] للعلامة الإيقونية، مقارنة بمثيلتها اللسانية. خاصية يرجعها نفس الباحث لسببين اثنين:

أولاهما يرتبط بغياب العلاقة التوافقية بين الدال والمدلول في علم الصورة (iconologie)، عكس ما هو حاصل في اللسانيات: (فما نلاحظه فعلاً، هو أن نفس الدال يمكنه إدارة العديد من المدلولات، لأن كل مدلول ينقل، في الغالب، بكوكبة من الدوال. وفي هذه الكوكبة، يمكن لأي دال أن يصبح - دالاً بالنيابة - فقط)[27].

وثانيهما يهم الطبيعة الإيحائية القوية للإيقونة، كعلامة معروفة بتكوينها المعقد، لدرجة يكفي معها إحداث تعديل جزئي بسيط في إحدى مقوماتها (sémes) لتغيير دلالتها العامة ككل.

أما الثاني فيرتبط بقصور العلامة الإيقونية عن أداء بعض المهام التعبيرية الخاصة، كنقل أفكار الشخصيات وأقوالهم. مما يستوجب الاستعانة بالوسيلة اللغوية للتغلب على هذا النقص، واستكمال الأداء الوظيفي. تفادياً لكل ما من شأنه الإخلال بالرسالة الإشهارية، والزج بها في متاهات التأويل اللامتناهية المناقضة لطبيعتها.

لهذا فلا غرابة إذا ما وجدنا رولان بارت (R. Barthes)، يحدد، منذ أكثر من أربعة عقود، في دراسة رائدة بعنوان: (بلاغة الصورة/ la rhétorique de l'image)[*]، وظيفتين أساسيتين للرسالة اللغوية في الصورة الإشهارية:

الأولى: وظيفة الإرساء أو الشرح (la fonction d'ancrage ou la légende): وتتمثل في العمل على توقيف مسيرة تدفق معاني الصورة،

والحد من تعددها الدلالي (sa polysémie) عن طريق ترجيح أو تعيين تأويل بعينه، كما يحدث عادة في الإشهار الصحافي، مثلاً، حيث ترتهن وظيفة الرسالة اللغوية بتوضيح الصورة، وحصر كثافتها الإيحائية: (ففي هذا المستوى، إذن، تقوم اللغة بوظيفة تحديد المعنى الإيقوني الصريح، لتفادي أخطاء التعيين)[28].

والثانية: وظيفة تكميلية (fonction de relais): وتتجلى أساساً في المهام التعبيرية التكميلية العديدة الموكولة للرسالة اللغوية في الخطاب الإشهاري، مادامت الصورة، على غناها التواصلي تظل مجرد رسالة بصرية قاصرة عن أداء بعض المهام التعبيرية، ما لم تستعن باللغة. تماماً كما قد يلجأ: (النص أحياناً للصورة لإظهار ما يعجز عن تبليغه)[29]. ليتأكد بذلك الطابع التكاملي الوثيق القائم بينهما، لدرجة ذهب معها جان لوك جودار (jean Luc Godard) لتشبيه علاقتهما التلازمية: (بعلاقة كرسي بطاولة: إذا ما أردتم الجلوس للمائدة، احتجتم لهما معاً)[30].

غير أن هذا المظهر الوظيفي المباشر للرسالة اللغوية في الصورة الإشهارية، ينبغي، مع ذلك، ألا يحجب عنا مظهراً آخر غير مباشر، لا يقل عنه أهمية، ويتعلق الأمر بطابعها التشكيلي، أو ما تسميه مارتين جولي: (بصورة الكلمات/ l'image des mots)[31]. وما تحمله من إيحاءات تعبيرية، لا شك أن لها تأثيراً قوياً في توجيه القراءة، ورسم مسارها، كما نبه لذلك بحق إيتيان بويسنس (E Buyssens) في كتابه القيم (الاتصال والتمفصل اللساني/ la connunication et l'articulation linguistique) قائلاً: (لغتنا لها دلالة مزدوجة، فمن جهة توجد تلك التي نعطيها إياها إرادياً، والتي تعلمناها في المدرسة، والموجهة لتفهم من قبل متلقي رسائلنا. ومن جهة أخرى، هناك تلك الدلالة

التي نمنحها لها رغماً عنا، والتي لم نتعلمها، ويكتشفها عالم الخط (le graphologue)، الذي لا يهتم بمضمون الرسالة. الدلالتان تتجسدان معاً في نفس العلامات الخطية، وليس هناك من وسيلة لفصل التجلي اللاإرادي عن التواصل سوى التجريد). وهو ما يذكرنا بالمحاولات الكاليغرافية الرائدة لبعض الشعراء الغربيين، أمثال رامبو (Rimbaud) وأبولينير (Apllinaire). لذلك نعتقد أن دراسة الرسالة اللغوية لن تكون شاملة ما لم تحط بمستويين، مختلفين ومتكاملين:

الأول: يخص مظهرها التشكيلي (l'aspect plastique)، لما يلعبه هذا المظهر، بمختلف تجلياته، من دور هام في التحديد غير المباشر لمحتوى الرسالة. وهو ما دفع الباحث لوي بورشي للاعتقاد: (بأن شكل ونوع الطباعة المعتمدة، يبدوان لنا، عكس ما اعتقد بارت، أنهما يمتلكان ملاءمة سيميولوجية ما)[32].

وفي هذا الإطار، تكفي الإشارة إلى أن العلاقة التراتبية للطباعة، على ما قد يفصلها أحياناً عن محتوى المكتوب، تبقى مع ذلك فاعلة في تحديد مسار القراءة، عمودياً أو أفقياً، يميناً أو يساراً... حسب نوعية اللغة والثقافة. وبذلك تسهم، إلى حد كبير، في توجيه رؤية المشاهد وتبئيرها في أماكن محددة بعينها، غالباً ما يشكل اسم المنتوج مركزها.

كما أن اعتماد نمط معين في الطباعة يعتبر اختياراً تشكيلياً، تتجاوز قيمته التعبيرية الدلالة المباشر للعلامة اللغوية، لتشمل أبعاداً إيحائية إضافية، لا تخفى أهميتها. لأن الكلمة المعروضة بشكل ولون خاصين، في سياق سوسيوثقافي عام، غالباً ما تشهد المشاهد قبل قراءتها، والتعرف على مضمونها المباشر. تماماً كما يحدث مع المظهر التشكيلي للصورة. لهذا فلا غرابة إذا ما وجدنا الإشهاريين يستغلون هذا الاختيار، بكثافة عالية، لتحقيق أغراضهم التواصلية، كما لاحظ ذلك

صاحبا كتاب (دلالة الصورة/ sémantique de l'image): (فالإشهار والملصقات يلعبان على طريقة الطباعة، محولين الحروف، في الغالب، لأشكال تصويرية جذابة)[33].

أما **الثاني**: فيخص المضمون اللساني (le contenu lingustique)، وفيه يتم التركيز أساساً على محتوى الرسالة اللغوية المصاحبة للصورة الإشهارية، بهدف تحديد العلاقة التكاملية القائمة بينهما. وهنا لابد من الاعتراف بالدور الهام الذي تلعبه الدراسة المعجمية والتركيبية، نحوية كانت أو بلاغية، في ضبط آليات اشتغال اللغة، لمؤازرة الصورة، في مهمة الإيقاع بالمشاهد، وتحويله لزبون فعلي.

وبذلك يتأكد، بالملموس، ما قلناه سابقاً، في بداية هذه الدراسة، من أن البحث في الخطاب الإشهاري عامة، والصورة الثابتة خاصة، ممتع ومفيد. ناهيك عن كونه يشكل فرصة معرفية ثمينة لتجاوز النقص التاريخي الحاصل في ثقافتنا البصرية.

بيان الإحالات والهوامش

*) نص العرض الذي شاركت به في أشغال اليوم الدراسي المنظم من طرف مجموعة البحث في المعجم الأدبي والفني بكلية آداب القنيطرة، يوم 2002/4/7، في موضوع: الخطاب الإشهاري بالمغرب.

1) انظر: la nouvelle encyclipédie. éd. des deux cops d'or. 1976. tome. 13. p. 2468.

2) انظر: encyclopadia universalis. Drance. 1977.

*) يعرف القارئ المستهدف، تمييزاً له عن القارئ العادي، بكل شخص يسعى الخطاب الإشهاري للتأثير فيه،

انظر موسوعة مذكورة سابقاً، 1976، الجزء: 13، الصفحة: 2569.

*) انظر بهذا الخصوص دراستي كل من:

- فريد الزاهي: الإسلام والصورة، المفارقة والتأويل.

- محمد سدرة: وضعية الصورة في الثقافة العربية الإسلامية. ضمن مواد كتاب: الدور التربوي والتعليمي للصورة - الحكاية المصورة نموذجاً -، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، سلسلة ندوات. رقم 1992/3.

3) انظر: nouvelle encyclipédie. éd. Bordas . 1988. tome. 8. p. 4502.

4) انظر: M. Joly. introduction a l'analyse de l'image. éd. nathan université. 1993. p. 29.

5)انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 61.

6) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 30.

7) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 30.

8) انظر: G. Jean. approches sémiologiques de la relation texte-image dans les livers et albums pour enfants. in l'enfants. l'image. et le récit. éd. mouton. 1977. p. 4.

*) انظر: Groupe Mu. Traité du signe visuel. éd. seuil. 1992.

9) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 82.

10) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 82.

*) انظر: B. cocula et C peyroutet. Sémantique de l'image. Pour une approche méthodique des messages visuels. Librairie Delagrave. coll. G Belloc. 1986. p. 106.

11) انظر: B. cocula et C peyroutet. op. cit. 1986. p. 106.

12) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 83.

*) انظر: B. cocula et C peyroutet. op. cit. 1986. p. 105.

12) انظر: B. cocula et C peyroutet. op. cit. 1986. p. 89.

13) louis Porcher. introduction a une sémiotique des images. éd. Crédif. 1987. p. 88.

14) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 85.

15) انظر: L Porcher. op. cit. 1987. p. 107.

*) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 85.

16) انظر: L Porcher. op. cit. 1987. p. 115.

17) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 112.

18) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 61.

19) انظر: M. Joly. op. Cit. 1993. p. 30.

20) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 72.

21) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 44.

22) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 93.

23) انظر: L Porcher. Op. cit. 1987. p. 139/140.

24) انظر: L Porcher. op. cit. 1987. p. 129.

25) انظر: B cocula et C peyroutet. Op. cit. 1986. p. 28.

26) انظر: L Porcher. op. cit. 1987. p. 82.

27) انظر: L Porcher. Op. cit. 1987. p. 82.

*) انظر: R. Barthes. Rhétorique de l'image. Communications. 4. éd. seuil. 1964.

28) انظر: L Porcher. Op. cit. 1987. p. 193.

29) انظر: L Porcher. Op. Cit. 1977. p. 3.

30) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 101.

31) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 97.

32) انظر: L Porcher. Op. Cit. 1987. p. 195.

33) انظر: B cocula et C peyroutet. Op. cit. 1986. p. 35.

* * *

رغب إليّ الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين أن أعلق على العدد الرابع والأربعين من **علامات**، وهو خاص بـ «**قراءة النص**». ترددت قليلاً لأسباب من أهمها:

1 - إنني أعُدُّ نفسي لسانياً لا أديباً. وأخشى أن أجور على النقد والأدب.

2 - كانت درجاتي في المواد (الأدبية) أيام الدراسة الجامعية الأولى أدنى من الدرجات في المواد اللغوية. وهذا قد يعني (قلة الذوق الأدبي) في نظر المدرسين.

3 - وقد يعني أن مدرسيّ لهم دينهم ولي دين، بدليل أن بعض المواد الأدبية التي درستها على أيدي بعضهم درجاتها مرتفعة. وهؤلاء بعضهم ذو اتجاه لغوي وبعضهم ليس كذلك، مثل محمود علي مكي، عبدالحكيم محمد راضي، حسين محمد نصار، نبيلة هانم إبراهيم سالم، عبدالمحسن طه بدر[1].

4 - كنت أيام طيش الشباب أكتب القصة القصيرة، وبعد وقفة جادة مع النفس وجدت أنني لم أكن مميزاً فيها، وأن جماهير القراء لا ينقصها الغم، فتركتها. لذلك أخشى أن يكون قد ترسب في العقل الباطن حقد دفين يظهر في التعليقات.

وأما أن التردد لم يطل فللأسباب الآتية:

1 - أن اللسانيات في خدمة الأدب خصوصاً في عصرنا.

2 - أن العلم ليس له حدود يقف عندها. وأن الحجة الواضحة هي المطلوبة.

3 - لا علاقة للدرجات الجامعية بذلك، فعندك الشيخ محمد الغزالي - رحمه الله - كان تقديره العام «مقبولاً» ومع ذلك انتفع الناس بعلمه، في حين أن بعض أقرانه ربما وصل إلى «ممتاز» ولم نسمع عنه شيئاً مفيداً.

4 - إن كان حقد دفين فلا بأس به، فلعله ينشر فضائل طويت، وأتيح لها لسان حقود، كما قال أبو تمام.

وأخيراً أنهي المقدمة الطللية بأن الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين هو الجاني على القراء إن أخفقت في محاولتي هذه، وأسأل الله أن يجنبه هجران هؤلاء الباحثين الأجلاء، آمين!

[1]

أبدأ بالقول: إن هذه العدد/ الندوة عدد دسم يكفي لأن يكون غذاء حولٍ كامل، وهو غذاء متنوع، كيف لا وقد جاوزت صفحات المائدة ألفاً ومئتين! وجاوزت الأبحاث الثلاثين عدّاً! هذا بخلاف المداخلات، وكل باحث قد أفنى حولاً كَريتاً من عمره في تأليفه. والخلاصة: إنني مثل خِراش الذي تكاثرت عليه الظباء، فما درى ما يصيد. لذا سأترك بعضَ الظباء/ الأبحاث، وأحاول التحاور أو التعليق على بعض آخر منها.

تتميز الأبحاث كافة بالجدية، رغم التداخل في محتوياتها، وإن شئت قلت: «والتناص بعضها مع بعض»[2] وفوق هذا أتيحت لها طباعة كادت تخلو من الأخطاء إلا ما لابد منه كي لا تصاب بالعين، وأكثرها من نوع لا يخفى على فطنة القارئ. لذلك لن أقف عليها باستثناء ما كان في الأعلام أو كان مما يغير المعنى، كذلك لن أنظر في (المداخلات) التي قد تسجّل على علاتها وما فيها من انطلاق بالحديث العامي، وهذا أمر لم يفت تحرير المجلة؛ فنبهتْ عليه، وإن فاتها في بحث حسن البنا عز الدين أن تميز التوكيد الذي أراده بقوله (التوكيد من عندي).

ذكرت هيئة التحرير أنها دعت اثنتي عشرة باحثة للمشاركة؛ لكن أربعاً فقط هن المشاركات، فإن كانت المشاركة تعني الاشتراك ببحث فهذا يسلم لها، وإن كانت تقصد المداخلة والنقاش فالنصاب متوفر. لكن يظل التساؤل قائماً: أين بحث فوزية بريون؟ وأين بحث سعاد المانع؟ خصوصاً أن في المجلة مداخلات من الآخرين على بحثيهما؟ (انظر ص 890-895، 1145-1156) ولهما ردود على المداخلات (انظر ص 897، 1065، 1161). أهو استضعاف للولايا؟ أم إن في الأمر سهواً أو سراً[3].

[2]

عبدالله بن عبدالرحيم عسيلان: تجربة المرزوقي في شرحه وقراءته لأشعار وحماسة أبي تمام.

الباحث ممن وقفوا جهودهم على الحماسة وشروحها من قديم. وهو يبغي إبراز أهم السمات والظواهر التي تفتقت عنها (عبقرية) المرزوقي في شرح الحماسة. وأعتقد أن بحثه هذا لا جديد فيه غير ما قدمه هو، وباحثون آخرون، في هذا الباب إذا استثنينا إشارته إلى أن القاضي الجرجاني سبق المرزوقي إلى الكلام عن عناصر (عمود الشعر)، خصوصاً الأربعة الأولى: (1) شرف المعنى وصحته. (2) جزالة اللفظ واستقامته (3) الإصابة في الوصف. (4) المقاربة في التشبيه.

بقي أن الباحث في (هـ 1) يذكر أن طبعة الشرح الثانية كانت عام 1968، وكان حقه - وهو يعلم ذلك لا شك - أن يذكر الطبعة الأولى عام 1951م.

وفي الهامش نفسه يذكر للمرزوقي «شرح المشكل من شعر أبي تمام» ويقول: منه نسخة في معهد المخطوطات. وأقول: إن الكتاب مطبوع

عام 1987م بتحقيق خلف رشيد نعمان، بيروت: عالم الكتب. وعنوان النشرة «شرح أبيات أبي تمام المفردة».

* 34- 5 للأثرم بن أبي عبيدة. وصوابه: للأثرم وأبي عبيدة.

[3]

محمد بن مريسي الحارثي: قراءة النص في التراث النقدي العربي.

يبحث في مفردة نقدية واحدة (الديباجة) مع الفلسفة التي أحاطت بها، وناقش باحثين محدثين في آرائهم، منتهياً إلى توثيق العلاقة بين جماليات الديباجة لغة وبعض الفنون كالنقش والتلوين وحسن الصوت. ولا يضير سينية البحتري أن جاءت ثلاثة ألفاظ معدولة عن وجهها بسبب الطباعة.

[4]

محمد العيد الخطراوي: ثلاث نماذج تطبيقية لمحاورة النص.

ختم الباحث كلامه بالقول «رحم الله من أهدى إليّ عيوبي، وبذل جهداً في محاورتي حواراً هادفاً بناءً، لا عواصف فيه ولا أنواء» 1هـ.

ونبشر الباحث أننا فاعلون مع العجز عن الحوار لضيق المجال، ونقول: إن العنوان فيه خطأ وصوابه «ثلاثة نماذج». وإضافة إلى ذلك ففيه:

1 - إطالة في ذكر بدهيات قال عنها «أشياء مهمة» وصلت إلى أربع صفحات.

2 - النقول كثيرة من الكتب القديمة، قد يصل النقل الواحد إلى صفحة كاملة، مع أن الإشارة إليها أولى.

3 - أحكام مبالغ فيها مثل قوله (ص 188): تعتبر قصيدة (أنت الرياض) لغازي القصيبي **من أجمل ما كتب هذا الشاعر، بل من أروع اللوحات الشعرية المنجزة** في الشعر السعودي بعامة، كما تعد في مقدمة الشعر العربي المعاصر، بنية ومضموناً وأدوات فنية متميزة..... 1هـ.

وأخشى أن أقول العكس، وأن الشاعر لو سئل لما أجاب هذا الجواب.

4 - نسبة قصائد وأشعار لغير قائليها. ففي (222-8): وتغني أم كلثوم في قصيدتها **وإن** مرّ يوم من غير رؤياك * ما ينحسبشي من عمري. والصواب أن القصيدة - وعنوانها عوّدت عيني - لأحمد رامي. وأن بداية البيت (وِن) بغير همزة. وفي الصفحة نفسها ينسب للإمام الشافعي:

نعيب زماننا والعيب فينا وما لزماننا عيبٌ سوانا

والصواب أنه لابن لنكك كما في يتيمة الدهر للثعالبي مع أبيات أخرى.

وفي الختام أقول إنه جعلني أتعاطف مع النص القديم (جبيهاء الأشجعي) وأخفق في محاورته للنصين الحديثين؛ للقصيبي والشابي.

[5]

عبدالمحسن القحطاني: المصطلح الاستعلائي: قراءة في مفاهيم السجال النقدي.

أحسن كل الإحسان بقوله «قراءة»، وكانت الدراسة مركزة على **معارك** العقاد وطه حسين وجيلهما، وتوصل إلى أنها لم تفد النقد ولا الأدباء أنفسهم.

فأما عدم إفادتها للنقد فغالباً نعم، وأما الأدباء فاستفادوا الشهرة القائمة على العنف والسخرية والسباب ولي أعناق الحقائق.

وفي (ص 236) يذكر أن النقد العربي القديم كان حذراً في مناقشاته، إذ توجه للنص ولم يتوجه لقائله أو توجه للقديم والجديد. فكان النقاد يستعملون مصطلحات نقدية تميل للحوار مثل: الموازنة، الوساطة، الإنصاف، وأقسى لفظة الخصومة.. 1هـ.

ونقول: ليس هذا على إطلاقه. صحيح إنهم لم يستخدموا كلمة (معركة) لكن هذا لا ينفي حدة الألفاظ التي لا تكاد تختلف عن مثيلاتها عند أحفادهم. خذ مثلاً كلام الصاحب بن عبّاد عن شعر المتنبي وسخريته منه ومن شخصه، وتأمل في كتاب كامل للتوحيدي جعله وقفاً على الوزيرين البويهيين[4]. وغير ذلك كثير.

وفي (ص 241) يتحدث عن مدرسة الديوان التي تضم العقاد والمازني وعبدالرحمن شكري. وهذا في رأينا خطأ. فهل سموا أنفسهم كذلك؟ الجواب: لا. هل الهجاء المر الذي صبه المازني على شكري في «الديوان» بموافقة من شكري؟ الجواب: لا. هل يوافق شكري الاثنين في أفكارهما؟ لا تتسرع فتقول نعم، لأن هذا التشابه موجود عند الشعراء الذين نشروا أشعارهما في مجلة أبوللو. فهل أصحاب أبوللو من مدرسة (!) الديوان؟

وسيتكرر الحديث عن (ثلاثي) مدرسة الديوان في الأبحاث اللاحقة، فلا نكرر.

[6]

نورة الشملان: تعدد القراءات في تراثنا الشعري.

نية الباحثة حسنة لكنها لم تتحقق؛ فقد أطالت دون مسوغ الحديث

عن جذر القراءة والتفسير والشرح والتأويل، حتى وصل بها الأمر إلى تعريف (علم القراءات)! مع أنه شيء مختلف تماماً عما ترومه، وعرجت على اختلاف القراءات (!) في آية المسح على الرجلين، مع أن القراءة سنة كما قالوا. واكتفت بنقول محفوظة عن التراث، مختتمة ورقتها بنموذج «ولما قضينا من منى....».

وكانت العبارة تستغلق عليها، فتأتي بعدة أفكار دفعة واحدة، ولا رابط يضم هذه الأفكار، ولا إجماع عليها. خذ مثلاً (ص 311 ف 1): «واهتمام المسلمين بالقرآن دفعهم إلى الاهتمام بلغة القرآن. فظهرت الدراسات اللغوية التي **كانت** من مهامها التصدي لكل لحن يرتكب في قراءة القرآن. وتكاثرت المؤلفات اللغوية والنحوية وانقسم أصحابها إلى مدارس؛ مثل: مدرسة البصرة ومدرسة الكوفة ومدرسة بغداد والمدرسة المصرية. وكل هذه الجهود بذلت للتوصل إلى قراءة صحيحة للقرآن» 1هـ.

وأقول:

1 - ذكر المحدثون أسباباً وقصصاً عن نشأة الدراسات النحوية، لكن لم يذكر أحد أن هذه الدراسات مهمتها (التصدي لكل لحن...)، فهل كتاب سيبويه من هذا النوع؟

2 - هل (تكاثرت) المؤلفات ثم انقسم أصحابها؟ أم ظهرت المدارس وكثرت المؤلفات؟

3 - القول بوجود هذه (المدارس) أمر غير مسلم به عند الباحثين، والذي عليه الاتفاق وجود مذهبين: بصري وكوفي. أما البقية فمختلف عليه، وإلا قلنا بمدارس جغرافية.

4 - إذا كانت كل تلك الجهود بذلت للتوصل إلى قراءة صحيحة للقرآن، فماذا كان المسلمون يفعلون في صلاتهم؟ ثم أليست القراءة الصحيحة مصدرها الرواية أولاً.

وتبقى بعض الأمور الطباعية التي شوهت الشعر وغيره.

(320-4، 5)

وكم من عائب قولاً صحيحاً وآفته **في** الفهم السقيم

ولكن تأخذ الآذان منه على قدر القرائح **والعلوم**

والصواب (من) و(الفهوم).

(320-10) بيت زهير المشهور قافيته خطأ، وينقصه كلمة (عِرضِه).

(320-2 من أسفل) ويحكم الآلام على أن يغلبني مثل هذا.

الصواب: وَيَحكُمْ! أُلامُ....

(321-14) القاضي الجرجاني (ت 471هـ). لكن صوابه: هذا تاريخ وفاة عبدالقاهر.

(330هـ 1) عبدالسلام **بن عبدالعالي**. صوابه: بنعبدالعالي (كما يريده صاحبه).

(333 هـ 31) مطبعة هنية: صوابه: هندية.

(334 – هـ 42) جاء أن ديوان المتنبي شرح أبي البقاء العكبري.

وهذا الخطأ لا تنفرد به الباحثة، بل هو شائع عند الكثيرين، مع أن المرحوم مصطفى جواد منذ خمسين سنة قد أثبت من خلال الشرح ووقائع وملابسات أخرى أنه لا يصح أن يكون لأبي البقاء الحسين بن عبدالله العكبري (ت 626هـ)، ورجح أن يكون لعكبري آخر هو ابن عدلان الموصلي.

ورغم ذلك استمر طبع الشرح وسرقته أيضاً بعد أن كتب عليه: تحقيق مصطفى السقا وعبدالحفيظ شلبي وإبراهيم الإبياري (!). وجاء الباحث خلف رشيد نعمان (1989) في مقدمة تحقيقه «النظام في شرح

المتنبي وأبي تمام»[5]. وأعاد هذه القضية جذعة ابن المستوفي الإربلي فقال إن المصنف - وهو من رجال القرن السابع - أفاد من الشروح السابقة لديواني الشاعرين. وأن المحقق عندما كان يرد لفظ «العكبري» في الشرح يسارع إلى «التبيان في شرح الديوان» المنسوب إليه، والذي تحدث عنه مصطفى جواد، فلا يجد الكلام في موضع البيت، وتكررت الإشارة، وتكرر عدم وجودها.

(334 - هـ 48) أأن زمّ **أجمالُ** وفارق **حيرة**.

صوابه: أجمالٌ، جيرة (بالجيم).

(334 - هـ 60) **تحقيق ت هـ رتز. صوابه**: تحقيق هـ. ريتر. ولا يخفى أن (هـ) اختصار هلموت.

[7]

السيد إبراهيم: اتجاهات غير تقليدية في قراءة القدماء للنصوص

كعادة الباحث في طرق مناطق لا يجتازها الباحثون، وإن مروا بها مرّوا عجلين. يتحدث السيد إبراهيم عن ثلاثة أنماط غير تقليدية في قراءة النصوص عند القدماء.

النمط الأول: تعاملُ شاعرٍ قديم مع شعرِ آخر سابق عليه، باستخدام بعض تقنياته الفنية وأجزاء من بعض أبياته، لكن الشاعر الجديد، مع ذلك يرسم رؤية مغايرة. وضرب مثالاً وافياً من حيث التحليل لكعب بن زهير وقراءته قصيدة لأوس بن حجر التميمي.

والنمط الثاني: يتمثل في أخبار الشعراء القدماء التي يمكن أن تكون قراءة متعمقة لأشعارهم، وكانت أخبار امرئ القيس وذي الرمة مجالاً لتناوله.

والنمط الثالث: شروح للشعر تصرفها عن ظاهر اللفظ وما يحتمله، وتوجه الشرح إلى آفاق جديدة من المعاني، وهي رمزية مبيتة - كما يقول - وتناول شرحاً لـ «بانت سعاد» للشيخ أحمد بن بدير القدسي، يوجه الألفاظ والمعاني توجيهاً صوفياً، كما تناول شرحاً للشيخ أحمد السجاعي يتناول فيه أنشودة من أناشيد الصبيان في الريف المصري. وهذا النمط الأخير سماه تفسيراً رمزياً وأردفه بأليجوري ومَثَلي.

كان البحث محشواً بالفوائد، إذ على الطريق نعا على بعض المتعاملين مع الشعر الجاهلي عدم جديتهم، ومر بالتفسير الشفوي للشعر الجاهلي، وامتداد التفكير الرمزي إلى مجالات أخرى في الثقافة العربية الإسلامية.

ونلاحظ أن الباحث قد ألمح إلى وجود مدرسة فنية في الشعر الجاهلي رأسها أوس بن حجر. وهذا أمر لاحظه قدماؤنا عندما ذكروا أن زهيراً تلميذٌ لأوس، وكعب تلميذ لأبيه، والحطيئة تلميذ لكعب، وهدبة تلميذ الحطيئة وهؤلاء التلاميذ رواة لأشعار أساتذتهم. أما المحدثون فقد ذكروا وجود المدرسة ومنهم طه حسين، ثم كانت مدرسة زهير في العصر الجاهلي والإسلام موضوعاً لرسالة الماجستير التي تقدم بها سيد حنفي حسنين إلى آداب القاهرة 1958، ثم أفرد لها فصلاً في كتابه «الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية»[6].

كما نلاحظ أنه أورد مقاطع أنشودة الأطفال، كل مقطع في سطر، والأصوب أن يجعله في شكل رباعية أو (سونيته) كما يسميها:

أبو قردان زرع فدان

ملوخية وباذنجان إلخ.

ولاحظنا أنه ضبط كلمة الجُندي - بضم الجيم. فإذا لم يكن النص

في المصدر مضبوطاً فإني أرجح كسر الجيم، لأني سمعتها في الريف المصري مكسورة، ثم لورود الكلمة في كتب التاريخ والأدب، في العصر المملوكي بهذا الضبط، ومعناها هناك: الضابط أو ما كان في درجته وليس الفرد العادي.

بقي أن أقول إن هناك نمطاً رابعاً من القراءة غير التقليدية، هي قراءة النص العامي كقراءة الشرّاح المتأخرين للأشعار الفصيحة، لكنها قراءة ساخرة سخرية قد تصل إلى حد الغلظة. ومن ذلك ما ورد في «نزهة النفوس ومضحك العبوس» لابن سودون البشبغاوي (ت 896هـ)، وكتاب «هزّ القحوف شرح قصيد أبي شادق» ليوسف الشربيني (ت ح 1097هـ).

[8]

محمد مهدي غالي: قراءة الشعر القديم، مصطفى ناصف نموذجاً.

كنت أظن - وبعض الظن إثم - أن البحث سيكون مناقبياً عن العلامة الذواقة مصطفى ناصف. وحمدت الله أن خاب الظن الآثم؛ ذلك أن الباحث نظر في أهداف القراءة عند ناصف - وهي موجودة في مؤلفاته - فرآها أهدافاً متضافرة هي: (1) البعد الوجودي لإعادة قراءة الماضي. (2) وفكرة النهضة. (3) وإعادة تشكيل الماضي والتراث. (4) ورفع الظلم عن الشعر الجاهلي، الذي رأت القراءات السابقة له أنه شعر ساذج بدوي لا عمق له. (5) وهناك بعد قومي للقراءة من حيث هي سبيل لاستعادة العربي ثقته بنفسه.

بعد ذلك نظر في إجراءات ما قبل القراءة، ثم حتمية أن تكون علاقة صوفية بين القارئ والعمل الأدبي تصل إلى حد التقمص، الذي يفتح الأسرار ويكشف عن الكنوز. لكن التعاطف لا ينبغي أن يقوم على حساب التخلي الكامل عن ذات القارئ.

وبعدها نظر في خطوات المنهج (الناصفي) القائمة على طبيعة الرمزية للعمل وتعدد مستوياته بين ظاهر وباطن، والاستناد إلى الحدس، وقد يذهب إلى (مفتاح العمل) الذي يضيء أعماق النص.

لكن ناصفاً لا يطبق منهجه آلياً، بل إنه ينوع فيه، فهو تجريب ومغامرة في كل مرّة. ويذهب الباحث إلى أن هذا التجريب يوقعه في تضارب. فتارة يكون حصان امرئ القيس - في المعلقة - هارباً من خطر، وتارة يكون الحصان دائباً كي ينزل المطر، وفي قراءة ثالثة يكون الحصان جامعاً للمتناقضات فهو مثلٌ للبؤس والبطولة.

ويرى الباحث أن ناصفاً قد يصدر أحكاماً على الشعر الجاهلي يغيب عنها اختلاف التجارب واختلاف الشعراء، ويؤدي سعيه إلى ثبات فرضيته ألاّ يلتفت إلى الكلمات التي لا تحقق له ما يريد، وقد يربط بين أجزاء النص وصوره ليستنتج منها ما يريد فرضاً لفرضياته، وقد لا يستند التأويل إلى قراءة صحيحة للشعر أو تمثل لرموزه، وكثيراً ما يقفز إلى التأويل دون استناد إلى استقراء صحيح للشعر.

ولا يدفعنا إعجابنا بالبحث، مع عميق احترامنا لمصطفى ناصف، إلى إغفال خطأين وردا (ص 410): «فإن هذا الحصان نفسه يظهر في قراءة أخرى ولا غاية تشغله **منكفئ** على ذاته، **مكتف** بها». فالصواب: منكفئاً.... مكتفياً.

[9]

عالي بن سرحان القرشي: تشكيل بيئة حركة ذهنية النص (الأمثال، نموذجاً)

بحث قصير ينطلق من مسلمة أن النص حركة مستمرة تتجدد الطاقة الموجودة فيه، ويظل تلقي المستقبل وتأويله مرهوناً بظرف محدد،

ومع ذلك يظل حاملاً لتلك الرؤية التي لاصقت استقباله، ثم تنمو هذه الاستقبالات.

اختار الباحث الأمثال، نموذجاً لقوله، وبالتحديد الأمثال التي صاحبت حكاية جذيمة الأبرش والزباء، مكتفياً بالسياق التأويلي، منصرفاً عن السياقين الحر والوظيفي، منتهياً إلى أن القراءة الجمعية للنص ينبغي أن لا تهمل في ظل الانشغال بالقراءة الفردية.

وإذا كنا مع الباحث نتفق في آراء، فإننا نخالفه في قوله إن لغة المثل قد أحيطت بالعناية فلا تغير ولا تبدّل. ورأيه هذا هو رأي أكثر دارسي الأمثال، لكننا نرى أن المثل الذي هو عبارة قصيرة تحمل حكمة وتشبيهاً ضمنياً، يتعرض للتبديل. فأمامنا كتب الأمثال الفصيحة تورد عدة صيغ للمثل الواحد، فإن قلت: اختلاف رواة، قلنا: الرواة مستخدمون للمثل، وتغيَّر بعددهم، إن سمحت بنيته بأكثر من ذلك. بل إن الباحث أورد «لمكر ما جدع قصير أنفه» وهو في مصادر أخرى «لأمر ما...». وإذا تركنا الأمثال الفصيحة وجئنا إلى أمثال العامة في كل قطر، وجدنا هذا التبديل. وإليكم (مثلاً) يمنياً:

ذي ماشو داري، يِقُل بِلسِن

الذي ماشو داري، يقل بلسن

اللي ما يدريش يقل بلسن

اللي ما يعرفش يقول بلسن(7)

[10]

جودت كساب: التكامل والتماثل في معلقة امرئ القيس

يرى أن الشعر الجاهلي استعصى على مقتحمي أسراره، فرفض

قراءات كمال أبو ديب ونصرت عبدالرحمن وريتا عوض، ورآها قراءات تأويلية تحمل النص إلى الفكر والاعتقاد، ولا تصل إلى الفكر والاعتقاد من النص. وتبين له أن المعلقة مبنية **بناءً صارماً** على مقولتي: التكامل والتماثل. ثم راح يحللها بوحداتها الست حسبما زعم.

ولم أر صرامة في المعلقة، ولا جمالاً في التطبيق من الباحث الذي قال في البداية «وجاء تكليفي في الجامعة التونسية بتدريس مادة الأدب الجاهلي **للاحتكاك اليومي بالنص**» 1 هـ.

ولا ندري، علم الله، كيف (يحتك) (يومياً) بالنص. أيبدأ بعد صلاة الفجر بقراءة مقطعين أو ثلاثة من شعر امرئ القيس، وعندما ترتفع الشمس، يحتك/ يقرأ - 3 - أبيات لعنترة، ثم عند الهجير يقرأ أربعة أبيات لساعدة الهذلي.. وهكذا يظل في (احتكاك) مع الشعر الجاهلي حتى يغلبه النوم؟

[11]

جريدي المنصوري: الأحلام والتفكير الرمزي

بحث ممتع عن الأحلام بوصفها نصوصاً سردية كانت غائبة عن الوجود الأدبي. والباحث يرود مناطق علمية شتى بأسلوب سلس شائق، وينتقي شواهده بذكاء ولطافة، مع أنه بدأ البحث بعبارة معقدة نوردها دون تعليق: «هذه الدراسة تتناول نص الحلم باعتباره نصاً أدبياً سردياً، وهي **تدخل في نقد النقد من خلال مسألة نقص النقد**»!

وهناك هنات لغوية:

8-658 «وليس تعدد تفاسير الحلم الواحد واختلاف العلماء في ذلك **إلا دليلاً**». صوابه: إلاّ دليل.

17-644 قيس بن الخطيب. صوابه: قيس بن الخطيم.

668 – ف 4 أورد الباحث أن الطفل إذا سقط سنه «فيقول له الأهل: ارمها لعين الشمس وقل: يا عين الشمس خذي سن حمار واعطيني سن غزال» وهذه الظاهرة موجودة في اليمن. والطريف أن ابن أبي الحديد (ت 656هـ) ذكرها في شرح النهج، فقال: «الغلام إذا سقط له سن أخذها بين السبابة والإبهام، واستقبل الشمس إذا طلعت، وقذف بها وقال: يا شمس أبدليني بسن أحسن منها»[8].

672هـ 4 ترجمة عيسى **الكاعوب**. صوابه: العاكوب.

[12]

عزت خطاب: النص المترجم

692-20 تنتابه حالة من الخُبْل. صوابه إما الخَبل (بفتح الخاء وسكون الباء) أو الخَبَل بفتحتين.

692-22، 23 يتحول بعض الرجال إلى ذئاب في الليالي البيض التي يكون فيها القمر بدراً وذلك عندما يتعرضون **مباشرته** إلى أشعته. صوابه: مباشرة.

695-12 قام بالترجمة الأولى الشاعر **سرجون بولس**. صوابه: سركون بولص.

[13]

لمياء باعشن: المنهج الأسطوري في النقد العربي الحديث.

أخذت الباحثة على عاتقها مهمة الكشف عن ملامح هذا المنهج، بتقصي جذوره التأسيسية، حتى إخراجه إلى حيز الوجود، وتناولت عقبة المصطلح وكيف ولد على أيدي علماء النفس، ثم رأي علماء الاجتماع في الأسطورة، وكيف انتقلت الأسطورة إلى وسط بين الإناسيين والبنيويين،

وأثر إليوت في توظيفها في الشعر، ثم كيف أثرت قصيدته (الأرض اليباب) في شعراء العرب، والجدل الدائر حول وجود الأساطير أو عدمها عند العرب. وكيف ظل مصطلح الأسطورة مضطرباً عند نقاد العرب، ثم ذكرت بعض من كتبوا عن الأسطورة والشعر العربي، وكيف أن النقد الأسطوري لم يفلح في بلورة ملامح منهجية خاصة به.

ورغم كثرة المقالات حول هذا الموضوع، خصوصاً في **علامات**، فإن هذا البحث ليس ترديداً للسابق وإن أفاد منه.

وتبقى بعض المؤاخذات التي ينبغي للبحث أن يبرأ منها:

2-710 «فليس هناك **نقداً روائياً** ولا **نقداً مسرحياً** ولا **نقداً ملحمياً**، فقط **نقداً أسطورياً**» الصواب: يرفع كل هذه المنصوبات.

2-712 من أسفل: باعتبارها **جزء مكون**. صوابه: جزءاً مكوناً.

20-713 د. نزار سود العيون. صوابه: د. نزار عيون السود.

13-720 المساحة **المختفية**. صوابه: المختفية.

723 ف 2 ذكرت الباحثة أسماء نقاد اهتموا بالطبيعة الشعرية للأساطير، كان من بينها خليل أحمد خليل في «مضمون الأسطورة في الفكر العربي». والمؤلف مصنفه ردّ كل عقائد المسلمين ومناسكهم من حج وعمرة وأضحية وغير ذلك إلى ممارسات وثنية، للأسف الشديد. والكتاب صادر عن دار الطليعة ببيروت فإن كان فيه علم - من أي نوع - أو شعر أو نقد فني، فحاسبوني.

7-727 سيكتشف أنه بالفعل **منهجاً أسطورياً**. صوابهما بالرفع.

[14]

أحمد صالح الطامي: الشاعر العربي الحديث وقراءة التراث الشعري.

العنوان صوابه: صلاح عبدالصبور وقراءة التراث الشعري».

[15]

محمد ربيع: النظرية اللغوية العربية في المرايا.

في 53 صفحة يتناول الزميل محمد ربيع الغامدي مشروع عبدالعزيز حمودة النقدي في المرايا المحدبة والمرايا المقعرة، خصوصاً ما زعمه صاحب المشروع عن نظرية لغوية عربية، ورأى أن حمودة أخطأ الطريق عندما بحث عنها لدى البلاغيين وترك اللغويين والنحاة، وأنه أخطأ ثانية عندما جعل ثنائيات سوسير متكأ له... إلخ. هذا النقد.

وأنا أوافق الزميل في أغلب ما طرح، وأضيف إن حمودة كان ينقل بالواسطة عن قدمائنا، ويرى بعيون هؤلاء الوسطاء المحدثين، وكأنما ضاق عليه الوقت ليبحث بنفسه عن بغيته. كذلك لا أدري كيف غفل صاحب المرايا عن كتاب عبدالحكيم راضي «نظرية اللغة في النقد العربي»، ففيه اجتهاد مشكور عن رؤية النقاد القدماء لهذه اللغة، وهو ينقل من النصوص القديمة مباشرة. فإذاً كيف يسوغ له الزعم أنه (سيحاول)، وهناك من فعل. بل أعجب من ذلك أن حمودة استسلم تماماً للنقل عن محمد عابد الجابري دون نقد ولا رأي، مع أن آراء الجابري في اللغة العربية وعلمائها سيئ.

بقي أن أقول إن العرب ليس لهم نظرية واحدة بل نظريات، ولست موافقاً للزميل الغامدي بأن وصف النظرية اللغوية بالعربية خطأ، فهاهم المحدثون يتحدثون عن المدرسة الوصفية الأوروبية واختلافها عن الوصفية الأمريكية، وهناك حديث عن مدرسة لندن ومدرسة براغ ووصفوا نظريات لغوية وغير لغوية باليونانية والهندية.. إلخ.

[16]

سلطان سعد القحطاني: قراءة النص النقدي عن الرواد

الرواد الذين تناولهم: طه حسين والعقاد ومحمد مندور، ولا ندري كيف فاته حسين المرصفي وهو أقدم الجميع، كذلك في الحديث عن العقاد فاته كتاب عبدالحي دياب. ولن أقف عند آرائه وتحليلاته الشائقة، بل سأقف عند بعض الأفكار الاستطرادية التي ذهب إليها وكثير منها فيه نظر.

● في ص 958 يذهب إلى أن الأيام أول سيرة ذاتية عربية... فلم يعرف الأدب العربي قبلها فن السيرة (ذاتية وغيرية) خاصة ما يتعلق منها بحياة الكاتب نفسه... إلخ. وهذا الزعم يكذبه الغربيون؛ وفي العدد نفسه بحث لصالح الغامدي عن السيرة الذاتية العربية في الدراسات الغربية الحديثة، تذكر العكس تماماً. وإذا كنا لن نبالغ مبالغة المصادر الغربية في كثرتها في تراثنا، فإننا سنقتصر على التي يتحدث فيها المؤلف عن نفسه، في مرحلة من حياته أو أكثر.

- المنقذ من الضلال لأبي حامد الغزالي.
- الاعتبار لأسامة بن مرشد بن منقذ.
- عبدالله بن بُلقين الزيري.
- ابن خلدون ورحلاته شرقاً وغرباً.
- مذكرات المؤيد بالله إسماعيل (القرن الحادي عشر الهجري).

والخلاصة أن الأيام ليست الأولى، أو (الأولة) كما في الأساس للزمخشري.

● ص 982 و983 يذكر الباحث أن (وحدة القصيدة) عند العقاد تنطلق من أسس حديثة وأسس قديمة. وهذا حق. وقد أفرد إبراهيم عبدالرحمن بحثاً

لذلك في العدد الأول من مجلة فصول القاهرية. غير أنه نفى التجديد عن العقاد في هذا الشأن.

● 995 س 10-12 «وإن من يعود إلى مراثي متمم بن نويرة الذي **قتل أخاه** مالك بن نويرة في معركة اليمامة، عندما **ارتد عن الإسلام وحارب المسلمين**، **في صفوف** مسيلمة الكذاب، يجد الوجد والأسى».

وأعتقد أن سلطان القحطاني - ولا أنا - حضرنا هذه المعارك، غير أن الطبري واليعقوبي في تاريخيهما لم يقولا ذلك. **فأولاً** لم يَقتل متممٌ أخاه مالكاً. والسبب خطأ نحوي. **وثانياً** أن مالكاً لم يقتل في معركة اليمامة ولم يكن في صفوف مسيلمة لأن معركة اليمامة كانت بعد مقتله بدهر. **وثالثاً** أنه لم يحارب أحداً من المسلمين، بل فاجأه قائد الجيش الإسلامي، وقد دفع أبو بكر الصديق رضي الله عنه عن ديته وديات بني قومه من بيت مال المسلمين، بل إن سيدنا عمر بن الخطاب رضي الله عنه، عنف القائد الإسلامي على قتله مالكاً، وظل يحفظها له عندما تولى الخلافة، فعزله.

● في البحث تكرار لمدرسة الديوان وذكر الثلاثي: العقاد والمازني وشكري. وقد سبق أن قلنا إنها تسمية غير صحيحة، فلا ثالثهم له كتابة في الديوان، بل في الديوان انتقاص من شاعريته وإنسانيته. ثم إذا كان الجزء الأول من الديوان صادراً في 1921 وظل شكري مجافياً لهما قبل صدوره وبعد ذلك إلى وفاته، وإذا لم يسمّ الثنائي اتجاههما هذه التسمية، فإذن هي تسمية باطلة من كل الوجوه.

● وتبقى هنات لغوية وطباعية:

10-977 إحدى قرى المنية. صوابه: إلمنيا.

16-977 الذي افترى عذرية الجمود الفكري. صوابه: افترع.

* * *

[17]

وبعد النظر في المقالات أنتقل إلى ما جاء في المداخلات بحسب الشرط الذي شرطته على نفسي.

296 ف 2 وجاء إليه **ابن منازع** وهو شاعر مشهور. صوابه: **ابن مُناذِر**.

489 ف 1 الشاعر الجاهلي يقول (**يا فاطم** قبل بينك **بدعي**).

الصواب: أفاطم قبل بينك متّعيني.

9-504 العشق **منغوليا**. صواب: مالينخوليا.

17-506 مارلن براندو. صوابه: مارلون براندو.

15-510 وأعلى مروءة الدنيئة. صوابه: الدني.

6-770 كنت أتمنى ولو شاهد **يأعبر**. صوابه: شاهداً يعبّر.

12-774 كأس العيس كانت فوق جفني

مناخـــاة فلما ثرن ســـالا

صوابه: مُناخاتٍ

775 ف 2 «في اللغة الإنجليزية» التي تعتمد تذكير القمر وفي اللغة العربية التي تعتمد على تأنيث القمر»،

هذا كلام غير صحيح البتة؛ فالإنجليزية لا تذكير فيها ولا تأنيث سواء للقمر أو للشمس، وإلا فما هي العلامة الصرفية الي تدل على ذلك؛ أما العربية فتذكر القمر وتؤنث الشمس. وقديماً قال أبو الطيب:

فما التأنيث لاسم الشمس عيبٌ

ولا التذكـير فخـرٌ للهـــلالِ

5-780 ترجمة محمد بكتر. صوابه: مرمادوك بكتال.

20-780، 21 «لأن اللغة الإنجليزية هي منحدرة من اللغة الألمانية».

الصواب: ليست إحداهما بمنحدرة من الأخرى، بل كلتاهما من الفصيلة الجرمانية مع السويدية والهولندية والأيسلندية وغيرها.

1-781 «بحكم أن اللغة الألمانية والإيطالية تنحدران من مصدر واحد» أقول: سبحان الله! بل مصدراهما مختلفان، فالألمانية جرمانية والإيطالية لاتينية.

783 ف 2 في كتاب **الحاكمي**. صوابه: الحاتمي.

890 ف 1 الشاعر **ابن الرمة**. صوابه: ذو الرُّمّة.

893 ف 2 الإعراب **فرض المعنى**. صوابه: فرع المعنى.

895 ف 1 «والمعروف **شارل** وهو من تلاميذه (يقصد سوسير) قد طور هذه النظرية تطوراً كبيراً، طوره في مجال الدراسات الأسلوبية، **فأصبح ما يسمى بعد ذلك الأسلوب هو الرجل**!».

نقول في العبارة أخطاء كثيرة منها: والمعروف شارل، والصواب: المعروف أن شارل بالي. ومنها: تطوراً، صوابها: تطويراً.

لكن شارل بالي ليس صاحب مقولة «الأسلوب هو الرجل»، بل المعروف أن بوفون (Buffon) [1707-1788] هو القائل: Le Style est l'homme même «الأسلوب هو الرجل نفسه» في كتابه: مقالات عن الأسلوب، الصادر 1753.

898 ف 1 شعراء مصر وبيئاتهم في **القرن** الماضي. صوابه: الجيل؛ كما في بقية الصفحات.

1063 ف 2 إلى فكرة مارثوذكس. صوابه: مرجليوث «أما د. سلطان القحطاني فقد ذكر أن امرأ القيس كان من سكان نجد، لكنه في الأصل من اليمن، ويؤكد ذلك بيته الشهير».

قال عباس: أؤيد أن امرأ القيس نجدي لا يمني، كان أبوه زعيماً على «كندة» وهذه في نجد، وكانت لها علاقات وتحالفات مع القوى الإقليمية آنذاك؛ وبقية قصته أعني الأب والولد الشاعر معروفة. لذلك كان طه حسين معذوراً في استبعاد شعره من الجاهلية بحجة أن لغة الجنوب غير لغة الشمال، وهو في ذلك منسجم مع نفسه ومع المصادر القديمة. أما وقد كان الشاعر نجدياً فلا غبار على لغته. وبعد ذلك ألم تشر حفائر (الفاو) في المملكة العربية السعودية إلى قرية كبيرة اسمها (كِدّة)، أليست كندة بعد فك الإدغام بالنون؟ ثم إن وجود (كندة) في حضرموت لا يغير من الأمر شيئاً، فكم من مواقع جغرافية في أماكن متفرقة حملت اسماً واحداً. خذ عندك: سعدياً الفيومي، أتظنه مصرياً من الفيوم؟ كلا بل هو عراقي من (الفيوم) أيضاً.

وبعد: أرجو أن أكون قد وفقت في هذه التعليقات، وأن لا أكون قد جاوزت حدودي؛ (لغوياً) غير مبين. وأخيراً أنا (زبون) لمجلات النادي الأدبي الثقافي، وزبون متعب يطلب الكثير من أصحاب المحل. كان الله في عونهم. آمين!

● علامات

الشكر والتقدير الجم، للأستاذ الدكتور عباس السوسوة، على تعاونه ومشاركاته واستجاباته، وننتظر منه المزيد، بقدر ما تسمح به ظروفه، ونرحب به - زبوناً - لمجلاتنا وإصداراتنا، ونتقبل أتعابه، بل ونشكره عليها.. ونردد تلك الدعوة الكريمة: «رحم الله امرءاً أهدى إلينا عيوبنا».. وعن تساؤل كاتبنا عن مشاركة الأستاذتين: فوزية بريون، سعاد المانع، فأقول إنهما لم تقدما للنادي نصي المشاركة رغم المطالبة والمتابعة.! على أن الدكتورة سعاد المانع، بعثت إلينا بحثها، قبل التئام - الملتقى الثالث - بأسبوع، مع اعتذار في التأخير.. واطمئن أخي السوسوة، إلى أن الأمر ليس استضعافاً لسيداتنا، لكن العكس هو

الصحيح، ولعل كاتبنا المجيد رأى في كلمتي، في افتتاح الملتلقى «الثالث» ما يشبه التحريض للنصف الآخر لكي يأخذ دوره، ويزاحم، وصولاً إلى الصدارة، فنحن يا أخي عباس - مع -، ولسنا - ضداً -.. مع تحياتي وتقديري.!

رئيس التحرير

الحواشي والإحالات والمراجع

1) تحتاج الأسماء إلى دراسة سيميائية، خاصة فيما يتعلق باختيار الشخص، فمحمود علي مكي = محمود يوسف علي حسن مكي، ونبيلة هانم إبراهيم سالم هو الاسم الحقيقي للدكتورة نبيلة إبراهيم، وعبدالمحسن طه بدر = محمد عبدالمحسن طه بدر، وصلاح فضل = محمد صلاح الدين محمد فضل، وأحمد شمس الدين الحجاجي = أحمد بن أحمد شمس الدين الحجاجي. وأعجب من ذلك أن المرحوم شكري محمد عياد اسمه عبدالفتاح شكري.

2) من هذا (التناص) تكرار الحديث عن انتقاد سيف الدولة للمتنبي في الميمية ورد المتنبي محتجاً بصنيع امرئ القيس، وحديث عبدالقاهر عن النظم وبعض طرائقه، وكلام الجاحظ عن المعاني المطروحة في الطريق. وغير ذلك.

3) الوَلايا جمع وَليّة: الضعاف من النساء والولدان. وهو لفظ قديم ودلالته قديمة تعود إلى عصر الاحتجاج باللغة. انظر - إن شئت - شرح الحماسة للتبريزي، واترك الصفحات لفطنة القارئ. واللفظ في ديوان فتيان الشاغوري (ت 565-615هـ) (ط دمشق ص 580):

ألهفي للحسين غداة أضحى هناك بكربلا شلواً قتيلا
يمزّق جسمَهُ دوسُ المذاكي وقد أعلت ولايَاهُ العويلا

4) انظر: الصاحب بن عبّاد: الكشف عن مساوئ المتنبي (ضمن: الإبانة عن سرقات المتنبي) تحقيق إبراهيم الدسوقي البساطي، القاهرة: دار المعارف 1969. والتوحيدي: مثالب الوزيرين. تحقيق إبراهيم الكيلاني، دمشق: دار الفكر 1997.

5) طبعة دار الشؤون الثقافية ببغداد، واطلعت على الأجزاء الثلاثة الأولى منه. وأخبرني بعض الزملاء أن المحقق قد وصل إلى الجزء السابع.

6) نشرته الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة 1974.

7) البلسن - بضم الباء وكسرها - العَدَس. واللفظ موجود في لزوميات المعري.

8) عز الدين عبدالحميد بن أبي الحديد المدائني: شرح نهج البلاغة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط 2، القاهرة: مكتبة عيسى الحلبي 64 - 1967م جـ 397/19.

تتعدد فضاءات مجموعة الشاعر (سعد الحميدين) المعنونة بـ (للرماد نهاراته)[1] تعدداً يتقطع من الناحية المورفولوجية - الشكلية - ومن الناحية الابتنائية الجمالية الموزعة كـ (هارموني) إلى أربع قصائد (رحلة المراحل/ متوالية الصورة الأخرى/ قاب قرنين/ وللرماد نهاراته) تشابكت في ذاكرة الدلالة الأولى وابتعدت عنها إلى دلالتها الجديدة تبعاً لنسق الكلمات القصيدية المختزلة لأبعادها حيناً، والمتوالية في أبعادها حيناً، والمتحاورة مع الموروث الصوفي والأدبي بطريقة خاصة حيناً ثالثاً.

ولابد لعبور الشعر من فيزيقيته (كلماته المكتوبة، فضائه الأسود) إلى ميتافيزيقيته (كلماته اللامكتوبة - فضائه الأبيض) لابد من بصيرة موشورية كاشفة للمغيب والمتزحلق وراء المدوّن الموجود كحضور أولي، إلى لحظة الحضور الثانية المتمركزة بحركة ما في الغياب القريب الحضور أو البعيد الحضور. وهذه المسافة المتنوعة للحضورات تحددها العلائق الناجزة والقابلة للإنجاز، والتي لا تعلن عن متعيناتها ولامتعيناتها بسرعة كونها متحركة بتمويه ما، يتزحزح عن فضائه العادي واحتمالات حضوره الأولى المتماوجة كـ (حرف رمزي) راحل في القصيدة الأولى المؤلفة من اثنتي عشرة ومضة رائية، والسابحة كتقاطعات متصلة منفصلة في القصيدة الثانية (متوالية الصورة الأخرى) والمتجاذبة كمشهديات في لوحات في القصيدة الثالثة (قاب قرنين) والمتزاوجة مع الذاكرة الشعبية والذاكرة الفردية العاكسة لإحساس آخر تجاه الطبيعة والأشياء وعلائقها المتداخلة في الزمكانية المحلية والنفسية واللغوية.

وقبل تفكيك القصائد وبنائها بطريقة قرائية، (نلفت العبارة إلى (ما قبل البدء) التي نوَّع فيها الشاعر عزوفات الكلام بين (أبو تمام) و(المعري) و(قصيدة أيرلندية قديمة) و(فرانز كافكا) قاصداً عبرها إيصال حالته وأحوال نصوصه الراغبة بالانفلات من السائد والمحلِّقة في فضاء يريد الاختلاف مع المألوف مثلما يريد التواشج مع اللحظة الإنسانية واللحظة الطبيعية انطلاقاً من الذات الشاعرة المنطلقة بدورها من أهم ميزة لحرف (الراء): (الرؤية والرؤيا والرحلة). ونتيجة تعالق هذه الدلالات الثلاث لـ (الراء) نتبين أن (الحركة) ثيمة تقابلها توازياً ثيمة (الكشف) وتشكل هاتان الثيمتان الفجوة الأساسية للنصوص المركبة من (الكشف المتحرك) الذي يترك (آثاره) كـ (حركات) في (الصورة والجملة والإيقاع والمعنى) يترك هذه الآثار تتحرك في حيز متشكل من الفضاء الواقعي والفضاء الحلمي والفضاء النصي المتوزع إلى كتابة مكانية تضم الشكل الحداثي الذي تتخذه القصيدة المعاصرة. وميزة هذا الشكل أنه يترك بين فضائه الأسود مجالاً من البياض للبياض والصمت والتأمل والكلام غير المكتوب لكنه المقروء. وفي هذا المجال ينشأ إيقاع آخر للقراءة وللقصيدة على حدٍّ سواء.

وهنا، نرى أن (الإيقاغ المغيب) هو (الفجوة الواصلة) بين الانقطاعين من المكتوب: الانقطاع القصيدي السابق والانقطاع القصيدي اللاحق في النص الشعري. وهذا الاشتغال الفضائي هو ما عناه (محمد الماكَري) بـ (مجموع مظاهر «التفضية» في عرض النصوص الشعرية المكتوبة، أي تلك المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية أو الطباعية للنص)[2]. وهذه المعطيات وباعتبارها تشكل إيقاعاً فضائياً للمكتوب ولما بين المكتوب، فهي تجسد المجرد الغائب كـ (إيقاع آخر) لـ (البصر) ولـ (الرموز) ولـ (كلام القصيدة) ولـ (صمت القصيدة) ولتحولاتها الحركية

المنفلتة من (الراء) كـ (أثر) إلى إيقاعات تقطيع الشكل المتشكل مع النص الأسود (بنيةً كولاجية) تحيل إلى ذاكرة (الراء) الأخرى كـ (رحلة) متناصة مع (السندباد - ص (11) ومع (واو الصغرى) لـ (إبراهيم الكوني - ص (12) حيث تضمر القصائد (ما بين ذلك (العلامات البصرية المستندة علي الحروف وتوظيفاتها وعلائقها الواضحة وتلك القابلة للقراءة.

(1) - أحوال «الراء»:

بين (الراء الأولى) و(الراء الأخيرة) نقرأ أحد عشر مقطعاً شعرياً، تشكّل متضافرة نصاً قصيدياً يحبك معالمه كـ (وحدة كبرى) اتخذت لبنيتها (السرد القصيدي) المبدوء بـ (الذات الشاعرة) المنطلقة من ضمير المتكلم الذي لا يلبث أن يجمع الضمائر الأخرى في (مجالاته) متحولاً معها إلى (مركز) يغامر في الغور نحو الأشياء في لحظاتها الثلاث:

(1) - **لحظة ما قبل النشوء**: وتجسدها (افتتاحية الراء) أو (الرحلة الأولى) البدئية المغادرة من البدء أو المغادرة إلي البدء. وتتراكم دلالات المقول في (حركة إبحارية) واقعة في (مركزية الأفعال): (أمتطي/ تزودتُ/ تراءتْ/ تنفخ/ تتبارى/ تكوّر/ تدور/ تحبل/ مبحر/ سابح/ طائر/ أجبت/ تمتد/ نسجت/ إلخ..). وتتفاعل هذه المكونات الفعلية والحركية داخل النسق موحية بـ (آثار تكويرية) تدور حول (مركز النص) = (الأنا) الدائرة بدورها حول ٠الراء) بكل دلالاتها، ومنتوج هذه المنحنيات الدائرية يتولّد عن شحنات الأفعال: (صهوة/ منطاد/ تكور/ تدور/ الطواحين/ تحبل)، ومن ناحية رؤيوية أخرى، توحي هذه المنحنيات ببداية تشكّلات ما قبل الوجود، ومن علائم هذه البدايات:

(1) - تحولات المركز (الأنوي) في نفسه المتلولبة في حيز مائي (مبحر/ سابح) وفي حيز هوائي (طائر/ امتطى صهوة الحرف).

(2) - تحولات آثار التحولات الأنوية السابقة في (المكان) كـ (حيز ثالث) للحيزين (المائي) و(الهوائي) وحضورات المكانية كـ (علامة) هلامية أولى لها من صفات (السمكة الضوئية) التي ابتدأت منها الحياة على الأرض على حد قول العلماء: (خياشيم المكان) حيث اشتراك (المكان) كعنصر خارجي مع (الذات) كعنصر داخلي في (الحركة الدائرية) وحيدها الطبيعي = (الماء) إضافة إلى الحيز الهوائي المسقط على (جهة المكان) = (الشمال) بما في ذلك من دلالة على (الجهة البوصلية) المبتغاة، ودلالة بعيدة أخرى تصل إلى (نجم القطب).

وهذا الامتداد فيما قبل (النفخة) يأتي ضمن مقول بسيط، يسرد نفسه وأحداثه وشخوصه المتكورة في (شخصية الشاعر) لتعكس امتدادات الأشياء والإنسان - تبعاً لعلاقة اختارها المقطع - في أبعاد المكان المبكر وفي أبعاد (الزمان الهيولي) المغيَّب مبدئياً، والحاضر نهايةً في هيئة الانقسام المثنوي للعناصر التكوينية بهيئتها الأسمى (الرجل) و(المرأة) وابتعاد اللحظة المكتوبة عن لحظتها من خلال محاولة التأكيد على (الراء) كـ (بداية تكويرية) لترائيات التكوين المنعكسة عبْر (انكفأت/ قرأت/ تصفحت).

(2) - **لحظة نشوء التشكلات**: وتبرز الأمكنة والأزمنة و(شخوص الأنا) بين (الراء (2) و(الراء (10) بروزاً يتماهى مع (الأبجدية) بـ(حروفها) و(عباراتها) و(جملها) المبتعدة عن النفخة إلى (الرحم): (يرتمي الحرف، انحنت أمُّ العبارة/ ص (15)، وبخروج الأشياء من شرنقتها الأول« ، تبدأ الحركة الأولى للتشكلات المنسابة من الطبيعة (العناكب/ الطحالب/ إلخ، وتلك المنسابة من دلالات (أمُّ العبارة) =

(القول) + (الفعل) و(فونيمات الأثر) المنبعثة من (الأزل) كزمنية تتحرك تفاعلاتها في (أثر دلالي استرجاعي) تخلع عن العناصر السكون وتدخل في ذاكرتها الأولى: (اللازب/ خطوة تفتر للخلف/ صوتها يعلو ولكن وقعها قد ذاب ضوءاً/ ص (15)).

ولا تتوقف تداعيات الحضور الأولى عند هذه الفلسفة الدلالية المتوزعة في (فيزيقية الكلمة)، بل تتجاوز أحوال التكوين إلى احتمالات النشوء المكانية (المسافات) بما فيها مسافات الضوء والظلمة كمتناقضات تحضر بأوقات أخرى في (فصول الراء): (الصباح - ص (20)/ الضحى - ص (29)/ المساء المجسد بالليل والأطلال والزوال - ص (28)، ويظهر (الإنسان اللازب) من الأبعاد المكتوبة في نسيج يحاول أن يكون ملحمياً في (الخطو)) و(الصوت) و(المادة الأولى لالتحام العناصر) والدخول في أبعاد رمزية تتداولها البنية المكتوبة بين (الحروف) كإشارة إلى بداية التعرف إلى الأبجدية، وبين الأرقام الظاهرة بقصدية من الشاعر أو بدون تلك القصدية مثلاً: (الراء الثالثة) ما فيها من تعبئة الكلمتين: (بقي «الحرف»/ بقي «الرقم») بموروث فلسفي صوفي يشير إلى وجود الإنسان داخل الرقم (2)(*) المتطابق مع حضور الراء الثالثة، والمتوازي مع (الحرف الباقي)، ولا يخفى ما في هاتين الدلالتين من إحالات وانعكاسات لـ (آثار) المختزَل في المكتوب وفي اللامكتوب، حيث تتحرك هذه (الآثار) كـ (رحلة) تحفر في (المراحل) وتستعيد الوجود الأول، لايلبث أن يناور على بكورية الأشياء بتحويلها من عبثيتها وفوضاها إلى لحظة منظمة تبدأ مع (البناء): (الكوخ/ القلعة/ المنارات) وتداخلات هذا البناء مع البناء النفسي للإنسان المتجسد بشخصية (الشاعر) الهادفة لإثبات الحركة والسكون في الأثر الباقي = (الشعر).

(3) - **لحظة ما بعد الحركة**: في (آثار الراء) يبحث الشاعر عن

(آثار ستكون للزمان والمكان والإنسان، وقد يجدها في (النقوش) المتبقية على (الصخور) كعنصر من العناصر المخفية في (فصول الراء) وقد يجدها في (الرمل) أو (الشواطئ) أو الخُطا المنتصبة في (الأزل). وتستمر تنويعات البحث الأركيولوجية فلا (يرى) الشاعر إلاّ (الرماد) و(الفراغ) الذي يؤكد عليه بتقاطعات مرفولوجية وفينومونولوجية وفونومولوجية في خاتمة (راء (5)):

لا شيء.. إلاّ الرماد

فـ

ر ر

ا ا

غ غ

فراغ

ونلاحظ أن في هذه التشكيلية لحركة الكلمة من الناحية الظاهراتية تثبت (تكويرية الفراغ) و(دائرية اللحظة) كمسافة زمنية يتخللها (الصدى) الناتج عن تلاقي (الراء) مع (الراء) و(الألف) مع (الألف) و(الغين) مع (الغين) وتداخل كلمة (فراغ) الموصولة مع كلمة (فراغ) المنفصلة بتهجئة غائية نستطيع سماع إيقاعها الراجع من خلال اصطدام الكلمة الكاملة مع الكلمة المقطعة للفراغ، ومن ناحية ثانية، نستطيع قراءة الحروف ضمن فونيمات دلالية أخرى وذلك حين نفصل (الفاء) عن الجسم الظاهر لـ (الفراغ) لنتبين أن الحروف الثلاثة المتبقية ليست سوى (راغ) المنزاحة عن دلالتها الفراغية الأولى ذات الذاكرة المعروفة (زاغ وزيغ) إلى فراغاتها في (الراء) المنفلتة من (الفراغ) والمتحركة فيه في ذات الآن الإبداعي، لتدل بهذه الحركة على إيقاع الجهات اللامتعينة

بثنائيتها: (1) - الجهات المكانية. (2) - الجهات الزمانية. وضمن هذه الشبكة الجهوية تتماوج (الحواس) سواء حاسة الراء الأولى (البصر) أم حاسة الحدس الغائبة في (الراء) الماورائية = (البصيرة).. ولذلك تتركز العلائق من هذه الناحية بـ (الشعر) كـ (لازمة دالة) و(لازمة دلالية) تتكرر تكويريتها في (الراء) ويلحّ الشاعر على بزوغها بمعنيين: (1) - بمعنى (الشعر) كزمن أبدي خالد. (2) - بمعنى الذات الشاعرة المستمرة في (الشعر) من ناحية. والمستمرة في الزمكانية من ناحية ثانية.

والسؤال هنا،

هل استطاع الشاعر إنجاز هذه القراءة المفككة المركبة بكيفية إبداعية؟ وما سمتها؟ وكيف انبنت؟ رأينا أن الثمية الموضوعية لـ (فصول الراء) و(أرقامها) كانت (الغائية البعيدة) لكل من الشاعر والنصوص المتشكلة لـ (مقاطع). أما الثيمة الفنية فنجدها تتلاحق كجمل طويلة حيناً، مرتكزة على (فاعلية الفعل) كـ (سلطة) لـ (الأثر)، وكهاجس لا يخلو من سردية عادية حيناً ومن سردية تتوالى في الدلالة راغبة في التشكيل كـ (حس ملحمي) صفته (استعادية) تحكي عن الجوبان الذاتموضوعي، واليومي الذي يعاني منه الشعر من أمثال الأدعياء، وهذا ما يصرح به العنوان (راء (6) - ص (22 - 23 - 24). وتظهر تناصات مع كل من:

(1) - الموروث الشعبي: (يا بْليس فكّ الكيس.. إلخ/ ص (25).

(2) - الأداء القرآني: (عين حاء - قاف ميم. ص (27)/ تلقف ما يبدعون.. وما يأفكون.. وما يغزلون.. وما يسطرون، لا شعر إلاّ الشعر./ ص (28)).

ولم تخرج مقاطع (الراء) إلى حركتها الجمالية إلاّ عندما تعاملت

مع العلائق الدلالية بطريقة مكثفة منتجة لصور لا مألوفة تعتمد على (فاعلية التضاد) بين الظل والضوء، أو بين الحركة والسكون، أو بين الظهور الشكلي للفضاء المكتوب مع ظهوره الغائب المتكون كـ (صورة تكويرية) تتنامى مرادفاتها الدلالية بطريقة عمودية:

(1) – الصورة الجملة:

(صوتها يعلو ولكن وقعها قد ذاب ضوأ لفّهُ ظلمة في ثناياهُ فأظلم/ ص (15)).

تعتمد هذه الصورة على (الدلالة التتابعية) المتلاحقة بين حاسة السمع: (صوتها/ وقعها) وحاسة البصر (الضوء/ الظلمة) وحاسة اللمس (لفّه معطف). وتتركب شعرية الجملة وهي تتحول من حيزها العادي إلى حيزها الجمالي من تشابكات الحواس وخلخلة أفق التوقع للدالة والقارئ معاً. ولولا هذا المجال – Topic – لما برزت الكلمات كـ (صورة شعرية) تحيل نسقها إلى (دلالة فائضة) ناتجة عن عملية (تلوين الصوت) بالرؤية والحس، حيث يتعالى (الصوت الضوء) كمفتتح لا يلبث أن يُشبع بدلالة السواد (فأظلم) الختامية.

وتتموضع أمثال هذه (الصورة الجملة) في (فضاءات نصية) أخرى، مثلاً:

(قل أنا الشعر فلا شعر إلاّ الشعر على ساحل الكون
ألقي رحالي وأوقد ناري/ ص (27)).

(2) – صورة الحركة والسكون:

وتتمظهر هذه الصورة بتحريك الفضاء المكتوب عن طريق إنجاز (الكتابة) كـ (فعل) و(وجود) و(حيز) بتقاطعات شكلية، وهذا ما نراه يتألق في كيفية كتابة كلمة (الفراغ) التي ناقشناها في فقرة سابقة. كما

تتمظهر هذه الصورة بتقاطعات دلالية تشير إلى (السكون المتحرك) على حد تعبير (د. علوي الهاشمي) وهذا ما نلمحه من هذه الصورة:

(مازلت أبحث في محيط الحلقة الأولى

وعند «الياء» عن باب الخروج الأول/ ص (26).

تنشئ الجملة الأولى رغم عاديتها (حركة) ناتجة عن سلوكات فعل (أبحث) المتراكمة في (الحلقة الأولى) التي لا تكتمل إنجازاتها الدلالية والمدلولية إلاّ بالجملة الثانية التي ارتدَّتْ على الكلمات الأولى فلاشباكياً لتنجز حركة التجاوز للحركة إلى (السكون) الذي يظهر ساكناً وصامتاً كونه منغلقاً في عملية البحث والحلقة الأولى، ولا يلبث أن يتحرك هذا السكون في (دائريته) المشار إليها بطرفين يشابكان معادلة الصورة: (1) - الحلقة. (2) - (الياء) كـ (حرف تكويري) و(ختامي - أبجدياً) ونهائي، يدور فيه الشاعر المتجسد بـ (ضمير المتكلم) دوراناً يرغب في الإفلات من المتعين والمحدد والمألوف المتموقع وراء (الحلقة) ووراء (الياء).

(3) - الصورة التكويرية:

تدور في مثل هذه الصورة حركة الدال أو حركة الدلالة أو حركة كليهما في حيز ينغلق على نفسه انغلاقاً تاماً أو انغلاقاً حراً يفتح ثغرات في لحظاته ومسافاته تلك المتقاطعة مع أفق القارئ:

لا فرق فما عاد في الليل ليلٌ

ولا في النهار الطويل/ القصير.. نهار.

تَكوّرَ حال الزمان تدحرج صوب التلال

ودارَ.../ ص (18)

تصرح الملفوظتين (تكورَ/ دارَ) بـ (دائرية الزمن) وبانغلاقه كـ (حلقة) يتساوى فيها (الليل) و(النهار) تساويا على صعيد الساعات، بل على مستوى الدلالة البعيدة التي يختفي فيها الليل عن الليل والنهار عن النهار اختفاء متروك للقارئ أن يختار صيرورته أو سيرورته: هل زال الليل والنهار؟ أم اندغما معاً؟ أم تشكّلا بكيفية أخرى؟

يشير السياق النصي إلى (تكوين دلالة الاختفاء) الناتجة كـ (حيز) ناتج، بدوره، عن تقاطع (لا فرق) و(ما عاد) تكويراً يتشعب إلى:

(1) - التساوي الطردي المتناسب المنجز في الزمان (الليل/ النهار) بحيث لم يعد هناك شيء جديد ينتجه البشر، بل تساوت لديهم الزوقات في تكرار سواء بالضجيج أم بالنشاط المتواصل اللامنتج غالباً وهذا ما تغلق منحنياته كلمة (تدحرج) وما يأتي لاحقاً في المقطع (تكلس وجه الزمان بها/ تثاءب نام.. إلخ).

(2) - التساوي العكسي الذاتي الذي يضع (الأنا الشاعرة) في مركز بعيد عن الزمان الموضوعي، قريب من (اللازمان) حيث (اللحظة الشعرية) تتحول إلى (زمن) تدحرج صوب التلال) و(دار). وفي هذه الحركة يمارس الزمان حركته اللامألوفة كـ (شخصية) تأنْسَنَتْ، وتحركت، تاركة آثارها على كلٍّ من (المكان = التلال) و(الزمان = لحظة الكتابة) و(الذات) = أنا الشاعر الرائية لأفعال الزمان المصرة على الاستدارة رغم حضورها في بُعد إيهامي (فأحفر في الأفق/ ص (20)/ (ويمعن النظر بين السطور وفي السطور، والكون من ألفهِ ليائيهِ وحتى بعد (الياء) يحفر فيما وراء.. راءٍ.. وراء../ ص (31)).

ولم تخلُ مقاطع (الراء) من تراكمات كلامية يومية مباشرة سواء انكتبت ببعُد مسرحي كما في (راء (6))، أم انكتبت ببُعد قصصي تغلّبَ

فيه المحكيّ على الفني كما في (راء (7)) حيث لم ينقذ هذا المقطع من استطالاته سوى الجملة الصورة الأخيرة التي ناقشناها في فقرة سابقة.

لكن كيف يتحرك نص (رحلة المراحل) كـ (وحدة كبرى = قصيدة)؟

تتكثف حركة (الراء) بدلالاتها في المقطع الأول والمقطع الأخير كثافةً شعرية بسيطة الظهور، عميقة الغَوْر كونها تبحث خارج الأشياء وداخلها عن علائق مضت وآثار باقية وستبقى، يعبر من خلالها الشاعر إلى (اللحظة المعاصرة) بيوميتها وتفاصيلها وأحداثها راحلاً مع حروفه إلى (الجذور الأولى وما بعد الأخيرة) عن طريق (أُمّ العبارة) التي تتوجد في مطالع (الراء) لتتحول إلى حركة سائلة في خاتمة (الراء): (وسحت العبارة.. تناثر الكلام/ ص (30)) المومئة بـ (عودة الراحل) إلى (الأرض) عبر زمنية أزلية عايشت النشوء والخلق، كاشفة عن الواقع ومدافعة عن حضور الشعر كـ (ديوان لكل الأمم) وراجعة إلى وحدتها الجزئية الصغرى (الراء الأخيرة: (راء (...) ص (30)) المتشكلة كـ (قصيدة) معتمدة على الجملة المضغوطة الهاجسة بـ (الطبيعة) و(الناس) و٠الكلام) و(الصمت) و(الترائي) الذي تعيد صداه خاتمة المقطع التي هي خاتمة قصيدة (رحلة المراحل).

(2) – ذاكرة «متوالية الصورة الأخرى»

تفتتح قصيدة (متوالية الصورة الأخرى) أبعادها باستفهام تتوالى وحداته الصغرى منجزة (الصورة السؤال) ذات الفضاء الزمني الممتد منه (الآن) إلى (الماضي) امتداداً تُشكّل فيه الذاكرة الجمعية (أثراً) في معادلة طرفها الثاني (الأثر التاريخي) المتراكم في المفردات القديمة التي خفّ استعمالها في العصر الراهن، ونرى أن الشاعر يقوم بإحياء اللغة الميتة أو نصف الميتة عن طريق مزاوجتها بعلائق جديدة مع اللغة الحديثة، وكأنه يقصد بذلك إحالة (شعره) إلى جذوره الأبوية أو الأمومية، وعبر

هذا الانتماء تأتي غائية أخرى ذات سمة موضوعية تتمحور حولها المجموعة كـ (ثيمة أسّيّة) ألا وهي (الدفاع عن ديوان العرب) أي عن (الشعر) في زمن ضاعت فيه الروح عن رهافتها، عن الشعر سواء المكتوب من خلال اللغة أم المكتوب من خلال الإيقاع الكوني الموجود دون أن يراه الكثيرون في أرواحهم ومحيطهم وفضائهم المنظور واللامنظور.

تجرب المجموعة المغامرة في هذه (المقصدية) منشئة علائق شعرية بين عناصر الصورة ونظامها الدالي والدلالي المتحرك في النسق الكلي للقصيدة كـ (جملة كبرى) أو كـ (صورة كبرى). وهي حين وظفت نفسها في هذا المجال الحركي، كانت متألقة وداحضة لأولئك الذين نادوا بـ (موت الشعر)، أما حين اتخذت منحى مباشرتياً، خطابياً يصرح ببقاء الشعر، فكانت باهتة، وتسجيلية، وساكنة سكوناً سلبياً لم يستطع تدارُكَ سكونيته بتفعيلها أو بتنزيحها أو باختراقها على الصعيد الدلالي والمدلولي لتنجز صمتها المتكلم أو كلامها الصامت حيث الفضاء الأبيض (اللامكتوب) يتسلل من أمكنته وأزمنته ليشوش المكتوب ويمنحه فائضه الدلالي الشعري. وأذكر مثالاً على هذه التقريرية ما مر معنا في (راء (8)):

أنا الشعر، شعر

أنا قيل بأني ديوان كل العرب، أنا قلت: بأني

ديوان كل الأمم./ ص (27)

كما أذكر مثالاً من قصيدة (متوالية الصورة الأخرى):

جرّها خرطوم فيل الساحة الثملة بانتشاءات

العصافير المربّاة بالأقفاص، تلقط الحبّ تبني

عشها، تزقو الأفراخ بأنابيب أيادي الماهر./ ص (44).

ونرى مثالاً آخر في قصيدة (قاب قرنين):

وما الحرب إلاّ ما علمتم مسبقاً أو لاحقاً خمس وعشر ثبتت

مخلابها المعقوف والمملوء بالسم المركز في جرار الخل والزيتون

في لبنان

في بيروت.../ ص (63)

وإذا ما ابتعدنا عائدين إلى (الصورة السؤال) فإننا سنتبين كيف يحضر الشعر لا من خلال لفظته (الشعر) بل من خلال بنية شعرية تخاتل آثارها وتتعالق ذلك (الماورائي) من ناحيتَيْه: (الزمن التاريخي) كـ (أثر ذاكرتي) للكلمة متناصّ مع متوالية الذاكرة الجمعية الموروثة لاسيما في تجليّها الأهم: (المحاورة القرآنية)، ومن ناحية ثانية فإن (الماورائي) يجرب العبور من نفسه وكثافته اللامرئية إلى مستواه الفيزيقي المتهيكل بـ (كلمات):

هل خرت الكلمات

واصفرت صحائفنا ؟

ومات الشعر في الأسفار؟

واهترأت دواوينٌ على خدّ الزمان؟

أم أن أرضاً حفّها الزلزال،

خفّ بثقلها، فربت..

تنفّسَ عمقها كتلاً من الأعجاز

والأحجار.. في وجه تكتّم بالتواريخ القديمة؟/ ص (35)

وتستمر (هل الاستفهامية) استمراراً متقطعاً مكوّناً (الخلفية)

لـ (متوالية الصورة الأخرى) تلك الخلفية التي تمطّ رأسها تارة من بين الجمل والعناصر كـ (أثر) يظهر ويختفي، يرتفع بإيقاعاته عندما ترتفع اختزالية الصورة الشعرية، ويهبط في حال الشبكة الرابطة بين اللفظ والمعنى، وبين المعنى والمعنى.

من وجهة رؤيا أخرى، فإن (الراء الراحلة) تنوجد في (متوالية الصورة الأخرى) انوجاداً لامرئياً، لا يظهر بحرفيته كما ظهرت مفردة (الشعر) بل يظهر كـ (احتمالات رائية) لا دليل عليها سوى (الحدس) المؤلف من رحلة أخرى أو (صورة أخرى للراء) تتجسد بـ (الرحلة الصوفية) التي يتنوع فيها اليومي مع المعاصر مع الذاتي ومع التطواف في زمكانية محددة ولا محددة، في زمكانية أرضية ولا أرضية، تُنتج زمكانيتها الخاصة في النص لاسيما تلك الصور المنزاحة إلى عروج ما: (قبل أرتال من الأوقات في سفْر اليكون/ تتضارب اللحظات تلسع بعضها/ ص (37))/ (المرايا التي كنتها صوّرتك لهم، صوّرتهم لك/ ص (45))/ (تجري في نهر الكلمات/ ص (45))/ (نهر السكون/ ص (46))/ (موات في نهائي لانهائي فيحيك الظلامُ جناحَ الأزل، تنطوي رقعة الحلم/ ص (48))/ (ممسكاً إبهامَ عمق الريح/ ص (56)).

نلاحظ وعبر هذه الصور وضمن نسقها القصيدي كيف تندغم (الذات الشاعرة) بـ (الذات الكونية) كـ (وحدة متحركة) تنتقل من لحظة إلى لحظة من حيز مكاني إلى حيز دلالي وكأنها تعرج من حرف إلى حرف باعتبار الحرف فضاء متناغماً مع وشيش الاندغام والموجودات الأرضية التي تنفصل عن التحليق الذاتي المتحد، وهذا يحيلنا إلى الحضور في نقطتين:

(1) - نقطة البقاء المجسدة بمراقبة الأرض وما يجري فيها من مختلف الكائنات (الريح/ الحلزون/ الإنسان/ النبات)، وسلوكات هذه

الكائنات المستمرة في الماضي والحاضر حيث تعرية الزمنية المعاصرة بعوامل تشترك فيها (الطبيعة) و(الأنا).

(2) - نقطة (الفناء) المتسربة من الاندغام المتناغم الثنائيّ الذات (أنا الشاعر/ أنا الوجود)، وفي هذه التركيبة الدلالية تحاول وحدة العناصر كمنتوج أن تتباعد في نفسها وفي الزمكانية لتتموّه بلحظات كتابية جديدة تشرق من خلالها الآثار الدالة على (رحلة الأنا) عن طريق فاعلية الرمز (الريح) كعنصر متحرك يذيب الآثار وينشئ آثاراً أخرى: (طُمست خطواته عاد يرسم، مسحتْ آثاره كرّ يرسم، خطوة في أثر خطوة/ (ص (57)).

وتتحول هذه (الآثار) القابلة للكتابة والمحو في آن إلى تلك العلائق المخفية بين (عناصر الرحلة) المعكوسة بمفردات لا تنتهي معانيها إلاّ لتبدأ: (سفْر اليكون/ تتضارب اللحظات/ المرايا التي كنتها/ نهر الكلمات/ نهر السكون/ نهائي لا نهائي/ جناح الأزل/ الحلم/ عمق الريح). ولنصل إلى المتواري المنجز عبر هذه الدلالات لابد لنا من تقسيمها إلى ثلاث فئات:

(1) فئة حيّز التكوين المستمر في الجريان: (المرايا التي كنتها/ الحلم/ نهر السكون).

تشكل عناصر الفئة الأولى المجال الصوري الفاعل الذي يستغرق بدائريته المجالين الآخرين المتبدلين والمتغيرين تبعاً لـ (حالة الدخول) و(الخروج) (في) و(من) الأبعاد الموجودة من ذلك اللاموجود الذي هو في النهاية (الذي لا ينتهي) من الذات المثنوية وتحركاتها في الكلمات: (النهر = الماء = الخصب = التجدد = الزمان)/ (الريح) كونها البعد المتفاعل الواصل بين سلوكات الفئة الأولى وسلوكات الفئة الثالثة، ولا تتمّ فاعلية دلالات هذه المفردة إلاّ عبر بوتقة دلالات الرموز: (الحلم/

السكون/ المرايا). ومن هذا العمق المركب نرى كيف تصعد الدرامية المنخفضة المتوزعة في القصيدة، تصعد إلى التراكم في خاتمة النص ككلمة تريد الاختلاف = (البصمة) التي يركز عليها (الحميدين) سواء بتكرارها اللفظي أم بتقطيعها المورفولوجي إلى شكل هندسي يشير إلى الجهات الأربع وإلى فضاء النزيف وإلى (لحظة الصّلْب) التي تقول (شُبّهتُ لهم) قولاً إضمارياً تكشفه الصورة اللاحقة لشكلانية دالة (بصمة/ ص (58)): (سبّحة الأقوال):

بصمة

ب

.

.

بصمة صـ ... مـ .. بصمة

.

.

.

ـة

بصمة

شكّل القولُ سبحة الأقوال، يمسك الحبّات منها

ويفلّي كل حبّة، يشرب الفنجان يقرأ، يفرك الحبّة

يقرأ ويبحلق في عيون الأفق الممتد

نحو اللانهاية

لانهايهـ...

ولا تأتي (سبحة الأقوال) لتؤدي وظيفة تحديد (البصمة) بل لتمحو آثارها، أيضاً، وتكتب على آثارها زمناً يعود إلى (لحظة بَدْئه) المختزَلة في (السّبحة) كرمز مؤلف من حبّات هي كلمات تمتلك من تكوينها الشكلي (الدائرة) = (الحبة) كجزئيات تتوالى لتؤلف (السّبحة) التي تتخذ لغيابها حضوراً موازياً في دلالات الفئة الأولى = (سفْر اليكون/ نهر الكلمات/ نهائي اللانهائي/ جناح الأزل)، كما يتخذ هذا الغياب حضوراً ارتدادياً يعبر مقاطع وصور القصيدة (فلاشباكيّاً) حتى يلتحم بمبتدأ القصيدة، وبدقة أكبر، حتى يلتحم بـ (الصورة السؤال): (هل خرّت الكلمات)، وتتولّد عن أشكال الحضور عملية تكويرية ترتب النشاط الصوري بفضاء مكتوب = (الكلمات) المنسابة كـ (سّبحة) في الأفق في عيون الشاعر ونصه وحواسه الجوانية الحلمية والذاكرتية والمعاشة.

أمّا ما يؤخذ على قصيدة (متوالية الصورة الأخرى) فهو تلك المباشرة القولية الناتجة عن:

(1) - الوصف السلبي الذي تموضع مفسّراً وشارحاً ممّا أدّى إلى استطالة في الملفوظ على حساب اختزال الدلالات مما سبّب، بدوره، هبوطاً في الحركة الجمالية والدرامية، مثلاً، ما جاء بعد هذه الصورة المتألقة: (تتضارب اللحظات تلسع بعضها)، حيث أخفتت الجمل الوصفية اللاحقة ما تراكمَ من حركة انزياحية في المجال الفعلي لـ (اللحظات) كحيز زماني رؤيوي: (تتضارب) وما تبعها من تداخُلٍ مع الفعل (تلسع) ثم، وبعد هذا الكَسْر لأفق التوقعات، تظهر الشروحات العادية (بالسوط بالكرباج، تلفع بعضها بالكفّ والأقدام/ ص (37)). نلاحظ كيف تحديد الأداة (السوط/ الكرباج) وتحديد أعضاء الكلمات المشخصة (الكف/ الأقدام) أدى إلى استلاب الكثافة الشعرية، وإلى تمديد البنية السطحية للنص.

(2) - الحشو الذي نراه على صعيد المفردة، فمثلاً: (تتكرمش)

الواردة في نهاية الجملة الشعرية المتجلية نتيجة إنشائها لمعالقة ما بين (الذات المفردة) و(الذات العلوية): (موات في نهائي لانهائي فيحيك الظلام جناح الأزل، تنطوي رقعة الحلم.. تتكرمش/ ص (48)).

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر غامر بإدخال اللغة الميتة إلى نصه مثلما غامر بإدخال اللغة اليومية واللغة المهملة، بعضها جاء متناسباً في علائقه مع المتن، مثلاً هذا المثل الشعبي (العين بصيرة واليد قصيرة): (لكن أياديهم (قصيرة مع عيون بصيرة) فيدور العقل حول الدائرة.. يا ترى المفتاح أين؟ (نقطة وحرف «ن» حرف ونقطة «ن»/ ص (44)). والخطاب الجملي، هنا، وتبعاً للسياق، موجَّه إلى (أتراب له يعلمون اللعبة) أي إلى الشعراء والنقاد على حد سواء، حيث يضع (الحميدين) دوائره في رحلته الكشفية مع (سفْر اليكون) حيث (الكُنْ) و(الهُلام المبدئي) و(النون) بكل تشكيلاتها: (النقطة) + (النون) + (دائرية الزمن) + (نهر «الكلمات» و«السكون») يضعها في زاوية التحدي كمقصدية صريحة يختصرها استفهام السؤال عن (مفتاح) الرموز والتكوين والحركة والرحلة الرائية، وهذا ما استغورناه في الفقرات السابقة. أيضاً، تجدر الإشارة إلى وجود كلمات لم تكن (شعرية) في النسق، مثلاً: كلمة (بطن) التي لو استبدلها الشاعر بكلمة (نبْض) أو قلْب): (معنى الكلمات في بطن الشاعر/ ص (45)، وطبعاً، لم يقصد الشاعر هنا (البطن) بالمعنى العضوي الفيزيقي، لأنه يريد أن يكون المعنى مبطوناً ومستتراً ومتوارياً، ومع ذلك رأيت أن (نبض) أو (قلب) قادرة على تأدية تلك الوظيفة الغائية بشكل أجمل.

(3) - إيحاءات «قاب قرنين»:

تتسم القصيدة الثالثة في المجموعة بحضورها كجزء يعلن ومنذ

العنوان حضور (الأثر القرآني) (الآكلين لحومهم) (..) نيئة (..) لذة للماضفين، لذة للآكلين/ ص (62)). ولو أحلنا العنوان إلى دلالاته الأولى (قاب قوسين) لوجدنا أن الشاعر استبدل الكلمة المثنوية بكلمة مثنوية أخرى تفتح احتمالاتها المَعْنَيية على (حيز زمني = مئتي عام) وعلى (حيز خرافي) = (قرنا الثور الحامل للكرة الأرضية) وعلى (حيز تضادّي) = (الموت والحياة) وهذا ما تعلنه كلمة (قرنين) في حال ترائينا لها كـ (أثر ماض) مقرون بـ (روحين) = ميخائيل نعيمة) و(خليل حاوي) حيث يربط الشاعر من خلالها (الوطن العربي) مركّزاً على (لبنان) وبذلك يكون قد فتح الاحتمالات ٠المكانية) على (الزمانية) مشابكاً (الوحدة العربية) من خلال (أرواح الشعراء) = (الكلمات). وعبْر هذا الارتداد تظهر (نقطة رئيسة) في القصيدة أو في المجموعة بشكل عام، لتقول من مكانها المخفيّ في كلمة ما، في صورة ما، في معنى ما، أن الشاعر يمنح ذاته فاعلية (قاصّ الأثر) البعيد عن التحديد المتعين لـ (الزمكانية) والمتمدد مع ذاته ومع الزمن والمكان إلى (لحظات كتابية) تنقسم إلى ثلاث لوحات، مفتاحها (اقرأ) و(قل لا تقل) المنشغلة بالكشف عن الواقع العربي بمستوييه: (التفكيري) و(السياسي) الماكث أبداً في كلمة (نعم) والرافض أبداً لكلمة (لا). من زاوية أخرى، نرى أن (اللوحات الثلاث) اعتمدت على (فنية المشهد) السيناريوهاتية المتحولة من عاديتها إلى حسها الشعري عن طريق تحرير الصوت إلى فضاء صوتي أشمل تتعدد فيه الضمائر البارزة في حيز (الأنا) و(الأنت) لتمنح (صوتية المشاهد) خيطاً ملحمياً لا ينفكّ عن معاشه كما لا ينفكّ عن ماضيه المتربّص كـ (شخصية محورية) تتفلّت من أرواح الشاعرين (نعيمة) و(حاوي) لتتجلى مع روح (الحميدين) بصوته المتخذ لإضاءته (المكان = بيروت) كمسرح مسافاتي لانتقالات الجمل الطويلة والجمل الصوتية المرتبطة مع (صوت فيروز) و(كلمات أغانيها(لاسيما التناص

التضميني الوارد في الصفحة (65).. وأتساءل: هل نفذ صوت الشاعر ليتكئ بهذه الكثافة على (صوت وكلمات فيروز)؟ أم أنه أراد موضعة الأغنية لتكون (ذاكرة دالّة) على ذاكرته التي كانت في ذلك المكان (لبنان)؟ أم أن تسجيل الأغنية الفيروزية جاء موظفاً للتدليل على أن (الكلمة) كقصيدة أو أغنية أو لوحة أو أي منتوج إبداعي آخر قادرة على اجتياز المسافات الزمكانية دون جواز سفر أو تأشيرات دخول وخروج؟..

ربما ابتغى (الحميدين) كل ذلك معاً..، وهذا ما تصرّ عليه التوزيعات الحرفية والشكلية للكلمتين المتناقضتين تقابُلياً: (1) - (نعم) المتنامية كشجرة يانعة، و(لا) المرتفعة بنبرتها مع صور الشاعر ومع صوتيات النسق الذي تحضر فيه كـ (عملاق) يظهر من (ثقب النفق) أو من (الأمكنة المحرمة):

لاء، في أربع قفزات، تنمر فعلها، نفجت كما العملاق

من ثقب النفق فاعتلى حتى تساوى واتكى

لاء ولاء ثم لاءات كبيرة

لكنما نعم تخب تخب تخب في خدر يعب في الصمت

المعلب

يعلك التاريخ يلفظه كما عقب السيجارة في منافض القرن

المسجي عند نافذة جديدة/ ص (67).

لتتركب ملامح (اللاء) المفككة لابد للقارئ من الاشتراك في البحث دلالياً عن الإيقاع المخفي المتوزع بين (أربع قفزات) و(العملاق) حيث نلمح فاعلية المخيلة المتثاقفة مع (الآن) مثلما هي كذلك مع (الموروث) ولا تبدأ اللحظة المتسقبلية إلاّ من خلال (النافذة الزمنية) الناتجة عن تقاطع دلالة (النفق) مع (النافذة الجديدة).

وتظل ·اللحظة القادمة) لحظة غير مكتملة رؤيوياً لأنها تظل معلقة بـ (زمنية «لا») غير واضحة المعالم والحدوث و.. إلخ..

(4) - مرثية اللحظة:

وبينما ترثي (الأنا) لحظاتها الوجودية، تنبثق من (رمادها) إشراقات لـ (نهارات) مطلعها مكتمل مع (وجوده ا لماضي) = (الذاكرة) واسترجاعاتها الدلالية (الذاتية) كمحور و(المجتمعية) كهاجس مداري يحضر عن طريق السؤال عن الحضارة العربية القديمة وماذا حلّ بها الآن؟ وعن طريق الذاكرة المستمرة ويجسدها (الشعر الشعبي) الموقّع كـ (موال) فيه من نغمات (النحيب) ما يتشاكل مع نغمات نبضات الأنا وهي تندب (الوقت الذي مضى) وتحوّل إلى (رماد) تُشعله (الذكريات)بـ (شمسها) مجربة أن تستحضر (النهارات) من (الرمال): (رحم رمال التيه/ ص (72)). ومن الدم المزدحم بالوقت: (قوس قزح).

وتنزح إيقاعات (الأنا) إلى إيقاعات (الأنا الأخرى) عبْر الانتقال اللامتوقع اللاحق لـ (الموال الشعبي) حيث تزخم الحركة بالحواس الشفيفة المتحايثة مع (الريح) كـ (وقْع زمني) يحذف ويكتب (الآثار) المتوالية ضمن شبكة تأملية تعتمد تصوير الطبيعة بحيواناتها وعناصرها، كما تعتمد على الانتشار الزمني لـ (أوقات النهار): (الضحى/ التاريخ = الأمس = المساء/ الصبح = كيف أصبحنا = صباحنا ظلامات) وهذه الدلالات تعكسها الشبكة الكلية للقصيدة القارئة لـ (اليوم) باعتبارها (حيزاً) متسعاً يشمل (القاف والميم) = (قبل الميلاد) و(الباء ميم) = (بعد الميلاد) كما تشمل (الآن) كـ (لحظة محجورة) تتداخل بذاكرة (ما كان) بين (قُدّ) و(الحوت) و(هو) و(المشكاة) بما في ذلك من مخزون دلالي لامرئي يحيل إلى (يوسف) و(يونس) و(موسى) و(محمد صلى

الله عليه وسلم)، وهي إحالة تتوالى بشكل (أفقي) مما يعني أن الشاعر أراد ترتيب اللحظات كما حدثت، مع أخذه بـ (عين الرؤيا) الشكل العمودي للزمن والناتج عن تقاطعات دوال القصيدة وإشاراتها والدليل على ذلك هو انفتاح القصيدة على بنيتَيْها (السطحية والعمقى) من الزمن البعيد، أي من زمن اللحظة الشائب الذي ينسلُّ من (أنا الشاعر) كـ (رماد) يحفر في (الأثر) باحثاً عن (نهاراته):

عقدةٌ في المعصم الوقتي حُزّ الجلد منها،

فبدأ جدول الدم يحبو غائباً بامتداد الساعد المعقوف

قوساً خانها وترٌ راغتْ خطاه في رقاع الدرب/ ص (71).

يموّه الشاعر أوصاف (أناهُ) وذلك بإحالتها على (الأنا الجمعية) من خلال تحويلها من هاجس ملحمي خارجي إلى هاجس ملحمي داخلي يتسع ليشمل (الأمة العربية) و(التاريخ الإنساني) المختزل بـ (مزامير داود) حتى الرسالة المحمّدية وإشراقاتها الماضية التي يتساءل عنها الشاعر بلسانه وبلسان أي إنسان عربي آخر:

(أقرأ صفحات سجلت كنّا.. وكنّا.. ولكن كيف أصبحنا؟ لا أدري! لعل.. عسى.. صفحة أطّرتها، أسند اليوم مضامين سؤالي/ ربما لازال في الفانوس زيت/ ص (73-74).

كما قرأنا فإنّ قصيدة (للرماد نهاراته) تنبني، فنياً، على (الرموز) المشحونة بـ (طاقة إرجاعية) تنشئ مجالات احتمالية حين تتعالق مع شبكة الكلمات: اليومية والشعرية، وحين تقطع المسافة الأفقية لأزمنة الاسترجاع بالمسافة العمودية لأزمنة الكتابة، وحين تفصل بإتصال واضح بين (الأنا الصغرى = الذات) و(الأنا الكبرى = النحن)، وتنتسج مكنونات الرمز وأبعاد الأصوات وصراع المسافات والآثار بتشكيلية أشدّ

درامية في المقطع الأخير من القصيدة المعنون بـ (حاشية) والتي تظهر فيه تداعيات المفردة بتهيكلها الفونيمي المختلف لتنجز تنوعاتها الدلالية في الحيز المدلولي من بياض اللحظة وذاكرتها المكتوبة في آن معاً:

يلد الشجر شجيرات (شجار بين ماءين اعتدلى

الآخر الآخر في لسان النهر هاجا)

أزهر الحقل بساطاً واتكى التاريخ ينفل في

نفوس ماضيات ما قد خَطَّ إعلاماً وإعلاناً

عن الكان بما ينسج في كهف العبر

يمضغ الصبر ويرشف من مداعات الكسالى

كل أنفاس الضجر (يعطس التمساح/ تسعل السمكة)

والأنفاس تترى تحت ظل الشجر!/ ص (76).

نلاحظ كيف يتناسل (الشجر) بصفاته المعروفة (المذكرة) منجباً (شجيرات) كصفة مؤنثة، لها ملامح أصغر من (الشجر)، ولا تلبث أن تنصهر الصفات المضادة لتتحول إلى تناسلات جديدة (الزهر = أزهر الحقل) بما في هذا التحايل على المباشرة من (أمل) وتطلّع إلى (المستقبل) الذي يجلس فيه الماضي (اتكى التاريخ) ليقرأ الآثار المكنونة من تجارب الإنسانية السابقة تاركاً (الحاضر) يدخل في (كهف العبر) ليبتعد عن (الكسل) وعن انحرافات الفونيم والدلالة من (شجر/ شجيرات) أي، ليبتعد عن (الشجار/ القائم بين المحيط والخليج. ونلمح فلي هذه الجمل المطولة والمتكورة كيف تنبثق صورتان سورياليتان (يعطي التمساح/ تسعل السمكة) موظفتان كمدلولتين هاربتين من (الجملة القوسية) حيث الانبجاس الملائم للمكانية = (ماءين) وللزمانية = (النهر) الذي يتسع من

الناحية المدلولية ليشمل (الزمن) و(جغرافية المكان) و(ذاكرة اللحظة) بفرعَيْها: (الذاتي) و(الموضوعي) = (يعطس/ تسعل). ولا شك، لن تغيب عن حواسنا تلك المتناغمات الظاهرتية المشتركة بين الحروف الثلاثة: (السين)/ (الشين)/ (الراء).

إن القارئ لمجموعة (وللرماد نهاراته) إذا لم يكتشف هذه العلائق المخفية بين القصائد (الأنا/ الماضي/ الذاكرة) وبين رموز النصوص ودلالاتها وحقولها المعرفية الاسترجاعية والنسقية، ربما سيشعر مثل هذا القارئ حين لا يفكك ويحلل ويركب ويحيل وينازح أعماقه مع أعماقه النصوص، لابد، وأنه سيشعر بأنه يقرأ كلمات عادية أو جملاً طويلة تحكي حدثاً غير مترابط، وقد تصل الأمور بمثل هذا القارئ إلى اعتبار بعض فقرات النصوص (تعويذات).

الهوامش

1) سعد الحميدين/ وللرماد نهاراته/ الانتشار العربي/ ط 1/ 2000/ الصفحات (78).

2) محمد الماكَري/ الشكل والخطاب «مدخل لتحليل ظاهراتي»/ المركز الثقافي العربي/ ط 1/ 1991/ الصفحة: (5).

*) من المعروف أن الله سبحانه وتعالى خلق (اللوح) والقلم) أولاً = الرقم (1)، ثم خلق (الملائكة) و(الجان) = الرقم (2)، وفي المرتبة الخلْقيّة الثالثة كان (الإنسان)، ولهذا ركّزنا على الرقم (3) وتأويلاته التي يمتصّها سواء كان (مخفيّاً) في النص ولا حضور له سوى في كلمة (الرقم)، أم سواء كان (ظاهراً) بطريقتنا القرائية من خلال عنوان المقطع المقصود: (راء (3)).

* * *

الغطرسة اللغوية ظاهرة قديمة في تاريخ البشرية المدون، مارسها من يكتب ضد من يقرأ ويسمع. المقصود بالغطرسة اللغوية هو استخدام الكلمات الرنانة والعبارات الملتوية وأساليب البلاغة بأشكالها المتعددة كي يُرسم خط فاصل بين من يملك العلم ومن لا يعلم. أو بمعنى آخر: بين من يملك مفاتيح المعرفة ومن يجهلها. في غياب المعايير الدقيقة (على طريقة الحساب حيث حاصل جمع رقمين متفق عليه) أصبح الأمر في أيدي الذين يكتبون دون رقابة أو شروط أو حتى مقارنة. مع مرور الزمن تتغير هذه الشروط، ولكن الهدف منها يبقى واحداً: الكاتب يعلم ما لا تعلمون.

كان الكهان والسحرة أول من استخدم هذا الأسلوب في تاريخ البشرية. إذا عدنا إلى أقدم النصوص التي نُقشت على الحجر في مصر الفرعونية أو في سومر وبابل، نجد هذا الأسلوب واضحاً في الكتابات الدينية التي يغلفها ضباب الغموض بينما النصوص الأدبية واضحة نسبياً. (قارن مثلاً نص صلاة عشتار كما رددها الكهنة في بابل مع نص قانون حمورابي).

دكتاتورية النص تجاوزت الكاتب إلى الناقد (المقصود بالناقد هو مفسر النص الأصلي) على أيدي كهنة الكنيسة الكاثوليكية في وقت مبكر من تاريخ المسيحية. أسفار العهد الجديد كُتبت بعد وفاة المسيح بما لا يقل عن سبعين سنة، وتم تدوينها باللغة اليونانية التي لم يكن المسيح يتكلمها. مع انتقال الكنيسة إلى روما، ثم ترجمة العهد الجديد إلى

اللاتينية. مع انحسار اللاتينية كلغة يومية أبقت الكنيسة على استخدامها في الصلاة والطقوس الدينية. هذا أعطى الكهنة القدرة على السيطرة التامة على الرعية التي كانت أحد أسباب سقوط أوروبا فيما يُسمى بالعصور المظلمة. ماتت اللغة اللاتينية منذ أزمان ولكن استخدامها في الكنائس لم ينته حتى مشارف هذا القرن.

مع انفصال الدين عن الدولة في أوروبا، ورث العالم الأكاديمي هذه الخصوصية وولد النص النقدي بصورته المشوهة والتي ورثناها نحن. وهذا هو موضوعنا هنا.

النقد علم مكتسب. يمكن لكائن من كان الإبحار بين أمواجه دون شروط مسبقة. هذا صحيح بالمقارنة مع الكتابة الإبداعية شعراً كانت أو نثراً. الإبداع يحتاج لموهبة لا يمتلكها كل من أمسك بقلم أو حصل على شهادة. لهذا نجد عدد النقاد أكثر من عدد الكتاب. حين تنام عين المتنبي عن شواردها، بينما النقاد ساهرون في خصام وجدل، نعلم أن شاعر الأمة فهم المعادلة دون حاجة إلى دكتوراه في الأدب.

المشادة بين الناقد والكاتب ليست بجديدة على الساحة العربية وها هو الدكتور مصطفى هدارة يلخصها حين يقول: «الواقع النقدي الآن على الساحة العربية لا يسر أحداً فيما يبدو، فالنقاد الأكاديميون خفضت أصواتهم أو كادت، وهم يتلقون الطعن من كل اتجاه، والنقاد الصحافيون هم الذين يطفون على السطح لخفة الوزن وسرعة تأثيرهم في محيط واسع من القراء « (فصول - مج 9 - ص 190) لا حاجة لي في الجدل في تفاصيل هذه المقولة، ولكني أرى أن صدقها يتلخص في دليل اختراع لغة مختلفة للنقد، والقصد من وراء استخدام هذه اللغة.

عمل الناقد يحكم عليه أن يفسر النص بأسلوب مغاير لطريقة

القارئ العادي في تفسير النص ذاته. مع أن المعنى الذي توصل إليه الناقد لا يختلف كثيراً عن المعنى الذي توصل إليه القارئ العادي، يتوجب على الناقد صياغة الموضوع بأسلوب يبرر به الحاجة إلى تفسير ناقد.

لنأخذ مثلاً على ذلك بيت من الشعر لأبي تمام:

ما للشتاء، وما للصيف من مَثَل يرضي به السمع إلا الجود والبخل

القارئ يفهم من هذا البيت المقارنة بين الصيف والشتاء ونوع من المفاضلة بدخول الجود والبخل كصفات جامعة. لنستمع ماذا يقول الناقد في مثل هذه الحالة:

هذا الوصف وضع في إطار ثنائي للمقارنة بين عناصر متضادة، أهمها: المقارنة بين الصيف/ الشتاء. لكنها مقارنة استقطابية، حيث تجمع عند كل طرف مجموعة أخرى من الألفاظ المتقابلة. يمكننا بعد قراءة هذه الحالة الاستقطابية أن نرى الشتاء في منطقة الرفض من الشاعر، وأن نرى الصيف في منطقة القبول منه. ذلك أن الشتاء بخل/ والصيف جود. وهذه حالة مخالفة للمنطق العام (عبدالقادر الرباعي جذور - عدد 2 - ص 67).

هذه القراءة النقدية لا تختلف في معناها عن القراءة العادية (إذا صح لنا التعبير). المقارنة بين الشتاء والصيف ووصف أحدهما بالجود والآخر بالبخل في البيت المذكور، لا تحتاج إلى فتوى عالم. ولكن الناقد، وكأنه على علم بضعف حجته أو على الأقل تبرير وجودها، يلجأ وبسرعة إلى تشريح أعمق دون الحاجة لذلك. هو على علم أن القارئ وجد المقارنة دون مساعدة من أحد، لذلك يرى الناقد أن يبرر تدخله بشرح نوعية

المقارنة. يقول إنها «استقطابية». ثم يشرح كيف يتجمع عند كل طرف مجموعة أخرى من.... إلخ.

أولاً، لو كانت فعلاً استقطابية، لكان أولى له ثم أولى أن يقول «قطب» بدلاً من «طرف». في هذا بلاغة وحسن انتقاء للكلمة الصحيحة في سياق الحديث.

ثانياً: كلمة «استقطاب» مأخوذة عن الإنجليزية (أو الفرنسية حيث الكلمة ذاتها) دون فهم معناها. هي كلمة تستعمل في النقد ولكنها، وفي أي حال من الأحوال لا تنطبق علي الصيف والشتاء Polarization كلمة مشتقة من Pole والأخيرة تعني القطب. أما استخدامها في اللغة العادية ولغة النقد فيدل على التباعد وليس على التناقض. هناك استعمال ثالث لها وهو رفع عمود الخيمة ويعني كذلك التباعد بين سقف الخيمة وأرضها. المعنى الخفي والمجازي يدل على القدرة على التحمل. جميع هذه المعاني لا تمت لما قاله الناقد بصلة.

وبمنطق عجيب يقرر الناقد أن هذه «القراءة الاستقطابية» أوصلته إلى الحكم بأن الشاعر يرفض الشتاء ويقبل الصيف لأن أحدهما بخل والآخر جود. وهذا وضع مخالف للمنطق العام على حسب كلام الناقد. لا أدري كيف يدخل المنطق العام في هذه المعادلة. أهو كرم الصيف وبخل الشتاء؟ في هذا مجاز وجزء من حقائق زراعية وجغرافية: في الصيف تكثر الفاكهة وفي الشتاء تندر. ألا يحق للشاعر التغني بهذا دون أن يخالف المنطق العام؟ أضف إلى ذلك أن الناقد لا يعلم شيئاً عن حال عظام الشاعر الطائي. أليس من الممكن أن يكون شاعرنا القدير ممن كانوا يعانون من الروماتيزم وعلى ذلك يجد في قلة الدفء في الشتاء بخلاً يستحق الذكر في كتاب الجاحظ؟

أما النوع الاخر من الكتابة النقدية فهي الكتابة الغامضة أو المفعمة بعبارات غربية مترجمة إلى العربية لا لزوم لها في الأساس. ها هو رابح بوحوش يحدثنا (جذور ج 2 ص 222) عن «بلاغة الانزياح في الخطاب الشعري عند البحتري». يقول:

تباينت النظرة إلى مفهوم الانزياح، واختلفت باختلاف المذاهب، والتيارات، بل اختلفت باختلاف تصوراتهم، وتحديداتهم لمصطلح المعيار، ومقاييسه.. وأياً كان الاختلاف، فالانزياح من الوجهة الدياكرونية يرجع إلى عبارة «بيفون» الشهيرة: «الأسلوب هو الرجل ذاته».

ويعد الانزياح من المفاهيم الأساسية في الأسلوبيات الحديثة، ويرجع إلى تأثيرات «فرديناند دي سوسير» ومفهوم الكلام عنده الذي نظر إليه على أنه ضرب من الانزياحات الفردية الناتجة عن مستعملي اللسان Langue.

الانزياح إذن مصطلح واسع الدلالة صعب التحديد لاتصاله بفكرة التقويم، والمعيار، وقيامه أحياناً على مبدأ التقدير، والإحصاء، واتصاله أحياناً باللغة الأدبية التي تعد انزياحاً بالقياس إلى اللغة العادية.

ثم تطور هذا المفهوم، وتبلور بتفضيلات الكاتب مع «فون درجابلنتز» وبالاختيارات التي توفرها اللغة للكتاب والمبدعين مع «موروزو» انطلاقاً من الصفر في الكتابة.

وبعد هذه الجهود، والمحاولات انتقل الاهتمام إلى الاستعمال ذاته فعد الانزياح أسلوباً فردياً من حيث هو عدول عن الاستخدام العادي، وتكشف حينها ربط إنشاء الشعرية بحسن التصرف في اللغة وذلك بإحداث سنن جديدة تضاف إلى السنن الأولى في البلاغة.

ويتواصل حديث بوحوش حتى يصل به الحد إلى رسوم بيانية يسميها «المخطط الدلالي».

أولاً: ليس صعباً علينا أن نرى أن الكاتب أهدر أنفاسه وأنفاس القارئ في الفقرات الأولى الثلاث التي يفتتح بها موضوعه ليخبرنا كم هو صعب عليه أن يشرح وعلينا أن نفهم الانزياح. ثم يخبرنا عن «الوجهة الدياكرونية» والله وحده يعلم ما هي هذه الوجهة. يعطينا الكاتب إشارة إلى أنها تعود إلى عبارة بيفون الشهيرة «الأسلوب هو الرجل ذاته». مع الاحترام لبيفون، فإن القارئ العربي لا حاجة له بتلك المقولة «الشهيرة» وهو الذي تربى على حسن القول وأقلها من باب «قل خيراً أو فاصمت». إن لم يكن هذا هو الأسلوب الذي يدل على الرجل، فنحن إذاً في فج عميق من الجهل.

يضيف بوحوش عن تطور هذا المفهوم مع «موروزو انطلاقاً من الدرجة الصفر في الكتابة». ما هي درجة الصفر في الكتابة؟ من يتحدث الفرنسية قد يستطيع أن يفهم المقصود هنا لأن الموضوع منقولاً حرفياً عن تلك اللغة. ولكني أود أن أضيف أن قراءة الجملة بالفرنسية تزيدنا وتزيد غالبية شعب فرنسا جهلاً بالمقصود. درجة الصفر في الكتابة هي الإمساك بالقلم ومواجهة صفحة من الورق بيضاء. ما زاد عن ذلك فهو باطل.

وبعد صفحة ونصف من هذا الكلام اللامفهوم، نصل بيت القصيد: يقول الكاتب: «انتقل الاهتمام إلى الاستعمال ذاته فعد الانزياح أسلوباً فردياً من حيث هو عدول عن الاستخدام العادي، وتكشف حينها ربط إنشاء الشعرية بحسن التصرف في اللغة وذلك بإحداث سنن جديدة تضاف إلى السنن الأولى في البلاغة».

هنا نصل إلى ما يشبه المفهوم. يفهم القارئ أن المقصود هنا ليس

بالحداثة التي يرغب الناقد أن نصدق بوجودها. ما يقوله، وبأبسط العبارات، أن الكاتب لا يلجأ للاستخدام العادي للغة، وهذا واضح وإلا لن يكون ما يكتبه أدباً. أما إذا كان من الموفقين في الوصول إلى سنن جديدة من البلاغة، على هذا يكون تصنيفه بين طبقات الشعراء في عداد المتنبي وليس غازي القصيبي.

الانزلاق (على وزن الانزياح) وراء النظريات النقدية الفرنسية من قِبل كتابنا فيه من المخاطر الشيء الكثير. هناك نوع من التعالي على القارئ وعلى الكاتب، وفيه شعور بالمعرفة زائف - إن لم يكن باطلاً من أساسه. جمهرة المصطلحات على صفحات الجرائد تعني أن القارئ ينحى بالنظر إلى الصفحات الرياضية دون تردد. ومن ثم يشتكي المثقفون من عدم اكتراث السواد الأعظم من الناس بالقراءة عموماً. المشكلة تكمن في اللغة التي يستعملها الناقد وليس في المعنى إذا كان هناك معنى أصلاً.

في ذات المقال للأستاذ رابح بوحوش لا يصل القارئ إلى فقرة مفهومة إلا في الفقرة التاسعة حيث يقول:

الانزياح الذي نحاول الوقوف عليه ها هنا في شعر الشاعر هو وجه من أوجه عبقرية البحتري سواء ذلك الذي عمد فيه إلى التصرف في اللغة أم الاختيار والتفضيل، أم إحداث عنصري المفاجأة وخيبة الانتظار، أم ذلك الذي يميل فيه إلي الديباجة الفردية لخلخلة نفس المتلقي.

ها هنا يجد القارئ كلاماً قيماً مفهوماً وموضوعاً شيقاً لا يحتاج إلى انزياح ولا انزلاق ولا حتى دحرجة. الناقد قادر على تبيان مكامن الإبداع في شعر البحتري والقارئ ممنون سعيد بذلك. من الناحية العملية، قليل من الناس سيكون لديه الصبر للوصول إلى الفقرة التاسعة.

هل يا ترى تعمد الناقد تجاهل القارئ وكتب خصيصاً للناقد الآخر؟ إن كانت الإجابة على هذا السؤال بالإيجاب، فهناك مشكلة أخرى أدعو أن يطرحها أحد المختصين.

رحم الله الدكتور مصطفى هدارة الذي قال إن منهجه في «تحليل النصوص هو مزيج من مناهج متعددة، منها الجمالي والنفسي والتاريخي والأسلوبي». في مقالة للدكتور عبدالسلام المسدي بعنوان «ونعم الأضواء يسترقها النقاد!» على صفحات ملحق جريدة الرياض الأدبي (10 شعبان 1420) والذي أورد كلمات الدكتور هدارة هذه يقول: «تتملكنا الرغبة أن نتساءل: بأي تسويغ معرفي يتم المزج، واحتكاماً إلى أي مرجعية إيبستيمية تتم المؤالفة؟».

الفرق بين أسلوب الدكتور هدارة والدكتور المسدي واضح ويلخص ما أريد قوله. بينما د. هدارة واضح، سلسلة كلماته، عربية خالصة يفهمها الجميع، يصفعنا د. المسدي أولاً بكلمة «تسويغ» عارضاً عضلات لغوية غير مطلوبة حيث كلمة «منهج» تفي بالغرض، ثم استعمال كلمة إيبستيمية الواردة عن اللغات اللاتينية Epistemology مشتقة من الكلمة اليونانية episteme وتعني المعرفة. كان أحرى بالدكتور الفاضل لو قال: «واحتكاماً إلى أي مرجعية منهجية تتم المؤالفة؟» والمنهج هنا هو تقنين العلوم إلى شروط ومنطق متفق عليها كي يكون حوار الناس على موجة واحدة.

أما عنوان المقال ففيه بيت القصيد. الموضوع إذن لا علاقة له بالأدب والنقد والأستار الواضحة والخفية في هذا المجال الحيوي. كل ما في الأمر هو من يسرق الأضواء وينعم بالدفء في زحمة الناس من خلال الانفراد على مسرح الأديب.

لو حق لنا مجاراة التندر باستعمال اللغات الأجنبية، فلدى الغرب مثلاً يشرح هذا الوضع ببلاغة قاتلة: نحن نضع العربة أمام الحمار. وبما أن العربة لن تجر الحمار في حال من الأحوال، فإني أرى أن أولوياتنا مغلوطة.

* * *

ننطلق في هذا البحث من قناعة تؤكد أن ما كتبه الجزائريون بالعربية منذ ثلاثينات هذا القرن ينتمي في معظمه إلى الفكر الاصلاحي الذي رعته جمعية العلماء المسلمين الجزائريين. وأحمد رضا حوحو من أبرز الكتاب في هذه الفترة، وكان الناقد الساخر، والمصلح الاجتماعي، والقلم الجريء الذي كتب المقالات والمسرحيات والقصص، حيث عالج فيها موضوعات متنوعة في الأدب والاجتماع والسياسة والاقتصاد، فيها نقد لاذع، وهجوم ساخر تنم عن فكر وقاد ونظر ثاقب، هدفها الإصلاح الاجتماعي بالدرجة الأولى وهو الهدف الذي كان يقصده حوحو من خلال كتاباته المتنوعة التي لم يتخذ لها شكلاً أدبياً محدداً فنياً، فمنها المقال، والقصة، والمقال القصصي.

سنتعرض في هذا البحث إلى حوحو الكاتب الاجتماعي الذي حاول إصلاح القيم والأخلاق والعادات والمعاملات، كما نتعرض لدعوته إلى الإصلاح السياسي والاقتصادي، وأخيراً نتحدث عن المؤثرات العامة التي أثرت في أدبه. وكيف كان يصوغ فكره في دعوته المباشرة وغير المباشرة، وكيف كان أسلوبه في كل ذلك.

حياة حوحو

1-3 – الهجرة والعودة:

ولد أحمد رضا حوحو بمدينة سيدي عقبة[1] (ولاية بسكرة) سنة 1911. وتعلم القرآن الكريم ومبادئ العربية حيث أكمل تعلمه الاعدادي.

عاد إلى قريته سنة 1928، واشتغل موظفاً بإدارة البريد والمواصلات إلى غاية سنة 1934 ثم هاجر مع أسرته إلى الحجاز بسبب صراع نشب بين والده وبين (باشاغا)[2] المنطقة الذي كان مدعوماً من فرنسا.

أكمل دراسته للعلوم العربية والإسلامية في المعهد الحر للعلوم الدينية بالمدينة المنورة، واشتغل مدرساً في هذا المعهد مدة من الزمن، ثم عمل موظفاً في إدارة البريد - مرة أخرى - بمكة المكرمة.

عاد إلى الجزائر - سنة 1946 (بعد أحداث 8 مايو)، وقد مر بمصر وفرنسا خلال عودته، وفور وصوله انضم إلى «جمعية العلماء المسلمين الجزائريين» كعضو من أعضائها العاملين وباشر التدريس في بعض مدارسها الحرة[3]. ثم انتخب عضواً في المجلس الإداري للجمعية، وعضواً في مكتب (لجنة التعليم العليا) التي تتولى الإشراف على التعليم في مدارس الجمعية.. ولما تأسس معهد ابن باديس بقسنطينة سنة 1948 تولى إدارته (الأمانة العامة) لخبرته الإدارية وكفاءته.

أسس مع عبدالرحمن شيبان وزميلين آخرين جمعية متمردة على الأوضاع، أطلقوا عليها اسم (إخوان الصفاء)[4]، وكانوا يجتمعون بمنزل حوحو. كما رأس تحرير (الشعلة)[5] وهي مجلة شبيبة العلماء المسلمين الجزائريين، وانضم إلى فرقة (المزهر القسنطيني)[6] فعزف على بعض الآلات الموسيقية، ومثل بعض الأدوار المسرحية. وهكذا تعدد نشاط حوحو، استمر في عمل دائب، وسعي حثيث، إلى أن اغتالته منظمة (اليد الحمراء) السرية ليلة 29 مارس 1956 معه ستة من الجزائريين، انتقاماً منهم لأنهم كانوا يدعمون الثورة، ولأن المجاهدين قتلوا رئيس شرطة سيدي مبروك (قسنطينة)، وقد مُثِّل بحوحو ونشر رأسه بالمنشار - وهو حي[7] - وما هذا التنكيل البشع إلا انتقام منه، لأنه رفض كل إغراء،

وعزف عن كل امتياز، وتعفف عن كل ما يمنحه الاستعمار وفضل - عن قناعة الانتماء - إلى الشعب، فانخرط في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين فكراً وعملاً، وظل وفياً لمبادئها إلى أن كان أحد شهدائها في سبيل الحرية.

2-3 - الثقافة والإبداع:

بدأ حوحو نشاطه الفكري منذ سنة 1937 - وهي السنة التي انعقد فيها المؤتمر الإسلامي بالجزائر - وهو حينذاك في الحجاز - بأول مقال له بعنوان «الطرقية في خدمة الاستعمار» نشره في مجلة «الرابطة العربية»[8] ولا شك في أن هذا المقال الذي يهاجم فيه الطرقية، ويتهمها بخدمة الاستعمار يرتبط أيما ارتباط بما كان يجري بين رجال الإصلاح في جمعية العلماء، وبين بعض الطرقيين الذين ناصبوا الإمام ابن باديس العداء، وارتبطوا بالاستعمار الفرنسي، علماً بأن كثيراً من الثورات التي قام بها الجزائريون ضد الاستعمار كانت قد انطلقت من الزوايا، وقادها رجال الصوفية والطرقية، منهم الأمير عبدالقادر، وبوعمامة، والمقراني، والحداد، وبوزيان.

كما اشترك حوحو في تحرير مجلة (المنهل) المكية بقصصه ومقالاته[9]، وبما كان يترجمه من الأدب الفرنسي الذي تأثر به، وأعجب ببعض أعلامه كفكتور هيجو VICTOR HUGO وأندريه جيد André Gide.

ولقد نشر قصته «غادة أم القرى» سنة 1947 في الجزائر، ولكن المقدمة التي كتبها لها أحمد بوشناق المدني تشير إلى أن حوحو كتبها منذ بضع سنوات[10]، يعالج فيها وضعية المرأة الحجازية التي لا تختلف كثيراً عن أختها في الجزائر[11] وهذا الأمر أثار حفيظة بعض البسطاء،

واعتبروها دعوة سافرة لتمرد المرأة، وخروجها عن الأعراف والتقاليد الموروثة من عهود التخلف والانحطاط.. ونشر قصته «صاحبه الوحي» في العدد الرابع من مجلة إفريقيا الشمالية[12] عام 1949. شارك حوحو في تحرير مجلة البصائر[13] الثانية بمقالاته الأدبية والاجتماعية، منها سلسلة من «حمار الحكيم» مثلاً. كما نشر عدة مقالات في مجلة «الشعلة»، وهي مقالات هجومية ناقدة ساخرة، نزلت إلى مستوى أسلوب الخصوم في التهكم والسخرية ونشر في هذه المجلة بعض المقالات عن رحلته إلى العالم الأورو[14] وبعض المحاولات في الشعر الملحون في ركن بعنوان «تحت السياط نغني» يوقعها بإمضاء شاعر الشعلة تارة، وأخرى دون توقيع، وقد تعرض لها فحول هذا الفن بالنقد، واعتبروها ناشزة عن أذواقهم[15]. وأما محاولاته في الشعر الفصيح الساخر الذي نظمه، أو حوره من الجد إلى الهزل، فلم ينشر منه شيئاً، حفاظاً على الذوق السائد في الأوساط الإصلاحية آنذاك[16]. ولعله شعر خاص بالمجالس الودية، والمؤانسات والمداعبات يهدف إلى الترويح عن النفوس. ومهما يكن فإن حوحو لم يكن له باع في النقد الأدبي، لأنه يكره النقد والنقاد، يشكوهم ويتأفف منهم، وما كتبه في هذا الشأن جمعه ونشره في كتاب بعنوان «في الميزان»[17]. كتب حوحو بعض المسرحيات الاجتماعية والهزلية بالفصحى والعامية، مثل أدباء المظهر، والأستاذ، وعنبسة، والبخلاء، وبائعة الورد، والنائب المحترم، بالإضافة إلي أعماله الأخرى التي طبعت في مجموعات.

وهذه الأعمال تحتوي على بعض المقالات والمسرحيات والقصص، تعالج موضوعات متنوعة في الأدب والاجتماع والسياسة والاقتصاد. فيها نقد لاذع، وهجوم ساخر تنم عن فكر وقاد ونظر ثاقب، هدفه الإصلاح الاجتماعي بالدرجة الأولى، وهو ما كان يقصده حوحو من خلال كتابته المتنوعة.

3-3 – المجتمع والاستعمار:

أحس حوحو بأحزان مجتمعه، وآلمه كثيراً أن يرى هذا الشعب الذي هو أحد أفراده يرزح تحت الاستعمار، وينوء تحت الاستغلال، يعيش في ظلام حالك، وفقر مدقع، وجهل عام، وتخلف شامل، ولا مبرر لهذا، ولا كاشف لضره، إلا تلك الحركة المباركة الي قامت بها جمعية العلماء – بعد لأي – لإحياء الدين الإسلامي، واللغة العربية وإعادة غرسهما في نفوس الشباب والأطفال، وكان من الطبيعي أن يدعو حوحو بدعوة رجال الإصلاح، وأن ينقد ما نقدوه، ويدافع عما دافعوا عنه، فالهدف واحد، والعدو واحد.

إن المجتمع قد تنازعته أفكار متناقضة، وانتابته دعوات مختلفة، فالطرقيون يدجلون والسياسيون يهرّجون، والتجار يرابون، والنواب يستغلون، وكل أولئك يخدمون أوضاع الاستعمار والاستغلال بطريق أو بآخر، فهم في خدمة الاستعمار في نهاية المطاف، وفرنسا فوق الجميع، وقد أخذت كل شيء، ولم تترك للشعب الجزائري سوى الفقر والجهل[18]، وهو في غفلة وركود، إنه المجتمع الوحيد الذي لا يعرف التغير ولا التطور[19]. لقد عالج حوحو أهم القضايا التي كان يعيشها الشعب، ويعاني منها، وصب عليها جام غضبه ونقده، لأن النقد أساس الإصلاح، وما النقد عنده إلا كشف الأمراض الاجتماعية من أوهام، وخرافات، واستغلال، وظلم، ومعالجتها بكل جرأة، وإخلاص وكان هدفه خدمة الشعب، وتوعيته، ونشر الأخلاق الإسلامية، وإحياء اللغة العربية في أوساط المجتمع[20].

ويبدو أن حوحو كان لجوجاً في دعوته التي قوبلت ببعض البرودة واللامبالاة، في بدايتها، فأصيب بخيبة أمل، واستولى عليه التشاؤم، وكان يفقد الأمل في إصلاح المجتمع، وكان هذا من الأسباب التي جعلته

ينقم علي الأدب والمرأة والسياسة والتجار والأغنياء[21]... هاجم هذه الموضوعات هجوماً لا هوادة فيه، وطرقها بقلمه الجريء، وبصره الثاقب، وفكره الحصيف، وخص المرأة بنصيب كبير في كتاباته، ودافع عن حقوقها بكل جدية وموضوعية ودعا إلى ترقيتها، وأكد على تعليمها وتربيتها، وقد كان الحديث عنها بهذه الكيفية في ذلك الزمن يعد انحرافاً عن القيم، ومروقاً عن الدين قال أحد الدارسين: (كان الحديث عنها في ذلك الزمن يعتبر جرماً قد يؤدي بالأديب إلى تشويه سمعته ورميه بالطيش والانحراف)[22].

وقد حصل له مثل هذا بعد صدور قصته (غادة أم القرى) كما سبق أن ذكرنا.

غير أن حوحو لم يبال بهؤلاء ولا أولئك الذين يناصبونه العداء من أجل هذه الموضوعات الخطيرة، لأن الإنصاف وإظهار الحق، وإرضاء الضمير أولى من إرضاء الناس، وما كان له أن ينحرف عن رسالته الإصلاحية التي ندب نفسه لها، وهو المصلح الاجتماعي، والناقد الخبير بأمراض المجتمع.

إصلاحه الثقافي:

1-3 – التربية والتعليم:

لا ينكر أحد دور التربية والتعليم في تنشئة الأجيال، وتكوين بناة البلاد، وحماة المستقبل، وما من أمة إلا وتخصص للتعليم أموالاً معتبرة، وقد أدرك حوحو خطورة هذه المسألة، فكان يدعو إلى تعليم البنات والبنين وكان يعتبر الطفولة بريئة[23] لا تخضع لنظام، ولا تعترف بالأحكام التي يفرضها الكبار، ويضعونها أغلالاً تطوق أعناق الناس[24]. وكان يركز

كثيراً على تعليم المرأة الجزائرية، لأن القليلات منهن كن لا يحظين إلا بالنزر اليسير من التعليم الديني، وشيء من الخياطة والتطريز، وهذا بطبيعة الحال غير كاف، ولا يسمح للمرأة أن تؤدي دورها كاملاً في المجتمع.

كما تطرق إلى الذين يشتغلون بالتعليم، وهم يفقدون أساليب التربية الحديثة، بحشد المعلومات، ويطالبونهم باستظهارها دونما فهم، أو إدراك في كثير من الأحيان[25]. فتتبلد أذهانهم بتلك المواد الكثيرة، وتلك الحشود من المتون، وتتعطل قواهم الفكرية التي يحتاج إليها المتعلم أكثر من حشو المعلومات. فتربية الفكر من شأنها أن تقوي فيهم قوة الملاحظة، واستنتاج العلاقات التي تعتمد على الذكاء أكثر مما تعتمد على الذاكرة[26]. وهذه الرؤية التربوية، فيها الكثير من الصواب، فتكوين العقل المفكر، والاعتماد على الذكاء في ربط العلاقات أولى من الاقتصار على الذاكرة التي تجعل الفرد يردد ما تعلم دونما إدراك.

إن التعليم اليوم في الجزائر غير موحد، فهو أنواع عجيبة، فهذا التعليم الرسمي تشرف عليه حكومة فرنسا، وتوجهه لأهدافها الاستدمارية، قال حوحو: «هناك التعليم الرسمي، وهو مبني على قاعدة فلسفية عميقة، وغامضة في نفس الوقت، وهي تعلم لتجهل»[27] بمعنى إذا تعلمت في مدارس فرنسا فإنك لا تظفر بكثير، وما خاتمة ذلك إلا الجهل لتاريخك، والطمس لهويتك، والتبعية لعدوك، فما يتاح للجزائريين من تعليم لا يتعدي المعارف البسيطة التي تجعلهم أعواناً في الإدارة الفرنسية.

أما التعليم الحر فيهدف إلى تعليم العربية والإسلام، وهما يمثلان أصالة هذا الشعب، وتتولى الإشراف عليه جمعية العلماء، ولكنها عاجزة عن استقبال كل الأطفال الجزائريين في مدارسها، وما يستفيد من هذا

التعليم إلا القليل، نظراً للإمكانيات المحدودة، ومضايقة فرنسا لنشاط هذه الجمعية، ولذلك صار الميدان فسيحاً لإنشاء مدارس خاصة لتكون وسيلة للكسب المادي، والربح السريع وهنا يسوق حوحو بعض الأمثلة لجشع المديرين الذين يعارضون كل تعليم من دون مقابل، فهم يمنعون الدروس المجانية[28] التي يتطوع بها بعض المعلمين انطلاقاً من إيمانهم بشرف مهنتهم التي تجعل من أقدس الواجبات مساعدة تلاميذهم، وتزويدهم بالعلم بكل جد وإخلاص، ولكن لا يمنحون الدرجة إلا للمستحقين من دون محاباة أو اعتبار آخر[29].

ولا يهتم أولياء أمور التلاميذ بأبنائهم إلا يوم رسوبهم، فتثور ثائرتهم، ويصبون جام غضبهم على المعلم والمدرسة والمدير. ويسخط المدير على المعلم النزيه، ويطرده دون مروءة، لأن المعلم كان قد رفض نجاح تلميذ بدون استحقاق. والتلميذ غادر المدرسة نهائياً، خسر مورداً مادياً هاماً كان يتقاضاه مقابل تعليم هذا الطفل[30].

يحث حوحو على التعليم في وسط اجتماعي متخلف زهد في العلم، ومن أجل ذلك يقدم صورة نموذجية للتلميذ المجتهد، هذا التلميذ يصير قائداً للعلم، نتيجة جهوده التواصلية، فإذا كان الفقر الشديد يرجع لمساعدة والده، فإنه اضطر لمراجعة دروسه ليلاً على ضوء مصباح[31]، ويرغب في المشاركة في امتحان المدرسة العسكرية، ولا يجد أجرة السفر، فيقطع السافة راجلاً من (نافشي) إلى (مبتز)[32]. وينجح في هذا الامتحان بامتياز، ويعجب به الممتحنون، وكذلك لطيبة المشاركون - الذين سخروا في البداية من هيئته - وحملوه على أعناقهم إعجاباً وتقديراً لاجتهاده، وطافوا به أرجاء البلدة[33]. تلك هي مسيرة «دروت» القائد.

ويرى حوحو أن طلب المعرفة والعلم لا يتوقف على صغار السن، بل يتعدى إلى كبار السن، وما الفرق بينهما إلا في الرغبة، والإرادة، فإذا

رام الإنسان شيئاً بذل في سبيل إنجازه الجهود اللازمة. ومثل حوحو لهذا الأمر بشخصية «عبدالباقي» العصامي، فقد أراد أن يتزعم حركة التربية والتعليم في قريته، ويبدأ في تنفيذ مشروعه، فيحفظ القرآن الكريم بعد جهد مضن، «بواسطة لوح مربوط على حزامه، لا يفارقه في أعماله الفلاحية»[34] ويفتح (كتاباً) يعلم فيه الصغار نهاراً، والكبار ليلاً، باذلاً جهده لابتكار طرق جديدة في التعليم، غير أن الزيتونيين الشباب زاحموه في عاميته، وانشغل الناس بعلومهم، وأعجبوا بهم، وبعد تفكير[35] عرف أن حفظ القرآن ليس هو كل العلم، بل هناك علوم وفنون أخرى، عليه أن يخوض غمارها. هذا موقف واضح، وإشارة دالة يريد حوحو من ورائها أن ينبه الذين مازالوا يعتبرون حفظ القرآن هو نهاية المرحلة التعليمية، ويدعوهم إلى التنوع في المعارف والعلوم، وهذا ما فعله عبدالباقي الذي ضرب أروع الأمثلة في المثابرة والاجتهاد حتى استطاع أن يتزود بمعارف أخرى من نحو وفقه وتجويد وفرائض وقراءات[36].

فاستفاد من جهوده، وأفاد غيره، وتخرج على يده الكثير من الناس الذين استفادوا من عزيمته وإرادته، وأصبح مثلاً يحتذى، وقدوة حسنة.

2-3 – الدين:

الإسلام هو الدين المنتشر بين أفراد المجتمع الجزائري، والأقوى رسوخاً في وجدانه وشخصيته، غير أن هذا الدين الحنيف ألصقت به بعض الانحرافات، ويتحمل رجال الطرقية الوزر الكبير، ومما زاد في انحرافهم ارتباطهم بالاستعمار، وقد أكدوا في أحد مؤتمراتهم لفرنسا استعدادهم لخدمتها، ونجدتها في كل زمان، وفي كل مكان[37]، وهذا ما سوغ لفرنسا أن تجعل الإسلام تابعاً لأجهزة الدولة، وترفض فصله عن الدولة، كما فعلت مع الدين المسيحي، وكانت فرنسا تنتقي الأئمة الرسميين من الطرقيين، ومن شاكلهم، وتوظفهم في المساجد، حيث يقومون بتضليل

الشعب، والدعوة إلى ركوده وجموده، ويمنع من دخول هذه المساجد أعضاء جمعية العلماء، ورجال الإصلاح[38].

كما تغري هؤلاء الأئمة الرسميين بالرحلات المجانية لأداء فريضة الحج، وهؤلاء الحجاج لا يهمهم القيام بفريضة الحج، بل تهمهم السياحة والتبجح بلقب «الحاج» مقابل المدح، والإطراء لفرنسا أمام المسمين في البقاع المقدسة[39]، وبعض هؤلاء المتملقين يجهلون كيفية الوضوء - وهو من المبادئ الأولية في الدين - فيبدأ هذا الحاج الوضوء برجليه[40]، أو يجهل عدد ركعات كل صلاة، أو يختصر العشاء، لأنها ثقيلة عليه، ويدعي لنفسه العلم، فيحشر نفسه في إحدى حلقات الدروس النحوية ويقول للمعلم معقباً: وإذا كانت امرأة تقول: قامت زيدة[41] فيتعالى الضحك من الذين كانوا يظنونه أحد علماء المغرب انطلاقاً من لباسه التقليدي الذي يوحي بالعلم والورع، ويستنكر هذا الضحك، ويرد عليهم بالافتراء على الله سبحانه وتعالى[42]، قائلاً: لماذا يضحكون؟ ألم يعلم شيخهم قوله تعالى: « (سأل عن دينك حتى يقولوا بهلول) » وهذا القول من أمثلة العوام ولا علاقة له بالنصوص الدينية على الإطلاق. وقد رسم حوحو صورة مسطحة لهذا النوع من المزيفين حتى بلغ خطابه المباشرة. وهذا انوع من النماذج البشرية «الحاج» قد عرفهم المجتمع، وكشف جهلهم وتواصى بالاستهزاء والسخرية منهم، وهناك شخصيات أخرى لا تقل خطورة تعيش في الخفاء بدناءة وخبث، وتتظاهر بالتدين والتسبيح، وملازمة المسجد مثل «الشيخ زروق» الذي يخدع كل الناس، ولو كانوا أقرب الناس إليه، فقد قال لزوجته كاذباً: «إني أخدم الحق الضائع، وأحاول جهدي إرجاعه إلى نصابه»[43]. لقد وجد الشيخ زروق مرتعاً خصباً في هذا المجتمع الذي لا يدرك حقيقة هؤلاء السفهاء بسبب الأمية

التي كانت فاشية في جميع الأوساط، فالعوام يتوسمون الخير والبركة في مثل هذا الشيخ الورع في الظاهر، طالبين منه العون والسداد، ولكنه في حقيقته يقوم بمساعدة الظالمين الذين يأكلون حقوق الناس بالباطل، فهذا رجل استعان به ليحرم ابن أخته من الميراث[44]، لأنه غريب عن الأسرة، ويقوم الشيخ زروق بتزوير البيع أمام القاضي بإحضار امرأتين وشاهدين، بعد أن استوفي حقه، وقبض الثمن، مصراً على كتمان السر مستشهداً بحديث شريف «استعينوا على قضاء حوائجكم بالكتمان».

وهذا التدليس يمثل قمة السفه والتزييف للنص الديني، واستعماله فيما لا ينبغي أن يكون، وكأن الأمر عادي، ويبقى الشيخ يوحد الله، ويسبحه، ويعد النقود المرة تلو الأخرى، منتظراً قدوم زبون جديد، لأن همه الوحيد هو الربح الوفير[45].

وهؤلاء السفهاء المنحرفون يجب فضحهم وعزلهم وتجنبهم، لأنهم كالوباء الذي يفتك بالمجتمع، ويزداد سلوكهم بشاعة باستغلال الدين، والدين منهم بريء، ويأمر بعقابهم جزاءً بما يعملون.

3-3 – الأدب:

يربط حوحو بين الحضارة وبين الآداب والفنون؛ لأن النشاط الإنشائي لا ينفصل بعضه عن بعض في مستوي التقدم والتطور، فالنشاطات الإنسانية دليل النهوض والتطور والرقي[46]. يقف موقفاً شديداً، وينفي روح الفن عن الأدب الجزائري في عصره؛ ويرى أن ما نسميه أدباً لا يتعدى بعض المقالات الصحفية والمقطوعات الشعرية التي تدور حول المعاني المكررة، والمواضيع المستهلكة[47]. وتتأسى بآثار القدماء الذين يجعلون الشعر كلاماً موزوناً مقفى، والنثر ألفاظاً رنانة[48].

إن الأدب الجزائري في عصر حوحو، وفي نظره تصنع في المقالة، ونظم في الشعر، ولا فن مطلقاً[49]. وإذا كان هذا هو واقع الأدب فمن

العبث أن نتكلم عن المذاهب الأدبية، ولا عن الفروق بين الأجناس الأدبية، والاختلافات بينها[50]، وعلى الرغم من هذا الحكم الشديد، فإنه لا ينفي وجود مواهب أدبية كامنة، غير أنها تحتاج إلى الرعاية والمناخ الملائم لنموها وازدهارها، فهي تحتاج إلى توجيه، وإلى نقد نزيه[51]، وإلى تشجيع مادي ومعنوي.

شاعت النظرة المادية للأشياء في وسط المجتمع، وأهملت الجوانب الثقافية واعتقد الناس أن الأدب صناعة، وصارت الألقاب الأدبية، أسيرة في بيوت الأثرياء، وتعود بعض الناس أن يرى الأديب ويقومه حسب جسمه وهندامه.. وجاهر حوحو بقوله: «فقد تعود قومه أن يسمعوا الشعر من أفواه المشايخ الطوال العراض، ذي العمائم الكبيرة، واللحى الطويلة»[52]. هذه الرؤية ساذجة جداً ولا تحتاج إلى تعليق، فكيف تكون العلاقة بين ضخامة الجسم، والإبداع الفني؟ إنما الأديب الحق في نظر حوحو «هو الذي يستطيع أن يجعل من أدبه لغة روحية يخاطب بها أرواح الغير تعبيراً صادقاً عن مشاعره تعبيراً دقيقاً عن خلجات نفسه، وإحساساته، ويصور بها تصويراً واضحاً جلياً أخيلته، وتصوراته دون أن يحسب حساباً لسخط هذا أو رضا ذاك»[53].

يدعو حوحو صراحة أن يكون الأدباء صادقين في عواطفهم وإحساساتهم، سامين في إبداعهم وفنهم، وبهذا وحده يتفاعل القراء مع نتاجهم، ويتجاوبون، وهو المقياس الحقيقي لجودة الأدب وسموه.

لقد ظهر في هذه الأوضاع جماعة من المتأدبين، أو (فقاقيع الأدب) كما يسميهم حوحو، ويصفهم بأنهم يتخيرون التعريفات الشاذة والرطانات النابية، ويقحمونها في الأدب، ويزعجون بها الناس في الصحف والمجلات، واهمين أن هذا هو الأدب. وأي أدب هذا؟. يتوهمون قبوله في وسط القراء، ويظنون أن لا حسيب ولا رقيب يكشف أباطيلهم، ودعاويهم[54].

يستند حوحو في حكمه هذا على نموذج من تعريفاتهم للسمو الفني، وتناقضاتهم الغربية وخلطهم بين الذاتية والموضوعية، وبين الرومانتيكية والرمزية. قال: «لا يستقيم السمو الفني (...) إلا إذا كان نتيجة إيجابية مشرقة الجانب التصويري، تمتاز بروح التعمق (...) ولاسيما إذا كان الصدق العاطفي أبرز معانيه، والطابع النفسي هو مقياس الجمال في فلسفته الماورائية»[55].

وهذا القول لا يعطي معنى محدداً ولا يفهمه السامع، لأنه قول وراء قول، وجمل متضاربة، ومعان متناقضة، فيتهم الناس أذواقهم، ويشكون في عقولهم، ولا يفهمه قائلوه كذلك، لأنهم يجرون وراء التعمية والغموض والتعقيد.

وهناك فئة أخرى من المتأدبين، من الذين ابتلي بهم الوسط الأدبي، أطلق عليهم حوحو اسم (أدباء المظهر) وهم لا يعرفون من الأدب إلا أسماء بعض الأدباء والكتاب ومؤلفاتهم، يتفاضلون بالقول: إن شوقي شاعر كبير، والعقاد كاتب اجتماعي... هذه المعلومات الشكلية تكفي للحصول على لقب أديب في المجتمع، ويشفعها بارتداء لباس أنيق، ونظارة جميلة وقلم وصحيفة. تلك المظاهر توحي للناس بانتساب هذا الشخص (المتمظهر) إلي الأدب الحديث الذي يمثله جيل جديد[56]، واللافت للنظر هل تكفي المظاهر للحكم؟ وكيف اعتبرها المجتمع دلالة على الأديب؟

يجيب حوحو بأن المجتمع اليوم لا يهتم بالأدب الحقيقي، وتتحكم فيه الماديات، فيحكم على الناس بالمظاهر، ويصنفهم على أساسها، لأن «عصر الأديب الرفيع قد مضى (...) وأمة الفنون الجميلة قد خلت[57]. لقد لفظ الأدب أنفاسه في الجزائر، ومن حاول نبش قبوره، أو حاول بعثه، فإنه يموت جوعاً، لأن مؤلفاته، وهي مصدر رزقه، ستصاب بالكساد، ولا أحد يريد أن يسمع ما يقوله، أو يقرأ ما يكتبه. فالناس يبحثون عن كتب

للتسلية، فيها صور للنظر والمتعة، ولا يقبلون على كتب تكد الذهن، وتجهد النفس، وتشق على الفكر من أجل فهمها.

يرفض الأدباء الحقيقيون - وحوحو منهم - هذه الظاهرة، وهؤلاء المدعين للأدب، ولا يقبلون «إلا أدباً عربياً مبيناً أخذ من الماضي متانته، ومن الحاضر سلاسته، أدباً شعبياً مفيداً»[58] وماعدا هذا النوع من الأدب فليذهب إلي الجحيم[59].

يريد حوحو أن يكون الأدب أدباً عربياً يستمد من التراث الثقافي قوته ومتانته ومن المعاصرة التجديد والسلاسة، هدفه قضايا الشعب وإصلاح أوضاعه، وهو لا ينفصل عن صنوه في المشرق العربي حيث النهضة الأدبية قوية، ومذاهبها واضحة، والثورة قائمة على أشدها، وقد تأتي على الصالح والطالح معاً، ولذا يجب توجيه الأدباء ودعوتهم إلي التفتح على الثقافات المتنوعة ليستفيدوا من آداب غيرهم، وينفعوا الأدب العربي، ولابد من تشجيعهم بنشر محاولاتهم الأدبية في الصحف والمجلات، ومتابعة النقاد لها وتقويمها تقويماً نزيهاً حتى يواصل الموهوب طريقه في الإبداع[60]. وإذا قوبل الأديب بالجحود فعليه أن يؤدي رسالته «كما يؤديها غيره ممن أصابهم القدر بمحنة هذه البراعة، ومتاعب هذا الفكر»[61] وحسبه من الحياة أنه يؤدي رسالته بصدق وإيمان، لأنهم يدركون حقيقة الأدب، وواقع المجتمع الذي لابد من تغييره وإصلاحه.

إصلاحه الاجتماعي والسياسي

1-4 - الأخلاق والقيم:

يحتاج المجتمع الإنساني - أنى وجد - إلى الأخلاق الفاضلة في علاقاته التي تربط بين الأفراد والجماعات، ولابد له أن يجعل القيم العليا

فوق المصالح والحاجات، وأن يمكنها من تسيير حياة الأفراد، وتوجيه سلوكهم، فالحرية والعدالة والأخوة قيم عليا، قد جاء بها الرسل، ونادى بها الفلاسفة، ودعا إليها المفكرون، وهي واحدة في كل الأماكن، وفي جميع العصور، فإنها لا تعرف الإقليمية ولا الحدود[62].

غير أن الإنسان أفسد هذه القيم، وغير مفهومها، واستبدل بها رذائله العديدة، واستبدل بها الأنانية، والطمع، والغدر، والاستغلال، وجعلها دستوره الوحيد الذي يسير عليه. ويحتكم إليه في حياته العامة والخاصة فبأي حق يظلم الإنسان أخاه؟ ويعتدي شعب على شعب آخر، ويغتصب حقوقه، ويذيقه ألوان العذاب، من جوع وبؤس وخوف[63].

يشير حوحو بهذا الكلام إلى الاستعمار الفرنسي في الجزائر، واستعباده لشعب باسم المدنية والعلم، وما هو إلا وحشية وهمجية تتستر وراء بريق الحضارة الغربية. فشقاء البشرية في هذا العصر سببه الإنسان الذي أحس في نفسه القوة، وهيمن على الضعيف دون رحمة ولا شفقة، واستعبده باسم الدفاع عن الحرية، وشرده باسم المدنية. فهذا عصر الظلم والاستعباد، وليس عصر الحرية والمدنية كما يدعون.

والشاهد الذي لا مراء فيه نتائج الحربين العالميتين، وما فعلته الدول الاستعمارية من تقتيل وتشريد ووحشية في الدول التي احتلتها ومازالت آثارها المدمرة ماثلة للعيان في البلدان المستعمرة[64] ويظل الإنسان يلهث في هذه الحياة طلباً للسعادة، واهماً متوهماً أنها في الثروة والجاه، والمناصب العالية، وفي تشييد القصور. ولكن «فما أكثر ما يكون الثراء سبباً في تعاسة البشر وشقائهم»[65]. ومهما يكن مفهوم الناس للسعادة، وسعيهم وراء الثراء، فإن حوحو يرفض بإصرار أن يكون الثراء والمناصب العالية مطية لادعاء الشرف والفضل، فقال: «شرف الإنسان في نفسه

وخلقه.... »[66] ومعيار فضله وشرفه فيما يقدمه للمجتمع من أعمال مفيدة، وقد يمتهن ذو الأخلاق الرفيعة المهنة البسيطة، ويحترف ذو الطباع السيئة المهنة الرفيعة في نظر المجتمع، وإذا كان ذلك كذلك فليست هو الحقيقة، ومن صرح بها، ناظراً إلى الواقع بعين مجردة من الأهواء والمصالح، كان من المرفضوين، الموصوفين بالخيال. لأن «هذه الطائفة من العباد لا تحلو لهم الحياة إلا في جو من النفاق والكذب»[67].

إن الإنسان يعيش لغيره وبغيره، ولا يعيش لنفسه فقط، ويناط به كشف العيوب والرذائل، والدعوة إلى الأخلاق والفضائل. فهذا الصنف من الناس ممن يؤمنون بالمثل العليا، ولا تستهويهم المناصب العالية ولا يسعون إلي الزعامات الوهمية، ولا يتملقون من أجل الجاة والمسؤولية، لا ينالون إلا قدر ما يعملون، ولا يحصدون إلا ما يزرعون، فهؤلاء هم بناة المجتمع ورواد الإصلاح[68].

وينوه حوحو بدور الصداقة بين الناس، وما يحصل بسببها من تعاون وتآزر، ويدعو الأصدقاء إلى أن يشارك بعضهم بعضاً في حل المشاكل، وتخفيف المصائب والآلام، وإن لم يكن هذا «فما فائدة صداقتنا إذا لم نتقاسم همومنا، ونتعاون على حل مشاكلنا»[69].

وإذا تكونت هذه العلاقة الأخلاقية، وتآلفت القلوب، وتسامت النفوس، فالحذر كل الحذر من جنود الشر، وفيالق الشيطان من زرع للوشاية بين الأصدقاء، والسعي للفساد بينهم[70]. لأن الإنسان بطبعه تتنازعه قوى الخير وقوى الشر، وتتصارع في داخله إلى أن تتغلب إحداهما علي الأخرى ولكن لابد من الاحتكام إلى القيم، وإلى ارتياح الضمير بالدرجة الأولى.

2-4 – المعاملات والعادات:

يتحدث حوحو عن بعض المعاملات الفاشية في المجتمع الذي

عاصره، ويصف سلوك بعض أفراده، مقرراً أن هذه التصرفات لا تنم إلا عن غباء أو أمراض خفية، لأنها ذات انعكاسات مضرة ولا فائدة منها لأحد، إذ يبلغ الفضول ببعض الناس إلى أن يبحثوا عن أصل رجل فاضل حل بقريتهم - لعلها عادة في القرى إلى اليوم - ويتهمونه بصفات وضيعة ظناً منهم أن شهامته ومروءته رياء يتحلى بظاهرها. ويخفي الدناءة والوضاعة، هذه الظنون يفشيها الرجال[71] وتشيعها العجائز اللائي لا عمل لهن إلا التطواف بين المنازل لنقل الأخبار، وإفشاء الأسرار «بعدما يضفن إليها ما شاء لهن خيالهن الخصب من توليد الحواشي والتعليقات»[72]، ومن الحموات من تزرع الفساد بين الأزواج، وتختلق المشاكل من غير سبب، وتتدخل في حياة ابنتها، على الرغم من أنها راضية بحياتها وسعيدة بزواجها وأبنائها[73]، لأن الزواج من أقوى الروابط وأسماها، ولابد أن يتم بموافقة الطرفين، ورغبتهما ورضاهما، وهو حق من حقوق كل إنسان. وإذا أعطى المجتمع هذا الحق لكثير من الرجال، فإن معظم النساء حرمن منه، بل يرغمن على الزواج من هؤلاء الأثرياء الذين لا يهمهم إلا المظهر الخارجي، والسعي وراء الألقاب التبجيلية، لأن نظرتهم إلي الحياة يحددها المال فقط، فهو العامل الأساسي في تغيير طباعهم وسلوكهم ومعاملاتهم لكل الناس، ولو كانوا ذوي قربى، وما المجتمع - في نظرهم - «بخيره وشره إلا سوقاً يشتري منه الإنسان ما يريد بالمال»[74]، يعتقد هذا الثري (الجديد) بأن «زوجته التي رافقته أيام الضنك، لا تليق بمكانته الجديدة، ولا بوضعه الاجتماعي الراقي، فيطلقها، ويتزوج أخرى أرفع مكاناً في منطقه، فيكون ضحية لها إذ تلعب بماله وعرضه، وهي خاتمة بشعة»[75]. لا يتورع هذا النوع من الناس في تفكيك العلاقات الأسرية، والازدراء بالعواطف والمشاعر الإنسانية، ولا تأخذهم الرأفة بأحد، ولو كان من أبنائهم، فالمال يستعبدهم، ويأسر قلوبهم، ويملك جوارحهم، ويقطعون كل صلة من أجل جمعه واكتسابه[76]. فهذا واحد

منهم يزوج ابنته من الأثرياء مقابل دريهمات من حطام الدنيا الفانية. أما تخاف الله. وأنى له أن يسمع نصيحة واعظ، أو رأي صديق.؟

لقد صور حوحو نماذج من شخصيات الأغنياء بكل قساوة، فهم أنانيون يرفضون كل القيم الأخلاقية والمبادئ الإنسانية، ولا اعتبار عندهم إلا للمادة. وهكذا يريد حوحو أن يبين لنا أن المادة أصل الظلم والانحلال والفساد. وتلك الفئة القاسية يقابلها حوحو بفئة أخرى أكثر رحمة وإنسانية تحتكم في حياتها إلى القيم والمثل العليا، وهم فئة الفقراء الذين يجاهدون في سبيل الحياة الكريمة ويصارعون الزمان من أجل لقمة العيش، فهذا الصياد واحد منهم، يصارع الأمواج في سبيل قوت أطفاله الصغار، أما الأغنياء المترفون يبددون الذهب دون حساب، حيث يقيمون منه صروحاً شامخة، تلعب الرذيلة فيها وتمرح(77).

صياد فقير لا يشكو، ولا يتبرم، ولا يستسلم، بل يعمل، ويقاوم، وفي مرات عديدة لا يحصل على شيء من الصيد، فيكتفي بالقليل من الطعام، وعندما تموت جارته الأرملة، يضم ولديها إلى أبنائه، ويؤثرهما على نفسه بطعامه(78).

يقف حوحو بكل وضوح موقف الواعظ الأخلاقي مقارناً بين حياة فئتين يبرز رحمة الفقراء من جهة، وقساوة الأغنياء من جهة ثانية، ليبين سمو عواطف الفقراء، وسفالة الأغنياء، وكأنه يريد من وراء ذلك دعوة الميسورين إلى مساعدة المحتاجين، وأن يكون بين أفراد المجتمع التعاون والتكافل. يتحدث حوحو عن الوسائل التي يستخدمها بعض الناس للحصول على الثروة، وهي عديدة ومتنوعة ومنها ما هو مشروع، ومنها ما هو مشبوه، يرفضه المجتمع ويمنعه الشرع والقانون، وكثيراً ما عانى الناس من السوق السوداء، فالتاجر (سي شعبان) ينخرط فيها «مدفوعاً بوفرة الأرباح. والربح عنده حلال مشروع، مصدره التبادل التجاري، ورضا

الطرفين: البائع والشاري»[79] وهذا منطق مغلوط لأن السوق السوداء تقوم على الاحتكار، وصاحبه ملعون في أصل الشرع، وإذا اشترى شخص من هذه السوق فإنه مضطر إليها بسبب ضروريات الحياة، وليس براض عنها، ولا ينشط تجارها إلا في الأيام الشديدة، فقد اندفع شعبان التاجر في هذه التجارة يكرهن، ولا يرغبن فيه، فكأن الفتاة بضاعة يزجيها أهلها لذوي المال، وكأنها عند زوجها، آلة نسل يحتفظ بها في بيته[80].

إن المرأة تزف إلى رجل، وهي مرغمة، لا يسمع لها رأي، ولا تحقق لها رغبة، ومتى كان لبنات هذا المجتمع رأي في زواجهن[81]، وقد ورثت المرأة الجزائرية هذه الوضعية من أمها وجدتها - منذ عهود - فاللواحق منهن لسن بأفضل حالاً من السوابق، فكلهن أسيرات تقاليد المجتمع[82]. وهو المسؤول عن أحوالها، وعن أوضاعها المهنية، ودرجتها الوضيعة، وعن جهلها وانحطاطها وتخلفها وعن انحرافها، وبغائها، فإنها ثمرة ونتيجة طبيعية لمساوئ المجتمع وانحطاطه[83].

إن المتعلمين الجزائريين يرفضون الاقتران بالمرأة الجزائرية لأنها أمية (وهو حالها في عصر حوحو) ويتسابقون إلى الزواج بالمرأة الأجنبية، لأنها مثقفة، وهذا وضع لا يليق بالمجتمع إذ يسبب انعكاسات خطيرة. وما مصير المرأة بعدئذ؟ إنها نصف المجتمع، وقسيم الرجل، وإهمالها إهمال للمجتمع ذاته، والرجال هم المسؤولون عنها، لذلك يجب عليهم أن يعلموها، ويثقفوها في مدارسهم، ثم يحاسبوها عن جهلها، وانحطاطها[84]، كما يجب على المجتمع أن يحترم عواطفها وميولها، وأن يتيح لها اختيار طريقة معيشتها وشريك حياتها، وإذا لم يستدرك هذه الوضعية رجال الإصلاح، كانت عاقبتها وخيمة[85]، وبقيت المرأة بين قوتين تتنازعانها، قوة تريدها سجينة الجهل، وقوة تريدها سافرة ترتاد الملاهي، تحتج الأولى بخوفها على المرأة من الانحلال، وتستند إلى أفكار

موروثة بالية ترعرعت في عصور التخلف والانحطاط، وتحتج الثانية بخوفها على المرأة من الظلم، وتستند إلى العصرنة والتقدم وحرية الإنسان.

3-4 – المال والاستغلال:

المال قوام الأعمال – كما يقال – وله دوره الخطير في بنية المجتمع، وتكافل أفراده، وتعاونهم فيما بينهم، وذلك بفضل حسن توظيفه في تنمية المجتمع وتطوره، لذلك لابد من انتقاله وتداوله بين الأفراد، وإذا استأثرت به فئة دون غيرها انهار بناء المجتمع، وتفككت العلاقات بين الأفراد والجماعات، فيكون الحقد والحسد والبغضاء والكبرياء والاستغلال والانحلال، وحينئذ يستخدم المال مطية للشر والآثام. ومن هذه المنطلقات يصور لنا حوحو رجلاً أمياً بسيطاً في حياته وأفكاره، يرث مالاً – فجأة – من عمه، ويصبح من كبار الأثرياء الذين يقصدهم الانتهازيون، ويحيط بهم الجشعون[86] فيزينون له ظنه، ويعتقد أنه صار أهلاً للقب «أستاذ» يقول: «هل يمكنكم أن تجعلوا مني أديباً مثلكم. إن لدي مالاً كثيراً»[87].

ويمنحونه لقلب «أستاذ» تزلفاً وطمعاً في ماله، ويصر هو على هذا اللقب، ويفرضه على زرجته وخادمه وابنته التي يقرر تزويجها من أديب مثله، لأن هذا هو قانون الأدب في مفهومه[88].

للحصول على الربح السريع، ويصبح من كبار الأثرياء، يعبث، ويفسد، ويتصرف تصرفاً قبيحاً تجاه المجتمع[89].

ولم يتوقف الاستغلال على التجارة فقط، بل تعداهم إلى فئات أخرى، يتوسم فيها المجتمع الفضل والصلاح والدين والتقوى، فما وظيفة المدارس إلا التربية والتعليم، ولكن (سي زعرور) وأمثاله ينشؤون المدارس للكسب، وليس للعلم، فيفرضون الأجرة الباهظة التي تثقل كاهل الأولياء،

بل يجبرون التلاميذ على حضور الدروس الإضافية، وتسديد أجرتها، بل وأجرة الماء الذي يشربونه[90]. ويرفض مبادرة كل معلم يعزم على تقديم دروس مجانية للمتأخرين من تلاميذه «لأن هذا الرجل لا يفهم غير المادة، ولا يعرف كلمة المجانية أثراً في قاموسه»[91]. وأبشع استغلال ما يعرضه حوحو في صورة شيخ يدعي التدين والورع، ويلازم المسجد، ويحمل المسبحة على الدوام، فيخدع بمظهره الناس، وفي باطنه لهفة وجشع للثروة ويجمعها بطرق سرية، مقابل أعمال آثمة يقدمها للنصب والاحتيال، كأن يطلق امرأة من زوجها، أو يحرم الوريث من نصيبه، ولا يفعل ذلك إلا بعد أن يستوفي المال الذي فرضه، ويوصي عملاءه بالتستر والكتمان[92].

كل هؤلاء مستغلون، أعماهم الجشع، وخيم على بصيرتهم حب الثراء، فراحوا يضاربون في السلع، وفي التعليم، وفي الدين، وفي كل شيء مارسوه. فما يأخذونه لا يتناسب مع الجهد الذي يبذلونه، أو يتنافى مع شرف المهنة، أو يخالف سمت الورع والتقوى، وما كان ليثري هؤلاء لو لم يجدوا الميدان خالياً من كل القيم، فاغتنوا على حساب الضحايا والمحتاجين، لا يردعهم دين، ولا يزجرهم قانون، ولا يؤنبهم ضمير[93].

4-4 – السياسة والاحتلال:

إن الحديث عن السياسة في عصر حوحو، هو الحديث عن سياسة فرنسا الاستعمارية في الجزائر، وبادئ الرأي ينقد الكتاب الغربيين الذين يحاولون أن يبينوا محاسن الغربيين للشرقيين ويزينوا أعمالهم، حتى تتقارب الثقة بين الفريقين، ولكن حوحو يدعوهم إلى أن يكشفوا للغربيين عيوبهم، وسوء أعمالهم، فيدركوا حقيقتهم، وبذلك يمكن أن يحصل التفاهم بين الشرق والغرب، ويكون الحديث بينهما حديث الند للند المستعمر[94] ويرى حوحو أن لا تفاهم بيننا طالما أن الغربيين ينظرون إلينا كشعب منحط يحتاج إلى المدنية والتحضر، ويضعون أنفسهم في صورة

المعلم المثالي، ويتهموننا بصورة التلميذ البليد. والحقيقة أنكم ما جئتم إلى بلادنا إلا لاستغلالنا وتجهيلنا والاستيلاء على أراضينا وثرواتنا، وما أعمالكم التي تقترفونها في مستعمراتكم إلا دليل على فظاعة إجرامكم[95] «إنكم بشر - أيها الغربيون - يعتريكم النقص، وأنتم في حاجة إلى معرفة أنفسكم، والوقوف عند مساوئكم، والنزول من أوهامكم وغروركم، وأنتم الذين أفسدتم على الشرق حاضره، وأرغمتموه على الانزواء في ماضيه ينشد العزاء والسلوى»[96].

لا يفرق حوحو بين الغربيين سواء أكانوا عسكريين أم سياسيين، وكذلك أدباؤهم وعمالقتهم وكتابهم الذين يتبوؤون مكانة عالية في الفكر والإبداع، فإذا كتبوا عن الشرق والشرقيين أعماهم التعصب، وأفصحوا عن نظرتهم، ونزلوا إلى الحضيض الأسفل في التفكير، ولا يصدر كل هذا إلا عن عقل ضعيف، ووجدان مريض[97]. وإذا كان هذا هو واقع سياسة الاستعمار الفرنسي في الجزائر، فإن سياسة الجزائريين ضد فرنسا لم تنضج بعد، وتعاملهم معها تتحكم فيه الأوهام والمصالح الفردية، إذ هم لم يوحدوا مبادئهم السياسية، ويجعلوها في خدمة المصلحة العامة التي تخدم هذا الشعب المغلوب على أمره[98].

إن هؤلاء (المتسيسين) لا حركة لهم في الواقع، ولا نشاط لهم في المجتمع إلا التهريج والحملات الدعائية، والنداءات التضليلية أيام الانتخابات «فسياستهم إذن سياسة انتخاب وحسب»[99].

وبعد ظهور نتائجها، والإعلان عن الفائزين فيها، يعود الركود إليهم، ويبقى البؤس والاستعمار، والجهل يجثم على هذا الشعب[100]، وإذا نقدت سلوكهم، وطالبتهم بالعمل، ثاروا عليك وطالبوك بتوجيه النقد لحزب بعينه بهدف خدمة أحزابهم، والطعن في الأحزاب الأخرى، وذلك بالاستفادة من نقدك السياسي[101].

فهؤلاء الذين يتزعمون السياسة هم من الشخصيات المرتجلة التي طبخت على عجل في مرجل الأنانية، وحب الذات، ولا هم لهم إلا الرئاسة والزعامة، وطلب القيادة، وهي تصرخ بوقاحة في وجه الأمة: سلميني زمام القيادة، رقيني إلى منبر الزعامة، أجلسيني على عرش العظمة[102]. أي سياسة هذه؟ سياسة هشة يتهافت عليها الأنانيون، ويتكالب عليها الأثرياء فلا تتعدى هذه السياسة في نظر الجزائريين المجالس النيابية التي تباع وتشترى، إذ يحصل عليها الأثرياء بكل سهولة، ولو كانوا لا يفقهون معنى للسياسة «فكثيراً ما كان يدفع مبالغ باهظة قيمة مقعد حقير في مجلس»[103]. ولم يقف الأمر عند حد الحصول على مقعد نيابي، بل تناقل الناس فصاحته وسداد رأيه، وهو في الحقيقة لم يزد على رفع إصبعه بالموافقة على كل قضية تعرض، وموافقة كل متكلم، ولو اختلف الثاني مع الأول فإنه يوافقهما معاً[104].

إذن السياسة في نظر حوحو تظاهر في الانتخابات، وتدجيل في التمثيل، والشعب الجزائري يرزح تحت قيود الاستعمار. وكان من الأفضل لهؤلاء السياسيين أن يوحدوا جهودهم لخدمة الشعب مباشرة، فيرفعوا من مستواه الثقافي، ويؤسسوا المعاهد والمدارس لتعليم الشباب، وإنقاذهم من المقاهي والملاهي، وبذلك يساعدون جمعية العلماء في مهمتها، لأنها لا تستطيع وحدها بإمكانياتها الضعيفة النهوض بالمجتمع في جميع الميادين[105]. أما الزعامة السياسية التي يتهافتون عليها، ويحاولون فرضها على الشعب فرضاً، وكأنها ضريبة على الرقاب، فإن الناس لم يرضوا بها، ولم يستجيبوا لها، لأن الزعامة الحقيقية لا تعطى لطالبيها، والمتآمرين من أجلها، وإنما يمنحها الشعب لمن يستحقها، ولمن هو أهل لها، ويسلم زمامها إلى رجال قادرين على التضحية، فيتولون القيادة والشعب من ورائهم يسير بتوجيهاتهم لأنه اختارهم، ومنحهم ثقته المطلقة[106].

هكذا تبدو السياسة والسياسيون في عصر حوحو لغواً وأن لا جدوى في ممارستها تحت سلطة الاستعمار[107]. لأنه أوجدها لمصلحته، وما جعلها بين الجزائريين إلا تلهية للشعب، وتسلية للوقت والطريق الأسلم هو طريق جمعية العلماء.

حوحو أديباً

لم يظهر للحرف العربي لون في الجزائر إلا في ثلاثينات القرن العشرين على يد جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، التي كانت تهدف في المقام الأول إلى إحياء المقومات الأصلية للشخصية الجزائرية، ونشر التعليم العربي في هذه الديار التي هيمنت عليها المدرسة الفرنسية ومقاومة الانسلاخ والاندماج والتجنيس، وبذلك ركزت على الفنون القولية المعروفة في التراث كالشعر والخطابة، والمقالة[108]، لخدمة أهداف الجمعية مباشرة، ومخاطبة الشعب بما يسهل فهمه، ويستجيب لذوقه، فيحصل الإبلاغ والتواصل بين النخبة والجماهير.

لقد كان الأدباء عموماً يسيرون في ركاب الجمعية، وينادون بدعوتها، ويدافعون عن مبادئها، ويناوئون أعداءها. هادفين إلى خدمة الإسلام والعربية والجزائر، وظل هذا المثلث شعار الجمعية وأتباعها إلى قيام ثورة التحرير المباركة حيث انصهر كل المواطنين في بوتقة جبهة التحرير الوطني من أجل الاستقلال، وقيام الدولة الجزائرية المعاصرة.

ومن أبرز خصائص الأدب الجزائري - قبل الثورة - المحافظة على الموروث الثقافي والحنين إلى أمجاد الماضي، وبعث الأدب القديم في هذا العصر، ولا يستثني هذا التوجه إلا فئة قليلة، في مقدمتهم أحمد رضا حوحو الذي جدد بعض التجديد[109] ولكنه لم يتجاوز دائرة كتاب

الإصلاح، الذين يكتبون المقالات الصحفية، والأدبية لسرعتها تأديةً للغرض، وبلوغ الهدف الذي يبتغيه أصحاب هذه المقالات.

1-3 – المقالة القصصية، والصورة:

المقال القصصي عبارة عن مقال إصلاحي في مضمونه، ووظيفته. هدفه الدعوة الإصلاحية وشرحها بأسلوب قصصي جذاب[110]. وهذا النوع من الأشكال الأدبية يبدأ عادة بمقدمة وعظية، مع سرد للحوادث، وتركيز على الفكرة، وإبراز الهدف من كتابته[111]. وإذا انطلقنا من هذا التعريف فإننا نجد حوحو قد كتب هذا النوع من الأشكال الأدبية مثل (الشخصيات المرتجلة وفقاقيع الأدب ومع حمار الحكيم...).

إنه يبدأ مقاله (الشخصيات المرتجلة) بتعريف معجمي لمعنى (ارتجل)، ويسقطه على الشخصية المرتجلة التي طبخت على عجل في مرجل الأنانية والدجل. وهدفه تبيان الزعماء الحقيقيين من المزيفين، حتى يكون الشعب على بينة من هؤلاء الأدعياء[112]. وكتابه (مع حمار الحكيم) يشبه طريقة المقامة في الأدب العربي، فالبطلان لا يتغيران في كل جلسة، وهو «مجموعة من المقالات النقدية في الأدب والسياسة والاجتماع، أجراها كاتبها، وإجاب بها على لسان حمار فيلسوف ينظر إلى الناس بمنظار واقعي»[113] عرفت هذه الطريقة في كثير من الآداب، إذ يلجأ إليها الكتاب عندما يشتد الظلم، والقهر، فيخشى المفكرون على أنفسهم إذا صدعوا بآرائهم. كذلك يعد بعض ما كتبه حوحو عن الصور القصصية التي تكون فيها الشخصية، نموذجية ثابتة، لا تتطور ولا تتفاعل مع الحدث مما يفقدها التركيز، ويشيع فيها الاستطراد من هذه الصور القصصية مثلاً (العصامي) الذي يشق طريقه بإرادة فولاذية، ويحقق ما يريده عبدالباقي شخصية لا تتطور، مسطحة دائماً تحقق الهدف تلو الهدف. فهي تسجيل للواقع خال من كل فن.

وإذا كانت في ذلك الوقت شغل الناس وحديثهم اليومي[114]، فقد صار القراء معجبين بما يكتبه حوحو من مقالات (مع حمار الحكيم) «التي كان ينشرها في البصائر، ويتساءلون عن انقطاعها المفاجئ. لأنها تعالج قضايا هامة يعيشها الناس بأسلوب طريف تنجذب إليه نفس القارئ انجذاباً»[115].

وقد وفق حوحو إلى حد كبير في تصوير حياة المجتمع بمختلف قضاياه الهامة في عصره واستطاع أن يكشف عيوبها ومساوئها، وينقدها بأسلوب ساخر، وجرأة قوية، وما هذا إلا وجه من وجوه إبداعه، وقد نوه الدارسون للأدب الجزائري بإبداعه في مجال القصة الفنية، وجعلوه من روادها في الوطن «وهي الوجه المميز والمعروف به في تاريخ الأدب الجزائري الحديث»[116].

2-3 – القصة القصيرة (الفنية):

يدرك كل دارس لآثار حوحو أن بين ثناياها موهبة أدبية، لا تخلو من إبداع وتجديد، وتتميز برؤية فنية متطورة إذا ما قيست بالوضع الثقافي حينذاك، وهو الأمر الذي جعله رائد القصة في الجزائر، وباعثها إلى الوجود، والداعي إليها في كل مناسبة، فقد كتب أكثر من مرة عن الفن القصصي في الصحف، وركز على الحوار بين الشخصيات القصصية، وما يناسب كل شخصية من الحوار وفق مستواها وجنسها وسنها... فليس الرجل كالمرأة ولا الكبير كالصغير[117].

إن «غادة أم القرى» – التي تقع بين القصة والرواية هي أول عمل قصصي له وتتجلى فيها موهبته الأدبية وقدرته الفنية في تصوير فتاة تعيش بين عواطفها وبين طاعة والدها المحتكم إلى التقاليد فيختل توازنها، وتنهار، وتكون نهايتها وهذا العمل الأدبي من أنجح أعماله القصصية.

وإذا ما احتكمنا إلى المفهوم السائد في عصره، وتحررنا منه قليلاً في تحديده للقصة الفنية فإننا نعتبر أعمال حوحو من القصص القصيرة مثل زروق، وسيدي الحاج، وثرى الحرب، وسي زعرور وعائشة، وخولة.

ومما يلاحظه الدارسون على قصص حوحو شيوع التقرير في سرده، والإفصاح عن آراء الكاتب، ففي «غادة أم القرى» - وهي أنجح قصصه - تعبير عن آراء الكاتب بأسلوب تقريري[118]. وكذلك عدم الإقناع، ففي قصته (جريمة حماة) لا يذكر السبب الذي جعل هذه الحماة تسعى إلى تطليق ابنتها التي هي راضية بعيشتها مع زوجها، ولم تشك منه إطلاقاً. وهي أحداث يسردها صاحبه (الزوج) مبتدئاً قوله: «أقدمت حماتي المجرمة على أفظع جريمة»[119] ونضع علامة استفهام أمام (حماتي المجرمة) لأننا لا ندري السبب، ومنه لا نتعاطف مع هذا الزوج الشاكي.

وقريباً من هذه القصة تأتي قصة (فتاة أحلامي) مثالاً واضحاً في عدم الإقناع، فقد حادثها في السينما وفي الطريق، وحمل لها الطرود، وعلى الرغم من ذلك فإنه لا يعرفها حتى يصل إلى الجامعة فيدرك أنها (بولوني الناظرة)[120]. ومما يزيد في ضعفها الفني مقدمتها الطويلة التي تصلح أن تكون مقالاً عن حياة الجامعيين العابثين، تنفصل عن بقية الأجزاء التي تبدأ منها القصة هكذا (قصدت ذات مساء إحدى دور الصور المتحركة)[121].

ووقصة (سي زعرور) يمكن تجزئتها إلى قصتين، فالجزء الأول يتنهي بطرد سي زعرور من المدرسة، والثاني يتنهي بثرائه من الاختلاس. فالجزء الأول يعالج جشع المديرين واستغلالهم، ويعالج الجزء الثاني سرقات النواب[122].

ومن الضعف الفني في قصص حوحو التصريح والمباشرة، فقد يصرح بآرائه واعظاً في بداية القصة أو في نهايتها، وفي مقدمة قصة (عائشة)

يخصص صفحتين للحديث عن النساء الجزائريات وأوضاعهن الاجتماعية التي تقل عن درجة الحيوان[123].

ويصرح في مقدمة قصة (الفقراء) بأنه تأثر بالبؤساء لفيكتور هيجو، فجاءته «هذه الخاطرة التي أقدمها للأغنياء، وأنا واثق من أنهم لن يتخذوا منها عظة ولا عبرة، وأنى لنفوسهم أن تتعظ أو تعتبر، وقد أفقدتها الشهوات الجائعة السمع والبصر»[124].

لو حذف حوحو هذه التقريرات والتصريحات لكان أفضل لقصصه من الناحية الفنية، ولكن يبدو أنه كان يقصد هذا قصداً. وقد دعا إلى «أدب القصة الذي نحن في أشد الحاجة إليه للنهوض بالأدب من جهة، والتقويم الخلقي من جهة أخرى»[125].

وقد شاعت الفكرة الأخلاقية والموعظة الحسنة في الأدب العربي، وكان مرغوباً فيها في الزمن السابق، يتسابق إليها الكتاب والمبدعون.

يكاد أدبه يكون تصويراً للواقع المعيش، فقيراً من الناحية الفنية، وقد قال في كلمته إلى القراء ما يلي: لم ألجأ إلى الخيال أغرف من منهله الزاخر، وأحلق في أجوائه الرحبة، وإنما توجهت إلى الحياة، فانتزعت من صميمها هذه الوقائع التي عرفت بعض أبطالها، وعشت معهم، واستمعت إلى أحاديثهم[126]. نقلها على لسان بعض أصدقائه مثل قصة صاحبة الوحي، والقبلة المشؤومة، وجريمة حماة، وثري الحرب.

3-3 – خصائص أسلوب حوحو:

يتميز حوحو بالاطلاع الواسع والثقافة المتنوعة، وهذا ما يستنتج من تصديره لبعض أعماله فهو يصدرها بآية قرانية (الفقراء)، أو ببيت شعري (ثري الحرب)، أو بقول أحد الكتاب (يحيى الضيف)، كما صدر مجموعة (نماذج بشرية) بقول للأبروبير، وقصة (غادة أم القرى) بقول

لأندري جيد. وصرح في مقدمة (الفقراء) بأنه تأثر بفكتور هيجو، وأعلن بأنه اقتبس من الفرنسية قصة (سي زعرور)، وتأثر تأثراً شديداً بكتاب الطبائع (LES CARACTERES) للأبرويير، فاستوحى منه مجموعته (نماذج بشرية).

يقوم حوحو بتضمين أعماله أمثالاً عربية مشهورة مثل «كأنه علم في رأسه نار»[127]. «عوضه بدل درهمه ديناراً»[128]. أو أقوالاً عامية دارجة مثل «الدعوة مطينة يالولاد»[129]، و«المجانين في راحة»[130] و«قداش انبابور غرق لك؟»[131].

ويبدو أنه متأثر جداً بالمظاهر الرومانتيكية مثل «الطهر والقداسة والجلال الإلهي، والخمر المعتقة، وعالم الروح، والحب المقدس والصوت الملائكي كما في قوله عن المرأة: «إن التي أحدثك عنها ملاك من الملائكة لا تمت إلى أهل الأرض بصلة»[132].

هذه الرومانتيكية المثالية جعلت شخصيات قصصه راضية مستسلمة، لا تصارع الواقع، ولا تثور عليه فيكون مصيرها الفشل والانطواء، كما يتميز حوحو بالتهكم والسخرية والرسم الكاريكاتوري للشخصيات التي يكتب عنها، مطبوعاً بالصدق والخفة والدعابة، مستخدماً ألفاظاً بسيطة، وجملاً قصيرة، ومعاني واضحة لا تعقيد فيها، ولا تعب في فهمها، تستهوي القارئ فيقبل على قراءة أعماله بشوق. قال في قصة فتاة أحلامي[133]. جميع فتيات المدينة الجميلات منهن والدميمات أضربن عن مغازلتي، وأبرمن اتفاقاً بذلك «هذا موقف ساخر من شاب يقف في طريق الفتيات ينتظر مغازلتهن له ولا واحدة تأبه به كأنه بضاعة كاسدة.

ولا يستطيع القارئ أن يمنع نفسه من الضحك على حمار يستعمل ساعة في رجله قال «ثم ألقى نظرة خاطفة على ساعته الرجلية»[134].

واستمع إليه، وهو يعبر عن مفارقات عجيبة في جمل قصيرة كقوله: «بلغت جثته وزن الفيل وبلغت روحه وزن الريشة»[135] وقوله: «غلا ثمنه، وخف وزنه»[136]. وقوله: «دخل عليه ببطنه المنتفخة، وسمة الغضب تعلو على وجهه»[137]. فما تحدث حوحو عن شخصية يمقتها إلا وصفها بانتفاخ البطن، وقد صرح بهذا على لسان صديقه الشاعر قائلاً: «يكره ذوي الأجسام الضخمة، وكثيراً ما نجده يترنم بالشعر الذي قيل في هجوه الضخام[138].

يستخدم حوحو لفظ (سيدي أو سي) للتهكم من الأشخاص الذين يسخر منهم مثل (سيدي الحاج) و(سي زعرور) و(سي شعبان) وما كادت الحرب تضع أوزارها حتى وجد شعبان نفسه (سي شعبان)[139].

حوحو مولع بالعين النجلاء لكل فتاة وصفها، وبضخامة البطن لكل شخصية نقدها. وبنحول الجسم لكل إنسان أعجبه - وهو نحيل الجسم، ضعيف البنية - وما فتئ يعلن موقفه الإصلاحي من كل القضايا التي عرض لها، معبراً عن القيم الأخلاقية والإنسانية، وعلى الرغم من كل ذلك يبقى حوحو الأديب الجريء، والناقد الساخر، والمبدع المجدد الذي تصدر طليعة الذين رفعوا راية الحرف العربي بكل إيمان وإخلاص.

مراجع وهوامش

1) مدينة تقع شرق بسكرة، وتبعد عنها بحوالي (18 كلم)، سميت باسم عقبة بن نافع الفهري الفاتح المستجاب حيث يوجد بها ضريحه ومسجده.

2) محمد الصالح رمضان، مجلة الثقافة، العدد 54 سنة 1979، ص 58. تصدرها وزارة الثقافة والإعلام بالجزائر.

3) عبدالمجيد الشافعي، الأديب الشهيد، مطبعة الشباب، قسنطينة سنة 1964، ص 41.

4) عبدالرحمن شيبان، مقدمة «مع حمار الحكيم» المطبعة الجزائرية الإسلامية، قسنطينة، 1953، ص 8.

5) من مجلات جمعية العلماء تأسست سنة 1948، وتوقفت سنة 1951، هدفها الدفاع عن الجمعية وأهدافها، كانت قوية في محاربة الطرقية.

6) فرقة فنية للغناء والتمثيل، كان يترأسها الدكتور ابن دالي. تهدف إلى تقديم مسرحيات ذات طابع إصلاحي، وكان لها مثيل بمدينة عنابة، حيث أطلق على الفرقة هناك «المزهر البوني» ورئيسها حسن در دور (رحمه الله).

7) عبدالمجيد الشافعي الأديب الشهيد، مرجع سابق، ص 82.

8) صاحبها أمين سعيد المعروف بأفكاره المعاصرة.

9) هذه المقالات كثيرة منها: هل يأفل نجم الأدب؟ وأدباء المظهر، والأديب الأخير وغيرها... ينظر، مع حمار الحكيم، ص 24 وما بعدها.

10) المقدمة التي كتبها أحمد بوشناق مؤرخة في 1362.02.02، ومعنى ذلك أن حوحو كتب قصة «أم القرى» قبل سنة 1944 على الأقل.

11) قصة غادة أم القرى، مهداة إلي المرأة الجزائرية المحرومة من الحب ونعمة الحياة، وهكذا عبر حوحو في ذلك الوقت.

12) مجلة شهرية أصدرها إسماعيل العربي بالجزائر سنة 1949.

13) البصائر الثانية، تبدأ مرحلتها الثانية على يد الشيخ محمد البشير الإبراهيمي من سنة 1947 إلى سنة 1956.

14) زار فرنسا سنة 1946، وزار روسيا وروما وتشيكوسلوفاكيا وفرنسا سنة 1950.

15) محمد الصالح، مجلة ثقافية، مرجع سابق، عدد 54 ص 63.

16) د. أبو القاسم سعدالله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب بيروت لبنان ط 2، سنة 1977، ص 99.

17) نفسه ص 27.

18) نفسه ص 27.

19) أحمد رضا حوحو، عائشة «نماذج بشرية» مطبعة الترقي، تونس 1955، ص 21.

20) عبدالمجيد الشافعي، الأديب الشهيد، مرجع سابق، ص 87.

21) نفسه ص 87.

22) سعيد الأخضر سلام، أثر جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في الحركة الأدبية في الجزائر. رسالة ماجستير مخطوط، جامعة عين الشمس، كلية البنات قسم اللغة العربية 1979 ص 532.

23) لقد تأثر حوحو بعلماء التربية مثل مونتاني، وروسو الذي يعتبر الطفل خيراً بطبعه، والمجتمع هو الذي يغرس فيه الفساد.

24) حوحو، غادة أم القرى، مطبعة التليلي، تونس 1947، ص 22.

25) حوحو، مع حمار الحكيم، مرجع سابق، ص 90.

26) نفسه ص 90.

27) نفسه ص 16.

28) حوحو، سي زعرور (نماذج بشرية)، مطبعة الترقي، تونس 1955، ص 115.

29) نفسه ص 116.

30) نفسه ص 120.

31) حوحو، التلميذ (نماذج بشرية) مرجع سابق، ص 129.

32) نفسه ص 126.

33) نفسه ص 129.

34) حوحو، العصامي (نماذج بشرية) مرجع سابق، ص 33.

35) نفسه ص 35.

36) نفسه ص 35.

37) مؤتمر الطرقيين، البصائر 15، 16، 17 أبريل 1938 نقلاً عن الدكتور عبدالله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس ط 3، 1977 ص 23.

38) حوحو، مع حمار الحكيم، مرجع سابق، ص 99.

39) حوحو، سيدي الحاج (نماذج بشرية)، مرجع سابق ص 11.

40) نفسه ص 100.

41) نفسه ص 102.

42) نفسه ص 103.

43) حوحو، الشيخ زروق (نماذج بشرية)، مرجع سابق ص 11.

44) نفسه ص 15.

45) نفسه ص 16.

46) حوحو مع حمار الحكيم مرجع سابق ص 23.

47) نفسه ص 28، 29.

48) نفسه ص 26.

49) نفسه ص 29.

50) نفسه ص 28.

51) نفسه ص 25.

52) حوحو، صاحبة الوحي وقصص أخرى، المطبعة الجزائرية الإصلاحية، قسنطينة 1954 ص 83.

53) حوحو، مع حمار الحكيم، مرجع سابق ص 73.

54) نفسه ص 69.

55) نفسه ص 70.

56) حوحو، صاحبة الوحي وقصص أخرى، مرجع سابق ص 59، 60.

57) نفسه ص 52.

58) حوحو، فقاقيع الأدب (نماذج بشرية) ص 72.

59) نفسه ص 72.

60) حوحو، مع حمار الحكيم مرجع سابق ص 27، 28.

61) حوحو، صديقي الشاعر، صاحبة الوحي وقصص أخرى، مرجع سابق، ص 84.

62) حوحو، مع حمار الحكيم، مرجع سابق، ص 54.

63) نفسه ص 56.

64) نفسه ص 55.

65) حوحو، جريمة حماة، (صاحبة الوحي وقصص أخرى) مرجع سابق، ص 64.

66) حوحو، مع حمار الحكيم، مرجع سابق، ص 61.

67) حوحو، رجل من الناس (نماذج بشرية) مرجع سابق، ص 63.

68) حوحو، العصامي (نماذج بشرية) مرجع سابق، ص 60.

69) حوحو، القبلة المشؤومة (صاحبة الوحي وقصص أخرى) مرجع سابق، ص 22.

70) حوحو، رجل من الناس (نماذج بشرية) مرجع سابق ص 60.

71) نفسه ص 64، 65.

72) حوحو، غادة أم القرى، مرجع سابق، ص 48.

73) حوحو، جريمة حماة، (صاحبة الوحي وقصص أخرى)، مرجع سابق، ص 67.

74) حوحو، مع حمار الحكيم، مرجع سابق، ص 15.

75) حوحو، مؤله (صاحبة الوحي وقصص أخرى) مرجع سابق، ص 65.

76) حوحو، عائشة (نماذج بشرية) مرجع سابق، ص 21، 22.

77) نفسه ص 25.

78) حوحو، مع حمار الحكيم، مرجع سابق، ص 94، 95.

79) حوحو، غادة أم القرى، مرجع سابق، ص 74.

80) حوحو، الأستاذ (نماذج بشرية)، مرجع سابق، ص 83.

81) نفسه ص 87.

82) نفسه ص 92.

83) حوحو، ثري الحرب (صاحبة الوحي وقصص أخرى) مرجع سابق، ص 45.

84) نفسه ص 44.

85) نفسه ص 94.

86) حوحو، الفقراء (صاحبة الوحي وقصص أخرى) مرجع سابق، ص 74.

87) نفسه ص 77.

88) حوحر، ثري الحرب (صاحبة الوحي وقصص أخرى)، ص 46.

89) نفسه ص 43، 44.

90) حوحو سي زعرور (نماذج بشرية) مرجع سابق، ص 115، 117.

91) نفسه ص 116.

92) حوحر، زروق (نماذج بشرية) مرجع سابق، ص 15.

93) نفسه ص 16.

94) حوحو، مع حمار الحكيم، مرجع سابق، ص 15.

95) نفسه ص 39.

96) نفسه ص 40.

97) نفسه ص 41، 42.

98) نفسه ص 15.

99) نفسه ص 72.

100) نفسه ص 21.

101) نفسه ص 21.

102) حوحو، الشخصيات المرتجلة (نماذج بشرية)، ص 75، 76.

103) حوحو، ثري الحرب (صاحبة الوحي وقصص أخرى)، ص 44.

104) نفسه ص 45.

105) حوحو، مع حمار الحكيم، ص 73.

106) الشخصيات المرتجلة (نماذج بشرية)، ص 78.

107) حوحو مع حمار الحكيم، ص 15.

108) سعيد الأخضر سلام، أثر جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في الحركة الأدبية في الجزائر، رسالة ماجستير - مخطوط - جامعة عين شمس، كلية البنات، قسم اللغة العربية، القاهرة 1979، ص 350-355.

109) الدكتور عبدالملك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1971، ص 147.

110) الدكتور عبدالله خليفة الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1978، ص 167.

111) الدكتور عبدالله خليفة الركيبي، تطور القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ص 3، 1977، ص 55.

112) حوحو، الشخصيات المرتجلة (نماذج بشرية)، ص 75.

113) عبدالوهاب منصور، مع حمار الحكيم، البصائر، عدد 232، بتاريخ 15 جويلية 1952.

114) نفسه.

115) سعيد الأخضر سلام، مرجع سابق، ص 360.

116) عبدالرحمن شيبان، مقال أين حمار الحكيم؟، البصائر، عدد 87 بتاريخ 18 جويلية، 1949.

117) عبدالله بن حلي، القصة العربية الحديثة في الشمال الإفريقي - مخطوط - رسالة ماجستير جامعة عين شمس، كلية الآداب، القاهرة 1976، ص 167.

118) حوحو، استنطاق الشخصيات في الأدب القصصي، البصائر، عدد 66 بتاريخ 7 فيفري 1949.

119) حوحو، غادة أم القرى، 46، وهو تصريح بآرائه مباشرة.

120) حوحو، جريمة حماة، (صاحبة الوحي وقصص أخرى)، ص 69.

121) حوحو، فتاة أحلامي، (صاحبة الوحي وقصص أخرى)، ص 35.

122) نفسه، ص 33.

123) حوحو، سي زعرور (نماذج بشرية)، ص 115-124.

124) حوحو، عائشة (نماذج بشرية)، ص 21، 22.

125) حوحو، الفقراء (صاحبة الوحي وقصص أخرى) ص 72.

126) حوحو، استنطاق الشخصيات في الأدب القصصي، البصائر، عدد 66 بتاريخ 7 فيفري 1949.

127) حوحو، إلى الغراء (صاحبة الوحي وقصص أخرى)، ص 3.

128) حوحو، الأستاذ (نماذج بشرية).

129) حوحو، سي زعرور (نماذج بشرية)، ص 122.

130) حوحو، العم نتيش (نماذج بشرية)، ص 45.

131) حوحو مع حمار الحكيم، مرجع سابق، ص 68، يقال في الأوساط الشعبية في الجزائر

«أهل العقول في راحة» والظاهر أن حوحو قلب التركيب، فقال: المجانين في راحة. أو هذه المقولة كانت متداولة في عصره وهو أمر بعيد.

132) حوحو رجل من الناس (نماذج بشرية) مرجع سابق ص 61. هذا مثل عامي، يصاغ كالآتي: كم باخرة غرقلك؟ يقال للذي يبالغ في التفكير، ويشطح بخياله فيبتعد عن محدثه ولا يسمعه، فيخاطبه معاتباً: قداش أنبا بور رغرق لك.

133) حوحو، صاحبة الوحي وقصص أخرى، مرجع سابق ص 13.

134) نفسه ص 32.

135) حوحو، مع حمار الحكيم ص 17.

136) حوحو، يحيى الضيف (نماذج بشرية) ص 112.

137) حوحو، العم نتيش (نماذج بشرية) ص 46.

138) حوحو، سي زعرور (نماذج بشرية) ص 115.

139) حوحو، صديقي الشاعر (صاحبة الوحي وقصص أخرى) ص 80.

140) حوحو، ثري الحرب (صاحبة الوحي وقصص أخرى) ص 42.

* * *

القصة القصيرة نوع أدبي حديث.. وشكل سردي متمرد، يكاد يتأبّى على الانضباط في تعريف اصطلاحي محدد، لأنها تحاول تحطيم الحواجز النوعية بين الخطابات الأدبية.. خاصة في المرحلة الآنية المعاصرة؛ وعلى هذا فإنها تعدُّ من أكثر الخطابات الأدبية مناسبة لمراحل التغيير، التي يمرُّ بها عالمنا العربي المعاصر.

ملامح التغيُّر:

في البداية.. ينبغي أن نتوقف وقفةً سريعة عند بعض الحقائق التي يذكرها علماء الاجتماع السياسي، باعتبارها من أهم السمات التي تميّز حياتنا المعاصرة - التي لا نُبالغ إذا قلنا: إنها أخطر مرحلة مرَّتْ بها البشرية خلال مسيرة حياتها في القديم والحديث على حدٍ سواء.

لعل أهم حقيقة.. وأخطرها هي ظاهرة «العوْلمة» (Globalization)، حيث «سيحْظى هذا المفهوم - كما يذكر د. محمود عودة أستاذ علم الاجتماع بجامعة عين - بوصفه يشير إلى العملية التاريخية الجارية على الصعيد العالمي لصياغة أنماط «كونية» من الاقتصاد والسياسة والثقافة - بما لم يحظ به مفهوم آخر من تحليلات ومناقضات وجدال، ليس على الصعيد العالمي فقط، بل على الصعيد المحلي أيضاً. هذا الجدال، وتلك التحليلات والمناقشات لا تقتصر على الدوائر العلمية والأكاديمية والثقافية، بل تجاوزتْ ذلك إلى وسائل الإعلام إلى المدى، الذي يكاد مفهوم العوْلمة يتحوّل فيه إلى مفهوم شعبي - رغم الغموض الذي لايزال يكتنفه حتى في خطاب المثقفين والأكاديميين

والمحللين العلميين بصورة عامة. ومن ثم فإن ما يستقرُّ في أذهان الغالبية عن هذا المفهوم، هو أفكار غامضة وغير محددة تحديداً دقيقاً عن تحوُّل يجري (نحو تحويل العالم كله) إلى قرية كونية واحدة، أو عن توجُّه نحو عالمٍ واحد متشابه، تهيمن عليه الثقافة الغربية بعامة والأمريكية بخاصة - بوصف الولايات المتحدة الأمريكية هي الآن القطب الوحيد المهيمن على النظام العالمي الجديد »[1].

مشكلة العالم العربي والإسلامي - في تقديري - ليستْ في تبنّي هذا المفهوم أو ذاك من مفاهيم العوْلمة، وإنما في اتخاذ رؤية مستنيرة واضحة إزاءها، حتى لا تضيع.. أو تذوب هويتنا الخاصة وشخصيتنا القومية المستقلة في أثناء التعامل مع الآخر.. لاسيما وأن العولمة يصاحبها نوعٌ من الاستعمار الجديد، الذي يهدف - بالوعي والقصد - إلى تحريك الخلافات الحدودية، والنعرات العرقية، والفتن الطائفية، ثم يتدخل هذا النوع الجديد من الاستعمار، من أجل حلّ الخلافات وتهدئة الصراعات - التي أشعلها.. ودبّرها بذكاء ودهاء.

يصاحبُ ذلك - من ملامح عالمنا المتغيّر - ثورة هائلة في الاتصالات، والمعلومات، والشركات متعددة الجنسيات - التي لا يستطيع الدول والحكومات السيطرة عليها.. والتحكم فيها. وقد أدّى هذا إلى إلغاء فكرة الزمان والمكان المحدديْن، وصار للزمان والمكان مفاهيم نسبيِّة متغيّرة، حيث يكاد لا يحول أحدهما أو كلاهما عن رغبة الفرد في التنقل والترحال أو التعامل والاتصال.. بسبب سيطرة التكنولوجيا على كافة ميادين الحياة وأدوات الإنتاج، ومن ثم أصبحت الآلة - وليس الإنسان - هي الفاعل الأكبر في الصناعة والتجارة. وهذا ما أدى إلى تخفيض عدد العمال والموظفين في مجالات الإنتاج والتجارة، وما قد يصاحب هذا من بطالة لا تستطيع كثير من الدول حلّ إشكالاتها.

من ملامح هذا العصر المتغيّر أيضاً.. شيوع الثقافة الاستهلاكية والترفيهية والسياحية، وتغيّر الذوق الفني.. وذلك ما نجده بوضوح عند الجيل الجديد من الشبّان.

وكثيرٌ من تداعيات عصر العوْلمة وما يصاحبها من ثورات علمية (الكمبيوتر والفاكس والإنترنيت والقنوات الفضائية والتليفون المحمول) وتحوّلات ثقافية (ملابس الجينز، والأطعمة السريعة - تيك اواي - وانهيار نظام الأسرة - وتفشّي الأمراض النفسية والعصبية) يواكبها ما هو أخطر من ذلك كله.. وهو التشدد الأصولي الذي ظهر عند بعض أصحاب الديانات السماوية وغير السماوية (الهندوس والبوذيين).. يصاحب ذلك في الوقت نفسه ظهور جماعات متشددة، وفتن طائفية، ونزعات عرقية، وحروب أهلية.. خاصة في بلاد الشرق الأوسط.. وإفريقيا.. وجنوب شرق آسيا، بل إن روسيا نفسها تعاني من هذه الأزمات كافة[2].

معنى ذلك أن عالمنا العربي - وهو على وشك الدخول إلي الألفية الثالثة بعيد ميلاد السيد المسيح - في حاجة ماسة إلى أن يتعرّف على مظاهر التغيّر ومحاور الصراع، حتى يستطيع أن يواكب مسيرة العالم و«العوْلمة»، وإذا كانت منظومات البحث العلمي عندنا في حاجة إلى تغيير كبير وسريع من أجل البقاء والصمود والمحافظة على الوجود، فإن منظومة الإبداع الأدبي تحاول جاهدةً أن تطرح رؤية مستقبلية.. لاسيما فنون القصّ: طويلة وقصيرة، التي تعدّ من أكثر الأنواع الأدبية قدرة على التعبير عن الواقع واستشراف آفاق المستقبل.

في إطار القصة القصيرة:

القصة القصيرة جنس أدبي يتأبى على الانضباط في شكل محدد،

ويزدهر في ظل تيارات التمرد والرفض ومراحل القلق والتوتر في حياة الشعوب، من هنا يعكس هذا النوع الأدبي الجديد العلاقة القوية بين البنى الأدبية والاجتماعية، ويمزج بين واقعية الرؤية وشاعرية الأسلوب، وذلك ما حدا ببعض النقاد إلى أن يطلق عليها مصطلح «قصيدة النثر».

وينبغي أن ننبه إلى أن القصة القصيرة ليستْ نوعاً أدبياً مستقلاً، وإنما نوع من أشكال الفن القصصي القصير، حيث تقف هي والرواية على طرفيْ نقيض من حيث القصر والطول أو الانكماش والتضخيم، وعلى هذا فإن الاختصار أو التكثيف يعد أهم مبدأ جمالي في تشكيل البنية السردية للقصة القصيرة.. التي يمكن تعريفها.. بأنها: «تجربة أدبية تصوّر لحظة عابرة في حياة شخصية مأزومة، وليستْ هناك علاقة لهذه اللحظة المتخيلة/ المصورة بما قبل أو ما بعد. لكن المهم أن تؤدى إلى وحدة انطباع»[3].

إذا تأملنا المشهد القصصي في ساحة الإبداع العربي المعاصر من المحيط إلى الخليج فسوف نكتشف أن القصة القصيرة أكثر الأنواع الأدبية انتشاراً وازدهاراً، ويشارك في إبداعها الرجال والنساء على حدّ سواء، ولا نكاد نجد للمرأة العربية إبداعاً أدبياً يساوي إبداعها في مجال القصة القصيرة. وهذا ما يؤكد قدرة هذا الفن على مواكبة حركة المجتمع العربي، ويثبت أن القصة تعد أكثر الخطابات أدبية ملائمة للتعبير عن الواقع العربي المتغيّر، وذلك ما يعكسه ازدهارها - على مستوى الإبداع والتذوّق - بعد هزيمة سنة 1967.. وحتى اليوم.

وثمة مجموعة من المبادئ الأدبية التي تميّز البنية السردية للقصة القصيرة العربية المعاصرة.. وهي:

أولاً: معظم النتاج القصصي المعاصر يصور عن رؤية واقعية جديدة.. تسمى الواقعية السحرية أو البدائية، وهذه الرؤية بعيدة - إلى

حد كبير - عن آهات الرومانسية العاطفية.. وسوداوية الواقعية النقدية المتشائمة.

إنها رؤية سردية تعبّر عن لحظة في حياة ذات معذبة مأزومة، تُكسبها الذاتية انفعال الشعر وحرارته، ويلوّنها العذاب بأحزان الواقع ومرارته.

وهذه الرؤية تتسم بواقعية التصوير، حيث تتناول سرد الحدث القصصي باعتباره وحدة شعورية منفصلة، تستوحي طريقة العصر في التفكير والتعبير، والبحث عن الحقيقة من خلال أسبابها المنطقية أو التجريبية المعقولة.. الموازية لحركة الحياة ومسيرة الأحياء.

ثانياً: يدور مضمون القصة المعاصرة حول شخصيات مُهمَّشة، تتحرك بتلقائية وبساطة، وتعبّر عن همومها الصغيرة، وتمارس حياةً أقرب إلى البدائية - دون تضخيم أو انكماش؛ أي أن بطل القصة صار.. (لا بطل)، فهو واحد من الشخصيات العادية ذات الأحلام المتواضعة والهموم الحياتية البسيطة. والشخصية المحورية التي تشكف بنية السرد القصصي تكشف للقارئ عن حقيقة إنسانية كانت غائبة عنه - رغم بساطتها.

من هنا فإن مضامين القصة القصيرة العربية المعاصرة تحمل عبق الواقع المحلي، الذي يختفي فيه صوت الفرد، ويعلو صوت (الإنسان) الفاعل الذي يسعى نحو غد أفضل.. وواقع أجمل.

والقصة القصيرة تعالج - بجرأة وقدرة - أزمات الواقع العربي المعاصر: السياسة والاجتماعية والعاطفية والإنسانية، يتساوى في ذلك الكتاب والكاتبات بل إن الكاتبة العربية لم تعد تهتم كثيراً بقضايا المرأة/ الأنثى قدر عنايتها بأزمات المرأة/ الإنسان. والحفاوة الشديدة بأزمات الواقع هو ما حدَّ من انتشار قصة «تيار الشعور»، وجعل معظم

الكتّاب يعزفون عنه، وعن بعض محاولات التجريب في مجال كتاب القصة.

ثالثاً: من الأمور اللافتة التي تميّز كثيراً من النصوص القصصية المعاصرة أن معظم الكتاب - منذ أمد قريب - يحاولون «تقريب الشكل القصصي» واستلهام مُوتيفات تراثية: فصيحة وشعبية، ذلك أن الكتاب الروّاد كانوا مشغولين أكثر في مراحل البداية باستنبات الفن القصصي، وتثبيت دعائمه الفنية في واقع أدبي محافظ، لذلك أصَّلوا الفن الجديد على أسس عالمية. ومن المعروف مدى تأثير الكتَّاب الغربيين على الرواد أمثال:

- الكاتب الفرنسي جي دي موباسان (1850 - 1893).
- الكاتب الروسي أنطون تشيكوف (1860 - 1904).
- الكاتب الروسي نيقولاي جوجول (1809 - 1852).
- الكاتب الأمريكي إدرجار آلن بو (1809 - 1849).

هؤلاء الكتاب الغربيون - وغيرهم الكثيرون - أثروا تأثيراً كبيراً على روّاد الفن القصصي في الأدب العربي الحديث. غير أن معظم الكتاب المعاصرين بدأوا يحاولون (تأصيل) هذا النوع الأدبي، واستلهام نماذج من الأدب القومي: الفصيح والشعبي، عن طريق ظاهرة «التعالق النصّي»، وتضمين النصوص المعاصرة نصوصاً دينية وتاريخية وأدبية، والاستعانة بالحِكم والأمثال وبعض التعبيرات الشعبية أو الأبيات الشعرية، بل إن الأمَر لم يخلُ - أحياناً - من تضمين النكتة والأغاني الشعبية والمواويل. ومن المعروف أن التناص يمكن أن يكون تناصاً كلياً: على مستوى البنية القصصية، أو جزئياً: باقتباس نصّ آخر.. يرد في خلال عنصر من عناصر السّرد.

وهذه الظاهرة - ظاهرة تناصّ عمل أدبي جديد واعتماده على نصوص قديمة - تعدُّ من مظاهر حيوية تراث الأمة، وأن تراثها مُتواصل الحلقات متقارب السمات. وهذا ما قد يهبّ النصّ العربي قدراً من الخصوصية والتميّز.

رابعاً: ثمة ظاهرة أدبية لافتة.. وهي تَماهِي الحدود الفاصلة - إلى حدٍ ما - بين الأجناس الأدبية كافة، من هنا لم تعد القصة تُعنى بالخبر أو الحادثة فقط.. وإنما استعارتْ من فن المسرح عنصريْ الصراع والدراما، ومن الشعر الحفاوة بجمال الأسلوب وبلاغة العبارة، ومن القصص والحكايات القديمة الرموز والأساطير التي تربط بعض ظواهر الحياة بالطبيعة والسحر والغموض، بل إن الأمر لم يخل - أحياناً - من فنون أخرى غير قولية مثل: الفن التشكيلي.. وعالم الموسيقى.. وتنكيك السينما القائم على القطع وعدم التتابع والإيقاع السريع، كما اقتبست بعض عناصر وموتيفات الحكاية الشعبية مثل الموّال.. وبعض التعبيرات العامة الدارجة الدالة. كما حاولتْ القصة - أحياناً - الاستعانة ببعض الأقنعة التاريخية والرموز الدينية. كل هذا وغيره الكثير تحاول القصة العربية المعاصرة أن تفيد منه فائدة كبرى من أجل إثراء البنية وتجديد عناصر الشكل.

من خلال ما سبق أن ذكرنا بالنسبة للقصة العربية المعاصرة.. نؤكد أن هذا الفن المتمرِّد - الذي يتأبى على الانضباط في شكل محدد، ويهدف إلى تحطيم الحواجز النوعية بين الخطابات الأدبية - يحاول إثبات حقيقتين مهتمّيْن في آن واحد:

الأولى: هي القدرة على تصوير هموم الإنسان العربي في عالم سريع التغيُّر، والتعبير عن أزماته النفسية والاجتماعية والعاطفية. وازدهار القصة المعاصرة بشكلٍ لافت من الكاتبات والكتّاب تؤكد قدرة هذا النوع على عكس نبض الواقع.. والتعبير عن آلامه وآماله.

الثانية: الفن القصصي العربي المعاصر يسعى بقوة نحو الإسهام في مسيرة الأدب العالمي من خلال تقديم نماذج تحافظ على الهويّة القومية والشخصية العربية. فالمحافظة على الهوية الذاتية تعد بداية الانطلاق الصحيح نحو العالمية. وجائزة نوبل العالمية في الآداب التي حصل عليها الأدب العربي كانت في مجال فن القصّ سنة 1989. وهذا ما يؤكد أن فنون القصه العربية تسير بخُطى موفقة نحو غدٍ أفضل للأدب والإنسان العربي.

* * *

«ليس في وسع المعايير الأدبية وحدها أن تحدِّد «عظمة» الأدب، وإن كان من الواجب أن نتذكر أن المعايير الأدبية هي وحدها التي تحدِّد إن كان ذلك أدباً أم لا».

تي. إس. إليوت

يبدو مفارقةً هذا الحديث عن معيار لأمر من أهم تعريفاته أنه الخروج على معيار.. فكيف لمثل هذه المفارقة أن تُحلَّ إذن..؟.. تُحَلُّ إذا ما نأينا بالمعيار عن ذلك المعنى الوضعي الذي في الأذهان، فليس يُراد بالمعيار في هذا السياق إلا «المعرفة»، نعني معرفة الانزياح. وكان يمكن لهذا البحث أن يكون عنوانه «معرفة الانزياح» لولا أن آثرنا متابعة ما هو مستقر وشائع في الدراسات الأسلوبية والنقدية، هذا علي الرغم من أن في النفس شيئاً من استعمال المعيار هنا. وأيّاً ما كان الأمر فلْنتساءل كيف لهذا الانزياح أن يُعْرف..؟.. وهل له من معيار يُعرَف به..؟.. ويتعلّق بهذا سؤال آخر وهو كيف لهذا المعيار أن يُحدَّ أو أن يُعرَف؟

وههنا نحن تلقاء قضية ليس من اليسير حلُّها، وربما كان لهذا صلة بفكرة عامة مفادُها أن إمكان وجود برهان تقديّ في معنى البرهان هو أمر جدُّ عسير؛ إذ الفن قائم على معيار نفسيّ، في حين يعتمد العلمُ المعيارَ المنطقي[1]. فإذا صح ما قاله الأسلوبيون من أن الانزياح هو أخصُّ ما في الأسلوب من خصائص فإن المشكلة تكمن في أن هؤلاء لم يتفقوا على معيار لهذا الانزياح، فالحق أن ثمة صعوبة في تحديد هذا المعيار؛ إذ هو - كما وصفه مورو - مفهوم فرّار، وكائن ذو عقل لا نستطيع أن نجد له في الواقع أي تصور دقيق»[2]. ولعل الصعوبة تكمن أيضاً في «أن مفهوم

الانزياح مفهوم معقَّد ومتغير»[3] من طبعه أن لا يخضع لمعيار محدد، وإنما تشارك في تحديده وبيانه جملة عوامل وأدوات.

والناظر في الدراسات الأسلوبية يقف على محاولات لإيجاد مثل هذه العوامل والأدوات، ولكنّ الأسلوبيون راحوا يبحثون عن المعيار أكثر ما يبحثون في اللغة العادية أو في اللغة المعيارية أو في اللغة العلمية، وهذه برمتها يمكن أن تندرج فيما أطلق عليه رولان بارت مصطلح «درجة الصفر البلاغية»[*] باعتبار أن هذه جميعاً تفتقر إلى ما تمتاز به اللغة الفنية من سمات، ومن ثم فقد يصح اتخاذها قاعدة يقاس عليها الانزياح، فإذا رُمنا استجلاء الفروق بين كل من الخطاب الأدبي والخطاب العادي فسنجد أننا أمام آراء كثيرة تؤكدها، فمن ذلك ما ارتآه تودوروف حين اعتبر «أن الحدث اللساني» العادي «خطاب شفّاف نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه هو في ذاته، فهو مَنْفَذٌ بِلّوري لا يقوم حاجزاً أمام أشعة البصر، بينما [يمتاز منه] الخطاب الأدبي في كونه ثَخناً غير شفّاف، يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه، فهو حاجز بلّوري طُلِي صوراً ونقوشاً وألواناً، فصدَّ أشعة البصر أن تتجاوزه[4]. وفي هذا السبيل ذاته نجد مؤلفي البلاغة العامة يقولون: إن الذي «يميز الخطاب الأدبي هو انقطاع وظيفته المرجعية، لأنه لا يُرجعنا إلى شيء ولا يُبلِّغنا أمراً خارجياً، وإنما هو يبلّغ ذاته، وذاته هي المرجع والمنقول في نفس الوقت، ولما كفَّ النص عن أن يقول شيئاً عن شيء إثباتاً أو نفياً فإنه غدا هو نفسه قائلاً ومقولاً»[5]. وثمة في المقابل من حدَّد خاصية أخرى تلازم اللغة اليومية وهي، على وجه الدقة، التعوُّد على المعلومات مما يقلل من درجة إفادتها، فكلما كانت احتمالاتها عالية بفضل العرف والتقليد انتقصت من بروز الخطاب الذي يمكن تعرُّفه وانتظاره. وبهذا ترتبط الإشارة على نحو عادي مألوف بالواقع الذي تمثله أو تشير إليه، ويقول شكلوفسكي صاحب هذا الكلام: إننا عندما نختبر القوانين العامة للتلقي

نجد أنه في الوقت الذي تصل فيه الأفعال إلى أن تصير عادة، تتحول إلى الآلية. وهذه الآلية المتولدة عن التعود هي التي تحكم قوانين خطابنا النثري بما فيه من جمل ناقصة وكلمات لا تُنطق أو لا تبين إلا بأنصافها فحسب مما يشرح عملية الآلية هذه.... وكما أن مَن يعيش على شاطئ البحر يعتاد هدير أمواجه فلا يكاد يسمعه فكذلك لا نكاد نسمع الكلمات التي ننطق بها أو التي تعودنا أن تقال لنا[6].

والحق أن مقارنة الانزياح بالاستعمال الشائع هو أيضاً الطريق التي سلكها سبيتزر أوَّل أمره. بيد أن هذه المقارنة لم تسلم من بعض التمحيص والنقد الذي مسَّ مفهوم الانزياح نفسه بما هو مقياس في تحديد الأسلوب. ويتمثل أهمُّ ذلك النقد في القول بصعوبة تحديد النمط العادي في التعبير، فإذا كان «هذا النمط العادي إنما يحدده الاستعمال، فإن مفهوم الاستعمال نفسه نسبي ولا يُمكّن الدارس من مقياس موضوعي صحيح»[7]. وفضلاً عن ذلك فقد رأى البلاغيون الجدد أنْ «ليس من الحكمة أن نجعل منطلقنا في تحديد [الانزياح] ما يسمى باللغة اليومية [العادية]، بل إن اللغة الشعرية ينبغي أن تقارن بأنموذج نظري للاتصال، كهذا الذي يميز بين ثنائية اللغة العلمية واللغة الغنائية، فالقول الشعري يتميز، بما هو كذلك، عن القول المعتبر علمياً بامتزاج الدلالة فيه بالرمز، وباستحالة ترجمته أو تلخيصه أو تقديم أي معادل له مهما كان»[8]. وقد ذهب شكري عياد في مقاربة هذه القضية إلى القول بأن اللغة الجارية التي هي المعيار في كل دراسة أسلوبية، »قد لا تكون لغة الحديث. بل صورة ذهنية مجردة خالية من آثار اللهجات والأعراف اللغوية المختلفة»[9]. ويمثل لها بأنها تلك «التي يتكلمها شخصان متعلمان من قطرين عربيين متباعدين إذا التقيا أول مرة»[10].

ولكنّ هناك مشكلة أخرى تكتنف معيار اللغة الشائعة فإذا كان لنا أن نعرف اللغة الشائعة في هذا العصر فإن معرفتنا لها فيما مضى من

أعصر أمرّ يكاد يكون متعذراً، ونكاد لا نعرف عنه إلا القليل الذي لا يصح قياس انزياح اللغة الشعرية عليه. ثم إنه لا يصح أن نقيس الانزياحات القديمة على ما نستعمله الآن من لغة: مكتوبة كانت أو منطوقة، إذ من المعروف أن اللغة أي لغة لا تستقر على حال واحدة، وإنما هي في تغير واختلاف دائمين. ولعل هذا ينطبق على غير العربية من لغات أكثر مما ينطبق على العربية، فالقارئ الإنجليزي مثلاً لا يستطيع أن يفهم الآن ما كان كُتب بلغة العصر الإليزابيثي قبل نحو أربعة قرون فحسب، ولكنّ هذا لا يحدث مع قراء العربية في الغالب، لا لأن العربية وأدبها بقيا على حال واحدة، بل لأن ما أصابهما من تطور لم يُحدِث قطيعة من أي نوع كان بين عصر وآخر. وطبعاً فهذا لا ينفي أن تكون لكل عصر سماته وطوابعه التي تختص به. ولمثل هذا الكلام أن ينطبق على غير العربية أيضاً، فما كان يُعَد انزياحاً في الماضي ربما لم يكن كذلك الآن، والعكس صحيح أيضاً. وكان كروتشه قد تنبه إلى هذه القضية، فرأى أن «الانطباعات التي كانت تبتعثها في رجل مثقف من معاصري» دانتي «ألفاظه وأشعاره.... تختلف حتماً عنها لدى إيطاليّ من رجال السياسة في عهد روما الثالث. وعذراء «تشيمابوي» ماتزال في كنيسة القديسة ماريا الجديدة... فهل يراها الزائر اليوم بعين أهالي فلورنسا في القرن الثالث عشر؟»[11]. ومثل هذا التساؤل قد ورد عند وارين وويليك، فإذا كانت الإلياذة ماتزال موجودة حتى الآن، فهل نستطيع أن نتحدث عن مطابقة بين سماع الإغريق وقراءاتهم لها وبين سماعها وقراءتها الآن..؟... والجواب عن كلا السؤالين هو لا.. إذ «ليس في وسعنا أن نعارض لغة الإلياذة بلغة الإغريق اليومية، ولذا لا نستطيع أن نشعر بالإنحرافات عن اللغة الدارجة، والتي لابد أن يعتمد عليها معظم المفعول الشعري»[12]. وقد رأيا أنْ «لا أساس من الصحة إطلاقاً للافتراض القائل بأننا نعرف - وبخاصة [فيما يتعلق] بالمراحل الماضية -

التمييز بين الكلام الشائع والانحراف الفني»[13]. وعلى الرغم من ذلك فإنهما يقعان فيما يشبه التناقض حين يعقّبان بعد ذلك مباشرة بأن ينبغي إجراء دراسة دقيقة لكلمات الطبقات الاجتماعية في الأزمنة الغابرة كي نتمكن من الحكم على نصٍّ لكاتب أو لحركة أدبية، ثم يقولان: ولكننا عند «الممارسة نطبق على [على نحو] غريزي بسيط المقاييس التي نستقيها من استعمالاتنا اليومية الراهنة... وقد تكون مثل هذه المقاييس مضللة إلى حد بعيد»[14]، ثم يوردان كلاماً للويس تيتر Teeter على بيتين لمارفِل يقول فيهما:

حبّي النباتيّ سوف ينمو

بأوسع من نموّ الإمبراطوريات وأكثر بطئاً

فقد قال تيتر: إن هذا «التصور الزاهي لنبات غراميّ يبذّ في خلوده الأهرام ويغطيها بظلاله الوريفة ليبدو نتيجة مهارة فنية مدروسة، [بيد أن] لنا أن نتأكد من أن مارفل ذاته لم يكن في ذهنه مثل هذا التأثير المدقق، ففي القرن السابع عشر كانت كلمة «النباتيّ» تعني «الإنمائي»، ولربما استعملها الشاعر بمعنى المبدأ الواهب للحياة، وندر أن يكون في ذهن الشاعر المضمون الجنائني الذي تحمله اليوم»[15]. وهذا الذي لاحظه تيتر ما كان ليتم على نحو سهل إلا بامتلاك معجم تاريخي يدرس الكلمات والعبارات في تطورها الزمني. وهو أمر مايزال في لغتنا بعيد المنال، ولذلك فليس لدارسي الأسلوب في أدبنا العربي إلا أن يعودوا إلى هذه المصادر القديمة كي يستأنسوا بها في تكوين معيار يستعينون به في تحليل النصوص ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً. وقد نبّه بوداغوف على أن الباحث إذا ما ابتغى قياس فردية عمل ما في فترة ما أن يعرف كل ما يتصل بلغة تلك الفترة، وكذلك كلَّ ما يتصل بنظرية المعيار اللغوي لتلك الفترة أيضاً، فبذلك يتسنى لهذا الباحث أن يحدِّد مهارة الكاتب الفردية

ويقوِّمها[16]، كما أن عليه أيضاً أن يقف على أعراف تلك الفترة التي قد ترتبط بهذا المكان دون ذاك، وقد يؤدي الجهل بها إلى اللبس أو إلى إساءة الفهم. وقد أود ديفيد ديتشس مثالاً لذلك كلمة «Homely» التي تعني «لطيفاً ودياً» في انجلترا، وتعني «بشعاً» في أمريكا، وعلى ذلك فكل قارئ من هذين البلدين إذا رآها في قصيدة لشاعر من غير بلده أساء فهم القصيدة تماماً إذا لم يكن يعرف هذا الفرق القائم في الاستعمال قبل قراءة القصيدة[17].

وتحسن الإشارة أخيراً إلى أن اعتماد اللغة العادية في عصر ما معياراً للانزياح قد يؤدي بنا إلى اعتبار الانزياح أمراً آنيّاً مرتبطاً بعصر محدد لا يجاوزه. ومن شأن هذا أن يقلل من قيمة هذا الانزياح؛ لأن الأصيل منه هو ما قاوم سطوة الزمن أطول وقت ممكن. وليس يسهم في ذلك إلا أن تكون اللغة أكثر ثباتاً ورسوخاً مما يؤدي إلى بروز الانزياحات وتنوعها. والعكس صحيح أيضاً فكلما كان قانون اللغة ضعيفاً قلّت فيها إمكانيات الانزياح واختفت.

وهناك من اتخذ من النثر العلمي معياراً لتحديد الانزياح. والنثر العلمي مندرج تحت ما أطلق عليه رولان بارت اسم «الدرجة الصفر». وقد تساءل بداءة عن أي نمط من أنماط النثر المكتوب ينبغي أن نتجه؟ فثمة نثر روائي، ونثر صحفي، ونثر علمي... فأيها نختار كي يكون معياراً..؟.. ويجيب رأساً بأنه ينبغي «أن نتجه بداهةً إلى الكاتب الأقل اهتماماً بالأغراض الجمالية؛ أي نحو العالم. فالانزياح، وإن لم يكن منعدماً في لغته، فإن من المؤكد أنه قليل جداً»[18]. وهكذا فإن من الممكن «أن نشخّص الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين: قطب نثري وخال من الانزياح و[أحادي الدلالة غير قابل للخطأ، فيه تسمَّى الأشياء، على نحو مباشر، بأسمائها][*] وقطب آخر شعري فيه يصل الانزياح إلى أقصى درجة»[19]. وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة

العلماء من دون شك قرب القطب الآخر[20]. فأما ما بين هذين القطبين من مستويات فيختلف في مدى شعريته أو نثريته تبعاً لمدى اقترابه من هذا القطب أو ذاك. وقد عمد كوهن في سبيل توضيح ذلك إلى مقارنة بين نماذج من النثر العلمي لكتّاب من القرن التاسع عشر ونماذج من النثر الروائي وأخرى من الشعر في القرن نفسه، فاستبان له أن المنافرة - وهي مثال للانزياح - في النثر العلمي تنعدم انعداماً تاماً، ونسبتُها صفر إلى المائة. أما لغة النثر الروائي فتصل المنافرة فيها إلى نسبة ثمان في المائة. وهي نسبة ضئيلة إذا ما قورنت بالشعر الذي تصل فيه المنافرة إلى حوالي أربع وعشرين في المائة[21].

ثم يشرح كوهن طبيعة الفارق بين النثر والشعر بأنها طبيعة «لغوية؛ أي شكلية لا تكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الأيديولوجية، بل في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات (بعضها مع بعض) من جهة أخرى»[22].

وقد خلص كوهن إلى اعتقاد راسخ بأن الشعر إنما هو نقيض النثر[23]. ومن ثم فقد صح عنده جعل النثر بل نثر العلماء على نحو خاص معياراً لانزياح الشعر، ولا غرو فإن بضدها تتمايز الأشياء.

بيد أنّ جعْل الشعر نقيضاً للنثر أمر لا يخلو من مبالغة؛ لأن الشعر أي شعر لابد له من أن يتضمن عناصر تقترب من النثر إن لم تكن نثرية حقاً. وهي إلى ذلك مفيدة باعتبارها خلفية يظهر بها ويتضح الانزياح. على أن ثمة نصاً مشكلاً، صلته بأسلوب الرواية أكثر منها بالشعر، ولكنه ذو صلة بما نحن بصدده الآن؛ فقد كتب إميل زولا في مقدمة الطبعة الثالثة لرواية «تيريز راكين» عام 1868 يقول: «كنا ستيندال يؤكد أنه كان يقرأ الحقوق ا لمدنية قبل أن يبدأ عمله كل صباح حتى يجد النغمة

الصحيحة... وقد أراد ستيندال بهذا أن الأسلوب [عنده] يقتصر على نقل الفكرة بأقصى درجة من الوضوح والدقة [على الرغم من] أن أسلوبه كان على أعلى درجة من الفردية»[24]. وقد نبّه بوداغوف على ما يبدو في كلام ستيندال من مفارقة تكمن في سعيه إلى اكتساب أسلوب فردي واضح بتقليده نصّاً فاقداً لأي تفرد لغوي، بيد أنه لا تناقض - كما يقول بوداغوف - لأن «النص الحقوقي علّم الكاتب أداء أفكاره بدقة ووضوح. وعلى خلفية هذا النص الحقوقي الدقيق كان [يمكن] الكاتب أن يصنع نبرته الخاصة، ويبدي موقفه الخاص من اللغة. وهكذا كان؛ إن لم تَحُلْ نصوص الحقوق المدنية دون اكتساب الكاتب أسلوباً خاصاً وموقفاً خاصاً من اللغة ومعيارها، بل على العكس ساعدته في إيجاد طريقته الفردية الخاصة. وهكذا يتأكد مرة أخرى القانون الذي يَحكم كلَّ لغة متطورة لها تقاليدها الأدبية العريقة، وهو أن المعايير العامة لهذه اللغة لا تمنع الكاتب... من إبداء موقف فردي من اللغة»[25].

وقد يؤدي بنا هذا الحديث عن النثر بما هو معيار خارجي للانزياح إلى معيار آخر هام وقوي يمتاز من سابقه بأنه معيار داخلي، وذاك هو السياق Context؛ أي أن الانزياح، لا كلَّ الانزياح طبعاً، ينماز ويتضح من خلال سياقه الذي يرد فيه. وقد غدا مقرراً عند مدرسة لندن اللغوية على الأقل أن الكلمة لا معنى لها خارج السياق الذي تظهر فيه، وإذن فاستعمالها ضمن غيرها من الوحدات اللغوية هو الذي يمنحها معنىً ما[26]. وقد يتغير معناها إذا ما وضعت في سياق آخر، بل قد ينتقل السياق بالكلمة إلى ضد معناها. وأمثلة ذلك كثيرة؛ فقد أورد أحمد مختار عمر ستة عشر استعمالاً عربياً لكلمة «يد» ترد في كل سياق بمعنى مختلف[27]. وأورد ريتشاردز بضعة سياقات لاستعمال كلمة «الكتاب»، ثم أعقب ذلك بقوله: «إننا نتابع هذه التغيرات من دون عناء؛ لأننا معتادون عليها، لكننا لم نعتد على التغيرات التي تطرأ على

الكلمات التأملية ذات الصبغة التجريدية العالية، وإنه لأمل مشروع وفرصة كبيرة للتطور العقلي أن نعتاد عليها جميعاً على حد سواء يوماً ما؛ أعني أن ذلك هو أساساً غاية التربية المتقدمة ومسوّغها »[28].

وقد قسم بعض الباحثين السياق أربعة أنواع، وهي: السياق اللغوي، والسياق العاطفي، وسياق الموقف، والسياق الثقافي[29]. وهي كلها مفيدة في تبيان الانزياح. ولكنّ أولها هو، فيما يظهر، أجدرها بأن يكون معياراً. أما الشخص الذي يُنسب إليه لفت الأنظار إلى هذا المعيار فإنه ريفاتير الذي سعى إلى إحلال هذا المعيار محل معيار اللغة الشائعة. وكان ذلك في مقال له عنوانه «معايير لتحليل الأسلوب»، ثم أفرد لشرحها مقالاً آخر. وضمَّن المقالين كتابه «علم الأسلوب البنيوي»، وحدد ما يريده بالسياق، وهو معناه الأضيق؛ أي السياق اللغوي دون سياق الموقف أو المقام، فهذا لا مكان له في نظريته[30]. ويبدو أن سبب ذلك عائد إلى أن سياق الموقف خارجيّ لا يكون واضحاً ضمن النص، إذ هو ينتهي فور الانتهاء من النص تقريباً، على حين يظل السياق اللغوي حاضراً في النص أبداً لأنه هو النص، ومن ثم فإن كل نص يخلق سياقه الخاص به، لأن كل نص فإنما ينبغي أن تكون له فرديته المميزة له. ولكنه اعتماد السياق معياراً للانزياح سيعيدنا إلى ما كنّا أتينا على ذكره سابقاً، إذ إنه يعني أن بنية النص تظهر من حيث العبارات والصيغ في مستويين اثنين: فواحد منها تكون فيه اللغة طبيعية، وأما الآخر فيمثّل هذا الانزياح عن الأول[31]. بيد أن النظر إلى الأسلوب على هذا النحو لم يكن من ريفاتير ابتداءً وإنما هو مسبوق إليه بموكاروفسكي حيث تحدث هذا الأخير عن أمامية في النص تمثّل الانحراف، وعن خلفية عادية يظهر عليها الانزياح.

على أن شكري عياد لم يرتض استبعاد ريفاتير للسياق الخارجي أو لسياق المقام. واقترح مصطلح «النسق» بدلاً مما يسميه ريفاتير «السياق

اللغوي»، مبقياً على مصطلح «السياق» للمعنى العام. ومما دعاه إلى تفضيل كلمة «النسق» هو أنها تدل، في واقع التحليل اللغوي، على «نظام» يُبرز ما في «الانحراف» من مخالفة»[32]. ويستطرد في بيان هذا النسق فيقول: «ولا يلزم أن يكون هذا النسق أو النظام مبنياً على اللغة المعيارية أو على عرف ما؛ أو بعبارة أخرى نظاماً غير مميز، بل يكفي أن يكون هو النظام الذي أطرد عليه النص حتى أصبح القارئ يتوقع عودته، ولو كان هذا النظام في أصله انحرافاً»[33].

وعلى الرغم من أن عياداً لم يوافق ريفاتير في كل ما قاله في شأن السياق فإنه قد أورد في شيء من التفصيل ما يريده ريفاتير بالسياق: فعند هذا الأخير وحدة أساسية سماها «السياق الأصغر» - ورأى عياد تسميتها بالنسق الأصغر - وهذا يشكل مع الانحراف أو المخالفة ما سماه ريفاتير «مسلكاً أسلوبياً». وقد مثل له بالاستعارات التي تقوم على نعت الشيء بما ليس من صفاته من مثل القول بأن الشمس سوداء أو أن العطر صارخ والضوء خجول... إلخ؛ فالنسق الأصغر في هذه العبارات هو الاسم الأول من كل منها، أما المخالفة أو الانحراف فهو الوصف الذي أعطيه ذاك الاسم[34]، بيد أن السياق أوالنسق الأصغر يمكن أن يدخل في «سياق أكبر» فيكون التأثير الأسلوبي متجاوزاً حدود القطبين «سياق + مخالفة» ليشغل سلسلة لغوية ممتدة يكون السياق الأصغر جزءاً منها ولا تنحصر داخل حدود الجملة النحوية أو عدد معيّن من الجمل؛ وإنما تتحدد نهايتها بشعور القارئ، كما تتحدد بدايتها بقدرته على التذكر. ويوجد عند ريفاتير شكلان أساسيان لهذا السياق الأكبر، وهما على هذا النحو:

سياق + مسلك أسلوبي + سياق

أو: سياق + مسلك أسلوبي يبتدئ سياقاً جديداً + مسلك أسلوبي[35].

فكأن السياق الأكبر في كلتا الحالتين يتحدد بالعبارات التي تحيط بالسياق الأصغر، وإن كان من الجائز أن تمتد المخالفة كي تصبح هي نفسها سياقاً.

وعلى الرغم من أن شكري عياد يرى أن التحليل واضح وبسيط فإنه يرى فيه خطأ فنياً يمكن أن يُوقِع في الارتباك؛ ذلك بأن ما سماه ريفاتير «المسلك الأسلوبي» يدل في حالة «السياق الأصغر» على «سياق + مخالفة»، فأما في حالة «السياق الأكبر» فهو لا يدل في الواقع إلا على «المخالفة»، لأن ما كان «سياقاً» داخل «المسلك الأسلوبي» الأول؛ أصبح الآن جزءاً من السياق الأكبر[36].

وعلى الرغم من أن عياداً طبق على بيتين من شعر زهير طريقة ريفاتير وجاراه فيها، بيد أن ذلك عن غير اقتناع؛ لأن في هذه الطريقة - كما يقول عياد - من التعقيد ما يجعل الطريقة التقليدية العربية أجدى وأسهل[37]. لكنّ عياداً لم يشرح لنا ما الطريقة العربية؟!

وثمة عند ريفاتير معيار آخر لتمييز الانزياحات يتمثل فيما أسماه على سبيل التجريد بـ «القارئ العمدة archilecteur»، وهو «القارئ المقبول بالبداهة الذي [يمكن أن] يتلقى تأثير النص»[38]. ومؤدى هذا المعيار أن للباحث الأسلوبي أن يعتمد في تعيين الانزياحات على نفر من القراء ممن لهم دربة في قراءة هذا الجنس الأدبي أو ذاك. وطبعاً فلن تكون أحكام هؤلاء في درجة واحدة، وإنما على الباحث الأسلوبي أن يأخذ أحكامهم مؤشرات يمكن أن ينطلق بها ومنها إلى دراسة موضوعية. ولكنّ ثمة مشكلة قد تَحُول دون هذه الدراسة الموضوعية، وتتمثل في صعوبة تحويل تلك المؤشرات إلى أداة موضوعية للتحليل بغية العثور على ما هو مطَّرد بالقوة والفعل خلف تنويعات الأحكام المتعددة، ذلك بأن تلك المؤشرات صدرت عن أذواق متباينة، ومن أناس يمتلكون أحكاماً قَبلية

خاصة بكل واحد منهم. وعند ريفاتير أن هذه الصعوبة تنحل في بساطة بالتخلي عن محتوى حكم القيمة، والاكتفاء بما يدل عليه كمجرد إشارة إلى وجود شيء لافت في النص. وريفاتير يرفع له الشعار المعروف «لا دخان من دون نار»[39]. وهو قول ربما بدا ساذجاً، ولكنّ ريفاتير يريد القول من ورائه: «إن حكم القيمة الذي يُصدره القارئ لابد أن يكون قد صدر نتيجة لمثير ماثل في النص. ومهما كان موقف القارئ شخصياً ومتنوعاً فإن سببه يظل موضوعياً ثابتاً»[40].

ويؤكد ريفاتير أثر الزمن عاملاً مغيراً في الدلالة الأسلوبية؛ إذ إن استجابات القارئ المخبر لا تصلح إلا فيما يتعلق بحالة اللغة التي يعرفها. ووعيه اللغوي الذي يتحكم في ردود فعله يتصل بفترة زمنية وجيزة في تطور اللغة، ومن ثم فقد حذّر ريفاتير من أمرين:

الأول يتجلى في خطأ الإضافة؛ كاعتبار عناصر عادية في عصرها، ذات ميزة أسلوبية لم تكن لها، وذلك سبب اختفائها من النظام اللغوي الذي يستعمله القارئ وإثارتها لانتباهه كأنها عناصر غير عادية.

وأما الأمر الآخر فيتجلى في خطأ الحذف، وهو عكس الأول، إذ إنه يتعلق بعناصر أسلوبية مستحدثة ذا مزية في النص الأصلي غير أنها استوعبت مع الزمن في المراحل اللغوية التالية، وأصبحت تشبه الوحدات العادية التي لا مزية لها في حالة تالية لتطور اللغة، وفقدت بهذا قدرتها على إثارة انتباه القارئ ومن ثم تأثيرها فيه[41].

وتحسن الإشارة أخيراً إلى أن مثل هذه الطريقة في الاعتماد على القارئ العمدة في دراسة الأدب على هذا النحو أو ذاك لم تكن من اكتشافات ريفاتير ابتداءً. فثمة تجربة سابقة قام بها ريتشاردز في كتابه المهم «النقد التطبيقي» 1929. وكذا تجربة لنورمان هولاند وأخرى لكنتجن[42].

وثمة معيار له ارتباط بما مضى من حديث عن القارئ العمدة، وذلك هو معيار الذوق. والذوق قدرة للإنسان تحفزه على التفاعل مع القيم الجمالية في الأشياء أو في الأعمال الفنية. وهو معيار عام ذو مكانة جوهرية في النقد الأدبي، إذ كان معروفاً من الكلاسيكيين، غير أنهم حدُّوا منه بأن ربطوه بالقواعد، على حين أسرف الرومانسيون في الاعتماد عليه، ودخل منظومتهم الفكرية صنواً للخيال والعبقرية، ومن ثم فقد غدا النقد، الذي يعتمد الذوق، ضرباً من الإبداع الفني الذي يعتمد العبقرية[43]. ثم كان أن حظي الذوق عند معظم النقاد فيما بعد بالاحترام؛ فهو «عند الجميع معيار للنقد وهدف في الوقت نفسه: معيار مرن، وفي هذا تكمن مزيته وخطورته معاً، وهدف، لأن وظيفة الناقد غير وظيفة المحكّم في المسابقات الأدبية، فالناقد كاتب يتجه إلى جمهور، ومهمته هي أن يساعد هذا الجمهور على تذوق الأعمال الأدبية أو أن يربّي ذوقه...»[44].

وكان مما انتهى إليه شكري عياد أن الذوق ينبغي أن يعتمد أساساً لنقد علميّ. وحدد الذوق بأنه معيار وسط بين العلم والفن، وبين الأحكام العامة والأحكام الجزئية، وبين التفسير والتقييم. ومن ثم فهو يجمع بين هذه الوظائف الستة التي عني بها النقاد دائماً[45]. وقد نبه عياد على أن الذوق الذي يتحدث عنه ينبغي ألا يلتبس بالميل الفردي أو الوقتي بل هو نقيضه[46]. إن الذوق يعني ممارسة الحكم على أعمال معينة بناء على مرجع عام ذي قيمة ما وإن كانت القيمة نفسها غير معللة[47]؛ إن مرجعه النهائي استعداد مستقر في الطبيعة البشرية مثله مثل المنطق. والكشف عنه هو من قبيل الكشف عن العلل الأولى[48]. ولكن هذا الذوق لا يكفي أن يكون فطرياً كي يصح معياراً للحكم على الأعمال الأدبية بل لابد من أن يكون ذوقاً مدرباً وخبيراً، وحينذاك يمكن أيضاً أن نفهم ما يعنيه ناقد آخر هو جان كوهن حين ماز بين تذوّق النص وبين معرفته، فرأى

أن «تذوق النص غير معرفته، ومعرفته غير تذوقه»[49]، فهو ههنا يتحدث فيما يلوح لنا عن تذوق فطري غير مقترن بشيء من التحليل أو التعليل، أو قلْ هو يتحدث عن ذوق غير مصقول بثقافة.. ومن البديهي أنْ تتباين الثقافة في نوعها ومقدارها عند هذا القارئ أو ذاك. وإذا كان كل قارئ يتأثر بطبيعته ومزاجه في الحكم على النصوص فإن طبيعة ثقافته تسهم إلى حد بعيد في تعيين مواضع الانزياحات، وعلى ذلك فإن قارئ الشعر الذي لا خبرة له بالرواية سيجد في هذه الأخيرة مقداراً أكبر من الانزياحات. وكذا الأمر عند قارئ الرواية الذي لا يكثر من قراءة الشعر سيجد فيه من الانزياحات قدراً أكبر مما لو كان مديماً لقراءته. وهكذا فإن كل واحد من هذين القارئين داخل في عالم جديد لم يألفه، وكلما أكثر من هذا الدخول وأدامه تكشّفت له نواميس هذا الفن وتقنياته، وصار أكثر تلهفاً على الجديد المستحدث؛ لأن ما بين يديه لم يعد يثيره على نحو فائق، أو هذا ما يحدث في أغلب الأحيان.

ومما أفاد علماء الأسلوب منه نظرية الإعلام التي انبثقت في خمسينات هذا القرن، ووجد علماء الأسلوب فيها ما يمكن أن يساعد على اكتشاف الانزياح؛ وذلك من خلال مفهوم متصل بهذه النظرية اتصالاً وثيقاً هو مفهوم الحشو redundancy[50] الذي استعارته النظرية من البلاغة - على حد ما قاله كوهن - ولكنه حين استعارته أعطته معنى الابتذال تماماً[51].

وقد توصلت هذه النظرية إلى أن نسبة الإعلام تقل بمقدار ما تزداد نسبة التوقع، فإذا كانت نسبة التوقع لوحدة من وحدات الرسالة عالية فإن قيمتها تقترب من درجة الصفر، ومن ثم فإنها تدخل في دائرة الحشو. وعكس ذلك صحيح أيضاً؛ «فأنت تزيد في إخبار بلاغ من البلاغات كلما كانت الوحدة المنتقاة لبعض الوحدات الأخرى ضعيفة التوقع»[52]؛ أي أن

ثمة علاقة عكسية، إن صح التعبير، بين التوقع من جهة وبين المفاجأة التي يحدثها ما هو غير متوقع من جهة أخرى، فإذا زادت نسبة التوقع قلّت نسبة المفاجأة ومن ثم نسبة الانتباه[53]. وهذه نتيجة وثيقة الصلة بالانزياح؛ لأن كل انزياح فإنما هو انزياح بما يحققه من مفاجأة. وهناك من أدرك هذا الأمر وهو فارجا، فكان مما عرّف به الأسلوب أنه «المفاجأة»[54].

غير أنه قد يكون في مسألة الإبلاغ التي مرت آنفاً بعض اللبس مما يؤدي إلى الظن بأن الأدب داخل في دائرة الإبلاغ أو حتى الإعلام. وهذا غير صحيح طبعاً؛ لأن الأدب، فيما انتهت إليه النظرية الأدبية الحديثة، لا يرمي إلى الإبلاغ بل إلى التعبير والإيحاء.. فكيف إذن أمكن لهذه النظرية أن تدخل في علم الأسلوب..؟.. سؤال كان شكري عياد قد انتبه إلى مؤداه وكفانا مؤونة الإجابة عنه، ذلك «أن نظرية الإعلام لا تبحث في محتوى الرسالة، بل في شكلها فقط. [وهكذا] فسواء أكان المعنى الذي يراد توصيله جليلاً أو حقيراً، إخباراً أم تعبيراً.. فهناك هذا التفاوت في كمية «الإعلام» أو «كمية الحشو» بين عنصر لغوي وآخر؛ أي أن «الحشو» و«الإعلام» هنا لا شأن لهما بطبيعة الموضوع أو طبيعة المعنى. ومن ثم وجد علماء الأسلوب في مفهوم «الحشو» تفسيراً وتقوية لمفهوم «الانحراف»[55]. وربما كان مفيداً أن نقارب بين هذا الكلام وبين ما كان موكاروفسكي قد تكلم عليه من «أمامية» تمثّل العناصر البارزة أو المنحرفة في النص و«خلفية» تظهر عليها تلك العناصر المنحرفة. على أن في كلام هذا الأخير لطفاً يفتقر إليه مفهوم «الحشو» حين يكون الكلام في الشعر؛ إذ إن القول الشعري يتضمن الشعري المنحرف الذي يظهر من خلال سياق غير منحرف. ولكنّ وجوده مهم لأنه يقوم بوظيفة تقوية الانحراف. وإذن فوجوده لم يكن حشواً، فإذا كان الحشو نقيضاً للانحراف لأنه لا يؤدي إلي لفت النظر الذي يؤديه الانحراف فإن هذا يؤكد مرة أخرى أن الأشياء إنما بضدها تتميز. بيد أن مما تحسن الإشارة إليه أن مفهوم الحشو

قد يكون فرضاً ذهنياً خارجياً لا وجود له في النص، وحينئذ يغدو قريباً من معيار اللغة العادية؛ فلو أن ناقداً ما راح يحلل بيتاً أو قصيدة يخلوان من الحشو فلابد له حينئذ من أن يعيد تفكيك تلك القصيدة بما يجعله قادراً على أن يقارن بين شكلها الأصلي وما آلت إليه بعد التفكيك.

وثمة معيار لفت رومان جاكوبسون الأنظار إليه. وتربطه ببعض ما مضى من معايير صلة قوية. ويتمثل فيما دُعي بالعلاقات الرأسية والعلاقات الأفقية(*). فأما العلاقات الرأسية فتعتمد على تداعي المعاني بين الكلمة داخل النص، وبين قريباتها في الاشتقاق أو في الحقل الدلالي خارجَه، كالعلاقة بين عالم وعلاّمة ومعلم ومتعلم وعِلم وتعليم... وكذا بين عالم وعارف وحَبْر وفقيه وجهبذ... وكذا بينها وبين مضاداتها كجاهل وأمي وصانع وحرفي.. إلخ[56].

ومن الواضح أن المعيار في مثل هذه العلاقات هو معيار خارجي يعتمد على استدعاء كلمات ليست حاضرة في النص وإنما هي في حالة غياب in absentis كما سماها دو سوسير[57].

ويبدو أن هذا النوع من العلاقات لا تظهر قيمته منفرداً دون التفات إلى النوع الآخر وهو العلاقات الأفقية التي تربط ما بين أجزاء الكلام بعضها بالبعض الآخر في السياق الواحد، فهي إذن تخضع لقانون التجاور، وتمتاز من التي قبلها بأنها علاقات حضورية كامنة في النص. على أن دو سوسير قد تردد - على ما قال شكري عياد - «في اعتبار هذه العلاقات الأفقية راجعة إلى اللغة أم إلي القول. ومال أخيراً إلى وضعها في منزلة بين بين، فهي خاضعة إلى حد ما للنظام اللغوي الذي هو حقيقة اجتماعية لا يمكن تغييرها من قبل الفرد، وهي من جهة أخرى راجعة إلى حرية الفرد واختياره»[58].

وقد صاغ جاكوبسون نظريته في الأسلوب على أنه إسقاط للمحور

الرأسي علي المحور الأفقي[59]. ولكن المبدع في هذا الإسقاط يُحدِث انزياحاً في قاعدة الاستبدال بحيث يتصرف في هيكل الدلالة بما يخرج عن المألوف مما يولّد الاستعارة، بيد أن هذا الانزياح ما كان ليظهر إلا ضمن العلاقات الأفقية، فإذا وافق أن كان في هذه العلاقات الأفقية انزياح آخر من كناية أو مجاز مرسل أو تشبيه مثلاً صار لدينا في الجملة الواحدة انزياحان من شأنهما أن ينقلا الكلام من حيّز نفعي محدود ليدخلاه في رحاب غير محدود من التأثير والجمال. وغير خاف بعدئذٍ أن هذا الكلام في العلاقات الأفقية لم يكن ليختلف في كثير عما سبق من كلام على السياق.. وإذن فليؤخذ مثل هذا الكلام على أنه توكيد لذاك.

وقد اقترح واحد من أتباع تشومسكي يدعى ثورن أن تُتَّخذ البنية السطحية والبنية العميقة أساساً في تعيين الانزياحات. ومما يذكر أن هاتين البنيتين هما من أهم مقولات تشومسكي اللغوية، فقد ذهب إلى أن «معظم الجمل لها بنيتان: بنية سطحية أو ظاهرية وأخرى تحتية أو عميقة. وللتمييز بين هاتين البنيتين قيمة من حيث المعنى تظهر عند المقارنة بين هاتين الجملتين: «عقاب الله تطهير» و«عقاب المذنب تأديب»؛ فالبنية الظاهرية واحدة في كلتيهما، [أي أن كل واحدة منهما تحتوي على مبتدأ ومضاف إليه وخبر] ولكن البنية العميقة توضح أن «لفظ الجلالة» في الجملة الأولى هو فاعل العقاب، و«المذنب» في الثانية هو من وقع عليه العقاب. كذلك تظهر فائدة التفرقة بين البنية الظاهرية والبنية العميقة في فهم بعض التراكيب التي يمكن أن تحمل أكثر من معنى. كما لو قلنا: «نقد العقاد»، فالبنية الظاهرة لهذا التركيب (وهي التي يدل عليها الإعراب: مضاف ومضاف إليه) تحتمل بنيتين عميقتين: فإما أن يكون العقاد هو الناقد [فيكون ذلك من باب إضافة المصدر إلى فاعله] وإما أن يكون هو المنقود»[60] من باب إضافة المصدر إلى مفعوله.

والجمل التي لا تطابق النحو مطابقة تامة يمكن - حسب نظرية تشومسكي - أن يكون السبب في عدم مطابقتها راجعاً إلى البنية الظاهرية أو إلى البنية العميقة: فمخالفة البنية الظاهرية مثل أن تقول: «عاصفة هبّتْ» فتبتدئ بالنكرة، ومطابقة النحو تقتضي إما أن تقول «هبّت عاصفة» أو «العاصفة هبت». أما مخالفة البنية العميقة فكما في الجملة [الشهيرة»: «إن أفكاراً خضراء [عديمة اللون] تنام بعنف «ومن الواضح أن التغيير الذي أحدثه القائل في الحالة الثانية أبلغ منه في الحالة الأولى. وحتى لو خفّفنا ما في هذه العبارة من غلو مصطنع فاكتفينا بالقول «نامت الأفكار» لبقي المعنى بين هذه الجملة وبين قولنا «هدأت الأفكار» أعمق من الفرق بين «عاصفة هبّت» و«هبّت العاصفة»[61]. أما عن العلاقة بين الانزياح وهاتين البنيتين فقد رأى كمال أبو ديب أن الشعرية - وهي عنده ناتجة من فجوة التوتر التي هي في رأينا معادل للانزياح - تتجلى في مدى التباعد والتغاير بين البنيتين، بحيث كلما ازداد التباعد ازدادت الشعرية في النص، وتخفّ هذه الشعرية بمقدار ما تزداد نسبة التطابق بينهما[62].

وأخيراً فإن هناك من الباحثين نفراً وجد في الإحصاء مقياساً موضوعياً لتعيين الانزياحات. ويأتي بيير جيرو على رأس هؤلاء؛ فقد رأى أن «الألفاظ ذات التواتر غير العادي لدى كاتب من الكتاب [قياساً] إلى التواترات الموضوعية من خلال عدد كبير من الكتاب الآخرين المعاصرين تكون الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب»[63]. وقد نقل كوهن تعريف جيرو للأسلوب بأنه «انزياح يعرف كمياً بالقياس إلى معيار»[64]. وأيد شكري عياد ذلك فقال «إن المقياس الكمي نافع في تعيين الانحراف بقدر ما هو نافع في استخلاص قواعد اللغة نفسها، فالشكل اللغوي المفضل، والذي نعده بناءً على ذلك أكثر قبولاً، وأعلى درجة في الفصاحة، هو الشكل الأكثر استعمالاً»[65]. والإحصاء نافع في

تعيين الانحراف الذي يأتي على شكل تكرار غير عادي لسمة لغوية ما ربما لا تكون في حال انفرادها مختلفة اختلافاً قوياً عن نمط اللغة المعيارية. ولكن تكرارها هو الذي يمكن أن يؤدي بها إلى أن تكون انحرافاً. وهنا يدعونا شكري عياد إلى أن نتأمل بيت الأحوص:

وما كنت زوّاراً ولكنّ ذا الهوى إذا لم يُزَر لابد أنْ سيزور

ليقول معقباً بعد ذلك: «لعلك توافق على أن التكرار هنا غير عادي، فليس من المألوف أن ترد عليه ثلاث كلمات من أصل واحد في مقدار بيت من الكلام. لعلك تتردد في تسميته انحرافاً... ولكن ماذا تقول في صيغة المبالغة «زوّار» وهي قائدة هذا الرتل؟ إنها حقاً قليلة الاستعمال قياساً إلى «زائر» أو إلى الصفة المشبهة التي تدل على كثرة زيارة النساء ومجالستهن «زير». فهل تعدّها لهذا السبب انحرافاً؟ أم لعلك تقول إن الصيغة مستعملة في موضعها الملائم فحسب؟ فمهما يكن جوابك فلا شك أن لهذه الكلمة في هذا الموضع قيمة تعبيرية؛ أي أنها سمة أسلوبية»(66).

ومن الواضح أن الناقد الكبير قد انزاح في هذا النص عن أصل موضوعه وهو المقياس الكمي، فراح يتكلم على «زوّار» وما يمكن أن يكون في استعمالها من انحراف؛ إذ يلوح أنه لم يستطع أن يطمئن إلى هذه النتيجة التي ابتغى الوصول إليها والتي تتمثل في تسمية ورود هذه الكلمات الثلاث انحرافاً. والحق أنه، فيما يبدو من كلامه اللاحق، ليس مقتنعاً بهذا المقياس الكمي. فهو يقول: «ولكننا لا نرى الاحتكام إلى المقياس وحده. حقاً إنه إذا طبق على عمل كبير أو على الأعمال الكاملة لكاتب أو شاعر ما فقد يوصل إلى نتائج مهمة عن عالمه الفكري (على نحو ما استبان لأولمان من دراستين له كثرة استعمال كورني لكلمات «الجدارة» و«الكرامة» و«الواجب» و«الفضيلة» و«الكرم» و«المجد»

وكذا كثرة استعمال بودلير لكلمة «الهاوية»)، ولكنّ التتبع الإحصائي لمثل هذه الكلمات التي تسمى «الكلمات المفاتيح» إن لم يكن مرتبطاً بانحراف ما فالأكثر احتمالاً أن دلالته ستبقى منحصرة في الكشف عن انشغال فكري للكاتب، قد يكون واعياً، بل وسطحياً، وبعيداً عن مركز الإبداع الفني الحقيقي... [وقد تكون] بعض هذه «الكلمات المفاتيح» التي نستخرجها بالإحصاء مجرد لوازم»[67].

وهكذا فإن شكري عياد يحذّر «من الاعتماد على إحصاء الكلمات. فقد تكون «الكلمة المفتاح» غير حاضرة على الإطلاق في النص، قد تكون غائبة عن النص، مثل «جودو» بيكيت، وهي مع ذلك تسيطر على حركته»[68]، وقد تكون هناك كلمات متكررة، غير أن تكرارها لا يعني شيئاً كثيراً لأن طبيعة الموضوع تقتضي ذلك كأن تتكرر مثلاً لفظة «مفتش» في رواية بوليسية[69].

والحق أن الإحصاء لا يصح أن يكون مقياساً عاماً في تعيين الانزياح، ولكنْ حين يكون مصدر الانزياح هو التكرار فحينئذ يمكن لهذا المعيار أن يفيد، لا في تعيين الانزياح بما هو انزياح، وإنما في تعيين درجته. وطبيعي أن تعيين الدرجة إنما يأتي في مرحلة تالية لاكتشاف الانزياح؛ إذ إننا بعد أن نلاحظ أن ثمة تكراراً لافتاً للنظر لأنه تكرار غير عادي، حينئذ نلجأ إلى الإحصاء. وغالباً ما يلجأ الباحث إليه كي يؤكد للقارئ أن نتائجه تمتاز بالدقة؛ لأنها قد اعتمدت على ما تعتمد عليه العلوم المعيارية. وهكذا فليس من الصحيح عندنا ما ذهب إليه سعد مصلوح حينما أرجع أهمية الإحصاء «إلى قدرته على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، وبين السمات التي ترد في النص وروداً عشوائياً، أو - كما قال ج.ن ليتش Leech - إلى قدرته على التمييز بين ما يتضمنه النص من انحراف متفرد دال في

استعمال اللغة وبين الشطط الذي لا متعة فيه»[70]. ومن الحق أن هذا تحميل للإحصاء بأكثر مما يحتمل، فمن أين للإحصاء تلك القدرة على التمييز بين السمات الأسلوبية وبين غيرها من سمات عشوائية، وهو نفسه لا تبتدئ مهمته كما هو معروف إلا بعد تمييز الوقائع؟ فالباحث إذ يحصي يكون قبل ذلك قد ماز المنحرف من غيره. ومن ثم فقد كان كوهن أكثر قرباً من الواقع حين قال: «لن نطلب من الإحصاء أن يعطينا مفاتيح الشعر من عنده، بل يكفيه أن يختبر فرضية ظهرت لنا من تأمل بعض الأمثلة المتميزة»[71]. ويتأكد هذا بما ينقله عن جريماس الذي يقرر أن «المشكِل الحقيقي في الأسلوب ذو طبيعة نوعية لا كمية»[72].

ومن الممكن القول بأن الإحصاء إذا كان له أن يفيد فإنما يفيد خاصة في معرفة مستويات الانزياح وفروقاته عند شعراء ينتمون إلى عصور ومذاهب شعرية مختلفة، وأقرب مثال على ذلك ما صنعه كوهن حين قارن ورود النعوت المنافرة عند ثلاث مجموعات من الشعراء تمثل كل واحدة منها اتجاهاً شعرياً قائماً بذاته؛ فأما المجموعة الأولى - وتضم الشعراء الكلاسيكيين: كورني وراسين وموليير - فبلغ معدل ورود النعوت المنافرة فيها 3.6٪ فقط. وأما المجموعة الثانية، التي تضم الرومانسيين أمثال لامرتين وهيغو وفينيي، فبلغ المعدل عندها 23.6٪، في حين بلغ المعدل عند المجموعة الأخيرة التي تضم رمزيين من مثل رامبو وفيرلين وملارمي 46.3٪[73]، وغير خاف أن فائدة الإحصاء ههنا تنحصر في تبيان درجة الانزياحات عند كل مجموعة، مقارنة بما هو موجود عند المجموعات الأخرى، ولكنّ هذه الطريقة، وإن لجأ إليها كوهن على نطاق محدود، طريقة شاقة وعسيرة المنال في تطبيقها على نصوص كثيرة بله عصوراً أدبية برمّتها.

وصفوة القول بأن من الأجدى علي البحث الأسلوبي ألاّ يبالغ في

اعتمادها وألاّ تُجعل غاية في ذاتها، فهي لا تعدو أن تكون وسيلة من جملة وسائل قد تفيد بعض الأحيان، وقد تخفق في أحايين كثيرة. وربما لم يكن مبالغة أن يذهب المرء إلى القول بأن بين الإحصاء والتحليل الأسلوبي ما يشبه التضاد.

وبعد، فربما أمكن القول بعد كل الذي مضى: إن الانزياح، إذ هو يقوم على المفاجأة والتغير وعدم الثبات، فإنه من البديهي أن يعجز معيار واحد فحسب في تعيينه دائماً، ومن ثم فلا مناص من أن تتعاور مختلف المعايير في ذلك وحسبما تقتضيه تركيبة النص وملابساته. وإذ قد غدا شائعاً ومقرراً في الخطاب النقدي المعاصر أن النص الإبداعي الحق هو ما اتسم بالتفرد، وامتاز من كل ما سواه من نصوص بميزات تخصه هو وحده، فإن هذا يؤكد مرة أخرى أن كل نص متفرد أصيل إذ هو يفاجئ قارئه بما يخرج عن المألوف فإنما يستلزم في نقده وتحليله أصالة ينبغي لها أن تطمح إلى أن توازن تلك التي هي فيه. وبالجملة فإن كل ما مرَّ بنا من معايير إنْ هي إلا منطلقات عامة وغير نهائية يستأنس الباحث الأسلوبي بها في تبيان الانزياح.

أما أولئك الذين وجّهوا من نقد لمفهوم الانزياح معتمدين على ما يزعمون من صعوبة تحديد معيار له فلعل في هذه النتيجة مَقْنَعاً لهم إن هم راموا الاقتناع.

الهوامش

1) انظر: الشمعة، خلدون: الشمس والعنقاء، دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1974، ص 18.

2) كابانس، جان لوي: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر: فهد عكام، ط 1، دار الفكر بدمشق 1982، ص 109.

(3) كابانسن: المصدر السابق، ص 109.

*) هذا عنوان كتابه الشهير الذي ترجم إلى العربية ثلاث ترجمات: الكتابة في درجة الصفر، تر: نعيم الحمصي، ط وزارة الثقافة بدمشق 1970، والكتابة في الدرجة الصفر: تر: محمد البكري، الدار البيضاء 1978، ودرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، الرباط 1981. وكان عبدالسلام المسدي قد أورد ثبتاً بالمصطلحات التي تعبّر عن الواقع الأصل. وهي على هذا النحو: الاستعمال الدارج، الاستعمال المألوف، التعبير البسيط، التعبير الشائع (فونتانياي)، الكلام الفردي (بالي)، الوضع الحيادي، الدرجة الصفر (ماروزو)، النمط العام، الاستعمال العادي (سبيتزر)، الاستعمال الساتر (ويلك ووارين)، الاستعمال المتوسط (ستاروبنسكي)، السنن اللغوية (تودوروف)، الخطاب الساذج، العبارة البريئة (جماعة مو)، النمط (ريفاتير)، الاستعمال النمط (دولاس). انظر: الأسلوبية والأسلوب، ط 4 دار سعاد الصباح، القاهرة 1993، ص 99-100.

4) المسدي، عبدالسلام: الأسلوبية والأسلوب، ص 116.

5) المسدي، عبدالسلام: الأسلوبية والأسلوب، ص 116.

6) انظر: فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1995، ص 175.

7) المسدي، عبدالسلام: الأسلوبية والأسلوب، ص 104.

8) فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 64.

9) اللغة والإبداع، ط انترناشينال برس القاهرة 1988، ص 86.

10) علم الجمال: تر. نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية دمشق 1963، ص 160.

11) نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1972، ص 201-202.

12) نظرية الأدب، ص 227.

13) نظرية الأدب، ص 228.

14) انظر بحثه: «ماذا يمكن لعلم اللغة أن يعطي علم الأدب» ضمن كتاب الأدب والعلوم الإنسانية، لمجموعة مؤلفين، تر: يوسف حلاق، ط وزارة الثقافة بدمشق 1986، ص 209-210.

15) انظر: مناهج النقد الأدبي، تر: محمد يوسف نجم، ط دار صادر بيروت 1976، ص 505.

16) بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط 1 دار طوبقال الدار البيضاء 1986، ص 23.

*) فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 67.

17) بنية اللغة الشعرية، ص 23-24.

18) المصدر السابق، ص 24.

19) انظر: المصدر نفسه، ص 116-117.

20) المصدر نفسه، ص 191.

21) انظر: المصدر نفسه، ص 49، 92، انظر: ص 187.

22) بوداغوف: ماذا يمكن لعلم اللغة أن يعطي علم الأدب، ص 212.

23) المصدر السابق، ص 213.

24) انظر: مختار عمر، أحمد: علم الدلالة، مكتبة دار العروبة الكويت 1982، ص 68-69.

25) انظر: علم الدلالة، ص 70.

26) فلسفة البلاغة، تر: ناصر حلاوي وسعيد الغانمي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 13-14 ربيع الأول 1991، ص 23.

27) اقترح هذا التقسيم K. Ammer. انظر: مختار عمر. علم الدلالة، ص 69.

28) انظر: عياد، شكري: اللغة والإبداع، ص 91.

29) انظر: المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 104.

30) اللغة والإبداع، ص 91.

31) اللغة والإبداع، ص 91.

32) انظر: اللغة والإبداع، ص 92.

33) انظر: اللغة والإبداع، ص 92.

34) انظر: اللغة والإبداع، ص 94-95.

35) شبلنر، برند: علم اللغة والدراسات الأدبية، تر: محمود جاد الرب، الدار الفنية القاهرة 1991، ص 92.

36) فضل، صلاح: علم الأسلوب، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1985، ص 161.

37) انظر: فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص 165.

38) انظر: عياد، شكري محمد: دائرة الإبداع، ط دار إلياس بالقاهرة 1987، ص 44، 157، 160.

39) انظر: دائرة الإبداع، ص 29.

40) دائرة الإبداع، ص 32.

41) انظر: دائرة الإبداع، ص 37.

42) انظر: دائرة الإبداع، ص 38.

43) بنية اللغة الشعرية، ص 25.

44) انظر: عياد، شكري محمد: اللغة والإبداع، ص 79، وللتوسع في نظرية الإعلام ومفهوم الحشو ينظر كتاب أندريه مارتينيه: مبادئ اللسانيات العامة، تر: أحمد الحمو، ط وزارة التعليم العالي دمشق 1985، ص 183-198.

45) انظر كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 136. ويبدو أن المعنى البلاغي له هو «الإطناب».

46) مونان، جورج: مفاتيح الألسنية، تر: الطيب البكوش، منشورات سعيدان تونس 1994، ص 134-136.

47) انظر: عياد: اللغة والإبداع، ص 81.

48) مونان، جورج: مفاتيح الألسنية، ص 135.

49) اللغة والإبداع، ص 80-81.

*) يُطلق عليهما أيضاً تسمية: العلاقات الاستبدالية أو محور الاختيار، والعلاقات الركنية أو محور التوزيع. انظر: المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 139-140.

50) انظر: شكري عياد: اللغة والإبداع، ص 42 وقارن بويلك. ووارين: نظرية الأدب، ص 225.

51) انظر: فصول في علم اللغة العام، تر: أحمد نعيم الكراعين، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، د.ت. ص 214.

52) اللغة والإبداع، ص 43.

53) انظر: الدمسدي، عبدالسلام: الأسلوبية والأسلوب، ص 140.

54) عياد، شكري محمد: اللغة والإبداع، ص 53.

55) اللغة والإبداع، ص 53-54.

56) انظر: في الشعرية، ط 1 مؤسسة الأبحاث العربية بيروت 1987، ص 57.

57) مونان، جورج: مفاتيح الألسنية، ص 135.

58) بنية اللغة الشعرية، ص 16-17.

59) اللغة والإبداع، ص 86.

60) اللغة والإبداع، ص 87. وفي الأصل «زئر» بدلاً من «زير»، والصحيح ما أثبتناه.

61) اللغة والإبداع، ص 87-88.

62) اللغة والإبداع، ص 131.

63) انظر: شبلنر، برند: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص 70.

64) الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، ط 3 عالم الكتب بالقاهرة 1991، ص 51.

65) بنية اللغة الشعرية، ص 18 وقارن بشبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص 70.

66) المرجع السابق، ص 17.

67) انظر: المرجع نفسه، ص 118-119.

* * *

ملخص

يدرس هذا البحث البنية الإيقاعية لرواية «الغريب» لألبير كامي، حيث تتشكل بنيات إيقاعية متميزة لأحداث الرواية وأزمنتها وأمكنتها وتحولاتها وشخصياتها تُظهر من خلال الدراسة دور الإيقاع الروائي في هندسة عالم الرواية وتنظيمها وانسجامها وتماسكها على صعيدي الشكل والمضمون.

مقدمة

يشكل السرد المباشر المتسلسل البسيط الذي ينهجه «كامي» Albert Camus في روايته «الغريب» The Suranger[1]، إيقاعاً خاصاً متسقاً محكماً في أحداث الرواية وأزمنتها وأمكنتها وعوالم شخصياتها الداخلية وتحولات الواقع من حولها. ولئن كان إيقاع الموت في الرواية هو أظهر الإيقاعات التي سيطرت على أحداثها وشكلت معالمها الرئيسية وطروحاتها الفلسفية، إلا أن إيقاعات العالم الخارجي وأثرها على إيقاعات عالم الشخصيات الداخلي، ثم إيقاعات الزمان والمكان، والمادة والروح، والحياة والموت، والواقع الكائن والواقع الذي يجب أن يكون، تشكل خطوطاً رئيسية أخرى في لوحة البنية الإيقاعية للرواية بشكل عام.

إن «ميرسو» بطل الرواية ينظم إيقاع سرد مذكراته اليومية تقريباً، أو يضبط حركة سيرة حياته في المرحلة الأخيرة من حياته الحاسمة التي بدأت بموت أمه وانتهت بالحكم عليه بالإعدام. وينتظم إيقاع الأحداث في

سرد «ميرسو» التطورات والتحولات التي عصفت بحياته في هذه المرحلة الحرجة المفاجئة حيث انقلبت حياته رأساً على عقب وتحول من رجل «مسالم» حيادي «حسّي» إلى غريب مجرم قاتل يحكم عليه بالإعدام بشكل فوضوي عبثي ساخر.

وسنركز في هذه الدراسة على إيقاعات الأحداث الرئيسية في «الغريب» وتحولاتها وتداخلاتها ودلالاتها في عالم الرواية فنياً وموضوعياً. كما سنشير إلى إيقاعات أخرى أسهمت في نسج معالم الرواية وتشكيل عناصرها وتقنياتها وموضوعاتها من حيث البنية والأسلوب والسرد والترميز والدلالة والقضية التي تتمحور حولها بشكل أساسي.

1 - إيقاع الموت

يشكل إيقاع الموت في رواية «الغريب» حضوراً طاغياً مسيطراً على أجواء الرواية من أولها إلى آخرها. فهي تبدأ بموت الأم وتنتهي بموت البطل (ميرسو). مروراً بحادثة القتل. فإيقاع الموت في الرواية هو الأظهر والأهم مقارنة بالإيقاعات الأخرى المتعلقة بالأزمنة والأمكنة والواقع الخارجي وعالم البطل الداخلي وإيقاع العبث وإيقاع الأحداث الأخرى المختلفة[2].

ولأن لكل رواية إيقاعها الخاص، كما يرى النقاد[3]، ولأن لكل رواية إيقاعاً رئيسياً يطغى على الإيقاعات الأخرى (على أهميتها) فإن إيقاع الموت في «الغريب» هو المحور الذي تتواصل وتتداخل وتتقاطع معه بقية الإيقاعات المشكلة والمنظمة في مجريات الأحداث.

وتقدم «الغريب» ثلاثة أحداث أو صور رئيسية للموت، وهي:

موت الأم (أم ميرسو) وحادثة قتل الرجل العربي على شاطئ البحر ثم إعدام ميرسو نفسه. وهذه الأحداث المأساوية الدامية صبغت الرواية بصيغتها السوداوية التشاؤمية العبثية. وأحداث الموت في الرواية موظفة وذات دلالات فكرية وفلسفية يطرحها الكاتب في سياق أحداث روايته. ويتشكل إيقاع الموت في الرواية من خلال الأحداث المأساوية الثلاثة على النحو الآتي:

موت الأم	موت العربي	موت البطل
↓	↓	↓
الموت الطبيعي	الجريمة	الموت العبثي

[شكل 1، إيقاع الموت في الرواية]

فإيقاع الموت الذي يلف حياة «ميرسو» ويحيط بها من كل ناحية يشكل دائرة يتحرك البطل في داخلها، حيث يصطدم بالموت والفجيعة عند أي اتجاه يتجه إليه. إذ تبدأ حكايته بموت أمه، وموت الأم الذي يحمل دلالات كثيرة[4] يشير إلى مرحلة جديدة في حياة «ميرسو» عليه أن يبدأها وحيداً، وقد انقطع عن «أصله» أو «مصدر» وجوده أو ماضيه وتاريخه... إلى غير ذلك. إنه الآن وحده، وعليه ألا يسأل من أين أتى، لأن ذلك قد انقضى وتلاشى، إنه موجود بغض النظر عن وجود مصدر «وجوده».

إن «ميرسو» الذي يتابع الرحلة وحيداً بعد موت الأم، بعد فقدان الانتماء أو القيم أو الحنان أو المعنى لوجوده (وهي احتمالات وإشارات قد يتضمنها موت الأم في الرواية)، يغدو صورة لإنسان هذا العصر الذي يتخبط برحلته بعد فقدان الطريق وفقدان الهدف، فهو لم يعد يدري من أين أتى ولماذا أتى وإلى أين هو ذاهب. وبسبب هذا التخبط والتيه، لابد

من ارتكاب الحماقات والجرائم ولابد من التصادم والقتل، كما حدث حين قتل «ميرسو» الرجل العربي على شاطئ البحر[5]. وميرسو رمزاً فقد بصره وبصيرته حين أطلق النار على غريمه، وقد جسّد الكاتب ذلك حين انعكست أشعة الشمس الساقطة على الخنجر الذي يحمله العربي على عيني «ميرسو» فلم يعد يرى ثم أطلق النار خوفاً ورهبة ودفاعاً عن النفس.

إن «ميرسو» أوإنسان هذا العصر اللامنتمي بعد موت الأم، قد فقد بصره واضطرب في اتخاذ قراره، فتحول إلى عالم القتل والجريمة دون أن يكون هناك أي مبرر أو سبب يستدعي ذلك. إنها حالة التخبط واللامعنى والعبث التي وصل إليها إنسان القرن العشرين ووجد نفسه قاتلاً وضحية في آن وأصبح مجرماً بلا سبب وأعدم بلا معنى.

إن حياة «ميرسو» تتحرك بإيقاع مأساوي مضطرب تصاحبها موسيقى جنائزية من الجملة الأولى في الرواية «اليوم ماتت أمي اليوم، أو ربما أمس...»[6] حتى نهاية الرواية حين راح ينتظر إعدامه في «حالة من الإحساس باللافرق في هذا العالم»[7]. إن إيقاع حياة «ميرسو» الهادئ الحيادي المنتظم قبل موت الأم، يتحول إلى إيقاع مضطرب مفجع يتحرك رغماً عنه نحو خاتمة مأساوية تنتهي بالحكم عليه بالإعدام دون أن يدري هل هو يعدم بسبب الجريمة التي ارتكبها (دون معني) أم بسبب سلوكه (غير الطبيعي المخالف للأعراف) بعد موت أمه وبعد مراسيم الجنازة وطقوس الدفن... إلى آخره.

2 - إيقاع الأزمنة والأمكنة

يرصد كامي أحداث روايته ويحرك شخوصها عبر أزمنة وأمكنة محددة متحولة رامزة تكشف بشكل أساسي عن تحولات «الغريب» أو

تغيرات «ميرسو» التي فرضتها عليه إيقاعات الأزمنة المتغيرة وإيقاعات الأمكنة المختلفة.

فإيقاع الزمان في حياة «ميرسو» يتشكل في ثلاث مراحل، على النحو الآتي:

الماضي	الحاضر	المستقبل
↓	↓	↓
الحياد والاستقرار	الفوضى والصخب	السقوط والإعدام

[شكل 2، إيقاع الأزمنة في الرواية]

ففي المرحلة الأولى من حياة «ميرسو» وهي الزمن الماضي، كانت أحوال «ميرسو» هادئة محايدة مستقرة إلى درجة ما. وهي مرحلة ما قبل أحداث رواية «الغريب» التي تبدأ بالمرحلة الثانية، وهي الزمن الحاضر، زمن الفوضى والصخب الذي بدأ بموت الأم ثم الجريمة.. وهكذا. وهذا يعني أن إيقاع الزمن في الماضي عند «ميرسو» لم يكن مأساوياً أو مضطرباً كما حدث فيما بعد، وإنما كان طبيعياً خالياً من التحولات الكبرى أو الأحداث الجسام. لهذا كان «ميرسو» محايداً في علاقاته بالعالم الخارجي يشعر بالغربة عنه ولكنه منغمس في ماديات أو متعه الحسية وكأنه انتهى إلى صيغة «سلام خاصة مستقرة» مع هذا العالم.

وعلى الصعيد الرمزي فإن الزمن الماضي الذي سبق موت الأم يشير إلي العصر القديم إلى العصر الذي سبق عصر القرن العشرين الذي خلا بالتأكيد من المآسي الكونية الكبرى كالحربين العالميتين وما نجم عنهما من كوارث ونكبات، كما هو الحال في هذا القرن. ولهذا كان إيقاع الزمن الماضي في حياة «ميرسو» أهدأ وأقل اضطراباً.

أما الزمن الحاضر فقد تغير تغيراً مفاجئاً وانقلب من الاستقرار إلي

الفوضى ومن الحياة إلي الانغماس في بؤرة المآسي والتحولات المفجعة. وبتحول مسار الأحداث في الزمن الحاضر، يتحول إيقاع الأزمنة التالية ويغدو إيقاعاً مضطرباً متشابكاً تتداخل فيه المآسي والانهيارات ومشاعر الغربة لدى «ميرسو» فمن موت أمه إلى ارتكابه جريمة قتل «لم يقصدها» إلى محاكمة ساخرة إلى موت لا معنى له. وكأنّ إيقاع الزمن الحاضر في حياة «ميرسو» يهدد وجوده ويمزقه ويعزز حالة الغربة والاغتراب والكآبة التي تسيطر عليه. فغدا «الغريب» الذي حاول التعايش مع غربته في الماضي، أسيراً أو ضحية لهذه الغربة التي تفاقمت واستفحلت إلى الحد الذي قضت عليه في نهاية المطاف.

وعلى الصعيد الرمزي فإن إيقاع الزمن الحاضر المضطرب الصاخب يجسد في «الغريب» إيقاع هذا العصر الذي سيطرت فيه حالات الفوضى والجنون والدموية وانهيارات القيم واندلاع الحروب وانهيار العلاقات الإنسانية.. إلى غير ذلك. والزمن الحاضر في حياة «ميرسو»، بإيقاعه المأساوي الحزين المضطرب المختل، قد يجسد إيقاع هذا العصر المنكوب الذي بدأ بالحرب الأولى فالثانية ثم توالت انهيارات القيم والعلاقات والروحانيات إلى غير ذلك.

أما الزمن القادم أو المستقبل فقد تحدد وعرف بعد الحكم على «ميرسو» بالإعدام. فقد تحركت الأزمنة في حياة «ميرسو» باتجاه المأساة، وقادته الأحداث التي فرضت عليه إلى موت قد لا يستحقه ولكنه لا يبالي، بل هو يطلب جمهوراً غفيراً ليشاهده في لحظة تنفيذ إعدامه(8). فالإنسان في المستقبل المنتظر أو الزمن الآتي «محكوم بالموت» كما يرى أغلب الوجوديين.

أما إيقاع الأمكنة في «الغريب» فإنه مرتبط بإيقاع الأزمنة السابق، حيث يتغير إيقاع المكان بتغير إيقاع الزمان عند كل مرحلة من

حياة «ميرسو». ومثلما تغيرت إيقاعات الأزمنة الثلاثة في الرواية من الاستقرار إلى الفوضى إلى الانهيار، تغيرت إيقاعات الأمكنة أيضاً وعكست التحولات المأساوية في حياة «ميرسو» ويظهر إيقاع الأمكنة في «الغريب» على النحو الآتي:

العمل	الدفن	الشاطئ	المحكمة
↓	↓	↓	↓
الاستقرار	الاضطراب	الجريمة	الإعدام

[شكل 3، إيقاع الأمكنة في الرواية]

وهي أمكنة ترصد التحولات في حياة «ميرسو»، فمن عمله ووظيفته واستقراره إلى موت أمه ومراسم الدفن إلى صدامه وإطلاقه النار على شخص ما عند شاطئ البحر إلى محاكمته والحكم عليه بالإعدام.

فالمكان في الماضي وهو مركز عمله يجسد استقرار «ميرسو» وحياته الطبيعية قبل أن تعصف به العواصف. حيث انتقل إلى أمكنة جديدة تبعاً لحدوث النكبات التي توالت عليه، فبعد موت الأم انتقل إلى مكان جديد (الملجأ والدفن والمقبرة) ثم تحرك إلى مكان آخر (شاطئ البحر) لتحدث جريمة القتل، وهذه الأمكنة كانت تسحبه من المكان الهادئ إلى المكان المضطرب ومن حالة الاستقرار إلى حالة الاغتراب والمأساة.

3 - إيقاع العبث والاغتراب

وللعبث والاغتراب صور كثيرة في «الغريب» فقد تظهر هذه الصور على شكل عدم الاكتراث أو عدم الاهتمام وقد تبدو بصورة الموقف المحايد (أحدهم مثلاً يحب البطاطس... فما علاقته؟) من العالم الخارجي -

شخصيات أو أحداث أو آراء - كما يحدث للعبث والاغتراب الظهور على صورة السلوك بصورة الإحساس الغريب غير المألوف أي إن الشخص غريب عما حوله أو إن ما يفعله يثير الغرابة والدهشة وغير المألوف (السباحة بعد موت الأم.... مثلاً). وأجواء الاغتراب أو الغربة تسيطر على الرواية من أولها إلى آخرها، وربما يختصر العنوان «الغريب» هذه الأجواء أو حالة الاغتراب التي يجسدها كامي. ولهذا فإيقاع الاغتراب أو العبث أو «المنفى» يسيطر على: الشخصية التي تعاني النفي الذاتي عن الواقع الخارجي أو العيش في المنفى أو في أي مكان تكون فيه هذه الذات.

و«ميرسو» نموذج واقعي لحالة اغتراب الذات عما حولها وقد تبدو منسجمة مع نفسها كثيراً ولكن هذه الذات بفعل الواقع والمنطق وطبيعة العلاقات الحتمية لابد أن تتواصل مع عالمها الخارجي، وعند التواصل الحتمي يظهر الاغتراب أو عدم الانسجام أو العبث أو عدم التآلف. فالواقع مثلاً لعرف ما، لحتمية ما، لمفهوم ما لوضع طبيعي منطقي ما يفرض أن من تموت أمه لابد أن يشعر بالحزن والكآبة والضيق، وهذه الحالة المؤلمة، تمنعه من القيام بأي فعل نابع من الإحساس بالسرور أو المتعة أو البهجة في هذا الوقت العصيب (منطقياً). وغير ذلك من فعل أو ردة فعل يبدو غريباً عابثاً غير منسجم، وميرسو، فعل الغريب والعبثي، وغير المنسجم، فمزق حالة الوئام والتواصل والتآلف مع الواقع الذي يتحرك فيه، لأنه شذ عن قوانينه وانسلخ عن صفوفه وخرج على حدوده المرسومة، وذلك حين لم يظهر عليه الحزن بعد موت الأم وحين ذهب للسباحة مع صديقته ومارس حياته كأن شيئاً لم يحدث.

وتترابط حلقات العبث والاغتراب في الرواية ترابطاً دقيقاً وطبيعياً، بحيث يبدو إيقاع العبث والاغتراب منسجماً وتلقائياً لدى الشخصيات والأحداث. والرسم التالي يوضح إيقاع العبث والاغتراب.

موت الأم	موت العربي	المحاكمة
↓	↓	↓
عبثية المشاعر (إذ من الواجب أن يحضر الدفن)	عبثية الحدث حين سقطت أشعة الشمس على عينيه	عبثية الإدانة والاتهام وتداخل سبب المحاكمة بين جريمة القتل أو عدم التأثر لموت الأم)

[شكل 4، إيقاع العبث والاغتراب في الرواية]

فعند موت الأم، فكر «ميرسو» بأداء الواجب وأبعد كل المشاعر المألوفة لدى الناس من شعور بالأسى والحزن والضيق والانعزال، بل على العكس تابع حياته المعتادة والتقى حبيبته وسبع في البحر... ثم سافر للمشاركة في الجنازة ومراسيم الدفن، ولم يكن يبدو عليه التأثر الشديد أو الحزن العميق لموت أمه، وهو أمر أثار الاستغراب والغضب والنقمة ضده.

وحول حادثة القتل فقد كان الحدث عبثياً، فلا سبب مقنعاً لجريمة القتل. فقد تفاقمت الأمور بشكل مفاجئ فوضوي وانتهت بإطلاق الرصاص بشكل هوجائي صاخب عبثي.

وعند المحاكمة كان إيقاع العبث والاغتراب واضحاً مسيطراً على مجريات المحاكمة، إذ تحولت التهمة من جريمة القتل إلى إدانة أخلاقية لسلوك «ميرسو» بعد موت الأم، هذا السلوك العبثي اللامسؤول الذي سلكه بعد موت أمه. فلم يُر حزيناً أو مكترثاً... كما بدا الأمر للمحكمة، المهم أن القضية الأساسية (جريمة القتل) غابت كثيراً عن المحاكمة وأصبح «السلوك اللاأخلاقي» هو الجريمة الفعلية التي حكم عليه بالإعدام بسببها.

الهوامش والملاحظات

1) ألبير كامي: الغريب، دار الآداب/ بيروت.

2) انظر دراسة فكرة الموت في الرواية في كتابنا: إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية، مكتبة الكتاني، 1994، ص وما بعدها.

3) أحمد الزعبي: الإيقاع الروائي، دار المناهل، بيروت، 1995.

4) يحمل موت الأم تفسيرات كثيرة غير التفسير الواقعي أو الطبيعي لحدث موت الأم، وأهم هذه التفسيرات أن الأم ترمز إلى الحنان والأمان والاستقرار النفسي والروح وهي أمور فقدها الإنسان المعاصر في هذا القرن. وموت أم ميرسو تحمل هذا الرمز طبقاً لهذا التفسير.

5) حادثة قتل الرجل العربي تحمل أكثر من معنى وأكثر من تفسير، ولسنا بصدد مناقشة هذه المسألة في هذا البحث المتعلق بالإيقاع في الرواية.

6) الغريب، ص 1.

7) الغريب، ص 255.

8) الغريب، ص 255.

* * *

كتب **ماكس بلاك** MAX BLACK في مقاله الثاني عن الاستعارة أن «جون **ميدلتون موري** JOHN MIDDLETON MURRY افتتح بحثه عن الاستعارة بهذه الملاحظة: كثير من الدراسات حول الاستعارة تفاجئنا للوهلة الأولى بأنها دراسات سطحية، وفي الواقع فإن هذا التعليق لا يبدو ملائماً، فالكم غير العادي من المقالات والكتب في موضوع الاستعارة الذي أنتج خلال أربعين عاماً مضت يثبت أن الاستعارة موضوع لا ينضب، وقد جمع **وارن شيبلس** WARREN SHIBLES في ببلوجرافيته (1971) ثلاثمائة صفحة عن الاستعارة، ربما احتوت على أربعة آلاف عنوان» (19/3).

وما كتب بعد عام 1971 ليس قليلاً، هذا يعني أن للاستعارة جاذبية خاصة، أو أنها تثير مشكلات معرفية ذات طبيعة معقدة، لم تحسم بعد، على الرغم من تصدي كثيرين لها.

تعريف الاستعارة:

يعرف **جواتلي** GOATLY (1997) الاستعارة كما يلي: تحدث الاستعارة عندما تستخدم وحدة من الخطاب DISCOURSE للإشارة بأسلوب غير عرفي إلى موضوع أو مفهوم، والتعريف غامض نوعاً ما لذلك يكرس جواتلي الفصل الأول من كتابه لشرحه (8).

كذلك يعرف الاستعارة كل من **رينيه ديرفن** RENE DIRVEN وولف **بابروت** WOLF PARPOTTE (1985) بما يلي: الاستعارة موضوع مراوغ، فقد قاومت طوال 2000 سنة كل محاولات تطويرها داخل نظرية

متماسكة، وستظل تفعل ذلك دوماً، إن الاستعارة ينظر إليها على أنها تقرير ميتافيزيقي عن العواطف، وهي تنتهك دائماً مبادئ الخطاب العلمي في الوضوح والدقة والممكن إثباته (8).

إن الاستعارة ليست مظهراً من مظاهر لغة الشعر فقط، إنها إحدى المظاهر المهمة في اللغة العادية أيضاً، وهي حقيقة ربما تكون مدركة لكنها لم تترجم إلى موقف نقدي، إنها تبدو في الشعر أكثر تألقاً، وربما أكثر تأثيراً، لكن الدور الذي تقوم به في غير لغة الشعر دور لا يمكن تجاهله، إننا ننتج استعارات كثيرة في لغتنا اليومية، وتمتلئ الصحف والمجلات بكثير منها: «المباراة تلفظ أنفاسها الأخيرة»، «المرمى مغلق بالشمع الأحمر»، من حقل الرياضة، «الصقور»، «الحمائم» صفتان تطلقان على الأجنحة المتشددة أو المعتدلة تجاه سياسة ما، وهذا من حقل السياسة.

وفي مجال التعليم فإن بعض التربويين مثل البروفيسور **هوج بتري** HUG G. PETRIE في بحثه عن **الاستعارة والتعلم** METAPHOR AND LEARNING يرى أن الاستعارة تمكن الفرد من نقل العلم والفهم من مستوى معروف إلى مستوى أقل معرفة بأسلوب حيوي وقابل للتذكر، وهو يرى أنها إحدى الأساليب المركزية للقفز على الهوة المعرفية بين المعرفة القديمة والمعرفة الجوهرية الجديدة، كما أنها يمكن أن تمدنا بجسر عقلي مما هو معلوم إلى ما هو ليس معلوماً جوهرياً، من السياق المعطى للفهم إلى السياق المتغير للفهم، وهي تقوم مع وسائل أخرى بهذه المهمة مثل القياس والنموذج والنظريات، لكن هناك فروقاً مهمة بين الاستعارة وبين هذه الوسائل (441-439/17).

لقد طرح **بتري** أفكاراً مهمة في سياق استخدام الاستعارة في مجال التعليم، وناقش النظريات الاستعارية الأساسية مثل نظرية المقارنة والنظرية التفاعلية، وبين كيف يمكن استخدامهما في تحليل الجملة

الاستعارية الناقلة للمعلومة من زاوية المعلم والطالب، ورأى أن الاستعارة تمثل فعلاً كلامياً، وهي بذلك يمكن أن تطابق الواقع أو لا تطابقه، وفي مجال التعليم، فإن الطالب عندما يستمع إلى استعارة من المعلم، فإنه سيفهمها على أنها غير مطابقة للواقع، وعندئذ سيرى أن المعلم غير جاد في درسه، لكن الطالب يجب أن يفهم هذه الاستعارة بأسلوب مختلف، يجب أن يبحث عن مفاتيح يرى بها أن المعلم جاد، ويحاول أن يقول شيئاً مفيداً، مثل هذه المفاتيح مهمة جداً في السياق التعليمي (443/17).

وقد نوقش دور الاستعارة أيضاً في مجال العلوم البحتة، فقدم **ريتشارد بويد** RICHARD BOYD في بحثه METAPHOR AND THEORY CHANGE WHAT IS METAPHOR A METAPHOR FOR?: رؤية للكيفية التي تستخدم بها الاستعارات في هذا المجال، فرأى أن هناك مستوى من الاستعارات يلعب دوراً مهماً في تطوير النظريات العلمية، ووظيفتها هي نوع من **الاستعارات الضرورية** CATACHRSIS التي تبتكر مصطلحاً علمياً لم يكن موجوداً من قبل، مثل: (الثقب الدودي WORM HOLES)، (سحابة إلكترونات ELECTRON COLOUD)، (النظام الشمسي المصغر MINIATURE SOLAR SYSTEM)، ويرى بويد أن استخدام الاستعارة واحد من أكثر الوسائل المتاحة للمجتمع العلمي لإنجاز مهمة تكييف اللغة مع البنية السببية للعالم، كما يفرق بين الاستعارات في العلم، والاستعارات في الأدب، فيقول إن الاستعارات العلمية لا تكون مؤثرة إلا من خلال استخدام مئات العلماء لها، وهي لا تدرك من خلال عمل واحد شأن الاستعارات الأدبية، بل من خلال جيل أو أكثر من العلماء، ويرى في استعارات الأدب جانبين: جانب إنتاج الاستعارة، وجانب تفسيرها الذي هو مهمة الناقد الأدبي، أما في العلم فإن مهمة الاستعارة هي تقديم أفضل تفسير ممكن للمصطلح المراد توظيفه، وإذا كان محتوى الاستعارة في الأدب غير ممكن إعادة صياغته في لغة حرفية، فإن

هذا ممكن في الاستعارات العلمية، هذا الخلاف التنظيمي بين الاستعارات العلمية والاستعارات الأدبية هو انعكاس للخلاف المهم في الأساليب التي تكون بها الاستعارات في كلا النوعين غير محددة (4/357-362).

وفي الموضوع نفسه عرض **روبرت هوفمان** **ROBERT HOPHFMAN** مناقشة حول أهمية الاستعارة في العلوم، يقول إن اللغة التصويرية يمكن استخدامها كأداة لوصف وشرح كل شيء بدءاً من التحليل النفسي إلى حوارات الطيارين، من طقوس الرقص إلى لغة البرمجة في الحاسب الآلي، من تعليم الفنون إلى شرح ميكانيكا الكم، من برامج الأطفال في التليفزيون إلى اللسانيات المقارنة، وقد أكد هوفمان على أن الاستعارة دالة على الاستعارات التي تستخدم في العلوم: فالذاكرة توصف بأنها قرص شمعي، والمعجم يوصف بأنه مستودع، يقول هوفمان إن أنظمة الرياضيات والهندسة تحتوي في داخلها على استعارات (11).

وتوجد الاستعارة بأنماطها الثلاثة أيضاً في النصوص الاقتصادية كما يؤكد **ويلي هندرسون** **WILLIE HENDERSON** (1986)، وهذه الأنماط هي: 1 - ما يستخدم على أنه زينة نصية أو أداة تعليمية في الشرح. 2 - ما يعد مبدأ مركزياً تنظيمياً في كل اللغات (هذا النمط هو ما يهم اللساني). 3 - ما يستخدم على أنه وسيلة لاستكشاف مشكلات اقتصادية محددة. ويقول هندسرون إن الاقتصاديين يستخدمون الاستعارة بأسلوب تنظيمي وملائم للمساعدة على بناء نموذج تنبؤي، واقتراح أفعال جيدة، وصياغة أساس للحكم، أو إنشاء مفردات تقنية أو شبه تقنية (10).

وفي مجال تعليم اللغات الأجنبية يقول **كارول ماكلينان** **CAROL MACLENNAN** (1994) إن تقديم الاستعارة لمتعلمي اللغة الإنجليزية كلغة أجنبية يقلل من صعوبات التعليم، فمن الملاحظ أن النحو والمفردات هما

مركبات جوهرية وضرورية في تعليم اللغات، لكنها صعبة سواء في الشرح أو التعلم، ومن الأفضل تقديم الجوانب الاستعارية والأولية لحروف الجر والصفات والأشكال الأخرى للكلمة من أجل تعليم النحو والمفردات (13).

تعد **كرستين بروك روز** CHRISTINE BROOKE-ROSE من أهم من بحثوا موضوع التركيب اللغوي للاستعارة في اللغة الإنجليزية في كتابها نحو **الاستعارة** A GRAMMAR OF METAPHOR الذي صدرت طبعته الأولى عام 1958.

تتبنى بروك رزو في كتابها الرؤية الاستبدالية في الاستعارة، لذلك تكرس فصلين من كتابها للحديث عن نحو الاستعارة من زاوية الاستبدال، وتنقسم الاستعارة لديها إلى استعارة اسمية، واستعارة فعلية، وتتحدث كذلك عن الاستعارة في الحروف التي تقسمها إلى أدوات تعريف وأدوات أخرى، وهي التي تبدأ بها الكتاب، أما الفصول الأربعة التالية فتحتوي على الاستعارة الاسمية التي تنقسم لديها إلى:

1 – صيغة الإشارة THE POINTING FORMULA.

2 – الفعل الرابط THE VERB TO BE.

3 – فعل TO MAKE.

4 – الإضافة THE GENITIVE LINK.

تتحدث بعد ذلك عن الاستعارة الفعلية في ثلاثة فصول:

1 – الفعل THE VERB.

2 – الكلمات والتعبيرات المساعدة: AUXILIARY WORDS AND PHRASES.

3 – الفعل المضاف إلى اسم: THE VERB ADDED TO THE NOUN.

ولا يتسع المقام هنا لعرض كل ما في الكتاب، سأكتفي هنا بعرض

بعض ما قالته بروك روز في موضوع **استعارة الربط الإضافي**، تقول: إن الفارق الرئيس بين هذا النوع من الاستعارة والأنواع الأخرى هو أن الاستعارة هنا لا ترتبط بالضرورة مع تعبيرها الحقيقي، لكن قد ترتبط بالتعبير الثالث (A = THE B OF C)، ويخبرنا الربط أن التعبير الاستعاري يرتبط بشخص ما، أو شيء ما، أو بشيء مجرد، أو يأتي منهم أو يكون بعيداً عنهم، أو يكون موجوداً فيهم، أو ينتسب إليهم، ومن خلال علاقة الانتساب أو المصدر يمكن تخمين ماهية التعبير الحقيقي غير المشار إليه، كما في حالة الاستبدال البسيط، لكن مع بعض المساعدة الإضافية (منزل قلبي: يعني الجسد).

وعندما تكون العلاقة بين (B) و(C) ليست قوية تماماً، أو تكون ذات ليل ذاتي يمكننا من تخمين (A) فإنه يمكن للصيغ الإشارية أن تخبرنا بهذه العلاقة، ففي جملة (إنها ينبوع الرحمة SHE IS THE FOUNTAIN OF MERCY الإشارة تكون في التعبير الحقيقي (SHE)، أما في جملة (THE FOUNTAIN OF MERCY) فإنها يمكن أن تكون أي شخص، أو أي شيء.

واستعارة الربط الإضافي يمكن أن تمزج علاقتين استعاريتين في الكلمة نفسها بالتعبير الحقيقي المذكور، أو غير المذكور (الجسد، هي) من ناحية، وبالتعبير الثالث الذي ترتبط به الاستعارة (القلب، الرحمة) من ناحية أخرى. إن استعارات الربط الإضافي هي أكثر الاستعارات وجوداً بين الاستعارات الاسمية، حتى أنها أكثر من استعارات الاستبدال البسيط، هذه العلاقة الإضافية أو المصدرية بين الاسمين هي أساساً علاقة فعلية، إنها باستخدام الحرف (OF) أو أية أداة ربط أخرى ترمز إلى فكرة فعلية يمكن التعبير عنها فعلياً، ويتغير الاسم غير الاستعاري بشكل غير مباشر إلى شيء آخر مثل (الورود تنمو في خديها)، فالورود تحل محل فكرة (وردي)، والشذا والنسيج تصبح (حديقة)، وهكذا يصبح الالتواء في التعبير ميزة، لأننا نكون أقل إدراكاً لها عن جملة (خداها حديقة)

التي تبدو مدعاة للسخرية. إن العنصر الاستعاري هو يوضح اسم، أما الفعل عندما نعبر به فلا يكون بالضرورة استعارة (الورود تنمو فعلاً، وأي شيء يمكن أن ينمو في الوجه مثل الشعر)، لكن الفعل يزاد كوصلة إضافية يمكن أن تكون استعارة، أو لا تكون (الورود تنمو في خديها) فتنمو (استعارة) في علاقتها بالخدين، إن العلاقة الاستعارية هي بين الورود والخدود، ويمكن أن تحدث دون استخدام الفعل (الورود في خديها، ورود خديها) (5).

الاستعارة واللسانيات:

دخل الاهتمام بالجملة الاستعارية في حقل اللسانيات في فترة متأخرة نسبياً عن نشأة هذا الحقل، لقد عد الاهتمام بالاستعارة جزءاً من علم الدلالة الذي نظر إليه في البداية على أنه عصي على التحليل الوصفي الذي كان يطمح إليه مؤسسو اللسانيات المعاصرة، وأصدر **بلومفيلد** حكماً أسهم في تأخير نشأة علم الدلالة كأحد الفروع المهمة في اللسانيات، قال فيه «إن دراسة المعنى المعجمي، وبالتالي السيمانتيك تعد خارج المجال الواقعي لعلم اللغة»، وحين تجاوز اللسانيون المتأخرون هذا الحكم، وبدؤوا يصدرون الدراسات الجادة في حقل الدلالة منذ منتصف الخمسينات، بدأت الإشارات تظهر عن الاستعارة كأحد الأسباب المهمة في عمليات تغير المعنى أو تعدده، لكن الاهتمام الأكثر اتساعاً بالاستعارة داخل حقل الدلالة، وبالتالي داخل اللسانيات بدأ في النصف الثاني من السبعينات، حين أولى علماء اللغة اهتماماً أكبر ببحث اللغة التصويرية في مقابل اللغة الحرفية، كان هناك حذر شديد في العشرين عاماً التي سبقت منتصف السبعينات في الاقتراب من دائرة اللغة التصويرية حتى في حقل الدلالة، لكن هذا الحقل بدأ يرصد ظواهر كثيرة في اللغة مثل

الاستعارات الميتة، والكلام غير المباشر، وغير ذلك من ظواهر انبثقت عنها جملة من الأسئلة، لم يكن من الممكن البحث عن إجابات عنها خارج اللسانيات، أسئلة مثل كيف يمكن أن تقول جملة لها معنى، ثم يفهم المتلقي لها معنى آخر؟ وهذا هو جوهر الجملة الاستعارية الذي يفرقها عن الجملة الحرفية، وقد استتبع ذلك البحث عن علاقة الاستعارة بالكذب، وتحديد دور السياق في فهم الجملة الاستعارية، كما استتبع الحديث عن الفروق بين المعنى الحرفي والمعنى التصويري، وفي أثناء ذلك بحثت الاستعارة الميتة لتوضيح الدور الذي تقوم به في إثراء اللغة، وفي التغيرات الدلالية التي تكاد أن تكون يومية في أية لغة.

ولقد كان هناك اتجاهان رئيسان في بحث الاستعارة داخل حقل اللسانيات: الاتجاه الأول يرى التعامل مع الجملة الاستعارية على أنها حالة خاصة في الكلام، لا يمكن تطبيق استراتيجيات البحث اللساني في الجملة الحرفية عليها، والاتجاه الثاني يرى عكس ذلك، فالمشكلات التي تثيرها الجملة الحرفية لديه لا تقل صعوبة عن المشكلات التي تثيرها الجملة الاستعارية، وإذن فالبحث عن استراتيجيات خاصة لفهم الجملة الاستعارية لن يسهم في حل كثير من المشكلات التي تثيرها، والأولى لدى هذ الاتجاه تطبيق استراتيجيات واحدة على كلا النوعين من الجمل.

إن بذور الاتجاه الأول تعود إلى تشومسكي عندما عرض مثاله الشهير الذي يحتوي على استعارة:

- الأفكار الخضراء عديمة اللون تنام غاضبة:

- COLORLESS GREEN IDEAS SLEEP FURIOUSLY.

وكان سياق حديثه عن الجملة المقبولة تركيبياً، لكنه غير مقبولة دلالياً، على الرغم من أن بعض الشعراء قد أكدوا أن الجملة يمكن أن تكون مقبولة لديهم، هذا يعني أن تشومسكي كانت لديه شكوك حول

قدرة اللسانيات على تحليل بعض الاستعارات، وهو موقف شاركه فيه باحثون آخرون مثل **ج. م. سادوك J. M. SADOCK** الذي يرى أن درس الاستعارة يبعد عن حقل اللسانيات التزامنية SYNCHRONIC LINGUISTICS، وهو يرى أن المبادئ التي تتحكم في الاستعارة تنتمي إلى علم النفس، وليس إلى دائرة اللسانيات، ولا شك أن هناك صلة وثيقة بين الاستعارة وعمليات الإدراك والتخيل وطرائق تحليل الذاكرة، كما توجد هذه الصلة أيضاً بين الاستعارة من ناحية وبعض المثيرات البارزة والاستجابات الفعلية التي تتم وفقاً لها من ناحية أخرى داخل حقل علم النفس السلوكي.

لكن سادوك الذي أبعد الاستعارة وكل الأنواع التصويرية الأخرى من حقل اللسانيات يؤكد على أن ذلك لا يعني أنها غير ذات صلة بهذا الحقل، فإذا كانت هناك مشكلات أساسية في عمليات إنتاج الاستعارة واستقبالها، وحل هذه المشكلات يقع خارج دائرة اللسانيات، فإن الجملة الاستعارية المنجزة تعد - حسب رأيه - أهم المصادر المنتجة للمتغيرات الدلالية، وإعادة تحليل الصور في الكلام كإشارات حرفية هو بوضوح أحد أهم المصادر للتغيرات الدلالية.

هذا التشكيك في الاستعارة ينطلق أساساً من فرضية أن هناك تصادماً ظاهراً - في الاستعارة وكذلك في الأنواع التصويرية الأخرى من الكلام - بين ما يقال، وما يهدف إليه، فالصور غير الحرفية NONLITERAL FIGURES تختلف عن الكلام الحرفي في الطريقة التي يتصل بها القول مع قصد المتكلم فإذا كان هناك تطابق بين القول والقصد في الكلام الحرفي، فإن هذا التطابق لا وجود له في الكلام غير الحرفي، ففي المفارقة مثلاً يقول المتكلم شيئاً، ويقصد إلى عكسه تماماً، وفي الاستعارة فإن غير المباشرة INDIRECTION هي أحد أجزاء الملفوظ الاستعاري التي قد تختفي في التركيب الاسمي كما في مثال أرسطو

(غروب الحياة THE SUNSET OF LIFE) أو تظهر بشكل جلي كما في مثال (الحياة لها غروب وشروق LIFE HAS A SUNSET AND A SUN RISE)، لكن الغموض أو الوضوح في المثالين متفقان في أن كلاً منهما يوصل في أسلوب غير مباشر ما يمكن إيصاله مباشرة حسب أعراف اللغة (48-47/20).

هذا التصادم الظاهري بين القول الملفوظ وقصد المتكلم أثار عند بعض الباحثين سؤالاً حول علاقة الاستعارة بالكذب، فالكذب أيضاً يحدث فيه تصادم ظاهر بين القول والقصد، فهل يمكن عد الاستعارة أحد أشكال الكذب؟ إن الجملة الاستعارية - حسب رأي ماكس بلاك - تظهر على أنها تحاول إثبات شيء ليس في الواقع كذلك، وهذا يجعل مستخدم الاستعارة يبدو كإنسان كاذب أو محتال، فعندما تقول جولييت لروميو (الضوء يشع من عينيك) فهي بالتأكيد لا تعني أن عينيه تضيئان الحجرة، أو عندما يقول والاس ستيفنز أن (القصيدة هي طائر الحجل) فإنه لا يمكن أن يعني حقيقة أنها ترفرف بجناحين، أو أن لها ذيل طويل، لأن مثل هذه الأشياء كاذبة ومنافية للعقل بشكل واضح، لكن مثل هذا الكذب ومنافاة العقل هو جوهر الاستعارة، وفي غيابهما فإنه لا تكون لدينا استعارة، بل مجرد ملفوظ حرفي (21/3).

وهناك باحث آخر يقف على الأرضية نفسها التي يقف عليها البروفيسور سادرك في النظر إلى الاستعارة، وهو **البروفيسور فرنر أبراهام WERNER ABRAHAM** فهو يرى أن أي انتهاك للقواعد المختارة في اللغة يخلق استعارة، لذلك فإن الاستعارة تحتاج إلى قواعد إضافية لفهمها في مقابل التعبير الحرفي الذي لا يحتاج إلى هذه القواعد، والفرق الأساسي بين المعنى الحقيقي والمعنى الاستعاري عنده هو أن المعنى الحقيقي قابل للمعجمة، بينما المعنى الاستعاري لا يمكن تجسيده في

معاجم لغوية، لذلك فإن هدف بحثه الأساسي الذي عنونه بـ **المنهج اللساني في درس الاستعارة A LINGUISTIC APPROACH TO METAPHOR**. هو إنشاء علاقة دقيقة بين المعنى الاستعاري والمعجم (6/1).

يناقش هذا البحث وضعية الاستعارة داخل السياق، ويطرح تساؤلاً عن الكيفية التي يمكن بها التمييز بين الاستعارة والتعبيرات الهشة غير المتسقة التي تبدو بلا معنى، مثل تعبير تشومسكي الشهير، من أجل ذلك فإنه يطرح مجموعة من الاحتمالات التي وضعها جريس GRICE كي يمكن بها التمييز بين النوعين، وهي احتمالات تقع كلها داخل الحقل التداولي، ذلك أنها تهتم أساساً بالملفوظ الاستعاري في حالة انتقاله من المتكلم إلى المتلقي:

1 – المتكلم يعرف أن المتلقي قد لمس معنى التعبير الذي لا يختلف كثيراً عن المعنى الذي ينسبه المتكلم إلى هذا التعبير.

2 – المتكلم يريد من المتلقي أن ينسب هذا المعنى للتعبير.

3 – المتلقي يعرف أن المتكلم هو الذي تلفظ بالتعبير الذي تلقاه المتلقي.

4 – المتكلم يعرف (أو يعتقد) أن المتلقي عندما أدرك التعبير، فإنه يعرف – أي المتلقي – (أو يعتقد) أن المتكلم يعرف معنى التعبير داخل السياق (أو يعتقد أنه يعرف ذلك).

5 – عندما يدرك المتلقي التعبير، فإنه يعرف (أو يعتقد أنه يعرف) أن المتكلم يعرف (أو يعتقد أنه يعرف) معنى التعبير داخل السياق.

6 – يهدف المتكلم إلى أن المتلقي سوف يعرف (أو يعتقد أنه سيعرف) أن المتكلم يعرف (أو يعتقد أنه يعرف) معنى التعبير داخل السياق.

7 – ما تم وصفه سابقاً هو حالة معرفية لإدراك التعبير بين المتلقي والمتكلم، لأن المتلقي يعتقد أن التعبير ينتمي إلى مجموعة من

تعبيرات ذات وصف بنيوي، يمكن أن تستجيب إلى قواعد لغة معينة تخلق عناصر هذه التعبيرات، والمتلقي يعتقد أن قواعد هذه اللغة هي الأساس الذي يعرف من خلاله معنى التعبير.

8 - في الأحوال العادية يفترض أن:

أ - المتكلم يستخدم تعبيراته وفق قواعد اللغة.

ب - المتكلم يعتقد أن المتلقي يعتقد أن المتكلم يعتقد أن المتلقي يعرف معنى التعبير.

وأي انتهاك لهاتين الحالتين ينتج حالة من الحالتين التاليتين:

- **سوء فهم**: مثلاً لو لم يستخدم المتكلم تعبيراته وفق قواعد اللغة، أو لو أن المتلقي يعرف أن المتكلم يعرف (أو يعتقد أنه يعرف) معنى التعبير، في حين أن المتكلم يريد من المتلقي أن يعتقد أن المتكلم يعرف معنى تعبير آخر.
- **فهم**: في حالة ما إذا كان المتلقي يلاحظ (أو يتوقع) الانحراف عن قواعد اللغة، أو ما إذا كان المتكلم يعرف أن المتلقي يعرف لأن المتلقي يعرف أن المتكلم لا يعرف معنى التعبير نفسه، بل معنى تعبير آخر.

في ظل هذا الاحتمال الثاني فإنه يمكن شرح كثير من حالات التفكيك اللغوي التي تبدو ظاهرة في الشعر الحديث، إن الاستخدام الاستعاري يفترض مسبقاً أن المتلقي يعرف ما يقصد إليه المتكلم في التعبير الاستعاري الذي استخدمه أو ابتدعه، وعامة فإن هذا حقيقي لنمط من الاستخدام اللغوي حيث يكون المتكلم فيه واعداً بمتلقي الاتصال، وتوقعاته المختلفة سواء في الخطاب أو في الرسائل أو في المحاضرات..... إلخ، ولو أخفق المتلقي في فهم سياق التعبير، فإنه سيحاول استعادة مزيد من المعلومات من المتكلم عن معنى التعبير الذي

استخدمه، أو أنه سيجري قياساً بين التعبير والتبديل المحتمل له، واستخدام اللغة الاستعارية في الحوار أو الخطاب يمكن التحكم فيه لذلك من خلال مجموعة من الاستراتيجيات، إن المتلقي في هذه الحالة يعتمد على نفسه في تمييز ما يمكن استبداله في معنى التعبير المستخدم، وأكثر من ذلك فإن عليه اكتشاف أن المتكلم كان يقصد إلى مثل هذا الاستبدال (12-10/1).

أما الاتجاه الثاني في موضوع علاقة الاستعارة باللسانيات فيرى أن التمييز بين الجملة الاستعارية والجملة الحقيقية الحرفية شيء صعب، فالاستعارة ظاهرة شديدة الشيوع في لغة الحياة اليومية، بحيث إن كثيرين يستخدمونها في كلامهم دون إدراك تام أو دون وقفة خاصة أمامها.

و**دافيد روميلهارت** DAVID E. RUNELHART أحد اللسانيين الذين لا يفرقون بين الجملة الاستعارية وغيرها من أنواع الجمل الأخرى، لا يرى فرقاً أيضاً في عمليات الفهم التي تصاحب الاستعارة عن غيرها، وهو يقف بهذا على النقيض من موقف سادوك الذي أقام مقارنة بين ما أسماه الاستخدام التصويري للغة والاستخدام العرفي لها، وقد أقام مقياساً متدرجاً وضع فيه اللغة التصويرية في طرف واللغة العرفية في الطرف الآخر (78/19).

لكن روميلهارت يرى صعوبة في تقسيم معنى الملفوظ UTTERANCE MEANING إلى نوعين: نوع يكون ذا دلالة حرفية، والآخر ذا دلالة تصويرية، ومن أجل تأكيد هذه الصعوبة فقد اتجه في بحثه وجهتين: الأولى في العمليات التي يتم من خلالها اكتساب الأطفال للغة، وهو يرى أن اللغة التصويرية تظهر في كلام الأطفال منذ بداياتهم المبكرة، والثانية في محاولة تطوير نموذج نفسي جديد بالقبول لفهم اللغة ذات الدلالات الحرفية من أجل استخدامه بعد ذلك في فهم اللغة التصويرية (79/19).

ولا يتسع المقام هنا لعرض كلا الوجهتين، سأكتفي بعرض الوجهة الثانية التي يبدؤها بتقرير حقيقة ارتباط الاستعارة بالكذب، ويتساءل: كيف يتحول الكذب إلى أن يصبح لغة عادية؟ لكنه لا يجيب عن هذا السؤال من خلال تحليل اللغة الاستعارية، بل من خلال تحليل اللغة الحرفية، ويعد هذا التحليل في رأيه أساساً مهماً لفهم الاستعارة.

إنه يبدأ بعرض المنهج التقليدي في التحليل الدلالي الذي يرى أن الوصول من خلاله إلى معنى الجملة النهائي يتم من خلال البحث عن معنى كل مفردة معجمية LEXEME على حدة، ثم البحث عن مجموعة من القواعد تمتزج بواسطتها معاني المفردات المعجمية لتشكل معنى الجملة، وبالمثل فإن في أي خطاب تمتزج معاني الجمل المفردة لتشكل معنى الخطاب MEANING OF DISCOURSE، والمعاني التي تتكون تدريجياً بهذه الطريقة هي معان حرفية للجملة أو الخطاب، لكن من المشكوك فيه أن يستطيع مثل هذا المنهج أن يمدنا بتفسير معقول للمعاني المراد توصيلها CONVEYED MEANING في كثير من الجمل الإنجليزية، خاصة التي تحتوي على استعارة، فالمعنى الحرفي لهذه النوعية من الجمل لا يقدم تفسيراً مقبولاً للمعنى المراد توصيله، وعند هذه النقطة فإننا أمام أربعة احتمالات:

1 - يمكن رفض المنهج التقليدي للتحليل الدلالي، ثم نحاول صياغة تفسير جديد لكل من لمعاني الحرفية والمعاني المراد توصيلها.

2 - يمكن الإبقاء على المنهج التقليدي، لكن مع افتراض أن الاستعارة والأشكال الأخرى من اللغة التصويرية يمكن تفسيرها بواسطة مناهج أخرى.

3 - يمكن افتراض أن المنهج التقليدي يمكن أن يعمل في كل الحالات، ثم

يحتاج إلى بعض الإجراءات الإضافية إذا ما بدا المعنى الحرفي لغواً، أو منتهكاً لبعض قواعد الحوار.

4 - يمكن تعديل المنهج التقليدي لكي يعمل مع الاستعارة كما يعمل مع اللغة الحرفية (18/19).

إن روميلهارت يقبل الاحتمال الأول، وهو رفض المنهج التقليدي في التحليل الدلالي، ويرى أن سادوك يؤثر الاحتمال الثالث، بينما يرى هو أن كلاً من الاحتمالين الثاني والثالث أكثر استخداماً لأنهما - في رأيه - يحققان بعض النجاح، لكن هذا النجاح له عدد من التأثيرات السيئة في تطوير النظريات التي تحاول فهم اللغة، فهو أولاً يقود إلى الاعتقاد بأن اللغة يمكن فهمها واقعياً بالبحث عن معاني المفردات في المعاجم، ووضعها معاً لتشكيل المعنى الكامل، وثانياً يقود إلى افتراض أن المعنى الحرفي في الجمل الحرفية، والمعنى المراد توصيله متماثلان، وثالثاً يقود إلى رؤية أن المعنى المنقول في الخطاب يتكون من تسلسل بسيط من الكلام غير الحرفي في فئة خاصة (82/19).

في بحث **رينيه .RENE D** (1985) يقترح أربعة مستويات للاستعارة تلائم مستويات اللغة الأربعة التي اقترحها ستيفان أولمان عام (1957) كما يلي:

المستويات اللغوية	مستويات الاستعارة	أمثلة الصوتي
الصوتي	الاستعارات الصوتية	ينحرف SWERVE
سريع SWIFT		
المعجمي	الاستعارات المفردة	قلب المسألة
التركيبي	استعارة العبارات والجمل	ستار حديدي
الخطاب	استعارات الخطاب	مزرعة الحيوان لجورج أورويل (6)

الاستعارة والتداولية:

تقوم التداولية PRAGMATICS على مفهوم مقام الخطاب، هذا المقام يستدعي مجالاً تيمياً THEME ووظيفة نصية وانفعالاً ومرجعاً زمنياً، والتداولية بذلك تناقش الجملة المنجزة في حالة فعلها بين مجموعة من الأفراد، وفي ضوء هذا المنظور - منظور الجملة في حالة الفعل - ظهرت نظرية الفعل الكلامي SPEECH ACT THEORY التي تمتد جذورها إلى الثلاثينات من هذا القرن على يد **الفيلسوف أوستين J. L. AUSTIN** الذي ظل يطور في إجراءاتها حتى ظهر له كتاب عام 1962 بعنوان **HOW TO DO THINGS WITH WORDS** لكن **جون سيرل JOHN SEARLE** يعد أهم من بحث في هذه النظرية، فهو الذي طرح أسئلتها الكبرى، وأوجد عدداً من المبادئ والإجراءات التي تصلح لتفسير الجملة في حالة فعلها، وكانت الاستعارة إحدى المشكلات الأساسية التي واجهت سيرل، ذلك أن قسماً كبيراً من اللغة لا يتطابق فيه معنى المتكلم SPEAKER MEANING مع معنى الجملة SENTENCE MEANING، عدم التطابق هذا لا يشمل فقط اللغة المجازية، بل إن هناك أنماطاً لغوية أخرى يحدث فيها عدم تطابق مثل الكلام غير المباشر INDIRECT SPEECH، والمفارقة IRONY، في هذه الأنماط ما تقصد إليه الجملة يختلف عما يقصد إليه مستخدم هذه الجملة، لذلك فإن سيرل - الذي شغلته هذه المشكلة - أراد أن يضع تخطيطاً يميز فيه بين معنى منطوق المتكلم SPEAKER'S UTTERANCE MEANING أو معنى المتكلم، ومعنى الجملة، وحدده في النقاط التالية:

- في المنطوق الحرفي يعني المتكلم تماماً ما تعنيه الجملة، لذلك يتطابق معنى المتكلم ومعنى الجملة في هذه الحالة.
- في المنطوق الاستعاري البسيط يقول المتكلم إن (س هي ص) لكنه

يعني أن (س هي ع) استعارياً، ومعنى المنطوق في هذه الحالة يستخلص من معنى الجملة.

- في المنطوق الاستعاري غير المحدد يقول المتكلم إن (س هي ص) لكنه يعني مجالاً مفتوحاً من المعاني (ع، ع1) ومعنى المنطوق في هذه الحالة أيضاً يستخلص من معنى الجملة.
- في الاستعارة الميتة يهمل معنى الجملة الأصلي، ويكون المعنى المستخدم استعارياً هنا هو معنى المنطوق.
- في منطوق المفارقة يعني المتكلم نقيض ما يعنيه معنى الجملة، وهكذا يستخلص معنى المنطوق بتقرير ما تعنيه الجملة، وتقرير ما يعنيه عكسها.
- في الفعل الكلامي غير المباشر يعني المتكلم شيئاً إضافياً إلى ما تعنيه الجملة، وهكذا فإن معنى المنطوق يشمل معنى الجملة إضافة إلى شيء زائد وراءها (422/21).

لكن سيرل يخصص فصلاً كاملاً من كتابه **التعبير والمعنى** **EXPRESSION AND MEANING** الذي نشره عام 1979 للحديث عن مشكلة الاستعارة من زاوية تداولية، وقد قسم هذا الفصل إلى خمسة موضوعات لا يتسع المقام هنا لعرضها كلها، سأكتفي بالحديث عن طرح سيرل للعلاقة التي تربط المفارقة والأفعال الكلامية غير المباشرة بالاستعارة، فهو يرى أن المفارقة تشبه الاستعارة في أن هناك خلافاً بين معنى المنطوق ومعنى الجملة، يضرب مثلاً على ذلك حين يكسر إنسان إناءً صينياً نادراً للزهور، إن رد الفعل في هذه الحالة يمكن أن يكون كالتالي: «يا له من شيء رائع قمت به»، هنا - كما في الاستعارة - يختلف معنى المتكلم عن معنى الجملة، فما هو المبدأ الذي يستخدمه المستمع ليستدل به على معنى المتكلم الحقيقي الذي يرى في هذا العمل

أنه عمل غبي؟، يرى سيرل أن هذا المبدأ هو مبدأ النقيض OPPOSITE، وهو أن معنى الجملة يقول نقيض ما يقوله معنى المتكلم.

وأما في حالة الفعل الكلامي غير المباشر، فإن الأمر يختلف قليلاً، والمثال التالي يوضح هذا الاختلاف: افترض أنك تجلس حول مائدة عشاء مع آخرين، في أثناء ذلك وجه أحدهم إليك هذه الجملة: هل تستطيع أن تمرر لي الملح؟ عادة فإنك ستأخذ هذا السؤال على أنه كالتالي «من فضلك مرر لي الملح» إنك هنا أخذت السؤال عن مدى قدرتك على أنه طلب لإنجاز فعل ما، فما هي المبادئ التي يمكن الاستدلال بواسطتها على ذلك؟ يرى سيرل أن الفعل الكلامي غير المباشر يختلف هنا عن الاستعارة والمفارقة، فالذي يستخدمه يعني ما يقول، وببساطة فإن المبادئ التي تستخدم هنا هي:

أولاً: إن على المستمع أن تكون لديه وسائل لإدراك أن المنطوق يمكن أن يكون فعلاً كلامياً غير مباشر، باعتبار مثلاً أن السؤال عن قدرة المستمع يفتقد إلى أي هدف حواري، لذلك فإن المستمع سيبحث في هذه الحالة عن معنى آخر للجملة.

ثانياً: بما أن المستمع يعرف قواعد الأفعال الكلامية، فإن عليه أن يعرف أن القدرة على تمرير الملح هي شرط تمهيدي لإنجاز الفعل (121-120/21).

إن الأفكار الأساسية التي طرحها سيرل في بحثه أفكار جيدة، خاصة تفرقته بين معنى المنطوق ومعنى الجملة، كذلك المبادئ الثمانية التي وضعها للتأويل الاستعاري التي يمكن أن نجد بذوراً لها في البلاغة العربية القديمة، لكن بحث سيرل أثار اعتراضات على بعض أجزائه، جمعها **جيري مورجان** JERRY L. MORGAN في بحثه **ملاحظات حول تداولية الاستعارة** الذي رأى في بعض الجوانب التي اقترحها سيرل

غموضاً في معالجة الاستعارة. كما رأى أن مناقشته حول مصطلح (يستدعي إلى العقل CALL TO MIND) تشكل شبكة شديدة الاتساع، بينما هي لا يمكن أن تجتمع في قارب واحد، وأكثر من ذلك فإن هناك صعوبات تظهر في تحليله ذي الخطوات الثلاث، كما أن بحثه تجنب التعامل مع السؤال المهم حول طبيعة الاستعارة.

يعد **مارتينيتش MARTINICH** الاستعارة مؤسسة على التداولية وليست على الدلالية، وقد قام بشرح الاستعارة بوضوح من خلال استخدام مصطلحات نظرية جريس في الحوار وخاصة مبدأ النوعية QUALITY، وقد أكد جريس - كما يقول مارتينيتش - في أن المتكلم يعارض هذا المبدأ من خلال الهزء به أو انتهاكه. الهزء هو أكثر الموضوعات اتصالاً بتحليل الاستعارة وقد أعاد مارتينيتش صياغة فرضيته عن الاستعارة في لغة عادية كما يلي: إن كل استعارة إما أنها كاذبة حرفياً أو يفترض أنها كاذبة، وقد سمح هذا لمارتينيتش أن يقسم الاستعارة إلى استعارة معيارية واستعارة غير معيارية، ومناقشته للاستعارة المعيارية تشبه ما قاله سيرل عنها، أما الاستعارة غير المعيارية فإنه يناقش في خلالها موضوع الغموض وكذلك موضوع الاستعارة الميتة التي يخرجها من دائرة الاستعارة (14).

نظريات الاستعارة:

إذا أردنا أن نصنف نظريات الاستعارة منذ أرسطو وحتى الآن، فإننا يمكن أن نضعها تحت تصورين أساسيين هما المقارنة والتفاعل، في المقارنة تظل الحدود بين الأشياء كما هي، يحتفظ كل عنصر استعاري بماهيته، ويتم ربطه مع غيره في سياق يؤدي دوراً محدداً، أما في التفاعل فإن هذه الحدود تذوب وتتلاشى وتتحطم لتنتج شيئاً جديداً بتعبير كولردج

عن الخيال الثانوي، وقد خرجت من عباءة هذين التصورين عدة نظريات يمكن ردها كلها إلى واحدة منهما، مثل النظرية الاستبدالية التي ترتبط بنظرية المقارنة، أو النظرية السياقية التي تلعب دوراً مؤثراً في تحديد ماهية التعبير: حرفياً أو استبدالياً، وتأثيرها يغطي التصورين.

النظريتان: المقارنة والاستبدالية

تعود أصول هاتين النظريتين إلى أرسطو حين عرف الاستعارة بأنها نقل اسم شيء إلى شيء آخر، والنقل هنا هو استبدال SUBSTITUTION، يتم إما على مستوى اللفظ أو على مستوى التركيب، يستطيع القارئ من خلال عملية عكسية يضع فيها اللفظ الحرفي مكان اللفظ الاستعاري أن يتمكن من الوصول إلى المعنى المراد، حين تقول مثلاً الجملة التالية:

- رأيت أسداً يقاتل في الحرب.

فإن عملية الاستبدال تتم من خلال إحلال الكلمة المرادة مكان كلمة (أسد)، لتحصل من خلال الاستبدال على المعنى الحرفي، أما الشرح الأكثر تفصيلاً فقد قام به ماكس بلاك MAX BLACK في أثناء نقده لها في بحثه عن الاستعارة، إنه يناقش المثل التالي:

- المدير انفجر خلال المناقشة.

- THE CHAIRMAN PLOWED THROUGH THE DISCUSSION.

يقول: لنحاول أن نرى التفسير المحتمل الأكثر بساطة الذي يمكن أن يُعطى لجملة (المدير انفجر خلال المناقشة)، إن التعليق المقبول لهؤلاء الذين يفترض أن لهم عقولاً بسيطة لفهم الأصل، يمكن أن يكون بشكل ما على النحو التالي: إن المتكلم الذي يستخدم الجملة التي نحن بصددها يحاول أن يقول شيئاً ما عن المدير وسلوكه في بعض الاجتماعات، وبدلاً من

القول بوضوح، وبشكل مباشر إن المدير تعامل بسرعة وحسم مع الاعتراضات، أو أوقف بحدة ما ليس له علاقة بالموضوع، فإن المتكلم اختار أن يستخدم كلمة (انفجر) التي تعني على نحو تام شيئاً آخر، لكن المستمع الذكي يستطيع بسهولة أن يخمن ما يحمله المتكلم في عقله، هذا التفسير يعالج التعبير الاستعاري (لنطلق عليه م) على أنه بديل لبعض التعبيرات الحرفية الأخرى (لنقل إنها ل)، هذه التعبيرات هي التي ستعبر عن المعنى نفسه الذي استخدم بديلاً لها، في ظل هذه الرؤية فإن معنى (م) في بروزه الاستعاري سيكون فقط هو المعنى الحرفي لـ (ل). إن الاستخدام الاستعاري للتعبير في ظل هذه الرؤية يتكون من استخدام هذا التعبير على نحو مختلف لمعناه المناسب أو العادي (2/30-32).

وفكرة الاستبدال القائمة على النقل تتضمن طرفين تحدث بينهما عملية مقارنة، إذن فالمقارنة هي لب نظرية الاستبدال، والمقارنة تستدعي التشبيه، وحسب التصور الغربي للاستعارة فإن كثيراً من الأمثلة يمكن أن تستخدم معه أداة التشبيه، أو ما يسميه فرنر أبراهام (LIKE- RELATION) لتتحول الجملة من استعارة إلى تشبيه، ويرى أبراهام أن التداخل بين الاستبدال والمقارنة تام بحيث إن كل الأمثلة التي تصلح للاستبدال تصلح أيضاً للمقارنة، إن المقارنة إحدى النظريات التي ماتزال تجد لها أنصاراً حتى الآن، وريتشاردز في بحثه عن الاستعارة يضع احتمالات المقارنة التي تتم بين العناصر الاستعارية، فقد تكون وضع الشيئين وتركهما ليؤثرا سوياً، وقد تكون تحليل العنصرين لتوضيح كم يشبه أحدهما الآخر وكم يختلف، أو قد تكون عملية تحليل لإبراز التماثلات بين العناصر الموجودة في الجملة.

هذا التصور لنظرية المقارنة والتداخل بينها وبين نظرية الاستبدال يستدعي الحديث عن علاقة الاستعارة بالتشبيه، فالتشبيه أيضاً يتأسس على مبدأ واضح للمقارنة بين عنصرين أو أكثر، يتحدان في وجه للشبه أو

أكثر، وبهذا المفهوم نسأل عن العلاقة التي تربط الاستعارة بالتشبيه؟ ونسأل عن الكيفية التي يعمل بها مبدأ المقارنة في كل؟

هذه العلاقة ربما تكون أكثر الموضوعات جذباً للحديث في موضوع الاستعارة، لذلك فإننا أمام قدر ليس قليلاً من البحوث التي تناولت هذا الموضوع سواء في الدراسات الغربية أو في الدراسات العربية القديمة والحديثة، سأتحدث الآن عن دراستين في هذا الموضوع، الأولى قام بها **عالم النفس أندرو أورتوني** ANDREW ORTONY عن **دور المشابهة في التشبيهات والاستعارات** THE ROLE OF SIMILARITY IN SIMILES AND METAPHORS.

تحدث أورتوني في دراسته عن مصطلح (العلاقة RELATION) الذي رأى أنه يؤدي دوراً مهماً في موضوع العلاقة بين التشبيه والاستعارة، كما يؤدي مثل هذا الدور في اللغة عامة، لكن أورتوني ليس مقتنعاً بأن التمييز بين الاستعارات التشبيهية SIMILARITY METAPHORS، والاستعارات النسبية PROPORTIONAL METAPHORS سوف يكون مثمراً، وعندما تتضمن الاستعارات علاقات شائعة كما تظهر في الاستعارات النسبية، فإن بنيتها الأساسية تبدو مثل بنية الاستعارات التشبيهية، وعادة فإن الاستعارات التشبيهية تملك مصطلحين فقط هما (المبتدأ TOPIC) و(الخبر VEHICLE) مثل جملة (الرجل خروف THE MAN IS A SHEEP) التي تحصل على سيرورتها من حقيقة أن هناك موضوعاً مشتركاً بين المبتدأ (الرجل) و(الخبر)، أما في الاستعارات النسبية فإن الفرق الوحيد بينها وبين الاستعارات التشبيهية هو أن المبتدأ والخبر فيها يشيران إلى علاقات بين الطرفين، وليس إلى موضوعات، وهكذا فإن العلاقات ليست تقريباً أقل أهمية من الموضوعات، فكل منهما له أهميته في تكوين أنواع من الأشياء تربط اللغة بالواقع، لكن لا يعد أي منهما أداة فعالة لشرح الظواهر اللسانية المحددة (15).

من زاوية أخرى، ناقش البرفيسور **بروس فريزر** **BRUCE FRASER** الاستعارة في علاقتها بالقياس ANALOGY، ورأى أن تأويل الاستعارة يتطلب من المستمع إنشاء قياس، والاستعارة تتحدد دائماً على أنها نمط من القياس أو المقارنة الضمنية، بينما التشبيه يعد مقارنة صريحة، لكن إذا فهم الاستعارة يتطلب قياساً، فإن ذلك لا يعني أن الاستعارة هي نوع من القياس، إن القياس يؤدي دوراً مهماً في فهم الاستعارة، لكن هذا يشبه ما نقوله من أن القلب التناقضي POLARITY REVERSAL يؤدي دوراً مهماً في تفسير المفارقة، ولا يعني هذا أن المفارقة هي نوع من القلب التناقضي (177/7).

والجزء الأكثر أهمية في بحث بروس فريزر هو التجربة العملية التي قام بها لبيان رد فعل مجموعة من الأفراد على الاستعارات والتشبيهات، لم يكن بيان رد الفعل هذا هو المطلب الوحيد في التجربة، لقد كانت هناك مجموعة من القضايا المبدئية، أراد فريزر أن يبحث عن حلول لها من خلال تجربته، هذه القضايا هي:

أولاً: لو وجد المنطوق الاستعاري خارج سياق محدد، فهل سيتم تأويله بدرجة متشابهة من خلال عدد من المتكلمين؟ إن الفرض الذي يطرحه هنا هو أنه لن يحدث ذلك، لأن السياق يلعب دوراً مهماً في عملية التأويل.

ثانياً: من حيث الاختلافات بين المتكلمين، هل توجد اختلافات قابلة للفهم فيما يتعلق بشخصيات المتكلمين مثل: العمر، التعليم، الجنس، الخلفية الثقافية، وغير ذلك، وفرضيته هنا أنه توجد اختلافات خاصة فيما يتعلق بالتوجهات الثقافية.

ثالثاً: من حيث الاتفاق، هل يمكن الاستدلال على السمات التي تنشأ عن هذا الاتفاق، وإلى أي مدى تكون مثل هذه السمات جزءاً من

الوصف اللساني للمنطوق؟ والفرض هنا أننا نحدد السمات، لكن هذا يرتبط بالجوانب الظلالية في المعنى CONNOTATIVE أكثر من ارتباطها بالمعاني المعجمية للكلمات.

هناك جانب آخر يمكن البحث عنه من خلال هذه التجربة، وهو تحديد المدى الذي يمكن فيه تأويل الاستعارات والتشبيهات التي تبدو ذات ترابط واضح في بنيتها مثل (جون خنزير/ جون مثل الخنزير)، وعلى الرغم من أن كثيراً من اللسانيين يرون قابلية تحويل الاستعارات إلى تشبيهات، ويمكن أيضاً حدوث العكس، فلا أحد تحقق من ذلك تجريبياً من خلال تأويل المتلقي (184-176/7).

فكرة المقارنة في الاستعارة ماتزال لها أصداؤها في الدراسات الغربية على الرغم من أن جون سيرل - وهو عالم كبير - قد وجه لها طعناً حاداً في أثناء حديثه عن تداولية الاستعارة كما وجه طعناً مماثلاً لفكرة التفاعلية، من هؤلاء الذين أيدوا المقارنة البروفيسور **صامويل ليفين** SAMUEL R. LEVIN الذي كتب بحثاً عن **المناهج المعيارية والاستعارات الأدبية** STANDARD APPROACHES AND LITRARY METAPHORS يرد به على هجوم سيرل على النظرية المقارنة، يرى أن نقده للنظرية المقارنة نقد مصطنع، لذلك حاول أن يوضح مواطن القوة في هذه النظرية، والكيفية التي تعمل بها في الاستعارات، يقول تحت عنوان آليات **الاتجاه والتفسير** DIRECTIONALITY AND CONSTRAUAL METAPHORS إن حدود المنهج المقارن تكون في معالجته للاستعارة من منظور أحادي، وطبقاً لهذه الرؤية فإن هناك شيئاً يقارن بآخر من حيث علاقتهما معاً بسمات أخرى مشتركة، ويرى ليفين أن هناك أداة مضمرة هي (LIKE) في التركيبات الاستعارية مثل (بيل ذئب BILE IS A WOLF) أو (سالي كتلة من الثلج SALLY IS A BLOCK OF ICE)، في هذه التركيبات هناك موضوع (بيل) و(سالي) يتعدل ويتغير في مقارنته بمفاهيم الذئب وكتلة

الثلج، وعندما تكون أمثالنا على هذا الشكل، فإنه ليس من الملائم - في تأويلنا الاستعاري - أن نعدل مفاهيمنا عن الذئب أو كتلة الثلج بمقارنة هذه المفاهيم بأسماء الأعلام مثل بيل وسالي، لكن الاحتمال قائم على الاستعارة أن يتم تعديل أحد الألفاظ بمقارنته باللفظ الآخر (129/12-130).

النظرية التفاعلية:

تعد هذه النظرية من أكثر النظريات التي لاقت قبولاً في أوساط البلاغيين العرب المحدثين، وتعود أصولها إلى ريتشاردذ الذي وضع لها الإطار النظري في بحثه عن الاستعارة الذي نشره عام 1936 ضمن كتابه «فلسفة البلاغة».

في بداية هذا البحث طرح ريتشاردز ثلاث فرضيات حول الاستعارة، أولاها أن إدراك المشابهة قدرة لبعض الناس دون غيرهم، والثانية أن الاستعارة لا تُتعلم من الآخرين، والثالثة أن الاستعارة لها خصوصية داخل الاستعمال اللغوي، فهي انحراف عن الوظائف المعتادة في اللغة، وأثار ريتشاردز بعد ذلك مشكلة الكيفية التي عملت بها الاستعارة، فرأى أن الاستعارة عوملت على أنها زخرفة أو تجميل، وعلى أنها قيمة إضافية في اللغة، وليست جزءاً من شكلها التركيبي، وعلى الرغم من أن بعض الشعراء مثل شيلي قد أدركوا أن اللغة بطبيعتها استعارية، فإن قول شلي كان استثناء لم يؤثر في البلاغيين بعده.

أما الجزء الأهم في بحثه فهو تصوره للاستعارة على أنها استحضار مفهومين مختلفين معاً في تفاعل مشترك، ويتدعمان من خلال كلمة مفردة أو تحول مفرد، ويكون معناهما هو مصحلة تفاعلهما معاً، هذا التصور هو ما أطلق عليه ريتشاردز تفاعلية الاستعارة، وقد عززه بطرح مصطلحات جديدة في التركيب الاستعاري أهمها مصطلحا /TENOR

VEHICLE، (32-31/18) ولقد كان مصطفى ناصف أول من طرح أفكار ريتشاردز عن التفاعلية في كتابه «الصورة الأدبية» ثم ثناه بكتاب «نظرية المعنى في النقد الأدبي»، وكذلك في كتابه «اللغة بين البلاغة والأسلوبية» ولم يكتف مصطفى ناصف بعرض أفكار ريتشاردز، بل عرض أيضاً أفكار ماكس بلاك الذي كان من أهم من توسعوا في عرض النظرية التفاعلية، بحيث أنها أضيفت إليه مثلما أضيفت إلى ريتشاردز.

هوامش إنجليزي
تصور من الأصل

هوامش إنجليزي
تصور من الأصل

كثيرة هي البحوث التي تناولت النص والتناص وأشبعتهما بحثاً وتحليلاً، وكثيرة هي الملاحظات والتعليقات التي تقرأ هنا، ويرد عليها هناك، ويرحب بها هنا، وتلقى جفاء هناك، وأما النظرية التي تخص هذا النص وأسس دراسته من الوجهة الغربية، فقد لا يختلف عما هو معروف في الدراسات العربية الأدبية قديمها وحديثها من حيث الجوهر والهدف، إلا أن التباين قد يظهر في المنهج وأسلوب البحث.

والهدف من هذا العمل هو تقديم فكرة قريبة أو بعيدة عن آلية البحث في نظرية النص في المدرسة الغربية بعامة والألمانية بخاصة، وذلك لما شهدته الدراسة النصية أدبياً ولغوياً في المدرسة الأخيرة ومازالت تشهده منذ خمسينات القرن الماضي من تطور كبير على المستويين الأكاديمي والبحثي الإبداعي.

ولهذا سيركز هذا البحث على عرض فكرة دقيقة عن تعريف نظرية النص مقارنة مع الأسس العلمية التي تتداخل معها حيناً، وتلتقيها في المادة حيناً، وفي الهدف أحياناً، هذا مع العلم بأن النص - مهما اختلفت طبيعته وتباين حجمه - يُدْرَس أولاً وأخيراً ككيان لغوي قائم بذاته بوصفه أداة للتواصل، ومادة تخاطبية بين طرفين، لا تتحقق العلاقة بينهما إلا به، ومن هنا كان لنظرية التواصل دور بارز وواضح في عرض النص، ليكون هذا العرض قاعدة لدراسة النماذج النصية التي ترمي جميعها إلى إيصال الرسالة المبتغاة من النص.

ولم يقف الأمر عند التنظير بل كان هناك عرض لبعض النصوص

أكتفي بالإشارة إلى آلية تحليلها، والإشارة إلى الأسس التي اعتمد عليها في الوصف.

أولاً: تعريف نظرية النص:

قبل الشروع في الحديث عن طبيعة نظرية النص والمهام المنوطة بها، وقبل الإشارة إلى ما بينها وبين العلوم المجاورة من علاقات يجب أن يلاحَظ أن تعريف هذه النظرية، وإيضاح ما تعنيه وإبراز اهتماماتها، والكشف عن وظائفها، تشكل جملة من المسائل المفتقرة مقابلة مبدئية بين هذه النظرية وبين لسانيات النص وفعل الكلام... بوصفها أسساً علمية قريبة منها.

فالمعايير والأسس التي تشترك فيها النصوص جميعها هي المحور الأساسي الذي تعتمد عليه نظرية النص، فتدرسه نظراً للدور الفاعل والمباشر الذي تؤديه هذه القواعد والمعايير في خلق نصية النص الذي:

أ - يشكل وحدة لغوية أو قولاً مؤدى «illokutive» يحمل موضوعاً من ناحية.

ب - ويعد أداة لغوية رابطة «Korrelat» تصل بين شريكين في كل إجراء اتصالي من ناحية ثانية.

هذا بالنسبة إلى نظرية النص، وأما لسانيات النص وكما يراها [Kollmyer]، فإنها تشكل مستوى فرعياً أو محوراً من محاور هذه النظرية، فتعنى بوصف الصيغ اللغوية القياسية معتبرة النصوص وحدات لغوية متناسقة بينها علاقات رابطة، ساعية أحياناً إلى وصف الصلات المرجعية [referentielle] والصلات الرابطة [connective] في النص[1]؛

هذا يعني أن لسانيات النص تتأسس على نظرية النص، وتشترطها لتكتمل دراستها وتحليلاتها وتفسيراتها وتأويلاتها.

وبالمقابل فإن نظرية النص ونظرية الفعل اللغوي نظريتان متقابلتان متساندتان [interdependent] ومتداخلتان؛ لأن نظرية الفعل اللغوي تصف الوحدات اللغوية الاتصالية [Kommunikative] التي لا يمكن الاستمرار في تقسيمها وتحليلها من حيث تأثيرها ووظيفتها الأدائية في فعل الكلام، وهذا معناه أن قضية فعل الكلام الأساسية ترتبط ارتباطاً مبدئياً بالوحدات النصية الصغرى التي تتكون منها النصوص.

ولهذا فقد رأى [Grwendorf] أن نظرية النص بحاجة ماسة إلى نظرية متماسكة تخص الفعل اللغوي؛ لأنها يجب أن تتعامل بوحدات الفعل اللغوي، وأكد من ناحية أخرى حاجة نظرية الفعل اللغوي إلى أفكار معينة في نظرية النص، وهذه الحاجة المتبادلة هي التي تعزز التكامل والترابط بين النظريتين[2].

وبالإضافة إلى ما ذكر ثمة علاقة مميزة ومن نوع آخر بين نظريتنا ونظرية المحادثة؛ لأن الأولى تشتمل على الثانية بوصفها فرعاً منها، ولأن الثانية تعنى بقدر محدد من النصوص التي تختلف عن بقية أنواع النصوص من خلال تبادل الأدوار بين المرسل والمتلقي، وهذا ما يؤكد مرة ثانية حقيقة كون نظرية المحادثة فرعاً في نظرية النص[3].

وأخيراً يرى [Luckmann] أن نظرية النص نفسها تدخل ضمن النظرية العامة للاتصال[4]؛ لأن النص رابط لغوي في الفعل الاتصالي وجزء من عملية الاتصال.

ثانياً: النص في عملية الاتصال:

انطلاقاً من مفهوم «حركة الفعل الاتصالي» الذي وضعه شميدت

1976، واستناداً إلى النموذج الذي رسمه[5] يمكن للنص أن ينظم في تفاعل اجتماعي عام على النحو الآتي:

تفاعل اجتماعي

↑

الاتصال اللغوي

↑

حركة الفعل الاتصالي

↕

فعل الاتصال [الإبلاغ]

↕

النص

[فالسهم إلى الأعلى يعني «متضمن في»، أما السهم المتعاكس فيعني «مترابط بـ»].

فالعلاقة بين «فعل الاتصال» و«النص» علاقة تكاملية؛ لأنهما متلازمان[6]، ويؤكد كل من [غوليش] و[رايبليه] معلقين على هذه العلاقة بقولهما: لا وجود لفعل اتصال من غير نص، ولا نص من غير فعل اتصال[7]، ولأن النص في حقيقته داخل ضمنياً في آلية الأداء

الاتصالي التي تعتمد على عاملين أساسيين هما المرسل والمتلقي بالإضافة إلى:

- المضمون/ المحتوى/ الرسالة Inhalt.
- الموقف Situation.
- الهدف/ القصد/ المراد Intention.
- الكفاية الاتصالية Kommunikative Kompetenz.

ويرى شميدت[8] ومن سار على نهجه أن الأمر لا يقتصر على هذه العوامل، إنما هناك عوامل أخرى تتعلق بالموقف، وتؤدي دوراً توضيحياً فاعلاً في آلية الاتصال مثل الزمن والمكان والقناة، فضلاً عن وجود خصائص تتعلق بالمرسل والمتلقي وتأخذ أشكالاً مختلفة منها:

أ - خصائص اجتماعية - اقتصادية مثل:

- الدور أو النوع الفاعلية التي يمارسها في المجتمع.
- والمنزلة الاجتماعية.
- والوضع الاقتصادي.

ب - خصائص ثقافية اجتماعية [sozio-kulturelle]، معرفية - ذهنية [intellektuelle - Kognitive] مثل:

- العمل في مجال القوى الفكرية.
- والخبرة بالنص والعالم.
- والتكوين الثقافي.
- والخبرة الحياتية والدراية بشؤون الحياة.

ج - خصائص ذاتية - نفسية [psychische-Biographische] مثل:

- الكفاءة الشخصية.
- والاستعدادات [Dispositionen].
- والمواقف الذاتية الحالية.
- والمخططات والنوايا.

ويضاف إليها انطباع كل طرف من أطراف الاتصال عن شريكه اعتماداً على تلك الخصائص.

وما الشكل التوضيحي الآتي[9] سوى صورة مبسطة عن آلية الاتصال الموصوفة على هذا النحو:

يصور من الأصل

الشكل (1)

فالمرسل يستعين بكفاءته النفعية وكفاءته اللغوية لينتج فعلاً اتصالياً يراعي فيه الموقف والعوامل السياقية، ويراعي موقفه من المتلقي نفسه ومعرفته به، ويستعين المتلقي بالمقابل بالكفاءتين المذكورتين لديه، ليفكك النتاج اللغوي الذي أرسل إليه مراعياً العوامل السياقية ومعرفته الخاصة بالمرسل.

وهذه الآلية التي تعرض عمل كل من المرسل والمتلقي لا تعني بالضرورة فاعلية الأول فقط مقابل سلبية الثاني، إنما تعني فاعلية المتلقي في التحليل، إذ ليس من الضروري أن يتطابق فهمه للنص مع المعنى الذي حمَّله المرسل للنص، وهذا ما يجعل ردود فعل المتلقي اللغوية أو غير اللغوية[10] تعد نتيجة حقيقية لما قام به من تحليل عملي قد يؤدي إلى إنتاج نصوص جديدة توجه إلى المرسل[11].

فالنص إذاً وبناءً على هذا النموذج **وحدة اتصالية** في عملية اتصال واسعة، إلا أن هذا الحكم لا ينفي إمكانية وصف الاستراتيجيات المجردة المعتمدة في بناء النصوص، نظراً للطبيعة العامة لهذه الاستراتيجيات المتخذة شرطاً أساسياً لإنتاج النصوص وتلقيها، ونظراً لضرورة تفعيل هذه الاستراتيجيات وترجمتها عملياً في النصوص إلى سلسلة من الخصائص النصية التي تخلق بمجملها نصيَّة النص[12].

واللافت هنا وبناء على الموقف الذي أجمع عليه عدد كبير من علماء اللغة الألمان المعنيين ببنية النص أن نصية النص عند هؤلاء لا ترجع إلى اعتبار النص وحدة بنيانية تتكون من جمل وتعابير، بل ترجع إلى اعتباره وحدة اتصالية أو وحدة موضوعية تتألف من مجموعة جمل تؤدي وظيفة إخبارية في عملية الاتصال[13]، ومن ناحية أخرى لا يعني هذا الكلام بالطبع إمكانية وصف نصية النصوص من غير أخذ صيغتها اللغوية بعين النظر.

ولكي تتضح نصية النص بدقة فقد توجه [دايجك] في معرض حديثه عن النص والخطاب إلى عرض العلاقة التي بين نظرية النص واللسانيات المعنية بالنظام اللغوي [Systemlinguistik] معتمداً فيه على تحديد ما بين الجملة والنص من صلة:

- فالجملة بوصفها نموذجاً - بسيطة كانت أو مركبة - هي **وحدة لغوية ثابتة وصنف** في النظام اللغوي الذي يعرِّفها ويحددها على هذا الأساس، والجملة بوصفها علامة هي **ثمرة تطبيق القواعد النحوية** للنظام اللغوي الذي تلاحظ فيه، ولهذا لا تؤدي الجملة وحدها أي وظيفة اتصالية.
- والنص بوصفه نموذجاً[14] هو **وحدة ديناميكية وجزء من عملية الاتصال**، وهو **صنف براغماتي وليس صنفاً في النظام اللغوي**، والنص بوصفه علامة هو **ثمرة بناء فعل الاتصال**، بأدوات النظام اللغوي؛ لأن النص الذي يعتمد عليه في الاتصال يتكوّن من فصائل النظام اللغوي؛ يتكوّن من جمل تكتسب قيمتها الاتصالية من النص نفسه [في إطار النص].

فالجملة إذاً هي القاسم المشترك بين نظرية النص ولسانيات النص، فهي أساس نحوي معتمد من ناحية، وهي وحدة بناء تؤدي وظيفة نفعية بدخولها في بنية النص من ناحية ثانية، وهذا ما دعا كلاً من [شميدت] و[أيزينبرغ] و[أومان] إلى اعتبار الجمل أو مجموعة منها أفعالاً لغوية حين تقرن هذه الجمل بوظيفة نفعية؛ لأن الأفعال اللغوية لا وجود لها من دون جمل، كما أن الجمل لا تشكل أفعالاً لغوية بذاتها، ولكي تصير أفعالاً لغوية لابد من وجودها في نص لتؤدي وظائف اتصالية محددة فيه[15].

وبما أن الجمل في الأساس هي أصناف أو أجناس في النظام

اللغوي، فإن هذه الأصناف تشكل من وجهة النظر هذه حوامل للموضوعات أو دوال؛ أي أنها تصير وحدات دلالية أساسية للنص والجملة على حد سواء.

ثالثاً: أنماط النص (نماذجه):

لقد شهد البحث في نظرية النص جهوداً لافتة سعت إلى اتخاذ نصية النص أساساً للبحث في هذا الباب إيماناً منها بأن النصية خاصية شاملة، ونظراً لتعدد تلك المساعي والمحاولات التي تبذل وماتزال تبذل في هذا المجال سيكتفى هذا البحث بوصف بعض الاتجاهات التي تمثل تلك المحاولات[16]:

1 - **النموذج الأول**: وهو الاتجاه الذي يعتمد على **الحدث** في الفعل الكلامي، وهو وليد الانشغال الكبير والشامل للسيميائيين الفرنسيين بالنصوص القصصية التي بدا لهم الحدث فيها عاملاً فاعلاً في تنظيم النص ودراسته بوجه عام، ومن أبرز من مثَّل هذا الاتجاه هو بريمونـد 1973 الذي رأى أن النص يتشكل من عدة تتابعات نصية [تناسقات روائية] تتضمن الواحدة منها ثلاث مراحل هي:

- الاحتمال أو توقع الحدوث [eventualite].
- مسار الحدث [passage a l`acte/ non passage a l` acte].
- الإنجاز/ الإتمام [achevement/ inachevement].

فأعطى الأولوية بنظرته هذه إلى تصوير حدث [فعل] من حيث رسمه أو التخطيط له، ثم تنفيذه بغية الوصول إلى نتائج محددة، واحتلت الأدوار الروائية [roles narratifs] لديه أهمية كبيرة، دفعته إلى التمييز

بين [القائم بالفعل Agenten] و[ما وقع عليه الفعل patienten] اللذين يلحق بهما [الحدث Handlung]، ودفعته إلى التحدث أحياناً عن الفاعل [Subjekt] والمفعول [Objekt] والفعل [praediket] بوصفها مصطلحات قد تفهم فهماً مجازياً.

هذا بشأن الحدث الواحد، وأما بخصوص الربط بين الأحداث، فقد وضع خيارات متعددة لتنفيذه فوجد أنه يتم بعدة وسائل:

- بالترتيب التاريخي [أو التتابع الزمني chronologisch].
- وبالتعليل [Kausal].
- أو بالتضمين [implikativ] فيتكون النص بذلك من بنية تراتبية متدرجة [hierarchische] من هذه التتابعات.

لم يسلم مذهب بريموند من الانتقاد، بل واجهته انتقادات كثيرة من أبرزها أخذهم عليه توجهه الكبير إلى الحدث، فإذا كانت وحدات النص فيه تشكل أحداثاً، وتعد كذلك، فإن تطبيق هذا النموذج سيظل مقتصراً على نصوص محددة جداً، توصف بنيتها بأنها بنية حدثية، فضلاً عن أن تطبيقه سيقتصر أحياناً على نصوص قصصية فقط على الرغم أن النموذج النصي العام يجب أن يكون قابلاً للتطبيق على نصوص قصصية ونصوص أخرى من نماذج أخرى.

ولعل أهم الانتقادات التي ظهرت على ساحة هذا النموذج أخذ كل من Scheerers وWinkler[17] على بريموند افتراضه وجود أفعال محددة تشتمل أفعالاً أخرى اشتمالاً منطقياً، فرأيا أنه ليس من الضروري أن يشتمل فعل فعلاً آخر كذلك، وأنه من الممكن جداً إقامة مثل هذه العلاقة بين جملتين خبريتين الهدف منهما نقل الأحداث.

ولهذا فقد رأى [Zimmermann] أنه كان من الأولى أن يميز

وبوضوح تام بين الوحدات الدلالية في النص ووظيفتها الاتصالية فيه وبين ربط هذه الوحدات فيما بينها[18].

ولم يكتف [Zimmermann] بهذه الملاحظة، بل إنه علّق على هذه الأفكار مرتئياً وجوب مرور فهم بنية أي نص عبر العلاقات التي بين مكوناته، ولاحظ أن أي نظرية متكاملة عن النص يجب أن تعد العلاقات التي بين عوامل النص أو مكوناته جزءاً أساسياً منها[19].

وعلى الرغم من هذا الانتقاد الذي يمثل وجهات نظر قد تتباين وقد تلتقي، فثمة أمور بارزة تسجل لـ [بريموند] في مذهبه وهي:

- تأكيد البنية التراتبية للنص.
- وتأكيد العلاقات الترابطية بين الوحدات النصية.

2 - **النموذج الثاني** ويمثله [فان دايجك][20] الذي دعا إلى ضرورة وجود نظرية نص تخص القصة، وتتأسس على النحو التوليدي، ودعوته هذه تطلبت منه التوقف أمام مفهوم البنية الموسعة [Makrostruktur] والبناء عليه، وأوصلته في النهاية إلى أن كل نص من النصوص، ومهما كان نوعه يشتمل على بنية موسعة؛ لأنه يتضمن بنية دلالية عميقة:

- تشكل البنية الدلالية العامة للنص من ناحية أولى.
- ولا تسوَّى بالبنية العميقة للجمل من ناحية ثانية.

وفي هذا المجال لابد من الإشارة إلى أن دايجك كان قد تبنى في أعماله السابقة موقفاً آخر حين رأى أن بنية الجملة وبنية النص بنيتان متماثلتان شكلياً [isomrph]، وموقفه هذا هو الذي دفعه إلى جعل «الحجة/ الموضوع Argument» و«المحمول Rhema» و«الرابط Konnektor» من مكونات النص وأسسه «Textkategorie» ملحقاً بها

مؤهل النص «Textqualifikator» الذي يصور الوظائف الإنجازية في النص، ويعكس التحويلات الواسعة «Makrotransformationen» التي تتم فيه، ونظراً لافتراض هذا النموذج كون الجملة الخيرية هي الوحدة الصغرى في النص وعدم تقديمه أي تفسير عن الوظيفة الاتصالية فيه، يصبح المؤهل النصي هو الوحيد الذي يطالب بإظهار هذه الوظيفة.

وهذا الوضع هو الذي جعل «دايجك» يغير نظرته، وينطلق في أعماله الجديدة (1974) من نموذج الحدث «Handlungsmodell» الذي قرّبه من بريموند، ورأى فيه أن العناصر الرئيسية الثلاثة التي تتكون منها القصة أو أي قصة أو حكاية عموماً هي:

1 - العرض [Exposition].

2 - التعقيد [Komplikation].

3 - الحل [Ausloesung].

وهذه العناصر تجعل المسألة عنده مرتبطة كل الارتباط بـ «بنية تراتبية» تتلخص في الأجزاء الثلاثة التي أشار إليها، إلا أن اللافت عنده هو تعميقه لمفهوم «البنية الموسّعة» التي يتحدث عنها حين يرى أن «المستويين الإضافيين الدلالي والتداولي (النفعي) هما أصل لابد منه لكل نحوٍ يعنى بالجملة»[21].

وفي الوقت الذي يجد فيه أن البنية الدلالية الكلية الموسعة التي تُنقل عبر «جمل إخبارية «Propositionen» هي «موضوع النص Thema» - يؤكد أن فرز المهم في النص يحتاج إلى معلومات معرفية ضرورية للقيام بهذه المهمة ومنها:

- القواعد الكلية [Makroregeln].

- وقواعد الحذف [Tilgunen].

- وقواعد التعميم [Generalisierungsregeln].

- وقواعد البناء [Konstruktionsregeln].

ولم يكتف بتأكيد المستوى الدلالي وحسب، بل لاحظ وجود بنى كلية على المستوى النفعي أيضاً؛ لأن بنية فعل الكلام «Makrosprechakt» الكلية تعرضها سلسلة «Sequenz» محددة من أفعال الكلام، كما وأشار إلى ما بين كل من البنية **الدلالية الكلية والنفعية** من ترابط منظم؛ لأن الأولى تمثل المضمون أو المحتوى الإخباري لفعل الكلام، ويمثل فعل الكلام الكلي الوظيفة النفعية لموضوع النص.

وفي النهاية رأى أنه لا يمكن إرجاع أجرومية النص الذي يتألف من مكون بنيوي كلي إلى أجرومية الجملة، وبهذا التعميق لمفهوم البنية الكلية يكون قد رسم أساساً أو وضع قاعدة لشرح ينصف طبيعة النصوص[22].

3 - **والنموذج الثالث**: وهو النموذج المؤسس على الوظيفة الاتصالية للنصوص؛ هذه الوظيفة التي حظيت بقسط كبير من اهتمامات العالم آيزينبرغ[23] الذي درسها وحللها على نحو لافت مركزاً على إمكانية إسناد ثماني سمات [Merkmale] أساسية إلى النص، أوجزها فيما يلي:

أ - المشروعية الاجتماعية [gesellschaftliche Legimitaet]: وفيها يعد النص تعبيراً عن الحدث الاجتماعي المسؤول الذي يكتسب مشروعيته من الاستناد إلى قيود اجتماعية ومعايير خاصة.

ب - الوظيفة الاتصالية [Kommunikative Funktionalitaet] وفيها يعد النص وحدة ينتظم فيها الاتصال اللغوي.

ج - الدلالية [semanticity] وفيها يعد النص وحدة لغوية تعكس الحيثيات وحالاتها وما بينها من علاقات داخلية ناظمة على اختلاف أنواعها.

د - العائدية الموقفية «الانسحاب الموقفي» [Situatinsbezogenheit] وذلك يعد النص صورة تكشف عن السمات والخصائص التي تميز الموقف الاتصالي.

هـ - القصدية [Intentionalitaet] وذلك باعتبار النص صورة من صور تحقيق الإخبار والتأثير بوصفهما من الغايات التي يرمي إليها.

و - الصحة/ السلامة [Wohlgeformtheit] التي يبدو فيها النص تعاقباً متتالياً متماسكاً من الوحدات اللغوية المترابطة تتابعياً وفق أسس محددة.

ز - البناء السليم والمنظم [Wohlkomponiertheit] الذي يعد فيه النص سلسلة من الوحدات اللغوية التي تنتقي وتنظم وفق مخطط تنظيمي محدد وتتابع منظم حسب أسس محددة.

ح - النحوية [Grammatikalitaet] التي ينظر فيها إلي النص بوصفه تتابعاً لغوياً قد بني وفق قواعد نحوية يعرفها النظام الذي جاء فيه النص.

وانطلاقاً من هذه الخصائص التي ترتبط بالنص من حيث البناء والوظيفة والنحوية... يلاحظ أن النظرية اللسانية يجب أن تشتمل علي نظريات فرعية كثيرة منها:

1 - نظرية البناء التتابعي للنص وذلك لتقديم شروح وتفسيرات عن الاستحسان التتابعي أو السلامة اللغوية.

2 - نظرية بناء النص أو تركيبه [Theorie der textkomposition] وذلك لشرح سلامة التنظيم والبناء.

3 - نظرية نحوية [Grammatiktheorie] لشرح نحوية النص.

وهنا يرى «آيزينبرغ» أن النظرية النحوية هي من أنسب هذه النظريات لتحديد مناحي الترابط بين النظريات الأخرى، هذه المناحي التي

تميزها الوظيفة الاتصالية، ولهذا يعرَّف النص بوصفه سلسلة من الجمل أو «سلسلة من الأفعال المنسقة diktive في فعل تواصلي شامل komplex»[24].

وعليه فللجملة في النص وظيفة اتصالية «فتتضمن كل الخصائص الاتصالية التي تتعلق بالجملة من حيث منطقيتها وتماسكها وانسجامها الداخلي ويتميز بها بناء النص ولا ترجع في حقيقتها إلى البنية الدلالية والمعجمية والنحوية والصوتية والصرفية»[25]، والوظيفة الاتصالية هذه قد تكون ثنائية البعد، وثنائيتها تتطلب اشتمالها على ثلاثة عناصر أساسية هي:

أ - الأغراض أو الأهداف التي يرمي إليها الاتصال.

ب - الأخبار أو المعلومات أو المطالب أو ما يتوقعه المتكلم بناء على السياق اللغوي.

ج - الظروف الموقفية/ المقامات التي يكون فيها المتكلم.

وذلك لما لتلك العناصر من أهمية حقيقية في توليد بنى خاصة ومميزة تسمى ببنية المقصد [Intentionsstruktur] وبنية الإحالة [Verweisstruktur]....، التي يفتقر شرحها إلى متغيرات [Variablen] محددة نذكر منها:

- متغيرات المضمون [Inhaltsvarialen].
- متغيرات الإحالة [Vereisvariablen].
- متغيرات الأفعال [الأحداث] المنسقة والمنظمة.
- الأخبار الاتصالية [Kommunikative Praedikate].
- علاقات الارتباط الاتصالية التي من طبيعة [س سبَّب ص].

- أدوات الربط اللغوية التي من قبيل [إذ، و، فـ،...].
- الأخبار العملية [operationelle] التي تكشف عن عمليات ذهنية ومعرفية محددة من مثل [ساوى بين/ س/ - و -/ص/].

وتساعد هذه المتغيرات على تحديد وظيفة النحو بما يلي:

«فأي نوع من أنواع النحو يتولى وصف خُمس الصيغة (خ، هـ، ظ، م، ب.س) بحيث تكون:

خ - --- بنية إخبارية [أي المحتوى الإخباري].

هـ - --- بنية الهدف التي تتضمن بنية إخبارية.

ظ - --- بنية ظرفية.

م - --- بنية مرجعية [الإحالة].

ب.س - --- بنية سطحية [أي بنية نحوية سطحية يمكن أن تصوّر على بنية صوتية [Laustruktur]»[26].

فالاتجاه الذي تمثّله آيزينبرغ هنا جدير بالدراسة والتأمل؛ لأنه أخذ الوظيفة التواصلية للنص بالحسبان، فعدَّ النص بكامله وحدة تواصلية تتكون من وحدات أصغر، لكل منها وظيفة محددة في إطار الوظيفة الكلية للنص؛ ولأنه وسَّع مفهوم النحو مقابل النحو الذي تعرفه اللسانيات النظامية على الرغم من أن هذا التوسيع لم يقدم أي تفسير عن الآلية التي يجب أن تثبت فيها القواعد الكثيرة في نحو موسع من هذا القبيل، وعلى الرغم من أنه لم يشرح الحالة التي تأخذها المتغيرات المتنوعة في البنيات اللغوية المتعددة.

4 - **والنموذج الرابع** وهو نموذج النص الذي اقترحه كل من «غوليش» و«رابيليه»[27] ورأيا فيه أن لكل **نص بنية كلية** هو البنية السطحية

أو الشكل الظاهري للنص، وأن في النص نوعين من العلامات، يؤخذ بهما بوصفهما علامات وخصائص لتقسيم النص:

- علامات ترجع إلى عامل النظام اللغوي وتسمى بـ «علامات النص من الداخل Texintern»[28].
- وعلامات تستند إلى العوامل: «متكلم» و«مستمع» و«الموقف الاتصالي» و«ميدان الموضوعات والمضامين»، وتسمى بـ «علامات النص من الخارج Texexten» لوجود ما يناظرها خارج النص فضلاً عن كونها تتقدم على سمات النص الداخلية.

والنص في حقيقته يتكون من مستويات متعددة، تلاحظ جلية لدى التدقيق في مكوناته، فقد يكون مباشراً بين المرسل والمتكلم، وهذا هو المستوى الأول فيه، وقد يكون متضمناً في نص جديد يرسله المستمع الأول إلى متلق جديد، فيمثل النص الموجود في الرسالة الجديدة المستوى الثاني.

فأيُّ نص على المستوى الأول والثاني أو على أي مستوى آخر - يُحَدَّد وفق علامات تقسيم - فوق تواصلية محددة - قد تطبَّق على المستوى الأول حين يكون كل من المتكلم والسامع موجودين في وقت واحد، ولا يجوز إطلاقاً أن تطبق على المستوى الثاني وعلي المستويات الأخرى للنص، ولهذه العلامات - فوق التواصلية - وضع اتصالي يمكن عدُّه نظيراً للنص من الخارج.

فكل نص لغوي يقبل الاستمرار - وفي نطاق محدد منه - في تقسيمه إلى مقاطع مترابطة ترابطاً تراتبياً ومحددة بعلامات تقسيم أخرى يمكن أن يميز فيه بين مقاطع نصية من درجات متعددة.

واستناداً إلى أسطورة «J. Thurber» [The lover and his lass الحبيب وفتاته] يتضح لغوليش ورابيله (1977 ب) كيف أن الاستدلال

على المستوي الخارجي [Metaebene] يمكّن من قسم هذه الأسطورة إلى جزأين نصيين من الدرجة الأولى هما: رواية الأسطورة ومغزاها، وكيف أن فقراتها تقبل الاستمرار في التقسيم بناء على عاملين أساسيين هما:

- الظروف الزمانية والمكانية.
- والتغيير في حالة الأبطال (القائمين بالأحداث).

والمقاطع التي يتوصل إليها استناداً لتلك العوامل لا تتحدد ولا تتميز إلا بواسطة علامات تقسيم خارجة عن النص كتحددها مثلاً:

- عن طريق الاستبدال بالضمائر [الإضمار].
- أو عن طريق الروابط [Konjunktionen].

وأما تحديد البنية الكبرى للنص، وتميز عائدية الجنس النصي إلي النص، فمن شأن علامات التقسيم ذات الدرجة الدنيا التي لها ما يشبهها خارج النص.

والنموذج الذي صوّره [غوليش] و[رابيله] هنا من خلال الوصف والتحليل يشكل في حد ذاته محاولة جادة لوضع أسس نظرية عامة عن النص؛ لأنه نموذج يؤكد الوحدة الاتصالية أو البنية الكلية للنص، ولأن الفيصل فيه هو:

- تمييز مستويات النص المختلفة بعلامات اتصالية متفق عليها.
- وافتراض كون النصوص تنقسم تراتبياً إلى مقاطع [فقرات] اعتماداً على علامات تقسيم لغوية.

والملاحظ هنا هو أن الربط الثابت بين البنيتين اللغوية والاتصالية الذي يعبر عنه بعلامات تقسيم نصية داخلية أو خارجية يبين «مدى إمكانية» تأويل النص تأويلاً اتصالياً صحيحاً، إلا أن ما يؤخذ على هذا

النموذج هو عدم فصله الواضح بين البنيتين الاتصالية والدلالية، الأمر الذي ترتب عليه غموض في وضع علامات التقسيم.

5 - **والنموذج الخامس** هو نموذج **البنية الدلالية للنص** الذي نادى به [Agricola] عام 1977 منطلقاً فيه من فكرة تكوّن النص؛ أي نص من «عدد محدود ومنظم من الوحدات النصية المتكاملة دلالياً والتي تأتي على شكل جمل وأشباه جمل»[29].

ومضمون النص في هذا النموذج هو خلاصة توسيع جوهر الموضوع، ونتيجة مؤكدة لجمع الوحدات النصية بوساطة سلسلة من الدلالات المتكررة وبوساطة إجراءات منطقية تتم عن طريق المعلومات والأخبار التي تتضمنها الوحدات النصية، ويرى [شيكر] أن إمكانية إرجاع نصين إلى موضوع أساسي واحد معناه إمكانية اعتبارهما بديلين أو وجهين لعملة واحدة، تأخذ العلاقة بينهما أشكالاً مختلفة فتكون:

- علاقة توسيع [Expanasin/ Erweiterung] توصل إلى نص موسع [exposé text] ونص كامل [volltext].
- أو علاقة اختصار أو اختزال [reduktion] أو علاقة تركيز وتكثيف [Kondensation] تؤدي إلى نص موجز ومختزل[30].

وعلى الرغم من أهمية الإشارة إلى تلك العلاقة يبقى في النص شيء مهم لابد من أخذه في الحسبان ألا وهو أطراف الاتصال الذين يُنتج النصُّ من أجلهم، كما يجب الانتباه إلى أمر آخر لافت في هذا النموذج أيضاً هو تكوّن جوهر الموضوع من بنية تتألف من البنيات الأولية التي يشكل كل منها خلاصة شاملة لأخبار محددة في حال ثبات النص وتثبيته في حالته النهائية، وبعبارة أخرى يمثل لب النص في هذا النموذج مجموعة من التراكيب اللغوية التي تحمل أخباراً محددة جمعت في حقل موضوع واحد شامل يطلق عليه البنية الدلالية الكلية للنص.

وأخيراً لابد من الإشارة إلى وجود جملة من الملاحظات التي تؤخذ على هذا النموذج، نكتفي بذكر الأهم منها، وهي:

- حاجته إلى مثال توضيحي يصوره ويحلله.
- حاجة الروابط [Connectors] التي أثبتها وأكدها **أغريكولا** إلى دراسة كاملة.
- بقاء العلاقة بين البنية الاتصالية والبنية الدلالية غامضة.

رابعاً- نموذج النص المنظم تواصلياً مشروحاً ببعض التحاليل النصية:

استناداً إلى ثلاثة نصوص مختلفة من فنون مختلفة (قصة - رسالتان تجاريتان - حديث يومي) سيعرض كتاب كل من «كوخ» و«روزينغرين» و«شونبلوم» مع ملاحظة أن هذا الكتاب قد أخذ النماذج الأخرى المقترحة في الحسبان[31]، وأشار إلى أنه لا يطمح إلى الكمال؛ لأن هدفه الأول هو كشف الآلية التي يتم فيها ترابط البنية الأدائية والبنية المضمونية في نص ما، وإبراز الطريقة التي يتم فيها تحقيق هذا الترابط لغوياً.

فالنص أي نص هو في الحقيقة وحدة إنجازية [Illokutive] ووحدة مضمونية تحدد بعلامات تنظيمية سياقية [Textextern][32]، وهذا ما يدعو إلى الانطلاق من حقيقة كون البنية الإنجازية هي التي تسود البنية الموضوعية، ومن حقيقة كون النص الذي يتحدد على هذا النحو قد يتألف من وحدة نصية واحدة أو من عدة وحدات نصية أدائية، تنقسم بدورها إلى وحدات نصية أصغر، وبهذا فإن كل وحدة نصية هي نص في نص، وفي حال عدم إمكانية الاستمرار في تقسيمها إلي وحدات نصية أخرى - تتكون الوحدة النصية إما من فعل لغوي واحد كالرجاء أو النصح أو

الاقتراح، أو من عدة أفعال لغوية تشكل جميعها بنية تراتبية من الأفعال اللغوية التي تترابط وظيفياً.

- والفعل اللغوي في حقيقته يتألف من دلالة إنجازية ومحتوى خبري، ويتحقق هذا الفعل بوساطة النظام اللغوي الخاص.
- والدلالة الإنجازية هي التي تقرر الأفعال اللغوية والوحدات النصية على حد سواء.
- والقول أو الكلام المتجانس [homogen] أدائياً هو فعل لغوي دائماً.
- والنص المتجانس أدائياً ولا يظهر تبدلاً في الأفعال اللغوية هو وحدة نصية دائماً.
- والنص المتكون من عدة أفعال لغوية مترابطة وظيفياً وتراتبياً هو وحدة نصية.

وأما إذا كان الأمر على غير ما هو مصور، وكان النص مؤلفاً من عدة أفعال لغوية متغيرة، فإن النص يظهر على نحو يتضمَّن فيه وحداتٍ لغويةً كثيرةً على عدد من الأفعال اللغوية؛ وهذا ما يجعل الفعل اللغوي يتحدد من داخل النص، ففي الوقت الذي يمكن فيه لعدة جمل أن تشكل فعلاً لغوياً واحداً، يمكن للجملة الواحدة أن تؤدي أكثر من فعل لغوي وذلك حين يلاحظ أن المركب الاسمي مثلاً بوصفه جزءاً منها يرتبط بالجزء الآخر منها ويسوغه.

وبناء على أهمية الفعل اللغوي في قسم النصوص طبيعي جداً أن يعد التنظيم المتماسك للأفعال اللغوية شرطاً بل قل أساساً لقيام نظرية نص متماسك، فعلى الرغم من عدم وجود ما يدعو إلى الدخول في تفاصيل الجهود المتشعبة التي بذلت، ورمت إلى رسم تلك التنظيمات والتصنيفات في هذا المجال[33]، لابد من تأكيد ضرورة استناد هذا

التصنيف إلى أسس متميزة ومسوغة نظرياً لعدم إمكانية الاعتماد على الصيغة اللغوية للتعبير.

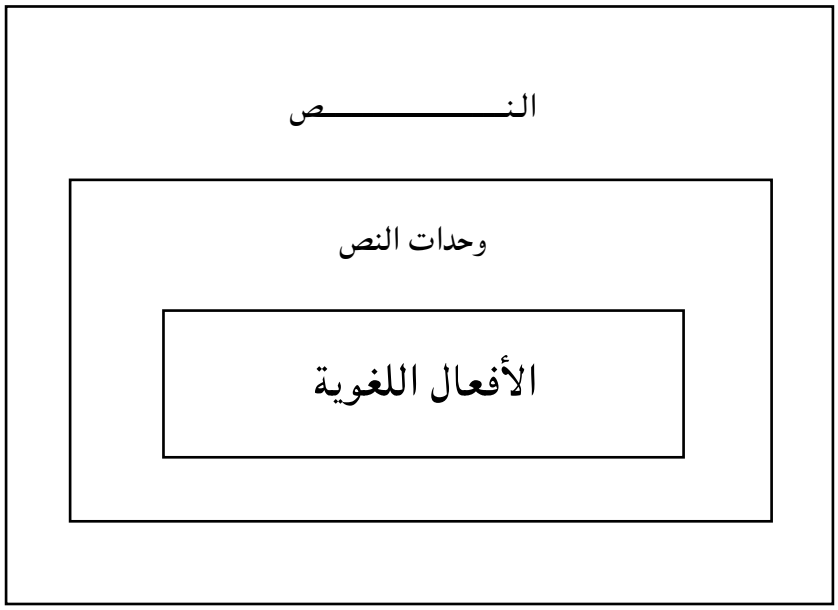
ومما ينبغي الإشارة إليه هنا أن [روزنغرين] قد لاحظ أن الارتباط الوظيفي بين الأفعال اللغوية ناشئ من كون بعض الأفعال اللغوية **تكمل** أفعالاً أخرى أو **تعللها**؛ لأن الأمر في هذه الأفعال مرتبط كل الارتباط بما بينها من العلاقات التي بينها، وغير متربط بالعلاقات التي بين المحتويات الإخبارية.

والوحدة النصية التي فيها هذا الشكل من البناء المتدرج تتضمن فعلاً لغوياً واحداً سائداً علي الأقل؛ إنها تتضمن فعلاً لغوياً يحدد الوظيفة الإنجازية للوحدة النصية كاملة كالرجاء مثلاً، أما الأفعال اللغوية الباقية في النص مكملة كانت أو تابعة، فلها وظيفة التبعية للرجاء، وإلي جانب الأفعال اللغوية التي تترابط وظيفياً ثمة أفعال لغوية أخرى تستند من الناحية الوظيفية إلى التشابه في وضعي كل من المرسل والمتلقي من حيث استعدادهما للتفاهم أو التواصل والرغبة فيه[34].

وبناء على هذا الشكل المرسوم تعطى الأولوية للقصد الأدائي للمرسل عبر موضوع النص، فيصير النص بذلك مبنياً منذ البداية على أساس أدائي يحل مشكلتين أوليتين هما:

- مشكلة تحديد الفعل اللغوي في النص.
- ومشكلة تحديد العلاقة التي بين الجملة والفعل اللغوي.

وهذا يعني أن مفهوم الفعل اللغوي يجب أن يحدد باستمرار اعتماداً على أساس نصي؛ لأن الأفعال اللغوية ليست أنواعاً أو أصنافاً في النظام اللغوي [كالاسم والفعل والحرف والصفة والظرف]؛ ولأن الجمل هي التي يجب أن تحقق الأفعال اللغوية، وهذه الصورة الهيكلية المتكونة نظرياً عن النص يمكن أن تأخذ الشكل الآتي:



فإلى جانب البنية الأدائية في النص هناك بنية موضوعية متعلقة بالمحتوى؛ بنية يجب على الجمل الإخبارية في النص أن تؤديها؛ لأن النصوص قد تتكون من حيث المضمون من عدة «فقرات/ مقاطع نصوص Textteilen» تقدم كل واحدة منها جوهراً خبرياً يخص فكرة محددة.

ولهذا فإن إجراء أي تقسيم من هذا القبيل على البنية الأدائية للنص يقتضي الاعتماد على مستندات خارجية لها علاقة بالنص كالمكان - والزمان - والبطل أو محرك الأحداث، هذا وكثيراً ما تكون المقاطع مرتبطة بالوحدات النصية، غير أن ما يلاحظ عملياً هو تداخل الفقرات ووحدات النص، وكون الوحدة النصية التي لا تقبل الاستمرار في التقسيم إلى وحدات نصية أصغر - مكوَّنة من عدة فقرات [نصوص جزئية].

هذا من الناحية البنائية الشكلية، أما بنية المضمون في النص، فيرى [شيكر] أنها مكوَّنة مما بين الجمل الإخبارية من علاقات دلالية ومنطقية من ناحية، ومما بين عوامل الحقل الدلالي النصي «Textisitopie» من صلات مرجعية من ناحية أخرى[35].

وبما أن القضية هنا غير متعلقة بمجرد جمع محتويين خبريين كما يرى [لانغ][36] وحسب، بل متعلقة بتنظيم إدخالهما في «النظام المعرفي القائم»[37]، فلابد من الإشارة إلى ما بين الجمل الإخبارية من علاقات تعتبر ملاحق تابعة للمحتويات الإخبارية، وعلى الرغم من كون عدد هذه العلاقات ونوعها غير ثابتين أبداً، إلا أننا نود هنا منذ البداية الانطلاق من افتراض كون المسألة خاصة بعدد محدود جداً منها، ولهذا فإن من أبرز العلاقات التي يجب أن تراعى هنا ما يلي:

- التوافق الزمني/ أو التزامن [Gleichzeitigkeit].
- التتابع الزمني/ أي أن الجملة التابعة تأتي زمنياً بعد زمن الفعل في الجملة الأولى [Nachzeitigkeit].
- عطف الوصل [Koordination].
- التضمين [Implikation].

ويؤكد كل من [تسيمَّرمان] و[سيغورد] ارتباط المسألة بعلاقات أخرى غير ذلك هي العلاقة السببية [kausale Relation] التي تفسر ما بين حالتين أو وضعين من علاقة تأثر سببية، ويريان أن هذا التفسير لا يمكن أن يتحقق ما لم يكن هناك نوع من التعاقب أو الترتيب الزمني للأمور، أي أن الأساس هو الترتيب الزمني لما هو معروض، أما العلاقة السببية ففرعية[38].

ولا يقف الأمر عند حد عرض العلاقات وتفسيرها، بل إن[تسيمَّرمان] رأى من ناحية أخرى أن التعبير لغوياً عن الحقول الدلالية في النص أو عما فيه من دوائر دلالية يتم عبر سلسلة كبيرة ومتنوعة من الرموز وأن الربط بين الموضوعات المتماثلة تابع لطبيعة العلاقات القائمة بينها، وبناء على هذا فقد وجد أن الربط بين أجزاء النص لا يكون هو العنصر المكون للنص إلا عندما يكون هذا الربط في إطار الترابط العلائقي(39).

ومن المفيد أن يشار هنا إلى أن قضية العلاقات الداخلية في النص من حيث ترابط مكوناتها قد شهدت مواقف ووجهات نظر كثيرة نذكر منها على سبيل التوضيح لا الحصر:

- موقف دانيش الذي اعتمد فيه علي مفهوم التصعيد الموضوعي [أثر ما يسمى بالاتباع والاضطراد](40).
- وموقف Viehweg الذي حلَّل بنية المركبات الاسمية(41).
- وموقف Harweg الذي طور مفهوم الاستبدال الجواري.
- ومواقف أخرى كثيرة لا مجال هنا لذكرها.

وبالإضافة إلى **العلاقات المنطقية، والحقل الدلالي في النص** أشار كل من [بريموند] و[كوخ] إلى وجود عامل آخر له أهمية مميزة في تكوين النص هو [**حيازة المتممات** Aktantenbesetzung] من حيث حاجة بعض العناصر اللغوية الداخلة في البناء اللغوي إلى متممات تؤدي أدواراً تعبيرية محددة في فعل الاتصال(42).

خامساً – نماذج نصية محللة وفق نظرية النص:

بعد هذا العرض النظري لبعض المواقف والآراء التي تناولت النص

من الداخل، وراعت الظروف الخارجية المحيطة بمنتجه، سنعرض فيما يلي مثالاً على تحليل أربعة نصوص في ضوء أسس النموذج المقترح، بادئين بحكاية أسطورية قد روتها جدة لأحفادها نزولاً عند رغبتهم، والحكاية هذه واحدة من القصص الكثيرة التي وضعها «Woyzeck»، وجاء فيها:

«تعالوا يا صغار، يا بنات، يا جميلات

في قديم الزمان كان هناك طفل ليس له أب أو أم، كلاهما قد ماتا، ولم يبق أحد على الأرض، وكل شيء علي الأرض قد مات، ذهب الطفل يميناً ويساراً وهام على وجهه، وبحث ليل نهار، فلم يجد أحداً، ونظراً لعدم بقاء أحد علي الأرض أراد أن يصعد إلى السماء، فنظر إليه القمر بكل حب، فاتجه إليه، وعندما بلغة كان القمر قطعة خشب نخرة، فاتجه إلى الشمس ولدى وصوله إليها كانت زهرة دوار ذابلة، وعندما جاء إلى النجوم كانت فراشات ذهبية صغيرة مختبئة كما لو كان القاتل الجديد قد حبسها فربطها على الشجرة.

وحين أراد العودة إلى الأرض، كانت الأرض ميناءً مقلوباً، فوجد نفسه وحيداً، وحينذاك قعد ثم صار يبكي ولايزال قاعداً ووحيداً».

فالنص من حيث الموضوع متعلق بحكاية حدث أو فعل، ومن المتوقع أن تكون أحداثها متسلسلة زمنياً كما هي مبينة فيما يلي:

شكل يصور من ص ٢١ بالأصل

فالمتأمل في النص السابق يلاحظ أنه يتكون من عنصرين فنيين أساسيين يعدان من المبادئ الأولية التي يعتمد عليها البناء الداخلي للنص، هما **الحكاية والفعل اللغوي الموحد**، والفعل اللغوي في هذا النص أشير إليه بجملة شاملة [Hypersatz] هي «تعالوا يا أولاد...»، ومقتضى هذا الفعل هو نزول الجدة عند رغبة الصغار وحكاية شيء لهم، وأما الحكاية فيه فتتكون من سلسلة أخبار أو معلومات، ربط التحليل بينها ربطاً نسبياً لتكون بنية الحكاية أكثر وضوحاً وذلك لما لهذا الربط من قيمة أدائية من حيث تقريب الأفكار في ذهن الذين أرسل إليهم الخطاب.

واستناداً إلى التراكيب المعبرة عن الأهداف المتضمنة في الحكاية يقسم نصها إلى ثلاثة نصوص فرعية تعكس التعاقب الزماني والمكاني للأحداث[43]، وأجزاء النص الثلاثة تعتمد على **الأرض فالسماء فالأرض**، وأما ما يرد فيه من إضافات، فهو بمثابة علامات تقسيم يشار بها إلى التبدلات الزمانية والمكانية؛ لأن هذه الزيادات والإضافات خاصة، ويؤتى بها لهدف معين.

وفيما يخص الأخبار أو الموضوعات في النص، فإنها تترابط فيما بينها ترابط عطف أو ترابط تعليل، والحقل الدلالي فيه بسيط جداً، وأما أجزاء النص فمترابطة بذاتها مرجعياً، فضلاً عن كون الطفل هو الذي يقوم بالربط على هذا المستوى.

واللافت هنا هو التصوير المتباين لأفعال الطفل المشروطة حيث لا يعبر عن الحدث (الصعود) ونتيجة (الوصول) إلا لدى زيارته الشمس، والتعبير عن النتيجة يتم في سياق جملة زمانية تشير بداية إلى الجملة الأساسية «كانت الشمس زهرة دوار شمس ذابلة»، كما أن زيارته للقمر والكواكب أخفت الحدث نفسه، ولم يتحقق إلا الوصول بجملة ثانية،

وعندما عاد إلى الأرض لم يعبر عن الحدث ونتيجته على حد سواء، فربطت الحالة مباشرة بجملة الهدف التي تنتقل إليها الجملة الزمانية.

والنص الذي بين أيدينا يمكن أن يعد نسخة من الموضوع الأساسي نفسه إلى جانب النسخ الأخرى، والبنية التعليلية فيه لم يشر إليها إلا مرة واحدة بالأداة «لأن»، في الوقت الذي كثرت فيه الروابط الزمنية، والعاطفة، وكذلك الظروف الزمانية التي تسهم في ترتيب الحدث أو تعاقبه، وأما النحو الذي فيه، فهو صورة عن النحو الذي يستعمله الأطفال حينما يحكون لشخص عما قاموا به، إلا أن اللافت في بنية هذا النص هو أن تعاقب الأحداث فيه مترابط على نحو تعليلي على الرغم من عدم الإشارة إلى التعليل سوى مرة واحدة وبضعف.

إن هذا التحليل الموضوعي المبسط الذي أجري على تلك الأسطورة القصيرة متأسس على كون الوظيفة الأدائية المعتمدة هي الوظيفة الأدائية للحكاية، واعتبار النص بناءً متناسقاً أدائياً، وافتراض أن النصوص يمكن أن تبرز أحياناً بنية تراتبية للأحداث تتضمن البنية الموضوعية.

ومن ناحية أخرى يدلل على كيفية ترابط البنيتين السابقتين/ بنية الحدث وبنية الموضوع/ بتحليل رسالة عمل بسيطة متبادلة بين شركتين:

«المؤسسة ABC

رمزكم رمزنا الهاتف

استناداً إلى الفقرة ما قبل الأخيرة من رسالتكم المؤرخة في 1969/12/15، وبناء على الرسالة التي بين أيديكم، يمكنكم أن تلاحظوا أن كفالة التركيب تغطي الأضرار التي لا نعد أنفسنا مسؤولين عنها.

فوجود كفالة تركيب يعطيكم مزايا جوهرية من غير أن تكونوا مستعدين للمساهمة في هذه التكاليف، ورجاؤنا نكرره مرة أخرى، لتعيدوا النظر في قضية المساهمة في التكاليف.

مع تحيات المحبة

المرفقات..... »

إذا تركنا البنية الأدائية للنص السابق جانباً ولو إلى حين، فإن ما فيه من أخبار يوصلنا إلي البنية الموضوعية الآتية:

تغطية مسببات الأضرار = مزايا للمستقبل	← تضمين	المساهمة في التكاليف

هذا الوضع التضمني يقع بين يدي المرسل، ويشكل البنية التعليلية للنص، على الرغم مع أن النص لم يُبنَ في الأساس أدائياً ليكون تعليلاً، إنما بني وظيفياً ليوجه الرجاء إلى المستقبل، ليفكر في أمر عدم رغبته في المساهمة في التأمين.

وبما أن غاية المرسل من رسالته هي إجراء تغيير أو تعديل فيما قد بعثه من قبل، فقد جدد رجاؤه مسوغاً إياه بحقيقة، والرسالة هذه ببنيتيها الأدائية والموضوعية يمكن أن تعرض على النحو التالي:

شكل يصور من ص ٢٤ بالأصل

فوضع المرسل/ المستقبل هو الذي يحدد الإطار التواصلي، والخطاب والتحية هما اللذان يميزان النص تواصلياً مقابل النصوص الأخرى، وصيغة «بخصوص» تعكس جوهر الموضوع وأساسه، وبين التركيبين علاقة ترابط طبيعية، مادامت البنية الأدائية تستلزم البنية الموضوعية وتشترطها، ومادامت البنية الموضوعية تتضمن البنية الأدائية وتصير بها جزءاً من فعل الاتصال.

وهكذا يتحول النص وبكل وضوح إلى فعل رجاء استناداً إلى العلاقات الوظيفية الملحوظة بين الإفادة والرجاء، وأما لب الموضوع فيشار إليه بصيغة «بخصوص»، واللافت هنا أنه لم يتم الرجاء المباشر للمساهمة في التكاليف، بل كان الرجاء لمراجعة مسألة المساهمة في التكاليف، وهذا الرجاء بالمساهمة يستخلص من الموقف غير اللغوي (الخارجي) الذي وجد فيه رجاء سابق لم يؤخذ به. فالموقف هنا كما هو واضح يسود الهدف، والبنية الموضوعية لفعل الاتصال هي هدف المرسل.

«المصنع ABC مدينة: A رمزكم: إخطاركم: رمزنا: التاريخ 1970/12/1.

نُرسل إليكم تصميم الورشة 9 وك 1/5588+2 كمرفقة محررة في خمس نسخ

نرجو إجراء الاختبار الأول لهذا التصميم حسب اللوائح السويدية الخاصة بالأوعية – A

الأوعية A تنتج في المصنع p في مدينة – L (في ألمانيا) وتسلم بوساطة BIV في ألمانيا، ونموذجا الأوعية A تناسب المصنع V في مدينة S وتناسب المعمل I وتصدير الأوعية ينبغي أن يتم في 1970/4/15.

ونظراً لقصر وقت التصدير نرجو إخبارنا عن الموعد الذي نحصل فيه على التصاميم بعد فحصها، هذا وتقبلوا خالص تحياتنا وخالص شكرنا لكم على جهودكم.

المصنع ZYX»

الرسالة السابقة نص معقد، تأخذ بنيته الموضوعية والأدائية الشكل الآتي:

شكل يصور من ص ٢٥ بالأصل

فالنص السابق عموماً يتكون من أربعة عناصر هي: [إفادة + رجاءان + شكر] ويتكون من حيث المضمون من مقطعين نصيين هما:

- مقطع، موضوعه هو: العبوات، إنجازها، استلامها، تحديدها، تصديرها، والقوانين السويدية التي تنطبق عليها.
- مقطع آخر موضوعه الأساسي هو: التصميم، إرساله، الفحص الأولي له.. ومن المقطع أيضاً الشكر علي الجهود المبذولة، أي على الاختبار المتسامح فيه، وتحديد الموعد.

والدوال التي تشير إلى الحدث [Handlungstraeger] بالأوعية والتصميم هي التي تحدد موضوع كل مقطع منذ البداية، والبنية المقطعية في كل مقطع بسيطة؛ لأن اللوائح تُحدَّد مع تحديد الأوعية، فتتضمن الاختبار، والاختبار يتضمن بدوره الإرسال.

واللافت في النص هو العلاقة بين البنية الأدائية والبنية الموضوعية، وإمكانية الإفادة منذ البداية من اللوائح التي لا تظهر إلا بوصفها عنصراً شكلياً في الرجاء ولا تؤدى في جملة مستقلة بحيث تؤدي وتحقق بذاتها مستقلة دون الارتباط بغيرها.

فالمقطع الأول يظهر على شكل إفادات تسوِّغ الرجاء أحياناً، وأما المقطع الثاني فإنه يتحقق بأنواع الرجاء التي تفصل من بعضها بوصفها فعلين لغويين مستقلين وذلك عن طريق الإفادات، والتي يمكنها أن تأتي بذاتها رجاءً مقروناً بمضمونين إخباريين.

والرجاء بأنواعه يسود عنصري النص 1 و3 عن طريق العلاقات الوظيفية القائمة بين الإفادات وتلك الأنواع من الرجاء، أما العنصران المتبقيان فلا يشكلان - إن صح التعبير - سوى المجال الذي يدخل فيه الرجاءان، وهذا لا يتضح باستقلاليتهما موضوعياً بل بعائديتهما إلى المقطع الثاني.

فالنص أدائياً يتكون بالطبع من أربعة عناصر نصية ليس بينها أي علاقة وظيفية، مع ملاحظة أن الشكر يمكن أن يكون تأكيداً للتعاون، ومرتبطاً وظيفياً بتوافق حالتي المرسل والمتلقي.

والرسالة بوصفها نصاً تشكل وحدة نصية تأخذ شكل الحوار الكتابي الذي جرى بين مراسلين، فتقترب بهذا الطابع الحواري من المحادثة، وتختلف من الحكاية،، وبالمقابل وكما يرى [Nijmegen] و[Schwitalla] تتميز المحادثة من التراسل بالقرب الزماني والمكاني للمتحادثين بحيث يتأثر المتكلم في بناء تعبيره بإشارات معينة من السامع(44).

وللوصول إلى وصف مفصل للمحادثة ينصح بالعودة إلى الأسس التي رسمها [Henne] و[Rhebock]، ويكتفى هنا بتناول الخصائص اللازمة لتنظيم المحادثة في نظرية عامة للنص، فالمحادثة في حقيقتها وبناء على [هينيه] و[ريبوك] تتميز بالتفاعل بين المتكلم والمستمع(45) من حيث تبادل الأدوار بينهما، وما يقوله المستمع عندما يأتي دوره يسمى خطوة في المحادثة أو دوراً(46)، والدور في المحادثة هو في الأساس كلٌّ جزء منها لا يتغير فيه المتحدثان، ولهذا تقارن المحادثة وفي مقامات مماثلة بالرسالة التي يتحاور فيها اثنان كتابياً فيعد النص المكتوب والمتبادل بينهما وحدة نصية.

فالمحادثات تقسم بداية إلى أدوار [أو مقاطع/ خطوات المحادثة]، ويؤكد كل من [Oreström] و[Kneip] أن هذا التقسيم يتطلب التمييز الدقيق بين المتكلم والسامع، ويشترط عدم عد مداخلات المستمع - التي لا ينظر إليها إلا على أنها بيانات وتعليقات مساندة - أدواراً كلامية، ولهذا يجب التمييز بين الدور الكلامي في المحادثة بوصفه فرصة المتكلم

للتعبير وبين البيان والتعليق؛ أي تمييزه من تعابير المستمع التي تدخل في الدور[47].

ويرى كل من [هينيه] و[ريبوك] أن المستمع لا يبقى مستمعاً منذ اللحظة التي يستسلم فيها الكلام، إنما يصبح مرسلاً، ويتحول إلى متكلم، وتصبح ردود أفعاله بيانات وتعليقات، وهذا ما يدعونا إلى ملاحظة أن:

- عدة أدوار في المحادثة تشكل مجموعة مسار المحادثة أو تتابعها[48]، ويتكون الدور من جانبه من فعل لغوي واحد أو من عدة أفعال لغوية، وإلى جانب هذا التصنيف المبدئي للمحادثة يرسم [Sorensens] عام 1978 نظاماً آخر للمحادثة، يميز فيه بين متكلم فاعل ومتكلم منفعل Reaktive[49]، ويعرضه على النحو الآتي:

A - - - - - - - - ◄ B منفعل A ◄———— B فاعل

ينفعل [B] في الحالة الأولى بحديث [A] وفي الحالة الثانية يتولى [B] المبادرة في الحديث وعلى [A] أن ينفعل ثم يرد على [B] وفي الحالتين كلتيهما يتولى [B] دور الكلام.

- كل دور كلامي له خاصة تشبه ما للنصوص شريطة أن يتظمن هذا الدور الكلامي أكثر من خبر [Propostion]، وبين الأدوار الكلامية للمتكلم الفاعل علاقات ارتباطية، وعلاقات وحدة الموضوع أيضاً كتلك التي بين أفعال الكلام في الدور الكلامي الواحد.

والرسم التوضيحي الآتي يصور بنية محادثة بسيطة تاركاً الارتباطات العلائقية والموضوعية جانباً لتسهيل الشرح فقط، والموقف المرسوم نصياً يأخذ الشكل الآتي:

أ - أنا عطشان جداً، كأس من العصير يطفئ ظمئي.

ب - اشرب إذاً واحداً.

أ - صحيح ما تقولين، ولكني لا أجد شيئاً من العصير في الثلاجة، هلا تفضَّلت بإحضاره من مخزن المنزل؟

ب - أنا ؟؟ هل فقدت صوابك؟ وللعلم وبما أننا في هذا الموضوع، كم هو جميل أن أوضح لك بأنني لم أقبل بك زوجاً لأكون خادمة لك..

أ - حسن!! حسن!! لقد فهمت.

تتكون هذه المحادثة كما هو مبين من الرسم والحوار من خمسة أدوار كلامية بني اثنان منهما تراتبياً، فكان [أ] هو المتكلم الفاعل في القسم الأول من المحادثة، وصار [ب] يتولى دور الفاعل في المرحلة ما قبل الأخيرة من الكلام وانتقل [أ] إلى دور المنفعل.

فالمحادثة تبدأ بإفادتين يمكن عدها هنا **تعليلاً** لرجاء غير مصرح به لغوياً، المتكلم [أ] يود دفع [ب] إلى أن يجلب له عصيراً، ولكنه لا ينطق بالرجاء صراحة، والموضوع هنا لا يتعلق برجاء غير مباشر بل بإفادتين يستخلص منهما رغبة المتكلم، وبما أن الأمر عموماً يتعلق بإفادات فبوسع [ب] أن يعدها مجرد إفادات، ويجيب بإفادة، ويعاند بكلمات أخرى.

والدور الكلامي الثاني لـ [أ] يكتسب وظيفة أخرى، وذلك عن طريق رد فعل [ب] وكأنه شكل مع الدور الأول دوراً كلامياً **واحداً**، يشكل هو الآخر نوعاً من التكرار للدور الأول، حيث يحاول [أ] مرة أخرى أن يحث [ب] على القيام بعمل محدد، غير أنه يحثه هذه المرة برجاء مباشر يعلل بإفادة.

وفي هذه النقطة يتضح كيف يتم تنظيم مسار النص أدائياً وموضوعياً عن طريق العلاقة المتبادلة بين الشركاء، فـ [أ] كان بمقدوره في الأصل أن يقول الشيء نفسه من غير رد فعل [ب]، إلا أننا برد فعل [ب] نعد تعابير [أ] شيئاً آخر، كما لو فعلنا هذا في حال افتراض عدم رد [ب].

وفي هذه النقطة يتضح كيف يتم تنظيم مسار النص أدائياً وموضوعياً عن طريق العلاقة المتبادلة بين الشركاء، فـ [أ] كان بمقدوره في الأصل أن يقول الشيء نفسه من غير رد فعل [ب]، إلا أننا برد فعل

[ب] نعد تعابير [أ] شيئاً اخر، كما لو فعلنا هذا في حال افتراض عدم رد [ب].

وأخيراً يمكن القول إن النص السابق يتكون من مقطعين نصيين يظهر فيهما ما يلي:

- الأول منه تسوده الرغبة في الحصول على العصير؛ الرغبة التي تنحصر في الدور الكلامي الفاعل لـ [أ].
- يتأثر [ب] برجاء [أ] وذلك باتخاذ موقف سلبي وتولي زمام المبادرة في آن واحد.
- والموقف بين المقطعين النصيين يأتي إذاً في الوسط؛ في الدور الكلامي الأخير لـ [ب] فتسود مطالبة [ب] هذا المقطع النصي.
- وبين الأخبار المفردة تأتي الصلات المتوقعة في الأصل ألا وهي الصلات الموضوعية التي ترجع إلى موضوع واحد وبها تحضر المحادثة.

وقبل أن نختم البحث يجدر بنا أن نقدم نصاً من التراث العربي لنتعرف بعض أسس نظرية النص فيه عملياً معتمدين في ذلك على ما قد أفيد من النماذج والأنماط التي سبق عرضها من نص أسطورة إلى رسالة فحوار، والنص الذي سنقف عنده مبني فنياً بناءً خاصاً يدركه كل من له صلة بالشعر العربي القديم من قريب أو بعيد، فهو يرجع إلى عصر عرفت فيه الحوليات التي كانت تنظم في حول كامل دليلاً على حرص المرسل الشديد على بناء النص على نحو فيه تهذيب وصقل وانسجام وتناسق وتكامل من الناحية النظرية.

والنابغة الذبياني هو المرسل هنا، فهو يقف مادحاً واصفاً، والمديح كما هو معروف ينصب بالدرجة الأولى على إضفاء الصفات والخصال الحميدة من شجاعة وتضحية ومروءة وإباء بالممدوح أو بمن يخصه.

وما المقطع الشعري الآتي سوى مثال على نموذج نصي يتردد كثيراً في التراث العربي الشعري، فكيف يبدو هذا النص من منظور «نظرية النص الحديثة»؟:

إذا ما غزوا بالجيش حَلَّقَ فوقهم عصائبُ طيرٍ تهتدي بعصائبِ
يصاحِبْنَهم حتى يُغِرْن مغارهم من الضاريات بالدماء الدواربِ
تراهن خلف القوم خزراً عيونها جلوس الشيوخ في ثياب المرانبِ
جوانح قد أيقن أن قبيله إذا ما التقى الجمعان أول غالبِ
لهن عليهم عادة قد عرفنها إذا عرض الخطي فوق الكواثبِ

من التدقيق في النص ومحاولة تحديد مزايا بنيته على المستويات المختلفة؛ الدلالية منها والبنيوية، ومن التدقيق فيه من زاوية الأفعال اللغوية، يمكن إعطاء صورة أولية عن طبيعة بنائه اعتماداً على ما تقدم عرضه من أسس نظرية:

- فالبنية الدلالية الجامعة للنص أو قل الغرض الذي أراد المرسل أن يحققه، ويوصله إلي المتلقي هو المديح الذي يشكل إطاراً عاماً ورابطاً شاملاً بين الوحدات النصية الدلالية التي تتفاوت في تركيبها سهولة أو تعقيداً، والبنية الدلالية العامة الجامعة هذه تسمى بالفعل اللغوي السائد الذي يتضمن الأفعال اللغوية الأخرى التي تكمله وتفصل في جزئياته.
- البنية النصية بمجملها تتكون من وحدات نصية متعددة ومتنوعة بدءاً من أول النص إلي نهايته، وكل وحدة نصية تشكل بذاتها وحدة موضوعية جزئية تتفاعل وتتداخل مع غيرها على اختلاف طبيعة الترابط الداخلي بين تلك الوحدات وهذا الترابط قد يكون زمانياً أو

تعليلياً أو توضيحياً أو إسنادياً بالضمائر ليتشكل منها في النهاية وحدة لغوية عليا متكاملة هي النص.

- ونظراً لتعدد الوحدات النصية وتلازمها جاءت الأفعال اللغوية مترابطة متماسكة تكاد تشكل حلقات في سلسلة واحدة؛ لأن الحديث في الفعل الواحد يتمم ما قبله إن لم يكن يفسره أو يوسعه.

- أدّى المديح الذي أشير إليه بوصفه بنية دلالية سائدة في النص، أو قل أرسل إلى المتلقي باستعمال آلية بناء أخرى متميزة أكسبت البنية النصية طابعاً خاصاً وفريداً؛ لأن الموضوع الرئيس فيها لم يعرض مباشرة، إنما اعتمد المرسل فيه - كما هو واضح من الوحدات النصية الصغرى - على الأسلوب الوصفي غير المباشر الذي يعد من مستلزمات الموضوع المهيمن في مثل هذه الحالات، فقد وصف النص مقتضيات قريبة أو بعيدة فجاءت متممة للهدف الأولي منه من حيث تقديم صورة دقيقة من طباع قوم الممدوح وما يتسمون به من خصائص في ظرف قاس وحرج يصاب فيه الإنسان العادي بالذعر والهلع، في الوقت الذي يلاحظ فيه المحلل لطبيعة هذا النص أنه كل متكامل في أفعاله إلى درجة جاءت فيه الجمل وكأنها بل تمثل سلوكيات جاء التعبير عنها بأساليب وصفية متعددة.

- الحديث عن قوم الممدوح في زمان الغزو، وارتباط جملة من الأفعال اللغوية بهذا الحدث، لأن مشاهدة هذه الأفعال ومعايشتها مشروطة بتنفيذ فعل رئيسي، يسمى منطلق النص.

- الإشارة المباشرة والدقيقة إلى قوة قبيلة الممدوح من خلال ملازمة تلك الطيور الجارحة لها ومعرفتها اليقينة أنهم سينتصرون وأنهم سيحظون بنصيب كبير من الطعام الذي تعودوا أن يحصلوا عليه في مثل هذه المناسبة، فهم دائماً منتصرون، لا يعرف الفشل إليهم سبيلاً.

نعم إن النص السابق بغض النظر عن طبيعته الوصفية التي تعتمد على العرض مبني بناء أولياً على الأفعال اللغوية التي تتشكل أحياناً من جملة تؤدي الغرض أو من عدة جمل تصب جميعها في قالب التصوير الدقيق للخبر أو المعلومة التي أراد المرسل أن يوصلها للمتلقي.

إلا أن اللافت فيه عموماً هو عنصر الحركة الذي لازمته جملة من الأفعال التي أعطته حيوية خاصة؛ لأن هذه الأفعال وجدت في النظام اللغوي العربي أصلاً للإشارة إلى مثل هذه الحالات، إلا ما ندر منها وكان مجازياً، ولعل الأمثلة الآتية تؤيد هذا الحكم:

يغرن - حَلَّقَ - يصاحبنهم - تهتدي - جنوح - لقاء الجمعين - الدوارب - الضاريات.

أما عن طبيعة العلاقات بين الوحدات النصية فصورتها واضحة وتتضح أكثر حين يتم الانتقال من الحقل الدلالي الواحد أو البنية الدلالية السائدة إلى الدلالات الجزئية: فالوحدات النصية بأفعالها اللغوية على اختلاف درجة بنيتها تشكل وحدة دلالية متكاملة تتشابك فيه العلاقات والصلات الداخلية وتتنوع.

شكل يصور من ص ٣٢ بالأصل

وأما الروابط الداخلية بين مكونات النص، فهي متنوعة، ومنها:

1 - الربط الزماني: التحليق مرتبط زمانياً بالغزو.

- اهتداء عصائب الطير مرتبط بالتحليق.

- المصاحبة مقترنة بالغزو فالحركة.

- الإغارة مشروطة زمانياً بالغزو فالمصاحبة؛ لأنها لا تغير ما لم يغر.

- رؤيتها جوانح مشروط زمانياً بتحليقها وتحركها مع القوم.

- تحقيق النصر مشروط بلقاء الجمعين.

2 - الربط الداخلي [الترابط النسبي] وذلك من خلال ربط بعض جزئيات النص ببعضها استناداً إلى الضمائر بما فيها من عائدية إلى عناصر سابقة، وهذه المرجعية المحققة بالضمائر تمنح النص وحدة عضوية كلية، وترابطاً بين الوحدات النصية بما فيها الأفعال اللغوية كما هو الأمر في الأمثلة الآتية:

- **غرواً** بالجيش/ حلّق فوقهم/ يصاحبنهم/ مغارهم/ لهن عليهم عادة: فواو الجماعة، وهم بوصفه **ضميراً متصلاً** للجمع المذكر الغائب يرجعان إلي مرجع واحد هو قوم الممدوح، وتكرار «الواو» و«هم» في وحدات نصية مختلفة، وفي أفعال لغوية متعددة دليل علي تكامل الوحدة البنائية الدلالية.

3 - الربط المرجعي والتنويع فيه:

- وصف الموقف أو السياق الذي ذكرت فيه الطيور المحلقة راجع **أصلاً** إلى الموضوع الرئيس؛ المديح وما يتطلبه من وصف للممدوح، فالعلاقة بين الأفعال اللغوية المتعددة في النص والغرض الأساسي فيه علاقة مرجعية - براغماتية، وكذلك العلاقات بين الوحدات النصية الصغرى.

- إن النص السابق بكل وحداته وأفعاله منظم في بنية تراتبية أشبه ما تكون بالهرم الذي يقوم على قاعدة أساسية، تتوالى الدرجات الأخرى لتكون في بنية تراتبية **مرجعياً ومنطقياً** للأحداث، فضلاً عن التصعيد فيها وذلك في الانتقال من العام إلي الجزئيات التي تعطي الفكرة قوة.

هذا مثال بسيط على الآلية التي يبدو فيها نص شعري من خلال نظرية النص التي وجدت بيئتها الخصبة في المدارس الغربية، هذا مع العلم بأن الدراسات العربية الأدبية والنقدية قد أشبعت موضوعي النص والتناص درساً وتحليلاً، فضلاً عن ورود ملاحظات أولية لا يستهان بها في حقل البحث الأدبي للنص الشعري وتحليله من خلال طرح الأطر العامة التي يتسم بها النص الشعري على اختلاف موضوعه.

هذا جهد متواضع حاولت أن أقدم فيه فكرة أولية عن بعض أسس نظرية النص واتجاهات دراسة النص من هذه الزاوية، آمل أن أكون قد وفقت في تحقيق المراد والله أسأل التوفيق وسداد الخطى.

ثبت الهوامش

1 – ينظر:

- W. Kallmeyer/ R. Meyer-Hermann: Textlinguistik, (لسانيات النص)، In: Lexikon der germanistischen Linguistik, 2 Aufi. Tübingen, 1980, S. 243-258.

2 – ينظر:

- Grewendorf, Gümtr: Sprechacttheorie (نظرية فعل الكلام), In: LGL, 2. Aufl. Tübingen, 1980, S. 287-293.

3 – وللتفصيل في وصف هذا المبدأ ينظر:

- Gerd Schamk, Nijmegen, Gesprochene Sprache und Gesprächanalyse (اللغة المحكية وتحليل المحادثة), In: LG. 1980, S. 313-322.

4 – ينظر:

- Luckman, Thomas: Aspekte einer Theorie der Sozialkommunikation (مظاهر نظرية التواصل الاجتماعي), In - LGl. 1980, S. 28-41/ Heeschen, Volker: Theorie des sprachlichen Handelns (نظرية السلوك اللغوي), In LGL. 1980, S, 259-267.

5– ينظر

S. Scmidt: Texttheorie (نظرية النص), 2. Aufl. München, 1976, S. 49.

6 – وبصرف النظر هنا عن المكونات غير اللغوية كالإيماء والحركة...

7 – ينظر هنا كل من:

- E. Gülich/ W. Raible, Linguistische Textmodelle (النماذج اللسانية للنص), München 1977 (a), S. 46.

8 – ينظر: شميدت 1976/ص 104.

9 – الشكل مستمد من:

- W. Koch/ I. Rosengren/ M. Schonebohm, Sprachhandlungsstruktur des Textes (بنية الفعل اللغوي في النص), Fachsprachliche Kommunikation (الاتصال باللغة التخصصية) (1978) I. Lund. Ebenfalls erschienen in M. Linnarud/ J. Svarvik 1979 (Hrsg).

10 – شريطة أن تصل هذه الردود إلى المرسل.

11 – ينظر هنا غوليش ورايبله 1977/أ/ ص 30.

12 – ومن ممثلي الفرضية التي من هذا القبيل هارفيغ الذي كتب مؤلفين مميزين في هذا الباب عن آلية بناء النص وعلاقتها بالاستبدال الداخلي بالضمائر فيه ينظر:

- H. Harweg: Pronomina und Textkonstitution (الضمائر وقوام النص), München, 1968.

- H. Harweg: Subistutional Text Linguistics (لسانيات الاستبدال النصي), In: W.U. Dressler: Current Trends in Textlinguistics (تبادل الاتجاهات في اللسانيات النصية), Berlin/ New York 1978, S. 274.

– فضلاً عن هذا فإن برينكر قد يحسب من ممثلي هذه الفرضية لما تقدم به من بحث متميز في باب اللسانيات النصية في حديثه عن تعريف اللسانيات النصية ومهمتها في:

- K. Brinker: Zur Gegendstandsbestimmung und Aufgabenstellung der Textlinguistik (نحو تحديد اللسانيات النصية وطرح مسائلها), In: J. S. Petöfi, 3ff.

13 – ويمثل هذا الاتجاه كل من هاليداي حسن 1976/ آيزينبرغ 1976/ شميدت 1976/ فان دايجك 1977، 1979/ غوليش ورايبليه 1977أ و1977 ب/ كوخ روزينغرين وشونبوم 1978، 1979/ تسيمَّرمان 1978، أو من 1979/ رايبليه 1979/ فيهفيغر 1979.

14 – ينظر النص والخطاب لـ «فان دايجك»:

- T. A. von Dijk: Text and Context, Explorations in the semantics and pragmatics of Discourse (النص والسياق، تحريات في دلالة الخطاب وتداوله), London/ New York 1977, S.3.

15 – ينظر كل من:

- S. Schmidt: Texttheorie (نظرية النص) 2. Aulf. München, 1976, S. 15.

- H. Isenberg: “Text “vs”. Satz. (النص مقابل الجملة)” I,: F. Danes/ D. Viehweger (Hrsg), Problem der Textgrammatik (قضايا نحو النص) II, Berlin, 1977, S. 119.

- U. Oomen: Texts and Sentences, (النصوص والجمل) In: J.S. Petofi, 1977, S. 273.

16 – وممن ينبغي ذكرهم هنا: دانيش/ هارفيغ/ لإينريش/ هيغَر/ بيتوفي، pike/، وينظر للغرض نفسه الآراء والتوجهات التي ذكرها كل ممن يلي في مؤلفاتهم:

- E. Gülich/ W. Rabile: Linguistische Textmodelle (الأنماط اللغوية للنصوص), München, 1977 (a).

- M. A. K. Halliday/ R. Hassan in English (التماسك في اللغة الإنكليزية). London, 1976.

- M.A.K. Halliday: Text as semantics choice in social contexts (النص كالدلالة يختار في سياقات اجتماعية). In; T.A. van Dijk/ J.S. Petöfi (Hrsg). Grammars and Desctiptions, Berlin/ New York 1977, S. 176.

- E.U. Grobe: Text und kommunikation (النص والاتصال), Stuttgart, 1976.

17 – ينظر المؤلفات السابقان هاليداي وحسن 1976 ص 19.

18 – لتعرف مفهوم الوظيفة ينظر:

- K. Zimmermann: Erkundigungen zur texttypologie (تحريات في تنميط النص) Tübingen, 1978, S. 77, 93.

19 – وينظر Zimmermann في المصدر السابق نفسه 1978 ص 77.

20 – ينظر فان دايجك 1972:

- T. A. von Dijk: Some aspects of text grammars (بعض أوجه نحو النص), The hague paris, 1972.

21 – ينظر المؤلف السابق نفسه 1978 ص 518.

22 – ثمة أفكار مماثلة موجودة لدى كل من كوخ وروزنغرين وشونيبوم في:

- W. Koch/ I. Rosengren/ M. Schonebohm: Sprachhandlungsstruktur des Textes (بنية الفعل اللغوي للنص). Fachsprachliche Kommunikation I (الاتصال باللغة التخصصية1)., Lund 1978. Ebenfaals ereschienen in M. Linnarud/ J. Sartvik (Hrsg), Kommunikativ Kompetens och fackspråk (الكفاية الاتصالية واللغة التخصصية), Lund 1979.

23 – ينظر آيزينبرغ 1976 ص 48:

- H. Isenberg: Einige Frundbegriffe für eine linguistische Textteorie (بعض أسس نظرية النص اللغوية). In: F. Danes/ D. Vieweger (Hrsg). Probleme der Textgrammatik (في قضايا نحو النص), Berlin 1979, S. 48.

24 – ينظر المؤلف السابق نفسه 1976 ص 71.

25 – ينظر المؤلف نفسه 1976 ص 58.

26 – المصدر السابق نفسه ص 77.

27 – ينظر غوليش ورايبليه 1977أ/ 1977ب.

28 – المؤلف السابق نفسه 1977ب/ ص 134.

29 – ينظر في هذا المقام:

- E. Agricola,: Text - Textaktanten - Informationsken (النص وأقطاب النص وجوهر المعلومة) In: F. Danes/ D. viehweger (Hrsg), Probleme der txtgrammatik (قضايا نحو الأجرومية) II, Berlin, 1977, S. 14.

30 – شيكر 1973 ص 37:

- M. Schecher: Sem-und Themenanalysen als textlinguistische Beschreeibingsverfahren (تحليلات الوحدات الدلالية والموضوعية بوصفها إجراءات وصف لغوية نصية), in: ds. 2, 1973, S. 37.

31 – ينظر كوخ م روزنغرين/ شونبلوم 1978، 1979.

32 – آخذاً بمصطلحات غوليش وريبله 1977أ/ 1977ب.

33 – لقد توقف الكثير من العلماء أمام ظاهرة الفعل اللغوي علي اختلاف مشاربهم، وكان لهم في ذلك مواقف وآراء خاصة، ولعل عناوين المؤلفات الآتية خير دليل على هذا الاهتمام بهذا الموضوع الحيوي في التحليل اللغوي سواء كان على مستوى الجملة أو على مستوى النص:

- G. Grewendorf: Sprechacttheorie (نظرية فعل الكلام), In: LGL, 2. BD. Tübingen, 1980, S. 287-293.

- D. Wunderlich: Studien zur Sprachakttheorie (دراسات في نظرية الفعل اللغوي), Feankfurt/ Main 1979.

J. R. Dearle: Classification of Illocutionary Acts (تصنيف الأفعال المحققة). In: Language in society 5, 1976, S. I.

- W. Motsch: Einstellungskonfigurationen und sprachliche Äuberungen (أشكال التصور والتعابير اللغوية). In: Rosengren 1979 a.

- I. Rosengren: Die Sprachhandlung als Mittel um Zweck (الفعل اللغوي أداة نحو الهدف) (1979). In: Rosengren 1979 a.

34 – وينظر هنا روسيبال 1979/ ص 155:

- H. Rossipal: Pragmatische Motivionsstruktur in Fachtexten (البنية النفعية التعليلية في النصوص التخصصية. In: Fachsprachen und Gemeinsprache (في مجلة اللغات التخصصية واللغة العامة), Jahrbuch 1978, Düsseldorf 1979, S. 155.

35 – وينظر شيكر 1973/ ص 30.

36 – ينظر «لانغ» 1977 وص 67:

- E. Lang: Semantik der koordinativen Verknüpfung 1977, S. 67.

37 – ينظر العالم اللغوي الألماني ليرشنر الذي حلل النص معتمداً على هذه الاتباعات أو الإلحاقات:

- G. Lerchner: Die Kommunikationsstrategie im literarischen Text (استراتيجيات الاتصال في النص الأدبي) In: Linguistische Studie في مجلة دراسات (العدد 50 لسانية) VBerlin 1978, S. 77.

38 – ينظر: تسيمَّرمان 1978 ص 12، كما ينظر:

- B. Sigurd: Om textens dynamik. In: S. Eliasson (Hrsg): Svenskan I modern belysning. Lund, 1978.

39 – ينظر تسيمَّرمان/ 1978 ص 68.

40 – ينظر في هذا السياق دانيش:

- F. Danes, zur semantischen und thematischen Struktur des Kommunikats (نحو البنية الدلالية والموضوعية للمادة الاتصالية), 1979, In: F. Danes/ D. Viehweger (Hrsg). Probleme der Textgrammatik, Berlin 1976, ff 29.

41 – ينظر فيهفيغر 1978، ص 149:

- D. Viehweger: Struktur und Funktion nominativer Ketten im Text (بنية البني الاسمية ووظيفتها في النص. In: W. Motsch 9Hrsg), Kontexte der grammatiktheorie (مقامات النظرية النحوية). Berlin 1978, S. 149.

42 – وينظر هنا موقف كل من غوليش ورايبليه وآغريكولا الذين سبقت الإشارة إليهم كما ينظر بريموند 1973 وكوخ 1979:

- C. Bremond: Logique de récit, paris 1973.

- W. Kock: Kasusgrammatik und, sprachliche Ebenen (قواعد الحالة الإعرابية والمستويات اللغوية), Zum Verhaltnis von Systemlinguistik und Pragmatik (في العلاقة بين اللسانيات النظامية واللسانيات النفعية), In: Rosengren (1979 a).

43 – ينظر غوليش ورايبله: علامات تقسيم الزمان والمكان 1997 ب.

44 – ولتحقيق شرح مفصل عن موصف المحادثة وأسسها ينظر:

- F. Sch. Nijmengen/ J. Schwitalla: Gresprochene Sprache und Gesprächs-Analysse. (اللغة المحكية وتحليل المحادثة) In: Lexikon der germanistischen Linguistik (في معجم اللسانيات الجرمانية), Tübingen, 2. Aufl. 1980, 313-322.

- H. Henne/ H. Rehbock: Einführung in die Gesprächanalyse (مدخل إلى تحليل المحادثة), Berlin? New York, 1979, S. 22.

45 – ينظر H. Henne/ H. Rehbock المصدر السابق نفسه 1977 ص 22.

46 – المصدر السابق نفسه والصفحة نفسها.

47 – ولتعريف هذه الأسس وتمييزها ينظر «مدخل إلى تحليل المحادثة لهينه وريبوك: henne Rehbock،/ ،: 1979 الذي سبق ذكره كما وينظر:

- B. Oreström: Supports in English. In: Survey of spoken english. Lund, 1977.

- R. Kneip; Der Kommentarschritt- eine Analysekategorie der Gesprächstheorie. In: T. Petterson (Hrsg), Papers from the fith scandinavian conference of linguistics, Part. II, Lund, 1979.

48 – ينظر هينه وريبوك 1979 ص 20.

49 – ينظر هينه وريبوك 1979/ ص 205 وكذلك سيرونسين 1978/ ص 211:

- V. Sørensen: Dialogue; Negatiation of text. In: K. Gregersen (Hrsg)" Papers from furth Scandinavian Conference of linguistics. Odense 1978, S. 211.

لأنهم ميزوا بين الحديث الهادف وبين الحديث الاستحساني التأثري.

ثبت المصادر والمراجع

1 - E. Agricola,: Text-Taxtaktanten - Informationskern (النص وأقطاب النص ولب المعلومة), In: F F. Danes/ D. Viehweger (Hrsg), Probleme der textgrammatik (قضايا نحو الأجرومية), II, Berlin, 1977.

2 - C. Bremond; Logique de récit, Paris 1973.

3 - K. Brinker: Zur Gegenstandsbestimmung und Aufgabenstellung der Textlinguistik (1977), In: J.S. Petofi, 1979, S.3.

4 - F. Danes, Zur semantischen und thematischen Struktur des Kommunikats 1979, In: F. Danes/ D. Viehweger (Hrsg,) Probleme der textgrammatik, berlin 1976, ff 29.

5 - A. von Dijk:

- Some aspacts of text grammars, The Hague/ paris, 1972.

- Philosophy of action and theory of narrative, Amsterdam, 1974.

- Text and context. Exporations in the semantics and pragmatics of Discours. London/ New York 1977.

- New Developments and problems in Textlinguistics. In: J.s. Petofi, 1979, S. 509.

6 - T. A. van Dijk/ J.s. Petofi (Hrsg.): Grammar and Descriptions. Berlin/ New York, 1977.

7 - W. U. Dressler (Hrsg,): Corrent Ternds in Textlinguistics, Berlin/ New York, 1978.

8 - G. Grewendorf: Sprechactteorie, In: LGL, 2. Bd. Tubingen, 1980, S. 287-293.

9 - E. U. Grobe: Text und Kommunikation, Stuttgart, 1976.

10 - E. GUlich/ W. Rable.

- Lingustische Textmodelle, Munchen, 1977 (a).

- Uberlegunagen zu einer makreostrukturellen Textanalyse: J. Thrber, The Lover and his lass. In: T. A. van Dijk/ J.S. Petofi (Hrsg.), Grammars and Descriptions, Berlin/ New York 1977, S. 132.

11 - M. A. K. Halliday/ R. Hassan: Cohesion in English. London, 1976.

12 - M. A. K. Halliday: Text as semantics choice in social contexts. In: T. A. van Dijk/ J. S. Petofi (Hrgs.) Grammars and Descriptions, Berlin/ New York 1977, S. 176.

13 - R. Harweg.

- Pronomina und Textkonstitution. Munchen 1968.

- Substitutional Text linguistics, in: Dressler 1978, S. 274.

14 - H. Henne/ H. Rehbock; Einfuhrung in die Gesprachanalyse, Berlin? New York, 1979.

15 - H. Isenberg:

- Einige Grundlbegriffe fur fine linguistische Texttheorie. In: F. Danes/ D. Vieweger (Hrsg.) Probleme der textgrammatik, Berlin 1976.

"Text "vs" Satz", In: F. Danes/ D. Vieweger (Hrsg), Probleme der Textgrammatik II, Berlin/ New York 1977, S. 119.

16 - R. Kneip: Der Kommentarschritt-eine Analysekategorie der Gesprachstheorie. In: T. Petterson (Hrsgh.), Papers from the fith scandinavian conference of linguistics, Parts. II, Lund, 1979.

17 - W. Koch: Kasusgrammatik und, sprachliche Ebenen, Zum Verhaltnis von Systemlinguistik und Pragmatik, In: Rosengren (1979 a).

18 - W. Koch/ I. Rosengren/ M. Schonebohm:

- Sprachhandlungsstruktur des Textes. Fachsprachliche Kommunikation I., Lund 1978. Ebenfaals erschienen in M. Linnarud/ J. Svartvik (Hrsg.), Kommunikative Kompetens och facksprak, Lund 1979.

- Analyse fachsprachlicher Texte. Facshprachliche Kommunikation 2, Lund 1979.

19 - W. Kummer: Grundlagen der Texttheorie (أسس نظرية النص), Reinbek 1975.

20 - E. Lang; Semantik der kooedinativen Verknupfung, Berlin 1977.

21 - G. Lerchner: Die Kommunikationssrategie im literarischen Text. In: Linguistische Studien 50, Berlin 1978, S. 77.

22 - W. Motsch: Einstellungskonfigurationenund sprachliche Auberungen. In; Rosengren 1979 a.

23 - G. Sch. Nijmegen/ J. Schwitalla: Gesproschene Sprache und Gesprachs - Analyse. In: Lexikon der germanistischen Linguistik, Tubingen, 2. Aufl. 1980, 313-322.

24 - U. Oomen; Texts and semantics. In: J.S. Petofi, 1977. S. 272.

25 - B. Orestrom: Supports in English. In: Survey of spoken english. Lung, 1977.

26 - J.S. Petofi: A. formal semiotic text theory as an intergrated theory of natural language. In: W. Dressler, 1978, S. 35.

27 - J.S. Petofi (Hrsg.): Text vs Sentence (النص مقابل الجملة), Hamburg, 1979.

28 - W. Raible: Zum Textbegriff zur Textlinguistik. In: J.S. Petofi, 1979, S. 63.

29 - I. Rosengren (Hrsg.): Sprache und pragmatik Lund, 1979 a.

30 - I. Rosengren: Die Sprachhandlung als Mittel zum Zwech (1979 b). In Rosengren 1979a.

31 - H. Rossipal: Pragmatisch Motivationsstruktur in Fachtexten. In: Fachsprachen ind Gemeinsprache, Jahrbuch 1978, Dusseldorf 1979, S. 155.

32 - M. Schecher: Sem-und Themenanalysen als textlinguistische Beschreibungsverfahren, in: ds. 2, 1973, S. 16.

33 - Th. M. Scheerer/ M. Winkler: Zum Versuch einer universalen Erzahlgrammatik bei Claude bremond. Darstellung, Anwendungsprobleme und Modellkritik. In: Poerica 8, 1976, S. I.

34 - S. Schmidt: Texttheorie (نظرية النص), 2, Aufl. Muchen 1976.

35 - J.R. Searle; Classification of Illocutionary Acts. In Language in society 5, 1979, S. 1.

36 - B. Sigurd: Om textens dynamik. In: S. Eliasson (Hrsg.): Svenskan I modern belysing. Lund, 1978.

37 - V. Sørensen: Dialogue: Negotiation of texts. In: K. Gresgersen (Hrsg.): papres from Fourth Scandinavian Conference of Linguistics. Odense 1978, S. 211.

38 - D. Viehweeger:

- Struktur und Funktion nominativer ketten im text, In: W. Motsch (Hrsg.), Kontentexte der grammatiktheorie, Berlin 1978, S. 149.

- Pragmatische Voraussetzungen, deskriptive und kommunikative Wxpliztat von Texten. In: Rosengren 1979 a.

39 - D. Wunderlich: Studien zur Sprachkttheorie (دراسات في نظرية الفعل اللغوي), Frankfurt/ main 1976.

40 K. Ximmermann; Erkundigungen zur Texttypologie (تحريات في تنميط النص) Tubingen, 1978.

* * *

بعد ظهور مصطلح التناص تناول النقاد مشكلة السرقات من جديد في ضوء هذا المفهوم الوارد من الغرب، وإن كانوا لم يتجاوزوا الاستعراض والتنبيه إلى التشابه والاختلاف بين هذا وذاك منصرفين جزئياً أو كلياً إلى تعريف التناص كما ورد علينا من الغرب ومجرين مفاهيمه بحذافيرها في تطبيقاتهم على النص العربي، لا نكاد نستثني منهم غير د. محمد مفتاح الذي اتجه في تنظيره إلى تركيب المفاهيم المختلفة، لجعلها أكثر إجرائية وعلمية في التناول، بغض النظر عما يقال عن تطبيقاته. وقد كان المغاربة بهذا سباقين إلى الموضوع تعريفاً وتطبيقاً وتنظيراً، خاصة في كتابات د. محمد بنيس، ود. محمد مفتاح، بالإضافة إلى تطبيقات عبدالله راجع السائرة على هدي ما سطره د. محمد بنيس في (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب). وأخيراً دراسة د. محمد علي الرباوي الموسعة عن شعر المغرب الشرقي.

وهذا لا يعني عدم اهتمام النقاد والدارسين العرب من الأقطار الأخرى بالموضوع، فقد انتشرت، منذ سنوات الثمانين، وبسرعة، الدراسات التي تعنى بهذه الظاهرة، ولكننا نكتفي هنا بتقديم قراءة خاصة لأحد الرواد المغاربة في هذا المجال، وهو د. محمد بنيس.

تناول د. محمد بنيس ظاهرة التناص في رسالته «**ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**» وفي أطروحته «**الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها**». وطبعتها نفس الرؤية، وإن كانت الاستفادة من الأدوات المعرفية أوسع في الثانية منها في الأولى. وفي البحثين معاً، احتفل، في الجانب النظري، بما أنجز في الغرب، منطلقاً من فكرة مسبقة، هي أن

القراءة **المحدثة** تسلك سبيلاً مغايراً و« **متقدماً** » عما كانت عليه قديماً[1]، دون أن يقدم على صحة الدعوى أي دليل من هذا القديم «المتخلف»!. وإذا كان القديم لا يستحق أن يُبحث له عن مسوغات القدح فيه (يكفي أنه قديم في نظر هذه الحداثة)، فعسى أن يكون لدعوى تقدم القراءة المحدثة من الأسس والأدوات والتأويلات ما يجعل القارئ مقتنعاً بها مسلماً بطروحاتها.

لهذه الغاية يستعير د. محمد بنيس ثلاثة معايير من كريستيفا Kristeva وهودبين Houdbine يعتبرها بمثابة «قوانين» يقيس بها مدى «الوعي» الذي يتحكم في قراءة الشعراء للنصوص الغائبة، وهذه القوانين هي: الاجترار، والامتصاص، والحوار.

أ - **فالاجترار**، في نظره، كان سائداً في «عصور الانحطاط... حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني»[4].

ب - و**الامتصاص** مرحلة أعلى من المرحلة الأولى، يقر بأهمية النص الغائب وقداسته «يعيد صوغه وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها»[5].

ج - أما **الحوار** فأعلى في تعامل النصوص مع النص الغائب إذ «يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صُلبة تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار... فالشاعر أو الكاتب... يغير في القديم أسسه اللاهوتية ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية...»[6]. وفي هذه المرحلة « **العليا** » يصعد د. محمد بنيس من لهجته خاصة في وصف هذا «القانون» بالصلابة والقدرة على التحطيم والنسف والكفاءة في جرف كل ما هو مقدس. وهي لغة إيديولوجية عنيفة، ماانفك يؤاخذه عليها النقاد[7]، ويقول د. محمد العمري: «ومن الأكيد أن كتابة

صفحات من التمجيد للشعر المعاصر والقدح في تقاليد وقوانين الشعر عند العرب وفي الاجترار والمجترين من شأنه أن يشغل الباحث عن النظر في آليات تطور الأشكال وفاعليتها »[7].

والظاهر أن الباحث استعار هذه «القوانين» من الغرب دون أن يجري عليها أي تغيير يخضعها للمجال التداولي الجديد فاكتفى بـ «اجترار» تلك المصطلحات بمفاهيمها الأصلية، وكأنه أراد بذلك أن «يكرر» تجربة (تيل كيل) في دعوتها إلى التمرد والنسف والهدم لكل القيم بعد فشلها في الميدان السياسي. وقد انتبه د. محمد مفتاح إلى أن اختزال بعض الدراسات، التناص أو الحوارية في السخرية مرتبط بهذا المد الاحتجاجي والاعتراضي[9] على مستوى الواقع الإيديولوجي « **فالمفهوم** [كما يقول] نشأ في ظروف اعتراضية: الاعتراض على المؤسسات **السياسية والثقافية والعلوم الرائجة**. وكانت شعارات المرحلة هي القطيعة، والإبدال... والفوضى... والعماء... والتناص... من زمرة هذه المفاهيم الثورية... »[10].

إن هذه المصطلحات (الاجترار، والامتصاص، والحوار) ذات الحمولة المغرضة تؤدي في النهاية إلى تمجيد بعض النصوص بحسب «درجة وعي» أصحابها، واتهام آخرين بعدم الوعي. أو على الأصح، بحسب درجة الهدم للمقدس أو عدمه. فالشعرية، بهذا المنظور، يكمن سرها في هذا الهدم، وهو المقياس الذي سبق لأدونيس أن رفع به شاعرية وحداثة جبران[11]، وأراد به د. محمد بنيس الرفع من شأن شعر اليسار؛ إذ هناك شعر **حديث**، فشعر **حر**، ثم شعر «**معاصر**» هو شعر اليسار[12].

هذه بعض المنطلقات النظرية للباحث، سرد بعدها، في « **ظاهرة الشعر المعاصر**» مجالات التناص، زاعماً أن اهتمامات الشعراء المغاربة «المعاصرين»: «بلغت حداً لم يكن يخطر على بال الشعراء الذين سبقوهم

من كلاسيكيين ورومانسيين... ذلك أن الشاعر المغربي المعاصر اتجه بعقله ووجدانه نحو العلوم الإنسانية قديمها وحديثها مع اعتبار تشعباتها في ميادين التاريخ وعلم الاجتماع والفلسفة ثم الفنون غير الأدبية من تشكيل ومعمار وسينما ورقص ومسرح بالإضافة إلى العلوم السياسية والاقتصادية والقانونية، بل يصل الأمر في بعض الحالات إلى العلوم الرياضية والتجريبية»[13]. ومثل هذا الكلام الذي يدخل في باب المزايدات أكثر مما يدخل في باب العلم، هو الذي وصفه د. أحمد المعداوي بأنه أشبه ما يكون بالحديث عن أبطال الأساطير. وقد صدر منه هو أيضاً ما يندرج تحته يوماً ما فما تمالك عنه حتى سرد بعضاً منه واعترف بتفاهته قائلاً: «وبالطبع فإن هذا الكلام الذي يبدو لي الآن أشبه ما يكون بحديث السحرة والراجمين بالغيب إنما أريد به تضخيم ثقافة الشاعر الحديث ومعاناته لتأخذ تجربته وما تتضمنه من رسالة شعرية حجماً يؤهلها»[14]. وهذه «الذخيرة» الثقافة كما يسميها د. محمد بنيس استفاد الشعر منها، في موضوع التناص، في المجالات التالية:

1 - الذاكرة الشعرية: ويقصد بها «جميع الشعر الإنساني» سواء أكان قديماً أم حديثاً، عربياً أم أجنبياً، باللغة الفصحى أم الدارجة[15] مما يعلق بأذهان الشعراء، وقد ينسونه، ومع ذلك يتسرب إلى ما يكتبون، وهو ما يعلق كذلك بأذهان القراء فيذكرون منه ما يذكرون وقد تستثير فيهم هذه النصوص ما أنسوه. وهنا يحترس د. محمد بنيس فيسجل ما يكتنف القراءة من صعوبات، وما قد تسقط فيه من زلل غير مقصود مادام النص الشعري شبكة من النصوص الشعرية الأخرى تمر خلال شبكة من النصوص التي تكون ذاكرة القارئ[16]. وبعد هذا التقديم للذاكرة الشعرية يعين المتون الشعرية الكامنة في الشعر المغربي المعاصر كنصوص غائبة فيحددها في:

1 - المتن الشعري العربي المعاصر.

2- المتن الشعري العربي القديم.

3 - المتن الشعري الأوروبي.

4 - المتن الشعري المغربي.

لينتقل إلى المجالات الأخرى من مجالات التناص:

II - الحضارة العربية: ويجمل في هذا المجال الحديث فيحدد أوجه الحضارة العربية التي يستحضرها الشعر المعاصر في القرآن الكريم، والنص التاريخي والموروث الأسطوري والخرافي والقصصي، والمعارف العلمية والفلسفية والصوفية[17].

III - وجوه الحضارة المغربية: وهذا المجال هو الذي يميز الشعر المغربي عن باقي الشعر العربي في نظر الباحث، ويأتي التاريخ في رأس القائمة بأحداثه وبطولاته، يليه النص الصوفي والفقهي فالخرافة، وغير ذلك من المرويات والمقيدات[18].

IV - الثقافة الأوروبية: وعنها يقول الباحث «ويمكن القول بأن هناك مجالين استبدا أكثر من غيرهما بالشعراء الذين ندرسهم؛ وأولهما: الفكر الوجودي... وثانيهما النص الأدبي الاشتراكي»[19] مع قلة اهتمام بالأسطورة اليونانية اهتمام الشعراء العرب المشارقة.

بعد المنطلقات النظرية السابقة للتناص، والحصر النظري للنص الغائب في هذه المجالات الأربعة، يصل الباحث إلى مجال التطبيق الذي لابد وأن القارئ كان ينتظره ليلمس عن قرب «تقدمية» السبيل الذي تزعم القراءة المحدثة بأنها تسلكه. ففي مجال الذاكرة الشعرية، وفي الوجه الأول (المتن الشعري العربي المعاصر)، يورد د. محمد بنيس نموذجاً من شعر عبدالكريم الطبال بعنوان «أغنية إلى الصيف»:

من أجل أن تحمل في يديك يا مسافراً في كل عصرْ

يا تاجراً في الذهب والفجرْ

هدية لكل واحد من الأهل

المنَّ والسلوى للتائه الغريق في الرمل

النارَ للمنفى[20] في فلاة الموت

النورَ للأعمى، البُرْءَ للأبرص

الأغنياتِ للأطفال البكم

الخيلَ للفرسان

فرشنا الأرض بالورد

حملنا التمر والحليب

جمعنا كل الحب في الأحضان

وبعد ذكر هذا النموذج مباشرة يقول الباحث: «هذا النص إعادة كتابة لنص البياتي (من أجل الحب) الذي جاء فيه»:

من أجل أن نضحك للشمس

على شواطئ المحار

ونقطف النرجس من حدائق النهار[22]

فهل يعتبر نص «الطبال»، فعلاً، إعادة كتابة لنص البياتي؟ ما هي أوجه التناص بينهما؟ ما هي العبارات المتشابهة بينهما؟ هل هي «من أجل أن» التي وردت في بداية كل من النصين؟! هل هي كلمة «الحب» التي وردت في آخر نص «الطبال» وفي عنوان نص «البياتي» مما لا يمكن اعتباره بحال تناصاً؟... إن الباحث يصمت عن هذا ويكتفي في «تحليله»، إن عُد تحليلاً، بالقول: «إن إعادة كتابة نص «البياتي» في نص «الطبال» تمت عن طريق امتصاص النص الغائب... وتَمَازَج بالتأكيد مع نصوص أخرى ليظهر على هذا النسج»[23]. فهو لم يحدد مظهراً

واحداً من مظاهر التناص المزعوم بين هذين النصين، ولم يستطع، من ثم، إقامة دعواه، وهي واحدة، على ساقها، وطفق، مع ذلك، يتخذها متكأ لإطلاق دعاوى أخرى حين «يؤكد» وجود نصوص أخرى في ذلك النص. فإلى من، ياترى، يكل ذلك؟

وللتأكد من صعوبة تلمُّس الظاهرة في بعض النماذج التي يوردها، وللوقوف على التحليل الفقير الذي يصاحب جل، إن لم نقل كل، النماذج التي يعتمدها، يكفي الرجوع إلى رسالته. ولكن، مع ذلك، نورد بعض الأمثلة الأخرى على سبيل الاستئناس؛ فما صَعُب على الباحث تلمسُ ظاهرة التناص فيه، مثلاً، نموذج محمد الميموني مع نص صلاح عبدالصبور، ونقتطف هنا عرضه للنموذجين وتعليقه عليهما دون تصرف لتبين ذلك:

«نموذج 3 – الغروب والشمس المصلوبة – محمد الميموني:

يا أهلَ هذي القريَةِ الكرامْ

مُحْسِنُكُمْ أتى – ككل عامْ –

ليفرشَ المسجد والضريحْ

ويملأ الأسماع بكلامه الفصيحْ(24)

وهنا أيضاً نلتقي بإعادة كتابة لنص صلاح عبدالصبور:

معذرةً يا صُحبتي، لم تُثمر الأشجارُ هذا العامْ

فجئتكم بأردأ الطعامْ

ولستُ باخلاً، وإنما فقيرةٌ خزائني

مقفرةٌ حقولُ حِنطتي(25)

إن النص الأول يعيد كتابة النص الثاني من غير أن يتغير جوهره،

وهذا يدل على أن الميموني تعامل مع النص الغائب كنموذج قابل للاستمرار والتجدد، ومن ثم فإن إعادة كتابته اعتمدت على قانون الامتصاص»[26].

انتهى كلام الباحث دون أن نعرف أين يتجلى كل هذا ؟!

أما الشعر القديم، فبعد انتقاده لطريقة حسن الطريبق الذي تعرض لعبارة المجاطي الشعرية المشهورة:

تُسْعِفُني الكأسُ ولا تُسعفني العبارة[27]

المتداخلة مع بيت مسلم بن الوليد في قوله: [الطويل]

قصيدٌ وكأسُ كيف يَلتقيان سَبيلاهُما في القلب يَختلفان[28]

متهماً إياه باستغلال عواطف الأقدمين[29]. وكان د. محمد بنيس محقاً في أن يرد مثل هذه النظرة الضيقة إلى العلاقة بين النصوص، قلتُ: يورد بعد ذلك ثلاثة من الأمثلة من الشعر المغربي المستحضر للشعر القديم (السرغيني - المتنبي/ بنسالم الدمناتي - طرفة/ الكنوني - المعري).

وكانت تعقيبات الباحث عقب كل مثال على النمط:

- «فالشاعر محمد السرغيني يعيد كتابة بيت المتنبي في قصيدته بعدما قام بامتصاص البيت الأصلي حتى أنه ابتعد عن كونه مجرد صدى للمتنبي واستقل بتركيبه الخاص الذي يجعل المتنبي مستمراً ومتدفقاً في النص الشعري المعاصر عند السرغيني»[30].
- «إن ما فعله بنسالم الدمناتي هو امتصاص بيت طرفة وإعادة كتابته في سياق لا علاقة له بالسياق الذي وردت [كذا] فيه»[31].
- «ونلاحظ أن محمد الخمار الكنوني أعاد كتابة أبيات المعري وفق قانون الامتصاص، كما فعل الشاعران السابقان، وهذا القانون هو الذي حول

تركيب المعري عن مجراه الطبيعي، وقذف به في تركيب ثان له حراراته [كذا] التي لا تخطئها العين المجرِّبة»[32].

وأرى أن لا جدوى من إيراد مزيد من الأمثلة والشواهد، لأن هذه التعقيبات المقتضبة هي الطريقة الوحيدة التي اتبعها الباحث في جميع النماذج التي تناولها بالدرس. فبعد أن يلاحظ أو يخمن بأن نصاً ما يستحضر نصاً آخر، يورده دون أن يدل القارئ على مظان التناص؛ ثم لا يحدد مواضع التشابه والاختلاف بين ما تعالق من النصين حتى نستسيغ حكمه النهائي؛ بكون هذا امتصاصاً وذلك اجتراراً وآخر حواراً كما فعل، مثلاً، ابن رشيق، وبكفاءة عالية في «قراضة الذهب». هذا مع ما يسم به الباحث النقد القديم من تخلف. واحتجاجاً لذلك نأخذ أي نموذج للباحث من «تحاليله» للنصوص الشعرية، وهو المستفيد من منجزات الحداثة، نأخذه، قصد مقارنته مع طريقة ابن رشيق - على افتقاره إلى هذه المنجزات - لتبين الفرق. وليكن النموذج مثلاً، ما قاله الباحث عن «محمد الخمار الكوني» في استحضاره «المعري» في المثال السابق، حيث جاء تحليله ذاك تعقيباً على قول الكنوني:

ها أنتم تحت الأرض،

ألِبَعثٍ أو ميلادٍ آخَرَ من هذا الرَّحم الأرضي؟

أأقول: بعيداً

فالأرض أمامي موت في موت، قبر في قبر

أأقول: قريباً[33]

وقول المعري [خفيف]:

خَفِّف الوَطء ما أظُنُّ أديم الـ أرْضِ إلا مِنْ هَذه الأجْسَاد

رُبَّ لَحْد قَدْ صَارَ لَحْداً مِراراً ضَاحِكٍ مِنْ تَزَاحُمِ الأضْدَادِ[34]

فإذا كان قول د. محمد بنيس هو ذاك، وقد خلص منه بسرعة، فإن ابن رشيق أقام على هذه القضية كتاباً هو قراضة الذهب، بيد أنه لن يهمنا هنا غير جزء يسير نقيم به الحجة إن استقامت؛ فقد كان ابن رشيق رثى المعز بن باديس (ت 438هـ) بكلمة منها: [الطويل]

1. **ألم تَرَهُمْ كَيْفَ استَقَلُّوا بهِ ضُحىً إلى كَنَفِ من رَحْمَةِ اللّهِ واسِعِ**
2. **أمامَ خَميس مَاجَ في البَرِّ بَحْرُهُ يَسيرُ كمَثْنِ اللُّجّةِ المُتدافِعِ**
3. **إذا ضَرَبَتْ فيه الطبولُ تَتَابَعتْ بهِ عَذْبُ تَحْكِي ارتِعادَ الأصابعِ**
4. **تَجَاوُبَ نَوْحٍ بَاتَ يُنْدَبُ شَجْوُهُ وأيْدي ثكَالى فُوجِئَتْ بالفَواجِعِ**[35]

واستحسن منها أبو الحسن عليُّ بنُ القاسم اللَّواتي البيتين الأخيرين فعارضه، في ذلك بعضهم بأن ادعى عليهما السرقة من بيتين لأستاذ ابن رشيق: عبدالكريم النَّهشلي حيث يقول: [المنسرح]

قَد صاغَ فيهِ الغَمامُ أدمُعَه دُرّاً ورواهُ جَدْوَلٌ غَمْرُ
يَجيشُ فيهِ كَأنّمَا رَعَشَتْ إليْكَ مِنْهُ أنَامِلٌ عَشْرُ[36]

فبعد إيراد ابن رشيق لهذه الأبيات التي ادُّعيَ عليه فيها السَّرَقُ من أستاذه النهشلي، قال: «فإن كان المعترض أراد ذكر هذا الارتعاد والارتعاش وذكر الأصابع والأنامل فصَدَق، إلا أن هذا لا يعد سرقة من السرق لعلل شتى؛ منها أن القصد غير واحد... ولو أن هذا الناقد بصير لنظر نَظْرة تحقيق وتأمَّل تأمُّل رفيق فعرف بُعد ما بين المقصدين على قرب ما بين اللفظين... وليس لفظة الارتعاش من خاص البديع فيُعد سرقة كما عُدَّ علينا. وما الذي يشبه أنامل شيخ قائمة ترتعش كِبَراً حتى شبه عبدالكريم بها ذلك الزبد المقبَّب منبعثاً عن مسقط النهر، من أصابع ثكلى مبسوطة ترتعد طيشاً وجزعاً عند مفاجأة المصيبة على عادات النساء، شبهتُ أناً بها تلك العذب الخافقة!؟»[37].

ففي هذه الفقرة، كما يرى القارئ، يبرز ابن رشيق، بوضوح، موضع التقاطع أو التشابه بين النصين، ولا يكتفي بذكره مجملاً وإنما يعدد عناصره بدقة؛ وهي «الارتعاد» و«الارتعاش» و«الأصابع» و«الأنامل»، ثم يأخذ بعد ذلك في بيان اختلاف المقصدين بين الشاعرين باختلاف الموضوعين؛ فالبعد، وليس الاختلاف فقط، لا شك شاسع كما يقرر ابن رشيق بين زبد الماء وبين العذب الخافقة وهي خرق ألوية الجيش[38]. وبعد هذا التمييز بين المقصدين والغرضين يأخذ الناقد في بيان أوجه الاختلاف الكامنة بين عناصر الصورة الأكثر دقة ففصلها مظهراً ومخبراً، وكانت كما يلي:

النهشلي	ابن رشيق
أ – أنامل قائمة	**أ – أصابع مبسوطة**
ب – شيخ	**ب – ثكلى**
ج – ترتعش	**ج – ترتعد**
د – كبرا	**د – طيشاً وجزعاً (عند مفاجأة المصيبة)**
هـ – الزبد المقبب	**هـ – العذب الخافقة**
و – مسقط النهر	**و – [الجيش]**

فهذه عمليات تحويل وقلب واضحة لكثير من عناصر نص النهشلي مارسها عليه نص ابن رشيق (فـ «أنامل» ليست هي «أصابع»، و«قائمة» ضد «مبسوطة» و«شيخ» يخالف «ثكلى» في أكثر من مميز... إلخ). وهذا هو المطلوب من دارسي التناص فعله، هو أن يفككوا النصين إلى عناصرهما الأولية حتى يتبينوا مواطن التشابه والاختلاف ومواضع درجات التحويل في كل عنصر على حدة[39]، وحاصل هذه التحولات وأنواعها هو الذي يبرز درجة «انزياح» النص الثاني عن خط سير النص

الأول وإن كانا من قبل متقاطعين. ولا مجال للمقارنة بعد هذا بين طريقة ابن رشيق العلمية وبين طريقة د. محمد بنيس الساقطة في الأحكام العامة والتحليلات النمطية البعيدة كل البعد عن مكونات النص رغم وفرة أدوات تفكيكه بكثرة في المناهج الحديثة! ثم إن الباحث لا يجانب الصواب فقط في مثل هذه الأحكام العامة والتعقيبات المختزلة، بل يبدو منه غير قليل من التعسف في بعض تأويلاته، كقوله مثلاً وهو يتحدث عن امتصاص الشعر المعاصر للقرآن الكريم، بأن القرآن: «يسيطر على شعرائنا، ويطلع من بين أصابعهم في كل دفقة شعرية، يمتصونه ويعيدون كتابته، ولكنهم يخافون محاورته. إن القرآن يظل دائماً نصاً مقدساً عند الشاعر المغربي المعاصر»[40]. ويظهر هذا التعسف في الجمع بين كثرة اللجوء إلى القرآن الكريم وبين الخوف منه وبين القداسة.. ثم لنا أن نتساءل أيضاً عن هذا الخوف، أهو متواتر في كل قوانين الامتصاص أم أنه مختص بالقرآن الكريم وحده؟ إن القوانين التي استخرجها د. محمد بنيس من خلال تطبيقاته جاءت كما يلي:

- قانون حوار واحد فقط[41].
- وسبعة عشر (17) قانون امتصاص؛ يتوزعها التناص مع الشعر المعاصر والقديم والكلام اليومي لم يعتر فيها الخوف أياً من الشعراء! إلا ما تعلق بالقرآن الكريم.

ثم، أخيراً، فإن هذا العدد ذاته لقوانين الامتصاص مما يدل - حسب تقسيم التدرج الذي تبناه الباحث - على أن الشعر «المعاصر» لم يحن وقته بعد، لأن المفترض - وهو شعر الطليعة، أن يغلب فيه قانون الحوار، لا قانون الامتصاص الخاص بالشعر الحر!.

لا نريد من هذا أن نقوِّل الباحث ما لم يقل، ولكن يكفي أن تكون تلك إشارة إلى التشويش الكامن في المصطلح والمنهج والرؤية الناتج عن

عدم التروي، وعن اتباع الإيديولوجي في التحليل، مع شيء غير قليل من التعالي على القديم... يقول الباحث: «ما يرغمنا على اقتسام آلام القراءة بالنسبة للشعر العربي الحديث، هو أن قانون التداخل النصي لم يعد كما كان عليه في قديم الشعر العربي القائم على النسيان، فالتقليدية تعلي من شأن الذاكرة فيما تعطي الوظيفة القضائية مكان الامتياز والفحولة»[42]. بينما تنفي الوظيفة التملكية، التي تسم بعض الشعر المعاصر، الاجترار والتكرار في نظره، فيكون للامتصاص والحوار «سلطة بداية بناء مسكن حر تعلن عنه إيقاعات الذات الكاتبة باستمرار»[43].

والذي من الجدير تسجيله هو أن الباحث طور أدواته بشكل كبير جداً في أطروحاته وإن كان قد بقي مشتغلاً على نفس القوانين السابقة.

فمن إيجابيات الأطروحة أن الباحث، فيما يتعلق بموضوعنا، اعتمد على الشرح والتحليل وإبراز العناصر الذاتية للمتناصين وتبين عمليات التحويل والقلب مما يعتبر خوضاً في صميم التناص؛ ومن ذلك تحليله لقصيدة أدونيس «هذا هو اسمي»؛ فقد لاحظ بأن هذا العنوان[44] ذو صلة بالقرآن، وخاصة أسماء الله الحسنى حيث «تتحول الأسماء إلى اسم، وهو تحول يتدخل فيه قانون الحوار الذي أساسه القلب والنفي والتعارض أو المحو... وهذا التداخل النصي المكثف يكشف لنا عن أهمية قلب الخطاب الديني عبر مقاطع النص... واجتلاب هذا القلب للدلالة الدينية مثبت في قصيدة رامبو (فصل في الجحيم) حيث الابن العاق يكون مصدر كل الانقلابات النصية»[45].

إن الإنجيل والقرآن، في نص أدونيس، يتحولان، كما يرى د. محمد بنيس، إلى سيافين، والأرض الوردة نقيضهما ونقيض السماء، وفي المقطع الرابع من القصيدة يصير الكتاب «كتباً»، وهذه الكتب ليست منزلة من لدنه تعالى، وإنما هي مستنزلة من قبل البشر لأغراض في

أنفسهم، ثم يصير الكتاب في المقطع الخامس «كفناً ويكون الله كالشحاذ مآله السقوط في تابوته»[46]. قلت، أخيراً وجد د. محمد بنيس من لا يخاف القرآن - خارج المغرب - وقد كانت منه شكوى في بحثه السابق، من عدم وجود حوار للقرآن. ومع ذلك، فإن يصف الباحث هذه الآليات بأنها آليات قلب وتحويل، وصيرورة أو تماثل وتشابه... فما لا يختلف معه فيه أحد، لأنه وصف تطبعه الروح العلمية لخصائص التفاعل النصي، أما أن يعتبر ذلك «حواراً»، بمعنى أنه «أرقى» تعامل مع القرآن الكريم، فأظن أنه داخل في إطار الإيديولوجي، ومن حق قارئ آخر، في هذا المستوى، أن يعتبر ما قام به أدونيس تدنيساً للمقدس وتقديساً للمدنس، وتطاولاً فرعونياً على الذات الإلهية، لا دخل له بشعرية ولا بشاعرية. و«قانون الحوار» هذا، بعد، مسألة نسبية؛ لأن ما يعتبره الباحث «حوار» للذات الإلهية، هو في نفس الوقت «اجترار» لما في قصيدة «رامبو» من قبل «أدونيس»! ألم يقل الباحث نفسه بالحرف: «واجتلاب هذا القلب للدلالة الدينية مثبت في قصيدة «رامبو»؛ «فصل في الجحيم حيث الابن العاق» Le mauvais sang» يكون مصدر كل الانقلابات النصية»!؟[47] أليس هو الذي يقول: «ومعنى هذا أن نص «أدونيس» وهو يحول النص الغائب الثابت [النص الديني] يعتمد هو ذاته على نص غائب آخر له النفي والتقويض. إنه النص الصوفي وشعر «رامبو» أساساً»؟[48] هو إذن محض «اجترار» بمقاييس الباحث نفسها، ولكنه هنا، عندما يتعلق الأمر بشاعر غربي مثل «رامبو» يكن له كامل الاحترام! يتحاشى استعمال المصطلح، ويسمي الأشياء بغير أسمائها، فهو «هجرة نص»!، ووسيلة من وسائل قانون الحوار استعملها أدونيس، لأن «قانون الحوار معرفة تواجه معرفة»[49] كما يقول الباحث، ولكن ينبغي أن تكون هذه المعرفة عبارة عن محاربة للمرجعية الأصيلة، بأخرى غير أصيلة كما هو الحال هنا، وإلا كانت عنده محض اجترار = فالمواجهة، إذن، ينبغي أن تكون ضد القرآن لا

بالقرآن عند د. محمد بنيس، لأن المواجهة به، وبقدرة قادر، لا تدخل عنده ضمن «معرفة تواجه معرفة»!.

والخطاب الثقافي هو النص الغائب الثاني الذي يكتشفه الباحث في نص أدونيس، دون أن يتغير لديه قانون التداخل النصي الذي هو الحوار[50] «وما يتصدى له أدونيس بالمحو وبقانون الحوار هو «الغبار التراثي»، لذلك يعيد قراءة تاريخ الكلمة الثابتة لتأسيس «لغة النص»»[51].

أما الخطاب السياسي، وهو النص الغائب الثالث في شعر أدونيس فلا يسيره أيضاً غير قانون الحوار والمحو لخطاب مقترن بالمقدس ومنتجيه في البلاد العربية[52]. وفي نفس الإطار يتناول الباحث قصيدة محمود درويش «أحمد الزعتر» مشيراً إلى وفرة النصوص المتداخلة مع هذه القصيدة، إلا أن الباحث يركز على النوى الرئيسة ويقول: «إن الخطابين التاريخي والسياسي هما النواة المركزية للنص الغائب في هذه القصيدة»[53]. ومنذ العنوان يبحث عن موقع القصيدة انطلاقاً من مكون العنوان؛ فيرى أن «أحمد» هو أحد أسماء نبي الإسلام محمد صلى الله عليه وسلم، وثانيهما «الزعتر» وهو اسم المخيم الفلسطيني في بيروت، والجمع بينهما هو جمع بين منتصر ماضياً ومحاصر حاضراً. أما الخطاب السياسي فيفضح فيه التناص هنا قول الأنظمة العربية المخالف لأفعالها تجاه الفلسطيني، كما يفضح الخطاب الصهيوني في إيديولوجيته ودعواه في كون أرض فلسطين أرضه الموعودة[54]. وإلى جانب هذين الخطابين هناك الخطاب الديني و«هذا ما يجسدنه اسم «أحمد» الذي هو من ناحية يومي وعادي... وهنا نلتقي مرة أخرى مع مفهوم يترسخ في الشعر العربي الحديث، منذ «جبران»، وقد كان «المسيح» هو نصه الغائب في نص السياب... و«علي» في نص «أدونيس». هذان النصان يقدمان

موصوفاً بالاستثنائي والخارق، إنه النبي. فيما نجده لدى محمود درويش يومياً وعادياً، ولكنه من جهة ثانية، عربي، تنصهر فيه الديانات والجغرافيات من غير أن تكون له صفة نبوة ناقصة»[55].

لقد آثر د. محمد بنيس حكم ريادته في إدخال مفهوم النص الغائب إلى الدراسات الأدبية المعاصرة بشكل كبير في بعض الباحثين، أخص بالذكر منهم د. عبدالله راجع في رسالته (القصيدة المغربية المعاصرة - بنية الشهادة والاستشهاد)، الذي استعان بنفس المفاهيم و«القوانين» في دراسته للتناص في الشعر المغربي المعاصر. إلا أنه كان مسيئاً للحضارة الإسلامية محتقراً إياها مقلداً للمناهج الغربية معجباً بها وتلك من كبوات النقد والإبداع العربيين عموماً يحسن التنبه لها والعمل على تجاوزها.

الهوامش

من ١ إلى ١٨ غير موجود بالأصل هوامش

19) نفسه؛ 260.

20) كذا في المجموعة الشعرية للشاعر. والصحيح: «للمنفي» بالياء المثناة من تحت.

21) ظاهرة الشعر المعاصر؛ 262. والقصيدة في مجموعة الشاعر عبدالكريم الطبال: الأشياء المنكسرة: ط: 1 دار النشر المغربية؛ 1974. ص 123.

22) نفسه. والقصيدة في ديوان عبدالوهاب البياتي؛ ط: 4 دار العودة، بيروت؛ 1990. 1: 285.

23) نفسه.

24) نفسه؛ 263، عن مجموعته: آخر أعوام العقم؛ شعر محمد الميموني، دار النشر المغربية، الدار البيضاء؛ 1974. ص 81.

25) نفسه؛ 263، وديوان صلاح عبدالصبور: (لا ط) دار العودة، بيروت؛ 1988. 1: 189.

26) نفسه.

27) الفروسية، أحمد المجاطي، ط: 1 منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، سلسلة إبداع: 2 «قصيدة السقوط»؛ 64.

28) **شرح ديوان صريع الغواني** مسلم بن الوليد الأنصاري، تحقيق وتعليق د. سامي الدهان، ط: 3 دار المعارف، القاهرة: 1985؛ ص 341. وفيه: «بكاء وكأس...».

29) ظاهرة الشعر المعاصر؛ 264-265.

30) نفسه؛ 265-266.

31) نفسه؛ 266.

32) نفسه؛ 267.

33) نفسه؛ 266. رماد هسبريس، شعر محمد الخمار الكنوني، ط: 1 دار توبقال، الدار البيضاء؛ 1987. «قراءة في شواهد (القباب)»، ص 50.

34) نفسه؛ 266. القصيدة الثالثة والأربعون ي شروح سقط الزند؛ تحقيق مصطفى السقا

وعبدالرحيم محمود وعبدالسلام هارون وإبراهيم الإبياري، ط: 3 الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة؛ 1986/1406، 3: 974، 976.

35) قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ابن رشيق، تحقيق الشاذلي بويحيى، (لا ط) الشركة التونسية للتوزيع، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس؛ 1972؛ ص 13. و«يَنْدَبُ شجْوه» كذا ضبط الفعل مبنياً للمجهول، والصحيح بناؤه للمعلوم: يَندُب شجوَه». كما يقال (بكى فلان شجوَهُ)؛ ينظر؛ - التاج (شجا).

36) نفسه؛ 13-14، وفي - المختار من شعر بشار [المنسوب للخالدين]؛ تحقيق السيد محمد بدر الدين العلوي، (لا ط) دار المدينة للطباعة والنشر، بيروت (لا ت)، ص 317.

37) قراضة الذهب؛ ص 14.

38) يقال: «خفقت على رأسه العذَبُ وهي خرَق الألوية» - الأساس (عذب). وهذا يناسب سباق الأغنيات لأن الجيش هو الذي شيع المرثي، وذهب محقق القراضة إلى أنها «العمامة» وهو صحيح بشرط أن تتخذ لواء على عادة العرب - البيان والتبيين؛ 3: 105.

39) ينظر توضيح د. محمد مفتاح لعناصر المماثلة والمشابهة في دينامية النص 83.

40) ظاهرة الشعر المعاصر؛ 267.

41) نفسه؛ 263.

42) الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها؛ د. محمد بنيس، ط: 1 دار توبقال للنشر، الدار البيضاء؛ 1989 3: 187-188، وينظر عن الوظيفتين القضائية والتملكية: جوليا كريستيفا في الفصل الأول (المجال العربي) من الأطروحة (مفهوم التناص) ص: 41، مما يوضح أن محمد بنيس لم يستوعب معنى الوظيفة القضائية والتملكية؛ فما عرفناه عن الوظيفة التملكية هو أنها إذعان أو مهاجمة، على حد سواء، للوظيفة القضائية التي تتسم بها كافة الخطابات.

43) نفسه؛ 3: 188-189.

44) يدرس محمد بنيس العنوان ضمن التناص باعتباره جزءاً لا يتجزأ من النص، أما جيرار جنيت فيدرجه ضمن التوازي النصي أو النصية الموازية، أو فيما سماه فيما بعد بالعتبات، وهذا أولى. غير أنه من الممكن دراسة التناص في العنوان ذاته باعتباره نصاً موازياً لا جزءاً من النص.

45) الشعر العربي الحديث؛ 3: 191-192.

46) نفسه؛ 3: 192.

47) نفسه.

48) نفسه؛ 3: 194.

49) نفسه.

50) نفسه؛ 3: 192.

51) نفسه؛ 3: 193.

52) نفسه.

53) نفسه؛ 3: 194.

54) نفسه؛ 3: 195.

55) نفسه؛ 3: 196.

* * *

أ - في المفهوم:

يقودنا الحديث عن رواية السيرة الذاتية بالضرورة إلى الحديث عن تداخل الأجناس الأدبية، أو الكتابة عبر النوعية على حد تعبير إدوار الخراط[1]، فالألوان الإبداعية تميل غالباً «إلى الدخول في علاقة تماثلية فيما بينها، أو توارثية أحياناً، تفسر بعضها أو تستكمل وظيفتها التعبيرية».

وعليه فلا يمكن «الإقرار بوجود أسوار منيعة، أو آليات تعمل داخل الشكل الفني، أو تحول دون تداخل الأشكال الفنية وتمازجها»[2].

ومن هنا فإن «نقاء النوع» أمر يكاد يكون مستحيلاً في ظل انفتاح النصوص ونظريات كروتشيه وباختين وغيرهما[3].

وقد عنى عدد من الباحثين والدارسين بظاهرة التداخل بين جنسي الرواية والسيرة الذاتية، وحاول بعضهم التعريف مقتصراً عليه، في حين حاول آخرون تحليل هذا التماذج بين الجنسين، وتفسير نزوع الكتَّاب إلى ذلك.

وبدءاً نشير إلى التفاوت في المصطلح، فبعضهم يسمي هذا اللون «رواية الترجمة الذاتية»[4]، وبعضهم يطلق عليه «رواية السيرة الذاتية»[5]، وهم الأكثر ومنهم من يسميه «رواية التجربة الذاتية»[6]، ومن الباحثين من أطلق على هذا اللون اسم «الرواية السيرية»[7].

ومع ما في الاسم الأخير من اختصار يغري بالاستفادة منه، إلا أنه تنقصه الدقة؛ لأن الاقتصار على كلمة (سيرة) يتجه غالباً إلى «السيرة الغيرية» وليس «السيرة الذاتية»؛ ولذلك أرجح استخدام كلمة «رواية السيرة الذاتية».

وأياً كان الأمر، فإن المهم الوقوف على تعريف هذا اللون، للخلوص من ثم إلى تحليل هذه الظاهرة.

ولعلنا نتوقف أولاً عند تعريف فيليب لوجون في كتابه «السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي» حينما يقول عن «رواية السيرة الذاتية»: «سأطلق هذا الاسم على كل النصوص التخيلية التي يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد، انطلاقاً من التشابهات التي يُعتقد أنه اكتشفها، أن هناك تطابقاً بين المؤلف والشخصية، في حين أن المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق، أو على الأقل اختار أن لا يؤكده»[8].

ويحاول أن يضع يده على التلاحم بين الأصل «السيرة الذاتية» والفرع «رواية السيرة الذاتية»، ويفسر كثرة الخلط بينهما فيقول: «لقد دفعتني ملاحظاتي حول التطابق إلى تمييز رواية السيرة الذاتية عن السيرة الذاتية بالخصوص، أما بالنسبة للتشابه، فإن ما سيكون من الواجب تحديده هو التعارض مع السيرة، زد على ذلك أن مصدر الخطأ في كلتا الحالتين، هو المصطلح، فمصطلح «رواية السيرة الذاتية» قريب جداً من مصطلح «السيرة الذاتية»، وهذا الأخير قريب جداً من كلمة «السيرة»، مما يسمح بالخلط[9].

وأما جورج ماي فيصوغ في كتابه «السيرة الذاتية» نسق العلاقات الجامع بين الرواية والسيرة الذاتية استناداً إلى درجة حضور التجارب الحقيقية في النصوص أو غيابها، ويفترض وجود سلم من الألوان المعبرة رمزياً عن تلك العلاقات، سلم تندرج فيه الألوان من البنفسجي إلى الأحمر. ففي الرقعة الأولى توضع الروايات التي يكون حضور شخصية الأديب فيها حضوراً ضعيفاً جداً، وهو ما يصطلح عليها بالروايات التاريخية، وتأتي مباشرة بعد هذه الرقعة رقعة ثانية نيلية اللون نجد فيها الروايات الشخصية أو السيرية التي مدارها تطور شخصية رئيسة، لكن

هذه الشخصية الرئيسة بعيدة عن شخصية الكاتب، وفي الرقعة الثالثة ذات اللون الأزرق توضع روايات السيرة الذاتية المكتوبة بضمير الغائب، ويمكن أن توضع في الرقعة الرابعة ذات اللون الأخضر رواية السيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم، وفي الرقعة الخامسة الصفراء توضع السيرة الذاتية الروائية، وهي لا تنتسب إلى الرواية، إنما تنتسب إلى السيرة الذاتية.

أما الرقعة السادسة ذات اللون البرتقالي فهي خاصة بالسيرة الذاتية التي يستخدم كاتبها اسماً مستعاراً.. وأخيراً في الرقعة السابعة ذات اللون الأحمر نجد السيرة الذاتية التي تصرح بأسماء أصحابها وتتطرق إلى وقائع مطابقة لما حصل حقيقة في الواقع الذي عاشه كاتبها[10].

ويلاحظ أن مفاصل التداخل الحقيقية بين الرواية والسيرة تنحصر في الرقع: الزرقاء والخضراء والصفراء، لكن الحد الفاصل بينها يقع بالضبط بين الرقعتين: الخضراء والصفراء، ففي الأولى مازالت الرواية هي النوع المهيمن، وفي الثانية يغيب النوع الروائي، لتظهر «السيرة الذاتية الروائية»، أي السيرة التي تستعير كثيراً من مستلزمات الرواية.

اللون	نوع الكتابة
البنفسجي	الروايات التاريخية
النيلي	روايات الشخصية المركزية
الأزرق	روايات السيرة بضمير الغائب
الأخضر	روايات السيرة بضمير المتكلم
الأصفر	السيرة الذاتية الروائية
البرتقالي	السيرة الذاتية باسم مستعار
الأحمر	السيرة الذاتية باسم صريح

وأما جابر عصفور فيصف هذا الزمن بأنه «زمن القص أو زمن السرد»، ويلحظ إقبال الكتاب على «رواية السيرة الذاتية» فيدفعه ذلك إلى محاولة التعريف قائلاً: «هو نوع من الرواية يستمد أحداثه من حياة الأديب، لكنه يمزج هذه الأحداث بوقائع وشخصيات خيالية»، ويضرب مثالاً بالأعمال التالية: زينب، وأديب، وسارة، وإبراهيم الكاتب، وعودة الروح، وأيام الإنسان السبعة، ومالك الحزين[11].

وقد نتج عن اتجاه عدد من الكتاب إلى «رواية السيرة الذاتية» في أدبنا المحلي محاولة تعريف هذا اللون والوقوف على الأسباب.

فالباحثة عائشة الحكمي في رسالتها للماجستير عن السيرة الذاتية تضع «رواية السيرة الذاتية» شكلاً متفرعاً عن «السيرة الذاتية» وذهبت تتلمس تعريفاً لهذا الشكل حينما تقول:

يحاول بعض أصحاب السير «عرض حيواتهم في قوالب فنية فينصاعون لمتطلبات العمل الروائي، وحين يبدؤون في سرد وقائع حياتهم قد تبتعد سيرهم عن حقيقة الوضع الذي عاشوه، عندئذ يستيقظون على المأزق الذي وقعوا فيه فيحاولون التستر وراء أسماء مستعارة، فتنشأ رواية قائمة على حياة أصحابها، وهي تتفاوت في قربها أو بعدها من فن السيرة الذاتية، ويمكن أن نطلق عليها (رواية السيرة الذاتية).. »[12].

وقد تعرض الناقد محمد العباس في كتابه «حداثة مؤجلة» إلى هذا اللون ممهداً لذلك بالإشارة إلى الحضور القوي للرواية في الأدب السعودي، ثم خلص إلى التعريف، فالتمثيل ببعض الأعمال مثل: شقة الحرية، وأطياف الأزقة المهجورة، ومما قال: «في مشهدنا الثقافي الذي بدأت فيه الرواية تمارس تمددها الأفقي منذ مطلع التسعينات، برزت سلسلة أعمال روائية يمكن اعتبارها ظاهرة أدبية جديرة بالالتفات والمجادلة، وهي الظاهرة التي عرفت أدبياً برواية السيرة الذاتية، والتي تطرح من خلالها

شخصية مؤلفها بشكل ديالكتيكي يحاور راهنُها الراشد طورها القاصر كاختراع نفسي/ اجتماعي تتأمله (أنا) جهوريّة الصوت، شديدة الوعي بواقعها، إذ تتقاطع فيها كل العلاقات»[13].

وأما الدكتور سلطان القحطاني فقد أثار ظاهرة التداخل بين جنسي الرواية والسيرة في كتاب الأيام لطه حسين، مرجحاً أن الكتاب «سيرة حياة وليس رواية فنية»، ووضع مصطلحاً للأعمال التي يمتزج فيها الجنسان، وهو «الرواية السيرية»، لكنه لم يحاول الإفاضة للخروج بتعريف لهذا اللون.

وفي مجلة قوافل التي خصص عددها الحادي عشر للسيرة الذاتية في الأدب السعودي، تطالعنا مقدمة ممتازة كتبها المحرر وناقش فيها أموراً مهمة في سياق التداخل بين جنسي: الرواية والسيرة الذاتية، ملمحاً إلى أن الموضوع يستحق محوراً خاصاً تناقشه المجلة في المستقبل.

وقد ذهب المحرر إلى أن السيرة الذاتية المحلية «تتكئ في أطروحاتها على التنظير النقدي العالمي لفن السيرة وفن الرواية، ذلك أن ثمة صلةً بين الجنسين، فقد قيل: إنهما ينتميان إلى نوع أولي واحد، أحد طرفيه الرواية، والطرف الآخر هو السيرة، وترجع أسباب التداخل والتمازج بين الفنين - في نظر النقاد - إلى أن تقنيات التعبير متشابهة، وهما يتخذان من حياة إنسان ما موضوعات له، وأن الرواية هي في الواقع شكل من أشكال التعبير السيرذاتي، كما أن القص بضمير المتكلم في الرواية جاء بتأثير السيرة الذاتية، وشاع بأن أول عمل روائي للكاتب هو في الواقع سيرة ذاتية، وظهر نتيجة لهذا التداخل مصطلح رواية السيرة، أو (السيرة الرواية) لعدم القدرة أحياناً على التمييز في العمل الواحد بين ما هو سيرة، وما ليس كذلك..»[14].

وأما الباحث منصور بن عبدالعزيز المهوس في رسالته للماجستير

عن البناء الفني للسيرة الذاتية في الأدب السعودي فيميل إلى أن هناك أشكالاً وصيغاً أدبية تنضوي تحت مفهوم أدب البحث عن الذات وكشفها للآخرين، وعدَّ منها «رواية السيرة الذاتية»، وذهب إلى أن هذه الصيغ تلتقي مع مفهوم السيرة الذاتية.

وفي سياق الوقوف على الفوارق بين السيرة الذاتية والرواية قال المهوس مستفيداً من طرح (فيليب لوجون): السيرة الذاتية تختلف «عن (رواية السيرة الذاتية)، إذ هناك شرط مهم يميز بينهما، وهو تطابق السارد، أو المؤلف مع الشخصية الرئيسة في السيرة، وهو ما يسمى بـ (ميثاق السيرة الذاتية)، وهذا الميثاق هو التزام يلتزمه الكاتب أمام القارئ بأنه هو صاحب هذه السيرة، وأنه يتحدث عن حياته وأيامه، فلابد من التطابق بين اسم المؤلف والسارد والشخصية في السيرة الذاتية»[15].

ومع أن التعاريف السابقة تقوم على كون «رواية السيرة الذاتية» شكلاً أو لوناً متفرعاً من «السيرة الذاتية»، فإن عدداً من الكتاب والمتحدثين في بعض المنتديات الثقافية يخلطون بينهما، وكثيراً ما يصنفون الأعمال التي تدخل في نطاق روايات السيرة الذاتية بأنها سير ذاتية، مع أن ذلك يتعارض بشكل واضح مع ميثاق السيرة الذاتية.

ومما يجب التحذير منه في هذا السياق، تعجل كثير من الأشخاص وإصدار حكم على العمل من الوهلة الأولى؛ لأنه لا يكاد يخلو عمل أدبي من استفادة من تجارب الكاتب الشخصية وخبراته، فالحكم السريع وتصنيف العمل بأنه سيرة ذاتية يتضمن مغالطة واضحة.

يقول إبراهيم أصلان: «كل عمل فني هو سيرة ذاتية على نحو أو آخر، كما أننا لا نستطيع المفاضلة بين الأعمال على أساس من حجم (التذويت) فيها، صحيح أن أغلب المبدعين في كل المجالات لم يكتبوا

عن تجاربهم الذاتية على نحو مباشر، ولكنهم في كل الحالات يكتبون بها »[16].

وفي محاولة للتحذير من إخضاع الأعمال للتعسف والخروج بتصنيف أدبي متكلف لها، يتساءل الدكتور عبدالله المعيقل «عما إذا كان من الإنصاف أن يُقرأ العمل الأدبي قراءة إسقاطية تتلبس صفة الرقيب الذي ينظر إلى هذا العمل على أنه وثيقة اعتراف للكاتب وشاهد على حقيقة تصرفاته ومعتقداته وأسلوب حياته، أم أن من الواجب أن ننظر إلى النص كقطعة أدبية فنية بعيداً عن حياة كاتبه أو كاتبته أياً كان؛ لأن ما نجده في هذا النص أو ذاك من لحظة ضعف أو خطأ أو فشل هو جزء من حياتنا كبشر، وهي مواقف وتصرفات يمكن أن نمر بها نحن جميعاً في أي لحظة من لحظات ضعفنا الإنساني »[17].

ب - لماذا العدول عن السيرة الذاتية إلى روايتها؟

انصراف الكُتاب عن إنجاز سيرة ذاتية صرفة إلى كتابة السيرة في إطار روائي لا يكشف عن التماثل بين السارد ونصه يدعو إلى إثارة سؤال مشروع، وهو: لماذا العدول عن كتابة السيرة الذاتية وفق ميثاقها الكاشف عن الاسم الصريح إلى رواية السيرة الذاتية وما تتضمنه من تخييل ورمزية يجعل ذلك كله قناعاً يتخفى وراءه دون البوح المباشر.

إن ذلك - في الواقع - ليس سلوكاً عفوياً يفرضه انفتاح النصوص على بعضها في سياق تداخل الأجناس الأدبية، ولكنه سلوك مقصود يلجأ إليه المبدع تحت إلحاح ضرورات فنية واجتماعية معينة.

وقد عُنى عدد من الباحثين والدارسين بمحاولة تفسير هذا الأمر، مرجعينه إلى ارتباط العمل الأول للمبدع في مجال الرواية بالاتكاء على السيرة الذاتية كمرجعية، إضافة إلى أنه ينتج عن رهبة الكشف عن

استخدام السيرة الذاتية بوصفها وثيقة لها بعد واقعي، في حين أن جنس الرواية له مرونة بوصفه عملاً متخيلاً.

ومما نجده في هذا الصدد، تفسير الدكتور ماهر حسن فهمي للتداخل بين الجنسين قائلاً: يقف صاحب السيرة الذاتية «أمام معضلة دمج الفن بالحقيقة، فهو يتمنى ألا يشطح به الخيال فتتحول سيرته إلى قصة، وفي الوقت نفسه يخاف أن يحاصر نفسه بالحقائق والالتزام بها، فيتحول عمله إلى تاريخ»[18].

أما الدكتور جابر عصفور فيضع يده على الأسباب الحقيقية للتحول من السيرة الذاتية إلى (الرواية السيرذاتية) حينما يقول: «واضح أن كتابة رواية السيرة الذاتية تحرر الكاتب من قيود كتابة السيرة الذاتية..، فالرواية عمل خيالي في نهاية الأمر، وتخلص الكاتب من أية مشابهة بينه وإحدى الشخصيات مسألة ممكنة، فضلاً عن أن القالب الخيالي للرواية يُتيح للكاتب الحديث عن المحرمات التقليدية دون حرج».

ويميل عصفور إلى أن روايات السيرة الذاتية تطغى على كتب السيرة الذاتية نفسها، ويذهب إلى التفسير فيقول: «والواقع أن شيوع رواية الترجمة الذاتية في الأدب العربي، بالقياس إلى ندرة كتابة الترجمة الذاتية يلفت الانتباه إلى أن ثقافتنا العربية لاتزال تحول بيننا وبين شجاعة الاعتراف والبوح إلى اليوم» إلى أن يقول: «فثقافتنا بحكم أوضاعها وشروطها لا تتيح للكاتب وضع شجاعة الاعتراف، والكاتب نفسه يخشى من نتائج هذا النوع من الشجاعة، فيؤثر السلامة، ويلجأ إلى فن الرواية حيث يمكن للتقية والمراوغة الفنية أن تكون بديلاً لشجاعة الاعتراف»[19].

ومن بين النقاد السعوديين الذين عنوا بتحليل هذه الظاهرة، محمد العباس الذي نجده يقول: «قد يكون السبب الأوضح والأبسط هو كون كل

رواية من تلك الروايات هي العمل الروائي الأول، وبالتالي يتحتم أن تكون سيرة ذاتية، وهو ما يفسر وجود رواية يتيمة في أغلب الأحيان لكثير من الروائيين، ولكن قراءة غورية أكثر عمقاً يمكن أن تقارب الظاهرة بصورة أكثر وعياً وإدراكاً لنياتها، بما في ذلك مبررات تسجيل السيرة الذاتية».

ويذهب إلى تفسير تخوف الكتاب من كتابة السيرة الذاتية واللجوء إلى (الرواية السيرية) فيقول: الصعوبة لا تأتي «من داخله كجنس أدبي يتطلب الكثير من الوعي والجرأة، بل من خارجه أيضاً، أي من تماسه بخطابات معرفية وفضاءات حياتية أوسع، خصوصاً في مشهدنا الثقافي شديد الصلة بخطاب اجتماعي صارم»[20].

وتتفق أميرة الزهراني مع رؤية العباس حين تذهب إلى أن تحرج بعض أصحاب السير أن تحمل كتاباتهم عنوان «سيرة ذاتية» دفعهم إلى اللجوء إلى حيلة «الرواية» بوصفها باباً يمكنهم من خلاله النفاذ إلى القُراء»[21].

ونخلص من ذلك كله إلى أن تحول المبدع من السيرة الذاتية إلى رواية السيرة يرجع إلى:

1 - ارتباط العمل الروائي الأول بالسيرة الذاتية للأديب.

2 - الاستفادة من تجارب الحياة في قالب فني غير ملزم.

3 - ممارسة لعبة فنية تحت ضغوط اجتماعية أو نفسية.

4 - تهيب الخوض في غمار السيرة الذاتية في سن مبكرة أو متوسطة من العمر؛ لارتباط السيرة الذاتية بالتقدم في السن والنضج الأدبي والشهرة الواسعة.

الحواشي

1) هو عنوان كتاب له. انظر: مجلة قوافل (العدد التاسع، ربيع الآخر 1418هـ)، ص 152 (المجلة يصدرها النادي الأدبي بالرياض).

2) محمد العباس، في ظل وحدة القيمة الجمالية. قوافل (المرجع السابق)، ص 93.

3) انظر: قوافل، ص 7.

4) انظر: د. عبدالمحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1938)، ط 4، القاهرة: دار المعارف، 1983م، الصفحات 283-402.

5) انظر: فيليب لوجون، السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي (ترجمة وتقديم عمر حلي)، ط 1. المغرب: المركز الثقافي العربي، 1994م، ص 37، وغيرها من الصفحات.

6) انظر: عائشة الحكمي، السيرة الذاتية عند أدباء المملكة العربية السعودية في مرحلة الطفرة (رسالة ماجستير غير منشورة)، جدة: كلية التربية للبنات، 1417هـ/1996م، ص 32.

7) انظر: د. سلطان القحطاني، «الرواية العربية بين السيرة الذاتية والصياغات الفنية». مجلة الحرس الوطني، المحرم 1421هـ، ص 81.

8) انظر: السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 37.

9) المرجع نفسه، ص 52.

10) انظر: جورج ماي، السيرة الذاتية (ترجمة محمد القاضي وعبدالله صولة). تونس: بيت الحكمة، 1992م، ص 189.

11) د. جابر عصفور، «شجاعة الاعتراف». جريدة البيان الإماراتية، 1422/6/18هـ - 2001/9/6م.

12) عائشة الحكمي، السيرة الذاتية عند أدباء المملكة (مرجع سابق).

13) محمد العباس، حداثة مؤجلة، الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية (كتاب الرياض)، ع 59، نوفمبر 1998م، ص 95.

14) نادي الرياض الأدبي، مجلة قوافل، ع 11، جمادى الأولى 1419هـ، ص 5، 6.

15) منصور المهوس، البناء الفني للسيرة الذاتية في الأدب السعودي الحديث: دراسة نقدية بلاغية (رسالة ماجستير غير منشورة)، الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية - كلية اللغة العربية، 1421هـ، ص 9، 10.

16) إبراهيم أصلان، «أحوال»، جريدة الرياض، ع 10244، 1417/2/25هـ، ص 25.

17) د. عبدالله المعيقل، «نقطة ضوء»، جريدة الرياض، ع 10048، 1416/8/6هـ، ص 33.

18) انظر: السيرة الذاتية عند أدباء المملكة (مرجع سابق)، ص 32.

19) د. جابر عصفور، «شجاعة الاعتراف»، مرجع سابق.

20) انظر: محمد العباس، حداثة مؤجلة، ص 98.

21) أميرة الزهراني، «أوراق الثلج»، موقع الراصد الإلكتروني.

* * *

مقدمة :

تنبني هذه الدراسة على جملة من العناصر المتفاعلة ببعضها بعض، فتحاول تحديد المفاهيم الأساسية التي يقتفيها الموضوع ومنها:

عوامل تشكيل مرجعيات النقد العربي الحديث، وهي جملة العناصر التي أدت إلى تكوين مرجعيات النقد العربي ولذلك اخترت أن أضعها في إطار فكري عام يقابل الثقافة العربية كخطاب بالثقافة الغربية كخطاب أيضاً، وذلك على مستويات عديدة: نفسية واجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية ودينية.

وأما العنصر الثاني في الموضوع فتم تخصيصه لتعدد المرجعيات في النقد العربي الحديث فتم التطرق إلى ثلاث مرجعيات أساسية هي: المرجعيات المنقطعة عن التراث، والمرجعيات المتقوقعة في التراث، والمرجعيات الانتقائية.

وأما العنصر الثالث فتناول جملة التأثيرات التي أفرزتها الخطابات المتعددة الناتجة عن المرجعيات سالفة الذكر وتتمثل هذه التأثيرات في:

إشكالية الاتصال والتبليغ والبيان، والنهل من الترجمة، والاختلاف في المصطلحات والمفاهيم النقدية، والإقبال اللاواعي على المناهج والنظريات النقدية الغربية، وختمت الدراسة بما رأيته بديلاً عمّا هو سائد تم التركيز فيه على فهم التراث النقدي العربي وتمثله واستيعاب ما حققته الحضارة الغربية استيعاباً واعياً مؤسساً على خلفيات فكرية متبصرة وقراءات واعية عميقة.

2 – مرجعيات التفكير النقدي وعوامل تشكيلها :

نقصد بعوامل تشكيل مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث، جملة العناصر التي أدت إلى تشكيل هذه المرجعيات على مستوى الخطاب العربي كثقافة في علاقته بالخطاب الغربي أو الثقافة الغربية.

ولابد أن نشير – في هذا السياق – إلى أنه ليس بإمكاننا حصر كل العوامل التي شكلت مرجعيات التفكير في الخطاب العربي المعاصر، وإنما نؤكد على مسألة مهمة – في نظري – هي:

– **العجز عن الإنتاج الثقافي – الحضاري** والاكتفاء بالاستهلاك والتقبل، بل حتمية الاستهلاك والاضطرار إلى التقبل، لأننا المغلوب ؛ إذْ تبدو العلاقة بين الخطاب العربي المعاصر كثقافة/ حضارة، وبين الخطاب الغربي (أمريكا – أوربا) علاقة غير متكافئة، كون الخطاب الغربي ينتج مصطلحات وأفكاراً يقوم بتصديرها إلينا مع الآلة والدواء والغذاء... وذلك بحسب ما تقتضيه المرحلة التاريخية واللحظة الحضارية، نذكر فيها: مصطلح النهضة والحداثة والأصولية والإرهاب والعولمة[1]... إلخ.

فنتلقاها نحن بمختلف خطاباتنا وتشكل مصدر اختلاف بيننا إلى حد التصادم، كوننا نتلقى هذه المصطلحات والمفاهيم المتعددة دون أن تكون مجتمعاتنا العربية مهداً لها ودون أن نعاني مخاضها المباشر لتنتجها، من هنا يحدد **الآخر**[2] نظرته إلينا على مستويات عديدة نجملها في الجدول الآتي[3]:

على المستوى	الغرب / الآخر	الشرق / النحن
النفسي	سوى خالٍ من العقد ومركبات النقص	معقد مليء بالمركبات
الاجتماعي	متحضر	همجي
الثقافي	ذكي، متفوق	غبي
العسكري	مستعمِر	مستعمَر
السياسي	متبوع	تابع
الاقتصادي	منتج	مستهلك
الديني	متفتح ومتسامح	منغلق أصولي إرهابي

يتبين لنا من هذه المستويات أن الخطاب الغربي/ الآخر **خطاب فاعل**، والخطاب العربي/ النحن خطاب **مفعول به** أو إن شئت **مفعول فيه**، ولا يقوم - غالباً - بدور الفاعل إلا في مستويين فقط هما: المستوى السياسي كونه تابعاً، والمستوى الاقتصادي كونه **مستهلكاً**، لكن دور الفاعل - هنا - يتم من حيث الصيغة الصرفية فقط لا من حيث الدلالة، وبذلك فهو لا يختلف عن دور المفعول.

وهذا يعني أن المثاقفة أو التثاقف Aculturation[4] مسألة غير مطروحة وغير ممكنة لعدم وجود تكافؤ بين الخطابين/ الثقافيين. وهذا ما يجعلنا نتقبل ونستهلك ونتصادم أيضاً. فأدى بنا ذلك إلى التشتت والتفرق بين تيارات حداثية متعددة عرفها الفكر العربي المعاصر[5] منها مثلاً:

أ - تيار الحداثة الليبرالي:

التي تعود جذوره الأولى إلى منتصف القرن التاسع عشر ويعد رفاعة الطهطاوي وخير الدين التونسي من رواده الأوائل، فبالرغم من

كونهما عملا على محاولة التوفيق بين التراث والحداثة فإن عمق فكرهما وجوهر آرائهما قد تمثل في تسييد العقلانية الأداتية التكنولوجية بغية تجديد الحياة والخروج من التخلف.

كما يمكننا أن نتتبع تطور الليبرالية في الفكر العربي مع لطفي السيد وطه حسين وأحمد أمين وبعدهم زكي نجيب محمود في كتاباته المختلفة مثل: تجديد الفكر العربي والمعقول واللامعقول في تراثنا الفكري وأهم ما يمكن استخلاصه من هذا التيار الفكري هو:

1 - الطابع الاستبدادي للسلطة السياسية بالرغم من طبيعته الليبرالية في الجانب الاقتصادي.

2 - الازدواجية بين هذه الطبيعة الليبرالية التي تبتغي الحداثة وبين ارتباطاتها الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والأخلاقية الماضوية السابقة على التحديث، ومحصول الحديث أن هذا التيار لم يحقق طموحات المجتمعات العربية بقدر ما عمق التبعية للغرب.

ب - تيار الحداثة الديني:

ويمكن أن نتلمسه عند جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وعبدالحميد بن باديس وعلي عبدالرازق ومالك بن نبي ومحمد النويهي، وكذلك عند أعلام المدرسة المصرية - كما يقول محمود أمين العالم - المسماة بالسلفيين الجدد ومنهم: عادل حسين وأنور عبدالملك وجلال أمين وطارق البشري وحسن حنفي وغيرهم.

ويتمثل جوهر هذه الحركة التحديثية - على اختلاف آرائها واجتهاداتها - في محاولة تأويل النص الديني من قرآن وحديث تأويلاً عقلياً يتلاءم مع العصر وما تقتضيه مصالح العباد في القضايا المختلفة في السياسة والاقتصاد والاجتماع والحياة برمتها.

وقد حاول أعلام هذا التيار - من جهة أخرى أن يتميزوا عن التجربة الغربية في التحديث والتجديد، لأن ذلك - في رأيهم - يجعل العالم العربي قطعة من أوربا. والتمدن الحقيقي لا يكون إلا إذا كان منبعثاً من داخل الأمة ومن التطور الطبيعي لمجتمعها والتجدد الذاتي الذي ينتج تمدناً أصيلاً[6].

ولذلك تم اقتراح مصطلح: **الاستقلال الحضاري** بديلاً عن مصطلح **الحداثة**، ويتم ذلك باستيعاب أصول عقيدتنا وتاريخ أمتنا بالمعنى الواسع للتاريخ وما تقتضيه ظروف الأمة العربية المعاصرة، ومن دون التحرج بما توصل إليه الغرب من إنجازات ونماذج جميلة تفيدنا إفادة حقيقية. ولا يكون ذلك إلا من خلال العمل على إرساء أسس بنية نظرية متميزة عن البنية النظرية الغربية كما هو الحال عند حسن حنفي من خلال كتابه: «من العقيدة إلى الثورة»[7] وأهم ما يميز هذا التيار كونه يدعو إلى:

1 - جعل الوحي مرتكزاً للعقل والعمل.

2 - تحقيق تنمية ذاتية مستقلة.

3 - بناء حضارة متميزة بخصوصياتها عن الحضارة الغربية.

جـ - تيار الحداثة القومي :

تمثل جيلها الأول في البستاني والكواكبي وطاهر الجزائري وغيرهم.. إلخ وتواصل في جيل الأرسوزي وصلاح البيطار وميشال عفلق وساطع الحصري، ومن أعلام هذا التيار من دعا إلى الوحدة العربية في المشاعر والأفكار ولا تختلف آراء أصحاب هذا التيار - في عمومها - عن آراء التيارين السابقين من الحضارة الغربية، ولذلك يمكن أن نسميهم جميعاً بالتيارات التوفيقية بين التراث والحداثة.

د - تيار الحداثة الثقافي :

يركز أصحابه على تجديد البنية الفكرية والثقافية باعتبارها أساساً

للتحديث الحقيقي وذلك باستلهام المفاهيم الحقيقية والقيم الأساسية للحضارة العصرية. ومن رواده الأوائل اسماعيل مظهر ويعقوب صروف وسلامة موسى... إلخ.

ونجد امتداداً لأفكارهم عند عبدالله العروي ومحمد عابد الجابري وأدونيس وفؤاد زكريا والخطيبي وبرهان غليون.

فالجابري - على سبيل المثال - يقوم بقراءة التراث العربي قراءة نقدية ليصل إلي نتيجة وهي أنه يرتكز على نهج قياسي فقهي ثابت، هو قياس الغائب على الشاهد الذي مايزال يعبر عن بنية العقل العربي الراهن، ويقوم مِن هنا - بالدعوة إلي حتمية تجاوز هذه البنية الفكرية القياسية والعمل على تحرير العقل من المرجعية التراثية والمرجعية الأوربية في الوقت نفسه، وبذلك يتم تحقيق **الاستقلال التاريخي** للتراث العربي ويتم ذلك - في رأيه - من خلال التراث نفسه ومن داخله بالاستناد إلى جانبه العقلاني كما هو الحال عند ابن حزم والشاطبي وابن رشد وابن خلدون.

هـ - تيار الحداثة التقدمي :

ويهدف إلى التغيير الجذري الشامل وذلك بواسطة سيطرة الطبقة العاملة على وسائل الإنتاج بتحالفها مع الفئات الاجتماعية الأخرى ذات المصلحة المشتركة ومن أبرز رواده: حسين مروة ومهدي عامل والطيب تيزيني وخليل أحمد خليل[8].

إن تعدد هذه التيارات لم يؤد إلى التكامل والانسجام بقدر ما أدى إلى الاختلاف والفرقة والتشتت، وطغيان الجانب الإديولوجي العنيف الذي انعكس على الإبداع الفني بشكل عام والأدبي بشكل خاص رواية وقصة وشعراً مما أدى إلى تعدد المرجعيات بالنسبة للخطاب النقدي أيضاً.

3 – تعدد المرجعيات / تعدد القطائع :

نقصد بالمرجعيات الخلفيات المعرفية والمنابع الفلسفية التي يصدر عنها النقاد العرب المعاصرون في خطاباتهم النقدية ؛ فلا يمكن لأي باحث أو ناقد أن ينطلق من العدم أو الفراغ ؛ بل لابد من تراكم معرفي وأصول فكرية يستند إليها وهي التي توجه خطاباته بعد ذلك في ممارسته النقدية.

لا يمكن أن نتحدث عن تعدد مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث إلا من خلال الحديث عن العلاقة بين التراث والحداثة.

فالتراث يمثل النماذج الثقافية التي يكتسبها الفرد من الجماعات المختلفة التي هو عضو فيها، ويمثل هذا التراث كل شيء بالنسبة إليه ؛ إذا لولا التراث ما استطاع أي فرد أن يبدع ويأتي بالجديد، ولما تقدمت المجتمعات خطوة واحدة إلي الأمام، فالتراث عنصر مهم جداً في تطور المجتمعات والأفراد ولا يمكن لأي كان أن ينطلق من العدم، فنحن مثقلون بدين كبير لأجيالنا السابقة، فهي التي أورثتنا تراكماً ثقافياً من عادات وتقاليد وقيم وأخلاق ومثل نستند إليها في مختلف إبداعاتنا واكتشافاتنا وإنجازاتنا الجديدة[9].

يقول الدكتور عبدالسلام بنعبدالعالي: «لا يتلخص التراث إذن في ما يسمى «ثقافة عالمة» ولا تؤول مسألته إلى مجرد منهجية ترتد إلي مجرد صعوبات منهجية تتمثل في كيفية استعادة الماضي ودراسة التاريخ وتأويل النصوص وتحقيقها. إن الأمر يتعلق بصفة أقوى من ذلك بثوابتنا الفلسفية: بمفهومنا عن النص وعن التاريخ وعن الهوية، بل وعن الكائن ذاته...»[10].

إن أهم مسؤولية ملقاة على عاتقنا في مسألة التاريخ هي أن نقرأه بوعي، فلا نحمله على طبق من ذهب لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من

خلفه، ولا نلغيه أو ننتقي منه ما يتماشى مع أغراضنا وأهدافنا حتى إن كانت هامشية.

وأما **الحداثة** فتتعدد التعريفات الخاصة بها، ومن المتعذر الإحاطة بها، ولذلك سنكتفي بتقديم تعريف إجرائي يكون انطلاقة للدخول في الموضوع: فالحداثة كما عرفها محمد سبيلا: «هي مجموع التشكلات الفكرية والسلوكية ودعامتها المؤسسية المرتبطة بظهور المجتمع العصري، وهي ظهور ملامح المجتمع الحديث المتميز بدرجة معينة من التقنية والعقلانية والتعدد والتفتح. والحداثة كونياً هي ظهور المجتمع البورجوازي الغربي الحديث في إطار ما يسمى بالنهضة الغربية أو الأوروبية التي جعلت المجتمعات المتطورة صناعياً تحقق مستوى عالياً من التطور مكنها ودفعها إلى غزو وترويض المجتمعات الأخرى»[11].

وتتجلى الحداثة في جملة من المظاهر، هي المظهر الاقتصادي والمظهر الاجتماعي والمظهر السياسي والمظهر الثقافي/ ويمكن أن نختزل الحداثة في عنصرين رئيسيين هما:

- المظهر المادي/ أو **الحداثة المادية**: وتعني التطورات المختلفة التي تتعلق بالإطار الخارجي للوجود الإنساني.
- المظهر الفكري/ أو **الحداثة الثقافية**: وتعني الرؤيا والمناهج والمواقف الذهنية التي تهيئ تعقلاً يزداد تطابقه بالتدرج مع الواقع[12]، ولعل الخطاب النقدي يندرج ضمن هذا النوع من الحداثة باعتباره يعبر عن رؤى ويتوسل مناهج في التطبيق مواقف خاصة به بحسب ما يسمح به مجاله وخصوصياته المميزة له عن غيره من الخطابات.

من خلال العلاقة بين التراث والحداثة، كما سبق أن أشرنا في الحديث عن عوامل التشكيل - يمكن أن تسجل المرجعيات الآتية:

أ - المرجعيات المتقطعة عن التراث:

إن أصحاب هذه المرجعيات منقطعون عن التراث العربي بشكل عام والتراث اللساني والنقدي بشكل خاص ؛ فيرون أن كل شيء جميل إنما يكمن في الغرب، فقد اختاروا «القطيعة مع التراث جملة وتفصيلاً، وقد حدث ذلك في ظل التأثر السلبي الذي جعل بعضهم يعادي التراث في إطار حملة ما يعرف «بفن المستقبل» أو الفن الذي يخلص المثقفين من مرض القانقارين الميت الذي نشره الأساتذة والآثاريون والأدلاء السياحيون ومتعاطو بيع الآثار القديمة، أو هو الفن الذي يجعل أصحابه يعلنون قولهم «نحن نبدع ولا نرث» »[13].

إن أغلب من يمثل هذا الاتجاه - في الجزائر على سبيل المثال - أساتذة باحثون ومبدعون باللغات الأجنبية حتى أننا لا نرى مرجعاً واحداً يعودون إليه بالعربية أو مترجماً عنها في ما يكتبون من بحوث ودراسات لا يمكن أن نجردها من الفائدة، ولكنها تظل - في رأيي - منقوصة ما لم تحاول توسيع الرؤية والتنويع في القراءة لتنفتح على كنوز التراث اللساني والنقدي العربيين، ولو كان ذلك بلغة وسيطة غير العربية.

يبدو هذا الاتجاه - في نظري - منبهراً بالغرب إلى درجة الاندهاش وعلاقته به أشبه بعلاقة الذئب بالشاة عندما يلقاها ويعزلها عن القطيع تصيبها الفجيعة فتصير تتبعه إلى أن ينفذ فيها حكم الإعدام.

فأن يكتب الباحث العربي الذي يعرف لغته العربية مادة بحوثه بغيرها اعتقاداً منه أن العربية عاجزة عن استيعاب فكره والنهوض بأعباء علمه ؛ فهذا مما لا ينتصر له فكر سليم، بل هو في إحدى منزلتين إما قاصر الظن، وإما غير خالص السريرة[14].

ويمكن أن نأخذ بعض الأمثلة كنماذج للدلالة على ما تم قوله:

فالشاعر الجزائري محمد مصطفى الغماري بالرغم من أن له مجموعة من الدواوين الشعرية - حوالي عشرة دواوين - نذكر منها: «عرس في مأتم الحجاج» و«بوح في موسم الأسرار» و«أسرار الغربة» و«قصائد مجاهدة»... إلخ، وبالرغم من كونه يكتب الشعر العمودي والحر فإنه لم يكتب عنه أحد[15] من النقاد لا في الصحف والمجلات ولا في الرسائل الجامعية التي يعدها الباحثون في الماجستير والدكتوراه ولم يحدث مرة أن استضافه من يعدون الحصص الثقافية في الإذاعة والتلفزيون[16]، ولم يجر معه - في ما أعلم - أي حوار، بل أكثر من ذلك أصبحت الكتابة عنه نوعاً من الطابو في زمن من الأزمان. لا لشيء إلا لكونه يحمل فكراً ذا مرجعية دينية صوفية تتجلى في أشعاره التي لا تخلو أبداً من نكهة البلاغة وسحر بيانها وفيض معانيها ودلالاتها وعمق رؤاها. مما يبين بجلاء البعد الإيديولوجي الذي يكرس **الإقصاء** بل **والإلغاء** أيضاً.

ولعل هذا ما نجده عند الطاهر جعوط ونجاة خدة[17] وغيرهما فقد شاركا في ندوة فكرية عن الرواية الجزائرية نظمت في فرنسا وحصرا الإبداع الروائي الجزائري في ما كتب بالفرنسية، ولم يشر أبداً إلى روائيين أمثال: عبدالحميد بن هدوقة صاحب: «ريح الجنوب» و«نهاية الأمس» و«بان الصبح» و«الجازية والدراويش» و«غداً يوم جديد». وكذلك الطاهر وطار: صاحب «اللاز» و«جميلة العشق والموت في الزمن الحراشي» و«الزلزال» و«الحوات والقصر» و«تجربة في العشق» و«الشمعة والدهاليز» وعودة الولي الطاهر إلى مقامه الزكي.

ولا إلى الجيلالي خلاص: صاحب رائحة الكلب وحمائم الشفق... ولا حتى إلى الأعرج واسيني - باعتباره يتفق معهما في الرؤية العامة - صاحب روايات عديدة منها: نوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري

ومصرع أحلام مريم الوديعة وما تبقى من سيرة الأخضر حمروش ورمل الماية وسيدة المقام... ونكتفي بهذا لأن القائمة طويلة.

فقد قال الطاهر جعوط: «... إذا كانت اللغة العربية لا تحتل المكانة اللائقة بها في الجزائر اليوم فإنه يتوجب البحث عن الأسباب في المصادر المتعددة دون أن نستثني الناعقين والحراس ومدافعين آخرين عن اللغة العربية الذين ليست لديهم قدرة على الإبداع بهذه اللغة لأعمال تشرفها»[18].

أما نجاة خدة فقالت: «إن الذين يعملون على الفصل بين الذين يكتبون بالعربية والذين يكتبون بالفرنسية يعملون بشكل لا تسامحي وفي كل مرة يثيرون قضية وغالباً ما يفعلون ذلك بأصولية «انتقريست»[19] وتضيف قائلة: «... إن اللغة الرسمية في الجزائر يحاولون إلصاق كل أشكال التعبير بها وهي لغة اصطناعية وليس هي اللغة التي لها ثقل تاريخي حامل للثقافة...»[20].

وتقول في فقرة أخرى: «... ربما هي لغة اتصال إداري بين الدول العربية لكن لا يمكنها أن تعوض لغة حية...»[21].

وتواصل قائلة: «إن الأصالة لا وجود لها بل بالضبط لا يمكن البحث عنها في الجذور ولكن في الأغصان، إن أصالتنا هي مستقبلنا، إنها أعمالنا المثمرة وليست نظرتنا الدائمة إلى الخلف»[22].

إن هذه الأقوال هي مثال بسيط وغيض من فيض، وأهم ما نلاحظه بشأنها أنها أخلطت الخطاب النقدي وحولت وجهته إلى وجهة إيديولوجية بعيدة عن الموضوعية تنكر قيمة الإبداع الجزائري بالعربية كماً وكيفاً وهو الذي يشق طريقه بثبات نحو آفاق مستقبلية تنبىء بالخير الكثير - بالرغم من ظروفه - في القصة والرواية والشعر والنقد والمسرح والتاريخ والفكر

واللغة بصفة عامة. وتعمل على تغييب التاريخ ومسخ الثقافة، فهل يعقل ألا يكون للغة العربية ثقل تاريخي حامل للثقافة وهي التي ماضيها يمتد إلى أكثر من 250 سنة قبل الإسلام...؟ وهل يعقل أن تكون الحضارة العربية الإسلامية خرافة كما وصفتها نجاة خدة؟ وإذا كنا لا نبحث عنها في الجذور فأين نبحث عنها ؟ هل يمكن أن نجني ثمار الأغصان إذا لم نسق الجذور ونحرك التربة وننقيها؟ وهل يمكن أن توجد أغصان بلا جذور بين الأرض والسماء ؟.

ونلفي أمين الزاوي واحداً من الأوفياء لهذه المرجعية بالرغم من كونه يكتب أصلاً بالعربية غير أن كتاباته الروائية منها والنقدية تنضح بعلامات الانقطاع عن التراث العربي - الإسلامي وتحمله كل الرزايا والمصائب، وهو المسؤول عن التخلف بل هو التخلف بعينه، نقرأ ذلك في كتاباته النقدية على سبيل المثال: صورة الفقيه في الرواية وبعض المحاضرات التي ألقاها في بعض العواصم عن الدم في الإسلام، وكذلك في كتاباته الروائية مثل: روايته «صهيل الجسد» وهي أقرب الروايات إلى نفسه كما يقول، فبطلها «الحاج المكي» ونلاحظ ما توحي به لفظتا «الحاج» و«المكي» من دلالات. وكذلك روايته: «السماء الثامنة»[23].

وقد ذهب في آخر الحوارات التي أجريت معه بجريدة الخبر الجزائرية المذهب نفسه الذي تمت الإشارة إليه مع الطاهر جعوط ونجاة خدة، فذكر أسماء مبدعين جزائريين ممن كتبوا بالفرنسية حتى الذين كتبوا مقالة أو مقالتين في جريدة مفرنسة أو فرنسية[24] ولم يذكر كاتباً واحداً بالعربية ولكأني به يريد أن يبرهن لنا «ويتحول كل بساطة (لخواجة عارف بأفكار الغير)»[25].

ولابد من التأكيد علي أن الإيديولوجيا لا تقتصر على الجزائر وإنما تنسحب على أغلب الكتابات الإبداعية والنقدية في الوطن العربي

خصوصاً في مرحلة ما، لكنها في الجزائر أخذت طابعاً متميزاً عن باقي البلدان العربية الأخرى من ذلك مثلاً التنكر للغة العربية وحصر الاهتمام في النموذج الفرنسي غالباً مما أدى إلى تبادل للإلغاء بين هذا وذاك وإيجاد مصطلحات متميزة بعنفها ودمويتها في الجزائر من مثل: الإرهاب والاستئصال.

ولعل هذا النوع من الصراع الثقافي في الجزائر هو سبب مأساتها في السنوات الأخيرة.

ب - المرجعيات المتقوقعة على نفسها في التراث :

يتعامل أصحاب هذه المرجعيات مع التراث «على أنه مخزون يحفظون فيه كل الأشياء القديمة،... التي يجلونها باستمرار ويمسحون عنها الغبار باعتبارها النموذج الكامل بل الأكمل الذي يجب أن يحتذى به، أي أنهم ينظرون إلى التراث كجزء من المقدسات التي تسقط إزاءها كل إمكانية نقد أو إعادة نظر أو تعبير»[26].

هذا بالنظر إلى الإطار الفكري العام، أما بالنسبة إلى الإطار النقدي فإنهم لم يخرجوا عن المعيار من مثل: قل كذا ولا تقل كذا، والخطأ والصواب، والصدق والكذب، وعدم تجاوز ما تقتضيه أحوال الإعراب وقضايا النحو والصرف والشروح اللغوية للنص المنقود.

تقول سهير القلماوي في هذه المسألة: «إن ميراث رهيب تكاثفت فيه عوامل وعوامل على تفتيت القصيدة إلى وحدة البيت وعلى تفتيت البيت إلي وحدة اللفظ، وكان لابد من صيحة بل صيحات حتى تخرج القصيدة العربية من أثر هذا الميراث الدامع عبر كل هذا التاريخ الطويل»[27] وأكثر من ذلك يتهمون كل جديد بأنه «دسيسة أجنبية وأفكار مستوردة وبدع مسقطة من الخارج، بل ويشيعون أن كل جديد في

طراز الثقافة إنما يستهدف شيئاً واحداً هو القضاء على ثقافتنا وأصالتنا... »[28].

وإلى جانب المعيار اللغوي يفرضون المعيار الأخلاقي ؛ لذا لا يسمح للمبدع في نظرهم أن يتعدى الحدود التي يفرضها هذا المعيار، وعليه فإنّ الإبداع الروائي مثلاً ليس إبداعاً عربياً إسلامياً أصيلاً، وإنما هو يدعو إلي تكريس النموذج الغربي ويعد - بذلك - علامة من علامات الغزو الفكري فلابد من محاربته والتصدي له ؛ فكتابات الطاهر وطار الروائية - بل كل ما يصدر عنه - شكلت طيلة أكثر من عشرية كاملة قضية عند أصحاب هذه المرجعية، فكثر الحديث عنه عند الذين لم يقرؤوا له رواية واحدة أكثر من الذين قرأوا أعماله، وأصبح **مقروءاً بالسماع أو مقروءاً باللاقراءة** إن جاز القول، مع ما في هذا النوع من القراءة من ضحالة وهشاشة وأفكار مسبقة تبين بجلاء البعد الشاسع على ما تقتضيه القراءة الأدبية من تكوين معرفي ولغوي ومنهجي وقدرة على الفهم والتحليل وتذوق الجمال.

إنها مرجعية «تتفاضل مع التراث بشيء من الإفراط حيث يرى أهلها أن كل التراث إنما هو مفيد و لا يجوز للخلف أن يتنازل عنه، ولا يخفى على القارىء الموضوعي ما في هذا الرأي من أخطاء تجسدها الرداءة التي تقرؤها في بعض ما نرث...، والتي يضفي عليا هؤلاء صفة الإيجابية التي هي في الحقيقة سكونية قاتلة، ولبنة جوفاء لا سبيل إلي مكوثها في ضمير الإنسان ناهيك عن أن تقدم دعماً فنياً لإبداع نريده أصيلاً وإيجابياً »[29].

ونجد ضمن هذا الاتجاه مرجعية أخرى يدعو إليها بعض الدارسين للأدب والنقد ويهدفون إلى التعامل مع التراث على أنه محفوظات نقلية يتعامل معها المتلقي/ القاريء باعتبارها معلومات كرسها المنهج الدراسي الذي ينتصر - غالباً - للجانب التأريخي من تراثنا، فالمتأمل في المناهج

الدراسية في أغلب منظوماتنا التربوية العربية يجدها تنتصر لنوع من النصوص لأدباء وكتاب معينين قرأتها كل الأجيال العربية تقريباً، بمعنى أن النظرة التربوية للبرامج التعليمية ماتزال نظرة تقليدية - عموماً - في الوطن العربي، وهي أيضاً كرست نوعاً من القراءة التي كثيراً ما تهتم بخارجيات النص الأدبي، لأنه ليس باستطاعتها الاستفادة من المناهج النقدية واللسانية الحديثة واستثمارها في دراسة الأدب، فهي - إن صح التعبير - تقولب فكر المتعلم في المراحل التعليمية المختلفة - بما فيها الجامعية - في قوالب جاهزة لا تمكنه من الكشف والتحليل وإبداء الرأي.

إن المتقوقعين على أنفسهم في التراث لا يمتلكون - في الغالب - أدوات المنهج والآليات المنهجية الكفيلة بالقراءة التي تستنطق القضايا المختلفة، وتعين على فهم حقيقة الأشياء ؛ فمن دون المناهج الصالحة تبقى المعطيات خرساء تستنطقها لا تجيب[30].

إنهم يقرؤون القديم بالقديم وهي قراءة لا تنتج شيئاً لأنها تعيش قطيعة علمية مع الغرب ومع عصرها، يعيش أصحابها على زاد معرفي قليل لا يمكنهم من التفاعل الحضاري.

ولابد من التأكيد بأن أصحاب هذه المرجعيات يعيشون على مديح بعض الهوامش في التراث ولم يتعاملوا معه بعمق ولم يقرؤوه القراءة الواعية المتبصرة ؛ لأنهم إن فعلوا ذلك - وليس باستطاعتهم - لوجدوا في التراث آراء تختلف تماماً عن آرائهم وما يعتقدون. فالنظرة إلى الشعر - مثلاً - في التراث العربي الإسلامي قد اختلفت «... بين مدافع عنه ومهاجم له، بين من يقرن الشعر والنبوة (ابن سينا) ومن لا يرى فيه إلا سفهاً ونقصاً. وقد لخص الجرجاني آراء منتقدي الشعر بكونها تنطوي على هزل وبطل وتلبس... غير أن هذه النظرة المعادية للشعر قد رفضت على ما يبدو من قبل جمهور النقاد والبلاغيين والفلاسفة على السواء... والواقع

أن النقاد والبلاغيين استندوا إجمالاً إلى نظرية الفلاسفة في الشعر في تقويمهم للصناعة الشعرية، وفي دفاعهم عن هذه الصناعة. ولعل هذا ما دفع بابن سينا إلى الارتقاء بالشعر إلى منزلة النبوءة، كما لاحظ ذلك منظر الشعر حازم القرطاجني الذي ينطلق من كلام الشيخ الرئيس لكي ينعت المعادين لصناعة الشعر بأخس النعوت معتبراً إياهم أنذال العالم». وفي الحقيقة لقد أدرك البلاغيون أن الانتقاص من الشعر إنما هو انتقاص غير مباشر من الوحي ؛ أي القرآن ذاته. فإذا كان الإعجاز القرآني بلاغياً فإن الحقيقة لن تتجلى إلا بالعودة إلى الشعر الجاهلي باعتباره عنوان الفصاحة وذروة البلاغة لدى القوم، فمن الشعر إذن تستمد الحجة على أن القرآن جاء آية في البيان وغاية في البلاغة»[31].

لقد أخذنا هذه القضية على سبيل التمثيل فقط وتوجد قضايا كثيرة مثلها وشبيهة بها في التراث النقدي العربي القديم، مما لو قرأه أصحاب هذه المرجعية بوعي وتبصر لصححوا - ربما - بعض آرائهم أو لطفوا منها ولأدراكوا ما لا يدركون.

وعلى هذا فإن هؤلاء يمثلون القطيعة العلمية مع ما توصلت إليه الحضارة الغربية ومع ما هو موجود في التراث نفسه.

فلكأني بهم يعيشون **قطيعة مزدوجة** إن جاز القول.

جـ - المرجعيات الانتقائية :

يحاول أصحابها أن ينتقوا من التراث بعض النماذج التي تخدم أغراضهم أو كما قال بول شاوول: «يحاولون مركزة التراث حول علامات معينة يضيؤونها»[32] من أجل مقارنتها ببعض الإنجازات الحداثية التي أتى بها العالم الغربي، أوأن هذا الرأي الذي قاله يوجد في التراث العربي عند هذا العالم العربي أو ذاك بحذافيره.

ولعل هؤلاء الذين ينتقون قد نسوا أو تناسوا أنهم في حاجة إلى معرفة السياقات المعرفية والثقافية التي نشأت فيها هذه النظرية أو تلك التي أنتج فيها أو قيل فيها هذا الرأي أو ذاك، سواء أتعلق الأمر بالتراث أو بالحداثة في الفكر عموماً أم في علوم اللسان والنقد. إن أصحاب هذا الاتجاه يبحثون عن يد أو عين تتحرك في جثة على رأي شاوول دائماً[33].

ويمكن أن نسجل - هنا - موقفين اثنين متضادين، ينتمي الموقف الأول إلى المنقطعين عن التراث في كثير من أطروحاته من أجل الحجة والبرهان وإقامة الدليل، فقد تجرد أصحابه «من حصانة الكينونة العربية الإسلامية وتزودوا بكتل إيديولوجية متشابكة ومتناقضة أحياناً، وهي الأطراف التي فرضت التعامل مع نوع من التراث دون غيره حين حصرته في منطلقات «إيديولوجية مذهبية تحدد بصورة قبلية الرؤية للتراث ومنهج قراءته والهدف منها»[34].

لقد اختار أصحاب هذا الموقف التواصل السلبي مع التراث، فهم لا يتواصلون معه بغية خدمته وتطوير قراءته ومناهجها من أجل فهمه وتمثله، وإنما يتعاملون معه بغية أخذه شواهد وحججاً دامغة على ما ينجزوه في نطاق الإيديولوجيات التي ينتمون إليها.

ولذلك يختارون الاستشهاد - علي سبيل المثال - بالأخطل والأعشى وأبي نواس - لا في مرحلة تزهده -، وبرموز آخرين أيضاً... وبأن محمد الطاهر بن عاشور صاحب التحرير والتنوير قد حقق ديوان أبي نواس في التغزل بالغلمان... إلخ.

هذا ليس محبة في الطاهر بن عاشور ولا في التحرير والتنوير، ولا في التراث الإسلامي وخدمته، وإنما هو يقصد تمرير خطاب وترسيخ إيديولوجية[35].

وينتمي الموقف الثاني إلي المتوقعين على أنفسهم في بعض التراث لا في التراث بكامله ؛ فالمقياس عند هؤلاء هو الإسلام وحوله إرث العروبة... ولذلك يقومون هم أيضاً بالانتقاء ما يناسبهم مما حققته الحداثة من أجل إقامة الدليل والحجة على صحة آرائهم الذاتية الخاصة.

ومحصول الحديث من كل هذه الآراء والمرجعيات التي أنتجتها أنها لم تؤسس لمنهج في الاختلاف يؤدي إلى الائتلاف بعد التدقيق والتمحيص والنقد والنظر فبذلك يكون الطريق ممهداً للتكامل والترابط والانسجام ؛ بل أدت إلى التصادم والاقصاء والإلغاء[36]. وأظهرت أننا نعيش الصراع في ذاتنا فكيف يمكننا أن نصارع الآخر، وأن ثقافتنا لفظية **ونحن مملوؤن بالكلام** نحيا على هامش الأحداث متشبثين بالواقع نعيشه كما يتشبث الطفل بلعبه. ونتعامل معه بشكل خافت باهت دون محاولة الدخول في ثقافة الفعل والعمل ؛ **إننا نتأمل نظرياً، نعشق بالعين فقط** إن صح التعبير.

وكل هذا جعل الخطاب النقدي العربي يعاني عدة أزمات[37] تواجهه في الدراسة والبحث وهي التي نعنونها بـ:

4 – تأثيرات الخطاب :

نجمل هذه التأثيرات في العوامل الآتية:

أ – مشكلة الاتصال والتبليغ والبيان[38]:

وهي مشكلة جوهرية في غاية الخطورة، نظراً إلى أن كثيراً من النقاد العرب لا يعرفون إلا لغة واحدة، ثم إنهم يتفاوتون في معرفة اللغة الأجنبية إن عرفوها، فيحدث في المؤتمر الواحد أن تلقى محاضرة بالفرنسية أو الإنجليزية أو العربية ولا يفهمها إلا القليل النادر من الحضور، ولعل

هذا يصدق أكثر على الخطاب اللساني العربي الحديث وهو رافد هام بالنسبة للدرس النقدي العربي الحديث، فمن لا يمتلك معرفة لسانية كافية ليس بإمكانه أن يمارس النقد وليس في مقدوره أن يسبر أغوار النصوص الأدبية ويفك مستغلقاتها، بل أكثر من ذلك لا يمكن لدارس الأدب في عصرنا أن يكتفي بالبحث في الأدب وقراءة الدراسات الأدبية فحسب ؛ وإنما هو مطالب بأن يقرأ الفكر والثقافة أيضاً، ويستنير بآراء اللسانيين ونتائج بحوثهم اللسانية أمثال: عبدالرحمن الحاج صالح وأحمد المتوكل وعبدالقادر الفاسي الفهري وعبدالسلام المسدي ومازن الوعر وخليل غمايرة... وغيرهم. ويستنيرون كذلك بآراء المفكرين أمثال: إدوارد سعيد ومحمد أركون وعلي حرب ومحمد عابد الجابري... بالإضافة إلى أعمال النقاد العرب المتميزين أمثال: حمادي صمود وجابر عصفور وسعيد يقطين وعبدالملك مرتاض وعبده عبود ومحمد خير البقاعي وصلاح فضل وتامر سلوم ومحمد العمري... وغيرهم كثيرون فإذا حدث التواصل بين النقاد واللسانيين والمفكرين فإنّ تضافر جهودهم سيعود بالفائدة الكثيرة – حتماً – على النقد العربي... ويؤدي إلي الرفع من مستواه والتحسين في كفاءته وقدرته علي القراءة والإبداع.

ب – النهل من الترجمة :

أدت مشكلة البيان والاتصال والتبليغ إلى النهل من الترجمة على اختلافها مما جعل الباحث يتيه في زحمة الترجمات الكثيرة غير المؤسسة على منهجية واضحة وأهداف محددة نود تحقيقها، وإنما تتعق – غالباً – بأهواء الأفراد واهتماماتهم الخاصة، وهذا ليس معناه أننا نغطي جهود هؤلاء المترجمين ونعدم فائدتها ؛ وإنما لابد من الإشارة – ههنا – إلى أن كثيراً من الترجمات التي لا تقوم على منهج واضح هدفها الأساسي

تجاري؛ وإن كان ذلك مشروعاً ولابد منه، فإننا بالتوازي مع الهدف التجاري نريد أن يكون الهدف العلمي كذلك.

إن الترجمة مهمة جداً وضرورة ملحة بالنسبة إلينا - ما في ذلك شك - من أجل معرفة الآخر وخلق التواصل الحضاري معه، لكن ينبغي لنا أن نعرف ماذا نترجم من الغرب، وكيف نترجمه.

«لأن الناقد الذي لا يتقن اليوم لغة أجنبية يشكو من نقص في الأدوات المنهجية قد لا تعوضه الترجمات التي تأتي متأخرة في ظل غياب مشروع قومي ووطني للترجمة في الوطن العربي»[39]. بالإضافة إلي أن المترجمين العرب لا يأخذون من لغة أجنبية واحدة وإنما منهم من يترجم عن الإنجليزية أو عن الفرنسية أو عن الألمانية أو عن الأسبانية.... إلخ. وهذا سيخلق - حتماً - اختلافاً بل تشويشاً في تلقي النصوص والنظريات والمفاهيم والمصطلحات عند القارىء العربي[40].

جـ - غربة مفهوم المصطلح وتغريبه :

نتج عن النهل من الترجمة مشكلة أخرى في غاية الأهمية وهي:

الاختلاف في المصطلح النقدي ؛ فالقارىء للخطاب العربي بشكله العام والخطاب النقدي بشكل خاص يلفيه «يعج بمصطلحات ومفاهيم كثيرة يجهد الباحث نفسه لفهمها فيعجز أو يصل وصول غير المتأكد من دقة ما وصل إليه، ولعل السبب في هذا كون أغلب هذه المفاهيم مسوقة في - صيغة لفظية - لم يعهدها القارىء العربي، ولا تنتمي إلى ذخيرة مفرداته لكونها قد أدخلت إلى عالمه فاحتفظت بشكلها المأخوذ من المصدر فتبدو لاتينية، أو إنجليزية أو فرنسية... وذلك تبعاً للغة الناقل أو لكونها قد عربت فتبدو عربية في الظاهرة لاحتوائها أصواتاً بل قل أحرفاً عربية بيد أنها لا تمت في حقيقة الأمر إلي العربية بصلة لأنها لا تعبر عن مضمونها»[41].

ويمكن أن نشير إلى أن اختلاف المصطلح لا يمثل مشكلة في الثقافة العربية وحدها، وإنما هو مشكلة عامة تعانيها الثقافة الغربية كذلك، خصوصاً في الدراسات اللسانية والنقدية، غير أن حدة المشكلة ليست بالدرجة نفسها في ثقافتنا التي أهم ما يميزها أنها **ثقافة بيانية مجازية**، تتطلب علي الدوام - كما يرى علي حرب - «التفسير والتأويل. فمادامت الألفاظ كتابات واستعارات، ومادامت الكلمات حقول احتمالات، ينبغي أن تؤول، والتأويل اختلاف. واللغة المجازية تبرز أكثر من موقف، وتتسع لمختلف الاجتهادات والآراء. وبذلك يتولد لدينا أكثر من خطاب، وبالتالي أكثر من مذهب وفرقة، بحيث تكون لكل فرقة مقالتها الخاصة... وكل مذهب يعتبر خطابه معيار الحقيقة. وكل واحد يمنح خطابه صفة العمومية والشمول... وما عداه خطأ وفساد»[42].

واللافت للنظر أيضاً أن مصطلحات العلوم الاجتماعية والإنسانية ومنها الدراسات النقدية صارت مؤسسة على نتائج العلم مما يصعب من إدراكها وفهمها في ترجمتها إلى اللغة العربية كوننا نحن لا ننتج علماً، وكون العقل الغربي الآن ينتج أكثر من 90٪ من إنتاج العالم مما يجعل المعرفة في القرن الواحد والعشرين تتأثر بنتائج البحوث الناتجة عن الاكتشافات الجديدة في ميادين علمية مثل العلوم التقنية والبيولوجية. «كما هو الحال في الإجهاض الطبي وأدوات منع الحمل وتطعيم الأعضاء البشرية... والتلقيح الصناعي للمرأة وبنك الحيوانات المنوية واستخدامات الطاقة الذرية وأجهزة المعلوماتية والعقول الإلكترونية... إلخ»[43] وهذا سيجعل الإنسان أمام أسئلة كثيرة تريد الإجابة لأن العصر يقتضيها، ولعل الدين لا يمكن - وحده - أن يقدم أجوبة عن هذه الأسئلة خصوصاً أن الغرب قد تشابكت وقائعه وإشكالاته وكثر إنتاجه وبالتالي كثرت مصطلحاته ومفاهيمه التي لا يمكن أن نواجهها ونتقبلها ونفهمها بواسطة

الترجمة فقط مادمنا لا ننتج علماً وفكراً وفلسفة ومصطلحات ومفاهيم حضارية خاصة بنا.

سنتطرق إلى مسألة المصطلح في الدراسات النقدية العربية من جانبين اثنين هما: الاختلاف في درجة تقبل المصطلح الأجنبي وتغريب مفهوم المصطلح التراثي.

1 - الاختلاف في درجة تقبل المصطلح الأجنبي:

نلاحظ - في هذا الشأن - مصطلحات عديدة جداً باللغة الأجنبية يقابلها بالعربية ألفاظ كثيرة مما يؤدي إلي التشويش في تلقي الخطاب الغربي وفهمه في الثقافة العربية ولا يقتصر هذا على الخطاب النقدي فقط؛ وإنما نجده في مختلف الخطابات العربية: مثل السياسة والإعلام والفلسفة واللسانيات والعلوم الأخرى. ويمكن أن نقدم بعض الأمثلة عن ذلك:

أ - مصطلح: déconstruction يقابله بالعربية الألفاظ الآتية: تفكيك - تفكيكية - تقويض[44] - تشريح.

ب - مصطلح: structuralisme يقابله بالعربية: البنوية[45] - البنيوية - البنائية - الهيكلية - الشكلية.

جـ - مصطلح sémiotique / sémiologie يقابله بالعربية: السميولوجيا - السيمويوطيقا - السيميوتكيا - السيميائية - السيمياء - علم السيمياء - السيميائيات - علم العلامات - العلامية - العلاماتية - علم الأدلة - الدلائلية - الأعراضية[46].

د - مصطلح: cammunication يقابله بالعربية: الاتصال - التوصيل - الإيصال - التواصل - الإبلاغ - التبليغ.

هـ - مصطلح: Poétique يقابله بالعربية: الشعرية - الشعريات -

الشاعرية - الجمالية - الإنشائية - علم الأدب - الإبداع الفني/ الإبداع - فن النظم - فن الشعر - نظرية الشعر - بويطيقا - بويتيك[47].

و - مصطلح: cohésion يقابله بالعربية: السبك - التماسك - الاتساق - التناسق - الانسجام - الترابط.

ز - مصطلح: cohérence يقابله بالعربية: الحبك - الانسجام - الترابط - التلاحم.

حـ - مصطلح: Enoncé يقابله بالعربية: قول - ملفوظ - حديث - خطاب.

ط - مصطلح: Enonciation يقابله بالعربية: تلفظ - تحدث.

ك - مصطلح: situation يقابله بالعربية: وضعية - موقف - حالة - مقام - سياق.

د - مصطلح: code يقابله بالعربية: شفرة - نظام الرموز - قانون - سُنن - سَنن - وضْع - مواضعة - اتفاق - كود.

لقد اخترت هذه المصطلحات على سبيل التمثيل فقط ؛ إذْ لا يمكن حصرها وتدقيقها إلا من خلال فرق بحث من المختصين.

إن الاختلاف يتعدى اللفظة منفردة معزولة عن سياقها وإنما يحصل أيضاً في مفهومها وتعريفها وشروحها وما يترتب على ذلك من نتائج في الخطاب النقدي العربي.

2 - تغريب المصطلح التراثي :

أو - إن جاز القول - إهماله فقد أصبح التعامل معه وكأنه مصطلح غربي لا دخل للحضارة العربية به، وليست له جذور فيها، من ذلك مثلاً:

أ - مصطلح كل من: **مرسل ومرسل إليه**: EMETEUR - Récepteur فكثيراً ما يقدم هذان المصطلحان من خلال نظرية التبليغ منسوبين إلى «جاكبسون» على أنهما مصطلحان جديدان عرفهما النقد العربي الحديث من خلال احتكاكه بالغرب، والحقيقة ليست كذلك فقد استعملهما - في حدود ما أعلم - القلقشندي (ت. 821هـ) في كتابه صبح الأعشى في صناعة الإنشاء بقوله: «... بقلم اصطلح عليه المرسل والمرسل إليه لا يعرفه غيرهما..»[48].

ب - ثم إن **نظرية التبليغ / التواصل** أو كما تسمى في بعض الأحيان نظرية الخطاب تقدم هي الأخرى على أنها اكتشاف جديد في المعرفة التقليدية واللسانية الحديثة، ويتسم ذلك بعزلها عن التراث اللساني والبلاغي والنقدي العربي القديم، ومن النقاد من يراها نظرية غربية خالصة، إننا لا ننكر جهود الغربيين واستفادتنا الحقيقية من أعمالهم ونتائج بحوثهم، ولكن علينا أن نعمل على وضع القضايا أو الأشياء في نصابها ونعطي ما لزيد لزيد وما لعمرو لعمرو ما لهما معاً لهما معاً.

ففي هذه المسألة لا يمكن أن نغفل أبداً آراء: سيبويه (ت. 180هـ) والجاحظ (ت. 255هـ) والفارابي (ت. 339هـ) وابن جني (ت. 626هـ) وحازم القرطاجني (ت. 694هـ) ابن خلدون (ت. 808هـ) وغيرهم كثيرون[49]. فحازم القرطاجني مثلاً قد انطلق من التأثير المتبادل بين المتخاطبين مركزاً على الخطاب الشعري مبرزاً أنه يختلف باختلاف أنحاء التخاطب ومذاهبه مبيناً نوعية الحيل المتضمنه فيه والجهات التي من خلالها تنهض النفوس ومنها: «ما يرجع إلى القول نفسه أو ما يرجع إلي القائل أو ما يرجع إلى المقول له»[50].

فقد استعمل حازم مصطلحات متميزة، ولكأني به ينطلق من نظرية

في القول خاصة به هي أشبه ما تكون بنظرية الحديث في زماننا. إن إنهاض النفوس - بتعبير حازم - وردود الأفعال التي يثيرها المتلقي / المخاطب مصدرها:

1 - حيل يقوم به القائل نفسه وتتمثل في جملة الأساليب والتقنيات التعبيرية التي يستعملها في أقواله ؛ بما أنه هو العنصر الذي يتقدم بقية العناصر الأخرى وهو مصدرها الأساسي.

2 - أما القول فهو ما يصدره القائل.

3 - المقول فيه: ويمثل الموضوع الذي يدور عنه القول ومحتوياته.

4 - المقول له: ويمثله الطرف الذي يوجه له القول.

وبهذا يكون حازم قد أشار إلي كل المكونات التي ينبني عليها القول، باعتباره نشاطاً تبليغياً، كما نلاحظ أنه قد استعمل الخطاب مرة والقول مرة أخرى، ولكأني به يود أن يبين لنا وجود فرق بينهما، فالخطاب يقابل المصطلح الأجنبي discours والقول يقابل: enonce على اختلاف الترجمات[51].

جـ - الحديث عن التأويل :

مثلاً: يتم تناوله في كثير من الدراسات النقدية العربية المعاصرة انطلاقاً مما كتبه النقاد الغرب دون محاولة ربطه بجهود العلماء العرب القدماء في هذا الميدان. فيتم الحديث عن أعلام غربيين أمثال: «أمبورتو إيكو» و«بول ريكور» و«ميلان كونديرا» و«فرونسوا راستي» و«أنطوان كومبانيون»... إن هذا محبذ وجميل ولا نرفضه، بل نعززه وندعمه ولكن لا يمكن إهمال المقولات العربية في هذا الشأن مثلاً: في تحديد مصطلح «تأويل» لا يمكن - برأيي الخاص - إغفال آراء الماوردي.

يقول علي حرب: «... وهكذا يقدم الماوردي وعلى نحو مدهش تفسيراً لغوياً للتأويل مفاده أن التأويل لا يرجع إلى تفاوت فطر الناس وتباين قرائحهم على الفهم... وإنما يكمن بالدرجة الأولى في طبيعة الكلام نفسه، فالتأويل حسب الماوردي قائم في القول وإمكان تقتضيه اللغة ؛ أي يقتضيه الدال وليس المدلول، وإذاً فالدال يصنع المدلول، والبياني يصنع المعرفي...»[52].

نكتفي بهذه الأمثلة القليلة ؛ لأن القضية تحتاج إلى أبحاث خاصة بها.

د - الانفتاح اللاواعي على المناهج النقدية الغربية :

تختلف درجة الانفتاح بين النقاد العرب على المناهج النقدية الغربية الحديثة وكيفية الاستفادة منها، فقد بات النقد الأدبي العربي الحديث أكثر من أي وقت مضى متلهفاً بل ومتلقفاً لكل ما يظهر في الغرب من مذاهب ومناهج نقدية دون هضمها وتمثلها[53].

ولابد أن نؤكد علي أن الاستفادة من المناهج والنظريات الغربية مشروعة وضرورة تحتمها اللحظة الحضارية التي نعيشها ولكن لابد أن ننتبه إلى أن هذه المناهج والنظريات يتم إنتاجها ضمن زخم ثقافي وفكري وعلمي خاص بها وفي إطار سياقات معرفية وفلسفية محددة وبغية تحقيق أهداف معينة بالنظر إلى المجتمعات التي أنتجتها واللغة التي كتبت بها النصوص التي طبقت عليها. فلا يكون انفتاحنا عليها - إذاً لا مشروطاً ومرتهناً أبداً بمرجعيتها المختلفة.

إن مقولات المناهج النقدية الغربية ومعطياتها ليست أبداً مجرد خطوات إجرائية مفصولة نهائياً عن خلفياتها الإبستمولوجية المؤطرة لها، وإنما تمتد جذورها لترتبط برؤى فكرية مخبوءة/ لامرئية تشكل أسسها المعرفية التي من دونها يفقد المنهج كل قدرته وفعاليته، فكل منهج يصدر

عن رؤيا فكرية إما صريحة أو ضمنية، والوعي بها شرط أساسي في الانفتاح عليها والقدرة على التحكم السليم في استعمالها[54] فلابد من توفر «الوعي النقدي القائم على إدراك الفوارق بين الأوضاع على رأي إدوارد سعيد، ففي غيابه يفقد هذا الانفتاح مشروعيته المعرفية كظاهرة صحية فاعلة في تطوير المعارف وتبادلها بين الشعوب والحضارات، ليصبح اختراقاً فكرياً يطمس هوية الأنا ويكرس تبعيتها للآخر، كأخطر مظهر من مظاهر الاستعمال الثقافي الجديد متناسين أنه «لكي ننفتح لابد أن نكون أولاً»[55].

بهذا صار القارىء العربي يجد نفسه أمام كم هائل من الأقوال والآراء النقدية الغربية وأسماء الأعلام الغربيين وهو يشتغل على النص الإبداعي العربي مطبقاً عليه منهجاً غربياً ما، فيؤدي ذلك إلى تغييب النص وإبعاد الناقد عن تحليله، وكثيراً ما يتم الحديث عن تطبيق المنهج البنوي أو السيميائي أو التفكيكي أو التداولي... في دراسة النصوص الأدبية ويكون ذلك بطريقة متشابهة وكأنه تطبيق لمنهج واحد ولا توجد فروق بين هذه التطبيقات، بل لكأنها تطبيق لمنهج واحد ولا تتميز إلا «من خلال تنوع النصوص المدروسة»[56].

كما يتم الانتقال من هذا المنهج إلى ذاك دون ضوابط ومبررات مقنعة ودون تمثل للمنهج المنتقل منه ودون وعي كاف بالمنهج المنتقل إليه، **وكأن الأمر يأخذ شكل الموضة كما هو الشأن في الحلاقة أو عرض الأزياء**.

لقد أوقعنا هذا في كثير من المعطيات وكثير من السطحية والسهولة التي أبعدتنا عن «طرح الإشكاليات الأساسية الكبرى والحساسة المرتبطة بحقيقة هذه المناهج التاريخية والحضارية في علاقتها بواقعنا الراهن»[57].

5 – البديل

بناء على هذا كله فإن فهم الخطاب النقدي العربي من حيث مرجعياته المتعددة والإشكالات المعرفية والمنهجية التي تواجهه والإحاطة به إحاطة شاملة مشروطة بمعرفة اللغة العربية معرفة معمقة في أصولها ومظانها التراثية وأحوال وظروف إنتاج نصوصها وإحداث خطابها.

فعلينا – إذاً – أن نصعد إلى التراث العربي العام والنقدي بشكل خاص قصد قراءته بوعي وتبصر ومحاولة ارتقائنا إلى فهم لغة التراث بما تحمل من مصطلحات ومفاهيم وزخم فكري أصيل ومتميز استوعب زمانه ومازال يمارس سلطانه.

استيعاب التراث أيضاً مرهون بمدى فهم لغة الآخر ومعرفة القدر الكافي من اللغات الأجنبية التي يمكننا من فهم الظواهر المدروسة في مصادرها الأصلية وتطويعها في خدمة حضارتنا والقدرة على التكييف مع منجزات العصر، فذلك يمكننا من المقارنة الموضوعية بين الأشياء، ومن القراءة بعيوننا نحن لا بعيون الآخرين، وبالحديث بألسنتنا لا بألسنة الآخرين وبالإبداع بأنفسنا، والاعتماد على قدراتنا الذاتية خصوصاً في هذا الزمن الذي يشهد تعملقاً تكنولوجياً رهيباً حتى في ميدان اللغة والنقد؛ فإذا كان لدينا **أمن ثقافي وحصانة فكرية في تراثنا ولغتنا، وكانت لدينا معرفة باللغات الأجنبية. فإننا نعرف الكيفية الكفيلة بجعلنا ننفتح على الآخرين انفتاحاً صحيحاً، ونعرف كيف نجعل اختلافنا يكون ائتلافاً ورحمة بيننا ويكون في الفروع لا في الأصول وتلك علامة طبيعية على الدوام والاستمرار.**

المراجع والهوامش

1) يوجد اختلاف كبير في تحديد مفهوم العولمة، فتبور في رأيي، كأنّها تريد أن تبتلع كل شيء؛ ولذلك فهي تعمل على توحيده أو تشكيله في قالب واحد، وتوجهه وترسم له خطاه بما يخدم مصلحة محددة، وهي بذلك تختلف عن العالمية التي تعني التنوع، فينطلق المبدع أو المثقف من المحلي ويجعله عالمياً.

2) نعني بالآخر هنا أمريكا وأوربا؛ لأنَّ الآخر «يختلف بين الثقافات والحضارات، فمثلاً كان آخر ألمانيا هو فرنسا بثورتها السياسية وانجلترا بمكانتها الاقتصادية. وكان آخر إيطاليا هو قوة فرنسا. أمَّا آخر روسيا فكان أوربا متمثلة في ألمانيا في حقبة وفرنسا في حقبة أخرى». انظر، عبدالسلام بنعبدالعالي، هيدغر ضد هيجل: حول مسألة التراث، مجلة دراسات عربية، عدد 4، فبراير 1983، ص 94.

3) انظر: بشير إبرير: السيميائية وتبليغ النص الأدبي، ضمن أعمال الملتقى الدولي الأوَّل: السيميائية والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، 1995، ص: 18.

4) نعني بمصطلح acculturation التثاقف أو المثاقفة، وهو نوع من التأقلم الاجتماعي والثقافي واللغوي لفرد أو جماعة مع محيط جديد، وغالباً ما يؤدي هذا التأقلم إلى رفع مستوى الفرد أو الجماعة. وتعني، أيضاً، حال التأثر والتأثير، أو تبادل الأخذ والعطاء بين ثقافة وأخرى في مجال الفكر والعلم والسلوكات التي تميز الأفراد والجماعات.

5) ينظر بخصوص هذه التيارات – محمود أمين العالم – التيارات الحداثية في الفكر العربي المعاصر، جريدة لوموند ديبلوماتيك النسخة العربية، أحد أعداد سنة 1988.

6) المرجع نفسه.

7) المرجع نفسه.

8) المرجع نفسه.

9) انظر. – محمد السويدي – مفاهيم علم الاجتماع الثقافي ومصطلحاته – المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، الدار التونسية للنشر تونس – ط 1991/1 ص 223 وما بعدها.

10) عبدالسلام بنعبدالعالي – هيدقر ضد هيجل حول مسألة التراث، مجلة دراسات عربية – عدد 4، فبراير 1983. ص 94.

11) محمد سبيلا – حول مفهوم الحداثة – مجلة دراسات عربية – عدد 3 سنة 1984 ص 32.

12) المرجع نفسه، ص 35.

13) عمر بوقرورة – الشعر الجزائري المعاصر بين التراث والحداثة – مجلة علامات في النقد – ج 34 المجلد 9، شعبان/ 1420هـ، ديسمبر 1999م – ص 310 – 311 وانظر – أدنيس – زدمن الشعر – ط1. دار العودة بيروت 1972. ص 270 وانظر – مَالْكُمْ برادبري –. الحداثة ترجمة مؤيد حسن فوزي – دار المأمون – بغداد – ص 27.

14) انظر – عبدالسلام المسدي – اللسانيات وأسسها المعرفية. المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر – الديار التونسية للنشر – 1986 – ص 17.

15) إذا استثنينا ما كتبه الطاهر يحياوي – البعد الفني والفكري عند الغماري من سنوات مرت.

16) مثل حصة حبرو أوراق وأقواس في عالم الكتاب من إعداد أمين الزاوي وأهل الكتاب التي يعدها الأعرج واسيني وحصة دنيا الأنوار التي كانت تقدها غنية سيد عثمان.

17) الطاهر جعوط روائي جزائري يكتب باللغة الفرنسية وصحافي كذلك اغتاله الإرهاب في بداية التسعينات. ونجاة خدة أستاذة جامعية جزائرية كانت تعمل وربما مازالت، في معهد اللغات الأجنبية بجامعة الجزائر.

18) جريدة النصر الجزائرية يوم 1992/04/18.

19) المرجع نفسه.

20) المرجع نفسه.

21) المرجع نفسه.

22) المرجع نفسه.

23) السماء الثامنة رواية للأمين الزاوي تبحث إلى درجة الإغراق والخروج عن الموضوعية في الأحداث التي عاشتها الجزائر في نهاية القرن، لكنها تميزت بكثير من الهشاشة في الخطاب والضحالة في الفكر في رأي الخاص وهذا بعيداً عن أي اتجاه كان، ولعل القراء الذين يقرؤونها سيصلون إلى آراء أخرى.

24) المفرنسة – جرائد جزائرية تكتب بالفرنسية وأما الفرنسية فهي فرنسية أصلاً ولغة –.

وقد نقل عبدالعالي بوطيب عبارة (لخواجة عارف بأفكار الغير) عن إلياس خوري في الذاكرة المفقودة، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان – ط 1، 1982، ص 44.

25) عبدالعالي بوطيب – إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي – مجلة عالم الفكر المجلد السابع والعشرون – العدد الأول: يوليو/ ديسمبر 1998. ص 15.

وقد نقل عبدالعالي بوطيب عبارة (لخواجة عارف بأفكار الغير) عن إلياس خوري في الذاكرة المفقودة، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان – ط 1، 1982 – ص 44.

26) بول شاوول – ثماني مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة – دراسات عربية عدد 3/ 1982 ص 92.

27) سهير القلماوي – مؤتمرات دامعة في نقدنا القديم، مجلة الفكر المعاصر، القاهرة العدد 22/ 1966، ص 20 – نقلاً عن عبدالله أبو هيف – النقد العربي الحديث في دائرة التبعية – مجلة الثقافة عدد 109 – 1995، الجزائر، ص 136.

28) حسام الخطيب – نقلاً عن مازن الوعر – قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث – ط1 سنة 1988. ص 353.

29) عمر بوقرورة – المرجع المذكور سابقاً – 310.

30) عبدالعالي بوطيب – المرجع المذكور سابقاً – ص 9.

31) علي حرب – الحقيقة والمجاز – نظرة لغوية في العقل والدولة – دراسات عربية سنة 1983 – عدد 6 – ص 58 - 59.

32) المرجع نفسه. ص 99.

33) انظر – عمر بوقرورة – المرجع المذكور سابقاً، وانظر حسن الوراكلي، التراث بين موقفين – الموقف – العدد 10 – الرباط ص 62.

35) عندما حقق محمد الطاهر بن عاشور ديوان أبي نواس كان له هدف بلاغي مجرد من مثل هذه الرؤية لهؤلاء، فلم ينظر إلى التراث نظرة تجزيئية ولا إقصائية في نظري.

36) ولعلنا نحن في الجزائر قد مارسنا هذا التصادم والإقصاء والإلغاء فكراً وعملاً ميدانياً تجسد بمرارة في العشرية الأخيرة من هذا القرن وكان ثمنه غالياً تمثل في حصد آلاف الأرواح ناهيك عن مخلفاتها وجراحاتها وآثارها النفسية.

37) لا تعني الأزمة الكارثة، وإنما هي مرحلة قلق ذات أبعاد إيجابية فالنماذج الحية هي التي تعيش الأزمة وتعرفها، وعليه فهي دليل من أدلة الحياة وعلامة من علاماتها، ولذلك يقال: لا يتسع الأمر إلا إذا ضاق، واشتدي أزمة تنفَرجي.

38) انظر مازن الوعر للمزيد من التفاصيل، ص 410، المرجع المذكور سابقاً.

39) محمد خير البقاعي – تلقي رولان بارت في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي – كتابه «لذة النص» نموذجاً – عالم الفكر (المجلد السابع والعشرون – العدد الأول – 1998 ص 27.

40) انظر خير البقاعي مقاله القيم المذكور سابقاً.

وإذا كان هو قد أشار إلى تلقي بارت في الخطاب النقدي واللساني والترجمي من خلال كتابه لذة النص فإن الأمر لا يقتصر على بارت فقط، وإنما يوجد أعلام آخرون مثل: سوسير وتشومسكي وكريستيفا وجاكبسون وتودوروف... إلخ.

41) خالد محمود جمعة – اللسانيات ولغة الأدب – علامات في النقد، ديسمبر 1994 – ص 118 - 119.

42) علي حرب الحقيقة والمجاز – ص 61.

43) محمد أركون – الرؤى الأخلاقية والحس العلمي: العفوي والمباشر. مجلة معالم – عدد 20 خاص بالدين والأخلاق والسلطة – دار ماريتور للنشر 1999. ص 46.

44) مصطلح اقترحه عبدالملك مرتاض بدلاً من تفكيك وتفكيكية وتشريح. انظر – علامات في النقد – الجزء 34 المجلد التاسع – ص 275، ولابد من الإشارة إلى أن عبدالملك مرتاض كثيراً ما يقترح بعض المصطلحات من مثل: اللسانياتي – ويعني به المشتغل باللسانيات بدلاً من اللساني، واستعمالات لغوية أخرى لعلها تصلح أن تكون دراسة.

45) رسخ هذا المصطلح في استعمالات معظم اللسانيين والنقاد الجزائريين عبدالرحمن الحاج صالح مؤسس المدرسة الخليلية الحديثة في علوم اللسان.

46) انظر عبدالله بوخلخال – السيميائية في البحث اللساني العربي الحديث: النشأة والمفهوم والتعريف، ضمن أعمال الملتقى الدولي الأول: السيميائية والنص الأدبي – معهد اللغة العربية جامعة عنابة 1995م.

47) انظر – حسن ناظم – مفاهيم في الشعرية – دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم – المركز الثقافي القومي، بيروت 1994 ص 18.

48) انظر – حسن مراياتي ويحيى مير علم ومحمد حسن الطيان – علم التبعية واستخراج المعمى عند العرب، الجزء 1 دراسة وتحقيق لرسائل الكندي وابن عدلان وابن الدريهم، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ص 31.

49) للمزيد من التفاصيل بخصوص هؤلاء الأعلام – راجع بشير إبرير توظيف النظرية التبليغية في تدريس النصوص بالمدارس الثانوية الجزائرية – معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة الجزائر 2000/1999م، مخطوطة الفصل الخاص بالنظرية التبليغية عند العلماء العرب القدماء.

50) حازم القرطاجني – منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ص 346.

51) انظر – بشير إبرير – توظيف النظرية التبليغية.. مذكور سابقاً.

52) علي حرب - الحقيقة والمجاز... ص 47.

53) عبدالله أبو هيف - النقد العربي الحديث في دائرة التبعية - حالة نقد القصة - مجلة الثقافة الجزائرية - السنة العشرون - العدد 109 يوليو/ أغسطس/ 1995 - الجزائر، ص 135.

54) عبدالعالي بوطيب - إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي ص 13، مرجع مذكور.

55) المرجع نفسه، ص 13.

56) المرجع نفسه، ص 14.

57) المرجع نفسه، ص 14.

* * *

ينزع الاشتغال على «شعر» عبدالعزيز المقالح إلى فهم واستيعاب عناصر تكوين «فكر» مثقف ومفكر وباحث و«شاعر» يسعى لإعطاء تجربته الشعرية موقفاً من الذات والعالم والأشياء.

وهو المهموم ببعث ثقافي يمارس صناعة نماذجه من موقعه النخبوي. ومن إحساسه الملتزم بأولوية الضرورات:

«في الوقت الذي أشعر فيه أن الشكل قد بدأ يطغى على المضمون، ويؤثر في جوهر الالتزام - فلن أتردد عن الوقوف عن الكتابة»[1].

* ومن هذا الموقف المعلن من الكتابة.. والذي لا يزايد ولا يتعالى.. ولا يداهن ولا يترخص...!

يمكننا الشروع في قراءة «أبجدية الروح» بدلالاتها الإشراقية.. الموغلة والمتعالقة بإشارية بعدها التعبيري. بنزوع إلى التسامي.. بدءاً «بالشعرية» إلى حدود ممكنات.. والارتداد إلى البساطة اللغوية.

وإعادة الرهبة الشعرية إلى إمكانات التشكيل الشعري.. والعروج إلى تشوقات الروح وعوالمها. وتكمن مغايرة الدلالة «النحوية» للجملة كمضاف ومضاف إليه، إلي تمكين الدلالة ذاتها مع استشراف تأويلي إلى ما يمكن أن تتوصل إليه الروح في تعاليها المتشوق إلى يقين «ما»؟ وإلى أولية المعنى المتجذر من لفظه «أبجدية» وتأويلات البداية..!

وإذاً المعنى هنا.. منصرف تجريدياً من البدء والولادة.. والانبثاق.. أو هكذا تبدو الملامسة الأولى لتفسيرها، باتكاء أكثر عمقاً على انوجاد

اللغة ووسيلة التفكير وانطلاقها من مهد الدلالة.. إلى عمق التجلي الإنساني، وكنهه وماهيته، «الروح» وهذا الانحراف الإرادي بمدلول الجنس اللغوي للكلمة.. ووظيفتها الشعرية، يتفق مع النتيجة التي ينص عليها الدكتور عبدالله الغذامي بقوله «حيث تتحول عناصر اللغة من صفة الدلالة على مدلول خارج عنه، إلى وضع يتحول فيه الدال نفسه إلى مدلول، فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها، وتلغي المدلول القديم للكلمات لتحل مكانها»[2].

وشعرية المقالح تطاول هذا المعنى، بدءاً من عنوان المجموعة، ومواراته لفلسفة المعنى واستبطان دخيلة دلالته، وتوخيها لتأسيس جدلية الروح/ الذات. باعتبار اندراج «الذات» إلى واقعية ظاهرة وبدهية فجة يتجاسر الشاعر على فض ختمها.. بالانطلاق إلى سماء الإشراقة الروحية.. وسماوية المناجاة:

«لأرض الروح أكتب ماء أشعاري/ وللأطفال/ للمرضى/ لكل مسافر في شارع الإيمان/ لكل مسافر في شارع الإيمان/ تشرق في مرايا قلبه أسرار من سواه من ماء وفخار»[3].

فجمالية النسق الشعري الذي يحتل عنوان «فاتحة» في المجموعة، حيث يعلن الخطاب الشعري انزياحه إلى تحديد جهة المناجاة وفي استبصار معارج اتجاهها إلى «الله» ومعنى جلاله وهيبته.

وهذا المعنى المتسامي الذي يعلنه الشاعر «أرضاً للروح» وتبتغي القصيدة الوصول إليه. وصهر مكابرات الذات في محرابه، ثم اللجوء إلى معنى آخر للوجود، والبحث عن وطن آخر لبصيرتها المبتغاة، في يقين صارم للبحث عن معنى إيماني لجدواها. يجده في التشوق إلى مناجاة الذات الإلهية، والتسري بالتذلل إليها. ويطال هذا المعنى اعتبار يقيني في الوصول إلى «رحاب الله».

* وانفتاح اللغة الشعرية على أيقونة هذا البحث، المعبر عنه بالسفر، حيث تتسع أمداء الاستجابة في الذات الشاعرة لاستيعاب المتعلقين بذات الهم. وهي إحدى ركائز الدلالة في النص.

وتنسجم غائية المعرفة هنا، كإشارة شعرية. وتعلق الشاعر بالعوالم اللامرئية والغيب الإلهي. والتسامي عن الوقائع الأرضية، كما تشي بذلك تعبيرات النص.

وتتكشف عبره مفردات المعجم الصوفي: «رحاب الله، النقي، الأسرار، الروح، العشق، المواجيد» والتي تتشاكل في صياغة مقطعية في نصوص المجموعة. وتتبنى الفضاء الشعري المعول على وضوح رؤية الذات، وتوجهها لتمكين النص من التعاضد مع الذائقة القارئة، وفي حدود التلقي تتجه للدلالة الاستهلالية في «فاتحة» أول نصوص المجموعة. مع بروز «أنا» الشاعر ضمنياً في كونه محوراً تنبثق عنه أسرار هذه التراتيل الشعرية.

«اللهم لهم أتعمد النجوى/ وأرسم ظل أحزاني وأوزاري/ أنا المنفي بين خرائب الروح/ داخل حفرة للوقت/ خارج وردة للعشق/ أخشى الله - حين يقول لي أخطأت/ لا أخشى من النار»[4].

* ويستند الخطاب الشعري المغاير، في هذه المجموعة على اصطفاء صوت (الملتاذ المتوسل) إلى ملكوت الله. وتأسيس كينونة مناجاة تستدني عمق الخطاب الشعري.

وتنصرف إلى تجلي محفز للذات على البوح، واستجلاء مكنونها الباطن، في سبيل مزجها بكينونة الإنسان كجنس.

والالتقاء بجمعية الألم وعموميته، ويتدرج مستوى الخطاب، من انفلاته المطلق مع الذات الشعرية المكونة إلى التعبير عن عوارض الواقع «الأرضي» المعيشي للإنسان.، والنزوع به إلى سريرة مناجاة «الله»!

وتلك إحدى مستويات الأداء لخطاب التوسل، حيث الرغبة في الانطلاق والتعالي كونياً على محبطات الهامش الأرضي، كما يرى كولن ونسون «حيث إن غيمة عدم المعرفة هي التي تدفع بهم إلى أعلى وتجعلهم أشبه بشرارة منطلقة صاعدة»[5].

* وتباغت الشاعر في لجة امتزاجه بتأسيس كينونة خطابه الشعري، وعفوية مناجاته، الرغبة في الانشطار عن الذات والتفرع عنها.

«سأرحل تاركاً ظلي» وفي مستويات أخرى يجليها النص، وتتصاعد فيه الرغبات للقيا الوعد المبتغى، في إيحاء عارم بالرحيل، والانفصام عن ذات مقهورة بأرضيتها وعالمها المأهول، إلى الغوص باتجاه العمق الروحي «في مدن يقيم الله بهجتها».

وملتاذاً بيقين الروح، وبهاء عالمها التي يسعى إلي تهجي أبجديته، حيث صفاء الجارحة وطهر الكينونة، التي تنقي نفسه من ضجر ما حوله.

«إلهي/ أعوذ بك الآن من شر نفسي/ ومن شر أهلي/ ومن شر أصحابي الطيبين»[6].

ويتناغم الخطاب اللائذ المستعيذ، مع محموله الدلالي إشعاعياً عندما يختم المقطع بتفريغ دلالي متقاطعاً مع خط الإيقاع التفعيلي للنص:

«.. ومن وطن شاهر موته/ يتأبط خيبته/ يتكور خوفاً من الذاكرة»[7].

ويتعمد بذلك الإسقاط (الحضاري) الذي يختزل فيه الذات للوطن، في صيغة تحولية، تتلاشى إزاء تصاعد رأسي لخطاب الذات.! ليجدد مرة أخرى مرتكز الخطاب، في إمعان ظاهر لكشف مضمر (الذات) وكوامن قلقها.! مستلذاً في تجسيد خلوص النداء لله، من وعثاء الواقع وضراوة بؤسه:

«إلهي/ سأعترف الآن أني خدعت العصافير/ وأني هجوت الحدائق/ أني اختصمت مع الشمس/ أني اتخذت طريقي إلى البحر منفرداً..»[8].

* ويكثف بذلك من تجذير معنى الانقلاب، الذي يحيل الأشياء إلى غير طبائعها، دالاً على حيثيات ضجر (الذات) ومعللاً ضراوة شكواها، ويزيد من تجسيد هذا المعنى، ليعيده في النهاية مختاراً إلى «الموت» الذي تطوره الدلالة الشعرية في سياقها الخاص وتحوله من دال على النهاية، إلى نقطة مرحلية، تعبر عنها الجملة الشعرية الوصفية:

«إلهي.../ هل لي إذا انكمشت داخل الجسم روحي/ واختبأ الحلم/ في صدف الدمع/ هل لي خلف المدى توبة تصطفيني؟»[9].

ويتحفز عبر منطوق الخطاب الشعري إلى الإذعان لفضيلة الاعتراف، إمعاناً في جرح الذات وتطهير الجسد، والارتقاء بالذات لطهر الروح، وذلك بالتعبير عن ضيق الذات بحصار واقعها ونشدانها للخلاص.. ويكاد امتزاجه بالمرجعية... ورؤيتها لهكذا وضع مخرجاً للانعتاق من أسئلة الذات.. وقلق النفس. والخوف من المصير..!

وارتجاع أشكال الوجود الأرضي ونواميسه، بإيجاد علاقة انفصالية عن العالم، وإسقاط موضوعية مفاهيمه، باعتبارها أشكالاً من التمثيل الإقناعي، بمفاهيم تحول دون التماس جدوى تحرير الذات، من أرضيتها، وبالتالي يكون الانفصال عنها، موقفاً اعتقادياً يقينياً تتجلى فيه إرادة الانعتاق.

«... وهل للكلام المحوط بالسر أن يفتدي وحشة الغاب/ وأن يمنح القلب شيئاً من الضوء/ شيئاً من الصلوات تطهر هذا الكيان العتيق/ وتغسل عنه سواد الخطيئة/ تغسله من بقايا الجنون/ ومن موجات الحريق..»[10].

وتظل الإرادة المحصورة في بؤرة الاستفهامات مثقلة بوطأة العنصر النفسي، ومحاولة تجاوز المحسوس المادي، إلى الاتكاء على حاسة الوجدان، ومعنوية اليقين الروحي.

ويكاد المهاد الاعتقادي لتجليات المسارات المثلى ومرجعيتها المعرفية، وممارستها التأكيد على ذلك الانقطاع، محفزة لتكريس نموذجي أعلى في النص الشعري عند المقالح.

* فالنداء الصاعد المتوالي، من الأدنى، إلى الأعلى، والمتراتب قصداً على مراحل مقطعة تدريجياً، عبر بداية تمهيدية لتكشف لحظة توترها، حتى تصل إلى المستوى الروحي الذي تستحيل فيه «الذات» الشعرية، إلى بنية إشارية تلوح بتوسلها ودعائها إلى الله، بالشكل الذي تتخطى فيه بنية التشكيل اللغوي عادية الصياغة الشعرية ومرونتها، إلى اختلاف حاد متوتر تتشظى لحظة انبثاقه، بالشكل الآلي لكتابة شعرية تستوحي عوالم الروح، مثلما تتمازج والهم الإنساني الجمعي، الذي تعنى به الشعرية، كإسقاط في سياق النسق الشعري، مرتبط بالمرجعية الأولى، التي تنبني عليها المعتقد «الذاتي» (لهكذا) شعرية.

«له المجد والشعر/ لا أحد غيره يستحق القصيدة/ ساعة يحملها الضوء منتشياً/ تكتسي الكلمات عبير الصلاة/ وتخرج من ملكوت الكلام»[11].

فهذه الشعرية التي تتوخى معجمها من المتداول القريب، دونما إيغال في سريالية الصياغة، أو الإيهام اللغوي المتقاطع مع المحددات التعبيرية، المتعارف بدهياً على إدراكها في ذائقة التلقي «البسيطة».

تتخذ لها حيزاً في ذائقة التلقي المختلفة بانزياحها إلى نباهة متمرسة وتجربة فاقت حقول المعرفة بأقسامها الإبداعية المتعددة وهي هنا تخزل المدلول، وترتهن المضمون الدلالي، الأمر الذي يجعل تشكلها من

خلال هذا النسق. معطى قبولياً للذائقة الشعرية المتفردة، التي يستل منها المقالح صياغاته الشعرية.

إذاً المعول عليه هنا.. مستوى التداول الصياغي للجملة الشعرية. عبر اختزالها الدلالي «الأولي» فيما تكونه الجمل الشعرية كوحدات دلالية مستقلة.

ثم بارتباطها العضوي بالنسق الشعري وخطابة العام، كجزء مهم من دلالته الوظيفية، وتوجيهه الانتقائي، ومفارقته على مستوى الرؤية لتجربة المقالح الشعرية ككل.

وتتصل التجربة الشعرية هنا بالمرجعية الصوفية بمستواها الأدائي، بتكرار ألفاظ (الاغتسال والتطهير..) وفق صياغات شعرية عديدة، وفي إطار مؤدى دلالي واحد، وهو الرغبة في الانطلاق والتجلي من أرضية الإثم ودونيته إلى فضاء الله.

* والتحرر بالذات من الذات، ويأتي تعاقب استخدامها في النصوص، عبر مراحل تستدعي حيز الواقع الأرضي، وفعاليته الحركية، والخروج بها عن إطار التعبير التوسلي المباشر، إلى اصطفاء نموذجها الإنساني، كمثال تبريري للذات الشعرية في فقه ونباهة خطابها، ومشروعية المدد من الحس الإيماني وشفافية بوحه، في حركة تصاعدية تعترج مكامن البوح. وتؤكد مكانة «الذات» كمركز للفعل. ومنطلق لمداه الدلالي، وقصديته المباشرة، المتماسة مع الإشكالية الإبداعية. كمنظومة فنية، ذات استقلال صياغي، ونمط تعبيري، وهو ما تستهدفه هيمنة ألفاظ المعجم... في هذه المجموعة.

إذاً إنها لا تستكفي بمحددات هذا المعجم، كما أسلفنا الإشارة إلى بعض نماذجها، وإنما تكرس توالي وترداد لكلمات لا يخلو منها نص

«الخطأ، الإثم، الحزن، الدم، الصوت، السر، الشر، الجسد، الضوء، الحرب، القلب، الصمت، البكاء، الوحشة، ....».

فالعلاقة البينية بين هذه الألفاظ في بنية الخطاب الشعري، في هذه المجموعة، تؤول بها إلى توثيق سيماء الخطاب.... وتأسيس جماليته على تأويل فلسفي لمعنى العلاقة بين الذات/ الإنسان/ والله سبحانه وتعالى.

إلى الحد الذي تتكئ فيه على إحدى أهم ركائز الأداء «الصعود» في التماس مغاير ومبهر لهذا المعنى الانتقائي، في شعرية محفزة على مزيد من دلالات التأويل:

«جسدي،/ لا تخف، سوف تصعد روحي لكيما ترى/ كل ما خبأ الله من بهجة/ من جداول والرقراقة وتعود إليك على غيمة من غناء الحمام». إذ التأويل المضمر في هذا المقطع، يتجاوز دلالته الحلمية المأخوذة بالإبهار البصري للصورة، وفق حدودها الدلالية المباشرة «غيمة من غناء الحمام»[12] إلى تنامي فكرة الصعود بالروح إلى «ما خبأ الله»، حيث مراتب المعراج، والمراحل التي تقطعها الروح حتى تصل. وتأخذ بعدها الكامل في نصوص المجموعة وفق أشكال شعرية.. تؤكد على «الصعود» كمنفذ للروح من وحشة الوجود، إلى تجليات سماوية، وتتجاوز إليه كفاية نهائية للذات، تبتغي مواقع امتزاجها بفضاء الله. مثلما تنوء سريرة النفس/ الذات.. بوقائعها الأرضية المريرة.!

* وإذا كان معجم الحزن والشكوى ثيمة بارزة في معجم المقالح الشعري، كما تؤكد الباحثة (عناية أبو طالب) في قولها «إن التأمل لمعجمه الشعري ينتهي إلى أنه شاعر حزين حقاً، فهذا المعجم يمدنا بإشارات لغوية باكية، إذا اكتفينا بتأمل المحارق المولدة في صورة المركبة، أكانت أفعالاً أو مشتقات، فإننا نجد ما يدل منها على الحزن طاغياً،

فننتبه إلى مجموع المحارق تصل إلى (22٪) يكونها ألفاظ الحزن وتكرارها (183) مرة وألفاظ البكاء وتكرارها (100) مرة»[13].

وهذا الإحصاء العددي، الذي يكون مهاداً لتجربة المقالح الشعرية، في أصول بنيتها اللفظية إنما يؤكد تنامي الصورة الشعرية في مجموعة «أبجدية الروح» حيث الارتفاع بمفهوم الحزن والبكاء، ووصوله إلى مستوى الإشراق، الذي يتجلى في انتقاء التجربة....، كمستوى تقدمي للتجربة الشعرية، ونموذجيتها العالية، كما تعبر عن ذلك قصيدة «مفاتيح إلى ثكنات الروح»[14] أطول نصوص المجموعة نسبياً. حيث يعتلي الخطاب الشعري تقليدية التعبير الحزين، وثيمة البكاء إلى المستوى الجمالي شعرياً والمحفز على التأويل وتعدد الدلالة، بحيث تتشظى «بالذات» إلى مستويين..

أحدهما: مهموم بالتعبير عن وقائع المعاش الأرض مرزوء بقانونه..

وآخر: يبتغي اعتلاء هذا الواقع والارتفاع إلى «فضاء من نور».

«غداً تتوضأ روحي،/ تمسح أوجاع كهولتها بمناديل التوبة/ بعد غد تفرج من تابوت الجسد/ الآثم تصعد في أكفان قميص صوفي»[15].

ولعل التصنيف الثنائي السابق يتأتى عبر التعبير العلاماتي «للصعود» والذي يجيء هنا بالصيغة الفعلية/ الاستقبالية المتحققة الوقوع. والتي تستجلي موقعها وصفاتها منفذاً لغيض الروح، وفضاء لأبجديتها، وديمومة التعلق بها كمستوى عالياً من مستويات الأداء/ الشعري، والذي يتمثل بوقائع حياتية متعددة ومتباينة، مثلما يطرحها المقالح في هذه المجموعة، والتي تسهم في بناء الرؤية المغايرة في تجربته الشعرية. باعتمادها رؤية المرجعية الصوفية.

* وإذا كانت الدلالة الثنائية في تشظي الذات إلى مستويين.

أسلفنا الإشارة إليهما فإن الدلالة الذاتية في المعرفة تحمل الثنائية ذاتها «فمادام الوجود كله متضمناً الإنسان ليس سوى تجليات مختلفة ومظاهر متعددة لحقيقة واحدة، فإن الدلالة الذاتية هي الأصل والدلالة الصوفية هي الفرع، والدلالة الذاتية هي الباطن الحقيقي، والدلالة العرفية هي الظاهر الخادع والصوفي وحده هو الذي يدرك الحقيقة، ويقرأ الوجود ويربط بين الظاهر والباطن»[16].

وبذلك تستمد الشعرية ذرى بناءها وأساس دلالتها، بالاعتماد على فوفية الدلالة:

الأولى كبعد إشاري تؤديه اللغة، بينما يستجلس المضمون وقيمة الدلالة العرفية حيث هذه فرع لتلك، ومؤسسة عليها وتمثل الذات الشاعرة.

وهذا الوجود الأرضي الذي تمثله شعرية المقالح، باعتباره ناقلاً استبطانياً في المخيلة والوعي الشاعريين. إنما هو مؤدٍ باللغة بمستواها الشعري. والربط بين الوجود واللغة من مقومات المعرفة الصوفية.

* وإذا كانت الشعرية تجعل هذه اللغة ومرجعيتها الوجودية في إطار المعنى القابل للتحول، والمهيأ أبداً لتعدد الدلالة.. واختلاف أوجه التأويل، مع اشتراط إسقاط نسبية التضاد فيما بين اللغة والوجود.

فإن المحمول التعبيري وبينة الدلالية تتخذ مسارها الإصالي عبرهما مجتمعين، وبالتالي تنجز لها حيزاً في ذاكرة التلقي. في علاقة وجود شرطية. طرفاها الوجود + اللغة، وناتجها الأداء الشعري.

وإذا كانت الدلالة الذاتية هي الأصل هنا، كما يرى ذلك نصر حامد أبو زيد. فإن استجلاء مسارها الشعري في نصوص المجموعة ونظم إشارية عنوانها «أبجدية الروح» تؤسس وتبني هذا المعنى وتقدم نماذجه وأمثاله المفاهيمية.

وتحول الدال إلى المدلول كما يرى الدكتور عبدالله الغذامي ويعد ذلك من سيماء النص الأدبي. ويتفق معه نصر حامد أبو زيد حيث يرى «أن الدلالة الذاتية التي تجعل الدال هو المدلول بعينه وذاته تتعلق بالكلمات الوجودية التي هي الممكنات»[17].

وفي إطار هذا الإدراك، تتكون شعرية «أبجدية الروح» بأدائها المفارق.. وتشكيلها لهذه الرؤية الملفتة بمعرفيتها الاعتقادية الخالصة، وبعفوية انولاد نماذجها المغرقة في شاعريتها وأصالتها.

الهوامش والإحالات

1) الحداثة المتوازية [عبدالعزيز المقالح، الحرف الذات، الحياة] تحرير د. إبراهيم الجرادي ص 18، دار الرائي، الطبعة الأولى.
2) د. عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير ص 71، النادي الأدبي بجدة، الطبعة الأولى 1985م.
3) د. عبدالعزيز المقالح، أبجدية الروح - مجموعة شعرية - الهيئة العامة للكتاب - الجمهورية اليمنية - 1998م.
4) المجموعة ص 5-6.
5) فاطمة الوهيبي - جدل الرؤية والعقل في النص الصيخاني (بين الكشف الصوفي والجدل الفلسفي)، دراسة مخطوطة.
6) المجموعة ص 13.
7) المجموعة ص 14.
8) المجموعة ص 16.
9) المجموعة ص 15.
10) المجموعة ص 16.
11) المجموعة ص 59.
12) المجموعة ص 68.
13) الحداثة المتوازية، ملخص بحث لعناية أبو طالب ص 258.
14) المجموعة ص 95.
15) المجموعة ص 97.
16) سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد - أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة - مدخل إلى السيموطيقيا ص 102 - دار إلياس العصرية - القاهرة.
17) المصدر السابق ص 100.

* * *

عرفنا الأستاذ عبدالسلام المسدّي باحثا لسانيّا أمضى الشطر الأوفى من نشاطه العلميّ في دراسة اللغة دراسة علميّة، وتسليط نظرة موضوعية على نظم تركيبها وكيفيات اشتغالها، كما عرفناه ناقدا متميّزا أسهم بقسط وافر في تحليل الأدب العربي قديمه وحديثه، والتعريف بمقوماته وخصائصه الفنية والإبداعيّة، وكذلك في تتبّع حركة النقدالغربيّة، ومعاينة ما يطرأ عليها من تحوّلات وتجارب تجديديّة، وتقديمها في أسلوب أكاديميّ آخذ بمبدأي الدقّة والتركيز على الهام. وعلى غير ما عهدناه عنده من هذا الضرب من الكتابة يصدر إنتاجا أدبيّا أثار نقاشاً متحمّساً ومثّل حدثا في السّاحة الأدبيّة والنقديّة في تونس وفي غيرها من البلاد العربيّة. ولا نقدّر أنّ ما أثير حوله من جدل يعود إلى كثافة حضور صاحبه في هذه الساحة بقدر ما يرتدّ إلى ما يتميّز به الأثر المذكور من خصائص تجعل منه نوعا من الكتابة متفرّداً. فكلّنا يذكر ما أكّده بارت منذ ما يزيد على عقدين من أنّ الأدب أخذ، بعد ظهور مالرميه، منعطفا نوعيّا وبدأ رحلة جديدة نقلته من أدب واثق بذاته ممتلئ الحضور، حضورالذات الكاتبة وحضور الكون المتخيّل وحضور المعنى، إلى أدب يراجع نفسه ويضع أدواته موضع بحث ومساءلة، متّخذا، على هذا النّحو، من عمليّة الكتابة نفسها، موضوعا لعمله، ومجاريا في الآن ذاته ، ما تجريه صنوف معرفية أخرى كاللسانيّات والتحليل النفساني وعلم الاجتماع والأنتروبولوجيا، من مساءلة لوضع اللّغة وقواعد اشتغالها، وإن توسّل بطرق غير طرقها وسنّ منهجا في المساءلة ، غير مناهجها[2].

ومن أهمّ ما استتبع هذه الحركة الأدبيّة الجديدة تقوّض الأنواع الأدبيّة المعروفة وتشظّيها بشكل لم نعد نتبيّن معه الحدود الفاصلة بين ما ينتسب إلى هذا النوع وما يرتبط بذاك. ويعزّ أن نقف على أثر أدبيّ عربيّ يصحّ أن نجري عليه هذا الحكم صحّة إجرائه على «فتنة الكلمات»، إذ يتأبّى على كلّ تصنيف ويتنكّر له. فليس هو من صنف الترجمة الذاتيّة ، وإن ترسّبت فيه آثار منها، ولاينتظم في إطار التفكير الموضوعيّ في اللّغة و البحث في نوعيّة العلاقة القائمة بين الذات المتلفّظة وملفوظها، وإن كان له بهما علقة، ولا يصبّ في مجرى الخطاب السردي القديم أو الحديث و إن خالطه شوب منه، ولا يعدّ من قبيل الإفضاء بخوالج النّفس والتعبير عن شجونها وخواطرها على طريقة الرومنطيقيّين في الكتابة، وإن علقت به أمشاج منهما. هو كلّ ذلك وليس شيئا من ذلك. وإن حملنا أنفسنا على تسليط نظرة جامعة تسعى إلى استقطاب أكثر مظاهره حضوراً وتغطيتها أمكن عدّه حفرا في اللغة عن طريق النظر في كيفيّة حضورها في الذات الكاتبة وطبيعة تجربتها وتعاملها معها، وبمساءلة إمكاناتها وحدودها في التّعبير وتحقيق الذات أو تحقّق الذات بها ومن خلالها، بأسلوب يتعمّد مباعدة المنهج العلمي الصارم ليواطئ الإبداع الأدبيّ في أبرز ما له من خصائص مميّزة، في تقديرنا، ونعني خاصيتي التكثيف والنقل ،محقّقا بذلك انخراط الذات الكاتبة في بؤرة عملية الكتابة بل، كما سنرى لاحقاً، اتّحاداً من طبيعة إشراقية بين الطّرفين المذكورين. ألا يمثّل الأدب، كما يقول بارت، تحدّيا مُتّصلا للنشاط العلميّ؟[3]، ولا يسعنا، ونحن بصدد النظر الإجماليّ، في طبيعة الكتابة ونوعيّة التجربة المجسّدة في الأثر المعنيّ ألاّ نذكّر بما يشدّه من أسباب اتّصال غير هيّنة بتجربتي قطبين من أقطاب الفكر النقديّ الحديث، بالمفهوم العام للكلمة، ونقصد دريدا في «رسالة بريديّة» وخاصّة بارت في «شذرات من خطاب غرامي» ولا يدخل في باب اهتمامنا القيام بعمل

مقارنيّ نسعى، بمقتضاه، إلى رصد مواطن الاتّفاق والاختلاف بين هذه التجارب الثلاث، حسبنا أن نشير إلى أنّها صدرت عن أعلام عُرفوا بتوجّههم النقديّ، وبالبحث في منعطفات اللغة واستعمالاتها الفرديّة سعياً إلى استنطاقها وكشف آليات عملها وإنتاجها الدّلالة. كما تشترك في أنّها قدّت في بنيتها العميقة، في شكل رسائل صادرة عن متلفّظ مجهول الهويّة، متحوّل في شكل حضوره[4] وموجّهة إلى متلقّ معشوق غائب، أو شبه غائب لتغيّر حضوره في كلّ مرّة يطالعنا فيها، فكان حضوره كالغياب[5].

ولئن بدا الأمر حاصلا على سبيل المصادفة المحض، فقد تكون من قبيل ما يُعرف عند السرياليّين، في سياق غير هذا السّياق، بـ «المصادفة الموضوعيّة» ممّا يحملنا على التّساؤل عمّا إذا لم ينبن موقف ثلاثتهم على اعتراف مضمر بعدم القدرة على إخضاع اللّغة إلى الدرس الموضوعيّ الصارم وملاحقة دلالاتها المنفلتة على الدّوام مهما أنفقنا من جهد واستنفرنا من آلات بحث وأجهزة نظريّة لبلوغ هذا الهدف. فلم يبق، والحالة على ما وصفنا، سوى مباشرتها عن طريق إرسال دوالها دون قيد وبلا حدّ للتعبيرعن الذات المتلفّظة ومن خلالها وبالرّغم منها، والكشف عن قدرتها على المراوغة والتمويه، أي تحرير إمكاناتها القصوى في التدلال. وبذلك تغدو اللغة باعثا على المساءلة، وفي الآن ذاته، موضوعا للمساءلة وأداة تجرى بواسطتها المساءلة. وقد انتظم جماع ذلك في محاور عدّة استصفينا منها ما اشترك في مظهر «الانحراف» oblicité.

1 – تحريف مسار اللغة الواصفة

أوّل ما يلفت القارئ أنّ الكتابة في «فتنة الكلمات» تأخذ بمبدإ الانفصال مجرية، بموجب ذلك، تقسيم الأثر أجزاء وفصولاً، ومحدثة ضرباً

من التفضية والتّبعيد في المستوى الزّماني والمكانيّ بين فصل وآخر. فتجلّت الفصول بمثابة الجزر المستقلّ بعضها عن بعض والمتميّز بعضها من بعض بهويّة يشخّصها العنوان. والحال أنّنا متى ألقينا نظرة متفحّصة على هذه العناوين ألفيناها متواشجة متضايفة من، جهة أنّها تحيل، جميعاً، على مرجعيّة لغويّة أو لسانيّة، فبدت كما لو أنّها تحمل مشروع درس علميّ وتهيّئ القارئ لتلقّي تحاليل موصولة بالعناوين المسمّية أبوابها، ودلّت على آثار مترسّبة في الذات الكاتبة ومرجّعة صدى ما ثبت عندها واستقرّ من طرق في الكتابة. والظاهر أنّ الكتابة لا تخيّب انتظارنا في بعض المواطن إذ يُجري صاحبها ما يذكّرنا بالتحليل التجريديّ النظريّ معرّفا بمفاهيم مصطلحات كثيراً ما تناولها الباحثون نقّاداً ولسانيّين بالدرس كالحرف والنصّ والقصيد، لكنّ هذا الانطباع لا يلبث أن يتبدّد، وتحلّ محلّه قناعة بأنّ الكتابة تسوقنا إلى منعطفات وتداعيات تذكّرنا بالكتابة الآليّة المنفلتة القياد المتحوّلة الدلالة المعوّضة الاسم بالاسم والدال بالدال في رحلة تكاد لا تنتهي، تمويها وتضليلاً. وكأنّ القائم بعمليّة الكتابة يتعمّد تحريف التّجربة العلميّة بجعلنا ننخرط في ما لا يسع هذه التّجربة أن تنفذ إليه أو تتسلّل إلى أعطافه ومطاويه لتكشف النقاب عنه، أو أنّه ينقل الكتابة من الوظيفة التي جُعلت لها وندبت إليها، وهي الإفصاح عن المقاصد المرغوب في تبليغها وتأدية المعنى، إلى طريقة أخرى في التعامل مع اللغة تقوم على تكوين نسيج من الكلمات أو سلاسل دالّة لا يتحقّق فيها المعنى بمفهومه الممتلئ بقدر ما ينساب في ثنياتها ويتخلّل موسيقاها منتجا ما يسمّيه بارت «أيروس اللّغة» Eros de la langue».

2 – تحريف العلاقة بين المتلفّظ والمتلقّي

مظهر آخر من مظاهر تحريف الوظيفة اللغويّة في التبليغ وإخراجها

من مسارها المعهود في التعبير عن المقصود، يتمثّل في إحداث الكتابة في «فتنة الكلمات» توتّرا في مستوى علاقة المتلفّظ بالمتلقّي النصّيين، فقد أشار بنفنيست، في معرض تحليله وظائف الضمائر وأنماط صلاتها بالملفوظات المسندة إليها، إلى أنّ المخاطَب يتلقّى خطاب المتلفّظ المستعمل ضمير المتكلّم كما لو كان صادرا عن ذات مستقرّة مكتملة الحضور ثابتة الحقوق القانونيّة مُكسباً إيّاها وحدة واتّساعاً والحال أنّ عون التلفّظ يكتسب، في حكمه، حضورا متجدّدا كلّما أرسل ملفوظا واستعمل فيه ضمير المتكلّم[6]، فإذا الهويّة هوياتٌ والذّات ذوات، وإذا العلاقة بين المتكلّم وملفوظه متعدّدة الأوجه، محكومة بمبدإ الانفصال والتوتّر لا بمبدإ الوحدة والتماسك. وإذا صحّ إجراء هذا الحكم على الخطاب اللغويّ العاديّ، فمن باب أولى أن يصحّ إجراؤه على الأثر المعنيّ بتحليلنا. ودون أن نعنى بما يشير إليه دريدا[7] من أن مجرّد الكتابة يُحدث مسافة بينها وبين القائم بها، ويحوّل مجرى المقاصد المرغوب، نظريّاً، في تأديتها وأنّ الرسالة تزداد انحرافا وتزداد المسافة الفاصلة بين المقصود والمفهوم اتساعا عند تلقّيها، دون أن نُعنى بهذا الموضوع الذي لا يلزم بلاغا بعينه إنّما يشمل أنواعه جميعا لاسيّما إذا كان أدبيّا لغياب المتلقّي من فضاء المخاطبة، فما يهمّنا التّعرّض إليه، في ما نحن منه بسبيل، إنّما يخصّ مظهر التّشويش المتعمّد والمسلّط على أطراف الخطاب متلفّظين ومتلقّين نصّيين، ممّا يدعم ما أشرنا إليه من انخراط الكتابة في أكثر مظاهرها جدّة في طور المساءلة لذاتها وإمكاناتها ووضع أدواتها ووظيفتها في التّبليغ والتّواصل موضع اختبار. إنّ الرسائل المضمّنة في «فتنة الكلمات»، أو ما جرى مجراها، ليست من صنف الرسائل المألوفة. فليس للعون المسؤول عن عمليّة التلفّظ حضور ممتلئٌ، إذ لا شيء يعيّنه إن استثنينا استعمال ضمير المتكلّم ومع ذلك، نتبيّن، متى تفحّصنا القرائن المحيلة على ذات المتكلّم،

أنّ هذه القرائن لئن دلّت في معظم الحالات على أنّ المتكلّم مذكّر، فإنّنا لا نعدم مواطن نستشفّ من خلالها أنّ ضمير المتكلّم يعيّن كائنا مؤنّثا[8]، ممّا يزيد في إضفاء مسحة اللبس على هويّة المرسل أو عون التلفّظ. بل يتّفق أن يختفي كلا الطرفين لتحلّ محلّهما فواعل أخرى لا يمهّد للتعريف بها، ولا يُعرف لها من دور تنهض به خارج دورها في هذا الفصل أو ذاك، ثمّ تختفي ويلفّها النسيان، فلا تعود إلى الظّهور. وبذلك تبدو شخصيّة المرسل حضورا هشّا متحوّل الصّورة فارغ الكيان. وعلى هذا المنوال من التحوّل المتّصل يتحدّد المتلقّي في الأثر المعنيّ. فلئن دلّت القرائن بوضوح تام على أنّ المقصود بعمليّة الخطاب هو اللّغة، فإنّ موقعها باعتبارها متلقّية يتّسم، تماماً كما يتّسم موقف المتلفّظ، بعدم ثباته وانتقاله المستمرّ من صورة إلى أخرى، ولا يندر أن يتبادل المرسل والمرسَل إليه مواقعهما فينتصب أحدهما في موضع الآخر ويتقمّص إهابه، ويغدو المرسل مرسلاً إليه، ويستقيم الأمر عكسا[9]. وقد يحصل، كما رأينا بالنسبة إلى المتلفّظ، أن يختفي المرسَل إليه ويحلّ محلّه ضمير الغائب أو الغائبة المحيل، في حكم بنفنيست، على اللاشخص، بل قد يلتبس بحضور شخصيّات أخرى وهميّة ويرتدي مسوحا موّهة، فتصبح الرسالة مجهولة الوجهة بعد أن غدت مجهولة المصدر، وينسحب اللبس على النّص انسحاباً توليديّاً فيغطّيه بأكمله، ويكتسب حكم الرسالة المسروقة بلغة لاكان. إنّ ما يعرضه لنا الأثر إنّما هو مشهد اللغة وهي تشتغل بمحض منطقها الداخليّ وتتحرّك وفق قوانينها الذاتيّة وكأنّنا بحضرة ما يعبّر عنه بعض الدارسين بتجربة اللغة في حال وجودها الصرف، تجربة تقوم على اللعب بالدوال وتحريرها من كلّ غاية تستهدف تحقيقها أو رسالة ترمي إلى تبليغها خارج تجسيد حضورها وإبرازه[10].

3 – تحريف علاقة الذات المتلفّظة بالملفوظ

نعتبر هذا الضرب من التحريف المحور المستقطب الأثر والآخذ بجوامعه. ويجري على وجوه مختلفة وأنحاء متباينة صرفناها في بابين:

أ – اللغة المعشوقة أو الآلة الراغبة

أشرنا إلى أنّ اللّغة في «فتنة الكلمات» لم تعد مجرّد أداة لتلبية رسالة أو تأدية «معنى ممتلئ»، إنّما غدت موضوعا للمساءلة ومادّة يرسل الباثّ بشأنها موقفه منها ويكشف عن طبيعة علاقته بها. فتجلّت في صور متعدّدة ألحّت منها بوجه خاصّ صورة الكائن المعشوق المرغوب فيه إلى حدّ الهيام به، والنزوع إلى الحلول فيه ، وليس العنوان الموسوم به الأثر اعتباطيًا، فمن دلالات «الفتنة»، حسب مايفيد به اللسان، الإعجاب الشديد بالشّيء والانصراف إليه حتّى يتلف ذهن المفتون و يعدل به عن الطّريق الصّحيح. وكثيرا ما تتجلّى اللغة في «فتنة الكلمات» امرأة فاتنة تسلّط ضغطا سحريًا على عون التلفّظ فتأسره و تستولي عليه، لكنّه لا يلبث أن يكتشف أنّها فاتنة لعوب تغري وتتمنّع، تبدي جمالها ولا تبوح بسرّها، وقد تستقيم أن نوظّف تسمية «الآلة الرّاغبةla machine desirante » لإبراز ما تتّسم به هذه العلاقة بين الطرفين من نرجسيّة. لكنّها نرجسيّة من نوع مخصوص. فالذات تفزع إلى اللغة طمعا في التبليغ و التواصل ومن خلال ذلك، في الاكتمال وفرض الوجود. لكن ما إن تعمد إلى ركوبها متوهّمة إمكان تذليلها وتوظيفها لتأدية مقاصدها، حتّى تقع في إسارها وتغدو الذات محكومة بها لا متحكّمة فيها، فإذا هي تحمل صاحبها إلى ما لم يكن يفكّر فيه أو يقصد التعبير عنه مستجيبة في ذلك إلى قوانينها الداخلية ومنطقها الخاص، فكانت أشبه بالآلة المسيطرة على الذات، المتكلّمة من خلالها وبالرّغم منها مخيّبة الظّن أنّه يمتلك قيادها و يملي عليها إرادته ويصرفها على الوجه الذي يريد. والشواهد الدالّة على

ذلك كثيرة نكتفي بإيراد المقطعين التاليين وإن سيق الثاني منهما على لسان عون تلفّظ مؤنّث: «أيّتها الضّاد/ بضفائر حرفك تكابرين. وبنثائر لفظك تتأبّهين. أخال أنّي أصنعك. فتلفّين حروفا. وعلى شفاهك ابتسامة من بنات حوّاء. أخذتها تحاكين بها الآدميّين. وأنت الرّوح لم تركبي جسداً. تغويني فأمسك بك. أعرك عجينتك حتّى تلين. أريد الأنامل أن تمرّ مراً خفيفاً، فإذا هي تجوس غائرة من لين صلصالك. أصنع المعنى وأرسل به. وكلّي خيلاء بماصنعت فيرتدّ إليّ. و قد ابتسم له المتلقّفون. وغمزوا بي. وتهامسوا: لم يدرأنّه المصنوع. وأنّ المعنى صانعه. فأكتوي بمكرهم وأتأوّه لحالي معك» (ص 26) «لو جئتك كاملاً. ما أحببتني . تمّمي... ثمّ قولي. صنيعتي. أنا الفنّانة. أتيت إلى اللوحة المثلى... ولمّا استقامت. بعد لأي وشدّة. وحسبت أنّني... وظننت أنّي المالكه. استوى الماء... وريشتي. ووجدتني. أسيرة فنّي. وإلهامي» (ص 113).

ولئن اكتسب مظهر الآليّة المذكور، عند من تطرّق إليه من الأدباء والدارسين، قيمة سلبيّة لما يفترضه من انحسار دور الإرادة واستحالة الإنسان، بموجب ذلك، إلى ما يشبه أداة مرجّعةً منطق اللغة ومسيَّرة بأحكامها، أو جهاز تقتصر وظيفته على إصدار الدوال دون أن تكون له قدرة حقيقيّة على التصرّف فيها حتّى غدا بمثابة علامة من العلامات وانخرط في حكمها ونظامها، واستتبع ذلك نشوءُ أدبيّات عريضة تقوم على الشكوى من اللغة، لئن صحّ إبداء هذا الحكم على التوجّه العام الموصول بالموضوع المعنيّ، فقد لا يستقيم إرساله على «فتنة الكلمات»، وإن أومأت إليه قرائن بل دلّت عليه، في شيء غير قليل من الإلحاح، أقوال صريحة كنّا أوردنا بعضها، فما نفيده من «فتنة الكلمات» في أكثر من موطن أنّ اللغة تُكسب المسؤول عن عمليّة التلفّظ في الأثر قدرة على السيطرة فيُوظّفها أداة للتأثير في المتلقّي، وبالتالي لإنتاج المعنى من الباب الذي تظهر فيه ضعفه وتسلبه منه قدرته، تحديداً. فما تحمله على

التعبير عنه بطريقة شبه آليّة ووفق منطق سلاسلها الدالّة التلقائيّة يصبح، إن انتهينا به إلى غايته وأجريناه حسب أحكام مخصوصة، ممتلكا سلطة تكاد لا تُحدّ. وللاستدلال على ذلك نسوق الشّواهد التّالية:

«في البدء كان الصّمت . وقبل الصّمت الخلاء. فلم الكلام. وكم من لفظة قتلت وكم من سكتة أنقذت. وأصحاب اللسان يتكلّمون فيندمون. وأصحاب الغيّ يحلمون بليلة... عسى أن يوهبوا كلمات بيّنات» (ص 11)، «عجبي أنّي أقتنص أسرارك. وأنّي بأسرارك أقتنص الناس (...) يوما ركبت بك قولاً. فانساق لي الطيش بالألفاظ. فلم أدر ما كنت أعنيه. وأمعنت. فتزيّنت صورة . لم أفهم لها معنى. ردّدت القول فاستطبته و عاودت. فانثال فيض من الدّلالات. وأشعت فقبلوا. واستراحوا. ثمّ سلكوا في النشوة كلّ مسلك فأغراني عبث الوليد. فظلّت معي زمنًا. وأردت توبة. واستغفرت... وهممت أن أعلن الذّنب. وأن أصّعّد على منبر الاعتراف. أُطهّر النّفس من أعلاقها. وأغسل بالبوح إثما ظلمتك به. وأنا بين عزم وانثناء سمعتك وسمعت من حولك تهاتفين، ويهاتفون:

ليس من عبث ما صنعت .إنّما العبث ما ستصنع. فلا تكابر. فلقد نطقت على لسانك اللغة. أرسلت إليك واحداً من جنودها. وهم نفر... قالوا آمنّا. فما هم بملحدين: فلا تستعذ... من طيف ألمّ بك. ومن يومها تزيّنت لي فتنة الكلمات». (ص ص 16-17).

وبهذه المفارقة aporie يبلغ بنا الأثر بعض غايات الإشكال الموصول بطبيعة الدلالة ومفهومه. ويسوغ أن نصوغ هذا الإشكال في شكل السؤال المزدوج المدخل التالي: كيف يستقيم لنا أن نقيم راسماً بين الدّال المنتج للمعنى والدّال غيرالمنتج له؟ وما الحدّ الفاصل بينهما متى أقررنا بأنّ استعمال اللغة ينهض على تحقيق وظيفتين هما: التواصل عن طريق تبليغ

ما نعدّه من قبيل الرسالة، والتواصل عن طريق التأثير في المتلقّي؟ وهل إن تحقّق هذا اقتضى تحقّق ذاك؟ فإن كانت الإجابة بالنّفي انتقضت الوظيفة الرئيسيّة للّغة والمتمثّلة في إنفاذ الرسالة وتبليغ المقاصد. وإن كانت بالإيجاب استدعى الأمر مراجعة مفهوم التبليغ في صيغته التقليديّة المشار إليها أي من جهة تأدية المقصود.

إنّ ما يهمّنا تأكيده، في سياق ما نحن بصدده، أنّ كتاب «فتنة الكلمات» إذ يتطرّق إلى موضوع التأثير في المتلقّي عن طريق الكلام، وينقلنا، من ثمّ، إلى بؤرة البحث والمدار المستقطب له في الدراسات التداوليّة (البرجماتيّة) المعنيّة بدراسة «الفعل بالكلام» acte de parol، فهو يثير، من وجهة قد لا تكون مقصودة، ومع ذلك فهي ملحّة، قضيّة لا نقدّر أنّ هذه الدراسات تطرّقت إليها أو أولتها من الاهتمام ما هي به جديرة، وهي البحث في كيفيّات التواصل ونظم تحقيق التأثير في هذا الحيّز الواقع بين حدّين، القائم بين منطقتين أو على الأصحّ، في منطقتين متراكبتين، وهما منطقة اللغة ومنطقة الكلام. بيان ذلك أنّ اللغة تبدو متسلّطة على مستعملها، وتحديداً على العون المسؤول عن عمليّة التلفّظ، في «فتنة الكلمات»، متحكّمة فيه مسيّرة له، فارضة عليه أحكامها ومنطقها، فتغدو الدّوال، كما يقول لاكان[11] «هي مدلول البلاغ وليست المدلولات التي أقصيت منها، (ونؤثر استعمال تحلّلت في نسيجها) ويستتبع ذلك ألاّ يكون لكلامي دلالة في المطلق». وهو ما يدلّ عليه قول المتلفّظ في «فتنة الكلمات» إضافة إلى ما ذكرنا واستدللنا به عليه سابقا: «أيّها المتكلّمون، أيّها السامعون. وسعاة البريد. الكلمات لعبتي. وغوايتي.أعابث بها الأنثى . وأقول لها إنّي معابث. فتقبل عبثي. ثمّ تدمن عبثي. ولا أنفكّ أقول لها إنّي أرتّب الكلمات. وأسوّي مفاتن اللفظ. ولا شيء من وراء اللفظ. ولاتفتأ تمعن في قبول اللفظ. وحبّ اللفظ. حتّى تنسى صاحب اللّفظ. وإذا أنا بالكلمات. آتي إلى ذات

الجمال. وأقولْ. وقعت في شراك لفظي. فصدّقت نفسي. فلست بعابث. فتقسم هي أنّي عابث. وإذا اللّغة بصاحبها وإذا اللفظ بقائله. واصف وموصوف. كفاتن ومفتون» (ص 111) وفي هذا السّياق يتدخّل منطق الطرف الثاني، أي الكلام، إذ قد يحمّله المتلقّي دلالة، فيؤثّر فيه ويستحوذ عليه، ذلك أنّ اللغة، بقوانينها المفروضة ذاتها، تغدو مشحونة بطاقة فريدة وغريبة على التحرير من الضغوط، أو على أقلّ تقدير، على التخفيف من وطأتها، بواسطة صياغتها نفسها ونظم تركيبها وتأديتها، أي إنّها تغدو مصدراً للرغبة بالنسبة إلى المتلفّظ، فيجريها كما لو كان المتصرّف فيها، والمسيطر عليها ويداخل المتلقّي انطباع من هذا القبيل فيسعى إليه الشعور نفسه بالمتعة ويؤخذ بها. وقد يختصّ بهذا الوضع مستعملو العربيّة ممّا يثير التساؤل عمّا إذا لم يكن من المشروع إفراد باب لدرس هذا الموضوع في «تداوليّة» عربيّة مفترضة.

والحاصل إنّ من هذا التوتّر بين كلا المنطقين يتحقّق التأثير ويتمّ التواصل وتنتج، اقتضاء، الدلالة إن لم تقصرها على ما عدّ منغلقاً مسيّجاً بلغة تقليديّة ضيّقة، وأرسلناها فضاءً ممتداً متحوّلاً قائما بين الانحلال والانعقاد في نسيج الخطاب وسلاسله الدالّة. ولاشكّ في أنّ هذا الوضع المزدوج المظهر في التبادل الرّمزي بواسطة اللّغة هو المولّد لهذه الصّفحات المشرقة المنسحبة على الأثر من أدناه إلى أقصاه والمكسب إيّاه مسحته المشجيّة، فإذا الموقف من اللّغة يبدو متردّداً واقعا بين حدّين مشوبا بخليط من المشاعر المتضاربة والمتراوحة بين العشق إلى حدّ الهيام والرّغبة في الحلول بالذّات المعشوقة والفناء فيها والتعريض بها إلى حدّ التنكّر لها والتبرّؤ منها وإعلان طلاقها، وبين الشّعور بالانتشاء المطلق في وصالها وفي الآن ذاته، بالإحباط لخيبة أمله فيها، بين التغنّي بالخضوع والإذعان... والتعبير عن الضيق بها والتمرّد عليها. هي، في آن، الآسر والمأسور، مصدر السّعادة وسبب الشّقاء، وهي المصطبغة بألوان لا حدّ

لعددها، والمتقمّصة أقنعة لا إمكان لحصرها، تتبدّى في ثوب أنيق مغر، لكن بمجرّد أن يهمّ المحبّ بها حتّى تشدّه إليها وتطبق بحبائلها عليه وتأسره في أحضانها. هي بإيجاز... المتسلّط والمرغوب فيه، في آن «أيّتها اللّغة . أهلا بك تمرّدي. اغرفي من بحور الزهو. أهلا بك. أمكري. أمعني كيداً. غيظيني وراوغيني. أطعني الظهر بنبال الشعر . فسهام اللفظ حميمة. وتفنّني اعزفي على نبض القلوب. ثمّ كوني فاتنة. خائنة. فأهلا بك» (ص 127).

ب – اللّغة المبدعة للخيال

تسهم اللّغة، في منظور لاكان وأتباعه ، بدور فاعل في تشكّل الوعي وتبلوره منذ ما يعرف عنده بمرحلة المرآة stade du miroir، من جهة أنّها توفّر الأسباب للتماهي مع الآخر، واقتضاء، تحقيق التواصل بين الذات والمحيط الخارجي. والمثال المأثور المستدلّ به على ما للّغة من أهمّيّة في بروز الوعي والمجسّد له، وإن كان لهذا المثال من الكثافة ما جعل الدارسين النفسانيّين[12] وحتّى النقّاد[13]، يوظّفونه لغير ما نحن بصدده، يخصّ طفلا أخذ يلهو بلعبة عند غياب أمّه غير المرغوب فيه، فيتعمّد إلقاءها بعيدا وتغييبها ثمّ إحضارها بواسطة خيط شدّه إليها معاوداً العمليّة مراراً. وبهذا الضرب من اللعب يرتقي الفرد، في حكم النظريّة النفسيّة «اللاكانيّة»، إلى مرحلة الترميز، symbolisation أي إلى القدرة على تعويض الغياب بالحضور والحضور بالغياب وجعل أحدهما يستدعي الآخر ويرفده. ويحلّ المثال المذكور في منزلة الحدث العينيّ المجسّد لطبيعة عمل اللغة وطريقة اشتغالها. فهي تغيّب العالم لتحضره في صورة أخرى، لتمسرحه وتعيده... من جديد و«عن طريق اشتغال هذا الزوج من الحضور والغياب يتولّد عالم المعنى ليستدعي بعدها عالم الأشياء ويواطئه... إنّ عالم الكلمات هو الذي ينشئ عالم الأشياء»[14]. وهو ما يترجمه دولوز

بقوله: «الواقع يغدو نتاج الآلة الرّاغبة (أي اللّغة) التي تكفّ عن القيام بدور النّسخة لتصبح الأصل... للواقع وليغدو الواقع صورة مزيّفة لها»[15].

من هذا التصور لوضع اللغة ووظيفتها على صعيد التبادل الرمزي بين الإنسان ومحيطه يتولّد عند الذات المتلفّظة شعور بأنّها هي المتصرّفة في اللّغة والمسؤولة عن الإبداع... وقدّه. فكان عشقها للّغة وهيامها بها. لكنّ الأمر يشكل ويبدو مثيرا للتساؤل عند اتّخاذ العشق الموضوع الرئيسي المستقطب الأثر والآخذ بجوامعه، متى أقررنا بصحّة الموقف القائل بأنّه يعزّ أن نتحدّث عمّا نحبّ دون الوقوع في الابتذال وترديد القوالب الجاهزة المستهلكة من قبيل «إنّي أحبّ»[16]. ويبده أنّ الإشكال يتفاقم في «فتنة الكلمات» من جهة أنّ المعشوق المفتون به فيه هو الأداة التي يتمّ بواسطتها التعبير عن العشق. وتقتضي معالجة الموضوع أن تستعين بما سبق بسطه من أنّ للّغة قدرة على الكذب والتمويه أي على تشخيص الشيء في صورة شيء آخر وإلباسه مسوحه. شخص واحد تفتقده وإذا الكون مليء بالتصوّرات والتمثّلات الخياليّة.

على أنّ «المشهد الآخر»[17] لئن عدّ في منظور التحليل النفساني تجسيدا للرّغبات الطّفوليّة المقموعة فتجلّت في «صور بدائيّة مفزعة» Phobies archaiques، فإنّ العالم المتخيّل في «فتنة الكلمات» لا يبدو على هذا الوجه، بل يمسرح الأثر ذاتاً مأخوذة بطاقة الكلمة على صنع الجمال منبهرة بما توفّره لصاحبها، وعن طريقه للآخرين، من قدرة على الانخراط في تصوّرات ساحرة وأحلام بديعة. والحال أنّ بنيته العميقة لئن أمكن ردّها إلى ما ذكرنا فإنّ تفحّص مكوّنها البيانيّ أي المسارات الصوريّة المؤلّفة نسيج النصّ الدال، يكشف لنا نوعا يعجز التحليل، في سياق من هذا القبيل، عن الإحاطة به. وقد يكون ذلك سبباً في إرباك القارئ وإثارة شعور بالحيرة، وربّما بالضيق عنده. إلاّ أنّ لنا موقفاً آخر

لإبدائه لابدّ من الانعطاف، وإن في إيجاز يفرضه ضيق المقام، إلى مناقشة ما يصطلح على تسميته باتّساق النصّ وتماسكه. فمن الأحكام الجارية في هذا الصّدد أنّ المسارات (أو الشبكات) الصوريّة تنهض بوظيفة أساسيّة في بنية النصّ، حاصلها أنّها تردّ المفترق إلى الوحدة، والمشتّت إلى الفرد الجامع، وبحكمها هذا تشدّ أجزاء النّصّ وتلحم مفاصله فتسهم، بفعاليّة في إكساب النّصّ وحدة وتماسكاً. ومع ذلك فإنّ معالجة النصوص التقليديّة منها والجديدة على حدّ سواء، في ضوء هذا الحكم لا ينتهي بنا، بالضرورة، إلى نتيجة مقنعة، وإلى الجزم بأنّنا وقفنا على المقياس الفصل والحدّ القاطع. فالنّصّ محكوم، مهما يبده لقارئه من اتّساق في بنيته الشكليّة الدالّة، بانقطاعات وانحرافات وفراغات يوكل إلى القارئ إكمالها وسدّها استناداً إلى ما يمتلكه من «أطر» و«خطاطات» أو نماذج فكريّة يفترض أنّها مستقرّة بنسب متفاوتة عند الأفراد المنتمين إلى مجموعة واحدة، في الذّهن. وفي مقابل ذلك بوسع القارئ أن يكسب نصّاً تظهر على سطحه الدال شقوق وانقطاعات متّسعة وحدةً واتّساقا ،عن طريق توظيف ما تسعفه به تصوّراته وتسخير آلة التّأويل الحادّة و القادرة على الضمّ والفصل أي تقريب المتباعد وتفريق المتّصل. والنّتيجة التي نخلص إليها أنّ الحكم بالاتّساق والتماسك قد لا يستند إلى بنية قائمة في النصّ ذاته بقدر ما يرتدّ إلى بناء ينهض به القارئ وفق ما انتظم في ذهنه من نماذج فكريّة ونظم صوريّة و سنن ثقافيّ[18]، وهي أمور قابلة للتحوّل والتطوّر باستمرار بحسب عوامل كثيرة ومختلفة قد لا تكون التَأثيرات الخارجيّة أقلّها حضوراً وفعاليّة. ولا أدلّ على ذلك من أنّ الشعر الحرّ الذي كان يعدّ منذ بضعة عقود خارجا عن الأعراف الأدبيّة السائدة وربّما غير مقبول عند كثيرمن المتلقّين، أضحى، في الذائقة الأدبيّة الحديثة، مستساغاً ذائعاً على نطاق واسع. والحاصل إنّنا نقدّر أنّ نصّ «فتنة الكلمات» صادر عن رؤية بالغة الثراء بالرّغم ممّا يخترق نسيجه الدال من

انعطافات تبدو مثيرة، كما نزعم أنّ دراسة متقصّية لما يتخلّله من شبكات صوريّة كفيلة بإبراز البنية العميقة المنتظمة هذه الرّؤية. وهو ما لا يسعنا التوفّر عليه والنهوض به في حدود هذه الدراسة. ومع ذلك أمكننا الوقوف على صور متضايفة مؤلّفة، بصفتها هذه ، مسارات ترينا بعض «الفضاءات المرسومة والمجسّدة بالكلمات»[19]، وتبرز من بنية النصّ الدالة كيفيّة اشتغال ما يسمّيه ريكور[20] «حلمَ الكلمات».

لقد سبق أن أشرنا إلى أنّ أكثر الصّور حضوراً وأكثرها إلحاحا لتجسيد اللغة هي صورة المرأة. على أنّ هذه المرأة لم تُحدّد بسمات تبرز منها هويّتها وتوهم بواقعيّتها. والذي يعمّق مسحة اللبس ويضفي عليها مزيداً من الكثافة أنّ القائم بعمليّة الكتابة يسند إليها تسميات مختلفة متحوّلة بتغيّر السّياق والأبواب، فتُسمّى تارة ذات الأشعار(ص 95)، وطورا ذات الأشجان (ص 56) ومرّة ثالثة ذات الهوى، إضافة إلى استعماله ضمير الغائبة الذي لا نعرف على وجه الدقّة أيحيل عليها تخصيصاً أم على من حلّ محلّها أم على كائن آخر غفل. وتأتي الصورة المتراسلة، تحديداً، من هذا الباب المكثّف مسحة اللّبس على هويّة الشخصيّة. فالتسميات المذكورة تحوك متصوّراً موسوماً بظلال الوجدانيّة مشوباً بروح الرّومنطيقيّة، فإذا هي طيف يدركه الحدس ولا تحيط به الصّفة، كائن حاضر في خفائه وخفيّ في حضوره. يهجس بالذّات ويلحّ عليها لكنّه يتأبّى عليها وينفلت منها بمجرّد أن تهمّ بالاقتراب منه أو ملامسته.

ولا تقلّ صور الأفعال الجارية في النّصّ والمؤلّفة باجتماعها «أدواراً غرضيّة» يفترض أن تكسب الاسم وضعاً علاميّاً، التباساً وغموضاً. ومع ذلك نتبيّن متى تفحّصنا النصّ وقلّبنا النظر فيه مجموعات من صور الأفعال المتضامّة المتواشجة والمشتركة، إجمالاً، في إحالتها على سجلّ

غنائيّ. فمن الجسد تستدعى الوسائط التي تعقد مع المحيط الخارجيّ ضرباً من الصلة الوجدانيّة. فتحضر صور القلب الواله والحضن الدافئ والدموع الذارفات والأنفاس الحرّى والأنين. ويواطئ هذه الشبكة الصوريّة المحيلة على حركة الجسد وردوده مسار صوريّ ينهض على استدعاء قيم روحيّة و مشاعر غامرة. وغالباً ما يرد ذلك في سياق تعبير الذّات عن رغبتها الملحّة في المعشوق، فتطالعنا الصور المجسّدة للشوق الشديد إليه والتوق إلى الاحتماء به والفناء في أحضانه. وكما تجري عادة العلاقة بين العاشق والمعشوق فالطرف الأوّل يبدو مستعداً إلى البذل والعطاء والتضحية بكلّ ثمين لإرضاء الطرف الثاني والفوز بوصاله. فكثرت الصّور المسجّدة مفهوم الهبة ولنا في المقطع التالي مثال يختصر هذا المسار: «واليوم أيا لغتي. أيا ضادي وجناني. أهديك ما أهديك. أهديك خاتماً. بالألماس مشرقة وضّاءة. تحوّل الأبصارعن وجنتيك. فأنا أغار على وجنتيك. وأنا أخاف الناظرين. الفاتحين أفواه العيون. والسابحين. كالغرقى. في لجّ الجمال. جمالك القهّار وقد روّضني. حتّى أغراني فأحببته. واستطبت هزيمتي. اليوم أهديك قلائدي. أهديك. أساوري ومسالكي. أهديك خريطة مرسومة. تسبحين بها. في الأزقّة. في الأدغال. أهديك مراكبي (...) تطوفين. في بحر الهوى. وفي العالم المسحور. وبين شوارعي. اليوم أهديك أغنية بلحن خالد. بوهج الشّوق. بكبريت الوجد. أوقد الشّموع». (ص. ص 39-40).

وإذا تمّ اللقاء توفّرت أسباب الحفل وأقيم مهرجان اللغة المبدعة للخيال وللصور الحالمة، فكان هذا النصّ البديع الذي لا أملّ قراءته: «إليك يا سيّدي أنا أتحدّث. إليك أزفّ اللّفظ عريسا مخضّباً. إليك أنا أتحدّث. حاضراً أتحدّث. غائباً أتحدّث (...) وأعلنت عن حفلتي. ومراسمي. أستقبل النّاس لولائمي. وأشعلت الشموع. وأوقدت العطور

(...). أفترش الزّرابي. والموائد. وأرشّ رذاذ الفوائح. أتحدّث. وأدقّ الجرس القويّ. مؤذّنا أنّ الضيوف كالقادمين. يتزيّنون. ويفاتحون مهلّلين. يباركون. جاؤوا إلى حفلة الإقبال. جاؤوا وفي أيديهم. كهديّة الأعياد. فيض من الأزهار...» (ص 19). ويشدّ هذا المسار ويحتضنه مسار يتّصل بالطبيعة في أكثر مظاهرها إشراقا وإثارة للوجدان فتحضر صور الرياض والربى والجنان والضياء والأفلاك، وبهذا المسار توصل صور العبور والارتحال إلى ما يوفّر أسباب الراحة القصوى. وكما أشرنا فليست غايتنا تقصّي المسارات الصوريّة المتجلّية على نسيج البنية الدّالة والمتميّزة بشدّة تنوّعها وثرائها. وما ألمنا ببعض معالمه في هذا الصّدد يكشف انتحاء الكتابة في «فتنة الكلمات» وجهة لا تخلو من آثار الرومنطيقيّة و بصماتها. إلاّ أنّها مجرّد آثار. ذلك أنّ صاحبها نهج طريقة في الكتابة لا نظنّ أنّ غيره سبقه إليها أو مهّد له السّبيل. ولعلّ أظهر خصائص هذه الطريقة استغلاله الطّاقة التّعبيريّة وتفجيره سبل الجملة العربيّة في حضورها الماديّ إلى بعض غاياتها القصوى. فلا يفوتنا أن نذكّر بما ينبّه إليه أكثر من دارس حديث من أنّ الكلام قبل أن يكون دالاّ على شيء يحدث صوتاً. وهو ما يعبّر عنه لاكان بقوله «إنّ العبارة المنطوقة هبة من اللّغة فهي ليست شيئا مجرّدا لكنّها جسد من نوع خاص بل يمكن أن تطرأ على الكلمات تحوّلات وشقوق فتكسب الخطاب حضورا ماديّا تُفرغُ فيه شحنة شبقيّة»[21]، أو ما يفيد به ميشال سار من أنّ الكلمات كائنات تتنفّس وتنبض حياة بصرف النّظر عمّا تؤدّيه من دلالات[22]. وفي تقديرنا أنّ أظهر ما أجراه صاحب الأثر من اختبار للّغة يكمن في إنشائه إيقاعا من نوع فريد يشهد على مدى إحساسه الماديّ باللغة، وعلى مدى عمله فيها أو عملها في ذاته، إلى حدّ يجوز معه عدّها، استعارة ماديّة للرّغبة ، تجسيدا عينيّا لما يضطرب في الذات من تمثّلات. فالقائم بعمليّة الكتابة يعتمد تقطيع الكلام وإحداث شروخ في الجملة ذاتها بفصل بعض

وحداتها المتراكبة عضويّا عن بعض، وإقامة حواجز تنطيقيّة بين الوظيفة ومتعلّقاتها، وتنسحب الفراغات والبقع البيضاء على المقاطع توليديّا فتغطّي الأثر من أدناه إلى أقصاه، وكأنّ الكتابة محكومة بنيّة في إغراقها في هذا الحفيف المتّصل الدال على اشتغال الآلة المحرّكة بشكل تامّ لا انحراف فيه[23]، أو أنّ صاحبها يرغب إليها أن تنطق علاماتها بغير ما ألفت التعبير عنه، وأن تشعّ بدلالات لا إمكان لحصرها، فتواصل التّعبير في هذا الفضاء الفارغ الفاصل بينها وبين غيرها. إنّ الكتابة في «فتنة الكلمات» لا تؤدّي واقعاً ولا تنقل أفكاراً جاهزة بل تتبدّى في حضورها الخالص، في تجربتها الصّرف، في سلطتها المتعالية المتيحة نشر الواقع وطيّه حسب رغبتها ووفق منطقها الداخلي. اللّغة بهذا المنظور لا تفصح عن رغبة بل تستحيل في ذاتها إلى موضوع رغبة إلى فضاء مشحون بطاقة على إثارة المتعة وتوليدها، مبرزة من خلال تصريف ألفاظها والتلاعب بنظم تراكيبها قدرتها الفائقة على التجدّد والانبعاث على الدّوام حيّة نابضة ناضرة متخلّصة من العوامل المتسبّبة، تحديداً، في تآكلها: «قالت ليس في الكون مخلوق إذا ادّخرته ذوى. وإذا أخذت منه زكا. وإذا مضى عليه الحدثان نما... انبعث/ إلاّ أنا/ أنا اللّغة» (ص 25). تلك هي تجربة اللّغة في «فتنة الكلمات» وهي تجربة فريدة لعلّها أن تكون فاتحة غنائيّة جديدة في أدبنا العربي أو شاهداً على اتّصالها في ثوب جديد.

الهوامش

1) عبد السّلام المسدّي «فتنة الكلمات» تونس- مؤسّسات عبدالكريم بن عبدالله - 1998.

2) Barthes - “Essais critiques” ed du seuil 1964 - P: 155-166 Le bruissement de la langue " ed .du seuil 1984 P21-22-23 et 31.

(3) “Le bruissement de la langue” P18-19.

4) ممّا دلّ على ذلك قول صاحب الكتاب المذكور في المقدّمة «من يكتب؟ وإلى من يوجّه الخطاب؟ و ليحمل أو يرسل أو يبلّغ ماذا؟ لأكون صريحاً ولأفي بما بقي لي من صدق و أمانة أجيب بأنّني أجهل» Derrida “La carte postale” Flammarion 1980 P:9.

5) وممّا دلّ على ذلك قول بارت في تقديم الكتابة المذكور «قد يكون هذا الخطاب صادراً عن عدد غير محدود من المتلفّظين لكن لا أحد يتبنّاه و يعترف به. هو مفارق للخطابات الأخرى الحافّة ولربّما منبوذ منها، منفصل عن سلطة العلوم والمعارف والفنون. ولمّا يكون خطاب على هذا النّحو مدفوعا بقوّته الذاتيّة إلى متاهة اللاّراهن، محمولا خارج كلّ سلطة مقيّدة لم يعد في حكم إمكانه إلاّ أن يغدو موطناً (...) لمسرحة تلفّظ منفلت القياد لعون يوجّه إلى نفسه خطابا غراميّا أمام الآخر، موضوع الرّغبة ، الصّامت».

Barthes “fragments d'un discours amoureux” ed du Seuil 1982 P6 -7

(6) Benveniste “Problèmes de linguistique générale” Paris N.R.F. 1966 P:226-227

7) انظر مناقشة دريدا للاكان في الفصل الأخير الحامل عنوان «حامل الحقيقة Le facteur de vérité» من كتابه المذكور «الرّسالة البريديّة»(ص 464-482).

8) نكتفي بالإحالة على ما تقف عليه من قرائن دالّة على ذلك في نهاية الباب الحامل عنوان «نصّ» (ص 33-35).

9) انظرعلى سبيل المثال الباب الموسوم ب «حرف» (ص 99-100).

10) Barthes “Le bruissement de la langue” op,cit P: 30-31.

11) Lacan “Ecrits” Seuil 1966 P: 537.

12) نذكر من هؤلاء:

- Sami Ali “L'espace imaginaire” Gallimard 1974 P: 44-46 et autres.

- Fedida (P) “Jeu de la bobine et dénégation” in “L’absence”

Gallimard 1978-P:144-150 et 159-162

- Dolto Françoise “Le miroir” in L’image inconsciente du corps " ed du Seuil 1984 P: 147- 163

-J.McDougall “Theâtres du je” ed Gaillimard 1982 P: 61-64

ويستحضر هذا المثال المعروف في أدبيّات التّحليل النّفساني بـ «لعبة العلبة» «Jeu de la bobine» لتجسيد العلاقة الإشكاليّة والمتوتّرة الحاصلة، منذ المراحل الأولى، من الطفولة بين الذّات والآخرين ومنهم، بوجه خاص، الأمّ، ولإبراز كيفيّة اشتغال الوسائط Objets transitionnels المستدعاة، وأظهرها اللّعب القائم، تحديداً، على المعاودة والتّكرار، لتجاوز هذه الأزمة والارتقاء إلى مستوى الوعي بالذّات وبالجسد والشعور بتميّزهما على الآخر.

13) ومنهم بارت “Le bruissement de la langue” P:341.

14) Lacan “Ecrits” op.cit. P:276

15) Deleuze (G) et Guatari “L'anti - Oedipe” ed de Minuit 1967 P:103

16) Barthes “L'obvie et l'obtus” ed du Seuil 1982 P:253

17) O.Mannoni “Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène” ed du Seuil 1969

18) هذا ما نفيده، إجمالا، من الدّراسات ذات التّوجّه العرفاني cognitif. ومنها نكتفي بالإحالة على نموذجين يتناولان الموضوع تناولاً مركّزاً.

* G. Denhière, S.Baudet

* Lecture, compréhension de texte et science cognitive " P.U.F. 1992 -

* Lecture, compréhension de texte et aspects cognitifs " P.U.F. 1988

19) G.Genette “Espace et langage” in figures I ed du Seuil 1966 P:101-108

20) Ricoeur “La métaphore vive” du Seuil 1975 P:272

21) " Ecrits op. cit. p: 301.

22) M. Serres cité par N.Nyssen “Du texte au livre , les avatars du sen” Nathan 1993 P:156.

23) فهوم الدّلالة المتحلّلة في نسيج الدّال الموسيقي يعبّر عنه بارت ، في بعض مواقف كتاباته ، بـ «شبقيّة اللّغة» (Bruissement ... P:19) “Eros du language” وممّا جاء من تحليل لمعطياته في دراسة أخرى قوله "إنّ المعنى ينبعث من مادّية اللّغة ذاتها. إنّه ضرب من اللّعب بالدّال خارج كلّ نيّة في التّبليغ أو التّعبير عن المشاعر والإفضاء بها. هو ذاك القطب

أو القاع من الإنتاج الذي يقدّه الإيقاع ويصوغه اللّحن فلا يكمن الهامّ في ما تؤدّيه اللّغة أو نروم الإفصاح عنه، لكن في ما ينسرب في النّسيج الدّال من تصويت. ذاك هو عمل اللغة.

Le grain de la voix “ed.du Seuil 1981 P:239”.

24) Le bruissement de la langue p: 181.

* * *

سبيل التقديم:

يبدو أن محمداً برادة في مسيرته الإبداعية الروائية، ابتداءً من «لعبة النسيان» إلى «امرأة النسيان»، مروراً بـ «الضوء الهارب» ومثل «صيف لن يتكرر»، يؤسس لمشروع سيرة روائية خيالية طويلة، تواكب من جهة مراحل مختلفة من حياة الذات الكاتبة، وتواكب من جهة أخرى التطورات والتحولات التي عرفها الواقع الموضوعي سواء على الصعيد الوطني أو القومي أوالعالمي.

إن هذه الأعمال الروائية الأربعة تشكل في مجملها رباعية روائية تربط بينها عدة وشائج سواء على مستوى وجهة النظر السردية، أو على مستوى بعض الشخصيات أوعلى مستوى بعض الفضاءات، أو غيرها من نقاط الاتصال والاشتراك التي تجعل الجسور تمتد رابطة بين هذه الروايات.

ولا يتسع المجال هنالإيراد الشواهد والأمثلة الدالة على ذلك. ومن يقرأ الروايات الأربع، لن يجد أي عناء في وضع اليد على كثير من هذه الشواهد والأمثلة[1].

ومثل صنيع الأستاذ برادة في تأسيس مشروع سيرة ذاتية من خلال مجموعة من الأعمال الإبداعية نجده لدى بعض المبدعين المتميزين، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: الروائي إدوار الخراط، والسينمائي يوسف شاهين[2]. يقول الأستاذ محمد الكردي: «تشكل كتابات الخراط كلها تقريباً سيرة ذاتية خيالية. لذلك تتكرر فيها الصور والتيمات والموضوعات في هيئة ذكريات وإشارات وتلميحات تذكرنا بأسلوب وتقنية تيار الوعي أو الاجترار الذاتي»[3].

هيكل الرواية ومتنها الحكائي:

تتألف الرواية من خمسة فصول رقمت من: (1-5)، وهي كلها مصدرة بأقوال ونصوص موازية متنوعة.

- الفصل الأول: من ص 4-21، ويشتمل على: 18 صفحة.
- الفصل الثاني: من ص: 24-47، ويشتمل على: 24 صفحة.
- الفصل الثالث: من ص: 50-83، ويشتمل على: 33 صفحة.
- الفصل الرابع: من ص: 83-104، ويشتمل على: 19 صفحة.
- الفصل الخامس: من ص: 106-135، ويشتمل على: 30 صفحة.

في الفصل الأول، نجد الراوي المؤلف يعيش حياة رتيبة. يحدثنا عن صباح يوم من أيام شهر أكتوبر مضى منذ خمس سنوات المكان: الرباط، والزمان: الخريف. الأخبار لا تأتي بأي جديد، ولكنه مع ذلك يظل طول النهار يتلقى ما يتوارد عليه منها عن طريق الصحف. ولا يخرجه من عالمه الروتيني إلا تذكره مشهداً مأساوياً كان قرأه بالأمس في أوبرا «سالومي» لأوسكار وايلد[4]. يتوصل بمكالمة هاتفية من صديقة ل ف. ب إحدى شخصيات رواية «لعبة النسيان»[5]، تخبره فيها برغبة هذه الأخيرة في أن يقوم بزيارتها قصد مناقشته في أمور أوردها على لسانها في روايته. يحاول الراوي - المؤلف إقناع محدثته أن: ف. ب ما هي إلا شخصية خيالية، بيد أنها تؤكد له أن لها وجوداً واقعياً. وهي الآن تقطن في شقة بعمارة يملكها والدها بحي فردان بالدار البيضاء. تعاني من الوحدة والعزلة. يلتقي الراوي - المؤلف بـ ف. ب في مسكنها لينصت بإمعان إلى أحداث قصتها وخاصة تلك التي لم يذكرها الهادي أحد أبطال رواية «لعبة النسيان»، والكاتب غفل عن تدوينها.

في الفصل الثاني من الرواية، يلتقي الراوي - المؤلف بـ «سي

مصلح» رفيقه في الطفولة والنضال الحزبي في سنوات الستين والسبعين، فيحدثنا عن نشاطه في الحزب، وتفانيه في خدمة رفاقه ومساعدتهم في الشدائد والملمات دون أن يسعى من وراء ذلك إلى تحقيق أي مكسب أو مصلحة. كان شخصاً يتسم بالمرح وروح التفاؤل. يعيش في الغالب خارج الوطن. له اطلاع على الأوضاع الراهنة في البلاد، وعلى ما يجري من فساد واستهتار في أوساط من بيدهم أزمة الأمور، وقد كان له الفضل في إزاحة الغشاوة السميكة التي كانت تحجب الرؤية الواضحة عن عيني الراوي - المؤلف، فيسرب له ما يحصل من تغير في العلاقات بين المناضلين، وما ينبئ عن وقوع الحزب في أزمة خانقة. وكان لهذا التحول الخطير في صفوف حزبه أثر عميق على نفسية «سي مصلح»، فلم يعد ذلك الإنسان المرح، كثير الضحك.. وسيزداد الأمر وضوحاً بالنسبة للراوي - المؤلف -، حينما سيقنعه هذا الصديق بحضور حفلة عشاء ساهرة يحضرها أعضاء من الحزب قصد مناقشة وتحليل تجربة التناوب. وفي فيلا الأخ الحلايبي المناضل الانتهازي، ستزداد معرفة الراوي - المؤلف - بما آلت إليه الأوضاع في حزبه من تحول، وسيستمع إلى التبريرات التي يبرر بها الحزب دخوله إلى ما يسمى بحكومة التناوب، وهي التبريرات نفسها التي كان يقرأها على صفحات الجريدة الناطقة باسمه: «هناك إجراءات وقرارات هامة سيظهر مفعولها بعد سنوات. الإرث ثقيل، وأعداء التغيير يناورون ويتربصون. لابد من دراسة الملفات، وتعلم تدبير شؤون الدولة. مسؤوليتنا هي قبل كل شيء إنقاذ البلاد من التردي الذي يتهددها..»[6]. ينتاب الراوي - المؤلف - شعور بانقطاع الصلة بينه وبين إخوانه في اللجنة المركزية، ويتذكر الاجتماعات التي كانت تتم في هذا الإطار والتي أصبحت تبدو له الآن مجرد اجتماعات من أجل التباري في إلقاء الخطب الجوفاء[7]. لقد جعلت هذه الحفلة الساهرة الراوي - المؤلف يقف على مدى التحول الذي عرفه أعضاء حزبه بين الأمس واليوم.

في الفصل الثالث، يحكي الراوي - المؤلف عن زيارته الثانية لـ: ف.ب، فتخبره بأنها في انتظار قدوم خادمتها السابقة «الضاوية»، ويعرف منها أن لها قصة طريفة تصلح مادة قصصية. في هذا الفصل، يتناوب الراوي - المؤلف وف.ب على عملية السرد، فتحكي ف.ب عن حياتها في باريس، وزواجها من الدكتور جليل، ثم طلاقها منه بعد مدة قصيرة، وعن علاقتها بـ «الضاوية»، وعن صديقتها حليمة، فيمتد سردها خلال صفحات قد تكثر فتصل إلى خمس صفحات تقريباً من (ص: 51-55) أو تقل، فلا تتجاوز الصفحتين: من (ص: 57-58).

بينما لا يتعدى دور الراوي - المؤلف بعض التعليقات الموجزة التي يمهد بها لعملية سرد أخرى من لدن الشخصية - الراوية ف.ب: - «بعد فترة صمت قصيرة، سمعت نقرات على الباب. أشارت ف ب إلى أن «الضاوية» قد وصلت. كانت فعلاً جميلة ومثيرة ....»[8] - «بعد مقطع الصمت المعتاد، استعاد وجه ف.ب سمت الرزانة والوقار»[9] - بعد صمت قصير استأنفت»[10]. ولكن الراوي - المؤلف يتولى مهمة السرد في الجزء الثاني من الفصل الثالث، حيث يحكي عن قصة «ابن عريش» بطل أحداث المغارة المثيرة في مدينة تازة، ولقائه في السجن، كما يحكي كذلك عن ذكرياته الغرامية في باريس مع «جوزيت» الطالبة السويسرية، و«صوفيا» الإيطالية، ومارتين الشقراء. وذلك ابتداءً من (ص: 69 إلى نهاية الفصل)، ولا يتخلل هذا السرد إلا حوارات قصيرة بين ف.ب والراوي - المؤلف كما هو الحال في الصفحتين (78 و79)، أو ذلك التعليق الختامي المفعم بالحكمة واتخاذ العبرة. قالت ف.ب في هدوء: «نحن مولعون بالحديث عن التجارب التي نعتقد أنها أصبحت في عداد الماضي، فهي التي تجتذبنا فنعود إلى تحليلها وتشريحها...»[11].

في الفصل الرابع، يحكي الراوي المؤلف عن حلم رآه فيما يرى

النائم، وهو مستلق على لحاف مقابل للسماء في بيته وقت الظهيرة بينما تنبعث موسيقى كونسيرتو «كولن». ومفاد هذا الحلم أن الراوي - المؤلف وجد نفسه في أحد التجمعات الحزبية المليئة بالحماس والشعارات والخطب، وهي تذكره بذلك التجمع التاريخي الذي أقيم سنة 1962 كما همست له بذلك ف.ب التي كانت حاضرة في هذا التجمع الحلمي. يتردد على منبر الخطابة أشخاص يستغرب الراوي - المؤلف وجودهم في مراكز هامة بالحزب أمثال: «تخموت» و«قربال» و«عيطاط»، كما يلاحظ الممارسات اللاديمقراطية خلال هذا التجمع، ويستمع إلى التبريرات التي يتعلل بها الحزب للمشاركة في الحكم، وإلى شعار التسامح والتصالح مع الماضي الذي مؤداه «أننا أبناء اليوم»[12]، ولذلك: «لننس الماضي، ولنبدأ صفحة جديدة بيضاء، وشعارنا دائماً إغناء الفقير دون إفقار الغني»[13]. وفي هذا الإطار يدخل حفل التكريم الذي أقامه رئيس الحكومة لفائدة وزير الداخلية السابق كما أخْبِرَ بذلك عن طريق صديق من الثقاة. وفي هذا التجمع الذي رآه في المنام، يلتقي بالمعتصم الحزبي الانتهازي الذي يتميز بمنطقه التبريري، وبالأستاذ السندوسي الجامعي المجتهد الذي يحلل الوضع السياسي، مركزاً على طبيعة السلطة في البلاد. وحينما يلتقي للمرة الثانية بـ: ف.ب ، تطلعه على إحساسها باقتراب نهايتها. تقول: «أنا أحس أن أشياء تنتهي، وأننا ننتهي معها»[14]. وتقول أيضاً: أنا سأرحل عن هذه الحياة قريباً وأنت ستستمر بعدي»[15].

وهكذا ينتهي هذا الفصل بخواطر وأفكار حزينة حول سير الكائنات والأشياء نحو النهاية، وذلك من خلال الحوار بين الراوي - المؤلف وف.ب داخل الحلم.

في الفصل الخامس والأخير من الرواية، يحكي الراوي - المؤلف عن سفره إلى الدار البيضاء لزيارة ف.ب، فيفاجأ بموتها، كما يفاجأ كذلك بالخبر الذي قرأه في إحدى الصحف عن موت «الضاوية» مقتولة في أحد

فنادق عين الذئاب أثناء مداهمة الشرطة له قصد إلقاء القبض على مهرب مخدرات خطير[16]، فأصابت الرصاصة الضاوية وأخطأت المهرب.

في هذه المدينة الشاسعة المليئة بالحركة والحياة، يتوقف الراوي - المؤلف ليتذكر ذكريات خلت، يتصل بعضها بزيارته إياها في طفولته «وعمري لم يتجاوز التاسعة»[17]. بصحبة خالته كنزة، ويرتبط بعضها بفترة الشباب إذ كان يزورها للاتصال برفاق له من الكتاب والشعراء في حي المعاريف الذي كان يتميز بطابع إسباني، فيقضي في رفقتهم أوقاتاً سعيدة، مليئة بالمرح والأنس والمتعة، بهدف محاولة نسيان واقع الاستبداد الذي يجثم على الصدور[18]. كما يتصل بعضها الآخر بذكرياته في مدينة موسكو التي زارها إبان عهدها السوفياتي حيث تبين له بالملموس أن ثمة فرقاً كبيراً بين النظرية والتطبيق. جاء على لسان الراوي - المؤلف في حوار له مع مترجمه «ميشا» «إن الفروق بين النظرية والتطبيق معضلة إنسانية لم يعثرلها على علاج»[19].

وبعد أن يعرف أن ف.ب. ماتت من طرف خادمتها الجديدة، تنثال عليه ذكريات حياته في باريس ، ويستعيد مناظر شوارع باريس وحديقة اللكسومبرغ، ووجوه التماثيل المنتشرة فيها للمشاهير من رجالات فرنسا الحضارة والثقافة[20]، أمثال: رابليه[21] وموليير[22] وبلزاك[23] وهيجو[24] ودانتون[25] وروسو[26]. وبعد ذلك، يعود الراوي - المؤلف إلى الرباط، ولكن دون أن يزايله طيف ف.ب. وينغمر في التفكير في الموت وذكريات وفاة زوجة خاله سيد الطيب، وهو في الرابعة من عمره[27]. ويجد نفسه يعيش فراغاً كبيراً بعد وفاة ف.ب. النجية التي تجيد الاستماع. ولذلك يحاول استحضارها في خياله للاستئناس بها، والتخفيف من معاناته من الوحدة والغربة والإحباط والإحساس باقتراب شبح الموت. هل هذه إشارة إلى أن الإبداع وسيلة لقهر الموت والفناء ولعبة

لنسيان هواجس الوحدة والغربة والخيبة وغيرها من المشاعر التي تؤرق المبدع المرهف الإحساس؟

وفي ختام الفصل، يحكي الراوي - المؤلف عن صديقه الأعز عبد الموجود الذي زاره قبل أسبوع في بيته ليفضي إليه بمكابدته بسبب إصابة زوجته بالاكتئاب العصابي مما يجعل حياته جحيماً. ويبلغه بمدى اليأس والإحباط الذي انتهى إليهما سواء على المستوى الفردي أو على المستوى الجماعي، حيث تبخر حماسه، وفتر نشاطه بعد أن اكتشف أن الكل لا يعمل إلا من أجل تحقيق مصالحه الشخصية.

وينتهي هذا الفصل الأخير بحوار شجي حول الإبداع والموت.

رواة امرأة النسيان:

يتناوب على عملية السرد في الرواية راويان أساسيان هما: الراوي - المؤلف والراوية - الشخصية ف.ب النازحة من رواية «لعبة النسيان»، ويشترك معهما في هاته العملية بعض الشخصيات الروائية أهمها: «الضاوية» وابن «عريش»[28]، غيرأن هذين الأخيرين لا يقدمان إلا بعض المقاطع السردية القصيرة، بينما يهيمن الساردان الأولان على سرد كل أحداث الرواية.

إن الرواية تقدم أحداثاً تتعلق بهاتين الشخصيتين المحوريتين، بيد أن هذه الأحداث التي تمثل جزءاً هاماً من حياتهما، تتقاطع في محطات عديدة يمكن أن نحددها فيما يلي:

- متابعة الدراسات العليا في باريس.
- الطموح إلى تحقيق أقصى درجات الحرية الفردية.

- الإيمان بالحركات التحررية والتقدمية التي كانت سائدة زمن الستينات، سواء في فرنسا أو المغرب.
- النضال من أجل تغيير الواقع المتخلف.
- النهل من ينابيع الثقافة الغربية.
- التنقل بين المغرب وفرنسا للدراسة والبحث عن فضاء أكثر حرية.
- حب الحياة إلى درجة الانغمار في أقصى ما تسمح به من متع للجسد والروح.
- الإحساس بالغربة داخل الوطن وعدم القدرة على الانسجام التام مع المجتمع.
- الشعور بالإحباط وانهيار الأحلام بمجتمع أفضل، ووطن متقدم.
- الإحساس المؤرق بالسير نحو النهاية.

وبعد كل هذا، يمكن القول: إن شخصية ف.ب. ما هي إلا جزء مكمل لشخصية الراوي - المؤلف، وأن حياتها جزء لا يتجزأ من حياته، وأنها حينما تسرد قصتها إنما تقدم ملامح بارزة من سيرته. لقد جرد المؤلف من روايته: «لعبة النسيان» شخصية ف.ب. ليختفي وراءها سارداً كثيراً من تفاصيل حياته الخاصة. جاء في حوار الراوي - المؤلف مع طيف ف.ب:

- «أنت تنسين أننا ظلان لكيان واحد: منك أستمد اللغة، وكتابتي تمنحكِ الوجود»[29].
- «ظلان؟ قرينان؟ ليس تماماً. أنا غير أنت. أنا أمثل في نظرك حالة قصوى عجزت عن بلوغها، لذلك لم تكف عن ملاحقتي لسبر أغواري والنفاذ إلى ما تظنه سراً كامنا في رحلتي غير المعتادة بالنسبة للأخريات اللائي عرفتهن»[30].

- «لكنني أتطلع إلى التمازج بك رغم الفروق القائمة بيننا في الظاهر»[31] يتبدى هذا التقارب الواضح بين الشخصيتين في كثير من الملامح والصفات والمواقف كما تمت الإشارة إلى ذلك أعلاه، بيد أن الصنعة الروائية أرادت أن تكون إحدى الشخصيات من طينة، وثانيتهما من طينة أخرى مختلفة. فالشخصية الأولى هو المؤلف نفسه بلحمه ودمه، وتؤكد ذلك شواهد عديدة من الرواية أكثرها جلاءً أنه هو مؤلف رواية «لعبة النسيان». أما الشخصية الثانية ، فهي شخصية خيالية خرجت من بين صفحات تلك الرواية، وأصبح لها وجود في عالم روائي آخر، تستدعي المؤلف لزيارتها في شقتها بالدار البيضاء، وتروي له أحداثاً أغفلها في ثناياها.

وهكذا يمتزج الواقعي بالخيالي في «امرأة النسيان»، وهذا ما يجعلها تتمرد على الانحصار في خانة السيرة الذاتية لتتموقع في إطار ما يسمى برواية السيرة الذاتية[32]، أو الرواية التي تتخذ نقطة «انطلاقها من التجربة الشخصية، ومن موقع الذات للإطلال على الواقع بعوالمه، وشخوصه، لتبني فضاءها الروائي الخاص»[33]، كما يرى الأستاذ أحمد اليابوري. فالمؤلف يغدو شخصية روائية حين يدخل في حوار مع الراوية – الشخصية ف.ب أو «ابن عريش» مثلاً. وفي رواية (لعبة النسيان) " نجد المؤلف نفسه يدخل في حوار مع السارد الرئيسي فيتحول، نتيجة لذلك، إلى شخصية روائية إلى صوت سردي بين باقي الأصوات»[34]. إن الأمر هنا يتعلق بلعبة الفن، فالمرء لا يستطيع أن يفكك الخيوط المتشابكة بين ما هو واقعي وما هو خيالي في الرواية، ما هو متصل بالمؤلف باعتباره شخصية حقيقية تعيش بيننا، وما هو متصل بـ ف. ب. باعتبارها شخصية من نسج الخيال، تنتقل من كون خيالي إلى آخر[35] فالراوي – المؤلف نفسه يصرح في أحد المقاطع السردية بأنه أثناء

كتابته عن « ابن عريش» في روايته الجديدة، لم يكتف بما قرأه في الصحف عن أخباره والوقائع الحقيقية التي مرت بتلك المغارة الغرائبية في مدينة تازة، بل إنه سعى إلى اللقاء به شخصياً في السجن، وذلك لكي يجمع بين الحقيقة والخيال[36].

ويرى د. جابرعصفور أن الكتاب يلجأون إلى «استغلال مراوغات القص التخييلية في رواية السيرة الذاتية للتغطية على العلاقة المباشرة من أحداث الرواية، وأحداث حياتهم مراعين سلطة المجتمع التقليدي الذي يتجنبون قمعها بواسطة الرمز والمجاز والأقنعة التي تتباعد أوجهها المستعارة عن الإشارة إلى موضوعها الأصلي أو أوجهها الحقيقية»[37]. لقد كانت مسألة التمويه على المتلقي، وخلق جو من الالتباس بين الواقعي والخيالي إحدى أهم الطرائق الفنية التي تم توظيفها في الرواية بقدر كبير من الدقة والإحكام، مما أكسبها قدرة لا يستهان بها على الإمتاع الفني الذي لا نجده إلا في الأعمال الأدبية التي كتبت بغير قليل من المهارة والحرفية. فنحن - كما يقول برسي لوبوك: «نبحث في الرواية عن الشكل، الحبكة الروائية كما هو الحال في أي عمل فني، فالرواية هي خير ما يحتوي هذه الأشياء. يجب أن تحصل على ذلك إذا كانت الرواية عملاً فنياً خالصاً يجب أن تكون كذلك طالما كان من الواضح أن النقل الحرفي للحياة أمر مستحيل»[38].

الشخصيات:

يمكن أن نصنف شخصيات «امرأة النسيان» كما يلي:

أ - **شخصيات مثقفة**: ويمثلها: الراوي - المؤلف؛ ف.ب؛ حليمة صديقة ف. ب. وتتميز هاته الشخصيات بالنزوع إلى الحداثة والثقافة الغربية. فنجد في كثير من صفحات الرواية، وفي صدر كل فصل من

فصولها الخمسة نصوصاً أو إشارات تتصل ببعض الأعمال الفنية الغربية من رواية ومسرحية ونحت وموسيقى، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: أوبرا «سالومي» لأوسكار وايلد، (ص: 5)؛ روايات ستاندال[39] وفلوبير[40] ودوستويفسكي[41]، (ص: 39)؛ مسرحية نتالي ساروت[42] «من أجل نعم، من أجل لا» (ص: 58)؛ «زرقة السماء» Le: bleu du ciel لجورج باتاي[43]، (ص: 77)؛ «بعد السقوط» لآرثر ميللر[44] (ص: 98)، فيلم: «السطح» للمخرج الإيطالي «إيتور سكولا»[45] (ص: 38)؛ فيلم «الأبدية ويوم» للمخرج اليوناني تيو أنجيلوبولوس[46] (ص: 113)؛ قصائد بوشكين[47] ومايكوفسكي[48] وإسنين[49]، وسيمفونيات تشايكوفسكي[50] ورحمانينوف[51]، (ص: 118)، كما أن هذه الشخصيات تابعت دراستها العليا بباريس، وتشبعت بالأفكار التحررية واليسارية: (ثورة الطلبة 1968 - الاشتراكية باعتبارها نظاماً يعمل على تحقيق العدالة الاجتماعية وتوزيع الثروات بين الناس بالعدل)، وغيرذلك من المبادئ التي كانت مطمح الشباب في مجتمعات العالم الثالث في سنوات الستين والسبعين.

إن هذه الشخصيات الثلاث تعاني جميعها من الإحباط والإحساس بالاغتراب وعدم القدرة على الانسجام مع مجتمعها. فشخصية ف.ب حاولت أن تندمج في المجتمع عن طريق زواجها بالدكتور جليل والحياة معه بين أفراد عائلته الكبيرة في مدينة الراشيدية، تقول: «إنني في حاجة إلى اختبار قدرتي على العيش وسط مجتمعي»[52]، لكنها فشلت في هذه التجربة، فطلبت من زوجها الطلاق، وعادت إلى الحياة في باريس، ثم انتهى بها المطاف إلى الحياة في عزلة عن المجتمع في معزبتها في عمارة العائلة بالدار البيضاء.

ويحاول الراوي - المؤلف إيهام النفس بأنه يتغلب على الشعور

بالغربة واللانسجام مع واقع مجتمعه، ولكن دون جدوى. يقول: «لم أعد أشعر بالغربة في أي مكان حللت به. هنا أو خارج الوطن سيان»[53]، ولكنه في واقع الأمر، يواجه الغربة داخل الوطن وفي حضور خلانه وزملائه في الحزب العتيد الذي ينتمي إليه: «أنا منهم رغم ما قد أشعر به من تباعد، وتذكرت أنني هذا الصباح، أحسني قادراً على تكسير الغربة وعلى نسج التآلف بين كل المختلفات»[54].

إنه يفشل أيضاً في مقاومة شعور الغربة وعدم القدرة على الاندماج في هذا الواقع المتغير. يقول: «أما أنا فقد خيل ألي أن هواجس الغربة والوحدة بدأت تلفني من جديد»[55]. أما حليمة صديقة ف.ب، فقد عاشت عدة سنوات في باريس، حيث تقاسمتا حياة المغامرات والنضال والمعرفة[56]. شخصية رافضة لكل المواضعات، مؤمنة بالحرية الفردية حتى النخاع. وهي الأخرى، لم تتمكن من الانسجام مع ما حولها سواء على مستوى الأسرة أو مع الزملاء في الكلية التي تعمل بها، لذلك هي تعيش حالات حادة من الاكتئاب. وهي وإن كانت لم تنسحب من الحياة[57]، كما هو الحال بالنسبة لـ ف.ب، فإنها مع ذلك تجد صعوبة في التواصل مع الناس سواء تعلق الأمر بأفراد أسرتها أو أصدقائها وصديقاتها. وهذه الشخصيات الثلاث تشترك مع شخصيات أخرى في رواية «الغربة» لعبدالله العروي هي مارية ولارة ومريم في كونها «تنتمي لمجتمع، وتعيش خارجه، تبذل جهداً للانخراط في المؤسسة السياسية - الاجتماعية، ولكنها تفشل في تحقيق ذلك الانخراط، إلى حد يصبح معه تهميش الذات نوعاً من «الفداء» من أجل الحفاظ على حالة (البراءة) وتحقيق (الخلاص)، في عالم يسير نحو الانهيار»[58].

ولا شك أن من أقسى مشاعر الغربة هي التي يحسها الإنسان وهو في وطنه. يقول الدكتور عبدالواحد لؤلؤة: إن الاغتراب لأسباب معاشية

صعب، لكن الاغتراب لأسباب أهمها تجنب مخاطر السياسة وطلب الأمان الشخصي يفوق في صعوبته وإيلامه كل شيء عداه. وقد لا يقترب من هذا الإيلام إلا شعور الإنسان بالغربة في وطنه، وهي ظاهرة عجيبة برزت في آخر عقدين أو ثلاثة عقود في بعض الأقطار العربية»[59].

إن هذه الشخصيات تعيش تمزقاً بين الذات والآخر، بين الارتباط بمجتمعها على علاته، والارتماء في أحضان الغرب غير الدافئة، بين الاحتماء بروح المجتمع وهويته وتقاليده وتراثه، وبين الانغمار في حداثة مادية لم تحقق لها أي استقرار أو طمأنينة. لذلك وجدت هذه الشخصيات نفسها كما وصفتها ف.ب حين تحدثت عن عدم تآلفها هي وصديقتها مع مجتمعها: «داخل عنق الزجاجة أمام واقع يرفضنا مثلما أننا نكابر في قبوله»[60]. ويبدو لي أن أزمة الأبطال الثلاثة ناجمة عن التهافت على الحداثة الغربية ثقافة وسلوكاً ونمط حياة، متخلين عن الجذور التي تربطهم بتربتهم وهويتهم الحضارية والروحية، لذلك فهم يعيشون أزمة روحية، فكل ما تشبثوا به من أفكار ومبادئ وآمال وأحلام آلت كلها إلى السقوط والزوال.

إن الحداثة الجديدة التي من شأنها أن تحقق التوازن بين قيم الذات وقيم الآخر هي التي يدعو إليها الدكتور عبدالوهاب المسيري «حداثة تتبنى قيم العلم والتكنولوجيا، ولا تضرب بالقيم أو بالغائية الإنسانية عرض الحائط، حداثة تحيي العقل، ولا تميت القلب، تنمي وجودنا المادي ولا تنكر الأبعاد الروحية لهذا الوجود، تعيش الحاضر دون أن تنكر التراث»[61].

ب - شخصيات حزبية: وتنقسم إلى قسمين:

شخصيات لها أسماء دالة:

وأهم هذه الشخصيات: «سي مصلح» و«الحلايبي»، ويقفان على

طرفي نقيض: فالأول مناضل حزبي مخلص، يحدثنا الراوي - المؤلف عن نشاطه الحزبي الدؤوب، وتفانيه في خدمة رفاقه ومساعدتهم في الشدائد، ولا غاية له إلا العمل من أجل التغيير والإصلاح. أما «الحلايبي»، فهو يجسد نمط الانتهازي الذي ينخرط في صفوف الحزب من أجل تحقيق أغراضه ومصالحه الذاتية. وقد أصبح رجل أعمال، واستفاد من مواقعه في الحزب(62).

والحقيقة أن برادة إذا كان يوجه إلى حزب الاتحاد الاشتراكي نقداً لاذعا بسبب مشاركته في حكومة التناوب، وتقديمه كثيراً من التنازلات عن المبادئ التي قام عليها ودعا إليها من موقع المعارضة، إلا أنه مع ذلك يقف موقفاً موضوعياً من بعض مناضلي حزبه، ويكن لهم الود والتقدير والاحترام مثل «سي مصلح»، ولعل الراوي - المؤلف هنا يتخذ هذه الشخصية رمزاً لكثير من مناضلي الحزب الذين منهم من قضى، ومنهم من لازال على العهد.

- شخصيات يرمز إليها الكاتب بحرف من حروف المعجم:

1 - **شخصية (ص)**: برز في الميدان النضالي عندما كان طالباً، ولجأ إلى الخارج هارباً من السلطة، وهناك ارتقى في سلم الرتب القيادية بسرعة قياسية. تم العفو عنه، وعاد إلى البلاد والعمل الحزبي، بيد أنه سرعان ما فقد مكانته بسبب تلاعبه في الانتخابات، وقد أبعد عن الحكومة، ولكنه - كما يتنبأ الراوي - المؤلف - يسعى للدخول إلى السلطة من بابها الواسع.

2 - **شخصية (ح)**: تكنولوجي، يكتب في جريدة الحزب عن التكنولوجيا. فوجىء بإبعاده عن منصب في حكومة التناوب، وذهب إلى أحد أصدقائه الذين استوزروا، طالباً منه التنازل له عن المنصب لأسباب واهية وسخيفة.

3 - **شخصية (ك)**: مناضل قديم في الحزب. رأيه أن المناضلين لم يخلقوا ليموتوا في المعارضة. لذلك ربط علاقات حميمة ببعض رجالات السلطة، وقد استفاد من هذه العلاقات في تطوير مشاريعه (تربية الأبقار وغيرها). ومما عرف به هذا «المناضل» عمله على التوفيق بين المخزن والاشتراكية، كما عرف عنه أيضاً تملقه المبالغ فيه أحد الوزراء القدماء (مولاي أحمد) الذي أقعده المرض بعد ثلاثين سنة من العمل في حكومات متعددة.

4 - **شخصية «عوالا»**: كان طالباً نابهاً. درس بباريس وأصبح وزيراً وهو في ريعان شبابه. رئي وهو يبكي، ويضرب الجدار بقبضته لأنه أبعد من لائحة الترشيحات للبرلمان رغم قيمته المعروفة في نظره.

5 - **شخصية (ن)**: مناضلة عرفها الراوي - المؤلف من عشرين سنة في بداية خوضها غمار العمل الحزبي. أعجب بشخصيتها النازعة إلى التحرر من التقاليد والمواضعات. بيد أنه فوجئ منذ عشر سنوات بزواجها من محام ينتمي إلى نفس الحزب بشمال البلاد، معروف بشخصيته المتسلطة.

6 - **شخصية (ج)**: مناضل له خبرة واسعة في تعبئة الجماهير، مستواه العلمي بسيط. له علاقات مع مناضلي الحزب من مختلف المستويات والأمزجة. علاقته بالحزب تطبعها الانتهازية والمنفعة الشخصية.

إن الخيط الرابط بين كل هذه الشخصيات هو روح الانتهازية، والطموح إلى تحقيق أهداف شخصية من خلال الارتباط بهيئة سياسية لها وزنها في الحقل السياسي المغربي.

ثمة شخصيات حزبية أخرى حضرت حفل العشاء لا يرمز إليها الراوي - المؤلف - بأي رمز، ويكتفي بالإشارة إلى أنهم مناضلون من

الوزن الثقيل لأنهم دخلوا السجن أو حوكموا بالإعدام، غير أنه يقسمهم إلى قسمين:

أ - مناضلين آثروا موقف التريث والاحتراز إزاء مسلسل التغيير.

ب - مناضلين يدافعون عن المشاركة في هذا المسلسل. والموقف الثاني يذكر الراوي - المؤلف بالقولة المأثورة: «الراس اللي ما يدور كدية»[63].

ج - شخصيات مهمشة: وأهمها: الضاوية وابن عريش:

1 - **الضاوية**: وهي تمثل نموذج الفتاة المغربية النازحة من البادية إلى المدينة بحثاً عن الرزق، فتقع بين أنياب الذئاب التي لا ترحم، فتبيع كرامتها لتسد جوعها. فهي ضحية من ضحايا مجتمع لا تتحقق فيه كرامة الإنسان، وإنما تداس وتمتهن. وقد اختار لها الكاتب اسمين: «الضاوية» و«أضواء». ولهذين الاسمين دلالتهما في سياق الرواية: فقد كانت الضاوية نوراً يضيء عتمة حياة ف.ب. في عزلتها القاسية. وعندما صار اسمها «أضواء»، أضحت تغمر الناس بضياء جمالها. إنها تذكرنا بشخصية «نور» في رواية «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ، لقد كانت نقطة النور الوحيدة التي تشع في حياة البطل «سعيد مهران» المغمورة بظلام الخيانة والحقد والزيف، رغم أنها في نظر المجتمع امرأة ساقطة.

2 - **ابن عريش:** شاب مغربي أقفلت في وجهه أبواب الرزق والأمل، واجه عنف الواقع بالرفض والتمرد وممارسة الجريمة. إن العنف يولد العنف. ولنقرأ هذا المقطع المفعم بروح الرفض والتمرد والمرارة على لسان ابن عريش: «نعرف أن أبواب الأمل والرزق موصدة في وجوهنا، ومحكوم علينا أن نعيش وسط غابات تزين مداخلها القوانين والتعاليم السماوية وشعارات التوافق والوئام، إلا أن طقوسها تتستر

على من يفترسون ويمتصون العظام قبل أن يستعيذوا بالله من الشيطان الرجيم»[64].

إن هاتين الشخصيتين أفرزهما واقع القهر والحرمان والتهميش في زمن تطلع فيه الناس إلى تغيير الأوضاع إلى الأحسن. وإذا كان الكاتب يؤمن بأن الكتابة لا يمكن أن تكون إلا بجانب المقهورين، فإن الواقع المرير يثبت عدم جدوى ذلك. يقول الراوي – المؤلف: «ما جدوى الكتابة عن المقهورين الذين هم مقتنعون بأنهم لا يريدون الانتماء إلى هذا المجتمع الذي نحاول أن ننحت كيانه مجدداً من كلمات وقيم لا وجود لها في الحياة الفعلية؟»[65].

إن «ابن عريش» شخصية رافضة، متمردة، يائسة. فـ «لا صوت يعلو على صوت الحاكمين المتصرفين في البلاد وخيراتها، كأنها ضيعة مستباحة»[66]. و«الأوضاع مستعصية على الإصلاح»[67].

إن الأوضاع التي يشير إليها الراوي – المؤلف من خلال شخصية «ابن عريش» هي التي ستفرز شخصيات لها دلالتها الرمزية، وإن لم تكن لها أية مشاركة في العالم الروائي، وهي: السي 17 مليار درهم، والسي30 مليار درهم، والسي 50 مليار درهم. ولا يخفى أن الراوي – المؤلف يشير إلى بروز طبقة من الأغنياء هي المستفيدة الحقيقية من الاستقلال، مؤكداً التناقض الصارخ، والتفاوت الرهيب بين فئات المجتمع المغربي راهناً.

القضايا التي تعالجها الرواية:

يعالج الكاتب في روايته مجموعة من القضايا كالنزوع إلى الحرية، والاغتراب داخل الوطن، وتلاشي الأحلام بعالم أفضل، وانهيار القيم والمبادئ، واستفحال بعض الظواهر الاجتماعية الخطيرة: الجريمة – اتساع

رقعة البناء العشوائي ومدن القصدير في الحواضر - تجارة المخدرات... إلا أن ثمة قضيتين حظيتا بالاهتمام أكثر من غيرها في الرواية هما:

- نقد الحزب:

يوجه الراوي ـ المؤلف نقداً لاذعاً إلى الحزب الذي كان ينتمي إليه، والذي ناضل داخله سنوات طويلة، ويعبر عن حزنه العميق على ما آلت إليه الأوضاع في صفوف هذا الحزب الوطني خاصة في السنوات التي تحمل فيها المسؤولية في إطار ما يسمى بحكومة التناوب.

ويبدو أن المثقف في تناقض أبدي مع السلطة السياسية الحاكمة، فهو حامل القيم، المنافح عنها، المتطلع إلى ما هو باق وخالد. وهو عند محمد برادة «معارض. إنه يوجد في قصصه حاملاً لوعيه مصباح ديوجين يبحث باستمرار عن مجال حقيقي لإفراغ وعيه بالظواهر إما من خلال نقدها أو رصدها سلبياً أو المطالبة بتغييرها أو التحريض السياسي ضدها..»[68]. أما السلطة السياسية ففضلاً عن عملها على تهميشه وإقصائه من حلبتها غالباً، فهي تقف على النقيض من مواقفه، إذ تجنح إلى ما هو آني وزائل، وغالباً ما يحكمها منطق المصلحة والانتهازية. يقول الراوي - المؤلف: «ما جدوى إذن، أن أصارع الشر من داخل أجهزة ستفرز بدورها، الإقصاء والتهميش والحلقية»[69].

ومع ذلك نراها في بعض المناسبات تدعو بأعلى صوتها إلى تخليق الحياة السياسية. يقول ابن عريش: «والآن تدعون إلى الأخلاق والتخليق لمواجهة عواقب العنف التي بدأت تفوق تلك التي خلفها العنف السياسي. ألستم تبيعون القرد وتضحكون على من اشتراه!»[70]. ويعلق الراوي - المؤلف حينما كان يحضر أحد الاجتماعات الحزبية في العهد الجديد بقوله: «عندما كانت كلمة تخليق تستعمل من أحد المتحدثين في الرواق،

سرعان ما كانت الحناجر تردد شعاراً يثير الاستغراب وأحياناً الضحك لأن صيغته لا تخلو من تلفيق:

التخليق تخليق تخليقْ بلا تأخير ولا تعليقْ»[71]

تيمة الموت:

يبدأ الفصل الأول من الرواية بالموت: موت «يوحنا» في أوبرا «سالومي» لأوسكاروايلد. قتلته حبيبته «سالومي» لإنه رفض الانصياع لإغرآتها[72]. وتنتهي بموت ف.ب. وبحديث مرير عن الوحدة والموت وخاصة في آخر الفصل الرابع والفصلين الخامس والأخير منها[73]. كما أن النصوص التي تتصدر الفصول: الأول والثالث والرابع والخامس يحمل بعضها دلالة الموت والنهاية والرحيل: نقرأ الألفاظ «والعبارات الآتية: «الأفول» (فصل 1)؛ «احتضار الحياة» (ف. 3)؛ «هل العشق موت؟ هل الموت عشق إذن؟» (ف. 4)؛ «هل ترحلين؟ أراحلة أنت؟» (ف. 5).

وهكذا يتبدى لنا أن الموت تيمة أساسية في الرواية التي تتجسد في موت شخصيات مشاركة في العمل الروائي مثل ف.ب والضاوية، كما تتجسد في شخصيات بعض الأعمال الأدبية التي يورد المؤلف ملخصاً لها مثل «يوحنا» في أوبرا «سالومي»، كما تتمثل أيضا في بعض الأقوال التي يصدر بها أغلب الفصول ، وهي إما للكاتب نفسه أو لمبدعين غربيين أو عرب (أ. أرطو[74] - فرانسوا باسيلي - محمد عفيفي مطر).

يبقى أن نقول في الختام: إن المؤلف يؤكد في روايته أن وجوده مرتبط بالكتابة والإبداع. ورغم أن الموت هم يؤرقه إلا أن نداء الحياة بكل مسراتها ومباهجها وذكرياتها يدعوه إلى الاستمرار في الجري وراء الكلمات، والانغمار في لعبة المزج بين الواقع والخيال، الحقيقة والحلم، خالقاً من كل ذلك عوالم ذات أسوار صلدة تقاوم الموت والنسيان[75].

الهوامش

1) الملاحظ مثلاً أن المنظور السردي في الروايات الأربع يهيمن عليه الراوي - المؤلف المشارك في الحدث، وأن بعض الشخصيات يتكرر وجودها أو ذكرها مثل: ف.ب والسي الطيب والهادي في روايتي: «لعبة النسيان» و«امرأة النسيان»، وكذلك بعض الفضاءات كفاس والرباط وباريس والقاهرة والدار البيضاء.

2) ثلاثيته السينمائية المعروفة: «إسكندرية ليه» - «حدوتة مصرية» - «إسكندرية كمان وكمان».

3) مجلة فصول، العدد: 59، ربيع 2002، ص: 204.

4) Oscar Wilde (1854-1900): أديب إنجليزي. كان شغوفاً في مسرحه بموضوعة الموت.

5) خصص الكاتب لها فصلاً من هذه الرواية من ص: 95-106، طبعة دار الأمان، الرباط.

6) الرواية، ص: 31.

7) الرواية، ص: 23.

8) الرواية، ص: 55.

9) الرواية، ص: 57.

10) الرواية، ص: 58.

11) الرواية، ص: 82.

12) الرواية، ص: 95.

13) الرواية، ص: 96.

14) الرواية، ص: 101.

15) الرواية، ص: 103.

16) الرواية، ص: 118.

17) الرواية، ص: 108.

18) الرواية، ص: 109.

19) الرواية، ص: 115.

20) الرواية، ص: 123.

21) Français Rablais (1494-1553)، من مفكري عصر النهضة.

22) Molier (1622-1673) مسرحي. يمثل ما يسمى بالكوميديا الكلاسيكية. من أشهر أعماله المسرحية: «مدرسة النساء» L' Ecole des femmes، «دون جوان»، Don Juan،

«البخيل» L' Avare، «النساء العالمات» Les Femmes savantes، Le Tartuffe.

23) Honoré de Balzac (1799-1850) من أهم أعماله الروائية: «الكوميديا الإنسانية» La comédie humaine.

24) Vctor Hugo (1802-1885)، من أشهر أعماله «البؤساء» Les mesirables.

25) Danton Georges Jacques (1759-1794).

26) Rousseau (Jean Jacques) (1712-1778)، من أهم أعماله: «الاعترافات» Emile ou، L'education confessions في جزءين، «العقد الاجتماعي» Du contrat social

27) الرواية، ص: 124.

28) انظر: السرد الخاص بالضاوية، ص: 56 وما بعدها؛ والسرد المتعلق بابن عريش، ص: 73.

29) الرواية، ص: 126.

30) الرواية، ص: 126.

31) الرواية، ص: 126.

32) انظر: زمن الرواية، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، 231.

33) أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، ط. 1 منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1993، ص: 56.

34) نفسه، ص: 60.

35) انظر الرواية، ص: 68.

36) الرواية، ص: 71.

37) زمن الرواية، م. س. ذ، ص: 209.

38) صنعة الرواية، ترجمة عبدالستار جواد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية (الكتب المترجمة – رقم: 101)، 1981 ص: 20.

39) Stendhal (1783-1842) كاتب فرنسي، من أشهر أعماله «الأحمر والأسود» Le rouge et le noir.

40) Gustave Flaubert (1821-1880)، كاتب فرنسي . من أهم أعماله رواية «مدام بوفاري» Madame Bovary 1857.

41) Dostoievski (1821-1881)، من أعماله الكبرى: رواياته: «الجريمة والعقاب» Crime et chatiment (1866)؛ «الأبله» l'Idiot (1868)؛ «الإخوة كرامازوف» (1880)

Fréres Karamazov.

42) Natalie Sarute (1900-?)، كاتبة فرنسية من أصل روسي. ولدت سنة 1900 في روسيا. تنتمي إلى موجة الرواية الجديدة (Nouveau Roman) من أعمالها: « Les Fruits d'or» الحائز على الجائزة الدولية للأدب سنة: 1964.

43) Georges Bataille (1897-1962)، كاتب فرنسي اهتم في كتابته بموضوعة الموت.

44) Arthur Miller (1915-)، دراماتورجي. تأثر بإبسن. عالج في مسرحياته بعض التيمات الكبرى مثل: العلاقة بين الأب والابن، والصراع بين الفرد وقيم المجتمع الذي يفضي إلى مصير حتمي لا يمكن الفرار منه هو الانتحار ، وقد عبر عن ذلك في مسرحيته المذكورة في المتن «بعد السقوط». ألفها بعد انتحار الممثلة الشهيرة (Marlyn Monroe) التي كان متزوجاً منها سنوات قبل ذلك.

45) Ettore scola (1931 -)، اهتم في أفلامه بالنقد الاجتماعي. من أعماله السينمائية: Drame de la jalousie (1970)؛ Passion d amour (1981)؛ Famille la (1987).

46) Angelopoulos (Theodhoros) (1936 -)، مخرج يوناني. يعتبر رائد السينما اليونانية المعاصرة. من أفلامه: le Voyage des comèdiens (1975)؛ Alexandre le Grand (1980)؛ le Regard d Ulysse (1995).

47) Pouchkine (Alexandre) (1799-1837) شاعر وناثر روسي. مؤسس الأدب الروسي المعاصر. مات منتحراً.

48) Maiakovski Vladimir Vladimirovitch (1893-1930)، أحد كبار شعراء روسيا المعاصرين مات منتحراً.

49) Essenine (Sergue Aleksandrovitch) (1895-1925)، شاعر روسي سافر إلى أوروبا وأمريكا قبل أن يضع حداً لحياته.

50) تشايكوفسكي Tchaikovski Piotr Llitch (1840-1893)، من أبرز أعماله: «بحيرة البجع». يمثل ما يسمى بـ «الرمانسية الموسيقية» (انظر: Musique disque classique، Michel Ayroles، collection Marabout service، editions Marabout، 1980، p 233).

51) Serge Rachmanino (1873-1943)، تأثر بتشايكوفسكي.غادر روسيا بعد ثورة 17 أكتوبر إلى الولايات المتحدة الأمريكية (انظر ترجمته في المرجع السابق الذكر، ص: 358).

52) الرواية، ص: 61.

53) الرواية، ص: 25.

54) الرواية، ص: 31.

55) الرواية، ص: 47.

56) الرواية، ص: 67.

57) الرواية، ص: 67.

58) أحمد اليابوري، دنامية النص الروائي، م.س. ذ، ص: 55.

59) مدائن الوهم، شعر الحداثة والشتات، دراسة نقدية ، ط 1، رياض الريس للكتاب والنشر، لبنان، نيسان – أبريل 2002، ص: 14.

60) الرواية، ص: 67.

61) رحلتي الفكرية في البذور والجذور والثمر، سيرة غير ذاتية ، غير موضوعية، ط 1، مطبوعات الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2001، ص: 172.

62) انظر الرواية، ص: 30.

63) الرواية، ص: 37.

64) الرواية، ص: 75.

65) الرواية، ص: 75.

66) الرواية، ص: 71.

67) الرواية، ص: 76.

68) عبدالقادر الشاوي، النص العضوي «سلخ الجلد» نموذج دراسي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1982، ص: 3.

69) الرواية، ص: 92.

70) الرواية، ص: 73 و 74.

71) الرواية، ص: 95.

72) الرواية، ص: 5.

73) الرواية، ص: 102 و134.

74) Antonin Artaud (1896-1984)، مؤلف ومخرج مسرحي. عرض أفكاره الدرامية في مجموعة من المقالات جمعت في كتاب تحت عنوان: «Le théatre et son double»، وقد ترجمته إلى العربية الدكتورة سامية أحمد بعنوان «المسرح وقرينه».

75) انظر: الرواية، ص: 134.

* * *

مدخل:

إذا كانت الدراسات النقدية الحديثة تتجه إلى استنطاق النص الشعري، أو تحليل الخطاب الشعري من خلال مكوناته وتركيباته، حتى أصبحت «القراءة الدلالية» تعكس منهاجاً متطوراً للنظرية التحليلية التوليدية التي ترجع إلى صاحبه «تشومسكي» التي لها جذورها في تراثنا العربي، ولاسيما لدى اللغويين، فإن من الجدير النظر في تطور التجربة الشعرية عند أي شاعر من خلال تتبع تعامله مع الألفاظ - على نحو خاص - لما يمثله اللفظ من أهمية في تكوين النص الشعري، ولاسيما حين يبتدع الشاعر سياقات ودلالات متميزة داخل الوحدة الدلالية في النص، يخالف فيها كثيراً من شعراء سبقوه أو عاصروه.

ولعل التجربة الشعرية الحديثة قد تميزت - على نحو ملحوظ - بهوية لغوية خاصة، إذا أتيحت للشاعر فرصة الحرية في الاستعمال اللفظي على مستويات متعددة للدلالة، وأصبح الشاعر الحديث (الحداثي) منتج نصوص مفتوحة، وأصبح الشاعر يمتلك أصول (لعبة) رائعة هي لعبة الألفاظ، ولاسيما حين يمسك بطرف منها، أو بغير طرف واحد في عالمه الشعري باحثاً عن الطريف مرة، وعن الغريب غير المألوف مرة، وعن الغامض كذلك.

(لغة الوجه) - في شعر «المقالح»

إنَّ الدارس المتأمل في استعمالات الشاعر «المقالح» اللفظية -

وعبر نتاجاته الشعرية المتلاحقة - ليجد تطوراً واضحاً في تجربته الشعرية على مستوى الاستعمال اللفظي، بل يمكن القول إن تجارب «المقالح» الشعرية قد نضجت بألفاظها، وأصبح للمقالح معجم شعري متفرد، ميزه بين معاصريه على مستوى الإبداع الشعري المحلي بل والعربي كذلك.

إذ تشكل المفردات اللغوية لدى «المقالح» جملة من الدلالات، وفضلاً على ذلك، فإنه قد حمل بعض المفردات دلالات شعرية جديدة داخل البناء الشعري، بحيث تستنطق شعرية النص لديه من خلال ذلك البناء من الألفاظ وإسناداتها مما يدل على استثماره للفظ.

ولأن التعامل مع ألفاظ التجربة الشعرية لدى «المقالح» يحتاج إلى دراسة مستفيضة تتخذ أسلوبها النقدي المتكامل - بحيث ما يفرضه الكم اللغوي في نتاج الشاعر، بما هو غير متاح في هذه الدراسة - فالباحثة ستقتصر في دراستها هذه على الوقوف عند بعض الألفاظ من ذلك الكم اللغوي الهائل، ما يمكن القول إنها تشكل (لغة الوجه).

(لغة الوجه): لدى شاعرنا الكبير تكشف عن شعرية أخرى يمكن استنطاقها من خلال البناء متعدد الوحدات، ذلك عن طريق دراسة حقل دلالي[1] ذي حضور متميز في تجربة «المقالح»، هذا الحقل الدلالي هو حقل (الوجه).

وتلج هذه الدراسة إلى ثلاث جزئيات (موتيفات) فقط هي:

1) الوجه (الوحدة الدلالية الأصلية).

2) الجبين (الوحدة الدلالية الفرعية).

3) العين (الوحدة الدلالية الفرعية).

وقد كان اختيار هذه الوحدات الثلاث لمسوغين:

* كون هذه الوحدات الدلالية أكثر وحدات الحقل الدلالي لـ «الوجه» وروداً وتكراراً.
* وجود ارتباط سياقي تركيبي بين هذه الوحدات، ولاسيما بين وحدتي: الوجه والعين، في غير مرة في بعض الجمل الشعرية.

وسترتكز الدراسة على وحدتي: (الوجه والعين) على نحو واسع، وذلك في مجموعة (ديوان عبدالعزيز المقالح)، و(أبجدية الروح)، و(كتاب صنعاء)، و(كتاب القرية).

مدار الدراسة:

انطلقت فكرة هذه الدراسة من خلال استقراء النتاج الشعري «للمقالح» إذ لحظ أن حقل (الوجه) بجميع وحداته الدلالية الفرعية: (الجبين - المحيا - الخد - العين - الفم - الأنف) قد استأثر بمساحة شاسعة في شعره، وأصبح - بتكراره وحضوره - عنصراً مهيمناً في بعض القصائد.

إذ لا تخلو قصيدة من وجود مفردة (الوجه) أو إحدى مفردات الحقل الدلالي للوجه، بدءاً بالمجموعة في (ديوانه) الذي يحوي خمسة دواوين، وانتهاءً بديوان (كتاب القرية)، ماعدا بعض القصائد سوف يشار إليها لاحقاً.

يمكن القول إنَّ مفردة (الوجه) هي (مفردة مصاحبة أو ملازمة) لجميع قصائد «المقالح» ولاسيما قصائد (الديوان) ماعدا سبع قصائد، تختفي فيها هذه المفردة، وفي بعض القصائد لا نعدم وجود مفردة (العين) لتحل في أثناء غياب مفردة (الوجه)، ومن ثم لا يغيب الحقل الدلالي للوجه بحضور بعض وحداته الفرعية.

ولذا أجدني مطمئنة إلى القول إن شعرية الخطاب لدى «المقالح» - عن طريق هذه المفردة هي شعرية لغة قائمة بذاتها أفردت لنفسها حضوراً متميزاً، يمكن الكشف عنها من خلال القراءة الدلالية للجمل الشعرية التي تدخل هذه المفردة في تركيبها الشعري، وذلك عن طريق قراءة الإحصاءات لورود هذه المفردة، والتعرف إلى أنواع ورودها: من خلال صفة الإفراد أو الجمع، وصور إسنادها ووصفها، والأساليب التي دخلت ضمن تركيبها، وورودها في مفتتحات بعض القصائد.

وكأن الشاعر - من خلال (لغة الوجه) - كان متأملاً الوجه وسيلة يستشف منها صوره الشعرية وتلويناته التعبيرية، سواء أكان ذلك عن طريق الوعي في اختيار اللفظ أو عن طريق اللاوعي[2]؛ إذ يمكن القول إن اختيار مفردة بعينها ينتج عن إلحاح من الشاعر حتى تستقر في ذاكرته فتصبح هي الملحَّة على الشاعر بعد ذلك.

ويمكن تأويل اختيار مفردة (الوجه) عند «المقالح» من ناحيتين:

سوسيولوجية، وإبداعية.

* فأما الناحية السوسيولوجية فقد يرجع ذلك التركيز على مفردة (الوجه) - وكذا بقية وحداتها - إلى خصيصة اجتماعية متميزة في شخصية «المقالح» - الشاعر والإنسان - الذي يلتقي بأناسٍ يختلفون في الهيئات والثقافات والأعمار، إذ يطرق سمعه إلى ذلك الجمع المتعدد من الناس، ويطلق لعينيه النظر في وجوههم فيتحدث مع البعض بإيجاز شديد، ومع البعض بابتسامة، ويكتفي مع آخرين بهز رأسه.

ولعل ذلك ما دعا شاعرنا إلى أن يتحسس من خلال الوجوه عالمه الشعري، فأصبحت سطوره الشعرية تنبع من لغة الوجوه وحواراتها.

* وأما من الناحية الإبداعية؛ فإن الشاعر يسعى في تجربته الشعرية – على مختلف أطوارها – إلى فرض خصوصية تعبيرية، وتفرد متميز، سواء أكان ذلك عن طريق ابتكار التقنيات الفنية في تمثيل التجربة الشعرية، أم عن طريق تشكيلات الصور والموسيقى، أم عن طريق اللغة وأدواتها، ولعل الأخيرة ما دفع شاعرنا إلى أن يختط لنفسه لغة شعرية يجمع فيها وعن طريقها جل ابتكاراته التعبيرية فضلاً عن أنه يمتلك التقنيات الفنية الأخرى، فكانت (لغة الوجه) واحدة من الابتكارات التعبيرية لدى الشاعر، يكشف عنها من خلال تتبع صورها وأشكالها.

إذ يمكن تحليل بعض هذه الصور والأشكال بعد التعرف إلى الجدول الإحصائي لورود كل من مفردات: الوجه، العين، والجبين.

مستويات الدلالة لحقل «الوجه»

تتشكل دلالات الجمل الشعرية عند الشاعر بقدر ما يجعلها تتحول عن مسارها الدلالي المألوف في اللغة إذ يفيض عليها مستويات أخرى للدلالة ضمن سياقات مختلفة.

لذا ينبغي الإشارة إلى الدلالات المباشرة لكل من: «الوجه، والعين»، التي وردت في المعجم اللغوي، حتى يتسنى الوقوف عند المستويات الدلالية التي أضافها الشاعر وصاغها شعرياً، فضلاً على الدلالات المباشرة التي جاء بها في بعض جمله الشعرية.

ورد في (لسان العرب)[3]:

* وجه كل شيء: مستَقبَلُهُ، وفي التنزيل العزيز: ﴿**فأينما تُوَلّوا فَثَم وجْهُ الله**﴾ «البقرة/ 115»، الوجه: المحيا.

* قال اللحياني: وقد تكون الأوجه لكثير.
* وجه البيت: الخد الذي يكون فيه بابه.. ولذلك قيل لخد البيت الذي فيه الباب وجه الكعبة.
* وفي حديث أبي الدرداء: لا تفقه حتى ترى للقرآن وجوهاً - أي ترى له معاني يحتملها فتهاب. الإقدام عليه.
* ووجوه البلد: أشرافه ويقال: هذا وجه الرأي أي الرأي نفسه.
* ووجه النهار: أوله.
* ووجه النجم: ما بدا لك منه - ووجه الكلام: السبيل الذي تقصد به.
* وجه: جاهٌ وعز.
* ورجل ذو وجهين إذا لقي بخلاف ما في قلبه.

وورد في (لسان العرب) عن (العين):

* العين: الذهب عامة،.. والعين: الدينار. والعين في الميزان: الميل.
* والعين عند العرب: حقيقة الشيء.
* وجاء بالحق بعينه أي خالصاً واضحاً.
* وعين كل شيء: خياره.
* وعين الشيء نفسه وشخصه وأصله.
* وأول عين: أي قبل كل شيء، أو أول كل شيء.
* والعين: عين الشمس. وقيل: العين الشمس نفسها.

وإذا عدنا إلى الجدول الإحصائي، يمكن كشف دلالات أخرى لدى «المقالح» لعل أهمها على النحو الآتي:

(دلالات الوجه)

* الوجه/ الهوية:

إذ يضيف الشاعر «المقالح» إلى (الوجه) دلالة (الهوية)، وقصيدة (عودة الوجه الغائب) ص 473/ الديوان، نموذج واسع غنيٌّ لاستقراء هذه الدلالة، لاسيما أن الشاعر يسبغ هذه الدلالة على جو القصيدة كلها بدءاً من عنوانها وانتهاءً بالجمل الشعرية التي كثف فيها هذه الدلالة.

إذ يربط (عودة الوجه الغائب) بعودة (الهوية) العربية التي تحققت بالنصر، ولاسيما عند عودة (سينا) العربية إلى أصحابها، لتكتمل بذلك الهوية العربية.

يفتتح الشاعر القصيدة بأسلوب استفهامي، يريد به التعجب:

أين وجهي؟ هل أنا لا وجه لي صخرة تائهة في الأزل؟

كان لي وجهٌ وقد مزَّقْتُه منذ عام الجدب (عام الحنظل) ص 473/ الديوان.

ويربط الشاعر عودة الهوية بالانتصار، إذ يقول:

عبرت بي سفن النصر على سحب الشوق وموج الأملِ

أرجعتُ وجهي، أعادتْ لَونَهُ وأعادتني لوجهي الأولِ

....

لم أعد من غير وجهٍ، ها أنا أتحدَّى كل وجه قبلي ص 474/ الديوان

كما أن الشاعر يؤكد عودة (الهوية) في خاتمة القصيدة - ويلح على هذا التعبير -:

وجهنا عاد وقد أرجعْتَهُ أنت يا وجه النهار المقبلِ ص 476/ الديوان

وترد دلالة عودة (الهوية) في قوله: أعاد وجه بلادي بعد غربته

ص 445 الديوان، وكذلك في قوله: وأعيد لها وجهها والبكارة ص 563 الديوان:

* وترد مفردة (الوجه) بدلالة (الهوية) عند الشاعر في أقوال متفرقة منها قوله:

ونحن الجموع المضاعة

نُغيِّر لون الوجوه

نغير أدوارنا كل يوم ليرضى الزعيم

لكي لا نتوه ص 265 الديوان

* إذ يشير الشاعر هنا إلى ضياع (الهوية) الوطنية التي تحمل الولاء الوطني، وذلك بسبب الخنوع والخضوع.

* وفي قوله:

غريبٌ أن رحلت،

غريب الوجه في الدار ص 288 الديوان.

إشارة إلى اغتراب (الهوية) لدى «سيف بن ذي يزن» في أثناء رحلته النضالية الطويلة من أجل قضية وطنه.

ويؤكد الشاعر الدلالة نفسها (اغتراب الهوية) لدى «سيف» في قوله:

عاد بعد رحلة الرعب المخيف «سندباد»

سفراته السبع انتهت

ألقى اغترابه للبحر ثم عاد

وأنت تائه الوجه غريب الكلمات. ص 296/ الديوان.

* وكذلك الأمر في قوله؛ على لسان سيف بن ذي يزن:

○ بلادي البعيدة

وحزني قريب

وأنفي هشيمٌ بسجن «السعيدة»

ووجهي غريب ص 327/ الديوان.

* ويعبر الشاعر عن غياب (الهوية) في بكائيته في قوله:

واليوم عدتُ، فلم أجد **وجهي**

ولم أعثر على ظل لصوتي ص 371/ الديوان.

وكذلك الأمر في قوله: صارت مجزأة القلب، مكسورة الوجه ص 606/ الديوان.

* وفي قوله: هكذا كان يهمس لي في البطاقة صوت الصديق الذي ظل يحمل وجهي وصوتي،

وكان له ظل عيني ص 550/ الديوان.

يشير الشاعر إلى الدلالة (الهوية) التي يحملها الصديق، بأنها نفسها هوية الشاعر.

*** الوجه/ النافذة:**

يحمل الشاعر «المقالح» مفردة (الوجه) دلالة أخرى، فيجعل من الوجه نافذة ينظر من خلالها، ويتحسس ويتأمل، ويكشف عن طريقها ما فعله الزمن والدهر من أثر على الوجوه.

يلمس ذلك في قوله: ووجهك نافذتي ص 636/ الديوان.

وفي قوله: دمي يتحسس وجهك في الأشياء. أبجدية الروح/ 97.

وفي قوله: - يسألني: أنت وحدك ترقب ما خبأته الوجوه.

من الوقت أبجدية الروح/ 169.

وفي قوله: ثمرة الزمن على الوجوه كتاب صنعاء/ 52.

وفي قوله: وها هو ذا يتحسس وجه الحوائط كتاب صنعاء/ 95.

.....

لقد شاخ وجه الزمان كتاب صنعاء 96.

وفي قوله: اقترب لأرى ضوء وجهك كتاب القرية/ 27.

وفي قوله: وفوق مراياه تقرأ وجه الزمان الجديد كتاب القرية/ 161.

دلالات (العين):

شكلت مفردة (العين) - بوحداتها الدلالية الفرعية (الجفن - الهدب - الحدق) - مداراً تعبيرياً واسعاً لدى «المقالح» ويلحظ حضور المفردة من خلال النظر في أشكال ورودها في الجدول الإحصائي.

إذ تعامل الشاعر مع (العين) على مستويات عدة في الدلالة، لعل أهم ما يلفت الانتباه أنه سار في ذلك على ثلاثة أنماط:

- مستوى ثنائية (النور/ القتامة).
- التعامل مع العين بوصفها ملاذاً للقراءة.
- التعامل مع العين بوصفها ساحة، (أي إخراجها عن الحدود الضيقة).

وفضلاً على ذلك، فإن الدارس يمكن أن يكشف أنماطاً أخرى من خلال التأمل في تنوع ورود الجمل الشعرية التي يتعامل فيها الشاعر مع مفردة (العين).

(1) يقرأ الشاعر في العين ثنائية (النور/ القتامة): يظهر ذلك في مجموعة (الديوان)، إذ تغلب القتامة، في حين أن (النور) يرتبط في السياق مع العين بنسبة أقل، مما يعكس تجربة القتامة عند الشاعر في أول تجربة، التي غلبت عليها ظاهرة الحزن.

النور/

- ويفترض النور أحداقنا بعد ليل عميق. ص 52.
- قرأتُ لعيني عموداً من النور خلف ظلال المساء ص 81.
- وعيناك شلال نور. ص 116.
- أنتم نهار الشمس في العيون. ص 204.
- وعذري إليك، إلى شمس عينيك. ص 220.
- عيناك شمسي، ...، ص 349.
- خلف العيون الزرق، ص 403.
- وعيناك ضوئي. ص 636.

القتامة/

- تهز جدار القتامة في العين. ص 116.
- تغسل الوجوم في العيون. ص 133.
- فكيف صارت الأشياء عن عيوننا قبيحة دكناء. ص 134.
- عيناي جثتان ينهش الظلام فيهما. ص 192.
- ... وليلك العبوس

ينام في العيون. ص 227.

- لم يعد في العين شيء من بريق. ص 231.

- ومات كل شيء في عيوننا

احترق ص 251.

- وتشكو ظلمة الحدق. ص 286.

- النجم في عينيك في الضلوع مات. ص 296.

- يسلب من عيني بقايا النور. ص 353.

- أكلتْ بريق الأمس في عيني رياحُ الاغتراب، ص 372.

- أطفأتم النهار في عينيه. ص 377.

- أكل الليل ضوء عينيك أغفى

تحت جفنيك هيكل الظلماء ص 423.

- تحترق النجوم في عينيه والدروب. ص 443.

- .... ولا تغيب عن العين الدياجير ص 495.

- صدئت عيناه من التحديق في الظلمة ص 569.

- وعيون المساء بلا لون. ص 630.

* وأما في ديوانه (أبجدية الروح) فتظهر ثنائية (النور/ القتامة) على نحو متقارب وبنسبة قليلة:

النور/

- ترسم عيناه تفاحةً وفضاءً جليلاً من الضوء ص 135.

- وقفت أمام العذاب ولا ضوء لي غير عينيك

يا نخلة يملأ الله بالضؤء والماء أهدابها ص 161/160.

- شاهدت الضوء بعيني قلبي ص 176.

- كالضوء ينثرني حبُّ عينيك ص 179.

القتامة/

- أعود بالله من أرق في عيون النجوم ص 14.
- ما عادت العين تقرأ عبر نوافذها المغلقات
  سحابة صيف تذوب حناناً ص 23.
- أن أرى الشعر يغمض عينيه ص 23.
- أرخى الحزنُ عينيه 198.
- لا تحس العين 233.

مما يشير إلى أن تجربة الشاعر في (أبجدية الروح) انتقلت إلى مرحلة متميزة، إذ غلب على هذه التجربة انتقال فعل (الرؤية) عن طريق (العين)، إلى فعل أسمى من ذلك، هو فعل (الرؤيا) عن طريق (الروح)، إذ أفسح الشاعر في تجربته الجديدة - في هذا الديوان - المجال لهيمنة لفظ (الروح)، والرؤيا بالقلب؛ ومن ثم انتقلت ثنائية: الروح/ الجسد إلى هذا الديوان.

* وأما في ديواني: كتاب صنعاء، وكتاب القرية، تكاد تختفي ثنائية (النور/ القتامة) تماماً عن، طريق القراءة بـ (العين)، وإن وجدت فهي لا تزيد عن مرتين أو ثلاث، بحيث لا تشكل ظاهرة بارزة يمكن إخضاعها للدراسة.

(2) العين/ ملاذ للقراءة: إذ يحمِّل الشاعر (المقالح) العين فعل القراءة من خلالها، إلى جوار فعل الرؤية، يظهر ذلك في قوله:

- أقرأ في عينيها الماضي. الديوان/ 345.
- أعبده أقرأ في عينيه أحلامنا والأغنيات الكبار. ديوان/ 430.

وفي قوله: وما عادت العين تقرأ عبر نوافذها المغلقات. أبجدية الروح/ 23.

وفي قوله: أول ما تقرأ العين من أهلها. كتاب القرية/ 129.

(3) العين/ الساحة: يجعل الشاعر للعين دلالة الاتساع، إذ جاء هذا المعنى من قوله:

- يفترش النور أحداقنا بعد ليل عميق. الديوان/ 52.
- وتقيم على أرض عيني المطار. الديوان/ 547.
- عشت أحمله - راحلاً ومقيمياً - على ساحة العين. الديوان/ 608.

غياب الحقل الدلالي «الوجه»:

حين يتعقب الدارس ألفاظ التجربة الشعرية عند أي شاعر يلفت انتباهه غياب اللفظ الذي يتعقبه في دراسته، ويدرس تحولاته، ولاسيما دراسة (الحقل الدلالي) في بعض القصائد، حينها لا يجد الدارس مهرباً من تسويغ ذلك، وكأنه يفترض - سلفاً - ضرورة وجود المدار الدلالي - بوحداته اللغوية - عند الشاعر، ولذا فهو ينكر - أحياناً - على الشاعر ذلك الغياب.

لذا يمكن أن يصبح تسويغ غياب ألفاظ الحقل الدلالي لـ «الوجه» في بعض القصائد جزءاً تكميلياً لدراسة الحضور المتوالي، وذلك من خلال رصد القصائد التي تغيب عنها تلك الألفاظ.

* قصائد الديوان/ تغيب مفردتا (الوجه، العين) عن قصائد الديوان في سبع قصائد فقط هي: قصيدية البرجوازي (ص 71)، وحكاية مصلوب (ص 74)، والموت (125)، والعيد (ص 180)، ولو (ص 224)،

وإلى فأر..... (ص 240)، وبطاقة إليها (244) وهذا الغياب لا يشكل نسبة كبيرة بالقياس إلى العدد الكبير لقصائد المجموعة، وفضلاً على ذلك فإن هذه القصائد السبع هي من القصائد القصيرة التي لا تتجاوز الصفحتين أو الثلاث صفحات.

* وعلى الرغم من غياب مفردتي: الوجه، والعين، إلا أن فعل (الرؤية) - سواء الحقيقية أو المجازية - قد ورد وكأنه عوض عن غياب (العين)، يلحظ ذلك في قصيدة (حكاية مصلوب) في قوله: ولا رآني في طريقكم أحد. ص (76)، وفي قصيدة (الموت) قوله: كي لا يرانا الموت أحياء ص (126)، وفي قصيدة (العيد) قوله: حتى أراك... ص (181).

* أما دواوين: (أبجدية الروح) و(كتاب صنعاء) و(كتاب القرية)، فتغيب عنها مفردات الوجه بنسبة أكبر مما هي عليه في مجموعة (الديوان)، ولاسيما في ديوان (كتاب القرية)، إذ تبلغ فيه القصائد التي تغيب عنها مفردتا: الوجه والعين، خمساً وعشرين قصيدة (أو لوحة)، وهي: اللوحة 40، 42، 44، 46، 47، 49، 58، 59، 60، 62، 74، 75، 76، 6، 8، 13، 17، 21، 25، 26، 27، 32، 33، 34، 36 ويمكن القول إن الغياب في (أبجدية الروح) كان متفاوتاً مع الظهور، إذ هيمنت بعض الألفاظ التي كانت إلى جوار التجربة (الصوفية) في هذا الديوان، لعل أهمها: لفظة (الروح) ولفظة (العشب)، ولفظة (الضوء).

أما في ديوان (كتاب القرية) فكان يقابل غياب (الوجه) ظهور المكان، بكل ما يحوي، بل إنه قد يصل الأمر إلى الانشغال بروحانية المكان والتعبير عنه، بحيث تختفي مفردتا: الوجه والعين، وتغنى القصيدة - مثل قصيدة لوحة (44) - بألفاظ: الضوء والأوراق والتراب.

وتبقى الإشارة إلى أنَّ (لغة الوجه) عند الشاعر د. عبدالعزيز المقالح، لا تتمثل في الدلالات الجديدة التي أضافها الشاعر - فقط -، وإنما تتمثل - كذلك - في صور الإسنادات الرمزية التي وردت فيها مفردات الوجه والعين، وأساليب التركيب اللغوي للجمل الشعرية، والتي يمكن رصدها وقراؤتها من الجدول الإحصائي لذلك.

الجدول الإحصائي

ديوان/ عبدالعزيز المقالح:

مفردة الوجه:

وتسمَّر القيد القديم بساقها جرحاً بوجه الشمس في عين القمر ص: 24

إنا كسرنا وجه غربتنا وما أبقت ليالي النفي في زيف الصور ص: 25

سيثور في وجه الظلام صباحها حتماً ويغسل جدبها يوماً مطر ص: 25

- وقبل أن يغيب وجه الأرض: 32.

- قطعتُ وجه الليل والنهار ص: 34.

- تبصق في وجوهكم يا أيها الرجال ص: 35.

- وغام وجه الأرض والسماء ص: 36.

- وجه العصر مشدود إلى فمي ص: 44.

- وإن أحرقوها تظل رماداً بوجه الصخور ص: 48.

1- الراية التي تثبتت فوق جبين الشمس ص: 53.

مفردة العين:

إنا حملنا حزنها وجراحها تحت الجفون فأورقت وزكى الثمر ص: 23

ويحفظ الأطفال في عينيه يغمد الرايات ص: 28.

- حدق إليّ بكل عينيك التهمني بالنظر ص: 39.

لا تبرح الأرض.

- سمَر عيونك.. أقدامك العاريات ص: 47.

ستبقى معرى تنقر عينيك كلُّ الطيور ص: 48.

- وموتك زيتُ العيون ص: 49.

- ويفترش النور أحداقنا بعد ليل عميق ص: 52.

- يا فارساً أحببته من قبل أن تلمحه عيناي أو تراه ص: 54.

- يلصق عينه بوجه الشمس ص: 54.
2- من عبرت خيوله فوق جبين الشمس والزمن ص: 57.
- يضرب وجه الليل و... ص: 60.
- ولامس الجبين الأسمر السماء ص: 61.
- نفس الوجه لو نظرت ص: 65.
توهمت يوماً بأني وصلت.
قرأت لعيني عموداً من النور خلف ظلال المساء.
على صفحات كتابٍ قديم.
بعيني فتاةٍ تصلي.
بوجه دميم ص 81.
- أشرب النور من وجهها العبقري الصموت ص: 82.
- كان شجاعاً في وجه الأمس ص: 83.
- وجهي غدا بلا عينين ص: 89.
- كشفت وجهك المعار ص: 90.
- لكي تظل في رؤوسهم وجوه.
- لكي تظل في وجوههم أنوف. ص: 91.
- مزق به وجوهنا.
- حطم به أنوفنا. ص: 91.
- نهدم وجه العالم المهين ص: 100.
- لاتفتأون تبصقون وجه الفكر والكلمات ص: 101.
- ولا عاد وجه الصباح ص: 107.
- فتضحك منك الوجوه ص: 110.
- رسمناك وجه غراب حزين ص: 111.
من أيقظ العيون.
هنا..
ينام متعب الجفون ص: 58.
- التفقأ المدينة العابثة الأحداق ص: 63.
- بين ملايين العيون المطفأة
- عيونكم يا أيها المهرجون.
...
وتومض العيون
عيونكم
يا ميتي العيون ص: 68.
- لتحفروا على صحائف الأحداق ص: 77.
- متى عن عيون الضحايا تشد الغطاء ص: 81.
- وفتشت عنها عيون النهار ص: 82.
- يدخله في عينيه ص: 85.
- في العين تراب ص: 86.
- لم يبق في أجفاننا نجم يضيء ولا سلاح ص: 87.
- نتملى في عينيك الطاهرتين ضحى الثورة ص: 95.
- يزرعه في الأجفان ص: 94.
- فإلى عينيك نسوق رجاء ص: 96.
- أعينكم على القصور ص: 101.
- أعينكم على الفدائيين ص: 104.
- بأيتقيأ. أمعاءه في جبينك.
يصول ويمرح خلف عيونك.

- وضعوا الرؤوس على الأكف ومزقوا وجه ... ص: 113.
- أشرف من جبين ألف شاعر ص: 124.
- كم فضحت من أوجه أثيمة ص: 127.
- وتدعي بأنها وجوه السادة الأبطال ص: 128.
- يدوس وجه الزهر والربيع ص: 133.
- تغسل وجه الليل والنهار ص: 133.
- ولم تكن دميمة وجوه الليل والرجال ص: 134.
- ولم تعد تضمك في وجوهنا المدينة ص: 134.
- وهو الذي أدار نحوها الأعناق والوجوه ص: 137.
- أرسم قبلةً على الجبين ص: 139.
جبينك الأخضر يا بكين.
- فأجهشت الشمس، أظلم وجه النهار ص: 143.
- حين يشاهدون وجهك القبيح يخجلون ص: 166.
- تدير وجهك للشمس للنهار ص: 168.
- فأين دونكيشوت وجه العار ص: 168.
- لا أسميه فهذا وجه ملتصق في كل حارة ص: 170.
- مزقوا وجه الجريمة ص: 171.
- ينكر الضباب.
على جبينها الحزين ص: 177.
- وعيناك شلال نور ص: 116.
- تهز جدار القتامة في العين ص: 116.
- بعينيك أبحرتُ حيث النهار العميق ص: 117.
- يصلب عينيها جلادٌ عاتٍ ص: 122.
- أغمضت عيني كنت في يدي ص: 133.
- تغسل الوجوم في العيون ص: 133.
- فكيف صارت الأشياء في عيوننا قبيحة دكناء ص: 134.
- لا تُجنُّ العين.... ص: 138.
- حتى تراكِ مرة عيناه ص: 140.
- كانت عيونك الشرقية الخضرا ص: 141.
- وأرسل عينيه نحو السماء ص: 143.
- عينه ترسم الظل في ..... ص: 144.
- أعاد (الغريب) إلى الأرض عينيه ص: 145.
- وفوق العيون البليدة ص: 146.
- تهدأ بعد الظلام العيون ص: 146.
- عينه لم تزل في السما ص: 147.
- لو أن جيلنا قد كان مقفوء العيون ص: 151.
- وقومنا بلا عيون ص: 153.
حكاية ما فقأت عيونها الجرذان ص: 155.

- غسلت وجهي الحزين.
مزّقت وجه الصمت والعدم ص: 199.
- ووجه المدينة ص: 206.
- تنقر وجه الضياء ص: 207.
- كرهت السهول ووجه ... ص: 209.
- أتسمح لي أن أعفّر وجهي ص: 220.
- وأكره وجه نهاري ص: 121.
- حين يغيب في جدار الصمت وجه ... ص: 230.
- أن يبصقوا على جبين كل (شاهنشاه) ص: 230.
- أنكرت لغته الشمس، ووجه الأرض أنكر ص: 233.
- وتسير على الوجه الظلمات ص: 239.
- كان البحر أو النيل.
قبراً يخفي وجهك في ضوء الشمس ص: 239.
- أنت الضارب وجه الباطل ص: 239.
- نرى وجهك كالمصلوب واجم ص: 260.
- إنما نبصق في وجه الملايين الغبية ص: 260.
- وتدمي المسامير والشوك وجه الحياة ص: 263.
- نغير لون الوجوه ص: 265.
وابصقن في وجوه في عالم الرجال ص: 273.
- إما فتحنا ثغرة للنور أو متنا على وجه الجدار ص: 280.
- سكبت في عينيه فجر العمر ص: 157.
- ماتت قلوبهم وماتت العيون ص: 158.
- مفقوءة العينين ص: 160.
- ولا ارتوت عيونكم يا أنذل الأبناء ص: 161.
- والنظرات في العيون ص: 164.
- عيوننا أسوار ص: 168.
- وعلى أجفانه يرقد شره ص: 170.
- ازرعوها في العيون ص: 171.
- كيف ارتضيت أن تغمد في عيوننا القلم ص: 173.
- أحداقهم مفقوءة لا تعرف المنام ص: 179.
- أن يغمضوا الأعين عن نشاطنا اليومي ص: 189.
- الآن شعبكم قد أغمض العينين ص: 190.
- سنغمض العيون ص: 190.
- عيناي جثتان ينهش الظلام فيهما ص: 192.
- أنتم نهار الشمس في العيون ص: 204.
- لا تغمضوا أعينكم ص: 204.
- عيون كثيرة.
تحدق في ثورة عاصفة ص: 207.
- لأن الصباح على كل عين ص: 208.
- ومن حول أسوارها تتمطى العيون اللعينة ص: 209.

- تسكب ماء وجهك ص: 283.
- ووجه الشمس لم يطلع ص: 285.
- غريب الوجه في الدار ص: 288.
- وهل عانقت ليل الغربة السوداء.
- ووجه الظلمة الخرساء ص: 291.
- وجوهنا خجلى ص: 293.
- وأنت تائه الوجه غريب الكلمات ص: 296.
- الليل ثابت ووجه الأرض لا يدور ص: 298.
- متى نرى وجهك (يا بن ذي يزن) ص: 301.
- ألمح وجهك الكريم ص: 303.
- تقرح وجه الحياة ص: 304.
- بلا كفن تحت وجه النهار ص: 305.
- حين ارتمى على وجوهنا الدمار ص: 310.
- وجه عمره انكسر ص: 314.
- إن أطلقت سراح وجهه الرياح ص: 315.
- نقشت رسمها على الجبين.
في البصر ص: 317.
- أنكر وجهنا الطريق ص: 318.
- ولم أزل في الأسر لا وجهي ملكته ولا الكلام ص: 322.
- ألمح وجه (أسودٍ) دميم ص: 323.
- ينزع عن جبينها الصغير هالة الشعر ص: 323.
- لتسد العيون ص: 210.
- تحسس الجفون.
فتش أغوار العيون.
ولم تعصر من الجفون ماء ص: 212.
- رمى بعينه إلى التراب ص: 214.
- حين افترقنا واختفت عيناك في نهاية الطريق.
- أجهش في عيني وأظلم المكان
وامتد.....
لم أجد لعيني شاطئاً ولا ميناء ص: 215.
يحفر في الأعماق والعيون ص: 217.
- وعذري إليك إلى شمس عينيك ص: 220.
- بكيتك ملء عيون الزمان ص: 221.

مفردة العين:

- ..... وليلك العبوس.
ينام في العيون ص: 227.
- الشوك في عينيك والأحجار ص: 229.
- والتقينا.
لم يعد في العين شيء من بريق ص: 231.
- ملت العين ولا طال الطريق ص: 232.
- وفتانا... احترقت أقدام عينيه تعثر ص: 233.
- ويمتد -مازال- بئراً عميقاً من الليل فوق العيون ص: 233.
- يمر من عيني وفي دمي ص: 235.

- ووجهي غريب ص: 327.
- كأن وجهه (المدائن).
على الأفق داكن ص: 328.
- وتمسح عن جبهة الليل بعض الغصون الحزينة ص: 331.
- وألقيت في وجهه ثورة الانتظار ص: 335.
- ولا عانق الجفن وجه الظهيرة.
زرعت سؤالي بوجه القمر ص: 336.
- أنشبت في وجهي مناجل الأظفار ص: 341.
- منذ شهدناك ووجهك مبتل بالدمع غريق ص: 345.
- لا وجه رفيق ص: 346.
- تنهش وجهك الأشواك والصخور ص: 356.
- ووجهي تهشّم ص: 359.
فماذا بوجهك.
- ماذا بوجهي ص: 360.
- والوجه كان لامعاً ص: 365.
- حتى إذا ما شاب وجه الشعر ص: 367.
- فتشت وجه الأرض والسماء ص: 368.
- ..... ص: 370.
- واليوم عدت، فلم أجد وجهي ص: 371.
- ومتى أعانق وجه موتي ص: 371.
- تسطو الديدان على عينيه ص: 238.
- أعيننا مشدودة إلى الحريق ص: 247.
- ومات كل شيء في عيوننا.
احترق ص: 251.
- تمر حول العيون مرة ومرة فلا تراه ص: 253.
- الليل مر والعيون في الدجى تنتظر الشروق ص: 253.
- قلب عينيه الحزينتين حول الناس والجماد ص: 255.
- لا ولا مرت بعينها خيول الدخلاء ص: 257.
- ونقشناك على أحداقنا ص: 258.
- رفعوا في قفر عينيه الجدار : 258.
- نقشت في كل عين ربَّة الشرق الأرق؟
نهش الحزن الحدق ص: 259.
- وفي عينيه يرقص الحزن.
تبكي الدموع ص: 263.
- إلى الشمس.. شد عيون الحفاة.
وفي جفنه يرقص الحقد.... ص: 264.
- في عيون الناس في الشرق والغرب جثث ص: 269.
شنقوا جوعاً - وأحياناً - عيون ص: 270.
- وتسفح تحت كل سحابة يا سيفنا.
- من عينك الأشعار ص: 283.
- حفرنا رسمك المشنوق.
- في الأحداق ص: 284.

- لأبوح للوجه القديم ص: 373.
- غسلت فيهما وجوه الناس والشجر ص: 381.
- تمسح عن جبيني الحجري ظل الموت والصدأ ص: 382.
- أقفرت الوجوه من حولي.
- تخشبت في وجهي العيون ص: 383.
- معفر الجبين ص: 389.
- أغسل بعض العار عن وجهي ص: 389.

وعن عيون الجيل.

- .... وجه القدس دام ص: 391.
- وجه (شيراتون) دم ص: 392.
- الجوع يمضغ وجهها ص: 396.
- قدماي مصلوبان في وجه الطريق ص: 398.
- يمسح وجه المدينة بالنور ص: 403.
- تسلقت أنغامه وجه النجوم ص: 407.

يشد من غبار الطين.

- وجه المسافر الحزين ص: 408.
- تهتز بالنوح وجه العالم الهاني ص: 414.
- ولا أمالت إليها وجه ذي بصر ص: 419.
- وخففوا من طلاء الوجه والشعر ص: 419.

وننقش في جبين الشمس موكبه وأعلامه ص: 424.

- ومثل شويهة مثقوبة العينين.
- .... وتشكو ظلمة الحدق ص: 286.
- تطاردك العيون بكل أطماع الذئاب.. ص: 287.
- حملت الأرض في عينيك ص: 291.
- على عيني كتبت قصائد الشوق المسائية ص: 292.
- النجم في عينيك في الضلوع مات ص: 296.

. مسمر العينين ص: 297.

- تنكسر الأقمار في عينيك والشموس ص: 298.
- يفر من عيني ويبكي خلفها المنام ص: 302.
- تقرحت أجفاننا ص: 302.
- تقرح لون العيون ص: 304 وتكرر ص: 308.
- وماتت بعينيه أشواقه والحنين ص: 306.
- ومرة وأنت مغمض العينين ص: 309.
- ولن تموت أنت في عيوننا ص: 312.
- نزحت فوق القبر دمع العين ص: 312.
- أحلامه، عيناه، في الظلام تنفجر ص: 313.
- في قلبه، في عينه تعربد الرياح ص: 315.
- بكى رفيق رحلتي حين ارتمت على العيون (أنقرة) ص: 318.

- أقسمت، أقسمت ..... ص: 429.
- ويضحك الحقل ووجه القرى ص: 431.
- لكنه أحب وجه الشمس ص: 437.
- ووجه بغداد ملطخ بالقار بالسواد.
- فاحتضن الرحيل وجهه الباكي ص: 438.
- تأكل القضبان وجهه الجديد ص: 438.
- وكل ذرة رمل فيه وجه فتى.
من أجل عينيكا يا صنعاء - مصرعه ص: 443.
- أعاد وجه بلادي بعد غربته ص: 445.
- لا الوجه باق ولا من جاء يرجعه ص: 445.
- ترسم في حوائط المساء وجه الشوق ص: 446.
- يطالعني وجهك اللبني حزيناً ص: 449.
- ووجه المدينة ص: 451.
- ولحظة أن يتدلى حزيناً من الشرق وجه القمر ص: 452.
أقرأ في وجهك الصبر: ص 453.
- ومسحت وجه الليل والرمد ص: 456.
تسمرت في وجه ليل المغول الطويل ص: 461.
- ولكن وجهك لا يتغير ص: 462.
- أحلامهم تحت وجه الشمس عارية
- ينهش عيني يستفزها الضباب ص: 319.
- تقول لي رفيقتي رومية العينين 319.
- أين ينام مثخن الجفون سيف (اصف بن برخيا) ص: 324.
أنشب مخلب السهاد في عيوننا الكابوس ص: 325.
- ونيراننا في الحنايا
- وتحت الجفون تضج ص: 328.
- ديار السيوف التي شربت من عيون الزمن ص: 333.
- على عينه أثر من جراح ص: 337.
- وأغمض عينيه في حلم واستدار ص: 339.
- حين رأيت - قادماً - وجه المغامر السمسار ص: 341.
- كأنما عيني ارتمت على مسمار ص: 341.
- أقرأ في عينيها الماضي ص: 345.
- ذابت عيناك من التحديق ص: 345.
- في العين حنين ص: 346.
- عيناك شمسي، ... ص: 349.
- فلتمنحيني يا حبيبتي داراً على الجفون ص: 350.
- وقسوة العيون ص: 350.
- عيناه غاصتا ص: 351.
- يسلب من عيني بقايا النور ص: 353.

أجسادهم فوق وجه الرمل ما قبروا ص: 465.
- يفقأون على الوجه عيناً ص: 467.
- أين وجهي؟ هل أنا لا وجه لي ص: 473.
- كان لي وجه وقد مزقته.. ص: 474.
- أرجعت وجهي أعادت لونه.
- وأعادتني لوجهي الأول ص: 474.
- لم أعد من غير وجه ها أنا
أتحدى كل وجه قبلي ص: 474.
- وجهنا عاد وقد أرجعته.
أنت يا وجه النهار المقبل ص: 476.
- إني إلى صنعاء يحملني
وجه النهار، وترحل الأصُل ص: 485.
إن لم تطهَّر بلادي وجه حاضرها ص: 501.
- .... صار وجه أعدائي ص: 508.
- على صدره وجه.
روحي وعمري معلَّق ص: 510.
- .. إلى القمر الضاحك.
الوجه.... ص: 511.
- .... وجهه الضاحك القروي ص: 511.
وحدي في وجه الطوفان ص: 513.
- مازال بريق من وجه القمر المحتل ص: 513.
- أين أدفن وجهي، وجه بلادي من العار ص: 514.
- تبتهلين للعيون الغائبة ص: 354.
- على شفتيك، بعينيك، عاصفة تتحطم ص: 357.
- وشعر كما الدمع من عين ثاكلة يتحدر ص: 358.
- نامت عيون القبور ص: 358.
- وألمح نهراً من الدمع تقذفه مقلتاك فتغرق في دمعها مقلتاي ص: 358.
- يدفن عينيه في التراب ص: 361.
- عيناه في سفر ص: 361.
- في عينيه ماتت طيور الحب ص: 363.
- أطلت في غباره التحديق ص: 366.
- يرشف بالمآقي كل قطرة ص: 371.
- أكلت بريق الأمس في عيني رياح الاغتراب ص: 372.
- لأنه يرى همومنا.
- أحزان عصرنا بلاعينين ص: 375.
- عيناه ذابتا في ليلنا الضرير ص: 375.
- لأنه يصنع أعيناً جميلة ص: 376.
- أطفأتم النهار في عينيه ص: 377.
- يا من ترى بعينيك العجيبتين باطن المأساة ص: 378.
عيناك مثل عيني وطني ص: 379.
- لكنها حين تراك عيناها.
يراك فيها الموت ويضحك العدم ص: 381.
- عيناك مثل عينيها ص: 381.

- ينفض عن وجهي الغريب.
عن روحي غبار الشجن ص: 523.
- وكان زئيرك مقبرة للوجوه الغريبة ص: 526.
- في فصول الأسى ترتديني ووجه بلادي ص: 527.
- ويغرق وجه الجزيرة منتحباً ص: 534.
- أسأل وجه (الطويل) ص: 538.
- واشترى وجهي الخوف ص: 546.
- تتسلق وجهي جموع العناكب ص: 547.
- صوت الصديق الذي ظل.
يحمل وجهي وصوتي.
وكان له ظل عيني ص: 550.
- ويكره وجه جدار الظلام ص: 551.
- وجه مدينتنا الأسيان ص: 556.
- يوم تجلى وجهك للناس ص: 557.
- هذا وجه النائم تحت مراثي (صرواح) ص: 557.
- ألمح شرفاتها، والطفولة، وجه الشباب النضير ص: 560.
- وأعيد لها وجهها والبكارة ص: 563.
- وأعانق لون الجبين المقاتل ص: 564.
(وجه المدينة ينهض من نومه المتقطع) ص: 567.
- وتحطم وجه الفرح الأخضر.
- عيناي كانتا بحيرتي حزنٍ ص: 381.
- أقسمت لا أركب زورقاً يبحر في العيون ص: 384.
- حفظت في أجفانها الضياء ص: 386.
- تنهش عينيك الحبيبتين بومة الندم ص: 387.
- العار قابع خلف العيون والخجل ص: 388.
- ترحل عن أجفانها جحافل الذباب ص: 388.
- وبلادي أمة منزوعة العينين في سوق الغزاة ص: 391.
- وبكل أحزاني.
بما في العين من دمع ص: 395.
- ومسحت عن شمس العيون السمر آثار الوحول ص: 396.
- خلف العيون الشروق ص: 403.
- وفي الشاطئ الذهبي خلعنا العيون القديمة ص: 404.
- عيناه كانتا هناك ص: 408.
- تنهشهم كلاب الليل والعيون العور ص: 410.
- ودمعة تتهادى خلف أجفاني ص: 412.
- تلفتت عيني الغرقى ص: 413.
- كل عين تهفو إلى (صنعاء) ص: 422.
- أكل الليل ضوء عينيك أغفى تحت جفنيك هيكل الظلمأ ص: 423.

لم يتغسل جفن النوم ص: 569.
- آلاف النظرات العطشى تتساقط في عينيه على
الوجه الحجري ص: 569.
- ينزف في وجه الليل دماً ص: 571.
- النظرات العطشى تطعن وجه الأحجار ص: 572.
- أي وجه أحدث عنه.
- لصنعاء وجهان.
أربعة.
ألف وجه ص: 574.
- صادق وجه صنعا الذي في المنام رأيت ملامحه ص: 575.
- هذا إذاً وجه صنعاء....
وجه التي عذبت كل عشاقها ص: 575.
- ينقذني وجه صنعاء الذي لا يشيخ ص: 577.
- وجه صنعاء كان الفنار.
المنارة.
والعشق.
واللهب المتوهج في ليل شبه الجزيرة.
لكنها انكفأت.
لم يعد وجهها وجهها!!.
أي وجه أحدث عنه.
لصنعاء وجهان.
أربعة.

- يمسح عن أيامنا رعبها وعن عيون الكادحين الغبار ص: 430.
- .... أقرأ في عينيه أحلامنا والأغنيات الكبار ص: 430.
- وتنهش الأحزان أجفاننا وينكفي في الحدقات الألم ص: 431.
- الناس تكتب في عينيه لوعته ص: 435.
- عيناه ما ذاقتا نعمى ولا عرفت جفونه الغمض الإطّاف يفجعه ص: 436.
- عيناه في المنفى ص: 437.
تحدقان للرماد.
- يدنو، وينأى وفي عيني مواجعه ص: 439.
يرضع في عينيه جرح (.....) ص: 440.
- هل يرد ضوء عينيه و... المشرد الزمن ص: 440.
- تحترق النجوم في عينيه والدروب ص: 443.
- وتعشقها عيون الشمس والأنهار ص: 443.
- وتغرز عيناك في شجر القلب في العين نصل الدماء ص: 449.
- تذكرت عينيك، دفئهما في ليالي الصقيع ص: 449.
- .... وعيون الشجر ص: 450.

ألف وجه ص: 579.
- وهي ترقب شمس المخاض بلا وجه استلبوه ص: 580.
- (فتمشين جرياً على وجهك) ص: 582.
- ما للرمال تغطي جبين الطريق.
- الرمال هنا وهناك على وجه تنام ص: 583.
- والوجوه.
النحاس ص: 583.
لا طلقتها في وجوه الذين يبيعون وجه التراب ص: 583.
- أهنا إذاً وجهها. وجه صنعاء.؟
كم يصدق الوجه في الحلم ص: 584.
- وجه صنعاء...
وجه التجاوز والحلم...
وجه البلاد - النهار - السعيدة ص: 586.
- بتخضب وجه الغرب دماً ص: 587.
أعطي وجهي للريح ص: 588.
- أخفي وجهي ص: 590.
- والشارع مقلوب الوجه كما كان ص: 590.
- قنديل العودة في وجهي مكسور ص: 591.
- يا ذات العين (السبئية) ص: 591.
- ضمي حزني، فرحي، وجهي ص: 591.
- تناثر كالملح فوق العيون على كل جرح حنيني ص: 451.
- ... تسأل عيناك ماذا وراء الشجر.
وماذا تخبئه عين زرقاء ص: 452.
- حملتك أشجاراً وأضرحة.
عيني فلم تهجع ولم تهن ص: 455.
- ورحلت في الأجفان ساهرة ص: 455.
- عيناي في عينيك سمِّرتا ص: 456.
- جذورك في العين ص: 460.
- ترنو إليك بأجفان مقرحة ص: 464.
- ويطحن فوق العيون الرماد ص: 478.
- ولا أغمضت للفناء الجفون ص: 479.
- فأنا على حبي وفي خجل روحي إلى عينيك تبتهل ص: 484.
- أألام يا أماه إن يبست عيني وأثمر حولها الشجن ص: 488.
- أجفاننا وقلوبنا الكفن ص: 488.
- وفي أجفاننا وسن ص: 488.
- ولماذا ليس يرى وله عينان ص: 491.
- يبهر عين ... وروح الإنسان ص : 492.
- ولا تغيب عن العين الدياجير ص: 495.
- وسط عينين كانا ص: 510.
- الذي يتلوى على العين ثعبانه ص: 510.

وجه المدينة ممتقع اللون ص: 594.
- لم أتبين في الظلمة وجه الخصم ص: 602.
- أدخل فيك وتنحشرين - هنا - في تضاريس وجهي ص: 606.
- صارت مجزأة القلب مكسورة الوجه ص: 609.
- وجه من الشمس ص: 611.
- من يحمل السيف وجه ليل الصحاري.
ويغسل وجه التسول عن وجه مهرتنا؟ ص: 614.
- ... ألمح وجهه الضاحك ص: 618.
- ... وتورق التجاعيد.
على وجهي ص: 618.
- ... ووجه كل.
مقهور وكادح ص: 618.
- وتضاريس وجهي ص: 625.
- تقرِّح في ليل المآسي جبينه ص: 625.
- وعلى القرب وجه (خراسان) يضحك من وجعي.
والنجوم المسدسة الحد تجرح وجه مأذن «1» يافا ص: 628.
- أرى وجه «صنعاء» في النجوم معاتباً ص: 628.
- وهبت لها وجه الشباب ص: 629.
- ووجهك نافذتي ص: 636.
- وإن سألوني الجواز نشرت على جسدي
- كنت أفر بعيني إليه ص: 510.
- في غربتي عيناك لي وطن.
أهدابها تحنو وتحتضن ص: 517.
- ... فلنا على أجفانها يمن ص: 518.
- أحداقنا في الصيف ملعبها ص: 518.
- يا بنت (عين الشمس) كل هوى
إلا هوى عينيك ممتهن ص: 520.
- أفلا سمعت لصوت مغترب.
- عيناك في غرباته الوطن ص: 520.
- لا ..... يا روضة الحب ما خنت عينيك ص: 536.
- وهي تسير على حقل الحنطة.
- تنضجه عيناها.. عيناها الموقدتان ص: 542.
- وتقيم على أرض عيني المطار ص: 547.
- وخابية تحت عيون الأهل.
وحول وجوه المدعوين ص: 544.
- والجفون التي يتقرح فيها الحنين ص: 561.
- تتجمد آهاته في عيون بنيه دماً ص: 562.
- أشعاره سوف تغدو لأجفانه كفناً ص: 564.
- وهي فاتنة القلب والعين ص: 565.
- يشطر السيف بينهما وبين قلبي وعيني... ص: 565.
- والطيبات لهم ولعيني بلادي ص: 566.

وجهك العربي ص: 636.
- صرتِ وجهي وصوتي ص: 637.
إن وجهكَ ينتشر الآن في حجرتي ص: 638.

ديوان أبجدية الروح

مفردة الوجه:

- تبدَّل وجه الزهور
ووجه الطيور ص: 22.
- وجهك يشبه ذئباً يتمطى ص: 30.
- أتحسَّسُ وجه الطريق ص: 39.
- حين لا يتلألأ وجه الصديق ص: 52.
- اختفى وجه فاتنة الروح ص: 56.
- جسدي يتساقط.
وجهي، دمي ص: 57.
.....
وجه الحياة وإنسانها يتساقط ص: 58.
- لست أنا الذي ناديت وجه الحرب ص: 72.
- ووجه جدار ص: 90.
- وجوه محترقات ص: 95.
- دمي يتحسَّس وجهك في الأشياء ص: 97.
- يتأمل وجهي العجوز ص: 110.
- لم يعد لي سوى دهشة تتلفَّع وجهي الغريب ص: 113.
- إني على أمل أغمض العين في اللحظات الأخيرة ص: 567.
- صدئت عيناه من التحديق إلى الظلمة ص: 569.
- تنشر سحب التفاؤل فوق العيون التي يزرع الجدب.
أجفانها خشباً ومالاً من الناس ص: 577.
يحاول فك طلاسم هذا السؤال الذي يتحجر في العين ص: 584.
- يا ذات العين السبئية ص: 591.
- خلف جفني تنام وتصحو اليمن ص: 605.
- عشت أحمله - راحلاً ومقيماً - على ساحة العين ص: 608.
- ... ونعشه في العين ص: 617.
- ... وأرى العيون الزرق ص: 618.
- لا عين رأت ص: 620.
- تواريه جفونها ص: 620.
- وفي عيون الناس إصراراً ص: 621.
- كلما أطبق الموت أجفانه ص: 627.
- فيورق جفنه ص: 628.
- وعيون المساء بلا لون ص: 630.
- و(القدس) تدفن أحزانها في عيون التراب الجريح ص: 631.
- واستنامت عيون الرفاق ص: 634.
- عيناك ضوئي ص: 636.

- ووجه الظهيرة يأخذ لون كآبتنا ص: 132.
- أصبحوا مثل آبائنا... اشتعلت في الوجوه السوالفُ ص: 136.
- لمحتُ وجهك ناصعاً خلف التلال الهاربات من الضباب ص: 147.
- يسألني: أنت وحدك ترقبُ ما خبأته الوجوهُ من الوقتِ ص: 169.
- ومن ضجر الموت يخرج وجهكِ
يدخل في وجه بيروت ص: 183.
- وفي مساء مكفهر الوجه أسود النجوم ص: 193.
- بالرماد يرسمون وجهكَ
الصديق ص: 197.
- وكسا بالبنفسج وجهَ المكان ص: 226.
- وتداعب وجهَ الرمالِ فتخضرُّ ص: 226.

ديوان كتاب صنعاء

مفردة الوجه:

- أن تغسل وجه الأرض ص: 21.
- ثمرة الزمن على الوجوه ص: 25.
(إذا داوم النظر إلى وجهه بمرآة النظافة) ص: 29.
- (شبابيك لا يطل منها سوى وجه التاريخ) ص: 61.
- عيناه عاشقتان تجيدان.
وتضيع ملامح صنعاء بين رماد العيون ص: 640.

ديوان أبجدية الروح

مفردة العين:

هنا شاهدت ما لا عين تدركه ص: 11.
دعني الشوق فاحترقت على جفنيه أوتاري ص: 12.
أعوذ بالله من أرق في عيون النجوم ص: 14.
عيناه مقفلتان ص: 21.
وما عادت العين تقرأ عبر نوافذها المغلقات.
سحابة صيف تذوب حناناً ص: 23.
- ها أنك تطلق ناراً من عينيك ص: 30.
- أن تتقشر عيناك من الحزن ص: 32.
- لا غيمة في الأفق ولا دمعة خلف جفوني ص: 35.
- وتجرد عينيك في عزلة لا قرار بها ص: 53.
- وإضافة ما ليس يخطر للعين ص: 56.
ما ليس يخطر للروح ص: 56.
- أعدت إلى القلب بهجته.
وإلى العين دهشتها ص: 62.
- شاهدت عيني هناك في سبورة الفضاء ص: 74.

همس التلصص
من خجل تحلمان بوجه نقي.
وعينين دافئتين ص: 76.
- (تمسح عن وجهه تجاعيد الكآبة) ص: 77.
- (رأيت على وجه الجسر سؤالاً).
- (لم تستطع العين التقاط فحواه) ص: 81.
- (وتزيين الوجه اللذيذ بالسمسم وحبة البركة) ص: 85.
- (هل ظهرت التجاعيد على وجه مريم) ص: 90.
- وها هو ذا يتحسس وجه الحوائط ص: 95.
- لقد شاخ وجه الزمان ص: 96.
- (وتوصد أبوابها السبعة في وجه الذئاب) ص: 101.
- ووجه أليف ص: 120.
- (عندما ترى رماد الجوع يغطي وجوه الأطفال) ص:134 .
- ما حملته حناجرهم.
والوجوه ص: 141.
(صنعاء لها وجه ...) ص: 145.
- قبل أن يطل وجه الشمس من وراء (غيمان) ص: 149.
- (ذات صباح أنصت الشاعر بعينيه إلى صوت طالع من حجر أخضر) ص: 150.
- أن أرى الشعر يغمض عينيه ص: 81.
- يقرعها الغرباء فلا تسأل الناس عن لون أجفانهم ص: 104.
- أن أشاهد ما لم تر العين.
ما لم ير القلب ص: 112.
- لا العبارة تغري كآبتهُ.
لا شظايا العيون الجميلة ص: 118.
- ولكن العيون الفارغات احتشدت حولي ص: 120.
- تنتهي الحرب من الدمع الذي يجرح.
أجفان اليتامى ص: 122.
- رأت الحزن الذي يغشى عيون الأمهات ص: 122.
- تتعقبه في الظلام.
عيون الأفاعي ص: 126.
- عيناه مشدودتان إلى سدرة ... ص: 126.
- حين أغمض عينيه وارتحلت روحه البكر
كان الجمال يموت ص: 133.
- ترسم عيناه تفاحة وفضاء جليلاً من الضوء ص: 135.
- بمكنونات رؤى لم ترها عينٌ في الحلم ص: 140.
- تنداح من حدقاته الحدائق ص: 145.
- بين مصر وأمةٍ أوقدت شمع العين كما تستنير قرى ص: 150.
- وتطل من عينيه أسئلة معبأة بحب

- بعد أن رجعت كلماتي إليك.
- ووجهي ص: 160.
- (وجه الصداقة أخضر شارد) ص: 175.
- بكى وجه حارتنا ص: 190.
- وجه يبلله الحزن ص: 197.
- (وجوه غريبة
.....
في وجه الأحجار ضجر صامت) ص: 199.
- فامسحي عن وجوه البيوت بقايا البكاء ص: 210.
- ضاق وجه المسافة بين الجبال وبين الشواطئ ص: 225.
- ومن أجلهم فهي تنسى سريعاً.
وجوه المحبين ص: 229.
- تغسل بالدمع وجه مدينتنا.
ويديها ص: 234.

ديوان كتاب القرية

مفردة الوجه:

- اقترب لأرى ضوء وجهك ص: 27.
- أما كل كف هنا وجهها ملصق بالتراب.
وكل العيون مسمرة في اتجاه التراب ص: 30.
- (وقد لا تتردد في أن تشهد في وجوههم شوك الطلح) ص: 51.
الناس ص: 150.
- خبئيني بعينيك ص: 160.
- وقفت أمام العذاب ولا ضوء لي غير عينيك.
يا نخلة يملا ... الضوء والماء
- أهدابها ص: 160-161.
وعيناه شاخصتان إليك ص: 161.
- أشعلت في مآقيه في صدره جمرة ص: 163.
- تتمنع وهي تقبِّل عينيه بالنظرات.
- وبالكلمات ص: 165.
- شاهدت الضوء بعيني قلبي ص: 176.
- كالضوء ينثرني حب عينيك ص: 179.
- وأمنح الخوف خضرة عينيك ص: 184.
- رصاصة شريرة العينين ص: 191.
- في الحزن يأتي الحزن باهتاً.
يركض في عيون الناس ص: 195.
- ينداح في أوردة العينين ص: 195.
- معلقاً عينيه في فضاء الحلم ص: 196.
- والآخرون كالمثقب يدخلون عينيك التعيستين ص: 197.
- أرخى الحزن عينيه ص: 198.
- لا فراغ بعينيه ص: 209.
- وعيون غاضبة ص: 210.
- حملوك إلى الميدان وأنت تصلي.
عيناك إلى الأعلى ص: 211.

- وتغمر بالضوء والدفء.
وجه الحقول.
وجه البيوت ص: 74.
أكلت الشمس وجهه ص: 84.
- (تلك التي تحاول أن تمحو وجه فلسطين بالدماء) ص: 88.
- ويأخذ أحلى الوجوه إلي الموت ص: 90.
- (يضحك في وجه البرق) ص: 126.
- صوت شبَّابة كان يمسح ما زرع الدهرُ يومئذ - في تضاريس جبهته ص: 133.
- واغتسلت واجهات البيوت بفضة ص: 157.
- وفوق مراياه تقرأ وجه الزمان
ووجه الحبيب الذي سوف يأتي ص: 161.
- (كل يوم تسند الشمس واجهة الصباح إليها) ص: 191.
- (لغة الوجه والعينين) ص: 203.
- (أيديهم ترتجف وجباههم تنحني) ص: 211.
- (كل شيء مكشوف ومفتوح.
القلوب
الوجوه
الأفعال) ص: 214.
- حيث يفرح وجه الطبيعة ص: 217.
تحدِّق في الأوجه الشاحبات ص: 221.
- وجهها يتلألأ في الظلمات ص: 334.
وسيقانها خشب.
- لا دمعة في العين.
ووجهك ينتظر الرحلة ص: 212.
- دم في الأصابع والعين ص: 213.
- كيف ينزع عينيه عن ضفة النهر ص: 227.
- لا تحس العين ص: 233.
- وهل تعمى عيون القلب ص: 233.

ديوان كتاب صنعاء

مفردة العين:

- وهو يقف بجوارها مفتوح العينين ص: 25.
- أذكرها...
كنت طفلاً بعينين ذاهلتين ص: 27.
- واستحمت جفوني بماء الظلال ص: 28.
- كانت العين تسمع أصوات فرشاتهم ص: 28.
- لا يدرك النوم أجفانها ص: 32.
- في عيون الظلام ص: 32.
- (تصافح العين المآذن والقباب) ص: 33.
- (الأطفال يتحسسون برموش أعينهم نصف المخلقة بقايا اللوز والزبيب) ص: 33.
- (تتساءل عيون الزوار) ص: 40.
(وصورة الفتاة المحجبة بائعة (الملوج) في

كل من تبتليه يغادر قريته.
ويهيم على وجهه باحثاً. ص: 234.
- وجهه يتنفس ضحكاً ص: 237.
- تكاثر هذا الزجاج الصقيل.
وأفسد وجه القرى ص: 253.
- (أصاب وجهها نمش الغرور) ص: 254.
- (في زمن الرعب لا تنظر إلى وجهك
ربما تفقده ص: 255).
- وترى في ظلال المساء.
وجوهاً.
عيوناً ص: 262.
- حاملاً وجه منفاه ص: 273.
- يداعب وجه الطريق بخطواته.
وبراءة عينيه ص: 278.
- إن يدي تشتكيني إليك.
ووجهي ص: 290.
- وجهها الثابت المتحول ص: 293.
- شاحباً كان وجه الشتاء ص: 297.
- (فقد تركت أبوابها مشرعة في وجه
كل قادم من الريف) ص: 303.

ديوان كتاب صنعاء

مفردة العين

- خاشعاً تتطلع عيناه من فرح.
غامضٍ ص: 43.
- وأي الكنور النفيسة تخلب عينيه ص: 43.
سوق القاع لا تغادر شاشة العين ولا محيط الذاكرة) ص: 86.
- (ولم يكن الأرق ينتحب في عينها) ص: 101.
- يذهبون إلى البحر.
يفتنهم موجه.
وتداعبهم في العشيات زرقة عينيه.
.....
في عيون الحبيبة صنعاء ص: 103.
- صنعاء ليست بيوتاً - تقول العيون ص: 112.
- لم تبك عيناه ص: 115.
(دافئات عيون العذارى) ص: 116.
- وأشم الكآبة في لون أحداقها
الناصلة ص: 128.
- وأقول لمن ترتدي حزن عيني.
وأشواق قلبي: سلاماً سلاماً ص: 136.
- (حين أطلت صنعاء من جفنيه صرخ) ص: 137.
- (أحياناً تبدو امرأة جميلة ذات أهداب رقيقة) ص: 145.
- جاعت يدي لملاقاة عينيك ص: 153.
- يؤوي شقاوة عينيك ص: 157.
- حيث الحدائق في ساحة القلب.
في حدقات العيون ص: 158.
- واغتسلت مقلتاكِ ص: 162.

- ترسم بالنور ما لا تصدقه العين ص: 44.

ما لا يصدقه القلب....

من أغنيات

ومن فاتنات تدلت جدائلها

خلف صبح من المشربيات

والأعين الجائعة ص: 44.

- (إذا مشيت بعينيك خلف زجاج النوافذ).

- بقايا غبار على جفنها ص: 47.

- (انظروا إلى عينيها البديعتين جيداً.

- ولا يشغلكم النظر إلى تجاعيد وجهها.

ولا يحزنك الغبار العالق في الأجفان) ص: 48-49.

- عيون الصبايا ص: 52.

- (كانت لهن عيون لا يبصرن بها) ص 52.

(أم عيون الكبرياء) ص: 57.

- حين تشتبك العين بالدمع ص: 71.

- واغسل جفونك من مائه

في ... تنام بأهداب.

سادنه ص: 71.

- (وتنشغل العيون برؤية التعاويذ المصورة على الشبابيك) ص: 162.

- (هناك حيث سترى عيناك) ص: 170.

- وأحزانها كزجاج تناثر تحت الجفون ص: 177.

ديوان كتاب القرية

مفردة العين:

- تغسل أجفانها في الصباح

بماء النهار ص: 17.

- ... ضع على الباب

- أحزان عينيك ص: 21.

- لقد تعرفت عليك من الحزن الرمادي الثابت تحت عينيك ص: 27.

(وتفتح الغيوم خيامها لتحميه من عيون الهاجرة) ص: 39.

- تغسل أجفانها بأشعة يوم جديد ص: 46.

- وقال بعينين خافتتين ص: 54.

(وهو يقلب طرفه في الحضور) ص: 55.

- ابتلعت عينه دمعةً ص: 57.

- (مات الخوف في عينيه) ص: 58.

- تبكي جدتي وتمتلئ عيناها بالدموع ص: 67.

- بكى قلبه وتضرعت المقلتان ص: 69.

- أغمض عينيه من حسرةٍ.

ثم مات ص: 70.

- كم نقشتُ في الخدود خدوداً.

وكم سملت من عيون ص: 90.

- وعيناه ملصقتان بليل ... الظلام ص: 98.

- عينه في الأعالي ص: 101.

- هنا انتظري في سواد العيون ص: 190.
- (أرق في العيون.
- .....
جثث القتلى تقف حائلاً دون تلاقي الأجفان) ص: 202.
- (مدي شراع عينيكِ بعيداً) ص: 210.
- يا قرة العين.
- هل شبعت مقلتاكِ من الخوف ص: 214.
- (مر زمن طويل على قتل ذي يزن.
لكن العيون ماتزال مغمضة بحزن إنساني بالغ الحضور) ص: 227.
- (لماذا يقف الشاب شارداً)
بلا عينين أمام دفاتر المخمن ص: 107.
- (عين مفتوحة على الطبيعة
وعين مفتوحة على الأغنام) ص: 123.
- (تتابعه نساء القرية بعيونهن الحالمات من وراء الكحل) ص: 127.
- أول ما تقرأ العين من أهلها ص: 129.
وهو على صخرة يتملى بعينيه.
- صمت الجبال ص: 133.
- وعيناه فوق ... أصابعها ص: 149.
- ما أعذب الضوء يغسل أجفاننا ص: 165.
- (يغسل عينيه وقلبه كل صباح.
بأشعة الشمس) ص: 166.
- (أن يساعدوا في إطفاء النار المتصاعدة من أفواه العساكر وعيونهم) ص: 231.
- تضحك أجفانهن ص: 254.
- ولا كحل للأعين الفاتنات سوى حفنة من غبار القرى ص: 266.
- (عينان خجولتان) ص: 271.
- (وعيناها لا تكفان عن مراقبة الطريق) ص: 271.
- تعال ولو مرة لترى.
بيديك بعينيك ما أبقت الذكريات ص: 273.
- (وأن الحنين إلينا يأكل عينيك) ص: 275.
- كانت الأبجدية في ماء عينيك ص: 278.
- صافياً مثل عين الحقيقة ص: 278.
- وتقبله بين عينيه ص: 281.
- وأهداب عينيك ص: 289.
- (ويصغي لأحاديث النساء بعينيه) ص: 319.

- عيناه نافذتان.
وجفناه لا يطرفان ص: 173.
- مد يديك لتمسح دمعاً تحجَّر في أعين الفقراء ص: 182.
- (وتلكأت الدمعة في عينيه) ص: 183.
- تجعله وفراشات عينيه ص: 210.
- تتلاقى العيون تداعب أهدابها.
- بالأحاديث ص: 213.
(الرموش تتكلم) ص: 215.
- وإن جئت ثانية لن ترى غير أنيابه.
وخناجر عينيه ص: 226.

ديوان عبدالعزيز المقالح

مفردة الجبين:

- الراية التي تثبتت فوق جبين الشمس 53.
- من عبرت خيوله فوق جبين الشمس والزمن 57.
- ولامس الجبين الأسمر السماء 61.
- أشر من جبين ألف شاعر 124.
- بكفه سوى الجبين الذهبي والحدق 135.
- أرسم قبلة على الجبين 139.
جبينك الأخضر يا بكين.
- ينكسر الضباب

على جبينها الحزين 177.

- أن ..... على جبين الحجري يظل الموت والصدأ 382.

- وننقش في جبين الشمس موكبه وأعلامه 424.

- وأعانق لون جبين المقاتل 564.

- ما للرمال تغطي جبين الطريق 583.

- تقرح في ليل المآسي جبينه 625.

ديوان كتاب صنعاء

- كان «غيمان» أول من نقش على جبينها 25.

الهوامش

دواوين الشاعر د. عبدالعزيز المقالح:

- ديوان عبدالعزيز المقالح، دار العودة - بيروت 1986م.
- أبجدية الروح. الهيئة العامة للكتاب - صنعاء 1998م.
- كتاب صنعاء. رياض الريس للكتب والنشر. ط (1) أكتوبر 2000م.
- كتاب القرية، رياض الريس للكتب والنشر، ط (1) أكتوبر 2000م.

1) الحقل الدلالي: علامات تنتمي إلى كون محدد، ويكون الحقل الدلالي كلاً منسجماً، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني - بيروت، سوشبريس - الدار البيضاء ط (1) (1985م - ص (93).

● أو (الحقل المعجمي): هو نظام من المفاهيم يعبر عن نظام من المفردات. د. تمام حسان، الأصول.. دراسة إبيستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1988م ص 329.

● وصف مجموعات المفردات، وذلك عن طريق نظام من السمات المعنوية البسيطة، ويبحث هذا النظام في نماذج الكلمات انطلاقاً من اللسانيات الحديثة، بييرجيرو. علم الدلالة، ترجمة عن الفرنسية د/ منذر عيَّاشي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط (1) 1988م. ص 150.

2) اللاواعي، اللاوعي (unconscious): يعرف «جاك لاكان» هذا المصطلح بأنه (الكلام المتجاوز للفرد... «ويعني (مجموع آثار الكلام في الذات، في المستوى الذي تشكل الذات فيه نفسها من معاني الكلمات وآثارها». المصطلحات الأدبية الحديثة... دراسة ومعجم إنجليزي - عربي، د. محمد عناني، مكتبة لبنان ناشرون - الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط (1) 1996م، ص (122).

3) لسان العرب - ابن منظور - مادة (وجه)، و(عين).

* * *

ورد في الجزء الثاني والثلاثين من المجلد الثامن من مجلة «علامات في النقد» مقال للدكتور محمد صالح بن عمر بعنوان «المسائل الخلافية في كتاب «النص الفكاهي في درس النحو»»(**) جاء رداً على مقال لنا نشر في عدد سابق من المجلة نفسها(*). وبما أن في المقال - الرد نقاطاً تستوجب منا الوقوف عندها، إذ ليست جميعها من المسائل الخلافية ضرورة (وإن كان بعضها كذلك فعلاً)، فإننا نعود لنتوقف عند أهم هذه النقاط تعليلاً لرأينا من جهة ودفعاً للنقاش من جهة أخرى.

لم يكن همنا عند تقديم كتاب الأستاذ محمد صالح بن عمر «النص الفكاهي في درس النحو»(*) أن نتجاوز دور التقديم والنقد إلى التنظير، فقد حرصنا الحرص كله على أن يكون عملنا مثيراً للقضايا ومُسائلاً أكثر منه مقدماً لبديل (ولا نظن أن بضعَ صفحات كافيةٌ للبتّ في قضايا خلافية شديدة التعقيد)، لكن يبدو أن الأستاذ محمد صالح بن عمر رأى في تلك الملاحظات موقفاً معرفياً (تنظيرياً) فبنى ملاحظاته التي ساقها(**)، على ذلك المبدأ. وحتى أجلي بعض الحقائق فإني سأتناول المسائل من منحيين: منحى منهجي ومنحى إجرائي.

المنحى المنهجي:

1 - **منهج التعامل**: جمع المؤلف بين منهجين بتت مراجع البحث اللساني، حسب علمي، في الفصل بينهما منذ حوالي قرن أي منذ أعلن سوسير

فشل المنهج التاريخي في كشف خصائص اللسان باعتباره نظاماً. وإذا كان المبحث النحوي يريد أن يصف نظام لسان ما فإن عليه أن يتناول ذلك اللسان في «حالة» من حالاته بقطع النظر عن المسار الذي سلكته بعض عناصره في مسيرتها حتى وصلت إلى ذلك الوضع اللساني، ومن هذا المنطلق آخذنا الأستاذ محمد صالح بن عمر على أخذه بمقولة «التراكيب الأثرية» ولا يشفع له في ذلك ما يمكن أن يقدمه من مراجع (على كثرتها) اهتم فيها أصحابها بالبحث في العناصر اللغوية تاريخياً وبعضهم وصل إلى نتائج أكثر جرأة مما وصل إليه أستاذنا (انظر مثلاً ما توصل إليه إبراهيم أنيس) اعتماداً على المنهج التاريخي المقارن (وكأننا بالأستاذ محمد صالح بن عمر يلبس جبة أصحاب النحو المقارن حتى آل به الأمر إلى إطلاق تسمية «النحاة الجدد» علينا)[1].

إن هذه «التراكيب الأثرية» - يا أستاذنا - قد انصهرت في اللسان العربي حتى صار اللغوي العربي، أوان وصفه للغة، يتجاهل هذه الأصول السامية الحامية ويهتم فقط بكيفية تمثل المتكلم العربي لها (وهذا ينطبق أيضاً على بعض الألفاظ التي غيرت من خصائصها التركيبية أو الدلالية أو السياقية مثل «متى» و«لعل» اللتين فقدتا كل صلة لهما بالجر). وهكذا يرى أستاذنا أنّ الخليل وسيبويه وغيرهما مؤهلون رغم جهلهم للأصول الحامية السامية للوصف النحوي لأنه وصف آني محض.

وينبغي ألا يُفهم من كلامنا هذا أننا نرفض المنهج التاريخي مطلقاً، وإنما نحن نرى أن المنهج التاريخي قاصر عن إجلاء النظام اللغوي. ومما يزيد الأمر سوءاً أن صاحبنا لا يتورع عن الجمع بين هذين المنهجين المتقابلين في دراسة واحدة، بل ويصر على الدعوة إلى هذا الجمع إصراراً يدعو إلى العجب[2]، وضمن هذا المبدإ حكمنا على الأستاذ محمد صالح بن عمر بالدوغمائية في أخذه بالظرفية في «سوى» والحال أن جل النحاة

قد فطنوا لما طرأ على هذا اللفظ من تغيرات جعلته يكاد يتمحض للاستثناء كما نرى لاحقاً لكن الأستاذ محمد صالح بن عمر لم يدرك هذا المعنى فاستغرب اتهامنا له بالدوغمائية.

2 – **التناقض**: يبقى التناقض وإن تملص منه الأستاذ محمد صالح بن عمر في نظرنا قائماً. وحتى يتوضح لأستاذنا، وللقارئ الأمر، وحتى لا يزعم المؤلف أننا حرفنا كلامه نورد له أقواله السابقة واللاحقة التي رأينا بينها تناقضاً:

الرأي	النقيض
«فإننا نقترح مواصلة البحث في إمكان إلحاقه ببعض الوظائف الإعرابية المتداولَة كالمفعول فيه وذلك لأن (إن + جملة الشرط) يمكن تأويلها «في حالة». فإذا قلت مثلاً «إن تجتهد تنجح» **جاز التقدير**: «في حالة اجتهادك تنجح» **ويكون إعراب** «إن تجتهد» مفعولاً فيه للمكان والزمان معاً على غرار «مع» عند سيبويه» (النص الفكاهي.. ص 38)	يقول في تحليله لتراكيب الشرط: «إن تجتهد تنجح إن تجتهد: مركب بحرف الشرط «إن» مفعول يفيد الشرط تنجح: فعل مضارع مجزوم بـ «إن»... «(النص الفكاهي.. 77)
لن نتوسع في عرض آراء	(بعد أن استدل بقوله لابن

النحاة العرب القدامى في تركيب الشرط ومذاهبهم... لأن **نظرتنا إلى هذا التركيب تختلف جذرياً عن نظرتهم**» (النص الفكاهي... ص 65)	هشام تدعم تصوره لتركيب الشرط) «**وهل يخرج إعرابي الذي استغربه الأستاذ ثامر الغزي** [يقصد إعرابه لتركيب الشرط] **عن هذا الاتجاه الغالب لدى القدامى والمحدثين**» (علامات ج 32 م 8 ص 380) «ولما صح ذلك، ثبت أن جملة الشرط ليست بأي حال صلة، إنما هي - **كما قال القدامى وتابعناهم نحن في ذلك** - خبر» (علامات ج 32 م 8 ص 381)

إن الأمر في نظرنا واضح جداً كما قال الأستاذ محمد صالح بن عمر وهل أوضح من أن يقترح علينا تصوراً ما؟ فلم نَكَص وتبرأ منه؟ أم تراه يعني بجملة «نقترح مواصلة البحث في إمكان إلحاقه ببعض الوظائف الإعرابية المتداوَلة كالمفعول فيه «أنه علينا ألا نأخذه هنا مأخذ الجد في مقترحه؟ وإذاك كيف نفهم صمته في المقترح الثاني (إذ لم يقدم لذلك التحليل بما يكشف عن تبنيه أو عدم تبنيه له)؟ وكم أكون ممنوناً لو تفضل أستاذنا بالبت في أمر تركيب الشرط أابتدعه كما قال في كتابه أم سار فيه على منوال القدامى كما ذكر في تعقيبه؟[3].

وهكذا يرى أستاذنا أن مسألة التناقض ليست تمحلاً منا وإنما متجذرة في العمل وزادها تعقيبه تأكيداً.

المنحى الإجرائي: سنعمد في هذا القسم إلى تتبع المسائل كما وردت في التعقيب تيسيراً للقارئ.

في مسألة «التراكيب الأثرية» نموذج: «لبيك»: بت الأستاذ محمد صالح بن عمر في الأمر بناء على أن النحاة اختلفوا ذلك التأويل تعسفاً وأنهم غير مؤهلين للبت فيهم لجهلهم وقلة إطلاعهم على الأصول السامية الحامية كما قال.

هبْ يا أستاذنا أن النحاة اختلقوا ذلك التأويل اختلاقاً، ودعنا من الأمثلة التي قدمتها المعاجم العربية منذ نشأتها مروراً بالجوهري وابن منظور والفيروزابادي وغيرهم على استعمالات فعل «لب» (وهي استعمالات يرفضها الأستاذ محمد صالح بن عمر!!!)، ولنتناولْ المسألة منهجياً. أليس قد استقر لدى اللسانيين أن اللسان شكل لا مادة؟ ألم يبتّ اللسانيون، كما أسلفنا، في أن الدراسة الآنية وحدها الكفيلة بالكشف عن نظام لسان ما؟ أليست قيمة الدال (بالمعنى اللساني) في ما يقيمه - في حالة لسانية ما - من علاقات تقابلية ببقية الدوال بقطع النظر عما سبق تلك الحالة اللسانية؟ وهكذا ألا ترى معي أن «لبيك» (وكثير غيرها) قد انصهر واتخذ مكانه في المحاور السياقية والجدولية للسان العربي كأي لفظ عربي آخر؟ أتظن أن مستعمل اللسان العربي اليوم وهو يتلفظ بـ «لبيك» يستحضر أصولها الأولى؟ أليس المعنى الذي ينجم في ذهن العربي (اليوم على الأقل) هو نفس ما أثبتته المعاجم؟ أليس العمل النحوي قائماً على هذا التمثل الآني دون غيره؟

إن تعامل النحاة العرب القدامى - في ظني - كان أوفق وأكثر انسجاماً من تصور الأستاذ محمد صالح بن عمر لأنهم وعَوْا أن هذه «التراكيب الأثرية» قد ذابت في العربية وانصهرت في قوانينها حتى غدت مما يقاس عليه (بإقرار المؤلف نفسه ص 34) وأود أن أنبه حتى

لا يُساء فهم كلامي أن حديثي هنا لا يعني التبني الدوغمائي لتصور النحاة القدامى وإنما نتناول المسألة منهجياً بمراعاة:

1 - أن كل تجديد ينبغي أن يقوم على منظومة متكاملة متناسقة لأن التعامل مع الجزئيات بمعزل عن المنظومة، وإن كان سهلاً ومغرياً، يؤدي إلى تصور مفكك متهافت.

2 - وأن كل تجديد يجب أن يحل بعض مستعصيات (أو متناقضات) التصور القديم دون أن يخلق مستعصيات أو متناقضات جديدة وإلا كان ضرباً من العبث.

وانطلاقاً من تلك القناعة نقدت موقف الأستاذ محمد صالح بن عمر لأنه لم يفض مشاكل القديم بقدر ما أحدث مشاكل جديدة.

في إضافة المصدر:

يبدو أن المؤلف هنا كان يرغب في أن نقول كلاماً معيناً. وهو أن إضافة المصدر لفظية)، فلمّا لم يجده اختلقه (أو توهمه) فانبرى يحاكمنا ويتهمنا بـ «عدم الاطلاع الكافي حتى فاتنا إجماع النحاة على أن إضافة المصدر معنوية دائماً». وقبل أن أعود إلى هذه النقطة، وهي ليست بالبساطة التي يتصورها أستاذنا، نريد أن نغمز له بأن ما قلناه لا يختلف في محتواه عما قاله هو نفسه في مقاله:

نصنا (علامات ج 26 م 7 ص 305)	نصه (علامات ج 32 م 8 ص 378)
«إن الأمر في ظننا لا يتعلق - في نشأة هذا المركب شبه الإسنادي - بوجود الفاعل (وهو هنا مضاف إليه وليس	«ولعل الأستاذ يتفق معنا في أن وظيفة المضاف إليه في الإضافة اللفظية وفي إضافة المصدر غير واضحة لدلالته

فاعلاً كما توهم المؤلف) بل بظهور المفعول المنصوب وإلا فإنه ينبغي أن نعد كل إضافة لفظية مركباً شبه إسنادي إذ من شروط اللفظية وجود علاقة فاعلية أو مفعولية (في المعنى) بين المضاف والمضاف إليه»	على الفاعلية أو المفعولية. وهو ما يوجب التفريق بين **المضاف إليه المحض** في قولك «كتاب الولد» **والمضاف إليه الفاعل** في نحو «نصح الصديق صديقه» **والمضاف إليه المفعول به** نحو «فهم الدرس» **والمضاف إليه المفعول فيه** نحو «حراسة الليل»»

ألا ترى يا أستاذنا أن علاقة الفاعلية والمفعولية التي بنيت عليها اتهامك لنا هي عين ما قلته أنت؟ إننا بهذا التأويل شريكان في هذه التهمة.

ورغم كل هذا فإننا لا ننفي عدم اقتناعنا التام بتناول القدامى لإضافة المصدر، ذلك أن مصطلح «الوصف» و«الصفة» في المشتقات عند النحاة مصطلح فضفاض يتسع أحياناً لغير ما ذكره أستاذنا[4] من اسمي الفاعل والمفعول وصيغة المبالغة والصفة المشبهة واسم التفضيل، فنحن نجد عند الاسترابادي: «وقد جاء بعض الأسماء مؤولاً باسم الفاعل المستمر فكانت إضافته لفظية كقوله بمنجرد قيد الأوابد هيكل أي مقيد الأوابد ومنه قولهم هذه ناقة عبر الهواجر أي عابرة»[5].

ولسنا هنا نلغي ما قاله النحاة بخصوص إضافة المصدر بقدر ما نناقش (وفرق بين الإلغاء والمناقشة لا يخفى على أستاذنا) مقاييسهم في إجراء الإضافة اللفظية والمعنوية وهي أن «الصفة أقوى شبهاً بالفعل» وأن

«تقدير «الانفصال فيها أظهر»[6] واستدلوا على ذلك بأن الانفصال بين الصفة ومعمولها يكون دون ضميمة بعكس المصدر فإن الانفصال يحوج إلى ضميمة فتقول ضارب زيد = يضرب زيداً وضرْب زيد = أن ضرب زيداً.

ولكن ألسنا هنا نقع في إشكال معرفي هو وجود نوع من الإضافة لا يستجيب لشروط اللفظية (الانفصال بلا ضميمة) ولا لشروط المعنوية إذ نجد مصادر تضاف إلى معمولاتها (دون إمكان تقدير حرف الجر الدال على الاختصاص أو التبعيض أو الظرفية)، مع إمكان تنوين المضاف ونصب مفعوله كالآية أو ﴿**إطعام في يوم ذي مسغبة يتيماً...**﴾؟ فلماذا يقف النحاة (ويتبنى أستاذنا رأيهم) عند ضعف شروط اللفظية فيها ويغضون الطرف عن انعدام شروط المعنوية (أما حديثهم عن إفادتها التعريف في المضاف فذاك رهين إجراء المصدر للدلالة على الماضي ليس كما يُظَن موطن إجماع واستقرار وإنه لمن الخطل أن نتعامل معه بكل وثوقية[8].

وأذكر - حتى لا يُحكم على كلامي بالظن كما فعل أستاذنا - بأن هذا ضرب من الاحتراز على التصنيف وليس تصنيفاً بديلاً. إذ لو كنا نقطع باندراج المصدر في الإضافة اللفظية كما زعم الأستاذ محمد صالح بن عمر لكنا عرضنا ذلك عند حديثنا عن المركب الإضافي[9].

أما فيما يتعلق بتكوين المصدر والاسم المجرور بعده نواة فأود أن ألفت نظر الأستاذ محمد صالح بن عمر إلى أني لم أتهمه البتة بجهل معنى النواة، ولكنني رأيت - ومازال - أن ما اقترحه هو عين ما كان قد رفضه قبيل ذلك (والنص فيصل بيننا)، وهنا أود أن أبدي حيرتي تجاه قوله «وفيما يتعلق بتكوين المصدر والاسم المجرور بعده نواة فإني لم أعترض على ذلك - خلافاً لما أوهم به الكاتب - بل كل ما في الأمر أني

رفضت ما تقوم به المدرسة النحوية التونسية من تقسيم هذه الجملة إلى نواة وفضلة»[10]، أفيرى الأستاذ محمد صالح بن عمر فرقاً بين الاعتراض والرفض؟ أم تراه يرى فرقاً بين ما صنعته المدرسة التونسية وما صنعه هو؟.. أما أنا فلا..

هذا من جهة ومن جهة أخرى يبدو أن الأستاذ محمد صالح بن عمر مارس، كما حلا له، التمويه في هذه النقطة ولذلك فإني أتوقف عند:

1 – وظيفة المضاف إليه:

كان هذا الموطن مجالاً لكثير من الخلط والاعتباطية إذ اعتبر أن المضاف إليه في إضافة المصدر فاعل مجرور بالإضافة، ونحن نعتقد أن ما سنورده على أستاذنا من نصوص تراثية وحديثة كفيل برده عن الوقوع في الخلط بين مستويات تحليلية متباينة ولعلي لا أحتاج في هذا الموضع إلا إلى ذكر بعض الشواهد التي بدت وكأنها صيغت للرد عليه:

أ – في القديم:

- يقول ابن يعيش: «وقوله «يضاف إلى فاعله» يريد أنه فاعل من جهة المعنى لا من جهة اللفظ فإنه من جهة اللفظ فضله. والذي يدل على ذلك قولهم هذه امرأة حسنة الوجه فتأنيثهم الصفة إذ قد جرت علي مؤنث دليل على ما قلناه... ولو كان على أصله قبل الإضافة لوجب التذكير ولم يجز التأنيث لأن الوجه مذكر»[11].
- يقول ابن جني: «ومثل هذا يتعب مع هذه الطائفة، لاسيما إذا كان السائل [عنه] من يلزم الصبر عليه ولو بدأ الأمر بإحكام الأصل لسقط عنه هذا الهوس وذا اللغو، ألا ترى أنه لو عرف أن الفاعل عند أهل العربية ليس كل من كان فاعلاً في المعنى... لسقط صداع هذا المضعوف السؤال»[12].

- ويقول فيما يشبه الإجابة المباشرة على قول زميلنا: «هذا الموضع كثيراً ما يستهوي من يضعف نظره إلى أن يقوده إلى إفساد الصنعة [...] وكذلك تفسير معنى قولنا سرني قيام هذا وقعود ذاك بأنه سرني أن قام هذا وأن قعد ذاك، وربما اعتقد في هذا وذاك في موضع رفع لأنهما فاعلان في المعنى»[13].

ب - في الحديث:

- يقول الفاسي الفهري: «لا يمكن أن يحلل «وجه» في (79) (وهو رقم الجملة التي يحللها وهي: كان زيد حسن الوجه) كفاعل إذ لو كانت كذلك لافتقرت الجملة إلى عنصر عائدي يحيل على الفاعل الرئيسي [...] والاستنتاج هو أن ليس هناك ما يدعو للاعتقاد أن فاعل الصفة يمكن أن يكون مجروراً»[14].

- يقول جميل علوش: «فكثير من الدارسين لا يفرقون بين الفاعل في المعنى والفاعل في الصناعة الإعرابية إلا أنهم يجعلون المضاف إليه فاعلاً في نحو: اقتراف زيد الذنب، وقراءة خالد الدرس [...] فيعتبرون كلاً من زيد وخالد فاعلاً، ويزعمون أن هذين اللفظين مجروران لفظاً مرفوعان محلاً، ومن المعروف أن الحديث عن اللفظ والمحل لا يكون إلا في حالة الاسم المبني والاسم المجرور بحرف الجر الزائد فضلاً عن إعراب الجمل. وفي الجملتين السابقتين جاء الفاعل اسماً معرباً فكيف يجوز إذن الحديث عن اللفظ والمحل؟ أما أن يكون كل من «زيد» و«خالد» فاعلاً في المعنى فهذا ما لا قيمة له، لأن الفاعل في المعنى لا يترتب على وجوده شيء في الصناعة النحوية»[15].

هذا معرفياً، أما منهجياً (وهذا الأخطر) فقد وضع الأستاذ محمد صالح بن عمر، وبمنتهى البساطة، مبدأ لا نعرف له أصلاً (ربما كان جهلنا

هذا ناتجاً عن قلة اطلاع أيضاً) بل إننا نعرف عكسه تماماً، ويتلخص هذا المبدأ في أنه لا مانع من أن يكون للعنصر الواحد داخل نظام ما أكثر من وظيفة»!![16]

إن المغالطة والخلط هنا يبلغان أوجهما، ذلك أنه منطقياً لا يجوز أن يحمل اللفظ إلا وظيفة واحدة إما بحسب المحل الذي يملأه نحوياً أو بحسب معناه دلالياً. ويعلم الأستاذ أنه لا يجوز الخلط بين منهجين في الآن ذاته في النظر إلى نفس اللفظ وإلا انخرم البناء وانعدمت الحدود والضوابط.

2 – في طبيعة المركب شبه الإسنادي:

وهو قسم مبني على السابق إذ القول الذي يزعم أن المضاف إليه في الإضافة اللفظية فاعل أو مفعول ومضاف إليه (في الآن نفسه) سيؤدي بنا إلى نتيجة غريبة ومتناقضة وهي أن التركيب «كاتب الدرس» هو في نفس الوقت تركيب شبه إسنادي إذ توفر فيه عامل ومعمول (= أي منطقياً ليس تركيباً إضافياً)، وتركيب إضافي (= أي منطقياً ليس تركيباً شبه إسنادي)، أي إننا مع الأمر ونقيضه، وهي نتيجة لا نظن أنها تستقر في ذهن عاقل.

إن من شروط التركيب شبه الإسنادي أن يتوفر فيه مشتق عامل، ومعمول (مرفوع أو منصوب)، أما تركيب الإضافة فيكون باسمين ثانيهما مجرور (بقطع النظر عن معنى الفاعلية أو المفعولية بينهما)، ولذلك فإن «قارئ القصيدة» (وما شابهها) مركب إضافي فقط، أما «قارئ القصيدة قراءةً جميلةً» فمركب شبه إسنادي فقط (في المستوى الأول للتركيب).

تركيب الشرط:

عمد المؤلف في هذا القسم إلى كثير من التحريف والتمويه، فأوهم

بأنني أدافع عن مفهوم المدرسة التونسية للموكب باسم الشرط (وهو شرف لا أدعيه) والحال أني قد قررت بأني وإن كنت أعتبر التراكيب الشرطية أقرب إلى المركبات بالموصول الاسمي (وهو ما تقول به المدرسة التونسية) فإن موقفنا هذا لا يعني أننا لا نشعر بالحرج إزاء مختلف الرؤى التجديدية لمثل هذا المركب[17]. ثم ما بال الأستاذ محمد صالح بن عمر يعنف علينا في هذا «الرأي» والحال أنه هو نفسه يقر به اعتماداً على المنهج التاريخي، فيقول في كتابه: «والحقيقة أن «من» و«ما» - وليست «مهما» سوى صورة لـ «ما» - اسمان قديمان لم تخل منهما أي لغة من اللغات الحامية السامية التي وصلتنا. فـ «من» معناها الشخص مطلقاً» و«ما» تدل على الشيء مطلقاً وإبهامهما التام هو الذي جعلهما محتاجين إلى صلة يكتملان بها اسمين. ولذلك فالأصل فيهما أنهما موصولان. ثم في مرحلة لاحقة استعملا للاستفهام والشرط فخرجا بذلك عن الإبهام المطلق إلى إبهام مقيد ولم يبقيا عندئذ في حاجة إلى صلة...»[18].

ألم ترجح يا أستاذنا، ضمنياً، معنى الموصولية باستعمالك لمصطلح «اسم الشرط الموصولي»[19]، ألم تؤول «ما تستغفر» بـ «الشيء الذي تستغفره»[20]، أم تعترف أن «الاتجاه السائد حالياً هو إعراب «من» و«ما» أسماء موصولة وجملة الشرط صلة لها»؟[21]. أليس من الممكن للمدرسة التونسية (وأنا هنا أبرر عملها فقط) أن تعتبر في هذين الاسمين الاستعمال السائد (حتى من باب الاتكاء على مقولة: خطأ مشهور خير من صواب مهجور) وأن تستأنس بأصلهما الأول في الوضع (وإن انتقلا إلى وضع جديد)، مثلما صنعتَ أنت مع بعض الحالات (كاعتبارك لعل ومتى ولولا وكي حروف جر)[22]؟ ألا ترى أنك هنا تقع في خلط منهجي شنيع حين ترفض الأصل حيناً وتتشبث به حيناً دون ضابط؟

ألا يرى الأستاذ محمد صالح بن عمر أنه يقوم بعمل متعسف حين

يجعل «من يجتهد» تركيباً إسنادياً ويسند له وظيفة المبتدأ؟ ومن أجلى مظاهر التعسف:

1 - أنه لا يوجد بين «من» و«يجتهد» أي علاقة إخبارية (وبالتالي إسنادية)، ولعله لذلك، وشعوراً منه بالحرج، كان يسمي هذه المركبات بـ «مركب باسم الشرط» ولم يستعمل لها مطلقاً مصطلح «تركيب إسنادي» في كتابه رغم أنه يحللها فيما بعد إلى مبتدأ وخبر[23].

2 - أن النحاة لم يجوزوا البتة أن يكون المبتدأ تركيباً إسنادياً اسمياً (إلا على الحكاية، وهو شرط لا يتوفر في التركيب الشرطي هنا).

التركيب الإسنادي:

إن ما يدعو إلى الاستغراب حقاً «وليسمح لي الأستاذ أن أشاركه هذا الشعور) هو أن الأستاذ محمد صالح بن عمر يتنصل حيناً من أشياء كان قد ذكرها في كتابه ويزعم حيناً آخر أشياء لا وجود لها، من ذلك استغرابه من «الخلط» الذي وقعتُ فيه بين الجملة التامة والتركيب الإسنادي حين قلت إن التركيب الإسنادي يستوجب الإفادة، ويرد الأستاذ قاطعاً أن «التركيب الإسنادي يكون مفيداً إذا جاء جملة نحو نجح صالح... أما إذا كان تركيباً إسنادياً فرعياً فما هو بمفيد بالضرورة وفي ذلك يقول ابن هشام «تسمعهم يقولون جملة الشرط جملة الجواب جملة الصلة وكل ذلك ليس مفيداً فليس بكلام» فبأي حق تشترط في التركيب الإسنادي الفرعي أن يكون مفيداً؟ إنما شرطه أن يشتمل على مسند ومسند إليه وكفى»[24].

وسأحتج هنا على الأستاذ محمد صالح بن عمر بما أورده هو نفسه في بداية كتابه بعد استعراضه لمختلف أقوال النحاة إذ يقول ملخصاً لآراء

النحاة ومحدداً لها: «أما الإفادة فهي نتيجة لتوفر الإسناد لأن المسند والمسند إليه إذا اجتمعا نتج عن اجتماعهما معنى يجد فيه السامع فائدة ما يمكنه السكوت عليها»[25]، (وهذا موطن آخر من مواطن الخلط والتناقض بين شيء يثبته في كتابه ثم يتبرأ منه في مقاله).

إن طبيعة العلاقة بين المسند إليه والمسند تقتضي إخباراً أو حملاً بين حامل ومحمول أو بناء بين ذات وموضوع، وذلك ما سماه النحاة بالفائدة لذلك ترى أنهم يشيرون إلى أن الفائدة تجعل التركيب قابلاً (بالقوة) للاستقلال فذلك قولهم «يحسن السكوت عليه»، ألا يرى الأستاذ محمد صالح بن عمر أن التركيب الإسنادي الفرعي (جملة الصلة مثلاً) يمكن أن نجده في موضع آخر مستقلاً؟ إن المقصود بالفائدة التي استدل الأستاذ بابن هشام علي عدم وجودها في التراكيب الإسنادية الفرعية إنما هو مجموع الفائدة (أو الفائدة الكلية)، ولا شك أن تلك الفائدة لا يمكن أن تحصل بتركيب فرعي، بل إنها في بعض المواطن لا تحصل إلا بالنص كله، أما الفائدة «الجزئية» فحاصلة بالإسناد كما ذكر الأستاذ، ولْنعد إلى إحدى نقاط خلافنا: أيرى الأستاذ في «من يجتهدْ» هذه الفائدة الجزئية؟ أليس من المفروض بناء على ما سلف أنه لو وُجِد إسناد لكانت فائدةٌ؟

إعراب «دكا دكا»:

ذكر الأستاذ محمد صالح بن عمر في اقتضاب شديد يوحي بأن الأمر مبتوت فيه أن النحاة العرب (هكذا على الإطلاق والتعميم الموحيين بالإجماع) يعربونها حالاً، وأنها لا صلة لها بالمفعول المطلق ولا بالتوكيد قياساً على ﴿**وجاء ربك والملك صفاً صفا**﴾ وعلى «درست النحو باباً

بابا ». ولكن أنى يستقيم القياس وبين المقيس والمقيس عليه اختلافات شتى بينةٌ ودلالة لا نظنها تحتاج إلى اطلاع كبير لإدراكها، من ذلك أن «دكاً دكاً» (بخلاف «صفاً صفا») وردت مشتقة من الفعل الذي قامت عليه الجملة («دكت»)، ودلت على نوع وقوع الفعل (مع العلم أن معنى الشدة ليس من شروط المفعول المطلق كما أوهم بذلك الأستاذ[26] بل يمكن أن يفيد معنى مناقضاً للشدة كقوله تعالى: ﴿**واضربوهن ضرباً غير مبرح**﴾)، في حين أن «صفاً صفا» دلت على هيأة مجيء الفاعل (فمن ثمة استحقت الحالية). ولو تفضل أستاذنا بالتواضع وبمراجعة معلوماته لعدل من موقفه بعض الشيء، وإذا كان ثمة من يذهب إلى الحالية، فإن شقاً آخر من النحاة والدارسين يذهبون إلى المفعول المطلق[27]. ولعل من أوضح النصوص في هذا: «ودكاً دكا يجوز أن يكون أولها منصوباً على المفعول المطلق المؤكد لفعله. ولعل تأكيده هنا لأن هذه الآية أول آية ذكر فيها دك الجبال... ودكاً الثانية منصوباً على التوكيد اللفظي لدكاً الأولى... وهذا يلائم ما في وصف دك الأرض في سورة الحاقة بقوله تعالى ﴿**وحملت الأرض والجبال فدكتا دكة واحدة**﴾ ودفع المنافاة بين هذا وبين ما في سورة الحاقة»[28].

أما رفضه أن تكون «دكاً دكا» مركباً بالتوكيد فيكفي أن نذكر له قول الأسترابادي حيث يميز بين «دكاً دكاً و«صفاً صفا»: «ويستثني من الحكم المذكور، أعني منع تأكيد النكرات شيء واحد وهو جواز تأكيدها إذا كانت النكرة حكماً لا محكوماً عليه كقوله صلى الله عليه وسلم «فنكاحها باطل باطل باطل» ومثله قوله تعالى ﴿**دكت الأرض دكاً دكا**﴾ ... وأما تكرير المنكر في نحو قولك قرأت الكتاب سورة سورة وقوله تعالى ﴿وجاء ربك والملك صفاً صفا﴾ فليس في الحقيقة تأكيداً إذ ليس الثاني لتقرير ما سبق بل هو لتكرير المعنى...»[29].

مسألة «سوى»:

توهم الأستاذ محمد صالح بن عمر أننا ننكر أن تكون سوى في الأصل دالة على الظرفية فانبرى يستشهد بالخليل وسيبويه على الأمر، والواقع أننا لم نذهب البتة إلى هذا الإنكار[30] بل إن ما عبناه عليه هو أنه لم يجرؤ، وقد كان له في ذلك سعة، على تبني رؤية فئة من النحاة القدامى والمحدثين لا ترى في «سوى» إلا الاستثناء خصوصاً وأن معنى الظرفية قد اضمحل الآن منها لدى المتلفظ والمتقبل، فاستبد الاستثناء باللفظ (رغم أن وجوده كان حاضراً منذ القديم) ففقد هذه الدلالة، فلماذا تلوي عنقه لتعيد إليه معنى لَفَظَه، ألم يساو كثير من النحاة بين «سوى» وبين «غير» في الاستثناء؟.

أليس من حقنا أن نعجب لرجل يراوح بين النقد الجامح حيناً وبين التسليم الساذج حيناً آخر؟ أيتصور الأستاذ أنه يوجد الآن عربي واحد (غيره هو) يستحضر معنى الظرفية المكانية عند تلفظه بـ «سوى»؟ إن وصفي لك يا أستاذنا بالدوغمائية منبن على أنك بسبب من خضوعك المفرط للمنهج التاريخي ورغبتك الجامحة في إعماله في مواضع لا يتلاءم معها قد لويت عنق اللغة وأدخلت عليها الضيم ووقعت في تردد وتعثر كبيرين، أليس غريباً أن يكون نحاة القرون الأولى أكثر آنية (وبالتالي أوفق منهجياً في التعامل النحوي) من أستاذنا وهو في أواخر القرن العشرين؟

المركب بالحال:

رغم أن المؤلف قد وافق (!!) على تصورنا فإني منزعج لطريقة تمثله له وتعبيره عنه، ونخشى أن يكون قد وافق على فهمٍ ليس هو الذي عنيناه (رغم أن كلامنا كان واضحاً جداً)، إننا نرى (عكس ما رأى الأستاذ

محمد صالح بن عمر في كتابه وما تراه المدرسة التونسية) أن الحال لا يكون حالاً للنسبة (أي متعلقاً بالتركيب الإسنادي دون أن نجد له صاحباً) إلا إذا دل على هيأة الإطار الذي اكتنف الحدث كقولنا: وصلت وقد **اكتمل النصاب** أو خرجت **والشمس في كبد السماء**، أما الأحوال الدالة على هيأة ذات من قبيل جاء زيد **باسماً** فهي أحوال متعلقة بذوات ولها دائماً «صاحب» تعلق به (وأنا أعجب من استنتاج الأستاذ محمد صالح بن عمر أني أقول بأنه لا توجد حال مفردة «**البتة**» ولا أدري كيف توصل إليه والحال أن كلامي واضح جلي).

النداء:

فهم الأستاذ محمد صالح بن عمر من حديثي عن النداء أني أقدم تبنياً مطلقاً لرأي القدامى، والحال أني قمت فقط بعملية نقد لتصوره هو فآل بي الأمر إلى استنتاج أن رأي القدامى أفضل كثيراً من رأيه، لأنه وبكل بساطة أقل سوءاً (رغم ثغراته التي لم تكن خافية عن القدامى أنفسهم). ألا يرى معي الأستاذ أن تصوره للنداء يدخل الضيم (بل يدمر) تناسق المنظومة النحوية (مع علمنا أن الأستاذ محمد صالح بن عمر يرفض أخذها دائماً بعين الاعتبار بتعلة أن النحو ليس جهازاً إلكترونياً صممه مهندسون وهذا الكلام وإن كان على جانب من الصحة فإننا نخشى أن يكون مطية وتبريراً لكل خلط). هل تساءل المؤلف حين اعتبر المنادى بدلاً للفاعل المحذوف: كيف يعقل أن نقول - في إطار المنظومة النحوية العربية - بوجوب حذف الفاعل مع فعل الأمر (ومن بين موجبات حذفه أنه معلوم عند طرفي الخطاب) ثم نحتاج بعد ذلك إلى بيانه بالبدل؟ أم ترى الأستاذ محمد صالح بن عمر يحمل تصوراً آخر لمقولة البدل؟ وإذا كان الأمر كذلك

فَلِمَ لم نجد أثراً لهذا التصور في حديثه عن المركب البدلي في كتابه رغم أنه أغرق في تفاصيل كان يمكن الاستغناء عنها ؟

إن تصور الأستاذ محمد صالح بن عمر يقتضي في نظرنا وضع أسس جديدة لـ:

- مقولة البدل ليصبح وظيفة غير بيانية.
- مقولة فعل الأمر ليصبح قابلاً لظهور فاعله.
- مقولة التابع عموماً ليحافظ على وظيفته الأصلية إذا حذف المتبوع، وليصبح غير واجب التبعية لمتبوعه إعراباً (في نداء المركب الإضافي مثلاً).

فهل وضع الأستاذ في هذه المقدمات والأسس ليبني تصوره هذا عليها ؟

أما عن تبريره بأن «يا» يستعاض عنها اليوم بفعل «اسمع» وأنه لا يعرف من يستعيض عنها بـ «أنادي» فأحيله على دراسة التداولية للتعابير الإنشائية وما تقتضيه من مقام لتكتسب قوتها الإنجازية[31]، ألم يلاحظ طريقة نداء المدعوين في التجمعات؟ أليست جملة «ندعو فلاناً للصعود إلى المنصة» مساوية، بتأويلٍ ما، لـ: «يا فلان اصعد إلى المنصة»؟ ألا يكسب هذا التأويل شرعية ما للتصور القديم؟ ثم إن التراث النحوي يحوي إلى جانب هذا التصور تصورات أخرى متباينة بعضها يتماهى مع تصور المدرسة النحوية التونسية[32]. ومع هذا فأنا لست ضد «التجديد» البتة، وإنما اشترط فيه ألا يكون أسوأ من القديم.

الخاتمة:

إن القضايا النحوية كانت وماتزال (ونظنها ستبقى دائماً) مجالاً

للاختلاف والجدل، إذ لا يمكن - في مجال النحو - أن نتحدث عن حقيقة واحدة لما للنحو من صلة وثيقة في مواطن عديدة بالتأويل الذي هو باب كل جدال، وتاريخ النحو منذ لحظاته الأولى وإلى الآن يعج بمثل هذه المناظرات، وهي ظاهرة صحية. غير أن ما نرى ضرورة التنبيه إليه هنا هو ألا يقع الخلط في الدرس النحوي بين مناهج متباينة الغايات لأن ذلك لا يؤدي إلا إلى الخلط والاضطراب.

إن وجه مؤاخذتنا لزميلنا ليس محتوى الاجتهاد ذاته، وإنما هو الحامل النظري الذي بدا لنا شديد الاضطراب منهجياً، ألم يتحدث المؤلف نفسه عن أن «أي نظرية نحوية يجب أن يتوفر فيها شرطان لا سبيل إلى الإخلال بهما أو حتى بأحدهما في أي نظرية نحوية، هما الشمولية والاتساق»[32] فما باله أخل بهما معاً؟..

وإن من أصول النقد العلمي النزيه أن يقر العالم دائماً بنسبية معارفه، وأن يتهم نفسه دائماً بالتقصير بدلاً من أن يغرق في اتهام الآخرين بقلة الاطلاع، ومن ذا الذي يستطيع أن يزعم أنه بلغ الغاية من المعرفة، وقديماً قال شيشرون: «ليس العيب في قلة الاطلاع أو نقص المعرفة وإنما العيب في الإصرار الأحمق الدائم على التشبث بمعطيات خاطئة»، وإن أخطر ما يصيب الباحث أن تتضخم ذاته فلا يرى في مجادليه غير «جهلة» متطاولين يلبسون لبوس العلماء، فينتهي. ونحن نربأ بزميلنا عن أن يتنزل تلك المنزلة.

الهوامش

*) علامات ج 26 م 7 ص ص 295 - 314.

**) علامات ج 32 م 8 ص ص 371 - 386.

1) علامات في النقد ج 32 مج 8 ص 375.

2) النص الفكاهي في درس النحو، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم 1995 ص 40، وانظر: علامات ج 32 م 8 ص 375 و384.

3) الحقيقة أن المؤلف لم يبتدع هذا الموقف ولكنه اختار من التراث أوهَى آرائه وأبعدها عن المنطق، وقد كان ينبغي – حسب الأخلاقيات العلمية – ألا يدعي مخالفته للقدامى والحال أنه ينهل من مشربهم وينسج على منوالهم.

4) علامات ج 32 م 8 ص 385 هامش 7.

5) شرح الرضي على الكافية، تح يوسف حسن عمر. بنغازي، جامعة قاريونس ط 1996، 323/2.

6) ن.م. 224/2.

7) ن.م. 213/2 و223/2.

8) ن.م. 220/2، وانظر حديث النحاة عن الإضافة في مختلف أبوابها.

9) علامات ج 26 م 7 ص 308.

10) علامات ج 32 م 8 ص 378.

11) ابن يعيش: شرح المفصل، بيروت عالم الكتب د.ت 120/2.

12) ابن جني: الخصائص، بيروت دار الكتاب العربي، د.ت 185/1.

13) ن.م. 279/1 – 280.

14) عبدالقادر الفاسي الفهري: اللسانيات واللغة العربية. بيروت/ باريس، منشورات عويدات 1986 ص ص 222 - 223.

15) جميل علوش: الإعراب والبناء: دراسة في نظرية النحو العربي. بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع 1997 ص 92.

16) علامات ج 32 م 8 ص 377.

17) علامات ج 26 م 7 ص 307.

18) النص الفكاهي... 36.

19) ن.م. 69 وعلامات ج 32 م 8 ص 381.

20) النص الفكاهي... 67.

21) ن.م. 36.

22) ن.م. 148.

23) المرة الأولى التي استعمل فيها مصطلح «تركيب إسنادي» كانت في تعقيبه في: علامات ج 32 م 8 ص 379.

24) ن.م. 381.

25) النص الفكاهي.. 15 وانظر مغني اللبيب 374/2 بيروت، دار إحياء التراث العربي د.ت.

26) علامات ج 32 م 8 ص 382.

27) شرح الرضي 317/1 وبهجت عبدالواحد صالح: الإعراب المفصل لكتاب الله المرتل، عمان، دار الفكر 1993 مجلد 12 ص 433 وانظر معجم إعراب القرآن الكريم، عمل جماعي، مكتبة لبنان 1997 ص 807.

28) محمد الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير والتنوير، الشركة التونسية للنشر 1984، 336/30.

29) شرح الرضي 372/2.

30) علامات ج 26 م 7 ص 312.

31) يراجع في هذا مثلاً: أوستين: نظرية أفعال الكلام العامة، ترجمة عبدالقادر قينيبني، الدار البيضاء، ط. إفريقيا الشرق 1991.

32) النص الفكاهي... 30.

* * *

العـــــدد

صالح معيض الغامدي 17
عبدالملك مرتاض 35
حميد لحمداني 57
محمد العيد الخطراوي 121
صالح زيّاد 131
عبدالعالي بوطيب 147
عبدالسلام فزازي 167
عبدالله إبراهيم 189
عبدالله الفَيْفي 195
غالية خوجة 207
حسين المناصرة 237
محمد صالح الشنطي 257
سلطان سعد القحطاني 271
مشتاق عباس معن 321
محمد الدبيسي 333

رئيس التحرير

عبدالفتاح أبو مدين

* * *

هيئة التحرير

سعيد السريحي
عبدالمحسن القحطاني
حسن النعمي
معجب الزهراني

* * *

الهيئة الاستشارية

عبد الله الشهيل
منصور الحازمي
أبو بكر باقادر
عبد الله المعطاني
عابد خزندار

العنوان

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066364-6066122
البريد الالكتروني: culture@gawab-com

رقم الإيداع 14/0513

محتويـــــات

* وظائف الخطاب الافتتاحي لعلامات .....
* «علامات»: الظاهرة... الموقف .....
* مستويات حضور نظرية التلقي في مجلة «علامات في النقد» ..
* وقفة تأمل.! .....
* الجسر الثقافي - قراءة في افتتاحيات السنة الأولى من (علامات) ....
* تأملات في تاريخ إصدار نقدي عربي ناجح .....
* علامات في النقد: مسار ثقافي .....
* «علامات» تجربة غنية ورهانات جديدة .....
* «علامات» في عِقْدها الثاني ويوبيلها الذهبي .....
* إبداعية النقد - جماليات قراءة القراءة .....
* ببليوغرافيا نقد الرواية في «علامات في النقد» .....
* تداخل السرد مع الشعر في المقالات المنشورة في علامات ....
* قراءة في علامات النقد الأدبي .....
* معلمة الثقافة - انفتاح الحقول المعرفية .....
* علامات.. علامات .....

علامات

1 - ينشر الإصدار الدوري للنقد «علامات» الأبحاث والدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليهما على ألا يكون البحث منشوراً من قبل أو مقدماً للنشر إلى جهة أخرى.

2 - ينشر الإصدار «علامات» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بمجال النقد الأدبي.

3 - يرحب الإصدار «علامات» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

ALAMAT

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
Culture@gawab.com

أما بعـد

هكذا كانت البداية

لم تكن الظروف آنذاك تشجع على التفكير في إصدار **علامات**، كانت المعركة حول الحداثة محتدمة وكانت اتجاهات النقد الحديث موضع تساؤل ومساءلة ومع ذلك كلّه قفزت فكرة إصدار **علامات** كملف دوري يتضمّن أبحاثاً تسلك المنهج الحديث في الدراسات النقدية، كانت مجرّد محاولة تشبه الزفرة الأخيرة، وكنا نتوهّم أن تجربتنا لن تستمر طويلاً؛ وراهنا على أضعف الإيمان: لو أصدرنا منها عددين أو ثلاثة فإننا عندئذ نكون قد سجلنا صدور أول مجلة متخصصة في النقد في المملكة.!

غير أننا لم نلبث بعد إصدارنا للأعداد الأولى أن اكتشفنا أن الأفق أكثر رحابة مما كنا نتوهم وأن الدعم الذي لقيناه سواء من قبل الوسط الثقافي المختص داخل المملكة وخارجها هو الكفيل باستمرارها. وهكذا توالى صدور أعدادها على نحو دوري ولم تتأخر قط أو تحتجب بل استطاعت أن تغرينا بإصدارات أخرى انبثقت عنها؛ سعت إلى امتصاص فيض المشاركات التي كانت ترد إلينا من داخل المملكة ومن أنحاء العالم العربي.. ومن هنا صدرت **نوافذ** و**جذور** و**الراوي**؛ في جانبها التنظيري كامتداد **لعلامات**.

ولم يكن لنا حقٌّ فيما كنا نتوجّس منه آنذاك، ذلك أن الحركة النقدية الحديثة داخل المملكة وخارجها كانت قد رسّخت جذورها عبر عطاءات النقاد والدارسين السعوديين والعرب وفي الوقت نفسه الذي يمكن فيه اعتبار **علامات** تتويجاً للحركة النقدية المحلية فإن بالإمكان النظر إليها على أنها امتداد للعناية بالدرس النقدي الذي خصصت له دوريات عربية سبقتنا في هذا المجال.

ولم يكن لنا حقٌّ كذلك في ذلك التوجّس ذلك أن ندوة **قراءة جديدة لتراثنا النقدي** التي شهدت حضوراً عربياً متميزاً حين عقدها النادي قبيل صدور **علامات** كانت تؤكد لنا أننا لن نكون وحدنا في هذا المضمار؛ وذلك ما برهنت عليه المشاركات التي وصلتنا فور إعلاننا عن نيتنا إصدار **علامات**.

وإذا كان ثمة ما نصدّر به العدد الخمسين من **علامات** فهو شكرنا وثناؤنا وتقديرنا لكل الأصدقاء الذين وقفوا معنا وأفضلوا علينا بالمشاركة فيها؛ مؤكدين لهم دعوتنا المستمرة لهم أن يشاركونا النهوض بعبء العناية بالدرس النقدي.

والله ولي التوفيق.

سعيد السريحي

استهلال مشروع علامات

- إن هذا النص المتميز، الذي كتبه أديبنا الكبير الأستاذ عزيز ضياء رحمه الله، وألقاه في ملتقى: «قراءة جديدة لتراثنا النقدي»، الذي أقامه النادي الأدبي الثقافي بجدة من 9-1409/4/15هـ الموافق 19-1988/11/24، ولعل ذلك الملتقى كان حافزاً لإصدار «علامات».. والأستاذ عزيز كان والأستاذ محمد حسن عواد، مؤسسي النادي، وقد تقدمنا للأمير فيصل بن فهد بن عبدالعزيز بطلب الموافقة على إنشاء النادي بجدة، ووافق عليه في التو. فلسمو الأمير فيصل بن فهد وللرجلين الرحمة وفاءً لهم في التئام هذا الكيان المعرفي في بلادنا، إلى جانب أمثاله، للنهوض بالثقافة في هذا الوطن العزيز الكريم.!

«علامات»

أيها السادة...

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته،

بداية يحسن بي أن أعترف بأن دعوة نادي جدة الأدبي الثقافي إلى ندوة يشترك فيها هذا العدد الكبير من النخبة، من أساتذة الجامعات، من داخل المملكة وخارجها، وأن يطلب مني رئيس هذا النادي أن أسهم بإلقاء كلمة، في حفل الافتتاح اليوم.. أن أعترف بأني أحسست بأني أواجه تجربة، ربما انطوت، من حيث أراد الأستاذ أبو مدين، أو لم يرد على نبض تحد، أو على نفحة حسن ظن. وفي الحالين لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر والامتنان، والعرفان، إلى رئيس النادي وإلى أعضائه، وأيضاً إلى الحضور من الذين أرجح أن الندوة كانت مفاجأة أو بادرة جديدة، يفضلون أن لا تفوتهم فرصة المشاركة فيها إن لم يكن بالإسهام، فبالاستماع، إلى هذه (القراءة الجديدة لتراثنا النقدي) حيث يطرح هؤلاء الأكابر من الأساتذة الأجلاء، ما أعتقد أنه سوف يضيف إلى مسيرة النقد المعاصر الجديد الذي ربما أصبح جانب الحوافز والتطلع الفكري فيه وما داخله مما يشبه نوعاً من الصراع بين الجديد الذي نبضت أو أبرقت به مدارس النقد المنهجي، وبين القديم وهو ما أطلقت عليه الندوة اسم (تراثنا النقدي) أصبح يستدعي إقامة هذه الندوة، وهذه القراءة الجديدة. والأمل معقود على الأساتذة الأجلاء، أن يحققوا هذه الإضافة، وفي ذلك إمتاع للفكر والمفكرين، أو فلنقل للثقافة والمثقفين.

والتراث إطلاقاً، أيها السادة هو الخلفية الروحية للحضارة العربية.. فكأن القراءة الجديدة للتراث النقدي، محاولة - قد لا أذهب بعيداً إذا زعمت أنها الأولى من نوعها - لتمثل جانباً من هذا التراث...، وهو (التراث النقدي)... وإني لأرجو أن لا أتجاوز المفاهيم السائدة حين أزعم أن (الفكر العربي) لم يبذل محاولات جادة لتمثل هذا التراث ومناقشة ما

ظل يطرحه عبر مئات السنين من آراء - أخذت شكل الثوابت - وفيها ما يبلغ حد التخويف والترهيب، وفيها كذلك ما هبط بمعطياته إلى حد الاستهتار.

هذا التراث... لا بأس بأن أقول إنه حتى في الجامعات لم يزد الاهتمام به عن (تحقيق) ما كان أو يكون ملقى أو منسياً في إحدى التكايا أو الزوايا، أو المكتبات في حواضر بلدان أوروبية، وقد سبقنا العلماء المستشرقون فيها، إلى طباعته، أو شرحها أو التعليق عليها، أو تصحيح أخطائها.

وهنا، يؤسفني أن أقول إن إنسان العالم العربي، مايزال راكد الذهن والطموح.. والذي يغلب عليه من صور الطموح إن وجد، أن (يستهلك).. على مستويات منها تلك التي تلتهم كسرة الخبز تجدها على الرصيف، ومنها تلك التي لا تقنع بأقل من المرسيدس والدارة الغناء.

وإنسان العالم العربي هكذا، نتيجة لالتصاقه التليدي بتلك الآراء التي أخذت شكل الثوابت من التراث وفيا التخويف أو الترهيب الذي أشرت إليه، كان ومايزال يقف من ثقافة العصر - أي عصر - موقفاً تصادمياً.. قد يأخذ من هذه الثقافة نصيباً نراه أو نشعر به، عند بعض الأكاديميين الذين رجعوا بمؤهلاتهم من جامعات الغرب، ولكن حتى هذا الذي أخذوه، يعاني في بيئته أو في حياته على امتدادها في بلده حالة تصادم، تصيبه بالإحباط، فلا يلبث، أن يقنع بالذوبان والإمحاء في الواقع، لكل حتمياته... وبذلك يمكن القول، إن المجتمع قد خسره إنساناً قادراً على أن يعطي مما أخذ ولكنه لا يبخل عليه بالكرسي.. والمرتبة.. والراتب..

ذلك وضع إنسان العالم العربي، بنسبة ترتفع في بلد، وتنخفض في

آخر... ولكنه الوضع الذي يجب أن نواجهه، بقراءة جديدة، ليس فقط للتراث النقدي، وإنما للتراث ككل...

وحين أدعو إلى هذه القراءة الجديدة للتراث ككل، فإني أذكر الحضور من الإخوة أبناء المملكة العربية السعودية، بما سبق أن اضطلع بالدعوة إليه خادم الحرمين الشريفين الملك فهد بن عبدالعزيز، في مؤتمر (مجمع الفقه والتشريع)، الذي انعقد في جدة أو في مكة المكرمة (وألتمس العذر على النسيان)... لقد اضطلع الملك بالدعوة إلى «الاجتهاد»، في قضايا الفقه والتشريع، التي مايزال الاختلاف حولها متواصلاً منذ قرون، والوصول إلى إجماع أولئك العلماء الأجلاء حولها حسماً للخلاف... لقد دعا العاهل العظيم، إلى فتح باب التفسير والتخريج للنصوص المختلف عليها، على ضوء معطيات الحضارة المعاصرة... بل لعلي أذكر أنه دعا إلى الرجوع إلى مقاصد الشريعة السمحة وليس إلى مجرد الألفاظ ودلالاتها.

والآن، مع موضوع هذه الندوة... لابد أن أقول إن هناك فرقاً يدركه الأساتذة الأجلاء بين (استرجاع) التراث النقدي، وبين إعادة إحيائه وتجديده... فأتساءل هل المطلوب من (القراءة الجديدة لتراثنا النقدي) أن نسترجع محتواه... أم أن نحاول إحياءه بفرض أنه في حالة (غيبوبة موت).؟؟؟ أم أن نحاول تجديده... وعندئذ: كيف؟؟.

هل هذا التجديد يتم بالمواءمة بينه وبين مناهج النقد التي تلقاها الأكاديميون من الجامعات التي تخرجوا منها في أوروبا وأمريكا؟؟ وعندئذ.. لماذا؟

أو الواقع أننا عندما نشرع فيما سمته هذه الندوة (قراءة جديدة لتراثنا النقدي) فإننا نقترب - بحذر وتوجس - مما يمكن أن نعيه من واقعنا الحضاري، الذي لا يمثل تراثنا النقدي إلا شذرة صغيرة ودقيقة

منه... إننا نقترب من تراثنا ككل - باستثناء القرآن الكريم الذي سبق لي أن ناديت بأن نحذر من تسميته (تراثاً)، لأنه كلام الله عز وجل... والله حي لا يموت... بينما التراث تركة موروثة من الذين مايزالون يحكمون واقعنا الحضاري، وهم حيث هم، من ضمير الماضي البعيد... والواقع أننا نعيش (التراث وواقعنا الذي نعيشه!!! وأعني واقعنا الحضاري أو الفكري كان دائماً هو عطاء أو نفحات هذا التراث.. حتى منذ تلك الصحوة، التي انتفضت على أيدي البارودي في الشعر، وأيدي الشيخ محمد عبده، وجمال الدين الأفغاني في الفكر والتشريع... بل حتى ذلك الذي سميناه تجديداً أو تطوراً في أغراض الشعر، على أيدي ثلاثي مدرسة الديوان، وما بعدها... كلها كانت تعايش التراث... كان التراث كامناً في الوعي الذي نعلم أنه ينمو منذ اللحظات التي تمسح فيها يد الأم رأس وليدها، وهي تردد (دوها يا دوها.. والكعبة بنوها.. سيدي سافر مكة.. وجاب لي زنبيل كعكة إلخ)... فإذا شعت بعد ذلك أضاء ما سمي تجديداً أو تحديثاً، أو حداثة فإنها كلها تتستر حقاً، بالزي الأوروبي، أو تبالغ فترتدي الـ (تي.. شيرت) ولكنها تظل تفتقر إلى أصالة الواقع الذي نعيشه في جميع مراحل حياتنا... ولنسمها باسمها... أصالة العربي الإسلامي... والعجيب عندئذ أنها تفترق إلى أصالة الأوروبي أو الأمريكي أيضاً.

إن مدارس النقد، التي أرى وأعلم، أنها تهيمن اليوم على الساحة الأدبية، عندنا إلى حد، وفي البلدان الشقيقة، بنسبة أكثر توفراً، وأعمق تجذراً، قائمة على أسس مناهج النقد ومدارسه التي مات الذين تزعموها في الغرب منذ أكثر من سبعين عاماً... هذه المدارس تعاني حالة انفصام أو انفصال، ليس عن التراث فقط، وإنما عن مضامين الأعمار التي تعالجها هذه المدارس بالنقد المنهجي الحديث.. لأننا لا نستطيع أن نزعم أن الأعمال

الأدبية المعاصرة، في الشعر، والقصة والرواية، والمسرح، قد تمخض عنها الفكر العربي المعاصر من فراغ... أو من مضامين غربية وافدة... بل أميل إلى أن أؤكد أنها - مهما التمست سبيل التحديث، تظل نابعة من خلفيات تراثية موروثة. ومن هنا نجد أن (القراءة الجديدة لتراثنا النقدي) تفرض علينا أن نقارن بين هذا التراث، النقدي، وبين النقد المنهجي الحديث، بمدارسه التي أكرر أن الذين تزعموها قد فرغوا من ممارستها أو الدعوة إليها أو نشر نظرياتها منذ زمن طويل.. وعندئذ أتساءل ما هو الهدف؟.. هل هذا الهدف، يتجه إلى نقد الأعمال الأدبية، المعاصرة بأسلوب أو أساليب النقد الحديثة. وهنا، قد أذهب إلى التساؤل، دون استنكار أو استهانة... أين هي هذه الأعمال؟؟ فإذا كانت موجودة... فهل الغرض أن نستفيد من قراءتنا الجديدة لتراثنا النقدي، بأن نعالج عن هذا الطريق، نقد هذه الأعمال؟؟

في هذه القراءة الجديدة لتراثنا النقدي، التي أضع نفسي تلميذاً مطيعاً لما سنتعلمه من الأساتذة الأجلاء، الذين أشرف بالوقوف أمامهم، أجد نفسي أتساءل هل يمكن أن تتجاوز هذه القراءة الجديدة أو أن تشمل بالتحليل والتقليب والمناقشة، أعمال وتنظيرات، بل وقواعد النقاد في تراثنا النقدي؟؟

على سبيل المثال المتعجل: الخليل بن أحمد كان من أوائل من وضعوا مصطلحاً للنقد أو مصطلحات.. قالوا إنها اقتصرت على الشكل أو على البناء، أو على الوزن... «مثل الإقواء والإسناد والإيطاء»... ومع ذلك فقد أخذوا عنه أنه الذي قال: (الشعراء أمراء الكلام يصرفونه حيث شاؤوا أو أنى شاؤوا.. ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ، وتعقيده.. فيحتج بهم.. ولا يحتج عليهم.

والنقاد في تراثنا النقدي، كثيرون يكاد يتعذر إحصاؤهم، ولكن المشاهير الأعلام منهم هم: الأصمعي، وابن المعتز والآمدي صاحب الموازنة... وقدامة بن جعفر صاحب نقد الشعر، وابن عبدربه صاحب العقد الفريد، والصولي صاحب أخبار أبي تمام.. ثم ابن جني، والجرجاني القاضي وأبو هلال العسكري صاحب الصناعتين.. وأبو حيان التوحيدي، صاحب الإمتاع والمؤانسة ومثالب الوزيرين.. والجرجاني (عبدالقاهر) صاحب دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، وابن الأثير وأبو الحسن القرطاجني الذي كثيراً ما سمعنا الدكتور عبدالله الغذامي يسند إليه، وابن قتيبة، وفي القمة من هذا الهرم الضخم، الجاحظ، وأبو عمر بن العلاء أو «أبو عمران اليحسبي».. الذي تنسب إليه إحدى القراءات السبع، ويصفون مكانته العظمى بأنه إمام في اللغة والقراءات ورواية الشعر والنحو.. وقد تتلمذ عليه الأصمعي وغيره من الأعلام.

فإذا بدا لنا، أن نلم، متعجلين بالمشاكل أو المواضيع أو القضايا التي عكف على معالجتها هؤلاء الأعلام... كل في مجال اختصاصه وفي حدود علمه، نجد أنها كانت الطبع والتكلف (أو الصنعة)... واللفظ والمعنى.. والنظم.. والصدق والكذب والأسلوب والانتحال والسرقة، وعمود الشعر، و«معنى المعنى»... بل حتى الغموض الذي يعتبره بعضهم اليوم نبضاً أوروبياً، ربما تزعمه (تي.. إس إليوت).. حتى هذا الغموض عالجه هؤلاء الأعلام ومنهم (الجرجاني عبدالقاهر).. إذ سماه التعمية أو التعقيد.. ولكنه ليس التعقيد الناشئ عن اختلال في الأداء، بل عن إمعان في تعمق المعنى.. وله تشبيه طريف وأعني تشبيه (التعقيد)، بأنه (المشقة الي يجدها من يغوص بحثاً عن لؤلؤة في جوف صدفة)... وأما ما سموه (معنى المعنى).. فقد كان المثال له قول الشاعر أو الناثر (فلان

كثير رماد القدر) يريدون كثرة من ينزلون ضيوفاً عليه.. أو كرمه.. ومثال آخر عن (التردد) أو (التوجس) أو (التخوف).

ولعل من أعظم ما يتصف به بعض الأعلام من هؤلاء النقاد، الصدق والعدالة واعتمادهم على الذوق.. ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر... الجرجاني (القاضي) في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه.. نجده يدافع عن المتنبي ولكنه لا يتردد أيضاً في ذكر أخطائه.

وعن مصطلح الصورة في الشعر.. يدهشنا الجاحظ حين يقول: (إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير)... أما المعجز من الشعر أو فنون القول، فقد أثر عنهم أنهم قالوا: (إذا بلغ الكلام درجة من التمييز لا يلحقه فيها أي أثر آخر صح أن يسمى (معجزاً).

وقبل أن أفرغ من هذا الذي لكم أن تعدوه ثرثرة جوفاء، عن مواضيع أنتم الذين تملكون بعلمكم، مفاتيحها وساحاتها، أفضل أن أطرح حقيقة لا أظنها غائبة عنكم، ولكننا - في حمى الاستغراق في مشاغلنا الفكرية - نهمل الالتفات إليها أو الاهتمام بها.. وهي باختصار شديد: رغم أن عشرات الجامعات في العالم العربي تدفق إلى الساحة ألوف المؤهلين بالدرجات العلمية من البكالوريوس أو الليسانس، إلى الدكتوراه، أو حتى الأجريجاسيون... فإننا كلنا، لا صوت.. ولا تأثير لنا في واقعنا الاجتماعي أو الجماهيري.. كل ما لنا من صوت وأثر هو ما نهمس به لبعضنا بين جدران صماء، نحمد الله على أنها لا تتصنت علينا. وكل ما لنا من تأثير هو وقوف صفوفنا أمام الأبواب المغلقة في انتظار الوظيفة التي تسوغها لنا مؤهلاتنا.

مما لابد أن يضحكنا.. ويضحك علينا جميع الذين يتمتعون بالقدرة على التأثير في واقعنا الاجتماعي والثقافي، أن الكتب التي نؤلفها،

وتغامر دون النشر بنشرها لنا، تفضل أن لا تغادر صناديقها في المستودعات لأنه لا وجود أصلاً لمن يطلبها...

وفي النهاية أتساءل.. هل اجتماع هؤلاء أكابر النقاد في العالم العربي المعاصر وكل منهم يقدم أو يقرأ بحثاً.. أتساءل هل نجتمع لنتحاور ونثير قضايا نستهدف بها الخروج بنتائج تغير ولو القليل من واقعنا... أم أننا نجتمع لنسمع ونقرأ ثم يمضي كل منا في طريق؟؟

أخشى أن أكون قد نسيت أن أرحب بكم.. فمرحباً بكم في بلدكم.. وبين إخوانكم، وشكراً لنادي جدة الأدبي الثقافي.. وللرئاسة العامة لرعاية الشباب، التي ماتزال تؤكد قدرتها الرائعة على إضاءة ساحة الفكر بما لرئيسها سمو الأمير الشاب من طموح يشع ويتألق روحاً وفكراً في مسيرة يقودها نحو التكامل المنشود... وفقه الله.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

مدخـل:

حققت **علامات** شهرة واسعة وحضوراً قوياً في العالم العربي بوصفها مجلة نقدية مرموقة، استطاعت خلال فترة زمنية قصيرة نسبياً أن تحفر لنفسها اسماً بارزاً في الفكر النقدي العربي المعاصر، ولا شك أن **علامات** لم تكن لتحقق هذا كله لو لم يكن وراءها فريق تحرير متميز ودؤوب يحتضنه نادي جدة الأدبي، فكر في إنشائها ورعايتها والارتقاء بها على الدوام، وقراء وباحثون شغوفون وجدوا فيها مكاناً مرموقاً للاطلاع على كل جديد وجدير في النقد، والإسهام بالكتابة فيها والتحاور مع ما ينشر فيها.

إن النجاح الذي حققته **علامات** ظاهر بكل وضوح وجلاء فيما تتضمنته أجزاؤها التسعة والأربعون من بحوث ودراسات ومحاورات نقدية جادة ساهم في كتابتها باحثون من شتى أصقاع العالم العربي وربما من خارجه أيضاً، بيد أن أسرار تحقق هذا النجاح متعددة ومتنوعة وربما لن نجد أفضل مكان للبحث عنها - أو عن أهمها على الأقل - من الافتتاحيات التي تصدرت جميع أجزائها الصادرة إلى الآن. فقد قامت هذه الافتتاحيات - في اعتقادنا - بدور فاعل في تشييد هذه الشهرة وهذا النجاح وفي المحافظة عليهما، وهذه أمور تطلب تحقيقها كثيراً من الجهد والتضحيات. ومن هنا تأتي ورقتي هذه محاولة لقراءة هذه الافتتاحيات والبحث فيها عن الوظائف التي اضطلعت بها منذ صدور أول جزء من **علامات**، بوصفها عتبات نصية (من نوع ما) يتفاعل معها القراء والكتاب. وعلى الرغم من إدراكي تعدد المصطلحات التي يمكن أن تستخدم لوصف هذا الجزء من المجلات العلمية عوضاً عن مصطلح

«افتتاحيات»، مثل: «مقدمات» أو «تصديرات» أو «استهلالات» أو «مقدمات أو مقالات تحريرية».. إلخ، إلا أنني رأيت أن هذا المصطلح هو الأنسب لوصف العلاقة الحقيقية التي تربط هذا الجزء من **علامات** ببقية موادها المنشورة، كما سنرى لاحقاً، ومع ذلك فلا مشاحة في الاصطلاح، كما يقال.

الافتتاحيات:

يأتي الجزء الخاص بالافتتاحيات في **علامات** تحت عنوان رئيس ثابت هو «في البدء»، ثم تحول ابتداء من الجزء السابع والثلاثين إلى «أما بعد»، دون ذكر لأسباب هذا التغيير الذي نقرأ فيه موقفاً معيناً سنشير إليه لاحقاً. وهناك عنوان فرعي خاص بكل افتتاحية، باستثناء أربع افتتاحيات (28، 32، 33، 34) لم تعنون، ولم أستطع تبين سبب قوي لخلو هذه الافتتاحيات من العناوين الفرعية.

وعنوان كل افتتاحية يعكس إلى حد كبير مضمون تلك الافتتاحية أكثر مما يعكس مضمون ما ورد في المجلة من بحوث ودراسات. ويمكن تقسيم العناوين الفرعية من حيث الوضوح والدلالة إلى قسمين: عناوين دالة واضحة تدل القارئ على ما تحويه كل افتتاحية مثل «علامات شهرياً»، و«العمل المؤسساتي»، و«نوافذ دورية للترجمة»، و«عبقر والراوي»، و«نحو دورية خامسة»، و«الرياض: عاصمة الثقافة»... إلخ، وعناوين أقل وضوحاً ودلالة، مثل: «هم التواصل»، و«وهم المقارنات»، و«أوهام»، و«مستقبل الثقافة»، و«النقد»، و«نقادنا»... إلخ.

أما فيما يتعلق بكتّاب هذه الافتتاحيات، فقد جاءت أغلب الافتتاحيات (37 افتتاحية) موقعة باسم هيئة التحرير، وإن جاءت بصيغ

مختلفة مثل: التحرير، وعلامات، وأسرة التحرير، وكتب رئيس التحرير نفسه أربع افتتاحيات، وكتب كاتبان استضافتهما المجلة افتتاحيتين. ومن الملاحظ أن الافتتاحيات الجماعية التي كتبت باسم هيئة التحرير قد ظهرت ابتداء من الجزء الأول من **علامات** واستمرت إلى الجزء السابع والثلاثين، أما الأجزاء التالية (38-49) فقد حوت كلها افتتاحيات فردية. وهذا يشكل تحولاً واضحاً غير معلن في سياسة **علامات** في كتابة افتتاحياتها. وربما شكل استدعاء كتاب من خارج هيئة تحرير **علامات** لكتابة بعض افتتاحياتها تطوراً لافتاً للانتباه ومهماً في الوقت ذاته، لأن هذا تقليد معروف ومطبق في أغلب المجلات النقدية والأدبية العالمية التي تستضيف كتاباً متخصصين في بعض القضايا والموضوعات المحددة لكتابة افتتاحيات أو مقدمات بعض أعدادها. وأخيراً نشير إلى أن هذه الافتتاحيات ليست - بشكل عام - طويلة، إذ يتراوح طولها بين صفحة ونصف وصفحتين، وقليلاً ما زاد على ذلك.

الوظائف:

لعل تركيز هذه الورقة على وظائف افتتاحيات **علامات** يأتي من كونها تشكل جوهرها والسر في وجودها، إذ إن «أهم ما ينبغي الحديث عنه بخصوص المقدمات هو الوظائف التي تقوم بها بالنسبة [إلى] الأعمال التي هي ممهدة لها»[1]. ويحدد كثير من الدارسين وظائف الافتتاحيات أو المقدمات - وغيرها من عتبات النص الأخرى - بكونها «مداخل مؤطرة لاشتغال النص وتداوله لأنها تحدد نوعية القراءة، بما لها من تأثير مباشر على القراء، فهي تضع النص منذ البداية في إطار مؤسسة ثقافية وأدبية، يكون لها في الغالب دور حاسم في توجيه القراءة والتأثير على القراء»[2].

ولكن الحديث هنا هو عن مقدمات النصوص الأدبية أو النصوص غير الأدبية التي يكتبها غالباً مؤلفوها، وهي في الغالب الأعم مقدمات كتب. فهل ينطبق هذا على مقدمات المجلات العلمية، التي يكتب موادها كتاب مختلفون يمثلون اتجاهات فكرية ونظرية متعددة؟ قد ينطبق هذا المفهوم للمقدمة بوصفها عتبة نصية على مقدمات أعداد المجلات ذات المحور الواحد، إلا أن انطباقها على الأعداد المتنوعة المواد البحثية يبدو في رأينا ضعيفاً. وإذا ما طرحنا هذا السؤال على افتتاحيات **علامات**، فسنجد أن انطباق هذا المفهوم للمقدمة عليها يبدو أكثر ضعفاً، إذا ما أخذنا في الحسبانا ما يلي: أولاً، أن حضور المحاور عموماً في **علامات** ليس قوياً. وثانياً، أن القناعة التي يتبناها على الأقل بعض محرري المجلة من أن «مقدمات الإصدارات الدورية ليس [عليها] بالضرورة أن تتحدث عما في المطبوعة من موضوعات شتى...»[3] لا تقوي ذلك. وثالثاً، أن هذه الافتتاحيات مغيبة تماماً عن فهارس محتويات كل أجزاء المجلة. ومع ذلك، فهذا لا يعني أن افتتاحيات **علامات** ليس لها وظيفة أو وظائف تؤديها، وإنما يعني أن وظائفها مرتبطة في الغالب الأعم بالمجلة ككل، وليس بأجزائها المفردة. فوظيفة كل افتتاحية ليست مرتبطة دائماً بالجزء الذي ترد فيه بقدر ما هي مرتبطة بالأجزاء كلها، بل ربما كانت في بعض الأحيان مرتبطة بإصدارات نادي جدة الأدبي جميعها.

ومن هذا المنطلق يأتي استقراؤنا للوظائف التي أدتها افتتاحيات **علامات** في أجزائها التسعة والأربعين، والتي حددناها في أربع وظائف هي: وظيفة التنظير والتحديث، ووظيفة الإخبار والتواصل، ووظيفة الاستعراض والتعليق، ووظيفة التفاعل مع الخارج. ونود أن نشير قبل أن نبدأ في مناقشة هذه الوظائف إلى أمرين مهمين: أولهما، أن هذه الوظائف الأربع ربما لا تشمل كل الوظائف المحتملة لهذه الافتتاحيات التي أراد

محررو **علامات** أن يحققوها من خلالها، أو التي يمكن لقراء **علامات** أن يتلمسوها فيها؛ وثانيهما، أن هذه الوظائف لا تعمل فرادى بل مجتمعة، أي أن الافتتاحية الواحدة غالباً ما تؤدي أكثر من وظيفة واحدة، وقد تؤدي كل هذه الوظائف الأربع مجتمعة.

وظيفة التنظير والتحديث:

تعد هذه الوظيفة في نظرنا من أهم الوظائف التي سعت كثير من افتتاحيات **علامات** إلى إنجازها. ففي هذه الافتتاحيات (وخاصة الأولى منها) نجد أن هاجس التنظير أو إعادة التنظير في كثير من القضايا الأدبية والنقدية المختلفة يحتل مكاناً بارزاً. فمن أهم القضايا المطروحة للتنظير، قضية مفهوم النقد قديماً وحديثاً، ومفهوم النص الأدبي عموماً والشعري على وجه الخصوص، ومهمة النقد والناقد ووظيفتهما، والمناهج والمدارس النقدية، والعلاقة بين النقد العربي القديم والنقد الحديث، والعلاقة بين الأنا والآخر... إلخ. ومن خلال متابعتنا للأسلوب الذي طُرحت به أغلب هذه القضايا في الافتتاحيات، لاحظنا أنها طرحت في الغالب الأعم من منظور ثنائية القديم والحديث، وإن كان مفهوما القديم والحديث لا يدلان على معنى واحد ثابت في كل هذه الافتتاحيات. ففي بعض الافتتاحيات نجد أن المفاهيم النقدية والأدبية القديمة تصور على أنها مفاهيم ناقصة، وبالية ومتمركزة حول الذات، لذلك فهي في حاجة ماسة إلى من يقوم بتطويرها أو بنقدها أو حتى بنقضها وتبديلها[4]. فمن هذا المنطلق لم يعد النقد نقداً انطباعياً أو تتبعاً للمآخذ أو موازنة بين المحاسن والمساوئ، ولا درساً في التاريخ وسرداً لأسماء الخلفاء، ولم يعد الناقد قاضياً أو صيرفياً، بل أصبح النقد حقلاً معرفياً وضرباً من الفكر يتحول فيه الناقد إلى مفكر والنقد إلى جماع لفلسفة العلوم الإنسانية. وركز في

التنظير للنص الأدبي في هذه الافتتاحيات على كونه نصاً لغوياً مكتملاً بذاته، وليس مجرد مجموعة من العواطف والأحاسيس والأفكار. وانتُقد النقد الذي يحلل النصوص الأدبية من منطلق عكسه للواقع الخارجي أو صلته به. وشُدد على أن وظيفة النص الأدبي ليست مرتبطة بكونه يعني شيئاً معيناً، بل بكونه يوحي بدلالات متعددة يعتمد عليها القارئ في تكوين معناه.

وعلى الرغم من صعوبة عزو هذه الأطروحات إلى مدرسة نقدية معينة، إلا أن للنقد الأسلوبي البنيوي حضوره القوي هنا. ولا غرابة في ذلك، **فعلامات** تؤكد في إحدى افتتاحياتها على أن الخط النظري الذي تنتهجه هو «الدرس النقدي المرتكز على الأسلوبية وما يصل بها من مدارس نقدية أخرى»[5].

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: هل تعكس كل افتتاحيات **علامات** هذا الخط التنظيري الذي نراه بوضوح في افتتاحيات الأجزاء الأول منها خاصة؟ الإجابة المختصرة هي، لا. فهناك اعتراف ضمني وعلني في هذه الافتتاحيات بحضور مناهج (أو أصداء لمناهج) نقدية متعددة، وخاصة في الأجزاء المتأخرة من **علامات**. ويمكن أن يعزى هذا التحول إلى سببين: أحدهما، إدراك **علامات** نفسها عدم مشاركة بعض الباحثين العرب توجهها النقدي هذا، ولذلك أفسحت المجال لنشر بعض الأبحاث النقدية التي تنطلق من مدارس نقدية مختلفة، سعياً منها إلى استقطاب أكبر شريحة من القراء، كما تقول[6]. والسبب الثاني يكمن في أن التطورات والتحولات النقدية المتسارعة التي اكتنفت النظرية النقدية والأدبية خلال العقدين الأخيرين جعلت من أمر التزام **علامات** بمنزع نقدي واحد أمراً مستحيلاً. وهذه حقيقة أدركتها **علامات** أيضاً، وعبرت عنها في إحدى افتتاحياتها عندما أشير إلى احتفاء القارئ العربي بالمجلة لم

يجعلها تستمر فقط، بل شجعها على التوسع والتنوع والتجديد ومواكبة ما يطرح في الساحة النقدية العربية والدولية من نظريات ومفاهيم ومدارس وأدوات، سعياً منها إلى أن تكون «بيت النقد العربي الجاد» الذي يرسم مستقبل النقد في العالم العربي[7]. ومن القضايا التي أُلح عليها كثيراً في افتتاحيات **علامات**، ونالت قدراً من التنظير قضية الحوار النقدي بمعانيه المتعددة: الحوار مع منجزات النقد العربي القديم، والحوار مع منجزات النقد الغربي الحديث، والحوار العربي بين الباحثين في علامات. فبالنسبة للنوع الأول، فقد اختلفت أصداء هذا الحوار في افتتاحيات **علامات**، فبدا أحياناً نقضياً إقصائياً[8]، وفي أحيان كثيرة بدا توفيقياً تطويرياً[9]، وبدا في بعض الأحيان الأخرى حفياً تمجيدياً[10]. أما فيما يتعلق بالحوار مع الفكر النقدي الغربي فقد بدا الاهتمام به واضحاً في افتتاحية الجزء الأول من **علامات** واستمر في الحضور بقوة في أغلب افتتاحيات المجلة وارتكز في الغالب الأعم على منطلقين، هما تبني بعض المعطيات النقدية الغربية في التحليلات النقدية العربية وترجمة بعض الأعمال النقدية النظرية للرقي بمستوى الناقد العربي. وعلى الرغم من أن الحوار بهذا المعنى يبدو وكأنه حوار من طرف واحد، هو الطرف العربي (الأنا)، إلا أن بعض افتتاحيات **علامات** تصر على أن مفهوم الحوار هنا لا ينبغي أن يتمركز حول ثنائية الأنا والآخر، بل حول ما يقدمه الفكر البشري بشكل عام. فالأنا «لا يلبث أن يتحول إلى جزء من الذات... والآخر غير موجود ما لم تحتوه الذات، فإذا احتوته انتهى وجوده»[11]. أما فيما يتعلق بالنوع الثالث من الحوار، فقد احتفت به كثير من افتتاحيات **علامات** وأكدته ودعت إليه، إيماناً منها بأهمية الرأي والرأي الآخر[12].

لا شك أن التحديث كان من أهم الأهداف التي سعت افتتاحيات

علامات إلى تحقيقها من خلال هذه الجهود التنظيرية التي أشرنا إلى بعضها، فقد قامت بتحديد الأطر العامة لمشروعها النقدي التحديثي، وهيأت الأجواء المناسبة لتحقيق ذلك، وتركت لكتابها وقرائها بعد ذلك حرية المشاركة في إنجاز هذا المشروع النقدي الضخم.

وظيفة الإخبار والتواصل:

اتخذت **علامات** من أكثر افتتاحياتها منبراً لإيصال بعض المعلومات والإرشادات والملاحظات والآراء إلى قرائها، سعياً منها إلى توثيق عرى التواصل معهم. ويمكننا تصنيف هذه المعلومات والملاحظات الإخبارية في ثلاثة أقسام: الأول يتعلق بموقف المجلة من جهودها، والثاني يتعلق بأهدافها وبأمور تحريرها ومعايير النشر فيها، والثالث يتعلق بقرائها وكتابها.

لقد بدا الاحتفاء بصدور **علامات** وإنجازاتها بشكل عام، أو بصدور جزء من أجزائها سمة تكاد تلازم كثيراً من افتتاحياتها. ففي هذه المواطن إشارات متكررة إلى النجاح الذي حققته **علامات** في فترة زمنية قصيرة نسبياً. كما أن هناك إشارات إلى المشكلات والعقبات التي واجهتها المجلة في مسيرتها وكيف استطاعت تذليلها أو تذليل كثير منها على الأقل. وفيها نرى كذلك الحديث عن الجهود الحثيثة والتضحيات العديدة التي تبذل في سبيل استمرار صدور المجلة بانتظام والمحافظة على مستواها العلمي. وعلى الرغم من أن الحديث عن الذات وإنجازاتها حديث محاط في كثير من الأحيان بخطورة الوقوع في تمجيد الذات وتزكيتها والظهور بمظهر الزهو وربما الغرور، إلا أن **علامات** تحاول عدم الانزلاق في ذلك من خلال أمرين: أحدهما إصرارها المتكرر على أنها لم تزل بعيدة كثيراً عن تحقيق ما تصبو إلى تحقيقه، فطموحها أعلى بكثير مما تحقق.

والثاني إصرارها المتكرر على النجاح الذي حققته **علامات** كان ثمرة التعاون المشترك بينها وبين كتابها وقرائها. والواقع أن **علامات** - كغيرها من المجلات العلمية المرموقة - تحتاج من وقت لآخر إلى أن تحتفي مع قرائها وكتابها بالإنجازات المرحلية التي تتحقق، مثلما هي محتاجة إلى نقد ذاتها ومراجعتها.

وتحفل هذه الافتتاحيات منذ بداياتها بإشارات وملاحظات متعددة تذكرنا دائماً بالأهداف الرئيسة التي من أجلها صدرت **علامات**، ويأتي في مقدمتها الرغبة في تطوير التراث النقدي العربي والإفادة من المنجزات النقدية الحديثة والتأكيد على الطابع القومي لما ينشر في **علامات** رغم الاحتفاء بمحلية (سعودية) الإصدار. ومما يلاحظ في هذا السياق أن هذه الأهداف ليست كلها ثابتة ومحددة سلفاً، إذ يلاحظ القارئ لهذه الافتتاحيات ظهور أهداف جديدة باستمرار، تمليها على **علامات** تجربتها التحريرية المتطورة وحاجة الساحة النقدية العربية ومراجعة علامات المستمرة لأهدافها. ولذلك، لا نستغرب أن تأتي افتتاحية الجزء الواحد والأربعين لتعرض علينا قائمة من الأهداف الجديدة التي لم يعبر عنها صراحة من قبل أو الأهداف المحورة المعدلة، وتقوم بمراجعتها.

ويجري في هذه الافتتاحيات دائما التذكير بأهم معايير النشر في **علامات**، ويركز كثيراً على أهمية أن تكون المواد المنشورة متخصصة في النقد الجيد الرصين لأن هذا هو تخصص **علامات** الدقيق، وأن تعكس أحداث المستجدات في الساحة النقدية العربية والعالمية. كما يجري التركيز في بعض هذه الافتتاحيات على حيادية **علامات** فيما يتعلق بما ينشر فيها وما لا ينشر، فالمعيار الرئيس للنشر هو المعيار العلمي فقط، ولذل حجبت الألقاب العلمية[13]. وأمور النشر وإشكالياته تأخذ في الواقع حيزاً لا بأس به من الافتتاحيات، إذ تسعى هذه الافتتاحيات مثلاً

إلى تبرير عدم نشر بعض الأبحاث بعزوه عموماً إلى ثلاثة أسباب: بُعد هذه البحوث عن تخصص المجلة (النقد)، أو ضعف مستواها العلمي، أو طولها المفرط. وإذا كانت هذه الافتتاحيات لا تساوم كثيراً على المحافظة على تخصص **علامات** ومستواها في كل ما ينشر فيها، فإنها تسعى كثيراً لحل هذه المشكلات. فهي توصي مثلاً بتكثيف الأبحاث وعدم إطالتها، وتشير إلى أن المجلات الأخرى التي يصدرها نادي جدة الأدبي تستطيع أن تستوعب كثيراً من البحوث التي لا تناسب تخصص **علامات** (فهذا ربما كان من أهم أهداف إصدارها)، وتناقش كثيراً من الحلول المقترحة لتعجيل عملية النشر، وتختار فيما يبدو تبني أحدها وهو زيادة صفحات المجلة، فيتضاعف عدد صفحاتها ثلاثة أضعاف خلال هذه الفترة[14].

ومن القضايا التحريرية التي تناقش في هذه الافتتاحيات قضية المحاور والأعداد الخاصة، والجهود التي تبذل في سبيل تحقيق ذلك، والعقبات التي تواجه تلك الجهود. وعلى الرغم من أن **علامات** قد حققت بعض النجاح في تنفيذ فكرة المحاور في بعض أجزائها[15]، إلا أن التجربة بشكل عام ربما لم تكن مرضية تماماً، وذلك لسببين ذكرا في هذه الافتتاحيات، وهما تأخر البحوث المرتبطة بالمحاور المعلنة، أو عدم كفايتها لإخراج محور معين. ويتكرر طرح فكرة المحاور في كثير من هذه الافتتاحيات بطريقة توحي بأنها كانت تشكل دائماً هاجساً مقلقاً بالنسبة **لعلامات**[16]. لذلك نجد أن **علامات** تحاول أن تسند فكرة المحاور مرة بالأعداد الخاصة[17]، ومرة بالندوات[18]، ومرة بقراءات ما ينشره النادي من إصدارات[19]. وعلى العموم، فتنوع الأبحاث التي تنشر في **علامات** وعدم انتظامها دائماً في محاور معينة لا يقلل من أهميتها، كما توحي به بعض الافتتاحيات، ولا يشترط أن يشكل كل جزء من

المجلة محوراً قائماً بذاته. كما أن فكرة المحور تتطلب افتتاحية خاصة يكتبها أحد المتخصصين في موضوع المحور.

وعلى الرغم من أن افتتاحيات **علامات** تطلع القارئ على كثير من المعلومات المتعلقة بالتحرير والنشر، إلا أن هناك بعض المعلومات المهمة التي لا يشار إليها. فهذه الافتتاحيات لا تشير مثلاً إلى تغير عنوانها من «في البدء» إلى «أما بعد»، فهل كان هذا التغيير عفوياً؟ أما أنه يعكس وجهة نظر معينة، ترى «أما بعد» أكثر التصاقاً بالتراث العربي القديم، كما نعتقد؟. كما أنه لا يشار في هذه الافتتاحيات إلى التغير الواضح الذي سبق أن أشرنا إليه فيما يتعلق بمنهج كتابتها وتحوله من الجمعي إلى الفردي، كما لا يشار فيها إلى التغيير أو التعديل الذي يطرأ على أسرة تحرير **علامات**.

وقد يشار إلى تغيير معين قد يطرأ على تحرير **علامات**، ولكن الإشارة إليه تأتي متأخرة جداً، ومن الأمثلة على ذلك أن **علامات** غيرت عنوانها «**علامات في النقد الأدبي**» إلى «**علامات في النقد**» ابتداء من الجزء السادس عشر، ولم يشر إلى ذلك إلا في الجزء السادس والعشرين، هذا على الرغم من أهمية هذا التغيير الذي يشكل - في اعتقادنا - تحولاً مهماً في مسار **علامات**.

أما فيما يتعلق بالقراء والكتاب فإنهم يجدون احتفاء بالغاً في أغلب افتتاحيات **علامات** تقريباً. ففي هذه الافتتاحيات نجد التعبير المستمر عن شكر **علامات** وامتنانها لكتابها وقرائها على مساهماتهم الفاعلة بالبحوث والأفكار والمقترحات، والتأكيد على أنهم الجناح الثاني الذي يمكنها من التحليق في آفاق النقد، وأنهم شركاء في صنع النجاح الذي حققته **علامات**. وتحوي هذه الافتتاحيات، أيضاً، ملاحظات عديدة يُعبر فيها عن احترام **علامات** وتقديرها لكل القراء والكتاب الذين

يتواصلون معها بغض النظر عن شخوصهم، تقول إحدى هذه الافتتاحيات «وعلى الرغم من احتفائنا بالأسماء التي صاغت الدرس النقدي الحديث والسعي إليها والاحتفاء بها، فإننا نحتفي بمن يأتي إلينا ويطلب النشر عندنا»[20]. كما نجد فيها أحياناً تعبيراً عن عتب **علامات** لقلة مشاركة بعض الكتاب (السعوديين خاصة) فيها بالبحوث أو بالقراءة لأعدادها، علماً بأن هذا العتب يأتي في أغلب الأحيان مقترناً بدعوة ودية للمشاركة. ونجد كذلك الاعتذار للقراء والكتاب بسبب تأخر نشر بحوثهم وذكر الأسباب الكامنة وراء ذلك، وطمأنتهم بأساليب عديدة، منها وضع قائمة «اقرأ لهؤلاء في الأعداد القادمة»، بأن أعمالهم ستنشر. كما نجد أيضاً بعض التوجيهات العامة التي تقدم إليها لتفادي هذا التأخير. وأخيراً، تتضمن بعض هذه الافتتاحيات وعداً تقطعه **علامات** على نفسها بأن تحاول أن تصل إلى كل قارئ وكاتب يود الحصول عليها، وذلك بزيادة النسخ المطبوعة من أجزائها أو بزيادة أماكن توزيعها، مع المحافظة في كل الأحوال على المستوى العلمي المتميز.

وظيفة الاستعراض والتعليق:

على الرغم من أن هذه الوظيفة تعد من أهم وظائف الافتتاحيات والمقدمات في كثير من المجلات العلمية، إذ تتولى عادة عملية تهيئة القارئ ومساعدته لتلقي محتوياتها والتفاعل الجيد معها، إلا أن حضورها في افتتاحيات **علامات** بدا لنا متواضعاً إن لم يكن ضعيفاً، ومن هنا فضلنا استعمال مصطلح «افتتاحية» عوضاً عن مصطلح «مقدمة». فمن خلال عملية إحصائية سريعة وتقريبية قمنا بها وجدنا أن الافتتاحيات التي تقوم حقيقة بهذه الوظيفة هي خمس عشرة افتتاحية من تسع وأربعين افتتاحية. وحتى هذه الافتتاحيات الخمس عشرة متفاوتة في

قيامها بهذه الوظيفة، فسبع افتتاحيات[21] تكتفي بإيراد إشارات عامة إلى محتويات الأجزاء التي ترد فيها دون مناقشة لها، مثل: «العدد الذي بين أيدي القارئ تتجاور فيها الأبحاث النظرية بجوار التطبيقية، والتي نطلع فيه على ما توصل إليه النقد العربي والجديد في الدراسات النقدية الدولية على الجديد في الدراسات النقدية الدولية، إنما تقدم نمطاً مما نعمل معاً على تكريسه»[22]، أو «وبالعود إلى الموضوعات المطروحة في هذا الإصدار نجدها تصنع تاريخاً لحركة نقدية ثنائية الاتجاه؛ إذ تتوسل إلى التجديد والبحث عن آليات نقدية.. رسمتها الأقلام العربية في لوحة جديدة تسمح للمبدعين أن يبحثوا عما يريدون، وتتيح لهم أن يحلقوا في فضاءات اللغة عبر نافذة (**علامات**)»[23]. وهناك أربع افتتاحيات[24] تكتفي بتقديم بعض مواد الجزء فقط وتهمل تقديم المواد الأخرى. وليس هناك تفسير واضح لذلك سوى الاعتقاد بأن أسرة التحرير قد قرأت هذه المواد دون غيرها بعناية وتفاعلت معها واختصتها بالتقديم. أما الأربع الافتتاحيات الأخرى[25]، فقد نجحت في الاضطلاع بهذه الوظيفة إلى حد جيد ومعقول. فأشارت - بدرجات مختلفة بطبيعة الحال - إلى أهمية موضوعات بحوث تلك الأجزاء، وسعت إلى تهيئة القارئ لتلقيها، واتخذت منها مواقف نقدية واضحة تعكس على الأقل قناعات كتابها النقدية.

ويمكننا عموماً تفسير ضعف هذه الوظيفة في افتتاحيات **علامات** برده إلى السببين التاليين: أولاً، موقف **علامات** (أو بعض محرريها على الأقل) المشار إليها سابقاً من وظائف الافتتاحية، إذ يقلل من أهمية ارتباط الافتتاحية بمحتويات العدد، ويركز بالدرجة الأولى على الوظيفة الإخبارية لها: «ومقدمة الإصدارات الدورية.. ليس بالضرورة أن تتحدث عما في المطبوعة من موضوعات شتى، وإنما تجنح المقدمة إلى الحديث عن هدف جديد، يراد تقديمه إلى القارئ، كإعلام بذلك، ليتاح له ترقبه حين

يصدر، ويعنى به...»[26]. وثانياً، أن قراءة مواد كل جزء قراءة فاعلة ربما بدا لأسرة التحرير أمراً متعذراً في كثير من الأحيان، نظراً لعدم توفر الوقت الكافي للقيام بذلك من ناحية، وعدم توفر الخلفية العلمية المتخصصة التي تمكنهم من تقديم البحوث المتخصصة والتعليق عليها والتحاور معها، من ناحية أخرى. ولذلك نرى أن من الأهمية بمكان الاستعانة ببعض الكتاب المتخصصين لكتابة بعض هذه الافتتاحيات، خاصة في الأجزاء ذات المحاور الخاصة.

وظيفة التفاعل مع الخارج:

يلاحظ قارئ افتتاحيات **علامات** تفاعلها القوي مع كثير من الفعاليات والأحداث الثقافية والعامة التي تجري في المملكة العربية السعودية وخارجها. وتحظى نشاطات نادي جدة الأدبي وإصداراته بنصيب الأسد في هذا الجانب. ففي هذه الافتتاحيات احتفاء دائم بصدور المجلات الأخرى التي يصدرها النادي (**نوافذ، وعبقر، والراوي، وجذور**) وذكر للأسباب التي دعت النادي إلى إصدارها، ودعوة مستمرة للتواصل معها. ولعل من أبرز مظاهر هذا الاحتفاء الحضور القوي لها في كثير من عناوين افتتاحيات **علامات**، مثل: «عبقر والراوي»، و«نوافذ.. دورية للترجمة»، و«نحو.. دورية خامسة». وهناك إشارات كثيرة إلى إصدارات النادي الأخرى، خاصة في الأجزاء التي تعنى بقراءة هذه الإصدارات. كما تتفاعل افتتاحيات **علامات** تفاعلاً جاداً مع ملتقيات النص الثلاثة التي نظمها نادي جدة الأدبي، فتعلن عن أهدافها، وعن مواعيد انعقادها، وعن محاورها، وتتولى كذلك تقديم البحوث التي ألقيت فيها لقرائها. وبشكل عام، يحظى الدور الفاعل الكلي لنادي جدة الأدبي بوصفه مؤسسة ثقافية تنويرية عربية بحضور وافر في هذه الافتتاحيات.

ومن المناسبات الأخرى التي يحتفى بها في افتتاحيات **علامات** مرور 100 عام على تأسيس المملكة العربية السعودية، واختيار الرياض عاصمة للثقافة العربية لعام 2000. ويجري الاحتفاء بهما من منظور ثقافي إلى حد كبير، إذ يبين دورهما في ازدهار الثقافة والأدب العربيين في المملكة وفي خارجها.

ومن الأحداث الثقافية العربية التي يهتم بها في أكثر من افتتاحية[27] صدور معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين. فتجري مناقشة هذا المشروع وتقويمه ونقده من جوانب متعددة. ويجري في بعض هذه الافتتاحيات انتقاد بعض أبعاد المسرح الثقافي العربي بشكل عام[28]، مثل: كثرة انعقاد اللقاءات والندوات الثقافية العربية وقلة جدواها، لغياب الحوار البناء فيها، أو لتكرر موضوعاتها، أو لعدم توثيق فعالياتها، أو لكونها نتاج عمل فردي غير مؤسساتي. وأخيراً هناك إشارات إلى أن الظروف الصعبة التي يمر بها العالم العربي في هذه المرحلة ينبغي ألا تكون محبطاً للإبداع بل محرضاً عليه.

خاتمة:

لقد حاولت في هذه الورقة أن أقرأ افتتاحيات **علامات** قراءة محب، والمحب لابد أن يكون - كما هو معلوم - مخلصاً لمن يحب وصادقاً معه. وهذا هو ما توخيته في قراءتي هذه. لقد كنت دائماً أدرك أهمية هذه المجلة وأهمية الدور التنويري الذي تؤديه في المملكة خاصة وفي العالم العربي عامة، وازداد إدراكي هذا ترسخاً عندما قمت بهذه الرحلة المثيرة والماتعة في **علامات** (من خلال افتتاحياتها) منذ صدورها إلى الآن. لكن الأمر الذي ربما لم أكن أدركه تماماً ولا أقدره حق قدره هو الجهد الجبار الذي بذله نادي جدة الأدبي ممثلاً في أسرة تحرير **علامات** في

سبيل المحافظة على صدور المجلة بانتظام والمحافظة على مستواها العلمي المرموق، في أوقات وظروف بدت لي من خلال قراءتي لهذه الافتتاحيات صعبة أحياناً، ومحبطة أحياناً، ومكلفة أحياناً أخرى. فحري بنا أن نحتفي بهذه الجهود نقداً وتقويماً وإشادة.

الهوامش

1) حميد لحمداني، «عتبات النص الأدبي»، **علامات**، جزء 46، مج 12 (2002)، ص 43.

2) نفس المرجع، ص 23.

3) انظر مقدمة الجزء الثلاثين من **علامات**.

4) انظر افتتاحيات الأجزاء التالية على سبيل المثال: 1، 2، 4، 5، 6، 9، 10.

5) انظر افتتاحية الجزء 13.

6) انظر افتتاحية الجزء 13.

7) انظر افتتاحية الجزء 27.

8) يمكن تلمس هذا الموقف في افتتاحيات الأجزاء التالية: 2، 5، 9.

9) انظر افتتاحية الجزء (20) على سبيل المثال.

10) انظر افتتاحية الجزء (30) على سبيل المثال.

11) انظر افتتاحية الجزء (20).

12) انظر على وجه الخصوص افتتاحية الجزء (13) المعنونة بـ «الحوار الحوار»، وافتتاحية الجزء (29) والجزء (39).

13) انظر افتتاحية الجزء (24).

14) انظر افتتاحية الجزء (38).

15) انظر الأجزاء التالية: 29، 30، 31، 32.

16) انظر على سبيل المثال افتتاحية الجزء (33).

17) انظر الأعداد التالية التي خصصت لنشر أبحاث ملتقى النص الأول والثاني والثالث: 39، 44، 48.

18) انظر الأجزاء التالية التي خصصت لنشر وقائع ندوة علامات: 8، 9، 17.

19) انظر الجزأين: (11) و(16).

20) انظر الجزء (24).

21) الأجزاء هي: 6، 8، 16، 27، 37، 44، 46.

22) انظر افتتاحية الجزء (27).

23) انظر افتتاحية الجزء (37).

24) انظر افتتاحية الأجزاء التالية: 10، 23، 32، 43.

25) هذه الافتتاحيات هي افتتاحيات الأجزاء التالية: 12، 34، 39، 48.

26) انظر افتتاحية الجزء (30).

27) انظر افتتاحية الجزأين (18) و(23).

28) انظر على سبيل المثال افتتاحية الجزأين: (14) و(22).

* * *

المشاريع الكبيرة كالرّجالات الكبار، حذْوَ النّعلِ بالنّعل.

تبدأ المسيرة بمجرّد خُطُوات صغيرة؛ غير أنّها لا تلبث أن تستحيل إلى خُطُوات العماليق. كذلك شأن مجلّة «**علامات**»، أو كتابها، في النّقد. وإنّما زعمنا أنّ «**علامات**» ظاهرة متفرّدة في النّقد الأدبيّ المعاصر في العالم العربيّ، وموقف ثابتٌ في نهجها المعرفيّ لا تحيد عنه ولا تَريم: لأنّها المجلّة الأقدم ميلاداً، ولأنّها الأطولُ عمراً، (العدد الأوّل صدر منها في مايو 1991) بالقياس إلى المجلاّت الأخريات التي يمكن أن تماثلها في التّخصّص، ثمّ لأنّها الأكثرُ تفتّحاً على التّنوّع وحرّيّة الفكر، ثمّ لأنّها الأكثر اجتلاباً للنُّقّاد والكاتبين. ثمّ لأنّها، بعد «فصول» التي أفل نجمُها بعد تألّق وتأنّق، وازدهار وانتشار، هي الأكثر تفتّحاً على الأفكار النّقديّة الجديدة. ولعلّ ذلك أن يمثُل في عنوانها نفسه الذي هو في أصله مصطلح سيمَائيّ بمقدار ما يشرئبّ إلى معايشة المَعاصرة، أو ما يسمَّى «الحداثة» النّقديّة، تراه في الوقت ذاته يضرب في أواخيّ التّاريخ المعرفيّ للفكر العربيّ القديم؛ وذلك بحكم أنّه كان مفهوماً متداوَلاً بين النّحاة وبعض النّقّاد العرب الأقدمين خصوصاً. فإطلاق هذا العنوان نفسه على هذه الدّوريّة الرّصينة، إذاً، لم يكن اعتباطيّاً، ولا مجرّد صوت مُصْدٍ بين الفجاج وشكان ما ينتثر في الفضاء شَعَاعاً، ولا مجرّد شعارٍ فضفاض يبدو ثمّ يختفي، ويولَد ثمّ يموت؛ بل إنّ النّادي الأدبيّ الثقافيّ بجدّة، حتّى لا أقول عبد الفتّاح أبو مدين الذي شبّهته في إحدى مقالاتي المنشورة بجريدة «الرياض» منذ شهور بأنّه يشتغل كالنّملة، ويثمر كالنّحلة؛ ذلك بأنّي أشهد أنّ هذا الرّجل، من خلال مخامرتي إيّاه، لا يكاد يتوقّف عن العمل الذي من شأنه

أن يطوّر النّادي الأدبيّ الثقافيّ بجدّة الذي لم يعُدْ نادياً عادياً في تمثّلي الخاصّ؛ ولكنّه أمسى مؤسّسة ثقافيّة وهّاجة الإشعاع، واسعة التّأثير، منتشرة الصِّيت؛ تُشعّ على مَن حولها في المملكة وفي العالم العربيّ كلّه. فالحركة النّقديّة في المملكة العربيّة السّعوديّة لا يمكن أن يتحدّث عنها القارئ المستنير، أو الأستاذ النّحرير، دون المْعاج على هذه الدّوريّة الكبيرة التي أصدر نادي جدّة صنْواتٍ لها مثل **جذور التراث**، **والرّاوي**، **ونوافذ**... ولعلّ البقيّة أَن تأتيَ في خضمّ هذا النّشاط الطّافح الدّؤوب جميعاً...

كما لا يمكن أن يتحدّث اليوم متحدّث من الجامعيّين في العالم العربيّ كلّه عن النّقد الأدبيّ، قديمه وحديثه ومعاصره معاً، حديثاً موضوعيّاً ويكون قادراً على إهمال الرّجوع إلى مجلّة «**علامات**». فذلك أدنى ما يمكن أن يُذكر من مآثرها ومفاخرها في هذا المقام.

وأنا لا أنكر أنّي كثيراً ما أنساق وراء ذاتيّتي فأُرْخي لها في الطِّوَل، وأمكّنُ لها في الغلواء، فأوشك أن أُفسد موضوعيّتي بذاتيّتي التي لا أراها تكتمل في هذا الحديث، بالذّات، إلاّ بالمزج بينهما مزجاً، مع محاولة تغليب الموضوعيّة في كلّ الأطوار. ذلك بأنّه من العسير على كاتب أن يتحدّث عن تطوّر مشروع ثقافيّ كان ممّن أسهموا فيه ولو من بعيد، وبمقدار يسير... أم ألم أكنْ سابعَ سبعةٍ ممّن كتب في العدد الأوّل (الجزء الأوّل)؟ غير أنّنا قرأنا في الصّفحة الرّابعة من غلاف هذا العدد الأوّل نفسه عدداً ضخماً من الأسماء المتّألّقة في النّقد الأدبيّ عبر العالم العربيّ كلّه على أساس أنّها ستُسْهم في كتابة مادّة هذه الدّوريّة. فإذا كانت هذه المجلّة لم تنطلق إلاّ بسبعة كتّاب، في عددها الأوّل؛ فإنّها أمست اليوم تَحَارُ في اختيار الأسماء، وفي فرْز المادّة النّقديّة التي تنثال على «**علامات**» كالسّيل، وتنهال عليها كشآبيب الغيث المدرار. وقد حاولت إحصاء الكتّاب الذين نشروا في الأعداد الخمسة التي سأتناول من

حولها الحديث بعد قليل فألفيت عددهم يبلغ مائة أو يزيدون؛ ممّا يعني أنّ هذه الدّوريّة استقطبت، عبر أعدادها التّسعة والأربعين، مئات من الكتّاب من أولي التّوجّهات النّقديّة والفكريّة المختلفة... وما تحقيقُ ذلك على أيّ مجلّةٍ عربيّة معاصرة بيسير...

وعلى أنّ هذه الذاتيّة التي كنت أتحدّث عنها في صدر هذه المقالة لا تمثُلُ، في الحقيقة، إلاّ في أنّي كنت أحد الذين كتبوا في العدد الأوّل بعد طلب من رئيس هذا النّادي النشيط. وما عيبُ أن يحبّ المرء مشروعاً عايشه من أوّل خطوة خطاها إلى أن أمسى ضخماً عملاقاً، ومُستشرفاً مُستشزِراً؛ لا يزداد مع مرّ الأيّام وكرّ اللّيالي إلاّ تألّقاً وتأنّقاً.

وسأتابع تطوّر هذه الدّوريّة الكبيرة من خلال خمسة أعداد أعرض لها ليس بالدّراسة، لأنّ ذلك سيُفضي إلى تطويل هذا الحديث؛ ولكن بالملاحظة العابرة حتّى لا يجاوز هذا الحديث حجمَه المقدَّرَ له بين دفّتيها. وأقترح أن يكون ذلك انطلاقاً من العدد الأوّل، وتعريجاً على العدد الخامس عشر، ثم الخامس والعشرين، ثم السادس والثلاثين، ثم السادس والأربعين... فلعلنا ببعض ذلك أن نكون قد عرضنا لأهم مراحل تطور هذه الدورية في كل عشرية من أعدادها، ورأينا كيف تطوّرت خطوة خطوة، بثقة وثبات.

أولاً: عرض للجزء الأول من «علامات»

سبق لنا أن لاحظنا أن الكاتبين الذين أسهموا في تحرير مادة الجزء الأول – وحين جئنا نحصيهم عدداً – لم يجاوزوا سبعة، مع ترجمة عمل أدبي في آخر الصفحات. ومع ذلك فإن عدد صفحاتها بلغ صفحة واحدة ومائتين. والمقالات السبع هي كما وردت مرتّبة في هذا العدد الذي كان بمثابة إعلان ميلاد مشروع نقدي كبير:

1. عبدالفتاح أبو مدين: ذوق الناقد وأثره في الحكم الأدبي؛
2. عبدالله محمد الغذامي: المغسول والمعمَّى (النص المغلق/ النص المفتوح)؛
3. محمد الهادي الطرابلسي: جمال الكلام، والكلام على الجمال؛
4. عبدالملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص؛
5. سعيد السريحي: بنية الاستعارة؛
6. اعتدال عثمان: الذاكرة الثقافية بين التفكيك والتركيب؛
7. معارضة البنيوية: محمد علي الكردي.

وقد يستبين من خلال هذه الدراسات النقدية التي تبدو في عامتها متميزة بعناوينها التي تستشرف المستقبل مثل عنوان الدكتور عبدالله الغذامي الذي يتحدث عما يُطلق عليه مصطلح «المشاكلة والاختلاف» والذي أطلق عليه أنا: «التشاكل والتباين»، أن هذه المجلة كانت أزمعت منذ الحافرة على انطلاقة نقدية كبيرة. وهو إسهام مبكر في تأسيس النقد العربي الحديث الذي ألِف الاجتزاء بإصدار الأحكام المبتذلة الجاهزة مثل أن هذا العمل جيد، وذاك رديء؛ دون الإفلاح في الذهاب إلى تبيان ذلك بالقراءة العمودية التي تغوص في العمل الأدبي حتى توشك أن تصبح عملاً إبداعياً آخر يفوق العمل الأدبي الأول، أو قل إن شئت: تكاد لغة اللغة (Metalangage) تطغو على اللغة الإبداعية الأولى (Langage).

ولقد أقام عبدالله الغذامي مقالته التحليلية على نصين اثنين شعريين: أحدهما بيت واحد وهو قوله:

كأنّنا والماءُ من حولِنا قومٌ جلوسٌ حولهم ماءُ

ويمثّل المشاكلة. وأحدهما الآخر أربعة أبياتٍ تُعزى للأحوص، ويمثّل الاختلاف. والأربعة الأبيات هي:

سلام اللّه يا مطرٌ عليها وليس عليك يا مطرُ السّلامُ
فإن يكن النّكاحُ أحلّ أنثى فإنّ نكاحها مطرٌ حرام
ولا غفر الإله لِمنكحها ذنوبَهُمْ وإن صلُّوا وصاموا
فطلّقْها فلست لها بكفءٍ وإلاّ عضَّ مفرقك الحسام[1]

والحق أن هذه الأبيات من أجمل الشعر العربي وأشهره تداولاً، وقد بلغ أبو الفرج بها إلى ثلاثة عشر بيتاً، ولكن أشهرها ما ذكر الغذامي، وإنّ قراءته لهذه الأبيات الجميلة تعد أيضاً من أجمل القراءات الأدبية المعاصرة وأذكاها.

والذي يعنينا هنا ليس قراءة القراءة في حد ذاتها، ولكن التذكير فقط بأن الخطوات الأولى لكتاب (كما يحلو للنادي الأدبي أن يسمي هذه المجلة) «**علامات**» كانت تعد بخطوات أُخر أثبت ثباتاً في المسار، وأرصن رصانة في الفعل.

ثانياً: عرض للجزء الخامس عشر من علامات

وحين نتصفّح هذا الجزء نلاحظ أن حجم دورية «**علامات**» لايزال محدود الصفحات بالقياس إلى ما سيأتي من أجزاء هذا الكتاب النقدي الدوري حيث إن مساحة هذا الجزء لا يتوزع إلا على مائتين وسبع عشرة صفحة، ولكن حجم خط الحرف هنا أصغر من صنوه في الجزء الأول مما يجعلنا نقدّر أن حجم الجزء الخامس عشر يكبر حجم الجزء الأول بنسبة 25٪ على الأقل.

كما أننا نلاحظ أن عدد الكتّاب لا يبرح محدوداً حيث لم يجاوز عدد الذين أسهموا في كتابة مادة هذا الجزء ثمانية كتّاب يتوزعون على أربعة أقطار عربية على الأقل.

ونورد المقالات الثماني كما وردت في هذا الجزء لنلاحظ تغير مسار هذه الدورية أو احتفاظها بالخط الفكري الذي وضعته لنفسها منذ الحافرة:

1. عبدالفتاح أبو مدين: الغرابة عند البلاغيين؛
2. عبدالسلام المسدّي: الناقد العربي وميثاق التواصل؛
3. عبدالعزيز بن ناصر المانع: مشكلة المنهج والتوثيق؛
4. صالح بن رمضان: قراءة علامات: المجلد الثالث؛
5. محمد بن عبدالرحمن الهدلق: ظلامة أبي تمام للخالدي؛
6. حسني محمود: سداسية الأيام الستة؛
7. محمد رجب البيومي: دلالات التركيب؛
8. عبدالملك مرتاض: القراءة، وقراءة القراءة.

ونلاحظ أن هذا العدد ضئيل المادة النقدية الحداثية إلا من عملين أو ثلاث. ونفهم من ذلك أن المجلة تحاول أن تضع شيئاً من التوازن بين التقليدي والجديد. وهي سيرة قد تكون مفيدة للقارئ بمقدار ما هي مفيدة للمعرفة معاً. فأكثر الناس حداثة أدبية وهم الفرنسيون يدرّسون في السوربون كل المناهج، ويعالجون كل الثقافات؛ لأن الحداثة التي تريد أن تقطع صلتها بالتراث، وبالقيم الموروثة، هي حداثة غير مقبولة. فكثيراً ما نجد أطرافاً من التراث حداثية، وأطرافاً من المعاصرة تقليدية. فالاحتكام إلى الزمن وحده في تحديد الماهية الثقافية لا يحل المعضلة بطريقة تلقائية.

ونودّ أن نتوقّف في هذا العدد لدى مقالة واحدة، كما كنا وقفنا في العدد الأوّل لدى مقالة واحدة أيضاً، فننظر ما ذا تناولت. فإذا كان الدّكتور الغذامي عالج مسالة التّشاكل والتّباين في مقالته الجميلة في الجزء الأوّل، فإنّ عبدالسّلام المسدّي عالج في مقالته هنا مسألة ممتدّة

الأواخيّ، بعيدة الجذور، متشعّبة التمثّل. ذلك بأنّ التواصل الذي يريد إليه المسدّي هو بمعناه المألوف، ولكنه يريد إلى سيمياء الإرسال والاستقبال في الخطاب الأدبيّ: «فمن المتحدّث؟ ولمن يتحدث المتحدّث»؟[2] فالكاتب يومئ هنا إلى مسألة القصديّة التي كلف بها المنظّرون الجدد للنّقد الأدبيّ وفي طليعتهم أمبرتو إيكو الذي يفصّلَ القول في هذه المسألة تفصيلاً شافياً فيرى أنّ قارئ الرّسالة الأدبيّة ليس بالضّرورة أن نطالبه بأن يفهمها كما قصد إليها مرسلها؛ وبذلك أباح تعدّد قراءات النّصّ الأدبيّ إلى ما لانهاية...

وممّا يلاحِظ عبد السّلام المسدّي في مقالته هذه أنّ النّقد مضطرّ إلى الإفادة من الثقافات المعاصرة الأخرى؛ ولمّا كانت هذه الثقافات لاتزال تتطوّر في مفاهيمها ونظريّاتها فليس مُسْتَنْشَزاً أن يُفيد النّقد الأدبيّ منها ليطوّر أدواته. ولذلك نجد النّقد مضطراً تحت وطأة الأسباب التي أومأنا إلى بعضها إلى التّغير باستمرار: «فمناهجه تتطوّر، وتتطوّر مفاهيمه النّظريّة، وكذا إجراءاته، بل تأتي حركة التّغيير على مقولاته الأساسيّة فتُصيّرها غير ما كانت عليه. والفارق يهون حينا، ويعظم أحياناً.

والأبعد مدىً من كلّ هذا أنّ حركة النّقد الأدبيّ قد انسلكتْ في عقد الشمول الإنساني: نعني كونيّة العالم وعالميّة المعرفة. وبحكم ذلك تضاءلت أهمّيّة الخصوصيّات الثقافية في النظريات النقدية وانحسرت موازين الهويات الحضارية معها. لكن الأكثر دقّةً والأشد حبكاً هو أن موجة الشمول هذه التي جرفت الخصوصيات النقدية لم تجرف معها الخصوصيات الأدبية. فالإبداع ظل من السمات المرتبطة بالثقافات، فلكل هوية قومية معالمها المتميز: لشعرها ونثرها»[3].

ودون أن ننزلق إلى قراءة هذا النّصّ النّقديّ، لأنّ ذلك ليس من غاية هذا الحديث، فإنّ من الواضح، مع ذلك، أنّ الدّكتور عبدالسّلام المسديّ

كان يتحدّث عن أثر العولمة (دون تعمّد ذكْر المصطلح بلفظه) في الثقافات والنّظريات النّقديّة فأثبت تأثيرها فيها، ونفى عدم تأثيرها فيها بالقياس إلى الكتابات الإبداعيّة الخالصة.

والحقّ أنّنا لا نرى كيف يمكن أن تؤثر الكوْننة في الخصوصيات النّقديّة التي تتحدث عن الإبداع وتوجّهه ولا تؤثّر، في الوقت نفسه، عن طريق تأثيرها في الخصوصيات النّقديّة في الإبداع ذاته (الشعر والنثر)؟...

ونلاحظ أنّ عدد الكتّاب المنتظر إسهامُهم في الأعداد اللاّحقة للدّوريّة والذين أثبتوا في الصّفحة الأخيرة بلغ عددهم خمسة عشر.

ثالثاً: عرْض للجزء الخامس والعشرين من علامات

إذا نظرنا إلى حجم هذا العدد في حدّ ذاته نجده يبلغ اثنتين وأربعين صفحةً ومائتين بالحجم الصّغير للحرف. في حين بلغ عدد الكتّاب المُسْهمين في كتابة مادّته أحد عشر كاتباً، بعد أن كان عددهم في الأجزاء الأولى يتراوح بين سبعة وتسعة. هذا أمر.

والأمر الآخر أنّ عدد الكتّاب المنتظَر إسهامُهُم في كتابة مادّة الأعداد اللاّحقة، والذين ذكرت أسماؤهم في الصّفحة الثالثة من الغلاف، ارتفع إلى ثمانية وعشرين كاتباً ممّا يعني أنّ المادّة النّقديّة بدأت تتغازر في مكتب الدّوريّة ممّا يتيح لرئيس التحرير الانتقاء والاختيار بين المادّة بما يرقّي من المستوى المعرفي لدوريّته.

والكتّاب الذين حرّروا هذا العدد هم:

1. سعيد السّريحيّ: في انتظار ما لا يجيء؛

2. حسام الخطيب: تضاريس النشاط النثريّ؛

3. عليّ جعفر العلاق: بنية القناع؛

4. خليفة الوقيان: حول وصيّة أبي تمّام للبحتري؛

5. فلاح رحيم: شعريّة الأنظمة الأدبيّة؛

6. صلاح رزق: قراءة في قصيدة وطن؛

7. عدنان محمد أحمد: أصوات بلا صدى؛

8. المختار حسني: من التناصّ إلى الأطراس؛

9. محمد بوعزة: نحو أسلوبيّة جديدة للرواية؛

10. مالك سلمان: وولفغانغ أيزر: التفاعل بين النّصّ والقارئ؛

11. عبد الرّحمن السّليمان: الشّعريّة والتّجاوز.

نودّ أن نقف وقفة قصيرة لدى مقالة حسام الخطيب التي تتناول إشكاليّة الأدب المقارن الذي يرى بعض النّقّاد الجدد أنّ عهده قد مضى وولّى؛ فقد نافسته التّناصّيّة التي بلورتها جوليا كريستيفا على الرّغم من أنّ التناصّيّة تشمل، في الحقيقة، العلاقة بين النّصوص داخل لغة واحدة أو عبر لغات مختلفات؛ في حين أنّ الأدب المقارن لا يُعنَى إلاّ بعلاقة النّصوص بين لغتين أجنبيتين غالباً؛ كالتّساؤل الذي يمكن أن يطرح بالقياس إلى الكوميديا الإلهيّة وإمكان تأثر شاعرها اللاّتيني فيرجيل بأبي العلاء المعرّي في «رسالة الغفران». وهو التّأثر الذي أثبته كثير من المستشرقين، ونفاه آخرون. غير أنّ منطق الأشياء يقتضي أنّ النّصوص الأدبيّة الكبيرة مثل ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، ورسالة الغفران، والمقامات - ولاسيّما مقامات الحريري - كانت تنقل إلى فلورنسا عن طريق بجاية (الجزائر، كما تثبت ذلك المستشرقة الألمانيّة سيقريد هونكه في كتابها «شمس اللّه تسطع على الغرب» كما ترجم إلى اللّغة الفرنسيّة؛

في حين أنّه ترجم في بيروت تحت عنوان: «شمس العرب تسطع على الغرب») كانت معروفة لدى أدباء إيطاليا فكانوا يعجبون بها. وقد كان الإعجاب يُفضي بهم إلى درجة المحاكاة، كشأن «الكوميديا الإلهيّة»...

وإذا كان الأدب المقارن يحاول التّأريخ للأفكار وتحديد علاقاتها بعضها ببعض، فإنّ التّناصّيّة لا تلتحد إلى التّاريخ، ولكنّها تجتزئ بالتّعامل مع تفاعل النّصوص لا أكثر ولا أقل. وقد كنّا نحن كتبنا بحثاً حول إمكان اعتبار «نظريّة السّرقات الأدبيّة» التي أسّسها العرب ولهجوا بها، وخصوصاً علي بن عبدالعزيز الجرجاني في كتابه: «الوساطة بين المتنبي وخصومه» أساساً من أسس التّناصّيّة تحت عنوان: «فكرة السّرقات الأدبيّة ونظريّة التّناص»(4). وقد رأينا كيف أنّ الأستاذ المختار حسني، في إحدى مقالات العدد - الخامس والعشرين من **علامات** - وهو الذي نحن بصدد التّعرّض لقراءة مقالة الدكتور حسام الخطيب فيه تحدّث عن أصول التّناصّيّة واجتزأ بآراء النّقّاد الغربيّين الذين يذهبون كدأبهم لدى التّأريخ للنّظريات أنّها ذات أصول غربيّة خالصة، واستراح؛ وهو موقف يحمل كثيراً من الغبن لتاريخ النّقد العربيّ بتجريده من حقّ هو ثابت له...

وأيّاً ما يكن الشّأن، فإنّ مقالة حسام الخطيب تسعى إلى التّعريف بأهمّيّة الأدب المقارن في التقارب بين الأفكار ومن ثَمّ القيم، وإيلاع كثير من الجامعات في العالم بتدريسه وخصوصاً في الجامعات الأمريكيّة والفرنسيّة... ولم يزل هذا الضّرب من المعرفة يتطوّر إلى أن ألفينا كثيراً من الجامعات في العالم تفصله عن موادّ الدّراسة العاديّة في السّلك الأوّل الجامعيّ، وتؤسّس له مراكزَ خالصة له للشّعور بأنّه منفصل عن الأدب على نحو ما، وأنّه قد يكون أدنى إلى علم اجتماع الشّعوب، منه إلى شيء آخر. وقد وجدنا زميلاً في جامعة وهران يحاول تأسيس دائرة للدّراسات المقارَنة لاقتناعه بما آل إليه وضع هذا العلم في جامعات الغرب...

رابعاً: عرْض للجزء الرابع والثلاثين من علامات

نجد الوضع في هذا العدد يتغيّر رأساً على عقب؛ فلقد حدث تطوّر مدهش في تحجيم الدّوريّة وفي التّكثير من سَواد الكتّاب حيث ارتفع عددهم من أحد عشر كاتباً في العدد الخامس والعشرين إلى عشرين كاتباً؛ كما ارتفع عدد أسماء الكتّاب الذين ألقَوا بمقالاتهم في مكاتب الدّوريّة فانتقل من ثمانية وعشرين كاتباً إلى أربعين كاتباً يمثّلون كثيراً من الاتّجاهات الفكريّة في العالم العربيّ، كما أنّنا أمسينا نجد العنصر النّسويّ لا يكاد يخطئ الدّوريّة.

وبحكم أنّ عدد الكتّاب اغتدى مرتفعاً فإنّنا نتحلّل من عدم ذكْرهم وأبحاثهم هنا في هذا العدد، وفي العدد السّادس والأربعين - الذي نختم به هذا الحديث - أيضاً. كما أنّه ليس لنا من سبيل إلاّ على مقالة واحدة في هذا العدد نعرض لها ويكون أخذُنا إيّاها كحاطبٍ بليل، وليس بعد الفرز والانتقاء؛ وهي مقالة عبدالحميد إبراهيم شيحة التي كتبها تحت عنوان: «الاتّجاه السيميوطيقي في قراءة النّصّ المسرحيّ» لأهمّيّة المسرح في الثقافة العالميّة. وقبل أن نعرض للمضمون العامّ لفكرة المقالة نودّ أن نسائل الأستاذ شيحة عن الحكمة من وراء اختياره هذه الرُّطَيْنَى باصطناعه مصطلحاً أجنبيّاً يتجلجل به جهاز النّطق العربيّ وهو: «السيميوطيقي».

فالأولى: كان يجب أن يعرَّب، إذ أصر الكاتب على استخدامه، على الطّريقة العربيّة بعدم الجمع بين ساكنين اثنين (الجمع بين الياء السّاكنة بين السّين، والميم السّاكنة بكتابته: «السميوطيقي» حتّى يستقيم تعريبه المُرغَمُ عليه!).

والأخرى: أنّ اختيار الطّاء بجانب القاف، بدل التّاء (طيقي) يجعل اللّسان العربيّ يتقلقل ويتجلجل بجمعه بين حرفي قلْقَلَة... وربما كان من

الأمثل استعمال «تيقي» كما هو منطوق في اللّغات الغربيّة (Sémiotique, semi).

لقد أمسى من المألوف في الثقافة الاصطلاحية لدى الجامعيين العرب استعمال السيمائية. وعلى الرغم من وجود مصطلحين اثنين متداولين في الكتابات السيمائية الغربية إلا عامة النقاد الغربيين يجعلونهما واحداً كما تقرر ذلك جوليا كرستيفا في الموسوعة العالمية حين تذكرهما، هي وسواؤها، على سبيل الاختيار... ولم تقع محاولة الفصل بين دلالتيهما العلميتين إلا منذ عام 1970 على يد هجلمسليف كما يذهب إلى ذلك قريماس[5]. ونحن نقترح أن ينصرف مصطلح «السيمائية» أي (Sémiologie, semiology) (بدل «السيميائية» لطوله، مما جعل هذا المثال لا يأتي منه في الغربية إلا ثلاثة أحرف: الجربياء، والسيمياء، والكيمياء (ويشك في قحّة عربيتها)، نقول: ينصرف إلى النظرية التي تدرس السمة (العلامة) بأنواعها... في حين نقترح أن ينصرف مفهوم «السميوتيقا» (نترجمه نحن إلى «السيمائيات»، مثل اللسانيات، والشعريات...) إلى تحليل النصوص بالإجراء السيمائياتي... ويبدو أن الأستاذ شيحة يجري في مقالته المتألقة هذا المجرى.

وأياً ما يكن الشأن، فإن إثارة الحديث من حول الفن المسرحي من المساعي الطريفة على الرغم من الشك في جني ثمراتها في القريب العاجل؛ ذلك بأن العرب هم من أواخر الأمم التي عنيت بالثقافة المسرحية. وقد قيل في عدم أخذهم من الموروث الإغريقي لدى نقل التراث الفلسفي والأدبي إلى العربية انطلاقاً من عهد المأمون أن العرب كان يستهويهم البيت والبيتان؛ وليس لهم من قوة الانتباه، ولا ملكة الربط مما كان يجعلهم يلتحدون إلى الثقافة المسرحية ليلتمسوا فيها اللذة الفنية التي تلتمسها فيها شعوب الأرض الأخرى. وممن زعم هذا المزعم العنصري الحاقد المستشرق الفرنسي أرنست رنان[6]...

غير أن العرب لم يعنَوْا فعلاً بالفن المسرحي فظل عليهم غريباً على الرغم من أنهم كانوا يمارسون طقوساً منه في عباداتهم الوثنية قبل ظهور الإسلام، ثم في «خيال الظل» إلى العصر الحديث.

إنّ فنّ المسرح مهدّد اليوم بالزوال والاندثار، تحت وطأة منافسين لا يقدر على مُصاولتهما وهما التّلفزة التي أصبحت تقدّم كلّ شيء في البيت، والسّينما بكلّ تقنياتها الحديثة الجميلة في التّعامل مع الصّورة والمنظر والحوار، والصّمت أيضاً... أفبعد كلّ هذا يتحدّث متحدّث عن مملكتيْ شيكسبير وموليير؟ إنّ الحديث عن هذا المسرح، أو بقايا مشاهد منه، في باريس ولندن، وموسكو قد يكون لائقاً من باب معرفة ثقافة الآخرين، أمّا أن ينصرف الذهن إلى المسرح العربيّ الذي لم يكد يبقى منه أشباح إلاّ في القاهرة، وبعض العواصم العربيّة الأخرى الأقلّ تأثيراً في الثقافة العربيّة... فلا.

ومع كلّ ذلك فإنّ مقالة الأستاذ شيحة تتحدّث عن لغة المسرح وعلاقتها بالسّيمَائيّة، وأهمّيّة الإشارة والحركة والصّوت في تقاليد البثّ في هذا الفنّ الجميل. ويحاول شيحة انطلاقاً من نظريّات روسيّة وغربيّة التمييز بين اللّغة الأدبيّة ولغة المسرح التي لا يرى ضرورة لعدّها أدبيّة كما كانت في العهود الغابرة.

والحق أنّ دراسة الأستاذ شيحة غنيّة وتحمل جهود سنوات من البحث والتّنقيب والمقارنة؛ ولذلك لا نعتقد أنّ أيّ جامعيّ يستطيع أن يقفز على هذه الدّراسة وهو يبحث في المسرح: لغته، وحواره، وإشاراته، وكلّ العناصر الفنّيّة المستخدمة فيه لدى المُمثل الذي يخاطب المتلقّي بطريقة مباشرة على نقيض الرّوائيّ أو القاصّ الذي لا يتاح له ذلك إلاّ في أحوال نادرة. أي أنّ النّصّ المسرحيّ كُتب ليُتلقَّى ويُسمَع، في حين أنّ النّصّ السرديّ كُتب ليُقرَأ.

خامساً: عرْضٌ للجزء السادس والأربعين من علامات

أصبح كتاب **علامات** ضخماً فخماً، بحيث بلغ عدد صفحاته في هذا الجزء خمسمائة وستّاً وخمسين؛ من حيث بلغ عدد الكتّاب المسْهمين في كتابة مادّته تسعة عشر، وليسوا مِن صنف «عليها...»!

ولمّا كان عدد كتّاب هذا العدد كبيراً فمن سوء التّدبير ذكْر أسمائهم في هذا المْجاز جميعاً؛ ولا حتّى التّعرّض لعناوين مقالاتهم وهي تسعة عشر. وعوضاً عن كلّ ذلك نجتزئ بالتّعرّض لمقالة واحدة، نشرت في هذا العدد، ولم يسبق أن تناولنا موضوعها في هذا العرْض، وهي مقالة عبداللّه إبراهيم التي كتبها تحت عنوان: «الرواية العربيّة والموقف الثقافيّ».

ودون أن نبالغ في الحكم، فإنّ الجنس الرّوائيّ، على عهدنا الرّاهن، هو الكتابة الأكثر استهلاكاً في العالم بعامّة، وفي العالم العربيّ بخاصّة. لقد زحزحت الرّواية الشّعرَ عن موقعه الذي ظلّ يتبوؤه في الثقافة العربيّة قريباً من خمسة عشر قرناً، وأمسى النّاس لا يكادون يقرءون الشّعر إلاّ لماماً، بل يؤثرون، في الغالب، الاستماع إليه. فكأنّه ببعض ذلك اغتدى يقترب في وضعه من الأدب المسرحيّ الذي يُتلقَّى في بناية مخصوصة يتكفّل ممثلون بإنطاق النّصّ للجمهور المحتشد في القاعة...

في حين أنّ الرّواية أمست الأدب الذي يمكن أن يُقرأ في الطّيّارة والقطار والحافلة، كما يُقرأ في المكتبة دون أن يحدث له ضيرٌ أو ينقص من متعته الفنّيّة. وزاد الرّواية ازدهاراً بحث المخرجين والمنتجين عن الأعمال الرّوائيّة الكبيرة لتحويلها إلى شريط مصوّر يشاهده ملايين المتفرجين في قاعات السينما، وفي شاشة التّلفزة في البيت.

وأمام هذا الوضع الجديد للرواية، من يستطيع أن ينكر دورها

الثقافي، والاجتماعيّ، والسياسيّ، والفنّيّ. وقد اعتُرف بقيمة الرّواية العربيّة حين تُوِّجتْ بجائزة نوبل منذ بضع سنوات؟ من أجل ذلك تكمن أهمّيّة مقالة عبد اللّه إبراهيم في مدى أهميّة الرّواية العربيّة وإسهامها في إخصاب الثقافة العالميّة، وبلورة التّجربة الإنسانيّة في مجال المتاع الفنّيّ. ويحكم الكاتب بعظمة هذا الجنس الأدبيّ حين يفتتح مقالته بقوله: «يُحتفَى في الأدب العربي الآن بالرواية احتفاء خاصّاً إلى درجة اعتُبر عصرنا عصر الرواية، وذهب بعض النقاد والروائيين إلى أنّها ديوان العرب في هذا الزمن؛ وهم في كلّ هذا ليسوا على خطأ؛ فالرواية نوع أدبيّ انتزع الاهتمام، ونجح خلال مدّة وجيزة في الاستئثار بالمكانة الأولى في الآداب العالميّة. وذلك لا يعود في رأينا إلى القدرة الهائلة في تطوّر وسائل السرد فيها فحسب بل إلى القدرات الفائقة في تمثيل المرجعيّات الثقافيّة والنفسية والاجتماعية، وهو أمر فاق الأنواع الأدبيّة الأخرى، تلك الأنواع التي انحسر دورها، فكفّت إلى درجة بعيدة عن الإسهام في تمثيل التّصورات الكبرى عن الذات والآخر»[7].

والحقّ أنّ هذه الأحكام سليمة إلى حدّ بعيد، وتنمّ عن وعي معرفيّ كاملٍ بالموضوع المعالج. ومع ذلك فإنّنا نودّ أن نتوقّف، من هذا النّصّ، لدى أمرين اثنين:

الأول حول المصطلح. وينصرف الاعتراض إلى اصطناع الكاتب «النوع» عوضاً عن الجنس؛ فقد أصبح الآن متفَقاً بين منظّري الرواية العرب على أنّ مقابل المصطلح الغربيّ: «Genre» هو «جنس»، وليس «نوعاً». ذلك بأنّ النّوع يأتي داخل الجنس فهو فرع منه، وليس أصلاً فيه. ولذلك قرّر ابن منظور منذ قرون طويلة أنّ «الجنس أعمّ من النّوع»[8]. ولعلّنا بذلك نستطيع أن نعدّ جنساً أدبيّاً كلّ حكاية مركزيّة تشتمل على جملة من الحكايات الفرعيّة. وببعض ذلك يمكن أن يتحدّد

النّوع بالتصنيفات الدّاخليّة لهذا الجنس حيث إنّ رواية الحرب، أو رواية التّجسّس مثلاً ليست جنساً قائماً بذاته، ولكنّها نوعٌ من الجنس الذي هو الرّواية التي تشمل كلّ القضايا التي أمست الكتابة الروائيّة معالجتها... وقد كنّا عقدنا فقرة في كتابنا «نظريّة الرّواية» بعنوان: «بين الجنس والنّوع» اجتهدنا في توضيح إشكاليّة الفرق بين هذين المصطلحين الاثنين(9).

بل إنّا ألفينا عبدالعزيز البشري في الأعوام الثلاثين من القرن العشرين، ومعه عامّة الكتّاب العرب، يطلقون مصطلح «رواية» لجنس الأدب المسرحيّ... الكتابات الرّوائيّة.

وآخرهما: لعلي لم أفهم قول الأستاذ عبدالله إبراهيم حين قرّر أنّ الرّواية ازدهرت وانتشرت واستأثرت بالمكانة الأولى في التّبوّء «خلال مدّة وجيزة». فهل يمكن أن نعُدّ ما يقرب من قرن من عمر الرّواية العربيّة مدّة وجيزة؟ وحينئذ ماذا سيكون أمر المدّة الطويلة؟ إنّا كنّا نؤثر أن يستعمل الكاتب عبارة تحدّد الزمن الذي سلخته الرّواية العربيّة من عمرها ولو على وجه التّقريب، أمثل له من استعمال عبارة «مدّة وجيزة».

ذلك، وإنّ هذه المقالة تستشهد بمقولات وآراء لنقّاد تعلّمْنا منهم كثيراً، ونشهد لهم بالأبوّة الأدبيّة علينا حقّاً؛ ولكن الاستشهاد بآرائهم في مطلع القرن الواحد والعشرين، لمناقشتها والتّوقّف لديها على أساس أنّها نظريّات كأنّها لاتزال قائمة أمرٌ لا نرى أنّنا نجتني منه غَناءً يُذكر؛ إلاّ أن يكون تذكيراً بهذه الأفكار، ونبْشاً لهذه الآراء من الوجهة التّاريخيّة كالاستشهاد بالرّأي النّقدي الذي كتبه توفيق الحكيم منذ أكثر من نصف قرن يتعصّب فيه على الجنس السّرديّ إلى درجة أنّه لا يَعُدّه أدباً(10). فكأنّ أولئك كانوا يرون أنّ الأعمال الأدبيّة السّرديّة لا ترقَى إلى مستوى الأدب الرّفيع؛ وكأنّهم كانوا لا يبرحون يعتقدون، كما كان القدماء يأتون

ذلك، أنّ الشّعر وحدَه هو الأدب، وما عداه فمجرّد فضول من الكلام. بالإضافة إلى أنّ بعض الكتّاب ربما يتحرّج في عدّ سرْد حكاية متخيّلة ضرْباً من الكذب؛ والآية على ذلك أنّنا نجد الحريريّ يستغفر اللّه ممّا كتب في مقاماته حين يختمها ببعض قوله: «وأنا أستغفر اللّه تعالى ممّا أودعتها من أباطيل اللّغو، وأضاليل اللّهو»[11].

وما رأي الأستاذ عبداللّه إبراهيم في أنّ طودوروف عام 1987 كان لايزال يشكّك ليس فقط في جماليّة الأدب ووظيفته، ولكن في وجوده أيضا حين يزعم أنّه يجب البدء في التّشكيك في شرعيّة مفهوم الأدب: فليس لأنّ هذا اللّفظ موجود، أو لأنّه مستعمَل في المؤسّسة الجامعيّة، يشفع له ذلك في إثبات الوجود؟[12]... وهو رأي غريب حقّاً.

والحقّ أنّ أهمّ فكرة أثارها عبداللّه إبراهيم في مقالته الشّائقة هي نظرة عدم الاحترام التي كان يُنظر من خلالها إلى كاتب القصّة القصيرة، والرواية جميعاً؛ وذلك من خلال استشهاده بما كتب حسين هيكل للطبعة الثالثة من المحاولة الرّوائيّة «زينب»...

غير أنّ الذي فات الأستاذ عبداللّه أن يومئ إليه أنّ مثل أفكار توفيق الحكيم لم تكن أصيلة بل كانت شائعة في بلاد الغرب كما تلاحظ ذلك، بالإحالة على كتّاب غربيّين آخرين، جولييت رابي؛ ذلك بأنّ بعض الغربيّين كانوا يتعصّبون، هم أيضاً «على الجنس الرّوائيّ فيذهبون، في شيء من التحامل مبين، إلى أنّ الرّواية حين تبلغ أوج ازدهارها، وغاية درجات توهّجها؛ فإنّما يكون ذلك برهاناً على أنّ ذلك الازدهار ليس إلاّ عارضاً من عوارض عهد الانحطاط»[13].

فنظرة الازدراء إلى الجنس السّرديّ لم تأتِ أصلاً من نظرة العرب الذين كان أحدهم إذا حكى حكاية أنقذ حياته (حكاية حمّال بغداد، ألف

ليلة وليلة، مثلا...)؛ وإنّما جاءت من نظرة أهل الغرب إلى الكتابة السّرديّة في أوّل أمرها...

غير أنّ الذي كنت أودّ أن يثيره عبداللّه إبراهيم في مقالته هذه، المنشورة في الجزء السادس والأربعين من كتاب علامات، فلم يُثرْه، هو مسألة المصطلح الذي كان يطلق على الأعمال السّرديّة الطّويلة في القرن الماضي؛ فحسين هيكل كان يعدّ عمله السّرديّ الرّائد في عام 1914 لدى كتابة مقدّمة الطّبعة الثالثة لمحاولته الرّوائيّة الرّائدة «زينب»، مجرّد قصّة، وهو أمرٌ غير مقبول في سلّم تصنيف الأجناس الأدبيّة في عصرنا هذا. وقد ألفينا عبدالعزيز البشري في بداية الأعوام الثلاثين من القرن العشرين يطلق مصطلح «رواية» على أيّ عمل مسرحيّ ويستريح[14]. بل إنّا ألفينا طه حسين يكتب عن رواية نجيب محفوظ «زقاق المدقّ» مقالة نقديّة فيَعُدّها، هو أيضاً، وبعد منتصف القرن العشرين، مجرّد قصّة لا رواية حين يقول: «... فهذا العنوان (زقاق المدقّ) يوشك أن يحدد موضوع القصة وبيئتها، وقد ذكرت القصة ومن قبل ذلك الكتاب لأنّ لهذا السِّفْر قيمتين خطيرتين حقاً، إحداهما أنّه قصة متقنة رائقة لا تكاد تأخذ في قراءتها حتّى تستأثر بك استئثاراً كاملاً...»[15]. وقد ألفيناه يطلق على رواية الأديب الجزائريّ (الكاتب باللّغة الفرنسيّة) مولود معمّري: «الربوة المنسيّة» وصْفَ «كتاب»، وتهرّب من ذكْر الرواية، أو حتّى القصّة[16].

وإذا لم تكن «زقاق المدق» و«الربوة المنسيّة» أدباً روائيّاً، فلا ندري ماذا سيكون الأدب الرّوائيّ غيرهما؟

وكذلك نجد كتاب «**علامات**» الدّوريّ لم يكد يغادر موضوعاً من موضوعات المعرفة النّقديّة، ولا الأدب وتاريخه، إلاّ عرض لها، وتناولها، تحت زوايا منهجيّة وإجرائيّة ومعرفيّة مختلفة في إطار تعدّد الرّأي المسؤول، والاختلاف الفكري البنّاء.

فلتدمْ **علامات** مؤتلقةً مؤْتَنقة، وهي تحتفل بعددها الذهبيّ - الخمسين - تنشر المعرفة العالية، وتشعّ بالفكر الرّصين، وتُسهم في تجسير العلاقات بين الكاتبين والمفكّرين العرب.

الهوامش

1) وقد ورد سهو مطبعيّ لدى إثبات بعض هذه الأبيات: فما ورد في المجلّة: «فإن يكن النّجاح أحلّ شيء»، هو في أصحّ روايات النّصّ: «فإن يكن النّكاح أحلّ أنثى» كما ورد في الأغاني. وأمّا رواية الغذامي: «وإلاّ عضّ مفرقك الحسام» فإنّ عامّة الرّوايات، ومنها الرّواية الأولى للدّيوان هي: «وإلاّ يعلُ مفرقك الحسام». والدّليل على ذلك أنّ النّحاة لهجوا بهذا البيت للاستشهاد به في باب حذف عامل الشرط؛ إذ التّقدير: «وإلاّ تطلّقْها يعلُ مفرقك الحسام». في حين أنّهم يستشهدون بالبيت الأوّل في جواز ضمّ المنادى المفرد (يا مطرُ عليها) – بدل بنائه على الضّمّ – عند الضّرورة،. ولهذه الأبيات شهرة عجيبة، وحكاية طريفة ذكرها الصديق عبدالله الغذامي في هذه المقالة. في حين أنّ النّحاة يحرّفون حكاية الأغاني فيذهبون فيها مذهباً آخر...

2) المسدي، الناقد العربي وميثاق التواصل، في **علامات**، ج.15، ص 26.

3) م.س.، ص 27.

4) ينظر عبدالملك مرتاض، **علامات**، الجزء الأوّل، المجلّد الأول، جدّة، 1991.

5) Cf. Courtès et Greimas, Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Sémiologie.

6) Errnest Renan, in André Caquot, , in Encyclop?dia universalis, Sémites; G. Levi Della Vida, Storia ereligione nell'Oriente semitico, Florence, 1924.

7) عبداللّه إبراهيم، في علامات، ج. 46، م.12، ص.72، شوال 1423هـ – ديسمبر 2002.

8) ابن منظور، لسان العرب، جنس.

9) ينظر عبدالملك مرتاض، في نظريّة الرواية، نشر عالم المعرفة، الكويت، 1998ص 22 وما بعدها.

10) ينظر توفيق الحكيم، أخبار اليوم، الصادر في 28 مارس 1948 نقلاً عن عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، القاهرة، دار الفكر العربيّ، 1970، ص 394-395 وينظر عبداللّه إبراهيم، م.س.

11) الحريري، خاتمة المقامات، في شرح الشريشي، 2. 272.

12) ينظر طودوروف في:

La notion de littérature, p.9. Paris, 1987.

13) عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، عالم المعرفة الكويت، ص 15. وأصل هذه الفكرة استقيناها من مقالة متينة لجولييت رابي كتبتها ضمن مقالات كتاب «الأدب»، باللّغة الفرنسيّة. وصدر بباريس عن مركز الدراسة وترقية القراءة، 1970، ص 382-421.

14) ينظر عبد العزيز البشري، المختار، 1. 47.

15) طه حسين، نقد وإصلاح، 117 ونعتذر عن عدم إيراد نصّ الشيخ كاملاً، لأنّ ذلك سيخرج المقالة عن طورها من الطّول.

16) م.س.، ص 46-61.

* * *

تمهيد:

عندما يكون موضوع البحث منحصراً في نطاق معروف سلفاً، كما هو الحال هنا، أي معالجة نظرية التلقي والقراءة من خلال منبر للبحث له إسهام متميز في واقع الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة، فإن الباحث سيكون ملزماً بتقديم الكيفية التي سيتعامل بها مع هذا الكم الواسع من الدراسات التي يمكن إدراجها في نطاق التلقي أوكل ما له علاقة بالقراءة والتأويل. هل سيلجأ إلى طريقة العرض والتلخيص لجميع المقالات، وينتقل بعد ذلك إلى وضع بعض الملاحظات والتوجيهات أم سيحاول القيام بتصنيف عام للدراسات وتقديم نموذج أو نموذجين من كل صنف؟ غير أن انتقاء النماذج التي تحظى بالأهمية وإلغاء غيرها سيمضي بالباحث في اتجاه حجب الصورة الكاملة للنقد الأدبي المهتم بنظرية التلقي من خلال أعداد مجلة علامات في النقد بكل ما فيها من إيجابيات وسلبيات.

فالعمل المرجو من هذا المسح في الأصل هو تقديم نظرة عامة عن الدراسات والأبحاث التي ساهمت في نقل نظريات التلقي والقراءة إلى العالم العربي، سواء عن طريق العرض والتقديم أم عن طريق الترجمة أم من خلال اللجوء إلى تطبيقات محددة على النصوص الأدبية العربية ثم معرفة مستويات هذه المقالات من الناحية العلمية والمعرفية، مع تحديد أهدافها ومجال بحثها الخاص وإظهار قيمتها الفعلية بين الدراسات النقدية العربية. هذا المسح ضروري في جميع الأحوال. ونحن نعتقد أنه ينبغي أن يشمل جميع المنابر الأدبية في العالم العربي حتى نعرف فيما

إذا كانت تقوم بالفعل بدورها الحقيقي في تطوير المعرفة الأدبية في حقلنا الثقافي. لكن دراسة من هذا النوع الذي نقوم به، وهي مهيأة فقط للنشر مع مجموعة من المقالات التقويمية، لا يمكنها أن تستوعب حتى مجموع الدراسات التي نشرت في الموضوع على صفحات مجلة علامات في النقد من بدايتها إلى الآن فبالأحرى أن تطمح إلى تغطية كاملة لجميع المجلات العربية. لذا اهتدينا، مستفيدين من الدراسات الإحصائية أو كل الأبحاث التي تهتم بمعالجة العينات إلى العمل على ما يسمى «العينة العشوائية»، وتدل هذه العينة على أن اختيار المقالات المدروسة في بحثنا **لم يخضع أبداً إلى القصدية أو إلى الانتقاء المبني على الاطلاع المسبق**، وإنما تم بطريقة عفوية. فقد أخذنا أعدادا متفرقة من مجلة **علامات**، مما هو متوفر لدينا منها، وعزلنا مجموعة من العناوين التي تتضمن مدلول التلقي أو القراءة وحرصنا أن تغطي هذه الأعداد فترة محترمة من عمر المجلة تمتد إلى ست سنوات خلت أي من سنة 96 إلى سنة 2002 (وهو ما يعادل نصف عمرها تقريباً).

وكان من الضروري أن نلتزم فقط بما له علاقة مباشرة بالتلقي والقراءة حتى لا نوسع الموضوع إلى مجالات لا يحدها ضابط. ذلك أن معظم المقالات التي نشرت مثلاً في المجلة مشيرة في عناوينها إلى مسألة التأويل سيكون لها دون شك علاقة مع المقالات التي عالجت بشكل مباشر موضوع التلقي والقراءة ومع ذلك آثرنا أن نتقيد على الأقل بأن تكون عناوين المقالات المختارة مشيرة بشكل مباشر لمسألة القراءة أو التلقي، باعتبار أن ذلك دال على التزام مسبق من قبل الباحثين بمعالجة هذا الموضوع في مقالاتهم وأبحاثهم وملزم لنا أيضا بالتقيد بالموضوع.

هذا وقد أثمر انتقاء هذه العينة العشوائية ما كنا لا نتوقعه حقاً بهذه الصورة الواضحة، وهو أن الاختيار العشوائي مكننا من الوقوف على

التنوع الطبعي لأي اهتمام بالجديد من النظريات النقدية الغربية. فبعد الاطلاع على المقالات تبين لنا أنها قابلة للتصنيف من حيث مستويات وزوايا الاهتمام بالتلقي، وكذا من حيث الطريقة التي يختار بها الباحثون الإسهام في هذا المجال. كما مكننا من وضع عناوين دالة مكملة للصورة التي استوعبنا بها هذه الحركة النقدية.

وهكذا تشكلت بين أيدينا العناوين الداخلية التالية:

1 – نظرية التلقي من خلال العرض والتقديم.

2 – نظرية التلقي في خدمة بعض فنون الأدب.

3 – نظرية التلقي من خلال الترجمة.

4 – نظرية التلقي في محك التطبيق.

أ – التطبيق على مستوى نقد النقد.

ب – التطبيق على مستوى نقد الإبداع.

5 – البحث عن معرفة منهجية بنظرية التلقي.

6 – خلاصة ونتائج.

7 – حديث لابد منه.

ولا تهدف هذه الدراسة إلى استيعاب كل المقالات التي كتبت عن التلقي والقراءة في مجلة علامات في النقد منذ البداية إلى الآن بل تريد فقط أن تقدم إطلالة تقريبية على مسار هذا الموضوع في مرحلة هامة من سيرورة المجلة مع رصد أنماط المقالات واتجاهاتها ومستوياتها وما ساهمت به في هذا الموضوع إلى جانب المنابر الثقافية الأخرى والإصدارات الفردية أو الأكاديمية الموازية.

* * *

1 - نظرية التلقي من خلال العرض والتقديم:

من الطبعي أن تكون إحدى الوسائل الأساسية للتعريف بنظرية التلقي في العالم العربي هي العرض والتقديم بطريقة تكاد تكون حيادية أو على الأقل فهي غالبا ما تتمظهر بأنها كذلك، وهكذا يبدأ أحد المساهمين في أعداد مجلة **علامات** في النقد مقاله النظري التركيبي وهو بعنوان: **النص الأدبي والمتلقي**[1] بتعريف النص الأدبي، معتمداً على ركائز منهجية ونظرية متعددة، منها علم الجمال ، إذ يبدأ تعريفه بقوله: «الأدب فن جميل...» (ص: 42) **والشكلانية**: «سيادة الوظيفة الجمالية فيه على سائر الوظائف الأخرى» (نفس الإحالة) **ونظرية التواصل**: اعتباره النص الأدبي رسالة صادرة عن مرسل وموجهة إلى مستقبل عليه أن يفك السَّنن (ص: 42-43) وأخيراً **نظرية التلقي** لأنه دعا إلى ضرورة تجاوز مفهوم التواصل والالتفات إلى أهمية القارئ في تحديد القيمة الجمالية، مستفيداً في هذا الجانب مباشرة من الناقد الألماني وولغانغ إيزر باعتباره أحد أهم رواد هذه النظرية. ويبدو أن الباحث على إلمام ببعض المصطلحات الأساسية المتعلقة بالموضوع، وخاصة التمييز بين مفهومي: **القطب الفني** الذي يكون من إنجاز المبدع **والقطب الجمالي** الذي يساهم في تحققه القراء. (ص: 44).

وقد انتقل الباحث إلى صلب نظرية التلقي عندما أخذ في التمييز بين مصطلحات عدة كلها تنظِّر لأنواع القراء ووضعياتهم، وهذا تمييز أصبح الآن شائعا في معظم المقالات التي تُعرِّف بالقارئ من وجهة نظرية التلقي، لذلك أشار إلى ثلاثة أنواع من القراء:

- **المتلقي الفعلي**، ويشير به إلى القراء الفعليين في زمن وظرف محدد تتحقق فيه عملية التواصل. وينبغي أن ننتبه هنا إلى احتفاظه الدائم بمفهوم التواصل حتى داخل سياق كلامه عن جمالية التلقي التي

تتجاوز مفهوم التواصل إلى مفهوم التفاعل. وهذا هو الجانب الذي يبدو لنا أن الباحث لم يلتفت إليه، رغم أهميته الكبرى عند إيزر على الخصوص. لذا فانتقاده السابق لمفهوم التواصل الذي يهتم بالمرسل،لم يكن يوازيه تعمق في تجاوز مفهوم التواصل بالمعنى الحرفي، لأن نظرية التلقي في الواقع تضرب مبدأ التواصل في الصميم عندما تتحدث عن تدخل القراء في صنع المعاني وتحديد القيمة الجمالية في النص. لذا ينبغي أن يحل مفهوم التفاعل بديلا تاما عن مفهوم التواصل[2].

- **المتلقي الضمني**: ويقصد به الباحث ذلك المتلقي الافتراضي الذي يكون حاضراً في ذهن الكاتب أثناء صياغة عمله الإبداعي.
- **المتلقي المثالي**: وهو أيضا متلقٍ افتراضي مثل السابق، دال على القراءة النموذجية التي يَفترض الكاتبُ أن عمَله سيُقرأ على منوالها، كما هو دال في نفس الوقت أيضاً على القيمة الجمالية الافتراضية التي منحها الكاتب لعمله وتصور أن قارئه المثالي سيوافق عليها.

ولا يخلو هذا البحث من بعض الاجتهاد في هذا الجانب إذ رأى الباحث أن هناك إمكانية لإضافة نمط رابع من القراء، وهو **الكاتب – المتلقي** الذي يقرأ عمله بعد تمامه أو خلال أعوام من التنقيح قبل نشره (ص: 46) والواقع أن هذا الافتراض لا يخرج مع ذلك عن نطاق النوعين المذكورين في البداية وهما: **المتلقي الفعلي** وهذا ينطبق على حالة الكاتب القارئ لعمله بعد نشره، إذ يكون في هاته الحالة مثل غيره من القراء، **والمتلقي الضمني** وهذا ينطبق على الكاتب عندما يتقمص أثناء صياغة الإبداع قبل نشره دور القارئ الافتراضي الذي يكون رقيباً على عمليته الإبداعية فيوجهها إلى ما يرضى عنه. لذا لا نظن أن الاقتراح المقدم في هذا الإطار قد أضاف جديداً إلى التقسيمات المعروفة لدى رواد هذه النظرية.

أما حديث الباحث عن **الوعي السامي**، لدى منتج النص، بأدوات الفن الذي يشتغل به (ص: 47)، فهو أمر قابل للنقاش، لأن القراء النقاد هم أكثر وعياً بأدوات وحيل الإبداع من المبدعين، وإلا لما كانت مهمتهم تجعلهم بحق نقاداً للأدب. ومن المعروف أن اللاوعي بالمعنى الفكري وليس النفسي يلعب دوراً كبيراً في الإبداع بينما ترتفع كثيراً درجة الوعي في الكتابة النقدية، وخاصة في نطاق المناهج الحديثة ذات المنطلقات المنهجية والمفاهيمية المضبوطة.

بعد هذا كله حاول الباحث أن يقدم لنا تصوراً أوسع لمجال التلقي حين اعتبر عملية الإنتاج الأدبي برمتها قائمةً على التلقي الدائم للنصوص والأفكار من المجتمع ومن المؤسسات والأفراد وهو ما جعله يجتهد في التقريب هنا بين **التلقي والتناص**، ذلك أن النص إنما هو في نهاية المطاف حصيلة مؤثرات نصية سابقة: «... إن النص نسيج من المقبوسات، ناشىء عن ألف مصدر ثقافي...» (ص: 48)[3].

بعد هذا بدا لنا أن الباحث دخل في مجال محسوب عادة على سوسيولوجيا الإنتاج الأدبي وخاصة حينما أخذ في الحديث عن مؤسسات النشر والإعلام والثقافة وعن دور القراء في صناعة الشهرة الأدبية.. إلخ (ص: 56-57).

هناك إذاً لدى هذا الباحث حرص على الالتزام في البداية بالمنطلقات الأساسية لنظرية جمالية التلقي، ولكن هناك أيضا رغبة غالبة في «**الابتكار**». لكنها تبقى دائما في حدود المفاهيم الجزئية، مع ميل واضح إلى التركيب بين بعض المفاهيم والمباحث النقدية المعاصرة كما حصل في محاولة التقريب بين مفهومي التلقي والتناص. ومعلوم أن التركيب بين المفاهيم والمناهج النقدية هو السمة الغالبة في كل الاجتهادات التي عرفها النقد العربي منذ بداية النهضة الأدبية حتى الآن وقد أولينا هذه

الخصوصية اهتماماً خاصاً في كتابنا: «**النقد التاريخي في الأدب رؤية جديدة**» في أحد مداخله الأولى وهو بعنوان: **واقع ومستقبل النقد الروائي العربي**(*). وإذا كان الاهتمام هنا منصباً على النقد الروائي فإن خاصية التركيب بين المناهج هي السمة الغالبة على كل المحاولات التي تحمل اجتهادات خاصة(4).

والمشكلة الأساسية التي تميز معظم الاجتهادات التي تدخل في نظرية الأدب أو المناهج الأدبية في العالم العربي، هي أنها لا تمنح نفسها الوقت الكافي لاستيعاب نظرية واحدة أو اثنتين استيعاباً تاماً قبل الانتقال إلى مستوى الابتكار في نقد النقد. خصوصاً وأن مجال المقالة النقدية لا يوفر للباحث المساحة الكافية لتوسيع المشاريع بهذا الشكل الذي يجمع نظرية التواصل ونظرية التلقي ونظرية التناص وسوسيولوجيا الإنتاج الأدبي في حلبة اجتهاد واحدة، علماً بأن المراجع والمصادر القليلة التي عاد إليها الباحث في هوامش دراسته لا تبرر هذا التوسع الكبير في المشروع.

وفي مقال آخر بعنوان: **القوام الابستيمولوجي لجمالية التلقي**(5) سنجد بعض التماثل مع الدراسة السابقة من حيث الاهتمام بالإطار النظري والاكتفاء بالعرض والتقديم، لكن هذه المقالة تختلف عن السابقة لكونها تقتصر على نظرية التلقي عند ياوس بشكل خاص، لكنها في نفس الوقت تدعم عرضها لمفاهيم وتصورات هذا الناقد الألماني بآراء ومفاهيم من استفاد منهم أو من التقى معهم حول بعض الأفكار الأساسية المتصلة بطبيعة العلاقة بين النصوص الأدبية والمتلقين.

وينطلق العرض من اعتبار مفاهيم ومصطلحات العلوم الإنسانية متميزة بالمرونة وتعددية الدلالات على خلاف ما هو عليه الحال في العلوم البحتة (ص: 378) وعلى هذا الأساس انحصر اهتمام صاحب المقال في

محاولة التدقيق في بعض أهم مصطلحات جمالية التلقي عند ياوس، مثل مفهوم أفق الانتظار، والمسافة الجمالية، والترهين... إلخ.

وبعد أن يسجل صاحب المقال رأيَ ياوس في الطبيعة التاريخية للنصوص الأدبية باعتبارها لا تكمن في الوظيفة التمثيلية والتعبيرية فحسب بل أيضاً في الأثر الذي تحدثه في الذوات المستهلِكة، يلاحظ أن هذا التصور يُخرجُ الأدب من حلقتي: الجمالية الماركسية والنظرية الشكلانية ليبقيه مُشْرعاً على إمكانيات جمالية التلقي بكل ما تفترضه هذه من حوار وتفاعل بين النص والقارئ. (ص: 380-381) وهنا يتم تدعيم أراء ياوس، بطريقة العرض المتوازي برأي سارتر الذي يؤكد أهمية تدخل القارئ لكي يحصل النص على هوية محددة لوجوده (ص: 383) وبرأي كايطان بيكون الذي يؤكد على الحضور الضمني للقراء المفترضين أثناء لحظة الكتابة، ثم بعد ذلك برأي أرثور نيزان الذي انتقد فكرة وجود جواهر دلالية للنصوص (ص: 284).

وقد بدا للباحث العارض أن يمهد لتحديد مفهوم **أفق الانتظار** كما وضعه ياوس بتعريف مفهوم **الترهين** أو ما سماه **التأنية**، وهو ما يُطلِق عليه معظم الدارسين العرب حالياً مفهوم **التحيين** actualisation باعتباره «إجراء يعْقِد حواراً بين ذات حاضرة وموضوع ماض، فلا يمكن لهذا الموضوع (النَص) أن يقول شيئاً ما لتلك الذات إلا إذا اكتشفت الذات السؤال الضمني الذي ينطوي عليه الموضوع وأدركته كجواب عن سؤال يتعين عليها أن تطرحه هنا والآن» (ص: 387).

وبعد إبراز التأثير الذي مارسته نظرية التلقي في هذا الجانب بالذات على نظرية التجاوب عند إيزر ينتقل العارض للحديث عن ذلك المفهوم الأساسي في نظرية ياوس وهو مفهوم **أفق الانتظار** فيسجل أنه مرتبط بعدد من المفاهيم السابقة المتداولة في الفلسفة الظاهراتية عند

هوسرل وكادامير وهايدجر، مثل مفهوم **تحول الأفق**، **وأفق الانتباه**، **واتحاد الآفاق**. إلخ (ص: 390) على أن **أفق الانتظار** يتميز بأنه «يمثل لحظة رابطة بين تجربتين لدى القارئ: تجربة متحققة تتجلى في تمرسه الجمالي بأعمال أدبية مألوفة عنده وتجربة مرتقبة تتمثل في تطلعه إلى اختبار أعمال أدبية جديدة ممكنة تنزاح عما اعتاده وتتسم بالغرابة والبعد عن متناول إدراكه» (390-391).

ونسجل أن الدارس لم يهمل الإشارة إلى تلك الدينامية التي رسمها ياوس أثناء تحليله لعلاقة القارئ بالنص أثناء القراءة بكل ما يحمله القارئ أثناءها من أفكار مسبقة وتصورات جمالية وثقافية مكتسبة. (ص: 374) لكنه في نظرنا قدم مثالاً غير مناسب لتوضيح مفهوم **المسافة الجمالية** عند ياوس أي ذلك الفارق الذي يشعر به القارئ أحياناً بين **أفق انتظاره** والمفاجأة التي يحدثها النص لديه، **فالقارئ المولع بشعر الغزل** الذي تحدث عنه صاحب المقال (ص: 397) غير مؤهل في نظرنا لتمثيل القارئ الموجّه **بأفق انتظار** محدد، لأن **أفق الانتظار** ليس مرتبطاً بالموضوعات المفضلة فحسب بل هو تركيب عام لكل القيم الفنية والجمالية والموضوعاتية التي تشكلت لهذا القارئ في بيئة ثقافية وأدبية محددة. لذلك نستغرب من النتيجة الآلية التي قدمها الباحث هنا وهي أن القارئ المولع بشعر الغزل حين يقرأ شعر نزار قباني فإنه يشعر بالرضى والارتياح، لأنه يستجيب لأفق انتظاره، وينسجم مع معاييره الجمالية. (ص: 397) لذا نسجل الملاحظات التالية:

- إن الولع بالغزل لا يتضمن بالضرورة معايير جمالية محددة يمكن أن يُعتد بها في هذا المثال.
- إن حصر المسألة في الولع بالغزل هو تحديد موضوعاتي لا غير ولا يمكن أن يمثل هذا الولع أفقا كاملا للانتظار.

- إن تأكيد قبول شعر نزار قباني من قبل القارئ المولع بالغزل ليس أمراً حتمياً من الناحية المنطقية، فقد يكون هناك قارئ مولع بالغزل لا يعجبه شعر نزار قباني من ناحية الصياغة أو الصور أو التركيب الجمالي بشكل عام، بمعنى أنه ليس من الضروري أن تكون هناك استجابة لأفق الانتظار ولا للمعايير الجمالية التي هي في حوزة القارئ مسبقاً. إن للخبرة الجمالية التي تحدَّث عنها ياوس دوراً أساسياً في تحديد مقبولية الغرض أو رفضه كما جاء في شعر شاعر رغم الولع به من حيث المبدأ.

ولقد استطاع الباحث أن يتتبع أيضاً مفهوم **منطق السؤال والجواب** باعتباره لبنة أساسية لإقامة دراسة تاريخية جديدة للنصوص الأدبية شرط أن يستند ذلك إلى رصد طبيعة تلقيات المعاصرين والمتعاقبين في العصور اللاحقة. وقد حاول العارض أن يؤسس هذا المفهوم بالرجوع إلى الأساتذة الذين أخذ منهم ياوس مفاهيمه المختلفة مثل غدامير وهايدغر وغيرهما (ص: 400) وتكمن أهمية هذا الجانب في أن ياوس بنى دراسة الأدب من الناحية التاريخية على أساس إعادة تشكيل السؤال الأساسي الذي أجاب عنه النص في عصره ثم ما هي الأسئلة التي طُرِحت بعد ذلك على النص من قبل القراء المتعاقبين في العصور اللاحقة.

ومن المهم أن يكون الباحث أيضاً قد سجل الطابع المحوري **للخبرة الجمالية** في نظرية التلقي عند ياوس، لأن هذا الجانب في الواقع تجتمع فيه القيم والمقاييس الجمالية التي اكتسبها القراء ثم الإحساس النفسي السعيد الذي يواكب قراءتهم لأعمال أدبية ترضيهم. (ص: 406 وما بعدها).

لقد رأينا أن هذه الدراسة تتميز بالعرض والتقديم ومتابعة حضور الأصول السابقة في نظرية جمالية التلقي، ولا نشك أنها تحمل تصور

صاحبها رغم أنه كان حريصا على نقل المعلومات بطريقة موثقة من الأصول لا من المراجع الوسيطة. كما أنه حاول عرض مدلولات أهم المصطلحات التي تأسست في حضن جمالية التلقي عند ياوس مما يجعلها مقالة تقديمية ذات فائدة على الأقل بالنسبة لمن ليس لهم اطلاع على المناهج الغربية باللغات الأجنبية.

على أن ما لم يكن من الضروري عدم إغفاله في سياق هذا التقديم، هو مسوغات الاستفادة من نظرية جمالية التلقي بالنسبة لدراسة الأدب العربي وتجديد مجال الدراسات التاريخية الحالية في النقد العربي. لأننا بعد قراءة هذا المقال نطرح السؤال التالي: وبعد ما هي أهمية التعريف بنظرية التلقي عند ياوس في العالم العربي؟ إننا قد نجد الجواب عن هذا السؤال إلى حد ما لدى دارسين آخرين في العالم العربي مثل شكري المبخوت رغم أن الاستفادة من ياوس كانت بسيطة إلى حد كبير، لأنه اقتصر على مصطلح واحد هو **أفق الانتظار**، ولكنه حاول أن ينظر من خلاله إلى تجارب النقاد العرب القدامى كيف أصبح مفهوم عمود الشعر متحكماً في صياغة القصيدة العربية النموذجية وفي أذواق القراء المحافظين. ثم كيف كانت ردود أفعاهم أثناء محاولات التجديد التي بدأت تحدث في الشعر مع بداية الشعر العباسي[6].

وقد لاحظنا بالإضافة إلى ذلك أن بعض الأمثلة التوضيحية القليلة التي أخذها الباحث العارض من البيئة الثقافية العربية لبلورة مفهوم **المسافة الجمالية** كانت في حاجة كبيرة إلى إعادة النظر.

ونجد من جانب آخر في العينة العشوائية التي اعتمدناها في هاته الدراسة مقالاً بعنوان: **القارئ والنص**[7] يستند إلى التركيب أحياناً وفيه قدر كبير من تدخل الباحث لرسم صورة خاصة لتطور المناهج الأدبية المهتمة بتحليل النصوص خارج العالم العربي، وميزته الخاصة أنه حاول

تقديم المعلومات المعروضة استناداً إلى المصادر الأصلية المكتوبة باللغة الإنجليزية. وهذا يعني أنه لم يتح الفرصة للمراجع الوسيطة العربية للتشويش على عرضه الخاص، كما أنه لم يعتمد حتى على ما هو مترجم إلى اللغة العربية، ربما تفاديا للوقوع أيضاً في نفس المشكل. ولكننا نعتقد أن اشتغاله هو بنفسه في مجال الترجمة سهل عليه الاستفادة المباشرة من هذه المصادر، لذلك لم يكن في حاجة إلى الاعتماد على الغير في هذا المجال. ولقد تبين من عرضه لمجوعة من الاتجاهات النقدية الغربية أنه كان قادراً على رسم صورة تقريبية عن كل اتجاه وعن الحدود التي تميز بعضها عن الآخر وما هي في نفس الوقت نقط الالتقاء الممكنة بينها.

يشير الباحث في البداية إلى تنوع المناهج النقدية منذ ظهورها إلى الوقت الحاضر ويعدد بعضها، فيتحدث عن **الشكلانية** والنقد المعتمد على **نظرية الأجناس والنقد البلاغي ونقد استجابة القارئ والنقد البنيوي** ثم **النقد الاجتماعي والنفسي**. (ص: 62-63) وإذا كانت معظم هذه الاتجاهات النقدية معروفة في أدبيات نقد النقد، فإننا لم نستطع إيجاد مكان **لنقد نظرية الأجناس** بين المناهج المذكورة، لأن نظرية الأجناس مرتبطة أساساً بنظرية الأدب وليس بالمناهج النقدية.

كما نسجل حديثه عن ما سماه **بالرؤية الخالصة** (ص: 64) التي يمكن أن يتخذها القارئ بدلاً عن المناهج المذكورة. ولا يتبين لنا بالتحديد ماذا يقصد بهذه الرؤية الخالصة؟ ولكننا نعتقد مع ذلك اجتهاداً أنه ربما يشير بها إلى **الذوق**، لأنه فيما بعد حاول الدفاع عن ضرورة الاستفادة من المناهج المختلفة لإثراء نظرتنا للعمل الأدبي.

بعد هذا يبين الباحث أن اهتمامه الخاص في مجموع المقال سيتركز على اتجاهين نقديين:

- **النقد الجديد** New Criticism.

- **النقد المبني على استجابة القارئ** Reader response Criticism.

وقد رأى أن رواد الحداثة في النقد الأنجلوسكسوني المسمى «**النقد الجديد**» بشروا بتصور للأدب ينهض على البنية النصية، على أنهم جعلوا القارئ مشدوداً إلى هذه المعطيات، ومن هؤلاء: ت.س إليوت، وأ. آ رتشاردز وكلينث بروكس وغيرهم. (ص: 66-67) وقد أُطلقت عليهم أحيانا صفة النقاد الشكلانيين كما تأسست رؤاهم على فكرة نفي **الغرض** وإقصاء **قصد المبدع**. وقد بين أوستين وارين ذلك بقوله: «ليست دلالة العمل الفني مقصورة على «غرضه» ولا معادلة له أصلاً، إذ العمل الفني، باعتباره نظاماً من القيم، يحيا حياة مستقلة..» (ص: 70).

ومن جملة النقاد الذين طوروا تصورهم ضمن هذا الاتجاه: رتشاردز الذي أصدر دراسة في أواخر العشرينات من القرن الماضي وقد اهتم فيها بردود **أفعال الجمهور** على قراءة جملة من القصائد الشعرية الإنجليزية، لكن معظم الدراسات التي طورت علاقتها بالقارئ ظلت تنظر إليه من خلال سلطة المؤلف، من ذلك مثلا **الاتجاه البلاغي** في دراسة الحكي عند وواين بوث.

ونشير هنا إلى أن صاحب المقال لم يلتفت إلى جانب مهم وهو أن دراسات رتشاردز وواين بوث رغم اهتمامها بدور القارئ إلا أنها ظلت تنظر إليه دائماً **من موقع الخطاطات الاستراتيجية للمؤلف**. وقد استشهد الباحث بنص دال في هذا المجال دون الانتباه إلى هذه النظرة التي لا تخرج عن النطاق التقليدي لتصور دور القارئ. يقول واين بوث عن منهجه بأنه تنقيب عن «الأدوات والوسائل البلاغية التي **يسيطر بها المؤلف على قارئه** بمعزل عن السياقات الاجتماعية والسيكولوجية التي تتحكم في المؤلفين والقراء على السواء» (ص: 74) فمفهوم سيطرة المؤلف على القارئ هو

أحد أهم الجوانب التي جاءت نظرية التلقي لإخراجها من دائرة اهتمام النقاد. كما أنه أحد أهم الفوارق الأساسية بين نظرية القراء في التراثين النقديين العربي والغربي وبين ما جاءت به نظرية التلقي المعاصرة.

وعند انتقال الباحث للحديث عن نظرية التلقي ونقد استجابة القارئ تعرض لتصور الناقد الأمريكي ستانلي فيش (ولد 1938) الذي اهتم بالقراءة الواعية ولا شك أنه كان يشير إلى قراءات النقاد الذين لا يهتمون عادة بما يعنيه النص ولكن بما يمكن أن يثيره من تساؤلات في كل مكوناته (ص: 81) كما يشير الباحث إلى تأثر هذا الناقد مثل غيره من رواد جمالية التلقي بالفلسفة الظاهراتية التي كانت تهتم بالوعي والخبرات الذهنية المباشرة. وكان من الطبعي أن ينتقل للكلام عن فولفغانغ إيزر (ولد 1962) باعتباره من أبرز رواد هذه النظرية في ألمانيا وقد نقل قوله الصريح في وجوب الاهتمام بدور القارئ عند دراسة الأعمال الأدبية:

«إن نظرية الفن الظاهراتية توجب على الناقد وجوباً كاملاً ألا يأخذ في اعتباره عند دراسة العمل الأدبي النص الذي أبدعه المؤلف فحسب بل أن يبحث وبنفس الدرجة من الاهتمام ضروب الاستجابة إلى النص، القارئ» ص: 84).

كما كان من الضروري أيضاً أن يشير إلى رائد آخر على نفس القدر من الأهمية وهو هانس روبيرت ياوس من ألمانيا أيضا (ولد 1921) مشيراً إلى أن هذا الناقد اختار أن ينظر إلى العمل الأدبي في سياقه الثقافي والتاريخي وأن ينظر إلى دلالاته وقيمه الجمالية من زاوية ردود أفعال قرائه عبر التاريخ وآفاق توقعاتهم (ص: 90-91).

ومن الأهمية بمكان الإشارة في هذه الدراسة التقديمية لنظرية التلقي وأشكالها المختلفة ومن ذلك الإشارة أيضاً إلى تصور الناقد الأمريكي **نورماند هولاند** الذي تميزت معالجته للقارئ ببعدها السيكولوجي، فهو

يعتقد أن الناس يرثون هوية متميزة كما تصاغ أيضا هذه الهوية من التجارب والخبرات التي يتلقونها في الواقع، وكلٌّ ما يقرؤونه يتلون بهذه الهوية، إذ يحصل فيه تحول مناسب لكي يتعايش مع هذه الهوية. كما يعتقد هولاند أن:

«القارئ و النص كالدائرة الكهربائية (كلاهما) مكمل للآخر وإيجابي في حدوده لأن القارئ يسهم في بناء النص ويؤثر النص في القارئ وهذا ما يطلق عليه هولاند القراءة التبادلية Transactive reading» (ص: 98).

لا نشك في أن ما قدمه الباحث في هذا المقال القيم هو جملة من المعلومات الأساسية التي تفتح الطريق على الأقل أمام المهتمين بالنظريات الأدبية الغربية الجديدة لاستكمال تعمُّقهم لها ضمن مظانها الأصلية. ولقد كان من المناسب أن يجعل الكاتب تعليقاته في نهاية مقاله مرتبطة بمسألة أهمية الاستفادة من هذا المنهج بالنسبة لدراسة الأنماط الإبداعية العربية وما هي الجوانب الجديدة التي سيحدثها في الدراسات النقدية العربية أيضا، ولكنه فضل أن يضع جملة من التعليقات تخص الاتجاهين الأساسين الذين تعرض لهما دون إبداء رأيه الخاص في هذا النمط من النقد ولا ما هي قيمته العلمية والمعرفية بالنسبة للبحث الأدبي في عالمنا العربي. وهذه في الواقع ملاحظة نسجلها على معظم الذين عرَّفوا بهذه النظرية على صفحات مجلة علامات في النقد. لأنه من المفروض أن تكون لدى كل من انبرى للتعريف بمنهج غربي في الأدب جملةٌ من الدواعي المعرفية المنهجية التي يفرضها واقع البحث في النقد الأدبي العربي وكذا واقع الحاجة إلى دراسة أنماط الإبداع في العالم العربي من منظوراتٍ منهجية متطورة حتى نتمكن من اكتشاف إمكانياتها الدلالية وقيمها الجمالية التي ربما عجزت المناهج البلاغية والتاريخية عن رصدها.

2 - نظرية التلقي في خدمة بعض فنون الأدب

لاحظنا أيضا أن بعض المقالات التي أفرزها انتقاؤنا العشوائي من الدراسات المهتمة بجمالية التلقي والقراءة المنشورة على صفحات مجلة علامات في النقد، لا تجعل هدفها الأساسي هو التعريف بهاته النظرية أو ما يتصل بها، بل بلورة أهداف أخرى عملية متصلة بالاهتمامات الخاصة للباحث أو الباحثة، ففي مقال قصير بعنوان: **تلقي العرض المسرحي**[8] نجد **أولاً** محاولة واضحة لإثبات أن قضية إدراج المتلقي في العملية الإبداعية ليست أمراً جديداً، بل هي معروفة منذ القديم، كما أنها أيضاً معروفة قبل ظهور نظرية جمالية التلقي في العصر الحديث. لقد كانت حاضرة عند السوفسطائيين في اعتمادهم ثنائية المخاطَب والمخاطِب وعند أرسطو في مفهوم **التطهير** وعند الجرجاني في مفاهيم **الاشتياق والشغف والوقع**، وعند بريخت (في العصر الحديث) في مفهوم **التغريب**، فكل هذه تشكلات أولية لنظرية التلقي التي تأسست بصورة ناضجة مع ياوس وايزر في القرن العشرين (ص: 424-425).

كما أن المقال **ثانياً** هو محاولة لتقديم أهم المفاهيم التي اعتمدت عليها نظرية التلقي عند ياوس، ولذلك فهو يلتقي من هاته الناحية مع مقال ناقشنا محتواه سابقا[9].

ومن المفاهيم التي تم عرضها في هذا المقال باختصار شديد نذكر ما يلي (ص: 428):

- **مفهوم التفاعل التواصلي** الدال على الطبيعة التاريخية لمسار تقويم الأعمال الأدبية في ارتباطها مع القراء المتعاقبين.
- **مفهوم أفق الانتظار**، باعتباره نظاما من المرجعيات المضمونية والفنية والثقافية التي تشكل خلفية تعامل القارئ مع النص.

- مفهوم **المسافة الجمالية**، وهي التي تَنْتُجُ عن الفارق الحاصل أحياناً بين أفق انتظار القارئ والتحققات الجمالية الفعلية التي أتى بها النص الجديد لاستفزاز معطيات أفق انتظار القارئ (ص: 427) وتتجلى المسافة الجمالية في رأي كاتبة المقال في ثلاث حالات:

1) تغيير أفق القارئ.

2) خيبة أمل القارئ.

3) رضى وارتياح القارئ.

أما الحالة الثالثة التي أشارت إليها الباحثة، وهي: **رضى وارتياح القارئ** فلا تنتج في نظرنا ولا في نظر ياوس نفسه بالضرورة مسافة جمالية مادام القارئ قد وجد القيم الجمالية التي كان ينتظرها. لذا نعتبر إدراج هاته الحالة في نطاق المسافة الجمالية غير موافق لتصور ياوس. وهذا إشكال مطروح متعلق بمدى التدقيق في مفاهيم النظريات الأدبية التي نتعامل معها في الثقافة الغربية فالمسألة تتطلب في الواقع استيعابا هادئاً ومتأنياً لكثير من المفاهيم حتى لا نساهم في تداولها بطريقة غير مماثلة لمدلولاتها الأصلية.

وإذا كانت الباحثة حتى الآن قد اعتمدت على مرجع أصلي واحد هو كتاب هانس روبرت ياوس «**من أجل جمالية التلقي**»، فإنها عند الكلام عن ايزر اعتمدت مرجعاً وسيطاً وهو مقال تقديمي منشور في إحدى الجرائد العربية[10].

ويبدو أن الباحثة **ثالثاً** تهدف في مقالها هذا إلى ترسيخ فكرة مفادها **أن جمالية التلقي وخاصة ما تتضمنه من تركيز على العلاقة التفاعلية الوثيقة بين النص والقارئ تتلاءم بصورة متميزة مع الوضعية الخاصة للعرض المسرحي وحاجته الضرورية والملحة لجمهور يتفاعل معه**،

فلا وجود لعرض مسرحي بدون جمهور، كما أنها ترى أن جمهور المسرح يتميز عن قراء النصوص الأخرى بأنه (ص: 480).

أولاً: متصل مباشرة بالممثلين بواسطة مؤثرات الإضاءة والصوت والملابس والديكور.

وثانياً: عارف مسبقاً بأن العرض المسرحي هو مسألة وهمية ومع ذلك يأتي ليشاهده.

وثالثاً: متعدد بتعدد أفراده، أي أنه قارئ مضاعَف في لحظة العرض ذاتها.

وإذا كانت هاته الملاحظات الخاصة بالجمهور ذات أهمية كبيرة، فإن معرفة الجمهور بأن العرض المسرحي هو مسألة وهمية، لا يخص جمهور المسرح وحده، فقارئ الرواية ومشاهد الشريط السينمائي وقارئ القصيدة كلهم يدركون أن ما يقال في هاته الأعمال فيه من الإيهام بالواقع الشيء الكثير، إن لم تكن كل العناصر مبنية في إطار كامل من الوهم. إذاً جميع الفنون بما فيها الشعر تعتمد على **ميثاق التصديق المبدئي بهذا الوهم المعروض أمامنا**.

على وضوح هاته الفكرة وارتباطها بجميع الفنون التخييلية فإن الباحثة تصر كما رأينا على جعلها ميزة خاصة بالمسرح.

ويمكن أن نقول نفس الشيء بالنسبة لكلامها عن **المجابهة الآنية** الحاصلة بين الجمهور والعرض المسرحي (ص: 431) فهذه المجابهة حاصلة أيضاً في قراءة أو تلقي جميع النصوص الإبداعية: في الشعر والرواية والغرض السينمائي وهي ليست دائما مجابهة فردية في هذه الفنون، فقد تكون جماعية عند قراءة الشعر أمام الجمهور، كما أن العرض السينمائي يشترط بالضرورة أيضاً حضور الجمهور في القاعة. ومعلوم أن القراءة

الجماعية للنصوص السردية وغيرها بدأت تنتشر في أوربا على نطاق واسع في وقتنا الحاضر لتكسير هيمنة المشاهدة التي فرضتها وسائل الإعلام الحديثة. والقراءة الجماعية في هاته الحالة تقربنا كثيراً من حالة تقابل العرض والجمهور.

لذا نرى أن إنشاء وضع امتيازي للعرض المسرحي لم يكن خاضعاً في بعض هاته النقط بالذات لنوع من التدقيق **بل لكثير من الحماس والعشق الاستثنائي للمسرح**. ثم إن علاقات التماثل القائمة اليوم بين مختلف الفنون تجعل من الصعب إضفاء صفة الامتياز لفن على حساب الفنون الأخرى. وقد تجلى ذلك لدى الكاتبة بصورة أوضح في قولها بأن المسرح **هو الفن الوحيد الذي يسعى إلى تفجير الإحساس الجماعي من أجل بث الوعي النقدي التعبيري**. (ص: 434).

ونتساءل هنا هل كان من الضروري إلغاء أدوار الفنون الأخرى بما فيها الشعر والرواية والقصة والسينما والتشكيل من أجل منح هذه الحظوة العظمى للمسرح وحده؟ ونذكُر في هذا الصدد أن جان كوهن في كتابه بنية اللغة الشعرية كان قد جعل الشعر يتربع على عرش مملكة الفنون الأدبية حين قال:

«إن الشعر ذو جوهر ملكي، فإما أن يكون وحده صاحب السيادة ، وإلا فإنه يعتزل.. »[11].

فهل ماتزال فكرة تحسين بعض الأجناس الأدبية قادرة على الصمود في وقتنا الحاضر مع أن تداخل الفنون ووسائل الأداء الفني وتبادل الأدوار بين الشعر والمسرح والسرد والسينما والغناء والفنون التشكيلية في حياتنا المعاصرة قد أصبح أمراً واقعاً في حياتنا المعاصرة؟

ولقد بدا لنا أيضاً أن الحديث عن جمالية التلقي في هذا المقال يكاد يكون **ذريعة فقط لتأكيد أن هاته النظرية إنما وجدت من أجل التنظير**

للمسرح وليس لغيره من الفنون الأخرى. صحيح أن الكاتبة لم تصرح بذلك بوضوح تام ولكن جميع إشاراتها كانت تؤكد ذلك، وأهمها إشارة تمجيد المسرح وتفضيله على غيره من الفنون الأخرى كما أوردنا سابقاً. وفي جميع الأحوال فإن الغاية الأساسية من كتابة هذا المقال لم تكن هي تقديم هاته النظرية بل تكريم المسرح بحضورها، وهذا اختيارٌ نحترمه رغم كل شيء.

3 - نظرية التلقي من خلال الترجمة:

تعتبر الترجمة أحد أهم مظاهر التواصل الثقافي مع الآخرين كما أنها ضرورية لتعزيز أواصر المثاقفة بين الشعوب. ولا شك أن التقارب الحالي بين الثقافات بفضل وسائل الإعلام المتطورة منح الترجمة مجالات واسعة للتدخل من أجل تسريع التواصل على جميع المستويات. ومن حسن الحظ أن العينة التي وقع اختيارنا عليها من المقالات المنشورة في موضوع التلقي والقراءة تضمنت مقالتين مترجمتين أولاهما بعنوان: **نظريات التلقي**[12]، وباعتبار أن هذا المقال من المترجمات العربية للفكر النقدي الغربي فهو إذاً محاولة **تقع خارج الإنتاج الفكري العربي من حيث المحتوى**. ولكن الإنتاج العربي حاضر بالتأكيد في فعل الترجمة ذاته، خصوصاً إذا ما تأكد للقارئ أن هذه الترجمة قد قامت بمهمة التوصيل للمحتوى المعرفي أحسن قيام. ولا نريد الآن أن نخوض في مجال تقنيات الترجمة بل نريد التعامل مباشرة مع مضمون الترجمة باعتباره واقعاً حاصلاً، فهل تقدم لنا هذه الترجمة أفكاراً يمكن بنينتها في نظام منطقي مترابط ومفهوم بالنسبة للقارئ العربي؟

نفهم من إحدى الفقرات الأولى للمقال المترجم أن المؤلف فرانك شورويجن يريد أن يقدم تحليلاً لجمالية التلقي عند ياوس ونظرية القراءة

الضمنية لدى فولفغانغ إيزر مع تقديم إطلالة على سيميوطيقا القراءة عند امبيرطو ايكو (ص: 81).

استطاع مؤلف المقال المترجَم أن يقدم في الواقع تلخيصاً مركزاً ودالاً على الخطوط العريضة لتصور ياوس. وقد أشار إلى أهم المصطلحات التي يقوم عليها هذا التصور ابتداءً **بأفق الانتظار** الخاص بجمهور القراء وانتهاءً **بالمسافة الجمالية** الناتجة عن الفرق الجمالي بين عالم النص ونوعية قراءته في منظور بعض معاصريه، كما نراه قد حدد المهمة الأولى لجمالية التلقي عند ياوس في العمل على إعادة تشكيل **أفق انتظار** القراء المعاصرين لزمن ظهور النص، وخاصة إذا تعلق الأمر بنصوص قديمة (ص: 92) وأما الميزة الأساسية التي ميزت نظرية التلقي عند هذا المنظر الكبير هي اهتمامه بالتلقي الجماعي والتاريخي للنصوص بدل الاهتمام بالتلقيات الفردية. وقد أثر هذا في درجة اهتمامه أيضاً بدور البنى النصية في تكييف طبيعة تعامل القراء معها أثناء القراءة. وأشار إلى أن فولفغانغ ايزر هو الذي اهتم بهذا الجانب الخاص لعلاقة النص بالقارئ الفردي. (ص: 83).

ونظراً لأن أفكار ايزر عن طبيعة علاقة القارئ بالنص تكون عادة مُصاغة بطريقة معقدة في معظم كتاباته النظرية، فإن القسم الذي خصصه الكاتب لهذا المنظِّر بدا وكأنه محاولة متكلِّفة لاختزال جميع التوضيحات والشروح التي يقدمها ايزر في كتبه ومقالاته. وقد زادت مهمة الترجمة بعض الأفكار المعروضة هنا تعقيداً، بسبب ارتباك الصياغة العربية ولكن ذلك لم يحصل إلا في بعض مواطن المقال، ومع ذلك فقد تم توصيل أهم الأفكار الأساسية في تفكير هذا المنظر ومنها، فكرة التوتر الدائم الذي يصاحب فعل القراءة، وهو عائد إلى تجاذب حالتي استقرار التصور للنص (بلوغ التيمة) وتبدل التصور بفعل ما يوحي به أفق القراءة. والواقع أن

أفق القراءة تلعب فيه العناصر النصية المقصية من تشكيل التيمة دوراً أساسياً. (انظر ص: 87) والسبب الأساسي لحصول هذا التصور هو أن النص الأدبي ليس له مرجعية خارجية يمكن الوثوق بها، ولذلك فعناصره الخاصَّة هي بنياته المرجعية.

ونشير إلى أن ايزر قد عبر عن حالة القارئ وهو يتفاعل مع العناصر المرجعية النصية الداخلية جيئة وذهاباً بما سماه **وجهة النظر الجوالة**، وذلك في كتابه **فعل القراءة** فبحكم أن النص لا يمكن أن يُدْرَكَ بكامله دفعة واحدة من قبل القارئ، فإن الذي يحصل هو تحرك وجهة نظر القارئ جيئة وذهاباً عبر النص، فكلما تقدم في القراءة التفت عبر الذاكرة إلى ما مضى من النص وفي نفس الوقت بنى توقعات احتمالية لما يمكن أن يأتي به النص. وتأخذ هذه التوقعات شكل أفكار محددة يتصور أن تفضي إليها القراءة، ولكن النص قد يسير في اتجاه يبتعد عن توقعات القارئ، لذا يكون القارئ مضطراً مرة أخرى إلى تعديل تصوراته لما مضى من النص ويبني توقعات جديدة، وهكذا دواليك إلى أن تبلغ القراءة نهاية النص. إذاً فالقارئ في هذه الحالة مندمج بالنص كما أن نوعية علاقته به ليست منحصرة في فهم خطِّي لعناصر النص من البداية إلى النهاية ولكنها علاقة تفاعلية متميزة بكثير من الدينامية وتغيير التصورات وتعديلها[13].

كما يشير الكاتب أيضاً إلى أهمية دور البياض في تحديد طبيعة العلاقة بين النص والقارئ وتكييف ترابطاته الداخلية المولدة لعدد من الاحتمالات وخاصة مع تنوع أنماط القراء. (89-90) ويخلص إلى أن آراء إيزر مع ذلك تقود إلى نوع من الالتباس الحاصل بين ما يرتبط بالنص وما يتصل بمجموع تحققاته على مستوى القراءات (ص: 92-93).

وعندما ينتقل الكاتب **فرانك شورويجن** إلى الحديث عن أومبيرتو

إيكو، يقيم تمييزاً بينه بين رواد نظرية التلقي، لكونه يميل بالقراءة إلى أن تكون فعلية ومشاركة ويصنف جهده في نطاق الاشتغال السيميوطيقي على النصوص، بمعنى أن النصوص لا يمكن أن تكون قادرة وحدها على منح القارئ مدلولاتها، بل هي محتاجة إلى التدخل الفعلي للقراء الواقعيين. ويستشهد الكاتب بقولة أمبيرتو إيكو المشهورة:

«النص آلة كسلانة تتطلب من القارئ اشتراكاً حثيثا لملء فضاءات المسكوت عنه....» (ص: 93).

ويشير أيضاً إلى الطبيعة الاستدلالية لنشاط القارئ الذهني أثناء إجراء فعل القراءة. فالقراءة تعني الاستنباط والتفكير والاستنتاج ،كما أن استعانة القاري بموسوعيته الثقافية ضرورة حتمية لإتمام فعل القراءة. (ص: 94) والقراءة في هذا الصدد مشاركة فعلية لأنها تقوم على بناء عوالم ممكنة انطلاقاً مما هو موجود في النص من عناصر متشابكة.

ويبدو أن هدف كاتب المقال هو انتقاد نظرية التلقي بأشكالها المختلفة:

- **التاريخية** عند ياوس.
- **والافتراضية الفردية** عند إيزر.
- **والقراءة المشارِكة الفعلية** عند إيكو.

إن القراءة عندهم جمعا في رأيه تتلبس فيها اللغة الواصفة بالموضوع الموصوف «فلا وجود لتعليق على القراءة لا يتأسس هو نفسه على القراءة» (ص: 99).

وهذا يؤدي في نظر الكاتب **فرانك شويرويجين** إلى نوع من التفكيكية وكأننا أمام النص إزاء أشباه من القراء. (ص: 101).

بعد هذا العرض يمكن تسجيل الملاحظات التالية:

- إن قراءة هذا المقال المترجم وإدراك دلالاته ممكنة بقليل من الجهد والانتباه. وهو ما يعني أن فعل الترجمة قام بدوره التوصيلي على الأقل في حده الأدنى. وهذا يعتبر ميزة أمام ما نراه أحياناً في كثير من المجلات حيث نواجهُ نصوصاً مترجمة لا يمكن إتمام قراءتها بعد الأسطر الأولى. ومع ذلك فتعقيد الصياغة العربية أحيانا في هذه الترجمة لم يتم التغلب عليه بشكل تام، فعلى القارئ أن يكون له إلمام سابق بنظرية التلقي إذا أراد أن يدرك جميع أفكاره. وهو ما يطرح مع ذلك إشكالاً يتعلق بمسألة الصياغة العربية التي ينبغي أن تكون دقيقة التركيب بحيث لا تترك للقارئ أدني التباس في فهم العبارات، بالإضافة إلى ضرورة وضع المصطلحات الدالة والتفكير فيها بقدر كبير من العناية والضبط.

- إن نقل أو تعريب هذا المقال التحليلي النقدي لنظرية التلقي يمثل نقلة نوعية في مسار الاستفادة من النظريات الأدبية الغربية، لأنه يفترض أن العالم العربي متشبع سلفاً بهذه النظرية، ولذلك سيضيف إلى الخبرة النقدية العربية حواراً حول النظريات الغربية الرائجة حديثاً في العالم العربي. لكن هل حقاً تم التعريف بنظريات التلقي الغربية وروادها في العالم العربي بما فيه الكفاية حتى ننتقل إلى مثل هذا الجدل القائم حولها؟ لا أرى شخصياً مع ذلك أي عيب في القيام بهذه المجهودات في الترجمة، وإن كنت أميل إلى التركيز على ترجمة نصوص الرواد ومقالاتهم في المرحلة الأولى وحينما يكون عدد وافر من القراء قد تمثل معالمها إذاك ننتقل إلى ترجمة مقالات النقاش الدائر حولها.

ميزة هذا المقال الخاصة هي أنه يحذر من النتائج التي قادت إليها نظرية التلقي عند معظم الرواد، وهو ذلك التشكيك الذي آلت إليه بخصوص تحديد الهوية الأدبية وآراء المبدعين ودلالات النصوص الأدبية

وتشتت القراءات. والواقع أن كثيراً من مسارات البحث في نظرية التلقي كانت تميل إلى جعل القراءة متعددة بتعدد الأفراد وهذا سيقود حتماً إلى ضياع القراءات في تعدد الرؤى والتصورات وتقريب البحث في مجال الأدب من عبثية التفكيكية والعدمية.

ولابد من الإشارة إلى أن هذا المقال قد ساوى بغير حق بين ايزر وياوس وايكو في حين أن إيكو وياوس قد كانا ميالين إلى القول بنسبية القراءات والتصورات وارتباطها بمراحل زمنية وشروط ثقافية وموضوعية. وهو ما يجعل مجموعة من القراء تشترك في تأويلات متقاربة لنصوص بعينها في عصر ما وظرف ما. إن حديث ياوس على سبيل المثال عن أفق انتظار القراء هو إشارة إلى تحكم التقاليد الأدبية في عينة من القراء في عصر من العصور. وهذا يعني أنه بعيد إلى حد ما عن القول بأن لكل قارئ تصوره الخاص فالقراءة في كل عصر محكومة بالتقاليد الأدبية ومستجدات الثقافة وغيرها، وبالأسئلة التي تكون ملحة في كل عصر من العصور: وهذا ما يمكن تبينه من خلال كلامه التالي:

«يجب أن يتضمن تأويل النص الأدبي، باعتباره جواباً، شيئين اثنين: إجابته من جهة على انتظارات شكلية كانت مقررة من قبل **التقليد الأدبي** السابق على وجود النص، وإجابته من جهة أخرى على أسئلة المعنى، مثل تلك التي يمكن أن يضعها القراء الأوائل في نطاق عالمهم الخاص المعيش تاريخياً. ولن تكون إعادة بناء أفق الانتظار الأول إلاّ عودة إلى النزعة التاريخية إذا لم ينتقل التأويل التاريخي بدوره من طرح السؤال: ما الذي كان قد قاله النص في السابق؟ إلى السؤال: **ماذا يقول لي النص؟ وما الذي أقوله أنا بصدد النص؟**»[14].

ويمكن أن نقول نفس الشيء بالنسبة لأومبيرتو إيكو الذي كان أحرص السيميائيين المعاصرين على الاحتفاظ لتأويل الأدب ببعده

البراغماتي والاجتماعي رغم ما حصل في فكره من تطور كبير مستفيداً من الإرث اللساني والبنيوي والسوسيولوجي على حد سواء. كما أنه لا ينفي وجود خلفيات ثقافية ومعطيات موضوعية للقيام بالتأويلات الممكنة، حتى في أكثر مؤلفاته ميلاً إلى القول بالتأويل الفردي للأعمال الإبداعية، ونقصد بذلك كتابه: النتاج المفتوح[15].

لكل هذا نرى أن المقال المترجم قد يساهم، رغم أنه ينتمي إلى الحقل الثقافي الغربي، في نقل صورة مخالفة لحقيقة الاتجاهات المختلفة لنظريات التلقي الغربية نفسها. لذا كنا نفضل أن يتم التركيز على ترجمة نصوص الرواد، وإذا ما تم استنفادها يمكن الانتقال إلى المقالات التي تنتقد مضامينها، لأن العالم العربي سيكون قد استوعب النصوص الأصلية وأصبح قادراً على تمييز الآراء وتحديد مواقعها الحقيقية.

ومن المقالات المترجمة أيضاً نجد الدراسة الواردة تحت عنوان: **دور القارئ في تشكيل النظرية الأدبية رؤية تاريخية نقدية لنظرية التلقي** وهو للناقدة الأمريكية: جين ز. ب. تومكينز[16]، ولا يشعر قارئ هذا المقال المترجم بأنه يقرأ نصاً متأثراً بأساليب اللغات الأجنبية. فمترجمه استطاع أن يفرغ أفكار الناقدة الأمريكية: تومكينز في قالب أسلوبي عربي يحترم إلى حد كبير خصوصيات التعبير العربي، وهو في ذلك ينفرد بميزة خاصة مقارنة مع المقال السابق. ولا شك أن هذا سيكون مساعداً على تقبل القارئ العربي لمضامينه باعتبارها أفكاراً جديدة يمكن الاستفادة منها في تطوير المناهج العربية.

وتأتي أهمية هذا المقال في كونه محاولة لتتبع دور القارئ في صياغة النظرية الأدبية خلال مجموع مراحل التاريخ النقدي منذ العصر اليوناني إلى العصر الحالي. (ص: 18) وإذا كان المقال يشير إلى وجود علاقة بين نظرية الاستجابة المعاصرة theory of response ومعظم

التصورات النظرية السابقة في الفكر الأدبي الأوربي، فإنه مع ذلك يرى أن نظرية القراءة الحديثة استفادت من بعض العناصر السابقة، لكنها شكلت رؤية مخالفة لما سبق. على أن من أهم مظاهر التشابه بين نظرية الاستجابة والتصورات السابقة ما ذكرته الباحثة عن دور نفسية القارئ في توليد القراءة الفردية في عصر النهضة. (ص: 206-207) وقد انحصر دور استجابة القارئ مع ظهور التوجهات الشكلانية عند بداية القرن العشرين وذلك لفائدة ما كان يدعى بالقراءة العلمية أو الموضوعية للنص (ص: 224-225) وقد أعاد نقد استجابة القارئ للمتلقي حرية الاستفادة من المشاعر والانفعالات والتأويلات، دون أن ينزع عن نفسه أبداً تلك الصفة العلمية التي كانت البنيوية والشكلانية يتباهيان بها، لأنه ظل يستفيد من المعطيات اللسانية والشكلانية لمعالجة إمكانيات التأويل والتفاعل مع النصوص (ص: 227).

وقد بدا لنا من خلال قراءة مجموع المقال المترجم بلغة صافية أن الكاتبة وضعت استراتيجية خاصة لصياغة أفكارها تهدف في العمق إلى تأكيد أمرين:

أولا: أن نظرية التلقي المعاصرة لا يمكن فصلها عن تصورات أنماط القراءات السالفة منذ العصور القديمة إلى العصر الحديث.

ثانياً: لقد حققت هاته النظرية انقلابا أساسياً في تنظيم طبيعة العلاقة بين القارئ والنص، بكل ما يميزها من تركيز الانتباه على احتمالات المعنى وتعددية القراءات واختلاف أنماط التأويل وأن ذلك لم يمنع النقد الأدبي من الاحتفاظ بتحليل النصوص من أجل استخراج المعاني الكامنة فيها، واستمرار تشغيل أدوات التفسير وتعداد معاني النصوص. (ص: 227).

ولا ندري فيما إذا كان مترجم المقال قد تنبه إلى أن الموقف النهائي

للكاتبة يميل إلى إقرار أهمية التفسير على حساب التأويل وأن كاتبته جعلت الاتجاه البنيوي والشكلاني أرسخ وأقوى تأثيراً على النقاد والمدرسين والطلاب من أي اتجاه آخر ينظر إلى النصوص باعتبارها أعمالاً مفتوحة، فحتى لو كانت كذلك فليس لهم مهرب من تفسيرها وتحديد مدلولها. وهذا في النهاية موقف يسير في الاتجاه المعاكس تماماً لنظرية التلقي، ولم يكن رجوع الكاتبة إلى التاريخ النقدي مسألة اعتباطية بل تأكيداً لحضور مشاكل القراءة في جميع الاتجاهات النقدية السابقة وهذا نوع من التذويب لكل ما جاءت به نظرية التلقي من أفكار جديدة في ما هو قديم. فهل يمكن اعتبار هذا المقال مساهمة بريئة في تقديم نظرية التلقي. لا شك أن عنوان المقال يفصح بالتدقيق عن محتوى الدراسة. فهدف الكاتبة لم يكن التعريف بهذا الاتجاه بل وضعه في دائرة النقد.

4 - نظرية التلقي ومستويات التطبيق:

أ - التطبيق على مستوى نقد النقد:

يعتبر الانتقال من التنظير إلى التطبيق خطوة حاسمة في الدراسات النقدية، لأنه ما فائدة ترديد النظريات والمصطلحات دون اختبار فعاليتها على محك تحليل النصوص. ومن خصوصيات نظرية التلقي أنها منهج صالح لتحليل النصوص النقدية والإبداعية على السواء. فإذا تم تناول النصوص الأولى كان البحث إبستيمولوجيا أي بحثاً في معرفة المعرفة أما إذا كان البحث يخص الإبداع فإن البحث عندئذ يصير مزدوجاً معرفياً من جهة، أي هو محاولة لقراءة الأدب وتأويله، وإبستيمولوجيا من جهة أخرى، لأننا سنكون مضطرين للحديث أيضاً عن تاريخ القراءات، مادامت نظرية التلقي تدخل عنصر القراء المتعاقبين في فهمنا لطبيعة الأدب وإمكانيات تأويله وتحديد قيمه الجمالية.لذلك كثيراً ما تنتاب مطبقي

نظرية التلقي على النصوص النقدية أو الأدبية حيرة كبيرة لأن التمييز في هذه النظرية بين ما هو نقد للأدب وما هو نقد للنقد الأدبي يكاد يكون غير متاح. ومع ذلك وجدنا من يجرب تطبيق نظرية جمالية التلقي على النصوص النقدية دون أن يغيب في نفس الوقت حضور النصوص الإبداعية في أفق التحليل.

ومن جملة المقالات التي صادفناها في هذا الإطار مقالة تحمل عنوان: **الشعر العربي الحديث بين الإبداع والتلقي**[17]. وتتخذ هذه الدراسة ملمحاً «**تطبيقياً**»، لكنها لا تجعل موضوعها تحليل النتاج الشعري العربي **كما قد يوحي بذلك عنوانها**، لأنها بكل بساطة لا تهتم كثيراً بتحليل نماذج شعرية عربية كاملة وإن كانت تثير نقاشاً حول الشعر العربي الحديث والمعاصر، لكن من زاوية **نقد النقد** لا من زاوية نقد الإبداع، فهي على الأصح دراسة في نقد النقد أكثر من كونها تحليلاً تطبيقيا على الإبداع.

ومن الضروري قبل عرض ومناقشة محتوى هذا المقال أن نشير إلى الجانب التوثيقي الذي نرى أنه على الأقل يسمح بظهور مصادر أصلية في موضوع التلقي مثل كتاب إيزر: **فعل القراءة** وكتاب **القارئ في الحكاية** لأمبيرتو إيكو وكتابين لهانز روبرت ياوس وهما **من أجل جمالية التلقي ومن أجل الهرمينوطيقا الأدبية**.

ولا تخفى أهمية الإحالة على المصادر الأصلية عند مناقشة المناهج التي نبتت في غير التربة العربية. علماً بأن كثيراً من الدراسات المنشورة في المجلات العربية تتحدث عن مناهج غربية باعتماد مراجع عربية لا غير، وهذا إجراء يدخل في نطاق ما يسمى **المراجع الوسيطة**. ولا نعتقد أن المعرفة المنهجية يمكن أن تبنى فقط من خلال أشتات الآراء والتمثلات التي نجدها في الدراسات العربية التي تستلهم المناهج الغربية أو تجعلها

محور العرض أو التحليل. فلا شيء ينوب عن المصادر الأصلية في هذا المقام. **ولا يمكن الاستعانة بالمراجع الوسيطة إلاّ إذا رأيناها أفلحت في تقريب مصطلح أو مفهوم استعصى علينا إدراك أبعاده في الأصول.**

أول ما أثارنا في هذا المقال هو استخدام صيغة خاصة للدلالة على المتلقي وهي صيغة **المتقبِّل** (ص: 213). وهذا المصطلح دال بشكل من الأشكال على معنى **الترحيب والتجاوب** في حين أن مفهومي **الاستقبال والتلقي** ليس من الضرورة أن يكونا دالين على التجاوب أو الترحيب. ولعل صاحب الدراسة قد أحس بأن هذا المعنى لا يسعف إذا ما وضعنا في الاعتبار حالة القارئ الذي **يستقبل** الرسالة الأدبية، لكنه لا **يتقبلها**. لهذا وجدناه يعود بعد هذا للحديث عن التفاعل بدل التقبل، (ص: 214) ولكننا مع ذلك نحس أن سلطة التقبل كانت لديه أكثر هيمنة، خصوصاً وأنه يجعل بنية النصوص مسؤولة عن نوعية التلقي وعن ما إذا كان سيتحول إلى تقبل أم إلى رفض. وهذا يعني أن مرجعية تحليله لمسألة التلقي تعود في الواقع إلى التصورات العربية التقليدية التي ترى أن النص هو أساس التلقي، وإن كنا نرى أن الكاتب قد استطاع بكثير من التلطف أن يجعل مقاله وكأنه دراسة تعتمد منظار جمالية التلقي في الرؤية والتحليل.

إن الهدف الذي وضعه الكاتب أمام ناظريه لا يترك مجالاً للشك في أنه يعطي الأسبقية في مسؤولية التجاوب في القراءة أو عدم التجاوب لطبيعة النص الأدبي، فالنص هو الذي بسهولة تركيبه كما قال يجعل القراء يتجاوبون وهو الذي بصعوبة تركيبه يعطل فعل التقبل ويعيق استرتيجيات التلقي: «... هل تستقطب مختلفُ تجاربه وسائر نصوصه (يشير إلى الشعر العربي) المتقبلين وتُحدث فيهم آثاراً جمالية كفيلة بتطوير الذائقة الشعرية وترقية ملكات القراءة أم إنها مُعطِّلة لفعل التقبل معيقة لاستراتجيات التلقي؟» (ص: 213).

كل هذا يؤكد لنا أن فكرَ الممارسة والتطبيق كثير ما يكون متراجعاً عن فكر النظرية الجديدة، وسنعود إلى هذا الموضوع لاحقاً.

ويمضي الباحث بعد هذا في رسم معالم أطوار الشعر العربي الحديث والمعاصر إذ يقسم مراحل تطوره إلى ما يلي:

- **شعر الإحياء** باعتباره مرتبطا بمدونة شعرية كلاسيكية معروفة وباعتباره ذا بنية واضحة المعالم (ص: 213 وص: 216) لذا فالقارئ في نظر الدارس لا يجد صعوبة في تقبل هذا النص، خاصة إذا كان ملماً بالبلاغة ونظام الشعر القديم. والواقع أن نوع القارئ الذي يتحدث عنه هنا هو ذلك القارئ المحافظ أيضاً الذي تكيفت ذائقته بحسب طبيعة الشعر العربي التقليدي وهذا يعني أن الشعر هو السلطة الأولى التي تبدع قراءها.
- **الشعر الرومانسي**: ويرى أن هذا الصنف الجديد من الشعر قد أسس بدوره صنفاً جديداً من القراء الذين لا يتفاعلون مع شعر الإحياء بل مع شعر الطبيعة وحرية الصور ومسالك التأويل، بخلاف القارئ المحافظ الذي لا يجد فيه أحكاما بلاغيا ولا تصويرا مرجعيا إلخ. وعلى هذا الأساس فقارئ الشعر الرومانسي أكثر دينامية في قراءته من القارئ التقليدي الذي لا يستأنس إلا بالشعر القديم. (ص: 225).

«لقد استدعت الإنشائية الرومنطيقية - إذاً - استراتيجية جديدة للتلقي، لأن تعقد بنية الاشتغال النصية تستوجب ضرورة تطور لبنية استجابة القراءة. كما أن تنامي القطب الفني تطلب أيضاً توسيعاً للقطب الجمالي وشحنه بطاقة أخرى تفجر البنية النصية الرومانطيقية لتعيد اكتشافها، والتعرف على موادها وعناصرها البنائية». (ص: 226).

هكذا يظل النص الأدبي وخصائصه عند الباحث هما مفتاح الحديث عن نوعية استجابة القارئ إلى الحد الذي ندرك أن الحديث عن القارى

ليس إلا نسخاً للحديث عن النمط النصي: **فالشعر التقليدي أعطانا قارئاً تقليديا والشعر الرومانسي أعطانا قارئاً تأويلياً**. ولقد تنبه صاحب الدراسة إلى هذا المطب فتحدث على سبيل الحيطة عن هذه المسألة حين قال:

«قد يُحتج علينا بأن ما ذكرناه مناط بعهدة المتلقي للنص الاحيائي بسبب من أن كل نشاط للمتلقي هو في الحقيقة كشف لنشاط البناء النصي.. الخ الكلام» (ص: 224).

لكن لا نعتقد أن هذه الحيطة كافية لإنقاذ تصوره من هيمنة الرؤية التقليدية لعلاقة النص بالقارئ وهي الداعية دائماً إلى اعتبار القارئ تابعاً أو ينبغي أن يكون تابعا للنص، فالنص له بنية معروفة ودلالات محددة حتى وإن بدت بعيدة المنال ولذلك ينبغي أن تكون القراءة على مقاس خصوصيا النص أو الاتجاه الأدبي الذي ينتمي إليه النص.

- **شعر الحداثة**: حديث الدارس عن شعر الحداثة جعله غير قادر على إخفاء موقفه الشخصي من هذا الشعر مما يجعلنا نعتقد أن مسار الدراسة بكاملها **إنما هو عرض لوجهة نظر الدارس الخاصة وأن أنماط القراء الذين تحدث عنهم إنما هم علامات «شبه وهمية» في طريق رسم الموقف الشخصي من حركات الشعر العربي الحديث والمعاصر**:

فالدارس مع الشعر الإحيائي لأنه مؤسس على ضوابط معلومة وواضحة، وهو أيضاً مع الشعر الرومانسي لأنه على الأقل منح القارئ حرية التأويل، لكنه ليس مع شعر الحداثة عندما يوغل في الترميز والغموض أو عندما يمزج بين النقد والإبداع.

وخلاصة القول إن هاته الدراسة بما فيها من قدرة على تكييف التصورات النقدية التقليدية وجعلها تعرض نفسها باعتبارها «منظوراً نقدياً معاصراً» قد قدمت لنا نموذجاً فريداً من الدراسات العربية التي تحير

قراءها، خصوصاً إذا لم يكن لهم إلمام عميق بحقيقة النظريات الجديدة في القراءة، علماً بأن أغلب هاته النظريات يجعل العلاقة بين النص والقارئ ذات طبيعة **تفاعلية وليس تقبُّلية**، كما ينظر إلى النصوص باعتبارها حركة دينامية وليس مجموعة من الضوابط أو التوصيفات التي تنتج لنا قراء على مقاسها. ولا شك أن هذا المقال التطبيقي على أنماط القراءات العربية للشعر العربي قد حاول تمرير التصورات التقليدية عن القراءة القديمة التي تتحكم فيها طبيعة النص وذلك من خلال مظهر قراءة معاصرة يسميها «جمالية التلقي».

وفي مقال آخر تحت عنوان: **اتجاهات تلقي الشعر في النقد العربي المعاصر**[18] تبين كاتبتُه منذ البداية هدف الدراسة وهو إثبات فرضية أن النقد العربي المعاصر كان مواكباً لحركة النقد الأوربي، وخاصة فيما يتعلق بنظرية التلقي. وهذا يعطي الانطباع بأن البحث هو محاولة تأريخية لرصد تأثر النقد العربي الحديث والمعاصر بالنقد الغربي، وإذا ما كان هذا النوع من الكتابة النقدية يعود إلى زمن النقد اللانسوني عندما كان البحث عن المؤثرات الخارجية في الأدب والفكر أحد أبرز اهتمامات النقاد، فإن الصفة الغالبة عليه هي البحث عن المؤثرات الأدبية في مجال الإبداع، لكن كاتبة المقال تحاول تطبيق ذلك في مجال النقد الأدبي والمناهج.

في مثل هاته الدراسة المقارِنة والباحثة عن المؤثرات النقدية، يصبح ضبطُ الأصول قضية أساسية، لأن من يريد إثبات التأثير الخارجي عليه أن يكون دقيق الإلمام بالأصول النقدية الغربية وأن يرجع إليها بشكل مباشر، لا عن طريق وسائط مرجعية. ومع ذلك نلاحظ أن الباحثة لم تعتمد إلا على مصدرين أساسين في مجال نظرية التلقي أو ما يقاربها وهما: كتاب **فعل القراءة** لفولفغانغ إيزر وكتاب **علم النص** لجوليا كريستيفا، أما المراجع الأخرى المترجمة والمحال إليها في الهوامش فهي دراسات تركيبية

لم يكتبها رواد نظرية التلقي وإنما دارسون مهتمون بهذه النظرية في الغرب. والإحالة إليها في جميع الأحوال أفضل بكثير من الاعتماد على بعض الدراسات العربية الوسيطة التي لا تعكس تمثلا دقيقا للمناهج الغربية المعاصرة، كما أن المراجع الغربية الوسيطة هي على الأقل أقرب إلى مجال نشوء تلك النظرية وأشكالها المختلفة.

ولكن الحرص على الصرامة العلمية يقتضي الاعتماد أساسا على الأصول، وهو ما لم يحدث بالشكل المأمول في هاته الدراسة، لأن تقديم تصور دقيق عن الاتجاهات المختلفة لنظرية التلقي يكون مرهوناً بمعرفة هاته الاتجاهات من مصادرها الأصلية حتى وإن كانت مترجمة. ورغم ذلك، فقد جاء تقديم اتجاهات التلقي في الغرب مقتضباً ودالاً:

- **الاتجاه الهرمينوطيقي**، ويستند إلى مظاهر الفراغات في النص. ويمثل هذا الاتجاه الناقد الألماني فولفغانغ إيزر.
- **الاتجاه التاريخي**، ويعتمد على النسبية التاريخية والثقافية. ويمثل هذا الاتجاه ياوس.
- **الاتجاه السيميوطيقي**، ويعتمد على التفسير بالمنظور البنيوي دون أن يلغي تماما تعددية مسارات التفسير اعتماداً على إمكانيات البنية النصية ذاتها. ويمثل هذا الاتجاه جونتان كيلر. (ص: 264).

وعند الانتقال إلى دراسة أشكال الكتابة الشعرية العربية وما يقابلها من أنماط القراءة في النقد العربي نلاحظ أن الكاتبة كانت تحاول تارة إثبات أن سلوك القراء في التعامل مع النصوص يؤكد خضوعهم لنفس التوصيفات التي تحدث عنها رواد جمالية التلقي وغيرهم ممن اهتموا بفعل القراءة، إذ رأت على سبيل المثال أن توصيف ريفاتير لطبيعة تفاعل القارئ مع النص عبر تعاقب عمليتي التوافق والمفارقة وما ينتج عن ذلك لدى القارئ من مفاجأة أو دهشة هو مماثل لنمط القراءة العربية

للشعر الرومانسي العربي (ص: 266) كما أن الباحثة أكدت من جهة أخرى أن التلقي في هذه المرحلة الرومانسية اتخذ طابعا سلبيا، لأنه كان دائماً يضع النص فوق القارئ كما يتحدث عن إيصال المعنى والشحنات العاطفية والإمتاع والإقناع والإثارة (ص: 168).

أما في قراءة الأعمال الواقعية فقد لاحظت أن مفهوم المتلقي الشائع كان ذا طبيعة إبداعية، فالقارئ مبدع أيضاً لأنه تحول إلى جزء من القصيدة ولذلك فله حضور فعال، لأنه ينشئ النص من جديد (ص: 270).

غير أن السؤال الذي كان ينبغي طرحه هنا هو ما وجه الاختلاف إذاً بين قارئ القصائد العربية الواقعية والقارئ كما حددته جمالية التلقي؟ هل أرادت الكاتبة أن تقول على سبيل المثال بأن ما جاءت به هاته النظرية الغربية كان موجودا في معظم مراحل قراءة أنماط الشعر العربي بما فيها النمط الشعري الواقعي؟ لعل هذا ما كانت تتجه إليه تحليلاتها في مجموع الدراسة خصوصا وأنها أكدت في نهاية مقالها أن النقد العربي عرف بذور نظرية التلقي، وقدمت لذلك مثال الناقد حازم القرطاجني (ص: 291-292) فما هي قيمة هذه النظرية الجديدة إذاً؟

المشكل المطروح في العالم العربي بالنسبة لجميع الأفكار الجديدة الواردة من الغرب هو محاولة البعض القيام بعملية التفاف على هذه النظريات والانعطاف نحو الماضي من أجل إثبات أن ما جاء به الغربيون موجود سلفاً عندنا وإننا إنما لم ننتبه إلى أنه موجود في ثقافتنا. قد تكون المسألة أحياناً مبررة، إذا كان هناك نظامان متماثلان إلى حد كبير، كما هو الحال على سبيل المثال بين نظرية النظم عند الجرجاني والنظرية البنائية اللسانية المعاصرة أو بين أفكار ابن عربي في نصوص الحكم وأفكار بورس في معظم مؤلفاته، أما نظرية القراءة المعاصرة فهي في الواقع مخالفة لجميع المبادئ والقيم النقدية التي اعتمد عليها مفهوم القراءة في النقد

العربي القديم سواء عند الجرجاني أم عند حازم القرطاجني أم عند غيرهما من النقاد العرب بحكم ما كان قد أعطي من قبل هؤلاء لصاحب النص من سلطة ومقصدية وما كان للنص من حضور ثابت عندهم بقيمه الدلالية والجمالية[19]. وهذا لا يعني الحط من قيمة النقاد العرب بل العكس، إثبات خصوصية التجربة النقدية العربية وتفردها، مع وجود تماثل مبهر أحياناً بين الأنساق النقدية العربية القديمة والغربية في نماذج محددة كما أسلفنا.

أما التلقي البنيوي في العالم العربي فقد ظل في نظر الباحثة أسيراً لنظام الشفرات، فكان ينظر إلى النص الشعري العربي من زاوية مظهره المنطقي واللغوي الصارم الذي لا يقبل التعديل ولا التأثر بالعوامل الخارجية. (ص: 272).

والملفت للنظر في تتبع الباحثة للقراءة البنيوية العربية هو أنها أدرجت التلقي التأويلي عند إيزر في نطاق التلقي النصي اللساني، لذا لا نفهم كيف تم التوفيق بين هاذين الاتجاهين المتباعدين؟ والأمر لم يقتصر على هذا فحسب إذ نراها بعد قليل تدرج أيضا القراءة البنيوية في نطاق علاقة النص بالعالم والمجتمع ومكونات الثقافة... إلخ وهذا يدفع القراء إلى التساؤل عن الحدود الفاصلة بين القراءة البنيوية وبين القراءات الثقافية والتاريخية والاجتماعية؟ والواقع أن سبب هذا التوسع في مفهوم القراءة البنيوية راجع إلى أن الباحثة اعتمدت كثيراً في لحظة ما على مراجع النقد العربي وركام الآراء الوارد فيها، بدل عرض المشاريع الأساسية للنقاد العرب الكبار من أمثال كمال أبو ديب والغذامي وغيرهم.

ومن الواضح أن مسألة التمثل والقدرة على تتبع النماذج تكون في هذه الحالة ملحة إلى حد كبير وهذا ما يتطلب عادة التحلي بكثير من الصبر والأناة في قراءة المصادر الأصلية وليس المصادر العربية الوسيطة.

علماً بأن هاته قد تكون مفيدة في حال الرغبة في مناقشة واقع النقد العربي لكنها في هاته الحالة ستكون موضوعاً للتحليل لا مرجعاً للنظريات الغربية.

وعندما تنتقل الباحثة إلى الحديث عن الاتجاهات المعاصرة في النقد العربي وخاصة تلك التي جاءت بعد التأثر بالبنيوية نراها تتوسع في الإشارة إلى الدور الكبير الذي لعبته القراءة في تمثل وتأويل النصوص، حتى كادت النصوص الإبداعية الشعرية تختفي وراء تعددية القراءات. ولقد عزت هذا إلى أن الطبيعة التناصية لتركيب النصوص هي المسؤولة عن تشعب التأويلات؟ (ص: 283).

والحق أنه من الصعب قبول هاته الفكرة لأنه من الوجهة المعرفية فالتناص لم يكن يحكم النصوص الشعرية التي جاءت بعد المد البنيوي فقط، **فالمعروف أن اكتشاف التناص دال على اكتشاف خاصية نصية كونية**، بمعنى أن جميع النصوص التي أنتجها البشر من البداية إلى الآن والى ما بعد، خاضعةٌ لهذا الخاصية الجوهرية التكوينية، ولذا نعتقد أن الربط هنا بين التأويل والتناص في القراءات العربية المعاصرة ليس له أية قيمة إقناعية.

ورغم كل شي تكمن أهمية هذا البحث في أنه أدرك إلى حد ما الدور الفعال لمصادر النقد الأدبي الغربي في بناء علاقة مثاقفة حقيقية منتجة مع الفكر النقدي العربي. والوعيُ بهاته المسألة دليل على أن الفكر العربي لا يمكن أن يتطور من ذاته ولذاته، لأن تحريك الثقافة في أي بلد منوط بإمكانيات تفاعلها مع الثقافات الأخرى، إلا أن هدف الدراسة في نظري لم يتم استكماله مع ذلك، فالتأكيد على سبيل المثال بأن النقد العربي الحديث كان متتبعا لنظرية التلقي الغربية ولغيرها من المناهج، وأنه حاول إضافة خبرات نقدية جديدة (ص: 293) لم يُعزز بأدلة ملموسة

من الدراسات النقدية العربية نظرية كانت أم تطبيقية، والعائق الأساسي أمام هذه الخطوة كان هو ما أشرت إليه سابقاً من انشغال الباحثة بعرض الأفكار المتفرقة بدل عرض النماذج النظرية والتحليلية النقدية الأساسية، ولو بصورة مقتضبة.

ومن التساؤلات المهمة التي يمكن أن تطرح بعد قراءة هذا المقال ما يلي:

ألم يكن لاتجاهات النقد العربي الحديثة المعروضة، وما يتصل بها من أنماط التلقي، أي صلة بالنقد العربي القديم؟. إن إثبات مواكبة النقد العربي الحديث لمناهج النقد الغربي وخاصة نظرية التلقي بدت وكأن النقد العربي الحديث ليس له أية علاقة بجذوره القديمة: البلاغية والتاريخية والتأويلية، فهل كانت غاية هذا البحث ضمنيا هي تأكيد هذا الانقطاع التاريخي في أحد أهم مظاهر الثقافة العربية وهو النقد الأدبي الحديث والمعاصر؟

ب – التطبيق على مستوى نقد الإبداع:

من الطبعي أن تُدرَج التفكيكية لجاك دريدا، من قبل العديد من الدارسين، في إطار «نظريات القراءة» رغم أنها لا تَعتبر نفسها نظرية بالمعنى الصحيح. والسبب في ذلك أنها مَنَحتْ مشكل قراءة النصوص معظم اهتماماتها، ولهذا نعتبر المقال التالي: **التفكيكية وقراءة النص**[20] بحثاً بالغ الدلالة في نطاق الموضوع الذي نعالجه وهو: **مستويات حضور نظرية التلقي والقراءة في مجلة علامات في النقد**، مع الإشارة إلى أن عنوان المقال نفسه يؤكد على مسألة القراءة: «**التفكيكية وقراءة النص**».

ميزة هذه الدراسة هي أنها تزاوج بين تقديم التصور التفكيكي، والانتقال في الآن نفسه إلى تطبيقه على نص شعري عربي من العصر الجاهلي ، وهذا يشكل أيضا ميزة فريدة بين الدراسات العربية الخاصة

بنظريات التلقي، خصوصاً إذا عرفنا أن هاته النظرية والأشكال القريبة منها لم تجد بَعْدُ طريقها إلى التطبيق بالمعنى الواسع في العالم العربي، فالباحثون العرب لايزالون منشغلين بالبحث في أصول هاته النظريات ومحاولة تمثلها وفهم أسسها الفلسفية واتجاهاتها المختلفة.

والواقع أن نقل النظريات الأدبية الجديدة إلى مجال التطبيق غالباً ما يتأخر التمرس به لضرورة اكتساب خبرة عملية متكررة وكشف ثغرات التطبيق التي يجب تجنبها في المحاولات اللاحقة. وهناك دائما فرق في الضبط والدقة بين التمثل النظري وبين الإجراء التطبيقي لهذا التمثل، لأن الفكر عادة ما يتراجع عند التطبيق إلى الوراء مانحاً الفرصة لاشعورياً للمعطيات النظرية القديمة التي كانت تتحكم في تصور المحلل قبل أن يتعرف على ما هو جديد. وهذه المسألة راجعة كما قلتُ إلى أن التمرس بتطبيق النظرية الجديدة هو الكفيل بمحو آثار القناعات السابقة من الذهن مع مرور الزمن.

لذا سنختبر في عرضنا هذا مدى قدرة الباحث على تطبيق ما تمثَّله من معطيات التفكيكية في تحليله للقصيدة التي تناولها بالدراسة وهي قصيدة الشاعر الجاهلي الأسود بن يعفر ومطلعها:

قدْ أصْبح الحبلُ مِنْ أسْماءَ مَصْروما بَعْدَ ائْتِلافٍ وحُبٍّ كانَ مَكْتوما

حاول الباحث كما قلنا العودة إلى التصور التفكيكي من أجل تقديم صورة عن أفكاره الأساسية معتمداً في ذلك غالباً على مصادر أصلية مترجمة إلى اللغة العربية، والاستعانة بهذه المصادر له دلالتان:

- أن الباحث ليس له اتصال مباشر بالأصول في لغاتها الفعلية.

- أنه مع ذلك تقيد غالباً بالأصول المترجمة ولم يجعل المراجع الوسيطة مصدره الأساسي تفادياً لكل ما يمكن أن يشوش عليه الموضوع، علماً بأن المراجع الوسيطة لا تنقل في النهاية إلا قناعات أصحابها

وتمثلاتهم الخاصة وهو ما يمكن أن يُحْدِثَ تشويشاً أو ضبابية أو يوجه إلى تخريجات مغايرة للنظريات الغربية.

إن الاعتماد على المصادر المترجمة من قبل من لا يتقنون اللغات الأجنبية يمثل وعياً كبيراً بأهمية اللقاء المباشر مع المفكرين الغربيين، ويبقى مع ذلك هامش الخلل الذي يمكن أن تتسبب فيه الترجمات نفسها ولكنه في معظم الحالات أهون من خلل الاعتماد على المقالات الوسيطة التي يطلق فيها أصحابها أحياناً العنان لقرائحهم لقول ما يشاؤون أثناء عرضهم لنظريات الأدب الغربية. ومن حسن الحظ أن الباحث اعتمد بهذا الخصوص على باحثين عرب لهم مصداقية فكرية. وأنه اكتفى بتعزيز تصوره بآرائهم وتدعيم ما نقله من المراجع الأصلية.

ويبدو أن الكاتب قد استطاع أن يقدم أهم المتغيرات التأملية التي جاءت بها التفكيكية باعتبارها فلسفة الشك في كل المبادئ والقيم الأساسية التي اعتمدت عليها الفلسفات والتصورات السابقة، لأن دريدا حاول نقض الفكر الغربي من أفلاطون إلى دو سوسور، وبخاصة نقض ذلك التمركز حول المنطق والعقل والمسلمات الميتافيزيقية التي تعطي مدلولات سابقة للغة (ص: 464-465).

ومعلوم أن جاك دريدا كان يعتمد على تحليل لغة الفلاسفة والمفكرين مبرزا أن كل صياغة فلسفية جديدة لا تفعل شيئاً سوى أنها تولد خطاباً لغوياً حول خطاب الفلسفات السابقة مع إسناد هذا الخطاب بتأكيدات منطقية وعقلانية أو فلسفية قصد إثبات أنه أجدر بالتصديق وأقرب إلى الحقيقة مما سبق.

جاء تقديم الباحث للتفكيكية بسيطاً وواضحاً، لكن بالنظر إلى عزم صاحبه على الانتقال إلى مستوى التطبيق على الشعر العربي بمثل هذا التركيز، فقد كان من الواجب أن يتساءل عن الأدوات الإجرائية التي

وضعتها التفكيكية للقيام بهذه المهمة. ونظراً لأن التفكيكية لم تكن تؤمن بالنظرية الأدبية ذاتها، فإنه من الطبعي أيضاً أنها لم تكن قادرة على وضع أسس للإجراءات التطبيقية، وهكذا لم يجد الباحث أمامه من معطيات إجرائية إلا ما وضعه **هليس ملر** متحدثاً عن وظيفة الناقد التفكيكي مستعملا في ذلك عبارات فضفاضة لا يمكن أن ترشد إلى إجراءات عملية واضحة (ص: 469).

- **الدخول إلى متاهة النص بحذر.**
- **استخدام القوة التخريبية.**
- **البحث عن العنصر الذي لا يخضع للمنطق** (أو ما يسميه **بالحجر القلق**) ويكون مع ذلك كاشفاً للنسيج النصي الكامل..؟؟؟
- **إثبات أن النص قد قام بفك نفسه..؟؟؟**

فهذه العبارات لا تدل من وجهة النظر المنهجية والعلمية على شيء محدد، بل إن بعضها يتضمن **مفارقات** إن لم نقل **تناقضات**، مثل الكلام عن العنصر الذي لا يخضع للمنطق وفي نفس الوقت يكشف عن النسيج النصي بكامله، فالكلام عن النسيج في اللغة هو تجسيد لمنطق ما.

وعلى هذا الأساس فإن محاولة الناقد التفكيكي ستبقى مرهونة بقدراته الشخصية على تأويل وتجسيد هذه المعطيات في تحليل النصوص. وقد لا نكون في هذه الحالة بعيدين عن المبادرات الاعتباطية غير المدروسة. وفي اعتقادنا أنه كان ينبغي التعمق أكثر في الجانب النظري للفلسفة التفكيكية مع التركيز بصورة خاصة على مفهومي **التشتت والاختلاف**: «فالدلالة في النصوص الفلسفية والأدبية على السواء تتميز بوضعية خاصة هي **التشتت** dissémination، ولذلك فعملية تجميع المعنى، التي هي من مهمة القارئ، تخضع لطابع **الاختلاف** différence الذي يميز القراء عن بعضهم البعض كما يميزهم جميعا عن الكاتب»[21].

ويشعر القارئ رغم كل شيء أن الباحث كان إلى حد كبير موفقاً في تلمس نوع من التحليل للقصيدة الجاهلية المختارة يوحي بأنه منتسب للتفكيكية، وإن كان في نظرنا يعود في خلفيته إلى **التحليل النصي السيكولوجي** بالمعنى العام، لأن التحليل المستخدم انتهى به إلى اكتشاف الخدعة النفسية التي تحكمت في جميع العناصر الدلالية والفنية في قصيدة الشاعر الجاهلي **الأسود بن يعفر**، وهي عدم رغبة الشاعر بالاعتراف بأنه كان خائباً في مسعاه عندما باع محبوبته لتاجر وتاه بعد ذلك في مجاهيل الندم (ص: 484)، لقد ظل الشاعر في قصيدته يداور ويخادع محاولاً إخفاء هذه الحقيقة. والواقع أن اكتشاف الباحث لهذه الحقيقة السيكولوجية لا يؤدي في نظرنا إلى **تفكيك** النص، بل على العكس من ذلك، يضفي عليه **الانسجام**، لأنه بهذه الخدعة النفسية يفسر لنا العلاقات القائمة بين جميع الوحدات الدلالية التي بدت غير مفهومة في حين أنها في العمق مترابطة منطقياً:

«هذا الندم إذاً هو سر كل تلك الأوصاف - الجميلة التي خلعها الشاعر على أسماء حين قرن جمالها بالشراب وراح يعدد لهذا الشراب صفات ومزايا رفيعة. وما كان لنا أن ننتظر مثل هذه الأوصاف لو كانت أسماء، حقيقة ، قد خانت الشاعر وتنكرت لمشاعره ابتداء. ثم إن هذا الندم هو الذي دفع بالشاعر إلى ناقته ، فقد وجد فيها صفات تقرب شبها بأسماء... إلخ» (ص: 184).

ولا نريد مع ذلك الدخول مع الباحث في تفاصيل القصيدة، ولكننا ننقل الانطباع الذي خلفه تحليله علينا باعتبارنا قراء، وهو انطباع يؤكد لنا ما ذهبنا إليه سابقاً من أن التمثلات النظرية القديمة تزاحم كما نرى في التطبيق ما تبناه الباحث من تصور جديد عن التفكيكية، ففي الوقت الذي كان يعلن أنه يثبت أن النص مفكك نراه في حقيقة الأمر يثبت

خضوعه للانسجام ويطبق من حيث لا يدري منهجاً سيكولوجياً عاماً في تحليل القصيدة.

وفي اعتقادنا أن التحليل التفكيكي ينبغي أن يستند إلى تعددية المعاني واكتشاف ما يعادلها في النص من تعددية البنيات الموافقة لكل معنى، من أجل إعطاء الانطباع بأن النص قابل لأن يفهم بأشكال غير متناهية وأنه بطبيعته مشتت العلاقات والبنيات والدلالات. وفي هذه الحالة فإنه سيكون من واجب الناقد أن ينظر إلى النص بعيون متعددة، وكأنه مجموعة نقاد أو قراء يتعاقبون على قراءة النص بمنظورات مختلفة. هذا هو المظهر الحقيقي لمفهوم **التشتت والاختلاف** عند التفكيكية. وإن كنا نعتقد أن نجاح الناقد، أي ناقد في إثبات طابع التشتت النصي لا يمكن أن يتم إلا من خلال تحليل منطقي حتى يضمن إقناع القراء بمسار التحليل وبالنتائج التي توصل إليها، ولن يكون في وسعه أبداً أن ينتج تحليلاً منطقياً اعتماداً على موضوع غير منطقي. ومعنى هذا أن ما تدعيه التفكيكية نفسها من تشتت في النصوص هو أمر خاضع لأنظمة لغوية مقنعة لا بالمنطق فحسب وإنما بالصور والعلاقات والإمكانيات وإلا لما وجد القراء في هذه النصوص سنداً لإقامة حوار معها، والتأثر أو الإعجاب بها... إلخ.

وخلاصة القول إن هذه الدراسة تمثل في نظرنا رغم كل الملاحظات التي قدمناها عملاً جاداً، لأنها أولا نقلت صورة مركزة عن المنهج التفكيكي بعيدا عما نراه أحياناً من اختلال في بعض التعريفات والعروض المنهجية المقدمة عن المناهج الغربية في العالم العربي، كما أنها ثانياً عملت على نقل هذه التجربة المنهجية إلى مجال التطبيق بتحليل نص شعري عربي قديم في وقت نحن في أمس الحاجة فيه إلى تجديد النظر في تراثنا الأدبي العربي. لكن هل من الممكن أن تقدم لنا التفكيكية حقاً

منهجاً قادراً على تطوير معرفتنا بالنصوص أم أنها ستعمل على مزيد من تعقيد مهمتنا في هذا المجال؟ هذا ما سنحاول الحديث عنه في نهاية دراستنا هاته معبرين في ذلك عن وجهة نظرنا الخاصة لا غير.

5 - البحث عن معرفة منهجية بنظرية التلقي:

رغم أن مجلة علامات في النقد قد حرصت في الأغلب أن تكون أداة فعالة في سبيل نشر المعرفة الأدبية العربية والغربية بكل اتجاهاتها ومصادرها، إلا أن تسرب بعض المقالات والدراسات إلى أعدادها وضع أمامنا كثيراً من علامات الاستفهام تتعلق مثلا بما هي الحدود الدنيا من التماسك المنطقي والدقة المعرفية التي ينبغي توفرهما في أي مقال علمي يُفْتَرَضُ أن يكونَ أداة معرفية وليس وسيلة لتبطيئها؟ ذلك أن بعض المقالات المنشورة في موضوع التلقي ضمن أعداد محدودة من المجلة تعطي الانطباع بأنه كان من الضروري أن تكون المقاييس المتبعة في النشر وإجراءات الفحص والتحكيم **أكثر صرامة وفعالية ودقة** حتى تحافظ المجلة على صورة ثابتة لقيمتها العلمية، فمن الضرورة أن يُشترط في المقالات القابلة للنشر أن تقدِّم معرفة مؤسَّسة على ركائز علمية واضحة، سواء من حيث التوثيق أم من حيث الترابط المنطقي أم من حيث سلامة التعبير واللغة والتمثل لمعطيات الموضوع الذي تعالجه.

لذا أرى أنه كان ينبغي إخضاع بعض ما هو منشور من تلك المقالات إلى إعادة تقويم قصد التحقق من مدى نجاعة نشرها وتحديد قدر الأضرار المعرفية التي تكون قد ألحقتها بدور المجلة المعرفي خلال السنوات الماضية.

ويبدو في هذا الصدد أن موضوع التلقي قد تحول لدى البعض إلى وسيلة لركوب موجة «**الحداثة النقدية**» خصوصاً أمام عقم الدراسات

التاريخية والبلاغية التي لايزال تأثيرها قائماً حتى الآن في العالم العربي دون أن تتخطى فشلها في تجديد إحساسنا بالنصوص الأدبية العربية القديمة وتتجاوز عجزها عن ملاحقة التطور الهائل في الكتابة الإبداعية العربية بمختلف أنواعها (الشعرية والسردية والمسرحية).

فهناك أحياناً استسهال صادم في الكتابة في موضوع نظرية التلقي مع إعفاء النفس أحياناً من تتبع مصادر المعرفة المتعلقة بالموضوع، سواء في الثقافة الغربية أم في الثقافة العربية الحديثة، والاكتفاء بالاعتماد في أحسن الأحوال على مراجع وسيطة أو على «**القريحة**» في مجال معقد هو مجال نقد النقد[22].

وهناك من المقالات التي لا تصل إلى حد ترك مسؤولية المعرفة على عاتق الغير لأنها تتمظهر بكل شروط التوثيق والإحالات على المصادر الأصلية، لكنها في نفس الوقت لا يحالفها الحظ في تقديم **نسق معرفي مترابط منطقياً** وإنما تقدم لنا شذرات متفرقة من المعارف والأفكار أغلبها صحيح وبعضها بعيد عن الضبط. كما تعتمد أيضا على إلقاء الأفكار بشكل تقريري صادم مع الإكثار من التوكيد: (إن تغيير المشهد/ إن الانفجار الحاصل/ إن الأدوات المفهومية/ إن القراءة ليست عنصراً... إلخ)[23].

لقد كان من الضروري أن تخضع مقاييس النشر إلى درجة من الصرامة أكثر مما كان حاصلاً بالفعل.

ورغم كل ما حدث من تسرب في هذا الشأن فإن كثيراً من المقالات التي عالجناها هنا أو لم يتسع المقام لمعالجتها واطلعنا عليها، استطاعت أن تبدع حديثاً علمياً حول هذا الاتجاه الجديد في الدراسات الأدبية وهو نظرية التلقي التي لقيت اهتماماً استثنائياً في العالم العربي يؤكد أن

ظروفه القاسية لم تمنعه أبداً من مواكبة المناهج الحديثة والمعاصرة بشتى الوسائل والإمكانيات المتواضعة المتاحة.

6 - خلاصة ونتائج:

تبين لنا حتى الآن أن الاهتمام في العالم العربي بنظرية التلقي من خلال منبر مجلة علامات في النقد، كان متنوعاً كما كاد أن يكون شاملاً لجميع جوانب هاته النظرية وممثليها الكبار: هانس روبرت ياوس وفولفغانغ إيرز، وأومبيرتو إيكو بالإضافة إلى تغطية امتدادها الأنجلوسكسوني سواء في إنجلترا أم أمريكا. ولم يغب الاهتمام، عند معظم الدارسين، بالحديث عن الخلفيات الفلسفية والثقافية التي نهض عليها هذا الاتجاه في ألمانيا خاصة، وهو ما مكن من تتبع كثير من النظريات النقدية الأخرى الموازية مثل **التأويلية والتفكيكية** أو المختلفة عن نظرية التلقي، كالاتجاه الاجتماعي والتاريخي التقليديين والاتجاه الشكلاني والبنيوية والسيميائيات ونظرية التواصل.. إلخ.

وكان حضور الخلفية الثقافية والنقدية العربية القديمة كافياً من أجل إثبات أن الفكر العربي لا يخلو من معطيات يمكن الاستفادة منها لربط علاقات التقارب مع هذه النظرية الغربية الوافدة. وقد لاحظنا وجود بعض الاجتهادات الخاصة للتقريب ببين مصطلحات حديثة لتوسيع مفهوم التلقي وإظهار دواعي حصول تلك الدينامية القائمة أثناء تحاور القراء مع النصوص الأدبية وهكذا تم النظر إلى مفهومي التلقي والتناص باعتبارهما متضافرين في عملية القراءة، وأحياناً كان توسيع نظرية التلقي يتخطى الحدود التي رُسمت لها من قبل الرواد الكبار، فوجدنا من يُدخل في نطاق هاته النظرية كل الذي قيل في إطار سوسيولوجيا الإنتاج والاستهلاك الأدبي كالحديث مثلاً عن دور القراء في صناعة الشهرة

وأدوار مؤسسات النشر و الثقافة في ترويج الأدب واستجلاب الجمهور القارئ وكل ما كان داخلاً في اهتمام الباحث الغربي روبير اسكاربيت.

هناك إذاً حرص من جانب الدارسين على إظهار القدرة على الابتكار والتوسع في عرض هذه النظرية إلى حد نحت بعض المصطلحات، ولكن هذه المحاولة بالذات كانت تتميز في الغالب بالتكلف، لأنها لم تكن ناتجة عن تعمق في فهم النظرية بجميع أبعادها وركائزها الفلسفية والثقافية.

ولم يغب عن اهتمام الباحثين التركيز على عرض وتحديد المصطلحات الأساسية مثل: **أفق الانتظار، المسافة الجمالية، تغيير آفاق الانتظار، استجابة القراء، خيبة التوقع التحيين، التناص وغيرها من المصطلحات التي لها علاقة بالمناهج القريبة من جمالية التلقي، مثل مفهوم: التقابل التواصلي**.

وبالإضافة إلى العرض والتقديم المعتمدينِ على المراجع الأصلية، هناك طريقتان أخريان للاتصال بنظرية التلَقي إحداهما تعتمد على الترجمات الموجودة سلفاً أي تلك التي قام بها باحثون آخرون، والثانية تعتمد على المراجع الوسيطة، أي على الدراسات والكتب التي قام أصحابها بتقديم أو عرض النظرية في أعمالهم. والواقع أن هذه الأشكال من الاتصال بالمناهج الغربية تتدرج في الأهمية حسب الترتيب المذكور لأن من يتصل بالمناهج الغربية مباشرة عن طريق اللغات الأجنبية ليس كمن يطلع على ترجمات الآخرين. ويبقى الاعتماد على المراجع الوسيطة في آخر درجات التوثيق، لأن الباحث في هذه الحالة سيكون دائماً عالة على غيره أي رهيناً بتصورات الآخرين. لكل هذا اعتبرنا الحالة الأخيرة أبعد الحالات عن الدقة العلمية في عرض نظرية التلقي.

ولا يخلو تقديمُ نصوصٍ مترجَمَةٍ من مصادر نظرية التلقي، من مشاكل متعددة منها:

- مشكل المصطلحات وتوحيدها ودقتها.
- ومشكل تطويع الصياغة لتتلاءم مع السليقة العربية، وجعل اللغة المترجِمة بعيدة عن التسبُّب في إرهاق القارئ وشغل باله عن المضامين المنقولة.
- ومشكل استيعاب المترجم للنظريات التي تُعرَضُ في الأعمال التي يترجمها.

وقد لجأت بعض الدراسات بعد تقديم تصور مقتضب لنظرية جمالي التلقي إلى الانتقال مباشرة إلى اختبار هذه النظرية على محك التطبيق بتناول نصوص أدبية عربية. ولا شك أن هذا العمل يعد أساسياً في مسار الاستفادة من المناهج الغربية في العالم العربي، لأنه ما فائدة نقل النظريات الغربية دون جعلها تُسهِم في تجديد المحاولات النقدية العربية وكذا في إعادة قراءة التراث الأدبي العربي الزاخر بنصوص ذات قيمة عالية؟

إلا أن هذه الخطوة التطبيقية لم تتم بدون عثرات، كأن نلحظ وجود تفاوت بين التنظير والتطبيق، ففي الوقت الذي يحمل فيه الجانب النظري أفكاراً جديدة نرى التطبيق لايزال في عمقه يمارس أفكاراً نقدية تقليدية، دون أن يكون للناقد إدراك حقيقي بذلك أحياناً.

ومن الأفكار التي تم التأكيد عليها من قبل عدد من الباحثين، أن النقد العربي القديم عرف ظاهرة التلقي ودرس العلاقة القائمة بين المؤلِّف والنص والقارئ، حتى إنه ليبدو أن هؤلاء الباحثين يرغبون في تأكيد أن ما جاءت به نظرية التلقي ليس جديداً على الفكر العربي. وهذا ما يمكن أن نطلق عليه عملية **احتواء المناهج الغربية**، لكنه ليس بالطبع دائماً احتواء علمياً وإنما هو تعبير عن نوع من التقوقع على الماضي. وإذا

ما كانت الأصوات التي تسير في هذا الاتجاه قليلة، فإنها للأسف تكون مسموعة دائماً على نطاق واسع بين المثقفين الذين ليس لهم معرفة كبيرة بتفاعل الفكر الإنساني والعالمي. غير أننا في المقابل وجدنا بالفعل من أدرك الجوانب الجديدة التي أتت بها هاته النظرية وأحس بضرورة الاستفادة منها لتطوير الممارسات النقدية في العالم العربي.

ومن الظواهر الملفتة للنظر في التعامل مع نظرية التلقي في بعض الدراسات المنشورة في مجلة **علامات في النقد** وغيرها من المجلات العربية الأخرى، توظيف هذه النظرية لغايات أخرى غير التعريف بها، منها تأكيد انتماء «الباحث» إلى هذه الموضة الجديدة في الدراسات الأدبية. وغالباً ما تتسم مثل هذه المحاولات بالابتسار والسطحية والاعتماد على المنقولات من الغير. وقد بينا الأضرار الكبيرة التي تنتج عن مثل هذه الأبحاث على المسار الثقافي العربي. وهو ما كان يتطلب اعتماد صرامة أكبر في شروط النشر بالمجلة.

كما وجدنا من وظف هذه النظرية في القراءة والتلقي للإشادة بأحد الفنون الأدبية عن طريق التأكيد بأن منظومتها المصطلحية جاءت متطابقة مع الخصوصيات المتميزة لهذا الفن. وقد رأينا كيف تمت الإشادة بفن المسرح في إحدى الدراسات المشار إليها باعتباره الفن الوحيد الذي تنطبق خصوصياته على ما جاءت به هذه النظرية.

وعلى العموم فإن حركة النشر التي ساهمت بها مجلة **علامات في النقد**، في هذا المجال الخاص بنظرية التلقي، عملت إلى حد كبير على تدعيم النقاش الدائر حولها في العالم العربي مع المنابر الثقافية الأخرى، دون أن ننسى بالطبع الدراسات والترجمات المنشورة في كتب أساسية. ولا يفوتني هنا أن أشير إلى أهم هذه المترجمات التي نقلت إلينا

من اللغات الأصلية مباشرة ما كتبه أعلام هاته النظرية. وفي اعتقادنا أن الترجمة هي المصدر الواسع والأساسي الذي في إمكانه أن يساهم، بعد الاطلاع المباشر، في تتبع العالم العربي لما يمكن أن يستجد من تطور في النظريات الأدبية والنقدية الغربية. ونذكر الآن أهم هذه المؤلفات المترجمة إلى العربية في نطاق نصوص نظرية التلقي الأصلية:

- روبرت سي هول: **نظرية الاستقبال (مقدمة نظرية)**. ترجمة: د. عبدالجليل جواد. دار الحوار. اللاذقية. 1992 (لعله نفس الكتاب المشار إليه لاحقاً مرتين لأننا لم نتمكن من الاطلاع عليه حتى الآن).
- روبرت هولاب: **نظرية التلقي**. ترجمة عز الدين اسماعيل. النادي الأدبي الثقافي. جدة 1994.
- فولفغانغ إيزر: **فعل القراءة**: ترجمة د. حميد لحمداني، ود. الجلالي الكدية. (منشورات مكتبة المناهل. فاس. المغرب 1995).
- إمبيرتو إيكو: **القارئ في الحكاية**. ترجمة أنطوان أبو زيد. المركز الثقافي العربي. البيضاء 1996.
- فولفغانغ إيزر: **نظرية الأدب من منظور تحقيبي**. ترجمة د. عزالعرب الحكيم بناني. مكتبة المناهل. فاس 1997.
- فولفغانغ إيزر: **التخييلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية**. ترجمة حميد لحمداني ود. الجلالي الكدية. مطبعة نجاح الجديدة. 1998.
- كريستوفر نوريس: **التفكيكية، النظرية والممارسة**. ترجمة د. صبري محمد حسن. دار المريخ للنشر. الرياض. 1999.
- روبرت. س. هولاب. **نظرية التلقي، مقدمة نقدية**. ترجمة خالد التوزاني. ود. الجلالي الكدية. منشورات **علامات**. 1999 (وهو نفس الكتاب السابق في ترجمة ثانية من المغرب وربما ثالثة إذا أخذنا بعين

الاعتبار النص المشار إليه في رأس هذه القائمة من المترجمات. ولعله قد وقع فيه تصحيف اسم كاتبه (هول بدل هولاب).

- هانس روبرت ياوس: **جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي** تقديم وترجمة: رشيد بنحدو. مطبعة النجاح البيضاء. 2003.

ولا يفوتنا أن نشير هنا بأننا ساهمنا أيضا في النقاش الدائر في العالم العربي حول نظرية التلقي ومشاكل القراءة بكتاب أصدرناه مؤخراً، تحت عنوان:

- **القراءة وتوليد الدلالة**. منشورات المركز الثقافي العربي. 2003.

ومن أهم الموضوعات التي عالجناها فيه ما يلي:

- **التناص وإنتاجية المعنى.**
- **القراءة بين التواصل والتفاعل.**
- **النص الأدبي في ضوء نظرية التلقي.**
- **الخطاب الأدبي ودور السياق في التأويل.**
- **المقصدية ودور القارئ في توليد الدلالة.**
- **التأويل السياقي المتسق.**
- **مستويات التلقي، نموذج القصة القصيرة.**
- **القراءة وتنمية خيال القارئ... إلخ.**

ونترك للقراء فرصة تقدير قيمة هذا العمل في مسار الاهتمام بنظرية التلقي في العالم العربي.

7 - حديث لابد منه

وبعد هذا، فبالنظر إلى تبني إحدى الدراسات النقدية المعالجة في

هذه الدراسة للتفكيكية في تحليل نموذج شعري عربي فإنه لابد من التساؤل فيما إذا كانت التفكيكية (باعتبارها تندرج عادة ضمن فلسفات جديدة للتلقي) مؤهلة في حد ذاتها لتقدم لنا ما يفيد ثقافتنا العربية؟ هذا سؤال أساسي بالنظر إلى أن هذا الاتجاه يصرح بعدميته وينفي المنطق والعقل وكل المرتكزات التي يمكن أن يقوم عليها قرار أو رأي أو أن يميز بها صواباً من خطأ أو حقاً من باطل.. إلخ . لذا فاختيار التفكيكية من منظورنا هو دخول في متاهة اللامنطق واللاعقل واللامعنى واللانظام. فهل نحن في حاجة إلى مزيد من تشتيت الجهد العلمي والفكري في العالم العربي؟

وفضلاً عن هذا كله لا ينبغي أن ننسى أن الاتجاه التفكيكي اليوم قد غدا «**منهجاً إن لم نقل أيديولوجيا**» متبعة أحياناً في العلاقات الدولية الحالية، فأدخل تغييراً جوهرياً على مفاهيم العدالة الإنسانية ومفهوم الديموقراطية، وساوى بين الضحية والجلاد وبين الحق والباطل بحجة أن لكل هيئة وكل فرد تأويله الخاص للنصوص أو الوقائع أو الأوضاع. لذا ليس من البسيط الدفاع عن تبني هذا الاتجاه في بيئة عربية لاتزال أحوج إلى المنطق والعقل والعدل والتمييز بين الحق والباطل. كما أننا لازلنا في حاجة إلى ذلك الاتفاق **النسبي** (وأقول **النسبي**) على دلالات النصوص والظواهر والأحداث، لإعطاء نوع من المعنى لحضورنا في العالم، ولابتكار حوار عقلاني هادئ وعادل مع الآخرين. ولا نريد من وراء هذا الكلام التأثير على القارئ العربي بل ندعوه إلى مزيد من الاطلاع على نصوص التفكيكيين وترجمتها وتكثير الحوار حولها من أجل فهم أبعادها ودلالاتها، وتحديد ما هي الجوانب التي يمكن أن نستفيد منها أو نرفضها؟

ملحق:

نصوص قصيرة دالة مقتطفة من المقالات المشار إليها في الدراسة

1 – التناص والتلقي والشهرة الأدبية:

«... ومعنى هذا أن شق المتلقي في نفس منتج النص الأدبي يشارك مشاركة فعالة في إنتاج هذا النص. وباختصار يمكن القول إن ما يتلقاه منتج النص الأدبي يحدد إلى درجة بعيدة ما يكتبه فيما بعد، والنص الأدبي الذي ينتجه ليس غير «فسحة متعددة الأبعاد» تتزاوج وتتصارع فيها كتابات ليس من بينها واحدة أصيلة ، إن النص نسيج من المقبوسات، ناشئ عن ألف مصدر ثقافي تلقاها صاحبه بصورة من الصور في طور ما من أطوار حياته السابقة لإنتاج نصه.

وإذا ما غادر المرء شق المتلقي الذي قُدَّت النفسُ بينه وبين المنتج، فإنه يستطيع أن يتبين له بسهولة أن المتلقي هدف غير معلن لعملية التوصيل الأدبي التي يطلق المنتج إشارة بدئها. فالمنتج إنما يبث نصا يقصد به متلقياً ما يتلقاه، ويعجب به، ويفيد منه، ويعجب من ثم بصاحبه فيتلقى نصوصه الأخرى السابقة والتالية لهذا النص، ويتحول بالتدريج إلى نصير لهذا المنتج يشترى كتبه، أو يحضر محاضراته، أو يتتبع أخباره، ويلاحقه بضروب الإطراء والتشجيع والمناصرة والمنافحة عندما يحاول خصومه أو منافسوه النيل منه أو من نصوصه. وهو بهذا يؤثر في ناشره بشكل مباشر فيجعله يقدم شروطا أفضل للنشر، ويقدم عوائد أسخى . إن هذا المتلقي هو طريق المنتج إلى محراب البقاء من جهة وسعادة الدنيا من جهة أخرى».

[من مقال: النص الأدبي والمتلقي لـ. عبد النبي أصطيف. علامات في النقد

[ج: 21 مجلد 6، سبتمبر 1996، ص: 48-49]

2 – وهم حضور الكاتب والقارئ على السواء:

«... فحضور الكاتب «The Writter's Audience» كما تم تأكيد ذلك «هو دائماً حكاية» «Is Aways a Fiction (1975 : Ong)»، والجمهور، هذا الذي يمنحه الكاتب، هو دائما قصة، وهو ما يعني أن كل قارئ في النص، سواء أكان ضمينا أو مضمناً أو نموذجياً مجبر على أن ينتقل إلى جانب الواقع، وعلى أن يتجنب هذا الذي أراد المؤلف أن يطابقه معه. والحال أنه من غير المستبعد (بل إنه من الممكن جداً) أن تشتغل القراءة بالفعل، «بغير معرفة للكتابة، وكأن هذه الأخيرة تجهل بالضرورة البنيوية... وقبول فكرة كهذه (التي نميل إليها) يفترض من بين ما يفترض، وخارج كون النص الذي يتوقع الحضور، أنه لا وجود إلا لـ «أشباه قراء» (كوفمان (179:1981، أي رائين أو دخلاء لم يكن لا المؤلف ولا الكاتب قادرين على التكهن بهم ، وهذا ما ينبغي بطبيعة الحال أن نقيم الدليل عليه».

[من مقال : فرانك شويرويجن: نظرية التلقي. ترجمة عبد الرحمن بوعلى

علامات في النقد. جزء 27 مجلد 7 مارس 1998 ص: 101]

3 – التلقي على مقاس الإبداع:

«.. لقد تعقدت استراتيجيا التلقي للشعر الرومانسي – في نظرنا – من جراء استخدام الشاعر للأساطير وبناء الأجواء الميثولوجية. ولنا في أشعار إلياس أبي شبكة وعلي محمود طه وأبي القاسم الشابي أمثلة كثيرة:

حين يتوجه الشابي إلى عذارى إفروديت بهذا الخطاب:

يا عذارى الجمال والحب والأحلام بل يا بهاء الوجود

قد رأينا الشعور منسدلات – كللت حسنها صباح الورود

ويكرر النداء إلى «ربة الشعر والأحلام» في «أغنية الشاعر» متوسلاً:

يا ربة الشعر والأحلام غنيني – فقد سئمت وجوه الكون من حين

يا ربة الشعر غنيني فقد ضجرت – نفسي من الناس أبناء الشياطين

ثم يستحضر «فينوس» في سياق مناجاته للمخاطبة في قصيدة: «.... **في هيكل الحب**»:

أي شيء تراك؟ هل أنت فينيس تهادت بين الورى من جديد

عندما يفعل كل هذا تكتسب بنية اشتغال النص بعداً ميثولوجياً وعمقاً أسطورياً؛ فلا يتسنى تلقيها إلا متى علم القراء حقيقة هذه الرموز ولقيت منهم قبولاً واقتناعاً بدورها في إغناء نص الشاعر وبحثه عن مكونات جديدة ومغايرة؛ تمنح القصيدة قدرها على التأثير في القارئ وطاقة تعدل إدراكه الجمالي ووعيه الإنشائي.

أما إذا لم تكن للقراء، بمثل هذه الأساطير، معرفة واقتناع، فإنها تغدو في بنية استجابتهم «فراغات» و«مواطن خاوية»؛ تعطل فعل القراءة، خاصة حين ينطلق المتلقي من موقع محافظ يستنكر على الشاعر استخدامها ويعيب عليه «تغريب القصيدة».

[من مقال: «الشعر العربي الحديث بين الإبداع والتلقي» لأحمد الجوة.

علامات في النقد، مجلد 9. جزء 35 مارس 2000،ص: 225-226]

4 – البحث في الجذور والمؤثرات:

«... والواقع أن استقصاء «أفق الانتظار هذا وكذا تنويعاته

المفهومية من قبيل «تحول الأفق» (Changement d'horizon) و«اتحاد الأفقين» (Fusion des horizon) يكشف عن أن شجرة نسب هذا المفهوم تمتد جذورها إلى أعماق الفلسفة الفينومينولوجية الألمانية كما صاغها/ إيدموند هوسيرل/ Edmond Husserl وكذا/ جادامير/ Gadamer وهيدجير/ Heidegger. ولعل هذا الأخير خاصة كان سباقاً إلى التنظير لـ «الأفق» وإلى استعماله لمفاهيم من نوع «الأفق الزمني» (Horizon Temporel) و«أفق الانتباه» (Horizon d'attention) و«أفق المعيش» (Horizon du vécu)، وجميعها أو بعضها تتوافق كثيراً أو قليلاً مع مفهوم «أفق الانتظار».

وهكذا، فإذا كان أفق الانتظار يمثل لحظة رابطة بين تجربتين لدى القارئ: تجربة متحققة تتجلى في تمرسه الجمالي بأعمال أدبية مألوفة عنده، وتجربة مرتقبة تتمثل في تطلعه إلى اختبار أعمال أدبية جديدة ممكنة تنزاح عما اعتاده وتتسم بالغرابة والبعد عن متناول إدراكه - فإن «أفق المعيش، بتعبير/ هوسيرل/، لا يعني فقط [...] أفق الزمنية الظاهراتية [...]، وإنما يعني أيضاً اختلافات تقحمها طرائق معطيات تستجيب لنمط جديد».

[من مقال: القوام الابستمولوجي لجمالية التلقي لـ: رشيد بنحدو

علامات في النقد. مجلد: 9 . جزء 36 مايو 2000 ص: 390]

5 - متاهة التفكيك:

«... وفي هذا المجال يقول دريدا: «أنا لا أتعامل والنص، أي نص، كمجموعة متجانس ، ليس هناك من نص متجانس. هناك في كل نص، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قوى عمل هي في

الوقت نفسه قوى تفكيك للنص. هناك دائماً إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه».

وقد لخص هيليس ميللر وظيفة الناقد التفكيكي في تعامله مع النص، في الخطوات الآتية:

1 - إن التفكيك كمنهج للتفسير يعمل عن طريق الدخول بحذر في متاهة كل نص. فالناقد يتحسس طريقه من شكل إلى شكل، من مفهوم إلى مفهوم ، من موتيفة أسطورية إلى موتيفة أسطورية، في تكرار لا يمكن اعتباره معارضة Parody بأي حال من الأحوال. وبرغم ذلك فإنه يستخدم القوة التخريبية الموجودة في أكثر عمليات الازدواج Doublingدقة وتحديداً.

2 - إن الناقد التفكيكي يحاول، عن طريق عملية اقتفاء الأثر تلك، العثور على العنصر داخل النسق الذي يدرسه الذي لا يخضع للمنطق، على الخيط داخل النص المعني الذي سيكشف عن النسيج كله، أو الحجر القلق (غير الثابت) Loose الذي سيؤدي على انهيار المبنى بأكمله.

3 - بل إن التفكيك يلغي الأساس الذي يقف عليه المبنى عن طريق إظهار أن النص قد قام بالفعل بإلغاء ذلك الأساس، بطريقة مدركة أو غير مدركة . إن التفكيك ليس فكاً لبناء نص ما، بل إثبات أن النص قد قام بالفعل بفك نفسه بنفسه».

[من مقال بعنوان التفكيكية وقراءة النص. لـ: إحسان صادق سعيد

مجلة علامات في النقد. مجلد: 12 ج: 45 سبتمبر 2002 ص: 468-469]

6 - الخصوصيات الفريدة للتلقي المسرحي:

«.. جاءت نظرية التلقي كطرح صريح يعيد الاعتبار للمتلقي كأحد

أطراف العملية التواصلية، بل نجده أهم هذه الأطراف في الإبداع المسرحي، ذلك أنه العنصر الذي يتحقق به الحدث فـ «ظاهرة المسرح لن توجد إلا حين يحدث لقاء كيمائي بين ما أعدته جماعة من الناس وهو غير مكتمل في علاقة مع جماعة أخرى في دائرة أوسع، موجودة باعتبارها من المتفرجين. حين يحدث هذا التمازج ،فإن هذا حدث مسرحي، أما إذا لم يتم هذا التمازج فليس هناك حدث».

إن العرض المسرحي لا يجد صداه الفعلي وتكامله الفني والفكري إلا عند المتفرج كمقيم أساسي للعرض. فالمسرح باعتباره ظاهرة مركبة هو خلق جماعي. وعدم وجود أي مركب من مركباته يؤدي إلى بتر الفرجة من أحد عناصرها الجوهرية «ما من تجربة مسرحية تكتمل تماما دون جمهور يرقبها.

ولتمييز جمهور المسرح عن غيره تجدر الإشارة إلى المميزات الأساسية التي يمكن توظيفها في فهم التلقي المسرحي:

أولاً: الجمهور يتصل مع ذات الممثل الحقيقية المشخصة للنص المصحوب بكثير من التقنيات المسرحية من مناظر وإضاءة وصوت وملابس.

ثانياً: الجمهور يأتي إلى المسرح وهو يعرف مسبقاً أن ما سيشاهده ليس حقيقة وإنما وهما، فالفرجة المسرحية بهذا المعنى عالم إيهامي تؤدي فيه الرابطة بين الباث والمتلقي إلى تماهي البث والتلقي.

ثالثاً: الجمهور لا يملك ملامح محددة، فلكل عمل جمهوره الذي يجعل عروض مسرحية تختلف عن الأخرى، بالإضافة إلى أن «كل إنسان بمفرده تقريبا، رجلاً كان أو امرأة ، قد أتى إلى المسرح لغرض يختلف عن أغراض الآخرين، وهو ينظر إلى المسرح وما فيه نظرة تختلف عن نظرتهم

كذلك. إن كل شخص بمفرده ضمن الجمهور يكون ما يمكن أن نطلق عليه لفظ جمهور أو بالأحرى الفكرة الواحدة».

[من مقال بعنوان: تلقي العرض المسرحي. لـ «لطيفة عليوي.

علامات في النقد مجلد: 11 جزء: 42 ديسمبر 2001، ص 429-430]

7 - علم النفس في خدمة التلقي الأدبي:

«.. ولكن الناقد الأمريكي نورمان Norman Holland - مستخدماً معطيات علم النفس - يرى أن ثمة عاملاً آخر يرتكز على طريقة كل قارئ في إبداع النص أو إعادة إبداعه؛ ومن ثم يعطي القارئ دوراً أكثر فعالية وإيجابية في التعامل مع النص من سلفيه الألمانيين. إن البشر جميعاً - في نظرية هولاند - يرثون «تيمةَ هُويَّة Identitiy theme» أو مفهوماً ثابتاً عن طبيعة شخصياتهم، وكل ما يقرأونه يتلون بهذه الهوية، ويتحول Transform في نفوسهم كي يناسبها ويتعايش معها. فإذا استجاب القارئ للعمل الأدبي بصورة إيجابية فإنه يكون قد استطاع أن يجمع عناصر العمل معاً في نسق يناسب هويته وأسلوب حياته. إن هوية القارئ التي تكونت خبراتها وتجاربها على مر الزمن، وسجلت صفحاتها كل أحلامه وتخيلاته Fantasies التي يموج بها عقله الباطن، تصاحبه أثناء القراءة، وتفرض نفسها عليها، فيشرع في طرح افتراضاته وتوقعاته على النص، ويستجيب النص لذلك استجابات تدخل بدورها في تكوين هوية القارئ وتصبح جزءاً منها. كلاهما - القارئ والنص - كالدائرة الكهربائية، مكمل للآخر وإيجابي في وجوده؛ لأن القارئ يسهم في بناء النص، ويؤثر النص في القارئ. وذلك هو ما يطلق عليه هولاند «القراءة التبادلية Transactive reading»».

[من مقال بعنوان: القارئ والنص. لـ. عبد الحميد شيحة

علامات في النقد. مجلد: 12. الجزء 45. سبتمبر 2002 ص: 98]

8 – الشكلانية وتفسير النصوص يزاحمان نظرية التلقي:

«... ولكن على الرغم من مزاعم نظرية التلقي، لا يستطيع المرء أن ينكر ما أحرزه النقاد الجدد والنقد الشكلاني من نجاح في تبني الرؤية العلمية، حتى صارت ممارساتهم النقدية تمثل حجر الزاوية في مناهج النقد الأدبي الحديث التي تتبناها الكليات والمعاهد. ولا تكاد تخلو رؤية نقدية من التأثر بهذه الممارسات، حتى النقد المبني على استجابة القارئ – الذي حاول تقويض دعائم الشكلانية – لم يستطع هو الآخر أن ينكر ارتباط النقد بالتحليل النصي من منظور شكلاني. وظلت عملية التفسير هي التي تحكم مناهج تدريس النقد وتطبع كل الكتابات النقدية المنشورة في وقتنا الراهن كما فعلت عندما كان النقد الجديد يعيش أزهى عصوره خلال الأربعينات والخمسينات. ولا يبدو أن شيئاً تغير على المدى الطويل في تاريخ النقد الأدبي ، رغم اجتهاد نقاد الاستجابة والتلقي ومحاولتهم صرف الاهتمام عن المعنى الكامل في النص إلى المعنى الكامن في نفس القارئ. ومازال الأساتذة والطلاب في الجامعات يمارسون النقد وتحليل النصوص، وإن اختلفت المفردات والمصطلحات».

[من مقال بعنوان: دور القارئ في تشكيل النظرية الأدبية، رؤية تاريخية نقدية لنظرية التلقي

علامات في النقد. المجلد 9. جزء 36. مايو 2000، ص: 226-266]

الهوامش

1) **النص الأدبي والمتلقي**. عبدالنبي أصطيف. مجلة علامات في النقد الجزء 21. المجلد: 6. سبتمبر 1996 من ص: 41. إلى ص: 58.

2) لمزيد من المعلومات حول الفرق بين التواصل والتفاعل ندعو للرجوع إلى ما كتبناه تحت عنوان: **القراءة بين التواصل والتفاعل (من الفهم إلى التأويل) في كتابنا الصادر مؤخراً: القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي**. المركز الثقافي العربي. 2003. ص: 47 وما بعدها. ويمكن تعميق مفهوم التواصل في كتاب:

Groupes de chercheurs **Les voies du langage**. Communications verbales gestuelles et animales. Bordas. Paris. 1982. P : 2 - 4

3) للتوسع في مفهوم التناص انظر المراجع التالية. ونحن نشير هنا إلى المواطن التي ينبغي الرجوع إليها بالذات

Mikhail Bakhtine: Esthétique et Théorie du Roman. Gallimard. 1978. P: 175-176.

Tzvetan Todorov : Mikhail Bakhtine, Le Principe Dialogique. Seuil. 1981.P: 95-96.

Mikhail Bakhtine. : "La poétique de Dostoeivski " Seuil. 1970. p : 138

Pierre Mare de Biasi: Voire: Théorie de L'intertextualité dans L'encyclopédie Universalis 1998
Kristéva : Le texte du Roman. Mouton. 1970. P : 138.

M. Riffaterre: L'Intertexte Inconnu - In: Littérature 41. Septembre 1981 p: 4.

4) صدر عن المجلس الأعلى للثقافة 1999. انظر ابتداء من الصفحة 23 والى غاية الصفحة مع التركيز على ما كتب تحت العنوان الفرعي التالي: (ج: الميل إلى التركيب) ص: 29-33.

5) **القوام الابستيمولوجي لجمالية التلقي**. رشيد بنحدو. **مجلة علامات في النقد**. المجلد 9. الجزء 36. مايو 2000. من ص: 377 إلى ص: 416.

6) انظر كتابه: **جمالية الألفة**، النص ومتقبله في التراث النقدي. (شكري المبخوت) بيت الحكمة. تونس 1993. انظر على الأخص الباب الثاني المعنون بـ: أفق الانتظار: **الشعر نموذجاً**. والإحالة فيه إلى ياوس دالة في هذا المقام، فضلاً عن استخدامه لهذا المصطلح الأساسي عند هذا المنظر الألماني الكبير. والجانب العملي في هذه الدراسة يؤيد الاستفادة

المباشرة من هاته النظرية لفهم التراث النقدي العربي، وخاصة ما يتصل بمسألة القراءة والتلقي.

7) **القارئ والنص**. عبدالحميد شيحة. **مجلة علامات في النقد المجلد** 12 الجزء 45 سبتمبر 2002. من ص: 61 إلى ص: 104.

8) **تلقي العرض المسرحي**. لطيفة عليوي .مجلة علامات في النقد. المجلد 11 الجزء 42 ديسمبر 2001. من ص: 424 إلى ص: 436.

9) **القوام الابستيمولوجي لجمالية التلقي**. رشيد بنحدو. المجلد التاسع الجزء 36. مايو 2000 من ص: 378 إلى ص: 416 ومن المفاهيم التي تم عرضها باختصار شديد نذكر ما يلي (ص: 428).

10) انظر الإحالة رقم 9 بالصفحة 435 من **مجلة علامات في النقد** مجلد: 11 ج: 42. ديسمبر 2001 وما فيها من إشارة إلى مقال بعنوان (جمالية التلقي ومقاربة العمل الأدبي، لأحمد باعمو. جريدة العلم عدد: 819 أبريل 1991).

11) Jean Cohen **Structure du langage Poétique**. Flammarion. 1978 p : 17.

12) **نظريات التلقي**. فرنك شويرويجن **ترجمة**: عبد الرحمان بوعلي. **مجلة علامات في النقد**. الجزء 27. المجلد 7 مارس 1998 من ص: 79 إلى ص: 102.

13) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب) ترجمة د. حميد لحمداني ود. الجلالي الكدية. منشورات مكتبة المناهل. 1995 . ص: 57-58.

14) Hans Robert Jauss : Pour une herméneutique littéraire.tradu- Maurice Jacob- Gallimard -1988- P : 365 -. 366

15) **Umberto Eco . L'oevre ouverte. Points. Seuil.1979. P: 17.**

16) **دور القارئ في تشكيل النظرية الأدبية رؤية تاريخية نقدية لنظرية التلقي للناقدة الأمريكية**: جين ز. ب. تومكينز. ترجمة عبدالحميد شيحة. **مجلة علامات في النقد**. المجلد التاسع الجزء 36. مايو 2000. من (ص: 188إلى ص: 365-366).

17) **الشعر العربي الحديث بين الإبداع والتلقي**. بقلم أحمد الجوّة: **مجلة: علامات في النقد**. المجلد التاسع الجزء 35 مارس 2000 . من صفحة: 211 إلى ص: 256.

18) **اتجاهات تلقي الشعر في النقد العربي** المعاصر لطيفة إبراهيم برهم. **مجلة: علامات في النقد** المجلد التاسع الجزء 35 مارس 2000. من ص: 258 إلى ص: 306).

19) انظر ما كتبناه في هذا الشأن عن الجرجاني بالخصوص في مقالنا: **المقصدية ودور المتلقي عند عبدالقاهر الجرجاني**، وهو منشور بمجلة **جذور**. العدد الثاني. سبتمبر 1999. من ص: 207 إلى ص: 220.

20) **التفكيكية وقراءة النص**، إحسان صادق سعيد مجلد 12 الجزء 45، 2002: **مجلة: علامات في النقد** سبتمبر 2002 من ص: 464 إلى ص: 486.

21) انظر ما ورد تحت عنوان: **التناص وإنتاجية المعاني** في كتابنا: **القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة لنص الأدبي**. المركز الثقافي العربي. 2003 ص: 30. وانظر أيضاً: جاك دريدا **Jacques Derrida** في.Encyclopédie Encarta 1999.

22) نشير هنا على الأخص مثلاً إلى مقال القراءة حدود حق المعنى المنشور بمجلة علامات في النقد. المجلد التاسع الجزء 36 مايو. 2000 ص: 140 وما بعدها وإلى مقال: **استراتيجية القراءة منهج نقدي** وهو منشور أيضاً بمجلة **علامات** في النقد المجلد العاشر الجزء37 سبتمبر 2000. ص: 158 وما بعدها.

23) نشير هنا على سبيل المثال إلى مقال: **متخيل النص وعنف القراءة** المنشور **بمجلة علامات في النقد المجلد**: 11. الجزء 41. سبتمبر 2001 ص: 350 وما بعدها.

* * *

من حق (**علامات**) أو أي دورية أخرى، أن تقف موقف تأمل مع الذات، لتقيس المسافة بين الواقع والطموح، وتنظر فيما أنجزته من خططها وبرامجها، فتحمد الله عليه، كما تنظر إلى ما حالت دون تحقيقه العوائق والحوائل، ومن ثم تعمل على تذليلها والتغلب عليها، وتعقد الحلقات الإدارية والفنية لدراسة أوضاع الدورية العامة والخاصة، بغية اتخاذ قرار صائب وموقف رشيد، ينبع هذا السلوك من الشعور بالمسؤولية والإحساس بواجبات الفعل الثقافي ومتطلباته، شريطة أن يكون رائد هذه العملية الصدق في جميع الاتجاهات، وكل ما أتمناه أن تكون (**علامات**) قد جندت لذلك طائفة من الوسائل التي يمكن استخدامها للقيام بهذه المهمة، وأن لا تكون اكتفت بالجسِّ القرائي والحس النقدي لدى قرائها وكتابها ومتابعيها - وأنا واحد منهم - فإن حبنا لها، وتقديرنا للدور الذي تضطلع به قد يلهينا عن إدراك بعض النقاط، ويلقي هوانا بيننا وبينها السدول والأسجاف. لكن المسؤول عن ذلك هم الكاتبون لـ (**علامات**) إذ صديقك من صدقك، لا من كذبك، والمؤمن مرآة أخيه. على كل حال قد علمنا، من خلال المتابعة أن (**علامات**) في حالة تقويم مستمر لمستواها في الأداء كماً ونوعاً، ولعل هذا ما يفسر بعض ما نلحظه عليها من تغيرات، وبخاصة من حيث الحجم والتنويع في الموضوعات، فإننا نشعر أن أسرة التحرير فيها لا تقوم بالتنسيق بين ما يصلها من بحوث ومقالات فقط، بل تخطط لأعدادها تخطيطاً إن لم يكن ممحوراً فإنه ليكاد! وهذا الذي يعطيك الفرق بين أسرة للتحرير، وأسرة للجلوس على الحرير.! غير أننا نقترح في هذا الشأن أن تكون العضوية تسنيماً لا تصنيماً، وكذلك الأمر في الهيئة الاستشارية، بل التصنيم فيها أشد

خطورة، فلابد من تحديد فترة العضوية بمدة زمنية معقولة، فلا يصنَّم العضو، ويكتم أنفاس القراء، بل يجب إتاحة الفرصة لتسنيم الآخرين، والإفادة من تجاربهم، واستثمار حماستهم، وتجديد دماء الإصدارة من خلالهم. كما ينبغي أن تبرز مشاركاتهم الأدبية والثقافية داخل الإصدارة وخارجها، وإلا فإن فاقد الشيء لا يعطيه. كما أن الإصدارة إنما تكتسب ثقة قرائها من عدة أمور يأتي في مقدمتها: مستوى ما يقدم فيها من موضوعات، وهيئة التوجيه فيها.

أمامي الآن جملة أعداد من (**علامات**) بلغ عدد صفحات أدناها مائتي صفحة، وأعلاها 1200 صفحة واضطررت للسؤال عن ذلك قبل الكتابة. وإثر دردشة مع قطبها وحبرها عبدالفتاح أبو مدين وجدنا أنه يتحكم في ذلك ثلاثة أمور هي:

1 - المناسبات الثقافية الموسمية التي غدت هي الأخرى علامة فارقة من علامات النادي، فقد عقد النادي العديد من الملتقيات الفكرية والأدبية، من أبرزها (ملتقى قراءة النص) لثلاث سنوات متوالية، وهاهو الآن يعد لعقد الملتقى الأول حول الشعر في المملكة العربية السعودية، الذي سينعقد بمشيئة الله في مطلع السنة الهجرية القادمة 1425هـ، فإن القائمين على الإصدار يرون أن تنشر موضوعات الملتقى كلها في عدد واحد، ليتم الانتفاع بها في إطارها الجمعي، وذلك أصاب بعض الأعداد بالبطنة الثقافية حيث بلغ عدد صفحات بعضها «1200» صفحة، وأمامي الآن ملتقى قراءة النص «3» وقد بلغ عدد صفحاته «910» صفحة.

2 - الضرورة القصوى التي تجبرهم على الاقتضاب وتقليص الصفحات، أو تغريهم بالبسط وتكثير الصفحات. وهي أن الموضوعات لا تتكامل لديهم بيسر وبخاصة أن أكثرها يرد من خارج المملكة، فالمد

والجزر - كما نعلم - يحدثان تبعاً لأنباض القمر ﴿**والقمر قدرناه منازل**﴾.

3 - إن سياسة التقويم المستمر التي تتبعها الإصدارة تفرض عليها التطور في الكم والنوع، وكذلك التشجيع الذي تلقاه من أصدقائها والمسهمين فيها بالكتابة أو حسن التلقي، يدفعها للزيادة والاستزادة، وكذلك الثقة التي أولاها إياها المثقفون العرب في كل مكان، حين كانت تصل موضوعاتهم تباعاً، وهم يخصون بها **علامات**، ويسرهم أن تنشر في إصدارة مثلها. فما الحل؟ ليس في طاقتنا - يقول أبو مدين - أن نتجاوز الأربع إصدارات في السنة، إذاً فلنحقق شواهد هذا الحب والإخاء الثقافي الأدبي عن طريق رفع عدد الصفحات، فقد بدأت الأعداد الأولى من (**علامات**) بمائتي صفحة، وهي الآن تتردد بين ستمائة إلى سبعمائة صفحة، إنها قفزة كبرى أليس كذلك؟ لو شئنا لقلنا: إن علامات اليوم تساوي **علامات** الأمس ثلاث مرات، **فعلامات** على هذا النحو صارت تصدر في العدد الواحد ثلاثة أعداد، وفي السنة (3 ×4 = «12» عدداً) كأنها بهذا تصدر شهرياً.!

وتسألني عن (**علامات**): ما هيه؟ ما أهميتها في مجالها؟ ما عمرها؟ ما المؤسسة التي تقوم بإصدارها؟

أصدقكم القول إنني كلما قرأت اسم هذه الإصدارة مسطوراً على غلافها استفزني بدلالاته وإيحاءاته، فالعلامة هي الأعلومة وهي السمة، **فعلامات** إذاً مجموعة من السمات المميزة، وهذا زين. والعلامة أيضاً ما ينصب في الطريق فيهتدى به، وما يستدل به على الطريق من أثر.

فعلامات على هذا المعنى مجموعة من الصوى (جمع صُوَّةٍ)، وهي

ما ينصب في الطريق من الحجارة ونحوها، ليتهدي به، وفي الحديث (إن للدين صوى ومناراً كمنار الطريق)، والأناصيب (جمع الأنصوبة، وهي العلامة أو العلم يجعل على الطريق يهتدى به)؛ ولكن تذهب (**علامات**) بالرقة والإيحاءات والظلال القرآنية، قال تعالى: ﴿**وألقى في الأرض رواسي أن تميد بكم وأنهاراً وسبلاً لعلكم تهتدون، وعلامات وبالنجم هم يهتدون**﴾ النحل 15-16.

ولكي تكون هذه العلامات الهادية أصيلة متجذرة في تراثها، جرّ الخطاط ألف (اللام ألف) إلى نهاية أسفل الغلاف لتغدو الكلمة الطيبة التي أصلها ثابت وفرعها في السماء، أو هكذا يجتهد أصحابها أن تكون. وقد كتبوا في بطاقة تعريفها: (**علامات في النقد**)، وقد كانت متسعة للأدب قبل ميلاد إصدارات النادي الأخرى (**الراوي، نوافذ، جذور**)، وحين ظهرت تلك الإصدارات استقلت (**علامات**) بالنقد. وكما أن للنقد سلطاناً على جميع الأجناس الأدبية فإن **لعلامات** سلطاناً على جميع إصدارات النادي، بل يمتد سلطانها على جميع أنشطة النادي الأخرى، وقد رأينا كيف تتحول الملتقيات إلى خادمة **لعلامات**، وكيف يتسع صدر **علامات** ليستوعب جميع تلك الأنشطة.

فعلامات على هذا النحو هي مفتاح نادي جدة وعلامته الأدبية المميزة على حد تعبير إخواننا في الأنشطة التجارية حين يشترطون لممارسة الأنشطة التجارية الكبرى علامة تجارية فارقة، تمنع من الغش والانتحال. فليتحسس كل ناد وكل مؤسسة ثقافية لدينا علامته الأدبية المميزة..!

4 - أما وظيفتها أو أهميتها، فإنها - كما قلنا - إصدارة نقدية تقف على رجليها بجسارة على مستوى العالمين العربي والغربي، وتشرف

بها الأندية في المحافل الدولية، وتجمع العرب على صعيد الحوار النقدي. وقد قدمت نفسها لقرائها بأنها تنشر الأبحاث والدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليها، على أن لا يكون البحث منشوراً من قبل، أو مقدماً للنشر لجهة أخرى، وكذلك تنشر عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة في مجال النقد الأدبي.

فعلامات هادية، ولكن في طريق النقد الأدبي. أي نوع من النقد تعتمده **علامات**؟ وأي مذهب من المذاهب تتبنى؟ فقد ذهب الناس في ذلك طرائق قدداً، وتشعبت بهم السبل وتشابكت الاتجاهات، واختلط الحابل بالنابل. فهل تتعامل مع النقد الحديث على حساب النقد القديم؟ وهل تترجرج فيها القبعة والغليون وتختفي العمامة والمسواك؟ وهل تتلامح فيها قسمات النقد الأوروبي وتتوارى تقاسيم النقد العربي المدعوم بروح القديم وومض الحديث؟ هل ترحب بإنتاج الكبار الأعلام وتوسع له، فيما تهمل كتابات الشباب والواعدين؟ هل تؤمن بالمحلية وتتقوقع في الحدود الإقليمية أو تشمل نظرتها كل بلاد العروبة، وتتسع صفحاتها لتسهم في بناء ذوق نقدي عربي موحد هو حلم الأجيال؟ وهل؟ وهل؟ والجواب: إن (**علامات**) وإن كانت تصدر عن نادٍ أدبي ثقافي في المملكة العربية السعودية، فإنها مجلة تسعى لأن تكون لكل الأقلام العربية والأذواق العربية، وتطمح أن تكون همزة الوصل بين أبناء هذا البلد وغيره في غرب أو شرق، فهي للجميع وبالجميع، نقرأ فيها الطروحات النقدية المختلفة، ونلتقي على صفحاتها بالمذاهب العديدة، والوجوه السمراء والشقراء، والفود الأسود والعذار الأشمط، ﴿**وكل في فلك يسبحون**﴾.

5 - أما الفقرة الثالثة في بطاقتها فهي العمر، وقد اعتدنا أن نقيس أعمار الناس والأشياء بالسنين، ومن السنين أجادب وأخاصب، فهل يصح أن نحسب بها الأعمار؟ إن العمر الحقيقي إنما يحسب بمقدار ما فيه من إنتاج وإثمار، وما الأزمنة والأمكنة في حقيقتها إلا أوعية للأعمال، وعلى هذا فأعمار الناس يجب أن تقاس بما ينجزونه من أعمال لا ما يقضونه من سنين وأيام، وعلى هذا الأساس فإن العمر الحقيقي **لعلامات** هو خمسون عدداً من الدراسات النقدية المتخصصة التي أنجزتها خلال اثنتي عشرة سنة ونصفاً، وهو جهد ضخم يحوي مخزوناً نقدياً لا يمكن أن يتجاوزه الدارسون أو المؤرخون للنقد في البلاد العربية، وهو بحق يلقى التقدير من المؤسسات المتخصصة والمراكز العلمية ذات العلاقة في كل مكان.

أما المؤسسة التي تقوم بإصدارتها، أو مكان النشأة والولادة، فهو نادي جدة الأدبي الثقافي وهي الأخت الكبرى لمجموعة ينهض بإصدارها نادي جدة وقد أشرنا إليها قبل قليل.

ويخرج لك بعض من أكلت الغيرة قلوبهم: ألسنتهم، وينغضون إليك رؤوسهم ويقولون في سخرية: إنها إصدارة محسوبة على الأندية، وعلى الأكثر هي إصدارة سعودية محررة بأقلام عربية من خارج الحدود.!

وهذه مقولة تدل على الجهل بطبيعة الأهداف التي من أجلها أنشئت الأندية الأدبية؛ تلك الأهداف التي من أهمها التواصل مع المؤسسات الأدبية والأدباء في البلاد العربية، وتجسير الفجوات القائمة بين الأدب العربي والآداب الأوروبية، وتوصيل الأدب المحلي إلى أقصى نقطة يمكن أن يصل إليها إرسالية تحمل طابع بريد أو ختم به علامات جهة رسمية، بطائرة أو باخرة، وهذا بالضبط ما يفعله نادي

جدة في (**علامات**)، وما لم تستطع الوفاء به علامات خارج تخصصها، تحققه بقية الإصدارات.

والمثلث بأنواعه الذي اعتاد الرياضيون أن يحلوا به كل مغاليق الأشكال الهندسية، متمثل في (**علامات**).. أما مقولة إنها تحرر بأقلام غير سعودية فإنها مقولة مغرضة، وحين عابوا الورد قالوا: يا أحمر الخدين.

6 - لقد قمت بتجربة إحصائية عشوائية على العدد «49»، وهو آخر عدد صدر من (**علامات**)؛ فوجدت عدد الكاتبين 26 منهم سبعة سعوديون، أي أن السعوديين يمثلون نسبة الربع، ولو حولنا وحدة الإحصائية إلى صفحات لوجدنا أن ما كتبه السعوديون في هذا العدد - نموذجاً - يساوي عدد صفحاته، صفحات أي إصدارة عادية في بعض الأندية الأخرى فالله المستعان.!

7 - إن هؤلاء الذين يطلقون عبارات العتاب واللوم أو التقريع **لعلامات**، ومنهم أساتذة جامعيون أيضاً، يعرفون في داخلهم الجهد الضائع الذي يبذل من أجل استقطاب الأقلام المحلية، وإقناع أصحابها بالكتابة والإسهام في أي مطبوعة خاصة أو عامة وهو شيء لمسناه ونلمسه في إصدارة (الآطام) التي يصدرها - مثلاً - نادي المدينة المنورة الأدبي؛ حيث يشبعك الأديب والباحث السعودي وعوداً لا نهاية لها، ويوصلك البحر ويردك عطشان! إنه مشغول بأمور أخرى لا ندري ما هي؟ يستثنى منهم بالطبع أولئك النفر الأعزاء الذين نقف معهم في خندق أدبي واحد، ونتنفس حبر فهرس واحد في مختلف الإصدارات. ونجتمع على مائدة حوار واحدة في الملتقيات المختلفة وما أكثر ما نردد ونحن نعاني حالات الانتظار قول كعب بن زهير:

كانت مواعيد عُرقوب لها مثلاً وما مواعيدها إلا الأكاذيب

ولا أعتقد أن أحداً يستطيع أن يقول: إنه أرسل موضوعاً أو بحثاً إلى **علامات** ولم ينشر له، لكنه من السهل أن تجلس على أريكة أو على كرسي سعف بأحد الكازينوهات التقليدية لتصدر الأحكام جزافاً على الآخرين، رغبة في التشنيع والتسميع، إن هي إلا أوتارٌ أطلقتموها وتطلقونها، في صيغة تعكس الإفلاس والعجز.! فشكراً أيها السادة، وإنما نسفكم المل.!

8 - إن هذه الأقلام العربية التي تسهم في تحرير (**علامات**) وغيرها، ليست من الأقلام المغمورة، بل إن أصحابها هم أبرز من يزاول الثقافة اليوم، ويتداول الأدب والفكر في الجامعات والصالونات والأندية في أقطار العروبة. وهذا يعني أن (**علامات**) تحترم قراءها، فلا تقدم لهم إلا أصحاب القدرات والكفاءات والرابعين إلى الكمالات، فإن أرادوا جداً وجدوه، وإن طلبوا هزلاً ولهواً وتسطيحاً للأفكار، وجب عليهم أن يبحثوا عنه بعيداً من (**علامات**)، لأنها رائدة، والرائد لا يكذب أهله.! ومعنى ريادتها أنها أول مجلة سعودية تعنى بالنقد بهذا القدر وهذه الكثافة.!

إذاً فإن ما تفعله (**علامات**) هو عين ما يتطلبه الفعل الثقافي، ليضمن لنفسه الحياة والانتعاش، تفتح أبوابها للجميع، وتكسر أطواق النظرات المحدودة، والنفس القصير، والروح الإقليمية الضيقة التي تتنافى مع العروبة والإسلام والمعاصرة.!

وترجو أن تتجمع الجهود، وتتضافر من أجل بناء كيان نقدي عربي، مستقل بنظرياته، غني بأساسياته، قادر على التفاعل مع الآخر والحوار معه في ندِّية كاملة، ومناخ معرفي إنساني، وأنا واثق أن (**علامات**) ستكون إحدى حواضن هذا النقد العربي المعاصر الذي يزدهي بمعاصرته وحداثته، ويفاخر بقدامته وأصالته. وكم نتمنى أن تتسع فيها مساحة

النقد التطبيقي كي نستفيد من هذا الكم الهائل الذي تفرزه الأنقاذ النظرية.

وإذا كنا ممن يقيس نجاح الأعمال بنتائجها أو بقدر ما تتركه من آثار على الساحة التي تخصها وتنحاز لها، والمجالات التي تنتمي إليها، فإن (**علامات**) أيضاً ستكون على ثقة من تفوقها وتصدرها المشهد النقدي المرتقب، وها نحن نلمس ثقة أساتذة الجامعات فيها تتزايد كل يوم وتؤكد أهميتها ومكانتها، ولعلك بجولة سريعة في فهارس الرسائل العلمية المختصة بالنقد، واجد اسم (**علامات**) يتصدر الدوريات ولا يكاد يغيب، وهذا أقصى ما تصبو إليه دورية أو يطمح إليه كتاب.!

وستذكر الأجيال غداً أن (**علامات**) كانت أهم محراكٍ في دنيا الأدب والنقد بالمملكة العربية السعودية في مطلع القرن الخامس عشر الهجري، فالمهم دوماً في حالات بناء الأمم وبعث ثقافتها: شخصية أو جماعة أو مؤسسة أو كتاب، والفضل دائماً لأولي الألباب.!

ومرحى **لعلامات** في عيدها الخمسين وسنتها الثالثة عشرة!

ومرحى لأولئك الجنود المجهولين الذين يقفون وراء هذا العمل الضخم، وفي مقدمتهم المفاعل الأدبي الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين.

والله من وراء القصد.

* * *

- 1 -

تطرح افتتاحيات الدوريات، عادةً، جملة التصور العام لفعلها من خلال رسم الأهداف التي تبرر الإصدار، والتفاعل المرحلي أو الآني لكل عدد من أعدادها مع المواد المقدمة في حدوده ومع مجمل ما تقدمه الدورية، بالإضافة إلى تصوير المشهد الذي تتعاطى معه من أجل الكشف عن طبيعة الدور الذي تقوم به.

وهذا كله يغدو من خلال مجموع افتتاحيات الدورية نصاً مكتنزاً لقراءة وتحليل وفهم تلك الدورية، سواء من حيث قيمتها التي تتخذ في ضوء أهدافها ووقائع أعدادها وجوهاً عديدة، أو من حيث نجاحها ليس فحسب في مطابقة أهدافها وإنما في إقناع قطاع عريض من متلقيها وتأليفهم حولها ومن ثم الانتشار وزيادة التوزيع الذي يؤشر على دورها وقيمتها ومعناها وأهميتها وبشكل ينعكس على ما تتضمنه من مقالات وموضوعات ومواد فيصبح لكل منها مفرداً دلالة قيمة ومعنى وأهمية في مدار من التفاعل والتجاوب بينه بوصفه جزءاً وبين كلية الدورية في تلك الدلالة.

من هنا أجد في تصفح افتتاحيات (**علامات**) مشروعية للقراءة، وهي قراءة لا يمكن أن تقتصر، بطبيعة الحال، على تلك الافتتاحيات إلا من حيث التحديد لمادة القراءة، لأنها مادة تشتبك مع الخارج عنها، في المشهد، وفي الخلفية الفكرية والثقافية لسياقها، وفي الأحداث والمواد التي يتضمنها كل عدد، بالإضافة إلى شخصية الفاعل الفردي أو

المؤسسي الذي يقف خلفها فيمنحها بصمته واختياره، وسأقتصر - هنا - على افتتاحيات أعداد السنة الأولى، ليس لأنها تمثل مساحة معقولة ومناسبة لضيق المقام فحسب، بل لأنها نواة تأسيسية لمنظور (**علامات**) لا تكاد الافتتاحيات اللاحقة تبتدئ جديداً لم تتضمنه تلك النواة إلا على وجه التفصيل أو التخصيص...

- 2 -

يلمس القارئ لافتتاحيات (**علامات**) في سنتها الأولى مؤشراً على خلفية ذات انقسام وتفاصل تتخذ دلالتها حيناً من التقابل بين (التراث) و(المعاصرة) وحيناً آخر من التقابل بين (داخل) النص و(خارجه) وحيناً ثالثاً من التقابل بين المبدعين وجمهور الناس. وتبدو هذه الصيغ الثنائية من التقابل واقعاً معطى وخاماً تباشر الافتتاحيات الدلالة عليه فيما تسعى إلى نقضه وإعادة صياغته في منظور جديد يجسر الهوة بين منفصلَيْه بما يكسر حاجز الانفصال والانقسام والتقابل باتجاه مغزى لوحدة ذات عمق وتنوع وجدّة.

هذه الوحدة التي تصوغها وتترامى إليها (**علامات**)، هي منظور منهجي يتصف بالعلمية والاختصاص من جهة، وبالحضور والفعالية المعرفية من جهة ثانية، ومن ثم فهو منظور مضاد لـ (الانطباعية) ذات المزاج والهوى، ومضاد للتمزق الذي يشتت النصوص بإحالتها إلى هامش على متن غيرها ولحسابه، مثلما هو مضاد لغياب وتغيب الفاعل النقدي والمعرفي وراء حواجز الزمن أو الجغرافيا أو الأفكار المغلقة على مركزيات متعالية ومفارقة من قبيل المؤلف، أو البيئة، أو القواعد والمعايير الجمالية والبلاغية.

هكذا لا يغدو موضوع المعالجة ومادة النظر في حد ذاتها، لدى علامات، على درجة من الأهمية، كما لا تغدو خصوصيته بكيفية أو بأخرى أمراً أولياً في حساباتها، بقدر ما يغدو منهج المعالجة وطريقة النظر أساساً محورياً تأخذ الموضوعات والأشكال والقضايا والظواهر الأدبية والثقافية أهميتها بالإحالة إليه لا العكس. وهي أهمية تهيئ لعلامات وبها الإضافة لا التكرار بما يجعل المعرفة بوصفها نتيجة، والمعرفة بوصفها كيفية، والمعرفة بوصفها قيمة - مدار اهتمام لم تألفه الذهنية العربية في المجال الثقافي والأدبي والإنساني بقدر ما ألفته في العلوم الطبعية والرياضية.

- 3 -

كانت افتتاحية أول أجزاء (**علامات**) مشغولة بطرح منظورها المنهجي من خلال العلاقة بين (التراث) و(الدراسات النقدية الحديثة). وهي علاقة حملت في الوعي العربي المعاصر مدار صراع شرس وبائس وذي دلالة على إشكالية مركبة ومتعددة المستويات والوجوه في الحياة العربية والإسلامية الحديثة. فالتراث - من وجه - هو عنوان الهوية التي بدت مكتملة التكوين ومتجانسة العناصر ومختلجة بمجد الذات وشرفها المخصوص. والحداثة العلمية والتقنية - من وجه مقابل - هي واقع العصر الذي بدا أجنبياً في فكره وأدواته وفي قضاياه وهمومه، بما يشكل خطراً على الذات والهوية في شكلها الناجز والمكتمل.

بدا السؤال في وعينا الحديث مربكاً: فكيف نكون في العصر ولا نتغير؟ وكيف لا نتغير ونكون في العصر؟. هنا اتجهت العلاقة بين الدائرتين إلى الانفصام وبدا المشهد - نظرياً - قسمة غير متوازنة بين تصور تراثي وآخر حداثي، الأول غارق في الماضي إلى أذنيه يرفض العصر

وثقافته وعلمه ومنجزه المعرفي، وهو إن أساغ الثورة الكوبرنيكونية ولم يمار في نتائج الفيزياء الحديثة، ولم يشغل نفسه بالجدل حول الطب الحديث وأجهزة الترانزستور وعالم الحاسوب وفضاء الاتصالات وآخر إنجازات التقنية – فإنه وقف محجماً، وأحياناً فزعاً، أمام أفكار العصر ومناهجه في الأدب والثقافة والعلوم الإنسانية. والثاني أسلم نفسه لعصر لا يملكه وتنكر لذاته وتراثه، فاستحال التراث لديه إلى عقدة، ولم يبال في الدعوة إلى القطيعة التامة معه.

وبين القطيعة مع العصر، والقطيعة مع الماضي، برزت ضرورة الفكر المنهجي والنظري في الثقافة والأدب والعلوم الإنسانية، الفكر الذي يحل عقدة التراث وعقدة الحداثة في وقت معاً، يؤصِّل ويحدِّث بما يحقق التوازن الذي تفيض به بصيرة المعرفة وبصرها لا عمى الأيديولوجيا ووهمها عن طريق موضعة الذات والآخر، والتراث والعصر، والأدب والإنسان أمام منهجية الدراسة والبحث وكشوفاتها وجدلها الذي هو جزء من حقيقة لا مجال لإطلاقها أو أحاديتها ما دمنا بشراً.

هذا كله هو ما يستبطن دلالة افتتاحية الجزء الأول من علامات، ويشكل الخلفية التي تبني عليها مقولتها التأسيسية على نحو لا يعلن، فقط، هدفها الدوري، بل يمنحها أهمية وقيمة تنسل من محورية تلك القضية في وعي الدراسات الإنسانية عامة وفي وعي النقد الأدبي خاصة الذي يبدو اختصاصها فيه علامة أخرى لمضاعفة أهميتها وقيمتها خصوصاً وأن علاقتها به لا تقوم على المصادفة بل على إرادة واعية وقصد وترصد له كما يشف عن ذلك غير موضع من افتتاحياتها الأولى.

ومن هنا يأتي، في افتتاحية الجزء الأول، القول:

«ذلك أننا إنما نجتهد في محاولة تأصيل النهج التراثي المتسم بالنمو المتصل والتطور المعرفي والقادر

على تمثُّل ما يصب فيه من روافد فكرية وثقافية واستيعابه لحصاد ما ينبت في مجال التجربة الإبداعية الحقيقية في مختلف العصور والبيئات، وفي سبيل ذلك لا ننفك نبذل الجهد من أجل الكشف عن كنوز هذا التراث واختيار عناصره الحية القابلة للاستثمار والامتداد الفعال في الفكر النقدي المعاصر . وهذا من شأنه أن يقتضي ضرورة توخي نبل المقصد ووحدة الهدف عند إخضاع هذا التراث النقدي للتحليل والتقديم في ضوء منجزات العلوم الإنسانية وما قدمّه تطور المعرفة البشرية في العصر الحديث» (ج 1 ص 5).

ويمكننا أن نقف في هذا النص وبإيحاءاته على الدلالات التالية:

1 - لا تنطلق (**علامات**) من قطيعة مع التراث، بل من صلة حميمة، إذ هو الأصل، ولهذا كان مناط التأصيل الذي تحاوله.

2 - تأصيل التراث لا يعني، فقط، الوعي بقيمته، وإنما يعني الاتصال به، بما ينقله من السكون إلى الحركة، ومن الموت إلى الحياة، ومن الماضي إلى الحاضر.

3 - التراث، وفقاً لذلك، ليس دائرة مغلقة وناجزة في الماضي بل هو حركة اتصال لا تتوقف، تماماً كما أنه لا ينطوي على الكمال الذي يحيل إلى التبعية له والتهميش على متنه، لأن ذلك يعني أنه عقيم فضلاً عن أن ذلك مفض بالضرورة إلى استهلاكه وموته.

4 - ليس التراث كُلاً متجانساً، فهو متعدد الوجوه والمستويات، وإلا لكانت حقب تاريخ الحضارة العربية والإسلامية في مستوى ووجه واحد لا تعتريها القوة والازدهار، ولا ينالها الضعف والانحسار والعقم.

5 - نمو التراث وتطوره المعرفي كامن في قدرته على الانفتاح على روافد الفكر والثقافة والإبداع واستيعابها في مختلف العصور والبيئات.

6 - «الكشف عن كنوز التراث واختيار عناصره الحية القابلة للاستثمار والامتداد الفعال في الفكر النقدي المعاصر» هو منظور الوفاء للتراث وخدمته التي تضطلع بها علامات.

7 - المهمة المذكورة أعلاه تنطوي على فاعلية معرفية من زاوية العصر الحديث وهي زاوية تفرض على الفاعل المعرفي في مواجهة التراث إنجازات معرفية ووقائع مادية. لا مناص عن رؤية التراث من خلالها ليس فقط، لإرادة هذا الفاعل التوافق معها والاستسلام لها، بل حتى لإرادته دحضها وتجاوزها لو شاء.

8 - تنبيه (**علامات**) إلى «ضرورة توخى نبل المقصد ووحدة الهدف» في المهمة التي تتعلق بالتراث، ينم عن نزعة الانتماء التي تسبغ على الرؤية المعرفية والنقدية للتراث طابعاً وظيفياً مخصوصاً ومفارقاً لتلك الرؤى المعرفية والنقدية للتراث من مدارات استشراقية أو استغرابية قد لا تتصف حقاً بنبل المقصد ووحدة الهدف، وفي ذلك دلالة عميقة على أن المعرفة النقدية في مجال الإنسانيات خاصة موصولة بفاعلها الذي لا يمتلك وجوداً مطلقاً...

هكذا تتخذ (**علامات**) من التراث، في رؤيتها له وتعاملها معه نقطة البدء التي تعلن بها منهجيتها بتلك الصيغة المنطوية على الترامي إلى تجسير الهوة مع التراث، وفي العمق، تجسير الهوة مع العصر.

- 4 -

ولا ينفصل وعي علامات للتراث عن وعيها لإنجازات العصر الحديث في الدراسات النقدية، إنه وعي فاعلية معرفية لا يستلبها التراث

أو يسيجها مثلما لا يطوقها العصر أو يمحو إرادتها. التراث يتحدى حركتها والعصر يتحدى صمودها، والتحدي في الوجهين يصنع القوة والجرأة. وهنا يأتي الركن الثاني في بنية الافتتاحية الأولى لعلامات، لتقول:

> «ومن جانب آخر فإننا نستهدف من وراء هذا الكتاب الدوري الاستفادة من خلاصة ما انتهت إليه الدراسات النقدية الحديثة من إنجازات تحاول من خلالها الكشف عن الأعمال الإبداعية وإيضاح ما تنطوي عليه من قيم إنسانية وفنية تسعى لصالح البشرية والرقي بالإنسان مبدعاً وقارئاً. وذلك بهدف رفع كفاءة الفكر النقدي العربي المعاصر للدرجة التي تؤهله للإسهام النشط والمتميز في نظريات النقد العالمية بالحوار معها والإضافة إليها حاملاً معه معطيات تراثه ومتمثلاً خصوصية إنتاجه بما يحفظ عليه قوام شخصيته العربية المسلمة» (ج 1 ص 5-6).

وفي ذلك وعبر إيحاءاته، تكمن الدلالات التالية:

1 - يقوم موقف (**علامات**) من الدراسات النقدية الحديثة على (الاستفادة) وهي صيغة الاستفعال من الفائدة، ولذا ينتج عن ذلك معنى الاصطناع للفعل فهو (استفادة)، ما يعني حضور (ذات) ذات إرادة وقصد إلى الفائدة، وذات بصر وتمييز لها. ودلالة ذلك لا تحيل فقط إلى استنهاض (علامات) لتلك الذات القادرة والعارفة، بل تتجاوز ذلك لتكون حائط صد ودفاع عن هذه الذات أمام الذين لا يرون في فعلها إلا دهشة الصغير أمام العملاق، أو تقليد المغلوب للغالب، وما من شأنه أن يفرغ المعرفة النقدية الحديثة في الإطار العربي والإسلامي من فاعلية الذات ويرهنها لمفعولية استلابية عاجزة.

2 - اختيار افتتاحية (**علامات**) لصفة فعل التعاطي مع الدراسات الحديثة بالنص على (الاستفادة) وليس النقل أو المحاكاة أو التعريب...، وأن مجال هذه الاستفادة هو «خلاصة ما انتهت إليه» وليس مجموعه أو تفاصيله، ثم وصف هذه الدراسات في سياقها بأنها «تحاول الكشف...» أو أن القيم التي توضحها «تسعى لصالح البشرية» - كل ذلك يشكل منظومة دوال على وعي **علامات** بنقص لا فكاك منه في الدراسات الحديثة التي لا تنطوي على الكمال، تماماً كما هو حال تراثنا النقدي الأدبي، فبلوغ الكمال هنا وهناك يعني توقف البحث والإبداع وموتهما إلى الأبد.

3 - يأتي «رفع كفاءة الفكر النقدي العربي المعاصر» و«تأهيله للإسهام النشط والمتميز في نظريات النقد العالمية» و«الحوار معها» و«الإضافة إليها» - بمثابة تحديد للإجمال الذي انطوت عليه صفة «الاستفادة» وترام إلى استثمار وعي النقص والنسبية في حركة التولد والجدل المنهجي والنظري والفلسفي من زاوية الذات وبطريقة تطمح إلى رفعها الذي يجاوز بها الدونية، وفتحها على العالم والإنسانية بعد انغلاقها، ونقلها إلى مدار الحركة والتفاعل والجرأة والإنتاج .

4 - ينطوي تأكيد (**علامات**) على المعاني المذكورة أعلاه على الدلالة التي تكفل - نظرياً - حل عقدة التحديث والمعاصرة، وبطريقة توازي حل عقدة التراث، فالعلم والإبداع لا يمتلكهما زمان ولا مكان، ولا تتحدد القيمة الإنسانية فيهما بالارتهان إلى الشرق أو الغرب.

وبذلك تجسر (**علامات**) الهوة مع الدراسات النقدية الحديثة، كما جسرتها مع التراث.

- 5 -

وتلتفت (**علامات**) في افتتاحية جزئها الثاني إلى العلاقة بين داخل النص وخارجه التي تؤشر على خلفية من التراتب تحيل النص إلى تابع لوقائع الخارج ومعلول لعلتها، ومن ثم تنتفي خصوصيته ليغدو وثيقة لقضايا التاريخ أو الجغرافيا أو الاجتماع أو علم النفس أو قواعد العروض واللغة والبلاغة... فيضيع النقد كما يضيع النص وراء محاولات غير مجدية للربط بين منفصلَيْن.

وهنا تعمد (**علامات**) إلى محو الانفصال عن طريق الانتقال بزاوية النظر من الخارج إلى الداخل النصوصي وقلب التراتب والسببية ليغدو الواقع تالياً للنص ومتولداً عنه.

هكذا ترفع (**علامات**) النص بوصفه ظاهرة مستقلة وذات خصوصية تجاوز مؤلفها وزمانها ومكانها وتستقر كأعظم تجل للثقافة الإنسانية، ومن ثم ترتفع بالنقد المتجه إلى دراسة هذه الظاهرة في نصوصيتها اللغوية التي تحوي الوجود الإنساني فيما تعبر عنه ليصبح النص مولداً للواقع وسابقاً عليه لا العكس.

تقول:

> «لقد أصبح الدرس النقدي جماع الثقافة ونقطة تعاطاها مذ جعل همه في النص الذي يدرسه باعتبار لغته، ونظر إلى هذه اللغة باعتبارها الحضور الإنساني في النص، ثم استعلى بهذا الحضور عن أن يكون مجرد تعبير عن حالة من حالات النفس أو مجرد إعلان عن موقف من المواقف، ولكنه حضور الإنسان باعتباره روحاً تحلق فوق الأعراض العابرة لتعبّر عن الموقف الإنساني من العالم، بحيث يصبح التعبير مرادفاً للوجود.. أو أصبح الوجود نفسه مرتهناً

للتعبير فلا وجود للإنسان والعالم خارج اللغة... »
(ج 2 ص 6).

وأعتقد أن (**علامات**) حققت باندراجها في هذا المنظور المعرفي النقدي، وعبر ما ينطوي عليه من دلالة ماحية للانفصال بين النص والواقع، نتائج تصنع لها مداراً من القيمة و الأهمية، وفق ما يلي:-

1 - تحقيق حقل اختصاص للنقد يتمثل في النص أو الخطاب الأدبي من حيث هو تجلٍ لكليات وجماعيات تجاوز الفردية والمحلية أو الظرفية المغلقة، باتجاه العموم الإنساني الذي تمثل اللغة مفتاح كينونته ووعيه الوجودي، وبجهاز مفاهيمي وأدوات اصطلاحية تحيل إلى التدفق النظري في كثافته وتتابعه وتنوعه الذي لم تشهد الدراسة الأدبية والإنسانية مثيلاً له قبل القرن العشرين.

2 - الدخول بالنقد، اهتماماً وممارسة ورؤية، إلى آخر حلقات الجدل المعرفي الإنساني بما تزخر به من حرارة المعاصرة وحيويتها، ومن الغرابة والإدهاش، ومن الانقلابية... التي تركت أثرها على كل المناهج وكيفتها بما أصبح مدداً تصطبغ الرؤية النصية بألوانه المتعددة، وتفرز باستمرار حقولاً منهجية وراء مفهوم اللغة السيميائي في تجليات الشعر والسرد والأسطورة والنكتة والأزياء والألعاب والفلكلور وعلم النفس والتاريخ والاجتماع والأنثربولوجيا والنقد والفلسفة والإعلام والسياسة... فالعالم لغة، والمعرفة الإنسانية فك مستمر لمغاليق اللغة.

3 - استقطاب الجدل العربي الحديث حول النقد ونقد النقد في زاوية نظره إلى التراث، أو زاوية نظره إلى الأطروحات الغربية الحديثة، وتفاعله مع الجهتين، وممارساته التطبيقية على النصوص والخطابات الإبداعية والثقافية بما يشكل نافذة إطلال وحوار قلّما استطاعت مؤسسات

النشر والدوريات والصحافة الأدبية العربية أن تؤسس صيغة لها أقل تزمتاً أكاديمياً وأكثر مرونة ومغامرة وعموماً، وأن تصعد بها إلى مستوى الثقة والقيمة والجدية والالتزام...

- 6 -

أما الجسر الذي تصنعه (**علامات**) بين النقاد أنفسهم والنقاد والمؤسسات العلمية والثقافية من جهة، وبين الإبداع وجمهور الناس من جهة أخرى، فهو محور أساس في افتتاحياتها الأولى. وعلى الرغم من أن الجسر الذي تقيمه مع التراث ومع الدراسات النقدية الحديثة أو ذلك الذي تحيل به الواقع وفواعله إلى مفعولية النص - يتضمن وصل المنقطع بين النقاد والاتجاهات النقدية، ويبعث بالضرورة، فعلاً حوارياً وجدلياً، مثلما يتضمن تطوير الرؤية إلى النص التي تروِّض جموحه على القراءة الاستهلاكية وتستدعي فعالية القارئ استدعاء من شأنه إزالة الجفوة بين الإبداع والناس وتوجيه أنظارهم إلى أن في الإبداع ما لا يُنْتَظر وما لم نعتد وأن فيه عمقاً غائراً من خلف سطوحه القريبة وأن ذلك جزء من فعله الدلالي والجمالي والإبداعي - على الرغم من ذلك، فإن علامات تختص هاتين الصلتين (أعني الصلة بالنقاد، والصلة بالإبداع) بالإشارة، فتقول:

> «ولعلنا بذلك كله إنا نطمح لأن يكون كتابنا هذا نتاجاً لحسن التنظيم لوسائل الاتصال بين الباحثين والمؤسسات العلمية والثقافية في مختلف الأقطار العربية سعياً لبناء المعرفة النقدية على أساس التراكم والتكامل» (ج 1 ص 6).

وتعلن - من بعد - عزمها على إقامة ندوات في أماكن مختلفة من الوطن العربي، لأنها تري في ذلك:

«.. تأكيداً على ما تسعى إليه من أن تصبح جسراً ثقافياً يربط بين أجزاء عالمنا العربي، يدور عليه حوار ثقافي حضاري لتحقيق أفق علمي.. أشد جمالاً وبهاءً» (ج 6 ص 6).

كما تعلن حفاوتها بالحوار والنقاش، وتؤكد فتحها الباب على مصراعيه لاختلاف وجهات النظر وتعددها، معتبرة ذلك علامة عافية لها كما هي علامة عافية للساحة الثقافية والدرس النقدي، وتقول:

«إن **علامات** وهي تستقطب مثل هذه الروح السجالية تؤكد على أنها مجال لثقافة تتبلور وتتنامى على صفحاتها وأن كتابها يثقون في مقدرتها على أن تكون ميداناً لاختلاف وجهات النظر وتعدد الآراء وتباين الأفكار وهي بذلك تصل بنسب عريق إلى جزء هام في ثقافتنا العربية قائم على المناظرة والمساجلة التي نطمئن جميعاً إلى أنها هي المناقشة التي ينبثق منها النور كما قال أرسطو» (ج 12 ص 5).

ومن هنا يتبلور وجه آخر على ما تستبطنه **علامات** من دلالات الجسر الثقافي، فالحوار كيفية التقاء بالاختلاف وعليه دون أن يفسد للود قضية، والوعي بقيمة الالتقاء والتواصل من خلال الحوار هو وعي بقيمة الاختلاف والتعدد والتنوع لأن المرء لا يحاور نفسه، وهو وعي بقيمة التصحيح والإضافة والتكامل والإثراء المعرفي لأن تاريخ العلم هو تاريخ أخطائه، وهو وعي بقيمة التفاهم والسماحة والمرونة العقلية التي لا تنتعش الحياة ولا تتقدم بأضدادها، وهو وعي بقيمة العقل والموضوعية التي تبلغ أصدق وأدق تجلياتها في القبول بنقد الذات وإقصاء هالتها وكبريائها الآثمة أمام القبول بالآخر، فالحقيقة - دوماً - ملك المجموع...

أما الصلة بين الإبداع والناس، فهي تقوم في منظور (**علامات**)

على تطوير المناهج النقدية وتحديث أساليب النظر إلى الإبداع إذ المسؤول عن القطيعة مع الإبداع هم النقاد الذين انصرفوا عن النصوص الإبداعية إلى العالم الذي يُظَن أن اللغة تعبر عنه أو تصفه:

> «فلعلنا بذلك التحديث والتطوير نعيد وصل أنفسنا بالإبداع الذي هو خلاصة وجدان الأمة، وأن نساهم في ردم هذه الهوة العميقة التي باتت تفصل بين المبدعين والأمة وانتهت بهؤلاء وبأولئك إلى تدابر لا تستطيع فئة أن تعرف سر جهل الفئة الأخرى بما تقول» (ج 4 ص 7).

- 7 -

هكذا - إذن - تنتهي بنا قراءة افتتاحيات علامات في أجزائها الأولى إلى تضافرها على صياغة دلالة الجسر الثقافي التي تثوي في باطن علامات كاشفة عن وعي واضح ومتبلور بطبيعة دورها وبالخلفية التي تتعاطى معها وسط خلط معرفي وتلفيق منهجي تأخذ القطيعة والجفوة معه ازدياداً ورسوخاً في جهات كثيرة لا صلة للتراث في إحداها بالعصر ، ولا رابطة لأخرى بالدراسات النقدية الحديثة، ولا تفاعل لثالثة بالإبداع، ولا فضاء - في الكل - لمجموع حواري متداخل ومتلاقح ...

ولقد بدا لي بعد أن وصلت إلى هذه الدلالة، أن أتأمل غلاف (**علامات**) الذي تتكرر فكرته الرئيسة نفسها في كل أجزاء **علامات**، لأكتشف فيه اختصاراً لتلك الدلالة وتمثيلاً بصرياً لها. فهو مصمم من أرضية بلونين متجاورين وغير متساويين في المساحة يلتقيان في شكل إحاطة دائرية غير مكتملة من الأكبر على الأصغر الذي يمثل رسمه ربع دائرة، وأحياناً يلتقيان بخط أفقي مستقيم، وأحياناً يزول الخط المستقيم ليفيض أكبرهما على حافة الأصغر ويتداخل مع جزء منه، وأحياناً أخرى يبدو اللونان في شكل بؤرة شعاعية منبثقة عن تلاقي مثلثاتها في نقطة

تتوسط الغلاف ويحتل مثلث الشعاع السفلي لون مغاير وفي مساحة أكبر تقابل المثلث العلوي بنفس المساحة وبلون مختلف. وفي هذين اللونين المتقابلين بدائرة أو بخط أفقي أو برأس المثلث يمتد ألف لام العنوان (**علامات**) المكتوب في الأعلى منهما، رابطاً بين اللونين وممتداً عمودياً من الحافة إلى الحافة.

ولا ينبغي أن نقف طويلاً عند تأمل ما انبثق **بعلامات** وفيها من خصوبة وثراء معرفي أفضى إلى أن يولد من رحمها أربع دوريات أخرى استقل التراث وقضاياه بإحداها تحت عنوان (**علامات**) والترجمة بأخرى عنوانها (**علامات**) والشعر بثالثة هي (**علامات**) والسرد وهمومه برابعة بعنوان (**علامات**)، وما حققته من سمعة طيبة ورواج وحسن تجاوب بين النقاد والمثقفين والقراء، فذلك كله ثمرة ما انطوت عليه تلك الدلالة وما انبنت عليه من وعي ذي استبصار بواقع الثقافة والدرس النقدي، ومن أهداف طموحة إلى فعل مختلف يرتبط بذلك الوعي ويحسن إدارة التفاعل معه من زاوية الحضور الحق في الحقبة المعرفية والوجودية الحديثة.

لكن الذي ينبغي أن ننتهي إليه، هنا، هو أن **علامات** قطعت بذلك مسافة ذات أهمية في سبيل المأسسة لوجودها، لأن آفة المشاريع العلمية والثقافية والإنسانية هو شخصنتها لتغدو متعلقاً لوجود الفرد أو الأفراد الفاعلين الذين يمضون ولا يخلفون عقباً يخلفهم، فتمضي تلك المشاريع معهم إلى متحف مجدهم الخالد، فهل تضمن ساحة المعرفة النقدية العربية حياة (**علامات**) وامتدادها؟!. تلك إشكاليه لا أعتقد أنني لا أملك، الآن، إلا الخوف على (**علامات**) والدعاء بأن يجزل الله المثوبة لمن رادها وقادها إلى هذا المستوى.

* * *

لا شك أن الحديث عن مشروع ثقافي كبير، في حجم مجلة (**علامات في النقد**)، حديث شيق وشائك في نفس الوقت. شيق لما يتيحه من فرص نادرة للاستمتاع باستحضار أبرز المحطات في تاريخ إصدار فصلي جاد، استطاع، في وقت وجيز، فرض نفسه في الساحة الثقافية العربية، متجاوزاً كل الظروف الموضوعية المعاكسة لتطلعات مشاريع رمزية من هذا النوع، في مجتمعات غارقة حتى النخاع في الأمية والفقر. مما يؤشر ضمنياً على امتلاك أصحابه لرؤية فكرية واضحة ودقيقة، ساعدتهم، وتساعدهم، إلى حد كبير، على حسن تصريف أموره وتدبيرها بشكل أمثل، كما سنوضح ذلك لاحقاً.

وشائك ، بالنظر لجسامة المجهود المطلوب للإحاطة الشاملة بمختلف جوانب مشروع ثقافي كبير، يمتد تاريخياً على اثنتي عشرة (12) سنة. حقق فيه تراكماً، كمياً وكيفياً، يقدر لحد الآن بثمانية وأربعين (48) جزءاً، موزعة على السنوات السابقة، بمعدل أربعة (4) أجزاء في السنة. يحوي كل واحد منها ما يفوق العشرين (20) دراسة في مختلف مجالات المعرفة الأدبية والنقدية، كما توضح ذلك عناوينها.

وهو ما يعني بعبارة أخرى، أن قراءة تاريخ هذا الإصدار، قراءة دقيقة ومستفيضة، تتطلب تضافر جهود مجموعة بحوث متعددة التخصصات للإحاطة بما يقارب ألف (1000) دراسة نقدية، موزعة بين قضايا نظرية وتطبيقية، شعرية ونثرية، قديمة وحديثة... إلخ. تتجاوز بكثير ما تسمح به عادة ظروف وإمكانيات الباحث الأعزل. غير أن هذا لا يحول، مع ذلك، دون إنجاز دراسة عامة، تتمحور أساساً حول أبرز

الخيارات الاستراتيجية الداعمة لمسيرة هذا الإصدار، والضامنة لصيرورته وتطوره. عملاً بالرأي القائل: (ما لا يؤخذ كله، لا يترك كله). فماذا يمكن أن يقال عن هذه الخيارات الاستراتيجية؟ وما مقوماتها؟ وكيف توفر الدعم الضروري المطلوب لنجاح مشروع ثقافي كبير في شروط موضوعية معاكسة؟.

الواقع أن ما يثير انتباه المتتبع لمسيرة هذا الإصدار الفصلي، هو انتشاره القوي، في وقت قياسي، وقدرته الخارقة على استقطاب أعداد كبيرة من المثقفين، لدرجة أصبح من الصعب على بعضهم الحصول على نسخهم، أحياناً، ما لم يبادروا لاقتنائها فور نزولها للسوق. كما حصل مع بعض الأعداد في المغرب على سبيل المثال لا الحصر. هذا في الوقت الذي تشكو فيه منابر أخرى من قلة إقبال القراء، وعزوف معظمهم عن القراءة، إما لضعف القدرة الشرائية، أو لارتفاع معدل الأمية.... إلخ. مما يعرضها لأزمات مادية حادة، غالباً ما تنتهي بتوقفها عن الصدور، مرحلياً أو نهائياً. كما حصل للعديد من المجلات الوطنية والقومية المعروفة.

في خضم هذه الظروف الصعبة، استطاعت (**علامات في النقد**) الصمود، وبالتالي الصدور المنتظم لأكثر من عقد من الزمن، دون مشاكل تذكر. الأكثر من هذا أنها عرفت، منذ انطلاقتها وإلى اليوم، تطورات متزايدة ملحوظة، من الناحيتين، الكمية والكيفية، المعرفية والجمالية، ساهمت بشكل كبير في ازدياد شعبيتها بين المثقفين. وهكذا ارتفع عدد صفحاتها من ثلاثمائة (300) صفحة، تقريباً، في الجزء العشرين (20) من المجلد الخامس. لحوالي ستمائة (600) صفحة، في الجزء السابع والأربعين (47) المجلد الثاني عشر (12). كما انتقل رقم دراسات العدد الواحد من ثلاث عشرة (13) دراسة، لثلاثين (30) دراسة. ليتضاعف

بذلك حجمها ثلاث مرات في ظرف ست (6) سنوات فقط(*). ناهيك طبعاً عن القيمة المعرفية العالية لأغلب دراساتها، والأسماء الجامعية والنقدية الوازنة المساهمة فيها. هذا في الوقت الذي حافظت فيه النسخة على سعرها الأصلي دون تغيير يذكر. خلافاً لما اعتدناه من بعض المنابر الثقافية المعروفة بممارساتها - الابتزازية -، واستغلالها البشع لتعطش القارئ العربي الكبير لكل ما هو ثقافي. متجاهلة إمكانياته المادية المحدودة.

كل هذه المعطيات تعد في تقديري المتواضع، مؤشرات دالة على مرتكزين أساسيين في استراتيجية نجاح هذا المشروع الثقافي النموذجي.

أولاهما: غياب الحس التجاري لدى المؤسسة (أو المؤسسات) الراعية لهذا المشروع. اقتناعاً منها بأن الربح الحقيقي لمثل هذه المشاريع ذات الطبيعة الرمزية، إنما يكمن أساساً في تكوين الإنسان العربي، تكويناً سليماً، يجعله قادراً على المساهمة الفعالة في بناء مجتمعه ووطنه. ربح قد يتأخر بعض الشيء، أحياناً، عما هو مألوف عادة في المشاريع المادية الصرفة ذات المردودية السريعة، لكنه يبقى، مع ذلك، وفي جميع الأحوال، أهم وأفضل. بحكم طبيعة نتائجه وقيمتها: (لأن الأمم لا ترقى بالمال وحده، ولا بمكاسب ثرائها، وإنما بما تحقق من مكاسب معرفية متطورة)[1]. ليس معنى هذا التقليل من أهمية العامل المادي في قيام المشاريع الثقافية و نجاحها. ولا التنكر لدوره الحاسم المعروفة في كل المجالات، بما فيها الرمزية طبعاً. مادام الفعل الثقافي، على اختلاف مظاهره، يظل، أولا وأخيراً، ميداناً صناعياً بامتياز، يتوقف قيامه على المعطيات المادية. وبدونها يصبح الفعل الثقافي مجرد حلم صعب المنال. لكن إذا كان كل هذا معروفاً ومسلماً به، فإن ما نود التأكيد عليه هنا، هو ألا تتحول هذه الحقائق المعروفة لذرائع مضللة، يختفي وراءها البعض

لتبرير فرض هيمنة المادي على الثقافي، وطمس هويته وملامحه. لدرجة تنقلب معها الأمور، رأساً على عقب، بحيث تصبح الغايات الثقافية النبيلة وسائل، والوسائل المادية دنيئة غايات. مما يفقد المشاريع الثقافية خصوصيتها الطبيعة الرمزية الأصيلة، ويحولها بالتالي لمجرد أقنعة زائفة لمضاربات مادية شرسة، تستغل الفعل الثقافي أكثر مما تخدمه، كما تدعي.

مما يسيء، طبعاً، للفعل الثقافي إساءة بالغة، يصعب التكهن بانعكاساتها السلبية الآنية والمستقبلية. وهذا ما استوعبته المؤسسة (أو المؤسسات) الراعية لهذا الإصدار. وعملت على تفاديه من خلال ضبط حجم تدخل العامل المادي. وحصر دوره في نطاق المتطلبات الأساسية اللازمة لضمان استمرارية المشروع وتطويره. دون تجاوزها لمسائل أخرى من شأنها الإخلال بأهدافه الثقافية النبيلة أو الإساءة إليها. وهو ما يفسر سبب غياب تأثير التطورات الهامة التي عرفتها المجلة في مسيرتها الموفقة على جوانبها المادية، وبالتالي استقرار سعر النسخة الواحدة في حدود الإمكانيات المتاحة.

وثانيهما: إسناد مسؤولية التسيير العلمي لفريق متخصص منسجم، يمتلك رؤية معرفية عميقة بأدق تفاصيل المشهد الثقافي العربي الراهن، والتحديات الكبرى التي يواجهها. مما مكنه من وضع خطة ثقافية شاملة ومتكاملة، تستجيب لمتطلبات المرحلة الحالية، بعيداً عن أوهام التصورات المجردة، وإسقاطاتها المزيفة. وما الإقبال المتزايد على المجلة، رغم الشروط السوسيواقتصادية العربية الصعبة (الفقر، الأمية، ومزاحمة الوسائط المعرفية الأخرى...)، سوى مؤشر قوي على مدى استجابة المنتوج الثقافي المعروض لانتظارات القراء الحقيقية.

ولإعطاء القارئ الكريم فكرة موجزة عن خلفيات هذه الرؤية المعرفية

المؤطرة لهذا المشروع، وما تضمره من وعي عميق بحقيقة الأوضاع الثقافية العربية الراهنة. سنعمد لاستنطاق الموضوعات النقدية الأكثر تداولاً في هذا الإصدار، محاولين استقراء الأسباب العميقة الثاوية وراء تواترها بهذا الشكل الكثيف، في ارتباط ذلك كله برؤية هيئة التحرير من ناحية، والحاجيات الثقافية العربية الفعلية من ناحية أخرى. خصوصاً إذا علمنا أن من بين مهام هيئات التحرير، بالإضافة طبعاً لمسؤولياتها العادية المعروفة، السهر على احترام التوجه الفكري العام للإصدار، والعمل على تنفيذه. بما يخدم تصورها الثقافي وأهدافه المرجوة. وذلك باعتماد مجموعة من الآليات المختلفة المتاحة، الرامية في مجملها لحث الكتاب المساهمين على تناول موضوعات محددة بعينها، يفترض ملاءمتها لخطة المشروع العامة. إما باستغلال الافتتاحيات لتمرير رسائل مباشرة تتعلق بأبرز انشغالات هيئة التحرير، الآنية والمستقبلية، الخاصة بمختلف جوانب الإصدار، بما فيها طبعا توجيه دعوات صريحة للكتاب لمعالجة قضايا فكرية معينة، يعتقد أنها تكتسي أهمية خاصة في الظرف الراهن. كما حصل في مقدمة العدد التاسع و العشرين (29)، على سبيل المثال لا الحصر، تقول الافتتاحية : (و - **علامات** - تحاول أن تركز.. في أعدادها القادمة على - محاور - قد أعلنا عنها في صفحة من صفحات هذا العدد، إذ ظهر لنا، ونحن نستعرض أعدادنا الماضية، أن جانب الدراسات، وما يشبه الموضوعات - العامة -، تكاد تغلب، أو تكون طابع هذه المطبوعات، التي هدفنا منها.. يوم فكرنا في إصدارها أن تكون لـ - النقد -.... ومع يقيننا أن النقد بعامة يكاد يكون محدوداً، عطاءً وتخصصاً، ونعني النقد الجيد.. الذي يعتد به، إلا أننا مازلنا نتطلع إلى احترام وجهة المسار، فلا نغلب الأبحاث العامة على الهدف المرسوم. لأن ذلك أدعى لتقديم بحوث نقدية.. ذات هدف التصاقي بعنوان - **علامات** -)[2].

أو عن طريق إصدار أعداد خاصة، عن موضوعات محددة، تعد بمثابة حلقات في سلسلة مترابطة من الموضوعات، تشكل معالم المسار الفكري العام للمجلة والساهرين عليها. ولنا في الأعداد الثلاثة الخاصة بـ (قراءة النص) أكبر دليل على ذلك(*).

هذا فضلاً عما تتيحه آلية المراقبة المستمرة للهيئة من فرص عديدة للحفاظ على جودة المواد الثقافية المقدمة، والحرص الدائم على ملاءمتها للتوجهات العامة للمشروع، بما يخدم أهدافه الفكرية أولاً، ويعزز دوره مكانته في الحقل الثقافي ثانياً.

لذلك نعتقد أن المواد المنشورة بالمجلة، وإن كانت (تعبر عن آراء أصحابها) كما تؤكد ذلك بياناتها الموازية. فإن علاقتها غير المباشرة بهيئة التحرير تبقى، رغم ذلك، قائمة. باعتبارها الجهة المسؤولة عن إجازة نشرها. مما يتيح إقامة تقاطع معرفي مشروع، ولو في أدنى الدرجات، بينهما. وهذا ما سنحاول القيام به، من خلال التحليل الدقيق والمستفيض لخلفية وأبعاد هيمنة قضايا نقدية معينة على جل مواد هذه المجلة، في ارتباطها الضمني بالرؤية الفكرية العامة لهيئة التحرير من ناحية. وخصوصية الوضع الثقافي العربي الراهن من ناحية أخرى. لمعرفة ما إذا كانت هذه المواد تستجيب لتطلعات المثقف العربي أم لا. وإذا لم تكن كذلك، فكيف يمكن تفسير ما حققته من نجاح قياسي باهر؟، وإلى أي عامل (أو عوامل) يمكن إرجاعه؟.

أسئلة، من بين أخرى عديدة، سنحاول جاهدين تقديم إجابات شافية عنها. بعدما نستقرئ المعطيات الأساسية العامة المرتبطة بمسيرة هذا الإصدار على امتداد الفترة السابقة من تاريخه. وتحديد أبرز الموضوعات النقدية المدروسة، لتجلية مرتكزات الرؤية المعرفية المتحكمة فيها.

وهكذا فإذا ما نحن عدنا لمراجعة مضامين محتويات الأعداد

السابقة من هذا الإصدار، سنلاحظ، بجلاء، أنها تتمحور، في مجملها، حول أهم الإشكاليات النقدية العربية المعاصرة. المرتبطة أساسا بقضايا المناهج، تنظيراً وتطبيقاً، المصطلحات، والترجمة.

على أنه إذا كان هذا الاهتمام يجد تبريره المنطقي في تخصص المجلة النقدي، كما يعكس ذلك عنوانها (**علامات في النقد**)، وتؤكده جل افتتاحياتها: (جاءت - **علامات** - إصداراً يحاول، كغيره، النهوض بمسؤوليات النخبة الباحثة في مجال الدرس اللغوي- النقدي)[3]. فإن السؤال المطروح، والحالة هذه، يتعلق أساساً بسر الاهتمام الزائد بهذه الموضوعات فقط، دون غيرها من القضايا النقدية الأخرى. وهل هو اهتمام مشروع، يجد تبريره الموضوعي في المعطيات الثقافية العربية الراهنة، وما تواجهه من تحديات. أم أنه اختيار مجاني أملته اعتبارات خاصة مرتبطة أساساً باهتمامات الباحثين والنقاد المعرفية، ولا علاقة لها إطلاقاً باختيارات هيئة التحرير.

الواقع أن المتتبع للشأن الثقافي العربي عامة، والنقدي منه على وجه الخصوص، يدرك جلياً، بما لا يدع مجالاً للشك، أن هذه القضايا الأربعة، تشكل في مجموعها عقبات حقيقية في طريق محاولات إبداع حركة نقدية عربية جادة و متطورة. لا بالنظر طبعا للأهمية الحيوية القصوى الخاصة بكل واحدة منها فقط، وإنما للترابط القوي القائم فيما بينها أيضا. لدرجة يستحيل معها اعتماد معالجة جزئية، تقوم على أساس مبدأ فصل البعض عن الكل. لما سيكون لذلك من انعكاسات سلبية مؤكدة على نوعية العلاقة التكاملية القائمة بينها.

فإذا كانت المناهج، كما يعلم الجميع، دعامة أساسية ضرورية لكل ممارسة نقدية جادة، بعيدة عن إكراهات النزوات الذاتية وتأويلاتها المغرضة، لما توفره للناقد من أدوات إجرائية ضابطة: (إذا ما راعاها... مراعاة دقيقة، كان في مأمن من أن يحسب صواباً ما هو خطأ)[4].

مما شكل نقطة تحول جذري في تاريخ العملية النقدية، انتقلت معها من مجرد ممارسة عشوائية، متحررة من كل الضوابط العلمية، لنشاط عقلاني مبني على قواعد معلومة، ينبغي على الناقد اتباعها، في حدود ما تسمح به - طبعاً - مقومات العمل الأدبي المدروس، ومواصفاته التعبيرية والجمالية الخاصة، التي لا ينبغي، بأي حال من الأحوال، تجاهلها، حفاظاً على التوازن الضروري المطلوب في معادلة تقاطع النص بالمنهج، كي لا تفقد الممارسة النقدية طبيعتها الأصلية، وتتحول من قراءة محتملة في ارتباطات عناصر النص الداخلية، لمجرد استدلال تطبيقي على إجرائية المنهج المعتمد، وكفايته العملية الخارقة. رغم ما بين العمليتين طبعاً من فروق كبيرة جداً. بحيث في الوقت الذي تحاول الأولى تكييف المنهج لخدمة النص، نجد الثانية تفعل العكس، خارقة، بذلك، أبسط قواعد الممارسة النقدية الحقيقية. ولعل هذا ما دفع العديد من المنظرين للتأكيد على ضرورة التعامل الحذر والمرن مع المناهج، وعدم المبالغة في الانبهار بها، تفادياً لما قد يفرزه ذلك من آثار جانبية سلبية، من شأنها الإساءة لطبيعة العملية النقدية وتحريفها عن مسارها الحقيقي(*). خصوصاً إذا علمنا أن المنهج (أي منهج) كيفما كانت قدرته الإجرائية، يبقى عاجزاً عن الإحاطة الشاملة بكل النصوص الإبداعية، المعروفة أساساً بلا نهائية تنوعها، وانفلاتها الدائم من كل تقعيد. مما يستوجب من الناقد، الجاد طبعاً، بذل مجهود فكري إضافي لتحقيق التلاؤم الضروري المطلوب بينه وبين النص المدروس. شريطة ألا يكون ذلك، طبعاً، على حساب هذا الأخير.

وهو ما يؤكد بالتالي أهمية دور الكفاءة النقدية الشخصية في تفعيل إجرائية المناهج والرفع من مردوديتها. فبدونها تبقى المناهج عاجزة عن استنطاق النصوص وكشف أسرارها. مما دفع البعض لاعتبارها من بين العوامل الأساسية المسؤولة عن نجاح أو فشل أغلب الدراسات النقدية.

وما الاختلافات البينة الملحوظة غالباً بين مستويات مجموعة من مقاربات بعض النصوص الإبداعية، رغم اعتمادها نفس المنهج، سوى دليل قاطع على ذلك.

لذلك كله نعتقد أن الاهتمام بالجوانب التطبيقية للمناهج مسألة أساسية، لا تقل أهمية عن التعريف بجوانبها النظرية، إن لم تكن أكثر. مادامت المعرفة الشاملة بحيثيات المناهج و خلفياتها الإبستيمولوجية العميقة، على أهميتها القصوى، لا تمكن صاحبها دائماً من إنجاز دراسات نقدية جيدة. ما لم ترفق بخبرة نقدية عالية قادرة على توفير أبسط الشروط الإجرائية الضرورية لضمان توظيف أمثل للمنهج، في توافق تام وخصوصية النص المدروس من ناحية، وطبيعة الإشكال المطروح من ناحية أخرى.

وهذا ما أدركته، بحسها النقدي الثاقب، هيئة تحرير مجلة (**علامات**)، فحرصت دائماً، ومنذ الأعداد الأولى، على إبداع توازن كبير في موادها، بين النظري والتطبيقي، بين المعرفي والعملي، لبلوغ وعي حقيقي شامل ومتكامل بمختلف المسائل الفاعلة في تحديد درجة جودة أداء هذا العنصر الحيوي الهام في الممارسة النقدية. كي لا تظل معرفة قرائها جزئية محصورة في جوانب دون أخرى، علماً بأن: (أنجع ما يكون حديثنا عن المنهج، ليس في ضبط قواعده وتحديدها أدق تحديد، ولا عندما يقوم وحده كصرح نسقي أو معياري، ولكن عندما يكون خصباً هنا والآن)[5].

على أنه إذا كانت الملاحظات السابقة تتعلق أساساً، في مجملها، بأهم القضايا العامة المرتبطة بطبيعة المنهج في ذاته، بعيداً عن شروط تحققه الحضاري والتاريخي. فإن المسألة تزداد أهمية حين يتعلق الأمر بسياقنا السوسيو ثقافي العربي، المعروف بقصوره المعرفي الحالي، واعتماده شبه الكلي على الإنتاج الفكري المستورد لسد الخصاص الكبير

الحاصل في هذا المجال. بكل ما يطرحه ذلك من مخاطر جسيمة، تستدعي الاحتراز الشديد في كيفية التعامل مع هذه المعارف (المناهج)، تفادياً لما قد يتولد عنها من مضاعفات سلبية محتملة. بفعل الفروق الجوهرية القائمة بين سياقاتها الحضارية، القديمة والجديدة. مادام المنهج، شأنه شأن باقي المعارف الأخرى، ليس بريئاً، ولم ينزل من السماء، بقدر ما هو وليد شرعي طبعي لظروف تاريخية و حضارية معينة، اكتسب بفعلها طابع النسبية الإجرائية. لذلك فإن كل تعامل معه خارج هذا السياق، إلا ويحتم على الناقد فك ارتباطاته السابقة، عن طريق مراجعته في ضوء المعطيات الجديدة لظروف التطبيق. شريطة ألا يمس ذلك طبعاً جوهر المنهج وثوابته المعرفية.

فإذا كان التداول الثقافي حقاً طبعياً لكل الشعوب والحضارات على اختلاف أصولها ولغاتها ودياناتها، لأن الفكر لا يعرف الفوارق، ولا يعترف بها. فإن هذا الحق ينبغي ألا ينسينا، مع ذلك، ما تقتضيه العملية من احتياطات احترازية ضرورية تجنبنا مخاطر السقوط في فخ مثاقفة متهورة عمياء. خصوصاً حين يتعلق الأمر بقضية المناهج النقدية المعروفة بارتباطاتها الإبستيمولوجية الوطيدة بسياقاتها الحضارية الأصلية. خلافاً لما يعكسه مستواها الإجرائي السطحي. مما يستوجب معرفة دقيقة، شاملة ومتكاملة، بمختلف مستويات المناهج المستوردة، الظاهر منها والخفي، تكون لنا بمثابة درع قوي يقينا مطبات الجهل بحقيقة خلفياتها المعرفية الأصلية، ويساعدنا بالتالي على اتخاذ الإجراءات العملية الضرورية لإنجاح تطبيقاتها الحالية على نصوص عربية جديدة، يفترض أنها مغايرة للنصوص الغربية السابقة. تماماً كما نبه لذلك إدوارد سعيد في إحدى دراساته القيمة قائلاً: (نحن نحتاج إلى النظرية بكل تأكيد، لأسباب متنوعة لا مجال لذكرها أو تعدادها هنا. وما نحتاج إليه أيضا وعلاوة على النظرية، هو الاعتراف النقدي بأنه لا توجد هناك نظرية

قادرة على التغطية والتطويق والتنبؤ مسبقاً بكافة الأوضاع التي يمكن استخدامها فيها... وهذا يعني أنه ينبغي استيعاب النظرية في المكان والزمان اللذين تبرز كجزء منهما... وبناء على ما تقدم فإن المكان الأول يمكن قياسه ضد الأماكن اللاحقة، حين تبرز النظرية لكي توضع موضع الاستخدام. فالوعي النقدي هو إدراك للفوارق بين الأوضاع، وكذلك هو إدراك للحقيقة القائلة بأنه ما من نظرية أو نظام يستنضب (أو يغطي) الوضع الذي ينشأ منه، أو يتم نقله إليه)[6].

مهمة صعبة طبعاً، يستحيل بلوغها في غياب معرفة نظرية عميقة وشاملة بهذه المناهج المستوردة، مقرونة بمقاربات نقدية عملية لنماذج إبداعية عربية من مختلفة الأجناس والاتجاهات. في محاولة لتشخيص الفروق الطبعية الموجودة بين المعرفة النظرية المجردة وتطبيقاتها الفعلية من ناحية. والمرونة الضرورية المطلوبة في تصريف تلك المعرفة وتوظيفها التوظيف الأمثل من ناحية أخرى. تفادياً لكل تعامل منهجي آلي، من شأنه الإخلال بجوهر الممارسة النقدية الحقيقية، ودورها الفاعل في مساءلة النصوص الإبداعية والإنصات إليها: (لأن ... المناهج كيفما كانت قيمتها الإجرائية والمعرفية، تبقى قاصرة، بحكم عموميتها، عن مجاراة كافة الاختلافات حاصلة في الساحة الإبداعية، مما يستدعي، بالضرورة، تدخل الناقد لإجراء التعديلات اللازمة عليها، بما يتناسب وخصوصية كل نص)[7].

وهنا يكمن طبعاً سر اهتمام مجلة (**علامات**) بالترجمة، لا باعتبارها إحدى النوافذ الرئيسة لتداول المعارف وتبادلها فقط، وإنما لكونها كذلك إحدى الوسيلة الهامة للحد من احتكار استغلال الدول المتقدمة الكبرى لهذه المعارف. وتضييق نطاق الاستفادة منها. مما سيزيد حتماً في معاناة ساكنة دول الجنوب، ويكرس بالتالي تفوق دول الشمال، بكل ما قد تفرزه من اضطرابات خطيرة، لعل من أبرز

إرهاصاتها ما نعيشه اليوم من ظواهر غريبة: (كالإرهاب والهجرة السرية والمجاعة... إلخ).

لذلك يمكن اعتبار الترجمة، من هذه الناحية، إحدى الوسائل الرئيسية المتاحة لإبداع مناخ عالمي جديد، يعمه التفاهم والإخاء، تنعم فيه جميع الشعوب، دون استثناء، بحقها الطبعي في العلم والمعرفة دون إقصاء أو تهميش. تماماً كما جاء في كلمة صاحب السمو الأمير فيصل ابن عبدالله بن محمد آل سعود، بمناسبة انعقاد ندوة (قراءة النص) الثالثة: (فالترجمة هي طريق الأمم والشعوب في التقدم الثقافي والعلمي، بل إحدى الطرق الرئيسة لبلوغ الهدف المنشود، وهو الرقي الحضاري، وتمكين أبناء الأمة من المشاركة الفعالة في الثقافة الإنسانية)[8].

لهذا نعتقد أن اهتمام (**علامات**) الكبير بالترجمة، وإيلاءها المكانة اللائقة بها. مسألة طبعية جداً، لا تخرج، كما قد يظن البعض، عن دائرة اهتماماتها النقدية العامة، بمختلف أبعادها وتجلياتها. فبدونها يصعب تصور قيام حركة نقدية عربية حديثة. منفتحة على آخر مستجدات النظريات الغربية. وما إحداث النادي الأدبي بجدة لدورية خاصة تعنى بشؤون الترجمة، وتسميتها بـ (**نوافذ**) سوى مؤشر قوى على هذا الاهتمام، وهو ما عبرت عنه هيئة التحرير صراحة في إحدى افتتاحيات المجلة قائلة: (حينما كانت - **علامات** - تأخذ طريقها، خلال السنوات الست الماضية إلى القارئ المحلي والقارئ العربي، محتفية بالدرس النقدي في بعديه التنظيري والتطبيقي، ومن خلال مصادره العربية والغربية، كان سؤال الترجمة سؤالاً مطروحاً على هيئة تحريرها... وعلى النادي الذي يتولى إصدارها، وذلك لأن كثيراً مما تتولى **علامات** نشره، كان محاولة للبحث عن أصول النقد الحديث، في مصادره الغربية وترجمتها إلى العربية.. وهذا ما تولد عن التفكير في إصدار دورية - **نوافذ** - التي تعنى بالترجمة)[9].

وبالمناسبة نلتمس من هيئة تحرير (**علامات**)، برئاسة الأستاذ الفاضل عبدالفتاح أبو مدين إعطاء المزيد من العناية لترجمة الدراسات النقدية، النظرية والتطبيقية، الصادرة حديثاً بمختلف المجلات الغربية المتخصصة كالشعرية والأدب (Poétique/ Littérature) مثلاً. مع الابتعاد قدر الإمكان عن نشر ترجمات فصول بعض الكتب، نظراً لما يعتريها غالباً من غموض، بفعل ما يلحقها من ابتسار وفصل تعسفي عن إطارها المعرفي العام، مما يجعل الاستفادة منها في أحسن الأحوال مبتسرة، إن لم تكن مستحيلة. نستثني من ذلك طبعاً الكتب الجماعية التأليف، طبعاً، نظراً لما يطبع دراساتها عادة من تكامل المعرفي العام، تحتفظ فيه كل واحدة باستقلالها الخاص. مما لا يطرح أي إشكال على مستوى التلقي و الاستيعاب. أما فيما عدا ذلك، فيستحسن تجنب هذه الترجمات المبتسرة، توفيراً للجهد والوقت.

ولكي تؤدي الترجمة دورها الثقافي على الوجه الأكمل، لابد أن تتوفر فيها طبعاً مجموعة من الشروط العلمية الضرورية لضمان أكبر قدر ممكن من الدقة والوضوح اللازمين لإنجاز مهامها التواصلية على الوجه الأكمل. وهو ما لا يتأتى دون وعي حقيقي عميق بخصوصية اللغة الاصطلاحية، وما تتطلبه من عناية استثنائية خاصة لإيجاد مقابلات عربية مناسبة، تمتلك من المقومات اللغوية الإيجابية، ما يؤهلها لفرض نفسها في ساحة نقدية عربية شاسعة ومتشابكة.

لذلك فلا غرابة إذا ما وجدنا بعض المفكرين يعتبرونها، من هذه الناحية، بمثابة مفاتيح ضرورية لولوج عوالم العلوم المغلقة وفك أسرارها الغامضة: (مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهي مجمع حقائقها المعرفية، وعنوان ما به يتميز كل واحد منه عما سواه، وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير

ألفاظه الاصطلاحية، حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاتها إلا محاور العلم ذاته)[10].

فاللغة الاصطلاحية، كما يعلم الجميع، كلمات اكتسبت في إطار تصورات نظرية محددة، دلالات مضبوطة، أصبحت معها محرومة من حق الانزياح المباح للكلمات العادية، تفادياً لكل ما من شأنه التأثير سلباً على مهامها العلمية والعملية المطلوبة. وهو ما يعني بعبارة أخرى، أن المصطلحات عامة، والنقدية خاصة، علامات لغوية (Signes linguistiques) خاصة، متميزة عن غيرها من العلامات العادية العامة الأخرى، بتكونها من دوال (signifiés) ومداليل (Signifiants) دقيقة مرتبطة بمجالات معرفية محددة، ضماناً للدقة والوضوح الضروريين لتداول أمثل للمعارف العلمية. وهنا يكمن طبعاً جوهر الخلاف بين اللغة الاصطلاحية واللغة العادية، بين اللغة الخاصة واللغة العامة، حيث يتم تأسيس الأولى بشكل مضاعف انطلاقاً من الثانية، مما يكسبها صرامة ودقة أكثر، تتناسبان وطبيعة المهام العلمية التواصلية المنوطة بها: (فإذا كان اللفظ الأدائي في اللغة صورة للمواضعة الاجتماعية، فإن المصطلح العلمي في سياق نفس النظام اللغوي يصبح مواضعة مضاعفة، إذ يتحول إلى اصطلاح في صلب الاصطلاح، فهو إذاً نظام إبلاغي مزروع في حنايا النظام التواصلي الأول، إنه بصورة تعبيرية أخرى، **علامات** مشتقة من جهاز علامي أوسع منه كماً وأضيق منه ذمة، وهو لهذا شاهد على غائب، وهي حقيقة تعلل بصفة جوهرية صعوبة الخطاب اللساني، من حيث هو تعبير يتسلط فيه العامل اللغوي على ذاته ليؤدي ثمرة العقل للمادة اللغوية)[11].

وحتى يتسنى لهذه اللغة الواصفة (Métalangage) القيام بوظائفها التواصلية بنجاح، لابد أن يتوفر فيها شرطان أساسيان:

1 - **الوحدة على مستوى الدال**: بمعنى أن يتكفل وجه صوتي واحد بنقل حمولة دلالية محددة، بعيداً عن أي اشتراك لغوي، من شأنه التشويش عليه معرفياً ومزاحمته تداولياً.

2 - **الوحدة على مستوى المدلول**: بحيث ينبغي الحرص على عدم إعطاء الدال الواحد أكثر من مفهوم داخل كل حقل معرفي، حفاظاً على كفاية المصطلح الإجرائية ودوره الفاعل في توحيد المعارف وتيسير سبل تداولها.

على أن كل إخلال بهذين الشرطين الأساسيين، كلاً أو بعضاً، من شأنه الحيلولة دون أداء الترجمة لمهامها التواصلية، وتحويلها بالتالي لمجرد كتابة ملغزة يصعب فك رموزها، بله الاستفادة منها، لما يلحقه بها من تعقيدات إضافية زائدة، تجعل قراءة النص في لغته الأصلية أهون وأفيد، بكثير، من قراءته مترجماً. كما تؤكد ذلك العديد من التجارب العربية في هذا المجال.

فإلى أي حد يتوفر الشرطان السابقان في الترجمات النقدية العربية؟، وهل استطاع نقادنا ومترجمونا ابتكار معجم اصطلاحي سليم قادر على توحيد خطاباتهم، وتيسير سبل الاستفادة منها؟.

الواقع أن مجرد قراءة سريعة لما ينشر يومياً على صفحات أغلب الصحف والمجلات من مترجمات ودراسات نقدية في مختلف المجالات الإبداعية، خصوصاً منها تلك المتعلقة أساساً بالأنواع الأدبية المستحدثة في التربة العربية، كالرواية والمسرح مثلاً، كفيلة بإعطائنا صورة حقيقية عما تعرفه الساحة النقدية العربية من تسيب اصطلاحي فظيع، لا يخفف من غلوائه أحياناً سوى استعانة النقاد بأصولها الغربية. مما يعطي الانطباع مبدئياً بقصور هذه المقابلات العربية، وعجزها عن أداء مهامها التواصلية كاملة في استقلال تام عن كل دعم خارجي، كيفما كان نوعه

ومصدره: (فلولا أن الكثيرين ممن يقدمون المفاهيم الأجنبية في لفظ عربي يقرنون المصطلح العربي بنظيره الأوروبي لغمض فهم المصطلح العربي على الكثيرين، ولكان هذا المصطلح عامل تفريق لا تجميع)[12].

وضعية ثقافية خطيرة، دون شك، يمكن إرجاعها لعدة عوامل، مختلفة ومتشابكة، أدت، في مجموعها، لتعطيل فعالية المؤسسات العربية المسؤولة رسمياً عن هذا القطاع، كمكتب تنسيق التعريب والمجامع اللغوية. مما ترك المجال مفتوحاً على مصراعيه أمام المبادرات الفردية الخاصة، واجتهاداتها الشخصية المتناثرة، في غياب مطلق لأبسط شروط التنسيق والتنظيم: (لقد كان بطء المجامع الشديد هو السبب الأساسي في فتح الباب على مصراعيه أمام الاجتهادات الشخصية، فلم يكن من المعقول أن نطلب من الباحثين أن يكفوا عن القراءات والبحث و التأليف والتعريف حتى يتلقوا الإذن من المجمع اللغوي - أو المجامع اللغوية -، لهذا تواردت الاجتهادات، دون ضابط أو رابط، ولم تنجح القرارات التي تصدرها المجامع في توحيد المصطلح)[13]. وبذلك عمت الفوضى الاصطلاحية خطاباتنا النقدية، لدرجة لم تعد معها مقتصرة على البلدان العربية المختلفة فقط، وإنما طالت كتابات البلد الواحد أيضاً. بحيث أصبح لكل ناقد قاموسه الاصطلاحي الخاص به، والمعزول كلياً عن قواميس باقي زملائه الآخرين في الميدان. رغم أنهم جميعاً يعتمدون نفس المرجعيات المعرفية الغربية[*]. وكأن عدوى الخصومات السياسية العربية انتقلت للمجال الثقافي، فشتتت مصطلحاته وحالت دون جمعها: (إن الاختلاف في ترجمة المصطلح اللساني الغربي الواحد، هو نتيجة طبعية لعدم التنسيق والتعاون بين الدول العربية، وبكلمة دقيقة إن المشكلة هي امتداد لمشكلات العرب الثقافية الراهنة، والمتعلقة بالهوية القومية و التجربة الحضارية المعاصرة التي تخوضها الأمة العربية. وباعتبارنا أمة مجزأة باحثة عن هوية حضارية معاصرة، لابد للغتنا من أن تعاني التجربة ذاتها،

وبذلك تزيد همومها على هموم لغات أخرى كثيرة في العالم، نال أصحابها حدوداً مقبولة من التماسك القومي والتقدم الحضاري والمكانة الثقافية العالمية)[14]. فكيف، والحالة هذه، يمكن الحديث عن إيجابيات الترجمة، ودورها الفاعل في إبداع تلاقح ثقافي كفيل بتحديث الحركة النقدية العربية وتطويرها!

لذلك لا نستغرب إذا ما وجدنا طاقم تحرير مجلة (**علامات**) يولي أهمية خاصة لقضية المصطلح، ويحرص على إعطائها العناية اللازمة، ضمن قائمة اهتماماته المترابطة بكل القضايا الضرورية لتطوير ممارستنا النقدية العربية وتحديثها. فاستحقت بذلك تحمل: (عبء الشهادة على مرحلة من مراحل تاريخ النقد العربي الحديث)[15]، دون منازع.

ليتأكد بذلك أن نجاح هذا الإصدار العربي الجاد، لم يأت صدفة، ولا مفاجأة. بقدر ما هو إفراز طبعي لتضافر مجموعة من الشروط الإيجابية. لعل الوقفة التقويمية الحالية إحدى تجلياتها الرئيسة.

فهنيئا لمجلة (**علامات**) بعيد ميلادها الثاني عشر، وهنيئاً لهيئة تحريرها، برئاسة الأستاذ الفاضل عبدالفتاح أبو مدين، على هذا الإنجاز الباهر. وكل عام ومشاريعنا الثقافية العربية الجادة بألف خير.

بيان الإحالات والهوامش

*) تجدر الإشارة بالمناسبة إلى أن العدد رقم (20) صدر في شهر يونيو من سنة 1996م، في الوقت الذي صدر فيه العدد رقم (47) في شهر مارس من سنة 2003م.

1) افتتاحية مجلة علامات في النقد، عدد: 35، سنة: 2000، الصفحة: 5.

2) افتتاحية مجلة علامات في النقد، عدد: 29، سنة: 1998، الصفحة: 6.

*) تجدر الإشارة هنا إلى أن مجلة علامات سبق أن خصصت مجموعة من الأعداد لطرح بعض القضايا النقدية الشائكة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، الأعداد الثلاثة (48/ 44/39) المخصصة كلياً لقراءة النص.

3) افتتاحية مجلة علامات في النقد، عدد: 41، سنة: 2001، الصفحة: 5.

4) نجيب العوفي: ظواهر نصية، منشورات عيون المقالات، الطبعة الأولى، 1992، الدار البيضاء، الصفحة: 7.

*) تراجع بهذا الخصوص الكتب التالية:

- عباس الجراري: خطاب المنهج، منشورات السفير، مكناس، الطبعة الأولى، 1990.

- نجيب العوفي: مرجع مذكور، منشورات عيون المقالات، 1992.

- خلدون الشمعة: المنهج والمصطلح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979.

5) الطاهر وعزيز: مقدمة كتاب، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية. منشورات توبقال، الطبعة الأولى، 1986، الصفحة: 5.

6) إدوارد سعيد: انتقال النظريات، مجلة الكرمل، عدد: 9، سنة: 1982، الصفحة: 27.

7) عبدالعالي بوطيب: من مقدمة كتاب مستويات دراسة النص الروائي. مقاربة تطبيقية، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية بمكناس، سلسلة دراسات و أبحاث، العدد: 6، السنة: 2000.

8) من كلمة صاحب السمو الأمير فيصل بن عبدالله بن محمد آل سعود، بمناسبة انعقاد ملتقى (قراءة النص) في دورته الثالثة. مجلة علامات في النقد، عدد: 48، سنة :2003، الصفحة: 877.

9) افتتاحية مجلة علامات في النقد، عدد: 26، سنة: 1997، الصفحة: 5.

10) أنور لوقا: التساؤل على شفا المنزلق، مجلة فصول، العدد: 3/4، السنة: 1987، الصفحة: 15.

11) عبدالسلام المسدي: قاموس اللسانيات، منشورات الدار العربية للكتاب، 1984، الصفحة: 13.

12) أحمد مختار عمر: المصطلح الألسني العربي، مجلة عالم الفكر، المجلد العشرون، العدد: الثالث، سنة: 1989، الصفحة: 5.

13) نجاة عبدالعزيز المطوع: آفاق الترجمة والتعريب، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الرابع، سنة: 1989، الصفحة: 12/11.

*) انظر، على سبيل المثال لا الحصر، النماذج المعبرة الواردة في دراسة الأستاذ غسان السيد: الترجمة الأدبية و الأدب المقارن، مجلة علامات في النقد، عدد: 48، سنة: 2003، الصفحة: 139/138.

14) مازن الوعر: مشكلات الترجمة في المصطلح العربي اللساني، مجلة علامات في النقد، عدد:48، سنة:2003، الصفحة: 48.

15) معجب العدواني: افتتاحية مجلة علامات في النقد، عدد:45، سنة:2002، الصفحة: 5.

* * *

لعل صورة أدب أمة من الأمم لا يمكن أن تدرك جوانيتها إلا من خلال تراكم الكتب، والمجلات، والملاحق الثقافية الجادة التي تستطيع سبر أغوار فنون هذا الأدب وفنونه الغنية والمختلفة.

ولكن مما لا شك فيه أن أكمل صورة مستقلة ومتكاملة لموضوع أدبي أو علمي، هي الكتاب أو المجلة الجادة، نظراً لسرعة انتشارهما واختراقهما المحلي والقطري وصولاً إلى العالمي. ناهيك عن جوانب التشويق والجاذبية التي تحبل به المجلة الأدبية دون غيرها من المنابر الثقافية التي تتناول شتى الأجناس الأدبية المغرقة في الإغراء.. المجلة التي من خلالها يستطيع المتلقي أن يقرأها أو يتركها متى شاء، بل ويستطيع إعادة قراءتها في أي وقت شاء، خلافاً لباقي الفنون الأخرى، كالسينما أو التلفزيون التي لا يمكن بحال من الأحوال إعادة مشاهدة جزء من شريط، بل ويستحيل مطالبة إعادته في الوقت الذي تريد. لأجل هذا، سيظل الكتاب والمجلة المتخصصة محتفظين بمكانتهما كأنجع الطرق التي يعتمد عليها في الإقناع وفتح آفاق المدارك بغية التقدم الثقافي والعلمي المنشودين. وهكذا، تصبح القراءة وبشكل قطعي العملية التي تنمي حواس الإنسان، وتوقظ أفكاره، بل وتحفز تطلعاته إلى ما هو أعمق وأجدى؛ وهي التي تميز الإنسان عن باقي الكائنات الأخرى. ولا يمكنه بحال من الأحوال التجرد منها، وإلا سيكون على حساب ملكاته الأصلية والأصيلة معاً. ولأجل هذا، انتبه المفكرون والنقاد إلى أن القراءة تعتبر من أهم الوسائل التربوية التي يجب أن تتأكد لدى الصغار والكبار، وتصبح بالتالي خاصية تميزهم وتلازمهم وهم كبار إلى درجة تصبح فيه القراءة رفيقة العمر الذي لا مندوحة عنها.. ومن بين المخاوف التي أصبحت ماثلة

ومقتحمة عالم أطفال اليوم والغد، اكتساح عالم التكنولوجيا التي جعلت من الطفل إنساناً يعيش تقلبات فكرية وإدراكية على حساب القراءة؛ وأصبح بذلك إنساناً يبتعد شيئاً فشيئاً عن القراءة ليعانق القراءة البصرية التي تمده بها آليات العولمة الجديدة، فيضيق بذلك مخياله، علماً أن القراءة هي الوسيلة الأولى للتحصيل وكسب المعلومات. وإذا كان لهذا الكسب أكثر من طريق، فإن ما يكسب منها بطريق الاطلاع أكثر مما يكسب بطريق التجربة، أو المشاهدة أو الاستماع، ولا غرو أن الإنسان بالقراءة وحدها يمكنه أن ينصت إلى متحدث قديم تفصله عنه مسافات من التاريخ، أو متحدث تفصله عنه مسافات من الأرض.. ناهيك ما لهذه القراءة من متعة شريطة تخطيها لحدود الأجناس الأدبية والمناهج المقننة والمحصورة، وبها يتعود الإنسان على الاعتماد على النفس وتطويعها على اقتحام المتعة التي لا تتحقق إلا باقتحام المشاق.. والقراءة تمثل أيضاً العامل الأساس في التمرس على التعبير والاستزادة من معين اللغة.. ولعل المدرس والمربي قادران على حل مشكلات الشباب المتعددة عن طريق تحبيبهم القراءة التي تعتبر بحق حلاً موفقاً لأعقد مشكلاتهم، لاسيما إذا تعلق الأمر باستغلال أوقات فراغهم.

ولا يخامرنا شك كمتتبعين ومساهمين قدر الإمكان في الدورية - **علامات في النقد** - الصادرة عن **النادي الأدبي بجدة**، أنها سعت جادة إلى تحقيق هذا الهدف النبيل، محاولة مع ترسيخ التجربة تجاوز الحدود القطرية الضيقة، لتعانق الأمة العربية والإسلامية رغم الصعوبات والإكراهات البشرية والمادية، وهي مغامرة تستدعي عناية كبيرة، وخبرة واسعة، إذ إصدار مجلة لا يخضع كما يعتقد البعض فقط لمظهرها، بل أيضا لما تحتويه من مادة علمية، وفنية، أو أدبية، تثري فضول المثقف الذي يسعى إلى القديم كما يسعى إلى الحديث، ومدى ما تقدمه له من جديد يستطيع به توسيع وإغناء دائرة معارفه، بل المنبر الذي يستطيع أن

يجيب على تساؤلاته في مجال البحث والدراسة في زمن اقتحمت فيه الصورة عالم الكتابة الجادة، زمن علا فيه صوت التكنولوجيا على حساب المكتوب والمقروء، وبات من حق المتلقي أن يعرف ما ينشده من كتب ومجلات، وأين يجدها، بل وكيف يتسنى له أن يجدها تلازمه ويلازمها دون عناء.

وهكذا استطاعت - **علامات في النقد** - عبر مسارها الثقافي الجاد أن تغوص عميقاً في مجال النقد الأدبي، تاركة الحرية المطلقة للنقاد العرب وغير العرب للإسهام في هذا المجال بالقدر الذي سيجعل - **علامات** - طفرة جديدة في عالم النقد ككل. فلم تكن بذلك متحجرة إلى حدود رفض كل جديد قد يكون إضافة جديدة للتراث العربي القديم، ولا هي منفتحة على الغث والسمين من الشعارات النقدية الحداثية التي لا تحمل من الخصوصيات: «ما يدخل آليات القراءة بمضامينها المعرفية الغزيرة أولا، ثم بتقنياتها المنهجية ثانياً، عدداً غير هين من الأضواء الكاشفة على الأدب، فجعلت المعرفة المتصلة به - وهي النقد - أقرب إلى الضبط، بفعل ما يتوسل به أصحابه من أدوات دقيقة، وبحكم ما يتخذه رواده المحدثون من تمايز في المتصورات وإحكام في المفاهيم، وسبك في المصطلحات كثيراً ما تشارف حد الصرامة العلمية..»[1].

وهكذا، سعت **علامات** إلى الارتقاء بالأدب والنقد إلى المكانة الجديرة بها كمنبر يحترم القارئ الهاوي والمتخصص، وهي تعمل على استرفاد العلوم اللغوية في أحدث وأدق مكتسباتها، ساعية بذلك إلى تطور النقد الذي مافتئ يتطلع إلى استكشاف أسس الآليات التي تتحرك وتتفاعل فيه العملية النقدية وصولا إلى استقراء واستنباط الأسس التي ينبثق منها الجهاز المفهومي للناقد، إلى جانب استكشاف نظام الخطاب النقدي العربي والغربي وخصائصهما. وهكذا، وقفت بنا **علامات في**

النقد عند جوهر نظرية النقد شأنها شأن باقي نظريات العلم - عالمية إنسانية مفتوحة لكل الأجناس الأدبية ومرهونة بالتطور العلمي في الفروع التي تصب فيها، على اعتبار أن الثقافة العربية ليست أقل من غيرها من الثقافات الإنسانية قدرة وكفاءة على الإسهام في إنتاج المعرفة النظرية للأدب والنقد شريطة أن يتم ذلك في الإطار التالي:

1 - أن يكون ذلك بعيداً عن التعصب المعرفي للغة..

2 - أن يتم ذلك في صحبة النظريات الأخرى وبالتفاعل المثمر معها، وليس بتجاهلها أو العزلة عنها...

3 - أن يتطلب هذا الإسهام تقليص الجانب الأيديولوجي للنظرية، المرتبطة عادة بتاريخ العلم وماضيه القديم...[2].

ولقد حاولت **علامات في النقد** منذ صدورها أن تتناول بالدرس والتحليل جل القضايا النقدية والمذاهب الأدبية القديمة والمعاصرة، وكثيراً ما تناولت قضايا نقدية مترجمة، على اعتبار أنها مقالات مهمة جدا صدرت بإحدى اللغات الأجنبية، والتي ارتأت من ورائها إغناء المجال النقدي العربي حرصاً على تلقي وقبول مساهمات من كل أنحاء الوطن العربي، محترمة في كل ذلك المواضيع المختصة، لذا كثيراً ما كانت تتوخى المقالات ذات الطابع الأكاديمي الوازن للبحوث خصوصاً، وحسبها أنها استطاعت عرض كل جديد في هذا المجال، وأن أساتذة بارزين في الحقل الأدبي قد أسهموا في هذا المنبر المتميز. ولعل حضور أسماء وازنة في النقد والأدب على حد سواء، كانت بمثابة استراتيجية تبنتها **علامات في النقد**، وفتحت لها أبوابها كي تقول كلمتها وتكون بذلك قد فتحت المجال لهذه الأقلام تخاطب المثقف العربي بأكثر من فكرة، وبأكثر من موقف، وبأكثر من ثقافة. وهكذا، استطاعت أن تؤكد على شمولية النظرية الأدبية، وتجاوزها لحدود الأمم، والمناطق، والقارات، وهذا لا يعني

إطلاقاً التنكر لوجود فروق في الأذواق الأدبية واللغوية، وفي طبيعة التركيب الأدبي حسب الأمم والشعوب أو الأقاليم. وهذا ما يزكي بالطبع أن الثقافة بصفة عامة والنقد بصفة خاصة، لا يلغي بحال من الأحوال حقيقة التحدث عن البحث الحالي عن نظرية عربية في الأدب والنقد، وهي تتفاعل مع النظريات السائدة، بل وتقف شامخة إلى جانب النظريات المعاصرة؛ وكلها طموح مشروع وباب مفتوح ليس بمقدور أي إنسان كائناً ما كان، ولا لأي عصر من العصور، أو مجتمع من المجتمعات الإنسانية أن يفكر في إغلاق بابه، مادام غير قابل للإغلاق استحالة للشرط الثقافي والعلمي والحال: «أن النقد الأدبي العربي يمر بمرحلة تنطوي على بدايات انقطاعات معرفية من هذا النوع، بدايات يوازيها - من الناحية النظرية - تصاعد النشاط الذي يقوم به نقد النقد والنقد الواصف، مراجعة وتأصيلاً وتأسيساً، من حيث هو نشاط معرفي «ابستمولوجي» ينعكس معه النقد على نفسه ليختبر ويوضح الفرضيات التي تستند إليها المناهج والنظريات القائمة والمتوارثة، ومن ثم دور الناقد في تحديد وتعيين أو حتى تأسيس وتشكيل موضوع نقده. ويؤكد ذلك - من الناحية التطبيقية - ما نشهده من تغيير في جهاز التراث النقدي القريب والبعيد، والقومي والعالمي على السواء، وما ترتب - أو يترتب - على هذا التغيير من إنجازات لافتة، بل إن شيوع مصطلح القراءة - وهو مصطلح يقتنص بعداً دلالياً جديداً للآلية الوظيفية لمتغيرات النقد الجذرية وإشكالياتها - دليل آخر يؤكد دخول النقد الأدبي العربي عصراً جديداً من التحول»[3]، وهو الأمر الذي يؤكده الدكتور **عز الدين إسماعيل** ساعياً بذلك إلى الانفتاح على المنجزات الفكرية والعلوم الإنسانية المتطورة وفق تطور الإنسان ذاته: «وعندما نذكر منجزات الفكر والعلوم الإنسانية في الآونة الراهنة فإننا نعني ضمناً ما ترسب من هذه المنجزات في عقول المشاركين في هذه القراءة، وما هيأه ذلك لهم من أجهزة مفهومية تفتح المجال لإمكانيات قرائية لم تكن متاحة

من قبل، وتسمح لهذه القراءة أن تختط لنفسها منهجية أو منهجيات، بعضها تأويلي ظاهراتي، وبعضها بنيوي، وبعضها لغوي أسلوبي، وبعضها تفكيكي، وبعضها تجريبي، دون أي محاولة لقسر المادة المقروءة على تقبل هذه المفاهيم.. »[4]. ولعل هذا الانفتاح الحتمي للثقافة العربية على الثقافات العالمية لا يلغي بشكل من الأشكال الإسهامات العربية إلى جانب هذه الكوكبة العالمية من الكتاب والأدباء والمفكرين مادام الأمر يتعلق بتحد قائم أمامنا جميعاً، الأمر الذي يجب أن لا يلغي تجربتنا الثقافية من ضمن الثقافات العالمية المشتركة، مع مراعاة خصوصية الأدب العربي وطرقه المرتبطة بتاريخه وتراثه وعقليته ومراحله الاجتماعية المتميزة: «والثقافة العالمية اليوم أشبه بحديقة فيها قدر كبير من التنسيق، ولكن فيها قدر كبير من التنوع والتلوين. ومن المفيد جداً والضروري جداً، ومن الإغناء الحديقة الثقافية العالمية نفسها، أن تحاول كل أمة تفهم ذلك اللون الخاص الذي تزدهي به حديقة الأمم»[5].

وليس من الغريب أن تنفرد **علامات في النقد** بخصوصية الانفتاح على الحديث من المدارس النقدية التي لم تنطلق في بنائها من فراغ مادام النقد قد راهن في طابعه المشروط لتحليل العمل الأدبي على منح هذا النقد الأدبي نفسه القدرة على اقتفاء آثار الأعمال الأدبية، والفكرية، وفق ما تستكشفه المظاهر التي تجلي وتظهر ميول واتجاه النص من حيث كونه كياناً يجمع فرضيات متعددة على الجمال الإبداعي.

وإذا اعتبرنا النقد الأدبي القديم موجهاً ورقيباً لما يصل إليه من إصدار الأحكام بناء على خلفيات علمية رصينة، فيبقى أبدا متطلعا للاقتراب من الأعمال الأدبية، ولتكوين مفاهيم عامة حول الحصيلة الأدبية الحاضرة، وحول كيفية تناول ذخائر الأدب العربي القديم بروح حديثة، ومن خلال ذوق وبعد جمالي معاصرين، وما كان لجابر عصفور أن يغفل هذا

الجانب وهو يحاول الغوص بنا عميقاً في التراث النقدي ساعياً بذلك لخلخلة فكرة التراث التي يجب أن لا تغيب كل جديد قد تضيف لهذه الفكرة جديدا آخر: «ومن المؤكد أن تراثنا، أو تراث الآخر، ليس جوهراً نقليا، اكتمل دفعة واحدة، أو دفعات، في الماضي، فلم يبق سوى تكراره، أو الغائه، وإنما هو بعض خبرة النوع الإنساني المرتبطة بشروطها التاريخية، والتي تقبل احتمالات الزيادة والتطور، أو التغيير والتحول في الوقت نفسه. ولقد كان بعض مفكري التراث العربي، فقد أدرك الكندي - الفيلسوف البصري - أن تراث كل أمة إنما هو حلقة من حلقات «تتميم النوع الإنساني». وحري بنا إذا كنا حراصاً على تتميم نوعنا. «إذ الحق في ذلك»، فيما يقول الكندي، أن نبدأ مما قاله القدماء، السابقون علينا، لا على سبيل استعادته أو تكراره بوصفه الأكمل والأنقى، بل على سبيل «تتميم ما لم يقولوا فيه قولاً تاماً، على مجرى عادة اللسان وسنة الزمان»[6].

انطلاقاً من هذه الرؤية العميقة للتوجه الاستراتيجي **لعلامات في النقد**، انفتحت على الباحثين الأكاديميين العرب أملاً في التوصل بشكل من الأشكال إلى تصور عام حول طبيعة النقد والأدب العربي الحديث، النقاد المتشبثين بالمعرفة الشاملة لهذا النتاج الأدبي وبدراسة علمية مدققة له، ورؤية مستقبلية لتطوره، واضعة في اعتبارها الاتجاه التغييري العام للأدب العربي على أساس أن كل إنتاج أدبي ونقدي غير مستقر على حال لاسيما من الناحية الفكرية والفنية. وكما انشغلت **علامات في النقد** باعتبار التراث ذخيرة لا يكمن الاشتغال خارجها مادامت تمثل المرجعية الثقافية الضرورية لكل تقدم لا غنى عنه، والمعين المفتوح لمن يحاول الاستفادة منه واستغلاله على اعتبار أن له المكانة الخاصة والمخول للدارس والباحث إحياء أعمال تراثية لم تتح لها السيرورة في الماضي، علماً أنها

تستطيع من خلال إعادة قراءتها وبأدوات إجرائية حديثة أن يكون لها شأن ما في الحاضر والمستقبل: «إننا في حاجة إلى رؤية نقدية عربية جديدة تخلص نقدنا ونقادنا من هذه التبعية المقيتة؛ وتسقط عنه ما أصابه من اختلال واضطراب... وتقيمه على طريق الاستقامة والاستواء. ومع ارتفاع أصوات بعضنا... معلنة عن حاجتنا إلى هذه الرؤية النقدية الخاصة.. كانت هناك أصوات مخذلة مثبطة تقول - في غير مبالاة - لا حاجة بنا إلى ذلك مادامت المائدة الأوروبية غاصة باتجاهات النقد المختلفة، فليأخذ واحد منها ما يشتهي كي يحقق لأدبنا ونقدنا من العالمية ما يكفل له الذيوع والانتشار...»[7].

ولعل **علامات في النقد** استطاعت أن تبرهن للقارئ المتمرس أن النقد إذاً مؤسسة تتلون وتختلف وظائفها من مؤسسة إلى أخرى، حيث وقفت بنا في عدة مقالات عند النقد النظري الذي يعمل على تفعيل التنظير والتأصيل لمفاهيم النقدية، كما سعت كذلك إلى نشر المقالات والدراسات المتعلقة بالنقد التطبيقي الذي ينكب على المتابعة الدقيقة المفصلة للعمل الإبداعي، وهو بالطبع ينقسم إلى مستويات متعددة، منه ما ينشر بالمجلات الدورية، ومنه ما ينشر في الجرائد والملاحق الثقافية. والهدف الذي ترمي إليه هذه المستويات النقدية باعتبارها مؤسسة وسيطية في علاقتها بالمتلقي، أي مؤسسة تتوسط بين الناقد والمبدع، كونها تلعب في كل هذا دوراً تأصيلياً وتنظيرياً لما يشتغل به وينتجه المبدع، ناهيك أنها تحاول أيضاً تثبيت خطى القارئ فيما يتعلق بكنهه وإدراكه للمفاهيم، ومدى تعاملها مع النص، وتقديم الأدوات الإجرائية بغية ولوج مكامنه، وبذلك تكون قد أخذت بيد القارئ على المستوى النظري والتطبيقي على حد سواء. وهكذا، تبدو مهمة الناقد هي مهمة قارئ مدرب يستطيع أن يكشف للقارئ العادي عن جوهر علاقات لا يستطيع

الكشف عنها المتلقي العادي رغم ما يقال أن: «الناقد قارئ لقارئ آخر» وهي مهمة أكثر تعقيداً مادامت أدواته صالحة لاكتشاف أكثر من نص، ومهارات مضافة للقارئ تطورت لديه آلية التلقي على حسب قول الدكتور **جابر عصفور**: «وما كان **لعلامات في النقد** أن تقتحم عالم النقد عبر مساره التاريخي العربي والغربي دون الوقوف عند عالم الترجمة المتعلق بالنقد ذاته، ما دامت الترجمة من أهم الوسائل التي يتم بها تحقيق التواصل بين الشعوب، وهي الجسر الذي تلتقي فيه الشعوب لتتعارف ولتتبادل نتاجات حضاراتها، واعتبرت بذلك «المحرض الثقافي»[8]، والقاعدة الممهدة للانطلاق نحو المحاكاة ثم الإبداع الشخصي. فكل أمة تريد أن تنتقل من مرحلة التخلف إلى مرحلة التقدم، لابد لها من أساس صلب يكون قاعدة انطلاقها، وهذا الأساس توفره الترجمة باعتبارها وسيلة من وسائل الوقوف على حضارة الشعوب المتقدمة، واستغلال لركامها الفكري، وبالتالي الانطلاقة من «النقطة التي بلغتها الثقافة البشرية وليس من الصفر»[9]. وتعتبر الترجمة بالإضافة إلى الدور الحضاري المنوط بها، وسيلة من وسائل إغناء وتطوير اللغات؛ وذلك أن الميادين الجديدة التي تخوض فيها الترجمة، تكون أبداً مرتبطة بثقافة عصر تختلف كلية عن اللغة المراد الترجمة إليها.

الترجمة هي الوسيلة المثلى للتعبير عن هذا العطاء ونقله إلى اللغات الأخرى؛ وقد يحدث في هذا الصدد أن يصطدم - ومادام العطاء الذي ينتجه التقدم العلمي والأدبي مرتبط ارتباطاً عضوياً بلغة بعينها - المترجم ببعض المصطلحات المستجدة في علم من العلوم، أو ببعض التعابير التي لا يمكن فهمها وإدراكها إلا في نسق ثقافي معين، وبالتالي فالضرورة تستدعي البحث عن مفاهيم وصيغ تصلح لهذه المعاني الجديدة، مما يؤدي إلى إغناء اللغة الهدف.

ولقد آمنت **علامات في النقد** أن الانفتاح على الترجمة مكون من مكونات التقدم ومسايرة الركب الحضاري، وكما آمنت أن كل لغة قادرة على أن تتطور وتنمو بمقدار احتكاكها باللغات الأخرى: «وبما أن اللغة كائن حي يولد ويزدهر ويموت، وبما أن وجوده يقوم على الأخذ والعطاء، على الموت والتجدد، ندرك ما يمكن أن يفعله في اللغة احتكاكها باللغات الأخرى...»[10]. فلا توجد لغة في العالم تخلو من ألفاظ دخيلة، إلا إذا كان الشعب الناطق بها منعزلاً جغرافياً وحضارياً. لكن، حتى هذا الاستثناء أصبح الآن غير وارد، فالعالم أصبح قرية صغيرة لم تترك فيه وسائل الاتصال أي ركن لم تغزه، وأصبحت الضرورة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية تفرض الاحتكاك بالثقافات المختلفة.. إنه إيمان قاطع انغمست فيه علامات وفتحت نوافذها لعالم الترجمة وعشاقها المبادرة العالمية التي ولا شك ستتفاعل مع الأجناس الأدبية العربية رغم خصوصياتها، بل تتعامل مع عالم النقد الأدبي الذي ظل في أمسّ الحاجة إلى التلاقح الثقافي، والبحث عن الجديد إن اقتضى الحال ذلك. فالترجمة بهذا المعنى، ظاهرة ثقافية عالمية تتجاوز حدود نقل الكلمات والعبارات لتربط بين ثقافتين متقابلتين لكل واحدة منهما خصوصياتها. لذلك، فإن أي تعريف للترجمة لابد أن يتسع بما فيه الكفاية حتى يشمل الشروط الأساسية لعملية الترجمة المتجلية في الفعل الإبداعي، والنشاط اللغوي، وليبرز بالتالي دوافعها المتمثلة في التواصل وفعل المثاقفة «ذلك لأن الترجمة ليست عملاً تقنياً محضاً مفصولاً عن مجموعة آليات التطور التاريخي والثقافي في المجتمعات البشرية وعناصره، ولا يجوز الحديث عن الترجمة بوصفها نشاطاً ثانوياً يقتصر دوره على نقل النص من لغة إلى لغة..»[11]. ولعل المتتبع للمسار الثقافي في علامات في النقد يقف لا محالة عند هذا الجوهر من النقاش الذي نشر في أكثر من دراسة تختلف أجناسها الأدبية، حيث حاول خلالها

الباحثون وهم يعتمدون في ميدان الأدب المقارن على الترجمة لدراسة التقابلات الموجودة بين الآداب المختلفة. لكن السؤال الذي يظل مطروحاً، هو إلى أي حد تستطيع الترجمة نقل كل ما في لغة معينة، خصوصاً إذا تعلق الأمر باللغة الأدبية الحبلى بالخصائص الأسلوبية والفكرية والثقافية. وهل من الممكن أن تحتفظ الترجمة بكل هذه الخصائص في اللغة المترجم إليها؟. أسئلة كثيرة يجب طرحها ونحن بصدد الإحاطة بالمقالات التي نشرت في **علامات في النقد** قبل أن يفرد لها **النادي الأدبي بجدة** منبراً خاصا بها «**نوافذ**».. أسئلة استطاعت حقا أن تضيف جديداً لعالم النقد مادام الغرب قد قطع أشواطاً هامة في تطوير هذا المجال دون نسيان صعوبة الترجمة الأدبية التي تتجلى في ضرورة المحافظة على كل من الشكل والمضمون، عكس الترجمة العلمية التي لا تتوخى سوى المضمون، مادام مقياس الجودة في هذه الأخيرة هو الدقة في أداء المضمون، ولا تولي أية أهمية للصورة الأدبية التي يتوخاها النقد، مادامت الترجمة في هذا الإطار تقترب من التقنية أكثر من الإبداع.

وكما تناولت **علامات في النقد** مواضيع مترجمة تخص الجانب التربوي المرتبط بشكل من الأشكال بالمناهج المباشرة والبنيات الإجمالية السمعية البصرية، ولقد سعت هذه المقالات على قلتها إلى أن تقوم وتجدد مثلها مثل بناية قديمة نكتشف فيها قيمة معينة، ولكي تعاودها الحياة، يجب إعادة النظر في أشكالها والاستفادة من آخر الابتكارات في الميدان نفسه، ولقد تناولنا قدر المستطاع هذا الجانب لما له من أهمية ذات دلالة في عالمنا التربوي العربي الذي يجب أن ينفتح على المجال التربوي الغربي عن طريق الترجمة ذاتها؛ وهكذا يمكن لنا أن نجزم ونحن نستعرض المسار الثقافي لمجلة **علامات في النقد** الصادرة عن **النادي الأدبي بجدة**، أنها استطاعت بحق أن تتلاقح على المستوى الثقافي والفكري والأدبي دون السقوط فيما يصطلح عليه بـ «الغزو الثقافي أو الثقافة المستوردة»،

تفاعلات استطاعت أن تثري المناخ النقدي والفكري والإبداعي العربي، وبذلك نستطيع بدورنا أن نجهر أنه مخطئ من يزعم أننا سقطنا على المستوى التنظير العربي في الإفلاس؛ ومخطئ من يؤمن أن الثقافة العربية المعاصرة بانفتاحها على باقي ثقافات العالم قد انخرطت انخراطاً كلياً وأعمى في النتاج الفكري الغربي، وإلا فإننا نكون قد سقطنا حقاً في زمرة من تنصلوا من جذورهم النقدية المرتبطة بالتراث العربي الذي طالما أخذ منه الغربيون أنفسهم الشيء الكثير دون أن يشعروا يوماً بالدونية مادامت الثقافة لا وطن لها. ولا غرابة إذا ما اعترفنا أنه لم تعد الحضارة مقتصرة على الغرب وحده، بل إن هناك شعوبا تجاوزت المشروع الحضاري الغربي.. ويعترف الدكتور **يسري العزب** قائلا: «ولما كانت الحضارات والثقافات متداخلة فإنه يساورني اليقين على أننا سنجد لنا بذوراً فكرية في جذور هذه الثقافات..»[12].

ومن بين القضايا النقدية الشائكة والمحيرة في العالم العربي، تعرضت علامات في النقد بالنقد والتحليل إلى إشكالية المصطلح الذي بات يمثل لدى النقاد والمهتمين العرب أهمية كبيرة، حيث راجت في الساحة النقدية عامة وفي الجامعات والمعاهد خاصة خصومات معرفية في هذا الشأن، وكما فتحت المنابر الثقافية صفحاتها لتناول الآراء والأفكار المنحصرة بين القبول والرفض، إلى جانب الوسطية في تبني المصطلحات الوافرة من الثقافات الأخرى إن على مستوى الاجتهاد والبنى، أو على مستوى الترجمة التي حملت إلى الساحة النقدية العربية مصطلحات باتت متناولة في ثقافة الآخر دونما أي تغيير أو مقاربة على اعتبار أنها دخيلة، ولا يمكن بشكل من الأشكال التصرف فيها وإلا حادت عن دلالتها الصحيحة. ولعل مواقف النقاد والمثقفين العرب فتح في شأنها أبواباً للحوار الجاد، والسجالات الثقافية التي لا تخرج عن ثنائية القبول والرفض؛ استفاد منها النقد تاركاً المجال مفتوحاً للمجامع العربية

ومجموعات البحث الأكاديمي لتخوض فيه وتعيد بذلك قراءة تراثنا النقدي العربي، بل في كثير من الأحيان كان لهذا الحوار والسجالات الجادة الفضل في تناولها على مستوى الأطاريح الجامعية وتكوين وحدات من الطلاب تعنى بهذا الجانب، ويبقى المستفيد الوحيد في مثل هذه القضايا المجال النقدي الأدبي العربي. وهكذا، ونظراً لأهمية المصطلح النقدي في الحقل الأدبي، وارتباطه القوي والفعال بنشأة النقد الأدبي، كان لزاماً على **علامات** أن تفرد حيزاً مهماً من أعدادها لتناول هذا الجانب العلمي الدقيق على اعتبار أن المصطلح كما سبق أن أشرنا إلى ذلك لا يوضع ارتجالاً، ولا يستمد بقاءه اعتباطياً بل إن لوجوده مدلولاً لغوياً واصطلاحياً متفق عليه بالإجماع؛ ولا غرابة إذا زعمنا أن المصطلح النقدي نشأ وتشكل قبل تشكل منهجية النقد الأدبي؛ ولا يمكن في هذا الإطار إنكار حقيقة الغموض والفوضى التي امتدت في القديم والحديث إلى المصطلحات النقدية القديمة والحديثة لاسيما في جوانبها الدلالية الشيء الذي يؤكده الدكتور **عبدالله سالم المعطاني** قائلاً: «لاسيما وأن النقد عبارة عن عملية حساسة لأنها تتصل بالنواحي الجمالية المعقدة... ولكن في تصوري أن كثيراً من المصطلحات النقدية القديمة سوف تتساقط أمام القصيدة المعاصرة أو تشعر بشيء من الإحباط لأنها سوف تدخل في منافسة قوية مع التيارات والمقاييس والمصطلحات النقدية الحديثة التي قد تخنقها أو تقضي عليها تماماً... فلابد لنا في هذا العصر... إلى دراسة التراث النقدي عند العرب دراسة منهجية فاحصة ترسم بعداً حضارياً للمقاييس والمناهج والمصطلحات النقدية التي تمرس بها نقاد الأدب العربي القديم كي تصلها بمدارس وقضايا النقد الحديث التي تستوعب نماذج الإبداع في الشعر العربي فنطور القديم للوصول به إلى الحديث ونضرب بالحديث في أعماق القديم»[13]؛ ونعتقد جازمين أن عملية الأخذ والعطاء لم تعد في اللحظة الراهنة أمراً مشيناً إلى حدود اعتباره عجزاً يقود الناقد

والمفكر على حد سواء إلى نوع من الاستلاب والاجترار المبتذل، وفي هذا الصدد يقول الأستاذ علوي الصافي: «هناك نقطة أخرى وهي إذا كنا نأتي بمجموعة من الأسماء الغربية أو النظريات الغربية فإنما ذلك لأننا في حاجة الآن كما كان الغرب في القرون الوسطى أيضاً في حاجة إلى أن يأخذ منا، نحن في حاجة أن نأخذ ما لدى الغرب لأنك لا تستطيع أن تحارب عدوك إذا لم تستطع أن تعرف ما لديه من أسلحة وأنا أقول دائما عن الانتصار والمكانة الكبيرة لصاحب المدفع الكبير وقصد بالمدفع الكبير صاحب الثقافة القوية واللغة القوية.. ولغتنا للأسف الشديد ضعفها ليس في ذاتها ولكن في أبنائها»[14]. وفي هذا الصدد اشتغل الناقد العربي الذي ظل يصبو إلى تحقيق خطوة إلى الأمام شأنه شأن الناقد الغربي الذي اشتغل بدوره كثيراً في ميدان النقد أملا في إغناء تراثه الغربي على مستوى العلائق النقدية الغربية بالمثاقفة العالمية، فكان بذلك أن حقق نجاحا كبيرا على مستوى الإنتاج الأدبي والنقدي على حد سواء، إلى أن أصبح متمرداً على التقاليد والمؤسسات التي ظلت منغلقة على نفسها، واستطاع تبني موقف الانفتاح والتحرر، فسنّ بذلك الناقد والمفكر الغربي طريقاً جديراً بالاعتبار، واستثمر مجهوداته التواقة هذه في سبيل إعادة قراءة تراثه الغربي، الشيء الذي استدعاه إلى معانقة عملية المثاقفة التي أصبحت شرطاً أساسياً في سبيل التطور والانفتاح على الآخر؛ وفي هذا الصدد يقول الدكتور **محمد برادة**: «لا يمكن التأريخ للنقد العربي الحديث أو تحليل خطابه واتجاهاته بدون أن نأخذ في الاعتبار مسألة المثاقفة (l'acculturation) التي أثرت بشكل أو بآخر في تكوين الخطاب النقدي الحديث منذ نهاية القرن التاسع عشر، ونحن نستعمل هذا المصطلح بدون حكم قيمة مسبق، بل لتعيين الاتصال بين ثقافتين بطرائق متباينة وما ينتج عن ذلك الاتصال من تبادل التأثير... أما الحكم بسلبية المثاقفة أو إيجابياتها فإنه يرجع إلى سياق كل ثقافة وإلى درجة وعيها بأسئلتها

ومدى قدرتها على التفاعل النقدي مع ثقافة الآخر... ومن هذه الزاوية نجد أن **الخالدي** كان مدركا لجوانب الإبداع والفكر النقدي التي يفتقر إليها الأدب العربي لتجديد أساليبه ورؤاه وأجناسه التعبيرية، فاختار أن يكتب هذا الكتاب لتحقيق أغراض متكاملة...»[15]. ومن البدهي التنبيه إلى أن المصطلح الذي ظل يمثل إشكالية كبرى في عالم الأدب والنقد المغربيين، والذي فتح باباً كبيراً للنقاش والمساجلات بين المهتمين العرب الاعتراف على أنه يتغير بتغير الثقافات والعلوم، ولا يمكن له أن يتصف بالثبات، ويعترف الدكتور **فؤاد زكريا** في هذا المجال قائلاً: «تفترض... أن العلم الكامل لابد أن يكون ثابتاً، مع أن ثبات العلم في أي لحظة، واعتقاده أنه وصل إلى حد الاكتمال، لا يعني إلا نهايته وموته، ومن ثم فإن الثبات في هذا المجال هو الذي ينبغي أن يعد علامة نقص. إن العلم حركة دائبة واستمرار حيويته إنما هو مظهر من مظاهر حيوية الإنسان الذي أبدعه، ولن يتوقف هذا العلم إلا إذا توقفت حياة مبدعه ذاته»[16]. وما كان **لعلامات في النقد** أن تتجاهل إشكالية المصطلح لما له من أهمية وخصوصية في المجال الأدبي والنقدي؛ وعلى هذا الأساس أفردت له مجالاً مؤداه اللجوء في بعض الأحيان إلى الترجمات عند الضرورة كوجود مقال مهم جدا بإحدى اللغات الأجنبية، أو وجود نقص ملح في بعض النواحي المتعلقة بجنس من الأجناس الأدبية، على اعتبار أنها تولي اهتماما فائقا للمقالات غير المترجمة مادامت مجلة «**نوافذ**» قد تخصصت في مجال الترجمة بشكل شمولي.. وبقيت **علامات في النقد** حريصة على المجال النقدي (نظرية الأدب والنقد الأدبي)، وكما حددت هذا المجال تحديداً دقيقاً محاولة تحاشي التأزم والنقص في هذا المجال في الوطن العربي. ويمكن في هذا الإطار تقسيم ملفاتها إلى: نظرية الأدب، والمذاهب الأدبية، والنقد العربي، والنقد الغربي، والنقد التطبيقي، إلى جانب المدارس اللسانية الغربية. ولعل **علامات في النقد** استفادت بشكل من

الأشكال من تجربة مجلات عربية أخرى وازنة مثل: **عالم الفكر** بالكويت، و**مواقف** ومجلة **الآداب البيروتية** بلبنان، و**الفصول** بمصر، و**المعرفة**، و**الموقف الأدبي** بسوريا، و**الأقلام** بالعراق الخ.. كما استفادت من المنابر الثقافية الغربية الجادة. وهكذا يبدو واضحا أن عملية التثاقف والتلاقح والانفتاح بين المنابر الثقافية المتنوعة والغنية، لم تكن اعتباطية بقدر ما كانت استراتيجية توخت الانصهار والذوبان في الجسم النقدي والمعرفي العالميين متحدية في ذلك العقول المتحجرة: «وإذاً عنصر المؤثرات الأجنبية أو المناخ الأدبي العالمي ليس عنصراً ثانوياً، وإنما هو شيء في صميم أية نظرية أدبية يرجى لها أن تلقى قبولاً محلياً وعالمياً. وليست المسألة مجرد إرضاء للأذواق الخارجية كما يحلو لبعض الناس أن يفهموها، ولكنها اعتراف بما لهذه المؤثرات من نصيب كبير في تكوين المناخ الثقافي والأدبي والنقدي المحلي، بحيث يصبح تجاهل دورها الأساسي تجاهلا لشيء جوهري في تركيب الساحة الأدبية العربية المعاصرة...»[17].

وهكذا دأبت **علامات في النقد** إلى خلخلة المشهد النقدي المعاصر بعد تشبعها بالموروث النقدي القديم، محاولة في كل هذا أن تطل على الذي يميز هذا المشهد المتمثل في تراكم من مداخل نقدية ومنهجية مختلفة وهي تعمل جادة في سبيل الإحاطة بالظاهرة الأدبية. ولعل المتصفح والمتتبع لسلسة أعدادها المتميزة، يقف عند هذه الحقيقة التي أثارت اهتمام الباحثين والمهتمين في الميدان عبر ربوع العالم العربي؛ فكانت بذلك حقاً قد حققت طفرة نوعية في مجال المجلات والدوريات المتخصصة، والتي استطاعت أن تستقطب قراء من شتى مشارب المعارف والمناهل مادامت **علامات في النقد** شاملة جامعة تنطلق من مسلمات فلسفية ونظرية متباينة مفيدة، بل ومتناقضة أحياناً، سعياً منها إلى استفزاز المتلقي وجعله ينخرط في السجالات والحوارات الثقافية الغنية. ولقد استطاعت في خضم هذا الزخم من الآراء والمواقف، أن تتقصى أحدث

ما تطرقت إليه الدراسات الأكاديمية الجادة من لسانية، وسيميولوجية، وتفكيكية، وصولاً إلى أحدث اتجاه نقدي في هذا الميدان يتوجه إلى الاهتمام بالتلقي والقراءة، على اعتبار أن منذ السبعينات أصبحت المواضيع الموجهة لنظريات الأدب متعلقة أساساً بالتساؤل عن تأثير العمل الأدبي، وعن نشاط المتلقي.

ولعل هذا المعطى الذي بات مثار اهتمام المحدثين من النقاد والدارسين ليس وليد الأمس، بل هو قديم قدم الإبداع الأدبي نفسه، إذ لا يمكن بتاتا - كما سبق أن تطرقت إليه **علامات في النقد** في مقالاتها النقدية المتعددة تصور إمكانية وجود أدب دون ارتباط مباشر بمتلقيه، وهذا الطرح هو الذي سبق أن تبناه **الجاحظ** الحداثي الأول في كتابه «البيان والتبيين».

فقد يعتقد البعض أن دراسة حول التلقي والمتلقي - من هذا المنظور - ستكون من باب تحصيل الحاصل؛ لكن هذه الحقيقة المسلم بها، لا تعني بالضرورة سهولة التنظير، أو معرفة كل ما يتعلق بموضوع التلقي. فمن منا لم يتوقف لحظة، ليستعيد ذكريات لذيذة قضاها برفقة ديوان شعر أو رواية؟ ومن منا لم يفكر في علاقة الآخرين - ماضياً وحاضراً - بالأدب؟ وما الأشياء التي أثارت إعجابهم أكثر..؟ ولأن المقالات النقدية المنشورة في **علامات** قد أجابت عن هذه القضايا النقدية بشكل من الأشكال، نظراً لوفرة المواد ومدى تشعبها وتنوعها، فقد تكون قد انخرطت في خبايا التلقي وشرعت الباب للإجابة عن مثل هذه التساؤلات وغيرها، على اعتبار أنها أول قاعدة في ظهور وبلورة إشكالية التلقي الأدبي، كإشكالية تتطلب الدراسة والتحليل. ونظريات التلقي - بهذا التوجه الجديد - تعبر عن إرادتها تقديم نظرة جديدة وحيوية في نظرية الأدب. وبالتالي محاولة تجاوز الأفق المسدود الذي أدت إليه المداخل النقدية

الحديثة، كما تعبر كذلك عن صعوبة الإحاطة أو حصر الظاهرة الأدبية في إطار منهجي واحد. وذلك لإعطاء الحرية للمتلقي لبناء نظريته الخاصة في التعامل مع إشكاليات النص الأدبي.

ويمكن القول، إن نظريات التلقي تطرح نفسها كبديل للاتجاهات النقدية الأخرى. وبالتالي تتموضع في إطار إشكالية المنهج الملائم والكفيل بالإحاطة بكل جوانب الظاهرة الأدبية. هذه الإشكالية التي ظلّت في مركز انشغالات النقد الحديث. والنقد العربي بدوره، لا يخرج عن هذا الانشغال، بل تنضاف إليه إشكالية أخرى تتعلق بكيفية الاستفادة من النقد العالمي مع الاحتفاظ بالهوية والخصوصية الثقافية العربية، أو ما يعبر عنه بإشكالية الأصالة والمعاصرة، وهو المنحى الذي ظل قطب رحى منبر «**علامات في النقد**».

وإيماناً منها بأن النقد العربي المعاصر لن يستطيع تجاوز هذه الإشكالية بالتعصب والانكفاء على الذات. بل بمسايرة ومواكبة ما وصل إليه النقد العالمي، من جديد المناهج والمداخل النقدية. ومن ثم محاورتها وتشغيلها لإنتاج معرفتنا الخاصة. وفي هذا الإطار، استطاعت علامات في النقد أن تنخرط في الثقافة العالمية موازاة مع الاهتمام المتزايد بالتلقي في النقد العربي، والوقوف على مظاهر حضوره في التراث النقدي القديم والحديث على حد سواء. وهكذا استحضرت المتلقي في النظريات الأدبية التي غالبا ما تتم بشكل ملحوظ حين تطرقت المقالات الوافدة عليها إلى وظيفة الأدب أو الغاية منه، وتناولت كلها هذه النقطة، وإن بشكل متفاوت، وسواء اعتبرت الغاية منه موعظية أخلاقية، أو عبرة، أو متعة جمالية. فإن المتعظ، أو المعتبر، أو المستمع، إنما هو أولاً وأبداً المتلقي الذي تتجه إليه هذه المؤلفات بالخطاب. وهكذا، فإن نظرية التلقي حاولت التوفيق بين بعض المفاهيم المستخدمة في هذه النظريات وغيرها؛ واعتبرت

أن الظاهرة الأدبية لا يمكن أن تتأسس إلا باستحضار الثالوث المكون لأقطاب التواصل الأدبي، أي: **المؤلف**، **النص**، و**المتلقي**. ولذلك لحت على المتلقي لكونه هو الذي يتحقق بفضله النص، ويكتسب وجوده المستمر والمتجدد، وإعادة الاعتبار لهذا الطرف الذي غيب طويلا عن الدراسة والبحث.

الهوامش

1) د.عبد السلام المسدي، مجلة المنهل- مجلة العرب الأدبية، العدد 520-1996، ص: 8.

2) د. صلاح فضل؛ مصطلح مغلوط؛ مجلة المنهل - مجلة العرب الأدبية، العدد: 520؛ 1996، ص: 18-19 بتصرف.

3) الدكتور جابر عصفور، قراءة التراث النقدي - مقدمات منهجية قراءة جديدة لتراثنا النقدي الصادر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد الأول، 1990، ص: 116.

4) عز الدين إسماعيل، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، المرجع السابق، ص: 16.

5) د.حسام الخطيب: مقترحات مبدئية باتجاه نظرية عربية في الأدب والنقد. مجلة الفكر العربي/ نظرية الأدب والنقد الأدبي 1982، العدد الخامس والعشرون، السنة الرابعة. ص: 118.

6) الدكتور جابر عصفور، قراءة التراث النقدي - مقدمات منهجية قراءة جديدة لتراثنا النقدي الصادر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد الأول، 1990، ص: 116.

7) د.إبراهيم عوضين - مجلة المنهل- المصدر السابق. ص: 98.

8) الوحدة - مجلة ثقافية شهرية - صادرة عن المجلس القومي للثقافة العربية - الرباط. المغرب، عدد 62/61 ص: 58.

9) المرجع نفسه.ص. 58.

10) عبدالكريم ناصيف؛ الترجمة ودورها في تطوير الأجناس الأدبية ؛ مجلة الوحدة، مرجع سابق.ص.60.

11) المرجع نفسه.ص. 58.

12) د. يسري العزب - مجلة المنهل - مصدر سابق. ص. 230.

13) د.عبدالله سالم المعطاني. أثر البيئة في المصطلح القديم. مجلة المنهل. المرجع السابق. ص. 154 بتصرف.

14) الأستاذ علوي الصافي، قراءة جديدة لتراثنا النقدي الصادر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد الآخر، 1990، ص: 535.

15) محمد برادة، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوجو، نفس المرجع السابق، ص: 554.

16) د. فؤاد زكريا: التفكير العلمي، ط 3، ذات السلاسل، الكويت 1989، ص: 102.

17) حسام الخطيب: مقترحات مبدئية باتجاه نظرية قريبة في الأدب والنقد؛ مجلة الفكر العربي فبراير 1982، العدد 25، السنة الرابعة، بيروت.ص. 123.

* * *

– 1 –

صدر العدد الأول (الجزء الأول- المجلد الأول) من الكتاب الدوري «**علامات في النقد الأدبي**» في ذي القعدة 1411هـ مايو 1991م. ليُنشر فيه لكل من: عبدالفتاح أبي مدين: «ذوق الناقد وأثره في الحكم الأدبي»؛ عبدالله الغذامي: «المغسول والمعمّى (النصّ المغلق/ النصّ المفتوح)»؛ محمد الهادي الطرابلسي: «جمال الكلام والكلام على الجمال»؛ عبدالملك مرتاض: «فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص»؛ سعيد السريحي: «بنية الاستعارة»؛ اعتدال عثمان: «الذاكرة الثقافية بين التفكيك والتركيب (قراءة في الروايات المصرية الحديثة)»؛ محمد علي الكردي: «معارضة البنيوية»؛ سوزان لانجر: «الإبداع»، (ترجمة: بكر أحمد باقادر).

وفي بيان تصدير العدد الأول من «**علامات**» – حيث تحديد الأهداف لهذا الكتاب الدوري – يتبين للقارئ الرابطُ بين هذه النخبة الأولى من الباحثين «**العلامانيين**». فقد جاء «في البدء» تحت عنوان «بسم الله نبدأ»:

> «إنما نجتهد في محاولة تأصيل النهج التراثي المتّسم بالنموّ المتّصل والتطوّر المعرفيّ والقادر على تمثّل ما يصبّ فيه من روافد فكرية وثقافية واستيعابه لحصاد ما ينبت في مجال التجربة الإبداعية الحقيقية في مختلف العصور

والبيئات (...) هذا ومن جانب آخر فإننا نستهدف من وراء هذا الكتاب الدوري الاستفادة من خلاصة ما انتهت إليه الدراسات النقدية الحديثة من إنجازات... ولعلنا بعد ذلك كله إنما نطمح لأن يكون كتابنا هذا نتاجاً لحسن التنظيم لوسائل الاتصال بين الباحثين والمؤسسات العلمية والثقافية في مختلف الأقطار العربية»[1].

هذا البيان جاءتْ تتجسّد مضامينه في تشكيلة الباحثين الآنفة أسماؤهم؛ إذ تُشرع «**علامات**» أجنحتها لتضم الأسماء من داخل المملكة والعالم العربي وغير العربي. والمتتبع لمسيرة «**علامات**» عبر عِقْدها الأول وبداية عِقْدها الثاني، وصولاً إلى يوبيلها الذهبي - من حيث إصدارها اليوم عددها الخمسين - يشهد لها بالمحافظة على استراتيجيتها التي بدأت البيان الأول بإشهارها. فكتّابها يتشكّلون من مختلف ألوان الطيف العربي، من الماء إلى الماء. ولهذا ليس بغريب أن تكون «**علامات**» علامة بارزة في الثقافة العربية على امتداد الوطن العربي الكبير، ماينفكّ السؤال عنها وعن إصداراتها وكيفية التواصل معها يطرق الأسماع في أي مؤتمر نقدي أو ملتقى عربي.

وكذلك كانت «**علامات**» وفيّة لهدفها الآخر: «تأصيل النهج التراثي والاستفادة من خلاصة ما انتهت إليه الدراسات النقدية الحديثة». نعم، كانت وفيّة لهدفها هذا، لاسيما قبل أن تزاحمها دورية أخرى للنادي الأدبي الثقافي بجدة، هي «**جذور في التراث**». إذ، منذ أورقتْ «**جذور**»، باتت بعض الأبحاث التي يُشتمّ منها رائحة التراث تُدفع دفعاً إلى «**جذور**»، وإن قُدّمت في الأصل للنشر في «**علامات**». وهذا

ما حدث لكاتب هذه السطور، حينما نُشر له بحث بعنوان «الإشارة – البنية – الأثر، قراءة في دلائل الإعجاز لعبدالقاهر الجرجاني في ضوء النقد الحديث» في «جذور»[2]، مع أنه كان مرسلاً إلى «**علامات**». أقول هذا لأشير إلى أن معايير الهدف الثاني لـ «**علامات**»، حسب بيانها الأول، قد اعتوره الاختلال منذ ظهور «**جذور**». فعلى حين بدا أن «**علامات في النقد**» قد انتهت لتصبح «**علامات في النقد (الحديث)**»، ظلّت بعض البحوث ذات الصبغة التراثية تُنشر في «**علامات**»، ناهيك عن الأعداد الخاصة بندوة «قراءة النص»، والحافلة بخليط من البحوث في القضايا والنصوص والمصطلح، حديثة وتراثية. حتى ليُلحظ في العدد الأخير (التاسع والأربعين) مثلاً، نشر موضوعات تراثية، كـ «معاملة غير المسلمين»، لمحمد علي البار، في مستهل العدد، و«في تأصيل القضايا الخلافية في النحو»، لثامر الغزي، في ختام العدد، وهما موضوعان تراثيان خالصان؛ وإن احتُج للأول بأنه في الأصل «محاضرة ألقيت في النادي»، وللأخير بأنه جاء تعقيباً على بحث قديم نُشر في «**علامات**». هذا إضافة إلى أن الموضوع المستهل به العدد التاسع والأربعين، لا علاقة له بـ «النقد الأدبي» أصلاً. كما لا علاقة للموضوع الثاني من العدد نفسه بذلك، وهو: «التعددية الحضارية»، لتركي الحمد، وإن احتُجّ له هو الآخر بأنه في الأصل «محاضرة ألقيت في النادي».

وهذان الموضوعان الأخيران مؤشران إلى أن نادي جدة الأدبي الثقافي قد يكون على مشارف فتح نافذة جديدة على «النقد الثقافي»، تستوعب تلك المحاضرات والبحوث التي لا تنضوي بالضرورة تحت «النقد الأدبي»، كي يمثّل نادي جدة في إصداره المرتقب ذاك الشق الآخر من النعت المُحلّى به اسمه، والمميّز به بين النوادي الأدبية في المملكة، أعني صفة «الثقافي». وحسناً لو فعل ليتسع ذلك الإصدار المنبثق عن

«**علامات**» للثقافة والفكر بآفاقهما الرحبة. ولعله بذلك - على الأقل - يستعيد عضوين كانا فاعلين في نشاط النادي، وكانا - تحت إشراف الأستاذ عبدالفتاح أبي مدين - عضوي هيئة التحرير الوحيدين، إبان «**علامات**» في أعدادها الأولى. إنهما الرائدان: عبدالله الغذامي، وسعيد السريحي! قبل أن تجرّدهما هموم «الثقافة» من هويتهما الأولى في «النقد الأدبي»، فجفلا واحتجبا عن «**علامات**»، بل عن معظم مناشط النادي الأدبي. هذا، على الرغم من أن النادي كان قد حذف - ومنذ وقت مبكر - صفة «الأدبي» عن عنوان «**علامات**» - تلك الصفة التي يمكن أن ترصد ملازمتها لعنوان «**علامات**» في سنتيها الأوليين، على الأقل، يوم أن كانت تصدر بعنوان «**علامات في النقد الأدبي**» - وذلك لفتح باب النقد على مصراعيه. لكن ذلك - فيما يبدو - لم يعُدْ كافياً. على أن احتفاء النادي بالثقافة - بمعناها الأعم - ومن خلال إصدار خاص ليس بالأمر الجديد؛ فـ «**علامات**» تنوّه في (الجزء الرابع، المجلد الأول، ذو الحجة 1412هـ = يونيو 1992م، ص 174)، عن إصدار بعنوان «محاضرات»، وأن ذلك الإصدار إذ ذاك كان يمثّل: «المجلد التاسع».

- 2 -

كيف وُلدتْ «**علامات**»، وفي أي الأجواء تنفستْ؟

لقد وُلدت «**علامات**» بعد تلك الضوضاء التي أثيرت إبان الثمانينات حول «الحداثة» في المملكة العربية السعودية، وحول كتاب الغذّامي «الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر»، (ط. نادي جدة الأدبي الثقافي: 1985). تلك الفترة المحمومة، التي لم ينج فيها أحدٌ من الفريقين، حداثيين ومحافظين،

من تطرّف وتطرّف مضادّ؛ أُهرقتْ فيه الذِّمَم، وقُلبتْ الحقائق، وظُلِم الناس. كل حزب بما لديهم فرحون، يظنون أنهم إنما يريدون الإصلاح ما استطاعوا ويتوخّون في الناس ما يُحييهم ويحفظ عليهم أمرهم. تلك الحقبة التي ظلّت شاهدة على قيم عروبية، لا تخلو من غوغائية، وعجبٍ بالرأي الواحد، وشكٍّ في المخالف، ورفضٍ للحوار، وأخذٍ بأن «الآخر هو الموت».

كما جاءت ولادة «**علامات**» أيضاً عقب ندوة شهيرة عقدها نادي جدة الأدبي الثقافي، حول «قراءة جديدة لتراثنا النقدي»، في المدة من العاشر إلى الخامس عشر من ربيع الآخر 1409هـ الموافق 19-24 نوفمبر 1988م، شارك فيها النقاد من المملكة، إلى جانب أعلام النقد إذ ذاك في الوطن العربي، كشكري عياد، لطفي عبدالبديع، علي البطل، جابر عصفور، كمال أبي ديب، مصطفى ناصف، تمّام حسان، سعد مصلوح، عزالدين إسماعيل، وصلاح فضل. هذا الحدث الكبير - الذي صدر عن النادي في مجلدين، تحدّث عنهما العدد الأول نفسه من «**علامات**» - كان بمثابة «علامة»، تلته «**علامات**»، على أن «القضية التي أصبحت هاجساً عندنا هي النقد» - حسب كلمة رئيس النادي المتضمنة في كتاب الندوة المشار إليها، والمذكورة في العدد الأول من «**علامات**»[3]. كل هذه الإرهاصات كانت إذاً وراء ميلاد «**علامات**».

ولهذا جاء اسمها - في ذاته - يحمل مؤشرين. أولهما، يتمثّل في الإيحاء القرآني: ﴿**وَعَلامَاتٍ وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ**﴾[4]، الذي ربما أَحْفَظَ بدوره التراثيين، لا لنزوع الريبة الساذجة في توظيف نصّ قرآنيٍّ فحسب، ولكن أيضاً بما يحويه العنوان من تعريضٍ ضمنيّ بتيه التيارات التقليدية و«ضلالها». وثاني المؤشرَين، ما يشي به ذلك الاسم من بُعْد لسانيّ، يرى فيه العارف صنعةً «غذّاميّة» لا تخطئها العين، تعود إلى تلك الفترة من

الرحلة الغذّامية، بما كان يحمله الرجل من مشعل خصومة معرفية مع أضداد التيار الأدبي والنقدي الجديدَين.

من هذه المنطلقات مجتمعة جاء تأكيد البيان «**العلاماتيّ**» الأول على البُعدين التراثي والحديث في مشروع «**علامات**». غير أن السنوات اللاحقة قد أغرقت «**علامات**» - فيما يبدو - بمادة فوق استيعابها، ما حملها على عزل التراث في مجلته «**جذور**»، واصطفاء البحوث في قضايا الأدب الحديث وشؤونه لـ «**علامات**». وسأزعم أن ذلك الفصل بين «التراثيّ» و«الحديث» أو «الحداثيّ» كان بمثابة انتكاسة رمزية لما كانت «**علامات**» تبشّر به في رؤيتها لثنائية التراث والمعاصرة. وقد تبدّى كيف أن فصل التراث وبحوثه عن الحداثة وبحوثها ظلّ في واقع النشر اعتباطيًّا، وربما مزاجيًّا، بين الدوريّتين، «**علامات**» و«**جذور**». هذا إضافة إلى ما يكرّسه ذلك الفصل من خطاب خفيّ - كان العدد الأول يتجه إلى نقضه أو طمسه، ولو نظريًّا - يتبنّى فكرة عزل الماضي عن الحاضر، بما يفسده ذاك من تلاقح الأفكار، الذي ينشأ عن تواصل الأجيال وتحاور التيارات. فيما كان ممكناً أن تتعدد الدوريات على أساس نوعي، لا على أساس زمني أو منهجي، (أو حتى أيديولوجي)، كأن تكون ثمة دورية في «الشعر»، وأخرى في «السرد»، وثالثة في «الثقافة»، وهكذا.

- 3 -

من جانب آخر، تنفست «**علامات**» الحياة على أعقاب غزو العراق الكويت، وفي خضم حرب الخليج الثانية وما أعقبتها من تداعيات. هذه الظروف التحوّلية في المنطقة، التي جعلت عمودين في تأسيس «**علامات**» ينفران عن «**علامات**» ونقدها «الأدبي»، إلى «النقد الثقافي» كما تقدّم. لقد كانت حرب الخليج الثانية مؤذنة بضرورة إعادة

جدولة الأولويات، والترتيب البصير لسلّة الأسئلة، بل طرح أسئلة جدلية جديدة كلّيًا أو بديلة، بما يتلامس مع الواقع الذي تردّت إليه الثقافة العربية. وذلك عقب مهرجاناتٍ فارهة للشعر العربي، تأكّد أنها كانت خاوية على عروشها من أي مضمون حقيقي، وأن كلماتها كانت سراباً في سراب، إن لم تكن محض مخدِّرات - وبعضها كان بالفعل كذلك - تبطّئ الإحساس بالكارثة المحدقة برقاب الجميع.

واليوم، وبعد عمر - هو عمر «**علامات**» نفسها - تصحو الثقافة العربية والإسلامية مرة أخرى على طوفان أشدّ من التمزّق السياسي والثقافي والقيمي، عقب جريمة الحادي عشر من سبتمبر وجريمتي غزو أفغانستان واحتلال العراق، تحت ذريعة مكافحة الإرهاب بالإرهاب. و«**علامات**» هذا الواقع إذاً هي ما تغزو اليوم «**علامات في النقد**»، وفي صدارة عددها التاسع والأربعين، بموضوع كـ «معاملة غير المسلمين - شواهد من التاريخ»، لمحمد علي البار[5]، وآخر بعنوان «التعددية الحضارية.. صِدام أو وِئام»، لتركي الحمد[6]. مثلما أن «**علامات**» هذا الواقع هو ما نراه يقف وراء مشروعية اقتراحنا دورية أخرى يصدرها النادي، تختصّ بالشأن الثقافي العام، مواكبةً التحوّلاتِ الجديدةَ، التي أخذت تتداخل في مادة «**علامات**»، شاءت ذلك أم أبتْ.

- 4 -

ذاك استقراء في علامات «**علامات**» في عمرها الماضي. وها هي حتى اليوم قد عُرفتْ من مطلع الشَّمْسِ إلى مَغْربها؛ فصارت الدورية السعودية الوحيدة التي بوسعك أن تتوقّعها في معظم المكتبات العربية والعالمية، لا ينافسها في ذلك إلا إصدارات النادي الأخرى: «**جذور**»، و«**نوافذ**»، والمأسوف عليها «**عبقر الشعر**»، وأخيراً «**الراوي**». لا لمزية

خارقة سوى مثابرة رئيس التحرير، لإيصالها إلى القارئ أينما كان. أمّا وقد بلغت «**علامات**» من الانتشار ما بلغت، وعاصرتْ من التحوّلات والنضج ما عاصرتْ - حتى بلغت أشدّها وبلغت خمسين عدداً، وَاسْتَوَت حُكْماً وَعِلْماً - فلعله قد آن لها أن تكتسب صفة جديدة وميزة أهيلة بها، هي أن تغدو مجلةً علمية محكّمة. وما المجلات المحكّمة بأرصن من «**علامات**» في شيء. إذ لا يخفى ما للتحكيم العلميّ من أهمية في رصيد الثقافة الجادّة، كما لا يَعْزُبُ عن المتابع للبحث العلمي والنشر في المملكة العربية السعودية غياب مجلات سعودية محكّمة، باستثناء المجلات الجامعية، وبعض المجلات الأخرى ذات الاهتمامات الخاصة. ولقد كانت نوقشتْ هذه المسألة، باقتراح مني، إبان زيارة رئيس النادي إلى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الملك سعود، في مثل هذا الوقت من العام الماضي، فأبدى مشكوراً استعداده لتبني تحكيم «**علامات**»، إذا ما تقدّم قسم اللغة العربية إلى النادي بتصوّره حيال الموضوع، ومن ثم أظهر أعضاؤه تعاونهم في عملية التحكيم. فاستأثر اقتراح تحكيم «**علامات**» بجدل بين حاضري ذاك اللقاء، بين مؤيد ومعارض. على أنه قد بدا أن ميل بعضٍ لعدم التحكيم - مع تقدير رأيهم - إنما يكمن في الرغبة في سهولة النشر وسرعته، بينما ينظر الآخرون إلى القيمة العلمية التي ستكتسبها مجلةٌ كـ «**علامات**» من عملية التحكيم، كما ستكتسبها من ذلك البحوث المنشورة فيها. بينما تذرّع ذوو الخبرة في القضية بحجة نظامية، قائلة: إن رئيس تحرير المجلة المحكّمة ينبغي عادة أن يكون أكاديميّا! ويالها من حجة واهية! ويالأكاديمية بيننا أحياناً من صيت عريض وفعل قميء! ثم أعدتُ اقتراحي على هيئة أعضاء التدريس في القسم، في خطاب إلى مجلسهم الموقر، للنظر في هذا الشأن بعين المسؤولية، دفعاً بعجلة البحث العلمي والنشر إلى ما نتطلّع إليه جميعاً من قِيَم وتقدّم. فكان ذلك آخر عهدي بالموضوع؛ ولا أعلم بعدئذٍ في أية سلّة مهملات أمسَى. ولا غرو، فلو كان في جامعاتنا

حراكٌ ما رأيناها تعفّ عن نشاطات ثقافية ينهض بها نادي جدة وحده، لتستحيل جامعاتنا إلى محض مدارس كبيرة، تخرّج الموظفين، إسهاماً وطنيًا في البطالة العامة!

مهما يكن من شيء، مايزال مع اليأس أمل! وقد سبقت مصارحة الأستاذ أبي مدين بمقترحٍ يتمثّل في أن يتخذ النادي قراره في تحكيم «**علامات**» - إن كان يرى ذلك - ثم يتقدّم بمشروعه إلى الجامعات السعودية، فلربما حظي بالتأييد. أي أن تنطلق المبادرة من النادي نفسه، وسيكون ذلك سبقاً، يحسب في قائمة تفوّقه المشهود.

- 5 -

الأفق الآخر الذي يؤمل انطلاق «**علامات**» إليه - بله النادي الأدبي الثقافي بجدّة، وهو نادي التجديد - هو الولوج إلى عصر الشبكة المعلوماتية «الإنترنت»، والأخذ بهذه التقنية المهمة بقوة. سعياً لتطوير قنوات التواصل مع جيلٍ لا يتوقع منه اليومَ أن يستجيب للممارسة الثقافية كما ألفها أسلافه قبل قرن، أو حتى قبل بضع سنوات. إنه لأمر بات في منتهى الضرورة والسهولة في آن.

* * *

تلك علاماتٌ على درب «**علامات**»، في عِقْدها الثاني وعرسها الذهبي، بوصفها نموذجاً لفعلٍ ثقافيٍّ خِصْب، أضحى واجهة مشرّفة للحركة الأدبية والنقدية والفكرية في المملكة العربية السعودية. لم نُرِدْها تهنئةً فحسب، وإنما إشرافةً أيضاً على أفقٍ أبهَى وعمرٍ أرحب.

الهوامش

1) علامات، ج 1 م 1، (ذو القعدة 1411هـ = مايو 1991)، ص ص 5-6.

2) جذور، ع 4 م 2، (جمادى الآخرة 1421هـ = سبتمبر 2000)، ص ص 7-32.

3) علامات، ج 1 م 1، (ذو القعدة 1411هـ = مايو 1991)، ص ص 195.

4) سورة النحل، آية 16.

5) علامات، ج 49 م 13، (رجب 1424هـ = سبتمبر 2003)، ص ص 7-96.

6) علامات، ج 49 م 13، (رجب 1424هـ = سبتمبر 2003)، ص ص 97-116.

* * *

في زمن اختلطت فيه الحداثة بأشباهها، وانقلبت القيم حتى ضاعت في مكان لا تعرفه الأرض، صرنا تائهين أكثر في أعماقنا وأعماق اللغة، هناك حيث يضيء المتجوهر متثاقفاً مع ما كان وما يأتي وما سيكون..

وما هذا التوهان المغترب في الجواني الذاتموضوعي (الذاتي والموضوعي) إلاّ نتيجة طبعية لحال المبدع الكينوني في زمننا وهو يبحث عن تحولاته البيضاء منشداً أرواح الاغتراب التي تتآلف مع المكتوب وحركياته وصمتياته التي نجدها في النتاج الإبداعي المختلف.

و تتنوع الإصدارات المكتوبة، وتختلف أهميتها.. - وبالضرورة، كلامنا هذا لا يقترب بأي شكل من الإصدارات التي لا قيمة لها أصلاً - ويختلف حضورها تبعاً للطاقة المشعة منها..

ولن أطيل لأقول بأن إصدارات نادي «جدة» الأدبي تتشابك في سعيها الملفت لإنتاج ضوء مغاير ينزح بحضوره إلى التأسيس والتحديث معاً ولاسيما من خلال الدورية النقدية «علامات» التي ساهمت وتساهم بأوهاجها في حركة «النقد العربي» ابتداءً من اسمها، وتماوُجَاً بينها، وبين ما تعلنه مسيرتها الذهبية المتجولة بين الموروث الأدبي وصراعات الراهن واحتمالات المستقبل؛ حيث الحلم في إنجاز فضاء ديناميكي قادر على لفت البصير في المشهد الثقافي العربي كما هو قادر على التكوّن كمرجعية أولاً وقادر على إنشاء جدلية مفيدة في الآراء والقراءات النقدية ثانياً.. لماذا..؟ لأن المجلة تدرك بوعيٍ ما أنّ النقد ليس قالباً جاهزاً ولا جسراً ولا كلاماً توصيليّاً.. إذاً، كيف ترى المجلة إلى النقد؟.

المتتبع لمنحنيات المكتوب عبر أعداد المجلة سيلاحظ اهتماماً ملحوظاً يكاد يتوازى بين تنوعات النقد عربيّاً وعالميّاً: (النقد الشعري) و(النقد السردي) و(النقد التنظيري) و(النقد التطبيقي) و(نقد النقد).. وهذا التنوع ليس عبثيّاً لأنه يضيف قراءات، غالباً، ما تكون مفتوحة، قابلة للجدل، كاشفة لأساليب ورؤى كاتبيها وأفكارهم المختلفة التقليدية والكلاسيكية والحداثية..

والمتبصّر في القراءات يكتشف أن المتوهج منها يضيء بنقديّته المعرفية المتواشجة مع الذائقة المثقفة التي لا تركن إلى الجمود، بل، تسعى إلى اختراق «الوظيفة التوصيلية» المنحرفة عن قالبها الإيصالي المباشر، الحديث لتنتفي منها فجاجة التفسير والشرح والاستهلاك والأحكام المباشرة (جيد/ سيئ/ ..).. لماذا؟ لأنها صارت تختزل أحكامها بأسلوبية مناسبة تتلاءم مع سلوكات كل من النصين «القارئ» و«المقروء».

ونتيجة المتحولات المتسارعة، اتسع المتغير في الأثر القرائي مبتدئاً من مصطلح «الشكل» حيث لا فصْل بين «الشكل» و«المضمون» ولامنتهياً بـ «الانزياح» و«التفكيكية» و(الفراغية).

وبذلك تحولت القراءة إلى دواخلها لتكون العارفة بنفسها، وبتصيّرات «النص» وحركاته المتعالقة مع أصواته وتركيبيته ومعانيه وثيمته الموضوعية والفنية وفجواته المتحركة في البياضَيْن: «الحاضر» و«الغائب».

ولهذا صار للمخيلة الرائية الاستشرافية وظيفة أسّيّة في البحث عن المصل الصافي من الممحو في المكتوب، ومن المكتوب في الممحو، بغية استنطاقه ومحاورته وتبادل الإضاءة والإعتام والتصيّر. ولهذا أيضاً، نلاحظ، مثلاً، كيف في «النقد الشعري» تتفق الدراسات المقروءة في «**علامات**» على اتساع «الشعرية» داخل نفسها متجاوزة إيقاعها

الكلاسيكي «العمود» إلى إيقاعها **التفعيلي** «قصيدة التفعيلة» إلى إيقاعها **الداخلي** المتكاثف «قصيدة النثر تجاوزاً». كما أن النقد الشعري بدأ الحفْر في «**ألجينات الشعر**» وبنياته المتقاطعة والمركبة والمحلزنة .

ونلاحظ اهتمام النقد السردي بالسردية وكيفية انبنائها الفني على متحولات العناصر **كبنية ضد البنية** أو ما اصطلح عليه «**السردية ضد السردية**» بحيث تخلخلتْ طريقة المبنى الحكائي سالكة مبناها السردي الأجمل المتقبّل لأن تكون (اللغة) أو (الزمان) أو (المكان) أو (المخيلة) أو (الذاكرة) أو (أي عنصر آخر) الحدثَ والشخصية مثلاً، أو لتكون أكثر من عنصر أسّيّ يتشكّل بكيفيةٍ ما، وربما كانت العناصرَ المتداخلة الأخرى = المتن الحكائي والمبنى الحكائي معاً.

وانعطف الإبداع – (قارئاً ومقروءاً – غير متناسين أن النص الإبداعي بطبيعته هو قارئ أولاً) – إلى متغيراته المتسارعة والمعقدة متوالجاً في نفسه مع ما أسمّيه: «**العمق المرفوع**» = **برزخ التجلي والاحتجاب**.

ولندرك ماهية «النقد» بضوئه الأشف والأكثف في «**علامات**» وغيرها من الدوريات المميزة التي تصدر في وطننا العربي، فلابد لنا من أن نبدأ من (الإبداع) الذي أسمهُ بـ (**بصمة الروح**)، وبهذه الرؤيا يتشاكل (الأسلوب) و(الطريقة) مع (كَيفية) الأداء الفني التي تريد التمايز والاختلاف.

وتتثاقف هذه البصمة بالزمكانية (الزمانية + المكانية) ومضادها (اللازمكانية) لتنتج نصاً قابلاً للقراءة – للقراءات – عبْر كل الأزمنة والأمكنة والشخوص واللغات..

أليس بذلك ينجز النص الإبداعي ديمومته الخالدة؟ أو برهته المتعالية؟

وكما ينطبق الإبداع على الشعر والسرد و أي عمل فني آخر: (موسيقي/ تشكيلي/ مسرحي/ ..)، طبعاً مع مراعاة اختلاف عناصر كل جنس عن عناصر جنس آخر، وتحاذياً مع «تداخل الأجناس»، أو «عبْر النوعية»، فإنّ الإبداع، بالتالي، ينطبق، وبرؤيا ما، على النقد أيضاً.. وعلى هذا، فلا مجال للقول بأنّ النقد فقط «علم مكتسب. يمكن لكائن من كان الإبحار بين أمواجه دون شروط مسبقة»[1] لماذا؟ لأن النقد كذلك بحاجة إلى موهبة مثقفة، مبصرة، مختلفة حتى في الاختلاف.

ولأن هذه الموهبة نادرة تكاثر من يُسمّون «النقاد» فضاع النقد وحلق الإبداع وحيداً.

* * *

تتقاطع «**الثيمة الفنية**» في كيفية المقول واللامقول في مختلف الأجناس كقاسم مشترك يشير إلى (الإبداع).

وهذا يعني، وبلا أي شك، أنّ أية طاقة إبداعية تعود إلى (دينامية الروح) وسلوكاتها داخل ذاتها وداخل عالمها المحيط، وإلى انزياحاتها بين الرؤيا وشبكتها (المكتوبة) و(اللا مكتوبة = وفق اصطلاحاتي: «الفراغية») والتي تتكون لاحقاً نصاً إبداعياً منفتحاً على التأويل والتوتر والكثافة والانزياح.. حيث نرى بحدسنا مدى تناغمية تلك العناصر في تركيبية لغوية تظلّ قيد التشكّل.

تلوينات حركية تتجاذب بين البياض والسواد منتجة من تلاطمها المتموشر (**قزحاً دلالياً**) داخل السياق المؤلف من وحدات عاملية صغرى تتضافر في تكوين الوحدة الكبرى = النص الإبداعي.

ضمن هذا الاحتمال وصورهِ في المعنى، نستطيع أن نقول:

إن حساسية النص اللامنفصلة عن حساسية مبدعه تجاه العلائق

والدلالات المفهومية المغتربة هي (**الوشيعة الحدسية**) التي تنعكس عليها حساسية القارئ المبصرة للنسق الرؤيوي في كل من النص الشعري والسردي والنقدي على حد سواء..

وعلى هذا،

أليس بإمكاننا أن نصطلح: (**إبداعية النقد**) على المكتوب النقدي الهارب من المساطر والمعايير النقدية الأكاديمية المتجمدة ومن القوالب الجاهزة التي لا تضيف حتماً لأنها تسيء فقط وتؤخر زمن التقدم؟

* * *

لقد قال **رامان سلدن**: «مادام النقد الأدبي هو في داخل الأدب، فإن عليه أن يكون كالأدب» وليته لم يكمل «غير قابل للقراءة»[2].. لماذا؟ لأن القارئ ببديهته سيعترض على هذا التعبير قائلاً: كان من الأفضل أن يتابع «سلدن» بهذا الشكل: غير قابل للقراءة الواحدة، أو غير قابل لأحادية القراءة، أو قابل لقراءات متعددة. فالنقد ليس جسراً وليس طلسماً إنه كتابة.. و«الكتابة إزاحة لا تنتهي للمعنى»[3] على حد رؤيا «**جاك دريدا**». ولأن النقد طريقة كتابية لها معرفتها «الإبستمولوجية» الرائية المتداخلة كالأسئلة في صيرورتها وتحولاتها، فهي عملية إنتاجية تحفز على القراءة والتأمل والتأويل والاستبصار والبرهة المنفلتة من الزمان والمكان، المنفلتة حتى من ذاتها، إلى «**أناها العليا**» حيث تتعدد القراءات الناتجة عن إشكالية النص «المقروء» وقابليته للتآويل بسبب الانفتاح المتواصل على المحتملات و اللامحتملات، وهي النتيجة ذاتها المتمفصلة في النص «القارئ» أيضاً.

ولأن العملية النقدية تحتمل الانزياح والكثافة والرؤيا والحدس والسرد والكيفية الشعرية، فإننا نلمح حضوراً، بشكل ما، للمختلف النقدي، كما نلاحظ حضوراً يبدأ من زمن الأسطورة والخرافة والنقش

الأول، ويمتد إلى مفاهيم وآراء الذاكرة النقدية الأولى كـ « **أرسطو** » و« **الجرجاني** »، و« **القرطاجني** » و« **السجلماسي** » و« **أفلاطون** » و.. إلخ.. وصولاً إلى اللحظة النقدية المعاصرة بكل رموزها العربية والأجنبية. وأحيل من يريد قراءة المدار التأريخي والإضائي للحظة النقدية الحديثة على دراسة **محمد ولد بو عليبة** «النقد الغربي والنقد العربي»[4]. إضافة إلى دراسات أخرى متوزعة في فضاءات **علامات** تروي تحولات المناهج والمذاهب والمصطلحات والمفاهيم والآراء المختلفة المتضادة أو المخالفة أو المتناقضة، وبشكل لا حصري أشير إلى: (المفاهيم الشعرية في النقد العربي الحديث/ ماذا بقي من سوسير/ بلاغة الانتظار بين التأويل والتلقي[5]/ إشكالية المصطلح الشعري الحديث/ قراءة محمد مفتاح[6]/ القارئ والنص/ التأويل في النقد الأدبي الحديث/ الترجمة الأدبية المقارنة/ أولوية المنهج الوصفي في الدراسة المصطلحية/ التفكيكية وقراءة النص/ تنسيق البلاغة العربية/ التأويل في النقد الأدبي الحديث[7] النقد الثقافي/ مفهوم الوعي النصي في النقد الأدبي/ رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم/ المنهج الأسطوري في النقد العربي[8] الأدب و الأدبية/ المغايرة والاختلاف – **المكرر نشرها مرتين** في الجزأين: (40 – ص «177» – 41 ص «465»)!/ رحلة العلامة من النطق إلى الكتابة/ المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث/ المفاهيم الشعرية في النقد العربي الحديث/ دينامية التشعب والانتظام[9] النظرية التوليدية والشعرية الأدبية[10] تاريخ الفلسفة والفن/ مفهوم الدرجة الصفر للكتابة[11]/ ..إلخ..

* * *

وبلا شك، وليكون النقد إبداعياً، فلابد له من مقومات تجعله كذلك، أي: **إبداعياً**، أهمها: **الفن والعلم والذائقة والرؤيا**، وحين تتناغم هذه الماهية بكيفية جمالية، نرى أن النص النقدي يتشاكل مع النفسي

والاجتماعي والرمزي والفلسفي والأسطوري والميتائي الآخر من الغائب والحاضر، من الوجود والعدم، من الفضاء الأبيض والأسود للنص وما وراء النص وأرواحه البرزخية، حيث لم يعد للنقد انتماء مخصص محدد وأحادي (نقد اجتماعي/ نقد نفسي/ نقد أسطوري/ إلخ).. لماذا؟ لأن النقد بدأ ينتمي إلى نفسه أكثر، بدأ يشعر بشموليته وكينونته وقدرته على الانفتاح ابتداء من ذاكرة النص المنقود ولا انتهاء بخافية هذا النص؛ عبوراً ببنية النص النقدي المعرفية والتي من خلالها تتنوع القراءات النقدية تبعاً للإيقاع المفهومي لكل ناقد باعتباره (متلق من نوع ما) يميل إلى (البنيوية) أو (التقويضية) أو (الأسلوبية) أو (اللسانية) أو (السيميائية) أو (التأويلية) أو (.. إلخ)، أو يميل إلى معاشقة كل هذه الطرائق القرائية منتهجاً لرؤياه أسلوباً إبداعياً خاصاً كـ (قارئ شريك) في (إنتاج النص المقروء) وفي مباغتة (أفق التوقعات – Horizon of expection)[12] بازدواجية هذه المباغتة وفاعليتها، حيث، ومن موشور رؤياي، لم يعد النص وحده يلغم القارئ بأفق التوقعات والانتظار، لأن القارئ أصبح وبناء على كثافة معرفية احتمالية قادراً على أن يلغم آفاق توقعات النص المنقود أيضاً... ولو تساءلنا: لماذا؟ وكيف؟ لأجبنا بفلسفة قرائية ما، أو فلسفة نقدية: أليست «الأدبية – Litterarite» هي «الأثر الإبداعي لأي عمل فني» والذي بلْورهُ بجمالية انزاحت عن «الثقافة» **رومان ياكبسون** الذي كان: «من أوائل من تناول مفهوم الأدبية تناولاً منهجياً من المنظرين الغربيين و ذلك حين كتب مقولته الشهيرة» 1921: («إن موضوع الدراسة الأدبية، ليس هو الأدب كله؛ وإنما هو أدبيته؛ أي ما يجعل منه عملاً أدبياً»)[13] وباعتبار الأدبية: «ميزة ليست ثابتة، بل جملة من الظواهر تستوعب أيضاً القارئ ومجمل إمكانيات القراءة. كما تشارك الكتابة والقراءة كنشاطين في هذه اللعبة الموجهة والمبرمجة من قبل النص؛ وهذا يقود على الأقل، إلى أن المسألة الأساسية لم تعد اليوم

مسألة «**المؤلف**» والعمل الأدبي، وإنما هي مسألة الكتابة والقراءة، وبالتالي علينا تحديد فضاء جديد (..) يمكن فيه فهم هاتين الظاهرتين، على أنهما متفاعلتان – Reciproques »[14].

أليست **الأدبية** هي التي تجعل من النقد «**نصاً**»؟ وأظن بإمكاني الإضافة «**إبداعياً**»؟ وهذا بالتالي يدفعنا إلى موازاة الشبكة الجمالية **لإبداعية النقد** المختزلة في **المعادلة الجمالية** التالية:

جمالية النص الإبداعي في كيفية تشكيلاته وتكوناته القابلة للتكونات.

جمالية النص النقدي في كيفية تشكيلاته وتكوناته القابلة للتكونات.

* * *

ألا تستوقفنا بشدة هذه الكينونة لتَشِي لنا بأن «الإبداع – الحقيقي – العظيم «مثقف بطبيعته بالماورائيات، وهو لا يقبل الأمية النقدية ولا الجهل؟ وأن الإبداع (الشعر والسرد والنقد والفن بشكل عام) لن يكون فاعلاً ومضيفاً للإنسانية إذا لم يكن مثقفاً – بفتح القاف – مثقفاً – بكسر القاف – متثاقفاً مع علائقه الكونية المتناسجة في اللغة المختزِلة – بكسر الزين – للذات والكون معاً..

لذلك، فمن البدهي أن تكون «أدبية النقد» – كأية أدبية نصية أخرى – **مثقفة** لتشكّل ما أسمّيه: «**نقدية النقد**»، وعلى هذا، فإن «النقد الثقافي» – وبرؤيا ما – وبناء على ما تقدم من نسقي القولي هذا، أجده لم يأت بجديد، لأني أتراءاه مضمراً بكيفيّةٍ ضمنيةٍ ما في «أدبية النقد» و«إبداعيته» التي تستغرقه.. لماذا؟

لأن النقد إذا فقدَ ثقافته صار شيئاً آخر غير النقد.

وعليه، أتساءل عن الحيل الاستفهامية التي يقدمها «**عبدالله الغذامي**»:

«هنا آتي إلى أسئلة النقد الثقافي المقترحة، وهي:

1 – سؤال النسق كبديل عن سؤال النص.

2 – سؤال المضمر كبديل عن سؤال الدال.

3 – سؤال الاستهلاك الجماهيري كبديل عن سؤال النخبة المبدعة»[15].

ألا نتبيّن أن ما أسماه: «سؤال النسق» هو السؤال عن الكيفية الفنية لتشكلات أيّ نص يسعى لأن يكون في «إبداعية الإبداع».. أي: كيف يكون نصٌّ ما إبداعياً بتمايز وأصالة ومستقبلية = خارج الزمكانية.؟

وأن «سؤال المضمر» ليس إلاّ السؤال عن «البنية العمقى» وعن ما أسمّيه: «البنية البيضاء» أو «النص الفراغي» أو «زئبقية البياض»؟

وأن «سؤال الاستهلاك الجماهيري والنخبة» يدفعنا إلى صوغه بشكل لافئوي قاطع يفرض علينا الاختيار بين الجماهير والنخبة فقط، وأقصد: نفضل أن يكون هذا السؤال: «سؤالَ المتلقي – سؤالَ التلقي»، وفي ذلك تتراكب بتداخلٍ ما مستويات المتلقي المختلفة من «المتلقي العادي» و«المتلقي الأكاديمي» و«المتلقي الواعي» و«المتلقي الفعلي» و«المتلقي المضمر» و«المتلقي المبدع».

ومهما اختلفت (**زاوية التلقي التبئيرية**) فإنها لابدّ وأن تتلاقى في «استراتيجية التلقي التي لها قوانينها وأسسها (..) يتجاوز فيها المتلقي القراءة الشارحة، وقراءة الإسقاط إلى «قراءة شاعرية» تدرك أدبية الأدب في أدق خصائصه (..): «و إنك لتتعب في الشيء نفسه، وتكدّ فيه فكرك، وتجهد فيه كل جهدك، حتى إذا قلت قد قتلته علماً، وأحكمته فهماً كنت بالذي لايزال يتراءى لك فيه من شبهة، ويعرض فيه من شك»[16].

إذاً «التلقي عند عبدالقاهر الجرجاني استراتيجية ترتقي في أهميتها إلى **درجة الإبداع**، فكما أن الإبداع له آلياته، فإن التلقي له مقوماته التي يصبح بمقتضاها إنتاجاً للنص»[17].

وهذه الإنتاجية هي بطبيعتها «نص» أليس كذلك؟

فماذا يضرّ حين يكون النص القارئ نصاً إبداعياً؟

* * *

وإذا ما تابعنا في **المعادلة الثنائية لجمالية النص**، آنفة الذكر، حيث «المكتوب» يظل قيد «اللا مكتوب» فلنا أن نسأل:

ألا يعني ذلك أن أي نص أسّهُ «الإبداع» يظل **قيد جماليات التشكّل؟** أليست هذه القيديّة، - [أو «اللامنجز النهائي» أو «ما هو بحاجة إلى اكتشاف مع كل اكتشاف» أو: سمّه ما شئت] -، هي تحولات الهاجس العمقى المائلة إلى «**بياضات ملونة**» حيث القراءة «**موشور**» يفكك ويركب، يستغور ويتراءى، يبحث ويتنامى مع «أثر النظام الإشاري» = «النص» = «الأثر الموجود واللاموجود» للعلائق النسقية في البنيتين «السطحية والعميقة» وفي صوتيات وصمتيات دينامية «**دلالات الأثر**» على حدّ تعبير «**جورج نوننمشار**».

أليس نتيجة تداخل هذه الأسباب مع غيرها هو: التعدد القرائي للنص (الشعري/ السردي/ الفني/ النقدي)؟ **ألم يحدس** «**باختين**» بذلك فاستشرف علائم هذا المتغير في الأفق القارئ مصطلِحاً عليه: «**نقد النقد**»؟.

ولا تكتمل «أدبية النقد» ببُعدها الفني الرؤيوي الجمالي، فلابد من عنصر محوري آخر يجعل النقد نقداً، ألا وهو «البُعد العلمي - المصطلح» كعنصر مهم يتواشج مع النص النقدي لدرجة الإشكالية.

فما هي هذه الإشكالية؟ وما أسبابها؟

معروف أن كلمة «المصطلح» ولدت من رحم الفقه، وانزاحت إلى فلسفة اللغة، لتصبح «قاسماً مشتركاً» يدل على «معنى ما»/ «معنى أوليّ على الأقل» بات مفهوماً لأهل الاختصاص.. والمصطلح النقدي مثله مثل أي مصطلح آخر (شرعي/ علمي/ قانوني/ نفسي/ طبي/ تكنولوجي/ إلخ).. وإشكاليته تأتي من أنه **قيد التبلور** نتيجة أسباب متعددة منها: وجود ثلاثة مصادر للمصطلحات:

(1) **مصطلحات موروثة**، بعض مفاهيمها يصلح لمواكبة الأزمنة وبعضها فقد مفعوله على مر الزمن والتجربة. فمثلاً: لم يعد «كل كلام موزون ومقفى – فقط – هو الشعر».. ألم يصبح من المعروف أن **النظم والرصف** على الوزن الظاهر ليس بالضرورة أن يكون شعراً.. كما أن الوزن كسر قيوده الجامدة وانزاح إلى التفعيلة وقصيدة النثر.. أيضاً، ألم تفقد فاعليتها مقولة نقدية موروثة: «أشعر قريش من دق معناه، ولطف مدخله، وسهل مخرجه، وأنارت معانيه، وأعرب عن حاجته»، ولنقل مع «**رجاء عيد**»: «وإن كنا لا نغفل مقولة تراثية أخرى مقابلة للسابقة: وأفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك معناه إلا بعد مماطلة»[18]. ولن ننسى مقولة «**النفري**»: «كلما ضاقت العبارة اتسعت الرؤيا». نلاحظ أنه ليس كل ما ضمه الموروث هو مضيء وقابل للاستمرار.. وإلا تجمد فكرنا وماتت مخيلتنا ودفنّا أرواحنا في الرمال أو السراب.

(2) **مصطلحات مترجمة** يختلف مفهومها تبعاً لكل من المترجم وقارئ الترجمة = «الناقد»، وهذا يستتبع اختلافاً على صعيد توظيف المصطلح بين ناقد وآخر[19].

وأنا من الذين لا تؤرقهم كثيراً ترجمات المصطلح إذا كانت

مقصدياتها واضحة أو مترادفة أو متداخلة بشفافية لا تمحو ترابط الدال بالمدلول، ولا تكتب ما ينفي الجوهري بين دال المصطلح ومدلوله، لأني كقارئ – من حيّز نقديّ ما – عليّ أن أرى ببصيرتي هذا التشاكل وأستخدمه في نسقي بما يلائم رؤاي التي ستتحول إلى نص نقدي من داخل النص المنقود.. فمثلاً: أنا لا أتوقف عند كلمة Narrateur كثيراً متسائلة: هل هي «**الراوي**»؟ أم «**السارد**» – ولن أدخل في تشعبات «الراوي – السارد – المؤلف/ الراوي – السارد – الشخصية – الخ»؟ لماذا؟ لأنني أدرك أولاً وآخراً أن هذا المصطلح أجنبي، وثانياً: أدرك بأن الترجمة مهما كانت دقيقة فهي لن تنقل إلى لغتي **روح الكلمة** كما تعنيه في لغتها الأصلية وضمن سياقها الدينامي، موقنة بزخم لغتي العربية واتساعها لتمنح أكثر من دالة ودلالة لكل دال أجنبي (ولكل مصطلح). ثالثاً: عليّ أن أناغم ما يناسبني من هذه «**الكلمة – المصطلح**» تبعاً لنسقيّة ما أكتب حيث ما نكتبه يختار لنفسه طريقة حياته وحضوره ومصطلحاته كبنية متشاكلة مع المنهجية التي يطرحها النص المقروء.
رابعاً: أجدني فاعلة أكثر عندما «**أصطلح**» ما أراه مناسباً ويضيف إلى لغتي..

إذاً، لماذا ننسى دورنا في إنجاز مصطلحاتنا واعين تماماً بديناميتها وقابليتها للتغيّر والانزياح أيضاً؟ أليس بذلك نساهم، بكيفية ما، في تأسيس منهج نقدي عربي يسعى إلى الحضور الفاعل لا المنفعل؟.

(3) **مصطلحات راهنة** لكنها تظل بلا اجتهادات تُذكر ولذلك أسباب: منها عدم مقدرة النقاد على التواصل والتنامي والتفعيل والتأسيس، ومنها حجب هذه الصلاحية بشكل ما عن الناقد الجاد بطريقة أو بأخرى.

أضف إلى ذلك جمود أغلب العقول المتعاملة مع المصطلح النقدي (الموروث/ المستورد/ المعاصر) كتابوت أو قانون صارم أو مسطرة لا يجوز التزحزح عنها إطلاقاً، أو يتعاملون معه نقلاً وتقليداً.. وإني لأعجب من هؤلاء الذين يجعلون كل شيء مستحاثة متحجرة حتى أنفسهم، فينسون أن كلام الله سبحانه وتعالى «حمّال أوجه» ويقبل التآويل.. ومن زاوية رائية أخرى، أعجب من المتطرفين حتى التسيب والفوضى حيث يغدو عندهم المصطلح بلا وجه ولا ملامح و لا..

ولنا أن نضيف إلى ذلك تمسّك الغالبية بسطحية «المصطلح» التي يشبعونها أخذاً ورداً سلبيّين فيصيبون القارئ والحبر والأوراق بصداع لا ينفع معه حتى سكوتهم.. فهنا جماعة سعيدة بمصطلح «الأدب النسائي!!» وهناك جماعة تتداول «موت المؤلف»!.. وعلى ذكر هذين المثالين، يخطر لي أن أتساءل:

هل يتصور أنصار هذا «**المصطلح النسائي الرجالي**»! أن الإنسان يكتب بجنسه وجسمه وفيزيقيته متابعين في ذلك «ظواهرية الإدراك الميرلوبونتية» - حيث اعتبر «**ميرلوبنتي**» كل شيء جسداً فقط حتى الكون!؟ أم أن المبدع «ذكراً كان أم مؤنثاً» يكتب بموهبته المعرفية والمخيلتية وطاقاته المحمومة بالإشراق، يكتب بأسلوبيته الخاصة كـ «**مبدع كينوني**» تبصم روحه تحركاتها وحالاتها وتحولاتها؟ وقد تختلف مكتوبات المبدع بينها وبينها.. والاختلاف بين المبدعين - أو بين المبدع نفسه نتيجة التطور والتجاوز - هو العنصر الأهم، والهاجس الأسمى الذي يرغب في الإضافة والتمايز لا الاجترار والتشابُه..

ربما لأنني والحمد لله لست من المصابين بأية عقدة نفسية، أو بأي مرض عنصري تمييزي، أو بأيةّ عاهة جنسوية، تجدني لا أرى في الإبداع سوى «**الإنسانية**»، فلم يخطر لي البتة أن هناك إبداعاً رجالياً خاصاً

بـ «**الفحولة**» التي تُطرب المرضى، وإبداعاً خاصاً بأقلية ما، أو خاصة بعرقٍ ما، أو خاصة بدينٍ ما، أو خاصة بما دون «الفحولة» و«الذكورة» = «الأنوثة».. وأنا سعيدة بجهالتي لأنني لا أعرف ولا أريد أن أعرف أنّ في اللغة الإبداعية كلمات خاصة بالرجولة وأخرى خاصة بالنسوية.. وكل ما أثق بمعرفته، وبشكل قطعي، أن الكتب السماوية لم تأت مقسمة بهذه التقسيمات الوضعية الناقصة التي ابتدأت في «انكلترا» في القرن الثامن عشر، وانتقلت إلينا بالعدوى، وما أكثر انتشار العدوى الفاسدة بالتقليد فقط، لتأخذ من وقتنا ما لا تستحقه.. ولنسأل أنصار «الأدب النسوي»! و«النقد النسوي»!: هل هناك قرآن رجالي وقرآن نسائي؟.. إن الله سبحانه وتعالى خاطب «**الإنسان – كل إنسان**» وشرّع التكليف بالتساوي مهما كان لون ولسان وجنس هذا الإنسان.. فلماذا يأتي إنسان آخر «مخلوق» ويجبّ عن الإنسان «المخلوق» ما منحه الله «الخالق جلّ شأنه»؟ وبأي حق يفعل ذلك؟ وعلى أيّ معيار؟ ولماذا؟.. بكل تأكيد نستطيع الإجابة عن هذه العدوى، أو عن هذه العاهة بـ «المصلحة» الذكورية للحفاظ على وجودها الطاغي البطرياركي، لأنها ترى في حضور الإنسان الآخر تقليصاً أو تغييباً لسلطتها الفحولية. ومادام موقع الرائي المذكّر منحرفاً عن الموضوعية الإنسانية فإنه سيظل فاقداً لزاوية «الرؤية التكاملية الإنسانية» التي تعكس بدورها التكاملية الكونية، وفاقداً، بالتالي، لزاوية «الرؤية الخاصة بـ «ذاتية الإبداع وفردانيته الإنسانية».

ولابد أن يصاب المبصر منا بحالة «تراجيكوميديّة» حين يقرأ: «يعد عقل المرأة وما ينتج عنه من رؤى وأخيلة متأثرة بأوضاعها النفسية والجسدية والموضوعية الأساس في تشكيل خطاب المرأة المولد لثقافة مغايرة، وجماليات مختلفة، وبالتالي يدعو النقد النسوي إلى تكاتف النساء فيما بينهن لإيجاد المرأة ذات الصوت المختلف الباني لرؤية جديدة للعالم في الكتابة النسوية على وجه التحديد، رداً على الكتابة الذكورية التي همشت

المرأة عن طريق إلغاء صوتها الفاعل في إطار ثقافة تقليدية تكرس المقولات عن أدوار المرأة الثانوية المهمشة في الحياة والإبداع؟!»[20].

أولاً - ألا يخدع قائل هذه السطور نفسه بفاعلية «المرأة»، متناسياً أنه يهمّشها بأسلوب جديد يتناسب مع «العولمة السلبية» متقصداً المزيد من إنتاج القمع الذكوري الذي ابتدأ مع إزاحة «الرموز المؤنثة» وتحجيمها في الجسد، عبوراً بالسارد الحقيقي لـ «**شهرزاد**» وقمعية «**امرؤ القيس**» لـ «**أم جندب**» ولا انتهاء بالمصطلح المائع «النسوي» الذي يستعمر المرأة بأسلوب جديد يهدف إلى تعرية المرأة ليس جسدياً فقط بل: تعريتها من عقلها وحواسها وبصيرتها وكينونتها الإنسانية ومن اللغة و دورها في بناء «**النص الإنساني**» = الزمن والوعي واللاوعي والعلائق الحياتية المختلفة وأنساق الكلام والرؤى؟.

ثانياً - ألم ينتبه إلى احتمال استبدال كلمة المرأة بالرجل أو بالإنسان بعد كلمة «عقل»؟ فمن منا لا يكتب متأثراً بأوضاعه النفسية والجسدية والموضوعية والروحية و المخيلتية؟ ومن منا لا يعرف اختلاف هذه التأثيرات بينه وبين الآخرين؟ وحتى بينه وبين نفسه من حالة لأخرى؟ وعلى فرض أن المرأة هي المظلومة والضحية، فهناك الكثير من الذكور يرزحون تحت وطأة الظلم «الذكوري» بأشكاله المختلفة.. فهل لأنهم كذلك يجب عليهم أن يكتبوا «أدب الذكور المظلومين» و«نقد الذكور الضحايا»؟

ثم، وبناء عليه، يحق لنا أن نسأل: من كلّف فئة ذكورية قليلة للكتابة عن فئة أخرى مظلومة (مذكّرة/ مؤنثة)؟ وهل استطاعت هذه الفئة أن تعبّر تماماً عن ألم طفل فقد أمه؟ أو فقد وطنه؟ أو فقد حياته؟ عن «**آيات الأخرس وهنادي جرادات ووفاء إدريس**» اللواتي استشهدن - أو **بعبارة ذكورية: استغننين عن أجسادهن** - من أجل الوطن والأمة؟..

ألا يتساوى في هاجس الحرية والإنسانية والارتفاع بالقيم والعلائق إلى عدالتها العليا المبدع الحقيقي سواء كان مذكراً أم مؤنثاً في كل زمان ومكان؟.

أليس من الواجب علينا كبشر أن نستأصل أسباب الظلم الذكوري أولاً على الأنثى والذكر، على الإنسان بعامة، لنعرف كيف نفتح تلقّينا على قراءة الآخر؟

ثالثاً – ألا تجعلنا دعوة النساء إلى التكاتف لإيجاد المرأة ذات الصوت المختلف (..) في الكتابة النسوية رداً على الكتابة الذكورية، ألا تجعلنا نحزن على كاتب هذا الاقتراح الذي لا نجد له حتى اقتراحاً في الغرب مولد هذا المصطلح، ولا أعلم فيما إذا كانت الحركة النسوية هناك تكاتفت وردّت على الكتابة الذكورية فأنجبت «**جوليا كريستيفا**» مثلاً، أو «**سوزان برنار**» أو «**توني موريسون**» أو سواهن؟! أو أن هذه الحركة ردّتْ على (**العلم الذكوري**) مثلاً: على مكتشف قانون الأنتروبي، وعلى نسبية أينشتاين فأنجبت «**ماري كوري**»؟!.

ألم يخطر لأنصار النسوية أن يسألوا: لماذا لم يعتبر «شعراء عكاظ» **الخنساء** شاعرة نسوية وهذا الذي ما فعله رسول البشرية **محمد صلى الله عليه وسلم** المتعالي عن كل ما يسيء للإنسان؟ ولماذا كان زمن «الخنساء» و«ليلى الأخيلية» و«زنوبيا» «خولة بنت الأزور» و«ولاّدة بنت المستكفي» وغيرهن، أكثر إنسانية وحضارة حيث كانت الملفوظات المتداولة «أشعر» و«أعلم» و«أفقه»؟ وهل من أحد ينسى ما قاله «**عمر ابن الخطاب رضي الله عنه**»: «أصابت امرأة و أخطأ عمر»..؟

كما لا أعرف إن كان هناك مصطلحات ومناهج ومذاهب نقدية خاصة بالنساء والرجال والأطفال والشباب والشيوخ والسجناء و«بؤساء هيغو» و«..» .. إلخ.. ولا أعرف أن هناك «كتابة ذكورية» توجب على

«الكتابة النسوية» أن تهدم «بعض المقولات الذكورية الثابتة أو المستقرة في النقد و الإبداع» كما جاء في دراسة «**حسين المناصرة**» قيد جدلنا القرائي، وإن كان لابد من هذه المعرفة، فأنا أهدم هذا المصطلح الهش: «**النسوي**»..، ومن ناحية ثانية: **أهدم** «**المرض بتاء التأنيث**» الذي لا أريده أن يكون سبباً لترحيب النشر بكتاباتي كون هذه النظرة الذكورية تنحرف في قراءة المكتوب عن جمالياته الفنية والذهانية والروحية والإبداعية. وأراني لست مع الهدم السلبي غير البنّاء للثوابت الثقافية والإبداعية لمجرد أن منتجها «إنسان مذكر – نتيجة طبيعة البنية السوسيولوجية المتوارثة منذ العصر الأبوي» مثلاً: (**أدونيس/ تودوروف/ درويش/ جلجامش/ الأساطير والخرافات**/.. إلخ) + (المنتوج العلمي والأدبي والثقافي و.. = الإبستمولوجي، بشكل عام) لأنني حين أفعل ذلك سيسألني الزمان «ماذا يتبقى من الإنسانية على هذه الأرض؟ وكل ما أستطيعه هو الهدم الإيجابي الإزاحي = غربلة اللا مفيد وتطوير المضيء.. وهي الإزاحة المتثاقفة المثقفة – بفتح القاف – مع «الآنيّ = الماضي + الحاضر + المستقبل» بتعبيرية «**برغسون**» والمثقفة – بكسر القاف – في ذات «الآن» لهذا «الآنيّ».

هل يعني هذا أنني «**أنثى ضد الأنوثة**» التي عنون بها «**طرابيشي**» دراسته عن **نوال السعداوي** – ص (1097) من **علامات**/ ج 44. لمجرد أنني أفكر بموضوعية أي إنسان مفكر وواعٍ وعارف؟ لمجرد أنني أبدع حرائق روحي الموجودة في روح اللغة؟ **ألستُ، وقبل أن أكون «أنثى» كنتُ «إنساناً»؟** وما ينطبق عليّ ينطبق على الذكر.. هل أنا أنثى ضد الأنوثة حين أكون إنساناً مع الإنسانية وضدّ كل ضدٍّ للإنسانية؟ ولأنني كذلك «إنسان» فأنا سأرفض أنوثتي وأكون ضدها حين يفرض عليّ «الإنسان المذكر» أن أتقوقع في هذه «الأنوثة» لأنتج من خلالها إبداعي الراغب هو به، موقنة بأن وراء هذا الغرض الجنسوي للأدب –

المقنّع بالنسوية – مكامن ومقاصد تصر على تحجيمي وإبقائي في زنزانة «الحريم» لأنها تخشى من وجودي في «فضاء الإنسان»..

وبتلك **الضديّة** سيجدني القارئ أنثى «**ضد الأنوثة**» و«**ضد الذكورة**» معاً، لأنني متحيّزة للفعل الإنساني الحيوي المتوهج بشكل عام، وللإبداع المتجوهر مع الكشف المختلف حتى في الاختلاف.

ولذلك، فأنا كل ما أعرفه: أن **النقد** كمنتوج إنساني هو «**نص إبداعي**» بكيفيةٍ ما، تظل مشروطة بالعلم والفن والرؤيا والمعرفة الذواقة والأسلوب المختلف من ناقد لآخر، وهذا ما يجب حين يكون النقد متميزاً بثيمته الأدبية الإبداعية.. وهذا ينفي عن هكذا ناقد – بالضرورة القطعية – التبعية.. ولو كان معيار التبعية معياراً سليماً للنقد الفاصل بين الكتابة عموماً، والكتابة المذكرة و الكتابة المؤنثة خصوصاً، لقلنا بأن التبعية متسرطنة في الكتابة المذكرة لدرجة أن الغالبية تكتب النص الواحد (الإبداعي/ النقدي/ .. إلخ). والدليل أمامنا: فلولا التبعية لما قرأنا هذه الدراسة: «تفاعلات النقد النسوي في الرواية العربية» حيث تبعية المصطلح «النسوي» المستوردة واضحة جداً..

وتتشابك آراء الكتّاب والكاتبات في «الأدب النسوي» وتحديداً في «نقد الرواية» بين «الجسد» و«البحث عن المساواة مع الرجل – (ص 1103) » وبين «الإنسانية».

وعلى العموم تتداخل الآراء، لاسيما الذكورية منها، لتغيّب قصدياً «الفاعلية المؤنثة»: «تمركز السرد حول الأنوثة التي يصار إلى تأكيدها والاحتفاء بها من خلال الجسد (...) فالجسد هو البؤرة والعناصر الأخرى تكتسب أهميتها بمقدار صلتها به»[21].

ترى، لماذا لم ير «عبدالله إبراهيم» في كتابات الذكورة «الجسد الذكوري» أيضاً؟ و«الجسد الأنثوي»؟ ولماذا تولي القراءاتُ الثيمةَ

الموضوعية، المادية، الجسدية، همّها الأكبر منحرفة عن قراءة الثيمة الفنية كما يجب؟

ولماذا لا نولي الآراء الأخرى التي تقرأ الاختلاف بموضوعية تلك الأهمية الاعتبارية، ومنها رأي لـ «**سهير توفيق**»: «إن ما تبحث عنه المرأة من خلال الكتابة ليس التعبير عن صوتها كامرأة، أو التعبير عن صوت الرجل، ولكن التعبير عن صوت الإنسان»[22]. «وإذا كانت المرأة قد اتخذت من جسدها (أنوثتها) لغة للحوار في مواجهتها للرجل على حساب إنسانيتها و فكرها كما يتصور بعض النقاد ,فإن المرأة نفسها، بوصفها ***ناقدة نسوية***! ترفض أن تكون خصوصية كتابتها محصورة في جسدها، لأنها تؤمن بإنسانيتها المتكونة من عقل وروح وجسد، ولا يمكن اختزال ذلك كله في الجسد على حد تعبير نوال السعداوي»[23].

ولـ «**جورج طرابيشي**» رأي واقعي في ذلك: «وكما أن الزنزانة التي عاشت فيها المرأة الشرقية، فرضت عليها ألا تبحث إلا عن منفذ واحد: نكران أنوثتها، كذلك فإن الحرمان الذي عاش فيه الرجل الشرقي يفرض عليه ألا يبحث إلا عن منفذ للخلاص واحد: المرأة، جسد»[24].

وهذا من أهم التحاليل المفيدة للعلليّة التي أوصلتنا إلى هذه العلّة، والتي يؤكدها «**عبدالله الغذامي**» حين يتحدث عن صالون «**مي زيادة**» الذي جمع الأدباء المعروفين حولها: «كانوا يعشقون الجسد الغض الجميل، واتخذوا أدب مي وصالونها وسيلة على ذلك الجسد، وتملقوا عقلها وثقافتها محاباة واستهتاراً بها، وكان الغرض والغاية غير العقل وغير الثقافة»[25].

وهذا أيضاً ما تقوله بصراحة شهادة «**سحر خليفة**»: «فأين أنا من كل ذلك وأنا المرأة؟! وكيف كتبت عن كل ذلك وأنا مازلت في معتقلي، خلف الأسوار؟! فأنا للحق لم أخرج منه، لأنه قلبي، لأنه تربيتي وإحساسي

وحدود الذات. أنا لم أخرج وإن خرجت، فأنا أحلم بأني خرجت ولم أخرج»[26].

ولنقرأ بعض الآراء المتداخلة الأخرى: «المرأة مازالت تستعمل القلم المذكر مما يظهر تعاستها واغترابها وانتحارها الثقافي بطريقة أو بأخرى، لأنها لم تستطع أن تتحرر من لغة الذكر في الواقع والمتخيل (..)/ لازالت المرأة العربية خاضعة لسوق الرجل، تقبع في مخيلتها علاقاتها الاستلابية بالعالم، وهذه العلاقات تظل قسراً إضافياً لعذاباتها التي ابتدأت مع تفاحة آدم»[27].

ومنهم من اعتبر «موضوع المرأة محوراً تتمركز حوله ليس التحليلات المستفيضة التي يقدمها النقد النسائي، إنما برز كموضوع أدبي استأثر باهتمام الأدب النسائي نفسه»[28].

ترى، ما هو القلم الذكوري والقلم النسائي؟ هل لمجرد أن الذكر أسّس بنى المجتمع المختلفة نتيجة الظروف المختلفة التي أعتبر أهمها فعل «**تمويت الأنثى لا المؤلف**» منذ ما قبل جلجامش وحتى الآن، صار القلم ذكورياً فقط؟ وهل المعرفة والعلم والإبداع والتمايز هي حكر على المذكر فقط؟ أم أن المحتفين بـ «النسوي» يجهلون أن المعرفة نتاج الإنسانية؟ ويجهلون أن **التكامل** حتى في الأبجدية بدهيّ: «**القلم مذكر**» و«**اللغة مؤنثة**» ويجهلون أن العلم أثبت أن **في كل** «**مذكر مؤنث**» **وفي كل «مؤنث مذكر»** والفارق هو اختلاف كيماوية الحضور الذكوري الأنثوي وتجلياته المادية والنفسية والروحية وإنتاجيته الفعلية بين إنسان وآخر؟ ويجهلون أن الإبداع حالة متفردة لا تقبل لأيّ كان أن يستعمل قلم أيّ كان؟ أوقن ومكتوباتي أني لا أستعمل قلم أيّ آخر (مذكر أم مؤنث)، كما أجزم بأنني لست مستسلمة للوعي الذكوري لأنني أناقشه وأجادله وأنقضه حين يكون مستحقاً لذلك، والسبب هو انطلاقي من «**الوعي**

الإنساني» لا غير بكل احتمالاته الكائنة وغير الكائنة، القابلة للوجود واللاوجود، للكتابة والمحو الإبداعيّيَن .

وإني أؤكد بأني لستُ منتحرة ثقافياً إذا ما حضرتْ في نسقي مصطلحات علمية نقدية لا يهمّني منتجها (مذكراً كان أم مؤنثاً - عربياً أم أجنبياً) لأن ما يهمني هو (جوهرية النقد وما هويته الإبداعية)، وما يهمني من الإبداع، وكما يقول المتنبي «جل أن يسمّى».. ولا يهمني ما هو حاضر في المتداول الخطابي المتحدث عن الأدب النسوي وأعني: حضور تلك النزعة المتطرفة القادمة مما قبل الإسلام، وتحديداً الأسطورة اليهودية المزيفة، وأنا هنا لا أناقش من منظور ديني أبداً، بل من رؤيا منفتحة على عدالة الله الظاهرة في الوجود، فمَن غير المتطرفين جداً من هؤلاء جعل المرأة كائناً من درجة دونيّة إلى أن أمر الله (أم مريم) عليها السلام بوضع نذرها في المعبد؟ ومن غيرهم سلّع جسد المرأة واتهمها بإخراج آدم من الجنة رغم أن الله عز وجل يقول: «عصى» (**آدم ربه**)، ثم، - وليكتمل الفعل = الخطيئة - تشترك معه «حواء»، ثم «تاب عليه ربه»؟ فأي سوق رجل هذا؟ وأي خضوع؟ وأي جسد؟.

طبعاً لو أرادت الذكورة، و«بعض الأنوثة» أن ترى كل ذلك لما تهافتت على مصطلح «النسوية» ولما تكاتفت جهود الرجولة والفحولة لتدحض حق «**زينب فواز**» **التاريخي** في نشأة الرواية ـ رواية حسن العواقب 1899 - كما أثبتت ذلك **بثينة شعبان**: «تؤكد - بثينة شعبان - على أن النساء هن اللواتي أسسن هذا النوع الأدبي في الأدب العربي. وكأنه غاب عن ذهنها أن رواية «زينب» لـ «**هيكل**» 1914 اعتبرت الرواية الفنية الأولى، لا أول رواية ذكورية تكتب، ونحن نعرف أن هناك روايات ذكورية ونسوية كثيرة سبقت «زينب» حيث أرخ لنشوء الرواية العربية الحديثة بظهور رواية «الهيام في جنان الشام 1870 لسليم البستاني»[29].

ألا ننتبه كيف يتم التهرب بذكاء من الأنوثة والذكورة حين يلامس النقد قلم الإنسان المذكر؟ فلماذا الإصرار على تجنيس المكتوب والمكتشف والعلمي؟

كما تحفل الدراسة بكلام كثير عن مناهج كتابية نسوية لاسيما النقدية ولا يصلنا من الدراسة أي منهج، تماماً، كما تتحدث عن «المغايرة النسائية» دون أن نعرف من النسق ما هي هذه المغايرة و ما معيارية اختلافها إذا ما ابتعدنا عن «الجسد» وعن **استعارة** «آراء كاتبات أجنبيات» مثل: «**إلين شولتر** – ص (1140)».

فماذا لو أردنا تجميع كل هذه الجهود «الإنسانية» بموضوعية؟ أما كانت استثمرت طاقتها في البحث عن حضورات المرأة الإنسان ابتداء من «النقش الأول» للإنسان والذي أتوقع أن يكون مَن نقشهُ «أنثى» لا «ذكر»، مروراً بالرقُم الفخارية الضائعة وما تلاها من أزمنة..؟ **أليس في ذلك البحث حالة من قراءة الغائب من «النص الإنساني»؟**

أظننا لسنا بحاجة إلى «النسوية» بقدر حاجتنا إلى وعي اجتماعي ثقافي حضاري إبداعي يجدد أنساقه الإنسانية.

فلماذا لا نوجّه طاقاتنا ونحفر في (**أركيولوجيّة البدء الإنساني**) و(**أركيولوجية القادم الإنساني**) منطلقين من **ضرورة تكامل الفروقات الفيزيقية والميتائية؟.**

* * *

أمّا بالنسبة للمصطلح الثاني «**موت المؤلف**» كما أطلق ذلك «**رولان بارت**» فأتساءل: هل فعلاً مات المؤلف؟ وهل نحن قادرون على تمويته؟ وكيف نختار له موتة؟ طبعاً نحن لا نجهل معنى المصطلح في استبعاد الكاتب عن نصه سيرة وحضوراً وحياة وإلخ.. ليحضر القارئ

داخل النص متحرراً إلاّ من حواسه وبصائره ومخزونه المعرفي الثقافي.. صحيح أن علاقة القارئ – كمرسل إليه أو متلق أو طرف – تقوم على الوشائج بينه وبين النص كطرف أساس لكن ذلك لا يدفعنا لأن نكون «ملك الموت» بالنسبة للكاتب، وذلك لسبب بسيط يتلخص في مقولتي: «**النص هو الشخص = المؤلف**»..

أليس القارئ «نصّاً» أيضاً..؟

أليس **النص القارئ** هو شخص القارئ (المبدع وقارئ النص كمبدع أيضاً) بكيفية مجازية ما تشبه مجازية «موت المؤلف»؟ فسواء مات «الكاتب» – «مؤلفاً» أم «قارئاً» تبعاً لنسقية جدليتنا – أم لم يمُت، يظل منه شيء خفي في «النص – الإبداعي/ النقدي» ولذلك فإن: «تأثير هذا الجانب الخفي والسرّيّ من ذات (**الكاتب**) في نصه، هو المسؤول الأول عن عدم قدرة النص على الوصول (**النهائي**)»[30].

ولنا أن نضيف كمسؤول أول: خفاءات اللغة نتيجة الفراغات اللامكتوبة من أنساقها المكتوبة أو أنساقها «قيد الانكتاب».. وهذا ما أبصره «**عبدالقاهر الجرجاني**»:

«فاللغة تحافظ على **خصوبتها لتظل حية متجددة قادرة على الإغراء والاستحواذ، والمتلقي** يبحث عن إشباع نهمه المعرفي للوصول إلى غاية، فالتلقي كما أن قوامه الألفة بين المتلقي واللغة، فإن بينهما **صراعاً خفياً**، لذلك يجب ألا ينخدع المتلقي، فيغريه انقياد اللغة ليوقعه في الشرك، فاللغة تمنع أكثر مما تمنح، وفيهما فروق «ودقائق وخفايا لا إلى حد ونهاية، وأنها خفايا تكتم أنفسها جهدها حتى لا يُتنبّه لأكثرها، ولا يُعلم أنها هي (..) كل ذلك لشدة الخفاء وفرط الغموض»[31].

وهكذا تظل **البنية الغائبة محوراً برزخياً** للقراءة التركيبية المنتجة

لاحتمالات القراءة المستمرة في القراءة.. أليس هذا الخفاء في «الذات الإنسانية» والذي ترثهُ «مكونات النص» هو الأثر «المنتج لـ «الأثر» في «الأثر» ضمن مختلف حالاته المتفاعلة كـ «هارموني» يعزف غياباً (= المدلولية) قيدَ الحضور (= الدالّيّة) من خلال حضور (= الدوال) هو قيد الغياب (= الدلالات)؟

ولأنه كذلك، فإن هيئة وجوده تفترض باصطلاح «رومان هولاند»: «**قراءة تبادليّة – Transactive reading**»[32] ننزح بها وبنا إلى ازدواجية الفعل القرائي الذي أراه في هذه المعادلة:

(النص يقرأ القارئ/ القارئ يقرأ النص).

ولا تخلو هذه التبادلية من شيفرات الوعي واللاوعي الذاتيين المنبثقين بدهاء ما من الوعي واللاوعي الجمعيين.

* * *

وحده **الناقد الكينوني** أو **الناقد المبدع** يعرف مكامن إيقاعات المصطلح وبزوغاتها وتآلفها في النسق أو نشازاتها، ويدرك متى وأين وكيف تتسع حدودها بجمالية مفيدة ومتى وأين وكيف تتعيّن تلك الشواطئ أو تتقلّص، تتمدد، أو تتكثّف، أو تتخذ بعدها الأولي فقط، أي بعدها المحدد والدقيق.

فهل «موقع المصطلح في منظومة اللغة شبيه بموقع السلطة في منظومة المجتمع» كما يناقش ذلك **سعيد السريحي** في دراسته «سلطان المصطلح – سلطة المعرفة وتكريس اللوغوس»[33]؟

وسأسأل الموافقين على هذا الموقع للمصطلح:

أي نوع من السلطة: هل هي ديكتاتورية؟ أم حوارية؟ أم ما طبيعتها؟

يتنقل الناقد «**السريحي**» بين تنويعات السلطة بزئبقية جمالية فهو يوهم بأن للمصطلح حقيقة قطعية – وهذا ما يراه القارئ السطحي للدراسة – بينما يشير و بنقضيّة ما إلى «نسبية هذه الحقيقة» ولايلبث بين البداية والخاتمة أن يصرح بذلك مرتكزاً بإيحاء لامرئي على **تفكيكية جاك دريدا** حيث «**التفكيك هو كل شيء وهو لا شيء**» ومعلناً في الخاتمة أن «التغيير» و«الثورة» و«التجدد» عناصر محايثة لماهية المصطلح ومتورطة فيها ومعها بجمالية نشطة ذلك لأن حضارية المصطلح واستمراريته لا تستقر، فقط، بكونه «لغة خاصة داخل اللغة العامة تمتاز بنشأتها نتيجة لوعي خاص بمعرفة خاصة من ناحية، ووعي خاص بدلالة الكلمات من ناحية أخرى وتنبني على تصور عقلي واضح دقيق يربط بين الدال والمدلول يتم التواطؤ عليه ويتحقق من خلاله الوصول إلى فهم مشترك تنتقل بموجبه المعرفة وتتطور العلوم ولذلك ارتبط المصطلح بظهور العلم وأصبح غنى المصطلح علامة على غنى الأمة ورقيها في درجات الحضارة وتقدمها في مضمار العلوم»[34].

نلاحظ كيف تنفتح مدلولية المصطلح على أبعاد جديدة محتملة من خلال شبكة النسق المتحركة بين ملفوظة «التواطؤ» و«الحضارة» والمحور الجامع بينهما «المصطلح – المعرفة – العلم». حيث نستنتج أن الدراسة هي بحدّ ذاتها حالة من التواطؤ مع ظاهر المفردات النقدية «السور/ الحصن/ السياج/ الجمع/ المنع/ الحرمات/ الردع/ الحظر/ .. إلخ» بينما تومئ البنية العميقة لنص السريحي إلى الانفتاح على تغيرات المصطلح باعتباره سلطة حضارية تحاورية معرفية تطورية غير جامدة وغير مقولبة، بل هي «ثورية أيضاً»:

«هل بإمكاننا بعد ذلك كله أن نقفز إلى نتيجة غير متوقعة حين نقول: إن الثقافة الجديدة التي تترامى إلى التحرر من كل فكر سلطوي

مطالبة بمراجعة مصطلحاتها فيما يشبه الثورة الدائمة عليها لا لشيء إلا لكي تتقدم مقوضة في سبيل ذلك كل أساس تم التسليم به والركون إليه. إن الثقافة مطالبة بإعلان الثورة على مصطلحاتها لأنها بذلك تعلن حريتها ورغبتها في البحث عن أرض لم تعلن عليها التصورات إقامة إمبراطورية المصطلح».

ألا يحق لنا أن نتساءل: لماذا نحن «مرضى بالآخر»؟ لماذا نقبل حتى الاعتزاز والفخر بما يصل إليه «الآخر» من مصطلحات، مثلاً «**الكتابة في درجة الصفر**» لـ «**رولان بارت**»، ولا نقبل بنا حين نبدأ كتابة النقد، مثلاً، في درجة الصفر؟ أما كفانا نقداً انطباعياً فارغاً؟ أو أكاديمياً مستحاثاً؟ ولماذا لا نولي الأهمية الواجبة **للنقد الرؤيوي الفراغي الإبداعي**؟ وللمتسائل عن هذا النقد، أجيب: إنه الثيمة الفنية والموضوعية التي ناقشها هذا البحث.

أثق بأننا نتمتع بطاقات - ولو كانت متفرقة ولم تتشكل حتى الآن كجماعات مثل جماعة «تل كيل» أو «جماعة السيميائيين» أو... - نتمتع بطاقات اختلافانية قادرة على تلك الثورة، أو على إنجاز ذلك البياض النقدي بهيئات تؤسس لإشراق معرفي حضاري تأسيساً لانهائياً، بمعنى: ليس محنّطاً، بل منفتحاً على التجريب والمغامرة الواعيين العارفين.

ألا يحق لنا أن نقول للواقف على الأطلال كما قال «أبو تمام»: «ما ضر لو جلس»؟ إذاً، ما للواقف على تضييق دلالة المصطلح ؟ ما ضر لو وسّع..؟ فمن الأكيد «أن التقدم العلمي وتوسع مجال الرؤية واختلاف مواقعها يطلبان دائماً إعادة التنسيق من أجل التلاؤم مع التصورات الجديدة قصد التفعيل والتشغيل. فحين وضْع الأنساق تتعرض المصطلحات القديمة لعملية تعريف جديدة لا محيد عنها، يزاد في مجالها

أو ينقص حسب مؤهلاته اللسانية والمفهومية. فالذي نواجهه عادة في قراءتنا هو تسمية الأجناس العليا التي ما هي في الواقع إلاَّ مفتاح مختصر لمجموعة من المصطلحات لها صفة مشتركة بينها تعود إليها في مبدأ أمرها أو نعيدها إليها في استراتيجية قراءتنا »[36].

إنها دعوة لاكتشاف ليس المصطلح فحسب، بل **لاكتشاف النقد لـ «النقد»** ضمن **جمالية التلقي لنص المتلقي**، أو **جمالية قراءة القراءة**. وأحدس بأن ذلك لن يتمّ إلاّ حين نبتعد عن فيزيقية العلائق إلى أعماق ديناميتها الميتافيزيقية حيث تشعّ ظنون اللغة وبصائرها بأغوارٍ «ميتا - قرائية» تهرب كتحولات مستمرة في التحولات يحسبها الرائي مقبوضاً عليها تماماً إلاّ أنها تظل تجريدية معلّقة، ومؤجلة، وذات حركية إيقاعية تشبه أبجدية الموسيقى السيمفونية المتأرجحة فجوات مجرّيّة في (صولفيج البياض).

* * * * *

(*) إشارة لابدّ منها:

نقدية النقد، وكما هو شبْه واضح في السياق، هي السؤال عن الكيفية النقدية: كيف يكون النقد نقداً؟ وليكون كذلك، فلابد له - إضافة إلى العلمية المثقفة، أن يكون عارفاً بثيمته الفنية و فجواته الفراغية = البيضاء، عارفاً بأدبيته، وبكيفية تشكله وتشاكله معها كـ «أثر إبداعي جمالي بصير - عارف مثقف». وهذه الدينامية المفهومية لاحتمالات الكتابة النقدية = إبداعية النقد = النقد الرؤيوي الفراغي.

الهوامش

1) علامات/ ج 49/ ص (381).

2) علامات/ ج 45/ ص (466).

3) علامات/ ج 45/ ص (467).

4) علامات/ ج 45/ ص (191) + علامات/ ج 46/ ص (167).

5) علامات/ ج 46/ الصفحات على تتابع اسم الدراسات: (485/ 471/ 427).

6) علامات/ ج 30/ ص (195) – ص (7).

7) علامات/ ج 45/ ص (61)/ (369)/ ص (397)/ ص (463)/ ص (487)/ ص (280).

8) علامات/ ج 44/ ص (441)/ (601)/ ص (741)/ ص (719).

9) علامات/ ج 40/ الصفحات على التوالي: (151/ 177/ 249/ 281/ 317/ 484).

10) علامات/ ج 41/ ص (259) + ج 42/ ص (204).

11) علامات/ ج 47 / الصفحات (471)/ (585).

12) نجد لهذا المصطلح جذوراً قديمة (يقول ابن سينا: واعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب، وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة، لما يستشعره الإنسان من مشاهدة الناس الغرباء، فإنه يحتشمهم احتشاماً لا يحتشم مثله المعارف – ص 97. علامات ج 46) وتجدد حضور هذا المصطلح بتطورية مفاهيمية متثاقفة أكثر في لحظتنا القرائية الحديثة المنزلقة من (شلار ماخر) إلى (غادامير/ هيدغر/ بول ريكور/ آيزر/ ياوس/ ..).

13) علامات/ ج 40/ ص (169) ولمعرفة المزيد عن تطور الأدبية يفضل قراءة بحث عبدالملك مرتاض (الأدب والأدبية – بحث في الماهية) وهو البحث الذي رجعنا إليه في إشارتنا هذه.

14) علامات/ ج 44/ ص (611). تعمدت استبدال كلمة الكاتب بـ «المؤلف» نظراً لاشتمال مفردة «الكاتب» على المبدع و الناقد معاً.

15) علامات/ ج 44/ ص (451).

16) علامات/ ج 44/ ص (94-95).

17) علامات. م. س./ ص (104).

18) علامات/ ج 30 ص (182).

19) أحيل من يرغب قراءة إشكالية الترجمة إلى الجزء (48) من علامات.

20) علامات/ ج 44 ص (1096).

21) علامات/ ج 44 ص (1135).

22) م. س/ ص (1131).

23) م. س/ ص (1112).

24) م. س/ ص (1110).

25) علامات/ ج 44 ص (1122).

26) م. س/ ص (1139).

27) علامات/ ج 44 ص (1097).

28) م. س/ ص (1098).

29) علامات / ج 44 ص (1134).

30) علامات/ ج 45/ ص (468). تنويه: استبدلت كلمة «المؤلف» بـ «الكاتب» كما أضفت «النهائي» قاطعة ما يتلو ذلك من المقطع الاستشهادي لأنه لا يناسب النسق الرؤيوي الذي أريده لهذا المتن.

31) علامات/ ج 44 ص (94). نلاحظ أن ملفوظة (المتلقي) تحتمل «المبدع الإبداعي» كونه يتلقى إشارات لغوية رؤيوية قبل كتابته لنصه، مثلما تحتمل معناها الواضح «قارئ النص» = «لمبدع النقدي». وواضح كم سبق الجرجاني بارت إلى «لذة النص» بطريقة متسامية لا تجسيدية.

32) علامات/ ج 45/ ص (98).

33) علامات/ ج 30/ ص (121).

34) علامات/ ج 45/ ص (132/131).

35) م.س. ص (134).

36) علامات/ ج 45/ ص (501-502).

* * *

مقدمـة

ما أعنيه بعنوان «ببليوغرافيا نقد الرواية في **علامات**» التعرف إلى المساحة النقدية التي قرئت بها الرواية إبداعاً أو تنظيراً في أجزاء «**علامات**» التسعة والأربعين، بوصف هذا النقد الروائي يفترض أن يكون محورياً في أية مطبوعة عربية معاصرة، انطلاقاً من كون الرواية خطاباً إبداعياً رئيساً في القرن العشرين، ومازالت تحظى بأهمية متزايدة؛ الأمر الذي يدعونا إلى التوقع بأن يكثر الدارسون من القراءات النقدية في إشكالياتها المتعددة تنظيراً وتطبيقاً..

ليست قضيتنا أن «الرواية ديوان العرب في القرن العشرين» كما تردد بين بعض النقاد في الآونة الأخيرة، إنما القضية أن الرواية حظيت فعلياً باهتمام الكتاب والنقاد والقراء خلال القرن الماضي، وهذا الاهتمام كافٍ لفتح الباب على مصراعيه للاحتفاء بهذا الخطاب الإبداعي الإشكالي. لكن ما نلمسه في الواقع النقدي العربي غير ما نأمل؛ إذ بقيت الدراسات النقدية السردية الجادة محدودة قياساً إلى الدراسات النقدية في مجال الشعر، ومن ثم بقي الشعر - على ما يبدو - هو الديوان الحقيقي للعرب في أية زمكانية يمكن أن ندرسها، سواء أكانت دراساتنا عن الماضي أم الحاضر أم المستقبل في التوقع المنطقي!!

لا نبالغ إذا عددنا «**علامات**» دورية نقدية رائدة في نقد الأدب العربي، بحكم ما ينشر فيها من دراسات نقدية تمثل الوعي النقدي الحقيقي المتنوع المشارب والرؤى في الثقافة العربية المعاصرة.. وهذه التركيبة النقدية المتنوعة، على أية حال، تصدر عن الوعي النقدي

الفاعل الذي يشرف على هذا الإصدار النقدي المهم، إذ بإمكاننا أن نعد مئات المجلات التي لم تحظ بأكثر من التصنيف الببليوغرافي.. لكن علامات، وفصول، وعالم الفكر.. على سبيل المثال، مجلات معاصرة رائده في النقد العربي المعاصر، لأنها، على وجه التحديد، تحرص على منهجية نقدية منتظمة ومتماسكة، وعلى مصداقية السمعة الثقافية التي تشكل رصيداً مهماً لنجاح أية دورية ثقافية.

بكل تأكيد، تميل البنية النقدية في «**علامات**» إلى جانبين، هما: الشعر، والنقد الأدبي؛ بوصفهما «استراتيجية» في أجزائها كلها. لذلك يبدو حظ النقد السردي عموماً، ونقد الرواية على وجه الخصوص محدوداً إلى درجة لافتة للنظر قياساً إلى الاحتفاء بالشعر والنقد الأدبي، وهذا يعني أن التقصير، إن عددنا هذا تقصيراً، يعود إلى النقاد أنفسهم الذين أهملوا هذا الجانب لأسباب عديدة، قد يكون من بينها: أن نقد الرواية أصعب من نقد القصيدة، وأن التطبيق النقدي في الرواية أصعب من التنظير النقدي العام الذي يمكن أن يكون مستقى من نظريات نقدية غربية، وأن ثقافتنا النقدية الشعرية مترسخة في الأذهان النقدية المعاصرة، ومن ثم يصعب تجاوزها إلى ثقافة نقدية سردية جديدة.. إلخ .

وقد يكون السبب وراء غياب النقد الروائي في مقابل حضور النقد الشعري - تحديداً - أن النقاد يحتاجون إلى استهلاك وقت (أطول بكثير من قراءة الشعر) في قراءة الرواية، في حين قد لا تستغرق قراءة أطول قصيدة أكثر من نصف ساعة.. وهذا التصور تحديداً هو ما يدفع بعض النقاد إلى العزوف عن قراءة الرواية، ومن ثمّ قلة الدراسات النقدية فيها.. دون أن يلغي هذا التصور، في الوقت نفسه، كون الرواية - على العموم - أكثر خصباً من القصيدة في توليد القراءات النقدية، كما يتضح من النماذج النقدية المنشورة في «**علامات**»!!

وربما يجيء التقصير من هيئة التحرير في «**علامات**» على الرغم من تميز إنتاجها الملموس فيما صدر من أجزاء، بوصفها لم تسع إلى تشجيع الدراسات النقدية في الرواية من خلال المحاور أو الندوات أو الاستكتاب أو ما إلى ذلك.. وهذا التقصير، إن أقرّ به بطريقة أو بأخرى، لابد أن يكون حافزا في المستقبل أمام توليد الدراسات النقدية في الرواية. ويمكن أن تكون البداية من خلال ملتقى قراءة النص، فيخصص الملتقى الخامس - على سبيل المثال - لقراءة الرواية العربية السعودية، على طريقة قراءة الشعر العربي السعودي في الملتقى الرابع!! ويمكن أن يخصص الملتقى السادس أو السابع لقراءة مناهج نقد الرواية، وأن يخصص الملتقى الثامن أو التاسع لقراءة الحكي أو السرد في التراثين الرسمي والشعبي... إلخ.

كأن المسألة المهمة التي يجدر ذكرها هنا أيضاً، وقد أشرت إليها في لقاء استضافة الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين رئيس تحرير «**علامات**» في قسم اللغة العربية بجامعة الملك سعود قبل عدة شهور، هي أن أهمية «**علامات في النقد**» تكمن في ابتعادها عن إطار التحكيم الرسمي للترقيات الجامعية، وفي هذا الابتعاد اقتراب حميمي من التحكيم الذاتي الذي يعني ألا نشر في «**علامات**» إلا الدراسات المتميزة في مجالها، على أساس أن التحكيم الذاتي الموضوعي أفضل من التحكيم المعياري، ومن هنا يمكن إظهار الشخصية الثقافية لهذا الإصدار من خلال الجودة النقدية المفترضة في أية كتابة نقدية على العموم، لا على أساس التحكيم المعياري الذي قد يحوّل أية دورية إلى روتين قاتل أو محسوبيات شللية؛ كما نرى في بعض المجلات المحكمة...

إن إصدار خمسين جزءاً من «**علامات**» يعني وجود بداية حقيقية للمزيد من الإصدارات مستقبلاً، ولعل المقارنة المبدئية بين هذا الإصدار

وما يواكبه من إصدارات مشابهة في الأندية الأدبية داخل المملكة وخارجها تكشف عن مدى القفزة النوعية في «**علامات**» قياساً إلى التعثر في إصدارات لها أوضاع ثقافية ومادية مشابهة!!

هذه القراءة:

سيتكئ منهجي في قراءة مساحة النقد الروائي في **علامات** على سبر عناوين الدراسات النقدية تحديداً، انطلاقاً من المنهج الوصفي الاستقرائي أولاً، ثم لابد من الاتكاء على المنهج التأويلي أو الاستنتاجي، بوصف هذين المنهجين متلازمين في قراءة ظاهرة نقدية تعتمد على القائمة الببليوغرافية غير النهائية على أية حال.

ولعل الهدف العام لهذه القراءة النقدية يكمن في الانطلاق من المعلومة المجهولة (وهي معلومة: «حجم النقد الروائي في **علامات**، ونوعيته، ونقاده..»، مروراً بالوصف الاستقرائي، وانتهاء بالتأويل أو الاستنتاج!!) إلى إنتاج معلومة واقعية تفيد في التخطيط الثقافي **لعلامات** مستقبلاً..

قد تكون هذه القراءة شكلية، أو أنها غير مجدية، في تصور بعض القراء، لكنها في تصوري ضرورية في ضوء مفهومين:

الأول: أنها قد تكشف عن قصور الدارسين في النقد الروائي، فتدفعهم إلى الكتابة في هذا المجال النقدي المهم. ويمكن أيضاً أن تفتح المجال واسعاً أمام طلاب الدراسات العليا، خاصة في مرحلة اختيار الموضوع، إذ بإمكان هذه القائمة أن تشير إلى طرق كثيرة، تفضي إلى اختيار موضوعات في دراسة الرواية وتحديد أطرها الجمالية.

الثاني: أنها قد تكشف عن قصور هيئة التحرير، فتدفعهم إلى

الاهتمام بالنقد الروائي مستقبلاً، على الرغم من كون هيئة التحرير متميزة في مجال هذا الإصدار وغيره، كما أسلفنا!!

هل بإمكاننا، على أساس هذه الرؤية، وفي **علامات** تحديداً، أن نؤكد مسألة هيمنة الشعري على السردي في النقد العربي الحديث؟

ربما!!

أم هل بإمكاننا أن نشير إلى أن النقد الروائي، من الناحية الرقابية، قد يجر على المطبوعة بعض التوريطات الرقابية التي هي في غنى عنها، ومن ثم يصبح النقد الشعري أكثر تهويماً وتجريداً، ومن ثم أكثر سلامة لهيئة التحرير من الرواية التي قد تميل إلى «الفضائحية» في تصور النقد الأخلاقي إن جاز هذا التعبير؟

ربما!!

ينطلق هذا التساؤل الأخير من تلك العلاقة القديمة بيني وبين علامات، وذلك عندما بعثت إلى رئيس التحرير قراءة وحيدة؛ بعنوان: «إشكالية المرأة الكاتبة والمكتوب عنها في روايات سحر خليفة»، فووفق على نشرها، وأعلن على غلاف أحد الأعداد أنها ستنشر في عدد قادم، وجاءني خطاب يشير إلى العدد الذي ستنشر فيه.. ثم بعد ذلك لم تنشر تلك الدراسة.. ولم أستغرب من عدم نشرها، لأن خطاب سحر خليفة الروائي جريء.. وجل الروايات العربية الجيدة في تصوري جريئة.. ولا يعقل أن تقصقص الدراسة لتنشر على حد تعبير الأستاذ عبدالفتاح أبومدين!! لذلك قد نفسر من خلال هذه الرؤية الرقابية محدودية الخطاب النقدي الروائي في **علامات**؛ أي انطلاقاً من هذا المفهوم الرقابي الذاتي!! ربما..

تبدو المسألة غير نهائية في تقرير بعض الحقائق الخاصة بقراءة

الرواية في **علامات**؛ إذ إن المسئولية - على أية حال - في تحمل قلة الدراسات النقدية في الرواية قياساً إلى كثرة الدراسات في نقد الشعر، كما أسلفنا، تقع - في نهاية المطاف - على عاتق النقاد أنفسهم؛ لأنهم الأساس في كثرة هذا النقد أو قلته!!

ولكن هذا الحكم التكهني يبقى غير مبرر؛ لأن ما نشر في **علامات** عن الرواية ليس باليسير، كما أننا بحاجة إلى قراءة ببليوغرافية كاملة عن الدراسات كلها في «**علامات**»، ليتسنى لنا في ضوئها إصدار الحكم الوثائقي الخاص بالدراسات عن الرواية في سياق قلتها أو كثرتها.. وهذا يعني أن ما يكتب في هذه القراءة لا يعني أكثر من التعرف إلى ظاهرة نقد الرواية في **علامات** بوصفها ظاهرة ببليوغرافية شكلية، قد تفضي إلى ملحوظات جوهرية فيما لو أعيد إنتاجها مستقبلاً بطريقة أفضل!!

ولابد أن أعتذر مقدماً عن أية معلومة خاطئة، يمكن أن تقع في هذه القراءة التي تحتاج إلى دقة أكثر، ووقت أطول، ومساحة ممتدة!!

كما يجدر أن أنوه إلى أنني استبعدت الدراسات النقدية في مجالات سردية أخرى، مثل الدراسات - المحدودة أيضاً - في مجالات: القصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، والمقامة، والحكاية، والرحلة، والرسالة السردية، والسيرة الذاتية، والخرافة.. إلخ.

مساحة النقد الروائي:

عند تحديد مساحة النقد الروائي في أية مطبوعة لا يعني هذا التحديد أنه نهائي، خاصة إذا كان هذا التحديد يعتمد على شكل الظاهرة النقدية من الناحية الببليوغرافية غير النهائية على أية حال، من

هنا نؤكد مسألة النسبية الواضحة في تحديد مساحة النقد الروائي في «**علامات**»؛ خاصة أننا نغفل الدراسات النقدية التي خصصت جزئية ما من متنها لدراسة الرواية في ضوء منهج نقدي يتناول الأجناس الأدبية كلها أو بعضها على سبيل المثال.

ومبدئياً، لا تزيد القراءات النقدية الخاصة بالرواية عن خمس وثمانين قراءة بما فيها بعض القراءات العامة عن السرد عموماً، وهذا الكم، على أية حال، محدود قياساً إلى الكم النقدي الخاص بالشعر، إذ يعود السبب في هذا النقص إلى غياب النقد الروائي عن تسعة أجزاء تقريباً غياباً كلياً، ومن ثمّ لا نكاد نجد في سبعة عشر جزءاً آخر أكثر من قراءة واحدة في مجال الرواية. ونجد أن ثمانية عشر جزءاً احتوت ما بين قراءتين وأربع قراءات. أما الأجزاء التي احتفت بقراءة الرواية، بمعنى أنها قدمت ما بين خمس وست قراءات، فهي لا تتجاوز ثلاثة أجزاء!! في ضوء هذا التوصيف المبدئي نجد انخفاضاً في مستوى النقد الروائي في **علامات** على وجه العموم!! وهذا يعني أن المتوسط للدراسات النقدية في أجزاء **علامات** كلها، لا يتجاوز دراستين للعدد الواحد!!

لعلّ هذه المساحة التقريبية المحدودة من النقد الروائي في **علامات** تستدعي أن تجنح **علامات** مستقبلاً إلى تفعيل سياق نقد الرواية من خلال تفعيل دور المحاور، والملتقيات النقدية، والاستكتاب في مجال نقد الرواية، وخاصة نقد الرواية المحلية التي غدت تطرح في السنوات العشر الأخيرة إشكاليات كثيرة، يمكن طرحها بفاعلية من خلال تحفيز نقاد السرد المحليين على وجه الخصوص، إذ إننا لا نرى لجلهم نقداً سردياً في هذا الإصدار القيم.

ويلاحظ في هذا المجال، أيضاً، أن «**علامات**» في أجزائها الخمسة والعشرين الأولى أهملت النقد الروائي قياساً إلى ما نشر بعد ذلك

في الأجزاء الأربعة والعشرين التالية، فلا يتجاوز ما نشر في نصف عمرها الأول ربع ما نشر في نصف عمرها الثاني، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن نشأة **علامات** (أي نصف عمرها الأول) كانت نشأة شعرية، ومنهجيتها النقدية كانت محتفية بالشعر على العموم، وبذلك كان حظ النقد الروائي في هذه النشأة محدوداً.. وهذا التصور المنطقي قد يبرر ما يلمس من الالتفات إلى نقد الرواية في عمرها الثاني، ومع ذلك فإن الرواية تحتاج إلى المزيد والمزيد في هذا المجال حتى تكون «**علامات**» في مستوى أهمية الرواية في مطلع القرن الحادي والعشرين!!

مصطلحات تسمية الرواية:

تتكرر المصطلحات في تسمية الرواية من التعميم إلى التخصيص، فنجد أربعة مصطلحات متتابعة على النحو التالي:

الخطاب -> السرد -> القصة -> الرواية.

فالعمومية الموجودة في الخطاب بوصفه مصطلحاً دالاً على الأجناس الأدبية وغيرها، ويحتاج إلى تسمية أخرى حتى تعرّفه وتوضّح نوعية الجنس الأدبي على نحو: الخطاب السردي أو الخطاب الروائي، يصير هذا المصطلح أكثر تحديداً في استخدام مصطلح السرد الذي يستبعد إلى حد ما الشعري، والدرامي.. ثم يغدو مصطلح القصة دالاً على الرواية والقصة القصيرة والقصة القصيرة جداً.. ومن ثم يغدو مصطلح الرواية مصطلحاً واضحاً دالا على تأطيره للرواية المتعارف عليها بين الكتاب والنقاد والقراء في تسميات: الرواية العربية، أو روايات نجيب محفوظ، أو الشخصية الروائية، أو ما إلى ذلك!!

إن تحديد المصطلح وتقنياته الفنية إشكالية مهمة في تصور أي نقد يقدر معنى وضع النقاط على الحروف؛ لذلك تغدو مسألة التفريق بين

الرواية والقصة أو بين الرواية والسيرة، أو بين الرواية والسرد المفتوح، أو بين الرواية والخطاب التاريخي.. مسألة مدروسة بشكل فاعل في الدراسات النقدية المحتفية بالرواية على وجه التحديد؛ هذا ما نلمسه من خلال عناوين بعض الدراسات النقدية التي وجدت في «**علامات**»، ومنها العناوين التي تشتغل على إشكاليات:الأنماط السردية،وتقنيات السرد الروائي، والتجنيس، والمصطلح، وتعدد أشكال الخطاب في الرواية.. إلخ.

تبقى هناك مصطلحات فنية متعددة تخص بنية الرواية وتشكيل جمالياتها، وهي مصطلحات لا يوجد خلاف عليها إلى درجة كبيرة، ومن ثم لا يصل الأمر إلى فوضى المصطلح في نقد الرواية، على حد تعبير دراسة الشنطي عن «تقنيات السرد الروائي: فوضى المصطلح»، لكن تستمر الحالة النقدية المنفتحة نسبياً في نقد الرواية قياساً إلى جمود مصطلحات نقد الشعر.. وبإمكاننا أن نتأمل المصطلحات التالية بوصفها إشكاليات في نقد الرواية في الرؤى والمضامين، ومن ثم يمكن أن تكون مدخلاً معجمياً إلى بناء مصطلحات خاصة بالرواية تتجاوز المصطلحات التقليدية المألوفة (مثل اللغة والشخصية والزمكانية وطرق العرض، والرؤية..) إلى مصطلحات: الحوارية، المناجاة، كثافة السرد، الفاتحة النصية، النسوية، التمثيل السردي، مشغل الدلالة، التوثيقية، النمذجة الروائية، التجنيس، الإيقاع الروائي.. إلخ.

على أية حال، قد تشكل الدراسات النقدية عن السرد عموماً والرواية خصوصاً دراسة مهمة يمكن أن يتناولها أحد طلاب الدكتوراه في مجال المصطلح النقدي المستخدم في هذه الدراسات الموجودة في **علامات** تحديداً.

المدخل النقدي بين الخصوصية والتعميم

لا شك أن الرواية عالم شاسع، فهي على أية حال نص متشابك

منفتح مليء بالإشكاليات النقدية؛ لذلك ليس أمام الناقد سوى أن يحدد إشكالية نقدية محدودة يمكن من خلالها أن ينجز قراءة نقدية مجدية في رواية واحدة أو في مجموعة من الروايات، أو في ظاهرة روائية.. على أساس أن قراءة الرواية كلها في ضوء إشكاليتها المتعددة أمر غير ممكن أو مستحيل. من هنا تكاد تكون جل القراءات النقدية التي نشرت في **علامات** عن الرواية ذات عناوين محددة، مما يكشف عن رؤى نقدية متماسكة ومناهج نقدية واضحة لدى جل الدارسين والنقاد.

ولعلنا نشير إلى المداخل النقدية التالية بوصفها أهم إشكاليات الدراسات النقدية في القائمة الببليوغرافية، وهي: الثقافة، والشخصية، وأنماط السرد وتقنياته، وتأويل الكلام، والحوارية، والتجنيس الأدبي، والزمكانية، والمصطلح وتطور الرواية العربية، واللغة السردية والتمثيل والواقع، وعلاقة الرواية بالتاريخ، وبالسيرة الذاتية، وبالنسوية.. إلخ.

أما المناهج النقدية التي قرئت من خلالها الرواية تنظيراً وتطبيقاً، فهي متعددة، منها: البنيوي، والتفكيكي، والاجتماعي، والتكاملي، والواقعي، والسيميائي، والأسلوبي، والإنشائي، واللساني، والتحليلي، والدلالي، والجمالي، والأسطوري، والتلقي، والنسوي، والشعري... إلخ .

في ضوء هذه التعددية الإشكالية في إشكاليتي الرواية والمنهج، تغدو **علامات** بنية ثقافية مهمة لأي دارس متخصص في نقد الرواية أو لأي مثقف يريد أن تكون لديه ثقافة نقدية مجدية عن الرواية!!

نوعية النقد الروائي

عند الحديث عن نوعية النقد الروائي لابد أن تحضر - على وجه العموم - إشكالية ثنائية: (الشكل والمضمون) أو (الرؤية والأداة) أو (المبنى والمعنى) أو (المعمار والمحتوى)..

ومن خلال هذه الثنائية تبدو الدراسات النقدية محتفية بشكل الرواية الفني ومنهجية قراءتها أكثر من احتفائها بالمضامين والرؤى، إذ تشكل عناصر الرواية الفنية ومسألة تجنيس شكلها الإبداعي، والمنهج الذي يمكن أن يصلح لقراءتها.. حيزاً خاصاً لدى النقاد.

يتضح مما يلي - على سبيل المثال - بعض إشكاليات نقد الرواية في الشكل الفني، إن جاز هذا الفصل المبدئي التعسفي بين الشكل والمضمون:

الأنماط السردية، تقنيات السرد، الحوارية والمناجاة، مستويات القراءة، التجنيس الأدبي، السيميائية، المصطلح، الشعرية، الأسلوبية، الإنشائية، تكثيف السرد، اللسانية، اللغة ، المعمار الفني، عناصر القص، الجماليات، الإيقاع... إلخ.

إن قراءة عناوين الدراسات النقدية تكشف عن نوعية المدخل النقدي الذي يلج من خلاله الناقد إلى عالم الرواية، ولعل تحديد إشكالية معينة - كما أسلفنا - هو المدخل الأسلم لمقاربة أية رواية أو مجموعة من الروايات؛ لأنه ليس بمستطاع الناقد أن يتناول كل شيء في الرواية على طريقة الخطاب النقدي الصحفي التعريفي الذي يريد أن يقول كل شيء، ومن ثم يجد نفسه في النهاية لم يقل شيئا ذا بال!!

خصوصية نقد الرواية المحلية:

بوصف **علامات** تصدر في المملكة العربية السعودية، فإنه يتوقع أن تصدر فيها قراءات عديدة عن الرواية المحلية!! لكن غياب النقاد المحليين تحديداً عن الاحتفاء بهذا الجانب كان السبب في محدودية هذه القراءات التي لا يتجاوز عددها بضع دراسات، هي: «المكان في الرواية

النسوية السعودية» لمعجب العدواني، و«ملامح الفعل الروائي - قراءة في روايات عبدالعزيز مشري» و«قراءة في روايات عبدالعزيز مشري»، و«الأزمنة المتداخلة بين العصفورية وأبو شلاخ البرمائي» لحسن النعمي، و«رواية العصفورية لغازي القصيبي» لمحمد خير البقاعي، و«قراءة في سقيفة الصفا لحمزة بوقري» لسحمي الهاجري، و«الحفائر تتنفس (لعبدالله التعزي) أفق الذات.. تجليات المكان «لمحمد الدبيسي»، و«قراءة في النسختين الفرنسية والعربية من الحزام لأحمد أبو دهمان» لمعجب الزهراني.

لابدّ أن تشير هذه المساحة الضيقة جداً في دراسة الرواية المحلية، إلى تقصير النقاد المحليين في قراءة هذه الرواية، خاصة أن **علامات** ظهرت في زمن ازدهار الرواية المحلية، وهو زمن التسعينات من القرن العشرين على وجه التحديد!!

النقاد الروائيون

يوجد أكثر من أربعين ناقداً لهم دراسة واحدة عن الرواية في «**علامات**»، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على تنوع النقاد، بحيث تصبح الأسماء النقدية ممتدة أفقياً، مما يجعل من هذا الإصدار متنوعاً على مستوى أسماء النقاد الذين شاركوا فيه من أنحاء الوطن العربي كله.

أما النقاد الذين كتبوا دراسات تزيد عن ثنتين وقد تصل إلى سبع دراسات في مجال الرواية تحديداً، فهم لا يزيدون عن ثلاثة عشر ناقداً، نجد من أكثرهم نشراً في علامات عبدالله إبراهيم الذي نشر سبع دراسات، ثم عبدالعالي بو طيب خمس دراسات، وحسن النعمي وصلاح صالح أربع دراسات لكل منهما.. ثم سعيد يقطين، وماجدة حمود، وحسني محمود،

وحسين عيد ثلاث دراسات لكل منهم، ونشر دراستين كل من عبدالله أبو هيف، وعادل الفريجات، وبوشوشة بن جمعة، ومحمد الدبيسي، ومحمد بو عزة..

ويلاحظ أن بعض الدراسات نشرت مرتين، وهنا نشير تحديداً إلى دراسات: «شخصيات النص السردي - البناء الثقافي..» لعبدالرحمن بوعلي، و«السردي والأسلوبي في الرواية العربية» لسامي بالحاج علي، و«الرواية العربية والموقف الثقافي» لعبدالله إبراهيم.

الخاتمة:

هل القراءة السابقة مبررة؟! بمعنى هل يعد الاكتفاء بعناوين القراءات دالاً على تقويم بنية النقد الروائي في مجلة ما؟

يبدو أن هذا النقد الببليوغرافي، على أية حال، ضرورة لابد من ممارستها بين الفينة والأخرى لمعرفة مسيرة المجلة أو الإصدار لوضع مسلكية ثقافية جديدة لها، قد تجدي نفعاً في بناء حركية مغايرة أفضل في المستقبل!!

وعلى العموم، استطعنا أن نصل - من خلال ما سبق - إلى النتائج التالية:

1. بلغ عدد الدراسات المنشورة عن الرواية في **علامات** حوالي خمس وثمانين دراسة، وهذه تشكل نسبة اثنتي عشرة بالمئة من مجموع الدراسات المنشورة في **علامات**، ويبلغ عددها حوالي سبعمائة دراسة!!

2. يوجد تقصير لدى النقاد في الاحتفاء بنقد الرواية، وقد يكون مثل

هذا التقصير عند هيئة تحرير **علامات** التي - كما يبدو - لم تتخذ على عاتقها دوراً مهماً في استجلاب الدراسات النقدية السردية.

3. يوجد تقصير خاص لدى النقاد المحليين في دراسة الرواية المحلية، خاصة أن **علامات** وجدت في وقت ازدهار الرواية العربية السعودية في التسعينات من القرن العشرين.

4. يمكن تفعيل النقد السردي، وتحديداً نقد الرواية، عن طريق الملتقيات النقدية، والمحاضرات، والمحاور، والاستكتاب، وتفعيل نشر الكتب في هذا المجال.

5. إن النقد الموجود عن الرواية في **علامات** يعد نقداً مهماً، وخاصة في منهجيته النقدية، وتنوع نقاده، وتعددية إشكالياته في المبنى والمعنى..

6. تركزت الدراسات النقدية في أربعة محاور، هي: الرواية، والرواية العربية، ومجموعة روايات لروائي واحد، ورواية واحدة.

ببلوغرافيا الدراسات النقدية عن الرواية في «علامات في النقد»:

1. ج 1: – اعتدال عثمان: الذاكرة الثقافية بين التفكيك والتركيب: قراءة في الرواية المصرية الحديثة، ص 121-133.

2. ج 2: – سعيد يقطين: – الأنماط السردية عند (جاب لينتفلت)، ص 111-142.

3. ج 3: (لا يوجد).

4. ج 4: – باسي فولك: رواية «اسم الوردة» والتحليل الاجتماعي، تر: أبو بكر أحمد باقادر، ص 121-138.

5. ج 5: (لا يوجد).

6. ج 6: – جيمس دكنج: تفكيك الذات في مرايا نجيب محفوظ، ترجمة أحمد الهواري، ص 189-209.

7. ج 7: (لا يوجد)

8. ج 8: – محمد صالح الشنطي: تقنيات السرد الروائي فوضى المصطلح،ص 253-279.

9. ج 9: (لا يوجد).

10. ج 10: (لا يوجد).

11. ج 11: (لا يوجد).

12. ج 12: (لا يوجد).

13. ج 13: – محمد الدغمومي: تأويل النص الروائي، ص 85-107.

– أحمد السماوي: بين الحوارية والمناجاة في سرد طه حسين، ص 109-126.

– ماجدة حمود: الإبداع النقدي لدى جبرا إبراهيم جبرا، ص 141-159.

14. ج 14: – نبيلة إبراهيم: مستويات القراءة في رواية الخرائط للكاتب الصومالي نور الدين فراح، ص 159-199.

15. ج 15: – حسني محمود: سداسية الأيام الستة: الجنس الأدبي؟ ص 157-183.

16. ج 16: (لا يوجد).

17. ج 17: عبدالله الغذامي: الخراب الجميل، تسترد اللغة أنوثتها (قراءة في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي)،ص 35-65.

18. ج 18: – محمد فتوح أحمد: الواقعية الأولى لتأصيل الإبداع القصصي، ص 153-173.

19. ج 19: – أحمد جاسم الحسين: الزمان في رواية باسمة بين الدموع للدكتور عبدالسلام العجيلي، ص 248-272.

20. ج 20: صلاح صالح: مثنوية الظهور والتوازي في المكان الروائي العربي، ص 255-276.

21. ج 21: (لا يوجد).

22. ج 22: – عبد العالي بوطيب: كريماس والسيميائيات السردية، ص 91-120.

– عبد الله أبو هيف: تحليل الخطاب الروائي في «مدارات الشرق»، ص 121-156.

– أحمد السماوي: في مصطلح القصة، ص 315-328.

23. ج 23: – علي جعفر العلاق: شعرية الرواية، ص 97-138.

24. ج 24: – عبدالسلام المسدي: محمود المسعدي وإيقاع اللغة، ص 7-44.

– عبدالرحمن بو علي: شخصيات النص السردي – البناء الثقافي – تأليف سعيد بنكراد، ص 205-232.

25. ج 25: – محمد بو عزة: نحو أسلوبية جديدة للرواية، ص 193-212.

26. ج 26: – عبدالعالي بوطيب: إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي، ص 67-88.

– حسين عيد: مع الكاتب نجيب محفوظ، ص 146-168.

– محمد رجب الباردي: الإنشائية الحديثة وحدود مقاربتها للنص السردي، ص 189-206.

27. ج 27: – عبد الله إبراهيم: الرواية العربية والسرد الكثيف، تجربة مؤنس الرزاز أنموذجاً، ص 103-119.

– صدوق نور الدين: الرواية العربية نحو تأسيس تصور نظري، ص 209-234.

– فخري صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، حوارية الراوي ومصطفى سعيد، ص 293-304.

28. ج 28: – محمد القاضي: الرواية والتاريخ: طريقات في كتابة التاريخ الروائي، ص 111-142.

– حسني محمود: المكان في رواية «زينب» الواقع والدلالات، ص 203-232.

29. ج 29: – سعيد يقطين: السرد العربي قضاياه وإشكالياته، ص 115-134.

– جليلة طريطر: في شعرية الفاتحة النصية: حنا مينة نموذجاً في ثلاثية: بقايا صور، والمستنقع، والقطاف، ص 143-178.

30. ج 30: – عادل الفريجات: الروائي المغربي محمد شكري وسيرته الذاتية الروائية، ص 65-82.

31. ج 31: - عبدالرحمن بوعلي: شخصيات النص السردي - البناء الثقافي، ص 73-96. (نشرت الدراسة نفسها في ج 24).

- إبراهيم خليل: الخطاب النسوي في رواية ليلى الأطرش، ص 179-198.

- حسين عيد: مع الكاتب العربي فتحي غانم (روائي)، ص 199-210.

- صلاح صالح: الرواية في ضوء التحليل اللساني، ص 211-268.

32. ج 32: - عبدالله إبراهيم: التمثيل السردي في روايات الكوني، ص 325-334.

- صلاح صالح: استدارة التشبيه واستثمارها في الرواية العربية المعاصرة، ص 335-344.

33. ج 33: - محمد بو عزة: التشكيل اللغوي في الرواية (مقترح نظري)، ص 73-88.

- عبدالرحمن بو علي: أشكال المعمار الفني في الرواية العربية الجديدة، ص 89-110.

- حسن المودن: التكثيف في رواية «بندر شاه» للطيب صالح، ص 237-266.

- معجب العدواني: المكان في الرواية النسوية السعودية، ص 277-298.

- محمد أمين ولد إبراهيم: السرديات التوثيقية ومشغل الدلالة: قراءة لتجربة النقد البويتيقي السردي العربي، ص 319-332.

- سليمان حسين: الطريق إلى النص، قراءة في عناصر القص في رواية «الطريق إلى الشمس» ص 333-354.

34. ج 34: - عبدالله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية - السرد إنموذجاً، ص 69-84.

- حسن النعمي: ملامح الفعل الروائي - قراءة في روايات عبدالعزيز مشري، ص 145-160.

- حسني محمود: بناء المكان في «سداسية الأيام الستة» لإميل حبيبي، 189-209.

35. ج 35: - سعيد يقطين: كتابة تاريخ السرد العربي، المفهوم والصيرورة، ص 39-58.

- عبدالعالي بو طيب: مستويات دراسة النص السردي: الرواية نموذجاً، ص 139-152.

- ماجدة حمود: جماليات البساطة في رواية «أصوات الليل» لمحمد البساطي، ص 399-414.

36. ج 36: - عبدالله أبو هيف: تجديد السرد الروائي: تجربة في سوريا، ص 337-336.

- بو شوشة بن جمعة: جماليات بنية الشكل الروائي في «الزيني بركات»، ص 417-428.

37. ج 37: إبراهيم صحراوي: من ملامح النص الروائي الجزائري المعاصر، ص 308-325.

38. ج 38: - عبدالله إبراهيم: الرواية وإشكاليات التجنيس والتمثيل والنشأة (مدخل نظري)، ص 323-342.

- صلاح صالح: تطور الجنس الحكائي العربي في ضوء مواقف التلقي ص 423-466.

39. ج 39: بو شوشة بن جمعة: قراءة في النص النسوي المغاربي- الرواية أنموذجاً، ص 234-262.

40. ج 40: - محمد خير البقاعي: رواية العصفورية لغازي القصيبي، ص 205-248.

- محمد أحمد المسعودي: الخطاب ودوره في تشكيل الشخصية الروائية، ص 234-462.

- سامي بالحاج علي: السردي والأسلوبي في الرواية العربية، ص 463-482.

41. ج 41: سعيد علوش: نقد النقد السردي العماني، ص 123-242.

- عبدالله إبراهيم: جدل الطبائع والمصائر - السرد والنظام الدلالي، ص 243-258.

- نور الدين الجريبي: تعدد أشكال الخطاب في رواية «تلك الرائحة»، ص 493-510.

- سحمي ماجد الهاجري: قراءة في «سقيفة الصفا» لحمزة بوقري، ص 577-590.

42. ج 42: - محمد الدبيسي: قراءة في رواية «وردة» لصنع الله إبراهيم، ص 387-403.

43. ج 43: عادل الفريجات: مهرجان الرواية العربية في جامعة دمشق، ص 309-318.

- أحمد المسناوي: الشخصية في رواية السبعينات، ص 405-442.

- يحيى بعيطش: الوظائف التداولية في رواية «ريح الجنوب» لعبدالحميد بن هدوقة، ص 443-478.

- سامي بالحاج علي: السردي والأسلوبي في الرواية العربية، ص 479-497. (نشرت الدراسة نفسها في ج 40).

44. ج 44: - حسين المناصرة: تفاعلات النقد النسوي في الرواية العربية، ص 1093-1144.

45. ج 45: - حسن النعمي: قراءة في هيمنة الخطاب السردي، ص 133-167.

- مشتاق عباس معن: قراءة في سرود طه حامد الشبيب، ص 297-324.

- حسين عيد: تشريح الإبداع في ثلاثية علاء الدين الروائية، ص 343-368.

- حسين المودن: قراءة في بعض أعمال يوسف القعيد، ص 519-538.

46. ج 46: - عبدالله إبراهيم: الرواية العربية والموقف الثقافي، ص 71-94.

- شفيع السيد: ثنائية الواقع وانكسار الحلم (قراءة في رواية حكمة العائلة المجنونة لفؤاد قنديل)، ص 141-166.

- عبدالعالي بوطيب: مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية، ص 245-260.

- محمد الدبيسي: الحفائر تتنفس (لعبدالله التعزي) أفق الذات.. تجليات المكان، ص 455-469.

47. ج 47: - عبدالله إبراهيم: الرواية العربية والموقف الثقافي، ص 7-31. (نشرت الدراسة نفسها في ج 46).

- حسن النعمي: قراءة في روايات عبد العزيز مشري، ص 77-100.

- عبدالعالي بو طيب: النمذجة الروائية والتلقي، ص 259-268.

- ماجدة حمود: جماليات الشخصية الأسطورية لدى غسان كنفاني، ص 373-388.

- محمد حسين عبدالله: تمثل الرواية في الأردن للتراث السردي العربي، رواية «المقامة الرملية» لهاشم غرايبة نموذجاً، ص 563-584.

ج 48: - معجب الزهراني: قراءة في النسختين الفرنسية والعربية من الحزام لأحمد أبودهمان، ص 237-258.

49. ج 49: - عبدالله إبراهيم: الرواية العربية في القرن التاسع عشر، ص 139-200.

- حسن النعمي: الأزمنة المتداخلة بين «العصفورية» و«أبو شلاخ البرمائي»، ص 297-331.

- أحمد الزعبي: الإيقاع الروائي في رواية الغريب لألبير كامي، ص 465-475.

- عبدالله الحيدري: رواية السيرة الذاتية، 579-590.

- عبدالجبار العلمي: لعبة الخيال والواقع في رواية «امرأة النسيان» لمحمد برادة، ص 659-682.

* * *

من الموضوعات التي تكتسب أهمية خاصة بوصفها إحدى القضايا النقدية المثارة التي تستأثر باهتمام العديد من النقاد تداخل الشعر والسرد، وقد حاولت أن أبحث عن الدراسات التي اهتمت بهذا المحور في أعداد «**علامات**» منذ صدورها، والبعض الآخر يقاربه من زاوية محددة وفي نصوص معينة أو يعمد إلى معالجته في إطار الجنس الأدبي بوصفه فناً أدبياً قائماً بذاته تحت مسمى القصة الشعرية.

ومن الذين عرضوا له مباشرة الدكتور حسن النعمي في مقالته «نص المعلقات - تقاطعات الشعر والسرد»[1] وهو موضوع الورقة التي تقدم بها الناقد إلى ندوة قراءة النص الأولى التي عقدت في النادي الأدبي الثقافي في جدة خلال شهر رجب 1421هـ.

وقد طرحت الورقة ثلاثة أسئلة أجاب عنها فيما بعد وهي تتصل بهوية المعلقات السردية وإمكان قراءتها بعيداً عن سلطة الشعر.

اتكأ الناقد على تعريف سعيد يقطين للسرد كمنطلق منهجي في دراسته بوصفه يشمل كافة الخطابات الأدبية وغير الأدبية بما في ذلك اليومي والشعري، ومن الواضح أن هذا التعريف هلامي يصادر الحدود بين مختلف الخطابات مساوياً بينها وملغياً الهوية الجمالية للسرد.

إن سعيد يقطين يعرف السرد - في موضع آخر - بأنه «نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور وجعله قابلاً للتداول سواء كان هذا الفعل واقعياً أو تخيلياً»[2]، وهذا التعريف واضح المعالم إذ ينصب على الحكي وهو أساس السرد بمفهومه القائم على رواية الوقائع في تتابعها، ويميز الناقد بين المفاهيم والتجليات، فالمفاهيم تعبير عن الوعي بالظاهرة

وتفسيرها وتسميتها، وأما التجليات فهي الصور التي تتحقق بها الأشياء كما يقول يقطين وهذه الثنائية تشبه على نحو ما ما يقوله حسن النعمي عن الجينات السردية ممثلة في الخيال والمبالغة وعدم اليقين مميزاً بينها وبين التقنيات السردية، غير أن الجينات يقصد بها الظواهر المتعينة في الخطاب أما التقنيات فتتعلق بالجانب الجمالي، وقد بنى انتماء المعلقات للسرد على أساس هذه الجينات التي تتسم بالمبالغة والخيال، واستناداً إلى ذلك بنى قراءته لها بوصفها ظاهرة سردية. والحقيقة أن المبالغة والخيال ليستا ظاهرتين سرديتين فحسب، بل هما مشتركتان مع الشعر أيضاً، وثمة تعريفات أكثر دقة للسرد في كتابات يقطين وخصوصاً كتابيه تحليل الخطاب الروائي وانفتاح النص الروائي اللذين احتفل بهما عبدالله إبراهيم في كتابه المتخيل السردي[3].

ثمة إشارة إلى أن المعلقات تجربة خاصة في سياق الثقافة العربية، وهذا مما لا جدال فيه، ولكن تقرير أنها تمثل المطلق الشعري والنموذج الأعلى للقصيدة العربية يستوقف الدارس فلم يبد الأمر كذلك في بعض كتابات العاصرين من الباحثين وكذلك القدماء، فنحن لا نجد مثل هذه الإشارة إلى النموذج الأعلى عند شوقي ضيف أو عمر فروخ أو نجيب البهبيتي أو محمد موسى في كتابه قراءة في الأدب القديم الذي ضم مجموعة من القصائد الجاهلية ليس من بينها معلقة واحدة، فقد اختار عينية الحادرة وشعر الخنساء إذ وقف عند قصيدتها يا عين جودي، كما درس اعتذاريات النابغة الذبياني، فليس هناك ما يبرر إطلاق هذا الحكم.

وقد استلفت انتباه الناقد النص السردي الموازي المتمثل فيما نسج من قصص حول هذه المعلقات بالإضافة إلى الحكايات التي دارت حول مسألة المنشأة، إذ يرى الباحث في التأويلات والروايات حول مسألة النشأة تعميقاً لحضورها السردي.

إن الناقد يعالج مسألة سردية المعلقات في إطارها الكلي بوصفها نصاً كلياً يجسد توق الإنسان العربي إلى الحرية فهي قصة من خلال الشعر وأنها كسبت نصوصاً سردية موازية، وهنا نلمح اضطراباً في تقرير مسألة السردية هذه التي ينبغي أن تنبع من تضاعيف النص الشعري وأن تبحث من خلال الظواهر السردية الأساسية، ولكنه اتكأ على مسائل خارج إطار النص الشعري يتعلق بنشاط العلماء لإعادة بناء العصر الجاهلي خارج غطاء المصادر الموثوقة فأدى إلى المبالغة والتخييل وهما ظاهرتان ارتبطتا بالنصوص الموازية وليس بالنص الأصلي، فقد أشار الباحث إلى أن النص السردي الموازي للنص الشعري اتسم بالمبالغة والمفارقة واختراق المألوف هو المنحى الذي يتكئ عليه فرضية هذه الورقة، وهذا يناقض العنوان «نص المعلقات - تقاطعات الشعر والسرد» لأنه أشار إلى النص بالحرف ولم يشر إلى ما لابسه من نصوص نثرية لأنها لا تدخل في مفهوم النص، إذ يتبادر إلى الذهن المعلقة بوصفها قصيدة وليس كما اتضح أنه يقصد القصيدة وما دار حولها من حكايات لأن ذلك في العرف الأدبي يعتبر تهميشاً على النص ولا يدخل في صلبه شأنه في ذلك شأن الكثير من النصوص النثرية التي تحتشد في كتب الأدب ولم يشر أحد إلى أنها جزء من النصوص الشعرية بتاتاً.

فالعنوان يشير إلى الحقل الأساسي للدراسة وهو النص الشعري، وقد أشار بعض الباحثين إلى أن «الأغاني» وهو كتاب معني بالشعر في الدرجة الأولى ذخيرة للنصوص السردية واقعية ومتخيلة كلها جاءت على هامش المرويات الشعرية وموازية لها على النحو الذي تجده في المعلقات، ولكننا لا نستطيع أن نعتبر ذلك جزءاً عضوياً من تلك المرويات من حيث تكونها وتشكلها ونموها داخل النصوص، في حين تزخر الموروثات الشعرية بالتجليات السردية، وهي الأجدر بالدراسة، ولم يكن الناقد بمنأى عن هذا

التصور، ولكن إشارته إلى تجليات السرد في المعلقات كنصوص دون اهتمامه بالسياق الثقافي لها كظاهرة ثقافية عبر ما علق بها من حكايات توازي النصوص، فالوقوف على الأطلال بوصفه قائماً على التذكر يختزن نصاً سردياً حيث يخرج الشاعر من عدمية الوقوف على الأطلال إلى مغامرة الحياة عبر طقس الرحلة كما يقول النعمي ويربط ذلك بطقوس العبور في المجتمعات البدائية من الكينونة الصغرى إلى طقس الختان، وفي اعتقادي أن السياقين مختلفان، فذلك السياق الأسطوري الطوطمي يرتبط بثقافة المجتمعات الموغلة في بدائيتها في حين تعبر المعلقات عن مرحلة حضارية متقدمة.

إن الناقد أوغل في تأويلاته، فالمعلقات ليست - كما يقول - تحكي زمناً يتسق فيه نثار الحكايات المتشابهة عن الإنسان والمكان بكل تحديات الطبيعة التي يواجهها، وإن بدا الأمر قريباً من هذا التصور من الناحية الشكلية، لأن هذه النصوص التي أشار إلى أنها تمثل مثالاً جمالياً أعلى كانت إفرازاً لمجتمع له تحققه الإنساني الحضاري عبر الزمن والمكان، وله تقاليده ومثله وسلمه القيمي، وليس مجتمعاً بدائياً، والحقيقة أن هذا الاختلاف مع الناقد يمس صميم التجلي السردي، فهذه النصوص ليست أساطير ولا ملاحم، بل نصوص جمالية تسعى إلى إدراك واقعها إدراكاً جمالياً وتعيد إنتاجه من جديد، من هنا كان تباينها مع الطقوس والشعائر، ويمكننا أن نعود إلى شروحات المعلقات لنتأكد من صحة هذا القول، والحقيقة أن المعلقات جزء من موروثنا الشعري الغنائي، ولكن هذه الغنائية لا تنفي وجود التجليات السردية التي تبدو شديدة الوضوح في كثير منها.

أما حديث الناقد عن اختلاف الخطاب واختلاف المقولات حول المعلقات وأن ذلك حولها إلى نص ثقافي سردي وأدى إلى أسطرتها

كظاهرة، فإن ذلك ينسحب على بعض الموروثات الأدبية الشعرية التي تنتمي إلى عصر متأخر نسبياً عنها مثل النصوص العذرية.

واعتبار ذلك ضرباً من الأسطرة إنما جاء من خارج النص الشعري وعبر رؤية حديثة، وأن السياق الثقافي الذي يميل إلى هذا التفسير لا ينتمي إلى عصر المعلقات وإنما إلى رؤيتنا لها وإلى رؤية عصر التدوين، وأن تعدد التأويلات وتكاثرها يرتبط بمفهوم أصحاب ذلك العصر، وهذا التضخم مرتبط بالكثير من الظواهر التي تتعدد فيها الرواية الشفهية ولا تقتصر على النص الآخر النثري بل تطال صلب النصوص الشعرية، وتبدو الظواهر السردية المصاحبة ذات بعد نمطي مكرور في سياق الخطاب التدويني الذي يشكل جزءاً من السياق الثقافي الذي يقع على هامش الظاهرة الأدبية. فالقصص والأخبار والتأويلات المرتبطة بهذه النصوص الإبداعية تتصل بالسياق الثقافي لتلك الحقبة، وتتعلق بمنهج عام في التفكير أملته ظروف الرواية الشفوية ومزاج عصر التدوين ورواج سلعته.

وأتفق مع الناقد في إشارته إلى أن المعلقات يظهر فيها مستوى داخلي من السرد يضاف إلى المستوى الخارجي ممثلاً في تراكم المرويات حولها، وأن الداخلي يكشف عن الذات العربية في خصوصيتها وفرادتها، وأنها خطاب سردي تتعدد فيه الأصوات، ويكشف عن تمظهرات الذات العربية في أحوالها المختلفة، ولكننا في معالجتنا لها كنص سردي نبحث عن التعينات الجمالية للسرد في بنيتها الفنية واللغوية، وأما سلسلة الحكايات المرتبطة بها فتظل خارج فضاء نصوصها، ومرتبطة بسياق أدبي عام لا يقتصر على هذه النصوص وحدها، بل ينبغي أن نميز بين ما هو تاريخي ثابت بالتوثيق والتحقيق وبين ما هو من نسج خيال الرواة.

أما مقالة محمد الصادق العفيفي «القصة الشعرية في الأدب الليبي المعاصر»[4] فتعالج التداخل بين النصوص الشعرية والسردية

بوصفها ظاهرة متعلقة بالجنس الأدبي، وليس ملمحاً جمالياً خاصاً فرضه منطق التقارض الجمالي بين هذه الأجناس، لهذا جاء حديثه عن طبيعة القصص الشعري والشعر القصصي، فالشعر هنا أداة من أدوات السرد، فالعلاقة بينهما ليست عضوية بل وظيفية محضة، من هنا جاءت المقدمة الطويلة عن العلاقة بين الشعر والقص والمنظور التاريخي والمنظور الواقعي ثم الحديث عن الأدب العربي والقصة الشعرية وتداعياتها التاريخية وأحكام الكاتب القيمية حولها، ثم جاء الانتقال إلى الحديث عن شعراء ليبيا والشعر القصصي الذي اهتموا به على غرار العديد من الشعراء في العالم العربي حيث استعرض الشاعر بعض النماذج كمطولتي الشاعر إبراهيم الهوني، إذ عمد الباحث إلى نفي سمات الملحمة التقليدية عنهما، وانتقل إلى الحديث عن الشاعر الهادي بن عرفة وتأثره في هذا الجانب بالبارودي وشوقي والرصافي ومطران، وقد اهتم كثيراً بالمناسبات التي ارتبطت بهذه القصائد أكثر من اهتمامه بجوانبها الفنية، من هنا غلب طابع التوثيق التاريخي على المعالجة الفنية، وقد قاد ذلك بالضرورة إلى الانشغال بشرح المضامين المتعلقة بالمرحلة التاريخية عن المقاربة الجمالية وخصوصاً ما تعلق منها بالسرد، ثم توقف عند نموذج «غيث اليتيم» للشاعر رفيق المهدي الذي انصرف إلى تحليله كنص رئيس في مقالته، ولكنه استطرد إلى مسائل جانبية متعلقة بالنص كالإشارة إلى أنه أول من أظهرها في كتابه الشعر والشعراء في ليبيا عام 1957م، ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل انصرف إلى الحديث عن الكتاب الذي كان أول إعلام بشعراء ليبيا المحدثين بصفة عامة فقد نال حظاً من الشيوع والرواج، وقد استمر في استطراداته المتعلقة بطبعات الكتاب وموضوعاته وتعليقات الأدباء الكبار عليه كميخائيل نعيمة وعارف الكندي وبشارة الخوري.. إلخ.

ليس هذا فحسب بل خاض في التداعيات المتعلقة بالقصة الليبية

متتبعاً لمصادرها ناقداً لمن ألغوا حولها ناعياً عليهم إهمالهم للقصة الشعرية، ثم بعد ما يقرب من الصفحتين عاد ليتحدث عن «غيث اليتيم» ليستدعي من كتبوا حول هذا النص ويناقش آراءهم، ثم أثنى بعبارات عامة على موهبة رفيق المهدي الدرامية، وقد كثرت الوقفات الاستطرادية في المقالة على نحو شغل الكاتب عن معالجة الموضوع معالجة جمالية مركزة، وكان حديثه عما دار حول النص هو الطاغي إذ صرف همه لرصد التعليقات التي كتبت من قبل أبي حديد وطه الحاجري ومعين بسسو وصالح بويصير ومحمد وريث وما كان ينبغي أن يفعل هذا أو ذاك من النقاد، وما كان بينه وبين المؤلف من خصومات وأحقاد أسفر عن اتهامات موجهة للشاعر بالسطو على أشعار الآخرين، والسرقة لأشعارهم، وقد قاده ذلك إلى استطراد آخر حول التناص حيث ذكر جوليا كريستيفا ورولان بارت وجاك دريدا في معرض الرد على اتهامات محمد وريث للمهدي.

وقد عاد بنا كاتب المقالة ثانية إلى الحديث عن الأدب الليبي وعن التجارب الأدبية المؤدة فانخرط في سلسلة من الإشارات للرواد وارتباط أعمالهم بمفاصل التاريخ الليبي منشغلاً عن موضوعه الرئيس المتصل بـ (غيث اليتيم)، ثم جنح إلى الحديث عن مؤلفاته السبعة التي نشرها عن ليبيا حيث لم يقيض لجزء كبير من التراث الأدبي الليبي أن يرى النور إلا في هذه الكتب، وتداعت ذكرياته عن أبحاثه وطلابه ومقدماته التي شهد لها القاصي والداني كعمر الدسوقي والحوفي والجندي والعقاد، ومن المستشرقين إيميليو جارسيا وعبدالكريم جرمانوس، ومن ثم ضاع الموضوع الأصلي، وكان يمكن أن يذكر ذلك كله في الهوامش بعد أن يخفف الكاتب من نشوة الاعتداد بالذات وهو الكاتب والمؤرخ الذي لا ينكر جهده أحد.

وأما الخلاصة التي دونها تحت عنوان «إرادة المؤلف الليبية» فكانت ذات قيمة معرفية أعادت للمقالة بعضاً من ملامح هويتها بعد أن كادت تتسرب في القنوات الاستطرادية الفرعية التي انصرف إليها الباحث.

وفي مقالة «جمالية التشكيل المكاني في البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»[5] فإن الشاعر عالج عنصراً مهماً من عناصر السرد وإن لم يشر إلى ذلك مباشرة، بل اكتفى بالإشارة إلى أن التشكيل المكاني يمثل ملمحاً بارزاً في شعر أمل دنقل، ولم تفته الإشارة إلى أن دراسة هذا الملمح ارتبطت بدراسة القصة القصيرة والرواية، وأنه في ظل تقارب الأنواع الأدبية على مستوى الرؤية أو الأداة أصبحت الظواهر الأدبية متقاربة.

وقد ربط شيوع المكان كملمح جمالي في ديوان دنقل بضياع المكان في مرحلة الستينات، وقد انطلق في دراسته عن «البنية المكانية الصغرى» ممثلة في مستوى البنى المفردة التي ترتبط بالبنية الصغرى للمجتمع وصولاً إلى البنية الكبرى التي تتمثل في مجموع البنى المكانية المتتابعة في السياق الشعري مرتبطة بالبنى الكلية للمجتمع، ولم يقف عند حدود المكان الطبعي الذي يرتبط بالسرد القصصي، بل تجاوزه إلى المكان التخييلي الذي يرتبط بالصورة الشعرية، وقد أكد الباحث أن دراسته تعتمد على ربط البنية اللغوية بالبنية الاجتماعية متكئاً على النسق الإحصائي.

ومن الواضح أن مراد مبروك ركز على اللغة مبتعداً إلى حد ما عن المفهوم المكاني في السرد الذي يقترب من هذا المفهوم في الفنون التشكيلية من رسم ونحت حيث يتم إضفاء البعد المكاني على الحقائق المجردة، والمكان في السرد يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية فهو يقوم على تشكيل عالم من المحسوسات يطابق عالم الواقع وقد يخالفه، وإذا كانت دراسة مبروك لديوان أمل دنقل لم تتجاهل الواقع فيما يختص بالمكان فإنها لم تعن بمعماريته، بمعنى أن عنايته الأساسية كانت تنصب على الدلالة التي تفضي بها المفردات المتعلقة بالمكان في تراكمها الكمي والعمل على تصنيفها إلى دلالات سالبة وأخرى موجبة فقد أشار إلى أن البنى المفردة الدالة على العناصر المكانية حوالي «306» بنية مفردة، منها

ست ومائتان بنية سالبة ومائة بنية موجبة، فرصد طغيان البنى السالبة، وربط ذلك بالمرحلة التي كتبت فيها القصائد (من 1962 - 1968) حيث شهد انتكاسة الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية؛ غير أن الباحث لم يلتزم - فيما أعتقد - بالمنهج الذي اقترحه في معالجة المكان إذ بعد أن فرغ من استخلاصه لدلالات تراكم المفردات الدالة على المكان راح يسترجع الصورة الكلية للمكان في بنى تركيبية، فهو على سبيل المثال - يقول: «ويستمر الشاعر في استرجاع صورة المدينة التي كانت مصدراً للجمال والدفء في تسعة وعشرين سطراً شعرياً، ويقول على سبيل التمثيل:

عرفت هذه المدينة الدخانية

مقهى فمقهى... شارعاً فشارعاً... إلخ»

ثم يشير إلى تحول المكان من النقيض في الصورة الشعرية التالية في القصيدة نفسها، ويرجع وجود المفارقة إلى التشكيل المكاني، وهذه الإشارات إلى تجليات المكان في صور كلية تقترب بنا من مفهوم المكان في السرد إلى الحيز الذي يحتوي الحركة والفعل، وبالتالي يتعامل الباحث مع المكان بوصفه مساحة تتشكل فيها الوقائع السردية، وليس مفردات لغوية ذات دلالات في ذاتها بعيداً عن سياقاتها داخل الصورة، لأن الإحصاء يماثل بين الدلالات للمفردات بعد أن ينتزعها من مواقعها وسياقاتها التركيبية، ويخلص الباحث إلى نتائجه عبر إحصاءاته الكمية، فصورتا الماء والدم حققتا أعلى نسبة في الأبنية المكانية فبلغتا (93) بنية مفردة نسبية 30,4٪ تقريباً، كما أنه يقيس معدلات التكرار لبعض المفردات. من هنا كان تركيزه منصباً على الدلالة ولم يأخذ بعين الاعتبار التشكيل المكاني وفقاً للتقنيات السردية المعروفة لذا ظل داخل لغة الشعر بوصفها مادة تشكيلية في ذاتها.

وحين يعرض للبنية التركيبية المركبة يخالف المفهوم الذي أوحى به سابقاً من أنه يقصد بالبنى الكلية ما جاء في سياق التركيب أو السياق، ويتضح أنه يقصد الدلالة الشمولية للمفردة فالوطن بنية تركيبية لأنه يدل على جملة من البنى المفردة، إنه يتتبع هذه المفردات ودلالاتها داخل الصور، فيظل تركيزه على المفردة أما الصورة الكلية فتستثمر لاستخلاص دلالة اللفظة، إذ لا يعني الناقد بأسلوب تشكيل الصورة المكانية التي هي جوهر الوظيفة السردية للمكان بل بما تمنحه هذه الصورة من دلالة للمفردة وبالتالي تظل معالجته في إطار أدبيات نقد الشاعر الذي يركز على اللغة بوصفها حقل المغامرة الإبداعية الرئيسي للشعر.

أما مقالة غالية خوجة «بين جحيمية الشعر وسردية السرد»[6] فهي - كما تقول - تنمذج للقصيدة الحديثة بشعرية (سيف الرحبي) المتسمة بتحويلية اللحظة المقروءة إلى لحظة قارئة، ويتم ذلك ضمن درامية حسية وحدسية تشتبك كإيقاعات لا مألوفة تشكل علائق السريلة والتصوف والسرد الشعري بحالاته المختلفة على حد تعبيرها، وتتوقف عند هذه الحالات السردية مشيرة إلى القصيدة الحدثية التي تعتمد على وجود حدث شعري والقصيدة المونولوغية المرتكزة على هواجس الداخل كبوح وإفضاء.

والقصيدة السناريوهاتية المقسمة بسينمائية المشهد، الحالة، الذاكرة، الحلم. وتعتبر ذلك أساساً لتنامي الشعر العربي الحديث، فهي ترصد تجليات السرد داخل القصيدة الحديثة على أنها مظاهر تطورية قفزت بالشعر وتنامت إلى آفاق جديدة من الرمز والغموض وانبناءات الصورة وتقاسيم الضمائر والأنوات.

وهنا يتبدى الجهد الرئيس للناقدة في رؤيتها للسرد وظواهره الجمالية كتقنيات لا تتمرد على هوية القصيدة بل تثريها وتؤكد انتماءها

لعالم الشعر، ففي دراستها التطبيقية لشعر سيف الرحبي تتحدث عن القصيدة المشهدية وترى أن الصورة الشعرية ذات السمة المشهدية السردية أدت إلى انزياح الدلالة الأصلية وتفجير دلالة جديدة، ورأت في القصيدة (مغارة الهذيان) تناسخاً مشهدياً يتجاوز التخوم الواقعية ويدخل في مفازات التجربة والوعي الباطن وتقتنص وميض الروح الشاعرة.

وترى فيما أسمته القصيدة المتساردة التي تعتمد على الحدث الشعري فضاً لشباك الحلم حيث تنتشر الفوضى الزمانية والمكانية عبر السرد المتوالي تنتشر خلالها علائق للغياب تعري وتجمل كما تقول، وهنا يتزيا السرد بزي الشعر ويأخذ ملامحه ويصبح جزءاً من القصيدة وتقنياتها منقطعاً عن السرد بمفهومه الإجناسي.

أما فيما أسمته الناقدة بقصيدة الصورة فإن عضوية القصيدة تتحقق من خلالها فتبدو أشبه بالبوتقة التي تنصهر فيها مختلف مفاصل القصيدة بتقنياتها المتعددة أو رشقاتها المتقطعة على حد تعبير الكاتبة، فالقصيدة المتساردة قائمة على تسلسل الدوال والدلالات بينما تتوازى في الصورة، أو تركز على التسلسل الدلالي فقط. وفي النمط الرابع من القصيدة التي نلمح فيها توارد التجليات السردي وهي القصيدة البارقة حيث التواشج بين الرموز والبنى الزمانية والمكانية بوصفها بنى سردية حيث ترصد الناقدة تجربة الشاعر الرحبي التي ترى أنها لا تدور في فلكية المتشكل تجريدياً بل تكتب معاناتها من الواقع، وهنا كما - نكاد نلمح - تجليات السرد فيها.

وعلى الرغم من أن الناقدة لا تجعل السرد وتقنياته في الشعر محوراً لمقالتها، ولكننا نستطيع أن نقتنص ما تلمح إليه من خيوط سردية تبدو جلية في تصنيفاتها لأنماط القصيدة الرحبية. وتومئ إلى أن السمات ذات الطابع السردي تمثل ملامح الجدة والتحديث في القصيدة. من هنا

كانت تقسيماتها على أساس التقنيات السردية وتشكلاتها داخل القصيدة.

وربما كان في مقالة محمد عبدالرحمن يونس «بعض الملامح السندبادية في أعمال صلاح عبدالصبور»[7] ما يشي بإدراك الكاتب لبعض الملامح السردية في هذه الأعمال وتركيزه عليها، فهو يشير صراحة إلى اتكاء عبدالصبور على التراث والتاريخ وما فيهما من أساطير وحكايات وأمثال وحكم وسير شعبية، وهي تضم عناصر سردية واضحة، فهو يركز على حكايات ألف ليلة وليلة الأسطورية والتاريخية بوصفها معلماً مهماً في شعر عبدالصبور، ويتوقف عند حكايات السندباد البحري مؤكداً أن الرمز السندبادي بنية نصية، وهذه البنية النصية سردية بالضرورة، فهو يقوم على الفعل الإبداعي، ويشير الكاتب إلى أنه يريد أن يدرس أهم الثيمات الأسطورية وإحالاتها الإنسانية والحضارية وهي في التحليل الأخير ثيمات سردية.

وهكذا تبدو معالجة هذا الموضوع في أغلب الدراسات المشار إليها ذات طابع تطبيقي جمالي ولم تعن بتأصيل الظاهرة تأصيلاً نظرياً برؤية شمولية تدرس جذورها وتجلياتها وتفسرها في ضوء تداخل الأجناس الأدبية واستعارة بعض الخصائص الجوهرية من بعضها البعض وفقاً لضرورات يمليها منطق التطور وطبيعة الرؤى العصرية دون أن يؤدي ذلك إلى فقدان الشعر لهويته الجمالية لهذا نجد أن المقالات اتخذت مناحي متباينة في مقاربتها لهذه المسألة فكان بعضها يتناول نماذج جاهلية وبعضها يتحدث عن شاعر بعينه في بعد سردي محدد وجلها لم يهتم بإبراز المسألة كإشكالية جمالية أو كقضية نقدية. ولذا نستطيع أن نقول إن المسألة تستحق أن تكون محوراً لعدد مستقل من أعداد **علامات**.

الهوامش

1) حسن النعمي، نص المعلقات - تقاطعات الشعر والسرد - **علامات في النقد**، المجلد العاشر، الجزء (39)، النادي الثقافي الأدبي بجدة، ذو الحجة 1421هـ، ص 414.

2) سعيد يقطين، السرد العربي - قضايا وإشكالات - **علامات في النقد**، المجلد السابع، الجزء (29)، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جمادى الأولى 1419هـ، ص 128.

3) عبدالله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت 1990م.

4) محمد الصادق العفيفي، القصة الشعرية في الأدب الليبي المعاصر، **علامات**، المجلد الحادي عشر، الجزء (22)، النادي الأدبي الثقافي بجدة، شوال 1422هـ.

5) مراد مبروك، جماليات التشكيل المكاني في البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، **علامات**، المجلد العاشر، الجزء (34)، النادي الأدبي الثقافي بجدة، شعبان 1420هـ.

6) غالية خوجة، بين جحيمية الشعر وسردية السرد، **علامات**، المجلد الحادي عشر، الجزء (43)، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المحرم 1423هـ.

7) محمد عبدالرحمن يونس، بعض الملامح السندبادية في أعمال صلاح عبدالصبور، **علامات**، المجلد السادس، الجزء (24)، النادي الأدبي الثقافي بجدة، صفر 1418هـ.

* * *

مقدمة:

مما كان يعانيه النقد الأدبي، في العقود الماضية عدم وجود مطبوعة متخصصة تنطق باسمه، بالرغم ما يزخر به السوق من مطبوعات، في كل الفنون، إذا استثنينا بعض المناسبات الثقافية، كالمؤتمرات التي تعقد، من حين إلى آخر، بشكل غير منتظم، في الجامعات والدوائر الثقافية - العامة - وكان صدور (**علامات في النقد الأدبي**) حدثاً هاماً، في الثقافة العربية، والنقدية منها على وجه الخصوص، كما أنها مطبوعة عربية، تخطت الإقليمية الضيقة، وفتحت الباب للجيد من البحوث النقدية، من كل أقطار البلاد العربية، وحتى للناطقين باللغة العربية، وما ترجم من اللغات الأخرى، إلى العربية، ومن هذا المنطلق، وجد الباحث عن الكلمة النقدية العلمية ضالته، بعيداً عن النقد الصحافي، المنجرف إلى الفئوية والشللية، أياً كان نوعها، فمن مجامل ومنتفع، إلى مجاف منتقم، ومن منجرف بإعجاب شديد، إلى من وجد فرصته لتصفية الحسابات القديمة، من خلال نص إبداعي، أو مؤلف (بفتح اللام) جديد، يصب جام غضبه عليه وعلى صاحبه. وفي كل من الحالتين، نجد النقد ينأى بصاحبه بعيداً عن الموضوعية والعلمية، ونحن في زمن يتطلب منا مزيداً من الموضوعية، ومن هذا وذاك فقد النقد مصداقيته، وصار علامة على الجانب السلبي، بدلاً من الجانب الإيجابي، واعتلى صهوة النقد من لا يحسن صناعته، وأصبح سلعة رخيصة لكل متسلق على أكتاف الآخرين، ما أن هزوا رؤوسهم حتى سقط. وكان ظهور **علامات في النقد الأدبي** بمثابة المنقذ لهذا الفن الجميل القائم على

دعامتين رئيسيتين، الذوق، أولاً، والعلم بأصوله، ثانياً، وقليل من ممتهني النقد من استطاع السيطرة على عنان النقد بهذين العنصرين المهمين، فمنهم من غاب في غياهب البلاغة والنحو، ولوى عنق النص في قوالب اللغة المعقدة، وجعل المتلقي يحتاج إلى وجود القواميس اللغوية بجانبه، أثناء القراءة، وآخر اعتمد الذوق الخاص في قراءته للنصوص، وما أكثر ما يضل الذوق والمزاج صاحبه، لكن ثالثاً استطاع المزاوجة بين الطرفين، الذوق العام والعلم بأصول النقد، فخرج نقده سلس القياد، قريب المعنى، غير متكلف. وهذا ما حرصت **علامات** على توفره في النص المنقود، على مذهب علمي مقنن، يربط بين القديم والحديث، باعتبار الجديد ابن القديم، ولم تكن سياسة النشر منحازة إلى أي من الجانبين، بل حرصت على المزاوجة بينهما، فيما يخدم العملية النقدية، بهذا المنهج العلمي، جاءت مرجعاً مهما لطلبة الدراسات العليا، في الجامعات، كما صارت زاداً لكل مثقف يبحث عن الكلمة الصادقة، ويروي عطشه من ماء زلال مصفى، بعيداً عن المزايدات، المبنية على فكر خاوٍ، وتقليد أعمى، انعكس سلباً على الثقافة العربية، بما استورد من الثقافات المنتهية صلاحياتها في بلدانها، كشجرة زرعت في غير أرضها. وسأتعرض في هذه المقالة إلى تقويم أعمال هذه المطبوعة، من العدد الأول، إلى العدد التاسع والأربعين، بمناسبة بلوغها (اليوبيل الذهبي) العدد الخمسين، كما كلفني بذلك رئيس تحريرها، الأستاذ، عبدالفتاح أبو مدين، وبما أن الأعداد كثيرة، فسأحاول الاختصار قدر الإمكان، وأرجو ألا أكون مخلاً بهذا الاختصار الشديد، بهضم حق أحد من كتابها، والله الموفق.

الجزء الأول:

صدر العدد الأول من مجلة **علامات في النقد الأدبي**، في شهر

ذي القعدة، 1411، الموافق لشهر مايو 1991م، وكان من كتابه، عبدالفتاح أبو مدين، وعبدالله الغذامي، ومحمد الهادي الطرابلسي، وعبد الملك مرتاض، وسعيد السريحي، واعتدال عثمان، ومحمد علي الكردي، كما اشتمل العدد على ترجمة لعمل سوزان لانجر(الإبداع) لبكر أحمد باقادر، عن اللغة الإنجليزية، وهو في الأصل (مشاكل الفن problems of Art).

ويفتتح عبدالفتاح أبو مدين هذا العدد بمقال عن النقد عند العرب، بعنوان (ذوق الناقد وأثره في الحكم الأدبي) وفي هذا المقال ناقش أبومدين، مسألة الذوق النقدي عند القدماء من النقاد العرب، مثل ابن سلام الجمحي، وابن طباطبا الناقد، والقاضي الجرجاني، علي بن عبدالعزيز، والآمدي، وعبدالقاهر الجرجاني، وعند المحدثين، من النقاد العرب، مثل طه حسين، وأحمد ضيف، وغيرهم، ممن تعرض لهم هذا المقال. وقد عرض في هذه الدراسة مسألة الذوق، العام والخاص، وما كان العرب يتذوقونه، من الكلام، سواء في عصر المشافهة أو في عصور التدوين، وكانت هذه الدراسة المختصرة وافية، من حيث المنهج والوضوح.

أما الدكتور الغذامي فقد طرح موضوع (المغسول والمعمي) وما عرض له النقد قديماً وحديثاً، ووضح مسألة ترقي النص، لما فيه من اختلاف، حيث يرى الغذامي أن النص الجيد، هو ذلك النص الذي يدور حوله الاختلاف، أما النص الذي يتفق عليه، فهو نص مشاكل لما قبله، والغذامي يقصد من ذلك التقليدية.

أما الدكتور الهادي الطرابلسي، فكان موضوعه (جمال الكلام والكلام على الجمال) وفرعه إلى عدد من الفروع، منها: إطار الحكاية ومشكلها. وحجج الحديث. وأدلة الأحداث. وعبرة الختام. وهذه الفروع هي العناصر المهمة في النص، التي تتكون من المقدمة والموضوع والخاتمة، حيث يشتمل الموضوع على الحجج والأدلة، كموضوع واحد، داخل المنظومة

النصية، وقد فصل الدكتور الطرابلسي موضوعه - هذا - بما فيه الكفاية، ولم يترك صغيرة أو كبيرة إلا أعطاها حقها من البحث والإيضاح، ولكن يؤخذ عليه الإيغال في البنيوية، مما أفق النص النقدي الكثير من العناصر الجمالية، وحله على درس نحوي، بما أورد فيه من البنى الظاهرية للغة، وهي في نظري، لا تفيد النص من أي طريق، ولا تضيف معرفة للمتلقي.

أما الدكتور عبدالملك مرتاض، فكان موضوعه قديما جديداً، أما من حيث القدم، فقد كان أول من قام بهذا العمل القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، وقد أشار الدكتور مرتاض إلى هذا، أما أنه جديد فبما عرضه الدكتور مرتاض في دراسته هذه، على أن هذا من التناص، وليس من السرقة بمعناها الاصطلاحي، وإنما هي نصوص على نصوص، أبدع المتأخر على فعل المتقدم ، ولم يقلده، ولو كان في الوقت سعة لفصلنا في هذا الموضوع الطويل أكثر.

ويشارك سعيد السريحي، في هذا العدد بمقال عن الاستعارة في الشعر، ويرى أن البلاغيين العرب كبلوا الشعر بقيود البلاغة وقوانينها الصارمة، مما جعل الإبداع يضعف، في هذه القوالب، لكنه يؤكد أن الاستعارة هي جوهر الشعر، وبدون الاستعارة لا يمكن كشف أسراره.

وتشارك في هذا العدد اعتدال عثمان، بمقال عن الذاكرة الثقافية بين التفكيك والتركيب، طبقت هذه الدراسة على الرواية المصرية الحديثة، وقد تناولت في مقالها المتغيرات التي طرأت على الرواية المصرية، وأنها صارت تهتم بالتراث التاريخي والنقدي، وضربت عدداً من الأمثلة، منها، رواية أبي رية (عطش الصبار) ورواية محمد مستجاب (من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ) وتعرضت في دراستها لبعض أعمال يوسف القعيد وإبراهيم أصلان، وتعرضت - أيضاً - في هذه الدراسة لما قد ظهر في ذلك الوقت من مسمى جديد للنثر، وهو الرواية أو اللغة الشعرية، وهو

مصطلح بعيد عن الواقع الفني، لا يمكن أن يكون له من مردود ثقافي ولا فني على السرد الروائي.

ويشارك محمد علي الكرد، بمقال (معارضة البنيوية) وتعرض الباحث في هذا المقال لردود الفعل العالمية حين ظهور هذه الدراسات الفلسفية، التي عادت بالإنسان على المنطق العلمي البحت، وأغفلت أو استبعدت عنصر التاريخ الإنساني، وهو عنصر مهم جداً في الفن الإبداعي، كما عرض في دراسته عدداً من الفلاسفة الغربيين، مثل بول ريكور، و ستراوس، وما بعض الآراء التي تعارض المنهج البنوي في النقد الأدبي.

ويختم العدد بكر باقادر بترجمة لكتاب سوزانلانجر، وهو كتاب يدرس الإبداع والمصطلحات التي دارت حوله، كفعل منجز في الدراسات الحديثة.

وختاماً، يعتبر العدد الأول من **علامات في النقد الأدبي**، بادرة جيدة استبشر بها المثقفون خيراً لعل النقد يجد له طريقاً في المنهجية، ويجد له من القراء والمتابعين ما يثري الساحة الأدبية.

الجزء الثاني:

صدر هذا العدد في جمادى الآخرة، الموافق لشهر ديسمبر 1991م، وشارك فيه ثماني من الباحثين، تناول كل منهم موضوعاً جديداً، من وجهات نظر مختلفة، وكان أول المشاركين الدكتور مصطفى ناصف، بموضوع عن الأقنعة الثلاثة، في دراسة تشريحية، وهو موضوع يدور حول قصيدة أبي ذؤيب الهذلي، التي مطلعها:

«أمن المنون وريبها تتوجع والدهر ليس بمعتب من يجزع»

وقد تعرض الباحث في دراسته إلى تشريح هذه القصيدة الرائعة، من منظور الدرس النقدي الحديث، بما يلائم العصر، في أسلوب نقدي يتعامل فيه بالمفردة الحديثة، متكئاً على التراث العربي، حيث شرح معاني الكلمات وقرب المعنى للمتلقي، وأن الزمان مقسوم إلى قسمين: الأول يخص الحمار والثور، فلا يعنيهما الزمان، طال أو قصر، ولا يخيفهما. أما الثاني فمتعلق بالإنسان الفارس المغامر، الذي يخاف أحداث الزمان.

ويشارك الدكتور ناصر الرشيد، في هذا العدد بدراسة نقدية عن لامية أمية بن أبي الصلت، وعاطفة الأبوة. ويقوم هذا الموضوع على حالتين، هما: بر الأبناء لآبائهم، وما قيل فيه من الشعر، والانتصار للأبناء ممن ظلمهم،وضرب الباحث مثلين،دلل بمثل لكل واحدة من هاتين الحالتين، الأول، قصيدة أمية بن أبي الصلت، ومنها:

غذوتك مولوداً وعلتك يافعاً تعل بما أجني عليك وتنهل

والثاني، من قصيدة عمرو بن شأس الأسدي، عندما ظلمت زوجته ابنه عرار، ومنها:

أرادت عراراً بالهوان ومن يرد عراراً - لعمري - بالهوان فقد ظلم

أما الدكتور محمد الكتاني، فيشارك في هذا العدد بدراسة حول التأريخ للأدب العربي، تساؤلات ومواقف، في هذه الدراسة يتعرض الدكتور الكتاني، إلى التاريخ الأدبي باعتباره محصلة الوعي الفني، وما له من أهمية في الدراسات الأدبية ، بجانب الدراسات الإنسانية الأخرى، كضرورة من ضروريات الحياة العلمية والأدبية.

أما الدكتور منذر عياشي، فقد شارك في هذا العدد بمقال عن اللغة والأشياء، تحدث فيه عن ثلاثة محاور، الأول (اللغة نظام) والثاني

(النظام والأشياء) والثالث (الدلالة بين نحو المنطق ومنطق النحو) ويخلص الباحث إلى أن اللغة متساوية في فهم على مستوى الجملة.

ومن المشاركين في هذا العدد، الدكتور سعيد يقطين، بمقال عن السرديات، تعرض فيه إلى السرد باعتبار الثقافة العربية لم تستفد من الخطاب السردي والروائي. وتعرض في دراسته للسرد الحصري والسرد التوسعي، والاطار النظري والمفاهيم المركزية، وغير ذلك مما يتعلق بالسرديات، وما هية الدراسات الحديثة التي تعرضت لها.

أما الدكتور معجب الزهراني، فقد شارك بمقال عن السيميائية، والمقال تعريف بالسيميائية، من حيث نشأتها، ووظيفتها.

أما الدكتور عالي سرحان القرشي، فشارك بمقال بعنوان (المدخل إلى شعرية التشبيه) وهو موضوع يتعلق بالتشبيه والمشابهة في الشعر الجاهلي، وآراء العلماء فيه، من الناحية النقدية.

وأخيراً يشارك الدكتور صالح معيض الغامدي، بمقال (ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتناص) وهو موضوع طريف، تحدث فيه الباحث عن العلاقة الشديدة بين التناصية، كفن جديد، تطرق إليه الدكتور عبدالملك مرتاض، بدراسة قيمة وعلق عليه الدكتور الغامدي بجملة من الإيضاحات، وجاءت الدراسة على شكل أطروحات يهدف الباحث من خلالها إلى معرفة ما إذا كان نقدنا العربي محايداً أو إسقاطياً، وما الفرق بين السرقة، والتناصية الإبداعية، فقد ركز الباحث على الدراسات الحديثة المنصفة.

وبعد: فقد احتوى هذا العدد على هذه الدراسات المختلفة في الرؤى النقدية بين الاعتماد على النظرية الغربية والتراث العربي، في النقد، فمنهم من أجاد في طرح موضوعه، ومنهم من استعرض الموضوع بشكل إشاري سريع، وهذه طبيعة البحث العلمي في المنهجية.

الجزء الثالث:

يصدر هذا العدد في السنة الثانية من عمر المجلة، وقد ضم في داخله ثمانية مقالات، لكل من: حمادي صمود، وهو يراجع ترجمة الدكتور منذر عياشي لكتاب (مفهوم الأدب) ويذكر أنه قرأه في أصله الفرنسي، وقد أبدى ملاحظاته على الترجمة، مما يصعب علينا ذكرها في هذه اللمحات السريعة عن أعداد المجلة. ويشارك الدكتور محمد عبد المطلب، بموضوع عن التناص عند عبدالقاهر الجرجاني، وهو موضوع مايزال يشغل الدارسين، في شكل سؤال لم يحسم بعد، هل التشابه سرقة أدبية أو أن المعاني مشاعة للجميع؟؟؟

وللدكتور محمد سليمان القويفلي مقال عن القصة القصيرة، تطرق فيه الدكتور القويفلي لمفهوم القصة القصيرة، ونشأتها وعلاقتها بالإنسان منذ الأزل، ويركز الدكتور القويفلي على مقالة الناقد الأمريكي المبدع (إدغارد ألن بو) المنشورة في مجلة جراهام، في مايو 1842.

أما الدكتور محمد مريسي الحارثي، فقد شارك بموضوع غاية في الأهمية، ليس من حيث جدته، ولكن من حيث أهميته في الوقت الحاضر، عندما صارت الفحولة مدار الحديث في المجالس الأدبية، على أنها متسلطة على كل الأجناس، ويظهر من أهلها من يحاربها، ويؤكد الدكتور الحارثي على أهمية وجود الفحولة في الشعر والحياة الاجتماعية، وعلى أنها فطرة لا يمكن التخلي عنها، بل أن وجودها ضرورة من ضرورات الحياة.

أما سعيد السريحي، فقد شارك بموضوع عن الشعر وبلوغ الغاية، وهو موضوع في النقد الأدبي القديم عند العرب، وما كان يدور على غير الشعر، وأن المبالغة هي الغالبة على صفة الإبداع عند النقاد الذين يستحسنون الذوق، وإن كان من المبالغة.

ويشارك في هذا العدد الناقد الدكتور عبدرب النبي اصطيف، بمقال يتحدث فيه عن العلاقة بين النقد والأدب، الأدب كإبداع والنقد كقراءة ثانية للمنتج الأدبي، فإذا كان المبدع يبدع عالماً جديداً فإن الناقد يعيد قراءة هذا العالم من جديد.

أما عبدالفتاح أبو مدين، فقد كتب مقالاً عن زيارة الدكتور طه حسين، عميد الأدب العربي إلى الحجاز، في شهر يناير، من عام 1955م، كرئيس للجنة الثقافية لجامعة الدول العربية، وهذا المقال جاء على شكل بحث تأريخي عن هذه الزيارة وما قدم فيها، ومما تحدث به العميد في هذه الزيارة، وما شرحه عن وجهات نظره في الأدب والفكر، من خلال لقائه بالوسط الأدبي ورجال الثقافة في الحجاز.

وينهي هذا العدد الدكتور سعد مصلوح بمقال ينقد فيه ما قدمه الدكتور ناصر الرشيد في العدد السابق لهذا العدد، وهو يلاحظ على الدكتور الرشيد، كيف يجمع بين الأسلوب والعاطفة في قراءة واحد للامية أمية بن أبي الصلت، وهذه القراءة ملاحظات بعضها في مكانه والبعض يحتاج إلى إعادة النظر.

الجزء الرابع:

يعتبر هذا العدد المجلد الثاني، من عمر هذه المطبوعة العربية، التي تخطت الحدود، إلى أبعد من الحدود، وجاءت كلمة التحرير كموضوع نقدي لامس الجراح التي يعاني منها النقد العربي، المتطرف، إلى اليمين حيناً وحيناً إلى اليسار، إما متقوقع على نفسه في دهاليز التاريخ، أو متطرف في النظريات التي أفسدت الذوق العام والخاص، على حد سواء.

ويشارك في هذا العدد الدكتور عبدالسلام المسدي، بمقال حول النقد الأدبي وانتماء النص، والأستاذ عبدالفتاح أبو مدين بمقال بعنوان

(السفافيد تنقلب إلى صاحبها) هو مقال يجلو بعض اللبس الذي أحاط بهذا الكتاب في زمن الرافعي وعباس محمود العقاد، وما دار حوله من الشكوك والمناوشات والملاحاة، بين هذين العملاقين.

أما الدكتور صلاح فضل فقد ساهم بمقال عن ضمير الجماعة في القصيدة المعاصرة، وهو مقال حول الوظيفة الاجتماعية في الشعر العربي المعاصر. أما الدكتور ميجان الرويلي، فقد شارك بمقال عن أسرارالبلاغة بين الشمس والآذريونة، ويدور هذا الموضوع حول البلاغة وأسرارها عند الجرجاني، وهي دراسة بنيوية، بين القديم والجديد.

كما يرى الدكتور أبو بكر باقادر رأيه في رواية (اسم الوردة) التي ترجمها، للكاتب الإيطالي (إمبرتو إكو) وقد نقلها الدكتور باقادر عن الإنجليزية، ترجمة (باسي فولك)، وهذا المقال ليس ترجمة بل رؤية اجتماعية في الفن الروائي الذي لا يعجزه شيء.

ومن المشاركين في هذا العدد الدكتور عبدالملك مرتاض، بمقال عن الأصول السيميائية في فكر شارل بيرس، وهو مقال يدور حول الفكر السيميائي عند الفلاسفة منذ القرن السادس عشر، وعلاقة هذا الفكر بالفكر النقدي الحديث، وما يمكن الاستعانة به من هذه العلوم، في المجال النقدي الحديث.

ويعرض الدكتور نذير العظمة للأدب المقارن في مقال تاريخي لهذا النوع من الأدب، ويختم حسين بافقيه هذا العدد بمقال عن الرؤيا والرؤية، وهي قراءة في قصيدة (رؤى) للشاعر محمد حبيبي.

الجزء الخامس:

اشتمل هذا المجلد على عدد من المواضيع نستطيع أن نقول بغالبية

المنهج الشعري عليها، وقدم للعدد بمقال عن مستقبل الثقافة، والمقال الأول كان لعبدالفتاح أبي مدين، عن الموقف والصياغة في شعر ضياء الدين رجب، وقد تحدث فيه الباحث عن شاعرية ضياء الدين، وشعريته في استعمال اللفظ الشعري. وشمل العدد مقالاً لحمادي صمود، بعنوان، في مقتضيات التعامل مع النص، وهو مقال عن التعامل مع جماليات النص وما يحتوي عليه من المفردات والجمل وكيفية التعامل معها. أما شكري المبخوت فيكتب عن المعنى الحال في الشعر، وقد جاءت دراسته موفقة للواقع الذي يعيشه الشعر العربي في هذا العصر، من الامتهان على أيدي بعض المبدعين الضعفاء، والنقاد المندفعين بعاطفة الإعجاب. ولسعيد السريحي دراسة في هذا العدد عن حركة الشعرية، جدل النظائر والأضداد، كدراسة في النقد العربي القديم القائم على المعنى الدلالي، وقد أورد الباحث نماذج من هذا الاختلاف بين النقاد المعروفين، مثل قدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري، وغيرهما، ويحاول الباحث إخضاع هذا المذهب النقدي إلى الدرس النقدي الحديث، في البنيوية. وممن اشتركوا في هذا العدد، حسين بكار بمقال عن ابن الرومي ونقد الشعر بالشعر،وهو مقال ينبئ عن تأثر ابن الرومي بعصره ومن فيه من الشعراء، مثل الحسين بن الضحاك ودعبل الخزاعي، وغيرهم وهو ينقد الشعر بالشعر، وقد نقد البحتري وبعض الشعراء الشعر بالشعر. ويشارك عبدالملك مرتاض بمقال عن السيميائية في تحليل الخطاب الشعري. أما عالي سرحان القرشي، فيشارك بمقال عن المعلقات السبع بين كمون الفعل وترميزه وتحققه، ومرد ذلك لفعل كل معلقة أو قصيدة من الفعل الذي يحيط بصاحبها، كرد فعل كامن في داخل النص الذي يتحدث عن نفسه.

ويختم هذا العدد منذر عياشي بترجمة (الشعرية والقياس)، تأليف (فرانسوا ريجولو).

الجزء السادس:

تميز هذا العدد عن الأعداد السابقة باحتوائه على الندوة الأولى التي أقامتها (**علامات**) في تونس عن النقد الأدبي، شارك فيها كل من: عبدالسلام المسدي، وحسين الواد، وحمادي صمود، ومحمد القاضي. وفي العدد دراسة بين معلقتي امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى، للدكتور عبدالله باقازي، حللها ونقدها عبدالفتاح أبو مدين، وهي دراسة نقدية جادة نحتاج إلى مثلها في هذا الزمان. كما اشتمل العددعلى دراسة عن قراءات النقاد القدامى، على ضوء الدراسات الحديثة، في مصطلح القراءة الثانية. وقد قدم فؤاد كامل قراءة للفيلسوف الفرنسي بول ريكور، وهو المعروف بفكره الفلسفي والنقدي في السرد الروائي، ومذهبه النقدي. أما محمد رجب البيومي فيقدم دراسة عن النقد التطبيقي عند عبد الرحمن شكري. كما شارك في العدد منذر عياشي بمقال عن سيمياء اللغة. أما الدكتور محمد مريسي الحارثي فقد شارك بمقال عن تأصيل الأدب الإسلامي، وهو مقال يكشف عن الأخطاء التي يظن البعض أنها بمعزل عن بقية الأشياء، في الحياة كالسياسة والدين والعادات والتراث بشكل عام. ويختم العدد الدكتور أحمد الهواري، بترجمة ما كتبه (جيمس ردكنج) عن الذات في مرايا نجيب محفوظ.

الجزء السابع:

صدر العدد بكلمة (عتاب ودعوة) من هيئة التحرير، كان عتاباً لمن يلوم الجهات الثقافية لعدم إنشاء دوريات متخصصة، ولما تم ذلك لم يُشارك فيها، فالمجلة تدعو هؤلاء، وقد أتيحت لهم الفرصة التي كانوا يدعون لها، فأين من يدعو، ويلوم اليوم؟ إن المجلة تعتب عليهم لتقصيرهم، وتدعوهم للمشاركة.

اشترك في العدد عدد من الباحثين المرموقين، في الوطن العربي. فقد بدأ الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين العدد بمقال نقدي حول كتاب (الشفاء في بدائع الاكتفاء) للدكتور محمود حسن أبو ناجي الشيباني، وما فيه من الأخطاء. أما عبدالسلام المسدي، فقد كتب مقالاً عن كتاب الدكتور عبدالله الغذامي (الكتابة ضد الكتابة) وهو ليس بحثاً بقدر ما هو تعقيب على رسالة.

أما عبدالسلام بن عبدالله (بنعبدالله) فيشارك بمقال عن غياب الأدب، يوضح من خلاله علاقة الأدب بالفلسفة، وما يندرج في السياقات اللغوية، بهذا الخصوص. ويشارك صالح الغامدي بمقال عن مصادر السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم. ويكتب عبدالله صولة مقالاً حول كتاب (الأسلوب والأسلوبية) وهي ملاحظات على كتاب، منذر عياشي المترجم عن الفرنسية. أما عبدالقادر الرباعي، فيكتب عن (تشكل المعنى الشعري) ويرى الشعر يبقى تحت ستار من المعاني، لا ينكشف فيصبح فجاً مباشراً. ويختم العدد شفيع السيد بمقال عن (شاعرية محمود حسن إسماعيل).

الجزء الثامن:

اختص هذا العدد بندوة عن المصطلح، قضاياه وإشكالاته، وشارك فيه، كل من: عبدالسلام المسدي، بموضوع عن المصطلح النقدي وآليات صياغته، تحدث عن آليات المصطلح العلمي، وعز الدين إسماعيل، عن جدلية المصطلح عند الدارسين، وتأثير الترجمة عليه، ومصادر ثقافة المترجم، كما يتحدث حمادي صمود عن نقلة المصطلح، نموذج من انحسار المجال الدلالي، ويدور المقال حول انحسار المصطلح بسبب قلة فهم من يستعمله من العرب، أو تقليد البعض منهم للآخر، أما عبدالواحد لؤلؤة

فيكتب عن أزمة المصطلح، ومصدر هذه الأزمة اختلاف الثقافة العالمية فيما بينها وبين الدلالة اللغوية للمصطلح، ويشارك في هذا العدد الخاص توفيق الزيدي بمقال «تأسيس الاصطلاحية النقدية العربية» وفيه يبين أهمية المصطلح عند الغرب، الذي أرخ له وحفظه، واتباعية العرب لهذا المنهج، بينما يجب أن يكون للعرب مصطلح، ويكتب محمد عبدالمطلب عن المصطلح كبنية للتحول البلاغي عند العرب، ويؤكد على أن البنية للمصطلح موجودة بفعل التطبيق عند العرب، أما محمد النويري فيرى، في مقالته «المصطلح اللساني النقدي بين واقع العلم وهواجس توحيد المصطلح» أن القضية ليست بالسوداوية، التي يتصورها بعض الدارسين، فالوضع الاصطلاحي يعاني بعض الفوضى، لكنه وضع عام، ويشارك محمد صالح الشنطي بمقال حول تقنيات السرد الروائي، فوضى المصطلح، وهو موضوع طويل لم يركز الباحث فيه على موضوع معين، ويختم العدد محمد محمد حلمي هليل، بمقال حول «أسس المصطلحية» تحدث فيه عن الأسس التي قامت عليها المصطلحية، من منظور تاريخي.

الجزء التاسع:

اشتمل هذا الجزء على عدد من الدراسات النقدية، كان أولها دراسة للأستاذ (عبدالفتاح أبومدين) حول كتاب (شعراء الجزيرة العربية) لعبدالله الحميد، وقد استدرك الناقد على المؤلف بعض الأخطاء المنهجية والعلمية، أما المقال الثاني فكان لعلي البطل، عن لغة النص الشعري، عن تاريخية اللغة، وبعض التطبيقات على بعض النصوص، ويشارك في العدد نذير العظمة بمقال عن العنقاء الألسنية أو الأسطورة وعلم الأناسة البنيوية، وهو موضوع طويل لم يأخذ حقه من الدراسة، ويشارك في هذا العدد عبدالله صولة بتعريب لكتاب (كنراد بيرو، الأسلوب والأسلوبية)

ويكتب سعيد يقطين مقالاً عن خطاب الرحلة العربي ومكوناته البنيوية، تحدث فيه عن أهمية الزمان والمكان في السرد، ويشارك رجاء عيد بمقال عن الشعر والكلمات، عرض فيه علاقة اللغة بكلماتها وجملها بالجملة الشعرية، أما جعفر ماجد فكان مقاله عن الخليل واكتشافه لعلم العروض، كما اشترك في العدد فؤاد كامل، بمقال عن الفيلسوف الألماني (فلهلم دلتاي) تحدث فيه عن أعماله وفلسفته، ويتعرض أحمد محمد المعتوق للأصالة والتقليد في الشعر عند ابن طباطبا العلوي.

الجزء العاشر:

احتوى هذا الجزء على عدد من المقالات النقدية، لعدد من الكتاب النقاد، حمادي صمود بمقال عن (الفكر واللغة، عودةإلى مسألة قديمة) وهو مناقشة لكتاب إميل بنفينست (مقولات الفكر ومقولات اللسان) حيث اجتهد حمادي صمود في شرح دريدا على كتاب بنفينست، ومناقشة ما فيه من أخطاء، ويشارك عبدالعزيز المانع بمقال عن (المتنبي والتوحيد) كتعقيب على قراءة الدكتور مرزوق بن تنباك لمعنى التوحيد عند المتنبي، أما سعيد علوش فيناقش النص الأدبي، بين التنظير والإبداع، وقد حاول الباحث التفريق بين الترجمة على شكل نظرية وبينها كإبداع، (ما بعد الحداثة والازدواجية) مقال لحمد الناصر الحمدان، يناقش فيه مسألة الحداثة وما بعدها، ويشارك محمد رجب البيومي بمقال عن آراء محمد فريد أبي حديد النقدية، حاول الباحث أن يكشف عن جانب آخر، من جوانب الأدب عند أبي حديد، وهو الجانب النقدي الذي لم يشتهر فيه ذلك الكاتب، أما أحمد محمد المعتوق، فيشارك بمقال نقدي عن إحدى قصائد الشاعر خليل حاوي (البحار والدرويش) من ديوانه (نهر الرماد) أما الشيخ بو قربة، فيشارك بمقال بعنوان (بنية الخطاب الشعري) مرثية بكر بن حماد لابنه

عبدالرحمن نموذجاً، وهي دراسة جديدة في مضمونها وألفاظها، حللها الدارس من وجهة نظر الخطاب المعرفي، ويكتب يوسف بكار مقالاً عن إحسان عباس والنقد العربي القديم، كشف فيه عن الكثير من جوانب أعمال إحسان عباس في النقد العربي، وما قام به من أعمال جليلة في هذا الميدان، ويختم العدد محمد خير شيخ موسى، بمقال عن فن الترجمة في النقد العربي، استعرض فيه النقد عند العرب، على منهج شمولي، حاول تغطيته، على خط تاريخي.

الجزء الحادي عشر:

خصص هذا العدد لإصدارات النادي، ومن ضمنها مجلة **علامات**، في إصداراتها العشر السالفة، وكانت قراءات لما أصدره النادي من مطبوعات، وقد شارك في هذه القراءة، كمال عمران، نظرات في (**علامات**) تقديم وصفي تحليلي نقدي، استعرض فيه إصدارات علامات بطريقة تحليل المحتوى، أما عبدالله صولة فيستعرض أعمال الندوة التي أقيمت تحت عنوان (قراءة جديدة لتراثنا النقدي) من 9-1409/4/15، وشارك فيها عدد كبير من نقاد البلاد العربية، ذكر أسماءهم جميعاً،أما الصادق قسومة، فقد استعرض كتاب مصطفى ناصف (خصام مع النقاد) ويراجع محمد قوبعة، كتاب نذير العظمة (مدخل إلى الشعر العربي الحديث) ولم تكن مراجعة بقدر ما كانت نوعاً من المدح، في غير محله. ويقرأ محمد النويري كتاب سعيد السريحي (شعر أبي تمام) قراءة متأنية، لم يحابي فيها المؤلف ولا الكتاب، ويراجع محمد القاضي ترجمة بكر باقادر (مورفولوجيا الخرافة) ولم تكن مراجعة فقط، بل كانت مراجعة ودراسة للفن البنيوي واللساني بشكل عام، وحيث يختم هذا العدد علي الفيضاوي، بمراجعة تحقيق أيمن ميدان لديوان عمرو بن كلثوم التغلبي، وهي مراجعة نقدية علمية دقيقة تخلو من الاستعراض والمجاملات.

الجزء الثاني عشر:

ضم هذا العدد مجموعة كبيرة من الباحثين، عبدالسلام بن عبدالعالي، في موضوع عن الكتابة المقطعية، وهو ملخص موضوع، اكتفى فيه الباحث بالإشارات السريعة. ومشكلة المنهج والتحقيق في قراءة د. المانع، موضوع كتبه مرزوق بن تنباك، وهو تعقيب على مقال كتبه المانع عن قراءة ابن تنباك لقصيدة المتنبي (التوحيد) أما ميجان الرويلي، فيعقب على الدكتور الكتاني في مقاله (المنهج التاريخي للأدب العربي) نقد فيه الرويلي منهج الكتاني في معالجة الموضوع. أما محيي الدين محسب، فقد كتب مقالاً عن النقد، كوظيفة اجتماعية لها أصولها وقواعدها، بحيث تخلو من المدح والقدح في آن واحد. ويكتب محمد قوبعة موضوعاً عن مجلة شعر، ويفسر من خلال هذا المقال أسباب ظهور هذه المجلة ومثيلاتها في العالم العربي، الذي ورث التخلف، من العهد العثماني، إضافة إلى ما ظهر في العراق من تجديد في الشعر العربي، على يدي السياب ونازك الملائكة. ويلقى كتاب (روجيه. جفان دي فيلد، اللسانيات بوصفها علماً) الذي ترجمه، منذر عياشي مكاناً بارزاً في العدد، لما له من أهمية في الدراسات البنيوية، فقد اجتهد المترجم في تعريب الكتاب، بكل وضوح، من خلال عرضه وتقصي معلوماته. ويجري محمد ديب دراسة على الجنس الأدبي بين الموهبة الفردية والرافد الغربي، دراسة تطبيقية في الأدب المقارن، وقد حاول أن يعرض الجنس الأدبي، والنثر منه بصفة خاصة، من منظور الأدب المقارن. ويشارك عبدالله أبوهيف، بمقال عن النقد الأدبي العربي الحديث، في دائرة التبعية، حالة نقد القصة، تحدث فيه عن التبعية الثقافية ومدى استقلالية الرأي النقدي عن النظرية الغربية، وشعور الأديب بالدونية الثقافية، ما لم يطعم كتاباته بشيء من الفكر الغربي. ومن المشاركين في العدد، إسماعيل عبدالفتاح عبدالكافي، الذي عمل دراسة نقدية في حكايات المداد لعبده خال، قدم

فيها دراسة نقدية لهذه الحكايات، التي كتبها خال للأطفال، أشار فيها إلى القوة والضعف. أما عبدالواحد لؤلؤة فيتكلم عن التجربة الشخصية للمصطلح، الذي لم يستقر على حال في الترجمات العربية، وهو موضوع سبق نشره، أعيد - هنا - لخلل حدث في طباعة العدد الخاص بالمصطلح.

الجزء الثالث عشر:

يبدأ العدد عبد الله صولة بمقال عن كتاب سعد مصلوح (في النص الأدبي، دراسة في الأسلوبية) وتناول الباحث هذا الكتاب في دراسة نقدية، ومراجعة للموضوع. ويتناول عبدالقادر الرباعي موضوعاً بعنوان (دراسات حديثة في الصورة الشعرية، تاريخاً ومنهجاً) تعرض فيه الباحث إلى الصورة الفنية وتاريخيتها، في الغرب، على أيدي بعض الباحثين في الثلث الأول من القرن العشرين. ويحتوي العدد على تعريب مقدمة للبلاغة، لألفيي ربول، بقلم محمد النويري، الذي قدم لترجمته بمقدمة عن حاجة المجلة للمترجمات، كما هو رأي الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين. أما تأويل النص الروائي، فقد تناوله محمد الدغمومي بشيء من الفنية، في دراسة تأويل النص الروائي، وهو موضوع حيوي قلما تناوله الباحثون. ويتناول أحمد السماوي موضوعا بعنوان (بين الحوارية والمناجاتية، في سرد حسين) عرض فيه بعض النصوص السردية، ورأي النقاد فيها، مثل باختين، وغيره من الدارسين. وتحدث في العدد، يوسف بكار، عن ناصر الدين الأسد وتحقيق الشعر، مسيرة هذا العلم في الأدب العربي.

أما الإبداع والنقد لدى جبرا إبراهيم جبرا، فقد تناولته ماجدة حمود، تحدثت فيه الباحثة عن حياة جبرا العلمية والفنية وتعلقه بالإبداع والنقد معاً، ومن أثروا عليه في بداية حياته العلمية. ويترجم علي نجيب

إبراهيم كتاب (مكانة الأدب بين الفنون الجميلة) ويستهد الكتاب بآراء بعض الفلاسفة والنقاد، مثل جان بول سارتر، ويقدم رؤيا عن الفن كصناعة أدبية، ذات وظائف محددة، مثل المعنى، واللفظ، وغيرهما. أما علي أبو زيد فيقرأ ديوان عمرو بن كلثوم، تحقيق أيمن ميدان،قراءة نقدية مؤصلة، واستدرك عليه الكثير من الملاحظات العلمية. ويختم عبداللطيف حمد الدلقان العدد بقراءة نقدية تعقيباً على مقال الدكتور مرزوق بن تنباك، وما علق به الدكتور عبدالعزيز المانع على دراسة ابن تنباك على بيت المتنبي، الذي ذكر فيه التوحيد (تمر في العراق).

الجزء الرابع عشر:

يبدأ العدد عبدالفتاح أبو مدين بقراءة كتاب انتصار العقيل، وهي قراءة في فكر هذه الكاتبة، من وجهة نظر الناقد، الذي لم يأل جهداً في مناقشتها، مع إعجابه بأسلوبها ومعالجتها لما تكتب من موضوعات، وحرارة مشاعرها في الكتابة. أما رجاء عيد فيكتب عن لغة النص، وتأثير ثقافة المبدع على ما يكتب، وقد استدل الباحث على ما يقول بآراء كبار النقاد العلميين، مثل دريدا وبارت. ولعبدالله حمادي مشاركة في هذا العدد بمقال عن (تأمل في الخطاب الشعري المعاصر، من منظور دلالي) وقد عالج في هذا الموضوع علم الدلالة ولما له من أهمية في الدراسات اللغوية الحديثة. ويتعرض في هذا العدد الكتور صالح معيض الغامدي للسيرة الذاتية في الأدب العربي القديم، ويخوض في تعريفاتها، التي لم تنته إلى تعريف محدد متفق عليه. ويلفت النظر نذير العظمة بموضوع بعنوان (شكسبير العربي) حاول أن يقارن بين شكسبير وأحمد شوقي وبعض الشعراء العرب، ونسي أن الأدب زاد إنساني للبشرية كلها. ويشارك في هذا العدد خالد محمود جمعة بموضوع عن اللسانيات ولغة

الأدب، ويوضح فيه مشكلة دراسة الأدب من خلال اللسانيات، وصعوبة هذا الفهم لدى المتلقي. ويعود محمد النويري بتعريب لأصول البلاغة عند اليونان (أليفيي ربول) وهو موضوع عن البلاغة كطبيعة إنسانية ظهر مع الإنسان الأول، في حضارات العالم، الذي يتطلب من الإنسان معرفة بكنه اللغة، من خلال بلاغتها. أما نبيلة إبراهيم فتضع للقراءة مستويات، في رواية الصومالي، نور الدين فراج، وهي دراسة معمقة في مستويات القراءة الفنية للرواية. ويقوم محمد أمين إبراهيم بترجمة (رمز الفن والرمز في الفن) لسوزان لانجر، والمقال يدور حول اللغة كشكل للتفكير العقلاني. ويترجم محمد فؤاد نعناع (التصنع في الأدب العربي) ناقش الباحث هذا المصطلح بشيء من الجدية العلمية، وبين ما فيه من الخطأ، بأطروحة علمية. أما غسان السيد فيعالج موضوعاً مهماً، وهو الأدب المقارن، ولما له من أهمية، في العالم، حيث التقارب وإشاعة الفكر المشترك، بين أبناء البشر اليوم، ويبين في مقالته، الدور الذي لعبه الأدب في المقاربات العلمية في العلوم الإنسانية. ويختم العدد عبدالرحمن الغامدي، بمقال بعنوان (حقيقة المتنبي يواريها الاجتهاد) وهو تعقيب على ما دار بين عبدالعزيز المانع ومرزوق بن تنباك، حول بيت المتنبي:

«يترشفن من فمي رشفات هن فيه أحلى من التوحيد»

وقد كشف الباحث النقاب عن الفهم الخاطئ الذي تعرض له الباحثان، في جدالهما حول معنى هذا البيت، فقد أكد أن (التوحيد) المقصود بها العدد وليس التوحيد، ضد الشرك.

الجزء الخامس عشر:

تفتتح هيئة التحرير هذا العدد باعتذار لكتابها وقرائها، عن طول المدة التي ينتظرون فيها صدور العدد الفصلي، ويرى الفريق القائم على

هذا الكتاب الدوري صعوبة في الإصدار الشهري، لو قدر لذاك أن يكون. ويشتمل العدد على مقال للأستاذ عبدالفتاح أبي مدين، عن الغرابة عند البلاغيين، فالغريب هو الحوشي من الكلام، الذي يصعب على المتلقي معرفة معناه، ولم يدرج على ألسنة العرب. ويتحدث عبدالسلام المسدي عن (الناقد العربي وميثاق التواصل) في موضوع جد مهم، فيما يتعلق بالمتلقي والمرسل، على حد سواء، فالعالم العربي بأمس الحاجة إلى التواصل، بين الناقد والمتلقي، حسب ميثاق فني واضح. ويعود عبدالعزيز المانع إلى النقاش السابق حول دراسة مرزوق بن تنباك حول المتنبي. ويجري صالح بن رمضان دراسة ومراجعة على الأعداد، 9 و10 و11 و12. من **علامات**، حاول فيها مراجعة الأعداد المذكورة. ويشارك محمد الهدلق بمقال (ظلامة أبي تمام للخالدي) وقد حرص فيه الباحث على أن يكون لهذه الرسالة صدى في الوقت الذي لم تكن فيه مستقلة، حيث وردت ضمن كتاب (ريحانة الألباّ) لشهاب الدين الخفاجي. وقد حظيت سداسية الأيام الستة، بدراسة وافية، قدمها حسني محمود، وهي المجموعة القصصية المختلف حولها، لكنها نبعت من داخل كاتبها فوصلت إلى الجماهير العربية المقهورة، وعبرت عن الواقع المؤلم لحرب حزيران 1967م، وكاتبها كاتب مرموق (عادل أبو شنب). ويعرض محمد رجب البيومي، كتاب محمد محمد أبو موسى (دلالات التراكيب) حيث حلل البيومي هذه الدراسة تحليلاً علمياً. أما عبدالملك مرتاض، فيختم العدد بمقال حول القراءة، وقراءة القراءة (خوض في إشكالية المفهوم) حيث فصل في موضوع القراءة، واشتقاقاتها، بين القديم والجديد.

الجزء السادس عشر:

هذا عدد خاص لقراءة إصدارات النادي، خصصت هذه القراءات للباحثين والنقاد من القاهرة، اشترك فيها، محمد عبدالمطلب، الذي

خصص قراءته لكتاب (نظرية الأدب عند العرب) للدكتور حمادي صمود، وسخر الباحث قراءته لمحاور الكتاب التي جاءت لتكشف الغطاء عن المعنى، والمنهج، و التطبيق على هذه المحاور، بدراسة إحدى قصائد الشاعر أبي القاسم الشابي. ثم يقرأ إبراهيم عبد الرحمن كتاب (طه حسين والتراث) للدكتور مصطفى ناصف، الذي حلل فكر طه حسين واتجاهاته العربية الغربية، والتجديد الذي قام به، والتجاوزات التي وقع فيها. أما نبيلة إبراهيم فتقرأ ترجمة الدكتور عبدالعزيز السبيل لكتاب (نظرية الأجناس الأدبية) الذي راجعه حمادي صمود، ويعرض سعيد حسن بحيري (علم اجتماع اللغة) تعريب أبي بكر أحمد باقادر، ويعرض عبدالمنعم تليمة (شيء من الفكر، بين السياسة والأدب) تأليف عبدالله مناع، وقد أعطى الناقد رؤيته صريحة في هذا المؤلف. أما فرج أحمد فرج، فقد قام بقراءة (في الفكر السيكولوجي المعاصر) تأليف حمد المرزوقي، ولم تتعد قراءته الإشادة بالكتاب وصاحبه، في الكثير من الأحيان، ولا نجد غضاضة في ذلك، لكن يجب أن يتعمق في الكتاب، بما يتفق والظروف الراهنة. وعرض عاطف جودة نصر (فلسفة المجاز بين البلاغة والفكر الحديث) للدكتور لطفي عبدالبديع، وكانت مناقشة علمية هادفة. ويقرأ حسن البنا عز الدين،(حداثة الرؤية ورؤية الحداثة) للدكتور عالي سرحان القرشي، وقد جانب القارئ الصواب في مقدمته بخصوص الإبداع، الذي اعترض فيهاعلى أن تكون مقابلة للكلمة الإنجليزية Creativety، ويؤولها على أنها (اختراع) وفي كل من الحالتين، فهي تعني الإبداع، والإبداع يعني الاختراع. ويختم العدد الدكتور مرزوق بن تنباك بعودة إلى الخلاف الذي دار بينه وبين الدكتور عبدالعزيز المانع، حول المتنبي، والتمر والبلح والتوحيد، ويناقش الدكتور بن تنباك الدكتور المانع بطريقة أسئلة.

الجزء السابع عشر:

بدأ العدد بموضوع عن النص والقراءة، وهو حوار أشرف عليه

الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين، ودار بين الدكتور عبدالسلام المسدي والدكتور حمادي صمود، ختمه أبو مدين بشكر الطرفين، واستضافة الدكتور عبدالسلام المسدي لهذا اللقاء.

ومن المقالات (الخراب الجميل، تسترد اللغة أنوثتها) وهو مقال حول لغة المرأة التي أصدر الغذامي فيها كتابه المرأة واللغة. ويكتب عبد السلام بن عبدالعالي (بنعبد العالي) مقالاً عن دائرة الترجمة، على أن الترجمة تدور في دائرة بين الأفراد. أما نعيم اليافي فيكتب موضوعاً عن (مفهوم الشعرية العربي) متخذاً الشعر السوري نموذجاً، حاول الباحث أن يتقصى موضوع الشعرية في مقابل الترجمات الأدبية العربية، وأفلح في ذلك إلى حد كبير. ويعود محمد النويري بموضوع سبق أن طرح جزءاً منه في **علامات** (أصول البلاغة عند اليونان) تحدث فيه عن التاريخية البلاغية اليونانية. كما يبين الدكتور عبدالله أبوهيف أن المتغيرات أثرت في الإبداع والنقد العربي، وذلك من خلال ما عرض له الباحث من تأثير في الدراسات العربية، منها أثر التفكك العنيف للاتحاد السوفيتي، وبعض دراسات النقاد والمنظرين العرب. أما ماجدة حمود فتطرح موضوعاً مهماً للغاية عن موقف يحيى حقي من اللغة، حيث يجد حقي أن لغة الكتابة العربية، في جيله كانت معقدة، ويريد استبدالها بالأسلوب الأوروبي المتقدم، وما كان ذلك إلا لعشق حقي للغة التي تذكر الباحثة أنه ألف فيها كتاباً بهذا العنوان. ويختم رمضان بسطاويسي، العدد بمقال عن علم الجمال لدى أدورنو، حيث يرى أدورنو أن الجمال يساعد النقد الأدبي على الوصول إلى المتلقي بسهولة، وذلك من باب التذوق الأدبي.

الجزء الثامن عشر:

يبدأ العدد محسن جاسم الموسوي بمقال عن السرد المراوغ (قراءة في

شعرية النثر عند التوحيدي، والموسوي يطرح هذا المقال على شكل تساؤلات تفضي بالتفكير فيما كتبه التوحيدي من نصوص جاحظية، في كتابه (الإمتاع والمؤانسة) والنص عنده نص شعري يستدعي من المتلقي بعض الوقت لاستلهام مراميه، على أسلوب المعتزلة، الذي يحتوي على مكونات في البناء النصي، قد لا تتوفر معرفتها لكل متلق. ويقوم سعود بن دخيل الرحيلي بترجمة كتاب الباحثة الناقدة الأمريكية، سوزان ستتكيفيتش (القراءة البنيوية في الشعر الجاهلي) وقدم لها المترجم بمقدمة طويلة، شرح منهجه في الترجمة وعرف بالموضوع من خلالها. أما محمد فتوح فيطرح موضوعاً مهماً جداً، عن الواقعية الأولى وتأصيل الإبداع العربي، ويحاول الباحث أن يظهر موضوع الحداثة العالمية كمؤثر على الأدب العربي، بظهور القوالب الجديدة، كالرواية والقصة القصيرة، ودخول الحداثة على الثقافة العربية، بشكل عام. أما رجاء عيد فيعرض موضوع التناص، على أنه مكمل للنص السابق عليه. أما محمد سليمان السديس، فيلقي نظرة على أعمال الدكتور سعيد حسين، عن الخطابة والشعر الجاهلي، وأن الخطيب لم يمدح للتكسب، كما كان الشاعر يفعل، وقد أبدى السديس ملاحظات قيمة ومعقولة على النتائج التي ذكرها الباحث. ويحصر أمين سليمان سيدو الآثار التي كتبت عن مي زيادة، وهو موضوع يفيد الباحثين الدارسين لأدب المرأة في بواكير النهضة العربية، منذ أواخر القرن التاسع عشر. ويختم العدد خالد آل جعفر بقراءة نقدية لكتاب (الأجناس الأدبية) الذي تعرضنا له من قبل، لكنها أقرب إلى الدراسة النقدية من العرض الجاف.

الجزء التاسع عشر:

شمل هذا العدد على ندوة (تأملات في قضية التذوق) ورقة عمل

قدمها الدكتور عز الدين إسماعيل، وناقشها كل من: شكري عياد، وصلاح فضل، وسعيد السريحي، وصلاح قنصوة. ويشترك في العدد عبدالقادر المهيري، بموضوع نقدي عن (صنعة الشعر) للسيرافي، أم مخترع العروض والقوافي للزجاجي؟ وهو عرض نقدي لهذا المؤلف التراثي. أما تامر سلوم فطرح موضوع الانزياح الدلالي الشعري، حاول الباحث كشف النقاب عن غموض هذا المصطلح، الذي شاع في الآونة الأخيرة، واختلفت فيه الآراء. ويشترك محمد خير البقاعي بترجمة مقالة التناصية لمارك أنجينو، وقد علق عليها تعليقاً جيداً، قرب المفاهيم على المتلقي العربي، يقول: لقد حرصنا في هذه الترجمة على وضوح المصطلح واستقامة التركيب وعلقنا على ما رأينا أنه قد يصعب فهمه على القارئ العربي.... ويكتب عبد الملك مرتاض مقاله حول مصطلحين، هما السمة والسيميائية، وقد أوضح في مقالته - هذه - الفرق بين السمة، كمصطلح معروف في الطقوس والعادات، والسيميائية كعلم ظهر لغوياً، ثم دخل ميدان الأدب، عندما دخلته اللغة، وصار يطوع على المذهب اللغوي. ومن هذا المنطلق نصادف في العدد امتداداً لهذا الموضوع (اللسانيات وجديد سوسير) للباحث خالد محمود جمعة، وهو موضوع مهم، حول الدراسات اللسانية وعلاقتها بالظاهرة الإنسانية، من حيث هي ظاهرة استعمال بشري، بجانب الدراسات اللغوية العربية القديمة، فهل جاء المتأخرون بجديد؟؟. ويعود بنا محمد النويري إلى أرسطو، في الخطاب والجدلية، والنص لألفي ربول. وتطرح نور الهدى باديس، جدلية البيان، في مقال (النص ومفعول النص) وتعالج فيه مفعول النص في المتلقي، وهذا معيار قوي من معايير جودة النص، وإنه بقدر التأثير تبلغ الرسالة مداها، ويخلد النص في ذهن الجيل، بل يورثه لمن بعده، والبيان سمة من سمات وضوح النص. ويرصد أحمد جاسم الحسين (الزمان في رواية باسمة بين الدموع) لعبدالسلام العجيلي، ويناقش في هذا الموضوع مفهوم الزمان، ودلالته

على المعنى والمكان، وفهم العمل الأدبي. ولرشيد يحياوي دور في هذا العدد، بمقال عن (التلقي في النقد العربي القديم) ويؤكد الباحث على قبول التلقي، في الشعرية العربية منذ القدم، وقبل أن يعرف في عالم الدراسات الحديث، ويضرب مثلاً رائعاً، وهو احتكام امرئ القيس وعلقمة الفحل لدى أم جندب، كمتلق للنص المسموع. ويختم العدد عبدالسلام فزازي، بترجمة (الصورة الشعرية) وفي هذه المقال يعطي صورة واضحة عن شاعر الحداثة الأولى (بودلير) ولمن ترجم شعره إلى الرومانية، كمنقول ثقافي من لغة إلى لغة، مع الحفاظ على جوهر النص.

الجزء العشرون:

يبدأ العدد عبدالله الغذامي عن (آفاق ما بعد الحداثة) ويطرح فيه من التساؤلات الشيء الكثير، ويليه موضوع، بعنوان (بلاغة السخرية الأدبية) لمحمد العمري، يتحدث فيه عن تأثير المكونات الانفعالية، وتأثير المكونات اللسانية في اللغة على المتلقي. ويشارك عبدالقادر الرباعي، بمقال عن (التفكير النقدي في كتاب المقابسات للتوحيدي) وهي دراسة نقدية تحليلية لهذا الكتاب وفكر صاحبه. ويراجع حسن البنا عز الدين، كتاب عبدالرحمن إسماعيل السماعيل (المعارضات الشعرية) والكاتب والقارئ للعمل كلاهما معارض لغيره، فالمعارضات والتناص، فرعان بينهما شعرة رفيعة، لو انقطعت هذه الشعرة لأصبح الأدب العالمي كله تقليداً لمن سبق فيه، ولتوقفت حركة الإبداع والنقد، إن لم يكن للنقد إبداعاً.

ويقوم محمد الهدلق بدراسة الخلاف بين أديبين أندلسيين في المفاضلة بين أبي إسحاق الصابي وبديع الهمذاني، بيّن الباحث ما قام به الأديبان المغربيان من تفريق بين هذين العلمين. وتقف ماجدة حمود مع كتاب (مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي) لتعرض لنا ما قام به

المترجمان (د. غسان السيد ود. وائل بركات) من ترجمة هذا الكتاب عن الفرنسية. أما صالح بن رمضان، فيقدم قراءة للنصوص الخطابية القديمة، ويقدم من خلال بحثه هذا عدداً من موضوعات الخطب، كل منها يختص بمقام حال الخطبة، ومقتضى أمرها. ويقدم محيي الدين صبحي، قراءة قيمية فنية في شعر أبي تمام، استعرض فيها حياة أبي تمام وما دار حولها من الأخبار، وأضاف إليها فنية أبي تمام الشعرية، ولا أعتقد أن أبا تمام بحاجة إلى أن يثبت عبقريته الشعرية وحكمته، في هذا الزمان، لكن الباحث قدم الموضوع بشيء من الطرافة جعلت منه موضوعاً مقبولاً.، ويشارك عبدالله أبو هيف بمقال عن (المسرح في مؤتمرات الأدباء العرب) وفيه قدم تصوراً لحالة المسرح الدرامي العربي، وما تناوله من دراسات في المؤتمرات الأدبية العربية. ويراجع خالد وغلاني كتاب عبدالسلام المسدي (البنيوية) وقد أعطى تصوراً واضحاً لهذا الكتاب، في عرض جيد. ويشارك صلاح صالح بمقال عن مثنوية الظهور والتواري في المكان الروائي العربي، وفيه يطرح الثنائيات، بين الليل والنهار، والأضداد في اللغة. الأدب حدوده ومفاهيمه عند العرب، مقال لمحمد خير شيخ موسى، وهو موضوع معروف في كتب الأدب، عند العامة والخاصة. أما خليل الموسى فقد شارك بمقال عن (الإبهام في الشعر العربي المعاصر) وهو موضوع له أهميته، في الوقت الحاضر، لما يمر به الشعر من مأزق، في الغموض والتعمية وضعف البنى الشعرية.

الجزء الحادي والعشرون:

صار الكتاب يتضخم من الجزء الرابع عشر وما بعده، وفي كل جزء يلحق نلاحظ زيادة في عدد الباحثين والكتاب، وهذا العدد يضم عدداً من الكتاب بلغ أربعة عشر باحثاً، وقد نوهت **علامات** بزيادة عدد

الصفحات، نظراً لزيادة عدد الكتاب، فلعبدالسلام بنعبد العالي، مقالاً حول (ديكارت والفكر المعاصر) وتامر سلوم، بمقال عن (الحداثة النقدية الأولى) ولعبدالنبي اصطيف دراسة عن (النص الأدبي والمتلقي)، و(نص القراءة) لقاسم المومني، أما أحمد محبك، فقد شارك في العدد بمقال حول (قراءة الإبداع) في صحيفة بشر بن المعتمر، ولتوفيق الزيدي، مقال، بعنوان (الخطاب النقدي لدى الشابي) وهناك مقال (الأدب المقارن والسيميولوجية) لعبدالوهاب الحكمي، وضم العدد ترجمة لكتاب (التناصية) لليون سومفيل، ترجمة وائل بركات. كما ترجم وعلق مازن الوعر على كتاب ديفيد كرستال (علم الدلالة) ويكتب أحمد محمد ويس، عن وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، ونجد في هذا العدد أن نصيب الترجمات قد توفر، فيترجم الرحوتي عبدالرحيم، (نظرية التناص) لبيير مارك دوبيازي، أما أزمة الحداثة في الشعر الحديث، وهو من تأليف: أحمد المعداوي، فقد عرضته: حسناء بنت سليمان الصماري. ويضم العدد مقالاً عن ميشال أوتن، لعبدالرحمن بو علي.

وبالرغم من أن أغلب المقالات متقاربة أو معاد بعضها من مقالات سابقة، أو أنها تدور في فلك ومنهج واحد، فقد تميز كل منها عن سابقه بنوعية البحث ومعالجة الموضوع من زوايا مختلفة، وإن كنا عرضنا العناوين، فإن ذلك يعني ضيقاً في الوقت وقلة في المساحة، وليس لتكرار المعلومة في مقالات متشابهة.

الجزء الثاني والعشرون:

بالرغم من جدية البحوث والدراسات المقدمة في هذا العدد وغيره من الأعداد، فإن أغلب الأسماء الفاعلة في الساحة النقدية والثقافية العربية قد ساهمت في أجزاء هذا الكتاب، وقد عرضنا لها من قبل،

وسأكتفي بعرض عناوين المقالات التي ساهمت بدراساتها، وسيجدها القارئ بين قوسين: عبدالله محمد الغذامي عرض موضوع (تأنيث القصيدة، قصيدة التفعيلة بوصفها علامة على الأنوثة الشعرية) وحمادي صمود يشارك بمقال (في «مقروئية» الشعر الحديث) أما (الشعر العربي المعاصر، الإطار النظري لمكونات التفاعل وإشكالياته) فيعرضها محسن جاسم الموسوي. ويترجم محمد العمري عن أوليفيي روبول، مقال (هل يمكن أن يوجد حجاج غير بلاغي) ويعرض عبدالعالي بوطيب، موضوع (كريماس والسيميائيات السردية) ويحلل عبدالله أبو هيف (الخطاب الروائي، في مدارات الشرق) ويعود محيي الدين صبحي بموضوع (قراءة قيمية، في شعر أبي تمام - 2 -) ولعبدالملك مرتاض، مقال بعنوان (الصورة الأدبية - الماهية والوظيفة) -) ويترجم محمد فؤاد نعناع (القياس الشعري، مقال فهم فن الشعر المنطقي عند العرب) تأليف كريكور شويلر. ويعرض عبدالإله نبهان مقالاً بعنوان (ماهية الشعر، في فكر زكي نجيب محمود) ومقال (وظيفة الحوارية، في إنتاجية النصوص الشعرية) لحميد سمير. ويشارك جميل حسن بمقال (الفيتوري، بين المواجهة والهروب) ولأحمد السماوي حول (مصطلح القصة) أما عبدالله بن عبدالرحمن الحيدري، فيعرض موضوع (الموضوعات الاجتماعية في السيرة الذاتية السعودية) ولخيرة حمر العين (زحف البنيات اللغوية الغربية على التراكيب اللغوية العربية) وقد حفل هذا العدد بمقالات قيمة ومفيدة، سواء اتفق عليها أو اختلف، بين الباحثين.

الجزء الثالث والعشرون:

يشتمل هذا الجزء على ندوة **لعلامات**، اشترك فيها كل من: عبدالسلام المسدي، وحمادي صمود، وحسين الواد، ومحمد القاضي،

وعبدالله صولة، وأدارها عبدالفتاح أبو مدين، وقد عقدت في تونس. أما العدد فقد اشترك فيه سعيد مصلح السريحي، بمقال بعنوان (قراءة البياض، تلقي «موت أيوب» لباخشوين) أما علي جعفر العلاق، فيكتب عن (شعرية الرواية) وكذلك عادل الفريجات، يشارك بموضوع (أبو تمام ووصيته للبحتري) أما لغة الشعر بين ناقدين، فيكتب فيها أحمد محمد المعتوق، وهي دراسة نظرية تحليلية مقارنة لنظريتي كل من الآمدي والشريف المرتضى في لغة الشعر. وتحظى الترجمة بنصيبها في هذا العدد، من لدن فؤاد عبدالمطلب، الذي ترجم لإدوارد سيبر (حول تعريف المصطلحات) أما (كتابة الماضي بالمضارع، تأملات في السيرة الذاتية) فقد كتبها رشيد بنحدو، كدراسة توبوغرافيا الأدب. ويكتب عبدالوهاب علي الحكمي مقالاً عن رولان بارت (رولان بارث، دراسة تطور آرائه في نقد الأدب ونقد الثقافة واللغة) وهو موضوع يفيد النقد الأدبي، من خلال دراسة حياة الناقد. ونجد ناول عبد الهادي في مقال (النقد وإجناسية الإبداع عند النقاد العرب المعاصرين) وعن جيرارجنيت، يكتب عبدالسلام فزازي مقالا بعنوان (مسار نقدي) أما محمد فكري الجزار فيشارك بمقال (الأدب: من المنطوق إلى المكتوب، مقدمة في المفاهيم) ويشارك علاء الدين رمضان السيد، بمقال عن (نقد البنية عند عبد القاهر الجرجاني) وهذا الموضوع الذي انطلق منه السيد، هو الموضوع الذي يجب أن تنطلق منه الدراسات العربية، مستعينة بالدراسات الغربية الحديثة، وليس العكس.

الجزء الرابع والعشرون:

قلنا من قبل أن علامات تزداد حجماً عدداً بعد عدد، وهذا الجزء يضم ستة عشر بحثاً، أولها مقال لعبدالسلام المسدي (محمود المسعدي

وإيقاع اللغة) ومحسن جاسم الموسوي، في مقال الترجيعات (نظرية التفاعل في الشعر العربي المعاصر) أما (العالم نص، النص عالم: حكاية جراب الكردي نموذجاً) فمقال بقلم أبي بكر أحمد باقادر، ويليه مقال (القصة القصيرة السعودية بين الرمز والواقع) لماجدة محمد حمود. ويشترك محمد خير البقاعي بمقال (أضواء على النص المترجم) وليوسف بكار في هذا العدد مساهمة بعنوان (النص بنية وحدث، محاولة إسهام في مشروع تيار نقدي شامل) أما أحمد علي محمد فيكتب مقالاً بعنوان (قراءة جديدة في رائية عنترة العبسي) ومن مقالات هذا العدد (شخصيات النص السردي - البناء الثقافي -) وهو عن كتاب سعيد بنكراد، عرضه وقدم له، عبد الرحمن بوعلي. ويشارك في العدد عباس أرحيلة، بمقال عن (كتاب الشر لأرسطو: طبيعته وخصائصه) وعن (النقد الموضوعاتي) يشارك غسان بديع السيد. ويكتب حسين معلوم مقال (النقد الأدبي.. وعلم الاجتماع، إطلالة نظرية) ويعود محمد خير شيخ موسى، بمقال عن (السرقات النثرية في النقد الأدبي) أما محمد عبدالرجمن يونس، فيكتب مقالاً بعنوان (بعض ملامح السندبادية في أعمال صلاح عبدالصبور) ويختم هذا العدد بحوارات مع العدد الثاني والعشرين، والمحاور (جميل حسن) حيث قدم قراءة نقدية جيدة، لبعض مقالات العدد، وما أحوج الكتاب لقراءة، ما بين الحين والحين، مثل هذه القراءة لتجديد الفكر وإعادة النظر فيما صدر من أعداد.

الجزء الخامس والعشرون:

فاجأ هذا العدد القارئ بهدية هي توأمه (**نوافذ**) مجلة ثانية تصدر من النادي نفسه، وتوالى على مقالات العدد عدد من الباحثين النقاد، وهم: سعيد السريحي، في مقال (في انتظار ما لا يجيء، مدخل

لقراءة أعمال الشابي النثرية) ثم حسام الخطيب بمقال (تضاريس النشاط النثري، في الأدب المقارن عند انثناءة القرن) ومقال (قراءة في قصيدة أحد عشر كوكباً) للباحث: علي جعفر العلاق. ويشترك في العدد، خليفة الوقيان، بمقال حول (وصية أبي تمام للبحتري) لفلاح رحيم مشاركة بعنوان (شعرية الأنظمة الأدبية) أما صلاح رزق فيكتب مقالاً بعنوان (قراءة في قصيدة: وطن، للشاعر حسن فتح الباب) ونجد مقال (أصوات بلا صدى، عن الشعر والحياة) لعدنان محمد أحمد. ويكتب المختار حسني مقالاً طريفاً، بعنوان (من التناص إلى الأطراس) كما يشترك محمد بو عزة، بمقال (نحو أسلوبية جديدة للرواية) ويكتب مالك سلمان مقاله عن (وولفغانغ أيزر - التفاعل بين النص والقارئ) أما مقال (الشعرية والتجاوز - نماذج تشكيلية من الوطن العربي) فمقال كتبه عبدالرحمن السليمان، وهو خاتمة هذا العدد.

الجزء السادس والعشرون

يبدأ الجزء محسن جاسم الموسوي، بمقال (المقارنة والتناص) وعبده يونس بمقال (نقد الترجمة: لماذا؟) كما يشارك عبدالعالي بوطيب بمقال بعنوان (إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي. أما مشكلة المعنى في النقد الأدبي) فيتولاها تامر سلوم. ويشارك رشيد يحياوي بمقال (من المثال إلى المعيار، مدخل لمراجعة الأدبية القديمة. ويرى حسين عيد أساليب الكتابة في مقال (مع الكاتب الكبير نجيب محفوظ) ولعبدالسلام فزازي مقال (أسباب النقد الخالص - لجيرار جانيت) أما (الإنشائية الحديثة وحدود مقاربتها للنص السردي) فكتب عنها محمد رجب الباردي. أما فاروق العمراني، قد طرح موضوعاً جديداً قديماً - في آن واحد - (طه حسين مؤرخاً) ويضم العدد مقالاً بعنوان (نظرية الخيال في نثر الشعراء

الأندلسيين) كتب المقال: أحمد عبد القادر صلاحية. ويقدم عمر مقداد الجمني نقداً لكتاب (النقد والأيديولوجيا) تأليف: فاروق العمراني، ويذكر العارض: أن الكتاب كان رسالة للدكتوراة. وهناك مقال (حول تجربة إبراهيم السولامي في الكتاب في الشعر، في الدراسة النقدية) للباحث: بشير القمري. ويختم العدد ثامر الغزي، بعرض (النص الفكاهي في درس النحو) من تأليف: محمد صالح بن عمر.

الجزء السابع والعشرون:

يبدأ حسام الخطيب هذا العدد بمقال يطرح في التساؤل التالي، هل يمكن أن تكون الترجمة بديلة للأدب المقارن؟ وهو ترجمة لكتاب الكاتبة الإنجليزية (سوزان باسنت. أما موسى ربابعة فيطرح (الأسلوبية: الاتصال والتأثير) ويشارك في العدد محمد لعيد الخطراوي، بمقال عن قصيد القصيبي (أنت الرياض) وعنوان المقال (المثنوية والوحداوية الوجدانية والفنية، في قصيدة أنت الرياض) وهناك مقال لعبدالرحمن بو علي، بعنوان (نظريات التلقي) لفرانك شويرويجن. وأما عبدالله إبراهيم فيشارك بمقال (الرواية العربية والسرد الكثيف، تجربة مؤنس الرزاز أنموذجاً) وللترجمة في علامات حضور دائم، فيترجم أبوبكر أحمد باقادر (أيديولوجيا اللغة) ولحميد لحمداني مشاركة في هذا العدد، بمقال (التحليل العاملي الموضوعاتي «نموذج شعري») أما عبدالفتاح أبو مدين، فيكتب مقالاً عن (أدب الصحافة بين الماضي والحاضر) وهو مقال خاص بالصحافة السعودية، وتجربة الباحث المبكرة فيها. ويشارك صدوق نور الدين، وهو كاتب وناقد مغربي، بمقال عنوانه (الرواية العربية نحو تأسيس تصور نظري) أما مقال (أحمد رفيق المهدوي، رائد التجريد الموسيقي في الشعر الليبي) فقد كتبه: محمد الصادق عفيفي. ويشارك محمد الخافي

بمقال (نصوص اللغة وقانون الأضداد) ويعود جميل حسن ليقرأ كتاباً للدكتور عبدالله الغذامي، بعنوان (سهرة مع ثقافة الأسئلة) ويختم العدد فخري صالح، بقراءة لرواية الطيب صالح، في مقال عنوانه (موسم الهجرة إلى الشمال: حوارية الراوي ومصطفى سعيد).

الجزء الثامن والعشرون:

صدر العدد مشتملاً على عدد من البحوث والمقالات النقدية، وقد تصدر العدد الدكتور منصور إبراهيم الحازمي بمقال عن (الثقافة العربية بين الإيجابيات والسلبيات) تحدث فيه الحازمي عن وضع الثقافة العربية، وما تعانيه من العراقيل، والتوجهات الفكرية المختلفة. ويكتب السيد إبراهيم، مقالاً عن (قضايا النقد الأدبي المعاصر في كتابات عبدالله الغذامي) وهو مقال انطباعي. ومن المقالات المناهضة، مقال محمد القاضي (الرواية والتاريخ: طريقان في كتابة التاريخ روائياً) وفيه أثار قضية التاريخ من وجهة نظر السرد التاريخي، وهي قضية جديرة بالاهتمام. وتكتب ماجدة محمد حمود (اللغة الشعرية لدى فدوى طوقان) وهناك مقال لحسني محمود، بعنوان (المكان في رواية «زينب» الواقع والدلالات) ركز فيه الكاتب على دلالة المكان في تلك الرواية. ويشارك سعيد السريحي، بمقال عن (المسافة بين المتن والهامش) وفيه عالج البون الشاسع بين المتن، كموضوع، والهامش كشرح وتفصيل. ويشارك علاء الدين رمضان، بمقال (البوطيقيا، فن صياغة اللغة الشعرية) يحاول فيه تقريب معنى البوطيقيا، كفن يتفاعل مع اللغة الشعرية. ويكتب أحمد يوسف، مقاله (فلسفة اللغة، دراسة في النشأة والأصول) ويرى الباحث أن فلسفة اللغة لم تعد ذات اهتمام من قبل الدارسين الأوروبيين. أما عز الدين الخطابي فيورد (بلاغة السؤال، وسؤال البلاغة) وهو بحث في

البلاغة وأثرها في الدراسة النقدية. و(حوار الموضوع والمنهج في أعمال د. محمد مفتاح) فيفيض فيه محمد العمري، وفي مقال لنور الدين صمود (مناسبة البحور الشعرية للمعاني) وفيه معالجة لبحور الشعر، من الناحية الوظيفية، عند العرب وغيرهم من الأمم. ويختم صالح بن رمضان العدد بمقال عن (أدب الرسائل في التراث العربي) وهو دراسة في السرد الأدبي من خلال الرسائل على شكل قصص، استخدم نماذج القصة الرمزية مثالاً لذلك.

الجزء التاسع والعشرون:

افتتح العدد الدكتور عبدالملك مرتاض، بمقال (مدخل في قراءة البنيوية) وقد حاول الباحث إعطاء فكرة عامة عن البنيوية، ومدى تأثيرها على الأدب (إبداعاً ونقداً) ولم يف رأيه في أنها مذهب رافض لكل قديم. ويليه يوسف بكار، بمقال عن (نقادنا... ونقدنا العربي الحديث) حاول فيه كشف النقاب عن بعض الغموض حول النقد العربي، المتهم بالتقليدية وعدم التجديد، ويأخذ على النقاد الذين يدعون أن النقد لم يعرف قبل البنيوية. أما مقال (الترجمة والبحث العلمي) لفؤاد عبدالمطلب، الذي يؤكد على أن الترجمة عمل علمي، بعكس ما يروجه البعض، على أنها نقل فحسب. ويشارك سعيد يقطين، بمقال (السرد العربي.. قضايا وإشكالات) حاول الباحث بعد أن ذكر بعض المشاكل والعقبات التي تعترض السرد العربي تقديم بعض الحلول، التي من شأنها تذليل العقبات. ويراجع بالتعقيب عبد العالي بوطيب مقال الدكتور محمد خير البقاعي، الذي ترجمه في العدد 24، من «**علامات**» لمقدمة كتاب (طروس) لجيرارد جنيت. ولجليلة الطريطر، مقالاً (في شعرية الفاتحة النصية، حنا مينة نموذجاً) ويشارك في العدد شحادة الخوري، بمقال (دور

المصطلح العلمي في الترجمة والتعريب) وموضوع البحث محاولة لتقريب المصطلح لمطابقة موضوع الدرس الأدبي النقدي، ما بين المصطلح ومعناه وما يدل عليه في اللغة المقابلة. ويشترك أسامة الملا، بمقال عن (العصفورية) لغازي القصيبي، بعنوان (من الأزرق إلى الأزرق.... قراءة في عتبات العصفورية) ويكتب يوسف حامد جابر (النص الأدبي في اللسانيات البنيوية) مقال يوازي فيه بين النص بصفته نصاً أدبياً، وبين البنيوية باعتبارها بنى لغوية، بصرف النظر عن الوظائف التي تقوم بها. ولرمضان الصباغ (النقد الأخلاقي عند أرسطو) مقال يحاول كاتبه تقريب وجهة نظر أرسطو من محاكاة الطبيعة، بقوانينها وأخلاقياتها. ويرى أحمد باعسو، أن (الترجمة والتأويل نحو مسار تفاعلي وتواصلي، الأيقون أداة للم شتات قضايا الترجمة) يناقش الباحث قضية المصطلح فيما يقابله من ألفاظ جديرة بالدراسة الدلالية، ليكون المعنى حاضراً في ذهن المتلقي، حسب بنية اللغة الداخلية، وليست بظاهر اللغة، على ما يقوم به بعض الدارسين اليوم. ويشارك أحمد محمد ويس، بموضوع عن (جماليات التقديم والتأخير في الدرس البلاغي) وهذا الموضوع يبحث في جمال التأخير والتقديم، كناحية بلاغية تضفي جمالاً على المعنى. أما المصطفى الشاذلي، فيكتب (مقاربة أولية لكيفية اشتغال المقدمة في الخطاب النقدي القديم) محاولة لدراسة المقدمات، التي انشغل الدارسون عنها بدراسة المتون، مع أهميتها القصوى لمعرف ما بداخل النص. ويختم عباس أرحيلة العدد بمقال عن (كتاب الخطابة لأرسطو في الثقافة العربية) كتعريف وشرح لأهمية هذا الكتاب.

الجزء الثلاثون:

يبدأ هذا الجزء بشير القمري بدراسة يقرأ فيها (محمد مفتاح) وهي

قراءة في مشروع محمد مفتاح في الفكر والنقد السيميائي. أما حسام الخطيب فيكتب مقالاً عن (ملامح العالمية الأدبية في عصر الاتصال والعولمة) وفيه يناقش قضية مهمة جداً، وهي عالمية الأدب، ذلك الأدب الراقي الذي يعترف بجودته العالم، وليس المترجم منه إلى لغات أخرى، كما عرّفه النقاد السابقون. وتترجم نجوى الرياحي القسنطيني (في تعريف اللامعقول (1) تزافتان تودوروف). وهو الفصل الثاني من كتاب مدخل إلى أدب اللامعقول، كما تذكر المترجمة. ويجري عادل الفريجات دراسة معمقة، قد تكون الأولى من نوعها - حسب علمي المتواضع - عن حياة الكاتب الروائي المغربي البائس (محمد شكري وسيرته الذاتية الروائية)وهي دراسة نقدية لا شك في جودتها، وعلميتها. ويكتب المنجي الكعبي دراسة نقدية عن (الكتاب المنسوب للزجاجي فالسيرافي فالعروضي، هو للنديم) بين فيه عدم علمية من حققوا هذا الكتاب، وعدم أمانتهم، وأن المخطوط للنديم، وليس للزجاجي أو غيره. ويكتب سعيد السريحي مقالاً عن (سلطان المصطلح- سلطة المعرفة وتكريس اللوغوس) ومقال محمد عبدالعزيز الموافي (شاعرية هاشم رشيد بين الإتباع والابتداع) عرض لشعر محمد هاشم رشيد. ويناقش رجاء عيد في مقال له بعنوان (ما وراء النص) قضية مهمة في الدراسات الحديثة، تتعلق بالنص، من الناحية الداخلية لفهم القارئ لما يقرأ. ويشارك في العدد أحمد صالح الطامي بمقال (إشكالية المصطلح الشعري الحديث، الشعر الحر نموذجاً) يخوض الباحث في التعريفات العلمية، ويضرب الأمثلة، ويحلل مشكلة المصطلح، بطريقة علمية مدروسة، لهذا الفن الذي ظهر واختلف فيه النقاد والشعراء، دون أن يتوصلوا على اتفاق على مصطلح، لأن الفن نفسه لم يثبت على حال. و(التضمين العروضي وأثره في بناء النص الشعري) مقال لعوض بن معيوض الجميعي، ويدور محور المقال حول نظرية (النظم) عند عبدالقاهر الجرجاني. ويشارك أحمد صبرة، بمقال عن

(حل النظم) ويرى أن هذا الموضوع لم يأخذ حقه من الدراسات النقدية عند القدماء. ويختم العدد علي مزبان بمقال (النبر في اللغة العربية) دراسة صوتية لخصائص اللغات.

الجزء الحادي والثلاثون:

يشترك في هذا العدد مجموعة من الباحثين للمرة الأولى، إضافة إلى الكتاب الذين عرفتهم المجلة من قبل. ويبدأ العدد عبدالسلام بنعبدالعالي، بمقال عن التفكيك عند الناقد الفرنسي (جاك دريدا) ونظريته التي تأخذ على النقد نظرته إلى النصوص نظرة خارجية، إن دريدا يفكك النص من الداخل، ليزيل عنه النظرة الخارجية. ويشترك محمد لسرغيني (لأول مرة) بمقال عن (مقاربة النص الشعري بالمنهج المقولاتي، وهو ارتباط النص ونقده بالمقولة، مما يسهل عملية تفهم النص المدروس والمنقود، كعملية تطبيقية تشترك المقولات في حلها. ويكتب الشخ بوقرة، مقالاً عن (النقد الأدبي ولسانيات النص) يعالج من خلاله علاقة النص اللساني بالنقد الأدبي. ولمحمد الدغمومي مقال (انتقال المفاهيم: نقد النقد) يطرح فيه تنظيراً مقبولاً عن التحول والانتقال، في أزمة النقد ونقد النقد، فيما يتعلق بمصطلحاته الفنية والعلمية، وما أثر فيه من نظريات لغوية، ومنها العربي ومنها الغربي. ويعرض عبدالرحمن بو علي كتاب الدكتور سعيد بنكراد (شخصيات النص السردي) ويناقشه. ويرى محمد القاضي أن جماليات السرد تعني معنيين، في آن واحد، معنى ثابت ومعنى متحرك، من خلال دراسته عن(جماليات النص السردي في «رسالة الغفران» للمعري. ويناقش حسني محمود حضور الذات في النقد والناقد، في مقاله (النقد الأدبي.. وحضور الذات) ويربط حبيب مونسي بين فعل الكتابة وفعل القراءة، في مقاله (سوسيولوجيا القراءة، من أنماط

الفعل القرائي إلى أنساقه) فالكتابة فعل فردي والقراءة فعل جماعي ملازم للكتابة. ويرى عبدالعزيز حميد أن التقارض المصطلحي في العلوم يشكل ظاهرة مضطردة قديماً وحديثاً، وصارت بعض العلوم مرجعية أساسية لغيرها في المصطلح، في مقاله (التقارض المصطلحي في العلوم - المصطلح اللساني نموذجاً) ويعرض إبراهيم خليل فكر ليلى الأطرش (ليلتان وظل امرأة) كخطاب نسوي في الرواية الحديثة، من خلال طرحه (الخطاب النسوي في رواية ليلى الأطرش) ويشارك حسين عيد في العدد بمقال (مع الكاتب العربي الكبير فتحي غانم) عرض فيه لسيرة فتحي غانم الروائية. ويقارب صلاح صالح، في مقال له عن (الرواية في ضوء التحليل اللساني) كان استعراض الموضوع أكثر من تطبيق التحليل اللساني عليه، بما يعطي المدلول صفة معينة من الدراسة. ولعبد الفتاح بو مدين مساهمة في العدد، بمقال (الصحافة في عهد الملك عبدالعزيز) تحدث فيه عن الصحافة السعودية، في القديم والجديد، وعن روادها. ويعود عبدالوهاب الحكمي، بالملحق (ب) من كتاب (تزفتان تودوروف، الأدب ومنظروه، في مقال (جولة في النقد الأمريكي) حيث يختم بهذا المقال العدد.

الجزء الثاني والثلاثون:

يبدأ العدد محمد علي الكردي بمقال عن (ظاهرة التلقي) ويعالج في مقاله - هذا - مسألة الارتقاء بالنص النقدي، من خلال المذاهب النقدية الحديثة، التي تتفق والنص المدروس. ويعالج صالح هويدي، قضية (النقد العربي الحديث من سلطة الإقصاء إلى إفصاء السلطة) والعلاقة بين هذين المتباينين. يكتب رشيد يحياوي مقالاً عن (قصيدة النثر: مغالطات التعريف) وهذا الموضوع من الموضوعات الجديدة التي لم يحسم فيها

بتعريف معين، وأعتقد أن الحالة إذا ظلت هكذا، فلن يكون هناك تعريف محدد، مادامت الترجمة التي جاءت منها لم تتفق على حال، فكل شاعر وكل ناقد يترجم ذلك حسب ثقافته الغربية. ويعرض محمد القاضي لمعجم البابطين الشعري، فيدرس مرجعيات النقد لهذا المعجم، من خلال مقاله - هذا - (مرجعيات النقد في دراسة معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين) وهو مقال مراجعة لما ورد من نقد حول هذا المعجم، لم يتعد مقدمته التي كتبها مكتب التحرير. ويعرض محمد صالح الشنطي لبعض ملامح الخطاب الإبداعي للمرأة الشاعرة في الأدب السعودي. وللسيد إبراهيم مساهمة بمقال (النظرية النقدية ومفهوم أفق التوقع) وفيها يحاول دراسة النقد من خلال مراحله الثلاث: النص، والمؤلف، والقارئ. ولنزار التجديتي مقال عن (الجرداس جوليان جريماس: منهج تحليل الخطاب إلى خطاب المنهج) اللساني العالمي، ت - 1992م. ولسعيد يقطين في هذا العدد مقال (التفاعل النصي والترابط النصي.. بين نظرية النص والإعلاميات) يدور الموضوع حول أهمية دراسة التناص، باعتباره نقطة تحول في عالم النقد، حسب نقاط حددها الباحث في بحثه، منها: التلفيظ، والخطية، والتضمين. ويكتب عبدالعزيز بومسهولي مقالاً عن (جدل الشعر والنقد) هذه الجدلية التي ماتزال تشغل الساحة الأدبية إلى اليوم. ويشارك أحمد علي محمد بمقال بعنوان (نحو منهج لدراسة ظاهرة التلقي في التراث) يلقي من خلاله الضوء على الدراسات التي عنيت بدراسة التلقي، على أنه موضوع جديد، جاء من الغرب، ويؤكد أن هذا الفن موجود في التراث العربي، ناقش فيه كتاب شكري المبخوت، باعتباره ظاهرة تأليفية عربية في تراثنا النقدي، عند نقادنا القدامى. ويكتب فلاح رحيم مقالاً بعنوان (مقدمة نظرية لدراسة شعر اللغة) ولمحمد بن بو عليبة مشاركة بمقال (الخطاب النقدي العربي الجديد وإشكالية المعنى) يرى الكاتب أن هذا الموضوع يستحق الدراسة، لأنه موضوع قليل

في العالم لم يتناوله إلا القليل. أما عبدالعالي بوطيب، فيكتب مقالة عن تداخل الأجناس الأدبية، من نقد وإبداع، في الزمن الحاضر، بينما كانت متغايرة متعادية في الزمان الماضي، ويضع لذلك أساساً من تجربة نزار قباني، باعتباره منظراً في إبداعه (قراءة في خلفية النظرية لتجربة نزار الشعرية) ولعبدالله إبراهيم مشاركة عن تجربة إبراهيم الكوني السردية (التمثل السردي في روايات الكوني) تحدث فيه عن مذهب إبراهيم الكوني الفني، الذي يمزج بين الأخبار والأساطير وغيرها في قالبه الفني. ويكتب صلاح صالح مقالة بعنوان (استدارة التشبيه واستثمارها في الرواية العربية المعاصرة) يبين في هذا المقال مدى ما وصلت إليه الرواية العربية الحديثة من استعمال منظم للتراث العربي، من أمثال وأساطير، مما جعلها ترتبط بالبيئة. ولفخري صالح مشاركة بعنوان (هانز ياوس، من توقعات القارئ إلى معنى التجربة الجمالية) تحدث فيها عن الناقد والمؤرخ الأدبي (ياوس، ت 1997) حيث لقيت مدرسته التي ينتمي إليها قبولاً، عندما وجد القارئ أنها تهتم بدلالة النص الأدبي بالقارئ. ويكتب عبدالعزيز الدسوقي عن (علي أدهم الفيلسوف العالم الأديب) ولمحمد صالح بن عمر مقال عن (المسائل الخرافية في كتاب «النص الفكاهي في درس النحو») وهو تعقيب على ما نشره ثامر الغزي في عدد (**علامات** 26)، على كتاب كاتب المقال (ابن عمر) وبهذا التعقيب يختم الكاتب العدد.

الجزء الثالث والثلاثون:

إن من الصعب على من يقيم أعداد هذه المجلة العربية الرائدة في مجال النقد الأدبي تتبع كل كاتب بما له وما عليه في مقالات تدور في فلك النقد الأدبي، وهو مجال تتفق فيه الأقلام - حيناً - وتختلف أحياناً

كثيرة، ولكن يبقى المجال مفتوحاً أمام من يرغب في تقصي هذه الأفكار، من خلال كتابة كاتبها، ومن خلال قراءتنا لكل الأعداد نجد أن المجال سيكون مملاً لتكرار القول فيما كتب الباحث، في الوقت الذي نخشى على المقال من التشويه، وعلى صاحبه من الغبن، ما لم نعطه حقه، ونأخذ منه حق غيره. وفي هذا العدد وما يليه من أعداد، لم تعد (**علامات**) مجلة كغيرها من المجلات، يختلف فيها الكتاب، وتقل فيها المقالات، بل ربما لا يهمنا كل ما كتب فيها، بيد أن **علامات** يهمنا - بحكم التخصص - كل ما يكتب فيها، إن كان جيداً أو دون ذلك. ولو سرنا على هذا المنوال من الدراسة والتقييم لاحتجنا إلى مجلدات، وليس إلى نظرة عابرة في أعداد المجلة، التي لم تعد مجلة، كغيرها - كما ذكرت - بل أصبحت كتاباً لا غنى لكل متخصص عن اقتنائه، لذا عدد الكاتب، والمقالات، التي تزداد من حين إلى حين، حتى أن بعض الأجزاء تصل مقالاته إلى العشرين مقالاً. ومن كتاب هذا العدد (لأول مرة) محمد بو عزة، في مقال بعنوان (التشكيل اللغوي في الرواية) دراسة علمية عن الرواية في تشكيل اللغة. ويشارك حاتم عبيد، بمقال (أسلوبية الشعر في كتاب «الأسلوبية» لجو القارد-تامين) ومن المقالات الجديدة، مقال لعلي الشرع، بعنوان (مرايا محمود درويش، في هي أغنية و.. ورد أقل) ويساهم حسن فتح الباب بمقال عن (تضافر الواقع والميتافيزيقيا في ديوان «محطات للتعب» للشاعر علوي الهاشمي) ولحسن المودن مقال، بعنوان (التكثيف في رواية «بندر شاه» للطيب صالح) وهناك مقال لمبروك المناعي، بعنوان (شعرية السواد في كافوريات المتنبي) وهو مقال علمي بذل الباحث جهداً كبيراً، في استخلاص الشعرية، من خلال القصائد التي مدح بها المتنبي كافوراً الإخشيدي. ولمحمد الأمين ولد إبراهيم مقال، في تجربة النقد (البوتيقي) بعنوان (السرديات البوتيقية ومشغل الدلالة: قراءة لتجربة

القد البوتيقي السردي العربي) درس من خلال التجربة العرقبية، لهذا اللون الجديد من النقد الحديث.

وهذا العدد - على أهميته - فقد بعضاً من أصالته العلمية المعهودة، فقد جاءت بعض المقالات على طريقة النقد الصحفي، هشة المبنى ضعيفة المعنى، مكرر بعضها من مقالات سابقة وكتب ظهرت فيها من قبل، والبعض منها سار على طريقة النقد الرياضي، فلم يقدم جديداً. والكتاب الذين كتبوا في هذا العدد لأول مرة جاءت بحوثهم علمية منظمة ودقيقة.

الجزء الرابع والثلاثون:

وهذا العدد تميز بالكثير من المقالات، ذات الطابع العلمي الجديد،ويكاد العدد ينحصر في (التلقي) وهو موضوع مهم جدا، برع فيه العلماء الألمان، ولم يفت - هذا - على هيئة التحرير، التي أشارت إلى ذلك، في تصديرها للعدد، ومنه: مقال لعز العرب لحكيم بناني، بعنوان (من العلم إلى الفهم في ضوء الإدراك) وعبدالحميد إبراهيم شيحة (الاتجاه السيميوطيقي في قراءة النص المسرحي) و(التلقي والسياقات الثقافية - السرد نموذجاً) لعبدالله إبراهيم، وحافيظ إسماعيل العلوي (مدخل إلى نظرية التلقي) وضياء خضير (مكانة المتلقي في الأدب العربي) ولخالد الغريبي مقال في هذا السياق، بعنوان(الشعر ومستويات التلقي) ولأول مرة يشارك عبدالقادر فيدوح، بمقال بعنوان (ألفة النص ومستويات التلقي) ومن الذين يشاركون للمرة الأولى، يوسف حامد جابر، بمقال عن (تحليل الخطاب الشعري بين النظرية والتطبيق) وعمر بوقرورة (الشعر الجزائري بين التراث والحداثة) وغير هذه مقالات كثيرة، بلغت العشرين مقالاً، والعدد حافل بالكثير من الآراء والانطباعات، والبعض

من الكتاب تغلب عليه النبرة الخطابية، والتحمس، خاصة من غلب عليهم الإعجاب بشاعر ما، وهذا حق من حقوقهم، لكن يجب الاحتفاظ به لأنفسهم،فعلى سبيل المثال ما ورد في مقال لقمان محمود، في قوله (الشاعر الكبير) وهذا أسلوب انتهى مع مرحلة الستينات الخطابية، في القرن العشرين، وليس له مجال في الخطاب النقدي العلمي اليوم، فإذا كان كبيراً في عينه، فهل يضمن كبره في عيون الآخرين؟؟ وللعلم، فليس في الفن كبير وصغير، الكبر والصغر يحددان بمقدار الجودة والرداءة، وتختلف هذه الجودة وعكسها من ناقد إلى آخر، ومن متلق إلى متلق آخر، وفي النهاية يخضع الجميع للنقد والتقويم، وممكن أن يكون مثل هذا اللفظ في صحيفة سيارة، لكن لا يجوز في مطبوعة عربية، تصدر على هيئة كتاب مرجعي.

الجزء الخامس والثلاثون:

يضم هذا الجزء عدداً من المقالات، والتعقيبات، والأطروحات الفكرية، وعدداً من الكتاب يزيد على عددهم في الأعداد السابقة، وقد أكملت المجلة عامها العاشر، وظهر هذا التطور جلياً، حيث أخذت في معالجة الكثير من الآراء العلمية، مثل موضوع الترجمة العربية، وعلاقة المنجز الغربي الثقافي، بالثقافة العربية، ومن ثم تناسى بعض الباحثين العرب جهود المترجمين العرب، في العصر العباسي، ودور دار الحكمة في ذلك الجهد العلمي المتميز، الذي شهد به علماء الغرب، قبل غيرهم، من المستشرقين والباحثين في الشأن العربي. كما يضم العدد مجموعة من الدراسات حول المنجز النقدي الغربي، ومدى استفادة الجانب العربي منه، مع الحفاظ على الهوية العربية المسلمة، بيد أن البعض يرى أن العرب لم يقدموا شيئاً، في هذه المجالات. والعدد حافل بالآراء المتفقة والمختلفة على حد سواء، وهذا مما يبشر بحوار علمي منظم.

من الجزء السادس والثلاثين، إلى الأربعين:

في هذا العدد تشير هيئة التحرير إلى ما قامت به **علامات** من مراجعات علمية، في أعدادها السابقة، وهذا يدل على حرص المجلة على تطورها والسعي من خلال ما تقدمه للحصول على أفضل النتائج، في المجالين، العلمي والفني، وقد أسهم في هذا العدد مجموعة من الباحثين العرب، إما ببحوثهم أو ما قاموا به من الترجمات إلى اللغة العربية. ولم تعد **علامات** منبر نشر ثقافي، فقط، بل تعدت ذلك إلى تقويم هذه الثقافة، بدراسة ما يصدر في العالم العربي من دراسات وبحوث، حول المواضيع التي يتناولها الباحثون. وليست هذه المطبوعة الرائدة في العالم العربي مقصورة على فن معين من الفنون الأدبية، فيجد فيها الباحث، ما هو حديث وقديم ومعرب، من الشعر إلى القصة إلى الرواية والمسرحية. وهذا ما يمكن أن يقال عنها - خاصة - في أعدادها الأخيرة، بعدما راج نجاحها، في العالم العربي، والغربي - أيضاً - في أوساط المثقفين. هذه هي الصورة العامة لهذه الأجزاء، وإن كان هناك من التكرار بعضه، فلا يعني ذلك أن هذه هي الصفة الغالبة على مسار المجلة.

من الجزء الحادي والأربعين إلى الثالث والأربعين:

هذه الأجزاء متشابهة في بعض المواضيع، مختلفة في البعض الآخر،لكن هذا الاختلاف لم يكن في التوجه النقدي، بل في الطرح الفكري، والتشابه بعكس ذلك، في التوجه النقدي مع اختلاف في الطرح، فنجد الخطاب في أعداد سابقه يختلف عنه فيما يتعلق بالطرح، لكنه متفق في المضمون، وترد الشعرية في مقال آخر مختلفة في طرحها عن الشعرية في جزء سابق، وقس على ذلك الكثير من الموضوعات. لم نقل ذلك على أنه عيب في المنهج النقدي، بل هي ميزة قد تكون من صنع

الظروف الثقافية للباحث، فمن باحث تشرب الثقافة العربية، إلى باحث تأثر بالتراث العربي، وآخر من مدرسة أوروبية شرقية مقابل لآخر من مدرسة أوروبية غربية، وآخر لا من هذه ولا من تلك، وهذا ما كشف رداءة بعض الباحثين غير الجادين ولا ممن بنيت ثقافتهم على أصول علمية عربية حقيقية، فهم يتمسكون بما يعرفون وما لا يعرفون، لذلك جاءت مقالاتهم مضطربة، وهذا - بالطبع - لا يمثل المجلة.

الجزء الرابع والأربعون:

من حسن حظ هذه المطبوعة العربية، أنها تصدر من النادي الأدبي الثقافي ، في جدة، فالمادة العلمية التي تطرح في المناسبات الثقافية تكون زاداً لها، بعد انتهاء المناسبة، ولم تشهد (**علامات في النقد**) مشهداً ثقافياً أكبر من العدد الذي استضافه النادي، في شهر ربيع الآخر، لعام 1423، الموافق لشهر يونيو، من السنة 2002م، في ندوة قراءة النص النقدي. حضر هذه الندوة 31 باحثاً كلهم شاركوا بقراءات نقدية لعدد من النقاد، العرب وغيرهم، فصدر العدد الخاص، بما يزيد على 1206 صفحات، وكان عدداً مميزاً، في الموضوع والشكل، إضافة على وجود أسماء، في الساحة النقدية لم تشترك في الأعداد السابقة، إضافة إلى مداخلات الحضور، الذين فاق عددهم عدد المشاركين، بالإضافة على حضور المرأة.

من الجزء الخامس والأربعين إلى السابع والأربعين:

هذه الأجزاء - على ما فيها من الأصالة في البحث والجدية في التفكير، تعتبر من معين واحد، ومن الصعب تحليل كل واحد منها على حدة، كما فعلنا في الأجزاء الأولى البكر، والأسماء لا تهمنا في شيء،

مادام الفعل الثقافي العلمي يؤدي الغرض، ومما جعل هذا الفعل مؤثراً فعالاً وجود الجديد في كل مقال، مهما تكررت الفكرة، فالفكرة تعالج من أكثر من منظور، وهذه ميزة تميز بها الفن عن غيره من العلوم الجامدة. وشيء آخر يجب ذكره في هذا المجال، ألا وهو تعدد الرؤية النقدية في النظرية الواحدة، وهذا يحتاج إلى دقة في النظر، وروية في الطرح الفكري، مما يتماشى والوضع النقدي المراد درسه من قبل الباحث.

الجزء الثامن الأربعون:

حمل هذا الجزء أعمال الندوة الثالثة (ملتقى قراءة النص 3) وقد شارك في الملتقى، ثلاثون باحثاً، كما خصص هذا الملتقى للترجمة، وورد في هذا المسرد من المقالات بعض من الأسماء، التي تتكلم اللغات الأخرى، لكنها ليست مؤهلة للترجمة، يتضح ذلك من البحوث المنشورة ، فالبعض منها تغلب عليه لغة الخطابة العربية، مما جعل النص قراءة سطحية، ليس من الترجمة في شيء، وبجانب ذلك جاءت بعض البحوث وافية المعنى.

الجزء التاسع والأربعون:

هذا هو الجزء الأخير ، قبل الجزء (الذهبي) لتتم المجلة عددها الخمسين، وقد افتتح رئيس التحرير هذا العدد بكلمة وجه الدعوة من خلالها للمثقفين وقراء (**علامات**) إلى طرح وجهات نظرهم فيما صدر منها من أعداد. والعدد يشتمل على عدد من المقالات، كان من أجملها علمية ورصداً، مقال (عباس علي السوسوة) الذي أجرى قراءة جادة على بحوث ملتقى قراءة النص الثاني، وأنا من أول المعترفين له بما ورد عندي من النقص، وهو خطأ غير مقصود - بالطبع - في المادة العلمية وليس

اللغوية، لكن يجب أن ينتبه إلى أن ما ورد عندي بهذا النص (قتل أخاه مالك بن نويرة) خطأ علمي تداركته بعد فوات الأوان، من مصادر غير المصدر الذي نقلت منه، أما الخطأ النحوي، الذي أراده المراجع (مالكاً بن نويرة) فهو منصوب على البدل، صحيح، لكن ليس منوناً، في قولي: قتل أخاه مالك بن نويرة.ومالك واقع في سلسلة النسب، وهذا لا يجوز تنوينه، على الإطلاق، لما ذكرت من سبب، فعلى السوسوة مراجعة معلوماته النحوية، في هذا الصدد، وأنا أشكر له اهتمامه وأقدر جهوده العلمية.

وبعد: فإنني في هذه القراءة السريعة أعترف أنني لم أعط الموضوع حقه، لسبب واحد، لا غير: وهو كثرة المواضيع وتشابهها، مع ضيق الوقت والمساحة، وأنا أعرف أن غيري من قراء **علامات** لهم مساهمات في قراءتها، فأرجو أن أكون ساهمت بشيء من الواجب تجاه هذا الإصدار العربي المتميز.

* * *

(1)

سعى علماء الدرس اللساني الحديث إلى تأسيس قاعدة معرفية رئيسة في منظومة التنظير والإجراء التي تحكم قيام هيكله وذاته داخل المؤسسة المعرفية للحقول الإنسانية والطبعية العامة، مفادها:

إن العلوم تخدم بعضها بعضاً في التنظير التحليلي، لذا لابد من فتح نوافذ الإفادة والتبادل الخدمي بين الحقول المعرفية على نحو عام، وبين حقول العلوم الإنسانية على نحو خاصّ.

وتأسيساً على هذه القاعدة سعى اللسانيون إلى تحسّس إمكان تنفيذها على أرض اللغة الإنسانية من خلال تحليلها وتقعيد القواعد الكفيلة في كشف ما ادلهم من قنوات فهم آليات النطق أو الكتابة على مدى سيرة التطور البشري.

فـ «قد رأى اللغويون أن «علمهم» يتطلب الاستعانة بعدد من العلوم كالتاريخ والجغرافيا وعلم الاجتماع العام وعلم الأجناس البشرية وعلم وظائف الأعضاء وعلم التشريح، لكنهم نبّهوا على أن الاستعانة بهذه العلوم لا ينبغي أن تؤدي إلى سيطرة مناهجها على «علم اللغة»، بل لابد من درس اللغة داخل «علم اللغة» نفسه ووفقاً للقوانين التي يصل إليها «اللغويون» من استقصاء «المادة اللغوية»[1].

وتبعاً لذلك جاءتنا علوم مازجة بين ما هو لساني وغير لساني، وكذلك جاءتنا علوم مازجة بين ما هو إنساني وطبعي كـ: علم اللغة

النفسي أو علم النفس اللغوي، وعلم اللغة الاجتماعي أو علم اجتماع اللغة، وعلم اللغة التاريخي أو علم التاريخ اللغوي، وغيرها من العلوم المازجة التي تولّدت من (مقولة التداخل) التي رمت إليها النظريات اللسانية التأسيسية في الدرس اللساني.

لم يقف الأمر عند العلوم الأمّات بل تعداه إلى ما تفرّع من تلك العلوم كالمستوى الصوتي الذي يعدّ المستوى الأول من المستويات الثلاثة المؤسّسة لمفردات التحليل اللساني الحديث:

– المستوى الصوتي.

– المستوى التركيبي.

– المستوى الدلالي.

فقد داخل علماء اللسان في الدرس الحديث بين هذا المستوى الذي أضحى علماً مستقلاً له فروعه ومنافذه الخاصّة في البحث والإجراء، وبين حقول معرفية أخرى سواء أكانت إنسانية أم طبعية، لسانية أم غير لسانية، فجاءنا علم الأصوات النفسي وعلم الأصوات التشريحي وعلم الأصوات التاريخي وعلم الأصوات الصرفي وغيرها من العلوم التي تفرعت من ذلك الفرع الحديث؛ بسبب مقولة (التداخل) تلك.

(2)

أفاد النقاد المحدثون من هذا الطرح الحداثي الذي ينسجم وتطلعات الدرس الأدبي: الإبداعي والتقويمي، الساعي إلى كسب الكونية وتجاوز حدود الحواجز الفاصلة بين الأحياز والمتحيزين فيها: من حقول معرفية وهياكل فكرية ونتاجات إبداعية نصية أو ميتا نصية.

وتبعاً لذلك اشتغل النقاد في عصر الحداثة وما بعد الحداثة على

«آلية التداخل» فأسسوا بذلك مستويات جديدة للتحليل، ومنافذ مغايرة للإجراء، محاولةً منهم لتقديم طرائق معاصرة لفهم – أو تقريب الفهم – من تلك الظاهرة الإنسانية القديمة – الحديثة، المعروفة بـ (**الأدبية**)، نتاجاً وتقويماً.

وتأسيساً على هذا الطرح جاء النقد على مستويات مختلفة تصل – في غالب الأحيان – إلى درجة التضاد في التنظير والإجراء، فاتسعت بذلك دائرة النقد من نقد تقويمي للنص إلى نقد كوني – ثقافي – معرفي – عام، واتسعت معه أدوات الناقد وثقافته والمرجعيات التي يستند إليها في التحليل.

ومن أكثر الحقول المعرفية التي أخذت تتداخل مع الحقل النقدي – التقويمي في الدرس الأدبي العام – وعلى نحو خاص الحديث منه – هو الحقل اللساني.

فالنص قبل كل شيء هو كلمات – وقد يكون غير ذلك بحسب العرف الأدبي الحديث الموسع من آفاق النص –، والكلمات عماد اللسان الإنساني والدرس اللساني، لذا جاء التواشج بينهما من حيث الأصل في التأسيس والتحليل بين الحقلين ومادتهما.

(3)

انتهينا إلى أن النقد المعاصر تجاوز حدود التخصص وأخذ يتسع في مديات اشتغاله، وأدوات عمله الإجرائية.

فالناقد المعاصر بحاجة إلى ثقافة كونية تتواءم مع المُنتَج من النصوص التي زحفت نحو الـ (لا تحيز) أو بمفهوم أدق نحو الكونية.

وتأسيساً على ذلك لابد أن يتسم الناقد بالموسوعية – المعلَمة –

التي تفتح في وجهه أبواب فهم النص الموصدة التي غالباً ما تحلق في الأساطير والخرافات أو تحفر في الأنساب والمرجعيات الآثارية والتراثية أو تزحف في أبعاد الحاضر المتشعبة في خريطة المثاقفة.

وعلى الدراسات المتماسة أو الآخذة بالغور في أرض النقد، أن تكون على المستوى نفسه من إمكانات التثقيف؛ لتنسجم مع موسوعية – معلَمة – الناقد.

وقد حاولت (**علامات**) استيعاب المقولة السابق ذكرها من خلال مسيرتها التي نيّفت على العقد ،من خلال الثنائيات المسهمة في الكشف عن إمكانات الحيازة الموسوعية التي طمحت لاستيعابها، إذ حوت: التراثي والمعاصر، والأنا والآخر، والتنظير والإجراء، والخاص والعام في أدبيات النقد.

(4)

نقف في هذه الأسطر عند المستوى اللغوي المعروض في المجلد العاشر من سلسلة الدورية (**علامات**) للكشف عن تأكيد التواشج بين النقدي – اللساني، من خلال آلية النمذجة باختيار هذا المجلد الذي يمثل رأس العقد الأول من إصدار هذه الدورية لسببين:

1 – لفضح المغزى الذي يطمح إليه مناقشة المستوى اللساني في الدراسات النقدية، إذ قد يتساءل القارئ: ما علاقة الدراسات اللسانية بالدوريات النقدية؟.

حاولت هذه الدراسة الإجابة عن هذا التساؤل من خلال دورية (**علامات في النقد**)، وربطها بمقولة (**التداخل**) بين الحقول المعرفية.

2 – لبيان اقتراب هذه الدورية من مرامي النظريات المعاصرة التي تسعى

لتثبيت أركان مقولة (**التداخل**) في منظومة المعرفة الإنسانية وعلى نحو خاص النقدية واللسانية؛ لكسب صفة الموسوعية في المطروح من دراسات وقراءات و مقاربات تحليلية.

فالنص – كما ذكرنا سالفاً –: عبارة عن اتساق مجموعة من الأصوات والألفاظ و التراكيب، و«يحتل اتساق النص وانسجامه موقعاً مركزيا في الأبحاث والدراسات التي تندرج في مجالات تحليل الخطاب، ولسانيات الخطاب/ النص، ونحو النص، وعلم النص، حتى إننا لا نكاد نجد مؤلفا ينتمي إلى هذه المجالات، خالياً من هذين المفهومين (أو أحدهما)، أو من المفاهيم المرتبطة بهما كالترابط و التعالق وما شاكلهما»[2].

وقد حاولت الأستاذة (**خيرة حمر العين**) الكشف عن مضامين ما عرضناه في النص السابق ذكره من خلال دراستها التي حملت عنوان «لسانيات النص»[3].

وقد أكد الأستاذ **صلاح الدين حسنين** تلك الوجهة التنظيرية إجرائياً من خلال تحليله لنص «حاشية على الجرح» للشاعر صالح الزهراني.

وخرج الباحث بجملة نتائج تدلل على أهمية التفكير اللساني في الإجراء النقدي – الأدبي، لعل أقربها إلى مهاد ورقتنا هذه نتيجته الأولى التي جاء فيها:

«ناقش هذا البحث تكوين النص الشعري وأوضح أنه يتكون من بنية فنية وبنية دلالية وبنية تركيبية. تعتمد البنية الفنية على موسيقى الوزن والقافية وتعتمد البنية الدلالية موضوع النص ووسائل انسجام متواليات قضايا عناصر الموضوع التي تؤدي إلى موضوع منسجم وتعتمد البنية التركيبية على وسائل اتساق حمل النص، أو الربط بين جمل النص وتشمل الربط بأداة من أدوات العطف أو الربط بوسيلة

منطقية أو الربط بالضمير أو الربط بين متواليات الأحداث في النص»[4].

في حين حاول الأستاذ محمد ربيع الغامدي إنكار الاستمرارية في تواشج هذين الحقلين – أعني اللساني والنقدي – في ورقته النقدية – بحسب وصفه لها – إذ نص في المفصل الموسوم بـ (صعوبا ت الدلالة/ صعوبات القراءة) من ورقته تلك على أنه يمكن أن يذهب إلى أن «القراءة النقدية بدأت في الانفصال عن المنجز اللغوي في اللحظة التي توصل فيها هذا الأخير لحقيقة الصعوبة والتعقيد في تحديد الدلالة على الوجه الذي لمسه حتى الفلاسفة والكتّاب من غير اللغويين وتقدم وصفه آنفاً واتجه الحقل النقدي حينئذ فوراً إلى الاتكاء بقوة على «الغياب» والتسليم الكامل به واستبعاد أي أثر لـ «الحضور». وأخذ مفهوم «القراءة» في النقد يتبلور لا على أساس أنه آلية للإحضار ومواجهة مأزق الغياب، لكن في اعتماد الغياب منطلقاً للقراءة، إن لم يقم عمدا للتغييب وتجاهل الحاضر الماثل والانصراف عنه. واعتد المفهوم في تبلوره على هذه الصورة بـ «الذاتية» على حساب قدر من «الموضوعية». وبدا مشوار مفهوم القراءة النقدية من لحظة الانفصال تلك؛ متخذاً سبيله وحده، غير عابئ بما يحدث بعد ذلك مما يمكن أن يعارض الأسس الأولى الأولية التي انبثق منها البحث اللغوي أصلاً أو يشكل عليها أقل تقدير. من هنا نتج اعتبار انغلاق الدلالة المفضي إلى انغلاق القراءة لغوياً انفتاحاً للدلالة يفضي إلى انفتاح للقراءة نقدياً. وعد ما كان حضوراً في الثانية غياباً في الأولى. وتجوهل في النقد من السياقات المصاحبة للنص والمحيطة به ما حظي بعناية واهتمام واحتفل به في دراسة اللغة.

وبعد فقد يشعر هذا الحديث في التصور العام لفروق الدلالة والقراءة بين الحقلين اللغوي والنقدي بأن المرء هنا لابد أن يستشعر بالضرورة تأييد

أحد التصورين والنيل من الآخر. ويشعر كذلك بأن الورقة آخذة سبيلها إلى حشد الحجج والبراهين لنصرة أحدهما على الآخر، أو التقليل من شأن واحد منهما والإعلاء من شأن نظيره. ولعل القارئ استشف من السطور السابقة أنها ألصقت بالجانب اللغوي الاقتراب من «العلمية» وجعلته أولى بالإنصاف بها من الجانب النقدي، وأن «الموضوعية أميل إلى أن تكون بجانب الدرس اللغوي في مقابل «الذاتية» التي تتكئ عليها الدراسة النقدية، وفي ذلك انحياز واضح للنظر اللغوي. غير أن الورقة لا ترى أن هذا الإنصاف بالضرورة من مزايا النظر اللغوي في كل حال، لاسيما إذا أيقنا بأن النقد يتجه إلى نوع معين من النصوص تطغى عليه الذاتية وتسوده المضامين النفسية في مقابل المضامين المنطقية كما مر، هي النصوص الأدبية على وجه الاختصاص بها والاقتصار عليها، أما الدراسة اللغوية فإنها تسير على خط يضع النصوص كلها أمامه دون تقيد صارم بالاختصاص بنوع ما منها. ثم إن الورقة لم تعمد إلى التوصل إلى نتيجة محددة تكون بمثابة «الإجابة» على «السؤال» العريض الذي يفترضه عنوانها والأسئلة الأخرى المتفرعة منها. بل غرض الورقة الرئيس إنما هو جعل كل ما تقدم – على طوله – كالمدخل إلى إثارة عدد من الأسئلة التي تقف على أرضية اعتبار مدى التباعد أو التقارب بين التصورين، لا أن تتورط في إصدار الأحكام عليهما»[5].

وهي على كل حال وجهة نظر لنا أن نخالفها، لكنها لم تكن وجه قطعية ، إذ عدل الباحث عن تأكيدها في المفصل الثالث الموسوم بـ (أسئلة الدلالة.. أسئلة القراءة: «أسئلة/ الحضور/ الغياب/، وحدود التأويل»).

فقد وضح في هذا المفصل أن وجهته تلك كانت مجرد تساؤل لا يرقى لمراقي الوجهة القطعية التي تستدعي المناقشة، فقد أخذ يطرح التساؤلات التي أدخلت ورقته النقدية مجال الدراسات المفتوحة التي توصف بالتأملية[6].

وما يحسب لورقة **الغامدي** أنه قدم وجهة تحليلية مغايرة من خلال محاولته المزج بين (نظرية القراءة – التلقي – الاستقبال) و(نظرية لسانيات النص)، ففيها رؤية نقدية – تحليلية حديثة مخالفة للمطروح في ساحة التقويم النصي والمعرفي.

(5)

لم يقتصر المجلد العاشر الذي توقفنا عنده بوصفه مثالاً لما نريد تأكيده في هذه الورقة النقدية، على الدراسات النقدية الممازجة للسانيات من خلال نظرية (لسانيات النص)، بل قدم دراسات أخرى توزعت على مستويين:

1 – مستوى المقدمات.

2 – مستوى العروض.

ففي المستوى الأول جاءت دراسة الأستاذ **عبدالفتاح أبو مدين** الموسومة بـ (مقدمة في فقه اللغة العربية) مهاداً تأسيسياً لجملة مفاهيم معرفية يفيد منها الناقد في تشكيل رؤيته النقدية من خلال المرجع الثقافي العام والخاص[7].

وكذلك جاءت دراسة الأستاذ **سعيد حسن بحيري** الموسومة بـ (اتجاهات لغوية معاصرة) من خلال الاشتغال على المنحى نفسه الذي حاولت الدراسة السابقة الاشتغال عليه من جهة تقديم مفاهيم معرفية عامة[8].

أما المستوى الثاني فتمثل بدراستين جاءت الأولى منهما خاصة بالمتن العربي في حين اشتغلت الدراسة الثانية على المتن الغربي.

فقد سعى الأستاذ **إسماعيل شكري** إلى الكشف عن ميّزات المشروع النقدي – الفكري للأستاذ محمد مفتاح من خلال مجمل الدراسات التي

طرحها، ولاسيما الوجهات التي طرحها في مجال التواشج بين حقلي: اللسان والنقد.

أما دراسة الأستاذ **نزار التجديتي** الموسومة بـ (نظرية لسانيات التواصل لزيغفريد شميث) فاشتغلت على المنحى الغربي، لكنها حاولت تقديم مفاهيم متقاربة ولاسيما مفهوم التواشج اللغوي – النقدي) ومن ذلك وجهته التي حددها في نص جاء فيه:

«إن العلم النظري والتجريبي لا يمكنه إلاّ أن يكون علماً مضبوطاً رغم أن الشك والخطأ والتعديل حاصل فيه على الدوام؛ أما «علوم» اللغة والأدب فإنما هي معارف وفنون معيارية خصوصية يحكمها التقعيد النحوي أو التأويل الفينومينولوجي أو الذوق الأدبي والفني لا غير»[9].

(6)

من خلال ما مر ذكره تأكد أن دورية (**علامات**) سعت إلى استيعاب (معلمة الثقافة) من خلال تبني مقولة (التداخل) المسهمة في إثراء العمل النقدي والقراءة النقدية المتبادلة بين (الناقد) و(المنتج).

ولعل وقفتنا اليسيرة عند مستوى من المستويات التي عالجتها هذه الدورية – أعني المستوى اللغوي – ومن خلال بعض إصداراتها المتمثلة بالمجلد العاشر، لحرية بأن توحي بسعة المرمز إليه من خلال بقية المستويات وسائر المجلدات التي حوت ما حوت من دراسات وأوراق نقدية أكدت ان (**علامات**) هي دورية شكّلت مع جملة من دوريات النقد الأدبي والمعرفي في عالمنا العربي (معلمة الثقافة).

هوامش الدراسة و مصادرها

1) فقه اللغة في الكتب العربية: د. عبده الراجحي. ص 20/ دار النهضة العربية/ بيروت/ 1980م.

2) لسانيات النص «مدخل إلى انسجام الخطاب»: محمد خطابي: ص 5/ المركز الثقافي العربي/ بيروت/ 1991م.

3) لسانيات النص: خيرة حمر العين: مجلة علامات في النقد/ النادي الأدبي بجدة/ع 38/ مج 10.

4) الروابط بين الجمل في النص الشعري: صلاح الدين حسنين: ص 78-79/ علامات في النقد/ النادي الأدبي بجدة/ ع 39/ مج 10.

5) حضور الدلالة وغيابها «وجهة نظر لغوية في قراءة النص»: محمد ربيع الغامدي: ص 101-102 علامات في النقد/ النادي الأدبي بجدة/ ع 39/ مج 10.

6) م.ن: 102-106.

7) مقدمة في فقه اللغة العربية: عبدالفتاح أبو مدين: علامات في النقد/ النادي الأدبي بجدة/ ع 38/ مج 10.

8) اتجاهات لغوية معاصرة: سعيد حسن بحيري: علامات في النقد/ النادي الأدبي بجدة/ ع 38/ مج 10.

9) نظرية لسانيات التواصل لزيغفريد شميث: نزار التجديتي: ص 390/ علامات في النقد/ النادي الأدبي بجدة / ع 37/ مج 10.

* * *

ثمة علاقة عضوية، بين حركة الواقع الاجتماعي وإفرازاته الثقافية، بحيث تظل تلك الإفرازات مرتهنة للوعي الاجتماعي ومشكلة لتوجهاته.

إذ لا انفصام بين المثقف من حيث هو نموذج اجتماعي في مساره الثقافي، وبين البنى والمحركات المجتمعية؛ من حيث هي فاعليات، تعكس سيماء تلك العلاقة وتعبر عنها..!

ونحن هنا، إزاء فاعلين ثقافيين هما الزمن/ والحالة الثقافية، نستقرئ ملامحهما لنتبين طبيعة الأزمنة والحالات التي هيأت لـ(**علامات**).. الانطلاق والظهور..؟ وما الأسس التي انطلقت منها هذه الإصدارة..؟ وما معطياتها ونتائجها..؟ وما الإجراء الكتابي الذي تعتمده في تمظهرها المهني؛ كدورية نقدية، لها خصوصيتها وأهدافها...؟

كان شهر ذي القعدة عام 1411هـ الموافق مايو 1991م - موعداً لولادة العدد الأول من (**علامات**) عن نادي جدة الأدبي الثقافي.

وهو ذات النادي الذي أصدر قبل هذا التاريخ بأربع سنوات، كتاباً للناقد الدكتور عبدالله الغذامي بعنوان (الموقف من الحداثة ومسائل أخرى) وهو التاريخ المقارب لصدور كتاب عوض القرني (الحداثة في ميزان الإسلام) لنستبين من خلال النظر إلى إشارية هذه العنوانات وزمن صدورها؛ تداعيات مناخ ثقافي شهدته الساحة المحلية، منذ الثمانينات الميلادية... إلى بداية التسعينات.. موعد صدور (**علامات**).. وكأنها الناتج المعرفي.. لكل تراكمات المرحلة الثقافية تلك.. والمصفى الفكري والمعرفي لجدلياتها..!

فعبدالله الغذامي في كتابه السالف وتحت عنوان (وهذه أول تضاريسنا المتخلخلة) يقول:

«لا أعرف شخصياً أي حداثي من شبابنا في المملكة يتنكر للتراث أو يقلل من شأنه، وكل ما أعرفه مباشرة من ألسنة الشباب، ومن مناقشاتهم أنهم لتراث أمتهم مكبرون وله مجلون، أعرف عدداً منهم يحفظ قصائد من الأسلاف ويستأنس بها، وبكتب التراث؛ لتعينه على التعبير عن إنسانيته من خلال اللغة، هذا قول أعرفه من أبرز شعراء الحداثة عندنا..»[1].

لتعبر شهادة (الحداثي الأكبر) بهذه الصياغة، عن ماهية فهم الحداثة؛ كمشروع ثقافي، تمفصل في فترة زمنية كانت تمثل للحركة الثقافية في بلادنا، تحولاً في المفاهيم الثقافية، ونسقها الأدبي الأكثر تحديداً الشعر والنقد..!

فالحالة الثقافية إزاء زمنها، تعتبر مؤشراً للدارس، يرصد من خلاله حركة التحول؛ من نطاق ثقافي بمفهوم تقليدي إلى نطاق ثقافي آخر، بدأت سمات تأثره واستيعابه للمتغيرات من حوله؛ تشكل بعداً منظوراً يتلمسه المتلقي بوضوح، وينكشف للدارس عبر أمثلة ونماذج، تؤكد ذلك الاستيعاب والتأثير.

وكانت حركة القصيدة المعاصرة في المملكة، ملمحا شكلياً يتخطفه التقليديون الذين اعتادوا نمطية الخطاب الثقافي القديم، ومن ثم نمطية الرؤية الشعرية المعتمدة في ذلك الخطاب، ليصبح الجديد في نظرهم تقويضاً لقداسة الموروث الثقافي بحسب فهمهم له، والثوابت التي يرون في مجرد تحريكها أو مساءلتها؛ مساساً بقيمها، وتهديدا للهوية التي تمثلها، والثوابت تلك، وحسب انزياحاتهم المفاهيمية بها؛ جملة الخطابات

التراثية، التي تمثل هوامش تفسيرية حيناً، وتأويلية في حين آخر للنص المقدس.

و(القدسية) هنا.. وبحسب مفهومهم مراوحة اعتباطية بالنص التراثي وأنساقة الاعتبارية، والمصدرية التشريعية في مثاليها المتعاليين (القرآن والسنة) بحيث تتمحور تلك المراوحة على أطروحاتهم في مسافة الاشتقاق الدلالي للمقدس ونصانيته، وهوامش تفسيرهم لصيرورة تلك الدلالة، بأمشاج مما تعارفوا عادة على قطعيته اليقينية.

ومن ثم كان كتاب عوض القرني (الحداثة في ميزان الإسلام) الرسالة المنقذة من ظلال ذلك الخطر، والكاشفة لمضامين الحداثة ومحركاتها، وفي استشهاداته الدليل الذي يظنه قطعياً على خطورة الحداثة على الدين والمجتمع..!!

وهو الدال بجدارة على الخلط الغرائبي لمستوى الخطاب/ والنص الدينيين، وأبعاد الفهم التأويلي الناتج عن هذا الخلط.

ومن ثم بناء المرافعة الخطابية وشعارية نبراتها، وصوتها المنزاح قسراً إلى ادعاء الحقيقة، والقطع اليقيني بصحة وسلامة ما يراه، والكتاب الذي استند إلى شذرات من الأمثلة والشواهد الشعرية والنقدية، والحوارات التي حفلت بها الصحف آنذاك، وكان بمثابة الصوت الوثوقي للرأي المضاد في الحداثة، والذي ينصرف تلقائياً إلى مستوى من مستويات الفهم، والتفكير، وآليات الحوار ومنطلقاته، وهو الذي استأسد بجهارة البرهان التشريعي (القرآن والسنة) أيضاً بحسب فهمه النصوصي لهما، وانطلاقاً من رأيه الإستباقي، ليحاكم أشخاصاً استناداً إلى نصوصهم، وإجراء سجالي تحكمه مبررات الإلغاء الخالص.. واستلال النصوص من سياقاتها.. وتفريغها من دلالاتها الكلية.. والتفسير بالنوايا والمقاصد المضمرة في نفوس كتابها..؟!

ليكون عماد نظرته رفضاً كلياً.. يقوم على محاكمة المجتزاءات لتواءم التأويل المقصود، لاستثارة العامة.. والاستعداء على ممثلي الحركة شعراء ونقاداً، وواكب ذلك هوامش اسنادية تعمل للهدف ذاته، عبر التنويع في تمثيل ذلك الخطاب والتعبئة الشاملة له، واعطائة صفة التركيز والعمومية، عبر المخيمات الدعوية، والتجمعات الشبابية، التي تنظمها بعض الجامعات، وأشرطة الكاسيت وخطب الجمع.. مما أعطى مذاقاً مهماً للمشهد الثقافي، وإن كان غير مختلف مع الطبيعة السيسولوجية لمثل هذه المناورات.. وهو ما أستدعى أن يقوم الغذامي المستهدف الأكبر والمناط الرمزي النظري للحركة إلي أن يتفوه بمثل تلك المقولة.. وهو ينحاز إلي شعراء الحداثة ويدافع عنهم..؟

ويقدم شهادته تلك والمتمرسة ضمن عنوان جريء (الموقف من الحداثة ومسائل أخرى) معلناً وبوثوقية علمية.. الإجراءات الثقافية لحركة طليعية تتبرعم في المشهد الثقافي معلنة وبشجاعة وثقة عن مرجعياتها وأهدافها.

وكان أن اقتسم الفريقان المشهد الثقافي صحافة ومنابر أدبية.. كل يعرض بضاعته ويقدم نماذجه.. وأمثلته.. ويشتد أوار السجال، الذي أخذ بعداً حوارياً يفصح عن مستويات التفكير والتقييم، ومختزلات الأذهان ومساقاتها بشكلانية معبرة عن محركاتها المفاهيمية؛ المتمثلة بالصيغة الوهمية للحداثة، كمثال شعري أو متابعة نقدية، ليختزل مفهومها الحداثي الشامل بتلك الصيغة ..!

ولا يجد فريق عوض القرني وممالئيه سوى تلك الصيغة، ليتولوا معالجة خروقاتها للثوابت، والتنبيه على مدى خطورتها على الدين..!

بينما ظلت الحداثة كنسيج اجتماعي شامل، تأخذ امتدادها الطبيعي والحتمي في المجتمع، بظواهر أخرى في التعامل والحياة العامة عبر عنه

عبدالله الغذامي ورصده بدقة، في سلسلة مقالات نشرت في جريدة الرياض تحت عنوان:- (حكاية الحداثة)[2].

وكانت العقليات المخالفة؛ مأخوذة بمظاهر الخطاب الثقافي الجديد، الذي بدأ يقوض الطروحات التقليدية، ويشعل الحوار والجدل الثقافي في الصحف ومنابر الأندية الأدبية (نادي جدة الأدبي الثقافي) الذي كان عبدالله الغذامي وسعيد السريحي - قطبي الحداثة النظرية وركيزتي الحوار حولها - في سياق منظومته الإدارية.

ولم يحتكم الفريق المقابل على برهان لرفضه، سوى ما يراه مسوغاً دينياً ينحاز تلقائياً للدفاع عن العقيدة والتراث للحد الذي اعتبر فيه عوض القرني (كتابه - الحداثة في ميزان الإسلام) -، تنويراً ودفاعاً في سياق حديثه عن أهم ما حققه كتابه.. من توعية الناس عموماً وطلبة العلم وشباب الصحوة خصوصاً، بخطورة الفكر التغريبي العلماني في مجتمعنا، ورموز هذا الفكر ووسائله ومسارب تغذيته بعوامل البقاء[3].

ولنا أن نتصور فداحة الدعاوى الكبيرة، ومقتضياتها الصياغية: (التوعية، الصحوة، التغريب، العلمانية) أو مفاهيمها العامة ومضامينها النضالية..! والمنطوية على ادعاءات تغذيها روح الرفض وسطوة هيمنة العداء إزاء ذلك الفكر الدخيل..؟!

وكانت الثمانينات الهجرية خصوبة زمنية، استحلت عناء المفاهيم وكد الأذهان والتصورات ومزاج الذوائق الشعرية والمواهب الأدبية، والمتابعات النقدية، والسجالات الحوارية المنحازة إلي مفاهيم الإقصاء والإلغاء، في حين غابت أي صيغة مشاريعية أو أطروحات منظمة، يستقيم معها جدال الفريقين..؟

فباستثناء ما تنشره الصحف من نصوص شعرية ومتابعات نقدية (الرياض والجزيرة واليمامة وعكاظ والندوة) منفلتة من أي ناظم

معياري، أدت إلي تدني مستويات الحوار إلي اتهامات واسقاطات شخصية، تضرر منها رموز تيار الحداثة ونالت من وضعهم الوظيفي والاجتماعي..!

وكان ذلك مؤشراً على مدى تأثر السياق المجتمعي سلبياً، وغياب لياقته الفكرية واستقلاله الذاتي في تقييم مستوى الحوار، أو إدراك تفاصيل ومحركات تلك الحركة وتجلياتها، إذ لا يؤمن إلا بالمجردات، أو البنى والأطروحات المرتهنة للصوت العالي، والمفضية إلى تحريك حماسته التلقائية، تجاه مايصنف في نطاق الثوابت والخصوصيات..؟!

فبينما كان المجتمع ذاته، يغيب في استهلاك قيم حياتيه تعاملية في المعيشة والتربية والتنمية، تعتبر تواليا حداثياً طبيعياً وتغييراً في نمطيته العامة.

وتنتظم في نسيجه بتأثيراتها دون أن يعي نظرياتها العقلانية أو مستويات ونماذج تمثلاتها في خطابه الفكري..؟

فقد استبقى شكلانية فهم الحداثة واختصرها أو اختصرت له قسراً، في خطاب أدبي قوامه الشعر والنقد، وحوارات وسجالات صحفية، لا تتلاقى منطلقات ومفاهيم من يمثلونها، وبذلك اصطبغت بوشاح شعاري تتقاسمه الثوابت والمتغيرات والأصالة والحداثة..؟

ولم يتنبه المجتمع بتلك المثل إلي حيوية ما يثار حوله، إلا عندما أدخل عوض القرني ورفاقه (الدين)؛ بوصفه قيمة اعتقاديه، إلى أدبيات حواراتهم مع الحداثيين.

ومن ثم استعدوا الرأي العام ضدهم، بدعوى المنافحة عن الثوابت، ليلحق بدائرة الحوار، الأميين من سابلة الكتاب، والصحفيين والأوصياء على ثقافة الأمة وثوابتها، وأصبح هذا الفريق ينعى عثرة حظه..!

في أن يكون له صوت يصله بالناس، وحضور منبري يعطي لرأيه صفة القوامة، بحسب عوض القرني:

« .. وبدأت المواجهة من جانبنا في الارتفاع والتسخين، وكان هؤلاء يسيطرون آنذاك على أغلبية المنابر الأدبية باستثناء جريدة الندوة، التي كانت تقف في وجوههم بأقلام المليباري - رحمه الله - وسهيله زين العابدين والمفرجي وأمثالهم، وكذلك الشأن في المنابر الأدبية، عدا النادي الأدبي في مكة، إذ كانوا يسيطرون على معظم الأندية، وإن كانت لم تبسط مثل هذه الأندية على كل مدن المملكة.. »[4].

إن المتابع للحالة الثقافية في بلادنا منذ الثمانينات، كمهمز زمني، أذن بتحولها وتحريك ركودها، يرصد تفاقم وتيرة أدائها، وحتمية استجابتها للطبيعة التغييرية، التي طالت أنماط خطابها العام، وظهور جيل ريادي جديد ينمو بها من أفق التقليدية إلي فضاء الحداثة، في جملة اطروحات، تحركها جهود فردية ولا تنتظم إلى مسار مؤسساتي، إذ الأندية الأدبية، - (المؤسسات الاعتبارية المعنية رسمياً بالأدب والثقافة) - مرتهنة إلي بيروقراطية إدارية؛ محكومة بمجالس يغيب عن عقليات أعضائها الوعي بقيمة المتغير، فظلت غير مكترثة بفاعلية حركة الحداثة أو متوجسة منها..!، لا تكاد تقارب حماس ممثلي الحركة، الذين تنامى صوتهم، وتوالت عطاءاتهم الإبداعية، ومسهم بعض الإصرار على مواصلة إنتاجهم الثقافي؛ بذات القيم التي تحكمهم وتوجه مسارهم ذلك، فألفينا متفرقات من النماذج الشعرية فعل بها محمد العلي ومحمد الثبيتي وعلي الدميني ومحمد جبرالحربي وعبدالله الصيخان وغيداء المنفى وصالح الشهوان وأحمد عايل فقيهي، وتزامنها أطروحات نقدية يقدمها عبدالله الغذامي وسعيد السريحي ومحمد العلي وعابد خزندار في احتفائهم بهذه الحركة ودفاعهم عنها.

وفريق مقابل يرفضها ويستعدي على رموزها، أمثال عوض القرني ومحمد موسم المفرجي وأحمد الشيباني والمليباري وسهيلة زين العابدين.

ولم تخل الملاحق الثقافية خلال فترة الثمانينات من أدبيات آنية من التعبئة/ والتعبئة المضادة مع وضد الحداثة، فيما كان يستبان من مظاهرها الشكلية، كحاله ثقافية جديدة، تفهم وتستنسخ كخطاب أدبي بحت، وصيغة إبداعية نسقية، وكانت رؤى الرافضين، تؤسس على حيثيات نصية؛ أولت النصوص الدينية، واستثمرت سلطوية إحالاتها لصالح رأيها وحكمها الفصل بين الحق والباطل..؟ ومجملها المتشابه؛ أن الحركة تقويض للثوابت والمعتقدات..؟! في الوقت الذي أخلص فيه الشعراء لصنيعهم الفني، واستوت عصرنة حديثة للقصيدة العربية في المملكة يشكل الشعراء السابقين تحديداً نماذجها وحقق الغذامي والسريحي حضور جدير بالاحترام، في عرض رؤاها النظرية، دون انسياق إلى محكات التأويل العقدي الضدي، الذي حاول خصومهم جرهم إليه.

كل ذلك.. دون أن يصدر مشروع تأليفي، يوثق أويرصد كل تلك الفعاليات، باستثناء ما تنشره الملاحق الثقافية في الصحف، والتي أضحت المرجعية الوحيدة الراصدة لتلك المرحلة وإشكالياتها ..

وكان كتاب عبدالله الغذامي (الخطيئة والتكفير) الصادر عن نادي جدة الأدبي عام 1985م المفصل المهم لتشكل الخطاب النقدي الحداثي بصورته العلمية، حيث زج بالبنيوية والتشريحية في خطاب نقدي، يستوعب متغير التيارات وحداثة النظريات.. ليؤسس الغذامي حضوره الثقافي؛ مقوضاً به شعارية التقليدية وسكون مفاهيمها، في مشهد ثقافي/ اجتماعي يناوئ الجديد والحديث، للحد الذي عبر به الغذامي عن فداحة ردة الفعل حول كتابه ذلك بقوله:

«بعد ظهور كتابي الخطيئة والتكفير، وبعد الصدمة العلمية التي

تضمنها الكتاب، جاء الإجماع والرفض كان كبيراً جداً خارج الجامعة، خصوصاً في جريدة الندوة، ثم انتقلت المعارضة إلى القسم نفسه، وتبني عدد من أعضاء القسم هذه المعارضة ضدي، ثم ازدادت المعارضة بشكل شرس جداً، وتحول الجو بالقسم إلي جوٍ عدائي وكنت أمام أحد الخيارين، إما أن أفقد عقلي وقدرتي على العمل، أو أن أغادر..؟

فأنا غادرت حرصاً على عقلي وسلامتي العلمية والذاتية، لأن الصراع كان عنيفاً جداً ودخلت به عوامل غير لائقة من حيث الإيذاء الشخصي، والتعرض لي ولطلابي وللناس الذين لهم علاقة بي، وكانوا يعلقون الكتابات التي ضدي على باب مكتبي..»[5].

فيما كانت النظرة تجاهه تتمحور ما بين أمل الجيل المثقف الجديد , برؤية تستوعب ثقافته وحماسه، وتعبر عن همومه، وتتلون بذائقته العصرية، وتتطلع إلى الجديد، وتواكب حركة التحولات من حوله، وتتناغم مع إيقاعها، وفريق يتوجس من خطيئته المعلنة في تفتيت جدار المفهوم التليد للنقد، وخيار الحداثة المدمر.

وتبرز حالة الغذامي السابقة، مستوى التلقي واحترازاته، والذهنيات الموجودة آنذاك، وفحوى الحوار المفترض حول إصدار نقدي، جاء مهاداً توثيقياً لرؤية جديدة، وناقلاً الحركة الثقافية من زاوية التلقي السلبي والجمود، إلى فضاء المغامرة العلمية الفاعلة والمنتجة، في إيجابية تشير إلى مقدمات وعي انتقالي، بمستوى الفكر النقدي والطرح الثقافي في بلادنا بعامة.

فيما كان السريحي في كتابه (الكتابة خارج الأقواس)[6] يعلن وبشجاعة علمية انتصار الحالة الثقافية في رؤية تطبيقية لأمثلتها الإبداعية في إنجازات مبدعي بلادنا، وقد أشار في مقدمة كتابه إلى غاية الإبداع في مقاومة «.. التنميط الذي يهدد الإنسان بالفناء الذي يترصده

فوق الأرض قبل الفناء الذي ينتظره تحتها؛ لما تفضي إلى حياته الميتة بين الناس ومن وقوع في العادية والمألوف ومسايرة للتقليد والمتبع. وهكذا كان قدر المبدع هو المناهضة المستمرة للأطر والأقواس، في محاولة للتأكيد على استقلالية الإنسان وحريته عن طريق تأسيس لغة إن تكن ترتكس إلى جملة من الثوابت، فإنها لا تفعل ذلك إلا في سبيل الانعتاق منها نحو آفاق جديدة متجاوزة.. »[7].

ولعل تصورا للإبداع، يحتكم إلى هذه الرؤية؛ إنما ينحاز إلى مفهوم لا يقصي الثوابت، بقدر ما ينطلق منها إلى تجلي الحاضر وفهم المتغير لاستشراف المستقبل، ليكون للإبداع حضوره الحقيقي وممارسته الفعلية، التي يرى السريحي أنها تكمن في (مناهضة الأطر والأقواس)..! تاركاً لعنوان الكتاب وإشاراته التأويلية، إزاحة غبار المرحلة المنصرمة من خطابنا النقدي، ومبشراً بوعي حداثي، يرصد أسس النص وأبعاده في المشهد الثقافي، ويشكل تحولا بمستوى ومفهوم الخطاب النقدي، مستلاً أمثلته من المنجز الإبداعي المحلي، ليكون الكتابين الدليل القاطع لثقل كفة (الحداثة في ميزان الإسلام) (لعوض القرني) ويقيم القرني منهما الحجة بالنص، على الحداثة التدميرية وأهدافها التغريبية ومنهجها العلماني..؟

ومن أتون هذا المناخ الثقافي الملتهب؛ بكنهه المعبر عن المضامين وتفريعاته في الخطاب المجتمعي، كان ثمة مشروع ثقافي آخر يتأمل إرهاصاته الزمنية في هذه المرحلة، ويتوخى لحظة انبثاقه من أرضيتها وفضائها الساخن..!

وكانت حركة الحداثة برمتها حالة ثقافية مرحلية، لم تتعثر خطواتها في حسابات الداعين أو الرافضين، بقدر ما كان انسلاخها من شموليتها الحياتية، إيذاناً هامشياً معتبراً في قيام المشروع الجديد، الذي كانت ركائزه ومعطياته الثقافية، تتوزع ضمناً في أطروحات كتابي الغذامي

والسريحي المشار إليهما، بوصفهما مثالين يتسقان مع مناخات الحالة الثقافية آنذاك ويكونان خطابها النظري، المؤسس على برهانيات الواقع الثقافي، دون استلاب لاتجاه الرؤى حولها، ودون أن يتداعى في ظلال نسقيتها، وكان لهما مذاق البشارة في اختطاط الملامح العامة لذلك المشروع.

الذي توافرت مكوناته بإرهاصات عضوية، يستقيم عليها ذلك المشروع ملفتاً ومغيراً، ومؤسساً لمسار توثيقي، يمتلك شرط انطلاقة وديمومته، محققاً ما لم يتحقق للحداثة - الكادر المؤسساتي بثقل وعي القائم عليه، وبحماس الداعمين، له وإخلاصهم في تكوينه وإطلاقه في الفضاء الثقافي، فكانت (**علامات في النقد الأدبي**) والتي صدر العدد الأول منها عام 1991م. حيث رست جدلية الحداثة/ التقليد، على شاطئ (**علامات**) لتعلن الأخيرة نتاجات الأولى، وتستثمر إفرازها المعرفي، وتحقق هدفها، في إعلان مشروع إصداري رصين، يزيح غبار التقليدية، ويعطي مثالاً للوعي الثقافي ونموذجاً لجدارة المؤسسة في تمثل دورها الثقافي، والتعبير الفعلي عنه.

ليمثل هيئة تحريرها عبد الفتاح أبو مدين القيم على المؤسسة، والواعي بجدارة بمقدمات الحركة وفحواها، وعبدالله الغذامي وسعيد السريحي قطبا الحداثة ومنظري مثالاتها؛ كحالة ثقافية مرحلية، آتت أكلها عفواً، وبلا اعتسافات إجرائية، في خلق مقدمات تهيئ لقيام المشروع، على نحو قد تستقيم معه نظرة المناوئين في الإقصاء والإلغاء والاستعداء..؟

ولتنطلق من أهداف عبر عنها المحررون، في تقديمهم للعدد الأول وتتلخص بالأتي[8]:

1 - تأصيل النهج التراثي، المتسم بالنمو المتصل والتطور المعرفي،

القادر على تمثل ما يصب فيه من روافد فكرية وثقافية ، واستيعابه لحصاد ما ينبت في مجال التجربة الإبداعية الحقيقية، في مختلف العصور والبيئات... واختيار العناصر الحية القابلة للاستثمار والامتداد الفعال في الفكر النقدي المعاصر؛ وهذا من شأنه أن يقتضي ضرورة توخي نبل المقصد ووحدة الهدف، عند إخضاع هذا التراث النقدي للتحليل والتقديم، في ضوء منجزات العلوم الإنسانية وما قدمه تطور المعرفة البشرية في العصر الحديث.

2 - الاستفادة من خلاصة ما انتهت إليه الدراسات النقدية الحديثة، من إنجازات تحاول من خلالها الكشف عن الأعمال الإبداعية، وإيضاح ما تنطوي عليه من قيم إنسانية وفنية، تسعى لصالح البشرية والرقي بالإنسان مبدعاً وقارئاً.

3 - رفع كفاءة الفكر النقدي العربي المعاصر، للدرجة التي تؤهله للإسهام النشط والمتميز، في نظريات النقد العالمية بالحوار معها والإضافة إليها، حاملاً معه معطيات تراثه ومتمثلاً إنتاجه، بما يحفظ عليه قوام شخصيته العربية المسلمة.

4 - إننا إذ نقدم على مثل هذا الحوار، فإنما ننطلق من إيماننا الكامل بقوة تراثنا وعظمة لغتنا، والتي تكفل الله بحفظها وكرمها إذ جعلها لغة قرآنه الكريم..

5 - دعوة النقاد المثقفين في المملكة العربية السعودية وفي أرجاء عالمنا العربي، لدعمنا والوقوف إلي جانبنا من أجل مشروع نستهدف من خلاله مزيداً من التواصل بين المثقفين، كما نستهدف الرفعة لنقدنا العربي المعاصر وتراثنا العربي العظيم.

وتلخص هذه النقاط الأسس الإجرائية للمشروع، والتي تمثل في الآن ذاته الأهداف الضمنية والمعلنة، والمتسقة مع طموحات رؤية الحداثة

والخروج بها من نسقية الطرح في نطاقه الإقليمي، إلي فضائه الأكبر، ومؤكدة على عنصر (الأصالة) وتأصيل النهج التراثي بشرط اتسامهما بالنمو والتطور، وهي المفردات المعبرة عن وعي ودقة المخططين في التعبير عن ركائز مشروعهم.

وتلي الصياغة العامة لشروط هذه المفردات وافضاءاتها، مستوعبة وبدقة طبيعة التلقي، التي لم تزل مرتهنة في ذلك الوقت لوجيب الجدل الحاد، حول الحداثة ومفاهيمها.

وكذا تحديد نقطة (البدء) والتي لا تعني التأسيس على حضور عدمي مجرد، بل تواصل مع منجزات الدراسات النقدية الحديثة، واستثمار حمولاتها القيمية لصالح الإنسان، متجاوزين تصنيفه الديني أو العرقي أو المذهبي، وتطوير كفاءة الفكر النقدي العربي المعاصر، والنظر للتراث بوصفه كُلاً قابلاً للتحليل والتقييم، والتأكيد على قوامة الشخصية العربية المسلمة.

ومن ثم فإن جملة هذه المهادات التأسيسية، والمرتكزات الرؤيوية لمشروع (**علامات**) تتكئ على مفهوم (الحوار) المنصوص عليه آليته الموضوعية في أسس قيام (**علامات**).

وهو المفهوم الذي صار تقليداً مكرراً في خطابات مقالية، للكتاب المحليين بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، بينما يمثل قبل اثني عشر عاماً أساً طليعياً في مشروع نقدي يدعو القائمون عليه المثقفين في المملكة، بوعي يؤكد استحقاق (المكان) في تبني مشروع بهذه الضخامة، وينفتحون من خلاله على فضائهم العربي المشترك.

وهو ما يعبر عن التمثل الراقي والواعي بنتائج (حكاية الحداثة) وأس الاعتبار الشكلي لرفضها، عندما ينطلق ذلك الرفض من هيمنة الاعتداد بالقديم، ومناوأة أي محاولة للمساس بقيمة قدامته، الأمر الذي

تنبه له الغذامي في صدد تبيان موقفه من الحداثة «.. وشرط الموقف النقدي لم يتحقق قط لأي من معارضي التجديد، ليس بسبب قصور في محصولهم العلمي، وإنما لأن ذلك استحالة عقلية..! فمعارضة التجديد في الحقيقة معارضة لناموس الحياة، إذ إن طبع الحياة التجدد الدائم، ورفض هذا التجدد هو رفض للحياة نفسها، ورافض الحياة لن يكون له موقف منطقي مهما بلغ من العلم والعقل..»[9].

ولتنبع (**علامات**) من مستوى هذه المفاهيم والمساءلات، مكونة موقعها المتقدم في خطاب الحداثة المعلن، والقائم على بصيرة توخي الحالة الثقافية الملائمة، التي تستثمر معطياتها، وصولاً إلى نتيجة كانت (**علامات**) تمثلها وتعبر عنها في الزمن الملائم والموائم لانطلاقها، وبذات الشرط الذي ينفيه الغذامي عن معارضي التجديد..!

والسؤال.. إلي أي حد.. قاربت تلك الأماني التي تمثلت ببيان هيئة التحرير - والمؤسسة على قاعدة موضوعية وفرز علمي - أهدافها المتعالية في الاستيعاب وتمثل صيغة مشاريعية في الطرح الثقافي..؟

هل كانت الاستدامة شرط لنجاح المشروع.. وتوخي جادته الواضحة والمؤثرة في الحركة الثقافية..؟ مع الإشارة.. إلى أن المشروع ذاته يعد الوحيد في موضوعة الذي ينفتح بهذا الرؤية، بحيث تعبر صياغة اساساته عن جوهره وأهدافه ..؟

وهل راكمت الإثني عشر عاماً من عمره، جدارته القيمية وتأثيره المبتغى في حركة النقد العربي المعاصر ..؟

هل بدد المشروع - بالنظر إلي مرتكزه الإقليمي - نظرية المتن/ والهامش، والمركز/ والأطراف، وديمومة تلمذتها وتابعيتها لثقافة المركز.. وحواضره المعروفة..؟..

إن اثنين وأربعين عدداً قمينة بأن تجسد الإجابة بشواهدها وبرهانياتها ووثوقيتها المعرفية.

فإذا ما كان العدد الأول من (**علامات في النقد**) يقدم ثمانية نقاد بدراساتهم وأبحاثهم على مدى مائتي صفحة وتوزعهم على خمسة أقطار عربية..

وتنوع أطروحاتهم ما بين مساءلة بعض قضايا التراث الأدبي، ونقد النقد، والنظرية النقدية الحديثة، والنقد التطبيقي والترجمة؛ وهو ما يعطى دلالة اعتبارية لأسس المجلة، المنصوص عليها بذات العدد، ناهيك عن اقتراف هيئة التحرير مغامرة التخصص النقدي، وهو ما يشي بصرامة علمية ما.. في الطرح، تواجه بعزوف المتلقي عن الاستغراق في تأمل النظرية النقدية أو قراءتها، وبداهة بحث الذائقة عن النص الإبداعي شعراً وسرداً..؛ وهو الاحتمال الذي ظل في إطاره الحتمي البعيد، منذ إعلان هيئة تحرير المجلة، التوافر على مادة تكفى الأربعة أجزاء قادمة من (**علامات**). وهو ما يوثق يقين الاستمرارية والاستدامة بدءاً، ويدعم حظها في الثبات على المستوى، أو التسامي تصاعداً مما كونّ أفقاً نقدياً عربياً تمثل (**علامات**) نموذجه، انطلاقاً من عناصر تتمثل بالآتي:-

1 - تأصيل النهج التراثي والانطلاق منه، تواصلاً مع منجزات الفكر المعاصر.. وهو ما تستوعب من خلاله الأصالة والمعاصرة.

2 - التأكيد على قيمة الحوار، بوصف (**علامات**) مثالاً واقعياً له، وتفعيل آليات الاتصال بين الباحثين والمؤسسات العلمية والثقافية العربية.

3 - الخروج بصوت المثقف في المملكة إلى أقرانه في الوطن العربي.. وانفتاح (**علامات**) على المثقف العربي ذاته بغية تحقيق مشترك معرفي تكونه علامات باقتدار.

4 - الحضور العلمي **لعلامات** كدورية متخصصة في النقد، ومرجعيتها المتمثلة بتكريس دورها الأصيل في استيعاب عطاءات النقاد ومنجزاتهم.

5 - الزخم الكمي والنوعي **لعلامات**، والتي تجاوزت به صفحاتها منذ العدد (الثلاثين) تقريباً، سبعمائة صفحة وأكثر من عشرين بحثاً ودراسة نقدية، يتوزع كتابها على أكثر من خمسة عشر قطراً عربياً.

وبذلك صارت (**علامات**)، علامة على جدية المؤسسة الثقافية الحكومية، في إبراز دورها التنويري الثقافي وتكريس مكانتها العملية بين المؤسسات العربية، وتفوقها في تمثل وتمثيل دورها الاجتماعي، بشرط وجود الذهنيات الواعية المؤمنة بجدوى ذلك الدور والمنطلقة من قيم معرفية، والمخلصة في تكوين فعل ثقافي جاد، وهو ما أكدته فعاليات نادي جدة الأدبي الثقافي، في تميز نشاطاته نوعياً، إذ عقد ندوة قراءة التراث عام 1990م شارك بها نخبة النقاد في الوطن العربي، وصدرت فعالياتها في مجلدين، ثم ندوة قراءة النص والتي عقدت على مدى ثلاثة أعوام متتالية.

كما أتاحت (**علامات**) ومن منطلق تخصصها النقدي، وفاعلية حضورها في المشهد الثقافي العربي، على قيام المؤسسة ذاتها بإصدار دوريات أدبية متخصصة (**جذور**) في التراث و(**الراوي**) في السرد، و(**نوافذ**) في الأدب المترجم.

وكانت علامات محركاً حيثياً، كون لهذه المشاريع، ومهاداً محفزاً للمتلقين، باعتبار المؤسسة المصدرة لها، تتوفر على وعي ثقافي تستبين به دورها، وتعبر عن حالة ثقافية، وتسعى إلي تحقيق أهداف متماسة مع أهداف (**علامات**) ومنطلقاتها.

وهو ما يؤكد جماعية الإطار المرجعي الثقافي، لقائم على الممارسة التطبيقية، التي تنتقي وبحرص نماذج لطرحها المتمثل بهذه الإصدارات.

وإذا كان للنظام المؤسساتي أطره وإجراءاته المنظمة لنشاطه، وقيمها الذي يتولى تسيير هذه الإجراءات والارتقاء بمستوى أدائها - ولاسيما وهي تتمحور في مهامها على الشأن الثقافي، فإن عبدالفتاح أبو مدين يمثل تلك القوامة في أرقى صورها، وبقدرة قيادية تشهدها (**علامات**) ورصيفاتها مما استقطب النخبة المثقفة المحلية في تسيير (**علامات**)، حيث دورت الهيئة التحريرية **لعلامات** خلال الاثني عشر عاماً المنصرمة، لتشمل الأسماء الفاعلة في الساحة الثقافية المحلية وتمثلت بـ (عبدالله الغذامي، سعيد السريحي، عبدالمحسن القحطاني، عابد خزندار، منصور الحازمي، أبو بكر باقادر، معجب الزهراني، حسن النعمي، عبدالله الشهيل).

وحققت **علامات** ثقلها المعرفي، في أن تكون مرجعية أدبية، يتلاقى في أفقها المنظم صدوراً وحضوراً، مثقفو ونقاد الوطن العربي، وهو ما يؤكده التنوع القطري لأسماء المشاركين في أطروحاتها.

وليس غريباً أن تجد إحالة الباحثين المعنيين بالنقد والدراسات الادبية، إلي ما ينشر في علامات من أبحاث ودراسات.

وبمتابعة حوالي ثلاثون كتاباً نقدياً لمؤلفين من أقطار عربية شتى، صادرة من المركز الثقافي العربي، وهيئة الكتاب المصرية، والمؤسسة العربية للدارسات، ودار المدى ودار الكنوز الأدبية، وسلسلة عالم المعرفة الكويتية، وغيرها.. نجدها تحيل في هوامش مصادرها ومراجعها إلى دراسات وأبحاث نقدية نشرتها (**علامات**) في أعداد متفرقة.

ناهيك عن الزخم العددي الذي تزخر به (**علامات**)، إذ تجاوز ما ينشر بها عشرون مادة في موضوعات نقدية متفرقة.

وهو الواقع الجديد التي بدأت المجلة تمثله، على نحو يؤكد فاعليتها العلمية، استناداً إلى نظامها وأهدافها الأساسية المنصوص عليه في عددها الأول، والذي قارب وبشكل يقيني، الأهداف التي تسعى (**علامات**) إلى تحقيقها.. وهي تقضي اثنى عشر عاماً من عمرها..

.. وتشكل بهذا العدد الإصدار الخمسين، إنما تحمل في طيات مسيرتها، عنصراً ومحركاً ديناميكياً، يشهد لها بسلامة الرؤية، وتجلي المنهج، وصيرورة الأداء الثقافي الجاد، بما تمثله الاستدامة من تأكيد على التواصل، بذات الحماس، المرتكز على الوعي بأهمية أطروحتها ومضامينها، وهو النسق المحتوى بتفاصيله على ناتج معرفي، كان محصلة حالة ثقافية وزمن تاريخي في واقعنا المعاصر، يرمز إلى جدارة متغيراته، في إفراز الإنجاز وتراكماته.. مثلما يرمز إلى (الحقيقة).. أو إلى شرف محاولة الوصول إليها.

الهوامش والإحالات

1) د. عبدالله الغذامي.. الموقف من الحداثة ومسائل أخرى.. مطابع دار البلاد.. جدة الطبعة الأولى 1987 ، ص 11.

2) سلسلة مقالات نشرها الغذامي في ملحق ثقافة اليوم بجريدة الرياض خلال عامي، 1423-1424 وذكر بأنها ستصدر في كتاب قريباً، وفيها يستعرض إرهاصات وواقع الحداثة في السعودية، برؤية شمولية، وتحرير بحثي يرصد مسيرتها ونتائجها عبر متابعة دقيقة تستجلي مفاصلها وانعكاساتها في الحياة الثقافية والعامة.

3) عبدالعزيز قاسم.. مكاشفات.. الطبعة الأولى.. 1422 حوار مع الشيخ عوض القرني.. ص 134.

4) المرجع السابق.. ص 133.

5) د. عبدالله الغذامي.. حوار صحفي، جريدة عكاظ، العدد 13561 يوم الاثنين 17 شعبان 1424 ص 19.

6) سعيد السريحي .. الكتابة خارج الأقواس.. دراسات في الشعر والقصة، الطبعة الأولى 1986 نادى جازان الأدبي.

7) المرجع السابق ص 8.

8) **علامات في النقد**.. الجزء الأول المجلد الأول.. ذو القعدة 1411 مايو 1991 نادي جدة الأدبي الثقافي ص 5-6.

9) د. عبدالله الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، مرجع سابق ص 20.

* * *

تابعت «**علامات**» منذ بداية صدورها، كان أمر الحصول عليها صعباً في أول الأمر، وفيما بعد، منذ أواسط التسعينات، صارت تصلني بالبريد المسجل حيثما أكون في الجامعات العربية التي أدّرس بها، كنت أترقبها، وصرت من كتّابها الحريصين على المشاركة فيها، وفي كثير من المرات كنت استكشف بعض اتجاهات الفكر النقدي من خلالها، ولكن من المؤكد أنها أسهمت بصورة كبيرة في تعريفي بعشرات من النقاد العرب، ففي كل عدد تدفع بجماعة طيبة من الباحثين المجددين الذي يغنون الدرس الأدبي بتصوراتهم النقدية وتحليلاتهم الممتعة والمفيدة للنصوص الأدبية، وسرعان ما تحولت «**علامات**» إلى مشروع ثقافي - نقدي، إذ راحت تتبنى قضايا نقدية كبيرة، كالاتجاهات النقدية الحديثة، ونظرية التلقي، والمصطلح النقدي، والعناية المركزة بالدراسات النصية، ثم اتسع طموحها، فإذا بها تظهر إلى الوجود سلسلة منسجمة ومتنوعة من المجلات التي تسعى إلى تغطية كل اتجاهات الأدب القديم والحديث، العربي والأجنبي.

ظهرت «**جذور**» لكي تتقصى بتوسع وعمق إحدى أكثر المشكلات حساسية في الثقافة العربية الحديثة، ألا وهي الطريقة التي يتمكن بها الباحثون من توظيف الكشوفات النقدية الحديثة في دراسة النصوص القديمة، وظهرت «**نوافذ**» للتعريف بجديد الثقافة الأدبية على مستوى العالم. وظهرت «**الراوي**» للعناية بالمرويات الشعبية، والنصوص السردية، في منطقة الخليج وشبه الجزيرة العربية، وكنت اقترحت على الأب الروحي لكل هذه المجلات، الأستاذ **عبدالفتاح أبو مدين**، أن تتطور إلى مجلة «السرديات العربية» ومازلت ألحّ على هذا، وأتمناه، وأراه ممكناً؛

فالدراسات السردية تمثل الآن، في الثقافة العربية، إحدى الظواهر النقدية المهمة التي أفرزت في العقدين الماضيين تصورات جديدة للدراسات الأدبية، ولو اتسع طموح «**الراوي**» لوجدت نفسها مركزاً لعشرات، وربما مئات من الباحثين الطموحين إلى تجديد النظرة التقليدية للسرد العربي قديمه وحديثه، وهؤلاء سوف يسهمون في تحرير الثقافة العربية من كثير من المسلّمات والمصادرات التي تقدّم نظرة سطحية ومجتزأة، وخاطئة أحياناً، للمرويات السردية العربية القديمة، وللنصوص السردية الحديثة: رواية وقصة قصيرة.

أحيطت «**علامات**» من كل جهة بدعامات قوية ومتينة، وأنا، شأن غيري، أعرف أنها «وأخواتها» يحرثن في بيئة غير ثقافية، ولعل هذا الأمر يشكل أكثر التحديات صعوبة أمام مشروعهن التحديثي، فلم يعد من الممكن التنكب عن المهمة الأساسية التي ينهضن بها، فالتسليم بالعلاقات التقليدية، والفهم المسطح للنصوص، والنبذ المتعمد لكل جديد، لابد أن يواجه بتصور فكري حديث يسعى إلى تقديم رؤية مختلفة لوظيفة الأدب، ولعل العزوف عن تقبل الأفكار الجديدة أمر يعود إلى هيمنة العلاقات الاجتماعية التقليدية، تلك العلاقات التي تدفع بتصور مغلق لوظائف الأدب، وللفكر. وفي ظل التحديات الكبرى التي تواجه الثقافة العربية، وفي ظل الرغبات المتصاعدة لتجديد البنى العتيقة تصبح لـ «**علامات** وأخواتها» مهمة ينبغي أن تُرعى من الجهة المشرفة، ولكن قبل ذلك من الباحثين والكتاب والمفكرين والنقاد والمترجمين العرب، فهذا مظهر فحسب من رهانات التحديث التي ستجد نفسها بإزاء صعاب لا تحصى، وستقع على عاتق «**علامات**» الثقل الأساس الذي انتدبت نفسها له منذ البداية، على أن تجدّد من نزوعها نحو الفكر النقدي، ونحو التحليلات المستفيضة المعمقة ليس للنصوص الأدبية فحسب، إنما للظواهر الأدبية والفكرية، فالنقد لم يعد منحبساً في إطار التحليلات الأدبية

المباشرة، إنما صار لصيقاً بالمقاربات الاجتماعية، والتاريخية، والنفسية، والانثرولوجية، والفلسفية وسواها من العلوم الإنسانية التي راحت تجدّد كشوفاتها بين عقد وعقد.

بنت «**علامات**»، بمرور الزمن، مكانة مهمة في قلب النشاط النقدي في الثقافة العربية الحديثة، ووجب عليها الآن تعزيز تلك المكانة، وتعميقها، وتطويرها، ويتحقق ذلك بوسائل عدة، منها: بلورة اتجاهات نقدية عبر اقتراح وظائف جديدة لها تضاف إلى وظيفتها الأساسية، وفي مقدمة ذلك إعادة صوغ دور النقاد المسهمين فيها ليعبروا عن مشروع نقدي أكثر عمقاً، وذلك يتم في مرحلة أولى عبر التخطيط المسبق لمحاور معينة، واستكتاب المتخصصين فيها، فتنتقل «**علامات**» إلى مختبر تحليلي مستقبلي يقترح على المثقفين والثقافة ضروباً جديدة من الفكر النقدي، كما ويتحقق ذلك حينما تقف بصرامة تامة ضد بعض البحوث الاستعراضية المسطحة التي تعنى برصف سيل من المعلومات الشائعة التي تعود بالفكر النقدي إلى بداياته، في وقت يحتاج فيه الفكر النقدي إلى شيوع التحليل الثقافي ذي المستويات المتعددة، كما ويتحقق ذلك حينما تطور وظيفتها النقدية من الأدب بدلالته المباشرة إلى الأدب بمعناه الواسع كونه خطابا يقوم بتمثيل المرجعيات الاجتماعية والنفسية والدينية، ويتحقق ذلك حينما تضع في اعتبارها تفكيك نسق العلاقات التقليدية في الفكر النقدي لتحرر الباحثين من النظرة المدرسية المغلقة للنصوص الثقافية (الأدبية، والدينية، الفكرية) ويتحقق ذلك أيضاً حينما تختار بوعي عميق جملة من الدراسات المعمّقة المؤسسة في مجالها، وترجمتها بحيث تظهر متعاقبة فيها لتوسع من صلات التفاعل بين الأدبين العربي والأجنبي، ويتحقق ذلك أيضاً من خلال التوسع في النظرة إلى النتاج الفكري للأمم الأخرى، وعدم الاقتصار على الثقافة الغربية، فاتجاهات البحث تأخذ اليوم على مستوى العالم مسارات متنوعة وخصبة في

الثقافات اللاتينية والإفريقية والشرقية، والتحرر من هيمنة المركزية الغربية ومقولاتها الجاهزة يفتح الأفق على أفكار مغايرة، وأخيراً - وليس آخراً - لابد من التحرر من النظرة الإصلاحية الضيقة للأدب لأنها تحبسه في دور تعليمي مباشر، وتحول دون تقدير وظائفه التمثيلية والتخيلية، وتحظر الفعاليات التأويلية المتنوعة التي تضفي عليه قيمة رفيعة.

هذه بعض المقترحات التي يمكن لـ «**علامات**» أن تتأمل فيها في مرحلتها القادمة، وهي قد خطت قدماً في تحقيق بعضها، ونظن أنها قادرة على تحديث وظيفتها استناداً إلى النزوع الدائم لفكرة التحديث في التطور وعدم الاكتفاء بما تحقق، وحينما ينظر قارئ متابع إلى مجلداتها التي تتوالى بانتظام منذ أكثر من عقد يدهمه شعور الاعتزاز بها لأنها انبثقت في اللحظة الضرورية التي تحتاج فيها الثقافة العربية إلى رصد منتظم لمساراتها وربطها بالثقافات الإنسانية الأخرى.

* * *

أما بعـد

قراءة النص - 4 -!

● بمشيئة الله تعالى، فمع صدور «**علامات**»، الجزء «51»، نبدأ ملتقى الحلقة الرابعة، من برنامجنا السنوي: «قراءة النص»، وعنوان هذه الحلقة الجديدة: «مسيرة الشعر في السعودية»، وقبل اليوم قدمنا ثلاث حلقات من هذا الملتقى، كان آخرها: «الترجمة»، عبر محاور متعددة، وقد اشتمل الجزء «48» من **علامات** على محصلة ذلك الملتقى.. وكان عنوان الحلقة - الثانية - من برنامجنا: «النقد العربي عبر مسيرته التاريخية».. أما عنوان الحلقة الأولى فكان أربعة محاور، هي القراءة الأدبية البلاغية، الاجتماعية، والتاريخية، وقد أفرزت نحو «1200» صفحة، صدر بها الجزء «44» من **علامات**.

ونتطلع إلى أن ملتقانا اليوم، سيكون فيه سعة للمشاركين والمشاركات، وأن أسماءً جديدة سيتاح لها المشاركة، وهي أسماء طلائعية ينتظر لها مستقبل مشرق إن شاء الله في مجال الدرس الأدبي، من خلال هذه المشاركة وأمثالها، التي يبرز فيها الأكاديميون من خلال دورهم المتجدد في ساحة النقد والدراسة، وكان لابد من إعطاء فرص للطلائع الجادة، لكي تمارس دورها عبر ما يقدمه نادينا.

إننا ننهض بهذا العمل، الذي يضيف دروساً جديدة في ساحة الأداء الأدبي والثقافي، في نشاط متجدد سنوي، يشبه حلقات مهرجان مؤتمر الأدباء، الذي كان يقام في الوطن العربي، وقدمت بلادنا حلقتين عبر أربعين سنة خلت، كان الثاني في شهر شعبان 1419هـ، تحت مظلة جامعة أم القرى، كما كان الأول في مكة، وكانت الجامعة يومئذ جزءاً من جامعة الملك عبدالعزيز.. ولا أزعم أن ملتقانا يعدل مؤتمر الأدباء الموسع، غير أن تجدد حلقات مشروعنا سنوياً وتنوع الطرح في كل ملتقى، ربما يجعل هذا العمل يرقى إلى سلم مؤتمر للأدباء هنا أو هناك.!

ولعل جنوح نادينا إلى تكوين: «جماعة حوار»، الذي بدأ قبل أشهر ومتصل عمله، أتاح لشرائح من المثقفين والمثقفات أن يشاركوا في طرحه الذي عنى بالرواية المحلية منذ عام 1960م.. وأرجو أن يتاح لهذه الجماعة المتحفزة، أن تقدم المزيد من النشاط المتنوع، الذي يهم المواطن والمواطنة، من خلال معالجة المشكلات التي تشغل بال الأمة، وأن دور المثقف التصدي بعقلانية إلى المعالجة الحادة والإلقاء بالحلول، التي تنهض بالحياة العامة، مضيّاً إلى الارتقاء، وهو هدف الناهضين والمتطلعين إليه في أوساط المجتمع، ذلك أن الحياة عمل يحفه صدق وإخلاص ونية.. والله المستعان.

رئيس التحرير

يقول الأستاذ الكبير على أدهم[1]:.!

«الروايات التاريخية ليست تاريخاً خالصاً، مُحققّاً، يرجع إليه ويُوثق»، ولكنها مع ذلك تستمد مادتها من التاريخ، وتؤثّر بدورها في فهمنا له، وطريقتنا في عرض حوادثه، وأعظم الروايات التاريخية وأدّلها على قوة الخيال ، وإجادة البحث، لا تُغني غناء التاريخ، ولا تقوم مقامه، وقد لا تتناول حوادثه المأثورة إلاّ عرضاً، وقد تُحاول أن تصف مواقف معينة، تُشبه ما ورد في التاريخ، ولكنها ليست المواقف التاريخية بنصها وفصها، وخيرها وشرها، وقد تعرضُها عرضاً بلاغياً؛ وتُفسّرها تفسيراً فنياً؛ يلائم أهداف الرواية التاريخية؛ ويوافق وضعها وجوّها».

ومعنى هذا الكلام أن كاتب الرواية التاريخية، لا يتقّيد بأحداث التاريخ تقُيّداً دقيقاً، وإنما يعيش في جوه فقط، ليرسم الإطار العام، ولعلنا لسنا مطالبين بأن يكون ملَزماً كل الالتزام بهذه الأحداث ، فقد يُغّير في أسماء بعض الأبطال، وقد يُضيف شخصيات خيالية لم تكنْ من قبل، لتزيد في إيضاح المعاني التي يريدها.

وشوقي، رحمه الله، قد ألَّف مسرحيته الباقية (مجنون ليلى) فصوّر البيئة العربية البدوية في صدر الإسلام تصويراً رائعاً، وأضاف من الشخصيات الخيالية حوار الشخصيات الواقعية، ما زاد الرواية الشعرية تأثيراً وجاذبية، والناقد المُنصف يرى ذلك ويشاهده متى كان مُلماً بأحداث التاريخ العربي في مصادره المعتمدة.. ولكننا مع وضوح ذلك وضوحاً بيّناً، نجد النقاد يختلفون فيما بينهم حول صنيع شوقي.. ففريقٌ يؤكد أنه التزم بالواقعية دُون أن يخرج من حقائق التاريخ، وبين هؤلاء الدكتور

محمد غنيمي هلال، حيث يقول في كتابه «ليلى والمجنون»[2]. «وقد حرص الحرص كله، أن ينقل لنا الروايات المختلفة التي نقرأها في كُتب الأدب». ثم يقول بعد ذلك «ويتجلَّى لنا كيف كان شوقي خاضعاً لما رُوِي عن قيس تطبيقاً منه لما يدينُ به بين مراعاة حوادث التاريخ، تلك المراعاة التي تأثّر فيها بأصحاب المذهب الواقعي من الفرنسيين». أما الفريق الآخر فيرى أن شوقي تجَاوزَ حوادث التاريخ في مواقف كثيرة، ولم يتقيّد بما دوّنه المؤرخون عنه، وكان عليه أن يلتزم بهذه الأحداث كما وردتْ في مصادرها المعروفة.. ومن هؤلاء الأستاذ توفيق أحمد البكري حيث يقول بعد أن تّحدث عن بعض مواقف الرواية:

«والمسرحية سواءُ اقْتَبَستْ فكرتها وشخوصها من (الأساطير) أو التاريخ، أو من أي موضوع اجتماعي أو سياسي، وجب أن تظل شُخُوصُها كما هي دون تبديل في الشخوص أو التاريخ، أو تشويه الأسانيد، إلا إذا لزم ذلك، وقد يُمكن التجاوز عن عثراتٍ صغيرة في شُخوص شوقي؛ فقد جَرَفَه وألهاه عن دقة حبكها حَداثةُ عهده بالتأليف المسرحي».

ومعنى هذا أن الأستاذ البكري يخالفُ رأي الأستاذ على أدهم الذي أشرْنا إليه آنفاً، «إذ يرى أنّ شخصيات المسرحية التاريخية يجب أن تظل كما هي، دُون تبديل في الشخوص أو التاريخ أو تَشويه الأسانيد، هذا من ناحية، كما يرى أن شوقي قد جَرفه التيار وألهاهُ فوقع في عثراتٍ كثيرة لم يتقيّد فيها بأحداث التاريخ».!

نحن إذاً أمام رأيين مُختلفين، رأي الدكتور محمد غنيمي هلال، الذي يرى أن أمير الشعراء قد التزم التزاماً واقعياً بأحداث التاريخ.! ورأي الأستاذ توفيق أحمد البكري، الذي يَرى أنه تجاوز هذه الأحداث.! وقد صدرت دراساتُ جامعية تتردَّدُ في الحكم حول هذه الناحية، فَباحثٌ يرى أن شوقي قد التزم، وباحِثٌ يرى أنه لم يلتزم، وكلٌّ يستند إلى رأي

سابق قاله ناقدٌ من قبل، ورغم أن المسرحية في أيدينا، وكذلك كُتُب التاريخ في أيدينا ، غير أني أستطيع أن أؤكد قبل أن نصدر حكماً، لأن ذلك لا يكفي ولا يجدي، لأن المؤرخين يؤكدون - أن لا كلمة أخيرة في التاريخ -، ذلك أن الرواة عبثوا بالتاريخ وكل ما وجدوه أمامهم مكتوباً، أو مروياً بالمشافهة، حتى أحاديث رسولنا صلى الله عليه وسلم، غزاها الكذب، وقد قال صلى الله عليه وسلم: «من كذب عليَّ متعمداً فليتبوأ مقعده من النار»، وتفسير الكتاب العزيز غزته الإسرائليات والخرفات، ولم يسلم من العبث والافتراء والتحريف إلا الكتاب العزيز، الذي حفظه الحق، فقال: ﴿**إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون**﴾.

إن الرواة والمزيفين، نراهم في كل عصر ومصر يعبثون ويزورون، وفي العصر الحديث الذي نعيش فيه، نرى أحداثاً وقعت لكن الآراء تختلف فيها اختلافاً كثيراً لا حدود لها، والسامع والقارئ لا يدريان من يُصدق ومن يُكذب.؟ إذاً فالحقيقة في هذه الأمور التاريخية وغيرها غائبة، ولا سبيل إلى الوصول إليها، مهما قلنا ومهما فعلنا، والصحيح فيما نقرأ ونسمع شيء نسبي.! وأنا أعجب ممن يتصدرون للكتابة التاريخية، يتجاسرون، فيقطعون بآرائهم، كأنهم شهود على العصر، وحتى الشاهد على العصر، ينسى ويخطئ، والتاريخ الصحيح بقياس مسطري في أكثره لا يكون إلا أحد مقولتين: مع أو ضد.. ولعل المتصدرين في شارع التاريخ يقفون فيه - بالعرض -، وفيهم من هو أسوأ من حاطب ليل، وهم محتاجون من يحدّ من غلوائهم، التي لا سند فيها ولا دليل ولا حجة، حتى لا يتجرأوا، على إصدار أحكام واهية، يدافعون عنها بحدة وصوت مرتفع، وهم أشبه بالمحامي الذي يقف في محكمة، يدافع عن قضية خاسرة، وهو مدرك لذلك، ولكنه ينافح ويكابر ويغالط، بشتى الأساليب الملتوية الباطلة التي لا تجدي، لأنها خاوية من أجل أن يقلب الحق باطلاً، وحسابه على الله..!

وقد وجَدتُ أن أمير الشعراء قد التزم بالأحداث وذلك من خلال ما وجد أمامه في كثيرٍ من المواقف، وخالفها في بعض المواقف، فَروايُة الأغاني بالجزء الثاني تُسيطر على شوقي، سيطرةً تكاد تكون تامة في أكثر المواقف، وهُنا يكون شوقي موافقاً لأحداث التاريخ، ولكنّه تجاوز الأغاني، في مواقف أخرى، سأعرض لها بشيء من تفصيل.

أما القصة في مضمونها التاريخي «فمؤداها أن قيس بن المّلوح أحبّ ليلى العامرية، وقد بادلته هذا الحب واعترفت به، ولكنَّ أمرها قد شاع، فرأى والدها أن يرفض زواج قيس بها، جرْياً على عادة العرب حين يأبون أن يقترن الحبيبُ بحبيبته كي لا يرجُف بهما الناس، ثم زوجها إلى رجل من ثقيف فَحزن قيسٌ حُزناً شديداً أفْقده عقله؛ حتى عُرف بمجنون ليلى، فكان يهيُم في الصحراء عارياً، ولا يلبس ثوباً على جسده، وقد ألفَتْه الوحوش، وجعلت تتقّرب إليه ولا تنفر منه، كما أن الشفاعات الكَثيرة التي تقّدم بها الأمراء إلى والد ليلى، قد قُوبلت بالرفض التام، وكانت العاقبة أن مات قيس فبكتْه ليلى».

هذا جوهُر القصة وإذا أردنا أن نتحدث عما وافق فيه شوقي أحداث التاريخ، فإننا نضطر إلى نقل معظم المسرحية وهذا غيرُ معقول، ولكننا سنتحدث عما خالف فيه شوقي هذه الأحداث، لا لنعدّ ذلك مأخذا عليه كما فعل الأستاذ توفيق أحمد البكري، وهو باحثٌ عربي كبير من باحثي السودان، بل لنقول إن شوقي تمتّع بالحرية الفنية، التي تُتيح للقاص أن يضيف، وأن يحذف كي يرسم الجو العام للقصة، كما أشار إلى ذلك الأستاذ على أدهم، وبهذا المنحى العملي نرد على الذين قالوا إن أمير الشعراء قد التزم بالنص التزاماً واقعياً وفي طليعتهم الدكتور محمد غنيمي هلال.

وما نحسب أن ما ظنه بعضهم عيباً أخذه على شوقي في هذه

المسرحية من ابتداعه شخصيات خيالية، أضافها إلى الشخصيات التاريخية الحقيقية لهذه القصة الرومانسية التاريخية، إلا أنه عمل حميد يحسب له في معايير الفن الأصيل، وليس عليه، ذلك أن جميع الشعراء الذين مارسوا الكتابة المسرحية عن شخصيات تاريخية مرموقة ومعروفة، من مختلفي الأمم والشعوب الأوربية ابتدعوا شخصيات خيالية كتلك التي ابتدعها شوقي في مسرحيته، ليضيفوها إلى الشخصيات التاريخية الحقيقية، ولعلنا واجدون ذلك في مسرحيات شكسبير أمير الشعر الإنجليزي التي كتبها عن كليوباترا ويولس قيصر والملك إدوارد وريتشارد الخامس، وكذلك عند الشاعر الفرنسي راسين وسواهما من عمالقة الشعر المسرحي العالمي. بل إن بعض الدارسين يذهب إلى القول إن الالتزام الحرفي الصارم بالشخصيات التاريخية موضوعي الحدث في المسرحية، هو من صميم عمل المؤرخ، لا يدخل في معايير الإبداع عند الشاعر المسرحي.

وسأحاول هنا أن أبيِّن بعض المواقف التي خالف فيها شوقي المأثور من الروايات التاريخية، معلناً مقدار توفيقه في العمل المسرحي مخالفةً لا مُوافقة .!

ففي المشهد الأول من الفصل الأول؛ نجد شوقي قد اختار شخصيةً ليس لها علاقة بالمجنون وليلاه ، وهي شخصية قيس بن ذريح عاشق لُبنى المشهورة.. وصحائفُ التاريخ تؤكد أن القَيْسيْن – وإن عاشا في عصر واحد – لم يتقابلا، ولم يعرف أحدهما الآخر معرفة شخصية، ولكن شوقي جاء بابن ذريح من المدينة ليُجلسه في خيمة ليلى بنجد، وليجعله مدار سمر حلو يدور حول العشق والبادية والحضر.!

وأنا أرى أن شوقي كان موفقاً في هذا، فقيسُ بن ذريح بحياته الغرامية المعروفة، يُمثّل قيس بن الملوح، وكأنّهما في مأساة الغرام الدامية

قاسمٌ مشترك.. ولقد رحّبت ليلى بقيس ترحيباً حاراً، تجلّى في قول شوقي على لسانها هي وبعض صواحبها.

أيا ابنَ ذُريح لقيَنا الغمام وطافْت بنا نَفحاتُ النبي

ويمضي سؤالٌ وجواب في سمر حلو مستعذب؛ حتى يحين حديثُ قيس بن الملوّح؛ فيحاول ابن ذريح أن يجذب قلبَ ليلى، فهو يقول مخاطبا لها:

أرسلني قيسٌ فلو أخبرتِني متى مَتى بأمرِ قيس يُعتنى؟
بْتنا نخافُ أن يَجِل خَطبه وتبلغَ البلوى بقيسٍ المَدى
وقيسُ ياليلى وإن لم تجهلي زينُ الشباب وابن سيدِ الحمى
لم ندرِ في حيّك أو حَيّه فتىً حكاه نسباً ولا غِنى
ولا جمالا! وَهُنا (ياليلُ) ما ترين أنتِ لا الذي نحن نرى

وهنا تظهر ليلى غاضبة فتقول: «فيم هذا الكلامُ يا بن ذريح؟» فيرد عليها ابن ذريح قائلاً: «اتقِ الله واقصدي في التَجنّي!».

وبعد أخذٍ وَرد يُصرّح فيه ابن ذريح؛ بأن ليلى تظلم قيساً وتتجنى عليه؛ لكنها تثوب؛ فتقول:

أنا أولى به وأحنى عليه لو يُداوى بَرحمتي والتَحَنّى
يَعلم الله وحده ما لقيسٍ مِن هوىً في جوانحي مُسْتَكِنِ
أنا بين اثنتين كلتاهما النارُ فلا تلمني ولكن أعِنّي
بين حرصي على قداسة عرضي واحتفاظي بمن أحب وضَنّي
صُنتُ منذ الحداثة الحبَّ جَهْدي وهو مستهُترُ الهوى لم يَصُنّي

قد تغنّى بليلة الغِيلِ ماذا كان بالغيل بين قيسٍ وبيني
كلُّ ما بيننا سلامٌ وردٌّ بين عينٍ من الرّفاق وأذنِ
وتبسّمتُ في الطريق إليه ومضى شأنَه وسرتُ لشأني

أقول إن شوقي كان موفقاً وهو يُوجّه حديث ليلى إلى قيس بن ذريح، لأنّه هو الآخر عاشق وهو أدرى بحال الحب، وليس ينكر لقاء الأحّبة، ولعل هذا ما جعل شوقي يحرص على أن يكون قيس بن ذريح بين شخصياته.

وبهذه المناسبة أقولُ، إن عزيز أباظة في مسرحيته «قيس ولبنى» قد استلهم شوقي هذا الحديث، فجمع بين قيس بن الملوح وقيس بن ذُريح في نجد، وسَاق في ذلك أبياتا رقيقة قال فيها:

لك الشرف المنفوسُ يا نجد والسنا لقد جمع القيسين واديك يا نجد

وإذاً فمخالفة شوقي للواقع التاريخي، أضافت حرارة للقاء، وأضافت للقارئ شخصية حبيبةً مثل شخصية ابن الملوح..! كما جعل وجود قيس بن ذريح في المشهد الأول حيوية وانشراحاً، وهذا مما يُحسب للشاعر الكبير.

وقد خالف شوقي مرةً ثانية؛ حين استعار قصة عرّاف اليمامة من قصة عاشق أخر؛ هو عروة بن حزام؛ لأن أبا عروة حين وجَد ابنه هائماً في الحب وقد كاد يفقد عقله؛ استدعى عرّاف نجد وعرّاف اليمامة كي يفحصا أمره؛ وقد اجتهدا في الرّقية وفي الشراب، فلم يبلغا شيئاً مما يريدان.. وظلّ عروة هائماً في حُبه، ولكنه كان عاقلاً في شعره، حين صوّر هذا الموقف تصويراً دقيقاً فقال:

جعلت لعرّافِ اليمامة حُكّمه وعرّافِ نجدٍ إن هما شَفَياني

فقالا نعم نَشفي من الداء كلّهِ وقاما مع العُوّاد يَبْتَدِرانِ
فما تركا من رُقيةٍ يعلمانها ولا شربةٍ إلا وقد سقَياني
وما شفيا الداءَ الذي بيَ كلّهُ ولا ادّخرا نُصحاً ولا ألواني
وقالا شفاك الله، واللهِ ما لنا بما حملت منك الضلوعُ يدانِ

وقد أخّذ شوقي الخيط من هذه القصة؛ فجعل عرّاف اليمامة يُداوي قيساً ويخترع له دواءً هو الغذاء من شاة، وأمَر أن تُشوى ويتلو العرّاف عليها الرّقية، وقال هي الدواء الذي يُنجي المحبّ من عذاب الحب.! يقول شوقي:

لَقد مرّ عرّاف اليمامة بالحمى فما راعنا إلا زيارتُه صُبحا
طوىَ الحيَّ حتى جاء عن قيس سائلاً وأظهرّ ماشاء المودةَ والنصُّحا
ولاحت له شاةٌ جَثومٌ بموضعٍ تَخيَّلها ظلاً من الليل أوجُنْحا
فقال اذبحوا هاتيك فالخيرُ عندها فقام إليها يافعُ يُحسن الذبحا
فقال انزعوا من جُثة الشاة قلبها فلم نألُ قلبَ الشاة نزعاً ولاطرحا
فلما شويناها رَقى بعزائمٍ عليها وألقى في جوانبها الملحا
وقال اطلبُوا قيساً فهذا دواؤه كأني به لما تَناوَله صَحَّا

وكانت النتيجة كنتيجة عروة، إذ لم يَشف الدواء مريضَ الحب.. على أن شوقي قد أحسن التخيّلَ حين اختار شاةً وطلب ذبحها وأمر بشوائها؛ وقال إن الخير عندها، وألقى الرّقيات والعزائم عليها.. ويبدو أن هذه كانت عادة البدو، فشوقي أحسن تمثيل البيئة تمثيلاً جيداً؛ ولا يضيرُه أن يذكر عرّاف اليمامة، لأنّ عرافاً غيره كان سيَحلّ محلّه؛ سواءُ كان من اليمامة أو من غيرها، وبذلك نرى شوقي قد أضاف للقصة مدلولاً آخر؛ يرسم ملامح البيئة أجمل تمثيل.

على أنّي أرى شوقي في بعض الأحيان يخالف الواقع لغير مَغْزى واضح، وهذا ما أعجب له، فقد جعل أمير الصدقات ابن عوف شفيع قيس إلى والد ليلى، مع أن رواية الأغاني جـ 1 ص 166 ترى أنّ ابن عوف قد حاول ذلك، ثم تراجع حين عِلم تَشدُّد والد ليلى؛ وخاف أن تُخفق وساطته فرفض الذهاب، وحاول أن يسترضي مجنون ليلى؛ فأمر له بعدة قلائص، ولكنه رفضها مستنكراً، وقال في ذلك:

رددت قلائص القرشّي لما بدا لي النقضُ منه للعهودِ
وراحوا مُقَصّرين وخَلّفُوني إلى حُزْن أعالجُه شَديدِ

ثم بعد عام جاء نوف بن مُساحق وقام بالوساطة ؛ وذهب إلى والد ليلى، ودار بين نوفل وبينه تحاورٌ تحدّث عنُه شوقي، ولكنّه نسبهُ إلى ابن عوف.

وقد بدأ ابن عوف حديثه مَتَرضّياً مجنونَ ليلى؛ فهو يقول له:

لا تكتئب وتعال ياقيسُ استرح مما تُكابُد في الهوى وتلاقي

فيرد عليه قيس قائلاً:

هل أنت آسٍ يا أميرُ جِراحتي أم أنَت مِن سحر الصبابة راقي
قل للخليفة يا ابنَ عوفٍ في غدٍ مَنْ ذا أباحَ له دَم العشاق
هَدَرت حُكومتُه دمى فتحرّشتْ بدمٍ على سيف الجفون مُراق

ويمضي الحوار جيداً رائعاً، وينتهي إلى أن يصحب ابُن عوف قيساً إلى منازل ليلى.

ويعلم القوم أنّ ابن عوفٍ قد جاء يَشْفع لقيس، فيَذهبُون إلى والد ليلى، وهم يقولون:

شـيـخَ الحـمـى لا تـضْـعُـفِ ولا تـــردَّدْ وَقِـــــــفِ
ذُدْ عـن عـقـيـلـة الحـمـى وامـنـعْ حـيـاضَ الـشـرف
لـيـس ابـنُ عـوف فـي الـذي سَـعَـى لـه بـالمُـنْـصـف
أبِـالأمـيـر بـعـدمـا أجـارَ قـيْـسـاً تحـتـفـي؟
لا تـخـشَ بـأسَـهُ ومِـن رجـالـه لا تَـخَـفِ
نـحـن كـعـثـمـانَ ولـيـلـىَ بـيّـنـنـا كـالمُـصـحَـف

ويسمع ابن عوف الضّجةَ؛ فيعلم الخبر، حين يَرى القوم في السّلاح، ويضطّرهُ الموقف إلى أن يلين في الخطاب؛ فيقول:

عِـامـرُ يـا أجـاودَ الـبـطـاحِ وأسْـمَـحَ الـنـاس بُـطـونَ راحِ
مـالـي ولـلـسّـيـوف والـرمـاحِ ضـيـفٌ أنـا، ومـا مـن الـسّـمـاحِ
رَدّكَ وَجـهُ الـضـيـف بـالـسـلاحِ مـا جئـتـكمْ يـا قـوُم لـلـكـفـاحِ
بـل جـئـتُ لـلـتـوفـيـق والإصـلاحِ

إذاً، فاختيارُ ابن عوف لا يُغيّر شيئاً من التأثير الشعري، لو جاء مكانَه الشّفيع الحقيقي نَوفْل بن مساحق، ومَنْ يدري.. لعلّ أمير الشعراء قرأ روايةً لا نعرفها نحن، تُثْبت أنَّ ابن عوف كان الشفيع، على عكس الرواية المشهورة، وهذا مَحْضُ احتمال.. أما الذي خالفَ فيه شوقي واقع الحبيبين مخالفةً صريحة، فهو ذهابه إلى أنّ ليلى ماتت قبل قيس، وأن قيْساً هُو الذي رَثاها وبكى عليها بكاءً عجّل بوفاته، وربُّما رأى أمير الشعراء أنّ التأثير النفسّي الذي يتجلّى في فجيعة العاشق، سيكون أشْعل حرارةً في الموقف، وأشدَّ تأثيراً في نفْس المشاهد، والقارئ، فاختار أن تكون ليلى هي الفقيدة المُرثاة.! ولا شك أن وَفاتَها كما صَوّرها شوقي

ستكون زلزالا مُروّعاً ينزل بقلب الشاعر المسكين، ومن الحيَل الشعرية التي اخترعها شوقي، ذهابُه إلى أنّ أصدقاء قيس أخفوا عنه مَوْضع قبرها، فعرفه هو بِوَحْي إلهامه، وقال مِن قصيدة باكية، حين وقف على قبرها:

عرفتُ القبَور بِعَرْفِ الرياح ودَلّ على نَفْسهِ الموضعُ
كَثكْلى تلمَّسُ قبْرَ ابنِها إلى القبْر مِن نفسها تُدفعُ
هداها خيالُ ابنها فاهتدت وليلى الخيالُ الذي أتْبعُ
لنا الله يا قلبُ، ليلاي لا تجيبُ وليْلاَي لا تَسمْع!
فُجِعنا بلْيلى ولم نَكُ نَحسبُ يا قلبُ، أنّا بها نُفْجع

ثم (يقترب من القبر باكياً فيكبّ بوجهه على القبر) ويقول:

أعينيَّ هذا مكانُ البكاءِ وهذا مَسيلُكِ يا أدْمُعُ
هُنا جِسْم لَيلَى، هُنَا رسمها هُنا رَمَقي في الثّرى المُودعُ
هُنا فمُ ليلى الزكيُّ الضّحوكُ يكاد وراء البلى يَلمعُ
هنا سِحرُ جفْنٍ عَفَاهُ الترابُ وكان الرُّقى فيه لا تَنفعُ
هُنا مِن شبابي كنَابٍ طواهُ ولَيْسَ يُباشِره البَلْقعُ
هنا الحادثاتُ، هنا الأملُ الحلوُ يا ليلُ والألمُ المُمْتع

وقد رأى بَعضُ النقاد أن تكون هذه الأبيات هي الخاتمة، ولكن شوقي أطال الكلام في حديث آخر، كما أخذ عليه قوله (الألم الممتع)، لأنّ الألم لم يكن ممتعاً أبداً عِنْد قيْسٍ بالذات، بل كان كُلّه حسرات وزفرات.! ومّما خرج فيه شوقي عن المدلول التاريخي، أنه أتى بالحسين بن علي رضي الله عنهما وركبه، واصفاً قافلةً تسير، ولها حُداءٌ وحنين فسأل السائلون عنها، فقيل إنها للحسين بن علي.

يقول شوقي؛ على لسان حادي القافلة:

يا نَجْدُ خُذْ بالزمامْ ورَحّبِ
سرْ في ركاب الغمامْ ليثربِ
هذا الحسين الإمامْ ابنُ النبي
النّور في البيد زادْ حتى غَمَرْ
أحْدُ الحَيا في الوهاد أحْدُ القمر
أحْدُ جمالَ البَواد زَيْن الحضر

ثم يقول بعد ذلك، على لسان أحد المتحدثين:

هـــذا إمـــام الـــعَـــرب هـذا الحـسـينُ ابـن الـنـبـي
هـذا الـزكـيُّ ابـنُ الـزكـيِّ الـطـيّـبُ ابـنُ الـطـيـبِ
عَـارَضَـنـا الحُـسـيْـنُ فـي طـريـقـه لـيـثـرب
هـذا سـنـاجَـبـيـنِـهِ مـلءُ الـوهـاد والـرُّبـى
قـدْ جـل حـاديـه جَـلا ـل الـقـارئ المُـطـربِ

يقول الأستاذ توفيق أحمد البكري في بحثه عن شوقي: «ومنْ الأغلاط التاريخية في الرواية حادثةُ الحسين بن علي، الذي جاء شوقي بركبه في ثَرى نجْد ، لأنّ الحسين قد قتل في أوّل خلافة يزيد بن معاوية في المحرّم لسنة 61هـ وابنُ عوف، أو نوْفل بن مُساحق تولّيا الأمر سنة 64هـ، فلم يكن الحسين إذاً حيّا يُحدَى ركْبه، بل مات قبل الحادثة[3].. وكان لشوقي أن يجئ بأيّ رجل من ذرّية الحسين أو الحسن ابني علي إذ كان لهم من تَعظيم أو تبْجيل الناس ما للحسين والحسن، رضي الله عنهما، ولكنّ شوقي أراد أن يُصوّر العراكَ السياسي العنيف القائم أنذاك

بين آل البيت والأمويين، وأن يُعطي صورة واضحة المعالم لما كانت عليه الحال السياسية والتحزب.

وبعـــد:

فمسرحيةُ مجنون ليلى في رأي كثير من النّقاد، هي أبرعُ مسرحيات شوقي الشعرية، لأنّها تمس عاطفةً حية تملأ قلوب الناس والمحرومين من العُشاق؛ حين يقرأونها، فيجدون مشاعرهم مسطورة في ثنايا الفصول والمشاهد، وحَسْبُ شوقي أنّه أول من أدْخل المسرح الشعريّ الحقيقي في أدبنا الحديث.

وقبل أن أختم هذا الحديث، فإني أشير إلى أن مسرحية «مجنون ليلى» هي المسرحية الوحيدة، التي ترجمت إلى اللغة الإنجليزية، وقد مضى على ذلك خمسون سنة، وقد ظهرت لها ترجمة إيطالية في الخمسينات، كما قال الدكتور صالح جواد الطعمة في كتابه: «في العلاقات الأدبية بين العرب والغرب»[4].. ثم محاولة للسيدة - زاسكين -، لترجمة مسرحية «كيلوباترا».. إلى الإنجليزية، كما ذكر «لاندو»، في كتابه عن المسرح والسينما عند العرب، لكنها لم تلق اهتماماً ذا قيمة، ولم يعلق عليها إلا عدد قليل من المعنيين، كالمستشرق - جب -، وأحد كتَّاب مجلة العالم الإسلامي في الولايات المتحدة.. أما الكاتب الإنجليزي «بربور»، فلم يذكر في دراسته عن المسرح العربي في مصر، سوى قيام الأستاذ «اربري»، بترجمة مجنون ليلى، نشرها في مصر، وقد خصص صفحات للمسرحية، واستشهد ببعض مقاطع منها[5].

المصادر والمراجع

*) هذا الحديث ألقي في مركز حمد الجاسر الثقافي بالرياض بتاريخ 1424/11/9هـ الموافق 2004/1/1م.

1) مجلة الثقافة – 1951/9/3.

2) ليلى والمجنون للدكتور محمد غنيمي هلال، ص 63.

3) مجلة الثقافة – 1941/9/25م.

4) هذا الكتاب صدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة، في رجب 1424هـ، سبتمبر 2003م.

5) المصدر السابق.

* * *

1. تقديم:

أشكر الزملاء الأعزاء الساهرين على إنجاز المشروع النقدي الأدبي العربي من خلال السهر على إصدار مجلة «**علامات**»، في شخص الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين، على مراسلتهم إياي للمشاركة في هذا العدد «التقييمي» لتجربة المجلة والتكريمي بمناسبة مرور اثنتي عشرة سنة على صدورها. إن الحرص على هذا التقليد: التوقف للتقييم والتكريم خير دليل على رغبة القيمين على المجلة على الاستمرار والتقدم نحو الأفضل والأحسن من خلال الاطلاع على وجهات نظر المشاركين في المجلة ككتاب وقراء في الوقت نفسه من جهة وعلى آراء قرائها من جهة أخرى.

جاءت مجلة **علامات** في بداية التسعينات من القرن العشرين لتعلن بدون مقدمات بلاغية طنانة، أنها مجلة «النقد الأدبي». وبالنظر إلى الطاقم الذي يشرف عليها ومنذ العدد الأول يتبين للقارئ اللبيب والمتتبع أنها فعلاً تريد أن تكون إضافة نوعية تعزز الرصيد النقدي العربي الذي كان قيد تحول هام سواء على مستوى جدته النظرية أو عدته المنهجية. فهل حققت **علامات** ما جاءت لتضطلع به، ضمنياً، وتسهم في تجديد الوعي النقد الأدبي العربي وتعزز الرصيد الذي بدأ يتشكل فعلاً منذ بداية الثمانينات؟ وماذا أضافت إلى مجال النقد الأدبي من حيث قضاياه النظرية وإشكالاته المنهجية في علاقته بالنص الأدبي من جهة أولى، وفي طبيعته التي ترمي تجسيد خصوصيته وجدواه، وتحدد وظيفته في المجال الأدبي الخاص والثقافي العام من جهة ثانية؟

ذلك ما نروم تلمسه من خلال هذه الدراسة التي تبغي الوقوف عند المنجزات، وتتساءل عن المعوقات التي تحول دون تطور الممارسة النقدية العربية لتكون رائدة على مستوى النظر والعمل.

2. السياق الثقافي والإعلامي العربي:

خلال مرحلة التسعينات كان النقد العربي قد عرف تحولاً كبيراً سواء على مستوى لغته الواصفة أو كيفية تعامله مع النص أو ترسانته الاصطلاحية بالقياس إلى ما كان عليه الأمر قبل ذلك. كان وقتها بدأ يتجاوز مرحلة التذبذب التي هيمنت طويلاً بين تجديد أدواته وتصوره للنص الأدبي من منظور يعنى بالكشف عن الأشكال والتوقف عند مستوى تحليل التقنيات الموظفة في النص الأدبي، وبين تلك الأطروحات التي هيمنت خلال السبعينات وما بعدها بقليل والتي كانت تجعل وكدها تتبع دلالات النص الأدبي وصلاته بالبنيات الاجتماعية والسياسية.

كانت المجلات الأدبية على وجه العموم وقتها موزعة بين الاتجاهين «المتقاطبين»، وبدأت تفرز المجلات التي تعنى بوجه عام بتجديد الرؤية الأدبية والوعي النقدي. يمكن في هذا النطاق أن نشير إلى مجلة «فصول» المصرية التي اضطلعت منذ صدورها في مطلع الثمانينات بتحمل عبء هذا التحول والانخراط فيه. ولعبت دوراً كبيراً في هذا النطاق من خلال أعدادها الخاصة التي جاءت لتعكس بداية هذا التحول على صعيد النقد الأدبي من المنظور المصري لأن أغلب الإسهامات في البدايات كانت لأقلام مصرية. وكانت تسير في هذا الركب مجلات أخرى جاءت لتعزز هذا التوجه الجديد في مسار النقد الأدبي، ولتخوض سجالات مع التصور التقليدي الذي لم يعد قادراً على تجديد أدوات أو تطوير منهجيته وأساليبه. نذكر هنا بعض المجلات التي ساهمت في مد هذا التوجه بأقلام

جديدة وتصورات مباينة لما كان مهيمنا قبل الثمانينات. نجد من بين هذه المجلات: مجلة «مواقف» و«الفكر العربي المعاصر» (باريس) و«كتابات معاصرة» (بيروت) و«دراسات لسانية وسيميائية» (فاس) وأخريات في مختلف البلاد العربية،،، كانت هذه المجلات تختلف من حيث طبيعتها، وموقع الخطاب النقدي الجديد فيها ونوع الأسماء المشاركة فيها. كما كانت تختلف من انتظام صدورها واستمرارها، كما كانت هناك مجلات ثقافية عامة تسير في الاتجاه نفسه بكيفية أخرى وهي تحتضن إسهامات النقد الأدبي الجديد في توجهاته الأدبية مثل مجلة «الأقلام» العراقية، و«الطريق» و«دراسات عربية» اللبنانيتين و«أدب ونقد» المصرية، ومثل مجلات اتحادات وروابط الكتاب والأدباء العرب بحسب الأقطار التي تنتمي إليها أو مجلة الاتحاد العام للأدباء العرب: الباحث العربي، الأديب المعاصر، المسار، آفاق، كلمات،،،

كان التوجه النقدي الأدبي الجديد قيد التبلور، وفي بدايات تفاعله مع الإنجازات النقدية الجديدة في فرنسا خاصة (مع البنيوية والسيوميوطيقا الأدبية ومختلف النظريات التي باتت تتبلور في الدراسات الأوربية والأمريكية الجديدة : نظريات النص والتناص والتلفظ وتحليل الخطاب،،،). جاءت هذه المجلات لتعكس ما يمور في الساحة النقدية الأدبية العربية من «اجتهادات فردية» و«متفرقة» في هذا الاتجاه، وكان يتحقق كل ذلك بحسب كل مجلة وخصوصيتها: فنجد الدراسة الأدبية الجديدة إلى جانب المقال المترجم في الاتجاه نفسه إلى جانب تقديم كتاب جديد أو محاولة تقريب بعض المصطلحات النقدية الجديدة التي تظهر في الدراسات الغربية. كما كانت تظهر بعض السجالات بين الفينة والأخرى حول مصداقية هذه الدراسات وهي تعكس هذا الاتجاه النقدي الجديد كما يتحقق في الكتابات العربية.

لكل هذه الاعتبارات وسمنا المرحلة (الثمانينات) بأنها مرحلة التذبذب والبحث الدائم من أجل تعزيز هذه الممارسة النقدية الجديدة في مختلف تجلياتها على ما بينها من تمايز عام لأن ما يوحدها هو فقط هاجس التجديد وتجاوز ما كان سائداً خلال السبعينات وما قبلها.

في هذا السياق الثقافي والنقدي العام الذي كان يحذوه هاجس أساس يوحد المسار ويبقيه في الآن ذاته مفتوحاً على الاحتمالات والاختلافات تأتي مجلة «**علامات**» لتكون مجلة النقد الأدبي بدون نعت يميزها أو يعلن انتماءها. لكن يتبين لنا منذ العدد الأول أنها جاءت لتترك للممارسة وحدها، ولنوع المشاركات التي عملت على التعامل معها في البداية تحديد المسار، والانخراط في التوجه العام الذي يتحرك في نطاقه النقد العربي «الجديد» وهو محمل بكل رغبات التجديد والتجاوز.

وإذا كان تجديد الخطاب النقدي لايمر دائماً عبر قناة إعلان «التجديد» أو «هوية المغايرة»، فقد مارست المجلة دورها «التجديدي» عبر معانقتها واحتوائها على الخطاب النقدي الذي يتميز بـ«الجدية». وكانت هذه لعمري السمة التي طبعت المجلة في أعدادها خلال السنوات الأولى بصورة قوية، وخلال السنوات الأخيرة بصورة أقل على نحو ما سنبين. فكانت من ثمة «مجلة النقد الأدبي» الجاد والرصين، وبذلك كانت أيضاً، مجلة التجديد المستمر والمراهن على التطور ومواكبة التجديد لأن التجديد بدون جدية وهم، ومثل حبل الكذب يؤول إلى زوال.

توقفت العديد من المجلات التي أشرنا إليها أعلاه، أو قل بريق بعضها الآخر، وتعذر انتظام بعض ثالث، لاعتبارات لامجال للخوض فيها هنا. لكن «**علامات**» استمرت إلى الآن مجلة النقد الأدبي الجاد والجديد في الوقت نفسه. وكل من يريد التأريخ لحركة النقد العربي الجديد لايمكنه سوى التوقف عند تجربة «**علامات**» ليجدها فعلا صدًى عميقاً وصادقاً

للحركة النقدية الأدبية العربية في مختلف تجلياتها قوة وضعفاً، سلباً وإيجاباً، بحثاً دائباً ومتواصلاً، وتكراراً وتوقفاً غير قادر على الإعلان عن العجز عن المواكبة والتطور. ويعد هذا في رأيي مؤشراً على نجاح تجربة المجلة في الاضطلاع بمهمتها مادامت قد تمكنت خلال مدة طويلة في أن تكون هذا «الصدى» الذي يمثل الفكر الأدبي العربي المعاصر في أبهى صوره، وأدق تفاصيله. ومعنى ذلك بعبارة أخرى، نجاحها في أن تحقق كونها «مجلة النقد الأدبي» العربي.

فما هي المقومات التي أعطت المجلة هذه الخصوصية، ومكنتها من تحقيق هذا الدور المتميز ؟ ذلك ما سنحاول تبينه من خلال النقطة التالية.

3 – أدوار وإنجازات:

1.3. الانتظام:

هناك عدة مقومات ساهمت في طبع تجربة «**علامات**» بالسمات التي حاولنا تسطيرها أعلاه، وعلى رأسها الانتظام. لقد راكمت المجلة خلال اثنتي عشرة سنة خمسين عدداً، أي بمعدل أربعة أعداد في السنة , وهذا هو الرقم المثالي بامتياز لأي مجلة فصلية. إن «**علامات**» بهذا الانتظام من المجلات العربية النادرة التي حافظت على انتظامها منذ صدورها، ولو على الأقل من حيث الأعداد: قد تتأخر أحياناً قليلة جداً عن موعدها، وقد نجد أحياناً أخرى أعداداً سميكة وضخمة جداً (ولا سيما الأعداد الأخيرة).

لقد لعب الانتظام دوراً كبيراً جداً في إعطاء المجلة طابع الاستمرار والحضور الدائم. وتحقيق هذا البعد، وهو ليس هيناً دائماً، كفيل بجعلها أبداً على صلة بالكتاب والقراء على السواء. فيتم انتظارها، وتتبع تواريخ ظهورها. وحتى الكتاب الذين يمكن أن ينقطعوا عن التواصل معها

لظروف خاصة بهم، يعاودون التعامل معها كلما سنحت الفرصة ماداموا يرون بأم أعينهم حرصها على مواصلة المسير، وكذلك الشأن مع القراء الذين يرون في استمرارها دليلا على جديتها، ولاسيما حين تكون مضامين الأعداد دالة على ذلك. إن من كبريات عوائق الإعلام الثقافي العربي المكتوب عدم الانتظام الذي يؤدي إلى انعدام التواصل، وبالتدريج يؤدي ذلك إلى التأثير على الاستمرار. وهذا ما نجت منه مجلة «**علامات**» بسبب إصرار الساهرين عليها، وعلى رأسهم الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين، من جهة، ووفاء المتعاملين معها كتاباً وقراء.

2.3. تعايش الأجيال:

لا يلعب الانتظام دوراً هاماً في بقاء المجلة واستمرارها فقط، ولكنه أيضا يلعب دوراً كبيراً في استقطاب أجيال جديدة من الكتاب الذين يترعرعون في نطاق التحولات التي يساهم فيها المشروع والتي تجري أمام أعينهم على الساحة الثقافية وهم قيد التشكل، ومع تطورهم الذاتي تراهم يضطلعون بدورهم في الانخراط في المشروع عينه كباحثين ونقاد. وذلك على اعتبار أن أي مجلة لا يمكنها أن تراهن أبداً على المساهمين الذين واكبوا المشروع لحظة تأسيسه. ومعنى انخراط أجيال جديدة من الباحثين والنقاد في المشروع ذاته أن المجلة وهي تستمر في العطاء تستوعب مختلف الفعاليات التي واكبت العمل وهي في مرحلة التلقي، وتنتقل مع الاستفادة، واستمرار المشروع إلى الإنتاج، وهكذا دواليك.

لاحظت من خلال متابعتي لمجلة **علامات** أن الكتاب الذين نشروا فيها أعمالهم منذ بداية صدورها، مايزال العديد منهم حاضرين فيها بإسهاماتهم ودراساتهم، كما أن آخرين من جيل جديد التحقوا بها، وقد انصرمت أعوام على الصدور، ينخرطون فيها ويواصلون نشر أبحاثهم فيها

بين الفينة والأخرى. ويبين لنا هذا بالملموس تعايش أجيال من الباحثين والدارسين في مجال النقد الأدبي.

إن وراء هذا التقليد الجديد الذي دشنته تجربة «**علامات**» إرادة قوية، وعزيمة صلبة، ورؤية عميقة إلى خصوصية واقع النقد الأدبي العربي، ورغبة أكيدة في الاضطلاع بدور ما في الارتقاء به إلى مستوى أحسن. وهذا ما جعلني أرى في المجلة «الصدى» المناسب الذي يعكس واقع النقد العربي.

3.3. المبادرة:

ما كان ليتحقق من منجزات في مسيرة المجلة لولا ذهنية «المبادرة» الفعالة التي تطبع سلوك ورؤية المسؤولين عليها. وتتمثل هذه المبادرة في الاستكتاب والاتصال المباشر بالكتاب في عين المكان لأخذ قرارات جديدة تدعم مسار المجلة وتطور صيرورتها. ولا يمكن اتخاذ القرار الملائم للتطور بدون الاستشارة والتعرف على آراء الكتاب والمثقفين والقراء على السواء. وأنوه في هذا النطاق بزيارة العمل التي قام بها الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين إلى المغرب في أواخر التسعينات، على ما أذكر، واتصاله بي وبغيري من الكتاب والمثقفين المغاربة في مختلف المدن المغربية. لقد أبان الأخ أبو مدين في هذه الزيارة عن رغبة المجلة في التطور، وذلك بالاستماع إلى المقترحات المختلفة البناءة التي تدعم تصور المجلة وتصب في اتجاه بلورة طموحها المتمثل في الارتقاء بها إلى المستوى الأحسن. ولقد أثمرت هذه النقاشات، وظهر بعضها على صفحات المجلة، وبقي بعضها الآخر معلقاً ربما لاعتبارات خاصة تتجاوز إمكانات المجلة. وسأحاول في النقطة الأخيرة «ملاحظات ومقترحات» أن أبين بعض هذه الملاحظات التي سبق لي أن طرحت على الأخ أبو مدين، وعن لي

بعضها الآخر من خلال الأعداد الأخيرة، أو من خلال تدارس بعضها مع الأستاذ سعيد السريحي في أحد الملتقيات العربية.

تبين هذه المبادرة وجهاً آخر للحوار والاستشارة بصدد مسيرة المجلة. وهي تكشف بالملموس حرص المسؤولين على المجلة على إشراك أكبر عدد من المنخرطين في المجال النقدي الأدبي في وضع التصورات الملائمة لتجاوز العقبات التي تحول دون تواصل مختلف الأطراف المساهمة في المشروع الثقافي الهام كل حسب موقعه. وما التوقف بهذه المناسبة للاستماع إلى مختلف الآراء حول المجلة والنقد الأدبي في آن سوى دليل على ذلك.

يبرز وجه آخر للمبادرة في صورتها الداعية إلى الحوار والانفتاح على مختلف الآراء فيما يمكن تسميته بالاجتهاد.

4.3. الاجتهاد:

يبدو الاجتهاد واضحاً في الرغبة في تجاوز كون المجلة هي فقط صندوق بريد يتلقى المواد التي تصلها من قبل الكتاب. ويتجسد بوضوح في إقبال المجلة، من خلال المشرفين عليها أحياناً، في تنظيم لقاءات مع نخبة من النقاد في بلد عربي معين (تونس، سوريا) ومن خلال الحوار المفتوح بين هؤلاء النقاد من خلال أسئلة محددة ودقيقة ، نتبين صور النقد الأدبي في القطر العربي المحدد. كانت هذه التجربة هامة جداً، لكنها للأسف حسب علمي، لم يتم الاستمرار فيها، ولم تتسع لتشمل أقطاراً عربية أخرى. وحبذا لو يتم ترهين هذه المبادرة وتعميمها في الأعداد القادمة من المجلة لأنها بكل تأكيد ستساهم في تقريب وجهات النظر داخل المشتغلين بمجال النقد الأدبي سواء داخل القطر الواحد أو خارجه في الأقطار العربية الأحرى. وليس من الضروري تقريب وجهات النظر، إذ إن

لإبراز الاختلاف هو وجه آخر من وجوه التقارب الممكنة داخل مساحة النقد الأدبي العربي الشاسعة.

5.3. الحوار:

جاءت مجلة **علامات** مشروعاً طموحاً لاستقطاب مختلف التصورات والإنجازات النقدية العربية الجادة، ويبرز ذلك في كونها فتحت صفحاتها للحوار والنقاش سواء لما ينشر من دراسات وكتب. وهذا الحوار هام جداً لتطوير المشروع النقدي العربي إذ بدونه لا يمكن للمشروع تجاوز مرحلة الحماس الخاص بالباحث أو الناقد لأن الحوار يبين النقائص المصاحبة لأي عمل كيفما كان نوعه أو شكله. وفي هذا النطاق أنوه بتجربة المجلة في فتح الحوار والنقاش حول مشروع الأستاذ الفاضل عبدالله الغذامي، والذي أبان الحوار حوله أن فعالية النقد الأدبي لا يمكنها أن تتحقق على الوجه الأمثل بدون الاستماع إلى مختلف وجهات النظر. وآمل أن توسع المجلة هذه الفكرة (الدعوة إلى النقاش بصدد مشروع نقدي محدد بغض النظر عن المناسبة) وهناك أسماء عربية عديدة يمكن اقتراحها في هذا الصدد (محمد مفتاح، صلاح فضل، جابر عصفور، عبدالله إبراهيم، سيزا قاسم، نبيلة إبراهيم،،،)، وأن تضطلع المجلة بدورها (المباردة) عن طريق استكتاب المختصين والمهتمين.

إن الاستكتاب وجه أساس من وجوه التطور والحفاظ على المستوى والارتقاء به نحو الأفضل. ولقد نجحت الأعداد التي مارست المجلة فيها الاستكتاب سواء في الأعداد الأولى أو الحوار مع عبدالله الغذامي، أو في إنجاز كتاب الرياض حول الناقد نفسه.

كل المقومات التي أشرنا إليها أعلاه، وهناك غيرها، ساهم بشكل كبير في طبع مجلة «**علامات**» بميزات ذات خصوصية جعلتها فعلاً، كما أتصور، صدى النقد الأدبي العربي المعاصر. لكن أي مشروع كيفما كان

مستواه ونتائج حرصه على النجاح يظل قابلاً لأن نسجل بصدده ملاحظات ونقدم بشأنه اقتراحات لاتقلل من قيمته، بل على العكس تدعمها وتثمنها، وترى أن الوقوف على ما أنجز، في غياب مبادرات للتطوير والتجاوز، لا يمكن إلا أن يسلم المشروع إلى عدم تجاوز ما تحقق في فترة خلت، وعدم القدرة على المسايرة والارتقاء إلى مستوى آخر.

4. ملاحظات واقتراحات:

نجمل مجموع الملاحظات التي تكونت لدينا من خلال متابعة المجلة عبرالتوقف على النقاط التالية:

1.4. من الاستكتاب إلى الاستقبال:

تمر أي مجلة من مرحلتين اثنتين في تاريخها . ففي لحظة الصدور تعمد إلى الاستكتاب لضمان المساهمين الذين يدشنون افتتاح مسيرتها. ومن خلال نوعية النقاد المساهمين في الأعداد الأولى نتبين ضمناً أو مباشرة توجه المشروع والغايات التي جاء لتحقيقها. غير أنه مع الصيرورة وتحت ضغط المواد التي تتوصل بها المجلة في حال توفيقها، كما هو شأن **علامات**، تتحول إلى صندوق بريد يستقبل ما يرد عليه. صحيح تصاحب عملية الاستقبال هاته عملية الفرز، وذلك بناء على الحدود الدنيا التي تتوافق واتجاه المجلة. غير أنه في عملية الاستقبال هاته تصبح المجلة خاضعة لما تتوصل به ولاسيما عندما لايكون البديل المستحب لديها متوفراً في وقت ما، فيكون الجاهز والمقبول على حد ما، هو الذي يحدد مواد أعدادها ومحتوياتها في غياب تدقيق مسبق للعدد في ضوء ما سبق من الأعداد أو ما سيأتي منها. وهنا يتقلص دور هيئة التحرير بحيث لا يتعدى تقديم المواد والتصحيح ومتابعة الإجراءات التقنية التي لا تنتهي، والتي لا يقدر صعوباتها إلا من خبرها.

عندما تصل المجلة إلى هذا المستوى في تاريخها الذي يقل فيه تدخل طاقمها لتسطير مواد الأعداد المقبلة، والبرمجة البعيدة، والتقويم الدائم لما صدر من أعداد، وممارسة التوجيه عن طريق الاستكتاب في موضوعات محددة أو قراءة مؤلفات بعينها لما لها من قيمة،،، في هذه المرحلة تترتب مضاعفات تطبع مسيرة المجلة بطوابع خاصة، لمست العديد منها في الأعداد الأخيرة منها، ومنها نذكر:

2.4. التراكم والتكرار:

ينتج هذا الطابع تحت تأثير عامل الاستقبال، إذ لا يمكن تحت تأثير زخم ما يرد على المجلة التحكم في المواد المبعوثة. فيقع التكرار في المواد التي تصبح تتشابه في بعض القضايا، وأحياناً تعالج بالطريقة نفسها، ولا يقع الاختلاف إلا في الصيغ الخاصة بالنقاد وأساليبهم. كما أن من نتائج هذا أن يسود تراكم المواد بصورة أقرب إلى الاعتباط، فيصعب على القارئ التمييز أو تبين المواد وخصوصية بعضها عن بعض: بحيث نجد قراءة كتاب تأتي قبل دراسة عميقة، وتأتي بعدهما معالجة قضية اصطلاحية، ثم دراسة أخرى من طراز مختلف إلى جانب مناقشة فكرة... ولما كان من المتعذر على القارئ قراءة المجلة بكاملها، فإنه يظل حائراً في ترتيب المواد حسب أهميتها بالنسبة إليه، لأن ذلك يتطلب منه قراءة المجلة بكاملها.

إن تراكم المواد وتكراراها في مختلف الأعداد، ولاسيما الضخمة منها، وإن كان وليد الاستقبال، فإنه كذلك وليد عدم تدخل في التبويب والترتيب، لأن كثرة المواد، وخصوصية الأسماء الدالة وضغط العمل في الجوانب التقنية يأكل كل الوقت ويؤثر على طبيعة العدد.

3.4. الرهان على الأسماء:

من الآثار الناجمة عن الاستقبال والتراكم والتكرار، الرهان على

الأسماء، كما يبدو لي من خلال عمل المجلة. لقد ضمنت المجلة، وهذا مؤشر عافية، النقاد العرب المتميزين من مختلف البلاد العربية. ويبدو لي أن التعويل على الأسماء لوحدها غير كاف للدلالة على المستوى المطلوب. إنني أقرأ أحياناً، لكاتب معروف وله إسهامات جيدة، على صفحات المجلة مقالة متسرعة وعاجلة. صحيح يتحمل الناقد مسؤوليته فيما يكتب لأنه يحسب له أو عليه. لكن للمجلة أيضاً تصورها وإمكان تدخلها في رفض مقالة دون المستوى أو المطالبة بتعديلها، وهذا دليل على صحة توجه المجلة وجديتها. وفي هذا أيضاً دعوة إلى التزام الجدية والدأب عليها .

إن «تسامح» المجلة مع بعض الكتاب لا يمكن أن يؤدي إلا إلى التراكم والتكرار لأنه علامة سلبية تؤدي إلى صنع نظائر لها لأنها تصبح بدورها منتجة **لعلامات** أخرى من المستوى نفسه، ويبدو لي بجلاء رهان المجلة على الأسماء في نشرها أسماء كتاب الأعداد القادمة. حبذا لو يتم تعويض ذلك بالرهان على الموضوعات والمحتويات، وليس على الأسماء. فأنا أحيانا أكتشف اسماً جديداً من خلال موضوع معالج بطريقة علمية فأفضله على اسم معروف يقدم انطباعات عاجلة وغير مؤسسة ولا مقنعة.

لتجاوز هذه المعطيات التي قدمناها بكثير من التركيز أرى، بهدف التطور وبناء رؤية مستقبلية جادة، ضرورة انتهاج صورة لتمييز المجلة، ونقل عطاءاتها إلى مستوى آخر يغلب عليه الكيف لا الكم، ويتمثل ذلك فيما يلي:

1. **تبويب المواد وفق مواضيع محددة**: اطلعت على العديد من الأعداد التي تتراكم فيها المواد، وجلست أتأملها فتبين لي إمكان تدخل هيئة التحرير في صناعتها بطريقة مفيدة، وذلك عن طريق تقسيمها إلى أبواب تراعي خصوصيتها وحجمها، فتجمع الدراسات المتشابهة تحت

محور محدد (التلقي مثلاً) إذا توفرت ثلاث أو أربع دراسات، وفي باب مناقشات أو قراءات الكتب، أو مراجعات، أو ما شاكل ذلك تقدم المواد ضمن الأبواب المحددة لها.. وبهذا يتم توجيه الكتاب والقراء معاً إلى الأبواب التي يريدون الاطلاع عليها أو يودون المشاركة فيها. فالقارئ أحياناً في حاجة إلى قراءة آخر كتاب نقدي عربي أو أجنبي أو ما يتصل بآخر النظريات في مجال الدراسات الأدبية. وعندما تحدد له أبواب المجلة ذلك تحت اسم دال، فإنها توجه بذلك مباشرة إلى ما يبحث عنه. وأحياناً يحصل القارئ على المجلة لمجرد موضوع واحد يهمه مادام قادراً على تبينه من خلال أبواب المجلة. وحتى الكاتب عندما يود مراسلة المجلة، فإنه سيعرف مسبقاً أين سيوضع مقاله أو بحثه، وعليه قبل الإقدام على مراسلة المجلة أن يعرف موضوع دراسته: هل يقدم بحثاً، أو مناقشة، أو قراءة في كتاب نظري حديث أو تقديم تعريف بمصطلح،،،

إن هذا التبويب هام جداً في الإعلام الثقافي لأنه يحدد مواثيق التواصل بين المنبر وكتابه وقرائه، إذ لايمكن تعويل القارئ أبداً على الأسماء المشاركة في العدد.

2. **الأعداد الخاصة**: كذلك يتبين من تصفح بعض الأعداد أنها تنتظم أحياناً تحت محور خاص، لو جمعت أغلب المواد المتصلة بموضوع أو التي تدور في نطاقه تحت موضوع محدد، وتعزل المواد الأخرى المتفرقة في خانات مختلفة. وفكرة الأعداد الخاصة هامة جدا لتطور الوعي والممارسة النقديين، ولاسيما حين تكون المحاور محددة بدقة وموجهة نحو قضايا ملموسة.

لا أظن أن المسؤولين عن المجلة تخفى عليهم هذه التنبيهات لأنه من خلال النقاش مع بعضهم تبين لي أن هناك وعياً بهذه المسائل، ولعل دون

ترجمتها وقائع وعوائق تخفى على من لايعيش التجربة من داخلها. وكل أملي أن أرى المجلة تنتهج طريقاً لايكتفي بترجمة الواقع النقدي كما هو ، ولكن بالارتقاء إلى توجيهه والانخراط في التخطيط لآفاقه. ويبدو لي أن التجربة التي راكمتها **علامات** كفيلة بتحقيق هذا الانتقال، ومؤهلة لإنجازه.

بقي اقتراحان أخيران، أسوقهما على سبيل التركيب المفتوح على المستقبل، وهما يتصلان بتجربة نادي جدة على المستوى الإعلامي. لقد حقق النادي مستوى متقدماً جداً في إصدار المجلات المتخصصة والكتب الخاصة. وأرى أن تجربة كتاب الرياض حول الأستاذ عبدالله الغذامي يمكن أن تعمم على نقاد وباحثين، وبذلك يكون النقاش أعمق حول تجارب نقدية بعينها للوقوف على المنجز وتوقع الممكن.

يتمثل الاقتراح الثاني في أن المجلة تبقى مجلة، ويعني ذلك أن وجودها في السوق رهين مدة معينة، لكن الكتاب يبقى في السوق مدة طويلة. يمكن لنادي جدة أن يفكر، أسوة بكتاب العربي، أن يختار مجموعة من المواد التي نشرت على مدار السنة مثلاً، ويصدرها على شكل كتاب «**علامات**» شريطة أن يكون محتواها جيداً، وتدور حول موضوع واحد. بذلك يبقى الكتاب دائماً، وفي ذلك تشجيع للنقاد للمشاركة بالجيد والجديد من إنتاجاتهم. وبذلك أخيراً يمكن للمجلة الاستفادة من رصيد المواد التي تصلها، وتقدمها للقارئ بطريقة وشكل آخرين.

عنت لي هذه الملاحظات والاقتراحات أملاً في انتهاج طريق جديد يواصل ما تحقق من إيجابيات لا حصر لها، ويضمن للمجلة صيرورتها وجدتها واستمرارها من جهة، وانتقالها من وضعية الاستقبال إلى التوجيه والتخطيط لما يمكن أن يكون عليه الفكر النقدي العربي، وهو يبحث له عن خرائط جديدة للإبداع والتواصل.

النقد السيرذاتي

يلحظ المتتبع للدراسات والقراءات التي أنجزت عن الرواية العربية السعودية استشراء توجه أو منهج نقدي مثير ولافت للانتباه، وربما شكل في بعض جوانبه خطراً عليها من وجهة نظرنا. يمكننا تسمية هذا المنهج السيرذاتي في دراسة الرواية السعودية، قياساً على المنهج السيري في دراسة الأدب عموماً. وهذا المنهج ينطلق صراحة أو ضمناً من افتراض مفاده أن كثيراً من الروايات السعودية ليست في حقيقة الأمر إلا سيراً ذاتية كلية أو جزئية لكتابها، اتخذت عن مسمى الرواية قناعاً لها. وقد وظف هذا المنهج عدد من دارسي الأعمال السردية في بلادنا لعل من أهمهم الأستاذ الدكتور منصور الحازمي، وتبعه في ذلك نقاد آخرون سنقف عند بعضهم وقفة متأنية نسبياً، ونشير إلى الآخرين إشارات سريعة، إذ ليس هدفنا هنا إثبات جميع ما قاله أو فعله النقاد في هذا المجال بقدر ما هو التدليل على استشراء هذه الظاهرة أو هذا المنهج.

ظهرت ملاحظات الدكتور منصور الحازمي وآراؤه حول سيرذاتية الرواية السعودية في دراساته السابقة التي كتبها عن الرواية السعودية مثل الدراسة التي كتبها في كتابه «فن القصة في الأدب السعودي الحديث» والدراسة التي قدم بها لرواية «ثمن التضحية» للدمنهوري وغيرهما، ثم عاد مؤخراً ووسعها وكرسها في الدراسة التي كتبها مقدمة للجزء الخاص بالرواية من موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث. فهو مثلاً يرى أن رواية (فكرة) لأحمد السباعي تتقمص شخصية المؤلف وأنها «أشبه بالترجمة الذاتية»[1] هذا على الرغم من كونها أنثى. أما رواية

(البعث) للمغربي فهي في اعتقاده «تقترب كثيراً من السيرة الذاتية»[2]، و(ثمن التضحية) لحامد دمنهوري «صورة طبق الأصل لشخصيته» و«إنها أقرب إلى السيرة الذاتية»[3]. ويقول عن روايات إبراهيم الناصر، وخاصة (ثقب في جدار الليل)، و(سفينة الموتى)، إنها ذات طابع سيرذاتي[4]، ويقول عن رواية عنقاوي (لا ظل تحت الجبل) إن كاتبها «يسترجع فيها شيئاً من أحداث طفولته وشبابه في مكة المكرمة كما فعل السباعي والبوقري» ويستشهد على ذلك بما ذكره الكاتب في مقدمة الرواية عندما قال: «تراءى لي أن أنقل صورة الواقع والوقائع الإنسانية وأن أسجل شريطاً من الأحداث الاجتماعية... وأن أرسم... لوحة من العادات والشخصيات والعقليات التي كانت تزخر بها مكة»[5]. وهذا استشهاد لا يعزز، في رأينا، مقولة الهدف السيرذاتي من كتابة هذه الرواية بقدر ما يعزز اهتمام الكاتب بتصوير الواقع المكي بشكل عام. ويقول الدكتور الحازمي في معرض حديثه عن مجموعة من الروايات السعودية «نستطيع أن نلاحظ الطابع السيري في رواياتنا المحلية عند أحمد السباعي وحمزة بوقري وغازي القصيبي بل وعند بعض الأعمال الروائية في مرحلة التحديث من أمثال رجاء عالم وعبدالعزيز مشري وعبده خال»[6].

ويقول أيضاً «لقد أصبحت السيرة الذاتية أو الحنين إلى مرابع الطفولة والصبا...» من مظاهر الرواية الفنية في مرحلة التجديد، ويذكر من هذه الروايات التي يرى أنها تنحو نحو السيرة الذاتية في هذه المرحلة: (السنيورة) لعصام خوقير و(النشور) لعمر زيلع و(شقة الحرية) للقصيبي[7].

وفيما يخص (شقة الحرية) تحديداً، يقول عن شخصية فؤاد فيها: «وأغلب الظن أنه هو المؤلف نفسه، والحقيقة أن هناك الكثير من الدلائل التي تشير إلى التطابق الفعلي بين فؤاد وغازي»[8].

وعند حديثه عن رواية التحديث يقتبس الدكتور الحازمي رأياً لحسين المناصرة في كثير من الروايات السعودية التي صدرت في الأعوام الأخيرة مفاده «أننا أمام جنس سردي جديد هو» الرواية السيرية» ويوافقه فيما ذهب إليه[9]. ويرى الدكتور الحازمي أن روايتي رجاء عالم (طريق الحرير) و(سيدي وحدانه) لهما طابع سيرذاتي، وأن ما تسرده الكاتبة يقترب من السيرة الذاتية[10]. ويقول الحازمي أيضاً واصفاً (العصفورية) للقصيبي «إنه يغلب عليها طابع السيرة الذاتية[11]، وأن البطل فيها أو البروفيسور المريض لا يعدو أن يكون المؤلف نفسه»[12]. ونحن هنا نرى بوضوح مدى الحضور أو الاستدعاء المكثف للسيرة الذاتية في نقد الدكتور الحازمي للرواية السعودية.

ومن النقاد الذين ألحوا على هذا الجانب السيرذاتي في دراساتهم للرواية السعودية، ولو بشكل أقل حدة مما رأيناه عند الحازمي، الدكتور محمد الشنطي وخاصة في كتابه (فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر). ويبدو أن الشنطي قد أسهم إلى حد ما في ترسيخ هذا المنحى في تلقي الرواية السعودية من خلال استدعائه في تحليل بعض الروايات السعودية، وإن كان مفهوم السيرة الذاتية أو الترجمة الذاتية عنده لا يعني دائماً سيرة كاتب الرواية الذاتية الذي يقوم بتحليل عمله تحديداً، وسنعود إلى هذه النقطة لاحقاً. ولعلنا نستشهد هنا ببعض المقاطع التي تظهر استدعاء سيرة الكاتب الذاتية أثناء تحليله لبعض الروايات. يقول، مثلاً، عن البوقري مؤلف (سقيفة الصفا) إنه «جنح إلى أسلوب الترجمة الذاتية محللاً للشخصية وظروفها وأولى عناية خاصة للمكان وتصوير ملامحه وتضاريسه»[13]. ويقول عنه أيضاً: «والنزوع إلى الترجمة الذاتية يتبدى في أكثر من موقع إذ يشير الكاتب إلى تجارب أدبية، يفهم منها أنها تخص الكاتب نفسه، بل وتكاد هذه تنطبق على تجربته الروائية»[14]. ويقول أثناء تحليله لبعض روايات إبراهيم الناصر: «ونلحظ بوضوح النزعة

السيرية، أي اصطناع أسلوب الترجمة الذاتية والاغتراف من التجارب الخاصة في روايته هذه [ثقب في رداء الليل] التي نجد امتداداً لها في (سفينة الموتى) التي صدرت بعدها»[15]. ويقول عن رواية سلطان القحطاني (طائر بلا جناح) إن الكاتب فيها «ينحو منحى السيرة الذاتية»[16].

ومن النقاد الآخرين الذين عملوا على ترسيخ هذا المنحى السيرذاتي في نقد الرواية السعودية الدكتور سلطان القحطاني، فهو يؤيد الدكتور الحازمي في رأيه حول رواية (البعث) للمغربي عندما يقول «إن عناصر السيرة الذاتية تكثر فيها»[17]. ويقول عن روايتي الدمنهوري (ثمن التضحية)، و(مرت الأيام) إن الأولى هي «صورة لحياته طالباً في جامعة القاهرة»، والثانية «تمثل مرحلة ثانية من مراحل حياة الدمنهوري»[18]. وفي تحليله لرواية (سقيفة الصفا) للبوقري، يصفها بأنها «عمل روائي بطله المؤلف نفسه»[19]، وأنها «رواية معبرة عن سيرته الذاتية في مكة»[20]. وفي المحاضرة التي ألقاها الدكتور القحطاني مؤخراً في نادي الرياض الأدبي قال في معرض مقارنته بين الروايات التي ظهرت بعد التسعينات وكثير من الروايات التي ظهرت قبلها: «لم تعد الرواية سيرة بل تحولت السيرة إلى رواية»[21]. وبناء على كلام الباحث، فالسيرية هي قدر كثير من الروايات السعودية، فالفرق بين النوعين لا يكمن من وجهة نظره في حضور السيرذاتية أو غيابها بل في درجة حضورها فقط.

أما الأستاذ حسن الحازمي فقد خصص في دراسته الرائدة عن البطل في الرواية السعودية جزءاً من الفصل السابع لدراسة «العلاقة بين شخصية الكاتب في الحياة وشخصية بطله في الرواية»، وقد حاول جاهداً في هذا الجزء أن يربط بين أبطال عدد من الروايات وكتابها متبعاً في ذلك الدراسات التي سبقته ومحيلاً عليها. يقول الباحث «وقد تبين لي من

خلال تحليلي لعدد من الروايات السعودية وجود علاقة واضحة بين عدد من الكتاب وأبطالهم»[22]. ويحدد من هذه الروايات مثلاً رواية (ثقب في رداء الليل) و(سفينة الضياع) لإبراهيم الناصر، ويرى الباحث أن حياة عيسى عمار النجدي، البطل «تكاد تكون صورة من حياة الكاتب»[23]. ويقارن الباحث بأسلوب يشبه أسلوب التحري البوليسي بين ما ورد عن البطل في الرواية وبين ما ذكر عن حياة الكاتب في الترجمة التي وردت له في موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين، ثم يستنتج «التقارب الكبير بين شخصية الكاتب في الحياة وشخصية بطله عيسى عمار، إذ إن الأحداث البارزة في حياة البطل هي ذاتها الأحداث البارزة والمهمة في حياة الكاتب ليس ذلك فحسب، بل إنهما ليشتركان في كثير من التفاصيل الصغيرة كمصادر الثقافة والهوايات...»[24]، ويأخذ الباحث في تفصيل هذه الأمور المشتركة بينهما من خلال المقابلة بين ما ورد في الرواية وما ورد في ترجمة الكاتب المشار إليها آنفاً. ومع ذلك، فالباحث يقول بعد هذا كله إنه لا يستطيع أن يجزم بأن عيسى عمار هو إبراهيم الناصر. ولعلنا نتساءل هنا عن الجدوى الأدبية والنقدية لمثل هذا البحث والتحري.

ويفعل الباحث الشيء نفسه مع رواية (فكرة) للسباعي، إذ يتبنى موقف الدكتور الحازمي من أن «فكرة هي المؤلف»[25]. ويعقد الباحث كذلك مقارنة مطولة بين شخصية «أحمد عبدالرحمن» بطل رواية (ثمن التضحية) وبين كاتبها الدمنهوري، لكنه لا يستطيع الجزم بأنهما متطابقتان - كما فعل الدكتور منصور الحازمي - رغم تشابههما، والسبب في تبني حسن الحازمي لهذا الموقف ليس سبباً فنياً كما قد نتوقع، بقدر ما كان سبباً مبنياً على عدم وجود سيرة ذاتية للكاتب «ولو أن الكاتب سطر سيرته الذاتية لأمكن من خلالها الحكم الجازم»[26].

والغريب هنا أن الباحث لا يتساءل عن مصداقية المعلومات والحقائق التي يستقيها من المصادر الخارجية التي يستدعيها في بحثه.

ويروم الباحث هذا الربط بين بطل الرواية وكاتبها في عدد من الروايات الأخرى مثل (فتاة من حائل) لمحمد عبده يماني، و(الوظيفة حبيبتي) لهادي أبو عامرية، و(السنيورة) لعصام خوقير، و(طائر بلا جناح) لسلطان القحطاني، و(سقيفة الصفا) للبوقري، و(الوسمية) و(الغيوم ومنابت الشجر) للمشري. وعلى الرغم من أن موقف الباحث يبدو عموماً متردداً ومتذبذباً في الجزم بضرورة تطابق أبطال الروايات مع مؤلفيها، وعلى الرغم من وعيه بأن «الشخصية الروائية ليست هي المؤلف الواقعي»، إلا أنه لا يتردد أحياناً في الربط الوثيق بين الآراء التي يتبناها أبطال الروايات وبين كتابها، يقول عن عصام خوقير مثلاً: «وسأقف مع عصام خوقير وقفة متأنية من خلال رواياته لنرى كيف ظهر أثر ثقافته على أبطاله من خلال تبنيهم لآرائه وقناعاته»[27]. والخطورة هنا هي أن نصدق بأن الشخصيات الروائية تعكس دائماً أو بالضرورة أفكار كتابها وآرائهم، ثم يتحول التحليل النقدي لدينا إلى محاكمة فكرية لمبدعيها أو إلى مدحهم أو القدح فيهم، وهذه نقطة سنشير إليها لاحقاً. لقد كان بإمكان الباحث أن يكتفي بما ذكره في هذا الفصل من أن «الكاتب قد يفيد من بعض تجاربه في الحياة وخبراته الشخصية في رسم المحيط الروائي الذي يتحرك فيه»[28]، دون إغراق نفسه في هذا التحري الذي لا طائل من ورائه فيما نعتقد.

ولعل من أكثر النقاذ الذين أولوا السيرة الذاتية في الرواية السعودية اهتماماً خاصاً وحللوا كثيراً من الروايات من هذا المنظور الدكتور حسين المناصرة. فقد نشر في عام 1998م مقالة بعنوان «السيرة الروائية» طرح فيها مقولتين تتعلقان بالرواية، الأولى ترى أن الكاتب

الذي يكتب روايته الأولى يكتب فيها أيضاً - رغماً عنه - سيرته الذاتية، أما الأخرى فترى أن كل إنسان قادر - إن كان يعرف الكتابة - على أن يدون صفحات عديدة من سيرته الذاتية[29]. واعتمد عليها في النظر إلى ما نعته بالكتابة السيرية الروائية التي أصبحت في رأيه «الفن الأكثر شيوعاً لدى كتابنا اليوم من منظار أنها كتابة جديدة... تمزج بين السيري والروائي»[30]. وكتب مقالة أخرى بعنوان «لماذا رواية التسعينات» ناقش فيها العلاقة بين السيرة الذاتية لكتاب الرواية السعوديين في هذه الفترة وبين أعمالهم الروائية، وطرح فيها أسئلة جادة لعل من أهمها «لماذا الميل الواضح في الروايات إلى نهج الرواية السيرية (السيرة الذاتية)؟[31]. وأجاب عن هذا التساؤل بعزو هذا الميل السيرذاتي عند كتاب الرواية إلى التحولات الثقافية والاجتماعية عن طريق الانفتاح على العالم من حولهم والحرية التي تحققت لهم في هذه الفترة، فلم «يعد الكتاب يخافون من وصف أعمالهم بأنها سير ذاتية». ومن هذا المنظور يقرأ المناصرة كثيراً من الروايات السعودية قراءة سيرذاتية، لاعتقاده بأن كثيراً من الروايات هي «سير بطريقة أو بأخرى لمبدعيها، خاصة أن أي روائي أو روائية لابد أن يكون عمله الأول على الأقل متولداً من تجاربه أو من علاقة حميمة بها. وقد تمد هذه التجارب إلى ثلاثية روائية فأكثر»[32]. وقد قدم المناصرة سلسلة من القراءات لعدد من الروايات السعودية[33] [ووعد بتقديم المزيد]، وكتب مقالة بعنوان «ذاكرة رواية التسعينات» برر فيها منهجه القرائي وأكد فيها قناعته بسيرذاتية الرواية السعودية في هذه الفترة التي تمتحي كثيراً من ذاكرة كتابها، يقول: «من هنا أعتقد أن كتابتي عن الذاكرة في الرواية السعودية كتابة تبرر نفسها بنفسها عندما تجعل ذاكرة المبدع هي مركزية هذا الخطاب السردي، سواء أكانت الذاكرة ذاكرة سيرية ذاتية أم أنها ذات احتمال أن تكون ذات ذاكرة سيرذاتية بوصفها حالمة...»[34]. وقراءات

المناصرة تحقق في اعتقادي نجاحاً كبيراً وتبدو قوية ومقنعة عندما لا تربط ذاكرة السارد بذاكرة المؤلف أو سيرته كما يتضح من قراءته لرواية (مدن تأكل العشب) لعبده خال مثلاً، وتضعف كثيراً عندما تربط بينهما كما يتضح ذلك من قراءته لرواية (ذاكرة في مهب الريح) لسلطان القحطاني، ورواية (الحزام) لأبي دهمان.

ولعلنا نختم هذا الجزء من ورقتنا بمناقشة بعض ما كتبه الدكتور معجب الزهراني إذ شهدت كتاباته النقدية في اعتقادي تحولاً مهماً فيما يتعلق بموضوع سيرذاتية الرواية السعودية. فقد وظف الزهراني المنهج السيرذاتي أو ملامح منه في دراسته للرواية السعودية وخاصة في الدراسة التي كتبها عن (شقة الحرية)، والتي يقول فيها: إن «غازي القصيبي يستثمر جيداً حرية الكتابة الروائية فيضمن نصه عناصر من السيرة الذاتية»[35]. ويصف الطريقة التي كتب بها القصيبي روايته بقوله: إن «هذه الكتابة تتميز في السياق الروائي العربي بقوة حضور عناصر السيرة الذاتية في النص»[36]. وفي الدراسة التي كتبها الدكتور الزهراني مقدمة للمجلد الخاص بالسيرة الذاتية من موسوعة الأدب السعودي، يرى أن اتخاذ الرواية قناعاً لكتابة السيرة الذاتية في الأدب السعودي «ظاهرة عامة في الكتابات الروائية منذ حامد دمنهوري إلى غازي القصيبي وتركي الحمد مروراً بمحمد عبده يماني وسميرة بنت الجزيرة وعبدالعزيز مشري»[37]. ويقرأ الزهراني (سفر الخروج) للمرزوقي بوصفه «سيرة روائية أو رواية سيرية تنهض على لعبة التخفي... لتعبر بطرق التلميح عما لا يمكن التعبير عنه تصريحاً»[38]. ويقول مؤكداً سيرذاتية أعمال غازي القصيبي في هذه الدراسة أيضاً: «نعتقد أن سيرة الكاتب غازي القصيبي خاصة توجد موزعة بين هذا النص [سيرة شعرية] و(شقة الحرية)

و(حياة في الإدارة) و(العصفورية)»[39]. وفي مقالة له بعنوان «لماذا لا تخرج الرواية من وعاء السيرة والقصيدة» يناقش الدكتور الزهراني العلاقة بين السيرة الذاتية والرواية ويصفها بأنها علاقة معقدة لاتزال تحتاج إلى بحوث معمقة في السياق العربي بعامة وفي سياقنا الثقافي المحلي والوطني بشكل خاص»[40]. ويبدو أنه في هذه المقالة قد خفف من حدة رأيه السابق الذي أشرنا إليه فيما يتعلق بالقناع السيرذاتي في الرواية السعودية؛ فهو وإن كان «لا يستغرب أن يستحضر الروائي عناصر أساسية من سيرته الذاتية في عمله»[41]، إلا أنه يستغرب ما يقوم به بعض نقادنا عندما يقرؤون الأعمال الروائية السعودية على أنها سيرذاتية، يقول: «إنه لمن الغريب حقاً أن يتوهم ويصدق ناقد ما أن من تمام حقه أن يحكم على نص سردي يسميه كاتبه وصاحبه «رواية» بأنه ليس متابعاً جاداً لا للكتابات الراوية ولا للنقد الروائي، وبالتالي فإن حكمه يفتقد إلى أي وجاهة معرفية في هذا المجال»[42]. وعلى الرغم من حدة هذا الحكم (الذي هو منصب بالدرجة الأولى على النقد الصحفي فيما أظن) إلا أنه يعبر في اعتقادنا عن عدم رضاه عن استشراء ظاهرة «سيرورة» الرواية المحلية في الكتابات النقدية وتذمره منها.

ومادمنا نتحدث هنا عن الاحتجاج على هذه الظاهرة، فإن من المناسب أن نشير إلى ما ذكرته الدكتورة لطيفة الشعلان منتقدة بعض الأكاديميين الذين يمارسون النقد السيرذاتي للرواية السعودية، تقول: «يطيب لأستاذ جامعي... أن يقول كلما سنحت فرصة أن ما كتبه غازي القصيبي وتركي الحمد يعد سيرة ذاتية، والسيرة الذاتية ليست رواية، لكن حسب ما أعرفه فإن المبدع إذا لم ينص صراحة على غلافه بأنه سيرة ذاتية فإن عمله حينها يعد رواية»[43]. ومن الغريب أنني لم أقف فيما اطلعت عليه من دراسات ومقالات على من ينتقد هذا المنهج السيرذاتي غير الدكتور الزهراني والدكتورة الشعلان.

كتابة الرواية والنقد السيرذاتي

لعل من المناسب هنا أن نطرح السؤال التالي: ما موقف كتاب الرواية أنفسهم من النقد السيرذاتي الذي يمارس على رواياتهم؟ على الرغم من أننا ندرك أن الناقد الأدبي ليس معنياً بالضرورة بما يقوله الكتاب عن أعمالهم، فإن الوقوف على بعض شهاداتهم أو إجاباتهم على التساؤلات التي تطرح عليهم بإلحاح حول إمكانية أن يكونوا هم أنفسهم أبطال رواياتهم قد يكون مفيداً لنا هنا. ولعل النتيجة التي نخرج بها من خلال الشهادات والمقابلات التي اطلعنا عليها هي أنهم ربما كانوا جميعاً يرفضون الإقرار بأن يكونوا أبطال رواياتهم ويحتجون بأساليب متعددة على مثل العلاقة التي يجدها أو يوجدها النقاد أو القراء بينهم وبين أبطال روايتهم. يقول الكاتب محمد حسن علوان في مقالة كتبها[44]، لتقويم النقد الذي كتبه عن روايته (سقف الكفاية): «يزعجني كثيراً أني لم أجد حتى الآن نقداً احترافياً صرفاً صافياً موجهاً نحو الرواية نفسها يأخذ النص قبل كتابه»، ويصف جل هذا النقد بأنه «قراءة اجتماعية في جسد المؤلف بدلاً من قراءة نقدية في جسد النص». ويقول «إنه لو عصرت بعض المقالات التي كتبت عن روايته «ما نزل منها إلا قطرات شحيحة من النقد الأدبي الصرف للنص «ذات النص» وليس أنا». ويحتج على سيرورة روايته بصوت عال فيقول: «أعني أن تتحول كل أحداث الرواية في أذهان البعض إلى جملة من الأوهام والعواصف التي كانت تختبئ تحت عباءة شبابي ووجدت لها نافذة تندفع منها على شكل رواية مثلما كان يمكن أن تجد لها نافذة أخرى على شكل سيجارة مثلاً...». ويجيب عن السؤال: هل حدثت معك الرواية؟ إجابة بلاغية تضعف في اعتقادي أية محاولة لربط الكاتب ببطل روايته (ناصر) ربطاً سيرذاتياً، يقول: إنه «ليس ثياب

البطل أو لبسه البطل وخرج به خارج نفسه»، فناصر يشبهه في العمر والمستوى الاجتماعي والتوجه الثقافي واليتم، لكنه يختلف عنه في الوضع الأسري وتجارب الحياة ونوعية الأحداث التي مر بها والحالة الصحية والنفسية وأيضاً طبيعته المائلة إلى الانهزامية والركون إلى الرومانسية المعتمة والصبر الطويل والأمل المطاط... وهذه عادات وسمات يبرئ الكاتب نفسه منها. ولا أدرى كيف يمكن أن يكون البطل هو الكاتب بعد كل هذه الاختلافات الجذرية.

وإذا ما انتقلنا إلى الروائي عبده خال، الذي أولى هذه الإشكالية اهتماماً خاصاً، فسنجده يقول: «ينبغي أن تكون مقولة «الرواية السعودية عبارة عن سيرة ذاتية» مقولة غير صحيحة، فهي من وجهة نظره «مقولة ترددت في ظل الثقافة السمعية التي نعيشها» ويرى أن «من يطلق هذه المقولة لم يقرأ الرواية السعودية بشكل جيد». ويرى خال أن أعمال غازي القصيبي وتركي الحمد وعبدالعزيز مشري ورجاء عالم وإبراهيم الناصر لا يمكن أن تكون سيرة ذاتية. وفي إجابته عن سؤال وجه إليه مفاده أن النقاد يقولون إن عبده خال يشبه إلى حد كبير كتاب السيرة الذاتية لكنه يمتاز بأسلوب جميل يوهم القارئ بأن أعماله روايات وليست سيرة ذاتية، يقول «ورد في سؤالك لفظة يقولون وأنا لا أحب هؤلاء الذين يقولون لأنهم لا يقرؤون. هم يأخذون مثل هذه المقولات من الجلسات الليلية... ويبثونها في مجالسهم». ويروي خال قصة طريفة في هذا السياق مفادها أن طالبة دكتوراه اتصلت به وهي جازمة أن «يحيى الغريب» بطل روايته (مدن تأكل العشب) هو الكاتب نفسه، ولم يستطع إقناعها بأنه أصغر من البطل «يحيى» بكثير وأنه لم يحضر ثورة اليمن وما حدث لمنطقته خلالها، ومع ذلك فلم يفلح في إقناعها. ويعبر خال عن تذمره من هذه الإشكالية بقوله «كلما كتبت نصاً طالبني البعض بمعرفة صاحبه أو

إلصاقه بي مباشرة، أعتقد أن مثل هذا الأمر يعود لوجود ترسبات لدينا نحن كقراء حين لا نفصل بين الكاتب وعمله الروائي ونجزم أنه هو البطل... وبالتالي نتحول إلى قراء حقيقيين لا نفصل بين الواقع الروائي وبين الراوي»[45].

وإذا ما توقفنا عند بعض الأسماء الروائية الأخرى التي أدلت برأيها حول هذه القضية، فسنجد أن تركي الحمد ينفي أن يكون «هشام العابر» بطل (الأطياف) هو الكاتب نفسه أو أن تكون الرواية تدويناً لسيرة ذاتية، يقول: «هشام العابر ليس تركي الحمد ولو كان هو لقلت ذلك بصراحة» ويرى أنه ينبغي أن نفرق بين استعانة المبدع ببعض تجاربه في إبداعاته الروائية وبين كتابته سيرته الذاتية، يقول: إن «الكتاب في أنحاء العالم يستعينون بذواتهم وتاريخهم في كتابة أعمالهم الروائية، لكن ذلك لا يعني أن البطل هو ذات المؤلف»[46]. ولعل من المناسب هنا أن نتذكر التحذير أو التنويه الذي كتبه القصيبي في بداية روايته (شقة الحرية) الذي يقول فيه «جميع أبطال هذه الرواية وجميع أحداثها من نسج الخيال. والوقائع المنسوبة إلى أشخاص حقيقيين هي بدورها من صنع الخيال. وأي محاولة للبحث عن الواقع في الخيال ستكون مضيعة لوقت القارئ الكريم»[47]. وفي مقابلة نشرت مؤخراً مع القصيبي مؤخراً[48]، سئل السؤال التالي «لماذا تتحول جميع أعمالنا الروائية إلى سير ذاتية مكشوفة»؟، فأجاب عن هذا السؤال بقوله: «هذا ليس صحيحاً. وما يقال في هذا المجال جهل. أنا كتبت «شقة الحرية» والذين قالوا إنها سيرة ذاتية لا يعرفون شيئاً عن السيرة الذاتية». ويصف عمله بأنه من صنع الخيال، ويضيف منتقداً بعض النقاد الذين يلحون على «سيرة» الرواية بقوله: «أنا أعتقد أنه الآن موضة عند بعض النقاد [أن يقول] لا هذه ليست رواية هذه مجرد سيرة ذاتية... هذه ليست رواية.. هذه مجرد ذكريات.. [عبارة] هذه ليست رواية أصبحت.. كليشة جديدة».

دلائل سيرذاتية الرواية السعودية

بعد أن وقفنا على هذا الموقف الرافض من كتاب الرواية للنقد السيرذاتي لرواياتهم، لعلنا نتساءل هنا عن السبب الذي جعل كثيراً من نقاد الرواية السعودية وقرائها يربطون بين أبطالها وكتابها. نعتقد أن ثمة بعض المؤشرات أو الدلائل السيرذاتية الداخلية أو الخارجية التي عملت فرادى أو مجتمعة على تسويغ هذا الربط لدى كثير من النقاد الذين اطلعنا على كتاباتهم. وسنشير هنا فقط إلى أهم الدلائل من وجهة نظرنا ونناقشها باختصار:

1 - ضمير المتكلم (أنا). فمعلوم أن أهم ما يميز السيرة الذاتية هو التطابق بين شخصية الكاتب والراوي/ البطل. فأغلب السير الذاتية تكتب بضمير المتكلم، وهذا الضمير هو أسهل وأوضح الأساليب التي تحقق هذا التطابق. ولعل سرد عدد لا بأس به من الروايات السعودية بهذا الضمير (كما نجد في «السنيورة» و«سقيفة الصفا» مثلاً) هو الذي أغرى النقاد بالربط بين كتاب هذه الروايات وأبطالها لما لوجهة النظر السردية هذه من قوة في إضفاء الواقعية على الأحداث. لكن توظيف ضمير المتكلم في الرواية ليس كافياً، في حد ذاته، لتبرير مثل هذا الربط. فهذه تقنية سردية يوظفها كتاب الرواية لإكساب نصوصهم مصداقية وواقعية من خلال الإيهام بأن النص يروي سيرة الراوي - البطل. لكن بعض النقاد لا يدركون أو يتجاهلون الفرق بين أن تكون الرواية المروية بضمير المتكلم سيرة للبطل وبين أن تكون سيرة للمؤلف، وبين الأمرين فرق شاسع. ولعل الشنطي والمناصرة من النقاد القلائل الذين كانوا يقيمون هذا التفريق عند توظيفهم لمصطلح «أسلوب السيرة الذاتية» أو «أسلوب الترجمة الذاتية» في بعض تحليلاتهم للروايات التي تسرد بضمير المتكلم.

2 - المكان والزمان. يعد الحضور القوي للمكان والاحتفاء الشديد به وكذلك التحديد الزماني في بعض الروايات السعودية سبباً من الأسباب التي جعلت بعض النقاد يربط بين بطل الرواية وكاتبها، ويقرأها قراءة سيرذاتية إلى حد كبير. فالدكتور الحازمي على سبيل المثال يذكر أن بعض الروايات الجديدة التي ظهرت في التسعينات مثل روايات الحمد الأربع ورواية (الغيمة الرصاصية) للدميني ورواية (الفردوس اليباب) لليلى الجهني، «تجمع بين ظاهرة المكان والسيرة الذاتية»[49]. ويلاحظ معجب العدواني أيضاً علاقة العنوان/ المكان بالسيرة الذاتية كما هو الحال في روايتي (طريق الحرير) لعالم و(شقة الحرية) للقصيبي[50]. وعندما يدرس الدكتور الحازمي موضوع «مكة المكرمة في روايات أبنائها» يربط بوضوح بين المكان الذي تجري فيه أحداث الروايات وسيرة كتابها، يقول: «كتاب هذه الروايات قد أرادوا البوح فيها عن ذكرياتهم ومشاعرهم الحميمة تجاه مدينتهم العتيقة...»[51]. ونرى مثل هذا الربط بين المكان الروائي والسيرة الذاتية عند الشنطي أثناء حديثة عن رواية القصيبي (شقة الحرية) إذ يقول معلقاً على المكان أو البيئة في الرواية: «وكل ما جاء من وصف للبيئة العامة في الرواية يدل على معاناة حقيقية فالإطار الزماني والمكاني والبشري في الرواية يوحي بأن الرواية بيوجرافية الطابع»[52]، وإن كان لا يقطع بسيرذاتية الرواية تماماً. لكن الاحتفاء بالمكان الذي ينتمي أو انتمى إليه الكاتب وبتفاصيله وواقعيته في بعض الروايات السعودية لا يكفي من وجهة نظرنا ولا يبرر الربط بين الرواية وسيرة كاتبها الذاتية، فقد تكون الرواية الواحدة مثلاً سيرة ذاتية جزئية ليس لكاتبها فقط بل لكثير من قرائها بهذا المعنى. وهذا ما أدركه القصيبي عندما قال تعليقاً على من ربط بين سيرته وبين الأمكنة والأزمنة التي يصورها في (شقة

الحرية): «لو كانت [أي الرواية] قصة حياتي لما وجد فيها الكثير ممن درسوا في القاهرة قصتهم هم هناك»[53]. ويقول كامل عراب في قراءة له لـ (أطياف) الحمد مشيراً إلى إمكانية أن تتقاطع كثيرمن تجارب القراء الحياتية مع التجارب التي يجسدها بطل الرواية وشخصياتها: «ولذلك فالذين عاشوا شبابهم في تلك المرحلة في حياة الأمة وقرؤوا هذه الرواية بأجزائها الثلاثة لابد أنهم وجدوا أنفسهم في إحدى شخصياتها، ولابد أنهم رأوا صورتهم في «هشام العابر» بطل الرواية... فهشام العابر هو صورتنا جميعاً»[54]. وأنا شخصياً عندما أقرأ روايات المشري فإنني أجد فيها شيئاً من ماضي ومن تجاربي وذكرياتي وبيئتي، فهل هذه الأعمال سيرة ذاتية للمشري وحده أم أنها سيرة ذاتية لي أنا أيضاً؟ إنها ليست لا هذه ولا تلك. فهؤلاء الكتاب قد يكتبون بهذا المعنى الواسع للسيرة الذاتية سيرهم وسير كثير من قرائهم، وهم في هذا الأمر لا يختلفون كثيراً عن غيرهم من مبدعي الأجناس الأدبية الأخرى بما فيها الشعر.

3 - التاريخ الشخصي للكاتب. إن البحث في التاريخ الشخصي للكاتب والتحري عنه وربطه بأحداث روايته من أهم الأساليب التي اتكأ عليها بعض النقاد للتدليل على العلاقة التي تربط شخصية الكاتب بشخصية بطل روايته. ولعل خير من يبرز هذا التوجه دراسة حسن الحازمي التي أشرنا إليها ولاحظنا قلة جدوى هذا الأسلوب من الناحية الأدبية. ولم يكن حسن الحازمي هو الوحيد الذي وظف أسلوب التحري في محاولة الربط بين كتاب الرواية السعودية وأبطالها، فقد سبقه إلى ذلك آخرون راموا الربط بين أعمال الناصر والمشري والقصيبي... إلخ وتاريخ حياتهم. بيد أن عملاً من هذا النوع لابد أن ينتهي دائماً إلى النهاية الحتمية التي انتهى إليها

حسن الحازمي، الذي كان يصرح بعد كل تحر يقوم به أنه لا يستطيع أن يجزم تطابق شخصية الكاتب مع شخصية بطله.

4 - الوعي الكتابي للمبدع في الرواية. تتضمن بعض الروايات السعودية مقاطع يتحدث فيها الراوي/ البطل عن تجربته في الكتابة الإبداعية عموماً والروائية خصوصاً وإشكالاتها. وقد لعبت هذه المقاطع في ظني دوراً حاسماً في ربط أبطال هذه الروايات بكتابها. ومن الأمثلة على هذه المقاطع ما ورد في (سقيفة الصفا) للبوقري، إذ يقول الراوي/ البطل «محيسن» فلقد أخذت تراودني فكرة كتابة قصة طويلة، أو رواية كما يسميها البعض على نمط بعض الروايات المترجمة التي كنت أقرأها... ولكن عماذا أكتب؟»[55]. ومثل هذه المقاطع نجدها أيضاً في رواية (سقف الكفاية) لعلوان، إذ يقول الراوي/ البطل «ناصر» «كتابتي صعبة هذه الأيام، أنا الذي لا أنفعل لقصيدة أرميها على الدفتر وأمضي، إنها رواية تولد...» ويقول أيضاً «أنا الذي لم أكتب رواية في حياتي...» و«من أجل ذلك قررت أن أكتب رواية... أريد أن أكتب رواية» و«نشرت الرواية قبل أن تنتهي السنة بعشرة أيام وجدتها معروضة في المكتبة التي التقيت فيها بها قبل ثلاث سنوات...»[56]. ومثل هذا الوعي الكتابي نجده أيضاً في بعض روايات أحمد الدويحي[57].

ولا يمكننا أن ننهي هذا الجزء من الورقة دون الإشارة إلى مقولة ترددت في كثير من الكتابات النقدية التي اطلعت عليها وبدت فاعلة إلى حد كبير في ترسيخ سيرذاتية الرواية السعودية، أعني مقولة «الرواية الأولى لابد أن تكون سيرة ذاتية لكاتبها» التي تنسب إلى كليف جيمس[58]. فقد تبناها بعض النقاد وسلم بحتميتها ولم يناقشها كما رأينا عند الدكتور المناصرة. لكن، هب أننا سلمنا بمشروعية الأخذ بهذه

المقولة في قراءة الرواية الأولى لكاتب مثل الناصر أو الحمد أو خال، فكيف نفسر قراءة أعماله الأخرى في قراءة سيرذاتية؟ هل سنبحث عن مبرر آخر أم أننا سنتبنى رأياً لأحد النقاد العرب كنت قد وقفت عليه يبرر لنا هذه التوجه مفاده أن الروايات العربية مازالت كلها روايات أولى، وبالتالي فهي سير ذاتية؟!

إشكالية الرواية والسيرة الذاتية

إن الخلط بين جنس السيرة الذاتية والرواية ربما كان من أهم الأسباب التي أدت إلى استشراء المنهج السيرذاتي في نقد الرواية السعودية. وهو خلط لا يمكن قبوله وتبريره وإن كنا نتفهم حدوثه نظراً لتداخل هذين الجنسين السرديين أحياناً. ولكن، ما الرواية وما السيرة الذاتية؟ الرواية في أبسط تعريفاتها «نص سردي تخيلي»، أما السيرة الذاتية فهي في أبسط تعريفاتها أيضاً «نص سردي توثيقي حقيقي»، فالفرق يكمن في كون الرواية تخيلية الأحداث والشخصيات وبالتالي لا تطابق فيها بين الراوي/ البطل والمؤلف، أما السيرة الذاتية فهي حقيقية/ واقعية الأحداث والشخصيات ويتطابق فيها المؤلف مع الراوي/ البطل. لكننا نعتقد أن الاعتماد على الأسلوب أعني الأبعاد الشكلية والتقنيات السردية وحده في التفريق بين هذين الجنسين الأدبيين لن يكون مسعفاً وربما يكون أحياناً غير مجد. فكثير من الروايات توظف بعض التقنيات السردية السيرذاتية، وكثير من السير الذاتية تستثمر هي أيضاً بعض الأساليب السردية الروائية بما فيها الخيال. ومن هنا جاء جنس ما يسمى «برواية السيرة الذاتية» أو «السيرة الذاتية الروائية» أو «الرواية السيرذاتية»... إلخ، وهي مصطلحات يكثر استدعاؤها في الدراسات النقدية التي وقفنا عليها.

ومن الملاحظ أن أغلب النقاد يوظفون - بوعي أو بدون وعي - هذا المصطلح في دراساتهم ليعني دلالة واحدة تخدم أطروحتهم حول سيرذاتية الرواية السعودية، ويهملون دلالاته الأخرى المحتملة. فهذا المصطلح يعني لهم غالباً أن الكاتب يتخذ الرواية قناعاً له لكتابته سيرته الذاتية. لكنهم نادراً ما التفتوا إلى دلالة أخرى مهمة لهذا المصطلح، وهي أن بعض كتاب الرواية يوظفون بعض تقنيات السيرة الذاتية السردية وأساليبها (مثل ضمير المتكلم، والسرد الكرونولجي المستقيم للوقائع والأحداث، والاسترجاع... إلخ) دون أن يعني ذلك أن الكاتب يكتب سيرته الذاتية.

إن أهم ما نملك حقيقة للتفريق بني الرواية والسيرة الذاتية هو «الميثاق السيرذاتي» في صورته الجديدة التي أخرجه فيها فليب لوجون، عندما أعاد النظر في تعريفه القديم للسيرة الذاتية وسمح لإمكانية أن يكون الخيال عنصراً من عناصر بعض السير الذاتية. وميثاق السيرة الذاتية هو عقد يبرمه الكاتب مع قارئه عندما يعلن الكاتب في نصه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة عن قصده لكتابته سيرته الذاتية. ويتخذ هذا الإعلان أو التصريح أشكالاً متعددة كما نعلم، مثل تطابق اسم المؤلف مع اسم البطل، ووجود كلمة مثل سيرة ذاتية في العنوان أو على الغلاف، أو تصريح الكاتب في المقدمة أو في النص بأنه يكتب لسبب أو لآخر سيرته الذاتية... إلخ. فمقصدية الكاتب هي في نظرنا العامل الحاسم في تحديد هوية النص السيرذاتية، وفي حالة غياب أي أثر لميثاق السيرة الذاتية في النص السردي، فهذا النص هو رواية لا غير. ولكن، ألا يمكن أن يكون القارئ أيضاً هو - مثل الكاتب - محدد لسيرذاتية النص السردي من خلال قراءته له على أنه سيرة ذاتية؟ نقول إن من حق أي قارئ أن يقرأ كما شاء، لكن قراءته هذه لن تكون قراءة قوية ولا مقنعة ولا مبررة نقدياً، وقد تسيء إلى النص كثيراً إذا لم تكن مبررة فنياً.

جناية النقد السيرذاتي

إن المبالغة في ممارسة النقد السيرذاتي للرواية السعودية له - في اعتقادنا - آثار سلبية كثيرة على النص الروائي ومبدعه، وربما كانت هذه الآثار السلبية معيقة لهما أحياناً. فالنقد السيرذاتي يسطح العمل الروائي ويفقره، وذلك من خلال تركيزه على جانب واحد ضيق من جوانب النص، هو الجانب الفكري المضموني، وإهماله لتحليل التقنيات السردية والأبعاد التخيلية للنص. فمعلوم أن جماليات السيرة الذاتية وأسرار وجودها مرتبطة ومرتهنة إلى حد كبير بما تحويه (أو يعتقد أنها تحويه) من بوح واعتراف وسرد صادق للحقائق التي تخص حياة كاتبها. فالرواية ينبغي ألا تختزل في مضمون سيرذاتي أحياناً يلصقه الناقد بها، لأنها ليست سيرة ذاتية، بل إن ما يسمى رواية السيرة الذاتية ينبغي - من وجهة نظر بعض النقاد - ألا «تقرأ على أنها سيرة ذاتية فالرواية عمل فني، والفن في الإنسان طاقة حرية»[59]. كما أن التركيز على سيرذاتية الرواية قد يكون أحياناً وسيلة هروبية من مواجهة العمل الروائي الجاد والتعامل الفاعل معه، إذ إن النقد السيرذاتي لا يستلزم قراءة معمقة للنص، فهو مسعف خاصة لبعض من يمارس النقد الروائي الصحفي. لذلك، ليس بمستغرب أن نسمع احتجاجات المبدعين على مثل هذا النقد الذي كثيراً ما يحوم حول النص دون أن يلج فيه. وأعتقد أن نقد الرواية في بلادنا لن يقوم بدوره كما ينبغي إلا أذا اطرح هذا المنهج (أو خفف على الأقل من سطوته) وتوجه مباشرة إلى النصوص الروائية يحللها ويبحث في بنياتها ويدرس التقنيات السردية الموظفة فيها، وبهذا يصبح النقد معيناً للقراء في تلقي هذه النصوص تلقياً مثمراً يحقق لهم المتعة والفائدة، وموجهاً للكتاب وآخذاً بأياديهم إلي ارتقاء مدارج الإبداع.

أما فيما يتعلق بالأثر السلبي الذي يلحقه هذا المنهج النقدي السيرذاتي بالروائي أو المبدع، فإنه يكمن في الربط الحرفي بينه وبين

أبطال رواياته، وهو ربط كثيراً ما يوقع الكاتب في حرج شديد مع نفسه ومجتمعه، ويحد من إبداعاته في رسم شخوص رواياته واختلاق أحداثها وبنياتها، خاصة عندما يتحول هذا النقد السيرذاتي إلى محاكمة اجتماعية أو أخلاقية له. إن الأدباء عموماً والروائيين خصوصاً يعالجون في نصوصهم الإبداعية غالباً موضوعات شائكة ومثيرة ومسكوتاً عنها ويجسدونها في أحداث تقوم بها شخصيات مختلفة تظهر في بعض الأحيان أكثر واقعية من الشخصيات الحقيقية، فلا يعقل أن نربط هذه الشخصيات بكتابها، وأن نطرح في كل مرة نقرأ فيها نصاً روائياً سؤالاً مثل: هل هذه الأحداث أو بعضها وقعت للكاتب الروائي نفسه؟، ثم نجري عملية بحث وتحر نقارن بين شخصية بطل الرواية وحياة الكاتب. وأخيراً ينبغي علينا أن نتذكر دائماً أن الروائيين مثل الشعراء قد يقولون ما لا يفعلون.

لقد حاولنا في هذه الورقة أن نلفت الانتباه إلى استشراء ما سميناه بالنقد السيرذاتي للرواية العربية السعودية وأن نشكك في مشروعيته، ونقلل من أهميته في الارتقاء بالنص الروائي وبإبداع كاتبه وبتذوق متلقيه. نعترف بأن القراءة السيرذاتية لبعض الروايات السعودية قد تبدو أحياناً قراءة مغرية لأسباب عديدة، ولكن علينا دائماً أن نقاوم هذا الإغراء ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً، فكثيراً ما تكون مثل هذه القراءة مبنية على الخيال أكثر منها على الواقع.

الهوامش

1) منصور الحازمي، **فن القصة في الأدب السعودي الحديث**، دار العلوم: الرياض 1981، ص 45.

2) منصور الحازمي، **موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث** «الرواية»، دار المفردات: الرياض 2000، ص 18.

3) منصور الحازمي، «مقدمة»، **ثمن التضحية** لحامد دمنهوري، النادي الأدبي بالرياض: الرياض 1980، ص 26.

4) الحازمي، **موسوعة الأدب العربي السعودي** «الرواية»، 24.

5) نفسه، ص 27-28.

6) نفسه، ص 24-25.

7) نفسه، ص 30.

8) نفسه، ص 34.

9) نفسه، ص 48.

10) نفسه، ص 51.

11) نفسه، ص 52.

12) نفسه، ص 53.

13) محمد الشنطي، **فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر**، نادي جيزان الأدبي: جيزان 1990، ص ص 6-63.

14) نفسه، ص 67.

15) نفسه، ص 81.

16) نفسه، ص 270.

17) سلطان القحطاني، **الرواية في المملكة العربية السعودية: نشأتها وتطورها** 1989-1930، د.ن. 1998، ص 84.

18) نفسه، ص 120.

19) نفسه، ص 220.

20) عقيل ناجي المسكين، «**الرواية والقصة في العالم العربي، حوار مع الدكتور سلطان القحطاني**» موقع عشتار الإلكتروني www.aushtaar.net/Entry5/main/htm، عدد إبريل 1997.

21) سلطان القحطاني، من محاضرة له بعنوان «الرواية في السعودية ومنهجية الخطاب النقدي» ألقاها في النادي الأدبي بالرياض مساء يوم الثلاثاء الموافق 1423/12/24هـ.

22) حسن الحازمي، **البطل في الرواية السعودية: دراسة نقدية**. نادي جيزان الأدبي، جيزان 1421هـ، ص 618-619.

23) نفسه، ص 916.

24) نفسه، ص 622.

25) نفسه، ص 626.

26) نفسه، ص 630.

27) نفسه، ص 644.

28) نفسه، ص 460.

29) حسين المناصرة، «**السيرة الروائية**» جريدة الجزيرة، 26 إبريل 1998م.

30) نفسه.

31) حسين المناصرة، «**لماذا رواية التسعينات**» جريدة الجزرية، 5 سبتمبر 2002م.

32) نفسه.

33) من هذه القراءات «**ذاكرة التيه: قراءة في رواية «مدن تأكل العشب**» جريدة الجزيرة، 24 أكتوبر 2002م؛ «**ذاكرة التداعي والهذيان: قراءة في رواية «المكتوب مرة أخرى: الحدود 1**» جريدة الجزيرة، 11 يوليو 2002م؛ «**ذاكرة فلكلورية القرية: قراءة في شهرة رواية الحزام**» جريدة الجزيرة، 18 يوليو 2002م؛ «**ذاكرة الريشة في مهب الريح**»، جريدة الجزيرة، 4 يوليه 2002م.

34) حسين المناصرة، «**ذاكرة رواية التسعينات**»، جريدة الجزيرة، 29 أغسطس 2002م.

35) معجب الزهراني، «**حرية الكتابة في شقة الحرية**» النص الجديد، العددان الثالث والرابع، مايو 1995م، ص 30.

36) نفسه، ص 33.

37) معجب الزهراني، «**موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، السيرة الذاتية**»، دار المفردات: الرياض 2000، ص 36.

38) نفسه، ص 36.

39) نفسه، ص 21.

40) معجب الزهراني، «لماذا لا تخرج الرواية من رحم السيرة والقصيدة» جريدة الرياض 19 ديسمبر 2002.

41) نفسه.

42) نفسه.

43) لطيفة الشعلان، «**روائيات**» موقع الرصد الإلكتروني http://www.aleased.net/algass.

44) محمد حسن علوان، «**ما لم يذكره الراوي حول سقف الكفاية**»، جريدة الرياض، 14-21 نوفمبر 2002م.

45) اعتمدنا في هذا الجزء مما ورد في موقع عربيات الإليكتروني /www.arabiyat.com ubb/Forum/HTML/004232.htm مايو 2000. وعلى الحوار الذي أجرته مجلة الإقلاع الإلكترونية مع عبده خال ونشر في موقع جيزان الإلكتروني /http: *www.jazanonline.org/thaqafeya/leqaat-txt/abduka15.htm*.

46) تركي الحمد، انظر موقعه الإلكتروني، /www.turkialhamad.com interviews.html.

47) غازي القصيبي، **شقة الحرية**، رياض الريس، لندن 1995، ص 11.

48) انظر هذه المقابلة في **المجلة الثقافية** الأسبوعية الصادرة عن جريدة الجزيرة، 3 مارس 2003.

49) منصور الحازمي **موسوعة الأدب العربي السعودي**، «الرواية»، ص 55.

50) نفسه، ص 47.

51) منصور الحازمي، **الوهم ومحاور الرؤيا: دراسة في أدبنا الحديث**، دار المفردات: الرياض 2000، ص 135.

52) محمد الشنطي، «الترجمة الذاتية في الأدب السعودي» قوافل، مج 6، ع 11، 1988: ص 149.

53) انظر الحوار الذي أجرته مي كتبي مع غازي القصيبي في مجلة عربيات الإلكترونية www.arabiyat.com/nov2000/romooz.htm.

54) كامل عراب، «أطياف الأزقة المهجورة» منشور في نوفمبر 19 نوفمبر 2002 في موقع العرب أولاين www.alarabonline.org/homepage.asp?p1=xkax.

55) حمزة بوقري، **سقيفة الصفا**، دار الرفاعي: الرياض 1983، ص 143.

56) علوان، **سقف الكفاية**، دار الفارابي: بيروت 2002، ص ص 14؛ 15؛ 203؛ 366.

57) انظر على سبيل المثال روايته **المكتوب مرة أخرى: الحدود (1)**، دار الكنوز الأدبية: بيروت 2002، ص ص 27؛ 30؛ 42؛ 154.

58) يمنى العيد، «**السيرة الروائية والوظيفة المزدوجة: دراسة في ثلاثية حنا مينة**» فصول، مج 15، ع 40، 1993،. ص 21.

59) جورج طرابيشي، **الروائي وبطله: مقاربة اللاشعور في الرواية العربية**، دار الآداب: بيروت 1995، ص 9.

* * *

لعل المبدع المعاصر الذي لم يكن بإمكانه مطلقاً أن يعزل نفسه عن هموم الواقع الذي يعيشه، أو يحجم تجربته داخل بعض الأطر الذاتية المغلقة.. هو صاحب الفضل في اقتياد النقد والناقد إلى مواجهة كثير من القضايا التي تفرضها طبيعة الأحداث والعلاقات والصراعات التي تتلاحق عبر ساعات الليل والنهار، ويستبين فاحصها تشابك خيوطها على نحو شديد التعقيد. ولقد استوجبت هذه المواجهة نضجاً كبيراً في الوعي، واحتشاداً متواصلاً بكل ما من شأنه أن يتيح دقة الرؤية، وشمولية الإدراك لمختلف العناصر أو المتغيرات الثقافية بمفهومها العام، أو في ضوء المحاولات المجتهدة في تعريفها عبر الدراسات الثقافية المتواصلة هنا وهناك.

في ظل هذا المناخ، وبأثر من تلك المتغيرات انبثق النقد الثقافي «مستبدلاً البنية الأدبية أو الفنية المنغلقة على نفسها في حالات الإبداع المتباينة الأشكال والأنواع بالبنية المفتوحة على ثقافاتها، المتفاعلة معها، والمستجيبة لها استجابة المساءلة، أو النقض، أو الرفض، أو التمثيل، أو الاستيعاب، أو التخييل بالسلامة»[1].

ويبدو أن وعي النقاد برحابة الآفاق الثقافية التي لابد للنقد الأدبي أن يتحرك خلالها، بعد تحوله المرتقب إلى نقد ثقافي[2]، وتنوع الأدوات التي يتوجب توظيفها خلال الفعل النقدي، وحماستهم للإنجاز المرجو من ورائه أغراهم بإمكان التضحية بمقتضيات المنهج إلى الحد الذي ارتأى الرصين منهم أنه «لم يعد ممكناً للنقد الأدبي أن ينغلق على بنية أدبية أو

فكرية، **مهما كانت الدوافع المنهجية**، بعيداً عن تيارات الحياة المتدافعة والمتصارعة حول الناقد، وفي داخل الناقد فكرياً وسياسياً وثقافياً»؟؟

غير أن التسليم بأهمية المنهج، والوعي بإشكاليته التي أحدثها النقد الثقافي دفع «حسين المناصرة» إلى محاولة توفيقية يقترح خلالها أن يحل محل المنهج «ثقافة توجه فاعلية الكتابة والتفاعل مع النصوص من زاوية، أو من رؤية، أو من جمالية معينة»[4]، ومن ثم يرى أنه «يجدر بنا أن نكسر سياق المنهج ليحل مكانه سياق ثقافة المنهج؛ على أساس أن المنهج (وإن كان علمياً) يصبح ذا آلية ثقافية في فضاء القراءات والمقاربات الأدبية. وهنا يمكن الحديث عن ثقافات منهجية لا عن مناهج»[5].

والحقيقة أننا نسلم تماماً بانتفاء إمكان ابتعاد المبدع أولاً والناقد ثانياً عن تلك التيارات الحيوية المتلاحقة.. لكننا نرى أن الحرص على تحري المنهج المناسب، ومحاولة التزام المقترح من إجراءاته سوف يكون أداة معينة على إنجاز مهمة الناقد على نحو أدق، فضلاً عن أنه سوف ييسر لنا الحفاظ على علمية النقد الأدبي التي يتحراها الناقد المعاصر منذ أمد طويل، وأتيح له أن يقطع على طريقها شوطاً يعز عليه التفريط فيه.

ويبدو من الضروري أن نتعرف أولاً على بعض الجهود أو الرؤى السابقة التي عنيت بشأن المنهج داخل الإطار الثقافي.. تلك الجهود التي بدت لنا موزعة بين قطبين متباعدين.. أحدهما يحكم الدائرة في نطاق ضيق، حتى لا يكاد يضيف إلى النقد النموذجي الأسطوري جديداً. والآخر يفسح المجال رحباً حتى ليوشك أن يغرق الدراسات الأدبية في لجة الدراسات الثقافية العامة، أو في تيارات الفكر الموسوعي الشامل.

يذهب بعض الدارسين المعنيين بالدراسات النقدية والثقافية انطلاقاً من إنجازات علم الإنسان إلى أن النموذج التفسيري للطقوس الذي أرسى

دعائمه فيكتور تيرنر Victor Turner وعدد من تلامذته، وعمدوا إلى توسيع دائرته لتشمل الأدب والثقافة.. يشكل منهجاً متكاملاً للنقد الثقافي.. بل إن كليفورد جيرتز Clifford Gertz يذهب إلى حد لافت من المبالغة والتعميم حين يقول: إنهم قدموا من خلال هذا النموذج «رداء لكل الفصول»[6].

اعتماداً على الدراسات التحليلية للطقوس الفصلية التي تطرد ممارساتها يخلص تيرنر إلى أن هذه الدراسات أفضت إلى «إعادة صياغة النموذج الطقسي فجعلته صورة مكررة من دورة الموت والبعث التي هي دورة أزلية لا تنقطع»[7]. وغاية الطقوس - بصفة عامة - «أن يضمن الفرد والجماعة انتصار ثناتوس Thanatos أو الخير والنظام على إيروس، أو الشر وقوى الفوضى، أي إصدار التشريعات التي تكفل خضوع الوجود لنظام حق، نظام يضع الرمز والطبيعة والإنسان في وئام تام ونهائي، فهذه القوى فيها حماية من اللانظام وضمان للنظام»[8].

ويبدو أن سبب توسيع دائرة إعمال رمزية الطقوس في شؤون المجتمع والثقافة الراهنة يرجع إلى ما لاحظه الأنثروبولوجيون من تجاوز للطقوس والشعائر الاحتفالية لمجاليها التقليديين: الديني والسحري إلى المراسم الخاصة بمعظم الشؤون الدنيوية في المجتمعات العلمانية الحديثة بعد ثورة تحضرها الصناعي والتكنولوجي «وهو ما يمثل محاولة لإضفاء الشرعية على الأيديولوجيات السياسية، أو المبادئ الاجتماعية، أو العقائد الخلقية والإقرار بها. وهكذا صارت الطقوس مرآة تعكس الأفكار الثقافية، والعلاقات الاجتماعية، وصار بإمكانها، فضلاً عن ذلك، تشكيل - أو إعادة تنظيم - أبنية التفكير القائمة وطرائقه»[9].

وتمر الطقوس - في رؤية الأنثروبولوجي البلجيكي أرنولد فان جينب Gennep A. V. التي طرحها في كتابه: طقوس العبور The Rites of

passage - «بثلاث عمليات رئيسية: الانعزال، والهامشية، أو البينية، ومعاودة الانضمام. في المرحلة الأولى - الانعزال - ينفصل الخاضع للطقس (المعتنق الجديد لدين معين، أو المبتدئ في حرفة معينة، أو الملقن.. أي الخاضع لطقس التلقين) عما هو متعارف عليه من بيان اجتماعي وأحوال ثقافية ينتمي إليها ويلتزمها. وفي المرحلة الثانية - البينية - يكون الخاضع للطقس، وهو في حالة مبهمة من حالات الوجود، في وضع «بين بين»، وضع يقع في منطقة تتوسط جميع الأبنية والتصنيفات الاجتماعية القائمة في المرحلة الماضية أو في المرحلة المستقبلية. أما المرحلة الثالثة - معاودة الانضمام - فإنها تدل على دخول الملقن مرة أخرى إلى الكيان الثقافي الاجتماعي»[10].

أما مواقف الصراع - بسيطة ومركبة - أو الدراما الاجتماعية، على نحو ما أسماها تيرنر، فتشمل أربع عمليات: الخرق، والأزمة، والتصحيح، وإعادة الدمج»[11]. وهو يقصد بالعملية الأولى الاجتراء على خرق أحد المعايير الأساسية التي تنظم تعاملات الأطراف «داخل نسق العلاقات الاجتماعية الواحد». ويستتبع ذلك - طبيعياً - المرحلة الثانية، حيث يتعرض النظام المستقر وممثلوه للتهديد من قبل المنشق فرداً كان أو جماعة؛ وهنا يبادر هؤلاء بإجراء بعض العمليات الإصلاحية - عبر المرحلة الثالثة - من شأنها أن تصحح المسار، وتستعين ببعض المؤسسات الرسمية، وغير الرسمية؛ وصولاً إلى علاج الموقف وإعادة دمج المنشق - وتلك طبيعة العملية الأخيرة - أو الاعتراف به كما هو، وإضفاء المشروعية عليه إذا استعصى على العلاج.

ولا يخفى أن المرحلة الثالثة تسمح للمؤسسة المهيمنة بممارسة مستويات متعددة من آليات التقويم التي تشكل عند التحقيق نوعاً من الهيمنة والتسلط، وتتضمن اتهاماً صريحاً بالمروق عما هو راسخ ومستقر

أو موصوف بالتميز، دون نفي لما يثبته ذلك من استعلاء. وتجتمع داخل هذه العملية عمليتا العزل والتهميش أو البينية في التصور الأول، وتتسع - من ثم - لفيض من الثنائيات المتضادة: اجتماعياً وثقافياً وفكرياً[12].

ويقود أمر الدراما الاجتماعية «تيرنر» إلى مفهوم الانعكاسية الجماعية باعتباره جزءاً من الصيغة التعبيرية الافتراضية، أو مرحلة من مراحلها حيث يعيد المجتمع - عبر رحلة تطوره - النظر إلى نفسه أو واقعه، محاولاً ترسيخ قيمه أو نقدها. وفي هذه المرحلة أو عبر تلك الآلية تتحور التقاليد الثقافية المتوازنة، وتنتقل «جماعة كاملة من فصل أو موسم ذي طابع ثقافي إلى فصل أو موسم ثقافي آخر»[13].

ويتيح إسهام «باربارا بابكوك» في تناول مفهوم الانعكاسية للربط بين الأدب - أو السرد خاصة - والطقوس باعتبارهما نوعين من المنتجات الثقافية الانعكاسية، وإن ظل الفرق بينهما جوهرياً؛ حيث تقدم الطقوس بوصفها الحقيقة المستندة كثيراً على الإيمان.. في حين أن «من المسلم به أن الأدب يقوم على التوهم؛ لاعتماده على عنصر الكذب المتأصل فيه»[14].

ويمزج المنهج المقترح في مرحلته الأخيرة بين عملية التطهير الأرسطية النفسية، والنموذج الطقسي؛ حيث يتحقق من طريقها الحفاظ على مسافة فاصلة بين الجمهور والشخصية المسرحية، أو الحدث القصصي - أو الأثر المترتب عليهما.. الأمر الذي من شأنه أن يساعدنا «على فهم بناء الكثير من المسرحيات الكلاسيكية»[15].

في ضوء هذا التصور يتراءى لنا النموذج الذي وصف بأنه «رداء لكل الفصول» وكأنه يقدم الكلمة الأخيرة التي تغلق على الباحثين باب القول. ويمكن لكل الدارسين إخضاع نصوصهم للتحليل الذي يستمد إجراءات هذا النموذج، وعندئذ يوصف عملهم بأنه «نقد ثقافي ممنهج» أو محكوم بذلك المنهج الذي تم استمداده من الطقوس التي عني علم الإنسان

باستخلاصها وتحليلها وتبيُّن أسسها المشتركة، وقولبتها بحيث تغدو إطاراً مرناً يستوعب تحولات الثقافة وتجلياتها عبر الفعل البشري الذي يمثل الإبداع منه موقعاً متميز الإنجاز والدلالة.

ولنا - بعد ذلك أيضاً - أن نتساءل عن الجديد الذي يسوغ العدول عن رد هذا النموذج إلى النقد الأسطوري ويبرر إدخاله فيما يسمى «النقد الثقافي».

وإذا كان النقد الذي اصطلحنا على تسميته بالنقد النموذجي أو الأسطوري الذي بدأت ملامحه رحلة تشكلها مع أعمال جيمس فريزر في الغصن الذهبي، وبلغ نضجه مع أعمال ليفي شتراوس المتعددة.. مروراً بإنجازات جين هاريسون وفرنسيس فيرجون ونوثروب فراي... وغيرهم قد وظف توظيفاً فعالاً في إدراك أنماط من التفسير البناء في الدراسة النصية للأدب؛ ومن ثم تشكلت له إجراءاته على نحو يسوِّغ اعتباره منهجاً مستقل الملامح والمعالم في الدرس النقدي.. فهل ينفي ذلك كونه نقداً ثقافياً.. بمعنى أنه ينطلق من محاولة فك شفرة الأساطير أو الشعائر أو الطقوس التي تشكل العمق الذي يتجذر فيه النص ومبدعه، أو يختبر كيفية تجليها في تلافيف النص على نحو ما؛ ومن ثم يمكن الاطمئنان إلى فاعليتها في اقتياد الدارس أو المحلل إلى تفسير مقبول لبنيته الفنية الجمالية؟

ولكن إذا كان هذا تكريساً لا يخفى لما هو محلي.. أي لما عرف في الدراسات الثقافية بالثقافات الصغرى، فلا يبقى إلا محاولة تجاوز ما هو محلي - منتم إلى الثقافة الصغرى - إلى ما هو كلي عالمي - منتم إلى الثقافة الكبرى.. وهي - بلا جدال - الثقافة الغربية التي يخطط لصيرورتها كونية في أقرب وقت ممكن. ومن هنا يبرز البعد السياسي الكامن خلف هذه المحاولة. وسوف نعرض له لاحقاً بمزيد من التفصيل.

هذا فضلاً عن أن التطبيق الفعلي المقترن بحسن النية يمكن أن يطرح إشكالات عديدة.. على سبيل المثال: إذا تضمنت رواية حديثة أحد المشاهد أو الأحداث التي تعد مجلى فنياً لبعض الطقوس الخاصة بالميلاد أو السبوع أو الزواج أو الحصاد... وهي - بالقطع - محملة برموز مركبة ومتداخلة العناصر.. فهل المتوقع أن يتفق عدد من النقاد الذين يتبنون آليات النقد الثقافي، وينتمون إلى بيئات جغرافية وثقافية مختلفة في تفسيرها، أو في فهم الرمز الكامن فيها؟

وفي ظل مقولة الثقافة الكبرى التي تلح عليها الدراسات الثقافية الحديثة.. هل يمكن أن يفسر أداء الطقس الواحد الخاص بالميلاد تفسيراً واحداً أو متقارباً، ويستوعب رمزه بصورة واحدة لا اختلافاً جوهرياً بين عناصرها من قبل ناقد ثقافي.. حين يكون المولود ذكراً أو أنثى، أو هو المولود الأول الآتي بعد فترة من الترقب الذي يختلط فيه الأمل باليأس، أو هو المولود الآتي بعد موت أخوة سابقين؟

لا خلاف على أن قدراً من الخلاف واقع بالضرورة، وسوف تتفاوت الرؤى في تفسيره. ولا يمكن أن يبرأ الغرض أو الهوى الذاتي والاعتساف والأيديولوجيا من الاتهام في هذه المرحلة أو تلك. وعندئذ سوف تزداد المساحة الفاصلة بين الناقد وموضوعية التحليل - أو ربما أمانته - اتساعاً.

إن المرحلة الممتدة من الطبيعة إلى الثقافة التي اختلف إنجازها باختلاف الأمم والشعوب والمجتمعات والحضارات سوف توظف عناصر اختلافها اللامحدود حتماً لخدمة الثقافة الكونية المنشودة.. غير أن رحلة أخرى من الصراع الذي سوف يثور بين الثقافات الصغرى وتلك الثقافة المنشودة سوف تبدأ، وتتعدد مساراتها، وتتفاوت نتائجها، ومن الصعب التكهن بآمادها ونتائجها على نحو قاطع.

خلاصة القول إن النقد الثقافي يتسع - بحكم طبيعته وغايته - ليتضمن البحث الأسطوري وتحليل الطقوس.. ضمن ما يشمل من إنجاز معرفي، ويزيد عليه. ولقد تميزت جهود عديد من الأنثروبولوجيين والنقاد في خدمة ذلك التوجّه، وبلورة إجراءاته، وتأكيد مصداقيته. ولذا لا يمكن إهدار هذه الجهود عند تقديم أية محاولة لرسم ملامح النقد الثقافي، أو اقتراح منهجيته. ولكن لا يمكن التسليم بمجرد نقل الإطار من هنا إلى هناك وحسب؛ ففي هذا ظلم للأول واختزال للآخر. كما أن هذا المسلك من شأنه أن يغلق الباب - بغير مبرر علمي - أمام كثير من المعطيات المعرفية التي تنتمي إلى حقول أخرى، ولا يقل دعمها للمقترح ممن شأن النقد الثقافي ومنهجه عن دعم التحليل الطقوسي والدراسات الأنثروبولوجية.

إذا كان عمل تيرنر وزملائه وتلامذته قد رد النقد الثقافي الذي ينص أساساً على فكرة توسيع دائرة النقد لتشمل كل ما يسهم في تشكيل شمولية الدلالة والتأثير في النص... إلى حدود النقد النموذجي وتحليل الطقوس والشعائر في ضوء نموذج مقنن يراد تعميم تطبيقه.. الأمر الذي لا يشكل إضافة ملحوظة إلى جهود الأنثروبولوجيين والنقاد السابقة؛ ولا يكشف عن الخصوصية الموجبة أو المميزة للنقد الثقافي... فإن الجهد المقدر المتواصل في دأب الذي قدمه الدكتور عبدالله الغذامي يقف على الطرف المقابل من حيث إنه ينقلنا إلى التيارات الفكرية والثقافية بمعناها العام انطلاقاً من إلحاح الهموم الحيوية التي يتداخل فيها ما هو سياسي واقتصادي وإعلامي داخل إطار رحب يشيع تسميته بالإطار الثقافي. وإذا جاز لنا أن نقفز - نسبياً - إلى النتائج بدا لنا أن عمله يضعنا في لب نقد الثقافة لا النقد الثقافي على العكس مما حرص هو على التصريح به أو التنبيه إليه[16].

يحاول الغذامي - في البدء - أن يبدد توجساتنا الأولية حين يحرص على التأكيد بأن «النقد الثقافي لن يكون إلغاء منهجياً للنقد الأدبي. بل إنه سيعتمد اعتماداً جوهرياً على المنجز الإجرائي للنقد الأدبي. وهذه أولى الحقائق المنهجية التي ينبغي القطع بأهميتها»[17].

ورغبة في تجاوز تلك المنهجية النقدية التي انطلقت - على نحو جوهري - من مفاهيم الأدبية والتعامل مع الأسئلة المتعلقة بجمالية النص؛ مما أسلم إلى تعالي المؤسسة الثقافية وطبقيتها، وباعد بين الجمال النخبوي المعزول من جهة والمؤثر الفاعل في وعي عموم الناس وحياتهم من جهة أخرى؛ راح يبحث عن منهجية جديدة تعنى بالشعبي الجماهيري، وأسئلة الفعل والتأثير، وتجاوز الاهتمام بالنصوص إلى الأنساق الكامنة خلف النصوص متحرياً الشروط المسوغة لوجود هذه المنهجية الإجرائية الجديدة. ومن ثم تحددت لديه أسئلة النقد الثقافي المقترحة، وهي:

1 - سؤال النسق بديلاً عن سؤال النص.

2 - سؤال المضمر بديلاً عن سؤال الدال.

3 - سؤال الاستهلاك الجماهيري بديلاً عن سؤال النخبة المبدعة.

4 - ويتوج ذلك سؤال عن حركة التأثير الفعلية، وهل هي للنص الجمالي المؤسساتي، أم لنصوص أخرى لا تعترف بها المؤسسة، ولكنها، مع هامشيتها، هي المؤثرة فعلاً، وهي المشكلة للأنساق الثقافية العامة، التي لا تسلم منها حتى المؤسسة بشخوصها ونصوصها[18]؟

واستكمالاً لضبط المنهج يطرح مفهوم الوظيفة النسقية؛ ليضيفه إلى الوظائف الستة التي طرحها جاكوبسون في نموذجه الشهير. كما يضيف مفهوم الجملة الثقافية إلى الجملة النحوية وللجملة الأدبية. ويترتب على ذلك بروز الدلالة النسقية التي تضاف إلى كل من الدلالة الصريحة

والضمنية. وعبر الجملة الثالثة المقترحة «التي هي الجملة الثقافية سيتم لنا التمييز بين ما هو أدبي جمالي وما هو ثقافي وذلك على مستوى المنهج والإجراء»[19].

ويستوجب إيضاح التصور المقدم طرح مفهوم معدل للمجاز والمجاز الكلي والتورية الثقافية وازدواجية المؤلف[20].

ولابد أن تدعونا الأسئلة المطروحة إلى التوقف والمراجعة. لقد قدم الغذامي مبرر المنهجية الحديثة التي ينشد طرحها ماثلاً في رفض هيمنة الأسئلة المتعلقة بجمالية النص وأدبيته على النقد: قديمه وحديثه، مما قاد إلى انعزاله واستعلائه، وإغفاله لما هو رائج وجماهيري ومؤثر «وهذا ما جعل النقد قلعة أكاديمية معزولة غير فاعلة في حياة الناس»[21]. ومن ثم لم تكن الغاية منصبة - بالدرجة الأولى - على نفي الرصيد السابق لرحلة النقد الممتدة امتداد تاريخه القديم والحديث، بأثر من إغراء المنهجية الجديدة، أو حتى بأثر من عظيم إنجازها. ومن هنا بدا الإلحاح على فكرة البدلية المتكررة في صياغة أسئلة النقد الثقافي على النحو المقدم مزعجة إلى حد كبير. إذ المنشود فيما نعتقد، وفيما عول عليه الغذامي من مصادر في بلورة مفهوم النقد الثقافي، هو الاهتمام بما من شأنه أن يحقق كلية الرؤية، المدروسة، واستحضار أطرافها المؤثرين والمتأثرين باعتبارها طرفاً في كل الأحوال في تحقيق كمال الدلالة المستمدة من هذه الظاهرة.

إن الرابط الوحيد الذي يربط مجال النقد الثقافي - لا نقد الثقافة - بالدراسات الأدبية هو اتخاذ كليهما النص الأدبي مجال عمل، غير أن النص في مجال النقد الثقافي لا يعامل - كما يزعم الغذامي - إلا «بوصفه حامل نسق، ولا يقرأ النص لذاته ولا لجماليته، وإنما نتوسل بالنص لنكشف عبره حيل الثقافة في تمرير أنساقها»[22].

وهذا النمط من التعامل مع النص من شأنه أن يجعل هذا الجهد

منتمياً إلى دائرة الثقافة والفكر... لا الأدب ونقده، ويحصر النقد في كونه مادة يمكن الاعتماد عليها في تبين فاعلية الثقافة، وملامحها وعللها، ومسارها التاريخي، وإنجازها في لغة من اللغات، ومجتمع من المجتمعات. هذا عمل بالغ الأهمية، بالغ القيمة.. لكنه لا ينتمي - فيما نعتقد - إلى الدراسات الأدبية التي يراد لها في هذا السياق تجديد آلياتها في استمداد النص أقصى عطائه، وتتبع دوائر السياق الفاعل في تشكيله، وتعظيم الأثر الذي يمكن أن يحققه فضلاً عن مدى تمثيله لجوهر الثقافة التي يصدر عنها.

ومجانبة لسوء الفهم أو اختلاط الرؤية نجد أنفسنا مضطرين إلى التعرف الدقيق على المفهوم الذي قدمه الغذامي للنقد الثقافي وتصور تعامله مع النص.

لا خلاف البتة مع المنطلق التأسيسي الذي ينطلق منه الغذامي في الاهتمام بالدراسات الثقافية؛ ومن ثم النقد الثقافي.. ذلك المنطلق المتمثل في «الوعي بمحدودية النظرة الجمالية (البلاغية) التي تفترض أن العلاقات الدلالية بين عناصر الخطاب تقوم على الإتقان الدلالي التام»[23] ومن ثم نقدر الدراسات الأدبية والثقافية المشار إليها وغيرها من الدراسات التي عنيت بتوسيع دائرة الاهتمام بسياق النص وآفاق الخطاب.

لكننا نختلف حتماً إذا كان المقصود أن يترتب على ذلك نفي القيمة عن الدراسات الجمالية والبحث في أدبية الأدب؛ ومن ثم محاولة إسقاطها من الاعتبار؛ استجابة لإغراء أي بديل آخر يمكن أن يضاف إليها ويدعم كمالها.. لا أن يحل محلها.

في ضوء هذا نتلقى رؤية الدراسات الثقافية للنص، وما يترتب على ذلك من كيفية التعامل معه.

إن المتابع للتحولات اللافتة في اهتمامات دارس الأدب وأساتذته في أوروبا وأمريكا يدرك فرط انشغالهم بالدراسات الثقافية.. تلك الدراسات التي «كسرت مركزية النص، ولم تعد تنظر إليه بما أنه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن أنه من إنتاج النص. لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية؛ فالنص هنا وسيلة وأداة، وحسب مفهوم الدراسات الثقافية.. ليس النص سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية والإشكاليات الأيديولوجية وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص. لكن النص ليس هو الغاية القصوى للدراسات الثقافية، وإنما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كان، بما في ذلك تموضعها النصوصي»[24].

هذا هو شأن الدراسات الثقافية في تعاملها مع مطلق النص الدال بما في ذلك النص الأدبي في ضوء تقديرها لقيمة هذا النص أو ذاك، ومدى خدمته لغايتها وموضوعه من مشروعها. أما شأن النقد الأدبي في تعامله مع الدراسات الثقافية فشأن آخر مرهون كذلك بتقديره لما يمكن أن تقدمه هذه الدراسات من خدمة أو عون على إنجاز غايته أو إذكاء تعامله مع مادته من النصوص الأدبية وطرق تحليلها. وفي ضوء هذا جاءت المصادر الأدبية والنقدية ثالثة المصادر الثلاثة التي حددها هوجارت - أول رئيس لمركز برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة - باعتبارها المصادر النظرية للدراسات الثقافية، يسبقها في ذلك المصادر التاريخية والفلسفية ثم المصادر الاجتماعية[25]. لكن كيف يرى الغذامي هذه العلاقة؟ وكيف قدم لنا النقد الثقافي؟

يتبنى الغذامي - تقريباً - مشروع فنسنت ليتش الذي طرحه في سياق تركيز الاهتمام بالخطاب في ذاته وتحليله من حيث هو خطاب،

واتخذ مصطلح النقد الثقافي علماً عليه، وعمد في منهج تحليله إلى استخدام «المعطيات النظرية والمعجمية في السوسيولوجيا، والتاريخ، والسياسة والمؤسساتية من دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي.

ويقوم النقد الثقافي عند ليتش على ثلاث خصائص هي:

أ - لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة، وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة، سواء كان خطاباً أو ظاهرة.

ب - من سنن هذا النقد أن يستفيد من مناهج التحليل العرفية من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.

ج - إن الذي يميز النقد المابعد بنيوي هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما هي لدى بارت ودريدا وفوكو، خاصة في مقولة دريدا أن لا شيء خارج النص، وهي مقولة يصفها ليتش بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي المابعد بنيوي، ومعها مفاتيح التشريح النصوصي كما عند بارت، وحفريات فوكو»[26].

فإذا أضيف إلى ذلك ما أكده كلنر من أن «النظر النقدي لثقافة الوسائل يعتمد على أخذ النص مقروناً في تفاعلاته مع المجتمع، وتقاطعاته مع أنظمة الإنتاج وأنظمة الاستقبال، وذلك للكشف عن التعقيدات القائمة فيما بين النصوص والجمهور، والقوة التي تتولى إنتاج الوسائل في حركة السياق الاجتماعي والتاريخي»[27]... بدا جلياً أن النقد الثقافي لا يسقط إنجاز الدراسات النصية ومناهج التحليل العرفية

السابقة عليه وإن حرص على توسيع الدائرة لتشمل ما يستوعبها ويزيد عليها. فإذا أردنا تحديد المنطلق دونما اختزال مخل قلنا إننا أمام رؤية تسعى إلى ترسيم جديد لآفاق السياق الذي ينتمي إليه النص على نحو يجاوز تصورات النماذج المعروفة عند جاكبسون أو غيره. لكن عبارة دريدا السابقة «لا شيء خارج النص» تفتح أفق الانطلاق أمام هذا السياق إلى آماد تنتفي معها الحدود أو الآفاق الحيوية التي تنتمي إليها تلك الحدود.. ويبقى الضابط التقريبي ماثلاً في إمكان استثمار كل معطى حيوي واقعي أو تاريخي مما يبدو مظنة التأثير في إنتاج النص أو تشكيله، أو تلقيه ورصد تأثيره.. ذلك التأثير الذي يمكن أن يكون مسبوقاً بالتمهيد له، أو شق مسار بعينه يرجى أن يستقطبه.

وعبر عملية توسيع دائرة السياق من منظور الدراسات الثقافية يتم الالتفات إلى الكثير من متغيرات الحياة اليومية المعيشة في مستوياتها المختلفة خاصة تلك المستويات الهامشية وربما السوقية أو الوضعية التي لم يكن يأبه بتأثيرها أو فاعليتها أحد من قبل. هذا فضلاً عما يمكن وصفه بالشأن الجماهيري متمثلاً في آليات الإعلام والاستهلاك والإعلان... وغيرها.

غير أن الغذامي - مدفوعاً بحرصه النبيل على النهوض بأمته وتقدمها وتطوير ثقافتها - يرى حتمية التخلص من الرصيد السالف كله، بل يرد إليه علل الأمة وأدوارها المزمنة، ويوجز سبيل الخلاص في ضرورة «التحول في النظر إلى الشعر [النموذج الأسمى للنص الأدبي] من كونه خطاباً فنياً إلى كونه خطاباً ثقافياً، ثم إلى كونه حامل نسق»[28]. فإذا استحضرنا مفهوم النسق الذي سبق طرحه، وما يتعلق به من الوظيفة النسقية والدلالة النسقية، ثم الجملة الثقافية التي تتيح لنا «التمييز بين ما هو أدبي جمالي وما هو ثقافي»[29] اتضح لنا أن التحول المنشود ليس

ثمرة الرؤى التأسيسية للنقد الثقافي عند ليتش أو كلنر أو غيرهما. ثم إنه يخرج بالناقد الأدبي من دائرة عمله إلى دوائر أخرى قد يطلب منه عبرها أن يحمل ما لا طاقة له به. وإمعاناً في تجاوز ذاكرة المصطلح الذي قدمه الغذامي اعتماداً على ليتش وكلنر نراه يذهب إلى طرح مقولة «المؤلف المضمر» أو النسقي الذي هو «الثقافة» ذاتها، وهو مؤلف فاعل يشكل طرفاً في صنع ما نقرأ وننتج ونستهلك، أما الطرف الثاني فهو المؤلف المعهود، وهو كذلك «ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة»[30]. ومقتضى ذلك - باختصار - أن الفاعلية الثقافية في تشكيل أي نص سوف تكون أرضاً مشتركة بين كل المبدعين؛ ولنا أن نتصور النتائج التي يمكن أن تترتب على ذلك على مستوى الإبداع الأدبي وعلى مستوى التحليل النقدي لاحقاً، والتي من بينها حتمية التعويل على ما هو فردي إلى حد كبير.

ولا نكاد نستوعب هذا المفهوم حتى يوافينا الغذامي بتعريف آخر يوشك أن يردنا إلى نقطة البدء حين يقول إن «النقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي، وما هو كذلك سواء بسواء من حيث دور كل منهما في حساب المستهلك الثقافي الجمعي»[31].

يبدو أن المشكلة تكمن فيما سبق أن لخصه الزميل رمضان بسطويسي حين رأى أن الغذامي ينشد تطوير مهمة الناقد الأدبي؛ «ليجعل منه مفكراً اجتماعياً» أو مفكراً سياسياً مهموماً بقضايا وطنه[32]. وعليه إذاً أن يتحمل «مسؤوليته الأخلاقية والسياسية والاجتماعية»[33].

إن غاية نبيلة لا شك تلك التي يسعى إليها الغذامي، ومهمة جليلة

تلك التي يريد من الناقد النهوض بها لكنها ليست مهمة الناقد الأدبي، أو بالأحرى ليست مهمته وحده، ولا يمكن أن ينوب عن المفكر السياسي والاجتماعي والأخلاقي.. ولا نقول إنه لا يمكنه أن يلغي دورهم.. إننا فقط نأمل في العمل الجماعي المحكوم بنظام عمل، وخطة محكمة، وغاية بينة، وتفاعل بناء.. ترفده خلفية معرفية قادرة على متابعة الجديد، ومواصلة الجهد في يقظة ومرونة.

إن استثمار منجز الدراسات الثقافية على نحو إيجابي هو ما يعين عليه النظر الموضوعي الهادئ في الرؤى التأسيسية لمنظري النقد الثقافي، ومبتكري مصطلحه ممن أمدتهم ثقافتهم بالإنجاز المتتابع للدراسات الثقافية في مراكزها الرائدة، وما يسمح به الدور المنوط بالناقد، بل يتوجب عليه - استكمالاً لذلك الدور - بعد أن يواجه سؤال العلاقة بين الدراسات الأدبية والدراسات الثقافية؛ مواجهة صريحة على نحو ما فعل جوناثان كولر فقال - دونما مواربة -: «إن مشروع الدراسات الثقافية، من خلال مفهومه الأكثر اتساعاً، يعني أن نتفهم وظيفة الثقافة، بنوع خاص في العالم الحديث: كيف تشتغل المنتجات الثقافية، وكيف تكون الكيانات الثقافية مشيدة ومنظمة من أجل الأفراد والجماعات، من خلال عالم متنوع، ومجتمعات متمازجة، وقوة الدولة، والصناعات الإعلامية، والشركات متعددة الجنسيات... وهكذا، فإن الدراسات الثقافية، من حيث المبدأ، تتضمن الدراسات الأدبية وتطوقها، فاحصة الأدب بوصفه ممارسة ثقافية خاصة، ولكن ما نوع التضمن هذا؟ يبدو أن ثمة مقداراً كبيراً من الجدل هنا؛ فهل الدراسات الثقافية مشروع متسع تكتسب الدراسات الأدبية، ضمن نطاقه، قوة جديدة وتبصراً جديداً؟ أو هل الدراسات الثقافية سوف تستهلك أو تبتلع الدراسات الأدبية، وتدمر الأدب؟»[34].

ومن الطبيعي ألا يقبل الناقد احتمال استهلاك الدراسات الثقافية للدراسات الأدبية أو ابتلاعها.. فضلاً عن تدميرها. ومن ثم يتعامل مع الدراسات الثقافية وإنجازها باعتبارها مشروعاً متسعاً من شأنه أن يمد الدراسات الأدبية بقوة جديدة وتبصر جديد. وعندئذ سوف يوجه طاقته إلى استثمار منجز تلك الدراسات، ومتابعة تطوراتها المتلاحقة، والإفادة منها في توسيع دائرة الخطاب الفني بحيث لا يغفل عن فعل الخطاب الثقافي في تشكيل النص، وتبين تجسيده لحقيقة الذات المنتجة التي لا يمكن أن تقف عند حدود المبدع الفرد، وكذلك تتبع إنجازه التأثيري في المتلقي إيجاباً وسلباً ما بقيت الدراسات الثقافية محكومة بموضوعية العلم، معنية بالحقيقة المجردة التي تنشد عالماً إنسانياً متحضراً، تحكمه علاقات راقية، وغايات خيرة سامية.

عند هذا الحد يبرز السؤال المنهجي أكثر حدة، ويتطلب مواجهة موضوعية.. كيف يمكن للناقد الأدبي استثمار منجزات الدراسات الثقافية على نحو يعين على بلورة نقد ثقافي، أو نقد أدبي ثقافي ذي إجراءات قابلة للتطبيق في إطار منهجي؟

انطلاقاً من رؤية إدوارد سعيد حول حتمية «وضع الناقد والنص معاً في حالهما الفعلية من حيث وجود بعدين متجاورين معاً هما البعد الجمالي والثقافي، ومن حيث إن الثقافي ظرفي بالضرورة البشرية والحياتية، وبما أن اللغة ظرفية مع ما تمتلكه من إمكان جمالي، فإن النص ظرفي أيضاً، والناقد بما أنه كائن بشري فهو ظرفي كذلك»[35].

واستدعاء لمصطلح النقد المدني الذي «يضع الناقد على حد الشفرة بين النظام المؤسساتي الذي يدير فعل الناقد، وبين الثقافة التي تتحدى فعل النقد في حيويتها كحدث غير ممنهج»[36] يمكن تبلور الفكرة الأساسية أو المنطلق الأساسي في تحديد ملامح المنهج ماثلة في حتمية

وصل النص بجميع مقومات سياقه المادية والبشرية والثقافية الواقعية والتاريخية. ومعنى هذا أن الناقد يواجه عملاً شاقاً جداً يتوجب عليه إنجازه بإيمان شديد بضرورته، واحتشاد بأدواته، والتزام بترابط عناصره.

أما ما يتعلق بالمادة وراهنيتها الظرفية فيشكل مرحلة النظر في اللغة.. رصيدها الفاعل وما استجد عبر مسارها، وما اكتسبته من إيحاءات وظلال واقعية تجعل لها قيمة خاصة في العمل الماثل.. هذا فضلاً عن المألوف من أمر دراسة بنيتها الصوتية والصرفية والموسيقية، وعلاقاتها التركيبية، وأثر ذلك على تحديد الإسهام في بنية الدلالة الكلية، ثم الوشائج الرابطة بين هذه البنية وكلاسيكيات النوع الأدبي الذي تنتمي إليه، والمشروعات التجريبية اللافتة في مساره.

وأما ما يتعلق بالمقومات البشرية فسوف يخوض الناقد غمار تيارات زاخرة من معطيات سياق الإبداع والتلقي.. فعلى مستوى الإبداع لا يمكن تجاوز المبدع الفرد، وتكوينه الثقافي والنفسي، وطبيعة تجربته، وموقعه الاجتماعي والطبقي، وعلاقته بالمؤسسة التي ينتمي إليها، وانتمائه الفكري.. وغير ذلك مما قد كان يستأثر بجهد الناقد كلية عند الالتزام بأحد المداخل النقدية السالفة. وكذلك الشأن في قضية التلقي والاستجابة، وما يتحكم فيه بالنظر إلى قرائن داخلية أو خارجية.. عارضة أو جوهرية.. فردية أو جمعية.. مجردة أو موجهة مغرضة... إلخ.

فإذا انتقلنا إلى عناصر سياق الواقع الظرفي الثقافي كنا كمن وضع الناقد في لجة تمور بتيارات متدافعة لا يدري خلالها المصدر من المورد، وهنا عناصر فاعلة مما هو واقعي راهن، وما هو أسطوري متجذر في العمق التاريخي والجغرافي. ويتوازى ما هو رسمي راق مع ما هو شعبي جماهيري وربما سوقي. وتتراءى فاعلية ما هو شفوي متردد الأصداء بأكثر مما تبين فاعلية الكتاب الثابت. ويتداخل ما هو ديني مع ما هو عرفي أو

خرافي. وتلتبس العادة السائدة بالقانون الملتزم. ويبلغ القهر والتسلط ما لا تبلغه صيحات الحرية الأبدية. ويفعل الترغيب والترهيب ما لا يفعله الإخلاص للمعتقد الراسخ.

وهكذا تواصل دائرة السياق توالدها على نحو نوشك معه أن نسلم بانتفاء حدود السياق الفاعل في النص، أو باطراد توالدها اللانهائي.

لكن هل يمكن أن يوصف تناول نقدي على هذا النحو بالضبط المنهجي؟

الحقيقة أننا مازلنا غير قادرين على الفرار من المشكل الأزلي لمصطلح ثقافة وثقافي، وإذا كان دريدا قد قال: «لا شيء خارج النص»؛ فإن لنا أن نقول: «لا شيء خارج الثقافة». بل إننا لو ظللنا داخل دائرة المنهج، واستحرضنا كل مناهج النقد الأدبي وتحليل النص داخلياً أو خارجياً، وتساءلنا: هل ثمة منهج من بين هذه المناهج يمكن إخراجه من دائرة الثقافة والثقافي؟ فلن نجد من يجرؤ على الإجابة بالإثبات.

إن النتيجة التي لا يشق على من يبحث في ضبط هذا المصطلح أو دلالة الكلمة هي أنها «أوسع بكثير وأضيق بكثير من أن تكون ذات غناء كبير»[37]، ذلك أن معناها عند الأنثروبولوجيين «يتسع لكل شيء»[38]، بل إن مفهوم الثقافة قد يتحول من النقيض إلى النقيض[39].

هل نضطر أمام هذا إلى المحاولات التوفيقية أو التلفيقية التي يعمد الناقد فيها إلى دمج شيء من معطيات الدراسات الأنثروبولوجية على آخر من الدراسات النفسية أو الماركسية ليمنحها إهاباً جمالياً؛ فيوسم عمله في النهاية بأنه ثقافي؟ أم نلزم نهجاً بعينه كما فعل «تيرنر» في تحليل نموذجه الطقوسي ونضفي عليه الاسم؟ أم نجاوز هذا وذاك لنسلم

مع «ستيفن جرنبلات» بأن «التحليل الثقافي الكامل ينبغي أن يتجاوز النص والقيم والمؤسسات والممارسات الثقافية الأخرى، بمعنى أن يذهب إلى أبعد منها، بعد أن يكون وعي الثقافة بوصفها كلاً معقداً، ساعدنا على استعادة الإحساس بالموضوع من خلال توجهنا إلى إعادة بناء الحدود الثقافية التاريخية له»[40]؟ ربما كان هذا أقرب التوصيفات إلى الدقة.. لكنه يجعل سؤال المنهج أكثر إلحاحاً.

ليست محاولة للخروج من الأزمة، ولا أريد أن أصفها بأنها إجابة على السؤال المطروح أن نقول: سوف يبقى النص الفرد حكماً في القضية من حيث كونه بناء ذا خصوصية تحتم أن يكون مدخلاً بعينه هو المدخل الصحيح أو الأنسب للولوج إلى عالمه، واستمداد عطائه جمالياً وثقافياً، واستكشاف إنجازه التأثيري. ووصولاً إلى تلك الغاية سوف تتراءى المقومات السياقية على اختلافها لبصر الناقد وبصيرته، وتفرض نفسها باعتبارها الأداة الأنسب لنسيج خيوط منهج تناوله لهذا النص أو ذاك.

لكن حتى حين نستشعر قدراً نسبياً من الرضا بهذه النتيجة.. هل يمكن أن نغادر قضية النقد الثقافي ومنهجه متوهمين استيفاءها دون أن نستبين خلفيات البعد السياسي الذي لا يمكن أن ينفصل عنها بحال؟ بل ويستثمر - فيما نعتقد - كل ما يقترن بالمصطلح من إشكالات أفضل استثمار؟ وهنا لابد من الارتداد إلى الخلف قليلاً أملاً في تدقيق الرؤية وموضوعيتها.

لقد شهد القرن الماضي اهتماماً لافتاً بالثقافة خاصة مع بداية الجزر الاستعماري واطراد استقلال المستعمرات المختلفة وظهور ملامح جديدة لفترة ما بعد الكولونيالية. وإدراكاً من الدول الاستعمارية للفاعلية الهامة الكامنة في الثقافة، وحتمية إعادة ترتيب الأوراق وإعداد الخطط المناسبة للمرحلة الجديدة بدأت «الثقافة كفكرة تندفع إلى المقدمة» على نحو ما

لاحظ «إيجلتون»[41] ويعود السبب لذلك - فيما يراه - «إلى أن الثقافات القائمة تلعب دوراً بالغ الطموح على حلبة السياسة الدولية»[42]. ومن ثم بدأ الاهتمام بالدراسات الثقافية وإنشاء المراكز المعنية بها، بل بدأت برامج المخابرات الأمريكية والأوروبية في الاتكاء عليها وتمويل منظماتها سراً وعلناً. ولا يخفى أن أكبر المنظمات التي نهضت بهذه المهمة بعد سلسلة من المؤتمرات المؤسسة لها واتخذت من الثقافة، بل من الحرية الثقافية اسماً لها.. كانت تعمل لحساب إدارة المخابرات الأمريكية، ووفقاً لخططها، وبدعم من تمويلها[43].

وفي المراحل الأولى من نشأة الدراسات الثقافية، شغل الباحثون - على نحو ملحوظ - بأمر التفريق بين الثقافة الشعبية والثقافة الراقية أو العالية.. بين ما هو جماهيري شعبي، وما هو جمالي راق. غير أن العقود التالية أسلمت - في ظل دراسة الخطاب ونظرياته، وطرح مفاهيم القوة والهيمنة والمعرفة... - إلى مقابلة مغايرة.. تلك المقابلة بين ما سمي بالثقافة الكبرى أو الكونية.. والثقافة أو الثقافات الصغرى. وإذا كانت الثقافة الصغرى تحتفظ بالتعريف المألوف بين إليوت وويليامز.. ذلك التعريف الذي صاغه إليوت عن الأنثروبولوجيين الذين رأوا أنها «طريقة حياة شعب معين، يعيش معاً في مكان واحد. وهذه الثقافة تظهر في فنونهم، وفي نظامهم الاجتماعي، وفي عاداتهم وأعرافهم، وفي دينهم»[44].. فإن الثقافة الكبرى غدت تعني «التمدن المتسم بالكلية أو العمومية» و«تدل على تلك القيم التي ينبغي أن يستلهم منها أي أسلوب من أساليب الحياة أياً كان»... و«ما تفعله تلك الثقافات الصغرى - في نظر الثقافة الكبرى التي تزدري تلك الثقافات إلى حد ما - هو أنها تتشبث بما هو ليس إلا محض عوارض، أو حوادث (بمعناها في الفلسفة المدرسية) مثل المكان والمنبت والجنس والمهنة ولون البشرة وما إلى ذلك»[45].

وباسم التمدن المنشود، وتجاوزاً لتلك العوارض؛ ترى الثقافة الكبرى أن من حقها «التدخل في تلك الثقافات الصغرى... باسم العمل من أجل خير تلك الثقافات، وليس باسم العمل من أجل خيرها هي»[46]. وكان طبيعياً أن ينشأ الصراع المتوقع رغم المظهر البراق لتلك الدعوى؛ ذلك أنه «كلما تعاظم تصدير الثقافة... إلى العالم الكولونيالي كلما أضرمت لهب الخصوصية الثقافية هناك في نوع من ردة الفعل»[47].

وربما جاز هنا افتراض حسن النية ماثلاً في محاولة اتخاذ الثقافة أرضية لنوع من الإجماع الذي يدعم المشترك مما هو إنساني وجوهري. لكن الحقيقة غير ذلك.. «لم تعد الثقافة الآن تعني أرضية للإجماع، بل غدت تعني حلبة للنزاع»[48]. لقد أصبحت الثقافة «هي ما تقتل من أجله. لقد صارت خريطة الصراع بين الثقافة الكبرى إلى بقية العالم، والنتيجة هي أن الثقافة (الكبرى) الغربية؛ أي الذاتية الكلية والتمدن الكلي، صارت الآن في مواجهة مع الثقافة الصغرى بمعنى النزعة القومية، والنزعة الإقليمية، ونزعة الحفاظ على نقاء الثقافة الأصلية، ونزعة الاندماج في طوائف من أصحاب المصالح المادية الواحدة، ونزعة تكتل المجتمعات المحلية المباشرة، والقيم الأسرية، والأصولية الدينية، والتضامن العرقي، وحركة العصر الجديد new ageism، وما إلى ذلك - وهي صور اندماجية مجسدة من صور الثقافة الصغرى؛ صور تضرب حصاراً حول الثقافة، من الداخل ومن الخارج، فتمنع الخروج وتمنع الدخول»[49].

لقد كانت الثقافة التقليدية تسمح - على نحو تلقائي - بطرح ما هو محلي أو خصوصي في غمار الاندماج فيما هو إنساني مشترك من القيم الحيوية، لكن تحولاً لا يخفى أدرك مفهوم الثقافة صارت معه «ساحة معركة تطرح مختلف القضايا خلالها جلية، ويثور النزاع حاداً بينها»[50].

إن الثقافة التقليدية تتعرض اليوم «لسهام الجوانب السياسية للهوية، وثقافة السوق، والنزعة التشكيلية المرتبطة بحقبة ما بعد الأيديولوجيات وما بعد الحداثة. ولكن من السخرية أنها تتواطأ مع هؤلاء الأعداء أيضاً، وفي بعض الأحيان تسهم في خلقهم. فسياسات الهوية في أسوأ صورها - صورها المبنية على البارانويا، وادعاء التفوق على الغير، والتعصب الأعمى - هي جزئية من نوع بغيض، وهي ليست إلا الوجه الآخر لكلية من نوع بغيض»[51].

ربما لا يثير إدخال مسائل الاقتصاد وقضايا الاجتماع دائرة السياسة فزع أحد أو حتى استهجانه - كما يذهب إيجلتون - فمباحثهما تجعل ذلك متوقعاً. «أما تسييس الثقافة بالمقابل، فيبدو كما لو أنه يجردها من هويتها ذاتها، أي كما لو كان يدمرها»[52].

إن إيجلتون يخلص إلى أن ثنائية الثقافة التي كانت قد تبلورت في المقابلة بين الهوية والفن قد آلت الآن إلى مقابلة بين الفن والسياسة. وهذا هو الخطر الذي سبق أن استشرفه إليوت مبكراً، وحذر منه قائلاً: «يمكن أن يؤدي الخلط بين الثقافة والسياسة إلى اتجاهين مختلفين: فقد يجعل أمة تنكر كل ثقافة غير ثقافتها، وبذلك تشعر أنها مدفوعة إلى القضاء على كل ثقافة حولها، أو إلى إعادة تشكيلها. وقد كان من أخطاء ألمانيا الهتلرية افتراضها أن كل ثقافة غير الثقافة الألمانية هي إما منحلة وإما بربرية. وينبغي أن تنتهي هذه المزاعم. والاتجاه الآخر الذي يمكن أن يؤدي إليه الخلط بين الثقافة والسياسة هو الاتجاه إلى المثل الأعلى لدولة عالمية، لا تكون فيها آخر الأمر إلا ثقافة عالمية واحدة ذات طابع موحد»[53].

وفي محاولة لتأكيد امتناع ذلك من منطلق علمي خالص يضيف قائلاً: ولست أنتقد هنا أيّاً من المشروعات نحو نظام عالمي؛ فهذه

المشروعات هي من وادي الهندسة وابتكار الآلات. والآلات ضرورية، وكلما كانت الآلة أكمل كان ذلك أفضل، ولكن الثقافة شيء يجب أن ينمو، فأنت لا تستطيع أن تبني شجرة، وإنما تستطيع أن تزرعها، وتتعهدها، وتنتظرها حتى تنضج في إبانها. وعندما تكبر يجب ألا تشكو إذا وجدت ثمرة البلوط قد أنبتت شجرة بلوط لا شجرة دردار. والبناء السياسي بعضه تشييد وبعضه نمو، بعضه آلات، والآلات ذاتها إن كانت جيدة فهي جيدة لجيمع الناس على السواء، وبعضه نام مع ثقافة الأمة ومنها. وهو وبهذا الاعتبار مختلف عن البناء السياسي اللازم للأمم الأخرى»[54].

وانطلاقاً من موضوعية العلم والالتزام بمسؤولية العلم يلح إليوت في تأكيد التحذير من إعمال السياسي في الثقافي قائلاً: «قد نختلف اختلافاً شديداً في آرائنا السياسية، ولكن مسؤوليتنا المشتركة هي أن نحافظ على ثقافتنا المشتركة وتسليمها إلى الخلف. وقد نختلف اختلافاً شديداً في آرائنا السياسية، ولكن مسؤوليتنا المشتركة هي أن نحافظ على ثقافتنا المشتركة غير ملوثة بالمؤثرات السياسية»[55].

غير أنه من السهل جداً القول - إذا ما استعرت النزاعات والخلافات بين طرفي المقابلة في بنية الثقافة الجديدة - الإنحاء باللائمة والاتهام لتلك الثقافات الصغيرة (المتخلفة) التي لا تريد الانضواء تحت راية الثقافة الكبرى (المتقدمة) التي غدا واضحاً أنها تتلبس بالعولمة الرأسمالية. ولا بأس من ترويضها بالكيفية المناسبة.

وإذا كانت الثقافة حسبما يؤكد إدوارد سابير «تعرف بأشكال السلوك، وأن محتواها مؤلف من هذه الأشكال التي يوجد منها ما لا يحصره العد»[56] وجب علينا أن نستبين السر وراء الجهود الكبرى التي يبذلها أنصار العولمة، والعاملون لحسابها من أجل تغيير أشكال السلوك

- خاصة سلوك الأجيال الشابة - في المجتمعات الشرقية وأبناء العالم الثالث. وهذا هو ما يعد تطبيقاً أميناً لمفهوم الثقافة على النحو الذي يقدمه فريدريك شيللر باعتبارها «هي الآلية المحركة فيما سيطلق عليه لاحقاً «الهيمنة» حيث تقولب الذوات البشرية تبعاً لحاجات نوع جديد من النظام السياسي، فتعيد صياغتهم، وتحولهم إلى أدوات لذلك النظام طيعة، ومعتدلة، ونبيلة المشاعر، ومحبة للسلام، غير مشاكسة، ولا مبالية»[57].

وليس ببعيد عن ذلك حديث «فوكو» عن أنماط تشكيل الذات.. تلك الأنماط التي استطاعت الثقافة عن طريقها تحويل البشر إلى ذوات موضعة، وذلك عبر التصنيف الاجتماعي أو العلمي أو الإخضاع[58].

ولا يغيب عن وعي الناقد العربي أن التداخل الناتج عن «كون الثقافة تعبيراً عن الناس، وفي الوقت نفسه هي أداة للهيمنة هو تداخل أساسي له قيمة مركزية في الدراسات الثقافية، وهناك حافز قوي في هذه الدراسات لكشف أساليب الثقافة في صياغة مستهلكيها، وفي تسخيرهم كذوات برغبات وقيم محددة، هذا ما يسميه ألتوسير بالاستجواب (Interpellate) وهو مفهوم يشير إلى ما تفعله الإعلانات الدعائية - مثلاً - حينما تخاطبك كإنسان ذي خصوصية بوصفك مستهلكاً تتحلى بذوق نوعي متقدم، وعبر زخّ هذه الصفة فيك مرة ومرة وأخرى تصبح أمام نفسك وكأنك ذلك الصنف بتلك السمات. تتساءل الدراسات الثقافية عن مدى هيمنة الأنماط علينا، وعما إذا كنا قادرين على تعديل وجهة هذا الفعل المهيمن إلى وجهات أخرى...؟! وما مدى مسؤوليتنا عن هذا الذي نفعله، وهل ما نرى أنه خيار خاص هو - فعلاً - خيار خاص أم توجيه قسري لقوى لا سيطرة لنا عليها...[59]!

وليس أدل على ذلك في مجتمعاتنا - على سبيل التمثيل فقط؛ إذ

لا سبيل للحصر - من شيوع الإحساس بالدونية أمام الأجنبي بين الناس على اختلاف طبقاتهم وخبراتهم ومستوياتهم التعليمية حيث إن الواحد منا لا يتردد في شراء المنتج المستورد ومجافاة المحلي - إن وجد - دون أن يعنّي نفسه بالسؤال عن جهة الاستيراد إلا إذا بادره البائع بأن هناك أكثر من نوع من أنواع المستورد للمنتج الواحد.

وإذا كان من المعروف أن «الثقافة تضعف على نحو قاتل إذا ما انفصلت عن جذورها الممتدة في الدين، ولذا فهي تتمسك بهذه الجذور ولو أدى بها ذلك إلى الخروج عن الموضوع»[60] فهمنا سر الحرب المعلنة من قبل القوى الإمبريالية على الدين الإسلامي، والمحاولات الدائبة للربط بينه وبين مظاهر التخلف العديدة في مجتمعاته.. ناهيك عن وصمة الإرهاب؛ وصولاً إلى النتيجة المزدوجة المتمثلة في القضاء على الدين من جهة، والتخلص من الخصوصية الثقافية التي تعوق انضواء هذه المجتمعات في عباءة ثقافة العولمة الكوزومبوليتاتية من جهة أخرى.

ويبدو أن أصحاب قوى الهيمنة، وثقافة التمدن ودعوى العولمة قد فقدوا القدرة على الصبر وإنفاذ الخطط المرحلية، لذا رأينا «الصراع السياسي بين الثقافة والثقافة يتحول بصورة متزايدة إلى صراع جغرافي سياسي. فالنزاعات الأشد أهمية بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية ليست بين سترافنسكي والمسلسلات التي تعالج الحياة المنزلية، وإنما بين الكياسة الغربية وكل ما تتحفز هذه الكياسة لمواجهته في غير مكان. وما تواجهه في غير مكان هو الثقافة؛ إنما الثقافة بوصفها خميراً من القومية، والدين، والتراث، والإثنية، والعاطفة الشعبية، التي تبدو لعين الغرب بعيدة كل البعد عن التهذيب أو الصقل، وتصنف على أنها نقيض حقيقي لهذا الغرب[61].

فإذا أخذ الناقد هذا كله في اعتباره فما الذي يمكن أن يضيفه إلى ملامح المنهج؟

إن ما يمكن أن يضاف إلى ما سبق طرحه لا يعدو الحرص على تأكيد البصمة الفردية المشحونة بالوعي الذاتي الموصول حتماً بالوعي الجمعي ومقومات تشكيله وتطويره.. دونما خجل من أن يشف هذا وذاك عن الأيديولوجيا الخاصة، أو تجذر الانتماء إلى ثقافة قومية بعينها لا تعادي ما يرفدها مما ينتمي إلى الثقافة الإنسانية أو الكونية على امتداد آفاقها وتنوع مقوماتها. ثم ينطلق إلى ممارسة عمله النقدي في حرية حقيقية وموضوعية مطلقة.

ولعل الحقيقة الجوهرية التي لا جدال في أن الناقد الأدبي قد ظفر بها بأثر الدراسات الثقافية تتمثل في الإيمان بأن هناك دوماً شيئاً ما لا يستهان بفاعليته في إثراء الوعي بالنص وتجلية مكنونه بإمكان هذه الدراسات أن تمده به، وأن ثمة أشياء أخرى ومعارف تنتمي لمجالات عديدة تظل غائبة لو أمكن إدراكها لاختلفت القراءة واختلف منهج التحليل وعائده.

وتبقى بعد ذلك كله مخاطرة تعمد التوظيف المغرض للمعطى الثقافي خلال عملية التحليل قائمة أو واردة، وسوف أضرب لذلك مثالاً موجزاً.

لو أننا قرأنا هذا الوصف وارداً في نص روائي:

«بعد سهرة عائلية جمعت أفراد العائلة الكبيرة.. نظر أسامة في ساعته، ثم نهض مستأذناً في الانصراف... نهضت زوجته كذلك منادية على طفليها. وقف في انحناءة يسيرة أمام والده مسلماً، في حين كانت زوجته تقبل الوالدة في أدب وود.

تبادلا المواقع حيث ذهب أسامة ليسلم على والدته التي قبلته مراراً، وهي تردد الدعوات، وتنبه إلى ضرورة أن يأتوا مبكراً الأسبوع القادم. سلمت الزوجة على الوالد الذي لم ينس أن ينبهها إلى الاهتمام

بحفيديه. خرج الزوج، وفي إثره خرجت الزوجة تحمل الصغيرة، وتمسك بيد أخيها ».

ثمة ناقد يمعن في استشفاف ملامح البنية الاجتماعية المتماسكة، وروح الأسرة التي مازالت سمة تميز المجتمعات الشرقية، كما يشير إلى أخلاقيات بعينها تحكم علاقة الأبناء بالآباء مهما كبروا... والأثر الإيجابي المترتب على ذلك في تنشئة الجيل الثالث وصحته النفسية.. في حين يرى ناقد آخر أن النص مجلى للسلطة البطريركية، وأنه يعد صورة حديثة لعادة وأد الأنثى في البيئات العربية المتخلفة، الأمر الذي يتجلى في رد المبادرة بالانصراف إلى الزوج.. لا إلى الزوجة، أو إليهما معاً، وأن العائلة الكبرى عائلته هو لا عائلة الزوجة. وأن خروج الزوجة جاء تالياً لخروج الزوج، وليس سابقاً كما هو الشأن في المجتمعات الأكثر تحضراً. ثم إن تبعة الأطفال تقع على الزوجة.. معنوياً وتربوياً في نصيحة الجد، ومادياً في حملها الصغيرة واقتياد أخيها... إلخ.

وهكذا يمكن أن تسلم الرؤية الذاتية للناقد - موضوعية أو غير موضوعية - إلى رسم ملامح ثقافية بعينها، ونفي ملامح أخرى؛ استمداداً من نص بعينه، في حين نجد تجليات رؤية أخرى مغايرة، وربما مناقضة يمكن أن يستمدها ناقد آخر. وكلاهما يعمل تحت مظلة النقد الثقافي.

ولنا أن نتصور ما يمكن أن يصل إليه شأن الدرس الأدبي في ضوء وعينا بلانهائية الآفاق التي يمكن أن يصل إليها السياق الموصوف بأنه سياق ثقافي في لغة من اللغات.

الإحالات

1) جابر عصفور: في محبة الأدب، مكتبة الأسرة، القاهرة 3003، ص 15.

2) السابق: ص 16.

3) السابق – نفس الصفحة.

4) ثقافة المنهج، ص 12 – نقلاً عن دراسة حسن البنا عز الدين: البعد الثقافي في نقد الأدب العربي، أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، القاهرة 2000، مجلد 3، ص 181.

5) السابق – نفس الصفحة.

6) دراسة عزيزة صالح حافظ: نحو منهج للنقد الثقافي – أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، القاهرة 2000، مجلد 2، ص 18.

7) السابق: ص 19.

8) السابق – نفس الصفحة.

9) السابق: ص 19-20.

10) السابق: ص 20.

11) السابق: ص 21.

12) راجع تفصيل هذه المراحل ص 22-24.

13) السابق: ص 26.

14) السابق: ص 29.

15) السابق: ص 32.

16) النقد الثقافي – رؤية جديدة – أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي – القاهرة 2000، مجلد 2، ص 9.

17) السابق: ص 5.

18) السابق: ص 9.

19) السابق: ص 6. ولقد فصل الأمر في كتابه: النقد الثقافي، ط 1، المركز الثقافي العربي 2000م، ص 62 وما بعدها.

20) راجع الكتاب المشار إليه ص 67 وما بعدها.

21) أعمال المؤتمر الثاني، مجلد 2، ص 8.

22) السابق: ص 11.

23) النقد الثقافي: ص 14.

24) السابق ص 17. والكلام مأخوذ عن R. johnson في مقالته: What is cultural studies anyway ضمن البحوث والدراسات التي حررها J. story بعنوان: What is. 75 cultural studies.

25) The use of literacy 18 – نقلاً عن الغذامي في كتابه النقد الثقافي ص 20.

26) النقد الثقافي، ص 31-32.

27) السابق: ص 22.

28) أعمال المؤتمر، مجلد 2، ص 14.

29) السابق: ص 7.

30) النقد الثقافي، ص 75.

31) السابق: ص 83-84.

32) مجلة العربي، ع 514، سبتمبر 2000، ص 186.

33) السابق: ص 187.

34) جوناثان كولر: مدخل إلى النظرية الأدبية، ت مصطفى بيومي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة 2003، ص 65-66.

35) العالم والنص والناقد – نقلاً عن الغذامي – ص 51.

36) السابق – نفس الصفحة.

37) إيجلتون: فكرة الثقافة، ت ثائر ديب، دار الحوار، ص 75.

38) السابق – نفس الصفحة.

39) راجع السابق ص 86-87.

40) دراسة حسن البنا عز الدين – أعمال المؤتمر الثاني – مجلد 2 –، ص 141.

41) إيجلتون: فكرة الثقافة ص 126.

42) السابق: ص 127.

43) راجع: الحرب الباردة الثقافية – فرانسيس ستونر سوندرز، ت طلعت الشايب، المشروع القومي للترجمة، ص 101 وما بعدها.

44) إليوت: ملاحظات حول تعريف الثقافة، ترجمة وتعليق شكري عياد، مكتبة الأسرة 2001، ص 171.

45) إيجلتون: حروب الثقافة، أعمال المؤتمر الثاني، مجلد 2، ص 50-51.

46) السابق: ص 51.

47) إيجلتون: فكرة الثقافة، ص 167.

48) إيجلتون – بحث المؤتمر الثاني، ص 49.

49) السابق: ص 52.

50) مقدمة إدوارد سعيد لكتابه: الثقافة والإمبريالية، ص 9.

51) إيجلتون: مجلد المؤتمر الثاني، ص 57.

52) إيجلتون: فكرة الثقافة، ص 93.

53) إليوت: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ص 169.

54) السابق: نفس الصفحة.

55) السابق: ص 175-176.

56) نقلاً عن فكرة الثقافة، ص 76، وانر مراجعة في هامش الصفحة.

57) السابق: ص 37.

58) راجع تفصيل ذلك في: ديات ملدونيل: مقدمة في نظريات الخطاب، ت عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة 2002، ص 44 وما بعدها.

59) الغذامي: النقد الثقافي، ص 18-19.

60) السابق: ص 143.

61) السابق: ص 169.

.

* * *

[1]

للدوريات الجادة أثر عظيم في الحياة الثقافية؛ فهي تمد المثقفين بزاد وفير متنوع، وقد تكون أهم من الكتب أحياناً؛ لأن للكتاب ظروفه التي تعمل على تأخر وصوله إلى يد القارئ. وهو فوق ذلك يحمل وجهة نظر واحدة، في حين يتعدد كاتبو الأبحاث والمقالات في المجلة؛ فتتعدد وجهات النظر، وتتحرك الهمم الخامدة أو الضعيفة.

وتشهد المملكة العربية السعودية منذ عقود نشاطاً ثقافياً تتجسد بعض مظاهره في مجلات الأندية الأدبية. وإذا لم يكن نادي جدة الوحيد، فإنه يتميز عن أمثاله بأنه رزق هيئة إدارية حيوية مرنة، لا تقنع بما تحققه بل تظل تتهم نفسها بالتقصير حتى تظل متجددة دوماً. ومن الأدلة على ذلك:

1 - أن مجلة **علامات في النقد** لم تظل الإصدار الفصلي الوحيد للنادي، بل تبعتها دوريات مختلفة في اتجاهاتها وحجمها. ظهرت جذور نصف سنوية ثم أصبحت فصلية. وجاءت نوافذ وعبقر والراوي بسماتها المميزة. وهذه الإصدارات الدورية - ناهيك عن الكتب - تقصّر عنها بعض وزارات الثقافة في أقطار عربية.

2 - أن النادي أصبح حريصاً أن تصل مطبوعاته إلى مستهلكيها من القراء، في حين نسمع في بعض الصحف والمجلات الشهرية عن صدور العدد (كذا) من مجلة نادي (كذا) ولا نلمس لذلك وجوداً.

3 - النادي يحرص على أن يكون سعر مطبوعاته معقولاً حتى يحقق لها

السيرورة؛ إذ من المعلوم أن الذين بأيديهم النقود لا يقرأون، والذين يحبون القراء تقصّر مواردهم عن تحقيق رغباتهم الثقافية. وتصل إلى اليمن بعض الكتب من مطبوعات الأندية الأخرى فيعزف عن شرائها كثيرون؛ بسبب ارتفاع سعرها في نظرهم.

4 - عدد صفحات العدد الواحد من **علامات** - وأختها **جذور** - نحو خمسمائة في المتوسط، وهذا يعني إفساح المجال لأقلام كثيرة تكتب فيها.

وإذا تركنا مجال المقارنة، وجئنا إلى نظرة شاملة على الأعداد التي اطلعنا عليها (35-49) سنجد مظاهر مشجعة نجملها في الآتي:

أولاً: الغالب على الدراسات الجدة التي تثري العقل والوجدان.

ثانياً: كتابها من جميع الأقطار العربية تقريباً.

ثالثاً: فيها الجديد وفيها القديم، وفيها تتثاقف أغلب الاتجاهات الثقافية والنقدية، والمناهج والرؤى؛ إذ نجد: الأسلوبية، والتناص، والتلقي، والنقد الجديد، والبنيوية، والبنيوية التكوينية... إلخ.

رابعاً: فيها تطبيقات على كل ألوان الشعر، وفنون النثر والسرد، والعلوم المختلفة التي تشارك في دراسة الظاهرة الأدبية.

لكن ذلك لا ينفي وجود ظواهر مقلقة غير طيبة، نأمل أن تختفي من المجلة شيئاً فشيئاً. ونجملها في الآتي:

أولاً: الغموض الذي يلف بعض الأبحاث. بعضه قد ينتج من جدة الموضوع المتناول، أو جدة الطريقة، أو لأنه مترجَم غير مهضوم. وبعضه عن رغبة متعمدة في الإبهام حتى لو كان عن البحتري المحافظ على عمود الشعر القديم. وهذه الرغبة غير بريئة من الغرور والتعالم على القراء[1].

ثانياً: بعض المقالات لا جديد فيه البتة، وربما نشره صاحبه من قبل في مكان آخر دون إشارة.

ثالثاً: تطريز السطور بالأعلام والمصطلحات بالألفبائية اللاتينية. وهذا قد يسوغ عند ذكرها أول مرة، أو أن تكون جديدة على القارئ. أما أن تكون من موروثات قرن ونصف قرن فلا. من ذلك ما يكتب أمام: الكلاسيكية والرومانسية والرمزية والواقعية، ودو سوسير، وياكبسون، ويسبرسن وبروب، وبارت. وأشد من ذلك أن تفصَّح فتصبح: صوصير وياكوبصون وبارط. وأعتقد أن مهمة (التحرير) تحرير ذلك بإقامته على الوجه الصحيح.

رابعاً: عدم إيلاء التوثيق العناية المطلوبة، أو المبالغة فيه. ومن أمثلة الاستهانة أن يذكر المؤلف ولا يذكر الناشر ومكانه ولا عام النشر، أو أن تترك الطبعات الأصلية المحققة، لكتب التراث ويتم النقل من الطبعات المسروقة. وأمثلة المبالغة أن يوضع للهوامش قسم خاص تذكر فيه كل المعلومات الوراقية ثم تذكر الصفحات، وبعد ذلك نجد قسماً آخر للمراجع بالترتيب الهجائي أو العنواني. فلم لا نلتزم الطريقة الأولى ونوفر الصفحات؟

خامساً: بعض الأبحاث طويل يجاوز الصفحات الخمسين، بل إن بعضها كتاب قائم بنفسه، قد ينشر على حلقات[2].

سادساً: نجد حذفاً لألفاظ وعبارات واردة في شعر قديم. ولسنا من مؤيدي هذا الحذف؛ لأن المحذوف في كل الأحوال ليس بذاءة، بل قد يكون من ألفاظ الخمر أو ألفاظ الفلسفة، أو التصوف.

وهناك ظاهرة (محايدة) إن صح تعبيرنا، متمثلة في أن يتخصص ناقد في شاعر معين، كأن يتخصص نذير العظمة في شعر حسين عرب[3]. ولا ضير في ذلك إلا أن تكون المقالة قد نشرت في مجلة غيرها.

[2]

على كثرة الكتب المخصصة لتاريخ الأدب العربي في حقبة زمنية سياسية[4]، أو في أقاليم معينة؛ لا نجد دراسات تفحص الأسس المنهجية التي تقوم عليها هذه الكتب، أو آليات التحليل، باستثناء دراستين أولاهما لحسين الواد «في تاريخ الأدب مفاهيم ومناهج»[5] عالج فيها أهم مشكلات تاريخ الأدب في أربعة كتب هي: تاريخ آداب اللغة العربية لجرجي زيدان، وتاريخ آداب العربية لمصطفى صادق الرافعي، وتاريخ الأدب العربي لأحمد حسن الزيات، وفي الأدب الجاهلي لطه حسين.

أما الدراسة الثانية فلإلهام عبدالوهاب المفتي «من إشكاليات المنهج في تاريخ الأدب العربي، الشعر العباسي نموذجاً»[6] وتناولت ثلاثة كتب هي:

1 - تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث، لنجيب محمد البهبيتي 1950.

2 - تاريخ الأدب العربي - العصر العباسي الأول، لشوقي ضيف 1972 (ط 2).

3 - اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، لمحمد مصطفى هدارة 1963.

فأما كتاب حسين الواد فلم يقع بين أيدينا. وأما بحث إلهام المفتي فنحن نتفق معها في أسس النقد عامة، وإن كانت وجهتنا قد تخالفها في كثير من الأحيان. على أننا لاحظنا أنها مست عمل البهبيتي مسّاً رفيقاً بعكس ما صنعت مع زميليه.

بدأت المفتي بأن النموذج الذي تتناوله يعاني قصوراً منهجياً في التأسيس النظري وفي استخدام التحليل والتعليل، ومن ثم ما توصل إليه

من أحكام. وبذلك تأكدت الحاجة إلى تاريخ جديد للأدب العربي ينفتح على المنجز اللساني والنقدي المعاصر. وأشارت إلى دراسة حسين الواد، ثم أفاضت في أن التاريخ للأدب عائد إلى البحث عن صيغة (علمية) تحاكي منهج العلوم الطبيعية، وتجلى ذلك عند سانت بوف وتين وبرونتيير. لكن حتمية العلوم الطبيعية انكسرت لأن الظاهرة الأدبية مراوغة. فالتمست المعونة من علوم النفس والاجتماع والتاريخ. وكل هذه دراسات خارجية للأدب تفسره خارج الصيغة اللغوية للنص. ولما كان هذا العلم ملتبساً بالزمان بحكم تسميته، آلت الهيمنة للتاريخ، فصار الأدب تابعاً للتاريخ الذي عدّ موضوعياً، لأنه فروض تصدق وتكذب.

ثم رأت أن الغربيين تطورت نظرتهم إلى الظاهرة الأدبية على أنها موضوع أصيل لا تابع ثانوي، كما أنها تتجاوز التاريخ بحدوده. أما الأعمال العربية فلم تتطور، ومؤلفوها لا يفصحون عن رؤيتهم للتاريخ أو أسس نقدهم للوقائع حتى ليتعب القارئ في التماس علة تسوغ إسباغ العلمية على تأويلاتهم وتحليلاتهم فلا يجد.

ثم ذكرت – بحق – أن قول بعضهم (بالتكاملية) إنما يعني الجمع بين نوافر الأضداد. أما ألفاظ التطور، والزمان، والعصر، فاستعيرت خارج البنية المنهجية لأصحابها فأصبح معناها معجمياً خالصاً. ومضت الباحثة في تحليل عينات من الكتابين الثاني والثالث مبينة الضعف والتهافت في التعليل وإصدار الأحكام؛ لضعف الأسس المنهجية.

[3]

لكل إنسان، مهما يكن حظه من العلم والثقافة، تحيزات اكتسبها من مجتمعه الصغير في أسرته الصغيرة وأسرته الممتدة، ثم من مجتمعه الكبير في الشارع والمدرسة وأماكن ا كتساب الثقافة. وهناك تحيزات

يشترك فيها المثقف وغير المثقف، ويزيد المثقف على غيره باكتساب تحيزات ثقافية من خلال تفاعله مع قراءاته ونقاشاته مع أقرانه. وهذه القراءات يكون مصدرها الكتب القديمة والكتابات الحديثة، ولكل منها تحيزاتها؛ من حيث إنها تحمل نظرات وأيديولوجية كاتبها وتحيزات زمن الكتابة. ولاحظ أننا قلنا: «من خلال تفاعله مع...» حتى لا يظَن أنه مجرد لوحة بيضاء يكتب فيها دون رد فعل. إنه يحمل ما سماه شيخنا عبدالله الغذامي (النسق المضمر). وهذا النسق يتضمن صورة (الأنا) في تجلياتها المختلفة، في مقابل صورة (الآخر) في تجليات عرقية أو قومية أو مذهبية أو دينية أو جنسية... إلخ.

وفي حين تظهر صورة (الأنا) نقية مكتملة الصفات الطيبة، لا تخدشها (الهنات)؛ تكون صورة (الآخر) نقيضاً. فالآخر في تاريخنا السياسي والأدبي يحمل - قبل لقائنا به فتحاً أو غزواً - مجموعة أفكار وأديان ونحل غير صحيحة. وحين شاركنا بناء الحضارة التي كان الإسلام دينها والعربية لغة ثقافتها؛ نراه يشوّه نقاءنا بما سميناه (حركات هدّامة): مذهبية أو سياسية أو اجتماعية، رغم أننا نخوض فيما يخوض فيه. لكننا نبرئ أنفسنا بإلقاء (التبعة) عليه وحده. وإذا كان (للذات) أن تُضخم) (غدة الفخر) فيها؛ فإنها لا تسمح للآخر أن (يفخر) مثلها بماضيه الزاهر أو بأياديه على المدنية التي يعيشان فيها جميعاً؛ لأن ذلك (شعوبية مقيتة).

ونأتي إلى اثنين من مؤرخي الأدب العربي هما: محمد مصطفى هدّارة - رحمه الله - وشوقي ضيف؛ لنرى كيف يؤثر (النسق المضمر) في آرائهما وتعليلاتهما للظواهر غير الأدبية وتجلياتها في الأدب القديم. فرغم تصريحهما أن تقسيم الأدب بحسب العصور السياسية لا يستقيم مع طبائع الأمور[7]؛ نجدهما يجعلان التاريخ وما يمور فيه من حراك

سياسي واجتماعي الأصل، ويكون الأدب بمثابة التابع للتاريخ. وهذا التاريخ يعاد تركيبه وبناؤه، وتعد لَبِنات البناء حقائق لا أفكاراً قابلة للنقاش، وتحاكم الأفكار الواردة في الأدب - وخاصة الشعر - إلى (حقائق التاريخ ونصوصه)، فإن لم تنطق (الحقائق) بما يُراد لها أن تنطق به؛ يتم إنكارها، ويعد الإنتاج الأدبي «أصدق أنباء من الكتب» التاريخية. والمهم أن المؤرخ الأدبي يراوح في المواقع بينهما، ويكون (النسق المضمر) الحكم الفيصل.

ونقول، قبل عرض صور من تأثير النسق المضمر عند هذين العلمين، إن ملاحظاتنا هنا لا تتغيّا التنقص من علمهما وفضلهما، كل ما في الأمر أن طريقتهما في التاريخ لكل شيء لا نرتضيها منهما ولا من تلاميذهما، وما أكثرهم!

[4]

الشعوبية والزندقة والمجون ثلاث مفردات مترابطة عند مؤرخي أدبنا القديم، لاسيما الأدب العباسي، وبدرجة أقل الأدب في العصر الأموي. وهذه المفردات تؤول في النهاية إلى (الآخر) غير العربي. وعندها يتحول المؤرخ الأدبي إلى قاضٍ من قضاة محاكم التفتيش، مهمته البحث عن الهراطقة والسحرة والمشعوذين، وانتزاع اعترافاتهم بكل وسيلة ممكنة. فإذا لم يجد دليلاً كان عليه أن يؤوّل الأقوال و(يتشممها)، ويحاكم النيّات. فالآخر مدان بالقوة وبالفعل. وسنبدأ من كتاب هدّارة «اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري».

في مقدمة الكتاب أخذ هدّارة في تقييم الدراسات التي لها علاقة بموضوعه فذكر منها كتاب محمد جابر عبدالعال «حركات الشيعة المتطرفين وأثرها في الحياة الأدبية لمدن العراق إبان العصر العباسي

الأول»[8] وقال عنه - بحق -: «إنني أرى في هذه الدراسة غلواً شديداً في تقصي الأثر الشيعي في شعر القرن الثاني عشر»[9]. وهذه الدراسة تنسب إلى الشيعة كل شخص خرج بأعماله وأقواله من ربقة الإسلام الحنيف!! ويكفي أن تنقل كتب الفرق والمقالات، أو ينقل عن خصم له، أنه سكن الكوفة! أو مرّ بها، أو ولد بها، ليدخل في قائمة التطرف. والأصل منطقاً وعقلاً أن تنزع صفة التشيع والتسنن عمن أعلن خروجه عن تعاليم الإسلام. لكن المنطق العلمي غائب. فالكوفة - في رأي الكاتب «تجمّع فيها معتقدات السكان الأصليين من مانوية وزرادشتية، وورثت الحيرة ولهوها، وظهرت فيها الفرق الغالية التي تكفر بالقيامة وبالجنة والنار، ومن ثم سرى فيها تيار الإباحية والتحلل من قيود الدين والأخلاق»[10].

والعجيب أن نقد هدّارة ينمحي بعد المقدمة، فهو يغترف من هذا العمل في كثير من المواضع دونما نكير[11]. وإذا تلمسنا معنى الزندقة عند هدّارة وجدناه يقر أنها لم تكن تعني شيئاً واحداً؛ فقد تكون اعتناق نحلة من النحل السابقة على ظهور الإسلام كالثنوية مثلاً، وقد تكون بتفضيل غير العرب على العرب، أو تكون مجاهرة بالآثام، كما أقر «أن الاتهام بالزندقة وخاصة بين الشعراء كان يستخدم كسلاح من الخلفاء للقضاء على خصومهم السياسيين، كما كان يستخدمه الشعراء بدافع الخصومة الأدبية أحياناً»[12]. ومع ذلك نجد عنده هذه الأحكام الأدبية (؟)[13]

- في (ص 205) يرى أن الأثر الفارسي كان قوياً في مد تيار المجون بالقوة والحياة، مضيفاً إلى ذلك أثر الغلاة فيه، اعتماداً على تأكيد (!) فلهوزن، بوجود صلة بين المجّان والمتطرفين.
- في (ص 245-246) يذكر أن مطيع بن إياس كان لا يبالي بالدين وفرائضه، ويجهر بارتكاب المحرمات والفواحش، ويحث الناس على

ذلك. غير أن هّدارة يصف أشعاره هذه بأنها تصور نزعة التنوير أو الزندقة الفكرية. وهي أولى درجاتها!!

ومن المثير حقاً أن ملاحقة الزنادقة منذ أيام المهدي، عام 166هـ كانت مركزة على أشخاص دون أشخاص، في حين أن المأخوذ والمتروك يسلكان سلوكاً شعرياً واجتماعياً واحداً. وقد أشاد هدارة بصنيع المهدي، وذكر (ص 70) أن ابنه الهادي تبع خُطا أبيه رغم أنه كان صاحب شراب ومجون!! وطبعاً لا شيء على الخليفة.

نقول: اتهم بشار بن برد وصالح بن عبدالقدوس وأبو دلامة وأبو العتاهية وابن المقفع وأبو نواس - وغيرهم - بهذه التهمة؛ فنرى شعراء تدل أخبارهم وأشعارهم على التحفظ والوقار يُقتلون، في حين لا يصيب المجاهرين أذى؛ مما يدل على أنها كتهمة الشيوعية في ستينات القرن العشرين، أو تهمة الإرهاب لمن يطلق رأياً مخالفاً لسيد العالم الجديد الولايات المتحدة الأمريكية. فهيا بنا نتابع رحلتنا وننظر رأي محاكم التفتيش فيهم.

1 - في (ص 109) يذكر أن **أبا دلامة**، مضحك الخلفاء: السفّاح فالمنصور فالمهدي، **يهاجم الصوم في صراحة تامة ويتهكم بالصلاة**. فلا تعجب لأنه لم يُقتل، لكن لك أن تعجب من قول المؤلف (ص 243-244) **من أن هذا لا يرقى إلى مرتبة الزندقة**، فقد هجا أبا مسلم الخراساني!!

2 - في (ص 253) يعجب من الأشعار المنسوبة إلى صالح بن عبدالقدوس التي وصلتنا أكثرها أمثال وحكم وآداب، لا تتفق إطلاقاً مع ما اتهم به من الزندقة[14]. لكن هذا لا يكفي لعدم إدانة الشاعر. فقد ذكر المرتضى بيتين قالهما صالح «**يُشتمّ منها** سوء مذهبه واعتقاده». وهما كافيان للإطاحة بكل حكم الشاعر وآدابه وأمثاله لمجرد

(الشم). ويتردد القاضي برهة قصيرة حائراً كيف يوفق بين شعر صالح المستقيم وزندقته، إلى أن يستبين له وجه الحق في «أن يكون هذا النوع من الشعر **ستاراً يخفي وراءه زندقته وسوء معتقده**. بل ربما بالغ صالح في إقامة هذا الستار، حتى لنجده يجلس للوعظ في مسجد البصرة (ص 254)». لك الله يا صالح! فلا أشعارك الستار ولا جلوسك للوعظ يبرؤك يا زنديق.

3 - أبو العتاهية أغلب أشعاره في الزهد والوعظ، وله أشعار في الغزل والهجاء والمجون. وقد اتهمه بعض معاصريه وبعض المحدثين بالكذب في زهده، كما حُبس على الزندقة ثم أُطلق. فما رأي قاضينا الأدبي؟ يقول مؤلفنا (ص 264) «الحقيقة أن **زندقة أبي العتاهية كانت شيئاً واقعاً معروفاً في عصره**» لأن الأصفهاني يذكر أن حمدويه صاحب ديوان الزنادقة أراد أن يأخذه ففزع من ذلك وقعد حجّاماً!.

وبالطبع لم يعدم أبو العتاهية من يدفع عنه التهمة كمحمد أحمد برانق، اعتماداً على أنه «سمير للخلفاء، ولا يمكن أن يتزندق في رحابهم» فيحتد هدارة لضعف حجة برانق، ويقول - ومعه بعض الحق -: «وكأن كل الشعراء الزنادقة الملحدين كانوا مبعدين عن رحاب الخلفاء، وكأن هذه الرحاب تستطيع أن تدخل في قلوب الواردين عليها فتكشف الزنديق وتُظهر الوَرِع، فتردّ هذا وتقبل ذاك (ص 266)» ونقول: إن رحاب الخلفاء كانت تقبل بعض الموصوفين بتلك الصفات، ولم يكن بها حاجة إلى قلوب الواردين عليها، إذ هي عارفة بظواهرهم البادية للعيان أقوالاً وسلوكاً، فهذا يجاهر بثقل الشعائر الدينية ويستعفي الخليفة نفسه من حضور صلاة الجماعة، وهذا يدعو إلى عصيان جبار السموات، ناهيك عن السلوك الشائن لأكثر اللائذين برحابهم، ومع ذلك لم يحدث لهؤلاء ما يعكر

صفوهم، فرحابهم لا تُبعد إلا لأسباب سياسية سواء عرفناها الآن أو جهلناها.

وبعد: أكان خلفاء بني العباس ورعين حقاً؟ إن الأخبار الواردة عنهم تورد لهم صوراً مختلفة؛ فهم يأمرون بإزهاق النفس لأدنى تهمة، ويجزلون للشعراء المداحين الأعطيات والجوائز، ويقيمون في قصورهم مجالس الشراب والغناء، ولكل واحد منهم ألف جارية (هذا عند التخفيض إلى الثلث)، وروي عنهم الاستماع إلى الوعظ والتأثر به إلى حد البكاء وذرف الدموع. ويصح القول إنهم جميعاً كانوا غارقين في الترف إلى حد أن أكثرهم مات شاباً، هذا مع استثناء أبي جعفر المنصور الذي مات عن 65 سنة[15]. فإلى القارئ هذه القائمة مستخرجة من تاريخ المسعودي.

- مات المهدي عن 43 سنة (319/3).
- مات الهادي عن 26 سنة (334/3).
- مات الرشيد عن 44 سنة (347/3).
- مات المأمون عن 49 سنة (4/4).
- مات المعتصم عن 46 سنة (46/4).
- مات الواثق عن 34 سنة (65/4).
- مات المنتصر عن 25 سنة (129/4).
- مات المعتز بعد خلعه بستة أيام عن 24 سنة (166/4).
- مات المعتمد عن 25 سنة (198/4).
- مات المكتفي عن 31 سنة (275/4).

ولم ندرج الذين قتلوا مع أنهم قُتلوا صغاراً أيضاً.

نحن العرب في أدبياتنا نفخر بأن الحضارة العربية الإسلامية

إنسانية لا عنصرية، فقد شارك في صنعها أجناس كثيرة، وأن التنوع الثقافي والأدبي مصدر فخر لنا. لكن التشكيك في دور غيرنا مهم، حتى لا نشوّه نقاء أدبنا المتجلي في فخريات عمرو بن كلثوم ونقائض الثلاثي: الأخطل وجرير والفرزدق. فالقاضي يرى أن لابن المقفع **دوراً خطيراً في تنمية شعور الموالي من الفرس بامتيازهم عن العرب**، وأن نقله التراث الفارسي ليس خدمة للثقافة العربية (!) بل للتفاخر بهذه الثقافة على العرب (ص 399-400).

والعرب - كغيرهم - لهم مثالب كما لهم مناقب، وترك أحد الموضوعين يعني نقصاً في الصورة. لكن هدارة - كغيره - يرى أن (الشعوبيين) أخذوا يؤلفون في مثالب العرب (ص 414-415)، كأبي عبيدة معمر بن المثنى وابن الكلبي. والأمر - في رأينا - هين؛ فلهذين العَلَمين كتب في فضائل العرب أو فضائل طوائف[16] منها. فالمسألة مسألة حرية للكتابة في كل موضوع لا أكثر.

ويبالغ هدارة في التحري عن الشعوبيين إلى أن عدّ أبا حنيفة النعمان وسيبويه!! شعوبيين (ص 416).

وإذا حدثنا تاريخ أوروبا الوسيط أن بعض الكرادلة في محاكم التفتيش ذاقوا من نفس الكأس التي جرّعوا بها ضحاياهم. فإن في الكتاب الذي بين أيدينا شيئاً يشبه ذلك. جاء في (ص 475) «كان موضوع الخمر من أكثر الموضوعات جدلاً عند الفقهاء (!) **لعدم وجود نص قاطع بالتحريم**». والمعلوم أن الجدل - ولم يكن كثيراً - إنما كان دائرً حول (علة تحريمها) أهي الإسكار أم غير ذلك؟ أما التحريم فقطعي مما هو معلوم من الدين بالضرورة. وإذا تجاوزنا - جدلاً - قوله بعدم وجود نص قاطع على التحريم، فما المسوّغ لقوله بعد صفحتين فقط (ص 477) «إن

غلاة الشيعة ومتطرفيهم قد أنكروا ما في الخمر من تحريم فأباحوا شربها »؟ لماذا يعيب على هؤلاء شرب ما يؤكد حِليّته؟

[5]

ليست محكمة التفتيش عند العلاّمة شوقي ضيف بأقل هولاً مما هي عند هدّارة، بل إنها تتفوق عليها؛ لطول التاريخ الذي يتناوله. نراه يتحدث عن الزندقة بأنها «تشمل كل من استظهر نِحلة من نِحل المجوس، واتسعت أكثر من ذلك فشملت كل إلحاد بالدين الحنيف وكل مجاهرة بالفسق والإثم»[17]. ولا نرى حاجة إلى إعادة كلامنا، ويكفي أن ننظر في الأحكام.

يقول في (ص 81): «قُتل كثيرون من رؤوس الزنادقة لهذا العصر، **يتقدمهم ابن المقفع** الذي قُتل لعهد المنصور... و**صالح بن عبدالقدوس**، وكان يعتنق المانوية ويحاضر فيها ويناظر.. فقُتل وصُلب على الجسر ببغداد نكالاً للناس وعظة. **ومنهم بشار** وكان يعلن إشادته بالنار معبودة قومه المجوس ويفضلها على الطين، كما يفضل إبليس على الإنسان...».

فهذه أحكام جازمة غير قابلة للنقض حتى مع وجود (استئناف) في المصادر التي رجع إليها تبطل الجزم. فهو يأتي في حيز مخصص لابن المقفع، ويتأمل في الروايات المختلفة عن سبب تعذيبه وقتله، ويثبت سبباً لكنه يؤكد زندقة المقتول. جاء في (ص 509) «... ويقال إن المنصور إنما أمر بقتله لما ثبت عنده من زندقته وكيده للإسلام. ويبدو أن التعليل الأول لمقتله هو **الصحيح، لما صعّب في صيغة الأمان على المنصور** تصعيباً امتهن فيه كرامته ووطِئها بالأقدام... **وليس معنى استظهارنا** أن يكون **الأمان السبب الحقيقي في قتل ابن المقفع أننا ننفي عنه الزندقة**، فقد **شهد بها** كثيرون من معاصريه ومن جاؤوا بعده». ولا تعليق لنا مادام الذين

أصدروا أحكام القتل عادلين متثبتين من أحكامهم. فمؤرخنا يؤكد ذلك بعبارات النفي والحصر كأنه حضر الجلسات: «**ومما لا ريب فيه** أن خلفاء بني العباس **لم يكونوا** يقتلون على الزندقة **إلا بعد ثبوتها على صاحبها** ثبوتاً لا يرقى إليه شك، (ص 83)». وهذه مبالغة لم يكن هؤلاء الخلفاء أنفسهم يرضونها.

وفي موضع آخر (ص 382) يتحدث عن أسباب كثرة شعراء المجون والخمر كثرة مفرطة، فيجعل أول الأسباب أن أكثر الشعراء من الفرس (!) «وكان كثير منهم يظهر الإسلام **ويبطن الزندقة والإلحاد**...».

وفي ظني أن الإسلام له الظاهر. وقد قدمنا أن بعض (المجاهرين) لم يصبهم أذى، لرضا القيادة السياسية عنهم، وما أبو دلامة عنا ببعيد؛ فله أن يجاهر بالموبقات كما يشاء، والتعليل طريف جداً؛ إذ لم يأخذ القاضي بوثائق القدماء في هذه الحالة فقد كان أبو دلامة يطرف الخلفاء «بنوادره. ويقول أبو الفرج: كان فاسد الدين رديء المذهب، مرتكباً للمحارم، مضيعاً للفروض، **مجاهراً بذلك**، وكان يُعلم هذا منه ويُعرف به، فيُتجافى عنه للطف محله. أ.هـ..... قد يكون منه لهو وميل للمجون. أما أن يكون فاسد الدين مخلاً بالفروض، **للخبرين الأولين وما يشبههما، فمبالغة في الحكم**. إذ كان يذهب بذلك إلى الدعابة شأنه في دعاباته الأخرى (ص 296)».

وهذه (الأسباب المخففة) لا وجود لها عند آخرين بعيدين عن رضا الخليفة، كبشار بن برد مثلاً. فبشار تأثر بترجمات ابن المقفع فأحدثت تشويشاً في فكره، ثم تحول زنديقاً يبغض الدين الحنيف، حتى إذا نجحت الثورة العباسية تحول شعوبياً يبغض العرب والعروبة (ص 207)».

وهذه الفقرة حَوَت عجائب منها:

أ - تأثر بشار بترجمات ابن المقفع، مع أنها لم تظهر إلا بعد نجاح الثورة العباسية، وفي عهد المنصور تحديداً. فكيف تم ذلك؟

ب - ليس شرطاً أن كل زنديق يبغض الدين الحنيف.

جـ - تحوله إلى الشعوبية وبغض العرب بعد نجاح الثورة العباسية. فلم لا يكون ذلك قبل نجاحها.؟

د - أن بشاراً الذي عاش بين (95-167هـ) ظل مدة 44 سنة مجاهراً بالزندقة والشعوبية في عهود ثلاثة خلفاء (132-167هـ) ولم يحدث له أذى إلاّ يوم مقتله؛ هذا إذا استثنينا خوفه من هجاء أبي الشمقمق وحمّاد عجرد.

فإذا طلبنا شاهد نفي (من أهلها) قال لنا ابن المعتز العباسي ما يلي: «الصحيح عند أهل العلم أن المهدي قتله لهجوه يعقوب بن داود وزيره بقوله:

بني أمية هبّوا طال نومكمُ إن الخليفة يعقوب بن داودِ

ضاعت خلافتكم يا قوم فالتمسوا خليفةَ الله بين الزقّ والعود»[18]

وبما أننا لسنا في موقف المحامي عن بشار فلن نقول: ربما وُضعت هذه الأبيات ونسبت إليه حتى تُهلكه.

ومن أعجب الأحكام عن بشار قوله (ص 214): «روى له أبو الفرج ميميةً رثى بها خمسة من أصدقائه تقطر أسى وحزناً. **ولا نشك في أنهم جميعاً قُتلوا على الزندقة** (!)؛ إذ نراه فيها جزعاً أشد الجزع ملتاعاً أشد الالتياع (!)» فواعجباه للسبب وللتعليل!!

كذلك يدين قاضينا الشاعر صالح بن عبدالقدوس، الذي أظهر عقيدته بعد قيام الدولة العباسية في مسجد البصرة، إلى أن حاكمه الرشيد بنفسه، فحاول التبرؤ من كل ما نُسب إليه، لكنه أفحمه (!) ببيته:

والـشـيـخُ لا يـتـرك أخـلاقَـه حتى يوارى في ثرى رمسهِ (!)

فأمر بضرب عنقه، وصُلب على الجسر (394).

أما أبو العتاهية فهو مع القدماء الذين شككوا في زهده. وبعد أن قلب الاحتمالات توصل إلى أنه «مانوي من نمط جديد، إذ يمزج بين المانوية والإسلام، إلا إذا كان قد موّه عن مانويته الخالصة بادعائه وحدانية ربه (241-242)». فأبو العتاهية في رأيه واحد من اثنين:

أ - إما مازج بين تعاليم المانوية والإسلام. وماذا يضير الإسلام إن شابهت المانوية بعض تعاليمه؟

ب - إما مانوي خالص، يدعي كذباً توحيد ربه.

ولا نجاة للشاعر مع المؤرخين المحدثين في حين أنه نجا بنفسه قديماً.

وإذا كان صالح وأبو العتاهية مموهين، وكلاهما لم يجاهر بالمعاصي أو يحبب الناس فيها، فهناك أمير المجاهرين بكل قبيح وشاذ، أعني أبا نواس الذي ظل مقرباً من الوزراء والكتاب وأصحاب السلطة، ومدحهم ونال جوائزهم، حتى لصق بالخليفة الأمين، ولم يُقتل على الزندقة. فما قول محاكم التفتيش في إلحاده؟ القول هين، والأعذار جاهزة، والنفوذ إلى دخائل النفوس الطيبة حاضر. فإلحاد أبي نواس (ص 226-227) «إلحاد عابر، لا إلحاد عقيدة كإلحاد بشار (...) أما أبو نواس فلم يكن يعتنق الزندقة، إنما كان يعتنق المجون (...) فصاح بالدين الحنيف كأنه يرى فيه عائقاً عن خمره ومجونه وإثمه. وهو من هذه الناحية مضطرب أشد الاضطراب، تارة يعلن دُهريته وأنه لا يؤمن ببعث ولا نشور وتارة يعلن أنه مؤمن عاصٍ». ولا تعليق!

[6]

ونرى شوقي ضيف أشد عنفاً وحماسة من هدارة. فلو عدنا القهقرى إلى العصر الأموي لرأينا نفس المنطلقات عنده لا تتغير، فهو ينقل عن إسماعيل بن يسار قوله:

واسألي إن جهلت عنا وعنكم كيف كنا في سالف الأحقابِ

إذ نربي بناتنا، وتدسّو ن سفاهاً بناتكم في التراب

ويعلق بقوله: «هذه نزعة شعوبية واضحة، فإسماعيل لا يحاول أن يفخر بالفرس فقط بل يحاول أن يضعهم فوق العرب، إذ يرجع إلى التاريخ القديم في الجاهلية... ونراه يشير إلى ما كان عليه العرب من غلظ وجفوة؛ إذ كانوا يئدون بناتهم»[19].

نعم؛ للعرب أن يفخروا على غيرهم، أما (الآخر) فلا يحق له ذلك، وإن انطلق من موقف يوافقه القرآن الكريم عليه. بل إن مؤرخنا يدافع عن المظالم التي أوقعها الحكام على رؤوس آل البيت ويسوّغها. انظر إلى قوله: «وتدل **النصوص التاريخية** في هذا العصر على أن بني أمية إنما قتلوا الحسين وزيد بن علي صاحب مذهب الزيدية لأنهما خالفا الإمام وطالبا بالخلافة. **أما بعد ذلك فكان الأمويون يعاملون الهاشميين معاملة حسنة**»[20].

(النصوص التاريخية) التي يحتكم إليها تقول إن سيدنا الحسين بن علي - رضي الله عنه - حين حصره جيش بالآلاف طلب منهم أن يسمحوا له بالعودة إلى الحجاز، فرفضوا لأن الأمر بقتله والتمثيل به قد صدر. و(النصوص التاريخية) تقول إن سيدنا علي بن أبي طالب - كرم الله وجهه - ظل يُسبّ على منابر المساجد ستين عاماً؛ فتنشأ أجيال في هذا الجو الموبوء وتحسب أن هذا السلوك القبيح من شعائر الدين. أفهذا من

(المعاملة الحسنة)؟ وبعد فـ (النصوص التاريخية) تقول إن الجيش الأموي اقتحم المدينة في موقعة الحَرَّة وفعل بأبناء الأنصار أفعالاً لا تختلف في شيء عما فعله الصرب بأهل البوسنة أو ما يفعله شارون بالفلسطينيين، مع اختلاف الدين طبعاً.

غير أن الاستناد على (النصوص التاريخية) لا يُلتزم في كل حال. ففي حديثه عن الحجاج بين يوسف ينحّي كل الروايات عنه، لأنها مُغرضة. يقول: «والحق أن الحجاج شوهه الرواة في العصر العباسي إرضاءً للعلويين والعباسيين جميعاً. وطبعاً كان فيه قسوة **ولكنها كانت قسوة ضرورية**. وإنّ من يقرأ **وصف جرير له ليعرف أنه كان يتبع سياسة حازمة ورشيدة!!!**»[21]. ونخشى أن نضجر القراء بتعليقنا، لكن لا بأس من القول: أتحب أن يطبق عليك الحجاج شيئاً من سياسته الحازمة الرشيدة؟ ثم كيف يصبح العمل الشعري وثيقة لا تكذب في مدح كاذب؟ ما قولكم لو سمعنا رأي خامس الخلفاء الراشدين عمر بن عبدالعزيز رضي الله عنه. قال: «لو أن كل الأمم تخابثن يوم القيامة، فأخرجت كل أمة خبيثها ثم أخرجنا الحجاج لغلبناهم»[22]. وبالتأكيد فالخبث ليس عليه وحده بل يشمل من ولاّه، وإلاّ كنا كمن يمسك بالبردعة ويترك الحمار وحيداً.

[1-7]

والمؤرخ الأدبي؛ لاعتماده على غيره في التخصصات المختلفة؛ مضطر لأن يبدي رأياً في كل تخصص. وقد يأخذه من قديم أو محدث، أو يلفق بين الآراء. وقد يعتنق أو يبدي رأياً في سطور معدودات ببساطة شديدة، في حين أن المسألة ليست كذلك. ولعل مسألة المهدي المنتظر في الشعر القديم من هذه البابة. فأما هدارة فيرى أن تأثير الثقافة الفارسية في العصر العباسي لم تقتصر على فرق الثنوية المختلفة، بل أثرت على ما سماه (فرق الغلاة من الشيعة) «الذين نادوا بفكرة المهدي المنتظر.

وهي فكرة فارسية أصلاً، ولدت في أثناء ثورة المختار التي كانت في أساسها ثورة موال»[23].

وأما شوقي ضيف فقد كان ألطف في تعبيره حين زعم في أكثر من موضع وكتاب أنها فكرة شيعية بدأت بالكيسانية، ثم نجدها عند الشيعة في كل عصر[24].

ويؤسفنا أن نقول: بل هي فكرة أو عقيدة إسلامية تشمل المسلمين جميعاً ولم ينكرها، دون دليل مقنع، غير قلة قليلة هم: ابن خلدون، ورشيد رضا، وأحمد أمين، ورئيس محاكم قطر السابق ابن محمود.

وسنورد هنا أسماء المحدّثين والعلماء من السنة فقط، الذين أثبتوا أحاديث المهدي في كتبهم.

1 - أخرجها عبدالرزاق بن همّام الصنعاني (ت 211هـ) في مصنفه، الجزء الحادي عشر الأحاديث 20769-20779، بتحقيق حبيب الرحمن الأعظمي. وقال الهيثمي في مجمع الزوائد 315/7 في بعض أحاديثه: إن رجاله رجال الصحيح.

2 - أخرجها ابن ماجة القزويني (ت 273هـ) 22/2-24 الأحاديث 4082-4088 بتحقيق محمد فؤاد عبد الباقي (مطبعة عيسى الحلبي بالقاهرة) والحديث 4084 إسناده صحيح ورجاله ثقات. وقال الحاكم فيه: صحيح على شرط الشيخين البخاري ومسلم.

3 - أخرجها أبو داود (ت 275هـ) في سننه (تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار إحياء السنة بالقاهرة) 106/4-109 (كتاب المهدي) أرقام 4279-4290.

4 - أخرجها الترمذي (ت 279هـ) في الجامع الصحيح المسمى بالسنن (ترجمة إبراهيم عطوة عوض مطبعة مصطفى الحلبي بالقاهرة)، الجزء

الرابع، الأحاديث 2230-2232. وقال في اثنين من أحاديثه: حسن صحيح.

5 - أخرجها الطبراني (ت 360هـ) في المعجم الكبير (بعناية حمدي السلفي، مطبعة الوطن العربي، بغداد)، الجزء العاشر، الأحاديث 1213-1231 في مسند عبدالله بن مسعود.

6 - أخرجها الحاكم (ت 405هـ) في المستدرك على الصحيحين 464/4، 557/4. وقال: حديث صحيح على شرط الشيخين. ووافقه الذهبي في تلخيص المستدرك.

7 - أخرجها البغوي (ت 510هـ) في مصابيح السنة (مكتبة محمد علي صبيح بالقاهرة) وعدّ بعضها صِحاحاً وبعضها حِساناً.

8 - ابن تيمية (ت 728هـ) في منهاج السنة 211/4 (دار إحياء السنة بالقاهرة) قال: إن الأحاديث التي يحتج بها على خروج المهدي أحاديث صحيحة، رواها أبو داود والترمذي وأحمد وغيرهم (وأورد بعضها) وهذه الأحاديث غلط فيها طوائف أنكروها.

9 - الذهبي (ت 748هـ) في تلخيص المستدرك صحيح بعض الأحاديث.

10 - ابن القيِّم (ت 751هـ) في: المنار المنيف في الصحيح والضعيف (ترجمة أحمد عبدالشافي، دار الكتب العلمية، بيروت) الفصل 45 ص ص 129-143، الحديث 325 فما بعد. وقال: هذه الأحاديث أربعة أقسام: صحاح، وحسان، وغرائب، وموضوعة.

11 - ابن كثير (ت 774هـ) في البداية والنهاية (ترجمة طه محمد الزيني، دار الكتب الحديثة بالقاهرة) أورد قسماً من أحاديث المهدي وصححها 24/1-32.

12 - الهيثمي (ت 807هـ) في مجمع الزوائد (مكتبة القدسي بالقاهرة)

318-313/7 باب ما جاء في المهدي. وصحح كثيراً من الروايات الواردة فيه.

13 - محمد صديق حسن القنوجي (ت 1307هـ) في كتاب «الإذاعة لما كان وما يكون بين يدي الساعة» مطبعة المدني بالقاهرة ص ص 112-113، 145-146. ذكر أنها كثيرة جداً وتبلغ حد التواتر. كما ذكر عن الصحابة والتابعين ومن بعدهم ما يفيد مجموعة العلم القطعي.

14 - محمد بن جعفر الكتاني (ت 1345هـ) في نظم المتناثر من الحديث المتواتر (المطبعة المولوية بفاس 1328هـ) في الحديث رقم 298 ذكر أحاديث خروج المهدي المنتظر الفاطمي، وذكر رواية **عشرين من الصحابة** ومخرّجيها. وردّ كلام ابن خلدون كما فعل القنوجي.

15 - المباركفوري (ت 1353هـ) في تحفة الأحوذي (تحقيق عبدالرحمن محمد عثمان، المكتبة السلفية الحديثة بالقاهرة) 484/6 يؤكد ما جاء في الترمذي.

16 - الشيخ محمد الخضر حسين (ت 1377هـ) نشر بحثاً من مجلة التمدن الإسلامي - دمشق في المجلد 6، العددين 35، 36 (1370هـ) وردّ بحسم على منكري أحاديث المهدي، إذ أورد اعتراف ابن خلدون - رغم إنكاره - بسلامة قلة قليلة من النقد. وعقّب «متى ثبت حديث واحد من هذه الأحاديث وسلم من النقد كفى في العلم بما تضمنه من ظهور رجل في آخر الزمان» ثم بين أن الصحابة الذين رويت من طرقهم أحاديث المهدي بلغوا 27 صحابياً.

17 - أحمد بن الصديق الغماري (ت 1380هـ) وضع كتاباً للرد على ترهات ابن خلدون حول الموضوع، وسماه «إبراز الوهم المكنون في كلام ابن خلدون، مطبعة الترقي بدمشق 1347هـ).

18 - ناصر الدين الألباني (ت 1422هـ) نشر في مجلة التمدن الإسلامي جـ 27، 28، ص 642 بحثاً في باب «من القراء وإليهم» وقال فيه: إن في خروج المهدي أحاديث كثيرة صحيحة، قسم كبير منها له أسانيد صحيحة (أورد قسماً منها) وهاجم رشيد رضا وغيره الذين لم يتتبّعوا ما ورد في المهدي حديثاً حديثاً، ولا توسعوا في طلب ما لكل حديث منها من الأسانيد. ولو فعلوا لوجدوا ما تقوم به الحجة في الأمور الغيبية التي زعم البعض أنها لا تثبت إلا بحديث متواتر. وختم الألباني أن عقيدة خروج المهدي ثابتة متواترة عنه صلى الله عليه وآله وسلم، يجب الإيمان بها، لأنها من أمور الغيب. والإيمان بالغيب من صفات المتقين.

19 - ألقى الشيخ عبدالمحسن بن حمد العبّاد المدني محاضرة بعنوان «عقيدة أهل السنة والأثر في المهدي المنتظر» نشرت في مجلة الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، العدد الثالث، من السنة الأولى، لشهر ذي القعدة 1388هـ. احتوت على عشرة مطالب. قال في ختامها: «**فلا عبرة بقول من قفا ما ليس له به علم فقال**: إن الأحاديث في المهدي لا تصح نسبتها إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، لأنها من وضع الشيعة».

20 - وعقب الشيخ عبدالعزيز بن باز على المحاضرة نفسها في ذيلها، بأن أمر المهدي معلوم والأحاديث فيه متواترة، وقد رأينا أهل العلم أثبتوا أشياء كثيرة بأقل من ذلك. وأن جمهور أهل العلم متفقون على ثبوت أمر المهدي وأنه حق، وأنه سيخرج في آخر الزمان.

ولولا أن مجلة **علامات** مخصصة للأدب، لجئت بما يزيد على ذلك.

[2-7]

يذكر شوقي ضيف «أن اللغويين ينفرون من الاستشهاد بأشعار المكيين من مثل عمر بن أبي ربيعة وعبدالله بن قيس الرقيات، فقد كانوا لا يوثقونهم ولا يعدونهم فصحاء؛ لهذا الاختلاط بالأعاجم الذي صاروا إليه»[25].

ونرى أن المعاجم وكتب النحو لا تؤيد هذا الزعم. إذ لو نظرنا في أكبر المعاجم القديمة، (نعني لسان العرب لابن منظور، الذي هو ضم لخمسة معاجم قبله) لوجدنا شواهد للمذكورين في أربعة من الكتب التي أدرجت فيها. ولسهولة الوصول إلى النتيجة ننصح القارئ بالعودة إلى كتاب ياسين الأيوبي «معجم الشعراء في لسان العرب»، وإن أراد التوسع فعليه بكتاب إسماعيل عمايرة ورفيقه «فهارس لسان العرب».

وإذا جئنا إلى كتب النحو فيكفينا اختبار هذه المقولة في كتاب سيبويه، إذ هو إمام النحاة، وهو قريب العهد بزمن هؤلاء (توفي شاباً في نحو 180هـ). نجد في الكتاب ثمانية عشر شاهداً لعمر بن أبي ربيعة، وأربعة شواهد لعبدالله بن قيس الرقيات، وشاهدين لرفيقي دربهما: الأحوص ونُصيب.

أما الزعم بأن الاختلاط بالأعاجم هو الذي أبعد شعرهم عن الاحتجاج فوهم وقع فيه معظم من كتب عن الاحتجاج بالشعر في الدرس اللغوي القديم؛ اعتماداً على سوء فهم لعبارات وردت في المزهر للسيوطي (ت 911هـ)، وخزانة الأدب للبغدادي (ت 1091هـ) وكان من الأفضل فحص مقولات هذين العلمين[26]، من خلال النظر في كتب النحو والبلاغة. ولنا عودة إلى هذا الموضوع في بحث آخر.

أقول: لو كان الاختلاط سبباً في الرفض، لما وجدنا للأعشى الكبير

ولا لعدي بن زيد العبادي ولا للنابغة الذبياني شاهداً في كتب النحو. ونحيل القارئ إلى فهارس كتاب سيبويه ليرى شواهدهم هناك.

[3-7]

وذكر هدارة (ص 535) أن الخليل بن أحمد نظر في الشعر الجاهلي يستخلص أوزانه فعرف منها خمسة عشر وزناً، ثم جاء أبو الحسن الأخفش فاستدرك على الخليل وزناً آخر، استخدمه الجاهليون نادراً، ولكنه مع ذلك وجد في أشعارهم.

ونقول: إن استدراك الأخفش بحراً زائداً على ما ذكر الخليل أسطورة لم تثبت صحتها. والأخفش أول من يكذبها. فللأخفش كتاب في العروض والقافية أخرج ثلاث مرات، على أيدي ثلاثة من المحققين. ولا أثر لهذه الأسطورة فيه. وكان هو نفسه أول من سيذكرها ويفخر بها. وإذا افترضنا جدلاً أنه قال ذلك على فراش الموت، كما في أفلام السينما العربية الرديئة؛ فكان ينبغي أن يظهر في كتب تلاميذه، أو تلاميذ تلاميذه، ممن عهدهم بوفاته ليس بعيداً. لكن العجيب أنك لا تجد في كتب العروض والقوافي في القرون الرابع والخامس والسادس والسابع ذكراً لهذا الاستدراك. وأمامك كتب أبي يعلي والتنوخي وابن جني والنهشلي حتى حازم القرطاجني (ت 684هـ) في «منهاج البلغاء وسراج الأدباء». فإذاً لابد أن هذه الأسطورة ظهرت بعد ذلك، ولم يأبه لها المحقق/ المؤرخ.

الإحالات

1) انظر في نقد الظاهرة، محمد بن طلال الرشيد: لغة النقد بحاجة إلى ناقد. العدد 49 ص 338-379.

2) انظر مثلاً، محمد ولد بوعليبة: النقد الغربي والنقد العربي، الأعداد 43، 45، 46، 47.

3) انظر الأعداد 42، 43، 45، 49. وانظر مجلة جذور أيضاً العدد 11.

4) من الملاحظ أن (نقد النقد) مساحته في المجلة كافية في حين أن نقد التأريخ للأدب العربي ضئيل فيها. فلا نجد غير بحثين: الأول لسعيد يقطين: «كتابة تاريخ السرد العربي، المفهوم والصيرورة العدد 35، ص 39-58» وهو نظري تطبيقي معاً. والثاني لحسن الطالب «التاريخ الأدبي من منظور الشعرية البنيوية، العدد 41، ص 541-576» وهو يعرض لمفهوم مغاير للمفهوم التيني والبوفي في التاريخ للأدب. وهو مفهوم الشعرية البنيوية عند الغربيين.

5) حسين الواد: في تاريخ الأدب، مفاهيم ومناهج. تونس 1983.

6) إلهام عبدالوهاب المفتي: «من إشكاليات المنهج في تاريخ الأدب العربي، الشعر العباسي نموذجاً» المجلة العربية للعلوم الإنسانية – جامعة الكويت، العدد 81، شتاء 2003، ص 81-116.

7) محمد مصطفى هدّارة: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ط 3، القاهرة: دار المعارف 1977م ص 17. والكتاب أصله رسالة دكتوراه من آداب الإسكندرية بإشراف محمد خَلَف الله أحمد، عام 1960. وطبعت في كتاب أول مرة 1963 ثم عام 1965. وانظر شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي – عصر الدول والإمارات: العراق – الجزيرة العربية – إيران، القاهرة: دار المعارف 1980 [حقيقة الأمر أن الطبعة خرجت إلى الأقسام عام 1981]. في المقدمة يذكر أنه خالف المؤرخين الذين جعلوا من العصور السياسية أساساً لتاريخ الأدب، وأنهم جعلوا العصر العباسي ينتهي باقتحام المغول بغداد عام 656هـ. إذ في رأيه أن العصر العباسي الأول ينتهي عام 233هـ، والثاني ينتهي عام 334هـ. ففي التاريخ الأخير (لم يعد للخليفة سلطة) وبه يبدأ عصر الدول حتى العصر الحديث (!). ونكل الأمر إلى فطنة القارئ إن كان قد خرج على التاريخ السياسي، ونتساءل: أكان الأدب في الأقاليم الإسلامية هذه الحقبة الطويلة يحمل سمات متماثلة أو موحدة. ثم إنه أفرد للأندلس كتاباً خاصاً، مع أن الأدب العربي موجود هناك قبل هذا التاريخ.

ونعتذر للقارئ الكريم عن طول الحاشية، ولا بأس في أن يعرف أن الجزء الأول من (عصر الدول والإمارات) ممنوع من دخول العراق منذ صدوره؛ لورود كلمة (إيران) في الغلاف.

8) أصل الكتاب رسالة دكتوراه من آداب القاهرة عام 1953م، بإشراف أمين الخولي وحسن إبراهيم حسن. والأول من دعاة إقليمية الأدب، والثاني يؤلف في التاريخ. وله كتاب «تاريخ الإسلام السياسي» في عدة أجزاء. ويتميز في كتابته بأنه يمكن الكتابة عن أي **أحد** دون الرجوع إلى كتب هذا الأحد، ناهيك عن الاحتطاب غير الواعي من الكتب الاستشراقية. فتخيل كيف تكون كتابة التلميذ.

9) هدّارة، اتجاهات.. ص 13.

10) محمد جابر عبدالعال: حركات الشيعة المتطرفة، ص 103. وهذا القول - إن صح - ينطبق على كل المدن قبل دخول أهلها في الإسلام. فلابد أن أهلها لم يكونوا مسلمين، وبالتبعية لابد أن لهم عقائد ونحل متوارثة مخالفة للإسلام، ولابد أن يترك كل ذلك أثره في حياتهم الاجتماعية. فلماذا خُصّت الكوفة بحق الامتياز؟

11) انظر هدارة، ص 146، 147، 208، 209، 210.

12) هدارة ص 240.

13) علامات الاستفهام والتأثر التي ستأتي من وضعنا.

14) تعجب من ذلك ابن البيت العباسي، الأمير عبدالله بن المعتز: طبقات الشعراء، تحقيق عبدالستار أحمد فراج، القاهرة: دار المعارف 1976م ص 91-92.

15) علي بن الحسين المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، القاهرة: المكتبة التجارية 1965، جـ 294/3.

16) انظر في الأمرين، محمد بن إسحاق النديم الوراق: كتاب الفهرست، تحقيق رضا تجدد، طهران 1971م، صفحات 58، 59، 60، 108، 109، 112، 113، 114.

17) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي - العصر العباسي الأول، القاهرة: دار المعارف 1976م، ص 79. والطبعة الأولى (وهي لا تخالفها في حرف) صادرة عام 1966. ونشير في المتن إلى صفحات هذا الكتاب دون ذكر العنوان.

18) ابن المعتز: طبقات الشعراء، ص 25.

19) شوقي ضيف: التطور والتجديد في الشعر الأموي، (ط 3)، القاهرة: دار المعارف 1965م، ص 116. والكتاب طبعته الأولى في 1952 والثانية في 1959. ولم يتغير حرف واحد في الكتاب حتى الآن منذ الطبعة الثانية.

20) التطور والتجديد ص 97.

21) التطور والتجديد ص 154.

22) أبو الفرج عبدالرحمن بن علي الجوزي: صفة الصفوة، القاهرة: دار الكتب الحديثة ص 89.

23) هدارة: اتجاهات، ص 94.

24) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي – العصر الإسلامي، ط 1976 ص 315 وما بعدها. تاريخ الأدب العربي – العصر الإسلامي الأول، ص 305 وما بعدها. تاريخ الأدب العربي – العصر الإسلامي الثاني ص 385 وما بعدها.

وكلها – كما يعلم القارئ – صادرة من دار المعارف بالقاهرة.

25) شوقي ضيف: الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، ط 5، القاهرة: دار المعارف 1992 ص 223. ويلاحظ أن الطبعة الأولى صدرت 1949 بعنوان معدل غير أن الأحكام فيها واحدة.

26) انظر: السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: ط عيسى الحلبي 1958 جـ 211/1 وما بعدها. وعبدالقادر بن عمر البغدادي: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، ط 2، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 6/1.

.

* * *

(1)

عندما نقترب من شخصية عادية لنتعرف عليها، من الضروري أن نهيئ أنفسنا لهذا الاقتراب بتجميع قدر كاف من المعلومات التي تجعل من هذا الاقتراب أمراً مفيداً ومجدياً، لكن عندنا نقترب من إنسان يفارق المألوف ويخرج على (العادي) فإن التهيئة لا تكتفي بمثل هذه المعلومات السريعة العجلة، وإنما تحتاج إلى نوع من الإعداد العقلي والنفسي على صعيد واحد، فإذا انتقلنا بالاقتراب إلى منطقة الأسطورة، فإن التهيئة يجب أن تصعد إلى أفق التخيل بكل طاقته في إدراك ما وراء الواقع، أو ما فوق الواقع.

كان هذا كله في الوعي ونحن بصدد مقاربة (نجيب محفوظ) أسطورة مصر في القرن العشرين. وهو أسطورة مدت أبعادها وتأثيراتها إلى العالم العربي والعالم الإنساني.

لقد تحققت أسطورية محفوظ من عمره الإبداعي الذي كان يستغرق عمره الزمني، ذلك أن الأساطير لا تقاس بمساحتها الزمنية، وإنما تقاس بمساحتها التأثيرية، وبقدر اتساع هذه المساحة. تزداد قامتها شموخاً يوازي شموخ الآثار الباقية.

ومن طبيعة الأسطورة أن تبدأ تجلياتها في دائرة زمنية بعينها، لكنها تتغلب على الزمن المحدود، لتفرض وجودها في الزمن العريض، وخلال هذا التحول تمتص إضافات وركائز في الأسس واللواحق الإضافية إلى أن تأتي لحظة التوقف الموازية للحظة الاكتمال، حيث تستحيل إلى كائن يعيش في الذاكرة الإنسانية ويخايلها في كل مراحلها الحضارية.

لكن على مستوى (الأسطورة الشخصية) يكون الزمن طوع هذه الشخصية، فيقدم لها عناصر الحيوية، ويفتح أمامها نوافذ التجربة والخبرة، ويسمح لها بالاستمرار في مرحلة شبابها لا تغادرها إلا لتعود إليها، أو لنقل: إن الزمن يتوقف بها في مرحلة النضج، ويعمل على تعميقها رأسياً. وتوسيع مداها أفقياً، ومن ثم تصير إلى حالة متصلة من التحفز للاقتحام والمغامرة المحسوبة التي لا تعرف النكوص، وإنما تعتاد التنامي الصاعد مع الحفاظ على البكارة والنقاء.

وهكذا نجيب محفوظ يعيش زمن الشباب المقتحم الذي يلتحم بحاضره دون أن يحول نظره بعيداً عن أفق الآتي بكل احتمالاته المتوقعة أو غير المتوقعة، وبرغم استقرار محفوظ - بعمره الإبداعي - في زمن الشباب، فإنه - في عمره الفعلي قد بلغ مراحل الكهولة والشيخوخة والكبر والهرم. بل إن بلوغ هذه المراحل المتتالية كان فاعلاً بالغ التأثير في تشكيل (البصمة المحفوظية) بكل خصوصيتها في إطار عروبته، والمصري العربي في إطار إنسانيته، وكأن الزمن مع محفوظ قد خرج عن قانون وجوده، فهو يتحرك حركة مزدوجة، للأمام تارة، وللوراء تارة أخرى، أو لنقل إن حركته أصبحت حركة واحدة لا نتبين فيها وراء أو أماماً، لأنها خاضعة لحركة محفوظ الذهنية والنفسية، فماضيه هو مستقبله، ومستقبله هو ماضيه بكل شموخهما الباذخ.

إن هذه المسيرة الممتدة زمنياً وإبداعياً - بطبيعتها الجدلية بين الماضي والحاضر والآتي، قد أكسبت نجيب محفوظ قدرة غير محدودة على العطاء، وعظمة هذه القدرة في أنها لا تنتظر مردوداً لعطائها، صحيح أن المردود قد يكون - أحياناً - من دوافع الاستمرار في العطاء، لكن ذلك لا يكون إلا مع الشخوص المألوفة التي تمر عليها الحياة، أو تمر هي على الحياة مروراً مألوفاً يتشابه بمرورها على الشخوص العادية، لكن يتغير الوقف تماماً مع الشخوص الأسطورية التي تطول بقامتها عنان الفضاء،

حيث تمارس الأسطورية فاعليتها بين الناس دون أن تنتظر جزاء ولا شكوراً.

لقد أتاحت الخصوصية والتفرد لمحفوظ إمكانية الرؤية الشاملة العميقة التي تعايش واقعها المباشر، ثم ترصد تحولاته الداخلية والخارجية، الجزئية والكلية، دون أن تعوقها هذه المعايشة الحميمة عن معاينة الواقع الإنساني في نماذجه العليا والدنيا، وفي تحولاته السياسية والاجتماعية والثقافية، فمحفوظ مصري وطني، وعربي قومي، وإنساني كوني على صعيد وعيه الذاتي، وعلى صعيد وعيه الإبداعي.

(2)

إن طبيعة الأسطورة أن تغيب شخوصها وأحداثها عن الواقع لتحتل الذاكرة التخيلية، ويغيب معاصروها، أو من عايشوها في تجليها المتخيل، لكن أسطورتنا تنفرد بحضورها المباشر الذي يلازم الواقع، ويصعد إلى أفق التخيل، وكثير ممن عايشوها، مازالوا يعايشونها، ويتشعبون بحضورها وإن استحال معظمهم إلى كتاب مفتوح يسجل أحاديث الأسطورة أحياناً، ويسجل ما يدور عنها وحولها أحياناً أخرى أو لنقل إن كل واحد من الأنصار قد تحول إلى ذاكرة محفوظية تسجل ما تراه، وتحفظ ما تسمعه، وتضيف إلى هذا وذاك انطباعها الذاتي في قدر كبير من الدقة والأمانة، ومن ثم فقد تراكم عن محفوظ سجل شفاهي حافل يقرب الأسطورة من الواقع، ويحيطها بكم وافر من الوثائق الشفاهية والكتابية التي تتساوق مع كثرة الصحاب والرواد، وأظن أن هذه الصفحات سوف تستمد من هذه الوثائق معظم معارفها عن أسطورة نجيب محفوظ الحياتية والإبداعية.

تقول الوثائق إن نجيب محفوظ ولد سنة 1911، وكان هذا المولد

بشارة مرحلة التحول في الواقع المصري، فقد انفتحت نافذة الوعي الأكاديمي قبله بسنوات قليلة، حيث أنشئت جامعة فؤاد الأول (القاهرة) سنة 1908، وهو عام وفاة الزعيم مصطفى كامل الذي ظل صوته مدوياً في أسماع المصريين بعد وفاته، وكانت أصوات شوقي وحافظ وإسماعيل صبري وسواهم من المبدعين تملأ سماء الوطن، وكان سعد زغلول يقود حركة الوعي إلى ذروتها في سنة 1919، وكانت المرحلة إرهاصاً بالفن الذي سوف ينبغ فيه محفوظ، إذ صدرت رواية (زينب) لهيكل سنة 1914.

لقد صاحب مولد محفوظ مجموعة التحولات المصرية والعالمية بدءاً من الحرب العالمية الأولى سنة 1914-1918، والحرب العالمية الثانية بعد ذلك سنة 1939-1945، أما التحولات المصرية فقد كانت امتداداً لمرحلة التنوير التي وصلت ذروتها في ثورة 1919، وقد تابعها محفوظ في مظاهراتها وهو طفل من شرفة منزله (بيت القاضي) بحي الجمالية، وقد سجلها ببراعة معجبة في ثلاثيته الرائعة: بين القصرين – قصر الشوق – السكرية.

وتتابعت الأحداث العربية والمصرية، فكانت نكبة فلسطين سنة 1948، ثم ثورة يوليو سنة 1952، ثم تأميم القناة وحرب سنة 1956، ثم الوحدة مع سوريا وبناء السد العالي، ثم نكسة سنة 1967، وانتصار سنة 1973، ثم توابع حرب أكتوبر من الانفتاح الاقتصادي الذي أحدث انقلاباً جذرياً في المجتمع المصري بكل طوائفه، ثم مقتل السادات، وحرب الخليج الأولى والثانية، ثم انكسار الاتحاد السوفيتي وهيمنة القوة الأمريكية على العالم.

وخلال هذه التحولات المصرية والعربية والعالمية، جاءت تحولات محفوظ الإبداعية التي بدأت فاعليتها من أعماق الواقع المصري ملتحمة به على نحو مباشر، لقد كانت بداية إطلالته على الواقع المصري من شرفة

بيته في حي الجمالية، ثم اتسعت نافذة الإطلال واقتربت أكثر من الواقع مع بداية ارتباطه (بالمقهى) سنة 1943، ثم دخول هذه البداية إلى شكل الندوة ابتداء من سنة 1945، وكانت أحداثها تقع يوم الجمعة من كل أسبوع في (كازينو الأوبرا)، وقد أصبحت المقاهي ركيزة أساسية في مسيرة محفوظ الحياتية، وهي مقاهي متعددة وقريبة من الواقع المصري في كافة مستوياته الاجتماعية: مقهى عرابي – الفيشاوي – قصر النيل – كازينو صفية حلمي – ريش – ركس – سفنكس – لاباس – جروبي – علي بابا – زقاق المدق – الفردوس – لونا بارك – بترو – قهوة أحمد عبدالله.

ومن شأن الشخوص الأسطورية أن تنبئ مقدماتها عن نتائجها، وهكذا كانت طفولة محفوظ إشارات مبكرة لميلاد العبقرية الحكائية، وحنينها الفطري إلى دائرة السرد، فما رواه أنصاره أنه كان ينسخ القصص البوليسية بخطه، بخط يجهد نفسه في دقته وتحسينه، ثم يضع اسمه على المخطوط بوصفه المؤلف، وكأن هذا الفعل الطفولي نوعاً من النبوءة المستقبلية التي كانت تخايل الطفل في سنواته الأولى، وهي مخايلة تحولت إلى حقيقة إبداعية متواصلة لأكثر من سبعين عاماً.

لا شك أن هذا الاسم الذي وضعه الطفل على مخطوطه، كان اسماً مشحوناً ببعد أسطوري – أيضاً – ربما لم يعه الطفل، إذ حمل الطفل اسم أشهر طبيب ولادة (نجيب محفوظ) وأصبح اسمه كاملاً: (نجيب محفوظ عبدالعزيز أحمد الباشا) لكن الذي شاع هو الاسم المركب (نجيب محفوظ) بطرفيه الفريدين، ذلك أن (نجيب) من النجابة وهي النفاسة والتفرد في النوع، وهي نجابة (محفوظة) برعاية الله أولاً، ورعاية المجتمع ثانياً، ومصداق ذلك: أن محاولة الاعتداء عليه بكل طابعها الوحشي الإجرامي باءت بالفشل والخسران المبين.

ولكي تكتمل للأسطورة مكوناتها الجوهرية، كان التحاقها بكلية الآداب – قسم الفلسفة سنة 1930، حيث تخرج فيها سنة 1934، وقد صاغ القسم محفوظاً صياغة عقلية ونفسية من طراز خاص، هذه الصياغة التي شكلت رؤيته للعالم بكل عمقها وشمولها، وبكل توجهاتها في البحث عن الجوهر الذي لا تحجبه الأعراض والهوامش، صحيح أن العرض والهامش قد يكونان مطلوبين – أحياناً عند محفوظ – لكنهما مطلوبان لخدمة الجوهر الأصيل بوصفه المادة الأولية للوجود.

وفي مرحلة مبكرة من العمر أخذت العبقرية الأسطورية لمحفوظ تمارس تجلياتها في الكتابة، حتى إنه ترجم (كتاب مصر القديمة) لجيمس بيكر عن الإنجليزية وهو طالب في المرحلة الثانوية، وقد نشره سلامة موسى بوصفه نوعاً من التشجيع لهذه الموهبة المبكرة التي بدأت أولى خطواتها في كتابة تاريخها الإبداعي المتميز.

لكن التجلي التنفيذي لهذه الأسطورة كان في كتابة (المقال) الذي بدأه سنة 1930 وعمره تسعة عشر عاماً، واستمرت عملية الإنتاج حتى سنة 1952، حيث قدم في هذه الفترة ما يقرب من سبعة وأربعين مقالاً، وقد تداخلت مرحلة المقال مع مرحلة (القصة)، حيث كانت بدايتها سنة 1932، ثم تداخلت المرحلتان من زمن (الرواية) التي كانت بواكيرها سنة 1939.

(3)

ومن سمات الأسطورية الإبداعية أن تتوازى مسيرتها الحياتية ومسيرتها الثقافية، فمنذ الصغر دفع والد محفوظ بابنه إلى رحاب المعرفة الأولية في (الكتاب) لتكون منابعه الأولى في (القرآن)، وكانت قراءة القرآن وحفظه من مهيئاته لاستقبال الثقافة العربية من منابعها المركزية

التي كان يزداد إقباله عليها في شهر رمضان، فقرأ كتب السيرة والتراجم، وقرأ الشعر الجاهلي، ثم أقبل على أبي نواس وبشار بن برد والبحتري والمتنبي وأبي ا لعلاء، ثم أقبل على التصوف وقرأ ابن عربي والسهروردي والنفرى، ومن طبيعة التداعي أن يقوده التصوف إلى الفلسفة التي أصبحت ركيزة معرفية حرة، ومعرفة أكاديمية منهجية بعد التحاقه بقسم الفلسفة.

لقد كانت قراءة الفلسفة ودراستها نوعاً من الإضاءة المبهرة، وأكسبته طبيعة منهجية في مسلكه الخاص والعام، وكان هذا كله ذا أثر بالغ في مسيرته الإبداعية، لأن المبدع الحق في حاجة أساسية للثقافة الشاملة، ومن أهمها الثقافة الفلسفية، لأنها تؤسس المنهج من ناحية، وتنظم الفكر من ناحية ثانية، وتوسع دائرة الرؤيا من ناحية ثالثة.

ونعتقد اعتقاداً يقينياً أن الوعي الفلسفي كان الركيزة لمشروع نجيب محفوظ الروائي من حيث النسق المعرفي، والتنظيم المنهجي، والحرص على القيم والأعراف والتقاليد، وإعطاء الرؤيا قدراً وافراً من الشمول والاتساع، وإكسابها كماً وفيراً من الوعي التأملي الذي يلاحظ مفردات العالم في مصيرها المعقد، وسيرورتها الغامضة.

ولا يمكن الادعاء بأن الفلسفة بوصفها علماً ظلت حاضرة ومسيطرة عند محفوظ في مسيرته الثقافية، لكن المؤكد انحسارها بوصفها علماً بعد أن شكلت المنهج والرؤية، وحددت أطر الوعي، كما نلاحظ في ملامح الشك المنهجي الديكارتي، وكما نلاحظ في مضامن أعماله الإبداعية، وفي كيفية رسم الشخوص بنماذجها المتباينة، وتحديد مصائرها المرئية وغير المرئية.

وهذه الذخيرة الثقافية الكثيفة تم رفدها من منابع معاصرة، حيث أقبل محفوظ على قراءة طه حسين والعقاد والمازني والحكيم وسلامة

موسى، ولقد أضافت قراءتهم أبعاداً جديدة في التكوين الثقافي والتكوين الشخصي، فقد اكتسب من طه حسين الاحتكام إلى العقل الناقد، والنظر إلى الثقافة الغربية بوصفها ضرورة حتمية لضبط الوعي المعرفي على وجه العموم، كما أفاد من العقاد قدراً كبيراً من تمرده واعتداده بنفسه، وقدم الحكيم له نماذجه الروائية التي شدت انتباه جيله بأكمله فقد قرأ (عودة الروح) وهو في السنة النهائية بالجامعة، ثم أتبعها (بيوميات نائب في الأرياف)، وتكفل سلامة موسى بتهيئته تهيئة فكرية واجتماعية تقدمية.

ومن الواضح أن هذه القراءات المبكرة لمحفوظ قد رسخت عنده يقيناً بالدور التنويري العظيم الذي أداه هؤلاء الرواد الأفذاذ، وهو دور يجب أن يأخذ حقه من التقدير والاحترام، ورفض محاولات الانتقاص منه أو تشويهه، ومن ثم رفض محفوظ كثيراً من آراء الشيخ محمود شاكر التي نسب فيها الفساد لأيام طه حسين والعقاد، وأرجع آراء الشيخ إلى تشدده من ناحية وانغلاقه على آراء ذاتية بعيدة عن الموضوعية من ناحية أخرى.

وربما كانت هذه التأسيسات الثقافية التراثية والمعاصرة وراء تحفظه أمام ما تنتجه الأجيال الجديدة من إبداع، ولأنه يؤمن بحرية المبدع، ويرفض أي نوع من أنواع الحجر عليه، فقد برر تحفظه بأنه لا يكاد يستوعب هذا الإبداع الجديد، وكأنه يرجع القصور في عدم تقبل هذا الإبداع لنفسه لا لخصوصية ما في هذا الإبداع، وهو نوع مما كان يسميه البلاغيون القدامى (حسن التعليل).

وعظمة ثقافة محفوظ أنها خصبت نفسها بالانفتاح على الثقافة الغربية في مستوياتها وأشكالها المختلفة، وقد بدأت مرحلة التخصيب مبكراً، حيث يقول محفوظ إنه في سنة 1930 اقتنى كتاباً أجنبياً هو (المعرفة الجديدة) وكان أشبه بدائرة للمعارف، وكان به شغوفاً، لأنه يحيط بكافة الأنشطة الإنسانية التي كانت تلح عليه بالأسئلة، وقد نقله هذا الكتاب من حال اللامعرفة إلى حالة المعرفة، وقد دفعه هذا الكتاب إلى

قراءة سواه من كتب القيم الثقافية والفكرية، والعجيب أن يقول محفوظ: إنني كلما قرأت كتاباً أشعر أن الجهل يطاردني، فأتغلب عليه بالاستزادة من القراءة، وبخاصة في مجال القراءة الإبداعية، فقد قرأ (بيكيت)، وأحب (ديستويفسكي) و(بروست) و(كافكا) و(شكسبير) و(يوجين أونيل) و(باسترناك) و(توماس مان) و(حافظ الشيرازي)، كما قرأ (جويس وتشيكوف وهمنجواي وفوكنر).

واللافت أن هذه الخبرة الثقافية النظرية قد تم تخصيبها بالخبرة الثقافية العملية التي امتاحها محفوظ من مجموع الوظائف التي تولاها، فقد كانت وظيفته في وزارة الأوقاف بمثابة مصدر معرفة أدبي واجتماعي على صعيد واحد، وذلك أن الوظيفة قدمت له (المعمل الواقعي) بكل محتوياته من القيم والأعراف والعادات والتقاليد وبكل محتوياته من النماذج البشرية المتباينة، وقد اتسع هذا (المعمل) بمجموعة الوظائف اللاحقة، فقد عمل مديراً للرقابة، ومديراً لمؤسسة دعم السينما، ورئيساً لمجلس إدارتها، ثم رئيساً لمؤسسة السينما ثم مستشاراً لوزير الثقافة لشؤون السينما، حتى أحيل للمعاش سنة 1971.

لقد أمده كل موقع وظيفي بمجموع المكونات البشرية التي تعامل معها أو التقى بها، كما أمده بكثير من الأحداث والحكايا، وكشف له كثيراً من أبعاد الواقع المحيط به، أي أننا يمكن أن نعتبر هذه الوظائف نافذة أطل منها وعي محفوظ على عالمه المباشر، خاصة إذا أدركنا أنه كان بعيداً عن العمل السياسي والحزبي، وربما كان انتماؤه الحزبي الوحيد هو حزب الوفد قبل الثورة.

(4)

إن نمط الحياة ومكونات الثقافة كان لهما أثر بالغ في مسيرة نجيب

محفوظ، ولا شك أنهما قد ساعدا على إكساب هذه المسيرة طابعها الأسطوري الذي افترضناه بداية، وذلك أن الأسطورة تكتسب إنسانيتها وعمقها من الواقع الذي تلتحم به أولاً، ثم ترتفع بهذا الواقع إلى منطقة التخيل ثانياً، وسواء ظلت الأسطورة ملتحمة بالواقع، أو حلقت به إلى منطقة التخيل فإنها تحتفظ لأسطوريتها بقدر هائل من الانتظام، أو لنقل: إن الأسطورة تستحيل إلى بنية نظامية لا تعرف العشوائية، ويستوعب هذا النظام الذات في مسلكها الخاص والعام، ويستوعب مجموع الأحداث التي تعايشها أو تحولها إلى بناء حكائي، كما يستوعب مجموع الشخوص وما يغلفها من أبعاد مكانية وزمانية، والذات المتكلمة تأتي في مقدمة الشخوص المنضوية في بنية النظام،

وقد كان نجيب محفوظ (بنية نظامية) في أساسياته وهوامشه، وربما كانت الهوامش أوغل في الدلالة على هذه البنية من المتون.

ومن هوامش النظام عند التزامه في مسيرته اليومية للرياضة، فكان يلزم طريقاً محدداً لا يحيد عنه، حريصاً أن يمر على الأماكن التي يمر بها كل يوم ويدور حولها كعادته، كما لو كان هذا النظام المروري طقساً معتاداً لا يجوز الانحراف عنه.

إن مثل هذه الإشارة الهامشية لارتباط محفوظ بالمكان، تنبئ عن أمر بالغ الأهمية وهو أن هذه الأسطورية الإبداعية قد توحدت بالمكان، سواء على مستوى المكان المحدود، أو على مستوى المكان غير المحدود، وهذا التوحد بالمكان قد حال بينه وبين الرحيل المؤقت أو الدائم إلى أرجاء العالم. برغم أن ذلك كان متاحاً له بصفة دائمة، فلم يغادر مصر إلا ثلاث مرات، المرة الأولى عندما سافر إلى يوغسلافيا في عمل يخص وزارة الثقافة، والثانية عندما سافر إلى اليمن ضمن وفد الأدباء المصريين أثناء حرب اليمن، والثالثة سنة 1991 عندما أجرى عملية جراحية للقلب في لندن.

ويمكن القول إن جغرافيا المكان كانت ركيزة أساسية في إبداع نجيب محوظ، حيث استحوذت عليه أماكن بعينها في أحياء القاهرة الشعبية، وكثير من رواياته تتخذ مدخلها من (العنوان) لأحد الأماكن مثل: (كفاح طيبة)، (القاهرة الجديدة)، (خان الخليلي)، (زقاق المدق)، (بين القصرين)، (قصر الشوق)، (السكرية)، (الطريق)، (ثرثرة فوق النيل)، (ميرامار)، (الكرنك)، (حكايات حارتنا)، (الحب فوق هضبة الأهرام)، (قشتمر)، (أولاد حارتنا).

والمقهى بين حقل المكان – احتل مساحة واسعة في معظم أعمال محفوظ الروائية، ولا نبالغ إذا قلنا إنه (ابن المقهى) و(عاشق المقهى)، ويكاد المقهى ينافس (الحارة) في هذه المساحة، فإذا قلنا إنه (عاشق المقهى)، فإننا نقول إنه (معشوق الحارة) الحارة المصرية بعالمها الفريد، وهذه العلاقة المعجبة أتاحت له أن ينقل المكان من بعده المادي المحدود إلى بعد نفسي واجتماعي غير محدود، فالمقهى عنده ليس مجرد مكان للقاء الأصدقاء، والحارة ليست مجرد مكان لسكانها أو المارين بها، وإنما استحال هذا أو ذاك إلى فضاء اجتماع مزدحم بالحياة الإنسانية، والتقلبات الاجتماعية والسياسية، وإلى ذاكرة ثقافية لا تنفد.

لقد امتلك محفوظ قدرة مدهشة على تحرير الأماكن من قيودها الجغرافية، ومن حدودها الفيزيائية، وفتح نوافذها لتنطلق معبآتها من العادات والتقاليد والأحداث والشخوص، ولم تنحصر الأماكن في حدود المقهى والحارة، بل اتسعت لتستوعب أماكن إضافية مثل: الوقف والتكية والزاوية والسبيل والقرافة والحانة.

وبنية النظام المكاني تلتحم ببنية (النظام الزماني)، وكما استوعبت البنية الأولى المتون والهوامش، فكذلك استوعبت الثانية المتون والهوامش أيضاً، والهوامش بطبيعتها تعبيراً عن حقيقة البنية النظامية، ومن هذه

الهوامش عادة التدخين عند محفوظ التي بدأت في الأربعينات، ومنذ بدأت وهي مرتبطة بالنظام الصارم، فقد كان يلتزم بمرور ساعة كاملة بين كل (سيجارتين).

أما الصورة النظامية الأدق، فكانت في التزامه بمواعيد العمل الوظيفي، والعمل الإبداعي، فلا يخلط زمن هذا بزمن ذاك، فعندما يحين وقت العمل، يعطيه حقه كاملاً، وعندما يحين وقت الكتابة يتفرغ له بكل كيانه ويحتشد لزمنه دون نقص أو زيادة، وعندما ينتهي الوقت المحدد يتوقف تماماً مهما ألحت عليه الأفكار والخواطر.

ولا ينحصر زمن الكتابة في المساحة اليومية، بل يمتد إلى الزمن السنوي حيث يتوقف عن الكتابة في نهاية شهر إبريل من كل عام، وكان يردد دائماً: إنه أديب شتوي، أما في الصيف فهو موظف فقط.

وإذا كنا قد لاحظنا توحد محفوظ بالمكان، فإن التوحد أيضاً كان مع الزمان، فقد كانت النتيجة اليومية، ركناً أساسياً في مسلكه، وكانت ساعة ضابطة لتوحده بالزمن. وقد كانت (ساعة الجيب)، ثم تغيرت إلى ساعة اليد مع رواية (أولاد حارتنا).

ومع طبيعة التكامل في هذه الشخصية الأسطورية أن يتوحد المكان والزمان في مسلكها الخاص والعام، فقد كان يلتزم بلقاء أصدقائه (شلة الحرافيش) كل خميس عند صديقه (محمد عفيفي) بالهرم، وقد التحم المكان والزمان بالشخوص الذين شكلوا (شلة الحرافيش) في هذا الموعد والمكان الأسبوعي وهم: عادل كامل - وأحمد مظهر - وثروت أباظة - وإيهاب الأزهري - وصبري شبانة وتوفيق صالح ومصطفى محمود وصلاح جاهين. وفي وسط هذه الكوكبة من المثقفين والمبدعين كان له مقعد محدد لا يبدله بحال من الأحوال.

ويتنامى توحد المكان بالزمان في التزام محفوظ بالانتقال صيفاً إلى

الإسكندرية ابتداءً من أول سبتمر حتى نهايته، حيث يكون هناك رفقاء الإسكندرية وفي مقدمتهم توفيق الحكيم الذي كان يلقاه في قهوة بترو.

وقد نتصور أن دخول محفوظ في هذه البنية المزدوجة (المكان والزمان) دخولاً مطلقاً وحتمياً، يجعل من اليسير على عشاقه ودارسيه أن يرصدوا مسيرته الحياتية والثقافية، وهذا ما ينفيه محفوظ نفياً قاطعاً، حيث كان يقول: إن حياتي أوسع مما نشر وعرف عني بكثير على المستوى الخاص، والمستوى العام، وهذا الاتساع هو الذي حال بينه وبين كتابة سيرته الذاتية على عادة كثير من المثقفين والمبدعين، فضلاً عن أن وجهة نظره أنه لا يرى في سيرته ما يستحق أن يتفرغ لكتابته، وشغل القراء بها، ثم إنه يرى أن واقعنا لا يمكن أن يتقبل مثل هذه المواجهة أو المصارحة الكاملة في كتابة السيرة، والعربية لا تكاد تعرف أدب الاعترافات، والمجتمع العربي - بطبعه - حريص على مجموعة التقاليد والأعراف، وملتزم بقانونه الأخلاقي، ولا يتقبل - أبداً - أي خروج على تلك أو هذه.

ويبدو أنه استطاع بمهارة التغلب على كل هذه العوائق، فبث جانباً من سيرته في إبداعاته خلال مجموعة من الأقنعة التي تعفيه من كل حرج، لكنه - على وجه العموم - راض بمسيرته الحياتية والثقافية والإبداعية، ويردد كثيراً - إنه لو عاد به الزمن إلى بدايته لسلك نفس الطريق، وسلك نفس المسلك، وإن كان لا يتحرج من أمنية مضمرة عنده في أن يكون موسيقياً، وعدم إقبال محفوظ على كتابة سيرته، دفع بعض حوارييه إلى طرح جانب من هذه السيرة فيما يشبه الحوارات وتسجيل المذكرات اليومية معه، كما فعل رجاء النقاش، وجمال الغيطاني، ومحمد سلماوي. فضلاً عما رواه هؤلاء الأصحاب عن ملاحظاتهم ومتابعاتهم لهذه الأسطورة المحفوظية.

(5)

لا شك أن المحاور السابقة كانت تتلاحق لتبلغ هدفها الرئيسي عن (أسطورة نجيب محفوظ) الإبداعية، وهي أسطورية لا تنحصر في إنتاجه من حيث الكيف، فهذا ما يكاد يكون حقيقة وجود، وإنما الأسطورية المدهشة كانت – أيضاً – من حيث الكم، فقد أبدع محفوظ ما يربو على خمسين رواية، وثلاثمائة وخمسين قصة، وخمس مسرحيات من ذوات الفصل الواحد، فضلاً عن مقالاته التي بلغت سبعة وأربعين مقالاً، ومازال العطاء مستمراً حتى لحظة الحاضر.

أي أن هناك توازياً بين الإنتاج الكمي والكيفي، وكلاهما يتوازى مع الامتداد الزمني، ومن ثم كانت تأثيرات هذا الإنتاج ممتدة في الزمان والمكان والشخوص داخلياً وخارجياً، وهذه التأثيرات تستمد فاعليتها من عظمة المادة الروائية وقدرتها على الاقتحام الفني والجمالي للمناطق الممنوعة أو القابلة للتفجر، وقدرتها على تحريك الراكد وهز الثوابت، وقدرتها على إنطاق المسكوت عنه، وفتح النوافذ لانطلاق المكبوت والمقموع السياسي والاجتماعي والنفسي، وكل ذلك أتاح للمجتمع المصري أن يتأمل نفسه في حالة من الانكشاف والتعرية، حتى ولو جاء الانكشاف خلال الأقنعة والرموز، لأنها أقنعة شفافة تسمح لمن يواجهها باختراقها إلى ما وراءها، وهي رموز فصيحة، تكاد من الإفصاح تتكلم بما تهدف إليه على المستوى الفردي أو الجماعي.

لقد كان إبداع محفوظ كتاباً مفتوحاً للواقع المصري بكل تحولاته في القرن العشرين، لكنه كتاب يستوعب قضايا الإنسان على وجه الإطلاق، قضايا الظلم والعدل، القيود والحرية، والتخلف والتقدم، ويمكن القول على نحو من الأنحاء أنه اخترق المحرمات، لكنه اختراق محسوب بدقة ومهارة فنية لا تجرح ولا تعتدي.

لقد كانت بداية الأسطورة المحفوظية متلبسة ببداية مشروعه الروائي الذي تمثلت بشائره في الحس التاريخي الذي لا يعرف إلا منطقاً واحداً هو منطق التقدم للأمام، ومنطقه هذا يعني أن التغير ضرورة حتمية، وأن أي توقف، هو توقف مؤقت يواصل بعدها التاريخ حتميته الحاكمة والعراقة كالتاريخ المصري الذي استلهمه محفوظ في إطار من الرومانسية حيث قدم رواياته: (عبث الأقدار) سنة 1939 و(رادوبيس) سنة 1939 و(كفاح طيبة) 1943.

وبرغم انتماء هذه الأعمال الإبداعية إلى التاريخ الفرعوني، فإنها تكاد تلتحم بالواقع المعاصر خلال هذا القناع التاريخي، وكأن محفوظاً كان يستجير من الحاضر بالماضي، فمجموع شخوص هذه الأعمال هي نوع من الإسقاط الفني الذي يحميه من ظلم الاحتلال وفساد السلطة آنذاك، ومن الواضح أن المرحلة التاريخية برغم محاولات ربطها بالحاضر، وبرغم تحولها إلى نوع من الإسقاط، كانت – في حقيقتها – ابتعاد عن مباشرة الواقع المعيش، ومن ثم احتاج اكتمال المشروع الروائي تعديل المسار لمقاربة الواقع من ناحية، ووضعه تحت طائلة المساءلة من ناحية أخرى.

والنظرة الكلية لمشروع نجيب محفوظ الروائي، تؤكد أن هذا المشروع قد مر بثلاث مراحل متشابكة تسلم فيه كل مرحلة لما يليها، أو تتداخل معها. وقد أشرنا إلى المرحلة الأولى، مرحلة السرد الرومانسي المشبع بعناصر التاريخ المصري القديم، والمغلف بخيوط من الحس الوطني، وخطوط من المغامرة العاطفية.

أما المرحلة الثانية، فهي مرحلة الواقعية التي بدأت تجلياتها بروايته (القاهرة الجديدة) سنة 1945، وقد صدرت إحدى طبعاتها تحت اسم (فضيحة في القاهرة) وأخذت في السينما اسماً ثالثاً (القاهرة 30).

ولا شك أن دخول هذه المرحلة كانت إشارة بالغة على النضج الفني

للمشروع وصاحبه، لأن محفوظاً لم يكن – في هذه المرحلة – مجرد أداة لتسجيل الواقع، بل كان بمثابة (المشاهد) بالمعنى الصوفي، لأن هذا المشاهد هو الذي يدرك – في مشاهداته – المادة الأولى (الخام) لمكونات هذا الواقع، كما يدرك تحولاتها الداخلية والخارجية، الظاهرة والخفية، ومن ثم كان صاحب حق شرعي في إبداء الرأي، وتحديد وجهة النظر خلال النص، سواء تم ذلك بوصفه شخصية مشاركة من الداخل، أو مطلة من الخارج، وسواء تم ذلك على نحو مباشر، أو عن طريق الأقنعة والإسقاط، أي أن السرد لم يكن مجرد رصد وصفي، وإنما هو تعرية وكشف لمفارقات الواقع الطبقية والاجتماعية، وتناقضاته الاقتصادية والسياسية، وتصادماته الفكرية والثقافية.

إن أعمال محفوظ – في هذه المرحلة – كانت فضاء واسعاً لمجموع الأيديولوجيات السائدة، وبؤراً عميقة لمجموع التوترات بين الجمود والتطور، وبين ما هو كائن وما يجب أن يكون. كما كانت الأعمال عالماً مزدحماً بمفارقات الأجيال والأحداث والشخوص ومفارقات الثورية والانتهازية، والاستقرار والقلق والاستواء، والانتظام والفوضى.

وإذا كانت (القاهرة الجديدة) هي باكورة المرحلة الواقعية، فإن الأعمال التالية قد أدخلت الواقعية في تحول حاسم للمصارحة والمواجهة نلاحظه في (زقاق المدق) سنة 1946، و(بداية ونهاية) سنة 1948، ثم أخذت الواقعية صورتها الأكمل في الثلاثية: (بين القصرين – قصر الشوق – السكرية) من سنة 1949 إلى سنة 1957، ويقول عنها أحد خاصته (يوسف القعيد) إنها كانت عملاً واحداً يجاوز ألف صفحة، وقد طالبه الناشر بتقسيمها، فجعلها على ثلاثة أجزاء كما هي بين أيدينا اليوم.

وتأتي المرحلة الثالثة ملتحمة بالثانية في (الواقعية الرمزية) والتي تلتحم بمرحلة التجريب الشكلي، ونقل السرد إلى نوع من الوعي التأملي

والفلسفي، وهو ما نلمح صداه في روايات مثل (أولاد حارتنا) سنة 1962، و(اللص والكلاب) سنة 1963، و(الطريق) سنة 1965، و(الشحاذ) سنة 1967 و(حكاية بلا بداية ولا نهاية) سنة 1971، و(قلب الليل) سنة 1975، ثم (الحرافيش) سنة 1977، و(رحلة ابن فطومة) سنة 1983.

لكن التأمل الفلسفي يكاد يكون مسيطراً في (الطريق) و(الشحاذ) حيث اتسع التأمل لإدراك المطلق إدراكاً عقلياً.

وبعد العدوان على نجيب محفوظ سنة 1994، دخل في طور طارئ خلال كتابة (أصداء السيرة الذاتية) في نصوص قصيرة متعددة الملامح يصعب إدخالها في نطاق مفهومي محدد، وهي نوع من التوافق مع المرحلة السنية التي بلغها بكل ما تحمله، من ضعف في الحواس والجسد لا يسمح بكتابة النصوص الطويلة. لكن من المؤكد أن دخول هذه المرحلة الطارئة يرسخ الاعتقاد بأن المبدع إذا بلغ مرحلة الأسطورية، فإن حياته تصبح قرينة الإبداع، وتوقفه نوع من الموت التقديري.

وفي هذه المرحلة يمكن إدراك ملامح الإشارات الصوفية التي ظهرت بوادرها في أعمال سابقة، لكن الإشارات كانت أوضح في (أحلام فترة النقاهة)، ويبدو أن هذه الإشارات كانت موازية لإحساس الفقد، حيث غاب كثير من رفاق العمر، وغابت كثير من أحداث الماضي القريب والبعيد. ويقول محفوظ (إن الأديب عندما يتقدم به العمر، ينحصر تفكيره في الزمن والموت وقضايا الفلسفة، وتشعر في كتاباته بالشجن والرغبة في العودة إلى الماضي).

ثم ينضاف إلى ذلك أن الحاضر ملبد بالغيوم، وآفاق الآتي يغطيها الضباب، والقوة الجسدية لم تعد قادرة على اختراق كل ذلك وتأمل المستجدات القادمة.

(6)

لا نجاوز الصواب إذا قلنا إن أعمال محفوظ الإبداعية تمثل لوحة حية لمصر خلال القرن العشرين، وفي الوقت نفسه تمثل خريطة جغرافية وتاريخية لها، لكنها الخريطة التي لا تعرف التوقف أو التجمد، بل هي متنامية مع حركة التاريخ وامتداد الجغرافيا، ومن يقرأ ثلاثيته الخالدة يستوثق من هذه الحقيقة الفريدة، فقد رصدت تحولات أجيال ثلاثة في أسرة واحدة، بدءاً من سنة 1919، ومن يتابع (زقاق المدق) يلحظ تحولات الأزمنة ومصائر الشخوص، ثم تأتي (الكرنك) سنة 1974 لترصد سلبيات المرحلة الناصرية، أما تاريخ السلطة، فقد سيطر في (الحرافيش) سنة 1977، وفي (يوم مقتل الزعيم) سنة 1985 تم رصد المرحلة الساداتية، وسجلت (أهل القمة) و(الحب فوق هضبة الأهرام) مرحلة الانفتاح بكل سلبياتها.

إن هذه اللوحة الحية التي يمتزج فيها التاريخ بالجغرافيا بالشخوص شكلت كماً هائلاً من التوافقات والتصادمات، امتدت خطوطها لتلتحم بالفلسفة والاجتماع وعلم النفس، ومن ثم كان من العسير حصر أعمال محفوظ في مجموعة من الأطر المحفوظة، بل يمكن القول إن كل عمل من أعماله كان يستدعي الإطار الذي يلائمه، ويحتكم إلى الإجراءات التي تفرضها خصوصيته ومن ثم يمكن تلقيه بوصفه نصاً (حمال أوجه) يقوم متلقيه بإعادة إنتاج على النحو الذي استقبله في أفقه، فحكايات (حارتنا) يمكن تلقيها بوصفها نصاً روائياً واحداً، وبوصفها مجموعة قصصية متعددة الركائز والأركان، ويمكن تلقيها بوصفها نوعاً من السيرة الذاتية نتيجة لسيطرة ضمير المتكلم عليها، و(الكرنك) يمكن تلقيها بوصفها نصاً روائياً، ويمكن استقبالها في أفق مسرحي نتيجة لسيطرة الحوار على متنها، واستحواذه على قطاع كبير منها إذ تبلغ أسطر هذا

النص ألفين وثمانية وستين سطراً، يستحوذ الحوار على ألف وواحد وسبعين سطراً، وفي إطار التلقي يمكن استقبال النص في أفق السيرة – أيضاً – حيث بلغت ضمائر الذات المتكلمة خمسمائة وسبعة وسبعين ضميراً، ضمير لكل سطرين تقريباً.

وهذا التلقي الاحتمالي يصلح لكثير من أعمال نجيب محفوظ، لأنها – أحياناً – تعمد إلى المعاينة المباشرة، – وأحياناً – تقود المعاينة إلى تجريدات فلسفية كما في (الطريق)، وكثير من الأعمال يمكن اعتبارها نوعاً من (الكناية) حيث تقول شيئاً على السطح، وتشير إلى غير المقول في العمق مثل (الشحاذ) و(اللص والكلاب) و(حضرة المحترم)، أي أن قراءة محفوظ تحتاج إلى قدر من اليقظة والتنبه، فكل بناء صياغي – عنده – له أهدافه المحددة، وكل بناء نصي له فضاؤه الاحتمالي الفسيح، وهو فضاء يحوج المتلقي إلى استحضار المعادل الموضوعي حيناً، والفلسفي حيناً آخر.

إن هذه المسيرة الأسطورية لمحفوظ تفسح له مكانة عظيمة في مسيرة الإبداع الإنساني العالمي، وهذه المكانة قد احتوته سواء فاز بجائزة نوبل أو لم يفز بها، فمكانته تضعه في مصاف الرواد العظام في لغته، وتضعه في مصاف المبدعين العظام في اللغة العالمية، إذ إن بداية مشروعه الروائي في (التاريخية الرومانسية) يوازي المشروع الروائي (لوالتر سكوت) رائد التاريخية الإنجليزية، وتوجهات محفوظ إلى أعماق المجتمع وتحولاته، تتصل بتوجهات (بلزاك) وغوصه في النفس البشرية يقربه من (ديستويفسكي) ورهافته الشاعرية تضعه في أفق (تشيكوف)، ومقاربته عالم الميتافيزيقا والموقف الوجودي يوازيه مع (ألبير كامو).

معنى هذا أننا في مواجهة عبقرية إبداعية متعددة المداخل، متعددة الفضاءات وقمة عبقريتها في أنها لم تكن ترغم نصها على تقبل إجراءات

فنية معينة، بل إنها تسمح لكل نص يستدعي أسلوبه، ونسقه الفني، ومن يع قراءة أعماله ذات الطابع النفسي مثل (همس الجنون) و(السراب) يستوثق من هذه الحقيقة الفنية، وهي حقيقة لا يصلها إلا الأفذاذ الذين تتعدد مواهبهم، وتتكاثر قدراتهم، حيث تدخل نصوصهم في منطقة (تعدد الخواص).

إن أسطورة محفوظ قادها الهم الخاص إلى الهم العام، وقادها الهم الوطني إلي الهم القومي، وقادها الهمان إلى الهم العالمي، فهو أديب كوني بكل ما تحمله الكلمة من معان، وبرغم هذه المكانية الكونية، فإن أهم سماته هي (التواضع)، وأول سمات هذا التواضع هو الاعتراف بأصحاب الفضل عليه، فكثيراً ما كان يتحدث عن (طه حسين)، ثم يقول: إن مقالة عن رواية (بين القصرين) قد بعث في نفسه سعادة وبهجة أكثر من سعادته بجائزة الدولة التقديرية، وكثيراً ما كان يردد إن العقاد هو أول من تنبأ له بجائزة نوبل.

وبرغم أن تأثيرات إبداعات محفوظ هي أكثر التأثيرات حضوراً في إبداع الأجيال التالية له، برغم ذلك لم يحاول - يوماً - أن يحجب غيره من المبدعين، وعندما يتردد عنده هذا الكلام، يبدي عجبه لأن هذا يعني أن الأجيال اللاحقة لا تملك قدراً مناسباً من الثقة في النفس، إذ لا يمكن لأديب مهما ارتفعت قامته أن يحجب سواه، أو أن يغلق الطريق أمام الآتين بعده.

(7)

ويبدو من متممات هذه الأسطورة الإبداعية، عروبته المتجذرة في ذاته، وسكناه في اللغة العربية سكنى العاشق المتوحد بمعشوقه، وربما لهذا كان على يقين ثابت من المقولة التراثية (الشعر ديوان العرب)، وهذا

اليقين جعله يتحفظ على بعض المقولات الطارئة: (الرواية ديوان العرب)، (المسلسل التلفزيوني ديوان العرب)، ولا شك أن إيثار المقولة الأولى مؤشر على وعي محفوظ بالحقيقة الجوهرية للإبداع – على وجه العموم، فالشعر فن اللغة بكل جمالياتها، واللغة فيه أداة وغاية معاً، أما الرواية فإنها تستخدم اللغة بوصفها أداة،، ثم تقدم إضافات وهوامش على هذه الأداة.

ونعتقد أن عشقه للغة وسكناه في دروبها هو الذي باعد بينه وبين كتابة (الحوار) للسينما، لعدم قدرته على التعامل بالعامية تعاملاً فنياً، وذلك برغم أنه كتب ما يقرب من مائة (سيناريو) لأفلام سينمائية أولها: (عنتر وعبلة)، وأكثر من ثلاثين سهرة تليفزيونية، واثنى عشر مسلسلاً تليفزيونياً، لكنه كان حريصاً على أن يردد: (إن أدبي في كتبي، وليس في السينما أو التليفزيون).

وعظمة محفوظ الإبداعية تتمثل في تجدده وتناميه، حتى إننا ونحن نتابع مقولات الحداثة وإجراءاتها النقدية، سوف نجد كثيراً من وثائقها التطبيقية وفيرة في نصوصه، سوى مقولة واحدة هي مقولة: (موت المؤلف)، فهذه العظمة حاضرة في إبداعها حضوراً مبهراً بذاكرتها اليقظة التي تحارب النسيان أو التناسي، ووعيها المتفتح الذي يحارب الانغلاق والتجمد، ولعل هذا بعض ما أسست عليه جائزة نوبل حيثياتها عندما قالت:

«نجيب محفوظ يكتب منذ خمسين عاماً، وهو الآن في السابعة والسبعين، يواصل الإنتاج. وأعظم إنجازاته في الرواية والقصة القصيرة، لقد أعطى إنتاجه دفعة كبرى للقصة كمذهب يتخذ من الحياة اليومية مادة له، كما أنه أسهم في تطوير اللغة العربية كلغة أدبية، ولكن ما حققه نجيب محفوظ أعظم من ذلك، فأعماله تخاطب البشرية جمعاء».

أهم المراجع

1) نجيب محفوظ – رجاء النقاش – مركز الأهرام للترجمة سنة 1998.

2) نجيب محفوظ – الثورة والتصوف – د. مصطفي عبدالغني – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1994.

3) نجيب محفوظ – الطريق والصدى – د. علي شلش – الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة 1993.

4) نجيب محفوظ – من الجمالية إلى نوبل – د. غالي شكري – الهيئة العامة للاستعلامات سنة 1988.

5) نجيب محفوظ – وطني مصر – محمد سلماوي – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 2000.

6) نجيب محفوظ يتذكر – جمال الغيطاني – دار المسيرة – بيروت سنة 1980.

7) نجيب محفوظ يقول – رجب حسن – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1993.

8) مجموع حوارات ومقالات حول نجيب محفوظ في عيد ميلاده التسعين.

* * *

1-3 مدخل إلى الإشكالية:

ثمة تحديد بسيط بحق بعد معالجتنا في الفصل الثاني وهو أن المتكلم الذي يقصد إنتاج نص ما، يجب عليه أن يصور الحدث الكلي وكذلك الأساس القضوي المتوافق معه في مخطط، ينظم مضمون النص وكذلك هدف الحدث المبتغى من النص على مستوى كلي ويتحقق في البنية المعقدة للنص بطريقة خاصة.

إن هذا التشكيل الكلي للبنية ليس شرطاً حتمياً فقط لإنتاج النص، بل أيضاً عامل حاسم للغاية لفهم المفسر للنص. وقد أطلقنا في 2 - 4 - 5 على المعرفة الخاصة التي تستخدم لهذه المخططات النصية وتنظيم البناء الكلي للنص، معرفة بالأبنية الكلية للنص أو معرفة بالأنواع النصية. وماتزال المصطلحات التي اقترحت للإشارة إلى هذا النظام المعرفي بالتأكيد مؤقتة كما هي الحال بالنسبة لمعارفنا عن هذه الأبنية. ويمكن ابتداءً تبرير افتراض نظام معرفي خاص لهذه المبادئ الكلية لتشكيل البنية من خلال عدد كبير من اعتبارات احتمالية. ويمكن أن يذكر بعضها فيما يلي على شكل أفكار أساسية:

أ – اكتسب المتكلم من خلال نشاطه اللغوي معرفة بالأنواع النصية أو معرفة بعملية التنميط، تمكنهم من التعاون في مجالات اتصال متباينة للجماعة الإنسانية، حيث ينتجون نصوصاً، ويفهمونها، ويمكن أن يضعوها دائماً في مواقف وسياقات ومؤسسات في سياق منظم، أي أن المشاركين في الاتصال قادرون على أن يتصرفوا بشكل

مناسب موقفياً واجتماعياً أيضاً في مجالات اتصال متباينة، ويدركون أنها سياق طبقة معينة.

ب – يبدو أن المعرفة بالأبنية الكلية للنص ليست افتراضاً تبرره اعتبارات نمطية الاتصال فحسب، بل أيضاً لأن المتكلمين قادرون على تكرير إنتاج النص الواحد نفسه في مواقف اتصال متباينة، دون الرجوع إلى الأبنية النحوية ذاتها وكذلك شواهدها المعجمية – وأخيراً يمكنهم عند الإعادة أن ينوعوا تتابع وحدات معينة للحدث، مما لا يؤثر في صيغة النص أو مخطط النص إلا تأثيراً محدوداً، مثل التغييرات في الأبنية النحوية والتمثيلات المعجمية. وثمة مقال نمطي أصلي لذلك هو الحكاية الحوارية (قارن كفستهوف Quasthoff 1980أ و1980ب).

جـ – لدى المتكلمين القدرة على أن يلحقوا النصوص التي تلقوها محددة من قبل اجتماعياً، ومن ثم مصنفة في فئات معينة، وإثبات هذه الأوجه من الإلحاق من خلال رموز معجمية تستخدم داخل جماعة بشرية. وهكذا يمكن للمتلقي الذي يفسر نصوصاً متباينة أن يبين أن نصاً ما يتبع قسم الحكايات أو وصفات الطبخ أو نصوص القانون... إلخ، على الرغم من أنه لا يلزم أن يحتل في هذا النص عنصر من الثروة اللغوية أو أية مجموعة اسمية موقع إشارة أولية موجهة، بل إنه غالباً ما لا يوجد ما يدل على أن الأمر يتعلق بحكاية أو وصفة طبخ.

د – يوجد لنصوص كثيرة إشارات مميزة (منطوقات نمطية، أو مبادئ تنظيم، أو قواعد تشكيل (جشتالت) أو توصيات تشكيل.. إلخ) يمكن أن يكون لها وظيفة مؤشرة إلى القسم. ومن أمثلة ذلك:

أبنية مميزة في بداية النص، مثل: كان ياما كان... تشير إلى حكاية خرافية، وفي بعض الأحيان أيضاً أن النكتة، و«باسم الشعب»

وغيرها التي تعد نمطية لأحكام المحكمة، و«عزيزتي ماريا»، و«سيدي المدير المحترم»... إلخ التي تعد إشارات افتتاحية مميزة للخطابات. وترد بجانب هذه الإشارات في كثير من النصوص صيغ تنظيم تدل كذلك على نوع من النصوص أو حتى على نصوص من مجالات محددة. وهكذا يمكن أن يستدل من بنية مكونة من فقرات على درجة كبيرة من الاحتمال على نصوص قانون أو عقد أو غير ذلك، ومن بنية مكونة من أشطر على نصوص شعرية، ومن «خانات فارغة» كثيرة يجب أن تملأ في نص ما، على استمارات. وأخيراً لورود النصوص أيضاً وظيفة مشكلة لأنواعها. يوجد عدد قليل من النصوص أو أنواعها التي ترفق بمنتجات معينة، إذ إنها تشتمل على توجيهات عن الأشياء أو أوجه الالتزام بالضمان، وشهادات تقنية... وغير ذلك. وبذلك تكون النصوص المرفقة بمنتج ما مؤشرة إلى نمط النص أو نوعه، مثل النصوص التي تعد طرق (الكيفيات) محددة للنشر مهمة بالنسبة لها. (قارن هنزل Hensel 1987).

هـ – لقد اكتسب المتكلمون فيما يبدو في أثناء عملية التشكل الاجتماعي معرفة بإمكان ربط مضامين وكميات وكذلك وظائف خاصة دائماً بصيغة نصية عرفية أو بمخطط. ويعني ذلك إذا ما قيل بشكل مبسط عام: في رسالة شخصية يبلغ (اعتماداً على العلاقات الاجتماعية والعاطفية بين المشاركين في التفاعل) عادة ما عايشه شخصياً، ويعد بالنسبة للمتلقي معرفة إضافية ذات أهمية. ولذلك يمكن أن تكون عناصر نص ما من هذا النوع إظهاراً أو حتى استدعاء مشاعر وأوجه تقويم. ويتبع ذلك بالنسبة لنصوص الرسائل منظور التوقع الذي «يفسر» به المتلقي نصوص هذا النوع، وفي المقابل لن يكون ما هو عاطفي والتعبير عن حالات نفسية وغير ذلك تيمة خاصة ببراءات الاختراع.

و – اكتسب المتكلمون في جماعة بشرية في أثناء نشاطهم اللغوي القدرة على معرفة الأخطاء المصنفة في النصوص، ولديهم القدرة أيضاً على تعيين أو تحديد تبدل نوع النص في أثناء حدث التفاعل.

ز – تعد مخططات النص أو حتى أبنية النص الكلية نتيجة، وكذلك شرطاً للنشاط اللغوي في جماعة لغوية ما. وتتغير مخططات هذا النوع تبعاً لحاجات الاتصال ومهامه المتغيرة، (وتبعاً) لقيود التفاعل المتطورة باستمرار في الجماعة البشرية.

ويمكن أن يوصف التغير في أنواع النص على سبيل المثال من خلال وصفة الطبخ. وسيتضح في هذه الأمثلة أن التغيرات لا ترتبط بأية حال بالتحقق اللغوي فقط حيث يحل على سبيل المثال محل صيغة الأمر في وصفة الطبخ في الألمانية الفصحى الحديثة المبكرة مصادر مع (أفعال) مساعدة أو أبنية البناء للمجهول، وتخضع الأبنية الكبرى ذاتها أيضاً لتغيرات تاريخية، كما تبين الأمثلة (37) – (39) بجلاء:

(36) وجبة شطارة:

هذه وجبة شطارة. ينبغي أن يؤخذ مخ ودقيق وتفاح وبيض. ويخلط ذلك بالتوابل، ويوضع في سيخ شواء ويحمر تحميراً حسناً ثم يقدم. هذا ما يسمى مخاً محمراً، ويعمل الشيء ذاته مع الرئتين اللتين تطبخان أولاً.

(37) وجبة خفيفة:

هذه وجبة خفيفة. ليأخذ المرء مخاً ودقيقاً وتفاحاً وبيضاً. وليخلط المرء هذا بالتوابل، وليضعه في سيخ شواء ويحمر تحميراً جيداً ثم يقدم. هذا ما يسمى مخاً محمراً. وهكذا يستطيع المرء أن يستخدم الطريقة ذاتها مع رئة مطبوخة أيضاً.

(38) حساء فاصوليا بالشحم:

يطبخ المرء قطعة من الشحم في الماء حتى تذوب ثم يصفى الحساء

ثم تطبخ الفاصولياً جيداً، وتسكب، ويصفى نصفها، وتصب عليه مرقة الشحم ثم تهرس هرساً ناعماً، ثم تضاف إليه الفاصوليا غير المهروسة، ويتركها على النار مدة ربع ساعة لتنضج ثم تضاف إليها قطع الشحم.

(39) لحم بلغاري بالأرز:

المقادير: 400 جم لحم، و250 جم أرز، و11 ملعقة مرقة لحم، و4 حبات طماطم و4 بصلات، وقرنان من الفلفل الأخضر، وملعقتا طعام من معجون الطماطم وفصا ثوم وربع ملعقة شاي من الفلفل، وملعقتا شاي من البابريكا غير الحارة (الحلوة)، وملعقة طعام من الزيت، وملعقة طعام من الملح.

التحضير:

يقطع اللحم إلى قطع صغيرة ويحمر في الزيت لمدة عشر دقائق، ويضاف إليه التوابل ومعجون الطماطم والمرقة الساخنة، ويترك مغطى ليغلي وينضج، ويقطع الفلفل الأخضر المنزوع البذر شرائح، وتقشير البصلات وتقطيعها إلى أربع قطع، وإزالة قشرة الطماطم وتقطيعها إلى أربع قطع ثم خلط الأرز وقطع الفلفل الأخضر والبصلات بعضها ببعض، وترك كل الخليط ينضج. إضافة الطماطم في الدقائق الخمس الأخيرة من التحضير. يتذوق أخيراً.

يصلح أن يقدم مع هذه الوجبة خبز مخلوط وكأس صغير من العصير. يحتوي كل طبق على 701 سعر حراري أو 2938 جول.

ح – قبل أن تعنى طرائق البحث اللغوي النصي أساساً بمشكلات التنميط بزمن طويل، كانت مجالات اتصال كثيرة قد صنفت النصوص المميزة لها إلى أنواع، ومن ثم تكون قد أكدت بشدة على أن النصوص – منفصلة عن إيضاح ملامح عملية التنميط يمكن أساساً أن تصنف

إلى أنواع، وأنه يوجد لها مخططات مميزة. ومن أمثلة هذه التصنيفات التي أقيمت في مجالات اتصال مفردة:

- تصنيفات نصوص القانون إلى الدستور، وأمر إداري، ومرسوم وحكم تنفيذ والتماس وحكم محكمة ومذكرة ادعاء... إلخ.
- الأنواع والأجناس الأدبية (الرواية والحكاية والقصة والقصيدة الغنائية والقصيدة.... إلخ).
- أشكال تنظيم النصوص التربوية إلى نصوص تعليم ونصوص تدريب ونصوص للفهم بطريق السماع ونصوص للترجمة وغيرها.

وقد اتضح من خلال هذا العرض الموجز أن التصنيفات في مجالات الاتصال المتباينة تجري وفق معايير شديدة التباين. وعلى الرغم من ذلك فإنه يبدو أن وجهات النظر الوظيفية الواجبة الصدارة (استخدام النص وهدف النص) يجب أن تعد معايير التصنيف المفضلة (قارن: جوتنبرج Gutenberg 1981).

إن الأفكار العامة (الأولية) التي أوردناها هنا لتسويغ مخططات النص أو أنواعه أكدتها ودعمتها في السنوات الأخيرة دراسات علمية كثيرة. وقد أشار علم النفس الإدراكي وعلم اللغة النفسي الخاصان بمعالجة النص بمعاونة التوكيد الإمبريقي للفروض باستمرار إلى أن التصنيفات تعد شرطاً للأنشطة الإدراكية وأن معلومات هذا التعقيد والوظيفية لا يمكن معالجتها، إذا لم تشكل محصلات المعالجة بطريقة مختلفة. ومع ذلك فقد استنتجت أدلة كثيرة أيضاً حول افتراض أبنية النص الكلية من دراسات عن جوانب خاصة في فهم النص، وكذلك من دراسات عن قدرات الفهم والحفظ والاختصار وإعادة بناء النصوص وإعادة التعرف على المنطوقات الرئيسة وغيرها (قارن: ماندلر/ جودمان Mandler/ Goodman 1982، ودنهيره Denhiere 1980، وشنوتز بالشتت/ ماندل Schnotz;

Ballstedt/ Mandl 1981 وشتاين/ جلن Stein/ Glenn 1979 وغيرهم).
ومع أنه لم تعد الدراسات عن أبنية النص الكلية في بدايتها ولم تعمق كذلك من خلال نتائج البحوث النفسية واللغوية أيضاً، فإنه لا يمكن تجاهل أن نظرية تأليف النص التي تصف مبادئ البنية الكلية ومبادئ تنظيم النصوص وتوضحها، ماتزال كما هي الحال من قبل تشكل ثغرة يجب سدها.

2-3 طرق التصنيف اللغوي للنصوص:

قد أشرنا فيما سبق في 3 - 1 ضمنياً إلى أن تصنيف النصوص احتل في الأغلب بؤرة الاهتمام اللغوي، وأن التصنيفات النصية الأولى قد وضعت قبل نشأة طرائق البحث في علم لغة النص بزمن طويل، وهي التي أهملت على أية حال مسائل تنميطية كثيرة إلى حد بعيد أو حتى استبعدتها استبعاداً متعمداً. وكون أغلب مقترحات النماذج في علم لغة النص لم تعن بوجه عام بعمليات التنميط ليس متعلقاً بتعقيد هذا الموضوع فحسب، بل بتقديرين منهجيين خاطئين أيضاً صارا مميزين لعدد غير قليل من طرائق البحث اللغوي النصي.

فمن جهة يمكن الانطلاق من أن لا يتوصل إلى تصنيف بشكل آلي مادامت نظرية النص قادرة على الكشف عن العلاقات المعقدة للبنية والوظيفة في النصوص. ومن جهة أخرى كان قد ساد إلى حد بعيد الرأي القائل بأنه يمكن التوصل إلى تنميط ونظرية في ائتلاف النص بطريقة استقرائية؛ وذلك بأن تحلل باستمرار أنواع النصوص ثم تعمم نتائجها. ومما لا يختلف حوله الآن أنه يمكن من خلال التحليل المنظم لأنواع النصوص وطبقاتها الحصول على معارف أساسية عن البنية الكلية للنصوص (قارن التحليلات المفصلة لنصوص الحكي أو السرد (لابوف/

فالتيسكي Labov/ Waletzky 1967 كفاستهوف 1980 أ وب) والنكات (مارفورت Marfurt 1977) وأنواع الرسائل (أومرت 1979) والمقابلات (إكرالاندفير/ سيتكورن/ فالتر 1977) والمخاطبات والإعلانات (موتش/ فيهفجر 1981، وفيهفجر 1983ب) وإرشادات الطريق (فوندرليش 1976م) ومحادثات البيع (هنه/ ريهبوك 1982) وعرض المشكلة في موقف العلاج (فوداك، وليودولتر 1980 وغيرها)، ومع ذلك لا يمكن أن ينشأ تنميط بهذه الطريقة. وعلى ذلك فقد بقيت مشكلة منهجية أخرى أيضاً زمناً طويلاً غير واضحة، يمكن إعادة صياغتها من خلال التساؤل التالي:

هل تعكس أوجه تنميط النص المعرفة بالتصنيف التي تقف عليها جماعة بشرية ما، وأشكال تصنيف أنواع النصوص المبنية على ذلك أم أن أوجه التنميط هي أبنية نظرية للغويين، يمكن أن توضع مستقلة عن هذه المعرفة؟

إن أشكال تصنيف النص تعكس – إذا ما كانت أساساً موضوع لرؤى لغوية نصية – الآراء اللغوية السائدة في الفترة التي نشأت فيها. ولذا فقد اقترحت نماذج نحو النص (قارن هارفج 1968م، ص 323 وما بعدها) تصنيفاً لأنواع النص يعتمد أساساً على معطيات لغوية، ونتيجة لذلك عنى في الأغلب بظواهر داخل اللغة أي داخل النص. ويعد محور مثل ذلك التصنيف لأنواع النص هو ما يسمى – حسب هارفج – المفهوم الوظيفي للنص. وقد استنبط من تنميط استبدالات سنتجميمية (تركيبية) مقابلة خاصة بنمطية نصية ويبرهن على أن النصوص التي يغلب عليها الاستبدال السنتجميمي الأحادي البعد تعد من نمط «النص العلمي»، وعلى العكس من ذلك تعد تلك النصوص ذات الاستبدال الثنائي البعد نصوصاً غير علمية. فأنواع النصوص أو اتساقها هي حسب

فهم خاص بنحو النص أنماط بناء لغوية يمكن استنباطها من نموذج النص. ولذا يمكن – حسب هارفج – أن يكون لكل نوع من أنواع التسلسل أو الاستبدال المستخلصة الأساس لنمط نصي. وثمة إجراء مشابه له لدى ڤاينريش (1972ب) الذي سخر لتصنيف لأنواع النصوص خواصاً نحوية للنصوص أيضاً – فالوصف الموجز للجهود الأولى لتصنيف أنواع النصوص يوضح أن هذا التصنيف مايزال قائماً في تقليد نماذج تحليل النص، التي سعت إلى ربط الخواص الجوهرية المقولية للنصوص أساساً بخواص النص المفردة. ويعد الجزء الخاص بنحو النص، المحدود أيضاً الذي يشمله التحليل مميزاً لهذه النماذج. ولذا فإن مقترحات النموذج الخاصة بنحو النص تزعم أنه يندرج في مجال تفسيرها نصوص ذات تشكيل أحادي (مونولوج) وذات تشكيل ثنائي (ديالوج)، فما قيل عن مدى تحليلات نحو النص يصلح كذلك مع بعض التغيرات الضرورية على محاولات التنميط فيها: ظلت المحادثة غير معني بها كلية.

نشأت أيضاً في سياق ورود «نماذج وظيفية أو اتصالية للنص» أوجه تنميط للنص وظيفية أو قائمة على أساس الحدث، وهي التي تسوي إلى حد بعيد بين أنواع النص وأنواع الحدث أو نماذج الحدث أو حتى تفهم على أنها تصنيفات، قد استنبطت منها. ولم يعد ينظر إلى نوع النص أو طبقته على أنه بنية نحوية، بل على أنه تحقيق لنمط اتصال، ونتيجة لذلك يعود تصنيف أنواع النص أيضاً إلى تنميط الحدث أو الموقف. وصار من خلال طرح هذه الأهداف واضحاً أن مجال إيضاح مثل ذلك التنميط ليس في حقيقته أكثر من مجال تصنيفات النص المتجاوزة الجملة، التي تقوم على أساس الوظائف الاتصالية للنصوص. وقد بينت التصنيفات أيضاً أنها أكثر ملاءمة. أما ما يختص بالأسس المنهجية للتصنيفات الوظيفية للنص فإن أوجه التنميط تقوم على نهج استقرائي (من خلال تحليل نصوص الأمثلة الموجودة من قبل مع تعميم في النهاية)، وعلى نهج

استنباطي (من خلال استنباط أنواع نصية مفردة مع نموذج وصف النص). إن الخلاصة – بالتأكيد مبسطة للغاية، وبخاصة أنها أهملت أن الإجراءات الاستقرائية المحض دون بناء فروض لم تعد منذ زمن طويل سديدة في هذه المرحلة من التحليلات اللغوية النصية، مع أنه يعكس كلا المدخلين المتقدمين أوجه التفريق اللغوي بين أنواع النص.

قد أشرنا فيما سلف إلى أن تصنيفات أنواع النص قد حددتها تحديداً حاسماً المواقف النظرية والمنهجية السائدة من قبل لعلم اللغة. فقد اعتمدت أوجه التنميط أو التصنيف في بداية السبعينات بوجه خاص على فرضية التكوينية التي تتشكل تبعاً لها التكوينات اللغوية أساساً من لبنات أساسية متميزة. ويفهم نوع النص نتيجة لذلك على أنه مكون (تكوين) أو مركب من السمات، وأنه نتاج ائتلافي من لبنات أساسية يعكس كل منها جوانب خاصة من نوع النص. وقد قدمت ساندج B. Sanding (1972م) واحداً من أفضل مقترحات تصنيف أنواع النص تعميقاً. وينبغي أن يوصف باختصار من خلال المقترح الخاص بهذا النموذج الإجراء المنهجي لتصنيفات أنواع النص على أساس السمات (الأساسية) إذ تحاول ساندج التوصل إلى التفريق بين أنواع النص من خلال عشرين سمة فارقة تشمل – كما يبين الجدول التالي (ص 136) – كلاً من قيود الاتصال العامة، والخواص النحوية للنصوص، وكذلك قيود الحدث والإشارات المتصدرة، أي صياغات مميزة للمنطوقات تهدى إلى التبعية لأنواع النصوص. ولذا يتحدث شتمبل Stempel (1972) أيضاً عن أنواع مكونات النص أو الاتصال».

من المؤكد أنه ليس من قبيل المصادفة أن أجريت تصنيفات أنواع النص ابتداءً من خلال مصطلحات السمات أو تكوينات السمات (قارن جوليش/ رايبل Gülich/ Raible 1975 ولونجاكر/ ولڤينزون /Longacre

Levinsohn 1978، وإرمريت 1979)، ولاسيما أن علم الأصوات الوظيفي وعلم الدلالة أيضاً قد حللا لزمن طويل من خلال مفهوم السمات الفارقة ظواهر لغوية تحليلاً موفقاً إلى حد بعيد، واستطاعا بذلك بشكل واضح أيضاً الكشف عن مبادئ بنيتهما وتنظيمهما، بيد أنه في بعض الفروض الأخرى أيضاً تتشابه تصنيفات أنواع النص القائمة على السمات (الفارقة) مع تحليلات المكونات التي أجريت على مستويات لغوية مختلفة ثم عممت. فقد نص كل من جوليش/ رايبله (1975) في تصنيفهما على تفريق آخر يميز نوع النص عن نوع الاتصال، حيث يوصف نوع النص من خلال كل أبعاد العلامات، بينما لا يخصص نوع الاتصال من خلال العلامات إلا تخصيصاً جزئياً. وأخيراً حاول ميسترك Mistrik (1973) أن يقيم تنميطاً دقيقاً للنص على أساس مناهج إحصائية.

يبدو بادئ الأمر أن تصنيفات أنواع النص على أساس السمات الفارقة إجراء مناسب تماماً لتحديد توزيعي لفئات نصية مفردة. ومع ذلك فإذا ما حلل المرء هذا التناول بشكل أدق فإن أشكال الصعوبة وأوجه القصور ذاتها تصير واضحة، وهي التي تجلت عند التحليل الدلالي للمكونات. والتحليلات القائمة على مبدأ التكوينية هذا لم تطرح فيما يبدو السؤال التالي بجدية، وهو كيف يمكن الحصول على السمات المفردة؟، وما الوضع الذي تحتله؟، وما الخواص اللغوية التي تصورها؟ أما الإجابة التي يعثر عليها غالباً، وهي أن قابلية التجريب هي المعيار المسيطر للتفريق بين السمات المفردة والتأليف بينها، فلا يمكن أن تكون مرضية لعدة أسباب. فثمة خلاف أيضاً حول مبدأ التدرج الذي افترض من قبل أوجه اختلاف كثيرة لأنواع النص في هذا النمط.

وفي الحقيقة قد نوقش في كتاب ستيجر Steger (1974 وغيره) إلى أي مدى يمكن لسمات مفردة أن تتباين مستقلة بعضها عن بعض

أيضاً وأن تكون أشكال توافق. ومع ذلك فإن مبدأ التدرج لم يوضع بذلك موضع تساؤل في الأساس، وحل محله مفهوم يفترض لنوع النص كماً نهائياً (محدداً) من السمات التي يمكن أن تبرز أي تنماز بطرق مختلفة استناداً إلى عوامل الحدث أو حتى عوامل السياق المختلفة.

ينطلق تصنيف أنواع النص الذي يحاول التوصل إلى نصوص من خلال قائمة من السمات أو تكوينات من السمات، فيما يظهر من الفرض القائل إنه يمكن أن تسخر للتصنيف Taxononie معايير ذات طبيعة مختلفة أو أنه على الأقل يتطلب أن توضع العوامل الداخلية (أي اللغوية) أيضاً في الاعتبار كالعوامل الخارجية (الموقفية والسياقية والمتصلة بالحدث)، حيث تحدد العوامل الخارجية العوامل اللغوية. ويبدو ذلك من الناحية الحدسية بادئ الأمر مقنعاً تماماً، ولاسيما أن تعقد الحقائق يقصد إلى تمييز النصوص. بيد أنه يتضح من خلال تحليل جدول السمات لدى ساندج أن محاولة التنميط هذه ترجع إلى معايير مختلفة تمام الاختلاف، تنتج عند توليفهما أساساً غير متجانس للتصنيف ولا تحدد أنواع النص في النهاية إلا بوصفها مجموعة محددة من الأمشاج من تلك السمات وتكوينات من السمات. وقد كانت ساندج (1972، 122) على وعي بهذه المشكلة فيما يبدو، حين كتبت أن جدول السمات من هذا النوع لا يشتمل إلا على «خصائص نصية عامة»، وليس بأية حال البنية الداخلية لنوع النص. وأخيراً يتضح أيضاً أن المقابلة الثنائية في تناول كهذا تمثل إشكالية.

وإذا ما اختصر النقاش الحالي فإنه يمكن أن يتحدد أن أشكال التصنيف التي نشأت بتأثير من وضع نماذج نحوية نصية، وكذلك أوجه التنميط الاتصالي الأولى، حاولت التوصل إلى تحديد لأنواع النص من خلال مجموعة من السمات الفارقة، تنطلق أساساً من أساس غير

متجانس للتصنيف. وقد أبرز إيزنبرج Isenberg (1978) بوضوح أوجه النقص في أساس التصنيف هذا. فعادة ما تتسع فجوات كبيرة بين زعم صلاحية ذلك التصنيف والمجال الفعلي لصلاحيته. لذا يشترط في الغالب أن تشتمل هذه المقترحات الخاصة بالتصنيف على نصوص من كل مجالات الاتصال وأن يوزعها إلى فئات غير أنها في الحقيقة ليست سوى أوجه تنميط جزئية، وهي لا تستحق أن تعد أوجه تنميط كلية.

ساندج (1972)

	مقابلة	رسالة	محادثة تليفونية	نص قانوني	وصفة طبية	وصفة طبخ	تقرير عن الطقس	تأبين	(ساعة) محاضرة	مشاركة في كتابة محاضرة	دعاية	إعلان عن وظائف	أخبار إذاعية	خبر صحفي	برقية	إرشادات استعمال	مناقشة	محادثة عائلية
شريط اتصال متكافئ	I	+I	+I	I	I	I	I	+I	I	+	I	I	I	I	+I	I	+	+
غير لغوي	+	+	+I	+	+	+	+	+I	+I	+I	+I	+	+	+	+	+I	+	+I
إطناب	+I	+I	+I	I	I	I	I	I	+I	I	+I	I	+I	I	I	+I	I	+I
صيغ اقتصادية	+I	+I	+I	I	+	+I	+I	+I	I	+	+I	+I	I	I	+	+I	I	+I
صيغ أبنية الزمن	+I	+I	+I	I	I	I	I	I	+I	I	+I	I	+	+	I	I	+	+I
صيغ الأمر	+I	+I	+I	I	I	+I	I	I	+I	I	+I	+I	I	I	+I	+I	+I	+I
الغائب	+	+	+	+	I	+	+	+	I	+	+I	+I	+	+	+	I	+	+
المخاطب	+	+	+	I	I	I	I	I	+I	I	+I	+I	I	I	+I	+I	+	+
المتكلم	+	+	+	I	I	I	I	+I	+I	I	+I	+I	I	I	+I	I	+	+
موضوع محدد	+I	+I	+I	+	+	+	+	+	+	+	+I	+	I	+	+	+	+	I
بناء للنص محدد إلى حد بعيد	I	I	I	I	+	+	+	+	I	I	I	+	I	I	I	I	I	I
شكل نهاية النص	+I	+	+	+	+	I	I	+	+I	I	+I	+	+	I	+	I	+	I
شكل بداية النص	+I	+	+	+	+	+	+	+	+	+I	+I	+	+	+	+	+I	+	+I
اتصال سمعي	+	I	+	I	I	+I	+I	I	+	I	+I	I	+	I	I	I	+	+
اتصال زماني	+	I	+	I	I	+I	+	I	+	I	+I	I	+	I	I	I	+	+
اتصال مكاني	+I	I	I	I	I	+I	I	I	+	I	+I	I	I	I	I	I	+I	+
صيغة نص حواري	I	I	I	I	I	I	I	I	I	I	+I	I	I	I	I	I	I	+I
صيغة نص أحادي	I	+I	I	+	+	+	+	+	+	+	+I	+	+	+	+	+	I	I
عفوي	+I	+I	+I	I	I	I	I	I	+I	I	+I	I	I	I	I	I	+I	+
منطوق	+	I	+	I	I	+I	+I	I	+	I	+I	I	+	I	I	I	+	+

1-2-3 أساس التنميط ومبادئ التصنيف:

توجد حقاً من البدايات الأولى لتصنيف أنواع النص، أوجه تنميط كثيرة، تحاول تحديد النصوص أو المحادثات حسب معيار بارز أو متسيد، وهي تهدف بذلك إلى أساس متجانس للتنميط – متشاكل باستمرار أيضاً. ومن أمثلة ذلك إيجنڤالد Eigenwald (1974) وجروسه Grosse (1976)، وهنّه/ ريهبوك/ Henne Rehbock (1982)، والذين يصنفون النصوص أو المحادثات حسب مجالات النشاط ووظائف النص أو مجالات المحادثة المهمة اجتماعياً.

وهكذا ينظم إيجنڤالد النصوص في خمسة أنماط، تناسب مجالات النشاط الكلية.

نمط النص	مثال (نموذج) النص
1 – نص صحفي	نص الأخبار، تقرير، مقالة افتتاحية، تعليق
2 – نص اقتصادي	القسم الاقتصادي في صحيفة ما
3 – نص سياسي	خطاب سياسي، قرار، منشور، بيان شجب، ملصق جداري
4 – نص قانوني	عريضة، نص قانوني، حكم قضائي، نص معاهدة (عقد)
5 – نص علمي	نص علمي (من علوم الطبيعة)، نص اجتماعي (من علوم الاجتماع)

يبدي هذا التصنيف بعض أوجه التشابه مع تنميط المحادثة الذي اقترحه تشتامير (1984، 60) حسب وجهات نظر مؤسساتية:

محادثات في المجال الاقتصادي (الصناعة، والزراعة).

محادثات في شؤون التعليم.

محادثات في شؤون القانون

محادثات في العلم.

محادثات في وسائل الإعلام.

محادثات في إطار المنظمات الاجتماعية.

محادثات في الأسرة.... إلخ.

يتعلق الأمر هنا من النظرة الأولى بأوجه تنميط متجانسة بمفهوم إيزنبرج Isenberg (1978)، إذ لا تصنف أنماط النص أو المحادثة إلا حسب مقولات (أقسام) كلية مثل الصحافة، والسياسة والاقتصاد والتشريع وشؤون التعليم وشؤون القضاء والعلم والاقتصاد وغيرها. ومع ذلك فإذا ما أنعم المرء النظر بدقة في تصنيف إيجنڤالد فإن ما يلفت النظر بشكل مباشر الاعتباطية التي وزعت تبعاً لها النماذج النصية في تلك الأقسام. وأخيراً يظهر تنميط إيجنڤالد أيضاً أنه لا يقوم إطلاقاً على معيار موحد، ومن ثم لا يفي أيضاً بمطلب التجانس لدى إيزنبرج. ولا ينطبق ما ذكر أخيراً على تنميط تشتماير الذي اختار المؤسسات مرتكزاً وحيداً.

وينطلق جروسه (1976) في تنميطه للنص من مفهوم وظيفة النص؛ الوظيفة الاتصالية للنص، ويوزع تبعاً له كل النصوص المكتوبة في الألمانية والفرنسية إلى ثمانية أقسام:

نمط النص	نمط النص	أمثلة
1 – نصوص معيارية	وظيفة معياري	قوانين، لوائح، توكيلات، شهادات ميلاد وعقود زواج موثقة، عقود
2 – نصوص اتصال	وظيفة اتصالية	مكاتبات تهنئة، ومكاتبات تعزية

3 – نصوص مؤشرة إلى جماعة	وظيفة مؤشرة إلى جماعة	أناشيد جماعية (مثل المارسييز)(*)
4 – نصوص شعرية	وظيفة شعرية	قصيدة، رواية، مسرحية فكاهية
5 – نصوص ذات خصوصية غالبة	وظيفة دالة على خصوصية	يوميات، سيرة حياة، سيرة ذاتية، يوميات أدبية
6 – نصوص دالة على طلب غالباً	طلب	إعلان عن دعاية لبضائع، برامج حزبية، تعليق صحفي، التماس، طلب
7 – فئة انتقالية	(وظيفتان متساويتان في الغلبة)	مثلاً نصوص ذات وظيفة طلب ووظيفة نقل معلومة
8 – نصوص مخبرة بشيء موضوع غالباً	نقل معلومة	خبر، تنبؤ بالطقس، نص علمي

تفهم وظائف النص على أنها «تعليمات إلى متلقي النص محددة قصد المرسل، تلك التي تبلغه عن صيغة الفهم التي يرغب المرسل فيها. ولذا لا تطابق وظيفة النص مقصد المرسل، بل هي المقصد المشفر، المصاغة في النص بوصفها أداة اتصال (جروسه 1974، 20). فالمحك في وصف فئة النص ليس مجرد وظيفة النص، بل وظيفته الغالبة. وللأسف تتقلص القدرة التفسيرية لهذا الاقتراح البالغ الأهمية للتنميط من خلال تحديد معيار «وظيفة النص الغالبة» بطريقة مغايرة تماماً، فإن جروسه يدرك ضمنه معايير وظيفية من جهة، ومن جهة أخرى معايير تركيبية أيضاً، بل وإحصائية. وقد فتح جروسه دون أوجه النقص من خلال اختيار معايير وظيفية وكذلك معيار الغلبة في تصنيف أنواع النص آفاقاً جديدة. وعلى ذلك فإن اقتراح التنميط هذا يراعى معياراً كثيراً ما أهمل وهو: مجال صلاحية التنميط.

ويشير جروسه في وضوح إلى أن تنميطه لا يشمل إلا نصوص في الألمانية والفرنسية، ولذلك لا ينطبق على نصوص أخرى. سوف نعود إلى

معيار الغلبة مرة أخرى لاحقاً، حتى يمكن أن نختم هنا أولاً مناقشة أوجه التنميط الوظيفية للنص.

أخيراً كان هنه/ ريهبوك (1982) قد اختار لتنميطها للمحادثة مجالات المحادثة بوصفها أساس للتصنيف، مما تفهم ضمنه مقولات وظيفية أيضاً. «تحقق مجالات المحادثة لكل عضو في المجتمع وظائف (أهداف) أكثر خصوصية، وتكون بذلك غائية، أي تعللها أهداف المشاركين في المحادثة وأغراضهم» (هنه/ ريهبوك 1982، 29). وقد استخدمت في كتاب هنه/ ريهبوك (1982) انطلاقاً من كتاب هنه (1972) المقولات التالية المهمة من الناحيتين الاتصالية والبراجماتية لتصنيف المحادثات:

1–	أنواع المحادثة
1-1	محادثة طبيعية
1-1-1	محادثة طبيعية ارتجالية
2-1	محادثة تخيلية/ خيالية
1-2-1	محادثة تخيلية
2-2-1	محادثة خيالية
3-1	محادثة تمثيلية خاصة بالإخراج
2–	علاقة المكان – الزمان (سياق موقفي)
1-2	اتصال عن قرب: فوري من جهة الزمان، وقريب من جهة المكان (وجهاً لوجه)
2-2	اتصال عن بعد: فوري من جهة الزمان وبعيد من جهة المكان: (محادثات تليفونية)

3–	هيئة أطراف المحادثة.
1-3	محادثة ثنائية بين شخصين
2-3	محادثة بين مجموعات
1-2-3	في مجموعات صغيرة
2-2-3	في مجموعات كبيرة
4–	درجة العلانية
1-4	خاصة
2-4	ليست علنية
3-4	شبه علنية
4-4	علنية
5–	العلاقة الاجتماعية بين أطراف المحادثة
1-5	علاقة متساوية (متكافئة)
2-5	علاقة غير متساوية
1-2-5	مقيدة انثروبولوجيا
2-2-5	مقيدة اجتماعياً – ثقافياً
3-2-5	مقيدة تخصصياً أو موضوعياً
4-2-5	مقيدة من جهة بنية المحادثة
6–	أبعاث الحدث في المحادثة
1-6	مباشر
2-6	سردي

3-6	استطرادي
1-3-6	يومي
2-3-6	علمي
7–	درجة المعرفة بين أطراف المحادثة
1-7	وثيقة
2-7	معرفة صداقة، معرفة جيدة
3-7	معروف
4-7	معرفة عابرة
5-7	غير معروف
8–	درجة الاستعداد لدى أطراف المحادثة
1-8	غير مستعد
2-8	مستعد بشكل معتاد (روتيني)
3-8	مستعد بشكل خاص
9–	تحديد موضوع المحادثة
1-9	غير محددة الموضوع
2-9	مجال الموضوع محدد
3-9	الموضوع محدد بوجه خاص
10–	العلاقة بين الاتصال والأحداث غير اللغوية
1-10	عملية
2-10	غير عملية

ومما لا يتطرق إليه الشك كلية أن هنه/ ريهبوك يرجعان في تصنيفهما للمحادثة إلى خواص مهمة، غير أنه من جهة أخرى يجب أن يلاحظ أنه لم يتوصل بذلك إلى أي أساس متجانس للتصنيف. وعلى ذلك فإن اقتراح التصنيف هذا يطرح التساؤل التالي، هل كل هذه السمات متساوية في درجتها أم أنه يفترض وجود أوجه تفاوت فيما بينهما. وأخيراً يمكن أن يتساءل، هل يجب أن يوصف نمط المحادثة من خلال كم من كل (هذه) السمات أم أنه توجد لعملية التصنيف سمات نمطية أصلية بارزة خاصة، بينما يمكن أن تكون سمات أخرى لا أهمية لها. إن الأمر يتعلق هنا بمعيار الأهمية، وليس بمشكلة تدرج سمات مفردة.

يمكن أن تفهم كل هذه المقترحات الثلاثة للتنميط التي نوقشت هنا ممثلة لعدد كبير من مقترحات نماذج المحادثة، ومقترحات نماذج تنميط النص أيضاً، على أنها مقترحات تحاول أن ترتب مجال الموضوع وتنظمه، الذي افترض من زمن طويل أنه مستعص على التنميط إلى حد بعيد. فمما لا شك فيه أن أوجه التنميط التي وصفت في (الأشكال من 11-13) تطمح إلى مبدأ متجانس للتصنيف، لا تتبعه بشكل مستمر دائماً في عملية التحديد الدقيق لأنواع النص، لدرجة أنه لم يتوصل بعد إلى الصراحة المطلوبة دائماً في أوجه تصنيف مفردة للمحادثات والنصوص. وتنطلق كل أوجه التصنيف هذه من الفرض القائل إن النصوص والمحادثات يمكن أن تحدد نمطياً تحديداً واضحاً، بمعنى أنها يمكن أن تلحق بنمط واحد تحديداً. ويبدو أن هذا الإلحاق الواضح إشكالي لعدة أسباب. يشار باستمرار في أعمال نفسية حول بناء المفهوم وكذلك عن إنجازات التصنيف (قارن كليكس Klix 1984) إلى أنه يمكن أن يجري على كم بعينه من التصنيفات مختلفة في نوعها.

تحدد التصنيفات من جهة من خلال باعث التوجيه، ومن جهة أخرى من خلال أهداف النشاط، ومن خلال الأوليات التي يمكن أن تكون متعلقة

بالتصنيف في مواقف متباينة. فالإلحاق المتعدد لرمز معجمي، مثل: متوحش أو مدرسة بعدة ألفاظ أعم يعد مثالاً ظاهراً للنتائج المتباينة للتصنيف، التي تكون ممكناً عبر كم بعينه، ويعد كذلك مؤشراً إلى التشكيل البنائي المتعدد الأبعاد للمعجم. ويبدو أن من مبادئ التصنيف من هذا النوع لا تقتصر بأية حال على تقسيم رموز المعجم أو الجمل وتصنيفها إلى أنواع من الجمل فحسب، بل يبدو أنها ذات طبيعة شمولية (عالمياً). ولذا فإن للإلحاق المتعدد أهمية بالغة لغايات تنميط النص والمحادثات أيضاً. وقد أشار فرليش Werlich (1975) بإلحاح إلى هذه المشكلة وراعى في تنميطه أنه يمكن أن يلحق نص ما بأنماط نصية عدة بقدر متساو. ويبرز أيزنبرج (1978 و1983) أساس ڤرليش المتجانس في التصنيف على أنه نموذج، ولكنه ينتقد الفرض القائل إن النصوص يمكن أن تلحق بأنماط نصية عدة بقدر متساو. ويقدم في مقابل ذلك الفرض ما يسمى فرضية النمط الأحادي التي تعني أن أوجه الإلحاق المتعددة تخصص دائماً أوجه التدرج، وتعد كذلك بالنسبة للنص الكلي نمطاً نصياً أعلى. وفيما يخص هذه الفرضية التي استنبطت من تنميط النص الذي أسسه نظرياً إيزنبرج، يجب أن يسأل عما إذا كان مطلب النمط الأحادي يتمشى مع المعطيات التجريبية، أو أنه يعيد حقيقة بناء المعرفة الخاصة بالتنميط التي اكتسبها المتكلم في جماعة بشرية معينة، أو أن النمط الأحادي مجرد فرضية في التنميط بمعنى نظام من مقولات نظرية عن الخواص الكلية للنصوص. وحين يربط بين هذه الفرضية والمعرفة الخاصة بالتنميط، فإن النمط الأحادي يتضح حقيقة أنه غير مناسب، لأن المعرفة بأبنية النص الكلية تبدو – كما بينا من قبل – هل معرفة نمطية أصلية، يمثل فيها النمط الأصلي من خلال كم من الخواص المتكررة (المقولبة) التي هي ليست متساوية في أهميتها والتي يمكن أن يكون بعضها اعتماداً على باعث التصنيف بارزاً، ومن ثم مشكلاً لفئات (أقسام).

2-2-3 طرائق جديدة في مجال تصنيف النص:

اتضحت من خلال معالجتنا الحالية الصعوبات التي ماتزال تواجه كما هي الحال من قبل أمام تنميط للنصوص والمحادثات. فمما لا شك فيه أن كثيراً من أوجه النقص هذه تنتج عن أن تحليل النص والمحادثة قد أغفل إلى الآن جوانب تنميطية إلى حد بعيد أو على الأقل حاولت حلها على مستوى نظري أولي، ويرجع الفضل إلى إيزنبرج في تحريك مسائل تنميطية إلى مركز الاهتمام، وصياغة مطالب عامة في تنميط لغوي للنص. بيد أنها (أوجه النقص) تنتج أيضاً عن استخدام معايير تنميط غاية في التباين إلى الآن، لم تحدد إلى حد كبير قدرتها التفسيرية تحديداً دقيقاً. ولذا تنطلق تصنيفات كثيرة من عوامل غير لغوية، مثل مجالات النشاط والمواقف وغيرها. وتذهب أخرى كذلك إلى أن الأهداف والوظائف والمقاصد وغيرها معايير تصنيف مهمة. ويوجد أخيراً عدد غير قليل من مقترحات التنميط التي تأتلف فيها هذه المعايير. بيد أن ثمة علة لمعضلة تنميط النص (إيزنبرج 1983) تكمن أيضاً في أنه إلى الآن لم تدرس درساً إمبريقياً إلا أقسام نصية قليلة جداً، لدرجة أن أوجه التنميط لا تفي بمطلب الاستيا ء الذي طرحه إيزنبرج.

بيد أنه يمكن أيضاً إيراد بضع أسباب منهجية للوضع البحثي غير المرضي، يمكن أن توصف بأنها أوجه عدم وضوح منهجي للطرق المحتملة المؤدية إلى تنميط للنص. وقد ناقش إيزنبرج (1983، 328) أربعة من هذه الطرق وقارن بعضها ببعض:

(أ) ينطلق المر ء من أنواع النص التقليدية، ويحاول أن يحدد السمات المميزة لكل نوع من تلك الأنواع النصية.

(ب) يطور المر ء ابتدا ء نظرية للنص، ثم يختبر بعد ذلك، هل ينتج عنها تنميط للنص يمكن استخدامه.

(جـ) يسعى عند وضع نظرية نصية ما إلى تطبيقها على تنميط للنص، على نحو تصير معه أنواع النص التقليدية قابلة للتحديد.

(د) يطور المرء تنميطاً للنص في إطار نظرية نصية وبشكل مستقل عن أنواع النص التقليدية.

ويمكن أن نوافق إيزنبرج على أن (أ) ليس نهجاً مناسباً لتنميط للنص مرضٍ نظرياً، ويجيز (ب) الانتهاء إلى أنه غير مبشر بالتوفيق، لأن تنميط النص يجب أن يكون جزءاً من نظرية النص (قارن نظرية إنشاء النص في 2 - 4)، إذ لا يمكن أن توضع نظرية نصية غير مبالية بالتنميط.

ويبدو أن (ج) و(د) برغم الصعوبات المرتبطة بهما طريقان يهديان إلى تصنيف للنصوص. فلا ينبغي على الأقل أن يطلب تجريد تنميط النص والمحادثة عن أنواع النص أو فئاته التي نشأت في جماعة بشرية.

وبالنسبة لمقترحات التنميط التي ستطرح في 3 - 3 يبدو أنه من المناسب أن تحدد بدقة الإمكانية التفسيرية للمقولات المركزية مرة أخرى في تصنيف في ضوء الوضع الحالي للبحث، وتوضح في سياق ذلك حدود بعض آفاق التطور التي تسم البحوث المستقبلية في هذا المجال.

وفيما يتعلق باستخدام مفاهيم «نوع النص»، و«فئة النص»، و«نمط النص»، يمكن في إصدارات السنوات الأخيرة التأكيد على إجماع واسع. فمصطلحا نوع النص وفئة النص يرتبطان اليوم بقدر مساوٍ بتصنيفات النصوص أو المحادثات القائمة على تجريب، على نحو ما قامت به جماعة بشرية محددة. وبذلك يحيل نوع النص أو فئته إلى التصنيفات اليومية التي قد توصل إليها داخل جماعة بشرية، ودللت عليها رموز المعجم التي «تكثف» المعرفة بنوع محدد النص. ومع تكوُّن مجالات الاتصال وتخصيصها أنشئت تصنيفات أخرى، توسع قدرة أنواع النص في جماعة ما. ويقصد بذلك أن أنواع النص في الاتصال

التخصصي أو الاتصال الفني. وقد وصفت مفاهيم أنواع النص في الألمانية لدى ديمتر (1981) مثلاً وصفاً مفصلاً. إن أنواع النص أو فئاته بالمعنى المفهوم هنا يعد بذلك قدرة؛ رصيداً محدداً من المعارف يرجع إليه أعضاء جماعة بشرية في نشاطهم اللغوي. وتحدد حاجات الاتصال التي تنشأ في جماعة البشرية بنية ومدى هذه القدرة الخاصة بأنواع النص أو فئاته المخصصة لحل مهام الاتصال وحجمها تحديداً صارماً. ويتضمن هنا أن هذه القدرة وكذلك كل نوع نصي أيضاً قابلة للتغير من الناحية التاريخية (قارن 3 - 1).

أما نمط النص فعلى العكس مما سبق يفهم على أنه مقولة مرتبطة بالنظرية في التصنيف العلمي للنصوص التي يرتبط بصيغة ظاهرة في النصوص، توصف وتحدد في إطار تنميط النص أو المحادثة – فلدى المتكلمين في الجماعة البشرية تبعاً لذلك معرفة بأنواع النص أو معرفة بالأبنية الكلية للنص، غير أنه ليست لديهم معرفة بأنماط النص. وقد فتح التفريق الجوهري بين التصنيفات اليومية وأوجه التنميط العلمي لتحليل النص والمحادثة أيضاً آفاقاً جديدة، مثل التوجه الأقوى إلى مبادئ المرونة وتعدد الإلحاق التي أوضحها علم النفس. ولذا فإنه يبدو منطقياً الانطلاق من أنه لا يكفي تنميط واحد لفهم كل خواص النصوص والمحادثات المهمة من جهة التنميط وربما كانت أوجه تنميط النص نتيجة لذلك مشكلة لنماذج على أنها أنظمة تصنيف مركبة تدمج عدة أوجه تنميط مفردة. وكان هارفج (1977، 229) من أوائل من تناولوا هذه الأفكار، وبين من خلال نص خرافة لتوربر أن هذا النص يمكن أن ينتظم أساساً في سبعة أنماط نصية مختلفة: نص أحادي (مونولوج)، ونص حكي ونص واقعة ونص حادثة ونص مؤشر إلى خلفية ونص خيالي ونص خرافة، ويظهر هارفج بشكل مقنع من خلال ذلك المثال أن كل نمط نصي مفرد يمكن أن تلحق به نص المال هذا يعلق على بناء النص مطالب خاصة.

إلى أفكار مشابهة توصل أيضاً إيزنبرج (1984) الذي يحاول حل «معضلة تنميط النص» الحالية وبخاصة من خلال توسيع الأنماط العامة للاتصال أو أنماط عمليات الاتصال، ويحدد النصوص بوصفها نتاجات لمجريات تفاعل كلية، يملك من خلالها أعضاء الجماعة البشرية معايير تقويم كلية. ولذا يمكن على سبيل المثال أن تقوم روايات وحكايات خرافية وأساطير وقصص قصيرة وتمثيليات إذاعية وغيرها وفق نماذج التقويم، مثل (س) جميل ومشوق، (ليس) جميلاً، مشوقاً وآسراً ومثيراً ومؤثراً ومحزناً ومبهجاً ومسلياً ومبتذلاً إلخ التي يمكن إرجاعها إلى معيار شامل هو «الوظيفة الجمالية». وقد أخذ جوليش Gülich (1986) فكرة إيزنبرج هذه، واستفاد منها في تحليل إمبريقي لأنواع النص.

ويخطط فرانكه Franke (1984 أ) طرقاً لتصنيف أنماط الخطاب أو الحوار وصار واضحاً في ضوء كثير من أوجه القصور أن أغلب مقترحات التصنيف يمكن أن تدعى المقبولية وليس النظامية (قارن فرانكه 1984 ب). وخلافاً للتصنيفات التي تلحق المواقف الكلامية أو أحوال الخطاب بأنواع نصية، يحاول فرانكه أن يلحق الحوارات أن نماذج التتابع المبنية على هيئة حوار بأنماط حوار كلية ثلاثة، تتفرع مقولياً بطريقة خاصة، توصف بأنها نمط حواري تكاملي ومتناسق وتنافسي.

3-3 أسس تصنيف متعدد المستويات:

يرصد كل تصنيف للنص هدفاً، وهو اختصار العدد اللانهائي لنصوص حقيقية إلى كم من الأنماط الأساسية يمكن الإحاطة به حتى نجعل الواقع الاتصالي.

وفي النهاية أيضاً العلاقات والأبنية الاجتماعية بهذه الطريقة أكثر

قابلية للنفاذ إلى عمقها. فالأنظمة الاتصالية ترتبط بوجود مجتمع ارتباطاً مباشراً.

إنها تنتج عن التفاعل، وهي ضرورية له (أ. وجروسه 254)[1]. وهي تعكس مهاماً اجتماعية وإلى حد ما أداء مؤسسات اجتماعية وظيفتها، عملها؛ ولذلك يمكن أن يؤدى الوعي بمهام نمطية وطرائق الحل بمعاونة نماذج اتصالية على المدى البعيد إلى درجة ملموسة من الكمال في العمليات الاتصالية.

وقد أحيل في 3 - 2 إلى المشكلات التي ترتبط بالوعي بمعرفة نماذج النص، ونبرز هنا باختصار التساؤلات الأساسية التالية:

1 – إن التصنيف حسب سمات داخل النص وحدها هو في الحقيقة مميز للنص. غير أنه لا يشي بشيء عما يمكن عمله بالنصوص في الاتصال الاجتماعي، ومن ثم فهو لا يقدم إلا إيضاحاً محدوداً عن الأداء الاتصالي للنصوص. ولذلك من المحتم ألا تستعين به الطرائق المرتبطة بالنص ارتباطاً صارماً إلا بشكل محدود، إذ لا يمكن إلى حد بعيد أن تستنبط من كل الأهداف والاستراتيجيات من أبنية النص. ولذا فإن سمات داخل النص تعد معياراً ضرورياً، ولكنه ليس كافياً بأية حال من الأحوال لتحديد الأنواع المتباينة للنص.

2 – لذلك فمن الضروري الربط بين المعرفة بنماذج النص وأهداف شركاء الاتصال واستراتيجياتهم، ولكن طريقة التصنيف التي لا توجه إلا إلى أهداف المتفاعلين لا تعنى بدورها بما هو مميز للنص (أي معطيات لغوية). ويمكن تحقيق الهدف ذاته في مواقف معينة أن تصير أبنية النص الشديدة التباين (لكنها أحداث عملية موضوعية أيضاً) موضع تساؤل:

(40) الهدف: إصلاح السيارة.

(سيارة جاهزة للقيادة، جرى إصلاحها).

تحقيق الهدف من خلال:

i) الاتصال بورشة وطلب موعد للإصلاح.

بنية النص: محادثة تليفونية.

ii) رسالة إلى الورشة.

بنية النص: رسالة عن شيء.

iii) التوجه نحو الورشة وشرح المشكلة مع الفني أو مع المستقبل أو مع موظف إداري بنية النص: محادثة أداء الخدمة.

iv) إصلاح عن طريق صاحب السيارة (حين تتوفر القدرات والشروط المناسبة) بلا نص.

يتضح مما سبق أن الأهداف لا ترتبط بأنماط بنية النص إلا ارتباطاً غير مباشر وأن أبنية النص المختلفة (والأحداث غير اللغوية) تصلح للوصول إلى الهدف ذاته. ولذلك فإن تصنيفاً للنص على هذا الأساس لا يرتبط بالتشكيل اللغوي للنصوص إلا ارتباطاً واهياً.

3 – وأخيراً تتشكل صعوبة أخرى من أن النماذج النمطية لتشكيل النص يمكن أن تتغير تبعاً لأوجه تغير المهام والحاجات الاجتماعية.

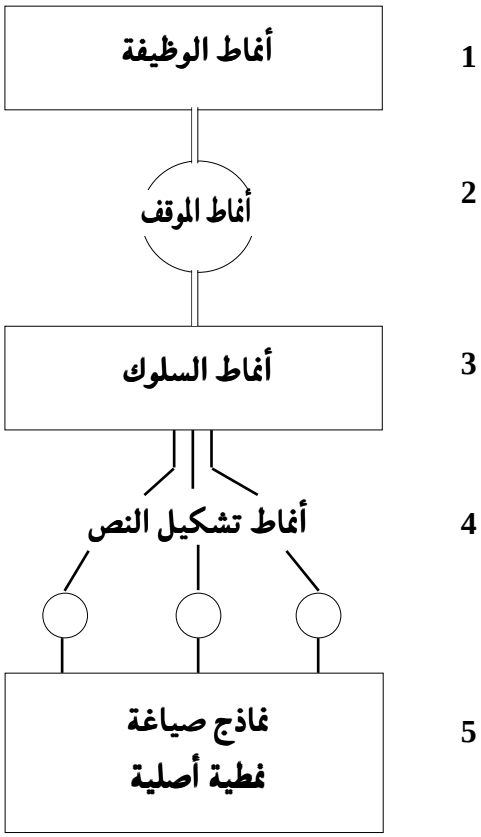
ولذلك لا يمكن أن ننظر إلى تنميط النص على أنه نموذج أساسي ثابت صالح لكل الأهداف، بل يجب أن يكون مفتوحاً أساساً إزاء التغيرات من كل نوع. وتتضح هنا الحدود بين محاولات جامدة للتنظيم، وتبرز الحاجة إلى طرائق مرنة للتصنيف.

ومن ثم يجب أن تعد محاولة إعادة بناء المعرفة العامة المدروسة في

الفصل الثاني الخاصة بنماذج النص من البداية غير كاملة، وتقتصر على وصف لأنماط النص التي تميز مجتمعاً معيناً أو مجموعات محددة.

ولما كان من الصعوبة بمكان – إن لم يكن من غير الممكن أساساً – تطوير تنميط النص على أساس معيار وحيد، وفصل فئات النص المختلفة بعضها عن بعض بلا خلاف فإننا ننطلق من الفرض القائل إن المعرفة بنماذج النص تنشأ من خلال أوجه إلحاق متعددة الأبعاد لأشكال تمثيل نمطية أصلية على مستويات (طبقات) مختلفة.

مستويات تنميط – النص



4-3 مستويات التنميط:

نصف فيما يلي مستويات التنميط هذه مع الفئات الأساسية المميزة لها في خطوط رئيسة:

1-4-3 أنماط الوظيفية:

يشكل تصنيف على مستوى التضافر التفاعلي للمتواصلين حسب نهجنا الأساسي نقطة الانطلاق الأساسية لرصد أوجه تنميط النص، ويمكن أن تختصر دور النصوص في التفاعل وإسهامها في تحقيق مهام اجتماعية وأهداف فردية وكذلك تكوين علاقات اجتماعية فيما يلي تحت مفهوم وظيفة النص[2].

وليست النصوص المفردة المعزولة أو رؤية منتج النص وحدهما هما اللذان يشكلان أساس فهمنا للوظيفة[3]، بل النصوص/ أشكال الخطاب من خلال تضمنها في التفاعل الاجتماعي، ومن ثم من خلال أداء عملها لحل مهام فردية أو اجتماعية على أساس أنماط الموقف ووضع الهدف لكل المشاركين في فعل الاتصال. ولذلك فإن العلاقات بين الأعضاء بوصفهم «أصحاب أدوار اجتماعية» تؤدي في نهج الاتصال هذا دوراً جوهرياً حاسماً.

ولكن ما الوظائف الأساسية المحورية التي يمكن أن تفترض في إطار هذا الفهم الأساسي التفاعلي لوظائف النص؟ في المراجع اللغوية المتخصصة يربط مفهوم الوظيفة بشكل متزايد أيضاً بالنصوص. ويذكر ضمن ما يذكر هناك من خواص النصوص بوجه عام (فئات نصية معينة):

وظائف – الفعل الكلامي، الوظيفة الإدراكية/ الروحية (الخاصة بنظرية المعرفة) والجمالية، والعاطفية (الشعورية)، والاجتماعية، والإيضاحية، والمعبرة عن الذات، والمؤشرة إلى الجماعة والمنظمة للتفاعل

والتقويمية والتعقيدية (المرتبطة بمواقف دينية) والوظيفة المعلوماتية ووظيفة الطلب ووظيفة الاتصال، لا يذكر إلا بعض منها.

يجب بالتأكيد أن تجد كل هذه الجوانب مدخلاً إلى تنميط النص بهذا الشكل أو غيره. إلا أن مجرد سرد الجوانب الوظيفية للنصوص يمكن – وبخاصة بسبب التداخلات الوظيفية التي صارت واضحة هنا – أن يقدم الأساس لتصنيفات النص بشكل مشروط، بل إن الأمر – من وجهة نظرنا – يتوقف على تمييز وظائف النص الأساسية المذكورة آنفاً من مجموع الجوانب الوظيفية المشار إليها هنا.

وننطلق في ذلك من التساؤل التالي، ماذا يمكن أن تفعله النصوص بوجه عام في أفعال التفاعل، فبعون منها يستطيع منتج النص:

- أن يريح نفسه نفسياً ⟵ التعبير عن النفس
  وصف ذاتي
- أن يبدأ اتصال مع الشركاء أو يقيمه ⟵ اتصال
- أن يوصل معلومات من الشركاء أو يبلغهم بها ⟵ إبلاغ
- أن يدفع الشركاء إلى فعل شيء ⟵ توجيه

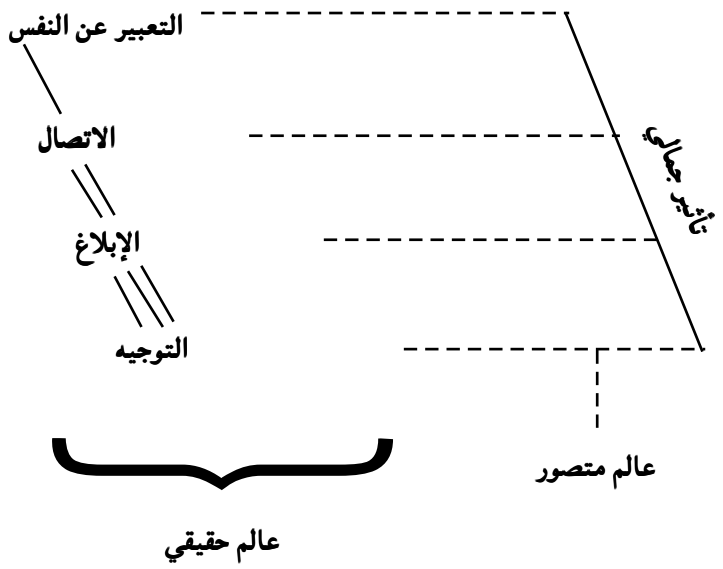
وتتوالى هذه الوظائف الأربعة الرئيسية للتواصل[4] بعضها تحت بعض من خلال علاقة تداخل: فالنصوص الموجهة تبلغ (على الأقل بشكل غير مباشر) بمعلومات، والنصوص الإبلاغية تشترط وجود اتصال بين الشركاء، وفي العادة يعد رد الفرد الفاعل أمراً ضرورياً لإنشاء الاتصال أو استقباله. ولذلك توجد بين الأنماط الأساسية هذه انتقالات إنسيابية، إلى حد أن فصل أنماط الوظيفة هذه بعضها عن بعض لا يبدو ممكناً إلا بمعاونة معيار الغلبة: فمن خلال نص اتصال محض (تحية) يمكن في أحوال معينة أن يتطور اتصال معلوماتي تطوراً سريعاً إذا خطر ببال أحد

المشاركين في التفاعل أن يبلغ بشكل عرضي عن معلومات معينة إضافية. وعلى العكس من ذلك إذا لم تؤد وظيفة الاتصال إلا دوراً ثانوياً (أي أن الإبلاغ هو الغالب) فإن الأمر يتعلق بالنسبة لنا بمعلومات اتصال».

ويتخذ جهد المتواصلين وضعاً خاصاً مع وظائف النص الاتصالي، وذلك لتحقيق تأثيرات جمالية لدى الأعضاء بمساعدة النصوص. ويحدث ذلك بوجه خاص من إبداع خلق منتج النص بمعاونة النص حقيقة متصورة، وتبليغ المتلقي بهذه الطريقة معلومات براجماتية، وإثارة عمليات وعي عاطفية خصوصاً[5].

لذلك نحاول أن نراعي هذه الوظيفة الخاصة للنصوص الأدبية في العرض التخطيطي التالي للوظائف الأساسية للنصوص:

وظائف النص الأساسية



إن هذا التصنيف الكلي لوظائف النص ليس تنميطاً لغوياً بمعنى الكلمة، لأنه يمكن التوصل إلى هذه الوظائف الاتصالية ذاتها في أحوال معينة أيضاً (وإن كان ذلك أيضاً في إطار محدود للغاية) بمساعدة وسائل غير لغوية. ومع ذلك يظل الإصرار على أن هذه الوظائف تتحقق في الاتصال الفعلي أيضاً – بمساعدة النصوص بوجه خاص (!). ولذلك فإن هذا النهج الإطار عن مكونات الهدف والمقصد يرتبط بمعطيات لغوية ارتباطاً مباشراً أو غير مباشر أيضاً.

ويمكن أن يعد التعبير عن النفس، وظيفة الإعلام بمفهوم بولر (1934) الوظيفة الأساسية الأعم بالنسبة لاستعمال النصوص. لذلك ينبغي أن يفهم هذا المصطلح التعبير عن النفس بالمعنى الواسع للغاية له: فهو يشمل دور التفريغ الشعوري (هارتونج وآخرون 1974، 299 وما بعدها)، وكذلك «تصوير ما في الذات». وإبداء الرأي المتداخل الوظيفة (أ. وجروسه 1974، 31 وما بعدها، 1974 و260 وما بعدها) وهو ضمن كل وظائف الاتصالية الأولى الأخرى بشكل كامل.

ويسهم التعبير عن النفس بطريقة ما في تثبيت التوازن النفسي لدى منتج النص، وبغض النظر عن حالات استثنائية قليلة (تفريع الشعور) فإن النصوص أيضاً تحدد عند غلبة هذه الوظيفة الأساسية الأعم تحديداً تفاعلياً.

ويتضح هذا الجانب التفاعلي بوجه خاص في «النصوص المؤشرة إلى مجموعات» (ا. و. جروسه 1974، 37 وما بعدها)، ترتبط هنا الرغبة العامة في التعبير عن النفس بمجموعة يتضامن معها منتج النص (عند فصل متزامن عن مجموعات أخرى). وباستثناء الرموز غير اللغوية للتعبير عن النفس (الملابس، وتسريحات الشعر والطواطم...) يؤدي

التلميح اللغوي في نصوص هذا النمط دوراً مهماً (الأغاني الجماعية والنصوص اللغوية للشباب، قارن 4 - 5).

ويمكن أن يعد الاتصال؛ الاستعداد للتعاون الاتصالي وتحقيقه، شرطاً لكل تواصل، وفي النصوص ذات الوظيفة الإيصالية الغالبة (التحيات ومحادثات الاستراحة، وأحاديث مقصورات القطار، وبطاقات التهنئة البريدية...) يعني الأعضاء أساساً بإيجاد التفاعل وضمان إنجازه، أي الشروع في علاقات اجتماعية أو الحفاظ عليها أو إنشائها (وظيفة المجاملة (الفاتية)) دون الرغبة في التأثير موجهة إلى مواقف الشريك، ويمكن هنا أيضاً أن تعرض أشكال مختلفة من أشكال قطع التواصل.

إن مضامين الأحاديث غير المتكلفة من الأنواع المذكورة فيما سبق (ومعها أيضاً بطاقات التهنئة البريدية هي أساساً غير مهمة: فحيثما يتكلم فيها عن صحة الأطفال أو العمل أو عن أحداث الإجازة، فإنه تتبادل داخلها صياغات فارغة، ليست لها من وظيفة إلا التأكيد على التعارف أو – ما ينبني عليه – من تعميق الصلات القائمة بأي شكل من الأشكال.

وتؤدي صياغات الاتصال أو أجزاء اتصالية في النص أيضاً في نصوص الإبلاغ ونصوص التوجيه دوراً مهماً: كأشكال التحية وتوجيه الخطاب في الجزاء الافتتاحي في كثير من نماذج النص، وإشارات الإبقاء على الاتصال خلال محاضرة مثلاً (/... ولذلك، الزملاء الأعزاء، نتوجه إلى... س.../) وأوجه التأشير إلى الاتصال في خاتمة النصوص (/ أتمنى أن تواصلوا حديثكم الشيق!/ إلى اللقاء!/).

أما النصوص التي تستخدم بوجه خاص لنقل المعلومات (التحقق من المعلومة أو إيصالها) فنطلق عليها نصوص الإبلاغ. وتضم هذه الفئة

الأساسية من الوظائف الغالبية العظمى من عدد كل النصوص الممكن ورودها، لدرجة أنه قد سوى لزمن طويل بين هذه الوظيفة الأساسية وبين التواصل إجمالاً – عند إهمال الوظائف الأساسية الأخرى.

وتنفصل أقسام فرعية كثيرة من نمط هذه الوظيفة بعضها عن بعض استناداً إلى الأدوار المتباينة للإبلاغ. وعليه نقسم مجموعة نصوص التحقق من معلومة إلى الأقسام الرئيسة التالية:

i) نصوص لكسب معارف أو معلومات جديدة: النصوص المصاحبة للتجارب محادثات الطبيب مع المريض (للتحقق من التشخيص) نصوص البحث... وندرج فيها كذلك النصوص التي تستخدم أساساً للتوجيه العام لشريك ما (حول السؤال – الجواب كالاستفسار عن طريق).

ii) نصوص لفحص الحصيلة المعرفية لدى الشريك: محادثات الاختبار، أشكال الفحص الكتابية للكفاءة...

وفي القسم الأكبر من النصوص الموصلة للمعلومة يوجد تقسيم بناء على خصوصية كل معلومة من المعلومات الموصلة. ويتعلق الأمر في ذلك بمعلومات عن:

i) نتائج اجتماعية، ترتبط بأحداث النص، صور الاستئناف والتعيين والعفو والإهداء[6].

ii) مواقف منتج النص من المتلقي: صور التهنئة، والشكر والاعتذار[7].

– مواقف منتج النص من مجموعة (= النصوص المؤشرة إلى مجموعة، انظر جروسه 1974، 37 وما بعدها): الأغاني الجماعية، المحادثات الجماعية بين الشباب...

– مواقف منتج النص من أحداث مخطط لها مع توجيه للشريك (=

نصوص عهدية): وعود، تأكيدات، التزامات، عهود، تحذيرات، تهديدات...

- مواقف منتج النص من مركبات معينة للأحوال في الواقع (= إبلاغ مبرز للحادثة، سرد الانطباعات، وصف حسب مفهوم طرق العرض (هاينه من 1979، 292 وما بعدها)).

iii) أحوال الواقع التي تعد مهمة أو جديدة بالنسبة إلى المتلقي، يريد المنتج بمعاونة هذه النصوص أن يؤثر في مواقف الشريك، إنه يريد أن يعمل على إفادة الشريك من المعرفة الجديدة في سلوكه المستقبلي ويتبع هذه المجموعة من النصوص الممثلة لها كثير من أشكال النص الشائعة التي تمتد من أشكال الإعلام والإبلاغ البسيطة ومروراً بالإعلانات والأقوال أمام المحكمة حتى النصوص السردية المعقدة والوصفية والحجاجية[8].

وتتبع أيضاً مركبات من الأحوال المهمة للمتلقي مجموعة من المعلومات التي تشغل موقعاً متميزاً في الواقع الاتصالي: ويتعلق الأمر في ذلك بمعلومات حول ثوابت – ملزمة لكل التابعين لمجال مؤسساتي معين – تنظم السلوك التفاعلي للجماعات والأفراد في مجتمع ما. هذه النصوص المقننة تشغل موقعاً وسطاً بين النصوص الموصلة للمعلومة والنصوص الموجهة: قوانين، أوامر إدارية، عقود، اتفاقيات، توكيلات، لوائح، نظم إدارية... (حول ذلك وغيره فيهفجر/ شبيس 1987، 98 وما بعدها).

أخيراً تلحق بوظيفة التوجيه للنصوص تلك المركبات من الأحداث الكلامية التي تكفل بمعاونة منها (أو على الأقل يقصد إليه) تأثيراً مباشراً لمنتج النص في فعل المتلقي، والتي تدفع تبعاً لذلك المتلقي إلى إتمام الأحداث (= نصوص موجهة للحدث بالمعنى الضيق). وتدخل فيها النصوص الإرشادية (إرشادات الحدث من كل نوع، وإرشادات التشغيل،

وإرشادات تأليف النصوص...) والأوامر وأوجه الطلب، أي النصوص التي يملك منتجوها قدرة خاصة على الحدث والحكم، مما يعزو للطلب خاصة إلزامية (يكون المتلقي في هذه الفئة النصية دائماً ملزماً أو مجبراً على تنفيذ حدث الطلب المستحق).

ويضاف إلى ذلك النصوص التي يكون لمتلقيها الخيار فيما إذا كان يريد تنفيذ طلب شريك الاتصال أو لا يريد: توجيهات (تعليمات، إرشادات) ومخاطبات، ونصائح، ومقترحات، والتماسات، واستعطافات، ورجاءات متسقة أو غير متسقة في الاتصال المنطوق...[9].

وبناء على ذلك فإننا نلحق بهذا النوع من الوظيفة أيضاً النصوص التي تصوغ شروط الفعل المشترك لشركاء الاتصال (= نصوص معدة للحدث): الخطط من كل نوع (خطط العمل، برامج الدراسة...) والمواعيد والاتفاقات لتنسيق أوجه نشاط المشاركين في ترميم مسكن ما...

أما النصوص التي تؤثر أساساً تأثيراً جمالياً فيمكن أن تغطي الوظائف الأساسية التي سبق بحثها، وهي التعبير عن النفس وتصوير الذات (وبخاصة في النصوص الشعرية)، ونصوص الإبلاغ (الحكايات والقصص القصيرة والأعمال الدرامية...) ومن البدهي أيضاً نصوص التوجيه (كل الأجناس الأدبية). لكنه يجوز في العادة أن تعد النصوص الجمالية – من وجهة النظر هذه أيضاً – نصوصاً متعددة الدلالات. بيد أنه في كل نصوص الأثر الجمالي يولد عالم خيالي[10]. ولذا يجب أن يعوض التجريد المرتبط بذلك في مواقف معينة من خلال النص الجمالي ذاته: وخلافاً للنصوص التي ترجع إلى معرفة الحقائق لدى شركاء الاتصال لا يبني عالم مقصور – موقفي في النصوص إلا بشكل تعاقبي. ويمكن للمتلقي حينئذ أن يتبع النموذج المتصور للواقع، ويسبر ما هو جمالي خاصة (حول ذلك. انظر: لرشنر 1984 أ).

2-4-3 أنماط الموقف:

بيد أن النصوص لا تشتمل بمساعدة تنميط للوظيفة إلا على جانب واحد فقط منها، ومن ثم فإنه ينتج عن ذلك حسب رأينا صورة غير دقيقة للتفريق بين النصوص، ويتبين ذلك على سبيل المثال من خلال إمكان عرض الوظيفة الاتصالية للرجاء في النصوص بطرق متباينة: فالرجاء من شريك في طبقة اجتماعية مماثلة يقدم بطريقة مختلفة عن الرجاء (ذي المضمون ذاته!) الموجه إلى رئيس في العمل. وتتجلى كذلك فروق في تشكيل النص، هل عبر عن الرجاء شفوياً أو صيغ كتابياً، هل يبدو الأمر حول اتصال يومي أم اتصال مؤسسي. وينتج عن ذلك ضرورة أن تدرج العوامل الموقفية المختزلة هنا بشكل ما في تصنيف النص. ويحوز أن ننظر إلى هذه الفرضية العامة اليوم على أنها «رأي عام».

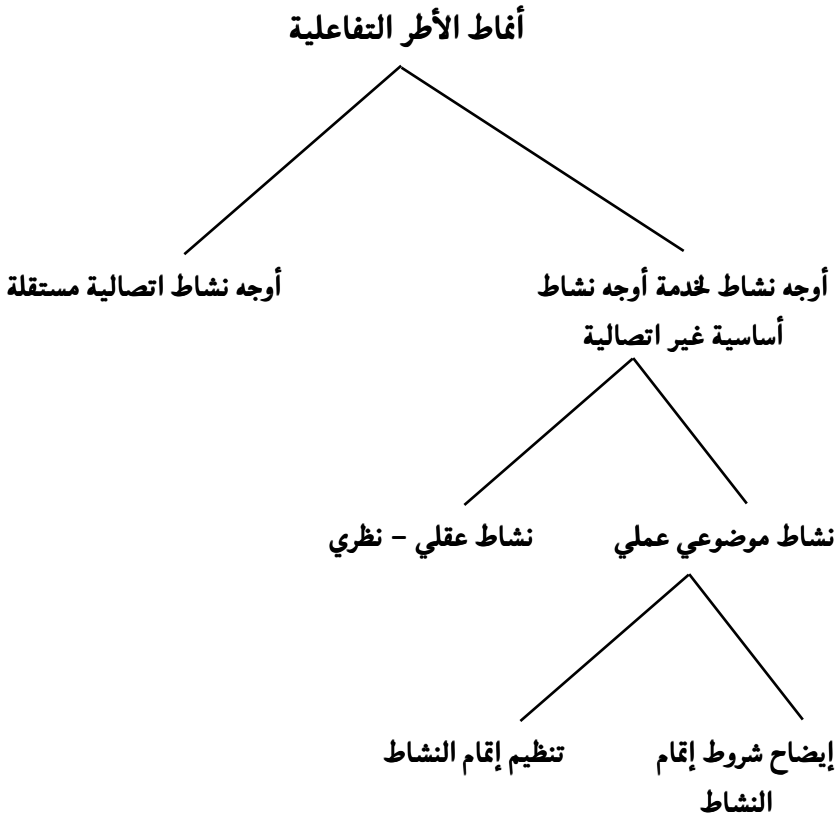
والسؤال هو فقط كيف يُجرى ذلك، ما مجالات الموقفية التي تعد مهمة لتصنيف النص. هل يكفي على سبيل المثال، حين يختصر هنا فيما يسمى بوجه عام «موقف الإدراك»؟ أم تتبع أيضاً العلاقات الاجتماعية بين الشركاء أو توصيف مؤسسات مختلفة أو حتى أسس الأشكال المختلفة للمجتمع موقفية النصوص؟

إن تساؤلات مثل هذا النوع تتجاوز في الأساس مجال كفاءة اللغويين: لكن لما كانت البحوث الاجتماعية لهذا الغرض الخاص حسب علمنا غير متوفرة فإنه يجب على اللغويين أن يحاولوا على الأقل أن يسبروا تلك القيود الموقفية التي تكفل سلامة المقصد والاستعمال الموفق للمنطوقات اللغوية في أوجه اتصال طبعية (أدموندسن Edmondson 1981، 1). نحن ننطلق من الفرض القائل إن المتواصلين قد اختزنوا معرفة بالموقف أيضاً، وأنهم يفعلون نماذج موقفية معينة أيضاً عند القيام بمهام

اتصالية (أي معرفة بأي المواقف التي يمكن أن يستخدم فيها نص من نمط معين استخداماً واعداً بالسداد).

ولا نتناول في هذا النموذج الموقفي فيما يبدو سمات «مواقف الحال» المميزة فحسب (هارتونج وآخرون 1974)، بل قيم الخبرة بحقول الحدث الممكنة أو النمطية ومجريات النشاط بوجه خاص أيضاً. ومن ثم نؤيد المفهوم الواسع للموقف الذي تدمج فيه أيضاً معارف عن مجالات الاتصال والمؤسسات والتكوينات الاجتماعية. ويمكن أن تستنبط شروط الإطار الموقفية هذه في رأينا أنماط الموقف المهمة. نحن لا نشارك لغويين كثيرين في الفرض القائل إن المرء يتعامل في الاتصال اللغوي مع كم كبير من المواقف المتباينة لا يمكن حصره، وأنه تبعاً لذلك يستبعد من البداية أي تنميط للمعرفة بالموقف. أما نحن فإننا على العكس من ذلك نمثل – اتفاقاً مع شفارتز Schwarz (1985، 55) – الرأي القائل إن كل سياق متفرق في هيئته في الواقع يعاش وينجز بناءً على خلفية في عدد محدد من أنماط – نموذج الموقف الوظيفية التي يمكن أن تشترط أسسها عن وعي بشكل مشترك على أنها جمعية/ خاصة بالجماعات.

ولكن كيف يمكن أن تفصل أنماط الموقف تلك بعضها عن بعض؟ ما العلاقة التي تربط بعضها ببعض؟ يصعب في الوقت الحاضر تقديم إجابات واضحة عن هذه الأسئلة، ومن ثم لا يمكن أن يفهم النهج المحدد ومعالمه فيما يلي إلا على أنه محاولة لإبراز جوانب مفردة – مهمة من وجهة نظرنا – من سلسلة متصلة من مجموع العوامل الموقفية. ونجعل في ذلك – حسب فهمنا الأساسي للتفاعل – التفاعل (وموقف النشاط المطروح معه بمفهوم هارتونج وآخرين 1974) منطلقاً للتصنيف الكلي.



يصلح ابتداءً النشاط التفاعل بالأساس في كل معيار لهذا التقسيم، إذ إن جزءاً من النصوص يلحق بأوجه نشاط أساسية غير كلامية. وينتج عن ذلك الربط الموضوعي لهذه النصوص بمجالات النشاط الأساسية. ولعله لا يشار هنا إلا بشكل عابر إلى أن الأقسام الجزئية الموضحة هنا فقط يمكن أن تتفرع مرة أخرى إلى فروع كثيرة. ولكن ليس كل أوجه النشاط اللغوية تنتظم في فعاليات غير كلامية، إذ لا توجد أوجه اتصال كثيرة لا يحددها نشاط آخر معين، بل نشاط عام مجرد نسبياً أو نشاط يوجد في المستقبل البعيد[11].

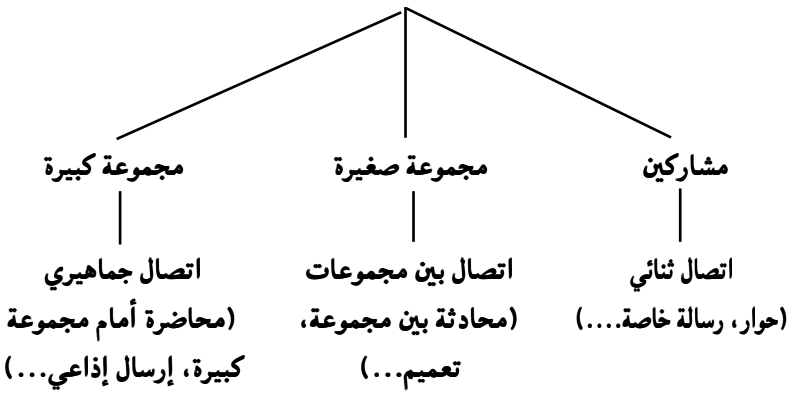
(ii) التفريق حسب التنظيم الاجتماعي لأوجه النشاط

إن أغلب وقائع التفاعل مصاغة بشكل مؤسساتي (الاستثناءات: الاتصال اليومي، والتشكيل الرياضي الفردي، وقضاء وقت الفراغ). فأوجه النشاط الاتصالية تنجز في إطار مجالات اتصال معينة.

الإنتاج المادي، التجارة والخدمات، الإدارة الحكومية والمحلية، الأحزاب والتنظيمات الجماهيرية، شؤون المرور، الشؤون الصحية، شؤون البريد والاتصالات، شؤون القضاء، تعليم الشعب، العلم، الثقافة، العلاقات الدولية. ونحن نفهم مصطلح «مؤسسة» هنا على أنه منشأة اجتماعية للقيام بمهام خاصة في المجتمع بأكمله[12].

وقد وضع لإنجاز هذه المهام أشخاص معينون (– مجموعات) معينة، يطورون بمساعدة تجهيزات خاصة أشكال التنظيم المؤثرة. ومن ثم فإن ما يميز النشاط المؤسساتي هو إتمام الأحداث حسب نماذج أحداث منظمة من الداخل بشكل أكثر أو أقل إحكاماً (نماذج النشاط). إن الاتصال المؤسساتي يتحدد أساساً من جهة المجتمع بأكمله (فهو يرجع إذاً إلى متطلبات اجتماعية ويظهر الأفراد بوصفهم أصحاب أدوار اجتماعية خاصة).

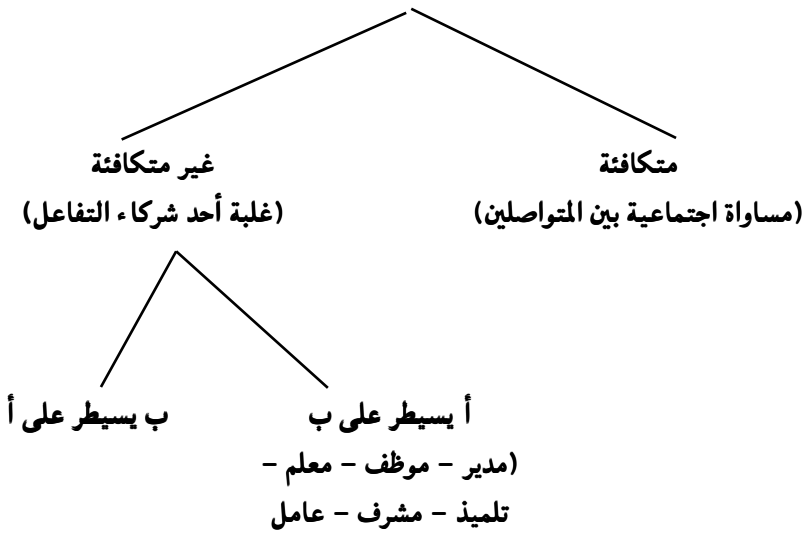
(iii) تصنيف وفق عدد المشاركين



(vi) تنميط وفق الأدوار الاجتماعية للمتفاعلين:

ترتبط الأقسام المستنبطة هنا أساساً بالعلاقة الاجتماعية بين المتفاعلين في أثناء فعل الاتصال، وليس بوضعهم الاجتماعي (عمال، موظفون...) أو رتبتهم الاجتماعية. لكن توجد سمات الوضع (الاجتماعي) غالباً في اتصال بتوزيع الأدوار والعلاقات الاجتماعية للشركاء بعضهم ببعض في عملية الاتصال الفعلية.

(iv) الأدوار الاجتماعية للمتفاعلين



وبالنسبة إلى عمليات التفاعل التي تسير وفق نماذج روتينية معينة يتحدد هذا التوزيع للأدوار من البداية (كل واحد يعرف حقوقه وواجباته: عند الاستشارة المهنية، في جلسة محكمة...). وفي مقابل هذا يجب أن يتفاوض أولاً حول هذه الأدوار في مهام تنجز للمرة الأولى أو منفردة.

(v) الأنماط الأساسية لموقف الحال:

نفرق، استناداً إلى ما إذا كان موقف الإدراك/ موقف الحال يشترك

مع المكونين الرئيسين المكان والزمان بالنسبة لشريكي التفاعل أو يشتركان بشكل جزئي أو يختلفان (انظر جوليش/ رايبله /Gülich Raible 1975، 153)، بين أنماط الموقف التالية:

(v) الأدوار الاجتماعية للمتفاعلين

المكان	+	–	–
الزمان	+	+	–

اتصال وجهاً لوجه — اتصال عن بعد — اتصال مدون

اتصال منطوق — اتصال مكتوب

ويطرح في هذا السياق تفريق آخر لمكونات المكان وفق الوضع المعين لعملية التفاعل: الاتصال في السوق المركزي، في المصنع، في المدرسة... ويتضح من ذلك أن هذا التقسيم (الذي ينظر إليه غالباً على أنه جوهري لتنميط الموقف) ليس له إلا أهمية ثانوية للبحوث اللغوية النصية، إذ إنه لا يرتبط في العادة بتغير المكان إلا لتغير مضامين النص، دون تحولات مقصدية أو استراتيجية أو في البنية أيضاً.

ويمكن على سبيل المثال أن يحدد الإطار الموقفي في خطاب رسمي

لأحد المواطنين إلى مؤسسة اجتماعية من خلال المعايير (البارمترات) التالية:

- يرغب المواطن (المشترك في الهاتف) في أن يمد له خط تليفوني إلى مسكنه الجديد (= ي).
- ولما كان غير قادر ولا مصرحاً له بالنشاط العملي المرتبط بذلك، يتوجه بخطاب رسمي (هـ)/ موضوع – النص: إقامة خط تليفوني في المسكن الجديد/ إلى المدير المختص في مصلحة تابعة لمؤسسة شؤون البريد والاتصالات: مؤسساتي وثنائي + اتصال (ب) و(ج).
- يطلب منه إتمام (الرد) الاتصالي)، وبخاصة دعوته لأنشطة عملية – موضوعية لأداء الحالة التي يرغب فيها (نص موجه للحدث (أ)).
- ولما كان منتج النص (خلافاً للمؤسسة) ليس لديه كفاءة الحدث المناسبة، وليس المتلقي ملزماً بإتمام الأنشطة التي يرغب فيها منتج النص، فإن الأمر يتعلق باتصال غير متكافئ (طلب/ التماس (و)).

ومن ثم فإن المواطن يفعل النماذج الكلية لبنية النص «الخطاب الرسمي» والرجاء/ المطالبة (قارن 3-4-3، 3-5، 5-3-1).

وباختصار: فالنص الموجه للحدث هو:

(أ) موجه (بشكل خاص) إلى نشاط موضوعي – عملي للمتلقي.

(ب) اتصال مؤسساتي.

(جـ) اتصال ثنائي.

(د) غير متكافئ.

(هـ) اتصال مدون.

3-4-3 أنماط الإجراءات:

إن النصوص ذات الوظائف الاتصالية المتباينة ليست متضمنة في

مواقف شديدة التباين فحسب، بل إنها تختلف تبعاً لذلك من خلال إجراءات خاصة أيضاً، يجب على منتجي النص ومتلقيه أن يسلكوها إذا أرادوا أن يتواصلوا بنجاح. ويمكن أن يفهم تحت «إجراء» بوجه عام أول تقريب إجراءات الفاعلين لحل فعّال لأهداف سبق اتخاذها أو نشأت عن مواقف معينة. ومن ثم يمكن أيضاً أن يطلق على إجراءات خاصة لإنشاء النصوص أو تفسيرها «إجراءات إنشاء النص أو فهمه» (لزم أن يشتمل مصطلح «إجراءات الاتصال» بالمعنى الدقيق إجراءات غير لغوية أيضاً).

ونصف تلك الإجراءات بأنها عمليات موجه إلى الهدف، وعمليات معالجة تجرى عن وعي غالباً عند إنتاج النص وتلقيه، هي إذاً تحقيقات خاصة لتصورات استراتيجية في إنتاج النص أو فهمه (قارن حول ذلك أيضاً 5-2-2).

نحن نركز ابتداءً على إجراءات إنشاء النص، وننطلق من أن المتفاعلين لديهم معرفة خاصة بالاستراتيجية أيضاً، خبرات عن أي إجراءات مقترنة بنماذج كلية معينة ثبت نجاحها في مواقف معينة، ويشتمل مفهوم الاستراتيجية الأساسي هذا على التصورات الأساسية الاستراتيجية الثلاثة التي ذكرها (انكفست Enkvist 1997، ص 19 وما بعدها)[13]. بمعنى الجوانب الاستراتيجية المتزامنة أو المتتابعة: تبني النموذج، وتوجيه المتلقي والتحويل الأفقي للحمل.

إن العمليات الاستراتيجية توضع أساساً مع الاستقرار على موضوع – النص والإجراء الأساسي لتحقيق مطلب المتكلم (في نص مثالنا/ إنشاء خط تليفوني/،/ طلب/). وتتبع الاستراتيجية بداهة أيضاً القرارات الخاصة بمتغيرات معينة للمقصد، والتحديدات الموقفية (تتعلق ضمن ما تتعلق بوسيط إبلاغ المعلومة أو توجيهها...).

ولا ينبغي هنا إلا إبراز – بوصفها أحكاماً إجرائية خاصة – تلك

الإجراءات التي تعد جوهرية للإجراء المنهجي لدى منتج النص عند بناء النص[14]. ونبرز من العدد الكبير من إجراءات إتمام التفاعل الخطوات التالية:

(i) عمليات توسيع النص. ترجع إجراءات إنشاء النص ابتداءً إلى كنه كم المعلومة هل ينبغي أن يوسع موضوع النص أم لا، وإذا كان الإيجاب فما هي مكونات الدعم التي يمكن أن تحقق مثل ذلك التوسيع لموضوع النص بشكل أنسب (من خلال تخصيص موضوع النص أو بتعليل الحال المعبر عنها في موضوع النص أو إيضاح الحال بمساعدة أمثلة، مخططات...). ويمكن أن يشار في هذا السياق إلى أنه مع النصوص المركبة ينظر إلى التأليف بين مكونات دعم عدة على أنه أمر معتاد. غير أنه في حالات كثيرة يجب أن يضمن منتج النص «المناسبة الموضوعية» لمطلبه (انتوس Antos 1984، 188) من خلال قضايا مناسبة وتنشيطها.

(ii) خطوات إجرائية استراتيجية. للقرارات الاستراتيجية أهمية خاصة لإنشاء النص، تلك التي تتجه إلى كيفية إبلاغ المعلومة أو توجيهها، وهي تختص أساساً بمسألة، هل الإجراءات البسيطة أم المعقدة (سردية، وصفية، حجاجية... كذلك 5-3-4) يمكن بالنسبة لمطلب معين أن يثبت أنها واعدة بالنجاح في تحقيق الهدف.

(iii) إجراءات مفردة تكتيكية – متخصصة. تستخدم بوجه خاص للتخصيص الإضافي أو تقوية القرارات الإجرائية الأساسية – ومن الأمثلة التي يمكن ذكرها هنا: الإعلاء/ الحط من شأن الشريك، والتقوية العاطفية للمطلب، تبسيط الأمور أو تعقيدها عن وعي... (انظر كذلك 5-2).

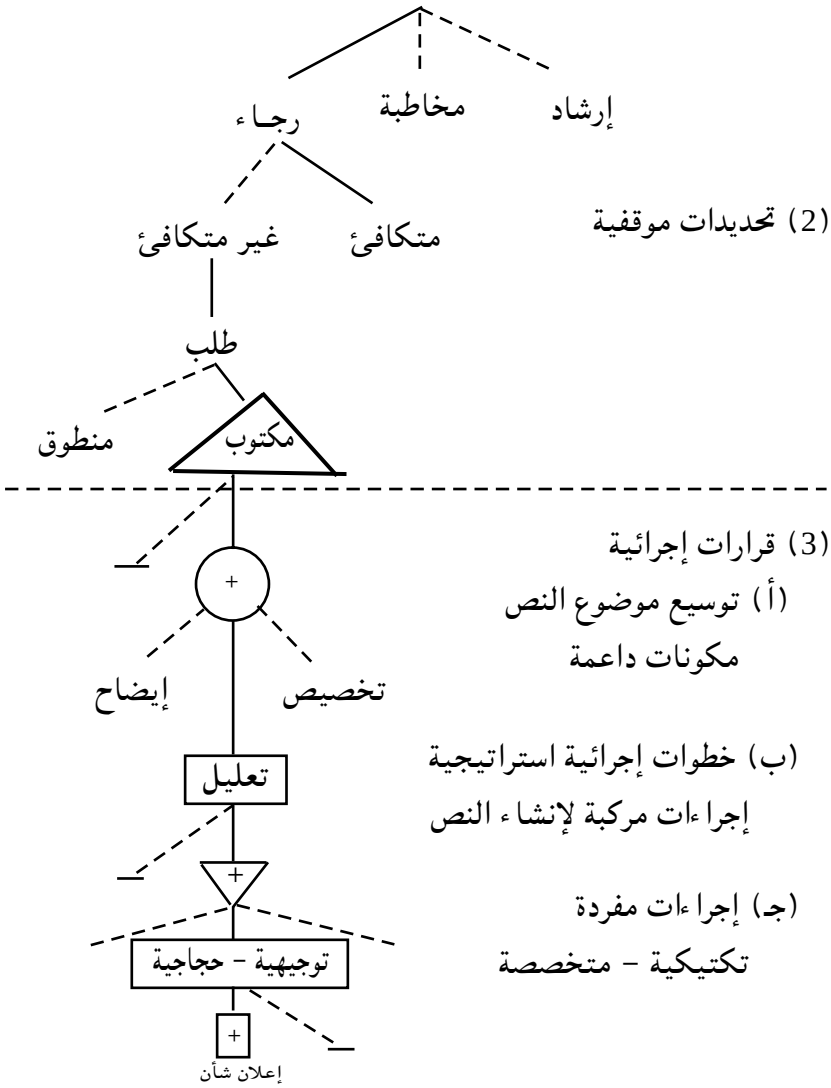
يكون مجموع هذه القرارات الإجرائية بالمفهوم الضيق الأساس لقرارات البناء لدى منتج النص. وسيرد فيما يلي عرضاً تخطيطياً لها.

(v) عمليات اتخاذ القرار لدى منتج النص

نمط الوظيفة: نصوص – التوجيه

التوجيه

/ المقصد – الأساسي، موضوع – النص/



(2) تحديدات موقفية

(3) قرارات إجرائية

(أ) توسيع موضوع النص

مكونات داعمة

(ب) خطوات إجرائية استراتيجية

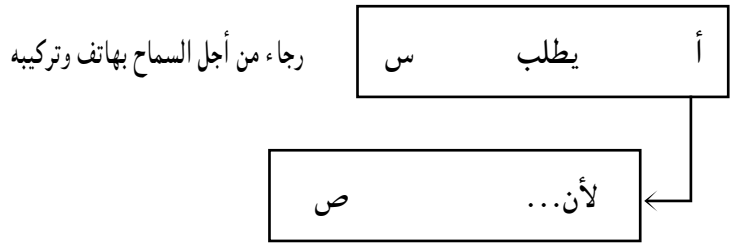
إجراءات مركبة لإنشاء النص

(جـ) إجراءات مفردة

تكتيكية – متخصصة

بالرجوع إلى المثال السابق ذكره في طلب نقل خط تليفوني يمكن أن يحدد مكونات الإجراءات ما يلي:

(i) يوسع موضوع – النص عادة من خلال مكونات – التعليل (مثلاً: إشارة إلى الإلحاح في مطلب وضرورته).



(قارن 5-3-3-2)

(iii) يعد الحجاج أساساً إجراءات تشكيل النص الغالبة موضع تساؤل بالنسبة للنصوص ذات مكونات التعليل (انظر 5-3-4-2). ويقيم منتج النص في ذلك علاقة بين قضايا معينة (أ، ب، هـ...) بعضها ببعض ليستنبط من ذلك استنتاجات حول المطلب الفعلي (طلب نقل الهاتف = د).

تخطيطياً: أ وب و ~ = رمزاً للنفي).

(iii) يمكن هنا استخدام طرح حدث رد الفعل لدى المتلقي الذي يرغب فيه منتج النص مثالاً للعدد الكبير نسبياً من الإجراءات التكتيكية الاختيارية (حول ذلك 5-3-3-1). ويعرض منتج النص هذا الحدث بوصفه حدثاً مهماً لجماعة اجتماعية معينة أو للمجتمع كله: م (د).

وهكذا تشكل عمليات القرارات هذه مجتمعة الإطار للبناء الفعلي للنص.

4-4-3 أنماط بناء النص:

ليس من الممكن أساساً بسبب كثرة قرارات وظيفية ممكنة وموقفية

وخاصة بالإجراءات، وضع نماذج ثابتة لتشكيل بنية كل فئة نصية مفردة. ومن ثم نقتصر على وصف الأنماط الأساسية لتشكيل البنية، التي يمكن أن تلحق أبنية النص في نصوص معينها بها.

(i) يجب على منتج النص ابتداءً من أجل تشكيل بنية إجمالية لنص مخطط له أن يصدر قرارات تكوينية – بنائية (هندسية)، قرارات عن تتابع المركبات المختار للنص الجزئي (1 أ). ويتبع ذلك ضمن ما يتبع مسألة هل يمكن أن يتقدم على نواة النص (ن ن) الفعلية جزء افتتاحي خاص (ج أ) أم لا = (ا ب).

ويجب في الوقت نفسه أن يتساءل عن نماذج قضوية – تركيبية لتنشيطها في (ج أ). ويجب قياساً على ذلك مراعاة جزء ختامي محتمل للنص (= ج خ). ومن الأهمية بمكان كذلك لنواة النص ما إذا كانت محددةً من جهة الموضوع أم لا (= ا ج)، وبخاصة في أي تتابع تترابط وحدات النص الجزئية بعضها ببعض (= ا د). ومما له أهمية هنا هو ما إذا كان ينبغي أن يبلغ معلومة النواة الأساسية والمقصدية (= ن) في البداية أو في الوسط أو في النهاية من ن ن (أو ما إذا أمكن دمج «ن ن» مع «ج أ» أو «ج خ».

أنماط تشكيل بنية – النص

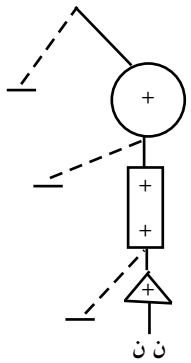
(1) أنماط التأليف

(1 أ) تقسيم إلى وحدات النص الجزئية

(1 ب) تقسيم للجزء الافتتاحي (ج 1)، والجزء الختامي (ج خ).

(1 ج) تثبيت موضوعي في ن ن

(1 د) تتابع أجزاء النص[15].

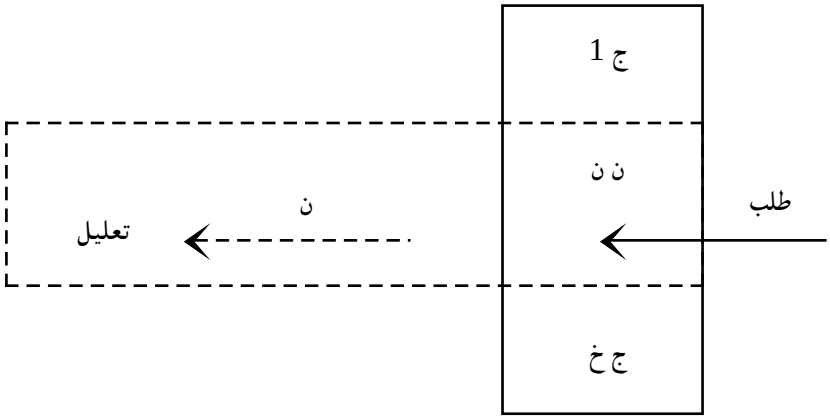


ن أ ب ج – أ ن ب ج – أ ب ج ج – ج ب أ –

ويمكن أن يستنبط من مثالنا عن النص ما يلي:

- إن الأمر يتعلق مع نصوص جزئية «ن» (= يطلب...) و«أ» (= يعلل...) بنص مركب (= 1 أ).
- أن «ن» حددت من جهة الموضوع (= 1 ب):
- أن نواة النص (المكونة من ن وأ) يجب أن تربط بنموذج النص الكلي «خطاب موضوعي رسمي» (مع «ج 1) و«ج خ) الإجباريين = 1 ب):

خطاب موضوعي رسمي



حيث:

ج 1 = رأس الخطاب (التاريخ، عنوان المرسل إليه، إبراز الطلب، ومن المحتمل الخطاب).

ج خ = خاتمة الخطاب (ومن المحتمل جزء نهائي مختصر، صياغة تحية، توقيع).

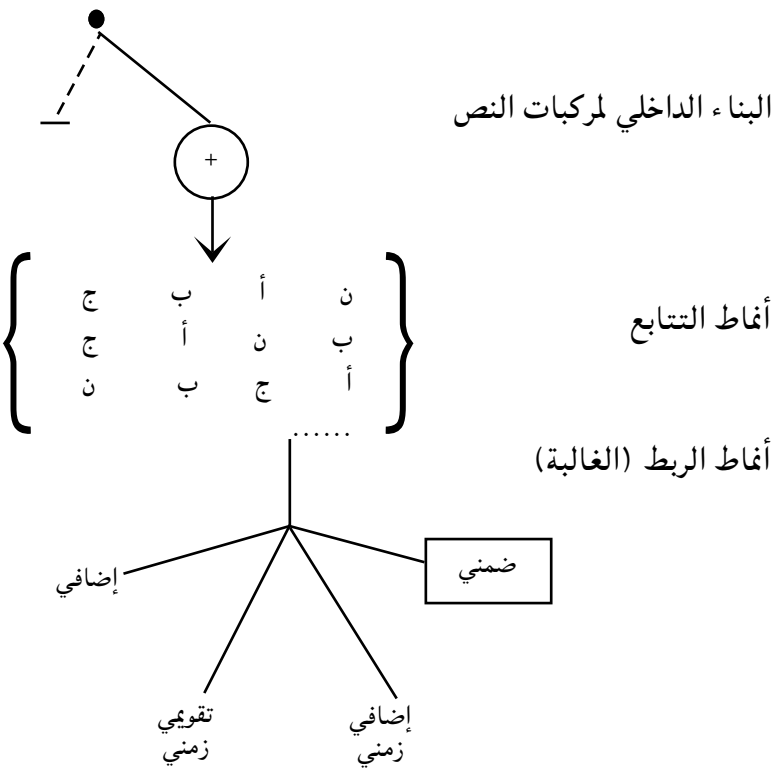
وبالنسبة لتتابع وحدات النص – الجزئية في «ن ن» (= 1 د) يجب على منتج النص أن يقرر إذا ما كان «ن» ينبغي أن تزحزح إلى ،مركز

العرض، أو إذا ما كانت معلومة النواة تظهر بمعنى مبدأ الصعود في نهاية «ن ن».

(ii) أنماط التتابع:

تعد عمليات التتابع والترابط بوجه خاص مهمة للبناء الداخلي لمركبات النص الجزئية.

أنماط بناء النص



إن تتابع الأحداث الإنجازية (تقدم هنا من خلال أ، ب، جـ... ي (قارن 5-3-4-1) يمكن بالطريقة ذاتها مثل تأليف وحدات النص الجزئية ذاتها (حيث يفهم «ن» على أنه رمز لكل معلومة مهمة للنص الجزئي).

ويمكن أخيراً أن يحدد كذلك الدمج القضوي من خلال أنماط ربط متباينة (أنماط الربط) (إضافي، إضافي – زمني، تقويمي – زمني، ضمني...) ومع ذلك فقد ثبت لإيصال معاني النص الجزئية أنه يكفي أن كل نمط غالب فحسب. (انظر الشكل السابق).

وفيما يخص مثالنا النصي ينتج بالنسبة لـ «أ» تبعاً لنهج أساسي حجاجي غلبة نمط الربط الإضافي – الضمني، الذي يقدم من خلاله تتابع ثابت نسبياً لأوجه الإنجاز المفردة المقررة. وبالنسبة إلى «ن» على العكس من ذلك لا يتوقع تفريق آخر (ومن ثم بناء إضافي) إلا في حال استثنائية عند إكمال «ج أ» و«ج خ» نحصل على البنية الأساسية الأفقية التالية للطلب[16]:

«ج أ» رأس الخطاب.

«ن ن» لب الخطاب «ن» لأن «أ»

«ن» (طلب من «ن»)

لأن أ وب و~ جـ إذاً م (د)

«ج خ» خاتمة الخطاب

5-4-3 نماذج الصياغة:

تصطدم محاولات التنميط على مستوى عرض النص وإنشائه في لغة واحدة (وهما النشاطان الأساسيان في مرحلة الصياغة، انظر 5-3-3-3) بصعوبات خاصة: ففي الأساس لا يماثل النص ذاته (بشروط موقفية مماثلة تقريباً) لا تنشأ إلا في حالات استثنائية شديدة الندرة صياغة النص ذاتها في لغة بعينها – ويستنبط من ذلك أن صياغات النص لا تخضع أساساً لتعميم أو لبناء الأنماط أو النماذج.

ومن جهة أخرى لا يكون منتج النص بأية حال متحرراً كلية عند

صياغة النص، ومن الواضح أنه لا تكفي مراعاة القيود الدلالية – النحوية. ويجب تبعاً لذلك أن يوجد أيضاً ما يشبه النموذج/ المعياري لصياغة النص (عند تطابق إطار بناء النص).

هذا الغرض تدعمه ملاحظة أن المتلقين يمكنهم أن ينظموا نماذج نصية معينة ذات صياغات متباينة دون مشقة وأن يلحقوها بالقسم النصي ذاته، حتى الترجمات (التي لها تشكيل شديد التباين) يتعرف عليها المشاركون في الاتصال في العادة باعتبارها صياغات لنوع النص ذاته. وينتج عن ذلك أنه يجب في صياغات النص – مع كل شخصية فردية في تشكيل النص في كل حالة – أن ينعكس ما هو خاص وما هو عام أيضاً، وأننا نفعل عند توليد النصوص معرفة نمطية أصلية عن ملامح الصياغة الخاصة بأقسام نصية معينة (ونفيد أيضاً من عناصر المعرفة هذه أيضاً عند فهم النص). فليس تأليف النص فحسب، بل صياغته أيضاً تميزان البرقيات عن طلب التوظيف أو الحكايات[17]. لكن كيف يمكن أن تدرك أوجه الاتفاق تلك (والفروق) في الصياغة، والإفادة منها في تصنيف النص؟

(i) تصور مبادئ النظام والصياغة العامة بوضوح مجالاً جزئياً من معرفة المشاركين في الاتصال، تلك المبادئ التي نود وصفها هنا بأنها معايير الاتصال المميزة للأقسام النصية. فهي تنتج أساساً عن مستويات تصنيف الواقعة في درجة أعلى من جهة التدرج (عن ذلك 3-4-3) وتعكس بذلك جوانب معينة من أوجه طرح المهام الاتصالية.

وفي الواقع لدى منتج النص عند تشكيل النص مساحة واسعة للغاية للإنشاء الفردي للنص، ولكن ذلك المجال الخاص ببدائل الصياغة تقيده مبادئ التشكيل الخاصة بأقسام النص المتحدث عنها هنا.

ماتزال المعالجة النظرية لقيم الخبرة تلك تكمن في بداياتها، وقد

اشتغل فاندايك (1980 أ، 106) بتلك «المفاهيم الحدسية» مثل الوضوح والقصر. ويمكن لأعمال ذات هدف أسلوبي أساساً أن تكشف عن جهود منظمة لوصف المبادئ العامة لتشكيل النص وتصنيفها؛ فهناك وصفت مبادئ النظام والصياغة تلك منذ ا. ريزل E. Riesel بأنها «سمات أسلوبية»، تستلزم وتحفز اختيار عناصر الأسلوب في النص وتنظيمها 1970، 76)[18]. ويجب أن تنظر إلى أن عدد السمات الأسلوبية وتصنيفها مايزال إلى اليوم مشكلات لم تحل إلى حد بعيد، وكذلك مسألة «ربط عناصر الأسلوب بتلك المبادئ العامة لتشكيل النص (حول ذلك: هاينه مان heine Mann 1979، 270، ولرشنر Lechner 1976، وم. هوفمان Hoffmann 1987، وهاينه مان 1974، ص 57 وما بعدها).

ويمكن أن تفهم معايير الاتصال الخاصة بأقسام النص التي افترضناها على أنها إسقاط لتلك المبادئ العامة لتشكيل النص على أقسام معينة؛ فهي تحدد مساحة بدائل الصياغة الممكنة حسب خواص قسم نصي معين، وتكون بذلك إطار صياغات نصية مميزة. ويمكن أن توصف معايير الاتصال الخاصة بأقسام النص مطبقة على طلب نقل الهاتف المذكور آنفاً على النحو التالي: موجه إلى متلق له حق اتخاذ القرار (الرجاء) ذو صبغة مؤسسية (إدارة حكومية وبلدية)، كتابي، حجاجي على أساس موضوعي – معلوماتي، محدد الموضوع، قصير، موجز، مهذب.

وينبغي في ذلك أن تعلم المؤشرات قدر كل معيار (التدرج بالنظر إلى وضع التفاعل) (انظر هاينه مان Heinemann 1974، 58)، ومن ثم يجب أن توصف صياغات النص التي تخرج عن هذا الإطار بأنها غير مناسبة أو غير مؤثرة.

(ii) تتبع معرفة المشاركين في الاتصال بالصياغة أيضاً نماذج

صياغة معنية وكلمات وتراكيب، ثبتت صلاحيتها في مهام اتصالية مقننة سابقة ويساعد تفعيل تلك النماذج منتج النص عند الملء السريع، بل والمناسب في عمليات بناء النص. ومن ثم فإن مفهوم نموذج الصياغة ينبغي أن يرتبط بكل الوحدات اللغوية، التي يمكن فهمها بوصفها «مقدمة» سبقت صياغتها أو على سبيل المثال. ويقوم بهذا الدور أيضاً لكميات مفردة، مرتبطة بمواقف معينة مادامت لها صيغة خاصة بأقسام النص، وأوجزت بدقة ما هو مميز لموقف معين (أي أثارت لدى الشريك التداعي أو رد الفعل المرتجى).

ويمكن أن نذكر هنا أمثلة لتلك المؤشرات لأقسام النص أو مجالات الاتصال: المرافعة، والحبس، والحكم من مجال شؤون القضاء، ناقل مستمر، وناقل جانبي ومقاومة الغبار في مجال الإنتاج المادي، وحديث تعليمي ونشاط الوالدين ومراقبة الأداء بالنسبة لمجال شؤون التعليم.

بيد أن لأوجه الربط المميزة للوحدات المعجمية وتراكيب نحوية نمطية أهمية خاصة لنماذج الصياغة تلك، إذ يمكن إعادتها إلى معرفة خاصة للمشاركين في الاتصال بالتضام؛ معرفة عن أوجه الربط كثيرة التردد وصور قابلية الربط لوحدات معجمية[19]. ولما كانت الخبرات التي تكتسبها في احتكاكنا بالبيئة الاجتماعية، تختزن في وعينا في صورة مركبة (فهي «بوصفها صور للوقائع مترابطة في الذاكرة بشكل مباشر «كليكس/ كوكلا/ كون Klix/ Kukla, Kuhn 1979، 142)، فإن تفعيلها يحدث كثيراً بالصورة ذاتها من خلال أوجه ربط سنتجميمية ثابتة.

ويعد كثير من أشكال التضام هذه بدورها مميزة لمجالات اتصال معنية: معلم، مربٍ، تشجيع التلاميذ الضعاف، التعاون في ثقة تامة بين الوالدين والمدرسة بالنسبة لمجال الاتصال الخاص بشؤون التعليم، استخدام

غير مصرح به... تخريب عبثي...، مسؤولية جنائية بالنسبة لمجال شؤون القضاء... وتقوم أوجه تضام أخرى بوظيفة مؤشرات لأنواع نصية معنية: ببالغ الحزن (والأسى) إعلان عن وفاة، باسم الشعب... حكم محكمة، كان ياما كان... حكاية خرافية...

وتقود المجموعة المذكورة أخيراً إلى مكونات نصية متكررة (مقولية) (هاينه مان heinemann 1984، 38)، التي يبلغ معها الربط الخاص بالتداعي للوحدات المعجمية والتراكيب النحوية درجة جد عالية. ومن ثم فإن هذه المكونات النصية المتكررة تنشط بشكل دائم أيضاً بوصفها وحدات كلية (أ. أ. ليونتيف A.A. Leont'ev ,1984، 185). ومما يميز هذه المجموعة الكبيرة من وحدات ذات صيغة متعارف عليها هو ارتباطها بمراحل معينة من تركيب النص.

الشروع في الاتصال وبداية النص: نهارك سعيد أو أهلاً بك أو مرحباً! = صيغ تحية. نحن ننظر اليوم في القضية الجنائية س = جلسة محكمة، بأي شيء يمكنني أن أخدمك؟. ماذا تريد؟ = محادثة بيع، التالي رجاءً = مراجعة طبية، بالإشارة إلى خطابكم... = خطاب موضوعي... (قارن هاينه مان 1984، ص 38 وما بعدها). ختام النص والاتصال: وداعاً! إلى اللقاء! مع السلامة! = صيغ سلام. مع عظيم احترامي! مزيد من السلام! = صيغ سلام في الرسائل. أشكر لكم (حسن) إصغائكم = محاضرة. وننهي بذلك... = اجتماع.

وتجدر الإشارة بوجه خاص إلى مجموعة من نماذج الصياغة النمطية الأصلية: إشارات التقسيم. ويدور الأمر في ذلك حول صيغ إحالة تركيبية، يبنيها منتج النص لتأكيد الفهم في النص، ومن ثم فهي تشكل أساساً معينات توجيه – وتقسيم للمتلقي؛ غير أنها تقوم بوظيفة معينات للصياغة (صيغ سبق تشكيلها) بالنسبة لمنتج النص (جوليش Gülich 1970).

ويفرق في المراجع المتخصصة بين عدة أقسام فرعية من إشارات التقسيم (أساساً لدى جوليش 1970 وكذلك جوليش/ برايبله /Gülich Raible 1975 وشانك Schank 1981 وجوبين Gobyn (1984)، وهي جميعها لا تسير إدراك تقسيم كل نص فحسب، بل إنها تسوغ بناءً على ذلك أيضاً استنتاجات للتعرف على أقسام نص معينة (حول ذلك وخلافه شانك Schank 1981، ص 99 وما بعدها).

يمكن عرض مستويات الصياغة من منظور منهج الوصف الخاص بناء على النحو التالي:

(4) بنية – النص

↓

(5) صياغة النص

(1) قيود الصياغة معايير الاتصال الخاصة بأقسام النص ←	
(2) نماذج الصياغة النمطية الأصلية لكسيمات مفردة خاصة بأقسام النص ← أوجه التضام أنماط متكررة إشارات التقسيم	بدائل الصياغة

يوضح هذا المخطط أن مساحة صياغات النص الفردية لم تحدد إلا على نحو عارض، وصار واضحاً في الوقت ذاته أن المشاركين في الاتصال الذين لديهم بالتأكيد كم أكبر من نماذج الصياغة يتفاضلون في التشكيل المؤثر والمناسب للنص. ومن جهة أخرى لا تكفي قيود الصياغة ونماذجها الموضحة هنا لتكوين «أنماط صياغة» خاصة، يمكن فصل بعضها عن بعض بوضوح. وفي الحقيقة تقوم قيود الإطار للصياغة ونماذج الصياغة الخاصة بوظيفة مؤشرات محتملة لأقسام النص، غير أن مستويات الصياغة في حد ذاتها لا تكفي عادة لتعريف أقسام النص. بل يبدو أن تعريفاً أكثر دقة لأقسام النص – ونرجع لذلك إلى منطق أفكارنا – لا يكون ممكناً إلا بضم عدة طرائق عن التنميط (من خلال تعاضد معرفة التفاعل ومعرفة النماذج ومعرفة التحقيق اللفظي).

ونورد لتصور هذه الأفكار واحدة من الصياغات الممكنة الكثيرة لطلب نقل التليفون المذكور مراراً فيما سبق.

(41) ليبتزج 190000

د. ماكس ماير

شارع سارتورن 57

لايبتزج 7063

إلى إدارة البريد

ومصلحة التليفونات الألمانية

قسم الشبكات وتجهيزات المشتركين

بخصوص: نقل خط التليفون الخاص بي

بسبب انتقالنا نرجو نقل خط التليفون

14123 (شارع هردر 18، ليبتزج 7010

إلى مسكننا الجديد (شارع سارتورن 57، ليبتزج 7063).

السبب: أنا أعمل في الشؤون الصحية (= أ)، ويجب لذلك أن يكون اتصال عملي أو المرضي بي ممكناً بشكل مستمر وسريع (= ب).

آمل تحقيق طلبي في أسرع وقت ممكن (= د).

د/ف.

5-3 تحديد المستويات والدمج:

يجب بعد هذه الأفكار عن تفريع معرفة التنميط أن نتساءل في النهاية عن دور أوجه تمثيل التنميط الموضحة هنا في الاتصال الفعلي، وعن جوانب دمجها، ولهذا أخيراً عن إمكانية التطبيق العملي للنموذج المقترح هنا. لقد عولجت الصعوبات المرتبطة – بتحديد المعرفة الخاصة بأقسام النص في 3 - 1. ويمكن أن يشار هنا إكمالاً لذلك إلى أنه يمكن أن تشترط معرفة إيجابية وسلبية بنماذج النص مع أنواع النص الأكثر شيوعاً (رسائل خاصة، ومحادثات يومية موجهة للحدث وإعلانات في الصحف، واعتذارات...) لدى كل المتواصلين تقريباً. لكنه في أقسام نصية أخرى يجب أن توضع فروق: تتسيدها مجموعات معينة إيجاباً وسلباً (مثلاً: تقارير الصحافة)، بينما لا تعرف للآخرين إلا في صورة تلق (إذ إنها لا تطلب في العادة أيضاً إلا بشكل سلبي). والثالثة، مجموعة صغيرة من أقسام النص (المقالات مثلاً) لم يسجلها بعض الأشخاص الخاضعين للتجربة مطلقاً (لأنها لا تستخدم في واقعهم الاتصالي).

ينتج عن ذلك أن المعرفة بأقسام النص ليس لها حجم ثابت

للمشاركين في الاتصال في مجتمع الاتصال، وأن مدى هذا النظام الإدراكي الجزئي ومضمونه لدى الأفراد لا يرتكز على خبرات المشاركين في الاتصال عند القيام بمهام اتصالية خاصة. فالخبرات من هذا النوع تختزن وتنشط في المواقف المعطاة بوصفها نماذج نص كلية.

ويجب لذلك أن تجرد إلى حد بعيد محاولات استنباط تنميط النص من مخزونات فردية (وتحقيقات نصية معينة)، إذ يمكن أساساً أن تسهم أوجه تجريد من بيانات إمبريقية في جعل الحقيقة أكثر وضوحاً.

ولذلك تعد أنواع النص في التنميط ظواهر ذات نمط مثالي أو نمط أصلي بوصفها تعميمات تقوم على خبرات محدودة (لدى متحدث في جماعة اتصال معينة)، ولذلك يمكن أن توصف بوصفها نماذج لغوية كلية لإنجاز مهام اتصالية خاصة في مواقف معينة. وفي إطار ذلك ينبغي أن يفهم مصطلح «النموذج الكلي للنص»، على أنه اختصار لمصطلح «النموذج الكلي لبنية النص»، أي تكوين أساسي شكلي معين للنص يترابط بأوضاع تفاعلية معينة[20].

إن تنميط النص للأسباب المذكورة لا يمكن أن يكون تاماً (بمفهوم إيزنبرج) ولا صارم التنظيم، بل من الصعب كذلك من وجهة نظرنا الحفاظ على مطلب إيزنبرج عن التشديد في تنميط النص (وضوح إلحاق كل مثال نصي بنوع نصي معين) (قارن حول ذلك 3 - 1). فمن المؤكد أنه بالنسبة لنصوص معينة يمكن لأوصاف ذات نمط أحادي أن تتضح كفايتها، لكنه بالنسبة لعدد كبير من النصوص تكون أوجه إلحاق عدة فيما يبدو ممكنة، ومن ثم ننطلق من أن كل تنميط للنص يجب أن يكون مفتوحاً في مقابل أوجه الإلحاق المتعددة تلك، إذ إن النص نفسه يمكن في إطار قيود الإطار ذاتها تقريباً، أن يستند إلى وحدات أساسية في ارتباط بمواقف الاهتمام للمشاركين في اتصال ودرجة الأهمية في جوانب الوصف بالنسبة لشركاء

الاتصال[21]. ويضاف إلى ذلك أنه لا يوجد على الإطلاق بناء نمطي أساسي بالنسبة لأنواع نصية معينة بشكل واضح[22]. وأخيراً تتضح بشكل أفضل بناءً على هذا السبب الحقيقي أيضاً الظاهرة السابقة الذكر عن التسمية المتباينة للأمثلة النصية ذاتها من خلال متكلمين مختلفين. كل هذه الاعتبارات مجموعة تقودنا إلى التصنيف المحدد فيما سبق لمستويات تنميط النص – المتجانسة فيما بينها.

بيد أنه بالنسبة لتكوين أقسام نصية مفردة يعد بوجه عام ربط أنماط معينة من هذه المستويات أمراً ضرورياً، وكذلك دمجها في نموذج خاص لأقسام النص (إذ لا تتوسط مقولة نوع النص بين جانب التعبير وجانب المضمون في النصوص فحسب، بل تنشئ أيضاً علاقات بالاستعمال اللغوي في أثناء التفاعل الاجتماعي (قارن حول ذلك فايجند Weigand 1997، 240).

وينسب بذلك إلى هذه المستويات (والأنماط المختلفة لهذه المستويات) بشكل واضح أهمية متباينة: ففي الطلب/ أو الرجاء يتغلب الجانب الوظيفي، وفي البرقيات/ الرسائل/ أوجه البث التليفزيوني تتغلب بالأحرى تصورات ذات طابع موقفي أساساً، وفي نصوص معينة وبخاصة في المجال التربوي من المحتمل غلبة إجراءات معينة في عرض النص أو إنشائه، أو تقع أبنية نص مميزة في بؤرة اهتمام المشاركين في الاتصال[23].

وعلى الرغم من أن التركيز الخاضع للاهتمامات المشار إليه هنا في مستوى التنميط فإن أوجه تنميط المستويات الأخرى في نموذج نصي كلي تكون مدرجة دائماً. وحتى حين يكون نوع النص البرقية مفتوحاً من الناحية الوظيفية[24]، فإن كيفية عمل برقية معينة لها أهمية عملية بناء معينة وخصائص صياغة محددة. وبهذا المعنى تتضمن نماذج نصية كلية

دمج أنماط مختلفة المستويات في وحدة خاصة، يمكن أن تفهم على أنها حزمة من أنماط ذات سمات من مستويات مختلفة – ذات أقطاب متباينة – ونوضح عملية الدمج هذه بمثال من نوع النص المذكور آنفاً البرقية، ففيه نتتبع – ابتداءً – كل مستويات التنميط في نموذجنا في إطار جانب الأهمية لتكوين نموذج النص الكلي هذا.

	نوع النص	برقية
I		ن
II	(أ)	ن
	(ب) مؤسساتي/ شؤون البريد والاتصالات/	
	(جـ)	ن
	(د)	ن
	(هـ) اتصال مسجل، اتصال عن بعد، مكتب البريد وسيط بين منتج النص ومتلقيه، إلحاح خاص/ سرعة خاصة في النقل، الإرسال عن طريق استمارة.	
III		ن
IV	(أ) «ج أ» و«ج خ» إجباري (استمارة)	
V	(أ) اختصاراً (إيجاز شديد في الصياغة) دون خطاب، في الغالب جملة واحدة فقط.	

وضوح

(ب) تراكيب مختصرة

نموذج الصياغة: «أصل غداً».

عند حذف كل الأنماط الفرعية غير المهمة بالنسبة لنوع النص البرقية ينتج النموذج الكلي الآتي للنص:

برقية – نموذج كلي للنص

- اتصال مسجل مؤسسي/ بريد/
- نقل سريع للغاية
- «ج أ» و«ج خ» إجباري/ استمارة/
- اختصار 1
- تراكيب مجتزأة.

يمكن أن تعد أمثلة النص التي تظهر كل السمات المذكورة هنا أنماطاً أصلية لنوع النص البرقية، فهي تمثل إذاً «نموذجاً مثالياً» لنوع النص هذا. لكنه يتضح أن أمثلة النص أيضاً التي لا تظهر كل هذه «الأنماط من السمات» يمكن أن تزود بالعنوان «برقية»، فهي تصف إذاً نوعاً من منطقة الحدود لهذا النوع النصي، من أين يبدأ تقيم أوجه إلحاق الأمثلة النصية ذاتها بأنواع نصية أخرى (قريبة) (مثلاً: الرسالة البرقية، الرسالة المستعجلة)[25].

بيد أنه يقال في الوقت نفسه إن سمات الأنماط بالنظر إلى عوامل تفاعلية مختلفة يمكن أن تكون بارزة على نحو مباين[26]. بهذا المعنى يتشكل نوع النص من خلال فصل القيود – سواء أكانت متساوية أو غير متساوية – بعضها عن بعض (فيلمور Filmore 1975، وقارن كذلك فايجند Weigand 1987، 243).

ونقتصر لوصف بالأمثلة لتصور أقسام نصية ذات نمط أصلي على إيضاح صياغات موجزة، استنبطت بالطريقة ذاتها:

إعلان عن وفاة – نموذج نصي كلي

- إيصال المعلومة/ عن موقف منتج النص من نهاية حياة س/
- اتصال مسجل متناسق في الصحافة/ قسم الإعلانات/ أو على بطاقات مطبوعة.
- تقوية/ محفزة عاطفياً/ أو دينياً أيضاً في بعض الحالات.
- «ج خ» إجباري/ الورثة/ التاريخ، وربما الإشارة إلى تشييع الجنازة أو التأبين/
- طبقة عليا للأسلوب/ ودع/ توفى، أرقده في مثواه.../

بحث للدبلوم – نموذج نصي كلي

- إبلاغ معلومة..../ بحث عن معلومة/

اتصال مكتوب مؤسسي.

- مقسم إلى نصوص جزئية مع مكونات تدعيم كثيرة، وبخاصة التعليل.
- حجاجي ذو ربط ضمني غالب، تلخيص النتائج في شكل أفكار رئيسة (معلومات – ن) في «ج خ».
- موجه موضوعياً، دقيق.
- إشارات التقسيم/ مصطلحات علمية/ أوجه تضام.

وصفة طبخ – نموذج نصي كلي

- توجيه غير ملزم = توصية.
- مرتبط بنشاط عملي – موضوعي.
- مباشر – وصفي II (قارن 5-3-4).
- محدد الموضوع (تحضير أكلات).

- إجراء إضافي – متزامن.

(أ بعد ذلك ب، س بذلك ص).

- موجه موضوعياً، موجز 2 (قارن الفصل الخامس).

- اللكسيمات: تسميات للمواد الغذائية، والوسائل المساعدة لتحضير الأكلات، أفعال طلب لإعداد الأكلات، وفي بعض الحالات «يأخذ المرء...».

يتبين من مقارنة سطحية أن نموذج النص «وصفة طبخ» يحتوي على سمات أكثر من سمات نموذج نص «البرقية». وهذا يهدينا إلى ظاهرة تصاعد (كثيراً ما يكون متدرجاً) نماذج النص الكلية. ونوضح هذه الدائرة المشكل من خلال مثال مقابلة بين نموذج نص «رسالة موضوعية»، ونموذج نص «طلب مكتوب».

لا يظهر نموذج «الرسالة الموضوعية» إلا سمات قليلة نسبياً – معممة بشكل أو بآخر، وفي «الطلب» يمكننا في المقابل أن ندون توسيعاً للسمات المهمة للأنماط، ومن ثم تحديداً، حيث يمكن التدليل على أن الطلب (المكتوب) يمكن أن يوصف بأنه واحد من عدة نماذج نصية ممكنة للقسم النصي العلوي «الرسالة الموضوعية»[27].

نموذج النص الكلي

	طلب (مكتوب)	رسالة موضوعية
I	توجيه	ح
II	مؤسسي	مؤسسي
	ثنائي	ح
	غير متناسق	ح

	ب يحكم أ	
	= رجاء	
	اتصال مدون	اتصال مدون
III	تعليل	ح
	مباشر – حجاجي	ح
IV	«ج أ» و«ج خ»	«ج أ» أو«ج خ»
V	موجه موضوعياً	موجه موضوعياً
	اختصار 2	اختصار 2
	مهذب	ح
	يرجو س	ح
	يطلب س	

ويمكن أن يقدم الطلب بداهة شفوياً أيضاً[28]. ويكون نموذج النص الكلي «الطلب» – الذي يعد أعلى هرمياً من الطلب «المكتوب» أو «الشفوي» – مفتوحاً (= ح) مع الربط بالمقام.

إن معرفة مثل هذه النماذج النصية الكلية (التي يمكن أن تثبت أوجه ربط للسمات على نحو قياسي على الأقل بالنسبة لأنواع النص الكثيرة الشيوع) ذات أهمية أساسية بالنسبة لإنتاج النص وعمليات تلقيه أيضاً. فسواء منتج النص أو متلقيه أيضاً ينطلقان في مهام اتصالية معينة من قيم للخبرة متطابقة ويربطان توقعات معينة بنماذج بنية النص بالنظر إلى مجرى وقائع الاتصال.

ويجوز في العادة عند تشكيل النص أن يشترط أن يعرف منتج

النص ماذا يريد (ماذا يريد أن يفعل بمساعدة النص المخطط له أيضاً): لذلك فهو ينشط مخطط الإجراء المناسب لهذا المطلب (بما في ذلك نموذج النص الكلي)، ويحاول أن يوائم بينه وبين القيود المعطاة، أي أن يعدله بالطريقة المناسبة: هذا النموذج – الذي يصور نمطاً معيناً من الدمج بين مستويات متباينة من التنميط – يخدم منتج النص الآن بوصفه صفحة لعمليات الاختبار والاستدعاء من أنواع مختلفة، وليس آخراً أيضاً يخدم تنشيط المعرفة اللغوية التي تختبر من جهة صلاحية عناصر وأبنية معرفية معينة للمطلب الاتصالي الحالي (قارن الفصل 4، 5).

يتحدد كذلك مسلك التلقي لدى المشاركين في الاتصال من خلال نموذج النص الكلي. ففي أغلب الأحوال يمكن أن ينطلق من أنه يقدم للمتلقين إشارات واضحة إلى أنماط أساسية موافقة لمسلك التلقي من خلال إشارات موقفية ملائمة (كتاب، صحيفة، نقل إذاعي، سوق مركزي، قاعة استماع...) و/ أو من خلال مؤشرات النص (عناوين، صياغات أدائية ضمنياً ترجع إلى النص بأكمله...). ولذلك ينشط مفسر النص في العادة ابتداءً نموذج بنية النص ذا النمط الأصلي المشار إليه على هذا النحو، الذي يصير ذا قيمة توجيهية لعملية التلقي الفعلية. ويجد عند مقارن هذا النموذج بأبنية النص المعطى فعلاً وصياغاته أنه إما أن يؤكد توقعه من خلال النص (غالباً ما يكون ذلك بعد تلقي بعض فقرات من النص) أو أنه يجب – بناءً على أوجه عدم تطابق مهمة أن يعدل النموذج المفترض لبنية النص (وفي بعض الحالات أن يحل نموذجاً آخر محله أيضاً). لكنه يبقى في كل الأحوال نموذج بنية النص نقطة جوهرية في تفسير النص.

هذا يصلح أيضاً لأمثلة النص «غير المعلمة»، أي لنصوص «لا تحيل» من خلال إشارات أولية، ولا من خلال مؤشرات إلى نموذج نصي كلي معين. وينشط في هذه الحالات – غالباً على أساس تلقي عناصر

النص الأولى – نماذج بديلة لبنية النص، مما ينتج أحادية معناها في أثناء عملية فهم النص المتقدمة.

وثمة سؤال آخر، وهو هل (وكذلك كيف) يضع المشاركون في الاتصال عناوين لنتيجة هذه العمليات (أي تزود بأسماء خاصة لأقسام النص)، لكنه من وجهة نظر اتصالية – براجماتية يعد هذا التساؤل في النهاية ذا أهمية ثانوية. ففي الأساس يعتمد الأمر في المقام الأول على أن المتواصلين ينتجون نصوصاً ملائمة اتصالياً أو إشارات نصية مناسبة – مع مراعاة فهم المكونات الخاصة للمعرفة فهماً صحيحاً والتفاعل معها تفاعلاً مناسباً. ولا يجب على المشاركين في عمليات الاتصال أن يقيموا حساباً دائماً للنمط «نموذج النص الكلي» في النص الفعلي.

الهوامش

*) هذا هو الفصل الثالث من كتاب: مدخل إلى علم لغة النص Texlinguistik, eire Einführung تأليف: فولفجانج هاينه مان وديتر ڤيهفجر W. Heinemann/ D. Viehweger).

*) نشيد وطني فرنسي، ينسب إلى مدينة مارسيليا.

1) قارن أيضاً كالماير Kallmeyer (1986، 332) لأنماط الاتصال قوة موجهة ومنظمة ليس فقط فيما يتصل بالوقائع الاتصالية تلك، بل بتشكيل خطوط رئيسة في التعامل مع قيمة اجتماعية ما أيضاً.

2) تفهم «وظيفة» هذا في إطار نظرية النظام على أنها إسهام عنصر في عمل النظام الكامل (هنا: نظام الاتصال). وبهذا المعنى يحدد أيضاً دي بوجراند/ درسلر 1981، 190، وظيفة النصوص «بأنها إسهام النصوص في التفاعل». قارن أيضاً الصياغة الجديدة لمفهوم الوظيفة لدى ميشل وغيره (1985، 14): «نطلق على توجيه أهداف الأنشطة وغائية الأدوات/ الوسائل وظيفتها».

3) تحدد الوظيفة في كتاب شميت وآخرين 1981، 82 على سبيل المثال بأنها: «القصد الاتصالي لمنتج النص المصاغ في النص؛ «وفي ذلك لم يراع بعد بوضوح دور المتلقي. وفي المقابل يذكر لدى ميشل 1986، 68: أن وظيفة النص يمكن... أن تحدد أساساً من خلال

جانبين، ارتباط المتحدث -/ الكاتب من جهة، بالسامع -/ القارئ من جهة أخرى، ويؤكد جروسه 1974، 20 أيضاً أن وظيفة النص تتضمن لتحديدها مكونات توجيه – المتلقي».

4) لا ننظر إلى «التقويم» على أنه وظيفة أساسية، لأن منتجي النص يعبرون مع كل نص – وإن كان أيضاً في درجة متباينة – عن أوجه تقويم. ويسري ما يماثل ذلك على ظاهرة «الوظيفة الاجتماعية للنصوص».

5) كذلك لرشنر 1983، 267 و1984 أ، ص 20 وما بعدها، قارن عن هذه الإشكالية أيضاً 3-4-5.

6) قارن كذلك الأحداث اللغوية التأسيسية لدى روزنجرن 1979، 198.

7) هذا القسم الفرعي حدد استناداً إلى روزنجرن 1979، 199.

8) قارن حول ذلك تصنيف سيرل للفعل الكلامي 1976 – أجرى موتش 1987، 53 سرداً للأحداث اللغوية من هذا النمط (وليس للنصوص !).

9) حول مزيد من تمييز الفروق بين أنماط الحدث الكلامي في الطلب (وليس بين النصوص) انظر هنده لانج 1978، 124 وما بعدها – أما ا. و. جروسه (1974، 402) فينطلق من تقسيم ثلاثي لنصوص الطلب: نصوص إرشادية، وإقناعية، ورجائية.

10) لا يدعى بذلك أن كل نص خيالي يمكن أن ينظر إليه ابتداء على أنه نص أدبي.

11) قارن مثلاً مجال الاتصال الثقافي، انظر هارتونج 1983 أ، 353.

12) المؤسسة حسب شلسكي Schelsky 1970، 10، هي «نظام موضوعي للواقع الاجتماعي».

13) تعد استراتيجية النص 1 – هدفاً يوجهه مبدأ تحويل مجموعة من المحولات أفقياً إلى نص (انكفست Enkvist 1987، 25)، 2 – حذفاً ما هو غير مؤكد من جهة التلقي في إطار تصور التفسير، 3 – تبنياً لنص جديد، لنماذج تقليدية للبنية الكبرى النصية، إما بالامتثال لهذه النماذج أو التمرد عليها، (1987، 27).

14) انظر حول مكونات الإجراء عند عمليات الفهم الفصل الخامس – وعرض ليونتيف أيضاً Leont'ev 1979، ص 105 وما بعدها، الجانب العملي، للأحداث: للحدث «بالإضافة إلى الجانب المقصدي (وهو ما ينبغي التوصل إليه) جانبه العملي أيضاً (مثل: بأية طريقة يمكن التوصل إلى ذلك)».

15) ن = معلومة النواة، ا، ب، ج.. = أي وحدات نص جزئية، ينبغي أن يعرض نمط التأليف المذكور في المجمل أخيراً أبنية لم يجعل فيها منتج النص النواة صريحة. – ومن البدهي ألا تصور كل أنماط تتابع النص الجزئي المحددة المعالم هنا إلا نماذج مثالية لتشكيل البنية، إذ يمكن أن يمثل لـ «ن» في نصوص معينة، بل وفي نصوص جزئية عدة بلا ريب.

16) بشرط أن يقرر منتج النص المتغيرات البديلة المفترضة هنا.

17) يتحدث ميشل Michel 1987، 5 في هذا السياق عن «نماذج أسلوبية»، عن «كيفيات صياغة تتكرر باستمرار في بنية للنظام تتناسب مع البنية العلائقية». وقال ساندج 1986،

49 ما يشبه ذلك، وفي موضع آخر (1986، 194) توجز هذه الظاهرة تحت مصطلح «أسلوب نموذج النص).

18) يوجد لدى لرشنر lerchner التحديد التالي لمفهوم «ملمح أسلوبي»: «يمكن أن يفهم لذلك تحت «ملامح أسلوبية» الأجزاء المتفرعة بشكل تدريجي لاستراتيجية الاتصال (خطة النص) التي تتشكل من خلال عمليات دمج للدلالات الإيجابية للجمل وتعبر عن موقف المرسل من موضوع واقعة الاتصال والإخبار ذاته.

19) من البدهي أن توضع في هذه المعرفة الخاصة بالتضام فروق جوهرية اعتماداً على العمر والتربية والنشاط المهني، وبخاصة العلاقة الاجتماعية الوثيقة بين المشاركين في الاتصال.

20) يحتمل حسب جوبين Gobin (1984، 265) أن يكون نوع النص «الربط النمطي بين وظيفة وبناء»، حتى وإن لم يمكن أن تفهم هذه العلاقة على أنها تطابق بنسبة 1 :1.

21) يمكن أن يفهم الكتاب التعليمي على أنه نص علمي أساساً أو نص تربوي أيضاً، والكتاب الموضوعي على أنه نص علمي أو نص للاستخدام (انظر جوبين 1984، 36). ويمكن لأبنية الحوار أن تمثل دور التوجيه والإبلاغ أيضاً... إلخ.

22) على سبيل المثال نصوص الدعاية التي تتحدد ليس من خلال بناء نصي خاص، بل من خلال الطلب الضمني لشراء بضائع. قارن فان دايك 1978، 163.

23) وفي مقابل ذلك فإن ثمة أقسام نصية قليلة تقوم على المضمون أساساً – خلافاً لافتراضات ذائعة (مثل عقود الزواج). إن الجوانب المضمونية تبدو في المقابل ذات أهمية بالنسبة للتصنيف الفرعي لأقسام النص؛ تقرير عن رحلة، تقرير عن حادث، تقرير رياضي، تقرير عن مريض.

24) أي أن تلك الوظيفة (موجه، مبلغ...) غير مهمة بالنسبة لتحديد جوهر نوع النص، البرقية، الرمز: ن.

25) لا يظهر مع رسالة برقية على سبيل المثال بدلاً من العلامات/ سريع جداً/ و/ مقتضب جداً إلا العلامات/ سريع/ ومقتضب/؛ وفي برقية تهنئة يضاف وظيفة الإبلاغ عن موقف منتج النص وتحديد موضوع النص.

26) «يمثل لمعنى تعبير لغوي من خلال نمط أصلي أو حال تصريفية، ويستكمل من خلال تحليل أمثلة، يمكن أن تعد بشكل أو آخر مجاورة للنمط الأصلي» (فايجند 1987، 245) ولهذا يقابل تصنيف الأنماط الأصلية تحليل المكونات الكلاسيكي.

27) ثمة خلاف في البحث اللغوي النصي حول عنونة مراحل التدريج هذه، نحن نضع هنا نمط النص في أعلى درجة هرمياً، وتعد «بدائل أقسام النص» فروعاً لأنماط النص.

28) إكمالاً للمخطط الموضح أعلاه وجب أن يضاف في نموذج النص الكلي للطلب الشفوي؛ الاتصال وجهاً لوجه، معد له، حواري، بالتناوب، صياغات الشروع في اتصال شفوي، والحفاظ على الاتصال واختتام الاتصال.

* * *

من نوافل القول: أن نشير إلى أن الرواية عالم شديد التعقيد فسيح الأرجاء، متداخل الأجزاء. إنها جنس نثري سردي مرن مطواع قادر على أن يهضم ويتمثل ويستثمر عناصر متنافرة كالوثائق والمذكرات والوقائع التاريخية والتأملات الفلسفية والتعاليم الأخلاقية والأساطير، وشيء من الإرث الديني والأدبي، ومن علم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة. إنها كما يصفها جابر عصفور: جنس قادر على التقاط الأنغام المتباعدة والمتنافرة الإيقاع عصرنا - (زمن الرواية، لعصفور، ص 53)، بل هي حسب رأي (جورج لوكاتش) - ملحمة العصر الحديث.

وقد لمسنا ذلك كله في رواية (عبدالكريم ناصيف) الثلاثية الأجزاء: «**الطريق إلى الشمس**» البالغة بمجملها (1355) صفحة، والصادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق ما بين سنتي 1992 و2000. وقد حمل الجزء الأول منها عنواناً فرعياً هو «تشريقة آل المر»، والثاني عنوان «شرق/ غرب»، والثالث: «الجوزاء». وامتد زمن الأحداث التي وقعت في الرواية أكثر من ثلاثين عاماً بقليل: (1914-1946). وهي أعوام حافلة بالأحداث والأحلام الكبيرة، إنها أعوام نضال الشعب العربي في سورية خاصة، وبلاد الشام عامة، ضد الأتراك والفرنسيين... وقد بسط الروائي ذلك من خلال قصة عائلة (آل المر) ببطليها (عزيز المر) وزوجته (شمس) التي تنتمي إلى قبيلة (الرولا).

وتوقف الكاتب في جزئه الأول عند انتصار العرب على الأتراك في العام 1918، ودخول الجيش العربي ظافراً إلى دمشق بقيادة فيصل بن

الحسين. وتوقف في جزئه الثاني عند منتصف الثلاثينيات من القرن العشرين، وعزيز لم يأتِ إلى دمشق بعد، وفي جزئه الثالث عند لحظة الجلاء عن سورية، ومشهد (عزيز ألمر) للعلم العربي يرفع فوق سراي الحكومة بدمشق، الأمر الذي مكنه من المشي، بعد أن كان مُقْعَداً لسنوات، بسبب رصاص الغدر الفرنسي.

وإذا كانت الأزمنة في هذه الرواية تمتد لأكثر من ثلاثة عقود، فإن الأمكنة التي جرت فيها الأحداث كانت تنداح وتتعدد وتتباين، ما بين قرية الريحانة - مسقط رأس بطل الرواية (عزيز المر) غربي حماة، وقرية أم الينابيع شرقي حماة على طرف البادية، وهي التي عمرها أهلها الهاربون من بطش الأتراك وجورهم بعد أن كانت قرية مهجورة،، وزرعوها وعاشوا فيها، وحماة، ودمشق، ودرعا، واللاذقية، إضافة إلى مضارب بدو عرب (الرولا) في البادية. فالرواية إذن تجمع ما بين مناخات البداوة والريف والمدينة في سورية.

وقد ارتأيت، لغرض الدرس والتحليل، أن أتوقف عند أربعة عناصر هامة في هذه الرواية هي:

أ - الأحداث. ب - أساليب السرد في الرواية. جـ - الشخصيات الروائية. د - الرواية بوصفها نصاً.

أ - الأحداث:

بدت الأحداث الروائية المسقية بماء الخيال الخصب تتشابك مع الأحداث التاريخية الموضوعية، التي مر بها وطننا الصغير (سورية)، على شكل جديلة متناسجة الخيوط، متصاعدة النمو، فأسرة آل المر ترحل من قرية الريحانة غرباً إلى أم الينابيع شرقاً، إثر صدامٍ عنيف بين عزيز المر،

والشاويش (أبي شعيب) التركي، أسفر عن تمريغ وجه الأخير بالتراب، وإذلاله وضربه بالسوط نفسه الذي كان يسوط به عزيزاً. وتلا ذلك حملة من التنكيل والتعذيب لأهل القرية، ثم حرق لبيوتهم، فرحيلهم إلى الريحانة. وسبب ذلك إرغام (تركية) شباب القرية على السوق إلى حرب الترعة في مصر، وإجبارهم على المشاركة في حرب لا ناقة لهم فيها ولا جمل.

ولكن عزيزاً يصاب برصاصة من أعوان الشاويش في ساقه ويساق إلى السجن، حيث يلقى صنوفاً من الألم والعذاب والإذلال. وبعد أن يُجبِّر رجلٌ يدعى (الأخضر) رجل عزيز، يُجْبر جند الأتراك عزيزاً على الالتحاق بحرب الترعة، ولكنه مرة أخرى يتغلب على جلاديه، ويفلت منهم، ويلحق بأهله الذين صاروا في منطقة (الجفلتك) - شرقي حماة على أطراف البادية، حيث ظِلُّ السلطة العثمانية هناك ضعيف أو شبه معدوم.

وهناك يتعرف عزيز الفارس الملثَّم (شمس الدين) الذي يُنقذه من موت محقق ذات يوم... وتنشأ صداقة عميقة بين عزيز والفارس الملثم، الذي ينتمي إلى عرب الرولا. وما أن تنكشف حقيقة هذا الفارس عن أنه فتاة لا رجل، حتى تتحول الصداقة إلى حب قوي وشغف شديد بابنة البادية البيضاء الجميلة (شمس).

ويروم عزيز الزواج من شمس - ابنة الشيخ نواف، فيشترط عليه أعوان هذا الشيخ مُهْراً غالياً جداً، وهو أن يأتيهم شيخ قبيلة، أو قائد عسكر. ولكن بعد أن يكون الشيخ نواف قد أهداه فرساً شقراء وبارودة ألمانية وسيفاً.

وتمر الأحداث، فإذا عزيز في الثورة العربية الكبرى ضد الأتراك، وتشاء الأقدار أن يلتقي في غمار هذه الثورة بالشاويش (أبي شعيب) في قرية طفس بدرعا، ويتمكن من قتله، ويرفع إلى رتبة شاويش، ثم يدخل

دمشق منتصراً من المنتصرين، ويتقدم نحو حماة، ويأتي إلى الشيخ نواف بثلاثين من الجند قائداً لهم، ويظفر بالزواج من حبيبة القلب (شمس).

وفي الجزء الثاني ينتقل الزوجان إلى حماة، ويشرع عزيز بالعمل بتجارة السمن والجبن ما بين حماة وريفها. ولكن فرحته بتحرر بلاده من الأتراك لا تطول، فسرعان ما يدخل الفرنسيون سورية غصباً، ويحتلونها. وتبدأ عمليات النضال ضد فرنسا، فيشارك عزيز بها. وفي حماة يقتل جندياً فرنسياً ويجرح ثلاثة، فيقبض عليه، ويدخل السجن، ويعذَّب جداً... ثم يخرج بفضل معونة من القائد (فوزي القاوقجي). وتتعرض زوجته (شمس) لمطاردة من رموز الإقطاع والاحتلال. فها هو ذا (حسني) يطاردها، فتأبى، ويلحق به الإقطاعي (خالد آغا) فتأبى أيضاً... أما القومندان (جيرار) الفرنسي - صديق خالد آغا، فتطعنه بخنجرها، وتُرديه قتيلاً. وفي حماة يرزق عزيز وشمس بابنهما البكر الذي يسمونه (الأخضر)، ثم بنواف، فمناف، فبدور.

وفي الجزء الثالث تنتقل العائلة المكونة من أبوين وثلاثة أبناء ذكور وابنة إلى دمشق، ليبدأ عزيز هناك عمله تاجراً بالحبوب مع فلاحي درعا وقراها، ويقطن في منطقة الميدان. وفي العاصمة يتعرف عزيز الدكتور (عبدالرحمن الشهبندر) - وزير خارجية الملك فيصل ومؤسس حزب الشعب، ويتصل بالحركة الوطنية اتصالاً وثيقاً. ولكنه رغم محاولته إخفاء ماضيه وماضي زوجته في حماة، يصطدم بالكابتن الفرنسي (رينو)، الذي كان يشك بعزيز وزوجته، ويحاول معرفة علاقة (شمس) بمقتل صديقه (جيرار) بحماة.

ولم يقعد عزيز عن القتال ضد الفرنسيين، وهو المسكون بهاجس الحرية والكرامة الوطنية، فنراه يشارك في حوران بالقتال ضد جنود فرنسا، الذين تجاوزوا حدودهم، ويقتل هناك، مع صديقه (البطحيش) أكثر من

جندي فرنسي. ثم يخدع عن ذاته بواسطة العميل الفرنسي (محمد التيناوي)، ويسافر من دمشق إلى الكرك في حوران، استجابة لطلب وهمي من صديقه، حاكمه التيناوي، فيكون الفرنسيون له بالمرصاد، وتنشب معركة عنيفة بين البطلين (عزيز والبطحيش) من جهة، والفرنسيين من جهة أخرى، تسفر عن مقتل البطحيش، وإصابة عزيز بجروح وكسر في عظام الحوض، فيصبح مقعداً. ويبقى سنوات عاجزاً عن المشي، إلى أن يتم رفع العلم العربي السوري فوق سراي الحكومة بعد جلاء فرنسا، عندها فقط ينهض عزيز ويمشي، ويكون بجانبه ابنه (الأخضر) وزوجه (شمس)، وها هوذا - كما يقول الروائي -: «يتطلع إلى الأعلى حيث العلم والشمس، للتو يشعر أنه نسر.. جناحاه قويان، وهو يطير.. يحلق عالياً في السماء، بل يخيل إليه أنه يكاد يلامس الشمس، يكاد يبلغ الجوزاء». (الجوزاء 338/3).

* * *

هذه هي الأحداث الأبرز التي مرت بها حياة تلك العائلة، بل حياة بطل الرواية (عزيز) وزوجه (شمس). أما الوطن فقد كان بالتوازي يمر بأحداث جسام، وبحالة من الاستنفار والنضال والبطولات وعشق الحرية وطلب الاستقلال. فهناك زمن السفر برلك، وحرب الترعة، والثورة العربية الكبرى، وحكم وطني وليد، ما لبث أن تلاشى على وقع أقدام (غورو) الغاشمة في العام 1920. وهناك ثورات ضد الفرنسيين في ريف دمشق وحماة وجبال العلويين وجبل العرب، ثم إضراب ستيني عام 1936، فمعاهدة تتلوه، تعترف فيها فرنسا باستقلال سورية، ثم تنكث بهذه المعاهدة. وهناك حرب عالمية ثانية تنشب في العام 1939، وهناك سلخ لواء إسكندرون، ونذر شؤم بضياع فلسطين واستيلاء اليهود عليها، وهناك أخيراً اليوم الموعود، أعني يوم الجلاء عن سورية عام 1946.

ولا شك أن خيط الأحداث الثخين الذي أبرزناه هنا، كان مشتبكاً بخيط أنعم وأدق، فهناك حوادث فرعية كانت تغذي البنية الروائية وتطورها، منها مثلاً علاقة عزيز بقبيلة (الرولا) في البادية، ومنها علاقة عزيز بالنادي الأدبي في حماة، ومشاركته في المظاهرات ضد فرنسا، ثم مساهمته بثورة حماة المخفقة، ثم انتقاله إلى دمشق وعلاقته بفلاحي حوران، ومساهمته بتصفية بعض جنود الاحتلال في قرى درعا ومزارعها. ثم تعرفه الكابتن الفرنسي (رينو) في دمشق، وهو الضابط الذي كانت شكوكه تحوم حول عزيز وشمس، وهو الذي انحاز إلى الديغوليين بعد سقوط فرنسا أمام (هتلر)، وألقي القبض عليه وسجن، ولكنه كان وراء بعثة (الأخضر) إلى فرنسا. وهي البعثة التي مكنت الروائي من أن يطعم روايته بمقارنات كثيرة بين مفاهيم العرب والشرق في الحرية والحب وغيرهما.

ولم يغفل الكاتب عن سرد جزئيات أخرى تكشف عن واقع الحياة الاجتماعية والفكرية والمعيشية في دمشق، ليجعل روايته رواية نضالية وواقعية في الوقت نفسه، إضافة إلى كونها رواية حب وحرب بامتياز.

فكيف ساق الروائي الأحداث الكبرى والأحداث الصغرى في عمله هذا؟ وما هي حيله في نسج خيوطها وشدها بعضاً إلى بعض في نسيج ملتحم؟

ب - أساليب السرد في الرواية:

لعل السمة الأبرز التي تنطبق على كاتب هذه الثلاثية هي أنه الراوي العالم بكل شيء، الذي وصفه (آلان روب غرييه) بالموجود في كل مكان، والذي يرى في اللحظة ذاتها الأشياء يمنة ويسرة، ويرى ظاهر الأشخاص وباطنهم.

وبعيداً عن التنظير البعيد عن النصوص، سأحاول هنا أن أقارب هذا الأثر الفني بحس تحليلي يبتعد عن الحرفية المدرسية في تشغيل المفاهيم، والآلية المتخشبة في التصنيف والمقاربة، بغية الإنصات الحميم لما قامت عليه هذه الرواية من أساليب في السرد وفنون الحبكة.

فقد كان عبدالكريم ناصيف يقف أحياناً في منتصف الطريق، ثم يعود إلى بدايته، فهو يضع بطله في موقف لاحق، ثم يكرّ راجعاً إلى الوراء إلى موقف سابق، معللاً تعليلاً تدريجياً لِمَ صار بطله في الموقف الراهن، ويمضي عما قريب بتطوير سرده إلى الأمام متلفتاً إلى اليمين وإلى اليسار، ناظراً إلى الأسفل وإلى الأعلى، واصفاً المكان والحيِّز وصفاً دقيقاً هادفاً، زارعاً على الدرب بذرة ستنبت بعد قليل أو كثير ثمرة ناضجة، غائصاً في أعماق النفس الإنسانية، متفنناً في الحوار الداخلي، متقناً أداء نجاوى النفوس، مستثمراً ثقافته العلمية والتاريخية والأدبية والفلسفية والاجتماعية أفضل استثمار، مفيداً مما في تراثنا الرسمي والشعبي من معطيات، سواء كانت قرآناً أو حديثاً شريفاً أو قصة قصيرة أو مثلاً أو حكمة أو غير ذلك.

ويطالعنا هذا منذ البداية، ففي الجزء الأول قدَّم الروائي بطله (عزيز المر) مختبئاً في كهف أو دغل، وقد مضى عليه أربعون يوماً، ثم راح يكشف تدريجياً عن سبب هذا الاختباء، فإذا عزيز هارب من السَّوْق الإجباري إلى حرب الأتراك ضد الإنكليز، في مصر قرب قناة السويس. وفي ثنايا ذلك يطلع الكاتب قارئه على تعسف الأتراك (العصملي) وتعدياتهم ومصادرتهم للأرزاق، وإذلالهم للعباد، في قرية الريحانة التي تعد نموذجاً لقرى سورية قاطبة.

ومثل ما سبق نجده في الجزء الثالث (الجوزاء)، فالكاتب يبدأ بعلاقة شمس بالضابط الفرنسي (رينو) من اللقاء الثالث بينهما، ثم يكر

إلى الوراء ليحدثنا عمَّا جرى بينهما في اللقاء الأول والثاني. ومن خلال هذه الرجعة نعرف من هو الضابط (رينو)، فهو مساعد للجنرال (كاربييه) - حاكم جبل العرب زمن الثورة العربية الكبرى، وهو رجل يزعم أنه يحب الحرية ويحترم الأمة العربية... ولكن سراً كامناً فيه لم يجعل شمساً تنخدع فيه. وينكشف الأمر بالتدريج، فقد ظهر أن حب هذا الضابط للحرية ليس حقيقة بل زيف، وأنه مثل كل المستعمرين يميز بين الغرب والشرق، وبين العرب والفرنسيين، ويرى الحرية للغرب وحده دون الشرق!! ثم إنه يداهن ويتداهى، ويتقرب من أسرة عزيز المر، ليكتشف سر مقتل صديقه (جيرار) في حماة. وتتلامح في بعض أقسام هذا الجزء من الرواية ملامح من سمات القصة البوليسية، فثمة سر أو شيء غامض أو جريمة من زاوية ذاك المحقق، والمطلوب الكشف عن الجاني.... ولا ضير في ذلك، فالسرد في الآثار الروائية البوليسية لا يخلو البتة من تشويق وجذب وإمتاع، وهي أمور تُستحب وتُطلَب في كل أثر روائي.

وكان ناصيف أحياناً أخرى يستهل بداية فصل من الفصول بأهزوجة، لا بالسرد ولا بالوصف ولا بالحوار، ليكون ذلك الاستهلال مدخلاً لحدث جديد. وهو بهذا يلجأ إلى حذف زمني يفترض أنه مضمر في السياق، فالفصل الرابع من (الجوزاء) يبدأ بهذه الأهزوجة:

ها الله ها الله يا مفرِّجَ المصايبْ
اضربْ رصاص خلّي رصاصكَ صايبْ

وهي الأهزوجة التي كان شبان في دمشق يرددونها، وهم بانتظار زعيم دمشق العائد من منفاه في مصر (الدكتور عبدالرحمن الشهبندر)، الذي كان وزيراً لخارجية الملك فيصل في أثناء الحكم الوطني العربي الأول (1918-1920).

ثم يمضي الروائي فيحدثنا عن هذا الزعيم الذي ما أنْ حطَّ رحاله بدمشق، وداس أرض الوطن، حتى سجد وقبَّل ثراه قائلاً: «حمداً لله يارب أن أريتني تراب وطني، الفضل والشكر لك أن أعدتني إلى أهلي».

وينتقل ناصيف إلى الماضي ليستحضر من التراث أنشودة أهل المدينة في استقبال الرسول صلى الله عليه وسلم، وهي:

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع
وجب الشكر علينا ما دعا لله داع

وهكذا يبدو الحاضر والغابر متعانقين في الهزج والمرج والغناء، صانعين حالة توحي بأصالة شخصية الأمة، والتحام تاريخها بمراحله المختلفة، الشأن الذي يطبع سرد هذا الكاتب بطوابع التأصيل والتأثيل، إضافة إلى بروز الإحساس بنبض الناس العاديين، الذي يتجلى في أنشودة تعبر عن حب المرجة - مركز دمشق العاصمة، من خلال الأنشودة الشعبية القائلة:

زيِّنوا المرجة والمرجة زينهْ
شامنا فرجة وهي مزينهْ

ولكن أين موقع بطل القصة من هذا السياق؟ إنه في صميمه، فعزيز يردد الأهزوجة، وصديقه (صبري البديوي) يرددها أيضاً... ثم ما تلبث الأحداث أن تنسج خيوط الصداقة القوية بين عزيز والشهبندر. ولا غرو في ذلك، فكلاهما مناضل ضد الأجنبي: عزيز بفرسه وسيفه وبندقيته، والدكتور الشهبندر بقلمه وبيانه وعلمه.

ومن أساليب السرد عند (ناصيف) أنه كان يمزج بين الخارج والداخل، والمعلن والمضمر، على نحو سائغ وجميل، فهو ينتقل من حوار

مسموع بين شخصين، إلى حوار خفي تديره ذات فردة بعينها، ففي (الجوزاء 94/3) يبارك الضابط الفرنسي (رينو) لـ (شمس) بزواج ابنها (نواف) على نحو مفاجئ، فتشكره أولاً، ثم ترتد إلى ذاتها، لتقول في نجوى من نجاواها: «إذاً هو يلاحقني.. راحت تتساءل، وهي تستمع إليه يحدثها عما سمع من أنباء العرس، ناظرة إليه بمزيج من تعجّب ودهشة. جيرار آخر يريد أن يدخل عالمي، يعرف أسراري، يا إلهي، إنها مصيبة».

وقد كان الكاتب، وهو يدخل إلى أعماق نفس إحدى شخصياته، يروم الكشف عن مسارها ومصيرها، وعن قيمها ومثلها، وعن حاضرها وماضيها، ففي توليفة موفقة ما بين الخارج والداخل يقول (ناصيف) في (التشريقة) عن عزيز، وقد اتجه شرقاً: «حين وضع عزيز الشمس في وجهه كان يعلم أن الطريق إلى الشمس طويل شائك محفوف بالمخاطر، لكنه انطلق وكله عزم وتصميم» ويضيف: «كان لابد له من أن يجد الحرية، يعيش الحياة. وكانت الحياة والحرية بالنسبة إليه هناك في الشرق، حيث الشمس اللاهبة والسهوب الجرداء» - (145/1). فهذا النص، ونظائره، يجمع بين الحدث الحاضر، والإرهاص بالأحداث اللاحقة، فعزيز يبحث عن أهله أولاً، وهذا البحث جزء من مسار القصة المجردة من القيم الرفيعة، وهو يبحث عن الحرية، وهذا بحث يعطي للبحث الأول قيمة ومعنى من جهة، ويرسم بعض ملامح الشخصية من جهة أخرى. أما المقطع الأول، فقد جاءت فيه كلمة (الشمس) على سبيل التورية، فهي تحمل دلالتين: الأولى تنصرف إلى (الشمس) التي نعرفها جميعاً وننعم بدفئها ونورها. والثانية تنصرف إلى (شمسٍ) مجازية، هي شمس الحرية، التي لها دفؤها ونورها اللذين يطلبهما عزيز... وقد ورد هذا المقطع بعد كسر الأخضر قيد عزيز الذي قيده به الأتراك وهم يسوقونه إلى حرب الترعة.

وربما أوحت هذه العبارة للكاتب ذاته أن يجعل عنوان روايته الثلاثية «الطريق إلى الشمس». وقد وفر هذا العنوان للقارئ إيحاءين

اثنين: أولهما قريب والثاني بعيد. فالقريب يتجسّد في نضال عزيز ليحظى بحبيبته (شمس)، والبعيد يتمثل بنضال عزيز ليحرز حريته وحرية وطنه. وقد كان له ما أراد في المسعيين.

واستخدم الروائي أيضاً الحلم بوصفه تقنية من تقنيات السرد، ففي بداية الفصل الثاني من «التشريفة» تحلم الأم بأن ضبعاً يعضُّ ساق عزيز، فيفسّر حلمها بحادثة إلقاء القبض على أخي عزيز (عمران)، الذي يساق إلى حرب الترعة ويموت بعيداً هناك، لتبقى زوجه (عليا) أيّماً بلا رجل. وقد طور هذا الموت في الأحداث، فقد كان لعليا جولات مع عزيز، بل وحتى طلب الزواج منه... ولكن عزيزاً لم يستجب لذلك كله. وكما كان عزيز عصياً على عليا، كان عصياً على نساء أخر، أمثال سعدى وسكينة ومريم.

واستثمر الروائي أحياناً الحدث المفاجئ ليطوِّر سرده وينميه، ففي لحظة مأزومة كان عزيز بعد الجهد والتعب قد حول سنابل موسمه إلى قمح خالص مجموع في (صبة)، وراح يكيله تمهيداً لنقله إلى المنزل. وإذ بسبعة رجال من البادية يطلبون إليه أن يملأ عدولهم من قمحه، ظلماً واغتصاباً، وبلا مقابل. فيمانع عزيز، ويهدده الرجال الغاصبون بالقتل، ويشهرون عليه بنادقهم لتنفيذ ذلك... وفي هذه اللحظة المأزومة يهبط فارس ملثَّم على المعتدين، أو الشارعين في العدوان من البدو، ويمنعهم من ارتكاب الجريمة. وإذا بهذا الفارس الملثم ابن لشيخ قبيلة (الرولا)، واسمه (شمس الدين)، الذي صار فيما بعد الحبيبة (شمس)، التي هام بها عزيز أيَّ هيام.

ولكي يقيم الصراع بين عاطفة الحب وإشباعها، ويصعد من احتدام الأحداث وسخونتها، يصطنع الكاتب عوائق وموانع تحول دون زواج (عزيز) من (شمس)، فهذا جبيلي فلاح، وتلك ابنة لشيخ قبيلة، ومن هنا

فالعقبة في وجهه هي المهْر. وقد كاد أن يكون مهراً تعجيزياً، ومع ذلك تمكن عزيز من توفيره، وتزوَّج شمساً. وعليه فإن السرد هنا اتصف بالتوتر والسخونة، وحال دون برودته وإملاله عوائق جعلته ذا بعد درامي جذّاب.. بيد أنه لم يكن كذلك في مقاطع الرواية كلها كما سنرى.

ولم يعدم الكاتب، وهو يبني روايته الثلاثية هذه، الحيلة في أن يشد خيوطاً بعيدة إلى خيوط قريبة، ليصنع سجادته الروائية، فلكي يجعل (عزيزاً)، وهو في (حماة) يشارك في الثورة العربية الكبرى، استقدم (نسيب البكري) من (دمشق) إلى البادية حيث (فوزي الشعلان)، ليحدثه عن الثورة ضد الأتراك، ولم يفته إحضار عزيز وإسماعه ما دار من حديث بين الرجلين. وقد سمع عزيز قولة الأمير (فيصل بن الحسين): «أرسلوا الفرس الشقراء»، فطرب عزيز لهذه العبارة، وشعر أنه هو المعنيُّ بها، ففرسه التي أهداها له الشيخ نواف شقراء أيضاً... وحين أمد الشيخ الشعلان (نسيب البكري) بمئة فارس، قال عزيز: «ليكونوا مئة وواحداً». ويعني عزيز بالواحد نفسه دون ريب.

وأظنُّ أن معاناة ومكابدة كانتا تعتريان الكاتب وهو يجمع ما بين العام والخاص، والجمعي والفردي في الرواية، كما هي الحال في العنوان «الطريق إلى الشمس» وكما في عبارة «أرسلوا الفرس الشقراء» وكما في عبارة عزيز التي وجهها إلى (الأخضر) وهي: «قد أدمى القيد يدي فاكسره... أعطني حريتي يا سيدي» - (الطريق إلى الشمس 143/1). فللقيد هنا وجهان: حقيقي ومجازي، أو دلالتان قريبة وبعيدة.

ولم يقتصر هذا المزج بين الدلالات القريبة والدلالات البعيدة على بعض العبارات، بل تجاوزه إلى الجمع بين الرموز المتماثلة والمتخالفة على صعيد واحد. ومن أسرار توفيق الروائي إلماعُه إلى التحالف ما بين الإقطاع المحلي من جهة، والمحتل الأجنبي من جهة أخرى. فالقومندان

الفرنسي (جيرار) في حماة يتحالف بقوة مع الإقطاعي الثري (خالد آغا)، لذا نراهما يركبان معاً في موكب واحد في سيارة القومندان، ويتجهان إلى قرى (خالد آغا) في ريف حماة، ليذلوا الفلاحين هناك، وينكّلوا بهم، ويعتدوا على حرماتهم... ومن هنا لا نستغرب أن يشترك القومندان (جيرار) مع الإقطاعي (خالد) في مراودة (شمس) - زوجة عزيز - عن نفسها. والمعروف أن (شمساً) قد قتلت الأول ورفست الثاني ومرغت وجهه بوحل الخزي والخيبة.

ومن أساليب السرد أيضاً أنك تجد الكاتب يتقمص بعض الشخصيات، ليكشف لنا من خلال ذلك شيئاً مخبوءاً يروم إظهاره للنور، فهو يتقمص شخصية المكيسانية (أم عمر) ليصف لنا شمساً. وتراه يدقق في هذا الوصف ببراعة غير غافل عن أي موطن من مواطن الجمال والحسن.

ومن تقنيات السرد أيضاً تقنية التذكر، التي كان يلجأ إليها الروائي لينبش ماضي شخصية من شخصيات الرواية، أو ليعرف بها على نحو من الأنحاء. وهو ما كان يلجأ إليه بكثرة في الجزء الثالث من روايته المعنون بـ «الجوزاء».

كما كان الكاتب شغوفاً بإضاءة كل عتمة تقبع في أعماق نفوس أبطاله، وهو لم يعمل بالحكمة القائلة «يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق» بل أغرق قارئه في تفصيلات كثيرة جداً كان بعضها يقوم مقام كلها. واتضح ذلك بقوة في الجزء الأخير من الرواية، وخاصة في قلق شمس على اكتشاف سرها من قبل الضابط الفرنسي (رينو)، فثمة فقرات كثيرة كان يمكن حذفها، ولا يضر هذا الحذف بسياق الأحداث أو بمتعة القراءة (انظر الجوزاء ص 73 و223 و223). ومن الحشو في الرواية مثلاً توقف الكاتب طويلاً عند شخصيات ثانوية توقفاً لا يضر ولا ينفع، كما

هي الحال في حديثه عن موت والد محمد الغضبان، وموت أم رجب الحمود.

وعلى الرغم من إلحاح الروائي على أن يكون كل شيء لديه مرسوماً ومنضبطاً وسائغاً، وعلى أن يكون نسيجه الروائي ملتحماً، فلا فجوات فيه ولا ثغرات، فقد لاحظنا أحياناً، أنه كان يستعجل قطار الأحداث، ويسلق السير سلقاً، على عكس ما عهدناه في مواضع أخرى.

وشاهد هذه الحالة أن الكاتب لم يترك زمناً كافياً ما بين خروج (عزيز) من سجن حماة موهن القوى، ومشاركته في الثورة على الفور في اليوم الثاني، فقد قدم الروائي أن الفرنسيين حولوا (عزيز المر) إلى جلد وعظم، فكيف يتسنى لهذا (الجلد والعظم) المحطَّم القوى أن يقود ثلاثين جندياً يهجم بهم على مخفر الحاضر بحماة، في اليوم الثاني لخروجه من السجن؟؟ أما كان من الأولى أن تترك مسافة من الزمن معينة ما بين خروج عزيز من السجن، وقيامه بعمل يستدعي قوة ونشاطاً غير متوفرين فيه؟

ومن الملاحظ أيضاً أن الكاتب اختار أن يعدد أمكنة روايته، وأن يجعل بطلها (عزيزاً) يذرع سورية الوسطى والجنوبية، ما بين حماة ودمشق ودرعا... واختار أن يسوق في روايته أسماء رجالات سورية العظام ممن صنعوا استقلالها، وناضلوا ضد المحتل الأجنبي بسيوفهم وأقلامهم، أمثال فوزي القاوقجي وإبراهيم هنانو وصالح العلي وسلطان باشا الأطرش وعبدالرحمن الشهبندر وبدر الدين حامد، ولكن أغفل الإشارة إلى رجالات أُخر ساهموا في صنع استقلال سورية الحديثة، أمثال شكري القوتلي وسعدالله الجابري وفارس الخوري. كما ضرب صفحاً عن إشارات إلى نضال أهل حلب ودير الزور مثلاً ضد المحتل الأجنبي. ولم يكن يعدم الوسيلة لذلك، فهو قادر على أن ينسل خيوطاً تصله بهؤلاء وأولئك. ولو

فعل، لكان أثره الفني هذا أكثر إحاطة وأكثر أمانة، في تصوير نضال سورية ضد الأتراك والفرنسيين.

وإذا كانت الشخصيات التاريخية تهمنا قليلاً، فإن الشخصيات الروائية تهمنا كثيراً، لأنها ركن هام من أركان الرواية، لهذا نتوقف عندها الآن بشيء من التفصيل.

ج - الشخصيات الروائية:

أبطال عبدالكريم ناصيف في رواياته التي قرأتها كلها أبطال نموذجيون يجسدون المثل الحي للقيم العليا والمثل الرفيعة والأفكار الكبيرة والإرادة الفولاذية، وهم ذوو أهداف ولهم غايات. وغاياتهم دوماً نبيلة وعظيمة ومرتبطة بالوطن والأمة. وهذا يصدق على بطل (ناصيف) (رستم الغطاس) في روايته «المخطوفون» وعلى بطله (سهيل الشحود) في «في البدء كانت الحرية» وبطله (عزيز المر) في ثلاثيته هذه التي ندرسها «الطريق إلى الشمس». وربما كان أبطاله الأُخر في رواياته الباقية يشبهون هؤلاء. والحق أن إنتاج رجال خارقين في الأعمال الروائية شيء مطلوب ومرغوب فيه. وقد سبق لبلزاك ونجيب محفوظ وحنا مينه أن أنتجوا مثل هؤلاء الرجال. فالفنان العظيم - كما يقول (جون هالبرن) - يعرف مدى المثالية في قيمه، لذا فهو يصنع رجلاً مفتوناً بالقيم، بل مجنون من نوع ما، بمعنى أنه يغلّب عشقه على عقله، وطموحه على واقعه، وإيمانه بمصير أسمى على إمكاناته التي تبدو أضعف من أن تبلغ هذا المصير. وهذه هي ميزة البنية الملحمية للرواية الواقعية.

إن القيم التي نافح دونها (عزيز)، هنا، هي الحرية والكرامة والشرف والوفاء والشجاعة والإقدام والوطنية المخلصة التي تذوب فيها أنانية الفرد في مرجل الجماعة وأهدافها الكبيرة.

وقد كانت مبادئ (عزيز) وسلوكه متناغمة مع مبادئ (شمس) وسلوكها، أليس هما عاشقين لم تُبْلِ الأيام جِدَّة عشقهما؟ فكما ثار عزيز على المحتل العثماني، وقاوم إغراءات الفرنسيين بمنصب له وجاه ومال، قامت (شمس) إغراءات حسني وخالد آغا وجيرار، وأذلتهم جميعاً، حفاظاً على كرامتها ووفاء لزوجها.. ولما كان الاثنان كأنهما واحد، وجدنا الفردي عندهما يتساوق مع ما هو جمعي، فقد فعلت (شمس) ما فعل (عزيز)، فقتلت في حماة أحد الضباط الفرنسيين، كما كان قتل هو جنوداً منهم، في حماة وحوران، مما جعل منه بطلاً نادر المثال.

إن السمات التي خلعها الروائي علي (عزيز) جعلت منه بحق رجلاً يكاد يكون أسطورياً منذ ولادته، فهو طفل مميز مشى باكراً، ولم تؤثر فيه الأمراض، وقامته حين بلغ سن الشباب كانت أطول قامة بين شباب (الريحانة)، وبنيته أفتنهم بنية. ومن ملامحه وأفعاله شيء من ملامح أبي زيد الهلالي وأضرابه، فكما امتطى أبو زيد متن السبع، قتل عزيز يوماً ما الضبْع، قتله خنقاً بعد عراك عنيف كاد يودي بحياته، ثم جره إلى منزل الشيخ (نواف)، الذي قال له حين عاين فعله: «أنت ليث غضنفر». ولهذا لم يكن غريباً أن يجترح عزيز ما اجترحه من بطولات بدءاً من تمريغ وجه أبي شعيب بالتراب، وضربه بالسوط، مروراً بقتله له في طفس، وفتكه بجندي فرنسي في حماة، وقتله لجنديين آخرين في الشيخ مسكين، ولخمسة في اليادودة، وانتهاء بمعركته في (الكرك)، التي أسفرت عن شلله، الذي رفض معه أن يحمل عكَّازين... إلى أن تمكن من المشي أخيراً صبيحة رفع العلم العربي في يوم الجلاء عن سورية - كما قدمنا -.

ولم يكن (عزيز) مناضلاً صلباً ومحارباً شجاعاً فحسب، بل كان أيضاً رجلاً تنويرياً يأبى على حبيبته (شمس) أو على (الفارس الملثم) أن يلجأ إلى الأخذ بالثأر، وذلك حين هَمَّ هذا الفارس بقتل رجل من عشيرة

(العترة) قَوَداً بابن عمِّه (عناد). وفي برهة حرجة يقول عزيز للفارس الملثم: «لا يا صديقي دَعِ الرجل يذهب، فهو مجر عابر سبيل لم يفعل لك شيئاً، القاتل هو الذي يجب أن يقتل، لا هذا المسكين». ويضيف عزيز: «إن عادة الثأر باطلة وقائمة على الخطأ، وكل شاةٍ برجلها تُناط وعلى المرء ألا يؤخذ بجريرة سواه» - (الرواية 303/2).

ويبدو تكامل شخصية البطل عزيز في تعليمه لأبنائه في دمشق، فـ (الأخضر) سافر إلى فرنسا ليدرس الطب، وصار طبيباً، و(بدور) صارت معلمة، و(مناف) حصل على البكالوريا واختار العمل بالتجارة في (يافا)، أما (نواف) فقد آثر أن يعود إلى البادية، ويتزوج من (دملجة) ابنة عمه (يونس). ولعل الروائي فعل ذلك، ليبقي (نوافاً) امتداداً لأبيه في قرية (أم الينابيع).

والحق أن الشخصيات الأخرى التي ظهرت وغابت في الرواية كانت كثيرة. وقد أحسن الكاتب تقديمها بكل السلاسة والانسيابية. وأدى بعضها دوراً مهماً في تصوير واقع سورية في النصف الأول من القرن العشرين، ولم يؤدِّ بعضها أي دور مركزي. ومن أمثلة الفريق الأول (خالد آغا) رمز الإقطاع المتحالف مع الفرنسيين، و(أم روضة) ممثلة للجهل والاعتقاد بالجن والعفاريت والطب الشعبي والشعوذة. ومن أمثلة الفريق الثاني رجالات من حماة مرُّوا عَرَضاً، وبعض أصدقاء عزيز في (أم الينابيع)، و(الصابرة)، إضافة إلى بعض زعماء القبائل البدوية مثل (طراد الملحم) و(ابن شعلان)... إلخ. ولا شك أن المهارة في تقديم الشخصيات الرئيسية والثانوية تعدُّ سراً من أسرار جمال الرواية «فقيمة الرواية الجمالية تعتمد بصورة جوهرية على البراعة التي يقدم بها الروائي شخصياته إلينا» - (نظرية الرواية، لهالبرن ص 513).

والذي يلوح لي أن الكاتب الذي أحسن تقديم شخصياته لم يكن

ليرحمها دوماً، بل بالعكس لجأ في أحيان كثيرة إلى جلْدَها، مثله مثل الروائي عبدالرحمن منيف في روايتيه «شرق المتوسط» و«الآن... هنا... أو شرق المتوسط مرة أخرى». فالسجن والجلد والتجويع والتعطيش والإذلال وما شاكل ذلك، هو ما تعرض له أبطال عبدالكريم ناصيف، فعزيز سُجن وعذبه العصملي والفرنسيون، وكُسرت ساقه أولاً، ثم كُسرت عظام حوضه ثانياً، وكذلك عذبت شمس في دمشق، وضُربت بالعصي على رأسها، وكذلك ضُرب ابنها مناف. وما أصاب (عزيزاً) يشبه ما أصاب (غالي بابا) في رواية «المخطوفون» لناصيف نفسه، فقد سجن وعذب في قاع السفينة. وربما أصاب أبطال ناصيف الآخر ما أصاب (غالي بابا) و(عزيزاً). بيد أنهم جميعاً لم يركعوا ولم يتراجعوا ولم يستسلموا، بل صمدوا وناضلوا وظفروا...

وكان ظفر عزيز في هذه الرواية مزدوجاً، فقد ظفر بحربه وفاز بحبه، فقصة حب عزيز لشمس كانت تتغلغل في ثنايا هذه الرواية، لتجعل منها رواية للحب والحرب معاً، ونصاً أدبياً له مكانته في الساحة الأدبية السورية في أواخر القرن العشرين. فماذا عن هذه الرواية بوصفها نصاً؟

د - الرواية بوصفها نصاً:

تُعَد الرواية نصاً في بعض المفاهيم النقدية. والنص، مصطلحاً، هو تشكيل لنصوص قديمة أو معاصرة، وقد أعيدت صياغتها على نحو آخر. وذهبت الناقدة (جوليا كريستيفا) إلى حد القول: «إن النص لوحة فسيفسائية من الاقتباسات). وهذه اللوحة الفسيفسائية قد لا تكون كلها اقتباسات بحتة، بل قد تكون امتصاصاً وحواراً مع نصوص أخرى. والامتصاص والحوار من فعاليات التناص التي يتوقف عندها النقد اليوم.

وللتناص الذي ولد «مصطلحاً» سنة 1969 على يد (كريستيفا)

ألوان وأشكال، فثمة تناص علم تتجلى فيه علاقة نص الكاتب بنصوص أخرى، وتناص مقيَّد تظهر فيه علاقات نصوص الكاتب بعضها ببعض، وتناص بلاغي، وهو يختلف عن التناصين السابقين... إلخ.

ولنبدأ في ضوء ما سبق مع مقولة التناص مع النصوص الأخرى. فعنوان الرواية في قسمها الأول هو «تشريفة آل المر) وهو يذكر بتغريبة بني هلال - السيرة الشعبية المعروفة - ولكن التناص هنا يبدو تناصاً حوارياً، لا اجترار فيه، فأولئك يُغرِّبون، وهؤلاء يشرِّقون. والتشريق نحو الضوء والحرارة والدفء، يختلف عن التوجه غرباً، حيث العتمة والانطفاء والبرد.

ثم إن العنوان الفرعي للقسم الثاني «غرب/ شرق» يتعالق مع العنوان الفرعي الأول، فنحن مع الاثنين مانزال في نطاق الجهات والجغرافيا. وإشارة التقابل والتضاد بين هاتين الجهتين المرسومة بينهما هنا، وعلى العنوان، تعني شيئاً، «فالغرب غرب، والشرق شرق، ولا يلتقيان» - كما قالت (شمس) ذات مرة، بل يقع بينهما الخلاف والخصام والعنف والحرب. وهذه هي الأركان التي قامت عليها أحداث الجزء الثاني من هذه الثلاثية، الذي غطى أحداث نحو خمسة عشر عاماً، من تاريخ الاحتلال الفرنسي لسورية.

أما لفظ «الجوزاء»، وهو عنوان الجزء الثالث من الرواية، فهو يشير إلى العلو، لأن الجوزاء برج من أبراج السماء، وهو مكان تمر به الشمس، التي كان الطريق إليها عنواناً عاماً للرواية بأجزائها الثلاثة. ولا شك أن العنوان هو جزء من أجزاء استراتيجية النص، ومفتاح من مفاتيحه، بل هو قراءة ثانية له على نحو من الأنحاء.

ويقع قارئ هذا النص السردي على تناصات أخرى فيه، كالاستشهاد بالقرآن الكريم مثل قوله تعالى: ﴿**قل لن يصيبنا إلا ما كتب**

الله لنا﴾، وبالحديث الشريف مثل: «لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في شمالي، لأترك ما أنا فيه ما تركت» (الرواية 65/3). وبالإنجيل المقدس مثل: «من معه يعطى ويزاد، ومن ليس له يؤخذ منه». وعلى مشابهات أخرى بين ما جاء في الرواية، وما سبق مجيئه في التراث، ومن هذا القبيل مهر (شمس) الذي جاء مقارباً لمهر (عبلة) **حبيبة عنترة، فمهر الأولى، اقترح، ولغرض التعجيز في البداية، أن يكون مئة ناقة وثلاثمائة نعجة وثلاثمئة ليرة ذهبية، ومهر الثانية**، (عبلة) كان ألفاً من النوق العصافير التي لا توجد إلا في العراق. ثم إن مشقة الحصول على كلا المهرين كانت كبيرة جداً، على (عزيز)، كما هي على (عنترة).

ووقع استثمار للأمثال العربية الفصيحة والعامية، ومن هذا القبيل استشهاد الروائي بالمثل القديم: «ما هكذا يا سعد تورد الإبل»، وبالمَثَل: «عدو الجد لا يود» وبحكم العارفة الذي جعل الناس أربعة: «واحد بينباس وواحد بينحط على الراس وواحد بعِّد عنه ولا مساس وواحد ينداس بالمداس» - (الرواية 267/2).

وكذلك وظفت الأهزوجة التراثية التي قيلت في مواقف من التاريخ العربي التراثي، حين صنع الكاتب مواقف من التاريخ المعاصر مشابهة لما مضى. وتقدمت الإشارة إلى أهزوجة «ها الله ها الله يا مفرّج المصايب» التي كان أهل دمشق يرددونها لدى استقبالهم الزعيم (عبدالرحمن الشهبندر) بعد عودته من مصر.

وبدا التناص بوضوح في علاقة المشابهة ما بين شخصية (عزيز المر) في الرواية، وشخصية أبي زيد الهلالي في السيرة الشعبية التراثية «الزير سالم». وهناك تذكير بالزير سالم الذي امتطى سبعاً من السباع، من خلال مشهد عزيز وهو يصارع ضبعاً من الضباع، ويخنقه ويجره جراً إلى منزل

الشيخ نواف، فالعمل الخارق يجمع بين البطلين المعاصر والقديم، وقد أشرنا إلى ذلك من قبل.

ولعل ما تقدم يسهم في إعطاء هذه الرواية هوية عربية قومية، ويمثل ملمحاً من ملامح نتاج عبدالكريم ناصيف، وميسماً من مياسم أعماله الفنية. وهو ميسم يطالعنا في رواياته الأخرى ففي «المخطوفون» مثلاً يقع تناص مع التراث، ومع «ألف ليلة وليلة» تحديداً، من خلال استحضار السندباد البحري - رمز الشؤم في الرواية، فهو يصعد إلى السفينة ليكون نذير شر يصيبها... وبالفعل تختطف السفينة من عصابة (بن جدعون). وكذلك يقع استثمار آخر لبعض تقنيات السرد في «ألف ليلة وليلة» كإدخال قصة في قصة. وهو شأن تكرر أيضاً في «الطريق إلى الشمس».

أما الاستشهاد بالشعر القديم والحديث الشريف، وتحلية السرد بالأبيات اللائقة بالمقام، فقد حدث بكثرة، فقد طالعنا في هذه الرواية الثلاثية أشعاراً لكل من امرئ القيس والمتنبي ومحيي الدين بن عربي وبدر الدين حامد وأبي القاسم الشابي، وشعراً نبطياً لشبلي الأطرش وغيره من شعراء الربابة المحليين.

كما عاينا نصوصاً نثرية لعلي بن أبي طالب، كقوله: «المعرفة رأس مالي، والعقل أصل ديني، والحب أساسي، والشعر مركبي، وذكر الله أنيسي، والثقة كنزي، والحزن رفيقي، والعلم سلاحي» - (الرواية 268/1).

وما سبق يؤكد أن هذه الرواية ينطبق عليها ما دعت إليه (ناتالي ساروت) من نهج في التأليف الروائي، إذ طالبت الروائيين أن تكون رواياتهم تشبه البحث العلمي الحافل بالاستشهادات والنصوص المساعدة،

التي تجعل العمل الفني عملاً دسماً وغنياً بالمعارف، لا عملاً ضحلاً هزيلاً مقصوراً على سرد الحدث، وصنع الحبكة، وبناء الشخصية فحسب.

وهذا النهج في الكتابة عولت عليه أيضاً الكاتبة الجزائرية (أحلام مستغانمي) في روايتيها (ذاكرة الجسد) و(فوضى الحواس). (انظر كتابنا: مرايا الرواية ص 120 وما بعدها). وخلاصة القول في هذا الباب: شتان ما بين كتابة روائي مثقف، وكتابة روائي حظه من الثقافة ضئيل. فأنت مع الأول تتجوَّل، إلى جانب متعة السرد، في معرض من النصوص المساعدة والنافعة، فتجني فائدة فوق فائدة. ومع الثاني تفتقد هذه الجولة، فتقتصر متعتك على التوهُّم بوقوع الأحداث ولذة ملاحقة سيرورة الأشياء والأشخاص.

ويلاحظ تناص آخر ما بين نهج الكاتب في اختيار أسماء أبطاله هنا، ونهجه في اختيارهم في روايات أخرى، فعند (ناصيف) لكل مسمى من معنى اسمه نصيب. فحازم عجَّان الحديد في «المخطوفون» مثلاً هو حازم حقاً، وجده كان يعجن الحديد بيديه، وهو يعيد أمجاد جده حين يهب لإنقاذ مساعد القبطان قبل موته، فيلقى مصيراً بائساً. وزيد شيخ الشباب في الرواية نفسها يستعيد صورة زيدان شيخ الشباب في تغريبة بني هلال، وقد صار فعلاً شيخ شباب السفينة المخطوفة. والشيء ذاته يصدق على رستم الغطاس الذي يغطس في البحر، كرهاً، فيلتقطه سمك قرشٍ هناك فاغرٍ فاهُ - (انظر كتابنا: مرايا الرواية ص 29). أما (عزيز المر) فهو عزيز ومر في الوقت ذاته، وقدمنا من صفاته من قبل ما يشهد له بذلك، وكذلك كانت الزوجة (شمس) تضارع الشمس جمالاً وبياضاً وعلواً ورفعة، والابنة (بدور) هي ظل الأم (شمس)، وضوؤها انعكاس لضوء أمها. أما (البطحيش) - صديق عزيز، فهو الذي يبطح ويحش الأعداء الغاصبين في

درعا. و(معجون) ابن عم شمس، سرعان ما تمَّ عجنُه وهزيمته في مبارزة له مع شمس نفسها.

ومن أشكال التناص، الحديث عن فكرة واحدة جزئية أو عرضية في الروايتين، ففكرة «الفراغ» أشير إليها في «المخطوفون» وفي «الطريق إلى الشمس»، فالكاتب يقول في الرواية الأولى عنه إنه: «أشد ما يخشاه الإنسان في أعماقه، وكثيرون من الناس يرهبون حين يرون الفراغ»، ويقول في الرواية الثانية عنه: «إنه موضع كره من الطبيعة والحياة والإنسان، فإذا ما فرغ مكان من الهواء سارعت الطبيعة إلى سدّه، وإذا ما خلا جيب من المال، كان هم الإنسان إملاءه». لكن لم يكن هذا الحديث الفلسفي في الموضعين حديثاً استعراضياً منبتاً عما يتصل به من الأحداث، فقد كان المقبوس الأخير جزءاً من تمهيد سردي، انتقل بعده الكاتب إلى محاولات (خالد آغا) في حماة، لملء فراغ (شمس) بعد أن زج بزوجها عزيز بالسجن هناك.

ثقافة الكاتب:

ولما كان النص - والرواية نص كما قدمنا - يعد نظاماً يخضع لإمكانات تحليل مكوناته، فإن من مكونات هذا النص ثقافة الكاتب التي جعلت من إنتاجه الروائي بنية ذات طبقات. وسنتريث هنا عند طبقة نسميها ثقافة الكاتب ومعارفه، وهما ثقافة ومعارف يمثلان تفاعلات نصية وتداعيات تتخلل بنية الرواية، وتشدها إلى السياق الذي ولدت فيه ومن خلاله.

وقد لفت انتباهي، وأنا أقرأ هذه الرواية، وفرة المعلومات وتنوعها عند الكاتب، فهي معلومات طبية وعلمية وفلسفية ونفسية وتتصل بعلم الحيوان وعلم النبات... وهذا كله يؤكد أن مهمة الروائي عظيمة ومتطلبة.

وتجلت المعارف الطبية لدى (ناصيف) في حديثه عن آلام المخاض والولادة... وفي كلامه عن أسباب الحكَّة التي تعتري الجسد المقبل على الشفاء، فالجسد يطالب صاحبه بالحكّ، ليفتح له مسامه، ويتنفس كما يتنفس الإنسان برئتيه... ومن طبائع الجسد وحيله أنه إذا زاد ألمه عن حد الاحتمال، تتخدَّر الأعصاب فيه، وتفقد وظيفتها في نقل الإحساس إلى الدماغ. ومن سمات عظام الحوض مثلاً أنها لا تُجبَّر، بل تَجبرُ من تلقاء نفسها مع طول الزمن.

ومن المعارف العلمية أن الطبيعة التي تهب عليها العاصفة الهوجاء التي تكسر وتحطم، تعود هي ذاتها إلى تضميد جراحها واستعادة توازنها. وهي بذلك مثلها مثل جسم الإنسان. وأن سعد الخبايا يعني مروره بدء خروج الزواحف في جحورها...

ومن قبيل الفلسفة وعلم النفس أن يقول الروائي مثلاً: «بعدان ينطلق منهما كل سلوك: السعادة والألم. وهما مبدآن يلخصان حياة الإنسان كلها». وأن يقول أيضاً: «الحياة جملة من التناقضات لا تنتهي. وكبَّة غزْل متشابكة الخيوط لا يملك المرء إزاءها إلا القبول» - (الرواية 140/2). وأن يقول أيضاً: «المجانين وحدهم لا يخافون، أما العقلاء فإنهم يخافون، الفارق الوحيد بين الشجاع والجبان، هو أن الأول يقهر خوفه، ويستعيد رباطة جأشه، أما الجبان فيقهره خوفه ويفلت منه زمام أمره - (الرواية 57/1).

ومن معارف الكاتب بعلم الحيوان أن يشير إلى أن بعض الدِّيَكة كاذب، مثله مثل بعض البشر، فهو يصيح منذراً بقدوم الفجر، والفجر مازال بعيداً، وأن الحية تلدغ للتخلص من ورطة وقعت فيها، وأن عشبة (البوط) يكفي أن تدخل جوف النعجة، حتى تتحوَّل إلى سُمٍّ قاتل، وأن السعدان مثله مثل الثيران، يثيره اللون الأحمر، وأن المعزى كأفكار عزيز

ذات يوم تتحرك على غير هدى.

بقي لنا أن نشير إلى أن الرواية التي بين أيدينا قد تنزلت من قلم كاتبها بلغة سليمة سائغة، وبرصيد لغوي ثر، وباختيار موفق للكلمة والجملة والعبارة. أضف إلى ذلك مقاطع نثرية فيها سمت حتى كادت أن تكون شعراً خالصاً، فالكاتب يقول على لسان عزيز وقد حطم له الأخضر قيده فشعر بنسيم الحرية: «آه، ياللحرية، يا زغرودة فرحٍ، ولا أروع، تأتين فتنطلق الأجنحة تصفق عالياً في السماء، تتفجر ينابيع السعادة، وتشرق شمس الحياة، فلا حياة إلا بك أيتها الحرية» - (الرواية 144/1).

وخلاصة القول: إننا التقينا في هذا الأثر الفني الثلاثي الأجزاء مجموعة من الثنائيات والمتقابلات، فقد التقينا الحب والحرب معاً، والفروسية تجمع بينهما، والبداوة والحضارة، والعلم الواقف إزاء الجهل، والوفاء يقابل الخيانة، والمثالية تعادي المادية والمصالح الأنانية، والحب النقي المنزه عن المصالح العابرة، يوازي حبَّ الجسد. والتقينا الغرب والشرق اللذين لا يلتقيان، والنصر والهزيمة وقد تناوبا في الظهور. وأخيراً التقينا عزيزاً المقعد الكسيح، وقد راح ينهض ويمشي ويشمخ، حتى ليكاد يلامس الشمس ويبلغ الجوزاء. ومع كل ما سبق وقفنا على مسار وطن ينهض متحرراً، وعدو يندحر مهزوماً.

* * *

«يالَشقاء الشاعر الذي لم يجرؤ يوماً على أن
يجمع بين كلمتين لم تلتقيا من قبل أبداً»

بابي أنكلان

يحظى التركيب في فنِّ القول بمنزلة رفيعة مردُّها إلى أنه مناط تألُّق الأديب والشاعر، وهو كذلك سر تألق القنان؛ لأن كل فن فلابد أن يقوم على تشكيل ما يتلاءم وطبيعة هذا الفن. ومن ثم فإن هذه السمة هي ما تشترك به كل الفنون زمانية كانت أو مكانية.

وهذا البحث يروم النظر في الفكر النقدي عند الغربيين ليرى مقدر ما خصّ به هذه السمة الهامة في فن القول ولاسيما في الشعر، والحق أن الصورة - مع كل ما حظيت به من مكانة في الشعر - لا تبدو أهميتها أو يستبين جمالها حقاً إلا ضمن سياقها التركيبي الذي ترد فيه، بل لا يمكن للصورة أصلاً أن تقوم على مجرد كلمة مفردة. لا بل إن الكلمة المفردة - وهي «أهم الوحدات الدلالية»[1] - ليس لها في ذاتها معنى منفصل، «وإنما معناها في الجملة التي ترد فيها»[2] كما يرى نفرٌ من أهل الاختصاص، ولذلك عدّ هذا النفر «الجملة» من أهم وحدات المعنى، بل هي أهم من الكلمة نفسها[3]. وما الجملة إلا مجموع كلمات قد تركّبت فيما بينها على نحو ما.

وعلى الرغم من أن «الجملة» هي مناط الحديث هنا فإننا نود أن نلتفت قبل ذلك إلى «الكلمة» لنرى إن كان يمكن أن تُوصَف مفردة بأنها جميلة أو قبيحة، شعرية أو نثرية. ونبادر فنقول إن النقاد غير متفقين في هذا الشأن الذي يرتد فيه الخلاف إلى عصر أرسطو، وهو ما نجد عنده دعوة للشاعر كي يجتنب الكلمات السوقية والمبتذلة الدارجة، ليستعمل

بدلاً منها كلمات غير مشاعة من غريبة ونادرة ومجازية[4]، على حين أن ثمة في عصره من قد سخر من الشعراء التراجيديين لاستعمالهم تعابير مهجورة[5].

ويبدو أن الآراء في هذه القضية توزّعت فيما بعد بين هذين الرأيين، فقد مضى على رأي أرسطو كل من بن جونسون (1572-1637) حين رأى أن «الكلمات المبتذلة والحوشية تخذل غرض الشاعر»[6]. وكذا هيجل (1770-1831) حين قال: «هناك ألفاظ وتسميات خاصة بالشعر أو هو يؤثرها في الاستعمال على ما عداها... وفي مستطاع الشعر... إما أن يلجأ إلى مهجور الألفاظ، أي إلى ما يندر استعماله في الحياة اليومية، وإما أن ينحت ألفاظاً جديدة»[7].

وإذ يرى جراهام هو في استثناء نوع معين من الألفاظ من أن تُستَعمل في الشعر مبدأ كلاسيكياً فإنه لا يلبث أن يشير إلى أن الإجماع منعقد عليه[8]!... ولا يمكن أن يطمئن المرء إلى هذا القول بالإجماع؛ فمن المعروف أن وردزوورث (1770-1850) له مقولة مشهورة ترى أنه لا يوجد بين لغة النثر ولغة النظم أي فارق جوهري[9]، وهي مقولة حاول كولريدج (1772-1834) تفنيدها ولكنه مع ذلك وافق على شيء واحد قد يعنيه وهو «اشتراك الشعر والنثر في المفردات ذاتها والقاموس ذاته»[10]. وما سوى ذلك فالاختلاف جوهري. ومن ذلك ما بينهما من اختلاف في بنية التركيب.

ومن الممكن أن يركن المرء إلى ما جاء به ريتشاردز (1893-1979) في هذا الشأن حين قال: «وليس للكلمات في ذاتها صفات أدبية خاصة، ولا توجد كلمة قبيحة أو جميلة في ذاتها أو من طبيعتها أن تبعث اللذة أو عدمها. ولكنّ لكل كلمة مجالاً في التأثيرات الممكنة **يختلف طِبقاً للظروف التي توجد فيها.** و[هكذا فـ] - كل ما نعنيه حينما نقسم

الكلمات إلى كلمات ملساء مشذبة وأخرى غير مشذبة... هو أن بعض الكلمات نتيجة لطول الاستعمال قد أصبح مجاله أضيق من مجال غيره، ولذلك يلزمه لكي يغيّر من صفاته أن يوجد في ظروف أكثر غرابة..»[11]. والنص هنا صريح في عدم الالتفات إلى جمال الكلمة في ذاتها، وإنما هو يتجه إلى جمال التركيب وإلى موقع الكلمة داخل التركيب، فالموقع هو ما يمنح الكلمة تأثيرها. والتصرف في نظم الكلمات نظماً جديداً هو ما من شأنه أن ينتشل بعض الكلمات مما أصابها من جمود وصدأ.

وعلى أن ما يقوله ريتشاردر هنا يلتقي مع رأي أرسطو قديماً حين أثنى على صنيع الشعراء التراجيديين لاستعمالهم عبارات لا ترد في أحاديث الحياة اليومية من مثل قولهم «عن البيت بعيداً» بدلاً من قولهم «بعيداً عن البيت». وهو تغيير من شأنه أن يُكسِب الأسلوب صبغة مميَّزة تبعده عن المألوف[12]، بيد أننا لا نعثر عند أرسطو على ما يفيد بأن هذا التقديم والتأخير في العبارة قد صاحبته دلالة جديدة لم تكن لها من قبل، وليس ثَم إلا هذه الصبغة المميزة التي تنتج من مجرد الابتعاد عن المألوف أو من مجرد مخالفته، حتى لكأن الخروج عن المألوف قيمة مطلوبة في ذاتها.

وربما كان أرسطو مبتسراً بحيث لا يبدو معه الفارق الدلالي جلياً. فإذا ما تحولنا إلى جان كوهن وجدناه حائراً أو شبه حائر أمام بيت شعري شهير لعله من أشهر الأبيات في الشعر الفرنسي، وفيه يقول أبو لينير:

تحت جسر ميرابو يتدفق السين Sous le pont Mirabeau coule la seine

ولكي يبين كوهن ما جرى في البيت يعمد إلى تحويله إلى صيغة نثرية عادية:

السين يتدفق تحت جسر ميرابو[13].

ويتساءل بعد ذلك لم كان البيت شعرياً وتفسيره غير شعري..؟..[14].
وكان ينبغي - وقد أقرَّ بأن الصياغتين لا تملكان الدلالة نفسها[15] - أن يسعى إلى بيان الفرق الدلالي بينهما، غير أن ما قاله لا يشير إلى تبيّن فرق دلالي ما سوى ما يُستشف من كلامه بأن جمال البيت عائد إلى مجرد أنه قد خالف الاستعمال الشائع. ثم ما لبث أن أقر بأننا «لا نستطيع أن نرى جليّاً كيف يكون الفارق الصوتي [؟] البسيط سبباً في هذا الفارق الشعري بين هاتين العبارتين، ولسوف نجد هذا الفرق عند تفسير كل الصور التي يعرفها البلاغيون»[16].

ويبدو أن الحيرة التي تبدّت لنا في كتابي كوهن إزاء تفسير شعرية التقديم والتأخير حيرةٌ لازمت البلاغيين والنقاد الغربيين قديماً وحديثاً، وأفصح عنها ناقد ألماني معاصر وهو برند شبلنر فأورد عبارات ثلاثاً من اللغة الألمانية تختلف فيما بينها من حيث التركيب، غير أن متحدثي الألمانية يرونها مرتبطة فيما بينها؛ لأنها تحمل محتوى دلالياً واحداً وتُوصِل المعلومات ذاتها[17]. وهذا ما لا يقتنع به شبلنر، بدليل تلك الأسئلة التي أتبعها.. فكان أن تساءل عن هذا المحتوى المتطابق في التعبيرات الثلاثة.. وكيف يوصف دلالياً وصفاً دقيقاً..؟.. وإذا ما وُجدت مطابقة دلالية فهل هي تحدث في كل السياقات والظروف..؟.. ثم ألا تتمايز هذه التعبيرات الثلاثة دلالياً..؟.. وأين تكمن الاختلافات فيما بينها..؟.. وهي أسئلة تبدو الإجابة عنها مخيّبة، أو فلنقل هي اعتراف بالقصور؛ إذ لم يتحرج شبلنر من أن يقول: «لا يمكن بالطبع إعطاء إجابة مُرضية تماماً في إطار الوضع الحالي لعلم الدلالة اللغوي»[18]. وحين يقول شبلنر هذا فينبغي أن نصغي إليه وهو الخبير[*] بما لدى الغربيين في هذا الشأن من تراث. وكثيرٌ هم الدارسون ممن نبّهوا على ضعف الاهتمام بالجانب التركيبي، وفي هذا الصدد نجد تودوروف

ودوكرو مثلاً يشيران إلى أن البلاغة قد اكتفت بالمحور الاستبدالي؛ أي بمحور الاختيار، وهو ما يعني وضع كلمة محل أخرى، ولم تُعن بالمحور التركيبي للنص[19]. ونبه على ذلك أيضاً جاكوبسون في قوله: «إن الأدوات الشعرية الخفية في البنية الصرفية والتركيبية للغة، وباختصار إن شعر النحو نتاجه الأدبي، أي نحو الشعر، نادراً ما اعترف بها النقاد، وقد أهملها اللسانيون تقريباً إهمالاً كلياً، وعلى النقيض من ذلك فإن الكتاب المبدعين غالباً ما عرفوا كيف يستثمرونها»[20]، وكذلك نبه على هذا الأمر جورج مونان حين ذكر «أن التركيبة تمثل القسم من النحو الذي تطور ببطء أكثر من غيره... والألسنية التاريخية لم تعالج إلا [في فترة] متأخرة البحوث المتعلقة بالتطور **فقط** في مستوى التركيبية. وقلة هم الباحثون الذين تعاطوا ذلك»[21]. وإذاً فإنما هو القصور والتقصير من قِبَل البلاغيين والنقاد واللغويين إزاء المحور التركيبي الذي عني به المبدعون في إبداعهم، ولكنه لم يجد من الدارسين من يلتفت إلى بيان جمالياته. فإذا ما جاز للمرء منا أن يوازن بين ما هو عند الغربيين وما هو عند العرب في هذا الشأن فسيجد أن الموازنة مظهِرة تفوّق العرب في هذا، بل لقد حظي منهم هذا المحور التركيبي بعلم خاص هو علم المعاني، وإنما هو علم لأن له أصولاً يدركها المبدع ويستثمرها، ثم يستقبلها المتلقي ويعقل مراميها. ولئن أحس كوهن بجمال بيت أبولينير ولم يستطع أن يجد لشعرية التركيب فيه تعليلاً ولا أن يتبين ما يمكن أن يكون فيه من دلالة جديدة فإن علم المعاني العربي في مكنته، كما نحسب، أن يجد بين مثل ذينك التركيبين فارقاً لا يقف فحسب عند مجرد الخروج على المألوف. وإنما هو فارق يتضمن دلالات جديدة ما كان لها أن تكون لولا أن رُكِّب على هذا النحو.

وإذاً فمن المؤكد أن الالتفات إلى أهمية المحور التركيبي هو من الاكتشافات الحديثة عند الغربيين.. وإلا فما معنى أن تشتهر مقولة

جاكوبسون في تعريف الأسلوب بأنه إسقاط لمحور الاختيار على محور التوزيع[22] كل تلك الشهرة..؟..

ومن المؤكد أيضاً، أو ربما كان من تحصيل الحاصل أن نشير إلى أن المحور التركيبي ذو صلة وثقى بالنحو وذلك عند العرب والغربيين جميعاً؛ وحين عرض كوهن لهذه العلاقة أشار إلى أن الشعر الفرنسي في عمومه أبدى احتراماً لقواعد النحو، وانحرافاته التركيبية ترد على استحياء، حتى إذا جاء مالارميه (1842-1898) اتخذ له من الانحراف النحوي دعامة أساسية في كتابته الشعرية[23].

وقد التفت بول فاليري إلى طرف من الفرق بين الشعر والنثر من خلال هذا المحور فرأى «أن الشعر إذ يستعمل نفس الكلمات التي يستعملها النثر فإنما يمتاز من النثر في أنه يتناول الألفاظ على نحو من التركيب والتوجيه يخالف ما يتناوله النثر في أغلب الأحيان»[24]. وقبلاً كان رد كولريدج على صديقه وردزوورث حينما زعم هذا الأخير أن لا فرق جوهرياً بين الشعر والنثر؛ رد قائلاً: إنه «إذا كان يعني أن للشعر والنثر المفردات ذاتها أو القاموس ذاته فإنه يقول الحق، [لكن] كولريدج يستنتج أن وردزوورث كان يعني أن الطريقة الشعرية في ربط الكلمات لم تكن لتختلف عن طريقة النثر»[25]، وما كان كولريدج ليوافق على هذا، فرأى «أن لابد أن يكون هناك اختلاف بين تناسق التأليف الشعري وبين تناسق النثر أعظم مما يُتوقع أن يميز بين النثر وبين الحديث العادي»[26]. واختلاف الشعر والنثر قائم وإن استعملا الكلمات والألفاظ عينها؛ لأن مناط الأسلوب يعتمد على طريقة التركيب لا على الكلمات التي هي أشبه بمادة أولية تحتاج إلى من يشكلها. وتشكيلها هو ما يصنع الأسلوب. وقد كان كولريدج موفّقاً حين شبّه اختلاف الشعر والنثر رغم اشتراكهما في استعمال نفس الكلمات باختلاف أسلوب العمارة بين دير ويستمنستر وكاتدرائية القديس بولس على الرغم من أن كليهما قد بُني من كتل

حجرية قُطعت من المحجر عينه وبالشكل نفسه[27]. وهكذا خلص كولريدج إلى «أن لغة الشعر؛ أي التركيب الشكلي أو بناء الكلمات والعبارات، تختلف اختلافاً جوهرياً عن لغة النثر»[28].

ويخيل إلينا أن النقاد هم أقرب إلى الاتفاق على أن بنية الشعر التركيبية تختلف عن بنية النثر، فعلى حين تخلو أو تكاد البنية النثرية في درجتها القريبة من الصفر من كل ميزة جمالية، فإن العبارة الأدبية - والشعرية منها على نحو خاص - تحمل أو يُنتَظر أن تحمل في كل علاقة من علاقاتها قيمة أو قيماً جمالية؛ وذلك بأن من خصائص المبدع أن يمتلك القدرة على أن يشكل اللغة جمالياً على نحو يجاوز إطار المألوفات، وعلى نحو يجعل التنبؤ بما سيسلكه أمراً غير ممكن. وذلك من شأنه أن يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد.

وإذا كان المستوى التركيبي من اللغة مرتبطاً بالنحو ارتباطاً وثيقاً فإن جي. بي. ثورن لاحظ «أن الجمل التي تخرج على السلامة النحوية يكثر ورودها في الشعر إلى درجة كبيرة إذا قورن بالنثر. وتميل النسبة إلى الاختلاف بين شاعر وآخر، وأكثر من ذلك لفتاً للنظر أنها تختلف من عصر إلى عصر، ولكن الملاحظة تظل صادقة على الشعراء جميعاً وعلى العصور كلها بوجه عام. و[يظل] تعرُّف هذه الجمل المنحرفة... عنصراً جوهرياً في استجابتنا للشعر»[29]. وقد مرت بنا آنفاً إشارة كوهن إلى أن الشعر الفرنسي لم يُظهر ميلاً حقيقياً إلى الانحرافات التركيبية، وذكر في هذا الصدد أن الشعراء في عمومهم قد استجابوا لتعليمات هيغو: «لنسالم النحو»[30]، غير أن واحداً منهم وهو مالارميه رأى أن يخالف الوصية، فاتخذ له من محور التركيب دعامة أساسية لكتابته الشعرية، وطبّق من ثم مقولته: «أنا مركِّب»[31]. ولم يفت كوهن أن يشير إلى أن المبالغة في الابتعاد عن النحو أدت إلى أن يستعصي بعض قصائد مالارميه على إمكانية الفهم والتفسير[32]. ومن المعروف أن السرياليين

راق لهم بعد ذلك هذا الاتجاه فأوغلوا فيه إيغالاً كبيراً، وآمنوا بأن الشعر لابد له أن ينحرف «عن الكلام الإنساني العادي انحرافاً تتجاوز فيه الكلمات ويضغط بعضها على البعض الآخر في **تركيب غير مألوف**»[33]، ولذا رأوا «أن جميع المقاربات بين الكلمات جائز من دون استثناء، وأن قوتها الشعرية تتعاظم بمقدار ما تبدو مجانية ومزعجة للوهلة الأولى»[34]. ولعل هذا هو ما أوصل الشعر السريالي وما لفّ لفه إلى درجة من عدم الفهم حرجة كفّت معها القصيدة عن أن تكون لغة دالة[35]. وإلى هذا أعاد كوهن ما هو حاصل بين الشعر المعاصر والجمهور من انفصام[35]. وهنا قد يقال: إن ذاك الانفصام هو هدف لذلك الشعر وغاية في ذاته، ولكن للمرء أن يرى في ذلك الهدف وتلك الغاية ضلّة من السرياليين ودليل ضياع. وما إلى الضلة والضياع يسعى الشعر. وصحيح أن على الشاعر أن يركِّب، بيد أن التركيب لا ينبغي أن يكون عشوائياً محضاً تختلط فيه خيوط النص وتشتبك على نحو جنوني منفّر يصدم المتلقي ويصرفه إلى شأن آخر غير شأن الشعر. وعلى الشعر كذلك ألا يصل تلك الدرجة الحرجة التي إن دخلها دخل مستوى من اللغو... وشتّان ما بين لغو وبيان.

وإذ نؤكد أن الحرية ضمن هذا المستوى التركيبي ليست مطلقة فينبغي أن نؤكد من طرف آخر أن تلك الحرية تختلف في مقدارها من لغة إلى أخرى؛ إذ إن من المعروف أن في كل لغة بنيات نحوية عامة ومطّردة وعليها يسير الكلام؛ فإذا كان الفاعل في العربية يكون تالياً لفعله وسابقاً مفعوله في الغالب، إن كان الفعل متعدياً فإنه في الإنكليزية يتصدر الجملة؛ أي أنه مبتدأ يتلوه فعل فمفعول وهكذا. ولئن كان موقع الكلمات هو مما يسهم في بيان المعنى فإن هذا الموقع تزداد أهميته حين لا تكون اللغة العربية معربة مثلما هو الحال في الإنكليزية. فأما في العربية - وهي لغة معربة - فإن الموقع لا ينفرد وحده في بيان المعنى، أو فلنقل

إن الإعراب هو الأساس في بيان المعنى وأعني به طبعاً المعنى النحوي. وبدهيّ أن مرونة التركيب في مثل لغتنا هي أكبر بكثير من تلك التي لا إعراب فيها، ذلك بأن من شأن الإعراب أن يسهم في تبين الدلالة وإن اختلفت مواقع أجزاء الجملة تقديماً أو تأخيراً بعض الاختلاف، لكن التقديم والتأخير - وإن لم يُفِد في توليد معنى نحوي - تظل له دلالات ثانوية وظلال معان، وتلك هي ما ينبري لبيانه علم المعاني ذاك الذي قلنا إن لغة الضاد تمتاز به، ولا يبدو أن غيرها من اللغات ينازعها فيه.

ولعل نظرة فاحصة في كتاب جان كوهن «بنية اللغة الشعرية» - وهو أوسع ما أتيح لنا أن نطّلعه في دراسة هذا المستوى - يمكن لها أن تكشف عن مدى ضآلة ما عند الآخرين بالقياس إلى مباحث علم المعاني. فلقد وقف كوهن عند حدود الإحصاء والوصف والتساؤل وإعادة ما بين الشعر والنثر من اختلاف في هذا الشأن إلى مجرد مخالفة المألوف والنأي عن الاستعمال الشائع.

وقف كوهن عند مبحث التقديم والتأخير hyperbaton، ولاحظ أن كل الشعراء يستعملونه بكثرة تسمح بتناولها إحصائياً، واختار أن يتحدث عن التقديم والتأخير من خلال أنموذجه المفضل وهو «النعت»، ولاحظ بداية أن لموقع النعت في الفرنسية أربع حالات وهي:

1 - الصفات المستعملة عادة بعد الموصوف (صفات العلاقة واللون... إلخ) إذ يقال: الانتخابات البلدية، ولا يقال: البلدية الانتخابات. ويقال: الكلب الأسود، ولا يقال: الأسود الكلب.

2 - الصفات المستعملة عادة قبل الموصوف. وهي قليلة. ويمكن بسهولة تقديم أمثلة محددة عنها مثل: جميل، كبير، شيخ، طويل.. إلخ.. يقال: un bean tableau ولا يقال: un tableau bean.

3 - الصفات المستعملة عادة قبل الموصوف وبعده، مع الاحتفاظ بالقيمة نفسها مثل: un accident terrible, un terrible accident.

4 - الصفات المستعملة قبل الموصوف وبعده بقيمتين: un sale gosse. un enfant sale[36].

ورغم ذلك يخلص كوهن إلى «أن الفرنسية تنزع، على نحو العموم، إلى استعمال الصفة بعد الموصوف»[37]. وهذا ما يتأكد عنده بالرجوع إلى النثر العلمي الذي أراده كوهن معياراً للسان الفرنسي. ومن ثم وجد من خلال الإحصاء أن قلب النعت (باستثناء الصفات المستعملة دائماً قبل الموصوف) لا يتجاوز 2٪ في اللغة العلمية، على حين يزداد في لغة الشعر بنسبة أعلى كثيراً وفي هذا الجدول تفصيل ذلك وبيانه[38]:

المؤلفون	العدد	المجموع	المتوسط
برتلو	2		
باستور	3	6	٪2
برنار	1		
كورني	62		
راسين	60	167	٪54,3
موليير	45		
لامرتين	42		
هيجو	32	100	٪33,3
فينيي	26		
رامبو	30		
فيرلين	35	91	٪30,3
مالارميه	26		

لكن كوهن ينبه على أنه ليس كل نعت مقلوب يعد فنياً؛ وذلك أن ثمة نوعين من النوعت: نعوت تقويمية تعبر عن الكمية والنوعية ونعوت

أخرى غير تقويمية، وهي كلمات لا تقلب في النثر أبداً، بل هي تقلب في الشعر فحسب. وهكذا نراه يصنع مرة أخرى جدولاً إحصائياً يظهر له من خلاله أن الصفات غير التقويمية منعدمة في النثر العلمي وأنها في شعر الكلاسيكيين تبلغ 11٪ وفي شعر الرومانسيين 52٪ وفي شعر المحدثين 49٪[39].

وقد استقام لكوهن أن يرى في تقديم النعت أو قلبه امتيازاً للشعر من دون النثر، وإن استدرك بالقول: إن قلب النعت ليس إلا مثالاً واحداً على الانزياح النحوي إذا ما قورن بغيره من الصور بدا انزياحاً غير مثير[40]. ومهما يكن من أمر فإن للمرء أن يؤكد أن التقديم والتأخير «وسيلة شعرية شائعة جداً»[41]، بل لعله أهم ما يستعمله الشاعر والأديب ضمن هذا المستوى التركيبي. ولا يقلل من أهميته البتة أنْ لم يجد عند البلاغيين تعليلات شافية تكشف عن أسراره غير ما رأوه من أنه من قبيل مخالفة المألوف. والحق أن مخالفة المألوف - وإن تكن في بعض الأحيان قيمة في ذاتها - ليست تكفي وحدها في كشف شعرية الشعر.

وثمة بعد ذلك أنماط أخرى من التغييرات مما يقع ضمن هذا المستوى التركيبي في لغة الشعر أو في اللغة الأدبية عامة، ومن أهمها الحذف Ellepsis. ولئن شاركت لغة النثر اليومية الشعر في أن الحذف يوجد فيها أيضاً إنها لا يمكن لها أن تشاركه جمالياته ولا شعريته. وهكذا فإن الخلاف بين الاستعمالين خلاف كيفي يكمن في أن من وراء الحذف الشعري غايات جمالية وفنية. فأما غاية الحذف النثري الذي يقع في لغة الحديث فدافعها في الغالب رغبة في الاقتصاد اللغوي[**]، وكثيراً ما تقود إليه العادة، كما أن انعدام اللبس هو المسوّغ لوجوده في هذا المستوى من اللغة. على حين أن من أهم وظائف الحذف في لغة الشعر أو في اللغة الأدبية على نحو العموم ما يسهم به من توليد للغموض وجعل الشعر من ثَم قابلاً لكثير من أوجه التأويل.

وعلى أن مستوى التركيب لا يقف عند حدود تركيب الكلمات وإنما هو يجاوز ذلك إلى طريقة تركيب الجمل في النص الواحد. وهنا تبدو عند الشاعر أنفة من أن يركب جمله تركيباً منطقياً، بل لعل التركيب المنطقي لا يناسب الشعر بحال(***)، ولذلك فإنه كثيراً ما يبدو أن الشاعر يقدم جملة على أخرى تقديماً لو نظر إليه بعين النثر لما كان له إلا أن يُقلَب إلى ما يُظَن أنه الأصل، ولكنه إذ يُقلَب يحول جماله ركّة وابتذالاً. بيد أن حرية الشاعر في التصرف في تركيب الجمل فيما بينها ليست حكراً عليه وإنما يشركه فيها كثير ممن يستعملون الكلمة في إبداعاتهم ولاسيما الإبداع القصصي والروائي. وبالجملة فإن ما مضى لا يمكنه أن يستغرق كل أنماط التركيب، وإنما هي بعض أوجه ما بين الشعر والنثر من تشابه أو اختلاف ضمن هذا المستوى التركيبي.

بيد أن ثمة أمراً آخر لم نعرض له. ونحسب أن له بهذا المستوى صلة ما، ونعني به ما يكون بين الشعر والنثر من اختلاف من حيث الشكل الكتابي الظاهري. فمن المعروف أن للشعر طريقة معينة في الكتابة حين يسطّر في الورق أو حين يطبع، وهي طريقة يختلف فيها الشعر عن النثر حتماً، وتلك حقيقة لن نجد أشهر في التعبير عنها، من جرمي بنْتام (1748-1832) حين ماز بين الشعر والنثر بالقول: إن «السطور في النثر تصل إلى طرف الصفحة، أما في الشعر فلا تصل»[42]. وهو تمييز رأى فيه جراهام «تلميحاً ماكراً إلى أن أي تمييز آخر للشعر [هو تمييز] ليس واقعيا»[43]. وأما نورثروب فراي فرأى فيه ملاحظة ساذجة وإن لم يكن فيها قدر من الصحة يفوت بعض العارفين أحياناً، إذ إن في هذا التمييز التفاتاً إلى أن «إيقاع النثر مستمر غير متكرر. و[تلك] حقيقة يرمز لها ترتيب السطور [الآليُّ] الصرف على الصفحة المطبوعة»[44]. ولكنّ فراي يستدرك بالقول: «إن كل ناثر يعرف أن كتابة النثر ليست بمثل [آلية] طباعته؛ وإنّ من الممكن للطباعة أن تفسد إيقاع الجملة أو تخرّبه بوضع

كلمة هامة في نهاية السطر بدلاً من بداية السطر التالي، أو بقسمة كلمة شديدة النبر ما بين سطر وآخر، إلى آخر ما هنالك. [وهكذا فإن] الناثر أسير حظه إلى حد كبير»[45].

وقد عمدت سوزان بيرنار إلى اختبار ما بين الشعر والنثر من اختلاف كتابي، فكان أن أوردت جزءاً من قصيدة شهيرة للشاعر رينيه (1846-1936) عنوانها «الوعاء»، ثم نقلت هذا الجزء من القصيدة بكلماته بطريقة النثر، وخلصت إلى جملة نتائج كان منها: أن الكتابة النثرية تربط ما كان يفصله التقطيع بين أبيات الشعر. وهكذا تختفي بعض الوقفات التعبيرية التي ترد إثر بعض الأسطر الشعرية. ومنها استنتاجها أن بعض التأثيرات الشعرية تغدو مستحيلة في النثر؛ فما كان تكراره في الشعر يعطي تناسقاً يغدو في النثر خرقاً وحشواً. ثم إذا كان السجع موجوداً في الشعر وفي النثر فإن حذف التوقف في نهاية الأبيات الشعرية يمكنه أحياناً أن يقرّب السجع بعضه من بعض على نحو فجّ[46].

وكان ممن دعا إلى ضرورة الاهتمام بالشكل الكتابي للشعر باحث فرنسي هو جوزيف جراباك. والسر من وراء دعوته تلك كامن في رأي له مفاده «أن المضامين الجمالية لكل من النثر والشعر ذات علائق تبادلية»[47]. ولمّا كانت كذلك كان لابد أن تتوافر عناصر أخرى يستبين المتلقي من خلالها أنه إزاء شعر لا نثر. ولئن كان «ثمة أبيات من قصائد مكتوبة في إطار الشعر الحر يمكن إذا اقتُطعت وتنوولت بمعزل عن سياقها أن تتلقى بوصفها نثراً»[48]. فإن لهذا السبب وحده كما يقول لوتمان «ينبغي أن تكون الحدود الفاصلة بين الشعر الحر والنثر على أقصى درجة من التميز، ولهذا أيضاً فإن الشعر الحر يقتضي عناية خاصة [بـ] الشكل الكتابي كي يكون مفهوماً تماماً أننا بإزاء كلام شعري»[48].

ويحدثنا لوتمان بعد ذلك عما كان شاع في القرن الثامن عشر من

ضروب التمييز الطباعي التي اختص بها الشعر والتي كان استعمالها في النثر يضفي إحساساً بالأناقة المسرفة، كتأطير الصفحات، وابتدائها وإنهائها برسوم مصغرة. ولكن عندما اتضح في واعية جمهرة المتلقين عند نهاية القرن الثامن عشر ذلك الإحساس بالتقابل بين الشعر والنثر باعتبارهما جنسين من فن القول يختلفان فيما بينهما اختلافاً وظيفياً عند ذاك أخذت الحاجة إلى دعم هذا الإحساس تنحسر وإن بقي توزيع الشعر خلال الأسطر الشعرية مَعلماً من معالم الشعر الملهمة[49].

ثم يشير لوتمان إلى بعض التقنيات الكتابية التي راح بعض الشعراء الروس يستعملونها في شعرهم من مثل علامات الترقيم كالفواصل والتنقيط الثلاثي ومن مثل استعمال الأحرف المائلة بوصفها وسائل تنغيمية وما إلى ذلك[49]. ولكن الخطوة الهامة في تطوير ما يتعلق بالجانب الكتابي في النص الشعري إنما تحققت - على حد قول لوتمان - في القرن العشرين، فلقد نشأت طرائق خاصة ومختلفة في الكتابة الشعرية على قاعدة ما كان قد ترسخ في القرن التاسع عشر، ويعد أندريه بيلي رائداً في هذا المجال. وبرغم ذلك فإن لوتمان يشير إلى «أن البنية الكتابية للشعر لم تدرس بعد»[50]. ولعل السبب، فيما نقدّر، يعود إلى أن ثمة كثيراً من المشككين في الأثر الذي يؤديه الشكل الكتابي في اللغة، وهكذا «فكثيراً ما لقيت محاولات رصد النظام الخطي للقصيدة معارضة عنيفة من قبل التخصصيين الذين يحسبون البنية اللفظية وحدها هي الخاصية التي تعكس واقع القصيدة»[51].

لكن القصور الذي يشير إليه لوتمان ربما كان خاصاً باللغة الروسية فحسب، ذلك أن ثمة من الدارسين في لغات أخرى من قد التفت إلى أمر التفريق بين الشعر والنثر من هذا الجانب الشكلي. ومن هؤلاء باحث يدعى ناعومي. س. بارون كتب بحثاً عنوانه: «الخطاب والرؤية والعلامات؛ دور

الأيقونية في اللغة والفن»، وما خلص إليه «أن اللغة الأدبية لغة أيقونية(****) بامتياز و[خاصة] حينما يتعلق الأمر بالخطاب الشعري»[52].

وإذا صح أن الشعر لغة أيقونية فإن من الشعر نوعاً تصل فيه الأيقونية درجة قصوى، وذلك ما سمي بـ «الشعر الفضائي» أو «الشعر المجسّم concrate poetry»[53]. وهنا يبدو الشكل متداخلاً مع الشعر أو جزءاً منه بحيث إن أي نقل لهذا الشعر من لغة إلى أخرى لابد له أن يراعي صورة الشكل الأصلية، وهو ما أورد له محمد مفتاح مثالاً من قصيدة فرنسية لأبولّينير ترجمت إلى الإنكليزية على نحو التزم فيه المترجم الشكل نفسه تقريباً. وها هو ذا النص الأصلي ننقله مع النص المترجم فلعل في نقله توضيحاً لهذا الشعر[54].

رسمة تصور من الأصل

ومن الواضح أن العنصر الشكلي البصري في مثل هذا الشعر المجسد أمر مقصود في ذاته. ولابد أن ثمة علاقة ما يراها الشاعر بين مضمون قصيدته وهذا الشكل الذي جُسِّدت فيه.. وإلا فما معنى أن يحرص المترجم على نقل القصيدة بأيقونتها الأصلية..؟.. وبرغم ذلك فلا على المرء أن يرى أن حب الاستطراف والرغبة في الإتيان بالجديد قد تكون دوافع تقود الشاعر إلى مثل هذا النوع من الشعر. ولعل هذا هو مؤدَّى قول أحد العارفين بهذا الشعر وهو والتر أونج حين رأى فيه «نوعاً أدبياً ثانوياً كثيراً ما يعتمد على الحيلة لجذب الأنظار فحسب»[55]. ومع أن جذب الأنظار أمر ماانفك يمثل ضرورة في الفن عامة وفي الشعر بنحو خاص فإنه قد يخفي وراءه ههنا فقراً يحسه الشاعر في قدرته على تشكيل الكلمات تشكيلاً لغوياً فيهرب إلى مثل هذا التشكيل البصري.

الهوامش

1) مختار عمر، أحمد: علم الدلالة، ط 1، مكتبة دار العروبة، الكويت 1982، ص 33.

2) مختار عمر، أحمد: علم الدلالة، ص 34.

3) مختار عمر، أحمد: علم الدلالة، ص 34 وعلى هذا الرأي مدرسة لندن اللغوية التي يصرح زعيمها فيرث «أن المعنى لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية؛ أي وضعها في سياقات مختلفة». علم الدلالة، ص 68.

4) انظر: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة عن الترجمة الإنجليزية لإنجرام باي ووتر، ط مكتبة الأنجلو المصرية 1989، ص 190.

5) انظر: فن الشعر، تر: حمادة، ص 192.

6) هو، جراهام: مقالة في النقد، تر: محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1973، ص 130.

7) فن الشعر، تر: جورج طرابيشي، ط 1، دار الطليعة، بيروت 1981، 69/1.

8) انظر مقالة في النقد، ص 130.

9) مقدمة سنة 1800 لديوان الأقاصيص الوجدانية، تر: عبدالحكيم حسان، ضمن كتاب:

النظرية الرومانتيكية في الشعر؛ سيرة أدبية لكولريدج، ط 1، دار المعارف بمصر 1971، ص 440.

10) ويمزات وبروكس: النقد الأدبي؛ تاريخ موجز، تر: محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1973-1977، 3/507-508 والقول بأنه لا يوجد كلمات شعرية وأخرى نثرية قول ذهب إليه تشارلتن. انظر كتابه: فنون الأدب، تعريب: زكي نجيب محمود، ط مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1945، ص 15.

11) مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، ط 1 المؤسسة المصرية العامة للتأليف 1962، ص 190-191 والتأكيد من عندي.

12) انظر: فن الشعر، تر: حمادة، ص 192.

13) بنية اللغة الشعرية: تر: محمد العمري ومحمد الولي، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1986، ص 188 وقارن بـ: اللغة العليا؛ النظرية الشعرية، ط المجلس الأعلى للثقافة بمصر 1995، ص 113-140.

14) انظر: اللغة العليا، ص 140 وبنية اللغة الشعرية، ص 188.

15) انظر: بنية اللغة الشعرية، ص 188.

16) اللغة العليا، ص 140.

17) انظر: علم اللغة والدراسات الأدبية، تر: محمود جاد الرب، ط الدار الفنية، القاهرة 1991، ص 45.

18) المصدر السابق، ص 46.

*) نقول هذا اعتماداً على قائمة المصادر والمراجع التي أوردها في كتابه المذكور وقد جاوزت الستمئة.

19) انظر: نصر عاطف: جودة: النصر الشعري ومشكلات التفسير، ط الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - القاهرة 1996، ص 42.

20) قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك بن حنون، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 57.

21) مفاتيح الألسنية، عربه: الطيب البكوش، منشورات سعيدان، تونس 1994، ص 103 والتأكيد من عندي.

22) انظر: قضايا الشعرية، ص 33 وتحسن الإشارة هنا إلى أن غير واحد من النقاد نبّه على أن مقولة جاكوبسون ليست من ابتداعه أصالة وإنما هو استفادها من حديث دو سوسير عن المحور الأفقي والمحور الرأسي. انظر: عياد، شكري: موقف من البنيوية، فصول مج 1 ع 2 يناير 1981، ص 198 وناصف، مصطفى: خصام مع النقاد، النادي الأدبي الثقافي بجدة 1991، ص 282-284، وإيغلتون، تيري: نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، ط وزارة الثقافة، دمشق 1995، ص 172-173 وحمودة، عبدالعزيز: المرايا المحدبة؛ من البنيوية إلى

التفكيكية، ط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 1998، ص 414 الحاشية 87.

23) انظر: بنية اللغة الشعرية، ص 176.

24) في الشعر، ص 20.

25) ويمزات وبروكس: النقد الأدبي، تاريخ موجز 3/507-508.

26) النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية، ص 291.

27) انظر: المصدر السابق، ص 292.

28) المصدر نفسه، ص 292.

29) النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي، ضمن كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار: شكري محمد عياد، وترجمته وإضافته، ط 2 أصدقاء الكتاب، القاهرة 1996، ص 164.

30) انظر: بنية اللغة الشعرية، ص 177.

31) انظر: المرجع السابق، ص 176.

32) انظر: المرجع نفسه، ص 176-177.

33) أبو ديب، كمال: في الشعرية، ط مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987، ص 139 والتأكيد من عندي.

34) كاروج، ميشيل: أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية، تر: إلياس بديوي، ط وزارة الثقافة بدمشق 1973، ص 127.

35) انظر: كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 179.

36) المصدر السابق، ص 180.

37) المصدر نفسه، ص 182 وقارن بـ: اللغة العليا، ص 107.

38) المصدر نفسه، ص 181. وقارن بـ: بناء الشعر، تر: أحمد درويش، ط دار المعارف بمصر 1993، ص 215، وفي الترجمتين بعض الأخطاء في الجمع أو في تحديد النسبة.

39) انظر: المصدر نفسه، ص 183.

40) انظر: المصدر نفسه، ص 183-185 وقارن بـ اللغة العليا، ص 112.

41) Cuddon, J.A: A Dictionary of Literary Tems, penguin Books, 1982 p 315.

وقارن بـ:

Baldick, Chris: The Concise Dictionary of Literary Terms, p 103.

**) انظر في فكرة الاقتصاد اللغوي: مارتينيه، أندريه: مبادئ اللسانيات العامة، تر: أحمد الحمو، وزارة التعليم العالي، دمشق 180-181.

***) يقول كوهن: «ابتداء من الرومانسية بدأ الشعر العظيم باستعمال الانقطاع مقوِّماً دائم الحضور. لقد لاحظ فاليري ذلك قائلاً: «لقد قررت الرومانسية إلغاء عبوديتها الخاصة. إن

جوهر الرومانسية يكمن في إلغاء هذا التسلسل في الأفكار» لكن هذا التسلسل للأفكار ليس عبودية خاصة وإنما هو خضوع للعقل الكلي» بنية اللغة الشعرية، ص 163.

42) هو، جراهام: مقالة في النقد، ص 120 وقارن بـ: فراي نورثروب: تشريح النقد، تر: محمد عصفور، ط الجامعة الأردنية عمان 1990، ص 342-343، وتر: محيي الدين صبحي، ط الدار العربية للكتاب، تونس، طرابلس الغرب 1991، ص 366 وتقول سوزان بيرنار: «... وبإزاء النثر الذي وحدته (الجملة) فإن الشعر المعزول طبوغرافياً، والمكوَّن (من سطر ومن بياض)، كما يقول كلوديل، يشكل وحدة منطقية أحياناً، ووحدة شاعرية في جميع الأحوال» قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، ط 1 دار المأمون، بغداد 1993، ص 136-137 ويمكن أن نشير هنا إلى شيء يدخل في سياق الحديث هذا وهو ما كان من صنع الروائي إدوار الخراط الذي أصدر ديوان شعر بعنوان «طغيان سطوة الطوايا» ط الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1996. ومعظمه نصوص نثرية من روايات سابقة له، قطّعها وأضاف إليها – على حد قوله – «إيقاعات جديدة» فصارت على هيئة الشعر. انظر: الخشاب، وليد: الصورة الشعرية وشعرية الصورة، فصول مج 15 ع 24 س 1996، ص 349.

43) مقالة في النقد، ص 120.

44) تشريح النقد، تر: عصفور، ص 342-343.

45) تشريح النقد، تر: عصفور، ص 343.

46) انظر: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: مغامس، ص 137-139.

47) لوتمان، يوري: تحليل النص الشعري، ص 50.

48) المصدر السابق، ص 50-51.

49) انظر: المصدر نفسه، ص 107.

50) المصدر نفسه، ص 108.

51) المصدر نفسه، ص 109.

****) والأيقونة كما يقول والتر أونج «شيء يُرى ولا يسمع». الشفاهية والكتابية: تر: حسن البنا عز الدين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1994، ص 239.

52) مفتاح، محمد: التشابه والاختلاف؛ نحو منهجية شمولية، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء 1996، ص 193.

53) المرجع السابق، ص 139. ويسميه حسن البنا عز الدين بـ «الشعر المجسّد» في ترجمته كتاب والتر أونج: الشفاهية والكتابية، ص 234 وراجع ص 322 وقد ألف محمد نجيب التلاوي كتاباً عنوانه «القصيدة التشكيلية» ط الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 ولم نطلع عليه.

54) المرجع نفسه، ص 204-205.

55) الشفاهية والكتابية، ص 234.

المصادر والمراجع

- **أبو ديب، كمال**: في الشعرية، ط مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987.

- **أونج، والتر**: الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1994.

- **إيغلتون، تيري**: نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، ط وزارة الثقافة، دمشق 1995.

- **بيرنار، سوزان**: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، ط 1، دار المأمون، بغداد 1993.

- **تشارلتن**: فنون الأدب، تعريب: زكي نجيب محمود، ط مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1945.

- **ثورن، جي. بي**: النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي، ضمن كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار: شكري محمد عياد، وترجمته وإضافته، ط 2 أصدقاء الكتاب، القاهرة 1996.

- **جاكوبسون، رومان**: قضايا الشعرية: تر: محمد الولي، ومبارك بن حنون، ط 1 دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1988.

- **حمودة، عبدالعزيز**: المرايا المحدبة؛ من البنيوية إلى التفكيكية، ط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1998.

- **الخشاب، وليد**: الصورة الشعرية وشعرية الصورة، فصول مج 15 ع 24 س 1996.

ريتشاردز. آ. أ: مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، ط 1، المؤسسة المصرية العامة للتأليف 1962.

- **شبلنر، برند:** علم اللغة والدراسات الأدبية، تر: محمود جاد الرب، ط الدار الفنية، القاهرة 1991.

- **عياد، شكري محمد**: موقف من البنيوية، فصول مج 1 ع 2 يناير 1981.

- **فراي، نورثروب**: تشريح النقد، تر: محمد عصفور، ط الجامعة الأردنية عمان 1990 وتر: محيي الدين صبحي، ط الدار العربية للكتاب، تونس الغرب 1991.

- **كاروج، ميشيل**: أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية، تر: إلياس بديوي، ط وزارة الثقافة بدمشق 1973.

- **كوهن، جان**: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، ط دار المعارف بمصر 1993.

بنية اللغة الشعرية، تر: محمد العمري ومحمد الولي، ط 1 دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1986.

اللغة العليا؛ النظرية الشعرية، ط المجلس الأعلى للثقافة بمصر 1995.

- **مارتينيه، أندريه**: مبادئ اللسانيات العامة، تر: أحمد الحمو، وزارة التعليم العالي، دمشق 1985.

- **مفتاح، محمد**: التشابه والاختلاف؛ نحو منهاجية شمولية، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء 1996.

- **مونان، جورج**: مفاتيح الألسنية، عربه: الطيب البكوش، منشورات سعيدان، تونس 1994.

- **ناصف، مصطفى**: خصام مع النقاد، النادي الأدبي الثقافي بجدة 1991.

- **نصر، عاطف: جودة**: النص الشعري ومشكلات التفسير، ط الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - القاهرة 1996.

- **هو، جراهام**: مقالة في النقد، تر: محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1973.

- **هيغل**: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة عن الترجمة الإنجليزية لإنجرام باي ووتر، ط مكتبة الأنجلو المصرية 1989.

- **وردزوورث**: مقدمة سنة 1800 لديوان الأقاصيص الوجدانية، تر: عبدالحكيم حسان، ضمن كتاب: النظرية الرومانتيكية في الشعر؛ سيرة أدبية لكولريدج، ط 1 دار المعارف بمصر 1971.

- **ويمزات، ويليام وبروكس، كلينث**: النقد الأدبي؛ تاريخ موجز، تر: محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1973-1977.

- Cuddon, J.A: A Dictionary of Literary Terms, penguin Books, London 1982.

- Baldick Chris: The Dictionary of Literary Terms, Oxford University press 1996.

* * *

مقدمة

تتكفل صفحات هذا البحث - التي يقدمها الباحث بين الحذر والطموح - بالإبانة عن مسيرة مصطلح التناص (Intertextuality) بدءاً من ظهوره في كتابات نقاد الحداثة الغربيين، وحتى استقراره مصطلحاً منضبطاً في نقدنا العربي على مستوى الرؤى النظرية، والتطبيق على ما لا حصر له من النصوص التي استجابت لصدق هذه الرؤى في تمثلها للمصطلح.

وقد جاء هذا البحث على ثلاثة محاور: المحور الأول قدمنا من خلاله المصطلح في رؤية البيئة التي أفرزته بهذا المسمى عند النقاد الغربيين، وعلى رأسهم كريستيفا وبارت ومارك أنجينو وليون سمفيل وجيرار جينيت وغيرهم، وقد اعتمدنا على أهم دراساتهم المترجمة من خلال كتاب متميز يحمل عنوان (آفاق التناصية المفهوم والمنظور) الذي قام بترجمته الدكتور محمد خير البقاعي، علاوة على اعتمادنا على كتاب بارت (لذة النص) للمترجم نفسه.

ولما كان النص قبل التناص هو هاجس الفكر النقدي الغربي، فقد مهدنا لعرض الرؤى التناصية برؤى الأعلام أنفسهم لمفهوم النص المهيأ للدخول مع غيره في علاقات تناصية، كانت هاديةً لتلمُّس الدقة في فهم المصطلح ومن ثمَّ استقراره.

ومن خلال المحور الثاني قدمنا رؤية نقادنا العرب المعاصرين للمصطلح وكيف تلقوه من الغرب، وما أسباب ذلك، وماذا أضافوا إليه على مستوى الرؤية؟، وفي سبيل الإجابة على هذه الأسئلة - وغيرها كثير

- عرضنا لعدد لا بأس به من الدراسات الجادة التي وقفت مع المصطلح وقفة متميزة، فاحصة له في بيئته الغربية، تستشرف من رؤاه ما يفيد في تحليل النصوص العربية بعد أن وجدت له جذوراً في تراثها، إذ كان من فضل المصطلح المعاصر (التناص) أن جعل هذه الدراسات تسعى إلى الارتداد للجذور تبحث عما يمكن أن يتقارب معه في المفاهيم نقصاً أو زيادةً من مصطلحات مثل: السرقات، الاقتباس، التضمين، المعارضة... إلخ.

ومن خلال هذا المحور عرضنا في عجالة للرؤى العربية التي فقهت مبكراً في القرن الماضي ما يثيره المصطلح وبشرت به إرهاصاً، وإن لم تسمه - بالطبع - بمسماه المعاصر، وذلك من خلال عرضنا لمفاهيم عبد الرحمن شكري التي تحوم حول مفاهيمه؛ مفرقة بين السرقة سطواً على جهد الآخرين، والتمثل والتوليد وغير ذلك من قضايا تصب إيجابياً في مصلحة الفهم الواعي للمصطلح.

ومع المحور الأخير وقفنا عند رؤية لناقدين كبيرين أثريا بدراساتهما على - مستوى النظرية والتطبيق - المكتبة النقدية بتحليلات تناصية واعية، وهما د. عبدالله الغذامي ود. محمد عبدالمطلب. وقد جاء اختيار الباحث لهما بوصفهما نموذجين لنقاد الحداثة الذين لم يركنوا على أن يفيدوا في رؤاهما من مصطلحات ورؤى الغرب على علاتها، بل كان لهما على مستوى النظرية والتطبيق - بما يكشف عن حس ووعي - وقفات تفحص المقولات والرؤى بالتمثل المستفيد تارة وبالمخالفة تارة أخرى، بما كشف عما لا حصر له من الرؤى المتسعة والمستوعبة التي هيأت للمصطلح من خلال دراساتهما مع كثيرين غيرهما من المستنيرين؛ تربة صالحة نما فيها المصطلح وترعرع، حتى صار في رؤية البعض - وقد وجد في النصوص العربية قابلية للتطبيق - عربياً أكثر منه غربياً؛ وقد استوعبته

في ضميرها مصطلحات مثل المعارضة والاقتباس والتضمين، وبما استوعبه مصطلح التناص نفسه في داخله من مناهج متباينة (سيميولوجية، بنيوية، أسلوبية، تفكيكية)، بما يجعله قد يتأبى - على مستوى التطبيق خاصةً ـ أن يخضع لمنهج بعينه، كما يتأبى أن يصير هو منهجاً بعينه.

وفي النهاية يقرر الباحث أنه يدرك بأنه مسبوق بدراسات ما أكثرها حول المصطلح، ولكن حسبه أنه كانت له وسط الرؤى رؤية، وبين ما عرض موقف، لن يبين عنه الآن تاركاً لغيره من النقاد تلمسها ناقصةً، أو ساعيةً نحو جادة الطريق.

المحور الأوّل
مصطلح «التناص» في رؤى النقّاد الغربيين

النص قبل التناص والنصيَّة قبل التناصية كانَ الهاجس الأوّل في رؤى نقاد الحداثة الغربيين، بوصف النّص بنية لغوّية لها قدرٌ من قوّة الصياغة شكلاً، بحيث تغنيه في ذاته عن البحث عمّا هو خارجه من إمدادات تقع في شرك ماهو اجتماعي أو سياسي؛ فيما يمكن أن يمنحه له مؤلفه؛ ومن هنا أعلن بارت مفهومه عن لذَّة النص بوصفه نسيجاً، وعن وجوب موت المؤلف ليحيا النص حراً طليقاً يمتعنا بلذّته.

فالنص في رؤية بارت «السطح الظاهريّ للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، والمنسقة بحيث تفرض شكلاً ثابتاً ووحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً»[1] ومعنى عبارة بارت «ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً» تمهّد لاحترازات على مقولاته؛ سوف يعلن عنها فيما بعد في مواضع أخرى، من ذلك احترازا ًعلى مفهومه السابق قوله «على الرغم من الخاصية الجزئية، والمتواضعة لذلك المفهوم (ليس النص في نهاية الأمر إلا

جسماً مدركاً بالحاسة البصرية)، وعلى الرغم من أنه خادم عادي ولكنه ضروري - فإنه - أي النص - يشاطر الأثر الأدبي هالته الروحية، وهو مرتبط تشكيلاً بالكتابة (النص المكتوب)، ربّما لأنَّ مجرد رسم الحروف ولو أنه يبقى تخطيطاً؛ فهو إيحاء بالكلام وبتشابك النسيج»[2].

وفكرة جسدية النص يتوسع فيها بارت أكثر من خلال كتابه «لذة النص»، فهو «يحب النص لأنه ذلك الفضاء اللغوي النادر، حيث يغيب كل «شجار» (بالمعنى الأسري والزواجي للمصطلح)، وتغيب فيه أيضاً كل مماحكة لفظية، وليس النص حواراً أبداً؛ لأنه لا يخشى الخداع، ولا العدوان، ولا الابتزاز، ولا أية منافسة ما بين لهجات فردية، فهو نصّ يؤسّس داخل العلاقة الإنسانية ما يشبه جزيرة، ويبصر أن اللّذة ليست ذات طبيعة اجتماعية»[3].

إنَّ ظاهر كلام بارت أنه يعزل النص عن سياقه الاجتماعي الذي يعوق استمداد جسديته قوتها من كيانه الذاتي بوصفه فضاءً لغوياً يتجنب حواراً مع ما هو خارج سياقه من مماحكات لفظية يعوزها إياه كاتبه أو قارئه، أو بحثاً عن سياقات اجتماعية يفرضها عليه (نفهم ذلك من اتكائه على الشجار الأسري والزواجي تفلتاً من قيود تعوق النّص). فليس «فوق خشبة النّص - كما يرى بارت مخبأ،! ليس وراءه فاعل (الكاتب)، وليس أمامه منفعل (القارئ)، لا فاعل ولا مفعول النص يلغي النحوية»[4].

إنّ النص عند بارت جسدٌ «يمتلك شكلاً إنسانياً، لكن هل له صورة، هل هو اشتقاق كبير من الجسد؟.. لذة النّص هي تلك اللحظة التي يتبع فيها جسدي أفكاره الخاصة؛ لأن جسدي ليس له أفكاري نفسها»[5]. ومن هنا يقف بارت بالنص بوصفه جسداً كجزيرة منعزلة تقتات من ذاتها ومن فكرها ولغتها شكلاً ومضموناً؛ فاصلاً جسدية النص فكراً عن جسديته

مؤلفاً، ومن هنا جاءته فكرة موت المؤلف الذي يغرر بالنص ليخرجه من سياقه إلي سياقات أخر خارجية ليست فيه وليس منها، ومن إبداعه هو؛ على نحو سيري واجتماعي وأخلاقي.

ومن هنا يبدأ يذوب المؤلف/ الذات/ الأنا داخل النّص ليكون النّص هو السيد الذي يصنع المؤلف: «هذا النّص ينتقيني بوساطة ترتيب طويل كامل لشاشات لا مرئية ولمماحكات انتقائية: بالمفردات وبالمراجع وبالقروئية - إلخ، وهنا يوجد الآخر المؤلف، ضائعاً في ثنايا النص.. لقد قضى نحبه ذلك المؤلف المؤسسة، توارى شخصه المدني والعاطفي والسيري، ولم يعد شخصه هذا، المجرد من كلّ ما لديه، يعامل نتاجه الأدبي بتلك الأبوة الرهيبة التي تعهّد كل من التاريخ الأدبي والتعليم والرأي العام بتوطيدها وتجديد الحكاية، ولكنني في النّص أرغب على نحوما في المؤلف: أحتاج لصورته (التي ليست تمثلاً له ولا إسقاطه) كما أنه بحاجة إلى صورتي»[6].

والحقّ أن (موت المؤلف)، وهي فكرة اختلف حولها بعض النقاد مع بارت لا تعني كما هو واضح من الجملتين الأخيرتين في المقتبس السابق موت المؤلف لذاته، ولكن موته واجب لكي يحيا النّص بعيداً عن سطوته متمثلاً في النّص مسقطاً عن عمد في سياقه، وكأن بارت ينعى بذلك الخطاب الرومانسي الذي سيّد المؤلف وجعل النّص صورةً من فكره وعاطفته وتاريخه. إنَّ موت المؤلف هنا وفي المقابل حياته مرهونان بمدى تسلطه على سياق النّص بما يفرض عليه من سياقات لا تحفظ له ذاتيته فيموت، أو بمدى اكتفائه بالظهور كشريك فاعل في صياغة النّص وفق تضافر بنيته النصيّة اللغوية التي تحكمها موروثاته مع غيره من لغته وأسلوبه فيحيا، ومن ثمّ أحتاج إلى صورته (مؤلفاً)، كما يحتاج إلى صورتي قارئاً ومؤولاً وشريكاً آخر لصنع نصيّة النّص.

ووفقاً لهذا الفهم يتضح كما يرى بارت في استنارة أن التحليل النصيّ «لن يرفض جذرياً الإضاءات التي يقدمها التاريخ الأدبي أو التاريخ العام، ولكن ما يرفضه هو تلك الخرافة النقدية القائلة: إنَّ الأثر الفني مقيّد بحركة تطويرية خالصة كما لو أنه مجبر على أنْ يكون تابعاً، ومتوافقاً مع الحالة (المدنية، والتاريخية، والعاطفية) للمؤلف الذي هو أبوه. إن التحليل النصي يفضل على هذا التشبيه بالنسب وبالتطور العضوي تشبيهاً آخر بالشبكة وبالتضافر النّصي، والحقل المتعدد والكثيف المعالم»[7].

ولعل بارت الذي أراد للنص الابن أن يقول للمؤلف الأب (لن أعيش في جلبابك) - قد ترك الحرية للنّص بوصفه جسداً ونسيجاً مستقلاً حرية التهيؤ لأن يدخل في علاقات أخر - مهد لها في كتاباته - مع نصوص أخر ستكون جوهر فكرة التناص؛ شريطة أن يحقق النص نصيته قبل الدخول في علاقات جديدة، لأن كلمة النص عنده «تعني نسيجاً، ولكننا مادمنا نعد هذا النسيج منتوجاً وحجاباً جاهزاً يختبئ المعنى (الحقيقة) وراءه بطريقة حية، فإننا نشدد الآن داخل النسيج على الفكرة التوليدية القائلة: إن النص يتكون ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر، وتنحل الذات في هذا النسيج مثل عنكبوت يذوب من تلقاء نفسه في الإفرازات البنائية لعكاشه»[8].

ويحاول بارت أن يتلمس نبضات جسدية النص ومفهومه لنصية النص عند غيره من نقاد العرب والغرب، فعن النص بوصفه جسداً يقول: «في حديثهم عن النص يبدو أن البحاثة العرب يستعملون هذه العبارة: الجسد الحقيقي[9]، لكن أي جسد؟ إن لنا عدة أجساد، أجساد المشرحين وعلماء وظائف الأعضاء، إنه الجسد الذي يراه العلم، ويتحدث عنه: ذلك هو نص النحويين والنقاد والشراح وفقهاء اللغة (إنه خلقة النّص)، ولكننا

نملك جسداً للمتعة مكوناً من العلاقات العاطفية حصراً، ولا علاقة له بالجسد الأول: ذلك تقسيم آخر وتسميه أخرى، وكذلك الحال في النص وهو ليس إلا كشفاً مفتوحاً يحتوي ومضات الحديث، تلك الومضات الحيوية، تلك الأنوار المتقطعة، وتلك الملامح المنساحة والمنضدة في النص كالبذور»[10].

إن جسدية النص بالمفهوم الثاني هي ما يتحقق بها نصية النص عند بارت، فالجسد بمفهومه الأول الفسيولوجي يظل جسداً غير قابل للتوالد فهو مقابل للنص الذي يهتم به النحاة وفقهاء اللغة بوصفه خلقة وضعية قابلة للشرح ولكن الآخر - بعيداً عن عرامة التشبيه الحسي - نص حي قابل للاتصال الذي يحمل نتيجة لذلك بذور ونطف التوالد مما يجعله نصاً مفتوحاً قابلاً للكشف تتقاطع فيه ومضات اللغة التي هي قابلة للانعكاس.

ويعرِّج بارت على كريستيفا فيسوق تعريفها للنص ـ بنبرة عرفان ـ بما يرسخ نصيته التي تجعل جسديه بوصفه بناء لغوياً ذا نظام من المعلومات تدخل في علاقات داخلية تحفظ للنص جسديته، بما يجعله مهيأ للدخول في علاقة/ علاقات (ما) مع نصوص أخر، وذلك حين يقول: «كانت كريستيفا جوليا قد أعدت مبدئياً تعريفاً جامعاً وأصولياً للنص إذ قالت: (نعّرف النص بأنه جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة، واضعاً الحديث التواصلي، ونقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو (متزامنة) هذا تعريف كرستيفا التي ندين لها بالمفاهيم النظرية الرئيسية الماثلة ضمناً في هذا التعريف: ممارسات دلالية، الإبداعية، التمعني، خلقة النص، تخلق النص، التناص»[11].

والحق أن معظم النقاد الغربيين والعرب - وليس بارت وحده - يعترفون لكرستيفا بفضل تعريفها وتعريفهم بمصطلح التناص صياغة

ومفهوماً، وكلاهما بارت وكريستيفا - في هذا السياق - كانا من المفسحين لنصية النص أن تعبر - كرد فعل لمفهوم النص المغلق عند الشكلانيين الروس - عن تجاوز انغلاقية النص ليصبح إنتاجاً وليس منتجاً وفق مفهومهما.

ومفهوم الإنتاجية بوصفه مصطلحاً هو أحد نواتج التناص (Intertextuality) المثمرة، فالنص كما يرى بارت عن كريستيفا «إنتاجية، ولكن ذلك لا يعني أنه منتوج عمل تتطلبه تقنية النص والتصرف في الأسلوب، ولكنه الساحة ذاتها التي يتصل فيها صاحب النص وقارئه: النص يعتمل طوال الوقت ومن أنى تناولناه: ولو كان مكتوباً مثبتاً لا يقف عن الاعتمال وعن تعهد مدارج الإنتاج»[12].

ويفسح بارت وفق كريستيفا للمؤلف والقارئ أكثر لكي يلتقيا على أرض إنتاجية النص أكثر، حين يراهما شريكين يكمل أحدهما عمل الآخر سعياً لإنتاجيته، بأنْ يبصر القارئ المؤلف بتأويله، وبما لم يكن يراه ممكناً من الناحية التاريخية مثلا كما يوضح بارت، وبذلك تكون دوال النص ملكاً لكل الناس ليس للمؤلف والناقد والقارئ فقط، بل لكلٍّ وفق تأويله الدوال لدلالات لا تنتهي تتعدد بتعدد المنتجين لدلالة النص وفق خطابه. «فالإنتاجية تنطلق وتدور دوائر إعادة التوزيع، ويبزغ النص عندما يباشر المدوّن أو القارئ أو كلاهما مداعبة الدّال، إما (أنْ نعني المؤلف) عندما يضمن نصه وبلا انقطاع «جناسات» وإما (أن نعني القارئ) في اختراعه معان متلهية، إنْ لم يكن مؤلف النص قد رصدها حتى لو كان تخيلها مستحيلاً من الناحية التاريخية: أي أن الدال ملك لكل الناس، والنص في الحقيقة هو الذي يعمل بلا كلل ولا ملل، وليس الفنان أو المستهلك»[13].

وفكرة الاستهلاك والقارئ المستهلك كانت أمراً يتوجسّ منه بارت، خوفاً على النص الذي جعله بارت صوناً للذة، كما جعله مادة للعب المثمر

- ليس فقط اللعب بمفهومه الطفولي - إن اللعب هنا يعني ممارسة إبداعية كاللعب بالآلات الموسيقية تثمر عن إنتاج النص وليس إعادة إنتاجية غير فاعلة لنصوص أخر تصبح مقابلاً للمحاكاة بمفهومها السلبي وهذا ما سيقاومه النص نفسه ضد القارئ المستهلك. إن بارت يرى «أن القراءة التي تعني الاستهلاك ليست في الحقيقة لعباً مع النص، ويجب أن نفهم اللعب هنا بكل المعاني المتعددة للمصطلح، فالنص نفسه يلعب (كالباب، بحالة فيها ما يساعد على اللعب)، أما القارئ فهو يلعب مرتين: يلعب بالنص (معنى لعبي) يبحث عن ممارسة تعيد إنتاجية النص، ولكن، لكي لا تقتصر تلك الممارسة على محاكاة سلبية داخلية، (فالنص تحديداً هو ما يقاوم ذلك الاقتصار)»[14].

وإذا ما اطمأن بارت إلى وجود القارئ المنتج للنص والمؤلف الذائب في صياغة النص، وجد سبيلاً لهذا النص ليدخل في علاقة مع نصوص أخر تثمر في إنتاج دلالته وهذا ما استقر على تسميته بالتناص، والذي يراه في صلب نظرية النص وفق كريستيفا أن «النص يعيد توزيع اللغة (وهو حقل إعادة التوزيع هذه). إن تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزاً، وفي النهاية تتحد معه، هو واحدة من سبل ذلك التفكك والانبناء، كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة وتعرض موزعة - في النص - قطع مدونات، صيغ، نماذج إيقاعية، ونبذ من الكلام الاجتماعي - إلخ، لأن الكلام موجود قبل النص وحوله»[15].

ويزيد بارت مفهوم التناص وضوحاً كما فهمه عن كريستيفا حين يربط ربطاً واعياً بين نظرية النص بوصفه سيداً يستدعي هو - دون مؤلفه

- إلى فضائه صيغاً مجهولة من نصوص أخر، أو من سياقات أخر يشير إليها، وبين التناص بوصفه متصوراً يمنح نظرية النص جانبها الاجتماعي وفق ما يجعل النص نفسه في تداخله مع نصوص أخر - وفق التناص - في وضع المنتج، وذلك حين يقول: «التناصية قدر كل نص، مهما كان جنسه، لا تقتصر حتماً على قضية المنبع أو التأثير: فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها، استجلابات لاشعورية عفوية.. ومتصور التناص هو الذي يعطي - أصولياً - نظرية النص جانبها الاجتماعي فالكلام كله سالفه وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريق متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية وإنما وفق طرق متشعبة ـ تمنح النص وضع الإنتاجية، وليس إعادة الإنتاج»[16].

وفي كتابة «لذة النص» يستخدم بارت لأول مرة كلمة التناص وفق فهمه الخاص لطبيعة النص السابق واللاحق، مستشهداً بالمثال الدال، وكاشفاً عن طبيعة استحضار الحاضر للغائب في جانب اللاوعي، مؤكداً فكرته التي نقلها عن كريستيفا في النص السابق عن الاستجلابات اللاشعورية والعفوية، فهو القائل: «أتذوق سيطرة الصيغ، وانقلاب الأصول، والاستخفاف الذي يستحضر النص السابق من الحاضر وما أدركه هو أن أعمال بروست هي بالنسبة إليّ، وفي الأقل، من مرتبة المراجع، وهي أيضاً المعرفة العلمية والخارطة الكونية لنشأة الكون الأدبي برمته... وهذا لا يعني أنني "مختص" ببروست: إن بروست هو الذي يحضرني ولست الذي أناديه، إنه ليس مرجعاً حتمياً، وإنما مجرد ذكرى دائرية (محتومة) وهذا هو بالضبط التناص: استحالة العيش خارج النص اللامتناهي - سواء كان هذا النص بروست أو الصحيفة اليومية، أو شاشة التلفزيون الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة»[17].

ما طرحه بارت ومن قبله كريستيفا ومن قبل كريستيفا باختين يمثل

جوهر فكرة التناص، ذلك المصطلح الذي تفرق دمه بين المناهج (البنيوية، السيميولوجية، التفكيكية)، وفق مسميات مختلفة بين التناص/ التناصية/ التداخل النصي/ التعالق النصي/ البينصية: إلخ. إن المصطلح على هذا النحو يثير مجموعة من الإشكاليات وفق المسمى وزاوية التناول التي تختلف من باحث لآخر.

وقد تنبه مارك أنجينو في دراسة مهمة إلى جوهر المشكلة حين قال: «إنْ قبلنا أن التناص يختلف من باحث إلى آخر، انتشاراً وفهماً (بتلازم مع المفهوم الذي يمتلكه هذا الباحث عن النص نفسه)، وأن التناص ينتمي عند بعضهم لشعرية توليدية، وعند الآخرين إلى جمالية التلقي، وأنه يتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية التاريخية ... في حين أنه عند آخرين كثيرين مصطلح خارجي لا يلعب إلا دوراً عارضاً - إن قبلنا ذلك، فإننا نستطيع القول: إن الكلمة تستعصى على كل إجماع»[18].

ولكن أنجينو يراها في النهاية تؤدي كلمة السر التي استولى عليها كثيرون، لتوجه عقولهم نحو فرضيات جديدة تمحو بعض المصطلحات وتحل أخر محلها مثل نقد عدد من البدائيات الموجودة في التفكير البنيوي.

أنجينو يطرح في بداية دراسته أسباب اهتمامه بكلمتي التناص والتناصية، ويضعها مقدمة لفهمه الخاص لمفهوم التناصية، قبل أن يعرض لمفهوم التناص عند كثير من نقاد الحداثة الغربيين، من هذه الأسباب «وأولها بالتحديد نجاحه، ولكي نتكلم مباشرة بمصطلحات (الموضة) نقول: لقد ترافق ذلك النجاح مع توزع ملحوظ لهذين المصطلحين عند النقاد الذين ينتسبون إلى آفاق متنوعة كل التنوع، وأدى ذلك إلى إدراج هذه الكلمات في سياقات وإشكاليات هي نفسها متنوعة كل التنوع، وأظهرت التجارب أنها غير متوافقة»[19].

وتتفرغ عن إشكالية التنوع واختلاف السياقات التي أشار إليها أنجينو بصدد حديثه عن مفهوم التناص، قضايا ومواقف مهمة تطرحها دراسته، أولها في نظري طرحه هو لمصطلح التناص وارتباطه بمصطلح آخر هو (بنية)، «فكل موضوع دراسة (إلا أن يكون عديم الشكل تماماً) - يقولها أنجينو باستخفاف - له بالضرورة بنية، وبذلك كان الناس» بنيويين «دون أن يعلموا فإننا نقول اليوم: إن كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى يتجذر منذ ذلك في تناص وإن الكلمة هي بالتالي ملك كل الناس لأنها لا تدل على مسلمة من مسلمات الحس السليم لكل دراسة ثقافية»[20].

من خلال المفاهيم التي يطرحها أنجينو للتناص في رؤية كثير من نقاد الغرب الحداثيين فإنها لا تبتعد في - تناص أيضاً بينها - عما طرحته من قبل كريستيفا وبارت وأنجينو نفسه ما بين مستخدم ـ على المستوى اللفظي فقط - لكلمة تناص أو لملفوظات أخر، فباختين مثلاً والذي تأثرت به كريستيفا في فهمه لمضمون التناص «لا يستخدم كلمة تناص ولا أي كلمة أخرى (مما يمكن أن يكون معادلها) وإنما استخدم كلمة «تفاعلية» بديلاً لها، واستخدم: «تفاعلية السياقات» «تفاعلية سيمائية» و«تفاعلية اجتماعية - لفظية»، وتأخذ هذه الأخيرة عند كريستبفا بشكل أو بآخر كما يرى أنجينو وضعية التناصية عند كريستيفا»[21].

ويشير أنجينو إلى أن هناك بعضاً من المشاركين في نظرية العموم قد يتلقف فكرة التناص مثل سولرس دون أن ينص على مسمى المصطلح، فهو يرى أن أي نص يقع في نقطة التقاء عدد من النصوص، الذي هو في الوقت نفسه إعادة قراءة لها وتثبيت لها وتكثيف (لها) وانتقال (منها)، وتعميق (لها)[22].

إن سولرس ومثله ستاروبنسكي الذي يرى «كل نص هو إنتاج منتج»[23] يجعلان النص نفسه تناصاً أو هو قابل للدخول في علاقات تشارك في إنتاجه دون أن ينصّوا على مصطلح كريستيفا «التناص».

وقد وُجِد من نقاد الحداثة مثل جان بيلمن نويل - كمايشير أنجينو - من يعترض على مصطلح كريستيفا وهو يحلل تعريفات التناصية، إذ هو «يرفض مفهوم التناصية الذي يفتت في نظره مكونات الكتابة في لا تحديدية مجهولة ويحل محلها مفهوم ما قبل النص»[24]. ولكنني أراه مفهوماً مبتسراً يحصر النص وفق - ظاهر التسمية على الأقل ـ في بعد تاريخي لا يستشرف ما كانت ترجوه كريستيفا وغيرها من نقاد الحداثة، فيما يتعلق باستشراف حاضر النص ومستقبله بوصفه قابلاً للتواصل تداخلاً مع نصوص أخر يكون هو مركزها لتفعيل إنتاجية النص، «لأن العمل التناصي عند كريستيفا - هو «اقتطاع» «وتحويل»، ويولد تلك الظواهر التي تنتمي إلى بدهيات الكلام انتماءها إلى اختيار جمالية تسميها كريستيفا اعتماداً على باختين (1963م)، «حوارية» و«تعددية الأصوات»[25].

ومركزية النص التي أشرت إليها لا تعني أن يصبح النص الحاضر بوصفه مركزاً وملتقى لعدة نصوص مجرد وعاء تلقى فيه النصوص، ولكن هذا يعني - ولا بد أن يعني ذلك ـ أن يحتفظ النص - وفق جسدية اللذة التي أشار إليها بارت - بخصوصية الإخصاب والتناسل. ولعل لوران جيني كان أحد نقاد الحداثة الغربيين الذين وفقوا فى تعريف التناص «بأنه عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثلها، ويحتفظ بريادة المعنى»[26]. يقول هذا عام 1976م، بعد ظهور المصطلح عند كريستيفا بعشر سنوات.

ولعل من أهم ما طرحه جيني في النص السابق، ما كان مدعاة

لاستجابة واعية من أنجينو وتفاعل في الرؤى مع جيني، وكأنه ينقض رؤى نويل الذي جعل (الما قبل النص) مصطلحاً بديلاً للتناص، وذلك حين يرى أنجينو «أن التناصية، كما نرى عند جيني، هي مزية للنص، وإن الإرادة معلنة لكي لا تخسر هذه النقطة المركزية كون الدلالة إنيّه في النص. وإن التأمل فيما هو تناص سيسمح بإيضاح تلك الأشكال التي أهملتها الممارسة الأدبية، والتي تسمى السرقة، والمحاكاة الساخرة، والهجاء، والمونتاج، والفصل، والسخرية، والإلصاق، والخطية، والمقطعية»[27].

أنجينو يتنبه بحس الناقد الواعي إلى أهمية (التناص) من حيث هو مصطلح منضبط، يمكن به إعادة النظر في مصطلحات مثل السرقة/ المحاكاة الساخرة/ الهجاء.. إلخ، حيث يحمل مفاهيمها متوافقة في ضميره ويستوعب ما تدل عليه. والحق أن أنجينو بهذه الرؤية، يمكن - كما سيتبين أكثر فيما بعد - أن يجعلنا بمصطلح التناص نعيد النظر فيما ورد من مصطلحات تقاربت جداً في تراثنا العربي من مصطلح التناص سواء ما كان منها جارحاً وموضوع اتهام مثل السرقات والمسخ والسلخ، أو ما كان محايداً مثل التضمين والاقتباس والمحاكاة... إلخ.

وفي تغطية منه أشمل لمصطلح التناص من حيث ارتباطه بمنهجية القراءة، يورد أنجينو اسم بول زمتور وميشيل ريفاتير. «فالأول زمتور يربط التناصية - في رؤية سميولوجية تاريخية- مباشرة بتلك الإشارات الداخلية لحضور التاريخ، التي تشكل في الحقيقة التاريخانية». وفي هذا الصدد نرى زمتور «يقعّد أيضاً لممارسة المحاكاة الساخرة والتوريات والتهكم التي يهتم بها لدى قراءة النصوص القروسطية (القرون الوسطى)»[28] أما ريفاتيتر فقد ربط التناصية برؤى أسلوبية وسميولوجية، حيث «تتخذ النصوص عنده - في مستوى نظام العلامات نصوصاً أخرى كمرجع (...) النصية لها أساس هو «التناصية»[29].

ومما انتهى إليه أنجينو مهماً في دراسته عن التناصية أنها أنهت عهداً من الرؤية إلى النص على أنه بنية مغلقة، ذلك «لأن فكرة التناص عندما تحل الإصلاح الإنتاجي المرمق محل الانبناء السامي، ترفض أي إغلاق للنص. لأن على كل نص أن يبدو كعمل في نصوص سابقة»[30].

وينهي أنجينو مقاله بسؤال في ضمير قضية، يمكن أن تجيب عليها فيما أرى الممارسات التطبيقية والتي سنعرض لها من خلال نقادنا العرب المحدثين. يقول أنجينو في حديث ناصع: «ليس القضية أن تعرف ماذا تعني «التناصية» ولكن (فيم) تستخدم؟ «وهل» جدواها هذه مرتبطة باللحظة التاريخية؟

إن كلمة «التناص» هي مجال نقد لم ينهض تماماً بالوظيفة وبالبنيوية. لقد جاءت فكرة التناص لتبعث الاضطرابات في كل أنواع الترميمات الإبيستيمية الاتجاهية الذاهبة من المؤلف إلى العمل، ومن المرجع التجريبي إلى التعبير «اللغوي» ومن الينبوع إلى التأثير المتلقى - من الجزء إلى الكل ـ من الرمز إلى التجلية، ولكي تضع في النص خطيته وسياجه موضع التساؤل. من الحرف الكبير إلى نقطة النهاية»[31].

* * *

ويأتي جيرار جينيت في كتابه المهم «طروس»، ليغير في مفاهيم سابقة حول مفهوم التناص الذي طرحه تحت اسم جامع النص في كتابه السابق «مقدمة لجامع النص». إنه في كتابه «طروس» يربط بين موضوع الشاعرية وما أسماه بديلاً لجامع النص بالتعدية النصية والاستعلاء النصي للنص الذي كان قد عرفه من قبل تعريفاً كلياً فقال: «إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى»[32].

ويجعل جينيت التعدية النصية تضم جامع النص بوصفه نمطاً من

أنماط خمسة تضمها علاقات التعدية النصية[33]، نجملها فيما أطلق عليها جينيت: التناصية، الملحق النصي، الماورائية النصية، الجامعية النصية، الاتساعية النصية.

إن جينيت بهذه الأنماط الخمسة يحاول أن يرصد كل ما يتعلق فيه نص بنصوص أخر دون أن يتفلت وفق هذا المفهوم أي من العلاقات والتفصيلات التي تحكم بنية النصوص المتعدية بوصف النص منفتحاً ومتعدياً إلى نصوص أخر، في مقابل لزومه - إذا صح هذا المصطلح النحوي والبلاغي أيضاً - حالة من الانغلاقية أو الانحسار، كما أشار جينيت نفسه[34]، وقد أتى جينيت في عرضه لخمسة الأنماط بمفاهيم واعية لما أسماه بالتعدية النصية، وإن ظلت في النهاية على نحو أو آخر - أو على الأقل بعضها - أصداء لفكرة التناصية في مفاهيم أخر على نحو ما سيتبين.

فعن النمط الأول التناصية، يعرفه جينيت بعد أن يرجع الفضل في تسميته لكريستيفا «بأنه علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر»[35] ولكن جينيت يبين عن وعي حين يوسع من أفق التناص ليجعله متقارباً مع مفهوم «الاقتباس»، مقارباً بينه وبين شكلين آخرين هما: السرقة والإلماع. فالاقتباس هو أكثر علاقات التناص وضوحاً وحرفية، حيث يوضع المقتبس بين قوسين مع الإحالة أو عدم الإحالة إلى مرجع محدد. أما السرقة فهي أقل أشكالها وضوحاً وشرعية. يلاحظ من وصفه للسرقة بقلة الشرعية أنه مصطلح يشوبه سوء السمعة وفق المفهوم القديم. أما الإلماع فهو أقلها وضوحاً وحرفية، وهو في رؤية جينيت: «أن يقتضي الفهم العميق لمؤدي ملاحظة العلاقة بين مؤدي آخر، تحيل إليه بالضرورة هذه أو تلك من تبديلاته، وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه»[36].

أما النمط الثاني، «الملحق النصي» فهو أقل وضوحاً وأكثر بعداً في علاقته، ويقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، ويشمل العنوان والعناوين الصغيرة المشتركة، المدخل، الملحق، التمهيد... إلخ[37]. كما يشمل فيما يطلق عليه جينيت «ما قبل النص» المسودات الملخصات والمخططات المتنوعة[38].

ويصف جينيت «الملحقية النصية» في النهاية أنها منجم أسئلة بلا أجوبة، وكأنه يحفز محللي النصوص ـ وفق منظومة التناص - أن يتنبهوا لأهميتها. والنمط الثالث من أنماط التعالي النصي، وهو ما سماه جينيت «الماورائية» النصية فهي عنده «العلاقة التي شاعت تسميتها بالشرح الذي يجمع نصاً ما بنص آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة (يستدعيه) بل دون أن يسميه»[39].

أما نمط «الجامعية النصية»، «فهي علاقة خرساء تماماً، ولا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر ملحق نصي (مثبت): كما في شعر، محاولات، رواية الوردة... إلخ. أو هو في الغالب مثبت جزئياً: كما في التسميات: رواية، قص، قصائد.. إلخ، التي ترافق العنوان على الغلاف وإن كل ذلك كما نرى ذو انتماء تصنيفي خالص»[40].

وتبين فاطمة قنديل عما يعنيه جينيت - بما ترجمته هي «جامع النصية» - على أنها «هذه الإشارة التي يضعها النص على غلافه ليحدد لقارئه «أفق توقع» جنس النص، هل هو شعر، أم رواية ؟... إلخ[41].

أما النمط الأخير «الاتساعية النصية»، فقد عده جينيت - وأعده معه كذلك - أهمها جميعاً، لأنه فيما أرى جوهر عملية التناص، والذي قام عليه مفهومه، حيث جعل فيه جينيت العلاقة بين نصين أحدهما وهو الحاضر، وقد سماه «المتسع»، والآخر وهو الغائب وقد سماه «بالمنحسر»،

وقد جاء هذا الفهم الواعي للاتساعية النصية وفق النصين المتسع والمنحسر، بوصفه رد فعل على فكرة النص المغلق.

ويعني جينيت «بالاتساعية النصية» كل علاقة توحد نصاً B (اسمه النص المتسع) بنص سابق A اسمه طبعاً، النص المنحسر، والنص المتسع ينشب أظفاره في النص المنحسر دون أن تكون العلاقة ضرباً من الشرح وكما نرى من الاستعارة «ينشب أظفاره ومن التحديد السلبي، فإن هذا التعريف مؤقت»[42].

وينهي جينيت حديثه عن الاتساعية النصية بما يجعلها بعداً عالمياً، يجعل النص الأدبي - كما يرى د. البقاعي مترجم الدراسة - تصب فيه الثقافات والأفكار التي لا يستطيع مؤلفه أن يكون بعيداً عنها، ومن هنا يأتيه البعد العالمي[43]. وفي هذا يقول جينيت عن مدى مرونة مصطلح الاتساعية النصية: «إن الاتساعية النصية هي بداهة بعد عالمي (بدرجة مختلفة للأبد) ليس هناك عمل أدبي لا يستدعى بدرجة مختلفة وحسب القارئ، بعض الأعمال الأخرى، وبذلك تكون الأعمال الأخرى كلها اتساعية نصية... بعضها اتساعي نصي أكثر من بعضها الآخر، أو أن يكون ذلك أكثر ظهوراً وتكثيفاً ووضوحاً فيها بالنسبة لغيرها»[44].

وترى فاطمة قنديل - وأنا أميل إلى رأيها - أنه «برغم أن جيرار جينيت في هذا الجدول التصنيفي يضع لنا حدوداً جامعة مانعة للعلاقة بين النصوص، كما يرى بعض الباحثين، فإن هذا الجدول التصنيفي له مخاطره أيضاً التي قد توقع الباحثين في مزالق الرصد حينما لا يستطيعون إدراك تلك التداخلات التي يمكن أن نراها في النصوص لهذه التقسيمات، ولقد كان جينيت نفسه منتبهاً إلى مزالق هذا التصنيف فنراه يشير إلى تداخل هذه العلاقات في الموضوع الواحد فقد يكون بالعنوان وهو ما يرجع إلى الما بين النصية (ترجمها البقاعي في الدراسة التي معنا بالملحق النصي)

تناص مع نص آخر - وقد يفسر الكاتب عمله في حوار له فيصبح هذا الحوار الذي ينتمي إلى المابين نصية نصاً شارحاً (الاتساعية النصية)... إلخ»[45].

* * *

طرحنا في العرض السابق ما دار حول مصطلح التناص عند أهم نقاد الحداثة - وإنْ لم يشملهم جميعاً بالطبع -، من حيث الرؤى والقضايا والمواقف والإشكاليات حول المصطلح من الناحية النظرية، وقد مثلت هذه المفاهيم مرجعية مهمة لكل نقادنا العرب الذين تناولوا المصطلح بين الرؤية والأداة على مستوى التنظير وعلى مستوى التطبيق وهو الأهم في رأيي لأنه الكاشف الحقيقي عن ذوبان المصطلح فكراً وتنظيراً وإطاراً في قدرة نقادنا المتميزين - كما سنعرف لاحقاً - على تحليل النصوص التي لعب التناص فيها دوراً فاعلاً بوصفه مصطلحاً احتضن واستوعب في ضميره مناهج متباينة لا منهجاً واحداً يمكن أن تكشف عنها مرامي التحليل النصي، الذي يمكن أن يهذب وفق التناص ـ عن طريق القراءة المستعيدة - في وعي وحس - نصوصاً من تراثنا وصفت في ألفاظ جارحة بالسرقة، والسلخ، والمسخ، والإغارة...، فنكشف عما يمكن أن تخبأه من شعرية مهدرة.

المحور الثاني
مصطلح «التناص» في رؤى النقاد العرب

يحاول الباحث في هذا المحور أن يقف عند عدة رؤى ومواقف قبل أن يدلف إلى عرض رؤى نقادنا العرب المحدثين والمعاصرين يأتي في مقدمتها عرض سريع لمفاهيم في تراثنا النقدي حول مصطلحات تقاربت فهماً واستيعاباً وتطبيقاً مع المصطلح المعاصر (التناص) ثم يأتي من هذه

القضايا ما يتعلق بإرهاصات الفهم الواعي لما دار حول المصطلح رؤى وتطبيقات - عند نقاد العصر الحديث في القرن الماضي، وإنْ لم يسموا أو يقننوا رؤاهم وفق المصطلح الحداثي «التناص» دائرين - على مستوى الشكل - حول مقولات تراثية قديمة كالأخذ والسرقة والاحتذاء والتمثل... إلخ.

* * *

على الرغم من أن النقد العربي القديم حتى عبد القاهر الجرجاني مقارنة بحركة الإبداع في كل فنون القول وخاصة الشعر، لم تكن علي شيء عالي التميز من استبطان النصوص وتحليلها بما يبرز روعة جمالها ورفعتها صياغة ومعنى، فإن وعي بعض النقاد وذوقهم كان هاديهم أحياناً إلى نظرات مستنيرة لا تتعصب لرأى واحد. ويهمنا في هذا الصدد ما دار حول باب السرقات في كتب هؤلاء النقاد القدامى وما استوعبه من عشرات المسميات كالسلخ والمسخ والتضمين والاقتباس والإغارة والانتحال... إلخ.

لعلنا أدركنا أنّ مفهوم التناص في النقد الحداثي الغربي قد دار معظمه حول تلاقح النصوص بين حاضر مؤقت وغائب حاضر يستشرف آفاق التلاقي مع أخر في ضمير الغيب فيما تخبؤه قريحة المبدعين، بما يثمر في إنتاج وإعادة إنتاج كلٍّ لدلالات تؤدي إلى شاعرية وشعرية النص وإذا كنا قد أدركنا فوق كل هذا؛ أنه ليس ثمة نص - وفق رؤى جينيت آخر من استشهدنا به - بمنجاة من الاتساعية النصية التي يستدعي فيها نص نصاً أو نصوصاً أخر بدرجات متفاوتة وفق القارئ؛ فإنني وفق هذا أسوق من تراثنا نصوصاً واعية ودالة وجامعة أوردها الحاتمي في حلية المحاضرة، يمكن أن تبين - وتجيب على المسكوت عنه - عن أمر العلاقة بين التناص وكل ما دار من مصطلحات في باب (السرقات والمحاذات).

يقول الحاتمي: «وسمعت أبا الحسن على بن أحمد النوفلي يقول: سمعت أحمد بن أبي طاهر يقول: كلام العرب ملتبس، بعضه ببعض، آخذ أواخره من أوائله. والمبتَدَع منه والمختَرَع قليل، إذا تصفحته وامتحنته. والمحترس المطبوع بلاغة وشعراً من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذاً من كلام غيره وإن اجتهد في الاحتراس وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ، **وأفلت من شباك التداخل**، فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنع والمعتمد القاصد»[46].

ويورد الحاتمي نصاً آخر يزيد سابقه نصاعةً فيقول: «قال: وقد رأينا الأعرابي أعرم لا يقرأ ولا يكتب، ولا يروي، ولا يحفظ، ولا يتمثل، ولا يحذو، ولا يكاد يخرج كلامه عن كلام من قبله، ولا يسلك إلا طريقة قد ذللت له. ومن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره، فقد كذب ظنه، وفضحه امتحانه. وقد قال أرسطاطاليس: (من البلاغة حسن الاستعارة)، ولو نظر ناظر في معاني الشعر والبلاغة، حتى يخلص لكل شاعر وبليغ ما انفرد به من قول، وتقدم فيه من معنى، لم يشركه فيه أحد قبله ولا بعده، لألفى ذلك قليلاً معدوداً ونزراً محدوداً»[47].

إن نظرة مستوعبة لما أورده الحاتمي في النصين السابقين، يمكن أن تكشف عن وعي بمفاهيم تقاربت إلى حد التشابه من متصورات نقاد الحداثة الغربيين مع ما جاء في النصين حول قضايا مثل «التناص تداخلاً قدر كل نص»، «التناص يتم بوعي وبغير وعي».

فحول القضية الأولى، ترى مصداقية ما يطرحه النصان من خلال ألفاظ وعبارات ابن أبي طاهر عن كلام العرب الملتبس بعضه ببعض والآخذ أواخره (النص الحاضر/ المتسع/ المفتوح) من أوائله (النص الغائب/ المنحسر/ المغلق) وكذلك يدعم هذه القضية متصور أن ابن أبي طاهر عن أن هذه الحالة من الأخذ (بمعناه الإيجابي) لا يسلم منها أحد من

المتقدمين والمتأخرين، إذا ما قارناه برؤية جينيت للاتساعية النصية من حيث هي بعد عالمي للأدب وأنه ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي بدرجة مختلفة، وحسب القارئ بعض الأعمال الأخر، والقارئ في نص ابن أبي طاهر هو ذلك المتناص / المتداخل بكلامه في كلام غيره مهما كان محترزاً في مغايرته للصياغة لفظاً ومعنى، وكأن التناص يشملهما معاً حلاً لمشكلة التداخل/ التناص لفظاً ومعنى.

ولا يفوتنا في هذا السياق أن نقف وقفة تدبر ومقارنة ومقاربة عند وصف ابن أبي طاهر للأديب بعبارة: «وأفلت من شباك التداخل»، إن لفظة «شباك» تحيلنا إلى متصور بارت للنص بوصفه نسيجاً منتجاً تذوب فيه ذات المبدع كالعنكبوت يذوب في عكاشه/ نسيجه/ شباكه، أو على حد تعبير بارت «تنحلّ الذات في هذا النسيج مثل عنكبوت يذوب في عكاشه»، فكما أن قدر الأديب مهما حاول عند ابن أبي طاهر ألا يفلت - في نصه شكلاً ومضموناً - من شباك تداخله مع نصوص أخر، فكذلك قدر المبدع عند بارت، ذاته ستنحل وتذوب في نسيج عمله/ صياغته على نحو يعد به نصه قابلاً للتداخل مع أنسجة أخر.

وأما عبارة «التداخل» التي كانت أساساً لفكرة التناص عند الحداثيين الغربيين فإنها لا تبتعد مفهوماً عند ابن أبي طاهر صاحب النص الغائب - الذي يحق لنا أن نصفه بالاتساع أيضاً - عنها عند جينيت وغيره بوصف نصه حاضراً، حيث إن مفهوم التداخل عندهما يدور حول آخذ اللاحق من السابق، والآخر من الأول، والمتأخر من المتقدم.

إن مفهوم الاتساع النصي عند جينيت على هذا النحو يمكن أن يلغي فكرة نصين أحدهما سابق والآخر لاحق لأن اللاحق يمكن أن يكون سابقاً لغيره، كما أن اللاحق يمكن وفق هذه الرؤية أن يوسع من أفق الرؤية بما يفجر دلالات غائبة في السابق، وهذا من مقدرات قراءة النص الجميلة

التي يمكن أن تطرحها فكرة «التناص» إضافة إلى مفاهيم قديمة كالسرقات في وجهها السلبي. فهل يحق لنا وفق مفهوم التناص في جانبه الذي يتم من الأديب بلا وعي - وهو ما سنبين عنه في الفقرة القادمة - أن نعد بارت وجينيت متناصين/ مستدعيين لنص أبي طاهر صاحب السبق في طرح مفهوم التداخل والممارسة الاتساعية للنص؟؟

أما مفهوم الوعي بالتناص/ التداخل فتستطيع تلمسه من زاوية المتلقي من قول ابن أبي طاهر «إذا تصفحته وامتحنته»، ومن زاوية المبدع نفسه أو الأديب، فستوقفنا عبارة مثل: لا يسلم أن يكون كلامه آخذاً من كلام غيره، وإن اجتهد في الاحتراس... إلخ.

أما مفهوم اللا وعي للتناص فنقف عليه واضحاً في النص الثاني حيث لاوعي الأعرابي الأعرم الذي لا يقرأ ولا يكتب، ولا يروي ولا يحفظ، ولا يتمثل ولا يحذو غيره، ومع ذلك يأتي كلامه موافقاً لكلام غيره وطريقته في القول كطريقته، ولعل هذا يكشف عن وعي سايكولوجي مبكر لفكرة اللاوعي الجمعي التي تحدث عنها يانج تلميذ فرويد، وفكرة اللاوعي في التناص طرحها جينيت نفسه وهو يتحدث عن التعدية النصية. يقول ليون سمفيل مترجماً جينيت: «تخص التعدية النصية، في أعلى درجاتها، الجانب العالمي من الأدبية، ما يضع نصاً في علاقة مع نصوص أخرى، بطريقة واعية أو غير واعية»[48].

والنصان اللذان أوردهما الحاتمي يثيران بوضعيتهما أسئلة مهمة، إذ جاءا مسبوقين بنص واحد قبلهما أسفل عنوان تحت مسمى «فصل السرقات والمحاذات»، ولهذا وفق ما أطلق عليه جينيت الملحق النصي الذي يشمل العناوين والهوامش وغيرها دلالته الخاصة، ولأنه كما يقول جينيت مخزن أسئلة بلا أجوبة، فسأحاول أن أجيب من خلاله على سؤال محير، إذ ما دلالة ما قاله النصان اللذان أوردهما الحاتمي مقارنة

بالعنوان؟، خاصة إذا ما أدخلنا في المقارنة النص الأول الذي يقول فيه الحاتمي تحت عنوان «السرقات والمحاذات»: «هذا فصل أودعته فقراً من أنواع الانتحال والاختزال، والاقتضاب والاستعارة، والإحسان في السرق، والإساءة والنظر والإشارة، والنقل العكسي، والتركيب والاهتدام، والسابق واللاحق، والمبتدع والمتبع، وغير ذلك مما يفتقد الأديب المرهف إلى مطالعته. وجمعت من شتات ذلك مؤونة الطلب والجمع وفرقت بين أصناف ذلك فروقاً لم أسبق إليها، ولا علمت أحداً من علماء الشعر سبقني في جمعها»[49].

لو قارنا هذا النص بالعنوان من جهة، ثم بالنصين اللاحقين اللذين حللناهما - عاليه - من جهة أخرى، لأدركنا أن الحاتمي أورد في النص الأول كل ما يقتضيه ما جاء تحت العنوان الكبير والمصطلح الأكبر (السرقات) من مصطلحات تعورف على وضعيتها مثله، من حيث جمع شتاتها ومتفرقها لتسهل على الأديب المرهف مطالعتها، مفرقاً برهافته هو وذوقه - بما لا يسبقه إليه أحد - بين أصنافها وكأن ما يفعله الحاتمي في هذا الباب من قبيل ما تعورف على وضعه واجباً وإثباته بنصه مصطلحاً أولا، ثم التفريق بينها ذوقاً بعد ذلك، وإن لم يكن هذا بالضرورة يوافق هواه.

لو قارنا بين هذا النص مع العنوان بالنصين اللاحقين لأدركنا اتساع رؤية «شباك التداخل» لتشمل كل ما جاء ظاهره التناقض بين مسميات المصطلحات الجارحة كالانتحال والإساءة من جهة، والحيرة التي مبعثها التوفيق بين متناقضين متداخلين بين الإعجاب والدونية مثل «الإحسان في السرق» من جهة ثانية، والحيادية مثل «النقل والعكس»، «والسابق واللاحق» «والمبتدع والمتبع» من جهة أخيرة، وكأن المسكوت عنه أن شباك التداخل/ التناص، يمكن أن تشملهم جميعاً، والمعول عليه في الكشف عن ردئ التداخل من جيده، هو من أسماه الحاتمي الأديب المرهف.

والحق أن كثيراً من النقاد القدامى كانوا مسئولين إلى حد كبير عن القعود بكثير من النصوص التي جعلوها من قبيل ما أسموه بالسرقات المذمومة في مقابل المحمودة أو ما أسموه بالإحسان في السرق؛ عن أن تستشرف آفاقاً من التحليل التناصي الواعي لتكشف عن الفارق بين مصطلحاتهم المتباينة حيناً والمتناقضة حيناً آخر، ولعل هذا ما يفرق جذرياً - قضايا ومواقف - بين مصطلح التناص الحداثي ومصطلحات كالسرقات والمحاذات.

من هذه الإشكاليات أن اهتمامهم انصبّ على المؤلف بوصفه سارقاً ومن ثم محاولة إثبات السرق عليه في محاولة إنقاذ النص المسروق وصاحبه، وقد أوقعهم هذا في شيء من التناقض، حين شرعوا في عزو البيت المسروق لأكثر من شاعر، فالشاعر (أ) يسرق من الشاعر (ب)، ثم يكتشفون أن الشاعر (أ) سرق من الشاعر (ج) المسبوق زمناً بالشاعر (ب) الذي قد لا يذكرونه على هذا النحو سارقاً من (ج)... وهكذا، مما أقعدهم بهذا الصنيع عن اكتشاف دور التناص كما يفعل نقادنا العرب المحدثون في إنتاج دلالة النصين الغائب والحاضر واعتصار شعريتهما جمالياً بما يمنحهما ضمن نظرية السياق حيواتٍ جديدة من الدلالات، في إنقاذ لشعرية مهدرة، وتلقٍ جمالي مبشر. ومن هنا جاء حرص نقاد الحداثة على موت المؤلف أولاً بحثاً عن نصية/ شعرية النص، كرد فعل يحيا به النص بتعدد المنتجين لخطابه الأدبي، خاصة بعد أن تسلح بمناهج نقدية استوعبها التناص نظرية وتحليلاً، كالأسلوبية والبنيوية والسيميولوجية بما يعطي فرصة لهؤلاء المنتجين/ النقاد/ المتلقين بأن يعيدوا اكتشاف قدرة الذات/ الأديب المبدعة، وذواتهم الناقدة المؤولة.

وقد ألقى كل ما سبق من ظلال التناقض على نقاد القرن السابق حول مصطلحات تدور مع السرقة بمعناها المذموم إغارة وسلباً وانتحالاً،

والسرقة المحمودة اقتباساً وأخذاً وتضميناً. بما جاء إرهاصاً مصدره الذوق المرهف في الإحساس بما يطرحه في فهم واعٍ مصطلح التناص الحداثي، وكانت البداية للإرهاص مع رواد من سموا بمدرسة الديوان.

* * *

يقول عبدالرحمن شكري في معرض رده على القضية المثارة حول سرقات المازني عمداً بالمفهوم المذموم للسرقات سطواً وإغارةً على الشعراء الغربيين: «فالعالم الماهر يخرج من الجيد جديداً، ولكن العبقري يخرج أيضاً من الرديء جيداً. ولكن بعض القراء يقئ على صحيفة ما قد قرأه بدل أن يخرج من أزهار ما قد قرأ شهداً، وهذا الفرق بين العبقري وغيره من الناس. إن المضطلع بآداب لغة من اللغات لابد أن يجتني بعض ما يقرأ من المعاني والخيالات من غير أن يشعر، وإنك إذا أدمنت قراءة المتنبي مثلاً علقت بذهنك بعض معانيه، وأما المعيب فهو أن يأخذ الشاعر المعنى عمداً. أما إثبات العمد فليس من الصعوبة بمكان، فمن مظاهر تعمد السرقة دقة النقل والأخذ، لا المشابهة والتوليد. فإن المشابهة والتوليد لا تعد سرقة ومنها - أي السرقة - تسلسل المعاني كما في الأصل، وكثرة المتشابه وعجز الشاعر عن الابتداع والتولي»[50].

إن نص شكري يعد أرضاً يصطلح عليها - وفق زاوية التلقي وبوصفه نصاً واعياً - رؤى النقاد القدامي المتناقضة لمصطلحات السرقات بين محمودة ومذمومة، وهو يشي في الوقت نفسه بإرهاصات قننت بعده عند نقاد الحداثة الغربيين في مصطلح التناص. ومع الرؤيتين يمكن أن يترسخ في الأذهان أن شكري يفرق بين السرقة التي اتسع مفهومها في عصره إلى السطو عمداً وتسفلاً على جهد الآخرين ونسبته إلى من سرقوا، وبين تمثل جهود الآخرين وإخراج من جيدهم إن كانوا ماهرين جديداً، ومن رديئهم إن كانوا عباقرة جيداً.

ومع هذين الصنفين، يمكن وفق مفهوم السرقات قديماً أن نعزو الصنف الأول من متعمدي السرقة دقة في النقل والسطو والأخذ إلى ما أسماه القدامى معيباً «بالاصطراف»، «وهو صرف الشاعر إلى أبياته، وقصيدته بيتاً أو بيتين، أو ثلاثة لغيره، فيضيفها إلى نفسه ويصرفها عن قائلها»[51]. ونعزو الصنف الثاني الذي مثل له شكري بإدمان قراءة المتنبي ثم علوق معانيه بالذهن ليخرج من جناه شهداً، بما أطلق عليه النقاد القدامى «تكافؤ المتبع والمبتدع في إحسانهما، حيث يبرز الثاني معنى الأول في عبارة مرهفة فيتكافأ إحسانهما فيه... سواء المتبع والمبتدع تكافؤاً لا يخفى على من يعرف أسرار الكلام»[52].

أما وفق الرؤية التناصية التي أرهص بها نص شكري، فيمكن وفق الصنف الأول أن نعزوه إلى الاقتباس االذي تحدث عنه جينيت أنه «أقل أشكاله وضوحاً وشرعية»، وأما الصنف الآخر الذي جعله شكري في دائرة المشابهة والتوليد ممثلاً له بجني الشهد؛ تمثلاً لما يلصق بالذهن معنى من شاعر كالمتنبي، فهذا ما يكاد يتقارب مع تعاريف كريستيفا للتناص حيث «يتكون كل نص كموازييك من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر»[53]. وهكذا يأتي نص شكري متلاقياً مع رؤية الحداثة حول ما يثيره - مفهوماً - مصطلح التناص، لينم عن وعي بالفرق بين التمثل لما نقرأ وإعادة إنتاجه حيث يجتني بعض ما يقرأ من المعاني والخيالات من غير أن يشعر بما ترسب في لا وعيه، كالنحل يمتص ليخرج شهداً، لا كاللص الذي يقئ ما سرقه طعاماً خبيثاً على صحيفة ما قد قرأ. إن إرهاصات الفهم بمصطلح التناص دون مسماه عند النقاد العرب في بدايات القرن الماضي، كان شبيهاً بالإرهاص بالمصطلح في بيئته الغربية ,فما كانت مقولة مثل: «ما الأسد إلا مجموعة من الشياة المهضومة» عند واحد من نقاد الغرب سوى إرهاص آخر بمصطلح التناص.

* * *

وقد احتفى نقادنا العرب المعاصرون بمصطلح التناص كما تمثلوه من كتابات أمثالهم من أعلام الغرب ككريستيفا وباختين وبارت وريفاتير وأنجينو وغيرهم، وراح أكثرهم من الواعين والهاضمين تمثلاً لتراثهم يبحثون عن جذوره فيه، ويحاورون بها شكلاً ومضموناً، تنظيراً وتطبيقاً رؤى التناص المعاصرة، فجنوا من ذلك لشعرية الشعر وأدبية النص - رغم اختلافهم فيما بينهم طرحاً وفهماً - ما أثرى الساحة النقدية ببحوث مهمة.

ولكن قبل عرض رؤاهم في عجالة واختصار غير مخل نود أن نجيب من خلال طرحهم على أسئلة منها: لماذا احتفوا بالمصطلح؟ وما الذي فهموه منه؟ وماذا أضافوا إليه؟

وللإجابة على هذه الأسئلة وغيرها يحسن أن نذكر أن نقادنا العرب المحدثين وجدوا في المصطلح كما ألمحنا من قبل من حيث هو مفاهيم تقارباً كبيراً مع الطرح القديم لمصطلحات مثل: الاقتباس والتضمين والمعارضة وما يدخل في باب السرقات من أفكار كالمواردة وتكافؤ المتبع والمبتدع، كما أنهم وجدوا أنه بمصطلح التناص ما يمكن أن يفعّل نصوصاً قديمة ويعيد إليها الحياة بعد أن ماتت أو كادت أن تموت في الذاكرة وفي كتب من حكموا عليها من القدامى بالموت لأنها مسروقة، فطفق المعاصرون يحللون - وفق منظومة الاستدعاء النصي في عملية التناص - هذه النصوص الغائبة ويكتشفونها في النصوص الحاضرة لبنات تسهم في إنتاج ما لا حصر له من الدلالات.

ولقد نعى بعض نقادنا العرب المعاصرين الطريقة التي تم بها التعرف على مصطلح التناص في البيئة العربية، واتخذت آراء بعضهم - كما هو الشأن في التعامل مع كل وارد من مفاهيم غربية - شيئاً من

التعميم والتوسع في الأحكام، وجاءت آراء البعض الآخر متسقة الفهم وموضوعية في الطرح والإبانة عن الإشكاليات.

فمن قبيل التوسع في الأحكام ما يقول به أحمد المديني بين يدي ترجمته لدراسة أنجينو تحت عنوان: «مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد»، حيث يرى «أنّ الخطاب النقدي العربي لم يعرف بهذا المصطلح إلا مؤخراً، وفي بعض المستويات الجامعية المحددة، ومعرفته تمت، من أسف، بكثير من الابتسار والخلط، عدا أن استعماله أحياناً لا يخضع لأي ضابط استاطيقي أو فكري وهذه ظاهرة ملحوظة في أغلب المناهج والمفاهيم الجديدة التي انتقلت إلينا عن النقد الجديد والعلوم الإنسانية المتطورة التي لم يعد من الممكن إهمال الاتصال بها، ولكن التي تتطلب في الآن عينه إدراكاً معرفياً، دقيقاً ومنتظماً، وربطاً محكماً بين أواخرها وأوائلها، أدواتها ومناهجها، ومفاهيمها ,ومنها اليوم، بصورة خاصة التناص كمفتاح لقراءة النص، لفهمه، لتحليله، لتفكيكه وإعادة تركيبه، لمعرفة كيف تم إنتاج الخطاب»[54].

المديني يطرح المشكلة في نظره دون أن يقدم دليلاً على تلقي المصطلح بابتسار وخلط، ودون أن يدلل أيضا على أن استعمال النقاد العرب له كان دون ضابط فني أو فكري، ثم أطلق في توسع للأحكام ما يدعم نفيه للجانب الفني والفكري عن وعى هؤلاء النقاد حين جعل هذا (ظاهرة) ملحوظة في أغلب المفاهيم التي انتقلت إلينا من النقد الجديد (لم يقل الحداثي). وأحسب أن ظهور المصطلح في فكرنا النقدي مؤخراً؛ لا يجعل ذلك مدعاة لأن يصبح القصور في فهمه ظاهرة، يمكن أن نجد لها علاجاً في دراسة أنجينو التي ترجمها المديني والذي يذكر بناء على رؤاه السالفة أنه «لهذه الغاية وسعياً لوقف نزيف التشويش ولو في نطاق محدود اتجهنا إلى العناية بهذه المادة مقترحين على القارئ هذه الدراسة

الوافية، والدقيقة عن التناص، تحقق في الأصل، تستقرئ التطور، وتتثبت من تبلور المفهوم ومراحله، وتسائل وتطرح جملة من الفرضيات حول شتى التحولات التي عرفها »[55]. ولكن هل سيحل نص أنجينو - المنقول إليهم ترجمة- مشكلة مزمنة في فكرهم غير المستوعب لكل وارد وهو ما قد لا ننكر بعضه؟

وأحسب أن أبلغ رد على كلام المديني عرض أهم الأفكار والرؤى التي أثرت مفهوم التناص ليس على مستوى الرؤى فقط، وإنما على مستوى الأداة تطبيقاً دون أن نعيا فكرياً أو فنياً عن تلمس دور المصطلح وفق علاقته بمصطلحات قديمة في إنتاج المعنى والدلالة، وفهم استراتيجيته وفق هذه الرؤى التي كانت بحق مستنيرة رغم تباين الزوايا والمنظور.

* * *

حاولت كثير من الدراسات التي أنتجها النقاد العرب أن تسهم في الربط بين مصطلح التناص ومصطلحات قديمة كالاقتباس والتضمين، والمعارضة بما يفعّل التواصل الفكري بين القديم والحديث. وهم بإسهامهم هذا حاولوا جميعهم تقريباً الاستنارة برؤى النقاد الغربيين الذين ذكرنا أسماءهم ورؤاهم في المحور الأول، ولسنا بحاجة - على الأقل في هذا المحور - أن نشير إليهم عبر كتاباتهم التي سوف نحيل القارئ عليها. إنما الأهم عرض رؤاهم المستنيرة، مقتصرين على عرض الجانب الرؤيوي حول فكرة التناص رغم إسهامهم المحمود على مستوى التطبيق تحليلاً وفق منظومته إنتاجاً للمعنى، مرجئين الوقوف مع نماذج تطبيقية من خلال المحور الأخير من هذا البحث، ونحن نتناول رؤى كل من د. عبدالله الغذامي والدكتور محمد عبدالمطلب تنظيراً وتطبيقاً.

* * *

في دراسته عن «فكرة السرقات ونظرية التناص» يربط د. مرتاض بين الفكرة القديمة «السرقات»، والنظرة الحديثة «التناص» عبر تساؤل مهم إذ «ما حقيقة هذه الفكرة التي ترقى إلى مستوى النظرية النقدية؟ وهل هي معادل لما يطلق عليه السيميائيون اليوم التناص؟ أو هي شيء يختلف بعض الاختلاف عن التناص»[56]. يطرح د. مرتاض سؤاله بعد أن يقرر أن تراثنا حافل بنظريات يقعدنا التخاذل والعقوق عن الكشف عما يسكنها من أصول لنظريات نقدية غربية تبدو الآن في ثوب مبهرج بالعصرانية[57].

وينعى د. مرتاض رؤية القدماء لمصطلح السرقات من باب التهجين ووقوفهم السطحي عند القشور حين يكتفون فقط بتشريح القصيدة لإثبات السرقة على الشاعر، خاصةً إذا كان كبيراً، مما جعلهم ينشغلون عما أكمله الحداثيون من جهد للكشف عن جماليات النص «ولعلّ مباشرية الشعر العربي - فيما يرى د. مرتاض - ووضوحه إلى حدّ السطحية، في بعض الأطوار، من العوامل التي أغرت النقّاد بالاشتغال بمثل هذه القضايا السطحية والعزوف عن تحليل النص وتشريحه بالتفكيك، ثم إعادة التركيب للانتهاء إلى النتائج المتوخاة من دراسة أي نص على عهدنا الراهن»[58].

وقد طبق د. مرتاض هذه الآليات على نص/ بيت اتهموا فيه المتنبي بالسرقة من أبي الشيص، ثم ربطوا البيتين المسروق والمسروق منه ببيتين لأبي نواس[59]. فأيهما السارق وأيهما المسروق منه؟. «فهل إذاً مثل هذه الأمور... مما يفيد في النقد ويثمر في الإبداع ويخصب»[60]. ومما يقرره د. مرتاض مهماً في بحثه رابطاً بين فكرة السرقات في إعادة لرؤيتها باستنارة، ونظرية التناص: «أنَّا بدون العودة إلى تراثنا النقدي العربي لمحاولة استكناه ما قد يكون فيه من بذور لمثل هذه المسألة وسواها

أيضاً كثير لا يتأتى أن نسهم في إنتاج نظرية نقدية قائمة على التحاور والتطلع إلى إثراء حقول المعرفة الإنسانية. حقاً إن النقاد العرب القدامى لم يقرروا صراحة باللفظ أمر هذه التناصية بالمفهوم العميق الذي قررته كريستيفا، ورولان بارت وجريماس وسواهم من فرسان السيميائية بيد أن ذلك لا يمنع من البحث في الجذور النقدية العربية التي أومأت إلى بعض هذا من قريب أو من بعيد»[61].

وقد حاول د. مرتاض في موضع آخر من بحثه أن يقرب إلى القارئ العربي العلاقة بين مفهوم السرقة والتناص في وعي هذا التقارب. «فالسرقات الشعرية في رؤيته مع التجاوز في التعبير والتسامح في التعريف: اقتباس خفي أو ظاهر للفظ أو جملة من الألفاظ وفي سياق ما، وإعادة صياغتها في بيت واحد من الشعر غالباً»[62].

أما التناص «مع التسامح في التعريف والتبسيط في التعبير أيضاً، هو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظاً وأفكاراً كان قد التهمها في وقت سابق ما، دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته، ومتاهات وعيه. وإذا كان السيميائيون يعتذرون للمبدعين في عملية التناص بحيث يبيحون لهم إقامة نصوص على أنقاض نصوص أخرى معروفة الصاحب، فإن الشعراء العرب، هم أيضاً، يعترفون بأنهم كانوا يأخذون صراحةً ممن تقدمهم من الشعراء أو المبدعين الآخرين»[63]. واضح في تعريفَي د. مرتاض إفادته من موروثه القديم ورؤى نقاد الغرب. ولكن لابد أن نقرر ونضيف أن التناص كان يتم بوعي أو بغير وعي.

* * *

ولم يكن د. مرتاض وحده الذي يربط بين مصطلح قديم كالسرقات و حديث كالتناص. فالدكتور عبد الله التطاوي في بحثه «المعارضات

الشعرية.. أنماط وتجارب»، يربط ربطاً متواشجاً بين المعارضات الشعرية بوصفها شكلاً نشأ في أصله في أحضان الشعر العمودي، والتناص كمنجز حضاري وشكلي نضج فهماً واستيعاباً مع شعر التفعيلة، وكأن د. التطاوي يضيف بوعي إلى التقارب بين المصطلحين القديم (معارضة) والحديث (تناص) - إلى جانب الرؤية التاريخية - بعداً فنياً شكلاً ومضموناً يمكن أن يتجلى فتوحات في قراءة النقاد بين نصين متعارضين أحدهما يستدعي الآخر وإن اختلفت أشكالهما.

نلمح ذلك من قوله: «فإن شئنا طرح الظاهرة - يعني المعارضات - من منظور عصري باعتبار معاصرة الشاعر الجديد، وجديد شعره من واقع اقتحامه مدرسة شعر التفعيلة، بما لها من مقومات تجديدية تتعلق بأوزانها وتغاير قوافيها، وطبائع صورها، فربما كانت «التناصية» كمصطلح نقدي معاصر أقرب إلى كشف جوانب هذا النمط في موقفه من الموروث مما يجعله قريباً إلى الأذهان، باعتبار هذا التجاوز الشكلي عما كنا نلتزمه في حديث (المعارضات) وإن كان الأمر يظل مقبولاً، لأنه لم يصل بحال، إلى درجة المغايرة بين جنسين أدبيين، فكلاهما شعر، وإن اختلفت صيغ التعبير وطبيعة التوجه بين العمودي القديم، وبين الحر المعاصر»[64].

ويزيد د. التطاوي العلاقة بين المعارضة والتناص - ومعهما الاستشهاد - وضوحاً حين يتكئ على ما اتكأ عليه النقاد الغربيون من كون النص إنتاجاً يسهم في التناص، بل إنه يجعل هذا الإنتاج أو إعادة الإنتاج هو جوهره، حتى يعتد بهما في إنتاج معنى ودلالة النص، وإلا فلن يكون لهما قيمة يعتد بها، ذلك حين يقول: «لا يصح الاعتداد بمنطق المعارضة أو «التناص» أو حتى منطق الاستشهاد بشكل عميق، إلا إذا أخذنا في الاعتبار الاستشهاد ذاته ضرباً من ضروب إعادة إنتاج قول (النص المستشهد به)، فهو مقتبس من النص الأول (الأصل) بإدراجه في نص الاستقبال، هذا إذا كان القول المستشهد به يبقى بمعناه الحصري كما كان،

دون أن يلحقه أي تغيير في ذاته من وجهة نظر الدال، فإن النقل الرأسي الذي يتعرض له يغير دليله وينتج قيمة جديدة فيترتب على ذلك تأثير على المجموع في نفس الوقت»[65].

ويستشرف فكر د. التطاوي لحظة الإبداع التي يتولد معها (الاقتباس)، والذي يمكن أن نتوسع معه فنضيف إليه المعارضة/ التناص/ الاستشهاد، قبل أن يولد للنور مسهماً في إنتاج الدلالة سايكولوجياً وتاريخياً وفنياً، وذلك حين يضيف قائلاً: «وهنا يحسن البحث فيما قبل النص عن كيفية تكون الاقتباس في لحظة الإبداع، أو إنجاب النص، ثم الكيفية التي يصدر بها الاستشهاد، والإطالة والإيحاء، وإدماجها في فضاء النص الذي يخرج إلى النور محملاً بها جميعاً، إن ثمة ركاماً من الصور يتزاحم على ذاكرة المبدع بمجرد شروعه في تصوير التجربة، فأمامه تجربته الخاصة، وأمامه معطيات واقعه، ومن خلفه مقومات تراث ممتد ضارب في أعماقه، يدفع إليه بالأشباه والنظائر بما لا يمنعه من حق التوقف أمامها والتأمل لمقوماتها والإفادة منها»[66].

* * *

ويلقي د. محمد مفتاح في كتابه «تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص» الضوء على زوايا مهمة في صميم فكرة التناص من حيث علاقة المصطلح في مصادره الغربية والعربية معاً بمصطلحات مثل المعارضة والسرقة، ومن حيث الثقافة التي يجب أن يكون عليها المتناص، وكذلك تفسير النص بالنص انسجاماً وتلاقياً.. إلخ.

فعن علاقة التناص بمصطلحات كالمعارضة والسرقة، يرى د. مفتاح بعد أن يقدم تعريفه لمثل هذه المصطلحات في الثقافة الغربية، أنه «مع أن هذه التعاريف مكتسبة من مجال الثقافة الغربية فإننا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية ففيها: المعارضة... المناقضة... السرقة»[67].

ويعرف د. مفتاح كلاً من المصطلحات الثلاثة وفق بيئتها العربية بما يكاد يتطابق مع تعريفه لها في بيئتها الأجنبية التي أفرزتها[68]. ليدل على مدى التلاقح الثقافي بين المفاهيم في البيئتين.

وعن الثقافة التي يجب أن يكون عليها المتناص والمتلقي يرى د. مفتاح «أن أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضاً. وبرهنةً على صحة هذه المسلمة، فقد وجدت دراسات لسانية ولسانية نفسانية لصياغة عدة نظريات تحاول ضبط الآليات التي تتحكم في عملية الإنتاج والفهم...»[69].

وعن فكرة إعادة الإنتاج في التناص يوقفنا د. مفتاح عند طرح مهم حول الجانب السلبي والجانب الإيجابي لإنتاج دلالة النص إسهاماً في نجاح عملية التمثل بين النصوص، فجانبها السلبي يتمثل في ظن البعض أن عملية التناص تتوقف عند حد امتصاص الشاعر لنصوص سابقة لمجرد المحاورة والتجاوز في رؤية سطحية تقتصر عليه وحده، ولكن يجب أن يعي دور النصوص ذاتها في عملية بناء وإنتاج التناص للدلالة وهذا هو الجانب الإيجابي، أو كما يقول د. مفتاح: «إن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيداً لإنتاج سابق في حدود الحرية، سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره. ومؤدي هذا أنه من المبتذل بعد هذا - الذي قدمنا - أن يقال إن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها فنصوصه يفسر بعضها بعضاً وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضاً لديه إذا غير رأيه. ولذلك فإن الدراسة العلمية تفترض تدقيقاً تاريخياً لمعرفة سابق النصوص من لاحقها كما يقتضي أن يوازن بينها لرصد صيرورتها وسيرورتها جميعها، وأن يتجنب الاكتفاء بنص واحد، واعتباره كياناً منغلقاً على نفسه»[70].

إن هذا الذي يقول به د. مفتاح هو جوهر في عملية التحليل

التناصي من حيث إن النص المنتج في تناصيه، وغير المنغلق على نصية متعصبة، يجب أن يستشرف تاريخية النصوص الأخر سيرورة وصيرورة، فاحصاً إياها لتدخل بنية النص الحاضر، إما بإعادة الإنتاج بناء، أو هدماً لإعادة البناء.

ويتساءل د. مفتاح في رؤى مهمة يجيب عنها، «أيكون التناص في الشكل أو المضمون؟ إن ما يظهر - بادئ ذي بدء - أنه يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة... أو ينتقي منها صورة أو موقفاً درامياً أو تعبيراً ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعاً أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي، ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعاً لذلك»[71].

والحق أن د. مفتاح محق في رؤيته، لأن المضمون والشكل معاً هما بمثابة الإشارة التي تتحكم في المتناص المبدع خاصةً إذا تم منه ذلك بوعي، ويمثل للمتلقي وفقاً لهذا تحدياً لمحفوظه ومفهومه وثقافته وهو يستدعي النص/ النصوص الغائبة إلى النص الحاضر. وقد فطن إلى ذلك د. مفتاح وهو يتحدث عن التناص بوصفه «ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين. إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح»[72].

* * *

وتتخذ قضية علاقة التناص بالشكل والمضمون في رؤية مقاربة من منظور جديد عند محمود عباس بعداً بنيوياً ألسنياً وهو يبحث عن (شعرية التناص: من سلطة النص إلى سلطة الآخر)، إذ «لم تعد القصيدة العربية الحديثة - في رؤيته - تتوقف عند الشكل الخطي التناظري للقصيدة الكلاسيكية وبنياتها الثابتة والساكنة، وعمودها العروضي السيمتري

للوحدات المتساوية، وإنما حاولت التطلع إلى البنية العميقة للنص الشعري، الذي لم يعد صوغاً جمالياً يشير إلى صوت قائله فحسب، بل هو محطة لالتقاء الأصوات والرؤى والأوضاع والحالات الروحية والإنسانية والأنواع التعبيرية المختلفة في فضاء مشترك، وهي رؤى وأصوات تتعايش وتتقاطع في آن واحد، ولكل منها - كما يذهب إلى ذلك الناقد باختين - حياته الخاصة، وهي تكسب الخطاب الأدبي هذه النزعة التعددية الديموقراطية الخصبة التي يتسم بها كل خطاب خلاق»[73].

* * *

وعن دور التناص في إنتاجية المعنى في النص الأدبي عامة والروائي خاصة؛ يكشف حميد لحمداني في بحثه (التناص وإنتاجية المعاني) عن دور مهم يدفع عن النص الروائي بعده التاريخي الذي انحصر فيه؛ إلى الأمام الآني والمستقبلي المستشرف؛ تفعيلاً لدور القراءة وإسهاماً في إنتاجية المزيد من المعاني.

يقول لحمداني عن هذا الدور الفعال: «إن التمييز إذاً بين تقاطع النصوص والتناص يهدف إلى دفع دراسة النص الأدبي والرواية على الخصوص نحو الأمام بتخليصها من الرؤية النقدية التاريخية التي عرفت ازدهاراً في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين وطبقت على كثير من النصوص الأدبية ومنها الرواية»[74].

ووفقاً لهذا البعد الزمني يتساءل لحمداني عن كيفية بناء النص الأدبي والروائي خاصة، مركزاً في تصوره على الاهتمام بكيفية قراءة النص في بعده الآني، لا البحث عن سياق النص الغائب وفق بعده التاريخي، هذه واحدة، الأخرى أن التعامل مع النص الغائب استشهاداً؛ يختلف من الرواية إلى الشعر مما يقتضي مرونة يجب أن تقتضي النظر إلى أن الاستشهاد المباشر في الرواية كما أفهم من كلامه بوصفها فناً

قولياً نثرياً فيه مجال للاسترسال في السرد؛ يعد أقل أنواع التناص فنياً.

وفيما سبق يقول لحمداني: «كيف نبني النص وكيف ينشط التفاعل بين النصوص المضمومة فعل التدليل ؟ بهذا المعنى يصبح التناص مبحثاً آنياً، فلا يهم أن تكون النصوص السابقة قد دخلت إلى النص الحالي باعتبارها تنتمي إلى سياق معروف سابقاً، بل يهمنا أكثر أن نعرف كيف أصبحت لها أدوار جديدة في سياق النص الحالي، وما هي ردود الفعل التي يتخذها القراء إزاء هذا التداخل الحاصل في البنية النصية ؟ كما أنه يجب التعامل مع النصوص المضمومة بنوع من المرونة، لأن الاستشهاد المباشر هو أقل أنواع المظاهر التناصية في الرواية على الخصوص، ولذلك تمثل أشكال التعبير الاجتماعية وكل الخطابات الشفوية والأعراف واللهجات مظاهر تناصية نشيطة في مختلف النصوص الروائية المعاصرة»[75].

والحق أن إغفال الدور التاريخي للنص وعزله عن سياقه واستدعاءه على أنه مجرد بنية جديدة تثمر في سياق النص الحاضر؛ أمر يجعل الرؤية لعملية التناص مبتسرة، لأنه كما عرفنا أن التناص لا يحيي فقط النص الحاضر، بل في تعالقه يضيف إلى سياق الغائب، مما لم يتنبه له نقاده في زمنه وهو كامن، لأن النص الغائب كالنطفة المخصبة لن تثمر في سياق جديد إلا إذا امتلكت من منبعها أساب خصوبتها في بيئتها. فكيف نغفل تاريخياً - مثلاً - سياق الشعر الجاهلي النفسي والاجتماعي والعقدي وأنا أستدعيه لنص معاصر؟!

المحور الأخير

«التناص» بين المنهجية والتطبيق: قراءة في رؤى ناقدين

سنقف من خلال هذا المحور عند رؤى ناقدين مهمين في مسيرة النقد

الحداثي، كان لهما إسهام متميز في التنظير لمفهوم التناص انطلاقاً من رؤى مستنيرة واعية، علاوة على امتلاكهما لحس نقدي عالٍ ورهيف، مما مكنهما من تحليل نصوص من التراث والمعاصرة بذات الرؤية المستنيرة في مجال التنظير، والناقدان المعروفان في الأوساط النقدية وفق هذه الرؤى هما: الدكتور عبدالله الغذامي والدكتور محمد عبدالمطلب وقد جاء اختياري لهما عن قناعة قد يشاركني فيها آخرون، بأنهما رغم ما شاع عنهما بوصفهما من نقاد الحداثة، فإنهما نظرا لمصطلح التناص تنظيراً وتطبيقاً نظرة اعتزاز بتراثهما جذوراً، ينقبون من خلاله تنظيراً وتطبيقاً - قبل حداثية الرؤى - عما يحقق شعرية التناص كما سيتبين من قراءتهما.

* * *

أولا: قراءة في رؤى الغَذَّامي

إذا كان كبار نقاد الحداثة في الغرب مثل: بارت وكريستيفا قد بدأوا من النص يقيمون فيه نصيته/ أدبيته بما يدفع عنه ما هو خارج سياقه وبما قد يعوق مسيرة الكشف عن جمالياته، فإن الغذامي بدأ مثلهم يقيم في النص من أسباب النصوصية (على حد تعبيره) ما يجعله قادراً على الدخول في علاقات سماها (تداخل النصوص) تفضيلاً منه على مصطلح التناص.

يفسر د. الغذامي النص تفسيراً فسيولوجياً كما فعل بارت على أنه جسد حي، ويضيف في تفسيره بعداً سايكولوجياً ينأى بالنص أن يكون للاستهلاك في تفعيل منه للدور النفسي والجمالي الذي يفعله في قارئه، وذلك حين يقول: «النص جسد حي وبما أنه كذلك فهو دال وذو معنى بالضرورة ويأتي بعد ذلك أشياء، منها أن الجسد مادة للمحبة - ومادة للكراهية أيضاً - هو مادة لعلاقة من نوع ما، ولا شك أن كل قارئ

وقارئة يعرفان أن للنصوص حيوات ونفسيات وأمزجة، وهي بذلك ليست نصوصاً مقروءة فحسب، بمعنى وقوعها تحت سلطة فعل القراءة والاستهلاك، ولكنها - أيضاً - نصوص فاعلة تفعل في قرائها وتتدخل فيهم مثلما تتداخل معهم، ومن هنا يتحول النص المقروء إلى نص قارئ يقرؤنا ويعيد صياغتنا مثلما فعلت (وامعتصماه) بالمعتصم، حيث أعادت صياغته وغيرت خارطة فعله وتفكيره، وحولته من مترف متنعم كاسٍ إلى مجاهد ومحرر. لقد حرره النص من نفسه ومن دعته»[76].

الغذامي يهذب رؤية بارت إلى الجسد في وصفه له في كتاب لذة النص، ويضيف إليه بعداً تفاعلياً بينه وبين القارئ، فهو يقرأ القارئ ويعيد صياغته حتى لا يستهلكه ذلك القارئ، فإذا كان بارت قد جعل فعل المواجهة بين النص ومؤلفه علاقة سافرة يمكن أن تصل حد الوقاحة في مثل قوله: «النص هو (أو يجب أن يكون) ذلك الشخص الوقح الذي يعري مؤخرته أمام الأب السياسي»[77]. فإن الغذامي جعل النص يواجهنا بما هو كامن فيه، كقولة (وامعتصماه) ألقتها المرأة العربية/ المؤلفة وانتهى دورها الصياغي ليفعل النص (وامعتصماه) فعله النفسي في القارئ/ المعتصم، وبذلك تكون عملية التأثير النفسي والجمالي محكومة بنص يقرؤنا كما نقرؤه.

وتضافراً مع فكرة جسدية النص يسوق الغذامي نص الحاتمي عن جسدية النص[78] التي أشار إليها بارت من قبل عن البحاثة العرب، ليتخذها الغذامي - في إحالة على فهم عربي - سبيلاً لإبراز وتأكيد سبق الحاتمي لبارت في فهم طبيعة بنية الجسد الذي هو كخلق الإنسان في اتصال أعضائه ببعض متى انفصل منه عضو وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه وتعفّي معالم جماله. ويبين الغذامي عن مفهوم البنية في نص الحاتمي ويحيلها من بنية فسيولوجية إلى بنية

لغوية في جيولوجية النص، حين يقول: «ويجب ألا نغفل عن كلمات ترددت في مقولة الحاتمي وهي ذات أبعاد اصطلاحية مهمة مثل: التركيب/ والجسم/ والأعضاء/ والحسن/ والجمال/ والاتصال. ويقابل ذلك/ الانفصال والعاهة والبينونة. مما يعني أن الحاتمي يفكر بالنص على أنه (بنية) حية تتكون من عناصر مختلفة كالنسيب والمدح والذم، ولكن الاختلاف هذا يؤول إلى (ائتلاف) - حسب تعبير شيخنا عبد القاهر الجرجاني - وهذا التبادل الحي ما بين الاختلاف والائتلاف يفضي إلى التركيب لكي يكون النص الجسد، وذلك لأن العناصر تلك هي في جوهرها أعضاء مختلفة لجسد واحد»[79].

ولا يغادر المفهوم البنيوي للنص - وفق رؤية الغذامي السابقة - حتى يحدثنا عما يسميه بالصوتيم (تعريب للمصطلح العربي مورفيم) «وهو أصغر وحدة صوتية؛ إذا تغيرت تغيرت معها الكلمة التي تضمنتها»[80].

ويجعل الغذامي الصوتيم أصغر بنية لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها داخل بنية النص الكبرى ويربط بينها، بوصفها بنية في جسد النص الحي، وبين المضغة في حديث للرسول صلى الله عليه وسلم حين يقول: «وكما أن الجسد الإنساني يتكون من أعضاء متفاوتة القيمة، وفيها ما هو أساسي وذو وظيفة مصيرية، ومنها ما هو أقل أهمية وإن كان ذا وظيفة متميزة، فإن في النص أيضاً أعضاء ذات قيم متفاوتة في أهميتها وحساسية وجودها (وكما أن في الجسد مضغة إذا صلحت صلح الجسد كله وإذا فسدت فسد الجسد كله ألا وهي القلب) - كما ورد في الحديث الشريف فإننا نجد في النص مضغة تشابه مضغة القلب في الجسد وهو ما نسميه بالصوتيم. وهو نواة النص ودلالته الأساسية وتتكون من (بنية) صغرى، وأقول صغرى تمييزاً لها عن البنية الكلية التي هي النص

بمجمله، وهذه المضغة/ البنية = (الصوتيم)؛ هي ما يقوم عليه النص إنشاءً ودلالة»[81].

ويتخذ د. الغذامي من الصوتيم - بوصفه بنية دالة في النص - أساساً لتحليله بما يكون جسديته/ نصوصيته، وتكون كل بنيات النص الصغرى الأخرى عوناً لها، إذ «ينشأ النص عن هذه البني ويتولد منها أو ربما يفضي إليها ويتجه نحوها. وتكون الأعضاء الأخرى في النص مماثلة لأعضاء الإنسان ما خلا القلب فهي مهمة وأساسية، ولكنها لا تبلغ أهمية (القلب) تلك المضغة التي تقرر صلاح الجسد أو فساده»[82].

ويضيف الغذامي إلى رؤيتنا بوصفنا محللين واعين مثله أنه «قد يحدث أحياناً أن نجد أكثر من صوتيم في نص واحد. وهذا ليس غريباً إذا ما قسنا ذلك على مثالنا الأصلي وهو الجسد، حيث نجد (المخ) بإزاء (القلب)، وكلاهما على درجة كبيرة من الأهمية، مما يجعلهما صوتيمين، ولقد يحدث هذا في النص أيضاً»[83].

ويسعى الغذامي إلى تحليل نصي وفق مفهوم الصوتيم لبيتين لأبي الحصين المري يفخر فيهما بأنه يصوغ قوافيه غير إنسية فيها من الإبهار ما يجعل السامعين مندهشين أمام ما ليس له مثيل في دنيا القوافي فيقولون: من قالها؟!

وقافية غير إنسيّةٍ قرضتُ من الشعر أمثالها
شرودٍ تلمَّع في الخافقين إذا أنشدتْ قيل من قالها

ويقوم الغذامي وفق منهج تفكيكي (تشريحي كما يسميه) بتفكيك النص بحثاً عن صوتيمه؛ غير مغفل لعلامية (سميولوجية) اللغة[84]؛ ليكتشف بعد تحليل البيت أن صوتيم النص (البيتين) يكمن في أداة الشرط (إذا) هي «المضغة التي يعتمد عليها النص؛ أي هي الصوتيم لأن

البناء الافتراضي يقوم عليها. ولو ألغيناها لأزحنا الوظيفة الشرطية التي تجمع ما بين العدم والوجود، ما بين الخيال والواقع، إلاّ إذا تحقق للنص خياليته من ناحية، لأن هذه العلامة تعني أن تلك القافية الشرود قابلة لأن تنشد، ولكنها مع ذلك تظل شروداً تلمع في الخافقين وتظل غير إنسية لأنها غير منسوبة إلى أحد من الناس وفاعل الإنشاد مجهول، وحدث الإنشاد لم يقع إلا على مستوى الخيال الإنشائي»[85].

هذا هو مفهوم الغذامي للنص رؤية وأداة في إيجاز، وتلك منهجيته في تحليل النص والتي يسميها نصوصية ويعلن عنها بعد تحليل هذين البيتين (النص) بقوله: «ولذا أسمي منهجي بالنصوصية أو بالنقد الألسني وأسمي الإجراء بالتشريحية (التفكيكية)[86]، لأن ما نفعله إجرائياً هو ممارسة التشريح فعلياً من أجل الوصول إلى سبر تركيبات النص وأبنيته الداخلية»[87].

وبعد أن يطمئن الغذامي أن النص قد حقق نصوصيته أدبياً وجمالياً بما يهيؤه أمام القارئ نصاً واعياً بمقدرات نصوصيته جمالياً ونفسياً وفق مناهج تحليله؛ نراه على مستوى التنظير والتطبيق يدخل بالنص السابق تنظيراً وتطبيقاً إلى عرض فكرته عن التناص الذي تهيأ له النص بعد أن تحققت نصيته.

ووفقاً لما سبق يقول معرضاً بفكرة النص المغلق عن سياقه، ممهداً لحديث أشمل عن التناصية أو ما أسماه (تداخل النصوص): «ولئن كان مفهوم جسدية النص وكونه كائناً حياً ومركباً هو لب الفكرة فيما قلناه ونقوله عن نصوصية النص، فإن هذه الجسدية لا تقوم على (عزل) النص عن سياقاته الأدبية والذهنية، ذلك لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماماً مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ. إنه إنتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث

أدبي، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه. ومن طبع النص الأدبي أن يكون مخصباً ومنتجاً تماماً مثل كل كائن حي مثل الإنسان والشجرة»[88].

ولا يخفى ما بين حديث الغذامي الناقد من تناص مع كلام بارت عن الجسد الحيواني، ولكن الغذامي يهذب كلامه وفق مفهوم عربي تأثر به بارت نفسه وهو يتحدث من قبل عن مفهوم الجسد عند الباحثين العرب، ولعله كان يعني الحاتمي كما ألمحت من قبل.

ومما يضيفه الغذامي في هذا السياق مقابلةً بالنص الولود أن ثمة نصوصاً عقيمة لأسباب طبعية ترد إلى نقص في عناصر الإنتاج أو مناعية كموانع للإنتاج والإخصاب، وفي مقابل النص العقيم هناك قارئ عقيم عاجز بما لا يمتلكه مما هو مطلوب منه علمياً وثقافياً أمام مرامي النص وشفراته، وليس له من حيلة آنئذ إلا باتهام النص بالعقم[89]، وهذا النوع من القراء غير مهيأ أن يكشف عن مرامي التناص لأنه عاجز أمام النص.

ويبين الغذامي عن دور التناص في منهجية قراءته على المستوى الذاتي بوصف النص بنية مفتوحة مؤهلة للتداخل في علاقة تناص بقوله: «وقد كان لي من قبل وقفات عن تداخل النصوص في علاقات النص مع ما قبله من نصوص، على أساس أن مفهوم تداخل النصوص هو من المفهومات الأساسية في قراءة الأدب وتحليله، بما يعني أنني أتعامل مع النص على أنه بنية مفتوحة على الماضي مثلما أنه وجود حاضر يتحرك نحو المستقبل وهذا يغاير ويناهض فكرة البنية المغلقة (الآنية)»[90].

بعد أن درس الغذامي وحلل بيتي الحصين السابقين نصياً وفق صوتيمهما، أخذ يطبق فكرته (السابقة) حول التناص بفحص قدرة البيتين على الدخول في علاقة تناص مع نصوص أتت بعدهما، ويشير إلى أن

بيتي الحصين يتكئان على تقليد عربي عريق حول علاقة الشعر بالجن[91]، وأن لكل شاعر شيطاناً يهيجه وبهذا يمكن أن يتداخل بيتا الحصين مع مثل قول أبي النجم العجلي:

إنـي وكـل شـاعـر مـن الـبـشـر شـيـطـانـه أنـثـى وشـيـطـانـي ذكـر

لقد «وقف الحصين وقوفاً تخييلياً عند أسطورة شيطان الشعر، ولم يرد لشعره أن يكون من ذلك المصدر ولكن أراد له مجد التفوق والتسامي فوق البشر وتخيل قافية شروداً لم تتفوه بها الشفاه ولم تكن بعد، وراح يشبه شعره بذلك الذي لم يكن بعدُ، أما العجلي فإنه يأخذ بتلك الدلالة ولا يكتفي بمجرد التماثل القائم فيها ولكنه يجعلها مصدراً لقوته فجعل الشيطانية بديلاً عن مجرد عدم الإنسية، وجعل هذا الشيطان ذكراً بديلاً عن القافية الأنثى، فجاء الاختلاف على هذه الشاكلة ما بين الأنوثة والذكورة حيث قال الحصين «وقافية غير إنسية»، فيعارضه العجلي متداخلا معه ومختلفاً عنه: «شيطانه أنثى وشيطاني ذكر»[92].

وينشّط الغذامي بوصفه محللاً تناصياً ذاكرته المثقفة الواعية اللاقطة، ليكتشف تناص من جاءوا بعد الحصين من الشعراء مع مفاهيمه عن القوافي الشوارد، فإذا «الشرود الواحدة لدى الحصين تتحول إلى (شوارد من الأحفاد) لدى المتنبي، وحينها يرتاح الشاعر وينام لأنه حقق مراماً شعرياً عريقاً.

أنـام مـلء جـفـونـي عـن شـواردهـا ويـسـهـر الخـلـق جـراهـا ويـخـتـصـم

وهكذا تتحول (شرود) الحصين إلى (شوارد) المتنبي ولكن دون أن يلامسها القيد أو يمسك بتلابيبها ممسك؛ إذ يظل الخلق يسهرون ويختصمون جراها، وهم لن يتفقوا أبداً، لأن الاتفاق يحول الشوارد إلى مقيدات»[93].

وتظل ذاكرة الغذامي الواعية تكتشف أن شوارد الشعر الشيطانية وفق سياقها القديم لم تمت بموت العجلي والمتنبي ولكنها تحيا مع تناص جديد لم يمت مع الزمن وليكن الشاعر السوري المعاصر نذير العظمة واحداً من هؤلاء الأحفاد يتناص معهم، وحفادة العظمة مع هؤلاء تتجلى في قوله:

بينما ألجمه لجماً على باب عنيزه
خلت شيطاني لهيباً لكزته الريح لكزه
في دمي في خافقي في جسدي ينشر أزه
كلما دافعته يقفز في وجهي قفزه
انتفض فالجمر ما زال غضاً في قلب عزه

«هذا مقطع افتتاحي من قصيدة ضافية لنذير العظمة هي قصيدة «عنيزة والحلم» فيها نكتشف أن شيطان الشعر لم يمت في عصر التكنولوجيا ولم يزل هذا الشيطان قوياً وشرساً ينهزم أمامه الشاعر وتنهار قدرته على المقاومة فيستسلم»[94].

ويشير الغذامي إلى أن ظاهرة التناص تشكل ملمحاً مهماً في ذاكرة الثقافة العربية ممثلة في إنسانها منذ زمن بعيد، ويربط الغذامي في وعي بين هذه الظاهرة وأخرى قديمة في الفكر العربي تبدت في إنتاجه الشعري ويعني بها (الاستطراد) كما هو شائع في مؤلفات عربية لأعلام عربية مثل الجاحظ، وعن هذا كله يقول الغذامي؛ «إن ظاهرة (تداخل النصوص) هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكل العوامل الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجةً ومتداخلةً في تشابك عجيب ومذهل، وإن وقفة سريعة على طبيعة التأليفات العربية تثبت ذلك... ومثلما يحدث ذلك في المؤلفات فإنه يحدث أيضاً في القصائد، وكلنا نعرف تنويعات القصيدة

العربية وتشكيلاتها المتنوعة ظاهرياً والمتداخلة نصوصياً. ولقد شاع تسمية ذلك بالاستطراد وهذا ما توصف به مؤلفات الجاحظ وغيره من الأسلاف. ولكن الحق هو أن ذلك تداخل نصوصي له ما يبرره وما يستدعيه من النصوص نفسها، وكلها نصوص أدبية أو علمية يعود بعضها إلى بعض ويفضي إليه، والحضور الذهني المشترك ما بين إشارات النص وذهن الكاتب هو الذي يقيم تلك العلاقات والتداعيات»[95].

* * *

وإذ كان الغذامي يجعل مرجعيته فى كتابه «ثقافة الأسئلة» حول ما يخص (التناص) عربية، فإنه في كتابه الأسبق «الخطيئة والتكفير» يتكئ أكثر - إلى جانب المرجعية العربية - على المرجعية الغربية مستفيداً من أعلام مثل بارت ودريدا وشولز، محاوراً ومحللاً بالمستنير من رؤاهم نصوصاً عربية على مستوى النظرية والتطبيق. فهو مثلاً يتكئ على نظرية (التكرارية) في الفكر التفكيكي عند دريدا ويربطها بفكرة الأثر «وهو التشكيل الناتج عن (الكتابة)، وذلك يتم عندما تتصدر الإشارة الجملة وتبرز القيمة الشاعرية للنص، ويقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية، فتتحول الكتابة لتصبح هي الحقيقة الأولى»[96].

ويوحد الغذامي العلاقة بين الأثر و(التكرارية) التي قال بها دريدا ليؤكد بها فكرة دريدا عن التكرارية التي تلغي الحدود بين النصوص ومن ثم تمهد الطريق لتداخلها، والأهم أن الغذامي يربط ذلك كله بتحولات النص وفق التناص من سياق إلى سياق آخر متغاير زمناً وبذلك تصنع لنفسها ما لا حصر له من تحولات سياقية، وهذا في رأيي جانب مهم لتحقيق التناص لشعرية النص لأن السياقات الجديدة قد تختزل أو تضيف أو تهدم وتفكك وتعيد إنتاج السياقات القديمة، بل قد تحول خطابها من ديني إلى سياسي، أو الجاد إلى ساخر... وهكذا.

وهذا كله قد يوقفنا عنده فنستجليه من قول الغذامي: «ومع فكرة (الأثر) نجد نظرية التكرارية التي بها يلغي دريدا وجود حدود بين نص وآخر وتقوم هذه النظرية على مبدأ الاقتباس ومن ثم (تداخل النصوص)، لأن أي نص أو جزء من نص لهو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر. فكل نص أدبي هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمات، والكلمات سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر، وهي بذلك كله تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب وهذا يمكن أن يحدث بشكل مطلق في أى زمان وأي مكان. والمادة المقتطعة تنفصل من سياقها لتقيم ما لا حصر لــه من السياقات الجديدة التي لا تحدها حدود، ولذا فإن السياق دائم التحرك، وينتج عن هذا أن أي نص هو خلاصة ما لا يحصى من نصوص قبله»[97].

وفي سبيل قراءة منضبطة واعية لمصطلح التناص اهتم الغذامي في كثير من مواضع كتاباته عن المصطلح بالحديث عن السياقات المتنقلة التي تتعايش فيها النصوص المتناصة وكذلك بالحديث عن الشفرة ,وكذلك ماأسماه من قبل بصوتيم النص. وجعل كل هذا عدته وسلاحه الذي يفحص به مقولات النقاد الغربيين حول المصطلحات النقدية. هو يستفيد من بارت؛ نعم، ولكن لا يأخذ كلامه على علاته لأن الغذامي مثلا يرفض فروق بارت التي تصل إلى حد التعسف والتكلف أحياناً بين كلٍّ من العمل والنص، لينتهي الغذامي إلى أن «هذه فروق لا تترك للنقد الحديث مجالاً حراً في مرحلة ما بعد البنيوية، على الرغم من انطلاق هذا النقد من مبدأ التركيز على النص ولكنه انحرف بعيداً عن النص حينما عزله عن سياقه، ولم يكترث بالدور الذي تلعبه شفرة النص في تأسيس شاعريته، وهو دور ترتكز عليه وظيفة اللغة الأدبية في تميزها واختلافها عما سواها، ولذلك عجز النقد الحديث عن أن يقدم أي إنجاز اصطلاحي متطور كتلك الإنجازات الفذة التي قدمتها مدارس النقد الألسني حول مفهومات

(الصوتيم) والعلاقات واعتباطية الإشارة كبديل للكلمة، ثم مفهوم الأثر إلى جانب نظريات الشاعرية (ومعها السياق والشفرة) والتكرارية والاختلاف، وأخيراً (نظرية النصوص) التي نقلت النقد الأدبي من حال المعلق الأدبي على العمل، إلى حال النظرية كجنس معرفي متميز»[98].

* * *

وتبقى فكرة وعي الأديب المتناص أو (لاوعيه) وهو يستدعى إلى نصه نصوصاً أخر هاجساً من هواجس النقد الحداثي في نقدنا العربي كما كانت عند الغرب، ليس سايكولوجياً فقط ولكن فنياً أيضاً، خاصة إذا عرفنا أن «تداخل النصوص يتم بين نص واحد من جهة ويقابله في الجهة الأخرى نصوص لا تحصى، فالعلاقة ليست بين واحد وواحد (أي 1 + 1)، ولكنها بين واحد وآلاف بل ملايين (لو أمكن ذلك للذاكرة البشرية) ومعنى هذا أن كل إشارة في النص تستطيع أن تتوجه إلى نص أو نصوص أخرى غير ما قد تتوجه إليه زميلاتها في نفس النص وذلك حسب قدرة كل واحدة منهن على الحركة»[99].

وقضية الوعي واللاوعي في التناص، مطروحة إلى حد كبير في تراثنا في باب السرقات تحت ما يسمى «بالمواردة»[100]. وقد اتكأ الغذامي على هذه القضية وهو يناقش مفهوم مقولة بارت «إنني أقرأ لأني نسيت» حيث إن النص يثير فينا ويذكرنا بما نسيناه، ويمثل الغذامي لهذا بالمتنبي حين يقول بالمثال الدال: «إنني أكتب لأنني نسيت وهذا مفهوم لمسه المتنبي عندما واجهته تهمة السرقة في شعره فرد بكلمته المشهورة (ذاك من وقع الحافر على الحافر في الصحراء) وهو بذلك قد انطلق من مبدأ (جماعية النص)، فما فعله المتنبي هو أنه نسى فكتب. وكان النقاد الأوائل يدركون هذا وقد جاء عنهم قولهم فيما يبدو أنه سرقة معانٍ (توارد خواطر) وهو اتفاق فعلين من شخصين لم يع أحدهما بالآخر أي أن الوعي

بالآخر مطموس في الذهن وتمت الكتابة لهذا السبب، ولو وعى اللاحق بالسابق وتذكره لم يكتب عندئذ »[101].

وليس وعي اللاحق بالسابق - فيما يخص جانب الوعي وحدوده - يقف بالمتناص وفق هذا المفهوم عن الكتابة، لأن كثيراً من النصوص وخاصة في مجال المعارضات الشعرية والتناص مع القرآن الكريم والسنة الشريفة يتم بوعي وسنناقش هذا مع تطبيقات الغذامي بعد قليل.

في رؤية منهجية للخزامي لمصطلح التناص الذي يفضل تسميته (بالنصوص المتداخلة) ترجمة للمصطلح الغربي (Intertextuality) يشير عن قناعة إلى أن هذا مصطلح سيميولوجي (وتشريحي) أو تفكيكي، والأهم أنه يسوق تعريف شولز لـه، والذي يؤكد به رؤيتين: إحداهما منهجية تتعلق بأن التناص مصطلح سيميولوجي (كما أنه في رؤية الغذامي علاوة على ذلك تشريحي)، والأخرى أن التناص يتم بوعي وبغير وعي وفي هذا يقول شولز: «النصوص المتداخلة اصطلاح أخذ به السيميولوجيون مثل بارت وجينيت وكريستيفا وريفاتير. وهو اصطلاح يحمل معان وثيقة الخصوصية، تختلف بين ناقد وآخر. والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أن الإشارات (Signs) تشير إلى إشارات أخرى وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة. والفنان يكتب ويرسم، لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص. لذا فإن النص المتداخل هو: نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أم لم يع »[102].

وبهاتين الرؤيتين؛ المنهجية فيما يتعلق بتحليل النصوص المتداخلة وفق رؤية سيميولوجية تفكيكية، والسايكولوجية الفنية حول وعي المتناص وتداخل نصوصه مع غيره أو لاوعيه، يستشرف الغذامي آفاق التطبيق المنهجي على نصوص متداخلة بدون وعي وأخر بوعي من

المتناص، منوعاً على مستوى الشكل والمضمون بين نصوص قديمة كما رأينا ونصوص حديثة ومعاصرة كما سنرى.

من النصوص المتداخلة بغير وعي في رؤية الغذامي نص قصيدة للشاعر غازي القصيبي «أغنية في ليل استوائي» تتداخل وتستدعى بدون وعي قصيدة للأعشى عن (الدرة الزهراء) التي جعلها شبهاً لفتاته، في مقابل وصف القصيبي لفتاته (باللؤلؤة السمراء).

ويتدخل وعي الغذامي الناقد في لا وعي القصيبي الشاعر؛ ليكتشف وعيه المثقف بعد أن يقابل في جدول بين مقاطع من القصيدتين ما «يمثل أمامنا بجلاء في قصيدة الأعشى عن (الدرة الزهراء) التي جعلها شبهاً لفتاته، وهي درة أخرجها غواص دارين البلدة القديمة في البحرين، وهذا يربط قصيدة الأعشى ربطاً مباشراً بالأسطورة الشعبية البحرينية عن اللؤلؤة السوداء كما يربطها بقصيدة القصيبي وهذا هو الذي يعنينا هنا ولسوف أضع جدولاً متقابلاً بين القصيدتين لنتبين منه علاقات المداخلة النصوصية بين الشاعرين، ومن ثم نستكشف وجوه المفارقة»[103]. وسيكتفي الباحث بإيراد مقطع واحد من كلا القصيدتين ليستبين سبيل التناص بينهما، وبما يدلل على رؤى الغذامي فيهما.

الأعشى[104]

كـأنـهـا درةٌ زهـراءُ أخـرجَـهَـا
غـواصُ دارينَ يـخشى دونـها الـغرقـا
حرصا عليها لو أن النفس طاوعها
منه الضميرُ لبالَي اليمِّ والغرقا

فـــي حـــومِ لجَّـــةٍ آذىً لـــه حـــدبٌ
من رامها فارقته النفس فاعْتُلِقَا

القصيبي[105]

أيـــا لـــؤلـــؤتـــي الـــســـمـــراء
شـــراعـــي المـــوعـــد الخـــطـــر
وبـــحـــري الجـــمـــر والـــشـــرر
وأيـــامـــي مـــعـــانـــاة عـــلـــى الـــشـــطـــآن
والخـــلـــجـــان والإنـــســـان والأوزان تـــنـــتـــشـــر
غـــداً...
تـــــــنـــــــادي زورقـــــــي الجـــــــزر

ويشير الغذامي – قبل عقد المقارنات – «بشدة إلى أن العلاقة بين النصين ليست علاقة (احتذاء) ولا هي علاقة مجاراة أو استيحاء. وربما قلنا (وقد نجزم) بأن القصيبي لا يعيي تجربة الأعشى أو يتمثلها، وهو يكتب قصيدته، وبكل تأكيد فإن نص الأعشى غائب عن إدراك القصيبي وهذا ما منح الأخير قدرة شعرية حرة على تمثل حالته الإبداعية، ومن ثم تمكَّن من تصوير مسألته العاطفية تصويراً خياليا إبداعياً. وليست العلاقة بينهما إلا مداخلة نصوصية (Intertextuality) حسب مفهومها الاصطلاحي السيميولوجي والتشريحي»[106]. ثم يتبع الغذامي كلامه هذا بنص شولز الذي سبقت الإشارة إليه عاليه ليدعم به قضية لا وعي الشاعر أحياناً في تداخل نصوصه مع غيره.

ويؤكد الغذامي بين يدي تحليله الواعي للقصيدتين وفق التناص

على تميز جانب اللاوعي الذي يمثل خفاءً يمنح الشاعر من خلال اللاوعي الجمعي - كما يمنح في الوقت نفسه وعي المؤول الناقد - القدرة على تمثل حالته الشعرية في خصوصيتها حتى وهي تتداخل مع غيرها، وهو فهم يتوافق مع فلسفة فكرة التناص، وأعني بها المحافظة على الخصوصية التي لا تجعل المتناص كالببغاء.

يقول الغذامي عن نص القصيبي في تداخله مع نص الأعشى: «ليست المسألة عملية واعية، ولا هي احتذاء ومجاراة وإنما هي أعمق من ذلك وأبلغ بما أنها فعل حتمي ذو طبيعة تلقائية لاشعورية، وفعل نصوصي وليست فعلاً بشرياً، أي أن الكاتب ليس في حالة حضور وتقرير، بل الحضور والفعل هو للنص وحده مع النصوص الأخرى السابقة عليه»[107].

وعن نص القصيبي في تداخله مع الأعشى يشير تحليل الغذامي إلى عملية البناء والهدم التي يمارسها نص القصيبي في دلالته وفق المفهوم التفكيكي - فيما أحسب -، «ونص القصيبي في هذه التمددات (الدلالية) يهشم دلالة الأعشى فيوسعها بعد أن تتحول موادها إلى نواة دلالية متولدة ومتحولة من داخل النص لتشبك الشعر بالأسطورة والواقع بالخيال والمجرد بالحسي فتحدث توتراً شعرياً مكتظاً بالدلالات، ومن هنا فإنه يحتوي نص الأعشى وينبسط من فوقه ليشمل ما هو أوسع منه مثلما تحررت اللؤلوة من قيود الدلالة المحصورة بالدرة التي هي بعض اللؤلؤ وجزء منه، فصارت درة الأعشى لؤلؤة القصيبي»[108].

* * *

وأما عن التناص الذي يتم بوعي فيمكن أن نتلمسه مع تحليل الغذامي التناصي لتداخل قصيدة الشاعر حمزة شحاتة «غادة بولاق» مع قصيدة الشريف الرضي «يا ظبية البان»، والتي يقدم الغذامي بين يدي

تحليلهما تناصياً بتعليق شولز عن المنهجية (السيميولوجية والتشريحية) وعن وعي الكاتب أو لا وعيه ,وكأنه أصبح متكأ أميناً للغذامي حول منهجية التحليل وصحة سلامة الرؤى.

ويقدم الغذامي بوعي وحس الناقد الحريص على وعي المتلقي - بين يدي التحليل - لقضايا مهمة، وهو المدرك أن قصيدة شحاتة معارضة تتم بطريقة يلعب فيها الوعي دوراً مهما مع قصيدة الشريف الرضي، ويؤكد الغذامي أن «تداخل النصوص لا يعني بحال أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة ، وأنه أصبح آلة لتفريخ النصوص إن هذا هو أبعد صور الحقيقة عن الإبداع. والسر يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق. فالكلمة وهي موروث رشيق الحركة من نص إلى آخر لها قدرة على الحركة أيضاً بين المدلولات بحيث إنها تقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق. والسياق مجهود إبداعي يصدر عن المبدع»[109].

ويفحص الغذامي بحذر وطموح دواعي التداخل بين القصيدتين ليكون مدخله سيميولوجياً يبحث عن إشارة/ علامة تهدي محفوظه إلى تلمس دواعي التداخل، هل هو الإحساس بقدرة المحفوظ؟ أم بإيقاع الوزن والقوافي؟ وحول هذا يقول الغذامي: «يكفي أن نقرأ البيت الأول من قصيدة حمزة شحاتة (غادة بولاق)[110]:

ألهمتِ والحبُّ وحياً يومَ لُقياكِ رسالةَ الحسنِ فاضتْ من محياكِ

حتى يبدأ في مخامرتنا حس غريب بأننا قد سمعنا هذا من قبل. حتى إذا مضينا نقرأ في القصيدة ونتلقى قوافيها واحدة بعد أخرى: عيناك/ رياك/ يرعاك/ الزاكي/ الحاكي أخذ هذا الإحساس يتضاعف ويتراقص في أعماقنا مستجيباً لرشاقة الوزن (البسيط) ونغمة القول الحجازي الرقيق، وجلب معه صوراً شعرية يجلب بعضها بعضاً. ويبدأ

شريط الذكريات ينساب في الذهن عارضاً ما عنده علينا. ونحن نحاول استكشاف الأمر»[111].

وأخيراً يقع الغذامي على ضالته السيميولوجية وهي القوافي؛ «ولا نجد عوناً كعون القوافي على جلب الماضي وإنعاشه فينا وهي التي ستكشف لنا أخيراً (مداخل هذه القصيدة: فهي مقفاة بكلمات تنتهي بروي الكاف المجرورة وعلى وزن (فعلن) والبيت على وزن البسيط، وهي غزل فيه هيام وتوله بالمعشوق. هذا كله موروث متمكن في النفس - وسواء قال الشاعر أو لم يقل - فهي مداخلة تامة مع قصيدة الشريف الرضي:

يا ظبية البان ترعى في خمائله ليهنك اليوم أن القلب مرعاك»[112]

ولا يترك الغذامي إحساسه وحده - وإن كان مهماً مع محفوظه للشريف - ليهديه إلى اكتشاف التداخل، وإنما يستعين بالناقد الأمريكي التفكيكي بلوم صاحب نظرية (قلق التأثير) الذي ربط كثير من المنظرين لقضية التناص بينها وبينه[113]، مستهدياً بلوحة التلقي عنده لإثبات التداخل بين قصيدتي شحاتة والشريف وهي ذات وجوه ستة مهمة[114]، تتلاقي حول تتبع فني ونفسي لإجراءات عملية التناص.

ثم يقف الغذامي أمام القصيدتين ثلاث وقفات منفصلة؛ الأولى مع جملة النداء، والثانية مع تداخل القوافي، والثالثة مع علاقة التشريح بين القصيدتين، ومع كل وقفة يضيف الغذامي إلى قضية التناص رؤى مثمرة في إنتاج دلالة النصين.

فمع الوقفة الأولى، يرصد الغذامي في تحليل بنائي أسلوبي يحصي جمل النداء (وعددها ست وعشرون جملة)، يستدعى ثماني عشرة منها تركيباً تاماً (وفق المنادى المضاف مثل: يا ظبية البان) تركيب الشريف،

في مقابل انفتاح للطاقة الإشارية لها عند شحاتة، ويحصرها الغذامي في مجالين، أحدهما عاطفي لحجازي مغترب والآخر نموذجي ويعني به «أن ظبية تحمل صورة من صور نموذج شحاتة النفسي... وذلك أن فيها من صفات حواء ما قبل التفاحة. ولكن ظبية أيضاً اسم لامرأة تخرج قبل الدجال، تنذر المسلمين...، فكأنها حواء تشير إلى التفاحة حيث الخطر والسقوط، أو النجاة بالعزوف»[115].

وعلى هذا النحو يحلل الغذامي جملة النداء بما يثبت أن استدعاءات جمل النداء الست والعشرين لم تأت غفلاً من إيحاءاتها الروحانية والدينية، لينتهي الغذامي إلى نتيجة لإحصاءاته؛ تسهم أسلوبياً وتفكيكياً في إنتاج شعرية النص وفق هذه الوقفة، مفادها قوله: «هذا تمدد تشريحي لجملة الشريف يقترفه الشاعر الجديد، مقدماً بذلك تفسيره لنص سابق تداخل مباشرة مع نصه، واستفاد الشاعر من طاقة الجملة الأولى عند الشريف، ومن قدرتها على الانفتاح والانشراح، مما ولد قصيدة كاملة من جملة شعرية واحدة، لأن جمل النداء الست والعشرين الواردة عند شحاتة، كانت هي عمود بناء القصيدة والدافع فيها نحو الانفتاح المطلق. وهذه قمة التلاقي الشعري والتداخل النصي»[116].

ويلعب تداخل القوافي دوراً لا يقل أهمية عن جملة النداء وفق تحليل سيميولوجي/ أسلوبي عند الغذامي لإثبات التداخل بطريقة علمية منضبطة وفق الإحصاء الاسلوبي والإشارة السيميولوجية، ذلك إذا عددنا مع الغذامي: «أن أقوى الإشارات وأقدرهن على المداخلة هي إشارات القوافي. ذلك لأن قوافي الشعر العربي محكمة البناء الصوتي، وأن للروي سلطاناً بالغاً في اختيار الكلمة. وإذا تضافر صوت الروي مع الوزن في تركيب القافية صوتاً وإيقاعاً فإن فرص المداخلة عندئذ ستكون عالية جداً. وهذا ما حدث بين الشريف الرضي وحمزة شحاتة، حيث اختار شحاتة

أربعة عشر قافية من بين ثماني عشرة قافية من الشريف الرضي، والمداخلة هنا لا تقتصر على قصيدة الرضي بل تتعداها إلى كل قصيدة كافية الروي، وينتهي بيتها بقافية على وزن عولن مثل (فاكِ) أو مفعولن مثل (نعماكِ). وهذا يدخل إلينا قصيدة ابن زيدون:

ما للمُدام تديرها عيناكِ فيميل في سكر الصبا عطفاكِ

وقصيدة أحمد شوقي في زحلة:

شيعت أحلامي بقلب باكِ ولمحت من طرق الملاحِ شباكي

وغيرهما مما يدخل في هذه الدائرة من شعر تستطيع قصيدة (غادة بولاق) استحضاره في ذهن القارئ لها »[117].

ويقدم الغذامي جدولاً إحصائياً بالقوافي التي تماثلت فيها قصيدة شحاتة مع القصائد الثلاث للشريف وابن زيدون وشوقي، ومن خلال فحصه الجدولي يتبين له كثرة توافق قوافي شحاتة مع الشريف الرضي، إذ بلغت عند شحاتة أربع عشرة من أصل ثماني عشرة عند الشريف ,وهذه دلالة قوية جداً على حضور قصيدة الشريف الرضي في ذهن شحاتة، وعلى تداخلها مع الشاعر في إبداعه لقصيدته، «ويعزز ذلك توافقهما بالوزن (البسيط) وفق الجنس الشعري (الغزل العفيف) وفي نغمة الإيقاع الرقيق... »[118].

بينما يقل هذا التوافق مع قصيدتي ابن زيدون وشوقي إلى حد يضعف حضور القصيدة إلى ذهن شحاتة، ولا شك أن الإحصاء الأسلوبي هنا من الغذامي جاء دالاً ومدللاً على أن القوافي بوصفها إشارة سيميولوجية كانت صادقة على المستوى الفني والنفسي معاً لإثبات تداخل قصيدة شحاتة مع الشريف الرضي، وينتهي الغذامي إلى أن شحاتة

ينتقل من موقف (الاختيار) إلى موقف (التنافس) في سداسية بلوم السالفة[119].

ومع علاقة التشريح بين القصيدتين؛ يكتب الغذامي وهو يفككهما على دفتر التناص هوامش مهمة، لعل من أهمها أنه في علاقة التعالق النصي/ التناص؛ لا يكون النص الحاضر (نص شحاتة مثلاً) عالة على الغائب (نص الشريف مثلاً)، وإنما قد يضيف الحاضر إلى الغائب أضعافاً، «ذلك لأن القصيدة (المتأخرة) تعطي للسابقة مثلما تأخذ منها. وهذه هي العلاقة التشريحية التي تنبثق من المداخلة بين النصوص. إننا نستكشف قصيدة الشريف الرضي من خلال قراءتنا لقصيدة شحاتة. فشحاتة إذاً سبب في استحضار الشريف الرضي، وهذه وحدها إضافة كبيرة لها لأنها تهب قصيدة (يا ظبية البان) حياة جديدة ببعثها من النسيان. وغير ذلك هناك إضافات عملية عليها. فهي امتداد لها وتطور لإشاراتها. وبذا تقوم بين القصيدتين علاقة تطورية متشابكة وبناءة. فإحداهما تقوم كخلفية للأخرى، وهذه تقوم كأمامية لتلك، فيتداخلان في ذهن القارئ تداخلاً يوحد بينهما، ويجلب معه قصائد أخر مثل ما حدث لنا في اجتلاب قصيدتي ابن زيدون وشوقي»[120].

ومن الأدلة الملموسة تناصياً ونصياً على اختلاف الرؤى وفق المفهوم التفكيكي بين الشريف وشحاتة «أن الشريف دخل إلى قصيدته مباشرة في نداء ظبية، مؤسساً بذلك علاقة مباشرة بينه وبينها. لكن شحاتة لا يشعر بوجاهة هذا النهج، وهو يؤثر الدخول في حلم شاعري سابح يؤسس فيه فضاءً نفسياً وجمالياً لقصيدته ولمحبوبته. فيضع لذلك مقطعاً طويلاً من عشرة أبيات، قبل أن يبدأ في مناداة صاحبته»[121].

* * *

أحسب أن هذه لمحات سريعة حاولنا فيها اكتشاف رؤى د. الغذامي

عن مفهوم التناص أو كما يسميه (النصوص المتداخلة)، وذلك على مستوى النظرية والتطبيق، ولا نزعم أننا ناقشنا رؤاه جميعها على هذا المستوى ولكننا اكتفينا بالأمثلة الدالة حول رؤى واحد من أهم نقاد الحداثة العرب الذين كان لهم إسهامهم في إثراء المصطلح النقدي عامة، ليس التناص وحده، غير مغفل لدور التراث المستنير.

ثانياً: قراءة في رؤى محمد عبدالمطلب

قدم د. محمد عبد المطلب دراسات ورؤى مهمة مبثوثة في كتبه حول مصطلح التناص، كانت عنده جميعاً مشفوعةً بتحليل من يستشعر دائما قيمة المصطلح في تحقيق شعرية النص. والتي بدأ يتلمسها أول الأمر عند واحد من أهم النقاد في التراث والمعاصرة؛ وهو عبدالقاهر الجرجاني من خلال كتابيه المشهورين (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة) ثم يواصل د. عبدالمطلب جهوده بتحليل تناصي لنماذج من شعراء الحداثة تكاد تشمل أكثر من اشتهروا منهم، وجاء في كل ما قدم بجهد أسس ذائقةً على مستوى التحليل تكشف هوية التناص رؤية وأداة.

* * *

في بحثه عن (التناص عند عبدالقاهر الجرجاني) يقدم لتعريف المصطلح بحثاً عن جذوره اللغوية، والتشابه الذي أثاره بين الدرسين الغربي والعربي، متكئاً على أعلام الغرب في بداية بحثه يعرِّف جهودهم للقارئ، شارحاً لمفاهيم ومؤديات التناص، ذاكراً بارت وكريستيفا وباري وباختين وأنجينو وتودوروف، وسنعرض لما قدمه مهماً بين يدي بحثه من قضايا ورؤى بعد هضمه وتمثله تناصاً مع أعلام الحداثة الغربيين.

فمما أثاره عبد المطلب مهماً «أن الحضور الأسطوري المكثف في النص الحداثي كان من أكبر الأسباب التي استدعت وجود نظرة تأملية

لإدراك عملية التداخل، حيث رأى (فراي) أن أوروبا الغربية خلال ما يقرب من ألفي عام قد عبرت عن التزاماتها من خلال مجموعة من الأساطير...»[122].

الأساطير إذاً كانت الباعث الأول على اكتشاف التداخل بين النصوص في رؤى عبد المطلب، الذي يطرح في تسلسل منطقي ما أدى به الإحساس بالتداخل إلى ما يمكن أن يثمر حيث البحث عن الإنتاجية التي يحاول أن يتلمس - وفق مفهومه لها - آثاراً لها في تراثنا النقدي، وذلك حين يقول: «فالإنتاجية الشعرية على هذا النحو تمثل عملية استعادة لمجموعات من النصوص القديمة، في شكل خفي أحياناً، وجلي أحياناً أخرى، بل إن قطاعاً كبيراً من هذا الإنتاج الشعري يعد تحويراً لما سبقه، ذلك أن المبدع أساساً لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة، وهذا التصور كان له وجود لازم في الدرس النقدي العربي القديم أيضاً»[123].

ووفقاً لهذا الدور التفعيلي للإنتاجية يربط د. عبد المطلب بين استحضار الماضي ودورها في تفعيل عملية الإبداع أيضاً، حيث يكشف هذا الارتداد إما تماثلاً أو اختلافاً أو تناقضاً، وهذا هو في رأيي جوهر ثمرة الإنتاجية كما هو جوهر عملية التناص برمتها بوصف هذا هو الناتج الجمالي/ الدلالي في عملية التناص بناءً أو هدماً كما يرى التفكيكيون.

يمكن أن نتلمس كل هذا في رؤى عبدالمطلب الناصعة حين يقول: «فالارتداد إلى الماضي أو استحضاره من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع، وهنا قد يحدث تماس - أو بالضرورة سوف يحدث تماس - يؤدي إلى تشكيلات داخلية، قد تميل إلى التماثل وقد تنحاز إلى التخالف وقد تنصرف إلى التناقض، وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس، ومن ثم تتجلى به إفرازات نفسية مميزة تتراوح بين الإعجاب

الشديد، والرفض الكامل، وبينهما درجات من الرضى أحياناً، والسخرية أحياناً، إلى غير ذلك من ظواهر المعنى الشعري التي تدخل دائرة (التناص) على نحو من الأنحاء»[124].

وبعد استقراء د. عبدالمطلب لرؤى نقاد الغرب مثل تودوروف وجينيت يخلص إلى قضية مهمة تحدثنا عنها من قبل كثيراً، وهي أن التناص يتم من المتناص بوعي أو بدون وعي، وهما ما يجعلهما عبد المطلب نمطي التناص الأساسيين، حين يقول: «وتكاد تنحصر أشكال التناص على هذا النحو في نمطين أساسيين، أولهما يقوم على العفوية وعدم القصد، إذ يتم التسرب من الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي، أو يتم ارتداد النص الحاضر إلى الغائب في نفس الظرف الذهني مما يجعلنا في مواجهة تداخل كلا تداخل. أما الآخر فهو يعتمد الوعي والقصد؛ على معنى أن الصياغة في الخطاب الحاضر تشير - على نحو من الأنحاء - إلى نص آخر، بل وتكاد تحدده تحديداً كاملاً يصل إلى درجة التنصيص»[125].

ويحاول عبدالمطلب وفق هذه التصورات وغيرها كثير أن يفحص مصداقية رؤاها الحداثية جذوراً عند عبدالقاهر الجرجاني، من خلال كتابي الدلائل والأسرار. فيقع بوعي وإحساس الناقد المستوعب لفكر الجرجاني على نصوص تدخل في صميم وجوهر التناص، يكفي في عجالة يقتضيها منطق بحثنا أن نشير إلى بعضها؛ بما يكشف عن وعي عبد المطلب الناقد الحداثي المعاصر بعبد القاهر الناقد التراثي/ الحداثي القديم.

يقول عبدالقاهر في فصل: (في الاتفاق في الأخذ والسرقة - والاستمداد والاستعانة): «اعلم أن الشاعرين إذا اتفقا لم يخلُ ذلك من أن يكون في الغرض على الجملة والعموم، أو في وجه الدلالة على الغرض، والاشتراك في الغرض على العموم أن يقصد كل واحد منهما وصف ممدوحه بالشجاعة والسخاء، أو حسن الوجه والبهاء، أو وصف فرسه

بالسرعة أو ما جرى هذا المجرى، وأما وجه الدلالة على الغرض. فهو أن يذكر ما يستدل به على إثباته لـه الشجاعة والسخاء مثلاً، وذلك ينقسم أقساماً منها التشبيه بما يوجد هذا الوصف فيه على الوجه البليغ والغاية البعيدة كالتشبيه بالأسد في الشجاعة وبالبحر في البأس والجود، وبالبدر في الحسن والبهاء والإنارة والإشراق، ومنها ذكر هيآت تدل على الصفة من حيث كانت لا تكون إلا فيمن لـه الصفة، كوصف الرجل في حال الحرب بالابتسام وسكون الجوارح وقلة الفكر»[126].

ويلتقط عبد المطلب من عبدالقاهر فكرة الاتفاق بين الشاعرين تواردا ويربطها في حصافة بفكرة التداخل/ التناص، ويحصرها في مستويين، أحدهما يتعلق بإطار المعنى الكلي بالوصف المباشر لممدوح بالشجاعة والسخاء أو لوصف الفرس بالسرعة، وهذا مستوى من التوارد والاتفاق لا مزية فيه لأنه يأتي على العموم، أما المستوى الثاني فهو مجال التميز لأنه كما يقول عبدالمطلب ينتج المعاني الثواني الكامنة تحت سطح المباشرة، حيث تنظم الصياغة وفق ما يبين عن وجه الغرض/ الشبه بطريق غير مباشرة (فنية) لهذا الوصف بطريقة بلاغية كالتشبيه يقوم على المجاز والخيال مباعدة بين الموصوف بالمباشرة شجاعاً إلى الموصوف بلاغة بالأسد... إلخ.

وعن هذا المستوى الثاني يقول عبدالمطلب: «وفي هذا المستوى يتم التعامل مع الأدوات البلاغية، وتوظيفها لإنتاج المعاني الثواني، فالتشبيه - مثلاً - لا يؤدي دوره الأول في نقل مواصفات المشبه به إلى المشبه، بل إنه يجاوز هذه المهمة إلى عملية (المبالغة)، واستخلاص أعمق الدلالات، فالتشبيه بالأسد، وبالبحر، وبالبدر، وبالشمس يعتمد على تغييب الناتج الأول المفاد من معانيها المعجمية، وإحضار الناتج الثاني المفاد من دلالتها الوظيفية»[127].

ويضيف عبد المطلب معتمداً على قراءة واعية لامتداد نص عبدالقاهر السابق، والذي يركز عليه عبدالمطلب قائلاً: «والرؤية الجرجانية لا ترى في المستوى الأول مدخلاً لمقولة (التناص) بالأخذ والاستمداد والاستعانة، فالطبيعة الإدراكية للناقد لا يمكنها وضع النصين على التوازي لملاحظة ما بينهما من تداخل، إذ إنه من الممكن أن يتم ذلك بشكل شمولي في معظم النتاج الفني، أما النقد الذي لا يرتكز على حس فني دقيق، ويختطف الملاحظات من هنا ومن هناك، فإنه يسرع بمقولة (الأخذ) في هذا المستوى جرياً وراء المشاركة المطلقة»[128].

واعتماداً على حس فني دقيق ينقب عبدالمطلب في دلائل الإعجاز ليرصد أشكالاً أخرى من التداخل/ التناص أكثر عمقاً من علاقة التوافق والاستمداد السابقة، ليقع على علاقات أخر تناصية يرصدها عبدالقاهر، ومنها علاقة (الموازنة في المعنى).

يقول عبدالقاهر: «وقد أردت أن أكتب جملة من الشعر الذي أنت ترى الشاعرين فيه قد قالا في معنى واحد، وهو ينقسم قسمين: قسم أنت ترى أحد الشاعرين فيه قد أتى بالمعنى غفلاً وساذجاً، وترى الآخر قد أخرجه في صورة تروق وتعجب، وقسم أنت ترى أحد الشاعرين قد صنع وصور»[129].

وعن القسم الثاني - الذي سنكتفي بمعايشته هنا - يقول عبدالقاهر مكتفياً بالاستشهاد الشعري الدال دون تحليل: «ذكُر ما أنت ترى فيه في كل واحد من البيتين صنعة وتصويراً وأستاذية على الجملة - فمن ذلك وهو من النادر قول لبيد:

واكْذب النفس إذا حدَّثتَها إنَّ صدق النفسِ يزري بالأمَلْ

مع قول نافع بن لقيط:

وإذا صدقتَ النفس لم تترك لها أملاً ويأملُ ما اشتهى المكذوبُ[130]

وإذا كان عبدالقاهر الناقد القديم قد قدم المثال الدال معتمداً على حسه وذوقه، دون تحليل يكشف عن سر هذه الأستاذية، وهذا التفوق، وكأن هذا الدور ينتظر ناقداً معاصراً يملك الحس نفسه، ويزيد عليه تفعيل دفع المنظور النقدي القديم مع ما يملكه من حس فني سليم خطوات إلى الأمام من التوافق والندية، ليدخل منظومة التناص التي تأتي حكماً فصلاً في قضية الأستاذية التي أثارها عبدالقاهر، وهذا الدور كان قدر د. عبدالمطلب الذي يرصد هذه العلاقة الجديدة من التداخل بقوله: «ويتقدم الجرجاني لرصد أشكال (التداخل) أو (التناص) معتمداً على تحديده للمستويين اللذين عرضهما، وبداية يلحظ وجود إطارين كليين يستوعبان أشكال التناص. الإطار الأول: تتم فيه الغلبة للنص الحاضر على الغائب أو العكس. الإطار الثاني: يتوازى فيه النصان بحيث يظل لكل واحد منهما استقلاليته الفنية برغم وجود (تماس) دلالي أو شكلي بينهما»[131].

ومع الإطار الثاني يكشف عبدالمطلب بالتحليل التناصي عن جانب مهم من علاقات التداخل بين بيتي لبيد ونافع اللذين استشهد بهما الجرجاني، نرصد منه رؤيته حول فكرة التوازي في مقابل التناص، كما نلمح فيه بحس الناقد الواعي التقاء فكرة التعالي النصي التي قال بها جينيت مع فكرة الأستاذية التي قال بها عبدالقاهر، وفي هذا يقول عبد المطلب محللاً البيتين تناصياً: "ويمكن تصور التوازي الدلالي بين البيتين على النحو التالي:

لبيد:	**نافع:**
كذب النفس = بقاء الأمل	صدق النفس = ضياع الأمل
صدق النفس = ضياع الأمل	كذب النفس = بقاء الأمل

ويزداد التوازي إذا أدركنا وقوع كل بيت تحت سيطرة البناء الشرطي (إذا) بهوامشها الدلالية اليقينية، وإذا أدركنا أن عناصر تفجر المعنى تكاد تكون واحدة، وهي: الصدق - الكذب - النفس - الأمل. وبهذا يتحول التوازي إلى شكل من أشكال التناص الذي لا يلغي شخصية كل بيت على حدة، ويجعل بينهما ما يشبه (الحوار) التبادلي. والحوار هنا يتم على التعالي، على معنى أن كل بيت يحقق لنفسه شكلاً تركيبياً يحقق به قدراً من الخصوصية، أو على حد تعبير عبد القاهر قدراً من (الأستاذية) »[132].

في كتابه (قراءات أسلوبية في الشعر الحديث) يتسع عبدالمطلب برؤاه التناصية وقد أسس لها وتأسس معها فكره الثاقب من خلال معايشته التراثية لما أورده واعياً عبد القاهر الجرجاني، فيسجل لنا هوامش أخر مهمة على دفتر التناص منها ما يتعلق بوعي المتناص وحسه اللاقط وما يجب أن يكون عليه ثقافةً ودرايةً، وفي ذلك يقول: «إن الذي لا شك فيه أن الوعي بالخطاب يحتاج إلى رصد الأصوات الإضافية الدخيلة عليه والتي أصبحت جزءاً من نسيجه. وهذا الوعي يحتاج بالضرورة إلى نوع من الحس التاريخي والحس الفني والحس الديني والحس الأسطوري حيث يتم الربط بين النص الحاضر والنص الغائب، ومدى الترابط أو التنافر بينهما، ومدى سيطرة أحدهما على الآخر. ذلك أن أكثر المبدعين أصالة من كان تكوينه ذا طبيعة تراكمية، على معنى أن الروافد الغائبة قد وجدت فيه مصباً صالحاً لاستقبالها، فمن الحقائق المسلم بها أنه لا يوجد مبدع يخلص لنفسه تماماً، وإنما يكون تكوينه - في جانب كبير - من خارج ذاته »[133].

ويضع عبدالمطلب كلامه هذا تمهيداً لرؤى مهمة حول التناص، يأتي في مقدمتها حديثه البكر في أغلبه حول ما أسماه (بالتناص القرآني)،

ومما دار حوله في كتابه السابق قوله: «ولا شك أن الحس الديني بمخزونه من الخطاب القرآني والحديث النبوي كان وراء ظواهر (الاقتباس) التي ازدحم بها الخطاب الشعري الحديث على وجه العموم، بوصف الخطابين القرآني والنبوي مادة ثرية بمجموعة من القيم والرموز الإنسانية التي يتكئ عليها المبدعون في إنتاج معانيهم. وقد يكون هذا الاتكاء الاقتباسي متجلياً من القراءة الأولى... وقد يحتاج رصد الاستدعاءات إلى نوع تأمل نتيجة لغياب الهوامش القرآنية كليةً عن النص الحاضر... وقد يصل الاستدعاء إلى حد التنصيص»[134]. ويمثل عبدالمطلب لكلٍّ بنماذج شعرية دالة.

ويكتشف وعي عبدالمطلب وحسه الفني معاً مناطق في رؤى التناص بعيدة الغور، وهو يربط بينها وبين مقدرات شعرية النص حيث تميز ناتجه الجمالي، حين يصبح التناص واحداً من أقدار الشعرية، ويتنبه عبدالمطلب إلى المطبات والمزالق التي قد يقع فيها المتناص مع النصوص الدينية، وهو يقدم لرؤية - قد نحترز عليها - في نص لأمل دنقل، إذ يقول عبدالمطلب: «يجب إخراج الأعراف والتقاليد والأخلاق من منطقة الشعرية، لأن في مثل ذلك قيداً على الإبدع الذي يجب أن يتوسع لاستيعاب حركة الذهن بكل تناقضاتها. وبكل توافقاتها، لأن طبيعة الشعرية أن تفارق مواصفات الواقع المادي والمعنوي، الخارجي والداخلي، ووسيلتها في ذلك الطاقة التخييلية الخلاقة، لأن هذه الطاقة لها فاعليتها في إبداع فضاء النص الموازي للنص المنطوق، حيث تقوم بينهما علاقة جدلية تجمع بينهما على صعيد التلقي»[135].

إن الشعرية وفق هذا التصور لها منطقها الخاص الذي يتعالى على المتعارف والسائد حتى ولو كان أخلاقياً أو على مستوى الظاهر يصطدم في مفهومه - دون تأويل يقتضيه منطق الشعرية - مع معتقداتنا الدينية،

وإلا - على حد قول عبد المطلب - «فإن محاصرة الإبداع بهذه الأطر الخارجية يقتضي على الفور أن نخرج من دائرة الشعرية قول أمل دنقل:

.....

من قال «لا» في وجه من قالوا «نعم»

من علم الإنسان تمزيق العدم

من قال «لا»: فلم يمت،

وظل روحا أبدية الألم!

وفي تحليل يستبطن التأويل في واحدة من (مناورات الشعرية) يقول عبد المطلب عن الأبيات: «ذلك أن الإسقاط هنا واضح في استدعاء حوار الله مع الملائكة لكي يسجدوا لآدم، فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر، وقال (لا)، فليس له شيء من المجد في عصيان الله، والإسقاط هنا على الواقع في تحديد جوانب المعارضة في أي صورة من صورها، لكن يظل للدفقة الشعرية طبيعة الخروج الديني على نحو من الأنحاء وجاءت الطاقة التخيلية لتقدم الناتج الدلالي في إطار الواقع بعيداً عن الموروث الديني الذي يظل له حضوره الخفي في فضاء النص»[136].

صحيح أن باب التأويل بمنطق الشعرية يتسع لأن نحمِّل نص أمل دنقل بما يبتعد به عن دائرة التجديف خروجاً على نحو من الأنحاء على الدين، إذا عددنا أملاً يرى في الشيطان صورة من صور المعارضة لشتى أنواع الرضوخ سلبية وخنوعاً وضعفاً في وجه كل من يقول نعم؛ ولكني أرى أن للشعراء مندوحة تجعلهم يبتعدون عما يريبهم إلى ما لا يريبهم، إلا إذا كان منطق الشعرية يقتضي من التناص القرآني خفاءً تعاد بها إنتاجية معانيه بعد أن يكون قد فارق سياقه على نحو من الأنحاء كما يرى د. عبدالمطلب في موضع آخر من الكتاب، وهو يتحدث عن التناص

القرآني في شعر عفيفي مطر من خلال ديوانه (أنت واحدها وهي أعضاؤك انتشرت).

وفي هذا يقول د. عبدالمطلب في حديث ناصع: «ووعي الدرس العربي القديم بظواهر التناص كان على درجة عالية من الحذر والدقة، ومن ثم أخذ الوعي طبيعة تحليلية تتنزل إلى صور التداخل في أدق عناصره ومن ثم تعددت - في هذا المجال - مجموعة من المصطلحات التناصية التي تحيط بالظاهرة جزئياً، ويهمنا هنا مصطلح (الاقتباس) الذي يمثل شكلاً تناصياً يرتبط مدلوله اللغوي بعملية (الاستمداد) التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحاً في أماكن محددة من خطابه الشعري بهدف إفساح المجال لشيء من القرآن أو الحديث النبوي، وهنا يجب أن يوضع في الاعتبار (القصد النقلي)، ومادام التناص دخل دائرة (النصوص المقدسة) فإنه من الضروري تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي ليصبح - على نحو من الأنحاء - جزءاً أساسياً في البنية الحاضرة»[137].

إن هذه الرؤية المتسعة والمستنيرة تفسح للنص الديني أن يقتبس الشعراء من نوره شريطة مفارقته لسياقه وليكن أسباب النزول في القرآن الكريم، لتدخل في بنية نص حاضر فتولد ما لا حصر له من الدلالات وتفك المحاذير - ما لم تصطدم مع ما يجعلها مجدفة في سياقها الجديد - عن إبداع الشعراء لأن يتهموا في دينهم بالدنيَّة، وهنا نوسع للشعرية.

وبهذا النص المستنير الذي يقدمه د. عبد المطلب يمكن أن نحاور (بالاقتباس التناصي) وفق مفهومه المعاصر إذا ما اتصل بالنص الديني قرآناً وسنةً؛ مفهوم (الاقتباس) عند القدماء «وهو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من آية أو آية من كتاب الله تعالى. والاقتباس من القرآن عندهم على ثلاثة أقسام: مقبول ومباح ومردود»[138].

وهذا التقسيم كما هو واضح وكما سنعرف بعد قليل ينطق بالقيود

على مفهوم تطرحه الشعرية للاقتباس القرآني وفق مفهوم التناص، ذلك لوعرفنا أنهم جعلوا المقبول «ما كان في الخطب والمواعظ والعهود ومدح النبي صلى الله عليه وسلم ونحو ذلك، والمباح ما كان في الغزل والرسائل والقصص، والمردود ما كان على ضربين: أحدهما ما نسبه الله تعالى إلى نفسه ونعوذ بالله ممن ينقله لنفسه.. والآخر تضمين آية كريمة في معنى هزل»[139].

ووفق هذا التصور الضيق استناداً إلى الضرب الآخر من القسم الأخير - باستثناء الضرب الأول تعالى الله عن ذلك - يصبح مردوداً اقتباس أمل دنقل من سورة العصر على نحو يفارق السورة في سياقها الديني إلى سياق ساخر معارض من واقعه المعيش، مع أن الاقتباس وفق انتقال السياق من ديني إلى سياسي ساخر قد يثري عن طريق الإسقاط بما يملكه الديني من قوة الصياغة والإيحاء ما يعقد نوعاً من المفارقة الساخرة؛ بما يفجر ما لا حصر له من الدلالات دون المساس بقداسة السياق الأول.

وقد تنبه الغذامي وهو يتحدث عن دور تفسير الشعر بالشعر إلى قاعدة مهمة في تفسير القرآن وهي تفسير القرآن بالقرآن والتي من قواعدها كما يرى الشيخ السعدي ما ينقله عنه الغذامي قائلاً: «ومن قواعد الشيخ السعدي قوله: (العبرة بعموم الألفاظ لا بخصوص الأسباب)، وهذه هي القاعدة الثابتة عنده، ونحن إذا ما أخذنا بالمبدأ النصوصي الأساس وهو تفسير الشعر بالشعر مجاراة لمبدأ تفسير القرآن بالقرآن، ثم وقفنا عند هذه القاعدة التي تجعل شمولية النص فوق المناسبة والظروف وتغليب جانب الدلالة الكلية، فإننا نستطيع أن نحقق للنص وظيفته الإبداعية التي تجعله قولاً جماعياً، وليس تعبيراً ذاتياً أو إقليمياً أو ظرفياً»[140].

بهاتين الرؤيتين المستنيرتين من عبدالمطلب والغذامي؛ يمكن أن نعيد رؤية الاقتباس بمحاذيره ومحظوراته التي ضيقت الأفق وأفسدت الذائقة، لتتحرر من رقته الفكرية فيستوعبها التناص بمفهومه المستنير ضمن آفاقه الرحبة.

* * *

ومع ديوان (أنت واحدها...) لعفيفي مطر؛ يستشرف د. عبدالمطلب آفاق التناص القرآني وفق منهجية قرائية أسماها «القراءة الاسترجاعية» التي تتحرك بين نصين أو أكثر لترصد ظواهر التداخل النصي بينها. ذلك أن الديوان يدخل دائرة التناص على نحو شمولي وبخاصة دائرة (الاقتباس)، إذ سيطرت الصيغة القرآنية على الديوان سيطرة كاملة، أو لنقل إن الديوان امتصها على أنحاء مختلفة، سواء على مستوى المفردات أو على مستوى المركبات، فالديوان في مجمله محاولة لتعديل مسار اللغة الشعرية إلى البنى التراثية، ثم إسقاطها على الحاضر»[141].

ويواشج عبدالمطلب بين القراءة الاسترجاعية وهو يحلل تناصات مطر القرآنية، بمنهج أسلوبي إحصائي غاية في الدقة والانضباط والتدليل على دخول الديوان قولاً واحداً في دائرة التناص القرآني، «فالنظرة الإحصائية قد تساعد هنا على تجلية هذه الحقيقة، إذ تبلغ ظواهر الاقتباس مائة وسبع عشرة ظاهرة، فإذا كانت قصائد الديوان تبلغ ست عشرة قصيدة، فإن نسبة تردد الظاهرة في كل نص تبلغ سبع مرات تقريباً، وهي نسبة تردد مرتفعة»[142].

ولا يكتفي عبدالمطلب بإحصاء أسلوبي لظواهر الاقتباس بل شرع في توزيع هذه الظواهر وتسكينها في محاور، وراح يسجل ملاحظاته على كل محور وفق النسبة المئوية لتردد شكل الصياغة فيه، حيث وجد أن

«ظواهر التناص تتوزع في الديوان على عدة محاور، لكل منها دوره في إنتاج الدلالة، أو توجيهها وجهة معينة كما أنها من جانب آخر تأخذ أشكالاً مختلفة بحيث تتفاعل المحاور مع الأشكال فتعطي التناص طبيعة داخلية وخارجية في آن واحد. والتتبع الجزئي يكشف عن الإحصاء التالي: اقتباس تراكيب: أربع وخمسون مرة بنسبة 46٪ تقريباً، اقتباس مفردات: أربعون مرة بنسبة 34٪ تقريباً، اقتباس أكثر من آية واحدة إحدى عشرة مرة بنسبة 9٪ تقريباً، اقتباس آية كاملة سبع مرات بنسبة 6٪ قريباً، اقتباس خاصية قرآنية: خمس مرات بنسبة 4٪ تقريباً»[143].

ولا يأتي عبدالمطلب بهذا الإحصاء الأسلوبي غفلاً عما يفضي إليه كشفاً لناتجه الجمالي والدلالي (شعريته) والتي هي ضالة عبد المطلب الجمالية، فهو يكتشف في تحليل إحصائي لماح أن «المحور الخامس والأخير (مثلاً) تأتي أهميته من طبيعته الإشارية الشمولية، إذ إنها لا تشير إلى آية بعينها، أو إلى آيات بعينها إنما الإحالة فيها تتم على الكتاب الكريم في جملته، فلو أننا أخذنا المشار إليه في الاعتبار، لتفوق المحور الأخير كمياً»[144].

ولا شك أنها ملاحظة سيميولوجية دقيقة، ونلمح دقتها فيما ساقه عبدالمطلب من شعر مطر، حين يقول عبدالمطلب: «وفي هذا السياق يردد الديوان مفردات (التلاوة) و(الآية) و(الفاتحة) فيقول الشاعر في (زجر الطير):

وبدأ الشاعر يزجر الطيرَ، ويتلو صدحةَ المطر

ويتقلب في الآفاقِ ويسيح في الأرضِ[145]

فلفظ (التلاوة) من الدوال التي تحيل إلى النص القرآني وإن استعملت لغير القرآن، لكن يرشح الإحالة التداخل النصي في السطر التالي عليها حيث إن قراءة السطر تستحضر قوله تعالى: ﴿**فسيحوا في**

الأرض أربعة أشهر﴾[146]. ولفظ ا(الآية) أيضاً من ألفاظ الإحالة القرآنية، ولا ينفي هذا أنها قد تحيل إلى القرآن وغيره، لكن الاستدعاء الأول - غالباً - ما يشير إلى الكتاب الكريم»[147].

وتتسع رؤى عبدالمطلب التناصية في كتابه (مناورات الشعرية) مع كل تحليل يستبطن فيه نصاً جديداً. ولعل من أهم الرؤى التي يقدمها الكتاب - إلى جانب التحليل الجمالي - تلك الأبعاد النفسية التي تسيطر على المتناص بالنقض والمخالفة. يقول عبدالمطلب: «ومن الملاحظ أن انفتاح الخطاب الحاضر قد يكون تعبيراً عن قلق إبداعي في ظل سيطرة الخطاب التراثي أو الحديث، وهو ما يحاول الخطاب الحاضر الإفلات منه والخروج من سيطرته لتأكيد شرعية نضجه واكتماله وجدارته باستقلالية تخرجه من السيطرة الأبوية في مجملها، سواء أكانت أبوية إبداعية أم غير إبداعية»[148].

يقول حسن طلب معلناً هذه الاستقلالية التي تتعالى على الموروث:

وإلا فدلوني

أيها الشعراء النحارير

على جيمية محترمة

في الشعر العربي كله

من (الأفوه الأودي)

إلى (الأفوه الطهطاوي)

باستثناء جيميتين اثنتين أولاهما جيمية (ابن الرومي):

(أمامك فانظرْ أيَّ نـهجيك تنهجُ)

والثانية جيمية (ابن الفارض):

(لا خير في الحبِّ إنْ أبقى على المهجِ)[149]

ليس القلق الإبداعي على المستوى السايكولوجي وحده هو المسيطر هنا، إثباتاً من الشاعر المعاصر لقدرته على تحدي موروثه والإفلات من شباكه لإقرار قدرات خاصة فنياً من الشاعر يتحدى فيها أبوة التراث، ولكن القصيدة يسيطر عليها - إلى جانب التعالي المفرغ حتى من شعرية الشعر - روح نثرية باردة الجوهر يقابلها - في تناقض - نبرة خطابية متشنجة. وليس أبلغ في توظيف هذه الزفرة التي يسميها د. عبد المطلب الدفقة، من قوله في تعليقه النقدي الصائب: «ويلاحظ أن الاستدعاء هنا يقوم على الندية التي يعيشها الخطاب الحاضر مع الخطاب الموروث إعلاناً عن شرعية الوجود والاستقلال، ولكن الشرعية قد أعطت لنفسها قدراً كبيراً من التعالي الذي يكاد يهمل - عامداً - كثيراً من إبداعات الخطاب القديم الذي اتكأ على (الجيم) في إنتاجية إيقاعيته الشعرية، فليست هناك جيميتان محترمتان فقط في الموروث الشعري، بل إن الجيميات كثيرات ولها احترامها الإبداعي ومن الممكن أن نرصد كماً وفيراً منها، لكن يكفينا أن نتذكر جيمية أبي دؤاد... ومنها للبحتري وابن المعتز وزياد الأعجم وغيرهم من فحول العربية، وأنا أدرك وعي حسن طلب بكل هؤلاء وبجيمياتهم. لكن (الندية) مع التراث هي التي حاولت أن تختصره في شاعرين أثيرين عنده»[150].

ومن غير شك أن تعليق عبد المطلب يمثل ما يمارسه وعي المتلقي/ الناقد المكمل لدور الشاعر، كما كان ذلك دأبه في كثير من تحليلاته التناصية، التي أضافت للمصطلح قيمة على مستوى النظرية والتطبيق.

مصادر ومراجع وهوامش البحث

1) رولان بارت: «نظرية النص، بحث مترجم ضمن كتاب «آفاق التناصية.. المفهوم والمنظور»، ترجمة د. محمد خير البقاعي، 30، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1988م.

2) نفسه: 30، 31.

3) رولان بارت: «لذة النص»، 26، ترجمة د. محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة, المشروع القومي للترجمة 1998م.

4) نفسه، الصفحة نفسها.

5) نفسه، 27.

6) نفسه، 35.

7) بارت: «نظرية النص»، 51، ضمن مرجع سابق.

8) «لذة النص»، 65، وانظر «نظرية النص»، 43، ضمن «آفاق التناصية» مرجع سابق.

9) ولعل بارت يشير «بالجسد الحقيقي» - الذي يستعمله العرب وصفاً للنص - إلى وصف الحاتمي القائل: «من حكم النسيب الذي يفتتح به الشعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم، متصلاً به غير منفصل عنه فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب؛ غادر بالجسم عاهة تتخوَّن محاسنه، وتعفِّي معالم جماله». انظر: الحاتمي، «حلية المحاضرة في صناعة الشعر»، تحقيق د. جعفر الكيالي - وزارة الثقافة والإعلام - العراق - دار الرشيد للنشر - 1979م.

10) «لذة النص»، 27.

11) «نظرية النص»، 37، ضمن «آفاق التناصية»، مرجع سابق.

12) نفسه، 38.

13) نفسه. 39.

14) رولان بارت: «من العمل إلى النص»، بحث مترجم ضمن كتاب «آفاق التناصية .. المفهوم والمنظور»، مرجع سابق، ص 20.

15) «نظرية النص»، 42، ضمن مرجع سابق.

16) نفسه: 42، 43.

17) «لذة النص»، 43.

18) مارك أنجينو، «التناصية.. بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره»، 79، ضمن كتاب «آفاق التناصية»، مرجع سابق.

19) نفسه، 63.

20) نفسه، 64.

21) نفسه، 67.

22) نفسه، 69.

23) نفسه، الصفحة نفسها.

24) نفسه، 66.

25) نفسه، الصفحة نفسها.

26) نفسه، 75.

27) نفسه، 76.

28) نفسه، الصفحة نفسها.

29) نفسه، الصفحة نفسها.

30) نفسه، 80.

31) نفسه، 83.

32) جيرار جينيت: «طروس.. الأدب على الأدب»، 131، 132، ضمن كتاب «آفاق التناصية»، مرجع سابق.

33) نفسه، 132.

34) نفسه، هامش 131، 132.

35) نفسه، 132.

36) نفسه، 132، 133.

37) نفسه، 135.

38) نفسه 137.

39) نفسه، الصفحة نفسها.

40) نفسه، 138.

41) فاطمة قنديل: «التناص في شعر السبعينات»، 94، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية 1999م.

42) «طروس.. الأدب على الأدب»، 139، ضمن مرجع سابق.

43) نفسه، هامش ص 146.

44) نفسه، الصفحة نفسها.

45) «التناص في شعر السبعينات»: 94، 95.

46) محمد أبو الحسن المظفر الحاتمي: «حلية المحاضرة.. في صناعة الشعر»، 28/2 دار الرشيد للنشر ـ العراق ـ 1979م.

47) نفسه، 28/2.

48) ليون سمفيل: «التناصية»، 117، ضمن كتاب «آفاق التناصية»، مرجع سابق.

49) «حلية المحاضرة»: 28/2.

50) «ديوان عبد الرحمن شكري»، 411/5 (مقدمة الجزء الخامس)، مراجعة وتقديم فاروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة 2000م.

51) «حلية المحاضرة»، 61/2.

52) نفسه، 73/2.

53) «التناصية»، 98 ضمن «آفاق التناصية»، مرجع سابق.

54) مارك أنجينو: «مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد»، 99، ضمن كتاب «في أصول الخطاب النقدي الجديد»" - ترجمة وتقديم أحمد المديني - دار الشئون الثقافية - بغداد - سلسلة المائة كتاب - ط 1 - 1987م.

55) نفسه، الصفحة نفسها.

56) د. عبدالملك مرتاض: «فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص»، 71 ـ مجلة «**علامات في النقد**» ـ النادي الأدبي بجدة ـ ج 1 مج 1، ذو القعدة 1411هـ، مايو 1991م.

57) نفسه، الصفحة نفسها.

58) نفسه، 73.

59) نفسه، 78:74.

60) نفسه، 78.

61) نفسه، 84.

62) نفسه، 86.

63) نفسه، 87.

64) د. عبدالله التطاوي، «المعارضات الشعرية.. أنماط وتجارب»، 191، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع - 1998م .

65) نفسه: 191، 192.

66) نفسه، 193.

67) د. محمد مفتاح، «تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص»، 121، المركز الثقافي العربي - بيروت - ط 3 - 1992م.

68) نفسه، 121، 122.

69) نفسه، 123.

70) نفسه 124، 125.

71) نفسه: 129، 130.

72) نفسه، 131.

73) محمود جابر عباس، «استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث»، 263 - مجلة «**علامات في النقد**»، النادي الأدبي بجدة، مج/ 12ج 26، شوال 1423هـ، 2003م.

74) حميد لحمداني: «التناص وإنتاجية المعنى»، 73 - مجلة «**علامات في النقد**» - النادي الأدبي بجدة - مج 10 ج 40 - ربيع الآخر 1422هـ.

75) نفسه، 74.

76) د. عبدالله الغذامي، مقدمة كتاب «لذة النص»، 6، مرجع سابق.

77) «لذة النص»، 56.

78) انظر نص الحاتمي كاملاً في هامش رقم (9).

79) د. عبدالله الغذامي: «ثقافة الأسئلة.. مقالات في النقد والنظرية» ـ النادي الأدبي بجدة ـ ط 1 ـ 1412هـ ـ 1992م.

80) د. عبدالله الغذامي: «الخطيئة والتكفير.. من البنيوية إلى التشريحية»، 35 ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط 4 ـ 1998م.

81) «ثقافة الأسئلة»: 101، 102.

82) نفسه، 102.

83) نفسه، 109.

84) نفسه، 107:104.

85) نفسه، 107.

86) يترجم الغذامي المصطلح (Deconstruction) بالتشريحية، وأنا أفضل ترجمته بالتفكيكية وفق التصور الهندسي لا الطبي كما ذهب الغذامي، لأن ما يفكك – هندسياً – يسهل تركيبه، بينما مصطلح التشريحية فيه قسوة لأن ما يشرح يصعب التئامه.

87) السابق، 180.

88) نفسه، 111.

89) نفسه، 112، 112.

90) نفسه، 113.

91) نفسه، 114.

92) نفسه: 114، 115.

93) نفسه، 116.

94) نفسه، 117.

95) نفسه: 120:119.

96) «الخطيئة والتكفير»، 55.

97) نفسه، 57.

98) نفسه، 65.

99) نفسه، 92.

100) وعن مفهومها يورد الحاتمي قوله: «أخبرنا أبو عمر عن ثعلب عن أبي نصر عن الأصمعي قال: قلت لأبي عمرو بن العلاء: أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى، ويتواردان في اللفظ ؟ لم يلقَ أحدٌ منهما صاحبه، ولا سمع بشعره فقال لي: تلك عقول رجال توافت على ألسنتها»، انظر (حلية المحاضرة)، 45/2.

101) «الخطيئة والتكفير»، 145.

102) نفسه: 324، 325.

103) «ثقافة الأسئلة»، 141.

104) نص القصيدة منشور بديوانه شرح د. محمد حسين، 367 ـ بدون دار نشر، 1950م.

105) القصيدة كاملة منشورة بجريدة الرياض السعودية ـ عدد (5361) الجمعة 1403/5/5هـ ـ 1983/2/18م.

106) «ثقافة الأسئلة»، 143.

107) نفسه، 144.

108) نفسه، 146.

109) «الخطيئة والتكفير»، 327، 328.

110) القصيدتان كاملتان أثبتهما الغذامي موثقتين في آخر كتابه الخطيئة والتكفير، 347:352.

111) نفسه: 329، 330.

112) نفسه، 320.

113) انظر دراسة جيرار جينيت (طروس)، 135، مرجع سابق.

114) الخطيئة والتكفير: 330، 331.

115) نفسه، 335.

116) نفسه، 336.

117) نفسه، 337.

118) نفسه، 339.

119) نفسه، 342.

120) نفسه، 342، 343.

121) نفسه، 344.

122) د. محمد عبدالمطلب: «التناص عند عبد القاهر الجرجاني»، 54، مجلة «**علامات في النقد**»، ج 3، مج 1 ـ النادي الأدبي بجدة ـ 1412هـ ـ 1992م.

123) نفسه، الصفحة نفسها.

124) نفسه، 55.

125) نفسه، 63.

126) عبدالقاهر الجرجاني: «أسرار البلاغة في علم البيان»، 293 – تصحيح السيد محمد رشيد رضا – دار المعرفة – بيروت 1402هـ – 1982م.

127) التناص عند عبد القاهر الجرجاني، 76.

128) نفسه، الصفحة نفسها.

129) عبد القاهرالجرجاني: «دلائل الإعجاز»، 489، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر – مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1984م.

130) نفسه، 500.

131) «التناص عند عبد القاهر الجرجاني»، 82.

132) نفسه، 84.

133) د. محمد عبدالمطلب: «قراءات أسلوبية في شعرنا الحديث»، 15– الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1995م.

134) نفسه، 17:15.

135) نفسه، 26.

136) نفسه، الصفحة نفسها.

137) نفسه، 163.

138) د. بدوي طبانة: «السرقات الأدبية.. دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها»، 163ـ مكتبة الأنجلو المصرية – ط 2 – 1389هـ ـ 1969م.

139) نفسه، 163، 164.

140) «ثقافة الأسئلة»: 122.

141) «قراءات أسلوبية»، 8.

142) نفسه، 164.

143) نفسه، 164.

144) نفسه: 165، 166.

145) محمد عفيفي مطر: «ديوان أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت»، 66 - دار الشئون الثقافية العامة - بغداد - ط 1 - 1986م.

146) سورة التوبة، الآية (2).

147) «قراءات أسلوبية»، 175.

148) د. محمد عبد المطلب: «مناورات الشعرية»، 51 - دار الشروق - مصر - ط 2 - 1417هـ - 1996م.

149) حسن طلب، «ديوان آية جيم»، 34 - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1991م.

150) «مناورات الشعرية»، 52.

* * *

أليست الكلمة لونا؟ واللون، كلمة؟

إذاً، عندما تتلاقى تحولات الكلمة واللون، ألا نكون قارئين لصمت اللوحة التي غدت قصيدة؟ لكلام القصيدة التي تشكلت لوحة؟

ولا تكتفي العناصر بهذا اللقاء لأنها تظل نازحة نحو إيقاعات أخرى للروح المكتوبة والقارئة حيث البنية اللغوية للأنساق تصبح أقرب بما فيها من حالات وإحالات وحضورات للذت والطبيعة.

هل استطاعت الشاعرة والفنانة التشكيلية (ميسون صقر) أن تتقارب مع هذه الاحتمالات؟ كيف؟ وإلى أيّ فضاء؟

ربما، ستجيبنا عن الأسئلة وأكثر مجموعة (رجل مجنون لا يحبني) التي تتصدر غلافها لوحة للشاعرة معنونة بـ (الآخر في عتمته) المنبنية بتلوينات ذات إيقاع مونولوغي ينساب عن طريق الخلفية الزرقاء المنقسمة إلى ثلاث دلالات: (البحر/ السماء/ الحلم) والمعاكسة للمونولوغ المتسرب إليها بطريقة تعتمد على العلامات اللونية المتواجدة في الشخصيتين الرئيستين للوحة (الذكر/ الأنثى) بدالات صفراء وترابية تتدرج حتى الحمرة. وتشترك هذه (العلامات - الدالات) بسواد يشوبها ولا تخلو منه الشخصيتان المنزاحتان عن ملامحهما التقليدية إلى كتلتين لهما رأس صقر ممزوج برأس انسان. تقف الشخصيتان وجها لوجه تاركتين لعينيهما المقول الذي لا يُقرأ إلا من خلال بقية الأعضاء الجسدية المتداخلة مع ما يجرى في الأعماق. وما كثرة الصفرة في جوانية الذكر إلاّ دليل على اليباس والغيرة والتصلب والتشنج، بينما الترابي المضمخ بحمرة صلصالية

يملأ الأنثي المرتجة مع سواد يتحرك بين الصدر والرأس ليحيلنا إلى الخصب المنعكس كحلم يختزن الديالوغ اللامرئي المتجسد بمونولوغ آخر مرسوم في يسار اللوحة العلوى حيث تظهر الأنثى بذات الألوان مع فارق في الحجم، تتطاول وتغدو العنصر الأساسي في نص المنتوج، وتبدو كإنسان يتأبط الشبح الأصفر للذكر الذى تضاءل، متجهة به إلى اللحظة المفتوحة من اللوحة والحلم وذلك بعدما تدير ظهرها وتخوض في الزرقة التي ظلّ حضورها في اللوحة مشحوناً بنافذة بيضاء تعلو الشخصيتين لحظة لقائهما الأول (الظاهرتين في وسط النصف السفلي من اللوحة). وحينما يتلصص القارئ من النافذة المكحّلة بالزرقة، سينتبه إلى أوراق شجرة نخيل هي الأخرى امتصّت شيئاً من مونولوغ الشخصيتين وحولته إلى أخضر غامق وترابي محمر وصفرة تتساقط على (الذكر) الذي تقف خلفه الصفرة أيضاً مثل جدار كاتم للصوت، ويعيد - في نفس الوقت - الصدى المونولوغي لأعماقه. أيضاً، في اللوحة، ثمة تقسيم مكاني لامرئي:

(1) إيقاع الواقع التجسد بالشخصيتين الواقفتين على أرضية اللوحة والعاكس لعدم انسجام بين الحبيبين تراه معنا الشجرة المتربصة خلف الأنثي والمتشكلة كضربات لونية يتوازى فيها الأسود مع الأخضر المتقاطعين مع بقع صغيرة من الزرقة والصفرة.

(2) إيقاع الحلم وتمثله عناصر اللوحة في قسمها العلوى الذاهب مع حركة الأنثي المتأبطة لظل الآخر الأصفر المحدد بخطوط سوداء.

وتظل النافذة تصل بين العالمين كما تصل بين الجواني والبراني حيث الذاتموضوعي يملأ اللوحة كتلة وفراغاً تاركاً تشكيليته بين الواقعية والواقعية السحرية المشوبة بالسريلة.

قد تكون اللوحة اختزلت عنوان المجموعة والقصيدة الرئيسة فيها (رجل مجنون لا يحبني) وربما، أيضاً عكست شيئاً دلالياً ما كامناً في

النصوص الأخرى من المجموعة التي اتسمت بإيقاعات حياتية وكتابية متنوعة تراوحت بين العادى والقصصي وبين شعرية التفاصيل الصغيرة وبين شعرية الشفافية المعتمدة على إنجاز فضاء دلالي ينزح ليتألق خارج الفيزيقي، موسعاً أنساقه الداخلية واحتمالات الانفتاح على نفسه وعلى الأبعاد الأخرى.

(1) – قصيدة المشهد الشعرى:

تنبني بعض النصوص بهيئة المشهدية السينمائية المتساردة المتحركة بين لحظتها الآنية ولحظتها العائدة الى الوراء لتنتشل منها ما توحي به الذاكرة ثم لتركّبه بحواس تتنامى مع الحلم قليلاً.. وفي هذه النصوص تكون لحظة الكتابة متشكلة من (الآن + الذاكرة) كخلفية أساسية تتحرك فيها ظلال الحلم والحواس المشكلة لإضاءة تتدرج في تكويناتها المتحولة من عادي إلى شعري يعتمد أحياناً على توازيات الدال والدلالة، أي على المباشرة والتسجيل والتفاصيل الصغيرة المهملة والرئيسة، كما يعتمد أحياناً على تمويج الدلالات لتنجز منسوباً من الدلالة الفائضة البسيطة أو المكثفة وذلك حين تتناسق الكلمات لتشكل (لوحة) تتناصر فيها العلائق كألوان للعواطف وما يجول في ذات الشاعرة من رؤية ورؤيا وموقف.

أما الثيمة العامة التي تمتص الشكل الفني فهي تلك التقلبات الجوانية المنعكسة على المستويات الحياتية من (حب) و(موت) و(فراق) و(تأملات سوسيوسيكولوجية) تتوزع في (بؤرة الأنا) بيئة (الأنا) + (الأنا الأخرى).

(3-1) قصيدة التقنية السينمائية:

وتحكم عناصر البناء المشهدية المرتكزة على حاسة البصر الذاكرتية

التي لا تخلو من الزمن والمكان والحلم المشتبكة مع حاسة البصر المراقبة لتوقعات حركة الأشياء وعلاقاتها كما في هذه القصائد: (كي أفتح لك السر ص (167)/ نامي قليلاً ص (170)/ بلا لسان ص (173)/ ربما يسمعه ... ص (176)/ دون ذراع واحدة ص (87)/ القدم العاطلة ص (98)/ الكلمات الذهبية ص (100)/ خيال ظل ص (109)/ صياح الوجع ص (114)/ مصارع الثيران ص (121)/ ما من ذهب في الأشجار ص (131)/ لاأ جد حارساً لخوفي ص (294)/ إلخ)..

وأحياناً يبرز عنوانان منفصلان ولكن أحدهما يكمل الآخر مثلاً (حقنة في الوريد ص (76) و(لم تنتظر ص (79)) وذلك من حيث (الأنا الهاذية) الواردة بضميرين متضادين قادرين على الاكتمال (الأنا المذكرة) في (حقنة في الوريد) و(الأنا المؤنثة) في (لم تنتظر) أمّا العنصر الجامع للتضاد فهو (أنا الشاعرة) المتوارية خلف الأنوين المجسدين بايحاء ما للدواخل المتوزعة على (الانتظار) كعنصر مشترك يشكل الفضاء الأساسي لوجدانات تتراكم في عنصر الحركة الزمني المتمثل هنا بـ (الحلم) الذى لم يفق صاحبه إلاّ ولحيته طويلة وقد شاب انتظاره ولم يرها قرب سريره الأبيض، فيرتد الرجع بصدع انعكاسي ذى دلالات صوتية: (صرخ) لا تخفت إلاّ في الجملة الأخيرة: (ثم نام طويلاً بحقنة في الوريد). وذات الحالة الهذيانية تتداعى في (لم تنتظر) لكنها الأنثى التي لم تعد طيفاً، ولا تجاور منطقة الحلم إلاّ من خلال الموت، هذا أولاً، أما ثانياً فإن مجاورة الحلم تتم عن طريق (الأنا الأخرى) المتمظهرة بعلائق هذه الجمل: (كان واثقاً من عودتها/ ليمسك بيديها لحظة الموت/ ليخبرها بهلعه وحبه). إن لحظة الإخبار تأخرت عن الإيصال إلى (الأنا الهاذية) وبالطبع هي وصلت إلى القارئ الذي سيجد اسم (حالة الهذيان) دون أن يجد (هذيان تلك الأنا) وربما كان النص كذلك ليترك للقارئ الانفتاح على الحالة المستقرة في بداية النص ونهايته (لكنها هربت في الهذيان) ولا أعرف لماذا لم ينته

المكتوب عند هذه الجملة بل رغب بإضافة جملة أخرى لتكون الختام: (آه كم هي أنانية جداً) التي لم أر لها مبرراً شعرياً، وربما يراها غيرى نهاية مدهشة لأنها وضعت (أنانية) الأنا الذاهبة في الهذيان موضع المفارقة.. أقول: ربما..

وتقترب قصيدة (دون ولع كبير/ص (73)) من المشهدية السيناريوهاتية التي تبدأ بايقاع بطيء تحضر فيه (الرغبة) كمفاعل لـ(الإطاحة بالعالم) لا تلبث أن تستبدل أبعادها بـ (الملاهي) وكيفية حياة الناس فيها ثم، تستدرج (الأنا) المشهد مع عودتها إلى البيت كما يوحي السياق لتدخل في الشعرية منشئة فضاءً حركياً تنزاح عنه المألوفات:

أنام دون ولع كبير

باصطياد أحلام لا تلائمني

أبحث في يدى عن عشبة صغيرة تنبت

بمحاذاة جدار مهدم

أدخل بيتاً

كأنني سكنته منذ ولدت.

وتحت الملاءة

سأمتلك حرية لن يراني معها أحد.

تنجز هذه الجمل شعريتها عن طريق تركيب علائق العناصر التالية: (الأحلام/ العشبة النابتة من اليد/ الذاكرة المكانية = بيتاً سكنته منذ ولدت/ الرحم والحرية) ومن امتزاج الذاكرة مع الحلم مع المخيلة ترتفع الدرامية إلى هدفها = الحرية المفقودة من العالم بسبب العالم الذى أناب عنها (الخوف) كما تؤكد ذلك الجملة الختامية التي جاءت تفسيرية شرحية

أثرت سلباً على شعرية النص: (لذا نستطيع أن نتعانق دون خوف أيتها الحرية/ ص (75).. ماذا لو أن الشاعرة استبدلت (لذا) بـ (فهل)..؟..

من احتمال قرائي آخر، نلاحظ أن مشهدية (مصارع الثيران/ ص (121)) انبنت على حوارية ديالوغية تتحول فيها (أنت) إلى (قلتَ) وتظل (الأنا المتكلمة) السلطة المهيمنة على المقول المتمشهد كـ (موت) يغزو الطرفين (المصارع) المضرج بدمه بسبب (الثور) المضرج بدوره بـ(السيوف). بينما تحقق (الأيام التي تضيع - ص 182) شعريتها من خلال الحوارية المونولوغية الموجهة إلى (مخاطب) بطريقة الديالوغ القائم على طرف واحد: (ضمير المتكلم) الذي يبث المحاورة عن طريق (الرسالة = النص) إلى مخاطب مكنون في الذاكرة والنص، إلى مخاطب محتمل = القارئ. وتتعالق مداليل الاستفهام (لماذا أعيش حياتك) مع مداليل الذات الأخرى: (القسوة/ الرهبة/ الشبح/ الظل) تعالقاً ينجز روابط المعنى عبر درامية (الزمن): (اللحظة الماضية) المتسربة إلى (اللحظة الحاضرة) والفاعلة فيها وفي النسيج النسقي من خلال (صور) تبوح وأخرى تتشكل مع الذات والكون: (أنت مجرد تراب/ وأنا لحم يسير على الماضي- ص(182)/ (لم أقو على اختراع ذات من الحاضر/ كي أحارب ظلك/ إذن لماذا أعيش حياتك الآن؟- ص(183) كما تتصارع (الصورة الكلية = النص) مع (الصور الجزئية) لتمنح حضور (الذات) صدى إرجاعياً باحثاً عن (أناه) في (أنا الأب الغائب) و(أنا الأب الحاضر) في الذاكرة والدم والمعاناة المتبعثرة كـ (فناء) من أجل (الجود) بطريقة مختلفة:

وتعرف أنك قادر على اصابتي

وأن جميع البشر يقتاتون على فناء أجسادهم

كذرات تتشكل مرات عدة في الوجود

وأنك تقذف قسوتك

كي أصاب بها

ولا تخشى عذابي

ليس للندم أذاً

إنما للحب

أنسج من تجاربك أباً بديلاً

وأحبه.

تحضر (الذرات) كـ (زمن) و(حضور فيزيقي) و(حضور منفتح) يقبل (التشكل) ضمن تحولات (الحياة) المتأرجحة داخل (حيز المعاناة) بين الواقع والمرغوب (به) أو (فيه) من تكوينات (الذات الأخرى) = (الأب) الذى ترسمه بنية الجملة الأخيرة كـ (ملامح) تنفصل عن حيزها الواقعي لتكون (جزءاً) من (الأنا) التي تستكملها كإنجاز مبدوء بالأب ولا ينتهي إلاّ بـ (الأنا) وفضائها العاطفي (أنسج من تجاربك أباً بديلاً وأحبه).

وتصل الحركية الممسرحة ببعدها السينمائي إلى ذروة الشعرية في مشهدية القصيدة المعنونة بـ (ربما يسمعه ..../ ص (176). التي تنساب ببساطة دلالية تصف الفَلاّحة والمحراث وبذار القمح ولا تلبث أن تنسرد العناصر والتراكيب مع وجود الرجل المزيف المختبئ بقناع (الناسك) الذى يعتدي على الفلاحة مراراً ويجرب التطهر. ولا ترتفع الثيمة الدرامية للفنية إلا مع بروز شبكة الأصوات المؤلفة من (صوت ..../ صوت الناي/ صوت الذات الشاعرة المركب من صوت صورة القمر والمقبرة وآثار التحنيط العائد بالمرأة إلى زمنها الفرعوني الخرافي/ صوت الدلتا/ صوت الجبل/ الغناء/ صوت الشك):

صوت .... يعلو به

صوت الناي يخفت

يجلس منتظراً

.... حتى الليل

ويعود مرتجفاً

سيظهر القمر مستديراً

ربما يسمعه ... ويكلمه

وربما تسقطين بخنجر في غمد خياناته

ترسم الكلمات طقوس الأصوات بين العالم الخارجي المحيط وبين العالم الداخلي للإنسان المرموز له هنا بـ (الناسك) راصدة سلوكاته الجوانية والمنعكسة على الطبيعة وعلى (الفلاحة) وعلى الذي قد يسمعه وقد لا يسمعه، وتتحدد زمنية العلائق بين الأفعال بإشارة هي (استدارة القمر) = (منتصف الشهر) كما تتحدد المكانية بين أراضي القمح والذرة والجبل الذى (يتعبد) فيه الناسك.. وتضيء (سين المستقبل) الحركة الجمالية لبنية الصوت المركب ولبنية الفونيمات الزمانية والعلائقية للنسق (سيظهر) والتي تتحرك في مدارها احتمالات منفتحة على الشك والتوقع قامت بتأديتها وظيفياً كلمة (ربما) الموجهة في اتجاهين:

(1) اتجاه (ربما يسمعه ويكلمه).

(2) اتجاه الأنثى المخاطبة = (الفلاّحة).

وتتشاكل توقعات الـ (ربما) مع الصورة اللاحقة في النص (لا تقلقي أيتها المرسومة منذ أبد في تلك المقبرة) لتفتح احتمالاً جديداً يؤكد (حدثية ربما) مع (الموت) حيث يتساءل القارئ: هل سقطت الفلاحة بخنجر

خياناته؟ أم أن النص وظف مقدمته للوصول إلى هذه البؤرة (المرأة التي في المقبرة) والتي من الممكن أن تكون الحالة الشعرية قد انبثقت منها كبداية، محيلة القارئ إلى زمن حدثي عتيق تراءت الشاعرة من خلاله وجود الفلاحة التي ليست في الأصل سوى هذا (الأثر) المنبجس من صورة تالية لصورة المقبرة: (أيتها المتحنطة كأثر على الحضارة) ويتناسل (الأثر) كدلالة على فاعلية الفعل المنتج للفلاحة التي زرعت الأرض وذلك بحضور (حامل الأثر) = (الذرة الراقصة): (أيتها الممتزجة بطين الدلتا/ يا أعواد الذرة الراقصة)، وبذلك نستشرف كيف تحولت الجمل عن طرفها المخاطب (الفلاحة) إلى مخاطبة (الأثر) = (الأرض/ الذرة/ الجبل/ المقبرة) وفي هذا الانحراف يتم استحضار الغائب من فضاء زمني واقعي تداخل مع فضاء زمني متخيل انبنى من (أثر الحضور الأول) = (المقبرة الذرة/ التحنيط) وتضافر لينجز صوتاً آخر للصورة المحكية بسرد شعرى نهض من (أثر الموت) ليدخل في (أثر الحياة) عن طريق الملمح الخرافي المرتد مع شبكة الأصوات إلى الصدى الماضي الزائل في البقايا والحاضر عبر ترائيات (آثاره) بطريقة تروي (صوت الآثار) مرتكزة على خفايا كل من (الجبل) و(المقَبرة) كمكانية واقعية وعلى (اللحظة المزدوجة) الغائبة القابلة للإحضار والاستحضار والتي توثق لها فضاءات (الآن) كلحظة بوصلية تعيد اللحظة الارتدادية إلى ماضيها وفي ذات الآن المكتوب تعيدها إلى النص: (أما الآن/ الشك ازدادت برودته/ والجبل مباح، للغناء). وهكذا تجتمع أبعاد الزمن الحاضرة بالماضية بسين المستقبل القريب في زمانية المخيلة المتوزعة إلى شخصيتين وحركات صوتية تجسد صدى الآثار أكثر من صدى المكانية.

(3-2) – قصيدة التفاصيل:

وتتجاذب هذه القصيدة شيئا من السريلة التي لا تنهض إلاّ

بتقاطعات اليومي المألوف مع الحلمي كما في العناوين: (شمس في المقلاة- ص (91/ حوائط عازلة - ص(94)/ كما لو أننا وحيدان - ص(281) بلا دعامة - ص(291)) وتختلف كثافة التعامل مع اللغة وطبائعها اختلافاً يتعلق بإنجاز اللغة لوظيفتها التواصلية أو لوظيفتها الجمالية. فمثلا نلمح في (شمس في المقلاة) تغلُّب الوظيفة التوصيلية على الجمالية التي لم تنشئ خلخلتها اللامألوفة إلاّ في بداية النص:

أهز الضوء في المصباح

أرفع بالليل ....

أثبّتها بشبه غفلة

أحلم

أحببت ألايراني أحد.

ما بين الارتجاج الناتج عن عملية اهتزاز الضوء وبين (الحلم) ومحاولة (التخفي فيه) نلمح علائق متحركة بين الضدين: (الضوء/ الليل) لا تظهر إلاّ من خلال تَشابُك العلامات الأساسية (المصباح/ السماء/ أحلم) والتي لا تحقق حضورها الشعري إلاّ عبر سلوكات الأفعال (أهزّ/ أرفع/ أُثبّتها) بحيث تتم زحزحة الدوال عن مألوفاتها إلى نسقها اللامألوف الذى يختزل المجسدات إلى لحظة ذاتكونية تتبعثر فيها الهيئة الأولى للأشياء والعناصر لتتجرد بطريقة مجسدة أخرى لاسيما في (الصورة المحورية): (أرفع بالليل ....، أثبّتها بشبه غفلة) حيث تتسريل الموجودات ليحضر عبرها وبعدها وفيها (الحلم) كمعامل جامع للبعثرة والخلخلة، وكإيقاع تتكاثف فيه معطيات الحواس بإضاءتها وظلالها عبر المعتم من الوجود (الليل/ شبه غفلة) والمضيء من الوجود (الضوء/ المصباح/ السماء / الحلم) ولا تلبث أن تصاب هذه (الفجوة) بالانبساط

نتيجة الجمل الوصفية المحددة للمكانية ولتفاصيل اللقطة المشهدية والاعتماد على التوصيل المباشرة الذى يخبرنا عن سرقة بيض الدجاج باليد من السطح المقابل وما يستتبع ذلك من أمر الدجاجات بعدم الصراخ كي لا يسمع أحد و.. إلخ.. ثم..، تضع الشاعرة البيضة التي حولتها إلى (شمس) في المقلاة أو في الماء لتقول لنا في النهاية:

في كلتا الحالتين سآكل بلذة

ما ستفقده دجاجة وحيدة

ترقد على قش على فارغ.

ربما سيرى غيرى شعرية ما تُوجدها هذه التفاصيل الحميمة البسيطة والمهمشة، وربما كنت سأراها كذلك فيما لو حققت وظيفتها الجمالية المتناسبة مع بداية النص، ولن يتمّ ذلك - تبعاً لما أتراءى - إلاّ عندما يتم حذف الجمل الإخبارية التي أدت إلى الحشو والاستطالة، بحيث تختزل اللحظة المكتوبة فضاءاتها الاحتمالية، فتصبح أكثر إشعاعاً، أي، ربما تصبح هكذا:

أهز الضوء في المصباح

أرفع بالليل ....

أثبتها بشبه غفلة

أحلم

لا تأت أيها النور كي لا يروني

لا تصرخي أيتها الدجاجات

سآخذ بيضة واحدة فقط لأجعلها شمساً.

ونستشف من قصيدتي (حوائط عازلة/ بلا دعامة) ذاك اليومي

الشفيف الذى تتقاطع فيه تفاصيل الذات والذات الأخرى مع الموجودات المكانية (البيت/ الشارع/ الحديقة) والموجودات النفسية المهدمة وتلك التي هي قيد الانهدام (لم تُحص كمّ الخسائر التي تنازعتك لكنك ستموت رافعاً أنيابك ككلب حراسة أعمى- ص (95) قصيدة «حوائط عازلة») والمتقاطعة أحياناً أخرى مع الموجودات الموضوعية المحيطة بـ (الذات) المروى عنها كـ (ذات أخرى) تقرأ من خلالها الشاعرة الشخوص المقربة (أم الرجل/ أبوه/ زوجته/ عائلته) كما تقترب من (قلبه/ العالم) لتكشف له عن الإيقاع الأخير المترسب في الجملتين الختاميتين ليؤدي وظيفة فلاشباكية تتوزع من كثافتها التركيبية بطريقة الارتداد إلى جسد النص وصولاً إلى بدايته منجزة إضاءة العلائق بين (المذكر المخاطب) وبين (أبيه الأعمى نتيجة مرض السكري) و(أمه العجوز التي أرهقها الذباب) وبين قلب الآخر الذى لا يعرف النطق: (الحياة إشارة/ وقلبي بلا دعامة - ص(293)) وما أن تلتقي دلالات هذه النهاية مع الاستهلال حتى تبتعد البنية عن سطحيتها مستغورة في الانفلات إلى (الإنسان الأول) وإلى (الإنسان النصِّي) وقد مشى بين الكلمات بلا ظل: (منذ هبوطه/ الإنسان الأول/ وأنت تتبعه دون ظل/ تجرجر وراءك العائلة وتهيم - ص (291)).

وإذا ما انتقلنا من قصيدة (بلا دعامة) الى قصيدة (كما لو أننا وحيدان - ص(281) فإننا سنتبين شفافية السرد الشعرى المتدرج من (حدث معاصر) إلى تقاطعات حدثية تشارك في انتاجها (الأنا) و(الطبيعة) الملموسة من (شجر/ أغصان/ ثمار/ طيور/ طمي/ تراب/ شوارع/ مدينة/ أناس/ أبواب/ قبر/.. إلخ) أمّا كيف تنسجم هذه المكونات في تكوينات جديدة مضفية على النص شعرية معاصرة، فهذا ما تقوم به علائق تتمدد مع العادي لتنحسر (به) و(معه) إلى (اللاعادي) المستمد لانحرافاته الدلالية من خلال التوازي بين اللازمة التقابلية (أعرف/ لا أعرف) ومن خلال التمحور حول تحول (أنا الشاعرة) إلى

(شجرة) بشكل حلولي تبادلي يمتزج فيه الساكن بالمتحرك مولداً (زاوية رؤيوية) تكتب العالم ابتداء من وحدته الصغرى (الشوارع) مروراً بـ(البيوت) و(ابتسامة وجه عابر) توحي بالالتقاء في عزلة ما: (حين تلمسني ابتسامة وجه، يمد لي مساحة، كما أننا وحيدان هنا، لا تتشابك فوق رأسي أى أغصان) وتنتقل البنية من فنية (الوحدة) و(صورة الأغصان اللامتشابكة أو اللاموجودة) إلى حركة فنية تجسدها أداة النداء وجملتها:

أيتها الأشجار

الثمار التي تسقط مني

وهي ناضجة

لا أعرفها

إن مراوحة الدلالة في مقول الصورة تتسم بمراوحة متشابهة ومختلفة: (1) - حركة المراوحة المتشابهة تعبّر عنها حوارية (الأنا الشجرة) كـ (رمز) لـ (الأشجار) كـ (طبيعة) بحيث يكتسب الرمز صفات وملامح وسلوكات الطبيعة بحضورها مضافاً إليها مدلولات الرمز من دوام واستمرار ومن زمن يتّسم بالخضرة والوحدة والتحمل ومواجهة عوامل الطبيعة المختلفة من عراء وحر ومطر وعواصف وإلخ.. (2) - حركة المراوحة المختلفة التي تنعكس من خلال الجهل بالثمار، ومن خلال إعطاء البعد الحاضر الغائب لـ (الأغصان) الذي يوسّع مدلولاته في تركيبية القصيدة اللاحقة مترسباً في جملة (لا أعرفني) المتوزعة إلى حيزين: (1) - زمكانية محايثة للحظة المعاشة: (المدينة/ الجدار/ الليل/ السجن/ اليوم). (2) - زمكانية نفسية تعارض فيها الأبعاد الجوانية الحواس الظاهرة والتي من المفترض مبدئياً أن تنوجد في (الزمكانية

المحايثة) لكنها تتباعد عن مسافاتها لتكون متشابكة مع جملة الثمار: (الثمار التي تسقط مني(..) لا أعرفها):

لا أدخل يدى في أحشاء المدينة

كيف لي أن أكون نبضها

أنا بين الجدار والليل

لا أعرفني.

في السجن لا أمدّ قدمي

إلاّ بقدر ضئيل

لا أتذكر اليوم الذي مضى

هو رقمٌ ينقص

ويمر غيره

رقم ينقص من لياليه المظلمة

وأنا أعرفه جيداً.

وترتفع درامية الايقاع والرؤيا مع التفاتة البنية إلى تركيب نسق صوريّ ينفتح من (ثقب الباب) على (قبر الأنا) المفتوح، بدوره، على (جثث الأولين). وتمثّل هذه (الصورة المركبة) علامات توليدية تتماوج فيها المتضادات الندية: (الحياة) و(الموت) وما بينهما من متضادات الأعماق المعاشة في الذات الشاعرة التي تعود إلى نفسها و(وسادتها): (كما لو أنني خالية من العالم) وهذا الخلوّ من (العالم) يستدعي - وتبعاً للمبنى الدالى والدلالي- نوعاً من الامتلاء المرتد إلى داخل (الأنا) التي تتخلى بحركة توليدية مناسبة عن (جسدها) لترتفع مع حضورها الأعمق إلى النقطة العالية والغامقة من كيفية المعرفة التي (تعرفها) و(لا تعرفها)،

وذلك، عبْر بوتقة (الروح) المرفرفة في الأعالي:

أضع رأسي على وسادة

كما لو أنني خالية من العالم

أهرع لهذا الجسد

وحين يسقط

لا أعرفه

الروح فراشةٌ ...

تتناسل حركة الدواخل رغم ثبات الظاهر بعلامته (أقف) لتكتشفه (الطيور) حيث تتلاقى (فراشة ... = الروح) مع معرفة (الطيور) منتجة صورة من التوافق الآخر مع الطبيعة، وفيه تكمن تحولات الحرية من (شجرة) إلى (فراشة) إلى (طيور)، وما الإصرار على هذه التحولات إلاّ دليل على الرغبة في الوصول إلى البُعد المفقود من (الذات) المتمظهرة بهيئة رمز غير موجود = (الأجنحة) المضمِرة بوظيفتها المدلولية لـ (الحرية) وللرغبة في الانفلات من الواقع بمكانيته وزمانيته حتى الجسدية الخاصة (أهرع لهذا الجسد وحين يسقط لا أعرفه) بغية الحركة في فضاء يرفض أن يأتي من (الماضي):

الماضي أشعل ناراً في مهجتي

أيها الماضي

أنا لا أعرفك.

وتظل (آثار النار) = (الماضي) ماكثة كاحتراق لامرئي تستذكره المفردات: (رغبة الموت/ محو الأثر/ العودة إلى الطمي والتراب) استذكاراً يجتذب إلى شبكته دلالات مفردات أخرى سابقة: (السجن/

الليل/ ثقب الباب/ قبر الذات المفتوح/ جثث الأولين) ومثلما تتناوب هذه الإسقاطات إحالاتها، أيضاً، تنوب عن تداخلات العناصر بين المتضادات الخارجية والداخلية لتتناغم في الخاتمة كـ (عبور عرضي) لـ (الأنا) ماكث في (البنية) و(الحياة) و(الموت)، ومتحرك بين (كتابة الأثر) و(محو الأثر) بما في هذه العملية من رغبة متعارضة في (الموت) و(الحياة): انفتاح الرغبة المزدوجة على رغبتها ضمن توازيات هذين البعدين:

(1) - الموت من الحياة.

(2) - الحياة في الموت أو من الموت.

برغبة الموت في محو الأثر

والعودة الى الطمي والتراب

أخسر العالم كعابرة،

وللفائزين

أردد هنيئا لكم بها

أنا لا أعرفها.

ولا يخفي ما في جملة (أخسر) وما بعدها من تحوير لمقولة: «ماذا ينفع الإنسان لو ربح العالم وخسر نفسه».. وربما هدفت الشاعرة من وراء هذه الذاكرة الدينية الإنسانية الموروثة الإشارة إلى الآلام الحياتية من (ماض ونار وآن) برمز غير مكتوب يحمل في دلالاته (الصلْب).

(3-3) - قصيدة اللوحة:

تتمزج إيحاءات الرسم بإيحاءات السرد الشعرى في بعض القصائد منتجة تشكيلية حواسية قد تكون خلفية للقصيدة وقد تكون محوراً للقصيدة. وفي الحالتين تشرف (الأنا الشاعرة) على الأبعاد الكتلية

المتجسدة بلغة واصفة ناقلة لما يحدث وسيحدث وكيف ستحدث الأحداث، كما تشرف على الأبعاد الفراغية والقابلة للتلون بنسيج مخيلتي يرصد الحركة الخارجية بشكل متناسب مع الحركة الجوانية للشخوص والأشياء. هل هي عين الرسام المتوارية في بؤبؤ الشاعر؟ إنها كذلك، ودليلنا هذه القصائد: (نغرق في الضحك - ص (11) في مكانه - ص (119) كلاكيت.. أول مرة - ص(146)). وتبرز تفاعلات اللقطة مع لون الفعل في (كلاكيت.. أول مرة) بروزاً تقف فيه الشاعرة في مكان الرسامة لترسم شخصية القصيدة كـ (ذات أخرى) قد لا تكون في النهاية إلاّ (ذاتها هي) وقد انقسمت إلى (كاتبة راسمة) و(أنثي مرسومة). وضمن هذا الاحتمال نستطيع قراءة اللحظة الجوانية كضوء وظل تجمع فراغاتهما (فجوة العواطف) المتسللة من (الغناء) كـ (موسيقا) لـ (تعابير) الملامح الجسدية (ضعي ساقاً على ساق) و(تعابير) الملامح الحلمية المبتدئة من التخيل، العابرة للوهم المجسد بفعل (توهمي) المكرر مرتين صراحة، والمتروك حضوره للتكرار بشكل خفي للقارئ. ويتوظف تكرار فعل (التوهم) كـ(لازمة فجوية) منها تبدأ العناصر تعالقاتها مع اللامرئي، ومنها أيضاً، تنشأ الصور الشعرية، وعبر هذه اللازمة يتم الانتقال من صورة لأخرى لتنتسج المعطيات بتواشج يتداعى مكملاً وحدته الكبرى = القصيدة المرتكزة على الإيقاع البصري ذي الحاسة السمعية:

(1) - (إشارة) في (الضوء).

(2) (صوت خفيض) على (أطراف النهار).

(3) (أن تكونا معاً، أنتِ لا تعرفينه).

(4) - (ستنهار جبال من مياه العاطفة).

(5) (ستنام الخديعة في انتظار مباغت).

لننتبه كيف تتشابك عناصر (الصورة البصرية): إشارة/ ضوء/

أطراف النهار/ جبال) مع عناصر الصورة السمعية (صوت خفيض/ ستنهار جبال/ مياه العاطفة) لتنتج تلك العلاقة المفترضة بين الشخصية الظل (المرسومة) وبين (الأنا المذكرة) في بوتقة حلمية تسمح بالالتقاء في مسافة (الوهم) أو (المخيلة) أو(اللوحة): (أن تكونا معاً) والمفاجأة في ذلك محمولة على جملة (أنت لا تعرفينه) البسيطة المكتوب العميقة الأثر على الوحدات البنيوية لأنها ستبتعد عن العلاقة المفترضة الأولى لتنجب شبكة علائقية ينتشر حيزها في الانكسارات المتتالية: (الانهيار/ الخديعة/ الانتظار المباغت/ الافتراس) التي تتراكم في جملة مقول القول: (قولي له: تكاد تخنقني حين تحاول تقبيلي)، ثم، يلتفت السرد إلى شعرية تحويل (الذات) التي هي (شخص القصيدة) إلى عناصر الطبيعة: (اجعلي وجهك وردة حمراء، اجعلي قلبك معلقاً على جدار بيته، مثل وردة على قميص) وهنا تكون القصيدة قد عادت للدخول في لوحتها راشقة المعاني على تلوينات الحركة التي سيكملها (هو): (سيعد بسبابتك أوراقها). وتتعدد دلالات التكوين بين الكتلة والفراغ، بين الظل والضوء، بين مركز اللوحة وهوامشها تعدداً متعلقاً بـ (الوردة) كـ (رمز كلي) لـ(الأنا) المجزأة إلى (وجهك/ قلبك) والمشبعة بجزء آخر جاءت فيه (كاف المخاطبة المؤنثة) كجمالية في مفردة (سبابتك)، ولا تجتمع أوراق الوردة إلاّ بعد حضور (الوهم) في هيئته المستبقة للحدث (سيبدو واضحاً أنه يوهمك) ولا تلبث أن تتصاعد إيقاعات المخيلة الموكولة لـ (غناء الوهم) ولـ (سين الرؤيا = سين المستقبل) لتكسر أفق التوقعات حاذفة (شخصية القصيدة) من(اللوحة) = من (القصيدة) بطريقة فنية حيث يصبح الحذف مكتوبا بتلك (الآثار) التي قرأناها:

سيبدو أنك ترتبكين

وأنت تقربين فمك

كي تختفي أكثر هذه المرة.

وتبقى جهة الاختفاء مفتوحة على الحضور في (الآخر) أو في (الجواني من الذات) أو في (الكلمات) المتبقية كـ (آثار) لـ (ملامح) الحركة القابلة للرسم والتي ظلت قيد التلوين.

(2) – قصيدة الشفافية:

ويتحرك في هذا النموذج القصيدى كل من العناوين: (رجل مجنون لا يحبني- ص(9)/ خلف ظهر الباب – ص(123)/ المعرفة الجارحة – ص(189)/ حتى لا يتكسر الغد – ص(154)). وتجتمع في هذه القصائد تقنية المشهدية والسردية والحوارية والبوح والانقطاع المتصل، وتختلف كثافة هذه الفنيات من قصيدة لأخرى: فهي في قصيدة (خلف ظهر الباب) تعتمد على (المونولوغ) المتباوح، الواصف، المتكون كمرتكز رئيسي للعلائق التي يتحايث فيها السرد مع المشهد بحيث تتمشهد اللقطة الشعرية المنتبهة لـ (الزمكانية) الخارجية وانزياحها: (في الحديقة، ناحية السكون، أو في مكان ما، عند حد التجاوز والانهيار- ص (124))/ (كما بالأمس، أحبك الليلة أيضاً – ص (125)). بينما في قصيدة (حتى لا يتكسر الغد) فنتبين أن السرد يبدأ مع الجملة الأولى بوصفية تشكل هالة (الآخر) = (الهو) وذلك بإيقاع سيناريوهاتي خافت لا يخرج عن عاديته إلاّ حينما يعود صوت (الذات الشاعرة) إلى نبراتها الصاعدة من (الحلم) المانح للنص حركة إيجابية تضعه في الشعرية الشفيفة الكثيفة المنجزة كـ (صورتين) تشكلان (البؤرة الجزْرية) لامتدادات المدّ المنسرحة حتى فعل (القص):

(1) – صورة الحلم:

كنت أحلم أنك ستمسك يدى

أقول سيفعلها

في الغد لا أراك

ولا أحلم حتى لا يتكسر الغد القادم.

يصبح الحلم بوجوده من خلال الفعل (أحلم) بوابة للوصول إلى (الآتي) بطريقة متضادة: الحلم بالرؤية البصرية وبتعبيراتها الواقعية عن الحب المتبادل ببراءته ورموزه الأولى (أحلم أنك ستمسك يدي) وتحاول الذات أن تبتعد عن حلمها الذي تحلم به لكن بطريقة مختلفة تظهر نافية إلاّ أن النفي يضمر إثباتاً للحلم حتى ولو جاء بهذا التعبير (لا أحلم). وتظل المساحة التأويلية لصورة الحلم ببُعديه راجعة إلى (الغد) أو إلى (متوالية الغد): (في الغد/ الغد القادم).

(2) – صورة الواقع:

اختبأتَ لِئلا تراني

لئلا يمررون من خلالك دمي

خطوتَ سريعاً لتؤخر الغد في خطوتك

وتقسو عليّ.

غياب الآخر في صورة الحلم (في الغد «لا أراك») تتضافر مع الزمانية الحاضرة بشكل مستقبلي (الغد) لتحقق (الفجوة التبئيرية) التي تلتقي فيها الدلالات لتتوزع في مسافة النسق المحال على (غياب) آخر لـ(الغياب) مركون في كلمة (اختبأتَ) وما يليها من جمل شارحة لأسباب الغياب شكلت مع اللحظة الجوانية المكتوبة صورة (الأنا) في احتمالات (الآخر) الذى يجمع الـ (هو) والـ (هم) والتي تتألق في حركة (الدم) وفي حركة (الغد): (لئلا يمررون من خلالك دمي/ خطوتَ سريعاً لتؤخر الغد في خطوتك).

وإذا ما انتقلنا إلى القصيدة التي تكنت بعنواها المجموعة: (رجل

مجنون لا يحبني) نكشف أن شفافية العلائق الكلمية والمعْنَيّة نتجت عن تركيبية صوت الأنا وتائية الأنوثة باحتمالاتها الأوسع التي تبوح وتتوحد متحولة إلى موسيقا رومانسية في مطالع القصيدة وبين وجداناتها: (أسمع الموسيقى تناديك/ قلبك يتسع لإقامتي/ امرأة لا يكفيها هذا العتاب الذى أنار ظلها/ وأنثر وجدي/ ثم تصحبني بيديك إلى الوداع/ إنْ بحتَ تبعثرت الأشواق في الأفق/ أقول: مخرجنا واحد لا أكثر) ثم يزخم الإيقاع الدالي بدلالات الأسئلة الشعرية والانفتاح على أكثر من فضاء زمكاني حلمي يمتص اللحظة المعاشة بحداثة معاصرة تتقن كيف تختطف الحواس من الواقع لتحولها إلى مونولوغ أنوىّ لا يخلو من حوارية ديالوغية تتناسب مع طقوس المعاناة في (الحب) و(الفراق) و(السفر) و(الروح) و(الأرض) و(والريح) و(الظل) و(الكلمة) و(العزلة). وتشكل هذه العناصر مفترقاً لتلاقي العناصر الطبيعية الأخرى كـ (الغيم/ البحر/ الثمر/ السماء/ الطبيعة/ المياه/ النهار/ الليل/ الهواء/ الضوء/ الشجرة/ الحديقة/ الفراشة/ الحصان الأبيض/ النمر/..) وتتشاكل المحاور مع العوامل منتجة شبكة زمنية لامرئية، مركزها الحس والحدس كـ(عاطفة سامية) ومحيطها زمنية (الأنا): أنا ابنة الزمن الذى لا يخصني)، وهنا، نصل إلى الطرف الثاني من المعادلة التي كان طرفها الأول (المحب المحبوب/ العالم) بينما يتجسد طرفها الثاني بـ (حركية الأنا) داخل (زمانها) المتلاون بـ (القلق) و(الفقد) و(زهر الحناء) و(زهر الليمون) بما في هذه المفردات من دلالات لونية زاهية وغامقة تمنح (الضوء العاطفي الذى لا يخلو من ضوء الطبيعة) فضاءً مدارياً لرموز الخصب من (مياه/ مطر/ غيم/ شجر/ ريح/ إلخ) والرموز الألم (الأرض/ التاريخ/ الرحيل/ الوهم/ الشرود/ إلخ) ويظهر القاسم المشترك لهذه البنية المدلولية (التيه) و(الموت) و(السؤال): (أم أنك تمضي في السؤال/ ولا موت بعد موت قد ألم بقلبينا/ أسقط تائهة/ واستبدت بنا رغبة الفقد

أكثر/ كيف نختصر البلاد والتاريخ فينا) ونستطيع أن نضيف لذلك محاولة التداخل مع البعد الكوني عبر (الروح) و(التشكل) لـ (الأنا) ذات الفاعلية الموجبة المضادة الفاعلية (الآخر المذكر) السالبة: (متفرج أعمى للسواد/ تسمعني وأذنك في الطريق/ تراني، ولا عين مبصرة لديك).

(1) – حركات الروح:

تنعزف حركية الروح بإيقاع جملي يبدأ من الآخر (أنا منك، ترفعني بأسبابك وحدها؟) وينسحب تدريجياً إلى (جسد الأنا) بوجوده وفنائه: (أي جسد تُرى، أسمع الموسيقى تناديك أختفي، أظل ممسكة بيديك/ لو أنك مددت روحك تلمس تخشب روحي/ ولا يبقى في البدن، غير روحي الضعيفة هذه/ وأنا هنا مطلة على الفراغ الذى أحدثته خيبتي/..).

بين الجسد وأجساد الأشياء والكلمات تتصاعد (درامية الروح) بملامح ملحمية يتصاهر فيها اليومي بالرومانسي بخلخلة العلائق بسريالية ملائمة وبتعبيرية تحاول فلسفة الحنين والوجود والاحتمال والعدم: (إنما فتحتُ الحاضر على الغد فلم أجدك فيه/ أنا الشجرة ولست الثمرة، إذ حفرتُ رملاً، وملأت فمي بالأعشاب/ أنت تردني إلى العدم/ أسقط من أجنحتي ريشة، في مهدك).

(2) حركات الريح:

تتابع (الروح) حركاتها لتنقلب إلى (ريح) بما في هذه الدلالة من إشارات إلى التغير والتقلّب والحركة الدائمة سواء بالارتداد أو بالالتفاف أو بالالتفات، وبما في إيقاعها، أيضاً، من تحوير لـ (الروح) على صعيد الحروف التي لا يتبدل فيها سوى الحرف الأوسط (ياء) الدالة على الامتداد بين الحلق ومخارج العبور، والتي تحتمل الانوجاد كحرف نهائي في الأبجدية، يحمل فيه النغمة الأخيرة لـ (الروح) التي تحفظ في حرفها

الأوسط (الواو) حركة الضم والانضمام والتكوير في الجسد، وتوزيعات (الهواء) الذي هو (ريح) و(روح) في الخلايا وفونيمات الدلالة وتجوالها كعنصر تكويني من العناصر الرباعية بين (الذاتي) و(الموضوعي) بين (الجواني) و(البراني)، وبين تماوجاتها نفسها حين تلتقي في بياضات النص وفي مكانية الأرض وفي الابتعاد الملتصق بين (أنا) الشاعرة، و(أنا) الآخر:

إلى الحب الذى أوقعنا في لجّته

إلى هذه الأرض الواسعة، الضيقة علينا

إلى الروح التي نتشابه فيها، والشكل.

نمرّ في السؤال

كسحابة تمطر

أي ريح تصل بيننا؟

تكمن الشعرية في هذا المقطع في نضوج حركة الصور وكيفية انبنائها وجمالية السيمياء المتروكة في علامات لغوية تتعالق معانيها منشئة شبكة سياقية متناثرة الاتجاه تأتي بعد (إلى) حيث يتنامى الحدث الشعرى المنطلق من (الحب) إلى (البحر) المتواري في كلمة (لجته) بما في هذا التناغم من حركة طبيعية حلولية تتطابق مدلولاتها تكاملياً بين (الحب = الروح + الريح) وبين (البحر = الروح + الريح) ولن يتم هذا التطابق إلاّ حين ننتبه إلى حضور (الماء) كعنصر خصبي وتكويني يبرز من حيث لا تشعر البنية السطحية، ويصبح العامل الفعلي لتحريك العلامات الأخرى المشتقة منه (سحابة) و(تمطر) المنتظرة لإنجاز حركاتها لفعل الريح: (كلما «أغوتها الريح») ويأتي سؤال الريح باحثاً عن الريح المتراكمة في فعل (تصل) الذي يحمل نقيضه - (لا تصل - اللفظي اللامكتوب،

القابل للاستشفاف والترائي من خلال صوتيات المعنى. وتتواشج ملفوظة (الأرض) كمكانية وعنصر تكويني ثالث = (التراب) مع معطيات اللاوصول رغم اتساع الأرض (الضيقة علينا) والحاضرة بهيئة جزئية في صورة لاحقة: (كأننا حجارة الطريق، يمرون علينا، ونظل) وبعدما تتابع القصيدة حضورها في اليومي والعادى (قلبي قطعة اللحم التي تنبض.. إلخ) نجدها تخالف إيقاعها بصورة لا مألوفة تستكمل الناقص من حلم الروح والريح (ثمه سماء مربكة، والطبيعة مدانة بي) ولابد لنا لمعرفة اللون الأساسي للإرباك من مزاوجة هذه الصورة بصورة سابقة عليها (أسئلتي في البحر). ألا نكتشف أن الصدى اللوني تحول من لون سمائه الأولى (الأزرق) إلى لونها النسقي المشوب بـ (حمرة الإرباك) وضبابية (الأحمر) المنعكسة على (الأعماق) عبر حرف الجر (في) الغائرة بين (البحر) و(الحب) و(الروح) المستبدلة بـ (الأسئلة) وبألوانها المكتسبة من النص وعلائقه، والمتراوحة بين (الأسود) الناتج عن غموض البحر والمجهول والقادم بين (ألوان الطبيعة) التي تتقوزح مع غلبة (الأخضر).. إذن، ثمة صورة مختزلة متناثرة في الألوان ربما ستكون متشكلة بهذا الإيقاع الحركي: (ثمه سماء مربكة. روحي في البحر. والطبيعة مدانة بي). وتطل ظلال التلاوين الصورية في جملة أخرى مصرة على الانوجاد في (منطقة الأثر = الظل) رغم انتشار (الضوء) من (الخارج):

بعدسة تركز الضوء في حالتنا

كي تثبّتَه في الصورة الأخيرة

التي يظهر فيها ظلنا واحداً.

تتداخل (الآثار - الظلال) كصورة بصرية مع صورتها الصوتية المتكونة من حركة الألوان وألوان المعاني تداخلاً مع (الآخر) لا يكتفي بتوزيعات (الريح) إلاّ حين يمنحها طاقتها الدلالية الأولى: (الصوت) الذي

يتجسد من خلال (صوت الذات الشاعرة): (لكنّ صوتي، لم يكشف عثوري عليك، كنتَ في الكتاب، أصبحتَ أسطورتي).

وبذلك تتحول مفاعلات العناصر الذاتموضوعية السابقة الى حيزين زمانيين:

(1) زمان مضى ويمضي تعبر عنه كلمة (كنت) المترادفة في أكثر من موضع مع الماضي الصريح: (هذا العالم مجرد فكرة. الماضي إيقاع لا نصل فيه ولا ننجو).

(2) زمان حاضر وآت تدل عليه (أصبحت أسطورتي) فيه نلاحظ كيف تتحرك (الروح) بين:

(1) الانغلاق: (وصَدفة الروح مغلقة بأسرارها).

(2) الاختفاء بطريقة الحلول والإثمار (أنا شجرة) أو بطريقة الابتعاد في الذات والأمكنة: (تقسو وأختفي، حتى أحتفظ بقليل من ذاتي، كي أستطيع) أو بطريقة الذوبان (رجل مجنون لا يحبني.. لا يأبه لذوباني).

وتجمع هذه الأزمنة زمانية (العزلة) و(اللغة) بتوصيفها زمانية للانكسار والألم والتراجيديا المؤداة عبر (البطل الواحد) = (شخصية النص) = الأنا الشاعرة): (فهل نجوتُ إلاّ من عزلتي لعزلة تكسرت فيها لغتي؟).

(3) حركات الجسد:

ربما تتكسر اللغة أحياناً وذلك عندما تهبط باختزالها إلى الانبساط التفصيلي والعادى، وربما، أيضاً ونتيجة انكسارات (الروح) و(الريح) نجد أن الجسد يتحرك في القصيدة عبرْ انكسار وجداني تختفي مسبباته في (الماضي) و(الآخر) و(الفراق) وتتحافز دراميته بين (السعادة)

و(الحزن) المترسبين من هذه العوامل في حيز (الأنا) و(النص) والراسمين لمنحنيات تتقاطع في (الرقص): أم أنني أُخلَقُ في إغماضة الشفتين حين تقول: أحبك)/ (أرقص على شبر من الأرض)، وتتقاطع في (الحضور كـ «ظل») : (لا تلتفت، أصر على الحضور خلف ظهرك)/ (أمضي، أظل ممسكة بيديك)/ (خائفة من لفتة تتكسر فيها عظامي)/ (أنتظر بجانب جسدى)/ (أمشي بصندل ناعم)/ (وجهي في الحب أرميه، كما لو أنه قطعة من ملابسي)/ (أخطئ حين أظهر هكذا، كتمثال من رخام)/ (أستحيل شجرة ويداى أورقها).

كما تتقاطع تعبيرية الحركة الجسدية كـ (تعال): (لا أبدل جسدي بظل يطأ سماء قريبة).

نلاحظ كيف يتجزأ (الجسد) كـ (ردة حركية) على مصدر الفعل الناتج من الطرف الآخر، أي، بمعنى أن الجسد وعبر (الفعل الانعكاسي) يعكس وينعكس في اهتزازات مجزأة تدل على كليته، مثلا: (أمشي = حركة القدمين) وطريقتها التعبيرية في الحركة، و(وجهي في الحب أرميه كما لو أنه قطعة من ملابسي) = عملية تحويل الملامح ضمن انفصال مجازى يتهيأ لتكوين إتصال آخر مع الوجه، وعلاماته، وتعبيراته الأخرى.

أيضاً، نرى، كيف تتم عملية الاستقلاب على صعيد (الكلية) حيث يتحول الجسد إلى (شجرة) و(اليدان إلى أوراق) كناية عن الخروج من الطبيعة الإنسانية إلى الطبيعة الطبيعية بهيئتها الأولى. ولا يلبث أن يصبح الجسد حيزاً لمسافة السكون والحركة: (1) السكون (تمثال رخام). (2) - الحركة (أرقص). وراء هذا الحيز نجد كيف ينقسم الجسد بمعناه الشيزوفريني الجمالي المتحرك بين حركة السكون الجسدية وحركة الحركة الجسدية بثنائيتها (الجزئية) و(الكلية) وذلك في هذه الصورة: (أنتظر بجانب جسدى).

وتظل حركات (الجسد الآخر) عابرة كـ (ظلال): (تمرّ) و(تمسك يد المحبوبة) و(تغيب).

تتجاذب نغمات الحركات الثلاث (الروح/ الريح/ الجسد) في الصور التي أشرنا إليها، أما ما تبقى من النص القصيدي فكان عادياً وذا ميلان إلى اليومي المفصّل.

ولعلنا حين نقرأ المجموعة بشكل تقاطعي أكثر يركّب المتناثر بين القصائد، بإمكاننا أن نضيف لقصيدة (رجل مجنون.. لا يحبني) أربعة مقاطع من قصيدة (المعرفة الجارحة) وهذه المقاطع، تواليا، هي المقطع المرقم بـ (26) ص (233) التي من المحتمل أن تتابع خاتمة قصيدة (رجل مجنون لا يحنبي) ثم لنا أن نضيف المقطع (28) – ص (236)) وبعده المقطع (30) – ص (241)) معتبرين المقطع (31) – ص (243)) خاتمة قصيدة (رجل مجنون لا يحبني)... ولو انتقلنا إلى شفافية قصيدة (المعرفة الجارحة – ص (189) الموزعة إلى (32) مقطعاً لانتبهنا إلى اختلاف التشكّل الذى يلامس المعرفة العليا، متخذة لفضائها المكتوب حركيتين رئيستين:

(1) حركة المشهد.

(2) حركة الهايكو.

وتعتمد الحركتان على الذات التي تريد إشراك شخوص أخرى في النسق بشكل واضح أو بشكل خفي: (1) بشكل واضح؛ ذات المقطع. وتنشأ بين الشخوص والأنا الشاعرة علاقة متواشجة مع (الطبيعة) و(الأشياء) تجسدها كـ (شخص متخفّ) = (الروح) بكل انسجامها المسرحي الذى يصف الثياب (ملابسهم الحمراء) وحركة الفاعلين وكيفية أدائهم لـ (الصلوات) التي نراها في المقطع الثاني حاضرة بين (الراهب)

و(الراعي) بطريقة قصصية ينوب فيها (المزمار) عن اختلاجات الأعماق في تأدية الطقس الروحي بطريقة ملموسة، بصوت تلبيه (الأغنام): (كان يشعل شمعة، ويمسك مزماراً، تلفتُّ ورائي. رأيت أغناماً، تنزل من منحدرات عديدة، وتصل اليه- ص (192)). ولا تحضر (الأنا) إلاّ في المقطع الثالث الذى يجدد حضور المرأة التي ظهرت في المقطع الأول كما يتجاوز حضور المرأة ذاتها لأنها تصبح أخرى تصلي قربها (الذات المتكلمة) في زحام قد يؤدى إلى (موت) هذه المرأة، أو قد يؤدى إلى تلاشيها بـ (فناء) يسعى لـ (البقاء) خفيفاً مع (الصلوات) المرتفعة إلى الإله: (بإشارة من عينيها قالت: اتركيني، ونامت مطمئنة لخوفي - ص (193)). نشعر بأن هناك نسيجاً مخفياً بين (الأنا) و(المرأة) لدرجة انقسام (الذات الشاعرة) إلى هاتين الشخصيتين وذلك من خلال تداخل يتم باحتمال تتوقعه بعض الجمل، مثل: (مطمئنة لخوفي) ومثل (أقرأ لها بصوت خفيض- ص (195) المنبثة في المقطع الرابع الذى يؤكد ظنون الدلالات المتعددة إلى واحد: (كل تناغم في الصوت، يتشابك مع اعتقادها، بفردانية الخالق. ص (196)). وتمحو الظنون بيقينها مشهدية المقطع الخامس لاسيما في صورة التكوين المتهيكلة بالماضي (كانت) وما يستتبع حضورها في (الجسد) وتحولات الحضور من (إنسان) إلى (غابة):

كانت امرأة في هذا الجسد

لم تأبه لذوبانها

كانت غابة

يُجلس تحت ظلها

تشمّ رائحةَ الغريب فيها

وإذا ما تتبعنا المضيء من الشعرية في القصيدة، فلابد أن ننتقل

إلى المقطع السابع الذي تتوالى فيه التحولات لتصبح الأنثى المنشطرة إلى (الأنا) والـ(هي): (إيزيس) بدلالتها الرمزية الأولى التي تحيل إلى الاقتران مع نهر (النيل) و(الحب) و(الموت) وعلائق هذه العناصر مع المفردات (المقبرة/ النيل/ فتحت قلبي للحب) ولا أعرف لماذا كانت خاتمة المقطع بداية أغنية (أم كلثوم): (بالحب وحده)؟ ربما، من أجل التناص مع المعاش الواقعي. وتستمر (إيزيس) في الانبعاث متوسطة المقطع السادس الدال على (عجوز حكيم) يعرف كيف يترك لروحه أن تصعد من العالم الكثيف (قبل أن يحرك روحه من خلال لحن قديم، لابد له أن يتحدث إلى الأشياء- ص (201)) كما تتوسط حركة الانبعاث الإيزيسية الصورة الأساسية من المقطع الثامن: (رأيتُ كيف تحملكِ الرياح من وردة إلى وردة، ثم تصعدين. ص (206)) ثم يتمشهد (الموت) مع (النار) و(الشجر) و(الأوراق اليابسة) و(الدموع) في المقطع التاسع الذي يحيلنا إلى الصورة الوحيدة في المقطع (15) التي تختزل بُعداً ايزيسيا جديداً:

لا من طينكَ أتيتُ

واليك لن أصعد/ ص (215-216).

وتتحير مسافة الانوجاد في (الوجود) لتنبسط بلغة عادية في المقطع (18) الذى يسحب (الجحيم) إلى (الهواء) عبْر مفردة (التنفس) ذات المعنى الفيزيقي المنبني على المفارقة في الجملة الأخيرة: (في رئتين أكلتهما الأحزان، لا حاجة إذن لاكتساب مواهب الغناء- ص (220)). ولا تلبث أن تسترجع المعادلة (صدى اللاوجود) في المشهد السردي العشرين المرتكز على فلاشباكية خاتمته: (ولا يتعرفون من خلالها خطواتهم، التي تحذفهم خارج السراب) لكن، ماذا بين (الصدى) و(السراب) غير (الأثر)؟

إذن، تتشاكل الآثار الشخوصية أيضاً مع الموجودات المتخذة هيئة المجسد والتمشهد والانتشار بهيئة أخرى عبر شخوص عادية (الطالب النيجيري) في المقطع العاشر، ثم التحول عن اعتياد الانتشار إلى اختزاله الجمالي في المقطع (22) الذي تتلاحم فيه (الأنا) بروحها وجسدها مع الطبيعة مرتدة إلى أحد تحولاتها السابقة = (الغابة) التي توزع تفاصيلها على العائلة:

الأشجار التي كانت أمي في لحظة

كانت جسدى في لحظة

كنتها أنا أيضاً

أميل مع الريح كأني هي

ولا يخفى ما في (الأنا الأخرى) من تقابلات تشترك في إنجاز الحيز الوجداني وفي إنجاز المجال العناصري المتشاكل كـ (منتوج) لـ (الريح/ الغابة/ إيزيس) والمتطيّف كـ (شبح) لـ (أوزوريس) تظهره الذات وتخفيه مانحة تجواله أشياء من صفاتها: (الآخر المحب، المفتون، المتعدد فيها، والواحد لي – ص (226)) ويستهل المقطع (23) تداعياته بمخاطبة (الأنا الأخرى) مباشرة عن طريق الضمير (أنت) وقد اختلط بأبعاد المفردات: (الضوء/ قلبي/ الوهم/ الصوت الذى بلا شكل/ حيز التخيل) حيث وعبْر هذا الضمير تعود (الأنا) إلى (الأثر) أو إلى حيز المسافة التي كانت حائرة لأنها – الآن – اختارت طريقة (الصعود) وذلك (من وردة إلى وردة) سعياً الى ذلك (الطريق) الواصل بين عالمين: (عالم الكثافة والمجسدات) و(عالم الشفافة والمجردات): (كل مسببات حالتي، مجردة من الأشياء – ص (228)). ولا تبتعد عن هذه الحركة الجملة التي لولاها، لَما كان للمقطع الخامس والعشرين أهمية تُذكر: (عن زهرة نفسك التي

تتفتح اليوم- ص (232)) وعلة ذلك تكمن لا في الجملة ذاتها، بل، في امتداد انعكاس (الطريق) بمعناه الرمزى عليها من خلال (زهرة النفس) التي تصطدم بـ (الأنا الغابة) لتعكس (زهرة التكوين) ابتداءً من الأعماق ولا انتهاءً بحدودها المتواشجة مع (العالم)، أيضاً، عبْر (الآخر): (أنا أنظر ملء الرغبة في المعرفة، أقول هي في روحي المتنقلة، وليس كلانا العالم الواسع - ص (235) المقطع (27)) وكأن مسافة (الصعود) تأخذ في الارتداد إلى (نفسها) عندما لا تصل إلى (المعرفة الجارحة) أو (العالم المطلق) وهذا ما نجده في المقطع الأخير تاركاً لخاتمته التعبير ببساطة عن بانورامية (**حركة المشهد**) المبتدئة منذ المقطع الأول والمتوقفة في جمل القصيدة الختامية:

أنا المرأة التي هزمتها المعرفة تماماً

المعرفة الجارحة

لا تعرف كيف تخط عبر الأيام

عباراتها

لترميني بقبلة الحياة/ ص (246)

وإذا ما ابتعدنا عن المسرود العادي والمشهدي والرومانسي واليومي، راغبين في معرفة كيف تتحرك (**حركة المشهد**) التي ناقشنا تجلياتها آنفا، كيف تتحرك مع (**حركة الهايكو**)، لقلنا إن شبكة المداليل المتشكلة في صور (حركة المشهد) تشكّل (الخلفية المسرحية) لأبعاد (حركة الهايكو)، المتكونة من المقاطع ذات الأرقام التالية: (11) و(12) و(13) و(14) و(17) و(21) و(22) التي تشكّل بُعداً مشتركاً بين الحركتين (المشهدية) و(الهايكوية) والتي تكثف البنية القصيدية الكبرى = (القصيدة) في تلك المسافة المنفصلة عنها (شكلياً) والمتقاطعة معها

(دلالياً) والتي على ما يبدو قد تخلّتْ عنها لتكون صورتها في الصورة الفنية من المقطع (27) – ص (235): (ليس العالم هنا أو هناك) وهي الصورة ذاتها التي نراها تتبدّد بين (حركة الهايكو) ومقاطعها الساعية إلى القبض على (اللاثبات) أو على (المتحرك) من (حركة الذات) ومن (حركة العالم) حيث تطل (الآثار) بوجه جديد من (السراب) أو (الصدى) أو (الفناء) أو (الوجود) مازجة (الصوت) مع (الكلمة) و(الشك) في المقطع (11) ومع (المعني) في المقطع (12) ومع (النار) والفراغ) في المقطع (13) ومع (الطفولة) و(الوحدة) و(العزلة) و(التغيرات) في المقطع (14) ومع (التزييغ) في المقطع (17) ومع (البحر) و(الحب) و(الحياة) و(الذاكرة الدينية الجمعية) المتمثلة بـ (الحوت) المحيل إلى (يونس عليه السلام) في المقطع (21) المنجذب بعفوية ابتنائية إلى المقطع (11). فلو شابكْنا اللامرئي من العلائق بين المقطعين، لاكتشفنا كيف (الشك) يبني فلسفته المدلولية عبر (الكلمات) و(الحروف) متسرباً مع (الأفكار) إلى (فنائه الثاني) المنوجد في المقطع (27):

(1) الفناء الأول للشك: ويمثله المقطع (11):

ليست الكلمات

ليست الحروف

الأفكار وحدها

تنحرف ناحية الشك

تتفاعل فنية النفي (ليست) لتؤكد اليقين أو الاثبات عن طريق اندغامها في (الشك) مع (الأفكار) وذلك حين نستشعر الكلمة المحذوفة من المقطع المائل إلى فلسفة النفي والاثبات أو الساكن والمتحرك، وأعني كلمة (وحدها) المحذوفة من ناحية المكتوب الحاضرة من حيث علائق بياض

النص التي تشف عن احتمال كونها مكتوبة، وقابلة للإضافة: إمّا بعد (ليست الكلمات «وحدها») وإما بين (ليست) و(الكلمات) لأننا في الموضعين نستطيع سحْبَ فاعليتها على الحروف ثم، وبشكل طبيعي وصريح هي منسحبة على (الأفكار).

(2) الفناء الثاني للشك، وتجسده شعرية المقطع (21):

عندما نسقطُ خِفافاً

من فك حوت

منفصلين عن بحرنا

كضرورة للحياة دون جسد

سنألف فناءنا

مجرحين المعرفة التي نحن منها.

وهكذا، يحترق (الشك) ليبقى (القلق) المتحرك بين (الفناء) و(الوجود) رامزاً إلى (الطريق) الذي تتصوف علائقه كـ (بحر) و(حوت) و(خروج) من لحظة الإعتام والعماء والمجسدات إلى (لحظة المعرفة) التي ذابت عناصرها الذاتموضوعية في (وحدة التشكل) المتسارع الإيقاع بين (الحب) و(الموت) و(الحياة) و(الماء = البحر) و(النار) المتسللة من (طفولة المقطع (14) إلى وجودها في المقطع (13) عن طريق (جراح المعرفة) المتبادلة بين (ألفة الفناء) (والنحن) و(المعرفة) المنسحبة من نزيفها الأخير في المقطع (21) إلى نزيفها الآخر في المقطع (13):

كل فراغ يوصل الى سراب

كل نار هي أصل المعرفة

والأنا الأخرى

تهب النارَ طعامها

لأجل أن نصل

إلى تلمس الحقيقة.

ربما، إذن، (كلُّ) - المطلقة هنا - توصل إلى طرفين متضادين (الفراغ = السراب)/ (النار = المعرفة)، وربما لو استغنى النص عن جملتيه الأخيرتين المفسرتين، لكانت (الأنا الأخرى) بوجودها المتعالي قد تلامعت أكثر في (الأنا المجروحة) بـ (المعرفة) و(المهزومة) بـ (المعرفة).

(3) - قصيدة التوامض:

ويتكاثف هذا النموذج القصيدى في العناوين: (كي يلحظني أحد - ص (266) - دون حب - ص (273)/ الصدى - ص (279)). وتتفاوت اختزالات الإبراق بين عنوان وآخر، فهي سردية بسيطة في (دون حب) ولا ينبثق الانزياح إلاّ في الصورة الأخيرة التي تنزوى فيها (الأيام التي تمضي دون حب) كزمنية ماضية تسقط في الهامش: (نضعها في الهامش، ثم نبكي فقدانها - ص(274) بينما نلمح كيف تنزح السردية عن حدثها الى شعرية الومض في قصيدة (الصدى) المبدوءة بتحديد المكانية (كوخ صغير) و(الأصوات) التي بداخله (الأنين) و(الأصوات) التي (خارجه) = (الموج)، وترتفع إيقاعية المكتوب مع الانتقال إلى تصوير صورة (الغائب): (أشعل عود ثقاب) منجزة من خلال (المفارقة) الدلالية بين (الإشعال) و(البحر) حركية (فناء الزمن) = (انطفأ اليوم) = (موت الرجل) الذى يئن داخل الكوخ منتحراً أو مشتعلاً: (اشتعل كله) التي تتضافر مع (اشتعال البحر) أيضاً. وبذلك تنحذف (المكانية) الأولى = (الكوخ) مع صورة الصوت = (الأنين) لينكتب مكانها وبطريقة حلولية مكان آخر هو (الحريق) و(الموج) كطرف لعلاقة أولى يجسد طرفها الثاني: (الظلام) و(الصمت):

لم نعد نسمع الأنين

نسمع الحريق فقط

ولا نرى إلاّ الظلام

يتردد في أنحاء الصمت.

ويسري هاجس هذا (الصدى) في قصيدة (كي يلحظني أحد) وذلك عبر بوتقة المفارقة التي لا تشعل الحريق لتطفئ الأنين، بل، عبر تلك المفارقة الداخلية لـ (الشاعرة) بين (الثياب) و(المكان) و(الآخرين) و(الاستقبال) وبين (خلع الجلد بضحكة) و(الخروج) المختلف المتشبّه بـ(اللامرئيين) الذى تختزله جملة ما بعد (كي) المتناغمة والموظفة في مكانها بحيث تتراكم أبعاد الدوال وشبكة المعنى فيها لا لتستقر بل، لتنتشر من جديد.

* * *

تتشتت (الأنا) في نصوص (رجل مجنون لا يحبني) تشتتاً جامعاً لشعرية الهواجس والألوان المختلفة لـ (الروح) المنعزفة كـ (صوت) لـ(الأعماق) وكـ (صدى) للمتضادات الحياتية المزدوجة، وكـ (نغمة) تخرج من (ناي) (الذات) و(الذات الأخرى) لتتشكل مع (الحب) وآثاره في (الفناء) و(الإفناء) و(الحضور) وذلك تبعاً لما قرأناه في العناوين الرئيسة من هذه الرؤيا النقدية:

(1) قصيدة المشهد الشعرى بتقاسيمها الثلاث:

(أ) - قصيدة التقنية السينمائية.

(ب) - قصيدة التفاصيل.

(ج) - قصيدة اللوحة.

(2) قصيدة الشفافية.

(3) قصيدة التوامض.

أما النصوص المتبقية في المجموعة، فأراها إيقاعين أختصرهما نقدياً بما يلي:

(1) نوستاليجية العلائق التي يبرز فيها (الحنين) كمحور أسّيّ تتحرك فيه عناصر متحايثة بين فنيتين:

(أ) - فنية المشهدية.

(ب) - فنية الومض والتبارق. وهذا ما يحضر في العناوين: (الحنان الذى لا أذكر منه سواك - ص (249)/ الوردة مطوقة بالذبول - ص (253)/ قيمة أخرى غير الاجابة - ص (258)/ كأني أروي صرخة - ص 261)) وبإمكاننا إضافة المقطع الأخير (32) من قصيدة (المعرفة الجارحة).

(2) القصة القصيرة المتمثلة بالعناوين: (شبْه غفلة/ حنان كاذب/ خادمة متعبة تحب صورة في المرآة/ طائر الموت/ بركة الزمن/ القدم العاطلة/ الليلة، أشياء أخرى/ صياد/ بشوكة/ ليس البكاء لأجلك) و(أبيض وأسود - ص (63)) التي تستخدم فيها الشاعرة تقنية (الشخصية) كعنصر أساسي لتكشف من خلال صورتها الفوتوغرافية مستواها الاجتماعي والاقتصادى ابتداءً من صورة (الأب) (والأم) و(عائلة الشخصية المؤنثة) وصولاً الى (عائلة الشخصية المذكرة). وأيضاً، تنضم العناوين الثلاثة: (أنديرا - ص (66) و(مشية على أطراف الأصابع - ص (139) و(أيتها الغانية - ص (158) إلى بعضها بعضاً لتكون أجزاء متفرقة من قصة قابلة للتركيب، بطلها الرئيسي يحضر من خلال (الراقصة) التي تعلن

بصراحة عن اسميها في العنوانين (أنديرا/ مشية على أطراف الأصابع) وتخفيه بنية (أيتها الغانية) لتظهره عن طريق شخصية العنوان (الغانية)، حيث تصبح (الراقصة «أنديرا») الهندية محورا لأجزاء ثلاثة تتشكل في عين قارئة مختلفة كـ (نص واحد) يحتمل أن نقرأه تكويرياً، أو تقطيعياً، أي: سواء ابتدأنا من العناوين كما رتبتها، أم سواء قرأناها بترتيب آخر: مثلاً: الجزء الأول ليكن: (مشية على أطراف الأصابع) والثاني (أيتها الغانية) والثالث (أنديرا).. إلخ.. حيث ولو اختلف الترتيب القرائي إلاّ أن البعثرة الموجودة ستجتمع في توضيح أوصاف (أنديرا) الجسدية وملامحها الحركية الأخرى ومدى علاقتها مع (أب الضمير المتكلم) المتخفية وراءه تاء تأنيث الشاعرة (ميسون القاسمي).

هامش

*) رجل مجنون لا يحبني/ ميسون صقر القاسمي/ مهرجان القراءة للجميع - الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ط 1/ 2001/ الصفحات (313).

* * *

الصورلوجيا (Imagologie) مبحث من مباحث الأدب المقارن، يهتم بدراسة وتحليل ورصد الصور الثقافية، التي تكوِّنها (وتحملها) الشعوب عن بعضها البعض، في سياق شروط موضوعية معينة. وهي تُعْنى بالوقوف على جدلية صورة الذات وصورة الآخر في ثقافة معطاة: (أدب شفهي أو مكتوب أو مرئي). ويطلق مراندون (M. Maradon) على هذا المبحث اسم: «علم الصور» (Science des Images)[1].

ومما جاء في تقديم المقارن الألماني فون هيغو ديسرينك (Von Hugo Dyseninck) للعدد الرابع من (**مجلة سيكولوجيا الشعوب**) الخاص بدراسة الصور الثقافية:

> كثيراً ما اعتُبِرت الصورلوجيا من قبل بعض الأصول الأدبية والذاتية المحايثة للصور بمثابة مبحث يستهدف أولاً وقبل كل شيء تبديد ميثات الآراء الخاطئة عن الجماعات الإتنية واللغوية أو القومية[2].

ويسميها ديسرينك: (**علماً**) يتوخى اكتشاف السمات المميِّزة فعلاً للجماعات. كما يطلق عليها في مصنّف آخر له اسم: «الصورلوجيا المقارِنة» (Komparatistische Imagologie)[3].

إن **موضوع** هذا المبحث، حسب جان - ماري كاري (J. M. Carée) وفرانسوا غويار (François Guyard)، هو «الأجنبي كما يُرى)، وهو «حقل المستقبل»[4].

من المسلّم به أن الصور تشكل جزءاً من خطاب الإنسان، «وعند هذا المستوى تجد الصورلوجيا **موضوعها الحقيقي**»[6].

وحسب بيير برونيل (P. Brunel) الصورلوجيا «علم جديد» أفضت إليه دراسة محكيات الرحلة[6]. في حين يرى باجو (D. H. Pageaux) أن الكتابة عن الآخر، أو كتابة الآخر (بشكل عام)، هي التي «أفضت بنا إلى هذا **الفضاء المقارني** الرحب: الصورلوجيا»[7]. إنها إذن الحقل الذي يشتغل بدراسة الصور والتمثيلات والطرق التي يرى بها مجتمع ما مجتمعاً آخر ويحدِّده ويحلم به. ويكمن دورها في رفض الأحكام المسبقة، والإلحاح على ضرورة وأهمية الانفتاح على الآخر، بهدف تحقيق نظرة شمولية للإنسان. ولتحقيق ذلك ينبغي أولاً القيام بدراسة وصفية نقدية لكيفية انكتاب الذات الغيرية في أي خطاب عن الآخر.

وإذا كانت الصورة نظرة إلى الواقع المغاير من خلال منظور قيمي كوّنته الذات المختلفة أو المُخالِفة، فإن ما يشكل موضوع الصورلوجيا هي هذه التصورات والصور المؤدية إلى تحصيل تمثيلية الآخر، غير أنها لا تُعنى - في اعتقادنا - عناية مباشرة وسطحية بالمضمونين الحقيقي والمحتمل لتلك التصورات أو الصور، بقدر عنايتها بالإجراءات الأسلوبية التي تؤدي إلى إفراز هذه الأخيرة. ومن هنا، فإنها لا تبحث في التصورات فحسب، بل تنبش أيضاً العلاقات النصية الرابطة بين هذه التصورات على هيئةٍ توهم بحقيقة أو واقعة المنظور إليه. وقد تتخذ هذه الهيئة صيغة تداخل سِرِّي أو معلن عنه.

وما تنبغي الإشارة إليه هو أن الصورولوجيا لا تهتم فقط بدراسة وتحليل صورة الآخر، ذلك لأنها معْنية كذلك بتحليل صورة الذات. فالكلمة حول الآخر تمتزج وتتداخل وتلون الكلمة الاعترافية حول الذات: إن

الحقيقة الحقيقية أو المحتملة حول الآخر لا تنفصل عن الحقيقة المصوغة حول الأنا.

ويسميها باجو: «**الصورلوجيا الأدبية**». وللتسمية أكثر من دلالة. فهي تعكس أولاً رغبة صاحبها في انتشال هذا المبحث الذي يهتم «بدراسة صورة الأجنبي في أثر ما»[8]، من رواسب علوم أخرى متاخمة أبعدته عن حقل الأدب. الأمر يتعلق - أساساً - بالتركيز على كلمة «أدب»، وإلا انزلق الباحث إلى مجالات أخرى تقصيه من الحقل المخصص له. ويمكن أن نستشف هذا التوجه الجديد من عنوان دراسة لباجو: (أفق جديد للدراسة في الأدب المقارن: الصورة الثقافية). وهو مقال قيم قال عنه بيير برونيل: «إنه نص تنظيري هام»[9]. وقال عنه ميشيل كادو (M. Cadot): «إنها دراسة سعت جاهدة إلى موضعة الصورلوجيا الحديثة في إطار منهاجي صارم يستلهم على الخصوص سيميولوجيا أمبيرتو إكو (Umberto Eco)[10]» ولهذه الاعتبارات نحن مدعوون للتوقف بعض الشيء عند هذه المحطة الجديدة، لنرى مدى تمايزها عما نسميه بالصورلوجيا الكلاسية التي أرسى قواعدها الفرنسي جان - ماري كاري.

جاء في المقال آنف الذكر:

> الصورلوجيا هي دراسة صورة الأجنبي في أثر أو أدب ما. وإذا ما استعضنا عن كلمة «أدب» في هذا التعريف بكلمة «ثقافة»، سنتاخم حدود ورهانات أبحاث متعددة يقوم بها الإثنولوجيون والإنثروبولوجيون والسوسيولوجيون ومؤرخو العقليات الذين يتشبثون بأسئلة المثاقفة والانحطاط الثقافي والاستلاب الثقافي أو أسئلة التاريخ الاجتماعي والثقافي. وعلى كل حال، فإن الأمر لا يتعلق بإهمال الأدب من أجل السوسيولوجيا، أو بهدف تنويع الانشغالات إلى حد التوسيع

اللامحدود «لمجال» البحث على غرار المؤرخ: **ذلك لأن الأدبي لا يمتلك بعد الوسائل المسعفة، وإنما يتعلق الأمر بمواجهة الأدب بممارسات ثقافية أخرى**: (مواجهات ضرورية في حالة «الصورة» الأدبية التي ينبغي أن تكون - في لحظة معطاة - في علاقة بتعبيرات إيقونية أخرى - بحسب العصر - كالصورة المطبوعة Estampe والصحافة والأدب الملحق والكاريكاتير، إلخ). كما **يتعلق الأمر بتأمل الأدب في إطار تحليل شامل يخص ثقافة مجتمع ما**، ويرفع بعض الحواجز الاعتباطية بين الأدب والأدب الملحق وأدب الدرجة الثانية أو الأدب الشعبي، وبين الأدب والعلوم الإنسانية، وبين الأدب والعلوم التاريخية[11].

فما يهم رجل الأدب - خلافاً لعالِم الاجتماع والمؤرخ ورجل الدولة - هو «النقل الأدبي» للصورة. إلا أن هذا لا يعني أن الصورة الثقافية تفرض على الباحث أن يأخذ بعين الاعتبار فقط النصوص الأدبية ولا شيء غير النصوص الأدبية وشروط إنتاجها وانتشارها، بل كذلك **المادة الثقافية** التي تمت بها الكتابة وتم بها التفكير والعيش. إن هذا النمط من الدراسة يجر الباحث إلى مَلاقٍ إشكالية، حيث تنزع الصورة إلى أن تكون كشّافاً منيراً لاشتغال إيديولوجة معينة: (التحريص والعنصرية مثلاً..)[12]. ولذا يجب أن تنتهي الصورلوجيا - حسب ما يعتقده د. هـ. باجو - إلى:

تحديد الصور الموجودة في نفس الأدب، ونفس الثقافة. وهو ما نسميه على مستوى **تاريخ الأفكار بـ «الآراء» والاختيارات الثقافية** التي يتم انطلاقاً منها إعطاء المشروعية لصور الثقافة وتطويرها[13].

ووفق هذا التصور **تفضي دراسة صور الثقافة إلى فهم تاريخ الأفكار والعكس صحيح**. ولهذا يُعتبر تاريخ الأفكار - بالنسبة لباجو -

بمثابة التتمة اللازمة للصورلوجيا. وهكذا فتح الدارس آفاقاً جديدة لهذا المبحث الأخير، وبعيداً عن الالتصاق بمبادئ «النقل» الأدبي للصورة، أضحى لزاماً على الصورلوجي - عاجلاً أم آجلاً - دراسة **خيوط القوة التي تحكم ثقافة ما**، وكذا منظومة أو **منظومات القيم** التي يمكن أن تتأسس عليها آليات التمثيلية، أو بالأحرى **الآليات الإيديولوجية**. فدراسة **انكتاب مختلف صور الأجنبي تعني دراسة تحديد الأسس والآليات الإيديولوجية التي ينبني عليها مبدأ الغيرية**[14].

ووفق هذا التصور الذي يرى كتابة الآخر فضاء صورلوجيا مقارناً يتمازج فيه النوع الأدبي بالبعد الأنثروبولوجي، ينبغي إذا ما تعلق الأمر بدراسة التدوينات الأدبية:

أ - استحضار كل الوسائل والتقنيات التي تسمح بجرد مسالك كتابة الغيرية والكتابة عن الغيرية.

ب - جرد الإجراءات التي تُحضَّر بحسبها التراتبيات بين الرحالة (**الملاحظ**، الثقافة الأصلية)، والآخر (**الملاحَظ**، الأجنبي القريب إلى حد ما، أو البعيد أو المألوف أو الغرائبي)[15].

وبعبارة موجزة نقول مع باجو: لن يتم إدخال تجديدات عميقة على هذا المبحث، سوى بفضل «**الوحدة المخصِبة بين العلوم الإنسانية والتحليل الأدبي**»[16]. فالاكتفاء باستدراجه إلى العلوم الإنسانية قد أفضى إلى إفراز صورلوجيات غير أدبية: (صورلوجيا تاريخية، صورلوجيا سوسيولوجية، إلخ) لذا ينبغي رد الاعتبار للشق الثاني الذي هو التحليل الأدبي بُغْية المحافظة على أدبية المقترب الصورلوجي، وطبعاً مع مراعاة الشق الأول، لأن:

أ - الهدف النهائي للصورلوجيا يتموقع على مستوى وظائف الصورة.

ب - هذا الدرس يستند إلى قيم مبدئياً ميثية، تعمل - في النهاية - على تحديد دورها في حياة المجتمعات[17].

ولعل هذا المقترب الجديد هو ما سمح بإعادة التفكير في تحديد حقل هذا المبحث، إذ لا يُعقل أن يتنكر الباحث **للواقعة الأدبية**، إلا أنه ينبغي أن يدرسها انطلاقاً من النصوص الأدبية. ومن الجلي أن هذا الاقتضاء المزدوج، وهذا التحول الحاصل في أفق منظور دراسة الصورة والواقعة الأدبية، قد كان من نتائجها عند باجو وضع تحديد محتمل لحقل هذا الضرب من الأبحاث[18].

ونظراً لهذه الاعتبارات جميعها، ارتأينا - في دراسات سابقة - انتهاج **الشعرية** مقترباً. أوليست الشعرية هي: «دراسة الأدبية»[15]، وأن هدفها هو:

أ - وصف اشتغال النسق الأدبي.

ب - تحليل عناصره المكوِّنة.

ج - بسط قوانينه.

د - تأسيس العلاقات بين عناصره[20].

ولا شك أن أدب الرحلات يستجيب لهذا الهدف، اعتباراً لخصوصيته، وتماشياً مع هذه الخصوصية نرى لزاماً علينا - حتى يتسنى لنا رصد مختلف تجليات المحتمل في الخطاب الرحلي - مضاعفة الملامسة النقدية المحايثة للنص، بمقترب أكثر شمولية، يأخذ بعين الاعتبار المكونات المختلفة **لجامع النص** (Architexte). فما المقصود بهذا الأخير؟

إن جامع النص هو المقولات العامة أو المتعالية (Transcendantes)، مثل (أنماط الخطاب، أشكال الملفوظية، أجناس أدبية ينتمي إليها النص الخاص). لأن **موضوع الشعرية** هو ما يسميه

جيرار جينيت بعبْر - التناصية (Transtextualité)، أو **التعالي النصي للنص**، أي كل ما يربط هذا الأخير - بشكل جلي أو سِرّي - بنصوص أخرى. ويتعلق الأمر في **الجامع التناصي** (Architexualité) بإشارة مصاحبة للنص أو ملحقة به (Paratextuelle)، كإشارة رواية، محكي، قصائده، إلخ، التي ترافق عنوان الغلاف، وتحدِّد الانتماء الوصفي (Taxinomique) للنص.

ويحدد جيرار جينيت أنماط العلاقات عبر - النصية في:

1 - **التناص**: علاقة حضور (Comrésence) بين نصين أو أكثر. أي حضور نص في نص آخر. مثال ذلك: (الاستشهاد، السرقة، التعريض).

2 - **النص الملحق**: ويسمى النص المصاحب أو الموازي مثل: العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، المقدمة، الهوامش، وينمّ الإلحاق النصي (Paratexualité) عن **البعد التداولي للأثر**، أي تأثيره على القارئ، وهو ما يسميه فيليب لوجون (Ph. Lejeune) **بالميثاق النوعي** (Le pacte générique).

3 - **الميتا - تناصية** (Métatexualité): وهي العلاقة النقدية التي تربط نصاً بآخر يتحدث عنه دون أن يحيل عليه بالضرورة.

4 - **الاستغراق التناصي** (Hypertextualité): علاق نص لاحق (ب) (Hypettexte) بنص سابق ٠أ) (Hypotexte)، يلتصق به ويحاكيه أو يقلده ويترفع عنه ويقوم بتحويله أو تشويهه دون الإحالة عليه. والاستغراق التناصي ممارسة **عبر - نوعية** (Transgénérique)، تطال عبور جنس أو أجناس معينة لجنس آخر أو أجناس أخرى[21].

ولعل في هذا الجهاز المفاهيمي الشعري بعض ما يعزز اختيارنا المنهجي ويبرره.

خلاصــة:

أهم الخلاصات التي يمكن أن نخرج بها مما سبق هو أن:

* الصورلوجيا ترصد الصور الثقافية الأدبية وتحللها.
* علم الصور يتوخى تبديد الميثات والأحكام المسبقة المكونة عن الغير.
* موضوع علم الصور هو خطاب الذات عن الآخر، أي التصورات المفضية إلى تمثيلية المغايرة.
* علم الصور تولّد من أدب الرحلات، لأن هذه الأخيرة تقوم على مقارنة الصور أو التمثيلات.
* علم الصور ينبغي أن ينهض بدراسة كيفية انكتاب الآخر في خطاب الأنا، وبالتالي كيفية أسْلبته.
* لا ينبغي عليه أن يهمل «الأدبي» في الرحلي من أجل مباحث أخرى، ولا ضرورة لتوسيع حدود انشغالاته ومجالات اشتغاله إلا بالقدر الذي يغني التأمل الأدبي: كالالتفات إلى التعبيرات الأيقونية الأخرى، ورصد النصوص التصويرية المدروسة في تعالقاتها مع ما يسمى بالأدب الملحق، وفي ضوء إمدادات النقد الأدبي والعلوم الإنسانية والتاريخية.
* لا ضير في استحضار أجواء «المادة الثقافية»: (تاريخ الأفكار أو خيوط القوة المتحكمة في منظومة قيم ثقافة ما). تلك المادة التي انكتبت بها الغيرية، للوقوف على طبعة الاشتغال الإيديولوجي للصورة.
* كون علم الصور يرفض الأحكام القبلية، فهذا دليل على كوسموبوليتية وأَنَسِيةٍ شموليتين.

* لهذه الاعتبارات كلها انتهجنا الشعرية مقترباً في أطروحتنا التي تحمل عنوان: (**المحتمل في الرحلة العربية إلى أوروبا وأمريكا والاتحاد السوفياتي**)[22]، لأنها تمكننا من الوقوف على الخصوصية الأدبية للنص الرحلي من جهة، وعلى طبيعة اشتغال أنساقه الأدبية وقوانينه وعناصره المكوِّنة للجامع النصي والأمشاج العبر - نصية من جهة ثانية.

الهوامش

1) S. Marandon: “Les Images des Peuples”; Revue de Psychologie des Peuples, 1/1964. p 250.

2) Von Hugo Dyserinck: “Introduction”; Revue de Psychologie des Peuples, 4/1971. p 354.

3) عنوان الفصل الرابع من كتابه: Komparatistik بون 1977. من ص 125 إلى ص 133.

4) المرجع السابق، ص 126.

5) martin Steins: “Permanences de L’Imagerie Africaine”; Actes du 7e Congrés de L’A.I.L.C, p 244.

6) P. Brunel: “Préface”; in: F. Moupeau: Metamorphoses du Récit de Voyage, Actes du Colloque de La Sorbonne et du Sénant (2 Mars 1985), Paris - Genéve 1986. p 7.

7) D - H. Pageaux: “Le comparatiste; Homo Vlator”; Neohelicon, 12/1. 1985. p. 207.

8) D - Hageaux: “Une Perspective et D’étude en Littérature Comparé: L’Imagerie Culturelle”; Synthesis 8/1981. p 169.

9) بيير برونيل: المرجع السابق، ص 170.

10) michel Cadot: “Les études D’images”; in: la recherche en Littérature Générale et Comparé en France: Aspects et Problémes, S. F. L. G. C - Paris 1983. p 82.

11) د – هـ. باجو: المرجع السابق، ص 170.

12) نفسه، ص 170.

13) نفسه، ص 171.

14) نفسه، ص 172.

15) D - H. Pageaux: “Le Comparatiste: Homo Viator”; pp 207-208.

16) المرجع السابق، ص 201.

17) مارتان ستاينس: المرجع السابق، ص 244.

18) D - H. Pageaux: “Une perspective D’étude en Littérature Comparé”; p 170.

19) Henri Meschonnic: Pour La Poétique 1; Editions Gallimard 1970. p 174.

20) T. Todorov, cité par H. Meschonnic, p 24.

21) G. Genette: Palimpsestes (La Littérature au Second degré); Editions du Seuil 1982. pp 7- 8- 9- 12- 448.

22) سبق أن نشرنا أجزاء منها في كتاب: عتبات الكتابة، منشورات مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، 1998، وكذا في كتاب: العين الساخرة، منشورات المركز المغربي للتوثيق والبحث في أدب الرحلة، 2000.

* * *

لابد قبل التحدث في هذا الموضوع المتعدد الجوانب والأبعاد من الوقوف على مفهوم التجربة الذي أعنيه في هذه المحاضر، لأن التجربة الإبداعية ذات منزع فردي في المنشأ والبدء، ولكنني أعني بها هنا جماع النصوص الشعرية التي تشكل ظاهرة أدبية لها معالمها وخصوصيتها في محيط اجتماعي بعينه وفي مرحلة تاريخية محددة، فالظاهرة الأدبية «جزء من كلية اجتماعية»، والكلام لا يصير نصاً إلا داخل ثقافة معينة، من هنا كانت الإشارة إلى أن هوية النص تتحدد بموقعه في سياق ثقافي محدد له سماته وعلائقه، وأن النص الأدبي لغة تنتمي إلى مجال إشاري له محدداته الفكرية والاعتقادية كما يرى باختين، فهو حديث عن العالم، فالنص منظومة إشارية وينبغي أن نؤكد أن هذه المنظومة ذات علاقة بالغة الخصوصية بالمجتمع والتاريخ، ومهما قيل من أن «لغة الفن اللفظي متعددة النظم وساحة إشارية شاسعة تمتلك خاصية التعدد الدلالي والتأويلي والإبلاغي» فإنها لابد أن تتحدد على نحو ما بمحيطها وزمنها.

ولست أنطلق في محاضرتي هذه من منطلق الدراسة الإقليمية باتجاهاتها المذهبية المختلفة وفلسفتها المتباينة، ولكنني أعتقد جازماً أن السياق الطبيعي للتجربة الشعرية المعاصرة في المملكة هو الثقافة العربية، غير أن الانتماء الجغرافي والمجتمعي من شأنه أن يبرز مكامن الخصوصية فنياً ورؤيوياً، كذلك فإن ثمة ضرورات عدة تفرض هذا المنحى في التناول لا يتسع المجال لعرضها.

كذلك فإنه لابد من الإشارة إلى المقصود بلفظة الجديدة في عنوان

هذه المحاضرة، وبادئ ذي بدء أود أن أشير إلى أنني لا أقصد بها الجدة الزمنية أو الشكلية الوزنية على وجه التجديد. بل إنني أرى مع بعض الباحثين أن القصيدة الجديدة هي تلك التي تتحول إلى نصٍ مفتوح، وليس إلى نص عائم فثمة فارق كبير بين المفهومين، فالنص المفتوح هو الذي لا يُغل بأغلال الدلالات المعجمية الثابتة، ولا يذعن للثبات المطلق في أطره الفنية والجمالية، هو الذي ينطلق باتجاه ما هو جوهري متجدد، لا يحيل إلى الماضي فحسب، الذي يسعى إلى الكشف والارتياد ولا يتقوقع في إطار قالبي متجمد، وربما كانت مقولة الدكتور عز الدين اسماعيل عن جماليات التشبيه وجماليات الاستعارة في حديثه عن النص المغلق والمفتوح أقدر على بيان آلية التجديد «فالتشبيه إحالة إلى معرفة ماضية والاستعارة كشف لمجهول (رؤية للحظة الراهنة في المستقبل)، مع التشبيه تتحقق جماليات التوقع ومع الاستعارة تتحقق جماليات الدهشة، ومن الواضح أن الاستعارة بمفهومها البلاغي التقليدي كتشبيه فقد أحد طرفيه ليست هي المقصودة، وإنما الاستعارة بمفهومها الكلي نقل الكلمة من سياق إلى سياق آخر مختلف تماماً.

ولا أريد هنا أن أنساق مع غواية المفاهيم المتعددة لمعنى التجديد ولكنني أود أن أشير إلى أن هذا المعنى يندرج في سياقات متعددة إلى أن يصل ذروته فيما يسمى بالوعي الإشكالي، أي الوقوع في أسر اللّحظة التاريخية المتدابرة الأزمنة كما يقول البعض أي «الإدراك المتوتر للّحظة التاريخية التي يتحول فيها كل شيء ويفر منها كل شيء يكون طرفاها بين الزمن الكائن وما سيكون» على حد تعبير جابر عصفور، ولست بالتأكيد مع المغالاة في هذا الفهم، كما أنني لست مع قصر مفهوم التجديد على الجانب الوزني الشكلي الذي يرى في مجرد الخروج على أوزان الخليل ولوجاً إلى رحاب العصر.

وأود أن أشير إلى أن مسألة البحث في البدايات والتاريخ لهذه التجربة ليس مما هو في صلب اهتمام هذه العجالة، فالحديث عن البدايات يحتاج إلى جهد بحثي متصل وأنوه هنا بما بذله العديد من الباحثين في هذا المجال كالأستاذ صالح الصالح والدكتور البازعي والشيخ عبدالله بن إدريس والأستاذ خالد المحاميد والدكتور شاكر النابلسي في كتابه (نبت الصمت) والدكتور عبدالله الحامد في كتابه عن الشعر العربي الحديث في المملكة وغيرهم.

التجربة الجديدة والتساؤلات:

هناك تساؤلات حول ماهية التجربة الجديدة من أصحابها ومؤيديها، ومن المتخوفين منها، لقد طرحت أسئلة عديدة حول هذه التجربة كتلك التي تولّت مجلة اليوم السابع[1] طرحها علي مجموعة من شعراء هذه التجربة وبعضها يشكك في وجود مثل هذه التحربة أصلاً كالسؤال الذي نصه: هل تعتقد بوجود قصيدة جديدة في المملكة، وكيف تنظر إليها؟ وقد تولى الإجابة عن هذا السؤال وغيره محمد العلي وعلي الدميني ومحمد الدميني ومحمد عبيد وعلي بافقيه وفوزية أبو خالد، وكان جوهر هذه الإجابات يتمثل في عدة نقاط منها أن هذه التجربة (القصيدة) موجودة بالفعل وهي وليدة الواقع الاجتماعي المتطور والمتحول، وأن هذه القصيدة تمتلك خاصية تعبيرية لا مثيل لها، وأنها تتمثل في صراع التجربة مع صرامة الموروث اللغوي والميثولوجي، وأن من أهم خصائصها أنها أسقطت عن جسدها بثور الرياء والبكاء المجاني والغزل الفج ودخلت في نسيج الجوهر الوطني والقومي والإنساني ومقاومة جفاف الصحراء، وأنها ولدت كي تقول الحقيقة كاملة، وقد حظيت هذه التجربة بقسط وافر من المحاولات التنظيرية والنقدية كتلك التي أفرد لها

الدكتور البازعي كتاباً كاملاً تمحور حول ثقافة الصحراء وجوهرها الجمالي والرؤيوي، وكتلك التي أفرد لها الدكتور الغذامي فصولاً في كتابه «تشريح النص»[2] وتناول فيها مسألة النموذج الدلالي المتكامل، ويدخل في هذا الإطار إسهامات سعيد السريحي وآخر ما كتب من دراسات نقدية متكاملة فيما أعلم كتاب «في ذاكرة الصحراء»[3] للأستاذ محمد إبراهيم الدبيسي.

وأما الجدل حول مشروعية هذه التجربة وسماتها فقد استوعب حيزاً زمنياً ليس باليسير، وعقدت لمناقشتها أكثر من ندوة ومن أهمها تلك التي عقدت في الجوف قبل سنوات واستضافت عدداً من المفكرين والشعراء.

أما التساؤل حول هذه التجربة من موقع آخر، وما أثير من جدل حول الحداثة والتحديث وعلاقتها بالجانب العقدي، وما ألف حولها من كتب خصوصاً كتاب «الحداثة في ميزان الإسلام»[4] للشيخ عوض القرني، وكتاب «الحداثة من منظور إيماني» للدكتور عدنان النحوي وكتاب الأستاذ أحمد فرح عقيلان، والردود التي نشرت حول ما جاء في هذه الكتب، وتلك المواقف الوسيطة التي تنظر إلي الحداثة من زاويتين إحداهما تتعلق بالفكر والأخرى بالشكل وترى ألاّ ضير في الأخذ بالمنجزات الجمالية في حين أنه ينبغي نبذ الموقف الفكري، كما لاحظنا في محاضرة الدكتور الهويمل التي كان موضوعها (الحداثة بين التعمير والتدمير)، وما كتبه أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري في كتابه «الالتزام والشرط الجمالي».

ومهما يكن من أمر فإن الإنصاف يقتضي أن نشير إلى أن بعض قصائد التجربة الجديدة قد اشتط في توظيفاته التراثية ورؤيته، وجنح إلى ما يمكن أن يثير الشبهة، وأفسح المجال للشك أو أنه تغاضى عما ينبغي

إزاء الموقف العقدي الراسخ وهوَّم في فضاء من الرؤى التي قد يفهم منها الانفلات من الالتزام الديني تحت تأثير بعض توجهات التجربة الشعرية الحديثة عربياً وعالمياً، وربما كان ذلك وراء تلك الضجة التي أثيرت حول هذا الموضوع والتي كانت مثار استغراب لدى بعض الشعراء العرب من ذوي التوجه الإسلامي مثل الدكتور حسن الأمراني الذي كتب معظم دواوينه في إطار التجربة الحديثة وقال لي: مرّةً إن هذا الأسلوب الجديد يحرص عليه الشعراء الإسلاميون في المغرب لأنه يتيح لهم المجال ليبدعوا ولينافسوا أصحاب الاتجاهات الأخرى، وأذكر أن الأستاذ عقيلان الذي كان قد شنّ حملة واسعة على التجربة الشعرية الجديدة في كتابين من كتبه قد أبدى ارتياحه الشديد لبعض نماذج سمعها في إحدى الأمسيات الشعرية في المركز الثقافي في حائل حين قال معلقاً على ما قرأه الشاعر أحمد الصالح والشاعر عبدالله الصيخان، إنني أشعر أنه قد ولد لي ابنان هذه الليلة بعد أن سمعت منهما هذا الشعر الجميل، وقد كان الغموض والتعامل مع التراث دون انضباط وبعض جوانب الفكر النظري كل ذلك أحاط هذه التجربة الجديدة.

وأود أن أشير إلى أنني في هذه المحاضرة لن يكون بمقدوري أن أتتبع جهود الشعراء الروّاد الذين أسسوا للقصيدة الجديد، ولا أولئك الذين تطوروا بها وعملوا على تأصيلها على نحو ما كالدكتور غازي القصيبي والدكتور إبراهيم العواجي وغيرهما، ولا أولئك الذين ظلّوا على ولائهم للقصيدة العمودية ولكنهم كتبوا القصيدة الجديدة بل وعملوا على تبنيها في أشعارهم الأخيرة مثل الدكتور محمد العيد الخطراوي والشاعر الصعابي والحساني وعمر مفتاح وغيرهم فأولئك يستحقون هم ومن أشرنا إليهم دراسة خاصة أرجو أن يكون بمقدوري إنجازها.

ولكنني سأحاول استقراء تجارب الشعراء الذين ترسخوا في التجربة

الجديدة وأصّلوها عبر دواوينهم المتتالية الصدور، وعلى الرغم من إغراء التصنيف إلى أجيال فإنني لا أرى إمكانية ممارسة ذلك بدقة، ولكنني سأشير إلى هذه الإمكانية كلما رأيت ذلك مفيداً.

وليس من شك في أن الشعراء: سعد الحميدين، ومحمد العلي وأحمد الصالح وعلي الدميني هم أبرز المؤصلين لهذه التجربة وذلك إذا استثنينا بعض الأسماء النسائية اللامعة التي سنشير إليها في محور خاص، ولا أعتقد أنه من المفيد التحدث عن منجزات هذه المجموعة بشكل مجرّد من الاستشهادات والنماذج، وكذلك ما يمكن أن يستشهد به من نتف مقتبسة منتزعة من سياقاتها قد لا تعطي فكرة متكاملة، غير أنه لا مجال أمام الدارس إلا سلوك هذا السبيل. ومن الواضح أن أعمال هؤلاء الشعراء تعكس تطور أساليبهم ورؤيتهم الفنية، كذلك فإنها تحمل في تضاعيفها كثيراً من هموم القصيدة العربية الحديثة في مرحلة الريادة فيما يتعلق بموقف أصحابها من الحياة كالموقف من المدينة أو الزمن أو التراث أو الحب أو المجتمع كما أوضحها إحسان عباس في كتابه «اتجاهات الشعر العربي المعاصر» ولسوف أعرض لذلك أثناء مقارنتي لتجربة هؤلاء ولكن ما يهمني الآن هو استقراء ملامح التجربة من الناحية الجمالية، فنحن نجد أنهم في المراحل الأولى من التجربة كانوا يلجؤون إلى منهج التمثيل الكنائي الذي يترجم الواقعة إلى صورة شعرية توحي بها، وإلى التداخل مع التراث واستخدام مفرداته في هذا الإطار بحيث تبدو الحادثة أو الواقعة أو الشخصية معنى يمكن بلورته في سياق القصيدة بإيحاءاتها الأصلية دون تعديل يذكر وإقحام النصوص المبتسرة أو العبارات المبتورة في السياق في إضاءة مفاجئة، أو تقوم بوظيفة التضمين البلاغي بمفهومه التقليدي، ومنهج التمثيل الكنائي قرين التشبيه حيث المعنى الكلي يماثل ما تقضي به الصورة.

وقد تطوّر هذا المنهج فيما بعد وأصبحت القصيدة تدور حول عنصر تراثي يتخفف من أعبائه الدلالية التاريخية ليدخل في مجال جديد ويقيم علاقات نصية ومفهومية جديدة.

كذلك فقد تفاوتت طرائق استلهام المناخات الشعبية وتوظيفها من شاعر إلى آخر، ولكنها تسجل كظاهرة فنية تزداد كثافة في التجربة الشعرية السعودية الجديدة أكثر من غيرها وتتجاوز الأنساق اللغوية إلي العناصر الحركية كالرقص الجماعي وما إلى ذلك.

كذلك فإن ظاهرة بناء النموذج وتطويره ورصد تحولاته في محاولة للاستفادة من القصة أو الرواية تبدو ظاهرة مشتركة لدى هؤلاء الشعراء ولكنها تختلف من شاعر إلى آخر على نحو ما سنرى.

وظاهرة القصيدة الطويلة - بمفهومها الفني - التي تتعدد مقاطعها وتتعقد الرؤية فيها وتحفل بالصراع وتتشابك فيها الدلالات، وتستنبت فيها الأقنعة تبدو من التقنيات الظاهرة في هذه التجربة.

كذلك فإن توظيف التشكيلات البصرية، والتمثيلات الصوتية والانشغال بالتجربة الإبداعية والإيغال في اللعب بالحروف والكلمات والتكرار وما إلى ذلك.

وإذا كنت سأشير بالدرجة الأولى إلى الظواهر الجمالية فإنني لا أرى أنها منبتة الصلة بتلك الهوية الثقافية التي أشار إليا الدكتور البازعي في كتابه (ثقافة الصحراء) التي تعني كما يقول (تفاعل كثير من المبدعين مع ذلك العالم السديمي الممتد بغموضه ورهبته وتقلباته، عالم الرمل الراحل أبداً، والصحراء الجرداء والمطر الشحيح الذي لا يعرف جدولاً ثابتاً، ولكن هذا ليس كل شيء فقد طغى نمو المدن وانتشار الفن ودخول التكنولوجيا بكل ثقلها على هذا العالم أو كاد، ولكن ما ظل رابضاً في اللاوعي الجمعي وفي امتداداته التراثية والجمالية الذي يشهد عليه قيام فن مواز

يتعلق بأذيال ذلك العالم ويستحضره وهو الشعر النبطي»، كل ذلك يفسر لنا كثافة الحضور التراثي وتجذره بكافة صوره في القصيدة الحديثة في المملكة، وهو حضور ذو طبيعة نوعية، ومهما قيل عن التوظيفات الأسطورية اليونانية فإنها تظل ضئيلة، فالتراث بنصوصه الشفوية والكتابية والحركية والشكلية الحسية له حضوره المتعين حتى (تيمة) الانبعاث التي وجدناها لدى الشعراء التموزيين تظهر في الشعر السعودي بثوبها التراثي العربي الصميم.

ولعل في الانتقال من التعميم إلى التخصيص ما يفيد، فالشاعر سعد الحميدين الذي أصدر عدة دواوين تبلغ الأربعة[5] ذو تجربة طويلة متعددة الأبعاد وليس من الممكن استقصاء ملامحها، ولكننا لابد أن نشير إلى ثلاثة ملامح بارزة في هذه التجربة:

أولاً: استلهام الأجواء والمناخات والنصوص والفنون الشعبية.

ثانياً: الاهتمام بالتشكيل البصري والإيقاعي اهتماماً ملحوظاً.

ثالثاً: انفراده بمطولة ذات ملامح تشكيلية خاصة.

وقد كان من أبرز الظواهر التي تميزت به قصيدة الحميدين يتصل بالبنية الوزنية حيث المزاوجة بين المقاطع المدورة التي تكتب كتابة نثرية وتتضمن صوراً متلاحقة لاهثة، والمقاطع القائمة على الأشطر التفعيلية التي تتفاوت وفقاً للمد الانفعالي، وقد برز هذا المنحى في آخر أعمال الشاعر «ونتحرْ النقوش أحياناً».

وعلى مستوى الصياغة فإن الشاعر جدّد في بناء العبارة، من ذلك بتر السياق وإقحام كلمة ثم الحذف وإعادة ترتيب بعض الجمل كما في قصيدة «رسوم على الحائط».

«تجيئين قلت مع الغيم

قلت تجيئين عند احتدام الرعود

وقلت تجيئين عند المساء، وعند بداية كل صباح..

وقلت وكان انتظار».

فكملة قلت التي تتكرر تمنح المقطع إيقاعاً خاصاً ينبئ عن الاضطراب، أما التضمين فيأتي في شكل جمل اعتراضية وهو أقرب إلى المفهوم الحديث للتناص، حيث تستدعي أجواء النص الشعري المقتبس منه، وتأتي العبارة المتضمنة مبثورة أيضاً. ومثل هذا المنحى في التضمين لا يقود إلى الانعطاف الدلالي، إذ تظل في حدود المعنى الذي يثيره السياق السابق، ففي قصيدة (أين ليلى) فإن عبارة مهلاً.. هداك الذي تبقى عند المستوى الأول دون بث متجاوز لهذا المستوى.

غير أنه في مرحلة لاحقة وفي ديوانه «خيمة أنا والخيوط أنت» يلجأ الشاعر إلى التوظيف التراثي للنص الشعري بحيث يستحضر أحد عناصره ويجعله محوراً دلالياً، أو نموذجاً كتابياً كما في قصيدته «عندما بانت سعاد»، حيث ينتزع سعاد من سياقها الشعري في قصيدة كعب بن زهير «بانت سعاد» ويوظفها في مستويين: **الأول** بوصفها نموذجاً إنسانياً ينتمي إلى البداية العربية، **والمستوى الثاني** بوصفها قيمة دلالية يلعب فيه على المفارقة اللغوية في الفعل بانت، وهو يستثمر المستوى الأول فيكشف من خلاله عن الخلل في الحياة العربية الراهنة وضياع القيم والتفريط في الأصالة.

«تحدو القطيع/

إلى حيث يمكث كل الرفاق/

ولا من يقابلها/

أو يرحُب».

ومن الملاحظ أن جل قصائد الديوان تتداخل مع نصوص الشعر الغزلي وترتبط بالرحلة والمكان، ويأخذ الحوار طابع الجدل مع اللغة فتبدو هاجساً يدخل في صميم اهتمام الشاعر.

وهذا الترنح في ملامح البيئة ظاهرة خاصة، أما ظاهرة التمثيل الكنائي فتتبدى في قصيدة «المدينة المترهّلة» حيث يمثل المدينة بعجوز تلهث في دروب العصر تنثر السعالات تمضغ اللعاب مترهلة الوجه، وتتحول الخطوط الحسية إلى معادل يلامس أفق التجريد:

«وتطوح النظرات في كهف من القصدير/

تبصق خلف أكوام الرماد وتنوء بالحمل الثقيل».

يتحول المدلول إلى دال محايث يتتبع البحث عن معنى أبعد ويستعير الشاعر للعجوز الرمز لوازم لا تمت إليها بصلة بل تحيل إلى غيرها، ويغادر الشاعر مستوى التمثيل فيعود دون مقدمات إلى المستوى الواقعي للمدينة حيث خرائب الأكواخ، وتتراسل مع رموز جديدة تمثل معاني راسخة في المخيلة الشعبية «كمواء القطط والتبغ وغابات النيون والنرد» وحداثة المدينة وفتحها في البيئة من الظواهر التي رسخت هذه الزاوية.

ومدينة سعد الحميدين لا تختلف كثيراً عن المدينة التي يتحدث عنها صلاح عبدالصبور أو عبدالمعطي حجازي أو السياب من حيث كونها رمزاً لفقدان البراءة وقرين التعهر، ولكن سعد الحميدين لا يفعل ذلك ولا يقترب من الجانب الجنسي الذي أوغل فيه الآخرون، وقاموا بتمثيل الفعل الجنسي لدى حديثهم عن المدن، فالمدن التي يتحدثون عنها تتحول إلى نساء ساقطات، وذلك لأسباب كثيرة يذكرها ناقد عربي معروف، إذ يرى أن المدينة مؤنثة، وفي معظم الأحيان كانت حركة التاريخ ضد المدن فتحاً

واحتياجاً واغتصاباً لها ولنسائها ومواردها، والشاعر الحديث يألف الصور الجنسية في زمن يشيع فيه الاغتصاب في المدن الكبرى، كما تشيع الدعوة إلى الانطلاق التام من القيود المتصلة بالجنس» 116 (إحسان عباس).

بينما لا يبدو الأمر كذلك لدى شاعرنا الذي قصارى ما وصلت لديه الصورة «مضاجعة العياء» وهو معنى بعيد عن التخوم الحسية المألوفة، ولكن يتفق مع غيره من حيث ضيقه من المدينة وجمود مشاعرها.

وفي قصيدته «ارتجاجات على سطح الزمن الراكد» يمثل الشاعر الزمن الراكد في تجليات صورية عبر المكان «الكهف» حياً نموذجياً رابضاً ما بين الجمر والرمل، وعبر التضاريس المكانية يبدو الزمن آسناً، فالأجواء المكانية كلها تنبئ عن التخثر، والمشهد الذي تضيع فيه ملامح النموذج ولا يتبدى منه إلا ما هو موثق إلى أركان المكان، فالآه المستطيلة تمثيلاً لغوياً صوتياً والانشداد إلى المكان حيث تنبعث رائحة الأسن من الطين الرائح، فالزمن يجد تعيّناته عبر الأشياء، وتتحول الحسيات إلى تجريد معنوي مناخ يفضي بأجواء الركود.

والتمثيل يأخذ طابعاً حسياً في صورة تقوم على التجسيد في معادلة لغوية تنهض بمنطق الصورة وتصميمها وتحديدها.

والكهف الذي هو رمز جمود الزمن رمز مألوف لدى الشعراء علي نحو ما نجد عند «حاوي» في قوله «وتمددت كهفاً في كهوف الشط/ يدفع جبهتي ليل تحجر في الصخور».

ويقوم التمثيل عند الحميدين لا على التشابه بل التقابل والتضاد أحياناً ويفضي إلى رؤية محددة يصوغها الشاعر في مقطع تقريري واضح كما في قصيدته (ورقة من اعترافات شاعر) التي تقوم على المقابلة بين الشاعر والساخر في مشهدين متقابلين، فالساحر الذي يجترح الأعاجيب

يقابله الشاعر الذي ينزف ألماً، وهو زورق في الرمل يجدّف فتنكسر مجاديفه ولسانه من خشب أجوف، فالأصل هنا المقابلة التي توضح وتقرر.

وتبرز النزعة التشكيلية عند الشاعر فالشاعر يزاوج بين البعد الصوتي والبعد الطباعي التشكلي:

وتدور تدور الطاحونة

موتى..

أشلاء..

أحجار..

وصداها يحفر في أذني.

ويعمد الشاعر في قصائد أخرى إلى تمثل الصوت بنقله كما هو:

ثم أودم.. تك.

ويتم الشاعر قصيدته بالتقرير:

آنا لست الساحر.. يا سادة/

أنا شاعر والشاعر في العرف إسفنجة تمتص جميع الأشياء.

وتتعمق تجربة التمثيل الصوتي والحركي في قصيدة «الألحان تموت معلنة» التي ينبئ عنوانها عن هذا التوظيف، فالأذنان تلتقطان أصداء النداء، والقلب يدق وعلى الهامة جمع من الآهات تنزفها ربابة، وهكذا تشكل خطوط اللوحة في ألحان المقامات العتيقة وهبوب الريح وطرقات الباب وبإيقاع الأنغام ولحن المجرور والمسحوب والهجيني الرتيب.

أما الزمن المتخثر فيتمثل في الإيقاع البطيء مجسداً في سلسلة من الكنايات كالإقعاء وراء الأسوار وامتداد القدم والحملقة في الجدار واصطياد الذباب وامتصاص النرجيلة.

أما تجربة القصيدة الطويلة في الشعر السعودي فقد كان لها حضور لدى الجيل الأول خصوصاً سعد الحميدين ومن المعروف أن القصيدة القصيرة هي تلك التي تجسم موقفاً عاطفياً مفرداً أو بسيطاً، أما القصيدة الطويلة فتربط بين كثير من تلك الحالات العاطفة في إطار فكرة عامة حيث تكون هذه الفكرة غاية التعقيد بحيث لا يستوعبها العقل إلا في وحدات غير متصلة فكل قسم بمفرده يستمد من الكل ويمده، فهي تعبير عن الخبرات الإنسانية والتجارب العميقة، وإذا كانت القصيدة الغنائية القصيرة ينتظمها خيط شعوري واحد يبدأ عادة من منطقة ضبابية ثم يتطور الموقف شيئاً فشيئاً حتى ينتهي إلى إفراغ عاطفي ملموس كما يقول عز الدين إسماعيل وقد تكون دائرية الاتجاه أو حلزونية أو مفتوحة فإن القصيدة الطويلة درامية الطابع والفكرة فيها تتحلل إلى عناصر فكرية مُتجاذبة ومتصارعة ومتكاملة، وهذه العناصر الفكرية تنتشر في أجزاء القصيدة المختلفة.

والقصيدة مأساوية الطابع أعني قصيدة الحميدين «وتنتحر النقوش أحياناً»، وهي تقوم على مقاطع مزدوجة من التدوير والتوشيح تأتي في سياق منتظم، وكذلك فإن الصورة (الرسم) تقوم على المشهد حيث يندرج في إطار الوصف المستقصي، منعتقاً من التحديد غارقاً في لجة المطلق في إطار ما يسمى بالتمثيل الكنائي الذي لا يفضي إلى مدلوله إلا بصعوبة مفاتيحه، تلك الألفاظ ذات الدلالات المباشرة التي تسند إلى عناصر تشخيصية استعارية تنأى بها عن المستوى الأول، وعلى تلك الثنائيات المتجاورة: المكان واللامكان، والزمان، والإحالة إلى نصوص سابقة حيث المدينة المترهلة التي تجتر لعابها. وهذا البيان المشهدي الافتتاحي ترفده الرقصة التعبيرية التي يشير فيها الضمير إلى الغياب حيث العجز وحيث يعبر النص التعبيري الراقص عن التكرار والقيد وافتقاد القدرة على الفعل.

ويأتي المقطع الثاني بصوت جديد (جماعي) يتحدث عن الآخر الغائب ويعمل على تعيينه من خلال التقرير والتمثيل مخترقاً بالتضمين القرآني (التناص) (لذة للشاربين)، ويبدو هذا المقطع مرادفاً فهو يوحي بالثنائية.. تلك الشريحة المتورمة الذات والأخرى الضحية، ويقوم المقطع على الجمل الاسمية التقريرية الذهبية التي تدل على الثبات وعلى الوصف بما له من دلالة على الاستقرار والتشبيه والتماثل، وهذه الصياغة الأسلوبية تجسيد للحالة.

ويأتي المقطع الراقص بنبرة التقرير والتوكيد والدوران في الحلقة المفرغة، وفي تطور وتنام جديد لأفق النص يبدو المقطع الثاني وقد أضاء جانباً آخر، وسلط عدسته على وضع جديد يتمثل في الخنوع للآخر والتوحد في الآخر المهمش والمسحوق «إليهم المسخرة المجيبة للحداء» وهم ذاتهم الذين سبقت الإشارة إليهم اللابسون ثياب من قد فصلت تلك الثياب لهم بدون إشارة، السابق واللاحق وخداع الذات والحداء الحزين العاجز يمثله المقطع الذي يليه.

ويأتي المقطع المرادف بنبرة هجائية جديدة.. وهكذا.

أما محمد العلي[6] فشاعر له رؤية، وهو شاعر وجداني أيضاً بطبيعة تكوينه، من هنا كان النزوع إلى التمثيل الكنائي بمعناه الواسع عبر سلسلة الصور وانتظامها داخل القصيدة وترميز بعض عناصرها بحيث تتجاوز المعنى المحدود وتنطلق في فضاء شعري رحب هو الأسلوب الغالب على شعره، فهو يزاوج بين الصورة التمثيلية والأمثولة الرمزية والتقدير الحسي ابتداء من «الغابة» التي تمثل انطلاقته الأولى في عالم الشعر الجديد مروراً «بالجذر المتعب» و«العيد والخليج» و«سفر» و«هيلا هوب هيلا» و«رثائية» و«غابة الصدأ» و«آه متى الغزل»، و«كنت تقرأ شعراً» و«عروق المدينة» و«أم غوران»، و«يا صلاة النبي» و«بحرنا من حجر»

إلى آخر قصائده المنشورة في الشرق الأوسط إذا «ما انداحت الهاوية»، فالانتظام والانضباط داخل سياق يفصح عن صفاء الرؤية دون تشتت أو تشظٍ هو الطابع الذي يسم القصيدة، فهي إذا انداحت الهاوية تبدأ التساؤلات التي تقرر الحقيقة كما يراها الشاعر حاملة الأدلة في تمثيل كنائي قائم على عقد المماثلة أولاً، ثم ما يترتب على هذا التماثل من معنى يتلامح خلف الصورة التي تقوم على منطق التشبيه:

ما الذي سوف يبقى/

حين تحب الخيول أعنتها/

وتحب الحقول الخريف

وهو ما يمكن ترجمته على خلفية الواقعة التاريخية: لن يبقى شيء لأن حال هؤلاء الذين اقترفوا هذا الفعل كحال الخيول التي تحب أن تكون مستكينة ذليلة - وحال الحقول التي تحب فصل الخريف حيث الجفاف والذبول وما يترتب على ذلك - إذن - هو خطأ هذا الفعل ولا مشروعيته، ثم يمضي الشاعر بعد ذلك في صوره التي تبدو أقرب إلى الأدلة التي يترافع بها أمام محكمة التاريخ بوصفه مدعياً عاماً، فصورة الضباب والمصابيح تلك التي تحجب الرؤية، وصورة النهر المتقهقر والنخيل المطأطئ والطيور التي تنسى الرفيق وهنا أمام فداحة هذا المصاب يفزع الشاعر في التفاتة مرعوبة إلي الماضي وينكر ذاكرته في سلسلة من الاستفهامات الإنكارية ثم يعود إلى المفتتح مكملاً الدورة الانفعالية: هل أنت ذاكرتي وهل أنت تلك التي يرهق الشوق فيها جناحيه.

في إطار هذا التوجه الجمالي في القصيدة الحديثة نجد محمد العلي ينهج نهج القص الذي يأخذ منحى أفقياً يسرد في انتظام تفاصيل لحظة آنية يعكف على تضاريسها الحسية، ولكنه يخرج من الخصوصية التي تؤطر التجربة إلى عمومية الدلالة، إذ يعتمد على البناء الحكائي في

تماسك سردي لا يكسر خط الزمن، ودون تضحية بالأفق الاستبدالي الذي يتقاطع معه على شكل تداخلات ذات صبغة تناسية حيناً في حين تأخذ الصورة طابع التمثيل الكنائي ويتنازعها الثوب الاستعاري في حدوده المجازية المألوفة والتجريد الرمزي الذي يأخذ طابعاً كاسياً محدوداً تمثلي الطابع كصورة الزورق في قوله في قصيدة (في الغابة):

«ورفّ الزورق الظمآن/ ومجداف من الضحكات راح يخض أعصابي» ونجد هنا تداخلاً واضحاً بين الصورة التمثيلية الطابع والتقرير الحسّي حيث النقل المباشر من الواقعة النفسية والحسِّية في مستواها الدلالي الأولي، ومحاولة الخروج على هذا المستوى عبر التناص أو التضمين بالاستعارة من اللهجة المحكية واستدعاء النماذج التراثية والثنائيات المفارقة، والإشارة الأسطورية (ديوجين) والاستعارة المباشرة من القرآن الكريم، وتتضح في سياق هذا الأسلوب طريق الكاتب في المزاوجة بين المستوى الوقائعي حيث تأتي إشارته المباشرة أشبه بمفاتيح أو مداخل لفهم المغزى، أما العنوان فيحمل دلالة رمزية ذات أفق محدد إذ تعني الغاية في العنوان ذلك الجو الصراعي الوحشي وهي دلالة مفارقة، فهي قد تعني في مستوى آخر عالم الطهر والبراءة البكر خصوصاً لدى الرومانسيين، ويظل الصوت الواحد هو المسيطر على الرغم من محاولات الشاعر تهشيم الغنائية المألوفة عن طريق اقتحامها ببعض الثنائيات المتباعدة الدلالة في إطار من التراسل المفارق «ودخلت في نعش من التفاح/ يسرع بي إلى النادي».

وإذا كان التتابع الحدثي السردي في مستوياته المختلفة يعني التغير والتحوّل، ويظل قريباً من التعبير الغنائي البوحي فإن حقن هذا السياق من خلال ثنائية النموذج واعتماد المشهد وغياب مرجعية الضمير، وتكثيف التمثيل الكنائي في جدله مع النموذج الرمز، والمزج بين الفعل الإنساني

والفعل الكوني من خلال تفاصيل الصورة التي تتناسج مشكِّلة مشهد يشي بالحضور ويتكثف عبر الإلحاح الوصفي على الفعل المضارع واسم الاشارة المقترن بضمير الغياب (هو ذاك)، ووضع الفعل الواقعي في مقابل الحلم، والمواجهة بين الذات والآخر حيث تستنهض للوقوف في وجه التدمير، كل ذلك في إطار المنحى السردي الوصفي المتتابع الذي يأخذ طابعاً ثنائياً ضدياً يسهم في إذكاء الصراع ويجمع بيد البوح والطلب بين اللحظة في اضطرامها وتوقدها والآتي في عدوانيته وتدميريته.

ولا يأخذ الطابع المشهدي شكل التنامي الأفقي في شكل حكائي محسوس بل يتجه إلى التنامي النفسي الوجداني الذي يظل أسير اللحظة المحتشدة باحتمالات الرعب والخوف حيث التراكم المفضي إلى التحوّل ليس في شكله القصصي المعتاد ولكن على شكل هزة تحدث انعطافاً داخلياً نفسياً، والقصيدة في هذه الحالة تمضي نحو التجريد من خلال المحسوس وتعتمد على نمو الموقف بدلاً من نمو الحدث وعلى تشكيل الرمز بدلاً من بناء النموذج، وعلى الثنائية التي تحتشد بالرغبة في المواجهة والحوار (التقرير) الذي لا يستدعي الآخر بل يقوم على انقسام الوعي في إطار الموقف الغنائي التقليدي، فالقادم على الجواد الأشهب الذي يهاجم الآخر هو هاجس معنى وليس شيئاً متعيناً، والشاعر يقدمه متحركاً مقابلاً بينه وبين الذات عبر الأفعال المضارعة من خلال الوصف والتمثيل والتضخيم والتكثيف الذي تتضح سماته وتتجسد في الظواهر الأسلوبية كاسم الاشارة الذي يتكرر بكثرة، وتتقابل معاني الحضور والغياب والاحتشاد والتهيؤ تتضح في استخدام الحروف الدالة على الاستقبال سيلبس، ستفوز، سأغسل، سأركض، ويمهد للتحول بالأسئلة المشفوعة بالنفي معبرة عن حالة الافتقاد والضعف في مقابل القدوم والامتلاء والوقف، وتكرار الفعل المضعف الآمري يمثل لحظة الانعطاف والتحوّل.

لماذا ليس لي قمري؟/

لماذا ليس لي ريش أطير به إلى النجمة/

وتصرخ في كل أعماقي/

ألا، فاغضب/ لعنت تقحم الظلمة تقحمها/

فذاك جواده الأشهب.

وقد ينحو الشاعر منحى التتابع الأفقي من قلب الموقف الغنائي البوحي مستعملاً الفعل الماضي، ولكن يضع هذه الحركة السردية في مقابل السكون فتأخذ القصيدة شكلاً تعبيرياً غنائياً محضاً حيث توضح الآخر الذي هو تمثيل للذات في شموليتها الطبيعية والمكانية والإنسانية مقابل الحركة الكونية لتفجر المفارقة (السكون مقابل الحركة) وفاعلية الجملة الفعلية السردية التقريرية التي تؤكد السيرورة والتحول في مواجهة الجملة الاسمية الثابتة حيث تتكرر جملة (وساجٍ أنت كالأكفان) في نهاية كل مقطع من مقاطع القصيدة الأربعة، فهي البؤرة الدلالية المركزية، فهو يسند فعل التوهج والتفاؤل والإخصاب والازدهار في دلالتها على الحياة للطبيعة وظواهرها الكونية المختلفة بينما يسند الكون والكفن للخليج الذي يتجاهل هذه الحركة.

فمنهجية التقابل في الموقف كما في «الغابة» السقوط والطهر، وفي النموذج الغازي المرعب الذي يتشكل في الأفق في الجذر المتعب «هو ذاك فوق جواده الأشهب» وبين الحركة الكونية والحركة الإنسانية كما في «العيد والخليج» و«ساج أنت كالأكفان»، والتمثيل الكنائي الذي يترجم الواقعة إلى عام تجميلي كما في «إذا انداحت الهاوية».

المناجاة، خطاب الآخر، اللعب الحر بالزمن، الاستعارة من الفنون الأخر« ، ثنائية الضمير، أنا وأنت، التواصل مع الآخر التي هي فيه،

الانتماء، المرأة، الموازاة والتقاطع والتداخل، الخيال والواقع، ضفائر الثنائيات، بداية الدراما الجدل والحوار الذي ينبثق من رحم هذه الثنائيات، الابتعاد التدريجي عن الموقف الرومانسي، الاستهلاك بالسؤال الافتراضي، أشبه بالفرضية في المنطق الرياضي، سلسلة الفروض المعقولة إلى الشرق التي تحتفظ باحتمالية شعرية تعصم منطق الشعور من الوقوع في أسر المعادلة الجبرية، منطق التشبيه هاجس الخوف من التحول، المشبه يصبح مشبهاً به مما يوحي بالخوف من الغير الخوف من مواجهة الواقع وخسارة الحلم، الرجوع إلى الماضي، الكون الأثير في الماضي وخسارة الحلم، الرجوع إلى الماضي، الكون الأثير في الماضي المستتر في حضن الغيب، تمثيل الماضي عبر التضحية للنداء الشعبي (اللحن الشعبي) الذي يلعب دوراً إشارياً يستحضر هذا الماضي، رفض القيم المادية، الكرامة، الحاضر، التحول (اللحظة الغاربة)، افتقاد المعنى (لا ماء في الماء)، (النورس الحلم) (الأمينة الضائعة)، الحوار والمعاناة، الزرقة الرمز الطالع من صميم الواقع/ التمثيل الذي يكنى به عن الضياع حيث يضيع الشعر بعد ضياع الحلم.

التمثيل الذي يأتي تعبيراً عن الذات حين تخلع مشاعرها على الآخر الرمز (الحلم) حيث النماذج بين الخصائص الشعرية وبين التعين الواقعي، الواقع يلبس ثوب الخيال يستكنه أغوار الشاعر، يقتنص اللحظة الهاربة يصبح رمزاً للتحول للخوف من الآتي، رمز للتشبث بكينونة توشك أن تتبدد.

أما علي الدميني[7] فهو شاعر القصيدة الطويلة في التجربة السعودية الحديثة بلا منازع، ومعروف أن القصيدة الطويلة تستوعب موقفاً فكرياً ووجدانياً بالغ التشابك والتعقيد بحيث يبدو تلقيها في دفقة شعرية متصلة أمراً عسيراً، لذا فإنها تبدو أقرب إلى الوحدات المنفصلة

عبر مقاطع لها استقلاليتها، ولكنها تتفاعل مع المقاطع الأخرى وتستوعب في ضوئها الرؤى التي تنتجها، وتزخر بأبعاد عميقة الغور وتوظيفات جمالية وعناصر فكرية حيث التجاذب والتصارع والتكامل.

وديوان الشاعر (رياح المواقع) يحفل بالعديد من القصائد الطويلة وتستوقفنا قصيدة الخبث منذ البداية حيث تمثّل نمطاً متميزاً في البناء والتشكيل، فقد تنوعت الأدوات والخبرات، وتمازجت النغمة الغنائية القائمة على التدفق الانفعالي بالصراع ومعاناة مغامرة التشكيل التي تجسد لحظة الإدراك الجمالي الشامل لجوهر الموقف، فيبدأ بما يمكن أن نسميه التكثيف الغنائي، ثم ينوع طرائق الأداء، فالالتفات في إطار المشهد وعبور أجواء الحلم والاستغراق في حلم اليقظة وتعدد الأصوات والنص الذي تتراءى تعيناته الحديثة وتتماوج دون أن تندفع حيث يسير الشاعر باتجاهين: الاتكاء على الحدث التاريخي الأدبي ممثلاً في طرفة بن العبد من خلال تمثل سكناته وتلبسه كقناع تقوم العلاقة فيه على التوحد والتفرد وحيث يستمر في إدراك جوهر الواقع الموضوعي في تفاعله مع الذات. أما الاتجاه الثاني فقد تمثل في الجنوح إلى التعبير الغنائي المباشر عبر التضمين المباشر لصوت المغنى الشعبي الذي يوازي في وجوده الفني وجود طرفة بن العبد، وهما صوتان ينجدلان في ضفيرة واحدة ويعبران عن تفاعل زمنين أحدهما يضيء الآخر، وقد ظل الشاعر في هذا الإطار يتردد بين الإنشاء والتعبير والتشكيل: الإنشاء على طريقة الشاعر العربي القديم الذي يخاطب الجماعة فيصف ويقرر ويعبر ويبوح؛ أما التشكيل فيقوم علي تناسج الخيوط وتعقدها.

ومن الظواهر البارزة في شعر الدميني تلك القصائد التي يختلط فيها النفس الغنائي بالدراما حيث يتصاعد البوح الوجداني عبر التوتر إلى درجة الانشطار الداخلي فتتماهى الذات في الآخر على نحو ما نجد في

قصيدة «البواخر» على سبيل المثال، فالشاعر منذ البداية يلجأ إلى تلك الحيلة الفنية القديمة المعروفة في الشعر العربي وهي التجريد أو خطاب الآخر ولكن هذا الخطاب الذي يتجه إلى الخارج خطاب داخلي أيضاً، فالشاعر إنما يخاطب ذاته التي تصدّعت تحت وطأة الحدث المنعطف، من هنا تأتي سلسلة أفعال الأمر لتفصح عن مدى الصدمة الهائلة، فهي تستفز الذات وتلتفها إلى اللامعقولية، وهنا يلجأ الشاعر إلى استعارة الأسلوب القرآني في الخطاب «قل» بما تستدعيه هذه اللفظة في المقاطع، ولفظة القول ذات دلالة إذ تحدد الموقع (موقع الشاعر) الذي يمتلك زمام القول فيوجّه ويعبر، ويفصح، وينذر، ولا يقتصر تأثير النص القرآني الكريم على ذلك بل إن الشاعر يتداخل مع البيان الحكيم في أكثر من موقع وعلى أكثر من صورة.

ويتخذ الخطاب الشعري في القصيدة نبرة طقوسية مأساوية عبر تلك الأفعال الآمرية تحتقن بالمرارة، فيغادر الشاعر موقع التعبير إلى التمثيل والتجسيد عبر الفعل فنحن نحس بفداحة الموقف من خلال هذه التوجيهات الإرشادية الطقسية التي تقترب من حدود الندب، فالأفعال: ذرّ بعض البخو، واذكر اسم الذين مضوا حيث تسترجع في لقطة مشهدية مؤثرة وقائع مرتبطة بالحدث التاريخي الذي تقال على خلفيته القصيدة وأخرى بعيدة في غور التاريخ، وهذا البعد الزمني والدلالي تنشَدُّ على وتره اللحظة حيث تنفجر المفارقة بين ابن ماجد البحار المكتشف، وهؤلاء الراحلين:

«مدّ ابن ماجد كفين من تعب وصلف

لا يهاب التلف».

وفي المقطع الثاني تمتد الواقعة التاريخية وتأخذ مداها وتكتسي بما يشبه الحدث الأسطوري في محاولة لتضخيم «النموذج الماضي» ليستمر

في تفجير المفارقة فابن ماجد البحار المكتشف «عمّر في الماء سارية سارية».

أما هؤلاء الراحلون (الغائبون) فهم من بقايا البقايا وكأنهم النموذج التاريخي والمعاصر حيث يصوّر ذلك هذه الصيغ الأسلوبية الموزعة بين الأمر والاستفهام والتخمين والتقرير والتوكيد وكأنها في حوار متصل يتخذ طابعاً يقترب بالشاعر من منطقة اللعثمة، فهو إذ يقرر مشدوهاً رسم صورة الهزيمة موشاة بملابساتها عبر الإشارة الخاطفة مؤكدة يراها رؤيا العين وكأنه لا يصدق، وفي محاولة للتخفيف من عبء الموقف يلجأ إلى التخمين والافتراض ليهز يقين المتلقي بما يرى معللاً بنبرة فيها غير قليل مما يسمونه السخرية السوداء:

ربما خبأتها جبال بطوروس

أو زملتها نيويورك غب سيول العرم

وتتضح السخرية في حرص الشاعر على القافية التي تُذكِّر بالتقليد الساخر كملمح جمالي معروف في تراثنا القديم، وفي التذييل «بالنبل الهدف».

ويعمد الشاعر بعد ذلك إلى الانشغال بالهم الشعري التعبيري وتوظيفه، فينصرف عن الواقعة التاريخية إلى الواقعة الشعرية والهم الجمالي مازجاً إياه بالهم الحقيقي وكأنه يقترب من منطقة الهذيان التي تعبر عن أقصى لحظات التأزم فيحاور الخليل بن أحمد، فالمفارقة بين الحدث الكتابي والحدث التاريخي في شموليته تتمخض عن لون من ألوان التشكيل الحديث ويستمر الشاعر بذلك لوناً بلاغياً قديماً هو التورية التي يعيد توظيفها على نحو جديد حيث المعنى القريب يتداخل في المعنى البعيد، فلا يلغي أحدهما الآخر، كما هو الحال في التورية القديمة التي تعتمد على لون من ألوان المراوغة والخداع لتشغل المتلقي في محاولة فض

مغاليق اللّغز القريب المتناول، وهذا مألوف في شعر الدميني وأبرز مثال على ذلك قصيدته «تدوينات أم في أسبوع المرور» إن التورية هنا مكشوفة قريبة من مفهوم التغريب كما عرف عند بريخت وعند بعض الشكلانيين فالشاعر يعري أدواته ويفحصها علناً ويلفت المتلقي إلى جمالياتها دون إبهام، ويتنقل الشاعر بين الهم الجمالي والهم الواقعي ويتماهى في ابن الفراهيدي مازحاً بين البحور الشعرية والبحور الحقيقية، فالتداخل والانتقال المفاجئ من أحدهما إلى الآخر فيه تكثيف للحظة الصدمة:

هذي ليلة للشعر

علمنا حروف البحر والنغم التي تأتي به «فرقاطة» من «نيس»

«زن» لي خيمة لمشاعر القوات في بيروت

ثم يأتي التقرير الحكمي المباشر وليد لحظة التأزم تلك:

وفي بيروت لا يتنفس الشعراء/

والورعاء/

والنقاد..

ويتهشم منطق العبارة الشعرية من خلال لم شتات مواقف متعددة مستغلاً أسلوب التورية الذي يصعّد تفجيرات المفارقة. وتأتي مقاطع النشيد لتسجيل ذورة التصدع، حيث الإيقاع الراقص بما يعنيه من الدوران والتكرار وانتفاء الفعل الإيحائي، وهو يردد مقاطع النشيد على محور أساسي يتعلق بالمعرفة والاستكشاف والخروج من دائرة الصدق، ولذلك يتكرر الاستفهام والخروج من دائرة الصدق، ولذلك يتكرر الاستفهام عن المعرفة:

«من يعرف الاسمنت/

من يعرف الأسفلت ومحاجر البازلت»

وكذلك فعل القول في شتى صوره وأشكاله ويبدو النشيد أقرب إلى الترجيع الحزين الذي يستسلم للتداعيات، ولكن يظل الأساس فيه التساؤل المفتوح على أفق المعرفة، ويعمد الشاعر إلى التعامل مع المفردات معرياً لها من معانيها المألوفة لتدخل في سياق دلالي جديد، ويركز على حقول إيحائية بعينها عبر التكديس المتعمد للنظائر (الأسمنت والأسفلت والبازلت) والعطف بين مفردات من حقول دلالية مختلفة عبر منطق التراسل الإيحائي، بل إن هذه الحقول لتبدو متضادة الاتجاه (البارود وشقائق التاريخ، الندى والزنج، الحزن والداخلي) ويلجأ إلى الثنائيات على مستوى المفردات وعلى مستوى الصورة:

في طولها بيروت/

في زيها عكا/

عصرات من خنجر/

وأنا على الأسفلت أستنطق القتلى/

وأبوح حيث أبوح/

بالحزن والداخلي.

ويتمركز الشاعر داخل اللحظة متكئاً على أسلوب الحال الذي يتقرى الملامح ويكشف التضاريس، ويصل هذا التمركز ذروته حين يتحدث الشاعر مباشرة عن الحدث الواقع في غنائية مأساوية وهو واع لهذا الملمح التعبيري الذي يكرس فيه الدلالة الشعرية: هل بُحت بالأسرار/ أم أنني مازلت/ أهذي ولا أهذي وأغض هذا الصوت.

لقد انكشف سر القصيدة، ولكن هذا الكشف متعمّد وموظف توظيفاً جمالياً، ويكسر المنطق الجمالي المألوف من أجل أن يقيم جماليات جديدة. إنه يتعمق اللحظة ويحفر في نخاعها، ويأتي المقطع الأخير الذي يغلب عليه الجانب التعبيري المحض وحبذا لو وقف الشاعر عند نهاية النشيد.

في قصيدته (إيقاع الزجاج) يعمد الشاعر إلى تشكيل جديد ذي بُعد تجريدي يتجاوز ما أنجزه في غيرها من القصائد مستفيداً من معطيات القصيدة العربية الحديثة لدى أعلامها من أولئك الذين أوغلوا في تسليط الفكرة وأعمال الذهن والتصميم الذهني، وقد تجاوز الشاعر مرحلة التضمين، والتناص والحوار المباشر مع التراث فقد أصبح ذلك كله عنصراً تكوينياً يتسرب في عروق القصيدة دون أن يبدو غريباً عنها، فهو يستثمر مقولة أن المرأة مخلوقة من ضلع أعوج ويعيد تشكيلها على نحو مفارق لمعناها الأصلي تماماً عبر منظوره الخاص، وهو يتداخل على نحو يكاد يكون كلياً مع قصة بلقيس وسليمان عليه السلام ويبني القصيدة كلها على هذه القصة، ولكنه لا ينغرس في رحم الواقعة وأشخاصها المتعينة بل يجرِّدها ويستعير هيكلها الرئيس، ليشكل علاقة المرأة بالرجل من منظوره الخاص مستفيداً من جملة إشارات ذات مرجعية تراثية ولكنه يحرص على إخفائها والإبقاء على إيحاءاتها في إطار سياقها المرجعي فيعتمد على لون خاص من المفردات ذات الصلة الحميمية بهذا السياق، وهو يحرم الضمير (الأنثوي) من تعينه فهو بلا مرجع من أجل إطلاق الدلالة، وهو يلجأ إلى السؤال في المفتتح من أجل الانطلاق من موقف، ويختصر في هذا المقطع عبر المقابلة وطلب التعيين مزلزلاً المسلمات المعروفة عن المرأة، مازجاً بين عناصر الصورة مقترباً بها من حافة السريالية حيث الرسم التعبيري الذي يعكس المعنى من خلال ظاهرة اللامعنى، ويمزج بين هذا

التشكيل في ذروة تطوره وتجريديته، وبين نمط الصياغة التقليدية عبر القصيدة العمودية حيث المباشرة التعبيرية في مستواها الظاهرة.

وتتهشم الصورة المستدعاة في بوتقة واحدة وتتداخل دلالاتها فهناك الصورة التي تستحضر الحدث التاريخي القرآني والأسطورة والملمح التعبيري المعاصر.

حملت حقول البن من (صنعاء) وحطت طائراً في القدس

أغراها الدخان وطائر الفينيق، هدهدها الزمان على المرايا

كشرت أصابعها الزجاج/ وغام ساقها على الممشى/ رويد، وانتشى قبس/ فأرخت سترها علنا/ وعانقت القصيدة.

وهنا يلجأ الشاعر إلى إعادة تشكيل القصة علي نحو جديد حيث تتداخل أكثر من واقعة وكل واقعة تنتمي إلى أكثر من سياق.

وتتعدد الحركات في القصيدة وتتمايز التجليات للمرأة التاريخية والكونية والشاعرة، وتتداخل الصورة في تشكيلات تبدأ بالمرأة الأنثى وتتقارض مع الأرض والإنسان، وتأخذ اللوحة ملامح سريالية تكون المرأة فيها هي الواجهة وهي التي يتوجه إليها الشاعر بطقوسه وابتهالاته من هنا، ويتشابه المادي بالمعنى بالروحي بالتاريخي وكذلك اللغة تنفرج لتستوعب النصوص الشعرية والقرآنية وغيرها، وتتراسل الأفعال والصفات في موجات متلاطمة، وتتداخل بلقيس النموذج بالأنثى (الأنثى/ اللغة/ الوطن)، وتتناثر التماثلات والأضداد، ويلعب الشاعر باللغة لعباً على الصوت والإيقاع كما نلحظ في هذا المقطع (الكأس والصيف والصبح والكيس والسعف والعصيف، وصاحت، سانحات، يصنع:

كأس موسيقي وكأس من بياض

أشعلت في الباب فرد الصيف منديلاً وفاض

عنق الصبح على باب المدينة/ فتشت بلقيس في كيس

التوابيت عن عمود النخل/ شدت سعفه من جبل التوباد

أسقتنا عصيفاً من ثرى بغداد

ساحت سانحات الطير من هودجها

: ما يصنع الأحفاد؟

في (وقت لعبدالله بن إلياس) يزداد اهتمام الشاعر باللغة وبالتوظيف الإيحائي للصوت وللحرف في كثير من مقاطعها، وهو يستهلها بثلاثة أبيات من الشعر العمودي، وهو مفتتح طقوسي - كما تعودنا - مع الشاعر حيث الخطاب الذي يقترب من الابتهال، والنداء البعيد، وحيث تبتعد اللغة عن سياقها المعتاد لتدخل الخطاب الشعري في مغامرة دلالية تفقدها معناها المعجمي، وتطلق العنان للبث الدلالي، ويقيم الشاعر علاقات مجاورة بين الكلمات يمكن الكلمة المنفردة من العوم بعيداً عن السياق حيث طاقتها الاستبدالية فتنعتق من الأسر مطلقة العنان لسيول من التداعيات، فأي علاقة بين الدم المكتحل واليمام والتهجد، ولكن الشاعر لا يبقى بمنأى عن البوح إذ يعبر عن الحالة النفسية مباشرة في قوله (فذي جبهتي وطأتها الحوافر والصافنات).

أما المقطع التفعيلي فينهمك في التشكيل الذي لا ينأى بعيداً عن التصوير المشهدي المعادل للوضعية الإنسانية والتاريخية عبر عناصر متنافرة، فالمساء له حجمه والصباح بلا رقبة والكراريس منقوعة في الندى والأصابع مزدانة بالذباب والأتربة، ويعمد الشاعر إلى الحروف يصوغها صوغاً إيقاعياً موحياً يومئ إلى التهجي الأول محاولة القراءة، أي محاولة التعرف، وإن بدت هذه المقاطع بلا معنى، فاللامعنى في حد ذاته معنى:

ب (فتحة) ت

ت (فتحة) ب

وإن اختلطت الأشياء وغامت وبدت الأمور متماثلة كناية عن عدم القدرة على التمييز، وهذا يومئ إلي نعدام الوعي، كذلك كا (كتب)، حا (نصب).

ويعمد الشاعر إلى بناء النموذج وقد اختار له اسم عبدالله بن إلياس، وتقصر الأشطر وتتقافز الإيقاعات، وينحو الشاعر منحى القص والوصف، وهو يتجه به إلى منطقة التجريد ويجعل منه تجسيداً للمرحلة ويعقله إلي المكان والزمان، فهو في المقتلة والمدن المهملة والنهار المسجى على البوصلة، وتشكيله للنموذج يندغم في المنحى العام المألوف في القصيدة حيث التجريد الذي يتفصّد من مفاصل العناصر الحسية: أخرج الوقت من شنطة/ نظف الساعة المثقلة، وهو يحشد أسماء عديدة ليثري بها هذا النموذج، مريانا وسعدى والبتول وعفراء، وثعلب، وعبدالله بن إلياس لا يستغرق سوى مقاطع قليلة من القصيدة، إذ ما يلبث أن يعود الشاعر إلى لعبته الصوتية (داليا تتدلى وبيروت باب) وتتجاسد الأنثى والمدينة والبحر والذات الكل يتوحد في هذا التشكيل التعبيري الفريد.

ويعمد الشاعر إلى التعريفات التقريرية التي تتجاوز المعنى المؤلف والتي تقلب معنى التعريف، فالتعريف تحديد، ولكنه عند الشاعر! طلاق للمخيلة ولطاقة التأويل (بيروت مقامان ليومين) وعصفوران استمرا في معنى العفة، وساق من غصن التفاح، الأقداح، ومريم تحت النخلة، والتمرة فوق الرأس، مخاض، قال الضوء (مخاضان)، وبيروت مناحان، وهنا ينخرط الشاعر في تعريفات هذيانية في ظاهرها ولكنها عميقة الدلالة، وعبدالله مدخل تعبيري لفك اللغز التاريخي بيروت، لذا يأتي النداء مباشراً ومحدداً، ثم يختلط الأمر فيختلط نظام الحروف وتتداخل المعاني

وتفقد دلالاتها الكلمات: يا بيروت العرب الكبرى/ يا بيروت البحر وذاكرة الشيطان/ يا بيرو/ يا بئر/ يا تابوت.

ويتوحد الشاعر في عبدالله وإلياس بن عبدالله في صوته وينهمك في جرح بيروت.

وللشاعر أحمد الصالح منهجه الخاص في استثمار التاريخ الذي بدأ يترسخ في ديوانه الأول (عندما يسقط العراف) وقد تنوعت العناصر التاريخية فمن استحضار الواقعة وإسقاطها على الحاضر إلى استدعاء النصوص وتضمينها أو الاشارة إليها، إلى استثمار الطاقة البيانية الفذة في القرآن الكريم وتوظيف المواقف القصصية، وترميزها حيث يجعل منها محوراً للقصيدة ويرمزها كما في (مواقف لامرأة العزيز) فقد اتخذ الشاعر من مراودة امرأة العزيز لفتاها رمزاً للغواية ودواعي الهزيمة، فقد فجر المفارقة بين موقف يوسف عليه السلام الذي رفض الاستجابة لهذه الغواية وموقف الأمة التي استجابت لدواعي الهزيمة.

وامرأة العزيز؟؟ راودت رجالنا - ثلاث مرات

فَقُدَّ منهمو القميص من قُبُل وقُدَّ من خلاف

وهو موقف تاريخي راهن يحتقن بالسخرية المرة، حيث استثمر الشاعر تفصيلات الواقعة ومثَّل بها الموقف في اختراق كاشف لعورة الواقع، ولم يقتصر على هذا الموقف في القصة القرآنية، بل تحول الصراع المسروق إلى إشارة دالة على الاحتجاج المكتوم، ولا يعتمد الشاعر على هذه المواقف التمثيلية فحسب بل يتداخل فيها مع عناصر تراثية أخرى كالاشارة إلى المتنبي وهند بنت عتبة.

وقد حشد الشاعر رموزاً تاريخية كثيرة أدت إلى ازدحام النص على نحو ما كان يفعل السياب في رموزه الأسطورية كما في قصيدة (قراءات في الزمن الغارب) وقصيدة (عرس عمورية).

وعزف الشاعر عزوفاً مطلقاً عن استخدام الأساطير اليونانية والبابلية، ولم تستهوه الأساطير الشعبية كثيراً.

وقد انتهج الشاعر المنحى القصصي في كثير من قصائده كما في (قال الراوي: ليلى تورق) التي اتسق فيها التطور الحدثي مع النسق التعبيري، فمن اللوحة المحددة الخطوط إلى المشهد المتحرك إلى الحوار ثم الصمت ومن الجمل الاسمية إلي الجملة الفعلية المبدوءة بالمضارع ثم بالماضي.

قال الشاهد: جف (الحرف) وغيض الدمع/ قال الراوي: وجب الصمت. وكما في قصيدة (في حضرة أبي الطيب) حيث ينمو الحدث ويتطور ويتأزم إلى أن يصل إلى قرارة السكون، والخاتمة في معظم قصائد الديوان تصل إلى هذه النهاية الساكنة:

وخيل الله/

تبكيها عيون - بعدما زالت - صبية/

بعد مازالت عيوناً عربية.

والإلحاح على التفاصيل وتراكم الصور الجزئية من السمات التي تميز منهجه كما في قصيدة (انتفضي أيتها المليحة) وفي قصائده العاطفية يستعيض عن البناء الحركي المتنامي بالتدفق العاطفي والإسقاط الرمزي أحياناً.

وقد خرج الشاعر من صدمة هذا الإسقاط إلى التوحد مع النموذج التاريخي حيث عمد إلى تشكيل النموذج القناع في (الشنفرى يدخل القدس ليلاً) وهو قناع فني يتوحد فيه الشاعر وينفصل عنه، ويمثل ظاهرة الصعلكة حيث الدلالة المفارقة لهذه الظاهرة فقد كان للضياع النفسي والعملي واللا انتماء، وفي ذات الوقت فيها ملامح الانتماء الأصيل إلى

قيم العدل والنخوة وما إلى ذلك، وهذا القناع لا يكفي من وجهة نظر الشاعر إذ سرعان ما يلجأ إلى استعارة قناع آخر يتمثل في امرئ القيس حيث يجدل الصوتين معاً.

ويعمد في بعض قصائده إلى أسلوب الحوار مع الرموز التاريخية التي يختارها كما في قصيدة (بيدبا والحكاية الأخيرة)، وحين ينفصل مسافر عن قناعه يصبح واعظاً.

ويعمد الشاعر في بعض قصائده إلى الترميز المباشر لبعض العناصر البيئية كما في (للنخلة فصل الخطاب) حيث يجعل من النخلة رمزاً لكل القيم الإيجابية خلقياً وعقدياً، وهو رمز أقرب إلى التحديد فالنخلة ملهمة (أوحت للعاشق أشعاراً) وهي فاصلة (وكان لها سيف يرجى) وهي: كان التنزيل لها سيفاً ونصرت بالرعب في إشارة إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، ويروي قصتها مع التاريخ وما حل بها حين مل عاشقها سيفه، وتغشى ألفونسو (غرناطة) وحين أصبح التلمود يتكئ في محاريب فلسطين، ومادت بسرايفو العلو في النهمة، وحل بنا هول الحطمة، وبلغ اليأس حلاقيم الأناسي فمن يعلن التوبة:

قيدتك الأرض القيدين

قيد من خطايا

وعلا وجهك منه قتمة

وبقيد أثخنتك الروم

أثخنتك الأقاويل

تراءى بعينيك إلى الجبن رسمة

يغسل الطوفان أثباج البلاد

ويستنبت أمشاج المتغيرات

وينهي الإفك وكيد الشرذمة

في قصيدة (1412) للشاعر:

الحس الزمني التاريخي الذي ظل هاجساً أساسياً له منذ صدور ديوانه الأول (عندما يسقط العراف) وهو يربط الزمان بالمكان منذ المطلع، ولكنه مكان مجازي يصب في خانة الزمان ويتخذ بعداً تجريدياً (وقفت على بابك) والشاعر هنا يستشرف ويقوم بفعل القراءة، لذا فهو يخبر ويتحدث عن الآخرين عن الناس بالرغم مما يوحي به مفتتح القصيدة من إسناد الفعل إلى الذات ولكن هذا الفعل مسخر من أجل الآخرين، وهو، منذ المطلع أيضاً يستحضر ثنائية تتخذ مسربين الأول يقوم على المشاكلة بين حال الشاعر وحال الناس والثاني على الاختلاف أو التضاد مما يفرز نوعاً من التوتر فالهم المنتصب في أعين الناس يقابله البهجة وليلات الأنس الوضاءة في الصبح، من الملاحظ أن انتصاب الهم يقابله هذا الفيض الزاخر من التفاؤل.

وفي حركة تالية تبرز ثنائية أخرى الأم والوطن وهما يتداخلان تداخلاً حميماً، ويستعير الشاعر للأم صفات وملامح جغرافية يجعلنا نستحضر فيها صورة الوطن:

(وحيث تمد استقامتها/ بين بحري الرمال/ وبحرين من فيض مساء)

ولكن هذا البعد الجغرافي يوازيه ويكمله البعد الإنساني الحميم:

(حاصرني وجهها السمح/ أغدقني بالرضا) ويظل الشاعر في منهج تعبيري واضح يمزج بين ملامح الأم والأنثى والوطن إلى درجة يبدو معها التراسل بين الأفعال المختلفة، وكذلك الصفات المختلفة، غير قادر على ترسيخ ملامح إحداهما وتثبيتها دون الأخرى (أقوم وأسقي شجيرة نخل

بمعرفتها/ كوثر من زكي الدماء/ أميل إليها أقبلها في الجبين) ولكنه في حركة ثانية يخاطبها خطاباً مباشراً يرسخ فيها صورة الأم: ألست أحب النساء إليَّ.

وأعتقد أن تأكيد الملمح الأنثوي إنما هو من باب الإزاحة الدلالية المراوغة وتبرز (الأم/ الوطن) أو الأم الدلالة السابحة في فضاء بلا حدود (الأم/ الانتماء) (الأم/ الرسالة) (الأم/ الهوية) محور القصيدة حيث يتبدى الجانب الدرامي في التنازع الواضح بين ذات الشاعر وأولئك الذين يخالسونها الشهوة إذ يشتد حزن الشاعر الذي يمتد إلى الأعماق نادماً على صمته فيما مارس الانفجار في وجه الذين حاولوا أن يصادروا صوته، لم يعد قادراً على ممارسة السكوت وعلى مرارة الفجيعة فينفجر الصوت، ويجسد الشاعر هذا الانفجار تجسيداً عفوياً، (الصليل والانتصاب) وتتكرر عبارتا الليل المسرج وليل الفجاءة وهما تجسيداً للتمرد.

وفي حركة تالية من المقطع الثاني في القصيدة يمارس الشاعر دور من يقوم بالنبوءة، ويحتشد أفعالاً دالة على ذلك:

الرؤية والقراءة والكتابة وألفاظاً موحية مثل القوافي والأبجدية ويمزج الشاعر وفقاً لمنهج التقابل الذي يبقي على التوتر بين اليقين الذي يحتشد به اللفظ المباشر والتقرير الصارم والحلم، عبر التمثيل الرمزي الكنائي فالأم الغافلة ستنهض يقيناً/ ستنهض أمي/ أراها على شفق البض/ تسترد صهوة الجياد/ وتلبس سابقة الكبرياء/ هناك.... ستظفر شعر الجياد المحناة بالقار.

هذه الصورة الحلمية المتخيلة تتسع بإيحاء لفظة الأم إلى دائرة أوسع هي الأمة، فخصائص الفروسية والشجاعة والجرأة تتسم بها أمة مقاتلة، ويعد الشاعر بالكتابة حيث يطارده هاجس الإبداع نافياً المنهج التقليدي القائم على ثنائية المديح والهجاء.

ويواكب فعل الكتابة فعل الانبعاث الحضاري على يد الفارس.

ثمة كوكبة أخرى من فرسان القصيدة الحديثة جاءوا مجايلين للكوكبة السابقة وإن تخلفوا عنهم بضع سنين، وقد ولدت القصيدة الحديثة على أيديهم من جديد ناضجة خارجة من نطاق التحفظ إلى الجسارة، وقد تفاوتت مناهج هؤلاء الشعراء في تشكيل القصيدة فقد سعوا إلى بناء النموذج الدلالي على نحو جديد، ولم يقتصروا على استبانة من التاريخ بل صعدوا به من الواقع وتناموا به ليصبح مزدوجاً ذا مستويات متعددة ذاتية وإنسانية وأسطورية وتجريدية، وبناء النموذج على هذا النحو يفترش مساحة واسعة لدى الصيخان والثبيتي والحربي والزيد ومحمد الدميني وغيرهم، بالإضافة إلى الاتكاء على شيفرا لغوية خاصة من أبرز ملامحها الطقوسية الابتهالية والاعتماد على الرؤيا الكاشفة حيث تتحول معاناة الإبداع إلى وجد صوفي، ففعل الرؤيا هو أبرز محاور القصيدة يقود إلى سلسلة من التجليات والتحولات، وبالإضافة إلى ذلك فقد عنى شعراء هذه المرحلة بفعل المخاض والولادة في تجلياته الكونية والموت ثم الانبعاث الذين يرونه رؤية أعقد من تلك التي نجدها عند الشعراء التموزيين، كذلك فإنهم بنوا قصائدهم في كثير من الأحيان على محور الغياب وأولَوْا اللغة اهتمامهم الخاص بل انشغلوا بها حتى كادوا أن يحققوا لها وجودها التشكيلي لا التعبيري على نحو ما نجد عند شعراء السبعينيات في مصر. حلمي سالم ومحمد سليمان وعبدالمنعم رمضان وأحمد طه حيث اللغة مفرغة من دلالاتها القديمة. وقد تميز بعض هؤلاء الشعراء بما استحدثوه من حوار مع المعاني المطلقة وربطها بالذات واستقصائها والانهيار مع تداعياتها.

إن أظهر ما يميز تجربة عبدالله الصيخان حضور النموذج، والنموذج الأنثوي علي وجه الخصوص، وهو في ذلك يلتقي مع عدد من الشعراء

العرب المعاصرين فمن فضة إلى فاطمة إلى ليلى، ومن خالد إلى بشير إلى ابن الصحراء، ولا شك أن هذه ظاهرة لافتة، وتفسيرها لا يتأتى بالانفصال التام عن تجربة الشاعر الخاصة، ففضة هذا النموذج الفني له جذر واقعي في حياة الشاعر، وفاطمة مرثية في امرأة حقيقية، ولكن الصيخان استطاع أن يتجاوز بها المستوى الواقعي إلى ما هو فوق الواقع، وليلى في (أسطورة) رمز يكاد يكون قريب التناول يعمد الشاعر من خلاله إلى بيان رؤية للواقع، أما ابن الصحراء فهو أشبه بالقناع الذي ينفصل عنه من أجل أن يفنى فيه، وبشير شخصية حقيقية، والقصيدة مرثية ذات لون خاص، وكذلك خالد في قصيدة (كان اسمه خالد). ونستطيع أن نتلمس خصوصية التجربة لديه في إصراره على أن يمنح نموذجه الفني هوية خاصة منتمية إلى محيطها منذ العنوان وحتى آخر كلمة في القصيدة، وفي استثماره لفعل الرؤية، وفي تلك النبرة الأبوية الضاجة بالوصايا وفي النزعة الابتهالية الطقوسية التي تحوّل الكلمة إلى رقية لها سحر ولها فاعلية، فالقول رؤية كاشفة واستشراف، وهنا يعمد الشاعر إلى تسليط الضوء على شيفرا القصيدة لانتشالها من مستوى الإبلاغ إلى مستوى التحقق والوجود، وهو ما تسعى إليه القصيدة الحديثة، ولهذا فإن الصياغة اللغوية المحورية فيها تتكئ على الطلب فعل الأمر الذي يتبعه ما يبرره ويوجهه بل ويمنطقه ويوضحه، ويتكشف ما يترتب على تنفيذه فيما يشبه المقدمات والنتائج في المعادلات الذهنية، ولكن الطابع الطقوسي الابتهالي هو الذي يعطي هذا التشكيل مسوغاته الفنية، ولهذا يأتي التضمين متسقاً مع أجواء الخطاب الثقافي في المألوف ومتمرداً عليه في آن.

وتأتي رحلة الصعود في القصيدة أشبه برحلة الصوفي الذي كلما أوغل في معاناته كلما تكشفت آفاق الرؤية أمامه، فجاءت مقاطع القصيدة أشبه بعمليات الكشف الإشراقي، إذ يعقب الطلب جواب الطلب في مقاطع مدورة تتلاحق فيها المشاهد المختصرة الوامضة التي تستقصي

الحالة وتشخصها في صورة تمثيلية ينازعها التعبير الكنائي تارة والتعبير المباشر تارة أخرى، والعبارات التي يتنازعها النفي والإثبات في رؤية استشرافية سافرة ففي أعقاب تلك السلسلة المتدافعة والمتكررة أحياناً: (اصعد اصعد وتماسك وتماسك) تأتي الأجوبة متمثلة في فعل الرؤية المتكرر سترى، سترى:

(سترى ما لا عين نظرت، ما لا أذن سمعت/ ما لم يوصف في الكتب، المنسوخة من عاشر جد/ سترى ناساً يقتتلون على الماء/ وأناساً يقتلون على طرق تفضي بالناس إلى كرسي وزبرجد/ سترى خيلاً ليس لها أعناق، وسيوفاً ليس لها أغماد، ودماً ينثال ليشرب منه المرضى والمقهورون وأصحاب الفاقة والموهوبون/ عطايا الرب) «ص 6).

ويأتي المقطع الثالث مفعماً بالتصاعد في لهجة الخطاب عبر تكرار كلمة اصعد وعبر الانثيالات والتداعيات المحتشدة بالإلحاح على الطلب والتراكم الذي يصل إلى حد الهذيان في نبرة مأساوية يلعب فيها التجانس في مخارج الحروف وتوظيف الصوت دوراً في إذكاء السخرية المرة:

اصعد كي تفتح عينك على الصالح والطالح والكالح والفارح والتارح والجارح والمجروح.

ثم يأتي التقرير في شكل تذييل زاخر بالحكمة جار مجرى المثل وفقاً للمصطلح البلاغي المألوف: كل الأرض جروح.

ومن فعل الرؤيا الذي هو نفاذ خلف الظاهر إلى الباطن المستتر: تأتي الرؤية البصرية لتضع المتلقي وجهاً لوجه أمام المشاهد الحية المستلّة من الواقع عارية تختفي بعض عناصرها وراء الإيحاء الكنائي، وإذ تصل إلى هذا الحد تأخذ طابعاً هجائياً، ما يلبث الشاعر أن ينعطف بنموذجه إلى تجلٍّ جديد في حركة ذات سمة كونية مبررة فمن حضيض الواقع إلى

آفاق الشمس وفضاء التمني، وهذا يستدعي بالضرورة الارتفاع باللغة لتتداخل مع البيان القرآني (السندس الأخضر).

ويعاود الشاعر ابتهالاته ثم يتوحد مع قناعه، ويتخلى عن ضمير الخطاب الذي أتاح له فرصة التحرر من البوح الوجداني المباشر إلى ضمير المتكلم وتصبح الرؤية أكثر مباشرة ولكنه يتخذ أسلوب التعبير الرمزي الكنائي:

فأرى الطاووس يتيه على الإنسان ويحتال

وأرى الكابوس يكمم أفواه الناس على حلم منهم،

وأرى وأرى وأرى إلى آخر حيث يبدو كل شيء أسود. وهنا ينعكس المشهد على اللغة فتحذف حروف العطف، ويصبح الحذف بعامة سمة أسلوبية حيث تزدحم العبارة بالمفردات التي تبدو كل مفردة منها ذات دلالة مستقلة، ويحل الاسم الموصول في لغة تصنيفية حادة ملغية خصوصية النموذج.

ويتسع النموذج القناع ليستوعب كل ملامح الهوية المكانية والإنسانية: سليل الصحراء، ويتحول إلى كائن أسطوري من خلال سلسلة الاسماء المتشحة بأسماء الفاعلين: الباطن والصاعد والنازل في الرمل والمرتحل والمتدثر.. إلخ.

وإذ يصل النموذج إلى هذه المشارف يتسع المكان ليشمل الأرض وقانون الحركة فيها، ويصبح الكون مسرحاً للفعل الإنساني بكل ما يتسم به من قهر بعد أن فاضت به الأرض وضاقت عنه ولهذا الشاعر يلوذ بفعل ينقذه من هذا الدوار فيتكاشف والشمس، ويجوس ببصره في استشراف بانورامي لمساحة شاسعة باتساع الكون.

وهو إذ يصل إلى ذروة هذا المد يعود إلى طقوسه الابتهالية ويعمد

إلى استثمار ما توحي به قصة الإسراء حيث الارتقاء والسمو والاستشراف، ويعود إلى الفعل المتجاوز للكائن الإنساني إلى الحلول والفناء حيث تتفتح الآفاق ويتسع المدى وتشرق الحقيقة، ويكون الكشف هو نهاية الصعود.

«أنت الآن ترى

أنت الآن ترى»

وفي فضة تتعلم الرسم يلجأ إلى تقنية عين الكاميرا حيث ينتقل بعدسة الرؤيا مفصحاً عن تجلياتها وكأنه ينقل لنا صورة صوتية فيتمركز في قلب اللحظة من خلال الظرف (الآن) وهو يعمد إلى تطوير النموذج ورصد تجلياته بادئاً بالانفصال بعد التوحّد والفناء، فكأن فضة القصيدة التي تنحدر من أعماقه متشكلة تشكلاً تعبيراً دالاً، وتتناسل اللوحات التعبيرية التي ترسمها فضة القصيدة والرمز والنموذج وهي لوحات يمكن ترجمتها وتأويلها، فاللوحة الأولى من رسوم فضة التي هي رسوم القصيدة تمثل لوحة البدء والحياة والخصوبة القابلة والنساء والمدرسة والأسرة، وكل لوحة يتبعها حوار يترجم فيه الشاعر رؤيته.

ويمزج الشاعر بين التشكيل الفني والتشكيل الإنساني بين اللوحة التعبيرية واللوحة الإنسانية بين الرمز الذي يمثل الغياب والحضور بين الممارسة البشرية والسمو الروحي بين التوحد في الذات حيث تتحول إلى معنى وبين الانفصال حيث المقايضة بين الشاعر ونموذجه ويتفاوت الرسم بين محدودية الحلم الإنساني وانفساح الفضاء الكوني وبين الاستغراق في اللحظة ومتعها الممزوجة بالمعاناة والانفتاح على العالم، وتتحرك فضة حركة حرة طليقة للتخيل والتداعي فتتمثل في تجليات متعددة غير رسومها التي لا تنتظم في سياق حسي محدد بل تظل طليقة في سياقها النفسي والجمالي وهي فضة والفتاة والفنانة والقصيدة والكاميرا والشعور الداخلي، ويتحلل الشاعر من منهج الرسم ويعمد إلى الحوار والقص وحتى

هذا السياق فإن الشاعر يلجأ إلى تهميشه مستنطقاً فضة ومسلطاً الضوء على همومها وعلى هموم الأمة، فحالاتها النفسية المتقلبة هي قناع يفضي الشاعر نفسه من خلاله بما يضطرب في داخله فيبوح بهمومه وهي هموم العجز عن القول والفعل بأسلوب أقرب إلى المباشرة الحادة، عندها يتجه الرسم إلى لوحة ذات طابع يمكن تأويله تأويلاً يفصح عن عبثية الموقف برمته:

رسمت قطة ذات عينين واسعتين وصحن حليب

وخيطاً تمارس قتل الفراغ به

وعندها يتوقف النمو وتنتكس التجليات وتنعدم الرؤية ولا يملك الشاعر إلا الرفض والانصراف عن التوحد وينخرط في الهم الجماعي بينما تبقى فضة في ممارساتها العبثية ترسم وتمحو، والمحو يعني الانكسار لذا يحاول الشاعر في نهاية القصيدة أن يوقف هذا النزيف، وأن يخلص فضة من فعل الضياع وأن تكون فيكرر فعل الكينونة مرات عدة في محاولة لإعادة اللحمة مع الذات المتصدعة كي يعود لها انسجامها وتنهمك في مأساتها.

إذا كان الشعراء العرب قد لجأوا إلى الابتعاث كما فعل التموزيين منهم إبان فترة المد القومي في الخمسينيات وأوائل الستينيات فإن الشعراء - هنا - وقد أدركوا فترة الانحسار في أقصى مداه سيطرت على قصائدهم نزعة الاستكشاف والبحث عن سبب الفجائع والانكسارات، وهذا يتضح من بعض عناوين الدواوين والقصائد، فالتضاريس مثلاً تومئ إلى التحديد والكشف والإظهار، ونجد القصيدة التي عنونت بهذا العنوان مكونة من عدة مقاطع كل مقطع يومئ إلى هذا المعنى على نحو من الانحاء، فترتيلة البدء مدخل إلى الدور الذي سيطّلع به الشاعر الذي يقتفي آثار الكاهن القديم وتأخذ اللغة طابعاً سحرياً سواء في معجمها أو

في حركتها عبر الصياغة، فنحن أمام مشاهد تدخل الروع، وتتبدّى الأفعال فيها خارقة للمألوف وتأخذنا إلى عوالم بكر حيث تتلبّس الأشياء دلالات غير مألوفة وتنتفض بدوال جديدة وتبرز كثافة الحضور من خلال أسماء الإشارة، وفي مقابل هذا الحضور الضخم هناك غياب يتناسب تناسياً طردياً مع هذه الكثافة الحضورية، وفي مقابل ازدحام المقطع بفعل القول والقراءة يزداد الصمت ويصبح لغة شاهقة فالتعرية والموت يقابلهما الخلق والمخاض والولادة الجديدة، هذا الجو السحري الغامض يتحقق باحتمالات لا حدود لها، وهذا الشاعر يتجذر دلالياً في تراثه وبيئته فهو يستولد الدلالة من النخلة الحبلى ويمخض الحجارة، وهو يستدعي الأجواء القرآنية ببيانها المعجز بما يوحي بالجلال والمهابة، ويحاول أن يستنبت النبوءة كما يفعل الساحل الكاهن، وهو يتواصل مع جده القديم في هذه المهمة الاستكشاف والتنبؤ.

وهو يجسد ذلك من خلال صورة كنائية موغلة في البعد: من شفاهي تقطر الشمس، والشمس هي الكلمة الساطعة التي تفترع غموض الأشياء.

ويعيد تشكيل النموذج التاريخي من خلال النص المقدس خارجاً به عن محيطه الزمني محرراً له من دلالته الوقتيّة مستدعياً أجواء دلالية جديدة تتسق مع الواقع المعاصر. وعبر الحركة اللغوية المتكئة على النماذج المستدعاة مع النص القرآني تكون كثافة الدلالة وسطوعها على الرغم من الغموض الظاهري فقد استعار لفظة (قل) وهي في القرآن الكريم توحي باليقين، وكررها مستثمراً إيحاءاتها القرآنية، وكذلك تكراره لعبارة هذه أولى القراءات في إشارة ذات ظلال إلى اللفظة القرآنية (اقرأ)، كذلك فإن التكرار يومئ إلى ذات الملمح، وتكثيف الحضور عبر صيغ الحال وتعدد التجليات التشكيلية للحالة والاهتمام بتكرار الفعل بما يشبه الوقفة

الإيقاعية الفاصلة واستعمال الفعل المضعف، والألفاظ ذات الصبغة الكونية والجموع المؤنثة السالمة التي توحي بالهيبة والفخامة، (اشتهاءات التراب)، (أبراج الفنوحات)، و(شامات البياض)، ويتفاوت إيقاع القافية بين المد والقبض كما في «السفينة» و«عاد».

والمزج بين الغنائية والدرامية، ففي (القرين) يعمد إلى أساليب القص والوصف حيث يشخص الشاعر في نبرة غنائية حاله مع القرين الذي يبدو صورة للذات ثم يلجأ بعد ذلك إلى الحوار معه، وهو حوار أقرب إلى الاستنطاق عبر سلسلة للنهج الذي سلكه فيما قبل وتأكيد للرؤية، فالحوار قائم على الاستجواب ولغته كنائية الطابع، ويخلص من هذا الحوار إلى البوح المتلاحق والإفضاء حيث يستدعي الشاعر أحداثاً تاريخية لا حصر لها.

فالكف المعلقة فوق باب المدينة تستدعي حادثة الصلب «صلب عبدالله بن الزبير» وتمتمات البسوس، واليمين الغموس وصراط الشهادة.

وفي المغني يعلن الشاعر عن عجز اللغة:

تسترسل اللغة الحجرية/ بيضاء كالقار/ نافرة كعروف الزجاجة

ويعود الشاعر إلى رصد الأقوال المتدابرة للذات الشاعرة في (المغني) ثم يعود إلى الابتكار في منهج الوصايا مشدداً على فعل الابتكار (ابتكر، ابتكر، ابتكر، ابتكر، وتدثّر) ويعود فعل الكتابة والقراءة في لهجة تحريضية.

ثمة ظواهر تعبيرية بارزة لدى الثبيتي منها:

أولاً - المفردات الكونية الطابع التي تتعلق بفعل الخلق والمخاض والولادة والاجتياح والموت والنار والشهوة، والتعلق بالجمع على نحو واضح، بالإضافة إلى اللغة الشعائرية السحرية والتداخل مع لغة القرآن الكريم، والربط بين مفردات الكون والفعل الإنساني.

ثانياً - استتبع ذلك بالضرورة استثمار العناصر التعبيرية القرآنية الطابع بالإضافة إلى التناص مع الصياغات القرآنية لصنع المفارقة اللغوية، وله منحى خاص مع ذلك، فهو يقتبس الكلمة المفردة ذات الوجود المحوري في السياق القرآني ثم وضعها في سياق جديد تكتسب فيه الدلالة السابقة أفقاً استبدالياً يطلق الطاقات الكامنة في اللفظة ويفتحها على مصراعيها، وذلك في كثافة ملحوظة مثل كلمة (السبت):

بين عيني وبين السبت طقس ومدينة

خدر ينساب من ثدي السفينة

وكما في استدعائه لذي القرنين حين يقول:

هذه أولى القراءات وهذا

وجه ذي القرنين عاد

وكذلك الغراب في قصة هابيل وقابيل:

يا غراباً ينبش النار

يواري عورة الطين وأعراس الذباب

فضلاً عن ذلك فإن الشاعر يحيط هذا الاستدعاء بالأجواء التعبيرية المناسبة، كالحرص على الفاصلة والإطار التعبيري الخاص بالقرآن الكريم: (قل) والألفاظ القرآنية ذات الدلالة الكونية، تستوي، يشتد المخاض، يتلو أسارير البلاد.

عمد في بناء القصيدة على النموذج الموازي أو المقابل للذات الشاعرة، ويختار اسم النموذج بحيث يكون لفظة دالة على لقب ذي دلالة دينية أو شعبية أو تاريخية أو أدبية أو فنية. وهذه النماذج الذي يشكلها ويقيم حواره معها تبدو وجهاً آخر للذات تكشف عن تصدع وعيها أو

ما يمور في باطنها، وقد يكون الحوار ظاهراً أو باطناً، ففي حواره مع القرين يصوغ أسئلة تتلوها إجابات تتيح للشاعر أن يفصح عن مشروعه الخاص، ومما يدل على أن القرين هو الوجه الشاعر للآخر قوله:

يخامرني وجهه كل يوم فألغى مكاني وأمضي معه
أفاتحه بدمي المستفيق فيذرف من مقلتي أدمعه
وأعمد في رئتيه السؤال فيرفع عن شفتي أصبعه

وينتهي المقطع بالرؤيا والاستشراف، بالنبوءة التي تتفسح عن حقيقة الواقع، وكذلك فإنه في المغني يكشف عن رؤية فنية للغة وللقصيدة وعلاقتها بالواقع، لهذا يتكرر فعل الأمر (ابتكر) حوالي خمس مرات في المقطع الحواري الختامي، وهذا المقطع الذي يخصصه الشاعر للاسترسال في الافصاح عن رؤيته:

(ابتكر للدماء صهيلاً/ تدثر بخاتمة الكلمات) إلى أن يقول (دماؤك موغلة في القناديل/ وجهك منتجع للغات)

أما في الصعلوك، وهو القناع التراثي الذي يختاره الشاعر فهو الوجه الإنساني للذات الشاعرة، وهو يتجاوز الذات ليصبح نموذجاً عاماً أو رمزاً، والحوار معه كشف عن رؤية الشاعر الإنسانية وما ينبغي أن يكون عليه هذا النموذج ممثلاً في الذات الشاعرة.

- من يطارحني قمراً ونساء

- ليس هذا المساء/ ليس هذا المساء/ ليس هذا المساء

ويتخذ النموذج طابعاً ذا ملامح تعبيرية في «الصدى» وهو في هذا المقطع يصل بالحوار إلى ذروة التأزم متمثلاً في استخدامه لتعبيرين أساسيين (يوشك)، (وهذا)، فاللفظة الأولى فعل متصاعد يصل إلى حد ملامسة الذروة، وهذا يكشف عن كثافة الأزمة وحضورها.

- يوشك الماء أن يتخثر في رئة النهر

- هذا التراب يمزق وجهي/ وهذا النخيل يمد إلي يده

- يوشك النهر أن يتقيأ أجوبة الماء

ثم يأتي التساؤل ليحسم الشك باليقين، أما الفرس التي ينحو الشاعر في الحديث عنها منحى قصصياً يتحدث عن تجربة الذات معها ويستحثها بعد أن يكون قد هيأها عبر سلسلة من الأفعال: أرقيت عفتها/ أسرجتها/ عانقتها، وجميعها أفعال تنبئ عن التهيؤ.

أما المفاجأة فتتخذ أفعالها طابع التحريض بعد بسط الحال واستشراف الآتي عبر سلسلة أساليب الشرط.

أن قام ماء البحر!/ يأتي وجهك النامي على شفق البلاد/ يأتي طليقاً

وهكذا مما لا يتسع المجال لتتبعه.

ومما تتميز به لغة الشعر صياغة متماسكة لا تتشظى أو تتفتت مجازية تتقاطر منها الصور وتتداخل فيها الصور التراثية، تتكرر فيها ألفاظ بعينها تدور حول الموت والولادة.

لغة كونية: **يا دماً يدخل أسراج الفتوحات**

أفاتحه بدمي المستفيق

دمي مشروع للتحول والانتصاب

ابتكر للدماء صهيلا

ترجل عن الجدب وأحب خطاياه

وأسفك دمه

يأبى دمي أن يستريح

فسلسل نبعاً من النار يجري دماً/

في عروق العذارى

ماذا عن دم الياقوت/ والكتب المشاعة

هذا الدم الحولي ميثاق

هذا الدم الحولي منصوب على تيماء

أما عبدالله الزيد فمنهجه يقوم على البدء بوصف اللحظة في تعينّاتها المنظورة ثم ينكفئ إلى الداخل بعد أن يلح على الخاطرة التي هي وليدة التجربة الانفعالية في إبان توترها إلحاحاً ملحوظاً يتمثل في التكرار والاستقصاء، وينهمك في سلسلة الأسئلة التي تنتظم الاحتدام الداخلي فتتفجر بوحاً ممروراً في تكاثف ملحوظ للفعل المضارع عبر الصيغ المماثلة، ويرفد الاستفهام بالشرط الذي يتفتّق عنه ثنائيات جديدة:

ويمكن تبين هذا المنهج في «التداعي على رداء المستحيل» من ديوانه «ما لم يقله بكاء التداعي»، إذ يبدأ الشاعر قصيدته بوصف اللحظة غير منفصلة عن الذات في أسلوب يقوم على الاستقصاء والتداعي، ثم يعمد الشاعر إلى الخطاب الذاتي الحميم الموجه إلى الآخر، ثم تعود الذات إلى الحوار مع نفسها ويأتي التساؤل معبراً عن فقدان هذه الذات لتماسكها الداخلي، فتغالبه الأسئلة التي تنتظم حركة الداخل:

من أين يفجؤني قدر من هنائي؟

ومن أين يفجؤني قدر من عزائي..؟

الذات هي المحور في معظم قصائد الشاعر، أما الجدل مع الآخر فهو حوار مع الذات أيضاً في تجلياتها مع مطلق المعاناة مما يبرز القسمات النفسية والوجدانية.. هنا تقترب القصيدة من منطلق البوح الرومانسي، غير أن ما يستنقذها من بين مخالب هذه الحالة الرومانسية الذاتية

انشدادها على حبل التوتر بين الثنائيات المتضادة أحياناً والمتماثلة أحياناً أخرى إلى درجة الفناء.

يوغل الصحب بصمتي/ يركض الصحب بإيقاع شحوبي

إن الشاعر يحرص على ألا تتحول القصيدة عنده إلى مجرد بوح وجداني فحسب بل تتجاوب أبعاده الوجدانية والإنسانية في حوارها المستمر ولذا يتكرر نداؤه لبعض أجزائه.

ومعاناته: يا نصف رحيلي/ يا بعض نشيجي، ويمارس جدل الاتصال والانفصال والحضور والغياب كما في قصيدته «مشاهد من تفاصيل الوداع»، وحينما يكون الخطاب للآخر، يكون الفناء فيه سبيله إلي التوحد معه، وقاد ذلك إلى بروز الخطاب والنداء كملمحين أسلوبيين، ويعمد الشاعر إلى التعامل مع المعنويات كما يتعامل مع الحسيات:

كنت في هذا المساء المترامي/ كنت أبتاع شذوذاً/ عن صياغات المساء
كنت أستجدي عزاء/

وقد لمّح الدكتور عالي القرشي إلى افتراق منهج الشاعر عن الرومانسيين، ولخص مظاهر هذا التمييز بتتبع علاقة الذات بالهم بدلاً من القفز إلى صورة الهروب، وتتبّع الانكسار وشعور الذات من ألقوا لي صورته البكائية لدى الآخرين والحوار إلى الهم من إشراك المتلقي في ذلك الحوار، مع توليد الصور التعبيرية الخاصة.

والحقيقة أن للشاعر منهجاً خاصاً في تعامله اللغوي وذلك عبر إلحاحه على سلسلة المصادر والصفات المطلقة، وتسلسل الأحوال والأخبار في موجات إيقاعية متلاحقة يحقنها الالتفات بمدد جديد، وتتمركز الانثيالات في قلب اللحظة في سياق الزمن الآتي والتكرار يبدو منطلقاً لموجات التداعي المتكرر، وصيغ اسم الفاعل التي تنتشر في القصيدة

تعبير عن فعالية الذات، كما أن ظاهرة الاستقصاء تغني عن تعقيد الصورة، وتقصر الشطرة لتثري الإيقاع وتعمق الانسيابية فضلاً عن اعتماد تفعيلة الرمل كما في إيقاع لرحيق البدء.

وتبدو النزعة الحوارية المعبرة عن التمزق الداخلي، وكذلك النزعة السردية ثم التقرير والنبش المستمر داخل اللحظة.

وفي هذا الإطار تندرج أعمال عبدالكريم العودة الشعرية التي تتسرب في تداعياته التراثية بكثافة بنائية ملحوظة، فهو يتصاعد بانفعاله الهادئ في صخب داخلي مكتوم، ولكنه يبسط سيطرته على هذا الانفعال من خلال استحضاره لمجموعة من العناصر، ويعمد إلى بناء النموذج، ويخترق هذا النموذج الواقعي غالباً بالإشارات التراثية التي تحرر دلالته من مستواها الواقعي، كذلك من خلال التداخل مع نصوص شعرية حديثة بالتضمين أو التناص أو مجرد الاشارة، والشاعر ينضبط داخل سياق شعري محكم وتنام ينتهي إلى مشارف رؤية محددة، ففي قصيدة «البكاء على يدي فاطمة» حيث تبدو فاطمة النموذج المحور في القصيدة، وهي رمز وقناع ومعنى، فهي الطفولة والجيل القادم والوطن وهي قناع الشاعر، وهي على المستوى الواقعي تمت إلى الشاعر بصلة ما، شأنها في ذلك شأن فاطمة الصيخان، ولكنه يستثمر تلك الصلة ويرقى بها من الصلة الواقعية إلى حشو فني وجمالي جديد فهي الأمة العربية أو دلالة مشعة وعنصر تعبيري يخفف من حدة المباشرة، والشاعر يستقصي نموذجه ويكشف عن ك تفاصيله وسماته، أنه كما يتداخل مع التراثي والشعري يلتحم مع اليومي والعادي ويثري نموذجه بدلالات مختلفة، ففاطمة تشب على الحزن والإشارة، وإذا كانت زرقاء أمل دنقل تستكشف وتتنبأ فإن فاطمة العودة ترمز وتبوح وتعبر، وهي كائن إنساني يعكس حالة وجدانية، وهي حالة حضارية وتاريخية.

هل تركت فطورك عند الصباح لتأخذ فاطمة/ عمداً إلي المدرسة

وكيف ستجلس «فاطمة» في الدرس «كنت تعلمها الأغنيات الحزينة» تغرس فيها بذور البشارة.

نحن أمام نموذج جديد يختلف عن النموذج الشعري الذي أبدعه أمل دنقل قبل خمس عشرة سنة من كتابة هذه القصيدة:

ستقرأ بين دفاترها مرور «غريب» عن الدار/ ما ضيعته القبيلة من دمه الأخضر المتوهج/ كان يحاصر أجسادهم.

والغريب يوازيه شهريار وكأنهما عنصرا الهزيمة والانخذال فشهريار رمز الظلم والبوهيمية، ويقيم الشاعر قصيدته على أركان ثلاثة الغريب والقبيلة وفاطمة، يعضدها الصعاليك، فالصعاليك تعد النار وتهيئ اللحظة للانطلاق لتزيل الهزيمة، وهنا تتحول فاطمة إلى حاد لركائب الفرسان القادمين، ويقترب الشاعر من التجديد التاريخي حيث يتحدث عن كسرى العرب إشارة إلى اتفاقية كامب ديفيد من خلال النص الشعري الذي ضمنه نصاً من قصيدة الشاعر عبداللطيف عقل «ملاحظات أحد الخوارج على اتفاقية التحكيم» والشاعر الذي يرمز إلى الصعاليك إلى الفرسان القادمين الذين يعدون قهوتهم لمحو آثار الهزيمة، وهم يحفظون ما قاله الشعراء عن النخلة العربية يختم قصيدته بنهاية متفائلة:

يغتسل الرمل والسنبلات بماء الأناشيد

تدخل هذي الأناشيد في كل بيت

كما يدخل الضوء في غرفة

ملّها الانتظار

أما تجربة الشاعر أحمد عائل فقيه فهي امتداد بشكل ما لتجربة شعراء جيله سواء من حيث معجمها أو رؤيتها، وقد بنى الشاعر قصائده

بناء مقطعياً رقمياً حتى إن بعض قصائده تحمل في عنوانها هذا الملمح الرقمي مثل «عشر مرايا لوجه واحد» و«سداسية الاغتراب» ويبدو الجانب الذاتي الوجداني المتكئ على التعبير هو لب الموقف الشعري، فالانفعال وقود الطاقة الإبداعية لديه ولكنه، وإن بدا أن رؤيته ذات بعد رومانسي - فإن طاقته التشكيلية المغامرة تضعه في عداد مبدعي القصيدة الحديثة منذ قصيدته (البكاء تحت خيمة القبيلة) فالشاعر يعمد إلى تنمية التجربة عبر الإلحاح على تداعيات اللحظة وتناسلها في صور متوالية بغزارة، متكئاً على تكرار اللفظة الأولى كبؤرة انفعالية تساعد على تماسك الزخم المتصاعد وعلى شبه الجملة التي تساعد على استقصاء هذا الانفعال وترجمته إلى صور تتناسل وتتدافق، وصوره لا تعتمد في علاقاتها على الاستعارة التقليدية بل عبر إقامة علاقات متباعدة بين طرفي الصورة وإن بدا هذان الطرفان ذوي صنعة رومانتيكية وجدانية في بعض الأحيان، كذلك فإن الزخم الإيقاعي يكسوها بهذه السمة، غير أن الاختراقات القليلة ذات الصياغة المبهمة في إطار التشكيل وذلك في قوله:

لتلك التي مدت على شرفة الفجر.. قالها الليلكي

وسقتني ماء السؤال الصعب/ في الوطن السراب في الوطن الضباب

وهذا ارتحال الجنوب لعشب التراب/ لذاك المدى/ خبر مبتدأ

كذلك فإن التداعيات التي تكمل تفاصيل الصورة وتعمد إلى تشخيص الحالة فيما يشبه البوح الذاتي، والتداخل مع مكونات البيئة الكونية والاجتماعية:

كان ما بيني وبين الرمل عهد.. لم أبحه لأحد

لي في الغيم شراع.. وقعد من سعف النخيل

كذلك فإن عنصر الغياب الذي يتأتى عبر الكنايات «يا شامة

الصحراء» وكثافة الإشارة لتعويض هذا الغياب تصنع هذه المفارقة، ثم اعزف على وتر التضاد اللفظي:

هذا ابتداء.. ينتهي.. وذا انتهاء يبتدي.

كل ذلك يجعل الرؤية الفنية لديه فسيحة رحبة..

ويتداخل أحمد عائل فقيه في قصيدته «عشر مرايا لوجه واحد» مع تجربة التضاريس للثبيتي.. وذلك من خلال المعجم والمحاور التعبيرية، فالزمن محور دلالي عند كلا الشاعرين، وإن كان الثبيتي أكثر عمقاً وأكثف تشكيلاً في حين يبدو أحمد عائل فقيه مباشراً.

«وأوغلت في../ جسد المرحلة»، وربما كان المعجم المشترك هو الأبرز فالصهيل والنخيل والماء والتراب والجوع والغناء وإن اختلف التوظيف وتمايزت الدلالات، وقد استدعى الشاعر (التضاريس) وتواصل مع دلالاتها، غير أن الشاعر ظل محصوراً في قوقعة الصوت الواحد وضمور العنصر الجدلي في الرؤية الشعرية.

في (سداسية الاغتراب) يقسم الشاعر قصيدته إلى ستة مقاطع معنونة تدور حول الاغتراب كما يشي بذلك العنوان، وعناوين المقاطع تبدو دالة على معان مستقلة، في المقطع الأول «إليها» يبدو المقطع الاستهلالي القائم على خطاب آخر «الأنثوي» أقرب إلى الغزل يبدو توظيف اللون بإشعاعاته التعبيرية هو المحور التعبيري فيه، التوهج والاخضرار والليلكي والصفاء والنقاء، وليس ثمة ما يمكن أن يومئ إلى الضمير إلا إذا اعتبرنا لفظة الخليج المجازية على حقيقتها إشارة إلى الوطن، وكذلك السيف وهو عنصر من شعره والمقطع، ويأتي التوكيد المكرر انخراطاً في حالة العشق التي يستدعيها الشاعر في مستهل المقطع:

ادخلي في نسيج دمي

أما المقطع الثاني «صديقي الحزن» فهو ليس تطويراً للمقطع الأول بل يكاد يستقل عنه، وهو تجذر في حالة جديدة عبر استخدامات المضارع الذي يستقصي الحالة ويتقرى تضاريسها، والشاعر في هذا المقطع يبوح ويشكو عبر هذا المنطق التعبيري الذي يوظف المجاز العادي، وليس ثمة أي تناسخ في العلاقات داخل المقطع فيما عدا العلاقة بين الشاعر والكون، وهي علاقة لا تفضي إلى تحول بل تظل في حالتها الكونية والعلاقة بالصديق التي تقترب من التوحد:

«أنت الآن صوتي.. شارة البدء – التي تقف ما بيني وآخر نقطة في الذاكرة..

أبتاع من أجلك كل خبزي والسفر.. وتبقى أنت كل الهوية..

وفي المقطع الثالث «الوطن» يتكئ الشاعر تعبيرياً على النداء والوصف والرواية، والعلاقة بين الشاعر والوطن علاقة توحد، وتبدو تجلياً جديداً لعلاقته بالصديق، وهو يخاطبه بـ يا قلبي» وتبدو صورة الوطن مشرقة، والخيط الذي يربط بين المقطعين هو الحزن:

هات ما عندك.. فهذا زمن الحزن الراقص/ حتى الاغماء.

أما المقطع الثالث «السفر» فينحرف فيه الشاعر عن أسلوبه التعبيري المباشر الذي لمسناه في المقطع السابق إلى أسلوب جديد، فالمشهد يغادر أرضية الواقع إلى ما يشبه الفانتازيا التخيلية ويبني علاقات جديدة غير مألوفة، ولم يعد ثمة علاقة بين الذات والمشهد فالأرض تغادر حجرتها، والنجمة الفندقية تخرج من شرفات الشمس، ويدخل عنصر تعبيري جديد حيث يوظف الشاعر قيس وليلى فالأول رمز التحول والثانية رمز الضياع.

ويأتي المقطع الخامس «التحول» أشبه بالتعليق على هذا التحول في

زمن الردة/ واللغة المعوجة.. ودكاكين البلغاء/ تزداد الشدة ويغني الطير على استحياء.

أما الشاعر علي عسيري فيتجذر في البيئة البكر أصالة وهوية، إنه يتشبث بقوة بتضاريس القرية، ويعمد إلى التعريفات الشعرية التي تجوس خلال معالمها، ويقرن نفسه إلى هذا العالم، غير أنه لا يتعامل مع قرية محددة بل يتسع بالفضاء المكاني ليتحول إلى بكارة المعنى، ويقرن هذا الأمر بالزمن الكوني الذي يتحول فيه الصبح إلى ابتداء لم يتلوث، لذلك يكرر إضافة الصبح إلى القرية ليربط بين جوهر الزمان والمكان، ويخلط بين أشياء المكان والمعاني، ويقف الشاعر على التخوم الفاصلة بين الوصف التعبيري الذي يتخذ من الطبيعة مجالاً لعواطفه ووجدانه وبين الانفتاح الدلالي الذي يطلق المدى إلى أقصاه، ويتمثل الشاعر الأسماء المطلقة فضاء للتمثيل لا يبعد كثيراً عن الاستعارة التي يغيب فيها أحد طرفي التشبيه ويقترب من التعبير المباشر والتمثيل الذي لا يتجاوز هذا الإطار:

أتحدر من آبائي/ شيما ومآثر/ أتمثل نهج أباة الأمة

أتجرد من أهواء الجبل الفحل/ يغازل نجمة.

وفي قصيدته (تفاصيل الخريطة) يعمد إلى الأسلوب الحكائي فينطلق من الحدث التاريخي بعد أن يحقق الوقف بالسخرية السوداء كما يلجأ إلى أسلوب التمثيل موظفاً الزمن وقد وظف الجملة الاعتراضية توظيفاً دالاً، ويعمد إلى ترتيب الحدث ترتيباً تاريخياً انتقائياً، ويتخذ من الذات أنموذجاً للإنسان العربي، يضعه في قلب المشهد المفارق مشهد الخريطة الجغرافية التاريخية التي تسلسل في تضاريسها الأحداث المشينة من زمن أبي سلول في مقابل زمن الإدريسي، ثم يعمد إلى التصوير الصوتي للحالة الراهنة:

ساخت قدماي/ واثّاقلت إلى الأرض/ وشعرت برأس تحمل رأساً/ أثقل من كل رؤوس التينة.

ويعمد إلى المقاطع التي يجلو فيها التحولات والتجليات في إطار الصورة الحلمية الفانتازية.

ويستخدم أسلوب المونتاج المكاني حيث ينتقل عبر المكان مع ثبات المكان، والمونتاج الزماني ويطوف بأرجاء الزمن: (إني أشرب من غسان/ وأرى ام الان/ يتمسح بزواياها عاد/ ويداعب أبرهة حبشياً/ ليكون حفيداً/ وأرى الصرصر تتركهم جثثاً مرمية/ تشبه أعجاز النخل/ بشاطئ دجلة/ حين تولى هولاكو/ موسم قطف الثمر/ وتولى تعريف الكتب العربية بالنهر.

ويبدو استثمار النص القرآني والقفز عبر محطات زمنية شاسعة في سياق دلالية، ويستخدم الطبق الطائر كوسيلة للكشف والاستقصاء والتعرف على الخريطة التاريخية حيث المشاهد البانورامية الحضارية الروحية.

ويمر الطبق الطائر/ فوق قباب غبر/ ومنائر/ تنحدر من أصل أموي وتفر إلى الله/ وتجاورها أديرة وكنائس/ في أبهاء تزينها أشجار البلوط/ والأرز.. وأزهار اللوتس/ قد رصعت الجدران/ بأحجار الممر.

ويخترق هذه المشاهد بالحوار الذي يتفجر سخريةً تكشف المفارقة كما في هذا التعقيب: ما أروع أخلاق البابا: ويتخذ من المكان بؤرة دلالية ويكرره ليعتصر كل ما فيه من إيحاء كما في تكرار حطين هنا:

ونزلنا ضيفاً/ في دار صلاح الدين/ رجل يسكن حطين/ وينام ويصحو في حطين/ هل تدرون لماذا نعشق حطين/ لماذا..؟

ويأتي بالجواب من باب تأكيد الاثبات بالنفي: ليس لأن البابا جُلدت إلتيُهُ فيها/ جُزَّت لحيتُه/ خُلِعتُ جُبَّتهُ السوداء.

ويمضي الشاعر في محطاته التاريخية محولاً إياها إلى بؤر إشعاعية حتى إذا وصل إلى المقطع الخامس بدأ ينتشر أفقياً في مقاطع جديدة.

أ، ب، ج، د، هـ، و، ز، ح: انقسام العرب تحول إلى خبز ودراهم، والشيم المثلى تكنس كل بيوت الحي اللاديني/ ثم شواهد حسية من أحداث التاريخ المعاصر (عمر المختار) والبانميسون (فرنسا في الجزائر) وأولاد البقرة شربوا الليطاني، وفي مشاهد تمثيلية كما في المقطع (و): وبأن سريا من أرض كنانة/ قد عق الأسرة/ واستعصى/ قطاع طريق الصف العربي/ عصبوا عينيه مداعبة/ واقتادوه إلى مطبخهم بمعسكر داود.

وكذلك في (ز) العجوز الذي ينتمي إلى أصل هندي/ وهو ما يمكن ترجمته مباشرة إلى نماذج واقعية، وما يتلو ذلك من تعليق.

والقصيدة برمتها قراءة استقصائية تفصيلية للواقع العربي في محاولة للاستكشاف عبر الحلم والخيال والمونتاج واللوحات البانورامية والامثولات الرمزية والتعليق المباشر.

ويتميّز على عمر عسيري بما يمكن أن نسميه قصيدة الموقف والفكرة حيث يبدأ الشاعر برسم أبعاد الموقف الذي يأخذ طابعاً نمطياً يمنحه الشاعر جانباً من الخصوصية المشهدية، ثم يعقب هذا الوقف الخطاب الذي يتضمن تحليل الموقف وتشخيصه وإظهار الجانب الأخلاقي عبر تقنية الالتفات والاستفهام الإنكاري، ومخاطبة أبطال المشهد، وتقوم القصيدة على التصميم حيث التقرير الذي يدلف من خلاله الشاعر إلى المشهد الوصفي الذي يتوسل بالتشبيه، ومن ثم استقصاء مكامن الانهيار، ومن ثم كانت

للخلفية المكانية أهمية في كشف طبيعة الفعل الإنساني الذي انتهى نهاية مقفلة تقريرية متشائمة:

فات الأوان يا مليحة الصبا.

مات الأباء، وفارس النجاء يا مليحة الصبا.. كبا

والحسن يمضغ القيم

في أشهر المذاهب ويورث الندم

ويجلب العشاق والمصاعب.

كما استغل الكاتب أسلوب الرواية المألوف في السير الشعبية كما في (قال أبو ليلى) حيث يعمد الراوي إلى تشخيص الحال تشخيصاً إيحائياً تصورياً ينعكس على مظاهر اللون ويمثل مشهداً حيّاً يتخذ من الجملة أو اللفظة النمطية المكررة وسيلة للتداعيات الذهنية التراكمية في لهجة انتقادية ساخرة.

وقريب من منهج العسيري ورؤيته لمفهوم الأصالة والنقاء والفزع إلى القرية بما تمثله من بكارة العواطف والقيم الشاعر عبدالله الخشرمي في قصيدته البكاء على صبح القرى في ديوانه (ذاكرة لأسئلة النوارس) وقد سلك الشاعر سبيل الانهمار الاستفهامي الذي يعبر عن الفجيعة والدهشة وقد تجسد ذلك في سلسلة الأسئلة التي استهل بها القصيدة وكلها مبدوءة بأين:

أين القرى - أين منزلنا. وقد جاءت الإجابات في سلسلة من التداعيات التي يحددها الفعل الماضي الدال على الارتحال والفقد والاضطراب، وبدت المدينة كما لاحظناها عند الشعراء الآخرين رمزاً لفقدان الطهارة والبكارة.

وقد جاءت كثافة أسماء الاشارة دالة على حجم الغياب من خلال الحضور المتعين عبر اسم الاشارة، وقد قابل الشاعر بين حركة الحدث المطلق الذي يدل على زوال القيم وكذلك الحركة الكونية: وتوكأ الصبح الضرير على القرى/ يبكي فتبكيه الذرى... ترملت الخطى في شكلها/ فقدت طفولتها/ تعالت أذرع الأشجار/ في صمت القفار/ وهو الجدار على الجدار، ثم العودة إلى الذات في مقابل الآخر، وقد تمركز الشاعر داخل ألفاظ محددة (المدائن والروب والخطى) ولجأ إلى التجريد (خطاب الآخر) في القصيدة العربية القديمة، ووظف الترجيع اللفظي:

تتناسل الطرقات/ في الطرقات/ والأحراش في الأحراش وكذلك التشكيل البصري: فقل لي من أنا

أنا

من

أنا

أن أ م ن أ

ن أ

وقد اتخذ من الطفولة رمزاً للتحول، ورمزاً للبراءة الضائعة.

ومحمد عبيد الحربي من شعراء قصيدة النثر، وله مطولة معروفة وهي (تحولات الماء)، وهي والعديد من قصائد الشاعر في ديوانه الأول (الجوزاء) تشترك في دوّال التحول، إذ تحتفل جميعها بالماء كعنصر أساسي من عناصر التحول، وبالنار والنور والغيم والسحاب وبالصبح والنهار والصحراء وبالولادة والموت، فالدوال الرئيسية تنتمي إلى عناصر كونية ومكانية توحي بانتظار طقس جديد للتأهب لمخاض منتظر، وهذا ينبثق من حركة بنائية وتشكيلية تبتدّى في الصياغة اللغوية وفي الإيقاع،

وفي الشكل المنظور لترتيب الأبيات على السطور، كذلك فإن التقابل والتضاد والتقابل الصوتي الناجم عن البناء الصرفي، التقابل بين الآني والتاريخي والأسطوري والواقعي والفردي والجماعي، بالإضافة إلى التشكيل، ولربما يكون الشاعر قد بالغ في لعبة المشاكلة الصوتية حتى كاد أن يقع في غواية الأرابيسك (البصير نام على الحصير)، و(القرمطي الذي ضاع في قرطبة) وكذلك التلاعب اللفظي في قوله: سلف يفتش عن خلف/ تلف يدعي غير التلف/ غبار يحتمي بغبار/ حصار يحاصر نفسه.

ويتميز محمد عبيد الحربي بأسلوبه القائم على التقرير المتداخل الذي يقحمك في سلسلة من العمليات الاستنتاجية ذات الطابع الذهني من خلال اتجاهات أسلوبية تعتمد سبيل الإظلام المأساوي الذي يُورِّطُك في سرداب من الاحباطات المتوالية عبر معجم من الألفاظ الفظة الجافية التي يقصد إليها قصداً، ومن خلال شبكة من العلاقات السلبية، حيث يوظف التشبيه في استحداث صدامات متتالية ومفاجئة كما في (قصيدتان) هناك إيغال في تيه التجريد ناتج عن سلوك سبيل الخطاب العقلاني المُرَمَّز والمشدود إلى قطبي الفكرة، ويضعنا الشاعر أمام مشكل صياغي يتمثل في عادية الكلمات ونسخ العلاقات الإسنادية الجديدة والتقرير العاري المكشوف الملتفع بضباب كثيف من التعمية والإيهام حيث لا يرجع الضمير إلى محدد أو مُتعيِّن وكذلك الجمل المبتورة.

وقد مال في ديوانه الثاني (رياح جاهلة) إلى القصائد القصيرة الوامضة، والتقرير الهادئ المطمئن المنسوج في إطار الجملة المحكمة نحوياً، ويستخدم تقنية النفي المتتابع والتشبيه القائم على التراسل والتعبير الكنائي القريب مع التعامل مع المعاني على أنها تضاريس ومحسوسات، والتشابك بين العوالم اليومية الحسية في تفصيلاتها الهامشية والتعبير الأدبي كما في قصيدة الصيف:

تزيح الشراشف عن الكلمات المتسخة

بالأهداب القصيرة/ وتقحم الرجال في ما ينتظر..

وتتحول القصيدة في بعض الأحيان إلى جملة شرطية، ويتعامل في مثل هذه القصائد (الخائفون) مع عالم حميم من الكلمات والأشياء والاستعارات التي تتحول إلى رموز، والفكرة تستغرق المتلقي وتجعله ينخرط في التفكير والتخيل والتأويل.

أما الشاعر محمد جبر فيستحضر النشيد الجماعي الذي يستهل به قصيدته (ما لم تقله الحرب) المنشورة في ديوانه والمسمّى بهذا الاسم، وهذا النشيد يستحضر الأغنية الشعبية وأجواءها حيث ينسرب من الهم الخاص إلى الهم العام فيجمع بين الغنائي والملحمي، ويمزج في القصيدة التي بين العناصر الدينية والشعرية والتاريخية والطبيعية، ويصغّر الأساليب المختلفة: النداء والاستفهام والأمر والنهي في سطور شعرية بالغة القصر تنهمر في زخات متوالية يؤججها التوتر الناجم عن التكرار (ومن تعب، ومن تعب، ومن تعب) والمراوحة بين التوالي المشدودة على وتر السكون والمقاطع المسترخية بين ذراعي القافية المحددة:

لا تقل/ واغضب/ وفجّر/ وانتصر/ وكن في كل ناحية إماماً/ احتداماً حساماً/ حماماً

ويعمد إلى اقتحام المشاهد بصوت خلفي إلى أن تنتهي القصيدة إلى إيقاع أشبه بإيقاعات المارشات العسكرية، حيث القافية الساكنة التي يتكرر معها الشطر بكامله تكراراً طقوسياً أيضاً:

أعطيك هذا القلب/ أعطيك هذا القلب

ومن قصائده الطويلة (على الرمل الشرقي) نقع على نمط من البناء القائم على المقاطع المعنونة حيث تتحول فيها الرؤية في سياق متطور يقوم

على ملمحين أساسيين: الأول يتعلق بالإفضاء والبوح والتشكيل على نحو متدرج ومتفاعل، فهناك (الهاجس) الذي يمثل مرحلة ما قبل البوح و(الفاتحة) المرحلة التالية لمرحلة البدء، ثم (الصوت) مرحلة التحقق و(الصورة) مرحلة التمثل والتشكيل و(الموال) ذروة البوح ثم (الصدى) مرحلة التأمل والمعاينة، و(الحلم) محطة الاستشراف وقراءة كف الغيب، أما الملمح الثاني فيتمثل في تعدد الأصوات والحوار بينها، وحيث يمسك الشاعر بلعبة الضمائر والحوار بين أشكال الوعي.

ويستدعي الشاعر أصوات شعراء معاصرين كمحمود درويش.

وحمد العسوس من الأصوات الصافية يعبر عن تجربته بلا تلعثم فهو يرويها بشكل مباشر وعفوي، يحكي لنا في قصيدته (تمر وجمر) يستهل قصيدته بعبارة مباشرة دالة على فقدان الاتجاه:

ضاع مني الطريق/ ضاعت الخطوات التي كنت أرسمها/ وكنت أدرب نفسي على أخذها.. خطوة.. خطوة.. خطوة/ وراء البريق.

فهو يضعنا منذ البدء في قلب الأزمة، ثم يبدأ بعد ذلك في توليد الصور وتفصيل الرحلة، وهذا النمط من البناء في القصيدة أشبه بما عرف في البلاغة العربية بالتفصيل بعد الإجمال، والشاعر يختار طريقه إلى جماليات القصيدة الحديثة متخلياً عن فلسفة التعبير المباشر من خلال منهج التوازي حيث ينسج الخيوط المتعددة في اتجاه واحد مولداً الثنائيات، وصور بسيطة سهلة الإدراك، فنحن نجد في المقطع الثاني أمام تائية الشاعر والرحلة ثم الشاعر والمسافة ناسجاً صوراً من مشخصات الطبيعة الصحراوية، وهي صورة قائمة على جدل الثنائيات أيضاً، الغرس والأرض. ويرسم تفاصيل خارطة للحلم، ويعمد إلى البناء الدائري القائم على التراكم لإقفال الدائرة الشعورية:

كل تلك الحكايات والمغريات/ خانت وعودي/ وأسلمت الحلم كله

وفي قصيدته (أين درب المفر) عودة إلى اللغة التلقائية الحميمة تكمن الدهشة في عفويتها وتساؤلها، لغة بوح صافية ومناجاة دافئة حنون، فنحن معه في قلب التجربة نطل من داخلها على شرفة التهيؤ لاستقبال قادم جديد اغتسل من أوضار المدينة تلك التي بلا قلب بعد أن غطّتنا أوحاولها، ونحن في تصور الشاعر عن المدينة لا نلمس التعقيد الذي نلحظه لدى الشعراء العرب الآخرين الذين نقموا على مدائنهم المتعهرة كما يصفونها، وهي أقرب إلى مدينة الحميدين إذ يقول: أنا في المدينة طير أتى من عتيق القرى/ يظن بأن الدخان فضاء/ وأن المصابيح فيها نجوم.

ويعتمد الشاعر في قصيدته على تقنيات ثلاث: الأسئلة التي تقوم بوظيفة استقصائية جمالية تلح على تفاصيل المعاناة من خلال المواجهة الحادة مع التجربة من منظور معاكس، وتقنية البوح المباشر حيث التمثيل المعتمد على التشبيه حيث يبدو المشبه به صورة متعددة الأطراف والعناصر، فالشاعر كالعصفور الذي ظن الدخان فضاء والمصابيح نجوماً وسواد الشوارع بحراً، والتقنية الثالثة التحليل من منظور فني جمالي ويتسع الشاعر بالتجربة الذاتية إلى آفاق التجربة العامة:

أنت تهرب بنا.. إلينا/ تظل قضيتنا الشاغلة..؟/ قضية جيل أراد اجتراح الكلام/ ليثمر عنه كلام جديد.. إلخ..

فالقصيدة تبدو أمواجاً متدافعة مع وفرة في الإيقاع واحتشاد في الأساليب دون تسطيح عاطفي أو نمطية أسلوبية.

أما الشاعر عبدالمحسن يوسف فينحو أحياناً منحى التحليل في لغته الشعرية بالإضافة إلى التمثيل الرمزي الذي يأتي في أسلوب سردي بطيء الإيقاع فتكتظ اللغة عنده أحياناً بالتقرير والنفي والاستدراك.

ويلجأ إلى بناء قصيدته في أحيان أخرى حول شخصية كرمز أو نموذج.

هذه الحلوة نهلة/ تعشق الأرض وتهوى/ تشتهي الخضرة نهلة

تشتهي أمسية الخصب وسيلاً من أغاني الانتصار

كذلك في قصيدته (اشتعالات لفاتنة المداد)، إذ تميل القصيدة إلى فضاء أكثر اتساعاً وإيحاء. فاتنة المداد هذه ليست نهلة التي تبوح بأحزان الشاعر وتحاوره، إنها القصيدة والحبيبة والوطن وحين يحاول المتلقي أن يستكشف مدلولها تمارس الهروب والمراوغة.

ثمة مجموعة أخرى من الشعراء الذين مزجوا بين النثر والشعر، بين التفعيلة والنمط العمودي، وقد أصدروا مجموعة من الدواوين مؤخراً، وهؤلاء بعضهم عميق التجربة يقع في جيل الوسط إذا صح التعبير، والبعض الآخر يمكن اعتباره جيلاً ثالثاً مستقلاً برؤيته الشعرية وقد اعتبروا لدى البعض ممثلين للقصيدة الحديثة بمفهومها السائد في أوساط النقد المتجاوز كما يقال، مما دفع جريدة الحياة إلى نشر سلسلة من الدراسات عنهم، من هؤلاء محمد الدميني الذي أصدر ديوانه الأول (أنقاض الغبطة) في لغة جديدة تجمع بين اليومي والعادي والجمالي والفني، وعمد إلى تشكيل النموذج المغترب من خلال تجربته ومعايشته للأحداث خارج المملكة، وهو يستحق دراسة خاصة.

ومن هؤلاء الثلاثي أحمد الملا وإبراهيم الحسين ومحمد سفر ومنهم منصور الجهني، وحسن السبع وغيرهم، وعلي فقيه يقف منفرداً بصوته الخاص في مجموعته جلال الأشجار:

ولم يسعفني الاطلاع على مجموعة متكاملة من أشعار أحمد الملا ولكنني من خلال قراءتي لعدد من قصائده ألاحظ أنه يمزج بين أساليب شتى في تشكيله الفني فهو يبدأ بتقرير ما يراه حقيقة موضوعية تتحول

إلى حقيقة نفسية من خلال ترجمتها إلى صورة ذات علائق إسنادية مفاجئة، وقد لجأ إلى التشكيل الصوتي المتجانس والمتراتب (طرحها وأصلحها) وتلك المفردات التي تبدو ككتل ضخمة تروع السامع وتصدمه:

أودعت في قصيدتي/ نبض هذا الدماء/ خب الأرض والسماء.

وعلي فقيه في (جلال الأشجار) ذو رؤية كونية تتجاوز المحدود المرئي لتغوص إلى الجوهر، واللغة لديه هي مادة الرؤية في الأساس مستغلاً أبعادها الدلالية والصوتية، فالحدث هو في الأساس لغوي يتم على هذا المستوى أولاً، وهو فني تشكيلي لا يتراسل مع جماليات الرسم والنحت فحسب بل يسخرها، إن الإبداع شهوة كما الحياة:

(وارتدى الإزميل شهوتها فاستنطق الحجرا)

فهو في قصيدة الخزّاف يبدأ من لحظة البدء، لحظة الانتشاء بنشوة المخاض في فضاء مطلق من إسار الزمن، وتبدأ بحمحمة كالصهيل قبيل لحظة الشروع، من هنا يوظف الشاعر التجاوب الصوتي بين الكلمات، والعزف على الطاقة الإيقاعية الذاتية للّغة أن الإبداع عرس كوني، فالحركة الإبداعية حركة كونية في صميمها.

الكون كان اختماراً بعد ما اختمرا
والوقت خطٌ على خطواته سحرا

من هنا فإن الشاعر يتوحد في الكون لحظة الإبداع، وتحتشد اللغة متواطئة في بنيتها الصوتية مهيأة للولادة.

(وكنت/ أهزج/ والدنيا/ علانية تعلني بعليل الصبح)

وإذا تتجمع النذر ويشتد المخاض يرتدي الإزميل شهوة اليد ويحدث الإخصاب فينطق الحجر، وهذه اللحظة النادرة الفذة تتجلى فيها ملكات

الشاعر جميعها فتتناسق، وتتجلى مهارة الصنع والأناقة (والدوكرة) ويحدث التحول لحظة الإبداع فتستوي عملية الخلق من عناصر الخصب.

تتناسق وانتباهي حين أملؤها

يدي دماً وانتباهاً يغمر الشجرا

أجوس في الطين أغدو خالقاً مل

كأنما الطين من خلاقه انفطرا

وهكذا تتآلف المفردات على تلك الأناقة التعبيرية المصادر المتماثلة إيقاعاً وبناء: التناسق والانتباه، والفعل التحول ثم التماهي.

ولا تتشتت القصيدة أو تتشظى بل تتنامى كالنبتة الحية من لحظة البدء، ومن ثم التهيؤ والانتباه والتجاوب ثم الإخصاب والتناسق ثم الانفطار والخلق، في تحولات متنامية صعداً في وصف اللحظة في جمل التقرير ثم الكينونة الدائمة في لحظة التزاوج والخصب والمعاناة.

«علانية تعلني بعليل/ التاع لاعجها ثم الاستواء»، وقد كان الفعل الماضي أداة السرد التي واكبت عملية التنامي والتحول ثم الجمل الاسمية المتراتبة ذات النسق المتماثل ثم المضارع والتشبيه القائم على التماثل والتوازي بين الإبداع والانفطار.

ومن أدوات الشاعر الجمالية (القناع) وبناء النموذج التراثي والتماهي فيه فعرْوَةُ هو الشاعر على نحو ما، الشاعر الملتزم، الذي يجمع بين (الالتزام) والتمرد والخروج على أعراف القبيلة كما يوحي بذلك النموذج الموظف عروة بن الورد الصعلوك الملتزم وهو يعبر عن تواصل التجربة الإنسانية والنضالية، فالقناع يجمع بين عروة الشاعر والإنسان، وهو يومئ إلى الانبعاث والتجدد وهو ينفتح دلالياً من خلال ألفاظ اللغة

على الأفق المحلي بلا حدود، وقد حرّر الشاعر المفردة وأطلق دلالتها حين عمل على إيجاد علاقة التراسل بين الحواس: السمع والرؤية.

سلمى تناديه يسمع خيلا، سلمى تناديه يسمع نحلا/ وسلمى

تناديه يسمع برية شاسعة، أما سلمى فهي المرأة الوطن

وعلاقة عروة بعبس تجسيد لعلاقة الشاعر باللحظة التاريخية وحينما يكرر الشاعر ألفاظاً بعينها مثل يهجع في لحظة ألف عام فإنه إنما يشير إلى الرجوع والتواصل والقديم، وهو يمس صميم الدور الذي تضطلع به القصيدة.

وفي إطار النموذج وتوظيفه تقع قصيدته أوراق الحلاج: بيروت 1982، وهنا لا يتخذ طابع القناع بل الرمز أو المعادل الفني، إنه الرمز التاريخي الراهن الذي يتماهى في الماضي، فهو تجسيد للمرحلة، التي تجمع بين الأضداد الانبعاث من الموت وهذا يتجاوز لغوياً اسم الفاعل واسم المفعول، والحضور والغياب الحضور من خلال أسماء الاشارة التي تتوالى والغياب عبر الانفصال الذي تومئ إليه أسماء المفاعيل (مخلوعاً منزوعاً وغيرها) التي تتجاوز (طالعاً) و)(متبلاً) حيث تجمع هذه الصيغة بين الفاعل والمفعول من هنا تبدو الصيغة اللغوية الدالة، وتواتر المقاطع القصيرة الموقّعة، ولا يقتصر ذلك على الصيغ بل يتعداها إلى الدلالة حيث يتجاوز الموت والخلق، والاستعارة الدالة على الحياة:

هذا البلح الداني مخاض الطلع/ والغزو رمادي.

يلجأ الشاعر إلى منهج التصويريين في إثباته لملامح مختارة من المشهد التاريخي الذي يتناسج مع المشهد المعاصر ويتماهى فيه:

في البصرة أسواق وفلاحون

في الأرض هواء ناضج

في زاوية البصرة شهبندر/ ترتج الشقيف الآن تحت الوصف

والتداخل بين الأشياء والأحياء(الجسد/ والشجر) نموذج متكاثر الدلالة قادر على البث بلا حدود، وأما هنا فالخطاب يتوجه لمجهول في عبارات تقترب من عبارات الثبيتي في بنيتها الإيقاعية والنحوية.

(سلام عليك/ لقد سقسق الماء من راحتيك/ فأنت تذرو على الطير التنفس كل صباح)

وتقوم القصيدة على ثنائيات الذات والمجموع عبر بين الموازاة ضمير المفرد المخاطب وضمير الجماعة للمتكلمين مما يعطي النموذج بعداً غير مألوف، ويتداخل في هذا المقطع النمط الصياغي القرآني وخصوصاً الألفاظ التصويرية كقوله (فيدافع الناس).

ويكبر النموذج ويتضخم ويبدو الحضور مُجسِّداً أكثر، ويهبط به الشاعر من الملامح الأسطورية الكونية إلى ممارسة التفاصيل اليومية التافهة.

ممتلئاً بالغرفة/ لدمعه طعم آخر/ للتبغ بكاء أحاوره/ والحرف صغير

ويعمد الشاعر إلى العزف على ثنائيات ذات بعد كوني مطلق في تشكيلات حكمية ذات بعد تقريري راسخ كما في قصيدته (إيغال)

الماء والنار والعمل على الغوص إلى العمق الدلالي الكامن فيهما فالماء (الينابيع) النماء والعطاء والاندفاع والنار في تجلياتها كحريق يلتهم الزيف، وغير قابلة للتشيؤ وهنا يوظف الشاعر البعد الصوتي (هل تُشيأُ أشياؤها المذهلة).

ويعمد الشاعر أحياناً إلى توظيف الأسطورة اليونانية كما هو الحال في قصيدة (المسافة) ولكن ليس على النحو المألوف في قصائد السياب مثلاً، إنما تتداعى الأسطورة على محور الاستبدال بما تستحضره اللفظة من

انثيالات كقوله (وأنا سارق النار) وقوله (ها أنا الآن/ أشعل ناري الصغيرة).

وفي هذه القصيدة أيضاً يتبدى لعب الشاعر بالألفاظ وحروفها ممثلاً في قوله أيها المنتجون نواح سلمى/ حداؤكم اليوم يحرث روحي/ نبتة نبتة).

لقد استخدم الشاعر حرف الحاء وهو حرف حلقي عسير وتزاحمه يعبر عن غاية الضيق والمعاناة فضلاً عن أن دلالة الألفاظ التي أوردها الشاعر تعزز هذه الدلالة، وقد أعقبه مقطع قصير، توالى فيه حرف الشين الذي تراسل مع الحاء والجيم فأوحى بشيء من الانفراج.

عرش الفرح الموفي/ وشارف لاعج عشقي مشارفكم

وعاد إلى حرف الحاء ولكن دون ازدحام كما في المقطع المشار إليه فجاء خفيفاً يعزز هذا التوجه.

حط طير على القلب/ حطت نداة/ وحطت حصاة.

وكما في قصيدة التفعيلة وفي نهايتها يوظف الصاد:

أصفو/ وأصفو فيصعب وصفي

وقد وظف في هذه القصيدة حرف النون الذي انتشر بوفرة.

من الأصوات التي برزت في أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات ثم اختفت أو كادت الشاعر محمد ناصر المنصور، وقد نشر عدداً من القصائد منها (الطريق إلى منعرج اللوي) و(البراق) و(أبو محجن في وجه الليل) و(الوجه الآخر لعمورية) و(مسافر تحت الرماد) و(مدن النسيان) و(نهم) وهذه القصائد نشرت في ملحق الجزيرة في الفترة ما بين 1398، 1403هـ.

وبالتأكيد فإن هناك قصائد نشرت في صحف أخرى(*)، ومن غير الممكن أن يكون الشاعر قد صمت تماماً طيلة الفترة الماضية التي تتجاوز السنين العشر، ومن الواضح من عناوين القصائد السالفة الذكر أنها تتداخل مع التراث الشعري القديم على وجه الخصوص ومع التراث بعامة، وهو يتناص دلالياً ونفسياً وحدثياً في هذا التراث بمختلف أبعاده الأدبية والتاريخية وفي وقائعه وشخصياته لغة وقصيداً، ويتفاعل مع إطاره المكاني زماناً وحضارة، والصراع بين الذات الشاعرة والجماعة أولى الملامح الدرامية في شعره، وينمي الشاعر هذا الصراع فسيتحدث ألواناً من الصراع مع الزمن في حلقاته الثلاث، والشاعر يتماهى في سلفه الذي نصح قومه بمنعرج اللوي وهو أشبه بالشاعر أمل دنقل في ديوانه بين يدي زرقاء اليمامة، والعنوان في القصيدة لديه هو مفتاح الدلالة وقد جاءت الظواهر الأسلوبية والجمالية مولدة للدلالة منسجمة معها، إذا حفلت لغة الشاعر بمعجمٍ تراثي مهيب، وقد استدعى الشاعر صوت طرفة الشعري بصياغاته، وطرفة يتماثل موقفه مع موقف الشاعر المعاصر من حيث تمرده على مجتمعه وإنكاره لأوضاعه، فهو متفرد منعزل عن قبيلته ينطق بالحكمة، وهو يتفق مع مجموعة من نظرائه من شعراء الساحة، فعلي الدميني في قصيدته (الخبت)، وكذلك الشاعر محمد العلي كلاهما استدعى صوت هذا الشاعر كما استدعيا خولة ووشمها وأطلالها والمنصور يوظف الظعائن ناشراً أجواء ومناخات جمالية مماثلة ومخالفة، فالشاعر يخترق هذا النسق ويتمرد عليه:

والوشم لاح بمعصمي/ طللاً لخولة في الزمان الأول/ لو أخبروني أنه قد كان لي لهجرتها وهجرته/ وسكنت جوف المعول/ وسكنت جبة راهب متبتل/ يرتد في ظهر الأديم سحابة/ وطفاء تهطل بالمداد وتنجلي/ عن خاطري.

والشاعر هنا يفتّق من متن التراكيب رموزاً دلالية ما يلبث أن يجعل منها دوّالاً جديدة، فخولة ووشمها رمز للماضي، وهما دالان على موقف نفسي جديد يرفضه الشاعر، فالسكون في جوف المعول إشارة إلى الراغبين في هدم هذا الموقف، والسكون في جبة الراهب المتبتل رمز الافتراق والعزلة والهروب، ومن ثم الابتعاث من جديد إبداعياً مما يتسق مع هذه الرموز المستنبتة من التجربة الإبداعية.

والشاعر يلجأ إلى الالتفات ليكسر حدة الغنائية المنفعلة الجامحة ويعود إلى خطاب الآخر الذي يمثل انشطار الوعي (الذات) في تحولها عن ذاتها مما يغل فمه فيصبح قلمه كسيراً، ويستدعي حديث الإفك رافضاً أن يتحول إلى شاهد زور، وتضطرب الضمائر عن عمد ويصبح من الصعب التعرف على مرجعيتها، ويعمد الشاعر إلى استحضار أمشاج متباينة، يراكم جملة من الوقائع التاريخية في سياق واحد فيتحدث عن أولاد جفنة والنعمان بن المنذر ويضمن قصيدته مفردات وتعبيرات مختلفة من قصائد جاهلية في تشكيل احتشادي موغل في الغياب المرجعي والدلالي وهو يصدر عن التحام وثيق بالمكان والزمان في ارتباطهما بالبيئة المحلية وهذا المنزع مألوف في الشعر العربي الحديث، فالبياتي في قصيدته (الزلازل) يختار بيئة المغرب العربي والأندلس، ويوغل في التجريد الفلسفي، والمنصور يتكئ على تداعيات زاخرة بعناصر الإحباط والانهيار واليأس فالخيل تغدو حديداً بارداً وطيفاً ينساب في ليل آخر والزمان يلبس خفي حنين.

وهكذا فقد أحصيت في قصيدة واحدة ما يقرب من خمس وثلاثين إشارة تراثية تنتمي إلى بيئة الجزيرة العربية وتاريخها وشعرها في الجاهلية بخاصة من تعبيرات ومفردات ومعالم مكانية وأحداث تاريخية وشخصيات أدبية وشعرية وملوك وحكام وعادات وطقوس وصور.

وفي هذا الإطار الأسلوبي الذي يقوم على استدعاء التراث والتداخل معه يأتي عبدالعزيز العجلان في ديوانه (أشياء من ذات الليل) فيستحيي الحياة العربية القديمة وأشياءها في بنائه لقصائده منذ مستهلها إلى نهايتها كما يفعل في قصيدته (عابر فوق جرح الخليج) حيث الاستهلال الخطابي القائم على التجريد حيث تتكرر عبارة المفتتح موحية بنمط الحياة العربية القديمة عند الرحيل.

(سلام عليك سلام عليك)، والتكرار هنا موظف فنياً من أجل إيقاظ المتلقي ولفته إلى حدث الرحيل، ويتساوق مع تكرار عبارات الحداء التي ترافق رحيل الإبل وتستدعي إلى الذهن الطرقات التي تسبق عملية الاستئذان أو تلك التي تعلن فتح الستار عن المشهد وما إلى ذلك من تداعيات، وينثر الشاعر عباراته دون استخدام أدوات لعطف حين يرسم الخلفية المكانية المحتشدة بمسحة وجدانية تتمثل في الصفات التي ألصقها الشاعر بتضاريس الطبيعة: حفيف الرياح النوافر/ ووقع الغروب الشجي، انثيال الضياء المبجل، ويذكرنا حرص الشاعر على القافية بهذا الإطار البيئي والفني والتراثي، ويزاوج الشاعر بين الجمل والرحيل وهما من التقاليد العربية التي رافقت الحياة العربية، والرحيل يفضي إلى فضاء من الدلالات، وقد جمع في هذا المقطع كل ما يذكر بالبيئة العربية، ولكي يؤكد الرحيل فقد عمد إلى نفي إمكانية البقاء أو القدرة على الكلام، وأتبع ذلك بحدث كوني جلل (إنكار الأرض لأطرافها) مجازاً تمثيلياً كنائي الطابع.

أتبع تلك الأفعال المنفية المكررة (لم يبق/ لم يبق) التي استبعدت الفعل الإنساني والكوني والطبيعي (وما أورقت حول غيمة تنقش الفرح الموسمي) أفعال مثبتة دالة بواقعها الصوتي على الذبول والارتخاء. سهد وترهل وترمد وتطاول فثمة مراوحة ذات دلالة بين النفي المتتابع والانهمار المقصود للأفعال الدالة على الانطفاء.

وقد تلا ذلك الاشارة إلى حكاية السندباد إشارة تؤدي معنى يتسق مع الجو العام للقصيدة وهو جو مثقل بالإحباط، ومن المعروف أن السندباد رمز للكشف عن المجهول وقد تبع ذلك مراوحة بين الأفعال الثلاثة المتعلقة بالمعرفة (الرؤية والإبصار والمعرفة) ومن الأنماط الصياغية التي تبين مدى توظيف الشاعر للغة عبر التكرار التمحور حول اللفظة الواحدة والحوار معها صياغياً فضلاً عن تكرارها: (طال المقام ففيم المقام؟ وكيف المقام؟) وإعطاء أكثر من دلالة بل دلالتين تكونان متضادتين للّفظة الواحدة في سياق الجملة الواحدة:

(ولم يرجع الماء للماء) وفي هذا الإطار: (وأنكر ليل السراة السراة).

وتكرار (عرفت ورأيت وبصرت) مرات عديدة له دلالته، فقد كرر (بصرت) ثماني مرات في مقطع واحد (وعرفت) ثلاث مرات ورأيت مثلها.

وتتداعى هنا قيود الصور المشتقة من صميم البيئة وخصوصاً الصحراء والرمل حيث يخلع الشاعر عليها الصفات الإنسانية.

وقد استدعى الشاعر العربي القديم عبر بعض العبارات في محاولة لتجاوز المأساة وقد كرر العبارة (لا تبك عينك) وجاءت الخاتمة متفائلة استشرافية الطابع غنائية المنحى تبشيرية الرؤية.

وهو هنا يختلف عن زميله المنصور في كونه لا يقتصر على استدعاء الإشارات التراثية وحشدها بل يستدعي ما يذكر بطبيعة الحياة الجاهلية ونمطها وإطارها موظفاً لها توظيفاً دلالياً، ولا يكتفي بذلك بل يعمد إلى تشكيل النموذج الإنساني في قصيدته (ملامح لبدوي عتيق) وهي قصيدة عمودية حيث يترسخ النموذج في أشياء الإنسان والبيئة والتاريخ في تأكيد الهوية:

أنـا هـنـا قـبـل بـئـر الـنـفـط كـنـت هـنـا

قـبـل الـبـدايـات قـبـل الـريـح والخـصـب

ويومئ الشاعر إلى التراث الشعبي وبالتحديد إلى قصة السندباد في قصيدته إياب السندباد، شأنه في ذلك شأن الشاعر الخطراوي وغيره وإذا كان خليل حاوي في قصيدته السندباد في رحلته الثامنة آخر ديوان (الناي والريح) يثور على العفن المتراكم في كهوف التاريخ فهي (صحراء كلس مالح بوار/ تموج بالثلج وبالزهر وبالثمار).

فإن الشاعر العجلان يتماهى في السندباد ويتقمصه، فقد عبر عن معاناته الاستكشافية ومن قلقه الذي آب به من رحلته الطويلة فقد تعب من الرحلة، وهو يردد جملة تعب الرحيل مشيراً إلى ذلك.

ومن ملامح تجربة الشاعر في استحداثه لنقطة ارتكاز تنطلق منها الموجات الإيقاعية وتبدو محرضاً، لتداعيات الوجدانية تتوافد منها مواكب الصور، في تجدد مستمر، وتتمثل في خطاب الآخر وتكرار هذا الخطاب، فتكرار كلمة صغيرتي في قصيدة (نقش الأفق الراحل) هي:

صغيرتي.. من أين أقبلت/ وأقبل النساء.

كذلك فإنه يستقصي الدقة الشعرية في سلسلة من التشبيهات التي تستوعب المد الانفعالي في سياق الحال عبر سلسلة من الأسئلة.

من أين هذا الزمن الحجري؟/ ينبجس النبع الشهي في يدي كيف يؤدب الحلم من مسارب الغياب/ فجأة.

ويركِّز في بوح متصاعد في صورة كنائية وسلسلة من الاستعارات المألوفة التي لا تتجاوز العلاقات فيه مجرد الإسناد المجازي، غير أنه يستنبت صوتاً موازياً معبراً عن تحولاتها فالقصيدة تنمو عبر تحولات جديدة:

وانتفض الطفل الذي يسكن/ ما بيني/ وبين ظلي/ فجأة بلا أوان ينسل من دوائر الرتابة الأولى.

أما منصور الجهني فيسلك البساطة والتماسك في سياق نصي متصل لا يتشظى ويستثمر أسلوب الحكاية الشعبية وعناصرها الموضوعية، لكنه يكسر النهج التقليدي فيها بلوازمه المألوفة، فالنص الشعبي يتكئ على ضمير الغائب بينما يعتمد الشاعر أسلوب ضمير المتكلم في نبرة غنائية شفيفة، كذلك فإنه يعول على الماضي والسرد الخيطي المألوف دون نتوءات أو تعرجات بل إنه يستخدم حرف العطف (ثم) في انسيابية هادئة، ويستعير من الحكاية الشعبية بعض مضامينها الشائعة عن السحر والقمقم والمارد ويعمل على إعادة إنتاج الدلالة فيه وقطع سياقها للانخراط في سياق حلمي تخيلي جديد يكمله، ويلجأ الشاعر إلى منطقة الحلم وصياغة ما هو حلمي بأسلوب واقعي من خلال استخدام حرف الاستدراك (لكن) ويعدل من أسلوب الحكاية إلى أسلوب البوح، ويتقمص شخصية الشاعر العربي القديم:

وما عدت أتبع نجماً في صحراء القوافي

واستوقفت الخلان عند الأثافي

لنبكي على طلل دارس/ أو ذكر حبيبته

ويرى الشاعر أن السؤال هو سبيل المعرفة ويعمد إلى المفارقة فالكتابة محو والصمت كتابة.

ولكن الشاعر ينهج نهجاً تخيلياً عقلانياً في قصائد أخرى مثل (راءة) حيث تأتي العبارة مصقولة متعادلة تحليلية الطابع في تقرير يقترب من الحكمة ولكنها تصوغ الرمز عبر هذا التقرير، وربما كانت الطاقة الشعرية كامنة في هذه المفارقة التي يتقاطع عندها الشعر والمنطق، فتأتي

العبارة مغسولة تماماً من ظلالها الشعرية متهيئة للبثّ على موجة جديدة تماماً هي موجة التأويل الرمزي:

كل لون يحن إلى نقيضه/ من الأبيض/ يخرج الميتون

يساعد هذا التأويل استغراق الشاعر في إكمال الصورة ذات الطابع الفانتازي فهو يكمل المقطع السابق بقوله:

يجففون فوق جبال الهواء المقطوعة/ ثيابهم المبلولة بالدم الأخرس

وتأخذ القصيدة طابع التسلسل الذي يشبه المقدمات المفضية إلى النتائج، ويستثمر الشاعر اللون بطريقة واضحة المعالم فيكون الأبيض والأسود والأخضر دالاً على مدلولات ذات حقول ومجالات واضحة ولكنها ليست محددة.

وتبدو القصائد أشبه بالخواطر أو المشاهد التي ترتحل خلال الوقائع الظاهرة لتبتكر أحداثها الخاصة ورموزها الدالة كما في قصيدة (احتفال) التي تقدم مشهداً متجاوزاً للواقع، ولكنه يشير على نحو ما إلى هذا الواقع بلغة الكناية التي يراد بها لازم معناها. وهنا تكمن المفارقة الشعرية، التي تفجر آفاق التجربة الإنسانية، حيث الموازنة بين المشهد الإنساني الحسي والقصيدة، أي التعبير عن هذه التجربة ولم شتات الصورة التي تبدو معادلاً موضوعياً للحالة الإنسانية:

يسيل دم الأغنية/ تتدلى خيوط الخناجر/ تتعثر المدينة بأحشائها.

وتبدو بعض القصائد موجزة تتضمن تشخيصاً لحالة وجدانية أو نفسية أو عقلية مثل قصيدة (انتظار) وتتكئ الصورة فيها على عنصر واحد هو عنصر السمع مثلاً وتتكون من خطوط موغلة في التباعد وتتضخم فيها الصورة لتأخذ طابعاً فانتازياً أو أسطورياً.

أنتظر أن تأتي من مساء الحقول

مكتظة بالبرق/ والفاكهة/ وأغنيات المطر.

وهناك قصائد تعتمد على التغريب التعبيري بمعنى الخروج من دائرة المعجم الشعري المألوف لتتراسل مع العلم ومصطلحاته فتكسر اعتيادية التلقي وتصنع جوها الخاص، وتوقظ ملكة التفكير وإعادة التأويل لإيجاد الحبل الواصل بين هذين الحقلين المتباعدين كما في قصيدة (أشكال) وهو عنوان رياضي ولكن الشاعر لا يستسلم لإغواء العنوان ولا لطبيعة المصطلح بل يعود إلى تهشيم هذه اللغة الرياضية وانتزاعها لتكون لغة شعرية، غير أن هذه اللغة تظل أقرب إلى لغة العلم وحيادية مفرداته، ويظل التوصيف السريالي الذي يعتمد على انثيالات الوعي الباطن أو اللاوعي:

أسماك زرقاء

تهرب من بين عقارب الساعة القديمة

التي تشبه قبعة جنرال متقاعد.

وتحاول أن تعيد للنهر/ إيقاع البهجة.

ويتميز منصور الجهني بهذه الخواطر الشعرية التي يكتبها كما يتبدى من لغتها وأسلوبها بوعي تام وتصميم مسبق، وهي تأخذ طابع التمثيل لحالة عبر أسلوب سردي محكم متصل تتحدث عن نموذج يمكن أن يكون الشاعر نفسه كما في خريف الأسئلة، وتبدو تعبيراً عن حالة خاصة، وهو يساوي بين الحدث الحسي والحدث المعنوي، بل يخترق الحدث الحسي بالواقعة النفسية أو العكس.

كل مساء/ يرتق أحلامه المهترئة/ ويصعد هذا السلم الحجري

وقد يعمد الشاعر إلى توظيف شخصية شعبية كشهرزاد في صورة مختزلة ليعبر عن فكرة كما في (سر).

شهرزاد/ أيتها الساحرة/ لا أحد غيرك يعرف السر/ الذي جعل المدينة تنام/ دون أن نحلم بالدم.

وهو مولع بالرغبة في الاكتشاف، لهذا يقيم جدلاً من نوع ما حول اللغة في قصيدته (لو) التي تفيد التمني وتتكرر في إلحاح للخروج من الصمت إلى بقية اللغة (لو أخرج من صمتي إلى يقين اللغة).

و(مساء) و(كتابة) حيث يقيم الشاعر نصه على المفارقة حيث الكتابة تقود إلى فقدان الذاكرة والاختناق، والخضرة لون للاحتراق، وتتحول القصيدة إلى لوحة (رسم) محايد لا يتضمن أي ظلال، يقذف بها الشاعر دون إيحاء أو ظلال كتلك القصيدة التي تحمل عنوان (لوحة) وهي مترجمة إلى رسم حقيقي مشهد طبيعي يخلو من الظلال.

والشاعر محمد زايد الألمعي صوت شعري يتمسك بالبناء الفني المتنامي فنفسه الشعري يتشكّل في هدوء وأناة ويجمع بين اللوحة والمشهد والغناء في سياق متطور إذ يبدو الشاعر أشبه بالراوي المحايد في القصة يختفي وراء اللوحة أو المشهد وينتقي عناصر التشكيل متمثلة في خطوط وألوان متناسقة تفضي إلى انطباع يتسق مع العنوان الفرعي لكل مقطع، ولو أدرجنا العناوين في نسق تعبيري واحد لبدا تطور النص في إطار الدلالة الذي يفضي بها العنوان الرئيسي كما في قصيدته (أبجدية التكوين) ويظل عنصر الغياب في النص ماثلاً تاركاً آماد فسيحة أمام التأويل، والتحولات في النص تتمثل في سلسلة من الدورات المتعاقبة، وقد اختار الشاعر في القصيدة السالفة الذكر تفعيلة الرجز التي مكنته من التلوين الإيقاعي لهذه الدورات.

والشاعر محمد العمري يتميز بالتناص مع المتن القرآني الكريم ويتميز بتشكيلاته التراثية الصياغية المهيبة إذ يحتفل بالمفردات والتراكيب ذات الطابع الشعري الإحيائي القديم ويحتفي بالقافية احتفاء

بينما يتردد فيها صوت النموذج التراثي ويتداخل في تراكيبها النص القرآني، ويبدو الشاعر كأنه يستل صوته من أعماق القدم مغترباً عن هذا العصر محملاً باشجي، مثقلاً بأعباء التجربة التاريخية المعاصرة بكل أوزارها، ويأتي النداء صوت استغاثة من وهدة التردي وحمأة الضلال.

... وكان اللجوء إلى المعجم القديم إيغال في الاغتراب عن العصر بلغته، وفي قصيدة الميلاد استهلاك يومئ إلى ذروة التوتر حيث يحتشد النفي والاستفهام والنداء والتقرير في سطرين، وتغلب المفردات القرآنية على هذا المقطع الاستهلالي:

ما ولدنا يوم سبت، كيف كنا خاسئين

يا حفيّاً بي عصيّاً في وهدة الموالي صوتي

والمطايا عن حدائي ينتحين.

ويلجأ الشاعر إلى الاشارات الرمزية التمثيلية التي تتكئ على التعبير المجازي الكنائي الموغل في التجريد حيناً، والتصوير الحسي المشهدي الوامض الذي يقوم على الحوار الأحادي الصوت والفعل والمقابل من الجانب الآخر.

نسوة في الدار، قالت لا تجئ/ فتنحيت/ يتبدّى القيظ في وجهي بياضاً

وقد لجأ إلى المفارقة النصية ليعمق الإحساس بالإحباط:

من لفيف الصمت أوّبت امتشاقاً، قلع جذع القول غيظ الماء/ والجودي مختول.

فقد استبدل وفقاً لمنهج المفارقة كلمة غيظ بكلمة غيض، والجودي مختول باستوت على الجودي، وقد عمد إلى تكرار النداء الذي يكمله التعقيب، والنداء في حد ذاته محاولة للخلاص، ولجأ الشاعر إلى أسلوب

التداعي الذي يحتشد فيه أمشاج متباينة في عبارات قصيرة متلاحقة في محاولة لاستنفاد الطاقة الانفعالية:

شدِّدْ لمطي الضامرات، تروع فحش الدرب

تنفيني لمرساتي، تُمرّغُ حاجبي في السفح

ياللسفح نضاحاً بكل الحرث.

ويتجذر الشاعر في البيئة البدوية صوتاً مفردات وأمثالاً وصوراً (الناقة العشراء والمطايا والحداء والأثل والضامرات والرمال السابغات) ويتعامل الشاعر مع اللغة وكأنها من أشيائه الخاصة، تتكون من الناجز غير أنها ليست ناجزة فهي تخترق النظام الصارم المنتزعة من سياقه.

ومن الأصوات الشعرية الجديدة التي اعتمدت على التشكيل اللغوي هالشم بركي الجحدلي وخصوصاً في قصيدة (موقف الخروج) ومثل هذه النصوص لابد من البحث فيها عن العناصر الدالة، ولابد من اصطناع منهج للقراءة يقود إلى شبكة العلاقات داخلها.

ومن الواضح أن الشاعر يتكئ على جملة مفردات يتعامل بها بطريقة خاصة فيما يشبه التلاعب اللفظي المقصود، وقد يؤدي تكرار مثل هذه المفردات بكثافة إلى إصابة الصياغة بشيء من الوهن، فقد كرر (القول) في القصيدة المشار إليها أكثر من سبع مرات.

كذلك فإن ظاهرة التدوير النثري قد ألقت بظلها على العبارة الشعرية وأدخلتها في سلسلة متصلة من العطف والمصادر المجردة مما أربك المتن الشعري وقربه من النزعة الرومانسية.

ليس ثمة كثافة تعبيرية تحتشد فيها الصور أو التشكيلات المجازية التي تتكفل بنسج الرؤيا الشعرية، بل نحن أمام حشد من التقريرات والحوارات المبتورة التي تفتقد الوهج وحرارة التعبير أحياناً.

وهناك شعراء كثيرون يضيق المجال عن تتبع ملامح تجربتهم، ولعله يكون بالإمكان فعل ذلك في مجال آخر وذلك كإبراهيم الحسين وعبدالله السفر ومازن اليحيا وغسان الخنزي وحسن السبع عمران وعلي العمري وحزام العتيبي وغيرهم، وكذلك فإنني لم أتطرق لشعر الشاعرات ودورهن في صقل التجربة الشعرية الحديثة بل ريادتها مثل فوزية أبو خالد وخديجة العمري وسمراء البدائع وغيداء المنفى والدكتورة ثريا العريض وغيرهن، وآمل أن أتناول تجربتهن في محور مستقل(*).

والله الموفق،،

الهوامش

*) صدر للشاعر ديوانان كاملاً مؤخراً.

1) اليوم السابع، الاثنين 19 ديسمبر 1986م. ص 36، ص 37.
2) د. عبدالله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة - بيروت 1987م. ص 25 وما بعدها.
3) محمد إبراهيم الدبيسي، في ذاكرة الصحراء، نادي المدينة المنورة 1993م.
4) عوض بن محمد القرني، الحداثة في ميزان الإسلام، هجر للطباعة والتوزيع والإعلان 1408هـ ج، 1988م.
5) للشاعر سعد الحميدين الدواوين التالية: رسوم على الحائط - نادي الطائف الأدبي ط 1412هـ، 1991م. الطبعة الأولى 1977م - خيمة أنت والخيوط أنا - دار الوطن للنشر والإعلان، الرياض 1407هـ. ضحاها الذي - الرياض - 1990م.
6) اعتمدت في مقاربتي لبعض قصائد الديوان على ملحق كتاب الدكتور شاكر النابلسي.
7) صدر للدميني ديوان رياح المواقع (د. م) ط 1، 1407هـ.

*) نشرت قبل أن تنشر هذه المحاضرة دراسة عن الشاعرات في عدد سابق من قوافل.

* * *

.. وكأنما الشعور صار لهم وطناً..
يلوذون بحماه..!

** من جنوب الوطن.. ينهمر
(الجيزانيون) شعراً.. وغناء.. في زمن
مثقل بعنائه.. وخيباته يصير الشعر
ملاذاً.. للجنوبيين ينحتون في قوافيه
حضورهم.. ويغيِّبون في إيقاعاته غنائهم السافر.. حسن الصلهبي.. ومحمد إبراهيم يعقوب.. وعبدالرحمن موكلي..

** وقبلهم إبراهيم مفتاح.. وعبدالمحسن يوسف.. وحسين سهيل.. وعلي الأمير.. وعلي الحازمي يعادلون كفة الوطن.. بكفة الشعر..! يقطرون شعراً.. وأهازيج..! حتى باتت ظاهرة إصداراتهم.. حالة شعرية تحضر بهم.. ونتعايش معها قراءة.. وتلقياً.. «همَّهم» المُلحّ على الانوجاد.. والمؤكد على الحضور المغربي بالقراءة.. يتقصون أصفاد البعد.. والانزواء.

وتشكل (فرسان) - كما يصفها عبدالمحسن يوسف - مجرات لأفلاك شعرية لا تلبث تجمعهم وتحث خطوهم باتجاه الشعر.. وعلى مفارقات شكلية.. ونوعية في مساق تجاربهم.. يظل الثابت/ لا العابر.. في مخيلاتهم قضية تلخص.. مفهوم الشعرية (الجنوبية).. التي ترفض الانزواء.. وتعبر مفازات السؤال الصامت.. نحو سؤال الحاضر المتجدد، والحضور المباغت.. ليصير حضورهم ذاته؛ حضوراً للقصيدة (الجنوبية) بمزاجها الغنائي والمشكل لأبعاد التنوع الإيقاعي.. والدلالي.. في رصيد ما أنتجوه من أعمال..

* وعبدالرحمن موكلي.. في مجموعته «لما متى وافاطمة»(*) يتواصل مع هذا المفهوم عبر مسار حذر يختصه برسم إيقاع قصيدته.. فحين أسس

إبراهيم مفتاح، مرجعية تقليدية لهذه الشعرية.. عبر تكريسه لحضور التناظرية الجديدة.. ولوَّن حسين سهيل وعبدالمحسن يوسف هذه الشعرية بذائقة (التفعيلة) مع التنويع العميق في رؤاها.. وتشكيل تفاصيل بنيتها.. بروح شعرية مباغتة في حضور هويتها المحركة ركود التناظرية حيث تنسجم (التفعيلة) مع حضورها التراكمي.. كذائقة متلبسة بقابلية التلقي ومرونته في استيعاب محولات التفعيلية.. وانسجامها مع إمكانات وجودها الجديد.. حيث لغتها المرنة.. وانتظام إيقاعها وفقاً للصياغة اللغوية.. وجاذبية التعبير.. والإصغاء لصوت الذات لمد النص بمكنونها الجمالي..

** في حين يراوح علي الأمير، وعلي الحازمي ومحمد حبيبي في اختصار المسافة إلى هذه النتيجة من خلال اقتحام منجزات التفعيلية والدخول في نتيجتها مباشرة.. ومدِّها بجماليات الشعرية الناجزة؛ والمنحازة إلى فصلها الحاضر.. والمتجدد.. والاندغام والتناغم في هذا الحضور..! في حين يظل محمد إبراهيم يعقوب وحسن الصلهبي وإبراهيم صعابي يراوحون في خيال التناظرية.. ومدها الفضفاض.. دونما إضافة جسوره أو ملفتة.. بالرغم من قابليتها الجريئة لغيرها.. وقدرتهما على الانفصال من أبويتها..!

** أما محمد مسير مباركي.. فلتجربته خصوصية بنائية وحادة؛ تكمن أبرز مظاهرها، في تفريغه الشكل التناظري من حمولته التقليدية.. وإعادة حقنه برؤيته الإبداعية، ومزاجها الحديث في التشكيل والدلالة والإيقاع الصوتي، وفي اختيار البحور والأوزان، حادة القافية.. وغنائية الإلقاء، كما أن معجمه اللغوي المختلف.. والمنتقى بعناية، من رصيد المادة اللغوية.. يعزز من قيم وعمق هذه الخصوصية، إضافة إلى تقابل الصور العقلانية في نصوصه، وحيوية خياله الجمالي الذي يعطي لتجربته التفرد والحدة التي ذكرناها..!

** وفي مثل هذا الواقع الشعري الراهن.. يتأتى لعبدالرحمن موكلي.. اختطاط مساره الشعري عبر مجموعته الجديدة.. والتي تحاول الخروج على مسار ذلك الواقع والانحياز لخط مغاير.. تبتني فيه قصيدته.. على قاموس لغوي، يجمع بين المفردة الشعبية والصياغة الفصحى.. في اجتهاد لتحويل بنيتها إلى شاهد على اقتناص أمكنة بذاتها.. وأشخاص بذواتهم المعبر عنها.. مضافة إلى الشاعر.. والذي اعتنى بتفاصيلها ومزجها بالخط الشعري.. عبر خيال جمالي يتوخى التصور الشفيف للشعرية.. ويضع هذا الخيال في خانة المعقول اللامرئي.. دونما غرائبية أو ربط اعتباطي..

«لما خرجت.. خرجت أزف المحاال

فلمن يتدلل هذا الخيال؟

ينزل من برجه راوياً.

الصدى سال في مدن

يا كالسقيم بها

والمعافى؟

المعافى هل يقيم عثرة الليث؟ ص 11

** وزاوج في بنائه المقطعي للنصوص ما بين نصوص طويل نسبياً وأخرى سطرية.. مرتهنة للتكثيف والأفق البصري لتشكيل لغوي تتقاسم فيه الجملة بنية التعبير على مساحة سطرية تعزز تقسيم الدال الشعري بفحواه المكثفة.

«جمالك من الرأس يا تنزع فتيلها

.....

إلا أن تفيق.

والناس تحد مد في فجوة العناد..» ص 37

** فالمحذوف المشكل سطرياً يتضاعف بدلالة المنطوق الظاهر المحدد.. بينما يكمل ما ظهر من الجملة مفهوم المعنى المكثف..! وهذه التقنية الكتابية التي تحتل الشعري بعضها.. إنما تعلن الإيماء ببعض المخبوء شعراً.. وتكثفه في اختصار العبارة.. مكثفة الإشارة إليه في مواضع أخرى.. حيث يمتد النص في أكثر من مقطع مثلماً الرغبة المشحونة بالتعبير حيث يكتنف الشاعر محاولة استيجاد حضور الأشخاص (الجنوبيين) ممن يشكلون حضوراً في ذاته وحياته «فاطمة، أبكر عقيلي، أبو بكر سالم، حسن، علي بن محمد» حيث يتقاسمون والشاعر.. الحضور المباغت في كل نص. وهو المحتشد بهم.. يعيد تفصيل علاقة نصه بوجودهم.. و«شعرنتهم» في إشارة موارية لوجودهم المؤثر..

**** «أغراك صدر الغيم**

أغراك بالنجوى فغمرته بالروح يا «بكر»

وتركت خلفك بارقة تركض الذكرى

فهل أبصرت؟

ما كدنا نباغت موجه بيديك

نجمع من حناياك القرى. حتى تخطفك السرى» ص 25

فاعلان الحضور النصي للأشخاص الذي يشكل مفصلاً في مجموعة (موكلي) يتناغم مع خط شعريته المؤرخة زمناً بجيل شعراء (الجنوب) في مرحلة ما بعد (التفعيلية).. والتي يمثل (موكلي) جيلها اللاحق.. مع انحيازه للتشكيل النصي النثري.. المستجيب إلى إيقاع اللحظة

الشعرية.. والتباسه بالتعبير، المؤكد على حضور الشخصية الموثقة بحضور ذاته.. في النص.. وهو ما يتقاطع مع إنجاز شعراء التفعيلة.. ويفارق معطيات إنجازهم الشعري.. بمساره في إعادة تكوين النص الملتبس بالذات والأشخاص..! فكل واحد ممن ذكرنا.. يمثل ركيزة في بناء الدلالة الرئيسة لكل نص.. مع استثناء (فاطمة) تشكل قيمة عنوان المجموعة.. ويتوالى حضورها المتكرر.. من دالها الاسمي.. في أكثر من نص.. وإحالات دلالات النص إليها.. بذات الصيغة المتسائلة التي تصدر بها المجموعة.. وكانت المنعطف الأكثر حضوراً.. وتكراراً.. للدلالة على استثنائية.. تكوُّن وجودها في الرصيد الشعري في المجموعة..

** كما ينصرف الشاعر إلى تكريس وجودها كمحور لانبناء أربعة نصوص مستقلة في السياق الشعري العام مما ينجز رصيداً دلالياً.. يعوِّل على أهمية استحضار اسمها المقترن بأساسات البنية النصية في المجموعة.. ولا يعكس انفعالاً عاطفياً متتالياً بزخهما الاسمي.. بقدر ما يجذر معنى الارتكاز عليها.. كمرجعية ذاتية.. يحاول الشاعر استثمار طاقاتها في بناء المعمار الجمالي، والخطي في نصوصه..

« .. وأنت تعلمين إذا سمك برجي في السفر

فانزلي لصدري. علك تنهبين الحب

وأسفاه بقاع القلب

وهذه مهاجع الذنب أطلقي بها يديك

قلبي الخراب مجرة مجرة

وافاطماه تجيني العشية

إنما البكرة وأنت تفجعين الفجر.. » ص 16

** فمحاولة الالتباس الحذر على المشهد النصي بـ (فاطمة) يحيل إلى

اكتناز بنية النص «العنوانية» بها كنواة تتمفصل حولها علائق الشاعر بالآخرين.. وتركيبة المقطع كما النص بعامة؛ تعيق الاقتراب من (فاطمة) والغوص في ملامح وجودها..! مع إشاراته المعلنة من هيبة هذا الالتباس.. والسير بمحاذاة هامشها الشعري.. دونما المجازفة بالتعبير عن فحوى ارتباطها بالذات الشاعرة.. والمنقادة إلى بيانية لغة النثر واصطدامها الصوري بعمق الإحساس.. المولد لحالة التعبير..! والذي يتوجس من مقارفة الزج بمكنونه في هذا النص.. ومرجعية (فاطمة) الشعرية المجموعة والذي يمثل فيه العنوان «لما متى وافاطمة» فما يشكله هذا العنوان من تداخل إسنادي بين الاستفهام المتوالي (لما متى؟)..

والنداء المستنجد (وافاطمة) يمهد للشروع في تلقي البنى النصية، التي تكوِّن مادة المجموعة.. وهويتها التعبيرية، أو هي إعادة تشكيل تفاصيل ذلك الاستفهام، ومحتويات النداء، ناهيك عن دلالة امتداد النداء المتواجد والموجه لـ (فاطمة) والمبعثر بدءاً بين الدلالة الزمنية.. (لما متى؟) ومرتكزها الاسمي (وافاطمة) حيث الدلالة المقاربة الملتمسة في أسىً لوصول النداء..

** كما يعني تمركز الاسم (فاطمة) في دالة العنوان؛ ومفتاحه تجذير الوعي بأهميته وكونه مناط الشعرية المتوخاة.. بما يلي من مقاطع النصوص..! بحيث ينم المرتكز الاسمي، عن مهاد تركيبي لغوي.. يلي تفسيره والتعبير عنه، وتكريس النماذج الشعرية حوله من خلال النصوص التالية، والتي يمثل فيها الاسم قاسماً دلالياً.. تتفرع عنه دلالات أخرى، بينما يمثل هو متنها البؤري.. أو من خلال إعادة دمجه ببناءات نصية تالية.. تعيد تشكيله وفقاً للدلالة المنصوص عليها.. في كل مقطع على حدة.. توليداً لطاقات حضورها.. وتكثيف رؤى الشعرية حوله.. باستيلاد مواضع نصية جديدة وموازية للوعي بكذا ركيزة عنوانية، لما يمكن أن

تفسره مسارات النصوص المتلبسة بحالاتها وأشخاصها.. ليتحول العنوان المستفهم؛ إلى حالة وعي بالأشخاص الموازين للذات الشاعرة.. واقتناصها لمفصل العلاقة بهم.. ووشائج استبصار وجودهم في نسيج النص.. ولا تبدو انسيابية النص النثري معادلة هنا للمعنى التقليدي لمثل هذه الوشائج الذاتية..! بل استيهام نصي لإعطائهم تأثيراً لا يعادل يقين «فاطمة» في إحالات الشعرية إليها.. وانقسامها ما بين متن ذاتي معتبر.. وهامش شعري يتوزع بتوجيه من الذائقة الكاتبة في الدلالات الأساسية في النصوص..

«ويوم دخلت المدينة أكتم في القلب قتلي،

انحنيت على هاجس بالرداء فهل ضاع نصلي؟

إذا أروح وأغدو....

أسأل الناس؟

خلي خاتم ضاع منه،

بس القاة...

فأعينوني...

العلامة؟

نسيت العلامة» ص 12

** فالتباس حضور الذات الشاعرة منفردة في هذا المقطع... وهو ما يمثل تعبيرات مماثلة يكتنف الشاعر.. التماهي في تحميلها بنى نصية.. تجذر قيمة السؤال.؟ وتتلون بغموضه وتعيد الاحتكام إلى السؤال الرئيسي في العنوان.. والذي تنشدّ إليه مضامين المقاطع الشعرية.. لتكريس فحواه.. واعتباره القصد الدلالي الذي تكون هذه المقاطع؛ تعبيراته المختلفة..

** كما يظهر وعي الشاعر في ترتيب مواضع النصوص.. حيث تتراتب إحالاتها الدلالية بنظام أفقي تتفرع عنه التراكمات الجمالية في المقاطع.. ويرسم لانوجادها عنصراً مشاكلاً للسؤال الركيزة، في دلالة اسم المجموعة..! ولا تنفك عناصر النصوص المجزأة في المقاطع من تجبير صياغاتها الشعرية.. إلى الاحتكام إلى ذلك الاسم.. واستنفاد طاقاته في تجسيد الدلالة الموضوعية.. للمضامين.. بحيث تشكل مستويات شعرية.. تراكم في فعالياتها الشعرية.. مستوىً من مستويات تجربة (موكلي) التي تنعقد في هذه المجموعة على مرجعية قرائية.. وحياتية.. توصله إلى اليقين، في نحت خطه الشعري.. مفارقاً به خط شعراء الجنوب..

** وما إذا كان هذا الخط في مستواه الإبداعي مرتهناً لنتائجه منجز الجنوبيين الشعري.. أو منفصلاً عنها.. فإن ذائقته والتي تمثل هذه المجموعة نموذجاً لها.. قادرة على التعبير عن منهجه الشعري، مثلما هو يختار بإملاءات قدراته على إيجاد معادل هذه التجربة.

** ويظهر تنويعه في الرسم الإيقاعي لنصوص مجموعته في مسارها الأفقي وتأكيده العفوي.. على التزام النثرية لتكوين نماذج لتجربته وموضوعها.. فقد تلونت بالتنويع على بنية إيقاعية في أربعة نصوص.. التزم فيها موسيقى التفعيلة.. موازياً آفاق النثرية التي اعتبرها أصلاً في خطه الشعري..

«مزماره قصب،

وصفوا صفوفهم

بحزمهم الصغير، الطرق واو لنفير،

..... والنشر اللهب

يا غبطة الدفوف

والرمل تحتهم المارد بلا كفوف

إن هز جفنه ترتج له الصفوف

فقم بنا فقد

نفزع بالمدد

أخو الهوى نراه

يا أخته التي بلبلت بالبلد

الله كم يمسكون ثوبها وهي ترسم الأبد» ص 38

** فهذا الصنيع الذي يماهي في دلالته الموضوعية الراقصة.. خطه الإيقاعي الراجز.. إنما يستثمر التفعيلة.. وينشر مزاجها الموسيقي للاضطلاع بفحوى دلالته.. وهو يشكل صورة (الرقصة الجنوبية) وصورتها البيئية.. وأدوات وجودها ومشهدها الشعري الذي يمثلها.. ويعبر عن تفاصيلها.. وإن خلت بنى النص الأخرى من تكثيف مثل هذا المشهد البيئي في الحياة الجنوبية.. تكراراً أو تماثلاً إلا أن عناصر أخرى قد توخت إيجاد مناخ نصي للبيئة ذاتها.. ويكمن ذلك في التناص الشعري في غير مقطع للمفردة. الصياغة الشعبية في اللهجة الجنوبية (الجيزانية) في المجموعة.. وهو ما ارتآه الشاعر.. منفذاً من منافذ التعبير.. المتسقة مع مرجعيته الحياتية.. والتي يشي مستوى من مستوياته.. إلى إعادة الالتئام.. بين المنطوق اليومي بزخمه الاجتماعي.. والتصاقه المندغم في الذات الشاعرة.. وبنية التعبير الشعري التي تتمفصل علاقتها بمكان وجودها.. بمثل هذا الانسجام والتوحد.

«عوافي يا «علي» لك عوافي

مذ متى تتفكه بالبدر؟

تجنح إذا حجبته الأساطير

من الروح تردد يسين.... يسين،

آماً للجنوب تشتهي أن تراه» ص 10

وإن كان التناص للمفردة الشعرية غير مبتدي في جملة النصوص للحد الذي يشكل ظاهرة وصفية في التجربة...

** إلاّ أن الإشارة على فحواه التعبيرية في غير نص.. تحيل إلى تناغم تجربة «موكلي» مع وجودها المكاني والإنساني.. فكما برزت الأسماء.. إلى المشهد النصي فقد برزت (فرسان) أغنية الجنوبيين.. الأبدية..! بروزاً متماهياً مع شعرياتهم المنبثقة في مستوى في مستوياتها.. مع واقع فرسان، وخيالاتهم المرتكزة في وعيهم الجمالي.. وفي تجاربهم المقروءة وهي لدى موكلي؛ مرتكز من مرتكزات الوجود المكاني، المولد لطاقات الشعرية والمحفز على توخي خيالاتها الجمالية واعتبارها ملاذاً في وعيهم الوجودي.. ويقيناً حسياً مدركاً، تنبثق من تفاصيله.. صور الشعرية المثال.. لإمداد النص الشعري.. بمواصفات قصدية لتجاربهم.. وهي لدى «موكلي» تمثل في تشعبها مثل «أبكر» ص 25 مكاناً.. تتراوح إليه بنى النص في تجليات وجودها المتحرك شعرياً إزاء سكونها الثابت في الضمير الجنوبي..

** والنص الشعري.. وهو يعيد تحريك بناها.. وشدها إلى المشهد النصي إنما يستلهم المكان.. الإنسان.. ولغة التعامل؛ إلى أساس التعبير الجمالي.. ومتوازيات التجربة الشعرية.. بحيث يمثل هذا الانهمام بالمحاور الثلاثة.. منطلقاً للذات الشعرية؛ لإمداد دلالتها بجلال المعنى.. واتساق التصور الشعري منها وإليها.. وتمثل الصياغات الشعرية.. بمرتكزاتها اللغوية الشعرية عن تجلياتها.. و(موكلي) بمجموعته الجديدة.. ينوّع في مسار تجربة الشعر الجنوبي.. إلى إعادة صياغة المحتوى الحياتي.. بقوالب شعرية.. تستند في أفقيتها إلى بنى قصيدة النثر.. وهو ما يحسب

تنويعاً مفارقاً.. يعطي لهذه التجربة.. مزيداً من الامتداد.. ويضيف إلى إنجازها مزيداً من الثراء..

الهوامش

*) - لما متى وافاطمة، عبدالرحمن موكلي - الطبعة الأولى 2002م، دار أزمنة النشر والتوزيع، عمان. الأردن.

* * *

كأي دورية جادة تريد أن تقوم بدور مختلف وألا تكون إصداراً كمياً سعتْ علامات منذ البداية لإثارة عدد من الأسئلة في فكر مؤسسيها وقرائها:

هل سيتمكن الحامل الاجتماعي من تحمل هذا الإصدار؟ وأي طريق ستسير فيه؟ وما هي سبل الاستمرارية؟

بخاصة أن المؤسسين كانوا يدركون أن الإصدار النوعي صار صعباً في زمن اختلاط الأوراق؛ ونحن الذين نعيش في أمة تكثر فيها المشاريع (الموضات) وتقل المشاريع الجدية التي تحتاط لنفسها من عقبات الزمن... فكم من مجلة نشأت وماتت! وكم من دورية بدأت بداية جادة وانتهت إلى غير ما تمنى مؤسسوها!

وتساءل كثيرون أول صدورها (أملاً من بعضهم؛ وظنّاً من آخرين): هل ستتمكن من إثبات جدواها في واقع عربي مدلهم يحارب واقعه السياسي والاجتماعي التنظيم والمنهجي؟

لقد وجد كثير من المشتغلين في حركة الفكر العربي فرصة سانحة في صدور **علامات** ليشيروا إلى المدى الذي تحتاجه حياتنا الثقافية العربية لتحويل آلية تفكيرنا إلى آلية تفكير منهجية منظمة من ضمن السعي للتخفيف من الاعتماد على الذائقة بالتركيز على الانضباط والدقة.

ولم تمر سنوات قليلة إلا وأثبتت **علامات** ظنها بنفسها وظنّنا بها فقد احتوت على ألوان من النقد الأدبي: تطبيقية وتنظيرية حاولت من خلالها أن يتابع النقد العربي الحديث حركة الإبداع والنقد معاً: ليكشف

سلبياتهما وإيجابياتهما، يحللهما ويكشف جمالياتهما ويؤولهما، ويحاول أن يجيب عن أسئلة الواقع وأن يلاحق ما ينتج.

وقد عضَّد المساعي السابقة أنها خصصت كثيراً من محاورها للإجابة عن أسئلة لمراجعة ما أُنتج عربياً على صعيد الفكر والأدب والنقد عبْر محاور وملتقيات أخذت صداها في الوطن العربي كله.

وأمام حجم الأسئلة المطروحة، وحرص علامات على الحديث عن علاقتنا بالآخر والاستفادة من منجزاته نشأت **نوافذ**... وسبقتها **جذور** في محاولة للإجابة عن علاقتنا بالتراث النقدي ومحاولة تمحيص هذا الموروث وقراءته.

وهكذا لم تمر سنوات إلا وأصبحت **علامات** مثالاً ندرِّسه في الجامعات على رعاية المؤسسات لحركة النقد العربي الحديث وتشجيع النقاد لمتابعة أبحاثهم وأدهشتنا بذلك مرة ثانية.

وقد سبق لها أن أدهشتنا أول مرة نحن جيل التسعينات الذين نشأنا وأعيننا على **علامات** وقد قررنا التآمر معها على الكبار فهي جديدة ونحن في بداية تطلعاتنا النقدية، وقد أعجبتنا حكاية أن نؤلِّف نحن وإياها فريقاً واحداً في وجههم، ولكنها بعد فترة قصيرة من توالي صدورها أعطتنا درساً لا ينسى بأن احتوتْ أصواتنا وأصواتهم: لم تستغنِ عن الكبار ولم تهمل أصواتنا، وبذلك أثبتتْ لنا أن إمكانية التعايش واردة بين الأجيال الأدبية والنقدية... وهو ما وجدنا عكسه عبر تاريخنا أمام الفكر الإلغائي الذي غالباً ما رُبينا عليه... ودرسناه مباشرة أو إيحاء.

أما مهمة إيصالها للنقاد والمتابعين - وها هنا يكتمل عقد إصدارها - (وهو ما يهمله كثيرون تأكل الفئران والمستودعات إصداراتهم) فقد كانت مهمة (الأستاذ) الذي أوصلها من طنجة إلى تخوم

المحيط وإسبانيا في المغرب إلى القامشلي على حدود تركيا... وما تحقق ذلك إلا بالصبر والمحاولة والمتابعة وروح عدم اليأس... وبمعرفتي بقي يجاهد أكثر من عشر سنوات حتى تمكن من إدخالها إلى أحد البلدان العربية... وكم كانت فرحته عارمة يوم وافق الرقيبِ على إدخالها..!

حكايتي مع علامات...

أزعم أن حكايتي مع **علامات** والنادي (الجداوي) والأستاذ خاصة بي وحدي لا تشابهها أي حكاية أخرى لأسباب عديدة ستتضح من خلال ما يلي من كلمات...

فيوم سمعنا **بعلامات** في سورية كنا نهمّ بدراسة دبلوم الدراسات العليا وكان وقتها المرحوم الدكتور نعيم اليافي (قبل أن يطرد من الجامعة لأسباب لا علاقة لها بالمجتمعات المتحضرة) قد نصحنا بالاطلاع على دوريتين هما: فصول و**علامات** ولما شكونا له عدم وجودها أعارنا الأعداد الستة التي صدرت وبعض إصدارات النادي (بخاصة المتعلقة بتراثنا النقدي) حثَّنا على قراءتها والتعرف إليها، وتحدث عن دورها المأمول وقال: هذه **علامات** اجعلوا متابعتها والمشاركة فيها أحد محاور اهتماماتكم المستقبلية.

معرفتنا **بعلامات** تعمقت أكثر فأكثر بمرور الأيام: هي تتابع صدورها ونحن نتابع الدراسات العليا: الماجستير والدكتوراه... وكلما كبرت أسئلتنا النقدية كانت **علامات** تكبر... وتكبر طروحاتها، وتحاول أن تسهم في إثارة المزيد مما تراكم من أسئلة وأجوبة.

وتوطدت هذه المعرفة يوم أقامت **علامات** ندوة عن وظيفة النقد في اتحاد الكتاب العرب في سورية أدارها أحد أعمدتها (السريحي) وصار

الواقع ملموساً... حملنا كل ما تراكم في ذهننا من أسئلة حول **علامات**: المشغل النقدي، وكيفية الصناعة وآلية النشر... وتوجهنا به إلى السريحي.

وكان نشرها أحد مقالاتي مفتاحاً لعلاقة خاصة لي مع المجلة أشعرني بها أساتذتي وأقراني..!

وأوصيت كثيراً من الأصدقاء العاملين في جدة أن يزودوني ببعض أعدادها ولكنهم قالوا لي إنهم لم يجدوا في جدة؛ لم أصدق طبعاً: هل من أحد لا يعرفها في بلد صدورها ونحن الذين نعيش في دول أخرى عرفناها وأفدنا منها؟

وقلت: لماذا يبخلون علينا؟ هل فعلت الغربة فعلها بأنفسهم؟

وكتبنا إلى الأستاذ... وما هي إلا أيام والبريد يحمل لنا أعداداً وبعض إصدارات النادي وكان وقعها في حياتي لا يشابهه أي وقع...

ومن أجل أن تكون بين أيدي الجميع حرص الأستاذ على أن يرسلها إلى المكتبة الوطنية بدمشق.

وبعد محاولات عديدة تمكن من إيصالها إلى القارئ بدمشق وعموم سورية.

وأول حضوري إلى المملكة للعمل أستاذاً مساعداً لمادة النقد الحديث في كلية المعلمين بتبوك كانت هناك ساعات بين بقائي في جدة والسفر إلى تبوك ولكن لم أجد أي صاحب سيارة يتبرع بإيصالي إلى النادي الأدبي؛ بل أنكر كثير منهم وجود مثل هذا الاسم..! وقتها فقط قلت: كيف يستطيع هذا الأستاذ أن يعمل بعيداً عن الأضواء؟ ووقتها فقط صدَّقت أصدقائي الذين لم يجدوها حين أوصيتهم..! وتأكّد لي ذلك أكثر حين

وصلت تبوك لأكتشف أنها ليست موجودة فيها ولأجد أن ليس كل مبنى كتب عليه النادي الأدبي هو كذلك..!

وتتالت الأيام.. لتأتي الدعوة إلى المشاركة في ملتقى النص الثاني وأتعرف إلى الأستاذ وجهاً لوجه؛ بل كان الملتقى فرصة سانحة لنلتقي بمعظم طاقات المملكة النقدية لتصبح الصورة واضحة وضوح الشمس.

وها هو أبو مدين وها هي **علامات** يستحثني وتستحثني بين فترة وأخرى للكتابة والمشاركة في أنشطة النادي وبذلك يهرّبنا وتمر بنا من طريق الكسل والانشغال بيوميات الحياة إلى طريق العمل والنقد وحسبها أن تفعل ذلك.

* * *

دخول التجربة الجديدة جزء من مراحل تبني أدوار جديدة وهي عملية تتكرر في أطوار مختلفة من الحياة. هذه العملية جزء من الحركة الاجتماعية التي تثير اهتمام الكتاب وعلماء الأنثروبولوجيا.

أما الأعمال الأدبية التي تدور حول عملية الحركة الاجتماعية فغالباً ما تأخذ كموضوع لها مراهقاً يحاول أن يشق طريقه نحو الاستقلالية والنضج كمثالين على هذه الأعمال قصة محمد علوان «الحب والمطر» وقصة جيمس جويس «عربي» فكل من القصتين تقدم شاباً صغير السن يروي قصة حبه. وهذه الورقة ستقارنهما للتعرف على مزايا قصة دخول التجربة الجديدة والحصول على فهم أعمق للقصتين عن طريق فحص المشابهات والمفارقات التي توجد بينهما.

وقصة «عربي» معروفة لأنها تظهر في المجموعات القصصية العامة كما أنها حظيت بنصيب وافر من المراجعة النقدية. أما بالنسبة لمحمد علوان فقد أثارت أعماله كثيراً من الاهتمام في المملكة وخارجها. وقد ترجمت قصة «الحب والمطر» إلى الإنجليزية مرتين كما اختيرت كأحد القصص في مجموعة عن الأدب في الجزيرة العربية. لكن القصة لم تحظ بأي اهتمام من النقاد رغم أن مجموعة **الحكاية تبدأ هكذا** (1403-1983) التي تحتوي القصة قد حازت على قسط وافر من اهتمام النقاد.

يقول عادل أديب آغا على سبيل المثال أن قصص علوان تعالج في كثير من الأحيان مواضيع تدور عن أحلام الطفولة المتهورة وعن الحلم والواقع والرغبة والحقيقة. ويضيف أن علوان يقدم «النزعة الحسية المجردة التي هي نوع من الانكفاء الذاتي الناتج عن هزيمة القيم وسقوط الإنسان

ثم قبوله لوضعه الجديد المريب والداعي لكثير من الخجل وكثير من اليأس»[1].

وتقول الدكتورة رشيدة مهران عن مجموعة علوان الأولى **الخبز والصمت** «إذا كان الرمز معناه الإيحاء.. فقد تملك الكاتب سر هذه القدرة بحيث صاغ أفكاره رموزاً في عباراته وتراكيبه الفنية». «إلا أنه استهوته هذه القدرة وأخذه هذا التمكن فغالى وأغرق في الرمز بحيث أصبحت (أحياناً) هذه المجموعة القصصية ليس للقارئ العادي بل للخاصة»[2]. أما علي محمود فيقول في دراسة يعنونها «نفحة من أدب الصحارى: محمد علوان: الصدق من أجل الصدق» «ثم نكهة فلسفة تغلف الأحداث في أدب علوان. فلسفة تفسر الأمور وتشرح التصرفات وتقول للناس هكذا أنتم انظروا في ذخائركم كي تتعرفوا على أحوالكم»[3]. أما د. سعد بن عيد العطوي في كتابة **الاتجاهات الفنية للقصة القصيرة في المملكة العربية السعودية** فيقول عن علوان أنه «لم يلتزم منهجاً فنياً وإنما يخضع المنهج لما تُمليه عليه الحكاية ذاتها وهو لم يصنع من نفسه داعية أو مصلحاً اجتماعياً غير أنه استطاع أن يجعل أفكاره وتطلعاته وأمنياته تلوح في الأفق عن طريق الحوار والرمز أو إثارة بعض القضايا»[4].

في معالجة أطول لقصص علوان ظهرت في كتاب **المسافة بين السيف والعنق** يخصص شاكر النابلسي فصلاً لأعمال علوان فيقول فيه عن مجموعة **الحكاية تبدأ هكذا** أن المجموعة «تنتسب إلى ما يطلق عليه بالفن الصعب أو الفن الخاص الذي لا يقدر كل من وقع بين يديه مثل هذا النتاج أن يقرأه بسهولة»[5]. ويعالج النابلسي عدداً من قصص المجموعة ويذكر خصائصها. لكنه ينسب تقنيتها الفنية ولغتها إلى المدرسة السريالية فيقول «من هنا تبدو مناقشة هذه المجموعة ودراستها سهلة وميسرة بالنسبة للنقاد وبالنسبة للقارئ أيضاً إذاً محمد علوان يعتبر كاتباً

سريالياً» (66). كرواد هذه المدرسة في الأدب العربي الحديث وهم أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، أدونيس، يوسف الخال، وعصام محفوظ. ويضيف أن المجموعة «هي هذا المزيج كله.. من الحب والحلم، من الرؤيا المليئة بالكهرباء والكيمياء وهي الإضاءة من الداخل، دفع التململات وإيصالها إلى أقصى ما يمكن من التفتح، كما أن النابلسي يبين أن القارئ يبحث عن الحدوتة فلا يجدها إلا في القلة القليلة من قصص هذه المجموعة». «وأن معظم القصص هي عبارة عن مقطع لرؤيا شعرية معالجة معالجة نثرية». فمحمد علوان برأي النابلسي «راح ينثر أفكاره التجريدية المباشرة لا على لسان أبطال أو شخصيات قصصه ولكنه راح يسقط بقعاً ضوئية فكرية مجردة.. تبرز ما يريد أن يقوله للقارئ مباشرة» (70). يشير النابلسي أن المجموعة خلت من الأسماء والأماكن إلا ما ندر كما أن الزمان انعدم فيها وأن وسائل الإعلام كانت أبطال بعض قصصه (72).

أما الدكتور محمد صالح الشنطي فيتحدث عن أعمال علوان في كتابه **القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية** فيجد أن علوان يلجأ إلى بث الأجواء الأسطورية وبذر عناصرها فكثيراً ما تختلط الأحداث الواقعية بالوقائع الأسطورية. ويضيف أن علوان ينسج (الرؤيا/ النبوءة) من خيوط الحكاية الشعبية ويوظفها توظيفاً جديداً مستقلاً عدة عناصر منها: سلسلة السند المألوفة في التراث كنوع من التوثيق مما يكسب الحكاية عنصر اليقينية ويشحنها بالمفارقة التي تتمثل فيما يومئ إليه السند وما يتفجر به الحدث من وقائع خيالية. كما أضفى على الحدث سمات أسطورية خارقة أيضاً حيث يتحقق كل شيء بسهولة دون أن يخضع لمنطق السببية ويضفي عليها منطق الحكاية الشعبية التي تقوم على تكثيف الأحداث في قالب سردي حكائي بحيث تتوالى بسرعة وفي إطار ملحمي»[6]. (144) يستغل محمد علوان الإسقاطات التاريخية والأحداث المعاصرة ليعبر عن النقلة الحضارية وانعكاساتها الاجتماعية

وآفاقها البعيدة المدى» (165) ويتفجر في ثنايا مجموعته الجديدة حس تاريخي فاجع يسطو من خلاله على الواقع فيشوهه ويعبث عبثاً ساخراً (165).

وعندما يتحدث النقاد عن مجموعة **الحكاية تبدأ هكذا** فهم يجعلون موضع نقاشهم قصصاً مثل «حدثنا رجب عن زهية» معذرة البث غير مباشر «البقعة المشمسة» و«اللعبة» ولكنهم لا يتحدثون عن «الحب والمطر» أما علوان نفسه فقد تحدث عن القصة ليقول أنها تعود إلى القرية وتصور تقاليدها. في مقال له بعنوان الحكاية والقرية نشر أخيراً في قوافل[7] يربط علوان مجموعته بالتقاليد والقرية ويذكر «الحب والمطر» ليؤكد أنها تصف القرية الكبيرة - أبها. ويأتي بنص من الفقرات الأولى في القصة يصف فيها المطر وتأثيره على الطرق والبيوت والناس (146).

وكما ذكر سابقاً فإن قصة علوان يمكن أن تفهم بصورة أفضل إذا قورنت بقصة «عربي» لجويس. فكل منهما تتعامل مع قضية الاكتشاف والتحول من فئة عمرية لأخرى. قصة جويس تدور عن مراهق شاب في مدينة دبلن في أوائل القرن العشرين، أما قصة علوان فهي عن شاب في مثل عمر مراهق جويس في قرية ربما كانت أبها قرابة منتصف القرن العشرين.

ومع اختلاف في الزمان والمكان وبالطبع الحضارة فإن كلاً من الشابين يمر في تجربة تماثل تجربة الآخر ويخرج كل منهما من هذه التجربة مهزوماً مجروحاً.

فالشاب في قصة جويس يحس بعاطفة شديدة تجذبه نحو فتاة بقيت مركز اهتمامه لفترة طويلة وبسبب شعورة الجارف يعدها بأن يأتيها بشيء من السوق ذي الاسم الشرقي الساحر. لا يصل إلى السوق إلا في وقت

متأخر والسوق على وشك أن يغلق أبوابه. هناك يحس الشاب بحقيقه وضعه ويشعر بالغضب والألم يملآنه.

أما قصة علوان فهي عن مسفر وهو شاب صغير السن متعلق بشدة بهدباء وهي فتاة تكبره بعام أو أكثر. يتزين مسفر بأفضل ما عنده من ثياب لكي يمر أما باب بيتها عسى أن تعجب به أن رأته. تطلب والده هدباء عون مسفر فيذهب إلى منزل هدباء يحمل رسالة حب لها لكنه يفشل في تسليم الرسالة لحبيبته التي تعتقد أنها رسالة من شاب آخر. يشعر مسفر بالهزيمة على شاكلة نظيره من دبلن.

وكل من القصتين في هذا العرض المختصر عبارة عن حكاية بسيطة عن شاب أحب وفشل. لكن التشابه بين القصتين يؤكد على وجود عناصر مشتركة في قصة دخول التجربة الجديدة. فكل من جويس وعلوان يجعل بطله يمر بمرحلة تنفصل فيها الشخصية التي تدخل التجربة عن زملائها في المجموعة التي توجد فيها. ثم تدخل هذه الشخصية طور المحنة أو الامتحان التي تتعرض فيه لمشاكل لابد من التغلب عليها وفي النهاية تصل الشخصية إلى حالة رؤية جديدة لحقيقتها.

وهذه المراحل توازي إلى حد كبير ما يقوله الأنثروبولوجيون أمثال فان كينيب حول دخول التجربة الجديدة: تعني الحياة أن يكون هناك انفصال يتبعه عودة إلى انضمام.. تغيير شكل وحالة.. للحركة والتوقف والانتظار والراحة.. توجد هناك دائماً عتبات جديدة يجب عبورها وتجاوزها: عتبات الصيف ثم الشتاء، فصول السنة أشهرها أو ليلها.. هناك عتبات المراهقة الرجولة الشيخوخة» (190).

كل من علوان وجويس يعطينا شخصية تشعر بالحب لأول مرة وتحاول أن تتجاوز مرحلة المراهقة إلى سن النضوج الأول. وهذا التجاوز ليس أمراً سهلاً. فلا توجد طقوس أو عملية اجتماعية تعلن للملأ أن هذا

الإنسان قد اجتاز مرحلة المراهقة وأصبح عضواً في مجتمع الأشخاص المسؤولين الناضجين كما توجد طقوس كهذه في بعض الحضارات حيث «توجد طقوس لكل مناسبات الحركة الاجتماعية في الحياة والتي غالباً ما تكون طقوس عبور» (Vizedm 10) كما لا يوجد في القصتين من يمكن أن يكون نموذجاً يحتذي به أي شخص ناضج يمكن أن يتدخل لصالحهما ويساعدهما في نجاح التجربة الجديدة أو على الأقل منع هذه التجربة من الفشل الذريع. كمثال في المملكة كان هناك من يقوم بمثل هذا الدور في شخص «الربعية» المرأة ذات الخبرة التي كانت ترافق العروس إلى بيت زوجها وتبقى معها لفترة قد تطول لمدة أربعين يوماً تساعد فيها العروس على التغلب على مخاوفها وغربتها في محيطها الجديد[8] (التطوير 9) أما بالنسبة لعلمية المرور إلى سن النضج أو الخروج من المراهقة فلا يوجد من يقوم بهذا العمل من إرشاد ونصح كما لا توجد أية مناسبة اجتماعية تعلن للملأ تحول المراهق الصغير إلى شخص له حقوقه ومسؤولياته كأي إنسان في عالم الكبار وهذا ينطبق على أغلب دول العالم.

كما لا يقدم أي من علوان أو جويس في قصته أي علاقة بين رجل وامرأة يمكن أن تكون نموذجاً يحتذى به ولا يوجد الحب في هاتين القصتين إلا في حالتي المراهقين. توجد هناك والدة مسفر التي تتكلم بنوع من الكبرياء والإعجاب عن زوجها الراحل ولكن فكرتها عن الزواج فكرة لا حب فيها حيث تقول أن ما يهم في البنت كونها أن تعرف كيف تطبخ وتنظف البيت وتضيف (الحرمة حرمة تاليتها الرحى والبرمة). ولا يوجد في القصة اهتمام بالجنس الآخر سوى اهتمامات زملائه بهدباء. أما في قصة جويس فالشعور الوحيد الذي يمكن أن نقارنه بالحب هو ما يراه ابن دبلن في عمل القسيس - وهو رجل يفترض أن لا يهتم بالنساء كجنس آخر - وذلك عندما يوصي بماله ليوزع على الأعمال الخيرية وأن تعطى مفروشاته المستعملة لأخته. كما نرى عملاً مشابهاً فيما تفعله السيدة

ميرسر (وهي أرملة صاحب محل يرهن فيه المعوزون ما لديهم من أشياء ثمينة للحصول على مبلغ قليل من المال) من جمع الطوابع لبيعها وإعطاء الريع للأعمال الخيرية.

المرحلة الأولى في دخول التجربة الجديدة أو الانفصال عن الأقران: كل من الشابين يمر بعملية من الانفصال والابتعاد عن موقعه بين قرنائه. يترك جويس بطله يلعب مع زملائه بشكل نشيط في جو دبلن البارد حتى تتضح أجسامهم حرارة وفعالية. لكن عندما يتكلم الشاب مع الفتاة التي يهواها عن طريق الصدفة لأول مرة يبدأ بالنظر إلى العمل المدرسي الذي يعمله مع زملائه في صفوفهم وكأنه «عمل صبياني؛ عمل للصبية كريه ومتكرر» في الليلة التي يعتزم فيها الذهاب إلى السوق يصعد إلى الأعلى من منزله من حيث يراقب زملائه وهم يلعبون في الشارع كما كان يلعب معهم كل ليلة. تصل إلى أذنيه صرخاتهم ولكنهم يبدون له وكأنهم في عالم آخر. يصبح بعيداً منفصلاً عنهم عاطفياً ومكانياً. ويصبح شخصاً يتأملهم من خارج دائرتهم بحياد وانفصال تامين.

أما مسفر فيخرج من مدرسته مع بقية زملائه عندما يعلن المدرس العطلة بسبب الأمطار. ينطلق معهم في صوت واحد يرددون معاً (يا حنان يا منان يارب تسقينا الغيث... إلخ) لكنه ما أن يتركهم حتى يبدأ بالنظر لهم كمجموعة لا علاقة لها بتجربته. يذكر بعضهم كمنافسين له يمرون أمام منزل هدباء ونظرته لهم فيها ابتعاد عنهم وقد يكون هذا عائداً لفقره مقارنة بهم. كما يبقى كل من الكاتبين بطل قصته في حركة ترحال مستمرة وكأن الحركة المكانية تؤكد واقع ترك الموقع النفسي والسفر تجاه موقع جديد. وتبقى التغيرات الاجتماعية والعاطفية التي يمر بها متلازمة مع الحركة الفعلية.

رحلة مسفر الأولى تأخذه نحو بيت هدباء بعد فترة استعداد طويلة.

في رحلته الثانية يمشي في ذلك الشارع المسقوف الضيق المعتم الذي يقولون إنه مسكون بالجن ليأتي بالهيل من بيت الجيران لكي تقدمه أمه لعائلة هدباء التي تزورهم. وفي رحلته الثالثة يذهب إلى بيت هدباء ورسالة الحب في جيبه.

أما جويس فيجعل بطله يصف رحلته في السوق مع عمته وكأنها مغامرة ذات هدف سامي. يقول: «تخيلت أنني أحمل ذلك الكأس الأسطوري وأمر به بين جمع من الأعداء». أما هؤلاء الأعداء فهم صبيان المحلات والمغنون في الشوارع والنساء اللاتي يجادلن أصحاب المحلات والعمال وبعض السكارى. أما رحلته الأخرى فهي إلى «سوق عربي» ويبقى جويس بطله وحيداً طيلة هذه الرحلة الأخيرة في القطار. ويجعل كل من جويس وعلوان الدخول في التجربة الجديدة أمراً صعباً على بطله. فكل منهما يجعل الشاب في قصته يعيش حياة ليست باليسيرة في عائلة غير عادية. فمسفر يعيش لوحده مع أمه، فوالده متوفي وهذا يفسر سبب فقره. أما الشاب في دبلن فهو كاليتيم أيضاً يعيش مع عمه وعمته ولا يذكر أي شيء عن والديه.

يعيش كلا الشابين في بيوت يتربع على الحكم فيها من ينقصه الحنان. فوالده مسفر تستعمل عصاها الغليظة لقذيفة ما لا تحب لأتفه الأسباب. نراه خائفاً من العصا في البداية في طريقه إلى المنزل وثوبه مبلل من المطر وخائفاً مرة أخرى عندما يعود من بيت الجيران بعد أن فقد الهيل في الطريق. ويسعفه الحظ في المرة الأولى لأن والدته لم تكن في المنزل كما يسعفه الحظ في المرة الثانية، لكن الحظ لا يبقى معه كل مرة فتصيبه «الوجبة الإلزامية.. تلك الوجبة التي لا تؤخذ عن طريق الفم.. بل على الجسد كله وبعصا غليظة».

أما عمه الشاب الصغير في قصة جويس فترتاب في أمره ونيته

الذهاب إلى السوق والعم لا يعيره أو احتياجاته أي انتباه. وعندما يعطيه مالاً يذهب للسوق يفعل هذا بعد أن تحثه زوجته على ذلك لكن التأخير في إعطاء المال يجعل الأمر كله متأخراً كثيراً بحيث لا يعود هذا العطاء بأي خير للشاب.

ويعيش الكبار في القصتين في أجوائهم الخاصة بهم فلهم أصدقائهم وأمورهم التي ليس للصغار دور فيها فيعيش كل من الشابين خارج دائرة اهتمام الكبار. وإن قلنا إن الكاتبين قد اختارا أن يضعا أبطالهما في هذه الخلفية الصعبة إلا أن المشاكل اللغوية التي يضعها كل منهما في طريق مشابه تأتي بتلقائية المشكلة التي في طور المحنة أو الامتحان. يحاول كل من الشابين إيجاد طريقة يتغلب فيها على العوائق التي تفصله عن الفتاة التي يحبها. أما ماهية وشكل ما يمكن للشاب أن يعتبره نجاحاً لحبه فمرحلة لا يعرفها أي من الشابين. فكل يقدم على أعمال يعتقد أنها تقربه من الفتاة أو تجعله يفتح باباً من الوصال معها. وأعمالهما مرتبطة بما يمكن لهما تخيله وكلاهما يتمتع بجرعة عالية من الخيال. ويبدو أن على الشخص الذي يمر في التجربة أن يجول في خياله عبر المستقبل الذي يريد. فخياله نوع من طرق إرضاء النفس لأن هذا الخيال يعطيه القدرة على التحرك نحو الماضي والمستقبل ويولد الأحلام والكوابيس. وكل من الشابين يمر بدقائق من السعادة المفرطة والعواطف القوية بسبب قدرته على التخيل.

فبعد أن نجا مسفر من عصا والدته حين عاد من المدرسة وبينما كان ينتظر أن يجف ثوبه يقول لنا «طافت بي أفكاري وانتقلت من مكان إلى آخر من زمن حاضر إلى ماضي إلى مستقبل صادفت الكثير مررت بهم قدرة على جمع المكان والزمان وحصرهما في لحظات ذهنية لكن دون تركيز أو صفاء» ويسيطر خياله على أعماله ويسبب له المشاكل.

فعندما يرى أم هدباء مع الأخت الصغيرة يقرر أن يعود ليمر أمام بيت هدباء مرة أخرى لأنه يعرف أنها ستكون هناك لوحدها لكن أحلام اليقظة تسبب له الوقوع في الطين والماء وتسبب انفجار أم وأخت هدباء بالضحك.

ويسبب له خياله المشاكل مرة أخرى في طريق الذهاب والعودة من بيت الجيران. فعندما كان يقطع ذلك الممر الضيق يهيئ له خياله أن وجود الجن هناك حقيقة ويحاول أن يهدئ نفسه عندما يسمع نباح كلب لأنه يتخيله جنياً يتلبس الكلب فيسقط الهيل من يده في الوحل. كما يعطيه خياله شعوراً قوياً جميلاً عندما يظنه أنه يرى هدباء تمشي مع والدتها يقول «رأيتها. غزت أطرافي برودة غريبة ازدادت ضربات قلبي أكثر من ذي قبل.. ألقيت بالتحية وقلبي يرتعش أحسست بظهري يتجمد.. انضح الآن بشعور لذيذ فأنا وهدباء قريبان من بعض» لكنها لم تكن هدباء بل أختها الصغيرة. ويقول لنا في مكان آخر أنه يحس بدفء اسمها عندما ينطقه.

وينتاب بطل جويس نفس النوع من الشعور القوي. فهو يردد اسم محبوبته حتى يبدأ بتمتمة صلوات ومديح ليحمل صورتها في ذهنه حتى في الأماكن التي لا تناسب الحب. فعندما يذهب مع عمته إلى السوق الأسبوعي يحول خياله كل الأصوات التي يسمعها إلى شعور بالحياة. يتخيل أنه يحمل كأساً عبر الزحام. وعندما يبدأ ذهنه بالحلم تأتي صورة الفتاة بينه وبين كل شيء آخر. في الليلة التي يذهب فيها إلى السوق الشهير يمضي ساعة في الغرفة الفارغة الكئيبة وهو لا يرى سوى شكل الفتاة. يقول لنا إن مجرد ذكر اسمها يجعل جسده كالقيثارة وكلماتها وحركاتها كالأصابع التي تمر على أوتار هذه القيثارة. بالإضافة إلى الخيال

الواسع الذي يساعد ويعرقل مهمة كل من الشابين يواجه كل مصاعب لغوية بتلقائية وعفوية كجزء من التجربة التي يمران بها.

يريد كل من مسفر وشاب دبلن أن ينضم إلى فئة الناضجين ولابد لينجح في الانضمام إلى المجموعة أن يستعمل لغتها وهي لغة تختلف عن اللغة التي يعرفها ويستعملها مع مجموعته التي يريد أن ينفصل عنها. لكن كلاً منهما يواجه صعوبة في التواصل مع الآخرين وتبقى قدرته على استعمال اللغة منخفضة لا ترقى إلى مستوى مواجهة تحديات الظروف الجديدة.

عن طريق الصدفة يضرب شاب دبلن حديثاً قصيراً مع الفتاة التي يحبها. وتتكون هذه المحادثة من سؤال ووعد يقول لنا إنه عندما تحدثت معه شعر بالاضطراب ولم يعرف ما يقول. ولم يستطع أن يتذكر جوابه لسؤالها له إن كان سيذهب إلى السوق الشهير. تذكر فقط أنه سألها عن سبب عدم قدرتها على الذهاب ثم وعدها «إن ذهبت سأجلب لك شيئاً». ومشكلته اللغوية لا تنحصر في كلامه مع الفتاة فهو يترك الحديث لعمته لتحث عمه على إعطائه مالاً ليستطيع الذهاب إلى السوق. وعندما يصل إلى السوق المثير يرى أنه على وشك الإغلاق وهناك يجد في نفسه القدرة على أن يقول فقط «لا شكراً» للشابة التي تسأله في السوق إن كان يرغب في شراء أي شيء ولا نسمع الشاب يقول أية كلمات أخرى سوى «آه ياحبي آه يا حبي» عندما يطغى شعوره القوي عليه والذي يؤكد لنا أنه شعور لا يعطيه القدرة اللغوية على التعبير عنه أو وصفه.

وكلمات مسفر قليلة أيضاً. تأتيه الشجاعة ليحيي ضيوف أمه لكنه يستعمل كلمات التحية التقليدية «السلام عليكم مساكم الله بالخير بالله حيهم أهلاً وسهلاً» ولكن عندما تسأله أم هدباء عن دراسته يترك الإجابة لوالدته لتقول إنه في الصف الخامس وأنه سيعمل مع شركة

نصارى في الصيف. وتتدخل هدباء بسؤال.. يعني تعرف تقرأ وتكتب إنجليزي فيجيب مسفر بسرعة وبكلمة واحدة «نعم» وهو يرخي نظره. هذه هي الكلمات الوحيدة التي نسمع مسفر يتحدث بها. يقول لنا في مرة أخرى إنه غير قادر على استعمال اللغة لينقذ جلده من عصا أمه الغليظة. فهي لا تصدقه حتى حينما يقول الحقيقة. في نهاية القصة لا يستطيع أن يشرح لهدباء أن الرسالة التي يحملها هي رسالة منه لها. ومن الملفت للنظر أنه يقول لنا بعد أن يقول كلمته الوحيدة لهدباء «نعم انتهى الحديث» ومشكلته مع اللغة واضحة كل الوضوح في نهاية القصة فهو ينقل رموز لغة أجنبية لا يفهمها ليحاول التواصل والكلام مع هدباء. فهو يعرف قوة اللغة وقدرتها للوصول إلى نتائج وتحقيق أهداف. فقد بدأت مغامرته في البداية مع الكلمة التركية «فيدوس». ينطق المعلم هذه الكلمة فينتهي العمل والدراسة وتبدأ العطلة. ويعرف مسفر تلك الكلمة ويحصل على كل مزايا تلك المعرفة لكن اللغة التي ستعطيه قوة التحرك نحو الموقع الجديد في حياته لازالت دون قدرته وتبقى كذلك حتى انتهاء القصة.

وهذا الاستعمال للأحرف الإنجليزية من قبل مسفر في الرسالة التي لا يعطيها لهدباء يخدم غرضاً آخر. ينقل مسفر هذه اللغة من جانبي علبة حليب لأنها غريبة وخلابة. فالرموز المكتوبة تبقى ألغازاً لمن لا يعرف كيف يفسرها. أما الناس الذين يعرفون تفسيرها فسيملكون نفوذاً وقوة - يستطيعون أن يعطوا عملاً لمن لا عمل له وأن يفتحوا الأبواب لعالم مثير مليء بالفرص. والرموز تعمل عمل طلاسم السحر فهي تتحكم بالجن والقوى غير المرئية. وكان مسفر قد واجه الجن حين كان يحضر الهيل من بيت الجيران. فقد مر في ذلك الشارع المسقوف واستعمل الفاتحة والمعوذتين ثم غنى ليتخطى متاعبه في الساعة التي احتاج فيها العون.

أما جويس فيستعمل طلسماً واحداً في رحلة بطله أيضاً. فكلمة «عربي» كما يقول لنا الراوي تجلب إلى ذهن الشاب الصغير السحر الخلاب للشرق ويترك روحه تنعم بها. فالاسم سحري وغير عادي لجيرة من البيوت البنية الهادئة. يبدو السوق ذو الاسم السحري وكأنه يعد الشاب بمفتاح لقلب حبيبته. فهو سيقدر عن طريق هذا السوق أن يبرهن لها عن قدرته الوصول إلى شيء لا يمكنها الوصول إليه. فعالم عربي الخلاب يعد الشاب بالقدرة إلى الوصول إلى قلب الحبيبة بالاتجاه نحو عالم غريب خيال. أحد الشابين في الشرق يتجه نحو الغرب ويفعل الآخر في الغرب نفس الشيء باتجاهه نحو الشرق.

ويستخدم كل من جويس وعلوان البعد الذي يمكن أن نسميه البعد الأسطوري ويظهر بشكل مختلف في كل قصة وهو جزء هام من قصة الدخول في التجربة الجديدة لأن العابر عبر عتبة هذه التجربة يدخل في حساباته قوة أكبر منه قوة يكون لها المرجع عند أوقات الشدة. أما جويس الذي كان قد تحول ضد الدين الكاثوليكي الذي ترعرع فيه فيبين أفكاره وموقفه من هذا الدين بطريقة واضحة رغم مواربته في تقديم هذه الأفكار ويبدأ بطرح هذه المعارضة في جملته الأولى التي تقول إن الشارع الذي يسكن فيه بطل القصة شارع لا تدب فيه الحياة إلا عندما تطلق المدرسة المسيحية سراح طلابها وكأن المدرسة ودينها تبقي الطلاب سجناءها. أما البيت الذي يعيش فيه الشاب فتوجد في حديقته الخلفية شجرة واحدة. شجرة التفاح بدلالاتها .... من قصة بداية الإنسان في الحديقة ولا ينسى جويس ما في الحديقة فيقول إن القسيس الذي كان يعيش في المنزل ترك منفاخ دراجة يعلوه الصدأ تحت شجرة صغيرة. ويصف جويس القس بأنه كان طيباً عندما كان على قيد الحياة وترك أمواله للخير. أما الشاب فيرث عنه ثلاثة كتب يجدها في غرفة الأوساخ مرمية وفي حالة سيئة

والكتب الثلاثة هي **رئيس دير الرهبان ومصلى القداس الورع ومذكرات قيدوك** ذات صفحات تشبعت رطوبة إلا أن الشاب يقول إنه أعجب فقط في الكتاب الثالث لأن أوراقه كانت صفراء.

وقد أشار بعض النقاد إلى أن جويس يرينا الفتاة التي يحبها الشاب في وضع يكون الضوء آتياً من خلفها وكأن أشعة تحيط برأسها وفي هذا يذكرنا جويس بالصور التي يرسمها الفنانون المسيحيون لبعض القديسات لديهم. وفي الوقت نفسه يدع جويس بطله يلاحظ تفاصيل عن الفتاة ذات صفات حسية لها دلالات دنيوية فهو يلاحظ حركة جسمها واهتزاز جديلة شعرها وتنورتها وانحناءة عنقها الأبيض ثم شلحتها البيضاء المتدنية. بالإضافة إلى هذا فإن جويس يذكر الاعتقاد المسيحي مرة أخرى عندما يذكر الكأس القرباني/ الأسطوري بإيحاءاته المسيحية وأسطورة الملك آرثر وفرسان المائدة المستديرة لكن جويس يسخر من كل هذا عندما يبين طبيعة الأعداء الذين يواجههم حامل هذا الكأس.

ويجب أن تذكر هنا الأضواء التي كانت منطفئة في الجزء العلوي من السوق كما كانت منطفئة بشكل دائم في منزل الشاب. في كل هذا دلالات عن موقف جويس من كنيسته التي ترعرع بها. وليجعل هذه الدلالات أقوى يجعل العمة تقترح على الشاب أن يؤجل رحلته إلى السوق لأنها ليلة السبت ولهذا تدعوها «بليلة خاصة بربنا» أو بكلمات أخرى تقترح على الشاب أن يجعل الدين بينه وبين تنفيذ وعده لفتاته لكنه لا يعيرها اهتماماً ولا يجيب عليها. بالطبع كانت فتاته في ذلك الوقت مبعدة عنه في اعتزال في دير للراهبات.

يستخدم علوان الدين في قصته أيضاً لكن استعماله يظهر في تعبيرات مسفر عن الأسف لعدم معرفته بالدين لدرجة أكبر فتبدأ القصة والطلاب يرددون أشعاراً دينية لشكر الله تعالى على الغيث الذي أنزله

كما يبقى اسم الله عز وجل على لسان مسفر كلما واجهته مشكلة. لكن مسفر يعرف أنه لم يحفظ من القرآن الكريم ما يكفي فعند مروره في الحارة المسكونة بالجن يقرأ الفاتحة والمعوذات ثم يقول «ليتني أحفظ ياسين والكرسي» وكأنه يقول لو كنت أعرف القرآن الكريم أكثر لكانت بعض مشاكلي أقل حدة ولكنت استطعت التغلب على بعض من مخاوفي.

أما في مرحلة تجلي الحقيقة للشابين فنجد تصور شاب جويس أنه في مغامرة كفارس في رحلة ليأتي بشيء مهم ليعطيه لحبيبته. وتتجلى له الحقيقة فيعرف غروره المبني على فراغ ويقوم جويس بتحضير القارئ لهذه النهاية عندما يجعل أوهام الشاب واضحة على شكل أعدائه كفارس: العمال في السوق فهو كدون كيشوت يخوض معركة دون أعداء أما سوق عربي الأسطوري فيبدو في الحقيقة مكاناً مظلماً حيث يجد بعض الناس تحصي نقودها وتكمن خيبة أمله الرئيس في معرفته الحقيقة عن نفسه: فهو شخص لا يتمتع بالاستقلالية بل يعتمد اعتماداً كاملاً على الآخرين هو شخص لديه من الأوهام ما جعله يتوهم القدرة على القيام بأشياء لا يستطيع القيام بها. هذه المعرفة تحول عالمه إلى عالم مظلم في النهاية. وإن كان هناك أي أمل له فيكمن في شعوره السلبي القوي بالغضب من نفسه ووضعه وهو شعور يمكن أن يتحول إلى أعمال إيجابية لكن جويس لا يعطينا أية إشارة إلى أن هذا سيحدث.

أما بالنسبة لمسفر فتتجلى له الحقيقة وتتوضح له أوهامه عن نفسه وعن طبيعة الحب فيقبل مصيره باستسلام ويعتبر ذلك أمراً مستمراً دائماً. فهو لازال لا يملك القوة ليقنع أنثى أنه شخص جدير بحبها. وكانت الأحداث التي أظهرت للقارئ خوفه أثناء مروره في ذلك الشارع المظلم من الجن وخوفه من العصا الغليظة إشارات جيدة للنتيجة الحتمية التي حضر علوان القارئ لها. يتغير مفهوم مسفر للعالم: إنه مكان يلعب الحظ فيه

دوراً كبيراً - البعض محظوظ فيه دون الآخرين ومسفر ليس من المحظوظين.

تنبع إحباطات كل من الشابين من معرفة فشله في التغيير لشيء حلم به - شيء يختلف عما هو عليه يقول مسفر والدمع ينهمر من عينيه «كنت أود أن أكون شيئاً كبيراً في نظرها. متفوقاً.. لم تكن كذبة بيضاء.. بل كذبة مريرة على نفسي». أما شاب دبلن فيقول في النهاية «حملقت إلى الأعلى إلى الظلام ورأيت نفسي كمخلوق دفعه وسخر منه الغرور وبدأت عيناي تشعران بحرقة الحسرة والغضب».

في الحقيقة قطع كل من الشابين صلاته مع مجموعته الأولى وتحرك نحو المجموعة الجديدة بنجاح لكنه فقد أوهامه في هذه الرحلة ورغم عدم انضمامه للمجموعة الجديدة بنجاح إلا أنه أصبح مهيئاً لهذا الانضمام. يعرف كل من الشابين أنه لم يحصل على موافقة أحد على الانضمام إلى فئة جديدة رغم أنه يعرف حقيقة أمره وحقيقة قدراته وما لا يستطيع فعله وبالتالي أنه لا يستحق عضوية الفئة الجديدة، فئة البالغين بعد. ولم يرد علوان أو جويس لفتيانهما أن ينجحا فقد وضعا الكثير من العقبات التي تعرقل فرصهما. وهذه العقبات غير ضرورية في عملية العبور والتحرك الاجتماعي. فالوضع المالي لكل من الشابين مثال على هذه الصعوبات فعدم وجود ما يكفي من المال - وهذا على السطح فقد - يخلق للشاب مشكلة تمنعه من تحقيق ما يشتهي في التحول من تصوره إلى شيء يمكن لفتاته أن تحبه من أجله. يعتقد مسفر أن ثوبه الأسود قد يجعلها تعجب به «سيدل ثوبي الأسود على الهدوء وسأرتدي الغترة البيضاء لكن الحذاء لا أملك سوى حذاء مادة التربية البدنية. إنه أجمل في نظرها من الحذاء الأسود اللامع سوف تقول في نفسها: هذا شاب رياضي ربما أعجبها ستلقي على النظرة بعد النظرة».

ويجعل جويس شابه يفكر أنه يستطيع التواصل مع فتاته عن طريق شراء شيء من السوق المشهور. لكنه كان عليه أن يحصل على فلورين من عمه ليستطيع الذهاب إلى السوق. وليوفر المال يركب عربة في الدرجة الثالثة من القطار.. يحاول أن يجد مدخلاً ذا تكلفة منخفضة للدخول إلى السوق لكنه يجد نفسه مضطراً لإنفاق أكثر مما يقدر عليه أي شلن كامل للدخول وهذا نص المبلغ الذي أعطاه إياه عمه. يزداد شعوره بنقص المال عندما يرى أول ما يرى في السوق رجلين يعدان أموالاً فضية على صينية ويجعلان النقود تصدر أصواتاً وهي تسقط على الصينية. عندما يعرف أن مهمته باءت بالفشل يترك الفلسين الذين كان يمسك بهما بيديه في جيبه يسقطان فوق قطعة النقود الباقية.. قطع نقود لا يمكن له أن يشتري بها أي شيء من المحل الوحيد الذي لايزال مفتوحاً.

ويبني كل من الكاتبين أجواء قصته بحيث تبدو النهاية شيئاً طبيعياً فتسود العتمة على خلفية قصة جويس طوال القصة ففي البداية يلعب الشاب مع أصدقائه في العتمة كما أن غرف منزله معتمة والطابق العلوي لا توجد به إضاءة وعندما يتجه نحو السوق يذهب في الظلام وعندما يصل لهدفه يجده معتماً بعد أن أطفأت أكثر الأضواء ثم تطفأ كل الأنوار قبل أن تنتهي القصة. وكلما ذهب الشاب إلى غرفة الجلوس الخلفية يذكر أن الغرفة التي مات فيها القس. لكنه لا يفكر في العالم الآخر وفي العالم الروحي كمصدر يمكن أن يساعده رغم أنه يعرف فراغ العالم دون إيمان فيذكر بعد دخوله السوق أنه أحس بشعور يعرفه من قبل «عرفت صمتاً كالصمت الذي يسود الكنيسة بعد أن يخرج كل المصلين منها».

ويخلق جويس شعوراً بأن الأمور لا تسير على مايرام منذ بداية قصته. فالفقرة الأولى تصف شارعاً لا منفذ منه فيه بيت مهجور وكأن

الشارع معزول عن العالم كما لا توجد فيه ألوان جذابة والطقس لا دفء فيه ولا عاطفة. والمنظر كئيب بسماء بنفسجية وعالم بارد. ويبقى الشعور بأن الأمور لن تكون على مايرام طوال القصة. فالهواء في البيت متعفن وزجاج الشباك مكسور والغرفة التي يجلس فيها غرفة موت القسيس. أما العم فهو شخص يختبئ منه عندما يراه قادماً أول الشارع ثم يصبح شخصاً يتحمله على مضاضة لأنه يمثل القوة التي يجب أن يخضع لها. أما المطر المتساقط يخفي الأشياء عن نظره ويضرب الأرض وكأنه أبر من الماء تلعب بالأرض المشربة بالماء. غرف المنزل باردة وكئيبة. السوق العادي مليء بالسهارى والعمال الشاتمون. أما عربة القطار الفارغة في رحلتها نحو «عربي» تشق طريقها ببطء عبر أماكن فقيرة وتقف لينزل إلى السوق ويبدأ خطواته فوق رصيف خشبي متهشم.

ويتخلل قصة علوان نفس هذا الشعور بالتوجس منذ بداتها. فتجعل الأمطار الكثيفة الرؤية محدودة ويغزو المطر الصف الدراسي، هناك فرحة بسبب العطلة غير المتوقعة ولكن علوان يزرع التخوف في الذهن حين يجعل الراوي يخبرنا عن خوفه بأن البيوت الطينية ليست آمنة خلال مثل هذا الوقت الماطر. فتكون نعمة المطر تحمل في طياتها بعض القلق على البيوت. ثم هناك خوف مسفر المستمر من عقاب أمه والذي يبقى في ذهنه ويظهر إلى السطح كلما عاد إلى بيته. ويزاوج علوان أحلام مسفر عن هدباء بتقريره للقارئ عن فقر أمه ثم يجد مسفر ثوباً جديداً يمكن له أن يلبسه لكنه يرى أنه تنقصه أزرار ويجد أزراراً ليخيطها على ثوبه لكنه يرى أن ألوانها مختلفة والخيطان لون آخر. عندما يرى هدباء وأمها يشعر بالسعادة لقربه منها لكنه يذكر أن أمه تغسل ملابسهم. ثم يسقط في الطين وهما تنظران إليه وتضحكان ويتبع هذا عقاب والدته. ثم هناك لحظة أخيرة من الأمل سرعان ما تتلاشى بشكل نهائي.

القصتان تختلفان في عدة نواحٍ حيث يعالج كل من علوان وجويس بعض الأمور بشكل مختلف. فطبيعة حب كل من بطليهما مختلفة عن طبيعة حب الآخر. فيقدم جويش بطله وفيه جزء من الاهتمام الحسي أكثر من حب بطل علوان لهدباء. يقول مسفر عن هدباء إن لها «قامة وحلاوة» لكنه يضيف بسرعة «وأدب في البيت مثل الدرة» ثم يضيف «وفوق كل هذا أعرف أنها تقرأ وتكتب ومعها الآن شهادة سادسة». ثم يقول ما تقوله والدته من تعليق يرضيها عن هدباء وقدراتها المنزلية لكن اسم هدباء يذكر أول مرة مع تعبير «آه يا عيني على هدباء» وكأنه يذكر أن الاسم يعني الفتاة ذات الأهداب وأن إعجابها بها بالإضافة إلى جمالها العام يركز على العينين. لكن معرفة مسفر بمظهر وشكل هدباء محدودة وهي معرفة مبنية بعض الشيء على وصف والدته لها وقلة معرفة مسفر بمظهر هدباء واضح من عدم قدرته على معرفة الفتاة التي تمشي مع والدة هدباء وظنه أنها الفتاة التي يجب أن يقف وجهاً لوجه معها ومع والدتها ليتضح له أنها أختها الصغيرة. بالإضافة إلى هذا فمسفر يشعر بطفو عاطفة الحب على جسمه عندما يكون قرب هدباء أو عندما يذكر اسمها.

أما جويس فيعطينا صورة مفصلة عن شكل جسم الفتاة ولكنه لا يذكر تفصيلاً واحداً عن وجهها. فهي تبدو دائماً وضوء يأتي من خلفها. فعندما يصفها في المرة الأولى يذكر تراقص جديلة شعرها وتنورتها من جانب لآخر وفي المرة الثانية يقول إن الضوء الآتي من خلفها جعله يرى تفاصيل عنقها وشعرها الذي كان على تلك العنق ثم يدها التي كانت تمسك الحاجز أمام المنزل ثم طرف ثوبها من الأعلى إلى الأسفل حتى ركز الضوء على أطراف شلحتها المتدلية تحت ثوبها. وهذه هي الصورة التي تعود إلى ذهنه دائماً فيتذكر عنقاً بيضاء وشلحة بيضاء ويعترف الشاب بأن أفكاراً عابثة مختلفة كانت تملأ عقله. ويضطرب جسده كما اضطرب جسد مسفر عند قربه من الفتاة وخاصة عندما تتكلم معه لأول مرة.

فيضطرب ولا يدري ما يقول. وتبقى الفتاة هذه الصورة الذهنية دون أن تصبح حقيقة بالنسبة له.

كل من علوان وجويس يحب المكان الذي يضع قصته فيه. فوصف كل منهما للمكان يؤكد على أن جويس يكتب عن دبلن وعلوان عن المنطقة الجنوبية من المملكة. ولكن كلاً منهما يجعل مركز اهتمامه مختلفاً من اهتمام الآخر. فجويس يبرز أماكن معينة وشوارع معينة من دبلن ولكنه يشير إلى الفقر وعدم المساواة وعدم وجود العدل فيه رغم حبه للمكان. أما علوان فيصف مكاناً يملؤه الدفء والشعور بوجود نوع من التعاون في القرية. لكن علوان لا يصف مكاناً معيناً بذاته بل يصف مكاناً قد يقع في أية قرية كبيرة في المنطقة فيصبح المكان أسطورياً يحوي بيوتاً من الطين وجيراناً متعاونين وشوارع ضيقة مسقوفة مسكونة بالجن. لكن هذا الوصف يبقي القرية حقيقة أصيلة كما توجد في ذهنه.

هذه التفاصيل في كلتا القصتين تساعد القارئ على أن يرى فيها تجربة واقعية تتزاوج مع نمطية التجربة الإنسانية التي يقصها علينا علوان وجويس فتسمو القصتان عن المحلية. فكل من القصتين تعطينا جرعة من الألم والصعاب المصاحبة للتجربة الجديدة.

وكل من القصتين يمكن أن يقبل أكثر من تفسير يتجاوز أحداث القصة. وقد حظت قصة جويس بالعديد من التفسيرات يمكن للناقد أن يشير إلى أن جويس لا يعطي بطله أو فتاته أسماء. هناك اسمان في القصة مانجان وهو أخو الفتاة والسيدة مرسر التي تزور عمه الشاب وكلاهما لا يلعب أي دور بارز في القصة. وبما أن القصة تروى على لسان الشاب فهذا يعفي جويس من إعطاء الراوي اسماً لكنه بإعطاء الفتاة علامة «أخت مانجان» باستمرار يعبر من كيانها. فعوضاً عن أن تكون شخصية ذات كيان في القصة تصبح شيئاً لا ترقى عن كونها صورة في

ذهن الراوي دون أن تتجسد بشخصية خاصة بها. فهي الشيء الذي يحبه الشاب فترمز للفتاة التي يحبها كل شاب من بُعد لأن غياب الاسم والوجه يناسب جعل القصة ترمز لتجربة كل شاب.

أما علوان فيعطي شخصياته أسماء ذات مغزى وبالتالي يخول القارئ أن يفسر هذه الشخصيات تفسيراً رمزياً. الأمر الذي يلفت النظر أن علوان في مجموعته التي تحوي خمس عشر قصة لا يعطي أسماء لشخصياته إلا في ثلاث منها أحدهما «الحب والمطر» والشخصيات في كل قصصه تقوم بأعمال وتنخرط بأحداث يبدو على رأي أكثر النقاد الذين كتبوا عن المجموعة أنها شخصيات وقصص لها تفسير رمزي. أما الأسماء في هذه القصة فلها معانٍ واضحة، مسفر الشخص الذي سيبوح عن كل شيء، الشخص الواضح والمفتوح على الناس وهو الراوي في القصة الذي يخبرنا بما يفعل وما يفكر. هدباء الفتاة ذات الأهداب أو العيون الجميلة وبأحد الآراء تمثل المرأة المثالية أما سعد فيدل على السعادة أو الحظ الجيد وهو الشخص الذي تحبه هدباء. وتوحي هذه الأسماء أن علوان لم يترك طرقه الرمزية في هذه القصة رغم أنها تختلف عن القصص الأخرى في المجموعة فهي تتبع الطريقة السردية العادية في حبكتها وأسلوبها. لكن هذا السرد لا يعني أن علوان أسقط من أهدافه التعليق على عالمه العربي. هل يوحي الملخص التالي للقصة بمعنى قصده علوان منها:

مسفر مراهق فقير ويتيم إلا أنه يحاول أن يتقفى حلمه لكنه لا يعرف هذا الحلم إلا قليلاً لأن هدباء تتوارى عن أنظاره بسبب قوى لا يستطيع تغييرها لدى مسفر مخاوف غير منطقية وتقديرات غير واقعية عن قدراته وقيمته. ومسفر يفخر في ماضيه الذي انطوى - والده - والذي تذكره أمه أنه يشبهه في كبريائه. مسفر تحكمه امرأة بعصا غليظة

في عالم السيادة فيه للرجل. له أحلامه وهو غير واقعي ويحاول أن يصل إلى ما هو سامي ورفيع لكنه لا يملك القدرات التي تمكنه من الوصول إلى ما يريد. يخدع نفسه وتعطله مخاوفه. عندما يردد كلماته الدينية فإنه يفعل ذلك بطريقة لاواعية لكنه يصرح لنا بأنه يود لو أنه عرف دينه بشكل أفضل. وعندما يقوم بعمل فهو مقلد ولا يدري ما يفعل لأنه يستخدم أدوات لا يعرف طرق استخدامها ولا يفهمها لينجز عملاً هو غير مؤهل له. ثم في النهاية يقبل الهزيمة وكأنها نهائية. إن أخذنا قصص المجموعة كلها بعين الحسبان فلابد أن نقول إن علوان يريد أن يقول عبر القصة شيئاً يتجاوز أحداثها لكن إعطاء مسفر دوراً رمزياً قد يكون تحاملاً على علوان رغم أن مثل هذا التفسير مترابط من حيثيات القصة. لكن القارئ يتذكر عنوان القصة ويرى أنه ذو دلالة هامة لأن كلمتي العنوان المطر والحب تمثلان عائقاً أساسياً والهزيمة الكبرى له عوض أن تكونا دلالة على البركة والنصر. فمسفر يخسر في الحب أما المطر فيسبب له مشكلة بعد أخرى.

الهوامش

*) ظهرت هذه الدراسة باللغة الإنجليزية بشكل مختلف في مجلة جامعة الملك سعود.

1) عادل أديب آغا. «الحوار السردي في حكاية علنية». **الرياض** رقم 5385 (في 14 مارس 1998) ص 14.

2) رشيدة مهران. «الصرخة المكتومة في **الخبز والصمت**» المحلة العربية 6 - (نوفمبر 1982) ص 26.

3) علي محمود «نفحة من أدب الصحراء: محمد عوان: الصدق من أجل الصدق» **الرياض** رقم 96، 6 (يونيو 1987) ص 7.

4) بريدة، نادي القصيم الأدبي، 1415، ص 214.

5) بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1985، ص 63.

6) الرياض، دار المريخ 1987، ص 144.

7) «الحكاية والقرية» **قوافل** 3 رقم 5 (1995/1416) ص 146.

8) ملامح من الحياة الاجتماعية في مدينة الرياض قبل نصف قرن تطوير 17، رقم 1، 1416، ص 9.

* * *

لقد أصبحت الرواية في الوطن العربي اليوم وبعد محاولات كثيرة منذ نهاية القرن التاسع عشر، نوعاً أدبياً متميزاً ومستقلاً عن الأنواع الأدبية الأخرى، مثل المسرحية والقصة القصيرة والمقالة.

وقد تم تأليف الكثير من الأبحاث التي تعنى بأصول الرواية العربية وبداياتها، وتأثير الأدب الغربي فيها، وعلاقتها بالموروث القصصي العربي. ونجد اليوم ما لا يحصى من الكتب التي تولي الرواية على مستوى الوطن العربي عامة، أو على مستوى محلي (قطري) الكثير من التحليل والنقد والدراسة. وموضوعات هذه الأبحاث تتنوع: حيث نجد اهتماماً بخصائص الرواية الفنية، والمذاهب الأدبية المختلفة، وأخرى تولي جل اهتمامها لجوانب تأثر الأدباء العرب بأقرانهم الغربيين، ونجد أيضاً الكثير من الاهتمام بالآراء النقدية الغربية، وما قاله هذا الأديب وذاك عن مواصفات الرواية الجيدة، وما يجب مراعاته أو الابتعاد عنه... إلخ. وفي خضم هذا الإنتاج الذي لا حصر له، وجدت أنه في أحسن الأحوال هناك صمت تام، وفي معظم الأحوال هناك هجوم غير مبرر على ما يسميه الكثير من النقاد العرب «رواية التسلية والترفيه». لذلك فقد قررت القيام بهذه الدراسة التي تهدف إلى إعادة النظر في طريقة تقسيم الرواية من حيث هي نوع أدبي (Genre) له استقلاله عن الأنواع الأخرى من مسرحية وقصة قصيرة ومقالة. وكما أنه للمسرحية أنواع كالتراجيديا والكوميدية، فإن للرواية أيضاً أنواعاً يمكن تقسيمها إلى الرواية الجادة Srious والرواية الرائجة Popular. وهذان النوعان يضمان أيضاً أنواعاً فرعية (Sub-Genre) لابد من الكشف عنها والتعريف بها، لما لهذه من أهمية في الكشف عن خصائص كل نوع فرعي. هذه الخصائص التي اهتم

بها الكاتب وتوقعها القارئ حتى قبل الشروع في عملية القراءة. وتحاول هذه الدراسة الوصول إلي الأسباب التي دفعت أكثر النقاد إلى الابتعاد عن دراسة النوع الذي أحبذ تسميته بـ «الرواية الرائجة»، وترك ساحة النقد خالية من أي نظريات نقدية تعتمد على التحليل الفني بدلاً من اعتماد المعايير الأخلاقية كحد فاصل بين ما يستحق الدراسة وما لا يستحق ذلك، مما أثر في إنتاج الكتاب الذين مارسوا الكتابة في هذا النوع من مثل إحسان عبدالقدوس، وكانت نتيجة عدم فهم خصائص الرواية الرائجة ومميزاتها هي السبب في الهجوم على هذا المؤلف وبعض رواياته. ولعل أسباب الهجوم على أعماله هي في حد ذاتها مميزات الرواية العاطفية، أحد أنواع الرواية الرائجة، التي أدت إلى إقبال القراء على إنتاجه، وسنأتي على ذلك بالتفصيل فيما بعد.

أحد الجوانب الهامة التي لابد من الوقوف عليها لإعطاء هذا البحث صفة الشمولية والتكامل، هي علاقة الرواية الرائجة - بشكل خاصة - بأجهزة الإعلام والاتصالات المختلفة، ففي هذا الوقت الذي دخلت فيه وسائل التقنية والتكنولوجية الحديثة بأشكالها المختلفة وأسمائها المتنوعة كل جزء من حياتنا اليومية، وبرامجها وصفحاتها تعرض كل ما هو أخلاقي ومفيد وما هو غير ذلك، نجد سؤالاً يطرح نفسه ولا مفر من الإجابة عليه. هل يمكن الحكم علي الروايات الرائجة بالطرد من أرض الأدب والنقد، وبقائها وراء الحدود، نظراً لوجود مركزية أدبية تعد كل ما هو واقعي وأخلاقي ومفيد الأساس والمثال، وكل ما هو بعيد عن تلك المركزية الأدبية غير فني وغير مقبول، وبالتالي لا يستحق الدراسة والنقد؟

لابد من الإشارة أيضاً إلى أن البحث سيتطرق إلى قضايا أخرى مثل مستقبل الرواية والنقد الروائي، هل تتغيّر نظرة النقد العربي الحديث للرواية الرائجة إذا ما تغيّرت النظرة النقدية الغربية لها ؟ علماً بأن النقد

العربي قد تأثر، منذ نشأته، بالنقد الغربي وبالنظريات العالمية. هذا سؤال لابد من الوقوف عليه والإجابة عنه، خاصة وأن الروايات الغربية الرائجة بدأت ومنذ الستينات من القرن العشرين، تستقطب اهتماماً متزايداً من النقاد والأساتذة الأكاديميين في الغرب بشكل خاص، وصارت هذه الأنواع مما يتوقع دراسته في الجامعات. هل نتوخى أن نتوقع مثل هذا التغيُّر في الوطن العربي أم علينا الانتظار بضع سنوات حتى يكون التأثر أكيداً ! ثم لماذا نحاول دوماً الوقوف أمام التيارات الجديدة ولا نسمح للقارئ بالاختيار، هل ستبقى السلطة الأبوية مسيطرة على نواحي الحياة في المجتمع العربي كافة، حتى في الأدب، الذي يعد تجربة شخصية ونظرة ذاتية ؟ إن هذه القضايا لهي على جانب من الأهمية ولابد لنا من الوقوف عليها لتقديم الإجابات.

المراحل الأولي: الفنون القصصية العربية القديمة:

لعله من الضروري عند الحديث عن المراحل الأولى لتأسيس الفن الروائي في العالم العربي، أن نتذكر أن فنوناً قصصية أخرى متشابهة مع الرواية من حيث المضمون والهدف، كانت موجودة في الأدب العربي، ونكتفي هنا بأن نذكر أن المقامة كانت أشهرها. وهذا يدعونا إلى الوقوف السريع عند المقامة والرواية، لنتبين أهدافهما، ونكشف عن مواطن الشبه والاختلاف بينهما. ولابد من التنبيه إلى أن هذا الشبه إنما يدرس ضمن إطار المرحلة التاريخية المقصودة، مرحلة النشوء والتكوُّن الروائي، وبتحديد أكثر نهاية القرن التاسع عشر الميلادي وبداية القرن العشرين. مما يعني أن الرواية التي نتحدث عنها هي وليدة مرحلة تاريخية غاب فيها الوعي الفني للرواية كنوع أدبي متميز له خصائصه. كما أنه من الضروري أن ندرك أن النقد في تلك المرحلة كان شبه غائب عن الساحة

الأدبية، لا نجد منه إلا بعض العبارات والجمل التي احتوتها أعمال الأدباء ضمن مقدمات أعمالهم، هؤلاء الأدباء الذين كان عليهم حمل مسؤولية تأسيس العمل الروائي وفي الوقت ذاته وضع الخصائص الفنية له مما لابد من أخذه بعين الاعتبار عند حديثنا عن تأسيس الفن الروائي العربي وعلاقته بما سبقه من فنون قصصية. كذلك لابد من الوقوف عند الرواية الأجنبية المترجمة التي بدأت بالظهور والانتشار والتأثير في القارئ العربي في تلك المرحلة، مما يعني أن تحدياً آخر كان يقف أمام الكاتب آنذاك، وهو منافسة الروايات المترجمة، أو لنقل الرغبة في الوصول بالقصص العربي إلى المستوى الذي وصله وحققه القصص الأجنبي المترجم من شعبية لدى القراء. هذه التحديات لابد من دراستها ووضعها أمام أعيننا عندما نحاول تقييم أعمال كتَّابنا آنذاك، لأنها ستعطينا بالتالي صورة حقيقية عن وظيفة الرواية كما فهموها، والتي أثرت في النقد العربي في حتى هذا اليوم.

لنبدأ أولاً بالتعرف السريع علي الفنون القصصية العربية، في العصر الجاهلي والإسلامي التي كان لها حضور شديد الوضوح إلى جانب الشعر. ثم نعرض بشكل موجز للفنون القصصية في العصر الأموي والعصر العباسي، حيث تغيَّر وضع الفن القصصي، وأصبح مستقلاً له خصوصيته وأهدافه، وكان مصدراً أساسياً لتسلية الخلفاء والناس في مجالس السمر آنذاك. هذا التاريخ الحافل بالفن القصصي الذي كان يتناسب مع متطلبات الناس آنذاك، ويستجيب للمتغيرات والتطورات، كان البذرة الأولى للفنون القصصية الحديثة التي تضم الرواية والقصة القصيرة والمسرح، ونخص بالذكر المقامة من بين هذه الفنون، لما بينها وبين المحاولات الروائية الأولي في بداية القرن العشرين من تشابه ملحوظ، خاصة التشابه في المضمون، والهدف من الكتابة.

1) العصر الجاهلي والإسلامي:

عرفت الحكاية كفن قصصي في الأدب العربي من ذالعصر الجاهلي، وكانت من أساليب التسلية آنذاك، حيث يقوم الراوي بعرض أخبار وحكايات هدفها الأول تسلية القوم في مجالس السمر، وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك، حيث قال الله تعالى في كتابه الكريم في سورة يوسف آية (3) ﴿ **نحن نقص عليك أحسن القصص**﴾ واستخدام فعل التفضيل هنا «أحسن» يدل على وجود فن قصصي قديم عند عرب الجاهلية، إلا أن القرآن جاء بأفضل منه، ومعظم هذا القصص لم يصل إلينا إلا ما تمَّ تدوينه في عصر لاحق عند تدوين الأمثال، لما لهذين من صلة قوية ببعضهما البعض، حيث أن معظم الأمثال العربية إنما هي محصلة حادثة أو قصة تعارف عليها القوم، وأصبحت مما يؤخذ به على سبيل النصح والموعظة. وهذا يؤكد أن الهدف من القصة في العصر الجاهلي هو تسلية القوم وعرض حكايات فيها من الظرف والفائدة الشيء الكثير، وكذلك الحال في القرآن الكريم فإن قصص الأنبياء والأقوام السابقة إنما قصد لما فيه من موعظة حسنة، مما ترتب عليه تصدي الكثير من الصحابة الذين أطلق عليهم لقب «القصاص» لشرح هذا القصص علي القوم ومساعدتهم في استخراج تلك الموعظة المقصودة.

من هنا يمكن القول إن الفائدة والتعليم كانا الهدف من وراء هذا القصص ولم يقصد لذاته، اللهم إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار أن النصيحة والعظة تستقر في الأذهان، وتحقق نجاحا أكبر إذا ما قدمت عن طريق الحكاية والقصة. ولابد من أن نشير إلى أن هذه الفنون كان شغلها الشاغل هو إيصال رسالة أو فكرة للمستمعين أو الحاضرين، مما يعني أن الجمهور وبسبب طريقة الإلقاء يجدون في الراوي صورة المسيطر الذي يسير كل شيء لخدمة هدفه، ومن هنا فإن اللغة والأسلوب وكافة العناصر القصصية

كان ولابد أن تتناسب مع مستوى الجمهور حتى يتحقق التواصل والتفاعل بين الراوي والجمهور، وهذا ما تحدث عنه أهل الفصاحة والبلاغة لاحقاً في خضم حديثهم عن «المقام والمقال». وكتب البلاغة غنية بالنصائح التي وجهت للأدباء تحثهم على تخيّر الألفاظ التي تناسب الجمهور والمستمعين، وقد أورد الجاحظ في البيان والتبيين عدداً من الآراء حول هذا الموضوع، منها قول معمر، أبو الأشعث (البيان والتبيين: 92): «لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوقة.. ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، ما لحمل عليهم على أقدار منازلهم». وقد أكد بشر بن المعتمر (البيان والتبيين: 136) على ذلك في أثناء حديثه عن البليغ، حين قال: «فكن في ثلاث منازل ؛ فإن أولى الثلاث أن يكون لفظاً رشيقاً عذباً، وفخماً سهلاً، ويكون معناك ظاهراً مكشوفاً، وقريباً معروفاً، إما عند الخاصة، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة. وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، ما يجب لكل مقام من المقال». وعليه فإن كاتب كل عصر يلائم بين الجمهور والمستوى اللغوي لكي تتم الفائدة.

2) العصر الأموي:

إن قصص العشق والحب العذري وحكايات الغرام من مثل قصة المجنون وليلى، قيس ولبنى، وجميل وبثينة، التي ورد ذكرها في دواوين شعر ذلك العصر لخير دليل على تصور هذا الفن أولاً، وشغف العامة به ثانياً. وإنه لمن الأهمية أن نوضح هنا أن القصة كانت جزءاً لا يتجزأ من الشعر، ولم تكن مقتصرة على الفنون النثرية. ولعل البعض يقول إن في ذلك خلطاً بين الفنون الشعرية والنثرية، ولكن الحقيقة تبين أن هذه الفنون كانت تتواصل وترفد بعضها بعضاً، فالحكاية كانت عنصراً مشتركاً بين الفنون النثرية والشعرية، ولم يكن هناك تمييز بين أفضلية هذا الجنس أو

ذاك في التعبير عن القصص والحكايات، إلا من حيث استخدام قوالب شكلية مختلفة أحدها شعراً والآخر نثراً. وبما أن الفن الأكثر إجلالاً في ذلك الوقت هو الشعر وإذا ما تذكرنا أن الكلام المنظوم كان سهل الانتشار والتناقل فلا عجب إذاً من لجوء الأدباء إلى الشعر لنشر قصصهم بدلاً من البحث عن نوع جيد لسردها.

3) العصر العباسي:

ما أن نصل إلى هذا العصر حتى نجد فن القصة يتطور بشكل ملحوظ، وكما يقول شوقي ضيف (441:1966) «إن العصر العباسي عصراً خطيراً حقاً في تطور النثر العربي، إذ تحولت إليه الثقافات اليونانية والفارسية والهندية وكل معارف الشعوب التي أظلتها الدولة العباسية». وكان لنشاط حركة الترجمة والتعريب أثرها الكبير في إدخال أساليب قصصية جديدة إلى الأدب العربي، فانتشرت الحكايات التي تدور على ألسنة الحيوانات من مثل «**كليلة ودمنة**» الذي ترجمه ابن المقفع. كما ألف **سهل بن هارون** كتابه «**النمر والثعلب**» متأثراً بأسلوب ابن المقفع وطريقته. وانتشرت حكايات الجاحظ التي ضمنها كتبه، لدرء الملل عن القاريء، ثمَّ عكف على تأليف كتب الحكايات المتخصصة الهادفة إلى تصوير مظهر نفسي إنساني أو مظهر اجتماعي بعينه، على نحو ما نجد في كتابه «**البخلاء**»، الذي كان بداية لانتشار الكثير من الحكايات الهادفة المشابهة من مثل «**المكافأة**» لأحمد بن يوسف الملقب بابن الدايَة، وكانت تهدف إلى تصوير ما يلقاه الإنسان من خير إذا أولى الجميل للآخرين، وما يلقاه من شر إذا فعل القبيح وأساء إلى غيره. ولعله من الضروري التنبيه إلى أن الفنون القصصية الجديدة التي دخلت إلى الأدب العربي آنذاك قد تأثرت بحركة الترجمة والتعريب التي - كما سنرى - كانت وراء نشوء الرواية العربية الحديثة، وأن التأثر بالآداب غير العربية

لم يكن جديداً علي الأدب واللغة العربية، ولم يحاول الأدباء والفلاسفة في العصر العباسي رفض الأنواع الجديدة المستحدثة وإنما ساهموا في استقبالها والمشاركة في النظم فيها إلى أن بات من المستحيل التفريق بين ما هو مستحدث وما هو قديم، وسنقف على موقف الأدباء في العصر الحديث من الرواية، خاصة الرواية الرائجة، لنكشف عن موقف يكاد يتناقض مع موقف هؤلاء في الموضع المناسب لذلك.

ونأتي إلى نهاية القرن الرابع للهجرة حيث ظهر فن المقامة، وهو من أكثر الأنواع القصصية السابقة الذكر تشابهاً وتأثيراً في الرواية العربية. ولعل أكثر المبدعين في فن المقامة هو **بديع الزمان الهمذاني**، الذي نسج على منواله فيما بعد **الزمخشري والحريري**. والمقامة من الناحية الاصطلاحية كما عرفها أحمد حسن أبو عرقوب (58:1990) هي «عبارة عن حكاية أو حديث قصير مشوق يودعها المؤلف ما يشاء من فكرة أدبية أو فلسفية أو خاطرة وجدانية، أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون» وتعتمد أسلوب المحسنات البديعية من سجع وجناس وطباق وغيرها، وتتضمن شخصيتان: شخصية الراوي، وشخصية البطل الذي تدور حوله الحكاية. ولعله من المهم هنا أن نوضح أن هذه الشخصية التي تدور حولها الحكاية ليست شخصية حقيقية، وإنما هي من ابتداع وخلق المؤلف، مما يدل على تأصُّل فكرة الشخصية الأدبية عند العرب منذ زمن طويل، وقبل دخول هذه الفكرة مع الأدب الغربي الحديث. أما عن مضمون المقامة فمهما اختلفت موضوعاتها من أدبية لغوية أو فقهية أو مجونية أو خيالية أو أخلاقية، إلا أنها تلتقي في النهاية لتؤدي هدفاً أو وظيفة واحدة وهي النفع والتعليم والوعظ، وترتكز على عنصر التشويق والمفاجأة والإثارة في تحقيق أهدافها. كما أن للمقامات كفن قصصي نمط تنقسم فيه أجزاء المقامة إلى بداية ووسط ونهاية، والتركيز فيها عادة يكون على الشخصية التي تحرك الأحداث وتصل بها إلى النهاية، حتى يحقق الكاتب

مراده وهدفه المنشود. وهذه الخصائص متشابهة إلى حد كبير مع خصائص المحاولات الروائية الأولى في القرن التاسع عشر، مما يؤكد اعتقاد الكثير من النقاد بأن الرواية قد تأثرت بفن المقامة.

وهذا العرض السريع للفنون القصصية التي كانت معروفة في الأدب العربي القديم، يقودنا إلى نهاية واحدة، وهي أن الكاتب العربي كان في نهاية القرن التاسع عشر، أمام تيارات فكرية متعددة، أحدها يدعو إلى تمثل الموروث القصصي القديم، وهذه الدعوة كانت وبتأثير من حالة الفوضى التي أصابت جميع جوانب المجتمع آنذاك محاولة للحفاظ على الهوية والخصوصية الأدبية العربية، التي تأكد الأدباء من أنها باتت تعاني من الضعف والانهيار والاستسلام أمام كل ما هو غربي. ولا يمكن أن نغفل الأوضاع السياسية التي عمت البلاد العربية آنذاك والتي شحنت موقف العداء والتصدي للفنون الغربية الجديدة فجاء بعض الكتاب يدعون إلى محاربة كل ما هو غربي لما يحمل في ثناياه من تهديد لثقافتنا وأدبنا وهويتنا، مما تسبب في تعطيل حركة التطور الأدبي الحديث. وثاني هذه التيارات كان يدعو إلى اللحاق بالآداب الغربية، واستلهامها لما فيها من فنون جدير بالعربية أن تتبناها. وتصبح الحاجة إلى تبني الآداب الغربية أكثر وضوحاً إذا ما أخذنا بعين الاعتبار عزلة الثقافة آنذاك وانقطاعها عن الموروث القديم من جهة، وعن الآداب الحديثة من جهة أخرى، وقد وصف بدر (91:1976) هذه المفارقة بقوله: «الطابع الثقافي لهذا العصر يتمثل في انقطاع الصلة بين ثقافة العصر وبين التراث الأصلي للثقافة العربية الكلاسية في شتى مجالاتها الفكرية والأدبية من ناحية، وانقطاع الصلة بينها وبين جماهير الشعب من ناحية أخرى». وهذا يعني أن التواصل بين الكاتب والقارئ كان شبه مفقود لعدم الانسجام بين المنتج (الكاتب) والمستقبل (القارئ). وقد وجد هذا الفريق من القراء في الأدب المترجم وخاصة عن الفرنسية والذي تم انتشاره بشكل واسع، المخرج من هذه

الأزمة الثقافية، خاصة وأن القراء أقبلوا على قراءة هذا الأدب بنهم، مما شجع المجلات والمؤسسات والأدباء إلى تبنيه والتوجه نحو الآداب الغربية ينهلون منها ويحاكون كل ما تقع عليه أعينهم مما قاد إلى تبعية مازلنا نشعر بها حتى اليوم وتتمثل في التأثر بالمذاهب النقدية والأساليب الفنية. ولهذا فإن دراسة المحاولات الروائية الأولى وخاصة في مجال الرواية الرائجة، لا تكتمل إلا بدراسة تأثير الفن القصصي القديم وتأثير الرواية المترجمة في آن واحد، والذي سيقودنا إلى الكشف عن أسباب رفض الرواية الرائجة، وعدم الاهتمام بدراستها وكأنها لا وجود لها في الأدب العربي الحديث.

المهاجرون الشوام، الترجمة والصحف:

أما عن تأثير الروايات المترجمة، فإن الكثير من المجلات والصحف التي صدرت في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كانت تعرض على صفحاتها عدداً من الروايات المترجمة[1] ذات الأهداف المختلفة والمتنوعة. فبعض المترجمين كان همهم الأكبر سرد الأحداث الغربية والمشوقة ضمن عمل قصصي ما يتم نشره كسلسلة على صفحات المجلة أو الجريدة، مما كان له أثره في جذب القارئ وبالتالي ضمان عدد أكبر من المبيعات للصحيفة أو المجلة. بينما كان من هم البعض الآخر مجرد تلخيص العمل الروائي الغربي، أو عرضه مع كثير من التحريف والتصرف بمجريات الأحداث وأسماء الشخصيات.

وقد ترجم عدد كبير من الروايات التي نالت اهتمام المترجمين. ويمكننا أن نقسمها إلى الأنواع التالية: الأول: الذي يركز على القصة الغرامية والعاطفية، ومن أمثلته: رواية «**بول وفرجيني**» **لبرناردان دي سان بيير**، التي ترجمها محمد عثمان جلال بعنوان «**الأماني والمنة في**

حديث قبول وورد جنة». أما الثاني فهو القصص الذي يحفل بالمغامرات وخاصة البوليسية، مثل التي اشتهر في ترجمتها **موريس لبلان** وسماها «**روايات اللص الشريف**» التي كانت ترجمة لأعمال كل من «**آرثر كونان دويل**» صاحب روايات «**شرلوك هولمز**»، وأعمال «**بن جونسون**» وغيرهم. والثالث: القصص الذي يصور المشاكل الاجتماعية من مثل رواية «**البؤساء**» لـ «**فيجتور هوجو**» التي تم ترجمتها أكثر من مرة، ورواية «**قصة مدينتين**» لـ «**تشارلز دكنز**» التي ترجمها **محمد السباعي**. بالرغم من اختلاف الموضوعات العامة هذه الروايات كلها إلا أن مفهوم الحب والغرام المرافق لعنصر المغامرة يشكل عاملاً مشتركاً فيما بينها. وقد اتفق الباحثون على أن هذه الأعمال قد تعرضت لكثير من التغيير والتشويه وأحياناً النقص أو الإضافة ليتناسب العمل النهائي مع هدف المترجم. كما أن الكثير من المترجمين لم يذكروا أسماء الروايات التي ترجموها، واكتفوا بالإشارة إلى أنها مترجمة عن الفرنسية أو الإنجليزية. ولم يتردد المترجمون في تغيير الأسماء وإعطاء الروايات المترجمة أسماء تتناسب مع ذوق القارئ العربي. وفي حالات كثيرة لم تذكر أي من هذه المعلومات، وادعى المؤلف كتابة هذه الرواية أو تلك.. إلخ، مما يدل على عدم احترام المترجمين هذه الأعمال أولاً، وعدم تقديرهم لجوانبها الفنية وقيمتها ثانياً، والاستهتار بمسؤليتهم كمترجمين ثالثاً[2].

ولا سبيل إلي الحديث عن الرواية المترجمة دون الوقوف عند الكتاب العرب الشوام (من لبنان وسوريا) الذين كان لهم الدور الأكبر في تأسيس المجلات التي روجت لهذه الأعمال. ونذكر من هذه المجلات: مجلة «الهلال» التي أسسها جرجي زيدان عام 1895، مجلة «الضياء» التي أسسها إبراهيم اليازجي عام 1898، «الروايات الجديدة» التي أسسها نيقولا رزق الله عام 1910 وغيرها[3]. وكان هؤلاء جميعاً ممن ساهموا في

انتشار الروايات الأجنبية المترجمة، وخاصة الروايات التي سميت بروايات التسلية والترفيه.

إن النظر إلى أعداد المجلات التي صدرت وتصنيف الروايات التي تم ترجمتها من حيث مضمونها وغايتها، يكشف لنا أن القارئ كان شديد الإقبال على قراءة الروايات العاطفية والبوليسية والمغامرات، وأن الكتاب الشوام جاؤوا ليلبوا رغبة وحاجة الأغلبية من القراء، ولأن الفن الروائي العربي المماثل للنموذج الغربي لم يكن بعد متأصلاً في الأدب العربي آنذاك فإن الترجمة كانت الطريق الوحيد أمام الكتاب في هذه المرحلة لتقديم ما هو مسلي ومثير. وهذا الإقبال الشديد على الروايات الرائجة كان له نتيجتان: الأولى دفعت بعض الكتاب الذين بدأوا بخوض التجربة الروائية إلى تضمين أعمالهم القصصية أيا كان هدفها (تعليمي، أخلاقي، اجتماعي، سياسي، تاريخي) القصة (الحكاية) الغرامية المشوقة، حتى يتمكن الكاتب من اجتذاب القراء. وكانت القصة الغرامية تصور الصراع بين الخير والشر، أو تعرض لكم هائل من الأحداث الغريبة، أو تختلق الأخطار والحيل التي تمر بها الشخصيات... إلخ. والنتيجة الثانية أن مجموعة أخرى من الكتاب المحافظين، وبحرص على أخلاق الأمة وخاصة الجيل المراهق، عارض هذا التيار (تيار الروايات الرائجة) بشدة، واعتبره مضيعة للوقت والطاقات، خاصة وأن كثيراً من المفاهيم المتصلة بتصوير الحب والعلاقات العاطفية لا تتفق مع العادات والتقاليد في المجتمعات العربية المحافظة. وكبديل لروايات التسلية دعا هؤلاء إلى تأليف أدب يعبر عن التحديات التي تواجه المجتمعات العربية من أزمات وعقبات، ويكون له بالتالي دور في تثقيف العامة وإرشادهم مما يؤدي إلى تقدم الأمة!

كان للصحافة والمجلات الأثر الأكبر في حركة الترجمة، فقد كان

المهاجرون الشوام يمتلكون هذه الصحف والمجلات، وكانت مسألة اجتذاب القراء ذات أهمية بالغة خاصة وأن كل مجلة أو جريدة يتوقف نجاحها المادي على عدد القراء، وبما أن الصراع السياسي الذي كان العامل الأول في المنافسة الصحفية آنذاك قد خفت حدته في بداية عهد الاحتلال، فقد كان من الضروري لأصحاب الجرائد والمجلات أن يجدوا وسائل جديدة تجذب القراء إلى صحفهم، وكان نشر الروايات الرائجة هو الطريق إلى تحقيق أهدافهم هذه. من هنا بدأت كل مجلة بتقديم هذا القصص على شكل سلسلة، وبما أن الفن الروائي لم يكن قد تأسس في الأدب العربي حتى ذلك الحين، فإن المؤلفين وجدوا أنفسهم مجبرين على ترجمة كل ما هو ممتع ومثير عن الآداب الغربية. ويجب أن نذكر أن المجلات المصرية التي نشأت فيما بعد اتبعت الأسلوب ذاته في استقطاب الجمهور، خاصة عندما شعر أصحابها بإقبال الجمهور على المجلات والجرائد (الشامية)، فلم تصبح المشاركة بالترجمة محصورة على المهاجرين الشوام وإنما شملت المصريين أيضاً.

وما يهمنا من هذا العرض هو أن عدداً كبيراً من الروايات قد تم ترجمتها، مما ساعد على تشكيل وعي عام بالفن الروائي، ودفع الكتَّاب إلى الخوض في الكتابة الروائية على الرغم من عدم إقرار شرعية هذا النوع الأدبي خاصة من الجبهة المحافظة، وعدم اعترافها به كنوع يستحق التقدير. ويجب أن نبين أن صراع الكاتب آنذاك كان مع سلطات متعددة وعلى مستويات مختلفة: فهو أولاً أمام نوع أدبي جديد (الرواية) ليس له أسس نقدية عربية، يقابله الشعر المستند إلى قواعد ونقد متأصل في الأدب العربي منذ العصر الجاهلي. ثانياً، أن المنازع الأقوى للفنون القصصية القديمة وأعني الشعر، كان له حضور قوي في تلك الفترة ويمر بمرحلة تطوير وتغيير، بينما نظر للرواية كوليد غير شرعي في الأدب العربي لأنها جاءت من الغرب. ثالثاً، أن الموضوعات التي عالجتها

الروايات الرائجة في ذلك الوقت من حب وغرام وتحرر كانت غير مقبولة في المجتمع العربي بشكل عام والمجتمع المصري بشكل خاص، بينما نجد الشعر يخوض في موضوعات تم الاعتراف بشرعيتها منذ زمن بعيد، حتى وإن كانت تلك الموضوعات هي الحب والعشق والغرام، نتيجة اختلاف الأساليب وطريقة العرض. رابعاً، أن الهدف التعليمي الذي لازم الفنون القصصية القديمة لم يتلاش وإنما تغير إلى شكل آخر تمثل بما كانت النخبة من الأدباء تسميه بالأدب القومي أو المصري أو غيره مما يبرز هموم وعقبات الشخصية المحلية، كما وضح ذلك محمود تيمور (1945 – 82-83) «تجمعت جمهرة من الأدباء والمفكرين... يقدرون القصة قدرها الفني... فكانوا يدعون إلى الجديد في مختلف مناحي الثقافة... ويبشرون بأدب مصري صميم». بينما كانت الروايات الرائجة تبتعد عن الهموم والمشاكل الوطنية والقومية، وتحاول تقديم كل ما من سبيله التفريج عن القارئ مما لم يكن موضع احترام أو تقدير. كل هذه التحديات أدت إلى التركيز على دراسة الرواية الجادة أو الواقعية أو الهادفة، وإهمال الرواية الرائجة مما لابد من النظر إليه من زاوية جديدة.

المحاولات الروائية الأولى:

بعد ما سبق عرضه نرى أنه من الضروري لهذا البحث، الوقوف على بعض المحاولات الروائية التي كانت متأثرة إما بالفن القصصي العربي القديم وخاصة المقامة، كما هو الحال في عمل **محمد المويلحي** «**حديث عيسى بن هشام**» أو متأثرة بالروايات الغربية كما هو الحال في روايات جرجي زيدان التاريخية ومنها «**الانقلاب العثماني**»، أو تلك التي تم تأليفها نتيجة التأثر بالروايات الغربية المترجمة ومنها «حسن العواقب» لزينب فواز.

1) المويلحي: حديث عيسى بن هشام:

أما عن حديث **عيسى بن هشام** فقد تم نشره على شكل سلسلة ما بين عام 1898-1902 في صحيفة «مصباح الشرق» التي كان ينشرها والد المويلحي تحت عنوان «فترة من الزمن». ومن عنوان الكتاب تظهر الصلة بين عمل المويلحي والفن القصصي العربي القديم متمثلاً في المقامة، فالمويلحي أطلق على كتابه اسم «حديث» وسمى بطل حكاياته «عيسى بن هشام» وهذا يذكرنا بفن المقامة، من حيث هي «أحاديث» تلقى على مجموعة من المستمعين. ثم إن اسم البطل هو نفسه اسم بطل مقامات بديع الزمان الهمذاني. أما عن سبب الكتابة فإن الكتاب يهدف إلى تصوير عيوب المجتمع المصري آنذاك من غش ونفاق وفساد في مختلف جوانب الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية. وهذا يوافق ما كان بديع الزمان الهمذاني يهدف إلى تصويره في مقاماته البغدادية والنيسابورية. وهناك هدف آخر للكتابة جدير بأن لا ننساه، وهو الهدف التعليمي. إذ أن الهمذاني والمويلحي يهدفان إلي التعليم بشكل أساسي، الأول يتوخى تعليم اللغة العربية واستخدام الصور الاجتماعية كعامل مساعد، والثاني يهدف إلى التعليم الاجتماعي بالكشف عن العيوب والفساد المنتشر في المجتمع المصري، بالإضافة إلى تعليم اللغة العربية. وأهداف المويلحي من كتابه، لخصها في المقدمة (22:1984) حيث قال:

> «وبعد فهذا الحديث – حديث عيسى بن هشام – وإن كان في نفسه موضوعاً على نسق التخيل والتصوير فهو حقيقة مترجمة في ثوب خيال، لا لأنه خيال مسبوك في قالب حقيقة، حاولنا لأن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم وأن نصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النقائض التي يتعين اجتنابها، والفضائل التي يجب التزامها».

إن هذه الوقفة السريعة تبين الصلة القوية بين هذا العمل والمقامة، والتي تسيطر علينا منذ قراءة العنوان «حديث عيسى بن هشام» وتستمر معنا ونحن نقرأ صفحات الكتاب كله، فمن صورة هذا الباشا الذي بعث من قبره، ليجد كل شيء قد تغير، إلى صور الزيف الاجتماعي، إلى ظهور واختفاء عدد من الشخصيات حسب الحاجة وأحياناً من غير مبرر، إلى المحاورات الثقافية الطويلة التي يتلوها المويلحي على أسماعنا، إلى الاستطراد في وصف مناظر الطبيعة وخاصة في بداية الفصول، إلى الاهتمام الكبير بالمحسنات البديعية وخاصة السجع، كل هذا وغيره من جوانب التشابه التي لا يتسع المقام لعرضها، إنما هو دليل واضح على أن الفن القصصي العربي القديم المتمثل بالمقامة، قد أثر في المحاولات الروائية الأولى. كما أنه يجب علينا أن نتذكر أن الجانب التعليمي الذي كان أساس المقامة وحديث عيسى بن هشام وإن اختلف في صورته، سوف يكون من أكبر عوامل رفض رواية التسلية والترفيه واعتبارها مما لا يستحق القراءة والاهتمام، نظراً لعدم توفرها على هذا الشرط أو الهدف الذي أصبح مقياساً للأدب فيما بعد.

2) جرجي زيدان: الانقلاب العثماني:

وننتقل إلي النموذج الثاني من الأعمال التي حاول مؤلفوها وبتأثير الروايات الغربية، أن ينجوا من سيطرة الجانب التعليمي الكاملة، وذلك بأن قدموا أعمالاً تحتوي على الجانبين: الترفيهي المسلي والتعليمي الهادف ضمن عمل واحد. ولعل خير ممثلي هذا التيار هو جرجي زيدان. وسنحاول استبيان هذه المحاولة من خلال روايته «**الانقلاب العثماني**». ويجب أن نتذكر الاختلاف في التوجه ما بين الكتاب المصريين وبين الكتاب الشوام آنذاك، والذي أدى بالتالي إلى اختلاف في التوجه نحو الآداب الغربية. فبينما نجد أن اهتمام معظم الكتاب المصريين يتجه نحو

الفنون القصصية العربية القديمة، ومحاولة إحياء التراث العربي القديم، وإعراضهم عن تمثل الآداب الغربية بسبب الظروف السياسية لبواعث وطنية وقومية، نجد أن الكتاب الشوام ولوا بوجوههم نحو آداب الغرب، ربما لبواعث اقتصادية تجارية وسياسية، حيث كانوا يمتلكون الصحف والمجلات الأدبية في ذلك الوقت وكان تقديم كل ما هو جديد ومرغوب وممتع لقرائهم يعود عليهم بالربح المادي، أضف إلى ذلك أن الحروب التي مر بها لبنان قد أثرت في توجهات الشام. وكما يقول بدر (124-1979) فقد «أدت إلى توليد عاطفة الكراهية في نفوسهم نحو الخلافة التركية، وامتدت بعض مظاهر هذه الكرهية لتنسحب على الثقافة الإسلامية نفسها، كما تولد في نفوسهم نوع من التعاطف نحو الغرب المسيحي وخاصة فرنسا التي تظاهرت بحمايتهم». وكان بالتالي تأثرهم بالآداب العربية القديمة محدوداً، أما التأثر بالآداب الغربية فكان الأقوى والأكثر حضوراً.

كان جرجي زيدان واحداً من الأدباء الذين حاولوا تقليد الأدب الغربي في حقل الرواية، وكان له اهتمام متميز بالرواية التاريخية التي كتبها كل من «والتر سكوت» و«الكسندر دوماس»، وهما من أشهر كتاب الرواية التاريخية في ذلك الوقت. كما أن زيدان كان يمتلك مجلة «الهلال» وبالتالي فإن استقطاب القراء من الأمور ذات الأهمية البالغة لنجاح مجلته. وبما إن أكثر القراء كانوا يقبلون على الروايات الرائجة فإن زيدان حاول الجمع بين كل من هذه المؤثرات ضمن محاولة جديدة، جمع فيها التسلية والتاريخ ضمن فن الرواية، فألف لنا الرواية التاريخية الهادفة والمسلية. وفي تلك الحقبة كان التيار الذي يدعو إلى استلهام التراث العربي قوياً في مصر، فلجأ زيدان إلى استخدم التاريخ العربي كمحور لرواياته كي يتفق توجهه مع دعاة هذا التيار، وفي الوقت ذاته يستطيع أن يحقق أهدافه وطموحاته الشخصية السابقة. وسوف نحاول

عرض هذه المحاولة من خلال رواية زيدان «الانقلاب العثماني» التي نشرها سنة 1911، يقول زيدان في مقدمة روايته:

«وقد رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته والاستزادة منه. وخصوصاً لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض الإفرنج ومنهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة. فجره ذلك التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضل القراء. وإنما العمدة في رواياتنا على التاريخ وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقاً للمطالعين فنبقى الحوادث التاريخية على حالها وندمج في خلالها قصة غرامية تشوق المطالع إلى استلهام قراءتها، فيصبح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة - بل هو يزيدها بياناً ووضوحاً بما يتخلله من وصف العادات والأخلاق».

من خلال هذه المقدمة نجد زيدان في موقف المدافع عن محاولته الرواية، فهو يحاول إقناع القارئ بأن كل ما ورد في روايته من حوادث تاريخية، إنما هي حوادث واقعية وصحيحة ومستمدة من وقائع التاريخ، بحيث لا يجور الفن الروائي عنده على مجريات الأحداث. ولذلك فإنه يوضح الفرق بين منهجه ومنهج الكتاب الغربيين الذين لم يحرصوا على الوفاء للتاريخ، وإنما وظفوا التاريخ لخدمة أغراضهم الفنية، أما عن استخدام القصة الغرامية في رواياته فإنه يبررها بتأثيرها في جذب القراء

للتعرف على أحداث التاريخ العربي الإسلامي، وأن ليس لهذه القصة الغرامية أي أثر في تغيير الأحداث أو تغيير صورة الأبطال بالرغم من تأكيده على التوسع في الوصف كمتطلب فني من متطلبات الرواية. إن ما يلفت النظر هو أن زيدان بالرغم من تأكيده علي الأمانة في نقل التاريخ إلا أنه أثار جدلاً واسعاً عند القراء في ذلك الوقت، وعند النقاد المحدثين، حيث أن القارئ أصبح غير قادر علي التمييز بين ما هو حقيقي وتاريخي وبين ما هو خيالي ومفتعل من صنع خيال المؤلف. وكما ذكر الهواري (1983 :41-42) فإن هذا قد دفع بعضهم للتساؤل عبر مجلة «مسامرات الشعب» عن مصداقية محاولة زيدان أولاً، وما قد تلحقه من ضرر ببعض الشخصيات التاريخية ثانياً.

ما يهمنا هنا هو أن زيدان كان يحاول أن يدخل نوعاً روائياً جديداً (الرواية التاريخية) إلى الأدب العربي، وبدلاً من اللجوء إلى الترجمة لتعريف القراء بهذا الفن الجديد كما فعل الكثيرون فإنه اختار التأليف بنفسه. ووظف اهتمامه وإعجابه الشخصي بالروايات التاريخية الغربية في خدمة الفن الروائي العربي. وكما يتضح من مقدمة كتابه فإنه كان مؤمناً بالهدف التعليمي للأدب، ولذلك عزم على تثقيف القاريء واطلاعه على التاريخ العربي الإسلامي من خلال الروايات التي كتبها. وبالرغم من كل هذا فقد كان زيدان غير قادر على إغفال أهمية التسلية والترفيه التي كان القارئ يبحث عنها، فجعلها جزءاً لا تخلو منه رواياته. وهذا مؤشر على المعركة التي كانت تخوضها رواية التسلية والترفيه آنذاك مع الأدباء والنقاد. ولعلنا نستطيع القول بأنها مازالت قائمة حتى اليوم، حيث إن النقاد والكتاب يصرُّون على الوظيفة الأخلاقية والتعليمية للأدب، مما أثر وبشكل مباشر على قلة الإنتاج في مجال الرواية الرائجة والاعتماد علي الأدب المترجم كبديل.

وإذا ما ركزنا على الجانب الخاص بالقصة الغرامية أو قصة الحب في روايات زيدان، على اعتبارها مماثلة للرواية الرائجة من حيث الموضوع، نجد أن الحدث الروائي يقوم على علاقة بين بطل خير بصورة مطلقة يحب بطلة خيرة، وتقوم العقبات والدسائس والمؤامرات للإيقاع بهذه العلاقة. وهذا النوع من القصص هو ما يسميه النقاد بقصة «الحدث»، حيث إن اهتمام المؤلف يتجه إلى كل ما هو غريب ومدهش وبطولي مما يثير فضول القارئ ويدفعه إلى المتابعة في عملية القراءة. من هنا يتركز اهتمام الكاتب على الحدث باعتباره الأساس الأكثر فاعلية في تطور العمل الروائي. أما الشخصيات فإنها مسيَرة لخدمة الحدث، لذلك لا نجد تطوراً أو تغيراً علي موقف الشخصيات ولا نشعر بخصوصية هؤلاء الأبطال. ونتيجة هذا الاهتمام تصبح المصادفة ضرورة لا يستطيع الكاتب الابتعاد عنها. لذلك نجد أن زيدان في روايته «الانقلاب العثماني» قدم لنا شخصية الحبيبة سيرين التي تتعرف اسم حبيبها رامز عن طريق المصادفة، وقدم لنا الأعداء الممثلين بوالد الفتاة وصادق صاحب النفوذ والسلطة الأناني، الذي ينافس رامز على حب سيرين، ويهددها بالقبض عليها إن هي لم تتزوجه. وبعد سلسلة من الأحداث يتم إلقاء القبض على الحبيب رامز بحيلة ودسيسة من صادق، مما يدفع بسيرين إلى الهرب ومحاولة الوصول إلى السلطان عبدالحميد، لتكشف له عما يجري في البلاد. وبعد سلسلة ثانية من المغامرات العجيبة والمفتعلة تصل إلى السلطان، الذي يحاول بدوره استغلال سيرين لقتل إحدى الجواري، واستخدام رامز للإيقاع بجماعة الاتحاد والترقي. ومن خلال سلسلة أخرى من الأحداث الغريبة والعجيبة المبنية على المصادفات السعيدة تفلح سيرين والجارية في الهرب من السلطان، وينجح رامز في قتل صادق وإعلان الدستور، وتنتهي القصة بفوز الحبيب والحبيبة على الأعداء والختام بالنهاية السعيدة.

إذا ما توقفنا عند نوعية الشخصيات الخيرة والشريرة التي اختارها زيدان، وسلسلة الأحداث الغريبة والعجيبة التي كانت تحرك قصصه بما فيها من تشويق وإثارة للقارئ فإننا نصل إلى أسباب نجاح رواياته في ذلك الوقت. فزيدان كان يهدف إلى كتابة روايات رائجة، ولكنه استخدم التاريخ كمظلة يحتمي بها من النقد للأسباب التي ورد ذكرها سابقاً. وهذا يثير تساؤلات عدة حول صحة نوايا زيدان، فلو أراد حقاً تعليم أبناء الأمة بماضيهم وتعليمهم التاريخ بطريقة مشوقة، فلماذا أضاف على التاريخ ما هو ليس منه ! في حين أن القراء المهتمين بالاطلاع على التاريخ وأحداثه كان بمقدورهم الرجوع إلى المصادر التاريخية المتوفرة بدلاً من الاعتماد على الروايات والقصص التي تخلط بين ما هو تاريخي وبين ما هو خيالي، مما يعلمهم التاريخ الزائف المحرف. ولابد من الإشارة إلى أن زيدان إن كان هدفه تعليم القراء التاريخ العربي الإسلامي لحاول عند اختياره للمراحل التاريخية أن يصور فترات تمثل المراحل المختلفة لهذا التاريخ بما فيه من مراحل الاستقرار والاضطراب، التقدم والتراجع، والقوة والضعف بدلاً من التركيز على فترات الشغب والصراع السياسي. مما يؤكد أن هدفه وإن ظهر في شكله تعليمياً، إلا أنه في الحقيقة ليس إلا رواية نسجت بذكاء لجذب القراء أولاً، وللمشاركة في ترسيخ الرواية كفن أدبي في الأدب العربي ثانياً، ودون وعي للفارق الكبير بين الروايات الرائجة والروايات الجادة ثالثاً، وهذا كله دليل على عدم قدرة زيدان وغيره من الكتاب في ذلك الوقت على الإفلات من تأثير الروايات الرائجة، والذي اضطرهم إلى استخدام أكثر من وسيلة لتقديم هذا النوع الروائي بشكل أو قالب يوحي بإخلاص واهتمام الكاتب بمصلحة الأمة وتعليم الأمة لكي يتم إقناع المؤسسات الرسمية القائمة على شؤون الأدب بقيمة الفن الروائي ومن ثم قبوله والاعتراف به. وعليه فإن روايات زيدان التاريخية ليست إلا وجهاً

آخر للرواية الرائجة التي فرضت نفسها على أدب تلك المرحلة لحسن استقبال الجمهور لها.

3) زينب فواز: حسن العواقب[4]

أما النوع الثالث من الروايات الرائجة، فكان قد تأثر بشكل كبير بما تم ترجمته عن الآداب الغربية، وخاصة الروايات الإنجليزية والفرنسية، والتي دفعت بالكتاب إلى تقليد ما هو واسع الانتشار ولكن بإدخال بعض التعديل. وعن حديثنا عن هذه الرواية (حسن العواقب) فإن البيئة العربية الإسلامية المحافظة التي تعيش فيها زينب فواز، والظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية آنذاك تؤثر في العمل الأدبي وتدفع الكاتب إلي اتباع نسق ما ليتلاءم العمل المنتج مع بيئته المحلية. فالظروف المحلية كانت تتسم بعدم الاستقرار الذي لا يسمح للكاتب بأن يعبر من خلال الأدب عن العواطف الذاتية وعلاقة الحب بشكل منفصل عن تلك الظروف المحيطة. لهذا فإن زينب فواز كغيرها اضطرت عند كتابة الرواية الرائجة إلى دمجها مع موضوعات أخرى تتعلق بالسياسة وبالاقتصاد وبالوضع الاجتماعي... إلخ. كما أن الأديب الذي كان يتأثر بالإنتاج الروائي الغربي المتمثل بالرواية الرائجة، لم يكن بقادر بعد - وربما حتى اليوم - على إغفال الدور التعليمي والتوجيهي والأخلاقي للرواية بشكل خاص والأدب بشكل عام. كل هذا أدي إلى ظهور روايات حاولت الجمع بين كل هذه العناصر ضمن عمل أدبي واحد، وكانت النتيجة تأزم وكثرة وتعقيد الأحداث، وتعدد الشخصيات، ومحاولة استلهام الموروث الشعبي والمفاهيم الغربية في وقت واحد، مما أضر بالعمل الروائي بدلاً من إفادته كما هو الحال في رواية زينب فواز «حسن العواقب». حاولت الكاتبة في هذه الرواية الجمع بين كل تلك العناصر من تسلية وفائدة وموروث شعبي عربي ومفاهيم غربية واهتمام بالشخصيات والحدث وتصوير القضايا الاجتماعية

الهادفة... إلخ، فكانت النتيجة أن عاب عليها النقاد ومنهم بدر (153:1976) كثرة الأحداث وتعدد الشخصيات وتصوير حياة عدة أجيال في بضع صفحات ! وهذه الرواية هي خير مثال على الضياع، وعدم الاستقرار الذي مر بهما الأدب العربي خاصة الرواية في ذلك الوقت.

تصور زينب فواز علاقة الحب والغرام بين بطلين، هما فارعة وشكيب في هذه الرواية، وكلاهما يتمتع بالخصال الحميدة، والأخلاق الكريمة. وفي المقابل هناك شخصية ابن العم تامر الذي يحاول الإيقاع بهذا الحب والوصول إلى فارعة، وكما هي العادة في قصص المغامرات. والتآمر يكون باستخدام وسائل متعددة للقضاء علي الحبيبين، لذلك فإن تامر يحاول خطف فارعة عدة مرات، وبالرغم من خطفها في النهاية إلا أنها تبقى مخلصة لحبيبها، الذي يصاب ويجرح نتيجة المؤامرات التي يدبرها تامر. وبالرغم من كل العقبات يلتقي الحبيبان في النهاية، وتفشل محاولات تامر بالتفريق بينهما.

وهذه هي الجوانب المكررة في القصص والروايات المترجمة حيث نجد قصة الحب، والمؤامرات والأحداث المثيرة والنهاية السعيدة، أما الجديد في رواية فواز فيتمثل بمحاولة الكاتبة التعبير عن الوضع السياسي الذي تربطه بشكل وثيق مع الشخصيات. فشخصية شكيب تمثل الرجل الوفي والمخلص لبلده مما يجعله أيضاً وفياً ومخلصاً لحبيبته، أما تامر فإنه يريد الوصول إلي العرش ويتآمر للحصول على هدفه السياسي وكذلك يتآمر للوصول إلى فارعة. كما أن المضمون الروائي يؤكد الاعتقاد السائد والمتوارث والمترجم بفوز الخير على الشر في النهاية، مما يحمل مضوناً اجتماعياً لا يمكن تجاوزه. وكل هذه الأفكار السابقة المتعلقة برواية زينب فواز (37:1984) يمكن استنتاجها من قولها:

«أما بعد فلما كانت الروايات الأدبية، من أهم المؤلفات التي

تنجلي بمطالعتها مرآة الأفكار، وتزول بلذتها غمامة الهموم والأكدار، وتأخذ منها النفوس على قدر عقولها من الذكرى والاعتبار، وكان أجلها قدراً، وأسماها منزلة ومكاناً، ما قرب من الواقع، أو مثل حقيقة الوقائع، فقد اعتمدت نشر هذه الرواية الجميلة، ذات الفوائد الجزيلة، لقرب عهدها بزمان الوجود والإمكان،... وسميتها «بغادة الزهراء» بالنظر لحقيقتها الظاهرة، وعنونتها «بحسن العواقب» لما فيها من بدائع مجريات العجائب...».

إن هذه الكلمات لهي أكبر دليل على إدراك الكاتبة لخصائص الرواية الرائجة التي يتوقعها القارئ في ذلك الوقت بما فيها من حوادث مثيرة وابتعاد عن محاكاة الواقع وتصوير لمشاعر الحب. كما أنها لدليل على عدم التخلص من هدف التعليم المصاحب، أضف إلى ذلك إشارتها إلى مدى شيوع وانتشار الرواية بين الجمهور، الذي يتسم باختلاف قدرته علي الفهم والاتعاظ، ذلك الجمهور الذي طالما وصفه النقاد إما بـ «غير المثقف» أو «أنصاف المثقفين».

لذلك فإن الكاتبة كانت على اتصال مع الجمهور القارئ، تقدم له ما يتفق ومستواه الأدبي وميوله الخاصة، مما يسمح لنا بالقول أن أسباب انتشار الروايات بين القراء لا يعود فقط إلى الموضوعات التي تتعلق بالحق والمغامرة والعجيب الغريب وإنما إلى نوعية الأدب المقدم وأسلوبه ولغته وتوافقه في ثورته ضد القديم مع التغير الذي كان يعم الوطن العربي ضد الجهل والفساد، فعبر بشكله ومضمونه الجديدين عن حاجة اجتماعية خلقتها الظروف المحيطة المتغيرة، وجاء الأدب ليكمل ذلك التغير الذي طرأ على المجتمع العربي آنذاك. وكما يقول تروتسكي Trotsky في الأدب والثورة: «إن الشكل الجديد يتم اكتشافه وظهوره وتطوره تحت

ضغط حاجة ملحة لمطلب نفسي جماعي له جذوره الاجتماعية» فالأدب لم يكن موجه إلى طبقة دون طبقة وإنما كان موجه للجميع ليمثل الجميع، لذلك كان يتسم بالبساطة والوضوح. هذه الخصائص التي افتقدها الأدب العربي الحديث، والتي أدت إلى ابتعاد القارئ عن القراءة ومواكبة تطورات الأدب بسبب كثرة الغموض والتعقيد التي أصبحت من خصائص الأدب الجيد عند النقاد في أيامنا هذه حتى أصبح الأدب «فن النخبة» أو أدب الخاصة.

الرواية الرائجة تحليل ونقد:

نشير بداية إلى أن الأبحاث التي تناولت الرواية الرائجة في الأدب العربي لم تكن تقصد دراسة هذا الفن كنوع متميز له خصائصه الفنية، وإنما تعرضت له باعتباره بداية دخول الفن الروائي (الرواية) إلى الأدب العربي، ولذلك اقتصرت الدراسات الخاصة بالرواية الرائجة على المراحل الأولى، وأهملت المحاولات التالية نتيجة الاهتمام بالأنواع الروائية الجادة، مما نتج عنه غياب الفهم والنقد والتأصيل لهذا النوع، وسوف نحاول في هذا البحث أن نتم ما بديء به عن غير قصد. كما أنه من الضروري أن نتذكر أن مؤثرات غربية جديدة دخلت على الرواية العربية، تمثلت في المذاهب المختلفة من رومانسية وواقعية ووجودية وسريالية... إلخ، مما كان له أثر بالغ على مسار الرواية العربية فيما بعد وخاصة على الرواية الرائجة، التي تم الاعتراف بعدم شرعيتها. وبالتالي قلة البحث فيها والتحيز ضد كاتبيها. وسوف نتوقف في هذا البحث عند المحاولات المستمرة لكتابة الرواية الرائجة، واستكشاف أسباب رفضها من قبل النقاد كعمل روائي. ثم سيأتي البحث إلى تعريف الرواية الرائجة وخصائصها وأنواعها المختلفة التي لم تحظ بأي قدر من الاهتمام في الدراسات النقدية

الحديثة في الوطن العربي. أما عن المحاولات التي تابعت الكتابة في هذا النوع من الروايات بالرغم من المعارضة الشديدة، وبالرغم من طغيان الرواية الجادة على ساحتي الأدب والنقد حتى هذا اليوم، باعتبارها النوع الأفضل والأحق بالدراسة، فنذكر الروائي الأكثر شهرة في العالم العربي كافة إحسان عبدالقدوس. الذي لم ينل حقه من الدراسة والبحث إلا إذا كان المراد والغاية هما مهاجمة أدبه، والطعن في قدرته الفنية بالإعتماد الأول والأخير على المضمون الذي لم يفهم حق فهمه، وحاول بعض النقاد الذين أشاروا إلى أعماله بشكل عارض أن يعللوا سر نجاح هذا الكاتب وأسباب الإقبال الجماهيري على رواياته بقولهم إن رواياته تناسب الجمهور الأقل ثقافة. وللإجابة عن هذا السؤال فلابد من دراسة رواية من روايات قدوس، كي نستطيع من خلالها تقديم وجهة نظر مختلفة، ومنهج دراسة نستطيع اتباعه لدراسة ما يشبه هذا العمل نظراً لانتمائها جميعاً إلى نوع روائي آخر يختلف عن الرواية الجادة بأنواعها.

إن رواية عبدالقدوس تنتمي إلى ما هو معروف في الغرب بالروايات الرائجة Popular Fictio، وهذه الروايات تتنوع لتضم (الرواية العاطفية Romance Novels، ورواية المغامرة Action Packed Novels، والرواية البوليسية Detective Stories، ورواية الخيال العلمي Science Fiction Novels). وهذا يدفعنا إلى القول إن كتاب الرواية في المرحلة الأولى قصر إدراكهم فيها على تمييز نوع واحد وهو العاطفي، أما الأنواع الأخرى والتي تضم (الرواية التاريخية والرواية السياسية والرواية الاجتماعية) فلم تكن متبلورة بعد. كما أن التركيز والهدف كانا تأصيل الرواية كفن أدبي في الأدب العربي مما أدى إلى الخلط بين الأنواع لأن الهدف هو خلق رواية عربية بغض النظر عن النوع. ولأن عبدالقدوس جاء في مرحلة تالية تأصل فيها الفن الروائي وقطع النقد الأدبي فيها شوطاً بعيداً وبرز لنا عدد من الروائيين الذين أتقنوا كتابة الرواية في أنواعها المختلفة، وتمكنوا من رسم

طريق خاص بكل واحد منهم، وأصبح الفن الروائي شكلاً ومضموناً جزءاً من الأدب العربي فلابد من الوقوف عند رواياته لأنها - وبعد الدراسة والبحث - أثبتت وعي الكاتب لهذا النوع ومقوماته وخصائصه وموضوعاته وأسلوب كتابته، والتي لابد من توضيحها لما لها من أهمية عند إعادة النظر إلى الكثير من الروايات بمعايير جديدة تقيم العمل الروائي تبعاً لنوعه الخاص. ولعل الدراسات التي أخذت تولي الأنواع الأدبية اهتماماً أكبر مؤخراً تساعد الباحث والناقد في المستقبل على تكوين آراء نقدية جديدة هدفها تحليل كل نوع وفقاً لمعاييره الخاصة بدلاً من الالتزام بمعيار واحد يحكم الرواية وإن تعددت أنواعها.

أسباب العزوف عن دراسة الأدب الرائج:

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا ما الذي دفع بالنقاد إلى العزوف عن دراسة الأدب الرائج؟

حتى نتمكن من الإجابة على هذا السؤال فإنه لابد من الوقوف عند تعريف الأدب أولاً ثم الكيفية التي تم على أساسها تقسيم الأدب إلى نوعين: أدب جاد Serious وأدب رائج Popular مما أدى إلى تحديد النوع الأول ودراسته بعمق، بينما ترك الثاني دون تعريف ودراسة! وهذا أدى إلى وجود قواعد نقدية واحدة تقيد تقييم العمل الأدبي. وإن لم يعاد النظر إلى تلك القواعد فإن دراسة الأدب الرائج تبقى قاصرة عن كشف قيمة هذا الأدب. وكما يقول أشلي (4:1997) «إنها لحقيقة مسلم بها أن طريقة دراسة الأدب التقليدية تقدم القليل من الآراء المفيدة عند قراءة نصوص غير تقليدية» ولابد من أن نعود بذاكرتنا إلى الوراء قليلاً لنتذكر أن هذا الموروث النقدي كان نتيجة مرحلة مضت وتركت وراءها أفكارها التي تدعو إلى حماية القارئ وكأنه غير قادر علي التمييز بين ما «ينفعه

ويضره». فالمنفعة والتعليم مازالا حتى اليوم في ذهن الناقد عند حكمه على عمل أو آخر. والخوف من قراءة بعض الأعمال التي قد تتطرق إلى ما هو غير مألوف من موضوعات عاطفية مايزال شاغل الناقد الذي يحكم من منطلق الأبوة بدلاً من منطلق الناقد الواعي. ومثل هذه الحماية يتم رفعها عن أعمال بعض الأدباء لما لهم من مكانة خاصة بحيث يسمح لرواياتهم التي تتعرض للموضوعات (الممنوعة) ذاتها أن تعد من مجموع الأدب الراقي الجدير بالقراءة! ولعل رواية زينب لهيكل هي أفضل شاهد على كيفية دفع عمل ما إلى مكان مرموق بالرغم من (خطر) مضمونه في نظر الناقد.

من هنا فإنه يمكن حصر الأسباب التي أدت إلى عدم الاكتراث بالأدب الرائج ومنه الرواية العاطفية إلى سبب واحد تتفرع منه قضايا متعددة، ألا وهو الثقافة العربية، والمقصود بالثقافة هنا ما أشار إليه بيقبسي Bygibsy (23:1975) في التعريف التالي: «الثقافة تتكون من معنى عام وآخر خاص. أما العام فيتضمن توجه وقيم المجتمع كما هو معبر عنها من خلال الاستخدام اللغوي والخرافة والمناقب وأسلوب الحياة، بالإضافة إلى المؤسسات (السياسية والدينية والتعليمية). أما المعنى الخاص... فإنه تدريب وتطوير وتهذيب العقل والذوق والتصرفات». وهذا معناه أن المجتمع يخلق شفرة (مجموعة قوانين) لا يجوز لأبناء المجتمع بأن يتجاوزوها. وهذه الشفرة هي السبب في موقف النقاد من الأدب الرائج. فالمجتمع العربي مازال مجتمعاً أبوياً يسيطر فيه الرجل على ثقافته وسياسته وأنظمته الاجتماعية، أما المرأة فبالرغم من كل المحاولات لتحريرها وإصلاح أوضاعها وبالرغم من نيلها بعض حقوقها، إلا أن النظر إليها كأم وزوجة وربة بيت مازالت هي السائدة. والرواية العاطفية موجهة للمرأة بشكل خاص، فإذا كان القارئ (المرأة في هذه الحالة) ليس له أهمية فكيف يكون للأدب الموجه لها أية أهمية !! وتتفرع عن هذه

الخاصية قضية أخرى وهي أن الرواية العاطفية تناقش موضوعات تخص... والحرية وعلاقة المرأة بالرجل، ومثل هذه الموضوعات لم تكن ذات قيمة من وجهة نظر مؤسسة النقد الذكورية، فالموضوعات التي تؤكد عذوبة المشاعر ورقتها والعواطف الجياشة لم تكن تتناسب مع الخشونة الذكورية، لذا لم يولها أحد أي اهتمام، وصدر الحكم عليها بالرفض دون نقاش. ولم يدرك النقاد أن أسباب الرفض هي ذاتها أسباب اختلاف هذا النوع، فالرواية العاطفية تقصد تصوير المشاعر والكشف عن علاقة المرأة بالرجل والحرية بما فيها... إلخ.

أما السياسية والدور الذي تلعبه في العالم العربي فإن الموضوعات التي تتعلق بالنضال ضد الاحتلال ومقاومة الظلم والبحث عن العدالة والقومية والعروبة وحرب الأيام الستة وفلسطين... إلخ، تعد من الموضوعات ذات الشأن والأهمية، التي يجب على الروائيين والقراء الركض وراءها وما تجاوز هذه لا يستحق القراءة أو النقد ويعد مضيعة للوقت والجهد. ومن هنا وجدنا أن الرواية السياسية والتاريخية والواقعية كانت ذات الأولوية في الدراسة والبحث لأنها وافقت القواعد المقررة مسبقاً، بينما صنفت الروايات العاطفية وروايات الخيال العلمي وروايات المغامرة... إلخ كروايات تسلية ليس لها أهمية ولا فائدة ولم يحاول أحد دراستها إلا للطعن فيها أو في كاتبها.

ونأتي إلى قضية أخرى شديدة الصلة بالرواية العاطفية وهي الحرية بمفهومها العام لنجد أن الحرية في الكتابة والتعبير في الوطن العربي مقيدة لأسباب دينية أو سياسية أو مذهبية أو اجتماعية. فالكاتب ليس حراً في اختيار موضوعات الكتابة، لأن حريته تقود إلى تشويه شخصية الكاتب أو تشويه أدبه برفضه وربما محاكمة الأديب أمام القضاء بسبب كلمة أو عبارة نطق بها قلمه. وأحياناً تتحد السلطة الدينية مع السلطة

السياسية في رفض بعض الموضوعات التي تمس (بالأخلاق)، خاصة ما يتعلق بتصوير حرية المرأة. فإن كان هذا هو حال البيئة المحيطة فكيف لنا أن نتصور تنوعاً أو تطوراً في أدبنا يناسب درجات القراء المتفاوتة من الثقافة واختلاف ميولهم!! إن الأدب الرائج لا يمكنه أن يتطور في ظل هذه المعيقات، لذلك نجد أن إحسان عبدالقدوس حين كتب روايته، اضطر إلى تجاوز بعض خصائصها ليتناسب ذلك مع السلطات المحيطة. وبالرغم من محاولاته بأن يأخذ كل هذه الظروف بعين الاعتبار إلا أنه قد اتهم مرات عدة ليس في أدبه فقط وإنما في أخلاقه وثقافته أيضاً.

وهناك مؤسسة ثالثة لابد من الوقوف عندها ألا وهي الجامعات ومؤسسات البحث الأدبي التي كان لها تأثير سلبي على تطور الأنواع الأدبية وخاصة الرواية العاطفية. فأقسام الأدب في الجامعات تعمل على حماية الأدب الكلاسيكي وحماية الأدب المقنن Canonized، وتحارب الأنواع الجديدة الثائرة على تلك القواعد والتي تشكل خطراً على النظام القائم أينما كان. إن نظرة واحدة على الأبحاث المنشورة والدراسات الجارية برعاية الجامعات ومراكز البحث تؤكد ذلك، وتكشف عن الصمت التام عن الأدب الرائج، ويكفي أن نقول إن رسائل الدكتوراه التي ناقشت هذا الموضوع لا يتجاوز عددا أصابع اليد مما يعطينا مؤشراً حقيقياً عن موقف البحث الأكاديمي من هذا الموضوع.

وتبرز اللغة العربية كنقطة خلاف أيضاً. فإن الأدب الرائج يتطلب أساليب تعبير وكتابة شفافة وجديدة تكاد تكون قريبة من لغة حركة المهجر التي ماتزال تواجه معارك مع النقاد. والتي اضطرت جبران خليل جبران إلى قوله المشهور «لكم لغتكم ولي لغتي». فالأدب الرائج له لغته الخاصة به من حيث المفردات والتشبيهات والنحو وتركيب الفقرات، مما يتعارض مع مطالب النقاد بمستوى لغوي رفيع فيه شيء من الفصاحة والبلاغة.

أضف إلى أن مشكلة العامية والفصحى ماتزال قائمة حتى اليوم وما بين مدافع عن اللغة الفصحى باعتبارها أساس من أسس الوحدة العربية، إلى معارض على أساس الخصوصية المحلية، تبقى اللغة المستخدمة أداة بيد الكاتب وظيفتها التواصل، والتعبير عن الشخصيات، واختفاء لهجات التخاطب واستخدام لغة واحدة في الأعمال الروائية تنقص من قيمة العمل الفني أياً كان نوعه. ولعل أكثر الحلول قبولاً في الوقت الحاضر هو استخدام الفصحى في السرد واستخدام العامية في الحوار. وتبرز مشكلة الأدب الرائج هنا من حيث التراكيب والأسلوب واللغة التي لا تتفق مع مطالب النقاد. وبالرغم من أن هذه اللغة والأساليب قد تكون وسيلة لتطوير القوالب الجاهزة التي قيدت بها اللغة، إلا أن القلق الذي يحيط بمجتمعاتنا يدعونا للتصدي لكل ما هو مختلف إلى أن يحين وقت لا نستطيع فيه الرفض فنقبل بالتغيير رغماً عنا. ولعل حركة الشعر الحديث والرفض الذي تلقاه هذا النوع في بداية تكونه ثم قبوله التدريجي وأخيراً الاعتراف به لخير مثال على ذلك.

إذاً الأدب الذي يتخيره النقاد هو أدب مسؤول ينفع القارئ ويعلمه، ويلتمس شرعيته مع السلطات الدينية والسياسية والاجتماعية. ألا يتفق ذلك مع ما ذكر في جريدة المنار 1898[5] في مقالة بعنوان الأدب الصحيح: «إن الأدب هو عبارة عن الشعر والأمثال والنوادر والأفاكيه... التي تنظر إلي تهذيب النفوس وتحليتها بعد تطهيرها من أدران الرذائل». ومع هذا فإن ابن خلدون (المقدمة: 612) يقول: «هذا العلم لا موضوع له ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها وإنما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته وهي الإجادة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم» فابن خلدون لم يقر بوجود موضوع جيد وآخر رديء، وإنما الفاصل بين الجودة ونقيضها هو الطريقة أو (الأسلوب). ولكل نوع أدبي أسلوبه وطريقته التي لابد من الإحاطة بها والالتزام بها ليكون العمل مكتملاً فنياً. لذلك

فإن الأدباء هم الذين يتمكنون من «كل ما في العصر من الفنون والصنائع في الجملة ليقتدروا على مخاطبة كل صنف من الناس بما يناسب ذوقه ويتصرفوا في كل موضوع بما هو أمس بحالة أهله» كما ورد في المقالة السابقة الذكر في جريدة المنار. وهذا يدل على أن لكل زمان وسائله، ولكل موضوع طريقته، ولكل صنف من الناس ذوقه، وبالتالي فلابد من قواعد نقدية تتناسب مع هذه المعطيات، تتغير بتغير الموضوعات والأسلوب والقاريء، وهذا هو ما يحتاجه نقدنا الحديث عند حكمه على الأدب الرائج.

إن الرواية الرائجة هي نوع روائي sub-Genre. ولها عدة أنواع سبق ذكرها آنفاً. ولكل نوع خصائص لابد من الإلمام بها في العمل الروائي ليتحقق هدف الكتابة والقراءة. وسنقصر حديثنا هنا على الرواية العاطفية التي تتوجه إلى مشاعر القاريء وعواطفه بالدرجة الأولى، فيؤثر ذلك في اللغة المستخدمة وفي الأسلوب وفي المواضيع المختارة. وينقل الكاتب قضيته أو فكرته إلى القارئ بجعله جزءاً من العمل. ويتحقق ذلك عن طريق التوجه غير المباشر إلى فكر القارئ بتكريس كل حواسه أثناء عملية القراءة حتى أن القارئ ينتقل من عالمه الواقعي إلى العالم الروائي. وهذا الانتقال هو الذي يقود إلى متعة القراءة التي تجعل القارئ ينتقل من عمل إلى آخر وكأنه يبحث عن تجربة يعرف لذتها ويريد ممارستها مرات ومرات، إنها متعة القراءة التي لا يشعر بها هذا القارئ حين يطلع على روايات كثيرة كتبت للنخبة ونسيت الشريحة الكبرى من محبي الأدب غير المختصين بنظريات الأدب. ولهذه فإن متعة القراءة التي تختلف من قارئ لآخر تختلف من نص لآخر، ومن نوع روائي إلى آخر. وعلينا أن لا نخلط بين متعة القراءة وفائدة المقروء. وعلى سبيل المثال فإن محب الفلسفة يجد متعته في نصوص يجدها هو ممتعة بينما يراها محب الموسيقى غير ذلك، لا لعيب في النص ولكن لاختلاف في الهوى والميول. والروايات بأنواعها

عليها أن تعبر عن ميول القراء المختلفة، مما يعني أن فكرة الأفضلية ليس لها أساس وإنما هي وسيلة دفاع بسبب الضعف الذي يمر به أدب فترة ما.

وهذا لا يتعارض مع ما يقال بأن القارئ بذل المتعة أيما كان العمل: جاد أو غير جاد، وإنما الاختلاف أن التركيز والتوجه إلى مشاعر القارئ في الأدب الرائج يعظم هذه المتعة ويجعلها هدفاً من أهداف العمل. وقد تجاوب الأدباء مع متطلبات القراء فنشأ ما يعرف اليوم بالرواية الرائجة، والتي عاب عليها النقاد ما يلي: أولاً: أنها خالية من المحتوى الاجتماعي الهادف وبالتالي فهي مضيعة لوقت القراء. إن الكتاب الذين استجابوا لرغبة القراء لم يكن لديهم مشاعر قوية للتعبير عنها ولم يكونوا على وعي بمشكلات المجتمع المحيط ومتغيرات الحاضر والمستقبل. وهذا قاد إلي إلصاق نظرة سلبية بهذه الأعمال الروائية ووصفها بالضعف الفني. ومن هنا فإن نقطتين هامتين لابد من إثارتهما، الأولى: أن هذا النوع الروائي نظر إليه من وجهة نظر نقاد لا يعترفون بشرعية الرواية الرائجة، فكانت أحكامهم شبه صادرة بحق هذا النوع مسبقاً وقبل تحليل هذه الروايات لرصد مدى نجاحها أو إخفاقها في تحقيق خصائص الرواية المقصودة. والنقطة الثانية: أن النقاد عند رفضهم للرواية الرائجة استخدموا موازين تصلح لنقد الرواية الجادة ولا تصلح لنقد الرواية الرائجة مما يعني بطلان حكمهم لعدم استخدام الموازين والقواعد المناسبة للنقد. ولعل النتيجة التي توصلوا إليها تشبه النتيجة التي يمكن أن نصل إليها إذا ما حاولنا تقييم الشعر الحر مستخدمين أسس وقواعد الشعر العمودي! مما يقود إلى عدم المصداقية وتحميل العمل الأدبي ما لا يحتمل.

إن أي تقييم للعمل الروائي لابد أن يرتكز على قدرة الأديب في استخدام العناصر الفنية للرواية بحذر وحذاقة. وهذا الاستخدام الفني يختلف من نوع روائي لآخر، فالذي نتوقعه في الرواية الجادة يختلف عن

ذاك في الرواية الرائجة. من هنا فإنه من الضروري أن ندرك أن الرواية الرائجة تشارك أي رواية أخرى العناصر ذاتها من أشخاص وأحداث ومكان وزمان وعقدة وحوار.. إلخ، إلا أنها ذات خصوصية في كيفية التعامل مع هذه العناصر، مثلها مثل الرواية السياسية أو التاريخية أو الاجتماعية. فكل نوع له أسلوب وطريقة خاصة. ومن هنا فإن زعم النقاد بأن الرواية الجادة هي ذات الصدارة والقيمة الرفيعة وأن الرواية الرائجة من الأدب السخيف والساقط، آن لها أن تتحطم وتزول نظراً لتقصير النقاد في فهمهم لرواية الرواج بأنواعها وليس لتقصير الكاتب في إبداعه. وهذا يفسر أسباب نجاح عبدالقدوس ورواياته بالرغم من الحملات النقدية الكثيرة ضده، لأنه كان على تواصل مع القراء، يعبر عن رغباتهم ويقدم لهم ما يتوقعونه.

إحسان عبدالقدوس في الطريق المسدود:

حتى نتبين خصائص الرواية الرائجة فسوف نستخدم رواية لرائد هذ النوع وهو «**إحسان عبدالقدوس**»، واخترت روايته «**الطريق المسدود**». وعلينا أن نتذكر أن الرواية العاطفية الرائجة والروايات المترجمة عن الأدب الإنجليزي تشترك في هذه الخصائص، التي أعدها سبب نجاح هذه الروايات وإقبال القاريء عليها. والسؤال الذي قد يطرحه البعض هو: هل تم التأثر بالروايات الإنجليزية نتيجة اطلاع عبدالقدوس على هذه الروايات في مصادرها الأصلية، أم من خلال الترجمات أم أنه اهتدى إلى ذلك النوع المتشابه بخبرته الروائية واتصاله بالجمهور الذي يعبر عنه أو أنه كان متأثراً بالروايات المترجمة والمحاولات الروائية الأولى وتمكن من تطوير حسه الروائي ليتناسب مع طبيعة الجمهور؟ ومهما كانت الإجابة فإن ما يهمنا هو خصائص هذه الروايات عند عبدالقدوس من حيث المضمون والأسلوب.

إن الإجابة عن تلك الأسئلة تكمن في معايير الرواية التي يستخدمها النقاد لقياس المستوى الفني للرواية، والتي لابد من عرضها جنباً إلى جنب مع المعايير التي يجب استخدامها عند تقييم الرواية الرائجة، لما بين الأنواع الأدبية من اختلاف في استخدام العناصر، كل حسب حاجته وكل حسب أهدافه المنشودة.

وكما قلنا سابقاً فإن الرواية الرائجة بأنواعها والرواية اجادة بأنواعها، تستخدم الشخصيات والحدث والزمان والمكان واللغة، بأسلوب فني خاص يعمل على تحقيق نتيجة مقصودة تختلف من رواية لأخرى ومن كاتب لآخر. كما أن النوع الروائي المؤلف والقارئ المستهدف يحكم على الكاتب أن يتبع نظاماً معيناً، يؤدي الفشل في اتباعه إلى اختلال العلاقة بين المؤلف والقارئ.

أما الموقف النقدي التقليدي من أسلوب الروايات الرائجة فيمكن الكشف عنه من خلال نقد بدر (183:1976) لمؤلفي الرواية العاطفية فأنهم «لم يتثقفوا ثقافة فنية روائية أصيلة، وفي أنهم نظروا إلى رواياتهم باعتبارها وسيلة لتسلية جماهير القراء المتأثرين بالذوق الشعبي، كما تشابهوا إلى حد بعيد في بناء أحداثهم على المصادفة والقدر، وإقامة عقد رواياتهم علي المغامرة الغرامية، وتدخلهم المستمر في سياق الرواية بالوعظ والإرشاد والشعر والحكم، وفي تشابه شخصياتهم وعجزهم عن تحليلها، وفي أسلوبهم التقرير ونفورهم من الحوار، وضعف لغتهم بصورة عامة واستخدامهم اللهجة العامية وخاصة في الحوار». وسيتضح عكس ذلك في نهاية هذا المقال.

الموضوع العام في الرواية:

تدور أحداث الرواية حول فتاة اسمها «فايزة» تعاني الكثير من

المشكلات بعد وفاة والدها وهي لم تتجاوز الثانية عشرة من عمرها. أمها وأختاها يبدآن بالتصرفات غير المقبولة أخلاقياً، كدعوة الرجال إلى المنزل، وتناول الشراب وعقد جلسات الغزل والإثارة... إلخ. والأم توافق على تصرفات ابنتيها هدفها من ذلك كله هو ضمان تزويج البنات من رجال أغنياء، والطريقة للوصول إلى ذلك الهدف هو الكشف والتلميح بالمغريات ولكن أن لا يتجاوز كل ذلك حدود المحافظة علي الشرف. وعذاب فايزة بعد وفاة والدها يزداد بسبب هذه التصرفات التي لم تقتنع بها، وكانت دائماً تقول إن والدها لو كان على قيد الحياة لما سمح لذلك بأن يحدث. ومن هنا فقد قررت البطلة أن تجتهد في تعليمها لأنه الطريق الوحيد للخروج من ذلك المأزق، ومع ذلك إلا أنها تكثر من قراءة الروايات العاطفية التي يكتبها البطل منير حلمي، الذي تتعرف إليه في إحدى جلسات والدتها المنزلية. كانت البطلة تعد منير حلمي مثالاً للحب العفيف السامي الذي تحلم به، بسبب رواياته التي طالما تغنى فيها بالحب الشريف العفيف والتي كانت فايزة تتابعها باستمرار، وعندما يحاول منير حلمي استغلالها، يجلب لها هذا شقاء آخر ويعصف بكل الأفكار التي آمنت بها من قبل. إلا أن ذلك لا يضعف من عزمها على الاستمرار في دراستها حتى انتهت إلى الكلية. وفي تلك المرحلة التي تحاول فيها نسيان كل الخبرات السابقة والنظر إلى الحياة بتفاؤل وأمل، تتعرف إلى أستاذ الأدب الإنجليزي، الذي يحاول من خلال منصبه أن يستميلها ويغرر بها من أجل إشباع رغباته. وعندما ترفض تغيير مبادئها،. يقف الأستاذ في طريق تعليمها ويتهمها بتصرفات غير مقبولة أخلاقياً مما ينتج عنه إجراء تحقيق معها في الكلية، وتتهمها العميدة - التي طالما أعجبت بها فايزة - بأن الذنب ذنبها، وعليه تكون هي المجرمة والأستاذ بريء. ومع ذلك تستمر فايزة في طريقها دون أن تمل أو تتعب، وتحصل بعد تخرجها على عمل في إحدى القرى وفي أثناء عملها تتعرف إلى رجل يتمتع بكل خصال الشرف

والرجولة، وتقوم بينهما علاقة حب، ويطلب الشاب من فايزة الزواج منه وتوافق، إلا أن انتحار الطفل الصغير الذي أعجب بفايزة وأحبها يقود إلي اتهامها بقتله، فيتخلى الشاب الحبيب عن فايزة كباقي أفراد المجتمع لما قد يلحق بتجارته وسمعته من ضرر، وهو إذ يتخلى عنها يوضح لها أن سلطة العادات والتقاليد في مجتمعه قاسية جداً ويودعها إلي الأبد. وبعد كل هذه التجارب التي مرت بها فايزة تقرر الرجوع عن موقفها وأحلامها والالتحاق بطريق الأم والأختين، ليس للحصول على زوج وإ نما لتنتقم من جميع الرجال، وتعود لتلتقي بالرجل الأول الذي جعلها تصدق بالحب والسعادة منير حلمي، وتلتقي به لتغرر به وتعرض عليه مفاتنها مما يقودها إلى موقف تكاد تخسر فيه إنسانيتها، لولا أن شعر منير حلمي بها تتحول إلى مجرد جسد ميت المشاعر مما يحدث تغيراً في نفسه يحوله من المستغل لها إلى رجل يسد مكان أبيها، فيوجهها وينصحها بالاستمرار في طريقها لأنه الطريق الوحيد إلى راحة الضمير وإن كان مليئاً بالعثرات، وتعود فايزة إلى البحث عن الحب والسعادة المفقودة ككثير من النساء.

هذا ملخص لأحداث الرواية، وفي نظر النقاد التقليديين فإن روايات كهذه ليس لها هدف إلا عرض بعض صور الغرام والمشاهد الرخيصة. وكما يقول شكري (199:1971): «إن إحسان عبدالقدوس لا يصور الغريزة كمرض اجتماعي، وإنما من خلال نظرته للغريزة، يتبنى أسلوب السرد الإخباري، مما لا يلقي الضوء على تلك التجربة». وأنه ليس من وراء هذه الروايات إلا مضيعة الوقت وإثارة القارئ، وأن الكاتب يعتمد على سرد الأحداث للوصول إلى النهاية السعيدة، ولعله من اللافت للنظر أن الكاتب لم يلجأ إلي النهاية الرومانسية السعيدة مما يجب الوقوف عنده. وحتى نعطي لهذه الرواية - وكل الروايات العاطفية - حقها فلابد من تقييم هذه الرواية تقييماً نقدياً يأخذ بعين الاعتبار انتماء هذا العمل لنوع الرواية

العاطفية الرائجة المتعة Romance novel التي تتميز بخصائص وأفكار بعيدة عن السطحية سنكشف عنها من خلال تساؤلنا عما إذا كان عبدالقدوس يكتب روايته للمتعة المجردة، أم أن هذه الرواية تحقق المتعة من خلال المضامين والأفكار الأعمق والأكثر شمولية ؟

الإيديولوجيا وراء الرواية: Ideology

أول المحطات التي نقف عندها هي الإيديولوجيا في الروايات العاطفية الموجهة للنساء بشكل خاص، حيث أن النساء والفتيات هي الأغلبية التي تلجأ إلى قراءة الروايات العاطفية. وكما يقول تيري إيجلتون (23:1985) فإن الفن كما تراه الماركسية «جزء من البنية الفوقية للمجتمع، إنه جزء من إيديولوجيا المجتمع، أو عنصر من تلك البنية المعقدة من الإدراك الجماعي، التي تبرر الموقف الذي تسيطر فيه طبقة اجتماعية على غيرها، ولذلك فإن فهم الأدب يعني فهم العملية الاجتماعية التي تشمله، وكما يقرر جورجي بليخانوف فإن العقلية الاجتماعية لعصر من العصور مشروطة بالعلاقات الاجتماعية لهذا العصر... ومعنى هذا أن الأعمال الأدبية ليست إلهاماً غامضاً، أو أعمالاً قابلة لتفسير بسيط يعتمد على سيكولوجية مؤلفيها، إنها أشكال للإدراك، وطرائق خاصة في رؤية العالم». ومن هنا فإن من وظيفة الرواية العاطفية الرائجة هي أن تكشف عن رؤية خاصة للعالم الذي نعيش فيه، تكشف عن عقلية المجتمع التي تنظم العلاقات بين الذكر والأنثى ضمن حدود مرسومة لا يجوز تجاوزها أو الخروج عليها. ولابد من الإشارة إلى أن قضايا حقوق المرأة والظلم الذي يلحق بها بسبب السلوك الاجتماعي المفروض عليها والذي يقوم الرجل على تنفيذه والحفاظ على استمراريته لمصلحته الذاتية، بدءاً بعلاقات الحب والزواج ومروراً بالعلاقات العائلية

وختاماً باحترام النفس والقدرة على العمل وحرية الاختيار، والقضايا التي تتغير بتغير الزمان أو المكان أو الطبقة الاجتماعية التي ينتسب إليها الذكر هي نقطة الانطلاق عند دراسة الرواية العاطفية الرائجة. وكما توضح الرواية موضع الدراسة فإن المرأة هي «شيء» يستخدمه الرجل لإشباع رغباته. وقد عبر روجر بروملي (36:1978) عن ذلك بقوله: «وظيفة النساء تاريخياً هي أنهن ملك للذكر». وهذا يعني أنهن يتوقع منهن تلبية رغبات الذكر التي لا تتجاوز حدود الرغبة وكأنها مجرد جسد خال من الروح، لسن إلا جمالاً خلق لمتعة الرجل. أما الحب الذي تبحث عنه بطلة الرواية والذي يجلب لها الكثير من العقبات في حياتها فإنه لا يوجد في عالم يسيطر عليه الرجال. والأمثلة[6].

وحتى تكون البطلة في موضع المستقبل لمثل هذه النظرة الاجتماعية فإن الكاتب جعلها يتيمة الأب ووحيدة منعزلة عن بقية أفراد العائلة التي لم تشعر بوجودها. وهذا التوظيف هو أحد خصائص هذه الروايات أيضاً، حيث تكون البطلة ضعيفة تعاني من فقدان الحنان الذي تحاول تعويضه من خلال علاقتها بالرجل البديل (الحبيب) وتستمر في البحث عنه لأنه يمنحها القوة والثقة بالنفس، ولذلك نجد أن المرأة ضعيفة جسدياً ونفسياً. ونجد أن تلك القوة لا تتوفر إلا للرجل الذي يلعب دور المدافع عن شرف الأسرة وحمايتها، وفي حالة غيابه فإن التقاليد التي كان موكل بالدفاع عنها تهوي كما حدث للأم والبنات اللواتي لم يجدن رجلاً يدافع عنهن ويحميهن مما أدى إلى الانحراف الأخلاقي. وهذا ينطبق على ما حدث لمنير حلمي في نهاية الرواية حيث لعب دور الأب الحاني الموجه الناصح.

«دنيا لا يشاركها فيها أحد.. فلا أحد يشاركها خيالها، ولا أحد يحس بآلامها» (7)

«... إنهما تصران على اعتبارها صغيرة، فلا يشركانها في

أسرارهما، ولا يصحبانها في زيارتهما، ولا يحاولان أبداً أن يفهما مشاكلها» (15)

«ولم تشهد شيئاً من المشاكل التي تعقب الوفاة عادة.. ولم تكن تعتقد أن هناك مشاكل، فإن والدها ترك لهن معاشاً يكفيهن، وإرثاً صغيراً يعينهن على الحياة دون الحاجة إلى أحد.. رجل.. رجل يحميها، ويقوم على شؤونها.. فقد تركهن أبوهن ثلاث بنات وأم.. ليس لهن أخ وليس لهن أحد من أقاربهن يثقن به» (18)

«ورأت نظرة العطف في عينيه، فاعتدلت من رقدتها، وأصلحت من ثوبها كأنها شعرت بنفسها أمام رجل غير الرجل الذي جاءت إليه.. رجل كأبيها» (329)

والرواية تساؤل عن أسس الأنظمة الاجتماعية والأخلاقية المقررة في المجتمع، كمفهوم أن كل بيت بحاجة إلى رجل لحمايته والمحافظة على شرف وسلوك الأفراد، وكأن الرجل هو الأساس ومطالب بحماية هذا المخلوق الضعيف (المرأة) كما يتضح من الأمثلة. وتحاول الرواية أيضاً الكشف عن الصورة المقابلة تماماً، فالمناط به وظيفة الحماية هو نفسه المعتدي والقاهر للمرأة، وكأن الكاتب يصور لنا عكس ما توحي به الرواية على المستوى السطحي. هناك عدد من القوانين المتعارف عليها والتي تنص على حاجة المرأة للرجل، ولكن الرواية تثبت أن هذا الرجل مجرد مستغل ومستخدم لهذه المرأة من أجل إرضاء رغباته. ولهذا فإن منير حلمي كانت له صورتان: أحدهما الكاتب الرقيق الذي يعرف الحب ومعانيه السامية (الرجل الذي يتظاهر بما ليس له). والصورة الأخرى أنه مجرد رجل يريد استغلال منصبه وسلطته لابتزاز المرأة (حقيقة الرجل). والحال ينطبق على أستاذ الأدب الإنجليزي الذي كان مثال الإنسان الرقيق

الحساس المخلص لزوجته وبيته، إلى أن تكتشف فايزة أن كل هذا مجرد قناع يستخدمه الأستاذ للإيقاع بفريسته.. والصفات نفسها تنطبق على العمدة والصيدلي.

وتجري العادة في مثل هذه الروايات أن تجد المرأة رجلاً يتصف بالقوة والجمال والطول والأخلاق الكريمة، يبادلها الحب، رغبة في استغلالها، مما يؤدي إلى إحداث تغيير في شخصية كل من الرجل والمرأة حيث يصبح هو الممول المادي والمسؤول عن احتياجات المرأة، وتصبح هي الزوجة التي تقوم على شؤون المنزل والأبناء، وفي هذا تساؤل عن الأدوار التي يحددها المجتمع لضمان سعادة الجميع. وقد مثل عبدالقدوس هذا التغير عندما التقت فايزة بأحمد الذي أرادها أن تكون شريكة المستقبل وأن تكون له وحده، فقبلت العرض، حتى أنها كانت تتوق لرؤيته.

«كان كل ما فيه ينبض بالرجولة، وكانت كل لمحة من لمحاته تلح عليها بأن تثق به.. وتحتمي به» (245)

«وتعلقت أنفاسها وهي تستعيد قوله: إحنا الاثنين رايحين لبعض.. أنا ما أقدرش أستغنى عنك يا فايزة.. وأحست أنها ترتفع إلى سماء يملؤها ضجيج محبب.. ضجيج العوالم وهن يقرعن الدفوف في زفاف عروس» (256)

كانت تعرف أنها جميلة القوام.. هكذا يقول كل الناس ولكنها هي نفسها لم تكن تلمسه بحسها... ولكنها اليوم تحس به، أحست به» (258)

وقد خرج عبدالقدوس على تقاليد الرواية العاطفية الرائجة التي تنتهي عادة بالزواج والسعادة، واختار لبطلة القصة أن تقف ظروفها الاجتماعية دون تحقيق أحلامها، حيث اتهمها المجتمع المحيط بقتل الفتى الصغير مما أدى إلي تخلي أحمد عنها رغماً عنه. ففي لقائه الأخير بفايزة

أخبرها أن المجتمع لن يغفر له، وأن عائلته التي طالما اعتنى بها وضحى من أجلها ستعاني، وأن أخته لن تجد من يتزوجها في حالة ارتباطه بها. ولعل عبدالقدوس أراد من هذا التغيير أن يوضح أن المرأة ومهما نجحت في تحقيق ما تصبو إليه إلا أن المجتمع يعاقبها بما لا تستحق. ولعل هذه النهاية اختلفت عن نهاية الروايات الأجنبية المماثلة للدلالة على اختلاف معطيات كل من المرأة العربية والمرأة الغربية، فالأولى وبالرغم من النجاح الذي حققته في السنوات الماضية مازال دورها محصوراً بوظيفه الأم والزوجة. بينما تمكنت المرأة الغربية من تقليص الموروث القديم الذي يحصر دورها في حدود الأسرة والمنزل، واستطاعت أن تشارك الرجل في قيادة المجتمع على كافة المستويات. ولعل عبدالقدوس خرج على قوانين الرواية ليقترب من الصورة الحقيقية في المجتمع، حيث إن الأغلبية من النساء لا يجدن السعادة التي يبحثن عنها، ولا يصلن إلى تحقيق أهدافهن من الحياة بسبب ظلم المجتمع وقهره للمرأة، لذلك فقد اختار للبطلة نهاية تتفق ونهاية معظم النساء:

> «كانت حائرة... والحيرة تستبد بها حتى تكاد تطمس عقلها.. هل ظلمت الناس... هل ظلمت المجتمع.. هل هناك غير هذا الطريق المسدود... ولكنها سارت.. سارت لتنضم إلى الموكب الضخم... موكب الحائرات» (334)

المثال السابق يقدم لنا محوراً آخر تعتمد عليه الرواية العاطفية، حيث أن المرأة الضعيفة تلوم نفسها طوال الوقت لما يحدث لها، وكأنها المسؤولة عن الظلم الذي تتعرض له. فالنظم المحيطة بالمرأة أياً كانت تراها دوماً وكأنها سبب كل الشرور والمشاكل التي يتعرض لها المجتمع. ومن هنا فإن المؤلف يستخدم هذا الأسلوب للكشف عن المفارقة الواضحة حيث تتحول الضحية دوماً إلى مجرمة، ولابد لكل مجرم من دفع الثمن. وفي رواية الطريق المسدود نجد فايزة تلوم نفسها طوال الوقت، وتعتبر نفسها

المسؤولة عن العذاب الذي تعاني منه. لذلك فإنها تلتمس الأعذار للرجال في حياتها وكأنها تبحث عن طريقة ما لدفع الأسباب التي قد تؤثر على صورة الرجل الذي تحلم به، ولا ننسى أن كونها أنثى يعني أن تكون على خطأ، أو ربما هو ذلك المجتمع المحيط بها الذي انقلبت فيه الموازين.

«كانت تستعرض كل ما حدث.. كل كلمة وكل حركة.. ولم تكن تحاول أن تلمه.. بل كانت تحاول أن تجد عذراً له.. ولم تجد له عذراً إلا في أن تتهم نفسها بأنها ليست فتاة طبيعية، وأن فيها شيئاً ناقصاً.. ربما كان شيئاً في تفكيرها، أو شيئاً في طبيعة تكوينها.. أو شيئاً في الحياة التي تحيط بها» (56)

«وربما كان الرجل معذوراً، فقد حكم عليها بالظلم»

«أنتم التعابين.. ماله منير حلمي.. ذنبه إيه ؟.. إذا كان ملاكاً أنتم اللي قستوه.. وإذا كان راجل أنتم اللي اترميتوا عليه وخسرتوه... عايزاه يعمل إيه علشان تبعدوا عنه؟ يضربكم بالكرابيج.. ينشكم زي الدبان؟» (62)

بعد العرض للإيديولوجيا التي تكمن وراء الرواية العاطفية الرائجة نجد أن هذا النوع ليس مجرد تسلية فارغة وإن القضايا التي يتطرق إليها لا تقل أهميتها للإنسان عن القضايا التي تطرحها الرواية الجادة بأنواعها. مما يدعو إلى التساؤل مرة ثانية عن سر الإصرار على تصنيف هذا الفن ضمن حدود ما يسمى بالأدب الرخيص؟ وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار التغير الكبير الذي طرأ على دراسة الأدب الرائج في الغرب، فهل نتوقع أن يطرأ علي موقف نقادنا تغير في المستقبل ؟ هنا تصبح دراسة الأسلوب من عوامل التحكيم الهامة لمدى نجاح هذه الروايات فنياً.

الشخصيات:

لقد عاب النقاد علي الرواية الرائجة أن الشخصيات فيها سطحية (Flat) لا تحفل بالتحليل ومتشابهة وغير متطورة. والذي طالب به النقاد هو الشخصية المعقدة، والتي تظهر من خلال استبطان أعماق الشخصيات من جوانب وأبعاد متعددة من خلال استخدام أسلوب التحليل النفسي Psychoanalysis. وفوق هذا كله فإنه من المتوقع أن تمثل الشخصيات المحيط الاجتماعي بتنوعه واختلافه، من خلال حركة تقوم بالدرجة الأولى على التداخل والأثر والتأثير. إن ما لم يستطع النقاد فهمه وإداكه هوأن مثل هذا التعقيد والتداخل قد يكون مناسباً ومن متطلبات الرواية الجادة، ولكنه لا يتناسب مع طبيعة الرواية العاطفية الرائجة. إن هذا النوع من الروايات يتمحور حول بعض العلاقات الشخصية والعاطفية الذاتية جداً، وأن التجربة في هذا النوع هي تجربة شخصية ذاتية داخلية، لذلك فإن الكاتب يهتم باستخدام شخصيات مكررة (Stereotypes) مثل الفتاة الوحيدة التي مالبثت أن فقدت والدها، أو البطلة التي فقدت والديها في حادث مما يتركها يتيمة ضعيفة ووحيدة، أو البطلة التي لا نعرف الكثير عن عائلتها أو البطلة التي يكون ماضيها غير مكشوف للقاريء. وهذا النوع من الشخصيات يفرض على الكاتب التركيز على الحرمان العاطفي الذي تعاني منه البطلة، ذلك الحرمان المتمثل بالوحدة، وضياع الهوية، وحتى تستعيد البطلة هويتها فإنها تعتمد على عالم البطل الذي يمنحها الثقة والهوية والإشباع العاطفي الذي طالما بحثت عنه. فتكون البطلة فتاة ينقصها الثقة بالنفس: تلوم نفسها طوال الوقت سواء كان الخطأ من فعلها أم من فعل الآخرين، وشكها في نوايا المحيطين بها وكأنهم يريدونها للحصول علي المتعة الجنسية فقط، ثم غياب دور العائلة التي تؤدي دور الوحدة الاجتماعية المصغرة لذلك المجتمع، حيث العلاقات مبنية حسب

النوع: فالذكر يتمتع بالقوة والحرية والتأييد من قبل سلطات المجتمع، بينما المرأة «تمثل المخلوق الضعيف المقيد المعتمد على غيره» كما تقول مارجوليز Margolies (9:1983) كل هذا يصوره الكاتب عن طريق التركيز المستمر والمتتابع على مشاعر البطلة في كل موقف، وكان الحب والارتباط هو العنصر المفقود في حياة البطلة والسبب في ضعفها وبالتالي في ظلمها. وكما تؤكد ماجوليز (9:1983) «فالمجتمع والتصوير الحقيقي لما يدور فيه ليس له أهمية» عند كاتب الرواية الرائجة، لذلك فإنه يلجأ إلى عالم العواطف والمشاعر التي نرى من خلالها أن هم البطلة هو الوصول إلي الاطمئنان العاطفي. وتؤكد الكاتبة على ذلك في موضع آخر حيث تقول: «فالدور الذي يقوم به العالم الخارجي لا يتعدى أن يكون المحرك لمشاعر البطلة، وكأنه مغذي لتفاعلها مع عالمها الداخلي». وبما أن عالم العواطف والمشاعر والكشف عن القلق المتصل بهذا الجانب الإنساني من القضايا التي لا يجدها النقاد ذات أهمية وإنما هي من الموضوعات الساذجة، أو لأن قضايا الوطنية والفقر والسياسة وغيرها تعد من الموضوعات النبيلة ذات الأهمية القصوى، والتي تفرض بطبيعتها أسلوباً آخر في عرض شخصياتها، فإن هذه الطريقة الخاصة بالرواية العاطفية أدينت ووصفت بضعفها الفني. ولابد من الإشارة إلي أن غياب الوصف للمحيط الحسي الذي تعيش فيه البطلة مقصود لذاته لأنه يجعلنا كقراء نولي كل اهتمامنا لمشاعر البطلة والمسببات التي قادت إلي تكونها النفسي الذي تمر به.

الأحداث:

أما عن الأحداث التي طالب بها النقاد فهي أن تكون الأحداث موظفة للكشف عن الشخصيات: نفسيتها، آلامها، موقفها من الحياة

والمجتمع أو من قضية معينة، وأن تكشف عن القوى التي تحرك كل ما هو محيط بهم، وهذا يعني استخدام أساليب الذكريات والتداخل الزمني Flashbacks / Reverse Chronology وأن الهدف من الأحداث في الرواية الجادة هو خلق تغير في القارئ تجاه العالم الحقيقي عندما تصل الرواية إلى العقدة، أو كما توضح مارجوليز (8:1983) «الكاتب الواقعي التقليدي ينظم الأحداث بحيث يخلق تتابعاً يتوافق مع معطيات الحياة الواقعية وفي نفس الوقت يستخدم العقدة لإثبات موقف وفكرة الرواية، والنتيجة أو الخاتمة تعطي ترجمة وأهمية لما حدث قبل ذلك «فإنه لا يوافق موضوع الرواية العاطفية التي تستخدم الحدث بطريقة مختلفة: فهناك تطور مؤقت: بداية ووسط ونهاية، إلا أن هذا الترتيب قصد كي يكون منطقياً لا واقعياً. أما العقدة فتقول جونز Jones (207:1983) «العقدة في هذه الروايات يكون الهدف من وراءها إعادة بناء العلاقات بين الجنسين». أما عن تتابع الأحداث فتقول جونز (8:1983) فيها أنها «تأتي أهميتها ليس من تتابع الأحداث وإنما كونها مرحلة روائية تعبر عن القلق الذي يحيط بعالم البطلة ويهدد وجودها». ومن هنا فإن النتيجة التي لابد للعقدة من الوصول إليها هي «تبادل العلاقات» بين البطل والبطلة، الرجل والمرأة، فيحل الحب والوفاق مكان العداوة والبعد، والحرية بدلاً من القهر. كما أن الأحداث تدور في محيط ضيق هو عالم البطلة الصغير الذي يضم بعض العلاقات الشخصية جداً لا المجتمع بمؤسساته المختلفة.

وهذا كله ممثل في رواية عبدالقدوس، فبعد فترة طويلة من بحث فايزة عن الحب المفقود وعن الإنسان الذي يستطيع أن يحميها ويسعدها، تتمكن من العثور على ذلك عند منير حلمي بعد أن تم تغيره من إنسان لا يحترم المرأة إلى إنسان نادم على ما بدر منه، وتغيره ليسد مكان الحب

المفقود في حياة فايزة، والأحداث كلها تدور حول عالم البطلة والشخصيات التي لها بها علاقة شخصية. أما المصادفة فإنها ليست ما يندر وقوعه أو ما هو دخيل على بناء الرواية، فقد مهد الكاتب لما سيحدث وكان دور المصادفة محصوراً في تأكيد الفكرة الأساسية لإبراز العواطف الفردية.

الزمان والمكان:

أما عن الزمان والمكان في الرواية العاطفية فإنهما يوظفان بطريقة تختلف تماماً عن توظيفهما في الأنواع الروائية الأخرى، وقد أطلق كرس Kress (3:1985) عليهما اسم المناسبة الاجتماعية Social function والتي تتحدد بنوعية الشخصيات. هذه المناسبة والشخصيات عادة ما تكون مكررة، حيث نجد أن المناسبة هي لقاء رجل بامرأة وقيام علاقة ما (عادة الحب) بينهما، وهذه الشخصيات تمتلك صفات خاصة مثل أن تكون المرأة جميلة في مقتبل العمر، والرجل طويل وجميل وقوي فيه كل مقومات الرجولة. والشخصيتان تبحثان عن علاقة ما تتحقق في النهاية. وهذا لا يعني أن كل الروايات العاطفية الرائجة متشابهة بشكل مطلق، وإنما المقصود أن هناك عناصر لابد من وجودها في العمل الروائي حتى يبقى ضمن إطار الرواية الرائجة. وهذا ما أشار إليه هاليدي Haliday (1978) باسم سجل Register. حيث أكد أن قدرة الكاتب في الإبداع والخلق يمكنها أن تنتج نصوصاً غنية ومتنوعة حتى في ظل قيود السجل الخاص بالأنواع الأدبية.

ومن هنا فإن ادعاء النقاد بأن الروايات الرائجة لا تقدم جديداً لتشابه الشخصيات، وتشابه اللغة.. إلخ إنما هي دعوى باطلة لعدم تقديرهم لكل نوع وخصائصه. ولأن عبدالقدوس يدرك أهمية هذا السجل

الخاص في رواية الرواج فقد استمر في كتابة رواياته التي استمر إقبال القراء عليها، دون إعطاء النقد أي اعتبار.

الأسلوب اللغوي:

أما العنصر الأخير الذي يلعب دوراً هاماً في تميز الرواية العاطفية الرائجة عن غيرها من الروايات فيتمثل في الاستخدام اللغوي، والذي سيوضح لنا أن سبباً آخر لاعتبار هذه الروايات «أدب رخيص» قد أسيء فهمه. يقول ناش Nash (99:1990) في تعريفه لأسلوب الأدب الرائج أنه يتميز بـ «العبارات المتناقضة ظاهرياً من حيث الواقعية غير الحقيقية a Paradox of realistic unrealism، وغالباً ما تكون ملحوظة بشكل واضح، وكأنها لعبة مع القارئ a game played with the reader وهذه العبارات عادة ما يكون قد تم التحقق من مدلولاتها التاريخية والأسلوبية وسماتها السطحية والضوابط المؤسساتية المتصلة بها وتفاصيل التركيب الدقيقة، بحيث يتم توثيق الواقع بعناية بالغة في الوقت نفسه، وبالرغم من ذلك إلا أنها مقولبة بحذاقة deggedly stereotyped عن طريق استخدام وصفات أخلاقية غير معقدة ومجربة بكثرة، وذلك باستخدام شخصيات حائرة على المظاهر التقليدية conventional appearance (الأبطال غير مصابين بالثآليل والبطلات غير متضايقات من سمنة غير مقبولة) هذه الشخصيات تفكر وتتصرف بما يمكن التنبؤ به predictable والتي تمر بتغيرات عنيفة نتيجة ما قدر أو المصادفة إلا أنها قليلاً ما تتأثر بنتيجة أفعالها أو عذابها (جاك، يده مكسورة، يقود الطائرة).

إن التعريف المذكور يبين أن كاتب الأدب الرائج عامة يحاول أن يستحوذ على فكر القارئ، بحيث يجعله يقبل وبكل ثقة هذه الروايات بعالمها الخاص، والذي يستخدم الكاتب في تصويره أسماء الشوارع

والأرقام وبعض المعلومات الحقيقية المستقاة من الواقع، مما يقود القارئ إلي قبول مضامين هذه الروايات دون أدني تفكير، وهذا هو السبب نفسه الذي يجعلنا نستمتع ببرامج التلفاز حيث إننا نقبل ما نراه في عالمه الخاص، وندرك مسبقاً أن عالمنا منفصل تماماً عن ذلك الذي نشاهد. إن لعبة الواقعية غير الحقيقية تقدم لنا عالماً جديراً بالثقة لأنه يفيض بالحقائق ولكنه لا يشكل خطراً على عالمنا ولا يحاول تغير أو استبدال معرفتنا وتجاربنا وفكرنا كما أنه لابد وأن نعطي شيئاً من الاهتمام للخلاصة التي يذكرها الكاتب أو الناشر على صفحة الغلاف الخلفية أو الصفحة التي تلي العنوان، والتي توحي لنا عادة بمضمون العمل بطريقة غير مباشرة بحيث تشد هذه العبارات القارئ إلي معرفة المزيد عن العمل. فعندما يقول عبدالقدوس في تقديم روايته «إن الخطيئة لا تولد معنا... ولكن المجتمع يدفعنا إليها...» فإنه يشجع القارئ على القراءة لمعرفة المزيد عن ذلك.

اللغة ولعبة الحقيقة Languag and the realism game

حتى يتمكن الكاتب من تحقيق هدفه بأن يجعل العمل أو الرواية تبدو وكأنها حقيقية فإنه يلجأ إلي ما يلي:

1 – **الأسماء Naming**: سواء أسماء الشخصيات أو الشوارع أو المدن أو المواد أو العمارات أو أسماء الحافلات أو أرقام التوقيت الزمني. وقد أكثر عبدالقدوس من استخدام هذه ليحقق لعبته مع القارئء من مثل:

«شقة نمرة 12» (43)

«أنا بقالي في العمارة دي سبع سنين... والأستاذ منير ساكن هنا من سبع سنين» (44)

«راجل زيي عنده 38 سنة ما يصحش يعرف .....»

«وكانت الساعة قد وصلت السابعة مساء» (71)

«الزمالك يا أسطي» (72)

«وعند أول الطريق الزراعي...» (216)

«وجلست على مقعد أرابسك كتبت على ظهره ..... بحروف من صدف» (242)

«ووقف القطار في محطة بنها... وصعد رجل لا يتجاوز الخامسة والثلاثين...» (299)

«وانتقلت العائلة من شارع الروضة... إلى شقة فخمة في الجيزة» (24)

إن هذا الاستخدام يقوم بوظيفة أكثر من مجرد الإخبار عن المسميات، إن الكاتب يحاول وباستمرار أن يطمئن القارئ أن كل ما هو مذكور حقيقي، ثم التأكد منه والبحث عن صحته قبل تقديمه له، مما يؤدي إلى منح القارئ ثقته الكاملة للنص ولما يقوله النص.

2 - **الملف الخاص (النعت، اللقب، الإضافة) Dossier epithets and additions**: الأسماء التي يستخدمها الكاتب يربطها بشكل جذاب إلى مجموعة من الصفات أو الألقاب التي تمثل العمر، المركز الاجتماعي أو الوظيفي، المهنة أو العمل، الدور الاجتماعي، الصفات البدنية أو الجسدية، السخرية أو صورة معروفة لدى القاريء. ومن ذلك في رواية عبدالقدوس:

«دي أودة الشيخة فايزة...»، «أهلاً بالشيخة فايزة»(34)

«الأستاذ منير حلمي..»(34)، «وبوغت الأستاذ وقال...» (37)

«.. أول أيامها بالمعهد شخصية العميدة...» (94)

«ووجهت العميدة نظراتها كلها إلى فايزة...» (135)

«وانتهى درس الأدب وتجمعت الطالبات حول الدكتور رشاد» (98)

«والتقت بالدكتور رشاد...» (132)

«وجاء الخال.. إنه الرجل الوحيد الذي تخشاه... ولكن الخال.. واستقبلهم الخال» (150)

«ولم تفاجأ فايزة برؤية الناظرة.. سمينة، مكتنزة الوجه، في عينيها دائماً معاني السلطة... وفي حركاتها ثقل كأنها زوجة عمدة» (179)

«ولم تكد تهم بالخروج حتى اصطدمت برجل داخل.. رجل سمين ومترهل كل شيء فيه كرش.. خداه كل منهما كرش... وعيناه كل منهما كرش... عبدالمقصود بك عمدة كفر شرف..» (192-193)

3 – **الإسهاب والإطناب Periphrasis** ويستخدم الإسهاب من أجل تنويع الأسلوب وعادة ما يستخدم كبديل عن ألفاظ محدودة تبين الحال أو صفات الشخصية. ومن هنا نجد أن الكاتب يسهب في وصف مشاعر الشخصيات ووقع الأحداث عليها.

«ونظر إليها منير حلمي، وفي لمحة كان قد وعى القوام الذي ينثني في رقة وخفر كأنه يتأوه من الألم، والبشرة السوداء، والشعر الطويل المضفر في ضفيرة طويلة تلقيها فوق ظهرها: إنها تحمل في طياتها سر الجمال... وسر الشباب... وسر الأنوثة البكر المغلقة الأبواب»

«ونظرت إليه فايزة بعينين مفتوحتين كأنها لا تصدق ما سمعت ثم

تصاعدت دمائها كلها إلى وجهها، وقفزت من بين شفتيها صرخة ألم، كأن شيئاً فيها قد تمزق.. ثم انكفأت على مسند المقعد تبكي وتنشج بصوت عال»

«كانت تحس بصدرها محملاً بأكثر مما يطيق.. وكانت تحس بحاجة إلى أن تلقي بعض حملها على أحد من الناس.. أن تبوح بسرها إلى إنسان يفهمها ويستطيع أن يواسيها وأن يسد الثقوب النفسية التي تعصف من خلالها أحاسيسها.. كأنها زوابع تهز بيتاً مهدماً»

وكان بإمكان الكاتب اختصار كل تلك الأوصاف بجملة أو ألفاظ قليلة، ولكنه اختار الإسهاب في الوصف لأن تلك خاصية تلازم هذا النوع من الروايات.

4 – **القياسات Measurements**: الأوزان، الحجم، الأوقات، التاريخ، المسافة. يحاول الكاتب وباستمرار أن يستخدم هذه الوحدات ليؤكد اللعبة المذكورة سابقاً مع القارئ فكل شيء مبحوث قبل تقديمه للقارئ.

«لم يمض على موته ليلة واحدة، ولم تحاول أن تعوضها عنه بقبلة فوق جبينها أو بضمة إلى صدرها...»(12)

«... وقد خطت فعلاً الخطوة الأولى... واستقبلها»(54)

«وفي الساعة الحادية عشرة أمسكت بسماعة التلفون..» (57)

«كان يقود سيارته الصغيرة التي تعرفها كل الطالبات...» (103)

«هو أنا رايحة مجاهل أفريقيا.. دي المسافة ساعتين بالقطر..» (173)

«ووصلت إلى المدرسة.. بناء ضخم بالنسبة لمعظم مباني المدينة..» (178)

«حجرة متوسطة الطول والعرض، تضم ثلاثة أسرة وبجانب كل سرير دولاب صغير، وفي ركن منها مائدة عليها وابور جاز..» (183)

5 – **اللغة والموضوع الأساسي Language and Keynote game**: إن وظيفة اللعبة التي يختلقها المؤلف مع القارئ هي تحريك وتنشيط حالة عاطفية معينة، وحتى تتحقق هذه فإن الكاتب يلجأ إلى استخدام أساليب تمويه تتعلق بالاستخدام المعجمي والنحوي والتركيبي للغة:

1 – **الأفعال Verbs**: معظم الأفعال التي يلجأ الكاتب إلى استخدامها فيها حركة وتفاعل مستمر وهو ما يسمى Non-Core vocabulary وهي أفعال مرادفة تدل على الفعل ورد الفعل، وتدل على قوة العاطفة لتعزيز الفهم والإدراك. ولذلك فإن الكاتب بدلاً من أن يقول «ركضت الفتاة» يلجأ إلى «انطلقت» وبدلاً من «نظرت» يستخدم «أمعنت» إلخ. ومثال ذلك في رواية عبدالقدوس:

«وأراحت الكتاب من أمام عينيها وأسقطته فوق ركبتيها، وألقت برأسها فوق الوسادة..» (10)

«كل ما تذكره أنها هرعت في الصباح التالي إلى حجرة أمها..» (11)

«وبوغت الأستاذ وقال كأنه يصد عن نفسه اتهاماً»(37)

«وبلا وعي رفعت توحيدة كفها السمين وهوت به على وجه ابنتها» (66)

«والتفتت إليه ثم طغت عليها موجة عنيفة من الارتباك..» (103)

«والتمعت عيناها في ذعر كأنها وقعت في هاوية. وقامت بعيدة عنه وصدرها يلهث كأنه يقرع طبول الحرب...» (108)

«وفرت إلى دموعها» (110)

«وانهمرت دموعها صامتة فوق خديها» (135)

2 – **الصفة Adjectives**: يكثر الكاتب من استخدام الصفات التي تمثل مفهوم حسي مثل: الألوان أو الأصوات أو الضوء أو الملمس. أو عبارات توضح حالة شعور الشخصيات:

«واختلطت دموع الثلاثة، دموع صادقة حارة..» (15)

«نفس الصوت العميق الذي كانت تتخيل إنه يحدثها به، نفس الابتسامة الهادئة.. ونفس الأصابع الطويلة..» (40)

«وانطلقت أنوار السعادة على وجه فايزة..» (51)

«.. وعاد يتحبب إليها .....» (53)

«تتكلم في صوت خفيض كأنها تتكلم من دنيا بعيدة.. وتسير في خطوات ضيقة كأن قدميها مقيدتان بالأغلال، وتتنهد كأن قضبان السجن تضغط على صدرها» (145)

«وابتسمت عائشة لابتسامة فايزة، ثم قفز إلى عينيها بريق عجيب» (215)

6 – **استخدام صيغة اسم الفاعل واسم المفعول Participle claues**: حيث تم توظيفهما في طريقتين: الأولى لبيان حدوث أكثر من فعل في

الوقت نفسه، والثانية أنها تقترح حالة عاطفية ملازمة أو حالة نفسية أو رد فعل.

«وانتفضت واقفة وهي تبعده عنها قائلة في غضب..» (16)

«ونظر إليها متسائلاً وهو لايزال محتفظاً بوجهه الصارم..» (68)

«وردت فايزة وهي تغالب تأثرها من القصة..» (226)

«وابتسمت ساخرة من الجميع...» (161)

«ونظر إليها لمدة متعجباً ونظرت إليها عائشة معجبة، ونظرت إليها سعدية مبهوتة، ونظر إليها الدكتور عوض ساخراً...» (224)

7 – **استخدام الفاعل غير الحي أو المبني للمجهول Inanimate or impersonal agents**: الهدف من ذلك هو التأكيد على أن البطلة لا تتحرك كما تريد وإنما تحركها قوة أخرى:

«وفجأة فتح الباب في عنف، وكأن عاصفة اقتلعته..» (16)

«قالت فايزة.... وعاودتها نوبة من نوبات ذهولها..» (63)

«كانت الأفكار تطوف بها دون أن تتوقف...» (68)

«... إن الهواء النقي بدأ يغسل رئتيها، وينزع عن صدرها...» (226)

«واستبدت بها دموعها حتى لم تعد تطيقها...»(276)

8 – **لغة المجاز والرمز Figurative Language**: إن هذا النوع من الروايات نادراً ما نجد فيه استخداماً للرموز أو الاستعارات، وبالمقابل فإننا نجد استخداماً متتابعاً وكثيراً لعبارة «كأن» «كما لو» وما شابه، ومثل هذا اتشبيه يتناسب مع هذا النوع الذي يعتمد

على البساطة والصور القريبة من القارئ.

«فالتفتت في عنف كأن يداً مجهولة أمسكت برأسها ولفتها رغم إرادتها» (250)

«وسمعت صوتاً من ورائها كأنه نداء .....» (262)

«قال ودموع باهتة ضعيفة تنحدر فوق خديه: إنها آخر ما بقي من دموع» (276)

«وأخيراً فتح الباب كأن أهل البيت استيقظوا من رقاد طويل..» (289)

إن ما ذكرناه عن رواية إحسان عبدالقدوس يمثل الخصائص العامة للروايات العاطفية الرائجة، والتي لابد من الإحاطة بها قبل التعرض لتحليل أو نقد هذا النوع من الروايات، وكما قلنا في موضع آخر فإن لكل نوع من أنواع الرواية أساليب تؤدي إلى تكامل التواصل بين الكاتب والقاريء، وإلى خدمة الهدف الأول من كتابة الرواية، وتبعاً لاختلاف الأنواع الروائية فإن مقاييس العمل الروائي لابد وأن تختلف أيضاً، وإن لم يتم ذلك فسوف يستمر الخلط بين الأنواع مما يؤدي إلي احتكار الأدب على مجموعة من الأدباء الذين تتوافق كتاباتهم والتوجه النقدي العام.

إن دراسة الرواية الرائجة كنوع أدبي مستقل عن الرواية الجادة أصبح من الأمور الهامة التي لابد من الوقوف عليها ودراستها دراسة عقلانية، خاصة في هذه المرحلة التي يمر بها العالم بشكل عام والمنطقة العربية بشكل خاص بتغيرات شاملة في وسائل الاتصالات والإعلام، مما لا يستطيع عاقل أن ينكر أهميته، وهذا يفرض علينا أن نحاول بجهد شديد أن نتعامل مع الأدب كنص أدبي يعبر عن احتياجات القارئ ومحطات الإعلام المختلفة أصبحت عالمية، وبرامجها تهدف إلى استقطاب

الجمهور سواء بالبرامج الثقافية أو بالأفلام والمسلسلات، كما أن وجود شبكة الاتصالات الحديثة (الإنترنت) صارت في متناول الجميع وتعرض على متن مواقعها وصفحاتها الكثير مما يقع تحت خانة «الرائج» و«الجاد». لذلك فإن الاستمرار في رفض الرواية الرائجة على أسس أخلاقية لا فنية بحاجة إلي إعادة تقييم خاصة في ضوء ما تم الكشف عنه في هذا البحث.

ولابد من وقفة سريعة هنا عند موضوع القارئ العربي وتضاؤل عدد قراء الأدب، هذه الظاهرة التي بدأ الكثيرون يطرحونها، حيث إننا وكنتيجة لازدياد عدد الأعمال الأدبية والمشاركين في التأليف نتوقع ازدياد في عدد القراء، إلا أن الحقيقة تثبت أن عدد قراء الأدب بأنواعه المختلفة يتضاءل باستمرار! فما هي الأسباب؟

لعلنا إذا ما نظرنا إلي أعمال بعض الكتاب العرب كإحسان عبدالقدوس الذي تمكن من المحافظة على علاقته بالقارئ لوجدنا الإجابة غير بعيدة عنا، فإحسان أدرك حاجة شريحة من القراء فقدم لهم ما يتناسب وثقافتهم وتمكن أن يعبر عن إحساس القراء بقلمه، باستخدام لغة تتميز بغاية السهولة والوضوح في السرد واستخدامه العامية المصرية في الحوار. أما الأسلوب فقد ابتعد فيه عن الرمز والغموض والإيحاءات والاستعارات والأساطير الغريبة والتعقيد الزماني والمكاني واستخدام الأساليب التي لا يعرفها إلا الناقد والباحث والمختص والمهتم والأديب نفسه، وفي طريقته تلك فقد نجح أيضاً بتطبيق القواعد العربية القديمة والنظريات الحديثة التي تركز على ضرورة التوافق الفكري واللغوي

والأسلوبي التي لا يعرفها إلا الناقد والباحث والمختص والمهتم والأديب نفسه، وفي طريقته تلك فقد نجح أيضاً بتطبيق القواعد العربية القديمة والنظريات الحديثة التي تركز على ضرورة التوافق الفكري واللغوي

والأسلوبي بين المرسل (الأديب) وبين المستقبل (القارئ). وكما قيل قديماً فلكل مقام مقال، فالكتابة لقارئ غير مطلع على أحدث النظريات الأدبية والنقدية واللسانية والتشريحية للنص تختلف عن الكتابة للنخبة التي توصف بالإطلاع الشامل الجامع على كل ما هو جديد وحديث، والكتابة للطفل تختلف عن الكتابة للإنسان ذي الثقافة المتوسطة... إلخ. وهذا هو حال كل المجتمعات، هناك القوي والضعيف، المثقف والمتعلم، القومي والليبرالي، إذاً لماذا نحكم على الكاتب الذي يحاول الوصول إلي الطبقات المختلفة والقراء بمستوياتهم المتفاوتة بعدم المسؤولية وعدم الإلمام بزمام العناصر الفنية... إلخ؟ لماذا لا نعترف بوجود أنواع أدبية مختلفة تتشابه وتختلف كل حسب الهدف المنشود والجمهور القارئ له والمؤلف المبدع، إن هذا الاختلاف والتباين بين الجمهور القارئ لقادر على إمداد الكاتب بروح التميُّز والابتكار والإبداع الجديد، بدلاً من حصر الأدباء في دائرة مغلقة ثم مطالبتهم بتقديم الجديد. إن الإبداع خلق ذاتي ولكنه في النهاية إن ظل حبيس الكتب ولم يصل إلى القارئ فهل يتحقق بعد هدف الكاتب؟ أم أن القراءة أصبحت قراءة كفاية، إن قام بها واحد سقطت الحجة وتحقق الهدف؟

من هنا فإن عصر الإنترنت والأقمار والبث التلفزيوني المتواصل الذي يوظف معظم الفنون من التصوير إلى الموسيقى إلى الكلمة المسموعة إلى الألوان إلي السرعة والحركة التي يجد فيها كل طالب للعلم أو المعلومات أو التسلية أو المتعة أو الإثارة أو أي حقل آخر متسعاً لتلبية حاجته ورغبته لابد وأن يدفعنا إلى الوقوف قليلاً، وتقييم الحركة الأدبية حتى تكون العلاقة الثلاثية الأطراف: المؤلف والقارئ والناقد، عملية إبداع وتحسين (ليس المقصود بتحسين هنا أن يكون المضمون أخلاقي أو حضاري أو تعليمي) مستمر، الهدف من وراءها هو توثيق علاقة القارئ بمستوياته المختلفة بالأدب بأنواعه. وهذا يعني أن ما اعتاد عليه النقاد

من مدح عمل أو شجب آخر يجب أن يكون نقداً فنياً يركز فيه على استخدام المؤلف لأدواته من لغة وأسلوب أو ما يسمى الجانب الفني للعمل الأدبي. ولعل الخطوة الأولي التي لابد من أن يدركها الناقد والقاريء أن الأدب قسم إلى صنفين نثر وشعر لاختلافهما، وقسم الشعر إلى أنواع وقسمت هذه إلى أنواع أخرى تشترك في خصائص وتختلف في أخرى، وحتى زمن ليس بالبعيد تم إدخال فنون شعرية جديدة كالشعر الحر وشعر التفعيلة لأن متغيرات جديدة استلزمت هذا التطور والتجديد. وكذلك النثر فهناك فنون نثرية قديمة كالمقامة تلاشت وأصبحت من التراث، وفنون أخرى جديدة نشأت وتطورت أو استقدمت لملاءمتها لبيئة ومتطلبات جديدة، فالرواية والمسرحية وقصص الأطفال كلها مثال على ذلك، وهذا التغير والتأقلم مع الحياة بجميع جوانبها هو ما يجعل الأدب حياً لأنه يعبر عن حاجة، والحاجة لابد لها من مستهلك، وتلك الحاجة في مجال بحثنا هي الأنواع الروائية الجديدة التي تشملها الرواية الرائجة: الرواية العاطفية ورواية الخيال العلمي ورواية المغامرات والرواية البوليسية. تلك الأنواع التي يتوجه القارئ العربي إلى قراءاتها إما بلغتها الأم - وهذا الأغلب - أو عن طريق الترجمة، التي كثيراً ما تشوه النوع الروائي لعدم إلمام المترجم بخصائص هذه الروايات وأسلوبها ولغتها التي تميزها عن الروايات الأخرى، مما تكون نتيجته ترجمة مشوّهة يتبع فيها المترجم طريقة الأقلمة Domestication للنص لتوافق الثقافة المستقبلة وبالتالي فإن القارئ والعمل الأدبي يخسران الكثير.

من الأمور الواجب تذكرها في نهاية هذا البحث هي أن الرواية كنوع أدبي نشأت ونضجت نتيجة التأثر بالأدب المترجم في مطلع القرن التاسع عشر كما ذكرنا سابقاً، ومعظم المذاهب النقدية التي تعنى بدراسة الرواية هي في أصلها غربية المنشأ، ونلاحظ أنه كلما ظهر مذهب جديد في الغرب تحاول الدراسات العربية أن تعرف به، وتقدمه للدارسين والمهتمين. وبما أن

الرواية الرائجة منذ مطلع الستينات من القرن العشرين بدأت تجتذب الكثير من الدارسين والنقاد في الغرب، هل يعني ذلك أن نتوقع بعض التأثر بذلك التيار في السنوات القادمة في الوطن العربي، خاصة وكما قلنا إن النقد في الغرب يؤثر على اتجاهات النقد العربي ؟

إن انتشار وسائل الإعلام والاتصالات وسرعة تبادل المعلومات في هذا القرن بالإضافة إلى ازدياد نشاط الحركة النسوية التي تعنى بكل ما يتصل بالمرأة، تبشر بتغير الموقف النقدي العام من الروايات الرائجة، فهذا الأدب وكما قلنا موجه إلى قاريء معين، والرواية العاطفية موجهة للمرأة بشكل خاص، مما يعني أن نخبة جديدة من النقاد ستتعرض لتناول هذا الأدب من وجهة نظر جديدة تدعو إلى إعطاء كل فن حقه بغض النظر عن الرواسب الاجتماعية والتاريخية التي أحيط بها في السابق. كما أن هذا الأدب المرفوض باعتباره الأقل أهمية والأقل تضمناً للمعايير الأخلاقية والتعليمية من وجهة نظر النقاد، يتوافق مع دعوة النساء إلى التحرر من القيود المفروضة عليهن باعتبارهن الأضعف من وجهة نظر تاريخية أيضاً، ولعل هذا يفسر سبب تعرض مجموعة كبيرة من النساء في الغرب إلى دراسة هذا النوع بشكل خاص، وهذا الموضوع بحاجة إلى دراسة موسعة وشاملة لما يطرحه من أسئلة بحاجة إلى وقفة متأنية.

بعد هذا العرض لنشوء الرواية العربية وأثر الترجمة في ظهور أنوع أدبية جديدة وجدنا أن الأدب العربي يتسم بمعارضة الأنواع الأدبية الجديدة لسببين: الأول: التمسك بالأنواع القديمة قالباً ومضموناً والحكم على الأنواع المستحدثة من وجهة نظر تقليدية وبمعايير النقد التي تنتمي إلى القديم وليس الجديد، مما أدى في بداية ظهور الرواية إلى معارضتها والوقوف ضدها، إلا أن الاستمرار في الكتابة وإقبال الجمهور على الرواية أدى إلى بقائها وتطورها حتى أصبحت جزءاً لا يتجزأ من الأدب العربي

الحديث. أما الثاني: فهو التمسك بالأنواع القائمة ورفض الجديد حرصاً على مصلحة القارئ بالاعتماد على المقاييس الأخلاقية، وهذا الحرص والرقابة أصبحت اليوم من الأمور المستحيلة والتي تتعارض مع مبدأ «حرية التعبير» والتي يعاني منها العالم العربي بشكل خاص، وقد حان الوقت الذي يسمح فيه للكاتب أن يقول ما يشاء، سواء اتفقنا معه أم لم نتفق !

كما قمنا في هذا البحث بإعادة تقسيم الرواية كنوع أدبي، فالرواية نوعان: أحدهما جاد والآخر رائج، ولكل من هذه الأنواع الفرعية أنواع: فالرواية الجادة تضم الرواية السياسية والاجتماعية والتاريخية والواقعية، والنوع الرائجة تضم الرواية العاطفية والخيال العلمي والبوليسية والمغامرات والرعب. ولابد من الوقوف عند كل نوع وخصائصه قبل دراسته ونقده.

الهوامش

1) انظر الفهرس الذي نشره الأستاذ هنري بيرس في حوليات معهد الجزائر سنة 1938.

2) لمزيد من الترجمة والمترجمين وأساليبهم يمكن الرجوع إلى بدر (127-140).

3) للمزيد عن هذه الصحف والمجلات راجع ياغي: الجهود الروائية، /30/35-38/44/63-64 .23

4) حسن العواقب أو غادة الزهراء، هناك اختلاف حول تاريخ نشر هذه الرواية، فالبعض يعيد تاريخ طباعتها إلى ما قبل 1892 وهو تاريخ الطبعة الأولى، نظراً لتوفر قصيدة مؤرخة عام 1885 موجهة لنقد رواية فواز. ثم صدرت طبعة أخرى في القاهرة سنة 1899، ثم الطبعة الأخيرة في بيروت سنة 1984.

5) هذه المقالة تم إعادة نشرها في مجلة فصول، 1985، المجلد الخامس، العدد الثالث (184-189).

6) جميع الشواهد مأخوذة من رواية إحسان عبدالقدوس، الطريق المسدود.

7) (Core Words) هي عبارة عن ألفاظ عادية نستخدمها في حياتنا اليومية، وتتميز بدرجة عالية من البساطة والوضوح. ومن ناحية نفسية فإن الكلمات هذه تغطي مجالات المعرفة المشتركة الناتجة عن خبرتنا في الحياة ؛ مثل الحجم كبير/ صغير، أو الوزن ثقيل/ خفيف، أو الألوان أحمر/ أسود. وهذه الكلمات تعبر عن الاحتياجات التي نحتاجها في المجتمع بشكل أساسي، والتي نجدها مناسبة جداً للحديث مع الأطفال والأجانب والأقل تعليماً. ومثال ذلك اللون الأحمر، أما إذا قلنا أرجواني فإننا نكون قد استخدمنا لفظة غير عادية. كما أن الكلمات العادية لا تحمل معنى سلبياً أو إيجابياً كقولنا ناصح/ نحيف، أما إذا قلنا ضعيف وسمين فإن المعنى السلبي أو الإيجابي يتبادر إلي الذهن مباشرة.

المراجع العربية :

1) شوقي ضيف العصر العباسي الأول، 1966، دار المعارف، مصر، ط2.

2) توفيق أبو الرب، مختارات من النثر العربي القديم، دار الأمل، إربد/ الأردن.

3) أحمد حسن أبو عرقوب، نصوص مختارة من النثر العربي القديم، 1990، مركز غنيم للتصميم والطباعة، عمان.

4) عبدالمحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، 1976، دار المعارف، القاهرة، ط4.

5) عبدالرحمن ياغي الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، دار الثقافة، بيروت.

6) محمود تيمور، فن القصص: دراسات في القصة والمسرح، 1945، مكتبة الآداب، القاهرة.

7) محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام (فترة من الزمن)، تقديم محمود طرشونة، 1984، دار الجنوب، تونس.

8) أحمد ابراهيم الهواري، نقد الرواية، 1983، دار المعارف، ط2.

9) زينب فواز، حسن العواقب والهوى والوفاء، تحقيق فوزية فواز، 1984، المجلس الثقافي للبنان الجنوب، بيروت.

10) مجلة فصول، 1985، المجلد الخامس، العدد الثالث، إبريل/ مايو/ يونيو.

8) سلامة، ف. تطور الفكر الاجتماعي في الرواية العربية، 1980، الفكر العربي.

9) حسن جاد حسن، الأدب العربي في المهجر، 1998، دار قطري بن الفجاءة للنشر والتوزيع، الدوحة.
13) روجر ألن، الرواية العربية، 1986، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1.
14) إحسان عبدالقدوس، الطريق المسدود، مكتبة مصر.
15) غالي شكري، أزمة الجنس في القصة العربية، 1971، الهيئة المصرية للنشر، القاهرة.
16) عبدالرحمن بن محمد بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار الجيل، بيروت.
17) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت.
18) تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، تقديم وترجمة: جابر عصفور، فصول، 1985، المجلد الخامس، العدد الثالث.

English References:

1) Ann Rosalind Jones, Mills and boon meets feminisme, 1983, Red letters, 9.
2) Kress, G. Linguistic Processes in Sociocultural practice, 1985, Oxford.
3) Halliday, M.A.K. language as social Semiotic, 1978, london.
4) Carter R. and W. Nash, Seeing through language, 1990, Oxford, Basil Black well.
5) Bob Ashley, Reading popular narrative, 1997, london, leicester University press.
6) Bigsby, C. (ed.), Superculture: American Popular Culture and Europe, 1975, Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Press.
7) Bromley, R. Natural Boundaries: The social Function of Popular Fiction, 1978, Red letters, 7.
8) margolies, D. AMills and Boon: Guilt Without SexS, 1983, Red letters, 14.
9) Fielder, L. Towards a Definition of popular Literature, 1975, In Bigsby, C. (ed.), Superculture: American popular Culture and Europ, 1975, Bowling Green, Ohio Bowling Green University Press.
10) Leon Trotsky: Literature and Revolution.

* * *

يكاد يجزم المتتبع للأطروحات النقدية، المنشغلة بالتراث السردي، أن كتاب: «الكلام والخبر»[1] لسعيد يقطين، يشكل إحدى أخطر المحاولات التحليلية للسرد القديم، في العشرين سنة الأخيرة من القرن الماضي. ومرد ذلك - فيما نتصور - إلى كونه يرتكز على محكاة إشكالية تنطوي على طاقة ربط جدلي فعال بين الخاص والعام في حقل الإبداع العربي، وبين ذلك العام الأدبي والأعم الثقافي، في السياق الذي يضمن إطراد التفسير المعرفية والتاريخية لتكامل المُنتَج النصي التراثي، ووحدة مفاصله وتلاحم تجلياته. لا جرم إذن أن تنبني خطة الكتاب على منطلقات نظرية، وخطوات تحليلية، تصل العناصر التكوينية للنوع المفرد - وهو في هذه الحال «السيرة الشعبية» - بالبنية الكلامية الحاضنة، وتقاليدها «التأليفية»، ومما يتفرع عن أصلها الجامع من تخصيص جنسي (السرد/ الخبر)؛ وتربط كل ذلك بالتجليات النصية المفردة. بالوسيلة التي تُجلي تفاعلات النص القديم «المكتمل»، بخيرات الحاضر الممتد. وتشج الدوال السيرية الشعبية الثابتة، بمدلولاتها المتحولة، عبر الأزمنة التاريخية المتعاقبة، والجغرافيات المتباعدة.

وأحسبني لن أجانب الصواب، في الاعتقاد بأن امتدادات التأثير النقدي لكتاب «الكلام والخبر»، لا تنحصر في نطاق القيمة المنهجية لسؤال السيرة الشعبية ونضحه الرؤيوي الذي يعمق من إنجازات «السردية العربية» المعاصرة، وإنما تطول بحدوسها التأويلية واقع الدرس النقدي العام، في محاورته لمنطق التراث، واستقصاءاته لمناحي تبنيُنه وأعطاف

تفاعله، بما هو منجز نصوصي أولاً، ثم بوصفه قيماً ثقافية متعالية، ونسقاً عقلياً مجرداً، محكوماً بالائتلاف على جهة الضرورة التاريخية والحضارية، ومجبولاً على الاختلاف على جهة الحرية الإنسانية. ولعل خطورة التأثير تتضاعف إذا نفذ إلى يقين القارئ أن وشائج الجدل المفاهيمي المولَّد بين الكل والجزء التراتبيين، أو بتعبير أدق بين النص المنجَز ونسق الإنجاز الثقافي، لا تبتعد كثيراً عن سؤال الماهية الجمالية، وعناصرها التكوينية في السياق الحاضر؛ وإنما يتولد الفارق، وتتسع مساحات التعقيد في أطوائه، بالنظر لما يلزم عن الزمن التاريخي والمعرفي - الفاصل بين الخبرة والوعي المعاصرين والأفق التراثي - من اتساع في مباني النصوص، وثراء في مكونات أجناس القول، وخصوبة في توالد أنواع التعبير، وتبدل في أنماط الإنجاز النصي. والحال أن المقترح النظري للباحث، يفلح في تخطي ذاك التعقيد، حين يرى إلى نص السيرة الشعبية، من حيث هو عنصر في نص عربي كلي، وحلقة في نظام كلامي عام، تتساند مكوناته، بصرف النظر عن طبيعة النصوص المفردة وإطارها الزمني، فهي بمنزلة الحصيلة (الإبداعية) من المؤسسة (الثقافية)، وبمثابة التجلي الفرعي من أصل التشييد.

إلا أن الإضافة الحقيقية التي تميز الدراسة الحالية عن سالفاتها في النظر النقدي للتراث - وتبلور قيمتها الاستثنائية في آن - أنها من الأبحاث النادرة التي انطوت على وعي جذري بمفهوم «النص»، ودلالاته المعرفية، وأبعاده النظرية، في النظر إلى التراث. بالقدر ذاته الذي مثل «النص». في نطاقها، معياراً إجرائياً حاسماً في استيضاح عناصر الوجود الكلامي، والتحقق الإبداعي العربي القديم. في السياق الذي يصير فيه التخصيص النصي بديلاً عن التعميم القولي، و«تكامل» النص رديفاً لقيم «التفاعل» التكويني و«التحقق» المتغاير، و«التجلي» المنفتح على الاحتمالات. وبالمعنى المركب الذي يجعل النص كوناً رمزياً يتدرج من

مستوى «أكبر» إلى عينة صغرى. تمتح من الأشباه والنظائر مقومات الجنس والنوع والنمط. ويجعل القيمة «النصية» فعالية رمزية تتخطى التصنيفات المعيارية لتجليات الكلام (بين الفصيح والشعبي، والمحمود والمرذول، المركزي والهامشي..). وحيث يصير الوجود النصي علامة على امتداد تعبيري لا تمييزاً لصنف خاص منه، وكياناً نقدياً وظيفياً في استنبات الأسئلة والتأويل والرؤى. لذا ليس غريباً أن يلفت انتباهنا سؤال النص - أكثر من غيره - في هذه الدراسة، على غنى منطلقاتها النظرية، وآلياتها الاستنتاجية، ومآربها المنهجية، وأن يشكل مرتكز القراءة في هذا المقال.

1 - النص الأكبر والتكامل التراثي

هكذا تنطلق منظومة البرهنة من افتراض منهجي مفاده أن الثقافة العربية القديمة - ومنها السير الشعبية - كل متكامل، ووجود متفاعل، ترتد في بنيته الأصول على الفروع، والأطراف على المراكز، والأجزاء على الأنساق. وتنجدل في ماهيته عناصر التاريخ، بالجغرافيا، بالوعي الجماعي، بقيم التعبير الأدبي والعلمي والعقدي. وتنتظم حقوله تقاليد خاصة، تضمر «مبادئ» ثابتة، و«مقولات» متحولة، و«تجليات» متغيرة. والقصد من وراء هذا الافتراض بيان أن التراث مؤسسة موصولة الأعطاف، متراكبة الحلقات؛ كل نظر إلى فرع منها يستوجب الإحاطة بتفاعلاته، في ذاته، ومع محيطه؛ أو بتعبير آخر يستلزم أخذ هذا الفرع بما هو تجلّ نصي، تحكم وجوده الذاتي مكونات بنيوية: منها اللازم الذي تختص به عن باقي البنيات، ومنها المتعدي الذي يصلها بمجرى التراث العام. من هنا كان لمفهومي: «النص الأكبر» و«النص النموذج»، أهمية

الدال الحضري الذي يفسر المدلولات الممتدة والمتراكبة في الأزمنة والفضاءات المختلفة. يقول الباحث بصدد المفهوم الأول:

«إن ما أسميناه النص الأكبر، ونحن نتحدث عن العرب هو ما ساهم فيه كل منتج بالعربية بغض النظر عن نوعه وقصده. أما التجليات النوعية القابلة للتقاطب إلى ثنائيات كيفما كانت طبيعتها أو وظيفتها. وفي أي عصر فليست سوى «تجليات» ملموسة، تتجسد من خلالها بعض مقومات النص الأكبر، بما هو تمثيل للعقلية والذهنية العربية العامة. وأي اعتماد على بعض هذه التجليات، ومحاولة استخلاص صورة الإبداع أو العقل أو الفكر العربي برمته فليست سوى أجزاء لعناصر من بنية الأصل، وتقديمها على أنها هي الكل» (ص 64).

ولعل ما يضع الدلالة النقدية لمفهوم «النص الأكبر» في مستواها التجريدي، غير المناقض للتحققات، أنها تجري في توسلها اللفظي مجرى الاستعمال المجازي، فلا يقصد بالنص الأكبر المعنى الوضعي، الذي يفترض وجوداً ظاهرياً ما، وإنما تنصرف العبارة للتدليل على قيمة علاقات الترابط والتركيب والتكامل، ذات الخصيصة النسقية المتصلة بكل ما يفترض أن يتضمنه التراث القديم: سرداً وشعراً وخطاباً علمياً وفقهياً وفلسفياً. فتنشأ من حاصل تلك العلاقات، بأصنافها المختلفة، ظاهرة كلامية تضمر الوحدة وتبدي الاختلاف. ولذا كانت أقرب التصنيفات دلالة على آلية الجدل بين الوحدة المستترة والاختلاف الظاهر تلك التي أخزلها الاقتباس في مقايسة النص الأكبر (الدال على الوحدة) بتجلياته الجزئية (الرامزة إلى الاختلاف الجنسي والنوعي والنمطي). ونظن أن البعد المجازي للعبارة في سياقها الراهن لا يناقض قصدها البرهاني في سياق لاحق، حين تلحق بمفهوم النص صفتا «التعالي» و«النموذجية»، بحيث تنزاح الدلالة العامة بدرجة نحو التخصيص، فتقرنه بالنص القرآني، في

الإطار الذي يضع هذا الأخير في قمة البناء الهرمي للنصوص العربية؛ بحيث تقع منه موقع الفروع المتحولة من الأصل الثابت، أو التجليات الناقصة من المبدأ الكامل. يقول الباحث في تعليقه على بعض آراء القدماء بصدد تقسيم الكلام:

«إن النص القرآني كان بشكل أو بآخر النص النموذج الجامع لكل الاجتهادات والتصورات. فهو نص متعالي على كل النصوص التي أبدعها العرب في كل الأجناس والأنواع، بل وفي مختلف العلوم... ولا غرابة في ذلك فهو كلام الله. أما كلام العرب فلا يمكن أن يمثل إلا بعض العناصر المستنبطة منه» (138-139).

نموذجية القرآن أو تعاليه عن التحققات المتباينة سمة تفسر انتظام الكلام العربي القديم في أفق السعي إلى محاكاة كمالٍ ناجز سلفاً: على جهة الفعل (أولاً) باعتبار تحقق الكلام الإلهي في لفظ عربي مبين، بما يتيسر معه تمثيل صفات «الإعجاز» البياني وتخييلها للأفهام، وثانياً على جهة القوة بالنظر إلى كون الكلام الإلهي نص جامع لمفاصل الخطاب العربي، يتعالى على أجناسه المختلفة وأنواعه المتعددة (أخباراً وقصصاً وأمثالاً، ورؤيات...)، ويحيل على شتى صيغه وأنماطه (إنشاء وخبراً وتعجيباً، وتغريباً وتفكيهاً، وترغيباً وترهيبا...). وما اجتماع صفات القول المتعددة، وائتلاف أجناسه الثابتة، وأنواعه المتحولة، بين دفتي كتاب جامع، إلا دليل على مثاليته، التي تتخذ بعد الغاية من مبدإ القول، والطموح من حوافز البيان، ومن ثم يغدو بدهياً تفسير تلاحم أغراض الكلام وفنونه في التصنيفات الموسوعية، كما يضحى يسيراً البرهنة على عقم التأويلات الذاهبة إلى قراءة أحد أضرب الإبداع التراثي بمعزل عن امتداداته. وهكذا تُردُّ تصانيف اللغة على تآليف العلوم العقلية، وهاته على تلك التي تختص بآداب الحديث والأخبار والأشعار

والمسامرات، في السياق الذي ترتبط فيه العلل بالمعلولات، والأصول بالفروع، والثوابت بالامتدادات. ومن هنا تكمن قيمة مفهوم «المجلس» أو الإبداع «المجلسي» في كتاب «الكلام والخبر»، من حيث إنه الإطار الاجتماعي الذي ينتظم تداول أقسام الكلام وأجناسه، وبالنظر إلى كونه السياق الثقافي الذي «يؤلّف» تركيبه النص العربي، المختلف الصيغ والأجناس والطبقات.

2 - النص الثقافي ومبدأ التفاعل

ولأن «النص الأكبر» افتراض ذهني قصاراه مجاوزة الظلال التعميمية التي يستدعيها مفهوم «التراث» في التداول العام، ولما أنه ماهية نسقية وازعها النظري العمل على استيضاح التشييد الناهض بقيم الخلق، وصيغ الأداء، وضروب التأليف التراثي؛ بات من باب البداهة العقلية اعتبار المنجز النوعي الخاص، في السياقات الجنسية المختلفة (الشعرية والسردية)، منتَجاً نصياً محكوماً بضوابط النص الأكبر، في بنية أدائه، وطرق تكوينه. وأضحى هذا المنحز الخاص - من ثم - عنصراً في نسيج عام، وتجلياً لمبدإ ثابت، فلا تستقيم أسباب الأخذ به إلا بإحكام النظر في أصوله وسياقه، والحاصل أن النص السيري أو الخبري أو المقامي أو الشعري بأنماطه الجدية والهزلية أو غيرها، إنما هو تفريع للنص الأكبر، وتنويع على النص النموذج، إنه في النهاية «نص ثقافي». يقول الباحث، في معرض بيانه لمسوغات البحث في نوع السيرة الشعبية العربية:

«السيرة الشعبية نص ثقافي؛ ويتجلى ذلك في كونها، وهي تتأسس نوعاً سردياً له خصوصيته، تنفتح على مختلف مكونات الواقع العربي، وثقافته، وتقدم لنا نصاً يتفاعل مع مختلف ما أنتج الإنسان العربي في تاريخه...» (ص 9).

هكذا يمضي سعيد يقطين في تدعيم علاقات اللزوم البنيوي للنص، بأواصر التعدي، مستبدلاً مبدأ الماهية النصية المستقلة بوقائع التمثيل والإحالة المفتوحة على مراجع الحس والذهن. ولا يعزب عن الفهم، في الصدد ذاته، أن أخبار السيرة الشعبية إطاراً لتظهير فعالية «النص الجامع» - بما هو «نص ثقافي» - لا يقصد إلى تخصيص هذا الجنس بتلك الفعالية وحده، بل يهدف إلى التمثيل الذي يسمح باستخلاص النسق الخفي المتحكم في عموم الأداء الخبري في التراث السردي. فمبدأ الانفتاح قائم، في كل الأحوال، وتجليات التعدي إلى الواقع الثقافي العام ثابتة. ولا مندروحة من ربط النص - سيرياً كان أو مقامياً، خبرياً أو شعرياً - بمنظومة التأليف الكلامي الموروث، وببنيات التحول فيه، وبتجليات المغايرة بين أنماطه، وإذا كان لنص السيرة الشعبية من خصيصة فارقة في هذا المضمار، فهي اقترابه من النموذج التصنيفي القائم على «الإحاطة» بأقاصي الممكن من الأجناس الكلامية (شعراً ونثراً) والأنواع السردية، والأنماط التأليفية (جداً وهزلاً وتغريباً وتعجيباً)، بحث تغدو مهمة التثبت من فعالية «النص» في مد صلات الجدل مع النشاط العقلي العام يسيراً، وتضحى عملية ربط العلل بالمعلولات سائغة ومؤثرة. فلا يخلو نص سيري بأنماطه المختلفة من خبرة إنسانية، طافحة بالإحالات على التاريخ والجغرافيا، والخطوب وأحوال العلاقات بين الأفراد والجماعات، وصيغ النظر إلى غير الحضاري والعقدي، ومشاهد البطولة والحب والاغتراب، وغيرها من المكونات التي تدعم التخييل السيري في تدافعه نحو التنامي والتوالد، وترفد البنية النصية بأسباب «تمثيلها» ووسيلة جدلها مع المحيط.

والهدف - فيما نتخيل - من تحت وصف «النص الثقافي»، في سياق الأسباب التي نوهنا بها آنفاً، هو فضلاً عن تحصيل الانتقال من مفهوم «التراث» العام إلى مفهوم «النص الأكبر» ثم «النص النموذجي»،

التوطئة لبيان مركزية مبدأ «التفاعل» في النظر إلى النص التراثي، وتداوله، وتفسيره؛ فالنسق الثقافي الموصول بنص ما ليس بنية مجردة أو ماهية متعالية، غير قابلة للمقاربة، وإنما هو محيط من النصوص المتراكمة في الزمن، والمسافرة عبر الفضاءات والأذهان والبيئات الاجتماعية. والنص حين يوسم بكونه منجزاً ثقافياً فكيما تستجلي قيم تفاعله الذاتي مع نظائره في نطاق الجنس المفرد، ومع محيطه النصوصي المنتج في شتى سياقات المعرفة التراثية، ومن ثم: «إذا كان البحث في نص معين، كما تقتضي ذلك أية نظرية للنص، يتم من خلال جنس نصي خاص، فإن نظرية التفاعل النصي تتيح إمكانية التعامل مع النص من جهة «تفاعله» مع نصوص أخرى من أجناس مختلفة، ظهرت في الفترة نفسها أو في فترات سابقة أو لاحقة... وهذا العمل علاوة على كونه يسمح لنا بالنظر للنص في ذاته، يتيح لنا إمكانية النظر إليه في مختلف علاقاته مع نصوص أخرى، ومع السياق الاجتماعي والثقافي الذي ظهر فيه» (ص 50).

3 - بين النص والنصية: نحو مجاوزة اللانص

يتبلور الموروث الثقافي وفق هذا المنظور، على قاعدة من المنتوجات اللفظية، التي تشكل فيما بينها كوناً من النصوص، المتصلة ببعضها بصلات الترابط والتساند والتكامل. بيد أن وجود هذه النصوص تاريخياً، وتواترها كتابياً أو شفاهياً، لم يكن كفيلاً وحده بإكسابها شرعة التداول النقدي والمعرفي، في السياق الذي لا تقتصر فيه على الحضور، بل الفعالية والاعتراف بقيمها المعرفية والجمالية. بتعبير آخر إن التراث القديم، كما وصلنا، لم يكن يثوي في أطوائه عوامل تآلفه الذاتي (الثابت)، بل أسباب انفصامه؛ وذلك بفعل هيمنة نظرة معيارية ترى إلى رصيد ضخم من التصانيف - من مثل القصص الخرافي والعجائبي

والشطاري، وسرود الهزل والبطولات، وأخبار الحمقى والظرفاء والمغفلين، وحديث الزنادقة والباطنية والنحل المارقة، وغيرها - باعتبارها ضرباً من الفعالية الكلامية المرذولة، وصنفاً من التأليف غير الجدي، الذي لا يليق بجمهرة الآخذين بعلوم اللغة وفنونها، استحضارها على جهة التمثيل والاستشهاد، ناهيك عن إعمال الفكر فيها بقصد الكشف عن «سر صناعتها» وسبر «وجوه بيانها» والتعريف بنمط برهانها. وسيترتب عن مثل هذا التناول منزع فكري يجزئ النص التراثي إلى قسمين: أولهما شرعي/ جاد/ نافع/ محمود/ فصيح... والثاني: فهم/ هزلي/ ضار/ مرذول/ عامي... والحاصل أن الشق الثاني بات خارج نطاق النص الأكبر، وعلى هامشه النظر إليه، في آن، فكان من المستساغ وسمه - كما ذهب الباحث - بـ «اللانص» (انظر الصفحات: 51، 52، 75، 85، 62).

والظاهر أن من بين العوامل المركزية التي ساهمت في نشأة ظاهرة اللانص عدم الاحتفاء بقيمة «النصية»، بما هي حصيلة للخبرات الأسلوبية، والجمالية، والبنيوية، الوظيفية، المتضامنة في تحقيق أدبية نص ما، وطبع مكوناته التعبيرية بسمة التميز والفرادة. إذ لو تم الاعتراف بالقيم المفترضة لأي نص، مهما كانت مرتبته في المنظومة الثقافية، وأياً كانت صيغة أدائه (الكتابية أو الشفاهية)، وبصرف النظر عن منحاه البلاغي، لتم تجريد الموروث النصي من الإسقاطات القيمية المتحولة بحسب الأزمنة والفضاءات، والمتغيرة بتغير الخبرات والأذواق. وعليه لن يكون لمفهوم «النصية» من قصد إلا توطئة الانتقال من القراءة التجزئية إلى النظر التكاملي، في أفق مجاوزة مأزق اللانص في الموروث القديم. يقول الباحث:

«نستعمل مفهوم النص استعمالاً جديداً يخرج به عن الاستعمالات القديمة. وما يمكن أن يوحي به توظيفنا هنا هو أنه يتجسد من خلال

«النصية» التي تجعل من إبداع لفظي ما ذا درجة من الحظوة والقبول لدى التقليد الأدبي أو الرأي العام الأدبي المهيمن في حقبة من الحقب. وبحكم هذا الموقع يكون له دور النموذج والمؤثر في باقي الفعاليات النصية التي تنتج في نطاقه، أو تدور في فلكه» (ص 51-52).

بتعبير آخر يمكن اعتبار «النصية» استثماراً لثوابت الجنس ومكونات النوع وسمات النمط في تشغيل إمكانيات الكلام، فتصير النصية الناجحة هي تلك القادرة على ابتداع معادلة مثلى في هذا الإطار من الضوابط والمحددات، وتتحول، من ثم، إلى نموذج متعال، يرسم المعالم التقريبية (الجنسية والنوعية والنمطية) للنصوص اللاحقة. بيد أن المعضلة لا تكمن في طبيعة هذا الافتراض بصدد ماهية «النصية»، بل بصيغ تداول تلك الماهية في الزمان، وما ينشأ مع تباعد الحقب الثقافية، وتبدل قيم التلقي من تحول في طبيعتها. ذلك أن الخبرة الجمالية المعاصرة (مثلاً) التي تدين بأصولها لزمن إبداعي وثقافي تلا بعقود وأجيال (ثقافية) الخبرة النصية التراثية، غير ملزمة بأخذ المعايير القرائية من النظر المأثور، بل هي مطالبة بالأخذ بالتقاليد الناشئة عن تفاعلها مع النصوص المعاصرة، والسعي من ثم إلى قراءة النص التراثي من أفق الانشغال المعرفي والجمالي الحاضر. وهكذا تبقى «النصية» مرتبطة بالزمان وتخضع لضرورات التحول والتغير تبعاً لتقلبات الأحوال والمحيط، بينما النص («سيرة عنترة» مثلاً) يمثل وجوداً ثابتاً، ولا يفارق ثباته إلا بتحوله إلى تجليات من القيم النصية» الفاعلة في توليد نصوص أخرى مشابهة، تمتح منه المبادئ الثابتة، والمكونات المتحولة، والتجليات المتغيرة. ومن ثم بات بدهياً أن:

«نجد النصية تتغير بتغير الأزمنة والأمكنة، لكن ما يتغير فعلاً ليس النصية في ذاتها، ولكن تجلياتها العملية، والمفاهيم التي بواسطتها

نرصدها... ونحن عندما نقرأ الآن إلياذة هوميروس والقرآن الكريم ومعلقة امرؤ القيس قراءة جديدة فذلك لأننا... نريد أن نجلي نصية جديدة بناء على ما يقدمه لنا السياق الذي نعيش فيه» (ص 48-49).

من هذا المنطلق حاول الباحث إعادة النظر في علاقة النصوص المركزية بنظيراتها الهامشية، مقترحاً نقلة نوعية في الفهم والتفسير، تلغي مساحات اللانص في التراث القديم، وتنظر إلى الأفق العام من قاعدة النسقية، بالنهج الذي تنتظم فيه مفاهيم «النص الأكبر» و«النص النموذج» و«التفاعل النصي» و«النصية» ضمن شبكة دلائلة منسجمة ووظيفية، تحيل كل حلقة فيها على البناء الكلي، بشكل جدلي يسمح بإعادة النظر في الموروث السردي، ويكفل - في الآن ذاته - تجديد آلية القراءة والتفسير النظريين بصدد مفاهيم: «الجنس» و«النوع» و«النمط»، سواء كما رسخها النظر النقدي والبلاغي المأثور، أو كما تحقق بالفعل في الكلام التراثي.

لقد أراد سعيد يقطين من كتاب «الكلام والخبر» أن يشكل مقدمة لفهم السرد العربي، كما أراده خطوة تنظيرية تحاول حل عدد من الأسئلة الجوهرية بصدد السردية العربية عموماً، وبصدد نهج «السرديات» بشكل خاص؛ سواء على جهة اختصاصها بالمادة الحكائية، أو بالخطاب، أو بالنص. غير أن الكتاب لا يقف عند حدود ضبط معايير التمايز بين أنهاج تلك السرديات المختلفة، وتدقيق النظر في حقول اختصاص كل منها، بل يتخطى ذلك إلى محاولة بناء تصور جديد للأجناس التراثية بأنواعها وأنماطها المختلفة، واصلاً كل ذلك بفهم مغاير للنص والنسق الثقافي؛ وذلك من خلال معادلة: «المبادئ» بالأجناس، و«المقولات» بالأنواع، و«التجليات» بالأنماط، في مستوى أفقي؛ ثم واصلاً الجنس بالقصة، والنوع بالخطاب، والتجليات بالنص، في مستوى العمودي؛ على اعتبار

اقتران الدوال الأولى (الجنس/ المبادئ/ القصة) بقيم «الثبات» والثانية (النوع/ المقولات/ الخطاب) بقيم «التحول» والثالثة (النمط/ التجليات/ النص) بقيم «التغير»، في سيرورة جدلية مستمرة. وهي معادلة تحقق الانسجام النظري المطلوب للانتقال إلى أي تحليل تطبيقي يتناول مختلف الأجناس السردية، وليس فقط «السيرة الشعبية» (التي خصص لبنياتها الحكائية كتاباً بأكمله: هو «قال الراوي»)، كما تكفُل انسجاماً عز نظيره في النظر المعاصر إلى قضايا الأجناس التراثية، مما يجعل الكتاب نصاً مركزياً في النقد العربي المعاصر، سيمتد بتأثيره لسنوات عديدة قادمة.

الهوامش

1) صدر عن المركز الثقافي العربي، بيروت – البيضاء، 1998.

* * *

● أما قبل:

كان النقد الروائي قبل الناقد والمفكر الروسي ميخائيل باختين يسير مسارين لا يلتقيان؛

المسار الأول:

تجنيس النص الروائي ووضعه داخل تصنيفية خاصة به، وهذا المسار ينتمي إلى الشعرية التاريخية (أي دراسة الرواية على المستوى الدايكروني أو التطوري). وقد كانت تؤيد هذا الاتجاه وتتبناه الأوساط النقدية الروسية المؤيدة للشيوعية والنقد الماركسي. ويعد كتاب ليون تروتسكي (الأدب والثورة) وكتاب بيلنسكي (الممارسة النقدية) وكتاب فيسيلوفيسكي (الشعرية التاريخية) أهم الممثلين لهذا الاتجاه.

وقد عارض باختين الشعرية التاريخية، منذ البدء، لأنه كان يرى فيها إرهاباً فكرياً عن طريق الالتزام الأيدلوجي الذي فرضه الحزب الشيوعي السوفيتي السابق على الروائي والناقد معاً. وكان نتيجة هذه المعارضة تأخر انتشار أبحاث باختين في الأوساط الثقافية لأكثر من أربعين سنة، لمنع السلطات الثقافية السوفيتية آنذاك بنشرها، وكذلك اضطرار باختين للكتابة بأسماء مستعارة مثل (يافل ميد فيدف) و(ف. فولشينوف) خشية الملاحقة والاعتقال.

المسار الثاني:

دراسة البنية الروائية، بمصطلحات شكلية بحتة، أي دراسة أدوات البناء الروائي. هذا المسار ينتمي إلى الشعرية اللغوية أو الشكلانية

(دراسة الرواية على المستوى السانكروني أو الوصفي) ويعد كتاب (نظرية المنهج الشكلاني - نصوص الشكلانيين الروس) لياكوبسن وآخرين أهم ممثل لهذا الاتجاه.

وقد انتقد باختين هذا المسار من وجهة نظر (سوسيو - لفظية) فرأى أن المذهب الشكلاني هو جمالية مواد البناء، لأنه يختزل مشاكل الخلق الشعري إلى مسائل لغوية، ومن هنا يأتي هذا الشيء لمصطلح (اللغة الشعرية) فضلاً عن الاهتمام بـ (طرائق) من كل الأنواع.

وبعملهم هذا أهمل الشكلانيون المقومات الأخرى لفعل الخلق، والتي هي المضمون، أو العلاقة بالعالم، والشكل بمعناه هنا كتدخل من قبل المؤلف، كاختيار يقوم به فرد فريد بين العناصر الموضوعية والعامة للغة[1]. كما أن الفاعل في النظرية الشكلانية مفقود تماماً، فالفئات التي تعرضها اللسانيات وتتبناها الشعرية الشكلانية هي «هي تصنيفات (للغة) بصرف النظر عن الفاعل، وهي فعالة تماماً في الحقل الذي حددته اللسانيات لتجعل من نفسها علماً، لكنها لم تكن كذلك أبداً في الممارسات الدلالية المعقدة (مثل الرواية) حيث تتم الدلالة (هذا يدل) انطلاقاً من الفاعل ومعه»[2].

بعد هذه الانتقادات التي قدمها باختين للشعريتين التاريخية والشكلانية، حاول أن يجمع بين أهم مميزاتها فدرس الرواية دراسة تطورية منطلقاً من الجذور الصنفية للجنس الروائي وهي الكرنفال والهجاء المينيبي والحوار السقراطي، حيث يرى باختين أن الشكل الروائي (الحواري) هو الامتداد الطبيعي للتقاليد الصنفية آنفة الذكر.

كما حاول إعادة تقويم البنية الروائية على أساس مصطلحات جديدة كل الجدة في النقد الروائي تقوم على فلسفة (سوسيو - لفظية) للغة.

وبهذا يكون مشروع باختين مشروعاً وسطياً «فتحت اسم (شعرية)

الموروثة عن سابقاتها التاريخية والشكلانية يكشف باختين قارة (أرضاً) جديدة لا تستطيع أدوات الشعرية بلوغها »[3].

● فلسفة اللغة عند باختين:

إن اللغة بوصفها فاعلاً للتصوير، تمتلك العديد من العناصر التي تحيل على مستوى الإخبار عن موضوع الفعل الكلامي، لكنها في الوقت نفسه تمتلك عناصر أخرى تحيل على مستوى التمثيل فتصبح موضوعاً للتصوير (فضلاً عن كونها فاعلاً له).

وعلى ذلك يكون كلام الشخصيات موضوع تصوير فني في النثر الروائي، إذ يدخل كلام الشخصية بوصفه عامل تفكيك للغة الرواية يحمله التنوع الكلامي إليها، فهو - تبعاً لذلك - لا يصور فقط (بكسر الواو) بل يصور أيضاً (بفتح الواو)، كما لا يقتصر ذلك على كلام الشخصيات، بل إن كلام المؤلف نفسه يصبح موضوع تصوير فني في الرواية أيضاً، فلغه الرواية «لا يمكن أن تموضع لا على السطح ولا على الخط، إنها نظام سطوح متقاطعة، والمؤلف بوصفه خالقاً لكل شيء... يقيم ضمن المركز المسيطر عليه، المكون بوساطة تقاطع السطوح»[4]. إن جميع الخطابات اللسانية (الخطاب المباشر، والخطاب غير المباشر، والخطاب غير المباشر الحر) توظف في الأدب الروائي لنقل خطاب (الآخر). وبدمج هذه الخطابات وحوارها - بعدها صادرة عن شخصيات ذات توجهات اجتماعية مختلفة - وبتعدد السطوح اللسانية وحوارها وتواصلها اللفظي، تتضح لنا أكثر قضايا التركيب الروائي في عناصرها الدقيقة.

إن الأساس المنهجي الذي انطلقت منه فلسفة اللغة عند باختين هو عد التعبير نشاطاً سابقاً على التجربة، إذ «ليس النشاط الذهني هو الذي

ينظم التعبير بل على العكس من ذلك، إن التعبير هو الذي ينظم النشاط الذهني الذي يقولبه ويصوغه ويحدد اتجاهه»[5].

ومادام التعبير مسكوناً من (الآخر) فإن التحدث أو التلفظ ذو طبيعة اجتماعية وليست ذاتية كما ترى مدرسة (فوسلر)، يلتحم، عند باختين، المظهر اللساني بالمظهر الاجتماعي، ففعل الكلام «أو بدقة أكثر إنتاجه، أي التحدث، ذو طبيعة مجتمعة»[6].

وعلى أساس ذلك فإن فلسفة اللغة عند باختين فلسفة (سوسيو - لفظية) تقيم اللساني في الاجتماعي.

لقد اجترح باختين مصطلح «صورة اللغة» لدراسة التنوع الكلامي في لغات الرواية، فضلاً عن دراسة (الكلمة) في الرواية بوصفها قيمة اجتماعية وأيدلوجية، تخص إنساناً اجتماعياً، مشخصاً ومحدداً تاريخياً فكأن مصطلح «صورة اللغة» يحيل على الرواية البوليفونية (أو متعددة الأصوات) بوصفها مرآة عاكسة للغات الاجتماعية على هيئة صورة فنية لها.

ينطوي مصطلح (صورة اللغة) عند باختين على ركيزتين رئيسيتين:

الأولى: هي رسم طرق المنهج الاجتماعي في اللسانيات.

الثانية: هي دراسة قضايا التركيب في النص الروائي بوصفه كلاً، وليس بصورة جزئية.

وعلى وفق هذا المفهوم سوف يغادر النقد الروائي، عند باختين، معالجة القضايا اللسانية في النص (الكلمة، الجملة، المقطع) لينصرف إلى دراسة التواصل اللفظي فيه.

وهذا التوجه يستتبع دراسة من نوع آخر، ومن وجهة نظر أخرى، تلك هي الدراسة السوسيولوجية للتفاعل اللفظي «فإذا كان الموضوع

الخاص للجنس الروائي هو الإنسان المتكلم وكلمته الطامحة إلى قيمة اجتماعية وانتشار، بوصفها لغة خاصة من لغة التنوع الكلامي، فإن المشكلة المركزية للأسلوبية الروائية يمكن صياغتها على أنها مشكلة التصوير الفني للغة، مشكلة صورة اللغة»[7].

● مفهوم الأيدلوجيا عند باختين:

إن الفلسفة الماركسية أرهقت المؤلف بإجبارها إياه على تبني أيدلوجيتها حتى (أدلجته) عبر ما يسمى بالأدب الملتزم، حيث ترى الماركسية أن الأيدلوجيا ما هي إلا «تغطية للصراعات المجتمعية والبناء الطبقي»[8].

وحتى الماركسيين الجدد أمثال ألتوسير وكازانوف ولوسيان غولدمان لم يخرجوا عن جوهر هذه النظرة، فالرواية عند غولدمان، بوصفها أيديولوجيا، تمثل موقفاً من الحياة والواقع، ويتم ذلك عن طريق (تفسير) العمل الروائي، أي ربط البنية الداخلية للعمل الروائي بمنظومة القيم الأيديولوجية خارجه، ومن ثم موقف المؤلف من تلك القيم إذ «يرى غولدمان أن الارتباط بين البعدين الجماعي والشخصي (الكاتب المبدع) لا يمس إلا البنى الذهنية، أي المقولات التي تسير المجموعة والفرد في آن. فالبنى الذهنية ذات بعد جماعي، ولا تمت بصلة إلى تصور الفنان ونواياه الواعية وغير الواعية، الأيديولوجية أو الفردية، وإنما ترتبط بما يراه ويحسه ويعايشه. فيكون عندئذ جزءاً من كل»[9].

وواضح أن غولدمان يطور نظرية الانعكاس الماركسية عن طريق مطالبة الفن الروائي باتخاذ موقف جمالي وأيديولوجي من الواقع، إذ يرى أن هناك تناظراً أو تقابلاً بين الشكل (أي البنية الداخلية للنص) والمضمون أي (الحقل الثقافي والأيديولوجي) وهدفه من جراء تحليل البنية

الداخلية للنص هو «الوصول إلى تحديد البنية الدالة التي يمكن اعتبارها بمثابة عمق النص. ثم بعد اكتشاف البنية العميقة ينتقل إلى مجال المقارنة، بحيث يربط هذه البنية ببنية أوسع مناظرة لها، يتلمس وجودها في الحقل الثقافي أو الأيديولوجي»[10]. وهذا التناظر ما بين داخل النص وخارجه هو الذي يفرض على المؤلف تبني أيديولوجية ما حتى إذا كانت «عن طريق مضامين خيالية تخالف أشد الخلاف المحتوى الواقعي للوعي الجمعي»[11].

أما الشعرية الشكلانية، فبتخليها عن مفهوم الفن كتمثيل (Representation)، فقد قتلت الموضوع وقتلت معه المؤلف بوصفه فاعلاً له أيديولوجية خاصة، فأيديولوجية النص لدى الشكلانيين «لا تكمن في مرجعيته، وإنما في طاقته على تغيير الدلالات الأصلية المشحونة فيه... فمعنى الأيديولوجيا يقوم على فكرة النص كبنية متكاملة مغلقة تسيرها عناصر داخلية مستقلة عن العوامل الموضوعية الخارجية»[12]. لكن باختين نظر إلى الأيديولوجيا نظرة مغايرة، منطلقاً من الفلسفة السوسيو - لفظية التي يؤمن بها، فالأيديولوجيا عند باختين هي تركيبة ألسنية ومنطق مجتمعي[13]، وهي في الوقت نفسه انزياح في الذهن تحققه (الكلمة) أو (الأيديولوجيم) الذي هو أصغر وحدة أيديولوجية. فلا فصل لدى باختين بين اللغة الاجتماعية وتجلياتها الأيديولوجية، لأن كل لغة اجتماعية تعبر عن أيديولوجية متكلميها بلا وساطة.

مع باختين، يكون الحديث عن أيديولوجيا الرواية، وليس الرواية بوصفها أيديولوجيا. ففي النص الحواري نكون إزاء وجهات نظر متعددة، كل وجهة نظر تنطلق من وعي أيديولوجي معين، فالحقيقة في النص البوليفوني حتى لو كانت وحيدة «تتطلب أشكال وعي متعددة وإنما لا تستوعب، من حيث المبدأ، في وعي واحد، وإنها بحكم طبيعتها حادثية،

وتتولد من تماس أو احتكاك مختلف أشكال الوعي»[14]. والحق أن المؤلف في النص الحواري لا يملك إلا الحياد في عرض رؤى شخصياته. في النهاية تتكون - عبر وجهات النظر المتباينة - حزم أيديولوجية بحسب تعدد الشخصيات المتبنية لها، تشكل العالم الروائي المتخيل، وتقوم بصياغة مادته القصصية. إن القيم الأيديولوجية في النص الحواري غير مصنفة، ولا محكوم عليها من لدن المؤلف.

إذن فوظيفة الأيديولوجيا - أو الأيديولوجيات المتعددة - في الرواية هي تشكيل مادة العالم الروائي، إذ «تكون الأيديولوجيا - أو بالأصح الأيديولوجيات - هنا - أي في النص الروائي متناقضة، لكنها غير منظمة، غير معدة، غير محددة، ولا تعمل إلا (كمادة للتشكيل) بهذا المعنى لا يكون للنص البوليفوني سوى أيديولوجيا واحدة هي الأيديولوجيا المكونة Formatrice الحاملة للشكل»[15].

لقد اكتسب مفهوم الأيديولوجيا عند باختين خصوصيته وفرادته عبر قطيعته الإبستمولوجية مع غيره من المفاهيم الأيديولوجية الشائعة والمنهجية حتى ستينيات القرن العشرين، إذ أصبحت لها - في نظرنا - هوية تميزها عن نظرية الانعكاس الماركسية، ونظرية سوسيولوجيا الأدب عند غولدمان بجذورها عند جورج لوكاش وموريس بلانشو، وكذلك اختلافها (أو خلافها) مع آراء الشكلانيين الروس.

● الكلمة، الصوت، والحوارية:

يكتسب مصطلح (الكلمة) لدى باختين أهمية كبيرة، فهو يشير - ضمناً - إلى مفهوم التواصل اللفظي، بمعنى آخر أن التواصل ينتمي إلى حقل التلفظ وليس إلى حقل اللغة. وذلك إشارة إلى طبيعته الدينامية،

فهو يشير إلى «مفهوم اللغة القائمة على الفاعل أو الفاعل القائم في اللغة»[16].

وهذا ما حدا بالنقاد الفرنسيين - لاسيما كرستيفا وتودوروف - إلى مضارعته بمصطلح الخطاب[17] (Discours) لشيوع الأخير واستقراره في المدارس النقدية في ستينيات القرن العشرين.

ومادام هناك تواصل لفظي في جوهر (كلمة) شخصية روائية ما مع شخصية أخرى أو مجتمع أو فكرة أخرى، فإن (المبدأ الحواري) سيكون حاضراً آنذاك. ولذلك يمكن القول «إن كل تواصل لفظي، كل تفاعل لفظي، يحدث في شكل تبادل بين التلفظات، أي في شكل حوار»[18].

لقد انطلق باختين من فلسفة التفاعل اللفظي - الاجتماعي ليتبنى مصطلح الحوارية (Dialogism) إذ يعد الفضاء اللفظي بين المرصودين في البنية الروائية فضاء حوارياً بمعنى أن (الكلمة) في النثر الروائي الحواري تعد وسيطاً بين النص ومحيطه الاجتماعي الأساسي. وبذلك تكون الرواية شكلاً من أشكال التواصل اللفظي (الشفاهي) أو قطعة فسيفساء من الاقتباسات، إذ أن كل كل (كلمة) هي نقطة تقاطع مع (الكلمات) الأخرى.

إن الجوهر الحواري يقوم على تعدد الخطابات الشخصية في الرواية، لأن (الصوت الآخر) يكمن في (كلمة) الشخصية أو خطابها. ونستذكر، هنا، بالمونولوج الرائع الذي أنتجه (راسكولينيكوف) الشخصية الرئيسة في رواية دوستويفسكي (الجريمة والعقاب) بعد أن جاءته رسالة من أمه تعلن فيها نبأ خطوبة أخته من المحامي (لوجين). إن هذا المونولوج تختلط فيه عدة لحظات قولية للأم والأخت والمحامي مع اللحظات القولية لراسكولينيكوف، في هذا المونولوج عدة أصوات[19] متضاربة، ومتناقضة أحياناً، فالكلمة/ الخطاب في الرواية الحوارية «تكون موزعة على لحظات

قولية تستطيع (أنا) متعددة أن تشغلها في وقت واحد، ويوصف هذا الخطاب بالحواري أولاً لأننا نسمع عبره صوت (الآخر) المتلقي، فيصبح متعدد الأصوات بعمق، لأن مجموعة مواقف كلامية تسمعنا صوتها من خلاله»[20]. من هنا ندرك مدى التنازع بين الأصوات حول الحقيقة الواحدة، فما الحوارية إلا مصطلح «تجدد الانتماء المزدوج للخطاب (الكلمة) إلى الأنا وإلى الآخر»[21].

لقد أكد باختين على التقاليد الصنفية للرواية الحوارية، ووجد جذور هذه التقاليد في الكرنفال[22] والهجاء المينيبي[23] والحوار السقراطي[24]. فالكرنفال مثلاً، يجسد الأدب المضاد لأدب الطبقة الحاكمة، الذي يقوم على تصنيف البشر وتقسيمهم، فعمل الأدب المضاد على إلغاء الثنائيات الضدية (الله - الفرد)، (الملك - العبد)، (الرجل - المرأة)... إلخ لتدخل في تكافؤ ضدي و(حوارية)، فكانت المراسيم الكرنفالية (خلع التاج، التتويج، والضحك الكرنفالي... إلخ) بمثابة رد فعل الطبقات المسحوقة من المجتمع تجاه سياسة الدولة. وهكذا نشأت تقاليد الفن الروائي الحواري في أحضان الكرنفال والهجاء المينيبي والحوار السقراطي، على أساس التكافؤ الضدي بين المتحاورين.

وقد استلهم الفن الروائي - عبر مسيرته الطويلة - تلك التقاليد، بوصفه وليد الطبقة البرجوازية، حيث يؤكد على الذات الإنسانية، وصراع هذه الذات مع القوانين التي خلقتها (الله، المجتمع، التقاليد...) وإذا ما علمنا أن التقاليد الصنفية، آنفة الذكر، بوصفها أشكالاً نثرية أولى، قد مارست تدمير الوثوقية الاستبدادية للغة الأدبية النثرية - لاسيما اللغة الخطابية الاستعلائية - وأنها كانت موضع هزء وسخرية، وكانت تجري خارج الكنيسة، لم ندهش بوصف الرواية بـ (الجنس الوضيع) أو (الجنس الهدام).

إن الشكل الروائي الحواري هو الشكل الذي يجسد الصراع أو التكافؤ الضدي من بين أشكال النثر الروائي، فهو الامتداد الطبيعي للتقاليد الصنفية للنثر الروائي على امتداد تطوره. وقد بحث باختين عن الأشكال الروائية التي تسير على هذا الخط من التطور فوجدها في روايات (سويفت) و(رابليه) و(دوستويفسكي) الذي تمثل رواياته قمة ما وصل إليه الشكل الروائي في النثر الروائي. كما حاولت جوليا كرستيفا مواصلة الطريق فبحثت عن الشكل الحواري في رواية القرن العشرين فوجدته في أعمال (جيمس جويس) و(فرانز كافكا) و(مارسيل بروست).

ونستطيع إيجاز سمات النزعة الحوارية ومقوماتها في الجنس الروائي فيما يأتي:

1 - كثرة في الأصوات كاملة القيمة.

2 - كل صوت يمثل كيانه بصورة تامة عبر:

أ - الانتساب إلى شخصية روائية معينة، أي تشخيصه في الرواية.

ب - التعبير عن أسلوبها الخاص.

جـ - تجسيد وجهة نظر الشخصية على المستوى الأيديولوجي.

د - توفر ملامح اللغة الاجتماعية[25] التي تنتمي إليها الشخصية.

3 - التصوير المنولوجي لعالم كل شخصية.

4 - كل صوت - لاسيما الأصوات الرئيسة - يدخل، أسلوباً، في وعي الصوت الآخر، ويتجلى ذلك في الأسلوب غير المباشر الحر.

5 - يلتحم مع هذا الصراع، صراع آخر بين وجهات النظر، فتتقاطع وتتحاور تبعاً لاختلافها عند الشخصيات.

6 - من سمات الرواية الحوارية، أن تكون الشخصية الروائية منفتحة على

العالم، تملك حريتها الداخلية، وتتقبل آراء (الآخر) وتدخل في (حوار) معها.

7 - تكون الفكرة في الرواية الحوارية غير منجزة، وغير مستقرة، ولانهائية، تتنازعها الأصوات المتصارعة حولها.

8 - أن تكون الأصوات الأخرى - لاسيما الرئيسة منها - التي تدخل في صوت البطل، بمستوى صوته، ومنظوراتها إلى جانب منظوره.

9 - أن يدخل تنوع الأساليب اللغوية، واللغات الاجتماعية، وصور اللغات الاجتماعية، وصور اللغات المختلفة في علاقات حوارية (جنباً إلى جنب أو الواحد أمام الآخر داخل العمل الروائي).

10 - أن يقف المؤلف على مسافة فاصلة عن بقية أبطاله، بحيث لا يندمج الوعي الذاتي للأبطاال مع وعي المؤلف وصوته، كما يجب أن يكون المؤلف مقيداً بالمنطق الداخلي لشخصياته.

11 - الإبقاء على مسافة فاصلة بين الأصوات، فلا يندمج صوت بآخر، ولا يتشربه ولا يمتص قيمته الأيديولوجية، أي يحافظ على كامل استقلاليته.

إن الحوارية مفهوم سيميائي، يتخطى حدود اللغة ليدخل مجالاً أو حقلاً أوسع هو حقل أو علم اللسانيات (translinguistics) - عندما يشير إلى دخول صوت (الآخر) في خطاب الشخصية - كما أصبحت الحوارية، بعد باختين، تشير إلى رؤية عامة في الفكر والفن والحياة، يمكن تطبيقها على مختلف المجالات لأنها نظرة حديثة تقوم علي المبدأ الجدلي (للديالكتيك) مع النظرة المونولوجية المسبقة.

● حوارية أم حواريتان؟

كثيراً ما يشير النقاد إلى غموض مصطلح (الحوارية) لدى باختين

- فضلاً عن اتهام الخطاب الباختيني بأنه خطاب مهزوز ورجراج - بل إن تدوروف يشير إلى اضطراب (الحوارية) أصلاً في فكر باختين.

فهل هناك غموض أو اضطراب في طروحات باختين النقدية ومصطلحاته؟

باعتقادنا أن ارتباك النقاد في تحديد مفهوم دقيق لمصطلح (الحوارية) لم يأت من غموض المصطلح أو اضطرابه، بقدر ما جاء من تطور النظرة إليه. فقد مر مصطلح (الحوارية) لدى باختين - في رأينا - بمرحلتين مهمتين:

المرحلة الأولى: مصطلح الحوارية بمفهومه التقني

وذلك عندما درس باختين رواية (دوستويفسكي)، ووضع عدة سمات تقنية لقيام الحوارية في النص الروائي. وأعلن أن ملحمة (تولستوي) مونولوجية، بينما رواية (دوستويفسكي) حوارية. وذلك على أساس التقابل بين الملحمة والكرنفال بوصفهما جذرين صنفين مختلفين أشد الاختلاف.

المرحلة الثانية: مصطلح الحوارية بمفهومه الفلسفي

فقد عاد باختين في كتابيه الشهيرين (الكلمة في الرواية) و(الماركسية وفلسفة اللغة) ليعارض بين جنسين متباينين هما الرواية والشعر، فرأى أن الجنس الروائي حواري، بينما الجنس الغنائي مونولوجي. وذلك على أساس أن الأول يقوم على فلسفة التواصل اللفظي - الاجتماعي، بينما يقوم الثاني على مونولوجية لغة الشاعر بعيداً عن التمثيل أو المحاكاة.

إن الجنس الروائي لدى باختين، في هذه المرحلة، حواري بصورة

مطلقة، فليس هناك رواية مونولوجية وأخرى حوارية. وهذا ما يجعل لمصطلح (الحوارية) نزعة فلسفية أكثر منها تقنية.

ولصعوبة تبيّن نظرية إجرائية واضحة المعالم، لدى باختين، في المرحلة الثانية لمصطلح الحوارية، نرى أن نقاد الرواية عزفوا عنه، وعملوا على دراسة المصطلح وتطبيقه بمفهومه التقني. أما منظرو الشعرية وفلاسفة اللغة، فقد تناولوا المصطلح بمفهومه الفلسفي.

الهوامش

1) ينظر: نقد النقد – تزفيتان تودوروف – ت: سامي سويدان – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – 1986 – صفحة 75.

2) شعرية محطمة – جوليا كرستيفا –ت: وائل بركات – مجلة – نوافذ – النادي الأدبي الثقافي – جدة – ع (15) – آذار – 2001 – صفحة 183.

3) المصدر نفسه صفحة 199.

4) The Kristeva reader - Edited by Tori moi - basil black well - Oxford - 1989 - P61.

5) الماركسية وفلسفة اللغة – ميخائيل باختين – ت: محمد البكري ويمنى العبد – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – 1986 – صفحة 116.

6) المصدر نفسه – صفحة 110.

7) الكلمة في الرواية – ميخائيل باختين – ت: يوسف حلاق – منشورات وزارة الثقافة – دمشق – 1988 – صفحة 114 وقد ترجم محمد برادة هذا الكتاب بعنوان (الخطاب الروائي) – دار الفكر – القاهرة – 1987.

8) الأيديولوجيا كتعبيرة ثقافة – علي حرب – مجلة دراسات عربية – دار الطليعة – بيروت – ع 8-12-1982 – صفحة 53. في حين يرى (فرانسوا شاتولي وباشلار وجونارفوهي) أن الأيديولوجيا هي رؤية للعالم خاصة بثقافة وحضارة ومجتمع، أما (غرامشي وميشيل فوكر روجيه كارودي) فيرون أن الأيديولوجيا هي هيمنة ثقافية داخل المجتمع المدني.

9) في البنيوية التكوينية – دراسة في منهج لوسيان غولدمان – د. جمال شحيد – دار ابن رشد – بيروت – 1982 – صفحة 78.

10) ينظر: دراسة في سوسيولوجيا الرواية – حميد لحمداني – مجلة: دراسات سال – المغرب – ع 1 – 1987 – صفحة 128-129.

11) الميتافيزيقا، العلم، والأيديولوجيا – عبدالسلام بنعبدالعالي – دار الطليعة – بيروت – 1981 – صفحة 74.

12) مدخل إلى نظرية القصة – تحليلاً وتطبيقاً – سمير المرزوقي وجميل شاكر – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – 1986 – صفحة 114.

13) الأيديولوجيا كتعبيرة ثقافية – صفحة 35.

14) قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي - م.ب. باختين - ت: د. جميل نصيف التكريتي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1986. وقد أعادت دار توبقال للنشر - الدار البيضاء طبع الكتاب تحت عنوان (شعرية دوستويفسكي).

15) شعرية محطمة - صفحة 195.

16) المصدر نفسه - صفحة 182.

17) الخطاب هو «كل ملفوظ يشترط باثاً ومتقبلاً، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بأية طريقة» تحليل الخطاب الروائي - سعيد يقطين - المركز الثقافي العربي - بيروت - 1989 - صفحة 65، نقلاً عن «قضايا اللسانيات العامة» إميل بنفنست صفحة 141. وهوأيضاً «نص محكوم بوحدة كلية واضحة، يتألف من صيغ تعبيرية متوالية، تصدر عن متحدث فرد، يبلغ رسالة ما» السردية العربية - بحث في الموروث الحكائي العربي - د. عبدالله إبراهيم - المركز الثقافي العربي - بيروت - 1992 - صفحة 9، نقلاً عن:

Dictionary of language and linguistics - Hartman and stork - P. 29.

18) المبدأ الحواري - دراسة في فكر ميخائيل باختين - تزفيتان تودوروف - ت: فخري صالح - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1992 - صفحة 64.

19) الصوت «ليس وحدة صوتية Phone خرجت من النصوص اليونانية وتتقاطع مع صاحبها، وإنما هو وحدة صوتية فقدت حقيقتها، وتهتم بموقع بثها، وبموقع الفاعل المتكلم» شعرية محطمة - صفحة 187.

20) المصدر نفسه - صفحة 183-184.

21) الكرنفال: طقس احتفالي (تنكري) يجري خارج الكنيسة. تقلب فيه التراتبات الاجتماعية فيصبح الملك عبداً، والعبد ملكاً. وأهم مراسيمه: خلع التاج، التتويج، والضحك الكرنفالي... إلخ. ويجسد رد فعل الطبقات المسحوقة على ظلم الملوك وجوهرهم. وهو ينتمي إلى صنف الأدب المضحك بجد.

22) الهجاء المينيبي: نسبة إلى الفيلسوف الإغريقي مينيب. وهو عبارة عن مشاهد ساخرة هجائية وينتمي الهجاء المينيبي أيضاً إلى الأدب المضحك بجد.

24) الحوار السقراطي: نسبة إلى الفيلسوف الإغريقي سقراط، حيث كان يستوقف شخصاً ما، لا على التعيين، ويعقد معه حواراً حول قضية ما، بدون أي حكم مسبق عليها - أي يكون الحوار متكافئاً - والهدف منه الوصول إلى حقيقة تلك القضية، والحكم فيها.

25) يعرف باختين اللغة الاجتماعية بقوله «إننا لا نقصد باللغة الاجتماعية جملة السمات الألسنية التي تحدد لغة ما وفرادتها اللهجوية، بل الجملة المشخصة والحية لتفردها

الاجتماعي الذي يمكنه أن يحقق ذاته في نطاق اللغة الواحدة عن طريق النقلات الدلالية والتنخل المفرداتي» الكلمة في الرواية - صفحة 141.

ثبت المصادر

1) الأيديولوجيا كتعبيرة ثقافية - علي حرب - مجلة دراسات عربية - بيروت - ع (8-12).

2) تحليل الخطاب الروائي - سعيد يقطين - الثقافي العربي - بيروت 189.

3) دراسة في سوسيولوجيا الرواية - حميد لحمداني - مجلة دراسات سال - المغرب - ع 1 - 1987.

4) السردية العربية - بحث في الموروث الحكائي العربي - د. عبدالله إبراهيم - المركز الثقافي العربي - بيروت - 1992.

5) شعرية محطمة - جوليا كرستيفا - ت: وائل بركات - مجلة نوافذ - النادي الأدبي الثقافي - جدة ع 15 - 2001.

6) في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان - د. جمال شحيد - دار ابن رشد - بيروت - 1982.

7) قضايا الفن الإبداعي عن دوستويفسكي - م.ب. باختين - ت: جميل نصيف التكريتي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1986.

8) الكلمة في الرواية - ميخائيل باختين - ت: يوسف حلاق - منشورات وزارة الثقافة - دمشق - 1988.

9) الماركسية وفلسفة اللغة - ميخائيل باختين - ت: محمد البكري ويمنى العيد - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - 1986.

10) المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين - تزفيتان تودوروف - ت: فخري صالح - دار الشؤون الثقافية العامة بغداد - 1992.

11) مدخل إلى نظرية القصة، تحليلاً وتطبيقاً - سمير المرزوقي وجميل شاكر - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1986.

12) الميتافيزيقا، العلم، والأيديولوجيا - عبدالسلام بنعبدالعالي - دار الطليعة - بيروت - 1981.

13) نقد النقد - تزفيتان تودوروف - ت: سامي سويدان - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1986.

14) The Kristeva reader - Edited by Toril moi - Basil Black well Oxford - 1989 - P. 61.

* * *

المقدمة:

ولما كان يعسر على الدارس أن يستقصي جميع النصوص المتصلة بموضوع بحثه فإنه لا مناص له من أن يعمد إلى اختيار ما يعتبره دالاً من المدونة مستجيباً لأهم خصائصها. غير أننا لم نعتمد في هذا البحث اختياراً حقيقياً بل لجأنا في تحديد مدونة السيرة الذاتية إلى ما أدّانا إليه البحث وأعثرنا عليه التَّنقيب. ونحن مع ذلك مدركون تمام الإدراك أن ما توصلنا إليه من نصوص سيرة ذاتية ليس سوى عينة من مدونة كبرى لاتنفك تتسع وتتشعب على نحو يجعلها تستعصي على الحصر. وقد رصدنا هذه المدونة في مستويين أولهما تاريخي رتّبنا فيه نصوص السيرة الذاتية حسب تواريخ نشرها والثاني نقدي حاولنا أن نكشف فيه عما ثبت في المدونة واستقر سُنَّة عاملين على استجلاء بعض المقاييس التي تمكّن من تصنيف المدونة.

1 – الإطار التاريخي للسيرة الذاتية

1) المنطلق والمنغلق: لا مفر لدارس تاريخ السيرة الذاتية في أدب ما من أن يجعل لبحثه تاريخاً يعده مفتتحاً للمدونة وتاريخاً آخر يعتبره خاتمة لها إذ لا يمكن لدراسة أن تستقيم ما لم تضبط حدود موضوعها ضبطاً دقيقاً. وتاريخ المنطلق إنما يحدد بصدور المؤلَّف الذي يستجيب استجابة تامة لمقاييس السيرة الذاتية ما استقرت حديثاً في عرف النقاد باعتبارها فناً يختلف عن سائر الأجناس الأدبية اللَّصيقة به كالرواية والمذكرات واليوميات.

وهذا الأمر يخول لنا أن نعتبر كتاب «الأيام» لطه حسين فاتحة مدونة السيرة الذاتية العربية. فقد صدر هذا الكتاب في جزئه الأول سنة 1929 ثم صدر جزآه الثاني والثالث عى فترات متباعدة واحتوى في آخر كل جزء على ميثاق - سيرذاتي - ثم صدر الكتاب أخيراً في مجلد واحد متضمناً في بدايته ميثاق - سيرة ذاتية - كتبه طه حسين سنة 1954. وهو ما يرسّخ قِدَم الكتاب في فن السيرة الذاتية. ومن ثم تكون نسبة طه حسين إلى هذا الفن في الأدب العربي كنسبة «جان جاك روسو» إليه في الأدب الفرنسي.

كما أن هذا التحديد يخول لنا اعتبار ما كتب قبل هذا التاريخ مما يمكّن أن يمت بصلة لفن السيرة الذاتية ليس سوى ما قبل تاريخ هذا الفن على حد ما ذهب إليه: «فيليب. لوجون» «Philippe Lejeune» في تحديده لمدونة السيرة الذاتية الفرنسية أما تاريخ المنغلق فهو أمر اعتباري تقديري. فمن الممكن أن نفترض استمرار إنتاج نصوص السيرة الذاتية إلى ما بعد التاريخ الذي يجعله الدارس نهاية للمدونة.

وإن كنا جعلنا مؤلَّف زكي نجيب محمود المعنون «بقصة عقل» (1983) خاتمة للمدونة. فذلك راجع إلى كونه أحدث مصادر بحثنا عهداً بالصدور إذ الغاية الأولى من رصد مدونة السيرة الذاتية إنما هي بيان تأثير السابق في اللاحق.

2) ما بين المنطلق والمنغلق: يمكن أن نقسم مؤلفات السيرة الذاتية المتنزلة في هذه الفترة إلى قسمين: أولهما يتضمن ما ظفرنا بتاريخ نشره فرتّبناه ترتيباً تاريخياً. وثانيهما يحتوي على ما لم نتوصل إلى تحديد تاريخ نشره أول مرة.

القسم الأول: أول ما يتنزّل في هذا القسم كتاب «الأيام» لطه حسين. فقد ظهر جزؤه الأول سنة 1929 ثم تتالي جزآه الآخران على تباعد

فصدر الجزء الثاني سنة 1939 وصدر الجزء الثالث سنة 1967 بعنوان «المذكرات» ثم صدر سنة 1972 بعنوان «الأيام». أما الكتاب الثاني فهو «زهرة العمر» لتوفيق الحكيم. وقد صدر هذا الكتاب سنة 1943، وهو عبارة عن رسائل كان الحكيم قد بعثها إلى صديق له يدعى «أندري» عندما كان مقيماً بفرنسا وبعد عودته إلى مصر. يلى هذا الكتاب في الظهور مؤلَّف سيد قطب: «طفل من القرية». فقد أهدى المؤلِّف هذا الكتاب لطه حسين قائلاً: «إلى صاحب كتاب الأيام... الدكتور طه حسين بك... إنها ياسيدي أيام كأيامك عاشها طفل من القرية» وتاريخ هذا الإهداء يعود إلى سنة 1945 ويظهر جلياً في هذا الكتاب تأثر صاحبه بطه حسين فيما يتعلق بأسلوب القص على وجه الخصوص. وقد تلا هذا الكتاب صدور مؤلَّف «تربية سلامة موسى» سنة 1947 وهو كتاب نحا فيه صاحبه منحى مغايراً لطه حسين شكلاً ومضموناً. فقد استعار سلامة موسى عنوان مؤلَّفة من عنوان كتاب هنري أدمز: «تربية هنري أدمز «the education of Henry Adams» وتأثر بهذا الكتاب في نظرته إلى الوجود البشري باعتباره «سيرة عصامية» على حد قول سليم حنا.

وفي منتصف هذا القرن (1950) صدر المؤلَّف الخامس وهو كتاب «حياتي» لأحمد أمين وقد تضمن هذا الكتاب ميثاق سيرة ذاتيه، ففيه مقدمه تعتبر عادة أول ميثاق سيرة ذاتيه في الأدب العربي رغم أننا لا نعدم تماماً حضور ما يحيل على الميثاق - السيرذاتي - في المؤلفات السابقه لهذا الكتاب. ثم صدر الجزآن الأول والثاني من كتاب «سبعون» لنعيمه سنة 1959 وصدر الجزء الثالث منه سنة 1960 وميزة هذا الكتاب أنه يحتوي على ميثاق - سيرذاتي- مستكمل، ذلك أن جوهر هذا الميثاق لا يقتصر على المقدمة بل كثيراً ما يحيل عليه المؤلف في سياق الأجزاء الثلاثه فيخرج الميثاق بذلك من مكانه الطبيعي ليتلبس بالنص - السيرذاتي - ذاته. ثم أصدر إبراهيم عبدالقادر المازني سنة 1960 مؤلفه

«إبراهيم الكاتب» ثم أصدر «قصة حياة» سنة 1961. وقد تلا ذلك صدور كتاب «سجن العمر» لتوفيق الحكيم سنة 1964 وهو كتاب وثيق الصلة بكتابه السابق «زهرة العمر» إذا ألحق به تصريحاً قائلاً في الصفحة الأخيرة من «سجن العمر» وقضيت في باريس تلك الأعوام الموصوفة بالتقريب في كتاب «زهرة العمر».

ثم صدر لعباس محمود العقاد كتاب «أنا» بعيد وفاته سنة 1964. ثم تلا ذلك صدور كتاب «قصة نفس» لزكي نجيب محمود سنة 1965. وقد خرجت هذه السيره الذاتيه عن المألوف لأن صاحبها أقامها على أساس الخيال، وسلك فيها مسلك الرمز وهو ما يجعلها أقرب إلى السيرة الذاتيه الذهنية.

وفي سنة 1967 افتتحت السيدة عائشه عبدالرحمن بنت الشاطئ كتابة الترجمة الذاتية النسائية في الأدب العربي وذلك بصدور كتابها «على الجسر» وهو ترجمة ذاتيه تروي علاقتها بزوجها أمين الخولي، وقد قسمت هذه الترجمه إلى مرحلتين هما مرحلة «ما قبل موعدي معه» ومرحلة «ما بعد موعدي معه» وفي سنة 1969 صدرت لشكيب أرسلان سيرة ذاتيه بعد وفاته عنوانها «سيرة ذاتية» وقد عمل فيها صاحبها خاصة على تبرئة نفسه مما قد يدس عليه خصومه. ثم تلا ذلك صدور كتاب «بقايا صور» لحنا مينه سنة 1975 وهو يقول في شأنه «كتبت بقايا صور التي تحكي سيرة حياتي بطريقة تقليدية فيها تصوير نابع من الممارسة في طريقة تقديم السياق». وفي سنة 1983 أصدر «زكي نجيب محمود كتابه» قصة عقل» هي متصلة «بقصة نفس» من جهة أنها تفيض القول في جانب من جوانب النفس لعل المؤلف لم يُوفِه حقه في مؤلّفه الأول وهو من الجانب الفكري من شخصيته.

وما نستنتجه من كل ما تقدم أن نسق التأليف السيرالذاتي كان في

بدايته بطيئاً (إذا لا يفصل بين المؤلَّفين في السيرة الذاتية الأول والثاني مدة تناهز أربع عشرة سنة) وقد تسارع هذا النسق خلال النصف الثاني من هذا القرن مما يدل على استقرار التأليف السيرذاتي ورسوخه فناً من فنون الأدب العربي الحديث.

القسم الثاني: يتضمن هذا القسم مؤلفات السيرة الذاتية التي لم نتوصل إلى تحديد تاريخ صدورها أول مرة. من بين هذه المؤلفات كتاب يحيى حقي «خلّيها على الله» وهو مؤلف نرجح أنه صدر بعد سنة 1960. فقد أحال هذا المؤلف في مرات كثيرة على أعداد من جريدة الجمهورية مؤرخة بسنة 1959 ومصنّف عنوانه «كتب للجميع» مؤرخ بشهر مارس من سنة 1960. ومن هذه المؤلفات أيضاً كتاب «حياة قلم» لعباس محمود العقاد (نشر الفصل الاول منه سنة 1957) وكتابا «هواجس في التجربة الروائية» و«كيف حملت القلم» لحنا مينه. (في الكتاب الثاني إحالة على أحداث ووقائع يعود تاريخها إلى عام 1967 وهو تاريخ عودته من رحلة أوروبية دامت عشر سنوات). ولم نعثر في غير هذه المؤلفات على ما قد يشير إلى تاريخ النشر أو يوحي به. ذلك هو شأن كتاب «في الطفولة» لعبدالمجيد بن جلون وهو كتاب خصّه صاحبه للحديث عن طفولته الممزقة بين إنجلترا والمغرب الأقصى. بل إن من مؤلفات السيرة الذاتيه ما لم نظفر منه إلا بالعنوان وذلك هو شأن كتاب «معي» لشوقي ضيف مثلاً.

ولا قيمة لمثل هذا الاستعراض التاريخي لمدوّنة السيرة الذاتية إن هو لم يساعدنا على إنارة جوانب من دراستنا وذلك بتنزيل مصادرها الأساسية في سياق تطوّر هذا الفن في الأدب العربي ويتبين أهم نصوص السيرة الذاتية التي يعسر بدونها البحث. وقد بدا لنا من خلال استقراء المدونة أن أهم نصوصها هي التالية:

- «الأيام» لطه حسين: تكمن أهميته بالنسبة إلى البحث في أنه فاتحة هذا الفن في الأدب العربي الحديث.
- «زهرة العمر» لتوفيق الحكيم: ميزته أنه قد جاء في شكل رسائل فكان بذلك متبعاً منهجاً طريفاً في التأليف في هذا الفن.
- «حياتي» لأحمد أمين: اعتبره النقاد أول كتاب تضمّن ميثاقاً للسيرة الذاتية في الأدب العربي غير أن صدور كتاب «الأيام» في طبعته الأخيرة يحملنا على إعادة النظر في هذا الرأي. فقد تضمنت ميثاق سيرة ذاتية يعود تاريخه إلى سنة 1954 وهو ميثاق لمؤلَّف يعود تاريخه إلى سنة 1929.
- «سبعون» لميخائيل نعيمة: هو كتاب يفيد البحث من حيث أنه احتوى على ميثاق سيرة ذاتية مكتمل يتجاوز مداه المقدمة ليتصل بالنص ذاته.
- «أنا» لعباس محمود العقاد: وهو كتاب صدر بعد وفاته. وقد وقع ترتيب فصوله في يد المحقق.
- «سجن العمر» لتوفيق الحكيم: وهو كتاب يتمم كتابه السابق «زهرة العمر».
- حياة قلم» وهو على علاقة متينة بكتاب «أنا» وهو يترجم لحياة المؤلف الثقافية.
- «كيف حملت القلم» و«هواجس في التجربة الروائية» لحنا مينه «وهما كتابان يترجم فيهما المؤلف أطوار تجربته الإبداعية ومن شأن هذه النصوص المنتخبة من المدونة أن تعيننا على تبين المتغيرات بين المتقدمين في كل واحد من المصادر المعتمدة في الدراسة حتى نكشف مدى اعتماد أصحاب هذه المؤلفات على سابقيهم وحظ كل واحد منهم من الإضافة لخصائص هذا الفن.

وبهذا يتصح لنا المستوى التاريخي في التعريف بمدونة السيرة الذاتية. على أن الترتيب التاريخي الذي قدمناه يظل ترتيباً مؤقتاً لا يمكن أن يصبح نهائياً في نظر المؤرخ للسيرة الذاتية إلا بالتعرف على تواريخ نشر سائر مؤلفات السيرة الذاتية.

وهذا التعريف التاريخي يظل منقوصاً أيضاً إذ لم نُقَفِّ عليه بقسم ثان نحاول أن نعرّف المدونة في إطارها تعريفاً نقدياً.

11 – نقد مدوّنة السيرة الذاتية

ننظر في إطار هذا العنصر إلى السيرة الذاتية من وجهة داخلية وذلك لنتبين أمرين أساسيين:

1) الثوابت: انطلاقاً من استقراء نصوص السيرة الذاتية تبينا قيامها على ثابتين:

* **أولاً**: أن جميع العناوين على اختلافها تتضمن معنى مشتركاً يحضر فيها بصورة ضمنية وهو إخبار الكاتب أنه يقص علينا كلياً أو جزئياً قصة حياته ويتجلى هذا المعنى المشترك في العناوين من خلال ثلاثة أقطاب:

- قطب أول مضمونة الذات، فنحن نعثر في العناوين على ما يفيد أن الحديث متصل بالذات أساساً يبرز ذلك بوضوح من خلال العنوان الذي اختاره العقاد لسيرته الذاتية وهو «أنا» كما يبرز بصفة أقل جلاء في العنوان الذي اختاره شوقي ضيف «معي» والعنوان الذي اختاره عباس خضر «خطى مشيناها» فهما يجمعان إلى الذات المتحدَّث عنها ذواتاً أخرى تمت إليها ببعض الصلات. وقد يقتصر المؤلف على ذكر جانب من ذاته دون سائر الجوانب. من ذلك ما يوحي به العنوانان اللذان اختارهما زكي نجيب محمود لترجمتيه وهما «قصة نفس» و«قصة عقل» فركّز

كلامه في جانبين من جوانب الذات هما العقل والنفس بأبعادهما الثلاثة المذكورة في المؤلف الأول.

- قطب ثان مضمونه التعبير عن الزمن. يظهر ذلك من خلال أغلب العناوين فقد عنون طه حسين ترجمته بـ «الأيام» بينما اختار الحكيم وَسْمَ سيرته بـ «زهرة العمر» و«سجن العمر» كما سمى توفيق يوسف عواد ترجمته بـ «حصاد العمر». وإن كان ميخائيل نعيمة قد عنون سيرته بـ «سبعون» وهو يشير بذلك إلى مرور سبعين سنة من عمره فإنه قد أضاف عنواناً فرعياً هو «حكاية عمر».

- قطب ثالث يتضمن معنى القص والسرد وهو يجمع في بؤرته القطبين السابقين ويوحّد بينهما إذ يؤلف بين الذات باعتبارها فاعلاً تتعلق به الأحداث وبين الزمن باعتباره إطاراً يلف الأحداث ويبرز ذلك من خلال عدة عناوين منها «قصة نفس» و«قصة عقل» ومنها عنوان سيرة لويس عوض «أوراق من حياتي» ومنها أيضاً العنوان الفرعي الذي أردف به ميخائيل نعيمة العنوان الرئيسي لسيرته الذاتية «حكاية عمر». فالثابت الأول هو أن العناوين تتضمن معاني قارة تتردد في جميعها وإن كنا نعثر على بعض العناوين التي تتضمن معاني حافة: من ذلك أن يقسم توفيق الحكيم العمر إلى فترة منه هي «زهرته» وإلى سائره فعدّه «سجناً» ومن العناوين ما لا نلمس فيه بوضوح تلك الأقطاب الثلاثة فيرد غامضاً شيئاً ما بحيث لا يفهم على وجهه إلا إذا وصلناه بالمحتوى.

* **ثالثاً**: إن جميع السير الذاتية تتضمن ميثاقاً للسيرة الذاتية ومعلوم أن الميثاق السيرذاتي هو بمثابة العقد الذي يجعله كاتب السيرة الذاتية رابطاً بينه وبين القارئ. وقد أفضى بنا الاطلاع على نصوص السيرة الذاتية إلى تبين أن موضع هذا العقد ليس المقدمة ضرورة. فهو

عادة ما يرد في المقدمة فحسب كما هو الشأن بالنسبة إلى «زهرة العمر». وقد يرد في أواخر بعض الأجزاء كما هو شأن «الأيام» فالميثاق حاضر آخر الجزء الأول وآخر الجزء الثاني. كما قد يرد في المقدمة والخاتمة معاً. ونموذج ذلك «قصة نفس» لزكي نجيب محمود. وإذا كان الميثاق السير الذاتي على هذه الصفة فإن الحدود التي تميزه عن النص تتقلص ليرتبط الميثاق بالسيرة ارتباطاً وثيقاً. ويحضر ذلك في الجملة التي ختم بها نعيمة ميثاق سيرته ممهداً للدخول في النص بالسيرة إذ قال: «والآن وقد فتحت لك باب هذا الكتاب على مصراعيه فلنعد سبعين عاماً إلى الوراء إذا كان في الزمان من «وراء» ومن «أمام».

والميثاق السيرالذاتي تعبير عن جملة من المعاني أهمها معنيان:

* أولهما بيان الدوافع التي حدت بالكاتب إلى وضع تأليف سيرذاتي ويمكن لهذه الدوافع أن تنتظم في مستويين:

- **مستوى الإخبار**: يقول سلامة موسى: «وأنا إذا في هذه السيرة لست مؤرخاً لنفسي فقط... إنما أروي تاريخ العصر الذي عشت فيه وتاريخ الجيل الذي كنت أحد أفراده». ومن هذا المنظور تكتسي السيرة الذاتية قيمة وثائقية وإن لم يكن الإخبار دافعاً أساسياً من دوافع تأليف السيرة الذاتية.

- **مستوى الاعتبار**: والمقصود به أن يكون التأليف السير الذاتي مناسبة للنظر في ما انقضى من الحياة لتصفية الحساب مع الذات ولاستخلاص الدرس. يعتبر ميخائيل نعيمة أن تأليف سيرة ذاتية وإن لم يعد إليه نضرة الصبا وزهو الشباب فسيساعده على تصحيح حساباته مع نفسه ومع الناس ومع الكائنات التي كان لها في حياته نصيب (ج 1 ص 12) وللاعتبار معنى ثان وهو أن الإنسان حينما يكشف ذاته يكشف ذوات الآخرين استتباعاً إذا كانت ذات المؤلف على اختلافها

مع الذوات الأخرى على صلة بتلك الذوات. يقول نعيمة في ذلك: «ولو لم تكن بيننا أشياء كثيرة مشتركة لما كان هناك تجاوب أو تفاعل. فطينتي طينتهم وغريزتي غريزتهم» (ج 1 ص 13).

- أما المعنى الثاني الذي يتضمنه الميثاق - السيرذاتي - فهو إلحاح المؤلّفين في إبراز الصعوبات التي تكتنف كتابة السيرة الذاتية. وهذه الصعوبات متعددة إلا أنها تبرز في صعوبة أن يقول الكاتب كل ما يتذكره يقول سلامة موسى في هذا الشأن: «وقد يعيب السيرة الذاتية أيضاً أن مؤلفها لن يبوح بكل ما يعرف وخاصة إذا كان ما يجب أن يبوح به يتصل بأشخاص لايزالون أحياء يكره أن يؤلمهم» (ص 3) ومن ثم كانت الصراحة المطلقة في أغلب السيرة الذاتية أمراً نادر الحدوث.

كما تبرز في صعوبة التذكر واستحضار جميع الأحداث الماضية بدقائقها وجزئياتها يقول طه حسين: «إن ذاكرة الإنسان غريبة حين تحاول استعراض حوادث الطفولة فهي تتمثل بعض هذه الحوادث واضحاً جلياً كأن لم يمض بينها وبينه من الوقت شيء ثم يمّحي منها بعضها الآخر كأن لم يكن بينها وبينه عهد» (جزء 1 ص 15).

ومن ثم اعتبر ميخائيل نعيمة كتابة السيرة الذاتية «مغامرة من أكبر المغامرات» (ج 1 ص 8).

نستنتج مما تقدم أهمية الميثاق - السيرذاتي - من حيث القضايا التي يطرحها وكأنه يطرح بالإشارة والتلميح مجموعة من القضايا النظرية المتعلقة بفن السيرة الذاتية وبذا نتبين أهم ثوابت مدونة السيرة الذاتية: العنوان ومعانيه المشتركة ثم الميثاق - السيرذاتي - وما يطرحه من قضايا.

2 - **الأصناف**: من العسير على الدارس لآثار السيرة الذاتية أن يضبط لهذه الآثار تصنيفاً دقيقاً بحيث يدرج كل أثر في بابه إدراجاً نهائياً

ذلك أن أثر السيرة الذاتية كثيراً ما يكون متعدد الأبعاد وقابلاً للانتظام في أكثر من سلك واحد. على أن ذلك لم يمنعنا من استخراج جملة من مقاييس التصنيف هي:

المقياس الأول: وهو مقياس يعتمد على المدى الزمني الذي تمتد عليه السيرة الذاتية فمن السير ما يستغرق حياة الكاتب انطلاقاً من أبعد نقطة في الزمن تبلغها ذاكرته حتى زمن كتابة السيرة الذاتية ومن أمثلة ذلك «سبعون» و«حياتي» و«أنا» ومن السير وما يقتصر على فترة محدودة من العمر وأنجح مثال على ذلك «زهرة العمر» «يقول توفيق الحكيم في مقدمة هذا الكتاب «هذه رسائل حقيقية كتبت بالفرنسية في ذلك العهد الذي يسمونه زهرة» (ص 9).

المقياس الثاني: وهو مقياس يعتمد الموضوع الذي يكون محور السيرة الذاتية فمن المؤلفات - السيرذاتية - ما يستغرق من حياة صاحبها جميع أوجهها. وعلى هذا مدار أغلب - السير الذاتية - إلا أن منها ما يقتصر على جانب من جوانب حياة صاحبها أو شخصيته ولعل كتاب «قصة عقل» هو من المؤلفات التي تندرج في هذا الإطار فقد وقفه صاحبه على سرد مسيرته العلمية والفكرية فصرف فيه العناية إلى ذكر ما تبناه ودافع عنه من المواقف والآراء وما اهتم به من المسائل الفكرية وفي هذا المجال يتنزل كتاب «حياة قلم» لعباس محمود العقاد وقد أورد فيه كلاماً في نشاطاته الصحيفة خاصة وعلاقاته بمجموعة من أعلام الأدب والسياسة من أمثال عبدالرحمن شكري وسعد زغلول.

المقياس الثالث: وهو ما يتصل بترتيب مادة - السيرة الذاتية - وتقسيمها حسب صيغة ورودها في الكتاب زمنياً وأغراضياً فأغلب مصنفات - السيرة الذاتية - تعتمد في ترتيب المادة بالتتالي الزمني وكأن ذلك يوحي بنزوع خفي من الكاتب إلى محاكاة الزمن محاكاة

يستقصي بها جميع أحداث حياته، والطريف في هذا الشأن أن الكاتب قد يعمد إلى جعل سيرته الذاتية في أجزاء منفصلة فقد جعل طه حسين كتاب الأيام في ثلاثة أجزاء شمل الأول حياة المؤلف في الريف وانطلق الثاني مع انطلاقه للقاهرة بينما كانت بدايات الجزء الثالث موافقة لدخوله الى الجامعة.

كما جعل ميخائيل نعيمة كتابه «سبعون» في أجزاء سماها مراحل وقال في آخر الميثاق الذي صَدّر به سيرته «وقد رأيت أن أقسّم العمر الذي أكتب عنه الى مراحل ثلاث:

الأولى من الطفولة وحتى نهاية دراستي في روسيا والثانية من بدء هجرتي إلى الولايات المتحدة وحتى عودتي منها والثالثة منذ عودتي وحتي اليوم» (ج 1 ص 14) هذا الأمر يطرح سؤالاً يتصل بأسباب اختيار الكتّاب للفترة التي يوقفون عندها هذا الجزء أو ذلك من قصص حيواتهم والأرجح أن ذلك ذو صلةَ بأهمية الحدث الذي يقطعون عنده الجزء فلا شك أنهم يرونه حدثاً محورياً تنغلق به مرحلة من الحياة وتنفتح مرحلة أخري فيمكن أن نفترض من ثم أن الحدث الذي يقف عنده الجزء من أجزاء السيرة الذاتية يعد عند المؤلف منعرجاً من منعرجات حياته وبذلك يكون تقسيم المؤلف حياته إلى أجزاء منطوياً على موقف من الأحداث الكبرى التي طبعت تلك الحياة.

وقد يعمد بعض المؤلفين الآخرين إلى كسر خط الزمن فيرتبّون المادة حسب أغراضهم فقد رفض زكي نجيب محمود مثلاً في مقدمة كتابه «قصة عقل» السرد المساير لخط الزمن لتقسيم حياته إلى فترات معلومة كما هو الشأن بالنسبة إلى «سبعون» وآثر بدل ذلك تعقّب أهم جوانب حياته الفكرية فجمع بين أحداث تنتمي إلى أزمنة متفرقة تربط بينها وحدة الغرض فجاءت بعض الفصول تبياناً لترقّي الكاتب في دنيا العقل

وجاء بعضها الآخر مخبراً بأهم القضايا التي شغلت بال المؤلف من قبيل قضية نقد الأدب والفن وقد تجمع طائفة أخري بين الطريقتين في الترتيب فتزاوج بين احترام الخطية الزمنيه إلى حد وتميل الى صياغة مادة السيرة الذاتية صياغة أغراضية نموذج ذلك «حياة قلم» للعقاد فالفصلان الأول والثاني معنونان «بولادة قلم» و«قلم يشق طريقة» مما يوحي باحترام الترتيب الزمني على أننا نجده في فصول أخرى يعتمد تقسيماً أغراضياً للفصول من ذلك فصل «دين وفلسفة» (ص 245) أو «في الشعر العربي» (ص 283).

المقياس الرابع: وهو يعتمد على الفصل بين مؤلفات السيرة الذاتيه التي اعاد فيها أصحابها النظر والمؤلفات التي لم يُعَد فيها النظر فلئن كنّا نبرز النوع الثاني من المؤلفات برضى أصحابها عما كشفوه من حيواتهم، فإن المشكلة تظل قائمة في المؤلفات التي أعاد فيها أصحابها النظر ومن ذلك مثلاً أن «قصة نفس» قد نشرت مرتين الأولى سنة 1965 والثانية ينة 1983 وبين الطبعتين اختلافات جوهرية فقد تناول مؤلفها الطبعه الأولى بالإضافة والحذف والتعديل وهذا الأمر يطرح إشكالاً فما الدافع الى التحوير في النص الأصلي إلى حد يبتعد معه النص الثاني عن النص الأول ابتعاداً كبيراً؟ لعل ذلك راجع إلى أن الكاتب يسعى دائماً إلى تحويل حياته تأويلاً جديداً في ضوء كل مكتسب من التجارب وقد يكون للتحوير وجه ثان وهو أن يضيف المؤلف في النشرة الثانية أحداثاً حصلت له بعد صدور النشرة الأولى كما هو الشأن بالنسبة إلى «سلامة موسى» إذ ألحق بالطبعة الأولى قسماً آخر يتعلق بحياتة من سنة 1947 الى سنة 1953 وذلك هو شأن أحمد أمين أيضاً فهو يصرّح في مقدمة الطبعة الثانية قائلاً «وحصلت في السنتين الأخيرتين حوادث ألحقتها بالكتاب حتى يساير حياتي».

وبذا تتبيّن لنا أهم المقاييس التي يمكن أن نصنّف على أساسها مؤلّفات السيرة الذاتيه وهي مقاييس من شأنها أن تسمح بالتعرف على بعض ما يميّز هذا الجنس الأدبي وتساعد على طرح بعض إشكالاته من قبيل قضية التصرف والتحوير الناجمين عن تطور تجربة المؤلف.

الخاتمة: حاولنا في هذا البحث أن نعرّف بمدونة السيرة الذاتيه العربية في مستويين تاريخي ونقدي. وقد لفت انتباهنا تشعب ما يطرحه هذا الفن من قضايا منها ما يتجلّى في سعي بعض كتّاب السيرة الذاتيه إلى تناول ما كتبوه بالحذف والزيادة والتعديل وسعي بعضهم الآخر إلى جعل سيرهم الذاتية في أزواج وثنائيات وكأن كلا الفريقين يقرّان على هذا النحو بأن حياة الفرد موضوع لا يمكن ان يستغرقه القول وأن يحيط به الوصف، على أن أكثر ما يسترعي النظر في هذه المدونه أن جعل مؤلفيها لم يكتفوا بتدوين حيواتهم تدويناً باهتاً وإنما سلكوا في ذلك مسلكاً تحليلياً فخاضوا في قضايا تتعلق بالتذكر والنسيان والصدق والكذب في السيرة الذاتية فلامسوا بذلك تخوم التنظير.

وقد خضنا في هذا الجانب التنظيري تمهيداً لدراسة سيرة ذاتية متفرّدة في الأدب العربي الحديث وهي سيرة الروائي المغربي محمد شكري من خلال روايته «الخبز الحافي» التي خصصنا لها بابين الأول أغراض روائية «الخبز الحافي» والثاني «خصائص البناء الفني» في رواية «الخبز الحافي» محاولين تقصّي جوانب الشخصية الساردة وفق المنهج النفساني في دراسة النصوص وتحليلها وذلك أن هذا المنهج هو الأقرب إلى دراسة هذه السيرة نظراً للمؤثرات الداخلية والخارجية الحافّة بحياة الطفل «محمد» بطل الرواية وذلك أن الطفل أب الرجل كما يقول عالم النفس فرويد (S. freud) إلا أننا طعّمنا هذا المنهج بظواهر علم الاجتماع كي نتمكّن من فك الغموض الذي قد يطرأ في بعض المواقف.

1 - أغراض رواية «الخبز الحافي»:

*** طنجة**

تجري الصراعات عادة في كبرى العواصم فهي تضم في أحيائها مختلف المتناقضات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية. وتأخذ مدينة طنجة في رواية «الخبز الحافي» أهمية بارزة فوجّه لها محمد شكري تحية في مستهل الرواية «صباح الخير يا طنجة» المنغرسة في زمن زئبقي»[1]. فللسارد علاقه حميمة بهذه المدينة تفوق علاقتة بالبشر «فوصف معالمها وأحياءها وصفاً حياً دقيقاً يخدم حيوية الأحداث في تفاعل أهلها وما يربط بينهم من علاقات اقتصادية وفكرية وسياسية»[2].

طنجة مدينه ساحرة عند التقاء المتوسط بالأطلسي يرتادها خلال الفصول الأربعة زوّار من أنحاء شتّى في العالم «والتقى فيها أناس من جنيسات مختلفة فمثلت بيئة لتزاوج ثقافات متنوعة قديمة وحديثة محلية وعالمية وشعبية وفوقية»[3]. أثّر هذا التمازج البشري الوافد بتراثه وحضارتة ولغتة في طنجة فأضحت «مدينة التنتاقضات الصارخة فهي كما تصورها نصوص القصص: مدينة الجمال الصارخ... والفقر الصارخ أيضاً... إنها مدينة تطمس ملامحها الحقيقية ديكوارت السياحة... وتخفي أزقتها القديمة وأحيائها الخلفية صورة مرعبة عن الواقع الإجتماعي[4].

مدينة طنجة قطب جاذب للسارد ينأى عنها ضارباً في أعماق مدن أخرى: تطوان ووهران والعرائش ثم يعود إلى طنجة مسرعاً لأن «طنجة مركز العالم عند هذا الروائي، صارت محور الرواية ومركزها الأهم»[5].

فقد أنقذت طنجة السارد من الجوع عندما وفد إليها من ريف

مغربي أهلك الجوع أهله ومن بقي على قيد الحياة قصد طنجة أمل النجاة، فأمّ السارد تعده بالشبع في هذه المدينة وهي تغادر الريف «- اسكت سنهاجر إلى طنجة. هناك خبز كثير. لن تبكي على الخبز عندما نبلغ طنجة الناس هناك يأكلون حتى يشبعوا»[6]. ولكن لطنجة وجه آخر خفي حافل بالرعب والعنف فأهلها يتصدّون للغريب «يتحامون ضد الوافدين الجدد إلى المدينة»[7] ومع ذلك هي مدينة الملذات والمعرفة ولها فضل في تغيير حياة السارد «فطنجة هي مدينة أهم تجربتين في حياته: تجربته مع الحب وتجربته مع المعرفة والكتابة»[8] فتفتّق وعي السارد في هذه المدينة فاكتشف فيها «الفضاء الاجتماعي المقموع والمهمّش والمسكوت عنه»[9] ومن بيوت غير شرعية وفضاءات لتعاطي الممنوعات بحثاً عن السلوى ونسيان الزمن فينبش السارد» في قاع المدينة الاجتماعي مركزاً على حيوات الهامشيين والمهمّشين في الحياة[10].

خبر السارد حياة الهامشيين وعاش مثلهم مشرداً منبوذاً في العراء بشوارع طنجة «أستمتع بالنوم في الدروب صحبة المشردين أو وحدي[11] ومع ذلك كانت طنجة مكاناً أليفاً للسارد في رواية «الخبز الحافي» فوطّد علاقته بها الى حد الالتصاق فذكر أماكنها الأليفة إليه «لي أماكن في طنجة، لي ارتباط جداً بالمكان، أنا أقدّر ما يسمى بجمالية المكان في القصة أو في الرواية رغم أنه مذهب كلاسيكي واقعي. ولكني مرتبط جداً بالأمكنة. وأحياناً لا أعرف كيف أكتب حتى أكون جالساً في مكان معين[12].

الجوع

لسع الجوع السارد منذ نعومة أظفاره في ريف مغربي قاحل فلم ينس ذلك الالم وقد «عضه الجوع بأسنانه الحداد في طفولته ويفاعته وحتى في شبابه»[13] فظلت صور الجوع ماثلة في ذاكرته وهي تكتسح

أهل الريف فيفنى الجسد تدريجياً في هزال مخيف ويتحول الأفراد إلى ظلال أشباح «أرى الناس أيضاً يبكون. المجاعة في الريف. القحط والحرب»[14] وكان أول ضحايا الجوع هم الأطفال والسارد طفل حفر فيه الجوع جراحاً عميقة لا تمّحى من الذاكرة «ذات مساء لا أستطيع أن أكفّ عن البكاء. الجوع يؤلمني. أمص وأمص أصابعي. أتقيّأ ولا يخرج من فمي غير خيوط اللعاب»[15] تختزن ذاكرة السارد الفناء الفردي والجماعي تحت سطوة الجوع الذي غدا بطلاً حقيقياً وسيداً للموقف مهيمناً بظلاله القاتمة على الجميع فدارت أحداث الرواية حول «الجوع الاحتجاجي»[16] ولذلك ضخّم السارد في صورة الجوع ليبرز «الاحتجاج على الوضع الاجتماعي»[17] الذي انحدرت فيه القيم الإنسانية إلى أسفل المراتب ففقدت الذات البشرية كل قيمها النبيلة «ففي زمن البؤس الفظيع والفقر المدقع والجوع الجارح تموت روح الانسان ويخبو هتاف الروح فيها لصالح علوّ هتاف الجسد وكما أن الجيوش لا تزحف إلا على بطونها فإن الناس الذين يكادون أن يفتقدوا ما يقيم الأود في محيطهم يفقدون معاني الحياة ويخسرون هيف الروح معاً وتتخشّب مشاعرهم فتحل أرواحهم في أجسادهم وخاصة أنهم لا ينعمون بنور المعرفة بل يرسفون في أغلال الجهل ويصابون بغبش البصر»[18] يذل الجوع السارد وينزل به إلى مرتبة الحيوان فيرضى بما تلفظه مزابل مدينة طنجة تسكيناً لوخز الجوع «وحين يشتد عليّ الجوع أخرج الى حي - عين قيطوط - أفتش في المزابل عن بقايا ما يؤكل وجدت طفلاً يقتات من المزابل مثلي. في رأسه وأطرافه بثور. حافي القدمين وثيابه مثقوبة»[19].

تكشف المزابل في رواية «الخبز الحافي» ثراء أو فقر أصحابها وتحدد الموقع الطبقي والاحتماعي للأفراد من خلال كومة القمامة وما تحويه من فضلات أنواع الطعام فيمكن معرفة حالات الفقر والرخاء في أحياء مدينة طنجة.

أطفال المزابل في مدينة طنجة يقرأون خفايا وأسرار المزابل فيترددون على مزابل الأوروبيين الاكثر ثراء[20].

يلتقي من خلال رحلة البحث عن فضلات الطعام في المزابل الإنسان والحيوان. فالسارد يصاحب «قطط الليل بحثاً عما يؤكل في المزابل»[21] وليملأ جوفه فهو يفرح بكل غنيمة يعثر عليها «عثرت على دجاجة ميتة ضممتها إلى صدري وركضت إلى بيتنا»[22].

ورغم دافع الجوع الذي أجبر السارد وأهله على أكل المحرّم فإن الذات الواعية في السارد تستيقظ وتحرك فيه الوازع الديني «الإنسان لا يأكل الجيفة»[23].

يتعرى السارد من خجله وقيمه الإنسانية فيبحث عن قوته شأنه شأن أي حيوان ليلي بين المزابل المتناثرة في أحياء طنجة «أطوف على المقاهي والحانات. ألتقط الأعقاب والمشروبات الغازية وبقايا الطعام في الصحون الصغيرة أجمعها قبل أن ينظف النادلون الطاولات في سطيحات الحانات»[24]. يتغلغل الجوع في أوسع الشرائح الاجتماعية المغربية فغدا سمة مرحلة من تاريخ المغرب الحديث ورغم سلطة الجوع فإن أفراداً ذوي أنفة في رواية «الخبز الحافي» اختاروا الموت جوعاً بكرامة وعزة «- قضوا أياماً دون أكل. لم يرد هو وزوجته أن يطلبا من أحد الجيران شيئاً من القوت. بَنَيَا من الداخل باباً من الحجر وماتوا»[25].

المـوت

غدا الموت هاجساً في ذهن السارد منذ طفولته فأثّر في معتقداته وآرائه ومواقفه من الكون والحياة، فوقف مدهوشاً أمام ظاهرة الموت[26] وهو يسكن باطنه فتلوّنت رواية «الخبز الحافي» بالموت الميتافيزيقي والاجتماعي معاً»[27]. وقد تفتّق ذهن السارد مبكراً على الموت في بيئته

الأولى فأب السارد يقتل ابنه عاشوراً وهو متجرّد من عاطفة الأبوة «تذكرت كيف لوى أبي عنق أخي. كدت أصرخ. أبي لم يكن يحبه. هو الذي قتله... رأيته قتله... لوى عنقه... تدفق الدم من فمه... رأيته يقتله. أبي قتله قاتله اللّه»[28].

للموت في رواية «الخبز الحافي» ألوان وروائح غريبة، فنهايات الشخوص موت عبثيّ «وضعت أمي طفلة سمّوها الزهرة مثل الطفلة التي ماتت قبلها. هذه أيضاً عضّها في ليلة جرذ في يدها فماتت»[29].

يشهد السارد صور الموت المتعدّدة يحصد أرواح الناس وقد انتشر الوباء بين الأهالي في ريف المغرب فكان الفناء الجماعي «خالي مات»[30].

وظل الموت يطارد الإنسان والحيوان معاً في ريف المغرب القاحل «رأينا جثث المواشي تحوّم حولها الطيور السوداء والكلاب، روائح كريهة، أحشاء ممزقة»[31].

هل «الخبز الحافي» سيرة ذاتية؟

تنتمي رواية «الخبز الحافي» إلى جنس أدبي وهو النص - السيرذاتي - وصنّف محمد شكري هذه الرواية ضمن هذا النص فَوَسَم روايته بعنوان: «الخبز الحافي» - سيرة ذاتية روائية - (1935) - (1956) وفي هذا النص يتكثّف التاريخ الشخصي للسارد بما فيه من معاناة ومكبوتات تفصح عن ماضي الشخصية ومزاجها فيتجلّى البطل في النص - السيرذاتي - صوراً ومرايا تعكس الوجوه المختلفة للروائي مبدع النص له سماته ومميزاته باعتبار أن النص - السيرذاتي - عمل فني وليس وثيقة شخصية رغم أن رواية «الخبز الحافي» وثيقة اجتماعية تؤرخ لفترة بداية الأربعينات إلى حدود استقلال المغرب، ففي النص -

السيرذاتي - لوحات فنية فيها خلق وتخييل للوقائع وتأليف بين أحداثها برزت من خلال تقنيات الكتابة وهي حصيلة ركامات معرفية وأسلوبية صقلتها مخيلة السارد المبدعة عبر حضور كلي «للسارد»، «الكاتب»، «الشخصية»، فالسارد والشخصية/ البطل هو نفسه في «الخبز الحافي» وذلك أن مؤلف الرواية الذي عاش الواقع هو نفسه الذي نجده بطلاً رئيسياً وسارداً في النص - السيرذاتي ومعنى ذلك أن تلك الذوات «السارد»، «الشخصية»، «البطل» و«الكاتب» هي وجوه متعددة في المرايا ولكنها تشكّل ذاتاً واحدة لتؤسس نظاماً محدداً وهو - الميثاق السيرذاتي - وهذا الميثاق صُدِّرت به الرواية من خلال عبارتي «سيرة ذاتية» ثم من خلال اسم البطل «محمد» في الرواية وهو اسم المؤلف والسارد في الوقت نفسه.

فإلى أي مدى التزم محمد شكري بأهم الشروط التي جاءت في كتاب Le Pacte Autobiographique - الميثاق السيرذاتي - لـ «فيليب لوجون» Philippe Lejeune التي حدد فيها تعريف وشروط السيرة الذاتية، فالسيرة الذاتية حسب «فيليب لوجون» هي حكي استيعادي نثري يقوم به شخص حقيقي عن وجوده الخاص مركّزاً على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة أخص»[32].

وقد حدد «فيليب لوجون» شروطاً أربعة للنص - السيرذاتي -:

الشرط الأول: التطابق الكلي بين «الكاتب» و«السارد» و«الشخصية» وهذا ثابت في أحداث الرواية، فكل الأحداث شارك فيها الكاتب «محمد» الذي يحيل هو ذاته على شخص واقعي دماً ولحماً وذلك «بالعودة إلى سجلات الحالة المدنية»[33] وقد صنّف محمد شكري روايته ضمن النصوص التي لامست المحظور فوقعت تحت طائلة الرقابة وفي الوقت نفسه يراها جديرة بالخروج إلى النور لينعم بها جمهور القرّاء «أنتظر أن يفرج عن الأدب الذي لا يجترّ ولا يراوغ: مثل هذه الصفحات

عن (سيرتي الذاتية - كتبتها منذ عشر سنوات ونشرت ترجمتها بالإنكليزية والفرنسية والأسبانية قبل أن تعرف طريقها إلى القرّاء في شكلها الأصلي العربي»[34].

وقد استعمل محمد شكري ضمير المتكلم المفرد «الأنا» ليضطلع بعملية الإخبار عن نفسه مقدماً كماً هائلاً من المعلومات العامة والمعلومات السرية الحميمية الحافة بحياته الشخصية وذلك وفق خط زماني مرتب منذ زمن الولادة فالطفولة والشباب والكهولة والنضج ثم الشيخوخة فكان «التطابق فعلياً بين الراوي والشخصية، وهذا نجده عادة في قصص الترجمة الذاتية الواردة بضمير المتكلم»[35].

ويضطلع ضمير المتكلم «الأنا» بوظيفة إيديولوجية لأن «المتكلم في الرواية هو دائماً وبدرجات مختلفة، منتج إيديولوجياً وكلماته هي دائماً عينة إيديولوجية»[36] تكشف عن موقع اجتماعي يحتله السارد ومن خلاله تتحدد أفعاله وأقواله. فالسارد في رواية «الخبز الحافي» لصيق قاع اجتماعي تدنى إلى أسفل فبات من الصعب التمييز بين الذات البشرية والأخرى الحيوانية لأن السارد تماهى مع الحيوانات «كنت نائماً في فندق الشجرة وبالت عليّ فرس»[37].

ويضطلع ضمير المتكلم «الأنا» بوظيفة تفسيرية فكشف السارد عن العوامل البيئية المؤثرة في حياته منذ النشأة الأولى فإذا هو ابن أزمات طبيعية، من قحط وجفاف وموت وحروب وفي الوقت نفسه السارد ضحية جبروت الأب وعنفه إلى حد أن الأب شك في نسبة الذات الساردة إليه.

لم يمنع التماهي بين «الكاتب» و«الراوي» و«الشخصية» ضمير المتكلم المفرد «الأنا» من أن ينصهر هذا الضمير مع ضمائر أخرى غائبة أو مع ضمير المتكلم الجمع «نحن» «يشتمنا يقول لأمي....»[38]. وهذا

الانفتاح على الضمائر الأخرى يؤسس لسيرة جماعية سمتها الحرمان والفقر والعنف والعنف المضاد في المغرب بيئة السارد محمد شكري.

الشرط الثاني: هو أن ترد - السيرة الذاتية - في شكل قصة نثرية وقد التزم محمد شكري بهذا الشرط فلم يستدع الشعر ليعرض مراحل حياته بل استشهد ببيتين من قصيدة «إرادة الحياة» لـ «أبي القاسم الشابي» وبيتين في الحب والغرام للشاعر ابن حمديس.

الشرط الثالث: هو أن يركّز الكاتب سرده على حياته الفردية وعلى تاريخ تكوُّن شخصيته ككل وكذا سرد محمد شكري سيرته الذاتية متدرّجاً منذ الطفولة إلى مرحلة الوعي فالشيخوخة «أنا لي عشرين سنة، ولا أعرف حتى كيف أوقّع اسمي»[39].

وفي خاتمة الرواية وهي بمثابة الإطلالة على شيخوخة السارد الذي يحاسب نفسه على ما فات وهو يتذكّر موت أخيه الفاجعة «أخي صار ملاكاً. وأنا؟ سأكون شيطاناً هذا لا ريب فيه، الصغار إدا ماتوا يصيرون ملائكة والكبار شياطين، لقد فاتني أن أكون ملاكاً»[40].

الشرط الرابع: هو أن يكون السرد في حياة الكاتب استعادياً منتظماً تلعب فيه الذاكرة دوراً هاماً فينتقي السارد مجمعاً لغوياً يفيد معنى الذكرى والاسترجاع لحياته الماضية فتتواتر المفردات والأفعال الدالة لى الماضي، ففي فاتحة الرواية يعبّر السارد عن الذكرى «ها أنذا أعود لأجوس، كالسائر نائماً، عبر الأزقة والذكريات عبر ما خططته عن حياتي الماضية الحاضرة... كلمات واستيهامات وندوب لا يلئمها القول»[41].

ويتبين لنا أن محمد شكري كان ملتزماً بأهم شرط - السيرة الذاتية - التي حددها «فيليب لوجون» وهو التزام قلّ أن نجده في سيرة ذاتية أخرى في الأدب الحديث وذلك أن محمد شكري أديب عصامي لوّنته الحياة بتجاربها فكانت روايته «الخبز الحافي» - سيرة ذاتية - طريفة

متنوعة المواضيع بعيدة عن التكلف أو التخطيط المسبق لكتابة رواية تندرج ضمن الأدب - السيرذاتي - كما يفعل بعض الأدباء اليوم فكان أدبهم أدباً فجاً خال من كل متعة عقلية أو مغايرة تلقائية كالتي نجدها فيما دوّنه محمد شكري في سيرته الذاتية التي جمعت بين أدب الفجيعة وأدب المواجهة.

2 - خصائص البناء الفني في رواية «الخبز الحافي»

*** الترتيب الزمني: (L'ordre)**

سنحاول في هذا الباب أن نبين خصائص الخطاب السردي في رواية «الخبز الحافي» من خلال مستويات الترتيب والمدة والتواتر، خاصة وقد «كان نضج الرواية سابقاً في الزمن على نضج السيرة الذاتية، فليس لنا أن نستغرب من أن تكون السيرة الذاتية قد أخذت عند نشأتها الطرائق السردية التي سبق أن اعتُمِدت في كتابة الرواية»[42] إذ يصعب الفصل والتمييز بشكل قاطع بين فن السيرة الذاتية وفن الرواية ولذلك «ينبغي أن نتجنب الحديث عن أسلوب أو حتى عن شكل مرتبطين بالسيرة الذاتية إذ لا وجود في هذه الحالة لأسلوب أو لشكل ينبغي الالتزام بهما»[43] لأن السيرة الذاتية تستعير جل تقنيات الرواية الحديثة «فكاتب السيرة أديب فنان كالشاعر والقصصي في طريقة العرض والبناء، إلا أنه لا يخلق الشخصيات من خياله»[44]. يؤكد بعض كتاب السيرة الذاتية «أن الترتيب الزمني شر لابد منه»[45] في السرد - السيرذاتي - رغم أن ذلك الترتيب الزمني الصارم أحياناً يخدش تلقائية السارد وهو يروي ماضيه، وعلى هذا النحو بنى محمد شكري سيرته الذاتية في «الخبز الحافي» مبيناً قيمة الزمن في فاتحة الرواية «لقد علمتني الحياة أن أنتظر. أن أعي

لعبة الزمن»[46] فحاول أن يتذكّر كل حادثة ليربطها بزمنها الحقيقي وخاصة أن السارد قد ثبّت في عنوان الرواية مدة زمنية تمتد خلالها سيرته الذاتية منذ سنة 1935 إلى سنة 1956 وهي سنوات متتالية عرف فيها السارد لحظات الفناء والسعادة طفلاً ثم كان شاهداً على تحولات سياسية واجتماعية بالمغرب وهو مراهق «أشعر برجولتي وأنا في السابعة عشرة من عمري»[47] وعندها يشهد المعارك المسلحة بين المغاربة والأسبان من جهة وبين المغاربة والفرنسيين من جهة أخرى من أجل استقلال المغرب كما يشهد السارد هجرة اليهود المغاربة إلى فلسطين. كل هذه الأحداث جاءت متسلسلة وفق خط زمني صارم غير أن السارد يخترق هذا الترتيب أحياناً لأن الذكريات تتداعى تلقائياً فتكسر الخط الزمني.

*** – الارتداد: (Analepse)**

تبدأ رواية «الخبز الحافي» بأفعال دالة على الحاضر «أبكي... يبكي... يبكون...»[48] ويتداخل هذا الحاضر مع الماضي بارتداد محمد شكري إلى ماضيه القريب متذكراً موت خاله والأطفال بسبب الجوع فيضطلع الارتداد بفك الغموض وتفسير ظواهر أثّرت في طفولة السارد من وعي بالجوع وبالموت وانفتاح مبكّر على رعب عنف الأب وعنف الأزقّة معاً وفي كل مرة يستدل السارد بحجة مقنعة تبرر جنوحه إلى هذا الفعل أو ذاك المخالف للأخلاق والقيم الإنسانية.

*** الإستباق: (Prolepse)**

يخرق محمد شكري التسلسل الخطي للأحداث بواسطة الاستباق بإيراد أحداث لم يبلغها السرد بعد ومنها الحلم «نمت حلمت أن أبي يطاردني. أحسست بيد تفتّش جيوبي...»[49] وقد قسّم «جيرار جنيت» (G. Geneette) السوابق نظرياً إلى سوابق تامة أو جزئية»[50] ففي

الحكايات الشعبية يلجأ عامة المحرومين إلى الكهانة والغيب بحثاً عن الأمان والحل السحري. فأم السارد «يكتب لها المشعوذون تماتم لعل أبي يخرج من السجن وتجد هي عملاً. تصلي كثيراً. وتدعو كثيراً»[51]. وفي بعض الأحيان يذكر السارد تواريخ محددة لتفسير الهزات الاجتماعية الآنية بالمغرب وهي عبارة عن إرهاصات لتحولات مستقبلية هي نتيجة لماض مشوب بأخطاء الساسة «30 مارس 1912 هو اليوم الذي عقدت فيه الحماية الفرنسية مع المغرب في عهد مولاي عبدالحفيظ. اليوم 30 مارس 1952 تمرّ أربعون سنة على حماية فرنسا للمغرب. لهذا صار يعتبر 30 مارس اليوم المشؤوم»[52] ويفسر السارد الغليان الشعبي بالتمرد على الاستعمار في ثورات دون تحديد تواريخها وتتجلى ملامحها من خلال غضب الجماهير وهتافها بشوارع المغرب «الجلاء للاستعمار... عاش المغرب حراً مستقلاً»[53].

*** المدة: (Durée)**

غاب التجانب بين زمني الخبر والخطاب في رواية «الخبز الحافي» في مستوى الترتيب فلم يتناسب الزمانان مدى وطولاً فمدة الحدث المنجزة تقاس بالزمن الفعلي وبذلك تختلف عن مدة الحديث التي تقاس بالكلمات ومن خلال المقارنة بين المدتين يتضح نسق السرد إبطاء وإسراعاً وبين الإسراع والإبطاء درجة وسطى وهي المشهد حسب «جيرار جنيت» الذي أشار إلى تقنيتين فاعلتين في إسراع السرد هما: الإجمال والحذف أو الغياب الكلي.

*** الإجمال (Sommaire)**

في رواية «الخبز الحافي» فقرات قصيرة جداً تلخص أحداثاً تستغرق زمناً طويلاً وتلك الفقرات مبثوثة في كامل النص - السيرذاتي - وردت لتعبّر عن انفعالات نفسية أو حالات اجتماعية «صفعتني الشمس الحارة.

أرتعش من العياء. أرتعش أرتعش»[54] تتواتر هذه المختصرات في رواية «الخبز الحافي» بعبارات شتى حسب المواقف التي تطرأ على السارد «شتموني، ودفعوني»[55].

*** الحذف أو الغياب الكلي (Ellipse)**

لم يتعمد محمد شكري إسقاط أجزاء من حياته بل كشفها إلى حد كبير دون خجل فخاض في تفاصيل جد سرية مما أثار غضب المحافظين فرموه بتهم مختلفة، كإفساد الشباب، والاعتداء على الأخلاق الفاضلة من خلال رسم بالكلمات للجسد تكاد تكون صوراً وألوان الفساد الذي يسيء إلى الذوق العام في بلاد عربية إسلامية مايزال الحديث عن الجسد وتفاصيله أمراً سرياً يقع تحت طائلة القانون والعقاب.

*** المشهد: (Scéne)**

يتجسّد المشهد عبر الحوار في رواية «الخبز الحافي» فهو مبثوث في باطن الرواية فلا تخلو منه صفحة فالسارد اجتماعي بطبع لا يعيش العزلة بل يتواصل مع الآخرين باستمرار عبر الحوار حسب الظروف فكانت الرواية سرداً ولكنها ثرية بكثافة الحوار الثنائي أو أكثر أحياناً فالسارد ينشئ حواراً مع المهمشين على قارعة الطريق ومع العاطلين في المقاهي والموانئ ومع النساء ومع والده ووالدته ومع المجرمين وأنماط بشرية أخرى عربية وأجنبية تعج بها شوارع المغرب ومع ذلك لا نجد في الرواية حواراً باطنياً ذا قيمة بل نجد هواجس تطفو في ذهن السارد أحياناً عندما يزور مقبرة بو عراقية هروباً من الواقع أو بحثاً عن مكان للنوم أو طلباً لبقايا الأكل فوق المقابر وهي المكان المحبّذ إليه للتأمل أو الكتابة وبذلك يلعب الحوار دوراً أساسياً في رواية «الخبز الحافي».

*** التواتر: (Fréquwnce)**

في رواية «الخبز الحافي» ثلاث صور من أنواع التواتر:

- **الصورة الأولى: القص المفرد:** (Récit Singulatif) جاء كل من السرد مفرداً وكذلك الحدث مفرداً وهي سمة بارزة في رواية «الخبز الحافي» فقد روى محمد شكري طفولته البائسة مرة واحدة ثم ذكر عصاميته وتعلمه القراءة والكتابة مرة واحدة في سن متأخرة من العمر.
- **الصورة الثانية: القص المكرر:** (Récit Répétitif) وظّف محمد شكري حدث الموت وكثّف حضوره في رواية «الخبز الحافي» عديد المرات لأن موت أخيه عاشوراً مقتولاً قد فتح عينيه على عالم آخر مجهول فكانت زيارته متكررة للمقابر كما أن مشاهد العنف والموت بشوارع المغرب أثناء المقاومة الوطنية المغربية للأسبان والفرنسيين قد تركت بصماتها في ذهن السارد وكذلك كان الخبز محور السيرة الذاتية متكرراً بأساليب مختلفة كما هو شأن وعالم المرأة التي تؤثثت النص على امتداده فهي ذات وظيفة بورنوغرافية فلا وظيفة لها سوى الإثارة فهذا الثالوث الموت والخبز و.... عوامل كامنة في ذهن السارد منذ الطفولة تنهض بين الحين والآخر لتتكرر في النص - السيرذاتي - بأبعاد وألوان متعددة.
- **الصورة الثالثة: القص المؤلف:** (Récit itératif) وهو الذي يسرد مرة واحدة ما حدث في الأثر الأدبي أكثر من مرة وهذا الشكل من السرد له صلة بمغامرات محمد شكري الذات الساردة وهي عليمة بالأحداث فتفيض في ذكرها أو تشير إلى بعضها لأن تلك الأحداث دورية أو هي من قبيل العادات اليومية التي ألفها محمد شكري «دخلت مقبرة بوعراقية»[56] «زرت قبر أخي»[57].

تبدو تقنية التواتر وغيرها من التقنيات الفنية المستخدمة في هذا النص - السيرذاتي - متوفرة الشروط في رواية «الخبز الحافي» التي اعتمدت أهم المقاييس المحددة لفن السيرة الذاتية وبذلك تكون رواية «الخبز الحافي» أثراً أدبياً إبداعياً استعار جل تقنيات الرواية الحديثة دون الانزياح عنها باعتبار أن السيرة الذاتية جنس أدبي مستقل بذاته كما يذهب البعض بل نذهب للقول بأن السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث غير خالصة النقاء بل هي دون أسلوب خاص وذلك أن الأجناس الأدبية تتداخل فيما بينها إلى حد ذوبان الفواصل بينها.

الهوامش

*) استفدنا من دروس الأستاذ منجي الشملي التي ألقاها على طلبة مناظرة شهادة التبريز في الآداب العربية وذلك في مسألة الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث خلال السنة الدراسية 1992-1993 بالجامعة التونسية.

1) محمد شكري، الخبز الحافي، دار الساقي ط (5) بيروت 1999 ص 7.

2) أحمد الحمروني، المدينة في رواية نجيب محفوظ الواقعية، النشرة التربوية عدد 24 تونس 1986 ص 69.

3) عادل الفريجات، الروائي المغربي: محمد شكري وسيرته الذاتية الروائية، علامات، ج 30، مجلد 8، جدّة، ديسمبر 1998، ص 81.

4) إبراهيم خليل، إشكالية الجوع و... والاحتياج، قراءة في قصص مجنون الورد، المعرفة عدد 243، دمشق 1981 ص 191.

5) الروائي المغربي محمد شكري، (مرجع سابق) ص 82.

6) الخبز الحافي ص 9.

7) م.ن. ص 15.

8) صبري حافظ، البنية النصية لسيرة التحرر من القهر، انظر الفصل الأخير من كتاب «الشطار» لـ محمد شكري، دار الساقي ط (1) لندن 1992 ص 240.

9) م.ن. ص 228.

10) الروائي المغربي (مرجع سابق) ص 70.

11) الخبز الحافي، ص 70.

12) الروائي المغربي (مرجع سابق) ص 79.

13) م.ن. ص 72.

14) الخبز الحافي، ص 19.

15) م.ن. ص 9.

16) إشكالية الجوع (مرجع سابق) ص 190.

17) م.ن. ص 190.

18) الروائي المغربي (مرجع سابق) ص 77-78.

19) الخبز الحافي ص 10.

20) م.ن. ص 10.

21) جهاد فاضل، أسئلة الرواية، الدار العربية للكتاب تونس، (د.ت) ص 202.

22) الخبز الحافي، ص 11.

23) م.ن. ص 11.

24) م.ن. ص 40.

25) م.ن. ص 41.

26) حسين العودات، الموت في الديانات الشرقية، ط (1) الأهالي 1992، دمشق ص 11.

27) البنية النصية، (مرجع سابق) ص 223.

28) الخبز الحافي ص 14.

29) م.ن. ص 74.

30) م.ن. ص 10.

31) م.ن. ص 10.

32) Le Pacte Autobigraphique, P 14.

33) الخبز الحافي ص 7.

34) الصادق قسّومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب ط (1) تونس 2000 ص 150.

35) انظر فصل، المتكلم في الرواية ضمن كتاب: الخطاب الروائي لميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، ط (1) القاهرة 1987 ص 101-126.

36) الخبز الحافي ص 113.

37) م.ن. ص 93.

38) م.ن. ص 226.

39) م.ن. ص 228.

40) م.ن. ص 7.

41) جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي وعبدالله صولة، بيت الحكمة، قرطاج، ط (1) تونس 1992 ص 183.

42) Jean tarobinski, Le Style de l'autobigraphie, Poétique nº 3, Ed., Seuil 1970, Paris, P257.

43) إحسان عباس، فن السيرة ط (1) دار الشروق 1996 عمّان ص 79.

44) جورج ماي، السيرة الذاتية، (مرجع سابق) ص 82.

45) الخبز الحافي ص 8.

46) م.ن. ص 9.

47) م.ن. ص 95.

48) Gérard Genette, Figures III, Coll. Potique, Ed. Seuil 1972, P 114.

49) الخبز الحافي ص 15.

50) م.ن. ص 118.

51) م.ن. ص 120.

52) م.ن. ص 102.

53) م.ن. ص 103.

54) م.ن. ص 16.

55) م.ن. ص 17.

56) م.ن. ص 30.

* * *

مقدمة

تحاول هذه الدراسة المتواضعة، أن ترصد بعض الخصائص الفنية، لبنية الحوار في رواية «ريح الجنوب»[1]، لرائد الرواية العربية الجزائرية، عبدالحميد بن هدوقة[2]، من خلال نظرية النحو الوظيفي لسيمون ديك «Simon Dik»[٣] الهولندي، التي تبناها الدكتور أحمد المتوكل[٤] وطبقها بكفاءة علمية أصيلة على النحو العربي، ابتداء من منتصف العقد الثامن من القرن العشرين.

أ - ملخص الرواية:

رواية «ريح الجنوب» رواية طويلة، تتكون من مئتين وست وستين صفحة، تدور أحداثها في قرية رعوية صغيرة[5] بمنطقة قريبة من الهضاب العليا بين شمال الوطن وجنوبه. صور لنا فيها الكاتب مأساة شابة، كانت تعيش مع خالتها في العاصمة، حيث درست ودخلت الجامعة، وفي عطلة الصيف أتت لتقضي إجازتها مع أهلها وذويها في القرية، وهي قرية متميزة بقساوة حرها المتمثل في «ريح الجنوب»؛ تلك الريح الموسمية الساخنة التي لا ترحم النبات ولا الحيوان، فضلاً عن الإنسان.

ففي هذا الفضاء الساخن الذي صاحبته «ريح الجنوب» من بداية الرواية إلى نهايتها، سلط الكاتب الأضواء على شخصيات روايته كاشفاً لنا معاناة المرأة، بصفة عامة، من خلال الشخصية المحورية «نفيسة» التي لم - تستطع رغم ثقافتها الجامعية - أن تتحرر من سيطرة عادات وتقاليد

الأسرة التقليدية، ومن تسلط أبيها «ابن القاضي» ذي التفكير الإقطاعي، فقد خاف على أراضيه من الإصلاح الزراعي، في ظل بداية تطبيق الثورة الزراعية «في السبعينات من القرن الفارط» القاضية بتأميم، وتحديد الملكية الزراعية.. فكان لابد من أن يبحث عن رابطة متينة، تربطه برئيس البلدية «مالك» المناضل السياسي، الذي ناضل في صفوف الثورة من أجل الحرية والاستقلال، وهو اليوم يناضل من أجل التحرير الاقتصادي والعدالة الاجتماعية.

وقد اكتشف الأب الانتهازي هذه الرابطة، عندما عادت ابنته «نفيسة» من العاصمة، لقضاء إجازتها الصيفية في القرية، فقرر أن يزوجها «بمالك» رئيس البلدية مضحياً بسعادتها وحريتها ومستقبلها الدراسي؛ لأن الغاية عنده، هي الحفاظ على أراضيه التي قد يطالها التأميم.

وهكذا انفجر الصراع داخل نفسية البطلة «نفيسة»، التي لم تستطع مواجهة قرار أبيها، ولم تجد أمامها سوى الهروب حلاً لأزمتها؛ لكنها لم تنجح في مسعاها، إذ لسعها ثعبان في الطريق أثناء هربها، فلجأت إلى كوخ راعي أبيها الذي أسعفها، وما لبث الأب أن عرف مكانها، فأسرع إلى بيت الراعي في هيجان موجهاً له طعنة خنجر، فبادرته أم الراعي بضربة فأس على رأسه، فسقط مضرجاً في دمه، ثم أقبل الناس على البيت وأسعفوا الأب، وعادت «نفيسة» بصحبته تجر أذيال الخيبة.

وهناك شخصيات ثانوية أخرى، كشخصية الراعي «رابح» ومعلم القرية «الطاهر» صديق «مالك» و«خيرة» أم «نفيسة» والعجوز «رحمة»، صانعة الأواني الفخارية، التي ترسم عليها رسوماً معبرة، فما من منزل في القرية إلا وفية بصمات هذه العجوز الموهوبة. وعلى العموم،

فقد صور لنا الكاتب، من خلال هذه الشخصيات واقع القرية المتخلف، وأشعرنا بأنها بحاجة ماسة إلى رياح التغيير، التي تهب عليها بأفكار جديدة، تقتلع من ذهنيات أهلها روح الخرافة، وتزيل من سلوكياتهم بعض العادات السلبية تجاه المرأة والأرض.

ب - مبررات استثمار نظرية النحو الوظيفي في النقد:

ولعل ما يبرر لجوءنا إلى اعتماد بعض مفاهيم هذه النظرية، جملة أمور، نذكر منها:

1 - رسوخ ومتانة العلاقة بين النحو والمناهج النقدية، قديمها وحديثها وحداثيها، فعلاقة الدراسات النقدية القديمة بالنحو أشهر من نار على علم[6]، وحديثاً فإن أكثر المناهج النقدية، كالبنيوية وما بعدها من أسلوبية وسيميائية وتفكيكية... ذات مرجعية لسانية، يحتل فيها النحو البنيوي والنحو التوليدي التحويلي، مركز الدائرة[7].

2 - انفتاح نظرية النحو الوظيفي، على أهم النظريات اللسانية الحديثة، فجهازها الواصف ملتقى طرق، تتقاطع فيه مفاهيم نظرية التواصل، ونظرية الأفعال اللغوية، والتداولية والدلالة والمنطق.

3 - دينامية هذه النظرية، حيث تمكنت في العشرية الأخيرة من القرن العشرين، من تطوير جهازها الواصف، بإدخال تعديلات، جعلتها تتجاوز إطار نحو الجملة إلى إطار نحو النص، الأمر الذي يجعلها مرشحة أكثر من نظرية النحو التوليدي التحويلي، لإفادة لسانيات النص أو علم النص الذي يسعى، أو هو في سعي دؤوب إلى تأسيس ما أصبح يعرف بنحو النص[8].

4 - إذا أضفنا إلى ما سبق، أن نظرية النحو الوظيفي، تستجيب لعبقرية

نحونا العربي من داخله لا من خارجه، من جهة، وتدرج في نموذجها الثاني الخاص بالنص، قالب الوظيفة الشعرية الذي يضطلع بتحليل الآثار الفنية وتفسيرها، من جهة أخرى، تأكدت لنا ريادتها وصلاحيتها على غيرها من الأنحاء الأخرى.

ج - أهداف الدراسة:

لعل المبررات السالفة، تشفع لنا أن نرتب أهداف هذه الدراسة على النحو التالي:

1 - تحسيس الباحثين والنقاد ودراسي الأدب، بأهمية هذه النظرية النحوية، للاطلاع عليها والإفادة منها.

2 - دعوة النقاد الحداثيين - بصفة خاصة - إلى تمحيص الكفاءة التفسيرية لهذه النظرية للآثار الفنية، باستثمار مبادئها ومفاهيمها، لأنها في نظرنا قد تحقق لهم فتوحات نقدية ملائمة للقرن الحادي والعشرين.

3 - عدم قياس كفاءة هذه النظرية بهذه الدراسة المتواضعة، لأن طبيعتها لا تسمح بتشريح بنية الحوار تشريحاً شاملاً، من جميع الجوانب في الرواية كلها، كما أن المقام نفسه لا يسمح بإعطاء ملخص شاف لمبادئ هذه النظرية ومفاهيمها.

د - حدود الدراسة:

وبناء على ما سبق، تسير الدراسة في الحدود التالية:

1 - جانب نظري أقدم فيه:

1-1 ملخصاً للنموذج الأول «لنظرية النحو الوظيفي».

1-2 ملخصاً للنموذج الثاني، حيث أومضت فيهما للأسس والمبادئ التي يقوم عليها الجهاز الواصف لنحو هذه النظرية، مع إحالات كافية في الهوامش على المراجع الأساسية، لمن يروم التوسع والتفاصيل.

1-3 تعريفاً موجزاً بالمفاهيم الإجرائية المعتمدة في الدراسة.

2 - جانب تطبيقي أحلل فيه بنية الحوار إلى:

2-1 خصائص بنيوية: قطعت فيها بنية الحوار إلى أنماط جملية، من منظور نحوي وظيفي ثم صنفتها وأحصيتها وفق مفاهيم هذه النظرية.

2-2 خصائص تداولية: وقفت فيها على الوظائف التداولية، والأفعال اللغوية لبنية الحوار.

2-3 خصائص فنية: استخلصتها من تفاعل الخصائص البنيوية، والتداولية.

خاتمة: لخصت فيها زبدة ما قدمت.

1 - الجانب النظري:

انطلاقاً من الجهاز الواصف لنظرية النحو الوظيفي، يمكن أن نميز فيه بين مرحلتين مرت بهما نظريته هما:

نموذج الجملة، الذي ظهر للوجود سنة 1978 من خلال كتاب سيمون ديك الموسوم بـ «النحو الوظيفي Functional Grammar»[9] وتبع هذا الكتاب أبحاث ومؤلفات أخرى، صبت كلها في إطار نحو الجملة إلى نهاية سنة 1988[10].

ونموذج النص، الذي بدأ سنة 1989 بكتاب «ديك» الموسوم بـ «نظرية النحو الوظيفي The Theorie of Functional Grammar»[11]، رسم فيه

المؤلف معالم نموذج نحو جديد، أتبعه مع فريق من الباحثين «منهم الدكتور أحمد المتوكل»، بدراسات وأبحاث لاتزال إلى اليوم، تدقق مفاهيم هذا النموذج وتوسعه، في إطار جديد تجاوز نطاق نحو الجملة إلى نحو النص[12].

وقبل إعطاء ملخص موجز للجهاز الواصف لهذين النموذجين، نعرض بإيجاز المبادئ الأساسية التي تقوم عليهما هذه النظرية، سواء في نموذجها الأول أو الثاني وهي[13]:

أ - الوظيفة الأساسية للغات الطبيعية، هي وظيفة التواصل. وهذا يعني أن بنية اللسان الطبيعي الصورية، ترتبط ارتباط تبعية، بهذه الوظيفة الأساسية[14].

ويترتب على ذلك، أن موضوع النحو الوظيفي، هو وصف القدرة التواصلية «Compétence Communicative» للمتكلم/ المستمع، وتفسيرها.

ب - تعتبر الوظائف الدلالية والتركيبية والتداولية، وظائف أولى «Prémitive»، لا وظائف مشتقة.

ج - تحقيق الكفاية التداولية «L'adéquation Pragmatique»: تندرج نظرية النحو الوظيفي، في زمرة الأنحاء المؤسسة تداولياً، فهي تستفيد من الدراسات التداولية الحديثة، التي تناولت مفاهيم نظرية الأفعال اللغوية، والقوة الإنجازية، والاقتضاء، والإحالة.. كما تفيد من نظرية الاتصال والإخبار ولسانيات النص أو الخطاب.

د - تحقيق الكفاية النفسية «L'adéquation Psychologique»: تفيد نظرية النحو الوظيفي من نتائج أبحاث علم النفس بصفة عامة،

وعلم اللغة النفسي «Psycholinguistique» بصفة خاصة، فهي تتابع تطوراتها، وتتطابق مع نماذجها[15] سواء تعلق الأمر بنماذج الإنتاج أو نماذج الفهم والإدراك.. ولذا أبعدت هذه النظرية، من جهازها الواصف التحويلات المعتمدة في النظرية التوليدية التحويلية، لأنها غير مطابقة للواقعية النفسية[16].

هـ - تحقيق الكفاية النمطية «L'adéquation Typologique»: يتمثل هذا المبدأ في أن نموذج نظرية النحو الوظيفي، ينطبق على أكبر عدد ممكن من اللغات الطبيعية، ذات البنى اللغوية المتباينة[17].. وعليه فهي تستجيب لما أصبح معروفاً بمبدأ العولمة «Universalisme».

1-1 ملخص النموذج الأول (1978 - 1988):

لما كان نحو النموذج الأول نحو جملة، فإن الجملة فيه تشتق، عبر ثلاث بنى أساسية: هي البنية الحملية والبنية الوظيفية والبنية المكونية، حيث يمثل في كل بنية لجملة من الخصائص والقواعد.

1-1-1 البنية الحملية:

وتتكون من بنيتين متحدتين، هما بنية الحمل وبنية الدلالة.

يمثل في بنية الحمل لمحمول الجملة، وحدوده التي يفرضها، ويمثل في بنية الدلالة لدلالة محمول الجملة، وللوظائف الدلالية للحدود التي يفرضها.

فمحمول الجملة - الذي ينتمي تركيبياً إلى مقولة الفعل أو الاسم أو الصفة أو الظرف - يدل على واقعة، تصنف بنظرية النحو الوظيفي في حقل الأعمال «actions»، أو الأحداث «pocessus»، أو الأوضاع «positions»، أو الحالات «états».

أما الحدود، فتدل على المشاركين في تحقيق الواقعة، وهي بالنظر إلى أهميتها في تحقيق الواقعة، قد تكون موضوعات أساسية كالذات المنفذة والذات المتقبلة أو المستقبلة، وقد تكون حدوداً غير أساسية «لواحق»، يقتصر دورها على الإشارة للظروف والملابسات التي أحاطت بالواقعة. كأن تدل على زمانها أو مكانها أو علتها.

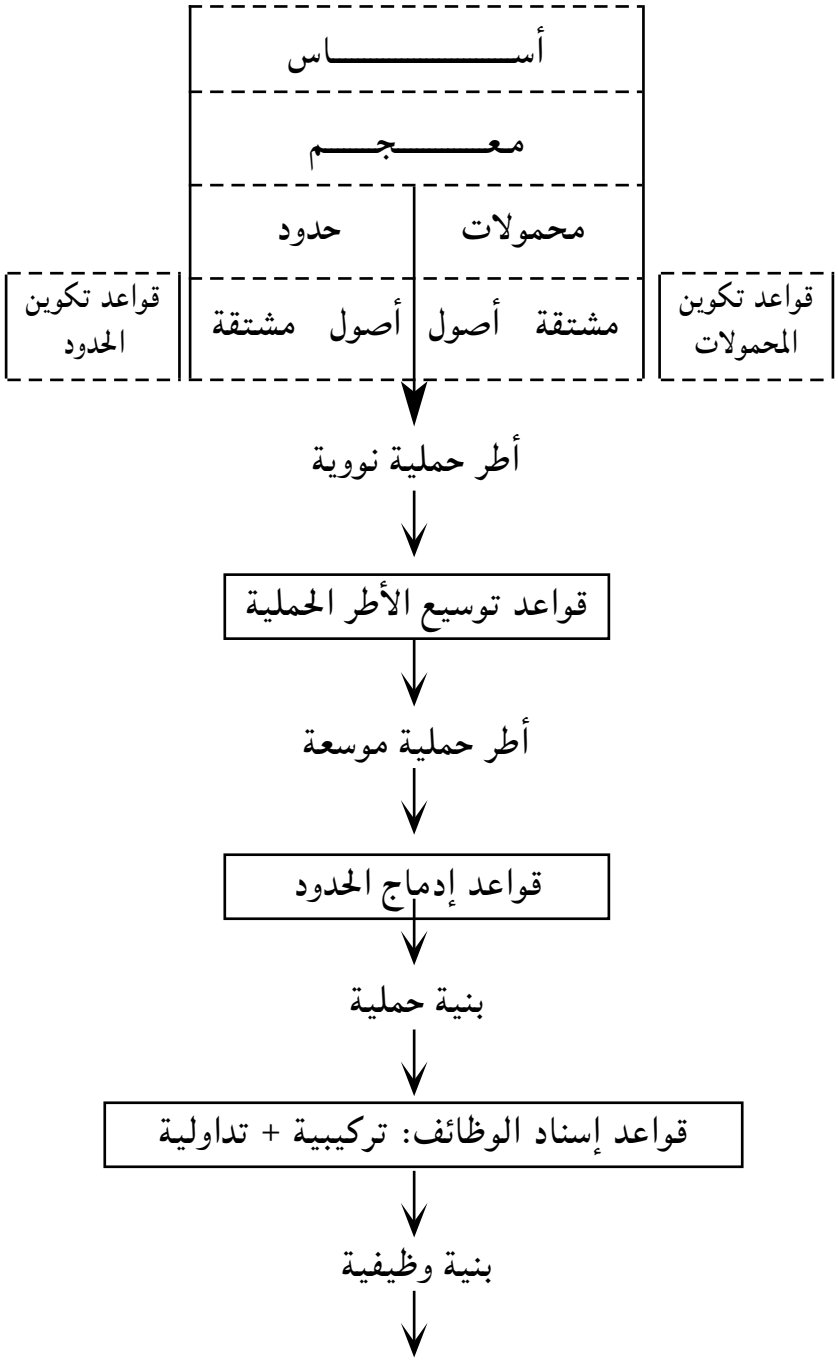
2-1-1 البنية الوظيفية:

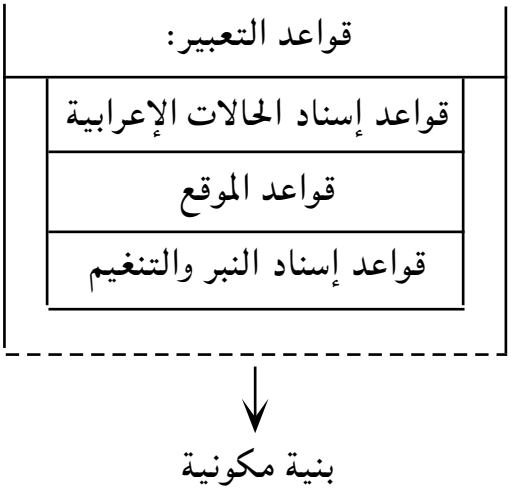
ويمثل فيها لبنيتين متلازمتين هما:

- البنية التركيبية: ويتم فيها إسناد وظيفتي الفاعل والمفعول فقط، ويبرر هذا التقليص، للوظائف التركيبية، بأن ثمة فرقاً بين البنية الدلالية للجملة، وبنيتها التركيبية، بحيث لا ضرورة بأن تتضمن البنية الثانية جميع عناصر البنية الأولى[18].
- البنية التداولية: وتسند فيها جملة من الوظائف التداولية، إلى مكونات الجملة بالنظر إلى المعلومات الإخبارية التي تحملها هذه المكونات، أثناء تفاعلها مع معطيات السياق، بكل أبعاده الاجتماعية والثقافية والحضارية والنفسية واللغوية[19]، والمكانية، والزمانية.. وسنوجز تعريف هذه الوظائف في مكانها المناسب.

3-1-1 البنية المكونية:

تسند فيها جملة من القواعد، تسمى قواعد التعبير[20]، كقواعد الإعراب الخاصة بإسناد الحالات الإعرابية، وقواعد البنية الموقعية التي ترصد ترتيب مكونات الجملة، وقواعد إسناد النبر والتنغيم، ويمكن توضيح الجهاز الواصف لنحو الجملة بالرسم الموالي[21]:


أساس
معجم
محمولات
حدود
قواعد تكوين المحمولات
مشتقة أصول
مشتقة أصول
قواعد تكوين الحدود
أطر حملية نووية
قواعد توسيع الأطر الحملية
أطر حملية موسعة
قواعد إدماج الحدود
بنية حملية
قواعد إسناد الوظائف: تركيبية + تداولية
بنية وظيفية



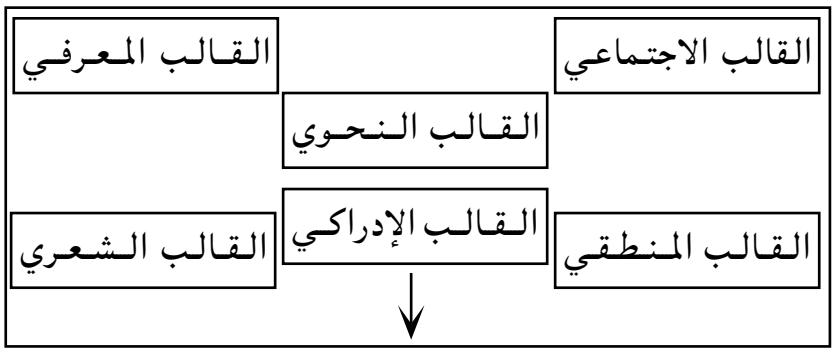
يتضح من هذا الرسم، أن هناك ثلاثة أنساق من القواعد، هي: قواعد الأساس، وقواعد الوظائف، وقواعد التعبير. فالأساس هو عبارة عن خزان للمفردات، يمد باقي قواعد النحو بمصدر الاشتقاق، وهو مدخل معجمي «أصل أو مشتق» ممثل له في شكل إطار محمولي، يرصد توزيع محلات محمول المفردة الأساس، وخصائصها الدلالية. وينقل هذا الإطار المحمولي إلى بنية حملية تامة التحديد، بإجراءات توسيعية - إذا تطلب الأمر ذلك - بإضافة الحدود اللواحق، ومخصصات السمات الجهوية والزمنية للمحمول.

هذه البنية، تتخذ دخلاً لقواعد إسناد الوظائف، فتحدد الوظائف التركيبية «الفاعل والمفعول»، ثم الوظائف التداولية «المحور والبؤرة»، فتنتج بالتالي البنية الوظيفية، وفيها تتوافر المعلومات الدلالية والتركيبية والتداولية التي تستلزمها قواعد النسق الثالث.. أي قواعد التعبير التي تتحقق من خلالها البنية المكونية، حيث تتحقق فيها عناصر البنية التي تشتمل على القواعد الصرفية، وقواعد إسناد الحالات الإعرابية، وقواعد إدماج المعلقات من جهة، وقواعد تحديد رتبة مكونات الجملة.. أي قواعد

الموقعة من جهة أخرى، فيكون ناتج ذلك بنية تتوافر فيها المعلومات اللازمة، التي تتخذ دخلاً للقواعد الصوتية، إذ يتم بواسطتها التأويل الصوتي المناسب[22].

2-1 ملخص النموذج الثاني « 1989 »:

تمكن المهتمون بنظرية النحو الوظيفي، وعلى رأسهم سيمون ديك - بفضل دراسات معجمية، صرفية، تركيبية، دلالية، تداولية في لغات متباينة - من إغناء النظرية وتطويرها، فصيغت صياغة جديدة سنة 1989، رسم معالمها كتاب ديك الموسوم بـ «نظرية النحو الوظيفي The Theorie of Functional Grammar»[23]، فأصبح الجهاز الواصف لنحو هذا النموذج، مكوناً من ست قوالب، يوضحها الرسم الموالي[24]:



يتضح من خلال الرسم أن القالب النحوي يحتل المركز، فهو بمثابة القلب النابض الذي يغذي كل القوالب، فتتفاعل فيما بينها، لتضطلع بوصف وتفسير القدرة التواصلية لمستعمل اللغة الطبيعية، التي توسعت في هذا النموذج إلى ست ملكات، تقابل كل ملكة القالب المناسب لها، كالآتي[25]:

1-2-1 الملكة اللغوية: يتمكن من خلالها مستعمل اللغة، من إنتاج

وتأويل عبارات لغوية، ذات بنيات متنوعة ومعقدة، في عدد كبير من المواقف التواصلية المختلفة، وهي تقابل القالب النحوي.

1-2-2 الملكة الاجتماعية: تمكن هذه الملكة مستعمل اللغة من مطابقة أقواله، مع الأعراف والعادات الكلامية في المجتمع، بحيث يعرف كيف يحقق أهدافاً تواصلية مع مختلف المخاطبين، وتقابل القالب الاجتماعي.

1-2-3 الملكة المعرفية: وتتمثل في الرصيد المعرفي المنظم، الذي يكتسبه مستعمل اللغة، من خلال اشتقاقه معارف، من العبارات اللغوية، يخزنها ويستحضرها في الوقت المناسب، ليؤول بها العبارات اللغوية، وهي تقابل القالب المعرفي.

1-2-4 الملكة المنطقية: يتمكن من خلالها مستعمل اللغة، من اشتقاق معارف مختلفة، انطلاقاً من مبادئ المنطق الاستنباطي والمنطق الاحتمالي، وتقابل القالب المنطقي.

1-2-5 الملكة الإدراكية: تمكن مستعمل اللغة من إدراك محيطه، ليشتق منه معارف، يستثمرها في إنتاج العبارات اللغوية وتأويلها، وتقترن هذه الملكة بالقالب الإدراكي.

1-2-6 الملكة الشعرية: وهي تلك الملكة التي تمكن فئة المبدعين بصفة خاصة، من إنتاج الأثر الفني، وقد اقترح إفراد قالب خاص بها، أي القالب الشعري، يحوي المبادئ والقواعد ويتفاعل مع القوالب الأخرى، ليصف الآثار الفنية ويفسرها.

ومما تجدر الإشارة إليه، أن هذه القوالب ليست متساوية من حيث الأهمية، فثمة حالات تستدعي اشتغال القوالب كلها، كحال تحليل الظواهر الفنية وتفسيرها، وهناك حالات تستدعي اشتغال بعضها فقط، كما هو الشأن في التواصل العادي.

ونشير في الأخير إلى أن النموذج الثاني يختلف عن الأول من جهتين: جهة توسيع مكونات القدرة التواصلية، التي أصبحت تضم عدة ملكات، تضطلع بتمثيلها عدة قوالب، وجهة تقليص مكونات القالب النحوي، الذي أدمجت فيه البنية الحملية والبنية الوظيفية في بنية تحتية واحدة. وبهذا أصبح التنظيم الجديد لهذا القالب كالرسم الموالي[26]:

بنية تحتية
تمثيل دلالي - تداولي
⇓
قواعد التعبير
⇓
بنية مكونية
⇓
قواعد صوتية
⇓
تأويل صوتي

تتكيف بنية هذا القالب النحوي، مع طبيعة كل قالب من القوالب السابقة، لأن عملية التواصل بين مستعملي اللغات الطبيعية، تتم عبر نصوص، أو نص يتكون في الغالب من جملة ومكونات خارجية، كالمبتدأ والمنادى والذيل. وتتكون الجملة عادة من ثلاثة حمول: حمل نووي يدمج في حمل مركزي أو حمل موسع، ويدمج هذا الحمل الموسع كله، في إطار القضية التي تدمج في إطار القوة الإنجازية. ويتم الانتقال من مستوى إلى المستوى الذي يعلوه، عن طريق إضافة مخصص ولاحق أو مجموعة من اللواحق إلى عنصر نواة[27] فيكون ناتج ذلك هذه البنية العامة [$\prod_4$ ق ي: [$\prod_3$ س ي : [$\prod_2$ و ي : [$\prod_1$: [I(س1) (س 4)... (س.C)] ($_1$Q)] ($_2$Q) ($_3$Q)] ($_4$Q)))][28].

حيث $\prod_4$: مخصص الحمل، و ي: متغير القوة الإنجازية، $\prod_3$: مخصص قضوي، س ي: متغير القضية، $\prod_2$: مخصص الحمل، و ي:

متغير الواقعة، $\prod_1$: مخصص المحمول، I: محمول، (س1)، (س2).. (س.C): الموضوعات التي يفرضها المحمول، ($_1$D): لاحق المحمول،($_2$D): لاحق الحمل،($_3$D): لاحق قضوي، ($_4$D): لاحق إنجازي.

ومما تجدر الإشارة إليه أن الوصف السابق خاص بالبنية التحتية في هذا النموذج، أما البنية المكونية فهي نفسها، كما سبقت الإشارة إليها في تلخيص النموذج الأول.

3-1 المفاهيم الإجرائية:

ونقصد بها جملة المفاهيم التي استثمرناها، في تحليلنا لبنية حوار الفصل الأول، من رواية «ريح الجنوب»، وتمس نوعين من المفاهيم:

مفاهيم تخص البنية الشكلية للحوار: اتكأنا فيها على مفاهيم التحليل الوظيفي للجملة، نلخصها في الآتي:

1-3-1 الجملة البسيطة: وهي الجملة المكونة من حمل واحد، قد تتخلله مكونات خارجية، تضاف اختياراً إلى يمين الجملة أو يسارها، وأهم أنماطها:

- الجملة المبتدأية: وتتضمن حملاً واحداً، يتقدمه مكون مبتدأ.
- الجملة الندائية: وتتكون من حمل واحد، يتقدمه أو يتوسطه أو يكون في آخره مكون منادى.
- الجملة المحورية: وهي الجملة التي يخلو حملها من المكونات الخارجية.

2-3-1 الجملة المركبة: وهي كل جملة تتضمن أكثر من حمل واحد، وحسب هذا التحديد تكون صياغة الجملة البسيطة هي (ج «حمل» والجملة المركبة هي ج «حمل$_1$»«حمل$_2$»...«حمل/ن».

1-3-3 الجملة الفعلية: وهي جملة ذات محمول فعلي، لا يعتد بالاسم الذي يسبق محمولها مهما كانت وظيفته[29].

1-3-4 الجملة الاسمية: وهي جملة ذات محمول غير فعلي، أي جملة يكون محمولها مركباً اسمياً أو وصفياً أو حرفياً أو ظرفياً.

هذه هي المفاهيم الأساسية، التي رصدنا من خلالها الخصائص البنيوية، أما المفاهيم التي اعتمدناها لرصد الخصائص التداولية، فنوجزها في الآتي[30]:

1-3-5 المحور: تسند وظيفة المحور إلى المكون الذي يشكل مجال الحديث داخل الحمل، أو المحدث عنه داخل الحمل.

1-3-6 البؤرة: وتسند إلى المكون الحامل للمعلومة الأكثر أهمية، والأكثر بروزاً في الجملة، وهي نوعان: بؤرة جديدة: وهي التي تسند إلى المكون الحامل للمعلومة الجديدة التي يجهلها المخاطب. وبؤرة مقابلة: وتسند إلى المكون الحامل للمعلومة المتجادل في ورودها، كأن يشك المخاطب في ورودها أو يؤكدها أو ينكرها.

1-3-7 المبتدأ: وهو المكون الدال على ما يحدد مجال الخطاب، الذي يعتبر الحمل بالنسبة إليه وارداً، أي يكون المبتدأ خارج الحمل، بخلاف المحور الذي يكون داخله.

1-3-8 المنادى: هو المكون الدال على ما يشكل محط النداء في مقام معين[32].

1-3-9 القوة الإنجازية: تشمل دلالة جمل اللغات الطبيعية، زيادة عن مجموع معاني مكوناتها، ما يعرف بالقوة الإنجازية « **Force Illocutionnaire** »، فإما أن تكون إنجازاً لخبر أو أمر أو استفهام أو وعد.. وهي صنفان:

- قوة إنجازية حرفية مدلول عليها بصيغة الجملة «خبر، أمر، استفهام، تعجب...» وهي ما يعرف في نظرية الأفعال اللغوية عند سيرل «**Searle**» بالفعل اللغوي المباشر[33].
- وقوة إنجازية مستلزمة لا تعرف من صيغة الجملة الحرفية، وإنما يستدل عليها من مقامها، وهي ما يعرف بالفعل غير المباشر[34].

2 – الجانب التطبيقي:

ابتدأنا الجانب التطبيقي بتقطيع جمل حوار الفصل الأول، حيث أحصينا جمله ورقمناها، ثم صنفناها وفق منظور النحو الوظيفي إلى جمل اسمية وجمل فعلية، وبسيطة ومركبة، ثم حددنا أنماطها، مستخلصين بذلك الخصائص البنيوية للغة الحوار.

وانطلاقاً من هذه الخصائص، حددنا الخصائص التداولية المتمثلة في المقاصد والأغراض المختلفة ووظائفها التداولية.

2-1 الخصائص البنيوية:

بلغت جمل الفصل الأول ثلاثمائة وثلاثاً وثلاثين جملة، بلغ عدد الجمل الاسمية فيها مئة وثماني وستين جملة، كان نصيب الجمل البسيطة منها مئة وثماني جمل.

أما الجمل الفعلية فكان عددها مئة وخمساً وستين جملة، منها ثلاث وتسعون جملة بسيطة. والجدول الموالي يلخص كل ما سبق:

نوع الجملة	بسيطة	مركبة	المجموع
اسمية	108	60	168
فعلية	93	72	165
المجموع العام	201	132	333

أما النسبة المئوية فيلخصها لنا الجدول التالي:

نـوع الجـمـلـة	العـــــدد	النسبـة المئوية
جملة اسمية بسيطة	108	32,42
جملة اسمية مركبة	60	18,01
جملة فعلية بسيطة	93	27.92
جملة فعلية مركبة	72	21,62
المجـموع الـعـام	333	99,98

2-1-1 الأنماط التركيبية:

نعني بالنمط شكل أو صورة القالب التركيبي، للجمل التي تكررت في بنية الحوار، وفيما يلي أمثلة للأنماط المتكررة، بحسب التصنيف الجملي السالف الذكر:

2-1-1-1 أنماط الجملة الاسمية البسيطة: ونذكر من أهم أنماطها، الأمثلة الآتية[35]:

(8) هل أنت مريضة.

(أ س)+س(ض)+مح[36].

(13) إنني مجنونة.

إن+س(ضـ)+مح.

(56) هذا الكوب لك يا نفيسة.

س(مر(اشا)مح(مرح)+منـ.

(64) إنه كوب جميل.

إن+س(ضـ)+مح+ص.

2-1-1- 2 أنماط الجملة الاسمية المركبة: وأهم أنماطها المكررة نمطان يمكن التمثيل لهما بالجملتين التاليتين:

(320) أهنا مسلمون وهناك ملحدون.

(ا س)حم1(جـ ا)ع+حم2(جـ ا).

(328) الرجال هنا كالوحوش يلتهمونك بأعينهم إن رأوك.

حم1(ج ر)+(ج ش(ج ت)حم2(جـ ج ش)+أ ش+حم3(جـ ف ش).

3-1-1-2 أنماط الجملة الفعلية البسيطة: وقد تكررت فيها الأنماط الممثل لها بالجمل الآتية:

(14) أبكي بلا سبب.

مح(ف)+س(ه)+ص.

(05) نفيسة أتبكين ؟

منـ+(ا س)+مح(ف)+س(ه).

(15) أنذهب يا خالة إلى المقبرة.

(ا س)+مح(ف)+س(ه)+منـ+ص.

(222) دفنا أخبارنا يا خالة.

مح(ف)+س1(ضـ)+س2+منـ.

4-1-1-2 أنماط الجملة الفعلية المركبة: وأهم أنماطها النمطان الممثل لهما بالنمطين الآتيين:

(107) أود أن أرى الدنيا.

حم1(جـ ف)[م]حم2(جـ ف)

(120) ليشرب منه الطير وينال المرحوم ثواب ذلك

(تع)+حم1(جـ ف)ع+حم2(جـ ف)

2-2 الخصائص التداولية:

رصدنا فيها الوظائف التداولية لبنية الحوار، وخصائص القوة الإنجازية لأفعالها اللغوية.

1-2-2 الوظائف التداولية:

طغت بؤرة المقابلة على وظيفة بؤرة الجديد في حوار الفصل الأول، الذي تميز بثلاث شخصيات محورية، هي شخصية العجوز رحمة وشخصية نفيسة وأمها خيرة، وهذه بعض الأمثلة الموضحة لبؤرة المقابلة، في حوار الفصل الأول:

1-1-2-2 بؤرة المقابلة: ونجدها مثلاً بين العجوز رحمة وبين خيرة أم نفيسة:

(49) لا شك أنك مسرورة بنفيسة إلى جانبك.

(198) لم يكن مالك في يوم من الأيام عدواً لكم.

كما نجدها بين خيرة والعجوز رحمة:

(51) لا، لا بأس الحمد لله على قدر الله.

(52) لست أدري كيف تجدينها.

بين العجوز ونفيسة:

(77) أنا والفخار إلى الأبد.

بين نفيسة والعجوز:

(142) لا شك أنه سعيد مع الغنم.

2-2-1-2 بؤرة الجديد: كان ورود بؤرة الجديد قليلاً، بالقياس إلى بؤرة المقابلة، ويعود ذلك إلى أسباب فنية، سنذكرها في مكانها المناسب، من هذه الدراسة، وهذه بعض الأمثلة منها:

بين العجوز رحمة ونفيسة:

(56) هذا الكوب لك يا نفيسة.

(60) وهذا الصغير لعبدالقادر.

(61) أما هذا الذي رسمت فيه عرجوناً فهو لسي العابد.

(62) وهذا المثرد لخيرة.

بين نفيسة والعجوز رحمة:

(109) إنه مجرم هذا الذي ترك أحمرته تدوس الموتى.

بين العجوز رحمة وخيرة:

(205) زليخة كانت أحب مخلوق إلى نفسه.

بين خيرة والعجوز:

(231) لكن مالكاً يا خالة لم يبد أبداً أنه كان خطيب زليخة في يوم من الأيام.

2-2-1-3 المحور: ونذكر منه على سبيل المثال ما ورد في الجمل الآتية:

(50) ها هي ذي صارت امرأة كاملة من كل شيء.

محور الحديث هنا هو نفيسة.

(142) لا شك أنه سعيد مع الغنم.

محور الحديث، هو رابح الراعي.

(199) أنت غالطة

محور الحديث هو خيرة أم نفيسة

2-2-1-4 المبتدأ: وردت وظيفة المبتدأ بكثرة، في حوار ابن هدوقة، فقد واكبت أغلب الأنماط التركيبية، فمثلاً نجد مع الجملة البسيطة:

(14) كل شيء مع الإسراف، يضر.

ومع الفعلية المركبة نجد:

(102) الدار، أغلقيها كما فعلت أنا.

(110) كل السكان، يتركون مواشيهم ترعى المقبرة.

ومع الجملة الاسمية البسيطة:

(146) زيارة المقبرة هي التي أثرت فيك.

(258) الطعام، أنا التي أعده يا خالة. والاسمية المركبة مثل:

(61) أما هذا الذي رسمت فيه عرجوناً، فهو لسي العابد.

2-2-1-5 المنادى: تكررت وظيفة المنادى أكثر من وظيفة المبتدأ، ويمكن أن نمثل لها بالأنماط التركيبية الموالية:

- جملة فعلية بسيطة، مثل:

(15) الله يسترك يا بنيتي.

(31) تعالي يا خالة تعالي.

- جملة فعلية مركبة، مثل:

(25) آه! لست أدري كيف أشرح لك ما أشعر به يا أماه.

- جملة اسمية بسيطة، مثل:

(45) لا شيء يا خالة.

(61) ما لك يا عزيزتي.

- جملة اسمية مركبة، مثل:

(86) هو يا بنيتي سيدي حسن الشاذلي... الذي عرف الناس بها.

2-2-2 القوة الإنجازية: تنوعت الأفعال اللغوية في بنية حوار الفصل الأول، بين الاستفهام والنفي والأمر والقسم، وفيما يلي نعرض بعض نماذجها الحرفية والمستلزمة:

1-2-2-2 الاستفهام: يلاحظ أن فعل الاستفهام كانت له حصة الأسد على بقية الأفعال الأخرى، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فقد رجحت كفة القوة الإنجازية الحرفية للاستفهام على قوته المستلزمة، وهذه بعض أمثلة الاستفهام الحرفي:

(99) وأنا، أأذهب معكما أم لا؟.

(100) والدار، لمن نتركها؟.

(112) لماذا لا يقيمون سياجاً حول المقبرة؟.

(124) كم مضى على وفاة خالي لخضر يا خالة؟.

ومن أمثلة الاستفهام ذي القوة الإنجازية المستلزمة، نذكر ما يلي:

(174) كيف أعودها على العمل؟.. وغرضه هو الحيرة.

(175) كيف أعود من بلغت الثامنة عشرة؟.. والغرض منه اليأس.

(204) من ذا يستطيع أن يتسبب في مقتل أعز الناس لديه؟.. والغرض منه الإنكار.

2-2-2-2 النفي: ومن أمثلته:

(25) آه! لست أدري كيف أشرح لك ما أشعر به يا أماه؟.. وغرضه إظهار الحيرة والحسرة.

(111) لم يحترموا الأحياء فضلاً عن الأموات.. وغرضه الاستقباح والاستهجان.

2-2-2-3 الأمر: ومن أمثلته:

(26) قومي اغسلي وجهك واطردي عنك الوسواس يا بنيتي.. وغرضه المواساة والتسلية.

(173) عوديها أنت على العمل يا خيرة.. وغرضه تقديم النصح والإرشاد.

2-2-2-4 الشرط: نسبته قليلة، ويمكن أن نمثل له بما يلي:

(27) لو كنت تصلين يا نفيسة لما شعرت بالضيق.. وغرضه العتاب واللوم.

(129) مهما كانت الحياة فهي خير من الموت.. وغرضه الحث على التفاؤل والصبر على مكاره الحياة.

(332) وإذا لم يعجبنا طعامك فأي طعام يعجبنا.. والغرض منه إظهار اللباقة وحسن المجاملة.

2-3 الخصائص الفنية:

لعل استخلاصنا لبعض الخصائص البنيوية والتداولية، قد تكون لنا مقدمة صحيحة، لاستخلاص بعض الخصائص الفنية لبنية الحوار في «رواية ريح الجنوب»، من خلال فصلها الأول.

وأول ما يلاحظ في هذا الفصل، هو طغيان بؤرة المقابلة، في الحوار الدائر بين الشخصيات المحورية الثلاث: العجوز رحمة ونفيسة وأمها خيرة.

ولجوء الكاتب في رأينا إلى بؤرة المقابلة، له ما يبرره فنياً، فهي تلائم شخصيات الحوار من جهة، وتصور بواقعية كبيرة المعلومات المعروفة بينها؛ إذ لا تتبادل المعلومات الجديدة إلا نادراً، وكيف السبيل إلى الجديد في فضاء «دشرة»، يكتنفها السكون من كل جانب، ويبلغ فيها الصمت أقصاه، عندما تنعدم حركة الرجال «الذين تسوَّقوا»، وتكون حركة النسوة «شخصيات الحوار» باتجاه المقبرة، عندها تصبح «الدشرة» - لولا ناي رابح الراعي - مقبرة حقيقية.

إن هذا الجو الكئيب بصمته القاتل، جعل نفيسة تتساءل:

(128) ما الفرق بين حياتي وموتي. لكن العجوز رحمة التي ألفت ذلك السكون المميت، ترد عليها:

(129) مهما كانت الحياة، فهي خير من الموت.

وقد نجح الكاتب فعلاً، في توظيف بؤرة المقابلة، حيث رسم لنا بدقة وواقعية معاناة نفيسة الكبيرة، من سجن هذه القرية الذي فرض عليها التواصل في إطار بسيط جداً، لا يعدو أموراً بسيطة، معروفة ومألوفة، فإن هي خرجت عن هذا المألوف، انقطع خط الاتصال، كما حدث فعلاً مع أمها:

(25) آه! لست أدري كيف أشرح لك، ما أشعر به يا أماه.

لابد إذن من الرجوع إلى المألوف المعروف في القرية، فإن تجاوزت نفيسة ذلك:

(109) إنه مجرم هذا الذي ترك أحمرته تدوس الموتى.

ردت عليها العجوز رحمة التي ألفت المنظر:

(110) كل الناس يتركون مواشيهم ترعى المقبرة.

فكأن لسان حالها يقول: لا داعي للإدانة، وإلا كان علينا أن ندين كل الناس الذين ألفوا هذا المنظر وتعودوا عليه.

وتعضد وظيفة المنادى التي تكررت كثيراً، وظيفة بؤرة المقابلة، في جعل لغة الحوار لغة عادية جداً، تكثر فيها الوظيفة الانتباهية، التي تهدف إلى المحافظة على استمرار الحديث، حتى لا ينقطع. يضاف إلى ما سبق غلبة الأفعال اللغوية ذات القوة الإنجازية الحرفية.. يظهر ذلك أكثر في أغراض الاستفهام التي كانت عادية مباشرة، تعكس لغة بسيطة عادية، لا أثر فيها للخيال أو الصور الفنية، وحتى الأفعال اللغوية ذات القوة الإنجازية المستلزمة - مع قلتها - لم تخرج عن استلزام اللغة العادية، ذات البعد التواصلي المحض.

والخلاصة التي يمكن أن نخرج بها في النهاية، هي أن الكاتب في رأينا، قد نجح فنياً في استنطاق شخصيات الحوار من الداخل، دون أن يملي عليها شيئاً من أفكاره، فحقق بذلك هدفه الفني؛ إذ رسم لنا من خلال حوار تلك الشخصيات واقع القرية أو «الدشرة» المتردي الغارق في التخلف والأمية والتقاليد البالية.

خاتمة:

حاولنا في هذه الدراسة المتواضعة، أن نستثمر بعض مفاهيم نظرية النحو الوظيفي. هدفنا من خلالها، أن نلفت نظر النقاد ودارسي الأدب، إلى هذه النظرية الحديثة التي أصبحت - في رأينا - مرشحة أكثر من النظرية التوليدية التحويلية، لفتح آفاق جديدة، في مجال تحليل الآثار الفنية وتفسيرها.

فكان لابد من جانب نظري، قدمنا فيه بعض المفاهيم الأساسية،

التي قام عليها الجهاز الواصف لتلك النظرية، في نموذجيها الأول والثاني. كما قدمنا تعريفات مختصرة للمفاهيم الإجرائية، التي وظفناها في الدراسة التطبيقية، وكانت طبيعة المداخلة، تفرض علينا أن نعرض هذه المفاهيم الأساسية أو الإجرائية، بأسلوب برقي.

أما الجانب التطبيقي، فقد حاولنا أن نرصد فيه خصائص البنية الصورية للحوار، متفاعلة مع خصائص بنيته التداولية، لنستخلص من ذلك الخصائص الفنية للغة الحوار، التي بدا لنا أن الكاتب اختارها عن وعي، ليرسم لنا بصدق فضاء «دشرة» يلفها السكون والصمت والتخلف من كل جانب.

ثبت الرموز

(ا س): استهام

(ا شا): اسم اشارة

(أ ش): أداة شرط

(تع): تعليل

(جـ ا): جملة اسمية

(جـ ف): جملة فعلية

(ج ر): جملة رئيسية

(ج ت): جملة تابعة

(ج ش): جملة شرطية

(جـ ف ش): جملة فعل الشرط.

(جـ ج ش): جملة جواب الشرط

حم: حمل

حم1: الحمل الأول، حم2: الحمل الثاني.

مح: محمول

س: الموضوع

س1: الموضوع الأول «فاعل عادة»

س2: الموضوع الثاني «مفعول»

ص: مكون خاص باللواحق

(ض): ضمير منفصل

(ضـ): ضمير متصل

(ه): ضمير مستتر

(ف): فعل

ع: حرف عطف

[م]: علامة الاندماج

مر: مركب

مرح: مركب حرفي

مر(اش): مركب إشاري

مب: مبتدأ

منـ: منادى

الهوامش

1) عبدالحميد بن هدوقة: ريح الجنوب. ط5. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1970.

2) عبدالحميد بن هدوقة (1925-1996): من رواد الرواية العربية الجزائرية، تجاوزت شهرته الحدود الوطنية، فهو يحتل مكانة مرموقة بين روائيي المشرق والمغرب والعالم. ترجمت رواياته إلى عدة لغات: كاللغة الفرنسية والروسية والألمانية والإسبانية والهولندية والصينية... وقد حولت رواية ريح الجنوب سنة 1976 إلى فيلم سينمائي، ولقي الفيلم نجاحاً باهراً مثل الرواية. للكاتب عدة أعمال فكرية وأدبية، من شعر وقصة قصيرة ورواية، من رواياته: **ريح الجنوب**. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر 1970 (الرواية طبعت عدة طبعات). **نهاية الأمس**. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر 1975. **بان الصبح**. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1983. **الجازية والدراويش**. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1983. **غداً يوم جديد**. دار الأندلس. الجزائر 1992.

3) سيمون ديك: عالم لغوي هولندي، يعمل مع فريق من الباحثين، منهم الدكتور أحمد المتوكل، ظهرت نظريته النحوية الوظيفية سنة 1978 في مؤلفه الموسوم بـ: النحو الوظيفي.

4) أحمد المتوكل: باحث وأستاذ جامعي في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الخامس بالرباط، قسم اللغة الفرنسية، ناقش في 1980/10/31 أطروحة دكتوراه دولة موسومة بـ: (Réflections sur La Théorie de la signification dans la pensée linguistique Arabe) بإشراف (A.J. Greimas)، وطبعت سنة 1982، وله عدة أبحاث في إطار نظرية النحو الوظيفي، نذكرها فيما بعد في الهوامش المقبلة.

5) هي قرية قرب دائرة المنصورة «بولاية برج بو عريريج» تدعى «الحمراء» وهي مسقط رأس كاتب الرواية، ولد فيها يوم 9 جانفي سنة 1925.

6) تنظر كتب النقد القديمة بصفة عامة، ودلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لعبدالقاهر الجرجاني، والكشاف للزمخشري بصفة خاصة.

7) ينظر على سبيل المثال لا الحصر:

سعيد حسن بحيري: علم لغة النص. الشركة المصرية العالمية للنشر. بيروت 1977.

صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص. الشركة المصرية العالمية للنشر. بيروت 1996.

الأزهر الزناد: نسيج النص. المركز الثقافي العربي. ط1. بيروت 1993.

8) المرجع نفسه.

9) Simon Dik: Functional Grammar North Holland Amsterdam 1978.

10) ينظر أعمال ديك:

Functional Grammar - 1978.: مرجع سابق.

Studies in Functional Grammar. london. Academic Press - 1980.

Funnctional Grammar 1978.

Idioms in a Funnctional Grammar. University of Amsterdam - 1988.

وأعمال الدكتور أحمد المتوكل:

1985 – الوظائف التداولية في اللغة العربية. دار الثقافة. الدار البيضاء.

1986 – دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي. دار الثقافة. الدار البيضاء.

1987 – من البنية الحملية إلى البنية المركبية. دار الثقافة. الدار البيضاء.

1988 – أ: من قضايا الرابط في اللغة العربية. منشورات عكاظ. الرباط.

1988 – ب: قضايا معجمية: المحمولات المشتقة في اللغة العربية. اتحاد الناشرين المغاربة. الرباط.

1988 – ج: الجملة المركبة في اللغة العربية. منشورات عكاظ. الرباط.

11) Simon Dik: The Theorie of Functional Grammar Dordrecht. Foris 1989.

12) ينظر أعمال ديك:

a: The Theorie of Functional Grammar 1989.

b: Relational reasoning in functional Grammar in Connolly. S.C. (eds). 1989.

c: Functional Grammar computational model of the natural language user In Connolly. S.C. (eds). 1989.

وأعمال أحمد المتوكل:

1989 – اللسانيات الوظيفية: منشورات عكاظ. الرباط.

1993 – أ: البنية والوظيفة: منشورات عكاظ. الرباط.

1993 – ب: آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. ط1. الرباط.

1995 – قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية. دار الأمان للنشر والتوزيع. الرباط.

13) ينظر مقدمات أعمال «ديك» أو «المتوكل»، فيها دائما تذكير بالمبادىء الأساسية لنظرية النحو الوظيفي.

14) ينظر أحمد المتوكل: البنية والوظيفة. مرجع سابق ص 9.

15) ينظر أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية. مرجع سابق.

16) نفسه.

17) نفسه.

18) ينظر أحمد المتوكل: دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي. مرجع سابق.

19) ينظر نايف خرما وعلي حجاج: اللغات الأجنبية، تعلمها وتعليمها. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت 1988.

20) ينظر أحمد المتوكل: من البنية الحملية إلى البنية المركبية. مرجع سابق.

21) نفسه.

22) نفسه.

23) ينظر (ديك): The Theorie of Functional Grammar مرجع سابق.

24) أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية. مرجع سابق. ص 23.

25) أحمد المتوكل: آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي. مرجع سابق. ص 8، 9.

26) نفسه. ص 11.

27) نفسه. ص 12.

28) أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية.. ص 24.

29) ينظر أحمد المتوكل: الجملة المركبة في اللغة العربية. مرجع سابق.

30) ينظر أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية. مرجع سابق.

31) نفسه.

32) الوظائف التداولية في الحقيقة خمس وظائف، هي: المحور والبؤرة والمبتدأ والمنادى والذيل، لم نعرف وظيفة الذيل، لأنها غير واردة في جمل الحوار.

33) الجلالي دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية. ترجمة: محمد يحياتن. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر 1992. ص 25.

34) نفسه. ص 29.

35) كل الأرقام الموجودة بين قوسين قبل الجمل، تشير إلى رقم الجملة في التقطيع الذي أجريناه، على حوار الفصل الأول من رواية ريح الجنوب.

36) ينظر ثبت الرموز في الآخر.

* * *

عبقر للشعر

- النادي الأدبي الثقافي بجدة، إعادة صدور «**عبقر**» للشعر، بعد الانتهاء من الحلقة الرابعة لقراءة النص الخاصة بمسيرة الشعر في السعودية، وسيكون لإعادة إصدار **عبقر** جهاز تحرير يتحمل مسؤولية الشعر فيه، وسينشر فيه الجيد من الشعر من داخل المملكة، وكذلك ما يسهم به الشعراء في الوطن العربي.!

كاتبينا!

- إننا نتطلع إلى تعاون كاتبينا الأعزاء، لكي يبعثوا إلينا ما يريدون نشره على ديسكات أو اسطوانة (C.D)، على جهاز الـ IBM برنامج وورد كسباً للوقت، وكذلك مراجعة كتاباتهم، لأنا في كثير من الأحيان نجد خللاً وأخطاء في النص، وكذلك في اختلاف الهوامش وسقوط بعضها.. إننا سوف نقدم في النشر البحوث ذات القيمة الثقافية، والدقيقة المراجعة والمصحوبة بالديسكات، على أمل أن نجد تجاوباً وتعاوناً من الإخوة الكتاب!

«جذور»

أما بعـد

ملتقى قراءة النص الرابع!

إن الإسهام في بناء الفعل الثقافي عبر شروطه ومتطلباته يعد أمراً حيوياً في مسيرة الوطن الحضارية. وسواء قبلنا بشروط هذا الفعل أو اختلفنا حولها فإننا لا نملك إلا أن نكون جزءاً منه. ويبقى الأمر الأشد إلحاحاً والأكثر أهمية في هذه المسيرة هو ما تقدمه المؤسسات والنوادي الأدبية من إسهامات في بناء هذا الفعل حتى تتمكن من تفعيل الثقافة وتحريكها. لقد آمن نادي جدة الأدبي بأهمية الدور الذي يقوم به في هذه المسيرة ومن ثم انطلق حاملاً عبء هذه المسئولية ليضخ الدماء المتجددة في جسد الثقافة وليزرع البذور الخصبة في تربة الفكر والمعرفة.

واستمراراً لإسهامات نادي جدة الأدبي الثقافية، جاء ملتقى قراءة النص الرابع والذي انعقد في مدينة جدة في الفترة 8-11/ مارس/ 2004 تحت عنوان «**مسيرة الشعر في المملكة العربية السعودية**» ليفتح الذاكرة الثقافية الإبداعية على أسئلة وتحديات كنا نحسبها نتاجاً لما يواجهه وطننا و عالمنا العربي من تحولات في وقتنا الحاضر، فإذا بنا نكتشف أنها ذات التحديات التي يحملها الزمن الممتد عبر عقول الرواد من مثقفينا ورموزنا الشعرية منذ أكثر من نصف قرن.

إن تكريس هذا الملتقى لقراءة النص الشعري السعودي عبر مسيرته فتح نوافذ ظلت مغلقة وشرع أبواباً باتت موصدة، وفتح آفاقاً مضيئة التقت خلالها الأفكار عبر حوار مثمر بنّاء بين المثقفين، فالأفكار - كما يقال - تسكن في الكتب ولكنها لا تعيش إلا بين الناس. الأمر الذي يجعل من قراءة الإبداع الشعري في ملتقى النص تحريكاً لهذا الساكن داخل الكتب وإحياءً له بين الناس كي ما تعم الفائدة وتثرى الأفكار وتنتعش الثقافة.

ويعكس تخصيص هذا الملتقى لقراءة مسيرة الشعر السعودي رؤية المثقفين لدور الإبداع الشعري وأهميته في بناء الذهنية الثقافية. فالشعر كما يقول جمال الدين بن الشيخ في كتابه «الشعرية العربية» هو وسيط دلالي على الأفق الثقافي. والشعر - إذاً - مرآة للتحولات الاجتماعية في المجتمع. الأمر الذي يجعل من قراءة هذه المسيرة إطلالة على حركة التطور في طبيعة الحياة الثقافية والفكرية والسياسية في المجتمع.

وفي المخيال الثقافي العربي يأخذ الشعر موقعاً أكثر تقدماً من الأنماط الأدبية الأخرى. فالشعر منغرز في أعماقنا، موغل في أذهاننا، يمتد بنا من ماضٍ نفخر بأمجاده إلى حاضرٍ نهرب من انتكاساته، ويتنبأ بمستقبلٍ قد نحفل أو لا نحفل بصدماته. لذا فنحن نظل في حاجة ماسة إلى أن نقلب صفحات مسيرتنا الشعرية بكل ما حفلت به من شعر تقليدي وشعر حديث (أو حداثي) نستشرف منه آفاق مستقبلٍ أكثر رحابة ونبحث من خلاله عن ذلك الشاعر الواعي الذي يستحق الخلود، الشاعر الذي «يخلق ويبتدع ويبعث» كما يعرِّفه أديبنا وشاعرنا المبدع والمجدد محمد حسن عواد في «رؤى أبولون». إن فعل الخلق والابتداع والبعث الذي يشترطه أديبنا وشاعرنا محمد حسن عواد في الشاعر الذي يستحق الخلود هو نفسه المطلوب في فعل البناء الثقافي الكبير الذي يتطلبه المجتمع المتحرك في مواجهة السكون.

ولقد تنوعت محاور هذا الملتقى في جلساته الثمان والتي قدمت فيها اثنتان وثلاثون ورقة من قبل باحثين وأكاديميين سعوديين وعرب ألقت الضوء على ثراء المسيرة الشعرية في السعودية وعلى اهتمام النقاد بآفاق تلك المسيرة وتحولاتها. ولئن حظيت قصيدة النثر ونص المرأة الشعري والتجديد الشعري والريادة بالنصيب الأكبر من هذه الأوراق فإن ذلك لم يكن ليعني بحال من الأحوال تراجع أهمية الاتجاهات الأخرى التي ناقشها الملتقى. ولعل المحاور والموضوعات التي طرحها الباحثون والمشاركون في هذا الملتقى والمداخلات والتعليقات التي أثارتها تلك الموضوعات هي بحق تجسيد للحراك الثقافي والفكري الذي يتحدى خارطة الذهنية التقليدية أملاً في الوصول إلى التطوير والتجديد. ولنا أن نستحضر هنا ملاحظة الشاعرة نازك الملائكة حول حركات التجديد عامة، فهي كما تقول نازك: «محاولات لإحداث توازن جديد في موقف الفرد والأمة بعد أن اعترت الموقف عوامل خارجية فرضت عليه أن تتخلخل بعض جهاته وتميل. وسرعان ما يصبح التجديد حاجة ملزمة تفرض نفسها فرضاً فلا تملك الأمة إلا أن تلبي طائعة وتستسلم لهذا الزائر الذي يطرق الباب ملحاً».

يبقى أن نشكر جميع من أسهموا في دعم هذا الملتقى ليجيء متحدياً العقبات التي يواجهها الفعل الثقافي في المجتمع وليكمل مسيرته الجميلة في عامها الرابع، وليظل هذا الحدث تقليداً وفعلاً ثقافياً ومنهجاً ثابتاً لنادي جدة الأدبي يسهم بفعالية في تشكيل الخارطة الثقافية والفكرية في مدينة جدة وفي الوطن العربي عامة في وقت نحن أحوج ما نكون فيه للعمل الثقافي المستنير.

أميرة كشغري

- أ -

مسلمتان لا أحسب أن أحداً يماري فيهما:

أولاهما مسلمة ما يقوم من علاقة جدلية بين المكان والأوان في النص الإبداعي، شعرياً كان أو سردياً. وحقا ما قيل من كون (الكثير من ذكرياتنا محفوظة بفضل البيت) أي بفضل المكان.

ثانيتهما مسلمة ما ينطوي عليه التفاعل الحاصل بين المكان والأوان من تداعيات يتشكل منها جانب من المعين الدلالي للنص الشعري والسردي كذلك.

والسؤال الذي تطرحه هذه المداخلة ليس يتعلق بالمسلمة الأولى، وإنما يتعلق بالثانية، أي بتداعيات الزمان والأوان المشكلة لمعينها الدلالي.

ورصد هذا المعين وتحديد روافده في ديوان شعر، مثل ديوان الشعر السعودي الحديث في سعته وغنائه، أمر عسير غير يسير؛ بل متعذر غير ممكن سيما لقارئ هاو مثلي، غير مدمن ولا محترف مثلي!

- ب -

لهذا وذاك ارتأيت أن أتلمس، برفقتكم، ينابيع المعين الدلالي في قصيدة واحدة بعينها كانت، أثناء قراءتي في الديوان المذكور - وأنا أشهدكم أنها، بالأساس، كانت قراءة متاع ليس إلا -، ومثلها هذه المداخلة، هي هذه القصيدة التي أسميتها - بعد استئذان أصحابها واستئذانكم أنتم كذلك قراؤها ونقادها - بـ «القصيدة المغربية».

على أنني أحب أن أوضح، قبل الشروع في الحديث إليكم عن الإنتاجات الدلالية، أو ما وصفناه بـ (المعين الدلالي) في القصيدة المذكورة في الديوان المذكور أمرين اثنين يمسان طرفا من عنوان هذه المداخلة:

أولهما أرفع به إشكالاً قد يكون ثار لدى البعض بمجرد قراءته العنوان.

وثانيهما أريد به إبراء الذمة مما قد يكون علق بها من ظن - وإن بعض الظن إثم - لدى من قرأ ما كان يكتبه الرواد الأول عن الشعر السعودي وأسعفته ذاكرته بما كان قرأ.

أما أول الأمرين فيتعلق بإقحام (القصيدة المغربية) في ديوان شعر حددته دعوة الملتقى بوصف يفيد إقليميته وجغرافيته. وبيان ذلك أن المراد عند محدثكم بـ (القصيدة المغربية) كل قصيدة ذات موضوع مغربي - بالمعنى الواسع للنسبة - كان مادة قول وإبداع لدى هذا الشاعر أو ذاك من الشعراء السعوديين.

ونصوص هذه القصيدة في ديوان الشعر السعودي الحديث وافرة، نذكر منها قصائد عبدالله بلخير في مدائن مغربية مثل سبتة، وطنجة، وفاس، والقيروان، وقصيدة باعطب في طنجة، وقصيدة الغدير في تطوان، وقصيدة أحمد التويجري في تطوان كذلك، وقصيدة الزركلي في جامع القرويين، وقصائد الغزاوي في شخصيات وحركات ومناسبات مغربية، وقصائد القرشي، والقصيبي، وخوجة، والزهراني في أمكنة وآونة مغربية.

وأما الأمر الثاني فبيانه أني لما تسلمت دعوة أخي الكريم الأستاذ عبد الفتاح أبي مدين للمشاركة في جلسات هذا الملتقى انثالت على ذاكرتي عناوين قصائد عرفت أصحابها عن كثب أمثال خير الدين الزركلي، والدكتور عبد العزيز الخوجة، وحسن القرشي، والدكتور صالح الزهراني، والدكتور حيدر الغدير وسمعت بعضها من بعضهم، وأخرى

قرأتها في دواوين أصحابها أو في الصحف والملاحق الأدبية مثل قصائد فقي، وعرب، والفيصل، والقصيبي، وباعطب، والألمعي، وغيرهم. وهي كلها قصائد (مغربية) زهي بها ديوان الشعر السعودي الحديث. وكنت أحسبني حين وضعت هذا العنوان لهذه المداخلة أني سباق إليه غير مسبوق، فإذا بي وأنا أنظر في بعض أعداد المنهل أجد الأستاذ شكيب الأموي يحلي بـ (الوصف) نفسه قصيدة للقرشي قال عنها: (وأذكر مرة عندما قرأت في (البلاد السعودية) قصيدته المغربية التي تفيض وطنية وحماساً). وهذا إن كان سلبني أفضلية السبق إلى استخدام هذه الصفة للقصيدة السعودية ذات الموضوع المغربي فإنه أكد أنني لم أكن حين استخدمتها بدعا بين قراء هذا الشعر ومتذوقيه.

لعلني بهذا وذاك رفعت الإشكال وأجبت عن السؤال وعزوت الفضل لأهله وأبرأت الذمة.

- ج -

في إثر هذا الممهدات نشير إلى أن العوامل التي فسحت للقصيدة «المغربية» في ديوان الشعر السعودي الحديث عوامل أربعة، أولهما والثاني رئيسان جوهريان، وثالثها والرابع من معطيات سالفي الذكر وآثارهما. وهذه هي العوامل الأربعة:

1 - آصرة العقيدة.

2 - رابطة العروبة.

3 - تداعيات التاريخ فيما استدبرت الأمة في أمسها الذي فرط وغبر.

4 - تحديات التاريخ فيما تستقبله الأمة في يومها والغد.

وواحد من هذه العوامل حري بأن يستثير شعور المرء حيال أخيه شطت به الدار أو دنت، فكيف بها - أي العوامل - إذا اجتمعن؟ وقد

اجتمعن لدى الشاعر السعودي وعمقن الشعور عنده بقضايا إخوته – حيثما كانوا من أرض المغرب – في السراء والضراء، وهو ما وسع في نظره مفهوم الوطن ليتخطى به حدود بلده الجغرافية مستشرفا آفاقه العقدية واللسانية وجذوره التاريخية وأبعاده المستقبلية. وأولئك كلها عوامل ودواع لميلاد القصيدة «المغربية» في ديوان الشعر السعودي الحديث حيث وقف صاحبه، حيناً، بإزاء «المكان»، وآخر، بإزاء «الأوان» يحاور ويسائل، يسلب لبه ما يرى مرة، من تناغم بين هذا وذاك، ويفجعه، أخرى، ما يلحظ من تضاد بين هذا وذاك. وفي خلال ذلك كله ينبجس المعين الدلالي ويتدفق بما يؤسس ويدعم لدى الشاعر السعودي بنية قصيدته «المغربية»، وهو مدار القول في هذه المداخلة.

– د –

قادنا النظر في القصيدة «المغربية» إلى استكشاف جملة إنتاجات دلالية اتكأت عليها، منها البنية الدلالية الإسلامية، والبنية الدلالية القومية، والبنية الدلالية التاريخية. ومع أن كل واحدة من هذه البنيات جدير بأن يفرد بقراءة مستقلة إلا أننا قصرنا هذه المداخلة على واحد من هذه البنيات الدلالية الثلاث كان لها الأثر البعيد في تشكل القصيدة المذكورة، وهو البنية الدلالية المتمثلة في البعد الإسلامي باعتباره، من نحو، معينا لرؤاه العقدية وتصوراته الثقافية، ومن آخر، لكونه مستوعباً، بنسبة أو بأخرى، جوانب من البنيتين الثانية والثالثة.

فـ (القومية) العربية المبرأة من عصبية الجنس ولوثة العرق تمتاح من قيم الإسلام التي تحث على التواصل والتضامن والتي تنبذ التقوقع والانكفاء على الذات، مثلما تسع أبناء الأمة العربية تسع غيرهم من أبناء القوميات الأخرى؛ بل تسع الناس كافة.

والتاريخ الذي تألقت صفحاته بالفتوح العقدية والعلمية والحضارية إنما هو تاريخ الإسلام، به عز المسلمون، وبه عز العرب؛ بل وبه أدركت الإنسانية سن الرشد العقلي.

وإذاً فنحن حين ننظر في البنية الدلالية للقصيدة «المغربية» عند الشاعر السعودي في بعدها الإسلامي فإنما ننظر في بنية انتظمت عناصر البنيات الثلاث كلها.

– هـ –

إن قراءة تستبطن الإنتاجية الدلالية للبعد الإسلامي في القصيدة «المغربية» عند الشاعر السعودي حقيقة بأن تقفنا على جملة تجليات له تبلورت بها جملة مفهومات في خطاب القصيدة المذكورة، نمثل لها بثلاث:

1 – مفهوم الوطن.

2 – مفهوم الأمة.

3 – مفهوم الجهاد.

وهذه المفهومات الثلاث متلاحمة تلاحماً بنيوياً يعسر؛ بل يتعذر معه عزل أحدها عن الآخر، فإذا كان مما لا يحتاج إلى بيان استحالة تصور أمة بلا وطن فإن بقاء الأمة الإسلامية بخيريتها القرآنية مرهون بتفعيلها آلية الجهاد، بمتعدد معانيه، في حياتها الخاصة وفي حياتها العامة. من ثم كان ما نلحظ من تداخل بين المفهومات الثلاثة في الإنتاجية الدلالية التي شكلت بنية القصيدة «المغربية» عند الشاعر السعودي.

إن المفهومات الثلاثة – مفهوم الوطن، ومفهوم الأمة، ومفهوم الجهاد – تنبع جميعها من معين الآصرة العقدية عند الشاعر السعودي، أفصح عنه في قصيدته المغربية حين تحدث عن وشائج الأخوة النابعة من عقيدة التوحيد التي تصل أهل المغرب بإخوانهم من أهل المشرق، أمة عقيدة واحدة موحدة

في وطن ترسم حدوده من عرى الإيمان وليس من حدود الجغرافيا، وذلك على نحو ما نقرأ عند الغزاوي في إحدى «مغربياته»:

على أنهم أوشاجنا وفجاجنا موحدة رغم العدو المنكل
عقائدنا إيماننا وسيوفنا بإيماننا من كل عضب ومنصل

ديوان الغزاوي 4: 1654

وعلى حد قوله في أخرى:

عروة الإيمان وثقى بيننا وهي منا الدرع وهي الوزر
حبذا اللقيا ونعم المظهر إنه التوحيد حقا يقدر
إنما نحن وأنتم إخوة وبكم تزكو وتنمو مضر

نفسه، 3: 1161

ومثل هذا نقرأه عند عبدالله الفيصل في قصيدته المغربية الشهيرة:

ربط الله بكم أوشاجنا فاجتمعنا من قديم الحقب
نحن من نحن؟ هداة قادة ربنا الله وهادينا النبي

حديث قلب: 47-48

وهذا ما يفصح عنه فقي إذ يقول في إحدى قصائده المغربية:

إنني ههنا أتيه بإسلامي كتيهي بشيعتي الأبرار
لست في هذه الديار غريباً إنما هذه الديار دياري
إن تقم بيننا بحار فما شط مزار على محب الدار

ديوان فقي 333، 334، 335

ويؤكد القصيبي نفس المعنى في قصيدته المغربية حين يقول:

لن تفصل الأبعاد ما بيننا والحب يدعو قربي قربي

ويختم القصيبي قصيدته هذه ببيت كأنه مفتاح الولوج إلى عالم هذه القصيدة الوسيع والقفل بآن ، يختزل فيه القول عن أفق المحبة الذي ينتظم أبناء الوطن الإسلامي:

وكل وجه قال لي: مرحباً أعرفه وجه أخي أو أبي

وأحياناً يتوسل الشاعر السعودي في تصوير هذه الآصرة، آصرة الأخوة في الله التي تنتظمهم في نسيج روحي ومادي واحد، هو نسيج الأمة الواحدة الموحدة، في السراء والضراء، في وطن واحد يتمازج فيه مشرق ومغرب، بما يرمز إلى هذه الأمة ويدل على هذا الوطن، موظفاً في ذلك أسماء مكتظة بدلالات الأمة الواحدة والوطن الواحد مثل الفرقان وسوره، والإسلام وأخلاقه، ومكة ويثرب بمنازلهما المنيفات ومزاراتهما الشريفات على نحو ما نقرأ عند الغزاوي:

قفا نشد باليوم الأغر المحجل ونزه بشعب في الجزائر يعتلي

ونزجي إلى الأوراس من بطن مكة تهاني نصر كالرحيق المسلسل

ديوان الغزاوي، 4: 1652

وعلى نحو ما نقرأ عند با عطب يخاطب طنجة:

أتيت طنجة مشبوب الخطى أشرا أتيت أقرأ في أحداقها العبرا

أتيت من مهبط القرآن من بلد على رباه تهادى النور وانتشرا

ونقرأ مثله عند غازي القصيبي:

أهلي في المغرب هاجئتكم أحمل عطر الورد من يثرب

وشربة من زمزم ضمخت بالمسك لا طيب كطيب النبي

وعند القرشي وهو يتوجه بالخطاب إلى تونس:

من حمى مكة من خير حمى
قد أتيناك من نجد الخزامى
جيرة البيت ومن في شرف
أو ندى يكبره البيت الحراما؟

ديوان (عندما تحترق القنادل) ص 30

فأسماء مثل القرآن، ومكة، ويثرب، وزمزم ذوات حمولات عقدية وحضارية شكلت المعين الدلالي الفياض الذي يمتاح منه الشاعر السعودي وهو يبدع قصيدته المغربية مرسخا بدلالاتها التصورية والتاريخية مفهوم الأمة الواحدة،أمة القرآن، وبنفس الآن، مفهوم الوطن الواحد، وطن كالجوهر (يصقله البيت الحرام) على حد تعبير القرشي.

وهذا ما يؤكده الغزاوي وهو يصور لقاء عاهلي المملكتين المغربية والسعودية الحسن وفيصل :

لك مكة والمروتان وطيبة والدين والدنيا تزين بأصيد
إن المحيط مع الخليج تصافحا وتناصحا بمعضد ومؤيد
وتآزرا الإسلام طرا فيكما متهللاً بموفق ومسدد
أيان ما انهل الحيا بعهاده فخراجه لكما البنان إلى اليد
ووشائج القربى نياط قلوبنا ما بين تطوان وبرقة ثهمد
والشرق غرب في أسود عرينه والغرب شرق في الحفاظ السرمدي
وهما المفاخر والمنابر تلتقي بهما الخلائق في الكتاب وتهتدي

ديوان الغزاوي، 3: 1181

وكل معاني التوحد والتآرز التي تشكل عناصر التماسك في بنية الأمة وفي كيان الوطن والتي توزعتها أبيات هذه القصيدة «المغربية» في ديوان الغزاوي تبدو جميعها موصولة الأسباب بما توشح به البيت الأول من أسماء مواقع مشرفة، هي مكة والمروتان وطيبة، كلها عامرة بدلالات الوحدة والتحاب والتضامن.

وبمثل ذلك نهضت أسماء الفرقان و«حزب الله» وسور المثاني في قصيدة مغربية أخرى لنفس الشاعر يقول في أبيات منها:

ما هم سوانا شيمة وأبوة ولنحن هم رغم الطغام الحسد

إنا وهم حزب لله غالب ومنارنا الفرقان أعذب مورد

وسبيلنا سور المثاني فصلت في غير ما جنف ودون تزيد

ديوان الغزاوي 3: 1182

وإلى هذه الأسماء المفعمة بالدلالات المرجعية للأمة والوطن الإسلاميين ألفينا شعراء آخرين يتوسلون في تصوير كيان الأمة الموحدة وأهليها في مشرق الشمس ومغربها بأسماء منبتها الجزيرة العربية، حيث مهبط القرآن ومطلع النور، ذوات دلالات حضارية في تاريخ الأمة الإسلامية الواحدة مهما تناءت ديارها.

وقد أحسن صالح الزهراني توظيف بعض من تلكم الأسماء في قصيدته المغربية بعنوان (وجوه وحقائب بدوية) إذ يقول:

من لهفة الصحراء جئنا،

ولأجل وجهك يا رباط الفتح جئنا،

«رقصا جنوبياً»، «صبا نجدية»، غيما وطينا

جئنا فقل يا سيدي من أين جئنا؟

جئنا فقل يا سيدي: ما ذا نخبئ في محاجرنا، ونحمل في يدينا؟

جئنا فقل: من أين نفتتح الهوى وقد التقينا؟

...

يا قيروان المجد، يا سفر المروؤات، ويابهو المودة،

خذ من جبين «يسوم» ورده،

خذ من هوى «غيلان» قافية وحدث عن ليالي البدو في «الدهناء» و«جده»

...

راحل سربا من الضوء، من الصحراء للماء، ومن بوابة المجد إلى ملحمة الوجد.

من عبق الأرطى لنفح الزعفران.

من قناديل «نبوت السيف» في نجد لزهو القيروان

أما مفهوم الجهاد فقد تبلور في قصيدة الشاعر السعودي المغربية على نحو من الوعي بمقاصده الحضارية التي يرفع بها الإصر عن الوطن، والأغلال التي على أبناء الأمة، ويعم به الأرض السلام والضياء.

وهذا الشاعر القرشي يجري على لسان مجاهد جزائري ما يدل على تمثله لمعاني الجهاد ومقاصده:

فهيهات يخبو الضياء

فإن بأشلائنا

نداء لأولادنا

يدوي وأحفادنا

وأمتنا الكادحة

نداء الضحى الأسعد

يظل طهور اليد

ويمسح بالدم أعلامنا

وينشر في الكون أمجادنا

...

ألا فلنخط سطور الغد

فإنا رفاقي على موعد

مع النصر في فجر يوم قريب

ديوان أفانين 1: 619

وهذا با عطب يلم في لمحة خاطفة بأدبيات الجهاد مبلورا جانبه الخلقي والسلوكي:

كنا الميامين في حرب وفي سلم أعز جندا وأتقى في الهدى نفرا

- و -

والوعي عند الشاعر السعودي بمفهومات الوطن والأمة والجهاد في ضوء المنظومة العقدية الإسلامية ساقه في قصيدته المغربية إلى استلهام قيم الاستواء التي تفرد بها منهج الإسلام. يقول فقي في قصيدته «المغربية» التي يحيي فيها جهاد أبناء الجزائر:

الشعارات بيننا زائفات وشعار الإسلام خير شعار

ليس منه اليمين يغلو ويشتط ولا منه ما التوى من يسار

إنه منهج العدالة والحق نصير الأكواخ والأطمار

ديوان فقي: 334

ويلح الغزاوي على قيم الاستواء النابعة من عقيدة التوحيد والهادفة إلى توحيد الصف الإسلامي في قصيدة يدعو فيها إلى الوقوف بجانب الشعب الجزائري في جهاده:

ما لومنا؟ ما قضمنا؟ ما هضمنا؟ ما مشرب نلهو به أو مأكل؟
وبنو الجزائر بائس ومشرد ومطرد ومزمل ومثكل
إن القاء هو التواصي بالحمى والويل للمنبت وهو يولول (الوحدة)
وأرى المروءة والشهامة والندى فيكم ومنكم روحها تتمثل
يأبى لنا الإيثار إلا نجدة وإجابة فيها الكفاح يسربل

ومن هذا القبيل ما يطالعنا في قصيدة الغدير المغربية التي جسد فيها أخلاقيات الاستواء عند فتيات تطوان وفتيانها:

وفتاتك حسناء كرمت تزهو بعفاف كالفرقد
الهدى المؤامن نجواها وكتاب الله لها معبد
والطهر بعينيها كحل والطهر هبات لا تنفد
وفتاك ذؤابة أمجاد وعزيمة مقر تتصعد
وإباء عيوف مقدام لم يسجد إلا للأوحد
ومضاء جسور مرقال مسماح للجلى ينهد
الحق رفيق مطارفه إن أتهم يوما أو أنجد
كشاف كروب إن عسفت أو أرغى الباطل أو أزبد
وهاج والدنيا مرج وسراج في يوم أرمد
ما هاب الظلم ومخلبه غدار في عهد أربد

على أن الشاعر السعودي في قصيدته المغربية لا يكتفي بهذا الموقف النظري بخصوص منظومة القيم الهادية التي يصدر عنها ويدعو لها، ولكنه إذ يفكر في شواهد لها من سلوكيات المسلمين في مغرب شد إليه الرحلة يضرب في الطريق إليه أكباد الطائرات لا يسعه إلا أن يلتفت إلى غابر أوانه:

أتيت طنجة مشبوب الخطى أشرا أتيت أقرأ في أحداقك العبرا
أتيت ألثم منها جبهة ولمى وتستقي مهجتي من ثغرها الصورا
أتيت أبصر أمسي فيك مفخرة روضاً من الطهر قدسي الرؤى عطرا
ففي مراكش ماض مشرق عبق يضوع في قبة الجوزاء مفتخرا
ما كان يوسف والمنصور في زمن جن الدجى فيه إلا السمع والبصرا
جيش تدرع بالتوحيد معتصما تزف أعلامه عبر المدى غررا

وعلى غرار با عطب نجد القرشي يقول وقد حل بتونس:

تونس الخضراء يا مهد الجنى
يارؤى الإلهام يا شوق الندامى
ومجال الصيد من آبائنا
من علوا فوق ذرى الجوزاء هاما
غرسوا في الكون من أمجادهم
طيب الغرس ميامين كراما
...تونس يا طود عز باذخ
يبهر التاريخ فنا ونظاما

ويلح على نفس المعنى في قصيدة أخرى يخاطب فيها تونس:

مجدك التالد سحري الرؤى فذ العظات
صاغه الفاتح حسان فتي العزمات
جاء في مركبة الشمس وضيء اللمحات
كسر القيد على صخرة إصرار الطغاة
مارداً ينتزع الأمجاد عبر الظلمات
فهفت رايته بشرى وأنغام حداة
فإذا الوادي اخضرار عبقري النفحات

ويلجأ القصيبي مأخوذاً بفضاء المكان المغربي إلى أوانه المتوهج بفتوحاته ومنجزاته:

يا مشرق العليا بالمغرب شمسك لم تجنح ولم تغب
في دارك البيضاء بيض الرؤى وفي رباط الخيل فتح الأبي
وفي ربى فاس يتيه السنى علماً يصب النور قي الغيهب
...
وكل شبر ها هنا صفحة من ذكريات الأنبل الأطيب

وفي جبل طارق يستيقظ التاريخ في سيرة مفعمة بتالد الفتح والمجد يصيخ عواد السمع إلى الجبل المهيب يحكيها للبحر، ومن خلاله للشاعر وللتاريخ ذاته:

أنا الحصن ممنوعا على بطش فاتح مغير قوي الأيد غير مقوم
بقيت بقاء الخالدين أصونها ورائي جنانا للحضارة تنتمي
وكم بعثت نحوي يداك بطارق جديد فلم يرجع بغير التندم

وكم خاب من ساع لدي وكم هوى على صخرتي من طامع متقدم
هزأت بي حتى لويت عنانه إلى مغرم لوى به دون مغنم
فكنت كجندي الحرب أمانة يزوده منها ثبات الغشمشم
وفي ابن زياد من تحليت باسمه مثال يقيم الدرس للمتعلم

على أن الشاعر السعودي وهو في غمرة الانتشاء بمشاهد الأوان البهي في غابر المكان يصوغ من ألقه رؤيته ويضفر من وهجه موقفه لا يلبث أن يفجعه حاضره بما يدمي القلب ويمزق النياط:

يا طنجة الحب هل تدرين ما صنعت بنا الليالي؟ تداعى الصرح واندثرا
وضيع الفارس المعتوه عدته وباع معطفه وانهار فانتحرا
تغلغل الداء في الأحشاء يقرضها يختال، يغتال منا السمع والبصرا
ما بال وحدتنا الكبرى ممرغة في الوحل يرضعها أبناؤها الوضرا
يرمون في غرف الموتى غلائلها ويسرقون الضحى من عينها سحرا
بعنا المبادئ في الحانات وانطفأت فينا البطولة واعتلت بنا خورا
حتى مآذننا جف الأذان بها وصاحت القدس من يهدي لها عمرا

أما الشاعر محمد حسن عواد فلم يسعه، وهو مأخوذ بسيرة الجبل العظيم وسلوكيات رموزه القيادية الهادية فيما سلف من أوانه وفرط إلا أن يجهر بالقول داعيا الجبل أن يستنهض بماضيه التليد حاضر أمته الذي تحدق به التحديات من كل جانب:

ألا أيها المفدى - ويحك - بالدم ويا أيها العالي الأشم ألا اسلم
ويا جبلا لو يكرم الناس مثله لنال على الأيام حظ المكرم
مضى طارق للخلد واعتز قومه وغادر موسى الأرض غير مذمم

...

فيا ملتقي شرق وغرب تعاونا ويا سيف مجد عز دون تثلم
ويا شاعرا غذى الورى وهو صانت بمعنى حكيم أو رسالة ملهم
أضف من أغريد الشجاعة والهدى إلى الخالد الماضي جديد الترنم
وقل لحماة الضاد ممن تجمعوا حيالك في داني الصعيد المطلسم
أما الآية الأولى على أن عندكم رحيق حياة ذاته كل مسلم
أنا الحاضر الأسمى لوعي عرفته لكم فافتحوا بالوعي مجرى التسنم
وسيروا بتاريخ العروبة خطوة جديدة تصميم لعيش منعم
ولا تتركوه راكد السير بعدما كتبتم سطورا فيه بالعزم والدم
ولا تجهلوا مفتاحه فهو وحدة منظمة تغري بحسن التقدم

أما الشاعر حيدر الغدير فقد بهج بما توشح به أفق تطوان في يومه من أخلاقيات شباب الصحوة وسلوكياتهم:

وفتاك ذؤابة أمجاد وعزيمة مقر تتصعد
وإباء عيوف مقدام لم يسجد إلا للأوحد
ومضاء جسور مرقال مسماح للجلى ينهد
الحق رفيق مطارفه إن أتهم يوما أو أنجد
كشاف كروب إن عسفت أو أرغى الباطل أو أزبد
وهاج والدنيا مرج وسراج في يوم أرمد
ما هاب الظلم ومخلبه غدار في عهد أربد

* * *

وبعد فهذه المداخلة لا أزعم لها شيئاً من الدرس النقدي المعمق، ولكني لا أنفي عنها شيئا مما بذلته من جهد في تنوير جوانب من البعد الإسلامي في ديوان الشعر السعودي من خلال بنية قصيدة بعينها، هي القصيدة «المغربية»، كان للبعد المذكور أثر ملحوظ في تشكيلها بوصفه معينا دلاليا وإيحائيا لرؤى أصحابها ومواقفهم عكستها نصوصهم، تارة، بلغة جهيرة، وأخرى، بلغة رامزة، وفي كلتا الحالين جاءت النصوص المذكورة معبرة عن ذوات مكتظة بالمكان الإسلامي، مفعمة بالأوان الإسلامي مما يعني تحول هذا من فضائه (التجريدي) وذاك من حيزه الجغرافي إلى معينين ذوي إرث رؤيوي ورصيد إيحائي امتاح منهما الشاعر السعودي في الخطاب الذي ضمنه قصيدته المغربية.

* * *

ملخص

سنعالج في هذا البحث العلاقات القائمة بين اللسانيات، والشعر، ما هي طبيعة العلاقات القائمة بين هذين الحقلين؟ وكيف يمكن للشعر أن يستفيد من تقنيات اللسانيات الحديثة ليكون أكثر تأثيراً في المجتمع؟

والواقع أن اللسانيات هي التحليل والتفكيك العلمي للغة (Language). التحليل والتفكيك اللساني يهدف إلى معرفة بنية النظام الذي مِنْ خلاله يمكن للأداة اللغوية أن تعمل على نحو صحيح.

النقد الأدبي هو تحليل وتفكيك للشعر الذي يصور الحياة عبر الاتصال الجمالي الذي يتخذ من هذه الأداة اللغوية منطلقاً له من أجل التوصيل والتأثير بطريقة مخالفة لطرائق الاتصال الأخرى.

إن الهدف من هذا البحث معرفة طبيعة العلاقات القائمة بين اللسانيات من جهة وبين الشعر والنقد الأدبي الحديث من جهة أخرى، ونأمل في هذا البحث التوصل على حقيقة مؤداها أن اللسانيات والشعر والنقد الأدبي هي حقول تستفيد من بعضها بعضاً.

فالتحليل اللساني يستطيع أن يقدم للشعر والنقد الأدبي الحديث إسهاماً يكمن في الدقة والموضوعية والكشف والإثارة. وإن الشعر والنقد الأدبي يستطيعان أن يقدّما للسانيات حقلاً غنياً ومتنوعاً من العينات والشرائح اللغوية المختلفة. والأهم من هذا وذاك هو أن منطلق اللسانيات والشعر والنقد الأدبي هو منطلق واحد ألا وهو «اللغة». فما هي طبيعة هذه اللغة عندما تدخل إطار اللسانيات وإطار النقد الأدبي؟!.

1. طبيعة المشكلة اللغوية:

إن إحدى المشكلات التي طرحتها نظرية القواعد التوليدية والتحويلية لعالم اللسانيات الأمريكي - نوم تشومسكي - (N. Chomsky) هي مشكلة تحقيق معيار: قواعدية الجملة (Grammaticality) وخرق معيار: قبولية الجملة دلالياً (Acceptability) كما هو الحال في الجملة الشهيرة التي أتى بها تشومسكي: (Colorless green ideas Sleep Furiously الأحلام الخضراء العديمة اللون تنام بعنف)[1].

إن التركيب الصرفي والنحوي والصوتي لهذه الجملة لا غبار عليه (إذ حقق معيار قواعدية الجملة) إلا أنه لا معنى لهذه الجملة إطلاقاً وهي ليست مقبولة دلالياً (إذ خرقت معيار القبولية) مع أنها تتألف من كلمات عربية لكل منها دلالتها المعجمية الواضحة بحد ذاتها، ولكنها أصبحت دون معنى عندما انتظمت على الشكل المبين أعلاه. هذا الخرق اللساني للغة الاتصال اليومي يشبه إلى حد ما الخرق اللغوي للغة الشعر، تلك اللغة التي لن تحقق توقعات الاستعمال اليومي للغة الخطاب.

الواقع أن كل هذه الإشكالات اللغوية والشعرية تدخل في إطار ما كان قد سمّاه تشومسكي وأتباعه «الالتباس أو الغموض» (Ambiguity) ذلك المفهوم الذي أوجد تشومسكي حلاً له في البنية العميقة (D-Structure).

إن الفكرة الأساسية هنا هي أن الالتباس أو الغموض الدلالي مصدر للتساؤل والحيرة والجدل . وكلنا يذكر قول الشاعر العربي المتنبي:

أنام ملءَ عيوني عن شواردها ويسهرُ الخلق جراها ويختصمُ

فالهاء في (شواردها، جراها) تعود على هذه الكلمات والصيغ الملتبسة الغامضة التي تجعل الناس يختصمون ويسهرون الليالي الطوال

من أجل إيجاد التفسير الدلالي المناسب، وهكذا يمكننا أن نفرق بين نوعين اثنين من الالتباس:

الأول: هو التباس لساني.

الثاني: هو التباس شعري .

إن إشكالية الغموض الشعري وتعقداته تجعلنا نقف عند هذا النوع من الغموض لمناقشته وتبيان أنواعه، وتبيان الدور الذي يقوم به في عملية الإنتاج الشعري. فالغموض - لغة - هو عدم الرؤية الواضحة، وقد انتقلت الكلمة إلى الشعر لتعني عدم الفهم الدقيق.

إن هذه الرموز اللغوية مقطعة تقطيعاً واضحاً بحيث تصبح صورة لهذا الواقع الفيزيائي الذي يحيط بالإنسان. وكلما تطور الإنسان تطورت المفردات اللغوية ونمت وكبرت لتسمي واقعاً فيزيائياً جديداً.

لقد حاول الإنسان أن يلجأ إلى وسائل كثيرة ليتغلب على هذه المشكلة التعبيرية، لذلك كانت هناك لغة الإشارات السيميولوجية، والجسمانية، واللغة غير الطبيعية، وغير ذلك من اللغات المساعدة للغة الأم لإيصال المعنى. من هذه اللغات المساعدة اللغة الأدبية التي تشمل الشعر والقصة والرواية والمسرح وغير ذلك من الفنون الأدبية. وهكذا فإن اللغة هنا - وحسب المفهوم اللساني - ليست لغة عادية ولكنها لغة انزياح (Deviation) أو انعطاف وهذا الانزياح بحد ذاته يولد الغموض الأدبي (Literary ambiguity).

ولكن هذا الغموض الأدبي يتلون ويتموج ليفرز أنواعاً عديدة طبقاً لسياقات مختلفة منها :

1. الغموض الناتج عن المجاز ذي الوتيرة العالية بحيث نجد الكلمات والعبارات والجمل هنا تنزاح انزياحاً شديداً عن اللغة لتتجاوزها إلى

ما وراء اللغة. ولكن هذا الغموض يظل مع ذلك غموضاً إيجابياً لأنه يشغل تفكير القارئ وينشّط هذا التفكير. يمثل هذا النوع من الغموض الشاعر السعودي جاسم محمد الصُّحَيْح في ديوانه (نحيب الأبجدية) وديوانه (أولمبياد الجسد).

2. الغموض الناتج عن اللاقبولية، بحيث يشكل تركيب الكلمات والعبارات والجمل معنى لا معنى له (meaningless meaning). وكأن الغموض هنا يأخذ صفة «القواعدية» على الرغم من أن هذه الصفة تأتي بكلمات وعبارات وجمل معروفة من الوجهة المعجمية ولكنها عندما تتركب مع بعضها بعضاً فإنها لا تنتج أي معنى أدبي، وهي بهذا - وإن حققت معيار «القواعدية» إلا أنها تنحرف عن معيار القبولية. هذا النوع من الغموض موجود بكثرة في الشعر العربي الحر والشعر النبطي كما هي الحال عند الشاعر السعودي عبدالله عبدالرحمن الزيد في ديوانه (بكيتك نوارة الفال).

3. الغموض الناتج عن استخدام مفرط لظاهرة معينة من الظواهر «التاريخية أو الدينية أو الاقتصادية أو الفلسفية أو السياسية».

إن هذا النوع من الازياح اللغوي يصبح محصوراً في مجال واحد لا يتعداه، وهكذا فعندما تتحدث القصيدة فقط عن التاريخ فإن ذلك سيشكل «لغة تاريخية» ليس متعارفاً عليها ضمن الجماعة الحالية المتكلمة، وعندما تغرق القصيدة في الفلسفة فإنها ستشكل «لغة فلسفية» لا يفهمها إلا الفلاسفة، ذلك لأن لكل حقل من هذه الحقول لغته الخاصة التي تواضعت عليها جماعة معينة، إن الإغراق الكلي في لغة من هذه «اللغات» يصبح غموضاً عميقاً لابد من تفسيره. إن هذا النوع من الغموض يرهص القارئ ويحفزه للتأويل والتفسير ولا يجعله يضيع في دهاليز المعاني ويشتته في عالم المجهول. من هنا فإن هذا النوع من الغموض هو غموض إيجابي فاعل. وأمثلته تتجلى فيما يلي:

أ. الغموض التاريخي ← أحمد الصالح (ديوان عندما يسقط العراف).

ب. الغموض الفلسفي ← محمد الثبيتي (ديوان التضاريس).

جـ. الغموض السياسي ← محمد العلي (قصائد متفرقة).

د. الغموض الديني جاسم← محمد الصُّحَيْح (ديوان رقصة عرفانية).

4. الغموض الخيالي المتسم بالتنبؤ السابق للوعي الحاضر، هذا النوع من الغموض هو غموض «مظلوم» لأنه لا يحمل «قيمة» في واقعه وعصره. إن هذه القيمة الفنية ستكتشف فيه عندما يدخل محراب التاريخ، إذاً فإن القيمة لهذا الغموض هي «قيمة» مستقبلية. وكثيرة هي الأنواع الشعرية التي لم تجد ترحيباً وقبولاً في زمنها لأنها وصفت على أنها «خارجة عن القانون» أو «غير مفهومة» ولكن عندما يمضي زمن طويل عليها فإنها سرعان ما يعاد اعتبارها الفني وتأخذ قيمتها الحقيقية. والمثال على ذلك قصائد الشاعر - حمزة شحاته الذي كتب عنه الكثيرون ومنهم الأديب الناقد عبدالفتاح أبو مدين في كتابه شاعر ظلمه عصره).

5. الغموض المكتوب. وهذا النوع من الغموض ينشأ من الفروق القائمة بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة، فهناك غموض شعري مكتوب إذا ما نطق فإنه سيصبح واضحاً. إن المسافة بين هذين النوعين المنطوق والمكتوب هي المسافة الموجودة بين الفكر وبين الكتابة التي تسجل هذا الفكر ضمن حدود الزمان والمكان. فكثيراً ما إذا كتبنا حول موضوع معين فإنه لن يكون مفهوماً وواضحاً وهكذا فإذا أردنا توصيله إلى الجماهير فإنه لابد أن نضمّن الكتابة استراتيجيات معينة من التراث الشفهي المنطوق؛ وبهذا فإن الغموض الناتج عن الكتابة سيُفهم في سياق التراث الشعبي المنطوق. يمثل هذا الاتجاه الأمير بدر بن

عبدالمحسن في ديوانه (ما ينقش العصفور)، والشاعر سعد الحميدين في ديوانه (خيمة أنتِ والخيوط أنا).

على أية حال إن أية لغة من لغات العالم فيها هذان النوعان من الالتباس:

- الالتباس الناتج عن استعمال اللغة كوسيلة اتصالية.
- والالتباس الناتج عن استعمال اللغة كوسيلة جمالية.

الالتباس الأول يدخل في إطار اللسانيات، والالتباس الثاني يدخل في إطار الشعريات.

على أية حال هناك معياران اثنان في اللسانيات الأدبية (Literary Linguistics) للحكم على النص الشعري وإمكان إدخاله في إطار الأدب.

المعيار الأول: هو أهمية ما يقال؛ تلك الأهمية المرتبطة باختيار الشاعر للإطار اللغوي الذي من خلاله يمكنه أن يتصل أو يتخاطب مع الناس من أجل أن يبقى عمله خالداً على مر الدهر (المتنبي وشكسبير من جهة) (وأبو العلاء المعري ودانتي من جهة أخرى).

والواقع يمكننا أن نصف كاتباً معيناً بأنه روائي أو مسرحي أو شاعر وذلك من خلال تصنيفات وأطر ضيقة كان قد اصطلح عليها بالقصيدة (في حالة الشاعر) والدراما (في حالة المسرحي)، والقصة الطويلة (في حالة الروائي).

هذه التصنيفات والأطر التقنية ليست دقيقة معبرة عن داخلية العمل الأدبي نفسه. إنها يمكن أن تتحول إلى مجرد تقنيات اصطلاحية لا تمتّ بصلة إلى جوهر المسألة الأدبية على الإطلاق. من هنا ينبغي على

النقد الأدبي أن يبحث عن صيغة نقدية أكثر دقة وعمقاً في تعامله مع النصوص الأدبية.

أما **المعيار الثاني**: فهو الخيال؛ الذي يتمتع به الشاعر ثم تلوين هذا الخيال بأفانين جذابة ومثيرة للنفس الإنسانية. هذه الصفة الخيالية للعمل الأدبي تجعل من عملية الاتصال الجمالي عملية كان قد دعاها - باتسون (Bateson) «الوظيفة الماوراء اتصالية للغة». أي أن الخطاب هنا لا يصل عن طريق المعاني التي تحملها الكلمات المعجمية (denotation) وإنما يصل عن طريق المعاني التي تحيط بالكلمات المعجمية ، أي المعاني الإيحائية (Connotation) (كأن يرسم لك الشاعر لوحة فنيّة - تشكيلية لينقلك إلى عالم آخر)[2].

وهكذا ينبغي أن يكون من مهمات النقد اللساني المعاصر كشف هذه المعاني المخبأة في الخطاب الماوراء اتصالي للغة وذلك لمعرفة المعنى الذي هو أصلاً في «قلب الشاعر».

يتبين لنا أن للشعر «لغةً» تختلف عن «لغة» الاستعمال اليومي من أجل الاتصال بين أفراد مجموعة بشرية تتكلم تلك اللغة. فلغة الشعر هي لغة مختارة معدّلة وهي ذات بنية معقدة. هذا الانحراف عن اللغة العادية إلى اللغة الشعرية يجعلنا نناقش الطريقة التي تجعل الشاعر ينحرف عن مسار اللغة العادية ليدخل مسار لغة أخرى مختلفة. وبكلمة أخرى: إن الشاعر هنا يستخدم «أسلوباً» معيناً يُعدّ بداية الانحراف نحو مسار آخر.

إن هذا الانحراف بطبيعته هو «انحراف لساني» لذلك فإن مهمة اللسانيات الأدبية رصد هذا الانحراف من اللغة العادية إلى اللغة الشعرية.

وهكذا فإن الشعر ليس بعيداً عن هذه اللغات الخاصة وذلك لأنه قد

صيغ من المواد الأساسية التي تعمل عليها اللسانيات. هذا الاشتراك في المنطلق الفلسفي للسانيات والشعر يجعل هذين الحقلين يستفيدان من تجارب بعضهما بعضاً.

إن هذا التقارب الذي ننشده بين اللسانيات والشعر ينبغي ألا يكون على حساب اللسانيات بحيث تصبح مجرد وسيلة تقنية جامدة لخدمة الشعر، إلا أن هناك بعض الباحثين الذين لا يرضون للسانيات أن تمسّ الشعر، وحجتهم في ذلك أن اللسانيات ذات صبغة «علمية» جداً.

ولكن الحقيقة التي لا مجال للشك فيها هي أن المناهج اللسانية الحديثة قد دخلت مجال الأدب وبالخصوص مجال الشعر. إن استفادة النقد الغربي المعاصر من مناهج اللسانيات الحديثة هي التي أعطت المناهج النقدية المعاصرة «قوة الاستمرارية والحيوية والنشاط» من أجل بناء صيغة علمية واضحة. لقد وضع فرانك بالمر المسألة (F. Palmer) في هذه الصيغة:

«ينبغي على اللساني ألا يأمل بشرح القيم الجمالية للأدب من خلال استخدام التحليل اللساني... إن الأدب بالنسبة إلى اللساني ليس بأقل من الاختلافات الكلامية العادية المستعملة بين الأفراد. وهكذا فإن الأدب من هذا المنظور فقط هو لغة منحرفة مناسبة للتحليل اللساني حتى لو كان هناك بعض النقاد المتعصبين الذين يعتبرون التحليل اللساني للأدب نوعاً من الادعاء»[3].

إن ما يهمنا هو هذه الصيغة اللسانية الناجعة التي يمكنها أن تكشف المرئي واللامرئي في الشعر ذلك لأن الشعر في صيغته الأخيرة هو «نص مكتوب» وهو فن يستعمل اللغة في طريقة جمالية تصويرية مستخدماً العاطفة والتجربة والرغبة في صياغة لوحة فنية تشكيلية تمثل عالماً جديداً ينطلق من واقع الإنسان «وإن مهمة النقد اللساني المعاصر

كشف هذا العالم وتفكيكه وتحليله وإعادة بنائه باستمرار بحيث يمكن للناقد أن يسهم في عملية إعادة البناء ليكون عمله أشبه بخلق عالم لاحق (عمل نقدي) لعالم سابق (نص شعري).

لقد وضع تد هيوز (T.Hughes) هذه المسألة في العبارات التالية:

«الفن - ومنه الشعر - عبارة عن أجزاء حية تحركها روح واحدة، هذه الأجزاء الحية هي الكلمة والقوافي والصور، أما الروح فهي الحياة التي تظهرها هذه الأجزاء الحية عندما تعمل مع بعضها بعضاً. إنه من المستحيل تماماً أن نحدد من الذي يأتي أولاً في هذه العملية التكاملية، الأجزاء الحية أم الروح»[4].

2. الأسلوبيات والشعر:

لا يمكننا أن نعرّف «اللغة» تعريفاً محدداً وذلك لأن اللغة نظام مفتوح وليس نظاماً مغلقاً، فإذا أردنا تعريف اللغة فلابد أن نرجع إلى «السياق» (Context) الذي تستعمل فيه.

والواقع أن مفهوم «اللغة القانونية» و«اللغة الطبية» و«اللغة الدينية»" هو مفهوم شائع مألوف بين الجماعات البشرية. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا المجال هو: ماذا يعني هذا المفهوم بالضبط؟

إن الاستعمال المجازي لهذه «اللغات» مصوغ ومركب بطريقة أسلوبية مختلفة وذلك نتيجة لصفات ومميزات لسانية عالية تجعل من هذا الاستعمال المجازي ذا دلالة خاصة. فكل لغة من هذه اللغات (لغة قانونية، لغة طبية، لغة دينية... إلخ) إنما هي جزء من نظام اللغة التي تتصف بصفات كافية وواضحة ومعروفة لمستعملي تلك اللغة. إن لكل «لغة» من اللغات «صفاتها ومميزاتها التي تسمها بحيث تجعلها مختلفة عن بعضها بعضاً».

إن السر وراء هذه الاستعمالات المختلفة للغة يكمن في اختيارنا لصفات لغوية معينة ووضعها في أماكن لا تنتمي إليها، أي فصل الدال عن المدلول الأصلي وإطلاقه على مدلول مختلف تماماً. وهكذا فإن هذه الانحرافات اللسانية عن خط الاتصال اللغوي المتعارف عليه في كل لغة من لغات العالم، تفرز لغات كثيرة يمكننا أن نسميها «الأساليب».

إن اختيار الأسلوب المناسب مرهون بظروف الاتصال السياقية أكثر مما هو مرهون بمضمون الاتصال نفسه. فالعديد من الناطقين باللغة العربية مثلاً يقدمون الخطاب نفسه في أشكال و«قولبات» و«كليشهات» مختلفة وذلك طبقاً لعلاقاتهم بالمتلقي أو المرسل إليه، وربما هذا ما قصده العرب الأوائل عندما عرّفوا البلاغة بقولهم «والبلاغة في الكلام مطابقته لمقتضى الحال في فصاحته، وهو مختلف لأن مقامات الكلام متفاوتة»[5]. «ولا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة... ولكل كلمة مع صاحبتها مقام»[6].

وهكذا فإن استعمال تعبير لغوي شائع وفي حالات متكررة يخلق «الأسلوب» وإن الدراسة اللسانية - النقدية لأساليب مختلفة تسمّى «الأسلوبيات» (Stylistics).

إن العلم الذي يدرس العلاقة المتشابكة بين اللغة والمجتمع هو «علم اللسانيات الاجتماعي» (Sociolinguistics)، ويتبع هذا أن «الأسلوبيات» هي جزء لا يتجزأ من علم اللسانيات الاجتماعي، ذلك لأن هذا العلم يهتم بالتأثيرات الاجتماعية التي تمس لغة مجموعة من الناس المتكلمين، والذين ينتمون إلى شرائح ثقافية واجتماعية مختلفة.

لابد إذاً من إعادة التفكير حول مفهوم الأسلوب وذلك لنخرجه من حيز النقد التقليدي الذي يحصره بنمط أو نوع كتابي معين إلى حيز النقد

الأسلوبي الحديث الذي يربطه بالتغيرات اللغوية طبقاً لسياقاتها الاجتماعية.

والواقع إن المفهوم القديم للأسلوب كان ينقد النصوص الشعرية ويقيمها على أنها ذات «أسلوب جيد» أو «أسلوب رديء»، وقد كان يستعمل من أجل وصف الكتابة الشعرية على أنها «كتابة أنيقة» أو «كتابة بارعة».

إن الأسلوب - طبقاً للتحليل اللساني - ليس حلية أو زينة، وليس شكلاً يوصف على أنه «جيد» أو «سيئٌ»، «جزل» أو «ركيك»، والأهم من هذا وذاك: إنه أسلوب لا يقتصر على اللغة الشعرية المكتوبة فقط . إنه ذلك «الأسلوب» المرتبط بالشرط الاجتماعي المتلون طبقاً لتلون الشرائح الاجتماعية والإثنية والثقافية المختلفة. فعندما نقول «طلعت الشمس» يكون كلامنا هذا مقبولاً في معظم الحالات اللغوية الاتصالية، فنحن نسمع هذا الكلام ونقبله دون أن نعير انتباهنا لشكل هذا الخطاب. ومن جهة أخرى هناك طرائق أخرى تعبّر عن المحتوى نفسه الذي أفرزته الجملة السابقة، ولكن هذه الطرائق تجعلنا عارفين بأسلوب الخطاب المتميز بالعملية الاتصالية الماورائية. إن طريقة واحدة من هذه الطرائق يمكننا أن نراها عند الشاعر النابغة الذبياني عندما قال «مادحاً النعمان بن المنذر».

فإنك شمسٌ والملوك كواكب إذا طلعت لم يبدُ منهن كوكب

فإذا قارنا الخطابين فإننا ندرك أن هناك شيئاً ما في الخطاب الشعري الثاني أكثر من مجرد رموز لغوية تدل على معنى معجمي كما هو الأمر في الخطاب الأول.

إن الخطاب في الحالة الأولى هو خطاب مقبول من الوجهة الاتصالية للغة، وذلك لأنه يوصف على أنه كتب «بأسلوب لغوي دقيق» وبذلك حقق معيار «القواعدية» و«القبولية». أم الخطاب في الحالة الشعرية الثانية

فهو خطاب يخرج عن إطار «الاتصال اللغوي» إلى «الاتصال» الجمالي. ولذلك يوصف بأنه كتب «بأسلوب شعري» وذلك لارتباطه بالاستغراق العميق في العفوية والتعبيرية والتصويرية التشكيلية على حد تعبير (والس تشيف) اللساني الأمريكي[7].

وفي بعض الأحايين نجد أن الشعر هو أصعب أنماط اللغة على الإطلاق من الناحية الأسلوبية؛ وذلك بسبب هذا التنوع والتعقيد في مسألة «الانحراف» و«الصياغة» و«التشكيل» الذي يظهر لنا من خلال بحث النصوص الشعرية المكتوبة واستقصائها، ولكن هذا التنوع والتعقيد في المسألة يطرح السؤال التالي:

هل نستطيع أن نعد الشعر أسلوباً؟ وهل هناك أسلوب شعري متميز كما هو الأمر في الأسلوب القانوني والأسلوب الطبي والأسلوب الديني؟.

إن دراسة النصوص الشعرية دراسة واعية وحذرة تبيّن لنا أن الأسلوبيات هي دراسة قابلة للحيوية والتطبيق ويمكنها أن تكشف لنا أشياء كثيرة. فكما هو الأمر في لغة الاتصال العادية التي تفرز لنا معاني معجمية عديدة، فإن الشعر من جهته يفرز لنا الكثير من المعاني العادية الشائعة التي لا تسبب أية دهشة ولا تلفت أي انتباه، وفي الوقت نفسه فإنه يمكن للشعر أن يفرز لنا معاني جديدة موضوعة في طرائق ذات درجة عالية من التأثير تجعل من الشعر «أسلوباً قائماً برأسه».

على أية حال إن الشعر يتطلب اختياراً قصدياً وحذراً للأبنية الصوتية والصرفية والنحوية - التركيبية ثم الدلالية، وهكذا يمكننا أن نضيف صفة ثالثة إلى الصفتين المميزتين للشعر واللتين كنا قد ذكرناهما من قبل، هذه الصفة هي استعمال تقنيات خاصة ترفع من تأثير الحدث اللساني خلال «صياغة» الشعر، ولكن ينبغي ألا يفهم الشعر على أنه «أسلوب» فقط، على الرغم من أن هناك قيمة معينة في محاولة اعتباره

«أسلوباً». إن أي منهج لساني مفيد يجب أن يعالج الشعر كجزء يمتحن إدراك القارئ للغة التي يستعملها ذلك الشعر. فمهما كان الشعر خاصاً ورفيعاً فإنه ينبغي ألا يبتعد كثيراً عن توقعات جماهيره وقرائه المتكلمة لتلك اللغة التي يستخدمها إذا أراد لنفسه الاستمرارية والبقاء.

إن كتّاب الشعر ونقاده اختلفوا فيما بينهم حول طبيعة أساليبهم الخاصة، فتاريخ الشعر العربي مثلاً عرف سلسلة من التأرجحات حول الأسلوب الأدبي تمحورت في اعتقادين اثنين:

- **الأول** يعتقد بالطبيعة الخاصة للأداء الشعري (الفرزدق قديماً وصالح الزهراني في ديوان «ستذكرون ما أقول لكم» وبدوي الجبل حديثاً).
- **الثاني** يعتقد بأن معيار عظمة الشعر هو قربه من الكلام اليومي العادي (جرير قديماً وعبدالرحمن العشماوي في ديوان «صراع مع النفس» ونزار قباني حديثاً).

هذان الاتجاهان يتمثلان في الصراع القديم الذي دار حول الشعر عند جرير والفرزدق، فقد كان جرير «يغرف من بحر» (لغة بسيطة ذات طبيعة شعبية) وكان الفرزدق «ينحت من صخر» (لغة معقدة ذات طبيعة خاصة).

إن المهمة الرئيسية للأسلوبيات هي تحديد الكيفية التي من خلالها يمكن للغة الشاعر أن تبين صفات متميزة عن الصفات العادية للغة الاتصال، وبالتالي تحديد المسافة التي تبتعد فيها هذه الصفات الشعرية المتميزة عن الصفات العادية للغة الاتصال.

أما المهمة الأخرى فهي تحديد كيفية استعمال الشاعر لمميزات أدبية مقبولة لدى الجماهير ومؤثرة فيهم في الوقت نفسه، وهذا يقودنا إلى مهمة ثالثة للأسلوبيات وهي الالتفات إلى الشاعر نفسه وذلك لأن الأسلوب يظهر اختلافاً كبيراً نتيجة لاختلاف الشعراء والكتّاب واختلاف ميولهم

ومعالجتهم للموضوع الشعري. وهذا يختلف عن بقية الأساليب الأخرى التي لا تظهر العنصر الفردي كما تظهره الأساليب الشعرية.

وهكذا فإن مهمة «الأسلوبيات» دراسة هذا التنوع الكلامي التعبيري المتجسد في حوار الشخصيات ورصد سوسيولوجيته الاجتماعية ذلك لأن الناقد الأسلوبي لا يستطيع معرفة القدرة اللغوية للشاعر إلا من خلاله استقرائه لأساليب مختلفة تنتمي إلى نماذج شعرية متنوعة.

3. اللغة والشعر والتطور التاريخي:

يمكننا الرجوع بهذا الشأن إلى ما قاله فرديناند دي سوسور. لقد ميّز الرجل بين نوعين من الدراسة اللغوية:

- **الأولى**: هي الدراسة الدياكرونية (Diachronic) أي الدراسة التي تُرجع تطور الظاهرة اللغوية إلى الماضي والتاريخ.
- **الثانية**: هي الدراسة السنكرونية (Synchronic) أي الدراسة اللغوية التي تدرس الظاهرة اللغوية في زمن ومكان محددين دون الرجوع إلى ماضي هذه الظاهرة وتاريخها.

لا شك أن دراسة أسلوب شعري دراسة سنكرونية ستكون بالتأكيد دراسة مهمة تكشف لنا بنية النص الشعري وعلاقته ببنية المجتمع الحاضرة ولكنه في الوقت نفسه إذا أرادت الدراسات الأسلوبية أن تكون ذات قيمة ثقافية عميقة كدراسات قائمة برأسها فيجب أن تُراعي الدراسة الدياكرونية لأشعار المراحل والأزمنة التاريخية كلها ولا تقصر نفسها على فترة سنكرونية معينة .

إن الأسلوبيات هنا تنظر إلى الركام النقدي الذي كان عبارة عن ردود فعل مختلفة تجاه الشعر الذي أنتجته عصور مختلفة عبر التاريخ،

وهكذا فإن النظام اللغوي لهذا الشعر لن يكون هو نفسه النظام اللغوي الذي استخدمه الشعراء الذين أنتجوا هذا الشعر. فاللغة التي استخدمها عمرو بن كلثوم وحسان بن ثابت وجرير والمتنبي وأبو العلاء المعري والشاعر الظريف وشوقي والرصافي ونزار قباني وغازي القصيبي وصالح الزهراني إنما هي مختلفة في نظامها الأسلوبي وذلك لاختلاف التاريخ الذي عاش فيه هؤلاء الشعراء.

وهكذا فإن الخلاف بين الاتجاه الدياكروني والاتجاه السنكروني يمكن أن يُحلَّ وذلك لتداخل هذين الاتجاهين. والحقيقة إن دي سوسور نفسه كان قد أدرك هذا التداخل في كل حدث لساني، لقد كان اهتمام دي سوسور عندما ناقش هذين المنهجين هو أن يتجنب الخلط بينهما ولم يكن اهتمامه أن يلغي المنهج الدياكروني لصالح المنهج السنكروني.

والحقيقة عندما نمتحن نصاً شعرياً ما فإننا نقوم بعمليتين استنتاجيتين:

- **الأولى**: أننا ننطلق من محور التطور التاريخي للنص الشعري.
- **الثانية**: أننا ننطلق من محور الأداء اللغوي الذي كان في زمن إنتاج هذا النص الشعري.

إن وصف الأداء اللغوي للإنتاج الشعري في الزمن الحاضر يتطلب معرفة النظام اللغوي الذي استخدم عبر التاريخ، وهكذا فإن على الناقد الأسلوبي أن يفكر بوضوح حول هذا التداخل، وأن يستخدم أدوات البحث اللساني الحديث ، ولكن دون الافتراض بأن هذه الأدوات كانت موجودة في ذهن الشاعر عندما أنتج النص الشعري، وهذا يقتضي من الناقد الأسلوبي أن يعرف «قيمة» الكلمات في زمن ما ويقارنها بما هي عليه في الزمن الحاضر وذلك لأن السؤال عن «كيف يمكن للكلمات أن تغيّر معناها» إنما

هو سؤال يدخل في صميم «الأسلوبيات» ذلك لأن التغيّر الدلالي يمكن أن يسبب سوء فهم لما كان يحاول الشاعر أن يقوله.

وهنا تدخل قضية لسانية دلالية مهمة جداً في حقل الأسلوبيات وهي قضية «السياق» (Contex). فعندما تنعزل الكلمات عن بعضها بعضاً تضع الناقد في فخ خطير وتجعله في حيرة من أمره حول تحديد «قيمة» الكلمة ومعناها بشكل دقيق. إن المنهج الدياكروني التطوري ليس وقفاً على التغيرات الدلالية للكلمات والمفردات بل إنه يهتم بالدلالات المعجمية للكلمات (Denotation)، وبالدلالات التضمينية (Connotation) ثم بالدلالات السياقية (Context)، ونعني بالدلالة أو المعنى المعجم ، المعنى الذي يأتي من علاقة الدالّ بالمدلول عندما وضع لأول مرة. ونعني بالمعنى التضميني، المعنى الذي يأتي من الجو الإيحائي لعلاقة الكلمات ببعضها بعضاً، ثم من العواطف التي تفرزها هذه الكلمات والجمل. ونعني بالمعنى السياقي، المعنى الذي تفرزه الكلمات والجمل من خلال المقام والموقف الذي قيلت فيه[8].

إن مفهوم «الانحراف» اللغوي هو مفهوم مهم في حقل الأسلوبيات لأنه يظهر في شكلين مختلفين:

1. انحراف تواتري: يود أن يجعل مثلاً عمل أبي العلاء المعري في لزومياته استعمالاً فرعياً في عربية القرن الرابع الهجري المعيارية إن الانحراف اللغوي هنا سواء أكان معجمياً أم نحوياً أم صوتياً يمكن أن يقيّم على أنه انحراف غير متواتر في اللغة العربية (تواتر الكلمات والمفردات). إن على الدراسة الأسلوبية النقدية أن تبحث عن هذا الانحراف من أجل مراعاته والحكم على تأثيره ضمن «اللغة ككل».
2. انحراف تقني: يأتي من خلال اختراع مفردة أو معنى من أجل سياق معين. إن الشاعر يستخدم في هذا المجال طرائق معجمية ونحوية

وصرفية ودلالية مسموحة في نظام اللغة ككل . لكنها لم تستعمل أو تُركَّب مع بعضها بعضاً من قبل. مثال ذلك أبو تمام في الشعر العربي، وشكسبير في الشعر الإنكليزي.

يتبين لنا أن التحليل اللساني ينبغي ألا يُبعد النصوص الشعرية من مجال اهتماماته على الرغم من أن اللسانيين يودون أن يعتبروا «اللغة الشعرية» انحرافاً كبيراً عن اللغة، ولكن يمكن للساني في الوقت نفسه أن يصف الأسلوب الشعري دون تقديم أية وجهة نظر حول جدارته كأسلوب مؤثر ومتأثر. إن عمله هنا ينبغي أن يكون كما كان الأمر عليه في الأسلوب القانوني الذي وصفه دون السؤال عن جدارته كأسلوب قانوني.

4. الشعر في إطار اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة:

ليس من الحكمة أن نبالغ بالمسافة الموجودة بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة في مجتمع مثل المجتمع العربي حيث يستطيع كثير من الناس أن يتكيفوا مع اللغتين المنطوقة والمكتوبة.

إن هذا المزج بين المنطوق والمكتوب يحصل عادة بين الناس المثقفين في الوطن العربي، إذ إن هذه الشريحة الاجتماعية المثقفة تقدم لنا أمثلة من الاستعمالات اللغوية التي تقف على حدين متقاربين جداً، حدّ اللغة المنطوقة وحدّ اللغة المكتوبة مع تداخل صفات كل منها بالآخر.

إن ما نحن أمامه طريقتان اثنتان لإدراك المعرفة اللغوية:

الأولى: معرفة تأتي عن طريق الأصوات المنطوقة المتمثلة في شعر الزجل، والشعر النبطي، والشعر العامي.

الثانية: معرفة تأتي عن طريق الرموز الكتابية المتمثلة في الشعر العربي الفصيح. والطريقتان تنهلان من القواعد والكلمات المعجمية

المتوفرة في اللغة نفسها. ولكن اختيار إحدى الطريقتين يأتي من التأثر بنوع من الإدراك اللغوي المرسل.

من الضروري - ونحن نبحث في الأسلوبيات والشعر - أن يكون عندنا حساسية مرهفة تجاه تأثير الإدراك اللغوي الآتي من الأسلوب الشعري ذلك لأن اللغة الشعرية (التي أغلبها مكتوب) لن تُقدَّر وتقيم بعمق إذا حصرنا اهتماماتنا باللغة المكتوبة فقط. إن اللغة الشعرية تحتاج إلى مهارة متخصصة لترى الاختلافات الظاهرة بين الإدراكين اللغويين المنطوق والمكتوب.

والواقع تتصف اللغة المكتوبة بأنها أكثر «حذراً وقصدية» من اللغة المنطوقة، إنها لغة «جدية» حول «ما» يقوله الشاعر وحول «كيفية» ما يقوله الشاعر. ذلك لأن إدراك القواعد اللغوية ووعيها يصبح أكثر ظهوراً هنا كإشارات وعلامات متميزة. وهذا يختلف عن اللغة المنطوقة التي تتصف بـ «العفوية والتفكيك والتناثر الكلامي المشظّى الذي هو على رأس لسان المتكلم يأتي حسب السياق المتولد من العلاقة الساخنة بين المتكلم وبين المستمع (المشارك)».

ولكن هذه الفروق بين الخطابين المنطوق والمكتوب ليست فروقاً صارمة لأنها يمكن أن تتداخل مع بعضها بعضاً.

إن من بين الأنواع الأدبية التي لها علاقة مباشرة بالإدراكين اللغويين المنطوق والمكتوب هي «الدراما» (Drama). فالشعر الدرامي هو نص مكتوب ومعدّ من أجل أن يتكلمه شخص ما وينطقه بصوت عالٍ ومجهور. والشعر الدرامي بالإضافة إلى كونه نصاً مكتوباً - فإنه يستعمل وسائل مرئية ومنطوقة في الوقت نفسه وذلك من أجل أن يخلق تأثيراً فعالاً عند المشاهد المستمع.

هذه الحقيقة تجعلنا نتذكر بأن الكلام المنطوق ليس مؤلفاً من

الأصوات وحدها، وأن النص المكتوب ليس مؤلفاً من الحروف وحدها أيضاً. هناك ما يسمى باللسانيات «المميزات الفوق صوتية» (Suprasegmental) المرافقة للكلام المنطوق لتسهم في نقل المعنى المراد تبليغية مثل «النبر» (Stress) و«النغمة» (Intonation) و«الوقف» (Pause)... إلخ.

وهناك ما يسمى باللسانيات أيضاً «المميزات الفوق لغوية» (Paralinguistic) المرافقة للكلام المنطوق أيضاً مثل «الإشارة» و«الإيماءة» و«تعبير الوجه» وكل ما يدخل في إطار «لغة الأجسام» (Body Language) و«لغة الإشارة» أو لغة السيميائيات (Semiotics).

إن مثل هذه المميزات الفوق صوتية والفوق لغوية لها قيمة اتصالية جمالية معينة ينبغي مراعاتها في عملية الاتصال الدرامي. هذا بالنسبة للغة الدراما الشعرية المنطوقة، أما بالنسبة للغة الدراما الشعرية المكتوبة فإنها لغة تشبه اللغات المكتوبة الأخرى التي تتميز بـ «نظام الترقيم» (Punctuation)، كالنقطة والنقطتين والفاصلة، والفاصلة المنقوطة والوصلة أو الشرطة وعلامة الحذف والقوسين والمقطع والفراغ. وتتميز أيضاً بـ «نظام المطبعة» (Typographic) مثل تكبير الحروف وتصغيرها وميلانها وأشكال طباعتها المختلفة. وإذا كان الأدب الدرامي يتضمن شعراً غنائياً فإن الخلق الأدبي هنا لابد أن يستعمل تقنيات معينة كالأوزان والأبحر العروضية والتقسيم الموسيقى... إلخ.

لقد عد النص الشعري في فترة من فترات التاريخ شكلاً عالياً من أشكال اللغة، بل لقد أصبح مصدراً رئيسياً من مصادر القواعد اللغوية بالنسبة لمستعملي اللغة، وذلك لأن النصوص الشعرية عموماً هي نصوص ثابتة عبر الزمان.

إن أي ناقد أسلوبي يريد أن يتناول أسلوب أحد الشعراء لابد له من معرفة المميزات التي تسم الخطاب المنطوق، تلك المميزات التي تكوِّن النصوص الشعرية. إن ناقد الشعر سيفقد الكثير إذا كان جاهلاً بما تخبرنا عنه اللسانيات الحديثة حول الصوتيات سواء أكانت وظيفية أم غير وظيفية والسيميائيات ولغة الاجسام. ومن جهة أخرى فإن دارس اللسانيات ينبغي ألا يفترض بأن الشعر لا يدخل مجال اهتماماته وبحثه.

إن الأسباب التي تدعونا إلى هذا الافتراض حول تداخل اللسانيات بالشعر وحاجة كل منهما إلى الآخر هي التالية:

السبب الأول: هو سبب بسيط جداً وقد تجاهله الدارسون لبساطته وهو أن كل شاعر هو عضو من أعضاء الجماعة المتكلمة الناطقة بلغتها والتي يكتب الشاعر من خلالها. أي إن اللغة التي يستعملها الشاعر هي لغة اكتسبها ونشأ عليها في مرحلة الطفولة.

هذه اللغة أو اللهجة يمكن أن تكون في صراع مع لهجات أخرى مختلفة بسبب عامل الاحترام والتقدير (لهجة أو لغة قريش وصراعها مع اللهجات الأخرى مثال جيد على ما نقول). وقد رأينا من قبل كيف يمكن للهجة معينة أن تكتسب عامل الاحترام والتقدير حتى تصبح لغة وطنية يكتب بها الشعر (من هذه العوامل: العامل الديني - السياسي - الاقتصادي - الاجتماعي - الفكري - الجغرافي - العسكري... إلخ).

وهكذا ينبغي أن نتذكر بأن تلك «اللهجة» إنما جاءت «منطوقة» أولاً قبل أن تأتي «مكتوبة» وقد استمر الناس في استعمالها منطوقة حتى في حال كونها لغة وطنية.

السبب الثاني: هو أن الكثير من هذه المميزات والصفات التي عُدَّت شعرية إنما هي صفات ومميزات «صوتية» ذات وظائف تأثيرية. فهي ليست صفات كتابية مطبعية كما اعتدنا عليها. صحيح أن الأشكال

الكتابية - المطبعية تنقل هذه الصفات إلى عيوننا إلا أن هذه الصفات تعمل فقط على أنها بديل عن التأثير السمعي الذي يطرق آذاننا. فالنبر والتقطيع والنغمة هي وظائف من وظائف الكلام ينبغي علينا أن نعرف كيفية حدوثها في لغة الاتصال.

إن الانحراف والشذوذ عن الأوزان العربية الشعرية مثلاً يجعل الأذن العربية لا تعير اهتمامها للشعر وذلك لأنها اعتادت على سماع نبر شعري معين ذي وزن عروضي معروف. صحيح أن الأدوات اللغوية المرئية (كتابية - مطبعية) يمكن أن تكون مؤثرة، ولكن تأثيرها سيكون بشكل أساسي وسيلة من أجل توصيل الصوت إلى أسماعنا. إن مميزات الكلام المنطوق تظهر أكثر ما تظهر في القافية الشعرية التي هي وسيلة صوتية للتأثير في مشاعر الناس وأحاسيسهم.

إن الفكرة الأساسية والمهمة هنا هي أن الصيغ الصوتية والتركيبة المستعملة في أنواع شعرية عديدة تدين في تأثيرها لمعرفتنا ببنية النص المنطوق.

السبب الثالث: يكمن في التأثير الذي تفرزه بعض الكلمات التي يشبه لفظها معناها (كالخزير والحثيث والقعقعة). إن تقليد الأصوات الطبيعية بشكل واعٍ ومقصود شيءٌ معروف في حياتنا وخاصة الأصوات التي يأتي بها الأطفال والتي تقلد أصوات بعض الحيوانات كالديوك التي يشبه صوتها معناها على الرغم من الاختلاف الضئيل بين أصوات هذه الحيوانات.

والواقع ينبغي أن تكون هناك دراسات كثيرة حول تأثير الأصوات عندما ترتبط ببعضها بعضاً (انسجامها - تواترها - تنافرها - تغيرها)، وهكذا فإن قارئ الشعر سيقدّر هذه التأثيرات الصوتية وبالتالي فإن ناقد

الشعر لا يستطيع معرفة طبيعة هذه التأثيرات الصوتية إلا إذا كان ملماً ببعض المبادئ اللسانية الأساسية.

السبب الرابع: هو حاجة بعض الأنواع الشعرية إلى أن تعبّر عن الكلام المنطوق بواسطة شخصية أدبية ما كما هو الحال في الشعر الدرامي والمسرحي. إن اللساني يود أن تحقق هذه الشخصية الأدبية كل ما تستطيع من أجل أن يكون حوارها تاماً وكاملاً من الناحية الصوتية، ذلك لأن النظام الألفبائي نظام غير كاف وشاف لتمثيل كل ما يقال «كتابةً». من هنا فإن الكاتب المسرحي والدرامي يلجأ إلى كفاءة الشخصية ومهارتها التي تؤدي هذا المكتوب أداءً خلاقاً مع نبر صحيح وإشارة سيميائية معبرة ونغمة صوتية مؤثرة. ويمكن للشاعر في الوقت نفسه أن يستعمل أدوات طباعية معينة يضيفها إلى الورقة ليبيّن للشخصية التي تقرأ دورها وتحفظه من الورقة مواضع خاصة وهامة ينبغي الاهتمام بها. ولكن هناك استراتيجيات تتعلق بالكلام المنطوق لا يمكن بشكل من الأشكال تمثيلها كتابةً كالنطق المتقطع والوقفات الكلامية والإعادة والتكرار ثم ربط الكلمة بالحركة الجسمية والإشارة السيميولوجية للشخصية.

وبكلمة دقيقة: إن اللغة الشعرية المكتوبة هي وسيلة نقل للتأثير وإن اللغة الشعرية المنطوقة هي هدف هذا التأثير. إن اللغة الشعرية المنطوقة هي نقل الفكر الحي المتألق من ذهن الشاعر إلى النص المكتوب المؤطر في زمن ومكان معينين.

5. نتائج البحث:

إن هذا البحث يطرح النتائج التالية:

1. موضوع اللسانيات هو اللغة الخارجة عن نطاق العرق والجنس والحضارة يدرسها بذاتها ولذاتها ولذات غيرها.

موضوع الشعر هو الجمال الذي يصور الحياة تصويراً فنياً تشكيلياً على شاشة اللغة، فلا حياة للشعر دون اللغة.

اللغة إذاً هدف اللسانيات ولكنها وسيلة اتصالية جمالية تصويرية للشعر ليعبر عن الحياة بلعبة اللغة. وفي الوقت نفسه لابد للسانيات من وسيلة لتصل إلى اللغة. إن وسيلة اللسانيات للوصول إلى بنية اللغة هي اللغة ذاتها. كما أن وسيلة النقد للوصول إلى بنية الشعر هي اللغة وهكذا فإن اللغة في هذا الإطار هي وسيلة وهدف في الوقت نفسه.

2. اللسانيات والشعر يلتقيان من حيث إن « اللغة » وسيلتهما وهدفهما، أي إن الأداة واحدة، أداة « لسانية » تعبر عن كينونتها وبنيتها ونظاميتها، وأداة شعرية تعبر عن الحياة في إطار الشعر.

اللسانيات والشعر لا يلتقيان من حيث كون الوسيلة والغاية واحدة فحسب ولكن من حيث إن اللسانيات تكشف للشعر عن بنية الاداة التي يستخدمها عموماً وتكشف له بالتالي لعبة اللغة وحركية عملها وكيفية هذا العمل، وذلك من أجل أن يكون هذا الكشف نوراً يستضيء به الشعراء عندما «ينحرفون» عن اللغة إلى لعبة اللغة الجمالية.

3. إذا أرادت اللسانيات أن توسع آفاق نظرياتها ومناهجها وتجعلها أكثر تطوراً وانفتاحاً ودقة وموضوعية فلابد أن تقترب من الشعر الذي يقدم لها كظاهرة توصيلية جمالية، وإذا أراد الشعر أن يعرف بعمق كيف يستخدم أداته اللغوية لكي يعبر عن الواقع وما بعد الواقع تعبيراً مؤثراً ومتأثراً فإنه لابد أن يستفيد من دراسة اللسانيات لهذه الأداء اللغوية ويستفيد بالتالي من النتائج التي توصلت إليها اللسانيات في مختلف بقاع العالم.

4. إذا أراد الشعر أن يكشف عن النظام الداخلي لبنيته وعلاقته بالنظام الخارجي للإنسان فلابد أن يستفيد من النتائج العلمية الدقيقة والموضوعية التي توصلت إليها اللسانيات الحديثة من خلال تطويرها لنظريات دلالية وسيميولوجية مختلفة أدت بدورها إلى نشوء علمين قائمين برأسهما الأول هو «الدلاليات» أو علم الدلالة (Semantics)، والثاني هو السيميائيات أو علم الإشارة (Semiotics) إن معرفة «ما في قلب الشاعر» تتطلب فعلاً معرفة البنية الدلالية والسيميولوجية للعالم الفيزيائي الذي يحيط بالإنسان ثم معرفة كيفية تمثيل هذه البنية الدلالية والسيميولوجية في إطار اللغات البشرية.

5. علاقة اللسانيات بالشعر ينبغي ألا تكون علاقة سنكرونية آنية حاضرة فحسب بل ينبغي أن تكون علاقة ذات طبيعة دياكرونية تطورية تاريخية أيضاً. هذه المسألة تنبع من حقيقة أن الشعر ليس وليد الحاضر وإنما هو امتداد تاريخي مستمر لمجتمعات زالت ولمجتمعات قائمة ولمجتمعات يمكن أن تقوم وأن اللغة بالتالي ليست اختراعاً تقنياً خارجاً عن الإنسان وإنما هي عضو بيولوجي لا يمكن فصله عن الإنسان. إن امتدادها عبر مسافات الزمن إنما هو امتداد للإنسان نفسه، فشعر الإنسان هو لغته ولغة الإنسان هي شعره والعلاقة بينهما علاقة فاعلة ومنفعلة. إنها علاقة تكامل وليست علاقة تنافس.

الهوامش

1) Chomsky, N (1975 p.45) **Syntactic Structures**, Mouton, The Hague, Paris.

_____ (1965: p.57) **Aspects of the theory of Syntax**. The MIT Press Mass.

(2) Bateson, G (1972) **Steps to an Ecology of mind**. Ny. Ballantine.

(3) Palmer, F (1971: p .252). **Linguistics at large**. N. Minnis, ed. London, Golloncz.

(4) Hughes, Ted (1967: p.17) **Poetry in the Making**, London, Faber, and faber.

5) القزويني الخطيب، **التلخيص في علوم البلاغة**. ضبط وشرح عبدالرحمن البرقوقي. دار الكتاب العربي، بيروت (بلا تاريخ: ص 33).

6) السكاكي. **مفتاح العلوم**. دار الكتب العلمية، بيروت، نسخة غير محققة (بلا تاريخ ص 73).

(7) Chafe, W (1980) "Integration and Involvement in Spoken and Writte Language" Apaper Presented to the 2nd Congress of International Association For Semiotic Studies. Vienna.

(8) Lyons, John (1977: p.174-215) **Semantics**. Cambridge University Press, Cambridge.

* * *

مدخل نظري

كثرت في الآونة الأخيرة تلك الدراسات الأدبية والنقدية التي تستقرئ بالمكان أو الزمان أو بكليهما معاً؛ النصَّ الأدبيَّ، واستجلاء مرامي أدبيته. والحق أن هذه الدراسات - مع كثرتها - مازال بعضها يستكشف في النص ما يضاف إلى أبعاده الجمالية والحضارية والثقافية جميعها؛ من حيث بكارة الرؤى.

وقد شغلت الحقيقة المكانية والزمانية فكر الفلاسفة قبل أن تشغل الدرس الأدبي، ومن الفلسفة - في تراسل بين العلوم- انتقلت إلى الفكرالأدبي. فصمويل ألكسندر (1895-1938) الملقب بفيلسوف «المكان والزمان والألوهية» يقيم مذهبه في الفلسفة الواقعية المحدثة على هذه الحقيقة «فالحقيقة القصوى التي تتولد عنها سائر الأشياء هي الحقيقة الزمانية المكانية time-space، والحق أنه إذا كان في الإمكان التفرقة بين المكان والزمان فما ذلك إلا بطريقة أولية قبلية سابقة على التجربة، وأما الواقع العيني نفسه فإنه يشهد بأنه لا انفصال للمكان عن الزمان أو للمكان عن الزمان»[2].

ويشير د. زكريا إبراهيم إلى أن هذه الفكرة أوحى بها إلى ألكسندر تطور الفيزياء الرياضية، ولكنه لم يرد للفلسفة أن تتورط في بعض التركيبات الهندسية وأراد لها أن تقتصر على عالم الخبرة[2].

والدليل على ما أشرنا إليه من تراسل العلوم بين علمين كالفلسفة والأدب؛ أن باختين مؤصل مصطلح «الحوارية» الذي كان نواة لمصطلح «التناص» قد ربط ربطاً وثيقاً بين الزمان والمكان وهو ما أُطلِق عليه

مصطلح «الزماكانية» chronotope إنه «أحد أهم مفاهيم ميخائيل باختين المعقدة؛ وتعني حرفياً» الزمان المكان «لأنها مركبة على التوالي من المفردتين معاً، وهو مصطلح مقتبس من علم الأحياء الرياضي، حيث يصف الشكل الذي يجمع معاً الزمان والمكان. والمعروف أن إشكالية الزمان وعلاقتها بالمكان إشكالية ليست بالجديدة بل قاربها كانط وأتباعه كما قاربها غيرهم»[3].

فإذا كان ألكسندر قد أرجع فكرة ربط المكان بالزمان إلى تطور الفيزياء الرياضية؛ فإن باختين (ت 1928) والمعاصر له قد اقتبس الفكرة من علم الأحياء الرياضي كما يخبرنا د. الرويلي ود. البازعي. ومما يؤكد تقارب الرؤى بين الفلسفة (ألكسندر) والأدب (باختين) أن كليهما ينطلق من فكر ترابطي وثيق بين الزمان والمكان بلا فصل تعسفيّ؛ مجاله الخبرة عند ألكسندر والتطبيق على الرواية عند باختين.

إن ألكسندر يرى بالتجربة التي يصدقها واقع طبيعة العالم المُدرَك أنها تربط بين الزمان بوصفه أحداثاً وبين المكان الذي يستوعب هذه الأحداث بوصفه يتكون من حركات؛ ويجعل ذلك صميم الواقع. فهو يرى «أن الواقع الذي ندركه عن طريق التجربة؛ يظهرنا دائماً على أن ما يكون في النهاية صميم الواقع، إنما هو تلك «الأحداث» التي تشغل من جهة حيزاً في المكان، وتنطوي من جهة أخرى على ماضٍ ومستقبل، وما نسميه باسم «المادة» - فيما يقول ألكسندر- إنما يتركب من حركات عديدة، كما أن الحركات بدورها تتكون من «أحداث» أو «نقاط» آنية»[4].

والزماكانية أو تلك «المفردة المركبة نفسها تؤكد هذا الوصل الذي يحاول باختين تأكيد أهميته في الرواية، حيث يرى أن أشكال الزماكانية في صورها المختلفة تجسد الزمن في المكان وتجسد المكان في الزمن دون محاولة تفضيل أيهما على الآخر، وقد عالج باختين هذا المفهوم... فالزمن

كما هي الحال يتكثف شاخصاً، يكتسي لحماً، ويصبح من الناحية الفنية مرئياً؛ وبالمثل فإن المكان يصبح مشحوناً ومستجيباً لحركات الزمن والحبكة والتاريخ»[5].

والحق أن رؤية باختين الزماكانية لا تنسحب فقط على الرواية بوصفها جنساً أدبياً خاصاً؛ وإنما يمكن أن تنطبق رؤاه على كل الأجناس الأدبية وغيرها وسوف نحاول أن نسترشد بهذه الرؤى في تحليلنا لقصائد من ديوان الصفراني.

وقد استدرك كل من د. الرويلي و د. البازعي على هذه الرؤية الباختينية فيما يتجاوز الرواية إلى أي جنس؛ متخذاً من اللغة مرتكزاً؛ وعن هذا يقولان: «وعلى الرغم من أن باختين حاول تحديد أشكال الزماكانية؛ فإنه أبقاها عائمة سائلة، حتى تكاد تغطي كل شيء. فهو يذكر ظواهر تاريخية ليست مرتبطة بالبنى الإجناسية، ومع ذلك يطلق عليها مسمى الزماكانية، وكذلك يطلق المسمى على الخيوط الناظمة، بل إنه يسحب المسمى إلى «أي وكل صورةأدبية» لأن اللغة في أساسها كنز من الصور الزماكانية»[6].

وتكاد كل الدراسات الأدبية والنقدية في تحليلها للنصوص تجمع أن ليس ثمة فصل بين الزمان والمكان؛ في سعيها إلى استكناه أدبية النصوص. ذلك أن طبيعة النص الأدبي مهما اختلف جنسه إنما يدور في إطار أفعال تتم من خلال أحداث وأزمنة يستوعبها حيز مكاني. فالزمان يكسب المكان هويته ومكانيته إن صح هذا التعبير.

إن المكان كما يرى برجسون «متجانس، والأشياء القائمة في المكان تكوِّن كثرة متميزة. والمكان وسط متجانس مشابه لنفسه باستمرار في كل مكان، وهو حقيقة بدون كيفية»[7]، وما يمنح المكان - فيما أزعم - هذه الكيفية هو الزمان؛ تفعيلاً لإكساب المكان ما يمكن أن نسميه بعبقرية أو

جماليات أو تجليات المكان. وفي المقابل لا قيمة للزمن الذي يظل مفرغاً من زمنيته أحداثاً وساعاتٍ وعداً؛ بلا مكان تجري فيه هذه الأحداث ؛ بما يشعرنا بقيمة الزمن في تشكيل خارطة حياتنا مادامت «دقات قلب المرء قائلة له إن الحياة دقائق وثواني».

وفعل الزمن داخل المكان الذي يعيش فيه الإنسان بروحه وجسده قاهر وغالب على تفكيره بين ماضٍ غابر بحلوه ومره، وحاضر يعايشه بالكيفية نفسها ومستقبل غائم قادم لا يدري ما الله فاعل به فيه. إن د. بدوي يرى أن «السؤال عن حقيقة الزمن قديم قدم التفلسف، بل قدم الإنسان الواعي نفسه، لشعور الإنسان بتأثير الزمان عليه تأثيراً هائلاً، وصعوبة فهم حقيقته إلى أقصى درجة، ذلك أن إشكال الزمان قائم في طبيعة الزمان نفسه من حيث إنه دائم السيلان. وكما لاحظ أرسطو... أن الأجزاء التي يتألف منها الزمان: أحدها كان ولم يعد موجوداً، والثاني لم يأت بعد، والثالث لا يمكن الإمساك به ، فأجزاؤه أعدام ثلاثة، وما يتألف من أعدام يبدو من المستحيل أن يشارك في الوجود »[8].

ولكننا يمكن أن نحترز على رؤية د. بدوي في مفهومه للزمن بأبعاده أو بأعدامه الثلاثة. فنقول: إن الزمان يستطيع أن يشارك في استكناه الوجود من خلال اختلاطه بالمكان الذي تجري فيه أحداث زمنيته، والنصوص في رؤى المبدعين والنقاد تمنحه هذا الوجود.

وإذا كان هناك ما يشبه إجماعاً بين المفكرين والنقاد على ذلك الارتباط المكاني الزماني فإن بينهم رؤىً تتقارب حيناً وتتباعد حيناً في تمثلهم للزمان في المكان والمكان في الزمان. فالفيلسوف برجسون يميز تمييزاً حاداً بين الزمان والمكان؛ فالزمان في رؤاه لا متجانس يمثل الكيف والشعور وعالم الروح، في مقابل أن المكان متجانس يمثل الكم والآلية

وعالم المادة[9].

ولكن برجسون يعود فيفرق بين زمنين: «الزمان الحيوي ويسميه المدة.. والزمان الفيزيائي؛ زمن الساعات، فالأول كيفي لا متجانس ينفذ بعضه في بعض، أما الثاني فيتسم بالكم والتجانس وعدم النفوذ[10]، وبذلك يتساوى الزمن الفيزيائي مع المكان. في رؤيته لهما زماناً ومكاناً؛ يمكن أن تُفهَم على أنها سلبية. ذلك أن الزمان الذي يجب أن يفعِّل المكان والعكس هو ذلك الزمن الحيوي كما يراه برجسون، فيما أزعم.

وانطلاقاً من فهمي السابق؛ يمكن أن نتقارب فهماً مع برجسون الذي يرى أن «الأحوال المتوالية للعالم يمكن أن تنتشر (أو تنبسط) دفعة واحدة في المكان دون أن يغير علمه ودون أن يكف عن الكلام عن الزمان، أما بالنسبة لنا - نحن الكائنات الواعية - فإن الوحدات هي التي تهمنا لأننا لا نعدَّ أطراف الفترات على أنها فترات محددة (معينة)»[11].

وإذا ما ابتعدنا قليلاً عن جفاف الرؤى الفلسفية إلى الرؤى النقدية التي تتوجه للنص الأدبي؛ فإننا سنجد علاقة المكان بالزمان علاقة تجسيد تختلف في النوعية لتتفق في الجوهر؛ من حيث احتواء المكان للزمان بما يفعِّل دور كليهما للكشف عن جماليات النص، ثم أبعاده السايكولوجية؛ في منظومة التلقي ورؤيته النقدية.

إن حسني محمود من منطلق الرؤية السابقة يرى «أن تجسيد المكان يختلف عن تجسيد الزمن، حيث إن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث، أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها. وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث»[12].

وعن طبيعة إدراك كلٍّ من الزمان والمكان يضيف حسني محمود

قائلاً: وهناك اختلاف بين طبيعة إدراك الزمن وطبيعة إدراك المكان، حيث إن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسِّي، ومن هذا المنطلق نرى أن المكان ليس حقيقة مجردة؛ وإنما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أوالحيز. وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف، بينما يرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث) »[13].

والحق أن مسألة حصر الزمان في الإدراك النفسي، والمكان في الإدراك الحسي مسألة تحتاج إلى مراجعة. لأن اجتماعهما معاً في العمل الأدبي مهما كان جنسه؛ يمكن أن يُدركَا به نفسياً وحسِّياً؛ من خلال استبطان البعدين الجمالي والنفسي معاً. فالزمن في رؤية شاعر كناجي في «الأطلال» تتحول فيه الثواني جمراتٍ في دمه. ومن غير شك أن هذه الجمرات التي تشغل - ولو تصوراً - بعداً مكانياً في دمه؛ تتعدى الوقع النفسي إلى نوع من التوتر الحسِّي الذي يُدْرَك به بوصفها جمرات تؤرقه ويضطرب لها قلبه. وسنزيد هذه الأمر إيضاحاً - ربما بشكل غير مباشر - في النقطة القادمة.

خصوصية إدراك المكان

إن ارتباط الإنسان بالمكان وإحساسه به شيء فطري، ولعل أول مكان ارتبط به الإنسان هو رحم أمه؛ منذ كان نطفة فعلقة فمضغة.. حتى اكتمل تكوينه طفلاً، ثم يبدأ ارتباطه بالعالم الخارجي إلى أن ينمو لديه الإحساس بالوطن والبيئة. وقد اتخذ الشعور بالمكان/ الوطن في العصور الحديثة بعداً أكثر عمقاً وشعوراً من ذلك الإحساس القَبَلِيّ القديم.

فكل إنسان عربي - مثلاً- على ظهر الأرض له وطن أصغر مصر/ العراق/ سوريا.. إلخ، ووطن أكبر ذو تراث وفكر ولغة مشتركة كالوطن العربي والأمة العربية. ولكن هناك أماكن - كما قلت في بحث سابق -

تتأبى بوصفها أماكن أن تصبح لساكنيها مجرد وطن أصغر أو أكبر وفق المفهوم الضيق - مع اتساعه -، فتضيق عن أن تستوعب هذا الزخم الروحي وعبق التاريخ الديني[14]. هذه الأماكن مثل: مكة المكرمة والمدينة المنورة والقدس الشريف.

والديوان الذي نحن بصدد قراءته نقدياً؛ يدور شعره حول المدينة في خصوصيةٍ من رؤيةٍ لعبقرية هذا المكان الروحاني الشفيف في قلب كل مسلم. وإذا كان الذين يكتبون عن المدينة من غير ساكنيها من المبدعين كثيرين؛ فإن الشاعر المدينيَّ المولد والنشأة حين يكتب من (الداخل) قلباً وسُكْنَى؛ سيختلف إبداعه فكراً ووجداناً عن الآخرين. «ولعل هذه الخاصية لم تتكرر لأماكن أخرى في التاريخ أو لبقعة جغرافية في العالم. بمعنى أن (المدينة) المكان تأخذ حيزها في الذاكرة ويتداعى الإحساس بهذا الحيز وما يشكله في ضمير المؤلف، حتى تلي الرغبة في (التدوين)... وتنبع الرغبة في التأليف عن المكان/ المدينة من صيرورة الأُلفة والحب إلى توالي المعرفة بالقدسية (قدسية المكان) في مئات الأحاديث الواردة عن المدينة وفضلها»[15].

ومما يؤكد هذه الخصوصية من حيث إن إدراك المكان - وخاصة المكان القدسي - يكون نفسياً لا حسياً فقط كما ذهب إلى ذلك حسني محمود؛ ما يضيفه محمد الدبيسي عن خصوصية المدينة قائلاً: «وهنا تتضامن وتتضافر قدسية التعبير ذاته مع الألفة النفسية التي تزيدها تكثيفاً وتنبيهاً على القربى في السكن والزيارة، وتأتلف هذه المكونات المعرفية في استثناء المكان - مع طبيعته التاريخية وكونه مهاداً - لتحول مهم وخطير في الدعوة الإسلامية حيث هجرة النبي صلى الله عليه وسلم، ثم في مصداقيتها للإشعاع الديني سلوكاً اجتماعياً وفقهاً عبادياً»[16].

ديوان «المدينة».. رؤية نقدية

مخطوطة ديوان «**المدينة**»[17] لشاعر سعودي شاب هو محمد الصفراني. وأول ما يلفتنا في الديوان سميوطيقا العنوان؛ بوصفه علامة مكانية تبدو أول الأمر مبهمة، إذ يتوقع المتلقي أن الديوان يتحدث عن **المدينة**؛ أيَّة مدينة في مقابل القرية مثلاً، وما يمكن أن نتوقعه من تداعيات فنية ونفسية من خلال الصراع بين المدينة والقرية، وذلك لأن الشاعر لم يضم لفظة «المنورة» وصفاً **للمدينة**؛ لتصبح «**المدينة المنورة**»؛ ويغدو العنوان بهذا متماهياً مع أفق توقع المتلقي، ويتداعى إلى أفقه: أنَّ ثمة شاعراً صوفياً أو إسلامياً؛ سيتحدث في شعره عن روحانيات **المدينة** (والتي لم يأتِ في أي من قصائده وصفها بالمنورة).

ورغم أن عنوان الديوان كسر إلى حد ما أفق توقع المتلقي؛ فإن تصفحه من الداخل - بعد أن نعرف أن معظم قصائده تدور حول **المدينة المنورة** - يظل من خلال قصائده يداعب أفق الانتظار عند المتلقي؛ بين توقع صادق يتلقاه قارئاً ضمنياً وفق المنحى الرومانسي الواضح جداً والذي يسري في نسغ أغلب قصائد الديوان؛ في بوح يعكس «شعرية البساطة»، وبين ما يكسر هذا الأفق من خلال قصائد متميزة في الديوان مثل: «السائقون» و«على الدائري» و«تذكار» و«إنجازات أُحيحة بن الجُلاح الأوسي».

إن ارتباط كل من المكان والزمان هو ما تنطق به جلُّ قصائد الديوان؛ إذا ما تجاوزنا العنوان برمزيته المكانية. يتجلى هذا بدءاً من الإهداء الذي يمكن أن نتلقاه في شكله البنائي / الهندسي أشبه بقصيدة؛ حيث يهدي الشاعر الديوان لأبيه قائلاً:

إلى

أبي

الذي

طوَّف

في المدائن

ثم اختارالمدينة

مهاجراً

فكان أنْ

فتَّحتُ عيني

في حضن محبوبتي(18)

إن الإهداء على هذا النحو يحمل أكثر من دلالة؛ يأتي في مقدمتها الدلالة المكانية والزمانية. فأبوه «طوَّف في المدائن ثم اختار **المدينة** «مهاجراً»، والطواف في المدائن وفق هذا التركيب يحمل البعدين الزماني والمكاني مع الفعل «طوَّف» بوصفه حدثاً في زمن ماضٍ، متخذاً من المدائن/ المدينة وعاءً حاضناً لزمن وحدث الطواف، حتى يأتي «ثم» حرف العطف الذي يدل - زمناً - على الترتيب والتراخي ليسلم إلى السكينة اختياراً للمدينة قراراً وداراً للهجرة؛ بكل ما تحمله مفردة «الهجرة» من دلالات وتداعيات القداسة/ الإجلال / الرغبة التي خلعها الشاعر على أبيه المهاجر/ المسلم، وعلى المكان/ **المدينة المنورة**. ليعلن في نهاية إهدائه أن **المدينة** صارت له أماً حاضنة؛ بديلاً عن أمه الوالدة.

ويتجلى الإحساس بالمدينة الوطن مكاناً وزماناً في شعر الصفراني؛ من أول قصائد ديوانه، وهي قصيدة «وطني»، حيث يقول منها:

وطني..،

صباحُ
الخيرِ والأفراحِ

وطني..،
صباحُ
الخيلِ
والأمجادِ
والأوقاتُ فيكَ أقاحِ(19)

إن الجملتين الاسميتين اللتين ضمهما البيتان السابقان؛ يحملان - مبتدأً وخبراً - دلالات المكانية والزمانية. إن لفظة «وطني» بتركيبها الإضافي مبتدأً مضافاً إلى «ياء المتكلم» بما توحي به من خصوصية الانتماء تحمل وتحضن البعد المكاني في حنو، وكأن هذا الوطن هو وطن يخص الشاعر وحده، ثم يأتي الخبر/ المسند مع لفظة «صباح» ليحمل الدلالة الزمنية في خصوصية أخرى؛ حيث يغدو الوطن صباحاً / زماناً من أزمنة الخير والأفراح والبهجة، والخيل والأمجاد فروسيةً ورباطاً. لتتحول الأوقات/ الأزمنة فيه - من خلال صورة تجسيدية - إلى أقاحٍ تملأ المكان عبقاً.

إن تجذُّر المكان/ **المدينة**/ الزمان على هذا النحو عند الصفراني يؤكد على أن «علاقتنا بالمكان تنطوي - إذاً - على جوانب شتى ومعقدة تجعل من معايشتنا له عملية تجاوز قدرتنا الواعية لتتوغل في لا شعورنا. فهناك أماكن جاذبة تساعدنا على الاستقرار وأماكن طاردة تلفظنا. فالإنسان لا يحتاج إلى مساحة فيزيقية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن

الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها (الأنا) صورتها، فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءاً من بناء الشخصية البشرية (قل لي أين تحيا أقل لك من أنت)»[20].

والرؤية السابقة تقودنا إلى أخرى مهمة في الديوان، وهي أن الشاعر في إبرازه لتجليات **المدينة** مكاناً يستوعب الزمان، كان يتكىء على إبراز شعرية هذا المكان من عدة مناحٍ؛ منها الإنسان بوصفه شاعراً ابن هذه البيئة التي يصنعها على عينه ويرى الوجود كله من خلالها، ومنها مفردات هذه البيئة التي تحمل نوعاً من القداسة في عشقٍ صوفي يعكس خصوصية هذه الأماكن عالَماً يراه الشاعر من خلال ذاته. فمن قصيدته «المدينة أمانتكم المدينة حبيبتي»، بما يحمله العنوان من خصوصية العلاقة، يقول الصفراني:

وتتنامى هذه الصور مع خطاب ديني يتسم بالوجدانية الشفيفة حتى يحتضن المكان الزمان، من خلال تصويره للهجرة بوصفها أهم حدث أكسب المدينة نورانيتها وجعلها توصف بالمنورة، ولعل هذه هي المرة الأولى التي يعلن فيها الشاعر بطريق غير مباشرة الوصف المباشر للمدينة بأنها المنورة

إنِّي (المدينيُّ) ذو الصَّبْواتِ تعرفُني هذي الظلالُ وكلُّ الغِيْدُ أشْهادُ
كَمْ في قباءَ وفي قُربانَ قربَّني منهنَّ عشقٌ وروًى الشَّوقَ ميعادُ[21]

فيقول:

إنها رؤية من ذات الإنسان الذي يسكن المكان سويداءها فيتجاوز النور إلى التنوير السرمدي الصعاد، حيث شمس الحضارات - من خلال بعد زمني تحتضنه المدينة مكاناً - تشرق من عينها، إنها رؤى هوىً وهوى

وتلكمُ الهجرةُ البيضاءُ تدخُلُني عوالمَ النُّورِ والتنويرُ صَعَّادُ

شمسُ الحضارات من عينيكِ مشرقُهَا نورٌ على نورٍ منهُ الكونُ يزدادُ
لكِ الهوى والرؤى والشوقُ يا عُمرِي ولي بقربكِ جنَّاتٌ وإسْعَادُ
فبادليني الهوى واستمطري صوراً عفويةَ الرَّسمِ يسري فيه إيقادُ(22)

رؤىً يتبادلها الشاعر ويستمطرها من مدينته عفوية الرسم في تصوير يحيل المجرد الموحي بالبراءة والبساطة مجسداً محسوساً يسري دفؤه هوى في جسد المحب.

ونظرة الصفراني للمدينة على هذا النحو الحميمي بوصفه شاعراً مدينياً يمكن أن تؤكد رؤيةً للدبيسي ألححنا عليها كثيراً؛ مفادها: «أن ليس ثمة وجود بلا مكان! ويستدعي وجود المكان وجود الإنسان محور ذلك الوجود والعامل الشاهد واقعياً على مشهد الحياة. وتتنوع الأجناس الإنسانية بتنوع المكان، وما يترتب على ذلك التنوع من اختلاف؛ في المعتقد واللون والمزاج والسلوك والتكوين؛ إذ يصطبغ الإنسان بمكانه، ويعكس مزاج بيئته ومواصفاتها ومواضعاتها وتركيبتها النفسية(23).

ولنا أن نعد الصفراني من خلال ديوانه واحداً من الشعراء القليلين الذين اتخذ الخطاب الديني في قصائدهم شكلاً فيه تجديد على مستوى الرؤية والأداة. فلم تعد قصائده تهوِّم مثل كثير من هذا الصنف من الشعراء - الذين ينظمون وفق هذا الخطاب - مع صور أبلى وجهها الوعظ المباشر الخالي من تخليق صور بكر، وقد تأتَّى له التجديد في صوره من خلال صبغ هذا الخطاب بصور تجمع بين منطقية احتوائها للاتجاه الرومانسي الوجداني الذي قد يتماهى مع الخطاب الديني، وبين خلقها لمفردات تكوِّن نكهة جديدة لصور تجمع بين رؤى تراثية وأخرى معاصرة تجسد شعرية البساطة والعفوية بلا تكلف، بما يكشف عن عبقرية المدينة مكاناً. وربما يصدق هذا على المقطع التالي من قصيدته «تلك السنين»:

الليلُ

والشَّايُ الكُمَيْتُ

على أساطيح المنازلِ

في المدينةِ

جنَّةٌ

من تحتِهَا

تجري

أحاديث السَّمَرْ

رقراقةً

لبناً ....

لذةً

للسامرين على القمر•(24)

إن وصف لون الشاي بالكمتة (وهو لون يجمع بين الحمرة والسواد)؛ ينقلنا بين الموصوف/ الشاي، والصفة/ الكميت إلى عوالم متباينة تقاربها في شعرية من البساطة العارية من أي تكلف هذه الصورة التشبيهية البسيطة، ذلك أن الكمتة - في بعض استعمالتها الشائعة - تكون لوناً للفرس ووصفاً له فيقال فرس كميت. ولأن الشاعر مديني مسكون بعوالم الفروسية التي أقرتها في لا شعوره الجمعي عبقرية المكان/ **المدينة**، ولأن شايه مديني الهوى يشربه في أجواء من الصفاء تعكس تجليات المكان وقسماته وتداعياته في لذة/ بهجة / فروسية؛ فقد وحَّد بين هذه العوالم وهذه الأجواء حيث: الليل/ الشاي الكميت/ أساطيح المنازل المدينية/ خصوصية المكان؛ جاءت تمهيداً لما هو أهم؛ حيث تتجلى عبقرية المكان

أكثر في رحاب التناص القرآني.

إن المقطع الشعري السابق يستدعي - بما يعمِّق قداسة وعبقرية المكان - قوله تعالى من «سورة محمد» الآية «12» ﴿**إن الله يدخل الذين آمنوا وعملوا الصالحات جناتٍ تجري من تحتها الأنهار...**﴾ الآية، وكذلك الآية «15» من السورة نفسها؛ حيث قوله تعالى ﴿**مثلُ الجنَّة التي وُعدَ المتقون فيها أنهارٌ من ماءٍ غيرِ آسن وأنهارٌ من لبنٍ لم يتغيَّر طعمُهُ وأنهارٌ من خمرٍ لذَّةٍ للشاربين وأنهارٌ من عسلٍ مصفًّى ولهم فيها من كلِّ الثمرات ومغفرةٌ من ربهم...**﴾ الآية.

ويخبرنا المفسرون عن الآية (12)؛ أنه «لمَّا ذكر تعالى أنه ولي المؤمنين ذكر ما يفعل بهم في الآخرة من دخول الجنات، التي تجري من تحتها الأنهار التي تسقي هذه البساتين الزاهرة والأشجار الناضرة المثمرة، لكل زوج بهيج وكل فاكهة لذيذة»[25].

ويخبروننا عن الآية (15)؛ أن «مثل الجنة التي أعدها الله لعباده الذين اتقوا سخطه أي نعتها وصفتها الجميلة ﴿**فيها أنهار من ماء غير آسن**﴾ أي غير متغير، لا بوخم، ولا بريح منتنة، ولا بمرارة، ولا بكدورة، بل هو أعذب المياه وأصفاها وأطيبها ريحاً وألذها شرباً، ﴿**وأنهار من لبن لم يتغير طعمه**﴾ بحموضة ولا غيرها، ﴿**وأنهار من خمر لذة للشاربين**﴾ أي: يلتذ به شاربه لذة عظيمة، لا كخمر الدنيا الذي يُكرَه مذاقه ويُصدع الرأس، ويغول العقل، ﴿**وأنهار من عسل مصفًّى**﴾ من شمعه وسائر أوساخه»[26].

ويتمثل الصفراني كل هذه المعاني القرآنية ويعيد نتاجها في شعره بوحي من عبقرية **المدينة** هذا المكان المقدس؛ مخلِّقاً صوراً ينأى بها عن الوعظ المباشر والمعاني المسكوكة في هدي تناص قرآني فاعل في نتاج المعنى؛ بما يخلع القداسة مع صور صادقة مع واقع المكان والفن معاً،

ليتحول الشاي - إيحاءً - إلى مشروب مقدَّس، يكتسب قداسته من المكان في أجواء يختلط فيها الخطاب الديني مع رهافة وسمو التصوير، ليغدو الشاي هنا كلبن وخمر الجنة ،حيث تغدو أساطيح منازل **المدينة**؛ بل و**المدينة** نفسها جنَّةً من جنان الله في الأرض. وهنا يتسع الإيحاء من خلال التناص القرآني الفاعل في صور الصفراني؛ إلى أن يتحول السمر وأحاديثه إلى كلام ليس ككلام البشر العاديين؛ مجرد لغو حديث، ولكنه يرتقي لأن يكون حديثاً يحمل نوعاً من شفافية وطهارة المكان، حيث يجري رقراقاً من تحت جنة **المدينة**؛ غير متغير بمرارة ووخم وكدر - من خلال صورة بلاغية تجسيدية -. ليصبح الحديث كلبن وخمر الجنة لذةً للسامرين/ المؤمنين على ضوء قمر مدينيٍّ يكتسب جماله من عبقرية وروح المكان.

إن عبقرية المكان كما يقول الدبيسي بصدق «لا يمكن التماسها، إلا بذلك النص المتعالي بتقنياته وفنياته والمؤسس على دراية حسية بسمات المكان وخصائصه»(٢٧)، كما لمحنا ذلك من معايشتنا للمقطع السابق، وما يمكن أن نجليه بعمق أكثر في النقاط القادمة من البحث؛ ونحن نتحدث عن الأدوات والتقنيات التي توسَّل بها الشاعر لكي يكشف عن عبقرية وشعرية المكان والزمان للمدينة.

* * *

ولا بأس أن نسوق نموذجاً آخر يعكس «شعرية البساطة» من خلال نسغ رومانسي رقيق يسري في جنبات الخطاب الديني، لنؤكد أن هذا الخطاب المهم في مسيرة الشعرية المعاصرة يجب أن تسقط عن وجهه المشرق تلك العبارات المسكوكة؛ التي تضرب بجذورها في بطون المعاجم؛ وإلا يظل خطاباً هلامياً لا هوية له. يقول الصفراني في عبارات شعرية بسيطة؛ يصف فيها ملابس المسلمين يوم العيد من قصيدته «يوم العيد».

أدَّوا صلاةَ العيدِ

وانتشروا

فَرَاشاً

رائعَ الألوانِ

في كلِّ اتجاهْ

أزياؤُهمْ

تَحْتَجُّ بالإبهاجِ

في وجهِ الرِّياءِ

إن صورة الأزياء - الأخيرة - تعلن عمَّا سمَّيناه «شعرية البساطة» في تلقائية راكزة في لغة الشاعر وشعره، فهو لم يعلن عن مسمى لون هذه الأزياء؛ ولكنه أوحى بذلك؛ من خلال صورة تشخيصية ناطقة بالصريح والمسكوت عنه، حين سما بالأزياء من تشيّئها؛ إلى النموذج الإنساني الذي يملك الإبهاج في بساطة الملبس حجَّةً في وجه الرياء، لمن يلبسون الغالي رياءً وسمعةً. إن الإبهاج - وهو معنى مجرد - يصبح حجَّةً دامغةً تفضح المتفاخرين رياءً، يملكها المؤمنون البسطاء الذين يلبسون نورانية الألوان يوم العيد.

وإذا كان د. مكَّي يرى أن «المهمة الأولى والأشد بساطة لدور الصورة الشعرية، أن تجسد ما هو تجريدي، وأن تعطيه شكلاً حسِّياً»[29]؛ فإن الأشد بساطة تلك التلقائية التي يستطيع بها الشاعر صياغة هذه الصورة، وما تحمله من معانٍ مسكوت عنها توحي ولا تصرح.

شعرية المكان والزمان في الديوان بين الرؤية والأداة

إذا كان المكان والزمان يمثلان عند المفكرين والمبدعين مجالاً للرؤى الجغرافية والنفسية والفنية وغيرها من مجالات الفكر التي تمثل مواقفهم من قضاياهم؛ فإن هذه الرؤى لم تكن بعيدة عن فكر شاعر كالصفراني؛ اتخذ من المدينة مجتلًى لهذه الرؤى. إذ كان الاتجاه الرومانسي هو المسيطر على قصائد ديوانه (خاصةً جُلَّ قصائد نصفه الأول)؛ فإن هذه الرؤى تتسع قليلاً عن هذه الانكفاءة الرومانسية إلى مخاطبة الواقع بإيجابياته وسلبياته؛ في قصائد أكثر شعريةً ونضجاً ووعياً بطبيعة التصوير وحداثة الرؤى ورحابة الفكر؛ وذلك في نصفه الآخر مثل قصائد: «القناع» و«السائقون» و«على الدائري» و«تذكار» و«إنجازات أُحيحة بن الجُلاح الأوسي».

وتلكم القصائد السابقة تجمع إلى كل ما سبق - في منظومة التلقي - ما يجعلها تكسر في وعي المتلقي المنتَظِر أفُقاً متَوَقَّعَاً؛ يتمثَّل في أن جلَّ سابقتها من قصائد الديوان سيقع تلقيها في حيز البوح الرومانسي والتصوير الوجداني الهامس الذي تعوَّد على تلقيه عبر قصائد الديوان الأولى التي تجلِّي مضمونه مكاناً وزماناً. نقول هذا محترزين بأن هذا النغم الرومانسي لم يغادر كليةً تلكم القصائد؛ وإن لم يكن طاغياً طغيانها في قصائد النصف الأول من الديوان، ولكنه على أية حال يغادر المطروق منها تصويراً، وربما مباشرةً، ما دمنا نُحكِّم أو مازلنا نُحكِّم المقياس الجمالي؛ الذي ربما يثير حفيظة بعض نقاد النقد الثقافي.

ولعل سر تميز القصائد السابقة من ديوان «**المدينة**» أنها تمثل ما نسميه بالنص المفتوح، حيث تحمل القصائد - بعيداً عن البوح الرومانسي - أكثر من قراءة؛ قد تمثل كل قراءة منها ما قد يسميه التفكيكيون بالقراءة الخطأ reading miss. حيث تحتمل إحدى هذه القراءات ما

يتجاوز ما يتراءى للمتلقي أنه من خلال بنية النص شيئاً؛ إلى ما يتراءى من خلال بنيته العميقة شيئاً آخر مقارباً أو مغايراً؛ كالانتقال خلالهما من الخطاب الاجتماعي إلى الخطاب السياسي مثلاً؛ كما يمكن أن نتبين صحة هذا الزعم حين نحلل بعض هذه القصائد التي تتراوح بين بساطة الرؤية وغموضها الشفيف.

فمن خلال بساطة الرؤية وفق خطاب اجتماعي واقعي؛ يمكن أن نعيش مع الشاعر قصيدته «السائقون»؛ حيث الإسقاط بصحبة المكان المقدس/ المدينة على الواقع الاجتماعي السلبي؛ حين يقول:

أذَّنَ الفجرُ

والنائمونَ

على الساحةِ المرمريَّة

للمسجدِ النَّبويِّ

صحَوا

ينبشونَ الظلامَ

لغسلِ الكفوفِ

وصفِّ الصفوفِ

لم يعُدْ

في المكانِ سواهْ

وبعضُ المتاعِ المعلَّقِ

في الأعمدهْ

يلُفُّ العمامةَ

مثلَ القرونِ

ويَضوِي السيجارهْ

يطلقُ صوتاً حَرُوناً

زيارهْ..

زيارهْ..

زيارهْ..

قباءَ

المساجدَ

حمزةَ

زيارهْ.. زيارهْ.. زيارهْ

المسكوت عنه وراء دلالات هذه القصيدة - رغم بساطة معانيها الظاهرة - أكثر دلالة من ظاهرها. إذ تدور فكرتها حول أولئك الصنف من البشر الذين يأتون عالةً على المكان المقدَّس، ويمثلون صورة من صور السلبية التي يلفظها المكان وقدسيته معاً. هذا الصنف يتمثل في بعض السائقين الذين لا يراعون في دينهم ولا في قدسية المكان إلاً ولا ذمَّةً. ولا يبحثون إلا عن مكسب مادي بحت لا يتمثل روح المكان ولا الانتماء إليه.

وما ذلك الذي أشرنا إليه عاليه إلا لأن « (المكان) عندما يُطلَق يشير بدلالته إلى المساحة الجغرافية، ويشير إلى البيئة الاجتماعية، ويشير إلى الإنسان الذي يظفر بطبيعة المكان ويتعالق معه ويأخذ منه ويعطيه، فتتوافر بينهما سمات اشتراك وملامح شمول، وكأن الأمكنة حينئذٍ تستجيب لوجود الإنسان، وتصبغه بلونها وملامحها

وعلاماتها »[31]. ولكن هذا الصنف من السائقين لم يكونوا على هذا المستوى. وكأن هؤلاء رغم انتمائهم إلى المكان جغرافياً بحكم عملهم المهني خدمةً للزوار؛ لم تكن روح المكان وساكنيه العظماء في حساباتهم المادية.

وقد استطاع الشاعر بشعرية البساطة أن يتوسَّل بأدواته الفنية لغةً وتصويراً إلى ما يحقق هذا الناتج الجمالي (الشعرية)، والذي يرسِّخ هذه المضامين في ذهن المتلقي عن طريق ما تعكسه عبقرية المكان والزمان معاً.

تبدأ القصيدة ببعد زمني ديني؛ حيث أذان الفجر يحتضنه المكان المقدس (الساحة المرمرية للمسجد النبوي). وتعانق المكان والزمان هنا يرتبط ارتباطاً وثيقاً من أول القصيدة لرسم المضمون الذي أراده الشاعر. حيث تتبدى أمامنا صورتان من البشر تمثلان السلبية في حضن المكان / الزمان. أولاهما أخف ضرراً، وثانيهما أشد ضراوةً. الصورة الأولى تتمثل في أولئك الذين يتخذون من الساحة المرمرية فراشاً وثيراً - لا مكاناً لسرمدية العبادة - وهؤلاء رغم موقفهم السلبي جزئياً مع المكان؛ قد نحمل للفقراء منهم الذين ليس لبعضهم مأوى بعض التعاطف الذي قد يُدين غيرهم على أيَّة حال. وقد كان الشاعر نفسه متعاطفاً معهم؛ لأنه في نهاية المطاف صوَّرهم - في صورة حركية بارعة وسريعة متلاحقة كأنها لقطة كاميرا - أنهم ينبشون الظلام وقد فاجأ نومَهم يقظةُ الأذان؛ فقاموا رغم الكسل الظاهر الذي يوحي به نبش الظلام - في صورة تجسيدية - للوضوء والصلاة.

وقد أحسن الشاعر في عبارات أُخر بسيطة وموحية أن يرسم للسائق صورة كاريكاتيرية تثير الاشمئزاز؛ بادئاً إياها بأسلوب العطف؛ حيث عدم إحساس المكان به، فهو - بما توحي به واو العطف - في قوله: «لم يعد

في المكان سواه وبعض المتاع المعلق في الأعمدة» إنما يشيؤه ويجعله هملاً بلا قيمة. فإذا كانت واو العطف تفيد المشاركة في الحكم؛ فكفى بهذا السائق ازدراءً لشأنه أن يكون كمّاً مهملاً في حساب المكان والبشر، كالملابس المعلقة في الأعمدة.

وفي صورة تالية يصوره الصفراني يلفُّ عمامته كالقرون بما يوحي بالدونية والتسفُّل إلى صورة الحيوان ذي القرون، لا هَمَّ له سوى ضوي السيجارة حول المكان المقدَّس غير مراعٍ أن تعكِّر أنفاسها جوَّه القدسي، وهو ينادي مردداً بصوت حرون «زياره»؛ حيث ما يستتبعه هذا الصوت من توافد زبائنه يدرُّون عليه مبتغاه المادي الخالص.

ولم يكن استدعاء الشاعر لشخصية سيدنا حمزة، وقباء، والمساجد بوصفها أماكن للزيارة غفلاً من دلالات ثرية؛ وإنما هو استدعاء له دلالته التي لا يدرك مغزاها هذا السائق. فهو إذْ يردد اسم هذه الأماكن التي يستنطقه بها الشاعر إنما ليعقد بها الأخير نوعاً من المفارقة التصويرية الخفية. إنه يردد هذه الأماكن وساكنيها كاسم سيدنا حمزة أسد الله؛ كالببغاء دون أدنى إحساس يتعدى المكان بوصفه مكاناً نفعياً في حيز جغرافي يُدِرُّ عليه مالاً؛ إلى الإحساس الديني الفطري بالمكان وساكنيه؛ والذي لو أَدرك قليل الإيمان قيمته وروحانياته لكان - مع قليل من الإحساس - قد حرَّك شعوره لغسل الكفوف وصف الصفوف كهؤلاء السابلة المساكين. ولكنه تساوى مع ملابسهم المعلقة بالمكان؛ دون روحهم المعلقة به وبساكنيه.

إن القصيدة رغم ظاهرها البسيط قالت من المسكوت عنه أضعاف ما قاله ظاهرها. وقد أحسن الشاعر حين ختم قصيدته مكرراً كلمة «زياره» التي ترددت من قبل؛ ليحصر ذكر السائق للأماكن قباء/

المساجد/ حمزة بين مقولةٍ يرددها، بما أوحى بالمنفعة ؛ ليضيع مغزى عبقرية المكان مع كلمة «زياره».. أدراج الرياح...

* * *

وإذا ما تدرجنا عبر قصائد الديوان مع خطاب الصفراني الشعري من «شعرية البساطة» إلى «شعرية الترميز» من خلال القصائد التي تحتمل أكثر من قراءة، وخاصة ما يمكن أن نسميه القراءة الإسقاطية؛ فإنه بدورنا سنقف مع قصائد متباينة المستوى في هذا السبيل؛ بين ما يأتي مرمَّزاً - فيما تزعمه رؤيتي - وما يأتي مظنة الغموض وفق الزعم نفسه. فمن الصنف الأول تأتي قصائد مثل: «على الدائري»، «تذكار»، ومن الصنف الثاني تأتي قصيدة «القناع».

* * *

مع قصيدة «على الدائري»[32] ذلك الطريق الملتف حول المدن يوقفنا العنوان الذي لا يبتعد - ظاهرياً - عن مضمونها. حيث يقوم الشاعر برصد مشاهد؛ يبدو ظاهر كل مشهد منها أيضاً مجلياً لموقف من المواقف السلبية التي تتم على هذا الطريق أو الشارع الطويل الممتد، ولكن شيئاً فشيئاً ومع تقدم مواقف الشاعر ورؤاه من مشهد إلى آخر؛ نكتشف أن الشاعر الذي يبدو متلهفاً لكشف هذه السلبيات؛ يتسع عنده مفهوم الرؤية - فيما أزعم - ليتجاوز الدلالة الظاهرة للطريق الدائري؛ ليتصاعد الإحساس به عبر المقاطع الأخيرة إلى أن يكون هذا الطريق الدائري رمزاً للشارع العربي في المدن العربية، لتبدو هذه الصور السلبية رموزاً ودلالات سلبية لِمَا تَعُجُّ به الساحة والمدن العربية من هذه الصور بشراً ومواقف ورؤى.

ومما قد يقوي هذا الزعم عندي؛ أن كل مقطع من مقاطع القصيدة يبدأ بهذا السطر الشعري: «أيها الأسودُ السائغُ السُّمِّ». وظاهر المعنى قد

ينسحب إلى الإسفلت المقطرن بالقطران الأسود؛ بما يعكس حالةً غائمة منذ مطلع القصيدة بحالة من التوتر/ القلق/ الاغتراب.. ومعانٍ أخرى؛ يمكن أن نكتشفها عبر معايشة القصيدة تحليلاً. يبدأ الشاعر المقطع الأول من القصيدة قائلاً:

أيُّها الأسودُ السائغُ السُّمِّ
لا تنتهِ..،
كلَّما غُيِّبتْ
في التواءِ جسورِكَ
سيَّارةٌ
علمتُ المحطَّاتِ أشْرِعَةً
والمساءَ
بحورْ
وإنْ مَرَّ من جانبي فتيَةٌ
تُبَدِّدُ أنغامُهمْ جِلْدَةَ الليلِ
أيقنتُ أنَّ:
الحياةَ الجُنونْ

إن تلك الرؤية التشخيصية للطريق الدائري في صورة إنسان يتجرَّع السُّم مستسيغاً إياه؛ لَتكشفُ عما خلفها من إحساس بمشاعر غير راضية؛ وكأنه يشارك هذا الدائري حالة من القهر والخنوع، ثم يأتي أسلوب النهي «لا تنته» ليعكس حالةً أخرى من التوتر؛ توحي بالتناقض حيال إنسان يستعذب آلامه وتجرُّع سمَّه، وتزيد نقاط القطع بعد قوله (لا تنتهِ..)، من تجذُّر حالة الإحساس الغامض باللانهاية التي يريدها. ومع

هذا المقطع تبدأ أول لقطة لتجسيد الإحساس بالقلق والاضطراب. فكلما ابتلع التواءُ من التواءات الدائري سيارةً تحوَّل الإحساس بالمحطات في رؤية الشاعر إلى أشرعة.

وإذا علمنا أن المحطات تكون دائماً للتوقف الذي يعني الشعور بالأمان/ سلامة الوصول/ النهاية؛ فإن تحول المحطات إلى أشرعة غير مطوية - عبر هذا التشبيه - لَتوحي بسرمدية السير التي أرادها الشاعر في استعذاب للألم؛ علاوة على أن الأشرعة غير المطوية هنا للتوقف تزيد من إحساسه بمصير غير مأمون العواقب؛ خاصةً إذا عرفنا أن هذه الأشرعة - عبر تشبيه آخر- تسير في بحور من المساء أو مساء من البحور تشبع ظلمته أجواءه انقباضًا وقلقاً. وهنا يغدو الإحساس بالسيارات المبتلعة في التواء الجسور سفنًا ضالةً في إحساس الشاعر؛ ليس لها مرافئ ولا محطات.

ولكي يزيدنا الشاعر إحساساً بالتوتر وعدم الأمان؛ جعل صورة الفتيان الذين يمرون بجانبه بسياراتهم وهم يغنُّون في صخب؛ يغيِّرون جلدة الليل (سواده) بغنائهم؛ على أمل خفيّ من الشاعر - تخلعه هذه الصورة التشخيصية - في أن تتبدد مع جلدة الليل مخاوفه التي تساوره. ولكنه يوقن أن ما يفعلونه لا يتجاوز حالةً وطقساً من طقوس الجنون؛ حيث تتساوى الحياة عنده - وربما عندهم - مع الجنون. حيث لا أمانَ لهم ولا للشاعر؛ الذي ظنَّه في غنائهم.

ومع المقطع الثاني تبدأ لقطة متوترة جديدة، تتخذ من التواءات الطريق إيحاءً لفكرةٍ جديدة.

أيُّها الأسودُ السائغُ السُّمِّ

لا تنتهِ..،

لديغُكَ

مازالَ فوقَ الرَّصيفِ

يفتِّشُ في قشرةِ الأرضِ

عمَّا يريدُ

هنا

وهناكْ

عن بقايا رغيفْ

ويتصاعد مع هذا المقطع الخط الدرامي في القصيدة؛ حين توحي التواءات الدائري إلى الشاعر بتلوي الثعبان؛ على نحوٍ يصير فيه الشاعر للدائري/ الثعبان لديغاً، ولكنْ للجوع الذي يجسِّده الدائري مكاناً لمهلكته؛ حيث يفتِّش فوق أرصفته وعلى قشرة أرضه من قريب وبعيد، هنا وهناك عن بقايا رغيف يسد جوعته في تيهه المظلم.

وإذا ما بدأ شعورنا يتجاوز الإحساس بالدائري مكاناً واقعياً إلى الدائري مرمَّزاً به؛ فإننا يمكن أن نتخيله رمزاً للشارع العربي الذي يعاني حالة اقتصادية متردية؛ لا يجد أبناؤه حيالها ما يسد رمقهم لعدم التكافل والتكامل الإنساني بين أبنائه بسبب ما تعج به بعض الشوارع العربية/ المدن العربية من لصوص يأكلون مقدرات الثروة، وينهبون حق الفقراء المحتاجين لأقل ما يقيم أودهم. وربما قرَّب إلى تصوري الذي أزعم المقطع الثالث التالي:

أيُّها الأسود السَّائغُ السُّمِّ

حتَّى عليكَ

تُلاحقُنِي
عيونُ القِطَطْ
بعدَ أنْ أعْمَلَتْ
مخالبَهَا
في دجاجِ المدينةِ
ثُمَّ الْتَوَتْ
وقالتْ شَطَطْ

يؤكد هذا المقطع شيئاً مهماً آخر في تعاضد درامية الأحداث؛ حيث تتجلي الوحدة العضوية والنفسية بين مقاطع القصيدة؛ بما قد يدعم ما ندعيه من تجاوز ما يطفو فوق بنية النص السطحية من معانٍ ودلالات إلى الترميز من خلال بنيته العميقة. فإذا كان الشاعر/ المواطن العربي قد أعوزه فوق أرصفة الدائري بقايا رغيف يسد جوعه تعبيراً عن الحالة الاقتصادية المتردية للشارع العربي. فإن هذا المقطع يأتي مبيِّناً سبب تفشي هذه المجاعة.

وهنا يستغل الشاعر معطيات ومفردات المكان مثل: (عيون القطط- دجاج المدينة)؛ ليسقط عليها ما قد يوحي بما أراد تجسيده ترميزاً. حين نعلم أن «عيون القطط» في المفهوم الواقعي (بعد أن فقدت دلالتها المجازية على ألسنة العامة) تعني تلك الإشارات الضوئية المزروعة في الطرق لتهتدي السيارات بضوئها استبصاراً للمخاطر ومن ثَمَّ تجنبها. ولكن الشاعر يتجاوز هذه المعاني إلى ما توحي به رمزاً، لتغدو عيون القطط رمزاً لعيون اللصوص الذين تشبه عيونهم عيون القطط السمينة التي شبعت من أكل دجاج المدينة. وهنا يسمو دجاج المدينة إلى حيز الرمز

بديلاً عن حقيقة الدجاج بوصفه طعاماً سائغاً لأي جائع؛ فيصير رمزاً لحق المواطنين الذي يأكله هؤلاء اللصوص الوحوش؛ حيث يعملون مخالبهم في دجاج **المدينة** التي يتسع بها الرمز إلى أن تكون رمزاً للمواطنين أنفسهم، وتتسع **المدينة** هنا لا لأن تكون **المدينة المنورة** فقط التي اغتنى هؤلاء اللصوص بما سلبوه منها؛ بل لأن تكون رمزاً لأمكنةٍ عديدة قد تشمل كثيراً من المدن العربية.

ولكي يقوى هذا الزعم التأويلي؛ فإن الشاعر أراد - إمعاناً في إظهار جشع القطط - تصويرها في صورة مَنْ لا تكتفي طمعاً بسلب أصحاب الحقوق حقوقهم. بل إنها تتابعهم لتخطف ما تبقى لهم من أرغفة على الطرقات / المتاهات؛ قبل أن تهرب ملتوية وتقول شططاً. وهنا - وعن طريق الإيحاء - يوقفنا الشاعر على مفارقة فادحة. فإذا كان من المفترض أن يُلاحَقَ اللصوص أو القطط السمان بما سلبوه فاغتنوا من دم الشعب؛ فإن القطط هي التي تلاحق المواطنين، وتهرب في أمان دون أن يلاحقها أحد، بعد أن عاثت في الأرض فساداً. وكأن الشاعر يُدِيْنُ مَنْ تركوها على هذا النحو إفساداً في الأرض. وربما يقوِّي هذا الزعم المقطع الأخير.

أيُّها الأسود السائغُ السُّمِّ

لا تنتهِ...،

تَمَدَّدْ... تَمَدَّدْ

إلى عَالَمٍ

لا يَشُلُّ القُوَى

أو يَسُدُّ الدُّروبْ

شُقَّ صدرَ الرِّمالِ
وأصْلِحْ بِهِ...
مُضْغَةً فاسِدَهْ

لعل هذا المقطع الأخير الناطق بعبقرية وخصوصية المكان (الطريق المديني الدائري)؛ يقرِّب إلى المتلقي ما زعمته من كون الدائري هنا كان رمزاً للشارع العربي المضطرب. إن الصفراني بطلبه إليه في قوله: «لا تنته» يجلِّي هنا حالةً من الأمل؛ على عكس تكرار أسلوب النهي في المقاطع السابقة وما كان يحمله من مشاعر الألم والتِّيْه. إنه يعقب النهي - الذي يوحي هذه المرة بالأمل - طلباً يمثِّله فعل الأمر «تمدَّدْ - تمدَّدْ». ولكن إلى أيِّ مدى، وبأيِّ كيفيةٍ ؟!.

إن الصفراني بوصفه مواطناً عربياً ينتمي إلى **المدينة المنورة** المقدسة يجلِّي روح المكان أملاً، حيث يطلب من هذا الدائري أن يبدأ امتداده من بقعته المقدسة **المدينة المنورة** إلى ما لا نهاية.. إلى كل العالم، على أن يبدأ الامتداد منها. ولكن ما كُنه هذا العالم الذي تمناه؟ إنه عالم يبدأ عربياً إسلامياً، ويمتد إلى سائر الدنيا؛ حيث لا حدود تشل القوى عولمةً وعلمانيةً، أو تسد دروب الفكر تواصلاً بين قراه.

إن الدائري يشخصه الشاعر هنا أقرب ما يكون إلى مارد يبتلع قرى العالم الظالم القاهر، مطالباً إياه أن يشقَّ صدر الرمال التي تعبر عن هويتنا؛ حيث عبقرية الصحراء التي ولدت محمداً صلَّى الله عليه وسلَّم، وأمته من ذرية إبراهيم عليه السلام، ليغدو صدر الرمال بعد شقه منقًّى ليسع العالم العربي صفًّا واحداً فيصلح فيه ما غيرته الخصومات والأحقاد وشياطين الإنس فغدا مفرَّقاً.

ويمكننا أن نزعم مرة أخرى أن هذا المقطع الأخير يأتي متناصاً -

في خطاب ديني - مع ما لا حصر له من أحاديث للرسول صلى الله عليه وسلم. بدءاً من شقِّ الصدر لإخراج ما في صدر العالم العربي من مضغة الأحقاد؛ ليستبدل قلوب أبنائه الفاسدة بأخرى تنزع منها فساد الضغينة والأحقاد. وهنا تتناص صورة الشّقِّ مع ما جاء من حديث الرسول عليه الصلاة والسلام الذي يرويه النعمان بن بشير عنه صلى الله عليه وسلم «... ألا وإن في الجسد مضغة إذا صلحت صلح الجسد كله وإذا فسدت فسد الجسد كله ألا وهي القلب»[33].

وعبقرية **المدينة** مكاناً تغدو - من رؤية الشاعر إليها - محوراً للعالم والكون بوصفها مكاناً مستثنًى. تصدقه قبل أمنيات البشر أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم. فمما يرويه عنه أبو هريرة رضي الله عنه: «أُمِرتُ بقرية تأكل كل القرى، يقولون يثرب، وهي **المدينة**، تنفي الناس كما ينفي الكير خبث الحديد»[34]، والمقصود بقوله الطاهر: (تأكل القرى) «تغلبهم، كنَّى بالأكل عن الغلبة، لأن الأكل غالب على المأكول، وقيل... المراد غلبة الفضل، وأن الفضائل تضمحل في جنب عظيم فضلها، حتى يكون عدماً»[35].

* * *

من خلال ما حللناه من بعض قصائد الديوان السابقة كشفاً لتجليات شعرية المكان والزمان؛ استبانت مضامين معلنة وأخرى مسكوت عنها ؛ وكان سبيل الشاعر إلى بثِّها للمتلقي أدوات فنية، نجح من خلالها أن يجعلها متواشجة مع مضامينه تحقيقاً لشعرية النص. وكان من أبرزها: التشكيل بالصورة ووسائلها؛ ومن أبرزها: تراسل الحواس والمفارقة التصويرية والتجسيد والتشخيص، وكذلك التشكيل بالتناص؛ وبخاصة التناص الديني واستدعاء الشخصيات التراثية. والحق أن هذه الأدوات كانت ناجحة إلى حد مقبول في إقرار هذه المضامين عند المتلقي

من خلال خطابات دينية تواشجها خطابات شعرية تسير نحو الاتجاه الرومانسي.

وقد استطاع الشاعر من خلال التجديد في رؤى هذه الخطابات؛ أن يكون متسقاً مع معطيات ومفاهيم الشعرية؛ وإن كان قد وقع في بعض المطبَّات على مستوى الشكل؛ والتي سوف نكشف عنها في نهاية البحث. وسنحاول فيما تبقى من صفحاته أن نستجلي هذه الرؤى.

* * *

في قصيدة «تذكار»[36]؛ يتلاقى المكان بالزمان لتتضح خصوصيتهما وشعريتهما تشكيلاً بالصورة التي تبرزها المفارقة التصويرية والتشخيص والتجسيد والتجريد ، علاوة على التناص القرآني. كل ذلك من خلال طقس قديم متجدد هو طقس الوقوف على الأطلال؛ بوصفها موطناً لتداعي الذكريات وما يريد الشاعر المعاصر أن يسقطه عليها. والحق أن للرومانسيين المعاصرين فضل إحياء هذا الطقس في روائع لا تنساها ذاكرة الشعرية المعاصرة؛ ولعل أبرزها رائعة إبراهيم ناجي «الأطلال». يقول الصفراني من قصيدته «تذكار»:

... وانهارَ الدارْ

بشموخٍ

ظلَّتْ عالقةً

بجدارِ الجارْ

رَسَمَ المصباحُ بها ألَقاً

دُرِّيَ اللَّمْعَةِ يَكْنُفُهُ

جمعُ الأسرارْ

أَلَقٌ

يكتُبُني بوحاً

وشِعَارَ صَبِيٍّ

فوقَ جِدارْ

يقف الشاعر أمام أطلال داره المتهدمة، فتستوقف بصرَهُ وجوارحَه مشكاةٌ ظلَّت معلَّقة بجدار بيت جاره في شموخ؛ يعكس مدى اعتزاز الشاعر بهذه المشكاة محط تذكاره. ومع تداعي الذكريات في أرضٍ مقدسة في ذهن شاعر مدينيٍّ مسكون بالقرآن؛ يسمو الصفراني بالمشكاة - عبر تناص قرآني - من كونها مشكاةً كأيَّة كُوَّةٍ، إلى المشكاة القرآنية المقدسة؛ حيث يستدعي محفوظنا معه قوله تعالى من الآية الخامسة والثلاثين من سورة النور ﴿**الله نورُ السموات والأرضِ مثلُ نوره كمشكاةٍ فيها مصباحُ المصباحُ في زجاجةٍ الزجاجةُ كأنها كوكبٌ دريٌّ يُوقَدُ من شجرَةٍ مباركَةٍ زيتونةٍ...**﴾ الآية.

ويتشرب محفوظ الشاعر الآية، حيث « ﴿**مثل نوره**﴾ الذي يهدي إليه، هو نور الإيمان والقرآن في قلوب المؤمنين ﴿**كمشكاة**﴾ أي: كوَّة فيها مصباح، لأن الكوَّة تجمع نور المصباح؛ بحيث لا يتفرق ذلك ﴿**المصباح في زجاجة الزجاجة**﴾ من صفائها وبهائها ﴿**كأنها كوكب دريٌّ**﴾ أي مضيء إضاءة الدُّرِّ ﴿**يُوقَدُ**﴾ ذلك المصباح الذي في تلك الزجاجة الدريّة ﴿**من شجرةٍ مباركة زيتونة**﴾ أي يُوقَد من زيت الزيتون الذي ناره من أنور ما يكون »(37).

ويتخذ الشاعر من التناص القرآني مع معنى الآية ما يستشرف به ألق نور المصباح؛ الذي خلَّفته مشكاة داره؛ إلى نور ربَّاني دريِّ اللمعة؛ ليخلع عليه قدراً من الجلال والقداسة؛ بوحي يستقبله المتلقي من روح

المكان، ثم يربط الشاعر هذا النور الدنيوي الطاهر بعالم الطفولة الطاهر البريء؛ بين أطلال المكان. وهنا تربط المفارقة التصويرية بين عالَمين: فيزيقي، وميتافيزيقي.

فعلى الرغم من أن لمعان الألق الدريّ يكنفه ما يجمعه من أسرار خالق الكون في عجائب مخلوقاته كنوره الدرِّي؛ فإن هذا الألق تُفَضُّ مغاليقه وأسراره لعالم الطفولة البريء - عبر مفارقة تصويرية -؛ حين يكتبُ عالَمَ الشاعر/ الطفولة بوحاً بريئاً، ليصير الألق هو البوح البريء، وهو أيضاً الشعارات والعبارات التي يكتبها الأطفال ذكرياتٍ فوق الجدران.

إن الألق/ الطفولة/ البراءة؛ تتجلى في صورةٍ بين التجسيد والتجريد؛ حين يتحول من مجسد بالرؤية إلى مجرد جسَّده الشاعر؛ وأعني (البوح) في صورة شعارات جميلة وبريئة؛ يكتبها الأطفال ذكرياتٍ على الجدران. ثم ينتقل الشاعر إلى رصد مفردات وأشياء أخرى تأتي رمزاً لعالم الذكريات التي تتداعى معها:

في ركنِ المشكاةِ كتابٌ...،
مِسْبَحَةٌ
كُوزٌ
وسِوارْ
يلتفُّ بِمِعْصَمِ أيَّامي
ويرِنُّ
يَرِنُّ
كبدءِ نَهَارْ

وحينَ يَهُزُّ الجِذْعَ بذاكرتِي
أسَّاقَطُ
مِشْواراً
مِشواراً
مِشوارْ

ومع الأشياء التي تقبع في ركن المشكاة رموزاً للذكريات؛ تتجلَّى قداسة وبراءة المكان، فالكتاب قد يكون القرآن، والكوز بساطة الأشياء التي نحتاجها. ويقف الشاعر مع السوار؛ ليربط به بين تجليات المكان والزمان؛ حين يدور على الزمن وبالزمن ملتفاً - في صورة تجسيدية - على معصم أيامه/ زمنه الجميل الفائت.

ولرسم شعرية الزمن الفائت الذي احتواه المكان المقدَّس وعاءً؛ نرى الشاعر يتوسَّل بتراسل الحواس عبر صور بسيطة ومعبرة تجعل المتلقي يعايش ذكرياته. ذلك أن سواره الملتف في براءة وحميمية بزمنه يرنُّ مسموعاً، ليتلقاه إحساسه مرئياً كبدء نهار يعلن عن ميلاد جديد. ومن غير شكٍّ؛ فإن الإحساس بالمسموع مرئياً هنا؛ يقوِّي الإحساس بقيمة الزمن وبخاصة إذا كان كبدء نهار.

ومع تكنيك الارتداد للخلف flashback - ومع تناص قرآني جديد - تتجلى قيمة جديدة للمكان والزمان؛ وذلك حين تهتز مع هزَّة السوار - الذي صار رمزاً لإثارة الذكريات - ذكرياته مرتدةً بالزمن إلى الخلف. وهنا تتحول إلى نخلة مباركة كنخلةٍ هزَّتها مريم عليها السلام. لأنها ذاكرة لا تحمل إلا براءة/ حميمية/ بكارة؛ بوحي من روح المكان.

وهنا يستدعي محفوظنا مرة أخرى مع الشاعر قوله تعالى في الآية الخامسة والعشرين من سورة مريم: ﴿**وهُزِّي إليكِ بجِذْعِ النَّخْلةِ تُسَاقِطْ**

عليكِ رُطَباً جَنِيّاً﴾، فإذا كان المتساقط على مريم «رطباً لذيذاً نافعاً من التمر» فإن الشاعر جعل ما يتساقط من ذاكرته لذيذاً نافعاً من الذكريات؛ التي تردُّه للزمن الفائت الجميل؛ فيتساقط للخلف - في مفارقة - «مشاوير»؛ هددها الشاعر - في هندسة شكلية نحوية - بصحبة الحال التي كررها مراتٍ ثلاث:

«مشواراً - مشواراً - مشوارْ»

وقد جاءت لفظة «مشوارْ» الأخيرة ساكنةً مع المشوار الأخير؛ معبرةً عن حالٍ من النشوة والوصول إلى قرار الذكريات الجميلة. التي تبدأ بجني ثمار اللَّذَّة مع المشوار الأخير.

وحين يُفيق الشاعر الحالم مع ذكرياته الرومانسية على واقعه المر يستغيث بمشكاته مرة أخرى قائلاً:

يا لَلْمِشْكَاةِ إذا عَلَقَتْ
وانهارَ الدَّارْ
ستظلُّ تُسَاقِطُنِي أبداً
وأظَلُّ أُعَلِّقُهَا تذكارْ

وتنتهي القصيدة بالمشكاة مُسْتَغَاثاً بها؛ كما بدأت بها محطّاً للذكريات؛ حين يستيقظ وعي الشاعر أمام حقيقة انهيار الدار فيستغيث بالمشكاة/ الطلل الباقي من ذكريات جميلة لداره القديمة التي يسكنها. إنه لن يستسلم لمرارة الواقع لو انهار جدار الدار الذي يحملها، لأنها ستظل تذكاراً عالقاً بروحه، تساقطه في استعذاب سرمدي كما يحب إلى ماضيه الجميل؛ مادامت متشبثةً بروحه.

رغم ما تمثله القصيدة للباحث من تصوير يتراوح بين البساطة

والغموض الذي يكتنف بعض شفراتها؛ فإنها تظلُّ في حيِّز أفق انتظار القارئ الذي تعوَّد على هذا النغم والبوح الرومانسي من الشاعر عبر ديوانه، وإن اتسم بشيء من الجدَّة في رؤية الزمان والمكان؛ سعياً إلى الترميز الذي استعان بالمفارقة وتراسل الحواس والتناص لفك شفرته.

وإذا ما أراد القارئ/ المؤول/ المتلقي؛ أن يستبدل أفقاً آخر لانتظاره بوصفه مشاركاً في إنتاجه وفق نظرية التلقي؛ فيمكن استرشاداً بهذا السبيل أن نسمو بالترميز درجات أوسع أفقاً؛ حين نرمز - في تأويل آخر - بالدار المنهارة لفلسطين المحتلة أرض الزيتون المبارك الذي يضيء مشكاة الأقصى الجريح - في هدي التناص القرآني السابق -، ونرمز بجدار الجار لسوريا الجولان المهددة من أمريكا اليهود. وتبقى المشكاة دوماً رمزاً لسرمدية النور والأمل الباقي؛ الذي نعيش من أجله؛ يتبدَّى مرة ويخبو مرة وسط الدمار والخراب الذي حل بها، وكأن المشكاة رمز آخر للصمود وسط هذا الدمار. وفق هذا التصور يمكن إعادة قراءة/ تأويل القصيدة. غير أن طبيعة بحثنا لا تحتمل هذا الآن.

* * *

وفي قصيدة «إنجازات أُحَيْحَة بن الجُلاح الأوسي»[38] تتفاعل الرؤية والأداة لإبراز شعرية كل من المكان والزمان؛ من خلال الاستدعاء التناصي لشخصية مدينية من الجاهلية؛ هي شخصية أحيحة الأوسي. يستدعيها الصفراني بوعي شديد؛ ليسقط على هذه الشخصية كل ما يريد، بعد أن ألبسها ثوباً مدينياً معاصراً.

وشخصية أحيحة كما عرفنا من كتاب تراثي «كالأغاني»[39] غنية ومتناقضة؛ فهو شاعر مشهور، وعلى المستوى الإنساني هو ماكر ذكي يستغلُّ ذكاءه في الخبث والخداع؛ فهو الذي حيَّر تبَّع اليمن وقاتَلَهُ؛ وفي الجانب الآخر هو مرابٍ شحيح على ماله يأكل أموال الناس بالباطل

ليتعالى بالبنيان من دم أصحاب الحقوق.

ويركز الصفراني على جوانب سلبية من هذه الشخصية التي ورد ذكرها في كتاب الأغاني؛ ويتمثلها خبراً يدخله في نسيج قصيدته متناصاً مع هذا الخبر؛ ليعيد به إنتاجية نصِّه المعاصر، مسقطاً على الواقع السلبي الاجتماعي، والتغير الحضاري الوجداني الذي أَصاب **المدينة المنورة**.

ومما تمثَّله الشاعر من ذكر خبره أن «أحيحة كان إذ ذاك سيد قومه من الأوس، وكان رجلاً صَنَعاً للمال شحيحاً عليه يتبع بيع الربا **بالمدينة** حتى كاد يحيط بأموالهم وكان له تسعٌ وتسعون بئراً كلُّها ينضح عليه، وكان له بالجرف أصوار من نخل قلَّ يوم يمرُّ به إلا يطلع فيه، وكان له أُطُمَانِ: أطُمٌ في قومه يُقَالُ له المُسْتَظَلُّ، وهو الذي تحصَّن فيه حين قاتَلَ تُبَّعًا.. وأطمه الضَّحيان بالعصبة في أرضه التي يُقَالُ لها الغابة، بناه بحجارة سود وبنى عليه نبرة بيضاء مثل الفضَّة، ثم جعل عليها مثلها يراها الراكب من مسيرة يوم ونحوه، وكانت الآطام هي عزَّهم ومنعتهم وحصونهم التي يتحرزون فيها من عدوهم...»[39].

يقول الصفراني من قصيدته «إنجازات أحيحة بن الجُلاح الأوسيِّ»[40]:

بطيبةَ حيثُ استنَارَ الضِّياءْ
وأدركتِ الشمسُ معنى العُمومْ
وحيثُ مَشَى خاتَمُ الأنبياءْ
أنَاخَ البِلَى والظلامُ الظَّلُومْ
تَمَدَّدَ في المُسْتَظَلِّ المساءْ

يُـقَـــلِّـبُ نـاظِـرَهُ فـي الـنـجـومْ
مـبـادؤُهُ: شُـحُّـهُ والجَـفَـاءْ
ومـالٌ مـقـيـمٌ بـقـلـبٍ كَـتُـومْ
مـواهـبُـهُ: رغـبـةٌ فـي الـثَّـراءْ
يـحُـوزُ بِـهَـا خُـبْـثَ كـلِّ الخُـصُـومْ
سَـبَـى مـا حَـوَتْ مـن نـخـيـلِ قُـبَـاءْ
ومـاءَ الـعـوالِـي الـنَّـقـيَّ الجـمـومْ
وشَـرَّدَ أبـنـاءَهَـا فـي الـعَـرَاءْ
لِـتُـسـلِـمَـهُـم لـلـتُّـخُـومِ الـتُّـخُـومْ

إذا مانظرنا وفق منظومة «التناص» إلى النص الذي ورد فيه ذكر أحيحة في كتاب «الأغاني» بوصفه نصاً موازياً para Text؛ وربطناه بالجزء السابق من قصيدة الصفراني؛ فإن هذا سوف يفجِّر طاقات دلالية مهمة في النص. وبخاصة إذا ما تمثلنا معه مفردات المكان وقيمتها التاريخية الزمانية.

وقارئ القصيدة مجتمعة يراها قائمة على مفارقة تصويرية كبيرة؛ تتمثل بين زمنين ورؤيتين حضاريتين متباينتين؛ قديمة عظيمة، وآنية مُسْتَمْسَخَة بفعل من لا يراعون في الله صانع عبقرية المكان المقدس (**المدينة المنورة**) إلاً ولا ذمَّةً. وداخل هذه المفارقة؛ تأتي مفارقات صغيرة بين أبياتها، تعمِّق فداحة هذه المفارقة الكبرى، التي يتوسع بها الشاعر من خلال خطاب اجتماعي ونفسي - وربما خطاب آخر مسكوت عنه -. «والمفارقة التصويرية تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض.. والتناقض في المفارقة التصويرية فكرة تقوم على استنكار

الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل»[41].

ويبدأ الجزء السابق من القصيدة بإحدى هذه المفارقات. فإذا كان من المفترض أن يكون الطيبون هم ساكني **طيبة**؛ التي وطئها خاتم الأنبياء صلَّى الله عليه وسلم وأفاض فيها نوره الذي أدركت الشمس معه معنى العموم ؛ فإننا - في حيز مفارقة فادحة في عصرنا الحالي - نرى ساكنيها رموزاً للبلى تتمثَّل في الظلام والظُّلم.

وهنا تلعب مسميات الأماكن دوراً مهماً في صنع شعرية النص وتعميق فداحة المفارقة من خلال مسمَّى المكانين: « **طيبة** » و«المستَظَلّ». **فطيبة** (ومثله طابا) هو اسم **المدينة المنورة**، والذي سمَّاها بهذا الاسم هو الرسول عليه الصلاة والسلام في حديث شريف «عن أبي حميد رضي الله عنه قال: أقبلنا مع النبي صلى الله عليه وسلم من تبوك حتى أشرفنا على **المدينة** فقال: «هذه **طابة**»[42]، وعن « **طابا** » و« **طيبة** » » يخبرنا شُرَّاح الحديث أنهما «مشتقان من طَيَبَ، لطيب ترابها، وهوائها، وساكنها، وطيب العيش بها »[43].

في مقابل « **طيبة** » وما يحمله اسمها تراباً وهواءً وسُكْنى؛ يأتي «المستظل» - وهو اسم لأحد آطام أحيحة كما ورد في نص الأغاني - رمزاً للظلمة والظلم والفتن واغتصاب الحقوق، وقد زاده سلبيةً ما حمَّله به الشاعر؛ حيث أناخ فيه البلى جملاً ومعه الظلام الذي يفارق نور **طيبة**، والظلم الذي تجسَّد في شخصية أحيحة الشحيح بما لديه من مال يكنزه ظلماً وعلواً في الأرض. و«المستظل» هنا اسم يحمل تورية بين معنيين متباعدين للمكان؛ أحدهما اسم أطم أحيحة القديم، والآخر «المستظل» المعاصر لأحيحة الرمز لكل مَنْ تاجَرَ بأرضه، وأهلَكَ نخلاً وزرعاً كان يظلِّل الحرم من أجل الثراء الفاحش، فكان مستظلاً آمناً متجذراً في الأرض بنخله الذي ينطق بأصالة المكان الذي يتجذر فيه؛ ربما من آلاف السنين.

ويأتي «المساء» هنا رمزاً آخر من رموز الظلم التي تصاحب أحيحة المعاصر؛ الذي صوره الشاعر يراود بناظره حتى النجوم في السماء؛ ليمتلك أمرها - لو طال ذلك - كما امتلك «المستظل» مادامت مبادئه النفعية هي الشُّح وجفاء القلب والمشاعر، ومواهبه الرغبة في الثراء وإن بذل خبثه ليستحوذ على مال خصومه. ولا يفيد من كان هذا خلقه أن يسبي وهو المرابي كل نخيل «قباء»؛ ذلك المكان المقدّس الذي بُنِي به أول مسجد أُسِّسَ على التقوى؛ مشرِّداً أبناءه في العراء. ولعل الصورة التجسيدية لاستحواذ الخبث، والتشخيصية لسبي النخيل كانتا معبرتين عن استقراء سايكولوجي صادق لدخيلة نفس كل أحيحة معاصر يقتدي خلقه بأحيحة القديم.

ومما يعطي المفارقة السابقة إحساساً أكثر فداحةً في رحاب تجليات المكان؛ أن الرسول الكريم أعظم مستقرئ للتاريخ والذي لا ينطق عن الهوى؛ كان مدركاً أن الزمان القادم (ربما زمننا) سوف يحوي أكثر من أحيحة ممن يتعالون في البنيان / الآطام فيثيرون الفتن؛ «فعن أسامة رضي الله عنه قال: أشرف النبي صلى الله عليه وسلم على أُطُمٍ من آطام **المدينة**، فقال: «هل ترون ما أرى؟ إني لأرى مواقع الفتن خلال بيوتكم كمواقع القطر»[44]، ومعنى الحديث الشريف على هذا النحو لم يكن بعيداً عن قصيدة الصفراني.

ويمكن أن تتعمق الرؤى السابقة من قراءة هذا الجزء الثاني الذي اخترناه من أبيات القصيدة؛ حيث يقول:

وَفَى لمبَادِئِهِ في مَضَاءْ
وجسَّدَها في بناءِ الأُطُومْ
فذَاقَ الوبالَ بها الأوفياءْ

ونـــخـــــلٌ يُـــصـــلّـــي وشـــيـــخٌ يـــصُـــومْ

وهكذا؛ تتحول مبادئ أحيحة المعاصر الذي هو وفيٌّ لها مجسَّدةً في بناء الأطوم؛ بوصفها مواطن للفتن القائمة والمتمثلة في السلب من مال الفقراء المعوزين. ليذوق الوبال ساكنوها؛ الذين بُنِيت الأطوم/ الفنادق ذات النجوم على أنقاض بيوتهم/ أحلامهم عنوةً، ربما مقابل مبالغ من المال لا تساوي الرؤية الحضارية والروحية الدينية للمكان كما يراها شاعر كالصفراني. حتى إن هذه الرؤية تتضخم؛ ليتسع الإحساس عنده بالوبال الذي حلَّ **بالمدينة**؛ حين جعله يشمل نخلها الذي شخَّصه في صورة مُتَبَتِّل يصلي في المكان الطاهر ويسبح بحمد ربه، ويشمل أيضاً الشيوخ الرُّكَّع الصائمين.

وهنا تستوقفنا رؤية مهمة تتعلق بوجدانيات وروحانيات المكان عند شعراء مكَّة **والمدينة**؛ وهم يرون ذكرياتهم تأكلها منجزات المعمار توسعةً للحرمين؛ وبخاصةٍ الرومانسيين منهم. وهذه نقطة وفكرة سلطت عليها الضوء في بحثي الذي أشرت إليه عاليه.

وتنقسم الرؤية السابقة عبر فريقين من الشعراء؛ الأول شعراء كالصفراني يرون أن في هذا تعدياً على روح المكان من أجل الجشع المادي؛ الذي لا يراعي في المكان قداسةً ولا حضارةً؛ كما هي الحال عند كل أحيحة قديم و معاصر؛ حين يلقي بأهل الحرم الذين هم في رباط مع الله بعيداً عن المكان؛ من رضي ومن لم يرضَ؛ بعد أن هُدِّمَتْ بيوتهم التي تشبَّعت بعبق وروح المكان. أما الفريق الآخر؛ فلا يرى في ذلك غضاضةً، مادام التطوير لا يظلم حضارةً ولا بشراً ولا مكاناً.

من الفريق الأول من شعراء مكة؛ محمد عبد القادر فقيه؛ الذي يخاطب صديقه المكِّيِّ الشاعر عبدالعزيز الرفاعي ناعياً ما حلَّ بمباني مكة

القديمة متحسِّراً على مدارج الأحباب قائلاً:

فمدارجُ الأحبابِ قد عَصَفَتْ بـها أيـدي المعـاولِ تـارةً (ودَرَكْـتَـرُ)
وغـدت معـابرَ للمشاةِ وبعضُهَا نفـقاً بـه صوتُ الـريـاحِ يُزمْـجِرُ
يَهْـنِيكَ أنَّكَ مـا رأيتَ ولـن ترى مدناً على ظهرِالونائتِ تُبْحِرُ(45)

أما عبدالعزيز الرفاعي؛ فيرد على قصيدة صاحبه ولا يرى في رؤيته غضاضةً، بل يرى في التطوير والبناء الحديث مجداً تالياً ومنجَزاً حضارياً، حيث يقول عن مكَّة:

أمَّ المـدائـنِ أنـتِ سَمَّـاكِ الـــذي من بـيـتِـهِ ظَهَـرَ النَّـبِيُّ الأطْـهَـرُ
لا ضَيْـرَ إنْ صنعوا لمجدكِ تـالـيـاً يــاحـبَّـذَا إنْ جـدَّدُوا أوطـوَّروا

ولكن قد تظل لأمثال الصفراني رؤى خاصة وراء الأبيات مسكوت عنها. ولكن تماشياً مع الرؤى السابقة متمثِّلةً في التعدي على روح المكان؛ ربما تعمق المفارقات التي تتضمنها الأبيات التالية - والتي اخترنا أن نختم بها قراءتنا للقصيدة - الرؤى الظاهرة والمسكوت عنها.

تـوارتْ حـبـيـبـتُـنَـا فـــي حـيـاءْ
ولَـفَّ مَـدَاهَـا الـبـهـيـجَ وجـُـومْ
ومـــن بـعـدِ مـــا لَـذَّ فـيـهـا الـبـقـاءْ
وطَـــابَ الـلـقـاءُ اسـتـحـالـتْ صَـرُومْ
مـشـيـتُ بـهـا كـالـغـريـبِ عِـشَـاءْ
فـــأمـســـتْ بـقـلـبـي الـدروبُ كُـلـومْ
فـمـشَّـطـتُـهَـا مـثـلـمـا الـلـيـلُ شـاءْ

وأطْـلـــقـتُـهَـا فــي الـصـبـاحِ كـبُـومْ

.....

.....

وكــانـــتْ وكــنــتُ لــنــا أصــدقــاءْ

وقَـــلَّ بـــهـــذا الـــزمـــانِ الـــقُـــرُومْ

.....

.....

عـــلـــى الـبـالِ أيَّـامُـهُـمْ والـهَـنَـاءْ

مُـضِـيْـفٌ يُـسَـائِـلُ «كِـيْـفْ الـعُـلُـومْ»

طــواهَــمْ مــســاءٌ وظــلَّ «المــســاءْ»

يُـقَـلِّـبُ نــاظِـرَهُ فــي الـنُّـجُـومْ

تظل صدمة الحضارة الحديثة - إذا صح هذا التعبير - تؤرق الصفراني المتيقن أن وراءها متكسبين على شاكلة أحيحة يتطاولون بأطمهم / فنادقهم حتى توارت **المدينة** وحرمها النبوي الشريف من بعيد - في صورة تشيخيصية - في حياء وقد لفَّها الوجوم من هول الصدمة. ويعمق الصفراني ذلك بمفارقة جديدة؛ حيث استحالت **المدينة** التي كانت عامرة بأهلها صروماً مقطوعة من الصحبة والإيناس.

وهنا تبرز ذات الشاعر لتعطي لثلاثية المكان/ الزمان/ الإنسان؛ بعداً مهماً في إبراز هذه المفارقات. إذ إن الشاعر يمشي في **المدينة** - وهو أحد أبنائها - غريباً عن عِشَائِهَا الآهل بالناس والمحبة، ولكنه يسبغ على المكان ما تستشعره روحه، حيث تتحول دروبها - في صورة تجسيدية جديدة - إلى أشلاء جريحة. ويعطينا الشاعر صورة حركية معبرة عن

سأمه وقلقه واغترابه. حين يرينا كيف شاء له الليل - لا هو - أن يمشطها، وكأن الليل - شريكاً ورمزاً - شاهدٌ من شواهد الحزن على ما استحالت إليه **المدينة** العامرة بوماً نذيراً للخراب والاغتراب.

إن الشاعر - وهو ابن **المدينة** - يحيل نفسه مغترباً عنها؛ مع أنها الوطن الآمن لكل الناس من ساكنيها وغير ساكنيها. وما ذلك إلاَّ بفعل أباطرة المال الذين يثرون على حساب ما يبدو ظاهراً للناس على أنه منجز حضاري. وما هو في رؤية أمثال الشاعر سوى تعدٍّ على قدسية وعبقرية المكان. إنها لم تعد **المدينة** التي «يأخذ طابعها الاحتوائي لذلك التنوع من الأجناس عنصراً تأثيرياً في وصفها **بالمدينة** الاستثناء، والمكان الذي يعتبره الناس ملاذاً من لوعة الغربة، ووطناً تأمن فيه نفوسهم من الإحساس بفقد الوطن الأول»[47]، مادام يسكنها أمثال أحيحة؛ فيحيلونها دار اغتراب لساكنيها وغير ساكنيها.

ويختم الصفراني قصيدته كما بدأها بما يجسِّر قيمة المفارقة التي قامت عليها. حيث لا صداقة تربط الناس كسابق العهد بالمكان/ **المدينة**، والزمان/ الماضي الجميل. إن المكان الأحيحيَّ يلفظ الزمان الجميل من ذاكرته، والزمان (أو هو الشاعر وأصدقاؤه) صار غريباً عن المكان الذي كان يجمع الأصدقاء الذين كانوا زينة الدنيا. ولكي يتباسط الشاعر اجتراراً لذكريات هذه الأيام؛ نراه يستدعي سؤالاً تصوغه اللهجة السعودية بالتشكيل التالي «كِيْفْ العُلُومْ»؛ لتكون بساطته صانعةً لمفارقة مع البيت الأخير من القصيدة. حيث يطلُّ مساءان: أحدهما «مساء» بصيغة التنكير، يأتي رمزاً للزمن الجميل الغابر، وهو زمن الأصدقاء الذي طوته يد الاغتراب والسطوة. والمقابل الآخر «المساء» بصيغة التعريف. وهو الزمن الذي يرمز إلى أحيحة؛ مستدعياً دلالات الظلمة/ الظلم/ القهر/ اللصوصية، والدليل أن الشاعر أنهى قصيدته ببيت مكرر يدلُّ على

سرمدية المآل الذي آلت إليه **المدينة**؛ حيث لايزال أمثال أحيحة يعملون فيها معاول الهدم والاتجار بزعم الحضارة. إذ مازال المساء/ أحيحة يقلب ناظره في النجوم يراودها عن ضوئها، وقد تمدَّد في «المستظل»: (**المدينة** المغتربة المغتصبة).

إن ثورة المكان/ الزمان في هذه القصيدة؛ لم يقف معها الشكل الفني فقط شاهداً على رؤى الشاعر ومواقفه، بل كانت «الزماكانية» وفاقاً أو خلافاً؛ بين النقلة النوعية لطبيعة تغيُّرات الزمان/ المكان/ **المدينة** «مفهوماً ليس يُعْنَى فقط بالعناصر الدلالية في النص؛ وإنما أيضاً بالاستراتيجيات الذهنية الإدراكية التي يستخدمها القرَّاء والمؤلفون؛ خاصةً أن باختين ينظر إلى الأدب على أنه «حوار» بين النصوص من جهة وبين المعرفة المسبقة لدى القراء والمؤلفين من جهة ثانية. وهذا التفاعل بين الطرفين يتأسس على «بنى» أدبية (البنى الزماكانية) هي نفسها بنى إدراكية ذهنية يستخدمها القارئ والمؤلف لتركيب - تاريخياً ونصياً - عناصر دلالية مختلفة ولكتها ثابتة»[48].

بقيت لنا على هذه القصيدة ملحوظتان مهمتان؛ ولكنهما ستجرانا إلى ما نختلف فيه مع الشاعر وشاعريته. الأولى تتعلق بالموسيقى وهندسة القصيدة، والأخرى بطبيعة التصوير الشعري.

فيما يتعلق بالموسيقى؛ فإن الشاعر قد اختار لقصيدته بحر المتقارب المشطور، وهو بحر سريع الإيقاع قد يتناسب هنا مع إيقاع السرد الذي استعاره الشاعر تكنيكاً من القَصِّ؛ ليبثَّ من خلاله - ومن خلال المفارقة التصويرية - ما آل إليه أمر **المدينة** بين زمنين وموقفين ورؤيتين. وقد لجأ إلى أن يبني قصيدته - ككثير من الرومانسيين - على تنوع وتماثل في آن واحد؛ فيما يتعلق بشكلها الهندسي، وقد يكون لهذا دلالته. فلو أننا رصفنا الأبيات التي ساقها الشاعر أفقيةً، وجعلناها

أبياتاً تامةً؛ لصارت قافيتها الأساسية همزةً، وهي تفعيلة (الضرب)، ولصارت تفعيلة (العروض) - في تقفيةٍ داخلية ميميةً -. ولو أبقينا على المتقارب مشطور الأبيات على نحو ما فعل الشاعر؛ لصار بحراً واحداً بقافيتين ورويين متباينين؛ وبخاصةٍ أن التفعيلة الأخيرة ستكون عروضاً وضرباً، وستكون مقصورةً على وزن «فَعُوْلْ». وكلا الشكلين غير معروف في الصور التي يأتي عليها بحر المتقارب[49].

وهذا على أية حال تجديد أقرب إلى الموشحات الأندلسية. وقد يكون لهذا دلالته في نتاج المعنى إذ لو تأملنا أبيات القصيدة لوجدنا أن أشطرها بُنيَتْ على حرفَيْ رويٍّ مختلفين اسماً، ومتقاربين وصفاً من حيث هما صوتان؛ وأعني بهما الهمزة والميم.

فالهمزة كما يراها د. بشر «صوت حنجري انفجاري لا هو بالمهموس ولا بالمجهور»[50]، ويصفه نطقاً حيث «تُسَدُّ الفتحة الموجودة بين الوترين الصوتيين حال النطق بهمزة القطع، وذلك بانطباق الوترين انطباقاً تاماً، فلا يسمح للهواء بالمرور من الحنجرة، ثم ينفرج الوتران فيخرج الهواء فجأةً محدثاً صوتاً انفجارياً»[51]، أما الميم «فتنطبق الشفتان انطباقاً تاماً عند النطق به، فيحبس الهواء حبساً تاماً في الفم. ولكن يخفض الحنك اللين (الأقصى)؛ فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف بسبب ما يعتريه من ضغط، ويتذبذب الوتران الصوتيان عند النطق بالميم، فالميم إذاً صوت شفوي أنفي مجهور»[52].

والهمزة والميم على هذا النحو الذي يصفهما به د. بشر بوصفهما صوتَين وحرفَي رويٍّ في قصيدة الصفراني علاوة على أنهما ساكنان؛ لَيُناسبانِ ما يمكن أن يوحي به جو القصيدة من كمد وضيق مكتَّم وساكن في صدر الشاعر. كلما انطلق متفجِّراً عاد فسكن (مع سكون الروي) على غيظ وألم. فهو بين سرمدية الانفجار والهمس طوال القصيدة وحتى

نهايتها.

فإذا ما ربطنا بين طبيعة الهمزة والميم صوتين ضمهما بحر المتقارب، وبين إيقاع هذا البحر؛ لكان الإحساس بتجديد الشاعر مقبولاً في سعيه لإنتاج الدلالة. «فإيقاع هذا البحر متدفق متلاحق، يحس معه السامع بالتَّحدُّر والمتابعة وتوالي الوقع. وهو بحر بسيط النغم مطَّرد التفاعيل منساب، ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات، وتلذُّذ بجرس من الألفاظ وسرد للأحداث في نسق مستمر كما يقول بعض الباحثين»[53].

ورغم إيمان الباحث بأنه ليس ثمَّة علاقة بين أيِّ بحر ومعنى بعينه؛ فإن الرؤية السابقة قد تتوافق مع طبيعة معنى قصيدة الصفراني؛ حيث يعدد فيها صفات أحيحة في سرد واضح.

* * *

ولكن الجانب الموسيقي لم يكن في كل قصائد ديوان الصفراني على هذا النحو من التوفيق. إذ كان ولع الشاعر الدائم بمحاولة التجديد في الشكل الموسيقي الخليلي موقعاً إياه أحياناً في مطبات تقف عائقاً لا يدع هذا الشكل يضيف جديداً إلى مضامين شعره ورؤاه.

وأول ما يمكن أن نلاحظه على الديوان؛ هو ميل الشاعر إلى تقفية قصائده حتى ما جاء منها على نسق «شعر التفعيلة»؛ وإن حاول أن يجدد في شكل وهندسة القصيدة العمودية. وبين هذا وذاك أوقع نفسه في مطبات البدَع التي لا تقدم بديعاً. فوقف في منطقة الأعراف ، فلا هو حافَظَ على شكل القصيدة العمودية، ولا أضاف - فيما أظن - بما زعمه تجديداً في شكل القصيدة ما يضيف في إنتاج الدلالة، كما فعل في قصيدة «إنجازات أحيحة».

إن القاريء لقصيدة «توحُّد»[54]؛ وقد جاءت على وزن «الطويل»

وقافيتها نونية، يجد الشاعر رغم ذلك قد جعل كل بيت يمثِّل ما يشبه أن يكون مقطعاً مستقلاً. ربَّما ليوهمنا بأنه يجدد في الشكل العمودي ليصحَّ أن يُكْتَبَ على شكل تفعيلة. ولو أننا رصفنا ما جاء مفرَّقاً على أنه تفاعيل؛ لرددنا المحلول نظماً إلى المنظوم نظماً - إن جاز هذا التعبير - دون أن يضيف هذا الشكل إلى المعنى جديداً.

وإذا نظرنا إلى قصيدة مثل «وطني» وقد جاءت على وزن الكامل؛ لوجدنا الشيء نفسه مع كل أبياتها؛ والتي جاءت على صور البحر تامةً عدا البيتين الأولين. اللذين جاء أولهما بدوره إما مصرَّعاً في رؤية وتصوَّر أول، أو مشطوراً في رؤية وتصور آخر. أما الثاني فقد أسقط منه الشاعر تفعيلة كاملة. وفي النهاية لم يضف ذلك للقاريء سوى البلبلة العروضية.

ويقارب الشاعر بين القوافي التي تقع في منطقة الأعراف كما ذكرنا في قصائد مثل: «صباح العيد» و«تلك السنين» و«إياب»، حتى إن المتلقي لا يدري أهي عمودية أم من «شعر التفعيلة»؟!

* * *

وإذا ما عدنا إلى قصيدة «إنجازات أحيحة...» فيما يتعلق بالتصوير، وما قد يحيلنا إليه من استقراء لطبيعة الصورة في ديوان «المدينة» كله؛ فإننا سنجد أن الشاعر قد تميز برهافة مفردات قاموسه اللغوي داخل التشكيل بالصورة الغالب على ديوانه المتمثل روح المكان والزمان. إذ كان قاموساً تغلب عليه الألفاظ الرقيقة من خلال أصوات هامسة؛ رغم محدودية معجمه اللغوي وحصره في كلمات بعينها. ورغم ما تقدم فإن الشاعر كانت تعوزه أحياناً كلمات تنأى عن المهجور الذي كان يكلِّف القارئ عناء البحث عن معناها في بطون المعاجم؛ بما كان ينأى بالقاريء عن معايشة الصورة والتمتع بذكراها. ونسوق للدلالة على هذا من القصيدة ألفاظ مثل : الجموم - التخوم - صروم - القروم، ومما زاد

من استثقالها أنها كلمات قافية حيث هي القرار الذي يظل آخر ما يعلق بفكر وذوق المتلقي.

وهذا كله يحيلنا - في عجالة تقتضيها طبيعة البحث - إلى أن نتحدث ثانيةً عن طبيعة الصورة في الديوان. حيث تتراوح الصور فيه بين ما جاء خياله قريباً مباشراً في بوح رومانسي أقرب إلى تلك الصور المدرسية التي تلقَّن للناشئة في المدارس شعراً، وبين أخرى فيها من بكارة الإبداع أو إعادته ما يشمل قصائد بأكملها؛ من حيث البناء والغموض الشفيف. ويمكن أن تتجلى مثل هذه الصور في قصيدتين مثل: «القناع»[59]، و«تذكار» التي حللناها.

وتسوقنا القصيدة السابقة إلى ملحوظة مهمة ذات صلة وثيقة بها؛ وهي أن ثمَّة قصائد للشاعر تجمع - في مفارقة عجيبة - صوراً تتراوح بين الضعف والقوة. فإما أن يبدأ التصوير ضعيفاً وينتهي قوياً، أو يبدأ قوياً وينتهي ضعيفاً.

فمن الصنف الأول يمكن أن نعايش قصيدة «الحارة» التي تبدأ بصور مدرسية على النحو الذي وصفته عاليه، وتنتهي بصور بديعة. ولن يطول تعليقي النقدي لأترك الحكم للمتلقي. ففي بدء القصيدة يقول الصفراني:

في حيِّنَا

نَضَجَتْ حكاياتُ الغرامِ

على لسانِ رعِيلِنَا

فتكوَّنتْ

للعِشْقِ مملكةٌ

وللعشَّاقِ مكتبةٌ

وللأدبِ الرَّفيعِ

نقابةٌ

.....

.....

وتخَرَّجتْ

نفسي

بجامعةِ الجمالِ

ونُلْتُ مرتبَةَ الشَّرَفْ(60)

ومع نهايات القصيدة يرتقي الشاعر بصوره؛ التي تتمثَّل الخطاب الديني في تجديد بديع معجب لمفردات المكان، والإنسان، والحرم، والحمام الذي يلقط التكبير ويطعمه مسامع المؤمنين في صور رائعة؛ تجمع بين التجسيد، وتراسل الحواسِّ، فيما يبعث عبقرية المكان، وذلك حين يقول:

في حيِّنا

كمْ كانَ ينبضُ عشقُنَا

للهِ

للأشياءِ

للحَرَمِ الشَّريفِ

وللحَمَامِ

يحُومُ في ساحاتِهِ

وعلى المنائرِ

يلقُطُ التَّكبيرَ

يُطْعِمُه مسامِعَنَا

ومن الصنف الثاني الذي تبدأ فيه القصائد بديعة التصوير وتنتهي - في مفارقةٍ - ضعيفةً؛ يمكن أن نعايش جزءاً من قصيدة «تلك السنين» التي التقينا مع مقطع منها من قبل ، يمثل روعة التصوير من خلال صورة «الشاي الكميت»، ومن بدايات صورها الجذابة قول الشاعر عن عبقرية **المدينة** مكاناً:

والجوُّ

معلولُ النسيمِ

مرنَّحٌ

بالحبِّ

والنَّعناعِ

والوردِ المدينيِّ العطِرْ

ولكن الشاعر ينهيها بما يشوب رونق الصور ؛ حين يُضْعِف الطرف الأول من المفارقة الذي جسَّدته الصور السابقة ؛ بهذا الطرف الثاني المباشر بين ما يسر ومالا يسر؛ حين يقول في نثريةٍ باردة مختتماً قصيدته:

واليومَ

لا شيءٌ

يَسُرُّ

وبين الصنفين السابقين يبدو ضعف وترهُّل آخر في طبيعة الصورة في بعض آخر من قصائد ديوانه؛ حين يُعْجَبُ الشاعر بصوره ويستعذبها

في ذاتها؛ فتسلم كل صورة - مع جمالها على حدة - إلى صورة ثانية فثالثة.. إلخ؛ فتأتي الصور عبئاً على الشعرية؛ وبخاصة إذا تكرر أثرها الجمالي والنفسي، وقد تشبَّع بها وبه المتلقي إلى حدِّ التُّخَمَة من قصائد أخرى في الديوان. مثال ذلك قصيدة «المدينة»[62]، التي يقول من أبياتها:

حينَ

أنطقُ اسمَهَا

ينمو النخيلُ

على فمي

وتطرِّزُ الأزهارُ

صوتِيَ

والخَمائِلُ

لحظَتِيْ

ويعطِّرُ النَّعناعُ

سلَّة أحرُفِيْ

وتُعَرِّشُ الأعنابُ

في لُغَتِي

فيخْضَرُّ الكلامْ

ورغم كل ما سبق؛ تظل هذه القصيدة - فيما يلي من صورها - من أحفل قصائد الشاعر بروح المكان؛ من خلال استدعاء شخصياته؛ وبخاصة في نهايتها. ولعل مثل هذه القصائد التي تعكس رؤية الصفراني لمفردات

المكان (المدينة)؛ بوصفه ذا عبقرية خاصة؛ لَيَصْدُقُ حول رؤيتها ومن ثمَّ تذكُّرها قول باشلار: «الذكريات ساكنة، وكلما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيداً أضحت أوضح»[63].

وفي النهاية لابدَّ أن ننوِّه بشاعرية هذا الشاعر السعودي الشاب؛ الذي استطاع أن يجسِّد - بصدق - عبقرية «المدينة» مكاناً وزماناً؛ عبر شعرية تحاول جادَّةً أن تجدِّد في شكل الخطاب الشعري الذي يلتمس الشكل الديني مفردةً مهمةً من مفرداته؛ في سعي واثق نحو شعرية الشعر؛ لا رطانات الوعظ.

الهوامش والتعليقات

1) «دراسات في الفلسفة المعاصرة» - د. زكريا إبراهيم - مكتبة مصر - ط 1- 1968م - ص 155.

2) نفسه، الصفحة نفسها.

3) «دليل الناقد الأدبي» - د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي - المركز الثقافي العربي - بيروت -ط 3 - 2002م - ص 170.

4) «دراسات في الفلسفة المعاصرة»، 155.

5) «دليل الناقد الأدبي»، 170.

6) نفسه، 173، 174.

7) «مدخل إلى الفلسفة الحديثة» - د. عبدالرحمن بدوي - وكالة المطبوعات - الكويت - ط 1- 1975م - ص 198.

8) نفسه، 200.

9) نفسه، 203.

10) نفسه، الصفحة نفسها.

11) نفسه، 205.

12) «بناء المكان في سداسية الأيام الستة لأميل حبيبي» - حسني محمود - مجلة «علامات في النقد» - النادي الأدبي بجدَّة - مج 10 - ع 34 - شعبان 1420هـ - ص 195.

13) نفسه، الصفحة نفسها.

14) من بحث للمؤلف؛ محكَّم ومقبول للنشر بعنوان «مكة المكرمة وتجليات المكان في شعر محمد فقيه» - سيُنْشَر قريبًا في كتاب سيصدر عن صالون با شراحيل الأدبي تحت عنوان «مكة المكرمة.. الجلال والجمال.. قراءة في الأدب السعودي».

15) «جماليات المكان في الأدب السعودي.. المدينة المنورة نموذجاً» - محمد الدبيسي - مجلة «علامات في النقد» - النادي الأدبي بجدَّة - ج 44 - ربيع الآخر 1423هـ - يونيو 2002م - ص 274، 275.

16) نفسه، 275.

17) سلَّمني الشاعر مخطوطة ديوان مطبوع على الحاسوب بعنوان «المدينة»، وهو ديوان مجاز للنشر ضمن مطبوعات «نادي المدينة المنورة الأدبي»، وسنعتمد على المخطوطة في قراءتنا، وسنحيل إلى صفحاتها.

18) الديوان، 4.

19) الديوان، 6، 7.

20) «مشكلة المكان الفني» - يوري لوتمان - تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز - «مجلة ألف» التي تصدر عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة - ع 6 - ربيع 1986م. (الخاص بجماليات المَكان) - ص 83.

21) الديوان، 33.

22) الديوان، 35.

23) «المكان في الرواية السعودية.. رؤى ونماذج» - محمد الدبيسي - ضمن أبحاث الندوة الأدبية: «الرواية بوصفها الأكثر حضوراً» - نادي القصيم الأدبي - ط 1 - 1424هـ - ص 354.

24) الديوان، 54، 55.

25) «تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنَّان»" - تأليف العلاَّمة الشيخ عبدالرحمن السعدي - اعتنى به تحقيقاً ومقابلةً عبدالرحمن بن معلاَّ اللويحق - دار الرسالة - بيروت - ط 1 - 1423هـ - 2002م - ص 786.

26) نفسه، الصفحة نفسها.

27) «المكان في الرواية السعودية..»، مرجع سابق، 355.

28) الديوان، 51.

29) «الشعر العربي المعاصر... روائعه ومدخل لقراءته» - د. الطاهر أحمد مكي - دار المعارف - مصر - ط 3 - 1986م - ص 83.

30) «الديوان»، 65: 67.

31) «المكان في الرواية السعودية»، مرجع سابق، 351.

32) «الديوان، انظر نص القصيدة كاملاً» ص 71: 75.

33) «مختصر صحيح البخاري المسمى التجريد الصريح لأحاديث الجامع الصحيح» - للإمام الزبيدي - دار المؤيد - الرياض - ط2 - 1423هـ - 2002م - ص 25.

34) نفسه، الصفحة نفسها.

35) نفسه، الصفحة نفسها.

36) الديوان، قصيدة «تذكار»، 76: 79.

37) «تيسير الكريم المنان...»، 568.

38) انظر ذكر أحيحة بن الجلاح الأوسي في «كتاب الأغاني» لأبي فرج الأصفهاني - تحقيق عبدالستار أحمد فراج - مج 15 - دار الثقافة - بيروت - 1985م - ص 32: 45.

39) نفسه، 39، 40.

40) الديوان، نص القصيدة ص 80: 87.

41) «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» - د. علي عشري زايد - مكتبة دار العلوم - ط2 - 1979م - ص 85.

42) «مختصر صحيح البخاري»، مرجع سابق، 244.

43) نفسه، هامش الصفحة نفسها.

44) نفسه، 245.

45) انظر «المجموعة الشعرية الكاملة» لمحمد عبدالقادر فقيه - ط 1 - 1424هـ - 1993م (بدون دار نشر) - ص 490 (ويلاحظ أن الصفراني يرى الرؤية نفسها نحو المنجز الحضاري في قصيدة أخرى بعنوان «المدينة أمانتكم..» - انظر ديوانه ص 43).

46) نفسه، 511.

47) «جماليات المكان.. المدينة المنورة نموذجاً»، مرجع سابق، ص 275.

48) «دليل الناقد الأدبي»، مرجع سابق، 171.

49) انظر «البناء العروضي للقصيدة العربية» - د. محمد حماسة عبد اللطيف - دار الشروق - ط 1 - 1420هـ - 1999م - ص 86: 94.

50) «علم اللغة العام.. الأصوات» - د. كمال محمد بشر - دار المعارف - ط 6 - 1980م - ص 112.

51) نفسه، الصفحة نفسها.

52) نفسه، 130.

53) «البناء العروضي للقصيدة العربية»، 86 (وقد تكون القافية التي استخدمها الشاعر في هذه القصيدة متأثراً فيها بما يُسمَّى عند الفرنسيين والإنجليز بالقافية المتقاطعة: وهي أن تتفق قافية البيت مع البيت الذي يلي ما بعده انظر في ذلك «النقد الأدبي الحديث» د. محمد غنيمي هلال - نهضة مصر للطباعة والنشر - د.ت - ص 442 وهامشها.

54) الديوان، 24: 26.

55) الديوان، 5: 8.

56) الديوان، 50: 52.

57) الديوان، 54: 57.

58) الديوان، 45: 49.

59) الديوان، 58: 63 «قصيدة القناع» (ربما حللناها في قادم من أبحاثنا إن شاء الله).

60) الديوان، 19، 20.

61) الديوان، 22، 23.

62) الديوان، انظر قصيدة «المدينة» ص 9: 17.

63) «جماليات المكان» - جاستون باشلار - ترجمة غالب هلسا - المؤسسة الجامعية - بيروت - ط 3 - 1978م - ص 39.

* * *

تظل كلمة «الشعر» عصية على التعريفات الكثيرة، التي نافت على مائة تعريف، وهي تعريفات تحاصر «الشعر» ولم تعطه تعريفًا جامعًا مانعًا كما يقول المناطقة، و إنما لتحدد إطاراً هيكليًا - لا يكون المقنع - حينًا، ولتدغدغ هذه الكلمة الماردة «الشعر» في أحايين كثيرة، لعلها تطل على أنواع من القول، تستحق أن تكون شعراً، وإن سرى إلى هذه الكلمة ما ليس منها، وإنما من بعض التعريفات التي أدخلت «النظم» في الشعر، وقولاً من النثر فيه أيضًا، وهذه التعريفات مع تنوعها وتباينها أعطته ميزة، وخصيصة عن بقية الأجناس الأدبية، وحيث إن هذه التعريفات مع تعددها صدرت عن نقاد وعلماء لغة ودارسي أدب، فإن كلمة «الشعر» ظلت تسيطر على الشعراء، وتستحوذ على هواجسهم، يوردونها فى أشعارهم، ويجعلونها تتبختر على المنجز القولي، بل يحولونها إلى كل مظهر من مباهج الحياة، فيتناولون «الشعر» هيكلاً وبناءً ومعنى، ولفظًا وشعرية، وديوان عرب.

وظل هذا التناول من الشعراء مبثوثًا في دواوينهم ومدونات الشعر، متعاضداً حينًا، ومختلفًا أحايين أخرى، وهو اختلاف يثري ويعمق.

لذا رأت هذه الورقة أن تتبع الشعراء السعوديين، وكيف تعاملوا مع كلمة «الشعر» تعريفًا، وتجاذبًا معها، ومحاورة لها، وليست الورقة معنية بعقد موازنة بين النقاد والشعراء حول هذه الكلمة «الشعر» بل ستصب جهدها على الشعراء السعوديين ليس إلا، اقتناعًا منها بأنهم يمثلون أنموذجًا للشاعر العربي، وشعرهم يمثل أطيافًا من الشعر العربي أيضًا،

ومن ثم سيلتفت الباحث لشعراء العربية قديمًا وحديثًا في تناول آخر، لعله يصيب جديداً أو تناولاً لم يقل به الشاعر السعودى.

ولا يتوقع القارئ أن الورقة تستطيع إحكام قبضتها على تعريف الشعر كما حدث عند النقاد من محاولة ظلت لاهثة وراء الشعر، مقتفية آثاره، ولم تلحق به، بيد أن الشعراء عرفوا هذا المارد فأخذوا يداعبونه، ويلاعبونه، وينسجمون معه، ويمتزجون به، ولذا لو فهرسنا أفكارهم لاتسع الخرق على الراقع كما يقال، والورقة تماهت مع الشعر والشاعر، ونسيت نفسها مع هذه الصورة الجميلة، والتوأمة المحمودة بين الشعر والشاعر، يتجاذبان حيناً، ويتصارعان حيناً آخر، ويمتزجان في أحايين كثيرة، فلذا تحاول الورقة أن تطلع القارئ على هذه التموجات والتداخلات والتمازج بين طرفي هذه الثنائية: الشعر/ الشاعر.

إذاً إعجاب الشعراء بهذا المارد «الشعر» حملهم على أن يكون عنوانًا لديوان «فلسفة الشعر» لسعد البواردي، وعناوين لقصائد «شياطين الشعر» و«شعر منظوم» و«شعر منثور» لمحمد حسن عواد، و«الشعر» و«قراءة شعرية» لعبدالله جبر و«الشعر جمال الحياة» و«إن من الشعر لحكمة» و«الشعر بين الطين والناس» لمحمود عارف و«عن الشعر تسأل» لعبدالسلام هاشم حافظ، و«ينابيع الشعر» لمحمد إبراهيم جدع، و«عذاب الشعر» لحسن عبد الله قرشي، و«تحية الشعر» لمحمد أحمد عقيلي، و«الشعر نافذة خضراء» لعلي صيقل، و«صورة شعرية» لمحمد علي السنوسي، و«النجوى والشعر» لعلي أبو العلا، و«الشعر والألم» لحسين النجمي، و«مزاج الشعر» لمحمد إبراهيم يعقوب، و«مركبة الشعر» لعبدالله الوشمي، و«بطاقة شعرية» و«تهويمات في بلاط الشعر» لعبدالله الرشيد و«شظايا قصيدة» لمحمد مباركي، و«القصيدة» لخالد الخنين والقصيدة لإبراهيم مفتاح، ثم سموا الشعر بـ «شجون الحرف» ليحيى توفيق، و«همس

الحرف» لعبدالله البركاتي، و«عجين النار» لأحمد بهكلي، ثم حين التصق الشعر بالقائل واستحق كلمة «الشاعر» أخذ الشعراء يعنونون قصائدهم بـ «نفثات شاعر»، و«قصة شاعر» لعلي النعمي، و«تحية إلى شاعر» لمحمود عارف، و«روح الشاعر» لإبراهيم صعابي، و«وداع شاعر» و«تحية الشاعر» لخالد الخنين، و«خواطر شاعر» لمحمد الدبل، و«المال والشاعر» لأحمد سالم باعطب[1].

وأدرك بعض الشعراء أن القول الموزون لا يمكن أن يكون شعراً على إطلاقه، بل حين يتصدى الشاعر للوزن ويزدريه فإنه لا يستطيع أن يتخلص منه، ولكن لا يرغب أن يكون معيار التفوق، وحبكة الشاعرية، لأن الوزن في النص الشعري منصهرٌ فيه، ومتجاذب معه، وليس آمراً أو متسلطا، فالوزن إذاً عليه أن يكون متناغماً مع الومضة الشعرية، ومخلصا للانزياح اللغوي، أما إذا أدعى أنه الأوفر حظاً، والأكثر قبولاً، فسيكون النص منظوماً، ليس إلا، إذاً هجوم الشعراء على الوزن ليس زهداً فيه، وإنما لكي لا يُعْطى أكثر من حقه. وحين استقر في أذهان بعض الشعراء شرخُ استقرار قضية الوزن في الشعر أخذوا يبرزونه بثوب أكثر حركية، وأكثر تناغماً، مع اللحن، ومع النغم، وكأنهم يريدون أن يُحلّوا الألحان محل الوزن، وأكثر الشعراء تشبُّث.. بالقيثارة.. العود.. الوتر. فعلي النعمي - وهو من الشعراء الذين التزموا بالشعر ذي الشطرين «العمودى وزنًا» وفضلوه على غيره - يقول[2]:

ما كل من عرف البحور بشاعر أو كل من غنّى سما بغنائه

ويؤكد على الفكرة نفسها محمد إبراهيم جدع[3]:

ما عشقت الكلام بالنظم تشقى فيه نفس تميل للترهات

تسهر الليل في انتقاء القوافي وترى الوزن غاية الخلجات

وعبيد مدني لا يكتفي بذلك، بل لمس المحسنات البديعية المصطنعة، والمجتلبة للنص بقوة، وكأنها غاية الشعر[4]:

الشعر وحي وإلهام تجيش به خوالج النفس لا نظم وترصيع
وليس يدركه ممن يحاوله إلا سليم جهاز الروح مطبوع

فالشاعرية لديه لا تأتي إلا بالإلهام والطبع، وقد استعمل «تجيش» و«خوالج» و«جهاز الروح» و«مطبوع» لتكون دعامات أساسية للشعر، وبغيرها يصبح القول نظمًا لا روح فيه، ولا ومضة شعرية.

وجاء محمد حسن عواد ليصور النظم والنظامين بأنهم سادرون فى الظلام ولا يسمع أحد لهم قولاً، بل إن النظم شاطئه ضحل[5]:

أيها السابحون في شاطئ النظم تريدون في الظلام ضياءَ
تبعثون اليراع خلف القوافي ضلة كي تماثلوا الشعراءَ

وأخذ يحدد إطاراً داخليًا للشعر، هذا الإطار لا يكتفي بالنظم ورصّ الكلمات، بل إن الشعر عنده روح وجمال.

إنما الشعر أيها القوم روح حية تملأ الشعور بهاءَ
وجمال من البيان تجلّى فأنار العواطف الظلماءَ
ذاكم الشعر لا سطور تساوت وقوافٍ منمقات ولاءَ
ذاكم الشعر لا فعولن فعولن فاعلاتن مفاعلن تتراءى
فدعوا الشعر إن فى الشعر سحرا واتركوا النظم إن فى النظم داءَ

وهو بهذا لا يسقط الوزن، لكنه لا يجعله الفيصل وحده في الشعر، وإلا فإن شعره - كأي شعر - يحمل وزنًا، ولا يتخلى عنه، ومن الغريب

أن استعماله لـ «فعولن» و«فاعلاتن» «مفاعلن» هي تلفيقة لكي تحقق وزن نصه.

وجاء على الدمينى ليلعب ببعض التفاعيل، بل يسخر منها، وهذه السخرية لم تمنحه الخروج عن الوزن(6):

فـاعـلاتـن طـريـقـنـا يـا نـبـاتُ
كـيـف أحـيـا ووجـهـهـا أمـواتُ
فـاعـلاتـن أنـا وأنـت فـعـولـن
يـتـسـاوى عـنـد الخـلـيـل الـطـغـاةُ

وهذا النص من بحر الخفيف أيضًا، ورأينا أن ازدراء الشعراء بالوزن هو ما يحيله إلى النظم، وإلا فإن الوزن عندهم متحقق في نصوصهم الشعرية، وبدونه لا يكون شعراً، لكن أن يصبح الغاية القصوى للشاعر فهذا سيحيل النص إلى نظم وصف كلمات، ولن يصبح شعراً يحمل لغته، وومضته وروحه.

وحين يطلق بعض الشعراء السعوديين «القافية» في نص من نصوصهم يتجه إلى القصيدة نفسها مرة ولحروف الروي مرة أخرى، وللمقطع الصوتي الأخير مرة ثالثة، فحمزة الشريف يعني فى بيته هذا القصيدة(7):

قفي عن السرد يا آهات قافيتي لعل سمعي يصغي يسمع الخطبا

وكذلك زاهر الألمعي(8):

وجاء طيفي له في الأفق جلجلة تفتر منه القوافي وهي بركان

أما أحمد قران الزهراني فوضع القافية شاخصة، وهي تنحو منحى القصيدة أو تنحو مقطعًا صوتيًا متكرراً في النص(9).

لا لـــــيـــس تـــطـــريـــك الـــقـــوافـــي

أو تـــفـــيـــك الحـــق بـــعـــض مـــن قـــصـــائـــد

وها هو أحمد بهكلي ينطلق من المفهوم المصطلحي للقافية سواء كان الحرف الأخير، أو المقطع الصوتي المتكرر في القصيدة[10]:

أول الـغـيـث قـطـرة ثـم تـشـدو فـرحًـا بـالـلـقـا شـفـاه الـقـوافـي

.....

حتى تكلمت الأحجار فارتكست كل القوافى وأدنى قوسة قزح[11]

لكنه يربط الشاعر «العظيم» بأنه يخلص أبياته من العلل والزحافات، التي بها الشاعر يكون ناظمًا لا مبدعًا، إذ الزحاف والعلة ميزة تحسب للشعر، ووجودهما مفضل بقدر، إذ لو جاء مثلاً بحر البسيط سالمًا من الزحاف والعلة، لأصبح ثقيلاً على الأذن وكذلك الطويل.

قـوّم الـشـاعـر الـعـظـيـم عـرا أبـ...ـيـاتـه دون عـلّـة أو زحـاف

وشعره مكتظ بالزحاف والعلّة، وهذا يرفع الشاعرية، وثلاثة أبياته هذه من بحر الخفيف والبسيط، وجاءت غير خالية من الزحاف والعلّة، وبيته «حتى تكلمت...» من البسيط ولم يأت مستفعلن فاعلن بل مستفعلن فعلن... لكنه فيما يبدو أراد المعنى اللغوي ولم يرد المعنى الاصطلاحي للزحاف والعلة، ولم يبتعد نصه هذا من ذكر تسميات البحور:

كم طنطن الشعر ممدوداً ومنسرحًا وفى فلسطين مدُّ البغي ينسرحُ

وممن حدد القافية بمعناها المصطلحي «المقطعي» محمد إبراهيم جدع[12].

تـسـهـر الـلـيـل فـي انـتـقـاء الـقـوافـي

وتـــرى الـــوزن غـــايـــة الخـــلـــجـــات

فقد ركز فى بيته هذا على الوزن والقافية، وإن كان قد وضع النظم رديفًا للحن:

هـمـهـا الـنـظـم لـلـكـلام ولحـن مـحـزن قـد يـبـوح بـالحـسـرات

والشعراء ناقشوا «اللفظ والمعنى» وإن ركز بعضهم على جانب المعنى وأن بيته اللفظ، وليس لأحدهما استغناء عن الآخر، فعلي أبو العلا يقول(13):

فالشعر ما لم يكن «ذكرى» نُسَرُّ بها أو «حكمة» فهو أنماط من اللّعب

وكـان عـاطـفـة يـزكـو الـشـعـور بـهـا من راقص اللفظ أو من وقدة اللهب

ويلتقط الفكرة نفسها عبدالسلام هاشم حافظ ليسبق «المعنى» بأحلى، وقد اعتدنا أن نسمعها ملتصقة باللفظ لا بالمعنى، وقد أراد فيما يبدو أن يسقط الفرق بين «اللفظ والمعنى»، لأنهما في حالة التحام لا انفصام ولا انفصال بينهما(14):

أحلى المعاني صاغها الشعر الجريء غـنـى بـهـا كـصـبـاح يـوم بـاسـم

فـقـبـسـت شـعـلـتـه لـعـالـمي الـبـريء وعـبـيـره أنـفـاس حـلـمـي الـنـاعـم

وحيث إن الشعر متماه مع الشعراء يفهمونه بحدود وأطر تختلف من شاعر وشاعر، فإنهم يتفقون على أن الشعر له نكهته الخاصة، وميزته المتفردة، بل إن الشعر يتماهى مع غيره، ملتحمًا حينًا، ومتفرداً حينًا آخر، فاسمع حسين النجمي يقول(15):

ويذوب شعري في الشفاه وتنتهي فـى غـابـة الآلام كـل بـشـائـري

لـكـن شـعـري سـوف يـأتـي زائـراً ومـخـفـفًـا أنـعـم بـــه مـن زائـر

فـأصـوغ مـنـه قـصـيـدة مـزهـوة من فرط إحساسي وصدق مشاعري
تقتـات من همس الحروف لحونها وتـكـون خـيـر نـديـمـة لـلـسـاهـر

لا يكتفى الشاعر بزيارة الشعر له، بل يتمنى القرب منه،لأنه جسده معشوقة فعلي النعمي يقول[16]:

كـل يـريـدك حـبّـه ونـــــديمـه ولأنـت أعـظـم مـن غـرور الـتـائـه

ووضع محمد أحمد العقيلي الشعر عرائس، وهذه العرائس تتكون من جمال، وخيال، وكلمات مطربة، وتهاويم نغمة[17]، بل إنه جعل الشعر أنثى يتمنى قربها تنير له الدرب وتطرب الروح.

أي شعر؟ عـرائس الـنـور تـهـفـو فـي مـجـالـيـه والجـمـال يـلـوب
وخـيـال مـجـنـح يـقـرع الـنـجـم عـلـى الأرض مـن شذاه الـطـيـوب
كـلـمـات هـزازة تـطـرب الـرو ح فتغضي على نـداها القلوب
وتـهـاويم نـغـمـة مـن أنـاشـيـد بـألحـانـهـا تـنـار الـدروب

وجاء علي محمد صيقل لينفي عن القصيدة اجترارها المستهلك للألفاظ والكلم، وحتى إذا كانت عباراتها جاهزة، أو أن تكون غربيّة الشكل والمضمون، ثم أخذ يحدد مواصفات القصيدة التى يرغبها، ويحدد مواضعاتها، وموضوعاتها، ولم يلمس وزنًا، ولا قافية، ولكنه ركز على التركيب الشعري، والومضة الشعرية[18].

لا. لـلـقـصـيـدة إن جـاءت مـراوحـة تجـتَرُّ مـسـتـهـلك الألفـاظ والـكـلـم
لا. للقصيدة.. تأتينا وقد حملت أبياتها الجاهز المشحون بالسأم
ولا. لهـا إن أتـت غـربـيـة صـبـغـت بلون «إلـيـوت» بالتعتيم والورم
نـحـبـهـا قـــامـة «عـمـلاقـة.. ولـهـا جذر أصيل» وفرع سامق الشمم
نهوى القصيدة دفقًا ناضجًا وُسِمَتْ ببهجة الحاضر المسكون بالقيم

ثم طفق يحدد هوية الشعر، وأنه يستمد قوته من الماضي، ويستشرف المستقبل، حتى نوافذه خضراء توحي بالحياة والوهج، والنغم:

الشعر خلق وإبداعٌ مواكبه ماضٍ عريق وآتٍ مشرق الحلم
والشعر نافذة خضراء مشرعة بوابة فيضها ينساب بالنغم
إن جئت يا شعر وهاجًا ومؤتلقًا فادخل فؤادي وصبّ النبض في قلمي

واقترن الشعر باللحن عند كثير من الشعراء مما يؤكد عندهم أن الشعر من أولوياته أن يكون ممسوقًا أو رديفًا للحن، يقول حسين النجمي[19]:

تقتات من همس الحروف لحونها وتكون خير نديمة للساهر

بل وضع على النعمي اللحن هو الشعر[20]:

يا شعر يا لحن الوجود متى نرى إيقاعك السامي وعمق صفائه

ومحمد الدبل تمازج مع اللحن[21]:

إن ينكر الصحب أني شاعرٌ غردٌ فكم شدوت بلحن ظل يشدو بي
..
لي في فم الدهر ألحان مغردّة سكبتها وطيور الفجر تصحو بي
غنى بها ألمعي الطبع في سمر وما أعيدت لتثقيف وتشذيب

بل إن الشعر إذا لم ينشد ويغني فليس بشعر، إذ يقول محمود عارف[22]:

يا مرسل الشعر من أوتاره نغما يستشرف الفن ما تزجيه ألحانا

وإبراهيم الحربي يربط بين اللحن و النغم فى أكثر من نص من نصوصه[23]:

ومـــاذا لـــو أكـــون أنـــا شـــريـــداً فـــوق ألحـــانـــي
أفـــتـــش فـــي زوايـــا الأر ض عـــن نـــغـــمـــي وأفـــنـــانـــي

..

وكان محمد هاشم رشيد مولعًا باللحن وبالأغنيات فى دواوينه مايفتأ يذكرها فى نصوصه الشعرية[24]:

وأطـلـق الـروح تـنـاغـي الـكـروم وتـسـكـب الـلـحـن بـأفـيـائـهـا

وفي نص شعري ثانٍ يتماهى فيه الشاعر مع الشدو والنغم واللحن، فيجعل الدنيا تتجاوب مع هذه الموسيقى المختلطة من لحن وغناء وشدو[25]:

أشـــدو وتـــشـــدو بـــالـــهـــوى أضـــلـــعـــي
وتـــرقـــص الـــدنـــيـــا بـــأنـــغـــامـــنـــا
نـــشـــوانـــة مـــن كـــأســـنـــا المـــتـــرع
خـــفـــاقـــة تـــهـــفـــو لألحـــانـــنـــا

بل إن محمد حسن عواد يضع لحون البلبل الشادي جزءاً من الشعر[26]:

مـا سـاءنـي أن شعـري لا يجـاز إذا أطلقت منه لحون البلبل الشادي

والشعراء لم يبرحوا منطقة ولادة الشعر، ومواضعات هذه المنطقة.. المكان. الوقت، فأضافوا لها الحالة، فأحمد بهكلي يُسجل صورة ثنائية بينه وبين الشعر، وكيف يخرج إلى النور[27].

قبل اجتياح الشعر تجتاحني كآبة أشتاق أن أفرحا
تصطف في جمجمتي أوجه غريبة تكتب لي ما أمّحا
يركض نبض القلب.. عيني هنا تغور كيما تبصر المسرحا
لا شيء مني غير رعش الرؤى يقلب الأغمض والأوضحا
حتى إذا ما غاب وعيي بها وحارت العينان أن تلمحا
والتقت الذاتان: ذاتي أنا وذات شيء مثل برق «امصحا»
بينهما الفكر تغنى كما سمسمة ما بين قطبي رحا

ثم أخذ يسجل اعترافًا يفرض نفسه على الشاعر، بل هو ليس له يد فيه، و إن الشعر إذا لم يكن يزف «بغيبوبة واعية» فلا يستحق أن يكون شعراً، وهنا أراد أن يجمع بين طرفي ثنائية متضادة، الغيبوبة والوعي، ليطلعنا على صراع ولادة النص، لأنه إفراز المعاناة..

كن فيكون الشعر ما لي يدٌ فيه ولا أملك كي أمنحا
ما لم تزف الشعر غيبوبةٌ واعية تقدر أن تفصحا
فالشعر يبقى دمية.. نكتة أولى بها منا ندامى جحا

ويشترك في منطقة الغيبوبة مع أحمد بهكلي الشاعر محمد الثبيتي[28]:

يفيق مع الشعر ظهرا
يتوسد أثفيّة وحذاء
يطوح أقدامه في الهواء

وعبدالله صالح الوشمي جعل للشعر عصفوراً[29]:

إن جاءنا زغرد عصفوره أو أبحرت مركبة الشعر

أما عبد الله الفيصل فجعل الإلهام وحيًا، رسوله جبريل الشعر.

أتى جبريله وأسرّ وحيًا إليَّ كأنه رجع المثاني

لكنه فى هذا النص يخفي جبريل الشعر، ويحضِّر بديلاً عنه «الشباب، الربيع»:

الشعر يوحيه الشباب وخياله الزاهي العجاب
الشعر يوحيه الربيع وجماله النزف البديع
الشعر يبعثه الخيال إن عزّ فى الدنيا منال

ومحمود عارف يؤكد على أن للشعر وحيًا وإيحاءً، وأنه لا يأتي بالإكراه(30).

مطالب الشعر لا تأتي معاظلة وإنما هى إيحاءات همّاس
والأصل في الوحي تأثير الشعور وما فى عالم النفس من كنز وأقباس

بل إن عبدالله الفيصل يعلن أن الشعر مع اتصافه بصعوبة القياد و بالحِران فإنه في مواقف يجيب الدعوة(31).

دعوت الشعر فيك فما عصاني ولان قياده بعد الحِران

وهناك نصوص شعرية تجعل ما حول الشاعر محرضًا عليه، فكأن هذا «المارد» حاضر فى كل ما حول الشاعر، فالورد إن فتح شعر، والحزن، الفرح، الشهقة، الرعشة، العين الدامعة، كل ذلك شعر، وهذا نص يغري لأنه تعامل مع الشعر بهذا التماهي، وهذا الاتساع، فصار متسيداً على كل شيء حتى على صاحبه أحمد بهكلي، سماه «عجين النار»(32):

الشعر عندي الورد إن فتحا الشعر عندى الورد إن صوحا
الشعر عندي الحزن إذ يرقي غمامة تحجب شمس الضحى
الشعر عندي الفرح الـ «يحتوي» قلبين طول العمر لم يفرحا
الشعر دفقٌ شهقة رعشة إذا ادكرنا صحبنا النزّحا
الشعر عين سفحت دمعها تبكى دم الإنسان أن يسفحا
الشعر عندي ليس أنشوطة ألهو بها كلا ولا مربحا

وعبدالله الرشيد رفع من قدر الشعر، فأخذ يطلب ودّه، بل يخجل من النظر إليه(33):

إنى أسارقه اللحا ظ فإن تنبّه لي أشيح
وأعالج الكلمات كيـ ما يولد الشعر الفصيح
مولاي إني في بلا طك، لا أراح ولا أريح

والمرأة هي ربة الشعر عند بعض الشعراء وملهمته، ففي نص محمد حسن عواد حين سُئِل، أما هبطت عليك ربة الشعر قال(34):

أترى هل هبطت من أفقها ربة الشعر، تلبي أصغريك
قلت: بل ها هي ذي هابطة من «أولمب» الحسن تملي شفتيك

وها هو إبراهيم العواجي يصهر الشعر وربّته وقائله في منظومة واحدة، بل يجعل هذه الملهمة تقوم بأدوار ثلاثة: المداد/ الحسن/ الوطر(35).

حسبي بأني خبرتُ الشعر مبتدئاً أرجو وصالك حتى يكمل الخَبَرُ
صغت القوافي هزيلات مبعثرة وحين جئت تَداعى الشعر والقمرُ
هاجرت نحوك والإبداع ثالثنا أنت المدادُ له، والحسن والوطرُ

ويشاركه محمد إسماعيل جوهرجي الرأي نفسه إذ يقول[36]:

أوحت إليَّ الشعر في بسماتها فعطاؤها ثرٌّ وليس خواءُ

بل إن محمد العيد الخطراوي يفضل الشعر إذا كان ملهمته المرأة بل عيونها[37]:

وما أجدر الشعر إن ألهمته عيونُكِ في الفن أن يخلدا

ويجعلها هي الملهمة فعلاً:

أنت ألهمتني روائع شعري فتباهى بأجمل الألحان

ووقف محمد حسن عواد ليعلن في أكثر من قصيدة أن الشعر ليس له شيطان، ولا آلهة بل هو فكر مغلف بالخيال إن صح التعبير[38]:

ولست بمستوحي الشياطين نظمه ولا آلهات الشعر وهي دوائر
فما من طباعي الاعتماد على السوي وإن كان شيطانًا وقلبي مغامِرُ
ولا من طباعي أن أصدق واهمًا ضعيفًا أضلته - فضل - الدفاتر
فآلهة تحوي الشياطين ملكها فأحرى بها أن تحتويها المقابرُ

ومحمد حسن عواد معتد بنفسه، عقلاني في تناوله لهذا النص، رافضًا أن يكون ما أنتجه ليس منه، وأراد فى هذا النص أن يزيح حالة من الغيبوبة الرومانسية واللاوعي، وأن الشاعر يعي ما يقول، ويدرك ما يعمل، ولن يكون ذلك إلا بإقصاء الشياطين... وربط إبداع النص بصاحبه، وما يعتور نفسيته من حالة الرضا والغضب، والفرح والحزن، زهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، ولعله الشاعر السعودي الوحيد الذي تصدى لشياطين الشعر، وفي أكثر من نص، لكنه وضع شيطانه في هذا النص من نوع خاص[39]:

وابعثي ذكرى شهور سلفت كانت لنا الماضي حقيلا
و لتكوني أنت شيطاني في الشعر فما أبغي بديلا
أنا من أقصى عن الشعر الشياطين فحولا وفسولا

..

ونجد من الشعراء السعوديين من يضع الشراب ضربًا من الشعر، بل إن الكأس التي يتحدث عنها الناس تحدثا حسيًا لا تعني بأي حال من الأحوال إلا الشعر. فعمر إبراهيم البري يرى أن شعره كأس السلافة، لها لذة لا تقف عند المعنوي منها بل تتحول إلى شيء محسوس(40).

ما كان شعري غير كأس سلافة مزجت بتسنيم الثناء الراقي
ما أسكر الألباب شيء مثله في كل معنى سابق السباق

فالذي يسكر هو الشعر ليس غيره.

ويتكرر المعنى نفسه عند إبراهيم هاشم فلالي فى قوله(41):

نفثت الشعر من صدري فتونًا تعجب الناسا
وقلت: الخمر أشربها علاجًا توضح البأساسا
وقلت: مدامتي يحكى سناها التبر والماسا
ولا والله ما رشفت شفاهي الخمر والكاسا

فهو يثبت أن الكأس عنده الشعر، والشراب واللذة بسماع الشعر، بل يجعل كؤوس الشراب بضاعة البيان ولذة القول:

إن خمري من جراحي وكؤوس من بياني

ومحمد إبراهيم يعقوب يجعل الشعر رشفة من النخب(42).

هذا مزاج الشعر فامتزجي به وتحلّقي في رشفة من نخبه

ومن الشعراء من يجعل شعره مرتكزاً على أسين رئيسين «الجمال» و«الغناء» وكأنه يومئ إلى الوزن ضمنيًا، لأن الشعر يرتبط بالغناء، ولن يكون ذلك إلا إذا حمل إيقاعًا موسيقيًا، هذا الشاعر هو حسين النجمي حين يقول:

اكتبيني بين عينيك قصيدة تتحف الكون بألحان جديده
فإذا لم يكن الشعر جمالاً وغناء فَقَدَ الشعر وجوده

والشعر عند حسن قرشي جوهر يرى أن العالم غير قمين به وجدير، لأنه في دنيا مملوءة بالحقد والحرب والانتقام، والشعر يغذي، ويبهج ويبني فلا بقاء له في هذا الوجود:

أيها الشاعر فاحبس جوهرا لم يعد للجوهر الفذ مقامُ
ليس للشعر رواج في دنى ملؤها حربٌ وحقدٌ وانتقامُ
إيه لا تُهرقْ دم القلب سدى فالدماء الشاعريات حرامُ

ويأتي محمد علي السنوسي ليعلن أن الشعر هو الحياة:

فشعور الحياة في الشعر أقوى نبرةً وانطلاقة وجهارة
وهو مرآتها الصقيلة تهتز حساسية كومض الشرارة

وتأتي فاطمة محمد القرني لتعلي من شأن الشعر عند من يصمها باقترافها الشعر، وتجعل البيان عندها من الشعر ليس إلا[46]:

قيل: اقترفت الشعر، قلت: وعزة الرحمن هذي نعمة الرحمن
إن هلَّ شعري مشرقًا متوهجًا فبنوره عرف البيانَ بياني

أما عبدالله الخشرمي فيقف معلنًا أنه الشعر، ليتحدى الجميع، وإذا كان هو الشعر فإنه يربك الفوضى، ويهدئ الأشياء، بل إن غيابه ورحيله يقتل المخاطبين(47):

أنا الشعر

شعري حزون الفيافي، وبعض ظلال

أنا أربك الفوضى

وأحدث هدأة الأشياء

أقتلكم بموتي

حين أمضي

سوف تبلى كل فوضاكم

تراتيلي وصمتي

ونجد إبراهيم العواجي يخاطب الشعر بـ أمير الحرف(48):

يا أمير الحرف لا شيء كأوزانك أحلى
فأعدني لصوابي وجنوني وتجلا

وظل الشاعر يربط شعره بالمعاناة، وأنها المحرضة عليه، تنبع من حضن الذكرى، فتتحول إلى تذكر، فها هو أيمن عبدالحق يقول:

الشعر يا سيدي ذكرى تورقه خِلّ توارى وخِلٌّ طيفه آتِ
الشعر فلسفة والحبُّ فكرتها الشعر يولد من رَحْم المعاناة

وعلي أبو العلا - وهو من الجيل الأسبق، يجعل الوحدة والمعاناة خير معين له:

تشدّني وحدتي للشعر أنظمه فأحبتني الوردَ يحلو بين أشواك
ما أجمل الشعر والنجوى لمن أخذت منه الهموم بإحساس وإدراك

ومحمد إبراهيم يعقوب يجعل صعوبة الشعر غواية له، ويثبت أنه يتصف بصعوبة خاصة، وكأنه يذكرنا بقول الشاعر القديم: الحطيئة:

الشعر صعب وطويل سلمه

فيقول:

الشعر فاتنتي، وإن لم تسألي صعب وكل غوايتي في صعبه
الشعر إبحارٌ وطيف مرافئ لا تنجلي إلا بشهوة سلبه
فتوهجي بالشعر شمعة حائرٍ تفني أجل لكنها تحيا به

وتجاوز محمد علي السنوسي تعريف الشعر هيكلاً، وبناءً فوضعه ديوان العرب فيه سجلهم وتاريخهم ومعارفهم، يسجل حياتهم أفراحًا وأتراحًا، ويفصح عن طبائعهم وعاداتهم:

الشعر ديوان قومي وهو دائرة من المعارف في الألفاظ والجمل
أفراحهم ومآسيهم مسجلة فيه على كل حال عاطل وحلي
حتى تكاد ترى في كل قافية حياتهم وهي في حل ومرتحل
.....
شعر يحدثنا عنهم بغير فم وتحفة من بيان كالزهور طلي

فهو لم يمسَّ هنا الشعر ولا كنهه، إلا ما نلحظه من البيت الأخير، حين جعله مستوى تعبيريًا يختلف عن غيره من الأساليب.

وأخرج بعض الشعراء الشعر الحر من قائمة الشعر، بل حتى لم

ينزلوه منزلة النظم، واختلط عندهم الشعر الحر بقصيدة النثر، وكأنهم يتعاملون معه - أى الشعر الحر - نصًا لا ينتمي للشعرية بأي حال، فها هو حسين عرب يقول قصيدة تبلغ سبعة عشر بيتًا عنونها بـ «الشعر الحر» ينتقص فيها هذا الشعر، بيد أنه وقع في نظام السطر، لا نظام الشطر حين جاء فيها أحد عشر بيتًا مدوراً[53].

قال لى صاحبى: أفي الشعر شعرٌ غـيـر حـرٍّ، وفـيـه شـعـر حـرٌّ
قـلـت: كـلا، و إنما الـشـعـر فـنٌّ ذو بـحـور، لـهـن مـدٌّ وجـزرُ
قـال: فـي وزنـه يـقـولـون: قـيـد مـسـتـبـدٌّ وفـي قـوافـيـه حَـجْـرُ
قـلـت فـى وزنـه جـمـالٌ وإيـقـا عٌ وأسـرٌ، وفـي قـوافـيـه سِـحْـرُ
إنما الـشـعـرآيـة الـلـه فـي الـفـصـ ـحى ولا يـفـهـم الـفـصـاحـة غِـرٌّ
بـل هـو الـذروة المـنـيـعـة لا يـسـ ـمـو إلـيـهـا، إلا المـنـيـع الأغـرُّ
والـذى ظـنـه الـدعـيـون شـعـرا غـمـغـماتٌ مـن الـكـلام وهـجْـرُ
والـدعـاوى يـسـوقـهـا أعـجـمـيـ ـون إذا خـانـهـمْ أداءٌ وفـكـرُ
كـل مـن شـاء أن يـعـربـد بـالـقـو ل تـمـطـى وقـال: شـعـرٌ حُـرُّ
ومـضـى يـمـلأ الـصـحـائـف جـهـلا جـمـلاً كـلـهـا هـراءٌ ووزرُ
سـالـكًا مـذهـب الـفـرنـجـة فـالجـمـ ـلـة بـيـت وكـل حـرفـين شـطـرُ
أيـهـا الـعـابـثـون بـالـشـعـر مـا الـتـقـ ـلـيـد فـضـلٌ ولا الـتـفـرنـج فـخـرُ
الـقـوافـي لـهـا رجـال حـريـو ن بـهـا والـقـريـض نـشـرٌ وزهـرُ
تـتـجـلّـى بـه المـواهـب فـي ألـ ـوانـهـا عـسـجـد يـسـيـل وتـبـرُ
والـكـلام الـذي يـقـولـونـه يـز ري بمـن قـالـه ولا يـسـتـقـرُّ
فـضـعـوه إن صـح نـثـراً جـمـيـلا أحـرامٌ عـلـى الجـمـال الـنـثـرُ

وأريحوا واستريحوا فما يصـ ـدر منكم إلا غثاءٌ وخُسرُ

هذا التدوير لم يؤخذ به في طباعة الديوان إلا قليلاً، ولم يحكم فك التدوير بل جاء حينًا فى العجز وحقه الصدر أو الصدر ومكانه العجز، ونظام التدوير سلكه الشعر الحر مع اختلاف فى عدد التفاعيل، أما الشعر ذو الشطرين - وإن سلك نظام السطر - فهو يلتزم بالتماثل، والشعر الحر ليس من شرطه هذا الالتزام، بيد أن استعمال حسين عرب للتدوير فى هذه القضية بالذات قد أعطاها مشروعية لا يعترف بها شاعرنا، ورأينا كيف يسلب الوزن، والفصاحة، من الشعر الحرّ، وقد أمسك بقضية القافية ووضعها الحد الفاصل، وأن الشاعر الحر أو شاعر التفعيلة غير قمين بأن يجيد القافية، وقريب من هذه الفكرة ما أوردها محمد علي السنوسي إذ خلط هو الآخر بين الشعر الحر وقصيدة النثر، فوصف الشعر الحر بأنه لا وزن فيه ولا روح، ثم عرج على قصيدة النثر، ومع أن الشاعر - أي شاعر - يملك قدرة خاصة إيقاعية، فإن هذا الإيقاع في تلونه وعدم تماثله في الشعر الحر جعل الشاعر السنوسي يحكم عليه بأنه غير موزون في نص له بعنوان «الشعر الحر»[54]:

لا العود عودي ولا الأوتار أوتاري ولا أغاريدكم من شعر أطياري
من أين جئتم بهذا الطير ويحكمو لا الريش ريشي ولا المنقار منقاري
الشعر هندسة كبرى تكاد ترى فى النسج واللفظ فيه روح فرجار
قصيدة النثر مثل المشي جامدة والشعر كالرقص في سيقان أبكار

والمشي والرقص تنبه إليه كثير من النقاد حين شبهوا النثر بالمشي، والشعر بالرقص، وجاء ضياء الدين رجب ليؤبّن الشعر الحر إلا أنه افتقر إلى خصيصة حرية به وهي الجرس والنغم، وتذبذب القافية[55].

وفارق الشعر حتى الجرس والنغم ودبّ حِسٌّ غريبٌ فـي قوافيه

بل إنه قال فى نص آخر:

وقالوا قريض يقرض القيد ملؤه فراغ عميق يحذق النثر واللفا
وما فرغت إلا عقول عوائم على السطح تهوي أن تخفّ كما خفّا
وكان الذي شاءت ففاضت قرائح وفاض هراء زادهم جهلهم سخفا

وظل من تناول هذا النوع من الشعر يسلبه حقًا لم يغادره وهو الوزن، لكن الشعراء تعودوا على نظام الصدر، العجز، القافية، تماثل التفاعيل نوعًا وعدداً.. واختلافها فى نظرهم يحيل النص إلى النثرية ويبعده عن الشعرية..

أما يحيى توفيق فقد عنون نصًا بـ «شجون الحرف» يتأوه فيه على ضياع الشعر، ويزدري بأنواع منه، لم يحدد هويتها، وإنما وضع لها أوصافًا قد تصلح أن تخرج نماذج من الشعر حتى ذي الشطرين[56]:

يا ضيعة الشعر، والأقزام تنهشهُ نهش الكلاب إذا استشرى به الكَلَبُ
تكاد من صرعة التغريب أنّتهُ تمزق الطرس والأقلام تنتحبُ
فى كل يوم نرى شعراً تقيّأهُ قزم.. له جوقة الجهال تصطحبُ
أكُلُ من رص فوق الطرس فى بلهٍ حرفًا على الحرف قالوا: شعره عجبُ
فلا المعاني لها من نظمهم أثرٌ ولا البلاغة أورت بعض ما كتبوا
خوفي على الشعر يذوي في بيادرهِ والفن يبلى ونبض الروح يغترب
أليس في دوحة الأفذاذ ملتجأ لصرخةِ الشعر إن لم يسعف الأدب
قلبي على لغةِ القرآن يا أمما أزري بها الجهل والتصحيف والصخب

والخوف على لغة القرآن جملة تتكرر وتوجه لنصوص حافظت على

اللغة ومشتقاتها وعلاماتها، لكنهم الشعراء ربطوا «التغريب» بهذه المقولة، وهى تهمة لا تبنى على سند علمي يوثق به.

أما الشعراء الذين نظموا على ذي الشطرين «العمودي وزنًا» والشعر الحرّ، ومن اقتصر على شعر التفعيلة فإنهم لم يتعرضوا للحديث عن هذا النوع منه لإعطائه فرصة التمحور، ومشروعية الوجود، أو لإخضاعه للاختبار والقبول من المتلقين، بل تركوه وليداً ينشأ ويشب عن الطوق، تمحضه التجربة، وتتدرب عليه أذن المتلقى. حتى أصبح شابًا له وجوده بين إخوانه الأقدم منه «العمودي وزنًا»، «المشطور»، «الموشحة»، «متعدد القوافي»، «الشعر الطلق»، «الثنائيات»، بل ظل يتمتع بشخصيته المراوغة حينًا، والمفاجئة أحيانًا أخرى. حتى وإن أساء تربه إليه، «قصيدة النثر»، بحيث عومل معاملته، وهو يحمل خصيصة وميزة متفردة عنه.

الهوامش والتعليقات

1) لم يشأ الباحث أن يثقل الهوامش، لأن هذه العناوين في دواوين سيرد ذكرها لاحقًا، عند توثيق النصوص الشعرية التي استشهدت بها هذه الورقة.

2) ديوانه «جراح قلب» 17 من قصيدته «نفثات شاعر» فبلغ أربعة وخمسين بيتًا كلها حول الشعر .

3) المجموعة الكاملة 121 تحت عنوان «ينابيع الشعر».

4) ديوانه 134/3.

5) ديوانه 52/1.

6) بياض الأزمنة 96، 97 من قصيدة «نشيد القتلى».

7) ديوانه «الشواطئ» 1/9.

8) ديوانه «الألمعيات» ص 140.

9) ديوانه «دماء الثلج» 71-72.

10) ديوانه «أول الغيث» 38.

11) السابق 74.

12) المجموعة الكاملة 121.

13) ديوانه «سطور على اليم» 172.

14) ديوانه «الأربعون» ص 10.

15) ديوانه «تأملات على مرافئ القرية» ص 112.

16) ديوانه «جراح قلب» ص 16.

17) المجموعة الكاملة 501 من قصيدة بعنوان «من عبير مؤتمر الأدباء السعوديين».

18) ديوانه «أغنية للوطن» من 9-10.

19) ديوانه «تأملات على مرافئ القرية» ص 112.

20) ديوانه «تأملات على مرافئ الغربة» ص 113.

21) ديوانه «خواطر شاعر» ص 55 من قصيدة بعنوان «أصالة شاعر».

22) ديوانه «أيام من العمر» ص 155 من قصيدته «تحية إلى شاعر».

23) ديوانه رحلة الأمس 38، 37 وفيه نصوص تنحو هذا المنحى مثل:

وأنغام وآهات لصبٍ مغرم دنف
..
هنالك أنت عكازي نداء الآه في نغمي
..
أنا ماذا أكون أنا إذا رددت أنغامي
أردد نغمة حيرى أجدد نبع أشعاري

24) الأعمال الشعرية الكاملة ص 22 وأنغام وأهات لصب مغرم دنف.

25) السابق ص 23 .. هنالك أنت عكازي نداء الآه في نغمي.

26) ديوانه «نحو كيان جديد» ص 25.

27) ديوانه «أول الغيث» ص 15.

28) التضاريس ص 22.

29) ديوانه «البحر والمرأة العاصفة» ص 77.

30) ديوانه «أيام من العمر» ص 17 من قصيدته «الشعر بين الطين والماس».

31) ديوانه «وهي الحرمان» ص 26.

32) ديوانه «أول الغيث» ص 15.

33) ديوانه «خاتمة البروق» ص 16 من قصيدته «تهويمات في بلاط الشعر».

34) ديوانه «قمم الأولمب» ص 76.

35) ديوانه «المداد» ص 4.

36) ديوانه «عطر وموسيقى» ص 74.

37) ديوانه «همسات في آذان الليل» ص 13.

38) ديوانه «نحو كيان جديد» ص 23-24.

39) ديوان العواد ج 2 ص 257 من قصيدته «شياطين الشعر».

40) ديوانه ص 194.

41) ديوانه «طيور الأبابيل».

42) ديوانه «رهبة الظل» ص 5.

43) ديوانه «عيناك في وقت الرحيل» ص 102.

44) ديوانه «زخارف فوق أطلال عصر المجون» ص 27.

45) الأعمال الكاملة، ص 359.

46) شعراء من منطقة تبوك، ص 69.

47) النص بخط الشاعر لدى الباحث.

48) ديوانه «المداد» ص 16.

49) ديوانه «حمّى الآلام» ص 101-102.

50) ديوانه «سطور على اليم» ص 223-224.

51) ديوانه «رهبة الظل» ص 8.

52) الأعمال الكاملة، ص 678.

53) ديوانه 44/1.

54) الأعمال الكاملة ص 647 من قصيدة تبلغ خمسة وعشرين بيتًا.

55) ديوانه «زحمة العمر» ص 167.

56) ديوانه «حبيبتي أنت» ص 10-11.

* * *

كنت أتمنى أن يكون النادي - كعهدنا به - أكثر دقة في اختيار محور ملتقاه لهذا العام، وأكثر تحديداً، فلا يكون بهذه الصيغة العمومية الشمولية (مسيرة الشعر في السعودية)، وحمدت الله على أن لم يكن (مسيرة الأدب في السعودية)، أقول هذا لأن عهدي بنادي جدة الأدبي الجدية في الطرح، والدقة في التناول، وهذا لا يتأتى إطلاقاً تحت مظلة هذا العنوان، وذلك لما فيه من تعميم وتشميل، فكل واحد من الأحد عشر عنواناً من العنوانات المطروحة للكتابة وغيرها: كافيٌ لأن يكون محوراً تدور حوله بحوث ملتقى معين، وفي العمر بقية وفي الموضوعات سعة، إن شاء الله.

ولكنني أشتم روح التعمد والقصد، فإن رئيس النادي عبدالفتاح ابو مدين الذي دعا ذات مرة إلى أن يقام المؤتمر الثالث للأدباء السعوديين في رحاب نادي جدة، وجرت الموافقة العلنية على طلبه أمام الجماهير، ثم لظروف يعلمها الله منها وفاة سمو الأمير فيصل بن فهد رحمه الله، دخل الموضوع في حكم المسكوت عنه، قد أعاد تنفيذ المشروع بشكل آخر مناصفة، فلم يطرح الأدب السعودي كله، وإنما طرح الشعر بكل مراحله وألوانه ومعطياته، ووسائله وآلياته، إنه دائماً بحيله الثقافية، ومراوغاته الصحافية، يصل إلى ما يريد، ويحقق ما يصبو إليه، فيتحقق من سلوكه ذاك لدنيا الأدب في بلادنا الحبيبة الخير الكثير، إنه دائماً يحقق أشياء كبيرة بتكاليف زهيدة، إذا ما قيست إلى غيرها من التكاليف.

فإدارياً أحيي النادي ورئيسه على هذه الروح وهذه الخطوات المباركة، وفنياً أرفع يدي بالاحتجاج، فجزء يسير من هذا يكفي، من

محور أو موضوع. ولا شك أن اختيار محور أو موضوع سيكون أجدى على الدرس الأدبي من هذه الكركبة والكربجة التي تحركها المغامرة، ويرعاها الطموح.

ووفقاً لهذا فإنني اخترت أن يكون موضوع مشاركتي في هذا الملتقى (الشيب في الشعر السعودي المعاصر بين الوقوعات والإيقاعات). أما الشيب فهو واقع في جملة اهتماماتي بأُخَرة، وذلك بعد أن عراني الشيب، وأساء معاملتي في كثير من الأحيان، فلقد تابعت أفاعيله بالشعراء قديماً، وخصصت الشيب في الشعر المعاصر ببحث منفرد، لموجبات فنية اقتضت ذلك، ويمثل الشعر السعودي جانباً مهما فيه، ولعل هذا الملتقى يحفزني على إفراده بالبحث والمدارسة أيضاً، ولا غرو، فالشيب علامة الشيخوخة إن جاء في أوانه، والشيخوخة تحتل نصف العمر، والشيوخ يحتلون نصف المواطنين، وقد شرعت في متابعة ندوبه وجراحاته على بساط الدرس، وكتبت قصيدة شيبية أحسب أنها تصلح لأن تكون مدخلا للقائي بكم في هذا الموضوع، وهي بعنوان (بوابة الموت) قلت فيها:

عندما كنا شباباً

يتخطر

يسرق الكحل من العين

ويلهو بعصافير الدوالي

وفراشات الحديقة

وعقود الياسمين..!!

كانت الضحكة فجراً لازوردي الضياء

وأغاني الحقل أحلاماً أنيقة

وتواشيح رقيقة

كل ما حولي أحلام وريقة

فأنا في النوم أحلم

وأنا في الصحو أحلم

وأنا في الحلم أحلم..!!

هكذا كان مدى الحلم بعيداً وكبيرا

يتحدى قبضة الموت..

قوياً.. يتمطر..

مثل نبع يتفجر

أو ربيع يتنضر..!!

آه من حلمي..!!

ضاع الحلم..!!

ها هو اليوم صريعا يتقنطر

عبث الشيب به.. فالله أكبر

* * *

عبث الشيب برأسي

وسرى الهم بنفسي

واحتمى يومي بأمسي

فتوارت رغباتي

وتدانت خطواتي

وتحيّرتُ بأمري

بين أوصافي وذاتي..!!

وانتهت نَضْرةُ وجهي

بتجاعيد عديدة

رَسَمَتْ فيها تواريخي خريطه

ربما يقرؤها الأحفاد يوما

ضمن أفلامٍ (سليطه)

ذات أطوال وأبعاد (عبيطه)..!!

ربما تفقؤُ عينيها ابتهالاتي

وإصراري على حب الحياة..!!

ربما تؤثرني الدنيا بعَوْد عسجديّ

للميادين القديمه

والتقاويم الحبيبة

فتعود النضرة الأولى

وتكسوني قواي المنطقية

ومشيئات شبابي

وصباحاتي الندية..!!

* * *

أين..؟؟ هيهات شبابي..!!

عبث الشيب برأسي

وغدا الحلم كوابيس وآهات حبيسه

ومواويل حزينات تعيسه

وأساريعَ مخيفه

وأراجيف سخيفه

ضمُرتْ فيها الأناشيد الوريفه

واستقر القحط فيها

وتوالت كبواتي

وتلاشت ذكرياتي

وتهاوت في دهاليز حياتي

لم أعد أذكر شيئا

غير ميلاد شقيٍّ

كان في يوم حزين

بائس الطلعة، قاتم

منذ (سبعين) سنهْ

يَرَقَة... أو عَلَقَه...

ثم واصلت حياتي

كنت كالنحلة تقضي يومها بين الزهور

تحتسي هذي وهذي ثم تمضي في حبور

لم يكن يشغلني غير اللعب

وانتقالي من مكان لمكان

تارة فوق الصخور

والرمال الذهبية

وأحايين على متن الشجر

أو على ظهر حمار (يتنطنط)..!!

لم يكن قد شاب رأسي..

كنت أقوى

كنت أصغر

كان لوني مثل مشروبي أسمر

عسلياً.. يتلألأ..!!

كعصير التمر ذاب النور في عطفيه صحوا

تتشهاه الصبايا

وتعاطيه التحايا

وتمنّاه الخدور..

وأحاديثي نجاوى

هامساتٍ في خفر

مثل حبات المطر

وأنا بين أحاديثي ولوني

كصباحات الغجر

ومساءات الحضر

أتهادى في مرحْ

وأغني في فرح...

هكذا كنت حفياً بشبابي

لم أشب بعد..!!

فكانت خطواتي.. وقفاتي

نظراتي.. همساتي:

ذات معنى.. ذات طعم

ذات نكهة..

ثم أطلقت لأحلامي العنانا

وتعاقدت مع الحرف

تدججت به حتى الثماله

وعشقت الكلمه

عشت آلامي وآمالي قصيدة

وأقاصيص فريدة

ومقالات جديدة وعديدة

وتساءلت، تساءلت.. سألتُ:

ما الذي يوردني حتفي..

ويلقيني وحيداً في الزحام..؟؟

كعبارات بليدة

ناضلت عبر جريدة

ثم ماتت في الزحام..؟؟

لم أجد ثمَّ جوابا

فتجاهلت السؤالا

لم أكن شبت

فزورت كلاما

وتهيأت لفصل ثالث أو رابع... أو عاشر..!!

لكنْ الثكل ترامى

في فمي، أغنية والهة

واشتط في كفي زماما

فتناثرت سهاما

وتحطمت حساما

وتخضبت بكاءً وهياما

* * *

وانتحلنا حب أشياء صغيرة

ذات معنى

تصل الغرب مع الشرق

وتبنينا كرامه.. وشهامه:

(بلاد العرب أوطاني

من الشـام لبـغـدان

ومن نجـد إلى يمـن

إلى مصـر فتطـوان)

وجرينا.. وركضنا

بشعارات أثيرة.. وكثيرة

وقبلنا ما قبلنا

ورفضنا ما رفضنا

(وانتهينا..

ونفضنا ما تبقى من يدينا

ورثينا ذلك الماضي رثينا

وبكيناه .. بكينا ..!!

رحمة الله عليه وعلينا..!!)

ثم ماذا..؟؟

ضاع منا كل شيء

وتشرذمنا فصائل

وقبائل.. وعوائل..!!

ورجعنا للبداية..

آه منا..!! من تواريخ البداية.. وتباريح النهاية..

ضاع دربي في أكاذيب الهجاء

ب د أ – ن ك ص

ودمي فوق جدار الرفض يلهو بالهجاء

فلقد عشت طوال العمر حِلْسا للهجاء

عشت للحرف وبالحرف شموخي وإبائي

لم أشب بعد..

فواصلت طريقي

أتقصى نبأ الهدهد

والدرب عُقام وبغام

وضلال وصِلال

من هنا الدرب.. ولكن يا رفاقي..!!

أين من يبدؤه يوماً بخطوة

أي خطوة ..!!

أين من يملؤه يوماً بسطوة..

أي سطوة..!!

قبل أن نمضي ترابا في خضم العاصفة..!!

قبل أن يفجأنا الشيب بأصداف الحروف اليابسة

والحياة اليائسة..

آه يا ليلي.. ويا ليلي آه..

ها أنا شبتُ..!!

وشاب الحلم

وازورَّ كلاماً وقياماً

وتغيّرت كثيراً

وعلى بوابة الموت وقفتُ

ورأيت ما رأيتُ

فترددت كثيراً

وتراجعت قليلاً

ثم قررت الرحيلا

في طريق واحدة

وسألت الله أن يحفظ شيبي وشبابي

وحضوري وغيابي

أيها السادة..!!

أرجو أن لا أكون أرهقتكم بهذه الخرجة الشعرية، ولا أكون أثقلت عليكم، فإن كان شيء من ذلك فاغفروا هذه الزلة، ولنعد لما نحن بصدده.

عفواً..!! أنا لا أعتبرها خرجة، فإن كان ولابد فهي درْجة إلى صلب الموضوع، وتمهيد شعري له.

وبالطبع لن يكون مستوى الشعرية واحداً لدى الشعراء الشيبيين السعوديين (الشاعر الشيبي هو الذي كتب شعراً في الشيب ولو قصيدة واحدة، وليس بالضرورة أن يكون شيخاً، إذ قد يكون ممن عاجلهم الشيب) واحداً، فقد لاحظت أن بعضه كان وقوعياً، والآخر كان إيقاعياً.

ونقصد بالوقوعي: ذلك الشعر الذي يسجل فيه الشاعر وقوعات الشيب في حياته، ويذكر حلوله به ونزوله بساحته، ويتحدث عن بعض ما أحدثه في ظواهره ودواخله، وفي علاقته بالآخرين، هو يسجل أحداثا كما يسجلها المراقب اليومي، ونجد في هذه الحالة - حسب الدراسة - بعض الشعراء يقومون بتسجيل هذه الوقوعات وهم واقفون خارج النص، بينما نجد آخرين يسجلونها وهم داخل النص، أو هكذا نحس بهم على الأقل.

ونعني بالإيقاعي، ذلك الشعر الذي يستطيع فيه الشاعر أن

يصطحبنا فيه معه من أول لحظة، بحيث نحس أننا أصبحنا جزءاً من مكونات النص، يكتبنا ونكتبه، ونصغي له ويصغي لنا، فإذا نحن هو، وهو نحن:

أو كما قلت ذات مرة:

إنـي خُـلـقـت لـكـي أحـس بمـا يـحـس الآخـرون
فـأنـا هـمُ، وهـمُ أنـا وجـمـيـعـنـا مـاء وطـين

فهو في الوقت الذي يعبر فيه عن ذاته يعبر عنا وينطق باسمنا، يستوعب الزمان والمكان والمشاعر، ويعبر عن الكلي والجزئي والعام والخاص، ويجمع بين المتباعدات، ويشكل منها مع المتقاربات كلاً قوياً ونسيجاً متماسكاً، ونشعر ونحن نقرؤه أننا واقفون مع الشاعر داخل النص، والإيقاعات كما نعلم منها الفردي ومنها الجمعي، ونحن نستمتع بها جميعاً، فإننا نطرب للتقاسيم الموسيقية المنفردة تؤدى بالعود أو القانون أو الناي ونحوها، ونهتز للإيقاعات الجمعية أو (الأوركسترا)، وهكذا فعل بعض شعرائنا حين تحدثوا عن الشيب في العصر الحديث.

ذكريات الصبا وسواجعه

هناك فئة من شعرائنا المعاصرين ما كان يسرهم فيما يبدو الحديث عن الشيب، إما لكونهم تصالحوا معه، أو لأنه لم يحرمهم ممارسة متعهم وملذاتهم، أو لأنهم لا يريدون عرض مظاهر عجزهم الشيبية على الناس، فاكتفوا بالحديث عن شبابهم الناعم الناضر، وعن أمسائه وأصباحه، وعن روحاته وجيآته، وكأنما يريدون أن يقولوا في الوقت نفسه: ولكن أين

منا كلٌّ ذلك اليوم، ونحن نتجرع ويلات المشيب؟؟ فيكظمون ولا يقولون. وفي مقدمة هؤلاء الشاعر محمد بن سعد بن حسين يقول (أصداء ص 12):

راح الشباب ولم أقض اللبانة من أوطاره ، آه من قلبي وأوطاري..!!
رحماك ربي فإني مذنب وكفى والعفو منك إلهي منة الباري

ويقول وهو يتحدث عن خطرات فؤاده (نفسه ص 15):

وحيناً إذا هبت نُسيمات فرحة تناهت بما يهدي إليه خليل
صحت فيه أحلام الصبا بعد هجعة ونام حديث الشيب وهو عذول
وجدت صباباتٍ طوت من ملاثها رضاءً، وطرْفُ الشيب فيه كليل
فراح يسلي الروح بالشعر تارة وأخرى بما يرضي الإله يقول

ويختتم قصيدته في اليوم الوطني (نفسه ص 22) ببيتين أحسب أن آخرهما من أجمل ما قيل :

عادت لنا ذكرياتٌ في ملاعبنا عهد الصبا، والصِّبا حلو ومحمود
اليوم لي فيه ذكرى لست أكتمها إني بأبواب ذاك اليوم مولود..!!

وبمناسبة العيد (ص 31):

يا زفرات الشفاه اللُّعْس إن بنا شوقاً إلى ساعة تجلو بها الغيدا
كواكباً مثلما كنا نشاهدها كان الصبا في الأنس مجدودا
مثل العصافير نحيا عيشها فرحا ياليت غصن الصبا مازال أملودا

بل ويكتب قصيدة كاملة ليشحنها بحنينه العارم لأيام صباه، بعنوان (ملاعب الصبا) (الديوان ص 33) مطلعها:

يا أيها الربع حدث أين أحبابي وأين إخوان صدق من أصيحابي..؟؟

وفي قصيدة (من حياتي) - الديوان ص 34 - يقول في مواطن مختلفة:

ضاع ريعان الشباب العاطر ومضى طيفا بعين الساهر
إيه كم أبكي..!! ولكن لمَ لا أمسح الدمع بوهم الشاعر..؟؟

ويقول حول قلبه:

هاجت الذكرى به محمومة فهي في أعماقه نار تنور
آه من قلبي وذكرى شرّتي..!! آه أيام الصبا روض نضير..!!

ثم يقول:

يا فؤادي عيش ذيّاك الصبا حلم طاف بجفن مطبق

فتحس بالألم يعتصرك معه، وتدعو الله أن يبقي قلب هذا الشاعر مشرعاً، وبصيرته متفتحة مبدعة، وتتمنى له أن تعود له عشيات صباه النضرة، فتردد معه في قصيدته (نجدية) - الديوان ص 61 -:

فياليت ساعات العشيات عوّداً وعهد الصبا ياليته قابلٌ عودا
إذاً لاستراح القلب من لوعة الهوى وعدنا وأحباب الصبا نلعق الشّهدا

ويفخر أن أيام صباه وشبابه كانت جادة مبذولة في سبيل التحصيل العلمي على أيدي الأشياخ من أجلة العلماء، فيقول (ص 106):

صبانا أحاديث تموّجها الذكرى فتحيا بها أيام أحبابنا بكرا
إذا ما ادّكرنا عادنا من شبابنا أفانين ما تنفك تستلهم الذكرى

ثم يقول:

دموعاً على عهد الصبا وصبابة إذا ما ذكرنا ذكرها يفحم الصدرا
ونامت أحاديث الصبا وهي غضة ترف كما رفّت بأفيائها البشرى

ويقول في قصيدته (نفحات الصبا) – الديوان 157 –:

حين التقينا وأحلام الصبا أمَمٌ تسعى بنا، والصِّبا حلو وتيَّاهٌ
بكل عذب نديّ من تودّدنا وكل وعد بأنا سوف نحياه
أنّا نظل مع الأيام بهجته مثل الرياحين نحياها ونحياه
اللهَ ما أجمل الذكرى تجددها آمالنا في غد أنا سنلقاه

وفي مدارج الصبا يقول (ص 166):

مدارجُ آمال الصبا لم تزل بكراً وآمالنا فيها تراءت لنا صفرا
قرأنا به ما غاب من أنس أمسنا زماناً به لم نشتك الحر والقرّا

وفي (ذكريات الشباب) يقول (ص 160):

لي في (الرياض) شباب كله عيد ولي بها ذكرياتٌ كلها غِيد
ولي أحاديث أيام إذا خطرت أطيافُها، هي في سمعي أناشيد
حدّث جراحات قلبي وهي دامية وأيقظت صبوتي، فالقلب معمود

وفي مقطوعة فردة من أربعة أبيات بعنوان (شبنا) ترد كلمة الشيب مرتين فقط في البيت الرابع، أما الأبيات الثلاثة الأول فهي ذكرى لربيع العمر، يقول (ص 163):

أيامنا في ربيع العمر أغنية رفافة اللحن، تياه بها الحادي
يرخي لها الشوق مرتاحا أعنّته شدوا وشجوا، إذا ما أنشد الشادي
واليوم أمست لنا ذكرى تؤرقنا نجتر فيها تعلاتٍ بإجهاد

شاب الزمان، وشبنا، والهوى ثمِل يحدو بنا في متاهات الهوى الصادي

هو لا يمدح الشيب أو يذمه، ولا يحاول أن يستخلص منه أية عظة أو عبرة كأن الأمر لا يعينه في شيء، لأنه لم يصبه ببعض العقد التي أصابت غيره، ولم يغير في أسلوب حياته، فلذلك يلقاه بهذه الروح المسالمة، فلا يعاديه ولا يتعدى عليه.

● أما الشاعر محمد سعيد المسلم رحمه الله فلم أجد له في ديوانه (عندما تشرق الشمس) ذكراً للشيب، وإنما له قصيدة واحدة بعنوان (على مسرح الذكرى) تناول فيها بعض ذكريات صباه ففيها يقول (الديوان ص 137):

طلقتُ في زمن الصبا أنغامي ووأدت فيه عرائس الأحلام
وطفقت أمشي والقنوطُ يحوطني يمشي ورائي تارة وأمامي
ولديّ طرف غارق بدموعه أرِقٌ، وقلبٌ من جراحي دام

يسترسل في رومانسيته يبكي جراحات حاضره، وغضارة أيام شبابه، مستعرضاً مشاهد حياته التي مرت في لوحات منسجمة مع الطبيعة، إلى حد التماهي أحياناً، وكأن الشاعر قد تحول إلى وحدة من وحداتها، لا تجمل إلا به، ولا يجمل إلا بها.

من لي بأيامي التي تلفت، فكم فيها شهدتُ بشاشةَ الأيام
حيث الحياة جميلة، ورداؤها سكرٌ تمشّى في دمي وعظامي
أيام أشدو كالهزار مغرّدا وأبثُّ آهاتي، ولحنَ غرامي
أختالُ في بُرد الشباب، وأنثني مرِحا، أرود مراتع الآرام
أحبو على صدر الطبيعة سارحا بين الروابي الخضر والآكام
وأطل استرق الخُطا فكأنني لص تَستّر في دجى وظلام

أشكو إلى الأزهار كامن لوعتي فترق باكيةً لدمعي الهامي
وأبثُّ أطيار السماء صبابتي فتظلّ صاغية إلى أنغامي

والقصيدة مقسمة إلى أربعة مقاطع، وعدد أبياتها خمسة وثلاثون، لم يرد فيها كما لم يرد في بقية قصائد الديوان ذكر للشيب، وهو ممن شبع في حياته شيباً رحمه الله ، فقد ولد بالقطيف سنة 1341هـ وتوفي سنة 1414هـ ولم أجد تعليلا لذلك إلا أنه من المقاومين الصامتين للشيب على طريقة (الخسران يقطع المصران).

والذي نسجله لهذا الشاعر أنه لم يتحدث عن صباه في أبيات مبعثرة هنا وهناك في ثنايا قصائده، بل خصه بقصيدة مستقلة، ولعل هذه الظاهرة، أي استقلالية الشعر الشبابي، تعد أيضاً من مستجدات العصر الحديث، وقد يعنون بعض الشعراء قصائدهم بالصبا أو الشباب، ثم هم لا يعوجون عليه إلا غرارا، ويمرون به أغراراً.

● ومع طاهر زمخشري في قصيدة بعنوان (وجدت صباي) مجموعة الخضراء (ص 510) حيث تجده يتحدث عن لقاء من لقاءاته البارعة، يعيش في تلافيفه حاضراً فارعاً رائعاً، وكانت فرصة سانحة أن يظفر بمثل هذا اللقاء وهو في سن متقدمة، ولذا فإنه لم يسعه إلا أن يتذكر به أيام صباه العذاب، ويقول في آخر القصيدة ذات العشرة الأبيات:

كان أشهى للنفس مما تمنيـ ـتُ، فجادت أنفاسُه بالعطايا
ضمّني بالهوى إليه فلما نلتُ منه الرضا وجدتُ صبايا

ولكنه يتصبين بحق في قصيدة أخرى بعنوان (ذكريات الصبا) – مجموعة الخضراء ص 526 – وقد قسمها إلى ثلاثة مقاطع على طريقته المفضلة دائماً في إحداث مثل هذا التقسيم الذي قد لا تجد له مسوغاً غير التقاط الأنفاس في حالة الإلقاء بالذات، يبدؤها بقوله:

ذكـريـاتُ الـصـبـا بـفـرْط الحـنـين حركت في الضلوع نارَ الشجون
ذكّـرتـنـي ورب ذكـرى أثـارت فـي الحـنـايـا لـواعـجَ المـفـتـون
ذكـرتـنـي أيـام كـنـت صـبـيـا أتـلـهـى بـصـبـوتـي فـي سـنـين
وربـيـعُ الحـيـاة فـي مـعـبـر الأيـا م يـعـطـي الـشـذا بـرجْـع لحـونـي

وعناصر الطبيعة المختلفة من أزاهير وأنوار وورود تشترك معه فرحة الذكرى، فغدت القلوب تشدو للحياة المفتونة الفاتنة:

فـالـربـا تـضـحـك الأزاهـيـر فـيـهـا والـسـنـا راقـصُ الـرؤَى فـي عـيـون
والـورود الـتـي تـغـرد بـالأنـ ـفـاس بـاحـت بـسـرهـا المـكـنـون
لـلـقـلـوب الـتـي تـصـفـق لـلـحـبّ وتـشـدو صـداحـة لـلـفـتـون
بـالـصـبـا راقـصَ الأهـلـة تـيـهـا وهـو يـخـتـال فـرحـة فـي الحـزون
لـلـهـوى لـم يـزل يـداعـب إحـسـا سـي، ويـرمـي بـعـاصـف مـجـنـون
أنـا فـي لجـه.. أهـيـم مـع الـنـجـ ـوَى، ومعزاف صبوتي في يميني

أوليات الشيب وطلائعه

ضحايا الشيب في أوائل العقد الثالث من العمر من الشعراء ممن تحضرني أسماؤهم من خلال هذه الدراسة هم: الشريف الرضي، وأخوه الشريف المرتضى، والبحتري، وأبو تمام، وابن الرومي، وقد التقينا بهم في نصوص مختلفة عبروا فيها عن أحاسيسهم بتلك المساجلات الشيبية، وأول من يقابلنا من المعاجلين بالشيب الشاعر السعودي المديني عبدالمحسن حليت مسلم، والذي قدم لنا تجربته في قصيدة بعنوان (كهولة العشرين) واقعة في واحد وأربعين بيتاً، (مقاطع الوجدان ص

176) مقسمة إلى أربعة مقاطع، كتبها حسب تقدمته لها حين تكاثر الشيب في شعره، وهو لايزال في الخامسة والعشرين، ورغم أن الشاعر يعلم أن المشيب علامة للشيخوخة لا للكهولة، لكنه يؤثر تسمية ما حل به كهولة، وذلك من فرط تعلقه بشبابه، وكراهيته لهذا الشيب الذي عاجله، وباغته بهذه الزورة المبكرة، ويتحدث الشعراء عما يحل بهم من شيب معجل أو مؤجل، ولكنهم يختلفون في مواجهته، فمنهم الثائر الغاضب، ومنهم المستسلم الراضي بالمقدر له، ومنهم من تحفر وقوعات الشيب في دواخل نفسه وعلى جدران وجدانه ندوبات لا تمحى، وجراحات تتحول إلى وشومات ووسومات لا تزول، فإذا عبر عنها أحسست أنها انفجارات روحه، وحمم نفسه يرسلها شواظاً لاهباً، وشراراً حارقاً، هي وقوعات تضغط عليه بقوة من الداخل، فيتنفسها قلمه كلمات وألفاظاً، تصل إلى المتلقي، فتحركه بعنف، وتجبره على أن يتحول بها ولها مشاركاً للشاعر، مساعفاً له ومعيناً، وهكذا كان عبدالمحسن حليت في شيبيته . ومنهم من تلامس وقوعات الشيب خوارجه، وبالتالي فإنه يتعامل معها أيضا تعاملا خارجياً، تسمع فيه الأوصاف الحافلة، وترى الأفواف الماثلة، ثم لا شيء غير ذلك، وقلما تتأثر بما يقول.

إنك تحس بعبد المحسن حليت يجري داخل القصيدة، يقفز هنا متمرداً، ويتمرد هنا متفرداً، ويتأوه هنا ويشكو الهموم والغموم، مسوياً بين الخطوب والوصوب، صارخاً ثائراً تارة، ومستسلماً متساقطا متهافتاً تارة أخرى، المهم أن كل هذه التفاعلات إنما تتم داخل النص، ومنه تنطلق إلى الخارج وليس العكس.

ونلحظ أنه بدأ المقطع الأول والثالث بجملة خبرية فعلية محورية هي جملة (دب المشيب)، ونعني بمحوريتها كونها هي موضوع حديثه إلينا، والباعث على كتابة القصدة، (دبيب الشيب إلى رأسه) هكذا (دبيب)،

وفي هذا الدبيب تعذيب يعرفه من يتجرع دواءً مراً، وصاباً علقماً، بل هو أشد من ذلك وأنكأ للجراحات، وأدعى للألم والمعاناة، لأن من يتجرع الدواء المر ينتظر من وراءه البرء وزوال سقمه، وبالتالي العودة إلى حياة الصحة والعافية، بينما لا أمل للمصاب بالشيب في شيء من ذلك، إذ إنه لا يزول إلا بالموت، وقد أدرك الحليت ذلك فقال في بداية المقطع الأول:

دب المشيب، ووافى إثرَه الأجلُ ما عاد في العيش لي قصد ولا أمل

وقال في بداية المقطع الثالث:

دب المشيب، وما عادت تؤرقني فيه الليالي، ولا خوف ولا وجل

لاحظ التناغم بين المطلعين في التجامل إذا صح التعبير (ما عاد في العيش.... إلخ و ما عادت تؤرقني... إلخ) والتناغم بين عاد وعادت، مع المخالفة في التذكير والتأنيث، والمشاكلة في الاسمية المستخفية في الوضع الثاني، مع ملاحظة أن الأولى في العجز والثانية في الصدر، وانظر إلى المشاكلة في الجملة المحورية بين الأجل في الصدر الأول من المقطع الأول، ووجل من المقطع الثالث في العجز.

وأما تفسير هذه المشاكلة في الجملة المحورية بين المقطعين فلأهمية فاتحة النص، وقد كان الشعراء الكبار يولون موضوع المطالع والمقاطع العناية الكبرى، ويعطونه الأهمية العظمى، بحيث يكون قادراً على اللفت والجذب، (دب المشيب) إنه دبيب الصائد للفريسة، ودبيب الأفاعي والحيات، لا دبيب الحميا في الأجسام، ولا دبيب الشيخ اليفن على عصاه، وفرق بين دبيب مثير للذة وآخر جالب للغصة، وقد أمكن بعض الدارسين أن يؤولوا بعض المقاطع إلى فهرس لمحاور النص، وسلماً لأفكارها، وشفرة لأسرارها، وقد رأينا نموذجا من ذلك في دراسة كساب لمعلقة امرئ القيس، ولعل جملة (دب المشيب) في النص الذي بين أيدينا

يساعد على شيء من ذلك، فجميع أفكار النص تلوي هنا وهناك وتتشعب، وتستطرد، وتوجز وتسهب، ثم تعود شاءت أم أبت إلى الجملة المحورية (دب المشيب)، ولا غرابة إذاً من أن يعود المقطع الثالث إليها، وبخاصة إذا علمنا أنه يحتل واحدا وعشرين بيتاً، أي أكثر من نصفها، وهذا يعني أنها ربما كانت القول الشارح للتجربة، والفضاء السانح لبث أحزانه، ونثر أشواقه، فيما هو يتبنى الموقف، ويعود نفسه على تجاوز المصاب وربما حتى التصالح مع الحدث.

وهو في عراكه مع الشيب محتاج إلى معين:

فلابد من شكوى إلى ذي مروءة يعزيك أو يسليك، أو يتوجع

فمن هذا الصديق أو الرفيق؟ إنه شرخ الشباب في المقطع الثاني، يناديه ويعاتبه، ويتمنى عودته، فيقول:

شرخَ الشباب..!! ألا هل من معاودة فيها أبثك ما قد خلّف الكلل

فضلُ المشيب على مثلي كفضل يد مُدّتْ لتنشئ عمراً هدّه الزلل

وهو الشاعر نفسه في بداية المقطع الرابع، يتجه إليه بحصيلة المشوار، ويوافيه بنتائج الرحلة، ويمنحه خلاصة تجربته، فيقول:

يا من خُدعتَ بدنياك التي ملئتْ عبر الزمان نعيماً ملؤه الحيل

أسرفت في حبها، وانقدت تتبعها فاحذر إلى أين قد تمضي بك السبل

وبين هذه المشاكلة والمخالفة، بين الخبرية والإنشائية، المتوافرة بين فواتح المقاطع، نجد الشاعر حاضراً في جميع المقاطع، فضمير المتكلم ينشر ظلاله في جميع المقاطع والأبيات مما نحس معه بأن الشاعر مقاتل عنيد، برغم هذا الاستسلام الظاهري للشيب، وارتداء لباسه الوقور، وتصدره

لإسداء النصائح وتقديم الحكم مثلما يفعل الشيوخ والكهول، وما هو بشيخ ولا كهل - ولكنه متكهل متمشيخ - وإليك بعض هذه الوقوعات النفسية:

● **ودعتُ عهد الصبا توديع مرتحل وكلُّ عهد به حل ومرتحل**

● **ولى الشباب وصفو العمر والشيبُ رافقني، والرأس مشتعل**

لاحظ محاولته المشاكلة بين (فارقني، ورافقني) وجعل الصدر كالعجز جملتين، غير أنه بدأ البيت بفعلية منفتحة، وأنهى العجز باسمية مقفلة، وكذلك هي حياته بداية ونهاية.

● **وإن خطبتُ وداد الدهر أبدلني بالود بغضا، وأعيتني به العلل**

يرنو لغيري بغدر ثم يطعنني كأنه فاتك في عينه حول

● **ولستُ أجهل أني عشت معركةً تطري (الجبان)، ويُهجَى عندها (البطل)**

كم راج في عرضها سوق النفاق، وكم للصدق في عرضها سجن ومعتقَل

● **وعظتُ نفسي، فما ترضى بموعظتي وضقت ذرعاً بها، واستفحل الجدل**

وليس في العمر ما يدعو إلى شغفٍ بالعيش، والعمر في درب الردى وجِل

هذه الوقوعات وإن كانت منطلقة من الداخل في عامتها، إلا أنها تطل عند المحسن تمثل الخطوات الأولى على طريق التحول بشعره بعامة في ديوانه الثاني (إليه) إلى مستويات الإيقاعات الداخلية التي تثير عادة كوامن الإيقاع الجمعي المكرّ المفرّ المقبل المدبر معاً، والذي لا يجيده عزفه إلا المجوقون.

● ويعبر شاعرنا غازي القصيبي عن مشاعر ابنته (يارا) تجاه مشيبه، فيقول بعنوان: (يارا والشعرات البيض) - المجموعة الشعرية الكاملة: 695 -:

مالت على الشعرات البيض تقطفها يارا.. وتضحك: لا أرضى لك الكِبَرَا
- يا دميتي..!! هبك طاردت المشيب هنا فما احتيالك في الشيب الذي استترا..؟؟
وما احتيالكِ في الروح التي تعبت..؟؟ وما احتيالك في القلب الذي انفطرا..!!
وما احتيالك في الأيام توسعني حرباً، وتسألني من يا ترى انتصرا..؟؟

أخر الشاعر ذكر الفاعل (يارا) لجلب الانتباه إليه، وهي تتعامل بلطف مع الشعرات البيض، ولا تشدها بعنف، وكأنها تقطف فلاً أو ياسمينا من الحديقة المرتسمة على وجه أبيها الدافئ الحنون، وهي تضحك بكلمات تندلق من فيها وهي ترسم لأبيها عمراً حالماً دائم النضرة لا يعرف المشيب له طريقاً، فيحيلها الشاعر وقلبه يدمى إلى ما يصيب نفسه وروحه من آلام داخلية يهون عندها كل مشيب خارجي، وقد شيبته أحداث الأيام وعجلت عليه وهو بعد في الأربعين من عمره.

هي لم تسأل أباها عن الشعرات البيض، وعن سبب ظهور هذا البياض، بل كل ما فعلته أن أبدت استغرابها في شيء من المداعبة والمزاح، مدركة أن ما تراه علامة الكبر، لذا فهي تقول له: لا أرضى لك الكبر، بل الذي أريده أن تعيش لي شاباً قوي العضلات أسود الشعر، متدفق الحيوية، ولكنه لشدة وقع موقفها على نفسه راح يسارع إلى إجابتها ومناقشتها في سبب كبره، وأنه واقع لا مفر منه، وأن الأيام لو أسعفتنا بتأخير مظاهر الكبر الظاهرة، فإنها لا تستطيع بحال أن تدفع الأوهان الداخلية، ولذلك هو بعد أن افترض قدرتها على دفع الشيب الظاهري يطرح عليها جملة من الأسئلة تعجز أيضاً عن أن تجد لها حلاً، فهي عاجزة عن دفع شيخوخة قلبه وروحه ونفسه وكل حواسه الأخرى التي عاجلتها الشيخوخة قبل أوانها، وذلك لصدامه الدائم مع الأيام، وما جناه عليه طموحه من عراك مع الحياة، هي حربه المستمرة مع الأحداث، ما

تنتهي عقبة إلا لتجدد عقبات، لذا فهو يتمنى لو يعود له شبابه الغض وصباه الحالم..!!

ثم في خاتمة القصيدة يخلص إلى حكمة صالحة لكل أحد أن يتمثل بها، ويتحرك على أساسها، وهي أنه لا ضير من تغير المظاهر، لكن البلاء الحقيقي أن يفقد الإنسان إنسانيته أو يضطر للتفريط في كرامته، أو يضيع منه طهره وعفافه، إن هذا السقوط الحقيقي، والكبر الحقيقي، بل هو الموت الأحمر:

يا دميتي حاصرتني (الأربعون) مُدىً مجنونةً، وحراباً أدمت العُمرا
فمن يردُّ لي الدنيا التي انقشعت..؟؟ ومن يعيد لي الحلم الذي عبرا..؟؟

* * *

ما الشيبُ أن تفقد الألوان نضرتها الشيبُ أن يسقط الإنسان مندحرا
وما بكيتُ على لهوي ولا مرحي لكن بكيت على طهري الذي انتحرا

إنه لا يبكي لهواً ولا مرحاً ينطوي بذهاب الشباب وحلول المشيب، كما اعتاد معظم الشعراء أن يفعلوا ولكنه يبكي أشياء أخرى أجبرته الحياة عن التخلي عنها.

بكاء الشباب أو همع الهوامع

لقائل أن يقول: وما الفرق بين (ذكريات الصبا) و(بكاء الشباب)؟؟ إذ الصّبا لغة هو: الصغر والحداثة. والشباب: الفَتاء والحداثة، وشباب الشيء: أوله. والصبيّ: الصغير دون الغلام (أو من لم يفطم بعد). والشابّ: من أدرك سنّ البلوغ ولم يصل بعد إلى سن الرجولة، ويأتيان في مقابل الشيخوخة، فإذا بكى أحدهم صباه وشبابه، أو استعاد

ذكرياتهما، فإنما هو يركض في فضاء واسع يغطي حوالي خمسين سنة من سنوات العمر.

ومع هذا القدر من التوافق بين معنى الكلمتين، فإن الذي تنبعث في داخله ذكريات الصبا لاهية، فيحنو عليها وتحنو عليه، غير الذي تنبعث في ضلوعه لاهبة، فتلوعه ويلوّعها، ويبكيها وتبكيه، لذا آثرنا التفريق بين الموضوعين.

وأول من يلقانا من الباكين على شبابهم الشاعر علي حسين الفيفي، وذلك بقصيدة عنوانها (ضيف لا يرحل) - الهمس الخافت ص 104 - في ثلاثة عشر بيتاً، يسجل فيها وقوعاته وهو واقف خارج النص فيقول:

تطوي والأيامَ في عجل أعمارُنا، ويرينا مكرَهُ الزّمنُ

إن الذي عهدناه وينسجم مع حركة الفاعلية والمفعولية أن تطوي الأيامُ والأيامُ الأعمارَ وليس العكس، وذلك بما تظهر الأولى من قوة وعرامة، وما تنطوي عليه الثانية من ضعف وانحدار، وهو ما ظهر واضحا وجليا في الجملة التالية (ويُرينا مكرَهَ الزمنُ)، فالفاعلية للزمن ومشتقاته، والمفعولية لمن عمل الزمن على ترويضهم وخضد شوكتهم، كالأعمار، ولكن الشاعر اضطره الوزن الشعري إلى أن يرتكب العكس، ونحن لا نريد تقييد وقوعاته بقالب معين، ولكننا نطالبه في حالة التجاوز بإنجاز وضع فني كفاء تجاوزه، ويواصل فيقول:

أما الشباب فقد ولّى وإن بقيت ذكراه في النفس، فالذكرى هي الحزَنُ
جاء الشباب، وما كدنا نُسرُّ به حتى مضى وأتى من بعده الوهن
كانت له منن كبرى فغيّرها فراقُه حيث لا تبقى له منن
أحبُّ ضيفي ولن تُرجَى زيارتُه بعد الوداع، ولم تسمع به الأذُن

إنها وقوعات باردة تحس أنها آتية من الخارج، وكان الشاعر أحد المتفرجين على المشهد، فإذا رأى النار تجنح للخمود عمد إلى تغذية فتيلها بما يضمن لها شيئاً من الوقد، وقليلا من الجَحْم، وما أبرد أما التفصيلية الواردة في أول البيت، حتى ليتخيل القارئ نفسه في حلقة درس فاشل للنحو أو الصرف، ولماذا حكمنا بفشله مسبقا..؟؟ حكمنا بذلك لارتكاب صاحبه هذا الخطأ الفاحش في البيت الثالث (وما كدنا نسر به حتى مضى)، فإن كاد لا تجتمع في هذا الوضع مع حتى، قال العلماء: لا يقال: ما كاد يسلّم حتى ودّع، ونحوها.

إن الكلمات تتساقط من فم مبدعها أو ريشته مع الأسف ميتة لحظة ميلادها، والوقوعات ترد من منطلقها إلى مستقراتها بالبرودة نفسها، لذا فهي لا تحرك فينا شجناً، ولا تدفعنا إلى الاهتمام بما هو قائله، فنحن لا نرثي لفراق شبابه ولا لحلول مشيبه، ولنمض معه ليقول:

مضى الشباب ولم نلمس له أثراً تزهو به النفس، أو يقوى به البدن

وفي حياتك ضيف كم سررتَ به هو الشباب، وعهد ما له ثمن

أيامُهُ الغُرُّ أفراح، وبهجتُها في النفس، والوجه في أيامه حسن

فهو قبل أن يبدأ في وقوعات الشيب المباشرة، يقرر وقوعاته غير المباشرة التي تمت من خلال الوقوعات الشبابية الممهدة، فهو ذكرى حزينة، ونزيل سريع المغادرة يسلمك إلى الضعف والوهن، مفارق لا ترجى له عودة، ولا أثر من آثاره باق ، بل إن آثاره آنية زائلة، لا يستأهل من أحد أن يتعلق به، وهو يسلمك للضيف الآخر الذي لا يعرف التحول ولا الرحيل، إنه المشيب:

أما المشيب فضيف لن تقول له: أهلاً، وأنت له ما عشت مرتهن

ضيفٌ يبدّد ما أعطى الشبابُ لنا ضيف عدوٌّ، وفي أحشائه إحن

لا تـأمـنن هـدوءاً عـنـد مـقـدمـه وإن تـبـسـم يـومـا لـيـس يـؤتمـن
ولـيـس يـرحـل لـو طـال المـقـام بـه وإن تـذمّـر مـنـه الـنـاس والـوطـن
يـأتـيـك ضـيـف ثـقـيـلاً لا تـسـر بـه مقوّس الـظـهـر، واهٍ، صـوتـه خشـن

وكما قدّم تقريره الأول عن وقوعات الشباب، يقدم تقريره الثاني عن وقوعات الشيب، وكأنه كاتب ضبط دقيق في أداء مهمته، فهو ضيف غير مرغوب في زيارته وإقامته، قلبه مليء بالأحقاد، مفسد لكل أعطيات الشباب، ولا يأبه لمتذمر منه ولا لمستثقل له، لا يرجى من ورائه غير الثبور وتقوس الظهور.

وكأن المرء في ظل هذا التسيير والوقوعات الخارجية إنما خلق ليعيش جميع مراحل عمره دون تحديد، وما له إلا أن يسبح ويسير.

● وفي نص بعنوان (شباب.. ومشيب) نلتقي بالشاعر محمد حسن فقي (قدَر ورجُل 312) وبداية نلحظ أن النص قائم على الثنائية، وإن شئت الزوجية، فالعنوان (شباب.. مشيب)، والمقاطع أربعة على النحو التالي:

المقطع الأول 10 أبيات. والثاني: 12 بيتاً. وكذلك الثالث. والرابع: 14 بيتاً.

ومجموع الأبيات 48 بيتاً، أما الروي فيتغير أربع مرات. تبعاً لتغير المقاطع، وهذه المراوحة في المقاطع والروي من السمات العامة لشعر الفقي، يمكن أن نسلكها في الرغبة لدى الشاعر في التنويع الموسيقي.

وهو حاضر منذ البيت الأول في المطلع، حضوراً مكثفاً من خلال ضمير المتكلم الذي لا يكتفي فيه بالضمير المتصل وحده بل يؤكده بالضمير المنفصل وبالأحدية:

تمـنـى الـنـاسُ، ويـلُ الـنـاس بـل ويـلـي أنـا وحـدي

يتلوه أيضاً في مطلع المقطع الثاني حضور ثلاثي العدد والموقع:

لـئـن رجَّـى الـشـبـابَ الـنـاسُ عـودتَـه، فـقـد ذهـبـا
وأعـطـوا المجـد مـرتـخـصـاً لـه، والمـالَ.. والـنـشَـبـا
فـإنـي مـا أراه .. ولا أرى آلاءه أرَبـا

(أخطأ الشاعر في إسناد الفعل أعطى، حيث ضم الطاء، بينما هي واجبة الفتح، ولو فتحناها لانكسر الوزن، وهنا قد يخرج أحدهم من شعراء الغفلة ونقاد السفلقة لسانَه قائلا: وماذا..؟؟ أقول: لا شيء يضير في العربية، كسّروا، حطّموا ما شئتم..!!).

وهو ثلاثي الحضور أيضاً في الأبيات الثلاثية الأولى في المقطع الثالث :

وهـذا الـشـيـبُ مـا أمـقـتُ مـنـه الـضـعـف والخـورا
ولا *أمـقـت* مـنـه الـظـعـنَ فـي الأيـام، والـكِـبَـرا
رأيـت بـه شـبـاب الأمـس سـوءاتـه عِـبَـرا

وقد كثف الحضور في المقطع الرابع بشكل لافت ، كأنه يقول: إنه مقطع الوداع، أو أنه يؤكد بذلك وجوده وبقاءه وحقوقه، وقد ضاع الشباب وهدد المشيب بالتنازل لما بعده من خطوات، فقد جاء ضمير المتكلم 29 مرة، ولأهمية هذا الضمير في مصير دراسة هذا النص نتمم هذه الإحصائية، فإن مجموع عدد ضمير المتكلم بلغ 87 مرة جاءت على النحو التالي:

المقطع الأول 18

المقطع الثاني 18

المقطع الثالث 13

المقطع الرابع 29

المجموع 78 منسوبا إلى عدد أبيات القصيدة $\frac{78}{48}$

وهذا يؤكد لنا أن الفقي يتخذ موقفه هنا من داخل النص لا من خارجه، ولكي يحقق الإيقاع داخل النص، فهو يعقد ثنائيته بينه وبين الناس، وبينه وبين الشباب، وبينه وبين المشيب، وبينه وبين مفتاح التشغيل (تشغيل المعازف)، وثنائيات أخرى تتجلى فيما بين الشباب والمشيب، وفيما بين مفتاح التشغيل والمعزوفة، وفيما بين فصائل العزف، فالشاعر هو محور الحركة، ومصدر الإيعاز، ولذا فإنك لا تستطيع إلا أن تقول: إن وقوعات هذا النص من الداخل، ولأن صلتها بالمتلقي وجدانية وليست حسية فإننا نستطيع أن نقول: إن هذه الوقوعات ليست مجرد تحقيق حالات إحصائية أو خلق أجواء بكائية استعدائية ، وإنما هي ترمي إلى شيء أبعد من ذلك وأسمى شأناً، إنها ترمي إلى تحويل حالات الوقوع إلى نزوع، وإلى حالات إشرافية إيقاعية، تتصل بالآخرين نغمياً، وتمتزج معهم في غنائية حالمة، أو تتأزم معهم في ثورة جامحة، المهم أنها تستنفر جميع أدواتها الفنية داخل النص لتخلق في داخله وخارجه ذعراً وجدانياً منتجاً، وتحدث شيئاً من الهز الفكري اللاإرادي، والارتباط العاطفي الخلاق، إن هذه الحالة التي وصفناها، هي ما نعنيه بلفظ الإيقاع.

هنا علينا أن نفهم أن الإيقاع منه المريح ومنه المزيح، ومنه ما يكون إيقاعاً منفرداً، ومنه ما يكون إيقاعا جمعياً، ونحن في حياتنا الفنية محتاجون للنوعين معاً، ولكن إمكانات هذا النص الذي بين أيدينا لا تساعد على أداء الإيقاعات الجمعية إلا بمقدار، وهو في جوه الرومانسي الحالم يركز في عامته على العزف الفردي، في أسلوب مثير أخاذ.

ولتوضيح ما ذكرناه من الثنائية الوقوعية والوجدانية الإيقاعية لابد من محاورة النص أو أطراف منه.

يقول الفقي في المقطع الأول:

تمنى الناسُ، ويلُ الناس بل ويلي أنا وحدي

لم يذكر ماذا تمنى الناس (المفعول)، ومع ذلك رجمهم بالويل، إنه إيقاع عنيف، يشبه خبطات الإيذان بالبدء في عرض المسرحية، ولإحساسه بهذا العنف أسرع إلى إلغائه بالإضراب (بل)، ووجه الويل إلى نفسه، وليؤكد للناس الغاضبين فعله هذا، جاء ضمير المتكلم مظهرا (أنا) ليفيد تأكيد توجيه الرجم بالويل له وحده، وهو لا يشترك معه في ذلك أحد:

تمنوا من شباب الأمس ما غُيّب في اللحد

إنه يأتي بالمفعول الذي وقع عليه التمني: اسم موصول، وهو معرفة ناقصة، لا يتعين المراد منه إلا معرفة جملة الصلة، ويزيد في تحقيق هذا الإبهام، مجيء الصلة جملة مبنية للمجهول (غُيّب في اللحد) إذاً ما زالت أمنيات الناس من الشباب مجهولة، قابلة لطرح أسئلة أخرى حولها:

وماذا في شباب الأمس مما يقتضي حمدي..؟
وماذا في شباب الأمس غير التعب المكدي..؟
وغير الوجد مشبوباً إلى أن ذبت من وجدي..؟
وذبت من الجهاد المرّ حتى ضاق بي جهدي..؟

إذا كانت الثنائية تحققت في البيت الأول بينه وبين الناس، فإنها تقوم في باقي أبيات المقطع بينه وبين الشباب، وفي مقارنة حفية بين شباب الأمس ومشيب اليوم، وفيما بين النحس والسعد، والشقاء والسعادة، والوصل والصد، والهزل والجد، والراحة والكد، والرجاء والشكوى، والناس والشاعر مرة أخرى، مع ملاحظة أن الناس ذكروا في المطلع مرتين وفي خاتمة المقطع مرتين، وفي أوضاع لغوية مختلفة، يوحي

كل وضع بدلالاته الخاصة به، تلك الدلالات التي قد يكون من أهمها الإشارة إلى سلطان الناس، وضعف سلطانه، وإلى جمعيتهم وفرديته، وأن الشباب بالنسبة للخلق ليس واحداً.

● ولقائل أن يقول: إن الثنائية طبيعة الحياة، فما جدوى التركيز عليها هنا ؟؟ ولكننا نقول: إنه مع التسليم بكونها مظهراً كونياً، فإن تعمد تفعيلها في مركب فني كالشعر، يمنح النص حركة من المد والجزر، والتصادم والتوافق، تعطيه حيوية خلاقة، وتزوده بطاقات لا تكاد تنتهي من التواصل والفاعلية، وفرق كبير بين نص جائف وآخر نائف..!!

ويواصل ذكر بعض الإحباطات التي أصابته في حالة شبابه، بعد أن تحولت أداة الاستفهام (ماذا) إلى وسيلة للنفي بذكر أداة الاستثناء:

وقد أرجع بالنحس وما أرجع بالسعد
وتشقيني - فما أسعد - وصلي، شقوة الصد
بما هزلي به فاز ولا فاز به جِدي
ولا بالراحة المكسال أخصبتُ، ولا الكد
فما أرجو كمثل الناس منه حلاوة الخلد
ولا أشكو كمثل الناس مراراة الفقد

فالشباب إن قدم لغيري من الناس ما يريحهم ويسعدهم، فإنه لم يقدم لي شيئا من ذلك، فلا غرابة إن امتدحوه وهجوته، وحمدوه وذممته، فلا مادحُ السوقَ إلا من ربح، فيحق لهم أن يتمنوا عودته، لأن ذلك لا يعني لهم الشيء الكثير، فهم يستصغرون من أجل عودته كل غال ونفيس، أما أنا فلا أرى نعما تستحق أن تكون مطلباً وغاية، إنه يُقسم وهو في حالة غضب على أنه شباب خاسر:

لـئـن رجَّـى الـشـبـابَ الـنـاسُ عـــودتَـــه، وقـــد ذهـــبـــا
وأعــطــوا المجــد مــرتــخَـصَـا لـــه والمـــالَ والـــنـــشـــبـــا
فـــــإنـــــي مـــــا أراه ولا أرى آلاءه أربـــــــــــــــــا

ولا يكتفي بالتأكيد الحاصل من القسم، بل يؤكد الجواب بإن أيضاً، وانظر بعد ذلك إلى الحيرة التي يضعك فيها ضمير (أراه) هل هو عائد على الشباب، أو إلى الرأي القائل بعودة الشباب؟ وفي تلك الحيرة النحوية حيرة فنية وفقا لأجرومية الجرجاني، وفي الموقف نفسه يضعك ترديده (ما أراه، ولا أرى).

وبناءً على ما تقدم، يضع الناس أمام مسئولياتهم، ويشهدهم على أنفسهم في اتخاذهم طريقاً يخصهم، واتخاذه طريقا يخصه، (فجدّوا.. إلخ) فعل الأمر الوحيد، وضمير المخاطب الوحيد في النص، لأن الموقف شبيه بموقف موسى والخضر (هذا فراق بيني وبينك سأنبئك بتأويل ما لم تستطع عليه صبراً):

فـــجـــدوا خـــلـــفـــه، إنـــي أجـــدُّ أمـــامـــه هـــربـــا
فـقـد شـاهـدت فـي عـيـنـيـه مـــن أســـوائـــه الـــعـــجَـــبـــا
وكـــنـــت أذوق مـــن لأوائـــه الـــتـــنـــكـــيـــل والـــرهـــبـــا
ومـــا أحـــســـت مـــن ذكـــراه إلا الـــويـــل والحـــربـــا

كلام الشاعر موثق مؤكد بإن (إني أجدّ) وبقد (فقد شاهدت) وأسلوب القصر في البيت الرابع.

ويحمد الشاعر لنفسه أنه ترك كل ما في الشباب من لهو وإغراءات ولعب، ثم يحمد لشيبه أنه أعانه على تحقيق ذلك، لهذا هو يتحرى مدح الشيب وذم الشباب:

وعـدتُ الـيـوم مـا ألـعـب أو أصـغـي لمـن لـعـبـا
تـركـت الـلـهـو لـلأهـين والـصـهـبـاءَ، والـطـربـا
وقـانـي الـشـيـب بـعـد شـبـيـبـي الـكـفـرانَ والـرِّيـبـا
وقـانـي الـلـهـب الحـارق لمـا أطـفـأ الـلـهـبـا
فـكـيـف أذم مـا أشـرق أو أمـدح مـا غـربـا؟؟

الأبيات الثلاثة الأخيرة تخص الشيب، وكذلك أبيات المقطع الثالث (12 بيتاً) وأبيات المقطع الرابع (14 بيتا) حسب المتوقع، فالجملة (29 بيتاً) مما يجعلك تسارع إلى الحكم بصدق مقاله في موقفه من الشباب وإعراضه عن المشيب بما فيه من وقار وجلال ، لكننا نفاجأ بردة الشاعر عن كل ما قاله في آخر المقطع الرابع فيما لا يقل عن سبعة أبيات، فكأنما هو كان ينفي حبه للشباب وراء جلباب من قبول مزيف للشيب، فالنص إذاً بكاء للشباب وامتداحٌ له، وليس امتداحا للمشيب كما يبدو لأول وهلة، ولكنه على كل حال لم يحمل عليه ولم يذمه، بل تعامل معه في لطف وتقدير:

وهـذا الـشـيـب مـا أمـقـت مـنـه الـضـعـفَ والخـورا
ولا أمـقـت مـنـه الـطـعـن فـي الأيـام، والـكـبَـرا
رأيـت بـه شـبـاب الأمـس مـن سـوءاتـه عـبَـرا
شـراسـتـه تـعـيـد الـصـفـو مـن أيـامـه كـدرا
ولـكـنـي وقـد ودّعـتـه بـالأمـس فـانـدثـرا
أرى فـي الـشـيـب مـا يـدفـع عـنـي الـبـغـي والـبـطـرا
ومـا أهـفـو إلـى الـلـذات أو أسـتـعـذب الـسـمـرا
ومـا تـدفـعـنـي الـقـوة أن أفـتـرس الـبـشـرا

وما تدفعني الغفلة أن لا أرهب القدرا
فإن هزيمة المهزوم قد تمنحه الظفرا
وإن النفع قد سجل في طياته الضررا
وإن العمر أشقاه الذي ضيعته هدرا

وإذا كانت (ما) في البيت الأول موصولية، وهو المنسجم مع المعنى، فإن (الضعف والخور) يجب رفعهما، وهذا إقواء يصعب أن يقع من شاعر كالفقي، ويصير المعنى: إن ما أمقته من الشيب هو الضعف والخور، ولا أمقت منه الطعن في السن، والدلالة على الكبر، فهل يكون قصده أنه لا يمقتها جميعا، وأنه يقبلها، وحينئذ يسلم شاعرنا من الإقواء؟

وإذا ما تسللنا إلى ردهة الإيقاعات، وجدنا مزيداً من الإيقاعات المنفردة، التي تعني الشاعر في المقام لأول، وتمسنا على سبيل التبادل في المواقع، وتثيرنا كما يثير العزف المنفرد على العود أو على القانون، أو التقاسيم المنفردة، ونجد في الجانب الآخر ضربا من الإيقاعات الجماعية (أوركسترا)، لا تمثل صوتاً واحداً، ولكنها جامعة شاملة للعديد من الأصوات والأنغام، نستمتع بها جميعا في آن، وتنشز إن نقص واحد منها أو تعثر ترداده، أو خفت صداه، إنها الإيقاعات التي يرقى بها الشعر فيكون إنسانيا وممثلا للروح الجماعية، متجاوزا للذاتية، والروح الفردية، ومن النماذج الصالحة للتمثيل في هذا المقطع وفيما سبقه قول الشاعر:

● وما ذا في شباب الأمس مما يقتضي حمدي..؟
وماذا في شباب الأمس غير التعب المكدي..؟
● تركت اللهو للاهين والصهباءَ، والطربا
● فكيف أذم ما أشرق أو أمدح ما غربا؟؟

● أرى في الشيب ما يدفع عني البغي والبطرا
● وما تدفعني القوة أن أفترس البشرا
وما تدفعني الغفلة أن لا أرهب القدرا
فإن هزيمة المهزوم قد تمنحه الظفرا
وإن النفع قد سجل في طياته الضررا
وإن العمر أشقاه الذي ضيعته هدرا

وتكاد جميع أبيات المقطع الأخير أن تحمل الصبغة نفسها، فكل منها يحمل في طواياه هماً إنسانياً مشتركاً، ويتضمن قضية عامة تمسنا من قريب أو من بعيد، وكأن الشاعر ينوب عنا في طرحها على ساحة المشهد الشعري العام، فهي على هذا الأساس إيقاعات جماعية، وليست فردية، يقول:

وما أنكر أن الشيب قد بدد أوهامي
وقد صحح بالحكمة لي أضغاث أحلامي
وقد أنضج بالخبرة والتجريب أحكامي
ولولاه لما أطربت الأسماع أنغامي

فالحكمة موروث يصحح، والخبرة رصيد معرفي ينضج الفكر ويسدد الأحكام، وأنغامه تطرب الأسماع، كل الأسماع:

ولا فجّر سحرَ الكون من ينبوع إلهامي
ولا خفقت بهام الجو - ما تهدأ - أعلامي

تابعان جواب لولا في شكل كوني عام، ثم تأتي الأبيات التي تبدأ فيها رجعته وانتكاسته للشباب، ولهوه وملاذه، رافضاً مخانق المشيب

وما يدعى له من وقار، ويعلن أنه لا يجد نفسه ولا يلقى حريته إلا في ظلال الشباب:

ولـــكـــنـــي بـــرغـــم المجـــد قـــد أنـــكـــرت أيـــامـــي
يـــكـــاد الجـــدُّ أن يـــخـــنـــق آهـــاتـــي وأنـــســـامـــي..!!
أعـــيـــش بـــذكـــريـــات الأمـــس أســـتـــروح آثـــامـــي
أراهـــا رغـــم مـــا أنـــكـــرتُ مـــنـــهـــا، خـــيـــر أعـــوامـــي

وأنا زعيم بأن المتلقي سيولول أو يويّل مع الشاعر في الأبيات الأربعة الأخيرة مشفقاً عليه، أو ممعناً معه فيما هو ممعن فيه، وذلك حين يقول:

فـــيـــا ويـــلـــي مـــن الخـــســـران ســـرت لـــه بـــأقـــدامـــي..!!
وويـــلـــي أيّ مـــظـــلـــوم أنـــا أعـــشـــق ظُـــلاّمـــي..!!
وأهـــفـــو لـــضـــلالاتـــي واســـتـــغـــفـــر آلامـــي..!!
رُمـــيـــت.. فـــلـــســـت بـــالـــشـــاكـــي وقـــد كـــنـــت أنـــا الـــرامـــي..!!

إنه محمد حسن فقي المتردد الحائر الذي يتوب ويثوب، حتى تحيل الضراعة صفحات وجهه، وحتى ليكاد يكون ملاكاً، ويثور ويصهل التمرد في داخله، ويذهب به الإغراء كل مذهب، وتغشّيه الفتنة حتى ليكاد يكون شيطاناً، وما هو بالملاك ولا بالشيطان، ولكنها الحيرة والتردد وفتنة الأسئلة الجامحة التي لا يقر لها قرار، ولو طلبنا لشخصيته الفنية مفتاحا نلج به إلى عالمه الفني، لما كان غير الحيرة التي عبر عنها في قصيدته (من أنا؟) - الديوان ص 105 - وكتابنا (شعراء من أرض عبقر)، إن منحة الفقي أو محنته في حيرته التي لم ترحه حتى في موقفه من الشيب والشباب، وكذلك في قصيدته (نفس تبحث عن نفسها ص 145).

● وفي قصيدة له بعنوان (عذاب الحيرة) الديوان نفسه ص 272 يعود لمعالجة موضوع الشباب والمشيب وهو يدافع عن تغير موقفه ورأيه، فيقول:

قد كنت في فجر الشباب أرى الكهولة مغنما
وأرى المشيب هو الوقار هو الفخارَ الأعظما
حتى إذا وافَى.. رأيت به الحياة جهنما
لكن أيسعدني الشباب ولو أثاب وأكرما..؟؟

وفي المقطع الذي يليه يقول:

كلاّ، فما أنا بالشباب .. ولا المشيب بناعم
فكلاهما يدني إلي نسائمي، وسمائمي
وأنا الذي ضحيتُ بعد مغارمي بمغانمي
كي استريح.. فما استرحتُ سوى استراحة حالم

● ويبكي القصيبي الشباب دون صخب أو صراخ أو عويل، ولكنه بكاء متمثل أول ما تمثل في تفعيلة بحر المتقارب (فعولن) المؤلفة من مقطع أول ذي امتداد (فعو) (//5) وتد مجموع، ومقطع ثان أقصر (/5) سبب خفيف ، كأنما يمثل الوتد حالة النواح والبكاء، ويمثل السبب اللطمات المتتالية على الفقيد ، ويسكّن الشاعر كلمة (شباب) في العنوان وسطر كل مطلع ، لتصبح هكذا: (شبابْ) - فعولْ- فيجتمع ساكنان في آخر هذه التفعيلة هنا، لينجح الشاعر في نقل مشهده الباكي على شبابه حين ينخرط في البكاء، وتنتهي كل شهقة بانفجارات أو انسدادات على الشفتين، ومن عجب أن يتساوى الانفجار والانسداد هنا في الدلالة على حالة المكظوم، وكأنها حالة شهيق وزفير، هما يتبادلان

الوقوع، ولا ينزاحان، ويضعهما الشاعر بين منصصتين بعدهما علامتا تعجب، ليلفت الانتباه بشدة إلى هذا المبكي عليه - تماماً - كما تفعل المعدّدة، أو كما يفعل المؤبن في ثنايا تأبينه ، رغبة في التأثير على الموقف، وعلى من يصغون إليه ، فماذا أحدثت هذه الصرخة الوحيدة للقصيبي في هذا النص؟ ظهر على السطح شيخ متهالك جسمياً ونفسياً، وبدلا من أن يصرخ مع الشاعر أطرق وهمس في ألم وحسرة: (ليت الشباب يعود)، وفي الجانب الآخر ظهرت ضحية أخرى للشيب، هي امرأة عجوز، لم تستطع حجز دمعتين تساقطتا من عينيها تقولان في لهفة: (ليت الشباب يعود)..!!

«شبابْ»..!!

ويطرق شيخ نحيل كئيبْ

ويهمس: (ليت الشباب يعود)

وتلمس امرأة شعرها

وقد بيضته السنينُ الطوال

وتفلت من عينها دمعتان

تقولان: (ليت الشباب يعود)

ثم يكرر الصرخة (شبابْ) وتنحسر الستار ة عن شباب حقيقي متمثل في الجارة الشابة التي تكون مأخوذة بعبقرية شاعرنا منبهرة بقصائده، ولكن العوائق تحول بينها وبين الاستجابة لمقتضى شبابها، وذلك خشية مفاجأة أمها، ومفاجأة شيبه، ويظهر في الجانب الآخر من المشهد الشاعر أو بطل النص ذو الشعرات البيض فيما نحدس، فيتبادلان النظرات، ثم لا شيء غير ذلك، فإن الحاجز صعب المرتقى، والعقبة كؤود:

«شبابْ»..!!

وفي الحي جارتنا

وراء الســــــــــتار

تخاف تفاجئها أمُّها..

وأنساب كيلا يراني أحد

وأرنو إليها

وترنو إلي

وتبقى حكايتنا نظرات..!!

رجل وامرأة أيضاً، غير أن كل واحد منهما في المقطع الأول مشغول بنفسه، وهما مشغولان ببعضهما في المقطع الثاني.

وفي نقط توحي بمحذوف يمنحنا فرصة المشاركة في كتابة النص، إذ كل متلق سيملأ الفراغات بما يتناسب مع شعوره ومدى فهمه للنص، على العموم هي مسئولية تخلى عنها الشاعر للمتلقي ليقوم بها إن أراد إتمام قراءة النص، ولكننا مع ذلك سوف لن نقوم بهذه المحاولة، وذلك لنغيظ الشاعر، وسنكتفي بفعل ذلك في سرية تامة، وإليكم ما أثبته الشاعر:

«شبابْ»..!!

وفي الليل أخلو إلى مخدعي

... ...

وتمتد كفي

وترجع مملوءة بالظلام..

نتيجة منطقية لعلاقة غير متكافئة، ولا متاحٍ لها فرصة النمو

القسري الذي يشق عصا الرقابة، ويتجاوز العوائق، فليس من وراء ما حدث غير قَبَض الريح ومنتبذ الظلام، وحينئذ يعود الشيخ النحيل الكئيب يتجرع كأس الهزيمة، جاهراً:

ألا ليت الشباب يعود يوماً فأخبره بما فعل المشيب

يقول شاعرنا هامساً:

ويطرق شيخ نحيل كئيب

ويهمس: (ليت الشباب يعود)..!!

والنص لا يقتصر على إثارة انفعالاتنا حول إشكالية الشيب والشباب، بل يثير فينا مجموعة من الانفعالات المتواثبة، منها رثاء الحب اليائس، والشوق إلى الأحياء والحارات، ورثاء الوحدة والضياع، مما يجعل النص لا يلتزم بإيقاع واحد، وإنما يستجر مجموعة من الإيقاعات التي يمتزج بها ليكون منها جوقة متكاملة.

ويصور النص كذلك جملة من العلاقات الاجتماعية في حالة ترميز لحالات أخرى مماثلة، منها العلاقة بين المرأة والرجل، وشيء عن نشأة الحب واختناقاته، وتعويض الارتطامات بصخور الواقع إلى التعلق بأذيال الماضي، وصورة الاعتماد في حل معضلات حياتنا على التمني، وننسى أن شوقي قال:

وما نيل المطالب بالتمني ولكن تؤخذ الدنيا غلابا

المرأة والشيب

كلما وقع في يدي مصدر من المصادر التي تعرض للشيب أسرعت أبحث عما قالته المرأة في شيبها أو فيما أصاب منه الرجال، فلم أجد

شيئاً، وكذلك بحثت عما قاله الرجال في شيب النساء، فلم أجد شيئاً أيضاً، كل ما وجدته ثلاثة نماذج في شيب نفسها، هي قول الخنساء:

تَقولُ نِساءٌ: شِبتِ مِن غَيرِ كَبْرَةٍ وَأَيسَرُ مِمّا قَد لَقيتُ يُشيبُ

وقول أم العلاء الحجارية البربرية:

يا صبح لا تبد إلى جنح والليل لا يبقَى مع الصبحِ
الشيبُ لا يخدع فيهِ الصبا بحيلةٍ، فاسمع إلى نُصحي
فَلا تكُن أجهل مَن في الورى يبيتُ في الجهلِ كَما يُضحي

وقول أم ثواب الهزّانية:

ربيتُه وهو مثل الفرخ أعظمُه أم الطعام ترى في جلده زغبا
حتى إذا آضَ كالفحّال شذّبه أبّارُه، ونفى عن متنه الكربا
أمسى يمزق أثوابي يؤدبني أبعدَ شيبي عندي يبتغي الأدبا..؟؟

ونموذجا لليلى الأخيلية تتحدث فيه عن شيب الرجال :

فتىً لَمْ يَزَلْ يَزْدادُ خيراً لدنْ نَشا إلى أنْ علاهُ الشَّيْبُ فَوْقَ المسايحِ
تَراهُ إذا ما المَوْتُ حَلَّ بورْدِه ضَروباً على أقْرانِهِ بالصَّفائحِ
شُجاعٌ لدى الهَيْجاءِ، ثبْتٌ، مشايحٌ إذا انْحازَ عن أقْرانِهِ كُلُّ سابحِ
فعاشَ حَميداً لا ذَميماً فِعالُهُ وَصُولاً لقُرباهُ، يُرى غَيْرَ كالحِ

وأول ما لقيت من شعر مستقل بمشيب المرأة : قصيدتان للشاعر السعودي محمد حسن فقي/ في ديوانه (قدر ورجُل) الأولى بعنوان (مرآة الخريف) - ص 142 - من (33 بيتا) اتخذ الشيب منها مقعداً واحداً ضمن مهاجمين آخرين، فالحسناء وقفت أمام المرآة تستكمل زينتها،

ففوجئت بمظاهر الخريف أو الكبر التي بدت هنا وهناك على خريطة جسمها، والتي كان منها هذا الشيب الذي غزا شعرها، وقد أجرى القصيدة على لسان هذه الحسناء وهي واقفة أمام المرآة، مستغرقة في حلم يربط بين أيام العمر المتعاقبة، مسترجعة ما تركته السنون من بصمات على جسمها، تقول في المطلع:

تطلعتُ للمرآة فاستهولتْ عيني مرائي ما كانت لتخطر في ذهني
غزا الشيب شعري فاستحال سواده بياضاً، وحسني!! رحمتاه على حسني..!!
وكان قوامي السبط كالرمح فانحنى من الريح، حتى عاد قوساً من العهن

إن الشيب في هذه القصيدة يمثل أحد مظاهر الضعف الذي أصابها بسببه الكبر، فهمو يعمل متضامناً مع غيره من العلامات لإشعارها بتغير الحال، ويظل الشاعر على لسانها يوازن بين الأمس واليوم في مفاتن جسمها ومواقع الإغراء منها، مثل قوله:

وقد كان غصني بالثمار محملاً ونهداي أشهى ما تطالع في الغصن
ونحر تخال السحر في قسماته يضج بلا صوت ، ويردي بلا طعن
وشعر أثيث كالغياهب ترتمي غدائره في كبرياء.. إلى حضني

ومن الأبيات الختامية:

وها أنا قد ولى الربيع بوشيه وصوح روضي .. أقرع السن بالسن
ولو كنت أدري ما الخريف وعصفه لكان مسيري في ربيعي على هوني

كل ما في القصيدة السابقة بالمجاورة وكأننا نتعمد ذلك لإثبات توجه معين، فإننا في النص التالي مع الشاعر نفسه أمام نص شيبي لحماً ودماً وهو بعنوان: (لا تخافي) - ص316 - من الديوان نفسه.

ونسارع لنقول: إن الفقي هنا لا ينسج على منوال سابق، لأنه السابق لتناول هذا الموضوع، فله فضل الابتداع، وصاحبته هنا أيضا كصاحبته الأولى تكتشف مصابها بالشيب وهي أمام المرآة، فقد قال في المقطع الثالث:

تضايقها مرآتها في ذؤابة من الليل، كادتها البروق الخواطف

ونتساءل: ما بال مرآته والحسناوات؟ وكأن الشاعر يحس بضراوة مراياه، فهو يعمد هنا إلى بث الطمأنينة في نفس صاحبته، وقد خص المقطعين الأولين بحكاية واقعها الأليم الذي اكتشفته، ووصف بكاءها وضعضعة كيانها إلى غير ذلك من مظاهر الضعف والخور، وخص المقطعين الأخيرين بتسليتها والتخفيف عنها، يقول في المقطع الأول:

بكت عينها لما رأت أن شعرها قد ابيض، واستولت عليه المخاوف
فقد كان كالليل البهيم تزينه غدائرُ قد تاهت بهن اللفائف
إذا ما نضت عنها المطارفَ أبرزت من الحسن ما تحنو عليه المطارف
وإن لبست أضفت على الحسن حلة تضل النهى فيها، وتُهدى العواطف
بدت بين أتراب لها فتطلعت إليها عيون دونهن: لواهف
وسارت فسار الغانيات وراءها فهن - على لألائهن - وصائف

إنه مشهد رائع لحسنها وحسن من حولها من الغانيات، يهاجم الشيب، فينهار ويتضعضع، ويهتز من هول المصير العاصف:

تضعضَعَ من خوف المشيب كيانها وهزّته من هول المصير العواصفُ
أيذبلُ هذا الحسن بعد روائه فما تجذب الأبصار منه الطرائف
ولا تسحر العشاق منه مخائل أضلت سراهم في الهوى، ومعارف

ويرتد عنها الطرف شمطاء تحتمي بمئزرها كيلا تبين المشارف
لقد كان هذا الحسن بالأمس عارياً ولكنه في يومه لا يجازف
فما نظرات الأمس إلا بلاسم وما نظرات اليوم إلا قذائف
فلا تذرفي الدمع السخين، فربما تغيض - إذا لم تحبسيه - المذارف..!!

وهنا يدخل الشاعر إلى خشبة المسرح، بعد أن كان مكتفياً بتسجيل الوقوعات من الخارج عدا مرة أو مرتين، فيحاول تسليتها ومواساتها، مقدماً لها تجربة عاش دقائقها، لم يتأثر فيها بالشيب، إذ على المرء أن يواجه الأحداث والتغيرات الجسمية بما يتناسب مع مرحلته العمرية، وأن يحسن استثمار الطاقات الكامنة فيه أحسن استثمار:

كشفت لها رأسي، وقلت لها: ارعوي فما هذه الأشجان إلا سفاسف
فهذا مشيبي منذ (عشرين) حجة تداعبني منه الرعود القواصف
فما هزني منه الردى يوم محنتي ولا صرفتني عن هواي الصوارف

● وبعد:

فعسى أن أكون قد وفقت لما قصدت إليه أو بعضه، وإلا فإن أملي أن أجد الفرصة لتطويره بشكل أشمل وأكمل، فهو مايزال يتفاعل ويتخلق في درب الكمال، وكل أعمالنا قابلة للنقص والإضافة، وما نراه اليوم كاملاً نراه غدا وبه نقص، فإن لم نلق ذلك في نفوسنا حين نعاود النظر فيما نفعل أو نقول، علمنا أنه الموت الزؤام..

* * *

تحتل «الأجنة» المرتبة التاسعة والأخيرة من القصائد التي وردت في ديوان «التضاريس» لمحمد الثبيتي[1]. وهي تطالعنا، أول ما تطالعنا، صورة مرسومة على وجه الصفحات البيضاء التي تشغلها. لم ترد هذه الصورة على النحو الذي ألفنا في الشعر العربي القديم كلاماً موزعاً على أبيات متناسبة الشطرين قد رصت رصّاً منتظماً على عمودين، وإنما جاءت عنواناً و51 سطراً شعرياً منضدة على نحو من الأنحاء على بياض الصفحات.

أما العنوان فلفظ واحد في صيغة جمع يوشّحه التعريف. الجمع مشتق من الجذر «ج ن ن»، وهو رأس معجمي لمادة لغوية ثرية غزيرة تلتقي في الدلالة على الخفاء والاستتار والكنّ والكمون والاحتجاب وتنفتح على ما لا يُرى بالعين فيُدرك بالذهن والتصور والتقدير والتوهم. من استكناه المادة المنضوية تحت الجذر «ج ن ن» أحتفظ، من صيغة الجمع لبعض مشتقاتها لأنني سأعود إليه، بأن الجنين مشروع مسافر بين ابتداءٍ اكتمالُه نزولٌ إلى العالم والوجود من الرّحم، وأفق له يكتملُ، على نحو من الأنحاء، بنزول آخر من العالم والوجود إلى فتحة في الأرض. التلازم بين الرحمين، رحم الأم ورحم الأرض، في التجربة والإدراك أشهر من أن يُستدل عليه، كلاهما آهل بكم هائل من التساؤلات بدءاً من الخروج من الخفاء إلى الظهور لمواجهة مجهول الوجود وانتهاء بالخروج من الظهور إلى الخفاء لمواجهة مجهول المجهول.

والعنوان الذي يبدأ به النص هو الاسم الذي يظل يحمل والمدخل الذي يفتح على عالمه. غير أن العناوين تنتمي إلى بلاغة الإيجاز في حين

تنتمي النصوص إلى بلاغة الإسهاب. فالعنوان، بانتمائه إلى بلاغة الإيجاز، يفعّل الأنشطة المشتغلة في الذهن ويحفزها للانفتاح على متعدد المعاني والدلالات والوقائع والتجارب والنصوص. أما النص، بانتمائه إلى بلاغة الإسهاب، فيستبعد من تلك المعاني والدلالات والوقائع والتجارب والمفاهيم ما يستبعد ليسوّر منها ما يسوّر حتى يكتسب العنوان هوية من الهويات.

جاءت صيغة الجمع في العنوان معرّفة، وورد التعريف فيها بالتسمية وبـ «الألف واللام». فهل يعني هذا مزيداً في ترشيحه إلى مزيد التمحض للاضطلاع بوظيفة الكشف"عما للأشياء في ذواتها[2]؟ فتعريف الجمع غير تعريف الفرد نظراً إلى أن تعريف الفرد يتجه إلى الثابت المطرد من خواص الذات في حين يتجه تعريف الجمع إلى المشترك الثابت المطرد في خواص الذوات من نفس الجنس. إذا كان المقصود بالتعريف تحصيل محض التمييز في محض الإطلاق، كان مطلق الجمع غير مطلق الفرد. إنها دقائق من الفوارق اللطيفة يبدو متن القصيدة مرشحاً لتحصيلها من استكناه الهويات التي تلازمه.

إننا بإزاء العنوان والنص إزاء فعلين في الظاهر متناقضين لكنهما متلازمان، في الحقيقة، متكاملان، فالعنوان يبعث على التوقع والنص يجعل التوقع يتأكد أو يخيب.

مثلما رأينا «الأجنة» من حيث هي «كائنات وأشياء» تفتح على آفاق وراءها آفاق نراها في اللفظ تنفتح على آفاق وراءها آفاق. آفاق الأولى الوجود وآفاق الثانية النص. وسنرى إلى أي حد تنعدم الفوارق بين الأفقين.

غير أن العنوان يرد في بداية القصيدة على نحو يستوقف النظر. فهو يرد بنصه في السطر الشعري الأول، إلا أنه يرد في صيغة نكرة. وجه

الإشكال أن «نقل المعرفة إلى النكرة أمر لا يعقل ولا يحدث»[3] على حد عبارة الجهابذة من أسلافنا النحاة. يمكن لهذه العملية أن تتصور في الذهن إلا أن حصولها في الواقع يظل متعذراً. لكن الظاهرة تصبح أهلا لمزيد التأمل والتدبر متى استحضرنا أن التعريف، لدى اللسانيين، فعل تخاطبي بحت، فهو لا يوجد في اللغة لأن وجوده يقتصر على الاستعمال. معنى هذا أنه مشدود بعرى متينة إلى الذات المتكلمة، ومشدود، في الشعر بالذات، إلى الذات المتكلمة بالقصيدة وفيها.

متن «الأجنة» واحد وخمسون سطراً شعرياً توزعت على فضاء الصفحات وفق أنماط مختلفة. من الأسطر ما يطول حتى يشغل كامل مدى السطر (الأسطر 1 و8 و9 و14 مثلاً)، ومنها ما يقصر حتى لا يشغل إلا حيزاً ضئيلاً منه (السطر 43). وبين الحدين المتقابلين أسطر تختلف في المدى، فمنها ما يتكون من لفظين (الأسطر 7 و27 و35)، ومنها ما يتكون من بعض ألفاظ (الأسطر 5 و10 و44 و49). ثم إن من الأسطر الشعرية ما يبدأ من يمين فضاء السطر، من بدايته، ومنها ما يحتل وسط السطر مبقياً على فراغ بينه وبين بداية السطر، وعلى فراغ آخر بينه وبين نهايته (الأسطر 10 و11 و12 و13 مثلاً)، ومنها، وهذا في القصيدة قليل، ما يبدأ من وسط السطر ليحتل المساحة بينه وبين نهايته (السطر 7).

توزيع الكلام على الأسطر في علاقته بالبياض الذي يسيّجه يستدعي قراءة. يطول السطر الشعري ويمتد فيتقلص البياض وينحسر، ويقصر السطر فيمتد عليه البياض ويحاصره. ولا نعرف للطول والقصر من سبب سوى ما يحملان به العين على التحرك حركة لا نستبعد أن تكون متناغمة مع حركات أخرى في القصيدة.

يمكن أن نقف على إخراج القصيدة مخطوطة خطاً مشرقياً قد يجد غير المشارقة مشقة في تبين بعض من كلمه. لكن الديوان بكامله قد جاء

مخطوطا. مما يستنتج من هذا الإخراج أنه لا يخلو من إثارة أن تصدر للديوان صورة مخطوطة لا في زمن الطباعة فحسب بل في زمن الاتصالات الرقمية.

* * *

لا تتجلى القصيدة صورة على الورق فحسب، فهي ليست لوحة تشكيلية تقرأ بالبصر. إنها تتجلى صورة من الكلام مركبة تركيباً إيقاعياً ودلالياً. وهذه الصورة تستدعي أن نقف عليها وإن كان في عزل مكوناتها بعضها عن بعض شيء من الضيم يلحقها لكنه يبدو أنه مما لابد منه إذ تستوجبه مقتضيات إجرائية يعسر الاستغناء عنها.

أجرى الشاعر قصيدته على الكامل من أوزان الخليل، وهو بحر يتكون من تفعيلة واحدة تتعاود ثلاث مرات في كل مصراع من مصراعي البيت. من خصائص هذه التفعيلة وهي متفاعلن (7 7 – 7 –) أن التغييرات التي تلحقها تتحول بها من مقاطع أصلية خمسة، ثلاثة قصيرة واثنان طويلان، إلى أربعة مقاطع ثلاثة منها طويلة وواحد قصير دون أن يبطل الوزن أو يلحقه اختلال. النتيجة الحاصلة من هذا التغيير أن صورة البحر المقطعية يمكن أن تنتقل من 30 مقطعاً إلى 24 مقطعاً فيبقى الاتزان مع ذلك قائماً. وقد أتاح هذا البحر للشاعر أن يستعمل تفعيلته على الاسترسال فهي تتعاود في القصيدة من بدايتها إلى نهايتها.

غير أن الثبيتي قد أدخل على توزيع الكلام على الأسطر الشعرية تحويراً لم يتقيد فيه بتمام التفعيلة، فهو يقطعها، أحياناً، في نهاية السطر ليستأنفها في السطر الذي يليه. لم يؤثر هذا التصرف في استرسال التفعيلة، لكنه أثر في جعل نغم القصيدة، مثلما يبينه التحليل الدقيق لتحويل المقاطع القصيرة إلى طويلة ولقطعها بين الأسطر، يتسم بالسرعة في مواطن وبالبطء في مواطن أخرى. إلا أن هذه الملاحظة، مع ما لها من

أهمية، لم نعثر لها على انسجام يؤيدها لا مع طول الأسطر الشعرية أو قصرها ولا مع الدلالات التي تحملها مثلما نرى لاحقاً في موطنه.

النتيجة الأولى التي نكتفي بها من توزيع الكلام على الأسطر على هذا النحو أن الوحدة التي يقف عند تمامها الكلام لم تعد البيت الشعري وقد اكتمل إيقاعاً وتركيباً ومعنى. فالقصيدة لم ترد أبياتاً متساوية الأشطر متناسبة من جهة الأقيسة العروضية وذلك رغم قيام النغم فيها على التفعيلة. معنى هذا أن السطر الشعري يطول أو يقصر دون أن يحاكي نموذجاً مسبقاً. فمن أسطر القصيدة ما يكتمل وقد اكتمل التركيب النحوي، ومنها ما يقف دون أن يبلغ التركيب مداه من الاكتمال.

قد جاءت قصيدة الأجنة إذاً موزونة إلا أنها جاءت منفكّة من قيود البيت متحررة منها. وهذه ظاهرة شديدة الانتشار في الشعر الحديث خاصة عند استعمال أحد البحور الصافية.

يسلم النظر في هذه القصيدة من حيث التفعيلة التي أجريت عليها إلى أن الثبيتي لم يغامر فيها بالتماس إيقاع يخرج عن نطاق العروض. فإذا أجرينا إحصاء لمقاطع الأسطر الشعرية الأربعة الأولى مثلاً حصلنا على 48 مقطعاً أي على ما يتساوى مع مقاطع بيتين اثنين من الكامل. إلا أنه، من ناحية ثانية، قد تصرف، مثلما رأينا سابقاً، في تنضيد المقاطع على الأسطر تصرفاً يقطع التفعيلة حينا ويستكمل السطر الشعري دون اكتماله تركيباً ومعنى. قيمة هذا التصرف أنه يضفي على إيقاع القصيدة حركة تساير إلى حد ما اكتناز السطر بالكلام أو عدم اكتنازه به، إلا أنها لم ترقَ إلى الحد الذي يجعل السرعة والتوتر مقتصرين على الأسطر القصيرة والبطء والهدوء مقتصرين على الأسطر الطويلة، فتعاود متفاعلن من أول القصيدة إلى نهايتها قد سمح ببروز حركة أخرى لا تنتظم مع الصور البصرية. ولكن النتيجة تظل، مع ذلك، واحدة فتقطيع

التفعيلات وتوزيعها على الأسطر وشحنها بالسرعة والتدافع أو الهدوء والبطء والانسياب توصل إلى أن الخروج من رتابة النغم المتعاود المحكوم في تعاوده بنمطية خارجية لا يتم على مستوى الأسطر ليتم على مستوى آخر من نسيج القصيدة. نحن إذاً إزاء تصرف جزئي يعني، من بين ما قد يعنيه، أن الشاعر يقف برجل في التراث وفي الحداثة برجل.

مثلما تنفلت القصيدة، إلى حد ما، من قيود البيت في تنظيمه النمطي تنفلت، إلى حد ما أيضاً، من القافية التي اعتدنا أن تتسيّج بها الأعجاز في أبيات القصائد القديمة، فالثبيتي قد نوّع منها دون أن يتخلى عنها كلياً. استعمل، على سبيل المثال، الحاء بعد مد في السطرين (1 و4)، والهمزة بعد مد في الأسطر(8 و9 و12) والأسطر23 و25 و27)، ثم استعملها جزئيا في السطرين (45 و48). واستعمل في السطر(15 و17 و18) التاء بعد مد، وفي السطرين (19 و21) الجيم بعد مد. أما القافية الواردة في السطرين (11 و13) فقد عادت إلى الظهور في الأسطر(39 و41 و43)، وفي السطرين (29 و30) استعمل الزاي بعد مد، والسين بعد مد في السطرين (45 و47)، والطاء الممدودة في السطرين (49 و51). ففي القصيدة إذاً 28 سطراً بينها اشتراك في ظاهرة التقفية، وإن كانت قد جاءت مختلفة في الروي غير مختلفة غالباً في الأضرب.

تُحدث هذه القوافي المتجاوبة في أرجاء القصيدة إيقاعاً لم نتبين نسقاً يشده من أي نوع كان. فإذا كان المد قاسماً مشتركاً بينها وكان هذا المد ناتجاً عن تحويل مقطعين قصيرين إلى مقطع طويل أو إلى مقطع متناه في الطول فإن توزيعها على مساحة النص لم نره يخضع لأي ترتيب إيقاعي. لهذا لم نستبعد أن يكون عدم الخضوع هذا رامياً إلى اختراق النظام الرتيب الذي يمكن أن ينشأ عن تنضيدها تنضيداً متجانساً

متناسقاً، وذلك حتى تنأى عن التوقع فتكون الحركة النغمية أكثر حرية في التظافر مع المكونات الأخرى المحدثة للنغم الذي تتسم به القصيدة.

لئن استند الإيقاع إلى الوزن والقافية، إلى حد ما، فإنه يتجاوزهما مثلما يتجاوز التفعيلة إلى مكونات أخرى تسهم في إثرائه الإثراء الذي يُكسب القصيدة هويتها النغمية. فالإيقاع، مثلما أصبح شائعاً في الدراسات، يحصل في الكلام ويتعلق شديد التعلق به. وهو قد يتعلق بالوزن وقد يتجاوزه، يحاكيه مرات ويناوئه مرات. إنه ظاهرة متأصلة في الخطاب لا يعرّف إلا فيه وبه[4]. لهذا كان من هذه المكونات ما هو ناشئ عن الصيغ التركيبية والصرفية والصوتمية سواء وهي تجنح إلى التعاود والتآلف والتجاوب أو إلى التنافر والتنابذ والتباعد.

والناظر في هذه القصيدة يلاحظ، أول ما يلاحظ، أن التعاود فيها منتشر انتشاراً واسعاً. فالسطر الشعري 11 يتعاود تعاوداً كلياً في السطر 13، والسطر الشعري 23 يتعاود في السطر 25. والسطران الشعريان 10 و12 يتعودان تعاوداً شبه كلي، فهما لا يختلفان إلا في لفظتي «النار» و«الماء». ويغلب التعاود على السطرين 32 و33، وعلى السطرين 37 و44، إذ السطر 44 جزء من السطر 37. ويرد التعاود جزئياً في الأسطر (8-9) و (28-30-31) و(47-48-50) بل إن التعاود قد جاء جزئياً في سطر شعري واحد هو السطر 14.

هذا التناظر في التركيب القائم على التعاود الكلي والجزئي يسمح للإيقاع بأن يبسط ظله على القصيدة، فهو ينشر فيها أنغاماً متجانسة تستند إلى التكرار وأنغاماً مختلفة تنشر فيها التنوع. إن التلوين في المتكررات والحد من تعاودها الكلي بالإقبال على التعاود الجزئي يحد من التماثل والرتابة في ترديد الأنغام نفسها. وقريب من التناغم ما نلاحظه من استخدام للتناظر التركيبي على نحو ما نشاهد في الأسطر الشعرية

(5-6) و(28-30-31) و(32-33)، فالتعاود يشمل فيها الهيئة العامة التي بني عليها الكلام.

والذي يسلم إليه تحليل النغم الذي جاءت عليه القصيدة أن الإيقاع فيها أجري على التناسب والتماثل والتعاود سواء أكان ذلك بتنفيذ ما في الوزن من تعاود للتفعيلة التي يتكون منها تنفيذاً عادياً أو مخصوصاً أم بتشكيل الكلام في صيغ من التوازي والتماثل لا تتعلق بأقيسة خارجية مسيطرة.

وإذا وصلنا هذا كله بالموروث الشعري ألفيناه يتجاوب معه من ناحية ويخرج عليه من ناحية ثانية. فهو يتجاوب معه بنشدان «الاستطابة» غاية قصوى كانت تنزع إليها الأشعار القديمة بتوخي الاتزان والتقفية. جاء في «المنهاج» لحازم القرطاجني قوله: «التأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب. ويجب أن يقال في ما ائتلف على ذلك النحو شعر، وإن كان له نظام محفوظ لأنا نشترط في نظام الشعر أن يكون مستطاباً»[5]. ولكن الثبيتي، وإن كان قد أقام مواطن من قصيدته على التناسب، قد عمل من ناحية أخرى على اختراقه. فالسطر الشعري 15 يوقف التناسب مثلما يوقفه السطر 31، ومع ذلك فإن حركة الإيقاع النغمي تظل متلاحمة، فهي تنهار من ناحية وتلتئم من ناحية وتنشر في القصيدة حركة قد لا تجد طريقاً إليها لو كانت قد بنيت على الاتزان المعهود والتناسب المألوف.

هكذا يفضي تحليل الإيقاع الذي جاءت عليه قصيدة الأجنة إلى أن الثبيتي قد تحرر فيها من الارتباط بهندسة الشطرين عندما جعل نهاية السطر الشعري لا تعلن عن اكتمال الاتزان فيه، وإذا كان قد حافظ على التفعيلة فإنه كان يقطعها، من حين لآخر، بين الأسطر. ثم إنه قد أشاع

فيها التكرار وهو أقصى التناسب مثلما أشاع التماثل والتناظر لفظاً وتراكيب. وخرج عن ذلك كله في مواطن أخرى. ومن الانسجام مع التراث والخروج عليه كان إيقاع القصيدة ذا طبقات ودرجات:

فهو في التفعيلة تأتي في صورتها الأصلية وفي صورة معدلة.

وهو في التعاود والتكرار والتماثل في التراكيب والصيغ.

وهو في توزيع الكلام على الأسطر الشعرية توزيعاً مخصوصاً.

فالثبيتي قد جمع في هذه القصيدة إذاً بين النغمين المسموع والمشاهد، وإن كان قد غلب على هذا الجمع استنساخ ظاهر من النمط الإيقاعي القديم للقصائد العمودية. لكن هذا الجمع يجعله، مثلما نرى لاحقاً، يضع رجلاً في التراث ورجلاً في الحداثة.

* * *

مهما تكن للإيقاع من أهمية في وسم النصوص الشعرية بميسمها فإنها غير مكتفية به و إلا كان الشعر موسيقى من اللفظ يأتلف ائتلافاً سمفونياً في أدوار نغمية، ذلك أن للمادة التي يتكون منها أثراً بالغ الخطورة فيه، فاللغة نظام جرسي دال يرتسم على الأسماع فتنبعث في الذهن دلالات وتصورات أوضح بكثير من التي تبعث عليها الأنغام الموسيقية. لهذا يدرس من النصوص نسيجها.

ابتدأ السطر الشعري الأول بـ «الواو» المسماة اصطلاحاً «واو ربّ». وهي شائعة الاستعمال في الشعر القديم، تداولها الشعراء من أقدم العصور وافتنّوا بها في إبداع عوالم شعرية مازالت تقابل بكثير من الحفاوة والاهتمام. من وظائف هذه الواو أن مجال القول بها افتراض وتقدير وتصور وتوهّم ينأى نأياً يقل ويعظم عن التقرير والتسجيل، ويتنكّب ما حصل ويحصل على النحو الذي تحصل به الوقائع والأحداث

وتكون به وعليه الأشياء والموجودات إلى ما لو كان قد حصل لعله كان يحصل على نحو من الأنحاء مغاير للمألوف، فيه من التناهي ما يجمع بين المتعة والفائدة.

لم يجر الثبيتي على قصيدته هذه تقسيماً من أي نوع كان في حين تتواتر في الشعر الحديث التقسيمات مرقمة وغير مرقمة ومعنونة وغير معنونة ومسيجة بعلامات الوقف والتتابع والاستفهام والتعجب والاستغراب والصمت.

وإذا كان من المفيد إجرائياً أن نلتمس للقصيدة مقاطع تيسّر النفاذ إلى ما في بنيتها من أسرار الإنشاء الفني فإنه من اللافت أن نجد «الأجنة» لا تقبل التجزئة بيسر إلى أقسام.

فعلى افتراض أنه يستقيم، متى أخذنا أنفسنا بكثير من التسامح، أن نتبين فيها المقاطع الآتية:

الأسطر الشعرية من 1 إلى 9.

الأسطر الشعرية من 10 إلى 14.

الأسطر الشعرية من 15 إلى 27.

الأسطر الشعرية من 28 إلى 33.

والأسطر الشعرية من 34 إلى الآخر.

فإن المشكل يظل قائماً إذ هو يتمثل في تبين المنطق الذي يحكم ورود هذه المقاطع بعضها إثر بعض، وهو منطق يظل في معظمه مغيّباً. فما الذي يبرر مثلاً ورود المقطع الثاني بعد الأول، أو ورود المقطع الثالث بعد الثاني؟ وهل إذا أجرينا على ترتيب المقاطع تحويراً أحدث ذلك التحوير تغييراً في القصيدة؟

إن الحيرة التي يواجهها القارئ في تبيّن مقاطع القصيدة، التبين الذي له مثلما ذكرنا وظيفة إجرائية، تطرح مسألة البناء الذي جاءت عليه والمنطق الذي يتحكم فيه. فـ «الأجنة» قد بنيت فيما يبدو على منطق آخر غير المنطق المعهود في تنضيد الكلام.

من معالم البناء في هذه القصيدة، وهي في الحقيقة تحتاج إلى أن ينظر إليها من أكثر من زاوية، أن فيها كلاماً من طبيعة الإخبار السردي وكلاماً من طبيعة بناء المشهد، وفيها ذلك الكلام الذي يحاكي ذاته في صيغ الاستفهام والنداء، وأن هذه الألوان الثلاثة تتواشج مع ما يمكن أن يعتبر حضوراً لأطراف الخطاب أعني «الأجنة» و«الذات المتكلمة بالقصيدة» (خاصة أنها قد سجلت فيها حضوراً ملموساً) و«الإطار» الذي تتكلم فيه وعنه الذاتان. ثم إنها تتواشج مع الزمن وقد تواتر ذكره وتواترت الإحالة عليه.

ومما يزين للناظر في هذه القصيدة الاعتداد بهذا المنطق أنه يتواشج مع البنى التركيبية المتواترة في نسيج القصيدة. يدل على هذا، من بين ما يدل عليه، أنه لا يعسر على قارئ «الأجنة» أن يتبين أن الصيغ المسيطرة عليها استفهام ونداء وإشارة، فهذه الصيغ تتصدّر 17 سطراً شعرياً وهو ما يمثل ثلث القصيدة متى لم نعتبرها تغطي الأسطر التي تتبعها. ثم إن هذه الصيغ ترد في أول القصيدة بداية من السطر الثالث وفي وسطها وفي آخرها. معنى هذا أن الإخبار السارد وإن دشن مفتتح القصيدة (السطران 1 و2 ثم الأسطر من 10 إلى 14 ثم الأسطر من 28 إلى 33) والإشارة إلى المشهد (الأسطر من 16 إلى 27 ثم من 37 إلى 45) تبدو كالمنضوية في صيغ الاستفهام والنداء والإشارة.

ومما تختص به صيغ الاستفهام والنداء والإشارة أنه لا منطق يحتم إجراءها على تنظيم معين في التوالد والتتابع، فبإمكان المتكلم أن يسأل

عن الشيء وضده، وعن الماضي والآتي، وعن الظاهر والخفي، وأن يسأل مَن وما يعرف ومَن وما لا يعرف عمَّن وعمَّا يعرف ولا يعرف. كما أنه بإمكانه أن ينادي أي شيء في أي مكان وأيّ زمان، وأن يشير إلى القريب والبعيد وإلى الذات والآخر. ثم إنها صيغ تسمح بأن يخرج بها المتكلم مما وضعت له إلى ما لم توضع له في حين أنه لا يمكن لغيرها من الصيغ أن ينوبها فيما وضعت خصيصاً له. وما يقال في هذه الصيغ يمكن أن يقال في المشهد فليس في بنائه ما يحتم على المتكلم أن يبدأ بمكوّن من مكوناته دون آخر. ولعل أهم ما في هذه الصيغ أنها تشترط حضوراً للذات التي تضطلع بالإشارة والاستفهام والنداء مثلما تشترط، بما في ذلك المشهد، مسافة حقيقية أو مقدّرة لابد منها بين الفعل ومرجعه.

تنطلق القصيدة من الفعلين «يستنبئون» و«يزجرون» وقد أسندا إلى الأجنة. ومن طبيعة الفعلين ومما بينهما من اشتراك ومن إسنادهما إلى الفاعل تشرع في اقتحام الغموض لتبني عليه كيانها وجانباً كبيراً من جماليتها. وقد ظل هذا الغموض مرتبطاً بنوعية الابتداء الذي انطلقت منه. فالأجنة من حيث هي مشروع لم يكتمل ليست، منطقياً، مؤهلة للاضطلاع بالفعلين اللذين أسندا إليها. يزداد الغموض كثافة كلما توغلنا في القراءة. فكيف تستنبئ الأجنة «عن زمن اللقاح»؟ وكيف تزجر الطير عن «مواعيد البكاء المر» (السطران 2 و3)؟ وما العلاقة بين المستفهم عنه في الأسطر 3 و4 و5 و6 و7؟ وكيف تورق «جثث العناكب»؟ بل كيف تورق «تحت أجنحة النساء» (السطر 8)؟ وما الجامع بين السطرين 14 و15 حتى يلي اللاحق السابق؟ وكيف ترخي النوق «عنان الشمس» (السطران 34 و35)؟ وكيف يعتنق القمر الترابي الكتابة (السطران 40 و41؟ لا يكاد يفضي تشغيل الأنشطة المفعّلة للفهم أثناء القراءة إلى شيء يمكن الاحتفاظ به، إذ ليس في القصيدة أكثر من الغموض يزداد كثافة

على كثافة.

الحقيقة أن هذا النوع من الكتابة لا يقبل تعاملاً معه يشاكل تعاملنا مع النصوص المألوفة التي اعتدنا منها أن تقول شيئاً عن العالم تنطق فيه بمكنون أسراره الموافقة لما نحمل عنه من صور أثبتتها التجربة وأقرها المنطق المعهود. فجماليتها تختلف عن المألوف من سابق الجماليات.

منطلق هذا اللون من الكتابة مسكوت عنه في جماليات الأقاويل القديمة عندما بنت كيانها كله أو جله على ما يدرك بالنظر ويترسخ في الإدراك عن مكونات الوجود وأشيائه من صنوف الثوابت المعرفية والاطرادات. هذا المسكوت عنه هو الذي آثر الشعر الحديث أن يحتفي به، فمن مقوماته أن عالمنا الغريب والمألوف قابل لأن يتكشف، كل لحظة، عن جديد فيه متجدد لم يحصّله أي إدراك[6]. كان الفن القديم مثلاً، لشدة عقلانيته العقلانية المنطقية، يتجاهل أن ما يرى لا يخفي فقط ما لا يرى وإنما لا يمتد فيه الامتداد الذي يسمح بتمثله قياساً على ما نرى. وإذا في ما لا نرى موجودات وأكوان وعلاقات لا تحد[7].

لئن أشرت إلى هذا المسكوت عنه في الأقاويل الفنية القديمة فلأن الشعر الحديث اختار أن يكون لسان حالها مثلما كان الشعر القديم لسان حال المنطق وهو يتحدث عن العالم حديث الإخبار الذي يحدّث بأحواله في الحركة والسكون[8]. ثم لأن هذه القصيدة قد أرست، في تقديرنا على الأقل، كيانها على «الانتصار للأشياء» بدلاً من الكلمات والعبارة مقتبسة من الشاعر الفرنسي بونج F. Ponge[9].

فـ «الاستنباء» و«الزجر» لا يتجهان، إطلاقاً، إلى معروف معلوم نظراً إلى أنهما يتجهان دائماً وأبداً إلى خفي محتجب وإلى آت لم تنبلج بعد عنه آفاقه. ثم إن الاستنباء والزجر قد ظلا حاضرين في القصيدة من

بدايتها إلى نهايتها بين ظهور واحتجاب يمثلان من نسيجها اللحمة والسدى.

تستنبئ الأجنة الريح عن زمن اللقاح وتزجر الطير عن مواعيد البكاء المر... وإذا بالذي حيرنا لدى أول قراءة بغرابته يهدي بالذي كان، أحياناً، قد حير به. ففي المعتاد من الكلام يتمّ الوصل بين اللفظة واللفظة، أكثر ما يتم، في مستوى ما بينهما من تناسب وتجانس تبعاً لما بين ما تشيران إليه في الواقع والوجود من تقدير التناسب والتجانس. أو هذا ما يقره، على الأقل، منطق اللغة باعتبارها وعاء لمنطق العالم والوجود. وفي الانتقال من منطق الألفاظ إلى منطق الأشياء أو إلى الأشياء مجردة مما غلفتها حتى كادت تحجبها به البشرية من مفاهيم، ومن لا امتدادها في ما لا يُرى منها محتجباً وراءها في العالم الذي نجهل، يتم الانتقال من اللفظ الشيء إلى الشيء اللفظ في امتداداته خارج نطاق المعهود من الإبصار والإدراك والوعي. لا مناص حينئذ من أن تتجدد اللغة بتجدد العبارة التي تنحتها(10).

فاللفظة المغلقة المعماة في الكلام الشعري مثلاً لا تكتسب ذاتها الدالة من العلاقات العمودية بينها وبين ما وُضعت له وإنما تكتسبها من العلاقات الأفقية بينها وبين أجوارها من الألفاظ وتلك حالها في الشعر، وتكتسبها من مستور علاقتها بما تنسجه مع مستور غيرها من «أشياء ألفاظ» في الحيز الذي لا يُرى ولا يُدرك من خفي العلاقات بين الأشياء.

استناداً إلى هذا الفهم الذي يؤسس به الشعر الحديث للوجود الجديد كيانه تصبح القصيدة في بنيتها المحيرة بغرابتها ممكنة وتصبح قراءتها ممكنة أيضاً.

أبدأ من الأيسر، أعني من إمكانات التناص فهي السبيل الممهدة لعبور الفهم إلى الفهم. فالريح في مجاورتها للفظة اللقاح في السطر

الشعري الأول تستحضر العبارة «ريح لقاح»، وإذا بالأنا تعلن عن حضورها الفعلي في القصيدة وهي تتلو «سورة الأحزاب» و«سورة أخرى» (السطران 28 و29).

والريح، في السطر الأول دائماً، هواء متحرك يقصر في اللغة فيصبح هوى، وإذا بنسيج القصيدة تتواتر فيه عبارات كثيرة من متنوع سجلات هذه اللفظة، تتواتر صريحة وتتواتر من خلال التداعيات. فهي في «الأعراس» (السطر 5) وفي «النساء» (السطر 8) وفي «الاحتلام» و«الهاجس الليلي» (السطر 14) وفي «باب البنات» (السطر 17) وفي «أمطرت شبقاً» (السطر 20) وفي «أبتاع الرقى للعاشقين» (السطر 30) وفي «سرب القطا» (السطر 51). أما تداعياتها فعديدة تكاد تشمل القصيدة كلها، متى سمحنا للنفس بالأخذ بشيء من التأويل، فهي في «اللعب الخرافي» وفي «فانتهزوا الولادة» (السطران 11 و13) وفي «ماء السماء» و«عيون الماء» و«الظمأ الطويل» (الأسطر 24 إلى 27) وفي «الدم الحولي» (السطران 37 و44).

و«استنباء الريح» و«زجر الطير» استخبار بالقراءة، وإذا بالقراءة تتعاود في تضاعيف القصيدة ملتمسة تنوّعاً من الدلالات. فهي في «الكتب المشاعة» (السطر 7) وفي «سنحت» (السطران 10 و12) وفي «كتاب الرمل» (السطر 16) وفي «نبوءات البروج» (السطر 21) وفي «قد كنت أتلو.. وأتلو» (السطران 28 و29) وفي «أتلو الأحرف الأنثى» (السطر 31) وفي «اعتنق الكتابة» (السطر 41) وفي «أسئلة» (السطر 42).

وتتعاود، من ناحية أخرى، لفظتا «أجنة» و«اللقاح» الواردتين في السطر الأول في «أورقت» و«أزهر» (السطران 8 و9) وفي «الولادة» (تتعاود في السطرين 11 و13) وفي «يفتر عن ريحانة» (السطر 42)،

وفي تداعيات لها من قبيل «أمطرت» (السطر 20) و«صباح» (السطر 34) ناشرة في القصيدة حقلا دلالياً مركزاً على انبعاث الحياة.

لا تنسج القصيدة كيانها على هذا النحو العمودي من خلال استدعاء الألفاظ فحسب فنسيجها الآخر تكونه أفقيا بتعليق العبارة بالعبارة على النحو الذي يسمح بالمرور بينها عبر خفايا في آفاقها مستترة.

فإذا اتخذنا الأسطر الشعرية من 3 إلى 14 مثلاً ألفينا بين المستفهم عنه في صيغ الاستفهام التقاءً وتنافراً. من أوجه الالتقاء اشتراك «البكاء» و«الدم» في السيولة، واشتراك «الأعراس» و«الياقوت» في الانتماء إلى حقل دلالي واحد، واشتراك «الأعراس» أيضاً و«اللعب الخرافي» في الطقوس التي تنظمها.

ويستمر الالتقاء الأفقي متوافقاً مع التداعي والنمو في بناء القصيدة، فالحياة الملازمة لسيولة الدم نصادفها في «أورق» (السطر 7) و«أزهر» و«الجرح» (السطر 8) وفي «أمطرت» (السطر 20) و«ماء السماء» (السطران 3 2 و27) وفي «الدم الحولي» (السطران 37 و44) وفي «خضر» (السطر 42) وفي «يريق» (السطر 48). فهذه المتداعيات تشترك في كونها من أسباب الحياة والنمو. غير أن المنطلق الذي تصدّر هذه الأسطر قد تسبب في تداعيات أخرى مقابلة للأولى كلياً. فالبكاء وإن أوحى بالسيولة ليس منبعاً للحياة لهذا نجده يستولد «جثث العناكب» (السطر 8) و«النار» (السطران 30 و32) و«مصلوب» (السطر 16 و«الردى» (السطر 18) و«صادية» (السطر 22) و«ماتت من الضمأ» (السطر 26) و«الصيف» (السطر 33) وهي تدور حول محور الفناء.

وهذا يحيلنا على المشهدين إذ هما يكملان التداعيات اللفظية

منغرسة في نسيج مغرب وعادي. فالمشهد الأول (من السطر 15 إلى 33) يغلب عليه الفناء ضمأ وجفافاً واحتراقاً، لذلك ابتدأه الثبيتي بدعوة الأرض إلى أن تبلع «تعب العراة». إنه المشهد الكالح الذي تواجهه الذات بتلاوة السور فالزمان مناوئ والردى في الأفق القريب متربص والتناقض العقيم مسيطر، والشبق الذي «أمطرته خيول ليل» لم يعط سوى احمرار البروج وهي، في ما نقدّر،غير مخصبة، سواء في ذاتها أو في الصورة التي تتبعها إذ هي صورة «قوافل صادية تموت من الضمأ (الأسطر 22 إلى 27)، والذات الحاضرة في القصيدة كانت بين «الحجاز» و«المجاز» تبتاع الرقى (الأسطر 28 إلى 30)، بل إن المشهد يختم بما يشبه الاحتراق والحزن فالصيف «ميقات لنار البدو» (السطر 32) «ولأعياد اليتامى» (السطر 34). أما المشهد الثاني (من السطر 34 إلى 45) فقد أحلَّ فيه «الدم الحولي» محل «احمرار نبوءات البروج» في المشهد السابق، و«ميثاق الصلوات» محل «الرقى»، و«الرايات» محل «البروج» فكان من هذا ومن غيره مما هو فيه «الافترار عن ريحانة وقبائل خضر» (السطر 42) رغم الانتماء للجوع في السطر الذي يسبقه. يبدو المشهد الثاني إذاً مقابلاً للأول. لهذا استهله الثبيتي، فيما نقدر، بـ «يا صباح الفتح»، وبـ«يا نجمة قمت على أبوابنا»، للانبعاث أمارات وبشائر في الآفاق. إلا أن ما يتبع المشهد الثاني يظل معلقاً بالسؤال لا يجد له جواباً بين طلاسم وحجز وتشويه وإرجاء.

لا يكمل المشهدان المتقابلان نسيج القصيدة فحسب بل هما يتضافران على إكساب صورها الغريبة مسوغات. وهنا لابد من التذكير بأن الصور التي أصبح الشعر الحديث يعج بها لا تقوم لا على مبدأ الاستبدال ولا على ما ينهض عليه الاستبدال من ضروب المناسبة[11]، فليس المجال هنا مجال «توسع» في الكلام بقدر ما هو مجال انحياز إلى

الأشياء من دون الألفاظ. وإذا كنا نجد صعوبة في التعامل مع صور من قبيل «أورقت جثث العناكب تحت أجنحة النساء» أو «أزاهر الجرح القديم على مصابيح الشتاء» أو «النوق التي أرخت عنان الشمس» أو «شمس تستظل بها سحابة» فليس مرد ذلك فحسب إلى أن الذات تذكر ما تراه صوراً مضمخة بالشجى الذي يهزها أو الأمل الذي يأسرها، أو أن وراء ما نرى من العالم عوالم ليست فقط محتجبة ولكنها فاعلة في احتجابها فيما نرى، وإنما لأن ذلك يرجع أيضاً إلى أن التفاعل بين الذات والعالم في مرئياته ومحتجباته يؤثر في الصورة التي ترود أقاصينا. وقد رأينا الذات في تقمصها صوت الأجنة وفي انفصالها عنها تتوتر بين مشهدين أحدهما محكوم بالفناء ولكنه لا يفنى والآخر مسكون بالانبعاث ولكنه لا ينبعث. وفي استمرار المتنافيين استمرار للغرابة والأسى وانبجاس للتسآل الذي تطفح به القصيدة.

هكذا نخلص إلى أن الثبيتي يقف، بالنسيج الذي اختاره لقصيدته، مثلما رأينا مع الإيقاع، برجل في الماضي أو التراث وفي الحداثة برجل فبين الوضوح والغموض تشح القصيدة وتسخو في البوح بأسرارها إذ هي تبني كيانها على الاستفهام والمشهد فيظل الاستفهام منقطعاً عن جوابه مثلما يظل المشهد مفتقراً إلى قراءته. فماذا عن دلالات القصيدة؟

* * *

الحديث عن «المعنى» أو «الدلالة» أو «المرجع» مجال خصب لكثير من سوء التفاهم. وهو بالنسبة إلى الشعر الحديث من أعسر ما يواجه الدارسون من عسير المباحث. فإلى الإشكالات العصية التي تلازم أيّ حديث عن الحاصل في الفهم من أي قراءة لأي مكتوب تنضاف إشكاليات الكلام المعمّى وهو يمتنع عن البوح بشيء محدد قابل لأن تتفق عليه

الأفهام.

ومما طرح وما زال يطرح بكثير من الحدة وغير قليل من التغالط في التعامل مع الشعر الحديث مسألة «اللزوم والتعدية» فيه. فهل للشعر الحديث معنى معيّن تسعى للإفصاح عنه العناية الفائقة فيه بالإيقاع والبنية؟ هل له مرجع يحيل عليه؟ هل يحمل رسالة ما قابلة لأن يعبر عنها مفهوميا؟ يمكن لحبل الأسئلة أن يطول إلى ما لا نهاية ولحبل الأجوبة النظرية المتناقضة والمتصارعة المتنابذة ألا يقف عند[12].

والذي نقدمه أن الأجوبة النظرية على ما تطرحه مسألة الدلالة في الشعر وفي الشعر الحديث على وجه الخصوص من متشعب القضايا، وهي، في معظمها، أجوبة قد أدرك الباحثون في استنباطها من دقة الوصف وعمق التحليل ووجاهة الاستنتاج شأوا بعيداً، لاتزال مفتقرة إلى الشرط الذي لابد منه، نعني ضرورة نهوضها على كثير من الممارسات الموقعية. معنى هذا أن المشغل النظري كثيراً ما كان يتعالى على ممارسة النصوص إلى الحد الذي يجعله كالمتسلط عليها يوجهها إلى حيث يشتهي.

رأينا أن القصيدة قد ابتدأت بمجموعة من الأسئلة وانتهت بمجموعة أخرى منها وأن ما بين الأسئلة والأسئلة مشهدين يتخللهما نداء وأن وراء المشهدين أو على حيز منهما كان للذات المضطلعة بإنشاء الكلام موقف يسوّره ظرف معين. وينبغي أن نذكر الآن أن الأسئلة التي طرحت في أول القصيدة أو في آخرها ظلت دون جواب، إلا ما يوحي به المشهدان. ولكن المشهد، أي مشهد، لا يتضمن من المعني إلا ما تسفر عنه القراءة. وقد ورد ذكر القراءة في المشهدين. ففي الأول نجد «هذا كتاب الرمل» (السطر 16)، وفي الثاني تطالعنا عبارتا «واعتنق الكتابة» (السطر 41) و«أسئلة مذابة» (السطران 42 و43). بل إن الأنا عندما ذكرت نفسها ذكرتها تتلو سورتين وتتلو «الأحرف الأنثى» (الأسطر 28 و29 و31).

ومن الأسئلة الصادرة عن الأجنة في بداية القصيدة سؤال عن «الكتب المشاعة» (السطر 7).

نخرج من هذا كله بأن القصيدة قد بنيت على السؤال والقراءة. إنها لا تنهض إذاً على معنى موافق أو مطابق للموجود سواء أكان ذاتاً أم حالا، لأن حقيقة الذات كحقيقة الحال حركة بين السفور والاحتجاب. وهذه الحركة هي التي اتجه إليها الاستفهام واتجهت إليها القراءة. وقد كثر ذكر الحركة في القصيدة كثرة لافتة. فالاستنباء استخبار للريح والريح متحركة والزجر قراءة لحركة هي هنا حركة الطير. والقصيدة في إيقاعها متحركة ومتحركة في رسمهما على الورق وفي بنيتها من خلال التعاود الشائع فيها ومن خلال نموها عبر التداعيات.

ليس للقصيدة مرجع غير المرجع الذي أنشأت فهي أسئلة مستنبطة من قراءة تلتمس أجوبة تستنبط بالقراءة من فعل القراءة. والمقروء يهمس بشيء لا ينحصر فيه، إذ هو كائن خارج حدود كيانه، شيء كالبعد البعيد الذي لا يسبر له عمق ولا يدرك غور فخاصية الإبهام الملغزة ملازمة لكل مقروء. وعلى الإمساك بالحركة عبر قراءتها ترسي القصيدة كيانها. وهذا موضوع أثير لدى شعراء الحداثة.

لكن هذه الحركة قد وردت بين حدين هما بداية قبل البداية في لفظ «الأجنة» ونهاية مدسوسة في وسط القصيدة هي «الردى» (وعلى مسافات الردى بدو وحانات، السطر 18). وعلى ما قبل البداية وقبل النهاية شيدت القصيدة عالمها، فليس لما بعد النهاية فيها وجود حتى كأن الشاعر غير معني بما وراء الموت.

فالألفاظ المنتمية إلى معجم النشأة مثلاً والمنتشرة في القصيدة تصب في التكون الذي كانت به الأجنة أجنة تتساءل عن الوجود التي ينتظرها. إلا أن ما يشد الانتباه إنما يتمثل في تلازم الإخصاب والعقم

والحياة والموت، فالولادة «تنتهز» بـ «سنحت» شأن المختلس من الأفعال، والألفاظ المتعلقة بالإخصاب وردت، أكثر ما وردت، مسوّرة بالعقم. فلفظة «الأعراس» تتبعها «جثث العناكب تحت أجنحة النساء» (السطر 8)، ولفظة «الولادة» يتبعها «الاحتلام» وهو صريح في التصريح بالتحقق فردياً دون مشاركة من الآخر إلا إذا كان وهما، و«الهاجس الليلي» (السطر 14)، و«باب البنات» يصلب عليه الشيطان، والشبق الذي أمطرته خيول الليل أمطرته على البيداء (من باد يبيد). وقبل هذا كله تبتاع الأنا «الرقى للعاشقين».

تتساءل الأجنة إذاً عن الفعل الذي كانت به ما إذا كان لايزال يمارس في طقوس الموت لإنشاء الحياة بين «مجاز» و«حجاز». لكن التساؤل يظل معلقاً ينشد جواباً لا يأتي ويستخبر قراءة لا تكون. فالمعرفة في الشعر الحديث لم تعد استقراء عقلانياً لخصائص الذات مثلما عهدنا مثلاً لدى الشعراء القدامى أو سبراً لأغوارها مثلما ألفنا من الرومنطقيين. إنه من مشمولات العلاقة بين الذوات والأشياء التي تؤثث الوجود حولنا. ولكن الذات لها الوجه الذي نرى والوجه الآخر المحتجب الذي لا نرى. وما لا نراه من الذات ليس امتداداً لما نراه منها من الموقع الذي نحن فيه، إنه صياغة ذهنية لها. وهذا البعد الثاني هو الذي يسحرنا في الذات. وهو بُعْدٌ يظل يسحرنا على مقدار ما فيه من كثافة. إذا شَفَّت الكثافة بطل السحر، فالكثافة هي التي تجعلنا مشدودين للذات إذ هي حركة بين الظهور والاحتجاب، لا الظهور يكشفها كاملة ولا الاحتجاب يغيبها تماماً أو يلغيها. المعرفة في آخر الأمر ليست اقتراباً أواتحاداً وتمازجاً أو ذوباناً للذات المندهشة في الذات الباعثة على الاندهاش فهي إلى الابتعاد الذي تكتسب به أبعاداً قصية أقرب. فإذا فقد المثير لاندهاشنا غموضه كف عن أن يكون آسراً. لا تخاطبنا الذوات إلا بغموضها أعني بتلك المسافة

المعتمة بيننا وبينها والتي نظل نملؤها، دون توفيق، من خالص ذاتنا.

والذي يقال في ما يسبق تكوّن الأجنة يمكن أن يقال في سائر مكونات القصيدة، فهي مبنية على الانفتاح على الفراغ أو على حضور الغياب. فبين الردى أفقا وما يسبقه مشهد من العقم ينتهي بموت القوافل ظمأ «والماء فوق ظهورها محمول» على حد عبارة الشاعر القديم، وإن عبارة الثبيتي لتستحضرها استحضاراً. وبينه وبين ما يسبقه أيضاً مشهد آخر يتضمن انبعاثاً، غير أن الانبعاث لا يتم لانعدام تبين الفاعل الذي يصبح به الفعل متعدياً أو الذي أصبح به المنع والحجز فعلاً لازماً. فإلى فقدان الإخصاب أو تعذره في المشهد الأول ينضاف فقدان الفعل أو تمام عقمه في المشهد الثاني، فلا تبقى غير الأسئلة.

يسيطر على القصيدة إذاً نزوع إلى مفقود بين حدي الوجود والردى هو موضوع الاستفهام وموضوع الباعث على الاستفهام في المشهدين، ولكن لم يُذكر، مثلما كنا قد أشرنا، مما وراء الردى شيء في حين ذكرت مما قبيل النزول إلى الوجود أشياء قوامها التعاود في تعاود كل نشوء. ويبدو أن الذي يستهوي الشاعر في الردى ليس ما وراءه وإنما هو حدوثه فهو انسحاب وانسياب.

لا يمكن للقصيدة الحديثة وهي تبني كيانها على الحركة نحو آفاق الذوات والأشياء أن تكون بدون حضور الغياب فيها قصيدة. فهي إذا لم تبحث عن مستحيل الشيء، وهو المستحيل الذي يسكنها، تحولت إلى شيء من الأشياء ونزلت إلى مرتبتها. ذلك أن الشعر حسب بول ريكور: «يعيد وصف العالم وصف إنشاء لا وصف محاكاة. فهو ليس مجرد صياغة خيالية لواقع تم تكونه أو تم توهمه فأصبح من الحاصل الجاهز، ولكنه منبع لتكون الصور المفضية على الواقع. ليس العالم في الشعر الحديث قد كان وحصل، إنه في حالة من التكون والتشكل دائمة»[13].

وإذا لم نضع هذا في حسباننا تعاملنا معها على أنها شيء قابل للتحليل العلمي وفقدت كل كيانها.

لهذا اتجهت القصيدة إلى صيغة الاستفهام والنداء والإشارة إلى المشهد، فما نستفهم عنه نستفهمه وما نناديه ونشير إليه يقتضي بيننا وبينه مسافة ما، مسافة مشابهة للمسافة التي بين الألفاظ والأشياء وبين الغموض والوضوح والظاهر والمحتجب وبين ما يرى من الموجدات والأشياء وما لا يرى منها. وهذا انفصال موجع، فهو في الشعر يقتضي سعياً دائماً ودائم الإخفاق من الشاعر لتقليص المسافة المتباعدة بين الألفاظ والأشياء حتى أن الكلام نفسه يصبح عقبة تواجه بمنح القول قوة تنزع إلى ذكر ما لا يذكر بواسطة إحداث علاقات غير معهودة بين الألفاظ والألفاظ وبين الألفاظ والأشياء بتحويل الألفاظ نفسها إلى أشياء، وهو في الاستفهام والنداء يقتضي تقليصاً للمسافة بين الأنا والمستخبر عنه وبين الأنا والمنادى لرفع غموض لا يرتفع لأنه من صميم الكائنات والأشياء في ظهورها وفي احتجابها ولطي مسافة لا تطوى لأن المنادى مشدود دائماً إلى أفقه كلما اقتربنا منه ازداد عنا تنائياً. وأما الإشارة إلى المشهد فأمرها أغرب لأنها في اتصالها بالعالم الذي تصنعه متصلة متين الاتصال بالذات. أليس أن الانسان هو الكائن الوحيد القادر على الإشارة؟ أليس أن قدرته على الإشارة هي التي جعلت منه كائن الأبعاد النائية الوحيد؟ أليس أن الإشارة هي التي أبدعت اللغة على حد عبارة هايدغير؟[14].

وببناء كيانها على هذه الصيغ كانت القصيدة خطاباً. فالتعريف في عنوانها، (وهو تعريف قد تم الانصراف عنه إلى التنكير) والاستفهام والنداء والإشارة في تضاعيفها من فعل المتكلم وليست من اللغة، ففي الخطاب لا في اللغة ينفتح الكلام على العالم وعلى التجربة. الخطاب موجه دائما إلى آخر. والآخر عالم ومستمع، موضوع خطاب ومخاطب.

لكن العالم موضوع الخطاب انسياب وهروب وفراغ بين حدين هما الكون والعدم (الولادة والردى)، وحركة انسيابية بين عقم وإخصاب، وبين انبعاث واضمحلال، وبين تحرك للفعل وغياب للفاعل.

قصيدة الثبيتي إذاً خطاب مفتوح على استحالة الخطاب وعلى استحالة بناء المرجع واستحالة إدراك الآفاق واستحالة الفهم، إنها قراءة للوجود تنبعث من أسئلة وتنتج أسئلة. فكل شيء في الوجود إنما هو شيء ظاهر وشيء محتجب خفي لا ينفصل عنه. القصيدة لاتجعل من همها ذكر الأشياء والذوات الموجودة لأن همها الأسمى، بحكم الصيغ التي اختارت، أن تذكر الكيفية التي تشير بها إلى جانب الغياب إلى ذلك المجهول في الأشياء والذوات الذي يتحد مع الفقدان والاحتجاب.

على هذا النحو نصل، من الوقوف على الدلالة، إلى أن الثبيتي يقتحم الحداثة في الشعر الحديث. إنه يقتحمها من النفاذ إلى المفهوم الرئيس الذي يشيد عليه هذا الشعر كياناً جديداً متمثلاً في أن المرجع فيه كون من خيال يصاغ من خلال صياغة خاصة للعالم. إذا كان هذا الشعر ينهض على رؤية ذاتية للعالم فلأن العالم يُرى دائماً وأبداً من خلال الذات حتى كأن الموضوعية هي الوهم وكأن الخيال هو اللحظة الحقيقية للمعرفة الحقيقية للواقع في تعقده المتحول.

الإحـالات

1) النادي الأدبي بجدة، مطابع دار البلاد، د.ت.

2) محمد الشاوش :أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، التعريف والتنكير، تونس 2001، طبع كلية الآداب بمنوبة والمؤسسة العربية للتوزيع بتونس، ج 2، ص 787 وما بعدها.

3) المرجع السابق، ج 2، ص 1004.

4) A. Kibedi Varga : les constantes du poeme, analyse- du langage poetique,

Paris 1977 , ed. Picard , p. 15.

5) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت 1986، دار الغرب الإسلامي، ص 267.

6) M. Collot: la poesie moderne et la structure d'horizon, Paris 1989, ed. P.U.F ecriture, p 51.

7) Merleau- Ponty : le visible et l'invible, Paris , p 293

8) Dominique Combe: Poesie et recit, une rhetorique des genres, Paris 1989, Jose Corti, p.24.

وانظر حسين الواد: اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، تونس 1997، دار الجنوب، سلسلة مفاتيح، ص 34.

9) Francis Ponge: Le Parti pris des choses, Paris, Gallimard, idees.

10) M. Collot : La poesie moderne et la structure d'horizon, p.174.

11) Catherine Detrie: Du sens dans le processus metaphorique, Paris 2001, Honore champion editeur.

12) Daniel Bougnoux: Vices et vertus des cercles, l'autoreference en poetique et pragmatique, Paris 1989, editions la Decouverte, pp. 37, 43.

13) Paul Ricoeur : La Metaphore vive , Paris 1975 , le Seuil , p 387

14) M. Heidegger: Acheminement vers la parole, Paris 1976, Gallimard, p 241.

* * *

تقديم

هذه ورقة بحثٍ ناقشت نماذج من الشعر الحداثيّ المنشور في المملكة العربيّة السعوديّة، خلال العقدين الأخيرين من القرن الماضي وبداية القرن الراهن. على أن صفة «الحداثة» التي تدور عليها هذه القراءة - بما تعنيه من التجديد في النصّ الشعريّ - يُنظر إليها من حيث هي مسألة نسبيّة؛ لأن بين قيمتي الحداثة والقدامة تداخلاً حتميّاً. ومن هناك فإن هذه الأطروحة تسعى في الهدف إلى سبر انقطاع الحداثة عن أصالتها أو اتصالها بها، عبر معادلة فنّيّة تجسّر المسافة بين هذين البُعدين.

وانطلاقاً من ذاك تمضي القراءة في نصوص شعريّة تتفاوت تجديداً وتقليداً، كما تتفاوت أصالة ومعاصرة - وإن اتسمتْ جميعها بطابع حداثيّ - تفاوتاً تبدّى في جوانب مختلفة من مكوِّنات النصّ، مثل:

1) (شعريّة العنونة)، بتدرّجها من طابع العنوان الاسميّ إلى العنوان النصيّ.

2) تحوّلات (البنية اللغويّة الشعريّة).

3) (هندسة الأشكال الفنّيّة)، بما في ذلك: أسلوب التصوير الفنّيّ - المنتقل من الصورة البلاغيّة (الجزئيّة) إلى الصورة المشهديّة - وتوظيف المكان الشعريّ، والتناصّ وتوظيف التراث.

4) (هندسة الأشكال الإيقاعيّة).

والدراسة تفرد كل جانب من تلك الجوانب بتحليل خاص.

أمّا مادة هذه الدراسة، فتتركّز - زمنيّاً - على نماذج من الشعر المنشور - إنْ في مجموعات شعريّة أو في الصحافة المحليّة - خلال الثمانينات والتسعينات، وصولاً إلى السنة الحالية 2004م. وبهذا يأتي من دوافع هذه المحاولة القرائيّة وتطلّعاتها السعي إلى إبراز ملامح عن خصائص المشهد الشعريّ الحديث في السعوديّة في نهايات القرن العشرين، وبدايات القرن الحادي والعشرين، استشرافاً لما يمكن أن يشهده الشعر خلال قرنه الحاضر.

ولمّا كان هذا البحث يقع فيما يربو على مئة وثلاثين صفحة، فقد رغبت إليّ «**علامات**» اختصاره، أو الاقتصار منه على جزء؛ ليتسنّى نشره مع البحوث المشاركة في الملتقى الرابع لقراءة النص. ونزولاً عند هذا الطلب، سأقتصر على القسم الرابع والأخير من البحث، وهو المتعلق بـ «هندسة الأشكال الإيقاعيّة». غير أنه سيسبقه تقديم نبذة عن محتويات الأقسام الثلاثة الأولى، الموجودة في أصل البحث، وهي: (شعريّة العنونة، تحوّلات البنية اللغويّة الشعريّة، هندسة الأشكال الفنّيّة)؛ توخّيًا لما لعلّه يحقّق الموازنة بين إمكانية النشر وتقديم صورة واضحة عن هذا المشروع، حسبما قُدّم إلى الندوة. ولهذا كله، يجب التنبيه إلى ما سيصادفه القارئ هنا من إجمالٍ تارةً، أو من إشارات مرتبطة بتفاصيل مختلفة، كانت وردت في البحث الأصل، مما يؤمل أن يطالعه وافيًا، إن شاء الله، بعد نشر البحث في كتاب.

أ - نبذة عن أقسام البحث الثلاثة الأولى:

- 1 -

تمثّل عنونة النصوص في الشعر الحديث مهارة فنيّة خاصّة، إنْ على

المستوى الشعريّ أو حتى على مستوى الحسّ الإعلانيّ التجاريّ عن العمل. واستقراء بِنَى العَنْوَنَة في القصيدة المعاصرة - في السعوديّة خصوصاً وفي العالم العربي عموماً - يسجّل سيرورةً تطوّريّة في شعريّة العناوين، سواء في القصائد أو المجموعات الشعرية، تنحو إلى الاتجاه بشعريّة العنونة من العنوان الاسميّ إلى العنوان النصّيّ. أي من العنونة التعيينيّة المسمّية، إلى عنونات نصّيّة، يمثّل فيها العنوان نصًّا شعريّاً قائمًا بذاته، كـ «بيدها تدقّ أجراس النافذة». وقد جاء هذا النوع الأخير مكتسباً شعريّته الخاصة عن الانحراف عن نمطيّة المألوف من جهة - بما يُحدثه من كسر أفق التوقّع - ومن جهة أخرى عن مفاجأة القارئ بلافتة لا تقتصر على إثارة الانتباه فحسب، وإنما أيضًا تثير فضول التساؤل. إنها لا تترك القارئ يطمئنّ إلى جماليّة العنوان، أو مفارقة الدلالة فيه، بل تستدرجه إلى الدخول في الحدثيّة النصّيّة، عبر مفتاحيّة العنوان الذي يُلتقط من قلب المشهد الشعريّ، وهو في ذُراه. على أن من الشعراء من حاولوا في تجاربهم الأخيرة المواءمة بين الطريقة العتيقة في العنونة (الاسميّة) وما تحملهم عليه الخبرة الشعريّة من شحن هذا النمط القديم بمعوّضاته الإيحائيّة. ومع أن تلك المميزات في مفردات العنونة وتراكيبها - التي تحيلها من حالتها السكونيّة إلى حالتها الحركيّة، بكونها نصّاً مختزلاً لنصٍّ أكبر - تستثير حسّ المتلقّي الشعريّ، وخياله الفنّيّ، وتشوّفه الفضوليّ لمطالعة ما تنبّهه إليه شارة العنوان، إلاّ أنها تقف المتلقّي، في الوقت نفسه، على أُولَى عتبات الصعوبة في التعاطي مع الشعر الحديث. من حيث تتحوّل اللغة والتراكيب هاهنا إلى حواثّ لذهن القارئ، تستدعي منه جهداً موازياً لجهد الشاعر، بهدف المشاركة في إنتاج المعنى، عِوَضَ استسلامه - كما يفعل في تعامله مع النصّ التقليديّ - إلى سُلْطَة المعنى وإملاءاته من قِبَل المنشئ.

– 2 –

ومن الملامح الفارقة في حداثة النصّ الشعري في المملكة العربية السعودية، تلك المحاولة اللغوية الأسلوبية لدى بعض الشعراء لافتراع جزالةٍ حديثة، تحتفظ بنكهتها التراثيّة في مغامراتها التجديديّة. بحيث تقوم المعادلة في تلك النصوص على المؤاخاة بين أنفاس الأصالة العربيّة – لغة وبيانًا – وحداثة المفردة الشعريّة، وانزياح التركيب. ونماذج الشعر الحديث متفاوتة في امتلاكها القدرة على إقامة تلك المعادلة الفنيّة، كما هي متفاوتة في امتلاكها القدرة على إقامة المعادلة الفنيّة بين الغموض الفنيّ ومقروئيّة النصّ، وذلك بحسب التأسيس الفنّيّ والوعي النقديّ لدى كل شاعر.

وإذا كان من ذرائع مناوئي الشعر الحديث التقليديّة الطعن في تمكّن منتجيه من اللغة العربيّة، فإن نماذج بعض الشعراء – ولاسيما في نهايات القرن الماضي (العشرين) وبدايات هذا القرن (الحادي والعشرين) – تنفي عموميّة تلك الذريعة. وإنما هم ينطلقون من إدراك (ولو فطريّ) لطبيعة الشعر، الجانحة دائماً إلى التجديد في صنعتها اللغويّة. ذلك أن تميّز الشاعر الحداثيّ يكمن في الانجذاب الدءوب إلى تجريبٍ متواصل عبر مسيرته الشعريّة. وهو هاجس من تطلّب الجدّة الدائمة قد يحول – لدى شاعر يستشعر مسؤوليّته الحداثيّة – دون غزارة النشر.

ومن خصائص اللغة الشعريّة في القصيدة الحديثة: توظيف المفردات البيئيّة، ولغة الحياة اليوميّة. ولعل أكثر الشعراء استحضاراً لتلك المفردات شاعران هما: **عبدالله الصيخان**، و**سعد الحميدين**. غير أن مدى التوفيق في ازدواج مستويات اللغة بين العاميّة والفصحى كان يخضع لقُدرات الشاعر في الفصحى أساساً، تلك القُدرات التي بوسع حساسيّتها اللغويّة استدعاء المستوى العاميّ الملائم، دون إقحامه، أو تكلّفه، أو إسلام النصّ إليه،

لينحدر به إلى الابتذال اللغوي. ولذلك فإن بعض النماذج الشعريّة كانت توشك، تحت ذريعة هذه اللعبة الفنّيّة من اجتلاب المأثور العاميّ، أن تصبح خليطًا هجينًا من العاميّة والفصحى الركيكة.

أمّا توظيف المفردات البيئيّة فظاهرة عامّة، تأتي في محاولة من الشاعر الحديث استرفاد لغةٍ جديدة مستمدّة من واقعه المعاش، بوجهه الشعبيّ. لكنّ جلّ الشعراء إنما يعرضون لهذه المفردات عَرَضًا، أو يسردونها سرداً، وهو ما لا يعدّ - في نطاقه هذا - خاصيّة حداثيّة، بل تشارك النصّ الشعريّ الحداثيّ فيه نصوصٌ أخرى على النمط القديم، أو أقل هوسًا بالتحديث. بيد أن نمطًا آخر من ذلك التوظيف الفنّيّ لعناصر الثقافة المحليّة يُلمح آخذاً في التشكّل بدرجةٍ أرقى عبر بعض النصوص المنشورة في التسعينات. كما يُلمح آخذاً في التنامي عبر نصوص أكثر جدّة- غير منشورة ولا مدروسة - لشعراء أحدث سنًّا وتجربة. وبذلك يُلحظ بزوغ حساسيّة جديدة، ترتفع بتوظيف لغة الحياة اليوميّة وعناصرها إلى مستوًى يمازج وجدان الشاعر وذهنه، بشفافيّته وصدقه، معبّراً في مزيجه عن مزاج الذات الإنسانيّة، في صراعها المحتدم مع واقعها المعاصر. كل هذا في نسقٍ أكثر سلامة في اللغة، وصفاء في النَّبْر، وسلاسة في الإيقاع، وبراعة في الأداء. ولعل هذا مؤشرٌ على إقبال التجربة الشعريّة في السعوديّة على معادلةٍ تتميز بنضج أكبر في مشوارها الحداثويّ.

لكنه يُلحظ أن التفاعل بين الشعراء عمومًا وعناصر بيئتهم - على مختلف ضروب التفاعل - مايزال يدور غالبًا حول البيئة الشعبيّة دون بيئة المدينة الحديثة، بمستجدّاتها الصناعيّة والآليّة. ولئن أمكن الزعم أن الأمر يقتضي أجيالاً متعاقبة من معايشة هذه المواد، حتى يمكنها أن تستحيل إلى منابت وجدانيّة للتعبير والتصوير، فإنه ليبدو عائق ذلك في الثقافة

العربيّة - بصفة خاصة - متعلّقًا باللغة العربيّة ذاتها، التي ما برحتْ تمثّل نَسَقًا تراثيًا رسميًا في تعاملها مع الحياة، فهي تعبّر من خلال ذاكرتها، لا من خلال انفعالاتها الآنيّة بالواقع. نعم، الآداب تنتخب لغة مثاليّة ترقى عادة عن اللغة الاعتياديّة، في مفردها ومركّبها، لكن ما يعمّق الهُوة في الشعر العربيّ بين لغة الشعر والحياة الحاضرة أكثر، هو تلك الهُوة القائمة أصلاً بين الفصحى والعامّيّة. والدليل على هذا أنْ يجد القارئُ شعراء العاميّة أشد تفاعلاً مع معطيات حياتهم الحديثة، وإن كانوا أميّين.

على أن المتتبع للغة النصّ الشعري الحداثيّ، لاسيما لدى جيل الثمانينات - إن صحّ التجييل - قد يلحظ أن أحد أسباب عدم التمايز كثيراً بين لغات الشعراء، وندرة تفرد الشاعر منهم بمذاقه الخاص وأسلوبه المختلف، هو ما يمكن أن أسميه بتلك (التقليديّة الحداثيّة)، أو (الشفاهيّة الكتابيّة)؛ وكأن بعض شعراء الحداثة يكتب لبعض، أو كأنهم يكتبون نصًا جماعيًا! «طقس، غمام، مطر، غبار، رمال، غضا، راكة، قرنفل، قوافل، قرى، سفر، خيل، صهيل، قهوة، شاي، تبغ، موائد، أروقة، قناديل، صُبّ، وطن.. إلخ». معجم نمطيّ محدود، معظمهم يتداولون مفرداته نفسها التي يستخدمها مجايلوهم أو سابقوهم، لا يكادون يغادرون الدوران حولها، وفي صيغ متشابهة. وتبعًا لذلك، يقع هؤلاء الشعراء في التنميط الذي كانوا عليه ثائرين! ولذلك، جاء تواردهم الغالب على معجم شعبيّ متشابه- مع أن هذا المعجم كان يمكن أن يتّسع، بتلوّن الثقافة الشعبيّة في المملكة - ناهيك عن أن أحدهم لم يسعَ إلى الخروج خروجاً بيّناً إلى مراوداتٍ لغوية توظيفيّة يختطّ بها لشعره لغته الخاصة.

إن شعريّة كثيرٍ من شعراء النصّ الحديث المعاصر في السعوديّة - كشعريّة معاصريهم في الوطن العربيّ - خليقة بأن تجعل لها مكانة مهمّة

على الخارطة التاريخيّة للإبداع الشعريّ؛ لأن منتجيها لا تنقصهم المواهب الخلاّقة. غير أن المواهب وحدها لا تكفي لإتقان الممارسة في أيّ فَنٍّ من الفنون، إذ لابدّ أن تأخذ الموهبةُ نفسها بدراسة تمحيصيّة لسلامة أدواتها الفنّيّة التكوينيّة الأساس. وتلك ثَغرة مافتئتْ مدخلاً للطعن في تجارب شعراء الحداثة، إذْ لا يمكن للشاعر – وقد أعفى نفسه من الوزن والقافية – أن يعفيها أيضاً من سلامة اللغة، والنحو، واستقامة الأسلوب. بل إن المفترض فيه – وقد تحرّر مما عدّه قيداً عليه في الوزن والقافية – أن يجد في ذلك ما يتيح له ضبط لغته على نحو أدقّ، والتصرّف في أسلوبه، بما يقيه المباشرة، أو الترهّل، أو التكرار؛ من حيث لم يعد خاضعًا لما كان يبيح للشاعر القديم ما لا يُباح لغيره، تحت ذريعة ما كان يُسمّى بالضرورة الشعريّة. ومع هذا فالنصّ الشعريّ الحداثيّ كثيراً ما يأتي حافلاً بذلك الضعف اللغويّ والأسلوبي، المتدرّج من اللغة التقريريّة، فالتكرار، إلى الأخطاء اللغويّة أو النحويّة الصريحة، ممّا عرضت الدراسةُ شواهده.

– 3 –

ومن خصائص الصورة الشعريّة في النصّ الشعريّ الحداثيّ توظيف الطبيعة بوصفها معادلات تعبيريّة عن لحظاتٍ شعريّة، تأخذ موقعها من جغرافيّة النصّ. إلا أن مستوًى من توظيف المكان في الشعريّة الحديثة يظلّ أميناً على العلاقة البلاغيّة بين مشبّه ومشبّه به، وإن في مركّب استعاريّ، فيما يأخذ مستوى آخر أفُقًا من التجريد أعلى، ومدى من الفنّيّة في توظيف المكان أكثر انفتاحًا على الدلالات الوجوديّة الإنسانيّة، الموغلة في انزياحها عن قرائن الهاجس الوطنيّ أو القومي المباشرة، إذْ يتخفّف الشاعرُ في تصويره من حمولات المكان التاريخيّ، منصرفًا إلى مناجاة المكان اليوميّ البسيط. إنه مكانٌ يحايث الذات أكثر من أن تحايثه الذات. مكانٌ تستحيل أشياءُه الاعتياديّة إلى حواثّ شعوريّة على التأمّل في ما هو أبعد

من ظاهر المعنى المفرد لعناصر النصّ، أو المعنى المركّب لجملته. وذلك ما يتجلّى في بعض نصوص الشاعر **علي الحازمي**، في مجموعته الشعرية «خسران». وهي عمليّة تفتح ذهن القارئ وروحه على سحريّة دلاليّة، تتعدّد بتعدّد القُرّاء والقراءات؛ من حيث كان عنصر المكان قد انعتق كلّيًا عن قيود الموقع المحدّد، أو المؤطّر الرؤية. وممارسة هذا النوع من النصوص تأتي وفق تيارٍ شعريّ (ما بعد حداثيّ)، يحتفي بالإنسانيّ اليوميّ، يستنطق شعريّته، متجافيًا عن بلاغيّات تقليديّة، أو حداثيّة مغرقة في تعاليها، استُنفدت طاقتها واستُفرغ ماؤها.

وللقصيدة الحديثة إلى التصوير تقنياتُها ما فوق البلاغيّة، التي تشتقّها من فنون أخرى، كفنّ الرسم التشكيليّ، الذي يظهر أثرُ توظيفه في قصيدة **الصيخان** «فضة تتعلم الرسم»، مثلاً. وكذا المسرح، والسينما، حيث تنبثّ بِنَى المرايا حينًا، والأقنعة حينًا، وأساليب التصوير (المشهديّ)، حواريّا تارة وبمونولوج داخليّ تارة أخرى. وتتبدّى هذه التقنية الأخيرة في مثل قصيدة «تعارف» **للثبيتي**، أو قصيدة «سقوط» **لمحمد جبر الحربي**. هذا إلى التعبير عن طريق: الشكل الكتابيّ، ونمط الخط، وسماكة الحِبْر، وحركة الكتابة، وتوزيعها على الصفحة، وإيقاع البياض، وعلامات الترقيم. وإذا كان هذا قد أفضى إلى (الاستعارة – القصيدة)، فإن تجربة بعض الشعراء – **كعلي الدميني** – لم تقف بهم عند هذا الحدّ، بل طمحت إلى (الاستعارة – الديوان)، أي أن يكون ديوانُ بكامله استعارة واحدة ممتدّة.

– 4 –

ولعلّ اهتمام النظريّة النقديّة الحديثة بمفهوم التناصّ، ولَفْت الأنظار إلى قيمته الفنّيّة الجوهريّة في النصّ الأدبي، قد ركّز اتكاء الوعي الشعريّ عليه بدرجة أكبر من أيّ حقبة شعريّة سابقة. وتظلّ مرجعيّاتُ التناصّ في

القصيدة الحديثة مرجعيّاتٍ عربيّةً غالبًا، إنْ لم يكن بسبب طبيعيّ من حميميّة الانتماء اللغويّ والثقافيّ، فلضعف الاطّلاع والتعالق بآداب الأمم الأخرى. هذا في الوقت الذي لم تَقُمْ حركةُ الحداثة في مدّها الحديث إلا تأثّراً – مباشراً أو عبر الترجمة – بالحركة الحداثيّة العالميّة.

أمّا المرجعيّات التناصّيّة، فتراوح بين المصادر التالية، مرتبةً حسب شيوعها: نصوص التراث العربيّ، المأثور العاميّ، الشعر العربيّ الحديث، عيون القصائد الحديثة في السعوديّة. ويأتي المصدر الأول، في تصدّره قائمة المرجعيّات التناصيّة، مؤشّراً على معين طبيعيّ للشعريّة العربيّة، يشهد على عدم انبتات القصيدة الحداثيّة عن تراثها أو قطيعتها معه. والرافد الثاني يعكس احتفاءً ملحوظًا في العقدين الأخيرين من القرن العشرين بالتراث الشعبيّ في السعوديّة، صَحِبَهُ التقاءُ العاميّ بالفصيح، والفصيح بالعاميّ، على أصعدة شتّى من النشاط الشعريّ والثقافيّ، جَعَلَ بعضَ شعراء العاميّة يتّجهون إلى الفصيح، في حين انصرف بعض الراسخين في حداثة النصّ الفصيح إلى العاميّ. ولهذا فإن مرجعية التناصّ العاميّة تتركز أكثر في شعر بعض الشعراء، ممّن لهم ذلك الارتباط بالعاميّ. ويمثل المصدر الثالث رصيداً عربيّا عامّا، لا ينجو منه شاعر حديث. وإذْ يتعلّق غالبُ التناصّ- الواعي أو غير الواعي – بأعلام التجديد الشعريّ المحدثين، فإن سيطرة معجمٍ شعريٍّ لشاعر كبير، **كنزار قباني** أو **محمود درويش**، على شاعر ناشئ وأسلوبه، كان يخرج به أحيانًا عن التأثر الطبيعيّ والتداخل النصوصيّ إلى شكلٍ من الاستنساخ، وفُقدان الصوت المتميّز المستقلّ. وذاك ما كان يحدث في شعر بعض الناشئة من شعراء الحداثة، وقد يظلّ طابعًا ظاهراً على شعرهم حتى بعد اجتيازهم مرحلة النشأة. ويُعدّ المصدر الرابع أقلّ المصادر وروداً من قِبَل الشعراء الحداثيّين. ومردّ ذلك إلى قِصَر التجربة الشعريّة الحديثة في السعوديّة، قياسًا بغيرها.

ويمكن رصد أشكالٍ عشرة رئيسة يتخذها التناصّ في القصيدة الحديثة في السعوديّة، هي: الاستعانة الأسلوبيّة، التضمين والاستشهاد، الإحالة، التلميح، المناقضة، المعارضة، حوار النصوص، بنية القناع، أسلوب المرايا، التناصّ بين الشعر والفنّ التشكيليّ. ولئن كان مصطلح textuality قد تُرجم في العربية إلى «تداخل النصوص» تارة وإلى «التناصّ» تارة أخرى- وعلى الرغم من أنه لا تفريق بين مستويات التناصّ لدى (**جيرار جنيت**)، مثلاً، إلا من خلال درجة: التصريح، أو التلميح، أو الخفاء - فإنه يمكن تصنيف الأنواع الأربعة الأولى من أشكال التناصّ، مقارنة بالأنواع الأخرى، وفق منظورٍ آخر - لا يرتكز على درجة الوضوح والخفاء - وإنما يرتكز على طبيعة العلاقة بين النصّ والنصوص الأخرى، المتناصّ معها. ومن هناك، يمكن أن ينطبق على الضرب الأول مصطلح «تداخل النصوص» intertextuality، من حيث إن الدلالة لمفردتَي هذا المصطلح تشير إلى «تداخلٍ»، لا يصل بالضرورة إلى التمازج والتفاعل، وقد يكون أوّليًا وجزئيًا ملحوظًا. في حين يمكن أن يُفرد الضربُ الآخر، بمصطلح «التناصّ»، بما تدلّ عليه بنية الكلمة «تناصّ» من تفاعلٍ عضويّ، تتماهَى فيه مادة النصوص في بوتقة النصّ المتناصّ.

على أن التناصّ قد يمثّل في بعض التجارب الشعريّة خاصيّة مفرطة الحضور، حتى لتكاد بعض القصائد تستحيل إلى محض تركيبٍ واعٍ، يستدعي أمشاجًا شتّى من النصوص. ولئن كان التناصّ أداة فنيّة لا خلاف على أهميّتها، فإن ذلك الشغف باستحضار النصوص وتوظيفها يوشك أن يكون أحيانًا على حساب لغة الشاعر الخاصّة؛ حين يتلاشَى صوتُه الشعريُّ في خضمّ انشغاله بالأصوات الأخرى.

وكما شهدتْ ظاهرةُ التناصّ اتساعًا في مواد النصوص الشعريّة، شهدتْ تطوّراً كيفيًا مهمًا لدى بعض الشعراء، من حيث انتقلتْ من

حضورها العَلَنيّ إلى حضورها الكامن. وكسائر الأدوات الفنّيّة، كلما جاء التناصّ أخفَى وأبعد عن المباشرة، نمّ عن حِذْقِ الشاعر، وخَفَّت وطأتُه على النصّ والمتلقّي.

ب. هندسة الأشكال الإيقاعيّة

(وهذا هو القسم الأخير من البحث، يساق إلى القارئ كما ورد في الأصل).

– 1 –

يقول (**جان كوهن**)[1]: «إنه يمكن للشعر أن يستغني عن النظم، ولكن لماذا يستغني عنه؟ إنّ الفن الكامل هو الذي يستغلّ كل أدواته. والقصيدة النثريّة بإهمالها للمقومات الصوتيّة للغة تبدو، دائمًا، كما لو كانت شعراً أبْتَر». ويضاف إلى هذا أن الشكل الإيقاعيّ لم يكن لدى العرب اعتباطًا، وإنما تأسّس على ذوقٍ فنّيٍّ خاصّ، يمكن أن يُطلق عليه شيء من قبيل (هندسة التوازن)، في الشعر كما في المعمار، تشهد بذلك هندسة المعمار في **مدائن صالح** – على سبيل المثال – حيث النظام القائم على التشاكل، والتناظر، والتوازن، وكأن القصر في بنيته الفنيّة معلّقة أو قصيدة تناظريّة[2]. وهذا لا يصادر ضرورة التجديد، ولا يلغي بالتراث حريّات المجدّدين، بمقدار ما يأخذ التجديد إلى انطلاقة أصيلة – من طبيعة اللغة، والهويّة الثقافيّة، والذوق الحضاريّ – لا من خارج ذلك كله. ولعل ذلك ما حدا **بنازك الملائكة** إلى محاولتها وضع ضوابط لمشروعها العروضيّ التجديديّ، فكان كتابها «من قضايا الشعر المعاصر»، معبّراً عن وعيٍ بأن التجديد مشروطٌ نماؤه بأن يَنْبُتَ في تربة الثقافة الخاصّة، ولم تكُ تلك رِدَّةً منها عن حركة التجديد، كما يَهِمُ بعض. لذلك تقول: «إن

شعرنا الجديد مستمدٌّ من عَروض **الخليل بن أحمد**، قائمٌ على أساسه»[3]، كما تقول: «مؤدى القول في الشعر الحُرّ أنه ينبغي ألا يطغَى على شعرنا المعاصر كل الطغيان؛ لأن أوزانه لا تصلح للأغراض كلها، بسبب القيود التي تفرضه عليه وحدة التفعيلة، وانعدام الوقفات، وقابليّة التدفّق والموسيقيّة»[4]. وذلك ما كان يذهب إليه كذلك زميلُها في التجديد الشعريّ، **بدر شاكر السيّاب**[5].

إن إشكاليّات الإيقاع في القصيدة المعاصرة كثيراً ما كانت تنشأ منذ وقتٍ مبكر عن ضعفٍ في الموهبة، أو ضعفٍ في التأسيس العربيّ، أو عن عدم وعيٍ نظريٍّ بتطوّر الفنون، أو عن هذه مجتمعة. وبتتبع الأشكال الإيقاعيّة في القصيدة العربية المعاصرة، يمكن تصنيفها إلى أربعة أشكال أساس:

1) (القصيدة التناظريّة)، ذات الشطرين، على أوزان الشعر العربيّ وقوافيه، التي قد يُطلَق عليها أحيانًا: «القصيدة العموديّة»، مع أن مفهوم «العمودية» يتجاوز الاستمساك بالوزن والقافية، إلى طرائق التعبير والتصوير، ممّا كان قد رَصَدَ شروطَه (**أبو علي المرزوقي**، ت. 421هـ = 1030م) في كتابه «شرح ديوان الحماسة **لأبي تمّام**».

2) (قصيدة التفعيلة)، التي تحافظ على التفعيلة وحدها، وتصرّفها كيفما وجّهتها دفقةُ اللحظة الشعريّة. دون خروجٍ على اتّساق الإيقاع في التفعيلة التي تنتظم النصّ.

3) (قصيدة التفعيلات)، وهذه أوّل محاولة لتسميتها، وهي تلك القصيدة التي يمكن لها بحقٍّ أن تتخذ اسم «الشعر الحُرّ». أي تلك التي لا يتقيّد إيقاعُها بالتفعيلة الواحدة، ولكنه ينداح في موسيقى الشعر العربيّ، ليبتدع أشكالاً تمليها التجربةُ المتجدّدة من نصٍّ إلى آخر. فتراه يمزج نظامًا تفعيليًّا بآخر. ومنها على سبيل التمثيل قصيدة

محمود درويش الشهيرة: «بطاقة هوية»، وإنْ كان تداخل الإيقاع فيها يَمْثُل بدرجةٍ محدودة، حيث تبدأ بقوله:

«سَجِّلْ أنا عربي»

(مستفعلن/ فَعِلُن)

وكأننا إزاء شطرٍ من مجزوء البسيط، لكنه ينتقل إلى تفعيلة الوافر (مفاعلَتن)، وعليها ينسج سائر النص، مكرّراً في ثناياه لازمة البسيط «سجّلْ أنا عربي»:

سجّلْ أنا عربي

ورقمُ بطاقتي خمسون ألف

وأطفالي ثمانيةٌ

وتاسعهم سيأتي بعد صيف

فهل تغضبْ

سجّلْ أنا

عربي...

فهل يمكن أن يصطلح على هذا الشكل بـ «الشعر الحُرّ»، بعد أن استُهلك هذا المصطلح، وألْبَسَ معناه، أم هو: «شعر تفعيلات»، مقابل: «شعر التفعيلة»؛ بمعنى الشعر الملتبس التفعيلات؟ (للدرس عودٌ لاحق إلى تفاصيل هذه المسألة، في المقطع 3 و 4).

4) وأخيراً (النثيرة)، أو ما تُسَمَّى بقصيدة النثر. وقد ظهرتْ في فرنسا وليدة ظروف القرن الثامن عشر، وردّة فعلٍ على شِعْره المتحجّر المتصنّع. ومع أن الرمزيين كانوا يرون قصيدة النثر شكلاً انتقاليًّا، مقدّراً له أن يختفي بميلاد الشِّعْر الحُرّ، إلا أنها قد استأنفتْ تناميها

في سياق المدينة الأوربيّة الحديثة، ووثبات المدارس الفنّيّة المختلفة، وتَطَلُّعِ الإنسان إلى الانعتاق «الميتافيزيقي» من مصيره الكارثيّ[6]. ولا مشاحّة هنا في المصطلح، الذي يزاوج بين جنس الشِّعْر: «قصيدة»، والنثر: «النثر». والتجريب حقٌّ مشروع، تكفله حُريّة الإبداع في مختلف الفنون والآداب. لكنّ المشاحّة تنشأ حينما يُنْطَلَق، من وراء المصطلح، إلى خطابٍ نِضاليّ، إيديولوجيّ، لإلغاء جنس الشِّعْر، كما ترسّخ عبر العصور، ومن هناك القطيعة مع المنجز التراثيّ، لإقامة ما يُسمى «قصيدة النثر» - بوصفها خياراً شِعْريًّا وحيداً وأخيراً - كخاتمة الجياد على جادّة الشِّعْر، وهو ما يقع فيه بعضُ أرباب هذا التيار. وكأنما تلك الروح النضاليّة داءٌ عربيٌّ مستفحل حيال كلّ وافدٍ أو جديد، معه أو ضدّه! هذا على الرغم من فكرة التعايش الأجناسيّ التي تنطوي عليها رؤية (**سوزان برنار**)[7] - العلميّة - في مسألة قصيدة النثر وقصيدة الشِّعْر. وهي تخلص - في آخر سطرٍ من كتابها - إلى أن قصيدة النثر ليست بتجديد للشكل الشعريّ، بمقدار ما هي ثورة احتجاجٍ ونضالٍ فكريّة للإنسان ضدّ مصيره[8]. ومن هنا، يظهر أن دور (برنار) مع قصيدة النثر كان بمثابة دور **الملائكة** مع الشِّعْر الحُرّ العربيّ؛ دوراً إنقاذيّا من الفوضى والتردّي؛ ولذلك جاءت مناقشاتُها المطوّلة حول المخاطر المحدقة بتجربة قصيدة النثر، ومحاولتها ضبط الأصول، و«التقعيد» لما يمكن أن يسمّى «قصيدة نثر».

وقصيدة النثر تستند مراهنتُها - أساساً - على أنها ستستمّد موسيقاها الشعريّة من أسرار اللغة، وإيحاءاتها، ونبرها، وإيقاعاتها الداخلية، الدلاليّة والذهنيّة. وهو حُلم مشروع لو تحقّق، وطماحٌ (**بودليريّ**) عتيق، لو صحّ. غير أن المعضلة في معظم نماذج هذا النوع من النصوص أنه لمّا يزل يلوب على سراب شِعْرِيَّةٍ، يمكن للقارئ أن يجدها كامنةً في أيّ

نصٍّ، مادام متّصفاً بدرجةٍ من الشاعريّة والتأمّل. في حين أن الفنَّ يبقى – في مختلف أجناسه – بناءً معيّناً، وشكلاً مائزاً، يشترك في التفاعل به المنشئ والمتلقّي. إن ما يُسَمَّى بقصيدة النثر، كما تمخّضتْ عنه التجاربُ إلى الآن، ليس فيه من جديد سوى تعليق المصطلح: «قصيدة النثر». أمّا نصّ قصيدة النثر فليس بالجديد. كان معروفًا في ضروب النثر الفنّي العربيّ المختلفة، في «التوقيعات»، و«إشراقات الصوفيّة»، وحتى في «سجع الكُهّان». وقبل ذلك وبعده، في الأسلوب (القرآنيّ الكريم)! كلّ أولئك يمكن أن يتوفّر على شِعْريّة قصيدة النثر، وبقواعدها «**البرناريّة**» الثلاث: (الوحدة – المجّانيّة – الإيجاز). ودَعْ عنك نَسَبَها الغربيّ، وإن كان هذا لا ينفي روافد تأثيريّة غربيّة[9]. تُرى ما الذي يبقَى إذاً من فارقٍ نوعيٍّ بين «نثر الشِّعْر» – هذا الذي يدعى «قصيدة النثر» – والنثر الفنّي، لاسيما في نماذجه المشار إليها، الذي يتوفّر– «منذ آدم إلى أيامنا» – على كامل الخصائص التي تمنح قصيدة النثر تميّزها المزعوم؟ الجديد ليس إلا تمحّك هذا النصّ– الذي قد يكون جميلاً ومدهشًا أحيانًا، بما هو نثرٌ أدبيّ – بجنس الشِّعْر. فالقدماء لم يُسمُّوا تلك النصوص القوليّة المتمتّعة بقَدْرٍ من الشِّعْريّة «شعْراً»، وهنا الفارق الوحيد. وإنما استعملوا مصطلحات، كـ «الأقاويل الشِّعْريّة»، لدى **الفارابي**[10]، أو **القرطاجني**[11]، أو غيرهما. وهو مفهوم يُناظر ما عُرِف في المصطلح الحديث بـ «الشِّعْريَّة» Poetic، التي ليست بخاصّة بالشِّعْر – بوصفه جنسًا أدبيًّا– ولكنها قد تكون في النثر بأنواعه كذلك[12]. ولقد تحدّث (**ابن البناء العددي**، ت. 721هـ = 1321م)[13] عمّا يُشْبِه أن يكون «الشِّعْرية» في المصطلح الحديث، حينما قال: «المنظوم يكون شعْراً وغير شعْرٍ، كما أن الشِّعْر يكون منظومًا وغير منظوم». وكلامه هنا ليس إلاّ كلامًا على «الشِّعْريَّة»، بما تتوفر عليه من خاصيّة «التخييل»[14]، لا كلامًا على «الشِّعْر»، بما هو جنس أدبيّ مقابل للنثر؛ بدليل عبارته الأخرى، الصريحة

في تعريف «الشِّعْر»: «أهل العُرْف يُسَمُّون المنظوم كُلَّه شعْراً، ولا يُسَمُّون شيئًا من المنثور شعْراً»[15]. ذلك أن «الشِّعْر»، بما هو جنس أدبي، كثيراً ما كانوا يصطلحون عليه بـ «النظم» و«المنظوم»، كما يفعل ابن البناء نفسه. بل لقد كان ابن البناء يطلق في الغالب على صاحب النص الشعريّ «ناظمًا»، لا «شاعراً»[16]. ومن هنا فقد استخدم مصطلح «الشِّعْر» ليعني محض خاصيّة «التخييل» في النصّ، وإن لم يكن النصّ شعْراً من حيث بناؤه وجنسه. وقد سبقه (**القرطاجني**، ت. 684هـ = 1285م)[17] إلى الإشارة إلى «الشِّعْريَّة»، في قوله: «ظن هذا أن (الشِّعْريَّة) في الشِّعْر إنما هي نظم أيّ لفظ اتّفق كيف اتّفق نظمه، وتضمينه أيّ غرض اتّفق على أيّ صفة اتّفق، لا يُعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع. وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية». في سياق من التفريق بين النَّظْم القاصر على الوزن والقافية، والشِّعْر بأدواته الفنية من تصوير وتخييل، ومن بناء نوعيّ «ذي قانون ورسم موضوع»، يتجاوز الوزن والتقفية. وقوله بـ «(الشِّعْريَّة) في الشِّعْر» يستلزم تصوّرَ «(الشِّعْريَّة) في غير الشِّعْر». بل لقد سبق العربُ الجاهليون إلى ذلك لمّا سمّوا القرآن الكريم أوّل نزوله أحلامًا وشعْراً، وزعموا أن الرسول صلى الله عليه وسلم مُخَيِّلٌ شاعر: ﴿**بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلامٍ، بَلِ افْتَرَاهُ، بَلْ هُوَ شَاعِرٌ، فَلْيَأْتِنَا بِآيَةٍ كَمَا أُرْسِلَ الأَوَّلُونَ**﴾ (الأنبياء: 5)؛ ﴿**أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ الْمَنُونِ**﴾ (الطور: 30). لا لأنهم يجهلون جنس الشِّعْر، بما له من قانون ورسم موضوع – وهُم أهْلُهُ – ولا لأنهم يكابرون فحسب، ولكن أيضًا لما وجدوه في أسلوب القرآن من «شعْريَّة»، اتخذوها حُجّة، وإن أدركوا في النهاية اختلاف النصّ القرآني عن الشِّعْر – جنسًا أدبيًا له بناؤه المائز– وذلك ما أعرب عنه **الوليد بن المغيرة**، مفصّلاً القول فيما كان يعرف العربُ من نظام الشِّعْر: «قالوا: نقول: شاعر؛ قال: ما هو بشاعر. لقد عرفنا الشِّعْر كُلَّه: رجزَه، وهَزَجَه،

وقريضَه، ومقْبوضَه، ومبسوطَه، فما هو بالشِّعْر». ومع هذا فهو يقرّ بما فيه من «شعْريَّة»، بما له من «حلاوة»، وما عليه من «طلاوة»: «قال: والله إن لقولَه لحلاوة، وإن أصله لَعَذق، وإن فرعه لجَناة»[18]. ولهذا المنزلق الأجناسي القديم، قد لا يتورّع بعض أرباب قصيدة النثر من الإيماء - ولو من طرف خفيّ - إلى أن مرجعية قصيدة النثر «قرآنية»! كأن يقول أحدهم: «يا أخي حتى عندما نزل القرآن الكريم قالت العرب هذا شعْر.. ماذا يعني؟ مع اعتراضنا على الموضوع، يعني أن العرب استطاعَت أن ترى فيما ليس موزوناً، ومقفى (شِعْراً)». وهو لا يعني هنا بالشِّعْر «الشِّعْريّة»، حسبما تقدّم، لكنه يعني «جنس الشِّعْر». وإن كان سيحاذر المساس بالمقدّس - لأن الله قد نفى عنه أن يكون شعْراً - إذ يقول في موطن آخر: «نحن [كُتّاب قصيدة النثر] أبناء القرآن (نَثراً)»[19].

أمّا مصطلح «قصيدة النثر»، الذي اتُّخذ في العربيّة لتمييز هذا النصّ، فلعله جاء بدوره ترجمةً مغلوطة للمصطَلح الفرنسي «Le Po`em En Prose». صحيح أنه قد يُتجوّز في النظر إلى «En» في الفرنسيّة على أنها أداة إضافة، ومن ثمّ تُترجم العبارة إلى: «قصيدة النثر»، إلا أن «قصيدة في النثر» تختلف عن «قصيدة النثر» في كلا اللغتين؛ فالصيغة الأولى تؤكّد على الهويّة النثريّة: «في النثر» - بما النثر ظرفٌ لذلك الكائن الملتبس: «قصيدة» - بينما الصيغة الثانية «قصيدة النثر» تتجاوز ذلك، لتُضيف إلى «النثر» هويّة «الشِّعْر» - إذ تجعل منه «قصائد» - بل تمزج الهويّتين لتُلغي بينهما الفواصل. و(برنار)[20]، نفسها، تؤكّد على أن قصيدة النثر: «نثرٌ»، لا «شعْر»، وأنها «تستجيب لحاجات أخرى غير الشِّعْر». ولذلك، فلعلّ التَرجمة الدقيقة هي: «القصيدة المكتوبة بالنثر». وبالرغم من هذا، فإن مصطلح «قصيدة النثر»، الذي سكّته مجلة «شعْر»، والذي ظلّت تُقام الدنيا من أجل إشكاليّته ولا تُقعد، ما انفكّ يحمل - مع تنافره - اعترافًا ضمنيًا بأن

هذا النصّ نثرٌ، وإنما أضيف إليه نعتُ «قصيدة» على سبيل المجاز لا الحقيقة؛ فهي «قصيدة نثرٍ» لا «قصيدة شعْر». وعلى كُلٍّ، لا مشاحّة في المصطلح، لو حُرّر مفهومه تحريراً سليمًا. ومن هنا تَأوْل بنا مشكلة (قصيدة النثر)، التي يطول حولها اللغط، إلى نقطتين اثنتين، لا ثالث لهما:

1 - تهافت المُنْجَز، وانغلاقه.

2 - ذلك الكِفاح المستميت من بعض دعاتها، ليس لإلصاقها بالشِّعْر فحسب، لكن لنصبها بعد ذلك بديلةً لجنس لشِّعْر، كما عرفه الإنسان.

لكأنما النثر بهذا إذن يسعى إلى الانتصاف التاريخيّ من الشِّعْر، الذي ظلّت الفنون الأدبيّة - من غنائيّة وموضوعيّة، كالمسرحيّة، والملحمة، والقصة - تُنظم فيه، حتى تغلّب النثرُ بأخرة على الأجناس الموضوعيّة. فها هو ذا النثر يسعى إلى أن يبتلع في طريقه آخرَ ما تبقّى للشِّعْر، وهو جنسه الغنائيّ الخالص! قد يتساءل هنا (المنافحون عن مشروع قصيدة النثر): أهو انتصاف النثر من الشِّعْر، أم حُكْم التطوّر الطبيعيّ في سيرورة الإنسان، من الشفاهيّة إلى الكتابيّة، من الحيّ الرعويّ إلى المجتمع المدنيّ؟ ولكن ثم ماذا بعد؟: «نهاية التاريخ الشِّعْري»؟.. «نثر النَّثْر»؟.. وماذا سيتلو تهافت «قصيدة النثر» المطّرد؟: «موتُ اللغة»؟ إنها طاحونة تمضي إلى العَدَم! صحيح أن التطوّر من سُنن الحياة، ولكن ليس كل تطوّر صحّة، ولا كل تحرّر من الماضي جميل! أفي هذا التوجّس شكٌّ، والناقد المتابع يقرأ في نماذج رائدٍ من روّاد هذه الفرقة البارزين قوله:

اليوم ضَحِكَ لي مسمارٌ صدئ وطويل ومطعوج

غريبٌ كيف كان

والأغربُ أنّ غرفتي بيضاء جديدة

ونافذتها تطلُّ على نهار أخضر

ومنظر نهرٍ يتهاوى[21]. (؟!)

فهذا الذوق الأدبي «المطعوج» هنا لا يُبقي بَعْدُ مجالاً للجدل حول إيقاعٍ داخليٍّ أو خارجيٍّ؛ إذْ مشكلته تبدو أعوص، فهي تتعلق باللغة، والفكرة، والمعنى، والخيال، أي بتلك القِيَم الأوّليّة، في أبسط مستوياتها، التي تميّز الإنسان؛ حيث لا يُقِيْمُ "انطعاجها" بعد ذلك محاولةٌ لافتعال انزياحٍ عاديٍّ، من «نهارٍ أخضر»، أو «نهرٍ يتهاوى». ولذا يصبح من الظُّلم للنثر نفسه أيضًا إلصاقُ مثل هذا به.

أمّا المفخرة التي يدندن عليها الغاوون بـ «قصيدة النثر» وأتباعهم من أنها نصٌّ ألصَقُ بالهامشيّ، والمجتمع المدنيّ، والحياة اليوميّة، فلهم فيه الحّقّ كل الحقّ، وهو مكتسبٌ طبيعيّ؛ من حيث هو أمرٌ طبيعيّ أن يكون النثرُ أقرب إلى واقع الحياة من الشِّعْر، والنصّ كلما أسرف في نثريّته اقترب إلى اليوميّ والمباشر أكثر؛ ولو كان هذا معيارَ تميّزٍ "شِعْرِيّ" بالضرورة، لكان النصّ العلميّ الخالص - الذي لا شيةَ فيه من لوثةٍ غيرِ واقعيّة، أو لفتةٍ غير مباشِرة، أو نزعةٍ غير ملتصقة بالحياة - أَشْعَرَ الشِّعْر، إذاً. فاحتفاء قصيدة النثر بالواقع والحياة المدينيّة عنصر تميّزٍ، ولا ريب، لكنه عنصر تميّزٍ «نثريّ»، غالبًا، لا عنصر تميّزٍ «شِعْرِيّ»! غير أن المفارقة هنا بين دعوَى قصيدة النثر والحقيقة، هي أن كُتّاب قصيدة النثر لا يخاطِبُون سوى أنفسهم، إنْ كانوا يخاطِبُون من أحد؛ فقصيدتهم أبعد ما تكون عن مخاطبة الواقع المجتمعيّ بما يزعمون من تصوير حياته اليوميّة، بل هي في عزلةٍ تواصليّةٍ شديدة، لا بتعصّب المتلقّي فحسب، ولكن أيضًا بالعَنَت الذي كثيراً ما يركبه كاتبُ هذا النوع الهجين، وبالانفصام الذي

يضربه على نفسه، حاضراً وماضيًا. ومن هنا - وعلى الرغم من أن مستوى التلقّي، في ذاته، ليس بمعيارٍ لمستوى الجودة؛ من حيث إن التلقّي خاضع لعوامل ثقافية وتوجيهية مختلفة - فإن قصيدة النثر يوشك رصيدها من القرّاء أن يكون صفراً. ولمّا كان الإنسان كائنًا اجتماعيًّا بطبعه، فإن قصيدة النثر، إذْ تخسر نفسها على مستوى الرسالة الشِّعْرِيّة، تخسر نفسها، في الوقت نفسه، على مستوى الرسالة النثريّة.

ثم تأتي مشكلة «الشكل» وفوضاه في قصيدة النثر. ذلك أن مفهوم الإبداع نفسه قائم في جوهره على ابتكار نظام، ومن ثمّ تناسل أنظمةٍ أخرى منه. ليس حتمًا أن يكون نظام **الخليل** أو نظام التفعيلة، لكنه في النهاية نظامٌ ما، شعريّ أو نثريّ. وتلك سنة الله - المبدع الأول - في خلقه، حيث كان الإبداع الأول للخَلْق خَلْقاً منظوماً، موزونًا، مموسَقًا، على صُوَرٍ معلومة - كأنها توازي أبْحُرَ الشِّعْر وقوافيه - ولله المثلُ الأعلى - لا حُرًّا مطلقًا ولا نثراً فوضَى. ولمعنًى كهذا قال (**هيجو**) مثلاً: «خلق الله العالم من الشعر»[22]. وهو ما حاكاه الإنسان في فنونه المختلفة، عن طريق تحطيم المادّة الأوّلية ثمّ إعادة بنائها في قوالب وطُرُزٍ، من نحتٍ تماثيل، أو تشكيل صورٍ، أو نظم قصائد. ولهذا لا يكون تمرّدٌ على قانونٍ دون استبداله بآخر، ولا على نظامٍ إلاّ من خلال البحث عن نظامٍ ومنهاج، «وهل تكون قصائد لو لم يكن الأمر كذلك؟» - كما تتساءل (**سوزان برنار**)[23] نفسها، ربّة التنظير لقصيدة النثر- إذ تقول أيضًا:

«من المؤكّد أن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضويّ وهدّام؛ لأنها وُلدتْ من تمرّد على قوانين علم العَروض، وأحيانًا على القوانين المعتادة للغة، بيد أن أيّ تمرّد على القوانين القائمة سرعان ما يجد نفسه مكرهًا على تعويض هذه القوانين بأُخرى، لئلاّ يصل إلى اللاعضويّ واللاشكل، إذا ما أراد عمل نتاج ناجح.

إذ أن مطلب الوصول إلى خلق «شكل»، أي بعبارة أخرى تفسير وتنظيم العالم الغامض الذي يحمله الشاعر في نفسه هو شيء خاصٌّ بالشِّعْر. ولن يكون بمستطاع الشاعر عدم استخدام اللغة وعدم إعطائها قوانين، وإن كان ذلك لمجرد تفسير التمرّد والفوضى».

ومثلما أن من الابتسار النظريّ النظر إلى موسيقى الشعر العربيّ في معزل عمّا تأسّست عليه من ذوقٍ فنّي خاصّ - ظهرتْ شواهدُه في الفنون العربيّة الأخرى، من عمارةٍ، ورسمٍ، ونقشٍ، فضلاً عن الموسيقى العربيّة أصلاً - فإن من الابتسار في الحكم كذلك النظر إلى موسيقى الشعر العربيّ كظواهر صوتيّة بمعزلٍ عن طبيعة اللغة العربيّة ذاتها. من حيث إن البحور الشعريّة العربيّة - بمتحرّكاتها وسواكنها، وأسبابها وأوتادها، ثمّ بتفعيلاتها - إنما تولّدت في لبّ البنية الصرفيّة والنحويّة للغة العربيّة. ومن هناك، فإن قيمتها لا تكمن في الجانب الصوتيّ من اللغة حسب، بل تتعداه إلى مستويات اللغة الدلاليّة، والبلاغيّة، وأسرار الطاقات الإيحائيّة في العربيّة. ولولا ذاك، لكان لبحر (الدوبيت) - مثلاً - وهو بحرٌ فارسيٌّ، ما للأبحر العروضيّة العربيّة من صَدًى في النفوس العربيّة، لكنّه ظلّ وزناً غريباً، بارد الجَرْس، لا تنفعل له الخواطر، إلاّ ما اقترب منه إلى تركيبة الدوائر العروضيّة العربيّة. ولقد استُخدم الدوبيت قروناً، واشتهر خصوصًا في القرنين الرابع والخامس الهجريين[24]، ما كان كفيلاً بتقريبه إلى الأذن العربيّة، لو كانت المسألة في الأوزان محصورةً في الموسيقى، من حيث هي. ولذلك، كان الموشح الأندلسيّ - بالمقارنة - أقرب إلى الذائقة العربيّة من الدوبيت؛ لأن الموشح ينتمي، في المشهور منه، إلى الدوائر العروضيّة العربيّة، وما خرج منه عن البحور الشعريّة، جاء خروجُه خروجاً جزئيًّا محتملاً.

هذا، وليس من اليسير الاقتناع بتلك التعلاّت التي يُدلَى بها أحيانًا لتمرير الخروج الكليّ عن العروض العربيّ، أخْذاً بحُجّة أن عَروض **الخليل** ما كان له أن يستوعب كل ما قالت العرب. ذلك:

1) أنه، منهاجيًا، لا يُتَوَقَّع من أيّ استقراء علميّ أن يكون مستقصيًا، جامعاً مانعًا. وإنما يَستدلّ الباحثُ باستقراء عينة من المادّة على سائرها، فقطرات من ماء المحيط كافيةٌ لمعرفة العناصر المكوّنة لماء المحيط، كلّه أو جلّه.

2) ومع ذلك، فإن **الخليل بن أحمد** قد استقرأ السائد من الشعر العربيّ الذي وصل إلى عصره. حتى بلغ من حرص استقصائه أن ضَمَّ أبْحُراً، أنكرها عليه **الأخفش** - كالبحر المضارع والبحر المقتضب - اللذين أنكر أن يكون وزنهما «من كلام العرب»، بينما ذهب **الزجّاج** إلى عدم إنكارهما، إلا أنه ذهب إلى أنه لا يوجد منهما قصيدة لعربيّ، وإنما يروَى منهما البيتُ والبيتان[25]. فتلك العينة الشموليّة إذاً - التي حصرها في خمسة عشر بحراً، واستُدرك عليه منها البحر السادس عشر، (المتدارك)- كافيةٌ لتمثيل شِعْر العرب المطّرد المعروف حتى زمنه، (ت. 170هـ = 786م). ولا شك أن ما عداها، ممّا يَحتمل المحاجّون أنه ربما نَدَّ عن **الخليل**، إنما كان - إنْ وُجِد - من الندرة في الوجود، والشذوذ في الذوق، وعدم القابليّة للحياة والذيوع بين الناس، إلى درجةٍ لم يَسمع به أحدٌ، بلهَ يَرْوِه أحد. ومن الخَطَل العلميّ البيّن توهّم وجود ما لا شاهد عليه.

3) لو سُلّم جَدَلاً أن بحوراً شِعْرِيّة- عدا ما قَعَّدَه **الخليلُ** - كانت معروفةً، فهي لابُدَّ - بالضرورة العلميّة - من جنس ما قَعَّد. ذلك أن ما بنى عليه الرجلُ العَروضَ من عينة شِعْرِيَّة واسعةٍ شاهدٌ علميٌّ على طبيعة ما سواها من شِعْر القوم، إنْ كان.

4) إن **الخليل** لم يكتف بتحديد أبْحُر الشِّعْر، بل استنبط من مادّتها نظريّة موسيقيّة، رياضيّة، سمّاها «دوائر العَروض»، تشمل البحور المعروفة المستعملة، وبحوراً أخرى احتماليّة مهملة، كالمستطيل، والمنبسط، والمتوفّر... إلخ، لكنه لم يجد عليها شواهد. أي أنه بعقليّته الرياضيّة قد فَطِن إلى ما قد يُثار حول استقرائه من شُبَه نَقْص؛ فلم يجعل ما استقرَأه نهاية الإنجاز الممكن، بل كأنه لم يجعل الأبْحُر التي رَصَد إلا أمثلة على ما تتوفّر عليه نظريتُه من إمكانات أخرى للنَّظْم، عُرفت قبلَ عصره - ولم يُحط بها علْماً - أو لحَقَتْ في تجارب الأجيال التالية. بحيث استدلّ بالبنى الموسيقيّة للشِّعْر العربيّ على إمكانات مطلقة لموسيقيّة أيّ شعْرٍ يُنظم في اللغة العربيّة. **فالخليل** بذلك قد اختطّ منهجاً بنيويّا، استقرائيّا، استنباطيًّا، وذلك قبل أعلام البنيويّة، (**كنورثرب بروب**) أو غيره، ممّن كانت لهم في العصر الحديث إنجازاتهم المنهاجيّة المشهودة في استقراء الآداب والفنون.

ولقد ظهرتْ في العصر الحديث محاولاتٌ - من مستشرقين وعرب - تلتمس لعروض الشعر العربيّ نظامًا نبريّا، يتجاوز نظامه الكمّي المعروف، غير أنها مازالت تُراوح في طور المشاريع البحثيّة الاستكشافيّة[26]. على أن نظام النَّبْر في العربيّة يبدو، على كل حال، أقلّ ثباتًا، وأكثر التباسًا، من أن يشكّل نظامًا عَروضيّا بديلاً. ومحاولة دمغ العروض العربيّ بنظامٍ نَبْرِيّ، يحاكي نظام العروض الإنجليزيّ أو الألمانيّ، تجاهلٌ للفوارق الجذريّة بين طبيعة العربيّة وهاتين اللغتين، يوشك أن يكون محضَ تقليدٍ أعمى. لأنه - على فرض وجود نظام النَّبْر في العربيّة نفسها - ما العمل في المؤثرات النَّبْريَّة للهجات العربيّة، إنْ قديمًا أو حديثًا؟ من ذا الذي يدرينا - على سبيل المثال - أنّى كانت مواطنُ النَّبْر والارتكاز في أصوات اللغة لدى **امرئ القيس** أو **الأعشى**؟! إنها

مسألةٌ غير مسجّلة على مستوى اللغة العربيّة أصلاً، فكيف ستُقاس في الشِّعْر؟! والدارسون يشهدون أن النَّبْر ليس بخاصيّة لغويّة في العربيّة، كما هو في الإنجليزيّة، وكذلك لا يتوقّف عليه المعنى، وإنما هو إنْ وُجد حلْيَة إيقاعيّة. فكيف يُقاس عَروضُ لغةٍ ليس النَّبْر بخاصيّة لغويّة فيها، ولا تنهض عليه دلالةٌ لفظيّةٌ أو تركيبيّةٌ، على عَروض لغةٍ نَبْرِيَّة؛ النَّبْرُ يمثّل فيها خاصيّةً لغويّة دلاليّة أصيلة؟! إنما هو إذاً سرابٌ بقِيْعَة، ولا ظمأ إليه بالعربيّة.

ومع هذا، فلو قيل - جَدَلاً - بإمكانية الاستعاضة عن الموسيقى الشعريّة العربيّة بنظام النَّبْر، أو بالموسيقى الدلاليّة الكامنة في اللغة، فإن ذلك يقتضي علْماً دقيقاً باللغة، وحسًّا عميقًا بظلال الإيحاءات، ومعرفةً تاريخيّة بتطوّر المعاني. ذلك أن قصيدة النثر - إن كان لها أن تكون - هي أصعب مخاطرةٍ يُقْدِم عليها كاتبها، ولا منجاةَ له في مهاويها إلاّ بعِلْمٍ غزيرٍ بأسرار اللغة، وحسٍّ لغويّ مرهف. وذلك ما لا يلوي على كثيرٍ منه كثيرٌ من الخائضين اليوم في قصيدة النثر، استسهالاً واستغفالا[27]. إلاّ أن من مفارقات الثقافة العربيّة في العصر الحديث أن يُطيل إنسانُ الجَدَلَ حول إيقاع اللغة الداخليّ، قبلَ أن يتمكّن معرفيًا من إيقاعها الخارجيّ، وظواهرها العامّة، أو ربما هَرَبًا من شروط تلك المعرفة الأوّلية، المتعلّقة بطبيعة اللغة العربيّة، وتاريخها، وأساليبها.

إن قصيدة النثر بإمكانها أن تكون جنسًا أدبيّا، قائمًا بذاته، له رصيده من الماضي ومغامرته المهمّة في الحاضر والمستقبل. ولو أنها استوتْ على سوقها، لصار من حقّها الوجود المختلف خارج دائرة الشِّعْر أصلاً. وعندئذٍ، فإن حاضنها الأولى بها والطبيعيّ لاستيعاب نوعها هو: النثر. فكما أن من التبسيط المخلّ - المتوارث والمتداول - حَصْرُ قضية الشِّعْر في الإيقاع، فإن من البدائيّة المعرفيّة إلصاق كل نصٍّ تخييليّ،

خارقٍ لأعراف اللغة الاعتياديّة، بالشِّعْر. وكأن كل جميل لا يكون إلاّ شعْراً! وكأنّ في «انثروبولوجيّتنا» الذهنيّة والمعرفيّة أن النثرَ أبداً أحقرُ شأنًا من أن يُنسب إليه نصٌّ فنّي كقصيدة النثر! مع أن النثر قد يكون – في حالات– أعظمَ من الشِّعْر! ولكن، لِمَ تقييدها بالنثر، كذلك؟ ألا يمكن أن تُعَدَّ نصًّا عابراً للشِّعْر والنثر معًا، نحو أفقٍ مشتركٍ بينهما، مختلفٍ عنهما، في آن؟ بلى! إن في ضيق الأفق هذا الذي تُؤخذ به قصيدة النثر– بين حَدَّي الشِّعْر والنثر– لجناية على قصيدة النثر نفسها، وتقييد لمشروعها عمّا يطمح إليه من انعتاقٍ وثورة!

* * *

على أساس هذا التقديم النظريّ، يمكن استقراء الأشكال الإيقاعيّة وإشكاليّاتها في القصيدة الحداثيّة.

– 2 –

إن خروج كثير من الشعراء عن القصيدة الشَّطْريّة إلى القصيدة التفعيليّة يفتقر في بعض الحالات إلى إدراك أن لقصيدة التفعيلة طبيعة مائزة، كما أن للقصيدة الشَّطْريّة طبيعة مائزة، وإلا اقتصرتْ وظيفةُ القصيدة التفعيلية على التحلّل من قالب الوزن والقافية، دون أن تمنح الشاعر طاقاتها الأخرى في مستوى الدلالة. وإذا كان من سلبيّات الوزن والقافية أن يستدرجا الشاعر – طَرَباً بهما – إلى الإطالة المسرفة والتكرار، فإن شعر التفعيلة قمينٌ بأن يفتح لمثل ذلك الشاعر الطروب بحراً لا ساحل له من السَّرْد المترهّل، الذي هو إلى لغة النثر أقرب منه إلى لغة الشِّعْر.

ولذلك قد تبدو بعضُ القصائد من هذا الضَّرْب قصائدَ خليليّةً،

صُيِّرت قصائد تفعيليّة. من ذلك، على سبيل المثال، أن القارئ في قصيدة كقصيدة «بلاد» **لعلي الدميني**[28] قد يلحظ، لأول مقاربة، أن نظرية **نازك الملائكة**[29]، حول البحور الصافية والبحور الممزوجة، قد كُسرت. حيث تزعم **نازك** أن البحور الممزوجة التفعيلات، كالطويل والبسيط، لا تصلح لشِعْر التفعيلة على الإطلاق؛ لأنها ذات تفعيلات منوّعة لا تكرار فيها، وإنما يصحّ شِعْرُ التفعيلة في البحور التي كان التكرار قياسيًّا في تفعيلاتها كلها أو بعضها. ذلك أن **الدميني** في تلك القصيدة لم يَعْدُ النظم على البحر البسيط، في قالبه **الخليليّ**، وإن كان النصّ في مجمله قد كُتِبَ موزّعًا - بصريًا - بطريقةٍ تفعيليّة. وهو يصنع ذلك في انسيابيّة موسيقيّة بارعة، هكذا:

أصُبّ وجهَ البلادِ الصَّحْوِ فاتحةً
فيرقص الحجرُ الصافي يداً بيدِ
النار مائي
وهمّ الوصل مائدتي،
والأسودان ذراعاي التي خلعتْ
غصن الزمان على مشتاقة الجسدِ
شُبّهتُ في غَسَقِ الرُّؤيا بفاكهةٍ
شوكيّة اللون تفاحية الولدِ
لعبتُ بالطين، بيتي من رخام أبي
وخلوتي من تواشيح «بذي عنب»
عنقاء تقطفني من غيمة الزبدِ
ما كنتُ أعشق ضلع الليل حين سجَى

لكنه يوم غاب اشتقتُ للأرقِ
والريح رمح اشتهاءاتى وخاتمتي
مرثيتي العظمى
فيا عجبي
لساحلين يقودانِ إلى الغرقِ
* * *
فتّانة الجرح إنّا راحلان إلى
أعمارنا
وقميص الشمس ثوبُ غدي
فوضى الغمامة أجسادٌ وأنت بها
قوسٌ
يورّدني القاصي
ولم أردِ
هات السحابة منديلاً نلمّ به
أيامنا وحنين الماء للبَرَدِ
والبحر أوّله ماءُ المجاز فمًا
وآخر الحزن في صحرائه،
وكمن
أخنى عليّ ولم أخنِ على لُبَدِ
هل هذه ساعةٌ

أم هذه بلدي

قلوصها فضّةٌ في راحتي،

وأنا

زُوّجتُ أنثى

فلم تعقرْ

ولم تَلِدِ.

فالقصيدة إذاً، بإعادة ضَمِّ أوصالها الموزّعة، التي كانت تكوّن أشطُراً تامّة أو أبياتاً، تبدو قصيدة تناظريّة أصلاً، من البحر البسيط، بدليل انتظام القوافي في مواضعها الطبيعيّة، رغم إهمالها في بعض الأبيات، وتركها كأبيات مرسلة. في حين كان على الشاعر - لو شاء تحطيم القاعدة النازكيّة - أن يخرج على هذا القالب الرباعي. أمّا مجرد التوزيع الكتابي فلم يُغْن شيئاً في تغيير نمط البحر البسيط الذي ينتظم النصّ. ومع هذا، فلعل القيمة الإيقاعيّة المهمة في هذا النصّ تكمن في توزيع القوافي على النحو الذي وُزّعت به، حيث جاءت تشخّص، إيقاعيًّا، جوّ القصيدة، المتنازع بين الحنين الممضّ إلى الماضي، والتطلّع إلى الغد الآتي، دونما إتيان، وذلك كقافية الدال، أو القاف، التي يماطل إتيانها تارةً، أو تكسر التوقّعَ، تارة أخرى، بإتيانها في غير مكانها المنتظر، أو بغير شكلها السابق.

لكنّ هذه الظاهرة لا تقتصر على تفعيلات البحور «المزيجة»، بل تأتي كذلك في تفعيلات البحور «الصافية»، حسب مصطلحَي نازك المشار إليهما. ويمكن أن يُحال في هذا إلى قصيدة **محمد جبر الحربي**، بعنوان «ست البنات»[30] مثلاً، التي توشك أن تكون قصيدة خليليّة، على البحر الكامل، لولا بعض الخروجات هنا وهناك:

لكِ أنتِ يا ستّ السنينِ
ودورة الزمن.. الأهلّةْ.

وقصيدةُ الماضي العظيمِ
ولانحناءِ الجوع نخلَةْ.

ما لي أخُضُّ الصُّبْحَ في كفَّيّ
تُورقُ ألفُ لَيْلَةْ.

وترِفُّ في الشرقِ العجيبِ
إذا يرقّ القلبُ مُقْلَةْ.

يا نايَ بغدادَ الحزينَ
وعودَها
يا عِلْيَةَ الشرفَ المُطِلَّةْ.
(...)

وعلى هذا المنوال تمضي قصيدة **الحربي**، يراود فيها (مجزوء الكامل المرفّل: متفاعلن/ متفاعلن - متفاعلن/ متفاعلاتن)، مرّة، ومرّة أخرى يجمع أشطُراً (تامّة من الكامل) و(مجزوءة مرفّلة)، كما في آخر المثال أعلاه. مع انتظام النصّ كله بقافيةٍ واحدة.

– 3 –

ومن الظواهر الموسيقيّة في القصيدة التفعيليّة تداخل التفعيلات، لا سيما بين تفعيلتي (فاعلن) و(فعولن). وذلك كقول (**خديجة العَمري**) من قصيدة «تعاليل»[31]:

بين غيِّ المداد وسهو البلاد **(فاعلن)**
وما افترضَ الحزن أخطاءه في دمي
بين بابٍ وبابْ...
[وبابٍ] يراودني عن فمي **(فعولن)**
أمرّن عافيتي مرةً بالغناء
وحيناً أبلّل بالصمت أعجازها الضامرة
...
[كيف لم] أكتف شرّ ما يَصِمُ الوُدَّ بالزُّهدِ **(فاعلن)**
كأن الذي بين روحي وهذي الوجوه **(فعولن)**
خيولاً تنام على مجدها
لتقتصّ من كبوة الآصرة
(...)

فتبدأ النصّ على تفعيلة (فاعلن). ثم تنتقل من قولها «وبابٍ يراودني...» من تفعيلة (فاعلن) إلى تفعيلة (فعولن). ثم تعود مرة أخرى إلى (فاعلن)، في قولها: «كيف لم أكتف...»، لتعود مجدّداً إلى (فعولن) بقولها: «كأنّ الذي بين روحي». والتداخل بين تفعيلتي (فاعلن) و(فعولن) يحدث بسقوط صوت متحرّك من بداية (السبب

الخفيف) الذي لحقه زحاف (الخَبْن)، في المقطع الوارد على (فاعلن). ولإيضاح ذلك - لغير المتخصّص - فإنّ الشاعرة قد قالت، في الخروج الأول من (فاعلن) إلى (فعولن):

وبـــابٍ/ يـــراوِ/ دنـــي عنـــ/ فمـــي

-- o - o / -- o - / -- o - o / -- o

فعـــولـن / فَعُـــوْلُ / فَعُـــوْلُـنُ / فَـــعُـــوْ

أمـــَرْ رِ / نُ عـــافِ / يَـــــتي

-- o - o / -- o - / -- o /

فَعُـــــوْلُ / فَعُـــوْلُ / فَعُـــوْ

ولو كانت قد قالت:

ثمّ بـــا/ بٍ يـــرا/ وِدنـــــي/ عن فمـــــي

- o -- o / - o -- o / --- o / - o -- o /

فاعـــــلن/ فـاعـــــلن / فَعِـلُن / فاعـــــلن

(سـ)ـأمَـرْ / رِنُ عـــا / فيَتي

--- o / --- o / --- o /

فَعِـــلُنْ / فَعِـــلُنْ / فَعِـلُنْ

لا تّسق لها النصُّ على تفعيلة (فاعلن)، كما بدأتْ. وكذلك لو فعلتْ مثل ذلك في الخروج الثاني، فقالت: «(و)كأنّ الذي بين روحي».

ومن هنا فقد يُعلّل ما حدث بخطأ مطبعيّ. إلاّ أن استمرار النصّ على تفعيلة (فعولن)، بدءاً من قولها: «لتقتص...»، يثبت أن ذلك التعليل غير وارد، وأن هناك تداخلاً إيقاعيّا، هو إلى الخلط العروضيّ أقرب منه إلى التشكيل الإيقاعيّ المقصود. بدليل ما سيقع في النصّ بعد هذا من خللٍ، حينما تصل إلى قولها:

وإن حاولوكَ كما ظنّهمْ

فلا بأس يا أصدق الواقفين على همّهمْ

هم يرون اليقينَ نعيمًا بمقتبل اليأسِ

[لا بأس..

فداك..

فداً.. عينك الصقر يا صاحبي

ألف رأسْ]

بياتًا أتوا مضجعَ العَيْبِ

من مسلكِ الغَيْبِ

لم يجدوا غيرَ هذا التطرّف في البؤس!

حيث كانت قد استأنفتْ النظم على (فعولن)، لكن النصّ يتعثّر في الجزء المجعول بين قوسين. ثم مايلبث في المقطع التالي أن يبدأ على تفعيلة (فعولن) «بياتاً أتوا...»[32]. وهكذا يتبدّى أن محض الالتباس الإيقاعيّ هو الواقف وراء ما حدث من خلط، ذلك أن تفعيلتي المتقارب والمتدارك تدوران في فَلَكٍ واحد من دوائر العروض العربيّ، وهو ما يسميه **الخليل**: (دائرة المتفق أو المتقارب). فتفعيلة (فعولن) تتكون من (وتد

وسبب)، و(فاعلن) من (سبب ووتد)، ومن ثم فمعكوس إحداهما يساوي الأخرى. وإنْ كان هذا - على كل حال - لا يسوّغ الخلط بينهما، وفق المعايير العَروضيّة. ويُلحظ مثل هذا لدى الشاعرة أيضًا في قصيدتها الأخرى بعنوان «ريحانتان وضمّة شيح»[33]، حيث تقول:

غناءٌ غناءٌ، وبعض البكاء (فعولن)
وبعض حديث به عبقٌ من طيوب

حين حدثني: كان قلبي يهدهد (فاعلن)
نبض الشمال ويهوي به للجنوب
ولمّا استويت على صوته
صار وقتي غياباً عن الوقت
بعداً يذوب
أبحَرَتْ في دمي صورة للجبالِ
وزيتونة أغفلَتْها الحضارةُ
حين استطالت شموخًا
[ضمّت أمومتها أملاً قد يجيء
ونامت على جمر في الجنوب]
حين حدّثْتهُ أزهرتْ
على ملتقى القلب ريحانتان، وضمّة شيح (فعولن)
عبرتُ على جسد الليل
لا خيل

في الليل أكسر كل المسافات

«إمّا تكونين أو لا أكون»

...

فقد بدأت الشاعرةُ بتفعيلة (فعولن)، ثم انتقلتْ من قولها: «حين حدّثني...» إلى تفعيلة (فاعلن)، واستمرّتْ على هذه الوتيرة، رغم بعض الاختلال؛ إذْ إنّ السطرين التاليين كان يجب أن يكونا:

[و] ضمّت أمومتها أملاً قد يجيء

ونامت على جمر[ها] في الجنوب

وإنْ صحّ افتراض أن هذا النصّ المنشور في «موسوعة الأدب العربيّ السعوديّ الحديث»[34] قد جَنَتْ عليه بعض الأخطاء المطبعية، فإن تكرار ذلك في هذا الجزء من القصيدة كما في سائرها يقلّل من احتماليّة الخطأ المطبعيّ في الموسوعة، ولاسيما أن بعض المقاطع لا تحتمل هذا التعليل أصلاً، كالمقطع الأخير، حيث تعود الشاعرة إلى (فعولن) مرة أخرى منذ قولها: «على ملتقى القلب ريحانتان...». هذا إضافة إلى ما سبق من وجود هذه الظاهرة في قصيدتها «تعاليل». أهو إذاً الاضطراب بين وزني المتقارب والمتدارك - (حماري الشعراء في الشعر الحديث)؟[35] أم يمكن التماس تعليل فنيّ آخر، بعيداً عن التخطئة تبعًا للمعيار العروضي؟ لقد مرَّ أن هناك نمطًا من الشعر الحديث هو ما يمكن أن يتخذ مصطلح (الشعر الحُرّ)، بحقّ، أو (شعر التفعيلات)؛ وذلك حيث لا يتقيّد الإيقاع بتفعيلةٍ واحدة، لكنه ينداح في موسيقى الشعر العربيّ، ليبتدع أشكالاً تمليها التجربة. وقد بدا أن **محمود درويش** كان يفعل ذلك، فيمزج نظامًا تفعيليّا بآخر، كما في قصيدته الشهيرة «بطاقة هوية». فكيف إذا كانت هناك علاقةٌ أصلاً بين وحدتي الإيقاع في النص، (فاعلن) و(فعولن)؛ لأنهما

من دائرة عروضيّة واحدة، (دائرة المتفق أو المتقارب)؟ فلعل هذا هو ما يسهّل إزاحة البرزخ بين هذين البحرين، ليمتزجا في نصّ واحد. على أنه من التمحّل ربط النقلات من إيقاع إلى آخر هنا بنقلات النصّ الدلاليّة، سيما لتشابه الإيقاعين.

وهذه الظاهرة فاشيةٌ في القصيدة الحديثة. فالقارئ يلحظها مثلاً لدى محمد الثبيتي، حيث يلْتَكُّ عليه الإيقاعُ في قصيدته «سألقاك يوماً»[36]، حينما يقول:

سألقاكِ.. **(فعولن)**
أعرف أن الطريق إليكِ
مرافئ للحزن
[و] أرصفة للسراب **(فاعلن)**
وأن مسافاتكِ الدائرية
تتعب فيها جياد السفرْ
وأعلم أنك هاجرت في [ذاكرة] **(فعولن)**
الرمل **(فاعلن)**
أزمنة وعصوراً
تَعُبّ لهاث الهجير
[ولم تتعوّد شُرْبَ الهزيمة]
[أعلم أنكِ]،
شببتِ عن الطوق..
غامرتِ في حلبات التحدي.

[؟] صرتِ وعوداً تثير الغضبْ

وصرتِ وجوداً يحرّك في الليل (فعولن)

أفقًا جديداً

ويخفق أجنحةً من لهبْ

فيتراكب على الشاعر نظاما (فعولن) و(فاعلن)، وذلك للأسباب التالية:

1) إنْ أخَذَ الشاعرُ بتدوير السطر الثالث مع الرابع - رغم أن ليس هناك ما يدلّ على ذلك من ضبط نهاية السطر بالشكل - فقد انتقل بذلك فجأةً من (فعولن) إلى (فاعلن)، إلاّ إنْ حُذفت الواو، قبل كلمة «أرصفة».

2) يظهر الاشتباك بين الإيقاعين كذلك من قوله: «وأعلم أنك هاجرت في [ذاكرة] الرمل»؛ حيث ينتقل بشكل صريح إلى تفعيلة (فاعلن).

3) أمّا في قوله «ولم تتعوّد شُرْبَ الهزيمة»، فقد وقع بين أمرين - أحلاهما مرّ - ارتكاب خطأ نحويّ، بعدم جزم الفعل «تتعود»، وكَسْر التفعيلة.

4) لا يستقيم السطر الذي بعده: «أعلم أنكِ» إلا بتسكين نون «أنكِ».

5) لا يستقيم السطر: «صرتِ وعوداً تثير الغضبْ» إلا بأمرين: تدويره مع السطر السابق عليه، وربما إضافة حرف (واو) في أوّله، إذا أريد للتفعيلة أن تكون (فاعلن)، لا (فعْلن). وإلاّ جرى البيت على (فعْلن/ فعولن/ فعولن).

6) لكن حتى لو أُخذَ بالتعديل المذكور في (5)، فإن الشاعر سيؤكّد تراجعه من تفعيلَة (فاعلن) إلى تفعيلة (فعولن) في السطر التالي: «وصرتِ وجوداً...».

ويفعل **الشبيتي** ذلك أيضًا في قصيدته الأخرى «مساءٌ وعشقٌ وقناديل»[37]، إذ يقول:

في انتظار المساء الخرافي (فاعلن)

ترسو مراكبنا البابليّة

خفّاقة الأشرعةْ

وريح محمّلة بالضجيج (فعولن)

تدير نجوم المجرّة حول ضفاف الخليج

وتعبث بالصوت والماء والأمتعةْ

فالمقطع الأول - إلى قافية «الأشرعة» - على (فاعلن)، بينما المقطع بعده على (فعولن).

- 4 -

لكن التداخل قد ينتهي إلى مظاهر أقرب إلى الخروج الصريح والخلط في الإيقاع. يظهر ذلك مثلاً في قصيدة «فضة تتعلم الرسم» **للصيخان**:

- الشهودْ.. الشهودْ

[ندّت] عن صبي يبيع الأحاديث والصحف العربية إيماءة للحضور وجلجل في آخر الصفّ صوت نساء [ولغط]، وكرّت بإحدى الصفوف حبيبات مسبحةٍ..

[تنحنح شيخٌ، توضّأ]

- هنا محكمة!

رفعت جلسة اليوم

فاخلعوا الأرديةْ

- أتراني؟

- أجل

أو أرى نكهة في السريرْ

والفضاء صغيرٌ.. صغيرْ

لا يتّسعْ

فالنصّ على (فاعلن)، لكنه يندّ عن ذلك، منذ كلمة «ندّت»، إلى «فعْلُن»، أو «فالن»، وهو كثير جائز في المتدارك، على كل حال. ومع الحاجة إلى تسكين غين «لغط»، فإن الإيقاع يتّسق على المتدارك إلى قوله: «تنحنح شيخٌ توضأ»، حيث يخرج إلى (فعولن)، ليستأنف الإيقاع على (فاعلن) بعد هذه العبارة.

فهل تصنّف هذه الظواهر في أخطاء الشعراء، وكفى؟

لقد أشار أبو ديب[38] إلى هذه الظاهرة، التي يسميها بـ «قانون الازدواج»، مُنَبِّهًا إلى وجودها في شعر أدونيس وغيره، وأنها ظاهرة «أصبحت طاغية إلى درجةٍ مدهشةٍ في الشعر الحديث». إلاّ أنه قد حصر الظاهرة بين وحدتي المتدارك والمتقارب، (فاعلن) و(فعولن)، قائلاً إن الازدواج «يكاد يقتصر على التحرّك من (فاعلن) إلى (فعولن)، ولا أعرف أمثلةً للتحرّك من (فعولن) إلى (فاعلن)». كما أشار استقراؤه إلى أن (فعولن) لا ترد إلا بعد (فاعلن)، لا بعد (فَعِلُن) ولا (فاعلْ)[39]. وهذا حصرٌ غير دقيق، واستقراءٌ غير حصيف، لظاهرة تبدو أكثر انديا حًا، فقد مرّت أمثلةٌ لتحرّك بعض الشعراء من (فعولن) إلى (فاعلن)، كما تقدّم تنقّل درويش بين (مستفعلن، وفاعلن، ومفاعلتن). وهنا نصّ

الثبيتي الأخير، «موقف الرمال موقف التجنيس»[40]، ينتقل فيه الشاعر من (فاعلن) إلى (فعولن) فـ(متفاعلن)، حينما يقول:

قال: (فاعلن)

يا أيها النخل

يغتابك الشجر [الهزيلْ] (فعولن)

[ويذمّك الوتدُ الذليلْ (متفعالن)

وتظلّ تسمو في فضاء الله

ذا ثمر خرافيّ

وذا صبرٍ جميلْ]

قال: (فاعلن)

يا أيها النخل

هل [ترثي زمانك (متفاعلن)

أم مكانك]

...

وصحيح ما ذكره أبو ديب من أن أغلب ورود (فعولن) بعد (فاعلن)، إلا أن (فعولن) قد وردتْ أحيانًا بعد (فاعلْ)، كما في قول **خديجة العَمْري**، السابق:

يَصِمُ الوُدَّ بالزُّهدِ كأنّ الذي بين روحي

فَعِلُن/ فاعلن/ فاعلْ/ فعولن/ فعولن/ فعولن

ووردت بعد (فَعِلُن)، كما عند **الثبيتي**، آنفًا:

قال: يا أيها النخل يغتابك الشجر الهزيلْ

فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فَعِلُنْ/ فعولْ

وإذا كان في الإمكان أن يقع الانزلاق بين فاعلن وفعولن لكونهما من دائرة نغميّة واحدة، بل يمكن أن يقع ذلك أيضًا في القراءة نتيجة خطأٍ مطبعيّ، أو نتيجة ما يحدث كثيراً من ضروراتٍ - وإنْ لم تكن مستساغة[41] - فإن تعدّد الصوّر من هذه التداخلات يؤكّد - دونما تسويغٍ لمنزلقات إيقاعيّة تقع عن محض الخلط والخطأ - ما سبق تصنيفه من التشكيلات الإيقاعية فيما هو حريّ باتخاذ مصطلح «شعر التفعيلات». وبذا يكون هناك: «شعر تفيعلة»، و«شعر تفعيلات»، يلتزم الأول بالتفعيلة الواحدة، بينما يمزج الثاني بين أكثر من تفعيلة في نسقٍ واحد. ولا تبدو لهذا من وظيفةٍ دلاليّة، إلاّ أن تكون له - كما يصف **أبو ديب**[42] - وظيفة كسر الرتابة، وخلق تنويعٍ إيقاعيٍّ غنيّ.

ويبدو أن (شعر التفعيلات) إذاً كان خطوة مرهصة إلى (قصيدة النثر). بدليل أن قصائد النثر ماتزال تتشبث بالتفعيلات، ولكن في إيقاع غير منضبط - وقد كان من مصطلحات قصيدة النثر: "القصيدة الحُرّة»[43] - كأن يقول **محمد الدميني**[44] مثلاً:

الدافئ ذو القامة الصامتةْ

فَعْلُنْ/ فَعِلُنْ/ فاعلن/ فاعلن

يقذف القاعة بمزاجه الحامضْ

فاعلن/ فاعِلُ/ فَعِلُنْ/ مفاعيلن

يشكو البحر للبحّارِ

فَعْلُنْ/ فَعْلُنْ/ فَعْلُنْ/ فَعْلُنْ

ويركضُ في ندى الماءِ

مفاعلَتن/ مفاعلْتن

نحوها،

فاعلن

التي تنقّبُ في القلبِ.. على مَهْلٍ

فَعْلُنْ/ مُتَفْعِلُن/ فَعِلُنْ/ مستفعلن/ فَعْلُنْ

أي ريح أنت يا

فاعلاتن/ فاعلن

طليقة كغضب؟

متفعلن/ فَعِلُنْ

...

وهكذا فالإيقاع هنا مزيج من مجزوءات بعض البحور، كمجزوء البسيط: (مستفعلن/ فاعلن)، ومجزوء المديد: (فاعلاتن/ فاعلن)، وتفعيلات أخرى، لحمتها وسداها تفعيلة المتدارك: (فاعلن).

على أن ظاهرة «شعر التفعيلات» - من جهة أخرى - تكشف عن تنازع الشاعر الحديث بين المحافظة على: المعنى، واللغة، والإيقاع. وهي المعضلة التي تبرزها تجربة بعض الشعراء، حينما يقتحمون قالب الإيقاع القديم، وذلك ما تجلّى لدى **الصيخان** في قصيدته «هواجس في طقس الوطن»[45]، وهو ينظم مقطوعةً جميلة على البحر البسيط، فاستهلها قائلاً:

قد جئت معتذراً ما في فمي خبرُ رجلاي أتعبها الترحالُ والسفرُ

فجاءت «موسوعة الأدب العربي السعوديّ الحديث - (الشعر)» لتورد الشطر الثاني هكذا:

رجلاي (أتعبهما) الترحالُ والسفرُ(46)

لأن الوزن إذا استقام انكسرتْ اللغة، (على الأقل في صورتها المثاليّة)، وإذا استقامت اللغةُ انكسر الوزن! ومع أن لتركيبة الشاعر تلك نظائر عربيّة - لا تجعل منها ذلك الخطأ النابي، لو لم ترد في أول بيت - فقد كان له عنها منأى، لو قال مثلاً: «رجلاي ملّهما»، أو نحو ذلك. ولكن، مرة أخرى، ستنكسر على الشاعر الدلالةُ التي يعوّل عليها في كلمة: «أتعبها».

وهذا يعيد المساءلة حول العلاقة بين شاعريّة الموهبة وشاعريّة التمكّن في الأدوات اللغويّة والفنيّة. فبما أن إحدى هاتين الملكتين لا تستغني عن الأخرى لدى شاعر كبير، فإن هذه الظواهر من الوهن في الأخيرة، في النصّ الشعريّ الحديث، لتفرض السؤال: أذاك مؤشر على أن بعض الفرار من الأوزان والقوافي ليس - دائمًا - بدافع التجديد، بمقدار ما هو فرارٌ من مضايق المعضلة الثلاثية: (المعنى، اللغة، الإيقاع)، صوب الأسهل والأنجى؟! ليس من الحيف الاعتراف بهذا. وقد تجسّدت الصعوبة تلك لدى القدماء أنفسهم، تحت ما أسموه بالضرورات الشعريّة، غير أنهم قد فرّقوا فيها بين ضروراتٍ جائزة وأخرى قبيحة.

وقد كان هذا التصادم بين متطلبات اللغة والوزن تظهر أيضًا عند شاعر ذي تجربة مهمّة في القصيدة الموزونة المقفاة، هو **محمد الثبيتي**، حتى وإن جاء ذاك أحياناً على سبيل ما يُشْبه الضرورة الشعريّة، المخلّة بالقاعدة النحويّة، كقوله في مطلع «صفحة من أوراق بدويّ»(47):

ماذا تريدين..؟ لن أهديْكِ راياتي ولن أمدّ على كفّيكِ واحاتي

فالصواب نحويًا: «لن أَهْدِيَك»؛ لأن الفعل منصوب بـ «لن»، إلاّ أن صواب النحو هنا يكسر صواب الوزن. أو حتى قوله في «المغنّي»، وهي قصيدة تفعيليّة مخطوطة بيده[48]:

قال المغنّي:

لصوتي رائحة الجوعِ

قلتُ:

لوجهك لونُ البراريَ

للجرح وجهان:

...

فوضع فتحة فوق ياء «البراري»؛ كي يدوّر الكلمة مع كلمة «للجرح»، فيستقيم له وزن (فاعلن)، لكنه قد وقع بهذا في خطأ نصب «البراري»، مع أن محلّها الإعرابيّ مجرور بالإضافة، وعلامة الجرّ كسرةٌ مقدّرة، منع من ظهورها الثقل. ولعل الشاعر هنا قد اختلط عليه الأمر بجواز نصب الياء حين تكون ضميراً للمتكلّم المفرد، نحو قوله تعالى: ﴿**إني عبدالله أتانيَ الكتاب**﴾ (مريم، 30)، ومنه قوله تعالى: ﴿**هاؤم اقرءوا كتابيَه، إني ظننتُ أنّي ملاقٍ حسابيَه**﴾ (الحاقة، 19-20). وكان للشاعر إلى استقامة الوزن والنحو معاً سبيلٌ سهلٌ، بإضافة «واو» قبل كلمة «للجرح».

– 5 –

إذا صحّ أن بعض تلك الإشكاليّات (الإيقاعيّة – الدلاليّة – اللغويّة) قد دفعت بعض التجارب دفعاً إلى قصيدة النثر، للتخلّص نهائيًا من عبئها وتبعاتها، فإنه من المؤكّد أنها قد ألهمتْ بعض الشعراء إمكانية استثمارها، دون التخلّص منها، بحيث يفيد الشاعر من خروجه عن ضائقة

الخضوع لنسق موسيقيّ واحد في كامل نصّه ليشكّل نصّه إيقاعيًا، بما يتساوق والموقف الشعوريّ الذي يعبّر عنه. وتبرز في نماذج هذا تجارب مختلفة، منها قصيدة **الثبيتي** «الأوقات»[49]، حيث ينتقل من تفعيلة الكامل (متفاعلن) إلى أغنية منظومة على البحر المتقارب:

- ماذا سمعت اليوم؟

- أغنية تقول:

(ولي نجمةٌ حينما لا تغيبْ

تكلّل صدرَ الفضاء الرحيبْ

فحينًا أراها تطوفُ الشّمال

وحينًا تشقُّ صباحَ الجنوبْ)

...

وهكذا تمضي الأغنية، ليعود بعدها الشاعرُ إلى تفعيلة الكامل. وكأنما - وهو يعبّر بهذه المقطوعة عن إيقاع الحياة في نبضها الحديث، إزاء رتابة الحياة التقليديّة - قد أراد، وإنْ لا شعوريًا، إثارة هذه المفارقة بين رشاقة الوزن المتقارب وحركته الحثيثة، مع انتماء هذا الوزن التناظريّ إلى الماضي، والغناء الآخر المقابل الذي يسوقه في آخر النصّ، وهو تفعيليّ على تفعيلة الكامل، الأثقل بين تفعيلات العَروض العربي. وبهذا فإن هذا التشكيل الإيقاعيّ يوحي بأن الماضي قد يكون أكثر حداثةً من حاضرٍ، ظاهره حديث ووقعه عتيق، ومن ثمّ فإن الشكل في ذاته ليس بجوهر الحداثة، ولا العتاقة.

وهنالك لسعد الحميدين تجربةٌ أقدم في «رسوم على الحائط»[50]، يجاور فيها بين تفعيلتي البحر الطويل (فعولن) و(مفاعيلن)، ولكن بأن يُفرد كل تفعيلة بمقطع من القصيدة:

وأيّوب.. كان الكتاب.. الجريدة، ترحّل

قرب الصباح بوادر حلم اللقاء البعيد.. وتنسج ثوبًا

...

ويا باكورة الأحلام

إن جاءتكِ آهاتي

تسيل على دروب التيه رنّانه.

فالمقطع الأول على (فعولن) والثاني على (مفاعيلن). وهكذا في تنويع على البحر الطويل، ولكن بحيث يستغرق التفعيلة الواحدة من الطويل مقطعٌ كاملٌ من القصيدة. وقد جاء توزيع التفعيلات على النصّ بالنسق التالي: (فعولن - فعولن - فعولن - مفاعيلن - فعولن - فعولن - فعولن - مفاعيلن). في انتظام يعكس وعي الشاعر بهذا التشكيل الإيقاعيّ. وسبب هذا التشكيل يتبدّى من تداخل إيقاع الحميدين النفسيّ بإيقاع امرئ القيس، في معلقته على البحر الطويل، والمشار إليها في قوله:

يجيء غناء الأحبّة قبلاً - قفا نبك - أو يا فؤاديَ

رفقاً - علامات حبّ يلقّنها الوجدُ للصبّ وقت الرجوع

وقد تقدّمتْ الإشارة إلى صنيع الحميدين في نصه الطويل بعنوان: «وتنتحر النقوش.. أحياناً»، حيث ناظر بين نصَّين، فصيح وآخر عامّي، فجعل لكل مقطعٍ منهما صفحة مستقلّة، وبسماكة خطٍّ مختلفة، مع تجاوب النَّصين في نسقٍ إيقاعيّ، يقوم في الأول على تفعيلة الكامل (متفاعلن)، وفي الثاني على تفعيلة الرجز (مستفعلن). وهو ما جاء يتناسب مع المستوى اللغويّ لكلّ مقطع؛ لأن إيقاع الكامل متّصفٌ

بالفخامة، في مقابل سهولة الرجز وطابع إيقاعه الشعبيّ، منذ نَظَمَ عليه العرب. ومع أن هذين الوزنين- حسب دوائر الخليل العروضيّة - ينتميان إلى دائرتين عروضيّتين، لا واحدة - هما «دائرة المؤتلف أو الوافر»، و«دائرة المجتلب» - فإنهما قد يتداخلان بحدوث (الإضمار) في تفعيلة الكامل «متفاعلن»، وهو تسكين ثانيها المتحرّك، فتتحوّل إلى: «متْفاعلن/ مستفعلن». يضاف إلى هذا أن النصّ الفصيح المنظوم على (متفاعلن) جاء نصًّا تفعيليّا، بينما جاء النصّ الشعبيّ على (مستفعلن) منظومًا في أشطر متساوية، وهو ما زاد ثقل الأول قياساً إلى الثاني. كما يلحظ إلى جانب هذا حرص الشاعر على استغلال القافية إلى جوار الوزن للتعبير عن جوّ كلٍّ من النصّين. فالنصّ الفصيح ليست له إلا قافية واحدة نونيّة مطّردة فيه كلّه، ولا تَرِدُ إلا بعد بضعة أسطر. بينما تتردّد قوافٍ مكثّفة منوّعة في النصّ الشعبيّ، في ثلاث قوافٍ لكل مقطع مع قافيةٍ ختامية، وكأن تلك المقاطع أدوار من موشح[51]:

العينُ ترخي هدبها خجلاً، وينفرج الفم المُحْمَرُّ
عن لفظٍ تَهَتَّكَ.. باحثاً عن مِقْوَدٍ..، أو ساعدٍ
يقوَى على إمساكه كي يُطْلِق الكلمات،
والكلمات
تمنع بعضها من أن يجاهر أو يبين.
/ تتْلفّت الأنظارْ
بحثاً عن الأقطارْ
والراعي والبحّارْ
كل يرى القطعانْ/

ويبرز هنا التناظر الإيقاعيّ بين الإيقاع الصوتيّ والإيقاع البصريّ، بتوزيع النصَّين الشعبيّ والفصيح على صفحتين متقابلتين، مع تمييز النصّ الشعبيّ بحبرٍ غامق. وهي ذات التقنية التي تقدّم الحديث عنها في بعدها التصويريّ، حيث تجلّت محاولات **عليّ الدميني**، في مجموعته الشعريّة الأولى «رياح المواقع»، لاستغلال التشكيل الكتابيّ، والرسم، والفراغات، في نقل الدلالة والإيحاء. ويمكن أن يرى القارئ الصورة الإيقاعيّة في طريقة توزيع الدميني نصّه على الورقة، في مثل المقطعين التاليين من قصيدة "البروج"، من مجموعته الثانية «بياض الأزمنة»؛ إذ يشخّص مشهداً راقصًا، لكنه لا يكتفي بنقله عبر إيقاع (الرَّمَل) الراقص، وإنما يصوّره أيضًا من خلال صفّ الأسطر في حركة متماوجة، ذات اليمين وذات الشمال، وكأنها حركة الراقصين في الرقصة الأولى والرقصة التالية، هكذا:

رقصة أولى:

يا وريـــــد المـــــدنِ

أنت قد قايضتني

بالرغيف المعدني

وحليب الوسنِ

فاشربِ الآن دمًا

يا هنيًا لكْ (هَنِي)

(...)

رقصة تالية:

يا سهيل

اليمني

أنت قد علّلتني

بارتشاف السوسنِ

والرغيف الممكنِ

فانهل الآن فمًا

ناضجًا من وطني

يا هنيّا لكْ (هني)

يا هنيّا لك (هني)

وفي إطار هذا الميل لدى **علي الدميني** إلى التشكيل في البنية الإيقاعيّة، يبرز ميله إلى الأداة النظميّة. وتلك من الخصائص اللافتة في تجربته، حتى إن القارئ ليقف على الخاصيّة الإيقاعيّة في نثره كذلك، كأن يقول مثلاً، في «الغيمة الرصاصية»: «أيقنتْ جدتي أنها حضرت متأخّرة إلى ساحة الأجساد الحبلى بالموت». أو قوله: «قلت باستغراب: لم أورد ذلك في نصّ عزة». أو يقول: «وكشفتُ سرّاً عن الناس كان مخفيّاً». ونحو هذا، من أساليب التقديم والتأخير، وتنغيم العبارة المتأثر بأجواء الشعر الإيقاعيّة. وهو يستثمرها في نصوصه الشعريّة أوسع استثمار، سواء بمعناها التناظريّ، من قصيد وتوشيح، أو بمعناها التفعيلي. وقد كان في أبرز العلامات الفنيّة منذ مجموعته الأولى- «رياح المواقع» (1987) السعيُ إلى المؤالفة بين أشكال إيقاعيّة مختلفة. ويبدو أن هذا التجريب كان هاجس المرحلة، في الثمانينات من حياتنا الشعريّة. حيث تتوالى في القصيدة الواحدة الأبيات التناظرية، ذات البحر والتقفية، إلى جانب الشكل التفعيليّ، كما في «الخبت»، و«إيقاع الزجاج»، و«وقت لعبدالله

ابن إلياس»، وسواها. على أن ذلك قد استمر لدى **الدميني** في قصائده التالية - وإن كان على نحو متناقص - حتى إنه في قصيدته «ركائب اللثغة الأولى»، من «بياض الأزمنة» (1995)[52]، قد جمع في نصّ واحد بين الأبيات الموزونة المقفّاة، والشكل التفعيليّ، وشعر النثر. بيد أنها تجربة لم تُرْض الشاعر، فيما يبدو، بدليل أنه في طبعته الجديدة لمجموعته تلك، (1999)، قد حذف تلك القصيدة التي حملتْ ذلك التداخل الحادّ بين الأشكال الإيقاعيّة[53].

أمّا في مجموعة **الدميني** الأخيرة، «بأجنحتها تدق أجراس النافذة" (1999)، فإنه يحتفي في نصٍّ كـ«فوضى الكلام»، بالتناظر بين دلالة هذين الوصفين للشعريّ: «فوضى الكلام» و«نظم الكلام»، في الصوت الشعريّ كما في الدلالة الشعريّة، ومنذ أن يصوغ عنونة قصيدته، المعبّرة عن: (استشراف الوطن/ الحبيب/ الحُلم المقبل من أحشاء الماضي وبشارات المستقبل معًا). استشرافاً يستهلّه، استئنافاً، بعطفٍ على مضمرٍ من القول: «... (و) ليكن..»، وتهميشًا، على صمت الكتابة، بكلامٍ له رَفَّة الريش، وحُلم الخصب والأنوثة، وحرارة القُبلة والصلاة، ممّا سبق تحليل جوانب منه في الحديث عن: (البنية اللغويّة). وفي ذلك النصّ يُلحظ انحياز الدميني المعهود إلى الأداة النظميّة، حيث تراه منشغلاً بدوزنة تفعيلة (البحر المتدارك): «فاعلن»، التي تنتظم النصّ كلّه، كما هو منشغل باتّساق القوافي. يدلّ على ذلك استقراءٌ في البنية التكوينيّة للنصّ، حسبما يمكن أن تجلّيه مقارنةٌ بين نسخته المنشورة (1997)[54]، ونسخته المنشورة في مجموعة الشاعر الأخيرة، (1999)، حيث يجد القارئ في النسخة الأولى، على سبيل المثال:

يا حبيبي الذي كان لي

قدحاً يصطلي

قرب ناري الصغيرةِ

هل كنت لكْ

أم أتاك الزمان الخلي؟

بينما في نسخة المجموعة:

يا حبيبي الذي كان لي

قدحاً يصطلي

قرب ناري الصغيرةِ

هل كنت لكْ

أم تراك الخلي؟

وكأنّ الشاعر قد رأى تأخّر قافية اللام في النموذج الأولى، فأراد أن يُدني صداها من سابقتيها. أو كأنه كان يسعى إلى إحداث اتّساق في عدد التفعيلات بين السطر: «قدحاً يصطلي»، والسطر: «أم تُراك الخلي؟».

أمّا انشغاله بأصوات القوافي، فيظهر في المقارنة بين قوله من النسخة الأولى:

مثلاً:

أن يسافر ما بين بحرين أو يابسين بلا امرأة أو زواج

ناعمًا لامعًا كرهيف الزجاج

وفي النسخة الأخيرة:

مثلاً:

أن يسافر ما بين بحرين أو يابسين بلا امرأة أو جواز

ناعمًا لامعًا كرهيف المجاز

غير أن سبب التغيير هنا يبدو دلاليًا أكثر منه صوتيًا، وذلك لاجتناب التكرار الدلاليّ الذي كان بين «امرأة أو زواج». إضافة إلى ما أتاحه التركيب الأخير من انزياحٍ عن الحسيّ، في «زواج» و«الزجاج»، إلى المجرّد في: «جواز» و«المجاز»، ومن ثم اصطناع استعارةٍ أبلغ في مركّب العبارة.

وتتوارد لدى الدميني أيضًا، في هذا المضمار من هندسة الأشكال الإيقاعيّة - والمناظرة بين شعر التفعيلة ومجزوء المتدارك في ذلك المقطع (اللاميّ) المقتبس آنفاً - أصداءُ الموشّح الأندلسيّ، من قَبيل موشحة (عبادة بن ماء السماء الأندلسي، ت. 422هـ)، ذات المطلع:

من ولي في أمةٍ أمراً ولم يَعْدِلِ يُعْزَلِ إلا لحاظَ الرشإ الأكحلِ.

أو معارضة (ابن سناء الملك المصري، ت. 608هـ):

كَلِّلِي يا سحبُ تيجانَ الربَى بالحُلي واجعلي سوارَها منعطفَ الجَدْوَلِ.

ومن التجارب المهمّة في المآخاة في التشكيل الإيقاعيّ بين القديم والحديث، والمزاوجة بين التفعيليّ والموزون المقفّى، تجربة الشاعر **أشجان الهندي**، كما مثّلتها قصيدتها «أناشيد لخيمة عبلة»، (1998)، (تلك التي كانت الدراسة تطرّقت إليها في الجزء غير المعروضة تفاصيله هنا، حول (**التناصّ وتوظيف التراث**))، حيث توظّف الشاعرة إيقاعاتها في نوعٍ من تعدّد الأصوات في المناجاة الذاتيّة، Monologue.

وهكذا فإن نصوصًا كتلك كانت تسعى إلى الكمال الشعريّ- حسب مقولة (جان كوهن)، المقتبسة في مستهلّ هذا التحليل «لهندسة البنية الإيقاعيّة» - كي تَسَعَ الحساسيّة العربيّة المعاصرة، بشتّى هواجسها، ونأمات عواطفها، المتجاوبة بين ماضٍ لم يمض، وحاضرٍ يتماثل بقامته الجماليّة والشعريّة للتجاوز. وبشعرٍ كهذا يكون للشاعر حضورُه القيّم في الفعل الشعريّ، القادر على التواصل المتجدّد، والاتصال المتفاعل، بطارف الوجدان العربي وتليده.

- 6 -

وللإيقاع الداخليّ في النصّ الحديث أهميّته القصوَى، حتى لقد رأى فيه كُتّاب قصيدة النثر أحد المعوّضات الفنّيّة عن الإيقاع الخارجيّ في قصيدة الشعر. ومع أنه أداة شعريّة مشتركة بين مختلف الأساليب الشعريّة، إلاّ أن حاجة النصّ الحداثيّ إليه تزداد من وجهين: الأول، من حيث هو عنصر استقطابٍ للقارئ، لاسيما العربيّ، بعد أن حُرِم لذّة الإيقاع الخارجيّ في القصيدة العربيّة؛ والثاني، بما هو أداة تعبيريّة كسائر الأدوات الأخرى التي يسعى النصّ الجديد إلى تكثيفها إلى أقصى درجة تمكّنه منها موهبته.

ولموسيقى النصّ الداخليّة أدوات شتّى، صوتيّة ولفظيّة وتركيبيّة، كتجاوب الحروف، وتناوب النَّبْر، وتصاقب الألفاظ، ومحاكاة أصوات الطبيعة، أو ما يسمى (أونوماتوبيا Onomatopeia)، وألوان البديع المختلفة،.. إلى غير ذلك، ممّا ليس من غاية هذا التحليل استقصاؤه، ولا الوقوف على مختلف مظاهر توظيفه في النصّ الشعريّ الحداثيّ، ولكن أن يسجّل هنا حقيقةً ظاهرة، وهي: تقصير النصّ الحداثيّ في استثمار تلك الطاقة اللغويّة الغنيّة على النحو المتوقّع منه، وفق الضرورات الفنيّة المشار

إليها، والناجمة عن تحوّله من القالب الخليليّ إلى شعر التفعيلة أو قصيدة النثر. تلك الطاقة التي كانت تتجلّى تراثيّا في الشعر الصوفيّ، كما تمثّل في تجربة ابن الفارض، على سبيل المثال. وليس من مردٍّ لإهمال هذه الطاقة إلا إلى فقر الشعراء المحدثين - على الغالب - في المعرفة باللغة، والتمكّن من مكامن الجماليّات فيها. إذ ظلّ معظمهم يتكئ على الحسّ الفطريّ، دون أن يأخذ نفسه بالتبحّر في عوالم العربيّة، كما يفعل أيُّ حرَفيٍّ حينما يتعمّق مكوّنات المادة التي تقوم عليها صنعتُه. ولا أدلّ على هذا ممّا وقف القارئ عليه - من قَبْلُ - من تعثُّرِ غيرِ قليلٍ من هؤلاء في أسمال نصوصهم، وبين أخطاء أوّليّة في مختلف مستويات النصّ الأوّليّة، لغويّةً، ونحويّةً، وأسلوبيّةً، وإيقاعيّةً، وهو ما تقدّمت عليه شواهد متفرّقة. هذا فضلاً على أن كثيراً ممّن يركبون موجة الحداثة اليوم لا يملكون مشروعات تحديثيّة حقيقيّة - جاءت تمخّضًا عن نضجٍ في التجربة الشعريّة - بمقدار ما جاءت بعض فلولهم فارّة إلى ما ظنّته أخفّ مؤونةً عليها من أوقار النحو، وقواعد الصرف، وفقه اللغة، والبلاغة العربيّة، وعَروض الشِّعْر. وفاقدُ الشيء أنّى يعطيه؟! ومَن دَفَعَهُ إلى وَهْم الحداثة محضُ الفرار من اللغة أو العَروض، فلن يملك شيئًا آخر يقدّمه، ممّا اتّصل بطبيعة اللغة وأجوائها التعبيريّة الدقيقة. بلفظ آخر: مَن دَفَعَهُ إلى وَهْم الحداثة محضُ الفرار من مشقّة العربيّة، وشروط موسيقى الشِّعْر الخارجيّة، فمن باب أوْلَى أن لا يأتي بجديد في ميدان استخدام اللغة، أو تفجير موسيقاها الداخليّة.

وهل ينضاف إلى هذا ذلك الفهمُ المغلوط عن اللفظ والمعنى، أو عن فنون البديع، التي رانتْ على قلوب الشعراء ردحًا من الدهر في عصور الانحطاط، فجعلتْ الدراسات النقديّة المحدثة تحمل في وكدها الدائم تنبيهًا على تلك الأغلال اللفظيّة والحُلى الزخرفيّة التي كانت ترسف فيها قصائد العصور المظلمة؟ ربما. حيث باتت ألوان السجع، والترصيع،

والجناس، والطباق، والمقابلة، والتفويف، والمشاكلة، ونحوها، ترتبط في الذاكرة الشعريّة بنماذج التكلّف اللفظيّ الممجوج، الذي عابه القدماء قبل المحدثين، فشَرَطَ فيه **عبدالقاهر** الجرجاني، مثلاً: «أن تكون الألفاظُ تابعةً للمعاني»، إذْ كان البديع قد حمل بعض المتأخرين «على أن ينسَى أنه يتكلّم ليُفهم، ويقول ليُبين»[55]. إلاّ أن فنون البديع تظلّ من أبجديّات النسيج الشعريّ في كل اللغات، وأداة من أدوات الموسيقى الداخليّة، كغيرها من الأدوات، مرهونة مشروعيّتها بوظيفتها التعبيريّة، كما ألمح **عبدالقاهر**.

وبذا فإن مراودة اللغة عن مكنوناتها «الجوّانيّة» رهينةُ العِلْمِ اللغويّ والوعي النقديّ لدى الشاعر المحدث. على أن بمقدور الراصد أن يلحظ احتفاءً بهذا الجانب يزداد كثافةً في النصوص الأحدث، أي تلك التي كُتبت في السنوات الأخيرة. بمقدوره أن يلحظ ذلك، على نحو فارق، لدى **محمد الثبيتي**، مثلاً، في مجموعته الأخيرة: «موقف الرمال»، لاسيما في قصيدته: «موقف الرمال موقف الجناس»، والسالف وقوف الدارس على جزءٍ منها، في تحليل «البنية اللغويّة». كما يلحظه لدى **محمد جبر الحربي** في قصيدة: «العظيمة». بيد أنه قد تبيّن في أثناء تناولنا هذه القصيدة – ضمن دراسة «البنية اللغويّة» – كيف أن الشاعر قد أسرف في التكرار والتجنيس اللفظي. ومن جراء ذلك جاء ترديدُه المتقارب للقوافي، بحيث أورث النصّ ثقلاً، قد لا يُساغ، إذ لم يكتف بالقوافي التي تأخذ مداها على منعطفات النصّ التفعيليّ المتباعدة، كالمعتاد، بل رصّع النصّ بالتكرار والفواصل السينيّة، على نحو ما يلي:

وسميتهنّ

سموًا بهنّ

على كل أنسٍ

فكنّ الجليلات تاجاً لرأسي

وكنّ لي الفأل في يوم نحسِ

وقد صنتُ نفسي

وعلّمتُ نفسي.. فرقّيتُ نفسي

وصرتُ كبيراً فضاقتْ عن الدرب نفسي

...

وهو ما ضاقت عنه بالفعل طاقة الجُمَل الشعريّة، ودون أن يشفع له مسوّغٌ ما، يكافئه في مستوى الدلالة. الأمر الذي يلفت النظر - إضافة إلى صعوبة الموسيقى الداخليّة قياسًا إلى الموسيقى الخارجيّة - إلى أنها قد تكون أشدّ مضاضة على النصّ الحديث، حين يسرف الشاعر في التعلّق بها، من الموسيقى الخارجيّة، لما يتوقّف عليه جمالها من مهارةٍ فنيّة، واقتدارٍ تعبيريّ، يوائم فيها بين مستوى الدلالة ومستوى الصوت. وهو ذات الإشكال في استخدام البديع عند شعراء العربيّة في عصورها المتأخرة.

ولو أُخذتْ مجموعةُ **الحربي** الأخيرة - «خديجة» (2004) - نموذجًا هاهنا، لتبيّن أنه في قصيدته «كسرة الماء»[56] يوظّف الجناس والتكرار، وكأنما قد صَيَّرَ الشاعرُ اللغةَ، في تكرارها وتشابهها، تجسيداً لركود الحالة وقنوطها، اللذين يصورهما، وكأنما تماهي مفرداتها يضاهي الماء في تماهيه، آسنًا أو نميراً:

ماذا الخِطابْ ؟!

السهَامُ كِتَابْ

والسَلامُ كِتَابْ

والقَصَائِدُ مِن عَهْدِ آدَمَ
والمَاثِلاتُ الكِعَابْ
.....
والبِلادُ المِياهْ
والأجِنَّةُ، والأهْلُ، والطَّيبونَ
الصحابْ
(...)
والنساءُ اللواتِي وَرَدْنَ القَصَائِدَ ذَاتَ
حِجَابْ
والجِيادُ عَلَى طَرَفِ الضادِ
والضادُ في ضَجَّةِ الحَضْرِ
فِي ضَجَرِ البَدْوِ مُسْتَسْلِمينَ، وُقوفاً عَلَى غَيْرِ بابْ
واتساعٌ عَلَى ضِيقِ مَا يَتَجَلى
وَأنْتَ عَلَى وَحْشَةٍ تَتَمَلى
فَكَيْفَ عَلَى وَحْشَةٍ
سَوْفَ تَبْدَأُ يا سَيدَ العَاشِقِينَ الكتَابْ؟
وكَيْفَ تَقُصُّ عَلَى الحَاضِرينَ بِحُلمِكَ
عرْفَ النجابْ؟
ومَا الشعْرُ؟
ما حَضَرَةُ الشاعِرِ العَذْبِ

في حَضَرَاتِ العِذَابْ
ومَا الصمْتُ؟

...

أتِلْكَ الجِبَالُ التي تَتَدَلّى أفاعٍ
أمَ أنّ الجِبالَ التي تَتَجَلّى رِقَابْ؟
لمن هَذِهِ الحَبْلْ؟
ومَنْ هَذِهِ المَرْأةُ العَالِقَةُ؟
نَشَرْتُ القَصيدَ
ومَكَّنْتُ نَفْسِيَ مِن كِسْرَةِ المَاءِ
إني اغْتَسَلْتُ جَمِيعاً
وما ظَلّ فِي جَسَدي مِن ظَلامٍ
ومَا ظلّ بَابٌ عَلَى يَدِهِ سَابِقَةْ

لِمَاذا الحِبالْ؟
لِمَنْ جُثَّةُ الاكْتِئَاب؟
عذابٌ
وتَعْرِفُ أن العَذَابَ عَذَابٌ
ولَكِنْ..
إلى أي قَبْرٍ عَظِيمٍ سَيَخْتَتِمُ اللهُ هَذَا العَذَابْ؟

لِمَنْ تُطْلِقُ الشعْرَ؟
مَا ظَل مِنْ شَجَرٍ يَتَمَاهَى
ومَا ظَل مِنْ شَرَرٍ يَتَبَاهَى
عَلَى غَفْلَةٍ مِن جِبَاهٍ تَرَاهَا
وكُنْتَ تَودُّ بِأَنْ لا تَرَاهَا

لِمَنْ هذِهِ الرأْس؟!
وكَيْفَ يُغَني بِحَضْرَتِها شَاعِرٌ لا يُثَابْ؟!

لِمَنْ يُكْتَبُ الآنَ؟!
لَنْ أكْتُب الآنَ عَنْكَ
ولَنْ أسْتَفِزَّ اللَيَالِي
وتَعْرِفُ..
يا حَابِسَ الطيرِ تَعْرِفُ..
أن الليَالِي
كِلاَبْ.

حتى ليوشك الشاعر أن يقترف في بعض مقاطع القصيدة معاظلةً لفظيّة، جرّاء تكرار صوت «الضَّاد» في مفردات متجاورة، «الضّاد، الضّاد، ضَجَّة، الحَضْر، ضَجَر، ضيق»، بما في صوت الضّاد من غلَظ، لولا أنها معاظلةٌ تبدو مقصودة هناك، إيحاءً بحالة التعثّر التي تعانيها جيادُ اللغة عن إفصاحها. والجناس ظاهرةٌ مشغوف بها أسلوب الحربي[57] عمومًا:

[فاجْلسِوا] غَيرَ مرتَهنينَ إلى شاهدٍ في دَمي، [واحْتَسُوا]
كُلّ ما طابَ منْ ثَمَرٍ عتَّقَتْهُ العُرُوقُ، وَمِنْ كَرْمِي
الطائفِي [البَسُوا]
سَطْوَةَ النُبَلاءِ، وحينَ أفَاجِئُكم بالحديثِ [احْبِسُوا]
طَرَفَ العَيْنِ
[واحْتَرِسُوا] مِنْ زمانٍ مشَاعٍ كَرَاسِيُّهُ لا تَدُومُ [وحُرّاسُهُ]

وهكذا، من هذا الترصيع البديعيّ، الذي يضاهي أحيانًا ردَّ الأعجاز على الصدور في البيت الشعريّ العربيّ. إلاّ أن طاقة الموسيقى الداخليّة أوسع من الجناس والتكرار، اللذين يُلحظ تركيز شعراء النصّ الشعريّ الحديث عليهما، واستخدامهما أحيانًا بأكثر من طاقة النصّ - ربما لأنهما أيسر العناصر - مع التقصير في استثمار قِيَمٍ صوتيّة ودلاليّة أخرى، بدءاً بالصوت، فالكلمة، فالجملة، فسائر المركّب الأسلوبيّ والفنّيّ.

* * *

تلك كانت ملامح على خارطة التطوّر في قصيدة الحداثة في المملكة العربيّة السعوديّة، لعلها تري القارئ آفاق مسقبليّة أكثر نضجاً وتخلّصاً من عثرات المراحل الانتقاليّة التي مرّت بها القصيدة الحديثة، إبّان السبعينات والثمانينات من القرن الماضي، بين تيار تقليديّ كان مسيطراً، وتجارب جديدة، كانت تتلمّس طُرُق التجديد، دون تأسيسٍ رصينٍ يؤهّلها جدّيًا لذاك، بينهما فريقٌ ثالثٌ لم يكن يعنيه من الأمر - فيما يبدو - أكثر من أضواء الثورة والشهرة الآنيّة. وإذا كان استقراء هذه الدراسة قد أنبأ عن تحوّلات في المشهد الإبداعيّ، مرّت بها التجربة الشعريّة الحداثيّة في السعوديّة، فمن الحقّ أن تلك التحوّلات كانت تبدو بالقياس الزمنيّ

وئيدةً؛ لا بسبب المستوى التأهيليّ لغويّا وإبداعيّا لدى الشعراء فحسب، ولكن أيضًا لظروف اجتماعيّة وثقافيّة قهريّة، ظلّت ترفض التجديد وتُحبط التجريب. وبالرغم من هذا، فإن محصّلة الاستقراء تزعم أن القصيدة الحديثة اليوم تقف على مشارف عهدٍ جديد، ينبئ عن انصهار التيارات الثلاثة الآنف ذكرها في تيارٍ رابع جديد، يمكن أن نطلق عليه (الحداثة الأصيلة، أو الأصالة الحداثيّة)، تقوده شبيبةٌ، جمعتْ إلى المواهب تعليمًا أغنَى، وفكراً أرحب، قمينَين بأن يبعثا لديها وعيًا بتراثها، وإدراكًا أعلى بمسؤوليّاتها صوب التحديث.

إحـالات

1) (1986)، بنية اللغة الشعريّة، تر. محمد الولي ومحمد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال)، 52.

2) ينظر: الفَيْفي، عبدالله، (2001)، مفاتيح القصيدة الجاهلية، (جدة: النادي الأدبي الثقافي)، 65.

3) الملائكة، نازك، (1997)، من قضايا الشعر المعاصر، (بيروت: دار العلم للملايين)، 7.

4) م.ن.، 48.

5) من مقابلة أجرتها معه (هيئة الإذاعة البريطانية – القسم العربي)، حول الشعر الحُرّ والتجديد. (استمع إليها الدارسُ– معادةً في برنامج إذاعي– 1998 تقريبًا).

6) انظر: برنار، سوزان، (1993)، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر. زهير مجيد مغامس، مر. علي جواد الطاهر (بغداد: دار المأمون)، 16، 24-25، 270، 285.

7) انظر مثلاً: 277-278.

8) انظر: م.ن.، 288.

9) وفي هذا يمكن للقارئ أن ينظر: (1991)، جابر، يوسف حامد، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، (دمشق: دار الحصاد)، 15-54.

10) انظر مثلاً: (1968)، إحصاء العلوم، تح. عثمان أمين، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية)، 83.

11) انظر مثلاً: (1981) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب ابن الخوجة (بيروت: دار الغرب الإسلامي)، 67.

12) انظر مثلاً: تودوروف، تزفيتان، (1990)، الشِّعْريّة، تر. شكري المبخوت؛ رجاء بن سلامة، (الدار البيضاء: دار توبقال).

13) (1985)، الروض المريع في صناعة البديع، تح. رضوان بن شقرون (الدار البيضاء: دار النشر المغربية)، 82.

14) وذلك في دوّامة ما كان من فهم القدماء المضطرب لمصطلحات «كتاب أرسطوطاليس في الشعر»، وما أسموه بـ «المحاكاة» و«التخييل»، ثم محاولتهم مطابقتها، على غير هُدًى، بما عرفوه في الشعر العربيّ.

15) ابن البناء العددي، م.ن.

16) وعن ابن البناء العددي وكتابه، انظر: المانع، سعاد بنت عبد العزيز، (محرم 1425هـ = مارس 2004)، البديع وثنائية «الشعر»/ «غير الشعر» في المنظوم عند ابن البناء العددي، **جذور**، (النادي الأدبي الثقافي بجدة)، ج 16 م 8، ص ص 277-328.

17) 28.

18) انظر: ابن هشام، (1955)، السيرة النبوية، تح. مصطفى السقّا؛ إبراهيم درديري؛ عبد الحفيظ شلبي (مصر: مصطفى البابي الحلبي وشركاه)، 1: 270.

19) من مناظرة حول (قصيدة النثر) عُرضت على قناة «الجزيرة» التلفازية، في برنامج «الاتجاه المعاكس»، الخميس 1421/9/11هـ = 2000/12/7م، وهي على شبكة الإنترنت:

www.aljazeera.net/programs/op_direction/ articles/2000/12/12-7-3.htm.

20) انظر مثلاً: 283-285.

21) انظر: المناصرة، عزّ الدين، (2002)، إشكاليات قصيدة النثر: نصّ مفتوح عابر للأنواع، (عمّان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، 157.

22) انظر: برنار، 276.

23) 20-23.

24) عن الدوبيت، ينظر: خلّوف، عمر، (1997)، البحر الدبيتي (الدوبيت) دراسة عروضية تأصيلية جديدة، (الرياض: ؟).

25) انظر: مصطفى، محمود، (1972)، أهدى سبيل إلى علمي الخليل: العروض والقافية، (القاهرة: مكتبة ومطبعة محمد علي صبح وأولاده)، 83، 84.

26) أبرز من بحثوا مسألة النبر اللغويّ والعروضيّ في العربية، مرتّبين تاريخيًا:

- Guyard, Stanislas, (1877), Th'eorie Nouvelle de la Metrique Arabe, (Paris).
- أنيس، إبراهيم، ((1948، موسيقى الشعر، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية).
- أنيس، إبراهيم، (1961)، الأصوات اللغوية، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية).
- النويهي، محمد، (1964)، قضية الشعر الجديد، (بيروت: مكتبة الخانجي- دار الفكر).
- عيّاد، شكري، (1968)، موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية، (القاهرة: دار المعرفة).
- أبو ديب، كمال، (1987)، في البنية الإيقاعيّة للشعر العربي: نحو بديل جذريّ لعروض الخليل، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة).

27) وهذا عين ما آل إليه الرأيُ لدى عرّاب قصيدة النثر أدونيس، (انظر: (1985)، الأعمال الكاملة، (بيروت: دار العودة)، 6:1.

28) (1999)، بأجنحتها تدقّ أجراس النافذة، (؟: دار الكنوز الأدبية)، 38-41.

29) 67-...

30) (1423هـ، ذو الحجة، الخميس 28)، **جريدة «الجزيرة»، الملحق الثقافي**. على شبكة الإنترنت:

http://www.suhuf.net.sa/2001Jaz/apr/12/cu2.htm.

وفي النص المنشور في «الجزيرة» بعض اختلاف عمّا هنا، فجرى الاعتماد على نسخة حصل عليها الباحث من الشاعر.

31) ليس للشاعرة - فيما أعلم - مجموعة شعرية. وكان النص مأخوذاً عن: «شعر من الخليج»، كتاب في جريدة، ملحق خاص أصدرته بالتعاون مع اليونسكو **جريدة «الرياض»**، الأربعاء 3 نوفمبر/ تشرين الثاني 1999م = 25 رجب 1420هـ، ص 13. ثم حصل الباحث على نص القصيدة المخطوط، فأعاد هنا ما كانت تدخّلتْ فيه يدُ الرقيب.

32) والواقع أن النصّ المنشور في («كتاب في جريدة» - «**جريدة الرياض**») - الذي كانت قد اعتمدتْ قراءةُ النصّ الأولى عليه، قبل الحصول على مخطوط القصيدة - اتضح أن يد

الرقيب قد مسّته مسًّا جريئًا، حذفًا وتغييراً، وكأن لا فرق هنالك بين شعرٍ ونثر، ولا بأس بعدئذٍ أن يُنشر النصّ الشعريّ ولو مشوّهًا، مع أن الأولى، والحالة هذه، أن لا يُنشر! وبالرغم من هذا، فبالمقارنة بين الأصل والمنشور لم ينج النصُّ من الملحوظات الإيقاعيّة عليه، إلاّ في حالةٍ وحدة، وتبقّت الملحوظات المذكورة قائمة.

33) المعيقل، عبدالله بن حامد، (2001)، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث: نصوص مختارة ودراسات (الشعر)، (الرياض: المفردات)، 2: 397-398. نقلاً عن: (مجلة «اليمامة»، ع 750، السنة 31، 1403/3/12هـ، مايو 1983م).

34) انظر: م.ن.، 2 :396، حيث تحيل الموسوعة على النص منشوراً في (**مجلة «اليمامة»**).

35) كان القدماء يصفون وزن (الرجز) بأنه «حمار الشعراء»؛ لسهولة النظم عليه، بل اتفاق أن يأتي الكلام منظومًا عليه، دون قصد أحياناً؛ ولذلك ميّزوا الرجز عن الشعر، وقالوا إن كل شاعر راجز بالضرورة، وليس كل راجز شاعراً. وفي الشعر الحديث انصرف كثير من شعراء التفعيلة إلى تفعيلتي (فعولن) و(فاعلن)، دون غيرهما من الوحدات العروضيّة الغنيّة بتنوّعها الإيقاعيّ، حتى جاءت دواوين بأكملها أحياناً على هاتين التفعيلتين، أو على إحداهما. وكأنهم بذلك يمسكون بعلاقة وسطَى بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، لاسيما في تفعيلة المتدارك المتعدّدة الأنماط (فاعلن، فعلن، فعْلن)، كما هي الحال في تجربة محمود درويش. ومع أن الشعراء المحدثين قد ضيّقوا عَلى أنفسهم واسعاً بتعويلهم على ركوب تفعيلتين فقط من العروض العربيّ، فإن بعضهم لم يَسْلَم من (المزج) أو التعثّر بينهما!

36) (1984)، تهجيتُ حُلماً تهجّيتُ وهما، (جدة: الدار السعودية)، 11-13.

37) م.ن.، 53-58.

38) يُنظر: أبو ديب، كمال، (1981)، جدلية الخفاء والتجلّي، (بيروت: دار العلم للملايين)، 94-95.

39) انظر: م.ن.، 99-100.

40) (1421هـ، ربيع الأول، الأربعاء 5)، **جريدة «الجزيرة»، الصفحة الثقافية**. على شبكة الإنترنت:

http://www.suhuf.net.sa/2000jaz/jun/7/cu3.htm.

41) وهذا ما حدث من (أبي ديب، جدلية الخفاء والتجلي، 96-97) في حالتين: الأولى، نتيجة خلطه بين حالة التدوير في قوافي قصيدةٍ لممدوح عدوان، على الرغم من أنه قد أشار إلى أن الشاعر قد صحّح النسخة المهداة إليه فيٍ أحد المواضع. والخطأ المطبعيّ، ثم سهو الشاعر عن تتبعه، لا يسوّغان للناقد بناء استنتاجات فنّيّة عليهما؛ لاسيما أن تصحيح الشاعر إحدى قوافيه دليلٌ على أنه أراد بقية القوافي على نسقها. والحالة الأخرى، عند قول

الشاعر: «قلتُ أمضي فلم أقوَ حتى على الوقوف»؛ إذ لعلّ الشاعر قد جعل - بنوع من الضرورة - همزة الوصل في «الوقوف» همزة قطع، وعندئذ لا يكون قد خرج على تفعيلة (فاعلن)، التي نظم عليها، وإنْ كان قد ارتكب ضرورةً قبيحة، حسب عُرف القدماء.

42) انظر: م.ن.، 94.

43) انظر: المناصرة، 6.

44) (1994)، سنابل في منحدر، (لندن: السراة للكتب والدراسات والنشر)، 49-50.

45) 60.

46) المعيقل، 2 :445.

47) تهجيتُ حُلماً.. تهجيتُ وهماً، 101.

48) (د.ت.)، التضاريس، (جدة: النادي الأدبي الثقافي)، 16-17.

49) موقع **مجلة «نزوى»** على الإنترنت، العدد الأول:

http://www.nizwa.com/volume1/p93_95.html

50) (1977)، رسوم على الحائط، (الرياض: مطابع اليمامة)، 100- 99.

51) الدور في الموشح: مجموعة أشطر تتخلّل قفلين، وتتردّد في كل دور قافيةٌ واحدة، إلا أنها تتنوع من دور إلى آخر.

52) (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، 40-47.

53) وكان كاتب هذه الدراسة قد عبّر عن عدم استساغة ما اعتور مقاطعَ من تشكيل تلك القصيدة من خللٍ إيقاعيّ أو ثقَل، وذلك في كتابةٍ عنها في جريدة «الجزيرة»، قبل صدور طبعة «بياض الأزمنة» الجديدة، (1999، بيروت: دار الكنوز الأدبية)، ولربما كان إذن يتحمّل الإثم في حذف القصيدة من الطبعة الجديدة!

54) (1997، رجب، الخميس، 6)، **جريدة «الرياض»**، ص 33.

55) القزويني، الإمام الخطيب، (1975)، الإيضاح في علوم البلاغة، عناية: محمد عبدالمنعم خفاجي (بيروت: دار الكتاب اللبناني).

56) (2004)، خديجة، (بيروت: دار الكنوز الأدبية)، 101-105.

57) م.ن.، 120.

* * *

مدخـل

لعل من الطبيعي ونحن سنتحدث عن جانب من جوانب التجديد الشعري في الشعر السعودي - قصيدة النثر - أن نعرج بصورة موجزة على مراحل تطور القصيدة الشعرية في الشعر السعودي، وضبط هذه المسألة أمر ليس باليسير، لعوامل عدة منها ،اتساع مساحة المملكة ما بين إقليم نجد والحجاز والإحساء والقطيف وتهامة وعسير، وكل إقليم من هذه الأقاليم له خصوصية شعرية من حيث الموضوعات واللغة الفنية والصور والصياغات الشعرية، كما له خصوصية الانتماء السياسي، إضافة إلى تفاوت المستوى الثقافي والتعليمي لكل منطقة من مناطقها وإسهامات الموقع الجغرافي في حركية التطور الشامل وتأثيره، فنجد أن إقليم الحجاز كان من أكثر الأقاليم تطوراً، وإن كان الدكتور الحامد يقسم البيئات الأكثر شعرية في المملكة قبل التوحيد، مبتدئاً بإقليم الإحساء ثم نجد ثم الحجاز، ومقياسه في ذلك (الجودة وكثرة الجياد من الشعر)، إضافة إلى خصوصية كل منطقة من حيث عوامل التأثر والتأثير، فدارس الشعر وتطوره في المملكة لابد أن يقسمه إجمالا إلى قسمين ما قبل الحكم السعودي وما بعد الحكم السعودي، لأن التوحيد بلور ملامح مضامين الأدب عامة والشعر خاصة، كما فعّل إحساس الشاعر بروح المواطنة المرموزة بانتماء سياسي مخصوص تخرجه من حيزية إقليمه المحلي ليشمل كل أقاليم المملكة، وهناك مسألة أخرى وهي (مصدر التجديد)، ويختلف هذا المصدر، من إقليم لآخر، فمثلاً في إقليم نجد، مثّلت الدعوة السلفية مصدراً هاماً لإحياء الكلاسيكيات الشعرية التي أثرت القصيدة في هذا

الإقليم فيما بعد،،وفي الحجاز مثلت ثورة عام 1334هـ، مصدراً حيوياً للانفتاح على صور التجديد في البلدان العربية.

ونستعرض بصورة موجزة تقسيمات الدكتور عبدالله الحامد لطبقات الشعراء في شبه الجزيرة العربية، ما بين 1150 إلى 1350هـ أي قرنين من الزمان وجاء التقسيم كالآتي:

1 - **الطبقة الأولى**، وأهم شعرائها، حسين بن غنام، محمد قابل الجداوي، عبدالرحمن مكي محمد بن عمير، وغيرهم وقد عاشت هذه الطبقة في النصف الأخير من القرن الثاني عشر، وتتميز، بالمشاركة في الأحداث السياسية والاجتماعية.

2 - **الطبقة الثانية** ويمثلها كل من ابن مشرف، عثمان بن سند، عبدالعزيز بن معمر وغيرهم، وقد عاشوا في أوائل ومنتصف القرن الثالث عشر، وتميزت، بالعلم، إذ كان أغلبهم يزاولون مناصب القضاء أو الفتوى أو التدريس، كما تميز شعرهم بالجمال وقوة الديباجة، وكان من أغراضهم الشعرية العناية بالجدل المنطقي، النقائض،الهجاء بأنواعه الفكري والديني والسياسي، ووصف المعارك، المديح السياسي، الميل إلى البحور الجزلة،اختيار القافية ذات الرنين التي تناسب الترنيم بالشعر، طول القصيدة، التي تصل أبياتها إلى سبع مئة، وخمس مئة؛ التجويد والاستيفاء، روح القوة والحماس في الشعر، وقد عاصرت هذه الطبقة عهد النهضة الحديثة في مصر والشام والتي بدأت فيها النهضة متصلة بالحضارة الغربية فكانت الرحلات والبعوث والتعليم والترجمة والطباعة والصحافة والاستشراق، في مصر وسوريا والشام، وقد استفادوا من ثمرات المطابع في نشر كنوز التراث القديم.

3- **الطبقة الثالثة** هي التي أدركت شيئاً أو أشياء من القرن الثالث عشر،

وعاش أغلب شعرائها في النصف الأول من القرن الرابع عشر مثل ابن عثيمين وابن سحمان ابن نفيسة، ابن بليهد والاسكوبي، عبدالجليل برادة، علي السنوسي وغيرهم، وتميزت، بالاستقلالية الشعرية، والاعتناء بالصياغة، وتجنب زلق اللغة العلمية التي سيطرت على الطبقة الثانية، وانفتاحهم على النهضة في البلاد العربية، ومعاصرتها لمدرسة الإحياء، ومحاكاتها، ومن أغراضها وصف مخترعات العصر الحديث، ويضم الدكتور الحامد إلى هذه الطبقة طبقة شعراء المعاصرة أمثال الغزاوي وفؤاد شاكر وعبدالله بن خميس وعبدالقدوس الأنصاري، ومحمد علي السنوسي وغيرهم)[1].

أما على مستوى التجديد الشعري فكانت الحجاز رائدة في هذا المجال لعوامل عدة يذكرها الدكتور الحامد - هي -، إنها أكثر الأقاليم سكناً وتمدناً وتعلماً، وأقربها اتصالاً بالشعر في الشام ومصر،وتأثر شعراؤها بالأدب المهجري، وانطلاق الثورة عام 1334هـ التي جددت الاتصال بالأقطار العربية، كل تلك الأسباب (.. وجدنا أن بداية الأدب الجديد في الحجاز، قد سبقت بقية الأقطار بحوالي عشرين سنة، وهذا ما جعل كبار الشعراء المعاصرين يظهرون في الحجاز كالقنديل والفقي والغزاوي)[2].

أما عن أسباب ازدهار الأدب الجديد في الحجاز فيقول الدكتور الحامد: الثورة العربية، والإعجاب بالأدب المهجري وأدب النضال القومي ومدرسة أبولو والديوان، وهذه المسوغات هي التي خلقت المذهب الأدبي الجديد عند شعراء الجيل الأول من العصر الحديث، إضافة إلى ظهور الصحف والمطابع والمكتبات والرحلات الأدبية، وأهم شعراء التجديد (محمد سعيد العامودي، محمد سرورالصبان، عبدالوهاب آشي، محمد عمر عرب، أحمد العربي، محمد حسن عواد، واستطاعوا أن ينقلوا الأدب

الجديد بتياراته المختلفة إلى الحجاز، وإن لم يتعد دورهم دور الناقل المتأثر أو المقلد في أحيان كثيرة)[3].

ولا أدري كيف نتعامل مع الفكرة الأخيرة لقول الدكتور الحامد، وهي مسألة النقل والتقليد، لشعراء بدايات التجديد، باستثناء محمد حسن العواد، الذي لم يكن مقلداً وناقلاً فقط بل مجدداً ومبتكراً، الذي قال عنه أحمد زكي أبو شادي: (إنه يتزعم المدرسة المتحررة الابتداعية في الحجاز مع الحرص على استقلاله فكرياً وبيانياً) ولعلنا لا نتعامل مع فكرة بدايات التجديد كنقل وتقليد كمنقصة لدور هؤلاء أو مؤشر عجز أو نضوب موهبة، وحتى ذلك التطابق الأسلوبي والروحي الذي نلمحه بين مضامين شعر المجددين السعوديين وشعراء أبولو والديوان وخاصة المهجر، كان أمراً طبعياً قبل تحديد ملامح مواقف ورؤى الشاعر السعودي، ولعله وجد أن تلك المواقف والرؤى الجاهزة هي ما تمثله كإنسان فهيكل شخصيته الشعرية من خلالها، لكن مع ذلك ظلت هناك بصمة مختلفة تتراءى لنا باستحياء لروح المضمون لشعر هؤلاء، وهو محصول طبعي لاختلاف الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية والدينية وإن كان الطابع العام يدخل ضمن منظومة التأثر ويخرج عن مركز التبلور الخاص..

ويرى الدكتور عبدالرحيم أبو بكر، أن حركة الحداثة في الشعر السعودي بدأت عام 1948م وكان احتلال فلسطين منعطفاً لتغير مضامين القصيدة العربية عامة والسعودية خاصة، لأنها دخلت إطار وحدة المضمون وهو البكاء على فلسطين وأمجاد العرب.

وقد قسم الدكتور علي صبح المذاهب الشعرية في المملكة إلى ثلاثة أقسام:

1 - مدرسة المحافظين.

2 - مدرسة التجديد المحافظ.

3 - مدرسة التحرر.

وهناك من يقسم الاتجاهات الفنية للقصيدة السعودية إلى ثلاثة اتجاهات.

1 - الاتجاه الأصيل (التقليدي).

2 - الاتجاه التجديدي المحافظ الإحيائي.

3 - الاتجاه الرومانسي، ويدخل ضمن هذه الاتجاه الشعر المرسل وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر.

وتقسم أجيال الشعراء في المملكة كالآتي:

- **الجيل الأول**: الذي يمثل التيار الحماسي والنزعة الوطنية ومن هؤلاء، عبدالوهاب آشي، محمد صبحي، محمد عرب، محمد حسن عواد، حمزة شحاتة.
- **الجيل الثاني**: وهو جيل الكارثة العربية 1948م وهم، محمود عارف، أحمد قنديل، محمد فقي، محمد فهد العيسى، حسن القرشي.
- **الجيل الثالث**: ما بعد احتلال فلسطين، الذين ترعرعوا على الشعر السياسي وامتد إلى نكسة 67، ومنهم،محمد العلي، أحمد الصالح، وهما من رواد الشعر الحر، إبراهيم الزيد، سعد الحميدين.
- **جيل التجديد**: ومنهم: أحمد العربي، محمد حسن العواد، فوزية أبو خالد في ديوانها، جارالله الحميد، عبدالكريم العودة، محمد الدميني، علي الدميني، محمد عبيد الحربي، غيداء المنفي، أحمد فقيه، خديجة العمري، عبدالإله البابطين، عبدالله الزيد، عبدالعزيز سعد العجلان، أحمد الملا، عبدالله الصيخان، محمد الحربي، محمد الثبيتي.

وإن كان المقام هنا لا يسمح لنا بالدخول في جدلية تعريفات قصيدة

النثر، وما أثير ضد هذا الاسم، وفلاشات عرض وجهات نظر المؤيد والرافض، ومسوغات كلا الطرفين، سوف أكتفي، ببعض الخطوط العامة،فيما يتعلق بهذه الجدلية.

تعريف قصيدة النثر

تعرّف قصيدة النثر بأنها قصيدة تتميز بواحدة أو أكثر من خصائص الشعر الغنائي، غير أنها تعرض في المطبوعات على هيئة النثر وهي تختلف عن الشعر النثري بقصرها Poetic prose وبما فيها من تركيز. وتختلف عن الشعر الحر Free Verse أنها لا تهتم بنظام المتواليات البيتية. وعن فقرة النثر بأنها ذات إيقاع ومؤثرات صوتية أوضح مما يظهر في النثر مصادفة واتفاقاً من غير غرض. وهي أغنى بالصور وأكثر عناية بجمالية العبارة، وقد تكون القصيدة من حيث الطول مساوية للقصيدة الغنائية لكنها على الأرجح لا تتجاوز ذلك إلا احتسبت في النثر الشعري(4).

وكما يقول الأب الروح لها ،أدونيس - تقدم للقارئ ما لم يعرفه في بنية شكلية غير معروفة، وتلك هي الخاصية الجوهرية للشعر الحديث؛ إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير، «فالكتابة الإبداعية هي التي تمارس تهديما شاملا للنظام السائد وعلاقاته - أعنى نظام الأفكار».

ثم يضع أنسي الحاج تساؤلات أشبه بجدلية فلسفية بين النثر والشعر فيقول «هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟ طبيعة النثر مرسلة، وأهدافه إخبارية أو برهانية. إنه ذو هدف زمني وطبيعة القصيدة شيء ضديّ. القصيدة عالم مغلق، مكتف بنفسه، ذو وحدة كلية التأثير، ولا غاية زمنية للقصيدة، النثر سرد، والشعر توتر، والقصيدة اقتصاد في جميع وسائل التعبير. النثر يتوجه إلى شي ء، يخاطب وكل سلاح خطابي

قابل له النثر يقيم علاقته بالآخر على جسور من المباشرة، والتوسع، والاستطراد، والشرح والدوران، والاجتهاد الواعي - بمعناه العريض - ويلجأ إلى كل وسيلة في الكتابة للإقناع . الشعر يترك هذه المشاغل: الوعظ والإخبار والحجة والبرهان». لكنه يتساءل في موضع آخر من مقدمة ديوانه: «هل من المعقول أن نبني على النثر قصيدة ولا نستخدم أدوات النثر؟ الجواب إن: «قصيدة النثر قد تلجأ إلى أدوات النثر من سرد واستطراد ووصف ولكن، كما تقول سوزان بيرنار، «شرط أن ترفع منها وتجعلها «تعمل» في مجموع ولغايات شعرية ليس إلا» وهذا يعني أن السرد والوصف يفقدان في قصيدة النثر غايتهما الزمنية».

موقف النقاد من قصيدة النثر:

هناك من رفض هذا النمط الكتابي من الشعر، استند إلى عدة أمور، يرى أنها هامة جداً، وهي:

1 - قصيدة النثر، بدعة/ لقيطة/ هجينة، لاتلبث أن تزول.

2 - افتقارها إلى عنصر الموسيقى، واعتمادها اعتماداً كلياً، على الصورة الشعرية، فتنوء الصورة بها، لأن الإيقاع لا يسعفها!!

3 - يسعى دعاة قصيدة النثر، إلى السهولة في تحررهم من القوانين الفنية.

4 - كثرة السخف الذي يكتب، والانسياق وراء العبثية، والتعريش على التجريب، لدرجة أن رواد هذا النوع الشعري الجديد، ومنظريه، يقرون بذلك!!

5 - عدم اتضاح مفهومها لدى الكثيرين، شعراء ونقاد، مما فتح الباب على مصراعيه، لكل ما يكتب الآن من سخف، بدعوى قصيدة نثر.

وهناك موقف يعيد أصل قصيدة النثر إلى الموروث العربي يقول د. عبدالعزيز المقالح «إن أساس قصيدة النثر هو الموروث الصوفي والإيقاع القرآني»! ويقول محي الدين اللاذقاني «ويمكن تلمس جذور قصيدة النثر في طواسين الحلاج وكتابات ابن عربي وخطابات النفري ومواقفه».

لقد أخرج بعض نقاد الغرب قصيدة النثر من الأنواع الشعرية ذات المستوي الإيقاعي، واعتبروها قصيدة دلالية أي يمكن لنا فحص مستوي الدلالة فيها، وهذا رأي جان كوهين في كتابه بنية الشعر الذي كان يفحص مستويات البنية قواعدياً وإيقاعياً وصوتياً، فلم يجد ميدانه في تجارب قصيدة النثر.

كانت بدايات قصيدة النثر،أو كما أسماها محمد حسن عواد - رحمه الله - (الشعر المنثور) على يده عام 1351هـ، بعد تجارب متعددة مع الشعر المرسل وشعر التفعيلة، من خلال قصيدة بعنوان (أيها الموت) يقول فيها:

أيها الموت!

أي بلاء أنت! تدع النفوس منسحقة كذرات الهباء؟

أي داهية خرساء؟ تنزل بالأرواح فإذا هي لا شيء؟

يا موت.

ها أنذا الآن، أحس وأفكر وأكتب وأنظم الشعر، وأتأمل الحياة، وأتمرد على نظمها عندما

أشاء، ثم أعانقها، أتغلغل في ملابستها، ثم أعيد الكرة عليها دواليك.

ولكن يا موت!.. أين أغدو بعد خمسين سنة، أو أربعين أو ثلاثين،

أو عشرين، أو ربما بعد عشر سنوات، وربما بعد أقل، وقد يكون هذا الأقل ساعات، أو لحظات؟

وأين يكون مصير هذا الغدو ومستقره بعد مائة عام أو مائتين..؟

أصحيح عند ذاك إن جسماً بشرياً «كان» في هذه الحياة؟

كان إنساناً يفكر ويحس، ويكتب ويشعر بالحياة، وتلابسه ويلابسها، ويتعمق في نظرياتها، ويطعنها في صميمها مرة، ويُكبرها مرة أخرى[5].

بل ويعلن موقفه صراحة من الشعر الجديد في كتابه الطريق إلى الموسيقى الخارجية فيقول: (.. وقعت ردة فعل على كثير من أنصار الشعر المقيد نفسه جعلتهم يشغلون بالهم - في قلق عصبي - على مصير هذا النوع الذي لم يعرفوا غيره بالعمل، ولم يعترفوا بوجود سواه في ثنايا التراث، ويصدقون - من كل قلوبهم - أن كل نتاج شعري يخرج على قوانين الفراهيدي، لا يعتبر شعراً لأن الشعر عند هؤلاء هو الكلام الموزون المقفى الذي يأتي على النسق الجاهلي وما تابعه من أنساق شاعت في الشرق الإسلامي العربي... وجرفت الوسوسة والتعصب بعض هؤلاء إلى إشاعة أن الشعر الحر دسيسة على اللغة العربية دبرها الاستعمار لتحطيمها)[6].

أما فيما يتعلق بفنية هذا الاتجاه فيقول (فيضان حركة الشعر الحر، في البلاد العربية كلها، جعل كثيراً من المحترفين، أو متسرعي الشهرة، أو المعجبين به من غير أهله، يستسهلون اقتحامه بنماذج مشابهة له في الشكل العام، ولكنها جوفاء ليس فيها روح الشعر، ولا طبيعته، فلا إحساس بالموهبة ولا اعتراف بسلامة التخطيط ولا التفات للسمات الأصلية، ولا احترام لأصول الفن، وليس هناك غير الشكل، وغير الفوضى. فأما الشكل فلعلهم وهموا أنه هو المراد من (الشعر الحر).

وأما الفوضى فلعلهم زعموا أنها عملية تهريج مربحة يستطيعون أن يضللوا بها من لا يدركون الفرق بين الشعر الضوضائي والشعر السليم)[7].

والعبارتان السابقتان للأستاذ العواد تطرح أمامنا قضيتين، قضية الشكل الشعري وقضية مقاييس قصيدة النثر أو الشعر الحر، أو كما أسماها الأستاذ العواد الشعر المنثور.

أما قضية الشكل الشعري فهي قضية جدلية مترامية الأطراف أوجز الحديث عنها بما يأتي:

الشعر والنثر كلاهما تجربة إبداعية على السواء، بل وهما شريكان في جلّ الخصائص الفنية المكسية لهيكلهما، هذا إن لم يكادا أن يتطابقا إذا استثنينا التشكيل الموسيقي الخارجي لبنية الشعر، وهو استثناء، حسبما أعتقد لا يمثل فاصلاً جوهرياً للتميز الشكلي للنص الأدبي كما أن تآلف التكوين لا يعد أساساً تأصيليا لطبيعة الأشياء.

الثبات لا يعني بالضرورة، التأكيد، بل يعني غالباً ألفة الممارسة للموروث المثبت، لذا تصبح قراءتنا للأشياء ضمن ذلك المألوف قراءة مكررة، لتأكيد المثبت الفرضي، وأشكالنا الثقافية تنطوي تحت فئة ذلك النوع من الثبات، والأمر، كما أرى لا يمثل مزية، بقدر ما يمثل انسحاباً من ضوء حتمية التغير ورفضه، والشعر كونه شكل من أشكال الموروث الثقافي المثبت، سوّر منذ بداياته بحتمية الالتزام الشكلاني أثناء ممارسته (كل موزون مقفى)، وفي الميراث التنظيري للثقافة العربية

الشعر هو أولا شكل، ويعرفه ابن طباطبا بأنه (كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه محدود معلوم.... إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء

الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه)

ويعرف أبوحيان التوحيدي في مقابساته الشعر: (كلام ركب من حروف ساكنة ومتحركة، بقواف متوازنة، ومعان معتادة، ومقاطع وفنون معروفة).

فالشعر كلام (مقفى موزون) هذا هو الإطار التقليدي الشكلي الذي يحول أي كلام إلى شعر، لكن هل هذا يعني إنه مقياس أوحد لتحويل أي كلام إلى شعر.

إن الشكلانية كانت أهم مسوغات العداء نحو قصيدة النثر، إذ إن تمردها على سلطة الشكل كان يعني تمرداً على الموروث الثقافي العام لذاكرة العرب، وهو يعني كفراً مباحاً للإيمان بالمرجع الأول، الذي كان يمثل للعربي القديم دستوراً غير سماوي يتهيكل داخله ويمثل أبعاد هويته ومستويات بنيته الفكرية ، فالشعر كان الشكل الأدبي التعبيري الأوحد للمجتمع العربي قبل الإسلام، وحتى الأشكال النثرية التي كانت تتواجد باستحياء، لم تكن تمثل بصورة رسمية كتابة فنية، باستثناء سجع الكهان، الذي كان يقترب من مركزية دينية أكثر من مركز الفن الإبداعي، كما كان يعتمد في نشأته على خصوصية سيميائية، لذا نستطيع أن نعتبره إلى حدّ ما كتابة فنية مستقلة الهوية، لقصدية الصنعة، فكل عمل مقصود هو فن، وحتى بعد الإسلام، ونزول القرآن لغة الأنموذج الأعظم، الذي وضع وجهاً لوجه مقابلة مع صياغات الشعر كأنموذج متداول للثقافة العربية في ذلك الوقت، وبما أن القرآن معجزة لغوية استثنائية غير مهيكلة الماهية، وقف مهرة اللغة وخبراؤها متحيرين في تنظير ذلك الأنموذج، ففي البدء قالوا أنه شعر، مع أن اللغة الفنية للقرآن تخرج عن إطار الموسيقى الخارجية المقصودة (الوزن والقافية) فلماذا صنّف القرآن

كشعر رغم خروجه عن إطار الموسيقى الخارجية؟، لأن الشعر هو غير ذلك الإطار أو قل الشعر قد يكون بدون ذلك الإطار، فالصنعة الفنية بقيمها الجمالية المختلفة ذات المستويات المتعددة كتجربة وأثر وصياغة فنية محكمة التنسيج الداخلي وهي من علامات الشعر، هي التي دفعت العرب لتشبيه القرآن بالشعر، أما وصفهم الآخر له بالكهانة فعائدة إلى خروج القرآن عند تحليلهم لمقاييس التطابق المقوننة على إطارية الموسيقى الخارجية وهذا ما جعل العرب يبحثون عن نوع من الكتابة الفنية المصنعة لقصدية، لينسب له القرآن يجمع خصائص الشعر ولا يمثله فكان سجع الكهان، ولعل موقف كفار قريش من القرآن منذ البدء، موقف يتعلق في ماهية التصنيف الشكلي لهذا الكلام الفني، بالمقارنة للقوالب الفنية المعروفة لديهم وهو الشعر.

لا شك أن خارطة الشكل الأدبي للشعر مثلت مكانة ثقافية عند العربي القديم، حتى في عصر العلوم الكتابية والفلسفات المترجمة وطغيان الكتابة الفنية النثرية على مساحات الشعر، لأن الشكل الأدبي للقصيدة عند الشاعر كان يمثل أصلاً ثابتاً محرماً مساسه، ولعل ذلك كان المسوغ الأوضح لعدم تأثر العرب رغم ترجمة الفلسفات الأجنبية بأنواع الشعر الإنساني عند الأمم الأخرى مثل الشعر الملحمي والقصصي، لذا واكبت حركات الثورة على شكلانية الشعر رفض بل عدّت في كثير من الأحيان خروجاً عن الدين، ونلحظ أن شعراء التجديد الشكلاني للقصيدة العربية في العصر العباسي هم المولدون، ولعل انفصالهم العاطفي عن تاريخ القصيدة كموروث خاص لانتمائهم هو الذي خلق داخلهم جرأة التجديد الشكلاني، لأن الشاعر ذا الأصل العربي رغم مشاركته في التجديد الفكري واللغوي للقصيدة لم يجرؤ على المساس بشكلانية القصيدة، كما نلاحظ عند أرباب التجديد من العرب كأبي تمام والمتنبي.

والحقيقة أن التجديد الشكلاني للقصيدة العربية واكب منذ البدء مظاهر الحضارة الفكرية للعرب، وشيوع ظاهرة الغناء والفنون الموسيقي، وتطور الفنون النثرية كالمقامات والرسائل وتعدد للقوافي والأوزان في الشعر العباسي، فظهرت المخمسات والرباعيات والمسمطات والموشحات وترنيمات الشعر الصوفي والزجل، وهذا التجديد مثّل حركة نهضوية للثقافة العربية الذي قبله المجتمع العربي القديم، وإن استفسرنا في ضوء هذا القبول عن الحركات المناهضة لثورة التجديد منذ منتصف العصر الأموي التجديد اللغوي، لقلنا هو أمر طبعي في ظل بروز اتجاه تجديدي أن يكون هناك تواجد قوي للاتجاه المضاد، وكان الاتجاهان يسيران جانباً بجانب، أو قل كل منهما يكفل للآخر حرية تواجده والتصرف فيه، وهذا ما نلمحه من قول ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء فيقول: (ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلا حظه ووفرت عليه حقه)[8].

وحقاً إننا نجد في موضع آخر من الكتاب ذاته تحيز ابن قتيبة للمنهج القديم فيقول (وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين)[9] ولعلني أزعم أن لا تعارض بين القولين، ففي القول الأول يعرض ابن قتيبة مسألة قبول التيار التجديدي الجيد وهذه رؤية موضوعية (عين العدل) لناقد فهم مضامين جودة الإبداع الشعري خارج تأطرية المنهج القديم أما القول الثاني فهو تعبير عن عقيدة ابن قتيبة، فالشعر بشكله التقليدي يمثل للعربي تاريخاً وحياة بل هو جزء من أسطورة الوجود العربي، وكان الإيمان بالتغير أو الدعوة له تعني خيانة قومية لميراث الأمة.

ومع بدايات النهضة العربية العلمية والإعلامية والنكسات

السياسية واحتلال فلسطين كل تلك الأمور كانت تلزم صياغات شعرية جديدة تتناسب مع مضامين التعبير الفردية والقومية، ومفاهيم التحرر من قيود الظلمة والجهل، إن فكرة التمرد على الشكل الشعري لم تكن تعني خصوصية العداء للشعر كميراث وتاريخ، بل أحسبها كانت تعني التعبير عن رفض التقوقع والتمحور حول منطقة بعيدة عن مفاتح التطور، وهو رفض يشمل كل رموز ذلك التقوقع، فسافر المبدع العربي خارج نطاق خارطة الشكل التقليدي إلى ذوات الأشياء بحثاً عن مساحات تستقبل الكونيات الجديدة ومتغيراتها وتمظهراتها ومواقفه الحيرى بلا قرار أو فهم منطقي للموجود، لقد أراد أن يذوّب التمحور بالانفتاح حول ذاته ليعلن اكتشافها، أراد أن يفتت بنى المألوف بمعول استفسارات لماذا وكيف حتى وإن بدت سخيفة وساذجة ومحرمة ومفجعة ومقززة أحياناً، لكنه هكذا أرادها، أراد أن يؤمن بعقيدة هو من يصنعها لا أن تفرض عليه لمجرد مسوغات النسل والسلالة والتاريخ والموروث، وهو من أجل ذلك انطلق باحثاً ومجرباً وعابثاً.. - أليس العبث خطوة المفتتح؟ - لأشكال تتسع لمواقفه وتجاربه وتساؤلاته الوجودية حيناً والملحدة حينا آخر، وموقفه موقف طبعي يتكرر مع مراحل التطور الحضاري للإنسان، بل يجب أن يكون طبعياً، لأن خلاف ذلك هو مؤشر الجمود والتخلف،وهذه الرؤية يعرضها لنا الدكتور عبدالقادر القط في كتابه الشعر الوجداني فيقول، («ومهما يكن من طبيعة بناء القصيدة العربية القديمة فقد كان من الطبيعي أن ينشد الشعراء بعض الأطر الجديدة التي تتناسب طبيعة التجربة الوجدانية والمفهوم الحضاري للشعر والفن. وهكذا بدءوا يتجهون إلى نظام المقطوعة المتغيرة القوافي متأثرين أحياناً بما سبق من نماذج هذا النظام في الشعر العربي القديم في الموشحات والمخمسات والأسماط، وبروافد أخرى مما قرءوا في الشعر الغربي الحديث»)[10].

ثم يقول: («على أننا لايمكن أن نهون مع ذلك من شأن ما تم في

الشكل من تجديد، إذ قد أتاح لهؤلاء الشعراء في قصائدهم الجديدة مجالاً أرحب لتصوير مشاعر النفس الدقيقة المركبة وفتح الطريق أمام ألوان التجديد الفني الذي حرر الشاعر من أسر كثير من الصيغ الشعرية المستهلكة في نظام القصيدة القديم)[11].

ونحن نقف إزاء هذا القول علينا أن نتذكر أن التجربة الأدبية لم تعدّ انعكاساً للموجود أو تآلفاً مع الموجود بل أصبحت عملية إبداعية، تقوم على تعمق المبدع داخل ذاته والتبحر ضمن اللامنتهى من طاقاته ورغباته المكنونة، التجربة الأدبية هي كشف للإنسان الرمز والحيوان الرمز والملائكة الرمز الذي يقبع داخل الأنا والمؤلف للموقف والرؤى المنفصلين عن الذات كوجود والذات كتصور خارج ماهية التنميط، الانفصال الذي يمنحه المقدرة الفنية وانتقال الأثر الفني من الذات إلى مركز الخلق الأدبي والابتكار كما يذهب أليوت، وكلما شعر المبدع أن لا مقصات تقلم أظافر أصابعه، تصاعد إبداع تجربته وليكن حراً حين الصعود أن يذهب إلى الجنة أو الجحيم.!

ومن هنا تعددت الأسباب التي خلقت لنا وجود الشعر الحر أو قصيدة النثر ومن تلك الأسباب:

1 - ترجمة الشعر الغربي، دون وزن أو قافية مع احتفاظه بكافة خصائص الشعر من وحدة عضوية وخيال وموسيقى وحدة انفعال والقدرة على إنتاج الأثر الفني خارج إطار الموسيقى الخارجية.

2 - طبيعة روح الشاعر العربي المتمردة على كينونة شكل أحادي للشعر مفروض من خلال الوزن والقافية.

3 - التحرر من وحدة البيت والقافية والوزن الخليلي، وهذا في ذاته كان يعني للشاعر الجديد الجموح نحو اللامنتهى من طرائق التعبير.

4 - مرحلة الضعف والانحطاط الذي مر به الشعر العربي.

5 - ظهور النظريات اللغوية والنفسية وتداخل جماليات المعارف الإنسانية.

6 - تطور النثر الفني ذات كلية الوحدة العضوية كالقصة والمقال.

إن الإبداع الأدبي هو امتزاج بين الذات والموضوع، ولا يكمن في الهيكل العام، بل في مجموع العلاقات والدلالات والقرائن والارتباطات المتشابكة من خلال اللغة والعاطفة والصور والموسيقى المؤثرة والصياغة فهي التي تخلق الكائن الذي نراه ونشاهده ونتصافح معه أو نتخاصم من خلال القطعة الفنية، إنها فاعلية النص التي تمنحنا انفعالية الأثر وصدقه (عندما تصبح التجارب التي يسجلها الأثر الفني متوائمة في يسر والتصاق مع تجاربنا الفعلية أو ما نسميه بتجاربنا الممكنة فإننا نقول دون شك هذه القطعة من الأدب صادقة) كما يقول ألدوس هكسلي،وتمنح فاعلية النص أصالته، الأصالة (هي التي تطبع الأدب بطابع الذات،وهي التي تجعل من كل أثر فني صورة متميزة تحمل روح كاتبها ومزاجه ولفتات ذهنه وقدراته على التعبير)[12].

فالشكل الشعري هو كيفية بناء وتنسيج داخلي لخلية تكوين لمجموع العلاقات والدلالات والقرائن والارتباطات وكيفيات اندماجها وتفاعلاتها وآثارها، أو كما عبرّ عن وظيفة الشكل أدونيس، بقوله: إن الشكل (أولاً كيفية وجود أي بناء فني وهو، ثانياً كيفية تعبير أي طريقة... لهذا لابد له من العلو على الشروط الشكلية لأنه بحاجة إلى الحرية... ليس الشكل مجرد وزن وإنما هو نوع من بناء لهذا يبقى ككل بناء قابلاً للتجديد والتغير.. لن تسكن القصيدة الحديثة في أي شكل وهي جاهدة أبداً في الهروب من كل أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محددة،بحيث يتاح لها أن تكشف بشكل أشمل...)[13].

إذاً أدرك العواد رائد التجديد الشعري بأنواعه أن الشكل الشعري

ليس إلا طريقة نظم للعلاقات الصوتية الموزعة وفق استراتيجية ما ولخدمة طريقة انفعال موجه، وأن التفعيلة هي أساس الشعر، وليس المنظومة المشكلة من خلالها، وهو يقول: (لأن الخليل هو مبتكر الأساس الذي يقوم عليه بناء الشعر الحر وهي التفعيلة).

والقضية الأخرى التي يطرحها العواد، خصائص قصيدة النثر، فنحن نتفق إجمالاً، أن ليس كل نثر هو شعر، لذا فهناك ضوابط وحدود للتفرقة بين النثر وبين الشعر المنثور أو قصيدة النثر.

وقد حدد النقاد الأسس الفنية لهذا النوع من الشعر وهي:

1 - قصيدة النثر نوع شعري مستقل.

2 - عقلانية التجربة الشعرية في هذا النمط من الكتابة الشعرية، وهي بذلك تصدر عن تنظيم واعٍ لفاعلية التجربة.

3 - الوحدة العضوية وهي خاصية جوهرية لقصيدة النثر،وسمة من سمات النثر.

4 - حرية الشاعر في اختيار الأشكال التي تحتمها عليه طبيعة التجربة..

5 - الجملة الشعرية هي الوحدة في قصيدة النثر، فهي خلية منظمة، تشكل جزءاً من كل أوسع، ذي بناء مماثل.

نجد هنا أن الجملة الشعرية في قصيدة النثر هي معادلة للبيت الشعري، فهي على أشد ما يكون من التنظيم، وتشكل أيضا جزءاً من كل أوسع، وبالتأمل قليلاً في «ذي بناء مماثل» من حيث تنظيم الخلية (جملة كانت أم بيتاً) نجدهما لا يختلفان إلا في الطول والقصر فقط، بينما في البيت الشعري، نجد أن ما يميزه هو وجود الجمل الشعرية في حشوه، والتي تختلف في طولها وقصرها داخل بناء البيت الشعري، فهو أَشد تنظيماً وصرامة في هذه الناحية.

6 - عالم الموسيقى في قصيدة النثر عالم شخصي خاص، يخلقه الشاعر بوصفه مبدعاً، ويتجلى في التوازي والتكرار والنبر وحروف المد وتزاوج الحروف. والكلمات هنا، بجرسها وعلائقها النغمية والبصرية، تعكس التجربة للأذن والفكر معاً. تأتي هذه الخصوصية من كونها حالة احتمال مسيطرة على الشاعر في برهة بعينها أثناء لحظته الشعرية، تتماوج حسب قوة انفعاله وتأثيرها في هذا الانفعال.

7 - التوهج والكثافة، مما يفرض تجنب الاستطراد أو الإيضاح والشرح، مع اعتمادها على الإيحاء[14].

كما يفرق أدونيس بين الشعر والنثر بفروق يذكرها وهي:

1 - أن النثر اطراد وتتابع لأفكار ما، في حين إن الاطراد ليس ضرورياً في الشعر.

2 - وأن النثر يطمح إلى أن ينقل فكرة محددة،ولذلك يطمح أن يكون واضحاً، أما الشعر فيطمح إلى أن ينقل شعوراً أو تجربة أو رؤيا، ولذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته.

3 - النثر وصفي تقريري، ذو غاية خارجية معينة ومحددة، بينما غاية الشعر هي نفسه فمعناه يتجدد دائماً بتجدد قارئه)[15].

ولم يكن الشاعر السعودي متزمتاً تجاه التيارات الشعرية الجديدة،بل مرحبا بكل جديد، ومجرباً إياها، وقد أسهم في خلق مرونة هذا الاستقبال والاندماج والمشاركة والتأثر طبيعة المجتمع السعودي المفتوح وخاصة في إقليم الحجاز مصدر التجديد وطبيعة المبدع السعودي الذي لا يحصن فكر بتعويذات التقوقع حول الميراث، فهذا الشاعر عبدالله القرشي يبين لنا موقفه من التيارات الشعرية الجديدة وهو يقول: (ولم يكن

اتصالي بحركة الشعر الحر غريباً عليّ أو متعارضاً شكلاً مع اتجاهاتي، فقد تخليت، كما قلت، عن القافية ذات الجرس والرنين وفي كثير من قصائدي الأولى اتجاه إلى تنويع القافية في القصيدة الواحدة، ثم اتجاه عفوي إلى الاستطراد الشعري غير الملتزم بتحكم القافية وإلى الانتقال في القصيدة الواحدة من بحر إلى آخر أحياناً، مادام أن الموسيقى تظل متماسكة ولا تتأبى على هذا الانتقال)[16].

ويقول أيضاً: (واعتقادي أن الشعر الحر لون سيقدر له البقاء لأنه أقدر - في أغلب الأحيان - على الرمز من بعض الشعر العمودي وهذا لا يعني أنه اللون المفضل عندي، فكلا اللونين أثير على نفسي محبب إليها)[17].

ونلحظ أن المنهج الابتداعي في الشعر السعودي كانت فاتحة التجديد الشعري على مستوى الشكل والمضمون، ويعرف الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين المنهج الابتداعي (هو إشباع الشعر بالتفكير والتأمل، وتوسيع أفقه بالخروج عن المنطقة الوجدانية البحتة، التي لا تخاطب إلا القلب وحده، والتي تظهر بسيطة هادئة. والقلب ليس هو كل شيء في الإنسان، بل هو قوام الجسد، فهناك (العقل) الذي لا يحسن بالشعر أن ينسى مكانته من الإنسان، وأن في إشراقه في عالم الشعر ارتقاء بمستوى الشعر نفسه،... لهذا تفتقد مناجاة (النجوم) و(الكواكب) والحديث عن (الأفلاك) وتحليل الغرائز، وفلسفة الحياة، وتقرير النظريات السلسة، تفقد كل هذا في غير شعر الابتداعيين، إذاً فهذا هو المفتاح... الذي يجعلنا قادرين على دراسة آثار الشعراء المجددين، ومن هذا النوع الممتاز، وتطبيقها على مذاهب الشعر الجديد)[18].

ونستطيع أن نستنبط من قول الأستاذ أبو مدين خاصية هامة من

خصائص الشعر الجديد بما فيه قصيدة النثر، وهو دخول العقل في تنظيم التجربة الإبداعية بصورة واعية، العقل الذي يفرض توصياته في كيفيات البناء والتنظيم من خلال المقطع الصوتي والتشكيل التصويري ومنحنى الجملة الشعرية وتموضعاتها، والتعامل مع الفكرة كحالة جدلية حية مقتطعة من جسد التجربة متنامية الرؤى مفتوحة القياس غير مضبوطة بفقه مرحلي أو مقوننة أو مشكّلة بملامح خاصة، فالشعر الجديد يصنع رؤية.

لكن هذا لا يعني أن التجديد لم يقابل بتيار مناهض، بل كما كان هناك تيار تجديدي متحرر في المقابل كان هناك تيار تقليدي، وكانت الساحة الأدبية سجلاً زاخراً لمعارك عنيفة بين الطرفين،الجديد والقديم، وأقتطف للدلالة على هذه القضية وصف الدكتور عبدالله العوين لكلا التيارين.

التيار القديم وهم (فئة مغتربة في الماضي مسافرة فيه إلى الأبد، عكس الحاضر وضد دورة الزمن وسير الحياة، فوجدانها قديم، ونغمها ذو رنة معتقة.. تتوقف عند هؤلاء دورة الحياة فلا يتلفتون إلى من حولهم ولا ينصتون إلى الأصوات الشعرية الجديدة، بل إنهم ليسرفون في إنكار هذا الواقع الشعري الجديد فيذهبون إلى لوم أصحابه والشماتة بهم والحذر مما يجيئون به، وربما عده بعضهم لوناً من الخروج السافر على قيم الشعر، وعلى موروث العرب التراثي والثقافي... إذاً هي فئة لا تعطي الحياة جديداً، ولا تقبل منها الجديد، وربما كانت مشاكسة له، مجتهدة ألاّ يصل هذا الجديد إلى الناس، خوفاً منه وبرما به، وقلقاً على مخزونها المحنط في متحف الذاكرة).

أما التيار الجديد (فهم المغتربون في المستقبل الذين لا يرون في الماضي إلا إضاعة للجهد، وإنفاقاً للوقت في غير ما يحسن أن ينفق فيه،

وإهداراً لكرامة العقل بترداد مقولات تجاوزها الفكر الإنساني وبنى عليها ووصل إلى نتائج جديدة،... فهم استشرافيون رؤيويون يفيدون من رائحة المطر على أنه بعث للحياة، ومن صوت الريح ودمدمتها على إنها إشارة أبدية ضد السكون، ودعوة للتغيير والرحيل المزمن إلى مدن الشمس والضوء بعيداً عن العتمة، والقديم لديهم ظل والسامري في وجدانهم حداء، يحمل رائحة العدم، والموسيقى العتيقة في الشعر اعتقال من سجان تعود التلذذ بحبس محبيه وتعذيبهم بهذا اللون من الموسيقى المقننة، والقواعد النقدية التي ينظر بها القدماء إلى النص اقتداء أعمى لا مبرر له، إذ فيه إلغاء لحدس العقل وتعطيل لملكة التفكير، وإرغام على التأسي،... وليس الحاضر عند هؤلاء المسرفين في استشرافهم المستقبل إلا عكازة صغيرة حانية للقفز بها إلى مدن الحلم، وتباشير الغيب، والكشف الجديد، ومثلهم المتغير غير المستقر، ممن يقوم مقام هذه العكازة المستشرفة ربما يكون ميشيل فوكو، أو رولان بارت أو سوسير، وربما كان مثلهم قياسيا في فترات مرت إشارات العكازة إلى علامات الطريق الجديدة ثم انحسرت، سارتر وبفوار وقبلهما البيركامو، وربما كان إليوت وربما كان - أبعد مدى في ذاكرتهم - بودلير في أزهار الشر، وفولتير وجي دي موباسان.

والفئتان لا تلتقيان في شيء فالأولى مولية في الماضي والثانية ميممة شطر الآتي، وكثيراً ما يتداكان ويتعاركان دون أن يكشف كل فريق عن وجهه أو يستقبل الخصم خصمه، ربما وجلاً، وربما حياءً، وربما حذراً من استشراء هذا الخصام إلى كل شيء. إذ إن الفرقة لا تقف عند الذائقة الإبداعية قدر ما تكون هذه الذائقة صورة واحدة واضحة لهذا الخلاف الواسع العميق الذي يشمل الفكر والحدس والموروث والانتظار)[19].

خصائص قصيدة النثر في الشعر السعودي

عندما هممت بتحليل خصائص قصيدة النثر في الشعر السعودي، وضعت منهجاً لذلك، يقوم على الآتي، الخطوة الأولى تقسيم شعراء قصيدة النثر إلى ثلاث فئات، فترة الثمانينات الميلادية، فترة التسعينات، فترة ما بعد التسعينات، ثم جمعت القصائد وفق التقسيم السابق، والخطوة الثانية تحديد محاور دراسة النصوص لاستخلاص خصائصها الفنية، وكانت تلك المحاور هي، البناء الفني، المعجم الشعري، الصورة الشعرية. ثم تطبيقات لبعض النماذج. وأدخلت نموذجين شعبيين ينتميان لقصيدة النثر.

وما لاحظته أثناء قراءتي لمجموع النصوص التي جمعتها للفئات الثلاث، التشابه الذي يكاد يتطابق في نصوص الفئات الثلاث، سواء على مستوى البناء الفني وأقصد هنا تأليف الجملة الشعرية وتقطيعاتها أو على مستوى المعجم الشعري ولا أقصد به التكرار اللغوي، بل الترادف الذي يولد عند الفئات ذات مستوى الإيحاء، باستثناء اختلاف الصورة الشعرية، وإن كان الاختلاف في صياغتها لا يعني الابتكار، إنما نسبية تغير جهة الرؤية للشيء ومساحة تظليله المساهمة في إزاحة بقعة الضوء عن مركز إدراك المبدع وقدرته على التكوين عن طريق الاقتباس أو الاختزال أو المزج بين المتضادات أو المتقاربات، وخلق لحظة شعرية غير اعتيادية، وإجمالا أعني النضوج الفلسفي للمبدع.

إذا قرأت مجموع من نصوص قصائد النثر للفئات الثلاث، دون أن تعلم تاريخ نشأتها، تظن أن جميعها ينتمي لفترة زمنية واحدة،وهذه مسألة مهمة، إذ يعني هذا الأمر أن قصيدة النثر منذ منتصف الثمانينات وحتى وقتنا الحالي كانت تتحرك حول ذات المركز، ولعلني أطرح جملة من التخمينات لهذا الأمر، وتظل مجرد تخمينات لا يقينيات أستنبطها وفق استقراءاتي، أسهمت في تجميد حركية قصيدة النثر نحو أفق النضوج

وهي،

- استمرار تبعية الشاعر السعودي لرموز التجديد الشعري، واستسهال تمثيل دور المقلد لرواد قصيدة النثر وبذلك حجّم امتداده فوق رقعة شطرنج أولئك الرواد، والتقليد والتبعية هما أثران للجهل بثقافة التغير وكيفية الاستمرار في بناء تطوير العملية الإبداعية والقدرة في إيجاد تحولات الأنظمة القارة على مستوى التكوين.

- التجديد الإبداعي يقوم على ثلاثة محاور، رفض النظام القار، التعامل مع النموذج المجرّب جماعياً بآلية المحاكاة والاقتداء، ثم خلق النموذج الخاص للتجربة الإبداعية، وأقصد بالخلق هنا التميّز، وشاعر قصيدة النثر ظل يتعامل معها وفق المحورين الأوليين، الرفض والتجريب، وهذا ما قولب تجربته داخل دائرة التشابه مع الآخرين وأفقده تحقيق نموذجاً متميزاً لتجربته التجديدية ونفى ما بنى عليه تمرده للقديم، أي صناعة فردانية خاصة كمؤهل إنساني له.

- شاعر قصيدة النثر يحمل صوت رفض ولكنه لا يملك رؤية أو فلسفة،والشعر الجديد كما يقول أدونيس: (رؤيا والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، وهي إذاً تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها)[20] إنه التمرد على نظام الأشياء ومفهوماتها، والتمرد يختلف عن الرفض، فالرفض صوت للتواجد والرفض لا يلزم التغير والتكوين المختلف، والتمرد فعل تغيير، الرؤية التي تجعل الشاعر فناناً وفق فلسفة جبران أي عميق الإدراك، والرؤية كما يعرفها ابن خلدون (مطالعة النفس لمحنة من صور الواقعات مقتبساً بها علم ما تتشوق إليه من الأمور المستقبلية).

- تطفل أنصاف الموهبة نسّاخ القوالب الجاهزة لقصيدة النثر، وكتّاب النثر

الفني على مائدة قصيدة النثر، حتى أصبح الوضع كما يصفه الشاعر العربي محمود درويش «إن تجربة الحداثة قد دمرتنا جميعا فأصبحت القصيدة العربية قصيدة واحدة تألب على كتابتها آلاف الشعراء العرب».

ويقول عبدالمعطي حجازي (إن القدرة على فرز الشعر الحقيقي من غيره أصبحت محدودة لعدم وجود الكفاءة الطبيعية التي يمكن بها التمييز بين الباقي والزائل... إن القارئ الآن تم تضليله حيث يجد مفارقة بين ما يقرأه عن الشعر والشعر ذاته كما إن معظم الشعراء الذي ترشحهم له الصحف أو التلفزيون يكتبون شعراً رديئاً قد يصرفه عن الشعر كله).

- غياب الثقافة الفنية المتعلقة بعلوم الشعر خاصة والمعارف الإنسانية عامة، وهذا الغياب يسهم في تحجيم مستوى فنية قصيدة النثر ويعيقها عن تطورها والتحليق نحو أفق التميز.
- غياب النقد الموجه لهذا النوع من الشعر، للإسهام في تطوير فنياته، ولا أقصد النقد الموجه،أي الرافض له، بل المفعّل لتطويره.

أما إذا أردنا أن نعرّف مفهوم تجديد النص الشعري عند الشاعر التجديدي فهو يعني بالنسبة له (هدم للقديم وتأسيس للجديد، وهي كتابة مختلفة ترسم النفس وتصور العقل، وتحدد شارات الآتي، وتكسر كثيراً من قيود العقل ومن قيود الانسياق الكتابي ومن موازين الفن.

النص عندهم مغامرة يومية مختلفة، تسبر المجهول في الكون والحياة وتخربش بكتابة متمازجة مع العقل والنفس والروح الإبداعية التصويرية على قيم الحاضر، وجماليات الموروث، رغبة في الكسر أو البعث والإحياء)[21].

وقفات مع نماذج من قصيدة النثر

1 – البناء الفني لقصيدة النثر

(كل ما في الطبيعة هو إيقاع ووزن)

– فيكتور هويجو –

تتحرر قصيدة النثر عن سلطة النظام الموسيقي التقليدي للقصيدة (الوزن والقافية) وتكتفي بموسيقية السطر الشعري أو الجملة الشعرية وكلتاهما تعتمد على تقنيات فنية عدة لنسج منظومة الموسيقى التي تشكل في النهاية نمطاً خاصاً من الموسيقى، وقصيدة النثر – أيضاً– نظام موسيقي لكنه يظل في تكوينه ذات خصوصية، (موسيقى لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة. بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة)، كما يذهب أدونيس، ويصفها لنا حسين عفيف (الشعر المنثور هو الذي يتحرر من الأوزان الموضوعة؛ ولكنه لا يجنح إلى الفوضى، بل يسير وفق أوزان مختلفة يضعها الشاعر عفو الساعة، ومن نسيج واحد أوزان تتلاحق في خاطره، ولكنها لا تطّرد؛ غير أنها برغم وحدتها تتساق في مجموعها وتؤلف من نفسها في النهاية الهارمونيا واحدة...)[22] قصيدة النثر (موسيقى بدون إيقاع ولا قافية، مرن وحار كي يتكيف مع حركات الروح الغنائية وتموجات الخيال ورجفات الضمير) كما يقول بودلير.

وأصحاب قصيدة النثر يرجعون موسيقى هذا النمط الكتابي إلى (إيقاع داخلي) ينبني على تقنيات مختلفة تخلق للقصيدة نظاماً إيقاعياً خاصاً قائماً على أساس تكراره واستعادة بعض العبارات والكلمات والصور بأشكال مختلفة، مثل تكرار كلمة بعينها، وعودة لازمة معينة على مراحل منتظمة، كما نجد في قصيدة (خالد باطرفي) حيرة، يقول:

ربما كنتِ نوراً.. ربما كنت ناراً.. لست أدري

ربما كنتُ بعثكِ.. ربما كنت بعثي.. لست أدري

وفي نهاية القصيدة يقول:

أنت يا متكأ الجفن الذي امتد سهره.. وملتقى الدرب الذي تاه دربه.. وجوى العاشق الذي طال سهده.. تمتطين النور وتنفثين النار.. وأنا فيكِ يا وصالي

لم أعد.. لم أعد.. لم أعد أدري

والتفكير بمقاطع البداية في الخاتمة والسماح عبر هذه الوسائل للفكرة الشعرية أو الرؤيا التي تسود المقطوعة بأن تلتف حول نفسها وتغلق القصيدة، مشددة على وجود بنية دورية داخلية فيها وقد يوظف البناء السردي أو الدرامي المكتوب بطرق وأشكال معينة لخدمة هدف من هذا النوع. ومن هذا النوع قصيدة (قيصر محتضراً) للدكتور غازي القصيبي:

يا صاحبي!

حاربت ألف مرة

دخلت ألف معركة

عانقت الآف السيوف

والسهام... والرماح

لكنني

ما خفت طعم التهلكة

إذ كنت أنت صاحبي

يا صاحبي! هزمت ألف مرة

لكنني لم أدر ما الهزيمة

وعدت بالصمود.. والعناد.. والعزيمة

أختطف النصر من النهاية الأليمة

إذ كنت أنت صاحبي

وقصيدة لست لوركا لحمد الفقيه

لست لوركا

وكأنه كان آخر من ذرف على أعتاب مشهد الخروج ليكتب تحت الصليب

لا غالب إلا الله...لا غالب إلا الله

وعسى أن يقع حافر على حافر ليمر دم إثر آخر

لست لوركا

لأغسل خطاياكم بدمي، الذي انتظر أن يكون غيمة من دمع أمي، أمي التي أهب جسدي لريح تهب من ناحية حنينها الذي يمزق حنايا الناي

حنينها الذي عصف كبقية خريف

خريف يلقي على النوافذ صباحات شاحبة

المياه التي ثلمتها أسارير الضوء

المياه التي أعارتنا شبقها ذات يوم

الماء الذي تنخره الحسرات

لست لوركا

لأرى أن الغرقى لن يكونوا نفايات تكنس من رهافة المياه

تعتمد قصيدة النثر على تفاعلات الموسيقى الداخلية، وهي بذلك

تحرص على إيجاد كل تقنيات هذا النوع من الموسيقى عند تشكيل السطر الشعري أو الجملة الشعرية، والموسيقى الداخلية تعتمد في تقنياتها على جملة من الفنيات، كالتكرار والإزاحة الدلالية والتوازي وحروف المد وتزاوج الحروف. والكلمات، بجرسها وعلائقها النغمية والبصرية، تعكس خلفية الحالة الانفعالية والاقتصاد الأدائي، والانفتاح الدلالي، والتجانس والتنغيم وصيغ المشتقات والتقطيع والتركيب الصوتي من خلال التقابلات الثنائية، الإيقاع الصاعد مقابل الإيقاع الهابط، ونلحظ هذا واضحاً في نصوص (صالح الحربي):

قلب نقي

أنامل رقيقة طويلة

رجل تقي

تغتابه تقاليد القبيلة

طفل شقي

يمارس فنون ...

لحن شجي

يتغنى به عاشق صعلوك

بجوار

قبر القتيل

وهذا ما ينتج في قصيدة النثر النغم الوترية الممثل الأقوى لموسيقى قصيدة النثر ويعرفها التوحيدي بأنها (استحالة الصوت من نسبة سريعة إلى نسبة غير سريعة المقاطع ومواضع استراحات الأنفاس مع تمام دور من أدوار الإيقاع، كما يعرف الإيقاع بأنه (فعل يكيل زمان الصوت بفواصل

متناسبة متشابهة متعادلة) والإيقاع هو ناتج حالة انفعالية مدركة من قبل المبدع،يمارس دوره الباطني من خلال تفعيل التأثر بين البنى اللغوية المنتظمة وفق نسج إيحائي مخصوص يعمد إليه الشاعر، كما نجد في قصيدة (اللثغة) حزام العتيبي.

بحارة مهاجرون في الصدى... وبيتك الصغير يا حبيبتي

ملطخ بالليل والحجر..

وكفي الأنيقة المعذبة ترتل التاريخ والمطر.

ترتل التأويل والسفر..

هنا.. هنا.. يكون البدء والسرير..

وطابع البريد..

جمرة معتقه

في حلقك الجميل

قنبلة مؤجلة..

فما الذي ستسألين؟!

كراسة ممزقة..أم خاتما من العقيق؟

هنا.. هنا.. نهر من الجنون - يصاب بالدوار - يصاغ

بالنشيد.

ما الفرق يا قصيدة الجنون؟

بيني وبين من يشاهدون؟

تنورة قصيرة و... صغيرة ويستوي المعذبون..

وعندها يكون يا صديقتي ليل ولا يكون.

أرض ولا تكون.

وننجب الأطفال والجرائد المعلقة..

يكون ولا يكون.

وللإيقاع أنواع، فهناك الإيقاع الصوتي، والإيقاع البصري، والإيقاع الإدراكي، والإيقاع الصوتي في القصيدة التقليدية تمثلها الموسيقى الخارجية للأنظمة الصوتية للحروف، أما الإيقاع البصري فيتم من خلال التنضيد الذي يتم من خلال البيت الشعري المشطور مع القافية المتكررة نهاية كل بيت، والإيقاع الادراكي، يتم عن طريق الصيغ اللغوية والصور الشعرية وجمال الفنون البيانية، أما على مستوى قصيدة النثر فنلحظ الإيقاع السمعي والبصري من خلال الاعتماد على بعض البنى الصوتية للحروف والتقسيمات اللغوية مثل التكرار المقطعي من خلال ترتيب صوتي خاص للشاعر، من خلال التكرار اللفظي، لإضفاء روح الغنائية لقصيدة النثر. ونضرب مثلاً لذلك قصيدة (انطفاء عريض) لأحمد العرفج:

قاماتنا..

أطرافنا...، أحوالنا

أشعارنا.. تزن الفراغ

رزانة

من ها هنا لغة المطر! يا أيها القاموس جئناك..

انتظرنا

والهوى لا ينتظر

أحلام الشجر!! حدثني عنها ياعمر

لا تبق من سهو الكلام

ولا تذر مطر سفر... عمر ظهر

أما الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر أو ما نسميه بالإيقاع الإدراكي، فيعتمد على المتناقضات، الذي يفجر ديناميكية قصيدة النثر العدم والسكون، الجمال والقبح، الشر والخير والتناقض هنا يمثل سمة من سمات قصيدة النثر، القائمة على التمرد على الرؤية نحو نظام الأشياء وتفكيك الأنظمة الثابتة ومحاولة إعادة صياغتها من خلال تمنهجها مع الضدّ،وكأن لسان حالها يقول لا تعرف الثوابت إلا بإدراك المنفيات، وهذا ما يمنحها غموضها وسرياليتها، («أن شعر الحداثة – في أغلبه – يستمد رؤيته من العالم الباطن للشاعر، ويرسم صوره برموز العقل الباطن أو بدلالات جديدة للألفاظ، وبتراكيب غير مألوفة للجمل، وبقدر قليل أو كثير من الإبهام الذي يحتمل أكثر من تأويل، ويمكن أن ينسب بعضه إلى التجريد أو السريالية في بعض الأحيان»)[23]. كما يقول الدكتور القط، ولعلني أشير إلى قصيدة إلى أبي (أحمد الملة) ممثلة لهذا النوع:

شموع تفتقد الغرفة لذعة سوادها.. لذعة تمنحها

بعض الظلال الأخف وطأة من البياض الشاحب..

شموع؛ تشيل الهالك من الصمت توسع له شقاً في

النافذة...

شموع؛ ربما تستجيب لهذه الريح التي تنسل من

الشق وتنفض ما تراكم، تحرك الأوراح وما شف في

الأعين على جدرانها؛ الغرفة الزاحفة في بياض؛ لم

يتغضّن أو يأسى لما يحدث.

إن خصوصية التركيب الموسيقي الداخلي التي يتعامل معها الشاعر في قصيدة النثر أوسع من مجرد هوية ذات علاقة نحوية، إنه يتعامل مع تلك العلاقة كقدرة خلق كائن حي من العدم، فالتركيب علائق متشابكة من الجمل التوليدية التي ترتبط بالصورة الذهنية الأولى للمعنى مصدر إنتاج صورة فونولوجية منظمة الهدف، ثم الجمل التحويلية، وعملية التحويل في بنى العلائق النحوية تقوم على عناصر منها، الترتيب وهو ما يقوم على تقديم مورفيم أو تأخيره لقصدية مخصوصة، وهي تعتمد على مهارة انتقال مورفيم من موقعه الأصلي إلى موقع جديد لتفجير إيحاء مخصوص (فالكلمات تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس) كما يقول عبد القاهر الجرجاني، كما أن الزيادة والحذف والحركة الإعرابية والتنغيم، كل تلك عناصر عملية التحويل لعلائق الجملة النحوية التي هي مصدر من مصادر الإيقاع الادراكي في قصيدة النثر، ونستطيع أن نطرح مثالا لذلك قصيدة (هذيان) لأحمد العرفج:

هنا لقاء...

هنا ذكرى..

هنا ألق..

هنا بقايا رغيف عالق... بيدي..!!

ترتيلتي لغة... ممزوجة بدم

ممهورة بالمدى...

أواه ياكبدي!!

«يجر حبل الدجى والفجر»، أمتعتي.

للبعد!!

ما لا يجر الحبل من مسد!!

استودع ... في «السمراء» لي جملاً.

من نقطة السطر.. حتى آخر العدد

لما كتبت «بقايا الأمس» في لغتي.

تحجر «الليل».. في نبضي وفي جسدي!!

أسير.. موزعاً. في الدرب.

خطوي

«سمين الهم»، يحملني الرصيف

تنامى الرمل... والنسيان ذكرى

توغّل في مساربها النزيف!!

طريق الماء مفتوح...، ولكن

«بعيد المدّ»

يذبحه الخريف!!

بوجه عائم يهب العشايا.

«كنافذة» تضيف نولا تضيف!!

أراك «الضوء» في كون معاق

كسيح..

كم ترصده الكفيف.

والتوتر الدلالي يعتبر من تقنيات الإيقاع الادراكي لقصيدة النثر،ويعتمد على التقاطع البنيوي من خلال صيغ المتضادات والتركيز في تفتيتها، وهذا ما يمنحها اضطراب وفوضى، فالشعر عند أنصار قصيدة

النثر فوضى، كما سنها أدونيس، وإن كانت الفوضى عند ادونيس تعني التجريب لا العبثية، (في كل قصيدة نثر تلتقي دفعة فوضوية هدامة، وقوة تنظيم هندسي ومن الجمع بين الفوضوية لجهة، والتنظيم الفني لجهة أخرى، وفي الوحدة بين النقيضين تنفجر ديناميكية قصيدة النثر الخاصة»). كما يقول أنسي الحاج. ونضرب لهذه الموسيقية قصيدة (خوف) لعيد الخميسي:

كسرة ضوء في العتمة

ممشى

بين جدارين

وتحت حذائك تتقيح نفس الأشجار الملساء

تعلق عينيك بها

نفس السنوات الرخوة

تمسحها عن صدرك

لو فطراً ينمو،

لو تنشرح كجذع يبكي عزلته..

ستهش على غربان لائذة في بحة صوتك

لو تسقط من جرف لتوازن قدميك

على كسر زجاج

نستخلص مما سبق أن الإيقاع في قصيدة النثر هو محصول (للعلاقات الداخلية للقصيدة، أي هناك ارتباط وثيق بالدلالة المرتبطة أساساً بالصياغة اللغوية، هذه الصياغة التي هي عبارة عن سلسلة من الحركات الصوتية المقترنة بسلسلة من الحركات الفكرية، وحركة مرتكزها

الأساسي الدلالة اللغوية المصاغة، تسير مع النص وتنهض في نسيج مكوناته لتوليد الدلالة النهائية، بحيث تكون هناك علاقة تأثير وتأثر بين الإيقاع و الدلالة)[24].

وقصيدة النثر تعتمد على الجملة الشعرية التي تقابل السطر الشعري في شعر التفعيلة وتمثل الوحدة في قصيدة النثر، والجملة الشعرية في قصيدة النثر تختلف عن السطر الشعري من حيث عدد التفعيلات وتشكيلاتها وتكرارها، وفق ما سنته نازك الملائكة في ترتيب تفعيلات السطر الشعري.

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

فاعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

والجملة الشعرية تختلف عن السطر الشعري، مع أن كليهما بنية موسيقية، والسطر الشعري قد يصل إلى تسع تفعيلات، والجملة الشعرية نفس واحد ممتد قد تمثل سطر شعري أو أكثر، والوقفات وسيلة إذا استعصى استمرار نفس الجملة ولها قانون ينهجه الشاعر وفق مرئياته،فقد تكون الوقفات بعد عدة سطور أو في السطر ذاته، فهي بمثابة أثر تقطيعي لمراد قد يقصد إليه الشاعر، والتوقف الذي يمارسه الشاعر بعد عدة سطور شعرية أو في ذات السطر لايعني بالضرورة دلالة صوتية، بل إعلان لنهاية الدفقة الشعورية، وهناك قصائد نثرية قد تجمع مابين نظام السطر الشعري والجملة الشعرية.

أما القافية فهي تتواجد في السطر الشعري، ولكن بآلية تختلف عن القافية في القصيدة القديمة (تتيح للقارئ الوقوف والحركة في آن

واحد،.. وهي لا تعتمد على الحصيلة اللغوية بل تعتمد أساساً على الحاسة الموسيقية لدى الشاعر فضلاً عن الحصيلة اللغوية) كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل، أما الجملة الشعرية فلا تعتمد على القافية، لأن نظام الوقفات يعتمد على النفس الشعري، الذي يمتد لأسطر أو سطر، أو الوقف في السطر ذاته حسب انفعالية التدفق الموسيقي استمراره أو تقطعه.

من قصيدة المواقف لهاشم الجحدلي، يقول فيها:

تنامى عليّ...

وأوقف ظلي.. وجهي.. رجس يديّ.. وأوقفني عنوة

في سكون الدهاليز، والغيب يحجب عن ناظري حكمة

النار والماء، والغائبون عن الملح يختصمون على قطرة

في البدء تطالعنا الجملة الشعرية الأولى الافتتاحية (تنامى عليّ) انتهت بالوقف على ياء المتكلم التي أنتجت مصدر الموسيقى الداخلية فكانت بمثابة قافية، وفي السطر الثاني، نلاحظ أن الجملة الشعرية قطعت بالوقف أربعة مقاطع، كل مقطع يحمل دفق شعوري، ولعل ذلك حتى يمنح اللحظة خلفية درامية للتجسيد، لكن رغم الوقف لم تنته الجملة إلا في السطر الثالث عند كلمة (الدهاليز)، كما نلاحظ استخدام القافية نهاية السطر الثاني الثالث والرابع (عنوة، حكمة، قطرة).

ثم تابع البناء بالاعتماد على تنصيص الجملة بمصدر موسيقي ناتج ياء المتكلم ظلي.. وجهي.. يدي، ليقفل الإطار الموسيقي بنغمة الواو والتاء المربوطة (عنوة) وتكرار التشكيل الموسيقي من خلال حكمة قطرة، ومن ذات القصيدة يقول الشاعر:

وقال: خروج التراب عن الماء نور

وأما دخول النخيل إلى الرمل نار.

والإيقاع الموسيقي هنا نتيجة ثنائية التصاعد والهبوط بين نغمتي الجملة التحولية في قوله (وقال خروج التراب) والجملة التوليدية (وأما دخول النخيل) كما أن التضاد (النور والنار، التراب والنخيل، خروج ودخول) والنغمة في المقطعين تهبط من الأعلى إلى الأسفل.

ويختم هذا الجزء من نصه بتكرار (اخرجوا، اخرجوا) إذن نستنتج أن البناء الموسيقي لهذه القصيدة اعتمدت على الجملة الشعرية ووقفاتها، القافية، من خلال الجملة الشعرية، الذي تعامل معها الشاعر معاملة السطر الشعري، وأراد الشاعر أن يجمع بين الفنيتين السطر الشعري والجملة الشعرية، ولم يوفق في ذلك،لأنه لم يترك للجملة التنفيس عن ذاتها، فأغلق رؤاها بالقافية، لأنه تعمد إصدار غنائية من خلال الجملة.

ولنتوقف الآن عند قصيدة رحلة المراحل، لسعد الحميدين، وهي قصيدة تميزت بتنوع موسيقي وتعدد لتقنيات الموسيقى الداخلية، وإن كانت الموسيقى الظاهرة كانت تغلب أحياناً، ولعل هذا الأمر عائد إلى طبيعة موضوع القصيدة الدار في فلك التعامل الحكائي أو السردي.

رحلة المراحل سعد الحميدين.

(1)

(في الرحلة)

يحكى بأن السندباد

قد جال في البلاد

سبعاً من الرحلات

لاقى فيهن من

عجائب الزمان

غرائب البشر..

قد دونت جميعها

في النثر والأشعارمنذ أقدم العصور

فكان ما كان

من

روايات

الرواة

يطلعنا المقطع السابق بجملتين شعريتين تنتهي الأول عند كلمة البشر، والثاني عند الرواة، وكل جملة تحتوي إيقاع تفعيلي:

(فاعلاتن،فاعلن، فعلن،فاعلاتن فاعلن،فعل)

وتتعدد مصدار الإيقاع الظاهري في المقطع، فالتآلف بين القافية في السطر الأول والثاني (سندباد، البلاد) كما أن التقابل والتزاوج بين الحروف ولد الموسيقى الظاهرة للمقطع (عجائب غرائب)، تكرار حرف الراء، وهو حرف تنغيمي مكرر (البشر، الأشعار، العصور، روايات، الرواة، التكرار بين كان ما كان)، تكرار الألف (يحكى، أن، السندباد) لامتداد الحس السردي للاحتمال القائم، إن دخول فنية السرد في القصيدة الجديدة، حول الفكرة الشعرية إلى حالة احتمال يسعى الشاعر من خلالها تحليل المحتمل بدلاً من عرضه كما نجد في القصيدة الكلاسيكية، كما نلاحظ التقابل النغمي الضمني في التفاعل بين كيمياء (السندباد، البلاد، الرحلات، الزمان، الأشعار، ما كان) هذا التفاعل الإيقاعي الذي سيطر على المقطع فأسهم في نظامها الإيقاعي، الذي طبعه بطابع أناشيد الزجل.

(2)

في رحلة البر والبحر قبل تضفير السلاسل،

وبعد تعقيد الحبال، حين تخصف كعب النعال،

السطران يحتويان على ثلاث جمل شعرية، ونلاحظ أن الشاعر تعتمد نهاية الجملة الشعرية بقافية (السلاسل، الحبال، النعال) وهذا الالتقاء بين الفاصلة والقافية الذي رفع مستوى الموسيقى الظاهرة بالتصريع بين الفواصل، وهذه تقنية فنية غالبا ما نجدها عند شعراء المرسل المحترفين، الذين يتعاملون مع قصيدة النثر بازدواجية شعر المرسل وشعر التفعيلة،

* * *

(3)

مبحر نحو المداءات امتطي صهوة الحرف،

تزودت بامتلاءات تراءت أمامي، تنفخ في سورة الحال،

منطاداً تكور هبّ تبعا للشمال...

تتبارى بعدها كل الجهات.. تدور الطواحين في

مستقراً لها/

قاعدة للتوجه أخرى، وتجل أخرى بما تفرّخ من

سابقات لها بعد التلاقح.

مبحر، سابح، طائر.. كلما كان وقت الرحيل بأي

واسطة.

أجبت، وأجبت.

المقطع يحتوي على تسع جمل، وسيطرة تفعيلة فاعلات على المقطع، رفع من مستوى الإيقاع الظاهري وهي تشكلت كالآتي:

1 -...../.....(فاعلات)./.....

2 -.../(فاعلات)....

3 -.../..../ (فاعلات)....

4 -.../..../(فاعلات)...

6 -(فاعلات)...

التقابل بين الفاصلة والقافية (الحال والشمال) في السطر الأول نشعر الإيقاع يتسرب إلينا من خلال التمازج بين أنظمة الحروف الانفجارية (الحاء، الصاد، الطاء، الألف والتاء) ولو أغمضت عينيك وبدأت تكرر السطر بعمق، لشعرت أن تداخل هذه الحروف ضمن سياق هذا الترتيب كسنفونية جميلة، تبدأ من الداخل إلى الخارج، مكونة نغم وترية، التكثيف الدلالي من خلال الارتكاز النغمي للمشتق (مبحر، سابح، طائر) كان مصدراً من إيقاعيا، داخلية، يشقق موسيقى تلون الحالة وينبه علاقاتها الراكدة، التي تستيقظ من غفوتها على مصدر أكثر صراحة في الكشف بالتكرار (أجبت، وأجبت).

* * *

(4)

لا فرق فما عاد في الليل ليل

ولا في النهار الطويل/ القصير.. نهار.

تكور حال الزمان تدحرج صوب التلال

ودار..

تفور بها شفة تبلع الأخت التي قربها،

وتنفخ في ساحة اللاكيان../

يتجشأ ينتج عاصفة..

تلقف ومض العيون التي في الخباء.

تختبئ..

لعل المكان استدار.. استداااااار

بدأ المقطع بسبب خفيف(لا، -5) ووتد مجموع (فرق، --5) وسبب خفيف(ما، -5) تفعيلة، (فاعلاتن).

التكرار إيقاع موسيقي يغلب على المقطع (الليل ليل، النهار، نهار، الخباء، تختبئ، استدار،استدار)، التضاد مصدر إيقاعي آخر بين النكرة والمعرفة (الليل، ليل، النهار، نهار، طويل، قصير)، القافية التي أحسبها تأتي عفواً للشاعر لقصدية إعلاء مستوى الإيقاع (ليل، تلال، كيان، استدار) ومصدر آخر للإيقاع أفعال تكوين المحتمل(تكور، تدحرج، دار، استدار).

* * *

(5)

أفقت على شدة القرع صبحا/ ببابي

سألت الخبر؟

فقال: أبيع الكلام

(تثاااءب)

نثراً وشعراً

شعراً ونثراً

(وأردف)

لدي الدواوين والأغنيات وحتى الغريب من الملصقات

وعندي قصائد للحالمات

لدي النصو..... و..... ص

(أبيع.. أبيع)

أنادي صراخاً

(حراج..حرررررااااج)

فهل تشتري أو تشير إلى مشتر

أريد الرواج لشعري

فماذا تقول/ملحا يصيح

أفق، وأجب.

قبل أن تنتهي صلاحية ما أقتنيه.

فتلك تكون نهاية روحي «أنا»

بفعل الحماقة مني «أنا»

لأني «أنا» ما اطلعت على سفر ما قد يكون،

ولّما يكون قد تجول فيّ

* * *

بدأ المقطع بوتد مجموع (أفقـ) وسبب ثقيل (ت، ع) وسبب خفيف (لي) وتفعيلة (مفاعلتن)، وهكذا تمضي التفعيلة في تكرار متناسق، (متفاعلتن، متفاعلتن، متفاعلتن، فعولن...).

يطالعنا المقطع بحروف انفجارية (القاف، الباء، اللام، همزة القطع، التاء)، وتقوم الأصوات الانفجارية الجهورة على ثلاثة محاور، الحبس والإطلاق وصوت يتبع الإطلاق، ويعتمد على ذبذبة الوترين الصوتيين .

الاستفهام (سألت الخبر) شقق التنغيم بمستوى إعلائي قصد إليه الشاعر لفتح مساحة الحوار فيما بعد، امتداد صوت الألف مع بداية المشهد، الذي افتتحه بإيقاع مستوي عن طريق تقنية التكرار(نثراً وشعراً، شعراً ونثراً) وللإعلاء من إيقاع الترنيمة التي تصاحب العرض يكرر تفعيلة (فاعلات) (أغنيات، ملصقات، حالمات) ثم ينتقل من إيقاعية التفعيلة إلى إيقاعية التكرار (أبيع، أبيع) هذا التنوع هو مصاحب لمستوى الانفعال السريع ما بين حالية العرض ثم حالية التقرير، والعرض أقوى من التقرير، وعندما يعود إلى حالة الطلب، ينتقل إلى إيقاعية التكرار وإيقاعية الامتداد عبر تكرار الحروف، الذي دعم وجود الإصرار في إثبات حالة الاحتمال، وهنا الإيقاع موظف لصالح دراما المشهد، وهو يذكرنا بالمسرحيات المترجمة عن الشعر، وكل ذلك يتم عن طريق التقابل والتكرار بين حرفي أشباه الصوائت (الواو والياء) وهي أصوات انزلاقية تكون صائت ضيق ثم تنتقل صائت آخر أشد بروزاً، وتتميز بسرعة الانتقال مع ضعف في قوة النفس ويستمر التنوع الإيقاعي فيكون هذه المرة عبر تشقيق التآلف بين الأنظمة الصوتية ذات الجنس الواحد (تشتري، تشير، مشتر)، ثم تعود إيقاعية التكرار ضمير المتكلم (أنا، أنا، أنا)، وتكرار ياء المتكلم (مني، لأني، فيّ شعري) والتبادل بين إيقاعية ضمير المتكلم وضمير الملكية، أضفى جو المونولوج الداخلي فبدأ كالصدى وذبذبة تردد صوت اللاوعي داخل الاحتمال، ثم يأتي نسق آخر من التكرار والتضاد (أنادي صباحاً، مساء أنادي) لكنه في هذه المرة يحمل إيقاعاً آخر بالانتقال من جملة تحولية إلى جملة توليدية، والتحول في الكلمة الأخيرة تحول بالتقديم والتأخير، تقديم الظرف على الفعل، لأن المساء هو

ما يثير الانفعال، والإيقاع في قصيدة النثر، مبني على تنبيهات الانفعال، ففي الصباح يبرز معنى الفعل (أنادي) لكن في المساء، الزمان هو من يمثل الأهمية لا الفعل، وتأتي الجملة الشعرية الأخرى وفق ماسبقها محصورة بين إيقاع التكرار (المزاد، المزاد) وإيقاع التوازن بين الجمل الشعرية القصيرة (الشعر، الأعراف، الضمير، المقال، الديوان، القصيدة)، لكن بعد الاقتصاد الأدائي عبر التوازن بين الكلمات القصيرة، ينتقل إلى إيقاع الامتداد الذي تنفس عبر تكرار حرف الألف (هذا، امتداد، عندما، الزمان، أصبح، النتاج، بالمجان) وفي نهاية هذا المقطع نتواجه مع جملة شعرية واحدة، يتفجر إيقاعها من خلال تكرار تشقيقات الحرف ذي الجنس الواحد (شعراً، يشترى، بعشر، عشرى) والتضاد (يباع ويشرى) هكذا يقفل المشهد الانفعالي بتضاد زماني، لتستمر حالة التوهان.

(6)

وسحت العبارة

تناثر الكلام

وقع حافر الفرس

على الرمال والحصى يفجر العيون

وماتت الأشجار تعتلي هاماتها الجذور،

وكل ما يدور/

بالمقلوب قد فشا،

وما كبا إلا الكلام.

تعثرت خطاه في حراشف الندم،

دونما سقم

تورمت قدم

هناك يفرش الكتاب، يعوم في حقول الفكر والعرفان

يلتحف الجريدة

يقيد الحروف،

وينظم المعارف،

ويغزل الخيوط من ورق

ودونما قلق يوزع الأرقام،ويسمع الزفير من بعيد

أول ما يلفت انتباه نحو إيقاعية هذا المقطع، تكرر فونيم (الميم) هو صوت صامت غنائي، يؤدي إلى ذبذبة الوترين الصوتيين، (الكلام، المقام، الرمال)، ثم تكرار التنغيم بالارتكاز على صيغ المورفيم بترتيب منسجم (كاهل، حافر، عيون، جذور، يدور)، تكرار فونيم صوت الألف لإطلاق الانفعال الخارج من تأمل الاحتمال(ماتت، الأشجار، هاماتها) ثم يتسرب رنين الإيقاع من خلال تكرار صوت اللام (الأشجار، تعتلي، ال، كل، المقلوب، إلا الكلام)، وهكذا يمضي الشاعر في توليد إيقاعاته الموسيقية من خلال النص مازجاً الموسيقى الظاهرة بالموسيقى الداخلية لأن طبيعة موضوع النص أو كما أراد الشاعر أن تكون ذات طبيعة ازاحية أكثر من كونها تفتيتية، وسعيه لإثبات حالة البحث لا لجدلية فرضية التواجد، لذا نجده آخر النص خاتمة بكرونيم معين من خلال صوت الصامت المكرر (الراء) (وراء، وراء..!!؟ و.. راء!؟)، وأخيراً، يظل التشكيل الهندسي لفضاء النص، قائماً على تماثل واختلاف إشكال خطية أو هندسية بصرية معينة، أو على توزيع معين لحركة الأسطر والمقاطع وفق جدلية التماثل والاختلاف .

قراءة في موسيقية قصيدة موقف الرمال موقف الجناس. محمد

الثبيتي:

ضمني،

ثم أوقفني في الرمال

دعاني:

بميم وحاء وميم ودال

واستوى ساطعا في يقيني،

وقال:

أنت والنخل فرعان

أنت افترعت بنات النوى

ورفعت النواقيس

هل اعترفن بسر النوى

وعرفن النواميس

فاكهة الفقراء

وفاكهة الشعراء

تساقيتما بالخليطين:

جمراً بريئاً وسمراً حلال

أنت والنخل صنوان

هذا الذي تدعيه النياشين

ذاك تشتهيه البساتين

هذا الذي

دخلت إلى أفلاكه العذراء

هذا الذي

خلدت إلى أكفاله العذراء

هذا الذي في المزيف احتمال

وذاك الذي في الربيع اكتمال

أنت والنخل طفلان

واحد يتردد بين الفصول

وثان يردد بين الفصول.

أصادق الشوارع.. إلخ.

(حقيقة كوني وكونك كائنين خلقنا من الأرض وإلى الأرض نعود، وحقيقة كوني وكونك نرجع في أصول تكويننا إلى حقيقة واحدة، قد تراها أنت ويراها غيرك من الناس، وتستطيع أنت وغيرك أن تعبروا عنها في صورة لانهائية من التعبير) - **د/ محمد زكي عشماوي**-

أي إنسان في تكوينه الفسيولوجي متحد مع الآخرين، والموجودات في تكوينها الخلقي لدي الجميع متحدة الثبات الشكلي، لكن مواقفنا اتجاه الموجودات من الأشياء الأرضية واللاأرضية من الضد إلى المتفق أو من المتفق إلى الضد، بناء على ما نتمتع به من مؤثرات سيكولوجية تمنحنا الاختلاف وتكوين الرؤية الخاصة نحو الأشياء، فموقفي من مدفأة استدفئ بها يختلف عن موقف جبران خليل جبران عندما وصف نفسه وهو بجوار مدفأة فقال (حطبة تستدفئ بحطبة) إنها خصوصية لحظة التلقي التي تميز موقف الفاعل المبدع من الفاعل العادي، والتي تخلق الدافع

الفني للحظة الخلق، والتفاوت في مواقفنا تجاه الكونيات، على اعتبار إنها تمثلنا أو تستقطع جزءاً كائناً منا، وكما تتبلور مواقفنا من الموجودات الأرضية يتساوى الأمر في اللغة والأدب، ومن هنا فإن قصيدة الثبيتي تدخلنا ضمن نسيج الموقف الذاتي لمعنى الأشياء المؤمن بها مسبقاً.

المواقف تختلف أمام الأشياء كموقف عمر الخيام الذي وصف إبريقاً فقال (لقد كان هذا الإبريق عاشقاً مثلي، وكانت يده هذه معانقة لحبيب، لكن السؤال الأهم متى يمكننا إعلان مواقفنا تجاه الأشياء؟؟ عند اندثارها أو الخوف من اقتراب موتها أو قتلها (كل ذلك جائز).

موقف الرمال.. موقف الجناس،أول ما يطالعك عنوان القصيدة،والعنوان هو بطاقة تعريفية لموضوع النص ونتيجة أخروية لمقصد المبدع من الفعل الشعري، يمهد لنا سياسة التقابلية المتبعة فيما بعد والمكونة للندية،عند الانتهاء من فعل القراءة،تستفسر ضمنا عن موضوع النص الذي يبدو لك كتورية والاقتراب منه يشعرك منه برائحة النخيل وطعم الرطب، والتعمق به يشعرك بفلسفة الوجود والغياب وجدلية الإقصاء والاستمرار، والشاعر يعقد في افتتاحية الحدث الشعري واستمرارية التصاعد الحركي للفعل الشعري من خلال الاعتماد على ظاهرتين مختلفتين هي:

1 - ثلاثة أفعال رئيسة،واحد منها ممثل لحوار قصصي بين موجودين لطبيعتين مختلفتين هي:

- ضمني: فعل الاتحاد والحميمية لعلاقة مختلفة قائمة بين موجودين (دعاني) فعل الاستقبال للمجهول الخارجي (ميم/ حاء، دال) لفريضة زيادة الآخر.

(قال) فعل الاشتراك والتقابل بين الموجودين ذي الطبيعة المختلفة على مستوى الندية.

2 - الظاهرة الثانية، اعتماد الشاعر في تشكيل هيئة الفعل الشعري على الجناس اللغوي الذي ساهم بصورة فعالة في ولادة المعاني التقابلية ضمناً، كما قلص سلطوية التشخيص وفجر مواطن الموسيقى الداخلية بمعية القافية التي كانت تظهر من آن لآخر،لا لذاتها بقدر ما تكون لخدمة تكوين مفردة الجناس، ولا شك أن الجناس استطاع أن يؤدي ما أراده الشاعر من تماثل ندي بين المخلوق الإنساني في التكوين والنشأة والشكل والفعل، وإن أوقع الشاعر حيناً في عثرة التكلف والصنعة البديعية.

ويمكن أن نتصور مصادر الإيقاع في النص كالآتي:

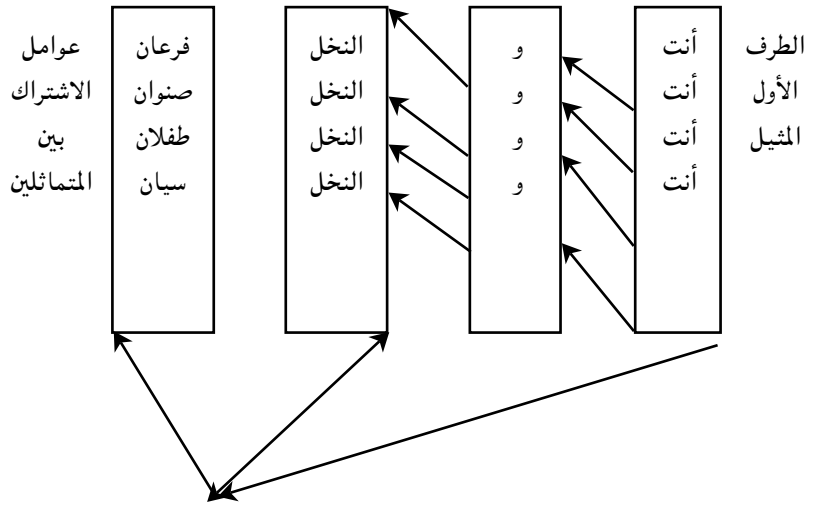
1 - الجناس المفرد

النوى	النواقيس	احتمال	فصول	أفلاكه	المدينة	البلابل	شاهداً	شطر	العذوق	المدى	قبر	قفر
النوي	النوامس	اكتمال	فصول	أكفاله	السفينة	المقابل	شاهراً	سطر	العروق	المدائن	صبر	فقر

2 - التقابل

يغتابك الشجر الهذيل	طفل قضى شاهداً في الرجال	أي بحر تجيد	أنت بعيد كماء السماء
يذمك الوتد الذليل	طفل مضى شاهداً في الرجال	أي حبر تريد	إني قريب كقطر الندى

1 - التقابل بالندية



4 – تقابل الأنظمة الصوتية

الراء... الفاء... النون	طفل قضى شاهداً في الرجال	أي بحر تجيد	أنت بعيد كماء السماء
صامت متكرر// صامت احتكاكي// صامت غنائي	شبه صائت// صامت مجهور	صوت انفجاري// صامت متكرر	امتداد// صوت انفجاري

ثم نلاحظ التدرج الاتحادي لثنائية العلاقة بين المتماثلين التي تبدأ منفرجة التماثل، لتصبح تنازلاً متساوية التطابق،التساوي في التطابق (سيان، طفلان، صنوان، فرعان) ورغم التماثل لا تخلو الندية لدى الشاعر من مقارنة بين قدرة المخلوق النباتي (النخل) والمخلوق الإنساني (الاحتمال) فهو يقدم لنا أسطورة المخلوق النباتي عبر التاريخ، (دخلت إلى أفلاكه العذراء)، مذكراً بقول السياب (عشتار على ساق شجرة.

يقول الشاعر (يتردد بين الفصول.. يردد بين الفصول) مقارنة بين فعلي الحرية والخضوع، فأولهما يفكر ويكسر الحدود، وثانيهما، يحفظ ويجيد التجمد بالزيّ، مقارنة بين التمدد والحيزية،المخلوق النباتي، يتمدد

يصاحب كل شيء واللاشيء، يمتد على طول عروق الشوارع والمزارع والشواطئ والبيوت والبحار، ويظل الإنسان منكمشاً داخل حيزية المكان المخصوص.

وبعد مقارنة الندين اللذين لا يعلن الشاعر من خلالهما الأفضلية، يتصاعد الفعل الشعري لاتجاه آخر بعيداً عن المماثلة والندية، إنه يبدأ في البحث عن ذاتية المخلوق النباتي الذي يستدرجه الشاعر للحظات من الألم والغياب والبحث عن المفقود أو التاريخ، وهذه اللحظات أو حالة الاستحضار يدخل إليها الشاعر عبر طريقتين هما:

1 - النداء (يا أيها).

2 - تنشيط حس التذكر المسبق (شققت// كتبت).

إنها تجربة استدعاء أو تنبيه ضد الموت أو القتل (يغتابك) ثم إعلانية التحدي ضد ذلك الموت أو محاولات الاعتداء (تظل تسمو في فضاء الله// ذا ثمر خرافي// وذا صبر جميل) ذلك يظل الفارق بين المخلوقات المختلفة، مقاومة الموت والاستمرار في البقاء، وفي المقطع الأخير، يتأمل الشاعر الزمان المفقود والتاريخ الموروث (فشققت بين القريتين عصاك).

والمكان الأول والثاني،للخلق والنسبية (ببطن مكة، في المدينة كي أراك).

ويظل البحث عن المألوف من الموجود النباتي داخل دائرة الزمان والفعل والمكان، (موقف الرمال.. موقف الجناس) هاجس أمنية العودة أو قل أولاً تنظير فلسفة كيفية العودة (أسلم.. إذا عثرت على خطاك.. إذا عثرت عيون الكاتبين.. على خطاك.. وما خطاك).

ليست العودة الحركية بقدر ما هي تثبيت للتواجد وإيماننا بتواجد الأشياء لا ينطلق من المستوى الشكلي المحجم حول حواسنا الخمس - فقط - (أني أحدق في المدينة.. كي أراك.. فلا أراك)، بل ينطلق من يقيننا بما نألفه من جمال، وهكذا يدخلنا الشاعر في منظومة فلسفته نحو الجمال بجوهره من خلال رمز تاريخي، ليبحث معطبات قوانين التواجد والغياب، القوة والأقوى، الفناء والأبقى، كمفهوم جبري غالباً.

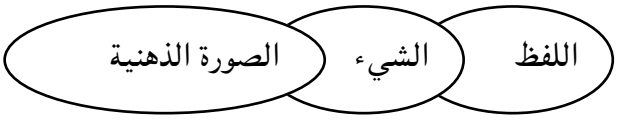
المعجم الشعري في قصيدة النثر

كلماتي أصوات حياة لاتعرف موت الكلمات - الفتوري -

اللغة في قصيدة النثر ليست وسيلة تعبير، بل هي خلق لحالة احتمال، ثابتة أو مؤقتة حقيقية أو مجازية، وتكاد الكلمة في قصيدة النثر هي المسئولة الأحادية في هذا النمط الكتابي عن صناعة التجربة، لأنها تمثل التعبير والإيقاع معاً.

قصيدة النثر، رؤيا، تمرد، رفض، عبث، فوضى، تساؤل، شك، جدل، لا زمان، لا مكان، لا انتماء، حزن، تشاؤم، كل هذه المعطيات هي التي تشكل المعجم اللغوي في قصيدة النثر عند الشاعر السعودي، وإن اختلفت زوايا الرؤية وإيضاحاتها.

تمر الكلمة وقت نشوئها بدوائر ثلاث:



وبعد نشوئها تتحرك ضمن أربع دلالات:

الدلالة الصوتية	الدلالة النحوية	الدلالة الصرفية	الدلالة المعجمية

وعملية التركيب تلك يشترك فيها الجميع، لكن الاختلاف يكمن عادة في خصوصية الإنتاج اللغوي، بين المبدع والإنسان العادي،فالفاعل العادي المنتج للغة يتعامل معها كوسيلة تعبير، وهو عادة يكتفي بالمستوى الحقيقي للملفوظ اللغوي، في حين أن اللغة عند شعراء قصيدة النثر (طريقة تفكير، تفجير، ثورة).

التجربة الجديدة تعني اللغة المنبثقة عن اللامألوف إنها عند أدونيس الأب الروحي لهذا النمط الشعري (طريقة تفكير.. إنها لحظة العمل ولحظة الإنتاج).

فاللغة هي أساس الإبداع الأدبي والابتكار الفني والذي يعتمد على (مدى سيطرة الأديب أو الفنان على عناصر لغته، واستثمار خصائص الألفاظ وعلاقاتها وما توحي به من ارتباطات وقرائن... فإن الفن لا يكون في الهيكل العام للفكرة أو الموضوع، إنما يكون في الملامح الدالة الموحية التي ارتسمت على وجه هذا الكائن الأدبي أو ذاك، والتي خلقتها علاقات اللغة ودلالاتها بفضل خصائص صياغتها وبفضل ملكة الخيال التي تستطيع أن تجعل من اللغة والفكرة والعاطفة والصورة والموسيقى وغير ذلك من عناصر العمل الفني وحدة متكاملة وعملاً فنياً)[25].

والاستعارة النحوية من أهم تقنيات اللغة في قصيدة النثر، وتصنف الاستعارة حسب التركيب النحوي كالآتي:

1 - المركب الفعلي: الفعل المبني للمعلوم، الفعل المبني للمجهول، اسم فعل مبني للمعلوم. اسم فعل مبني للمجهول.

2 - المركب المفعولي: ويتركب من فعل ومفعول

3 - المركب الوصفي، ويتركب من (صفة/ موصوف).

4 - المركب الإضافي، ويتركب من (مضاف، مضاف إليه).

ويعرف تشومسكي الجملة في النحو التحويلي التوليدي بقوله (إنها جمل من نوع يمتاز بالبساطة الواضحة التي تحتوي عملية توليدها على الحد الأدنى من وسائل التحويل) ويقترح لاندون للكشف عن الاستعارة وتحديد خواصها الدلالية والنحوية، تحويل البيت الشعري إلى سلسلة من الجمل البسيطة تأخذ فيها المركبات اللفظية أحد أشكال المركبات النحوية، وقد أطلق على هذه العملية مصطلح تبسيط الجملة، وبهذا التبسيط تظهر العلاقات الدلالية والنحوية التي تحكم المركبات[26].

واللغة الشعرية لا تعني لغة أخرى غير لغة حديثنا وتخاطباتنا اليومية أو الثقافية إلا أن الفارق بينهما المخزون الانفعالي والنفسي للتجربة في تصاعدها الدرامي، فالمخزون المعنوي لكلمة الروح مثلاً يختلف في أبعاده عند المستخدم العادي عن استخدامه عند المبدع، فأولهما يمثل الحقيقة، وثانيهما يمثل معنىً توظيفياً انزياحاً، لا يهتم بالمستوى الحقيقي في الدلالة الأصلية، وإن اعتمد على تلك الدلالة كإيحاء، وهذا ما يعتق الدوائر الدلالية للملفوظ الواحد، فالكلمات داخل عوالم قصيدة النثر تفقد حقيقتها المطلقة، بحثاً عن كساء آخر للانضمام إليه، لذا تظل اللغة كائن شكيّ، ملحد باليقين المثبوت، والشك والإلحاد هنا هو الذي يمنح النص الأدبي البقاء، لأنه يظل مدى مفتوح الأفق،لكن الحقيقة تسّور حركة تنامي النص، وتوثقه بالمثبت، وبذا فهي تحجّم دوره. ولو تأملنا قول فليسوف العربية العظيم المعري:

أبكت تلكم الحمامة أم غنت.... على فرع غصنها الميادي

إنها رؤية جديدة ولغة شعرية جديدة، رؤية ولغة يستمدان التجديدية

من خلال التشكيك في الحقيقة المتعارف عليها، شك من أجل البحث عن جوانب أخرى لماهية المخلوقات والأمور.

قصيدة النثر في تكوينها اللغوي الشمولي ذات خصائص نوعية ومواصفات معيارية مجزأة من حيث الكلمة: والصورة، التنسيج التكنيكي لوحدة الحدث المثار والمغلّف بواقعية التماثل البيئي، أو الوسط الناقل لرؤياوية الموقف الديالتيكي لنشوء القصيدة في فرديتها القاعدية الذي يمنحها بدوره نوعاً من التصبّغ الإيحائي. اللغة هي أساس البناء المعماري لقصيدة النثر فهي تمثل المستوى النظري كعلامات والمستوى السمعي كموسيقى، وهذا ما يمنحها جانبية التلامس القرائي كحوار شعري، تمتاز بتراكمية الدفقة الشعورية والحضور السكني، فهي عالم مملوءة بمناخات التكاثف الحي والتصاعد الموقعي للأشياء في انعكاسها المرجعي، لذا يصبح التعامل اللغوي ذات خصوصية انبنائية، تتجاوز لملمة التبعثر الفائض، لأن التلملم وسيلة شرحية لاكشفية محفّزة، وهي من وسائل الأداء الوثائقي، لا الاقتصاد الأدائي التي تعمد إليه، ونطرح تطبيقاً لذلك قصيدة (الرنين) لشريف الشهراني:

يكون مسطحاً مستديراً ....، يوحي بأنه أم

فيندفع إليه بلهفة من فجعته وحدته، وينكّت له

ويخبره.. على أي جانب ينام وبوصيته،

تتكرر المهزلة، التي خلقها بضعة أيام، يجد

جسده الجذع الوحيد على هذه الطبقة الصخرية
المصمتة، وإذا باللحاء يبدأ بالانقشاع، رغبة في لذة
أخرى، أن لا يجد غير، أن يمص إصبع قدمه، غير

ألا يفكر بغير هذا، فيبدأ الرنين، عذوبة الرنين تجعله،
أشلاء من جسده، من فوق المساحة في كيس شعير،
يحمله على كتفه، يهرول فزعاً من ضروس الزعيق، لم
يجد غير أن يلوك جسده، لا إراديا، فيتشهد كل مرة،
غير أن لا يفكر بغيرها، هذا وكأنه عقاب البحر
(يطلب الانسحاب) الانسحاب، الانفلات، الرجوع
إلى أمي اللاإرادية، في العدم الفضي المكعب،
السيحان، الصعود، أو النزول، أو شيء جديد،
التلاشي، اشتراط إلا يعرفون أو قارورة الدمع.

وأهم تقنيات اللغة كذلك في قصيدة النثر الرمز، الأسطورة، التكثف، الانفتاح الدلالي. إن «اتساع الرؤيا يضيّق من حدود العبارة» كما يقول النفري، وهذا ما يؤمن به شاعر قصيدة النثر، لذا فهو يكسّر شريعة الحرام بخطيئة التفجير اللغوي.

الشعر في ذاته لا يؤسس عالماً، بل التعبير عن مجردات لا حقيقية نكسوها بطرائق اللغة هي التي تبتكر العالم الشعري، أي في نوع العلاقة التي تُقيمها القصيدة مع الأشياء وطبيعة اللغة التي يستخدمها الشاعر للتعبير عنها. فالشعر، موجود لاحق، غايته التعبير عن العلاقة المعقدة القائمة بين الإنسان والعالم. وهي علاقة ذات طبيعة خاصة تختلف، رغم ما فيها من ثوابت، باختلاف الأشخاص والإيقاع الحضاري السائد في كل عصر. ولذلك فإن الثبات لا وجود له في عالم الإبداع الشعري،لأنه لا يتعامل مع الأشياء من خلال يقين القطعيات، بل الأشياء في ذاتها تظل حالات احتمال غير يقنية لذا يحاول تغير أنظمة تشكيلها الفيزيائي،

لإعطائها شكلا آخر، لوناً آخر، مفهوماً آخر غير ذلك المألوف المتواجد، ونضرب نموذجاً لذلك قصيدة (بياض) يوسف المحيميد.

تساقط كأوراق، واحدة واحدة، تلكم النوافذ،

في خريف الظلمة،لكنها وحيدة تبقى النافذة

المسرجة تخبئ في طي زجاجها المضبب، حفز

ملامح التي تحوك قرب شايها، حتى إذا ما

انفرطت خفيفة خيوط الكتان من بكرتها مشكلة

ملاءة بيضاء، طوّحت بها فوق ذراعيها

العاريتين، فانتفض الفجر يقظاً.

ولذلك فإن اللغة لا تكسب صفة الشاعرية من دون تحقيق قدر مناسب من (الانزياح).

وخاصية الانزياح التي أشار إليها (جان كوهن) في كتابه (بنية اللغة الشعرية) تتمثل في أمور مثل التجنيس والقافية اللذين يعملان على عرقلة مظهر الاختلاف الصوتي الذي يضمن أداء الرسالة اللغوية، وخرق الترابط الدلالي والنحوي عن طريق اختلاف الوقفة الدلالية مع الوقفة النظمية، وإسناد صفات غير تلك اعتادت أن تصف الأشياء بها أنه لا يوجد مقياس مشترك بين العقل واللغة وهذه (الفجوة) التي تجعلنا بعيدين عن التثبت من قدرتنا على التعبير عن مشاعرنا وأحاسيسنا نحو أنفسنا والعالم المحيط بنا بدرجة كافية، هي التي تدفعنا إلى البحث عن لغة أخرى، اصطلحنا على تسميتها بـ (اللغة الشعرية) من دون أن يعني ذلك أن النشاط الذهني لا يؤلف شيئاً في تركيب هذه اللغة الجديدة. ولقد كان اتجاه بعض الشعراء في نهاية القرن الماضي وهذا القرن إلى الأحلام والهلوسات والرهاب والاستغراق في ما ينتجه (اللاوعي) نابعاً من

الإحساس بضرورة الخروج من رقابة العقل ومن الشعور بعدم كفاية الوسائل الشعرية التقليدية، وهذا الاعتقاد هو ما ساق الوعي البشري لرؤى وإمكانيات جديدة لا توفرها اللغة الاعتيادية، فضلاً عن أن الشعر يبدو بطبيعته الجوهرية أشبه بالحلم باعتباره تلاعباً بالأقوال وخالياً من جدية الفعل الذي يدخل في حوار مع الواقع ويعمل على تغييره، كما يقول هيدغر. وذلك يحيل إلى حقيقة أخرى وهي أن هذا النوع من الشعر يرفض المعنى، أو يرفض على الأقل المعنى الشائع الذي يحيل إلى شيء يقع خارج الكلمات نفسها ،كما نجد في قصيدة (لست لوركا) لحمد الفقيه:

لست لوركا

لأغسل خطاياكم بدمي أو لتضعوا مناديل نسائكم على قبري لتخفق تجاه السماء. قبري الذي انتظر أن يكون غيمة من دمع أمي، أمي التي أهب جسدي لريح تهب من ناحية حنينها الذي يمزق حنايا الناي

حنينها الذي عصف كبقية خريف

خريف يلقي على النوافذ صباحات شاحبة

المياه التي ثلمتها أسارير الضوء

المياه التي أعارتنا شبقها ذات يوم

الماء الذي تنخره الحسرات

لست لوركا

لأرى أن الغرقى لن يكونوا نفايات تكنس من رهافة المياه

إن فكرة الألسنة المنظومة تحول الأصوات نفسها موضوع انتباه وتكشف عن قيمتها المستقلة وتبرز في الحقل الواضح للوعي إزاء إنتاج المعنى، وقد أكدت الشكلانية أن الشعر لغة مستقلة أو ذاتية الغائية طالما كانت قادرة على أن لا تحيل إلى أي شيء خارجها. فهي لغة مختزلة إلى

عناصرها المادية: أصوات وحروف. ولذلك فهي تتميز بطباعها المحسوس من حيث مظهرها التركيبي واللفظي، فالأخبار ليست مقتضى الفعل الشعري لأنه موجود سابق، لكن الكيفية هي التي تظل هم اللغة ومحتوى تميزها، لذا فقصيدة النثر تبني عالمها الخاص من خلال اللغة وعلاقات تجانسها مع اللحظة الموسيقية واللحظة التصويرية، لتؤسس عالماً منسجماً من الدلالات والإيقاعات.

قصيدة النثر،تبني عالمها الشعري من خلال الصورة الشعرية ذات الطبيعة الدلالية، والإيقاع والمظهر الصوتي. فالشعر، كما يقول بودلير، يمسُّ الموسيقى عن طريق عروض تمتد جذورهُ عميقة في النفس البشرية بقوة أشد من تلك التي تشير إليها أية نظرية كلاسيكية. وقد نشأت التقاليد الخاصة بقصيدة النثر التي يفضل أصحابها الحديث عن إيقاع داخلي يقوم بين الكلمات والجمل الشعرية وفقاً لعلاقات خفية وغير واضحة دوماً في النصوص التي يتحدثون عنها. سالكين في ذلك المنهج التفجيري اللغوي (تفجير اللغة الشعرية) للتعبير عن مدى الرفض للنظام الثابت، والتفجير اللغوي كما يعرفه أدونيس بقوله:

(لم أقصد من هذا التفجير استخدام التراكيب الدارجة في لغة الحياة اليومية أو المفردات النابية المبتذلة أو الصيغ غير النحوية أو الألفاظ الأجنبية والعبارات العلمية، أو التبسيط الصحفي، مما يوهم الذين يمارسون هذا الاستخدام إنهم يجددون ظناً منهم أن هذه الأشياء لم يعرفها الأقدمون، وإنما عنيت تفجير البنية الشعرية التقليدية ذاتها، أي بنية الرؤيا وأنساقها ومنطقها ومقارباتها. أو بعبارة أكثر إيجازاً: تفجير مسار اللغة وأفقها). وتتميز اللغة في قصيدة النثر بالطابع السردي والحوار والبناء الدرامي والميل إلى اللغة المفردة الأسطورية:

(في الرحلة)

يحكى بأن السندباد

قد جال في البلاد

سبعاً من الرحلات

لاقى فيهن من

عجائب الزمان

غرائب البشر..

قد دونت جميعها

في النثر والأشعار

فإذا كان الشعر لغة، فعبر هذه اللغة تكمن ألفاظ تعبر عن حواسنا، مشكّلة صُوراً تمثل تلك المدركات الحسية، عبر الأفعال والصفات، أو مما تتركه من تأثيرات عبر الدال والمدلول، من خلال الترابط النصي الخالق الأول للكسيمات الوحدات المعجمية (LEXEMES) (أي التلاؤم مع منطقية الانفعال الإبداعي، والمنطقية في الترابط النصي في قصيدة النثر لا تهتم بنسبة التلاؤم مع الأنظمة القارة للمتواجد المألوف، بقدر ماتهتم مع المزاج الانفعالي للمبدع في تشكيل رؤيته، وهذا يحقق انسجاماً (LA COHERENCE) وفق معطيات تلك الرؤية لحالة الاحتمال، بصرف النظر عن الاتفاق مع الطقس الاجتماعي، لأن الاحتكام بعقد الكلام SURDETERMINES يندر ما ينفذه شاعر قصيدة النثر،لأنه خطاب ينطلق عادة من اللانتماء أو قل التمرد على منظومة الانتماء، ونلحظ هذه الخاصية في قصيدة تسرب اللوعة. **علي الحازمي**.

عظيم هو البحر

لكنه الآن يغرق في شبر عينيك حتى النهاية.

معنى الجمال الذي يلبس الأرض بهجتها

كم يظل احتمالاً شريداً تعلق في غفوة

نصف حالمة منك بالخيلاء

ووحدك من يسلب الليل أسفاره

حيث يغفو المساء على رمشك الحر طفلاً

من الناهوند المهادن.

مثل الذين استطال بهم درب هذا الزمان..

كآخر ما يفعل المذنبون بحق (....)

إذا تجاوزنا ظاهرية علاقة الاحتياج الثنائية.. للتسلل داخل كيوننة البحث الوسيط الروحي لإيجاد التقابل بين نموذجين متماثلين كرؤية علوية ممتدة من القرين إلى القرين، وهي لا تعني التيقن بالضرورة بل الشكية وجه آخر لليقين..

(ربما كنت نوراً.. ربما كنت ناراً..)، (ربما) التي تكررت خمس مرات في المقطع، فما المراد بها؟ إنها مفتتح هذا التعريف التشكيكي للأنموذج المتأمل أو المتوهم أو المفترض. ولعلها مفتاح اكتشاف الفرق بين التمني والموجود، التمني الحقيقة المطلقة الرابضة بين يقينيات حواسنا، والتمني الوهم المتفائل داخل نسيج ذهننا الباني الأول لعوالم كائنة من لا شيء، والتي تظل مجرد لا شيء ينبت فوق أكف (رب) وهي أحياناً تسلب الحلم وهمية التمني لدفعه داخل خارطة الواقع، لتذكيره بحقيقة اليقظة. ولعله لا شيء.. هكذا تفتح لنا (رب) حالات الاحتمال التكوين في تضخمها أو اضمحلالها (لست أدري) مفتاح الشكية المتكرر في النص لاستمرارية إنضاج قلق الحيرة، الذي يظل يتحرش بأنثوية اليقين كلما اقتربت من فعل الاكتمال.. ثم احتمال التصنيف كمستوى أول

(النور والنار..) طبيعيان مرمزتان، المتكررتان في المعجم الشعري للقصيدة النثريه، لانهما تحملان دلالات مختلفة عن الأخرى في حالة ثبوتية التكوين للحالة المحتملة القابلة لفعل الإثبات.. النور ترميز للمثال والنار ترميز لفاعلية العقاب المنتوج الدلالي لفعل الخطيئة، الخطيئة لا تعني فعلاً غير سوي بل تعني المتناقض للمثال في المستوى.. ثم تظهر وصال.. الرمز المفعّل لثنائية احتمالية التكوين النور والنار.. وصال علاقة جدلية ممتدة بأطراف التكوين العام بين المتماثلين، الأنا (التفريغ الذاتي للشعور) والأنا (الظل الناتج للاستقبال).. إن التحول يخرج تجربة الحالة من العادية إلى العجائبية، هذا الاحتمال الذي يضع الشاعر بين المتناقض من الوجود والعدم ليضع لحظة اضطراب نفسي وذهني ونظري تسوغ حالة الشك القائمة على استفراع الامتداد الرؤياوي للنص.

(بياض) يوسف لحيميد.

تساقط كأوراق، واحدة واحدة، تلكم النوافذ،

قد يستغرب المدرك الذهني للوهلة الأولى الارتباط بين مادتين مختلفتين (الأوراق، النافذة) ولكن الاستغراب يتلاشى عند المدرك الذهني إذا حلل مسوغات الارتباط بين المادتين على مستوى المحصول وهو فعل السقوط المشترك العام لنتيجة الانتهاء، إن نقل ملكية السقوط من الورق إلى النافذة مستبدلاً بالملكية الخاصة الانكسار إحدى خصائص اللغة في القصيدة النثرية أي تجاوز اللكسيمات، فالترابط الدلالي يظل خاصاً بالإيحاء الذي ينبثق من الحالة الانفعالية للمبدع، فهذه الحالة هي التي تسن قوانين الانسجام والترابط المعنوي للغة التي ينسجها الشاعر.

وفي قصيدة عيد الخميسي:

كسرة ضوء في العتمة

ممشى

بين جدارين

وتحت حذائك تتقيح نفس الأشجار الملساء

تعلق عينيك بها

نفس السنوات الرخوة

تمسحها عن صدرك

لو فطراً ينمو،

لو تنشرح كجذع يبكي عزلته..

ستهش على غربان لائذة في بحة صوتك

لو تسقط من جرف لتوازن قدميك

على كسر زجاج

(كسرة ضوء، عتمة، جدار، أشجار، جذع، غربان زجاج) مفاتح لحالة الخوف والقلق وهي دائمة التردد في المعجم الشعري في القصيدة النثرية، الخوف من الذات والأشياء الملقاة داخل كيس العتمة،وهو بذلك ينفي ملامح المكان والزمان، فالزمان نهار ما مربوط بحبل ضوء مفتوح الاتجاهات لا تحيطه إلا العتمة، والمكان جدار تحيط بعتمة الضوء ليتراكم مستوى الانغلاق الذي يعتمد على اللاشعور لابتزاز الحاضر من الحالة الشاهدة للذاكرة وقت الحدث (وتحت حذائك تتقيح نفس الأشجار الملساء).

والمحصول الناتج من الحدث حينا آخر (لو تسقط من جرف لتوازن قدميك على كسر زجاج) ولكنهما المحصول والذاكرة رغم اختلافهما

كغائب ذهني وبقاء أثري يجتمعان إلا أنهما يجتمعان داخله كخط أفقي واحد في حالة نسميها حالة الاتحاد الذهني ما بين الغائب الموجود والحالة التي تعتقله داخل أضيق دوائر الخوف من المجهول، هذا الخوف الذي يكرره ضمن حالتي كسرة الضوء وتكسر الزجاج، أي الالتصاق بجزئية الاحتمال المعروض.

(والألفاظ نوع من اختزال المعاني تشير إلى ما يمكن وروده منها على اللسان أو هي رموز يقترن كل منها بخواطر وملابسات تتيقظ في الذهن متى طرقه ذلك اللفظ ولا يشترك فيه معه لفظ آخر، وإن ترادفا في ظاهر المعنى، فالمترادفات لا تتشابه في المدلول تماماً) كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل.

المعجم الشعري في قصيدة النثر في الشعر الشعبي

وسوف أقف أمام مقتطفات من نصين، هما وهوامش لغرفة باردة. لعبدالمجيد الزهراني، ورعشة باب لطلال الرشيد.

المطلع على التجربة الشعرية التجديدية في الشعر الشعبي، سيلاحظ أن هذه التجربة، اعتمدت في تصاعدها الدرامي على تفتيق الذات الإنسانية بكل ما مرت بها من تحولات اجتماعية، تماماً مثل قصيدة النثر الفصحوية، فنجد القلق النفسي والاكتئاب والغربة بمستوياتها المختلفة والوحدة والعبثية والتمرد والرفض واللامعقول، من الموضوعات التي سيطرت على النص التجديدي الشعبي، وهذه الموضوعات ليست وليدة قصيدة النثر سواء في الشعر الشعبي أو الفصحوي، إنما ظهرت بمصاحبة الاتجاه الابتداعي الذي نلمحه في قول (حسن فقي):

ماذا أريد ؟فقد برمت بما أريد؟

إني لأهدم.. ثم أبني.. ثم أهدم من جديد

وأرى الحصى دراً.. فأنظم منه كالعقد النضيد

إنه تصور للحظة القلق،القلق اللامعرفة بالذات وبالأشياء، اللامعرفة بما يريد، القلق الذي يبحث عن حقيقة الذات، الموجود الكائن الذي تتدثر به أرواحنا!

من أنا..؟ هل أنا غير طيف شاهدته أحلام هذا الوجود؟!

هكذا تسأل تجربة القلق وتأمل الذات عند حسن فقي، والإجابة:

أنا مثل الألوف في هذه الأرض.. رسيف ما بين شتى القيود

والإجابة مبتدأ سؤال ظل يدور في أعماق شعراء قصيدة النثر السعوديين سواء على المستوى الفصيح أو الشعبي، ونص هوامش لغرفة باردة، لعبدالمجيد الزهراني، هو نص شعبي ينتمي لقصيدة النثر، يضعنا أمام فلسفة القلق الإنساني، تجاه ذاته وأيامه وما يحيطه من تغيرات الإنسان والإنسان الآخر، القلق الذي نتوهم معه بالموت داخل الحياة، نتوهم معه بالتجمد داخل قوالب باردة من الوحدة والغربة وغياب تصاعد الزمن، نتوهم معه بهامشية الدور الذي يضع داخلنا الألم والحزن.

هوامش لغرفة باردة، نص يتكون من أحد عشر مقطعا ،كل مقطع يحمل تطورا لتجربة قلق الشاعر التي يحدد هوية مكانها (غرفة باردة) ودورها اللادور (هوامش) وإحساسه بالمكان (باردة) فمكاننا يستمد طقسه من خلال انفعالاتنا النفسية وحالاتنا الشعورية، فالطقسية انفعال وليس تحولاً جوياً، والشاعر منذ العنوان (هوامش لغرفة باردة) يحدد مساحة تقلّب تجربة القلق داخل أضلاع حيزية غير قابلة للتمدد لإثارة

التجربة وتفجرّها وحصر طاقاتها. يقول مطلع القصيدة:

أفتح الشباك

أحسب العالق من الأيام في ريش الحمام

اللي تطاير من عيوني.

يبدأ النص بوصف حركي طلبي مواجه لمخاطب ما (أفتح) يوحي لنا من خلاله بفعل مسبق مجهول قبل نية فتح الشباك، فعل مسبق محصوله محاولة الخروج من حيز الذات والمساحة، أو توهم الذات بمحاولة الخروج كحيلة لممارسة حرية التنفس، والوقوف في منطقة وسطى بين حدود الخارج والداخل، الحرية والعبودية لسلطة المكان، ومواربة الرؤية الكلية أو تقطيعها واضطرابها وتداخلها، ذلك التقطيع الذي يحمله مصطلح (الشباك) عند الشاعر الشعبي، (والنافذة) عند الشاعر الفصيح، ولكن الدلالة المعنوية تظل واحدة عند الفريقين، الرؤية المتقطعة للموجود الغائب والفائت الذي يلملم الشاعر تفاصيله المتناثرة، الشباك رمز الحرية مقابلة بالقفص بالارتداد إلى الداخل (الغرفة) الشباك، التوقيت الذي يعلن مواعيد انصراف الزمن وقدومه حينما ينغلق باب السلطة ليحول الاتساع إلى قوقعة حجر، (في ريش الحمام) هنا المخزون الذهني لرحم الذاكرة البصرية، التي تخلق تصوراتنا ودلالاتها ،الحمام، رمز لكل المتيحات والمنطلقات إنها كالهواء لا يمكن اختناقه، (اللي تطاير من عيوني) يلملم الشاعر تفاصيل الماضي ضمن إحصائية الذاكرة المتناثرة فوق زجاج التاريخ، ضمن إحصائية (أحسب) لجدولة الثابت والمنفي من الذكريات، الذكريات التي تتحد مع ذات التجربة، فتفتح لها محاور ما كان من الأفعال والأسماء والأشياء والكائن وما ينبغي أن يكون عن مثالية الذات.

أحسب العالق من الأيام في ريش الحمام

اللي تطاير من عيوني.

يذكرنا بمطلع قصيدة (غبار السنين) لطاهر زمخشري

في غبار السنين فوق المآقي كل ما قد جنيت من إخفاقي

وفي مقطع آخر يقول الشاعر.

قلت: روح

بالسؤال الخافي/ المفضوح.. في دمعي

أنا ما مليت ربعي، بس ملوني

ويش أسوي

لا عجزت أنسى وجيه اللي نسوني

يبني النسيان أعشاشه على كفي

يفتتح الشاعر الجملة الشعرية بفعل (قلت) ليصوغ لنا الجانب الاجتماعي لتجربة القلق، تتصاعد من خلاله توتر التجربة، تجربة الغربة والرفض، عندما يشعر الفرد بعدم انسجامه مع المجموع الاجتماعي، عندما يشعر بنفور المجموع من تواجده، هذا الإحساس الذي يسوّغ له مشاعر الانفصام عن المجتمع، ثم الحيرة في تقبل الوضع الكائن المرفوض ضمنا داخل الذات التي تتهيأ لفعل الانسحاب، هذا التناقض بين الكائن والمرفوض، يدفع الشاعر إلى الهروب من الواقع والاحتماء باللاوعي من الأشياء لإيجاد المعوض في منحه فرضية الموجود المثال الذي يبحث عنه ويحاوره (قلت) لماثلة المقابلة بين الذات الموجودة والذات الفرضية، لكن كيف نستطيع إيجاد المعوِض الذي يمنحنا الموجود المثال ويساعدنا على تحقيق حالة الانسحاب كحيلة دفاعية ضد الجماعة؟ يجيب عن هذا التساؤل اللاواعي في مقطع آخر.

قلت، أبكتب

قمت أدوّر عن يديني اللي فقدت

فـ.. الستاير

فـ... الكتب

فـ.. كل ما لامست بيدني - زمان -

قبل ما افقد يديني...

الكتابة وسيلة الهروب من مواجهة الواقع، والاحتماء باللاوعي وصناعة عالم مختلف عن العالم الموجود، الكتابة، عند الشاعر التجربة الجديدة ليست قالباً إنها حياة التي يواجه بها ما يرفضه ويتمرد عليه،والبحث عن بديل حر، لذلك أصبحت القصيدة الجديدة رؤية لنظام مختلف للأشياء، ويقول الفيتوري في قصيدته (من أجل عيون الحرية):

اكتب.. اكتب لا تتردد.. اكتب فالظلمة تتوقد.. اكتب فالكلمة تتجسد...

ويقول:

(كلماتي أصوات حياة لاتعرف موت الكلمات)

ويقول أدونيس: (أعرف أن الطريق لغة في شعوري لا في المكان، لغة في العروق في نبضها).

لكن عبدالمجيد الزهراني يعجز عن خلق عالمه المثال والتمرد والثورية على عالمه الموجود عن طريق الكتابة لعدمية آلية التنفيذ، (اليد) هنا رمز التمرد والتغير الذي سيخرجه من هامشية الحيز، اليد هي آلة البناء والهدم، والحيز هو الذي خطف قدرة آلة التغير، الحيز الممتد من

ظلمة الستاير إلى النور المخنوق في الكتب، الامتداد الذي يعرضه ضمن تفاصيل السلوك اليدوي، اليد هنا ذاكرة الجسد، وذاكرة الفكر، وذاكرة السلوك اليومي للفاعل.

* * *

من قصيدة (رعشة باب) طلال الرشيد.

يقول بريخت في إحدى قصائده - ترجمة **عبدالغفور مكاوي** -

.. آه: نحن الذين أردنا أن نمهد الأرض

لم نستطع أن يحي بعضنا بعضا

أما أنتم فعندما يأتي اليوم

الذي يصبح فيه الإنسان صديقا للإنسان

فاذكرونا.. وسامحونا.

القصيدة الشعرية عند بريخت هي بحث عن الإنسان همومه، قلقه، وبحثه عن الإنسان الآخر المثال، وفي نص رعشة هدب عند طلال الرشيد - رحمه الله - تتكرر تجربة الخوف والقلق والرفض.

يقول طلال الرشيد:

من دق بابي الخشب...؟ بابي العتيق

اللي على جال الطريق... جبين بيت الطين

اللي انبنى قبل السنين

تجربة الخوف والقلق هنا تأخذ منحى الدراما التي تبدأ بمشهد الاستفهام (من) التي تحمل هواجس خوف (ما) غير عاقل لمجهول (ما) عاقل، الاستفهام هنا يمثل موقف العقدة في ذلك المنحى الدرامي الذي

يشخص لنا خلق الخوف والمجهول الذي يقف خلف ميتافيزيقية وفلكلورية ذهنية الشاعر، والميتافيزيقية التي يمثلها الباب والفلكلورية التي يمثلها لفظ العتيق، وكأن الشاعر يريد أن يثبت لنا منذ البدء حالة إنسانية معينة يخلقها زمن (ما) ومكان (ما) وأبعاد نفسية (ما)، إنه يحاصر تنامي التجربة الإنسانية.

(الباب) رمز الانغلاق، التحجّز، الحجر، داخل حيّز معلوم، الباب، فاصل لعكسيين أحداهما ضد الآخر، الانغلاق والانفتاح، الحرية والعبودية، ودلالات الماضي من لغويات الشاعر التجديدي، يقول يوسف الخال في قصيدته ECCHOMO:

أعلم أن الأمس بي حاضر

وأنني أب الزمان العتيد... وأن أيامي على ضيقها

تنال مني كل شيء جديد.

عندما يسيطر الخوف داخلنا نتوهم أخطبوطا يلّف على مسام كل ما يحيط بنا حتى يكاد يخنق كل قطرة أمن تتسرب من السماء نحو أفواهنا ،نتوهمه يتربع فوق بابنا وفوق طريقنا ويتسلق نوافذنا وجدار بيوتنا، وذلك الخوف الذي يصنع حولنا المجهول، والمجهول الذي لازم شاعر التجربة الجديدة، فظهر له كقول صلاح عبدالصبور:

(هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل.. أم أنت حق؟)

إنه أشبه بسؤال جدلي يتقاذفه شعراء التجربة التجديدية، كل حسبما يرى ويشعر ويستولد من رحم تجربته الإبداعية، ورعشة باب تتابع لسلسلة هذا السؤال أو التجربة الجدلية التي تدور في حيز المكان اللامعلوم، المكان من لغويات الشاعر التجديدي، وظل المكان جدلية مستمرة بين الشاعر القديم والشاعر التجديدي في مضموناته وترميزاته

التي اختلفت،الشاعر القديم كان المكان هو انتماء، احتماء، جزء من تكوين نفسية الشاعر، ومن هنا سنّ الوقوف على الطلل،لكن المكان عند شاعر التجربة التجديدية يعني إعلان رفض لماهية المكان.

(بيت الطين) الطين من لغويات الشاعر التجديدي، وهو يعني الإرهاصة الأولية للتكوين، يعني العودة إلى رمز تساوي التكوينات، يعني الجانب الأقوى للرغبة والخطيئة وتجليات الغرائز التي تصوغ حيوانية الإنسان. (بيت الطين) في رعشة باب، بيت الأشباح الذي يلفه الليل الظلام، المهجور القابع أواخر الطرق المغلقة، إضافة إلى المجهول الجيولوجي للمكان، وهناك المجهول الإنساني الذي يمثله الشاعر:

(دقة عدو.. وإلا رفيق)

المجهول المكاني نحتمي منه بسلطة الاختفاء الحيزي، في حين أن المجهول القادم من الفعل الإنساني الآخر نعجز عن الاحتماء منه حتى عن طريق سلطوية الوحدة، المجهول الطارق الذي يحمل لنا الخوف، والشر حينا، كما يقول صلاح عبدالصبور:

الطارق المجهول يا صديقي ملثم شرير.

عيناه خنجران مسقيان بالسموم

والوجه تحت اللثام وجه بوم

لكن هذا الطارق الشرير فوق بابي الضيق

قد مدّ من أكتافه الغلاظ جذع عقيم.

المعجم الشعري في قصيدة النثر الشعري الفصيح

إلى أبي. أحمد الملا

شموع تفتقد الغرفة لذعة سوادها.. لذعة تمنحها

بعض الظلال الأخف وطأة من البياض الشاحب..

شموع؛ تشيل الهالك من الصمت توسع له شقاً في

النافذة...

قلت سابقاً أن اللغة عند الشاعر التجديدي تتجاوز الوسيلة والوظيفة، إنها تنتقل من هامشية الوسيلة إلى مركزية الخلق، لذا فهي خلق انتقائي، تخضع بعد ذلك لكيميا الصياغة حيث هناك في معمل الصياغة تتفاعل اللغة مع إيقاعات الانفعال اللاواعي فتتبلور في أشكال أخر ليس بالضرورة نألفها، فتآلف مؤشر فشل عند شاعر قصيدة النثر، لأنه يهدف إلى علاقة لا إلى غاية، في قصيدة النثر(انتهى عهد الكلمة الغاية،.. فالقصيدة لم تصبح كيمياء لفظية، بل كيمياء شعورية) كما يقول الأب الروحي لقصيدة النثر أدونيس.

في المقطع السابق من نص أحمد الملا، تتحرك دائرة المعنى عبر ثماني مفردات منتجة للدلالة هي (شموع، غرفة، سواد، ظلال، بياض، شاحب، صمت، نافذة) تجمع اللازمان ولامكان، إنها (قبر العقل وقبور الأشياء) كما يقول النفري. الشموع، النافذة المقابل النديّ للنور، الدلالة اللغوية الثابتة عند شاعر القصيدة، غرفة مقياس حيّز حالة الاحتمال الدائرة حول ذات ضيقة الامتداد، سواد، بياض، ظلال، مشتقات اللون الذي يضفي سينمائية مركز الدوران الخالق للحالة المضغوطة في صندوق الأبعاد الثلاثية لتلك الألوان، فسواد وبياض يمثلان حداً للأقصى والأقصى، والظلال انكسار لجمع ذلك المتناقضين، الشحوب وصف شكلاني والصمت وصف كلامي، والجمع بينهما يتمم ملامح حالة التوهان

الناتجة عن التقوقع حول فراغ الشيء.

الصورة الشعرية في قصيدة النثر

(الشعر صياغة وضرب من التصوير) **الجاحظ**

الخيال عالم الأبدية ورؤية مقدسة والقوة الوحيدة التي تخلق الشاعر، كما يقول وليم بليك.

والوسيلة الأولى في إدراك أي حقيقة، والفن بعامة هو المعبد الذي تحوم حوله بقية فروع المعرفة، كما يقول شلنج.

الشعر بمعناه العام تعبير عن الخيال، فالعقل يحترم الفروق بين الأشياء بينما يحترم الخيال مواضع الشبه فيها، إن العقل بالنسبة للخيال بمثابة الآلة للصانع والجسد للروح، كما يقول شيلي.

الخيال قوة قادرة على الكشف والارتياد عن طريق الخلق والحس والجمال كما أنها قادرة على بلوغ الحقيقة القصوى، كما يقول كيتس.

وعند كولردج (القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر).

لم تعد الصورة في قصيدة النثر، تشبيه، ربط بين متباعدين لأجل خصوصية مادية، بل أصبحت علاقة عقلية، تتبلور من خلال تجربة الشاعر، التجربة المكونة لثورته، والنظام الرؤيوي الجديد الذي ينظر من خلاله للأشياء واكتشافاتها، فالصورة في قصيدة النثر ليست انعكاسا لشيء موجود مسبق، بل هي نسيج وحدها، نسيج يتفرع منه باقي أطراف نمو جسد التجربة، فالانتقائية هي أساس الصورة في قصيدة النثر، التي تتبلور من الداخل إلى الخارج، فالذات هي إشكالية المعرفة عند شاعر قصيدة النثر، واكتشافاتها تظل محور فلسفة الصورة الشعرية، الوجود

إعادة صياغة عند شاعر قصيدة النثر والصورة الشعرية هي وسيلة تلك الصياغة، إنها تعبير عن التوتر النفسي القائم على رفض المسبق وبلورة المسبق ضمن نظام جديد يخالف القار، ويصيغ التوازن بينه وبين المفرز الرؤياوي، تأمل صورة انتزاع الذات من هيكلة الوجود المعتاد، وتقليم الميت منها لإعادة تجديدها الذي يعبر عنها الشاعر شريف الشهراني

فجأة إذ به يلفظ أشلاء من جسده، من فوق المساحة في كيس شعير، يحمله على كتفه.

وقول حمد الفقيه في قصيدة لست لوركا، الذات عنده تموضع تأملي علائقي لمجموع الارتباطات التي تتجمع فوقها المألوفات فلا تمنحها سوى التهميش لتكسرات الرؤى العابرة فوق تقاطعاته.

وحتى أقمت عاطفتي مشجباً لعابرين سرعان ما صار نزقاً يكبر بمرايا ندمي.

لم أكن لأصدقه.

الصورة في قصيدة النثر.. تراكبية تراكمية،وهذا ما يحيطها بصياغة الغموض.

وينتج بالكثافة التصويرية والاختزال المبهم لما هو مفترض الموجود، الذي يخل بالمستوى الحقيقي للواقع ويشوهه حيناً، ويحور مكوناته وينقلها من واقعيتها إلى واقع مصنوع خيالي) يوائم بين المكونات غير المتجانسة ظاهرياً ويكتشف التجانسات الكامنة الباطنة بين أجزاء العالم ويوفق بين التناقضات في خلق صورة شعرية لها وظائفها النفسية والجمالية والدلالية الفكرية والاجتماعية، الصورة الشعرية ذاتيةٌ محضةٌ، سواء أكانت تتوجه إلى التعبير عن الآخر،لأن الانفعال داخل قصيدة النثر انفعال دائري يتمركز حول ذات مقدرة، والتقدير قد يكون احتمالاً غالباً،

لتصعد فيها القدرة الشعرية إلى أقصى مدى ممكن دون انضباط للمقاييس الفقهية للموجودات،، باستثناء الانضباط الذي يفرضه نظام اللغة الشعرية، وهو نظام ذاتي يتبع سلطة انفعال الشاعر)، تأمل الصورة الشعرية في قصيدة (قراءة في كتاب الفجر) لطيفة قاري:

الأرض رومانة والأنواء عارية والجفاف قدر

وغامضة مثل نقش المطر

صلاة القبيلة

والمعزون قد أقبلوا من قتات القرى

وانتعلت لإثمها في احتفال

فاصطفاها الفجر

أضاعت أصابعها في ظلام الخيام

حاصرها الجند في دمها

من يقين الأجنة تنسج سجادة للصلاة.

الأنثى عند الشاعرة، هي رغبة للانعتاق خارج ثبات محيط سلطة الآخر.. فعل الرغبة يحولها إلى مفهوم الخطيئة، إذاً مستوى رغبة التحدي، ومستوى محصول الرغبة، مستويان أنتجا خصوصية الصورة هنا فتنوعت ما بين تأسيس الوجود، الأرض والنماء ونتيجة الوجود والخطيئة وفعل الرغبة والظلم والشر.

الصورة الشعرية مستقلة بتكوينها الخاص وليس انتماؤها إلى النص سوى) ارتباطٍ عضوي بمعنى أنها تتكون بشروطها اللغوية والنفسية والفكرية والرمزية مستقلة ثم تنتمي على عضوية النص العامة ويكون الارتباط بتمفصلات شعرية مشتركة بين اجتماع الصور المكونة للنص وهي في عالم صوري متجانس بشعريته، (هكذا تكون الصورة مفاجأة ودهشاً،

تكون رؤيا، أي تغييراً في نظام التعبير عن هذه الأشياء) كما يقول أدونيس، أي أن الصورة تكوين ذهني قبلي والصياغة تكوين لاحق، وظيفتها إقامة الارتباطات بين مجموع الصورة، التي تكون في ذاتها علاقات مستقلة، الشاعر لا يستقبل العلاقات كما يستقبلها الفيلسوف بعقله بل بوجدانه، يستقبلها كما يريد هو، وهو استقبال ذو خصوصية إسقاطية، فهو يضيف ويحذف ويغير العلاقة التي يستعيرها من الموجود، وهذا ما تتيح له قدرة الخلق الأدبي.

من قصيدة نهايات (آمال بيومي):

على الأرضية الملساء

تتقاطع أعمدة الظل

بوجه جامد وأصابع عمياء

التقته

وعلى الجدار الآخر تشكلت

سيدة الظل

لأجلها ثلة من الحرس

ترصد أخطاء النجوم

الريح

اهتزاز الأغصان الماجنة

ومناغاة الطير

أي الأمكنة لا يغطيه ظلي

والفضاء كرة تدحرجت

تحت عباءتي

المرأة هنا هي استعارة مفتوحة للسلب والسلطة والتقطيع الموزع على دوران الموجودات، التي تغتصب خصائصها لإسقاطها فتتحول بذوراً لنباتات تشبهها، لذا نجدها تمتدّ ضمن تكوينات الظل والشجر والعصافير، لكنها تكوينات محجمة بسلطة الرقيب (حراس) هذا المعنى هو الذي أسس تركيبات الصورة الفنية عند الشاعرة.

والاستعارة: هي اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقترنا دلاليا ،وقد ينطوي على تعارض - أو عدم انسجام - منطقي ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة، فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجآت للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع.

ويتمثل جوهر المفارقة الدلالية في نقل الخواص من أحد عنصري المركب اللفظي إلى العنصر الآخر.والاستعارة من أقرب انواع التصوير الفني لدى شاعر قصيدة النثر،لاعتمادها على إضمار طرف من طرفي العلاقة، وهذا بدوره يفتح مساحات التشريع في تكوين فقه الصورة الفنية وعلاقاتها الأخرى كاللغة والموسيقى

أنواع الاستعارة

1 – الاستعارة التجسدية reification، وتحصل باقتران كلمة تشير دلالتها إلى جماد بأخرى تشير دلالاتها إلى مجرد.

2 – الاستعارة الإيحائية، وتحصل باقتران كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن الحي بشرط ألا تكون من خواص الإنسان، بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى مجرد أو جماد.

3 – الاستعارة التشخصية، وتحصل باقتران كلمتين إحداهما تشير إلى خاصية بشرية، والأخرى إلى جماد أو حي أو مجرد.

قصيدة: البوادي. **عيد الخميسي**

مصائر تمشي في الرمضاء،

السأم،

نساء يطرقن ليتلمس طريقاً،

الغيمات الخشنة.. أقصد تلك الجدران.

ستكفي كانت طيش نباتات بين أصابعنا

فهي عصافير ميتة تتخفى في أنفاس السعفات هنا

حيث النخلة كانت.

إن إحياء المعنى بسحبه من مستوى هامد (مصائر، غيمات، نباتات، سعف) إلى مستوى متحرك (تمشي، خشنة، طيش، أنفاس) هي التي تمنح الأشياء انفعالاتها الحياتية وتسقط الذات المخصوصة ضمن تلك الانفعالات، وهكذا فالصورة قد تمثل حيلة دفاعية، لتحقيق الضبط الانفعالي والإيقاعي لمستوى التوازن لدى الشاعر.

إن الصورة الشعرية الحقة هي إبداع فني يخاطب الروح والإحساس والخيال معاً، فما نحصل عليه من التشابه أو سواه من عالم المجازات الاستعارية يثير إنماء الصورة الجمالية الفنية، فيضيف جديداً بتشبيهه في خيالنا وروحنا ويشيع فينا مدركات خياليه جديدة مادية ومعنوية.

من قصيدة ذاكرة الوجود.... حوارية المستحيل (**لبديعة داود كشغري**):

أو تحيل دمي معجماً للجنون

أدعوك أن توغل في ذاكرة الجن إذ يعلن العشق

عفرته التوحد في مكابدات الطقوس

من ألف عام

كنت أحمل جسدي مثل قيثارة شاقها عزف الخطايا

قيل أنها جنية تخرج من كوابيس المنايا

ها أنت تسكب همسك في هجوع الطرائد/ مزن الترائب.

المدرك المعتاد لدينا (المعجم مع العقل، والإنسان بالذاكرة، والقيثارة بالغناء، والكوابيس مع الحياة) لكن في النص السابق نرى أن المدرك المألوف تعامل مع ثنائية غير مألوفة (المعجم مع الجنون، الجن بالذاكرة، القيثارة مع رغبة الجسد، الكوابيس مع الموت) وهذا ما نزع لذة دهشتنا من خلال ثنائية المألوف مع اللامألوف.

والأمر ذاته أقصد الثنائية المقلوبة ضد المعتاد في قصيدة سلوى خميس:

من قصيدة نطلب لسمعنا حقيقة (**سلوى خميس**):

أنى اتجهت لضلعك انغراس

تبذر شذى مراياك

وتقتات ظلا لاينفصم

بذنب المساء ألفة

ماء ينقش أفقا راكدا

في زجاجة

بمقود التعارفات الصغيرة

الفائضة بلجاجة الحكمة والزلل

وحنكة العارفين

نوقظ الدماغ لغير الحياة

والصورة تثير فينا الدهشة بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذي يخطف الأبصار... وإعطاء القيمة التعبيرية للعلاقات بين المفردات لا إلى هذه المفردات، على أن هذه العلاقات الجديدة التي تستكشف دائما، لا يتوصل إليها الشاعر أو الفنان بطريقة منطقية مستأنسة بالعقل، ويرتاح لها من حيث هي نسق من النظام الطبيعي، بل تحصل هذه العلاقات في النفس دفعة واحدة تستقطع منا لذة الدهشة، ولعل ذلك ما جعل بعض شعراء السريالية يعتمدون على الهلوسة واللاوعي في إنتاج الصورة الفنية، لتحطيم مرايا الواعي العاكسة للموجود.

لو تأملنا الصور الفنية في قصيدة بيان (9)

من قصيدة بيان رقم (9) **حزام العتيبي**:

مللت حذائي الجديد

حذائي المذهب الأنيق يا بقية الإماء

هديتي إليك عرش من رماد

قسم الرقعة في كفيه فرشاة وشكا يتلون

قذف التعويذة الأولى سفاحا

رحما في كفه اليمنى تدلى

قطع النسغ وتم

ومن قصيدة التوقيع يقول:

وفي الدروب متسع للمساءات في الصيف متسع للتوحد

كيف استوى الكحل في عينها والبكاء

ومن قصيدة سحر:

منقوشة بين الكهوف تصدعت

منها المرايا قد تموت ولا تموت

عدنا إليك وسور غربتنا عشق تسامى فوقه المطر

هل غاب رملي عن سمائك مرتين

قولي فإن الرمل يحتضر

قوس وأحجية،ماء يراودني

يا فجر هل أقف.

(الحذاء، الإماء، عرش الرماد، الكف، الرحم) ولو حاولنا استنباط تقابل للصورة السابقة ((الحذاء) الطريق، (الإماء) المرأة، (عرش الرماد) التوهان، (الكف) المستقبل، (الرحم) التغير) تحديد ماهية الدفقة الشعورية أو التمدد الانفعالي هو الذي يتحكم في اختيار الصورة الفنية، وهما - أقصد الدفقة الشعورية والانفعال - غالباً يرتبطان باللاوعي الشاعر، وهذا ما ينتج سريالية الصورة الفنية.

يقول بول ريفردي: (إن الصورة تستكشف شيئا بمساعدة شيء آخر،المهم فيها هو ذلك الاستكشاف ذاته أي معرفة غير المعروف لا المزيد من معرفة المعروف، ويقول العالم اللغوي (كارل فسلر) (إن صورة الاقتران اللغوية التي من هذا النوع ليست على الإطلاق حركات منطقية للتفكير، إنها حلم الشاعر حيث تتضام الأشياء، لا لأنها تختلف فيما بينها أو تتحد، بل لأنها تجتمع في الفكر والشعور في وحدة عاطفية.

فالخاطرة الأولى تعرض على الذهن كالومضة المتيحة لرؤية جديدة، فإذا كان الذهن صافياً ودقيقاً وواعياً لها فإن دور الكلمات يقوم

بالتشكيل والتحديد والإفصاح، وبهذا الدور تعيش هذه الخاطرة بفضل ميلاد الكلمات لها.

من قصيدة إلى أبي أحمد الملة

شموع؛ ربما تستجيب لهذه الريح التي تنسل من
الشق وتنفض ما تراكم،تحرك الأوراح وما شف في
الأعين على جدرانها؛الغرفة الزاحفة في بياض؛ لم
يتغضّن أو يأسى لما يحدث.
أو ربما شموع.. توحي بفكرة البكاء.. كي تلين الوحشة
الوحشة، بدلاً من النظرات التي تتكسر وتثقل
السرير، تحجب الهواء وتكتم الصدر الواهن فيه..
الأنفاس التي ترصف الوقت وراء بعضه، حتى تتوهم
بأن الزمن هو صمت ممتد.. أو انتظام اللاشيء فيه..
وأنه الزمن وفي ما عداه فهو أمكنة.. ومن توهمك.

وأحياناً يلجأ الشاعر إلى الصورة المتنافرة الغريبة فيجمع بينها بلا صلات فنية أو نفسية أو رمزية فيكدسها، تكديساً في قصيدته دون إدراك لها في عالم الشاعر، ولا عوالم الآخرين، إلا ليستر تحتها عاطفة باردة وفكرة تائهة وإحساساً بالضياع الفني.

من قصيدة ذبابة **ليوسف المحيميد**

ساكنة الدنيا وهي تتلفع بعباءة ظهيرة قائظة.
العربات تحبو دونما ضجة منبهاتها. الإشارة النابتة
في طرف الرصيف تغمز بألوانها دون ابتسامة.

والجمع بين النقيضين في الصورة النفسية الواحدة هو تعبير فني يختلف اختلافاً واضحاً عن التنافر الذي يباعد بين أطراف الصورة الفنية، ويفقد العمل الفني وحدته، ويشيع فيه الفوضى وتراكم الصور بلا ثمرة مرجوة من إيحاءاتها، والتناقض هنا دلالة التمرد والرفض ومحاولة الانقلاب على النظام الرؤياوي القار.

من قصيدة تعبير **لمحمد حبيبي**

عيناها

تقضم – ليست تفاحات – حشفا

عربات تدهس نظراتي

كنا نقضم ضجة قلبينا

ودمها.... الواسع... يلفحني

وفي قصيدته هذه ليست قصيدة يقول:

وجهي شجرة

الآن عروقي عيدان الرمل، سأخرج

لأصادف سابلة يقضون حوائجهم، فأنام وأبكي

الأبيض كان شراكاً

الأسود صفو

فلنتحسس أسماء أخرى للأبواب

لنتحسس

رائحة للرجل المطفأة

منفضة للساعات.

ومن قصيدة (لست لوركا) **لحمد الفقيه**

ربما لأن أمي كانت رأت يوماً ثيابي الملطخة بالغيم وتحرشات الأطفال تضيق سريعاً على جسدي.

ربما لأنها كانت تظن أنني سأكون سقفا لضراعاتها وهي تفزع بنحيب عال فوق رأسي.. وأنا أكبر على صدرها كأنين

فلم ألبث أن أقف على رائحة لبارود علق بثيابنا حيث كانت المعارك تعدّ طازجة أمام أبواب الصحف اليومية.

وكان النشيج أعلى من جدار دم أقيم نصبا للخيبات وملح الشتائم.

ربما لأنني لم أنج تماماً من شحوب كان يلقيه عليّ حنين عابر.

لولا أنني قطعت ما يشبه القسم لنفسي ألا أموت في سرير أحد.

كان ذلك بعد أن رأيت محتضراً في قلق ميت آخر.

كنت حينها أخرج من غرفة بيضاء تماما ذابل القلب وكأن أحداً لم يسبق الرجل إلى الموت.

لكنني لست لوركا لاحتطب شائعات كهذه حول موتي.

يقول محمد حبيبي: في نمنمات الغبار

كل ما يلزمك (في القرية النائية)

حين يبكي الصغير ملاهيه

أثلة بحبال من الخوص

مضحكة مثل ربطة عنق مسافر

هكذا سوف

تنجز مشنقة

ويقول **علي الدميني**: في قصيدة فوضى الكلام

وليكن خلف صمت الكتابة ظل الكلام

ناشراً ريشه

مثلما امرأة في الأغاني

تسير بعينين مغمضتين

وليكن أن ينام الشجر

عارياً في المياه

واضعاً شبهة التوت كي لا نراه

جانباً وليغني

وليكن للأصابع أن تتشابك تحت قميص المطر

أن تقص حكايتها للممر النحيل.

المراجـع

1 – الشعر في الجزيرة العربية، نجد والإحساء والقطيف، خلال قرنين 1350/1150هـ، الدكتور عبدالله الحامد العلي الحامد. ص 470 – بتصرف.

2-3) المرجع السابق.

4) رشيد يحياوي: قصيدة النثر ومغالطات التعريف، علامات، م 8، حـ 32، أيار 1999، ص 56.

5) الموجز في تاريخ الأدب العربي السعودي، د/ عمر الطيب الساسي. ط/ 1، ص 70-1.

6) الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية، محمد حسن عواد. ص 15.

7) المرجع السابق.

8) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق د/ مفيد قميحة/ الأستاذ نعيم زرزور ص 37.

9) المرجع السابق.

10) الشعر الوجداني. الدكتور عبد القادر القط ص 340.

11) المرجع السابق.

12) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. د/ محمد زكي العشماوي.

13) المرجع السابق.

14) أدونيس زمن الشعر ص 44.

15) محمود محمد شاكر، نمطٌ صعب ونمطٌ مخيف ، الطبعة الأولى 1996، ص 154-155. (بتصرّف).

16) زمن الشعر أدونيس.

17) الموجز في تاريخ الأدب العربي السعودي، د/ عمر الطيب الساسي. ط/1، ص 70-1.

18) المرجع السابق.

19) أمواج وأثباج. عبدالفتاح أبو مدين.

20) عفو الخاطر. الدكتور عبدالله العوين.

21) زمن الشعر. أدونيس.

22) عفو الخاطر. د/محمد عبدالله العوين.

23) الصخر والأظافر. عبد الفتاح أبو مدين.

24) قصيدة النثر بين النقد والإبداع ، د. عبد القادر القط ، ص 36.

25) دراسة في مفهوم قصيدة النثر د. فرزند عمر.

26) زمن الشعر أدونيس - بتصرف -.

27) (في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية)/ د. سعد مصلوح 216.

* * *

تعاني قصيدة النثر في المملكة من وضع إشكالي لا يخلو من مفارقة، فهي موجودة وغير وموجودة، وحاضرة وغائبة في الوقت ذاته. فهي موجودة بمعنى أنها صارت حقيقة واقعة في الأدب السعودي لها كتّاب وكاتبات نشروا نصوصهم في دواوين أو مجلات ورقية أو إلكترونية متعددة، كما أن لها قراءها ونقادها. وهي غير موجودة بمعنى أن نسبة حضورها الواقعي ونوعيته في الساحة الأدبية لا يتناسب مع المدة الزمنية التي قطعتها هذه التجربة منذ نهاية ستينات القرن الماضي إلى اليوم. فهي مازالت مهمشة تعيش في أوساط ثقافية محدودة، ومتهمة ومشكوكاً في فنيتها بل وفي مشروعيتها في كثير من الأحيان، ومازال أغلب نصوص كتابها يصدر خارج المملكة.

سأحاول في هذه الورقة مناقشة بعض الإشكاليات التي تواجهها قصيدة النثر في المملكة منطلقا من تجربتي الخاصة مع قراءة هذه القصيدة ومتخذا من ديوان أو مجموعة الشاعر محمد خضر الغامدي «**مؤقتاً... تحت غيمة**»[1] مجالا للتطبيق. فقبل هذا الوقت لم يسبق لي أن كتبت عن قصيدة النثر أو أدليت برأي فيها، كانت صلتي بها تقصر على قراءة ما يقع في يدي من نماذج منها وما أقرأه وأسمعه من نقد لها. وكنت في أغلب هذه الحالات اكتفي بممارسة دور المتلقي السلبي الذي يكتفي بالاطلاع ويقنع بالانطباع (الذي كان في عمومه سلبياً)، دون أن يكلف نفسه البحث والتمحيص والتدقيق في قضايا هذه القصيدة، إلا بقدر ما يمكن أن يقدم أحياناً في قاعة الدرس للطلاب. ويعود الفضل في دخول مغامرة الكتابة عن هذه القصيدة إلى سببين: أولهما اطلاعي بالصدفة على مجموعة محمد خضر وقراءتي لها قراءة أعتقد أنها جادة ومحايدة

ومتأنية إلى حد معقول، والثاني هو نادي جدة الأدبي الذي يغرينا دائماً من خلال نشاطاته التي لا تكاد تنهي أو ينتهي منها على الدخول في مغامرات بحثية ثرية نحمدها له دائماً، وقد نحمد من أجلها أحياناً.

ويمكننا عزو هذه الإشكاليات التي نناقشها في ورقتنا هذه إلى قصيدة النثر ذاتها ومزاعم شعريتها وإلى متلقيها وطرق تلقيهم إياها، وإلى نقادها ومبدعيها.

التسمية الأجناسية:

على الرغم من شيوع مسمى «قصيدة النثر» في الأوساط الأدبية إلا أنه ليس مرضياً عنه عند كثير من الدارسين حتى عند أولئك الذين يقبلون به اضطراراً، بل إن هناك من يرفضه جملة وتفصيلاً (لأسباب متفاوتة)، ومن ضمن هؤلاء بعض شعراء هذه القصيدة أنفسهم. ولذلك يواجه الباحث عدداً كبيراً من البدائل المقترحة إن جداً وإن هزلاً مثل: «الشعثيرة» و«النعثيرة» و«النسيقة» و«النص الجديد» و«النص الأجد» و«النص الحر» و«النثر المشعور» و«شنر» و«النص الخنثى»... إلخ. قد يقال لا مشاحة في المصطلح، لكن في هذه الحالة، هناك بطبيعة الحال مشاحة شديدة ، فالأمر لا يتعلق هنا بمجرد تسمية لشيء يجمع الكل على مضمونه أو ماهيته، بل إنه يتعلق بتحديد مسبق للكيفية التي ينبغي على المتلقي أن يتلقى هذا النص الإبداعي من خلالها. إن هذه التسمية هي التي تخلق أو تشكل عند القارئ ما يسمى في النقد بـ «أفق الانتظار». فإذا نُص بأي شكل من الأشكال على أن النص الأدبي المقدم هو شعر، فإن المتلقي يكوّن أفقا لتلقي هذا النص، أفقاً قد يكون ضيقاً صارماً تقليدياً يتشبث بالحضور الكلي لعنصري الوزن والقافية مثلاً، وقد يكون أفقا مرنا يقبل بشعرية النص اعتمادا على الوزن والقافية وعلى

عناصر أخرى في النص غيرهما مثل: الصورة المتوثبة واللغة المكثفة والرؤية الشعرية والأبعاد البصرية وأبعاد الفراغ والفضاء وضروب الإيقاع الأخرى... إلخ، وقد يكون الأفق - في حالات نادرة ومتطرفة - منفتحاً كثيراً إلى حد يجعله أحياناً يختلق شعرية للنص الذي سماه مبدعه شعراً أو قصيدة نثر. فعندما نظرت في ديوان محمد خضر السالف ذكره والذي كتب تحت عنوانه كلمة «شعر»، وقفت - لدهشتي - على مقاطع من نصوصه النثرية أدخلت في نفسي شيئاً من الانتشاء والجذل الشعري المعهود في النصوص الشعرية الجيدة الموزونة، رغم خلوها من عناصر الإيقاع المألوفة. ومن الأمثلة على ذلك المقطع التالي المأخوذ من نهاية النص الأول الذي يحمل عنوان المجموعة نفسها «مؤقتاً... تحت غيمة»:

كنت أبحث

عن وقت أضع رأسي

في عقاربه وأنام

كنت بين يديك

أين ألقاكِ....؟

ضحكت الريح وقالت

بين نوء وشراع يتمزق

رحلتُ...

ولكني أخذت

قصيدتي

إنها/ إنك/ إنني

رماد حميد (ص 7-8).

أعجبني في هذا النص الصورة الشعرية البكر التي اختلقها الشاعر «أضع رأسي في عقاربه وأنام»، فهي صورة ثرية موحية وصفها بعض الدارسين بأنها غير مسبوقة[2]، ففي هذه الصورة نرى أن الشاعر يهرب من الوقت (شدة الزمن) إلى عقارب الوقت، أو هو يطلب ملاذاً من الوقت في الوقت، وهنا تكمن المفارقة الجميلة. وهذا من باب وداوني بالتي كانت هي الداء. أما الأمر الآخر الذي أعجبني فهو أن الشاعر لم يسم أنثاه التي يبحث عنها ويتساءل عن لقياها بل ترك اسمها فراغاً، فهي مثل الريح (أو هي في الواقع «ابنة الريح» كما يقول في نص آخر، ص 47) التي لا تُرى جسماً وإنما تُدرك أثراً وصوتاً. إنها مبحرة تقاوم الغرق. والفراغ الذي يتلو كلمة «رحلتُ» يوحي بأن رحيل الشاعر كان اضطرارياً ولم يكن اختيارياً، لقد رحل بقصيدته طالبا أنثاه، مؤكدا أمله في أن يحقق هو وقصيدته معها الاتحاد الذي يكون دائما مثل الرماد الحميد مصدراً للتوهج والحياة.

والمثال الآخر الذي لفت انتباهي شعرياً هو مقطع من نص بعنوان «أتيت ولم أجد أحداً»:

...

عرفنا أنا ساعة نتسلق الأعماق

لا نجد إلا أركاناً معتمة

عشنا لحظات زئبقية

على عتبة يوم حار

وزرعنا كلمات عابرة

في خلاصة الأرض

وعرفنا أننا عندما نطل

من نافذة الآخرين

لا نرى إلا أشخاصاً يشبهوننا

... (ص 53).

فالشاعر في هذا المقطع يتعالق نصياً مع الشاعر محمود درويش (أيها المارون بين الكلمات العابرة)، ليعبر عن المواقف والمشاعر المضطربة الزئبقية التي تشكل العلاقة بين الأنا والآخر.

ومن النصوص القصيرة التي لمست الشعرية فيها نص بعنوان «الصبي الأسود»:

مر زمن بعيد

قبل أن نرى الصبي الأسود

يمر من هنا

منذ أن مر مبتسماً

فأضاء في دواخلنا

أسئلة الألوان

وبشاعة الأشخاص الملتفين بالبياض (ص 64).

فشعرية هذا النص بالنسبة لي تكمن (ضمن أشياء أخرى) في لعبة تفريغ الألوان من دلالاتها التقليدية المتجذرة التي يمارسها الشاعر هنا بين اللونين الأسود والأبيض، فهذا الطفل الأسود البشرة يستطيع أن يضيء ببياض أسئلته (طلب الحرية) سواد (عنصرية) سريرة البيض وبشاعة دواخلهم. فيصبح اللون الأبيض سواداً والأسود بياضاً، وهذه المفارقة.

ولا يمكن إلا أن نندهش ونطرب لبعض نصوصه القصيرة جداً

المكتنزة دلالة وإيحاء، مثل النص التالي الذي يعنونه بـ «العدو»:

حلفت لن أكتب عنك شيئاً

إلا بدمي أو بدمك (ص 59).

أو قوله:

قالت: هل بدأت القصيدة

قلت لن أبدأ شيئاً يفنى (ص 10).

أو قوله في نص بعنوان «سُلطة»:

مرت الريح ببحر هائج

سألته الصمت حتى تحتويه (ص 64).

وقد يقتصر قبولنا الشعري للنص النثري عنده على سطر واحد يمثل عصارة التجربة الإنسانية، مثل قوله:

أتعبني الشروع في اللغة (ص 13).

أو:

الهجرة حكمة مختصرة (ص 37).

ليست هذه النصوص كل ما أمتعني عند قراءتي للمجموعة، بل إن هناك نصوصاً عديدة أخرى استحوذت على اهتمامي وهي جديرة بالوقوف والتأمل وربما كتبت عنها لاحقاً. وهدفي من إيراد هذه النماذج هو الإشارة فقط إلى أن القراءة المتأنية المحايدة لقصيدة النثر في المملكة قد تساعد المتلقي على الوقوف على جزء على الأقل من مشروعيتها الشعرية التي يمكن تلمسها في جوانب متعددة من نصوصها بعيداً عن عناصر الإيقاع التقليدية أو معها.

ومع ذلك فهناك نصوص في هذه المجموعة أعترف بأنني وجدت مشقة كبيرة (بل فشلت في الواقع) في قبول شعريتها وتبريرها، حتى وإن جاءت بعض سطورها موقعة، مثل:

مرة وأنا أدرس اللغة

فاجأتني ميم النسوة (ص 39).

أو:

.....

بعد قليل

أقفلي النافذة (ص 40).

أو:

المرأة التي لقيتها

تتلو علي زمن التلوث

والأمسيات

ونشأتها المتعبة

والضباب يدغدغ ذل العصور

أو:

للصغار الذين يغنون في العلب

ارموني في نسيج التشابه

في الثمر الساخن

في التنور

في حذاء الشبق (ص 10).

أو:

«هل أنا حيوان حتى تقدم

لي الطعام دون ملعقة»

قالها صديقي القادم من هناك

للجرسون القادم إلى هنا (ص 62).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن النظر إلى قصيدة النثر خالية من الوزن أو الإيقاع المسموع مازال ربما أمراً مربكاً ليس للقراء وحدهم بل حتى لمبدعيها. ولو أخذنا محمد خضر مثالاً، لوجدنا أن الإيقاع كان متغلغلاً في داخله رغم ثورته الظاهرة عليه بكتابة نص منثور. وقد اتضح ذلك من خلال ورود مقاطع عديدة من نصوصه موقعة إيقاعاً جميلاً، سواء كان ذلك بوعي منه أم بدون وعي. ولعل الأمثلة التالية توضح ذلك:

سأحمل أمتعتي في هدوء

وأرحل قبل الشروق

رحيلاً يليق بمهجتك الزاهدة

سأترك ورداً على الرف

وهجاً حميداً

وأرحل

سأبحث عن نخلة لا تئن

ولون يبيح التنفس

في العشب (ص 33-34).

أو:

وخيل لي أنك اليوم تأتي

على صهوة الفجر

ملتحفاً بالغناء

وخيل لي أن شيئاً من السحر

يلتف حولي كأفعى الأساطير

فأضحك حتى البكاء (ص 66-67).

وقد يرد النص في أغلبه موقعاً، كما نجد في قصيدته «شمالاً باتجاه امرأة» (ص 47-49).

وللحد من هذا الإشكال، ينبغي على كلٍ من مبدعِ قصيدة النثر ومتلقيها أن يبذل جهوداً حثيثة وقد تكون أحياناً مضنية، فعلى المبدع أن يراعي تاريخ الذائقة الشعرية العربية وألا يكتفي في تقرير شعرية نصه بما يراه هو كذلك فقط، طالما أنه قرر التواصل مع قرائه تواصلاً شعرياً. ولذلك فعليه أن يودع في نصه من مظاهر الشعرية ما يعوض إهمال عنصري الوزن والقافية ويقنع قارئه بشعرية النص. وينبغي على القارئ أن يوسع أفقه الشعري بقدر يسمح له بالتفاعل الجاد مع التطورات التي لحقت وستلحق بالقصيدة العربية، وعليه أيضاً أن يبدي قدراً معيناً من التعاطف والتفهم (حتى ولو كان وقتياً) لقصيدة النثر ليكون حكمه عليها حكما مبنيا على اعتبارات فنية وليس على مجرد انطباعات عامة. إن المحافظة على النظام الإيقاعي العربي التقليدي لن يخلق في حد ذاته نصاً شعرياً جيداً، كما أن إهماله والثورة عليه لن يضمن في حد ذاته وجوداً حقيقياً

لقصيدة النثر.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق أن إشكالية تحديد الشعري والنثري في مجال الأدب إشكالية قديمة في تراثنا الأدبي العربي وليست وليدة ظهور قصيدة النثر في العصر الحديث، فقد ناقش هذه القضية كثير من النقاد والأدباء العرب القدامى، ولعل من أهمهم أبا حيان التوحيدي الذي أورد في كتابه الإمتاع والمؤانسة مقولة مشهورة يبدو أننا نغفل عنها عندما نناقش شعرية قصيدة النثر وهي أنه: «إذا نظر في النظم والنثر على استيعاب أحوالهما وشرائطهما كان أن المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجه، ولولا أنهما **يستهمان** هذا النعت لما ائتلفا ولا اختلفا»[3]. وفي تراثنا الأدبي القديم جنس نثري أدبي مغمور إلى حد ما يسمى «حل المنظوم» يمتزج فيه الشعري بالنثري بطريقة جميلة أدبياً وإبداعياً ومربكة أجناسياً أو نقدياً. ومما يزيد الإرباك الأجناسي في قصيدة النثر عندنا حدة التداخل الذي يقيمه بعض شعرائها بين الشعري والتشكيلي والموسيقي والنقدي. فمحمد خضر على سبيل المثال نشر بعض قصائد مجموعته وغيرها في موقعه بالشبكة العنكبية مصحوبة برسوم تشكيلية ومقاطع موسيقية، والأكثر من ذلك أنه نشر معها مقاطع من نقد القراء إياها.

المرجعية:

هناك شبه إجماع بين الدارسين حول المرجعية الغربية لقصيدة النثر العربية تسمية وشكلا وربما كان في بعض الأحيان رؤية، وهذه الحقيقة تخلق عند بعض القراء قدرا من التشكك في مشروعيتها والتردد في قبولها، وربما نظر بعضهم إليها بوصفها ضرباً من ضروب الاستلاب الثقافي والغزو الفكري والعولمة. وعلى الرغم من محاولة بعض المثقفين

والدارسين تأصيلها في مرجعية عربية قديمة[4]، أو تلمس مبررات ظهورها في المملكة استناداً إلي عوامل داخلية محلية، إلا أن كل ذلك لا يمكنه حجب مرجعيتها الغربية الواضحة. يقول محمد العاس في هذا الشأن: «ومن المبالغ فيه أن ننسب انتصاب قصيدة النثر في واجهة مشهدنا الثقافي إلى متغيرات البنى الفكرية والاقتصادية والاجتماعية دون الإشارة إلى **جاهزية النموذج شكلاً وحساً والآتي من الغرب**»[5]. وقد تشكلت المرجعية الغربية لقصيدة النثر في المملكة من خلال اطلاع كتابها على نماذج مبدعة ومترجمة متعددة نشرت في بعض البلدان العربية ومن خلال المعرفة المباشرة لبعض النماذج الغربية منها[6].

إن التطور الهائل الذي يشهده النشر الإلكتروني في الشبكة العنكبية (الإنترنت) هذه الأيام قد جعل من أمر التواصل الأدبي بين شعراء قصيدة النثر في بلادنا وشعرائها في البلاد العربية والغرب أمراً ميسوراً، فكثير من شعراء قصيدة النثر السعوديين يقرؤون كثيراً من النماذج الغربية المنشورة إلكترونياً في مواقع متعددة، بل وينشرون فيها قصائدهم. ومن هؤلاء الشعراء محمد خضر، فله صفحة خاصة في موقع يسمى post poems يعنى بنشر النصوص الإبداعية مجاناً لكثير من الشعراء بلغات مختلفة، ولقد قام بجمع مختارات من ترجمات الشعر العالمي وأشرف على نشرها في موقع «منتدى الشعر المعاصر». ولعل من مظاهر المرجعية الغربية لهذه القصيدة عندنا - إضافة إلى التسمية والشكل - الحضور القوي للغرب وأشيائه ورؤاه وأسمائه ورموزه بل وحتى قضاياه. فنحن نقرأ في مجموعة محمد خضر القصيدة التالية بعنوان «حركة في الظلام» والتي لا يكمن أن تصور للمتلقي إلا بيئة غربية سبق أن رآها في أحد شوارع المدن الغربية أو في أحد أفلامها:

لم يبق إلا صدى سهرة ....

آخر العربات مرت من هنا

لا شيء في الشارع إلا أنا

وأسمع حركة وراء الجدار

حركة في الظلام

ليلتي هذه قرأتها في حليب الصباح (64-65).

وانظر إلى الأجواء الغريبة للنص التالي:

بحضرتها عازف مرّ

فتنة تجر خطاها

وعصير ينسكب

والرقص مدار

حان وقت المباغتة

«اكا تشنكا تومي» (ص 20).

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن الدكتور نذير العظمة كان قد لاحظ أثر الصورة البصرية التلفازية في نصوص شعراء هذه القصيدة[7].

وفي نص لخضر بعنوان «حلم»، يحتاج القارئ لكي يتفاعل معه إلى ثقافة غربية متخصصة في الرسم والغناء والتمثيل:

في حلم عميق

رأيت جينفير لوبيز

تبصق الموناليزا

قلت جاء زمن جديد (ص 61).

وكثير من الأسماء والكلمات الأجنبية التي وردت في المجموعة مثل «نساء بيكاسو» و«نهر الكوروفيل» و«جاكلين» و«يوفوبيا الآخر»

ربما «توظف في نصوص محمد خضر توظيفاً واعياً لتشي بواقع ملموس لا بوهم» كما تقول ريتا عودة[8]، لكن هذا الواقع ليس هو بالضرورة الواقع المحلي للشاعر الذي يريد التواصل معه، إنه أقرب إلى واقع أقل ما يقال عنه أنه مختلف كثير عنه. ولا يمكن لبعض العناوين مثل «شمالا باتجاه امرأة» وبعض الصور وخاصة صور الشتاء والصقيع إلا أن تستدعي قدراً من الأجواء الغربية.

هذه بعض الملامح التي تربط قصيدة النثر عند محمد خضر بالآخر الغربي، لكن الملمح الأهم في نظرنا هو الرؤية أو الرؤى الكونية التي يطرحها في ديوانه، والتي من خلالها تكسر الحواجز بين الأنا والآخر بطريقة جريئة وواعية، ولكنها في بعض الأحيان لا تخلو من تسرع ومغالطة. فثيمة «التصالح مع الآخر والتوحد معه» لها حضور قوي في المجموعة. والمقطع التالي من أوضح النصوص التي تعبر عن ذلك:

اليوم يستقر اللظى

تبكي الشرائع

بين رملينا

نبحر في المد والجزر

نبدأ حوار الحضارات

النهر مرجعيتنا الأبدية

التوحد، الالتحام المبارك

بالدم والزيت والبخور

مرادنا الجديد (ص 41).

ولعل قصيدة «الصبي الأسود» التي أوردناها بوصفها من

النصوص التي أعجبنا بشعريتها، ترينا مدى اهتمام الشاعر بقضايا كونية إنسانية مثل العنصرية ضد السود التي لا تشكل قضية ملحة في عالمنا العربي مثلما هي في الغرب، ولذلك فلا عجب أن تكون هذه القصيدة من القصائد التي ترجمت للشاعر إلى بعض اللغات الأجنبية.

بيد أن الشاعر في بعض الأحيان لا ينجح في إقناعنا بالتوفيق بين ما هو عربي وإسلامي وبين ما هو غربي، كما نرى في المثال التالي المأخوذ من قصيدته «جاكلين» الذي يتحول فيه التوفيق إلى تلفيق غير موفق، يقول مخاطبا جاكلين، التي ترمز إلي الحضارة الغربية في نظرنا:

...

دثريني... دثريني

يا ابنة الفرنكفونية

زيديني من لهبك

هذا الذي يوقظ القشعريرة

من فوضاك الأنيقة

... (ص 65).

إن تركيزنا هنا على المرجعية الغربية في نصوص محمد خضر لا يعني بأي حال التقليل من أهمية الحضور القوي للمرجعية العربية والإسلامية والوطنية في كثير نصوصه والتوظيف الفني الجيد لرموزها، فهذا أمر طبيعي من مبدع سعودي، وما رمناه هنا هو الإيضاح بأن مبالغة قصيدة النثر عندنا في الاتكاء على المرجعية الغربية هو الذي قد يتسبب في أحيان كثيرة في عزلة هذه القصيدة عن قرائها وبعدها عنهم في الوقت الذي هي فيه في أمس الحاجة إليهم. ومن اللافت أن بعض شعراء قصيدة النثر على وعي تام بهذه الإشكالية، يقول محمد خضر مثلاً: «إن سبب

التضارب في قبول القصيدة [النثرية] ورفضها يعود إلى اختلاف المرجعيات الثقافية »[9]. إن التركيز على المرجعية العربية والإسلامية عموما والمحلية خصوصا في كتابة قصيدة النثر عندنا سيساعدها كثيراً في تجاوز العزلة والغربة اللتين تعاني منهما، خاصة إذا كانت هذه القصيدة ماتزال في مرحلة التخلق والتشكل، كما يري بعض مبدعيها[10].

المجانية:

مجانية قصيدة النثر أو لاوظائفيتها تعد من أهم الإشكاليات التي تواجهها هذه القصيدة مع قرائها في بلادنا. وقد عالج هذه القضية الشاعر الناقد علي الدميني في دراسته التي كتبها عن الحداثة في المملكة العربية السعودية من منظور شخصي، عندما تناول قصيدة النثر في بلادنا بوصفها نصاً ما بعد حداثي فردانياً، قائماً على قطيعة بالمجتمع وهمومه، ووصف شعراءها بأنهم مغرقون في كتابة النص التأملي المتشظي البعيد عن الهم الاجتماعي، وأنهم بذلك ربما كانوا يحلمون برسم ملامح شعر إنساني وعالمي متعال عن الهوية الضيقة والخصوصية المنغلقة[11]. وهذا الأمر هو ما رسخه كثير من شعراء هذه القصيدة أنفسهم في مقابلتهم وتصريحاتهم وكتاباتهم في الصحافة وغيرها من وسائل الاتصال.

ولو أخذنا أقوال محمد خضر نموذجاً لوجدناه يقول واصفاً قصيدة النثر بأنها نص مفتوح يعبر عن الحياة العصرية بكل دقائقها، وعندما سأله محاوره الصحفي عن ابتعاده عن كتابة أي قصيدة تتحدث عن هموم الأمة أجابه بكلام نقتبسه كاملاً لأهميته: «أنا أنظر إلى الإنسان في كل مكان، الإنسان فقط، أحاول أن يكون نصي نصا كونيا يتيح لي فضاء آخر دون الدخول في خصوصية أو أيدلوجية أو جغرافيا محدده، أما القضية الفلسطينية التي تتحدث عنها فقد حسمتها في أحد نصوصي

عندما قلت (حلفت لن أكتب عنك شيئاً إلا بدمي أو بدمك) هكذا أضع قراري في شجر أكثف وفي بئر أعمق لأن القتلى والشهداء متعبون من ثرثرتنا، قصيدة اليوم أكثر برغماتية وأكثر حسماً للأمور ولم يعد متاحا أن تكون خطباً عصماء أو شعارات مستهلكة»[12]. لقد حدد محمد خضر هنا أهم معالم قصيدته النثرية في ما يلي: 1 - الاحتفاء بدقائق الحياة العصرية وتفاصيلها، 2 - الإهتمام بالإنسان الكوني وقضاياه، 3 - البعد عن كل ما هو أيدلوجي أو جغرافي أو خصوصي، 4 - البرجماتية في التعبير عن بعض قضيا الأمة وذلك عن طريق تكثيفه وتعميقه. ويمكننا إضافة معلم آخر هو الغنائية الذاتية التي أشار إليها الشاعر في مقابلة صحفية أخرى[13]. وتكاد هذه الخصائص مجتمعة تشكل خصائص قصيدة النثر عند كثير من كتابها في المملكة، على الأقل من الناحية النظرية. وإني لأعجب كيف يمكن لمحمد خضر (بعد هذا التحديد الدقيق الذي يقدمه عن قصيدته) الزعم بالابتعاد عن الدخول في أيدلوجية معينة، وكل ما قاله مبني أيضا على تصور فكري أيدلوجي لماهية القصيدة أو الشعر. وربما كانت القصيدة التي تحمل المجموعة عنوانها «مؤقتاً.. تحت غيمة» من الأمثلة الجيدة على القصائد التي تظهر فيها غنائية الشاعر الذاتية ممزوجة بذاكرة سيرية لمرحلة عمرية مبكرة وارتباط جغرافي لا تخطئه العين، على الرغم من موقف الشاعر من الجغرافيا. وقد ورد فيها:

أحب الجبال

لأن أبي

أخرجني درجاً عابراً

والطريق لا يستقر

قال لي.....

هذه التضاريس

خبز وماء

تكنز الأرض إسرارها

والكهوف الخطايا (ص ص 5-6).

ومن الأمثلة على اهتمام الشاعر باليومي والهامشي والعادي، نورد النموذجين التاليين:

لا تكترث إن شتمك أحدهم

في آخر سهرة البلوت

ستصبح مثلهم فيما بعد (ص 60).

أو:

«هل أنا حيوان حتى تقدم

لي الطعام دون ملعقة»

قالها صديقي القادم من هناك

للجرسون القادم من هنا (ص 62).

أو:

سمعت عن رجل هاجر

من نفسه

وعن امرأة هاجرت

من الصالة (ص 13).

والحقيقة أنني هنا لم استطع تلمس أي شعرية مبررة في هذين النصين، اللهم إلا ما يمكن أن يقال عن سخرية في المثال الأول ومفارقة في الثاني، وضجر في الثالث. إن إخفاق الشاعر في إقناعنا بشعرية نصه هنا ما هو إلا مثال واحد من اخفاقات «كثير من شعراء قصيدة النثر في تحقيق المعادلة الصعبة بين البساطة والشاعرية»[14]. ومع ذلك فينبغي أن نشير إلى أن حضور الأمور الهامشية واليومية بهذا المعنى في مجموعة محمد خضر حضور ضعيف نسبياً.

أما فيما يتعلق بالرؤية الكونية أو الإهتمام بالإنسان الكوني كما يسميه، فقد أوردنا مثالاً له قبل قليل، وحضوره القوي في المجموعة أقوى من أن يمثل له بأمثلة هنا. ومع ذلك، فمجموعته تحتوي على نصوص تعالج قضايا تهم المواطن السعودي والعربي والإسلامي بشكل واضح وربما جاء تقريرياً في بعض الأحيان، مثل النص التالي:

كان التاريخ يهرب من كاتبيه

والتضاريس ترتب صيغتها النهائية

قرار التقسيم

مكياج لأرض جديدة

والصمت ....

والشعارات السائدة

.... غضب عارم خلف كل حجر

سنعد ما نستطيع

من رباط الخيل

والخطب العصماء

واللاء الخجولة

ثم نمضي لتحرير أنفسنا

من «فوبيا» الآخر

والانقياد للمرعى (ص 21).

وللنظر في النص التالي الذي لا أخاله إلا معبراً عن محنة المبدع وعزلته واغترابه عموماً، وربما عن مبدع قصيدة النثر في بلادنا خصوصاً:

بحضرتها جاءنا رجل روحه عارية

حكى عن الأبعاد

[...]

وموت المؤلف

والغرب

والعولمة

تكلم حتى تعب

وذاب في المجتمع

رأيناه فيما بعد

يبحث عن سائح

يشتري الكلمات (ص 19-20) .

أما موضوع فلسطين فقد حظي منه بنصين واضحين على الأقل، أوردنا أحدهما فيما تقدم، ونورد الآخر هنا:

قالت الأرض:

الراقصون عليّ خيول البقاء

والأطفال الذين يجيدون جمع الحجر

غضب طاهر (ص 37).

لعله اتضح من خلال مناقشتي لخاصية المجانية في قصيدة النثر السعودية أن حضورها النظري فيما يقوله نقادها ومبدعوها ربما كان أقوي بكثير مما هو حاضر عملياً في النصوص الإبداعية، التي اطلعت عليها على الأقل، وخاصة نصوص خضر التي اتخذتها مجالاً للتطبيق في هذه الدراسة. لقد كشف لي قدرٌ لا بأس به من هذه النصوص أنها وثيقة الصلة بذات المبدع السعودي وقضاياه وهمومه، خاصة إذا أخذنا في الحسبان العصر المعقد الذي نعيشه والذي تعاني فيه مجتمعاتنا من هموم عديدة مستجدة، كانت في يوم من الأيام هموم أناس غيرنا في هذا العالم. وفي نصوص خضر توظيف لأساليب عديدة تحد من غنائيتها وتشدها إلى الواقع مثل تعدد الأصوات وتقاطعها وتداخل الأنا مع الآخر وغيرها. كما أن في مجموعته حضورا قويا للأنثى (امرأة حقيقية ورمزاً) بوصفها ملهمته الأولى التي تأتي بأسماء عديدة «ابنة الليل»، «سيدة الضوء»، «سيدة البرد»، «أنثى الغبار»، «ابنة الريح»، «ابنة الفرانكفونية جاكلين» أو بدون أسماء مثل: «امرأة»، «هن»، «أنت»، «أمي».

ومن هنا فإن مبدعي قصيدة النثر وبعض نقادها يتحملون - بتضخيمهم مجانيتها والترويج لها - قدراً من مسؤولية اغترابها ونفور القراء منها. هذا لا يعني بطبيعة الحال أن هذه النصوص لا تحتوي أحيانا على عبارات استفزازية ونابية، وصور مريضة، وتجاوز للعادات والتقاليد، وسقطات تعبيرية واضحة، وغموض مفتعل يقود إلى عبثية اللامعنى أحياناً، ولكن، ألا يوجد مثل هذا في كل الأجناس الأدبية الأخرى تقريبا.

إن مثل هذه السلبيات والتجاوزات ينبغي أن تنتقد وتستهجن في ذاتها، وليس بسبب الجنس الأدبي الذي كتبت فيه.

التلقي:

للدكتور عبدالله الغذامي رأي مشهور حول أسباب تعثر قصيدة النثر في بلادنا عبر عنه قبل سنوات وما زال متمسكا به رغم استغراب البعض منه. فهو يرى أن الحضور الحقيقي الشرعي لقصيدة النثر مرتبط ومشروط بنجاحها في استقطاب قراء لها، وبدون قراء لن ينفعها ما يكتبه النقاد عنها. والغذامي يدرك أن توافر مثل هؤلاء القراء مرتبط بحل ما يسميه عقدتها الذوقية[15]. لكن، أليس النقاد جزءاً من القراء؟ **ثم**، أليس من أهم وظائف النقد التقليدية تقويم عمل المبدع وإرشاد القارئ إلى النص وتوجيهه والارتقاء بذوقه. إن إحجام بعض النقاد عن الكتابة عن قصيد النثر (بغض النظر عن موقفه منها) قد أحدث فراغاً نقدياً بيِّناً في ساحتنا الأدبية، وتسبب في اضطرار عدد من شعراء هذه القصيدة إلى القيام بدور الناقد، فأصبح بعضهم ينقد بعضاً. وهذه ظاهرة ليست جيدة لا على الإبداع ولا على النقد، وإن كانت أسبابها مفهومة وربما مقدرة أحياناً. وسبب اعتراضنا على نقد المبدعين إبداعهم ما رأيناه من تداخل بين ما يكتبونه نصاً شعرياً نثرياً وبين ما يكتبونه نصاً نثرياً نقدياً. وفي هذا مزيد من الإرباك لقراء قصيدتهم النثرية المرجوين الذين يعتقدون أنهم يستقطبونهم من خلال نقد أعمالهم بأنفسهم. ناهيك عما يظهر من تناقض (أو من تباين على الأقل) بين ما يقولونه في نقدهم وما يلتزمون به في إبداعهم، وعما يدلي به بعضهم من تصريحات صحفية استفزازية. لقد كان للتفاوت الكبير في مواقف القراء والنقاد من قصيدة النثر وتعاملهم معها أثراً بارزاً في تعثرها وتهميشها. ويمكننا تصنيف القراء والنقاد بحسب موقفهم من قصيد النثر إلى ثلاث فئات:

الفئة الأولى: فئة رافضة لهذا الشكل جملة وتفصيلاً. وهذا الفئة تبني موقفها هذا استناداً إما إلى موقف فكري متحفظ على التجديد الشعري عموماً، أو إلى موقف فكري يتشكك في النوايا التي تقف وراء إشاعة هذا الشكل الشعري الغربي بكل خصائصه الغربية أو بكثير منها، أو استناداً إلى موقف ذوقي جمالي خاص يجعل من أمر قبول شعرية هذا الشكل أمراً صعباً، وإن كان قد يقبله بوصفه نصا أدبياً نثرياً، كما نجد ذلك عند الدكتور حسن الهويمل مثلا[16]. وتشكل هذه الفئة في اعتقادنا الغالبية العظمى من القراء، وإن كنا لا نستطيع إثبات ذلك بطريقة علمية إحصائية.

الفئة الثانية: فئة متذبذبة مترددة في موقفها من شعرية هذه النصوص، وأفضل تعبير قرأته يصور حال هذه الفئة ما قاله محمد العلي وأورده محمد العباس في كتابه «ضد الذاكرة»: «أنا إنسان متناقض أمام قصيدة النثر، ولم أصل إلى موقف معين، مرة أقرأها فتترك بي ما تتركه القصيدة العمودية باعتبارها شعراً، ومرة أقرأها ولكن لا تترك نفس الأثر فأعتبرها نثراً»[17]. وينضوي تحت مظلة هذه الفئة كثير من مبدعي شعر التفعيلة من أمثال الشاعر محمد جبر الحربي[18]، والدكتور الناقد الشاعر عبدالله الفيفي (الذي مازال ينتظر ما سيعوض به إهمال هذه القصيدة للموسيقى)[19] وغيرهم، والنقاد من أمثال الدكتور عبدالله الغذامي، وبعض دارسي الأدب من أمثالي. وأهم ما يلفت الانتباه في هذه الفئة أنها ليست ثابتة في موقعها باستمرار، فقراءة نص أو مجموعة نثرية قد تكون ربما كفيلة بإعادتها إلي الفئة الأولى أو بتقدمها إلي الفئة الثالثة التي سنذكرها الآن.

الفئة الثالثة: فئة متحمسة لقصيدة النثر ومدافعة عن مشروعيتها الشعرية وتقوم بنقدها والتنظير لها. ويندرج في هذه الفئة مبدعو قصيدة

النثر بطبيعة الحال، وخاصة من يمارس النقد منهم، وبعض الدارسين المخلصين لهذا الجنس الأدبي تبريراً ونقداً مثل الأستاذ محمد العباس الذي أصدر عدة كتب ومقالات أحلنا إلى بعضها في هذه الدراسة حول قصيدة النثر عموماً وقصيدة النثر في المملكة خصوصاً، تؤهله ليكون عراب هذه القصيدة في المملكة. ومن الدارسين لهذه القصيدة، لابد أن نشير إلى الدور البارز الذي لعبه الدكتور سعد البازعي في التعريف بشعرية هذا الجنس الأدبي عندنا من خلال كتابة سلسلة من القراءات الجادة والمتعاطفة لأبرز المجموعات التي كتبها شعراء النثر في السعودية، نشر أغلبها في كتابه «إحالات القصيدة»، وإلى ما كتبه الدكتور عبد الله المعيقل، وإلى ما كتبه الشاعر الناقد علي الدميني، وآخرون أعرفهم وقد لا أعرفهم. أما من له جهد نقدي من شعراء هذه القصيدة، فهم كثر، نذكر منهم من وقفت على شيء من كتاباته النقدية مثل: أحمد الوافي، ويحيى الأمير، ومحمد الحرز وآخرون غيرهم. ومن اللافت أن هؤلاء لا يكتبون دائماً بأسلوب ترويجي كما يظن بل بأسلوب ناقد جيد، وإن أظهر شيئاً من التعاطف أحياناً.

لا شك أن قصيد النثر تعاني عندنا من أزمة مقروئية شارك في خلقها كثير من مبدعيها وكثير من النقاد والقراء عندنا، ولا سبيل إلى الخروج من هذه الأزمة إلا إذا وعى المبدعون دورهم وأقنعوا القراء بشعرية نصوصهم وسمحوا لأنفسهم بالركض في مساحة إبداعية واسعة تسمح لهم بتوظيف ضروب شتى من الإيقاع التقليدي وغير التقليدي، وأصلّوا قصيدة النثر في ثقافتهم تأصيلا حقيقيا يطور الشكل والتقنيات المستعارة، ويعبر عن هموم وطنية وقومية وإسلامية وإنسانية عامة، حتى وان اتخذت أقنعة ذاتية، أو توسلت بالوطني والقومي والإسلامي إلى الإنساني أو العكس. وعلى عموم قراء الأدب ونقاده أن يسمحوا لأنفسهم (ولو مؤقتاً) بقراءة نماذج من هذه النصوص بهدف تذوقها والتفاعل معها

وربما الكتابة عنها ونقدها، دون موقف مسبق منها، وهم بعد ذلك ليسوا مجبرين على قبولها بوصفها نصوصاً شعرية، أو حتى أدبية، إن قرروا ذلك.

الهوامش

1) محمد خضر الغامدي، مؤقتاً.. تحت غيمة. (عمّان: أزمنة للنشر والتوزيع 2002)، كل النصوص التي ستقتبس من هذه المجموعة ستتبع بأرقام الصفحات التي وردت فيها.

2) معتز قطينة، «ثنائيات الثقة/ شطرنج القلق: قراءة في نص: «مؤقتاً.. تحت غيمة» للشاعر محمد خضر الغامدي، مجلة أفق،

http:www.ofouq.com/archive02/nov02/mtabaat27-1.htm

3) أبو حيان التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين (بيروت: المكتبة العصرية 1953) ج 2، ص 135.

4) محمد خضر الغامدي، في مقابلة أجراها معه حسن آل عامر في جريدة الوطن السعودية، عدد

5) محمد العباس، **قصيدتنا النثرية: قراءات لوعي اللحظة الشعرية**، (بيروت: دار الكنوز الأدبية 1997) ص 11.

6) انظر حول هذا الموضوع، نذير العظمة، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث: الشعر السعودي أنموذجاً. (جدة: النادي الأدبي الثقافي 2001) ص 386؛ وسعد البازعي، **إحالات القصيدة، قراءات في الشعر المعاصر**. (الرياض: النادي الأدبي بالرياض 1419) ص ص 131-155.

7) نذير العظمة، **قضايا وإشكاليات**، ص 324.

8) ريتا عودة، مؤقتاً.. تحت غيمة: قراءة في كتاب. انظر منتدى الكتاب العربي،

http:www.arabwoldbook.com/ArabicLiterature/review12.htm

9) محمد خضر، في مقابلة أجراها معه إبراهيم شحبي في جريدة الوطن السعودية، العدد 886، الأحد 18 أغسطس 2002.

10) إبراهيم الوافي، «قصيدة النثر.. والمتلقي»، جريدة الرياض، العدد 12508، الخميس 12 رجب 1423هـ.

11) علي الدميني، «الحالة الشعرية في المملكة العربية السعودية: تجربة شخصية» جريدة الجزيرة، المجلة الثقافية، العدد 45، 4 ذو الحجة 1424هـ.

12) انظر هذه المقابلة التي أجراها معه إبراهيم شحبي في جريدة الوطن السعودية، العدد 886، الأحد 18 أغسطس 2002.

13) انظر المقابلة التي أجراها معه يحيى الأمير في جريدة الرياض، العدد: 12682، الأربعاء 9 محرم 1424هـ.

14) البازعي، إحالات القصيدة، ص 200.

15) انظر: محمد العباس، ضد الذاكرة: شعرية قصيدة النثر، (بيروت: المركز الثقافي العربي 200) ص ص 90-93.

16) انظر مقالات الثلاثة المنشورة في جريدة الجزيرة بعنوان «قصيدة النثر بوصفها إشكالية المشهد النقدي» في التواريخ التالية: الثلاثاء 14 شوال 1421هـ، الثلاثاء 28 شوال 1421هـ؛ الثلاثاء 5 ذو القعدة 1421هـ.

17) محمد العباس، ضد الذاكرة، ص 100.

18) انظر ما كتبه على سبيل المثال في مقال له بعنوان «أعراف في غفلة من الزمن» نشر في المجلة الثقافية التي تصدرها جريدة الجزيرة في عددها 45 الصادر بتاريخ 4 ذو الحجة 1424هـ.

19) ذكر هذا في لقاء أجري معه في صحيفة «القناة» القاهرة في 2001/11/26.

* * *

أولاً – الحداثة الشعرية:

هل يكتفي الشعر بالشعور ليكون شعراً؟ وماذا بين الشعر والشعور؟ وماذا بين الحداثة والشعر؟

منذ تعرّف الإنسان إلى اختلافه عن الطبيعة المحيطة، بدأ بالتعبير عن نفسه بوسائله المتوافرة، وبعد الصوت وتحولاته إلى صورة من خطوط ونقوش ورسوم، جاءت الكلمة لتعبّر عن هذا الاختلاف الذي سيظل الإنسان باحثاً عنه في كل مكان وزمان. ومع حضور الأبجدية من غيابها صارت الأناشيد والتراتيل تدوّن على الألواح والرقم كالملاحم والخرافات والحكايات والأساطير..

وبدأت اللغة الأولى بتحديث أدواتها مع زيادة الوعي الإنساني وإضاءات لاوعيه إلى أن تعرّف «الكائن الرامز»[1] إلى: «الشعر».

ومع استمرار الحياة في الزمان، تولدت صراعات ونزعات ومواقف واحتمالات، وهرب الإنسان من المادية إلى الرومانسية والدادائية والسريالية والصوفية وازدهرت الفلسفة وظهر علم النفس وتحرك الشعر أكثر نحو نفسه لاسيما بعد المآسي البشرية وحروبها العالمية، وبعد التطور العلمي في القرن العشرين من تكنولوجيا وجوبان الفضاء وفكِّ شيفرة المورثات.. وهكذا تشظت أعماق الشعر من دواخلها متجهة إلى اللا نفعية = اللامادية، لتقول ما لم تقله بعدُ سواء من خلال ارتدادها إلى الأسطورة أم الحلم أم الرمز أم الغموض أم المجهول.. أم.. إلخ.. ومع بروز القصائد المنزاحة عن المألوف والتقليد الموروث ولدت الحداثة في العالم

وشملت – إضافة إلى الشعر – الفنون الأخرى. معيدة تركيب الأبعاد المنسية أو اللامرئية من الحياة كوناً ومجتمعاً وإنساناً ولغةً..

ومع الإيقاع الزماني الجديد للرؤيا نجدنا وكما يقول **د. غالي شكري** «**بإزاء مفهوم مركزي للحداثة يربط ما كان يسمى بالشكل وما كان يسمى بالمضمون في وحدة بنائية ذات رؤية للعالم. ليست التفعيلة الواحدة أو الرموز أو الحكاية الشعرية و غير ذلك من أدوات إلا وجهاً من وجوه التحديث، أما الحداثة الشعرية ذاتها فهي الرؤية والرؤيا التي تختلف من اتجاه إلى آخر، ومن شاعر إلى آخر، وأحياناً من قصيدة إلى أخرى. ليس من مطلق في الوزن أو الصورة أو الخيال. والمعيار هو الرؤية الشعرية سواء كان الإيقاع موزوناً أو منثوراً، وسواء كان الإيحاء للذات أو للجماعة، وسواء كان الغناء للأفراح أو للجنائز**»[2].

فماذا بين الشعر والتحولات؟

أليست الحداثة محوراً أساسياً في المتغيرات التي يبدؤها الشعر كما أثبتت الأزمنة؟

إذاً، الشعر مركز الحداثة الأسّيّ الذي يتسع ليشمل كافة الصعد الأخرى في الحياة من حداثة العمران إلى حداثة الاقتصاد إلى حداثة التكنولوجيا إلى حداثة السياسة والفكر والعلوم الإنسانية و.. إلخ..

ولأن الشعر سيظل ديوان العرب ومحور الحداثة الجانحَ عن حضوره إلى لحظة إبداعية لم تكن، فإنه المتغير المدركُ بأن لكل عصر وزمنٍ رؤيةً ورؤيا، ولكل زمنٍ أدواتِ تحديثه الخاصةَ وحركيتَه الحداثية الموازية، ومن زاوية موشورية أخرى، فإن الشعر يترك لبقية الأجناس الأدبية الحضور في فضاءاتها الخاصة لتساهم في حركة الحداثة المعاصرة التي بدأتها الكلمة الشعرية في منتصف القرن العشرين، مبتكرة لوجودها وغيابها مدارات

جمالية تطمح باستمرار إلى السمو المتعالي الذي تعكسه الحداثة الإبداعية مذْ وعتْ دورها في التغيير والإضافة والانزياح.

ولأن الحداثة مفهوم يشمل كافة عناصر الحياة فهي تشمل كافة العناصر الفنية المتحركة بكيفية اختلافانية تنفتح على اللامحتمَلات واللامتعينات انفتاحاً يحايثه الانفتاح على الكثافة النازحة عن كثافتها بطرائق متعددة كالانتشار والتزييغ والمناوَرة: الاختفاء في الظهور، والحضور في الغياب، والانزياح عن تشكيلية الأثر إلى تشكيلية تظل قيد التشكّل وقيد الأثر.. و.. إلخ..

ولن تستطيع صورة الصوت (الدالة = الفضاء المكتوب) أن تتحرر مما أنجزته إلى ما ستنجزه إلا من خلال التباعد في فراغات صوت الصورة (الدلالة = الفضاء اللا مكتوب) حيث تلتقي بتناشزٍ متناغم المكونات الصغرى في مكوناتها الكبرى = القصيدة الشعرية.

ولنعرف كيف تتم هذه الحركية الصامتة المتكلمة، الظاهرة واللامرئية، فلنا أن نقرأ ببصيرة إبداعية تلك التحولات التي تحررت إلى مخيلتها العمقى نافرة من الجمود والاستحاثة والتشيؤ بما فيه الإنسان، جانحة نحو المتحول المتغير في المتحولات التي أُطلق عليها (الحداثة/ المعاصرة/ ما بعد الحداثة) كمصطلحات مهما اختلفت مفاهيمها فإنها تلتقي في **البؤرة العليا = السمو الجمالي لكيفية المقول واللامقول الإبداعي** بعامة، والشعري بخاصة.

أليس كلما تمادى النص المكتوب في تعالياته الفنية وأعماقه الرؤيوية، كان حداثياً ومعاصراً وما بعدَ حديث؟

ولأنه ليس هناك – كما يقول الشاعر **علي الدميني**[3] – « **أكثر مراوغة من مصطلح «الحداثة» حينما يتم توظيفه في الحقل الأدبي لأن ما**

تنطوي عليه مرجعيات تسميته في أبعادها الفلسفية والفكرية والجمالية، يفتح الباب أمام جهنم التفاصيل، ويغوي كلاً منا بادعاء مشروعية سك مصطلحه الخاص به». فإنني أرى بأنه ليس هناك أكثر مراوغة من الشعر في إبداع قيمة الحداثة ومثاقفتها مع زئبقية اللاممكن واللامرئي والذي قد يكون والذي لن يكون.

ولذلك، فإن الشعر الإنساني، ومنه العربي، سيظل في حالة التجاوز الإشراقية كسلوك ديمومي في حداثة متحولة، كاشفة، تنجب مداراتها الإشعاعية وفجوات توتراتها المتصاعدة الخارجة عن كل أفق للتوقعات، والخارجة عن كل ما شابكتْه في البنية المعرفية الإبداعية و«الاجتما – نفسية» والفكرية والفلسفية واللغوية و.. إلخ..

لماذا هذا الدومان الثابت اللاثابت في اللاثابت؟

يكفي أن نقول: لأنه «**الحرية**» بأسمى تجلياتها المخيلتية والكلامية المتطلعة إلى «**أناها العليا**». وعلى الأرجح من فجوةٍ ما في هذه المعادلة، تناسلت لفظة «**الشعر الحر**» كمصطلح لا أعني به ما هو متعارف عليه من تفعيلة كسرت قيود البحور، ولا أعني به «قصيدة النثر».. لماذا؟ لأنهما شكلان من تشكلات حرية الشعر أو الشعر الحر الذي أراه متحرراً من نفسه إلى نفسه نتيجة وعيه بوجوده وتحويلات خافيته القلِقة المقلقة بمختلف إيقاعاتها – المرئية واللامرئية، المعلومة واللامعلومة – المتدافعة إلى حيّز الذروة الجمالي من خلال تطوير التقنيات الفنية المبدوءة بالإرهاصات الأولى كإبستمولوجيّة نستقرئها منذ انكسار الأوزان، إلى لحظتنا الحاضرة.

فكيف ناور الشعر على الشعر متمرئياً بذاته؟ وعاكساً هذا التمرئي عبْر موشوريّة إيقاعية اصطلحنا عليها «الحداثة»، وإنْ شئتَ أضفنا إليها

«المعاصِرة» أو «الآتية» = الحداثة المعاصِرة/ الحداثة اللاحقة – ما بعد الحداثة؟.

أدركت جماعة «الإحياء» و«الرابطة القلمية – المهجر» و«أبوللو» وجماعة «شعر» سرّ الحركة الفنية الحديثة وعلائقها لاسيما بعد الاضطلاع على تجربة الحداثة غير العربية شعراً ونقداً وسرداً. ولم يكن هذا السر سوى عملية الانزياح إلى **المحتمل الحرّ** في العملية الإبداعية لاسيما الشعرية منها، تلك المهاجرة إلى مجهولها الخاص المكتشف نتيجة وعي المخيلة المتحرر من السطح والمادية إلى فضاء الغوص الأعمق من اللاوعي الكينوني الذاتموضوعي حيث الحرية الطفلة تدخل صيرورة وعيها وتفتتح المنطلقات العلائقية الجديدة (من) نصها الشعري المستبدل لعناصره الجليدية بعناصر لهبية مخادعة اعتمدت على الصورة الشعرية، والرمز، والأسطورة، والغموض، وتركيبية العلائق اللانهائية، ومنها ما اعتمد على اليومي الممسرح أو المسرود، ومنها ما ظل يراوح في أفق الواقعية..

ولكي لا ندور أكثر في فضاء الكلام النظري عن الحداثة، سأنحرف إلى الفضاء التطبيقي لتجليات الحداثة في الشعر السعودي كنموذج لمرحلة منتصف القرن العشرين وحتى الآن وذلك بناء على ما توافر لديّ من نماذج.

ثانياً – الدينامي الشعري:

بعد الإرهاصات الشعرية في المشهد الثقافي العربي، تأثر المشهد الثقافي الخليجي عموماً، بحركة التجديد المبتدئة من العراق وسوريا ولبنان ومصر، حيث كانت هذه الإرهاصات تعاني من درامية صراعية مع محيطها المغلق، غيرِ الراغب في الانفتاح على الذي لم يعتد عليه، لذلك، سرعان ما أُلصقتْ بهذا التغيير اتهاماتٌ جاهزة تطعن بقوميته وعروبته،

وتجعل منه ملحداً ومخرّباً و.. إلخ.. أليس الإنسان عدوٌّ ما يجهل؟ أليس الصراع ما بين القديم والحديث محوراً دائماً من محاور الحياة؟ ولا تنفي إجابتنا الإيجابية عن هذين الاستفهامين وجود خراب ما تسلل عبْر الحداثة.. ولأن هذا الخراب بعيد عن دراستنا، فإننا سنهتمّ فقط بالإبداع الشعري المتسم بالهدم البنّاء الذي لا يألف الأفقية، ويتجه باستمرار إلى الانفصال عن منجزاته ليتصل بما لم ينجزه وما لن ينجزه أيضاً.

مغامرة شررية تجرّب إحراق نفسها لتركّبها من اللهب اللامرئي لا من رمادها العنقائي.

ونتيجة إدراك هذا الصراع، قرر الشعر السعودي المجابهة منطلقاً إلى حضوره الفني في التجربة الحديثة للقصيدة التي ترك أفقَها مواربا الشاعر **محمد حسن العواد** (خطوة إلى الاتحاد العربي/ 1924)[4]. ثم تلاه شعراء آخرون جربوا الخروج على الأوزان الخليلية: **حمزة شحاتة** و**محمد حسن فقي**، مروراً بمرحلة الخمسينات: (إبراهيم فلالي/ عبدالله عبد الوهاب العباسي/ ماجد الحسيني/ الغسال/ صالح المساعد/ وغيرهم). اتسمت هذه التجارب بجرأتها الخارجة عن الوزن أكثر من جرأتها الخارجة عن مألوف الصورة والرؤيا والعلائق الشعرية. وتعتبر هذه التجارب الفضاءَ التمهيدي لشعر سعودي لاحق استطاع أن يقترب من التقاطعات الفنية نوعاً ما لاسيما مع شعرية **عبدالرحمن المنصور** كما يذكر الشاعر **علي الدميني** في مقالته عن الحداثة الشعرية في المملكة. ثم توالت التجارب المغامرة في الفضاء اللانهائي = الشعر، وبرزت أسماء فاعلة. وظلت العلامة الرائدة في هذه الحداثة هي **محمد العلي** الشاعر الذي أستطيع أن أقول بأنه «أبو الحداثة السعودية» لأنه فتح الآفاق التقليدية على ضوء مختلف مزدوج الخروج:

1 – على صعيد الإيقاع الظاهري حيث نزح إلى قصيدة التفعيلة.

2 – على صعيد الإيقاع الداخلي حيث زحزح الدلالات الشعرية عن نسقها المألوف إلى شفافيتها اليومية ذات العمق المثقف بذائقة عارفة، مطلعة، ومنفتحة، أثرت في المشهد الثقافي المحلي = السعودي، فتوالت إيقاعات الكتابة المحطّمة للصنمية، لاسيما الشعرية منها التي ارتقت بقصيدة العمود من حيث الصورة، ودفعت قصيدة التفعيلة إلى فضائها الأرحب كما انتشرت قصيدة النثر. ومن هذا الفضاء التجريبي أذكر تمثيلاً لا حصراً: (عبدالمحسن حليت/ عبد الله الصيخان/ سعد البواردي/ أحمد السباعي/ عبدالكريم الجهيمان/ سعد الحميدين/ غازي القصيبي/ محمد العيد الخطراوي/ ثريا العريض/ حسن السبع/ علي الدميني/ فوزية أبو خالد/ محمد الثبيتي / خديجة العمري/ محمد الدميني/ أشجان الهندي/ حمد القاضي/ عبدالعزيز خوجة/ أحمد الصالح/ محمد جبر الحربي/ محمد إبراهيم العواجي/ وغيرهم..

فكيف تمّ التوالج ما بين الرؤيا الشعرية وتكويناتها اللغوية في فضاء الحداثة النازح عن سلوك القصيدة المستقر إلى سلوكها اللامستقِر ومتغيراته الجمالية؟

(1) شرر النفي/ إثبات الغربة:

تتخذ حركة القصيدة عند الشاعر **محمد العلي** حالةَ **الانفصام الجمالي Esthetic Schizophrenia** ما بين المألوف والمبتكر منجزةً الانعطاف في **البنية الإيقاعية Rhythm structure**، وفي البنية العمقى Deep structure للنص الشعري، وذلك من حيث الصورة وتركيبيتها اللامنفصلة عن تركيبية الوحدة العضوية = القصيدة. وهذا يدفعنا لاستبار التشاكل البنائي للشكل من حيث أن الشكل هو وحدةُ الشكل والمضمون.

القارئ لقصائد (العلي) يتراءى كيف تتمركز القصيدة في تساديتها للحدث الشعري المتنامي بين الأنا الشاعرة وضمائرها الأخرى (الغائب/ المتكلم/ المخاطب) تنامياً يعتمد على الأفقية المتوالية ظاهرياً، ليتقاطع في العمق من خلال الإشارات المتناوبة على الحضور، المشكّلة بدورها لمدار تأجيلي لا يكتمل إلا بانتهاء القصيدة الخارجة عن بُعدها الواقعي إلى واقعها الفني من خلال تقنيات تجرد المحسوس لتعيد إليه الحضور ببعدٍ جديد نراه يتجسد بتنويعات الصورة الشعرية: (الصورة المشهد/ الصورة السؤال/ الصورة الرمز/ الصورة الإخبارية). وقبل أن نستغور في تشكلات الصورة، أشير إلى هاجس العلي الشعري وهو هاجس أيّ مبدع حقيقي، وأعني البحث من خلال النفي عن الأثر المتحرك في الثبات، أو البقاء في الفناء، وهذا ما يعكسه بعلاقة وجدانية مفلسَفة سؤاله المتكرر في قصيدتين: (إذا انداحت الهاوية) و(لا ماء في الماء): (**ما الذي سوف يبقى؟**)[5]. أليس هذا هو سؤال (الآن البرغسوني) كمستقبل ومضارع وماض؟ أليس هو الأثر المتحول في البنية البيضاء من أي نص إبداعي؟ ولأن العلي مدرك لماهية حركية الأثر المتبرزخة بين العدم والوجود، بين تصوفات الفناء والبقاء، فإنه يجيبنا وبطريقته عن سؤال الأثر، وذلك في قصيدته (**لا ماء في الماء**)[6]: ألا يشكل النفي إثباته في هذا العنوان؟ ألا يتخلى العنصر الشفاف = الماء عن تكوناته المعلومة ليتحوّل إلى عنصر آخر فيه التقاسيم البدئية لرمز «الزرقة» وذاكرتها البحرية الموروثة «دانه.. دانه.. لا دانه»؟ وليتحول إلى هيئة لا مائية فيها من الأجنحة والسحب والأحلام والأرواح ما يكفي القصيدة لتتحرك بعيداً، وراء اللحظة المتأرجحة، في ذاك المحتمل الناتج عن تعالق رماد الشهب الحلمية وذوبان اللحن مع نورسه في الملح والموت المغسول بالأخيلة وبتلك الذكريات المستيقظة في بعدين زمنيين: 1 – الماضي المبذور كوجوه وطوفان. 2 – الآتي المتحرر من الرؤيا إلى الكلمات، ثم،

كثالث خفي: 3 – ما بين هذين البعدين وبين القصيدة والقارئ من حاجز شفيف مزدوج الوظيفة هو «الضباب الجميل».

فما الماء الذي يتحرك في ماء لا ماء فيه؟

بلا شك، هو ماء الروح المنقلب في القصيدة إلى دلالاتها المشتبكة المحيلة لبعضها على بعض بغية إنجاز الأثر المتبقي لا هناك ولا هنا. وتلتقي في القصيدة تقنيات الوجدان والحنين والذاكرة والحلمي واليومي والأسطوري الذاتي الذي تنجزه الأنا الشاعرة المتكونة كطوفان خفي في حركة الطوفان الجمعي المهتز في هذه الصورة:

يقولون كنت هنا من أول فجر

وآباؤنا بذروا فيك أحلامهم

بذرونا – ولما نزل في الأماني – على الموج

يلتقي الماء اللا مائي في القصيدة ليموج بشفافية عميقة تجذب الخفي منذ الحركة الأولى لتبدل العنصر الطبيعي (الماء) إلى عناصره الأخرى: (الحرارات/ الرياح/ المرايا/ المراكب/ الدليل/ الأحلام/ الأرواح/.. إلخ.. و بذلك يصبح الماء (رمزاً) و(ثيمة فنية محورية) للقصيدة المتنامية بأدواتها وحالتها ومقصديتها المتبلورة من خلال التحولات الصورية التالية:

(1) – الصورة السؤال:

ما الذي سوف يبقى

إذا رحتُ أنزع عنك الأساطيرَ

أرمي المحار الذي في الخيال إلى الوحلِ؟

ماذا سأصنع بالأرق العذبِ،

بالجارحات الأنيقاتِ

إمّا لقيتك دون الضباب الجميلِ!؟

في هذه الصورة الاستفهامية يفتتح الشاعر احتمالات تجريد الماء وتعريته من ذاكرته الأسطورية ليعيد إليه تلك الذاكرة بهيئة مغايرة تشع بمحارات الخيال والأرق العذب لتنكمش في رمز آخر هو الحجاب الشفيف أو «الضباب الجميل» المتروك كـ «استفهام مضمر»: فأي ضباب يقصده الشاعر؟ هل هو فجوة الغياب المتماوجة بالأساطير القديمة؟ أم هو توترات الحاجز الزمني الواقعي والحلمي؟ أم هو النقطة المركزية التي يتمحور حولها سؤال القصيدة لينتشر بين كلماتها متباعداً متقارباً؟

يجسد (الضباب)، هنا، كل هذه الاحتمالات مضافاً إليها دلالات (الماء) الراسخة كالخصب والوجود والاستمرار في الزمكانية، وفي دلالات الماء التي تستحدثها القصيدة كحضور متحرك يعلو إلى اختلاطات الحلم بالزمان المرتفع عمودياً والمستدَل عليه من خلال (أجنحة الماء) كتحرر من جاذبية الأرض إلى فضاء القصيدة، ومن خلال (نافورة من نخيل) المازجة بين التدافع العمودي لسلوك الملفوظة (نافورة) واقترانها بـ (النخيل) كرمز للاخضرار الدائم بما في هذه الدلالة من تشعبات تحيلنا إلى القداسة (مريم عليها السلام)، وإلى لحظة البدء الأولى حيث يعتبر فريق من العلماء النخيل أول شجرة كانت على الأرض، كما تحيلنا إلى دلالات الشموخ و الكبرياء والصبر والطباع العربية. وهذا ما تؤكده الجملة الشارحة: (أن نسير على الأرض دون انحناء) التي كنت أتمنى ـ نتيجة حضورها المضمر – لو حذفها الشاعر منتقلاً مباشرة إلى (ها أنتَ كما الحزن تنداحُ، تنداح دون انتهاء). ويسترسل أثر السؤال في النمو داخل البنية منجدلاً مع الحركة الضمائرية المؤلفة من:

ضمير المتكلم الممثل بالذات الشاعرة، والمتحرر منها في ذات الآن وذلك حين تنقلب إلى بقية الضمائر بشكل تداخلي متقاطع مع ضمير

المتكلم الجمعي بكافة حضوراته الماضية (كنا) والحاضرة (ها نحن جئنا/ إنا نريد) وبحضوره كضمير جمعي غائب (يقولون). وتتمركز هذه الشبكية الضمائرية في ضمير المخاطب (أنت) للماء الذي تأنسن مع دلالاته المكانية والزمانية والتكوينية مختزلاً حركة الوجود واللاوجود بثباتها في موجة الدلالات أو بحركتها في الثابت من الماء الذي يتحول من (أنت) إلى (أنا)، حيث تسترجع دلالة الماء وجودها ﴿**وجعلنا من الماء كل شيء حي**﴾ بصورة مرآتية تتم بين الشاعر والماء (كما أنت) لتتحول وتشتبك من جديد ببطء يخفف من إيقاعية السؤال لأنه يأتي بصورة إخبارية.

(2) – الصورة الإخبارية:

يتابع الشاعر تواليات الحدث الشعري مفككاً توتر الصورة السابقة إلى ذاكرة الدلالة المائية المنتشرة في الموجودات الطبيعية:

كن لي كما أنتَ

معتكراً غارقاً في السفوح البعيدة

مختلطاً بالثمار ومكتئباً كالعيون الوحيدة

ولولا الجملة المكانية (في السفوح البعيدة) وجملة التشبيه (كالعيون الوحيدة) لما تحول هذا الكلام إلى علائق شعرية تجمع العزلة من أنحائها الواقعية والنفسية بأفقية رومانسية لم تتعرج أبعادها إلا حين تنتقل إلى (الضباب) رمزها التناوبي المتكرر كـ (لازمة) تقطع (ما قبل) الماء كـ (صورة) لتصله بـ (ما بعد) الماء كـ (صورة). وهي حين تفعل ذلك، تكون قد تحولت إلى صولفيج يضبط إيقاع التوتر الدرامي ما بين الارتفاع والهبوط. وتظهر الصورة الإخبارية في مقطع آخر: (ها نحن جئنا، ولسنا نريد اللآلئ، لسنا نريد الذي لم يزل نازحاً في امتدادك).

نلاحظ كيف يتم الرفض للمادة بطريقة مباشرة (اللآلئ) ليتسامى المضمون الرؤيوي والقصدي إلى جهة أخرى من الفضاء الذي يعود للالتحام بصورته الافتتاحية (صورة السؤال) متخذاً لحضوره كيفية البحث عن «الروح» كدلالة تتمرأى بالماء ونزوحاته المنفية التي لاتلبث أن تعود إلى مدارها الإثباتي رغم ظهورها المنفي (لسنا نريد الذي لم يزل نازحاً في امتدادك). وتتجلى إرادة الرغبة في الانزياح إلى تحولات النزوح الثنائية في الصورة الشعرية اللاحقة: (**إنا نريد الوجوه التي كان آباؤنا يبذرون على الموج**). ألا تشكل هذه الصورة طرف النزوح الأول المتجه إلى النزوح الارتدادي للماء ووظيفته في البحث عن التشكلات الأولى للوجوه التي لم تعد هي؟ ألا تشكل طرف النزوح الثاني للماء الممتد في اللحظة الآتية المتجسدة في انديـاح لا ينتهي (تنداح دون انتهاء)؟ ثم، ألا تصبّ هذه النزوحات المزدوجة، المتقابلة، في بنية انزياحية ثالثة متكونة من الصورة المشهدية اللاحقة المنفصلة عن هذه الصورة بلازمة الضباب.

(3) – الصورة المشهدية:

وبيني و بينك هذا الضباب الجميلُ

– ترمدت الشهب الحلُميةُ

يلبس عري الصخور هو الآنَ

لا ماء في الماء..

تتكون بنية الانزياح الثالثة من مكونات شعرية تتواشج علائقها كمجردات لتتحول إلى مجسدات (الشهب الحلمية/ عري الصخور) تتضاد لتتناغم مانحة البنية القصيدية حركتها الصراعية الصاعدة إلى ذروة المتحول العناصري (الماء) بكل إضافاته العاملية المكتسبة من الحيز المتحرك بينه كـ (أنت) وبين الشاعر، أو أي إنسان، كـ (أنا): (رماد

الشهب/ لا ماء في الماء). ويقطع الصمت الصورة الرمزية التي هي عنوان القصيدة ليتواصل مع صوت الأنا في صورة مشهدية لاحقة:

أوقفني مرة نورس كان في البعدِ

أسمع من ريشه المتقاطر لحناً

وأخيلة تغسل الموت من كل أوهامنا المشرئبةِ بالخوفِ

لكنه ذاب في الملح..

تتركب هذه الصورة من عناصر صوتية متعددة: (الزقو/ الريش/ اللحن/ الأخيلة/ الوهم/ الخوف/ الموت/ الذوبان) وكلها تنطلق من فجوة وترية مركزية هي (ثنائية صوت الأنا والماء) لتنتشر في جسد القصيدة كـ (لحن مذاب) تردد ُ صداه المسافة المسقطة بين (الحلم والوهم وأجنحة الماء) وبين (ريش النورس) و(اللحن) و(حركة الذوبان) كتحول أولي للرمز (الماء) بكل بنيته المدلولية المتملصة إلى تحولاتها في العناصر الطبيعية والمجردة، وهنا تتداخل حركة القصيدة مع صورتها الرمزية.

(4) الصورة الرمز:

يتحول (الماء) من مكوناته الأولى إلى مكوناته الشعرية المتشكلة من حواس الموجودات المرئي منها واللامرئي كـ (عري الصخر وأشواق الحلم والضباب والحرارات والرياح والأناشيد والمراكب والعصافير والنوارس والزرقة والذكريات والقادم والنور والظلام وإالخ..)؛ وبتشابك هذه الحواس الصوتية والبصرية تتكون شبكة من رائحة الماء والتحولات والصمت الصائت في البياض النصي الكاشف عن (سر الزرقة) كـ (رمز مواز) لتركيبية الماء في القصيدة أو لطاقته على الإنشاد كلونٍ وحركة واحتمالات مفتوحة على رمزه الأبعد = (الضباب) **كلازمة ودليل يجيء ولا يجيء**، لكنه قادر على مناغمة بنية القصيدة بانزياح جمالي يجعل من

الضمير الجمعي (زغاريد الذاكرة) المتراكمة في السحب: (كنا الزغاريد تشعلها الفاطمات إذا ما أطلوا مع السحب دانه.. دانه)، كما يجعل من صوتيات (الزرقة) لوناً ليس للسماء ولا للماء فقط، بل يمتد ليلوّن مساحة (الذكريات الحييات عن أمس، أو عن غد سوف يأتي)، ثم، ليستقر كحاجز مسكوت عنه في الحاجز المنطوق الذي تختتم فيه القصيدة مياهها: (**وبيني وبينك هذا الضباب الجميل**).

ويظل بين الصور وأنواعها في القصيدة ذاك التداخل الذي لم نستطع فصله إلا إجرائياً لاستقراء حركته الفنية العميقة المنفصمة عن الأفقية الظاهرة للقصيدة، تلك التي نجدها في قصيدة أخرى معنونة بـ (**أنين متقطع**)[7] التي تتخذ شكلها السردي بين اليومي الواقعي وبين الومضات الشعرية التي ترتفع بالقصيدة عن بعدها الدلالي الأول لتتعامد مع دلالتها الثانية، ومن تلك الصور: (نظر البحر رهواً إلى نفسه، جس زرقته.. ومداه)/ (مطر غامض واحتضار)/ (للضباب بلاغته الشاردة)/ (زورق واحد للضباب و هوى واحد للنخيل). في هذه القصيدة ينتثر اليومي عبر مفردات (الجار/ الجارة/ سماء الحديقة/ المذيع/ الموجز/.. إلخ) مشحوناً بتاريخ قديم مختزل في توظيف مقولة عمر بن الخطاب (رض) أو هارون الرشيد: (قال مستأسداً للسحابة: أينما تمطرين). أما المسافة المنثورة، فلا تتراكم إلا في دالات رمزية شكلت الفجوة التوترية للقصيدة منها: (البحر/ النخيل/ المرايا/ الزرقة/ الضباب).

منذ الخمسينات ومحمد العلي يضيف إلى الشعر السعودي حداثة الحركة الجمالية المثقفة التي لم تنحرف عن الإيقاع الخارجي فقط، بل انحرفت بنظام الدلالات التقليدي إلى نسق مغاير تتوازى فيه الثيمة الموضوعية بالثيمة الفنية حيناً، وتتسع فيه الأخيرة أحياناً كما قرأنا في قصيدة (لا ماء في الماء) المرتكزة على النهوض بالمعاش، والمقول

السطحي، إلى احتمالاته الناتجة عن تشاكل الرمز (الماء + الزرقة + الضباب) مع مسارات البنية المدلولية الكلية لصور القصيدة.

(2) – هواجس العناصر:

تتحرك شعرية عبد الله الصيخان بين الصورة الوصفية الشارحة المنبسطة وبين الصورة الوامضة المكثّفة لعلائق اللغة والموجودات. وهذه الثيمة الفنية تتناوب في قصائد مجموعته «هواجس في طقس الوطن»[8] متلازمة مع ثيمة الوجدان الإنساني بحسه الوطني السامي و بحسه الذاتي الملتحم مع الشعور بالذات الأخرى. أما كيف يتسرب هذا الإحساس إلى القصائد؟ فإننا نراه متواشجاً مع الواقع بسردية التفاصيل وموجوداتها من نوق وسيوف وخيل وصحراء وأغماد والشخص العربي المخاطب ومرحلته التاريخية المعاشة بكسورها وجراحها وانكساراتها، وهذا ما تعلنه قصيدة (**كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس**) النازحة بين صحراء موصوفة وصحراء واصفة إلى صورة بارقة تخلخل العلاقة الأولى للدلالة من خلال النسق الدالي الذي يتعدّى على نفسه لينجز شبكة كلامية «Parole-Speech على حد تقسيم دو سوسير» هي المحور الذي تناقشه قراءتنا لحركة الصعود التي تبدأ بطيئة ومعلَّلة ومرتكزة على جانب (اللغة – Langue-Languag تبعاً لسوسير) أكثر من ارتكازها على المفارقات بين العناصر التكوينية لنظام اللغة الإشاري و الاحتمالي الذي نجده في صور متفرقة من القصيدة الصاعدة بالذات العربية من ظلامها وصحرائها وركودها إلى الضوء «الشمس» حيث يوظف الشاعر جزئيات الضوء وعناصره الموضوعية والنفسية والحلمية في الصورة البارقة ذات الجمل القصيرة والفضاءات البعيدة ذات الصوت المتعدد بين (الأنا) و(الأنت) كآخر وشمس ورؤيا وقصيدة:

الأرض تدور.

هذا الفلك القائمُ يوغل في الظلماءِ ولكني أنسج في

بدني امرأةً تتحول في الصبح إلى كوكب عشب

أخضرَ رطْب

فأرى

وأشكّ

ثم أحطّ يديَّ على وجهي

يغشاني النورُ

فأسأل: أين أنا؟

تتركب علائق المفردات من دورانين مختلفين أولهما: دوران الأرض والظلام، وثانيهما: دوران الذات الثنائي: 1 – دوران الذات والضوء 2 – دوران الذات داخل الذات وتحولاتها المتناسلة من أنا إلى هي إلى «كوكب عشب» إلى «رؤيا» تدور بين الشك واليقين، بين العدم والوجود وبين التمادي في الصعود والانفلات من الأرض وصلصالها = الجسم البشري للوصول إلى مدار الحرية الذي تسطع فيه الروح بحالتها المتكاملة، وإشراقاتها الحلمية المشيرة بإيحاء خفي إلى «جلجامش» عربي معاصر بطريقة الصيخان المتكاشف مع دلالات الأخضر المرتفع عن الرمل المتزوبع بالدماء وجثث الأطفال والفتيات: «أطفالٌ قتلوا في آخر حربٍ، فتياتٌ بثياب الدرس يحُمنَ ويسّاقطنَ على زبدٍ من غدرْ». نلاحظ كيف تستطيل الجملة لتتحول إلى تقريرية تفصّل – وبحشوٍ ما – ملفوظة الظلام ودلالاتها بمكونات الأرض وسلوكات ساكنيها.. فماذا لو أن الشاعر محا أمثال هذه الجمل التي شكلت هبوطاً ملحوظاً في حركة القصيدة؟ أؤكد بأنه

لو فعل ذلك لكانت الدرامية أكثر توهجاً وتعرجاً وتقاطعاً من الناحية الجمالية الراغبة في إيقاع الاختزال والتوتر الذي نراه يصعد إلى ذروته في خاتمة النص مناوراً على أفق التوقعات، على كيفية انبثاق البنية المدلولية، وعلى احتمالاتها المتراشقة لمدار النور الصاعد مع الرؤيا إلى آخر فضاء ممكن في النسق الحركيّ الذي يفتتح مكوناته على الذات والكون من خلال (مفاتيح الأشياء) المعادلة لـ (الرؤيا) كإيقاع ختامي يرتدّ فلاشباكيّاً إلى ميكانيزمات الصورة الدائرة في حركتها الصيرورية المحوِّلة للجزء الذاتي إلى كلية مختلفة حيث الساق مدى، واليدان نهار، والعناصر غير العناصر:

اسمعْ ما يعطيك مفاتيحَ الأشياءِ وما يمنح ساقك في
الريح مدى ويديك نهارْ.
هذي آخرُ عتباتِ الكونِ الكاملْ
أنت الآن على لهبٍ منها فادخلْ
وتيمّمْ بالنارِ وصلِّ
تأملْ ما حولكَ
زاوجْ بين الرمل وبينكَ، بين النار وبينكَ، بين الماءِ وبينكَ
وادخلْ في جدل الأشياءْ
أنت الآن ترى
أنت الآن.. ترى.

يترافق الصعود بالإصغاء والبصر والبصيرة، وبذلك تخرج الحواس المتشاكلة عن محيطها المبدئي لتتحول حواسَّ للصورة بحركتها المنتشرة في الأعالي المتحدة مع مكونات الضوء من لهب ونار وانكشاف، ومع الـ (أنا – أنت) المتحدة بدورها مع هذه المكونات إضافة إلى اتحادها مع

حركة الدال الاستبدالي: النار بالماء: «وتيمم بالنار». أليست النار روحاً أخرى للماء؟ أليس الماء عنصراً مخفياً في النار؟ إذاً، وعلى هذه العلاقة الفلسفية التي ابتدأها **أنبادوقليس** و**هيراقليطس** وتابعها **غاستون باشلار** يوزع الصيخان نغمات التحول المتزاوجة كعناصر مفردة وثنائية، وكعناصر مركّبة تتجادل في آخر صورة الرؤيا لتحرفها إلى صوفيتها الخاصة المحلقة إلى آخر درجات الكون.

والملفت في المجموعة هو تلك الحركة الإيقاعية الخارجية في قصيدة «قصائد البهو» المزاوجة بين تفعيلة «الرمل: فعلاتن/ فاعلاتن» وتفعيلة «البسيط: مفاعلن» بصورها الرباعية التي جاءت سطحية الدلالة، غنائية الإيقاع.

(3) اختزال الحواس:

تعتبر **فوزية أبو خالد** أول من أصدر مجموعة شعرية نثرية في المملكة (1978). فكيف تتعامل الشاعرة مع هذه القصيدة لاسيما في مجموعتها الثالثة: «ماء السراب»[9]؟

كما أمسى معروفاً، فإن قصيدة النثر Prose poem\ Free Poetry تكثف علائقها التجريبية في شبكة إيقاعية جوانية تتمرأى بها وقْعيات اللحظة الإبداعية المؤلفة من حركة الرؤيا المتثاقفة مع حواس الصورة وحدوس الدلالة في حالة دورانها داخل البنية، وداخل احتمالات الحضور والغياب. وتمحور هذه القصيدة على إيقاع الغرائبي، ومفارقاته الظلالية وتلويناتها المتشكلة بهيئات مختلفة تكتبها حالة الشاعرة المتعامدة مع إيقاعات النبض واللهب والشجر والمطر والمعنى والكون و.. إلخ..

والقارئ لتجربة «فوزية أبو خالد» يتبين انبجاس القصيدة بتشكلات متنوعة منها: القصيدة البارقة/ القصيدة القصة/ القصيدة

السؤال/ القصيدة المشهد.

(1) – القصيدة البارقة:

تشحن هذا الشكل القصيدي طاقة أنساقه المتعددة في جمله الكثيفة المؤجلة للمعنى بطريقة توزيعية أو فلاشباكية أو بتحويل هذه الطاقة إلى صورة واحدة تكون نتيجتها القصيدة الصورة المتوامضة في فضاء بعيد عن قصديتها، قريب من أفقَيّ: الانتظار والتأجيل. وهذا الاختزال بطبيعته يمتد ليشمل الفضاء الشكلي المتوزع على الصفحة كحجم وحركة وكتلة وفراغ. وأمثّل لهذا النموذج بقصيدة «**لحد**»:

أحس أني مضغوطة داخل جسدي..

فلو أني أتنفس بعمق لتشققت بشرتي.

تبدأ «القصيدة الصورة – البارقة» بإيقاع نفسي ينتفض من أعماق الروح ليتحرك إلى السطح المكتوب بدرامية مزدوجة:

(1) – درامية صاعدة نحو العمق: وهي حركة الإحساس المزدحم في العمق الذاتي للشاعرة كإنسان مؤنث يعلن برمزيةٍ ما عن القيود السوداء المسلسلة لروحه نتيجة البيئة الموضوعية، وهذا الإحساس، بلا شك، يلامسَ أي إنسان يبحث عن نفسه في ازدحام الضجيج و تلوث الأرواح والفضاء المحيط. وتتشكل هذه الحركة من تشابك دلالات المفردات: (أحس/ مضغوطة/ داخل/ جسدي) تشابكاً متسلسلاً تتلاحق حركته من ملفوظة إلى أخرى تلاحقاً تتابعياً.

(2) – درامية صاعدة نحو الانتشار: وهي حركة الإحساس العكسي المتحرك بعد (لو) لينتشر بهيئة متشظية تفتتُ العمق، أو الحركةَ الدرامية الأولى لتخلخل ما بين الذات والذات، وما بين الذات والمحيط = العالم.

ومن تزاوج هذه الحركة الصراعية نجد أن المسكوت عنه لزمن مؤقت يتراكم في العنوان (لحد) ليحيلنا إلى الموت في الحياة، أو الوأد الذي يبدل القبرَ الترابي بآخر لكنه هنا هو الجسدُ نفسه.

وتُقابل هذه القصيدة بارقتان معنونتان بـ (**استقامة**) و(**نكسة تاسعة**) حيث نلمح حركة الصراع ذاتها و قد تشكلت محوراً مشتركاً بين إيقاعات الحالة (المضغوطة/ الضاغطة) في الأعماق، وبين إسقاطاتها في القصيدة الأولى المنزاحة من (الأنا) إلى (البلاد) عبْر شبكة الدوال المشكِّلة للحيز الانزياحي من خلال الجملة الافتتاحية (مزينة بالهزائم وذكرى الخزامى) المتسربة إلى صورة التشبيه: (مثل بلاد سارت في هوى الأرباب. ومن سمة المفارقات الفنية تتوتر العلاقة بين الزينة المعتادة وكلٍّ من (الهزائم/ البلاد)، ولا تكتمل إلا بتوتر الطرف الآخر من العلاقة المؤلفة من تحويل المحسوس إلى مجرد تجسده (ذكرى الخزامى) بما في ذلك من إيماءة تحيل إلى لحظة خضراء ماضية، يبست، ثم، ضاعت، ولم يبق منها سوى الأثر اللوني لحاستها البصرية، وحاستها الشمّية الملتصقة برائحة لامتعينة قد تكون رائحة البراري الغابرة، أو رائحة الحلم المنطفئ الذي لم يعد ذاتياً لأنه تداخل مع الحس الوطني بوجدانية كاشفة لا تنفصل عن قصيدة (نكسة تاسعة) التي تفائلنا بهزائم قادمة تتمتع بإيقاعات حالة العرب وورقة التوت وربما بصراعات بيتهوفن مع المحن في سيمفونيته التاسعة.

(2) – القصيدة القصة:

ويعتمد هذا الشكل على حدث متسارد إمّا أن يدهشك بانتقالاته الفنية وحركة تقاطعاته وإحالاته وزخمه اللامألوف، فيشعرك بحدثيته الشعرية وانفتاحاتها على المنطوق المكتوب واللامكتوب، وإمّا أن يتسارد

ببساطة قصصية إخبارية، تصف، أو تبوح، أو تحكي، فتشعر بتضاؤل الحركة الجمالية ليتسع البعد الواقعي بمباشرتيته التي لا تتعدى المكتوب بل تنبني على الاستطالة والتفاصيل اليومية، مما يؤدي إلى فقدان الشعرية لأهم عناصرها الحيوية من كثافة وإشارة وتوامُض يحضر ويختفي بحركة فنية متسارعة.

وأمثّل لقصيدة الحدث الشعري بقصيدة (شاعر) و(مصير وصدفة) و(قصيدة النساء)، وأمثل للنمط الثاني بالعناوين: (هزائم ذاتية/ جلوة/ أرزاق/ طفلتان).

(3) القصيدة السؤال:

يتمحور الكلام الشعري في هذا الشكل حول سؤال يجمع دلالات النسق ووظائف عناصره الأخرى في وحدة هي القصيدة. كما يتمظهر هذا الشكل كسؤال يشكل القصيدة. وهنا، يأتي دور القارئ في اكتشاف حركة العلائق وإشاراتها المرتدة من الخاتمة كوحدة صغرى أخيرة إلى البداية كوحدة صغرى أولى، أو إشاراتها الانتشارية داخل الشبكة بكل وحداتها. لماذا على القارئ أن يبحث عن تلك العلائق الإشارية؟ هل من أجل الإجابة المفقودة أو المتوارية في القصيدة السؤال؟ ربما من أجل ذلك، مضافاً إليه اكتشاف كيفية توزيعات الشبكة الإشارية لأنها «البوصلة» الناتجة عن تضافر العلائق المؤدية لوظيفة التوصيل.

تختلف فنية هذا الشكل القصيدي في (ماء السراب). ويلاحظ القارئ وجود علائق عادية في قصيدة السؤال (وطن)، أو علائق رومانسية تجمع الطفلة بالموجودات في قصيدة (لجين)، أو علائق ناتجة عن المفارقة كما في قصيدة: (ثقب) وقصيدة (**ريبة**) التي سنقرأها:

هل أنت بريءٌ ونقيٌّ

إلى هذا الحدّ..؟

أمْ..

أنّ عيوني ملونة ومرتابة

بهذه الحدّة؟

تعلق الشاعرة مسافة الريبة في حركة انتقال صوتها بين (الأنت) و(الأنا) محيلةً حركة الشك على احتمالين: احتمال براءته/ احتمال عينيها.. وفي البنية الباطنة يوقن القارئ أن بوصلة الإشارات تتذبذب إلى أن تستقر في احتمال لا يستقر لكنه يشير بقوة إلى دلالات السؤال الثاني النافية عن الآخر تلك البراءة.

(4) – القصيدة المشهد:

وتُعرف هذه القصيدة بعلائقها الواصفة للحظة ما، لحدث ما، لمكان ما – نفسي أو واقعي – لشخصيةٍ ما، لحركة ما، لمونولوغٍ ما.. وربما تصف كلَّ هذه العناصر معاً وتزيد عليها.. وبناء على ما سبق، فإن القصيدة إمّا أن ترتكز على جزئية أو جزئيات تنشئ بينها علائق شعرية تتخذ هيئة سيناريوهاتية جامدة أو متحركة تبعاً لمدى فاعلية الكلام في إنتاجيته الخلاقة المبتعدة عن دالتها الأولى. وأمثّل لهذا النموذج بقصيدة: (**شهوة**):

كان كمخلوقٍ خرافيّ

نصفُه شمعٌ ونصفُه صخرٌ

وكانت مشمسةً

مشمسةً

مشمسة..

يتحرك المبنى المشهدي ضمن فضاءين: فضاء الضمير المذكر الغائب، وفضاء الضمير المؤنث الغائب، وتتسم هذه الحركة بالابتعاد عن مجالها الوصفي التشبيهي (كاف التشبيه) والإخباري (الجمل اللاحقة لكل من «كان» و«كانت») إلى البنية العمقى حيث تتوازى كثافة المقول مع اللا مقول لتنجز المفارقة الكامنة بين الشخصيتين من خلال الملامح وإيحاءاتها: (نصفه شمع = الذوبان والهشاشة) التي تذكرنا بأجنحة الرجل الأسطوري «إيكاريوس» الطائر نحو الشمس ليسقط مع ذوبان أجنحته على الأرض، و(نصفه صخر = الجفاف والقساوة). بينما ملامح الأنثى كطرف محوري ثان في المعادلة النسقية فنراها مختزلة بكلمة توترية تشتبك فيها كل إضاءات الدلالات من حركة وخصب ونهار وفاعلية وتسامٍ. أمّا تكرار الملفوظة ثلاث مرات، فجاء للتأكيد المعْنَيي والإيقاعي والإحالي المرتد بنا إلى الذاكرة الجمعية الموروثة التي ترى القساوة في الرجل والحنان والحنين في المرأة، ومن ناحية ثانية، تزحزح هذه العلائق الذاكرة الجمعية الموروثة التي تحوّل الرمز: (الشمس) من حيث تشعر ولا تشعر، إلى مؤنث لا يقبل الترميز البطرياركي المتّبع منذ جلجامش أو ربما ما قبله.

باختصار، نرى أن قصيدة النثر في المملكة، وبناء على هذا النموذج، محايثة لما يُكتب في البلاد العربية، لكنها، وكبقية شعرنا العربي، لم تخرج عن الحداثة التي أضحت منجزة، بمعنى أنها تكرر حداثتها، ولا تخرج بها عن اعتيادها إلى فضاء حداثي جديد يزلزل الكلام الشعري ليفتح أبعاده على احتمالات أخرى لم ينجزها أعلامه بعدُ.

(4) كثافة الإيحاء:

تنبني شعرية علي الدميني على نسق من التعالقات المضاءة بكل من الذاكرة الذاتية والجمعية، والمضاءة بحركية المخيلة ضمن توازن تؤديه

الشبكة العامة للقصيدة بحواسها وحدوسها الصورية المتحركة كفضاء لليومي والرمزي والحلمي. وهذا ما تبدؤه مجموعة (**رياح المواقع** – 1987) كإشراقة في متحولات المكان (الرياح + المواقع) بكل أبعاد المكانية وتقسيماتها الواقعية والاحتمالية المكتملة مع المجموعة الثانية (بياض الأزمنة – 1995) بما فيها من تلوينات للزمان النفسي و القصيدي ببياض يمحو متواليات اللون ليثبت إيقاعاته المغايرة «**بوساطة تعدديا تها المختلفة (الطبيعية/ النفسية/ النصية)، إضافة إلى ما تناولته مدلولاتها ضمن العلاقات التي أفرزتها شبكة الاتصال مع الموروث، فكانت محاولة لإدخال التراث عبر إغنائه بحالة الشاعر**»[10] وتحويله إلى رمز تراثي كـ (خولة/ امرؤ القيس/ إلخ..) أو إلى رمز عناصري كـ (الماء/ الريح/ النار/ .. إلخ). أمّا في مجموعته الثالثة (**بأجنحتها تدق أجراس النافذة** – 1999) فنرى كيف تنمو الآثار المتصارعة في القصيدة لتتناغم في كينونتها منتجة فضاءها الذاتموضوعي المتحايث مع ثيمته الفنية اللغوية المتساردة أو المتسريلة أو المتصوفة أو المتفلسفة. فكيف تنامى الرنين الصامت أو المتحرر من صمته إلى إيقاعات ترفّ، أو تعبر من الذات إلى (النافذة) ذات الرمزية الدلالية المزدوجة: (القصيدة) + (العالم)؟

توحي العناوين الرئيسة للمجموعة ببناء مفتوح من الأعلى، متضافر من حيث التداخل: (بهو الأصدقاء/ بهو الجداريات/ بهو النحت/ ممرات/ بهو الغروب). ولو تساءلنا: كيف تشكلت القصائد؟ لأجابتنا النصوص: توزعَ النسيج الشعري إلى (القصيدة الخاطفة «الوامضة» أو «البارقة»)، مثلاً: (الصديقات) و(ذاكرة)، كما توزع إلى (القصيدة الساردة) ليوميتها وحواسها وذاكرتها وحلمها وعلائقها الأخرى، مثلاً: (قصيدة وجه) و(زيارة)، وإلى (القصيدة التشكيلية): (قصيدة بلاد) و(لغة) و(الشباك) و(كاف). لنقرأ قصيدة: (**أقداح الظل**)

التي تلاقت فيها المجسدات بالمجردات منتجة خروجها عن الأليف الأولي المكتوب، لتمنحه إيقاعاً تنافذياً بين العميق وظلاله المجروحة بالوجدان والريح والحمّى وندى الصلوات واللغة وأدواتها الواقعية من أقلام وورق وأدواتها الفنية من مخيلة ورؤيا وتحولات تمسك بالجواني من الذات الشاعرة لتجعله (الماء) المقروء والقارئ:

قليلاً أيها الوجع الجليلُ

تريّث قرب محبرتي وكأسي

فإن الحبر أوله هديلُ.

هل يؤجل الشاعر الوجع الجليل؟ أم يستعجله؟ كأن الدلالة تتحايل على زمنها لتجذب المقول إلى أعماق القائل كي لا يخرج عن توازنه المادي فجأة.. أو، ربما كي تشرق حالة الكتابة مع حالة الحبر لتنكتب شجوناً يتحرك صوتها عبْر الضمائر التي ينتقل بينها الشاعر بشفافية فنية تجعل من (الأنا) حبراً يتحول إلى (هي) ذات الحضور الثنائي المتمظهر برمزين: (هي للكتابة) و(هي للمؤنث)، ولايلبث هذا الحضور المزدوج أن يتكاثر في عملية التحول المتشاكلة بين العناصر ومدلولاتها (الريح/ الحمى/ ندى الصلوات) المشكّلة لفجوة التوتر الصوتي والصمتي بدرامية النبرة كإيقاعية ظاهرة وإيقاعية مضمرة تتصارع فيها متواليات الجمل المنجِزة للصور، تاركة (الأثر) رنيناً للظل، أو بلغة المجموعة (نافذة) للتواصل ما بين أنفاق المكتوب بحسه الوجداني: (وقع خطى العشيقة في الممرِّ) وبحسه المتخيَّل المزاوج ما بين المفردات وظلالها: (تدلى ظلها ثملاً على الأوراقِ، والشرفاتِ، والنعناعِ، والكرسيّ والأقلامْ). وتنعطف القصيدة بمدلولاتها إلى الرمز الأزلي (الماء) بكل احتمالاته المتكونة والقابلة للتكون كحالة تستعصي على اكتمال القراءة، واكتمال الغياب، واكتمال

الحضور، لكنها الحالة المحتمَلة النازحة إلى متابعة التقاطع المنجز ما بين الشاعر والرمز من خلال اتساع الجرح في اللغة، واتساع اللغة في الجرح، وذلك، لتعلو الحاسة البصائرية المختزلة في مفردة (أرى) على جريانها الأول إلى تكوّنها اللامتعيّن المتراكم في المسافة الساقطة بين مفترقات تلاوة (الصمت جهراً) وبين شبكة المضيّ في الهجرة عن الذات إلى (الحمّى) الدائرة بدورة كاملة شبْه مغلقةٍ على نفسها وعلى القصيدة:

رويداً أيها الماء الذي يبست شفاهي في قراءتهِ،

وكنت إذا مضى عني،

أرتل صمته جهراً،

ومن تعبي أسيلُ..

أرى....

أرى ...

....

فهل أهذي بحمّاي النبيلة

أم يهدهدني القليلُ؟

تستعيد الصورة الأخيرة المتسائلة حركة انتشارها على بداية القصيدة بحركة فنية عابرة الفضاء الفراغي المتروك خلف سلوك (أرى) المشحونة بإيقاعات الصمت المفتوحة على البياض والأثر والماء والظل كأصوات لإيقاعات الخروج من الجسد إلى الروح من نافذة الكلام، أو من (**فوضى الكلام**) القصيدة الأولى التي يكشف فيها علي الدميني ما يتنامى في مجموعته من بزوغات عالية التوامض أحياناً، ومن شفافية بسيطة الأبعاد أحياناً، نراها تتصادف في حيز المسكوت عنه لتخطّ لحظتَها اليومية بلحظة إبداعية تردد:

وليكن خلف صمت الكتابة ظلُّ الكلامْ

ناشراً ريشهُ،

مثلما امرأة في الأغاني

تسير بعينين مغمضتين؛

فماذا وراء صمت الكتابة وظل الكلام سوى حضرة القصيدة المتنامية من خلال تحولاتها المتصيرة إلى (طائر) ثم إلى (امرأة في الأغاني) ثم إلى (قبلة في العراء)؟ يتحرك (الصمت – الظل) كـ (أثر رؤيوي) في (مقامات البياض) المتسع مع حركة الأجنحة والفضاء وترامزات الشبكة الدلالية مع درامية صوفية تنجزها مفردات البرزخ بين البقاء والفناء الممثِّل لـ (موشور) تتحلل فيه أبعاد الصور لتتركّب بين الوجود واللاوجود، بين الحلم والواقع، بين المكتوب واللامكتوب: (القبة/ حركة السيلان/ الصلاة/ الغائم/ الغمام/ مقام العاشقَين/ القناديل/ سهوة الليل/ الصباح الأخضر/ رهيف المجاز/ عشبة في الغمام/ قدحاً يصطلي/ الزرقة / جمرة الماء/ السراج العتيق/ المفاتيح/ إلخ). تتداخل حركية التصوف بشكل إشاري في الوحدة الكلية للقصيدة متخذة هيئة الدخول في مقام والخروج إلى مقام آخر بشكل مندغم تتحد فيه العناصر من شخوص وحروف ودلالات لتنجز «فوضى الكلام» المتحققة بعد آمرية (ليكن) التي تتجسد عبْرها الحروف كـ (لا منطوق) ينبعث من موته الرمزي (وليكن للحروف القتيلة في حبرها قبةٌ من عزاء) المنعكس على الذات الشاعرة بكل حضوراتها في تشكيل الكلمات، في ضمير الغائب هو، وفي الذات الأخرى (لحبيبي)، الغائبة في احتمالات الحركة الدرامية السائلة و الخاشعة والمتجمدة كعناصر من الطبيعة (للذي سالَ من وردةٍ وحجرْ) ثم النازحة عن مقام تكوناتها إلى صور تختزن الحاجز الشفيف: (للذي غامَ مثل الصورْ، وطوينا أصابعنا حوله، عشبةً في الغمام) أليس

هذا الغائم هو الذي يعلن ويخفي، يُظهر ويُبطن المقولَ واللامقول وما بينهما من تواليات تخلق اتجاهها العمودي العلوي المرتفع من الأرض إلى السماء، والعائد إلى الأرض بهيئة دخانية تدفع (الصمت – الظل) إلى المكان: (المدينة/ الجسد/ الماء) كما تدفعه إلى التواجد في اللامكان المتصاعد في (التلاوة/ الصبح/ النار/ التهلكة) كصوت للبصيرة المتراكمة بعد لازمة (ليكن) وصورها المتحاورة مع القرآن (العسرِ/ اليسر/ الصبحِ/ العصرِ) العاكسة لأزمنة متلاحمة في اللحظة المتصوفة المكتملة برموزها الأخرى: (التمرِ/ الجمرِ) حيث يقف الصوت بين الصدى والصمت مسترجعاً ذاكرته: (قيل: صح المقال) ومفتتحاً حضوره على مقام جديد للصمت هو المقام الظليل للموجودات: (وليكن أن ينام الشجرْ، عارياً في المياهْ، واضعاً شبهةَ التوت كي لا نراهْ، جانباً) لا شيء في هذه الصورة سوى حركة الأثر المؤلفة من (نوم الشجر) وانسيابية هذا النوم في الدلالات الصورية المتناغمة مع حركة الماء التي يتخفّى فيها الشجر كرمز ينسل صوته من حركة السيلان والتحول السابقتين ليلتحم في نسق الصمت كغناء يتزامن مع (الصلاة): (وليغني، أنا ابن السلاطين والأتقياء، شقيق الحفاة العصاةْ، وصنوُ المحبين والقانتين، إذا حان وقتُ الصلاةْ) ولاتلبث أن تعود المسافة إلى صوت آخر (قميص المطر) لتجمع إضافة إلى العناصر الثلاثية: (الماء/ النار/ الصلصال) عنصرها الرابع (الهواء) المتناغم مع صورته ليشكّل فجوة توترية تهتز ما بين العالم المحيط = الهواء الطبيعي، وبين العالم الجواني = الذاكرة: (للهواء الذي يشبه الذاكرة). ثم تتغلغل المكونات في الدلالات لتتسع حالتها المؤرقة (وليكن شاسعاً ما يؤرق ريش اليمام) وليتسع حيزها الذي يرتب فوضاه في صلصاله الآخر (جسد امرأة لا تنام). وتتلاحق متوالية العبور بين الرموز (الغرفة النائية/ المفاتيح/ المرايا/ الغيمة الشاردة/ الشبابيك/ النافذة) كمتعينات تتجسد لتفلت من ماديتها إلى أثيريتها، من بقائها

إلى برزخها، من تصيراتها السابقة إلى تشكلاتها الممتدة بين قطبين زمنيين: (المساء/ الصباح): (أن يصير حبيبي مساءً بعيداً على الشفتين/ كصباحٍ تأخر في نومه.. كيتيم) وليت الشاعر حذف ما بينهما: (كعواء على شجرة). نلاحظ كيف يتقابل المساء و الصباح تقابلاً متوازياً من حيث التوالج ومن حيث المكانية (بعيداً/ تأخر في نومه) ليؤدي وظيفة الحركة في الفضاء المتظالل الذي تمنحه لونه المغاير مترادفات الإشراقة: (وليكن أن يطل حبيبي). وكيفية هذا البهاء مختزنة في شبكة المرموزات: (فراشات زرقته الغاربةْ/ كسراج عتيقْ) بما في ذلك من تناظرات بين حركة الضوء والأجنحة والفضاء والإيحاء المتماوج في صورة التوامض:

يا حبيبي الذي لاح لي

نجمةً في مقام ...

هل أشير إلى ما أرى

أم إلى ظلك المقبلِ.

وكأن الشاعر يمحو ما تكوّن مؤكداً (الزرقة الغاربة) ومدوّراً علائقه إلى جهتين: 1 – إلى ما تراكم من تحولات سابقة. 2 – إلى ما سيأتي من صمت وظلٍّ يتحرك في (رهيف المجاز/ لمعان الغياب/ موت الحضور). وهنا، تتباطأ حركة الرحلة لتخفت عمودياً إلى أعماق الذات متحصنة بـ (الصمت = فوضى الكلام) المنجَز من فاعلية (غام/ هام) الغائرة في الأنا وفي البياض النصي المتكور على صمته الآخر: (وليكن لي احتفاظي بما يتبقى لكيلا تئن السطور).

في شعرية (علي الدميني) لا تتآلف المفردات إلا لتتنافر دلالاتها بتناغم هارموني يوزع آثاره وصمته على مقوله بشفافية عميقة قابلة للاستقراء والاحتمال نتيجة ديناميتها الحركية المتوالية أو المتقاطعة.

ونتيجة مخزونها الثقافي المتناص بهيئةٍ ما مع الصوفية كملفوظ ودلالة وتراكيب. وهي ظاهرة سائدة في شعرنا العربي.

(5) – حوارية الأعماق:

تتسم شعرية ثريا العريض بشفافية تتسع حيناً لتتوازى بنية الصورة مكتوباً ولا مكتوباً بكيفية يومية، رومانسية، حالمة، وهذا ما أسمّيه (**الاتساع الأفقي**)، وتتسع حيناً آخر لتنزح مكونات البنية الداخلية بمسافةٍ ما عن البنية السطحية، سواء كان هذا الانزياح قريباً أم بعيداً، غائراً، أم نافراً، وهذا ما أسمّيه (**الاتساع العمودي**).

من يقرأ مجموعتَيّ ثريا العريض (**أين اتجاه الشجر**/ 1995؟) و(**امرأة دون اسم** 1998)، يكتشف أن القصائد تنزع إلى وجدانها الإنساني بكل مستوياته المعاشة، المتوزعة بين الذات والآخر والوطن والقصيدة والسماء وإلى ما هنالك من عناصر فضفاضة يشكلها البناء السوسيولوجي وعناصر مختزلة تكوّنها البنية السيكولوجية لـ (الأنا) المنطلقة من ذات الشاعرة إلى كل ذات بشكل عام، وإلى كل ذات مؤنثة بشكل خاص، وهذا ما تكثفه الشاعرة في عنوان مجموعتها الأولى الاستفهامي، وإحالته الذاكرتية إلى (زرقاء اليمامة)، وتحديداً، إلى سلوكات هذا الموروث كـ (رمز) يستقرئ الخطر ويحذر منه وينذر، كاشفاً عن (ثقوب الوعي العربي الجمعي) بطريقة وصفية مباشرة يتخللها المتباعد من التقنيات الفنية و ذلك حين تخرج الصورة عن وعيها إلى لاوعيها، لتتشكل بحضور يتخلى عن خطابيته ليدخل في مدار الإيحاء والإسقاط كما في قصيدة (**وطني**) مثلاً، التي تبتعد عن التقرير حين تنبثق صورة الأرض (و الأرض جرحٌ رهيف) أو صورة الذاكرة التناصية

المرتكزة على رؤيا النبي (يوسف عليه السلام):

ويحنا اليومَ يوسفَ

تلتهم الآن سنبلةُ القحط أحلامَنا

لا فرقَ بين سنين الإخاء

وسنين الدوار العجاف!

ورثنا عمى اللون..

لا فرق بين دماءٍ.. وماء!

توظف الشاعرة الرمز الموروث بتحاورية تبدأ من (الآن) لتمتد في اتجاهين: (1) – العودة إلى الماضي/ (2) – ترائي الآتي في حال استمرار «الآن» كما هو. أمّا جمالياً، فتنهض الصورة على تركيب الرؤيا بانزياح مناسب في مكنوناتها يؤدي مقصدية المعنى والمبنى من خلال تشاكل (السنبلة) مع (الحلم) مع (السنوات) = السلوك السلبي المختصر في (عمى اللون). والملاحظ أن ملفوظة الإخاء جاءت مباشرة لتدلّ على تساوي الدم بالماء فلو استبدلتها الشاعرة بـ (الرخاء) لكان وقعها في النسق أجمل. وينعكس هذا العمى بدلالات أخرى متسائلة في القصيدة التي تعنونت بها المجموعة: (لكل طريق علامة، فأين اتجاه الشجر؟). ألا يبقى هذا السؤال (علامة) للضياع ترشد حركة التوهان إلى سببية المتاهة؟ إلى التذكير برؤيا (الزرقاء) ورؤيا (الذات) المتناصة مع رمزية المألوف؟ وتتبين هذه الرؤيا الأخيرة في مجموعة (امرأة دون اسم) اللاهجة بأحوال الأعماق وأصواتها وأحزانها وصمتها وأسئلتها المنكمشة في سؤال كينوني بسيط المكتوب، عميق الإشارة: (من أكون أنا؟)، وذلك وفقاً لتموضعه في قصيدة (ليلة الدان) التي تبدأ حركتها بكثافة متعامدة، ناتجة عن تقاطعات البنية المدلولية لكل من المفردات: (أعلم/

أجهل/ التكوّن/ القلق الأزلي/ منزلقات المعاني/ شهقة الذاكرة/ صدى/ التصاخب/ الصوت). وتشكّل هذه البنية التشكّلية لا مكتوباً يظل في طور التكوّن المؤلِّف من تداخلات الصوت الذاتي مع صوت العلائق المتأرجحة في (برزخ الوجود واللاوجود) كنقطة متحركة بين المعنى والمعنى، مما يُنتج درامية متوترة تتصاعد حتى السؤال: (كيف إذاً مررتُ بلا اسم؟):

أعلم الآن

ما كنت أجهل في البدءِ

.. قبل التكوّنِ

قبل التدحرج في القلق الأزليِّ

بمنزلقات المعاني

إلى شهقة الذاكرة..

كلُّ اسمٍ له من يناديه.. أو يصطفيه صدى

في اكتناف التصاخب والصوت!

كيف إذاً مررت بلا اسم؟

تختزل لحظة (الماقبل/ المابعد) كلحظة جنينية تراكيبَ الجمل الشعرية المتسارعة، لتمضي معها إلى لحظة (العبور) كعلامة مترافقة مع القلق الأزلي والسؤال الباحث عن اسم ووجود في خضمّات النفي المتتابعة، المتقطّعة بسبب حركة الحلم الملتحمة بحرية الضوء المجسدة بناتج الدوال: (أشرعة الحلم/ الأجنحة/ الفراشة/ النور/ الرقصات/ وهج الكائنات/ البحار/ خارطة الكون/ الأناشيد/ اللآلئ/ إلخ). وتتسارد العلائق حدثها بخفوت حيناً وبدرامية شعرية حيناً. ويظل الناظم صوت الشاعرة المتحرك

كحنين وصدى وسؤال وموج ونداء وزمن يطلع من الذاكرة ممتداً إلى الآن بهيئة سيَرية تختزل موجات الموجودات بكل تداعياتها إلى الصورة المحورية العابرة من وشائع المفردات بهيئة ظلال تهاجر من مواقعها في (القصيدة المجموعة) إلى ظهورها: «فانبثقتُ.. لأبقى سؤالاً». ويتحرك هذا السؤال كحنين وصدى وسفن وأشرعة وذاكرة وحلم ومواويل ملونة لابتداء الزمان والرحم المائي مثْل سرٍّ مصحوب بصوت عرائس الماء الأسطورية المكررة مرتين «سيرانا.. سيرانا.. سيرانا» وليت الشاعرة ختمت قصيدتها بهذه الكلمة الثلاثية لأنجزت ارتطام الصوت بالماء تاركة صوت الصدى عائداً إلى أول القصيدة وإلى الموجات المتناثرات منها إلى الفضاء. أيضاً، ليت الشاعرة تركت قصائدها سؤالاً لم يضعفه الاسترسال المتداعي بين مقطع شعري وآخر.. لأن هذا التفاوت البنائي وزعَ شعرية قصائدها إلى اتجاهين:

1 – إيقاع الاختزال و هو المجسد بحركة صور كثيفة، تشفّ من نسق الغموض الناتج عن تثاقف الحالة الشعرية مع الرمز والإيحاء ومخاتلة اللا مكتوب للمكتوب مسترجعاً جاذبية الصوت من الموروث ومتزاحماً للعبور من الأناشيد المنجبة للأنا وتحولاتها في رمزية (الليل) و(الموت) و(الحب) و(اللغة).

2 – إيقاع الانبساط وهو تلك الجمل الصورية الأخرى التي لا تنتمي إلى الإيقاع الفني السابق، والتي نراها تقف حائرة لأنها تنزل بالحركة الدرامية عن فضائها المبتعد في المحتمل إلى الواقعية.

وهذا اللا توازي أنتج، بدوره، تلاطماً سلبياً كونه أثّر في حركة المبنى الشعري الذي كلما هرب من نفسه، أعاده الإيقاع الانبساطي إلى قيوده مانعَهُ من الانفلات. وهذا التلاطم موجود لدى الكثير من الشعراء

السعوديين والعرب.

(6) – ظلال السرد الشعري:

يموج النظام الدلالي في تجربة حسن السبع متتبّعاً حركة الإشعاع برموزه (القناديل/ الشعر/ الياسمين/ الانتظار/ الحلم/ اللون). فكيف ينجز الشاعر قصائده؟ إن أهم سمة في مجموعتيه: (**زيتها وسهر القناديل** 1992/ **حديقة الزمن الآتي** 1999) هي شفافية التعالق بين عناصر الصورة بيوميتها «الذاتموضوعية» التي تتبارق بكثافة حيناً وبمسرودية حيناً، بعاديةٍ حيناً، وبغرابة حيناً آخر. وتتداخل هذه الحركة مع الحواس المتناسلة بوجدانيتها ورؤاها ومواقفها المتحركة بطريقة انتشار وانكماش يتجه إلى ألقه حين يعتمد على ما أصطلح عليه بـ (**إيقاعية المعنى أو إيقاعية الإشارة – The sighn,s rhythm**) الناتجة عن التفاعل التركيبي لعناصر القصيدة الحديثة المنكتبة كبارقة أو كسرد شعري أو كتشكيل أو كتفاصيل يومية.

وأمثل لقصيدة البارقة بـ (**شظايا**) المفعمة بشفافية الوجدان ببعده الرومانسي الذي يتحول بعد انكسارت الذات إلى أغاني الزيت والقناديل. وتقابل هذه القصيدة من حيث أسلوبية التعامل وحساسية العلائق بين الصورة وحدثها المتداول بين الأنا والأنتِ والكلام قصيدة (**غياب**) التي يشتبك صداها مع تحولات الغياب في قصيدة (**نصف الضجيج**):

يصطادني نصف اقترابكِ

كلما رف الذي في القلب أجّلت انسكابهْ

لأغيب في نصف الضجيجِ

وفي كلام ناشب في الحلقِ

في نصف الكتابةْ

وترفد قصيدة (**إحباط**) دلالات صوت الشاعر في المقول الرومانسي الذي يترك دلالاته بين (الصدى/ الانتظار/ الصمت/ الطبيعة..): (وعدتُ برجع الصدى، أهو القول ملتبسٌ؟ أم هو الوقت نافذة موصدة؟) ويندفع الصدى كنقطة التقاء بين الصوت والصمت في قصيدة (**زيتها وسهر القناديل**)، وكنقطة متحولة من رمزها (النافذة) كوقت في القصيدة السابقة إلى لفظة زمنية أخرى تتحرك نحو الضوء (زيتها) لتصبح (فجوة) لعبور المرئيات والأبجدية والحلم والإيماءة. أمّا (المكان الواقعي) فيأخذ حالته الذاكرتية والمخيليتة ليعبّر عن الفقد والضياع والأثر والصمت الطالع من لحظةٍ ما في (**قصيدة قمر**) التي تبدأ بعلائق شعرية يرتفع فيها (المكان = إشبيليّة) من تجسيديته إلى تجريديته كرمز ولغة وغياب:

يا نجم اشبيليه..

يا قواماً تخر على ضفتيه اللغة..

ضاع مني على الدرب قلبي

ثم وبعد هذه (الومضة الصورية) تتمدد الحركة وذلك عندما يتراجع الانزياح الشعري لصالح توازيات الدالة بالمدلول إلى أن تصل إلى مقصديتها في (إسقاط المفارقة) بين الشاعر العربي وقلبه وذاكرة المكان وبين السائح النيويوركي.

تتنوع إيقاعات المجموعة بين قصيدة العمود والتفعيلة والنثر – (أزمنة اللوعة) – ويلمع (المقتضب) بجماليته الأندلسية في قصيدة (**الشاعر**) التي يبرز فيها الإيقاع أكثر من بروز الطاقة الإبداعية والسبب عائد إلى البناء الوصفي ذي الدلالات المألوفة. وعلى العكس من ذلك نجد قصيدة (**شبحان**) تلمع إيقاعاً خارجياً وإيقاعاً علائقياً يبدع حيّزاً من

شبحانِ لا تؤويهما لغةٌ يتقاسمانِ الصمتَ والبردا
شبحانِ قد ضاق المدى بهما حتى غدا من ضيقهِ لحدا

التأمل والاحتمالات والكثافة الظلالية البارزة في رمزية التشابح واللغة والطقس الخارجي (البرد) والطقس الداخلي (الصمت) وحركة التداخل بين عناصر الصورة المؤلفة من بيتين هما القصيدة المتناغمة مع اتساع (مجزوء البحر الكامل) واتساع البنية الداخلية للقصيدة ولشبحيها حيث يضيق العالم الخارجي المرموز له بـ (المدى) لينقلب بكل حضوراته إلى (لحد) كناية عن الجمود و الموت:

في تجربته الثانية (**حديقة الزمن الآتي**) يبتعد الشاعر (حسن السبع) عن كثير من الانبساط الذي تداعى في (زيتها وسهر القناديل) ليقترب من توظيف (الدالة الجمالية) كإيقاع فني لحركة الشعرية مطوراً أدواته التقنية وبنائية القصيدة بصمتها وانتقالاتها وانسيابيتها مع ملاحظة الاعتماد على (القص الشعري) أو (السردية الشعرية) التي يفضّلها الشاعر. وهي الثيمة الغالبة في القصائد. أما كيف تتحرك هذه الثيمة الحديثة، فنرى أنها تعتمد على (لازمة مكررة) سواء كانت ملفوظة تغاير ما يليها من كلمات بين ظهور وآخر، كما في لازمة (الصغيرة) و(الحديقة) من قصيدة (حديقة الزمن الآتي)، أو كانت جملة: زمنية (سنة على سنة/ قصيدة «محطة بعيدة») أو كانت جملة فعلية استفهامية (من رآه يمر؟/ قصيدة من رآه يمر؟) إلخ.. وتشفّ في المسافة ما بين لازمتين، أو في المسافة السردية بشكل عام، صورة تتألق لتعوّض القارئ عن الحركة البطيئة في القصيدة وتنقله إلى حيّز توتري يستدعيه (صمت البياض) و(المسكوت عنه) الذي لا يتم إلا حين ترتفع دلالات المخيلة مشكّلةً مداراً آخر للفضاء الكلامي كما في هذه الصورة من (حديقة الزمن

الآتي/ ص 16).

أنتما و الخيال مساءان يقترفان الكلامْ

لغةٌ تتراكمُ كالسحْبِ.. أو كالحقول الخصيبة في قلب آسيا

أو كالخريف الذي يتساقط حتى يرحل التوتُ

تنفتح دلالات (أنتما) لتشير إلى (الصغيرة والحديقة/ سمرقند والتاريخ/ الشاعر وهي: كقصيدة وكمكان لمدينة وكضمير للمؤنث/ القارئ والقصيدة) ثم تتراكم هذه الأبعاد الإشارية في لفظة (مساءان) بما فيها من تلاقٍ مزدوج للحظة الزمانية ذاتها بكل إحالاتها على ما وراء الغروب من ألوان سماوية وصمتية ونفسية تتشابك في (الكلام) المتحول إلى ثلاث صور تزاوج المجرد (اللغة) بالمجسدات الطبيعية (السحاب/ الحقول/ الخريف). وفي هذا الحيز تمّ إنتاج التعالق الفني لمركبات اللغة الشعرية المنفلتة إلى فضاء القصيدة الكلّي.

ونرى في قصيدة سردية أخرى : (**هكذا**) كيف تنزح اللغة إلى تصوير الحركة (حركة الشخصية وحركة عالمها المحيط) ضمن حيز يبدأ أفقياً ثم ينتقل إلى دادائيته التوصيفية المخيلتية (يقدمها إلى رجل كرماد المنفضة/ يتأتئ بما يشبه دبيب يرقة في غابة الصبار) ثم تعود الحركة إلى أفقيتها المبدوءة بلازمة زمكانية (الظهيرة + درجات السلم) تتسم في الانطلاق إلى الصعود والهبوط لتستقر في الخاتمة التشبيهية التي تكاثفت فيها دلالات القصيدة لتعيد حركتها بتصاعدٍ ما إلى جسد القصيدة القابل للانحذاف لكي يبقى منه الأثر المجسد بالأحلام المتبقية من ديوان شعر (تآكل غلافه وانمحى عنوانه).

وتبرز تقنية (القصيدة البارقة) في المجموعة مثل قصيدة (دندنات) و(مناخات شرقية). ولنمثّلْ لذلك بقصيدة (**لحظة**) المتمحورة حول الفضاء

الزماني و حركته بنوعيها:

- الحركة الجامدة المدلل عليها بـ (عطّلها التسويف).
- الحركة المتحركة البارزة كـ (هرب) و(انزلاق) بين بعدين: الماضي + المستقبل.

ومن تناغمات الحركتين تنتج لحظة إبداعية تمنيتها أن تكون أعمق من الناحية الجوهرية الفلسفية.

وإذا ما قرأنا (القصيدة التشكيلية) المعنونة بـ (**قفص الحشرة**) لرأينا كيف يوظف الشاعر التقنية الحديثة الموسعة لـ (الحيز البصري) كمرئيات تخلق تواشجاتها مع إيقاعات الحركة التي لم تعد (سمعية) حيث إن: «**الحساسية الجمالية الجديدة في عصر الصورة تعمد إلى تقوية الذاكرة البصرية، ومن ثم فإن تقنيات الحداثة الشعرية تنجح بقدر ما تستصفي من معطيات النظر وتلائم بين درجات ألوانه. فهذه هي الطريقة التي تتحول الرؤية البصرية إلى رؤية شعرية ثاقبة. كلما كان المشهد خالياً من التعليق المباشر والثرثرة الفضفاضة كان أبلغ وأكثر احتراماً لذكاء القارئ واستفزازاً لقدراته على الفهم و التأويل**»[11].

ينبني هذا النص الشعري على وحدات مكانية مشحونة بمسار لامرئي يتشكّل من الفضاء الذي تلتقي فيه مكونات لوحة (يوتامارو الياباني) مع مكونات القصيدة المتناصة مبدئياً مع عنوان اللوحة، والمنجزة لاحتمالاتها من خلال المفارقات المبتعدة عن التوصيف المشهدي المكاني إلى سلوكات المشهدية في الزمن الداخلي لكل من القصيدة والأنا الشعرية والأنا القارئة وميكانيزمات المسار الحركي للعزلة والاغتراب كفضاء دالي يختم القصيدة محيلاً لون الصمت إلى لون الحيز البصري الناتج من اندغام إسقاطي بين (الحشرة) و(الأنا) وصورتها المكانية (القفص الزجاجي) وصورتها الزمانية المختزلة في (الليل) بما في ذلك من صمت معتم

متحرك بين البرودة والطقس والسكون الذي سيصبح مرئياً مع انغلاق القصيدة تكويرياً على أبعادها لتنفتح على العمق الداخلي للأعماق اللا ثابتة بين صورة (الليل البارد غاف على خرير الصمت) وصورة إيقاظ الغفلة الخاصة بالجدار (ولو يدرك الجدار تراجيديا اللحظة لتململ) وبين صورة الخروج من الأمكنة المغلقة السميكة والشفيفة خروجاً رمزياً تتداوله « **مخيلة الأثر** » المتحركة في فراغ النص وكتلته لاسيما في رمزيته المحورية (القفص البلوري) الذي يتغير مع صورة القصيدة الأخيرة ليغدو ملطخاً بالألم والنزيف الحلمي:

وحدها لوحة (يوتامارو) الياباني

(قفص الحشرة) التي تشير إلي

حيث الحشرة تقبع مثلي تماماً

داخل قفص زجاجي صامت

تنزف بين جنباته أحلامها ببطء

أشعر بأن القصيدة تنهي حركتها الجمالية هنا.. لذلك أسأل الشاعر: لماذا أضاف شارحاً بهذه الجملة الدخيلة: (وضجيج الجمال يهدر كالطوفان خارج القفص الليلي) التي رهّلت فاعلية التبارق؟

(7) – دلالة الحصار:

كيف تتداخل ذاكرة الدم كمعاش موروث مع ذاكرة القصيدة؟ إذا قرأنا قصيدة (**تعاليل**)[12] للشاعرة **خديجة العمري** تبيّنا كيف يترامز الحصار حولنا كذات مؤنثة ومذكرة، كاتبة وقارئة، لينجز حضوره في الفضاء المكاني والنفسي والنصي بدائرية كاملة بين الرموز (الباب والباب/ الدم/ البلاد/ الصمت الرمادي المقترن بالموت والهزائم والجمود

والسهو). تتوزع قصيدة تعاليل إلى رباعية مقطعية، تبدو فيها الشعرية متفاوتة بين المباشرة والكثافة:

1 – المباشرة و التصوير الوصفي المتوازي دلالياً ودالياً وهذا ما يعكسه المقطعان (الثاني والثالث).

2 – الكثافة الناتجة عن تلاحم الوحدات القصيدية كشبكة تزحزح مفرداتها نحو التأويل كمنتوج لدلالات (الباب) بكل حضوراته وأمكنة هذه الحضورات سواء في المكان الخارجي (البيت/ البلاد)، أم في المكان الداخلي المنتج لحساسية الشاعرة بين أجزاء أعماقها من (دم/ مداد/ صوت/ صمت)، وبين محاولة الانفلات من الحصار الموضوعي (الظلم / الطغيان/ الاحتلال/ الجهل/ السواد بكل تداعياته) انفلاتاً يختار مسارين:

1 – مسار الغناء حيث تحرير الصوت والكلمة كمسكوت عنه إلى حيز القصيدة ككلام أو منطوق: (أمرّن عافيتي مرةً بالغناء).

2 – مسار الصمت المتحول من وهلته الجامدة إلى برهته الندية المغلقة التي لا تتجاوز المسكوت عنه، أي تظل في حصار قائم بين الأبواب كرموز وبين المكتوب المرتد إلى داخل الأنا الشاعرة: (وحيناً أبلل بالصمت أعجازها الضامرة).

في المقطع الرابع تتضح الاختزالات المؤدية إلى إنتاج حركة فنية ناشطة تنبسط لتنقبض دامجة اليومي الذاتموضوعي بالمخيلتي لتحقق (المفارقة الأليغورية Allegory) عبر حدث السخرية (لم يجدوا غير هذا التطرف في البؤس) وعبر التوالج مع استنطاق العناصر الجامدة ذات الحيز المكاني المتحول إلى مسافة نفسية زمانية (الحجر):

وقادت إلى حجر خاليَ البال سيّلَ احتكامي

فلملمتُ خيباتهم في يدي

وبلا شك، فإن عائدية هذه الأحداث تتراكم في ضمير الجمع الغائب (هم) بدلالاته المختلفة المنفصلة عن الذات المتصلة بالمجتمع الذي يضم مستويات الحياة المتعددة، وما تتركه من أثر معتم في بنية الذات والقصيدة كبنية تعيد تركيب مفرداتها المجردة ضمن صياغة اللامرئي (النيّة) + (الحلم):

لهم ما لهمْ

ولي ما عليَّ

وماخلعتْ نيتي من حُليٍّ

على جارح القول شديتُ حلمي وقمت

تكسر اللحظة المكتوبة تعيناتها لتتغلغل في محتملات «النية» و«الحلي» كبياض يجرب إضاءة المحيط المظلم بنزوحه إلى اللحظة الشعرية المتوهجة في صورة المقول الجارح وتحويلية الحلم وحركة الفعلين (شديت/ قمت) بما في هذه البنية من درامية ترتفع متسعة مع الصورة التي تليها وقد تماهت مع العناصر الرمزية الأخرى من (ماء) و(سماء) لتنطلق من (الضيّق) و(المحاصِر) و(المتعيّن) إلى سلوك حدثي له انفتاحاته على صوتين يحملهما صوت الشاعرة بهيئة صورتين أولاهما تحيلنا إلى الخروج من الضيق، وثانيتهما تنزح بالرمز المائي عن دلالاته إلى عنصره التحويلي الناتج عن الدخول في اللامحدود المتسامي كشبكة مؤلفة من (طين الجبين = السماء + حيلة الغيم) وما تفعّله هذه الشبكة من متحركات لونية وفعلية وصيرورية تختزلها الصورة الختامية في مسيرها نحو اللاجهة:

إلى الماء يسعى الذي غصّ بالأرض

كيف؟

– إذا صار طين الجبين سماء

تقاصَرُ عن سقفه حيلة الغيم

(8) – عراف الرمل:

يوزع محمد الثبيتي حالاته الشعرية على الرمل والصحراء والضوء مسترسلاً في اللغة إلى حيث الكثافة الشفيفة الناتجة عن انتقالات المبنى القصيدي بين صورة وأخرى. وسمة هذه الحركة الشعرية هي الارتفاع بالإحساس الواقعي من لحظته إلى أفق لحظة أخرى، وهذا ما يفعله كل شاعر مع نصه، وكلما ارتفعت وتيرة التعامل العلائقي مع الانفتاح والانزياح والغموض الشفيف اتسع الفضاء الإبداعي للنص. وضمن هذا الفضاء الذي يفارق أبعاده تارة، أو ينزل عن صهوتها إلى البنية المتوازية والمألوفة تارة، تدور مجموعة «**التضاريس**»[13] المثاقفة لذاكرتها بموروثها وحاضرها ملفوظاً ودلالة: (الخيام – المنتجع/ عيطموس/ القوافل/ ورق التين/ التنين الناري/ تغريبة القوافل والمطر/ الشاذلية/ البابلي/..)، والموظفة للتضمين والتحوير القرآني: (يا أرض ابلعي تعب العراة ص (44)/ يا غراباً ينبش النارَ.. يواري عورة الطين وأعراسَ الذباب ص (10)/..). كما تنفتح النصوص على الثيمة الفنية الغالبة في شعرنا الحديث: السردية الشعرية، مثلاً القصائد: (القرين/ المغني/ الصعلوك) التي تتبدى فيها الحدثية الشعرية المترافقة مع حوارية الصوتين وتداخلاتهما بشكل متنافر أو متكامل غايته إمّا إضاءة الصمت القصيدي كما في قصيدة (**القرين**) وقصيدة (**الصدى**) وكما في بعض النبرات التبادلية بين (المغني) و(المتكلم) اللذين يتوحدان ليكونا مرآة للذات الشاعرة بملامحها الداخلية وبأبعادها الرملية حيث نرى المونولوغ اللامرئي وهو متشاكل مع صور القصيدة: (قلتُ لوجهك لونُ البراريَ،

للجرح وجهان/ ص (17)). وإمّا أن يأتي هذا الحوار بشكل مباشر شارح يميل إلى اليومي كما في قصيدة «**الصعلوك**»: (– من يقاسمني الجوع والشعر والصعلكه، من يقاسمني نشوة التهلكة؟ – أنتَ أسطورة أثخنتها المجاعاتُ قل لي: متى تثخن الخيل والليل والمعركه؟). وقد يعتمد الشاعر في مقوله على تقنية تكرار اللازمة تكراراً مختلفاً وهذا مما يساهم في تنويعات النسق الدلالي لحركة الصور، كما يساهم في الابتعاد عن رتابة اللازمة المؤدية إلى الملل الناتج عمّا تكوّنه من حركة تتابعية، ومن ذات القصيدة «الصعلوك» أوردُ اللازمة الثلاثية وقد شكلتْ كل واحدة منها مشهداً مصوراً متحركاً لحالة الشخصية القصيدية المتسربة إلى الأنا الشاعرة: (يفيق من الخوف ظهراً/ يفيق من الجوع ظهراً/ يفيق من الشعر ظهراً). يجسد فعل الإفاقة حركة إضائية للوعي وما يرافقها من تحديد زمني (ظهراً) وكأنها حالة لاستواء شمس الداخل الذاتية مع شمس الخارج الموضوعية، إضافة إلى توسطها ما بين الفضاءين الزماني والمكاني كناية عن نضوج اللحظة واستيقاظها في الوعي، وبذلك تتوازى المعادلة في اللازمتين الأولى والثانية.. أمّا الإفاقة من الشعر فهي حالة أخرى للاوعي الواعي، أو لخافية الوعي واحتمالاتها في الكلام التي لاتلبث أن تعود إلى حالتها اليومية المترافدة مع مقصدية اللازمتين السابقتين تبعاً لما يليها من توصيف لسلوك الصعلوك بين (توسدٍ وحذاء ونساء). أمّا في قصيدة «**آيات لامرأة تضيء**» فتأتي اللازمة خماسية منجزة خمسة مقاطع بارقة تتحرك بين الموت والوهم والحلم والتملك والضوء والانطفاء. وترتكز هذه اللازمة في متغيرها على البعد المكاني المتزامن مع (حين) والذي يبدأ بـ (السراب) متناسلاً إلى (العراء والطريق و كف الشاعر وأخيراً دمه): (حين تنطفئ امرأة في السرابْ/ ... في العراءْ/... في الطريقْ/ في كفي/ في دمي). ولا أعرف لماذا أصرّ الشاعر على فعل (تنطفئ) ولم يستبدلها ولو مرة بـ (تشتعل)؟ وربما لأن العقل الذكوري متشبث بذاكرته،

فأنا أرى أن الإضاءة كانت للشاعر فقط، والدليل تبعية ملفوظة: (امرأة) لفاعلية (الأنا) التي تُكسب هذه المرأة شيئاً من الإضاءة بعد عدة انطفاءات وموتات وصلْبٍ واحد وأكفان.. إلخ..: (أمدّ لها كفناً في المدى/ أصلبها في جذوع النخيل/ «أعلمها» لغة النهر/ «أرفعها» للقمر/ أحتسي وجهها/..) أمّا لو أردنا أن نعرف كيف ستضيء هذه المرأة بعد كل هذه المجازر، فلنا أن نقرأ فاعلية الضوء المسقطة على ما تبقى من كائن القصيدة: (ورسم دائرة من ضياء/ أرفعها للقمر/ أسكبها في مكان الوجعْ، فتضيءْ):

حين تنطفئُ امرأةٌ في دمي

أكتوي بالزمانِ الرديءْ

أكللها بالودعْ

وأسكبها في مكان الوجعْ

فتضيءْ

وإذا ما انتقلنا إلى قصيدة (ترتيلة البدء) من (التضاريس) أو من عنوان المجموعة المخفي الثاني (**كتاب الرمل**) كما ورد في إحدى قصائده كناية عن حركة تفعيلة الرمل وعن تحولات «الرمل» كملفوظة ومكانية = الصحراء وزمانية = حركة اللحظة المكتوبة ما بين الذات الشاعرة والكلمات، فإننا سنكتشف كيف تتحرك ذاكرة الرمال كبدء يعكس هوية الشاعر «جئتُ عرافاً لهذا الرملِ» كما يعكس «استقصاء الأثر» في ذاكرة الكلمات والزمن والأساطير والمدينة والإنسان والتضاريس وعناصر الطبيعة الذاتموضوعية المتناثرة من تضاريس اللاوعي الكاتب والمتشاكلة بين (رعد ونار ونخيل وشمس ورماد وماء وتين وغراب وتنين وطين وطيور وإلخ).. تتسم هذه القصيدة بتناغم صوتي وصوري ودلالي يكثف الحياة

ابتداءً من الآن كنقطة بدء، استرجاعاً إلى نقطة الدم «قابيل وهابيل» كبدء مواز اختزنته (احتمالات السواد) التي أصبحت مع فعل (الاستقصاء) وفعل (العرافة) نصّاً مصغّراً للنص الكلي كترتيلة تتفكك من احتمالات السواد بعد الممارسة الأركيولوجية في هذه الاحتمالات لتنطلق فلاشباكيّاً إلى زمن البدء واستقلاباته بين (قابيل) و(السبت) و(التنين) و(الغراب) و(ذي القرنين) و(مخاض الحجارة) و(النخلة الحبلى) و(عورة الطين) و(أعراس الذباب) و(الطيور الحمر = الهنود الحمر = العرب الآن) و(الرماد = العنقاء) و(جذور الماء). وناتج استقلابات هذه الزمنية ورموزها هو واقعنا الحالي في وطننا العربي لاسيما من خلال الإشارات الصريحة والضمنية لفلسطين ولأفق الانتظار المفتوح على الآتي في خاتمة (الترتيلة – القصيدة) كنقطة زمنية ممتدة تحفر في الأركيولوجيّة المعاكسة لـ (احتمالات السواد) أي: (احتمالات البياض) التي يستطيع القارئ استنتاجها من المسكوت عنه وذلك حين يقوم بالربط بين الرموز المتناثرة وشبكة سلوك (الاستقصاء) الممتد في اتجاهين: (الماضي) و(المستقبل)، وحين ينتبه إلى الصريح من الدرامية المتراكمة في خاتمة القصيدة لاسيما بين (الدم) و(الهنود الحمر) و(أبراج الفتوحات) و(الخبز الخرافي) و(شامات البياض):

يا غراباً ينبش النارَ..

يواري عورةَ الطين و أعراس الذبابْ

حيث تمتد جذور الماءِ

تمتد شرايين الطيورِ الحمرِ،

تسري مهجة الطاعونِ،

يشتدُّ المخاضْ..

يا دماً يدخل أبراج الفتوحاتِ

وصدراً يُنبت الأقمارَ والخبز الخرافيَّ

وشاماتِ البياضْ

الملفت أن القصيدة تعاملت مع الرموز الموروثة ومع الزمن كتاريخ ومع الوجدان الوطني بكثافة متسارعة أنتجت درامية فنية وقولية متوازية وإيقاعاً داخلياً وخارجياً متنامياً مما جعلها بعيدة عن المباشرة والتقريرية السائدة بين كثير من الشعراء لاسيما حين يكتبون الهاجسَ الوطنيّ.

(9) – تداعيات الكهف والحلم:

ما بين (عبلة) و(خولة) و(جارة الوادي) و(الشنفرى) و(حادي العيس) و(الرمال) تكتب **أشجان الهندي** ذاكرتها الموروثة ثم تنسل منها صوتها بين الحلمي والمسرود المتواترين بطريقة ما في مجموعة (**حروب الأهلة**)[14] المتسمة باتساع مساحة السردي على الحلمي. وهذا يدفعنا لملاحظة حركتين في القصائد:

1 – حركة التناص مع الرموز كذاكرة جعلت المسرود محاكاةً للموروث بطريقة أفقية ثيمتها التتابع بين الجمل المتوالية القاصّة لأثر الرمز بشكل استحضاري أو تضميني، إضافة إلى المألوف المتداول مثل (فاكهة مشتهاة ص 19/ من ماء عينك لن أشرب ص 27/ الركب خلف فلول الظلام ص 37/ إلخ ..).

2 – الحركة الذاتية للأنا الشاعرة المنفلتة من الحركة الأولى إلى كثافة الدلالات التي أنجزت فضاء صورياً وذلك عندما تركت الشاعرة لمخيلتها الانبلاج في الحلمي الذي تتوالى عناصره لتفترق باستبدالية تتم بين العناصر (الماء/ الريح/ النار/ الدم) كما في هذا المقطع من

(**أناشيد لخيمة عبلة**):

ولكنهم إذ يجيئونَ

يرتعشون كما جبهة الماء ترشقها الريح بالريحِ

تنداح في النار أسرارُها

ويهمي على الدم موّالها

تتوالى هاتان الحركتان في (أناشيد لخيمة عبلة) بشكل هابط وتصاعد تواترياً متوزعاً في الشكل المكتوب = (الفضاء النصي وحيزه الظاهر على الورق) بهيئة تتابعات لتفعيلة المتقارب وبحره الذي يصر على محاكاة (الطلل) كلفظة وتضمينات: (قفا نبكِ ما حطّ/ أيا دار عبلة/ يا حادي العيس/..). مع ملاحظتنا لظاهرة الإضافات المتلاحقة وتكرار هذه الحركة في عدة قصائد، وأمثل لذلك بـ: (وفؤادي موقَدٌ كالجمر، مطويٌّ على ليل فتوحي، وجروحي وسيوفي وعتادي ص 25). أتساءل: لماذا لم تقف الصورة عند (مطوي) لأن ما أتى بعدها أصاب المقطع الشعري بالترهل نتيجة التقليدية المباشرة المكتوبة بتقريرية والحاضرة في أكثر من موضع مثل: (وإني وإياك لم نُنصفِ، ولم ننصف، ولم نكتفِ.. بما جاد بدرُ الخيامِ بهِ، وما قد شربناهُ من جدبهِ، ولم نحتفِ، بما قد صببناهُ في قلبهِ، وما قد نكأناهُ من ذنبهِ ص 37-38) ولم تخلُ المجموعة من اليومي البسيط كما في قصيدة (**الفصل**) التي يشعر فيها القارئ بحضور مستويين:

1 – مستوى الكثافة الشعرية المتوزعة هنا وهناك بهيئة صورة تشكيلية مفاجئة كما في بداية القصيدة:

عينانِ عاريتانِ من لهبِ المدائنِ

والطريقُ/ الطفلُ يرسم عند مفترق الخُطا

عينينِ في قدمينِ حافيتينِ ترتعشان.

لوحة دلالية تتبادل النسق بين عناصرها المركزية (العينين/ الخطا/ الطريق) لتولّد الأثر التشكيلي الدائر بين اللهب والمدائن والطفل والرعشة المتراكبة من عري العينين وخطوط الرسم المتشكلة مفترقاً للمكان والزمان بحاضره وذاكرته وانتظاره، حيث تتداخل الأعضاء (العينان) و(القدمان) لتنجزا سريالية تكوينية تتعرى من اللعب لترتدي – عن بعد – رعشته الحارة الباردة.

2 – مستوى الانبساط اليومي المتداخل مع متفرقات الكثافة المنتشرة هنا وهناك من المتن النصي الذي ينقلب إلى قصٍّ شعري يرتكز على أبعاد القص من حدث وشخوص وحركة فعلية وفضاء مكاني. ونرى هذه (القصيدة القصة) في (انطفاءات) و(الفصل الأخير) و(خشب).

وتختلف مقروئية اللحظة مع قصيدة (**أن تتباسط والجرح**) بحيث نجد تناغماً بنيوياً يدير الحركة الشعرية بين الدالات ونسقها الدلالي، متوامضاً مع المخيلة النازحة إلى الإدهاش لاسيما في بداية القصيدة التي تحوّل (الأسطورة) إلى مادة صلبة (الخزف) ثم تسحب منها جمودها لتحولها إلى مادة سائلة متحركة يدلل عليها فعل (سالت) ولا تنجز هذه العلائق حركيتها إلا بعد تحويل النهار المثنوي إلى ورد:

قطفتُ نهارينِ

سالت على الدربِ أسطورةٌ من خزفْ

وتتكرر عملية القطاف كلازمة يتبدل فيها الزمان إلى (مساءين) ثم يتبدل المقطوف إلى (سؤال) يرحل بالشاعرة إلى (النوم) المتحرك بين (كهف) و(كهف) بما في ذلك من ترابط بين اللاوعي الذاتي والمكاني

المرفود بـ (الحلم) وانتقالاته بين مشهديات السردية لـ (المدينة/ الشوك/ النوم/ النار/ القوم/ السؤال/ الراحلة/..) وهنا تبرز التداخلات بين (النوم/ الحلم/ الكهف/ النعاس) كـ (سفر) أو رحلة تكتبها القصيدة لتقف كمرتكز عند اللازمة: (أيعرفني القومُ؟) وكأنه هو السؤال الذي كان في بداية القصيدة ولم يظهر إلا بعد مسافة من الحركة باتجاه الغياب المكون من الغوص في اللا وعي الذاتي والمكاني = (النوم) وعناصره المضمرة فيه، وبعد مسافة من الزمان في هذا الغياب: (طالت أظافرُ راحلتي). وتجسد هذه الحركية المحور المركزي للقصيدة بدرامية صراعها بين الذات الشاعرة و(القوم) و(البلدة) وما فيهما من (عناكب وظلام) تتركها الشاعرة كرموز قابلة لإسقاط (الكهف الجغرافي الطبيعي) على البلدة والقوم وذلك حين يؤدي (الكهف المجازي) وظيفته الدلالية في الصور اللاحقة (آوي إلى الكهف ثانيةً) حيث تتكون احتمالات الحلم والنهار بهيئة جديدة تتراكم في السؤال المختلف الذي يغير (النوم) السابق بـ (نوم جديد) كما يستبدل (الراحلة) بـ (الحلم) ومؤشر هذا الاستبدال: (الأظافر):

وأهيلُ على مفرقِ الشمس زوبعةً،
أتباسط والجرحَ
أنشبُ أظفارَهُ في دمي
أغلغل في دفقهِ حلمي
أروّيهِ بالطلحِ
أزرعهُ في عظام النهار
أيعرفني النومُ؟

يعود الضوء إلى اللحظة المكتوبة متحولاً إلى مكانية وزمانية

(مفرق الشمس) تسبغ عليها الشاعرة الحركة (الزوبعة) لتستعيد الانبعاث من كل ما حملته شبكة المقول السابقة وذلك من خلال زراعة الحلم في عظام النهار.. ولو حذفت الشاعرة (أغلغل في دفقه حلمي/ أروّيه بالطلح) لكانت الحركة الشعرية للصورة أسرع، إضافة إلى أنها لن تفتقد (الحلم) إلا كملفوظة صريحة. لماذا؟ لأن الحلم مضمر بشكل أو بآخر في صورة (أزرعه في عظم النهار) ومن جهة ثانية، هو موجود في متن القصيدة كمحور تفاعلي يتحكم ببقية الوحدات النصية. وتعود الحركة إلى تنامياتها في خاتمة القصيدة لاسيما في التوظيف التحاوري للقرآن الكريم – سورة الكهف: (تقلّبني كفُّ ريح اليمينِ/ ويقرضني الغيمُ ذاتَ اليسار) وهي حركة فنية مضيئة تشير إلى الفضاء الحلمي المتحرك مع العنصرين الطبيعيين (الريح/ الغيم) بما فيهما من احتمالات الخصب والجراح والتغيرات الممتدة بين (الكهف – الذاكرة) = الاستفادة من سورة الكهف بتحويلية تحاورية تستبدل فيها الشاعرة (أناها) بـ (أهل الكهف) لتنجز دلالتين للكهف كما سبق وأشرنا، ولتعتمد على (النوم الطويل) المختزل (في) الممتد (إلى): (نهارين/ مساءين). ولا أعرف لماذا لم تتوقف القصيدة عند أحد سؤالَي النوم الأخيرين: (أيعرفني النوم)؟

(10) – اللحظة البارقة:

تتفاعل في مجموعة عبدالله الخشرمي: (**تحولات الزمن اليخضور**)[15] الحواس الصورية بأبعادها المادية كما في قصيدة (مجاعات) و(أنثى) و(شغب) و(نشوة) و(طيف) و(**فاتحة لعشتار**). وفي الأخيرة نلمح إعادة إنتاج للأسطورة تناصيّاً، وأيضاً، بطريقة الوعي الذكوري الذي يكرر لحظة انبعاثه من خلال الماء الأنثوي ثم تتحول سلطة الفعل إلى (أناه) لاسيما في الخاتمة (هبي) المكررة ثلاثاً. وبذلك يكون الشاعر مدركاً أن الفاتحة للرمز (عشتار) والخاتمة للرمز (تموز) المتحد مع

(الذات الشاعرة). أمّا ما بين الفاتحة والخاتمة، فتتحرك شبكة الدلالات مبتدئة بتوصيف الرمز المؤنث داخل فضاء متسع بالحياة كدلالة على فاعلية الإحياء تأتي من (الماء) و(الريح) و(السعف) و(الزجاج) و(البيدر) و(البيد) و(الوجه) و(اليدين) ثم يميل الوصف المتتابع للحركة إلى لحظة الخروج من الموت ليتمّ اتحاد عشتار وتموز (يصبحُ وجهكِ وجهي وجهَ الكائنِ والمكنون) حيث تتحول هذه الصورة إلى البعد الجوهري للكينونة ومن ثم تعود القصيدة إلى تفاصيل الجسد وأفعاله (الزندين/ الكف/ الرحم/ النطفة/ يضاجع/ تتناسل/.. إلخ) كمرتكز لا يخلو أحياناً من صور شعرية تزاوج بين معطيات الإيقاع المادي وتحولاته إلى حيز جمالي: (كان بشارة ماء الشعرِ وكان ضميرَ النارِ نداءَ الصمت/ الصفصافاتُ يلدنَ لنا نوحاً أخضر).

وتتنوع في المجموعة الأشكال الشعرية من قصيدة العمود إلى القصيدة البارقة التي تلمع فيها طاقة الشاعر بفنية تتفاوت من قصيدة إلى أخرى وذلك تبعاً للمبنى الدلالي وعلائقه التركيبية المنتجة لحالة قد تبسط توترها حيناً نتيجة الاسترسال والشرح كما في (**طفولة**) المتساردة مع (لكنها/ ثم) بشفافية القصيدة الحدثية المعتمدة على تكرار كلمة أو جملة أو صورة كمرتكز لمتابعة المقول الشعري. وقد تتوتر الحالة منتجةً كثافة مدلولية تختزل المعاش بذاتيته وموضوعيته لتترك ما لم تقله مسافةً تأويلية للقارئ كما في قصيدة (حلم) و(غواية) و(حريق) و(**انكسار**) بما في الأخيرة من نسق انعكاسي إسقاطي مختزل في الشبكة المنجَزة تقابلياً بين (البلاد – الرثاء)/ (ظِل الوهَن)، ومحور التلاقي المركزي المكثف في (الريح) حيث صوت النثارات والظلام والفعل السلبي يتراكم كأثر مقروء أو لا مقروء:

تتصببُ فينا البلادُ رثاءً

ويمعنُ في الريحِ ظلُّ الوهَنْ.

ألا تكفي هذه الصورة القصيدة للتدليل عن حالنا في الوطن العربي؟ أليست، وتبعاً لتعبيريتها، تفوق الكثير من القصائد المباشرة التقريرية التي تهتم بالثيمة الموضوعية ولا تكترث بالبعد الفني؟

ومن الحركات الجمالية في المجموعة القصيدة البارقة (**دائرة**) المبنية على ظاهرة التكوير الدلالي بين المفردات و بنيتها العمقى المنجزة للتداخل المدلولي بين العناصر الطبيعية الزمكانية: (الشمس/ الأرض/ الليل / الصبح) أو من إحدى صفات هذه العناصر كـ (الظل/ الدفء) لتتشكل القصيدة كوحدة دائرية ذات حافة نصية مغلقة على نفسها، متحركة في قاعها توالجياً. وثيمة هذا التوالج هي تداخل كل عنصرين معاً بطريقة تكاملية تنافرية لا ضدية: (الشمس – الأرض)/ (الأرض – الظل)/ (الظل – الليل)/ (الليل – الدفء)/ (الدفء – الصبح)/ (الصبح – الشمس). كما تعيد هذه العناصر المثنوية ترتيب حضورها بكيفية أخرى تجعل من الشمس المدار الأوسع: (الدفء – الصبح – الليل) تاركةً (الظل) نقطة لالتقاء حركة الأرض بحركة الشمس، ولا تظهر هذه العلائق جليّة إلا مع الثيمة الفنية الثانية التي يتمّ من خلالها تحويل وحدات النص إلى ضمير مجسَّد بالمخاطب المؤنث (أنتِ) الذي تتراكم فيه تحولات الدائرة بين (الأنا – الأنت) وبين (الشمس) و(الشمس) كبداية وخاتمة مؤلفة من كلمتين: (حرير اللهب) حيث النسيج المتجدد لتشكُّلات العناصر من خلال استرجاع جزئية اللهب لعنصرها الكلي (الشمس) = (الأنت) = الامتداد في العنصر الفضائي الزمكاني و انغلاقه في (الأرض – الظَل) = (الأنا الشاعرة). وتبعاً لذائقتي رأيت في هذه القصيدة ترامزاً إيحائياً يضمر (عشتار) أكثر من قصيدة (فاتحة لعشتار).

(11) – سيرة الذات والوطن:

تتلاحق الغنائية في نصوص **غازي القصيبي** (**للشهداء**)[16] لتشابك مقولها الحياتي بمستوياته المعاشة وبمستوياته الفنية السلسة المنطلقة من الآن باتجاه الماضي والآتي ناقدة الحاضر وما يترسب فيه من احتمالات السواد المنزاحة عن الذاكرة العربية المضيئة لاسيما في قصيدة (**نحن مع السلام**) الراصدة لحركة الأحداث الوطنية والعالمية بشكل تهكمي موجّه إلى الشعب ضمن نسق تعرويٍّ خطابي يكشف عن موقع ذاتنا العربية المنهوبة في شبكة من الزيف العالمي و خرائطه (الإرهابية) المتقنعة بـ (السلام) الذي يضيع في حروبه واحتلالاته صوتنا فلا يبقى منه سوى ما أتى في قصيدة (للشهداء) المتمحورة حول رمزها (آيات) كشخصية استشهادية و كدليل على فاعلية الإنسان المؤنث في زمن خلا من الرجال و الحق و العدالة. وتنعكس هذه الحركية على طرفيّ المعادلة التناقضية (الموت/ الحياة) باتجاهين:

1 – ما وراءهما من (دومان في النور) = (البعث/ الجنة)، وهي حركة رمز القصيدة وعنوانها = (الموت الأخضر).

2 – ما قبلهما من شبكة يومية غائصة في الذل والتذلل والهوان = (الموت الأسود).

على هذه المفارقات تنتسج القصيدة ببساطة فنية منشِدة حالها وناشدة الضوء الشهيد.

وفي قصائد أخرى نرى الذات الشاعرة تنعطف إلى نفسها بين حفيدها وأمها وتحولاتها في ذاكرة اللحظة الآنيّة والاسترجاعية ذات الإيقاع الخليلي الظاهر ببناء تقليدي تكمن لعبته الفنية في العلاقة المنجزة ما بين المتداول المعاصر لمفردات الحياة كـ (الإرهاب) و(أسلحة الدمار) و(الانتحار) و(موت العرب النزاري – نسبة إلى نزار قباني) و.. إلخ..

فتحتْ بابها الجنانُ.. وهشتْ وتلقتكِ فاطمُ الزهراءُ

وفي نسق تواتُر هذه العلاقة نلمح صوراً شعرية موزعة هنا وهناك تبتعد عن فضائها الأول لتنوجد في فضاء دلالي له حيزه الآخر المتشاكل من

ولعقنا حذاءَ «شارون» حتى صاح: «مهلاً، قطعتموني!» الحذاءُ

الوجدان والتأمل واحتمالات المزج بين الحلم و المكتوب الواقعي بكيفية تعتمد على حيز المفارقات المتضادة وحركة انزياحها كما في هذا البيت من قصيدة (**أم النخيل**):

تنتج الفنية في هذه الصورة البيتية عن الحركة بين عناصرها الرباعية (البحر – البر) كفضاءين جغرافيين للمكان الواقعي، و(منطفئاً – مشتعلاً) كفضاءين نفسيين لحالات سلوك الشخصية المتحركة في (جهات السفر) كفضاء لا مكتوب لكنه قابل للاستنتاج قرائياً، كما هو قابل للتمدد في أمكنة أخرى (أودية الجن/ الطوفان/ نهر الدم/ أرض المقدس/ ..). ولم تخل القصيدة من تناص إشاري تحاوري مع الموروث كرمز (النخيل) و(الطوفان) والإحالة إلى المتنبي: (هذا الذي شغل الدنيا كما شُغلا) وإلى (صلاح الدين) و(أمة القرآن). ونرى كيف يتم توظيف المفردة المعاصرة بطريقة شعرية دالّة على موقعنا في (أسطورة السلم) أو

تعملقَ القِزْمُ.. لما قُزّمَتْ قممٌ واستُنسختْ نملةٌ في ذعرنا جملاً

في (مصادقة الذئب للحمل):

حول هذا المعاش بكل حضيضه تدور قصائد المجموعة حالمة بالنصر الذي قد يأتي بعد عودة القيم من شرف وكرامة وتوازن نفسي واجتماعي، أو بموت شريف يليق بشاعر عربي أعلن (وفاة العرب):

نزارُ! أزفُّ إليك الخبرْ

سئمتُ الحياة بعصر الرفاتِ

فهيئْ بقربكَ لي حفرةً

فعيشُ الكرامةِ تحت الحُفرْ

ضربتُ في البحرِ. حتى عدتُ منطفئاً وغصتُ في البرِّ.. حتى عدتُ مشتعلاً

(12) – خرافة الحضرة:

في رحلته الرائية يتكاشف **سعد الحميدين** مع ذاته وواقعه مكثفاً حالاته في العنوان (**وللرماد نهاراته**)[17] المتوزع إلى أربعة عناوين (رحلة المراحل/ متوالية الصورة الأخرى/ قاب قرنين/ وللرماد نهاراته) التي تؤلف في النهاية ثيمة موضوعية عن حالنا كأمة مرموز إليها بـ (ديوان العرب) وقد تضاءل فيه ديوان الأخلاق كما تضاءل فيه الكلام الشعري (فأصبح النتاج بالمجان / شعراً يباع ويُشرى) وتنتشر هذه النثريات اليومية للحياة بين القصائد لاسيما في (قاب قرنين) وتنتثر مع أنا الشاعر في (وللرماد نهاراته) المبدوءة بالساعة كرمز زمني للذات المشرقة من رماد يتحرك في الذاكرة والآن بشكل أفعواني. أما من جهة الثيمة الفنية، فنرى كيف تشكل (**رحلة المراحل**) و(**متوالية الصورة الأخرى**) مفترقاً لرحلة سندبادية من نوع مختلف يدور فيها (الطفل) حول ذاكرته ثم يتشعب و بقفزات جملية بين الحياة الحاضرة المفقودة من حيث وجودها الطبيعي نتيجة فقدان الإنسان للإنسانية، والحاضرة بأشكال يباسها كـ (**أرض يباب**) على حد تعبير (**ت.س. إليوت**)، لتدور بين الحلم والمخيلة المشكلَين لحرف (الراء) في: (الرحلة/ الرماد/ النهار). وتقف (الراء) كرمز مؤلف من (حرف) في نقطة أركيولوجية تعادل النبش عميقاً في تلك النهارات أو الأزمنة الطالعة من رماد الذاكرة والكلام والواقع والحلم

لتقترب من (الماوراء): ما وراء: (الكون/ اللغة/ الذات/ والرمز المجسد بالراء = الرؤيا) حيث تشكل هذه العناصر شبكة رباعية تمثل جهات الرحلة مضافاً إليها الصعود إلى جهة علوية و جهة سفلية. وهذا ما ترسمه أيضاً الحركة الشكلية لتشكيلية كل من (الفراغ – ص 21/ بصمة الريح – ص 58). و تشمل الراء تنويعات الأبجدية من (الألف) إلى (الياء) حيث يتحول كل حرف إلى باب للدخول والخروج بحركة رمزية متواترة تتتابع فيها رحلة الكشف المنصهرة مع (نهر الكلمات، أبجد هوز – ص 45) وعبْر هذه البوابات المتداخلة بكيفية تشعبية يتبخر الزمان خارجاً عن طبيعته:

لا فرق فما عاد في الليل ليلٌ

ولا في النهار الطويل / القصير.. نهار،

تكورَ حال الزمان تدحرج صوب التلال ودار..

وليعيد الشاعر أبعاد الزمان إلى مداها، يلجأ إلى الحفْر في (الأفق – ص 20) لعله يجد المفقود من الموجود لكنه لا يرى ولا يسمع سوى موجودات الفراغ = (الرماد + الفراغ) وحركة اللحظات: (تتضارب اللحظات تلسعُ بعضها – ص 37)، ويلي ذلك حالة من تشكيل زماني آخر للمكان الرمزي والأنا (فيسيح الشجر العنكبوتي، رغبات تبلع الأنهار وتحبل بالنهارات، تلد اللحظة، تقفز اللحظة من لحظتها، تكبر، تكبررر، تنطوي – ص 51). لننتبهْ كيف لا يقف الزمان في الرماد وذلك من خلال نسقية حركة اللحظة في (**رائها**) و(**متوالية صورتها الأخرى**) الداخلة في العالم المرئي معتمدة على مفردات المعاش الموجودة والقابلة للتلاشي لحظةَ تدخل الكلمات في حضرتها المصحوبة بدلالات ألفاظ صوفية تبعاً لمنطوق القصيدة: (المزامير/ الآفاق/ المجرة/ التراتيل/ سفر اليكون/ بؤرة القاع/ السحب الخضر/ الفراشات/ أضواء الرماد/ التاء/

السين/ بئر المضامين الخفية/ الأعطاف/ المفاتيح/ النون/ الدائرة/ الدروب/ سكّنْ/ نسّكْ/ نهر السكون/ نهر الكلمات/ قاب قوسين/ إلخ). وتزداد الإشارة إلى آثار هذه العلائق المتباعدة المتقاربة من خلال التحاور القرآني الموظف كفضاء إحالي يتضافر مع المكتوب متحدياً الكلام بالكلام: (تلقف ما يبدعون.. وما يأفكون.. وما يغزلون/ وما يسطرون.. لا شعر إلا الشعر – ص 28/ كأعجاز نخل يمطون أشداقهم: ترى ما يقول – ص 29/ لذة للآكلين – ص 62). ويتم الارتفاع عن اللحظة الثابتة إلى اللحظة المتحركة لإنجاز حركية التعامد داخل بنية طالت جملها حيناً وتكاثفت حيناً، حاشدة حواس الرماد في رمزه (الراء) المنفتح على (قرع الدف – ص 52) وعلى (موات في نهائي لانهائي – ص 48) بين (جناح الأزل) و(رقعة الحلم) وتداعيات (تمحو الأثر) لتفلسف العلائق وتنزح إلى (الخرافة المتصوفة) المشتتة لما ركّبتّه بشكل ترجيعي تتحرك فيه أصداء الحالة المتوالية كأثر (جُمعت أشباحُ شتى من بقاع الكون في كوب من النيكل / صورة تتلوها صورة/ لا تحرك كلمات، سكّن الحرف واقرأ، سكّن الحرف واكتبْ – ص 54).

ألا نلمح كيف تتضخم دلالات (الراء) لتغدو أشباحاً تتحرك في نقطة من المعدن تتسع لمرئيات الوجود ولامرئيات الكون؟

أليست هي محاولة لاستعادة النقطة إلى النون؟

(13) – تنويعات أولى:

(3/1) تشكيلية البياض – السواد:

تتسم شعرية محمد الدميني بانقسام لحظتها المكتوبة إلى حالتين:

1 – حالة القصيدة اليومية المتساردة بتفاصيلها التي تصبح محوراً توترياً

للنص نتيجة بعض الزحزحة في مكوناته و دلالاته كما في هذه العناوين من مجموعته (**سنابل في منحدر**)[18]: الحارس/ وصايا البارحة/ مجاسدة/ المرآة/ طمأنينة) و هذه العناوين من مجموعته (**أنقاض الغبطة**)[19]: قنوط/ الذي كان طفلاً/ المدن/ علي يراسل عروة بن الورد/ الخارطة/ كتابة نهارية عن ليل نيويورك). مثلاً، حين نقرأ قصيدة (**مقهى** – سنابل في منحدر) نتبين أن العلاقة ناتجة عن تحويل (السماء) إلى (نرد) في كف الشاعر الذي يستحضر المكونات الأخرى للمقهى (الطاولة/ النادل/ الكؤوس/ الصديق/ الشرشف الأزرق) ليقيم بينها علائق يومية لا مألوفة تخرج بالسياق إلى لحظته الإبداعية لتعبّرعن حالة التحدي المحايثة للذات الشاعرة وعن مللها من هذا التحدي الذي أصبح مألوفاً بينها وبين عناصر النرد والزرقة وشظايا الكؤوس الدالة على فتات اللحظة المنسوجة في البنية والمتوزعة بين العناصر المادية الرمزية وبين الحركة الجوانية للشاعر الراغبة في الخروج من هذه المكونات قبل أن تحل دلالات (الغربان) كرمز للسواد و العتمة و الشؤم (أريد نرداً): (يقتلعني من هذا المقهى قبل أن يكتظ هذا الشرشف الأزرق بالغربان).

2 – حالة السريلة التي تتحدى ما هو كائن فتصوغه بعلائقها الرائية مختزلة فيه أبعاد الحضور إلى تآويل متحركة بين البياض وعناصر السواد كما في هذه **الصورة الاستفهامية** من قصيدة (**ملاك الحسرة** – سنابل في منحدر):

ولماذا تنسون

نهاركم في نهري

ودويّكم في عظامي

وحروفكم في قصيدتي

وأزرقَ ضوئكم

فوق رمادي؟

ولماذا؟ لماذا؟ لماذا؟

يتخذ النسيان في النسق حركيته المضادة حينما تكون العناصر المنسية من الزمان والصوت واللغة واللون، وهي تسلسلياً: (النهار) المذاب في (النهر) بما فيهما من إيحاء لفظي وزمني يجمع حركة الدومان بعد اندغامهما في الذات الشاعرة، و(الدوي) كصوت قوي يرفع الحركة السابقة (حركة النهر) ليحولها إلى الترسب في الأعماق المرموز لها بـ (العظام)، و(الحروف) المتحركة في القصيدة، و(أزرق الضوء) بما فيه من تدليل نسقي يسترجع ذاكرة الصورة الأولى بإيقاعها اللوني (النهار) وانعكاساته على (الماء = النهر) ومن ثم انبثاق هذه الميكانيزمات من الحركة الأخيرة للمشهد (فوق رمادي) كمكانية بؤرية لترسبات الدلالات السابقة في جزئيات الأنا وموتها الرمزي المرتد انتشارياً من اللهب المتبقي كأثر = (الرماد) إلى صوت السؤال المبدوء بالنسيان والمتتابع حتى بعد انتهاء الصورة.

ونلمح ظهوراً آخر لانفلات الحركة اليومية إلى شعريتها في قصيدة (**خلفها** – أنقاض الغبطة) التي تبدأ بحركة عادية تتبع حركة لا مكانية غير عادية (خلفها، خلف هذا الصنوبر أمشي) لترتفع التواشجات بين العالم والذات مشكّلة من الحالة الوجدانية بعداً دلالياً ناتجاً عن جمالية ازدحام الحواس بطريقة لا حسية أو إشارية (الرنين/ الماء/ الغبش) كحاجز أول مستمر في التحول في قلب الشاعر وحركة الـ (هي) (وفي القلب بعضك، عشبٌ ينفّر هذا الرنين، وماءٌ هو الوقت يقطر أنملةً، أنملةْ، وغبش خدرتْ فيه كل العيون) تنبني الصورة من تداخل الأصوات كتعالق

خفي لحاسة المشهد البصرية المستمرة في الحركة مع (الوقت الماء) و(العشب/ الصنوبر)، والمستمرة في التحول إلى (غبش) حيث (المحو) والكتابة لما يترسب من صوت اللحظة الداخلي: (ولم يبق إلاك). وهذا البقاء لا يحذف عنه ما امّحى بل يؤكده كـ (أثر) يلمع في (المرايا): (هذي مراياك فيَّ) وفي صوت المرايا المسقط على الشاعر (فمهلاً عليّ، على الصامت المنكسر). ونلمح هذا الانكسار بكيفية أخرى في قصيدة (**أول الأرض – آخر الدم**/ أنقاض الغبطة) المتناصة إشارياً مع (قابيل وهابيل) وملفوظات قرآنية (طوعاً.. كرهاً) ومع اللحظة البداية واللحظة النهاية و ما بينهما من تحولات شعرية تشخّص اللغة كراوٍ ينزح بالعناصر الطبيعية (الآس/ الدالية/ الصحارى) إلى رموز تتكامل مع ملامح (الغبار/ النقطة) ومع الحدثية المتتابعة بعد (كان) المسترجعة للذاكرة الجمعية كلون للدم والسواد والقتل والظلام المبتعد عنه الشاعر إلى حركية الفراشات والضوء. تتسم هذه القصيدة باختزال الحدث وبتحويله إلى إشارات تتسريل صورتها كلغة: (كان طوعاً.. وكرهاً أنِ انقطعتْ لغةٌ عن أصابعها) وكعنصر طبيعي ينقلب إلى حروفه ليشكل حالة نفسية (الآس = اليأس): (كان أنْ أقفلَ الآسُ غربتهْ واغتوى هجرةً) وكعنصر تشكيلي تنتجه الوحدات الأخرى كنص درامي ينكمش في (النقطة) وينبسط منها.

(3/2) – القص في القصيدة:

في مجموعته (**خسران**)[20] يجعل الشاعر **علي الحازمي** السرد وعناصره القصصية محوراً لمشاهده اليومية التي تلمع فيها صور مشتتة في كل نص، تنبني على عنصر ينزح عن التلاحق الوصفي المسترسل في الرومانسية والمألوف المتوازي. وفي المجموعة مستوى ثان يدرك الثيمة الفنية لحركة القص في الشعر، فيكثف الحركة و يقاطعها مع الفضاء

الكلي كعناصر ودلالات مثل هذا المقطع (**ميادين/ قصيدة رئة المدينة**):

هنالك صمت يطوّق شرق المدينةِ،

عند المساءِ..

وحين تعيد الشوارع أقدام أصحابها

من مواعيد بائسة في الشمال تظل مؤجلةً

بالميادين أنقاضُ عطرٍ، غرامٍ،

تجوس الممرات في خيبةٍ..

أو تمهد لليل معنى التساؤل في شفة تضطربْ

يتشاكل الزمان والمكان ليكونا (الشخصية) المحركة للمشهد (الميادين/ الشوارع/ الشرق/ الشمال/ المدينة/ الممرات/ الليل). أمّا البعد التوتري فهو (الصمت) المترائي من حيز بعيد (شرق المدينة) تاركاً حركته وصوته كطوق أو حصار يلمع في جهة أخرى نتجت عن فاعلية المكان (تعيد الشوارع أقدام أصحابها) وإسقاطاته في الشبكة الجوانية كيأس وزمن مؤجل في جهة زمكانية أخرى (الشمال) لتعود إلى صوتها الصامت المتحرك كأنقاض تتشخصن مع (الخيبة) والاضطراب المتكور مع بعده الزمني (الشرق/ الليل) لتكون الحركة التمهيدية لـ (صمت آخر) وقد جسدته حركتان داخلية (معنى للتساؤل) وظاهرية (في شفة مضطربة). إذن بؤرة التسارد الشعري أنجزت حضورها من خلال (الصمت) كمكانية ذاتموضوعية للحظة من الزمان شملت يوماً متكوراً مع الموجودات.. ولا أعرف لماذا أضاف الشاعر التحديد الزماني (عند المساء) لأنه وبشكل ضمني حاضر في ملفوظة الليل. ألا توافقونني بأن الشعر اختزال للمقول واللامقول معاً؟

ولو قرأنا قصيدة (**مقعد لا يتسع للفضة**) لرأينا كيف المكان والضمائر تلعب الدور الرئيس في الحدث والسرد. حيث يتحول المقعد إلى علامة على الطريق تؤدي إلى الماء وتتناوب في داخلها الضمائر من (الغائب المثنى – هما) إلى (المتكلم المؤنث والمذكر) إلى (المتكلم الجمعي – نحن) إلى (أنا الشاع) كراوٍ للّحظة وشارح للمشهد برومانسية سردية لم يتخلص منها إلا في القسم الأخير حيث (لازمة المكان – المقعد) تتكرر للمرة الثانية. وأعتبر هذا المقطع الأخير هو القصيدة لأنه اختزل ما جاء مشروحاً، وارتكز على فاعلية (تركيب الأثر) المتبقية في المكان من الحالة الوجدانية الواقعية الحلمية:

على مقعد في الطريق المؤدي إلى ضفة النهرِ

بعض كلام وشيء من التبغِ

ليكتمل القبح.. قبح القصيدة اللانهائي.. أسماؤنا.

نلاحظ أن الأثر المتبقي ككلام ورماد هو الذي منح المقول نسقاً شعرياً اختزل الاحتمالات المفتوحة على القراءة، طبعاً فيما لو حذفنا ما سبق هذا المقطع، ولتداعت الحركة المتجمدة من الأثر على حركتها المتحركة في فعل (يرتحلان) منتجة درامية التصاعد الفلاشباكي المتجه إلى الأعلى حيث (الومضة الأثر). وبذلك يتمّ الاكتمال، وليس بـ (القبح)!.. ليت الشاعر حذف سطره الأخير لأن القصيدة ليست قبحاً.. أليست القصيدة الجمال المفقود من الموجود؟ ولا يمكن أن تكون قبحاً مهما شاء لها (بودلير) وأنصاره.. فماذا لو محا الشاعر سطره الأخير؟ أو لو استبدل مفردة القبح بمفردة الوقت؟: (ليكتمل الوقتُ.. وقتُ القصيدةْ)؟.

(3/3) – توامضات:

(3/3/1) – بندول الأثر:

بين بارقة وصورة مشهدية وحركة قصصية يصوغ الشاعر **محمد حبيبي** يوميات المعنى وأحلام الكلمة المتوزعة في مجموعته (**انكسرتُ وحيداً**)[21]. وتنشطر الثيمة الفنية بين المألوفات اليومية ببساطة حيناً كما في القصائد القصة: (فتاة/ مرثية العصافير/ ريحانة/ حب) وبشفافية حيناً تركّز على تحويلات ملمح من العناصر إلى شبكة من الأثر لتتوامض فيها البنية الدلالية كما في القصائد (حياة/ طلقة/ وهم/ فاصلة). وتمتزج هاتان السمتان حيناً آخر كما في قصيدة (**شقراء قصية كروحي**) التي تعلو في صورةٍ حتى التوتر وتهبط في صورة أخرى حتى اليومية. تبدأ القصيدة بحركة قادمة (تجيئين) تتشكل كمحور لكيفية حضورها الفني في النسق نتيجة تعالقها مع دلالات (الموج/ الرحيل/ النقش/ المحو) المنتجة بدورها لما يصدم أفق توقعات القارئ:

تجيئينَ

يتبعكِ الموجُ في السرِّ وقتَ الرحيلِ

كما.. النقشُ في خاتمٍ

عتقتْه الأصابع حتى.. امّحى

ثم ترتد الحركة إلى سرد المباشرة بين الأنا والهيَ والموجودات والغناء والحوارية المفترضة بين هذه العناصر وفضائها الزمكاني النفسي والاجتماعي من ظلام وبحر وعمرٍ وأصدقاء وخرائط. ثم، تعود البنية إلى وقعها المشابك للعلاقات في حيز جملي قصير، متسع الدلالة، يرصد أثر الحركة التي كانت (تجيئين) المتصيرة إلى (تعودين):

تعودينَ كالطيفِ

من لحظةٍ شاردةْ

ولم تفضّل القصيدة التوقف عند هذا المبنى الانخطافي لأنها استرسلت محولةً مؤنثها (فاطمة) إلى دلالة مادية، ساهمت في تفريغ الشحنة التوترية السابقة من جمالياتها لاسيما حين ركزت على النظرة الذكورية الكامنة في اللاوعي: (أفتش عنك الجيوبَ، أبعثر كلَّ الحقائبِ، كل الخرائطِ، يفجؤني سمتك القرويُّ تخبئهُ شارةُ البوصلةْ).

(3/3/2) – وجه الواقع والحلم:

تحتل الحالة الذاتية عند الشاعر **صالح الحربي** مفرداته الأساسية (الحزن/ الحب/ العشق/ الموت/ الأبواب المغلقة/ النوافذ المفتوحة/ كبرى الجرائر/ مريم كرمز لأسماء أنثوية أخرى) وتتشكل هذه المفردات في مستويين:

1 – اليومي المألوف المنثور على بياض الورق كما في أغلب قصائد (**أرى نسوة يسقين الجثث**)[22].

2 – القصيدة البارقة التي ترشق المألوف في اللامألوف منتجة يوميتها من اللحظة المقروءة المتشاكلة مع الدلالات المعتمدة على متوالية حركة العناصر كما في قصيدة (**حمالة الحطب**) من مجموعة (**أسماء وحرقة الأسئلة**)[23] المرتكزة بفنيتها الجمالية على توليدات (الرائحة) من (الشجر) وتحولات هذين الرمزين إلى (لهب/ نار/ عصفور أخضر) شكلت المتوالية العناصرية كلازمة تناسلت منها الصور الأخرى لتتركب داخل البنية الكلية بين (موت/ حياة/ انبعاث) وما بين هذه المحاور من درامية مكررة مع لازمة (اشتعلي) إلى أن تتحول وتبعاً لقول الشاعر إلى (اخمدي فلتبدأ الحياةُ من جديد) كإشارة ليس إلى المعنى الحرفي (اخمدي) بل إلى لازمته النقيضة (اشتعلي) وبذلك تتكور القصيدة على نفسها كما تتكور (الكآبة) في قصيدة (كآبة – أرى نسوة) بطريقة تناسلية مزدوجة يمثلها (وجه الشاعر) المتحول

إلى وجهين: أحدهما للحلم حيث عالم اللون واللغة وجهي يطل من نافذة الحلم) وثانيهما للواقع حيث البيت والأولاد والمحيط (ووجهي معلق على مشجب غرفة النوم ينظر للداخل والخارج من أبنائي) ونرى الوجه الأول في قصيدة (**رؤيا** – أرى نسوة) المحاورة ليوسف عليه السلام من خلال حلم الشاعر الذي تفسره له (الرؤيا) الحاضرة كضمير مؤنث غائب: قلتُ لها: إني رأيتُ ناراً تأكل الأخضر واليابسَ وطيوراً تنقر رأسي.. فصرختْ أنت العاشق). ونجد القصيدة الصورة الناتجة عن تنزيح استبدالي لعلائق مفردة بمفردة أخرى مما ينتج المقول البارق والمختصر كما في قصيدة (ناي – أرى نسوة) التي يتم فيها استبدال (الليل) بـ (الناي) و(العتمة) بـ (اللحن) ليظهر اللامقول من هذا الاشتباك = (حالة الحزن والشجن):

أهذا ليلٌ..

أم،

حنجرةُ ناي حزين؟

(3/3/3) – سيرة الصوت والمرآة:

يتابع **فيصل أكرم** إصداراته المهمومة بتحولاته الذاتية مع الأمكنة والتشرد والصعلكة واليوميات المصدومة بالحزن والموت والسواد الطالع من الحياة لعله يجد في بعض من نصوصه الكثيرة ما لا ينتمي للحكاية أو السرد العادي، أي ما يختزل مرايا اللامألوف وذلك حين تتحقق للبنية العلائق الشعرية الناتجة عن مفارقة الفضاء الأسود للفضاء الأبيض الذي لا ينفصل عن السيرة المتداولة لحياة الشاعر الذاتموضوعية، لكنه يحضر – هنا – بيومية تتوامض بابتعادها عن متوالية اللغة الشارحة الواصفة المشهدية، ومن ناحية ثانية باقترابها من الكلام الصوري المتلامع هنا وهناك، وأمثل لذلك بقصيدة (**ليس عن الشجرة نفسها**)[24] الموزعة إلى

خمسة مقاطع يرصد أولها مشهد الأوراق وتفاعلها مع العناصر الأخرى (الماء/ اللون/ الهواء) بحركة وصفية هادئة يكملها المقطع الثاني، لكن، بحركة تقترب من التباعد عن التوصيف حين يتحول المقول إلى حركته المتداخلة مع العناصر كـ (أنتَ) المشير إلى أي إنسان: (لا تكن قاسياً كاللون الأصفر. لقد اختارك المطر لتكون تراباً، فكن تراباً.. ولا تختر العودة للهواء مرةً أخرى) وليته توقف هنا ولم يكمل (ولا تنتحر). وترتفع درامية الاستبدال بين العناصر والأنت في المقطع الثالث الذي لم يستغن عن تداخلاته الرمزية بين المطر والتراب وبين العنصرين الرئيسين (الأوراق/ الريح) اللذين يتصيّران إلى (أنت) الضمير الثاني لأنا الشاعر، وبذلك نتبين أن الصورة خانت ألفتها الأولى، أي (التراب: فلتكن تراباً) وتحولت إلى ريح وأوراق:

أنت آخر الريح التي هبت

على الشجرة نفسها

لم تكن للشجرة حيلةٌ تبقي بها على الأوراق

غيرك أنت..

أنت الآن آخر ورقة هبت عليها الريح، ولم تزل

جاثمةً، مثلك والريح، على الشجرة نفسها..

وجمالية هذا المشهد لم تنتج عن الاستبدال العناصري فقط، بل عن كيفية ظهوره المتبادل في التوتر الدرامي المتحرك بين الوجود و العدم من خلال مفردة (آخر) المتناوبة على عنصرين: (آخر الريح/ آخر ورقة) ومن خلال استبدال (الأنا) في كل عنصر حيث هي (الريح) و(الورقة) في آن معاً، وهي (الريح) التي (تُسقط) الأوراق مثلما هي (حيلة الشجر) التي (تُبقي) الأوراق. ثم تتمدد هذه الكثافة العلائقية في المقطع الرابع لتفصل

وعبر الديالوج بين (الأنا) و(الأنت) و(العناصر) محددة وظيفة كل عنصر: (ضميري الشجرة، والريح أنا، وأنا في ذمة الأوراق) ولا ينسى الشاعر (المطر) حيث لحظتها (تأخذ الأشياء شكلها). في المقطع الخامس الذي أراه يبدأ من جملة (وتكون واحداً) وحيث أنه من الممكن أن تضاف هذه الجملة ومايليها إلى المقطع الرابع تلافياً للاستطالة والتمدد، في هذا المقطع تعود (الذات) إلى وحدتها مع العناصر لكن بتمايز يفضل (التراب) مؤقتاً فـ (يتمدد في الظل) مستعيداً ببطء إشاري آثاره التي كانت في الشجرة، وهذا يعني أنه يتمدد في (ظل نفسه) دون أن يستمر ذلك طويلاً، والسبب كامن في الصورة الأخيرة: (وتكتبها الريح، وتنزل بها الأوراق، من الهواء إلى الهواء، حتى تغطيك) فالأثر المتبقي من الذات في الريح سيتمدد لتنتثر الذات في الهواء والتراب، فتغطيها الأوراق.. أي تغطي نفسها بنفسها حيث الأثر واللاأثر، الموت واللاموت، الحياة واللاحياة، والعناصر واللاعناصر.

(3/3/4/2-1) – منثورات الفراغ:

من يقرأ مجموعة (**رجل يشبهني**)[25] للشاعر **محمد الحرز** يكتشف كيف يأخذ اليومي نثريات وجوده من التفاصيل المعاشة بزمكانيتها الطبيعية والوهمية. وكيف تعبر البنية من قصصيتها إلى مشهديتها التصويرية أو التشكيلية فتتمدد في الأولى، وتختزل نفسها نوعاً ما في الثانية وفي الحالتين، تحضر العناصر السردية المحورية من شخوص وأمكنة وأزمنة وتفاصيل صغيرة يومية. وتتنوع افتتاحيات القصائد من لحظة متساردة تبدأ بحدث يحدث كما في قصيدة (**رجل يشبهني**: «يحدث – أحياناً – أن أتجاوز العتبة») أو تبدأ بحدث تمّ لكنه يكتمل، كما في قصيدة (حياة: «هكذا.. تكتنز قليلاً من المسافات في جبينك..») أو تبدأ من مقول القول كما في قصيدة (**نبض يتنصت**: «قيل لنا: إن الآباء الراحلين تباعاً، أدخلوا البيوت و الطرقات في نومنا»)، وقد

تبدأ بالتشبيه (مثل) أو بالنفي (لا شيء/ ليس) أو بمتعينٍ ما، له مجاله المكاني (البيت/ جسدي) أو بـ (سين المستقب) أو بـ (لو). وهذه التنويعات الافتتاحية تشكل البؤرة المحورية للقصيدة التي تنشر وحداتها حولها باكتفاء دلالي ذاتي لا يبتعد عن توازياته إلا في اللحظة التي يتمّ فيها إحداث المفارقة كأفق لمسار جزئيات الصورة القصيدة سواء كانت وحدة كاملة أم وحدة موزعة إلى مقاطع. وهذه الثيمة الفنية ناتجة عن إحضارها المتباعدات إلى النسق لتقوم بوظيفتها العلائقية منجزة الشعرية البسيطة. وهي إحدى ثيمات الشعر الحديث. وأمثل بالمقطع الخامس من قصيدة (**متاهات**) المتشكل كصورة استفهامية تُناغم الماء البعيد: (البحر) بحركة الفضاء المقابل (الحمامة). أما ما تحيلنا إليه الرموز فهو تلك الحرية المتحركة بين الكلمات، المرتفعة عن التعيين المادي الظاهر بـ (جسدي/ يديكِ):

لماذا ينسرب البحر من جسدي

كلما

علقتُ حمامة على يديكِ؟

ونرى أن قصيدة (كل ما أذكره) تتحايل على الذاكرة منقلبة إلى مخيلة تنسج من (الظل) كمرتكز متحولات التكون المتناغمة بين (الظل/ الضوء/ قطرة الماء/ بئر الروح/ الطيف/ الرؤيا/ الجدار/ الوقت/ الغيمة/ الباب). تعتمد القصيدة في أداء تفاعلاتها الشعرية على تشبيك هذه الوحدات الميكانيزمية داخل صورتين تشكلان القصيدة:

– أولاهما تبدأ بالنفي المتحول:

لا أذكر تماماً

متى سقط ظلي

في العتمة!

كقطرة ماء لا تتشبث إلا بعري دهشتها..

على حافة بئر غائرة في الروح

يتحول الظل من طبيعته المعهودة إلى حركة لا مألوفة تجمع لون الظل العادي: (العتمة) بلونه اللا عادي المتصير (قطرة ماء) تترك أثرها الصوتي والدلالي في فجوة عمقى هي (بئر الروح) وهنا يتحول الظل من موقعه الخارجي إلى موقعه الجواني مخلّفاً الصدى المتحول.

– أما الصورة الثانية فتبدأ بنقيض النفي لتمارس إثبات المنحى التحولي داخل البياض الصوري كصدى آخر للظل والذاكرة والمخيلة:

كل ما أذكره فيما كنت ألامسُ

الخفيف من النهار على الشرفة

انفلت هذا الظل

كطيف متشرد في الرؤيا

من ثيابهم التي يتسكع فيها حنينٌ مهملٌ

على الجدار..

.. وكما الوقت يغادر إلى غيمةٍ

تتسع لضحكة تقزز صوت صرير الباب

أو لقدم وحيدة أبداً.. لا تؤوب.

تظهر الذاكرة مشتبكة مع حاسة اللمس المتخذة لأهميتها من الملموس (الخفيف من النهار) الحاضر كمضاد للعتمة والظل حتى حين تتحول إلى شفافية الماء (قطرة) لأنه سقط في (بئر الروح كعمق معتم

بقدر ما فيه من شفافية إعتامية أو عتمة بيضاء، وكأن هذا المضاد وُظِّف ليُكمل حركة الضوء أو البياض التي آل إليها الظل ليصير (طيفاً متشرداً) في مكانية رمزية هي: (الرؤيا)، منتجاً أثيريته التي تعود إلى جسدها حين تنفلت من (ثيابهم) التي يتسكع فيها (الحنين) المستبدل بالظل الحاضر (على الجدار) كمكانية واقعية.. واشتبهتُ بالصورة اللاحقة أن تكون الأثر الآخر للظل الذي صار (وقتاً) = (زماناً) يتحرك أيضاً نحو التباعد والتحول (الغيمة) التي يكمل وصفها الشاعر بطريقة متساردة لم تخل من الحشو (صوت صرير) لأن لفظة الصرير تكفي المعنى. وأظن الشاعر أراد أن يقول الوقت صار غيمة والغيمة لا تتسع لضحكة تقزز صرير الباب ولا تتسع لقدم وحيدة مغادرة أبداً وهذا يعني أن الوقت ضاق على حركة الظل الأخيرة.. ورغم استغواري في البعيد من اللامنطوق الكامن في البنية البيضاء إلا أنني أرى ركاكة في الصياغة لم ينتبه لها الشاعر: فلو استبدل (انفلت) بـ (انفلات)، ولو وضع جملة (انفلت هذا الظل) إمّا قبل (كما) بعد حذف واو العطف منها، وإما في خاتمة القصيدة.. فقط كي تنجز حركة الانفلات أداءها الفني واللغوي دون أية خلخلة سلبية..

(3/3/4/2-2) – ثريات الحلم:

ترتكز الحركة الفنية في مجموعة (**مثل قمر على نيته**)[26] للشاعرة **سلوى خميس** على حركة السرد بتفاصيلها اليومية وجزئياتها التي تلتقي في بنية القصيدة كتلاقيات بسيطة تمزج الذاتموضوعية بالحلمي الذي يأتي كبعدٍ للمفارقة الحاضرة بهيئة القصيدة الصورة المترابطة العناصر كما في قصيدة (**أول ما تبقى**) المازجة بين أبعاد الماء والطين والوطن وفضة السماء والموال المعتق و الأرصفة والمدن والرايات وإلخ.. حيث توزع الشاعرة تلك الأبعاد إلى مقاطع تنتسج بمألوف مشهدي ينجز

علائقه الشعرية كخطفة ارتدادية على ما انكتب من تشكيل، كما في هذا المقطع:

ألقٌ من وجوهٍ
ضاربة ومضروبةٍ
سلاسلُ عيون لا تأتي
ولم تأفلْ
وتجيد أن تتوكأ
بوردةٍ.. من دم غاضب

يبتدئ (المقطع – الصورة) بكلام عادي.. ولا يخرج عن وصفه المباشر إلا حين تتشكل سلاسل العيون بفاعلية الفعلين (لا تأتي/ لم تأفل) ثم بمتابعة هذه الحركة مع الصورة الأخيرة المتمحورة حول (وردة من دم غاضب) وفجوتها (تتوكأ) حيث تتحول الوردة إلى عصا، والعيون إلى جسد كامل، والصورة إلى أثر ناتج عن هذه العلاقة. ماذا لو قالت الشاعرة (ألقٌ.. سلاسل عيون.. إلخ)؟

في مقطع آخر تختزل التشكلات حركتها لتجعل بين الميكانيزمات علاقة سريالية تبدأ عادية: (طين الأجساد من الماء) وتنتهي بتركيب صوري لا يستقر في مكانيته اللا مألوفة من حيث الفعل، (القابعة/ الهاربة) ومن حيث التواجد المكاني (المحار). وبذلك تكون الصورة قد جمعت العناصر (الطين/ الماء/ المحار/ الملح) في مسافة تتأرجح بين الوجود واللاوجود:

الماء وحده

طينة الأجساد

القابعة

الهاربة في محار

تنشّف بالملح.

والقارئ للمجموعة يلمح المتفاوتات حتى في القصيدة نفسها، حيث مستوى الخاطرة الشعرية كما في هذا المقطع من قصيدة: (**لحظة ما**): (خطوة قدم تقذفي معها وأروح). وحيث الصورة البارقة كما في هذا المقطع من القصيدة نفسها: (زائغة.. أحاول جمْع حاسةٍ من أمس).

(14) - تنويعات ثانية:

هل ينتج الإيقاع الخارجي وحده شعراً؟

لأن الشعر إيقاع الطاقة الحيوية الرائية المنتجة لإيقاعاتها المتقاطعة بين المخيلة والعدم والوجود واللغة وإيحاءات الكلام المشتبكة في نسق يعلّم المجهول كيف يتجلى ويتكوّن ولا يتكوّن، فإنه، أي الشعر، يتحايث مع إيقاع نفسه، متداخلاً، متنافياً، متباطناً، متظاهراً، ومتحايلاً حتى على نفسه وذلك حين يهرب من المكتوب إلى اللامكتوب، ثم يهرب من اللامكتوب، مخلّفاً إيقاعية الأثر والفراغ والرؤيا لتتشكل تبعاً لاحتمالات لا تنتهي..

لذلك فإن تجارب سعودية وعربية تجيد الإيقاع ولا تجيد كيفية إيقاعات الأثر التي تنتج الصور الشعرية وعلائقها التشكيلية في الوحدة الكلية للنص = القصيدة. وإذا ما قرأنا هذه النماذج فسنتبين:

1 - أن صورة بيتية أو تفعيلية طاشت هنا وهناك هاربة بالمصادفة من البنية المرتكزة على التوصيف والمباشرة والنظم والخطابية والتقريرية

المنتجة لشكل واقعي تتوازى بنيته الدالية والدلالية ضمن تسلسل نسقي متآفق الفضاءات متتابع المألوفية مع الموجودات.

2 – أن هناك قصيدة تنامت بشفافية إيقاعية لم تبتعد عن سطحها إلى الاهتزازات العمقى إلا مع لمعان الطاقة المخيلتية كخلفية تنشر خيوطها ببطء، أو بتسارع، في المجال الصوري، لتتضافر مع التقنيات الفنية الأخرى بتقاطعٍ ما، لا يبرز إلا من خلال المبنى الشعري الكلي للنص.

وتنتمي إلى هذا الشكل القصيدي – تبعاً لما توافر لي وقرأته ـ تجربة كل من الشعراء: (خالد بن محمد الخنين/ عبدالعزيز خوجة/ حسن أحمد الصلهبي / محمد إبراهيم يعقوب / محمد جاسم الصحيح/ وغيرهم).

ثالثاً – الشرر الأخير:

ماذا نستنتج من قراءتنا التنظيرية التطبيقية؟

نلاحظ أنني اعتمدتُ على منهجي (الفراغي) في قراءة النصوص وهو منهج يستفيد من كل التقنيات التي توصل إليها النقد الحديث بكيفية إبداعية تفكك وتركب وتؤلف أي: تبدع بطريقتها ورؤاها الناتجة عن المنهجية القابلة للقراءة التي يقترحها النص المقروء، مضيفة (الخافية) و(الواعية) لكل من (الكلمة) و(المعنى) و(النسق) كـ (إيقاع للأثر المحذوف) المنفتح على احتمالات التشكّل في برزخية الحضور والغياب، ومن رؤيا ثانية: المنفتح على محو ما تشكّل من التشكلات والاحتمالات.

ومن خلال هذه الموشورية القارئة المتكاشفة نتبيّن أن ظاهرة الحداثة في الشعر السعودي هي ذاتها في التجربة الشعرية العربية. وأهم ميزاتها:

أولاً – الاعتماد على اليومي ومفارقاته المتوازية طردياً، أو عكسياً = القصيدة اليومية: التفعيلية والنثرية.

ثانياً – الاستفادة من حركة الاستبدال الدلالي والمدلولي إسقاطياً، وإحالياً = القصيدة المترامزة.

ثالثاً – توظيف الموروث: القرآني/ الصوفي/ الأسطوري/ الشعبي/ الخرافي/ الأدبي/ .. إلخ.. توظيفاً رمزياً، تناصياً وتحاورياً.

رابعاً – الارتكاز على عناصر السرد من حدث وشخوص وزاوية رؤيا = القصيدة القصة.

خامساً – المشهدية السيناريوهاتية التصويرية بأبعادها المسرحة الجامدة والمتحركة = القصيدة المسرحة + القصيدة السينمائية.

سادساً – التشكيلية المتداخلة مع تحويلات اللون والدلالات والعناصر كوحدات صغرى تشكل المعطى الأساسي للقصيدة البارقة، والمتسريلة = القصيدة التشكيلية.

سابعاً – ندرة قصيدة الرؤيا، والقصيدة الكينونية.

ثامناً – توزيع الثيمة الموضوعية المتأرجحة بين الذات والذات الأخرى والنص إلى مستويين:

أ – الحرية بكل رموزها: (الطير/ البحر/ الفضاء/ الحلم/ الموت/ الحب/ الرمل/ اللغة/ النافذة/ الباب/ الأرض/ العروبة/ الفجر/..).

ب – التجسيد المادي للموجودات من جسد وأمكنة ووجدان.

أما ما يؤخذ على بعض النتاج الشعري فهو هذه الملاحظات:

أولاً – الجملة الطويلة التي تخفت من الحركة الدرامية للقصيدة

فتجعلها نازحة نحو الانبساط لا نحو الانزياح الكثيف الشفيف.

ثانياً – التتابع الوصفي الأفقي المبتعد عن الحركة العمودية، المنتج للواقعية و المباشرة و الخواطر .

ثالثاً – التتابع الوجداني المنتج لرومانسية مألوفة.

رابعاً – ظاهرة المستويين في النص الشعري الواحد أحدهما عادي وبسيط، وثانيهما عميق شفيف. وهذا بدوره ينتج خللاً في تركيبية الوحدة الكلية فيجعلها ترتفع حتى الإدهاش حيناً، وتنخفض حتى المباشرة حيناً.

خامساً – ظاهرة المبنى الإيقاعي المتوزعة إلى:

أ – التداخل الإيقاعي بين تفعيلتين مشتبهتين من بحرين مختلفين: مثلاً: تداخلات المتدارك والمتقارب.

ب – الخلل الإيقاعي الناتج عن تداخلات تفعيلات عدة بحور.

ج – التلاطم الإيقاعي الناتج:

1 – عن الإكثار من (الإشباع – الوقف) في القصيدة المكوّرة أو المدوّرة تفعيلياً.

2 – عن تحويل الجوازات التفعيلية في المتن القصيدي إلى تفعيلة أساسية.

3 – عن خلل في توازي المسافة الزمنية الإيقاعية طولاً وقِصراً.

أخيراً، لنقل مع **صلاح فضل: «يلاحظ أن تجاربنا الشعرية في تخليق الأشكال الفنية محدود جداً، وليس من الضروري بطبيعة الحال أن نتبع فيها نموذجاً منجزاً في الآداب الأخرى، ولا أن نتفادى التوافق معها، ولكن المهم دائماً: أن تنبت لدينا استجابة لضرورة النمو الداخلي وتلبية لحاجات الإشباع الجمالي المتفتح»**[27].

أظننا نتراءى بأن هناك استجابة جادة لهذه الضرورة الفنية الطامحة لإيجاد حداثتها من خلال محوها للحداثة المنجَزة بغية التجلي في مكتوبات شعرية أخرى لاتلبث أن تدخل في متاهات المحو الآخر..

أليست هذه التجليات المستغورة في متوالية المحو هي القصيدة اللانهائية.. تلك التي لن تُكتب أبداً، وستظل قيد الإنجاز طالما الكون مستمر في حداثته وإيقاعاته وغياباته المختلفة؟؟؟؟..

الهوامش

1) تبعاً لمقولة أحد الفلاسفة.

2) شعرنا الحديث إلى أين/ غالي شكري/ دار الشروق/ ط 1/ 1991/ ص 5.

3) جريدة الجزيرة / العدد (41) الإثنين 29 كانون الأول/ 2003/ ص (7) – فضاءات/ علي الدميني: الحداثة الشعرية في المملكة العربية السعودية.

4) علي الدميني/ الحداثة الشعرية في المملكة/ جريدة الجزيرة/ م.س.

5) جريدة الجزيرة/ ملف محمد العلي/ العدد 38/ ك 1/ 2003 / ص 14/ د. محمد صالح الشنطي/: (ما الذي سوف يبقى، حين تحبُّ الخيول أعنتها، و تحبُّ الحقول الخريف).

6) كتاب في جريدة/ إصدارات تشرين بالتعاون مع اليونيسكو/ الكتاب رقم (25) – شعر من الخليج/ ص (20).

7) جريدة الجزيرة/ ملف محمد العلي/ العدد (38)/ ص (7)/ (8 ك 1 – 2003).

8) هواجس في طقس الوطن/ عبد الله الصيخان/ دار الآداب/ ط 1/ 1988.

9) ماء السراب/ فوزية أبو خالد/ دار ط 1/ 1995.

10) قلق النص «محارق الحداثة»/ غالية خوجة/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ ط 1/ 2003 ص (304).

11) مجلة ثقافات/ العدد الخامس/ جامعة البحرين/ شتاء / 2003 صلاح فضل/ الرهان على الحقيقة الشعرية/ ص (51).

كتاب في جريدة/ م.س/ ص (13).

13) التضاريس/ كتاب النادي الأدبي الثقافي/ بلا تاريخ.

14) حروب الأهلة/ دار الآداب/ ط 1/ 1977.

15) تحولات الزمن اليخضور/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر / ط 1/ 1988.

16) للشهداء/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ ط 1/ 2002.

17) وللرماد نهاراته/ الانتشار العربي/ ط 1/ 2002.

18) سنابل في منحدر/ السراة / ط 1/ 1994.

19) أنقاض الغبطة/ دار الشروق/ ط 1/ 1989.

20) خسران/ شرقيات/ ط 1/ 2000.

21) انكسرت وحيداً/ دار الجديد/ ط 1/ 1996.

22) أرى نسوة يسقين الجثث/ دار الكنوز الأدبية/ ط 1/ 2000.

23) أسماء وحرقة الأسئلة/ دار الجديد/ ط 1/ 1996.

24) آت من الوادي/ دار الجداول/ ط 1/ 2003.

25) رجل يشبهني/ دار الكنوز الأدبية/ ط 1/ 1999.

26) مثل قمر على نيته/ دار الجديد / ط 1/ 1999.

27) مجلة ثقافات/ العدد الخامس/ شتاء 2003/ ص (52).

* * *

1/1 حديثي عن «قصيدة النثر» مرافعةٌ ضد ظاهرة قولية فسقت عن أمر الحد والشرط والجنس والنوع، مستجيبة لهاجس القضاء على فوارق الأنواع الأدبية، منغمسة إلى الأذقان في محاكاة الغير، مؤشرة بالدونية، خادعة بالمماثلة، وهي بشكلها المتداول: إبداعاً وتنظيراً ودراسة ممالأة خارجة على ضوابط الفن الشعري، وبخاصة الضابط العروضي للشعر بكل تحولاته المنضبطة، وهو الذي يوفر أدنى حد للتفريق بين الشعر والنثر العربيين، وهي بهذا الخروج تجذر إشكالية [الأجناس الأدبية] و[اللغة الشعرية] و[الإيقاع الصوتي]. لقد تضافر على فرضها الضعف والادعاء والنفرة من التراث والتعالق مع الآخر وسهولة المرتقى. ولأنها لا تعدو العودة بالشعر إلى النثر، فإنها لا تحتمل كل هذا الركام من القول، ومع كل هذه الضآلة فقد رصدت: تاريخاً وفناً ودراسةً، عبر كتب مترجمة وأخرى مؤلفة، تعتمد التنظير تارة والتطبيق أخرى، منها ما هو قائم، ومنها ما هو حصيد يحال إلى المرحلة التاريخية. ولم نعد بحاجة إلى تكرار ماهو معروف بالضرورة. ومن ثم فلن أطيل الحديث عنها من خلال أبعادها: التاريخية والفنية إلا بقدر يسير، ولن أذيل بحثي بالمراجع والهوامش والإحالات، إذ لا يعنيني تقصي المقولات المؤيدة وما يقابلها، كما أنني لن أجيب بالتفصيل على التساؤلات التقليدية:-

متى نشأت [قصيدة النثر]؟

وأين نشأت؟

وكيف نشأت؟

وعلى يد من نشأت؟

ولماذا نشأت؟

وما شكلها؟ وما لونها؟ إذ لم تعد كـ [بقرة بني إسرائيل]، إنها كلام منثور أو نثر مشعور. والمغرمون بها أغراهم احتفاء النقاد الجوف برموزها.

وفي سبيل التوطئة لن نتقصى تطور [القصيدة العربية] من السجع إلى الرجز، ومنه إلى المقطعات، فالقصيد على يد [المهلهل]، مروراً بالموشحات، والرباعيات، والثنائيات، والتشطير، والتصريع، ومجمع البحور، ومصيراً إلى [شعر التفعيلة]. وسوف لا يمتد بنا الحديث إلى ركام الجدل بين [نازك] و[النويهي] و[أنيس]، وتناوش بعضهم مع [أدونيس] و[الماغوط] و[الصائغ] و[عقل] و[الحاج] و[الحاوي] و[أبي ديب]، كما لن نوفض إلى الشعر الحر والمرسل والمطلق عند سائر الكتبة والمتشاعرين، لنصل إلى درك القرار، عندما ظهرت [قصيدة النثر] بكل تسيبها عند الحداثويين والحداثيين، وبكل تسمياتها: [النثر الشعري] و[الشعر المنثور] و[الشعر المنسرح] و[النثر المشعور] و[النثر الفني المركز] و[النثيرة] و[الشعرنة] و[الشعرية].

كما لن أتحدث عن أساطين التقليد الشكلي للغرب الذين يسمون أنفسهم بالمجددين: من شعراء كانت لهم قدمُ صدقٍ في الشعر العربي، ثم استبدلوا الذي هو أدنى بالذي هو خير، معطلين قدراتهم، ومن دهماءَ ليسوا من الشعر في شيء، ولكنهم وجدوها فرصة مواتية ليكونوا بين عشية وضحاها من الفحول، ومن نقاد شايعوا تلك الظواهر بشرط أو بدون شرط، ومن آخرين وقفوا ضدها أو تحفظوا عليها، ولن أسوق بعض ما ساقه الأنصار من حيثيات ومسوغات، وما ساقه الخصوم من مثبطات ونصوص مضحكة مبكية، ولن أقف طويلاً عند التغامض والاستحالة

وتفاهة القضايا والإيغال في الأسطرة الوثنية أو الشيوع اللغوي وقرب المأخذ وعامية التركيب، فبعض ذلك مستفيض ومشترك بين [النثيرة] و[التفعيلية] و[العمودية]. ثم إن الحوار الجاد الإيجابي المدعوم بالوثائق والنصوص والمعزز بالمرجعيات لا يكون في الغالب إلا مع من تعتقد مشروعية قضيته. وهل نثر النظم وادعاء الشعرية بهذه السهولة قضية؟.

1/2 وما أريد تقريره:- أن هذه الظاهرة ليست شعراً. ولك بعد ذلك أن تسميها ما شئت، فلا اعتراض عندي على وجودها كظاهرة أدبية، ولا على أي تسمية أخرى غير القصيد، مادامت من الكلام. إن هي إلا قول له وعليه، وإن هي - حين تتخطى السردية إلى الشعرية - إلا فتنة فرقت بين الأخ وأخيه، وضربت الفن الشعري في الصميم، وخلطت بين الشاعر والمتشاعر، وليس من مصلحة المشهد الأدبي ممارسة التزييف والتزوير. على أن في النثر روائع تفوق الشعر، وفي الأدب أمراء بيان يتطامن أمامهم الشعراء، وأين الأدعياء من [الرافعي] و[الزيات] و[أرسلان] و[طه حسين]، ولا يضير القطعة الفنية ألا تكون شعراً. والله قال عن رسوله صلى الله عليه وسلم ﴿**وما علمناه الشعر وما ينبغي له**﴾. وهو القائل: [أنا أفصح العرب بيد أني من قريش]. وماذا عليهم لو أطلقوا عليها [النثيرة] كالمقامة، والخاطرة، والمثل، إذ لا اعتراض على التسمية التي لا توهم بغير الحق، ومن قلل من شأن [النثر] على حساب [الشعر] فقد وهم، ومن سمى النثر شعراً فقد وهم أيضاً. والخلاف ليس في مشروعية القول على شاكلتها، وإنما هو في تَسْمية ذلك القول شعراً. والخروج على الشرط الفني المميز للشعر عن النثر حمل النقاد المظاهرين لها على افتعال مصطلحات عائمة، كما ظهرت كتب عن [الشعرية] و[اللغة العليا] و[بنية اللغة الشعرية] و[الشعرنة] وكل هذه الاحترازات لم تحل الإشكال، ولَّما تزل الظواهر تتساقط في المشهد الأدبي كورق الخريف مصفرة يابسة تذروها الرياح. وعلى القارئ النظر المتقصي لما

كتبه [جون كوين] عن لغة الشعر في جزءيه، و[قضايا الشعرية] لـ [ياكبسون]، و[الشعرية] لـ [تودورف]، وما يقال عربياً في ذلك استلاب واضح من هذا وذاك. فقد ألف [أبو ديب] [في الشعرية]، و[أدونيس] [سياسة الشعر]، و[حسن ناظم] [مفاهيم الشعرية]، و[محمد اليوسفي] [في بنية الشعر العربي المعاصر]، و[عبدالكريم حسن] [لغة الشعر في زهرة الكيمياء]، ولكن الجميع لم يحرروا قضاياهم.

وحين طبق الناقد الفرنسي [فرديناند] نظرية التطور [الداروينية] على الأجناس الأدبية، وجدها المتسطحون ذريعة لجعل النثر شعراً، وجعل السجع فالرجز فالمقطعات فالقصيد ثم التوشيح والرباعيات والتفعيلي والنثري تطوراً طبيعياً للإبداع القولي، ولو أخذنا بمبدأ التطور [الدارويني] لعكسنا الدورة بحيث يتحول الإنسان إلى قرد، فالنظرية هنا تنعكس من التطور إلى الانحدار.

وهكذا جاءت بعض الظواهر [كالعامية] و[النثرية] و[التغامض المفتعل] والإغراق [الأسطوري] الوثني و[الخرافة] و[التقنع] البعيد التصور متجهة نحو الأسفل، بحيث لا تملك أدنى حد من المشروعية، إنها استجابة لمكيدة سعت لإجهاض الكلمة الطيبة المؤثرة، وإذا كان من الخطأ الدخول في حوار غير متكافئ، فإن من الخطأ أيضاً السكوت عن الحق.

1/3 ومما يعمق الخطيئة ويدين المنافحين عن [قصيدة النثر] التفاني في إدانة [الشعر العربي] والنيل الوقح من الشعراء بأعيانهم، ووصفهم بأقذع الأوصاف، وذلك سعي دنيء مدان لضرب الشعر العربي وإسقاط رموزه وتخلية المشهد منه للهذرمة المنثورة والرواية الماجنة بكل ما تحمله من وضر الجنس وجماليات القبح وتدنيس المقدس. والمتشايلون مع تلك الظواهر ممن يلوون ألسنتهم، يتخذون ما يفيض به المشهد النقدي من حجج واهية دولةً

بينهم، ولكيلا يخسروا الرهان، تراهم يتشايلون، ويتنافخون، ويستشهدون بالغلبة، ويعولون على الاستفاضة والوجود، ويستسلمون للواقع ليكتسب الشرعية، ويتملقون المبتدئين بالتغرير الزائف، والإعجاب الكاذب، لتكثير سوادهم، وكسب أصواتهم، وما علموا أن أكثر من في المشهد الثقافي لا يتوفرون على معرفة كافية بأصول الفن وضوابطه ومجالات التجديد فيه. والمؤلم أنهم يراهنون على قضايا ليست على شيء من الحق، ثم يجدون من يصغي إليهم، ويمكن لهم في الحضور، مختصراً الحركة الأدبية والفكرية فيما يشيعون. وإشكالية العامة أنها لا تقرأ، وإنما تركن إلى جاهزية الأقوال وفورية الأحكام، على حد: [قد قيل ما قيل]. والوجود المستفيض لأي ظاهرة ليس حجة، ولو كان الوجود حجة، لما أرسلت الرسل، ولما نهض المصلحون، ولما تمرد المغلوبون، فمجرد الوجود والاستفاضة لا يمنحان المشروعية، ولا يحولان دون المواجهة، ولا يتردد أمامهما إلا الفارغون والمواطئون وفي الأثر: [يأتي النبي ومعه الرجل ويأتي النبي ومعه الرجلان ويأتي النبي وليس معه أحد] والمذعنون طوعاً أو كرهاً لهذه الظاهرة أو لغيرها من الظواهر النكرات المستفيضة وغير المستقرة تراهم في تحولٍ مستمر وتَخلٍّ متواصل، كلٌّ يوم لهم قضية، وكل ساعة مع مذهب، تواجههم قضايا ينقض بعضها بعضاً، وهم بالتخريب المشرعن لنفسه بحق التجريب قد فوتوا على راهنهم الأدبي إمكانيةَ التأصيل والتأسيس للقضايا الأدبية. ولك - في سبيل الاطمئنان - أن تجيل نظرك في المعاش القائم من ظواهر وملل ونحل وفي المتجاوَز الممات، لترى أنك أمام مناهج ومذاهب ومدارس وآلياتٍ، يأكل بعضها بعضاً، ويقوم بعضها على أنقاض بعض، لا هم لذويها إلا الإحياء والإماتة، منذ أن أمات [نيتشه] [الإله]، وأمات البنيويون [الإنسان]، وأمات المتسرعون [النقد الأدبي] وأمات اللغويون [النحو العربي]، يتم ذلك والمشهد مليء بالسرعان الذين لا يحسنون إلا المكاء والتصدية لمن يمر بهم على جيف المبادئ، وقدر أولئك

جميعاً أن الإحياء والإماتة استجابة للغير، وليست مبادرة ولا استبداداً، ومن أنكر ما أقول فلينظر إلى المشهد الأدبي منذ [رفاعة الطهطاوي] إلى [أدونيس]، ومع الاستجابة المتكررة تستفحل التبعية، وتنعدم المبادرة والابتدار. وأي استبداد ورموز المشهد يقولون ما يود الغرب قوله.

فمن أنشأ الحداثة؟

ومن ابتدع البنيوية؟

ومن طرح النقد الثقافي؟

ومن طلع بالقصيدة النثرية؟

ومن قال بالشعرية؟

أليست تلك بضاعة غربية أتينا بها من عندهم؟

ومن ثم أين المبادرات؟

وحين لا تكون مبادرات، فلماذا الادعاء؟.

ولكيلا نوصف بالانغلاق والماضوية، نؤكد على شرعية الاستفادة وحق الاقتراض، ونرفض الانسلاخ ونستبعد براءة أي حضارة من إرث السالف والتفاعل مع المجايل. وإذ يكون الصراع أكسير الحياة وسبيل حيويتها، فإنه لا يجدي إلا مع الذين استوعبوا تراثهم، وتضلعوا من ثقافتهم، وقرؤوا الآخر، دونما انبهار أو استسلام، وصنعوا مشاريعهم الثقافية وفق حاجة الأمة. ولك - في سبيل الاعتبار - أن تتذكر سائر المذاهب السياسية والحزبية والفكرية والأدبية والنقدية وسائر الظواهر وممارسات التفجير وهتك المسكوت عنه والتحولات الشكلية والدلالية والتناحر التدميري القائم حول كل ذلك، فالفعل المتناقض لا يكون حدثاً تاريخياً له قيمته واعتباره، وبهذا الاسترجاع والتذكر تتأكد الفوضى القائمة على أشدها، وكل الخائضين في ذلك ليس لديهم إلا كلام معاد

مكرور، وأنت تسمع وتقرأ الكثير من تلك الأشياء، يتبناها مبتدئون أو متعالمون، وهم في النهاية عالة على مترجمات صحفية، يلهثون وراءها في قول غير منتظم، وعرض غير رصين، وقفز غير محكم ، والقليل المفيد ضائع في صخب المناكفات، وراهننا لا يعدم المبدعين المتألقين والنقاد المقتدرين والمجددين البارعين، غير أن الملح الأجاج أفسد العذب الفرات. والثابت بالتجربة والدليل أن جميع مشاهد الحياة لا تصلح بالفوضى، ولا يقوم أمرها بالهدم. والغلبة والاستفاضة لا يكفيان شاهداً على الحق، وفي الوقت ذاته فإن الحياة لا تحلو إلا بالجدل الأحسن وبالاختلاف المعتبر، وبالآراء المتباينة، وبتنوع المشارب، وبتعدد الاهتمامات، في ظل ضوابط وحدود يعرفها المفكرون المؤصلون والعلماء المتمكنون.

ولكن: أين المشهد الثقافي المعاش من احترام النظام واستصحاب ضوابط الجدل والقبول بالتعددية الإيجابية؟.

1/4 على أن الفن عامة، وفن القول على وجه الخصوص في إطار التوافق أو الاختلاف يجب أن يكون استجابة لذائقة أمة لها لغتها وفنها وطبيعتها وعراقة ذلك كله. وليس شيء من ذلك يأتي مفروضاً من الخارج، وما يصلح لأمة لا يصلح لأخرى. والضعف والتخلف العارضان لهذه الأمة وأشيائها لا يستدعيان تكسير الثوابت، ولا يشرِّعان اللحاق بالآخر، دون وعي للطبيعة القائمة، ودون استصحاب للمطالب الملحة، وإنما يستدعيان مراجعة النفس، ونقد الذات، والتبصر بالأمر، وتفويضه إلى أولي الأبصار من أساطين العلم والنقد والفن من ذوي الخبرة والتخصص والموهبة. وفي وجوه القول والإبداع لابد من التأصيل المعرفي، واستصحاب الشرط الفني المحقق لتمايز الأجناس الأدبية. وليس ذلك من تكريس الأصولية في الأدب، وليس هو من التعصب للتجنيس ورفض وحدة الفن، وإنما هو تحرير للهوية، وحماية للخصوصية، ومحافظة على الندية والتكافؤ، وما تميزت

حضارة إلا بهويتها وخصوصيتها. وضوابط الفن وقيوده المرفوضة من أدعياء التجديد لا تثبطان إلا الذين لا يملكون موهبة ولا ذائقة ولا معرفة، وفي هذا السياق لابد من [الأنموذج] الذي يتحدى ولا يقيِّد، ويعلم ولا ينمط. والأنموذج المنشود يتراءاه الشاعر المبتدئ، كي يمارسَ معه الاحتذاء ابتداء، ثم التحدي عندما يشتد الساعد. إنه الرقم القياسي، يظل رقماً قياسياً حتى يأتي من يحطمهُ بالأفضل، يكون الرقم القياسي من الأعمال الإبداعية، ويكون من الأناسي المبدعين، ويبقى مضماراً يلز فيه الشعراء والروائيون والقصاص والمسرحيون وسائر المبدعين، حتى إذا ضاق عن لززهم بحثوا عن مضامير أخرى، وهكذا يكون التجديد.

فهل يستطيع أناسيُّ [القصيدة النثرية] تحطيم أناسيِّ القصائد العمودية أو التفعيلية على الأقل؟ وهل تستطيع [القصيدةُ النثريةُ] تحطيمَ القصائد العمودية بوصف عيونها أنموذجاً للاحتذاء والإحتكام والتحدي؟. لقد خبت نار المذاهب التي أوقدها الغربيون استجابة لحاجاتهم القائمة، وتلقينا هوامدها ننفخ في رمادها لكي نوقدها من جديد، ولماَّ لم يكن فيها جذوة ولا قبس، تطاير رمادها ليزكم الأنوف، ويعشي العيون. وعلى الذين يجادلون عن [القصيدة النثرية] أن يأتوا ببرهان توثيقي، ليضعوا النص المنثور إزاء النص الشعري المحكم ، مثلما تتنافس ملكات الجمال أمام المحكمين، ومثلما تنتصب اللوحات الفنية بين أيدي نقاد الفن التشكيلي. وسلبيات مشاهدنا أننا في معمعة المنازلات لا نتجاوز مرحلة التهريج، وكأننا الشاهد الذي لم ير ولم يسمع. لقد قامت معارك فكرية، وشب صراع أدبي خلَّف لنا رؤى ومعارف، وكان المصطرعون أهلاً لذلك، وإن اختلفنا معهم في الوجهة أو التصور. فأين نقاد الراهن من [طه حسين] و[الرافعي] و[زكي مبارك] و[مندور] و[العقاد] و[عبود] في الثلاثينات، وأين المتذيلون للحداثة من أساطينها الذين أضلهم سامري [الحداثوية] في الثمانينات؟ فهل أحد يبلغ شأو [أدونيس] أو [عصفور]

أو [أبي ديب]؟ وأين روائيو [الثلاثينات] المتهتكون المنحرفون العابثون من [نجيب محفوظ] و[يوسف إدريس] و[يحيى حقي] و[محمد عبدالحليم عبدالله]؟ وأين شعراء النثر المنطفئ من [السياب] و[البياتي] و[الجواهري] و[القباني] و[أمل دنقل] و[درويش]؟ وأين مثقفو السماع من [أركون] و[حنفي] و[الجابري] و[محمود]؟ أولئك أساطين لم يوفق بعضهم للحق، ولكنهم ملكوا ناصية الفن والفكر والنقد، إنهم أعلام المشاهد فأين المغثين منهم؟.

2/1 وتلافياً للتلاسن المسف حول [قصيدة النثر] سنحاول التركيز على الشكل العروضي دون البناء اللغوي، ودون البعد الدلالي، أملاً في تحديد مجال التنازع، فلسنا مختلفين حول اللغة ولا حول المضمون وإنما الاختلاف حول تسمية الأشياء بغير أسمائها، ولو امتد الحديث إلى كل إشكالياتها لبعدت علينا الشقة، وتشعبت بنا السبل. واعتراضنا على تلك الظاهرة لا يمس المضمون، ولا يمتد إلى اللغة، ولا إلى الأسلوب، ولا إلى إمكانيات كتبتها الذاتية. إذ «النثرية» قولٌ له وعليه، والاعتراض على الشكل المفارق للشعر المستصحب لاسمه المستخف بالعمودية، والوقوف في وجه [النثرية] وقوف شكلي وحسب، لا يطال عقيدة المبدع والناقد، ولا أخلاقياتهما، نسوق هذه التحفظات، ونكررها، لكيلا نوصف بالمزايدة الرخيصة التي اعتاد البعض التعويل عليها. والاختلاف حول الشكل اختلاف حول فساد الذوائق وإفساد التراث.

ولسنا بحاجة إلى تأكيد مشروعية التجديد والتحويل إذ لا قيمة للحياة بدونهما، ولكن التجديد لا يكون بالمحاكاة، ولا يكون بدون ضوابط، ولا يكون إلى الأدنى، والتحول لا يطال الثوابت، والذين لا يجيدون إلا التقليد، لا يسألون عن مشروعية الوافد وأهليته، ولا يتعرفون على جذوره الفلسفية، وإنما يفضلون الدخول في عباءات الآخرين غير

عابئين بما يترتب على ذلك من إلغاء متعمد للذات، كما أنه ليس من التجديد الانبراء للدفاع عن الرؤى والآراء والمذاهب التي لم تخلق في البلاد، وليس من التجديد ترويج بضاعة الآخر، ومثل هذا الفعل لا يخرج الأدعياء عن القول المعاد الذي يجترونه ولا يحسنون تمثله، والأدهى والأمر أن يكون التعالق مع متعالقين والمحاكاة لمحاكين. والذين يقرؤون ما كتب عن [قصيدة النثر] وما ترجم عنها يندهشون، لا لأن ما قيل مدهش، وإنما هو لقلة بضاعتهم وجدة معرفتهم، ومن ثم يحسون بالدونية، ولو أنهم قرؤوا [قصيدة النثر] بثقة وعزة، لكان لهم موقف آخر، ولكنهم أضاعوا الجهد والمال والوقت في قيل وقال، وما استطاع أحد منهم تحرير شيءٍ من الظواهر التي تلقوها ولم يصبروا عليها، لأنهم يتلقونها ابتداء ثم لا تكون معرفة للجذور ولا للمآلات، حتى لقد ضاق النثريون من تجاوزات المتشاعرين، وعلى المتقصي قراءة التحفظات والتراجعات التي صار إليها كبراء القوم من الشعراء النقاد، بعد أن غمرهم المتشاعرون، وضاعوا في زحمة الأدعياء، والنقد المعوَّل عليه غمر بآليات وأفكار ومفاهيم غامضة وغير محددة، فوقع في عتمة الإغراب وأصبح إشكالية في ذاته.

وبصيص التفاؤل في الطائفة المنصورة من النقاد الذين ألحوا في التساؤل، وأمعنوا في استشراف المستقبل، وتمنعوا بعض التمنع، لكن البعض من أولئك لم يشأ المجاهرة بالحق، خوفاً أو مداهنة أو قلة بضاعة. والأقلون هم الغرباء الذين خلعوا رداء التبعية وصدعوا بالحق، وبه يعدلون، وقالوا لإخوانهم الذين زينوا لهم التقاط ما تساقط من أوراق خريف الحضارة المادية: [لا تتخذوا بطانة من دونكم]. [ولا تركنوا إلى الذين ظلموا].

واتخاذ البطانة والركون لا يكون في العقائد وحدها، وإنما يكون في سائر وجوه الحياة، حتى الأزياء وسائر الظواهر الأدبية والفكرية والفنية .

ذلك أن الإسلام يحرص على امتياز المسلمين عن غيرهم في سائر شؤون الحياة، وليست كل مخالفة أو موافقة مخرجة من الملة، وليست كل مستجدات العصر مرفوضة، بل كل ما عند الآخر من حق فإنما هو ضالة المؤمن وهو أحق به.

ولَّما لم يستحب المستغربون لدعوات التحذير، خاض الناصحون المؤثرون للحق غمار المشهد النقدي مدججين بسلاح المعرفة، يتذوقون الأشياء بألسنتهم فيفرقون بين المستساغ والمستبشع، ويحددون آراءهم بمحض اختيارهم، يقولون كلمتهم بشجاعة، ولا يخشون بقناعاتهم لوم اللائمين، ولا شماتة الشامتين، ولا سخرية الساخرين. لا يهابون الغربة، ولا يميلون إلى الاغتراب، يتمتعون بثقة التمكن، ويتكئون على دقة الملاحظة، ودقيق الرصد، وتقصي المستجد، يستمعون كلام الآخر، ويأخذون بأحسنه، يرفضون تأهيل الغرباء وتغريب الآهلين، يبتدرون القضايا، ويَفْرون كما يفري غيرهم، ويستلون من ركام الطوارئ ما هم بحاجة إليه، ولا يدفعون ثمنه من ثوابتهم، لا يذوبون ولا ينغلقون، بل يتخذون بين ذلك قواما نسأل الله أن نكون منهم. والمشهد الثقافي بحاجة إلى هذه النوعية، لإقالة العثرة، وتخليص المشهد من التبعية الغربية المقيتة، وهي تبعية مستشرية، بحيث لا نسمع ولا نرى إلا ما يقوله أساطين الفكر والأدب في الغرب، وما يتلقفه المتصعلكون والمتسكعون والمتصابون ممن يتباهون بتداول المصطلحات المترجمة أو المعربة أو المنقولة، دونما قدرة على الفهم الصحيح، فضلاً عن كيفية الاستعمال، ولما يحقق أحد من أولئك أدنى حد من النجاح منذ الطهطاوي إلى أدعياء التنوير. وماذا جنت الأمة من الظلاميين؟ وهل في وضع الأمة اليوم ما يسر؟ لقد آن لنا أن نتحرف لخطاب نقدي جديد نبتدره، ولا يمليه متسلط، ونرضاه، ولا نكره عليه.

2/2 وفي هذا الإطار الذي لا نود الإيغال فيه تتبدى لنا سياقات متعددة للقصيدة من خلال أبعادها: الشكلية واللغوية والدلالية والتصويرية، وهي سياقات مهمة لمن أراد إحكام قبضته على أي ظاهرة ناشزة أو منسجمة، غير أننا لا نريد تقصيها، ومن أراد الوقوف على فيوض الحديث، فليقرأ كتاب [قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا] لـ [لوزان بيرنار] في ترجمتها الكاملة في مجلدين ضخمين ترجمة [راوية صادق] ومراجعة رفعت سلامة، دون التعويل على الترجمة المبتسرة بقلم د/ زهير مجيد مغامس التي يراها البعض جماع القول لهذه الظاهرة الشكلية، وهي ترجمة ابتسارية لا تزيد صفحاتها عن الثلاثمائة، فيما بلغت الترجمة الكاملة ألفاً ومأتين وخمسين صفحة، واستكمالاً لتاريخية الظاهرة وفنيتها عربياً يمكن الرجوع إلى كتاب [في البنية الإيقاعية للشعر العربي] للدكتور [كمال أبو ديب]. وكتاب [نقض أصول الشعر الحر] لـ [إسماعيل جبرائيل العيسى]. وكتاب [النثيرة والقصيدة المضادة] لـ [محمد ياسر شرف]. وكتاب [قصيدة النثر الشعرية] لـ [أحمد بزون]. وكتاب [قضايا الإبداع في قصيدة النثر] وكتاب [الحداثة في الشعر العربي المعاصر] للدكتور [محمد حمود]. ولآخرين عرضوا لها في سياق دراساتهم للظواهر الحديثة، إضافة إلى أعداد مجلة [شعر] ومجلة [تحولات] وما أفاض به الكتاب والمبدعون فيهما، حيث كان لهم قصب السبق المريب في هذه المضامير التي استزلت المتسطحين. فكل هؤلاء لهم وعليهم، فلسنا مع الشر المحض أو الخير المحض، ولكننا مع الحكم القائم على التغليب، وعلى المتابع تفهم الفرق البين بين ما يقال تنظيراً، وما يكتب بدعوى الإبداع، والربط بينهما، فذلك يسقط الادعاء. ومن تعقب تلك الأطروحات، وقف على حجم التغرير باسم التنظير، وفداحة التخريب باسم التجريب. والقارئ الواعي تفجعه الفجوة بين المتداول: تنظيراً والمقول إبداعاً. إذ إن التنظير الباذخ يخذله الشاهد الخداج، ولو أن النقاد كافة

والمحتفين بالنثرية على وجه الخصوص انطلقوا من النص بوصفه وثيقة البراءة أو الإدانة لتقلصت تلك الظاهرة، وسقطت من أعين المغرمين، ولكن ضجة التمجيد جاءت في غياب دمامة الجسد وتشوهاته، والنصوص التي أحيطت بهالات الثناء والتمجيد، وقيل عنها ما لم يُقل عن عيون الشعر، لا يجد فيها المتابعون بناءً لغوياً مثيراً، ولا بناءً شكلياً مطرباً، ولا معنى جميلاً مبتكراً، ولا براعة في الأداء أو التصوير. والشعر له لغته الانزياحية المتعالية، كما تحدث عنها غير واحد من النقاد، وله نبضه وكثرة مائه كما يقول [الجاحظ].

2/3 وابتداء سنكتفي بإجهاض المصطلح ، من خلال تناقضه مع نفسه، [فالقصيد] غيرُ [النثرِ] تماماً، مثلما أنَّ المشيَ غيرُ الرقص. ولأن الشعرَ إنشادٌ وتَغَنٍّ ، فلابد له من ضابط إيقاعيٍّ ذِي نظامٍ دقيقٍ، يتجاوز النثر إلى النظم. ولا يكون بالحتم خليلياً، ولا يلتزم بما التزم به الشعراء، المهم أن يكون غير السرد، فالشعراء من [ابن حذام] إلى [امرئ القيس] هدوا إلى الشعر كما هدي الطفل إلى ثدي أمه، وكما هدي الحمام إلى السجع، لم يسبقهم ناقد ينظر، وإنما كمنت فيهم فطرة الله الذي أعطى كل شيء خلقه ثم هدى، وإذا كان الطفل يفرق بين الجمرة والتمرة، فإن العاقل الرشيد يفرق بين فنون القول في اللغة والإيقاع والجرس، ولا يمكن أن تختلط عنده الأصوات، وليس بحاجة إلى استدعاء [الخليل] وضوابطه، فالفطر السليمة تنطق بالحق، مثلما نطق مشركو قريش عند سماعهم إلى القرآن.

وإذ يكون القصيد نظماً لما انتثر من الكلام، فإن النثر والنثار حل شكلي لما تم نظمه، وتركيبة المصطلح ساذجة بلهاء، لتناقضها البدهي، ولايسوِّغها إلا صيحات العبث والتمرد، ولا عبرة بما يؤثر عن وصف النثر الجميل بالشعر في التراث العربي، فذلك من المبالغة في وصف التأثير،

وليس مسوغاً لإلحاق النثر بالشعر، والبلاغيون لا يلحقون المشبه بالمشبه به ولا المستعار له بالمستعار منه. وما نقل عن [حسان بن ثابت] - رضي الله عنه - من قول عندما سمع ابنه يقول كلاماً ليس موزوناً ولا مقفى، وإنما فيه إيقاع وجرس، حيث أقسم على شاعريته، أو ماقاله [ابن سينا] على ما أذكر عن «القول الشعري» فكل ذلك له تأويله وتبريره، وهو من مبالغات الثناء أو من باب التوافق في التأثير والإطراب، لا من باب التجانس الشكلي، ولأن ميزة الشعر المبالغة والتأثير فقد قيل عن الرسول - صلى الله عليه وسلم - إنه شاعر، ومن عوَّل على الرؤية الجاهلية، وقع في المحذور، كما أن النثر في الأعم الأغلب حديث العقل والفكر، والشعر في الأعم الأغلب حديث القلب والعاطفة، يميل النثر إلى التأمل والنفعية، ويجنح الشعر إلى الإطراب والإمتاع، وحين ينهض أحدهما بجانب من مهمة الآخر يوصف به لا من باب التحقق، ولكن من باب التشابه، وعلى هذا يشبَّه الشجاع بالأسد والكريم بالمطر، ولا يكون أحدهما كما المشبه به، فالشجاع لا يرضى أن يتحول إلى أسد يمشي على أربع. والمشركون من قبل أولئك وصفوا الرسول بالشاعرية لتأثيره، وهو لم يقل شعراً، والله لم يعلمه الشعر وما ينبغي له. والكلام البليغ المؤثر بتوقيعه يوصف بالشعرية بالنظر إلى تأثيره، مثلما يوصف وجه الحسناء بالقمر وجسمها بالقضيب، ثم لا يكون وجهها قمراً ولا يكون جسمها قضيباً، ولو كان وجهها كالقمر وجسمها كالقضيب حقيقة لقبحت، ومن شاء أن يؤمن فلينظر إلى القضيب أو الكثيبْ، هل يرى فيهما جمالاً أنثوياً؟ وما سوغ شيء من ذلك إلا المجاز. والانطلاق من كلام الإعجاب إلى التأسيس المصطلحي والأداء بقصد الشعرية ضرب في فجاج الوهم والادعاء. والقرآن الكريم تحدث عن الشعراء، وكان إلى جانبهم سجع الكهان، وهو أقرب إلى الشعر مما يتداوله النثريون المعاصرون، ولم يسم السجع شعراً، مع أنه موقع مطرب

مفيد، وفيه نفس إبداعي وصنعة بديعية.

والفنُّ أيُّ فنٍّ، سواءً أكان: قولياً أو حركياً أو عملياً لابُدَّ له من ضابطٍ وشرط، يفصلانه عما ليسَ بفن، ويكشفان الادعاء، ولهذا قيل: [الشعر صعبٌ وطويلٌ سلمه]. ولا أظنُّ عاقلاً رشيداً يَزِنُ الأمورَ ويقدِّرُها قَدْرَها يجهلُ الفوارقَ بين الأشياء، فشرطُ الشَّيء محققٌ لذاته، ولا يمكنُ تَحقُّقُ الأشياء إلا بشرطها الفطريِّ أو الوضعي. والناس تلقوا الشعر منذ [ابن حذام] على هذه الشاكلة، ولو أن ذوائقهم وحاجاتهم ومبادراتهم هي التي فرضت التغيير لما كان في ذلك من بأس، ولكن هذا الشكل النشز المصادم للذوائق والمخالف للشكل العربي منظور فيه إلى الشكل الغربي والرؤية الغربية والذوائق الغربية.

وإشكالية [قصيدة النثر] أنها تأتي في سياق تنازلات موجعة وتخريب متعمد للفن وتمييع لضوابطه، والعبثيون في مدينة الفن يسري عبثهم على مهل حتى يأتي على كل شيء، وهاجس القضاء على الفوارق بين فنون القول هَمٌّ يساور المحتفين بالطوارئ، حتى لقد عمد الحداثيون إلى مصطلح «الكتابة» لإسقاط المسميات، وإلغاء أنواع الفنون القولية، ومن بعد هذا سمعنا بتفجير اللغة وتفجير الرواية، وميتات لكل مصطلح قائم بحجة إغناء البدائل، وما عدنا نفرق بين الكتابة والإبداع، حتى لقد همَّ بالشاعرية والإبداع الروائي من لا يقدر على شيء من ذلك، وأصبحنا نقرأ القول ثم نسأل: أشعر هذا أم نثر، ونقرأ النثر بوصفه إبداعاً روائياً أو قصصياً فلا نجد فيه ما يفرق بين المقالة والقصة أو بين القصة والرواية أو بين السيرة الذاتية والرواية. وبسؤالنا المشروع والمحق يحكم علينا بالتسطح والسذاجة، بحجة أننا لا نثمن التحولات، ولا نقدر المتغيرات، وأنهر الصحف تفيض بالقول ونقيضه. وتلك موجة من التحولات غير الواعية وغير المسددة للقضاء على شروط الفن، وما عرف المتمردون أن

العرب المحترمون للشرط الفني يبيحون للشاعر ضرورات نحوية وصرفية تحميه من المساس بالشرط الفني، وكأن تجاوز الشرط النحوي والصرفي أخفُّ عندهم من تجاوز الشرط الفني. والعروضيون لم يبتكروا شيئاً من عند أنفسهم، إنهم يصفون ظاهر الشعر، ثم يجعلون ذلك شرطاً، والشعر فن، والفن موهبة، والموهبة لا يعجزها الضابط والشرط والسمة، ومن توفر على الموهبة والثقافة والتجربة والموقف أتى بالإبداع على شاكلته التي هدي إليها عمالقة الشعر العربي.

ولأن الشعر فنٌّ قوليٌّ مغايرٌ للكلامِ السردي، كان لابد أنْ يَسْتكملَ سمةَ الغَيريَّة، والذين شايعوا الدَّعْوة إلى النثرية غَفَلوا عن أشياءَ كثيرةٍ، ما كان لها أن تغيبَ عن مِثْلهم، وهي أن الشِّعْر ذو ارتباطٍ وثيقٍ بالأمةِ التي أنتجته، إذ هو سمةٌ فِطريَّةٌ، واستجابةٌ غريزيةٌ، ولكل أمة فنها، ولا يجوز السطو على الغرائز والفطر السليمة، لتكون كما هي عند الآخرين. والفنون القولية والفعلية استجابات عفوية تبقى مع غياب العلم والتحضر، ولا يزيدها العلم والتحضر إلا صقلاً وشيوعاً وانضباطاً. أليست لكل أمة رقصاتها، ولكل أمة موسيقاها، ولا يمكن لرقصة أن تلغي غيرها، ولا للحن أن يلغي غيره، فالفن يتعدد بتعدد الأمم والحضارات، والعلم يتوحد مع تعدد الأمم والحضارات، والناس يتفاضلون في العلم ويمتاز بعضهم عن بعض بالفن، فالفن مصدر الخصوصية، والعلم مصدر التفوق.

2/4 والفطرةُ والغريزةُ ثبوتيتان، والتحوُّلُ والتَغييرُ لايعتريان مثلَ ذلك. وإشكاليةُ الشِّعرِ ستظلُّ قائمةً، وبخاصةٍ حين يمتدُّ التغييرُ والتحولُ إلى ثوابته. ومن ثوابته الإيقاع بمستوييه: الداخليِّ والخارجيِّ واللغة الشعرية. وقد دَرَجَ كثيرٌ من النقادِ على الفصلِ بين الموسيقى الخارجيةِ المتمثلة بالوزن والقافية، أو بالشكل التفعيلي والقافية، كما ترسم له نازك

الملائكة، والموسيقى الداخلية المتمثِّلة بأشياء كثيرة: كالتقفية الجُمَليَّة والتوازي الموفر لإيقاع الجملة، وقِصَرِ الجُملِ وتساويها وتشابه حروفها وحركاتها ومخارجها، وهو المعروف بعلاقات الأصوات، بحيث يوصف ذلك [بالجرس] أو [بالإيقاع] الرتيب، وقد تعارف عليه دعاة التجديد تخوفاً من استنزاف الطاقة الموسيقية للكلمة، على أن لكل صوت طاقة موسيقية، والكلمة حروف والحروف أصوات، فلها من خلال ذلك طاقاتها. وإذ لا نرى بأساً من التحرف الواعي للتجديد في الوزن والقافية والصورة، فإنَّنا لا نغفل أهميةَ التوازنِ في ذلك واستصحابَ الفوارقِ بين أنواعِ الفنون القولية.

إذ لا يمكن الرسمُ بلا ألوانٍ وريشةٍ.

ولا يمكن النحتُ بلا أدواتٍ حادةٍ وآليات قادرةٍ على الحَفْرِ.

ولا يمكن الرقصُ بلا حركاتٍ موقَّعةٍ.

ولا يمكن العزف بدون آلات.

ولا يمكن التغني بدون أصواتٍ ذاتِ أمداء زمانية، ودعوى تحطيم القوانين السابقة والتعويض عنها بقوانين جديدة لا يمكن القبول بها، ما لم يتحقق الانتقال من الفاضل إلى الأفضل. لقد رصد القراء تجويد التغني بالقرآن الكريم، وأخرجوا لنا [علم التجويد]، واكتشف العلماء ضوابط الشعر عند العرب فحرروها بأوزان الشعر والأعاريض والأضرب والقوافي وأنواعها، وأخرجوا لنا [عروض الشعر]، وفعل مثل ذلك الموسيقيون فأخرجوا لنا [نوتات الموسيقى]. ونجد ذلك الضبط في فن النحت والرسم وعند مصممي الأزياء، ونجده في فنون عملية كثيرة، كفن الطبخ والقيادة وغيرها، وليس هناك فن أو علم أو عمل إلا وله ضوابطه وشروطه. فما شروط [قصيدة النثر] وما مرجعية الاحتكام والرد عند الاختلاف؟ وكل طائفة أتقنت علمها بقواعده وضوابطه وأصوله، كالفقهاء والمحدثين

والمفسرين والفلاسفة واللغويين والبلاغيين وعلماء التربية والمؤرخين وسائر العلماء، ولكل علم أصوله وقواعده، فالنحو والصرف والبلاغة لا تعرف إلا بقواعدها وشواهدها وأمثلتها المتعارف عليها حتى قيل: الشاهد يثبت القاعدة والمثال يقربها، ومن ثم فليس من التجديد في شيء نسفُ قواعدِ الشعر وضوابطه دون بدائل أدق وأجمل. وهل من المعقول نسف قواعد أيَ علم وأصوله والإبقاء عليه؟ والله قد أعطى كل شيء خلقه ثم هدى. وإشكالية التجديد ودعوى التنوير أن العابثين في ظل هذه الدعاوى لا يملكون القدرة على التحقق من الثابت والمتحول، ولا يفرقون بين الحرية المنضبطة والفوضوية الطائشة، ولا يحررون متطلبات الهوية والانتماء قبل التحرف للتغيير، ولا يعرفون أن هناك حضارة وضعية وأخرى إلآهية، وأن هناك رداً إلى الله والرسول أو رداً إلى ما تواضعت عليه طائفة من البشر. الشرط الأهم أن تعلن عن مصدرية مشروعك وانتمائه، ثم تجالد وتجاهد على محظوره ومباحه، والمخيف أن التنويريين والحداثيين والعقلانيين يمارسون الهدم، ولا يحسنون البناء، ويقترفون المسخ والذوبان في الآخر دون ثمن يخربون باسم التجريب. والقول في الشعر العربي يرجع به إلى ثوابته ومسلماته، ولا يرجع به إلى مسلمات الغرب والمترجم من شعرهم. والغربيون أنفسهم يختلفون حول مفهوم الشعر عندهم، وليس هناك غضاضة في الاختلاف حول مفردات الحضارة، وإنما الغضاضة والبأس في نفي هذه المفردات لإحلال مفردات حضارة أخرى، والراشدون من كل الأطراف يستصحبون ما لا تقوم الظاهرة إلا به، ولو نظرنا إلى اختلاف علمين غربيين هما [ورد زورث] و[كولردج] حول طبيعة الشعر، لأدركنا حصافة الرأي وبعد النظر. فـ [زورث] يرى أن لغة الشعر والنثر واحدة والفارق بينهما الوزن والقافية، فيم يرى [كولردج] أن الوزن والقافية ثانويان وأن الفارق في اللغة، ومن هنا نشأت ظاهرة [الشعرية] وهي إن صلحت للغرب قد لا تصلح بالضرورة للعرب. والذين يتهافتون على

التغيير دونَ وعْيٍ بِضوابِطه، يُعرِّضون المثمنات الحضاريةَ للضياع، وهذا ماحصل للشعر العربي حين نسفت أهم سماته، ولَم يوت بما هو خير. ثم إن العدول إلى النثرية ليس من التجديد، إذ هو تقليد خاطئ للغرب بوصف الترجمة للشعر الغربي شعراً، وهو ما لم يقل به أحد، والتقليد غير التجديد. وهل أحدٌ ينكر قيم الشعر العربي الحضارية والفنية واللغوية عبر ألف وخمسمائة عام أو تزيد؟ إذ كان [امرؤ القيس] يقول ما قال [ابن حذام]، و[عنترة] لم ير الشعراء تركوا له مُتردَّماً. وهل أحد يجهل أهمية الشعر بالنسبة للعَربيِّ؟. والشعر لا يتحقق إلا بشرطه الأهم، وهو الموسيقى ، والموسيقى لا تتحقق مع النثر، والشعر قول ذو معنى وتركيب، لا تبرز خصوصيته إلا بالتركيب الموصوف المشروط، ومتى فقد سمته وشرطه أصبح قولاً نثرياً. والذين تولوا كبر الخطيئة، وسعوا [لتهويد الفكر العربي] بالركون إلى المفكرين اليهود، لا يمكن قبول ما يزينون به وعودهم، فثوابت الحضارة الإسلامية قرضت من ذات اليمين وذات الشمال، وكل مفكر عربي يحيل إلى مفكر غربي، ولم يكن أحد من مفكري التنوير كمفكري عصور الإسلام الذهبية ينشئون مذاهبهم من عند أنفسهم كـ [المعتزلة] مثلاً. والبائسون من المتسطحين ومثقفي السماع ممن وقعوا في الشبهات يجب إسماعهم الحق ومكاشفتهم بأخطائهم وتجاوزاتهم، وإتاحة الفرصة لهم لتصحيحها، وتفادي الوقوع في المستنقعات الآسنة التي فارت من تحت أقدام التنويريين الذين اتخذهم أعداء الحضارة الإسلامية ركائز لهم، وقد يهوِّن البعض من أمر الشعر وقضايا الفن، ويرى فيه فسحة من الحرية، ونحن نرى ذلك، ولكننا نجدهم يفسدون في كل موقع، ويتعمدون نقض عرى الحضارة الإسلامية عروة عروة. وتبني [قصيدة النثر] واحدة من المكائد، وإن كانت الأهون. ومعاذ الله أن نزيد، ومعاذ الله أن نتهم دعاة النثرية بالكيد للإسلام، ومعاذ الله أن نتقول على ما في ضمائرهم، ولكن من حام حول الحمى يوشك أن يقع

فيه، ومحارم الحضارة الإسلامية نظام ظواهرها وضوابط فنونها.

وعلى المستوى الفني الخالص نجد أن هناك فرقاً واضحاً بين نفي الموسيقى جملة، والدخول في معمارها للتعديل أو التبديل. والشاعر الفذ من يلتزم مالا يلزم، فكيف بنا نتواطأ مع الذين لا يلتزمون بأقل ما يلزم، ودعاةُ «قصيدة النثر» نفاةٌ للموسيقى جملة، وهي من لوازم الشعر وثوابته وأهم سماته وخصائصه، وهم في الوقت ذاته دعاة للتقليد الغبي، فالشعر المترجم لا يكون شعراً، وقصيدة النثر تقليد للمترجم فيما أعلم، وليست تقليداً للأصل، وهذا الفعل لا يكون احتذاءً، ولا يكون تجديداً، أما دعاةُ التجديد الواعون المتصرفون بذكاء وحذق داخل المعمار الموسيقي، فهم الذين يملكون مَشْروعيةَ الفعلِ، لأنهم لا ينفون الموسيقى، وإنما يتحرفون داخِل معمارها، بما يرونَه مستجيباً لذائقةِ العصرِ. وضابط الشعر الموسيقي يقوم على ثلاث ركائز:

- التفعيلة.
- والبحر.
- والقافية.

ومن هذه المرتكزات نشأت الأضرب والأعاريض والأسباب والأوتاد والحركات والسكنات، وأبلى العروضيون بلاءً حسناً في لملمة كل ذلك والخروج بنظرية موسيقية، يُدلُّ بها [النقد العربي]، ولسنا بهذا الاعتزاز ندفع بأنفسنا إلى مآزق المفاضلة أو التصدير، وإنما نحمي محققات الخصوصية من الذوبان. والعدول الشاذ يتمثل بضرب الركائز الثلاث، أمَّا العدول السليم فيتمثل بإنجاز نسق جديد يستصحب الركائز المعدلة ولا يلغيها، ذلك أن الشعراء استبطنوها، ولم تفرض عليهم، والعروضيون اكتشفوها ولم ينشئوها، ومن ثم فهي في الشعر كمنزلة الروح من الجسد.

ودعاة النثرية ينسفونها جميعاً، ثم لا يأتون بما هو خير، وليس فيما يأتون به مبادرة، والشعر لا يتحقق بدون ركائزه، ومع ذلك فليست الركائز موفرة للشعر، لا نقول بذلك، فقد تتوفر الركائز الثلاث وتغيب الشعرية، ومع هذا فإن الشعرية لا تتحقق بدون الركائز وبتحقق الركائز قد لا تتحقق الشعرية، وتلك إشكالية طنطن حولها الأكثرون.

3/1 ولما سقط في أيدي دعاة النثرية ورأوا أنهم أبعدوا النجعة وغمرتهم فيوض من الكلام الذي لا يحمل سمة الفن، تحرفوا لمقولات مضادة وأخرى مخلصة، فألفت عشرات الكتب عن [الشعر واللاشعر]، و[الشعر الحر] و[الموسيقى الشعرية] و[الشعرية]، وقيل عن [الشعرنة] و[التشعرن] وسيقت بدائل للعروض الخليلي، وأخرى لعمودية القصيدة وبنائها الشكلي واللغوي، وقيل عن سائر الوحدات التي تجمعها [الوحدة الفنية]. وكل هذا الفيض محاولة جادة لحل الإشكالية القائمة، ولكن المتمردين على تراث الأمة لا يبحثون عن الحق. ولهذا لا نجد بأساً في محاولات [نازك الملائكة] و[محمد النويهي] و[إبراهيم أنيس] وكل النقاد الذين دخلوا في معمار القصيدة العربية، وحاولوا التجديد، مع مراعاة الفوارق والضوابط والشروط. ولما لم يكن التجديد، مجرَّدَ المغايرة، ولا مجرد التقليد للطارئ الغربي، كان لزاماً على دعاته أن يتبصروا في أمرهم، وأن يفرقوا بين عفوية المغايرة وتعمُّلها، وألا يستأثروا بحلية التجديد المزوَّرة، إذ مانراه من خروج على أوزان الخليل دونَ وقوف عند وحدة الوزن والقافية، أو وحدة التفعيلة يعدُّ تقليداً لمترجمات الشعر الغربي، وليس تقليداً له، ومثل هذا الفعل لا يعد تجديداً ولا تقليداً مباشراً، إنه تقليد التقليد، إذ ما نراه لا يكون شعراً على شاكلة الشعر العربي، ولا يكون شعراً على شاكلة الشعر الغربي. ولما كانَ الشعرُ فناً قولياً أصبحتْ ترجمتُه مستحيلةً، حتَّى لقد عدها البعضُ خيانةً، فالإبداع الفني في لغة «ما» حين يترجم يفقد فنيته، وهكذا كل كلام معجز في لغته، لا يكون كذلك عندما يتحول بالترجمة أو

التعريب أو النقل إلى لغة أخرى، حتى لقد قيل: ترجمة معاني القرآن، ولم يجز القول بترجمة القرآن، فالقرآن لا يكون قرآناً في غير العربية، ولا يتحقق إعجازه البياني إلا في لسانه العربي المبين، وهكذا الشعر لا يكون شعراً بغير لغته التي أبدع فيها: عربياً كان الشعر أو غير عربي. والإبداع الشعري ليس خاصية عربية، كما يتصور البعض، ومن ثم لا يجوز الوقوع في مأزق المفاضلة، فلكل لغة فنها القولي الذي يستجيب لذائقتها، والذين يقلدون الشكلَ الغربي المترجم يخطئون التَّصورَ، إذ الشعرُ الحقيقيُّ قد انتهى بمجرد التَّرجمة، وإذا كان الغربيون قد خرجوا على شكل شعرهم التقليدي، وعدوا ذلك تَجديداً، وقال الكثير منهم عن مشروع [قصيدة النثر] فإن طائفة منهم التزمت الشرط الشعري، وأخرى لم تلتزم من مثل [والتر وايتمان]، والعرب يملكون ذات الحق، ولكن في إطار خصوصية الشعر العربي، وهو ما لم يكن مع المصير إلى [قصيدة النثر]. والمختلفون حول الفنيات والشكليات يجعلون الاختلاف مصيرياً ولا يعدونه اختلافاً رؤيوياً تمضي الحياة معه طبيعية، وهذا التصور الحدي أنشأ العداوة والقطعية، وحمل المتعالقين مع طوارئ الغرب على قطع العلاقة بالتراث، بوصفه معوقاً من معوقات قبول المستجد الغربي. وعجبي من ناشئة تقول ما قاله غيرها، وتحسب نفسها راسخة القدم في ساحة الفن والنقد، ويزيد ادعاؤهم حين تعول هذه الطوائف على مترجم لا يشكل أكثر من مرحلة تاريخية، وأمام هذه الناشئة المضطربة قد تفقد احتشامك في تلاسن لا قيمة له، وقد تعف فتدعهم يخوضون في أحاديث هازئة بثوابت الأمة ومثمناتها. والمؤلم أن الأكثر عنفاً وإيغالاً في السخرية بالآخر هم الأقل معرفة، ولو أنهم سدوا خلال النقص الذريع في محصولهم بقراءة ما كتبه [عمر فروخ] و[بلبع] و[أحمد الأحمد] و[عز الدين إسماعيل] و[الملائكة] و[النويهي] و[أنيس] لكانوا في حوارهم ألصق بالموضوعية. إن هؤلاء هم الأعمق معرفة، والأكثر اتزاناً، والأدق وعياً بمتطلبات المرحلة،

والاختلاف معهم لا يلغي اقتدارهم، ولا مشروعية خوضهم، ومهما تحفظنا على أحد منهم فإن ما يملكه من معرفة وتجربة وخبرة يفرض وجوده وأهليته للبحث، والخروج برؤية متزنة، وعلى خلاف ذلك ما نسمعه من مبتدئين لا يملكون علماً ولا ذوقاً، ومن كهول مجازفين في القول، لا يشدون الانتباه إلا بالمخالفة الفجة والرأي الدبير.

ثم إن فداحة المقترف تتضاعف حين يرى المساندون لتلك الظاهرة أنها بهذا الشكل تكون بديلاً أمثل عن الشعر العربي. أو حين يوغلون في النيل من القصيدة العربية وشعرائها ونقادها لتكريس ما اتخذوه بديلاً غير متكافئ ونفي الشعر العربي المثقل بقيود الوزن والقافية، كما يدعي العاجزون. ولو أنهم إذ شايعوا تلك الظاهرة اقتنعوا بالتعايش السلمي مع [القصيدة العربية]، لكان خيراً لهم. والنيل من التراث، وتعمد ضرب المسلمات نغمة مألوفة، منذ أن استهلها [ميخائيل نعيمة] و[جبران] وخلف من بعدهم رموز الحداثة وما بعد الحداثة، وهي افتراءات يتبادلها المتهالكون على ماطرأ من الغرب عن طريق الترجمة أو عن طريق التلقي المباشر. والانقطاع والهدم، وتدنيس المقدس، وأنسنة الإله، من أولويات الهم الحداثوي، وكل الذين يستمرئون النيل من التراث مصابون بدخن الحداثوية. والنيل والاستخفاف يمتدان إلى الوقافين عند حد المعقول المجددين حقيقة لا ادعاءً. وإذا قَصَّر المحافظون والمؤصِّلون والمجددون حقيقة لعارضٍ ذاتي - وأكثرهم مقصرون بلا شك - حُمِّلَ الأدبُ العربيُّ معرة التقصير، وسعى المرجفون إلى التضخيم والنفخ في تلك المآخذ. وتقصير المحافظين أو المجددين بالفعل لا بالتبعية لا يمنح غير الشعر سمة الشعر. و«قصيدة النثر» المتناقضة مع نفسها لا تكون في إطار الشعر، لفقدها أهم خصائصه، ولكنها تظل في إطار النثر الفني بوصفها نصاً أدبياً غير إبداعي، شأنها شأن المقالات والخواطر وغيرها، تحاسب على تقصيرها في مجال النثر الأدبي، وعجزها عن التوفر على أدبية النص،

فالنص الإبداعي: إما أن يكون شعراً، وهذا يتطلب [شعريتهُ]، أو يكون سردياً، وهذا يتطلب [أدبيته]، ومفهوم: [الأدبية] و[الشعرية] مستوفى عند من لهم إلمام بالمستجدات اللسانية، وتحرير مفهوميهما يخرج بنا عما نحن بصدده، ولقد أشرنا إلى من تحدث عن مفهوم [الشعرية] و[الأدبية].

والعجب يتضاعف حين تأتي [قصيدة النثر] من شعراء لهم قدم صدقٍ في ساحة الشعر، وهؤلاء بنكوصهم جرَّؤوا الناشئة على التهافت المشين، وحملهم على ضياع المصطلح وفساد الذائقة. والمزري أن بعض السذج يقول نظماً باهتاً، ثم يقول: هاؤمو اقرؤوا شعري العمودي، ثم يكتب بين يدي هذا النظم نثراً منطفئاً، وكأني به يريد من وراء ذلك تأكيد عدوله عن النظم اختياراً، مع اقتداره عليه، وتلك حيلة ساذجة، وتدثر بثوب الزور الذي يشف عما تحته من زيف، والأمر لا يقتصر على التحرف والتنويع مع الإبقاء على أدنى حد من السمة والشرط. ولابد - والحالة تلك - من مواجهة جادة، وجدل عنيف، فما عاد الوضع يحتمل التعذير أو التبرير وترك الساحة ليدرج فيها من لا يحسن المشي فضلاً عن الرقص، وإذا تخاذل النقاد وتركوا مهماتهم التوعوية والتصحيحية هبط الفن، فالمشاهد لا تصلح فيها أنصاف الحلول متى أمكنت الحلول كاملة، وواجب الناصحين الذب الجاد عن حوزة الشعر العربي بكل صرامته الشرطية. فالمبدعون الحقيقيون هم الذين قدموا الأنموذج، والعلماء وضعوا الشرط على ضوئه، وما من أحد من النقاد السابقين ألزم الشعراء بشرط لم يكن في الشعر، فالمعيار والقاعدة والشرط مكتشفة ولم تكن مقررة.

إن هناك تقصيراً من شعراء العمودية لا ينكره إلا مغالط لا يحترم المصداقية، كما أن هناك ضعفاً في كثير من القصائد العمودية لا يغمض فيه إلا متعصب أو فاسد ذوق، ولكن التقصير والضعف لا يخول أحدهما ولا كلاهما الاستبدال، ولا يشرع ضرب الظاهرة الشعرية، ولا يخول القول

بزمن الرواية. وممارسة كتلك تنم عن مكائد غفلنا عن نواياها. وإذا كان التنويريون يعولون في ضرب الإسلام على ضعف المسلمين وتخلفهم، فإن المقلدين النثريين يعولون في تلافي الضعف على ضرب الشعر العربي.

3/2 ونحن إذ نعترض على هذه الظاهرة، لا ننكر أن بعض المنشئين قد يكتبون [القصيدة النثرية] كما تصف ألسنتهم، ثم تكون على جانب من الإيقاع الداخلي، والانزياح اللغوي، وعلى شيء من الخيال المجنح، والتعبير البديع، واللغة الشعرية، والصورة البيانية، والموضوعات والمعاني الشعرية، وقد تكون على شيءٍ من الأسطورة أو الرمز أو القناع، فتكون بهذا ذات سمات لا تتوفر في النصوص النثرية، تكون مبْهجة، وتكون رائعة، ولكنها مع كل هذا التألق لا تخرج من إطار [النثر الفني]، ولا تدخل في إطار الشعر، وذلك مجمل اعتراضنا عليها، فنحن لا نخرجها من دائرة [النثر الفني]، إذا توفرت على أدبية النص واستوفت الضابط: النحوي والصرفي واللغوي، ولكننا في الوقت ذاته نجد أن هذا المسمى قصيداً من خلال ما بين أيدينا من نصوص دون مستوى النثر، فضلاً عن أن يرقى إلى مستوى الشعر. إذ إننا لا نجد بعض هذه السمات فيما يتداوله المشهد الثقافي من قول ركيك العبارة، ضحل الدلالة، مهلهل التركيب، رديء الصياغة، لا يحكمه نظام نحوي، ولا نسق أسلوبي، ولا ضابط عروضي، ولا يشدك إليه نغم، ولا يطربك منه إيقاع، ولا تستهويك صورة، وليس له من مقومات النثر شيء، فضلاً عن أن يكون له من متطلبات الشعر أدناها. ومع هذا فإننا نسمع ونرى من يصف هذا القول بالشعرية ويمنح قائله سمة الشاعرية، ولا يقف الأمر عند هذا الحد، بل يظنون بالشعر العربي الظنون ، ويتطاول البعض من أنصار النثرية على الشعر والشعراء، والنقاد والأدباء. ولو رضينا بـ [القصيدة النثرية] وحسبناها شعراً، لكان من حق أصحاب الأساليب المتأنقين أن يكونوا أمراء [القصيدة النثرية]، وأين هؤلاء من ذوي البيان والبديع كـ [طه

حسين] و[الزيات] ومن شاكلهما من أصحاب الأساليب المتأنقة الجميلة الموقعة. إن الشعرَ قولٌ يختلفُ عن النثر، والشاعرُ إنسانٌ يختلفُ عن الأناسي، وحالةُ المخاضِ الشعري حالةٌ تختلفُ تماماً عن حالاتِ القول.

والشعرُ بعد هذا كله يعرفُ بأثره ولايُعرَّفُ بشرطه، وتوفر الشرط قد لا يوفر المشروط، والنماذجُ الشعريةُ هي التي تسعف المعرِّفين، وتفضُ اختلافَ المختلفين، إذاً الشعر لا يؤطره شرطُه، ولكنه يشير إليه، إذ لو توفرت كل الشروط الشعرية في كلام لا يحمل نبض الشعر لا يكون شعراً، وحين ألمحت في بعض كتاباتي إلى [القَصْدِيَّة] سخر البعض، وقال قائلهم: إننا لكي نقول شعراً لابد أن نقول: اللهم إننا نوينا أن نقول شعراً على بحر كذا وقافية كذا. وهذا فهم ساذج وتصور سخيف لمقصدي، إن النية والقَصْدِيَّة شيء آخر، والعلماء الأوائل قالوا به، ليحولوا دون ما في القرآن الكريم من قول يكون موزوناً ومقفى، ولكنه لا يكون شعراً، إذ لم يقصد الله جل وعلا قول الشعر، وفي الحديث الشريف كلام على شاكلة الشعر، والرسول صلى الله عليه وسلم ليس بشاعر، ولا ينبغي له، والله لم يعلمه الشعر. كما أن العلماء فرقوا بين النظم العلمي والإبداع الشعري. ومن ثم فإن الشعر حالة [قَصْدِيَّة] واعية متفق عليها، ولكنها حالة مراوغة، وغير مستقرة، وهي عصية على التعريف كالسعادة والجمال والحب. وخلوصاً من تلك المراوغة طرح الحداثيون مصطلح «الشعرية».

و«الشعرية» مصطلح حديث، لم أر فيما أعلم من حرر قضاياه في المشهد العربي، بحيث ظفر بالجمع والمنع، كما هو الحال في كل المصطلحات المعتبرة وقد تُرجمت كتبٌ خصَّها مؤلفوها للحديث عن مصطلح «الشعرية»، وهو مصطلح أكاد أجزم أنه لم يتحرر بعد. ويقيني أن منتجي هذا المصطلح يعودون إلى قانون الخطاب مع مراعاة الذائقة والانطباع، بعد أن فروا منهما فرارهم من الأسد، وقد أفاض في الكتابة

عن هذا المصطلح غربيون ومستغربون، وما فعله بعضهم إضافة جيدة، ولكنه لا يمكن أن يحل الإشكالية، لا على مستوى النقد العلمي الصارم، ولا على مستوى النثرية المسقطة لخصوصية الشعر. وكل أولئك ينطلقون من قانون الخطاب ويعودون إليه، ولكنهم جميعاً لم يتفقوا على شيء جامع مانع، يحدد صفة [الشعرية]. ومصيبة المشهد النقدي من أناس يفاجئون المعدمين بالاستلاب، فيظن الخليون أن ذلك مبادرات وابتكارات، وما هو إلا قول متداول امتدت إليه أيدي هؤلاء دون أن يرجعوه إلى قائله، وأحسب أن مثل ذلك من أسوأ السرقات. ومما أصاب المشهد النقدي في الصميم تحول ذويه إلى أصداء يردون الصوت، ولا ينشئونه، ويعكسون الضوء ولا يشعونه، حتى لقد تحول النقد بسبب التقليد إلى علمية معيارية إحصائية صارمة جافة متخشبة، وكاد يفقد فنيته عندما استفحلت البنيوية وتحولاتها ومترادفاتُها من: نصوصية وشكلية وتفكيكية وتشريحية وتكوينية وتقويضية ولسانية وأسلوبية، وحين أركسَ النقادُ أنفسَهم في العلمية الصارمة والمعيارية الضيقة، وضاق الناس بهذا اللون من النقد، جاءت مصطلحات أخرى تخفف من حدة المعيارية والإحصائية والتقوقع النصوصي، وما كانت الأولى ولا الثانية من عند أنفسهم. وهكذا عاش المشهد الثقافي بين الفعل ورد الفعل، ولما يفرغ القوم للتأصيل والتأسس وتحسس رغبات الأمة واحترام ذوائقها، وهل بعد نسف الشعر من بقية؟.

وحين فجرت اللغة كما يقال لم يؤت إلا بالعامية، وحين فجرت الرواية لم يؤت إلا بالكلام الإنشائي العادي، وحين فجر الشعر انتثر عقده، فكان النثر الفارغ من الثقافة والبناء الجميل، فلا شعرية في الشعر ولا أدبية في النثر. وإلى جانب التفجير أميتت بعض الظواهر، وهكذا نخرج من تفجير إلى تفجير، ومن موت إلى موت، ولا يتحقق إلا

التخريب باسم التجريب وإجهاض الكلمة الطيبة الفاعلة. حتى لقد فقدت الكلمة مهمتها بالنثرية والعامية والتغامض وسائر التحولات غير الراشدة. والشعر الفاعل والمؤثر فن عالمي، لا يستغني أحد عنه، وتحوله الصحيح لا يكون تحولاً واعياً، إنه تطور ذاتي خفي، يتم دون تعمل، ودون وعي، ولما لم يكن بالإمكان الاستغناء عن الشعر المغنىّ كان من الصعوبة بمكان التصرف بمعماره بشكل يطمس معالمه. وهل ترغب الأمة عن الشعر؟ وهل تملك القدرة على تركه؟ وقد قيل باستحالة ذلك. إنه الحنين البشري العالق في شغاف الأمة كحنين الإبل. وهو ظاهرة حضارية، وتراث عريق، وتشكل عفوي فطري، اكتشف الخليل ضوابطه الفطرية، ولم يصنعها من عنده، وحين استخرجها قيل إنها قيود صارمة وتعسف مثبط. والخليل لم يفعل ذلك عن أمره، ولم يكن لأحد من علماء العروض والقوافي رأي مبتدر، وإنما الجميع وصّافون لظواهر قائمة في الذات الشعرية، كالذي يصف العين والأنف واليد لمخلوق عرض له.

لقد تعددت التخصصات العلمية في مركبات العين البشرية، وأصبح لكل متخصص مجال لا يخوض به غيره. فهل في هذا الإعجاز معاضلة أو خروج على المألوف؟ وعلماء اللغة لمّا يزالوا في سبحات في فضاءاتها، وعلماء الشعر كذلك، وكل ظاهرة لها نظامها الذي يعد ضابطاً لا يحاد عنه إلا بقدر ما يكفل تطور الظاهرة. إن الرفع من شأن النثرية على حساب الشعر محاولة لإخماد الحماس والتحفز، وفصل الأمة عن الكلمة الجميلة المؤثرة، والنثريون لم يكتفوا بإخماد التغني، بل أوغلوا في التغامض المصطنع: غموض الفكر، وغموض اللغة، وغموض البناء، خلقوا الأسطورة، وعمقوا الرمز، وشعبوا القناع، وكسروا نظام اللغة، وأطفؤوا وهج الكلمة، وأجهضوا فاعليتها. والشعراء اليوم لم يعد لهم حضورهم الفاعل، والساحة الأدبية يقتسمها الشعراء العاميون والروائيون الماجنون.

3/3 ولَّما كانت الحضارة العربية تقوم على مبدأ: - في البدء تكون الكلمة حرص أعداؤها على إفساد البداية، وحالوا دون أن يكون المبدأ: - في البدء يكون الفعل. ومن ثم حرم الإنسان العربي من [الكلمة الطيبة] المؤثرة ومن [الفعل الجاد المثمر]. وعندما ينطفئ وهج الفن، وتفسد مقاصده، تفقد المقدمات صوابها، لتكون النتائج خاطئة، وذلك ما يكيد به أعداء الأمة من أبنائها ومن الأبعدين. وها هي المواطآت المشبوهة تنكشف ذاتياً، أو من عند الخارجين على الصف، وشاهد ذلك اتهام جماعة [مجلة الشعر] بالعمالة، وما شهدنا إلا بما سمعنا.

ولّما كانت الكلمة الطيبة الجميلة وقوداً يذكي الحماس، ويشكل الوعي السليم، وينير الطريق، ويبلغ الرسالة، لم يغفل عنها أعداء الأمة، والشعر من قبل ومن بعد إنشاد، وتغن وإطراب واستمالة وإقناع وحمل على الفعل، الشعر جماهيري جهوري، الشعر رسالة متوهجة متوترة إبلاغية بلاغية، الشعر صوت موقعٍ، ومن أراده لغير ذلك فقد ضربه في الصميم. وسمة العمق والتأمل والهمس جانب من جوانبه، وليست هي المطْلب الأوحد، ولا الأهم، كما يدعي البعض. و[قصيدة النثر] لا تحمل شيئاً من ذلك، تجيء منطفئة منسابة غير متوترة وغير مثيرة، ودعك من الرديء منها، نحن نتحدث عن عيون النثر وعن الشعراء المشهود لهم بالتألق ممن رضوا بأن يكونوا مع الخوالف.

[قصيدة النثر] مع كل الاحتفاء والأضواء تعيش غياباً عن المشهد وعن الذاكرة. والحضور الصاخب وقفٌ على الصوت الاحتفالي الذي يرود لها، ويحمي ساقتها، فأين [القصيدة النثرية] من الشاهد والمتمثل؟ وأين هي من المختارات؟ وأين هي من المحفوظات؟ أين حضورها في المجالس والمنابر والمنتديات والأمسيات؟ وأين دورها في مواجهة النوازل؟ وأين تحفيزها الجماهيري؟ وأين شيوعها، على الرغم من تظافر الجهود

لتكريسها؟ وأين هي من حاجة النفس للمتعة والطرب؟.

ومع عجزها فإن المحتفين بها يضيفون إليها من المحاسن ما ليس لها بمواصفاتها القائمة، من خلال النصوص المحسوبة عليها. وهم لكي يكثروا سوادهم يغضون الطرف عمَّا لا يمكن قبوله من كلام منثور عديم الإمتاع والفائدة، وإذا ناشدتهم تحرير مصطلحهم بشروطه وضوابطه للاحتكام إليه عند التنازع، اجتالتهم الفوضوية التي يمنحونها سمة الحرية. وكأن الضوابط المعتبرة لكل ظاهرة قمع وتقييد وحجر، وما هي في نظر العلماء إلا حرمات لا يجوز الوقوع فيها، حتى لقد سمح للشعراء بالضرورات عند طائفة من الأدباء والعلماء، في حين رفضها آخرون كـ [ابن فارس]، وأحسب أنهم رضوا بكسر نظام اللغة، ولم يرضوا بكسر شروط الشعر، وكأن قداسة الشعر فوق قداسة اللغة، وهم في هذا الانضباط الصارم لم يعدوا [الرجز] شعراً، وإن كان موزوناً مقفى، إذ هو أدنى ضوابط الشعر، و[الرجز] شعر، إذا قيس بما آلت إليه ضوابط الشعر عند المولعين بالتقليد للغرب.

ومن طريف المحاذير ما يقوله البعض من أن القبول بـ [القصيدة النثرية] مؤذن بجعل القرآن شعراً على حد قول المشركين، وإلى هذا الرأي يذهب الذين يرون أن الشعر لا يكون شعراً إلا إذا جاء على مثال الشعر الجاهلي الذي عدَّه الذكر الحكيم شعراً، وهذا تحفظ نسوقه ولا نراه. وما لا يمكن الخلاف حوله قيام سائر شؤون الحياة على النظام، وهي السنن الكونية التي أشار إليها الذكر الحكيم [أعطى كلَّ شيءخلقه ثم هدى] وهي التي لاتجد لها تبديلاً ولا تحويلاً. ولا تصلح الحياة معنوياً ولا حسياً بدونها، كل شيء بمقدار، وكل شيء بنظام، والفوضوية التي يدعو إليها البعض مناقضة للسنن الكونية ومخلة بنظام الكون. و«القصيدة النثرية» مأخوذة بأشياء كثيرة:

أولاً: أنها ليست امتداداً للقصيدة العربية، بحيث نحكم عليها من خلال سنة التطور الطبعي.

ثانياً: أنها تقليد غير واع، بحيث لم تكن تقليداً مباشراً للقصيدة الغربية، فالشعر لا يترجم، وإنما هي تقليد لترجمة القصيدة الغربية، وهذا عمَّق ابتعادها عن الفن الشعري العربي والغربي على حد سواء.

ثالثا: القصيدة الغربية لها ضوابطها الشكلية الصارمة التي لا يمكن التخلي عنها، وقد أشار الدكتور [حسن عون] إلى أوزانها التي لا يمكن إجراؤها في اللغة العربية، وأشار من بعده الدارسون للبناء والشكل في القصيدة العربية والغربية. ونقاد الغرب يخوضون في خلاف مستعر حول ضوابط الشعر وسماته عندهم.

رابعاً: الشعر إنشاد وتغني، ولا يتأتى ذلك إلا بضوابط شكلية تشبه النوتات الموسيقية، والشاعر الموهوب لا يجد أدنى معوق في الضابط الشعري، وضوابط الشعر لم تسبقه، وإنما رصدت منه. فالشاعر والشعر سبقا الضوابط العروضية، مثلما سبقت اللغة الضوابط النحوية والصرفية، ومثلما سبقت الجماليات البلاغية ضوابط البلاغة في علوم [البيان] و[البديع] و[المعاني].

خامساً: لقد تطورت الموسيقى العالمية والعربية، ولكن لم يختل إيقاعها، وإنما تغير إلى الأفضل في إطار الثوابت، وكذلك معمار القصيدة تطور، ولكنه ظل محتفظاً بخصوصية الشعر.

سادساً: لكل ظاهرة سمات وشروط يصار إليها عند التنازع و[قصيدة النثر] لا تتوفر على شيء من ذلك. وهي بهذا وبغيره تفقد مشروعية الوجود بوصفها شعراً وتملكه بوصفها نثراً.

3/4 وبعد لقد انكشفت اللعبة، وأحس دعاة النثرية بالخطأ الفادح

وبخاصة [أدونيس] الذي تمنى لو أنه بقي خارج هذه اللعبة، وكان شاعراً تقليدياً، ولكنه فعل ذلك بعد فوات الأوان، وبعد أن زرع بذور التنازع بالفوضى والانفلات، وبعد كل هذه المقترفات أقبلوا على بعضهم يتلاومون، ومازال الراتعون في رخصها يحافظون عليها، لأنهم اكتسبوا بالقول على شاكلتها سمة الشعر، وتقلدوا وسامه، وهم أبعد ما يكونون عن مظانِّه. ووجد الفرصة بعض عشاق الأضواء لتبني هؤلاء الأدعياء، وكسب أصواتهم، ومن ثم تجد الثناء والتمجيد يُعطى بغير حساب للمبتدئين، حتى إذا أسقط في أيديهم ، قالوا بكل فجاجة: خسرنا الرهان على فلان، والتنافخ والتقارظ الذي يتبادله الخليون، يسمونه بالتجديد، ويصفون المتوقفين والمتسائلين والمستبينين بالتخلف والتقليد. والتجديد الذي يدَّعونه إنما هو في الحقيقة تقليد رديء لمفرزات الغرب. والإشكالية ليست وقفاً على تلك الظاهرة، إن هناك سلسلة من التحولات الرديئة التي يصفونها بالتفجير، وهو بالفعل تفجير مدمر، أضاع الفرص، وحقق التخلف. وإذا قبلنا بالمفيد، وأتحنا لأنفسنا فرصة الانتقاء، فإن هذا لن يحملنا على الإذعان لكل ناعق، وتحفظنا على الاهتياج الأعزل لا يعني جمودنا ولا يعني رفضنا للتجديد، إننا مع التجديد، ومع استقبال كل طارئ، ولكننا ضد التبعية الإمعية واتباع الآخر، وادعاء الموت لكل سابق، والتخريب باسم التجريب. التجديد شيء والتعالق شيء آخر. ومما يبشر بالخير، ويبعث على بصيص التفاؤل ما نشاهده من لغط تأبيني يتناجى به أساطين [الحداثة] و[البنيوية] و[النثرية]، وإن كان تناجياً يشي بالتحرف لتقليد جديد، ولكنه على أية حال مؤذن بنهاية مخجلة ومحرجة لتلك الظاهرة ولغيرها من الظواهر المجتثة.

وها نحن نرى ونسمع التخليات والتحرفات، فالحداثة ومريدوها انكشف أمرهم، وخسر رهانهم، وانفض سامرهم، و[البنيوية] التي أغثينا

بها تهاوت قلاعها الورقية، ولاذ أتباعها بالفرار، وتحول عشاق الحداثة إلى كتاب محليات، وتلك مصائر الاندفاع والادعاء، والذي نأمله ونتطلع إليه مراجعة المستسلمين لهذه الدعوات لأوراقهم، وأخذ حذرهم من لعب جديدة، تتآمر على جهدهم ووقتهم، وتسعى لتبديد جهدهم ووقتهم، فما عدنا نحتمل التجارب الفجة والعبث المكشوف. لقد مرت مشاهدنا بموجات طويت صحفها على ما فيها من ضياع، فأين صخب الوجودية والدادية والسريالية وعشرات المذاهب والظواهر؟.

لقد مهد لكثير من الظواهر المجتثة من فوق الأرض أدباء ونقاد ليسوا على شيء من الفهم الصحيح والتصور السليم، وبشروا بظواهر كثيرة في الإبداع والتنظير، وواطؤوا على الدعاوى الكاذبة، وجرؤوا الناشئة على الادعاء وأفسدوا ذوائقهم وغرروا بهم، لقد تقدموا بـ [قصيدة النثر] مسبوقة بضرب موجع للشعر العربي، وبتأكيد لحتمية التغيير، واستئناس بالإجراء الشكلي المبكر، وتعلق ساذج بالمترجمات، وقاد حملة التطهير العرقي للقصيدة العربية [أدونيس] و[أنس الحاج] و[سعيد عقل] و[الماغوط] وتبعهم من لا علم عنده، وقد بدأ تعويلهم على إيقاع الجملة وعلاقات الأصوات، ومن ثم بادروا إلى تحطيم القوانين الصارمة وتكريس مفهوم المجانية واللاجدوى، وها هم اليوم بعد ماخربوا بيوتهم بأيديهم، يضربون كفاً بأخرى، ويراجعون أنفسهم، ويتحسرون على فعلهم، والأيام حبلى، ولكنني غير متفائل بمخاضها، فقد لا تلد إلا فأراً أو بعض فأر، وتلك سنشنه تعودناها من أولئك، وكل الذي نتطلع إليه توعية الناشئة والحيلولة دون التغرير بهم.

* * *

«وكما يتعامل الشاعر المعاصر مع الرموز القديمة، فإنه يخلق كذلك الرمز الجديد والأسطورة الجديدة. وهو في هذا يحتاج إلى قوة ابتكارية فذة، يستطيع بها أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري، كما أنه يستطيع أن يرتفع بالكلمة العادية المألوفة إلى مستوى الكلمة الرامزة»[1].

د. عز الدين إسماعيل

مدخل منهجي:

أنتجت الانتفاضة العربية الفلسطينية «الحجر» فجعلته رمزاً للمقاومة الشعبية الإنسانية في مواجهة أعدائها المستبدين المتوحشين، وعكس الشعر العربي بوصفه لغة إبداعية تعبّر عن آمال الشعوب وطموحاتها هذا البعد الترميزي للحجر، فجعله رمزاً أدبياً (Symbol) مليئاً بالدلالات والإيحاءات التي لم تتوقف عند حد الترميز، وإنما تجاوزته إلى الأسطرة (Mythology).

ويعد الشعر العربي السعودي واحداً من الروافد الشعرية العربية المهمة التي شكلت نهر الشعر العربي الملتزم الذي يصب في بحر القضية العربية الفلسطينية في مواجهة أبشع استيطان صهيوني عنصري قمعي على وجه الأرض. فلا نكاد نفتح ديوان شعر لشاعر ملتزم ما، حتى نجد فيه غير قصيدة عن فلسطين منكوبة ومقاومة (منتفضة).. بل إننا نجد بعض الدواوين تكاد تقتصر في قصائدها كلها على هذا الجانب فقط، وقد تسمّى بعضها بأسماء من معجم المقاومة العربية الفلسطينية عموماً، والانتفاضة العربية الفلسطينية على وجه الخصوص[2].

ليس بوسع هذه القراءة أن تتناول كماً كبيراً من القصائد التي

احتفت خلال العقدين الماضيين بالانتفاضة العربية الفلسطينية، وجعلت من الحجر أو الحجارة المقترنة بأطفال فلسطين جزءاً مهماً من مضامينها المهمة في مسيرة الشعر العربي السعودي المعاصر؛ لذلك سيكون توجه هذه القراءة - تحديداً - إلى اختيار عشر قصائد؛ يفترض أنها تمثل - إلى حد ما - مختلف التيارات الشعرية ومستوياتها الفنية، وفي ضوئها يقرأ لفظ الحجر (وجمعه الحجارة) بوصفه إشكالية رمزية أسطورية؛ أي علامة لغوية رامزة ومؤسطرة في حركيتها، وتنوعها، ودلالاتها، وتناصها، وغرائبيتها...!!

ولعل الأسئلة الثلاثة الجوهرية التي تطرح نفسها - في هذه القراءة - من خلال اللغة الشعرية في القصائد على مستوى التوجه المنهجي لهذه الورقة، هي:

1. ما صورة الحجر الرمز في بنية القصيدة كلها؟
2. ما أبعاد تفاعلات الحجر مع ما حوله من الأطفال والأعداء والأرض والأمة والشاعر؟
3. كيف تطور الحجر من الترميز إلى الأسطرة؟

لا تعني قراءة عشر قصائد، على أية حال من الأحوال، تأريخاً أدبياً لمسيرة الشعر العربي السعودي في توظيف حجر الانتفاضة رمزاً وأسطرة.. لكنها (قراءة) تهدف إلى تحديد بعض الملامح التي تميز ما يمكن تسميته شعر الانتفاضة في الشعر العربي في السعودية، في ضوء التصور المنهجي العام المحكوم بسياقي الترميز والأسطرة، فتبدو هذه الورقة النقدية مختلفة عن دراسات نقدية أخرى[3] أنجزت في هذا المجال.

* * *

ليس هناك مجال للشك في أنّ الشعراء العرب كلهم أطلّوا بطرق

شتى على تجربة الانتفاضة الشعبية العربية الفلسطينية، بوصفها التجربة الإنسانية الأولى في عالمنا المعاصر، وبوصف الاستيطان الصهيوني العنصري مازال يمثل مستنقع الاضطهاد الأول في تفجير هذه المأساة الإنسانية بآليات دمار مخيفة تواجه حجراً محدود الفاعلية مادياً، لكنه على المستوى المعنوي تجاوز الواقع المألوف العادي إلى آفاق الرمز والأسطرة، وبوصف الأمة العربية والإسلامية والمواقع الإنسانية المختلفة لم تقم بدور إيجابي فاعل في مواجهة موقع الشر متمثلاً بإسرائيل ومن ورائها «الفيتو» الأمريكي..!! لذلك بدت صورة الحجر في يد أطفال الحجارة صورة رامزة لحتمية انتصار المقاومة الشعبية من جهة، ثم تحولت هذه الصورة الرمزية في الشعر والواقع معاً إلى مستوى الأسطرة أو الأسطوري، بغض النظر عما هو موجود في الواقع الفعلي.

في هذا السياق سنجد تجربة الشعر العربي السعودي تجربة شعرية عربية مهمة، وهي تحتفي بمأساة فلسطين منذ بداياتها إلى اليوم، وقد زاد هذا الاحتفاء زيادة ملحوظة في زمن الانتفاضة، تخليداً لها من جهة، وتبكيتاً لأعدائها من جهة ثانية، واستنهاضاً لإمكانيات الأمة المهزومة لمواجهة الأعداء الذين لابد أن يصيروا شيئاً من التاريخ المهزوم كأسلافهم من الرومان والصليبيين والتتار والإنجليز في يوم ما من جهة ثالثة. ومن هذه الناحية - أيضاً - يمكن أن نؤكد على وجود انتفاضة في الشعر صاحبت الانتفاضة الموجودة في الواقع، بل تجاوزتها أو قصرت عن الاحتفاء بها في سياق المفارقة بين قصيدة وأخرى !! ولعل ديوان محمد الدرّة[4] على مستوى الشعر العربي - خير دليل على ما تمثله الحالة الإنسانية في الانتفاضة العربية الفلسطينية من موقد لإشعال اللغة الشعرية العربية في سياقي فاعليتي الترميز والأسطرة!!

* * *

لعلّ ما نشر عن فلسطين في الشعر العربي السعودي يحتاج إلى عدة مجلدات، وكما ذكرت: لا نكاد نفتح ديوان شاعر، أو كتاب مختارات، أو ملحقا ثقافياً، أو موقعاً نسيجياً... إلا ونرى فيه حضوراً لافتاً لفلسطين التي تمثل قضية عربية إسلامية إنسانية محورية عند الناس والشعراء معاً!!

لكنّ ضرورات البحث الجزئية هي التي تقتضي تحديد عشر قصائد.. لشعراء متنوعين في تجاربهم الشعرية، وقد حرصت على أن تكون القصائد المختارة مما تسمت بتسميات الحجر أو الحجارة جزئياً أو كلياً.. والهدف من هذا الحرص التوصل إلى بعض الجماليات في الرؤى والأدوات الفنية المشتركة، مما يرسم رمزية الحجر وأسطرته في التصور الشعري في بنيات القصائد المختارة على الأقل!!

إن هذه القراءة - في تصوري - قراءة مفتوحة، وربما عشوائية - في تصور بعض النقاد - خاصة في اختيارها للقصائد.. لكنها قراءة - على الأقل في مجالها - توحي وتؤشر.. وترجو أن تنجز ما يجدي ويمتع.. ثم هي تؤكد استمرارية دور الشعر الحقيقي في الالتزام بقضايا الأمة ومصيرها، دون أن يتخلى هذا الشعرعن جمالياته الفنية التي هي هوية الإبداع الحقيقية.

ويؤكد الشعر من خلال علاقته بالأسطرة أو النزوع الأسطوري أنه «السليل المباشر للأسطورة، وابنها المألوف، وقد شق لنفسه طريقاً مستقلاً بعد أن أتقن عن الأسطورة ذلك التناوب بين التصريح والتلميح، بين الدلالة والإشارة، بين المقولة والشطحة. وبعد أن أتقن عنها أيضاً كيف يمكن للغة السحرية أن تقول دون أن تقول، وأن تشبعك بالمعنى دون أن تقدم معنىً محدداً ودقيقاً!!»[5] من هنا تبقى اللغة الشعرية لغة منفردة في جمالياتها التي ترتفع عن المألوف والعادي في الحياة والإبداع معاً.

مفهوم إشكالية الترميز والأسطرة:

نجد في عنوان هذه القراءة أربع مفردات، هي: الحجر، والترميز، والأسطرة، والقصيدة.. وتعد القصيدة - من بين هذه المفردات من الناحية البنيوية - المفردة الرئيسة التي تتشكل من خلالها المفردات الثلاث الأخرى؛ فالحجر لم يعد لفظاً عادياً مألوفاً ذا معنى ضيق أو إيحاءات محددة؛ تجعله كأنه فقاعة ماء بين ألفاظ شعرية أخرى كثيرة رمزية أو غير رمزية، مؤسطرة أو غير مؤسطرة، في القصيدة. فقد غدا هذا الحجر رمزاً تصويرياً يشكل حركية الموج من عنوان القصيدة إلى نهايتها، أو هذا ما يفترض أن نتصوره نقدياً؛ ابتداء من كون الحجر علامة أساسية أو عتبة رامزة في العنوان، ثم لابد أن تتحول هذه العلامة إلى حركة موج تصويري ترميزي، وقد لا يتحول إلى هذا السياق، فتظل القصيدة عادية مباشرة، وفي نهاية المطاف قد يصل هذا الموج التصويري الترميزي إلى ذروة عجائبية أو غرائبية بفعل تعميق الدلالات والإيحاءات، مما يكسبه على مستوى صوره المكثفة، وحركيته العميقة فاعلية الأسطرة!!

ربما لا توجد لدينا مشكلة في فهم مفردة «الرمز» أو «الترميز» بعد أن صارت من أبرز ملامح الشعر المعاصر.. لكن تبدو مشكلة الرمز بادية عندما يتداخل الرمزي مع الأسطوري، فتندمج الكلمتان في مصطلح واحد على طريقة معيارية «الترميز والأسطرة» دون التفريق الدقيق بينهما[6]، من خلال التقاطع في الرمز الأسطوري والتوازي في خصوصية كل منهما.

يعرف الرمز في الأدب، انطلاقاً من كونه شيئاً ينوب عن شيء آخر، من خلال «أنه يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسية التي تؤخذ قالباً للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها. وحين يندمج المستويان في عملية الإبداع نحصل على الرمز»[7].

وهذا يعني أن إشكالية الحجر ليست في الترميز، وإنما في فهم الأسطرة المستمدة من «الأسطورة»، والمتماثلة مع قولنا «الأسطوري» حيث يستدعي الأمر - في ضوء هذا المصطح - التفريق المحدود بين الأسطورة والأسطرة؛ إذ تعني الأسطورة في تصورها التقليدي ما عرف من خرافات وأساطير لدى الأمم الماضية، ووظفت في الأدب القديم أو في الأدب الحديث، ومن هنا تأخذ الأسطرة معناها التقليدي، وفي الوقت نفسه نجد بجانب هذه الأسطرة التقليدية معنى متجدداً، يمكن تسميته الأسطرة المتجددة، وهي أن الواقع نفسه ينتج أساطيره وخرافاته المتجددة، سواء أكانت هذه الأسطرة إيجابية أم سلبية، فانتصار الحجر على طائرة الأباتشي هو أسطرة، ومن الأسطرة أيضاً أن يتصدى الطفل الذي يحمل الحجر للمجنزرات الصهيونية العسكرية والجنود المدججين بالسلاح .. وأن يطلق الجندي «صلية الرصاص» على طفل يحمل حجراً ليقتله.. ويعد موت «الدرة»، وطريقة استشهاد آيات الأخرس وغيرها أسطرة.. ومجزرة جنين أسطرة.. لكن هذه الأسطرة - في حقيقتها - تبقى واقعاً حقيقياً، على نحو أن الواقع - أحياناً - في فلسطين تحديداً غدا أكثر خيالية من الخيال، أو أكثر أسطرة من الأسطورة، ومن ثم أكثر شعرية أو مجازية من الشعر والمجاز!!

فرّق بعض النقاد بين الأسطورة والأسطوري (أي الأسطرة)، فرأوا أن الأسطورة جسد يسكن الماضي، وهو جسد قائم بذاته، يمتلك وجوداً خاصاً، مغلقاً على ذاته.. أما الأسطوري فهو موجود في الأسطورة من جهة، ومفارق لها من جهة أخرى، بوصفه: «بعداً من أبعاد الوجود، مداخل على نحو عضوي لمسيرة الإنسان طيلة رحلة عذاباته وصراعاته على الأرض. إنه يتولد نتيجة فعل وقوع للخيال على لحظة تقاطع الواقع مع اللاواقع، وتلاقي العادي مع الخارق، وتداخلهما على نحو تضيع الحدود الفاصلة بين هذين البعدين»[8].

في ضوء هذا التصور تبدو أية قصيدة جيدة تقع بين أيدينا تفضي بطريقة أو بأخرى إلى شيء من الأسطرة؛ لأن الشاعر المبدع على العموم هو في تركيبته الشعرية جزء من الأسطرة، فكل ذات شاعر - في أي زمن - متميزة في شعرها، قد تتصور نفسها ذاتاً[9]. وهذا تحديداً المدخل المهم إلى تصور الأسطرة داخل البنية الشعرية..

يؤكد عز الدين إسماعيل في سياق توضيحه للأسطورة بأنها ليست مجرد إنتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ، وإنما نجد روح الأسطورة باقية في الحياة المعاصرة، فكل عمل شعري في تصوره «يمثل الطابع الأسطوري أو تتمثل فيه روح الأسطورة، أي كل عمل شعري تكشف لنا بنيته عن تركيبة أسطورية ومضمون أسطوري»[10].

إذاً، نجد الأساطير في الشعر موظفة توظيفاً مباشراً عن طريق استدعاء إشاراتها العامة، ورموزها، ونماذجها، وحكاياتها[11]، وهذا التوظيف الأسطوري المباشر[12] يظهر - على سبيل المثال - في الشعر العربي من خلال رموز أسطورية عديدة منها: «الفينيق» عند أدونيس، وعند عبدالصبور، و«....» عند السياب.. إلخ، ولا يكاد يخلو من هذا التوظيف أيضاً، أي شعر، في تصور أنس داود الذي يقول: «خلف كل لغة شعرية، حتى ولو كان الشعر تعبيراً حاراً عن تجربة ذاتية في صورة غنائية، ترقد طبقة من الإشارات والرموز الأسطورية، ويترسب قدر من لغة الإنسان الأولى، بكل ما فيها من تجسيد للأهواء والمشاعر، ومن بث الحياة في الأشياء، ومن إحساس بوجود الكون والإنسان، وحدة تجعله جزءاً من الكيان الحي ...»[13]. وإذا أضفنا إلى هذا التصور البنية الأسطورية المعاصرة التي يوجدها الشاعر من خلال التفاعل مع واقعه، والارتفاع به إلى درجة الخيال التي تشكل العتبة الأولى المفضية إلى الأسطرة، وخاصة عن طريق الصورة الشعرية الأسطورية التي تبدو في نهاية المطاف «غابة

من الرموز المحملة بشحنات انفعالية عالية»[14]، نكون قد وقفنا على عمق البنية الأسطورية في الشعر مهما كان مستواه.

في ضوء هذه المفاهيم أو التصورات ندرك أن الأسطرة قيمة جمالية شعرية أصيلة في كل شعر.. فكيف إذا كان هذا الشعر مما يصوّر واقعاً يفترض أن يكون أكثر غرائبية وأسطرة من الشعر ذاته؟!!

القصائد: رؤية الاختيار:

ربما وصل عدد القصائد في الأدب العربي السعودي، التي جمعتها، وفي عناوينها «الحجر» أو «الحجارة» إلى ما يقارب خمسين قصيدة، ثم اخترت عشر قصائد، أتصور أنها تمثل اتجاهات شعرية ومستويات فنية متعددة.

تبدو المسألة - في نهاية المطاف - لا تعني لهذه الورقة النقدية أي توجه إلى التأريخ أو تكوين المعيارية الفنية، كما سبق أن ذكرت، وإنما هي - تحديداً - قراءة إشكالية جمالية بنيوية في عدد من القصائد الشعرية، بغض النظر عن تفعيل أو تعطيل أية معيارية نقدية متصورة لدى الآخر في اختيار هذه القصائد أو غيرها.. وبذلك لن يختلف الأمر كثيراً من الناحية المنهجية فيما لو كانت القصائد المختارة غير هذه القصائد .

في الاختيار، روعي أن تكون القصائد - باستثناء قصيدة واحدة - من شعر النصف الثاني لثمانينات القرن العشرين، أي من الشعر الذي كتب في أوج الانتفاضة الأولى التي بدأت في نهايات عام 1987. والانتفاضة الأولى تحديداً هي التي جعلت الحجر رمزاً أسطورياً واضحاً في القصيدة العربية المعاصرة، نستثني من هذا التصور قصيدة «الحجر» لعبدالله الصيخان التي كتبت في إيقاع يوم الأرض عام 1981؛ لذلك تبدو حال القصائد من الناحية التاريخية المكتوبة في نهاياتها، مع الأخذ بعين

الاعتبار غياب المصداقية الكلية عن التواريخ، تنتمي في جلها إلى عام 1988 (1408).

وفيما يلي القصائد مرتبة نسبياً حسب تاريخ كتابتها:

1. الحجر ، عبد الله الصيخان، يوم الأرض 1981.
2. جيل الحجارة، عبدالرحمن السويداء، 1988/1/1.
3. الحجارة وسام الشهادة وسام الفرح، عبدالله الحميد، 1407.
4. ملحمة الوطن على كف الحجر، بديعة كشغري، شهران ونصف على انتفاضة 1988.
5. منافع الحجارة، فهد النصّار، 1988.
6. الحجر والصامتون، عبدالله بن إدريس، 1408.
7. لغة الحجارة، عبدالرحمن العشماوي، 1408/5/24.
8. المجد أنت والحجارة صولجانك،أحمد الصالح (مسافر)، 1408/7/1.
9. حجر، عبدالله الفيفي، 1988 (1409).
10. إلى أبطال ثورة الحجارة، حمد الزيد 1988 (1409).

رمزية الحجر في العناوين:

تنقسم عناوين القصائد إلى قسمين:

الأول - استخدام مفردتي (حجر/ الحجر) مجردتين في قصيدتين، ومع ألفاظ أخرى في قصيدتين أخريين (الحجر والصامتون/ ملحمة الوطن على كف الحجر)، مما يعطي الحجر دلالة أعمق من خلال عطف لفظة «الصامتون» التي تجعل الحجر يحمل دلالة النطق التشخيصية، وتوجد في العنوان الآخر دلالة تشخيصية أخرى ماثلة في «كف الحجر» الذي

يحمل ملحمة الوطن في الصورة التجسيدية..

الثاني - استخدام مفردة (الحجارة) في أربعة عناوين مضافة إلى نكرات: «منافع»، «لغة»، «جيل»، «ثورة» (منافع الحجارة، لغة الحجارة، جيل الحجارة، ثورة الحجارة) مما يدلل على أن لدينا معجماً شعرياً خاصاً بالانتفاضة أو بـ «ثورة الحجارة»، نرى منه أيضاً من الصفات التي توصف بها الحجارة في العنوانين الآخرين (الحجارة وسام الشهادة وسام الفرح/ المجد أنت والحجارة صولجانك) صفات: وسام الشهادة، ووسام الفرح، والصولجان.

لعل عناوين القصائد في سياق إشكالية قراءتنا تشير بوضوح إلى أننا أمام رمز حميمي للمقاومة العربية الفلسطينية الشعبية الإنسانية في وجه الكيان العنصري القمعي الاستيطاني الصهيوني.. وهذه الحقيقة التي يؤكدها الشعر، بوصفه قلب الإنسانية النابض، قد تفضي - في التصور العام - إلى أن الشعر ذاته سيبقى أقل حميمية من الواقع الذي غدا عن طريق الصراع العربي الفلسطيني مع الصهيونية (ممثلة في دولة إسرائيل) في أنفاق أسطورية مظلمة، لا ينيرها سوى الإصرار على إنسانية الانتفاضة الشعبية واقعياً، وتفعيل اللغة الإبداعية؛ استشرافاً لمستقبل متفائل آمن، متخيلاً!!

ستبدو رمزية الحجر في العناوين أكثر إيحاء عندما نقرأ تكرارها في متن القصائد، وتحديداً من خلال الصورة الشعرية.

رمزية الحجر وأسطرته في الصورة الشعرية:

كيف ظهرت رمزية صورة الحجر؟! وما هي ملامح الصورة المركبة (أو الفقاعية/ المفردة أحيانا) في القصيدة؟!

إن الشعر الحقيقي هو الذي يلتقط الواقع، ويلتزم بتبديله دون أن يفقد شعريته، بل إنه يعدل عن الأساطير، ومن صميمه ومكوناته البانية لجسده يبني «قاعه الأسطوري»[15]؛ لذلك تعد الصورة الشعرية، وخاصة الصورة المركبة، أهم مقومات الشعر المعاصر، وفي إطارها يتجلى بوضوح الترميز والأسطرة بوصفهما أعلى سقف تصل إليه الصورة الفنية في الشعر.

تكاد الصورة الشعرية في سياق صورة الحجر الشعرية تتلاشى عن ثلاث قصائد، هي: قصيدة فهد النصار؛ لأنها قصيدة مباشرة في تناولها لمنافع الحجر، ولولا الموسيقى الشعرية الخفيفة على طريقة الأناشيد، لما فرقنا بين هذه القصيدة والخاطرة النثرية. وقصيدة حمد الزيد التي غيبت صورة الحجر بشكل عام لصالح صورة أطفال الحجارة. وقصيدة عبدالرحمن السويداء التي فعلت آثار الحجر من خلال أساليب التعجب، فصورت وابل الحجارة الذي يتفوق على فيضة المطر، وهي قصيدة مهمة في بيان أثر الحجر فيما حوله.

يقدم عبدالله الصيخان الحجر الفلسطيني في قصيدته (في صورة تشخيصية) بوصفه سيداً؛ أي سيد الوقت، وسيد من يجيء، ومن يروح، ومن سيصرخ بين مجلس الأمن و«الفيتو»... وهو أجمل ما يزف به الحبيب إلى الحبيبة، وأغنية الشموس إلى الشموس... وهو إنسان يتحدث، ويسأل، ويستشهد .. وله أخ عربي (حجر عربي) بليد، ومن ثم فهو:

زاد الكف، رقم حسابها

السريّ، تاريخ تحرك نحو أبواب البلاد ودقّ

أقواها، وصاح به: أنا الحجر الفلسطيني[16].

ثم هو في التكرار الشعري لمرتين في القصيدة:

أول الإسراء أنت، وآخر الإسراء: إسراء

الحجارة للحجارة والبيوت قلادة من رفض[17].

فالصورة الشعرية التي يتجلى فيها الحجر في قصيدة الصيخان، تجعل الحجر في مرتبة المطلق الأسطوري (المعجزات): مطلق السيادة، والجمال، والإنسانية، والتاريخ، والسرية، والإسراء!!

إن هذه الصورة المركبة في سياق أسطورية المطلق، ترينا حجراً يتجاوز الواقع إلى الرمز، ثم يتجاوز الرمز إلى الأسطرة؛ فنرى القصيدة عميقة الدلالات في الصورة التشخيصية المؤسطرة للحجر!!

* * *

وينبت الحجر (في صورة تجسيدية - تخييلية) في قصيدة عبدالله الفيفي من جراح الأرض المتسعة في عرس ينتشي فيه الناس على الرغم من شدة آلامهم، وتثمر هذه الجراح ما وعدت به من القدر الماثل في الحجر، فتنزل الثمار في صورة مطر الحجارة، الذي ينصب على رؤوس المعتدي (التنين)، فنرى الحجر من خلال هذه الصورة آية أو معجزة لقوة الإنسان العربي الفلسطيني الكامنة فيه، ثم نرى هذا الحجر يغدو أسطورة في القوة التي تمرغ جباه أسطورة تنين الاحتلال في الذل والمهانة.. وكذلك يبدو هذا الحجر إعصار نور في وسط ظلام دامس، وبركاناً ثائراً في السكون، ونزفاً من الجراح المتسعة في هالة العرس التي ينتشي فيها الناس في التكرار الإيقاعي الشعري!!

إن قصيدة عبدالله الفيفي ممتلئة بالصور التجسيدية - التخييلية المؤسطرة لجسد الحجر على الرغم من محدودية فاعليته واقعياً، فهو في القصيدة حجر يولد من رحم المعاناة، ثم يغدو أسطورة في سياق ألفاظ الأسطرة، الأسطورة، العرس، النور، البركان...

ولا تختلف هذه الصورة الشعرية المركبة للحجر كثيراً عن الصورة التي رأيناها في قصيدة الصيخان، إذ رسم الشاعران كلاهما الصورة الترميزية الأسطورية في سياق المطلق، مع ميل الصيخان إلى الصورة التشخيصية، وميل الفيفي إلى الصورة التجسيدية التخييلية المركبة!!

* * *

وتهيمن صيغة التعجب (الصورة التجسيدية - التخييلية) على قصيدة بديعة كشغري، حيث يصير الحجر أملاً أحمر، وزمناً جديداً، وحدثاً عظيماً، ونوراً متألقاً، وتبراً لا يصدأ، ودفقاً من شعل تنثال.. هذا ما نراه في التساؤلات التعجبية التالية في سياق التغني بالانتفاضة التي يتحول فيها الحجر إلى بركان:

الحجر المتساقط يتفتق أملاً أحمر

يتحول ضرباً طعناً،

بركاناً يقذف حمماً

يتفتت ليعود كما كان

(..)

حجر أم نور

جهراً يتألق

سر أم جهل

بالسر أبى أن ينطق؟

(..)

حجر أم زمن

حقب تتجدد ؟

(..)

حجر أم تبر ..

في عين الزيف يصوغ سلاحاً لا

يصدأ ؟

(...)

حجر أم برق يلمع؟

(...)

حجر أم دفق من شعل تنثال؟

(...)

حجر أم حدث

من تاريخ جلل؟[18]

تعني هذه التساؤلات أن ينتقل الحجر من عاديته ورمزيته المتواضعة إلى صورة المطلق أيضاً: البركان، النور، الزمن الجديد، التبر، البرق، الشعل، التاريخ الجلل.. ولا تختلف هذه الرؤية التصويرية - أيضاً - عما جاء في قصيدتي الصيخان والفيفي، باستثناء أنها اتكأت على الصورة المركبة للاستفهام التعجبي!!

* * *

نجد في قصيدة مسافر، حجراً مهيباً (صورة تشخيصية)، يشب كما تشب الأرض والأطفال، فيفيض حنانه؛ ليسقي كفاً وطفلاً... ويزهر في تصدعه المدى، وينبت فيه المجد.. فتتحقق من خلاله المعجزات!!..

وكذلك نرى صورة الحجر في قصيدة عبدالله حميد، بصفته النارية

يغلي في السواعد السمر، فيتصاعد جمراً في الذرى، فيمضى دون غمد، يجتاح البنادق ويرديها، ويصطاد المتاريس، ويفري صلف البغي، يعاند، ويرقى، وينزرع في الأرض، وتجري فيه الدماء التي تنبض بالثورة، ويزرع مثل الورود في درب الشهيد، وبذلك يغدو هذا الحجر وسام الفتح والنصر العنيد..

أما العشماوي فيعطينا صورة للحجر (صورة تشخيصية)، وهو يتلهف للمعركة، ويعزف ألحان البطولة في كف من يأبى المذلة، فتصير الحجارة لغة، ترسم وعد الإباء والعزة، وتحث الأمة على المواجهة، وعدم الركون إلى الأعداء..

وأخيراً يقدم عبدالله بن إدريس مقدمه تشخيصية للحجر في قصيدته؛ يشخص فيها الحجر الفلسطيني، فيجعله إنساناً حياً، يقول: «هل رأيتم أو سمعتم عن حجر يغلب رشاشاً؟ أحجار فلسطين ليست مثل بقية أحجار الأرض. الحجر الفلسطيني كائن حي.. يحس وينفعل ويقاوم. إنه أقوى حياة وأشجع روحاً من بعض البشر وبعض العرب. وهو يأبى أن يطأ اليهود عليه، فيتطاير عليهم، حتى أنهم ليخيل إليهم أن الحجر الواحد عندما تقذفه يد المسلم مئة حجر والمئة ألفاً»[19].

تنطلق صورة الحجر في قصيدة ابن إدريس من كونه شخصاً بلسان عربي فصيح، يعلو، فرحاً غير منافق، فوق صمت القوم، يوقظ الحس الثوري فيهم، ويصير الرمز المرهق لكاهل الأعداء، بل هو نقمة الله، والقدر/ الطاعون الذي يصيب الأعداء؛ فيفنيهم!!

* * *

من أين تجيء الأسطرة إلى الحجر في ضوء الصور الشعرية السابقة؟!!

نؤكد بداية، وقد أشرنا إلى هذا سابقاً، أن «الأسطوري هو البعد المحجّب من أبعاد العادي. والعادي هو لحظة شفافة من خلالها يتراءى الأسطوري، ولكنه لا يمنح نفسه إلا للكلام الأصيل الذي يعيد للكلمات حرارتها الأولى، وخطرها الأول: التسمية/ التأسيس. وهذا لا يقدر عليه إلا الشعر»[20]، لذلك نتفق على أنه لا يوجد شيء في ذاته أهم من أي شيء آخر في القصيدة؛ لأن «التجربة الشعورية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم قديماً، وهي التي تضفي على اللفظة طابعاً رمزياً، بأن تركز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية الشعوري، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم جديداً»[21].

إذاً، نستطيع القول من خلال استعراضنا لبعض الصور الشعرية عن الحجر في القصائد السابقة:

إن الحجر رمز أسطوري معاصر بكل ما تعنيه هذه العبارة من دلالات، يمكن أن نرى فيه بعض الإيحاءات التاريخية من خلال إشارات محدودة إلى الأساطير التراثية؛ لكنها تبقى إيحاءات محدودة جداً، مما يتيح المجال أمام إيحاءات الأسطرة التي تجعل الحجر لفظاً يتجاوز المألوف إلى مستوى يضعنا في سياق دلالات الحجر التصويرية المطلقة.. وهذا هو المنبت الأسطوري للحجر في القصائد على وجه العموم، بوصف هذه القصائد تتغنى بالانتفاضة التي لا ينقصها التخييل المطلق، لأنها في ذاتها جزء مهم من هذا التخييل، أي أنها الواقع الذي يتجاوز أحياناً – بسبب غرائبيته – التخييل ذاته، فيصير هذا الواقع أسطورياً من هذه الناحية التخييلية تحديداً، على أساس أن التخييل هو موطن الأسطورة والأسطرة، ثم قد تتعمق أسطوريته في القصيدة بوصف الشعر يحيلها

(الأسطورة) إلى «المراوغة المتطرفة التي تكاد تنجح في تمنعها على الإدراك، ومن ثم فهي المتاهة العظمى التي لا تخلو من تنظيم» على حد تعبير راثفين[22]، فنرى انتفاضة الحجر أسطورة في واقع أسطوري وفي قصيدة أسطورية أيضا!!.

رمزية الحجر وأسطرته فيما حوله:

يكتسب الحجر رمزيته وأسطرته من علاقته بما حوله في بنية القصيدة؛ إذ يعتقد نقاد كثيرون «أنه بالإمكان التعرف على الأسطورة من خلال دراسة العلاقات الوظيفية التي تربط أفراد المجتمع وفئاته، لا من خلال الرأي القائل إن الأسطورة أمر نظري مجرد»[23]، وهذا الماحول يتعدد بتعدد أطراف الصراع التي تبدو في سياق الرجم بالحجارة على النحو التالي:

1. زمكانية ولادة الرجم (الأرض زمن الانتفاضة) بما تمثله من طبيعة وموروث!!
2. الرامي أو الراجم (الكف التي تحمل الحجر)، وهي كف الطفل الفلسطيني الذي غدا رمزاً أسطورياً من خلال فعل الانتفاضة.
3. المرجوم (الوجه الصهيوني المدمي) بما يمتلكه من بشاعة آلات التدمير، و«الفيتو» الأمريكي الذي يبرر فعله الإجرامي!!
4. ذات «النحن» متمثلة في غياب الأمة الصامتة المكلومة العاجزة عن المواجهة.
5. ذات المبدع؛ الحاضرة بوصفها خطابا إبداعياً إنسانياً محملاً بثقافة إنسانية المواجهة؛ دفاعاً عن إنسانية الإنسان في مواجهة وحشية البشر، انطلاقاً من كون الصراع في فلسطين صراعاً بين إنسانية

الطفل العربي الفلسطيني ووحشية الآلة العسكرية الصهيونية، فيبدو الصراع صراعاً بين الخير والشر، وهو، على أية حال، صراع الوجود لا الحدود في تصور الذات المبدعة (الشاعر)!!

أولا - زمكانية ولادة الحجر

تعد ولادة الحجر في سياق ولادة الانتفاضة ولادة رمزية أسطورية في بنية القصيدة، فالرجم في التصور الشعري سلاح معنوي إنساني يمثل كفاح الأمة المضطهدة عن ذاتها؛ لذلك لا يعني الشاعر الخسائر المضاعفة التي يمكن أن يسببها هذا الرجم عندما يكون رد العدو موجعاً بشعاً في جسد هذه الأمة، فمثل هذا القمع البشع الذي يصل إلى التدمير والقتل البشعين هو في نهاية المطاف مشروع تضحية واستشهاد، يتجاوز التضحية المحسوبة إلى التضحية المطلقة!!

يبدو المهم في التصور الشعري هو أن زمكانية ولادة الحجر تعني النقيض لزمكانية اليباس والتفكك والانهيار (الأرض الخراب The waste land) التي تعيشها الأمة والأرض، سواء أكان هذا الانهيار بأيدي أناس من الأمة ذاتها أم بأيدي أعدائها، فالشعر لا ينظر إلى القضية العربية الفلسطينية بوصفها قضية إنسانية خاصة بأهلها، إنه ينظر إليها بوصفها قضية أمة عربية أولاً؛ لأن فلسطين جزء لا يتجزأ من جسد هذه الأمة، ثم بوصفها قضية إسلامية؛ لأن فلسطين جزء حميمي من الأمة الإسلامية؛ وخاصة في إطار مدينة القدس ومسجدها الأقصى والإسراء والمعراج، وأخيراً بوصفها قضية إنسانية تدخل في إطار حق الشعوب التي اغتصبت أراضيها وإنسانيتها عن طريق الاستعمار والاستيطان في الكفاح والجهاد لنيل حقوقها المدنية والإنسانية المشروعة!!

إن ولادة الحجر في ضوء هذا التصور القومي، ثم الإسلامي، ثم

الإنساني، تعد ولادة ترميزية أسطورية تحقق رغبة دفينة في ذات الشاعر الذي يجد نفسه يخرج عن طريق هذه الولادة من زمكانية اليباب والرماد والظلام إلى فجر الولادة بما يحمله هذا الفجر من آمال وطموحات تجعل اللغة الشعرية لغة أسطورية محتفية بالولادة أكثر مما تحتفي الولادة ذاتها بنفسها، فزالت بذلك الحدود بين اللغة والأسطورة[24]، وهذا يعني تغييب معاناة الولادة التي يمكن أن تكون مضاعفة، من أجل استحضار فاعليتها الرمزية المعنوية الإنسانية، حيث ينتصر فيها الحجر على «الأباتشي»، وكذلك يرعب الطفل الفلسطيني الذي يشرع صدره عارياً من كل شيء كيان الجندي الصهيوني المدجج بالسلاح، من ثمّ يغدو الكيان الصهيوني بمجمله شيطاناً، يستحق الرجم بلا رحمة!!

إذاً نحن أمام مستويين من الزمكانية في القصيدة: مستوى ما قبل ولادة الحجر وما يحمله من سلبيات الضياع والانهيار واليباس إلى درجة الموت... ومستوى ولادة الحجر وما يحدثه من تحولات إيجابية في وعي المقاومة المشروعة وطنياً ودينياً وإنسانياً، مما يحقق الحياة بكل أبعادها لأبناء المقاومة حتى في الاستشهاد نفسه!!

تنشغل قصيدة عبدالله بن إدريس بزمكانية معاناة فلسطين خلال عشرين عاماً بين هزيمة حزيران عام 1967 وبداية الانتفاضة الأولى عام 1987 زمن كتابة القصيدة ، فيصور الحال في صور معبرة، تختزل في: اليباس، وانحسار الأمل، والكدر، واليأس، والظلام، والقهر، والقيد...

(عشرون عاماً) ولم يهطل لنا أمل عشرون مصحرة يستافها الكدر
(عشرون عاماً) على يأس يراوحنا لم تشرق الشمس أو يهفو لنا قمر
ظلام قهر على شعب تفرده أن ليس يقهره التعذيب والبطر
(عشرون عاماً) غفت في حلم يقظته[25] وما تبدلت الأحلام والغير

(عشرون عاماً) مضت والعزم مشتعل على الكفاح، ولكن دونه الأصر[26]

في ظل هذا اليباس والصمت الذي يشبه المقبرة، يولد الحجر، فتغدو أبيات القصيدة الباقية كلها تغنياً بهذه الولادة أو الانبعاث، ابتداء من المطلع الذي يعلن فيه الشاعر الولادة:

قد جاء يومك يعدو أيها الحجر يقول ها.. إنني من فرحة سكر[27]

ومروراً بتحول القصيدة إلى صوت الحجر الهادر، وهو يعلن اليقظة، وينفي الحذر، وينفجر كقدر الطاعون في وجوه الصهاينة الباغين:

أنا الذي أيقظ الأقوام من سنة وأيقظ الحس لهاباً له شرر

ما ثم من قوة عسفاً تنازلني إذا تحرك شعبي وانتفى الحذر

صه أنا القدر الطاعون منصلتاً على (الصهاينة) الباغين أنفجر

كأنني نقمة لله قد نزلت على يهود فلا تبقي ولا تذر[28]

وانتهاء بالتصميم على الانتفاضة والكفاح إلى حين تحرير فلسطين من مغتصبيها:

حتى يفر بنو صهيون من وطني كما السنانير إما اجتالها النمر[29]

إن هذه الولادة في الزمكانية الخاصة بهذه القصيدة تكاد تكون أساسية في بقية القصائد الأخرى التي تتناول الحجر المنتفض، مع تفاوت بينها في التفاصيل.. فاليباس، ثم الولادة/ الخصب، ثم التحولات الناتجة عن هذه الولادة، تعد حركية ظاهرة أو ضمنية في القصائد عموماً، فهي ضمنية في القصائد الجديدة مثل قصائد الصيخان، ومسافر، والفيفي، وكشغري... ومباشرة في قصائد ابن إدريس، والعشماوي، والسويداء...

فقصيدة العشماوي - في السياق المباشر، على سبيل المثال - تكاد تنشغل في معظم أبياتها بزمكانية اليباس، أي ما قبل ولادة الحجر، وإلى

حد ما تعطي إشارات شعرية متعددة احتفاء بولادة الحجر. فزمكانية اليباس - على العموم - تتشكل من ضعف الأمة من جهة، ومن قوة أعدائها من جهة ثانية.. ففي السياق الأول نجد الجراح النازفة، والقلب المغلفة بالهموم، والعين الباكية، والصمت الطويل، والضعف الجسدي والخدر، واليأس، والركون إلى الأعداء، واشتعال الفتن والخلافات الداخلية، والتخاذل، والليل الأعمى وظلماته، إلى حد أن صار الأقصى من هول مصائب الأمة راجفاً محاصراً بقوة الأعداء الطاغية. ونجد في المستوى الثاني: مدافع العدو التي تقصف، وأيديه التي تريق الدماء وتغرفها، والردى المخيف، وتجار الحروب الذين يشربون دماء الأمة، والحاخامات والأسقف الذين يتلاعبون بها، بما لديهم من فسق وتطرف، والأعداء الغادرين الذين يدوسون الضعيف ويجرفونه... في هذه الزمكانية المخيفة يتوقع أن تكون ولادة الحجر أسطورية، لكنها لا تأخذ بعداً أسطورياً عميقاً في هذه القصيدة، فتبقى صورته في دائرة الرمز، بوصفها تتصف بصفات تقريرية مباشرة منها: أنها تعيد للأمة شرف الدفاع عن الحمى، وتعزف لحن البطولة، وتأبى المذلة، وتعد بالإباء، وتحمل حسام الحق ومصحفه!!

يمكن تصور المعجم اللغوي لزمكانية المعاناة واليباس الكابوسية التي سبقت ولادة الحجر من خلال مقدمة قصيدة العشماوي الممتلئة بالظلام والردى، ومنها:

أبتاه مازالت جراحي تنزف والليل أعمى، والمدافع تقصف
بيني وبين مطامحي ألف يد هذي تريق دمي، وهذي تغرف
ليل التخاذل سيطرت ظلماته والقلب بالهم الثقيل مغلف
وتثاءب الصمت الطويل ومقلتي ترنو إلى الأفق البعيد وتذرف
وأمام باب الدار يرقبني الرّدى وعلى النوافذ ما يخيف ويرجف(30)

ولا تختلف كثيراً زمكانية الولادة عند عبدالله حميد عن العشماوي في معجمها اللغوي المباشر، فنرى الأمة تعيش في زمكانية سلبيات: الوجد، والبطون، والجمود، والذل، واليتم، والثكل، والقعود، والبلادة، والضياع، والتفكك، وهيمنة الشعارات والخطابات والخلافات، والشجب والتنديد، والمتاجرة بالدماء... إلخ.

وعموماً، نجد في بقية القصائد احتفاء بولادة الحجر على حساب تفاصيل الزمكانية، مما يعني غياب الخطاب الشعري المباشر الذي وجدناه في قصائد ابن إدريس، والعشماوي، وحميد.. فيكتفي الصيخان بالإشارة إلى زمكانية المسخ والبلادة، والفيفي إلى اتساع الجرح والجباه المحنية، وحمد الزيد إلى الصنمية وطلب الكراسي، والسويداء إلى الذل والأوهام والخطب، ومسافر إلى لحد السنين... إلخ.

ولعلنا نتوقف عند لحظة الولادة في قصيدة مسافر؛ بوصفها تعلن ولادة زمن الطفولة من لحد السنين (زمكانية غياب الأمة)، ويتطهر هذا الزمن (زمن الطفولة) بدم الشهيد، ويضم إليه الطفل، ويقبل الحجر المهيب:

زمن الطفولة

قام من لحد السنين

تطهرت ساعاته بدم الشهيد

وضمّ هذا الطفل

قبّل ذلك الحجر المهيب(31)

ثانياً - كف الرامي

تعد كف الرامي أو الراجم أو القاذف أبرز فاعلية أعطت الحجر

قيمته الترميزية أو الأسطورية، فلولا هذه الكف لما كان للحجر، على أية حال، أية قيمة تتجاوز العادية؛ لذلك كانت الانتفاضة التي وجدت أمامها الحجر سلاحاً طبيعياً لا ينفد، هي الخالق لقيمة الحجر في الشعر، ثم عمّق الشاعر، بعد أن شاهد الأطفال تحديداً يرجمون الحجارة على الجنود، قيمة الحجر الإنسانية الترميزية الأسطورية، ولا يختلف في هذا الموقف الشعري الطموح شاعر عن آخر، على وجه العموم.

ونتيجة لتعميق إنسانية الانتفاضة وحقها الإنساني المشروع في المواجهة، فقد اتخذت كف الأطفال كفاً رامزة للرمي، وارتبطت الحجارة بأطفال فلسطين، فوجدنا «أطفال الحجارة» رمزاً للثورة والمقاومة، وقد أعطاهم الشعر صوراً تكاد تصل من خلال العلاقة بينهم وبين الحجارة من حولهم إلى ما يتجاوز الصياغة الأسطورية، وهي صور لم توجد قبل ذلك في أي تاريخ بشري فيه حرب بين الإنسانية وأعدائها.

تمتلئ قصيدة عبدالله حميد بأفعال الأمر المباشرة التي حولت أطفال الانتفاضة إلى أبطال فوق المألوف، يحثهم الشاعر على الثورة والمقاومة، وكأنهم وحدهم يقاتلون عن الأمة كلها. يمكن أن نتأمل هذه الدعوة الآمرة من خلال أفعال القصيدة النارية: أشعلوا، قاتلوا،جاهدوا، فجروا، واصلوا، دمروا، طهروا، حطموا، ازرعوا، اغزلوا، علموا، لقنوا، قبلوا...

لا تختلف القصائد كلها في مسألة إعطاء أطفال الحجارة صورة الولادة الأسطورية، بوصفهم جاءوا من رحم الموت والهزيمة، وكأنهم العنقاء التي تولد من الرماد،أو «تموز» الذي ينبعث من العالم السفلي، فكانوا على هذا المستوى: الأشبال، والجيل الجديد، والأبطال الجدد... وهذه الرؤية قد تظهر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في القصائد، فهي مباشرة – على سبيل المثال – في قول العشماوي:

طال انتظار صغاركم، فتحركوا لما رؤوا أن الكبار توقفوا
وتلفتوا نحو السلاح فما رأوا إلا الحصى من حولهم تتلهف
عزفوا بها لحن البطولة، والحصى في كف من يأبى المذلة تعزف(32)

وهي غير مباشرة - على سبيل المثال أيضاً - بوصفها ولادة أسطورية تشبه ولادة النور في الظلام والبركان في السكون في قول الفيفي:

- حجر:

وتنزل الآيات أن قوة الإنسان في الإنسان
فتمحي الأسطورة التي حنت جباه
وتكتب الأسطورة التي تمرغ الجباه

- حجر:

أين الظلام اليوم في إعصار نو ؟!
من ذا الذي براحتيه يستطيع سدّ بركان يثور؟!!(33)

إن ولادة أطفال الحجارة، رمز الانتفاضة الشعبية الإنسانية، تشكل مركزية الأسطرة في قصيدة الانتفاضة. وهذه الولادة وتشكلاتها المختلفة سنقرأها من خلال ثلاث قصائد عبرت بشكل واضح عن أسطورية هذه الولادة وهي قصائد كشغري، ومسافر، والسويداء.

إن الولادة عند بديعة كشغري تحمل التساؤل التعجبي الأسطوري الكبير الذي يبهر العالم كله، بل تزلزل هذه الولادة الأعداء كلهم بما فيهم أركان البيت الأبيض التي يفترض أنها لا تتزلزل. والقصيدة تدمج بين الطفل والحجر في القوة والصلابة، بحيث تبدو الولادة أسطورية في

التصور العام للعلاقة بين كف الطفل المنتفض والحجر سلاح الكف، فنرى الطفل مغواراً صلباً كالصخر، تتشكل في ولادته وموته معا المعجزات:

طفل أم حجر

ذاك المنتفض على أجنحة الثوار؟!

بشر أم صخر ..

ذاك المتساقط أبدا ذاك المغوار؟!

(...)

طفل أم كيمياء؟!

(...)

أنامل ناعمة أم كف

يرمي فلا يخطئ؟!

(...)

فدائي يستشهد أم طفل يترعرع؟!

وبرغم جميع مذابحكم

يشب فتى في غزة

تتناسل مدن

تحت سماء الأقصى

يولد أطفال في وقت واحد

(...)

طفل أم بلاغ هدى لا يغتال؟!

(...)

طفل أم إعجاز يبعث ... ... ؟![34]

لا يخفى ما في هذه الاقتباسات من أسطرة لولادة الطفل، بحيث غدا هذا الطفل حجراً، صخراً، كيمياء لا تعرف، كفاً لا تخطئ، جيشاً من الأطفال يولدون في لحظة واحدة ، هدى لا يغتال.. إلخ.

لكن هذه التساؤلات لا تعني الأسطرة المطلقة المنقطعة عن ماضيها، لأنها ولادة ممتدة من الماضي، من صلاح الدين وحطين، وآملة في كتابة المستقبل الجديد:

من صدر صلاح الدين

من أضلع حطين

شموخاً

يولد طفل

وبأمر من عشق فلسطين

يتحول حجراً أعسر

وبعفوية صرخات الأطفال

يبعث جندي

في يده سلاح حجري

وفي يده الأخرى

قلم للتاريخ !![35]

أما الولادة في قصيدة مسافر، فإنها تكاد تكون أكثر عقلانية من الولادة الغرائبية عند بديعة كشغري، فهو يستخدم مركب «أطفال بيت

المقدس» ليدلل من خلال رمزيتهم على فعل المقاومة التي انتفضت في «الولد» انتفاضة رجولية مصحوبة بالإيمان والغضب والعشق لتراب الأرض، فيشب الولد، والحجر، والأرض، والعشق معاً ليولد «زمن الطفولة» من «لحد السنين»، فيصور لنا الشاعر حميمية ولادة «أطفال بيت المقدس» في سياق العلاقة بالحجر، في صور تتجاوز الرمزية إلى الأسطرة التي تكذب خرافات العرافين:

زمن الطفولة

قام من لحد السنين

تطهرت ساعاته بدم الشهيد

وضم هذا الطفل قبل ذلك الحجر المهيب

الطفل أقبل شامخا

طفل ولا كل الرجال

أراه.. ألمس بأسه

عيناه .. في «موقيهما» يستوقد اللهب

.....

لا يأتي بفاتحة الفتوح زماننا

أطفال بيت المقدس

يستسقون للأحياء

أزمنة برائحة الجهاد تطيب

يستسقون للوطن المناضل

ثورة... ودماً

وعزماً... دونه الشهب

هذي الأكف بهم قد ارتفعت

والثأر فيها جحفل لجب[36].

تتحول شخصية الطفل الفلسطيني في القصيدة بعد هذه الولادة الأسطورية التي كذبت كلّ العرافين اليائسين، إلى شخصية «المنقذ» التي يولد على راحتيها محار البحار والحصباء، وسهام أمية، والمروءات المضرية، فيصير هذا الطفل ثورة تحيي موات الأرض وأفئدة الرجال، ويغدو بذلك نصره إنسانيا حتمياً:

يا سيدي الطفل..!!

المحبة في عيونك واحة

نعمت بري ظلالها الغيد الحسان

الآن.. كيدك لا يفل

الآن ..نصرك لا يذر[37].

ونجد في قصيدة «جيل الحجارة» لعبدالرحمن السويداء، حالة الانتفاضة الشاملة، لكن تبدو المباشرة في القصيدة هي الصياغة الشعرية المهيمنة، وبذلك لم يعد الأطفال رمزاً أسطورياً دالا على حركية الانتفاضة الحقيقية، وإنما نجد شعباً كاملاً ينتفض منذ ميلاده وفي كفه الحجر؛ ليواجه عدوه الغاصب الباغي، يقول الشاعر مخاطباً الحجر:

لله درك ما أمضاك منصلتاً من كف صنديد فتيان إذا نفروا

ومن صبايا احتشدن في تظاهرة وسيدات وأطفال إذا انتشروا

عجائز وشيوخ في انتفاضتهم توثبوا في مجال الرجم وابتكروا

تلك المقاليع دارت في سواعدهم لترجم الحجر الناري فينهمر

الكل يحمل في يمناه جلمده فيقذف الغاصب الباغي فيندحر

(.....)

جيل الحجارة ما أقوى عزيمته من صبح ميلاده في كفه حجر[38]

إنّ كفّ الرامي، كما يتضح، لا تعني صورة واقعية مألوفة.. إنها كف أسطورية، تمتلك فاعلية خارقة ،تتجاوز المألوف والعادي الذي نجده في راجمات الصواريخ على سبيل المثال..!!

ثالثاً: وجه المرجوم ونفسيته:

تعد لفظة المرجوم أكثر إيحاء من ألفاظ أخرى كالمستهدف أو المرمي، لأن المرجوم يكتسب دلالة الفساد في ذاته، مما يجعله أكثر فاعلية في تصور الصراع بين الموقع الإنساني المتمثل في أطفال الحجارة والموقع الآخر الشيطاني الذي يمثله المرجوم (الكيان الصهيوني في فلسطين).

يمكن أن نرسم الشخصية الصهيونية المرجومة في إيقاع شعري كاريكاتوري تصويري مكثف، يكشف عن كون هذه الشخصية فاسدة في تكوينها وفي منطلقاتها، وأنها تستحق - كما تبدو من خلال البنية الشعرية - أن تكون رمزاً للشر المطلق في الحياة، ومن ثم فإنها في هذا التصور الكاريكاتوري المشكل لفسادها تصبح في سياق الأسطرة شخصية شيطانية، ترجم في التصور الشعري كما يرجم الشيطان، وترتعب ويخور داخلها المهزوم نفسياً، دون أن تنفعه آلة الدمار الشاملة المخيفة التي يحيط بها جسده؛ لأن هذه الآلة العسكرية تصير عاجزة من الناحية الإنسانية الرمزية عن مواجهة الحجر الإنساني في كف الطفل.

تتعدد في القصائد الأوصاف السلبية التي توصف بها هذه الشخصية، نذكر منها: النذالة، والاستبداد، والغطرسة، والظلم، والبغي،

والاغتصاب، والحقد، والكذب والتلفيق... ولعل المعاني المستمدة من الدين الإسلامي تعد أكثر دلالة في التعبير عن هذه الشخصية من خلال المقارنة بينها وبين القرود (مع تقديرنا لحيوانية القرود)، أو تصويرها في سياق من يخرب بيته بيده، كما ورد في الآيات القرآنية[39].

وإذا كان المظهر الخارجي لهذه الشخصية الصهيونية حاضراً عن طريق العتاد العسكري في أسطورة التنين (رمز الشر) (عند الفيفي)، فإن هذه الشخصية الأسطورية تبدو أمام رمي أو رجم حجارة الانتفاضة شخصية كاريكاتورية مهزومة مكسورة سرابية مرجفة جوفاء في تصور الشعراء كلهم!! من هنا تصبح قضية الرجم بالحجارة مسألة إنسانية تمارس ضد بشاعة هذه الشخصية المتشكلة أسطورياً من أقبح الآثام أو الشرور.

نجد هذه الصورة المأخوذة من الرجم في الحج متشكلة في قصيدة حمد الزيد على النحو التالي:

ارجموهم يا رفاقي

ارجموهم

فهم أوباش

وأبناء بغايا

وهم الطاعون في الأرض

من جعلونا كالسبايا..

هم لصوص الأرض والتاريخ

أبناء الأفاعي والعقارب

وهم اللعنة في كل أرض وكتاب[40].

فالرجم هنا لشخصية فيها صفات: الوبش، والبغي، والطاعون، واللص، والأفعى، والعقرب، واللعنة.. وأية شخصية فيها هذه الصفات هي شخصية أسطورية في شرورها وآثامها.. وهنا سيبدو الأسطوري، ومن ثم الشعر، أقل أسطرة من الواقع المشبع بالشيطانية الصهيونية في ممارساتها اليومية على الشعب العربي الفلسطيني.

ونجد الصورة الشيطانية نفسها تقريباً في بيتي عبدالله بن إدريس اللذين يستفيد فيهما من الدين والتاريخ والحاضر:

يا أيها الأمة الملعون غابرها دينا وحاضرها المأفون والقذر

(يهود) يا سوأة التاريخ من قدم وشر من وطئ الغبرا ومن عهروا[41]

يرسم الشعر في العادة صورتين للمرجوم المهزوم؛ إحداهما نفسية داخلية مسكونة بالرعب والجبن والهروب، وأخراهما جسدية دامية، وخاصة في فضاء الوجه.

فقد عبرت بديعة كشغري عن الهزيمة النفسية في قولها:

ويعم الذعر بني صهيون

«يورديم»[42]

الجبناء ينادون ..!

تعالوا.. أعيدوا للعسكر قوة

«عوليم»![43]

كم من إثم كم من جرم

باسمك – حرم القدس –

زوراً يقترفون

يعيثون فساداً.. بغياً

ثم يصيحون:

«أورشليم»..!!(44)

أما صورة الرجم الحسية ، فإنها تظهر بفاعلية في الرأس الذي يعد أكثر فضاءات جسم الإنسان تأثراً بالحجارة. وأفضل من عبر عن هذه الصورة الحسية، في سياق الرجم، عبدالرحمن السويداء في قوله:

الله أكبر ما أقواك يا حجر أنت السلاح لمن ضاقت به الخير
تصلى الرؤوس حميماً حين تمطرها بوابل لا يوازي فيضة المطر
على الجباه وفي الأجفان تسحقها وفي المآقي تلظى ثم تستعر
تهوي على الهامة الشوهاء تشدخها وتهشم الأنف والأسنان تنكسر
وتبجس الأحمر القاني مندفقاً مثل النوافير دفعاً حين ينفجر(45)

في ضوء ما سبق، تتحجب فاعلية الحجر وراء اللغة، فتكشف أنه العدو اللدود للكيان الصهيوني، خاصة في التصور الديني الذي يؤمن بأن الحجر في نهاية الزمان سينطق، ويكشف للمسلم هوية الصهيوني المختبئ خلفه؛ فقد ورد في الحديث الشريف: «لا تقوم الساعة حتى يقاتل المسلمون اليهود، فيقتلهم المسلمون حتى يختبئ اليهودي من وراء الحجر والشجر، فيقول الحجر أو الشجر: يا مسلم، يا عبدالله، هذا يهودي خلفي، فتعال، فاقتله؛ إلا الغرقد فإنه من شجر اليهود».

رابعاً: .....

تعد عن المواجهة من أبرز الملامح التي جعلت الشعراء يرون في حضور الانتفاضة فعلاً مميزاً، بل أسطورياً، في مواجهة العدو (المرجوم)، والشاعر إن لم يكن صوته صريحاً في نقد الأمة الغائبة المتقاعسة، فإن

الوضع العام للأمة المهزومة، المتبلدة، المفككة بخلافاتها، لابد أن يكون حاضراً في أية قصيدة وإن كان غائباً.. لذلك غيب معظم الشعراء الصورة الشعرية المباشرة المنتقدة لسلبية الأمة؛ لأن تركيزهم انصب على الحجر المنتفض بوصفه الرمز الأول في القصائد كلها. ومع ذلك فكانت حياة الأمة السلبية واضحة مباشرة في بعض القصائد، وخاصة في قصيدة عبدالله حميد، الذي جاء صوته مباشراً في وصف الأمة بأوصاف سلبية هجائية، تكشف عن الاستخفاف بها وبقدراتها على طريقة نزار قباني:

قاتلوا عنا ..

فما فينا فدائي مجاهد

إننا محض جلامد..

نحتسي الذل.. ولا نفتأ نرتاد الموائد..

قاتلوا عنا.. وموتوا..

إنما نحن اليتامى.. والثكالى.. والقواعد..

همنا الشكوى البليدة..

والبطولات الأثيرات الفريدة..

نرمق التاريخ والذكرى الشهيدة..

أو نناجي النصر ما بين الوسائد

ليس غير الوجد يشقينا..

وآهات المواعد.. (46)

ثم تغدوا حال الأمة في أسوأ أوضاعها عندما تقاتل بالشعارات والخطب والشجب، بوصفها أسلحة المفلسين الضعفاء المهزومين:

قاتلو عنا.. نقاتل.

خلفكم – نحن نقاتل..

بالشعارات نقاتل..

بالخطابات.. نقاتل ..

بالخلافات.. نقاتل..

بدم القتلى.. نقاتل..

باشتمال الشجب.. والتنديد..

في حصون من صدى..

صدئت رغم المدى..

شاخ فيها الذل.. نساها الفدا..(47)

ويرى العشماوي أن الأمة ماجدة في ماضيها، لكن رعاتها، وعلماءها، وشبابها، في الحاضر هم الذين ضيعوها بعد أن فرطوا بشخصياتهم القوية:

يا أمة ما زلت أنشد مجدها شعراً يطاوعني صداه ويسعف
المجد مجدك إنما أزرى به راع يتيه، وعالم يتزلف
وشبيبة هجرت مبادئ دينها وغدت لأفكار العدا تتلقف(48)

تبدو الحالة الشعرية عندما يتعلق الأمر بالحديث عن وضع الأمة العربية الراهن أكثر مباشرة وسطحية، فاللغة تكاد تكون لغة متداولة، وبذلك تغيب عن الشعر البنية الترميزية العميقة، وتخفت بفعل التجريد الأسطرة على وجه العموم.

خامساً: ذات الشاعر

تحضر ذات الشاعر في القصيدة انطلاقاً من كونها تقدم رؤية فاعلة للحجر رمزاً وأسطرة، وتكاد تغيب ركودية المناسبة التي كانت تهيمن على ما يعرف بشعر المناسبات، فالانتفاضة لم تكن مناسبة عادية؛ لأنها تمثل رؤية متقدمة طليعية لما يطمح إليه الشعراء الملتزمون في العادة، من هنا تعد صورة الحجر في القصائد المختارة وفي غيرها نابعة من داخل الشعراء، بل تمثل سقفاً عالياً من هذا الداخل؛ لذلك لا نستغرب أن تكون صورة الحجر ممتلئة بالترميز والأسطرة، إلى حد أنها قد تخلِّف الشاعر نفسه وراءها، فيجد نفسه جزءاً من الأمة المهزومة المنهارة، خاصة في ظل ما يراه في الحجر وأطفال الحجارة من بطولات تبلغ حد الأسطرة.

نجد هذه الذات المندمجة مع الأمة في سلبياتها - على سبيل المثال - في قصيدة عبدالله حميد، إذ غدت أنا الشاعر جزءاً من الأمة التي ينتقدها انتقاداً لاذعاً؛ لإعلاء شأن ثورة الانتفاضة بوصفها طليعة يعقد عليها الأمل في تحقيق النصر!!

وتغيب شخصية الشاعر المباشرة عن بعض القصائد، مثل قصائد: الفيفي، والسويداء، وكشغري، والنصار، لكنها تحضر ضمنياً من خلال ارتفاع الغنائية الشعرية بولادة الحجر وفاعليته التي تأخذ دور البطولة - إن جاز هذا التعبير السردي - في القصائد عموماً. بل إن الحجر يصبح كائناً حياً، يروي دوره البطولي، فيغيب صوت الشاعر ليحضر بدله صوت الحجر من بداية القصيدة إلى نهايتها، كما هو الحال في قصيدة عبدالله بن إدريس الذي ينطلق في قصيدته من منطلق أن حجارة فلسطين تحس وتنفعل وتقاوم، ولغتها أفصح من أية لغة يتكلمها الناس.

وفي الوقت الذي نجد حضوراً تقليديا لذات الشاعر في قصيدة «مسافر» من خلال أسلوب النداء: «يا سيدي الطفل»؛ حيث تندمج ذات

الشاعر بذات روح الأمة الممجِّدة لسيادة الحجر والطفل معاً، أو من خلال تعبير حمد الزيد عن هذا الحضور من خلال أسلوب النداء الحميمي «يا رفاقي»، فإن عبد الله الصيخان يحضر من خلال صوفية الحب، حيث يكرر سطوراً شعرية تنجز فاعلية الاندماج الذاتي بموقف الانتفاضة وسلاحها الحجر، ومن ذلك قوله:

أحبك يا زمان الرفض

أحبك

(...)

أحبك يا زمان الوصل

بين دمائهم والأرض

(...)

أحبك يا حديث الأرض[49].

أما العشماوي، فهو على عكس الشعراء كلهم؛ إذ تمتلئ قصيدته بذات الشاعر المعذبة، فتأخذ هذه الذات نصيب الأسد من بنية اللغة الشعرية، خاصة أن القصيدة خطاب من الابن الشاعر الموجوع إلى الأب الغائب (الأمة الغائبة في مجد الماضي)، لكن صوت الابن يتحول تدريجياً إلى صوت الأمة الموجوعة المنهارة، وأن الشاعر/ الأمة يبحث في قصيدته عن الخلاص، الذي يراه في الدين والسيف معاً، فيرى الحجارة جزءاً من هذه الثنائية (ثنائية العلاقة بين السيف والدين)، وأن الشاعر (الابن) الموجوع، بوصفه ضمير الأمة في الحاضر، هو الذي يواجه الخطوب بقلب عصامي، وحس مرهف انتظاراً للحظة النصر. يظهر هذا التصور في الأبيات الثلاثة الأخيرة من القصيدة على وجه التحديد:

واجهت يا أبتي الخطوب وعدتي قلب عصامي وحس مرهف
وتوجه لله يجعل هامتي أعلى، وإن جار الطغاة وأسرفوا
أبتاه لن يحمي حمى أوطاننا إلا حسام لا يفل، ومصحف(50)

إن ذات الشاعر محورية في أي شعر يقوله، لكن الانتفاضة استطاعت أن تحد من ظهور شخصية الشاعر الذاتية، فصار هذا الشعر تعبيراً عن رؤية شعرية تؤسطر الواقع، بل إن الواقع نفسه تأسطر أحياناً بما يعجز الشعر ذاته عن محاكاته.

حركية ترميز الحجر وأسطرته في بنية اللغة الشعرية:

تتجاوز فاعلية الحجر بين الترميز والأسطرة، كونه عنواناً أو جزءاً من عنوان أو عنواناً متكرراً في القصيدة، وأيضاً بوصفه أهم صياغة من صياغات الصورة الشعرية في القصيدة، وكذلك يتجاوز فاعلية أن تتميز نسقيته على أساس أنه أهم عامل مؤثر في سياق ما حوله من أنساق التعددية البشرية والزمكانية... فنراه، في ظل هذا التجاوز والمبالغة، يشكل حركية الترميز والأسطرة في بنية اللغة الشعرية وتحولاتها المتنوعة في تعددية الألفاظ والرؤى المتشكلة من الحجر أو المصاحبة له في بنية القصيدة كلها على أساس أن «الأسطورة مرض في اللغة»(51)، الأمر الذي يجعل أية قصيدة وظفت في هذه الورقة النقدية، يمكن أن تعد بنية لغوية مجازية ترميزية مؤسطرة، في حال التحليل اللغوي الدقيق لألفاظ القصائد وتراكيبها.

وبكل تأكيد هناك فوارق بين قصيدة وأخرى في ضوء هذا التصور؛ فنجد – على سبيل المثال، أن الشكل الشعري للقصيدة يلعب دوراً مهماً، بطريقة أو بأخرى، في تفعيل رمزية الحجر وأسطرته، فشعر التفعيلة –

كما يبدو - هو الأكثر ميلاً إلى بناء إشكالية ترميز الحجر وأسطرته من شكل الشعر العمودي الذي يميل إلى المباشرة والعادية على الأغلب. وقد نفسر هذا الاختلاف، في بعض وجوه تفسيره، انطلاقاً من ذات الشاعر، لا من ذات الشكل الشعري ذاته الذي له سلطة محدودة قياسا إلى سلطة الشاعر ووعيه في تفعيل رمزية الحجر وأسطرته أو تهميشهما، بغض النظر - على الأقل من الناحية النظرية - عن سلطة الشكل الشعري. فغالباً ما نجد الشعراء الذين يكتبون الشكل الشعري العمودي يميلون إلى المدرسة التقليدية في الشعر، وهذه المدرسة تميل إلى المباشرة والعادية قياساً لشعراء قصيدة التفعيلة الذين يميلون إلى الغموض وقوة الصورة الشعرية والمجازات اللغوية دون التعميم، أيضاً، في هذا الحكم.

لعلنا نتفق على أن تتبع حركية ترميز الحجر وأسطرته في بنية القصيدة الواحدة يحتاج إلى صفحات، وهذه الصفحات قد تغدو عشرات من الصفحات عندما نتتبع البنية نفسها في عشر قصائد؛ لذلك لابد من الاختزال والتكثيف، مادام الهدف إدراك البعد العام لهذه الحركية في سياق اكتشاف أو رؤية المدى الذي وصلت إليه اللغة الشعرية في بناء ترميز الحجر وأسطرته.. بمعنى أن الواقع المتمثل في المعركة بين الانتفاضة الفلسطينية والكيان الصهيوني، بما يحكمه من هيمنة مادية بشعة للكيان الصهيوني على إنسانية الانتفاضة الفلسطينية المعنوية، يجعل اللغة الشعرية - كما هو الواقع الأكثر خيالية من الخيال - واقعاً متخيلاً مغايراً، قريباً من المستحيل الذي تسكنه المعجزات والأساطير.. وفي العادة لا يصل إلى هذه المنطقة المحجّبة سوى الشعراء القادرين على خلق لغة شعرية تصويرية عميقة الدلالات!!

بدءاً، نوضح مفهوم حركية الحجر بين الترميز والأسطرة، من خلال قصيدة «حجر» لعبدالله الفيفي، وهي قصيدة تتكون من ست دفقات

شعرية (مقاطع)، تبدأ كل دفقة منها بلفظ: «حجر»، وتميل القصيدة عموماً، على الرغم من أنها من شعر التفعيلة، إلى استحضار قافية الراء من خلال لفظة «حجر» من جهة، وعن طريق إشباع النص بألفاظ أخرى تنتهي بقافية الراء من جهة أخرى، وغالباً ما تكون هذه الألفاظ مما يميز الحجر أو يتصل به، على نحو: البشر، المفر، المطر، نور، يثور. وكذلك تمتلئ أية دفقة من الدفقات الست بهيمنة إيقاع الحجر، بوصفه قد تحول في القصيدة إلى رمز أسطوري عشتاري تموزي للخصب، حيث تماهى لفظ الحجر في لفظ المطر، فلم نعد نفرق بين الخصب (المطر) والثورة (الحجر)، مادام الهدف لهذا الخصب والثورة معا هو محاصرة التنين الأسطوري (الكيان الصهيوني) المهزوم نفسياً أمام الحالة الأسطورية الجديدة التي يتشكل فيها واقع الحجر في المتخيل الأسطوري لظاهرة الخصب.

يولد الحجر في الدفقة الشعرية الأولى أو ينبت من جرح فلسطين، ويثمر هذا الجرح في الدفقة الشعرية الثانية مطراً من حجارة تنصب على رأس التنين، لتنمحي في الدفقة الشعرية الثالثة أسطورة هذا التنين، وتكتب مكانها أسطورة ثورة الحجر الذي يتحول في الدفقة الشعرية الرابعة من حالة المطر التي قد تبدو عادية إلى حالة أكثر ترميزاً وأسطرة، وهي حالة إعصار النور في زمكانية الظلام، أو حالة الثورة البركانية في زمكانية السكون، ثم يصاحب ثورة الحجر الأسطورية هذه ثورة شاملة في كل ما حولها، وتحديداً في سياق الأرض التي ينتمي إليها هذا الحجر، فيثور الثرى والجبال والحصى والرمال، بل نجد المستحيل نفسه (الأسطوري) يثور في ثورة الحجر هذه:

ثار الثرى...

وثارت الجبال

ثار الحصى...

وحبات الرمال

وثار كل شيء ها هنا ... حتى المحال![52]

وتعود القصيدة في نهايتها، أي في الدفقة السادسة (الأخيرة) إلى تكرار الدفقة الشعرية الأولى، وتأكيد عنوان القصيدة ومقاطعها من خلال تكرار لفظ حجر أربع مرات متتالية تنتهي بها القصيدة، مما يؤكد على أن الحجر هو علامة الخصب الوحيدة التي يظهر صداها في حركية القصيدة من عنوانها إلى تكرار هذا العنوان (حجر) عشر مرات بوصفه عنواناً في متن القصيدة، منها أربع مرات في نهايتها.

* * *

لا يعني هذا التصور الترميزي الأسطوري للحجر، الذي نجده في حركية الخصب الدرامية المنسجمة في تعدديتها وتطورها وإيقاعها عند الفيفي - على سبيل المثال - أنه موجود في أية قصيدة تنتمي إلى شعر التفعيلة. ربما نقول هذه سمة عامة، تتوافر في قصائد الصيخان ومسافر وكشغري.. كما سنلاحظ فيما بعد. لكنها غير موجودة في سياق فاعل في قصيدتي فهد النصار وحمد الزيد، وهما من شعر التفعيلة.

نرى في قصيدة «منافع الحجاره» لفهد النصار ثقافة تعليمية عن الحجارة، منظومة في شعر؛ إذ تتكون القصيدة من عشر دفقات شعرية، تبدأ بـ «الحجاره» وتنتهي سريعاً بلفظة تنتهي بقافية ألف وراء وهاء، لإيجاد الانسجام في الإيقاع النشيدي بين الحجارة وألفاظ أخرى، هي: الحضاره، داره، إماره، نضاره، خساره، جواره، عياره، طهاره، ناره، الخساره، داره. ومن هذه العلاقة تحديداً، إضافة إلى الوزن الشعري، تتكون الدفقة الموسيقية التي تفرق بين هذا الشعر والكلام النثري العادي.

لكن تكمن أهمية هذه القصيدة في الرؤية الشعرية، أي في أنها

فعّلت أهمية الحجارة من خلال العلاقة بين الحاضر في انتفاضة الحجارة، وبين الماضي الذي يكشف عن أهمية كبيرة للحجارة في التاريخ البشري عموماً والتاريخ العربي الإسلامي على وجه التحديد، فنرى من هذه الثقافة الحجرية - إن جاز هذا التعبير - أن الحجارة هي: أصل الحضارة، ومنها شيد الإنسان داره، وأنشأ السدود والجسور والإمارة، والمدن التي تزهو نضارة. وتاجر الإنسان بها وتعرض في تجارته هذه للربح والخسارة، وكانت هذه الحجارة ذات يوم آلهة تعبد، ويتمنى الإنسان جوارها. وبها يرجم المحصن إن أطلق عياره، وتزكى النفوس، وتتخذ طهارة. وهي التي صدت جيش أبرهه الحبشي مهزوماً خاسراً عندما جاء ليهدم الكعبة في مكة المكرمة.. ومن خلال هذا كله تصبح الحجارة عذاباً لمن يخربون بيوتهم بأيديهم، يقصد بذلك (الكيان الصهيوني)!!

لا يمكن وصف هذه القصيدة وصفا شعرياً ترميزياً أسطورياً من خلال قراءة لغة إيحائية؛ لأنه لا يوجد فيها مثل هذه اللغة الإيحائية، صحيح أن فيها إشارات إلى بعض الملامح التاريخية في أسطرة الحجارة، وخاصة في مجال عبادتها عند الجاهليين، لكن الشاعر لم يوظف هذه الثقافة في حركية شعرية إيحائية، كما لاحظنا عند الفيفي!!

أما قصيدة حمد الزيد «إلى أبطال ثورة الحجارة» فهي تخلو من حركية الحجر بوصفه بنية أساسية في اللغة الشعرية في هذه القصيدة، ويحل مكان إيقاع الحجر الخاص إيقاع عام يتمثل في «ثورة أبطال الحجارة»، بعد أن ركزت القصيدة على فعل الثورة المتمثل في الرجم (الراجم والمرجوم).

* * *

تعد قصيدة عبد الله الصيخان «الحجر» قصيدة مؤسسة من الناحيتين التاريخية والجمالية لقصيدة الانتفاضة في الشعر العربي

السعودي، فهي قصيدة ممتلئة بإيقاع الحجر الفلسطيني من بدايتها إلى نهايتها، بل إن متن القصيدة تعريف لعنوانها؛ إذ تبدأ القصيدة بتعريف الحجر بوصفه عنواناً، فيتشكل إيقاعها من خلال توهج البداية المبثوثة في تعريف الحجر: «هو الحجر الفلسطيني سيد وقتنا هذا...».

وقد بينا من خلال الصورة الشعرية أن قصيدة الصيخان ممتلئة بصورة الحجر رمزاً وأسطرة، بحيث يصعب أن نجد لغة شعرية خارجه عن هذا السياق في القصيدة، والإضافة التي تفرق بين هذه القصيدة وبقية القصائد المقروءة في هذه الورقة هي ارتفاع مستوى ذاتية الشاعر الوجدانية في قصيدته، فتهيمن درامية اندماج حب الشاعر للحجر وزمكانيته الثائرة الرافضة لقبعة الصديد (الكيان الصهيوني)، وللحجر البليد (الموقف العربي)، على بنية القصيدة.

تتكون القصيدة من خمس دفقات شعرية تقريباً، تتداخل فيها حركية ثلاثة رموز، هي: الحجر/ الأرض، وقبعة الصديد/ الحجر البليد، والشاعر/ الحب، ويأخذ الرمز الأول (الحجر/ الأرض) المساحة اللغوية شبه الكلية في القصيدة، مما يدلل على أن القصيدة ذات حركية شعرية خاصة بالحجر الذي يتجاوز الرمز الثوري إلى الأسطرة الماثلة في إسراء الحجارة للحجارة، والبيوت القلادة من الرفض، والعرس الحجري، وأغنية الشموس، وصوت خديجة العربي المدور كالشمس، وتشرّش ندى صبار الخليل في دم القلب الصغير، ودق الحجر على أبواب البلاد المقفلة... إن هذه الحركية تجعل إيقاع القصيدة ذاته إيقاعاً أسطورياً، لا يمكن أن نكتبه ببساطة في كلمات نقدية محدودة، وليس بإمكاننا أن ننظر إلى الواقع من خلال ترميز الحجر وأسطرته في القصيدة، في حين يمكن أن ننظر بسهولة إلى الواقع من خلال هامشية رمز (قبعة الصديد/ الحجر البليد) في القصيدة، ونرى حينها دلالة قبعة الصديد على الكيان الصهيوني، والحجر البليد على الموقف

العربي، وزمن «الفيتو» الممسوخ بوصفه جزءاً من قبعة الصديد على الموقف الأمريكي وما يؤيده!!

في ضوء ما سبق، ندرك أن قصيدة الصيخان قائمة على الحركية المنسجمة في ذاتها، والقادرة على توصيل دور الحجر - رمزاً وأسطرة - في بناء القصيدة المتماسكة، المفضية إلى إيقاع شعري غنائي من نوع السهل الممتنع. فالمباشرة والسهولة التي نجدها في إيقاع «هو الحجر الفلسطيني» أو «أنا الحجر الفلسطيني» قد تغدو ممتنعة في بعض السطور الشعرية، مثل: «أغنية الشموس إلى الشموس/ من شاف الأغاني؟ ومن طارت بداخله الحمامة ؟».. ومع ذلك تبقى هذه القصيدة محكومة بحركية الحجر ودلالاته المتعددة في تكوين غنائية ممزوجة بالدرامية في لغة شعرية من نوع السهل الممتنع، كما أسلفنا!!

* * *

تمتلئ لغة قصيدة «المجد أنت .. والحجارة صولجانك» لمسافر، بلغة أسطرة الواقع التي تدمج بين الأطفال والحجارة في صياغة التحول الثوري أو الولادة الثورية المنبعثة من زمكانية الرماد أو الموت؛ لذلك تبدأ القصيدة بملحمة ولادة الانتفاضة من خلال انتفاضة (يشبّ): الحجر، والأرض، والولد، والإيمان والغضب. وهي انتفاضة تؤكد بعد هذه الولادة الحميمة بين عناصرها التشكيلية العلاقة القوية بين الطفل وحجارته وأرضه (الزيتون) في صور العشق وفيضان الحنان:

الآن.. يدني من حجارته إليه

يشد في عشق التراب

على يديه.. بحبها

تسقي بفيض حنانها..كفاً

وطفلاً.. في مشيمته

ونسغ شجيرة الزيتون

يؤوي من يشاء إليه

من أترابه زمراً[53].

ولا تتوقف هذه العلاقة الحميمة التي يغدو الطفل محورها، والحجر أهم سلاح يواجه به عدوه، عند حدود التراب (الأرض)، وإنما تتجاوزه إلى البحار، فتغدو حصباء التراب، ومحار البحار بين يدي هذا الطفل الثائر لجرحه المدمي، باحثاً عن مجده النابت فيما بين يديه من سلاح المحّار والحجر، العلاقة الثورية الحميمة بالوطن الخصيب، وأنها (الحصباء والمحار/ الحجر) السلاح الذي تنتسب إليه المروءات العربية:

يا أيها الطفل الفلسطيني

خذ بيديك .. محار البحار

وخذ بها الحصباء

محصها بمسك نجيعك المطلول[54]

هذا المجد بين يديك

ينبت في المحار وفي الحجر

هذا الحجر..؟!

وطن ..يفيض الماء في جنباته

ريّا زلالا

يهبط خشية

سهم إذا عزت سهام «أمية»

وإليه تنتسب المروءات

التي احتفلت بعزتها «مضر»[55].

إن هذه الحركية التي تجعل الطفل سيداً، والحجر وطناً، والعلاقة بينهما في ثورة تحمل المعجزات (آيات الحجر)، هي البنية الترميزية الأسطورية التي تجعل هذه القصيدة في تعاملها مع الواقع تتجاوز العادي والمألوف إلى الأسطرة بوصفها أهم مرتكزات شعر التفعيلة الذي يتكئ - عموماً، كما ذكرنا سابقاً - على أسطرة الواقع في تعامله مع الانتفاضة الفلسطينية.

* * *

وفي نهاية المطاف بخصوص حركية الترميز والأسطرة في شعر التفعيلة، لا تختلف هذه الحركية كثيراً في قصيدة «ملحمة الوطن على كف الحجر» لبديعة كشغري عما سبق في قصائد الفيفي، والصيخان، ومسافر.. إذ تتشكل الحركية في القصيدة من خلال إيقاع التساؤل التعجبي الذي يساوي بين الحجر و الطفل في ملحمة المواجهة التي تبهر كل ما حولها، حيث يتكون الإيقاع التعجبي من همزة التسوية و«أم» العاطفة التي تشارك بين ما بعدها وما قبلها في الحكم. في ضوء هذا التساؤل التعجبي تسير القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، وهي تمتلئ بتحولات الطفل والحجر في معاني: الثورة، والتجدد، والإبهار... وتصديع الآخر وترويعه...!!

وتشير بديعة كشغري في نهاية قصيدتها إلى إنسانية نورانية عفوية طفل الانتفاضة في مأساته الدامية، وهو ينقش نور ملحمة وطنه على كف الحجر؛ إذ تعد هذه العفوية قمة الرؤية الإنسانية التي تجعل الشعر ينشدّ إلى هذه الانتفاضة بوصفها رمزا لانتصار الإرادة الإنسانية

على عقلية آلة الشر الشيطانية الماثلة في الوجود الصهيوني؛ بوصفه مريضا بعقد التاريخ المبتور، وعقد النقص والنقمة التي خلفها هتلر، فانتهكت حرمة المواثيق الدولية، وشوهتها ،فكانت الانتفاضة في تصورها مثل ولادة الرسل المبعوثين بمعجزات الخير والعطاء:

طفل أم إعجاز يبعث...

ليعيد الحرمة للميثاق الدولي

ويعالج عقد النقص،

وعقد النقمة

وأحقاداً خلفها «هتلر»

عفوية هذا الطفل الإبداعي

ترصد مأساة دامية

تلقائية هذا الطفل النوراني

ترفض تاريخاً مبتوراً

تكتب ملحمة الوطن

سطوراً.. نوراً

تنقشها على كف الحجر[56].

* * *

من جهة أخرى، تنطلق حركية ترميز الحجر وأسطرته في قصائد التفعيلة (قصائد: عبدالله بن إدريس، وعبدالرحمن العشماوي، وعبدالرحمن السويداء) من منطلق الصوت المباشر للحجر بوصفه البطل المحرض على المقاومة والثورة في قصيدة ابن إدريس، أو بوصفه جزءاً من

صوت الشاعر المهيمن على اللغة الشعرية في قصيدة العشماوي، أو بوصفه موصوفاً بفاعلية في قصيدة السويداء.

وتعد هذه الحركية المباشرة في هذه القصائد سبباً رئيساً في إعطاء الحجر قيمة رمزية مثالية تقريرية، دون تفعيل حركية هذه القيمة الرمزية المثالية إلى درجة الحركية الأسطورية ذات الإيقاع الإيحائي لا المباشر. فوصف الحجر بصفات مثالية مبالغ فيها (عند السويداء)، وجعله لساناً فصيحاً (عند ابن إدريس)، وسلاحاً يحقق بداية الطريق إلى العلاقة الحميمة بين المصحف والسيف (عند العشماوي).. لا تعطي قيمة أسطورية عالية في قصائدهم، يمكن تصورها في السياق غير المباشر من خلال إيحاءات اللغة لا دلالاتها المباشرة أو المجازية فحسب!!

ومن ثم، فإن حركية الحجر في هذه القصائد تغدو حركية غير متلاحمة، لأنها تتفكك أحياناً بفعل ما يتيحه الشعر العمودي أمام الشاعر من استطرادات شعرية، قد لا تكون على صلة حميمة بحركية الحجر التي تجعلنا ننظر إلى القصيدة، في غياب الدفقة الشعرية المتكاملة، على أنها وحدة شعورية، لا وحدة عضوية، وهذه الوحدة الأخيرة (العضوية) تكاد تكون شبه متحققة في قصيدة التفعيلة، إضافة إلى تحقق الوحدة الشعورية فيها.

ففي قصيدة التفعيلة يوجد - عموماً - دفقة شعرية مركبة، وهذه الدفقة قد توجد أيضاً في القصيدة العمودية، لكنها بحكم قيود إيقاع البيت الشعري ينتابها - في أحيان كثيرة - خللاً من نوع اللغة الفضفاضة، مما يؤثر على تطور درامية/ حركية الحجر بين الترميز والأسطرة، فتغدو المباشرة من جهة، واللغة الفضفاضة من جهة أخرى، عاملين من بين العوامل الأخرى التي تؤثر على تدفق إيقاع حركية الحجر في القصيدة العمودية، دون تعميم!!

التركيب والخلاصة:

تناولنا «الحجر» بين الترميز والأسطرة في أربعة سياقات رئيسة، هي: العنوان، والصورة الشعرية، والعلاقة بما حوله، وحركيته في بنية القصيدة. وقد حاولنا من خلال هذه السياقات الأربعة توضيح الأسئلة المنهجية الثلاثة التي طرحناها في مدخل هذه الورقة، وهي - بوصفها قضايا إشكالية: صورة الحجر الرمز في بنية القصيدة، وأبعاد تفاعلاته مع ما حوله من الأطفال والأعداء والأرض والأمة والإنسانية، وتحوله من الترميز إلى الأسطرة في ضوء أسطرة الواقع واللغة.

رأينا دلالة العنوان التي تشير إلى أن الحجر يشكل علامة مركزية في القصيدة؛ تبين أنه رمز رئيس دال على أن القصيدة بمجرد أن يكون الحجر عنواناً لها، فإنها برمتها، على العموم، تنتمي إلى أدب الانتفاضة العربية الفلسطينية. وتغدو الدلالة أكثر وضوحاً عندما يرتبط الحجر بالأطفال بوصفهم رمزاً رئيساً أيضاً للمقاومة العربية الفلسطينية الشعبية التي اتخذت الحجر سلاحاً لا ينفد في مواجهة طغيان الكيان الصهيوني المادي.

وتعد الصورة الشعرية الخاصة بالحجر من أهم السياقات الشعرية التي دفعت الحجر من مستوى الترميز فقط بعد نفي التقريرية والمألوف إلى مستوى الترميز الأسطوري، بحيث غدت صورته متجاوزة، إلى درجة كبيرة، حقيقة كونه سلاحاً محدود الفاعلية في الواقع الطبيعي أو الفعلي، فرأينا صورته تحمل تأثيراً أسطورياً في نمو الانتفاضة، وفي انتصارها المعنوي على عدوها، وهذه الصورة الشعرية إن دلت على شيء؛ فإنها تدل أول ما تدل على رغبة دفينة لدى الشعراء كلهم في الوقوف بجانب هذا التحول الثوري الإنساني لشعبهم المضطهد في مواجهة أعداء الحق والإنسانية، فصار الشعراء جزءاً مهماً من هذه المعركة الإنسانية على

الرغم من محدودية تأثيرها الواقعي في عدوها؛لكنها تبقى في التصور الشعري جزءاً من الواقع المحلوم الذي يتجاوز ضبابية الهزيمة التي خلفتها نكسة حزيران 1967، ورؤية تستشرف الطريق الحقيقية إلى المستقبل المشرق في تحولات أكثر فاعلية للحجر، سنراها أكثر أسطرة من خلال العمليات الاستشهادية، حيث يصبح الواقع من الناحية التصويرية أكثر أسطرة من الأسطورة أو من الشعر/ التخييل نفسه!!

أما علاقة الحجر بما حوله، فقد بدت علاقة حميمية، تتجاوز المألوف والعادي إلى الأسطوري، وخاصة في مجال العلاقة بينه وبين كف الطفل التي أعطت الحجر أبعاده الإنسانية، ودلالاته العميقة في عدالة الانتفاضة ومشروعية معركتها في مواجهة الكيان الصهيوني الذي تأثر كثيراً - كما بدا في التصور الشعري - جسدياً ونفسياً من فاعلية مقاومة الحجر في كفّ الأطفال. كما أن الزمكانية التي ينتمي إليها الحجر والطفل بدت تنجز تفاعلها، فتجلت الأرض في عرسها، وصار زمن الانتفاضة زمناً للانبعاث؛ لأنه الزمن الوحيد الذي يناقض زمن الموت والغياب؛ الذي رأيناه في غياب الأمة وتفككها وانهزاميتها، وهذا ما جعل الشعراء الذين يكتبون القصيدة يقسمون ذاتيتهم إلى قسمين: قسم مع ضمير الأمة الغائب عن مجاراة الانتفاضة، والقسم الآخر: انفعل بالانتفاضة وتحول إلى جزء منها من خلال الحب والتطلع إلى النصر الحتمي المقبل في الزمن القادم؛ مادام في الأمة هذا البعد الانبعاثي الإنساني المقاوم؛ متمثلاً في الانتفاضة العربية الفلسطينية الشعبية!!

وقد اتضح لنا، أن حركية الحجر في بنية القصيدة من عنوانها إلى آخر سطورها، تعد حركية محورية، يبدو فيها الحجر، في جل القصائد، هو اللفظة والدلالة معاً، بحيث رأيناه إيقاع القصيدة الأول، وتنوع إيحاءاتها، ثم رأينا توهج هذا الحجر؛ ليصير إيقاعاً أسطورياً انطلاقاً من مفهوم

أسطرة الواقع. ومما يجدر ذكره هنا أن قصيدة التفعيلة تعد أكثر قرباً من أسطرة الحجر قياساً إلى القصيدة العمودية التي مالت إلى التقريرية والمباشرة على وجه العموم.

لا شك أن تجربة الشاعر ومستواه الشعري، يؤثران في بناء قصيدته، لكن خصوصية الشعراء في التجربة الشعرية والمستوى الفني لهذه التجربة، لا تجعل الشعراء يختلفون في التصور العام بخصوص رمزية الحجر وفاعليته في بناء القصيدة الشعرية، فكلهم تأثر تأثراً إيجابياً بسلطة الحجر بوصفه رمزاً إنسانياً للانتفاضة الشعبية، وأن جميعهم يتفقون في سياق أسطرة (أو الطموح إلى أسطرة) هذا الحجر الرمز، وعده قدرة ثورية تتجاوز العادي والمألوف في الواقع، على الرغم من أن هذا الواقع، كما ذكرنا مراراً، هو واقع غير مألوف، هو واقع متخيل، بل هو واقع أسطوري؛ لأن ميزان المواجهة أو الحرب فيه لا يمكن توصيفها بكلمات عادية، مألوفة.. فقدرة الكيان الصهيوني العسكرية غير الإنسانية تعد رمزاً شيطانياً يتجاوز تصورنا للشيطان نفسه، الذي يبدو أنه سيكون أرحم من «بيغن» أو «شارون» أو غيرهما مما يفرزه هذا الكيان من رموز صهيونية مارست المجازر في أبشع صورها !!

والسؤال الذي يطرح نفسه: هل الشعر يظلم الانتفاضة العربية الفلسطينية الشعبية عندما يحملها أكثر من طاقتها في تفعيل جانب النصر على حساب تهميش جانب الجراح والآلام؟!

قد نجد من يقول: إن الشعر يجعل من الضحية بطلاً خارقاً!!

يمكن أن نعترف بهذا التصور جزئياً، انطلاقاً من أن السرد في مواجهة الشعر يميل إلى توصيف الأشياء في سياقها الواقعي اللافت، فيبين – على سبيل المثال – فاعلية الانتفاضة بجانب سلبياتها الكثيرة. أقول هذا الكلام في ضوء قراءة كتبتها قبل عشر سنوات عن الانتفاضة في الرواية

العربية الفلسطينية، ولم تنشر آنذاك جريدة الجزيرة التي نشرت عدة حلقات منها مقدمة الدراسة، لأنها كانت مقدمة ضد الشائع عن الانتفاضة، إذ اتضح لي من قراءة الروايات أن ما نخسر في زمكانية الانتفاضة أكثر بكثير مما نربح ، ولم أكمل الدراسة فيما تبقى من روايات؛ لأنني شعرت حينها أن جمالية الانتفاضة قد تخفت كثيراً، إن لم يسأ إليها في روايات كتاب فلسطينيين يعيشون داخل فلسطين المحتلة!!

لذلك تبدو اللغة الشعرية مغايرة لما يمكن أن يكتب في السرد ، ولا يلام الشعراء في هذه المغايرة، لأن الشعر دفقات من المشاعر التي تنجذب إلى فكرة أسطرة المقاومة وإنسانيتها ، ولا يعني الشاعر بعد ذلك إن كان هناك خسارة أو ربح يحسبان بطريقة عقلية أو حسابية أو لغة نثرية. من هنا نبرر ميل الشعراء كلهم إلى أسطرة الحجر والطفل والزمكانية أسطرة إيجابية في سياق الانتفاضة العربية الفلسطينية!!

ورقة المؤتمر (الملخص)

(1)

عندما نويت الكتابة عن «الحجر في الشعر العربي السعودي» خامرتني فكرة البحث عن إشكالية نقدية لم تطرح في هذا السياق، فكانت إشكالية الحجر بين الترميز والأسطرة - في تصوري - تحقق هدفين:

الأول: أن يتأكد البعد الترميزي الكامل للحجر؛ بعد أن جعلته الانتفاضة العربية الفلسطينية رمزاً إنسانياً للمقاومة الشعبية، ومن ثم جعله الشعر رمزاً أدبياً رئيساً في جماليات أدب الانتفاضة.

الثاني: أن تتبلور جمالية الأسطرة من خلال العلاقة الحميمة بين

الواقع الفعلي والمتخيّل؛ إذ كثيراً ما نجد، في ظروف القضية العربية الفلسطينية، أن الواقعي أكثر تخييلاً من المتخيّل أو التخييل..

في جانب الأسطرة تحديداً، كانت في ذهني قبيل الشروع في جمع القصائد التي تتعنون بالحجر أو الحجارة، ثلاثة أنواع من الرؤى الأسطورية التراثية عن الحجر:

الأولى: حجر «سيزيف» الإغريقي الذي يدحرجه سيزيف من الوادي إلى قمة الجبل، وقبيل أن يصل به إلى القمة يسقط عائداً إلى القاع، فيتكرر هذا الفعل بوصفه عقاباً ..... لسيزيف على ذكائه ومكره بهم. وهنا يبدو سيزيف الإغريقي أفضل حظاً، كما يتصور أحد الباحثين الفلسطينيين، من سيزيف الفلسطيني الذي يجد دوماً من يحفر أمتاراً أخرى في قاع الوادي خلال كل مرة يدحرج فيها قضيته إلى قمة الحل الفعلي أو التوهمي!!

الثاني: حجر الفلاسفة السحري أو الحجر الخيميائي (الكيميائي) الذي يحول المعادن الرخيصة إلى معادن ثمينة، بل إنه يعيد الشباب إلى الشيخوخة.. وفي هذا السياق أسطر الشعراء الحجر العربي الفلسطيني على طريقة حجر الفلاسفة، دون أن تكون لديهم قصدية التداخل بين الحجرين في الوعي على أقل تقدير!!

الثالث: حجر تميم بن مقبل الجاهلي: «لو أنّ الفتى حجر».. وهو حجر إن حضرت فيه درجة من «البلادة» العليا من خلال التمني المستحيل؛ فإنه قد يعني أيضاً مطلق الصلابة التي لا تنكسر أمام صروف الدهر ونوائبه كما ينكسر البشر..

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر تنبو الحوادث عنه غير مكلوم

عندما بدأت أحلل القصائد العشر التي اخترتها بوصفها عينة شبه

عشوائية من بين ما يقارب خمسين قصيدة في الشعر العربي السعودي تعنونت بالحجر أو الحجارة، كما أسلفت، اكتشفت أنه يصعب أن تقرأ القصائد بوساطة حجارة سيزيف والفلاسفة وتميم؛ إذ بدت هذه الحجارة كأنها تقحم نفسها من خارج القصائد إلى داخلها؛ لأن مثل هذه القراءة لا يصلح فيها مثل هذه العينة العشوائية.. لذلك أخفيت هذه الحجارة الأسطورية، على أمل أن تكون مجال قراءة أخرى في الشعر العربي السعودي أو في غيره.

بدأت التفاعل مع النصوص من خلال قضايا الأسطرة الأخرى التي تعني التداخل بين الحاضر والتراث في بناء مصطلح نقدي متجدد يبين أننا نعيش في زمكانية غرائبية، تغدو فيها الأساطير القديمة - أحياناً - أقل أسطرة من أساطير الحاضر، إذ إننا لو قارنا - على سبيل التمثيل - بين «شارون» بوصفه واحداً من آلهة العالم السفلي الذين عذبوا سيزيف الإغريقي في التراث، وبين «شارون» بوصفه إرهابياً يسعى إلى أن يدمر سيزيف العربي الفلسطيني، لوجدنا، بكل تأكيد، أن شارون في التراث أقل إجراماً وبشاعة من شارون في الحاضر!!

ولعل ما يراه الشعراء العرب الملتزمون اليوم من سوداوية في زمكانية عالمنا السفلي المستلب، أو ما يمكن أن نسميه: انهيار الذات في مواجهة الآخر/ الفعل الصهيوني ومتخيّله، على الأقل ما بين «نكسة حزيران» وأوهام «أوسلو»، يشكل الدافع الذي جعلهم يرون في الانتفاضة العربية الفلسطينية اكتشافا حقيقيا لحجر الفلاسفة، بوصفه الفردوس المفقود في زمكانية الانهيار، وهنا أيضا سنجد « معنى جديداً» لحلم الشاعر الجاهلي تميم بن مقبل: «لو أن الفتى حجر» على أساس أن الحجر رمز إنساني للمقاومة الشعبية.. ثم سنجد «اتفاقيات أوسلو» - في التصور الشعري - تتماثل مع حجر سيزيف بوصفه تعبيراً عن «مفاوضات

السلام الوهمية» التي ما إن تصل إلى قبيل القمة حتى تتدحرج إلى قاع أكثر انحداراً مما كان عليه في زمكانية سابقة!!

(2)

على أية حال ، تتداخل في هذه القراءة النقدية ثلاثة عناصر، هي:

- الانتفاضة، وما تملكه من صراع عميق مؤسطر؛ لأنه غير متكافئ بين قوى الخير والشر.
- اللغة الشعرية، وما تملكه من تخييل عميق وأسطوري أيضاً، يحتضن فاعليتي الخلق والإبداع.
- الترميز والأسطرة، وما يملكانه من رؤى: الانبعاث، والمراوغة، إلخ..

في ضوء هذه العناصر تبنيت، في ورقتي النقدية، ثلاث إشكاليات جمالية رئيسة لقراءة الحجر بين الترميز والأسطرة في القصائد المختارة:

الأولى: الصورة الشعرية بوصفها نبع الترميز والأسطرة، وهي أهم مقومات الشعر بما تتضمنه من التكثيف والإيحاء والإيقاع.. وهنا قدّمت القصائد المختارة، على وجه العموم، الحجر في صور تشخيصية وتخييلية جعلته أسطورة معاصرة بكل ما تعنيه الأسطرة من دلالات الانبعاث، والمراوغة، والمطلق، والمعجز.

الثانية: كثافة العلاقات التي جعلت القصيدة بنية متشابكة إلى درجة التعقيد الفلسفي التي ترينا لغة القصيدة متدفقة متمردة على ما عرف بشعر المناسبات.. لذلك تحوي القصائد إضافة إلى الحجر عدة رموز أخرى لا تقل أهميتها عن أهمية الحجر في تشكيل بنية القصيدة الكلية، ومن هذه الرموز: الطفل، والأرض، والأمة، والعدو، وذات الشاعر.. وتعد العلاقات الكثيفة المتشكلة بين هذه الرموز وغيرها من أهم جماليات شعر

الانتفاضة وأدبها!!

الثالثة: الحركية، وهي هيمنة حركية الحجر على القصيدة كلها عندما تقرأ القصيدة من منطلق رمزية الحجر وأسطرته. ويعد اختيار القصيدة في إطار عنوانها الحجري، كلياً أو جزئياً، عاملاً حاسماً في تأكيد هيمنة حركية الحجر على بنية اللغة الشعرية .

(3)

ليس بوسع أية قراءة نقدية أن تصل إلى نتائج نهائية في قراءتها للغة الأدبية وفق بنيوية المنهج الأسطوري الذي تبنيته في هذه الورقة النقدية؛ لأن الأسطورة ذاتها بوصفها أسطرة أو نزوعاً أسطورياً، تعدّ رؤية نقدية مراوغة، يمكن تشكيلها بطرق متعددة قدر تعدد القراءات التي يقوم بها مجموعة من النقاد أو القراء، فما يمكن أن ينظر إليه على أساس أنه أسطوري، قد لا يرى فيه الآخر ما يثير الأسطرة.

إنما نستطيع التأكيد أن اللغة الشعرية نفسها بمجرد أن تقرأ أو تحضر بوصفها شعراً، لابد أن تستحضر معها قدراً ما من الفضاء الأسطوري الذي يفكك الحدود بين الشعر والأسطورة، لذلك نقرأ قصيدة «الحجر» للصيخان، فتفضي بنا إلى فضاء القيم المطلقة التي تجعل الحجر رمزاً مطلقا للإنسانية والخير والمقاومة. ونقرأ قصيدة «حجر» للفيفي، فنعيش من خلال قراءتها تعالي موسيقى الانبعاث والخلق الأسطوريين، وكأننا أمام أسطورة انبعاث تموز من العالم السفلي، بوصف الحجر مطراً لا يختلف عن المطر في رائعة السياب!!

وتضعنا بديعة كشغري في قصيدتها «ملحمة الوطن على كف الحجر» في غابة من التساؤلات المنبهرة بولادة الحجر المعجزة وطفله في زمكانية اليباب أو الرماد؛ فتغدو القصيدة ملحمة قصيرة تحمل تساؤلات

كبيرة، القصد منها تعريف المعجزة واستيعاب حدوثها في واقع لم تولد فيه المعجزات منذ أزمنة بعيدة، لذلك يتوقع أن ينقلب العالم رأساً على عقب احتفاء بهذه الظاهرة الانبعاثية التي تولد من رحم حجر الفلاسفة على وجه التحديد!!

وكذلك يولد الحجر عند مسافر في قصيدته «المجد أنت والحجارة صولجانك» من رحم زمكانية المقبرة، فتتشكل صوفية العلاقة بين الحجر والطفل من خلال كونهما السيّد المنقذ الذي يبجل وتحدث على يديه معجزات النصر.

يمكن القول: إن قصائد: الصيخان، والفيفي، ومسافر، وكشغري، تحقق فضاء الأسطرة الأعلى من بين القصائد التفعيلية السبع، حيث يخفت هذا الفضاء الأسطوري في القصائد التفعيلية الثلاث الأخرى، وهي قصائد: حمد الزيد، وفهد النصار، وعبدالله الحميد؛ لأنها تميل إلى اللغة المباشرة والتقريرية.. ومع ذلك فإنها تؤسطر الحجر نسبيا انطلاقا من المبالغة في تفعيل دوره، فيغدو عند الزيد رجماً للشيطان الصهيوني، وعند الحميد بديلاً عن غياب الأمة وانهزامها، وعند النصار منظومة تاريخية تبين دور الحجر المهم منذ بداية التاريخ البشري إلى يوم الانتفاضة الأول!!

وتميل القصائد العمودية الثلاث المتبقية لكل من ابن إدريس، والعشماوي، وعبدالرحمن السويداء إلى نمطية الشعر التفعيلي عند الحميد والزيد والنصار؛ لأنها تبني رمزية الحجر الفاعلة في المقاومة على حساب أسطرته، فبقيت قيمة الحجر تميل إلى الرمزية أكثر من ميلها إلى الأسطرة، انطلاقاً من أنه اللغة الوحيدة الصالحة للمواجهة في الصراع الوجودي والمبشرة بحتمية النصر..

من الصعب أن نحيل هذا التصور في المفارقة بين الشعر العمودي

والشعر التفعيلي في تعميق الأسطرة أو تهميشها، إلى الشكل الشعري، فالمسألة في تصوري تتعلق باختلاف شخصية شاعر عن آخر، لأن الشعر التفعيلي، كما أسلفنا فيه مستويان، أحدهما (الزيد، وحميد، والنصار) لا يختلف كثيراً عن مستوى الشعر العمودي (ابن إدريس، والعشماوي، والسويداء).

ومع ذلك تبقى الأسطرة والترميز - كما هو معروف، من أبرز الخصائص الفنية التي تميز شعر التفعيلة عن الشعر العمودي.

(4)

تتشكل صورة الحجر من خلال القصائد كلها، دون التفريق بين قصيدة وأخرى، في عدة صفات مطلقة معجزة، تجعل هذا الحجر قدرة ترميزية أسطورية عليا في بنية اللغة الشعرية، نذكر من هذه الصفات:

أنه: المطر، والتبر، والسيد، والزاد، والآية، واللغة، والأغنية، والأسطورة، والجمال، والإسراء، والإعصار، والبركان، والتاريخ، والحدث، والوسام، والإنسان..

ولعل الوقفة المتأنية عند الدلالات العميقة لهذه الصفات وغيرها في سياقها داخل اللغة الشعرية سترينا أن الحجر أسطورة لا علاقة لها بالواقع الفعلي الماثل في المعاناة العربية الفلسطينية، المعاناة إلى حد الحياة على ذمة الموت إن جاز هذا التعبير الشعبي الشائع بين الناس في فلسطين..

كما تعدّ أسطرة الحجر من خلال علاقته بما حوله إشكالية رئيسة في القصائد كلها، فهذا الحجر في حد ذاته غير مهم؛ مما يعني أنه اكتسب صفاته المهمة من خلال سياقات زمكانية ولادته، والكف التي تحمله،

والوجه الذي يتلقى رميته، والكف البليدة العاجزة عن حمله ، واللغة التي تتغنى به ..

فقد نظر الشعراء إلى ولادة حجر الانتفاضة من منطلق الانبعاث من رحم اليباب والرماد والظلام، من هنا نجد في الشعر زمكانيتين: زمكانية الموت قبل الولادة، وزمكانية الحياة بعد الولادة أو الانبعاث. فمن صفات زمكانية الموت: اليباس، والانحدار، واليأس، والقهر، والقيد، والضعف، والجراح، والهم، والبكاء، والصمت والركون، واليتم، والثكل، والبلادة، والشجب، والمتاجرة.. ثم يحدث التحول بعد الولادة فنرى زمكانية خصب جديدة، يمكن أن نرى بعض ملامحها في صفات الحجر السابقة.

تعد كف الطفل الفلسطيني كفاً أسطورية باهرة، وهي تحقق إنجازاً صخرياً وإنسانياً، يتماثل مع معجزات الرسل في التصور الشعري.

أما الشيطان المرجوم فهو صورة كاريكاتورية أسطورية تتدفق منها الدماء جسدياً، وتتغلغل فيها خلايا الرعب فتهزها من الأعماق؛ لأن هذا الشيطان (الكيان الصهيوني) في الشعر شخصية نذلة، مستبدة، متغطرسة، جبانة، ظالمة، باغية، مغتصبة، حاقدة، كاذبة، ملفقة، لعنة، قردية، أفعوانية، عقربية.. تستحق الرجم حتى الموت أو تفرّ إلى غير رجعة!!

في الأحوال كلها، نحن أمام لغة شعرية ممتلئة بالقاع الأسطوري؛ ليس في وصف الحجر فحسب، وإنما أيضاً في وصف الطفل ونقيضه الصهيوني، وكل ما حول الحجر ولغة الحجر!!

(5)

في ضوء ما سبق يمكن أن نقول:

إن حركية إيقاع الحجر تهيمن على القصائد التي تتعنون به وحده،

وأعني قصيدتي الصيخان والفيفي، ففيهما يتكرر العنوان في المتن، وتتكرر قافيته، وتغدو الدفقات الشعرية مليئة بصورته، ومن ثم تتشكل حركيته الإيقاعية لفظاً ودلالة في اللغة كلها، فيصير محور نسيج النص، مما يشكل دلالته الأسطورية بوصفها قيمة مطلقة في اكتمال ثورة الحجر عند الصيخان، وبوصفها رمزاً للخصب الأسطوري المتماثل مع المطر في سياق الخلفية التموزية عند الفيفي.

أما القصائد التي تتعنون بالحجر والطفل معاً، فإننا نجد فيها، ملحمية العلاقة بين هذين الرمزين المتداخلين، كما نجد فيها أسطرة في بناء العلاقة الحميمة بين الطفل والحجر، يظهر هذا التصور واضحاً في حركية قصيدتي مسافر وبديعة كشغري، إذ نجد في القصيدتين تساوياً في الأهمية بين الحجر والطفل، وبذلك يصعب الفصل بينهما لأنهما في سياق ملحمي أسطوري، نرى فيه الحجر طفلاً، والطفل حجراً، وتبدو الحركية في نهاية المطاف مسكونة بخلفية الأسطرة المتولدة من الانبعاث والخصب في زمكانية اليباب، ومن رمزية انتصار إنسانية الخير على شيطانية الشر.. لذلك تتبدى الحركية الأسطورية في هاتين القصيدتين حركية مراوغة تحتاج إلى الحفر بعيداً في نسيج اللغة للتعرف إلى الخلفية الأسطورية العميقة بوصفها تتماهى في اللغة الشعرية!!

كأني قد بينت في المقاربة النقدية أن القصائد تتفاوت فيما بينها في تفعيل أسطرة حركية الحجر، وما ذكرته هنا من إشارات توضيحية عن هذه الحركية في قصائد الصيخان، والفيفي، ومسافر، وكشغري، يشكل دليلاً على أنها نماذج عليا في أسطرة الحجر، ومن ثم فإن بقية القصائد تعد ذات حركية محدودة قياساً إلى حركية القصائد الأربع المشار إليها.

(6)

في النهاية، أعترف بأن ما قدمته في هذه المقاربة لا يتجاوز المغامرة النقدية، وأن هذه المغامرة تحتاج إلى تأسيس منهجي أسطوري أكثر مما فعلت، وأعترف أيضاً أنه كان بإمكاني أن أختار قصائد أكثر عمقاً وترميزا ًوأسطرة من بعض القصائد المختارة.. لكنني آثرت بعض العشوائية في اختياراتي، لتكون قراءتي في أرض متعددة المستويات، مما يعطي هذه المقاربة – في تصوري – ميزة ما؛ لأنها لم تحصر نفسها في النماذج العليا، لتتهم بالانتقائية!!

الهوامش

1) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط 5، 1988 ص 217.

2) نذكر من هذه الدواوين: «صوت الحجارة وأصداء الصهيل» لعبدالله حميد و«حجر» لفهد النصار، وهما من مصادر هذه الورقة النقدية.

3) ينظر على سبيل المثال كتاب محمود إسماعيل عمار: صورة الحجر الفلسطيني في الشعر السعودي، إصدارات نادي أبها الأدبي 1424هـ، 2003م. ودراسة محمد الزير: قضية فلسطين في الأدب السعودي، كتاب: القضية الفلسطينية في الأدب المعاصر «فلسطين والمملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بالرياض، 2002/1423، ص ص 42-166 ومن عناوين الكتب الصادرة في العالم العربي: «صدمة الحجارة: دراسة في قصيدة الانتفاضة» لعبدالعزيز المقالح، و«زمن الحجارة . دراسة في شعر الانتفاضة» لسليم حسني، و«الثقافة والحجر» لسهيل كاشا.

4) ينظر ديوان الشهيد محمد الدرة، ثلاثة أجزاء، إعداد عدنان بلبل الجابر وماجد الحكواتي، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2001. ومن المجموعات الشعرية العربية التي صدرت تخليداً للانتفاضة: ديوان الانتفاضة ، جمع أحمد الخاني، 1409هـ. الحجارة الملهمة (قصائد لمجموعة من الشعراء) قدم له العماد مصطفى طلاس دار، دمشق، ط 1، 1988. «ديوان ثورة الحجارة» منشورات الاتحاد العام للكتاب والصحفيين

الفلسطينيين – فرع الكويت، 1989. ديوان الانتفاضة، جمع أحمد موسى الخطيب، منشورات لجنة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، سفارة فلسطين، الرياض، 1991». أدب الانتفاضة الثورة، الجزء الأول: نصوص شعرية، منشورات أنصار الثورة الإسلامية في فلسطين، د.ن، د.ت.

5) فراس السّواح، الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق، 1997، ص 22.

6) ينظر عن هذا الاستخدام دون التفريق بينهما على مستوى القراءات النقدية: عبدالله أبو هيف: الحداثة في الشعر السعودي: قصيدة سعد الحميدين نموذجاً، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط 1، 2002، ص ص 80-86.

7) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1978. ص 40.

8) محمد لطفي اليوسفي: كتابات المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، دار سراس للنشر، تونس، 1992، ص 100.

9) ينظر عن أسطرة ذات الشاعر: عبدالواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ،ط 1، 1999/1419، ص 105.

10) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 223.

11) ينظر عن هذا التوظيف على سبيل المثال: أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة، ط 1، 1975، ص ص 213-464.

12) يقصد بالتوظيف الأسطوري المباشر «الرمزية الأسطورية»: اتخاذ الأسطورة قالباً رمزياً يمكن فيه رد الشخصيات والمواقف الوهمية إلى شخصيات ومواقف عصرية، لتكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية، أو إهمال مواقفها وشخصياتها والاكتفاء بدلالة الموقف الأساس فيها للإيحاء بموقف معاصر يشابهه. ينظر أحمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 288.

13) أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 215.

14) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، مطبعة الجيزة الإسكندرية، ط 1، 1979، ص 189.

15) ينظر عن هذه الرؤية: محمد لطفي اليوسفي: كتابات المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، ص 179.

16) عبدالله الصيخان: هواجس في طقس الوطن، منشورات دار الآداب، بيروت، 1988، ص 41.

17) نفسه، ص 39، وص 41.

18) بديعة داود كشغري: إذا الرمل أزهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995، ص ص 55-60.

19) عبدالله بن إدريس: الإبحار بلا ماء، دار إشبيليا، الرياض، 1998/1419، ص 46.

20) محمد لطفي اليوسفي: كتابات المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، ص 179.

21) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 99.

22) ينظر: ك.ك. راثفين: الأسطورة، ترجمة صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، 1981، ص 9.

23) محمد شاهين: الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص 16. يذكر ممن يعتقدون بهذا الرأي: ليفي شتراوس، رولان بارت، جان بياجي، إدمون ليش، مالينوسكي، دوركهايم، ماوس.

24) يقول محمد شاهين: «أهم ما حدث للأسطورة المعاصرة هو إزالة الحدود، بين اللغة والأسطورة على يد البنيويين الذين ينظرون إلى اللغة على أنها أسطورة وإلى أن الأسطورة هي خير ما يملأ الفراغ الذي ينشأ من جراء محاولة اللغة التعبير عن شيء». الأدب والأسطورة، ص 14.

25) الضمير في يقظته يعود على الدين في بيت سابق.

26) عبدالله بن إدريس: الإبحار بلا ماء، ص 48-49.

27) نفسه، ص 46. ومعنى الأصر: القيد.

28) نفسه، ص 51.

29) نفسه، ص 52.

30) عبدالرحمن صالح العشماري: الشموخ في زمن الانكسار، مكتبة العبيكان، الرياض، ط 2، 1991/1412، ص 168.

31) أحمد صالح الصالح (مسافر): عيناك يتجلى فيهما الوطن، دار العلوم، الرياض، 1997/1418، ص ص 183-184.

32) عبدالرحمن صالح العشماوي: الشموخ في زمن الانكسار، ص 169.

33) عبدالله الفيفي: إذا ما الليل أغرقني، مطابع الشريف، الرياض، 1990/1411، ص ص 46-47.

34) بديعة داود كشغري: إذا الرمل أزهر، ينظر القصيدة، ص ص 55-60.

35) نفسه، ص 55-56.

36) أحمد صالح الصالح (مسافر) : عيناك يتجلى فيهما الوطن ،ص ص .84-83

37) نفسه ، ص 87.

38) عبدالرحمن بن زيد السويداء: لواعج، دار السويداء للنشر والتوزيع، الرياض، 1989/1409، ص 67-68.

39) إشارة إلى الآية القرآنية الثانية من سورة الحشر: ﴿**هو الذي أخرج الذين كفروا من أهل الكتاب من ديارهم لأول الحشر. ما ظننتم أن يخرجوا، وظنوا أنهم مانعتهم حصونهم من الله، فأتاهم الله من حيث لم يحتسبوا، وقذف في قلوبهم الرعب. يخربون بيوتهم بأيديهم وأيدي المؤمنين ، فاعتبروا يا أولي الأبصار**﴾، وقد وظفها فهد النصار في قصيدته «منافع الحجارة»، ينظر القصيدة: فهد النصار: حجر، شركة الدباس للطباعة، 1999/1411، ص ص 41-45.

40) حمد الزيد: قصائد مطوية: مطابع سحر العرب، الطائف، 1995، ص 53.

41) عبدالله بن إدريس: الإبحار بلا ماء، ص 49.

42) النازح عن «إسرائيل»، وتعني حرفياً: الساقطين أو الهاربين.

43) المهاجر إلى إسرائيل، وتعني حرفياً: الصاعدين .

44) بديعة داود كشغري: إذا الرمل أزهر، ص ص 56-57.

45) عبدالرحمن بن زيد السويداء: لواعج، ص 67.

46) عبدالله سالم حميد: صوت الحجارة وأصداء الصهيل، دار طويق، الرياض، 1418هـ، ص 12.

47) نفسه، ص ص 14-15.

48) عبدالرحمن صالح العشماوي: لشموخ في زمن الانكسار، ص 172.

49) عبدالله الصيخان: هواجس في طقس الوطن، ص ص 39-44.

50) عبدالرحمن صالح العشماوي: الشموخ في زمن الانكسار، ص 273.

51) هذه المقولة لـ «كريمر»، وقد وضعها «بارت» عنواناً ثانياً لمقالته «الأسطورة اليوم، ينظر: عبدالهادي عبدالرحمن (مترجم) سحر الرمز مختارات من الرمزية والأسطورة، دار الحوار، اللاذقية، 1994، ص ص 57-112.

52) عبدالله الفيفي: إذا ما الليل أغرقني، ص ص 47-48.

53) أحمد صالح الصالح (مسافر): عيناك يتجلى فيهما الوطن، ص 48.

54) نجيعك المطلول: جرحك المدمي.

55) نفسه ، ص ص 85-86.

56) بديعة داود كشغري: إذا الرمل أزهر، ص 60.

ظهر اتجاهان أدبيان في بداية القرن العشرين (الفن للفن والفن للحياة) والبعض أطلق عليهما (المنتمي واللامنتمي) ودار الخلاف بين النقاد على ماهية الأدب (شعراً ونثراً) هل الفن وجد لخدمة الحياة، أم أن الفن وجد ليكون فناً وكفى، ليس له علاقة بهموم الأمة؟ ومن هنا انقسم النقد إلى قسمين: قسم يرى أن الفن يخدم الحياة، بمعنى (الوظيفة) وانبثق من ذلك ما يسمى الوظيفة المباشرة للأدب، مثل، شعر المناسبات والشعر الموظف توظيفاً مباشراً لخدمة العلوم اللغوية والنحوية والشرعية، كمنظومات النحو والفرائض والنصائح الدعوية، ورأى البعض في هذا خدمة لتلك لعلوم، من ناحيتين: الأولى نفسية، تتعلق بثقافة العربي الشعرية، وحبه لهذا الموروث.

والثانية علمية، تتعلق بسهولة حفظ الشعر المركب على الأوزان الموسيقية، والتغني به في كل مناسبة، فالعلوم - في ذلك الوقت - تقوم على الحفظ المباشر والاستظهار الفوري، بصرف النظر عن التحليل والاستنتاج.وظهر المذهب الأدبي الثاني كرد فعل على المذهب الأول، الخالي من الخيال، كعنصر مهم من عناصر المتعة الفنية، وأن الفن صار خادماً مطيعاً مسلوب الإرادة لشئون الحياة، وبالتالي تحول الشعر إلى آلة صماء، في يد من يحسن التعامل معها ومن لا يحسنه، ولم يعد الشعر يحمل الدلالة الفنية، لما اعتراه من النظم الخاوي، واختيار الألفاظ البلاغية والترصيع، ليتحول إلى دروس في النحو والمدائح والإخوانيات، ولم يبق من القصيدة إلا الوزن العروضي، وهذا ما كان يعرف بالفن

للحياة. وعندما ظهر الفن للفن أغرق الشعراء في الرمز والرومانسية الحالمة البعيدة عن شئون الحياة. وبالنظر إلى كفتي ميزان الإبداع، ما بين الحياة - كعنصر للوجود - وبين جماليات الفن، نجد ضرورة الجمع بين الطرفين، لتكتمل الصورة الفنية في خدمة قضايا الإنسان ومحيطه العام، توشيه صورة الفن الراقي والخيال العميق. ويرى البعض أن الخيال هو جوهر الفن، سواء اتفق والحياة العامة أو اختلف عنها، المهم المتعة. ونحن نحترم هذا الرأي، لكن لنا عليه الكثير من الملاحظات، ولم يخل الخيال من المبالغات، أو أنه يقوم على الكثير منها، وأولها ما يراه البعض على أنه خروج من نطاق الواقع، والحقيقة أنه لم يخرج من الواقع بصفة كلية، فالعملية مزاوجة بين الطرفين، فإذا كان امرئ القيس قد بالغ في مغامراته النسائية، فإن غيره كان صادقاً في نفس الموضوع، ومثله محمد شكري الذي اعترف في آخر أيامه بكذبه في الكثير مما ذكر، فإن غيره مر بنفس التجربة، لكن الجمال لا يتم إلا بالمزاوجة بين وجهي العملة الواحدة، وربما يصبح الخيال حقيقة في يوم من الأيام، والعكس صحيح. إنني أرى أن النص الذي لا يدهش المتلقي لا يعتبر نصاً بالمعنى الحقيقي للنص، ولكن أي نوع من الدهشة؟ هل هي الدهشة مما سكت عنه الأولون قبله، واعتبره البعض فتحاً ليس بعده فتح؟ لا أعتقد أن هذا هو النص المدهش، فلو رأى الأولون فيه خيراً لما ترددوا في ذكره، لاسيما وهو موجود في حياتهم كما هو موجود في حياتنا، ولنا في النص القرآني المثل الأعلى، ذلك النص الذي نزل بما يدور في حياة الناس اليومية وبلغة راقية هي اللغة الأدبية، التي يتكلمها المثقفون، فما سر تلك الدهشة؟ هناك أسباب كثيرة: أولها واقعية السبب، حيث يخاطب المتلقي بما يفهم وما يدور في ذهنه في الحياة اليومية. وثانيها، سلامة اللغة وقوة العبارة. وهذا هو البيان، الذي وصف به القرآن الكريم، ثم لنا أن نتساءل عن سبب بقاء النصوص الجاهلية وما بعدها، فنجد الجواب فيما توفر فيها من الشروط السابقة، فذاكرة المكان

والبيئة والزمان وقوة التشخيص، وغير ذلك جعلت من النص نصاً مرتبطاً بالذاكرة. ونخلص مما تقدم إلى أننا بحاجة إلى الربط القوي بين الواقع والخيال في النص الفني، كما أننا بحاجة إلى تجديد صورة الواقع اليومي، وما يتفق مع معطياتها، فالأغراض المباشرة، مثل المدح المجامل، وشعر المناسبات، والشعر الموظف في خدمة العلوم الأخرى، والنثر الوعظي، لا تقوم على خيال جميل يكسب النص قيمته الفنية، لأنها تقوم على ركن واحد من الطرفين، وليس فيها حرارة الشعور بالعاطفة، والصنعة والتكلف يسيطران على بناء النص، وبالعكس منها ما يقوم على الخيال البعيد عن الواقع.

المحور الأول، حول توظيف الشعر للمفردة التراثية، وهو تقليد للشعراء السابقين، من الجاهليين و حتى المعاصرين، فهي طبقة أغرقت في التقليد، وتوظيف الشعر لخدمة المفردات التراثية، حتى الذي لم يعد مستعملاً اليوم. أما المحور الثاني، فكان حول الوظيفة الإصلاحية، ولم يكن بعيد الشبه عن الأول، فيما يتعلق بالتقليد، إلا أنه يختلف عنه في إبراز الجانب التربوي، ومحاولة الشعراء نبذ الجمود وقيادة المجتمع إلى أيسر السبل للتقدم والرقي عن طريق العلم واللحاق بركب الحضارة العربية، والعالمية. أما المحور الثالث، فحول توظيف الشعر للشكوى، ومدى تأثر الشعراء بالظروف المحيطة بهم، واستمرت هذه الشكوى من الجيل الأول إلى الجيل الحالي، وهذه سمة من سمات الشعر. أما الرابع فحول توظيف الشعر في اقتناص الفرص، كتعبير عن واقع يعانيه الشاعر ويصطاد من خلاله ما يريد الوصول إليه، وهذا المحور يغلب عليه التأثر بشعر المناسبات، من الناحية الفنية، إلا أنه أرقى منه، لسبب واحد، ذلك أن هذا اللون يعبر عن الشاعر وليس عن حال المناسبة، فهو شعر ذاتي، وليس موجهاً من الطرف المقابل. أما الخامس، فيعنى بعبقرية المكان، ومدى تأثيره على الشعراء، كمتلقين ومنتجين. وقد اهتم هذا البحث بشعر

الشباب، الذين لم تتح لهم الفرص للظهور، بصرف النظر عن جودة شعرهم من رداءته، ونحن لم نعالج في هذا البحث النواحي الفنية، ولا ندرس تقويم شعر الشعراء بقدر ما نرصد واقعاً جديراً بالرصد، في مرحلة من أشد مراحل الثقافة العربية تعقيداً. ولأن البحث مقيد بزمان ومكان محددين، فقد حاولت اختصار الكثير من الشعر في هذه المرحلة، واكتفيت بالإشارة إلى بعض الشعراء المعروفين من قبل، ليكون للجدد مكان أوسع. والله من وراء القصد.

1 - توظيف المفردة التراثية:

لم تكن الثقافة في المملكة العربية السعودية مجددة ولا مبتكرة، حين ظهورها، في الثلث الأول من القرن العشرين، ولهذا السبب ظروفه التي جعلت من الأديب (شاعراً أو ناثراً أو ناقداً) مقلداً لمن قبله من الأدباء والشعراء والنقاد، ولم تتكون مدرسة ذات طابع معين، قبل ظهور الصحافة السعودية، التي بدأت بصحيفة (أم القرى) التي ظهرت على أنقاض صحيفة (القبلة) التي تأسست في العهد الهاشمي، وكان الكتاب والشعراء ينشرون إنتاجهم في الصحافة العربية، في مصر وبلاد الشام، وعدن[1]. ولهذا ظهر الشاعر السعودي مقلداً لمن قبله من الشعراء، مقتفياً آثارهم، بسبب تأثره بالثقافة العربية الموروثة، من ناحية، وعدم تمكنه من توظيف المعطى المحلي، من ناحية أخرى، والبعض تنقصه الموهبة الفنية الإبداعية، ولم يستطع الانفلات من هذه الربقة التقليدية، للأسباب التي أشرنا إليها، لأنه تأثر بالقراءة، ولم يستطع اختراق هذا النمط الشعري في بناء مفردات جديدة، لضعف الثقافة الجديدة، وضيق محيطها المحصور في نمط عروضي محاط بأسوار البلاغة الخاوية من المعنى، مما جعل الكثير من القصائد يتحول إلى نظم بارد، مزخرف بالبديع والجناس

والطباق... في محتوى فارغ من المضمون، يقوم على تركيب لغوي من المفردات القديمة على موضوع جديد، بل إن اللفظ يستعار برمته، في غير الاستعارة المعروفة في البلاغة العربية، ولا نود أن نردد العبارة، التي سار عليها القدماء، في النقد القديم (السرقات) تلك المفردة الثقيلة على السمع، وقد حولها النقد الحديث إلى(المعارضات) وهي المفردة الشائعة اليوم، على عدم دقة معناها، فالفعل (عرض) سار حذاءه، وعارض فلان فلاناً، أي سار بجانبه أو اقتفى أثره[2] وما نجده صورة طبق الأصل لشاعر آخر، خاصة في مطالع القصائد، ولا تنطبق هذه المعارضات، في الكثير من الأحيان، أما في البيت بكامله، أو في المفردة الموظفة،لأن المفردة لم يعد لها وجود، أو أنها لا تنطبق على البيئة التي نظم الشاعر فيها قصيدته، والأمثلة كثيرة في هذا المجال، مثل (الخلاخل، والأطناب) ومنهم من استعار تراكيب القرآن الكريم، في غير محلها، ولم تكن هذه الاستعارات من التضمين المعروف، وإن كانت جائزة في النثر، فإنها غير جائزة في الشعر، على رأي الدكتور عبدالله الحامد[3]، ونختلف مع الدكتور الحامد حول هذا الرأي ونحترمه، على أي حال، فشعراء صدر الإسلام كانوا متأثرين باللفظ القرآني الكريم، مثل حسان بن ثابت وعبدالله بن رواحة، وغيرهما من الشعراء، والأدب الصادق وليد بيئته، ومايزال اللفظ القرآني مؤثراً في النظم والنثر ما بقيت اللغة كائناً حياً، لكن يبقى توظيف اللفظ وما له من أهمية في السياق اللغوي والدلالة الفنية، دون التكلف واعتساف الشعر من أجل الوصول إلى الهدف المرسوم في ذهن الشاعر مسبقاً، وكان من المفترض أن يكون العكس تماماً. وقد امتد هذا النمط التقليدي، كتعبير مرتبط بالإسلام، يقول أحمد محمد جمال:

«رب هب لي زوجي وأصلح شبابي بهواها وحبها بالسلام»

وهذا البيت، على ما فيه من الضعف والتكلف، مضمن بآية من القرآن الكريم، فهو نظم يخلو من المعنى، أراد الناظم أن يظهر فيه توجهه الإسلامي، لكن المعنى سطحي، ولم يتفق مع معنى الآية الكريمة ﴿**والذين يقولون ربنا هب لنا من أزواجنا وذرياتنا قرة أعين، واجعلنا للمتقين إماماً**﴾[4] وقد سيطر هذا المنهج التقليدي على شعراء الجيل الأول، مثل حسين سرحان، وهو يقول على النمط الجاهلي،وحتى الأموي، الذي يذكر فيه الشاعر أدوات الزينة الموجودة في بيئته، ولا نرى مانعاً من ذلك، في غير تقليد النص بالنص، ومنهم من سماه (التناص) والتناص له شروطه في غير هذا السياق، يقول السرحان:

«يا رب عاذلة وعاذل في حب خرساء الخلاخل
بكراً يلومانني ويحتدمان في جور وباطل»[5]

وخرساء الخلاخل التي قال عنها حسين سرحان لم تكن ذات الخلاخل التي يعنيها خالد بن يزيد عندما قال في رملة بنت الزبير، يصف خلخالها، وأن ساقها تملؤه، فيقول:

«تجول خلاخيل النساء ولا أرى لرملة خلخالاً يجول ولا قلبا
أقلوا عليّ اللوم فيها فإنني تخيرتها منهم زبيرية قلبا»[6]

وفؤاد شاكر، يذكر الطنب، في تعليل ليس في مكانه، عندما قال:

«قد سالمتك الليالي وهي طائعة تلوذ منك بركن شامخ الطنب»[7]

فالطنب غير شامخ، إنه حبل طويل تربط به الخيمة، لكن تقليدية الشاعر جعلته يختار هذه القافية، على ما فيها من النشاز، دون التفكير في انسجام المعنى في سياق القصيدة. ولم يقف فؤاد شاكر عند توظيف المفردة، التي ذكرنا شيئاً منها، بل تعدى ذلك إلى البيت كاملاً، في مطلع

قصيدته (يوم اللقاء) التي استعار فيها مطلع قصيدة الشاعر العباسي، أشجع السلمي، عندما وصف قصر أحد الخلفاء، في عصره، فقال:

«قصر عليه تحية وسلام نَثَرتْ عليه جمالها الأيام»

فقال فؤاد شاكر:

«يوم اللقاء تحية وسلام رنت القلوب إليك والأيام»(8)

ولا تكاد قصيدة من قصائد فؤاد شاكر تخلو من المعارضة أو التقليد لشعراء العربية في كل العصور، إما البيت كاملاً أو كلمة أو جملة، فقلد أحمد شوقي، وفؤاد الخطيب، وأبا الحسن التهامي، وخاصة قصيدة الأخير، حيث استعار منها جملة بكاملها، ومطلع قصيدة التهامي:

«حكم المنية في البرية جار ما هذه الدنيا بدار قرار
وإذا رجوت المستحيل فإنما تبني الرجاء على (شفير هار)»

يقول فؤاد شاكر:

«قدر الرجال بكلفة الأقدار لم يعله غير القدير الباري
أرأيت في الدنيا وفي تاريخها مجداً يقوم على (شفير هار)»(9)

وليس من حق أي باحث أن يقوم بحكر المفردة اللغوية أو الجملة على شاعر دون آخر، فاللغة مشاعة للجميع، ما دامت الجملة تعبر عن معنى مبتكر، ليس مقلداً للسابقين، في الدلالة المعجمية.

وإبراهيم الغزاوي، وهو رائد هذه المدرسة التقليدية من المغرمين بالتقليد، خاصة في مطالع قصائده، التي قلد فيها السابقين والمعاصرين له من شعراء العربية، وها هو يقول:

«مرحباً بالأمير في أفيائه وبإهلاله وحسن إخائه»(10)

وهو يقلد شوقي في مطلع قصيدة يصف فيها الربيع:

«مرحباً بالربيع في ريعانه وبأنواره وطيب زمانه»

ونجد أتباع هذه المدرسة يكثرون من النظم على منوال القدماء، من شعراء العربية، بل إن صورة السابق تظهر في قصيدة اللاحق، سواء من الجاهليين أو من المعاصرين، ولا تختلف إلا في لفظة عن أخرى، أما المضمون فواحد في كل الحالات، ومنهم الدكتور زاهر الألمعي، الذي يكاد الشاعر الجاهلي يطل علينا برأسه، في معظم قصائده، فهو يتقمص شخصية بشامة بن حزن النهشلي، والمرقش الأكبر، وطرفة بن العبد، من الجاهليين، وأبي البقاء الرندي، وابن زيدون، وابن خفاجة، من الأندلسيين، وغيرهم كثير. يقول:

«إنا بنو أمة تأبى مكارمها أن تستكين لأطماع المعادينا»[11]

ويقول النهشلي:

«إنا بنو نهشل لا ندعي لأبٍ يوماً، ولا هو بالأبناء يشرينا»

وقول المرقش الأكبر:

«إنا لنرخص يوم الروع أنفسنا ولو نسام بها في الأمن أغلينا»

ويظهر تقليده واضحاً لأبي البقاء الرندي، في قصيدته المشهورة في رثاء الأندلس:

«لكل شيء إذا ما زاد نقصان فلا يغر بطيب العيش إنسان»

يقول الألمعي:

«لكل قول مدى الأزمان خذلان إن لم يقمه على الإنصاف ميزان»

وأعتقد أن هذا القول لا يحتاج إلى دليل، ولو كان في المساحة متسع لأوردنا عدداً كبيراً من هذا النوع من التوظيف الخاطئ، وليس هذا حال الألمعي ولا من ذكرنا من الشعراء المقلدين فحسب، بل إن هذا حال جيل هذه المدرسة، ومنهم، عبدالله الفيصل، وعبدالعزيز بن حمد آل مبارك، وعبدالعزيز بن عبداللطيف آل مبارك، وعبد اللطيف بن عبدالعزيز آل مبارك، وعبد الله بن علي آل عبد القادر، ومحمد سرور الصبان، ومحمد عمر عرب، وعبدالله بالخير، وإبراهيم فطاني، ومعظم شعراء الجيل الأول من الشعراء، ولكن هذا التقليد، سواء في توظيف المفردة الجاهلية أو صدر الإسلام، أو حتى العصر الحديث، يختلف من شاعر إلى آخر، وأكثر من أوغل في التقليد، بل المسخ الكامل، محمد بن عبدالله بن عثيمين، وعبدالله بن خميس، وزاهر الألمعي وإبراهيم الغزاوي. وهذا الجيل نشأ تقليدياً متأثراً بالأقدمين، لذا لم توجد في شعرهم روح الإبداع والابتكار، وإن كانوا يمثلون جزالة اللفظ، فإنها جزالة ممسوخة عمن سبقهم، وإن كانوا ينشدون المعنى فقد سبقوا إليه. وإذا نظرنا إلى شعر رائد هذه المدرسة (الغزاوي) وبقية أعضائها، فسنجدهم تائهين بين دواوين الشعراء، ينسخون منها ويصورونها في أذهانهم، من الجاهليين والمعاصرين، كل بحسب ميوله الثقافية، حتى أن بعض القصائد جاءت منافية لواقع الحياة والبيئة التي يعيش فيها الشاعر، حيث يذكر مفردة غريبة على البيئة، مثل (الزيزفون) شجر ليس له وجود في الجزيرة العربية، وما ذلك إلا بتأثير الثقافة الشامية والمهجرية، يقول عمر عرب:

«يوم كنا بجانب الزيزفون نتهادى الغرام بين الغصون»[12]

وقد يقول قائل: أنه نظمها خارج حدود الجزيرة العربية، فأين السياق الذي يدل على ذلك؟. وإذا سلمنا بما سلم به النقاد القدامى، بأن الشاعر ابن بيئته، والأدب صورة للحياة التي يعيشها، فإن الوظيفة

التراثية، في اللغة، وهي وجه العملة الثاني في بناء النص، قد اهتم بها الشعراء وأجزلوا في لفظها، لكنه لفظ ممسوخ عن الأصل، وركزوا على الأسلوب، ولذا وظفه الكثير من المبدعين والناقلين والمقلدين، وجعلوا اللغة في خدمة النص، أو بمعنى أدق، سخروا اللغة لخدمة النص، وبصرف النظر عن التعادل بين النص ولغته، والانتماء واللا انتماء، فقد ظهرت إشكالية الإبداع واللاإبداع، بين التوظيف التلقائي والتوظيف الاصطناعي، فالتقليد واضح في نظم القصائد، التي لم يبق منها إلا اللغة الفارغة من المعنى، ولم يوجد إبداع ظهر من العقل الباطن، فالشعر رصف من الجمل بنيت على نمط القصيدة السابقة، تخلو من روح التجديد والابتكار. حتى أن البعض سخّر اللغة الشعرية للتلاعب باللفظ، في التخميس والتقطيع، وإظهار المهارة في السجع والجناس والطباق، والبديع وبقية المحسنات البلاغية الخاوية، التي يقصد منها إظهار القوة العلمية، أو فتل العضلات، كما يقول بعض الباحثين، ونكتفي بمثال واحد من هذا النمط، في قول الغزاوي، وهو يمدح عبدالقدوس الأنصاري، صاحب مجلة المنهل، بمنظومة بعنوان (هيهات):

«ما حاز غيرك ما ملك مهما تكاثر ما ملك
هيهات يجهل منهلك في الفضل إلا من هلك»[13]

ونجد في شعر هذه الطبقة من الشعراء المحافظين، حسنة المحافظة، وسيئة التقليد الذي أخرج الشعر من وجدان العاطفة الحارة إلى برودة النظم الخاوي، واستهلاك اللغة في تلاعب لا طائل من ورائه، مسخ جمال اللغة ونضارتها، في أسلوب السجع والجناس والطباق، وغيره، وحول متعة النص الشعري، والذوق الجميل إلى درس نحوي أو بلاغي، لا قيمة فيه، أوقفه البعض على تراكيب لغوية نحوية، فلم يعد هناك توافق بين النص،

كفكرة، وبين اللغة كوسيلة نقل غير مباشر. وهذا مثال لهذا النمط الضعيف، من قصيدة للسنوسي، يقول منها:

«ومفرد بالمعالي جاء منحصراً في نعته المبتدأ المرفوع والخبر
وجازم الفعل والماضي بظاهره ومن سواه ضمير جاء يستتر
والحذف والنصب من حرف البناء إذا ما جاء فهو على شأنيه ينحصر»[14]

وهذا النموذج العلمي لا يتعدى إظهار القدرة على المعرفة العلمية في النحو والبلاغة، ليس في النص روح تجذب القارئ الباحث عن المتعة والجزالة اللغوية إلى قراءة نصوص كهذه، ومايزال هذا النموذج التقليدي المركب من عدد من ألفاظ القصائد العربية السابقة موجوداً عند بعض الشعراء الناظمين إلى اليوم، عند العشماوي والدبل وابن خميس، وغيرهم، وإن كان هذا النموذج يجد قبولاً من بعض المتلقين، فإن هذا المتلقي لا يعرف من النص إلا ظاهره، فيما وظفه الشاعر من الألفاظ الجزلة، من خزانة الشعر الجاهلي، وصدر الإسلام، واستعمال المثيرات اللغوية في بداية القصائد، كالحكمة، واستعمال مفردة مثيرة للانتباه. مثل (الدوي) في قول فؤاد شاكر:

«دَوَى الصوت فارتاعت قلوب وشلت من الباغي الغوي أنامله»

يقول عبد الله الحامد: «وليس في الموضوع دوي ولا هول ولا فزع، إنما هي صحيفة تصدر، ليست شيئاً يحدث هولاً أو دوياً، لكنها الكلاسيكية التي اعتادها الشاعر للتفخيم والتعظيم وروح الخطابة والحماس في الشعر، التي تجعل صدور صحيفة كفتح مدينة أو هزيمة جيش»[15] وإن من يدقق في هذه القصائد يجد فيها عدم الوحدة العضوية للنص الشعري، لأنها هجين من عصور مختلفة أو من عصر واحد لعدد من الشعراء، أو منتحلة من قصيدة لشاعر واحد، ويكفي ما ضربنا من أمثلة على ذلك، ولو

أن في المساحة البحثية سعة لضربنا أمثلة أكثر من ذلك بكثير على شعرنا المعاصر. ولم يكن النقد غائباً عن هذه العيوب التي بلي بها شعر بداية النهضة في الأدب العربي، فقد تصدى العقاد والمازني وطه حسين، للشعر التقليدي في مصر[16]، ومحمد حسن عواد للشعر السعودي التقليدي[17] ولم يكن ذلك النقد بالنقد الموضوعي، في جملته، ولم ينظر الناقد للظرف التاريخي لظهور هذا التيار ومعالجته على ضوء المعطيات الفنية، لكنهم أخذوا بمقارنته بالشعر الغربي، الذي قطع أصحابه شوطاً طويلاً في التعليم والممارسة النقدية والتقويم المستمر من نقاد محترفين، وشعراء لم تنحصر ثقافتهم في محيط واحد، سيطر على العقل الباطن، وحوّله إلى العقل الظاهر، وبالتالي جاء الفن نقلاً وليس إبداعاً.

2 - الوظيفة الإصلاحية:

كان من الطبيعي جداً أن يظهر الأدب في المملكة العربية السعودية إصلاحياً - بصفة عامة - فقد ورثت الثقافة العربية على وجه العموم، والجزيرة العربية على وجه الخصوص التخلف الفكري، ولم يكن تخلفاً سهلاً، قابلاً للتغيير والتجديد، بل كان هناك من يدافع عنه بشدة واستماتة في سبيل بقائه، إما أن يكون ذلك المدافع مستفيداً من التخلف فائدة شخصية، أو من الذين يخافون من التجديد، لضحالة الفكر، والغالبية العظمى من الفريق الثاني، حيث ظهر هناك من يحارب التقدم، ويرى أنه مضر بالأمة، إذا جددت وغيرت في أسلوب الحياة، فسيتغير الدين، وذلك نابع من حرصهم على المعتقد، فرفضوا التعليم الحديث، والعلوم الحديثة، القادمة من الغرب، بعد ظهور الآلة، وخاصة ما حدث بعد الحرب العالمية الثانية، التي كان لها الدور الأكبر في تغيير الكثير من المفاهيم التقليدية، وظهر فكر التكفير عند من هو على علم ومن هو على عكس ذلك، وكُفِر

أهل البلد الفلاني، لأنهم يتعاملون مع الغرب، ويستعملون المنجزات الحديثة، ونصب البعض لهم العداء، وحرّم التعامل معهم، حتى في المأكل والمشرب والتعاملات التجارية، حرم لبس الساعة، واستعمال جهاز المذياع (الراديو) وصدرت فتاوى بهجر من يتعامل معهم، وقدر ذلك بثلاثة أيام، في بعض مناطق الجزيرة العربية (نجد) عند بعض المتشددين، على سبيل المثال، ومثل هذا التيار مجموعة نذرت نفسها لذلك، ومن أكبر من نذر نفسه لهذا المجال الشيخ، عبدالعزيز العلجي، الذي خصص نفسه لتكفير أهل الكويت، وصار بينه وبين الأستاذ عبد العزيز الرشيد، صاحب مجلة (الكويت) ملاحات حول الإصلاح، وكان العلجي يحرم كل شيء في هذه البلاد، حتى الماء كان يحمله معه من الأحساء، وهو الذي دبّر عملية الاغتيال للشيخ (رشيد رضا) على يد أحد أنصاره،عندما زار الكويت، لكن الله لطف بالشيخ، فجاء من طريق آخر، غير الطريق الذي نصب له فيه الكمين. ومن أشعاره في تحريم التقدم والأخذ بالحديث من الوسائل واعتزازه بالجمود والتخلف، قوله:

«يا عائباً منا الجمود وطالباً منا التقدم إنك الحيران
إن التقدم لو علمت فخسة جاءت بها الأوروب واليونان»[18]

والعلجي ورث هذا الفكر المتخلف من الذين سبقوه من النظامين، الذين حاربوا كل جديد، بغير علم، ولم يكن لهم أسلوب في الحوار غير التكفير والشتم والسباب، تكفير الفرق المسلمة، من غير مذهبهم، أو الفئات الأخرى من سكان البلاد، مثل البدو، والصلب والشيعة والإسماعيلية والصوفية، وغيرهم. ففي أواخر القرن الثالث عشر الهجري، أواخر التاسع عشر الميلادي، صدر الدستور العثماني (1293/1876) وتصدى له الكثير من علماء المسلمين العرب والترك، حتى الذين لم يكونوا من المتدينين، والسبب أن فيه تسامح مع المذاهب الإسلامية فيما بينها، ومع

الفئات الأخرى من أفراد الإمبراطورية، من غير العرب والمسلمين، لكنه تعارض مع الكثير من المصالح الفردية لبعض المتنفذين في السلطة، وبعض القوى السياسية الأخرى، وكان مدحت باشا (1822-1885) من الذين عملوا بالدستور، وكان إصلاحياً، يقول في مذكراته، عندما زار الأحساء - بعد صدور الدستور -: «وكل أهل تلك البلاد في القرى وفي بيوت الشعر يدينون بدين الإسلام، ومذاهبهم خمسة.... ولما دخلت الحسا في قبضة الحكومة عاد إليها أصحاب بقية المذاهب»[19] وهذا دليل على أن العثمانيين لم يكونوا متطرفين لمذهب دون آخر، لكن الأطراف الأخرى كانت تشعر بحساسية مفرطة ضد الأمن الفكري والابتكار والتجديد، وتتهم كل من له صلة بهذا المنهج بالكفر والخروج على الدين، يرى الدكتور عبد الله الحامد، أن للسلفيين موقفاً من هذا التجديد، فيقول: «.. فكثرت ألفاظ القذف الديني، واستخدام التكفير استخداماً واسعاً، والتشدد في بعض الأمور، كقضية تحديد منهم المشركون ومنهم الكفار، وتكفير البدو والصلب، وتحريم ذبائحهم، وتكفير الدولة العثمانية، وتحريم السفر إلى ما يسمى بلاد المشركين»[20].

ومن هذا الموقف المتحيز، والرافض لكل جديد، وعدم التفاهم مع الآخر، ظهر تيار الشتم والسب لكل من يخالف الرأي، الذي يسير عليه السلفيون، وقد مثلهم، أحمد بن مشرف، وهو القائل في تكفير من يعمل بالدستور العثماني،أومن يتعاطف معه أو لم يكفر أهله أنه كافر:

«ويحكم بالدستور بين ظهوركم وحكم النبي المصطفى ليس يذكر
فمن لم يكفر كافراً فهو كافر ومن شك في تكفيره فهو أكفر»[21]

وإن كان ابن مشرف قد صرح بالتكفير لمن يعمل بالدستور

العثماني، أو يصدق به، فإن ابن سحمان قد أرسل ألفاظه غير المؤدبة، في منظومة تعج برائحة الطائفية، ليس فيها من نظمه إلا جملة الجار والمجرور في آخرها، والباقي من قول ابن مشرف، فيقول:

«ومن لم يكفر كافراً فهو كافر ومن شك في تكفيره (من ذوي الطرد)»

ويقول:

«وما الرفض للأتراك في غمراتهم هو الدين يا معتوه لو كنت مبصراً
ولكن بتكفير لهم وبشتمهم جهاراً وتصريحاً وغيباً ومحضراً»[22]

ولعلنا نلاحظ حدة الأسلوب الذي اتخذه ابن سحمان، في ألفاظه، مثل (يا معتوه، وشتمهم، وغيباً..) وهذه ألفاظ لا يمكن أن تصدر من مصلح، يريد الإصلاح، والدعوة بالتي هي أحسن.

وبما أن الأديب السعودي وجد هذا التناقض العجيب الغريب في الثقافة المحلية، والعالم من حوله يتقدم خطوات نحو الأمام، وفكر بلاده مازال في مكانه يراوح بين التكفير والتناحر على أتفه الأمور، فلابد أن يكون له من ذلك موقف الداعي للإصلاح، وأول خطوات الإصلاح في مجال الأدب، وحيث إن الشعر هو الحائز على أولويات الثقافة والاجتماع، فلابد له من محاكمة الفكر الشعري، القائم على التقليد والتكرار واجترار ألفاظ السابقين في جمل تخلو من العمق الفكري واللغة المعبرة عن حاجات المجتمع النامي، في البلاد العربية، وخاصة، مصر وبلاد الشام، وكان النقد هو المسئول الأول عن تقييم وتقويم هذا الفكر الشعري، القائم على التقطيع والتخميس وتقليد السابقين، بلا إبداع، وتصحيح النقد القائم على التقريظ. وعالج لكثير من النقاد هذه القضية، من خلال الصحافة، التي أعطت المساحة لنشر الفكر النقدي، بما فيه من السيئات والحسنات، وكان لجريدة أم القرى الدور الأكبر في نشر الشعر ونقده على السواء. لكن ظهور

الشعر الإصلاحي في هذه الجريدة في العهد السعودي كان جاهزاً مسبوقاً بظهور الفكر النقدي الإصلاحي، المركّز على الفكر الثقافي الاجتماعي، أو النقد (الثقافي) كما يسمى اليوم في الدراسات الحديثة. يظهر ذلك من خلال ما جمع في المؤلّف النادر، من حيث الأقدمية (كتاب أدب الحجاز 1344) جمعه محمد سرور الصبان (ولد 1316)، وظهر فيه مدى حماس الشباب الحجازي للإصلاحي الثقافي، ومن ثم الإصلاح الاجتماعي، وذلك بدافع الشعور بالنقص مما يجدونه في البلاد العربية المجاورة (مصر وبلاد الشام) فهناك من الشعراء من صاغ قصائده رمزاً، ومنهم من صرح بها. فالصبان من أقدم من رمز للإصلاح، في قصيدته (يا ليل) ويعني بالليل التخلف، ومنها قوله:

«يا ليل ما للبدر يمـــــــــــرح في السما شرقاً وغربا
يبدو فيضحك ساخراً منا وطوراً قد تخبّا»[23]

وله قصيدة أخرى يدعو فيها للإصلاح والنهوض (مباشرة ودون رمز) مثل الأمم التي أخذت الطريق إلى النهضة والتقدم بفضل العلم، والاستفادة من خبرات الآخرين، في المجالين (العلمي والفني) وطورت أدواتها الاجتماعية، بمحاربة العادات الضارة، والموروث التقليدي البائد، فيقول:

«من لي بشعب نابغ مستيقظ يسعى لهدم رذائل العادات
من لي بشعب عالم متنور ثبت الجنان وصادق العزمات

حتى قال:

«إن البلاد بأهلها فبجهلهم تشقى وتلقى أعظم النكبات
وإذا توحدت الجهود لخيرها سعدت ونالت أعظم الدرجات»[24]

وإذا كان الصبان من الشعراء التقليديين، فإن شاعراً مجدداً، من دعاة الإصلاح، في كل مؤلفاته ومقالاته النقدية، وحتى وظيفته الأولى، في الحكومة كانت في لجنة التفتيش والإصلاح، للرقابة على المدارس والمطبوعات، وهاتان الجهتان هما الجهتان المسئولتان عن الثقافة في ذلك الوقت. ذلكم محمد حسن عواد (ولد 1324) صاحب كتاب خواطر مصرحة، أول كتاب نقدي يثور على التخلف الفكري الثقافي، في البلاد، من حيث الدعوة للتجديد، وإصلاح الأدب، وخاصة الشعر، بالرغم من حدة أسلوبه النقدي، كما هي الحال عند العقاد، قال عنه بعض الباحثين: إنه زعيم أدب الجيل الحديث، وقد أثر في الكثير من زملائه، في ذلك الوقت، مثل محمود عارف، وعباس حلواني ومحمد علي باحيدرة، وعبدالوهاب آشي، وحمزة شحاته، ومحمد حسن فقي، وعبدالله خطيب. والعواد صاحب المدرسة المكية في النقد الأدبي، حيث استطاع أن يكوّن له مدرسة من أتباعه[25] وذلك بتأثيره في الشباب المتحمس لإصلاح الأدب والمجتمع، وخاصة بعد قصيدته (جنون الناقدين) التي قلده فيها الشعراء الذين مر ذكرهم[26].

ولم يقل شعر العواد في دعوته للإصلاح عن نثره النقدي، إلا أنه شاعر مجدد ومحدِّث، لا يباشر بالقصيدة، فنجده يرمز في أغلب قصائده الإصلاحية بالليل، والنجوى، والهم، ووظيفة الشعر، وضرب المثل.... وهو ينكر الدجل والسحر والعرافة والخرافات الموروثة، يتضح ذلك من قصيدته الهزلية، التي يسخر فيها من اعتقاد الحسين بن علي في الدجالين والعرافين والرمالين:

«وقيل أني رامل ماهر أو ساحر أو ملك في إهاب
فذاب هذا كله في يدي رباه.. رباه ألا كيف ذاب؟[27]

وبالرغم من أن العواد يهتم بالفن، إلا أنه يرى أن للشعر وظيفة

وعلى الشاعر مسئولية، لكنه لا يباشر النصح على الطريقة التقليدية، وإنما يضمن شعره أصالة الفن، الذي تنبع منه وظيفته.

وحسين سرحان من الشعراء الذين سخروا من الحياة ومن الجهل، والوظيفة الرتيبة والروتين القاتل، وكان يسخر من نفسه، التي يرى أنها تمثل المجتمع الذي يعيش على النفاق، والجهل المتوارث، ومنها رفض حياة مجتمعه البدوي، ومجتمع المدينة التي ينتمي إليها، وشغل بنفسه، يناجيها ويسخر من الوضع، بصورة هزلية، وموقف متشائم، يقول:

«لقد تعبد الأوثان في قلب أمة ودينهم الإسلام أبلج فاضلا
فذاك يرجى لالتماسٍ ومنحةٍ وذلك يخشى أن يصيب المقاتلا
وما ذاك - عز الله - عن جاهليةٍ يصاب بها من كان أرعن جاهلا»[28]

ولم يكن الإصلاحيون في المملكة الفتية ينظرون إلى إصلاح الأدب واللغة والفكر بمعزل عن إصلاح أحوال المجتمع الذي تعود النفاق والمجاملات وتغليب حب الذات على المصلحة الاجتماعية، بل كانوا يهدفون - جميعاً - إلى بناء مجتمع سليم من الأمراض الاجتماعية والفكر المنحل والتقليد الأعمى، ونبذ الموروث البائد، الذي دخل إلى المجتمع عن طريق السحر والدجل والخزعبلات باسم الدين والموروث البلاغي الخاوي، وتقليد الفكر المتأخر عن ركب الحضارة الحديثة، التي أحدثتها التغييرات العالمية، فيما بين الحربين العالميتين. وكانت غيرة الشعراء (كما هي الحال عند الأدباء الناثرين) على بلادهم قد بلغت أشدها، فكل يمنيهم السعادة بالتنظير، لكن على أرض الواقع لم يتحقق من الآمال إلا القليل، وأحياناً لا شيء من هذا أو ذاك، وقد تكون آمال الشاعر أكبر مما تحقق، فينفس عن نفسه بالشعر كتعبير عن خلجات

النفس، يقول عبدالوهاب آشي، يتحسر على أحوال بلاده، في سرد تاريخي عن حال الحجاز:

«حزناً على أحوال أمتي التي مازال يرديها الشقاق المعرق
مالي أراها والحوادث حوَّم يقظى تبيد السادرين وتسحق

إلى أن قال:

«ومضى الحسين بقضه وقضيضه وبنو الحجاز هم، هم لم يرتقوا
درجوا على الجهل المشين عصورهم ونأوا عن الإصلاح وهو الأليق
فقضوا كما يقضي الكسول حياتهم نفس ملوعة وعيش ضيق»(29)

وهذه القصيدة ومثلها الكثير، تعكس لنا مدى التأخر الذي كان يعيشه الحجاز، من تقليد وخرافة، وضحالة في التفكير، فإذا كان هذا حال الحجاز، وهو منارة من منارات العلم والأدب في العصور المظلمة، فماذا نقول عن غيره من أقاليم الجزيرة العربية، التي حرمت من التعليم والتقدم الثقافي، إذا استثنينا بعض المناطق التي كان التعليم يقوم فيها على الحفظ والتلقين، كما هو الحال في الأحساء والقطيف، وبعض أجزاء المنطقة الجنوبية، في عسير وجيزان، لقربها من المراكز الحضارية في اليمن،لكن الحالة الثقافية تدهورت في هذه الأقاليم بتدهور الأمن الثقافي، فرحل الكثير من العلماء والشعراء إلى حيث البلاد الآمنة، لممارسة الحرية الثقافية والمذهبية. ومنهم من كان ينعى على الأمة تأخرها، ويورد الدعوة للإصلاح على هيئة رثاء وتساؤل عن الحركات الثقافية، في هذه البلاد وغيرها، وكان الأجدر أن تتطور وتعايش الحياة الحديثة، فهذا الشاعر محمد سعيد الخنيزي، من شعراء القطيف، يتساءل أين ذهبت الحياة الثقافية بعد رحيل روادها؟ وأصبحت البلاد بعدهم في دياجي الجهل والتخلف:

«يا أيها البلد الذي سلب الحمام مفاخره أين المجاس زاهيات بالفوائد عامره
بالأمس كانت للقطيف نجوم فضل سائره واليوم أضحت في دياج دامسات عاكره»

ويصف الخنيزي الحياة الثقافية المتدهورة، وكان الأجدر بها أن تتقدم، وتساير الحياة الناهضة في الوطن العربي، في مصر وبلاد الشام والمهجر، وليت أولئك يطلون على هذا العالم، لعلهم ينورونه، في ظلمة جهله وينتشلونه من تخلفه:

أين الجهابذة العباقرة الألى طلعوا شموساً في دياجي الأعصر
سحبوا على قمم الخلود مطارفاً والطهر ملء ردائهم والمئزر
يا ليتهم يُلقُون ضوءاً ساطعاً يمحو ظلام عماية وتحير»(30)

وإن كان الخنيزي وبعض الشعراء التقليديين قد رأى فيما مضى نهضة علمية وثقافية في هذه المنطقة، من الجزيرة العربية، فإن غيره لم يجد شيئاً ذا بال يذكر، فالعوامل الثقافية، في جزيرة العرب متعددة المشارب والفوارق، فمن محيط بدوي لا يهتم إلا بالشعر العامي، إلى محيط علمي ديني لا يشجع على الشعر، بل يرى أن الشعر ليس من سمات العلماء، ما لم يكن نظماً يسهل حفظ النحو والفرائض، أو إخوانياً في الشكوى، وأغلبهم يتمثل قول الإمام الشافعي:

«ولولا الشعر بالعلماء يزري لكنت اليوم أشعر من لبيد»

لكن هذا لا يهمنا، في بحث نؤصل فيه توظيف الشعر، ولا نقوم الجيد من الرديء، وهذا له مجال آخر، في الدراسات النقدية. وقد يضيق المقام بالإحاطة بكل ما وظفه الشعراء، في الكثير من المجالات والمناسبات، وسنحاول - من خلال بعض الإشارات السريعة - الإلمام بأطراف الموضوع. وقضية الإصلاح قضية شغلت الشعراء والكتاب

والمصلحين، في كل زمان ومكان، ولا يتم ذلك إلا بوجود الشيء نفسه، وما فيه من العيوب، والموازنة بين سلبياته وإيجابياته، وهذا ما التفت إليه الشعراء والمصلحون، كغلاء المهور، وتعليم المرأة، ومحاربة العادات الضارة. وعبدالله بن خميس يتساءل، ما السبب في عدم تعليم المرأة، ويوجه الخطاب للأمير فهد بن عبد العزيز (الملك فهد) عندما كان وزيراً للمعارف، كأول مسئول عن التعليم والثقافة في البلاد:

«يا نصير العلم هل من شرعة إنها في ذاتها مدرسة
تمنع التعليم عن ذات الخبأ؟؟ إن خبيئاً أنجبت أو طيبا»[31]

وابن خميس يقتدي في طلب الإصلاح بحافظ إبراهيم، في قوله:

«الأم مدرسة إذا أعددتها أعددت شعباً طيب الأعراق»

وابن خميس يوظف هذه القصيدة، التي يمدح فيها وزير المعارف، ويطلب منه إتاحة الفرصة للمرأة، في التعلُّم، وأنه حق من حقوقها، وإذا أصلح حالها صلح من ستربيه، والعكس صحيح.

وشاعر آخر يطلب إصلاح حال الشباب بالتعليم وكسب المعارف، لتكون هذه الأمة في مكانها اللائق بها بين الأمم، يقول عيد بن نعيم السهو (ولد 1355):

أبناءنا كيف أنتم في دراستكم إنا إلى علمكم نرنو ونرتقب
نريد منكم جهوداً جد مخلصةً كونوا لنا أملاً تزهو به العرب
لا تخسروا الوقت في لهو وفي لعب فالوقت ليس رخيصاً إنه الذهب
لا تسهروا الليل والتلفاز يشغلكم إذ ليس في رؤية التلفاز مكتسب
ولا مع اللعبة السوداء كعادتكم لعب البلوت فبئس العادة اللعب»[30]

فهذا الفريق من الشعراء اتخذ نموذج المباشرة في الإصلاح من واقع الحياة اليومية، بعدما رأى الفساد، وأراد أن يقدم النصائح لإصلاح هذا الخطأ أو ذاك. ولو تتبعنا الشعر السعودي، في مجال الإصلاح، خاصة عند الرعيل الأول من الشعراء، لوجدنا لكثير من هذا الشعر موجهاً إلى الشباب، وإلى المعلمين والمصلحين، فقد كان الإصلاح مطلباً ملحاً، لحاجة المجتمع إليه، فالجهل منتشر يجر وراءه الكثير من الفساد، وعادات المجتمع الضارة منتشرة، والعقائد الفاسدة مسيطرة على عقول العامة.... فلا تخلو مناسبة من المناسبات إلا ويذكر فيها تقدم علم ما أو التذكير بالتخلف الذي تعيشه البلاد قبل النهضة التعليمية، يقول الأمير/ عبدالله الفيصل، في ملتقى عكاظ، وهو يشيد بما استعيد من مجد العرب في الفصاحة واللغة والعلوم:

«في رحاب النهى وصرح العلوم جمع الشمل مثل عقد النجوم
وأعيد إلى عكاظ أمان كن حلماً مجنح التهويم»(33)

وكان الشاعر يفرح عندما يجد بلاده تقدمت في مجال من المجالات، فينفعل ليقول قصيدة بهذه المناسبة، ولا يعني هذا أن الإصلاح ومناقشات المستجدات توقفت عند زمن معين، فهي عملية مستمرة، لكن أغلب مطالب الشعراء من المجتمع والدولة قد تحقق، مثل التعليم وبعض حقوق المرأة، وتصحيح الكثير من سلبيات المجتمع... وهناك الكثير من الأغراض التقليدية الموروثة لم تزل تمارس في الشعر، مثل الغزل، والمديح التقليدي، والرثاء.

3 - توظيف الشعر للشكوى:

بالرغم من أن الشعر العربي - بصفة عامة - قد تطور من التقليد

إلى التجديد، وتمازج مع الشعر العالمي في الأوزان، والفكر العام، من خلال القصيدة الجديدة، وأدخل الكثير من الشعراء أوزاناً جديدة واستغنى عن أخرى، كل بحسب قدرته الشعرية وموهبته الفنية، فإن الموروث العربي العام والشعبي، والمفردات الدالة على نوع ما، مثل الحرف والعادات البدوية، وأدوات البحر، أخذت نصيبها من التوظيف في المفردة الشعرية، ولا يعني ذلك أنها كانت موفقة في الاستعمال، ففي بعض الأحيان تأتي نشاز في القصيدة ويتم توظيفها بشكل لا ينسجم مع الفكرة العامة لموضوع القصيدة، وفي أحيان أخرى تأتي معبرة عن المقصود منها، كرمز لما يشعر به الشاعر، من ألم أو إحباط في الحياة، أو شكوى من ظلم ألم به، ولم يكن هذا الموضوع من ابتكارات الشعراء في زمن ما ، بل هو نوع من الموروث، في القصيدة العربية، على مر العصور التاريخية. فشكوى حسين سرحان ومحمد علي فقي وابن إدريس والعواد وطاهر زمخشري وعبد الله الفيصل، وغيرهم من الشعراء، تختلف من شاعر إلى آخر، وقد يلام بعضهم في شكواه، لكنه لوم سطحي، بمعنى أن اللائم لا يدري ما وراء تلك الشكوى، وليس له إلا ظاهر الأمر، أما الباطن فعلمه عند الشاعر، فامرؤ القيس يشتكي من طول الليل، وهو ابن ملك، كل شيء رهن يده في أي وقت، لكنه يشعر بشيء لا يعلمه غيره، وكذلك طرفه بن العبد، الوارث المال الكثير عن والده، والقصيبي وعبد الله الفيصل. حتى أن بعض الدواوين اتخذ عنوان الشكوى، مثل (الطائر الجريح) و(ديوان محروم) و(الآهات) والبعض من الشعراء لقب نفسه بنوع من الألم والحرمان[34] يقول القصيبي:

«وجودي ريشة تلهو بها نقمة إعصاري»[35]

ومن طبيعة الإبداع الألم، ولكنه ألم يختلف من شخص إلى آخر، ومهما عبر الشاعر عن ألمه، فإنه يعبر عن آلام الأمة بأسرها، يشكو دهره

نيابة عن المجتمع الذي يعيش فيه، ويشعر بما لم يشعر به غيره، وذلك يعود إلى شدة حساسيته، التي تختلف عن حساسية الآخرين، يقول عبدالرحمن رفه:

«فعلام أحيا والحياة كما أرى مرٌ وصابٌ للأبي الألمعي»[36]

وعبدالرحمن رفه لم يكن من الشعراء المبدعين ليبتكر نوع الألم الذي يعانيه بقدر ما هو مقلد لشعراء سبقوه، أما من العصور القديمة أو من المعاصرين، فقد بدأ حياته مقلداً للشعراء، حتى أنه شطّر قصيدة لفؤاد الخطيب، ونسج قصيدة أخرى على منوال قصيدة (المساء) لمطران، وغيرها من القصائد، وخاصة شعراء المهجر، مثل جبران خليل جبران وإيليا أبي ماضي، وأحمد شوقي، في الشعر التعليمي[37]. وتفاوت الشعراء في تصوير الألم بتفاوت القدرات، من ناحية وضغط الحياة من ناحية أخرى، وكما وظف رفه شعره في همومه الخاصة وهموم أمته وظف عبد الله بن سليم الرشيد بعض أشعاره في ألم الأمة العربية وأحوال المسلمين، فعن نفسه يقول وهو يعاني ألمه الخاص:

«فهل أنا من كف المعاناة مفلت وهل أجدن يوماً من الكرب مهربا
فلا تعذلوني إن بكيت صبابة وإن صار قلبي في المتاهة قلّبا»[38]

وكما عانى الرشيد في هذه القصيدة معاناة خاصة، فقد عانى معاناة عامة، هي معاناة الأمة العربية الإسلامية، فشارك العرب والمسلمين مآسيهم الطويلة الأمد، في شعر يجمع بين الألم والصدمة العاطفية والمناسبات المفجعة، حتى عناوين القصائد توحي بالألم، كظاهر للنص، مثل (أبطال الحجارة، بين الشقاء والهناء، نفاثات الشجن، في كف المعاناة، يا شاعر الألم، بكائية، احتضار، من يشتري الأكفان.....) يقول:

«وسألتني عني وعن وطني فغلا دمي، وهممتُ بالكذب
فقرأتُ في عينيك معرفةً فأجبتُ في خجل (أنا عربي)»(39)

وإن كان الرشيد يواري ألمه، حيناً، ويبديه أحياناً أخرى، ويخجل من أفعال أمته، ويلوم الفرعين الكبيرين (قحطان وعدنان) ولا مجال للومهما في الظروف الحالية، فإن شعراء آخرين تعاملوا مع الألم على أنه حالة إبداعية انفعالية، وهو الحالة العادية في عملية الإبداع وإخراج المكنون، سواء وظف الشعرُ في خدمة قضية ما أو وظفت القضية في خدمة الشعر، وهذه هي الحالة الطبيعية للإبداع، وليس بنقل الماضي ووضع المفردة الشعرية في سياقه. وكان في مقدمة هذه السياقات المعرفية المسبقة قضية العرب والمسلمين الكبرى (فلسطين) التي شغلت العرب جميعاً، وشارك أهلَها في الألم الشعراءُ والكتاب، وكان للشعر في القضية الفلسطينية القدح المعلى، واحتلت الانتفاضة والشهداء أوليات صورة الوظيفة الشعرية العربية، فظهرت صورة الأم الثكلى والأب المفجوع، والطفل القتيل، والشعب المشرد، والأرض المسلوبة، وكلها تداعيات آلام للشاعر في سبيل القضية، كتعبير جماعي.

«ولدي رأيت الموت والقبرا ولدي سهام البغي ظالمة
لما لقيت الظلم والغدرا ما غادرت من أرضنا شبرا»(40)

وتختلف الشكوى من شاعر إلى آخر، وقد قلنا أنها إما أن تكون شكوى فردية ذاتية، أو شكوى جماعية قومية، وقد اتسم الكثير من الشعر بالشكوى الفردية ومناجاة الذات في خلوة مع النفس، حتى غلب هذا النمط على الكثير من أشعار الديوان الواحد، أو مجموعة دواوين الشاعر الواحد، كما هي الحال عند دخيل الله أبو طويلة الخديدي، في ديوانه (الإياب) فمرة يشكو آلامه وأخرى يؤوب إلى الخلاص منها، يقول:

«سنين من الصبر مرت

وأنت تعاني الأمرين وحدك

وتلتحف الصمت وحدك

تغالب هذا الزمان العنيد»(41)

وأبو طويلة الخديدي كالكثير من شعراء العصر، يشتكي حيناً من اليأس وفي أحيان أخرى يتساءل عن سبب اليأس، فالحيرة والإحباط والأمل الغائب سمة عرف بها شعراء العصر، ففي هذه القصيدة يضع الاستفهام نصب عينيه (لماذا؟؟) لعله يدري السبب أو لا يدري، المهم أنه يسأل عنه. ففي قصيدة أخرى يصدر الآهات على ما فاته من الزمن، لكنه يغتال الزمن بالزمن نفسه:

«أواه وما تجدي أواه الصبح بعيد أمسيت وحيداً تقتات على الذكرى

والليل كئيب يمعن في التسهيد ها أنت شجي تبكي شعراً ترثي عمراً

تغتاب الزمن الجاثم فوق البيد أواه وما تجدي أواه الصبح بعيد»(42)

وإن كانت هذه القصيدة وما شابهها قد جاءت على النمط الحديث في كتابة القصيدة الجديدة، فإن المعنى على النمط القديم فيما يختص بالشكوى، فلا جديد عما ذكره امرئ القيس في شكواه من الليل الطويل. ولم تكن شكوى الشاعر محمد السليمان الشبل، وهي شكوى فردية، بمعزل عن شكوى غيره من شعراء الجيل الجديد، الذين أحاط بهم اليأس من كل جانب، يقول:

«أألقى غصاصات الحياة على مهل كأني فيها فاقد القوم والأهل

يطاردني فيها الأسى غير وادع وليس وإن طال الزمان بمنحل

حتى أن قال:

كليم وغيري في الحياة منعم أسيرٌ بسجن الحادثات منعم
كأني في دناي أمشي على وجل ولي مهجة كادت لحر الجوى تغلي»(43)

لقد تجاوز الشاعر في شكواه الألم الذاتي إلى الألم الجماعي، فلم يعد يعبر عن نفسه بقدر ما يعبر عن همومه، مقرونة بهموم الآخرين، فالمأساة واحدة، عند شعراء الجيل الواحد، وليس الشاعر بمعزل عن الآخرين، ويكاد معنى الشكوى أن يكون مشتركاً بين الجميع، فالنجوى الداخلية واحدة، مع اختلاف في التعبير الشعري وتوظيف المفردة اللغوية، ولم تكن الشكوى من الدهر وصروفه، وفراق الأحبة، وما شابه ذلك بالظاهرة التي تعبر عن مضمون الشكوى، بقدر ما هي شكوى الجوى واللوعة والإحباط، فالزمن زمن طموح لم يعرفه من سبقهم من الشعراء، ولذا جاءت الشكوى ذاتية معبرة عن طموحات وئدت قبل اكتمالها. يقول معيض البخيتان:

«فقد همت حتى الضياع الذي ولدت بصحرائه الخاوية
أجول على قصة دامية وأصحو على آهة باكية
وسوط القفار يلاحقني يشِرط أقدامي الحافية»(44)

فهذه القصيدة وغيرها للشاعر تعبر أصدق تعبير عن الحياة التي ظهر عليها، والآمال التي كان يرسم لها اللوحات الجميلة فلم يتحقق منها ما يرضي طموحه، فلم يزل في القفار يبحث عن أمله الضائع. وتبقى الشكوى قصيدة والقصيدة شكوى، والألم يبرح كل ديوان من دواوين الشعراء، بل يحوز على معظم الصفحات، بل أكثر من ذلك، فبعض الدواوين يتحول كله إلى شكوى، على أنماط متعددة، حتى أن الجسد عند

البعض لم يبق منه إلا الغبار، كما هو عند محمد عبد الرحمن الحفظي، في ديوانه الذي عنونه بهذا المعنى، يقول في إحدى قصائده:

«مساؤك موغل ألما ونبضك ينزف الحلما
وما يبقى ستشعله يد أخرى تضج دما
وفوق العين أسئلة غدت من عزفها سقما
وفوق العين ما ذرفت لئلا تنكأ الألما»[45]

ولم يكن هذا الشاعر من أكثر الموغلين في الشكوى، لكن من الذين أبدوا تباريحهم بكل صراحة في مواجهة الواقع المؤلم، سواء على المستوى الفردي أو الجماعي، كما ذكرنا من قبل، وهو من المكثرين في إصدار الدواوين الشعرية، بمفرده أو مع آخرين[46] ومن قصائده في الشكوى، قوله:

«كم ارتوى الإيغال بين الثرى والهم... يشرى والبكا يعزف
مزقت تشويحي على وصله ودرت خلف السفح أستعطف
تلوكني أسراب وجهي دماً تشربه الأيام والأحرف»[47]

ولم يكن الحفظي في شكواه بالبائح المباشر، فالكلمات تختزن خلفها من المعاني الشيء الكثير، كقوله (ودرت خلف السفح أستعطف) فمثل توظيف هذه العبارة يعطي القصيدة بعداً معنوياً في داخل اللغة. كما يجسد هذا المعنى محمد الجلواح في قصيدته (شكوى) ذات عنوان بائن معبر عن القصيدة قبل قراءتها، وهو عنوان مسكون بما في داخله من المعاني، لا يغني عن قراءة النص والتمعن فيه، يقول:

«شكوت همومي للحروف أبثها معاناتي الحبلى، وهجر سباتي
أرى في عيوني ما يؤرق مضجعي ويجعل ضوء الشمس كالظلمات

أرى جل قومي: لا يريدون موطئاً لظلي، ولا حتى صدى لسماتي
أعيش غريباً حاملاً فوق غربتي جروحاً بمثل الرمل والحصوات»

والجلواح يوظف مفردات ظاهرة المعنى في شكواه من جفاء بعض قومه، ويجعل من هذا التوظيف أداة للوم والعتاب وما يعانيه من هذا الجفاء، مثل قوله (أعيش غريباً حاملا فوق غربتي جروحاً بمثل الرمل والحصوات) أي ليس لها عدد، فقد وظف هذه القصيدة في الشكوى من ظلم ذوي القربى، الذين اشتكى منهم طرفة بن العبد قبله بعشرات القرون[48] فالشاعر لم يجد من يشتكي إليه غير حروف الشعر وجمل النثر. وقد عرفنا من قبل أن الشكوى سمة من سمات الشعراء، وهم أرق الناس مشاعر، وقلنا إن البعض منهم قد وسم الديوان بجمل الشكوى مثل «النبع الحزين» فالشاعر أحمد اللهيب يعنون ديوانه بهذا العنوان، ويملأه بالكثير من القصائد المتفقة مع العنوان، معنى ومبنى، فيقول في إحدى قصائده:

«كنا رضعنا ضياء الشمس وهي ضحى واليوم واألما يستمطر الوهم
واليوم نحبو وفي العينين بارقة من السراب رؤاها الحزن والألم
واليوم لا أمل نرجوه مرتقباً كؤوسنا علقم لو ماؤه شبم»

وإذا كان الجلواح قد وظف القصيدة للشكوى الفردية فإن اللهيب قد وظفها للشكوى الجمعية، وهي شكوى الذل والانكسار والهزائم العربية المتتالية، وهي الشكوى التي عبر عنها محمد جبر الحربي، وعبدالله الصيخان وسعد البواردي، وكل الشعراء العرب، يقول أحمد اللهيب:

«ما في بقايا الكأس من أمل يعاوده الفؤاد نضب الرحيق وخاطري ظمآن يبحث عن مداد
عن بسمة عن نظرة عن فرحة بين الوهاد عن حبه، كيف استحال وعاد كالحلم المعاد؟
من يا ترى هذا الغريب؟[49]

وأحمد اللهيب يكثر في شعره من الغربة والشكوى من الظروف العامة والخاصة، والوحدة في زمن كله هزيمة كبرى، فهو يبحث عن ملاذ لشاعر هزمته الحياة وجعلته يعيش بلا مأوى، فالديار تنكره والزمان يطارده، وهذا هو حال الأمة العربية كما يراها. وهذا ليس برأي اللهيب فقط في الحياة والذل، بل إن البعض قد وصل به الحال إلى القنوط، فعبد الواحد الصالح يتمنى لو يموت خيراً له من حياة الذل والهوان، ويفلسف ذلك إلى أن الدار الآخرة هي المقر، وهذا حقيقي.

«الموت أولى بالحياة من الجوى فالنار يا صاح بي التهبت
في ظاهري تحلو المباسم كلها وبكامني تجد الرؤى انقلبت»

ويقول في مكان آخر:

«سرت في دربي كأني ثمل فشجوني حطمت كل قواي
سرت في دنيا وما أعرفها بيد أني سائر أطوي مناي»

وعبدالواحد الصالح يكاد أن يكون متخصصاً في الشكوى والتبرم بالحياة وصروف الدهر، فلا تخلو قصيدة في ديوانه من الشكوى، إما من الحياة وإما من أهلها[50]. ولعل البعض من الشعراء السعوديين قد سبق الشعراء الذين تحدثنا عنهم بعقود من الزمن ليقول كلمته في الشكوى، لكنه يعبر من خلال معجم شعري ينكر فيه على الكثير التبرم والشكوى ثم يوظف الشكوى في هذا الإنكار، لكنه يوظفها في مفردات جديدة/ قديمة، تلكم هي مفردات اللغة العربية القديمة في أسلوب شعري جديد، ظهر به الشاعر في بدايات الشعر الحر في الجزيرة العربية، يقول عبدالرحمن المنصور (ولد 1920/1340)، وهو من الشعراء الأوائل الذين نظموا هذا اللون من الشعر:

«ضاق بي دربكم أيها الأصدقاء

وسئمت الدروب التي تسلكون

ودروب الحياة التي تعرفون

ودروب الرؤى الجائعات»

ويقول المنصور من قصيدة أهداها إلى أحد أصدقائه، ولا أرى فيها هدية أكثر من كونها شكوى شخصية، قد يكون الشاعر قصد فيها ما قصده:

«أنا ظمآن ولكن جرح القيد يديا
ومياه النهر حولي عذبة ترنو إليا
يا ترى تسخر مني أم ترى تحنو إليا
لست أدري غير أني جرح القيد يديا»

ولم تكن شكوى المنصور بالشكوى الفردية دائماً، بل إن أغلب شكواه تظهر بالصورة الجماعية:

«أنعيش والمحراث والفأس الثليم!!

والأرض نزرعها ويحصدها الغريم!!؟؟

وكآبة خرساء...

تقصمنا على مر القرون!!

لا فرحة...

لا بهجة..

غير الكآبة والأنين!!!

والأرض نزرعها ويحصدها الغريم!!»(51)

ولم تكن هذه النظرة الشاكية من المنصور موظفة في خدمة الشكوى لذاتها بقدر ما هي موظفة للمجتمع، فنظرة المنصور نظرة جماعية وليست نظرة فردية، ولكنها على أي حال شكوى، فقد وظف الشعر للشكوى، وليس الشكوى للشعر، وبما أنه مجدد فقد وظف المفردة العربية في أسلوب جديد، كما وظفت نازك الملائكة وبدر شاكر السياب تلك المفردات في خدمة القصيدة العربية الجديدة. وقد اعترف له الباحثون بريادة هذا النمط من الشعر، مثل ابن إدريس، في كتاب (شعراء نجد المعاصرون) وعبد الكريم الحقيل في كتابه (شعراء العصر الحديث في جزيرة العرب، ج 1) والدكتور مسعد العطوي في كتابه (الرمز في الشعر السعودي) وبالرغم من ذلك لم نحظ بديوان يجمع بين دفتيه أشعار هذا الشاعر، كما فعل الكثير من الشعراء، ونحن بحاجة لكل إبداع، مهما كانت جودته، والمأساة تختلف هي الأخرى من مأساة إلى مأساة، فإضافة إلى مأساة العرب الكبرى (فلسطين) نجد مأساة الفلاح، في قصيدة عبدالرحمن المنصور، سالفة الذكر. وهناك من أظهر الشكوى على شكل تحسر على الماضي وإزالة الأثر، الذي يرى فيه الشاعر حياته الماضية، وبزوال الأثر يفقد الكثير مما كان يشعر به في شبابه، وإن كان هذا الشعور مجرد ذكرى لا تعيد له شيئاً، فإنها تسلية لما يذكره بماضيه، وليست فعلاً عملياً، يقول عبدالله بن إدريس وهو يصف داره عندما أخذت الجرافة تقتلعها من أساسها وتزيل معالمها من الوجود:

«يا دار ماذا دهاك اليوم يا دار حتى تغشاك بعد الصفو أكدارُ
حتى تواريت من دنيا الوجود لنا فزال منك تشاخيص وآثار
هذا (الدركتر) لا يبقي على مقة فيما يعايش إما انداح تيار
كانت حياتك يا داري منزهة عما يشين ولم تمسسك أو ضار
ذرفت دمعة محزون ومنفجع لما غشاك من التحطيم عثيار

فـقـد تـصـور لـي أنـا بـمـقـبـرة وأنت مـيـتـنـا يـا أيـهـا الـدار»[52]

وعبدالله بن إدريس من الشعراء الذين يواكبون الحدث، سلبا وإيجاباً، وينفعل بحدوثه، وهذه القصيدة قالها حينما رأى داره القديمة تهدم من ضمن المنازل التي مرت بها الشوارع الحديثة ونزعت ملكياتها، وكذلك قصيدته في المسجد الجامع الكبير، عندما بكى مؤذنه (ابن ماجد) في آخر آذان لصلاة الفجر، وهو سيهدم في ذلك اليوم، استعداداً لبنائه من جديد، ضمن توسعة منطقة قصر الحكم في الرياض وتحديثها[53]. وقد شارك في المناسبات السعيدة بقصائد التهنئة، والمشاركة في افتتاح المشاريع، وغيرها، لكن الشكوى تغلب عليه في الكثير من الأحيان. ومن الشعراء من كانت طموحاته فوق طاقته، وهذه سمة من سمات المبدعين والفنانين، فهم أشد الناس طمعاً في تحسين الحال في المستقبل والطموح إلى المعالي. وعبدالكريم الجهيمان من أعلام الفكر السعودي الأوائل، وله قصيدة ضمن ديوانه يذكر فيها شدة طموحه وما قابله من خيبة الأمل التي جعلته يشتكي دهره والحظ العاثر، وعنوانها (أمل النفس) وهو عنوان يدل على مضمونها، يقول فيها:

«نفسي تنازعني ما لست أرضاه وتبتغي من مناط العز أعلاه
تريد جاهاً عريضا يستظل به ومركزاً شامخاً في الخلق مبناه
تريد إن أمرت أمراً يصيخ لها بالسمع من قد أرادته بمعناه»[54]

والجهيمان في خطابه لنفسه لا يظهر الشكوى مباشرة، لكنه يضمنها معاني داخلية يقصد منها قول ما يريد قوله، وأن الدنيا لم تعطه ما يطمح إليه. ولأن الجهيمان كاتب اجتماعي، فقد وظف شعره في النواحي الاجتماعية، فمرة تكون هازلة ومرة تكون جادة، وبين جده وهزله نقطة هزلية ساخرة، ومنها قصيدة في المدير، ضمن الديوان، فقد صور

المدير في صورة أسطورية، تقترب من توظيف الأسطورة في الشعر وليس العكس، وقد يكون الجهيمان- على ما في شعره من النظم - أقرب الشعراء، من جيله للناحية الإبداعية.

4 - توظيف الشعر في استثمار الفرص:

استثمار الفرص في الوصول إلى البغية الشخصية أو الجماعية ظاهرة معروفة في الشعر العربي منذ القدم، فالشاعر من أول الناس تأثراً بالمواقف، ومن أذكاهم اصطياداً للفرصة السانحة، إضافة إلى أن الشعر وسيلة تعبيرية سريعة، وللمناسبة دور مهم في تهيئة الفرصة السانحة للشاعر في التعبير عما يريد، وخاصة أن المرسل إليه على استعداد - إذا أراد - لتلبية مطلب الشاعر، مما يشجع الثاني على المضي في هذا السبيل، وإن اختلفت المناسبات فالهدف واحد في كل المواقف. وقد سبق معنا استثمار عبدالله بن خميس حضور الأمير فهد بن عبدالعزيز، كوزير للمعارف، ليتقدم إليه بطلب فتح مدارس للبنات، فابن خميس استثمر هذه الفرصة للحصول منها على موافقة الأمير على تعليم المرأة. ولم يكن ذلك بالجديد في استثمار فرصة ما للتعبير عن حاجة ما، فشوقي استثمر مجيء طيارين من فرنسا إلى القاهرة بطيارتهما سنة 1914م، ليقول للشباب اعملوا مثل أبناء هذه الدولة التي تقدمت حتى وصلت الفضاء، ولم تصله إلا بالعلم، فيقول:

«عصركم حر ومستقبلكم في يمين الله خير الأمناء
لا تقولوا حطنا الدهر فما هو إلا من خيال الشعراء

حتى أن قال:

«واطلبوا العلم على الأرض فإن هي ضاقت فاطلبوه في السماء»(55)

ويتفق هذا السياق مع سياق عبد الرحمن المعاودة في قصيدة وجهها إلى أحد الأمراء في البحرين يطلب فيها فتح مدرسة لتعليم الشباب والقضاء على الجهل:

«علـى أنـي وكـل فـتـى أديـب نؤمل من ندى الملك اللبيب»[56]

وهذا هو لسان حال الشعراء والمصلحين في كل زمان ومكان، وهو شعور الشاعر والأديب بما لا يشعر به غيره، فقد وجدوا أن أبناء الأمم تقدمت بفعل التعليم والثقافة، وأن الجهل مصدر كل بلية يبلى بها الشعب، فصاروا يتصيدون الفرص للإعلان عن مطالبهم النبيلة ويستثمرون كل فرصة يحضرها مسئول يظنون فيه الخير لأمتهم، فهاهو أحمد يوسف الجابر يقول:

«بني وطني هبوا اشتياقاً إلى العلى وشيموا بروق المجد لاحت مخائله»[57]

وإن كان الجابر ومن مثله يحملون هم الأمة العربية والمصالح الوطنية ويعبرون عن الحاضر فإنما يستشرفون المستقبل " إن عملية ربط الماضي بواقع الحال واستشراف المستقبل كانت في الحقيقة رؤية جماعية على مستوى الوطن العربي من مشرقه وحتى مغربه، وهي رؤية ظهرت واضحة عند شعراء النهضة...[58]. وبما أن هذه الرؤية قد ترسخت في أذهان الشعراء، كرؤية مستقبلية، فإن قضايا العرب لم تغب عن ذهن أحد منهم، ومناسباتها في أوليات اهتماماتهم، فمن مأساة يهتبلون الفرصة للتعبير عن سخطهم منها، إلى مناسبة سعيدة يعبرون عن فرحتهم بها، وبين الفرصتين ترقب مشوب بالحذر، فكانت قضية الجزائر تشغلهم، وفلسطين في وجدانهم، والاحتلال للأقطار العربية لا يقل عن كفاح الشعوب، يقول أحمد سالم باعطب:

سـائـلـوا المجـد عـن كـرام بـنـاتـه عـن مـصـابـيـح أفـقـه عـن حـمـاتـه

الأباة النسور من ألبسوا «م» «أوراس» نوراً على ذرى هضباته
سل دعاة الحروب في مهد وهران عن النابهات من بطلاته
عن فتاة جميلة في إباها عشقت شعبها وهامت بذاته»

وأحمد باعطب ينفعل مع القضية الجزائرية حتى بعد التحرير ويخاطب المتلقي بخطاب الشعر عن الفدائية الجزائرية (جميلة بو حريد) كرمز للفتاة العربية العنيدة، مهما كان تعذيبها(59).

وإن كان هذا الشاعر قد وظف هذه القصيدة في التعبير عن انفعاله كعربي يشعر بشعور الآخرين من العرب، سواء قربت المسافات أو بعدت، فإن الشعراء الآخرين لم يقلوا عنه تعبيراً عن القضية نفسها في مناسبات كثيرة، وكلما سنحت الفرصة لذلك. وقد لا تكون المناسبة حية حاضرة، كشعر المناسبات الخالي من الوجدان، المركب تركيباً مزجياً لإرضاء حاضر المناسبة، أو للوصول إلى هدف في ذهن الشاعر، بل تكون مناسبة تاريخية أو مناسبة جلبتها مناسبة أخرى تدعوها بطريق غير مباشر، كوقوع كارثة أو هزيمة أو مناسبة مشابهة لها في المعنى مختلفة عنها في التاريخ والموقع الجغرافي. فكم من الشعراء وظف الحدث التاريخي الماضي للوقائع المعاصرة، كنوع من الاستدعاء والتذكير والحسرة على الماضي الجميل، في وقت النكبات، فيقارنها الشاعر بقول مأثور أو حكمة أو سيرة من سير عظماء التاريخ الإنساني، يلوم قومه في حاضرهم بما لام به القدماء شعراءهم وحكماءهم، أو العكس من ذلك، يقول صالح الزهراني:

«لقيط.. ناصحت من تهوى فما انتصحا كانت زوايا المدى في عينه فرحا
قدحت بالشعر زنداً مطفئاً، فأبى والليل مغضٍ، ووجه الفجر قد سنحا
لا حامل السيف يدري عن حمائله والمهر لا أدمن الجلّى ولا ضبحا

فـوق انـحـراف الـزوايـا، تـاه فـارسـه لأن مـبـدأه لـلـفـتـح مـا اتـضـحـا»

والزهراني في قصيدته هذه لم يكن واضحاً ولا رامزاً إلى شيء أكثر من رمزه إلى انحطاط الأمة الإسلامية، وقد استثمر هذه الفرصة السانحة ليقول: إن لقيط بن حارثة قال لقومه ما قاله الحكماء اليوم، وكلاهما لم يستمع للقول[60]. ولم يكن تلميح الزهراني كتصريح الآخرين ومباشرتهم العفوية والمتعمدة،كانفعال في مناسبة معينة، قد يكون الشعر فيها جيداً أو رديئاً، هذا ليس موضوعنا - هنا - لكنها على أي حال تعبير اغتنمه الشاعر ليقول ما عنده، وهاهو عادل اللباد يقول:

«أي القوافي تلبي نشوة الظفر وهل يعي النصر إلا قلب منتصر
وهل يرى المجد إلا من يصاهره على المطارح والأرزاء والخطر
انفض جناحك يا لبنان من سقم ولملم الجرح من آه ومن كدر»

والقصيدة قيلت في مناسبة النصر وجلاء المحتل الإسرائيلي عن أرض لبنان. واتخذ البعض من الشعراء التاريخ العربي والعالمي منفذاً يتصيدون من خلاله رمزاً للواقع العربي، الذي يمر بأسوأ حالاته الراهنة، ليقول عن واقعه ما لا يستطيع قوله بالتصريح، فالرمز بالبراق، وبالجثث، وقميص عثمان، ومحنة المسلمين بين علي ومعاوية، والرمز بأبي موسى الأشعري، وغير ذلك من الرموز، كاستثمار للمواقف العربية، وعلى طريقة المثل العربي (التاريخ يعيد نفسه..) من ناحية، وأن العرب لم يتقدموا، أو بمعنى أدق، لم يتخلصوا من عوامل التخلف، فحول الشاعر المأساة إلى أسطورة شعرية[61]. وسواء كان التحول إرادياً أو غير إرادي، فهو في النهاية تعبير فردي أو جماعي عن موقف من المواقف، ولا ننس العاطفة المشبوبة عند العربي، في كل زمان ومكان، وتأثر الشاعر عن غيره من الناس بالظروف والمستجدات، سلباً أو إيجاباً.

5 - توظيف الشعر في عبقرية المكان:

للمكان في حياة الشاعر العربي منزلة لم يبلغها عند غيره من شعراء العالم، وقد يتداخل المكان مع الأغراض الأخرى، من داخل عمود القصيدة الواحدة، كالمدح والغزل والهجاء، وغير ذلك من الأغراض. ويكثر الشعر في عبقرية المكان لارتباطه بالمناسبة والمدح المباشر وتحية المكان للقادم إليه، بل تحويل المكان نفسه إلى عبقرية ترحب بالقادم (نيابة عن أهل المكان) ولعل من أكثر الشعراء العرب ارتباطاً بالمكان أهل الجزيرة العربية، حتى ظهرت بعض الدراسات الجغرافية معتمدة على الشعر الجاهلي في تحقيق المكان، وشاهداً عليه، كشعر النابغة الذبياني وامرئ القيس ولبيد وزهير بن أبي سلمى وعنترة، وغيرهم من الشعراء الجاهليين، وهذا دليل على ارتباط الإنسان بالطبيعة التي خلق منها، والعربي، بصفة خاصة، وهي طبيعة خرساء، كما قال عنها (كروتشيه) «والطبيعة خرساء ما لم ينطقها الإنسان»[62] وتبقى صورة المكان كلما اقترب الإنسان منه أكثر فأكثر، ويظهر ذلك جلياً في المناطق ذات الجذب الاقتصادي المعيشي وما يسببه من ذكريات ذات أثر في النفس، يعقبها اعتزاز الشاعر بموطنه الأصلي. ونجد أن شعر الجزيرة العربية كاد ينقرض بعد الفتوحات الإسلامية وانتقال الدولة إلى الشام، ثم العراق، لكن الشاعر في الجزيرة العربية لم ينس المكان، حتى وإن كان مصدر رزقه يأتيه من البلاد التي ذكرناها، فلم يمثل الفرزدق في هجائه لجرير بجبل من جبال الشام، بل مثل بقوة وكبرياء جبل ثهلان، في قوله:

«فادفع بكفك إن أردت بناءنا ثهلان ذو الهضبات هل يتحلحل؟»

وغيره الكثير من شعراء الجزيرة العربية، ولا نود أن نستطرد في هذا المجال، فقد يطول بنا الحديث ونخرج عن هدف هذه الدراسة. ونجد الشعراء في هذا الزمان مايزالون مرتبطين بالمكان، من خلال قصائدهم،

وحتى الشباب منهم، وعبدالله العويد، أحد الشباب، من الأحساء لا تخلو قصيدة من قصائده من ذكر الأحساء (هجر) فيقول في قصيدة يحيي بها الشاعر والأديب، صاحب الجائزة المعروفة (عبدالعزيز سعود أبا بطين) خلال تكريمه في إثنينية النعيم:

«تزف الشهم للأحساء الكويت يودعها وفي الأصداء صوت
تقول له وداعاً يا نديمي ومثلك في التسامر ما رأيت
إلى هجر سعى ما بين نخل يهش لوفده في الدوح نبت»

وإن كانت القصيدة ترحيبية بمقدم الضيف ومثقلة بالتكلف والنظم، فإن الشاعر قد ربطها بالمكان، وجعله المضيف، نيابة عن أهله، وكان بإمكان الشاعر أن يصرح بسرور أهل الدار بمقدم الضيف. وفي أحيان كثيرة يعبر الشاعر عن نفسه ومجتمعه بلسان المكان، في صورته الكلية، وأحياناً بالصورة الجزئية، متنقلاً بين عناصر البيئة، ثم يقوم بربطها في جسد الوطن، أوفي جزء من الوطن، كعناصر يكمل بعضها البعض. ويختلف التعبير عن المكان من قطر إلى قطر آخر، في الوطن الواحد، فهناك من الشعراء من ارتبط بالأرض ارتباطاً كلياً، ونقل هذه الأرض معه في كل مكان يذهب إليه، كملهم له في حله وترحاله، وخاصة تلك المناطق الثرية بطبيعتها، فقد ظهر ذلك جلياً عند شعراء جازان والأحساء، مثل البهكلي والحازمي والنعمى، وجاسم الصحيح، وعبدالله العويد، الذي ذكرنا له قصيدة قبل قليل، وليست هذه القصيدة كل شعره في حبه وارتباطه بالأرض. يقول علي أحمد النعمى، الذي أغرق في تفصيلات المكان بأجزائه:

«جازان ما زالت على عهدها والشاطئ الحالم لا يبرح
وضمد تهديك من حبها أضمامةً.. مع نسمة تسبح»

فيذكر جازان، كجسم كامل للمنطقة، ويسترسل في تفاصيل أجزائها، مثل (قمّاح، وضمد..) وغيرها، من الجزر والقرى والمدن[63]. وهناك من الشعراء من نظر إلى المكان على أنه الوطن الكبير، وما يحتويه من ثقافة عامة، وأن لهذا الوطن حق على أبنائه، يرفعون من شأنه ويدافعون عنه بالعلم ويظهرون أمام الآخرين بمظهر لائق، يعبر عن مكانته. فهذا ظافر القرني ينظر للوطن من زوايا متعددة،وهو يتساءل، هل يرحل الوطن مع الشاعر؟ أو يبقى الشاعر في الوطن وهو راحل؟ فيقول:

«بلاد النور ما برحت بقلبي وصورتها الجميلة في عيوني
وما عسرت عسير لما رأينا بها من كل زاهية الغصون
مكثت بمكةٍ عشرين عاماً هي البيضاء في اليوم الدكون»

فالشاعر يحمل الوطن معه في كل مكان، وخاصة في رحلته إلى أمريكا، ففي كل قصيدة يوجه نداءه إلى الوطن، مثل (بلاد النور، وعسير، ومكة..) ولم تكن غربة الشاعر بالجديدة في الأدب العربي، فالشاعر مبدع حساس، رقيق مشاعر، يتأثر بما حوله من الحوادث والنائبات، سواء حصلت له أو لغيره من البشر، لكن أولويات الوطن تحتل مكاناً بارزاً عن غيرها[64]. وإذا كان الشاعر يتغنى بالوطن ويشكو إليه، فإنما يشكو إلى أهله في هذه البقعة الواسعة من العالم، مبتدئاً بالقرية أو الحارة أو المدينة أو الإقليم، ومنتهياً بالعالم العربي الإسلامي كله، يتحسر على الماضي الجميل ويرثي الحاضر المحزن، ويتطلع إلى مستقبل زاهر، فيعبر عن حبه للوطن:

«احتواك الفؤاد يا نبض روحي يا حروفاً وبلسماً للجروح
أنت يا موطني ضياء عيوني ومكان إشراقه للطموح
وعليه الوقار من مهبط الوحي ومن نجد في عاليات السفوح»

فهل نقول أن هذا الشاعر وغيره يتغنون بأمجاد الوطن، أو أنهم يلوذون بحماه بحثاً عن الذكريات الجميلة؟ كل هذا وارد، وهو تعبير صريح عن مكنون الشاعر لأهله وقومه من أبناء الوطن الواحد، الصغير منه والكبير[65] ومنها ما جسده في قوله مصرحاً في أول قصيدة في الديوان المذكور:

«لا يزهر العشق إلا حين أذكره وحين أذكره بالعطر ينفحني
جذوره في فؤادي ترتوي بدمي وتشرئب إذا ناديت يا وطني
وفوق هدبي تسامى صرحه ونما وكحل الجفن بالآلاء والمنن»

وإذا كان الشريف قد عنى الوطن بمعناه الكبير، فإن بعض الشعراء قد تغنى بجزئياته الصغيرة، مثل القرية، عندما أحس أنها أخذت في الأفول، فهاجر أهلها إلى المدن، أو زحفت عليها المدن، لتفتري عذريتها الجميلة، وتحولها إلى خليط من البشر، تختلف ثقافاتهم وأذواقهم، ويفقدونها ثقافتها العريقة، وحب أبنائها لها وتعاونهم في سبيل مساعدة بعضهم لبعض، يقول جاسم الصحيح:

«تهاجر من جذرها قريتي باتجاه المسافات
آه من غربتي آه!
فالآن تنفرط الأرض من عقد وحدتها بالسماء
وتسقط من طهرها في قرار الذنوب
أرى كل شيء تهالك في الجري نحو المدينة.....»

إن هذا الحب المشوب بالخوف، حب القرية والخوف عليها مما حصل لها من تغير في السلوك، وهروب الناس إلى المدن قد غير من سلوكياتهم المعتادة، وقد عبر عنها بانفراط عقد القرية، فأصبح أهلها بلا رابط، كما

كانوا في السابق. كما يذكر تقاليد تلك القرى في قصيدة أخرى، فيقول:

«من قرية سورتها التقاليد كي لا يمر الزمان

تبعثرت في ألف اسم لكي ألتقيكِ»

وهنا يبين مدى تعقيد تقاليد القرية وأصالتها، فلا تعرف البنت لقاءات خارج البيت، كما هي حال المدن، فالقرية بيت واحد يعرف أهله كل واحد منهم، فلا يجرؤ أحد على ارتكاب شيء دون علم من الآخرين. ويعتبر جاسم الصحيح من الشعراء الذين التصقوا بالأرض قلباً وقالباً، فلا تخلو قصيدة من قصائده في دواوينه الثلاثة، من ذكر نخلة، أو جسر، أو جدول ماء، أو خضرة حقل..، وكل هذه العناصر موجودة في أرضه الأحساء، بمياهها ونخيلها وفنون أهلها المتعددة[66]. وقد تتنوع المفارقات في حب الوطن وإلهامه للشعراء من ذكريات جميلة وأحزان وحسرة على ما أصابه من التغيرات، وإلى من ذهب من أهله ولم يعد، ولكن هناك قاسم مشترك بين الشعراء، وهو حب الوطن بالمعنى الكلي، بل إن منهم من عبر عن حب الوطن بأي طريقة يراها، هو دون غيره ولا يريد أحداً يلومه على ذلك، فهذا تعبيره، وهو حر في ذلك:

«مكة في دمي، وطيبة قلبي فالحقوا بي أو فاغرقوا في غباري

صنفوني، فالصقر وجه فريد لن يكون الشاهين مثل الحباري

كل شيء في الحب يغدو جميلاً أي فرق ما بين ماء ونار؟؟!»

والشاعر صالح سعيد الزهراني، يكشف عن توجهه نحو الحب، فيقول هذا مذهبي في الحب، ومن شاء غير ذلك فليقل ما شاء. وفي قصيدة له أخرى يقول:

«وتسكنني دفئاً.. وتهمي قصيدةً وتنثال في عيني أحلى من الوسن

إذا لـم أغـن الـدار أغـلـى قـصـائـدي فـقـل لـي أغـنـي يـا مـدار الـعـلا لمـن؟
أسـائـل نـفـسـي والـهـوى فـيـك لـوعـة فقل لي: أنا أم أنت يا ملهمي الوطن»(67)

والزهراني في شعره مسكون بالوطن، الكبير والصغير، فمن جبال السروات، إلى صنعاء إلى العراق، وكل القضايا العربية، حاله في ذلك حال كل شعراء الوطن العربي. لكن الشعراء في الجزيرة العربية يختلفون عن غيرهم من الشعراء، لسبب قد يكون الوحيد من نوعه، ذلك أن مواطن الصحراء يرتبط بها أكثر من غيره من الناس، في كل بقاع العالم، فهي متسعة موحشة في أجزاء وهادئة في أخرى، ويجذبه الحنين إليها كلما ابتعد عنها. فنجد قصائد مباشرة باسم الوطن، وأخرى يذكر فيها الوطن، من خلال سياق القصيدة. يقول عبد الله الوشمي:

«وحدها تعرف الجنة الخالدة

وإن الذي يعشق الأرض لا بد أن يكسر القاعدة.

وإني إذا عدت يا وطني

أعود كما قطرة عائدة».

ثم يقول في مكان آخر من الديوان:

«أعانق في أحرفي وطناً

فتزهر في شفتي السنبلة».

ثم يقول:

«غريب أنا فاقد وجهه

إذا أنت يا وطني

لم تكن داخله!!»(68).

ومن الشعراء من خاطب الوطن، من خلال مناسبة معينة أو في سياق قصيدة، أو تبريح عن خاطر في يوم من أيام الوطن الكثيرة، على أن هذه الوظيفة الشعرية مقصودة لذاتها، مثل الكثير من الشعر الموجه إلى الوطن أو غير الوطن، فهي - على أي حال - موجهة للمكان. يقول عبدالله الحميد:

«وطني الحبيب...

بشراك بالعيد الخصيب...

بشراك بالأمن المدثر بالندى

بشراك يا وطن الفدا....»

وهذه ليست من وجدانيات المكان، التي تبعث العبقرية من مكامنها في الأرض، وتعبر عما يعانيه الإنسان في حبه الأبدي للمكان، كملاذ وأمن وطمأنينة في الوقت الذي يحتاج إليه، كغيره من الكائنات، فالطير يعود إلى عشه بعد عناء النهار، وكذلك الإنسان، في كبده الأبدي(69). ومهما يكن من أمر، فإن هذا تعبير عن الخواطر التي تجيش في نفس الشاعر، والاختلاف وارد في المواهب الشعرية، كقدرة الشاعر على التعبير. وإذا كانت الفكرة واحدة، والاختلاف في تناولها، بين فنان وفنان، فإن القدرة على صياغتها تختلف باختلاف القدرة والثقافة، وقياس المعايير النقدية هو المسئول عن تقييمها.

وبعد: هذه دراسة مكثفة لموضوع مهم من مواضيع الشعر، الذي تذبذب بين التيارات الأدبية، ما بين الجديد والقديم، سواء في الشكل أو في المضمون، وقد ركزت الدراسة على خمسة أغراض من أغراض الشعر، لم أتخذ فيها التقليد المتبع في الدراسات السابقة، بل حاولت أن أتتبع ما وظفه الشعراء في هذه الأغراض، من توظيف الشعر في اقتفاء السابقين

والمجددين، وقد احتوت على ما وظفه الشعراء من إحياء للمفردة التراثية، ولم يكن فيه من جديد، بل كان تقليداً للشعراء القدامى. وآخر لتوظيف الشعر في عملية الإصلاح الذي يطالب الشعراءُ به الدولة الحديثة، في التعليم والصحة وشئون المرأة، من تعليم وعمل وحرية شخصية. وللشكوى مكان في شعر السعوديين، منها الشكوى الفردية والجماعية، وما يخص الشاعر شخصياً وما يخص الإنسان العربي، من ظلم واحتلال وإهدار حقوق، وغيرها. و قد ركز بعض الشعراء على الفرص للحصول على المطالب (الشخصية والجماعية) لكن أغلبها كان جماعياً. وللمكان في الشعر السعودي أهمية كبيرة، وذلك أن المملكة بلد مترامي الأطراف والرحلة بين أجزائه مستمرة، لطلب العيش، لذلك ظهر الشوق إلى المكان في وجدان القصيدة، ويكون أشد عندما يكون الشاعر في غربة خارج حدود الوطن، واحتوت الدراسة على أكثر من أربعين ديوان شعر، معظمهم من الشباب، تظهر قصائدهم من دواوينها لأول مرة في هذه الدراسة.

المصادر والمراجع والهوامش

1) انظر، دكتور سلطان سعد القحطاني، النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية، نشأته واتجاهاته، ص 41، النادي الأدبي في الطائف، 2003م.

2) لسان العرب، ص 138، مادة عرض، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

3) انظر، الدكتور عبدالله الحامد، في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية، ص 46، د.ن.

4) سورة الفرقان، الآية 74.

5) ديوان حسين سرحان، أجنحة بلا ريش، نادي الطائف الأدبي، ص، 131، 184، 1399.

6) سلطان سعد القحطاني، من روائع الشعر العربي القديم، ص 18، دار وهدان، القاهرة، 1978.

7) ديوان فؤاد شاكر، وحي الفؤاد، ص 38.

8) وحي الفؤاد، ص 182.

9) وحي الفؤاد، 117، 143، وانظر، ديوان الخطيب،ص 425، والمقارنة بين قصيدة الخطيب في تحية الشريف، التي مطلعها «حي الشريف وحي البيت والحرما.....» وقصيدة فؤاد شاكر في تحية الملك عبدالعزيز، التي مطلعها «انهض إلى البيت وارفع فوقه العلما».

10) ديوان الغزاوي، درر المعاني، 224.

11) ديوان الألمعيات، ص 140.

12) وحي الصحراء، 102.

13) المنهل، صفر 1386.

14) انظر، كتابنا «النقد الأدبي» ص 122 وما بعدها، مصدر سابق.

15) الدكتور، عبدالله الحامد، ص 50، مصدر سابق.

16) انظر، عباس محمود العقاد، في نقده لقصيدة علي الجارم (في مدح الملك فاروق) ديوان علي الجارم ج 1، ص 147، دار الشروق، القاهرة، 1986م. وانظر، دراستنا لهذا النقد، في الجزء الرابع والأربعين، من (علامات في النقد) ربيع الآخر، 1423.

17) انظر، محمد حسن عواد، خواطر مصرحة، ج 1، ص 43، القاهرة، 1961م.

18) انظر، الورقة المقدمة من الدكتور، خليفة الوقيان، في مهرجان القرين الثقافي الثامن، الكويت، من 12-14 يناير 2002، بعنوان (من الجهود الثقافية المبكرة في الكويت).

19) مذكرات مدحت باشا، ص 179، ترجمة كمال حتاتة.

20) الدكتور عبدالله الحامد، الشعر في الجزيرة العربية، ص 70، وما بعدها.

21) ديوان أحمد بن مشرف، ص 22، مكتبة الفلاح، الأحساء، 1980/1400.

22) انظر، الإصلاح الاجتماعي في عهد الملك عبدالعزيز، عبد الفتاح أبو علية، ص 65، ما بعدها.

23) انظر، شعراء الحجاز، لعبدالسلام الساسي، تصحيح ومراجعة علي العبادي، ص 24، النادي الأدبي في الطائف، 1402.

24) المصدر السابق، ص 28.

25) للمزيد من المعلومات عن العواد، انظر، الساسي، شعراء الحجاز، ص 33، مصدر سابق.

26) انظر، النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية، المدارس النقدية (المدرسة المكية) ص 112، مصدر سابق.

27) عبدالله عبد لجبار، التيارات الأدبية في قلب جزيرة العرب، ص 151.

28) حسين سرحان،أجنحة بلا ريش، ص 128، نادي الطائف الأدبي، ط 2، 1397.

29) عبدالوهاب آشي، أمتي، أدب الحجاز، ص 19، مكة المكرمة، 1344.

30) لمزيد من المعلومات عن هذا الشاعر، انظر، عبدالعلي السيف، القطيف وأضواء على شعرها المعاصر، ص 100، وما بعدها.

31) انظر، بحوث المؤتمر الأول للأدباء السعوديين في جدة، ص، 263.

32) ديوان عيد بن نعيم السهو، ص 42، مطابع الشرق الأوسط، د.ت.

33) انظر، القصيد كاملة في كتاب (الشعر) نادي الطائف الأدبي، 1399.

34) انظر، في هذا الموضوع، ديوان امرؤ القيس..... ومعلقة طرفة بن العبد. لخولة أطلال ببرقة ثهمد..... تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد.

35) غازي عبدالرحمن القصيبي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 99.

36) ديوان عبدالرحمن رفه، ص 29، نادي المدينة المنورة الأدبي، 1980/1401م.

37) انظر الديوان، ص 183، 185، 215.

38) ديوان عبدالله بن سليم الرشيد، خاتمة البروق، ص 84، النادي الأدبي بالرياض 1939/1413م.

39) الديوان، ص 144.

40) مطلق بن محمد عسيري (للإسلام تغريدي) ص 21، إصدارات نادي أبها الأدبي، 2003/1424م.

41) دخيل الله أبو طويلة الخديدي (الإياب) ص 17، نادي الطائف الأدبي، 1422.

42) الديوان، ص 65.

43) محمد سليمان الشبل (نداء السحر) ص 25، النادي الأدبي، الرياض، 1399.

44) معيض البخيتان (شموخ القرية) ص 137، 1400 المؤلف.

45) محمد عبدالرحمن الحفظي (غبار الجسد االباقي) ص 39، المؤلف.

46) أصدر ديوانه الأول (قصائد من الجبل) بالإشتراك مع شعراء آخرين، سنة 1984/1404م.

47) محمد عبدالرحمن الحفظي (اشتعال الرمق) ص 169-170، نادي أبها الأدبي، 1998/1418م.

48) محمد الجلواح (بوح) ص 115، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، 2003/1414م.

49) أحمد بن سليمان اللهيب (النبع الحزين) ص 36، 37، نادي القصيم الأدبي، /2003 1424م، والقصيدة الثانية بعنوان (غريب؟... غداً الرحيل).

50) عبدالواحد الصالح - أبو شمس - (نداء الرحيل) ص 92، 98، 99، 1981/1401م، المؤلف.

51) لم يصدر الشاعر عبدالرحمن محمد المنصور ديواناً يجمع شعره، فمازال متفرقاً في الصحف والمجلات، منذ مرحلة الخمسينيات الميلادية (الفجر الجديد، وأخبار الظهران، والإشعاع، والخليج العربي، واليمامة...) حتى أصدر محمد عبدالله السيف كتاباً عن الشاعر، بعنوان (من رواد الشعر السعودي الحديث، عبدالرحمن المنصور) 2003. انظر، ص، 112، 72.

52) عبدالله بن إدريس (إبحار بلا ماء) ص 101، 102، 103، دار إشبيليا، الرياض 1998/1418.

53) انظر، الديوان، ص 34.

54) عبدالكريم الجهيمان (خفقات قلب) ص137، المؤلف.

55) انظر تعليق حسن خميس المليجي على هذه القصيدة،ص 241، كتاب الأدب لغير الناطقين بالعربية، جامعة الملك سعود، عمادة شئون المكتبات،ط 2، 1995م.

56) ديوان المعاودة، ص 31، البحرين، 1942م.

57) ديوان الجابر، جمع وتحقيق د. محمد عبدالرحيم كافود، ود. يحيى الجبوري، الدوحة، قطر، 1983.

58) الدكتور، محمد كافود، ص 8، دراسات في الشعر العربي المعاصر في الخليج، ط 2، الدوحة، 1996م.

59) ديوان أحمد سالم باعطب (الروض الملتهب) انظر قصيدته، من وحي ثورة الجزائر، ص 50، النادي الأدبي في الرياض، 1980/1400م.

60) ديوان صالح سعيد الزهراني (فصول من سيرة الرماد) ص 25، نادي القصيم الأدبي، 1419.

61) قد يطول الشرح في هذه القضايا، ولذلك نحيل القارئ الكريم إلى دواوين الشعراء، محمد المنصور (البراق) دار حوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1999م. وفيصل أكرم (الخروج من المرآة، والتداخلات) النادي الأدبي في الرياض، 1997/1416م. ومحمد الحربي، وصالح الحربي (أرى نسوة يسقين الجثث) وعبدالله الصيخان، وغيرهم، ممن لا تتسع هذه الدراسة لكل ما قالوا.

62) انظر، ديوان النابغة الذبياني،ص 14، 15، 16، وانظر المعلقة، ص 18-28. والغزل في العصر الجاهلي للمستشرق (كروشيه) ص 28. وديوان امرئ القيس، ص 8، للزوزني. وديوان حسان بن ثابت،ص 474 (الديار والمنازل) ومعلقة زهير بشرح الزوزني، ص 135، وما بعدها.

63) ديوان (النغم الحزين) ص 41، من منشورات نادي الباحة الأدبي، 2000/1421م.

64) انظر ديوان ظافر بن علي القرني (الوطن.....البعد الذي لا يقاس) ص 21، وغيرها الكثير على هذا النمط، من إصدارات نادي الباحة الأدبي، 2001/1422م.

65) انظر، ديوان حمزة بن أحمد الشريف (عطر تهامي) ص 56، من منشورات نادي الباحة الأدبي، 1999/1419م.

66) انظر، ديوان جاسم محمد الصحيح (حمائم تكنس العتمة) قصيدة الهجرة، ص 10، 2001/1420م. وديوانه (ألومبياد الجسد) ص 75، 131، 138، 143، 2001/1421م.

67) انظر، ديوان صالح سعيد الزهراني (تراتيل حارس الكلاء المباح) ص 41، 119، 113. نادي الباحة الأدبي، 1998/1419م.

68) انظر، ديوان عبدالله صالح الوشمي (البحر والمرأة العاصفة)، ص 8، نادي القصيم الأدبي، 1423، 2002م.

69) انظر، ديوان عبدالله الحميد (صوت الحجارة وأصداء الصهيل) ص 85، 1418 الرياض، المؤلف.

* * *

تمهيد:

تطمح هذه الدراسة إلى كشف رؤية دلالية مهمة في الشعر السعودي، وأقصد توظيف الحيز المكاني في الشعر السعودي المعاصر، والذي حقق وجوداً بأبعاده التشكيلية الواعية، ومن ثم فقد حقق قوة إيحائية متعددة الاتجاهات.

وتأتي دراستنا في قسمين:

الأول: المدخل التأصيلي [دينامية العلوم وحركية القراءة].

الثاني: قراءة المكان والدرس التطبيقي.

القسم الأول
المدخل النظري
دينامية العلوم وحركية القراءة:

– 1 –

لقد تكاثفت عوامل كثيرة أدت إلى إعادة النظر في زوايا قراءة العمل الأدبي بكل أبعاده، فقد أدت حركة التطور الحديث في الوسائل الفنية العلمية إلى إنتاج كم كبير، بل ومتشعب من الاتجاهات العلمية والتي فرضت نفسها بقوة على الدرس الأدبي والنقدي.

إن قراءة العمل الأدبي هو بالطبع ، جزء مهم من مفهوم النسق في الفكر الحديث، ويرتبط هذا النسق بالبحوث التي قدمتها دراسة الأطر

الاجتماعية، وما انتهت إليه من تصورات تكشف عن تغير أشكال المعرفة، وعلاقات عبر العصور المختلفة[1].

إن النجاح العظيم والذي لاقته العلوم التطبيقية الحديثة وانتقالها إلى ميادين الدرس الأدبي يرجع إلى جهود مكثفة، بل ومنظمة وواعية في متابعة البحث عن الأسس التفسيرية، والتي تنفذ بقوة - إلى عمق الظاهرة - لقد ظلت هناك صراعات حول هذا التطور وفرضيته، هل يمكن لنا نقله إلى ميدان الدرس الأدبي؟؟.

ولكن اللسانيات الحديثة بطرق تحليلها تعتبر ميداناً فسيحاً ومطواعاً لاستخدام (تقنيات) وأساليب الثورات العلمية، فلقد سحب عالم اللسانيات البيولوجي Ericlenning الدرس البيولوجي بأبعاده على معرفة الكيفية التي من خلالها يمكن صياغة الأشكال اللغوية المختلفة للبنية الفطرية الغريزية[2].

وإذا كنا في قراءتنا هذه نشير إلى مصطلح الهندسة (هندسة المكان)، حيث يأتي المصطلح العلمي (هندسة) مساعداً لكشف الرؤية في الشعر فإن الموقف يفرض علينا الإشارة إلى طبيعة العلوم التطبيقية وصلتها بالرؤية التحليلية للعمل الأدبي.

إن الدرس البيولوجي قد أصبح عصباً أساسياً في الدرس النقدي الأدبي حيث يُعد ركيزة مهمة للانطلاق إلى آفاق الرؤية النقدية المتسعة.

ولقد أشار «نورثروب فراي» في كتابه الفريد (تشريح النقد) إلى نقطة مهمة مؤداها أننا لا يمكن فهم أعمال أرسطو خاصة كتابه عن الشعر دونما الاعتماد على علم الحيوان، هذه النظرة الخاصة بدأت تظهر للكون بعد أكثر من ألفين من الأعوام، حيث يعاد دراستها وبث الروح فيها من جديد[3].

إن كتاب (فراي) بمقدمته المهمة - كذلك - يعد مدخلاً أساسياً للربط بين الدرس البيولوجي، والدرس الأدبي، بل إننا نرى في هذا الكتاب عناية عظيمة وعميقة بالدرس العلمي على مستويات متعددة، فنحن أمام عالم في الفيزياء والفلك، والرياضيات، بل عالم صاحب رؤية عميقة في مجال العلوم التطبيقية.

وأما (G. leech) الناقد البلاغي الشهير فإنه يشير في كتابه Style of Fiction إلى ضرورة الاهتمام بالجوانب البيولوجية، وبهذا فقد تحدث عن العناصر والجزئيات المكونة للنص من جهة اعتبارها مكونات بلاغية ولكنها في (الأصل) مكونات (بيولوجية)، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن (Leech) قد أشار إلى أن النص كله يعتبر شفرة Code خاصة وثرية[4].

وهذا «جان بياجيه» عالم البيولوجي، والمتخصص في درس الطحالب، والنابغ في علم النفس والذي أصبح رائداً مؤسساً لمدرسة في هذا المجال النفسي، وهو إلى جانب كل ذلك رائد للدرس البنيوي ومؤسس كبير له ، يقول هذا العالم بأن الفهم الأساسي للبنيوية لا يمكن أن يكون إلا من خلال الدرس البيولوجي[5].

ومن البيولوجيا إلى الفيزياء والتي كان لها تأثيرها البارز في حركة القراءة وبدا ذلك واضحاً في نظرية التلقي وروادها، لقد ساهمت الفيزياء في ازدهار الدرس الألسني الحديث، لقد استفادت الدراسات اللغوية والأدبية من الدرس الفيزيائي، إن عناية الفيزياء، كما يقول (Kelevn) تنصب في المقام الأول على المغامرة والقياسات[6]. وهذه أمور تلزم بالضرورة في الدرس النقدي التحليلي الجاد، فعبدالقاهر عندما تحدث عن الاستعارة باعتبارها ضرباً من التشبيه أشار إلى أن التشبيه قياس، والقياس فيما تستفتى فيه الأفهام والعقول والأذهان[7].

وترتبط الفيزياء - بالطبع - بالرياضيات فالبنيات الرياضية هي بنية الفكر، كما يقول (جان بياجيه) حيث يشير إلى أنه من المستحيل أن ندخل على عرض نقدي للبنيوية قبل أن نبدأ بالبنيات الرياضيات وذلك ليس لأسباب منطقية فحسب بل إنها متعلقة بتاريخ الفكر نفسه[8].

المدخل إلى البنيوية ⟸ البيولوجية

⇓

البنيات الرياضية = تتعلق بتاريخ الفكر

وبجانب كل ذلك فإن الدرس الفيزيائي يهتم بالصلابة وخصائصها وهي مصطلحات تدخل بقوة في حيز الدرس التحليلي للنص الأدبي، وكذلك المرونة في الشعر بجانب البلورة، فإن المرونة التي تكررت كثيراً في الدرس النقدي الأدبي مأخوذة من الدرس الفيزيائي فمصطلح (El.astic) هو - في الأصل الفيزيائي - دراسة لمدى استجابة الأجسام للقوى المؤثرة عليها (استاتيكياً) وذلك لمعرفة مدى استرجاع هذه الأجسام لحالتها الأصلية بعد زوال القوة المؤثرة[9].

وتزدحم الذاكرة بكثرة أسماء الشخصيات التي سحبت المجال العلمي - بتطوره - إلى الدرس الأدبي بمساحاته، ومن هذه الأسماء «ليفي شتراوس» و«رومان جاكسيون» و«يوري لوتمان» و«نوام تشومسكي» و«رولان بارت» و«جاك دريدا» و«ميشال فوكو» و«جان بياجيه» و«جوليا كريستيفا» و«هنريش بليث».

ولكن أهم شخصية جمعت فروعاً متعددة من العلوم التطبيقية فأثرت بذلك على جهوده الأدبية وهي شخصية «رومان جاكسيون» فلقد جمع هذا العالم الناقد اللغوي (الفنان التشكيلي) كثيراً من الثقافات العلمية وغير العلمية، ولعل أبرزها علوم الاتصالات وموادها (التي كان

من نتائجها سداسيته الإرسالية المعروفة) إن علوم الاتصالات والأبحاث الرياضية والهندسية تضافرت عنده لينتج نظرية خاصة وذلك للتواصل في علوم الاتصالات[10].

وتتشابه جهود «يوري لوتمان» في دراساته للنص الأدبي وتحليله في كتابه الشهير «تحليل النص الشعري» مع جهود «رومان جاكسيون» من جهات كثيرة فكتابه هذا يعد وثيقة نقدية تعتمد على نتائج العلوم التطبيقية وسحبه إلى ميدان البحث الأدبي فهذا العمل التحليلي «ليوري لوتمان» تعكس الموسوعة الثقافية التعبيرية والتشكيلية، وشتى الطرز الثقافية العامة، كما يعكس ذوقاً نقدياً وحسا شعرياً بالغ الرفاهية تتجلى في انتقائه لطائف النصوص شديدة الدلالة على القضايا التي تثيرها، ويرجع هذا أو ذاك إلى روح علمية تجريبية واضحة الانضباط، ونخشى أن نقول شديدة الصرامة، ولكنه الحس العلمي الذي تذرع به لوتمان[11].

– 2 –

ومن أهم العوامل العلمية التي أثرت في الدرس الأدبي الحديث، والتي تدفع الدرس التحليلي الأدبي لاستخدام خطوات منظمة ما قام به «فلاديمير بروب» في كتابه «مورقولوجيا» الحكاية الخرافية، حيث انتقى «بروب» وحدات خاصة مستخلصة أساساً من درس النبات Botahy والذي يضم في داخله مجموعة من العلوم المنبثقة من «المورفولوجيا» وكان لهذه الوحدات أثرها الكبير في تنظيم الرؤية التحليلية للحكاية الخرافية ، حيث استفاد كثيراً من حيثيات هذا العلم، فهو يقول: «المورفولوجيا» تعني الأشكال، وتعني في علم النبات الأجزاء وعلاقتها ببعضها البعض وبمعنى آخر دراسة بنية النبات[12].

ولكن من الواضح أن «بروب» نفسه كان دارساً جيداً لعلم النبات،

حيث استطاع الاعتماد على المكونات التشريحية وتوظيفها في عمل أدبي تقوم على دينامية التكوين التشريحي، ولقد استطاع «بروب» بعد دراسته الجادة هذه لعلم النبات التوصل إلى وجود التشابه بين مكونات الحكاية الخرافية، والتي ستكون مطابقة لمورفولوجيا التكوينات العضوية[13].

ولولا الجهود العلمية المختلفة في ميدان النبات والأدب ما توصل «بروب» إلى هذه النتائج، ولهذا فإنه يشير إلى ما قدمته المؤسسات العلمية له بقوله «لقد أعانتني مؤسساتنا العلمية إعانة كاملة مكنتني من بناء الآراء مع علماء أكثر خبرة»[14]. ولقد استطاع ناقد عربي الإفادة من جهود «بروب» هذه وسحب عناصرها ليطبقها في قراءة على شعرنا القديم[15].

إن درسنا التحليلي للعمل الأدبي لا يمكن له أن يبتعد عن ميادين العلم، ولهذا فإن «جوليا كريستيفا» تؤكد لنا أن النص الأدبي الذي نريد تحليله يُعد خطاباً يخترق وجه العلم والأيديولوجيا والسياسة[16].

ولنا أن نسأل كيف يخترق النص الأدبي وجه العلم والأيديولوجيا وكذلك السياسة؟؟ والرد على ذلك هو الالتزام الصارم للدرس العلمي وسحبه على ميادين التحليل.

ومن هنا فقد نشطت الدراسات النقدية القائمة على ما توصلت إليه العلوم التطبيقية، ففي تراثنا النقدي الحديث تأتي جهود القدامى المتميزة والتي وعت جيداً العلوم التطبيقية فنرى دراسة (الخطيئة والتكفير)[17] من البنيوية إلى التشريحية، ونرى أيضاً الدراسة المركزة على الإفادة من العلوم التطبيقية وأقصد تشريح النص حيث[18] أقام الغذامي نظريته على دينامية متماسكة تتمثل في:

1) النسبية في مقابل الإطلاق.

2) (الدينامية) في مقابل الجمود.

3) الاستنباط في مقابل الإسقاط.

4) الوصفية في مقابل المعيارية.

تم يتنوع التأثر العلمي منهجاً ومصطلحاً في أعماله الأخرى. كما يأتي عمل محمد مفتاح الخاص بالتأثر بالمجال العلمي وأقصد دراسته المعروفة باسم، «تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) حيث تزدحم هذه الدراسة بالنظم الهندسية والمصطلحات العلمية في ميادين كثيرة.

لقد ظهرت دراسات تحليلية أدبية كثيرة استفادت من حقول الجغرافيا والجيولوجيا.. فرأينا مصطلح جيولوجيا النص والذي يشير إليه (بارت) باعتبار النص الأدبي يمثل طبقات متعددة مثله في ذلك مثل طبقات الأرض والتي هي (بالطبع) ميدان الدرس «الجيولوجي».

ومثل هذه الدراسة الأدبية تأتي دقيقة عميقة، وذلك بفعل سحب آليات الدرس الجيولوجي إلى ميدانها، والأمر كذلك بالنسبة لسحب العناصر الجغرافية للدرس الأدبي فنرى الإشارة إلى الفضاء والمكان، بل وعوامل التعرية حيث إثراء هذا الدرس برؤى تتسم بالعمق التحليلي.

ولقد انتشرت الدراسات الخاصة بالمكان وملامحه وأبعاده في الدرس الأدبي في تراثنا العربي[19].

ولعل من أهم الدراسات الدقيقة والواعية لفاعلية المكان في الأدب السعودي ما قدمه معجب العدواني باسم (تشكيل المكان وظلال العتبات)[20]. وهي دراسة جادة عميقة ثرية. وتأتي دراستنا هذه المعنونة باسم (هندسة المكان في شعر صالح سعيد الزهراني).

وأما مصطلح هندسة (Engineering)، حيث يشير هذا المصطلح إلى الدراسة العملية العلمية، والتي تعتمد وتقوم على التصميم، والإفادة منه في مجالات متعددة[21].

وأما إضافة الهندسة إلى المكان فإننا نستخدم هذه الخاصية العلمية في فهم رموز المكان في شعر صالح سعيد الزهراني، وهنا يبدو سؤال مهم مفاده لماذا كان اختيارنا لشعر هذا الشاعر؟؟ والحق إن النص يدعو قارئه إليه، ويلح عليه، ولذا فهناك أمران دعوا لدراسة هذا الشعر:

الأول: أن صاحبه ناقد كبير خبر الدرس النقدي بمراحله حيث نرى الإحاطة الشاملة للتراث الأدبي الشعري خاصة في المملكة العربية السعودية، فحمل على عاتقه مهمة الإضافة وليست الإعادة والتكرير فكان علامة مميزة، وبجانب ذلك فله نظراته الناقدة كذلك، يقول في بحثه المعنون باسم (المصباح والصولجان) دراسة في نقد الأكاديميين السعوديين للشعر السعودي (الحامد والغذامي) يقول: إن أي تنمية لابد لها أن تجعل العلم ومنشار الرخام في خط مستقيم، فيستوي لها منتج الأدب وناقده، بقائد الطائرة والباحث في طبقات الأرض، فكما تكشف الطرق الحديثة وناطحات السحاب عن الشهود الحضاري الخلاق، فإن القصيدة ونقد النص يكشفان عن روح الأمة، وموقفها من الوجود[22].

لقد دل هذا القول على وعي نقدي إبداعي عند الشاعر الناقد الذي يريد الجمع بين القلم ومنشار الرخام، أي بين الجهد الأدبي والجهد الحضاري.

الثاني: الوعي بالمكان في أعماله الشعرية حيث عمد الشاعر إلى تحقيق رؤية هندسية دقيقة سوف نرى جانباً منها في هذا البحث.

القسم الثاني: قراءة المكان والدرس التطبيقي

انطلاقاً من مقولة «جوليا كريستيفا» بأن النص الأدبي يخترق وجه العلم، لذا فإننا سنشير إلى جهود علمية ساهمت في الدرس التحليلي العميق للنص الأدبي وسيكون ذلك في جانبين:

الأول:

أ) توظيف الحيثيات القرائية، والتي أقرها (دوبوجراند) في كتابه عن النص والخطاب والإجراء.

ب) الاستعانة بالدرس البيولوجي خاصة علم وظائف الأعضاء، ودرس الخلايا، وديناميتها وهو ما يعرف بمصطلح (Histology).

الثاني: وهو الدرس التطبيقي (هندسة المكان) وكيف وظف الشاعر (صالح الزهراني) هذه الهندسة وعني بتصميم حيثيات المكان بدلالاته في الشعر.

الجانب الأول: يقول «وليم راي» أن القراءة بأبسط أنواعها هي دمج وعينا بمجرى الشيء المقروء[23].

ودمج وعينا بالشيء المقروء - على اختلاف أبعاده - أمر يدخل فيه تشابكات خاصة من جهة حيثيات المقروء مضاف إليها (لهذه التشابكات) أبعاد وعينا[24].

إننا - إذاً - أمام ثنائية القراءة الوعي القارئ (بآلياته) وحيثيات المقروء العضوية الأسلوبية الإبداعية . ولذا فإننا لابد من الإشارة إلى جوانب من الآليات البارزة للقراءة (فالدمج ليس في الآليات وحدها..) وأبرز هذه الآليات آليتان هما:

الأولى: حيثيات (دوبوجراند) القرائية للنص وذلك في كتابه

الشهير (النص والخطاب والإجراء) وأهم هذه الحيثيات الانطلاقية للنص هي:

أولاً: السبك: Cohepion

وهو انتظام خاص اعتمد على النظام العلمي الفيزيائي من حيث الإدراك الهندسي الذي يجيده (دوبوجراند) نفسه، والسبك - كما يقول - يترتب على إجراءات تبدو في العناصر السطحية على صورة وقائع يؤدي السابق منها إلى اللاحق، بحيث يتحقق لها التراتب الوصفي، وبحيث يمكن استعادة هذا التراتب[25].

ووسائل النظام التي يشير إليها (دبوجراند) تعتمد على الهيئة التركيبية المكونة من المركبات (النحوية) والجمل، وعلى أمور أخرى مثل التكرار والألفاظ الكتابية والإحالة المشتركة أو الحذف والروابط[26].

ثانياً: الالتحام: Coherence

وهذا الالتحام يرتبط بنشاط الدينامية الإجرائية للنص من خلال عناصر السبك، حيث يساعد على وقع الحركة الدائرية للنص، كما يقول «جان بول ساتر» والذي يعتبر قراءة النص حركة دائرية خاصة غير متوقفة أصلاً.

ويتطلب الالتحام هذا إجراءات معينة تنشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه[27].

وقد اعتمد (دبوجراند) في هذا الجانب على وسائل خاصة للالتحام النصي، حيث تقوم هذه الوسائل على حركية منطقية أو عملية عقلية إدراكية من الدرجة الأولى، وتتمثل هذه العناصر المنطقية العقلية في علاقات السببية، والعموم والخاص بجانب المعلومات الخاصة عن تنظيم

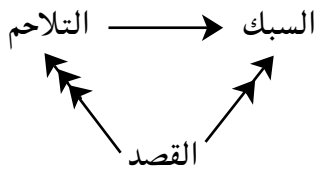
الاجتهادات والأعمال والموضوعات والمواقف، ويدعم هذا الالتحام بتفاعل المعلومات التي يعرضها النص مع المعرفة السابقة بالعالم.

ثالثاً: القصدية وبناء النص، ودفع الحركة:

وثالث هذه العوامل التي ينطلق منها (دبوجراند) إلى النص وفهمه بلاغياً القصدية، أو قصد المؤلف نفسه، ويدخل هذا الأصل في حيز الدرس (الفينومينولوجي) فالنظريات الظاهرية - كما يقول راي - تضم الفعل والبنية في إطار فكرة واحدة وهي القصد[28].

وتعد هذه الرؤية القصدية حركية (دينامية) مستمرة لا تتوقف كما أنها نقطة مهمة لالتقاء وتماسك الموقفين السابقين السبك والالتحام، فالقصد موقف منشئ النص من كون صورة ما من صور اللغة قصد بها أن تكون نصاً يتمتع بالسبك والالتحام وأن مثل هذا النص وسيلة من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها[29].

والقصد - إذاً - يعتبر تلك الحرارة التي تبث الحيوية في مجال السبك وكذلك التلاحم.



وبهذه الثلاثية نرى الحركية الحيوية للنص وشكله المتكون بالطبع من اللغة المشكلة له بدفع قصدي.

رابعاً: حركية القبول:

وهي حركية التلقي نفسها ولكن (دوبوجراند) يسميها بهذا المصطلح الخاص ، لأنه يربط هذا القبول بالقصدية الناتجة عن الرؤية

الاستهلاكية للمُنْتَج (العمل الأدبي) ومصطلح القبول يعمل على الهدف الإبداعي من حيث التفاعل القرائي بين المتلقي وبين النص نفسه، فيقول عنه (دويوجراند) «وهو يتضمن موقف مستقبل النص إزاء كون صورة ما من صور اللغة، ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هو نص ذو سبك والتحام»[30].

هذه الأصول تُعد انطلاقات أساسية من حيث تكوين الدائرة الحركية للفهم القرائي للنص، وهذه هي الأصول الأربعة لكن هناك فروع أخرى مثل رعاية الموقف الذي يتضمن العوامل التي تجعل النص مرتبطاً بموقف سائد يمكن استرجاعه[31].

وانطلاقاً من التزاوج والتداخل بين العلوم التطبيقية والدرس الأدبي (وهنا تأتي الآلية الثنائية) فإننا سنستعين كذلك بالرؤية البيولوجية التحليلية للنص، وستأتي هذه الرؤية في صورة سداسية وهي:

أولاً: الجزئيات:

وتشمل المكونات الأساسية للنص من حيث طبيعة اللغة من الحروف والكلمات في تكوينها البيولوجي، وهي التي تكون الجزئيات، أو ما يعرف بالتعبير البيولوجي (بالذرات) فالذرات تفضي إلى العضيات (بالمصطلح البيولوجي) والعضيات تفضي إلى الخلايا، والخلايا بدورها تفضي إلى الأعضاء ثم الجهاز .

وجزئيات النص تتمثل في الكلمات المستخدمة من حيث تفاعلها ودلالاتها المتعددة .

ثانياً: العضيات:

ويقصد بها حركة الجمل أو أشباه الجمل وطبيعة تركيبها، حيث

تنضم هذه الجمل وتتماسك أو تنضم أشباه الجمل مع حركتها متجهة إلى تكوين أكبر وتفاعل، وهنا نأتي إلى طبيعة (النظم) الخاصة التي يشير إليها عبدالقاهر الجرجاني من حيث الضم الخاص للجزئيات بفعل الرؤية البيولوجية للنص.

العضيات ⟸ حركة الجمل وأشباه الجمل

⟸ التراكيب وطبيعتها

⟸ عملية الضم بشكل بيولوجي خاص

ثالثاً: الخلايا:

وهي في النص تمثل وحدات أكبر من الجملة من حيث حيوية التراكيب المميزة للنص، ومن حيث التفاعلات (الدينامية) التي لا تتوقف بفعل الترابط بين الجزئيات والعضيات ثم هذه الخلايا النصية، وهي تتكون من حركة تتابعية خاصة ومتماسكة لجملتين أو أكثر بفعل عمليات السبك والالتحام.

رابعاً: أنسجة النص:

إن كلمة Text في مصطلحها تعني النسيج، ولكن النسيج نفسه يدل على شكلية معينة ذات بعد واحد، وذلك من جهة التشكيل الإبداعي، وأما الأنسجة فإنها تنتمي إلى هذا العلم المعروف باسم Histology حيث يعد من أهم فروع الدرس التحليلي التشريحي، وهو يهتم بالخلية وعناصرها[32].

إن حركة الخلية أساس التفاعل في النص الإبداعي، وليس حركة النسيج الثابت والمؤدية إلى شكل واحد بدون زوايا تحركية، ولهذا فإننا سندخل مصطلحاً جديداً في حيز بناء النص وهو مصطلح Histoblast أي

تلك الخلية المكونة للنسيج الحيوي[33]. وليس بالطبع هي تلك الخيوط الاستاتيكية الأحادية التكوين.

خامساً: أعضاء النص:

وهي ما يطلق عليه في التعبير التحليلي مصطلح الوحدات الصانعة للبناء الكلي للنص من حيث تقسيماته المعينة المتداخلة، ويطلق عليها أحياناً مصطلح الشريحة[34].

سادساً: الجهاز النصي:

ونقصد التشكيل الشامل لكل عناصر النص.

الجانب الثاني: هندسة المكان وقصدية الشاعر:

يتحرك المكان في شعر صالح الزهراني بهندسة مقصودة، حيث نرى التشكيل الكلي لمساحة المكان أولاً، وهذا التشكيل يأتي منذ الوهلة الأولى ، منذ بدايات تفاعل المتلقي مع النص الأوّلى في شعره.

فأول قصيدة للشاعر في أوّل ديوانه له عنوانها قراءة لعوامل التعرية، والعنوان - بالطبع - مكثفة تضيء مضمون القصيدة. وتحت هذا العنوان نرى جملة جغرافية أخرى تتكاتف بدلالات مع جملة العنوان، فيشير الشاعر إلى حيز المسافة الكلية في قوله: «إلى جرحنا الراعف من الماء إلى الماء».

وينضم هذا القول للعنوان القارئ لعوامل التعرية، وهذا أمر ضروري باعتبار النص وحدة بيولوجية كلية تتنامى بكل عضياتها، فالقراءة الخاصة بعوامل التعرية شاملة المكان الكلي المحدد من الماء إلى الماء، أي من المحيط بمائة إلى الخليج بمائه كذلك.

وإذا كان العنوان عتبة النص، كما يقول معجب العدواني[35] وهو كما يقول «ليوسبتنزر» باب الدخول للنص[36].

فلا يمكن الولوج إلى النص دونما فتح مغاليق هذا الباب أي معرفة دهاليزه، فقراءة عوامل التعرية تشير إلى هذا الجهد الكبير المبذول من الشاعر في متابعة التغيرات الحادثة بفعل هذه العناصر الجغرافية.

فهذا التغيير والحادث من العنوان، هو كما يقول الغذامي، إعلان عن النص وإشهار له، ويتضمن ذلك إغراء القارئ باستقبال النص والدخول إليه[37].

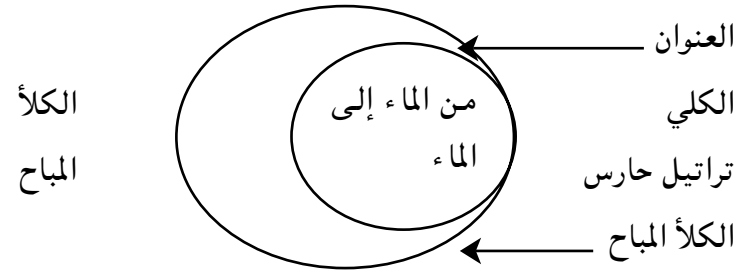
فالعنوان في العمل الأدبي له مهمته الأساسية من حيث الإعلان، فالمبدع للعمل الأدبي يعلن، بل ويحرص على أن يكون عنوانه إعلاناً مكثفاً عن رؤاه، فالقراءة لعوامل التعرية عند صالح الزهراني تثير كثافات دلالة تتصف بالمراوغة والدينامية غير المتوقعة من جهة طبيعية التلقي (القراءة) والقصدية له، خاصة ونحن أمام مبدع وناقد مبدع كذلك، فالقراءة في بداية الأعمال الشعرية له إشارة إلى المتلقي نفسه على طبيعة التأني والتعامل مع أعماله.

فالقراءة في العنوان عملية ازدواجية ثرية تتصل بالقارئ الأول الشاعر نفسه، والقارئ الثاني المتلقي لشعره، ولكن الشاعر حدد لنا مساحة القراءة عنده في جرحنا الراعف من الماء إلى الماء[38]. ويدخلنا الشاعر في ثنائية أخرى بين العنوان الأول لديوان «تراتيل حارس الكلأ المباح» حيث يضيف مساحات كبيرة شاسعة إلى حيز المكان الأول (من المحيط إلى الخليج) فهذا الحيز المكاني المحدد بالماء والماء (مع مراعاة طبيعة الرمز المائي عند الشاعر «هذا الحيز ينضم إلى مسافات الحراسة عند الشاعر (الكلأ المباح)».

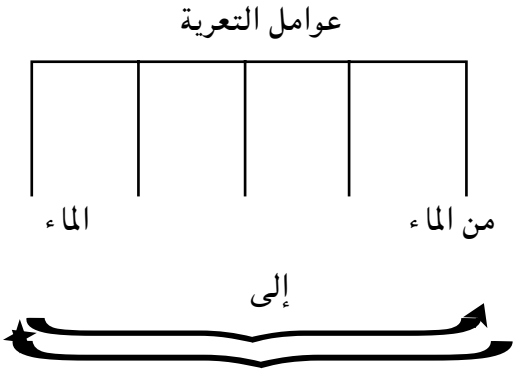
فالكلأ المباح مساحة كبيرة يعانيها الشاعر فالعنوان شامل لحيز المسافات، ولهذا كان العنوان التالي الشارح قراءة لعوامل التعرية تعبير

من حيث المسافة جزءاً من الكلأ المباح، هذا الكلأ الذي يعد واحداً من ثلاثية (الماء والنار والكلأ المباحة للناس).

لقد ربط الشاعر صالح الزهراني في رمزية بين الماء والكلأ والدم النازف بلونه الأحمر والذي لا تفعل المياه فيه شيئاً.



فالتشكيل العنواني - إذاً - هو تشكيل مقصود في النصوص الأدبية، فنحن عند قراءة النص الأدبي أمام نصين متوازيين شكلاً متلاحمين مع البناء الكلي للعمل، حيث يتلاحم العنوان مع عضوية العمل ذاته في حركة تبادلية فيتصل العنوان بالنص، ويتصل النص بالعنوان، وهذه الحركة الثنائية غير متوقفة فوقودها العملية القرائية ذاتها، والتي تزكيها وتعمل على استمراريتها.



وبعد العنوان الجغرافي المكاني ندخل النص من أبواب المكان ندخل إلى الوطن مع أول جملة من الشاعر[39].

كم ندَّعى عِشْقَ الحروفِ، وتكتبُ ونقول إنَّا في غَرامِك نتعَبُ

فتأتي الإشارة الدالة على الإسهاب الاتساعي في حب الحروف ، وكذلك الدالة على الكتابة، فالمساحة المكانية يقابلها مساحة حرفية (كلامية) متسعة كذلك تتناسب مع مساحة الوطن ، ولكنها مساحة ذائبة ضائعة، بل كاذبة، وذلك باستعمال الفعل (يدّعي) مع كم، ويأتي فعل الادعاء المتصل بالعشق، ولكنه عشق حرفي كلامي، ولهذا نرى النطق البادئ في قوله:

ونقول إنا في غرامك نتعب

يبدأ الشاعر معتمداً على الضمير الكلي للجماعة المتكلمة، وبذلك نرى إسقاط العنوان يدلالاته على حركية القول، على حركية (العضيات) بأجزائها ومكوناتها، وبهذا البيت نرى بداية المسافة الطويلة بين الجرح الراعف، ويأتي فعل الإذابة الجماعية (مع الدلالة للهوية ورغبة الشاعر الآملة ...) فيقول[40]:

فنذوب في عينيك نفح قصيدة عربية، ومن المدامع نشرب

وإن الشاعر يهندس - وبدقة - في هذا القول علّة الادعاء معطياً أسبابها ومتحدثاً عن مسافاتها، فالادعاء يتصل (بالضرورة) مع الإذابة في دلالات شعبية معروفة، ولكنها - هنا - جملة دلالات لعدم الصدق الادعائي.

ولهذا يتكرر فعل الإذابة مرة أخرى في قوله:

وتذيب فيك حناجر ذهبية فإلى متى نجني عليك ونكذبُ

فيأتي الفعل «نذيب بعد نذوب» مع استخدام شبه الجملة المكانية، أو الدالة على مكان (الذوبان) فالكاف شاملة المكان ذاته، وبهذا القول

تتحقق صورة السبك، بفعل الترابط الجملي، والتراتب الوصفي، وكذلك يتحقق الالتحام بين المكان والجملة، فالمكان، في هذا القول هو الارتباط النفسي، الارتباط الجذري «فالمكان يعني الارتباط الجذري بفعل الكينونة لأداء الطقوس اليومية للعين، للوجود، لفهم الحقائق الصغيرة، لبناء الروح، للتراكيب المعقدة والخفية لصياغة المشروع الإنساني ضمن الأفعال المهمة»[41].

فالشاعر في حديثه عن الوطن الكبير يعبر عن فضاء، فضاء كبير، ويستخدم الشاعر الضمير الجمعي، ثم يشير بالضمير الفردي (للوطن) فترى ثنائية المكان والحركة: المكان ذلك الوطن بامتداده، والحركة البادية في الادعاء والإذابة.

ويأتي النداء المحذوف الأداة (وطني) لنرى خاصية الالتصاق بالوطن وإذابة الفواصل بينهما: بين الشاعر والوطن، وتعمل (ياء) المتكلم على الخصوصية (الذاتية) المتصلة بهذا الحب في قوله[42].

وطني الذي أخفيتُ عنك تجاربي في الحب كم جهل الغرام مجرِّب

ومن هندسة المكان في هذه القصيدة ما نراه من مصطلح جغرافي مقصود عند الشاعر في قوله[43]:

ها أنت يا نهر الجراح خريطةٌ صمَّاءُ، ليس بها لسان يُعْرِبُ

فترى قصدية الشاعر من وصف الوطن بنهر الجراح، ثم بخريطة صماء، حيث ازدواجية التشبيه بين نهر الجراح والخريطة الصماء غير واضحة المعالم، وذلك بفعل عوامل التعرية نفسها، فهنا تتساقط الدلالات الجغرافية من العنوان إلى حركية النص نفسه.

وإذا كانت حركة عوامل التعرية، كما يريدها (صالح الزهراني) في

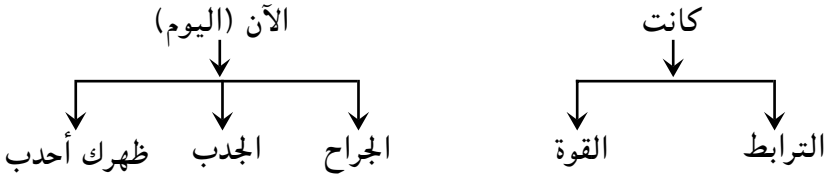
هذا النص تعني التغيرات، الأمر الذي جعل الشاعر يربط بين الماضي وبين تحولات الحاضر، وذلك في قوله[44]:

كانـــت إذا اهتّزتْ دِمَشْقُ لحادثٍ هاجت ذُرى (صيدا) وماج (المغربُ)
واليوم في الأقصى جراحك ثرّةٌ والكف مجدبةٌ، وظهرك أحدبُ

فالبيتان هنا يشرحان عوامل التحول، عوامل التعرية، وهذه العوامل نراها في المسافة المكانية بين البيت الأول - هنا - وبين البيت الثاني. فقد أتت عوامل التعرية على هذه الصلة بين المكان ، بين المدن (صيدا - المغرب...) فتبدد المكان، وذلك ما نراه في البيت الثاني حيث تبدو آثار عوامل التعرية في قوله: «الجراح ثرة، الكف مجدبة، ظهرك أحدب».

إنها ثنائية التحول المتصلة بالمكان (من الماء للماء) والشاعر يربط الحركة الآنية بالمكان، وذلك يبدو في الاعتماد على (واليوم) حيث يجذنا الشاعر (صالح الزهراني)، إلى اللحظة الحاضرة والظرف تحول إلى لغة شعرية إلى طبيعة انزياحية دلالية، «فاللغة هنا انحرفت عن مواصفات العادة والتقليد»[45].

والتحول اللغوي انعكاس بالطبع في هذه الرؤية ، للتغيير الحادث بفعل عوامل التعرية، فالتحول حادث بين قوله (كانت) للدلالة على الماضي بما فيه من صفات إيجابية وبين قوله (الآن) بما فيه من صفات عكسية (سلبية) فهناك مساحة مكانية زمنية بين (كانت والآن)، حيث يربط الشاعر بين التحولات (بفعل عوامل التعرية) في المكان، وأثر الزمان في رسم هذه العلامات التحولية.



حركة التنامي والتحول بين

عضيات القصيدة

وتوليد الدلالات المعبرة عن

آثار عوامل التعرية

فقوله (كانت - والآن) خلايا نصية دالة على فعل الكينونة والتحول، فعل الانتقال من حال إلى حال .

ويندرج الشاعر مع مساحات المكان (الوطن) فترى الاتكاء على الضمير (أنا) وتكراره بشكل يشد من عضد بناء القصيدة، مما يؤدي إلى تحقيق خاصية الالتحام الذي يشير إليه (دبوجراند).

يقول صالح الزهراني مخاطباً المكان (الوطن)[45]:

أنا ما سلبتك يا مدار مشاعري مجداً، فمجدك خالدٌ لا يُسلبُ

أنا ما كفرتُ بطعم شوقك إنه عندي ألذ من اللذيذ، وأطيبُ

أنا ما لعبتُ بأحرفي وعواطفي أنّي لمن لعق المصائب يلعبُ؟

فالضمير المنفصل (أنا) يحقق التحاماً ذاتياً بين الشاعر والمكان، بين الشاعر والوطن، ولهذا كان النداء المقصود (يا مدار مشاعري) فالضمير جاء بعد ذلك ليتم التكرير إلى ثلاث مرات، كما يعطي إلحاحاً خاصاً من الشاعر لتوكيد الصلة بين الذات والمكان، ونلحظ في هذا النسق اللغوي هندسة تعبيرية تتصل بهندسة المكان.

أنا ← ما سلبت
أنا ← ما كفرت
أنا ← ما لعبت

فالضمير ذات تذوب في ذاتية المكان فيها كذلك ، وهذا يأتي في قوله(46):

أنا ههنا لكن «حيفا» في دمي وفمي بطعم صديدها يتحلّبُ
تغني الحدود السدود تحت قصائدي والحب أكبر من حدود تُنصبُ

فالشاعر يتخطى حدود المكان بالإذابة المقصودة لكل عناصره (فحيفا في دمه) رغم وجوده في بلده، لكن الحدود المكانية مشار إليها من الماء إلى الماء، فوجود الشاعر يتحرك مع هذا الاتساع المكاني الذي يرسم شخصيته العلامات المائية، ويزيل عوائقها إبداعه الشعري، إنها حدود سوداء يحطمها الشاعر تحت قوة الحب الدافع للقول، تحت عاطفة الانتماء، وبهذا القول الذي يأتي في نهاية القصيدة يحقق الشاعر ما عرف في البلاغة باسم رد الأعجاز على الصدور، وذلك ليحقق - أيضاً - رؤية مكانية انفتاحية، لما يحقق بيولوجية البناء المتنامي لعناصر حركة النص.

وإذا نظرنا إلى الكلمات المتصلة بطبيعة المكان في هذه القصيدة فإننا نرى (قصدية)، وكما يقول: (دويو جراند) من الشاعر نفسه، وتتمثل تلك القصدية في عمل التحام لجسم القصيدة النابض، فنرى قوله:

= قراءة لعوامل التعرية ← شمول وتكاتف
← بين القراءة - العوامل
= من الماء إلى الماء ← المساحة المقصودة

= وطني ←——— الانتماء والمكان

= نهر الجراح ←——— معاناة المكان

←——— وحركية الدلالة والمجاز

= خريطة صماء ←——— تغيير الملامح بفعل عوامل التعرية

= الدروب والتشعب ←——— المكان والحركة والجهد

= دمشق - ذرى صيدا - المغرب ←——— التلاحم المكاني وحركية الوجدان

= الأقصى ←——— التحول + المعاناة

= المدار (مدار مشاعري) ←——— الالتحام بين الشاعر والمكان والارتباط الوثيق

= «حيفا» في دمي ←——— البلد والاندماج بين الذات والمكان

←——— العائق لتحقيق حركة المكان من

= الحدود السدود ←——— الماء إلى الماء عند الشاعر

إن هذه الأبعاد تشير إلى طبيعة المكان الفسيح الذي يسافر فيه الشاعر، وبذلك يوضح لنا - منذ البداية - طبيعة المكان والرحلة (فقراءته لعوامل التعرية) امتداد مكاني شمولي مقصودة من الشاعر باعتبار الهندسة التي يعتمد عليها في صناعة المكان داخل شعره، فكل ما سوف يأتي بعد ذلك في المكان يمثل جزئيات تنتمي إلى المكان الفسيح والمدى البعيد عنده.

ومن هنا فإن القصدية المهدفة لهذه القصيدة تأتي بعنوان (مسافر بلا بوصلة) والعنوان يشير إلى طبيعة السفر الذي يقصد إليه الشاعر في قوله[47]:

مسافر فوق جمر الحرف يحترق مسافر زاده الألحان والحُرقُ
مسافر ما شكا نزقاً ولا رهقا ولو شكا قبله العشاق ما عشقوا

فطبيعة الرحلة - هنا - لا مكانية لأنه يمتطي جمر الحرف، حيث تأتي الوسيلة المستخدمة للارتحال لتتصف بالحرارة الشديدة، ليولد الدلالات المراوغة والقادمة من نضج الحرف في النار الشديدة، إنها التجربة التي يرتحل بها الشاعر (بلا بوصلة)، فتأتي المعاناة في الوسيلة المشتعلة، وفي الوجهة التي لم تحدد، فالعناء دائم، وهو عناء الإبداع اللانهائي، المدى الذي يؤرق الشاعر - هنا - دائماً في شعره أين حدوده وأبعاده، ولكن كما يقول باشلار (إن كل شيء يتخذ شكلاً حتى اللانهاية)[48].

وملامح اللانهاية عند صالح الزهراني من زاوية «باشلار» هذه تشير إلى مكان بعيد، مكان ينفتح إلى أي نص مفتوح، كما يعبر «إمبرتو إيكو» فاللانهاية ارتبطت بتعطيل الآلة المحددة للسفر، البحر بالذات، وما يحمله نوع السفر من صعاب الماء والقوة، ولهذا فقد ركز الشاعر على عدم الشعور بالضعف رغم ما بالرحلة من صعوبات بالغة، وهذه دلالة على الحركية الإبداعية عند الشاعر، والتصميم على استمرارها.

لقد اعتمد الشاعر على ظاهرة الالتفات من حيث تبادل الضمائر، ولذلك الأمر دلالة مميزة على طبيعة السفر هذه، فيقول في أول القصيدة (مسافر) على اعتبار حذف الضمير ومعرفته وهو (أنا) حيث يكرر هذا الحذف مرة أخرى في البيت الثاني في قوله (مسافر) (ما شكا)، فالضمير صورة ارتكازية مباشرة للدلالة على الشاعر، ولكنه يعود ليجعل من ذاته الشاعرة رؤية فيفصل بينه وبين الذات في نداء محولاً الضمير (أنا) إلى الضمير (هو) في قوله[49]:

يا من رحلت إلى أين الرحيل ضُحى خيول شعرك أدمى صدرها السبق

لأي دار تـذود الـنـاجـبـات، ومَـنْ سيقصدُ الركب، والأمواج تصطفقُ
هـوِّن عـلـيـك فـإنَّ الـدرب مـهـلـكـةٌ والليـل خلفـك، والقـنـاص مـنطـلقُ

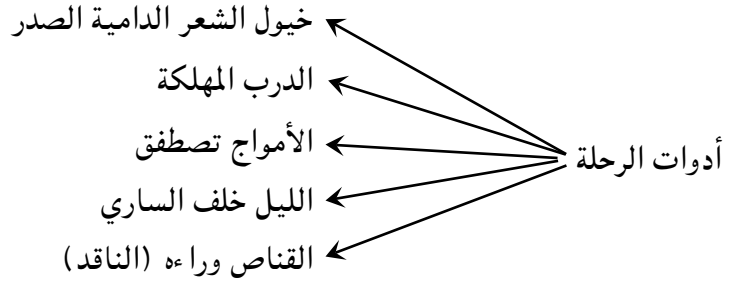
إنها المسافة المكانية بين الضميرين، المباشر (أنا) وغير المباشر (هو) فهذه المسافة تؤدي إلى تأمل طبيعة المسافة، إنها التحولات النحوية ومساهمتها في صناعة الشعرية ، وأدت إلى إيجاد نحو الشعر أي النحو المنتج للدلالات الشعرية[50]. وهذه المسافة المكانية بين (الأنا) بسفرها المحرق الجمري ومصيرها ومعاناتها وبين (هو) والخوف على من يناديه، على نفسه فكان التساؤل على الوجهة المكانية للسفر، لأن أداة الأمان التحديدي غير موجودة.

والعنوان (مسافر بلا بوصلة)، وهو جملة اعتمد فيها على صياغة الحذف هذه الصياغة التي يعدها ابن جني من شجاعات العربية[50]. فجملة العنوان تسقط دلالاتها على بنية القصيدة مولدة المعاني المراوغة لحالات السفر العاشقة للحرف، للكلم، ولكن الأداة المحددة لم يحملها الشاعر، ولذلك كانت الإسقاطات الأخرى على وسيلة الشعر نفسها، خيول الشعر الدامية الصدر.

وبجانب عطل هذه الآلات فإن الدرب طويل ومهلك، وهناك السواد والقناص (الناقد) متربص واقف، إنها الرحلة في مكان الكلمة، في مكان الإبداع، مدينة القول، والتي تشبه الرحلة الشاقة إلى المدينة الفاضلة عند جبران خليل جبران.

وحيثيات الرحلة في مسافات المكان هي:

المسافر وصفاته ← الاحتراق فوق جمر الحرف
المسافر وصفاته ← الصبر والتحمل، والمعاناة.
المسافر وصفاته ← المودة الصافية



ولكن الشاعر يصمم على الربط بين قدرته الإبداعية والمكان الدال، بينه وبين (البيد)، هذا المكان الذي نراه يكرر عدة مرات في أشعاره فيقول[52]:

كلا سأطعم هذي البيد قافيةً رُزقتُها ولكل الناس ما رُزِقُوا

لقد جاءت لفظة (البيد) كدال مكاني، وبالطبع فله مدلوله الحافل للتراث، فالمكان هو ذلك الفضاء، المعروف عند العربي، فيه نشاطه وحياته وفيه عشقه ووجوده.

وفي سياق آخر نرى الإشارة إلى «البيد» ففي قصيدة الهدف وفي الديوان الثالث للشاعر (الزهراني) ستذكرون ما أقول لكم حيث يربط (البيد) بلغة النخيل، وكذلك السعف، والشياهين، وذلك في قوله[53]:

أنت علمتني لغة النخيل...

أنشودة الزهو في هفهفات السعف ...

أنت علمتني خفقة الباز حين سما واختلف....

قلت لي النخل لا تنحني....

والشياهين لا تستسيغ الجيف....

وتعلمت أن الكرامة لا تُشترى في المزادات....

أن الحياة شرف....

ومضينا، احتملنا السُّرى، كانت البيد تهمى دمي.....

(فالبيد) هذا المكان الدال جاء في سياقات التعبير من لغة النخيل التي تعلمها الشاعر ولغة النخيل هي السمو والارتفاع، ولهذا كانت أنشودة الزهو الناتجة من لغة السموق النخيلي، قبل التحول الآتي بعد ذلك، فمع السُرى الليلي كانت البيد (تهمى دمي)، كما رأى من أرادها، إنه يريد بهذه الجزئيات الدالة على المكان - هنا - أن يوقظ أعماقنا، كما يقول «باشلار».

فالقصيدة بغزارتها وعمقها توقظ أعماقنا من جديد[54].

فالبيد في هذه المنعطف التعبيري عند الشاعر يمثل زاوية مكانية للتحول بعد ذلك بجانب دلالاتها المعبرة عن ملامح المكان، والقيم التي تتحول عند العربي.

إن البيد تحمل مساحات المكان، ولكنها في ذات الوقت تحمل مساحات المعنى، فالبيد بسياق الصورة العربية التي بناها الشاعر بلغة النخيل ورنات الأنشودة؛ أنشودة الزهو، عدم انحناء النخيل كما سمع، فتأتي البيد، لتكتمل الصورة، ولكن بعد السير تميل خطى المدلجين ليلاً، فيأتي التحول، تتزعزع الصورة السابقة للنخيل ، ومن ثم للسمو الإنساني فيأتي الانحناء، فيقول الشاعر[55]:

وفي وسط الدرب مالت خطى المدلجين على المعطف...

فأقبلت تحكي زماناً سلف....

فأبصرتُ «نخلاً» بعينيك يُحْنى...

وصقراً يطاطئ لما وقفْ....

ولما سألت عما جرى....

أجبت بأن المدار اختلف....

فالتحول جاء بعد السير والادلاج ، والبيد تعد علاقة تحولية، عندها نرى حركة الدلالة تأخذ اتجاهاً عكسياً بعد ذلك، إننا أمام ارتحالات المعنى في طريق عكسي، حيث انحناء النخيل، هذا الذي يعطي المكان شخصيته وشكله ومكانته لقد تغير فتغيرت الرؤى وتحول المسار عند الشاعر.

والتحول الحادث له صلة بمساحة الدرب وحدوده، أي في وسط الدرب حيث القوة الحركية، فالشاعر قد شحن لفظ (البيد) هنا بدلالات كثيفة تعود بنا إلى التاريخ والرحلات والقوة والمثابرة.

فالرحلة (بلا بوصلة) تمتد مع الشاعر إلى هذا المكان، إلى قصيدة الهدف، حيث اختلاف المدار، وتحول المعنى بناءً على تحول القوة لكن، ما يلح علينا هو ذكر الشاعر للبيد، والاعتماد على تكرارها وفي قصيدته المعروفة باسم (من تراتيل حراس ابن قتيبة) في ديوانه الثاني، بعد ديوانه تراتيل حارس الكلأ المباح، في هذه القصيدة يعمد الشاعر إلى خاصية التكرار المكاني حيث يكرر البيد في سياق القصيدة ، ويأتي التكرار ثراءً للدلالات الثنائية، الدلالات الضدية بين ازدواجية رؤية البيد عند الشاعر. لقد رسم الشاعر لوحاته التصويرية ولكنها متحركة الدلالات حيث يعود بالخيال إلى الماضي ودلالات البيد نفسها، وذلك في قوله[56]:

كانت البيد نهراً، تسيل رقاب المطيِّ على ضفتيه....

والقوافي، وغصن البسام، وكحل التصابي على مقلتيه...

كانت البيد تهتز من خفقة العيس لما يبوح الحُداة....

من السيف يجني رقاب الطغاة.....

من النقع مثل السحابة تحت السنابل.....

تصون الممالك....

في هذه (المقولة) التي يعنونها بهذا الاسم نرى التركيز على رمزية المكان (البيد) من حيث ربط المكان بالحركة، أي ربط المكان بدينامية الزمن والحياة والوجود، فنرى ربط البيد بقيم الوجود والفروسية والجمال.

وبرغم الإشارة البادية أولاً إلى (بيت كثير عزه)، والذي ينهي لوحة حركية صورية نالت كل إعجاب عبدالقاهر الجرجاني وذلك في قوله:

حيث يستحضر بهذا الاستدعاء أو بهذه الجيولوجية النصية كل

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

عناصر البيئة العربية الأصيلة بظواهرها الطبيعية والاجتماعية والتراثية»[57].

ولكن الشاعر (الزهراني) يعيد، (قاصداً) حركة المطي في الأباطح، حيث يحول رماله إلى ماء عذب، أي إلى رمزية الحياة والخصب والعطاء والوجود، كانت البيد كل وجود العربي، يكثر فيها ارتحاله، ولهذا تتحرك القوافل مزدحمة من المكان الجميل، مكان الحياة، مكان العروبة وصفاتها، لقد عمد الشاعر إلى صورة التشبيه، تشبيه بالنهر ليعيد لنا تراثاً بلاغياً هو علامة على الفطنة والذكاء والشرف، وأقصد بذلك التشبيه، والذي اعتبره ابن وهب علامة الشرف والرفعة[58].

والتشبيه، كما يقول سعيد السريحي، هو في جوهره قدرة على المزاوجة بين لونين شعريين أو أكثر يوغل الشاعر بواسطتها إلى ما وراء الظواهر الحسية الملموسة للأشياء كيما يصل إلى حقيقة الشي كما يتحدد من خلال النظرة الشعرية الخاصة إليه»[59].

فالشاعر في هذه المقاطع الشعرية يبدأ بالتشبيه حيث يوغل إلى معان أخرى تتصل بأصول الفروسية فيما بعد، الشاعر - هنا - يوغل بالتشبيه إلى جماليات المكان والفضاء الفسيح، إنه - كما يقول

باشلار -: «يحلل اللامتناهي في الكبر داخلنا»[60]، لينتج الدلالات الكثيفة من ارتباط المكان بدينامية النشاط الإنشائي.

إن الشاعر مع استخدام (لفظ) (البيد) في سياق تشكيلي (مع مراعاة ما تحمله لفظة تشكيل من دلالات فنية) يثير فيها الخيال والحياة والوجود، الطمأنينة والراحة، ولهذا أوغل الشاعر في المشبه به في شكل ترشيحي مقصودة، نضع للنهر جمال المقلتين بالكحل، وبهذا يضيف ميزة عربية لجمال العيون بالكحل، وهي سمة يستمد منها أصل البادية:

البيد نهر رمز الحياة في الصحراء وفي كل مكان

تسيل رقاب المطي على ركبتيه

المشبه ← له عينان مكحلتان، عليها القوافي وغصن البشام

ويكرر لفظ (البيد) في تنامي حركي ليحدث (التحاماً) كما يقول (دبوجراند) بين عناصر النص العقلية والشكلية، حيث نرى امتداد بين الصورة الشكلية الجميلة وبين دينامية الصورة الثانية القائلة[61]:

كانت البيد تهتز من حفقة العيس لما يبوح الحداة....

من السيف يجني رقاب الطغاة....

من النقع مثل السحابة تحت السنابل.....

تصون الممالك.....

يرتبط المكان (البيد) - هنا - بحركة فعلية، فنرى الاعتماد على الفعل المضارع فنرى قوله (تهتز) مع البيد حيث ينحت الشاعر صورة استعارية تدل على التجاوب والتفاعل بين المكان، وبين الإنسان.

وتمتد الصورة الاستعارية للمكان وذلك بحركة الاهتزاز المستمرة من أحداث الماضي الذي يحمل معه الملامح العربية، حيث نرى المكان متحركاً مهتزاً عند سماعه للحداء، كما تهتز البيد كذلك لما تشاهده من بطولات

في هذا المكان، ولما تراه من إثارة النقع لحماية الممالك والناس، فالبيد - هنا - شاهدة التاريخ، وهي الإنسان والحياة مع الإنسان.

ثم يأتي التحول الدلالي والمنطلق مما يحدث على البيد، والمنطلق من أحداث على المكان، على (البيد) فبعد أن كانت البيد إنساناً حياة أصبحت ميتاً جسداً، ولهذا يقول الزهراني عن هذه التحولات[62]:

كان يا ما كان يا ابن قتيبة

وطوى البيد كف الزمان

فلا الوجه وجه المليحة

ولا العاشقون هم العاشقون

فالبيد - هنا - مكان شاهد على طبيعة التحول، وذلك فعل البشر أنفسهم، إنه مكان يتشكل بملامح القيم والبشر والحياة، وجماله انعكاس لجمال الحياة البشرية وأصحابها من صفات.

فتغير (البيد) تغير في البشر، وهي لذلك مرآة تعكس ما يعرض عليها، لقد تحول الرمز الماضي للبيد، بفعل الزمن، إلى آنية حاضرة، فلم تعد مرآة صادقة للبطولات، كأن المثنى لم يطف في رباها...

ويتكرر فعل الحركة مع المكان، فيشير الشاعر (الزهراني) إلى أن[63]:

الشعر ، ما عاد فيما يقول - يهتز الوريد.

لقد استطاع الشاعر أن يشكل من التكرار المكاني تبئيراً فنياً، ينطلق منه مكثفاً ومسلطاً الرؤية، ومسلط الضوء من خلال هذا التبئير نفسه[64]، ولهذا فالشاعر يرى برؤيته قوة البيد على الصمود وقدرتها على الاحتفاظ بالذات، فتأتي القوة في قوله[65]:

يقولون مات الوريدْ....

يقولون: مات النشيدْ...

أقول لهم: لن يموت النشيدْ...

أقول لهم: لن يموت الوريدْ....

أقول لهم: هذه البيد معجونة من جديدْ....

هذه البيد قلب... وللقلب ألفا وريد....

إنها رؤية التحول مرة أخرى، رؤية الميلاد والتي تردنا - هنا - مرة أخرى إلى الصورة الأولية للبيد عند الشاعر: صورة النهر والماء والحياة، والميلاد، بل والتجدد، لقد مهد الشاعر لطبيعة المكان وقوته، وكرر صورته بعد ذلك، ثم جاء بالأمر المتوقع وهو رسوخ هذه البيد أمام عوامل التعرية نفسها، فما نالته منها كان سطحياً.

البيد نهر عطاء آخر

ميلاد جديد

هذه البيد معجونة من جديد

وعلى مستوى الشكل نرى الشاعر يعود إلى شطر البيت ليربط من جديد الماضي التراثي بالمكان بالبيد في رؤية، أو في ثنائية خاصة فيعود إلى طبيعة القافية الأصلية.

حيث تعود الحياة للبيد مرة أخرى عن طريق صورة أخرى ، صورة استعارية لتنضم بدلالات إلى الصورة التشبيهية راسماً بذلك قُطْبَتيِ الصورة البلاغية التشبيه (كانت البيد نهراً - والاستعارة يا هذه البيد)

ما كلُّ ثغرٌ، ولا ذابت أناشيد وأنت موالها، يا هذه البيدُ

لتلتحم الاستعارة بالتشبيه، ومن هنا تتحقق خاصية السبك مع خاصية التلاحم لتحقق قصدية الشاعر، كما يقول (دويوجراند).

كانت البيد نهراً + يا هذه البيد

الزمن الحياة الاستعارة وأبعادها من حيث إعادة

الماضي الحياة التصميم - الوجود

إن الانتقال من التشبيه إلى الاستعارة هو تحقيق للشرف والفطنة، وتحقيق للوجود وسحب معالم الحياة عليه، لقد حطم الشاعر حدود الأشياء وحقق ثنائية الحياة بينه وبين البيد فالاستعارة تقوم بتحطيم حدود الأشياء وخلط عناصرها ثم إعادة خلقها ثانية بحيث تصبح علماً لا يقوم إلا في الشعر[66].

واستخدام الاستعارة مع تشخيص البيد أمل جديد وإعادة للنشاط البشري، وذلك عن طريق النداء المعتمد على ما يستخدم للبعيد (يا)، هذه البيد.

ومن البيد بأبعاده المكانية ينتقل (صالح الزهراني) إلى الغربة وملابساتها المكانية والحياتية، يستمر صالح الزهراني في قصيدته المعنونة باسم «مقاطع من مسيرة أبناء يعقوب» يربط الشاعر بين الأب بخبرته الكبيرة وبين المكان، بين القرية التي اكتسب منها خبراته المتعددة، بفعل النشاط الزراعي والكينونة الإنسانية بنشاطها، وبفعل الحصاد والزرع، يقول[67]:

كان أبي محرباً....

تعلم الأفكار والأشعار من مواسم الرمان والحبوب...

في قرية ناعسة الأهداب في الجنوب...

هنا نرى ارتباط (التجربة) والخبرة المكتسبة من عنصري الزمان والمكان فالمكان القرية التي مدت بظلالها ونشاط الأب بالخبرة خبرة المكان متصلة بطبيعته وتاريخه، ونشاط من فيه، والزمان عمر الأب وذكر مواسم الرمان والحبوب، وما لهذه المواسم من تأثير على تكون ملامح الشخصيات ويركز الشاعر على ذكر الرمان والحبوب لما لها من مكانة في تكوين دخل الفرد، وما لها من مكانة أيضاً لذكرهما في القرآن الكريم، كما يعتبر الرمان رمزاً لمزارع الجنوب، بجانب الحبوب المعبرة عن طبيعة المكان واتساع المسافات الخضراء فيه.

والحب والرمان لهما - أيضاً - مكانتهما المميزة ليس في قرية الشاعر وحدها ولكن في العالم العربي كله، فينتقل الرمز من القرية الدالة على الخصب والعطاء إلى العالم العربي من الماء إلى الماء.

ويأتي وصف القرية وتحديد مكانها وذلك في قوله «في قرية ناعسة الأهداب في الجنوب، إنها قرية في الجنوب، حيث الارتفاع إلى جبال السروات، وإلى نشاط أهلها في الأرض في صبر وأناة، ثم الخبرة المتولدة من طبيعة العمل وطبيعة العطاء. فهذه القرية الناعسة هي - ذاتها - القرية المنتجة للرمان والحبوب وتصبح القرية وهابة معطاءة حيث تشبه القرية التي يتحدث عنها «محمد عفيفي مطر» والذي يقول:

(فقد تفتح الأرض قفل صناديقها المغلقة)[68].

وفي قرية الشاعر الزهراني ترى الأرض المعطاءة، الحافلة بالكنوز، ولكن الشاعر يرتكز على الثنائية الضدية التي تحرك القصائد لديه، فبرغم وصفها (القرية) الجميل الناعس إلا أننا نرى الإشارة إلى جزء من القرية،

فهو ينتظر من هذه الصناديق (العناصر الأرضية الوهابة)[69]

إلى البيت بل الإشارة إلى الغرفة الواحدة التي يجتمعون فيها ويطردهم الأب حين الخلاف، يقول[70]:

كان أبي يضمنا بقلبه ويستر العيوب

كان - وكنا - إخوة يأكلنا الخلاف

يضربنا، يطردنا من غرفة واحدة

فلا نتوب

لقد جمع الشاعر بين ملامح المكان (الغرفة داخل البيت، داخل القرية) وبين صفات الأب من الحزم والشدة والحب واللين، ولقد ركز الشاعر على طبيعة الحياة والخلاف، حتى بين الأخوة، وهنا نرى التضمين القرآني لصفات أبناء يعقوب وخلافهم على حب يوسف وأخيه والتصرف معه (يوسف).

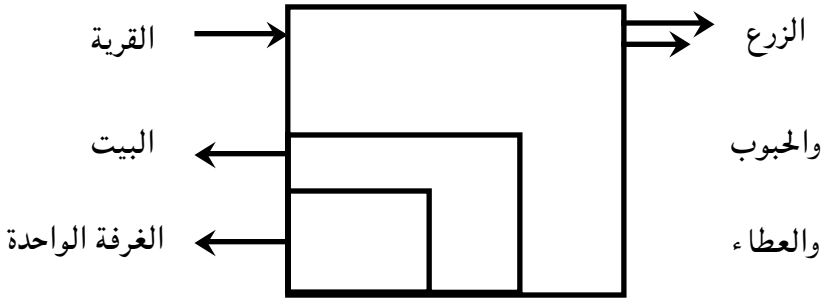
وفي هذا القول يركز الشاعر طبيعة الصراع (الرمزي) في المكان الواحد الصغير فبرغم وحدة المكان الذي يجب أن يعطي الألفة والمودة نرى الخلاف وطرد الأب للأبناء، فالبيت والغرفة - هنا - كيان هندسي خاص كما يقول باشلار[71].

ولكن هذا الكيان الهندسي يتحول في الشعر إلى دلالات ليصبح نظاماً خاصاً من العلاقات، من الوجود وارتباط الإنسان - بالوجود - فالمكان «لا يقتصر على كونه أبعاداً هندسية وحجوماً، ولكنه فضلاً عن ذلك نظام من العلامات المجردة يستخرج من الأشياء المادية الملموسة، بقدر ما يستمد من التجريد الذهني»[72].

فالغرفة - هنا - تعد نظاماً خاصاً من العلاقات بين الأخوة وبين الأبناء، وبين الأبناء بعضهم البعض فهذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الشاعر أراد تكثيف البعد الرمزي الخاص للأب داخل المكان، فالغرفة

الواحدة تكثيف واختصار للمكان نفسه، حيث يؤكد الشاعر قوة الاتصال، والحياة الواحدة والمساحة الواحدة كذلك، فبرغم ذلك يأتي الخلاف والتشتت فكان الطرد من المكان الصغير، وكان التفرق رغبة في التوحد وعودة الترابط لأنها حكمة نراها من الأب الذي تعلمها - بدوره - من المكان نفسه.

وفي هذه القرية الناعسة الجميلة بما فيها من مواردها المعطاءة تشكل رؤية مضادة يقصدها الشاعر انتظاماً لحركة السبك الكلي لأعماله



حيث تعمل الحركة الضدية، فهذا الأب الطيب الحكيم الشاعر، يقابله بالضد.

عم نفعي يسلب خيرات القرية لا يظهر إلا حين الحصاد ، يقول الشاعر(73):

وكان عمي جائراً، يسير بالمقلوبْ

في موسم - الحصاد يحمل الأملْ

ويحمل الريحان والعسلْ

فتبدأ الأحزانْ

يبتاعها ولا يؤوبْ

إن الشاعر يشير بهذا القول إلى الشخص الآخر(عمي)، حيث الإضافة الدالة على طبيعة الصلة بين الشاعر وبين أهله الأقربين، فهو عمه (وبالطبع تحمل هذه الكلمة في سياقها دلالات أخرى، حيث تخرج من حيز المكان الصغير إلى فضاء العالم الكبير الذي يتحرك فيه الشاعر مسافراً، إننا أمام كلمة (عمي) في مقابل كلمة (أبي) حيث الإضافة إلى الياء كذلك والإشارة إلى طبيعة العلاقة الذاتية للشاعر بين الأب وبين العم.

إننا أمام طبيعة الانتساب الريفي إلى المكان وإلى الأهل وأهل المكان إلى طبيعة التقاليد العريقة مع وجود الأرض نفسها.

ولكن العم يسير في عكس الاتجاه، كان عمي جائراً يسير بالمقبول، إنها جملة تكثيفية انطلقت من خاصية النشاط والعلاقات والمكان.

إننا نرى في حركة العم في المكان (السير العكسي الدال) اتصالاً

كان	عمي جائراً	يسير بالمقلوب
↙	↙	↙
خاصية السرد وتكرار الفعل (كان	توليد دلالات عكسية للأب + الخوف – الظلم المعاناة في القرية	السير عكس الاتجاه وما لهذا السير من دلالات المخالفة – العناد – الأنانية – التهديد

بصفاته : صفات الجور والاعتداء، وحب الذات، إنه لا يظهر في المكان إلا حيث المنفعة فهو ينفصل نفسياً عنه ليكون له غربة وعزلة، وهنا نرى الصراع بين الشخصية الخيرة والشخصية الشريرة في حيز المكان ونتاج ذلك وتأثيره على الحياة والحصاد، وهذا أمر دال على طبيعة الاستدعاء

لحكايات الخير والشر في التراث الفرعوني.

إن الشاعر في هذه القصيدة نراه يعتمد على خاصية النمو والحركة في ربط مكوناتها، حيث نرى حركية السبك، والالتحام، والقصدية، كما نرى تنامي أعضاء القصيدة في حركة (فسيولوجية بيولوجية) ابتداء من الكلمات وحركاتها بين السبك وبين النمو البيولوجي المشار إليه في القسم الأول، فهذا القسم الثالث من القصيدة هو ارتباط للقسمين السابقين إنه يحقق قصدية الشاعر في تجسيد الرؤية المعاكسة الدالة على طبيعة الصراع.

إننا أمام حركة درامية عضوية لمكونات هذه القصيدة، ديناميات المكان. في هذا المقطع نرى تداخلاً آخر لأبناء يعقوب وصراعهم، نرى الأب والعم، والصراع، وهنا يسقط العنوان بدلالاته الثرية على عضوية القصيدة بمكوناتها «فالعنوان في هذا النص حركة بلاغية تفتح القنوات القرائية العلامية للنص»[74].

ويضغط صالح الزهراني في هذا المقطع الثالث أو في هذا الجزء الثاني مع الجزأين السابقين، يضغط على تحديد الزمن: موسم الحصاد، حيث الأخذ والحصاد والثمار، والمكان يخلو من العم طيلة الزمن إلا في هذا الوقت، حيث المنفعة فقط.

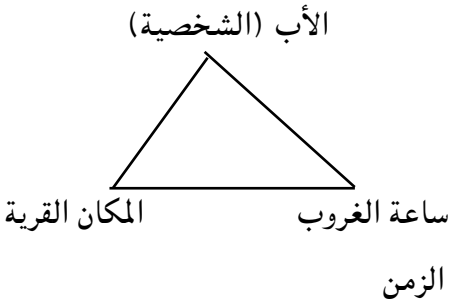
إن الأب يمثل الحضور الكلي، أما العم فلا يمثل هذا الحضور، وبهذا ينمو النص في ضرورة «فسيولوجية» لمكوناته اللغوية محققاً قصدية الشاعر من شرح الثنائية الضدية، يقول في المقطع الرابع[75].

وساعة الغروب

أرى أبي محوقلاً ودامعاً

وما أمر دمعة المغلوب

يعود ويمتد الارتباط المكاني بين الشخصية وبين المكان ، فيصنع الشاعر بذلك درامية مكانية سردية بين الشخصية وبين المكان نفسه ، بل وبين الزمن .



ومع الزمن (الغروب) يبدو المكان (القرية)، ويبدو الأب والبث الإيماني في ذاك الزمن الغارب فنرى الأب محوقلاً ناظراً إلى السماء، كما نرى الإشارة الرمزية إلى طبيعة الغروب والنهاية والشعور بذهاب شيء وبذلك تتزاوج الحركة في ذهن الأب، حركة غروب الشمس وذهاب ضوئها وقوتها وذهاب العم وغروب المحصول على يديه لأنه سوف يسير في الطريق الآخر، ولكن مع الغروب نرى التحول نرى الإشارة.

إلى المكان (القرية) وإلى الزمان (ذهاب الشمس) فيأتي فعل الانتباه يقول[76]:

قلت له : أبي...

وكان متعباً من يا ولدي.....

أما سمعت عن عرقوب....

يا ولدي.....

عمك برقه خلوبْ....

انتبهوا يا ولدي.....

لعلها الذنوب.....

كانت الرؤية التحولية الممهدة (انتبهوا يا ولدي.. لعلها الذنوب) ولكن الشاعر، في حركة متصلة لبناء النص النامي بكل أعضائه التكوينية حيث يتحرك هذا النص إلى النهاية، فنرى التكثيف الرمزي، والانتقال من الصمت إلى القول، وذلك بفعل الارتباط بالمكان والزمان ... فتأتي وصية يعقوب والتي نرى فيها التأثر بالقرآن الكريم، من جهتي التوحد، ثم الإحاطة بالابن لحمايته (الابن الثاني بنيامين بعد ذهاب يوسف، وذلك في قوله تعالى: ﴿**قال لن أرسله معكم حتى تأتون موثقاً من الله لتأتنّني به إلا أن يحاط بكم، فلما آتوه موثقهم قال الله على ما نقول وكيل**﴾[77].

فالشاعر يلجأ إلى جملة التحول التي نراها تتحرك بدلالاتها المتجددة، في أعمال الشعر إنه يرتكز على الثنائية التحولية ليعقد لنا موازناته التي تقوم على طبيعة الصراع يقول[78]:

ودارت الأيام وانطوى أبي...

فقلت يا يعقوب...

قال أبي مودعاً....

اجتمعوا...

كونوا يداً واحدة...

ولتجعلوا...

رماحكم واحدة...

قلوبكم واحدة...

ستلتوي الدروب...

وتكثر الخطوب...

ففي هذا المقطع نرى التواصل التكويني لتحقيق (العضوية) عند الشاعر، تحقيق رؤيته عن علاقة الأب بالقرية من خلال النمو البيولوجي الواضح للنص، والذي اهتم به الشاعر، إنها نهاية القصيدة التي جاءت نتاجاً لتلاحم عناصر (دويوجراند) السبك، والالتحام، القصدية، والقبول.

لقد ارتبط الأب بالمكان وارتبطت حكمته بالمكان كذلك، الأمر الذي يكثف دلالات التصوير الجغرافي لهذه الحدود المكونة لشخصية القرية شخصية المكان، إن الأب يحدث بما سوف يكون في قوله: «ستلتوي الدروب» ومن ثم ستكثر الخطوب، وها هي النصيحة بالتوحد لمواجهة الخطر الموجود مواجهة العم في المكان والزمان، وتنتهي القصيدة برؤية بلاغية نراها تتحقق في كثير من أعمال الشاعر ونقصد رد العجز على الصدر، يقول(79):

وجاء عمي ساعة الحصاد، يطلب الغلال....

قلنا له محال....

إنها جملة التحول التي جاءت بعد حركة سرد فنية استخدمها الشاعر مع تكثيف عناصر الزمان والمكان. فنرى الإشارة إلى فاتحة القصيدة ، حيث التنوية إلى الجهد المرتبط بالمكان والخبرة والحصاد، ثم الحركة العكسية للعم والضياع وهنا تتحقق الوحدة مع طلب الأب والأبناء، الأمر الذي يتوازى مع ما أشار إليه القرآن الكريم في سورة يوسف عندما اجتمعوا جميعاً عند يوسف ورفع أبويه على العرش، لترتد القصة في القرآن الكريم إلى البداية، بداية الرؤية ليوسف قائلاً: ﴿**يا أبت هذا تأويل رؤياي من قبل قد جعلها ربي حقاً**﴾.

إن الشاعر في هذه القصيدة يصور مقامات القرية وحياتها

الاقتصادية، يرسم ارتباط الأشخاص بمكانهم، وقوة هذا الارتباط، إنه يحب قريته، يعيش مع المكان وجداناً ووجوداً. إنه في هذا الحيز يضعنا أمام الموازنة بين طبيعة القرية وطبيعة المدينة والارتباط بالقرية واكتساب الحياة وأسبابها ، وهذا أمر نراه في الشعر العربي المعاصر بصفة أساسية فالشاعر/ بندر عبدالحميد. يرسم - أيضاً - صورة موازنة بين المدينة وبين القرية، حيث يقول: عندما كان يودع جده من المدينة إلى القرية[80].

اشتريت له ألعاباً وأدوية....

وكتاباً ملوناً....

ثم أرسلته في سيارة كبيرة...

إلى القرية....

لم أستطع أن أبكي...

لأن جدي كان يبتسم...

عبر زجاج النافذة....

وهو يلوّح لي بيده...

التي تشبه المعول...

إننا نرى حضور القرية في صورة الجد وفرحه وهو ذاهب إلى قريته، وهو يلوح بيده التي تشبه معول الفلاح، فالجد لا يريد الجلوس في المدينة لا يأتيها إلا لزيارة الحفيد، ثم يعود شوقاً إلى المكان والوجود، فالقرية هي الآمال كما نراها في قرية الشاعر (صالح الزهراني).

الذات ومرتفعات المكان:

وفي قصيدة الشاعر (صالح الزهراني) فواصل... للصبح الجنوبي،

يصنع الشاعر ميلاداً جديداً له، حيث امتزجت ذات الشاعر نفسها مع الجبال وذراها - إننا نرى نداء المكان والتشخيص مستخدماً الحرف الدال على الثنائية المتواصلة بين الشاعر وبين المكان ، يقول الشاعر[81]:

يا جبال السراة... غيرك يُنسى لست ممن يموت حباً وينسى
بين جفنيك تستريح حروفي تتجلى أحلى، وأعمق جَرْسا
فاعصري الغيم في فمي واغرسيني في بلاد طابت تراباً وغرسا
علميني صفو الهوى واشرحي لي يا قلاع الجنوب في الحب درسا

الشاعر يعمد إلى سبك خاص، من حيث استخدام الجمل المعبرة عن قصديته قصدية التلاحم بين المكان وبينه حتى يولد من جديد شاعراً، حيث تتلاحق صور الالتحام الذاتي والمكان... ويستمر هذا الالتحام حتى الإذابة حباً بين القيم وبين الشاعر، حيث يعيد القيم وجود الشاعر (المبدع) من جديد لأنه يريح حروفه بين جفنيها.

وأن الجملة المكونة للأعضاء البيولوجية للنص من تنامي وتلاحق مع بعضها.... فترى تلاحق الأفعال الطالبة:

اعصري الغيم في فمي.... اغرسيني

علميني صفو الهوى....

اشرحي لي، ياقلاع الجنوب...

هذه الأفعال الطالبة الدالة على رغبة الإعادة والتجدد الإبداعي تصنع التحاماً خاصاً تؤثر على طبيعة القبول (التلقي) من جهة الدلالات التي يريدها الشاعر.

والمكان - هنا أيضاً - قوة الإبداع الصافي عند الشاعر، إنه يشير إلى كيفية التحول والميلاد الجديد، ميلاد الحرف الناعس في أجفان الجبال،

إنها ميلاد اللغة الشعرية من جديد، فللمكان أثره الكبير في الانزياح والتحول والنفي عن أمكنة الواقع، حيث يصبح للمكان خلقة أخرى في النص[82].

إن الشاعر هنا يذكرنا عندما يعود إلى مكانه وجوده وكيانه، يذكرنا ببدر شاكر السياب عندما يعود إلى جيكور في قوله[83]:

على جواد الحلم الأشهب...

وتحت شمس المشرق الأخضر...

في صيف جيكور السخي الثري....

أسريتُ أطوي دربي النائي...

أبحث عن آفاق، عن كوكب...

عن مولد للروح تحت السماء...

عن منبع يروي لهيب الظماء....

على منزل للسائح المتعب ...

فالسياب يبحث عن ماء يروي ظمأه ليعود من جديد، حيث العطش الدال على الحاجة للماء (للوجود مرة أخرى)، وصالح الزهراني، يريد أن تعصر الجبال، حيث الميلاد الأول هناك، يريد لهذا المكان أن تعصر في فمه الماء، فكلاهما يشعر بالظمأ، وكلاهما يعود للمكان، مكان الميلاد، يريد الحياة من جديد.

إن المكان عند الزهراني - هنا في جبال السراة - يحمل كل أسباب الحياة والراحة حيث يريد صفو الهوى، في مقابل ما يراه من كدر الحياة، وبدر شاكر السياب. يبحث عن مولد للروح، مولد جديد في مكان الميلاد، ميلاده هو، يريده مولداً جديداً كأنه طفل يمتلأ بالروح.

إن جيكور جميلة الجميلات، وجبال السراة جميلة الجميلات، عند كل من السياب والزهراني، ولهذا فإن السياب يستمر في وصف جيكور بالجمال في قوله(84):

وجيكور خضراء مس الأصيل ذرى النخيل فيها.. ..

بشمس حزينة...

يمد الكرى لي طريقاً إليها...

من القلب يمتد عبر الدهاليز عبر الدجى والقلاع الحصينة..

ويشترك الزهراني مع الشاعر السياب (خوان رامون) صاحب الأصل العربي، والمحب لجذوره، لبلاده في الجنوب، كلاهما يشترك في الظمأ والحاجة إلى الماء كلاهما يمزج بين الطبيعة وبين ذاته يقول خوان رامون(85):

يسكب القمر في أعماق لُبى....

ماء رقراقاً....

بئراً دافئة....

في أعماقي الطيبة....

تصعد....

ثم تسري في أرجاء المروج....

وللجميع....

مياهها الساطعة....

ماء به نجم وزهر....

يجلب العطاش إليه....

بأضواء سحرية....

حيث ملكوت السماء...

يفيض حباً....

إن الشاعر (خوان) يحتاج - هنا - إلى الماء الذي يسكنه القمر، أي الماء الذي سيأتي من عل من السماء، كما يأتي الماء للشاعر صالح الزهراني من الغيوم من الارتفاع أيضاً، حيث نرى الاشتراك بين الشاعرين في الحديث عن مورد الماء، وما لهذا المورد من دلالات ثرية، حيث الحياة والميلاد من عل، ميلاد جديد بارتقاء آخر، بعودة إبداعية عالية.

إن الماء عند (خوان رامون) يتحول إلى بئر دافئة، في أعماقه، ووجود الماء بئراً في أعماق الشاعر تعبير رمزي خالص للتجدد والعطاء، من البئر الدافئة، من حرارة الإبداع الثرة المعطاءة.

وكما تتحول ذات الشاعر عند (رامون) إلى بئر ليشرب منه الآخرون، فالشاعر صالح الزهراني يتحول كذلك إلى ماء للأبيات وإرواء الظمأ، حيث يقول في هذه القصيدة(86):

كان كفي لكل جدب غماماً كان صدري لباعة الحب تُرسا

كنتُ ماءً وخيمة وصباحاً كنت للمظلمين أُشرق شَمْساً

فالشاعر يتحول جزءاً ثرياً من حقيقة المكان، جزءاً يدل على الحياة والوجود.

وبعد إن هذه السطور شطر من بيت في قصيدة المكان عند صالح سعيد الزاهراني حيث تظل القصيدة في مرحلة التكوين والإبداع.

المراجـع

1) انظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ع 164، الكويت، 1992م، ص 13.

2) مازن الوعر، حول الأسس البيولوجية للطاقة اللغوية ،ترجمة وتقديم: مازن الوعر، الثقافة الأجنبية، دمشق، سوريا، 1985م ، ص 18.

3) N Fray the A natomuy of criticism London, 1979, p17.

4) Lesch, Style in Ficfion, New York, 1988, p 21.

5) جان بياجيه، البنيوية، ترجمة: عارف فيمنه، دار عويدان، بيروت، 1987م، ص 11.

6) G , Sampson , The Forus of Language, London, 1975 . p 3.

7) انظر: عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: الشيخ محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1986م ص 45.

8) جان بياجيه، نفسه، ص 19.

9) أحمد شوقي عمار، أساسيات الفيزياء، دار الراتب الجامعية، بيروت، 1988م، ص 17.

10) فاطمة بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكسيون، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1993م، ص 103.

11) مقدمة لكتاب (تحليل النص الشعري) بنية القصيدة ليوري لوتمان، دار المعارف، 1995م، القاهرة، ترجمة: محمد فتوح، ص 5.

12) فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكابة الخرافية، ترجمة وتقديم : أبي بكر باقادر وأحمد عبدالرحيم، النادي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، 1979م، ص 10.

13) بروب نفسه، ص 48.

14) نفسه ص 48.

15) وهذه الدراسة هي بعنوان الرؤى المقدمة لكمال أبي ديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

16) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب 1997م، ص 13.

17) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية، جدة النادي الأدبي، ط 1985م.

18) عبدالله الغذامي، تشريح النص – مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، بيروت، دار الطليعة ، ط 1، 1987م.

19) لصاحب هذه البحث دراسات حول المكان في الرواية وهي:

أ) المكان في زقاق المدق، 1990م.

ب) خاصية المكان عند يحيى الطاهر عبدالله، بحث ألقي في مؤتمر الرواية العالمي بجامعة القاهرة، 1992م، ولعبدالله باقازي، دراسة ضافية عن المكان في الشعر العربي في.

20) معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، 1423هـ.

21) انظر: Oxford Dictionary . p 280.

22) صالح سعيد الزهراني «المصباح والصولجان»، دراسة في نقد الأكاديميين السعوديين (الحامد و الغذامي) جامعة أم القرى، 1424هـ ، ص 7.

23) وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهرانية إلى التقليدية، ترجمة: يؤئيل يوسف عزيز، دار المأمون للطباعة، بغداد ، 1978م، ص 17.

24) انظر شوقي الزهرة، في المفهوم البلاغي عند الجاحظ قراءة إبداعية جديدة، المركز العلمي للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الثالثة ، 2002م ، ص 4.

25) روبرت دوبوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، 1998م، ص 101.

26) روبوجراند، نفسه ، ص 103.

27) نفسه، ص 104.

28) وليم راي: المرجع السابق، ص 17.

29) دوبوجراند، نفسه، ص 104.

30) نفسه، ص 104.

31) دوبوجراند، نفسه، ص 104.

32) انظر: أحمد شوقي عمارة، علم وظائف الأعضاء، مكتبة الفيصلية، وانظر: كذلك: عايش محمود ، مدخل إلى البيولوجيا ، عمان، الأردن، 1987م.

33) Milad Bishay. Medical, Pharmacculigal , Dictionary, Cairo, 2000 p367.

34) وهو مصطلح نراه مكرراً بشكل مقصود في دراسة كمال أبي ديب، الرؤى المقنعة.

35) هذا مصطلح مكاني نحته معجب العدواني، وذلك باعتبار العنوان أول ما يدخل به القارئ إلى النص.

36) انظر: شوقي الزهرة، جذور الأسلوبية، من الزوايا إلى الدوائر (دراسة لدوائر ليوسييتزر الفيلولوجة) مكتبة الآداب، القاهرة، 1997م، ص 35.

37) عبدالله الغذامي، ثقافة الأسئلة، النادي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية ع 72، 1992م، ص 48.

38) صالح الزهراني، تراتيل حارس الكلأ المباح، نادي الباحة الأدبي، 1998م، ص 9.

39) صالح الزهراني نفسه، ص 9.

40) نفسه، ص 9.

41) ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار البيضون الثقافية، بغداد، 1986م، ص 165-166.

42) صالح الزهراني، تراتيل حارس الكلأ المباح، ص 10.

43) نفسه، ص 10-11.

44) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 7.

45) تراتيل حارس الكلأ المباح، ص 12.

46) نفسه، ص 13.

47) صالح الزهراني، تراتيل حارس الكلأ المباح، ص 17.

48) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2000م، الطبعة الخامسة، ص 192.

49) صالح الزهراني ، تراتيل حارس الكلأ المباح ، ص 17.

50) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م، ص 31.

51) أبو الفتح عثمان بن جني الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987م، ج 2، ص 128.

52) صالح الزهراني، تراتيل حارس الكلأ المباح.

53) صالح الزهراني، ستذكرون ما أقول لكم، نادي جازان الأدبي، 1999، ص 10.

54) باشلار، جماليات المكان، ص 25.

55) الزهراني، نفسه، ص 11.

56) صالح الزهراني، فصول من سيرة الرواة نادي القصيم الأدبي، 1419هـ، ص 31.

57) انظر محمد صالح الشنطي، في موسوعته البحرية الشعرية الحديثة، في المملكة العربية السعودية، نادي حائل الأدبي، 2003م، المجلد الأو ، ص 240. حيث يشير إلى هذا الالتقاء بين الشاعر وبين ابن قتيبة.

58) انظر ابن وهب البرهان في وجوه البيان، تحقيق حفني شرف، دار نهضة مصر القاهرة، ص 112.

59) سعيد السريحي حركة اللغة الشعرية النادي، الأدبي الثقافي، جدة، 1999م، ص166.

60) باشلار، جماليات المكان، ص 171.

61) صالح الزهراني، فصول من مسيرة الرجال، ص 31.

62) صالح الزهراني، فصول من سيرة الرمال، ص 32.

63) نفسه، ص 33.

64) التبئير، مصطلح فيزيائي دخل درس النقد الأدبي، حيث يشير إلى تجميع الرؤى في ضوء واحد، في بؤرة واحدة مكثفة.

65) صالح الزهراني، فصول من سيرة الرماد، ص 33.

66) سعيد السريحي مرجع سابق، ص 219.

67) صالح الزهراني، فصول من سيرة الريال، ص 73.

68) محمد عفيفي مطر، ديوان كتاب الأرض والدم، القاهرة ن الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1997م، ص 16.

69) محمد عفيفي مطر، نفسه، ص 16.

70) صالح الزهراني، فصول من مسيرة الرمال، ص 73.

71) باشلار، جماليات المكان، ص 68.

72) اعتدل عثمان وحاتم الصكر الشعر ومتغيرات الرحلة، بغداد الشئون الثقافية العامة، 1986م، ص 51.

73) صالح الزهراني، فصول من سيرة الرمال، ص 74.

74) Richard Coe Form Substance on advanced Rhetoric, New York, 1988, p137.

75) صالح الزهراني، فصول من سيرة الرمال، ص 74.

76) نفسه، ص 74.

77) سورة يوسف آية 69.

78) صالح الزهراني، فصول في سيرة الرماد، ص 74-75.

79) نفسه، ص 75.

80) بندر عبدالحميد، نفادات الأصابع والعيون، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1981م، ص 49-50.

81) صالح الزهراني، فواصل للصبح الجنوبي، ديوان تراتيل حارس الكلأ المباح، ص 119.

82) انظر: يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب جماليات المكان مجموعة من المؤلفين، الدار البيضاء، المغرب، 1996م، ص 618.

83) بدر شاكر السياب العودة لجيكور، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 1971م، المجلد الأول، ص 422.

84) بدر شاكر، السباب، نفسه ، ص 416.

85) فؤاد العكبازي، قراءات في الشعر العالمي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1974م، ص 65.

86) صالح الزهراني، فواصل للصبح الجنوبي، ص 120.

* * *

منذ بداية التاريخ الإنساني شكل الماء عنصراً جوهرياً يستمد منه الإلهام الشعري، فهو رمز لبدء الحياة، تنبثق منه وتتحرك بسريانه فيها، وتتولد عنه معان وإيحاءات متنوعة ولا نهائية.

ترصد هذه الدراسة الرمز المائي المركزي عند إبراهيم عمر الصعابي، شاعر جازان المعروف، فالأمر الذي لا يخطئه قارئ لشعر الصعابي هو التصاقه بالماء الذي تشرّب به شعره فسرى في قصائده لفظاً وصوراً. وللصعابي دواوين أربعة كلها موسومة بعناوين مائية بدءاً من **حبيبتي والبحر** (1405)، **وزورق في القلب** (1406)، **ثم وقفات على الماء** (1412)، وانتهاءً بـ **من شظايا الماء** (1422). واستمرار الرمز على مستوى الدواوين الأربعة لا يقف عند حدود العناوين الخارجية، بل يمتد إلى عناوين القصائد داخل الدواوين، مثل: «هدية البحر»، «بين البحر والقاع»، «البحر بقايا عذاب»، «عزف للشاطئ الغريق»، «رسالة إلى صديقي البحر»، «أخاف على حبيبتي من البحر»، «وأخيراً يضيء البحر» و«تموجات في ظل الرحيل». وعلى المستوى التلفظي ترددت مفردة الماء في الدواوين (20 مرة)، ولكن المدهش أن هذه المفردة تحيل إلى معجم واسع من قرائن الماء:

1 - يتساوى اللفظ الأصل «الماء» ترادفاً مع غيره من الفضاءات المائية، مثل البحر (80 مرة)، والموج (27 مرة)، والمطر(15 مرة)، ثم الغدير والنهر واليم والنبع.

2 - ويتساوى تواصلاً مع مفردات تتمثل أحوال الماء مثل: عباب/ لجّة/ خضم/ رذاذ/ ندى/ زبد/ منهل وجرعة.

3 - ويتساوى مع كلمات تتصل بالماء تعالقاً مثل: كأس/ سفن/ فلك/

مركب/ زورق/ مجداف/ شراع، صواري.

4 - ويتصل الماء بمجموعة من الكلمات تجاوراً مثل: شاطئ (45 مرة)، بر/ ساحل/ جزر/ مواني/ مرفأ/ مرسى/ منار/ سحاب/ ضباب/ وغيم/ أصداف.

5 - كما يتصل بعناصر الطبيعة الأولية تقاطعاً، وهي النار والريح والتراب.

6 - ثم يتلاقى الماء تعارضاً مع ألفاظ تعبر عن ندرته أو انعدامه فنجد الدواوين مشحونة بمفردات من مثل عطش/ ظمأ/ نضب/ جفاف/ جدب وقفر وما يقابلها من طين/ طمى/ وحل/ غبار/ رمل وصخر.

7 - وبعد ذلك تطالعنا مجموعة هائلة من الأفعال التي تستقي فعليتها من الماء، مثل: أسن/ انساب/ صبّ/ سكب/ شرب/ سقا/ احتسى/ نهل/ رشف/ روى/ ذاب/ فاض/ تدفق/ مخر/ غرق وغسل.

هذا الحضور المكثف من الإشارات إلى الماء بصوره المتنوعة في دواوين الصعابي يشكل ظاهرة فنية وموضوعية ملفتة للنظر، ويدفع إلى الوقوف عند مفردة الماء كوحدة دلالية تمثل أهمية قصوى في تكوين نصوصه الشعرية عبر نتاجاته المتوالية. وتظهر كلمة ماء ومرادفاتها في القصائد بشكل واضح يعيّن ماهيتها، لكن الكشف عن السياق التركيبي الذي يربط بين الوحدات المائية والموازيات الرمزية لها يعطي هذه النصوص قيمة فنية تميزها. وبتفحصنا بعض الأمثلة يتضح لنا هذا التواشج النصي العجيب بين المفردات الدالة على الماء. حين يقول الشاعر: «لا تسقني.. **فالكأس** في سفر متواصل **والماء** قد أسنا» (زورق 78)، فهو يحدد اتصال الماء بالكأس مما يحول الكأس تلقائياً إلى مرادفة ملازمة للماء تشير إليه

حتى في غيابه، وبذلك يصبح البحر مساوياً للماء بكونه مسكوباً في كأس في قول الشاعر: «يا ليته ينسى بحور الشعر ويذكر **بحري المسكوب في كأس الهوى**» (شظايا 45).

ويصبح الدمع أيضاً من مرادفات الماء ليس فقط لإرتباطه بالكأس كوعاء يحتويه، بل لكونه يسقى وينهل ويشرب مثل الماء ويسكب مثلما سُكب البحر سابقاً: «أسقيتني الحب انكساراً قاتلاً حتى **نهلت بكأسه عبراتي**». (شظايا 66). ويتم سكب الدمع وشربه حتى في غياب الكأس:

«**تسكب الدمعة** في ذاتي وفي قلبي المذاب» (زورق 26).

«**فتساقت دموعها** في احتدام وتمادت بكرهها الحسناء» (زورق 19).

«**من أدمعي شرب الهوى فسقاك** وشكى الفؤاد حنينه للقاك» (حبيبتي 77).

وبذلك يتساوى السائلان، لذا فليس من المستغرب أن تنمو الوردة لو سقيت بالدمعات، فالدمع يقوم مقام الماء: «عجبت من ألم هواه يقتلني وحرت في **وردة تنمو بدمعاتي**» (حبيبتي 42). كما يتساوى ماء العين بماء البحر وبماء النهر تصريحاً:

«**أبحرت** في عينيك مغترباً ما أروع الإبحار في بلدي» (زورق 99).

«قد جف في عينيه **نهر** دموعه وغداً يهب بنفسه عزم الشباب» (حبيبتي 67).

بعد ذلك يشتد الربط بين الماء والدم قوة بإستخدام الأفعال المائية: رشف وغسل وذوّب متصلة بالدم الذي يُشرب: «وكفي عن السير إن الطريق شغوف **بشرب الدماء**» (وقفات 39) ويُغتسل به: «**اغتسلي في أوردتي**» (وقفات 59)، ويُذاب فيه: «**وذوّبي** رحلة البحّار في **دمنا**» (وقفات 62). «وكما نمت الوردة في الدمع فإن الشجر يكبر في الدم: «ويكبر في دمي شجر الضجر» (وقفات 115). ثم يختلط الدم بالبحرفينزف الزورق: «**ودماء الزورق** أنقى من صبح يتدلىّ بجبين هواك»

(وقفات 60)، وتمتلئ الدمعة بالدم: «وعلى الشاطئ أضحت **دمعة** حطمتني فهي **ملأى بدمي**» (حبيبتي 125)، ويصبح للماء جراح: «يا جراح الماء..» (وقفات 120).

أما آخر المواد السائلة التي يدرجها الشاعر في سلسلة العلائق الدلالية للماء فهو الحبر الذي يقع عليه فعل السكب كما يرتبط علناً بالدموع، ثم بالبحر ليصبح الحبر أحد المائيات:

«اعذريني إذا بكيت فإني أسكب الدمع في سطور عتاب» (حبيبتي 61).

«سامحيني إذا بكت أقلامي وارقبي الدمع من صدى أنغامي» (حبيبتي 113).

«ما كان أعظم لو أرسى شواطئه في قلب محبرتي أو قلب أقلامي» (زورق 39).

1) التواشج النصي بين المفردات الدالة على الماء:

وقد يمتلئ الكأس عند الصعابي مجازاً بالورود وبالظنون وبالرعب

يصور من الأصل

وبالوهم وبالأحزان وبالإنسجام:

أحببت فيك **كؤوساً** بت أملؤها بباقة الحب من ورد وريحان (حبيبتي 23).

هاتها **كأس** ظنوني واملئيها كل وهم.. واملئيها كل رعب.. اسقني الوهم حبيبي.. وتساقى كل عبرة (حبيبتي 20-21).

أترع الأحزان من كأس الأسى (حبيبتي 32).

ورفيق يملآ الكأس انسجاما (حبيبتي 37).

لكن الغريب أن الصعابي يحجم بقوة عن ملء الكأس بالشراب رغم الإشارات المباشرة أحياناً إلى كؤوس الحب والمنادمة والثمالة، وربما نغزو ذلك إلى الوازع الديني ومراعاة الحس الأخلاقي لمجتمعه المحافظ:

وأناجيك حبيبي قد ملأت اليوم كأسي **كأس حب** يتغنى وبريقي سينادي (زورق 49).

وكؤوس من **رحيق الحب** كانت في يديه فارتدت ثوب السموم (حبيبتي 38).

يا نديمي إن **الكؤوس** خوالي من أسى الحب من ضنى الآمال (حبيبتي 103).

أن أفيقوا من دموع ثملت فجمال الشمس في حزن الغروب (زورق 75).

هكذا جمع الكأس بين الماء والدمع، ثم الماء والدم، ثم الدم والبحر، ثم البحر والحبر في ثنائيات جميلة، لكن الصعابي يطالعنا بعناق حميمي بين عناصر الطبيعة الأولية مجتمعة، إضافة إلى الدم والبحر، وذلك في أبيات من قصيدة «الجفاف» في ديوان **وقفات** حيث يقول الشاعر:

لملم **جراحك** وابتسم.. واشرب **دمائي**..

الماء **يبحر**.. **والهواء** يجف.. متى تضيء الأرض.. **تنصهر** الدماء مع **التراب**؟ (74-77).

ويسمح هذا التلاحم بين العناصر الأولية بقيام علاقة تبادلية بين وظائف العناصرالمتقاطعة، فالريح تقوم مقام النار لتحرق، ويتلقى الماء فعل الإنطفاء الخاص بالنار في عملية دمج استدعت إلغاء التضاد واعتماد التجانس:

يا نفس ما للريح تحرق زورقي(حبيبتي 46).

هذا انطفاء الماء في وجهي وفي وجه المحال (وقفات 115).

ويظهر التواشج النصي بين المفردات المائية في أعمق وأجمل صوره في المقطع التالي من قصيدة «اغتيال وعبث» في ديوان (زورق في القلب)، حيث نرى التداخل بين الريح والبحر وما فيه وما عليه ينقل استعارة ما يدور في نفس الشاعر من صراع وضياع وفوضى:

الريح تعبث **بالشراع**.. **والزورق** المضنى أشاح **بوجهه**

وأضاع مني **مرفأ** الدنيا.. وضاع..

الريح ما زالت تلاحق **زورقي**... **والريح** مازالت تهدد مشرقي

والريح صوت للنهاية **والشراع** مضى

وصوت **الموج**.. يحمل للقتيل هديتين

صخب **وإبحار** وأشواق تضيع.. صخب **ومجذاف** يعذبه المسير

وينام كل **الموج**.. تحمله الرياح.. ويعود **مجذافي** إليّ.. يودع **البحر** الكبير

والريح تعبث في **الشراع** فبددت.. قلباً وإنساناً تحدّى **الموج** والصوت المخيف

وملامح **المجذاف** ترفض أن يعذبها **المسافر** مرتين

ويموت صوت **الريح** في أذني.. **والزورق** المضني يضيّعني

ويرمي فوق وجهي **موجتين**.. ويختفي

ويبدو أن انغمار الصعابي في هذه الكتل المائية يعود إلى عشقه لتضاريس بيئته المحلية، فهو قد اشتق من إيقاع الطبيعة من حوله بلا ملل أو كلل رموزاً بحرية ومطرية لنبعية تجلت في بناء صوره الجمالية حتى صار للماء حضوراً طاغياً ومهيمناً على قصائده. يهيم إبراهيم عمر صعابي الشاعر حباً بجازان، هذا الوادي الجنوبي الخصيب الذي أثرى خياله، فتغنى بجماله وافتخر بإنتمائه إلى أرضه، قائلاً:

عشت جازان يا شموس شبابي عشت حلما بداخل الأهداب

سأناجي سماءها وثراها وأناجي سهولها والروابي

عشت جازان يا خواطر عشقي ملء نفسي هوى وملء وطابي

بيد أن تسلل الظواهر الطبيعية المحلية بقوة إلى البنية الشعرية عند الصعابي، لم يساهم في التأكيد على حضور المكان كفضاء واقعي مفرز لهذه الظواهر، بل جاءت ملامح المكان باهتة مموهة، فلا البحر ولا المطر، ولا الغدير ولا الينبوع ينتمون بشكل محدد وقاطع إلى جازان. إذا ما ارتبط المكان بالماء كملمح بئيوي في شعر الصعابي، فإنه ينعتق من أن يكون موضعاً بعينه، لأن الشاعر لا يهمه وصف الماء أو أي من مرادفاتها إلا بقدر ما يعينه على تبيان حالة شعوره بواسطتها. لذا فإن كثيراً من المكونات المائية في شعره تأتي مضافة إلى اسم يحدد رمزيتها من مثل:

شاطئ الاغتيال لجة العنف زورق الرفض بحر السآمة مرساة العذاب

كأس السراب موج التحدي مرفأ الحقد جزر الحذ رذاذات اكتئابي

يقوم الشاعر إذاً بمماثلة الأشكال المائية في الطبيعة وفق مخيلته

دون الإلتزام بمرجعيات المكان الواقعي لتتلاءم مع انطباعاته وتوحي بحالته النفسية مما يخرج مفردة الماء وما يدور في حقلها اللفظي من حيز الدلالة الحسية المباشرة لتكتسب بعداً مجازياً خالصاً. لذا فإن الأفعال المائية تصف مجازاً ما هو غير مائي من مثل انسياب الروح والآلام والصوت، وانسكاب اللحن والشعر وصب الهوى ورقص البحر. وفي المقابل فإن ماهو مائي يتأنسن إثر وصفه بصفات غير مائية مثل (غدر البحار/ أحزان الغدير/ همهمات المطر)، ثم تتوالى الإستعارات التشخيصية الممتدة التي تصور الماء ومرادفاتها كائناً يستريح ويضحك ويعبث كما ورد في قصيدة «اغتيال وعبث».

وتأسيساً على التعالق الوثيق بين الألفاظ المائية المترادفة وما لازمها وما صاحبها يفرز النص صوراً استعارية متفرقة متولدة من الماء كبؤرة كامنة في قاع النص الشعري يتفرع منها نسيج رمزي ذو خصائص جمالية متميزة تقوم على الإبدال والإحلال، فقصة العمر وظنون الريح والتاريخ تصبح مراكباً تتهادى وترسو، وليل الدموع بحر يصعب التجديف فيه، والويل هيل يصب فوق القهوة. فالمفردات المائية هنا تعطي المتخيل التصويرى قيمة لرمزية جوهرية:

وتهادت قصة العمر على وجه العباب (زورق 26).

وظنون الريح ترسو فوق أهداب الصواب (زورق 26).

مات السؤال على شفاه الريح (زورق 101).

يا تاريخاً يرسو فوق جبين الزمن (وقفات 63).

ما أصعب التجديف في ليل الدموع (وقفات 74).

أيها الموتى أفيقوا واشربوا قهوتكم صبوا عليها الويل فالعمر قصير (وقفات 119).

ثم تزداد العلاقات المجازية المتوالدة عمقاً فتتحول مرادفات الماء ومجاوراتها من خلال الإستعارات المفتوحة المتفرعة إلى تيمة مركزية تظهر بقوة حين يرتكز عليها النص في تشكيل صور سيريالية قوامها قوة الإدهاش لما في هذه الصورمن خرق للمألوف. وتباعاً فإن هذه المفردات تكتسب سمات تحولية تقيم بها علاقات استبدالية مع عناصر أخرى، فتنزاح عن نمطيتها الظاهرة لتؤدي وظائفاً خارج منطقها، وتظهر تلك الطبيعة العلائقية في صور المفترضات الشعرية المبتكرة من مثل:

ودمي في عنف يرشفني (وقفات 40).

/ السؤال/ يقتات جوعاً.. يشرب الظمأ الحميم فيصطلي (زورق 101).

أيها الطين احتس الرمل واشرب القهوة من ثدي السحاب (وقفات 43-45).

ولتبحثي عن زورق.. جفّت جميع بحاره وغدا من النسيان يبتلع الجفاف (وقفات 74).

هذا وتظل مفردة البحر بالتحديد هي الأكثر حضوراً في قصائد شاعرنا، فهي وإن كانت تتبع اللفظة الأساسية (الماء) وتقوم بمهمة الإنابة عنها، إلا إنها تستأثر وحدها بأعلى نسبة عددية من الورود والتكرار، كونها الموضوع الأثير لدى الشاعر والمسيطر على ذهنه بلا منازع. ومما يلاحظ على استخدام الشاعر للبحر كنواة دلالية أنها تمتزج بتكوينه النفسي والفكري، فنراه يتغور قلب البحر ثم يصوغ حشوداً من الصور الشعرية تتوالى بإيحاءتها المختلفة وإحالاتها الواسعة التي لا يمكن تثبيتها في خانة دلالية واحدة. فالبحر من سماته التقلب والتحول، وحركيته هذه هي التي تميزه وتحرره من الجمود والثبات، لذلك فهو قيمة رمزية غير مستقرة تتأرجح بين السلب والإيجاب تبعاً لما يمر به الشاعر من

حالة نفسية، وتتلون كل مرة بطريقة تنسجم مع الأوضاع الإنسانية المتقلبة.

ولو تابعنا التحولات التي تشهدها رمزية البحر في شعر الصعابي لوجدنا أنها تعبر بنفس القوة عن الموت والحياة، عن الخبرات والمخاوف، وعن الأحلام الرومانسية وانكساراتها. هذه الرمزيات المتعددة للبحر تجعله مكاناً قريباً متفاعلاً لا بعيداً نافراً، وتشحنه بمتناقضات لا منتهى لها، فأول ما يلفت نظر الشاعر للبحر هو الوداعة والبشاشة والمرح البريء الذي يعكس براءة الطفولة:

فترى البحر بشوشاً ضاحكاً (زورق 74).

يسرع الخطو إلى البحر الوديع (حبيبتي 16).

هذا هو البحر الذي يزهو بلون طفولتي (شظايا 33).

يسلب البحر الجميل لب الشاعر فيطيل النظر إليه ويحمله في كيانه، فيكون له بمثابة النور الذي يبصر به الطريق:

لست أنسى شواطئاً في عيوني تتهادى وموجة في كياني (وقفات 18).

في طريق البحر أبصرت طريقي ولمست النور في أعماق ذاتي (حبيبتي 93).

ويبادله البحر حباً بحب، حتى أن الشاعر لا يطيق فراقه، بل ويورث إبنه حمادة حب البحر ويوسده شاطئه الآمن:

والبحر يعشق شاطئي وبياني (شظايا 31).

أنا كالموج لا يفارق بحراً (حبيبتي 61).

فلك البحر رفيق ولك الشط وسادة (حبيبتي 98).

وتوثيقاً لهذه العلاقة الخاصة يقيم الشاعر مع البحر علاقة حوارية يبثه من خلالها شجنه ويشكو له ما به ويعتب عليه صمته:

أين يا بحر زمان كنت تصغي لخطابي قلتَ: إني أحضن الشاطئ أشكو لك ما بي (زورق 25).

هل من الممكن يا بحر اغترابي (زورق 27).

وعلام الصمت يا بحر علاما (حبيبتي 36).

ونجده لا يناديه فقط بـ «يا بحر»، بل بـ «يا صديقي البحر»:

يا صديقي البحر مرساي بعيد زورقي تاه وهذا الموج عاتي (حبيبتي 94).

يا صديقي البحر رفقاً بفؤاد دأبه الإبحار رغم العاصفات (حبيبتي 94).

كما يشجع غيره على المشاركة في هذا الحوار بدعوتهم لمسآلة البحر:

سائلوا البحر سلو شمس الغروب (حبيبتي 39).

سائلوا البحر ففي البحر شجوني (حبيبتي 40).

وينسب محبوبته للبحر ويعرض عليها اقتسام هذا الفضاء المائي الرومانسي الحالم:

فتعالي يا ابنة البحر نغني (حبيبتي 34).

قتلتك يا ابنة البحر الجميل (حبيبتي 109).

يا فجر سيدة البحار بدت (زورق 70).

يا فاتنة البحر (وقفات 63).

أو نقتسم البحر معاً (وقفات 59).

فأرسم بحراً على شفتيك (وقفات 122).

لكن الشاعر يكتشف فجأة معضلة ارتباطه الوثيق بكائن لا أمان

له، ويصل الإنقسام العاطفي ذروته في نفس الشاعر بين السلب والإيجاب في علاقته بالبحر فيصرح بذلك الإنقسام قائلاً:

أعشق البحر وفي البحر شقاء (حبيبتي 123).

وبعد ذلك تأخذ العواطف في التحول تدريجياً إلى الجانب السلبي الذي يعبر فيه الشاعر عن خوفه من البحر ومن غدره ومن قدرته الهائلة على الاغتيال:

أخاف عليك من غدر البحار أخاف عليك من هذا الدوار (حبيبتي 107).

فمعذرة إذا أقبلت بحراً بكل الحقد حطمت الصواري (حبيبتي 111).

جزراً يغتالها البحر في الأعماق بالصخب (زورق 15).

ثم يصف البحر قوة قاهرة وسلطة قسرية، يقف الإنسان أمامها في مواجهة غير متكافئة، فمركبه الورقي مهترئ، والغرق مصيره وهزيمته محققة:

أحقاد بحر هائج في جوف انسان غريق (زورق 24).

قالت حذام: «إذا المواني أبحرت لا تفرحوا فالبحر يغرق أنفساً ومواني (شظايا 31).

والفلك تغرق.. تغرق.. تغرق (حبيبتي 125).

لكن البحر الذي كان يصغي إليه ويناجيه يتغير فجأة:

أين يا بحر زمان كنت تصغي لخطابي (زورق 25).

بل إن البحر يغرقه هو أيضاً دون أن يبالي بالرباط الوثيق الذي جمع بينهما يوماً:

حذار.. ومن بحر سيغرقنا حذار (حبيبتي 110).

والفلك تغرق.. تغرق.. تغرق (حبيبتي 125).

فلا يجد مفراً من أن ينكر بمرارة شديدة صداقته للبحر ويرفضه:

لا.. فما البحر صديقي إنني ما لمست الصدق فيه والوفاء (حبيبتي 123).

أرفض البحر (زورق 26).

ثم ينفي عنه حتى صفته البحرية التي طالما جذبته إليه وأدخلت البهجة إلى نفسه ويستبدلها بصفة التعذيب:

لستَ بحراً إنما أنت بقايا من عذابي (زورق 26).

وتظهر هذه العلاقة المتبادلة بين الشاعر والبحرفي عدد من القصائد، يوضح الشكل التالي تصاعدها الإيجابي من ناحية، ونزولها السلبي من ناحية أخرى:

تصل رمزية البحر هنا إلى منخفض سحيق في هرم الصورة الشعرية عند ابراهيم صعابي، لكن البحر والفضاءات المائية الأخرى لا توظف

تصور من الأصل

لإثارة الجدل حول المآزق الوجودية أو لتحريك التأملات الكونية أو التساؤلات المعرفية، فتبقى بذلك الدلالات الأنطولوجية بعيدة عن مائياته التي لا يؤرق صفوها الرومانسي هموم الإنسان الكبرى. يصنع الشاعرالفضاء الدلالي لعناصر الطبيعة المائية من حوله ولا يغوص في سر الوجود المختفي وراء تلك الطبيعة، ذلك لأن الماء عند الصعابي مادة لغوية يستخدمها في استعارات تشبيهية، لترمز إلى حالات شعورية وليس إلى أفكار ورؤى عميقة. في شعره للماء أبواب: «من يدخل باب الماء ستشعل جمرته» (وقفات 105)، والماء يبحر (وقفات 79)، ويطفأ «هذا انطفاء الماء في وجهي» (وقفات 115)، ويجرح «يا جراح الماء.. يا ضد النداء». (وقفات 120)، ويتشظى «من شظايا الماء» (شظايا 37).

العذاب والحزن عند الصعابي لا يصلا به إلى السوداوية ولا يحركا في مائياته أي قلق داخلي يمزق ذاته ويجعلها تقف حائرة أمام لغز االحياة، وبالتالي فإن هذه المائيات لم تتحول إلى ظاهرة تقوم على فلسفة إنسانية ولم تكتسب محوراً فكرياً. ومن المستغرب أن الشاعر وهو يتأمل البحرإلى حد الاستحواذ والتملك لم تحركه الرغبة في الغوص والكشف عن الغامض في أعماقه الدفينة والحياة البحرية بشكل عام غائبة من شعر الصعابي، فلا لآلئ ولا أصداف ولا حيتان. كما لم يتساءل الشعر عما يختفي وراء خط الأفق ولم تتملكه روح المغامرة الرومانسية ولم تدفعه لاكتشاف عوالم ما بعد البحار، فجازان ما غادرته ولا غادرها، وبالتالي فهو لم يتجاوز المكان ولا حتى بخياله.

أما اقتران الماء بالحزن الوجودي وشيوع رغبة الانغمار في الماء حتي الموت التي نجدها لدي العراقي بدر شاكر السياب في «أنشودة المطر» ولدى المغربي محمد الاشعري في ديوانه «مائيات»، فهو بعيد عن تناول الصعابي الذي لا تستدعي صوره المائية أصلاً أي رموز تقليدية مثل

الصفو والنقاء والعطاء والنماء والتجدد والإنبعاث والتطهير والمعالجة، وربما كان إحجامه عن الإحالات الأسطورية في شعره قد قلل من كثافة الترميز الشعري في نصوصه باعتبار أن الأسطورة هي لصيقة الصلة بالماء والبحار والأمطار، وهو وإن كان قد لامس فكرة التواصل بين الأرض والمطر في قوله: «ما كان أشهى حديث الأرض للمطر»، إلا أنه لم يكمل بلورة الماء كرمز أسطوري للخصوبة والإنتعاش نتيجة للتزاوج بين الأرض والمطر. والأسطرة عموماً ليست من آليات الصعابي الشعرية، فهو لا يستغل صورة المرأة التي يناديها «بابنة البحر وسيدة البحار وفاتنة البحر» لنسج حكاية خرافية فانتازية مدهشة، فبحار الصعابي لا يجوبها السندباد ولا غيره من رحّالة أو بحّارة. كما أنه لا يتوقف طويلاً عند طينة البدء التي يذكرها في قوله: «قال للدرب: أعرني طينة البدء كي أذيب الجسد النائم في ماء وطين» (شظايا 38) ليصوغ منها تأملاً رؤيوياً مناسباً يكثف دور ماء الحياة الذي يهب تلك الطينة قدسية بدء الخلق وانطلاق التكوين. وعلى أن للماء وجود قوي في القرآن الكريم الذي يعين القوة الخاصة للماء في التطهير وفي تكوين هذا الوجود بأكمله، إلا أن الصعابي لا يغترف من الينبوع القرآني سوى آية واحدة لا تأخذ صورته الشعرية بعيداً، وهي قوله في وقفته الأخيرة على الصفحة الأخيرة من ديوانه وقفات على الماء: «والفلك تجري» (125)، ليحولها في نهاية القصيدة إلى «الفلك تغرق» وكانت تلك وقفة.

هكذا تتوصل هذه الدراسة إلى أن ابراهيم الصعابي قد استلهم تيمة الماء، فغمر الماء الكثير من فضاءاته الشعرية وحرك أنساقة دفقاً وانسابية. وأظهر الشاعر انسجامه مع الماء من خلال التشكيل اللغوي في بعده العلاماتي والسميائي، فساعده اندماجه بهذا الشكل المكثف في أعماق البنية اللغوية ونسيجها التركيبي ومضامينها وأبعادها التعبيرية في رسم مشاهد صورية تمتاز بالحيوية، وأحياناً بالإبتكار. ولتعايش

الصعابي مع دلالات الماء تجربة مباشرة لها حضورها الجغرافي النفسي والتاريخي، فعالم الماء الجازاني ينفتح أمام الشاعر أملاً وحرية وقوة ومصدر رزق وخطر محدق، لكن الشاعر الجازاني على شدة التحامه بالأرض وانتمائه الأصيل إليها، إلا أنه يعول في بناء معماره الرمزي على تأويلات وإيحاءات عالم مائي ليس له موقع إلا على خريطة نصوصه الشعرية التي تلائم الفيض النفسي والحسي والإنطباعي لديه. يسرى هذا الفيض الدفاق من المشاعر في نصوص الصعابي سريان الماء بلغة صادقة وعفوية مما يجعل رمزية الماء في شفافيتها لا يحتجب فيها المعنى ولا يكتنفه الغموض، فيتجلى نبض الشاعر الوجداني في صور عفوية تقارب طينة البدء في بكارتها وبراءتها وبعدها عن التأنق.

الاستشهادات من دواوين إبراهيم الصعابي:

1) **حبيبتي والبحر**، الدار السعودية للنشر (1405).

2) **زورق في القلب**، الدار السعودية للنشر (1406).

3) **وقفات على الماء**، نادي المدينة المنورة الأدبي (1412).

4) **من شظايا الماء**، نادي جازان الأدبي (1422).

* * *

قال أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: «المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي، والعربي، والبدوي، والقروي والمدني. وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء. وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير».

هذه المفردات النقدية قالها الجاحظ في سياق استجادة أبي عمرو الشيباني بيتين ليس فيهما مسحة الشعر الأدبية، ولا جوهره المفيد، والمطرب في آن واحد. والبيتان هما:

لا تحسبنَّ الموت موت البلى فإنّما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ولكنّ ذا أفظع من ذاك لذُلِّ السؤال

فالمعنى الأخلاقي واضح في البيتين؛ لكن اللفظ الناظم لصورة هذا المعني قصّر عن أداء مهمته اللغوية الإشارية المثيرة. وكان الجاحظ قد امتدح نفعيّة هذين البيتين في موضع من كتابه البيان والتبيين.

فرفضهما شعراً في كتاب الحيوان، واستجادهما فكرة سلوكية فاضلة في البيان. وقد كشف في نصه السابق عن أبرز عناصر التشكيل في صنعة الشعر، بدءاً من إقامة الوزن الذي يعد عنصراً جوهرياً. إذ هو شرف الشعر عند القدماء، وانتهاء بجودة السبك. والسبك الواحد والإفراغ الواحد عند الجاحظ هو النظم الذي آلته ما سمّاه الجاحظ البيان، وأطلق عليه عبدالقاهر في الدلائل علم البيان، وسمّاه السكاكي في المفتاح علم الأدب. الذي يتوسل به المبدع في إنتاجية النص الشعري، ويتوسل به

كذلك الناقد لمعرفة الكيفية التي تشكل منها وبها النص. وعلم الأدب هو علم النحو، والصرف، والبلاغة، والموسيقى ومتعلقات هذه العلوم، وما تفضي إليه في التركيب من طرائق استدلالية. وهذه العملية في بعديها الإنتاجي الإبداعي والنقدي التحليلي ليست عملية عفوية، أو اعتباطية أو افتعالية. إنها صناعة في نظر غير واحد ممن دفعوا إلى مضايق الشعر إنتاجاً؛ ونقداً. لذلك ربط الجاحظ إنتاج النص الشعري بالصناعة، ووثق العلاقة بين الشعر والفنون الجميلة، من نسخ وتصوير، وهي علاقة نابعة من مهمة الشعر، ووظيفته الوجدانية الخالصة، التي يهمها في المقام الأول الدّلة علة النفس، وتطويعها للاستجابة الفنية، انبساطاً أو انقباضاً، قبولاً، أو رفضاً، تمهيداً للتعاطف الذهني مع معرفية الشعر إن كانت مما يألفه الفهم الثاقب.

وليس هناك كبير اختلاف بين الدارسين حول مفهوم الجاحظ لتخيّر اللفظ فيما يتعلق بالدقة، والوضوح، والصحة، ولا لعلاقة الجزء بالجزء، والجزء بالكل، والثاني بالأول وهكذا فيما له علاقة بشدة الإفراغ، ولا كذلك في البحث عن أهمية الحسن. أما صحة الطبع فإن هناك من نظر إلى الطبع على أنه الغريزة المركوزة في طبع الإنسان المبدع، وهذه النظرة تغفل الطبع المكتسب؛ وعلى هذا الأساس فالطبع عند الجاحظ هو مجمع الملكة الإبداعية من غريزة فطرية ومن خبرة اكتسابية. وتبقى بعد ذلك اللغة المثيرة للانفعال إنتاجاً وتلقياً مناط التفاضل بين شعر وشعر ، وبالتالي بين شاعر وآخر.

وبما أن الشعر العربي قد كتب بلغة واحدة ؛ فإن البحث عن خصوصية بيئية في هذا القطر العربي، أو ذاك ليس من السهولة بمكان . ففلسفة الشعر العربي ذات أصول انتمائية واحدة في الخصومات، والمشتركات، وذات هموم تاريخية، واجتماعية واحدة. هذا في الأغلب

الأعم من هذا الشعر إذا استثنينا الشعراء العرب من غير المسلمين فيما يخص الانتماء العقدي. لكن مساحات الالتقاء معهم واسعة من حيث الوطن والقومية، وفضاء الإنسانية الواسع.

إن الوحدة الشعرية العربية التي تشبه إلى حدٍّ ما الوحدة العضوية تشبيهاً على التقريب، وليس على الحقيقة تضيّق المسافة القطرية البيئية، مما يخفّف وطأة التقسيم الجغرافي عند من ينظر إلى الشعر العربي نظرة بيئية ضيقّة.

فالشعر ينتمي في الأصل إلى لغته، وفلسفته المعرفية. وعلى هذا الأساس تجد أن النظر إلى الشعر العربي المعاصر منقطعاً عن أصوله التراثية التاريخية، والاجتماعية، والأدبية ليس من الدقة بمكان عند شعب ينتمي إلى حضارة ذات أصول سماوية، وخبرة إنسانية طويلة تضرب جذورها في أعماق التاريخ الكوني. وهي حضارة تنطلق من خطاب الآحادية الإلهية، وتعود إليه بما تحمل من تصورات متعدّدة تراعي في تعدّدها ما يرغب في تحققه ذلك الخطاب الشرعي الآحادي. غير أن المرحلة التاريخية الحديثة والمعاصرة الراهنة من حياة العرب قد مرّضت في ذاكرتها القائمة تعدّدية أنساق الخطاب العربي ذي العلاقة بالشرع، وبالخبرة التراثية. وكرّست آحادية الخطاب العربي الحديث، وأصغت لسماع الصوت الواحد الذي أخذ يبحث عن صداه في الآفاق، ويصادر كل صوت يعوقه عن أداء غاياته، ووظيفته التي أضحت وظيفة جهوية ليس للقاعدة العريضة من الشعب العربي دور في صناعة هذا الصوت الآحادي الواحد، أو حتى التأثير على صانعيه فيما له علاقة على أقل تقدير بحاجات القاعدة الشعبية العربية العريضة، فضاقت المساحة المتاحة للحرية الفردية، والشعبية في التعبير عن الذات الفردية الخالصة، وكأن مهمة الشاعر في هذا الجو الملبّد بغبش الرؤية ملزمة بالتعبير عن ذاتها الخالصة من خارج،

وليست ملتزمة من داخل. ففقد الشعر العربي والحالة هذه الكثير من مصداقيته، وبالتالي عجزه عن تخصيب المعرفة المنطقية تخصيباً وجدانياً له أثره في تشكيل الذائقة العربية، وخلق مزاج فني عربي له استقلاليته التي تحسب لهذا الجيل، ولهذه المراحل الجديدة من حياة العرب.

ويكفي الشعر العربي أن يولد في كل جيل من أجياله المتعاقبة شاعر واحد تجد أثره المزاجي الشعري في جيله.

فليس كل من نشر كتاباً أو مجموعة من الكتب وسماها شعراً قد حصل ذلك الكلام على جواز العبور إلى مملكة الشعر والشعراء. فكما لا تجد في المائة من الإبل راحلة، وكما يكثر غثاء السيل ويحد من رؤية الماء القراح والصّراح؛ فإن مثل هذا نجده في كثرة الأسماء التي تدعي الانتماء إلى مملكة الشعر،والشعراء، وهم براءُ من ذلك.

أما القول الشعري، والنظم الغث الفاتر عند من يدعون الشعر، ويريدون أن يحمدوا بما لم يفعلوا، والذي لا ينطبق عليه ميزان الشعر الحق، ولا منطق الفن، فحدث عن هذا ولا حرج. لكن هذه المحاولات الكثيرة الخالية من منطق الشعر تشعرك بتواصل المزاج العربي في حنينه الدائم، والدؤوب، والمستمر إلى الشعر، وتشعرك كذلك بشاعرية اللغة العربية، ذات الإيقاعات المقطعية التي تقترب في فعلها الإيقاعي من الوحدات الآلية الموسيقية في مقاطعها الصوتية، ومطاوعتها للتوزيعات الكمية الصوتية. لكن الشاعر في زماننا هذا داخله إحساس بأنه يواجه أزمة حضارية تمثّل بعضها في أزمة الحرية، والأمية الشعرية، والرؤية الضبابية، وطغيان الذهنية العلمية، وأزمة الضمير على مستوى العالم، وليس على المستوى المحلي، وضعف المصداقية، وتزييف الحقائق، وأزمة التخلف في كل شيء والإحساس بالضعف، ولم يكن قادراً على حل أزمته بنفسه، إنه ينظر إلى من يحل له هذه الأزمة، التي امتد أثرها إلى المنجز

الشعري عند الشاعر العربي الذي انفرط أمامه شرف الشعر، وهو الوزن، واختلط الشعر بالنص النثري الجديد وتسيد النظم الذهني الجاهز، وافتعال التجارب على حركة الشعر، وانحل ذلك الوقار الفني للشعر العربي. لكنك لا تعدم إذا فتشت بين هذا الكم المنحل من الشعر أن تجد ومضات تتبدى لك أحياناً على استحياء بأنها من مملكة الشعر ذات الوقار الوجداني الخالص، وذات الاستجابة المثيرة للدهشة الفنية.

وعندما أقرأ في هذه الورقة العجلى حركة القصيدة السعودية، وأستجلي فيها الخطوط العريضة لهذه الحركة دون الدخول في تفصيلات، فإن الأمر لا يتعلق باستقلالية هذه القصيدة عن القصيدة العربية المعاصرة. فالمادة واحدة واللغة واحدة. والأمر إنما يتعلق بكثرة مدارستي للشعر في المملكة العربية السعودية قراءة، وبحثاً نظراً لقرب المادة الشعرية من اهتماماتي النقدية، وتوفر هذه المادة بين يدي. وستتمحور هذه القراءة حول المعاني المطروحة في الطريق، فيما يتعلق بالمعاني الأول الملتقطة من الخارج، كما يريده الخارج، لا كما ينفعل به الداخل. وأزعم بأنني مؤهل لتقديم هذه القراءة، لمعطيات توافرت لدي. من تلك المعطيات قراءتي للأدب السعودي شعره ونثره وتوفر المنتج الأدبي السعودي بمكتبتي الخاصة.

وكنت قد كتبت أول بحث في تحصيلي العلمي في السنة الأخيرة أو ما قبل الأخيرة في دراستي الجامعية عن الأستاذ محمد حسن عواد رحمه الله، وكان قد أعد أسئلة البحث أستاذ مادة الأدب، وقمت بتجميع إجابات الأستاذ العواد، وتنسيقها، وعرضها وفق إمكاناتي البحثية. وكان كل واحد من زملائي الأربعة عشر طالباً قد أعد بحثاً عن شاعر، أو كاتب سعودي. صادرها أستاذنا العربي وزود بها باحثاً من بلده، كان قد كلفه بتلك المهمة والذي كنا وسيلة تحقيقها. لم نحتفظ بصور من تلك

البحوث. والذي كشف لنا هذه العملية خطاب أرسله المستفيد من تلك البحوث إلى أستاذنا العربي يستحثه فيه بالاستعجال للحصول على ما كان قد اتفق معه عليه. سامح الله من توسّل بنا إلى إنجاز تلك البحوث حياً كان، أو ميتاً.

وقد كتبت غير مقالة صحفية عن الشعر السعودي، وعن بعض الشعراء السعوديين، وكتبت دراسات موسّعة عن الشعر السعودي من خلال إنتاج بعض الشعراء. من ذلك. بحث: **شعر محمد عبدالقادر فقيه. ركائزه ومنطلقاته**.

والغزاوي يرصد المنجزات السعودية شعراً، وتشكيلات إبلاغية في شعر عبد الله الفيصل، والبعد المكي في شعر باشراحيل. وكتاب جدلية الواقع والمتخيل قراءة في شعر باشراحيل، وكتاب عبدالعزيز الرفاعي أديباً وكتبت غير محاضرة في هذا الشأن، وأشرفت على العديد من رسائل الماجستير، والدكتوراه في الأدب السعودي، وناقشت العديد منها، وحكمت كثيراً من البحوث العلمية في الأدب السعودي، والمعدّة للنشر، وللترقيات العلمية، وللمسابقات الأدبية، ورأست اللجنة التحضيرية للمؤتمر الثاني للأدباء السعوديين، الذي ناقش أكثر من أربعين بحثاً في الأدب السعودي، وعملت عضواً في إعداد كتاب عن شعر عبد الله الفيصل بمناسبة تكريمه الذي قامت به الدكتورة سعاد الصباح. ورأست اللجنة العلمية لإعداد كتاب (مكة المكرمة الجلال والجمال. قراءة في الأدب السعودي). الذي حوى أكثر من ثلاثين بحثاً. أليس مثل هذا الاشتغال بالأدب السعودي يشفع لشهادتي على الحركة الشعرية في المملكة العربية السعودية؟

لقد حظيت حركة الشعر في المملكة العربية السعودية بتآليف ودراسات بعضها مؤلفات علمية، وبعضها الآخر دراسات في موضوعات

ومقالات خاصة، وتناول الدرس النقدي كذلك هذه الحركة، وهناك أكثر من موسوعة أدبية عالجت الأدب السعودي في أنواعه وأجناسه.

ولم يكن الكتّاب السعوديون هم وحدهم الذين كتبوا عن الشعر السعودي. فقد كتب غير واحد من الأدباء والكتاب العرب، وخاصة أدباء مصر من أمثال. طه حسين، والعقاد وأحمد أمين، وأحمد الزيات، وبدوي طبانه وعبدالعزيز شرف وغيرهم. كتب هؤلاء دراسات عن الأدب في المملكة العربية السعودية ، منذ وقت مبكر. وكان الشعر قد حظي بالنصيب الأوفر من تلك الدراسات، نظراً لتأخر ممارسة الكتابة السردية في القصة والرواية.

ومنذ أن كتب محمد سعيد عبدالمقصود، وعبدالله بالخير (من وحي الصحراء) وكتب عبد الله عبد الجبار الاتجاهات الأدبية في الجزيرة العربية، وكتب بكري أمين الشيخ أول دراسة أكاديمية عن الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، حتى الدراسات الأكاديمية التي أنجزها الباحثون في الجامعات العربية، وغير العربية، وبخاصة في جامعات المملكة العربية السعودية، وأكثرها لماّ ينشر بعد. منذ هذه المسافة الزمانية الممتدة إلى أكثر من ستين سنة تجد كماً كبيراً من البحوث، والدراسات التي رصدت حركة الشعر السعودي، في مضامينه، وتشكيلاته البنائية.

فقد رصد الدكتور محمد عبدالرحمن الربيّع، والدكتور حمد بن ناصر الدخيل، والدكتور حسن فهد الهويمل في كتاب.

(الأدب السعودي بأقلام الدارسين العرب). الصادر عن نادي القصيم الأدبي ببريدة سنة 1421هـ. مائة وخمسة وخمسين كتاباً، وبحثاً ومقالة، تحدثت جميعها عن الأدب السعودي شعره، ونثره. وما رصده الكتّاب السعوديون يفوق هذا العدد من الدراسات.

والذي يهمنا هنا ليس كثرة الدراسات عن الشعر في المملكة. فالذي يهمنا هو كشف المستويات الأدائية البنائية لهذا الشعر، من حيث

المضامين، واللغة فيما يتعلق بالجاهزية، والابتكار، ومدى قدرة الشاعر السعودي في نقل تجاربه من مستواها المطروح في الطريق، الذي لا يتجاوز عادة حدود التقاط الصور الذهنية الخارجية ووصفها، والوصول بها إلى مستوى الصنعة الشعرية ذات السبك الواحد، والإفراغ الواحد، ذات الصور الموحية المنفعلة في مثيرتها، والفاعلة في بناء النص النقدي الموازي لها، أو المتقاطع معها.

فقد بسطت جاهزية المضامين، وجاهزية اللغة، وتقاليد الشعر التراثية سلطانها على شعراء الجيل الأول من الشعراء السعوديين، وكذلك الجيل اللاحق له. إذ انصب اهتمام هذين الجيلين على تنصيب ذواتهم الشعرية مصلحين. فتلبسوا مهمة التربويين الباحثين عن استنهاض مكامن السلوك السوي، ومحاولة تشكيل الذهنية المحلية الجديدة وفق تصورات عربية بحتة. لأسباب من أهمها أن تشكيلاتهم المكتسبة كانت عربية خالصة، وأن اللحظة التاريخية التي عاشوها، وصحبوها كانت لحظة إصلاح وتقويم على مستوى المشروع الذي قام على إعادة تأهيل المجتمع وفق المرجعية التراثية وعلى مستوى المشروع النهضوي العربي المنكفئ على الذات العربية المريضة، ولم يكن للأثر الغيري ذلك الأثر الملموس في تشكيل ذهنيات الرواد في المملكة. وأعني بالرواد الأولية في الزمن. أولئك الذين كانوا ينظرون إلى الثقافة العربية في بعدها الإبداعي القادمة من مصر، وبلاد الشام، والمهاجر نظرة الإعجاب، والتتلمذ، فقد كانوا يتقربون إليها، ويعالجون القضايا الأدبية المثارة في الأقطار العربية، وبخاصة ما كان يثار في مصر، التي كان التجديد، والتحديث، والتطوير في قيم الأدب قد قطع فيها أشواطاً متقدمة، في الوقت الذي كان فيه أدباء المملكة، مقفرين من تلك الآفاق الجديدة. فكانت غلبة التقليد في المنتج الشعري السعودي على حساب الابتكار عندهم. وقد أكد غير واحد من أدباء المملكة أستاذية أدباء مصر للأدباء السعوديين من جيل الرواد،

ومن الجيل الثاني بشكل خاص. أضف إلى ذلك، أن أدباء المملكة شعراء، وكتاباً، كانوا حذرين من الابتداع. فهم يصنعون أدبهم، وعيونهم على الرقيب المحلّي، والشعور بالإلزام الخارجي (قل ولا تقل). فوقعوا بين تبعيتين. تبعية تراثية، وهي الغالبة، وتبعية لحركة الشعر العربي الجديدة. فلم يهضموا هذه، ولم تؤهلهم مكتسباتهم التراثية لتجاوز هذه اللحظة الشعرية باقتدار.

وكان شعراء الحجاز هم الأكثر تأثراً تبعياً، والأوسع انتشاراً في المملكة. انظر مثلاً إلى أثر العقاد على محمد حسن عوّاد، ومحمد حسن فقي وحمزة شحاته، ولا تنسى تأثيرات الحركة النقدية في مصر عند طه حسين، ومحمد مندور، والمازني، وشكري على حركتي الشعر، والنقد في المملكة. ثم انظر إلى أثر المجلات المصرية الثقافية في حركة الأدب السعودي بعامة. من مثل. مجلة الرسالة، والهلال، والثقافة، وخذ موقف العوّاد من إمارة شوقي الشعرية. تجده صدىً لموقف العقاد من ذلك. وليس تأثير كتاب الديوان على خواطر مصّرحة من حيث الروح الثورية ببعيد. وما قيل من أن العوّاد كان مؤسساً لمدرسة أدبية جديدة في المملكة وهذا القول للأستاذ محمد باعشن في كتاب (العواد وهؤلاء). لا يستند ذلك القول إلى حقيقة ريادية تجديدية تحسب للعوّاد، الذي كان صوته صدىً لأصوات المجددين المصريين، حتى وإن حمل ذلك الصوت الصدى روح التجديد الثورية. فالرجل لم يؤثّر في الحركة الشعرية السعودية عند من عاصروا مرحلته، أو جاءوا بعده.

فلم يكن للعوّاد ذلك الفعل الإبداعي الشعري، أو حتى النقدي، الذي أحدث هزة ولو ضعيفة في تغيير نمط التفكير النقدي، ولم يحدث كذلك مزاجاً شعرياً له سماته المبتكرة. وإذا كان التجديد في الشعر في بعض الأقطار العربية قد ارتبط بالثورة على التقاليد الشعرية العربية

التراثية الأدبية، فإن أحداً من الشعراء السعوديين لم يثر على تلك التقاليد ليؤسس تقاليد جديدة. وما أثير من خصومات أدبية كان العواد طرفاً فيها أحياناً مع بعض الأدباء السعوديين؛ فإن تلك الخصومات لم تستطع أن تؤصل مزاجاً أدبياً جديداً، لأنها خصومات كانت تتجه إلى مدارات شخصية، كما هو الحال في خصومات العّواد مع حمزة شحاتة، وعبدالقدوس الأنصاري مثلاً.

وإذا كان العوّاد يمثل صدى لتجديدات بعض أدباء مصر، فإن هناك من شعراء المملكة من وقف في وجه التجديدات الإيقاعية في الشعر، من أمثال معالي الأستاذ حسين عرب الذي لم يتسامح أمام تقنيات شعر التفعيلة الموسيقية. وهذا مؤشر واضح على عدم الإحساس بمتطلبات المرحلة الذوقية والذهبية واللغوية عند مؤسسي المرحلة الشعرية في المملكة، في العصر الحديث، فشعرهم شعر المشاكلة في معرفة الشعر، وأدبياته، ومرد هذا إلى أن التشاكل في خطاب الثقافة العربية سمة، أساس من سمات هذا الخطاب، من حيث تأثير القديم في الجديد وأثر هذا في القديم، وستمتد هذه السمة بطبيعة الحال إلى الشعر عند من فهموا المشاكلة فهماً تقليدياً، يتمحور حول الجاهزية، ولا يتجاوزها إلى الابتداع، إن جاهزية المضامين الشعرية العربية، والتقاليد الأدبية لا تفيد المشاكلة الواعية بحركة التاريخ التداولية، التي تنطلق من المنتميات التصورية، وقانون اللغة، وتعود إليهما بما تحمله من تصورات متجانسة، وأدبيات واسعة، لا حصر لها في طرائق الاستعمال، يأخذ بعضها بحجز بعض في تعدّد الأنساق الخطابية العربية تعدداً يوثق علاقات المشتركات بينها، ليتجه ذلك التعدّد إلى التوحد من حيث الوصول إلى الغايات المرغوب فيها، وهذا الاستشعار الذهني والوجداني للمشاكلة لم يكن واضحاً في رؤية الشاعر السعودي، الذي اهتم بالموضوع الشعري الجاهز، ولم يهتم بالرؤية الشعرية التي تهتم بتعميق معنى من معاني الحياة، فكان ذلك

سبباً من أسباب انصراف الحركة النقدية في المملكة عن رصد مادة شعرية واسعة، رصداً بيانياً، يوثق العلاقة بين المبدع، والنص، والمتلقي. فلم يكن ذلك الكم الكبير من الشعر محل احتفاء من النقد، وربما دعا هذا الأمر إلى اتهام النقد بالتخلف، وعدم الجدية عن متابعة رصد الحركة الشعرية في أي مستوى من مستويات الأداء، ووضعها في مكانها الطبيعي، الذي تستحقه، ولا يهمه إن كانت الحركة متطورة، أو غير متطورة، مثيرة، أو غير مثيرة، وفي مثل هذا الجو ترى من ينكر وجود حركة نقدية تنشط في نقد الشعر، وتبرز قيمه المعرفية، والأدبية، وفي المقابل تقوم دعوى غياب النص الشعري الجيد الذي يستحق المتابعة والرصد، والتقويم، ولعل الربط بين النقد الأدبي، والحركة الشعرية في التزامن يضر بأحدهما على حساب الآخر.

فقد تجد المنتج الشعري المتطور مادة ولغة، ولا تجد النص النقدي الموازي له، والعكس قد يكون صحيحاً في بعض الحالات.

ومثل هذه الحساسية الفنية التي تنشأ عادة بين الإبداع والنقد من الأمور المألوفة بين صانعي الكلام.

إن التأثير على مشاعر المتقبلين للشعر هو جوهر الشعر، وحقيقته. فقد قيل: (أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه) هذا إذا كان الشاعر يعتمد على حسه، ويستمد شعره من حياته، ومن تجاربه. فمثل هذا المصدر الشعري الخالص قمين بإثارة اللذة، والإمتاع، والفائدة، متى كان الشاعر مؤهلاً لابتكار الطريقة، التي يشكل بها رؤيته الكونية، حتى تصبح القصيدة رمزاً للمعاني المترتبة في النفس. تلك المعاني العميقة لصورة الحياة. إن كل تجربة شعرية يكون منتجها شاعراً مؤهلاً، ولا يكون محركها الأساس من الداخل تعد تجربة مفتعلة، تفتقر إلى مصداقية الحس، ومصداقية المعرفة. وشعر الجاهزية، والمعاني المطروحة في الطريق

في مستواها المادي ستفقد مصداقية اللخطة الشعورية، ولن تحدث شيئاً من التعاطف معها انجذاباً إليها.

وقراءتنا للمعاني المطروحة في الطريق في الشعر السعودي المعاصر لا تقوم على النظرة الشاملة لحركة القصيدة السعودية في هذه المرحلة، وإنما تقوم على كشف أبرز الأسباب، التي نمطت القصيدة المطروحة ذهنياً، مشيرين إلى بعض شعراء النمذجة الجاهزة بما يكفي لإضاءة جانب مهم من جوانب المسيرة الشعرية السعودية المعاصرة مع الأخذ في الحسبان أن التنميط والنمذجة في ثبات الذهنية الشعرية السعودية لا يلغي وجود النص الشعري المثير عند أولئك الشعراء، لكنه من الندرة بمكان.

وسيأتي من بعدنا من الدارسين من يوسع النظرة إلى مدارسة تلك الأسباب، وتفريعها، والزيادة عليها، ولفق الشكل إلى شكله من الوجهتين النظرية والتطبيقية.

فإذا نظرت في شعر محمد حسن عوّاد لحظت أن عقله أوفر من حسّه في قضايا شعره. لأنه كان يميل إلى تعميق صنعته الشعرية، فلا يرضى بما يورده عليه الخاطر، حتى ينضجه صهراً، ويخرجه في قالب يألفه الذهن، وتجد فيه العقلية المتقبلة له الباحثة عن المعرفة رغباتها في ذلك الشعر، وليس ببعيد أنه كان يتباصر بإبراز ذهنه، اعتداداً به، ورغبة منه أن يقدمه لقرائه في صورة صريحة، فكان وجدانه الشعري يسير في ظل عقله الفكري.

وتلمس هذا التوجه الذهني في صناعة الشعر عند معالي الأستاذ حسين عرب، ويبدو أن بحثه عن الفضيلة في شعره قد آثر منطق الفضيلة على منطق الشعر، إذ من الصعوبة نقل المنطق الفكري إلى منطق الشعر وتخصيبه تخصيصاً وجدانياً تذوب فيه مادة الفكر، لتتحول إلى معادل موضوعي للنفس.

وانظر إلى شعر أحمد بن إبراهيم الغزاوي وهو من أكثر الشعراء السعوديين رصداً لمنجزات التنمية في المملكة العربية السعودية، وأكثرهم قصيدة مدح للملوك، فقد مدح الملك عبدالعزيز يرحمه الله بأكثر من خمس وستين قصيدة، ومدح الملك سعود يرحمه الله بأكثر من أربعين قصيدة ومدح الملك خالد يرحمه الله، وخادم الحرمين الشريفين الملك فهد إبّان ولايته للعهد، أضف إلى ذلك مضامين وموضوعات شعره الأخرى، التي نظمها في مناسبات رسمية واجتماعية، وكل هذا الكم من الشعر لم يتجاوز به مرحلة المعاني المطروحة في الطريق، في مرحلتها الأولى الملتقطة، من الخارج، فقصيدة مدحية واحدة عنده، تعطيك نموذجاً كاملاً عن شعره المدحي، وعن شعر المناسبات العامة.

وهذا الشعر الذي تناول الماديات الأولية للشعر بعيداً عن تصويرها، أو حتى وصفها وصفاً يثير مستوى ولو ضعيفاً من الاستجابة الحسية له، مرده ضعف الطبع في بعديه الغريزي والمكتسب في نقل المعاني الأولية إلى المعاني الثواني، ونقلها من صورة الجماد الصامت إلى نبض حي مؤثر وجميل.

لذلك لم يكن شعر الغزاوي محل احتفاء من النقد، لأن النقد عدَّ شعره شعر مناسبات تلازمه عادة أداء الواجب، ومراسم المجاملات والعلاقات الاجتماعية.

وقد ذهب غير واحد من دارسي النقد إلى أن شعر المناسبات لا ينتج مثيرات وجدانية متوهجة في لغته، بقدر ما يثير شعراً معرفياً تضعف فيه القيمة الأدبية على حساب القيم المعرفية، وهذا التوقع ليس على إطلاقه، فقد يحمل الشعر مضموناً مناسباتياً وقيماً أدبية متطورة عند صاحب الطبع المتمكن، وهناك من يتعاطف مع الشعر المعرفي تعاطفاً معرفياً، فإذا ما تعاطفت مع شعر الغزاوي من خلال تقاطع الحس الإسلامي

بالقضايا الاجتماعية، والقومية، والوطنية، فإنك لن تتعاطف معه من خلال لغته غير المثيرة.

إن هذه الروح الشعرية التي تقدم المفيد على الجميل في منتجها الشعري، أو من عدم قدرتها على أن تجعل الجميل باثاً للمفيد. تجدها عند كثيرين من شعراء المملكة.

فقد كتبت مبحثاً عن البعد الإبداعي عند عبد العزيز الرفاعي في كتابي (عبدالعزيز الرفاعي أديباً). وقد أصدر الرفاعي ديواناً واحداً سماه. (ظلال ولا أغصان) ولم يضمنه الأغصان المفقودة المتمثلة في شعر الشباب، وقد ذكر في مقدمة هذا الديوان أنه اختار الشعر الذي يصور الجوانب الجادة من حياته، وطرح الشعر الذي يعبر عن مرحلة الصبا ونضارة الشباب، وربط الشعر بتحولات النفس من لهو الشباب إلى وقار الشيوخ، فجاء شعر وقار الشيوخ نظماً، وإن كان لم يخل من لمحات تحمل نبضاً وجدانياً قد يلحق بماهية الشعر، وليس تأخر شعره الذي بين دفتي ديوانه هو مكمن تأخره من جهة الأدبية، فالقلة لم تكن في يوم من الأيام مناط التأخر في جودة صنعة الشعر، كما أن الكثرة ليست هي الأخرى مناط التقدم، كما ألمحنا إلى ذلك في شعر الغزاوي.

وقل مثل هذا في البحث عن المعاني الأول في شعر محمد عبدالقادر فقيه، الذي لم يكن شعره محل عناية، ونظر من قبل النقاد المهتمين بدراسة الشعر السعودي، فقد ذكر الأستاذ عبدالعزيز الرفاعي ما يعتري شعر فقيه من الهشاشة، ولعلها جاءته من قصور ملكاته المكتسبة، وقلة خبرته اللغوية بشكل خاص عندما وقع في كثير من الأخطاء، والأغاليط اللغوية.

إن الغزاوي، والرفاعي، وفقيه وغيرهم من الشعراء النفعيين كانوا يكتبون أشعارهم وعيونهم متجهة إلى استثمار القيمة التراثية النفعية،

والبيانية في بعدها التوصيلي، وفق إمكانات كل واحد منهم.

ولما ذاع صيت علي محمود طه، ومحمود حسن إسماعيل، وإبراهيم ناجي، والشابي، وبعض شعراء الرومانسية العرب؛ كان لذلك أثره على لغة القصيدة السعودية، إذ لم يخل شعر شاعر من شعراء هذه المرحلة من التأثر بالرومانسية، من قريب، أو من بعيد، حتى أن بعضهم كان يحفظ قصائد كاملة من ذلك الشعر الابتداعي الجديد.

وإن كان بعضهم قد حاول تطويع الرومانسية لاستقامة الفكرة الأخلاقية، كما فعل محمد حسن فقي، الذي استحكم سوء الظن في حركة الحياة، والنظر إليها بمنظار قاتم في شعره، وإذ بك تستطيع أن تدرس حياته من شعره، من واقع حركة العقل وليس من واقع حركة النفس، وهذا الذي جعل شعره نمطاً واحداً يغنيك بعضه عن بعض.

ولعل شعر سمو الأمير عبد الله الفيصل قد جمع أشتات ذلك التأثر بالرومانسية، نظراً لتمحور شعره حول مضمون واحد هو أقرب مضامين الشعر إلى الابتداع الرومانسي وهو شعر الغزل.

ففي دراسة كتبتها عن التشكيلات الإبلاغية في شعر عبد الله الفيصل كشفت الدراسة عن اتباعية ابتداعية في شعر الفيصل.

اتباعية للرومانسيين العرب في ابتداعهم الاتجاه الرومانسي. فروح عبدالله الفيصل ذات مزاج سريع غير مستقر في علاقته بالمرأة، والزمان، والمكان، فهي علاقة متوترة وقلقة، فالحياة سريعة في وقعها على نفسه، وعليه أن يستثمر لحظة صفوها، ويقتنصها، فهي لن تعود في دورة جديدة متكررة، وعليه أن يتجمل مع ماضيه، ومستقبله إذا ما واجه إشكالية الحاضر، هذه هي حركة النفس الرومانسية كما هي عند شعراء هذا الاتجاه.

لذلك تجد شعر الفيصل قد استثمر الجانب الحسي من الطبيعة،

وأحاله إلى حالات وجدانية تنبض بالشعور المتوتر الباحث عن إشباع ميوله، ورغباته أمام صدمة الحاضر، الذي يمثل في شعره ذروة الحرمان، وبالتالي النزوع إلى الشك، والحيرة، والتوتر النفسي، وهذه السمات تجدها ظاهرة واضحة في شعر الفيصل. وقد تعدّدت مصادرها عنده كما هو الحال عند عامة الرومانسيين قبله. فقد ترددت في شعره بعض ملهمات البيئة المكانية من ظلال، ومياه، وورود، وطير، ونبات، وأودية، وغير ذلك من مفردات بيئية صامتة، ومتحركة. ولما كانت الأفكار في ترتيبها الجوّاني تحتاج في كشفها إلى ما يسمى بـ (المونولج الداخلي). الذي يأتي في شكل مناجاة، فإن مناجاة الشاعر الأمير كان يتناولها السارد للحدث، أو طرف الحوار من خلال رؤيته لتلك العلاقة. ومن هنا برز الأسلوب الخبري في شعر الفيصل بشكل واضح وتوارت إلى حدّ ما العبارة الشعرية الإنشائية الموحية، على غير ما عهدناه في الشعر الرومانسي. وبإمكانك أن تصف لغته الشعرية بأنها لغة البيان العربي في بعده التوصيلي، وأن شعره هو شعر الموضوع الذي يصف حالاته الشعورية أكثر من تصويرها. فهو ليس شعر الرؤية الشعورية المعقدة، أو حتى البسيطة. فقد قرّب عبارته الشعرية للمتقبل ذلك الوضوح النابع من مفردات المعجم اللغوي التراثي، واستحضار التقاليد الشعرية العربية التراثية، وهذه الجاهزية التراثية لم ينفك الشاعر من تأثيرها على شعره. فلم ينغمس في أقانيم الرومانسية (الإلهام، والمرأة، والطبيعة). للبحث عن الخلاص كما كان يصنع الرومانسيون، ولم يتحرر من تقاليد التراث الشعري الغزلي. فهو يقلد الرومانسيين من جهة الحالة، ويقلد المعجم العربي الغزلي التراثي في لغة الحالة. ومن مؤشرات الجاهزية في الشعر السعودي ما تلحظه على تقسيمات قصائد الديوان الواحد إلى أبواب، وموضوعات. من مثل: شعر المديح، وشعر المناسبات، وشعر الرثاء، والشعر الوطني، وشعر الإخوانيات، والوجدانيات، وغير ذلك من قضايا الشعر. هكذا يفردون

الوجدانيات في باب من أبواب موضوعات الشعر، وكأن مضامين الشعر الأخرى ليست من الوجدان في شيء. وهذه اعترافات من الشعراء بهذا التنميط الشعري، الذي لم يتجاوز مستوى المعاني الذهنية المطروحة في الطريق.

أضف إلى ذلك شعراء الاستحقاق، الذين يلبسون كل مناسبة لبوسها. كشعر أسبوع المرور، وأسبوع الشجرة، وأسبوع المساجد، وذكرى الهجرة، وغير ذلك، من جاهزية الواجب، والمجاملة .

إن مثل هذه المعاني المطروحة في الطريق قد ألجأت الشاعر السعودي غير المنفعل إلى مفتعل. أي إلى افتعال تجاربه.

لذلك يمكنك أن تختزل هذا الشعر المفتعل عند الجيل الواحد، أو المرحلة الواحدة، في شاعر واحد، وأن تختزل شعر الشاعر الواحد في قصيدة واحدة.

لقد كانت الذهنية الشعرية الصانعة، والمتقبلة مهيأة للتعامل مع القصيدة المسرحية، والدرامية، لكننا لم نشهد هذا اللون من الشعر، وبخاصة في شعر التفعيلة القمين باستيعاب مثل هذه التجارب، ولم أر سبباً إلى هذه اللحظة على أقل تقدير في انصراف الشاعر السعودي عن هذا اللون من الشعر.

ويمكننا أن نشير إلى جاهزية أخرى من نوع آخر من أنواع المعاني المطروحة في الطريق، وهي جاهزية التراث المحلي، أو العالمي، الذي استثمرته القصيدة السعودية، طمعاً في استثارة المتلقي، وتهيئة ذهنه لاستقبال النص الشعري والتفاعل معه، وهي جاهزية أقل ما يقال عنها بأنها اقتباسات خارج نسيج التجربة الشعرية، وهذه الظاهرة تجدها مبثوثة في كل شعر عند الشعراء السعوديين. فقد استرفدوا في شعرهم أحداث التاريخ، ومادة المعرفة العربية، والمرجعية الشرعية، وكثيراً من وجوه

الحضارة العربية التراثية، والأساطير، والرموز الإنسانية.

وهذا كله إن أعطى القصيدة توسعاً في سياقها المعرفي، فإنه لم يمنحها ذلك الوهج الفني المحرك للاستجابة الانفعالية. وهذه الظاهرة تلمسها بوضوح في الشعر العربي الحديث، وليست خاصة بالشعر السعودي.

ومن المسلّم به أن مجرد استحضار التراث أياً كان مصدره لا يعد مقياساً من مقاييس تقدم الشعر، وفي المقابل فإن عدم الالتفات إلى التراث في بناء الشعر لا يعني إخفاق الشاعر وتأخر شعره. فالقضية تكمن في قدرة الشاعر على التعامل مع اللغة، تعاملاً جديداً، يلتقي فيه التراث مع رؤية الشاعر الجديدة. والذي يدفع إلى ترثنة العصرنة أمور منها: إظهار البراعة والتباصر بالثقافة الشعرية التراثية، ومنها سيطرت التراث سيطرة مخزون وذوق، وثالثة قد أشرنا إليها من قبل وهي البحث عن تهيئة الملتقي للنص الشعري الجديد. من ذلك الاستشارات الطللية، والاقتباسات الافتتاحية من آي الذكر الحكيم، أو من الشعر التراثي. ولما كان الشعر المطروح في الطريق يتناول في نظمه قضايا عربية مشتركة. فقد تكررت الأفكار في هذا المستوى من الشعر، وتكررت الرموز، والأقنعة لشخوص، تراثية من أمثال عنترة العبسي، وخالد بن الوليد، وصلاح الدين الأيوبي، وغيرهم. ستجد هذه التعبئة التراثية في أول ديوان شعري سعودي يقابلك، وستجد تنميط السندباد المرموز به للمغامرة. ولمّا لم تكن الأسطورة مهضومة في أبعادها العقائدية وغير مرغوب في تلك الأبعاد، لجأ الشاعر السعودي إلى التعامل معها بوصفها وسيلة تعبير عن أزمة الشاعر، وكان الاهتمام الشعري يتجه إلى الحكاية والقص الشعبي التراثي. لقد كان التمحور حول التراث في بناء القصيدة السعودية قيداً لم تنفك منه إلى أفاق المستقبل. إذ كان الحراك في هذا التمحور بين التراث

والحاضر، في مستوى تقليدي سيطرت عليه مادة التراث شكلاً، ومضموناً، وفي مستوى استدعائي إلماحي يسقط الإشارات الرامزة إسقاطاً سريعاً، فتبقى في مستوى القشرة التي لا تتغلغل إلى أعماق التجارب.

وهذا هو المستوى الأكثر حضوراً. وقد حضر التراث في مستوى استدعاء النص التراثي استدعاءً صامتاً، ولم يكن لاستحضار التراث تلك التشكيلات الرؤيوية الداخلية من شعر المعاني المطروحة في الطريق.

وقد حاولت الحركة الشعرية في المملكة أن تتجاوز هذه الجاهزية الشعرية من خلال ذلك الحراك الشعري، الذي تقاطعت فيه الرومانسية مع الواقعية. إلا أن هذا المستوى من الانفعال الذاكراتي كان يتعامل مع شرط الواقع. إذ يتم ترتيب أفكار التجربة الشعرية ترتيباً ذهنياً، غير نفسي. أو قل إن الذهن كان يأخذ أكبر من دائرته في صياغة التجربة، لأنك ستقف في هذه المرحلة على لغة شعرية ممنطقة، ومعقولة، توجه الإشارات الرامزة في لغة المجاز، والرمز توجيهاً ذهنياً. فإذا عكست اللغة الواقع أثر ذلك على المستوى الانفعالي للغة، التي ستبقى تراعي رغبات الحس، والعقل. ولن تصل إلى مستوى الإثارة الصنعية، والدهشة، والتوقع، فيما تبثه العبارة في نموها المطرد من إشعاعات إيحائية تزعج القوى المائزة لعناصر التشكيل، وتحثها على توسيع دائرة البحث في طبيعة العبارة الصدمة، وما وراء العبارة من إسقاطات نفسية وذهنية، للتقرب من لغة هذا النص المشكل، أو ذاك، وعليك أن تبحث عن هذه الجاهزية اللغوية، وعن مؤثرات التقاليد الشعرية العربية التراثية، وعن المضامين الإصلاحية والمؤثرات الابتداعية الصدى في مسيرة القصيدة السعودية في تحولات أجيالها التحقيبية، وليس في تحولاتها. نظراً لغلبة صفة الثبات على بناءاتها.

ويبدو أن التشكيلات الذهنية السعودية المنتمية إلى الميل إن لم

يكن التسليم بصلاحية الاتباع، والحذر من الابتداع، كان لها دور لا ينكر في الركون إلى التعامل مع المعاني المطروحة في الطريق، والرضا منها بوصف المشاعر دون التعمق في تصويرها. حتى فهم غير واحد أن هذه المشاكلة في مراعاة القيم المعرفية، والأدبية إنما هي جمود، وسكون يعوق حركة التطور الشعري. وأن المغايرة، والمفارقة التي لم تألفها الذهنية النمطية الجاهزة هي السبيل إلى توسيع الفضاء الشعري، لما يفترض أن يكون عليه الشعر، لا بما يكون عليه حال المنطق، والتعبير عن اللحظة الشعورية من داخل، وليس من خارج.

ولقد كان خيار التحول إلى الواقعية منذ الستينات في حركة الشعر العربي، ومنه الشعر السعودي قد كرّس قيوداً جديدة على المشهد الشعري السعودي، حين فهم الشاعر السعودي الواقعية فهماً كونياً، فأخذ يفتش عن الحقيقة الكونية، ومتعلقاتها الذهنية. فصرفه هذا عن الالتفات إلى الواقعية (المذهب الأدبي) ولم يواجه الحقيقة الكونية بحرية طرح الرؤية الواقعية الجديدة.

وكانت دعاوى الحداثة في أواخر السبعينات الميلادية من القرن الماضي قد شارفت على الدخول إلى حركة الثقافة العربية المعاصرة، فاختلط على المبشرين بها، والمعارضين لها فهمها في المنظورين العربي، والغربي. وهناك شبه إجماع بين هؤلاء وأولئك أن أصولها غربية المنشأ، والتصور. فالحراك المفتعل بين الكنيسة والعلم، وأن تلك تحد من نشاط هذا قد أفرز حداثة التمرد، فالثورة، ثم التغيير. وما ذاك إلا لسلطان العقل في عدّه صانع حياة، وليس وسيلة استدلال كما هو الحال في التصور الإسلامي. فالحداثة في المنظور الغربي تدمير كل ماله علاقة بالغيبيات، واليقينيات، وتشكيل العالم تشكيلاً جديداً يصنعه العقل، ويحقق له الحرية المطلقة، والتقدم العلمي.

إن الخطاب الحداثي الغربي الحديث، قد بدا منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر الميلادي، واستمر في فعله العلمي التجريبي حتى هذه اللحظة، وهو مرشح للاستمرار، نظراً لاستمرار تطور الآلة الحديثة. أما الجانب النظري لذلك الخطاب الحداثي الغربي، فقد كان مهاداً لدعوات العولمة، ونهاية التاريخ. وهذه الدعوات المنبثقة من خطاب الحداثة النظري ما كانت لولا أن الحداثة قد وصلت في بعدها النظري إلى نوع من التنميط. فلم تعد تحمل وهج الثورة ذات الفاعلية المستمرة.

أما الذي حمل همّ الحداثة العربية، وحاول إشاعتها في المجتمع العربي ومنه مجتمع السعودية، فهو العقل النظري الأدبي، وليس العقل العلمي التجريبي. ولم تكن منطلقات هذا الهم الحداثي ناشئة من صراع بين الدين والعلم. إنها ناشئة من صراع بين الذات والواقع، واستنهاض مكامن القوى الذاتية لتجاوز هذا الواقع المتردّي، والمتخلف في كل شيء.

لكنهم فهموا الحداثة في مقابل القديم، وحّملوا القديم تبعات المرحلة الراهنة ليس من خلال مادة القديم وبخاصة المقدس منه، ولكن من خلال الضعف في تفعيله تفعيلاً حياً يصلح به آخر هذه الأمة، كما صلح به أولها.

فتوجهوا إلى تحريك الراكد من الخطاب العربي في أنساقه كلها بلا استثناء، وكانوا يتوقعون أن الثورة الصريحة العلنية في مواجهة ذلك الركود سيخلق لهم مشكلات مع سلطات الأنساق الخطابية المتنوعة. فأخذوا يؤسسون لهم لغتهم الخاصة، وواقعهم الخاص، وتطلعاتهم التغييرية.

وقد كانت أسئلة الحداثة التي تداولتها الشعرية السعودية محل ريبة وشك لدى القاعدة العريضة من متقبلي الشعر، الذين رأوا في هذه اللحظة التاريخية التداولية الحداثية في منتجها الشعري استفزازاً للذائقة،

وجرأة على الأصالة وإنها إلى الانحراف أقرب منها إلى الوعي بحركة التاريخ، وأنها جريئة في تجريم التراث، والواقع معاً، وأن صلتها بالتراث صلة استحضار ونفي، وهي في نظرهم تقوم على هدم القديم هدماً كلياً تمهيداً للبناء الجديد، ونفي غير شرطها التعييري، وغير ذلك من صفات رد الفعل الاستفزازي للحداثة، مما تبنته الدعوة المناهضة للحداثة. من هنا انكفأت لغة الشعر الحداثي على ذاتها، وأخذ العقل فرصته في تشكيلها لتكون قادرة على مراوغة الحقيقة، وإبداع حقائق جديدة لم يصل إليها إلا من خبر لعبة اللغة المعرفية، وهذه النمطية اللغوية المغرقة في الغموض المتعمد كانت القاسم المشترك في لغة الشعراء الحداثيين. وقد تلبسوا لبوس المصلحين الجدد فوقعوا فيما وقع فيه وعّاظ الإصلاح من الشعراء السعوديين، ولكن بطريقة الثورة التغييرية، وليس عن طريق الدعوة التجديدية.

إن البحث عن الحرية والعدالة. هما المضمونان اللذان دارت حولهما أشعار الحداثيين في الأغلب الأعم، حتى أصبح البحث عن الخلاص، وعن المنقذ ملمحاً مكروراً، ومبتذلاً، وموضوعاً جاهزاً. لقد وهم الشاعر السعودي أن أزمته الحضارية، وأزمته الإبداعية ستحلها أسئلة الحداثة، ولم يتنبه إلى أنه قد واجه الحداثة في أزمتها، حين توقفت عن حراكها الثوري التغييري بتأطير نموذجها عند الآخر. وكأن الشاعر السعودي موكول بمواجهة الأزمات في تحولات التداولية التاريخية، وتسارع تلك الأزمات، وتلك التحولات، وكان بالإمكان تأصيل رؤية شعرية عند مجموعة من الشعراء السعوديين، الذين داخلهم إحساس بضرورة التحديث في الشعر، ليعبر عن مزاج المرحلة، وليفك الارتباط بين الشعر بوصفه قيمة فنية يثير الصدمة الانفعالية قبل إثارته صدمة المعرفة، وبين الاستحقاق الشعري الذاتي، أو الجهوي، مما يرغب فيه المتنفعون بالشعر. والساحة الشعرية مهيأة الآن إلى إثارة لحظة حداثية جديدة، تنتشل الشعر

من أزمته الذهنية، وتستثير فيه ذوقه العربي، ورؤيته العربية الخالصة، بلغة لسانه المنفعل بنبض شعوره، وأحاسيسه، وليس بنبض شعور مستعار، ورؤىً إلزامية من خارج.

إن هذه اللحظة الحداثية التداولية، التي نبحث عنها ينبغي أن ترتكز على مقومات العروبة، وأن تطرح أسئلتها بكل جرأة، ووضوح، وأن تكون حداثة عربية الوجه واللسان، قابلة لأسباب التحديث، والتغيير.

فقد شهد التاريخ العربي أكبر وأعظم حداثة تغييرية في تاريخه. وهي حداثة الإسلام ﴿**اقْتَرَبَ لِلنَّاسِ حِسَابُهُمْ وَهُمْ فِي غَفْلَةٍ مُّعْرِضُونَ، مَا يَأْتِيهِم مِّن ذِكْرٍ مِّن رَّبِّهِم مُّحْدَثٍ إِلاَّ اسْتَمَعُوهُ وَهُمْ يَلْعَبُونَ، لاَهِيَةً قُلُوبُهُمْ وَأَسَرُّواْ النَّجْوَى الَّذِينَ ظَلَمُواْ هَلْ هَذَا إِلاَّ بَشَرٌ مِّثْلُكُمْ أَفَتَأْتُونَ السِّحْرَ وَأَنتُمْ تُبْصِرُونَ**﴾. وهذا يعطي الحداثة التداولية مرونة في عمليتي التجديد والتغيير، وفق المنهج الإلهي، وذلك إذا اتفقنا على أن الحداثة تداولية تاريخية، وليست ظاهرة فكرية، أو أدبية، وعلى هذا الأساس يصبح لكل زمان حداثته المستنبئة من حاجات الناس القائمة.

إن هذه القراءة للقصيدة السعودية وفق مفهوم المعاني المطروحة في الطريق قد أشارت إشارات سريعة إلى بعض الأسباب التي أسهمت في تمحور كم كبير من الشعر السعودي المعاصر حول الجاهزية الذهنية، وكان من أبرز تلك الأسباب التي لم نفصّل القول فيها. هاجس البعد الإصلاحي، وهيمنة العقل، وضعف الطبع وقصور الخبرة الشعرية، وسلطة التراث، والمستجدات، والفهم القاصر للواقعية وابتذال الرمز، وافتعال المضامين الشعرية، وأزمة أسئلة الحداثة، وغياب الشاعر المؤهل، الذي تؤهله إمكاناته العزيزية، والاكتسابية إلى تخصيب المعرفة تخصيباً وجدانياً، ونقلها من منطق المعرفة إلى منطق الشعر. أضف إلى ذلك هذه الأزمة الحضارية التي أشرنا إلى بعض وجوهها في صدر هذه الدراسة فيما يتعلق

بالحرية، وطغيان الذهنية العلمية وأزمة الضمير العالمي، وأزمة التخلف وغير ذلك مما يؤثر على سلامة الرؤية واستقامتها.

* * *

مدخل:

ما المقصود بالمنجز الجمالي سؤال يتبادر إلى الذهن لدى قراءة عنوان هذه الورقة، لذا أود أن أوضح أنني أعني بهذه العبارة ما أسفرت عنه التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية من سمات فنية ناجمة عن استثمار الشعر لجملة التوظيفات والتقنيات في كتابة نصوصهم الشعرية ومضاهاتها للنصوص الشعرية المعاصرة لدى زملائهم من فرسان القصيدة الحديثة في شعرنا العربي. من هنا تأتي كلمة معاصرة مرتبطة بمحايثة الشعر العربي الحديث وليست مطلقةً في دلالاتها كمصطلح.

وقد عمدت إلى الاطلاع على جملة من الدراسات النقدية للشعر العربي الحديث، وكذلك على مجموعة من النصوص الشعرية التي تمثل – على نحو ما – هذه الحركة الشعرية محاولاً الوقوف على جماليات الشعر العربي ثم رصد ما أسفرت عنه دراستي للتجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية ومحاولتي موضعتها في سياق تلك الحركة، ولا أزعم – على الاطلاق – أنني قمت بدراسة شاملة كاملة لتلك الحركة، ولكنني حاولت ما استطعت الإلمام – وفق رؤيتي الخاصة – بأهم ما تمخضت عنه التجربة المحلية وكذلك الحركة الأم التي تندرج في سياقها بحكم الوحدة التي تحكم المنبع والمؤثرات والثقافة، وقبل هذا وذاك اللغة، ولعله من نافلة القول الإشارة إلى أن مادة التجربة ومن ثم لحمتها وسداها تتمثل في اللغة، من هنا كانت المنطلق في رصد المنجز الجمالي، فاللغة الشعرية خامة التشكيل، وكان الاهتمام بمبدأ التشكيل الجمالي بوصفه

ممثلاً لجوهر التجديد في القصيدة الحديثة نقطة الارتكاز في هذه الورقة وقد انصبت عنايتي في الدرجة الأولى على الجانب الفني تحديداً مع قناعتي التامة بأنه من غير الممكن فصل هذا البعد عن الرؤية بتاتاً.

(بعض السمات والملامح)

(1)

إن الحديث عن لغة الشعر يعني معالجة سياقات لغوية مغايرة عن الأنساق المعروفة في اللغة بوصفها بنية لها نظامها المنضبط في إطاره الدلالي والصياغي[1]، فنحن نتعامل مع لغة محتشدة بالانزياحات التركيبية والمعجمية، وإذا كان لنا أن نعمد إلى ضبط المسألة وفق تقسيمات تأخذ طابعاً تصنيفياً محدداً فلابد أن نشير إلى عدة مسائل تتصل بالنظام اللغوي ومعياريته، فهناك البعد المعجمي وما ينتابه من خلخله للعلاقة بين المفردة اللغوية بوصفها مدلولاً، فثمة من يمارس عملية جذرية تتصل بتلك العلاقة بين (الدال والمدلول) حيث يتم تجريد المفردة من دلالتها المعتادة مع الاحتفاظ بجوهرها العميق غير المدرك ظاهرياً وشحنها بدلالات جديدة تبدو غير ذات صلة بالمعنى الأصلي، ولكنها غير منبتة العلاقة تماماً بذلك المعنى، وتبدو الدلالات الجديدة طارئة وملتبسة أملتها خصوصية التجربة الإبداعية، وفي اعتقادي أن مدار علم البيان في البلاغة العربية حول هذه المسألة: إحلال دلالة محل دلالة أخرى سواء في الاستعارة أو التشبيه أو الكناية، ولكن المسألة ليست بهذه السهولة، إذ تبدو الدلالات الجديدة طارئة في تشكيل اللغة الشعرية في القصيدة الحديثة متجاوزة لمفاهيم البلاغة العربية في الدرجة وليس في النوع، فالدلالة الجديدة لا تنفصل تماماً عن الدلالة الأصلية بل تتفق مع جوهر المماثلة بين الدلالتين بينما تجمح الدوال وتنتج مدلولات بعيدة تحتاج إلى

حساسية مرهفة لالتقاطها، ففي قول عبدالعزيز المقالح من قصيدته (المسافر ليلاً):

كيف ينشق قبر ليلتهم الكلمات البريئة

يلتهم الصوت والوجهة

أجنحة الصحو خيطاً فخيطا

ولا تتوقف سيارة الموت

تبدو كلمة يلتهم محلقة في فضاء دلالي بعيد يتجاوز المفهوم الاستعاري المألوف، إذ أفرغ الشاعر هذه المفردة من معناها القديم ليشحنها بمدلول جديد، ولست معنياً هنا بآلية الإزاحة في العبارة إنما يهمني تحققها.

وليس من شك في أن العمل على خط المعجم في عملية التشكيل محور مهم في إنجاز جماليات القصيدة الحديثة، فثمة محاولة لتجميع الدوال في مستواها العميق لصنع لون من ألوان مركزية الدلالة بالإضافة إلى تردد دوال معينة بانتظام، كذلك هناك العمل علي ممارسة شكل من أشكال التفريغ والامتلاء بمعنى غسل المفردة من معناها السياقي وشحنها بإيحاءات جديدة، وربما بدا الشاعر الفيتوري مثالاً بارزاً على هذا المنحى، وكذلك العمل على استثمار الدلالات الطارئة الناجمة عن ممارسة نوع من الإزاحة في تركيب الجملة وتكرار دوال على نحو منتظم يمكن رصده وإحصاؤه.

وهناك ممارسات تقوم على تعمد التجريب في إنتاج مدلولات تنجم عن التهشيم المقصود للمعجم اللغوي، وفي المقابل ثمة من ينغلق على معجم خاص به أو على طريقة مخصوصة في استخدام المفردات، ولعل أبرز مثال على ذلك نزار قباني الذي حاول منير العكش أن يحصي

المفردات التي يستخدمها وتتردد في قصائده في بضع مئات بل عشرات من المفردات، وثمة تركيز على المفارقة اللغوية يبدو شديد الوضوح لدى العديد من الشعراء العرب، بل إن المفارقة - في حد ذاتها - جوهر التشكيل الفني بعامة، ونجد من الشعراء من يحاول اقتراف لون من العنت في توليد مجازات بعيدة وصياغات يولفها توليفاً لتنتج مدلولات غريبة متوافقة مع الحالة الشعرية غير المألوفة وليست هذه الظاهرة مقصورة على شاعر بعينه، بل تكاد تكون عامة لدى شريحة من شعراء الحداثة من المولعين بالتجريب كأدونيس وأضرابه، وحتى لدى البعض الآخر مثل علي كنعان وثمة منهج آخر في استثمار المفردة اللغوية يتمثل في التعامل مع الحواس تعاملاً مباشراً وما يترتب على ذلك من ولع بالتفاصيل ووقوع في أسر النثرية، ولعل أبرز الشعراء ممارسة لهذا المنحى محمد الماغوط بوصفه من أبرز شعراء قصيدة النثر والشاعر محمد عمران الذي يبدو مولعاً بالصياغة الصحافية[2].

وهناك من يعمل على تنمية الدلالة وتكثيفها وتحولها وتطورها ولو أدى ذلك إلى تمزيق الجملة وتشظيتها مثل فايز خضور، كذلك فإن استثمار المفردات الأكثر شيوعاً واستعمالها في جمل قصيرة متوترة من المناهج الشائعة لدى بعض الشعراء مثل علي كنعان وهناك من يعمل على استغلال القيم الصوتية وإبداع لغة داخل اللغة مثل أحمد عبدالمعطي حجازي[3].

وفي هذا الإطار تبدو محاولة شحن اللغة الشعرية بحالة (الخطف) التي تمثلها اللغة الصوفية بما تختزنه من قدرة على الإثارة والإيحاء والإشراق، وهذا هو أسلوب التعامل التجريدي مع مفردات اللغة كما يتجلى عند أدونيس الذي يرى الشعر بديلاً عن العالم، فأدونيس يستخدم قاموس النفري وتستشري في مفرداته السمة الأسطورية حيث الإدهاش

والحركة والإثارة.

ومن منجزات القصيدة العربية الحديثة اللعب الراقي بالمفردات، وثمة من لا ينكر أنه يلعب بالمفردات بل يؤكده من هؤلاء حسن طلب، ولكنه ليس لعباً سطحياً مبتذلاً، بل استعراض للجمال والكمال يطلبه كل فنان كما يقول أحمد عبد المعطي حجازي في كتابه (أحفاد شوقي) حيث يقوم الشاعر بترويض اللغة، الصوت يقترح دلالته والدلالة تشد إليها ما يلائمها من أصوات واللغة تتأمل فتنتها:

أسلمني الطيف إلى الحرف فلذت بآلاء الياء

كانت تتدرج في مستويات الضوء الحي

وتأخذ زينتها من أبهة الماء

إلى أن يقول:

وأعبر من نسق الأسماء إلى فوضى الأشياء(4)

إن لعب حسن طلب بالأصوات ليس لعباً مجانياً بل لعب دال، وثمة من يرى أن هذا اللعب يعبر عن ألم ممض ورغبة في العودة إلى المنبع والبكاء في حضن الحبيب.

وثمة من يوظف التراكيب ويخرج من إطار المعجم إلى منطقة الصياغة مشتغلاً على خط آخر هو خط النحو الذي يفضي إلى استثمار الإمكانات البلاغية والإيقاعية وهو ما يشير إليه بعض النقاد بالتخصيب الشعري.

من الأبنية المفارقة التي تبدو حصيلة للاشتغال على الصياغة الأفقية ما أشار إليه محمد عبد المطلب عند الشاعر محمد أبو دومة:

مذ قلبي يا بنة عمي بمحبته لك آخى قلبك وتحلى...

صفاه الحب بمصفاة التوب. سقاه فساقاه وأسقاه دنان القرب.

لقد لجأ الشاعر إلى اختيارات إبداعية فمارس عملية انزياح أفقية مخالفاً الصياغة النحوية التقليدية ولاعباً بالمفردات معيداً لعملية التوزيع والاختيار مستحدثاً لمواقع دلالية طارئة، وهو ما يطلق عليه الاختيار والتوزيع مما أدى إلى تمرد المفردات على معانيها المألوفة.

وفي هذا الاتجاه تأتي الظواهر الإيقاعية خصوصاً تلك التي تنجم عن التكرار

كما نلاحظ في شعر محمد مهران وبدر توفيق الذي يقول:

خائف ضوء الفجر لا ينام

طالب دفء الأرض لا ينام

فاقد لون الحب لا ينام

هذه البنية التكرارية تفرز إيقاعاً موقظاً لافتاً، وهي بنية تقوم على التماثل، وفي سياق هذه البنية يأتي التجنيس كظاهرة إيقاعية استثمره أصحاب الاتجاه السابق ممن استمرءوا اللعب بالمفردات ومنهم شريحة من شعراء السبعينات والثمانينات كأحمد الشهاوي و أحمد تيمور.

وفي إطار التشكيل الجمالي المتصل باللغة يبرز دور الضمائر النحوية وما يرتبط بمفهوم الفواعل في النقد الحديث الذي يتجاوز الجانب النحوي ويقترب من تخوم التشفير والترميز، ودائرة الفواعل تتجاوز المستوى المتعلق بالضمائر النحوية حيث الفواعل اللغوية والدلالية التي تمثل القوى المحورية التي يتركز فيها الفعل الشعري على حد تعبير صلاح فضل. وقد أشار عبدالمطلب في دراسته لديوان أبي سنة(رماد الأسئلة الخضراء) إلى تعامله مع الضمائر بكل أشكالها الظاهر والمستتر تعاملاً جمالياً وأحصى الناقد تردد هذه الضمائر بكل تشكيلاتها مستنتجاً

حضور الذات الشاعرة وتجليها تجلياً مدهشاً[5].

ومهما يكن من أمر فإن المنجز الجمالي في المجال الصياغي أساس في بنية الشعر الحديث سواء ما اختص منه بالعلاقة بين الدال والمدلول حيث تتخلخل العلاقة بينهما مع الإبقاء على ما تقتضيه الطبيعة الرمزية لإفساح المجال أمام القراءة التأويلية، وكذلك اهتزاز التوازن بين الدال والمدلول أساس في الجماليات الحديثة للقصيدة.

(2)

ثمة تيار داخل القصيدة الحديثة عمل على تنمية النص لتطول القصيدة إلى الحد غير المألوف، إذ تتعدد الأصوات في النص ويتبدى المنزع الدرامي، وتشكل معظم الديوان وتتسمى باسمه، أو تكون جزءاً مهماً منه، من ذلك النوع فقصيدة محمود درويش «مديح الظل العالي» وقصيدة أحمد عبدالمعطي حجازي «البحر والبركان» وغيرهما. وربما كان ذلك تأكيداً لحقيقة انسيابية الزمن وامتداده، إذ لا نكاد نمسك بجزيئاته فيصبح التشكيل حركة متواصلة تلم بمفردات العالم وتعيد إنتاجها في صيرورة متصلة مستوعبة نبض الزمن في جوفها مجردة لتجلياته في منهج ينهض به مد التحول والتواصل المستمر.

ولعل من أهم الأدوات التي تساعد على هذا النمط من التشكيل السردي بوصفه قادراً على توفير اللحمة الملحمية لوحدة النص وإنجاز وحدته العضوية.

إن مثل هذا النوع من القصائد فيه رؤية أو (رؤيا) كلية مركبة تسعى إلى ما يسميه بعض النقاد التحقق الشامل الكلي، ويحاول أن يتجاوز المعطى الواقعي في ثباته واستقراره متشبثاً بما يدعونه أنه الحلم المتحرك تارة والتوق والعنف المبدع تارة أخرى، وهنا يبرز التجريد والنهج

القائم على عقلنة الأشياء في القصيدة التي تطول بسبب إلحاح الشاعر على فكرته وشعرنتها بصنع فضائها التخييلي الذي يبدو أقرب إلى شرح عالمه بنحت المزيد من الصور والإغراق في تشكيلاتها الموغلة في التعقيد كما نجد عند أدونيس وبدرجة أقل عند عبد المعطي حجازي وغيرهما.

لعل من أهم منجزات القصيدة الحديثة التنحي بعيداً عن الغنائية المعهودة لدى الرومانسيين (وقد هيأ المدى الذي استغرقته القصيدة الطويلة المجال لظاهرة جمالية تمثلت في النزعة الدرامية حيث تتعدد الأصوات مما أدى إلى أن يلجأ شاعر كصلاح عبدالصبور إلى القصيدة الحديثة، الأمر الذي أدى في نظر بعض النقاد إلى انعطافة جذرية في جماليات القصيدة الحديثة، وقد أدى ذلك إلى تحول في صيغ التعبير تمثلت في استثمار ما يسميه البعض الصيغ الفورية للكلام حيث تستغل لغة التعبير اليومي التي من شأنها أن تصنع الفضاء الدرامي للقصيدة الحديثة، فهي تعمل على إذكاء التوتر بين مختلف مستويات التعبير في القصيدة بإخفات الصوت الغنائي والعمل على إشعال حركتيه وصراعية فواعله. وقد تنبه بغض النقاد إلى أن تطويل القصيدة أشبه ما يكون بجعلها مشبعة بخصائص الخطاب النثري ومن ثم شعرنته وحقنه بشحنة درامية، ويمثلون لذلك برسالتين شعريتين هما: «من أب مصري إلى ترومان» لعبدالرحمن الشرقاوي و«رسالة إلى صديقة لصلاح عبدالصبور».

وفي هذا الإطار تأتي ظاهرة الرؤيا التي تتكئ على جملة من الخصائص الأسلوبية مثل العبث بالزمان وتهشيمه وكذلك المكان واختيار القناع الأسطوري، وقد عكف شعراء (الرؤيا) على تشكيل رؤيا للعالم ذات أبعاد شمولية تتجاوز التفاصيل والجزيئات عبر القصيدة الطويلة، وعرف من شعراء الرؤيا البياتي وسعدي يوسف وخليل حاوي وبلند الحيدري وأضرابهم، وإذا كان ثمة من يعكف على التجريد الخالص فإن

هناك من يستنبت رؤيته للعالم من قلب الواقع المعاش مراوحاً بين الأسلوب الملحمي الخالص والأسلوب الدرامي، وقد كان من نتاج التطويل في القصيدة الحديثة اتسامها بتوظيف كم هائل من المعارف الثقافية والموروثات الأسطورية مثل قصائد درويش وحاوي والبياتي، مما حدا ببعض النقاد إلى الإشارة إلى أن بعض هذه المطولات قد استوعب الحقب الخمس للآداب الغربية كما أوضحها فراي في كتابه «تشريح النقد» ممثلة في فيما نجم عن تحليله للقصة وأنواعها الأربعة: الرومانس والمأساة والملهاة والهجاء[6].

وقد قاد الطول المفرط للقصيدة الحديثة إلى الجمع بين عناصر متضادة في القصيدة الواحدة، فثمة غناء وترجيع وتكرار ثم إيغال في التركيب وعناقيد الصور، وتتآلف الدراما والغناء والتعبير والتشكيل، وقد عمدت إلى استثمار التقنيات السينمائية كالمونتاج والكولاج بالإضافة إلى السرد.

(3)

أصبحت القصيدة الحديثة ساحة تلتقي فيها جملة من النصوص التي تتداخل مكونة نصاً جديداً حيث تتراسل الدلالات داخلها، وتختلف ألوان التناص فبعضها يشار إليه بشكل مباشر بذكر شيء من وقائعه أو أسماء أبطاله، والبعض الآخر يفكك ويعاد تشكيله وفقاً لرؤية الشاعر، وهناك من يعمد إلى بعض الإشارات تلميحاً لا تصريحاً، وثمة من يتغاضى تماماً عن السياق النصي ويعمد إلى استلهام المنهج البنائي، ولست الآن بصدد الحديث عن أشكال التناص، ولكن حسبي أن أشير إلى أن التداخل النصوصي قد وظف في القصيدة العربية الحديثة على أوسع نطاق وتعددت ألوانه سواء من حيث أساليب التوظيف أو من حيث

موضوعات النصوص المستدعاة، ولعل السياب من أكثر الشعراء المحدثين اهتماماً بالتناص ومن أسبقهم كذلك، فشعره في غالبيته يقوم على استثمار هذه الأداة، وتبدو كثافة النصوص الغائبة لافتة للانتباه في شعره وهي نصوص إغريقية أسطورية ونصوص دينية مسيحية، وهو يستثمرها في طرح رؤاه الكونية ومواقفه الفلسفية، وقد أثر السياب في معظم شعراء القصيدة الحديثة في العالم العربي، وتميز السياب في توظيفاته للنصوص بالتنويع واستيعاب أغلب أشكال التناص المعروفة بل وإبداعه فيها، كما أنه ابتكر تقنية أشبه بتقنية القناع(7).

وقد ذهب محمود درويش إلى مدى أبعد مما ذهب إليه السياب والبياتي وغيرهما حين عمد إلى حشد التداخلات النصية على نحو خاص ممثلا في بنى معرفية تنسرب إلى نصوصه على نحو خاص، وهو مولع باستلهام الدلالات الزمانية والمكانية على نحو بارع في استحضار الظلال الدلالية وابتكار بنيته المتداخلة في بناء بالغ التركيب والتعقيد. وسنجد أن صوت درويش شديد الوضوح لدى كثير من الشعراء الشباب في مختلف نصوص القصيدة الحديثة.

ويتميز أمل دنقل بهذه الظاهرة أيضاً، وبأنه من الذين استدعوا صوت التراث العربي في أبعاده المختلفة خصوصاً في ديوانه البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، وأشار بعض النقاد إلى أن التناص عنده يتميز في إدراج النص الغائب ضمن تقنية اللوحات.

لقد انبثقت تقنية القناع من التناص ولكنها أصبحت أداة خاصة بعد أن تطورت لدى العديد من شعراء القصيدة الحديثة. وقد تجلت هذه المنجزات الجمالية وغيرها في القصيدة العربية السعودية الحديثة، وبرزت ظواهر فنية خاصة سأشير إليها في العرض الموجز الذي الذي حاولت أن

استخلص فيه بعض جماليات القصيدة السعودية الحديثة.

المنجز الجمالي في إطاره المحلي

(1)

ليس ثمة من يماري في أن القصيدة السعودية الحدية قد واكبت تطور المنجز الجمالي في الشعر الغربي المعاصر منذ البواكير الأولى للحركة التجديدية على يد العواد وأضرابه ممن خطوا الخطوات الأولى في هذا المضمار، فقد تنبه العواد إلى أهمية إحداث تغيير في البنية اللغوية والإيقاعية للقصيدة، فتضمنت أشعاره بذور التحول في هذه البنية، حيث ضمنت هذا الأشعار نسقاً تحاورياً في سياقاتها اللغوية معبراً عن انشطار الذات والتماهي في الضمير الجمعي، وترميز الأنثى، تلك الظواهر التي نمت وتطورت وأصبحت من الملامح المهمة في القصيدة الحديثة، ومهما بدا من دور للتصميم الذهني فإن هاجس التغيير في بنية القصيدة ظل يساوره في أغلب إنتاجه، سواء في البنية الإيقاعية على نحو بدا محدوداً عبر اختراق النظام الوزني بالاقتراب من شعر التفعيلة، ومحاولة الاقتراب من تعددية الأصوات بحشد كم كبير من الإشارات الأسطورية الذي أصبح منهجاً شديد الأهمية لدى السياب وأضرابه ممن يطلق عليهم اسم «الشعراء التموزيون» حيث وظفت الأسطورة على نحو عضوي فلم تعد العلاقة مع العنصر الأسطوري علاقة تماثل لا تتجاوز منطق البلاغة التقليدية كقوله مثل:

مثل «فينوس» في الأولمب فتاة فذة الحس ليس بالمكذوب

كذلك النزعة السردية في بناء القصيدة كان لها دورها في بناء القصيدة لديه و لدى سعد البواردي يقترب منه في هذا المجال ولكن على

نحو آخر إذ تزدحم بعض قصائده بالأعلام، ويعمد إلى اختيار الصور الصادمة ويحاول تطويع البنية اللغوية بما يحدثه فيها من صياغات تبدو أقرب إلى التلاعب اللفظي، وكذلك حسن عبد الله القرشي الذي يستثمر ضمير الخطاب في التعبير عن انشطار الوعي داخل الذات متماهياً مع ضمير الجماعة مقترباً من تقنية المونولوج:

غارق أنت حتى الثمالة

تنقر حب العصافير في القيظ... إلخ

ويتطور هذا الملمح الجمالي ليتحول إلى ظواهر تقنية ملموسة عند القصيبي الذي كان منجزه الرئيس في التعامل مع اللغة الشعرية مقترباً من نزار قباني في اللعب على وتر المفارقة اللفظية والتركيبية والصورة المباغته، ومن صلاح صبور في اصطناعه للغة القريبة من نبض العامة وفي اتكائه على المنهج السردي الملحمي والخيال الشعبي في قصيدته «نهر الحياة» واقترابه من صلاح عبد الصبور في «زهران» ومن فدوى طوقان في «حمزة»، وقد طور هذا المنهج حتى بدا قريباً من تقنية القناع وعلى نحو ما، وتبين وضوح العلاقة بين أجزاء الجملة يجعله قريباً من منهج نزار قباني الفني ومدرسته التي تعتمد على مفاجأة القارئ عبر استخدام المفردة على نحو مغاير لما هو مألوف والعواجي يلامس سقف الهجائيات النزارية حيناً، ويوغل في تقصي البعد الكوني والأسطوري للمرأة حيناً آخر، ويعمد إلى منهج الترميز ولكنه ينطلق من موقف فلسفي تجريدي في مقاربته لصورة المرأة وفي اقتران المرأة بالإبداع في بعض رؤاه الشعرية، ويعمد إلى لون من التناص قريب من التضمين بالمعيار البلاغي:

لا شعر عندي هذا اليوم أهديه

أهديك قلبي إن في القلب تؤويه

ولعل بعض الومضات التي تتصل بهذه الظاهرة تذكرنا بالشاعر مظفر النواب وبقاموسه الهجائي المعروف وفي قصيدته «القدس عروس عروبتكم» وبنزار في «هوامش على دفتر النكسة». من هنا نجد أن غازي القصيبي والعواجي وأقرانهما في هذه المرحلة قد جعلوا همهم اللغة الشعرية وتوليد قاموس شعري جديد لها والعمل على إعادة إنتاج اللغة اليومية في إطار الحكي والسرد وهذا الإنجاز المبدئي يعكس نمطاً جديداً في التعامل مع اللغة يعتبر بوابة للولوج إلى رحاب القصيدة الحديثة في أبعادها الإيقاعية وأساليبها ومعجمها.

(2)

ولعل أغلب شعراء هذه الحقبة الذين ينشدون التغيير في بنية القصيدة كانوا على وعي بأهمية مسرحة المقاطع الشعرية ببناء المشهد والأمثولة الرمزية واصطناع بعد ما عن الذاتية معبرين عن موار داخلي يؤكد انقسام الذات الشاعرة على نفسها على نحو ما، والنزوع إلى التمثيل الكنائي الذي يلامس سقف الأليجوريا واستثمار التراث وتوظيفه كما نجد لدى معظم رموز القصيدة الإسلامية العشماوي وبهكلي والحازمي وصالح الزهراني الذي عمد إلى اصطناع الشكل المزدوج للقصيدة حيث تتكون من أبيات عمودية وأخرى تفعيلية قريبة من منهج التدوير ويستغلون السيرة الشعبية فضلاً عن التداخل النصوصي مع بعض أي الذكر الحكيم[8].

وقد مثل الخطراوي الحركة التطورية باتجاه المنجز الجمالي للقصيدة الحديثة حيث اتكأ على الصورة الكلية واستلهم التاريخ وذلك من خلال تضفير عناصره في صور متقابلات ومتجاورات، وعمل على ترميز وإسقاط وقائعه على الحاضر المعاش، وناشداً للقناع والحكاية والأسطورة

والمفارقة مستثمراً جماليات الالتفات مراوحاً بين الغنائية والدرامية وصراع الثنائيات المتضاده محاوراً الشخصيات التاريخية مقترباً من بناء النموذج الرمز والقناع مثل «السندباد» مما يذكرنا بخليل حاوي في ديوانه الناي والريح، وقصيدته «رسالة إلى من بختنصر» تعبر عن نزوع الشاعر إلى الانفصال عن النبرة الغنائية الأحادية عند الرومانسيين، ويعمل على تقديم «الأمثولة الرمزية» في قصيدته «سجدة شكر»[9].

وتبرز خاصية التجريد وهي ملمح إحيائي لدى بعض شعراء هذه المرحلة، وخصوصاً ما يتعلق بالمواقع المكانية بوصفها محطات دلالية، ومثال ذلك يتبدى الخطراوي ما جاء في قصيدته «فاصلة منقوطة» حيث يذكر (العامرية) و(الكويت) و(جبل الشيخ) والعواصم والموانئ والفنادق والروابي والجسور والحقول بوصفها جزء من البنية الدلالية في سياق زمني يخدم هذا المنحى، وذلك بالإضافة إلى ما يمثل في سياق زمني يخدم هذا المنحى، وذلك بالإضافة إلى ما يماثل أسلوب (القطع) في التقنيات السينمائية إذ يقحم لقطة على السيناريو الرئيس فيما يعرف باللقطة المضاعفة، أما توظيف الجماليات القديمة بوصفها تقنيات حديثة فتتمثل في أسلوب التورية أو الالتفات بحيث يبدو هذان الأسلوبان جديدين في سياق القصيدة الحديثة، وهذا يذكرنا بالشاعر محمد الظاهر فيما عرف بالقصيدة التلفزيونية[10].

وقضية الانتماء إلى (المكان) باعتباره عنصراً كونياً ينعكس على الخطاب الشعري في القصدية عبر الكلمات والأوزان التي تتجاوب مع أصداء المكان الشطآن والأمواج والأشرعة في تجليات تتخذ طابع التوزاي والتقابل والتكثيف:

أو يبدأ الرمل انتفاضات الصدى

أو تشرع الآن

ابتداءً للمدى

والتجريد ممثلاً في خطاب الآخر المجهول يتيح للشاعر التصاعد بعنصر الغياب الذي يؤدي إلى التكثيف، ولا يقتصر الأمر في توظيف الظواهر الجمالية الكلاسيكية على ذلك بل يتجاوزه إلى حقن البنية الإيقاعية من خلال حسن التقسيم والتقابل اللفظي.

والصعابي ليس وحيداً في هذا الاتجاه، بل إن حسين العروى يمارسه عن وعي كامل بأهمية «اللغة البكرية الشروقية الماضوية» كما يقول، فهو يرى ألابد من حسن التوظيف التراثي على حد تعبيره، ولا يقتصر الأمر على اللغة بل يمتد إلى المفردات الكونية، فاللغة ليست مجرد مجموعة من الدوال بل منظومة تستوعب الظواهر الكونية مكاناً وزماناً، إذ تتداخل أوصاف اللغة مع أوصاف الكون(11):

حرفان ماتت فيهما اللغة

مطرية شفقية الفكر

فاللغة خامة التشكل الجمالي في النص، وتبدو البنية في القصيدة مزدوجة، فثمة مقاطع من الشعر الشعبي موازية للمقاطع الفصيحة، ويبدو التداخل النصوصي على التوازي كما هو الحال بالنسبة لمرثية مالك بن الريب التي جعلها الشاعر نصاً رئيساً موازياً. وقد حرص على أن يسمي القصيدة «شجنية» بدلاً من مرثية ليخرج من إطار الغرضية التقليدية مستثمراً أيضاً ما يعرف في أدبيات النقد الأدبي بالمفارقة النصية، وهذا يذكرنا بفن المعارضات لدى الإحيائيين ، ولكن على نحو آخر مختلف، وقد عمد الشاعر إلى استثمار الصياغات الصرفية في حقن البنية الإيقاعية.

وفتق «صداك المكفهر» سجعاً

سجيس الليالي واستسر السواجيا

وتوازياً في ذلك مع ما قدمه حسن طلب في «بنفسجياته» وبعض شعراء الثمانينات والتسعينات. وإذا كنا حريصين على التماس وجه الشبه ما بينه وبين غيره من الشعراء العرب فلن نعدم ذلك إذ إن البردوني في شعره العمودي يعتبر أقرب النماذج المتشابهة.

(3)

وقد شغل عدد من شعراء القصيدة الحديثة بالإبداع ولغة الشعر كما فعل علي آل عمر عسيري الذي تحدث عن اللغة البكر ولغة الصحو وتمرد على السائد المكرور، ولعل من أبرز السمات الجمالية التي تميز بها السخرية أو ما عرف بالكوميديا السوداء، وكان استثماره للتاريخ في الشعر ذا سمات خاصة وقد مزج ذلك كله بالحلم والفانتازيا وبالمعجم القرآني.

«وأرى الصرصر تتركهم جثثاً مرمية

تشبه أعجاز النخل

بشاطئ دجلة

حيث يتولى هولاكو

موسم قطف الثمر...»[12]

حيث بدأ واضحاً لجوؤه إلى القفز عبر محطات زمنية شاسعة في سياق دلالي واحد، فالمكان بؤرة دلالية واختراق المشهد وتفجير المفارقة من أهم سماته الأسلوبية.

وثمة استثمار لظاهرة جمالية ذات بعد دلالي في اللغة الشعرية لدى واحد من أبرز شعراء جيل الرواد وهو الشاعر سعد الحميدين الذي يعمد إلى الاختراق المستمر للأنساق التركيبية، وذلك بإقحام لفظة وحذف أجزاء من الجملة وإعادة ترتيب الكلمات فيها وذلك من ديوانه الأول «رسوم الحائط»[13].

تجيئين قلت مع الغيم

قلت تجيئين عند احتدام الرعود

حيث يأتي التضمين على شكل جمل اعتراضية، وتأتي العبارة المتضمنة مبتورة في سياقها التركيبي، ولعل ما جاء في قصيدة «أين ليلى» من تكرار عبارة «مهلاً.... هداك الذي» يعطي مثالاً واضحاً على أسلوب البتر والتضمين الذي لا يرقى إلى مستوى التنامي بمفهومه الفني الجديد.

وفي تعامله مع المدينة يوظف الشاعر الرمز باعتبار المدينة رمزاً لجمود المشاعر، ولا يقترب بها مما فعله عبدالصبور وحجازي والسياب الذين جعلوا المدينة رمزاً لفقدان البراءة وقريناً للسقوط بل إن المدن لتتحول عندهم إلى نساء ساقطات.

واستخدام المكان بوصفه محطة دلالية شديد الوضوح لدى الحميدين في «ارتجاجات الزمن الراكد»، فالكهف يتجلى في صور متعددة فهو رمز لجمود الزمن، وتمثيله على هذا النحو يقوم على صياغة الصورة صياغة منطقية، ولعل هذا المدلول للرمز غداً أمرا مألوفاً لدى شعراء مثل خليل حاوي وغيره الذي يقول:

وغدوت كهفاً في كهوف الشط

ويدفع جبهتي ليل تحجر في الصحور

ومن المنجزات الجمالية عند الحميدين استثماره للشكل الكتابي حيث يقرن بين البعد الشكلي والبعد الصوتي.

وكذلك فإنه يقرن بين التمثيل الصوتي والحركي في قصيدة «الألحان تموت معلنة» فهو يعبر عن الزمن المتخثر في الإيقاع البسيط عبر الإقعاء والحملقة في الجدار واصطياد الذباب.

وربما تبدو ظاهرة القصيدة الطويلة من أبرز الظواهر في الشعر الحديث في المملكة، والقصيدة الطويلة حاضنة التقنيات الجمالية المهمة، ولعل الحميدين والدميني والمنصور وعبدالكريم العودة والثبيتي والصيخان من أبرز شعراء القصيدة الحديثة المركبة، وإذا كانت القصيدة القصيرة تجسد موقفاً عاطفياً مفرداً أو بسيطاً، فإن القصيدة الطويلة تربط بين كثير من تلك الحالات العاطفية في إطار فكرة عامة حيث تكون هذه الفكرة غاية في التعقيد وتبدو معمارياً مكونة من وحدات ذات علاقات عميقة ربما لا تدركها بصيرة المتلقي للوهلة الأولى، فهي إعادة إنتاج وتشكيل للخبرات الإنسانية والتجارب العميقة ، فهي درامية ذات عناصر متباينة بينها أكثر من علاقة تتمثل في التجارب والتصارع والتكامل، وتتبدى عند الحميدين في أكمل صورها في «وتنتحر النقوس أحياناً»[14] ذات المقاطع المزدوجة من التدوير والتوشيح شكلاً، والثنائيات المتجاورة والمتحاورة رؤية إذ ثمة تداخلات نصوصية متعدد المرجعيات، وقد بدا الغموض الذي يشارف تخوم الاستغلاق طابعاً مميزاً لا يدانيه في ذلك إلا بعض قصائد درويش في ديوانه الموسوم «سرير الغريبة» ولجوؤه إلى التدوير الصعب المراس الذي يقترب من النثر في تداخل تفعيلاته وخفوت إيقاعه، وإن كانت المراوحة بين ما هو مدور وما هو موقع تجعل الأمر أقل صعوبة .

والقصيدة الطويلة رحبة المساحة تتسع لبناء النموذج وتشكيل القناع كمان نجد لدى عبد الكريم العودة في قصيدته «البكاء» بين يدي فاطمة حيث خطابات الآخر (التجريد) والتدفق الغنائي، حيث تتحول فاطمة إلى رمز وأنموذج يقتنص جوهر الموقف التاريخي وقناع يضمن مسافة موضوعية بين الشاعر وبين ذاته للإفضاء برؤيته وتعبيره عن انشطار الوعي، والقناع هنا يأخذ ملامحه من ذات الشاعر الذي يراوده الرحيل ويتصعلك، يمارس طفولته، إنها تجسيد لموقف حضاري وتاريخي.

ثمة احتشاد تراثي في التوظيف الجمالي في القصيدة السعودية الحديثة نجده لدى أحمد الصالح والمنصور والدميني كما وجدناه عند سعد الحميدين، وهو يتمثل في أساليب متعددة كإسقاط الوقائع التاريخية وترميز الشخصيات، والإشارات الدلالية التي تنبعث من القصص القرآني كقصة الصواع المسروق التي استثمرها أحمد الصالح، ولمحات أخرى من قصة يوسف عليه السلام بعضها في سياق متصل وبعضها الآخر ليس كذلك، وثمة شبه بين الجيل الرائد من شعراء القصيدة الحديثة في العالم العربي أمثال السياب بما حشده من إشارات أسطورية وبين الجيل الذي نهض بأعباء التجديد الشعري في المملكة، ففي مقابل الحشد الأسطوري هناك حشد تاريخي على نحو ما نرى عند أحمد الصالح، ففي حين تجاهل التوظيف الأسطوري ركز على الجانب التاريخي ووصل إلى ما يشبه القناع في تشكيله للنموذج التاريخي في قصيدته «الشنفرى يدخل القدس ليلاً»[15]، وقد كان الحوار مع الرموز التاريخية منحى له قيمته في هذا الإطار، وكما كان لاستلال الرمز من البيئة التاريخية له حضوره كان الأمر كذلك بالنسبة للبيئة الطبيعية على نحو ما نرى في قصيدة «للنخلة فصل الخطاب»، فالنخلة هنا رمز لكل القيم الايجابية، ولم يكن «مسافر» وحده في هذا المضمار، فقد كان الدميني ممن نسج على هذا المنوال حسن عمل

على الامتياح من التراث الأدبي، وفي مقابل الشاعر الصعلوك اختار شاعراً جاهلياً متمرداً قريباً في منهجه من هؤلاء وإن لم يكن منهم هو طرفة بن العبد، ولكنه لم يصل في توظيفه إلى الحد الذي بلغه الصالح الذي حشد الإشارات من الدوال المفردة والوقائع والشخصيات متلمساً طريقه في غابة من الرموز والأقنعة وكان محمد المنصور واحداً، من الشعراء الذين عمدوا إلى ذلك المنهج في تكديس الدوال ومراكمة الوقائع، ولكنه تميز بحشده للأمشاج المتباينة ومزجه للعديد من الإشارات في توليفة دلالية مستقاة من مصادر متباينة.

وهذا يذكرنا بالعديد من الشعراء العرب الذين وظفوا التراث، وكثرت في أشعارهم الإشارات الأدبية والتاريخية وفجروا دلالاتها بأساليب مختلفة خصوصاً لدى أمل دنقل في ديوانه «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» ومحمود درويش في «أحد عشر كوكباً».

فالمنصور شأنه شأن الدميني يتعاطى مع القصيدة الطويلة شاحناً إياها بكم ملحمي وصخب درامي عبر الموقف الصدامي مع الآخر، وعبر المفارقة، فالدرامية هنا ليست ذات مصدر مسرحي بقدر ماهي ذات مرجعية نفسية، وتتعانق فيها الأصوات الإبداعية التاريخية كصوت طرفة ابن العبد المتمرد، غير أن هذا الصوت الذي استحضره المنصور واستحضره علي الدميني ينهض بأعباء دلالية مختلفة عند الشاعرين على الرغم من أنهما يتفقان في مخاطبته ومساءلته في القصيدة ومنح تلك الفلذات المتداعية من نصه دلالات متباينة إنه صوت الوعي المفارق، ويعملان على تقمصه على نحو مغاير:

والوشم لاح بمعصمي

طللاً لخولة في الزمان الأول

لو أخبروني أنه قد كان لي

لهجرتها وهجرته

وسكنت جوف المعول[16]

ولعل لجوء بعض شعراء هذه المرحلة إلى استثمار التوالد العنقودي للصور بوصفه تنمية للنفس الشعري في اتجاه عمودي دون أن يطغى ذلك على البعد المشهدي كما نجد في قصائد المنصور.

(4)

ولعل القصيدة الحديثة في المملكة تبدو معنية كثيراً في استثمار التناص القرآني ابتداءً بالشاعر أحمد الصالح والمنصور والثبيتي، وكثافة في هذا التناص، ففي قصيدة «الفارس البكري والشيخ الضرير» أحصيت ما يقرب من عشرين تعبيراً قرآنياً في مقابل ما يقرب من ثلاث عشرة إشارة تراثية أما في ديوان أحمد الصالح «عندما يسقط العراف» فحدث ولا حرج عن استثمار قبسات من القرآن الكريم وكذلك الثبيتي في ديوانه «التضاريس»، وربما لم تشهد القصيدة العربية الحديثة مثل هذا الزخم في التداخل النصوصي مع آي الذكر الحكيم إلا لدى عدد قليل من الشعراء.

في مرحلة تالية برزت خصوصية التجربة الشعرية في المملكة، وربما كان زعمي هذا غير مقبول لدى بعض النقاد، ولكن الأمر يبدو - بالنسبة لي على الأقل - شديد الوضوح وخصوصاً عبر ما أشار إليه بعض النقاد من ترسخ البعد الأسطوري المحلي في توظيفات هذا الجيل من الأدباء، ومن الملاحظ - بالفعل - أن بناء النموذج الإنساني في بعده الوطني وملامحه التجريدية متداخلاً في البيئة مع تضاريسها الكونية، وفي زعمي أن قصيدة الصيخان «هواجس في طقس الوطن»، بلغتها الاستدلالية تنم

عن هذه الخصوصية، وكذلك توظيف الرؤيا ممتزجة بعبارات طقسية معروفة:

سترى ما لا عين نظرت

ما لا أذن سمعت.. إلخ

ويتكرر فعل «الرؤيا» في هذه القصيدة على نحو واحد: فأرى الطاووس يتيه... وأرى الكابوس... وأرى وأرى... إلخ.

وكذلك مسرحية المقاطع بتحويلها إلى مشاهد تلتقطها عين الكاميرا كما في قصيدة «فضة تتعلم الرسم»[17].

ويبدو هذا أمراً طبعياً لو رجعنا إلى شعراء القصيدة الحديثة الذين استغلوا تراث المنطقة التي ينتمون إليها مثل أدونيس وسعيد عقل الذين استغلا التراث الفنيقي، ومثل عز الدين المناصرة في «كنعانيادا»، وهناك نماذج عديدة تشير إلى هذا الاتجاه يصعب احصاؤها.

نلاحظ لدى هذا الجيل من الشعراء مزجاً واضحاً بين القصيدة الغنائية والملحمة والسيرة، وتواصلاً مع لغة الاستبدال والرؤية حيث استثمر محمد جبر إيقاعات النشيد والمزج بين التراثي والفولكلوري والكوني والجدل بين الغياب والحضور وتشكيل النص السيري في ديوانه الأخير «خديجة»، وهو اتجاه بدا واضحاً لدى عدد من الشعراء مثل الشاعر على الدميني في ديوانه «بأجنحتها تدق زجاج النافذة» فضلاً عن منهج التضفير اللغوي الذي يراوح بين المقاطع المشدودة على وتر السكون والمقاطع المسترخية بين ذراعي القافية الممدودة التي تستدعي بإيقاعاتها المشاغبة محمود درويش:

ولكن في كل ناحية إماماً

احتداماً

حساماً

حماماً... إلخ

والمنحى السيري الذي نهجه شعراء هذا الاتجاه عمل على أن تكون البنية الملحمية بنية رئيسة قوامها السرد المجازي مخترقة بمحطات غنائية يطغى فيها الخطاب الغنائي على السرد مستثمراً جماليات الالتفات، والاتجاه إلى السيرة الذاتية في الشعر يعتبر اتجاهاً واضحاً في القصيدة الحديثة لدى عدد من الشعراء، ونذكر هنا - على سبيل المثال - ديوان راشد عيسى «حفيد الجن الأزرق» الذي رصد فيه سيرته الذاتية على نحو فريد.

والقصيدة الطويلة ذات البناء المقطعي التي تنطوي على جملة من العناوين الدالة، حيث تبدو هذه القصيدة وكأنها مجموعة من القصائد لكل منها بنيتها الخاصة، ويكون الرابط بينها دلالياً يستنتج من السياق العام كما نلاحظ في قصيدة التضاريس على سبيل المثال والقصيدة في نهاية المطاف ذات رؤية كونية، وتتعدد الأصوات لكنها لا تتصارع بل تتآزر، وتوظيف النصوص المستدعاة لا يتم عبر التفاصيل الحديثة بل يسري في مفاصل النص الشعري موحياً بالرؤيا، تبدو أحياناً أشبه بالبانوراما الكونية، تتم أسطرة الظواهر متمازجة مع هواجس الذات، وتصبح الكينونة الذاتية بعداً كونياً:

من شفاهي تقطر الشمس

وشمسي لغة شاهقة(18)

ويحدد الشاعر مدار الداخل عبر الإبحار في طبقات الوعي والمناجاة والحوار المنكر الأطراف، ويبدو التنامي العضوي داخل الوحدة النصية متواشجة مع ما قبلها وما بعدها، وفي مقابل هذا التماسك النصي في القصيدة الطويلة هناك ملمح آخر يقوم على التشتيت المقصود لعناصرها،

إذ تتحول القصيدة إلى جملة من الوقفات الاحتجاجية اليائسة التي يعزف الشاعر فيها على وتر الضمائر حيث يتراوح الخطاب بين الغياب والحضور والذات والآخر، وتتعدد الفواعل كما نجد لدى عبدالمحسن يوسف في قصيدته «بعض الاحتمالات في زمن الاحتراق».

كذلك فإن ثمة من يعمد إلى لعبة التوليد اللغوي عبر التداعي والاستقصاء ودينامية الحضور والغياب كما نجد عند عبد الله الزيد الذي تنهمر في قصائده المتداعيات اللغوية انهماراً ملحوظاً. إذ يلح على المصادر والصفات في موجات إيقاعية متلاحقة حيث التأكيد على الدلالة المطلقة.

(5)

ويؤكد على جماليات التشكيل البصري منسجمة مع الحوار بين شطري الذات المتصارعة لدى الخشرمي في «ذاكرة لأسئلة النورس» وفي مقابل هذا الحوار الذي تسنده جماليات الفضاء في صفحات الديوان ثمة تقابل بين هذا النمط وبين الانهمار الاستفهامي الذي يعبر عن الفجيعة والدهشة، وما يتلو ذلك من تقطيع وترجيع:

فقل من أنا

أنا

من

أنا

أن ا م ن أ ن ا[19]

إن الزمن بوصفه شلالاً يفيض بالدلالة عبر تقصي المشهد الإنساني في انبثاقه من نبع اللحظة ملماً بتفاصيلها متغلباً على ما تزخر به لدى

المتلقى من توقعات ملمحاً معهاً في القصيدة الطويلة لدى حسن السبع، وهو إذ يتكئ على انسيابية الزمن في فضاء القصيدة يجعله مسوراً بحدود الفضاء المكاني، بل إنه يمسك بنبض هذين الفضائين في توليده للدلالة ورصفه الأنيق لفسيفساء المشهد الانساني.

نادل .. شمعته

وباقة ورد.. وأغنيته

ورفيقة

وبها زيت وملح

وقائمة الأكل

والثرثرات الطليقة(20)

ولدى جيل آخر من شعراء القصيدة الحديثة الذين ترسخوا في المشهد الشعري المحلي مستفيدين من رواده منوعين على تجارهم هناك من يجعل من القصيدة دورة موازية للدورة الكونية ولكنه يعكس عقاربها فيبدأ الموت ثم الولادة ثم العودة فالصدى لتعود الأمور إلى حالتها الأولى موحداً بين المتضادات المثيرة قارناً بين الصورة التعبيرية والمشهد الفانتازي كما نلاحظ في لدى محمد زايد الألمعي في قصيدته «أبجدية التكوين» مازجاً بين الشكل التناظري والتفعيلي. وثمة من يستحضر أشتاتاً متباينه من العبارات فيما يشبه التداعي المنظم والتسلسل المدروس مترسخاً في معجمه الصحراوي البدوي مثل محمد العمري:

شدوا المطي الضامرات، تروع فحش الدرب

تنفيني لمرساتي، تمرغ حاجبي في السفح

ياللسفح نضاحاً بكل الحرث

أمطره الوتين.

وهذا منهج له خصوصية، إذ يبدو أقل تجريداً من الشعراء العرب الآخرين من أصحاب الرؤى الكونية الموغلة في غموضها.

ومحمد عابس في «إرهاصات الموت» بادئاً بالمخاص ثم قابلة ثم سرير وثمة من يمارس كتابة لوناً من ألوان القصيدة (الديوان) كما تبدو لدى فيصل أكرم في ديوانه الثاني «قصيدة الأفراد» وهي تقع في عشرة مقاطع طويلة، كل مقطع يبدو قصيدة متكاملة تنمو فيه الرؤية الشعرية في استنطاق جارح للمرحلة والذات المهزومة ثم الموت الخاتمة المنطقية، ويحاول الشاعر أن يكتب سيرة ذاتية جماعية على نحو ما فعل الدميني وكذلك الحربي في ديوانه «آت من الوادي».

بينما ينحو فريق آخر منحى مختلفاً بتركيزه على اللغة فسعيد بادويس في قصيدته «فاتحة الاشتهاء» يستهل قصيدته مشيراً إلى بنفسجيات حسن طلب:

«بنفسجة وأنا»، وفي قصيدة أخرى يستثمر إيحاءات الحروف وتمظهراتها فيقول:

السين الثائر في وجه الحبر

يمد غصوناً نحو الصاد.. إلخ

وهذا يذكرنا بالشاعر محمد أبو دومة على نحو ما إذ يقول:

صفاه الحب بمصفاة التوب

سقاه فسقاه فأسقاه دنان القرب

ولجوء محمد مهران السيد إلى ما أسماه بعض النقاد «تخصيب الشعرية» بمجموعة من الظواهر الإيقاعية القائمة على التكرار.

وفي هذا الاتجاه يأتي عبد الله بن صد الذي ينزع إلى تقديم

تشكيلات لغوية متتابعة فيها أنفاس درويش:

فاتحة لهذا النهر

فاتحة لهذا البحر

أغنية لهذا الضجر

وثمة من يلجأ إلى تشكيل (بورتريه) كما يفعل على الحازمي في ديوانه «خسران» فهو يرصد صورة العاشقة والمعشوقة في احتدامها الداخلي عبر إيقاع التفاصيل والجزئيات التافهة:

فتحت خزانتها على مهل

ينبعث البخور سلام

ظلت تحدق في لوازمها البريئة

وفي منحى مغاير يقوم على أطروحة سردية أسطورية ذات طابع تجريدي مثل نايف البقمي الذي يبني قصيدته وفق تصميم واضح منظم، ولكن ما يميز التشكيل عنده شفافيته وحرصه على تشكيل التجليات السردية لعناصره التعبيرية كالماء مثلاً وذلك عبر رؤية شعرية مركزية. وهناك من يعمد إلى استحضار نص أو أكثر ويفككه ثم يعيد بنائه من جديد وفقاً لرؤيته كما هو الحال لدى أحمد موافي، إذ يستدعي السياب في أنشودة المطر والعروي في بشائر المطر متداخلاً مع أنشودة المطر مفجراً رؤية مضادة لرؤيته المتفائلة، فالقصيدة عنده تعتمد على ركنين أساسين: التفكيك وإعادة البناء للنص الموازي من جهة والعمل على إيجاد الرؤية المضادة لها.

ولعل ما يثير الاهتمام بروز النزعة الصوفية، حالة التوحد، ولكن مع المكان والغناء فيه، كما نجد لدى محمد حبيبي في قصيدته مخاطبات

مكية، حيث تتعاقب حالات الوجد اتصالاً وانفصالاً ويبدأ الشاعر بفعل الدخول مكرساً الحضور الإنساني:

ودخلت مكة

خليتي العرجي جاءت لكي يرود بهاء فتنتها فخانتني اللغة[22].

وهو هنا أكثر اعتدالاً من بعض الشعراء العرب الذين عمدوا إلى استغلال اللغة الصوفية بغرابتها كأدونيس الذي شحن ديوانه «أغاني مهيار» بلغة «النفري» على نحو مثير مستنفر.

وقد تبدت ظاهرة جديدة تمثلت في ما يمكن أن يسمى «القصيدة الخاطرة» التي تقوم على فكرة طريفة عابرة وليدة بفكر وعلى منهج التكثيف اللغوي فالطرافة وسوريالية المشهد من أبرز سماتها كما في قصيدة خالد مصطفى «فراغات»:

تتناسل الطرقات

في جمجمتي

وللطريق جمجمة واحدة

والقصيدة الخاطرة تنبثق من لحظة التجلي التي يستشرفها الشاعر كتجربة كيانية منتزعة من سياق الوجود المضطرب.

وثمة ظاهرة أخرى يعمد فيها بعض الشعراء إلى ما يمكن أن نسميه (بلاغة التلطيف) حيث يحاول التخفيف من حدة المباشرة والاقتراب من آفاق التأويل مما يجعل مداميك القصيدة تتمتع بتماسك بنائي كما نجد لدى محمد عابس.

وهناك من يبني قصيدته على مبدأ «التوتر») حيث تتوالى المقدمات في سبيل من التداعيات مع كثافة مجازية تعانق أفق

التجريد.كما نجد لدى عيد الحجيلي الذي تتردد في بعض قصائده أنفاس السياب والثبيتي.

ثمة منحى آخر تتداخل فيه أصوات لشعراء محليين كما نجد لدى عادل حزام، فنص «الوريث» يحمل بصمات محمد الثبيتي في «التضاريس» في مفرداته وإيقاعاته ونهجه، وهو يتكئ على ضمير بلا مرجعية ونحن في مثل هذا المنهج نبدو أمام فلذات يطفئها التجريد وأمام مشاهد ملحاحة كما لدى علي الأمير ونماذج تتشكل في لوحة (بروتريه) كما هو الحال عند إبراهيم زولي.

ثمة جماليات في طور الإنجاز في هذه المرحلة أول الشعر، أما شعراء قصيدة النثر فإنهم في مجملهم يسعون إلى تشكيل رؤية فنية متحررين من أعباء الوزن منطلقين إلى آفاقهم تمنحهم هامشاً أكبر من الحرية في إبداعهم، فاللغة - فيما يرون - مادة الرؤية يجعلون عملهم الرئيس داخلها بحيث يحاولون استغلال قيمها الدلالية الإبداعية، لذا تتراسل اللغة مع جماليات الرسم والنحت، فالإبداع شهوة وكذا الحياة والتماهي لون من ألوان الفناء في الآخر لذا يبدو النشيد شكلاً من أشكال القصيدة التي يحدوها طقس أسطوري فعلي بافقيه يقول:

ليس لي من ضريح

من رآني يصيح

إن هذا مسيح

وتصل عملية التشكيل لدى شعراء قصيدة النثر، وما يفعلونه في اللغة إلى الاقتراب من غواية الأرابيسك وخصوصاً لدى محمد عبيد الذي يستخدم التقرير القائم على الاستنتاج الملحاح في سلسلة من العمليات العقلية وكذلك ما يسمى بجماليات الصدمة واستثمار العناصر الكونية الرئيسة وممارسة لعبة التشاكل الصوتي:

سلف يفتش عن خلف

تلف يدعي غير التلف

غراب

غبار يحتمي بغبار

حصار يحاصر نفسه

وهنا ثمة اقتراب من بعض الشعراء العرب الذين عمدوا إلى التجريب القصدي وتهشيم وقار اللغة على نحو ما نجد لدى الجندي على سبيل المثال.

ويمزج فريق آخر من شعراء النثر بين تفاصيل الواقع اليومي والكرنفال التاريخي على نحو ما يفعل محمد الدميني الذي يستنبث رؤياه الفلسفية عبر الشعبي ومغامرة البناء حيث يصل حد تخوم التشكيل السوريالي. ويبدو جريئاً في لغته إذ يعتمد على شلال الصور مما يذكرنا - على نحو ما - بالماغوط.

ويعمد البعض إلى نهج التخييل والتعقيل ويلعب لعبة المفارقة التي تجمع بين التغريب والتبسيط كما نلاحظ لدى منصور الجهني، وكذلك التهشيم المتعمد للغة العقل والمنطق، ويعمد البعض الآخر إلى التصعيد الوجداني عبر المناجاة واصطناع خطاب قريب من الخطاب الابتهالي كما لدى أحمد الملا: سلسلة من التصعيد الوجداني المصفد بأغلال ذهنية وقريب من هذا النهج ما يتسم به أسلوب ابراهيم الحسين الذي يتكئ على السرد الوجداني والجمع بين أعناق المتنافرات وعناقيد الصور وهذه المجموعة التي تضم عبدالله السفر تلجأ إلى تقنية السرد الذي يتقاطع فيه الواقع والحلم.

في حين ينحو آخرون منحى القصيدة الومضة ويكرسون منهج

الاقتصاد التعبيري مثل سعد الهمزاني، وكذلك على العمري في ديوانه «فأس على الرف» الذي تأتي قصائده على شكل تقريرات مصوغة في صور مشهدية مجازية.

وفي إطار قصيدة النثر يقع أغلب جهد الشاعرات حيث يصطنع بعضهن منهج الصدمة والمفاجأة والحوار القائم على التجريد والسخرية.كما لدى الشاعرة فوزية أبو خالد فضلاً عن النهج البانورامي والتنهيجي في حين يبدو البعض مشدوداً إلى مركزية الوعي على الرغم من غنائية البوح والتمترس داخل الذات كثريا العريض التي خرجت من قوقعة مصيدة النثر، وثمة من يعتمد على تكثيف الصورة وانهمارها مثل سمراء البدايع وغيداء المنفى، وهناك من يستخدم المنهج القائم على استثمار الأيقونات ويسعى إلى تشكيل النموذج الشعري للبطل والولوج إلى رحاب الآخر عبر سلسلة من التفجرات وخطاب المنكر وأسلوب البناء التعبيري القائم على التحريض، وهناك من يتكئ على جملة من الإشارات المتصلة بالسيرة الذاتية مثل أشجان الهندي وما إلى ذلك، إن ملامسة القضايا الأنثوية ملمح مهم في هذا الاتجاه.

ومهما يكن من أمر فإن شعراء القصيدة الحديثة في المملكة قد استثمروا معظم المنجزات الجمالية في هذا المضمار، وأضافوا إلى التجربة الشعرية العربية ما يمكن أن يكون سمات خاصة بهم سواء في المرجعيات الخاصة بالإشارات التراثية أو التداخل النصوصي أو الاستعمال الخاص للغة وما إلى ذلك من منجزات ملموسة.

الهوامش

1) راجع: د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1995م.

2) انظر: وفيق خنسه: دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق، بيروت 1981م ص 119 وما بعدها.

3) المرجع السابق، ص 151.

4) أحمد عبدالمعطي حجازي، أحفاد شوقي، منشورات الخزندار ، جدة 1992، ص 23 وما بعدها.

5) د.صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيد.

6) انظر: محمد عبدالمطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م.

7) انظر: د. عبدالباسط أحمد مراشدة، التناص في الشعر العربي الحديث (دراسة نظرية وتطبيقية) أطروحة دكتوراه مخطوطة الجامعة الأردنية، عمان 2001م.

8) انظر: أحمد يحي بهكلي: أول الغيث النادي الأدبي، الرياض، 1412هـ ود. عبدالرحمن العشماوي، نقوس على واجهة القرن الخامس عشر مكتبة العبيكان، الرياض 1993م.

ود.صالح سعيد الزهراني: ترانيل حارس الكلآ المباح، نادي الباحة الأدبي 1419هـ.

9) راجع دواوين الخطراوي: تأويل ما حدث، نادي المدينة المنورة الأدبي 1411هـ، ومرافئ الأمل، نادي جدة 1418هـ وأسئلة الرحيل، دار البلاد ، 1419هـ.

10) راجع: محمد الشنطي، في النقد الأدبي الحديث، دار الأندلس، حال 1419هـ.

11) ابراهيم الصعابي، وقفات على الماء، نادي جازان الأدبي، 1991م.

12) علي محمد عسيري، قصائد غاضبة، نادي ابها ، أبها ، 1990م.

13) سعد الحميدين، رسوم على الحائط، نادي الطائف الأدبي، 1991م.

14) صور هنا الديوان عن دار شعر، القاهرة، 1991م.

15) أحمد الصالح، عيناك يتجلى فيها الوطن، دار العلوم، 1997م.

16) محمد المنصور، الأضداد ، دار الحوار، سوريا ، اللاذقية، 1419هـ..

17) صدر هذا الديوان عن دار الآداب، بيروت، 1988م.

18) محمد الثبيتي، التضاريس، نادي جدة الأدبي.

19، 20) عبد الخشرمي،ذاكرة لأسئلة النورس، نادي جدة الأدبي، 1410هـ.

21) علي الحازمي، خسران، دار شرقيات، القاهرة 2000هـ.

22) محمد حبيبي، مخاطبات مكية.

23) خالد مصطفى، الأصابع تمارس أمومتها، دار الفارس، عمان، 1996م.

* * *

لم يكن كتاب خواطر مصرحة للأستاذ
محمد حسن عواد كتاباً في نقد الشعر،
ولم يكن كذلك درساً في البلاغة، ولو
عنّ لنا أن نعيد النظر في تصنيفنا له
باعتباره كتاباً أدبياً لتسامح معنا

السادة الراسخون في تصنيف الكتب إن وجدونا نزجّ باسمه في قائمة كتب علم الاجتماع لما انطوت عليه كثير من موضوعاته من قضايا تتصل بالنقد الاجتماعي لظواهر العصر الذي ظهر فيه، متغاضين عن توسيعنا غير الدقيق لمفهوم علم الاجتماع ليتسع صدره لخواطر العواد بعد أن ضاق مفهوم الأدب بها، أو ضاق عنها، إن توخينا الدقة في القول.

ولعل الذين أنكروا على العوّاد ما ذهب إليه كانوا أكثر وعياً بمراميه من أولئك الذين مافتئوا ينظرون إليه على أنه أديب ورائد للتجديد في الأدب عامة والشعر على نحو خاص، ولعل ذلك قد تأتي من تسيّد العناية بالأدب على غيرها من الاهتمامات التي كان ينبغي إيلاؤها لقضايا المجتمع والسياسة والاقتصاد وذلك مرتبط بهيمنة فن القول في ثقافتنا من ناحية وبالمحاذير التي تحيط بأي مبحث يحاول تعرية الواقع السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي من ناحية أخرى، ولربما استقام لنا أن نعتبر ما انتهى إليه العوّاد من كونه أديباً جلّ ما يحققه أن يؤسس نادياً أدبياً وأن يتسنّم رئاسته قد انعكس على تفسير مشروعه الذي طرحه في خواطر مصرّحة الذي أصدره بعد فترة وجيزة من حلّ الحزب الحجازي الوطني الذي كان منتمياً إليه بكل ما كان يتيحه له هذا الانتماء من احتكاك برجال السياسة في عصر كان يشهد تحولاً كبيراً وخطيراً لأمة آخذة في التشكّل بكل ما يقتضيه هذا التشكّل من إعادة النظر في

واقعها على مختلف الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

من خلال ذلك كله يحقّ لي أن أزعم أن الهزيمة الحقيقية لمشروع كتاب خواطر مصرّحة لم تُكتب على يد الذين وقعوا ضده من خصومه وإنما على يد من ناصروه حين انحرفوا به عن مقاصده فانتهوا به إلى أن يكون كتاباً في الأدب، وحاصروا بذلك جهد كاتبه في إطار تحديد الشعر، ولعل العوّاد كان حذراً من هذا المصير الذي آل إليه حين كتب في إهداء هذه الخواطر يقول:

نفثات حرٍ هذه لك من فؤادي يا بلادي
أنا لا أقول لك اقرتيـ ـها في المجامع والنوادي
وترنّمي بنظيمها ونثيرها ترنيم شادي

ولقد كان الأستاذ محمد سرور صبّان حريصاً على رسم الوجهة الصحيحة للكتاب وإيقاف قارئه على غاياته حين وصفه في كلمة الناشر التي تصدّرته بأنه: (إنجيل الثورة الفكرية في هذه البلاد).

لم يكن الأدب، فضلاً عن الشعر، في كتاب خواطر مصرّحة منفصلاً عن نقد الحياة والوقوف على هموم الإنسان، ولم يكن من تفسير لسوء مآل الشعر إلا سوء ما آلت إليه الأمة، وما من سبب لنهضة الشعر إلا نهضة المجتمع، ولقد كان وعي العوّاد المبكّر بحقيقة الشعر وارتباطه بالوعي العام هو ما قاده إلى هذه الثورة التي استهدفت زعزعة ما تمّ تكريسه على المستوى الاجتماعي والاقتصادي والثقافي وأدّت به إلى الاصطدام بمن يتولون القيام على حراسة الواقع بقيمه السائدة وأنماطه المسيطرة حرصاً منهم، في حقيقة الأمر، على ما يمنحه ذلك لهم من مكانة

وتمكين مما جعل العوّاد يقف في مواجهة العلماء والفقهاء والشعراء ورجال التعليم والاقتصاد آنذاك.

إنّ النظر إلى كتاب خواطر مصرّحة، في مجمله، يكشف لنا أن العوّاد لم يكن يبحث عن استبدال شعر بشعر وأسلوب في الكتابة بأسلوب آخر، وإنما كان يبحث عن مجتمع بديل، مجتمع يتأسس على تربية حديثة وينتهي إلى حياة عصرية متميزة، فإذا ما تحقق هذا المجتمع أمكن أن يظهر فيه عالم الدين الذي يعي مفهوم الإسلام، والمفكر الذي يسهم في بناء الحضارة، والشاعر العظيم القادر على كتابة الشعر العظيم. وما لم ننظر إلى (خواطر مصرّحة) على هذا النحو فإننا عندئذ لن نخرج بها عن أن تكون تجميعاً عشوائياً لمقالات تتقلّب بيّن نظرات في التربية وأخرى في الاقتصاد وثالثة في الأدب، وفي ذلك ظلمٌ بيّن للخواطر وصاحبها.

ولكي نعي خواطر العوّاد وننزّلها باعتبارها (ثورة فكرية)، كما قال الصبان، فإن علينا أن نعي المخاض الذي كان يمرّ به الحجاز قبيل دخول الملك عبدالعزيز، رحمه الله، إليه، أي قبيل صدور الخواطر بسنوات قليلة، وهو المخاض الذي تحدّث عنه الأستاذ عبدالله عبدالجبار حين قال: (كانت نفوس أولئك الأدباء قد اختزنت جميع المؤثرات الثورية فمظاهر الثورة في الحجاز كانت مظاهر عميقة التأثير في نفوس الناشئة الحجازية إذ ذاك، لأن الحجاز كان معقل الثورة، وكان وفود ثوّار العرب تترى عليه من كل البلاد العربية، وكانت مواكب المتطوعين للحرب من أبناء الحجاز تزدحم بها شوارع المدن الحجازية، وكان الشباب مدججاً بالسلاح يسير في قوة وحماس ويهزج بالأناشيد العربية القومية، وكانت الأعلام ترفرف عليهم، وموسيقى الحرب تعزف بألحانها الثائرة المثيرة، وكان خطباء الثورة من حجازيين وسوريين وعراقيين يقفون في الساحات العامة ويصورون للجماهير ما هم فيه من حاضر لا يشرِّف وينتقلون بأذهانهم إلى ما كان لهم من ماضٍ عريق وتاريخ حافل بالأمجاد).

لم تكن تلك الثورة ذات وجهٍ سياسي فحسب لذلك لم يكن لها أن تتوقف عند حدود إعلان الاستقلال عن الدولة العثمانية فامتدّت لتشمل المطالبة بتغيير أنماط العيش وأساليب التفكير واعتبار الاستقلال خطوة نحو تحرير وعي الأمة تحريراً يحقق لها تطوراً في مناحي حياتها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. لذلك لم تلبث هذه الثورة أن تحوّلت من وسيلة لدعم الشريف حسين وتحريض الناس على الالتفاف حوله إلى الانتقاد لما راح يطبّقه من سياسة متسلطة قامعة شعرت معها الطبقة المثقفة أن الثورة التي كانت تحلم بها لم تتجاوز أن انتهت إلى استبدال سلطة غاشمة بسلطة غاشمة، وتكشّفت النتائج عن أن الوعي القومي والاجتماعي والثقافي الذي قاد المثقفين إلى الوقوف إلى جانب الشريف هو نفسه الوعي الذي قادهم واحداً واحداً، بعد ذلك، إلى سجون الشريف أو دفعهم إلى الفرار بأنفسهم من بطشه بعد أن كانوا يفرّون إليه من بطش الأتراك أو يلوذون به بحثاً عن الاستقلال.

كانت المرحلة التي صدرت فيها خواطر العوّاد المصرّحة في واقع الأمر مرحلة تفصل بين عهدين متباينين؛ عهد ثورة أكلت وقودها وانقلبت على الذين وقفوا إلى جانبها وتنكّرت للمبادئ التي وعدت بها، وعهد دولة ناشئة لم يستبن منها سوى طلائع جيوشها، ولم تتضح بعد برامجها وخططها التي يمكن لها أن تحل الأمل لأمة كانت تستشعر مأزقها التاريخي فإذا ما حاولت الخروج منه اضطربت بها السبل.

كانت المرحلة التي سبقت خواطر مصرّحة هي مرحلة انكسار أحلام الطبقة المثقفة المتوسطة النامية والتي بدأت تعرب عن نفسه في المشاريع التعليمية والثقافية والاقتصادية التي أخذت تظهر في مكة المكرمة وجدة وتعلّق على التغيير السياسي المتمثّل في الثورة العربية آمالاً كبيرة، لا باعتبارها مجرّد استقلال عن الدولة العثمانية التي شرعت في تطبيق

سياسة التتريك بما يمثله من تهديد للهوية العربية، وإنما كذلك باعتبار هذه الثورة إعلاناً للخروج من عصر إلى عصر بكل ما يعنيه ذلك من تغيير في البنى الاجتماعية والأنساق الثقافية.

نجح الشريف كرجل ثورة ولم ينجح كرجل دولة، لم يحصل الذين ناصروه على الحرية التي كانوا ينشدونها وتكشفت وعود البريطانيين والفرنسيين له عن خديعة كبرى أخرجت البلاد العربية من سيطرة الأتراك إلى استعمار الغرب، ثم قادته سياسته العدائية مع جيرانه إلى نهاية ثورته ودولته على يد الجيوش الفتية التي كان يقودها الملك عبدالعزيز لتوحيد الجزيرة العربية.

فشلت الثورة باعتبارها عملاً قومياً حضارياً وأدرك المثقفون أمراً خطيراً هو أن التغيير الذي ينشدونه لا يمكن له أن يتأتى عن طريق ثورة يقودها حاكم ضد آخر، وأن تحرير المجتمع لا يتحقق عن طريق استبدال نظام بنظام. أدركوا أن الثورة الحقيقية لا تنطلق من رصاصة تطلق في قلعة أجياد، وإنما من رصاصة وعي توقظ المجتمع نفسه وتحمله على أن يعيد النظر في أساليب تفكيره ووسائل تربيته وطرق تعليمه وكيفية تعاملاته وآفاق علاقاته بمن فيه ومن حوله، وإذا كان مشروع الثورة التي قادها العسكر على يد الشريف قد برهن على فشله فلابد من ثورة أخرى يقودها المفكرون لا تستهدف السلطة وإنما تستهدف المجتمع، وعلى هذا الأساس يمكننا أن نتفهّم وصف محمد سرور صبان لخواطر مصرّحة بأنها (ثورة فكرية) فهو الوصف الذي يتناص ويتقاطع مع (الثورة العسكرية) التي فشلت، إن السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية لهذا الوصف (ثورة) تنأى به عن أن يكون مجرد لحركة فكرية متمردة ذلك أن (الثورة) آنذك كانت نمطاً في التفكير تمتد جذوره في مختلف مناحي الحياة، إن وصف الخواطر بأنها (ثورة) هو الوصف الخليق بعمل كان يمثل مشروعاً

ثقافياً ينزل منزلة البديل لمشروع عسكري لم يكن في مستوى الأحلام التي كانت تُعلَّق عليه ولكي نتفهم هذا الوصف للخواطر لابد لنا أن نستعيد حديث الأستاذ عبدالله عبدالجبار الآنف الذكر عن نفوس الأدباء التي كانت تختزن جميع المؤثرات الثورية.

ولما كانت الثورة في طبيعتها إعلاناً للانتقال من عهدٍ إلى عهد على المستوى السياسي فإن الثورة الثقافية، كما جاءت في خواطر مصرّحة، كانت تتوخى الهدف نفسه على المستوى الاجتماعي والاقتصادي والفكري حين لا تخفي رغبتها في القطيعة مع الحاضر الذي لم يكن في حقيقته، غير امتداد للماضي في تخلّفه وعزلته، ومن ثم استشراف المستقبل بكل ما يعد به من تقدم وتطور وانفتاح على العالم. ولم تكن صورة هذا المستقبل غائمة أو غائبة وإنما كانت حاضرة ماثلة في الحواضر العربية التي سبقت الحجاز في مختلف المجالات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

وإذا كانت الثورة السياسية قد حاولت إلحاق الشام بالحجاز على أساس امتلاكه التاريخي لشرعية الحكم فإن الثورة الثقافية كانت تفكّر في اتجاه مضاد مستخدمة نفس الآليات حين استهدفت إلحاق الحجاز ومصر على المستوى الحضاري انطلاقاً من الواقع الحضاري المتقدم الذي تعيشه تلك الأقطار مقارنة بالحجاز آنذاك، بحيث يتوجّب عليه أن يتخذها نموذجاً. فإذا ما بلغ الطموح غايته تجاوز هذه الحواضر العربية إلى العالم الغربي حين بلغت الحضارة شأوها المتقدم.

كان التحدي الحقيقي آنذاك هو تحدي الدخول في العصر، ولذلك طبع العوّاد خواطره بالمعاصرة، وكان لكلمة (العصري) فتنتها لديه، فنموذج الشاب أن يكون عصرياً، وكذلك الفتاة، والأمة، والمجتمع، واللغة، والحركة الثقافية والأسلوب، والشعر، بل والحياة عموماً إذ ينبغي

لها أن تكون حياة عصرية كذلك تتمثل فلسفة واضحة هي، على حد قول العواد، آخر ما وصل إليه الفكر الإنساني من وضع سنن الحياة الكاملة بحذافيرها.

كانت هذه (العصرنة) هي الهاجس وكانت تستبطن الحركة على مستويين: زماني ويعني الانتقال من عهد إلى عهد ومكاني ويعني الاقتداء بالحواضر المتقدمة، وهما مستويان متكاملان إذ يصبح هذا البعد المكاني هو الوسيلة لتحقيق البعد الزماني، والاقتداء بالحواضر المتقدمة هو السبيل للخروج من عصر إلى عصر جديد. وبقدر ما كان العوّاد ومعاصروه يلهجون بهذه المعاصرة أو (العصرية) فإنهم كانوا يستفزّون خصومهم بها، وذلك ما نلحظه في مقالات يوسف ياسين التي نشرت في جريدة أم القرى تحت توقيع (قارئ) رداً على خواطر مصرّحة حين صَبّ جام غضبه على ما يوصف بالعصري فقال: (وما الأساليب الركيكة التي ابتدعها هؤلاء الخنافس وسمّوها الأدب العصري نجد الإنسان يألفها بسهولة وينسج على منوالها فلا تمر عليه غير مدة قليلة حتى يعد نفسه من الكتاب الماهرين ونجده ماهراً في ذلك الأسلوب الذي ابتدعوه. وإنك لترى المرء إذا سمع المعنى العصري الساقط الركيك يعلق بذهنه بأسرع مائة مرة من علوق المعنى الرفيع من كتابة الكتاب الأقدمين).

وحين ينقم يوسف ياسين من العصرية إلى هذا الحد فإنه عندئذ لا ينقم من أساليب أو معنى فحسب وإنما ينقم من حركة التغيير التي رصدها في الخواطر ورآها ماثلة في البحث من نماذج بديلة للنماذج القائمة الموجودة أو النماذج المتوارثة، وإذا كانت الماحقة التي أكد من خلالها أهمية العودة إلى التراث تكشف عن مواجهته لتيار المعاصرة فإن حديثه عن من سماهم (الخنافس) وأطلق عليهم تسميات أخرى في مواضع متفرقة في ردوده تكشف عن رفضه لنماذج بدأت تظهر في السياقات الاجتماعية للحياة اليومية.

وإذا ما عدنا إلى (العصرية) التي كان العوّاد يطلقها على ما يتوخاه من جوانب الحياة والمجتمع والثقافة فإننا سنجدها تشكّل الروح المستترة خلف حركة التغيير على نحو لا يحق لنا بعده فصل عناصر التغيير بعضها عن بعض واجتزاء الأدب والشعر منها دون سواه.

وإذا ما أخذنا بذلك أمكن لنا القول إن إحالات العوّاد إلى كتاب سوريا ولبنان ومصر والمهجر والغرب ليست إحالات إلى نماذج من الكتابة فحسب وإنما هي إحالات إلى سياقات اجتماعية واقتصادية وثقافية ظهرت فيها هذه الكتابات، إن الريحاني وميخائيل نعيمة وفولتير وشكسبير وجوته ليسوا مجرد أدباء وإنما طلائع أمة عرفت طريقها إلى الحضارة وحينما يقول العوّاد (فيما أسمينا البلاغة العربية ما أسمى ذوقك حينما اخترت مقراً للدينمو الكهربائي الذي يفيض عليك نوره وناره تلك الأدمغة المطربشة والمبرنطة والحاسرة ذوات فكرة التجديد العصري والذكاء النجيب وضربت صفحاً بل ربأت بنفسك أن تتدفق من رؤوس غلاظ أفسدها ثقل العمائم..).

حين يقول العوّاد ذلك فإن ما يقوله لا يؤخذ على أنه مجرد ثرثرة لغوية في الحديث عن أدباء ومثقفين افتتن بهم وإنما هي إلماحات إلى سياقات اجتماعية متكاملة تنعكس على مختلف جوانب الحياة وتبدو فيها المظاهر ترجمة لما هو كامن خلفها من قيم وأنساق ثقافية مختلفة.

إن ما يتوخّاه العواد من ذكر هذه النماذج لا يتضح تمام الوضوح إلا إذا ما وقفنا على ما كتبه في تقديم كتاب ماضي الحجاز وحاضره لحسين نصيف الذي صدر بعد خواطر مصرحة بأربع سنوات وذلك حين أخذ ينصح الطلاب المتجهين للدراسة في مصر ألا يقفوا عند حد الاشتغال بقراءة الدروس وفهمها بل عليهم التغلغل في فهم الحياة العامة وتفحص العقلية المصرية وإدراك أسرارها واتجاهاتها نحو الفن والعلم والصناعة وألمح في تلك المقدمة إلى احتمال معارضة القائمين بأمر التربية لما يريد وتفضيلهم

أن ينحصر جهد الطلاب في المواد التعليمية والواجبات المدرسية.

نفرغ من ذلك كله إلى القول إن إشفاق العوّاد من انشغال الطلاب المتجهين للدراسة في مصر بالمواد التعليمية والواجبات المدرسية بإشفاقنا من أن يكون جهد ما نفهمه من إحالة العوّاد إلى رواد الأدب في مصر والشام والمهجر إنما هو إحالة إلى كتاباتهم فتنغلق علينا عندئذ القيمة التي توخاها العواد حين أراد الإحالة إلى سياقات اجتماعية وثقافية واقتصادية متميزة.

ولعلي أزعم أن هذا المنزلق الخطير الذي وقعنا فيه إنما يتمثل في عزل التجارب الشعرية المتميزة عن السياقات الحضارية المتميزة التي تنتمي إليها فانتهى بنا الحال أن نجتمع لنتحدث عن تطورات هائلة مسّت الشعر لدينا في الوقت الذي ظلت فيه أنساق حياتنا الاجتماعية والثقافية تعاني من نفس الأدواء التي كانت تعاني منها حين أصدر العواد خواطره قبل ثمانين عاماً.

إن المشكلة الحقيقية لدينا، أيها السادة، أننا فصلنا الشعر عن الثقافة التي تنتجه والأنساق الاجتماعية التي تقف وراءه ورحنا نتباهى بما ننجزه فيه ونثرثر بالدراسات التي تدور حوله حتى انتهت بنا الحال إلى أن نتغنى بحب لا نعيشه وجمال لا نراه وتسامح لا نحياه وبدنيا غير الدنيا التي تحيط بنا.

إننا، أيها السادة، أمة أخذتها فتنة القول فاكتفت به في حياتها ولعلي أزعم أن خير الأمم هي الأمة التي تحوّل قصائدها إلى مشروعات تعيش بها وشر الأمم الأمة التي تحوّل مشاريعها وأحلامها إلى مجرد قصائد تتغنى بها، فإذا كان هذا جل ما يمنحنا الشعر من نجح فأذنوا لي أن أقول إننا أمة تعيش على الوهم وأن أزعم عندها أن الشعر هو حقاً أفيون الشعوب.

كان محمد حسن عواد (1902-1980) يحمل رسالة تنوير وتحديث بدا وكأن ظاهرها الأدب والشعر بشكل خاص، ولكن رسالته - في الواقع - تتجاوز هذا كله إلى عوالم ومجالات متعددة وأكثر شمولية. وكان - رحمه الله - يعي هذا الدور التاريخي ويؤمن به وبالأهداف التي يقود إليها وهي تحديث المجتمع ككل، وبكل مؤسساته الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ومن يعد إلى كتابه (خواطر مصرحة 1927) يجد أن الرسالة الشمولية متجذرة في هذا الكتاب الذي ضم مقالات وآراء في إصلاح حال الأدب والتربية والزراعة والصناعة والاقتصاد وأخلاق المجتمع، تدعو كلها إلى التغيير والتجديد والأخذ بأساليب النهضة الحديثة والانفتاح على حضارة العصر، متخذة من حضارة الغرب مثالاً للنهضة المأمولة للحجاز في ذلك الوقت وقد أخذت أفكار العواد الجريئة، وأسلوبه اللاذع والساخر في (خواطر مصرحة) المجتمع بالدهشة والصدمة، وألّبت عليه الأوساط الدينية والمحافظة، وكلفته وظيفته في مدرسة الفلاح بجدة ذات الأسبقية التاريخية وكادت تعرضه للعقوبة والسجن.

لقد كان محمد حسن عواد يؤسس لما يمكن أن نطلق عليه (الحداثة الأولى في المملكة العربية السعودية، يشاركه في ذلك عدد من مجايليه وأقرانه مثل محمد سرور الصبان، محمد سعيد العامودي، عبدالوهاب آشي، محمد عمر عرب وهي الأسماء التي جرت العادة على ذكرها عند الحديث عن رجال التنوير ولكن أحمد السباعي الذي ظلت أفكاره الإصلاحية مبثوثة في كتاباته النثرية وفي أعماله الإبداعية من رواية وقصة قصيرة يعتبر واحداً من أهم ممثلي هذا التيار. وفي الوقت الذي

سلك فيه بعض زملاء العواد طريقاً أقل عنفاً وأكثر هدوءاً ومهادنة وشُغل البعض الآخر بمشاغل العيش والوظيفة الرسمية، واصل العواد نشاطه الكتابي، شعراً ونثراً ومقالات ظل يواظب على نشرها في الصحافة، ويبدو أن كتاب (خواطر مصرحة) بما حققه للعواد من شهرة، وما أثاره حوله من ضجة قد رسم له الطريق الذي كان عليه أن يسلكه، إذْ ليس من السهل على العواد الذي عرف بصلابة رأيه، وباعتزازه بمواقفه وفخره بها، وعرف باستماتته وإصراره في الدفاع عن أفكاره، ليس من السهل عليه أن يتراجع عن أسلوب وفكر عرفه الناس به، وأحبوه من أجله مهما كلفه ذلك من ثمن.

لن أطلق على العواد صفة مفكر فهو ليس كذلك، وهذا لا يقلل من مكانته في تاريخنا كما أن صفة شاعر قد تنطبق على زملاء آخرين له أكثر مما تنطبق عليه - ولنا في هذا أن نختلف ما وسعنا الاختلاف، لكني أعتقد أن محمد حسن عواد قد نذر نفسه للقيام بدور مصيري في التحديث كان مؤمناً به أشد الإيمان سعيداً به أيما سعادة شعر معه أنه قدره الذي لا يستطيع إلا أن يواجهه، وأن تتلبس به نفسه، لذا كان حريصاً كل الحرص على القيام به وإلى آخر عمره:

لم يارب أنت علمتني الشعر وطوعت في بناني اليراعا
ولماذا أمرت موهبة الآ داب توحي النمو والإبداعا
ولماذا جعلت مني جريئاً وصريحاً وناقداً ما استطاعا
ولماذا إذْ أنت قررت هذا قد جعلت الحجاز يهوى الضياعا
ولماذا قدرت للقوم فيه أن يكونوا جلامد وتلاعا
لم تقدر بي السكوت على الضيم ولم ترزق البلاد استماعا[1]

والملاحظ أن العواد وعياً منه بهذا الدور، استعان بوسائل إقناع

متعددة نسميها مؤثرات تساعد على إيصال رسالة في الإصلاح إلى جمهور الناس وتساهم في إقناعهم بها ومن ثم تبنيها وإشاعتها في المجتمع.

وإحدى هذه الوسائل حديثه عن نفسه، والكيفية التي ظل العواد يصف فيها شخصيته وما يضفيه من أهمية ومن أثر على كتاباته الشعرية والنثرية.

يقول عن مواهبه في مقدمة ديوانه (البراعم) والذي يسميه أيضاً (بقايا آماس) بأن عدم قدرته على الحفظ وتفضيله لعملية الفهم في المدرسة هي: «سبب رسوبه في كثير من دروس المدرسة، كما كانت هي وحرية فكري سبب حرماني من الأولية.. وكان من نتاج تمردي على طريقة المدرسة أني عرفت الشعر قبل أن أعرف نظم الشعر، وأني ولجت فردوس (أبولون) عن طريق الشعور والتفكير لا من طريق (الحفظ والتقليد)[2] ويقول: (يؤلف علماءنا كتاباً في النحو أو في الصرف أو في النطق أو في الفقه أو في العقائد فإذا جئت أنا مثلاً لأقرأه وكنت ممن وهبوا موهبة الذوق والتمييز وجدته مضطرباً مشوشاً) »[3] ويؤكد العواد على صفة التمرد عنده والثورة على منهج التعليم في مقدمة كتابه خواطر مصرحة وهو يتحدث عن الجزء الأول منه الذي كتبه (في ثنايا أيام سنة 1344هـ، 1926م) وكنت أستقبل السنة العشرين من حياته وكان أسلوبي فيه أسلوب المتعلم الثائر على منهج تعليمه...)[4] ويمضي العواد إلى القول بأن هذا الإحساس بالتمرد والثورة لم يكن جديداً بل كان يخامره قبل ذلك بعشر سنوات أي عندما كان طفلاً في العاشرة، واصفاً نفسه بأنه طالب كان (يضيق به مقعد الدراسة، كما يضيق به أكثر مدرسيه لجرأته وشذوذ فكره وصراحته أمام الكبار)[5].

أما إشادته بما كان يكتبه من شعر ومن نثر وأسلوبه، والأثر الذي

يقول إنها تحدته فهي كثيرة نقف عند القليل منها للتمثيل. يقول عن أسلوبه في الكتابة: (أوثر الفخامة على الرقة، وأغلب جانب الفكر على جانب العاطفة، أرتكز في أدبي البسيط (كتابة وشعراً) على دعائم ثلاث هي أظهر فوارق قلمي الضعيف، حرية التعبير، ومحاولة الإبداع والتمثيل، أكتب بأسلوب مستقل، وهذه صورة من حريتي في التعبير وأكتب كرسام لا كباحث...)[6].

وها هو يصف الأثر الذي يقول إن كتابه خواطر مصرحة قد أحدثه: (.. وهكذا ولد هذا الكتاب، ومشى ونادى وانطلق العملاق من مكمنه، انطلق الفكر الواقعي فأشاع سقوط الاتباعية والتقليد والارتزاق بالأدب الذليل والزلفى والميوعة والاستخذاء، وصدع برسالة الفن، وسما بالقيم وأيقظ الوعي الاجتماعي العام)[7].

وفي ديوانه (رؤى أبولون) مقدمة طويلة بعنوان (الخطوات الأولى في وثبة الفكر) يتحدث فيها عما يسميه جهاد قلمه بشيء من الإفاضة نختصره فيما يأتي:

يقول: كتبنا بعد الشهرة للمساهمة في إحياء الشعور الوطني وتكوين الوعي العام... ثم كتبنا لتبسيط الوعي ولرفع مستواه المنتكس ولتعميمه في المجتمع.. وكتبنا في صميم الحياة الأدبية والاجتماعية وطرقنا باب الدين، والسياسة وبحثنا في علل النفوس وأمراض المجتمع، وتسربنا إلى منعرج الأخلاق ونقدنا، ولم نكتف بالنقد الهادئ حتى زلزلنا النفوس السادرة والمتحجرة والمهمومة.. ولم يكن ما كتبناه.. بالعمل التافه الذي يستحي الناشئون من الاندفاع فيه - كما يفعلون الآن - وإنما كان عملاً أساسياً فاخر به الذين نبا بهم الظرف عن المساهمة فيه. فاخر به الآباء لأنهم أصبحوا وقد رأوا لهم أبناء يحركون رواكد الأفكار

ويداعبون ملائكة الضمير، ويتحدون شياطين الغفلة والخمول والاستهتار)[8].

ويصف تجديده في الشعر والأثر الذي تركه بين الشعراء: (ونسجل هنا أننا وبعض أصدقائنا المجاهدين في الأدب جاهدنا في تجديد الشعر وتصحيح فهمه ومقاييسه.. واستطعنا أن نوجه بعض شعراء هذه البلاد بدراساتنا وأمثلة شعرنا إلى الطريق الفنية الصحيحة... وقد آمن بمذهبنا كثير من إخواننا الشباب، وقاومنا كثير من الشيوخ ولكنهم أو بعضهم على الأقل من طبقة الأدباء أو القراء الأذكياء عادوا فتأثروا بالتجديد ومشوا في موكبه صامتين)[9] وفي مقابلة مع العواد نشرت في ديوان (أبولون) يشير إلى أن كثيراً (من التلاميذ والشيوخ يتأثرون بهذه الدعوة التي أصبح مثلها الأعلى كتابي خواطر مصرحة)[10].

ويرى العواد أن قصيدته (جنون الناقدين) وهي من أوائل شعره، تصف وتعبر عن هذه الحركة الجديدة التي يتزعمها، وكان تأثير القصيدة - فيما يقول - كبيراً على عدد من الشعراء الذين كتبوا قصائد متأثرين بها وعلى منوالها مثل عبدالوهاب آشي، محمود عارف، عباس حلواني، محمد علي باحيدرة وحمزة شحاتة وحسن فقي وغيرهم).

ويشير إلى احتفاء الأدباء والكتّاب بكتابه (خواطر مصرحة) احتفاءً استثنائياً فهذا الصبان يتعهد بطباعته على حسابه الخاص، ومحمد عمر عرب يعلن أن السنة التي ظهر فيها الكتاب (1925) هي أبرز سنة في حياته الأدبية وميلاد اتجاه جديد في الفكر - أما الشاعر أحمد إبراهيم الغزاوي فقد امتدح فكرة (المنتج الفسيح) وكذلك فعل محمد سعيد العامودي، ومحمود عارف، ومثل ذلك - كما يقول العواد: (ما فعله الأخ الأستاذ عبدالله بن إدريس في كتابه الحديث (شعراء نجد

المعاصرون) حيث انفعل بالفكرة تلقائياً فأخذ يروج استعمال الرمز الذي وضعناه)[11].

والعواد يتحدث بفخر على أن طباعة البعض أعماله إنما هي استجابة لإصرار الآخرين ورغبتهم: (وقد أصر كثير من أصدقائنا الأدباء في داخل البلاد وخارجها، وبينهم كثير من أصحاب الصحف، وأصحاب المراكز في الدولة والأمة أن يظهر لنا ديوان مطبوع ولكنهم اختلفوا في شكله وحجمه وموضوعه)[12].

كما أن إعادة طباعة قصيدته الساحر العظيم كاملة جاء بناء على رغبة الأستاذ محمد سعيد باعشن والأستاذ عبدالحميد مشخص، والقلة المؤازرة من الأدباء في المملكة وخارجها. ثم يستطرد في الحديث عن الاحتفاء الذي تم في بيت عباس العقاد ووضع الكتابات الدراسية المتعددة عني وعن مؤلفاتي.. وضع الدراسات عني للماجستير والبكالوريوس والأبحاث الخاصة المطلوبة منهن - يقصد الباحثات في السعودية - من قبل الكليات المختلفة التي يدرسن فيها في جامعتي الملك عبدالعزيز بجدة والرياض[13].

وفي رده على كاتب اسمه صلاح الدين حلاوة نشر رسالة مفتوحة للعواد في صحيفة سعودية يفخر العواد بنفسه وبمكانته الأدبية والثقافية قائلاً: (ونحن نحتفظ في أضابيرنا بعدة رسائل من الأدباء والمدرسين والطلبة على اختلاف مراحل دراساتهم يناقشوننا فيها، ويسألوننا عن المذاهب الأدبية الحديثة، وعن رأينا في شؤون الفكر والاجتماع)[14].

رصد العواد في ديوانه أماس وأطلاس شهادات ومقالات عدد من الأدباء داخل المملكة وخارجها تشيد به وبأدبه وفكره، جاءت في سبع وعشرين صفحة، منهم محمود صالح شطا عضو مجلس الشورى آنذاك وعبدالله عبدالجبار، وأحمد عبدالغفور عطا، ومحمد عالم الأفغاني،

ومحمود عارف، والدكتور أحمد زكي أبو شادي، وسعيد مرتضى الحسيني من صحيفة (الميزان) البيروتية عام (1951) إضافة إلى رسالة مقتضبة من القائم بأعمال الوزير المفوض البريطاني في المملكة يهنئه فيها بجائزة فاز بها العواد في مسابقة للشعر[15].

وقد تعددت مفردات الإشادة بالعواد في هذه الشهادات والمقالات، فهو صاحب المدرسة الفكرية الكبرى في التجديد، وأسلوبه الكتابي رائع جداً تتخلله الومضات الفلسفية التي تضفي على إنتاجه روحاً من الفكر العالي والرأي المستقيم (ومتع الله الأدب بحياة هذا العبقري البارع، (ومحمد عواد أديب عريق) (وجدير بمثل الأستاذ العواد أن يكون مبتكراً مجدداً)، و(أدب العواد أدب حي) وهو كاتب حر التفكير سلس التعبير، وأول كاتب حجازي وفق للتصريح بخواطره وخلجات نفسه وفكر تفكيراً مستقلاً كل الاستقلال)، و(العواد بالنسبة لهذا الجيل بمثابة المعلم الأول أو الأستاذ الملهم للجيل) وهو شاعر الحجاز الابتداعي المتجدد.. وهو من أولئك الشعراء الموهوبين المحسنين رغم إكثارهم الذي يزكون به عن عجز سواهم أو كسله) (وكانت الصفة المتكلفة تخنق الشعر خنقاً، والمحسنات البديعية تثقل أجنحته إثقالاً حتى جاء الشاعر محمد حسن عواد فحطم أغلال النسر المصنعة).

هذا هو العواد في نظر أصحاب هذه الشهادة في كلمات موجزة، كان العواد يحرص على تسجيلها، وتوثيقها في دواوينه، لإعطاء شعره أهمية أكبر مما تتبدى للقارئ العادي، وتمنحه هو مكانة خاصة بين أقرانه من شعراء الحجاز يستطيع أن يفخر بها عليهم، هذا من ناحية، أما الناحية الأخرى فإن إذاعة هذه الشهادات على الناس تنسجم مع تعظيمه هو لنفسه وإسباغه صفات الإبداع والتجديد على أعماله وما قاله عن أثر تلك الأعمال على غيره من الكتّاب، مثلما رأينا في صفحات سابقة.

وعمد العواد لإثبات ذاته وإبرازها كأديب وشاعر ومفكر، وناقد أدبي لكي تصل رسالته إلى الناس، عمد إلى بث آرائه وما يعتبرها فلسفته في أماكن متناثرة من كتابه خواطر مصرحة، وبين ثنايا دواوينه ومقالاته في الصحافة ومن أكثرها ما يتعلق بالشعر والأدب عامة ووظيفته، ويكاد يجمع بينهما تأكيد العواد على أهمية الشعر ودوره في الحياة: فالشعر (قوة سحرية تدفع بالحياة إلى الأمام والشعر فجر يبدد الظلمات)[16]. والشعر الفصيح يجب أن يكون (تعبيراً عن حياة وتصوراً لحياة ودفعاً لحياة أسمى)[17].

وتتداخل تعريفات الشعر ودوره في الإصلاح مع ما يسميه العواد مقياس الشعر مؤكداً على صلة الفن بالحياة. فالشعر مرتبط بالحقيقة ومنبثق عنها[18] والعقل هو طريق الاهتداء إليها[19].

ويؤكد العواد على أن الشعر يجب أن يسخّر للحث على النهضة وأن يرتبط بقضايا الإصلاح وأن يكون عامل تنوير سياسي ويسمى هذا النوع من الشعر بالشعر العصري الذي (يتفاعل والعصر الذي نعيش فيه ويحمل أسمى رسالاته وهي الحرية الفردية، واشتراك الفرد بالحقوق والواجبات، وإخضاع المواهب لخدمة الشعب وتفتيح وعيه وقيادته إلى مستوى عال لمعرفة حظه في تقرير مصيره)[20]. وعندما عاب على شعراء الحجاز تقليدية مضامينهم الشعرية، أخذ يدلهم على الموضوعات التي ينبغي عليهم الكتابة فيها وهي الوطن وحاجاته المادية والمعنوية، والأخلاق والعادات والحرية، والغرب وما يتطلبه المقام من منافسته والتعلم منه وأخيراً الحياة كلها بما فيها من خير وشر)[21].

كان لابد للعواد وهو يتحدث عن الشعر وأهميته ووظيفته في الحياة والمضامين التي يجب أن يطرقها، كان لابد له أن يتحدث عن

الشكل الشعري الذي يراه مرتبطاً بالمضمون، ولكي يوضح موقفه من قضية مهمة في تلك الفترة، وهي ما كان يسمى بالشعر الحر والشعر المنثور. يرى العواد بداية أن الشعر متى ما كان عامل إصلاح وتنوير وبحث عن الحقيقة فإنه لا فرق عنده (بين أن ينظم على الطريقة القديمة أو على الطريقة الحديثة المتمثلة في الشعر الحر، والشعر المطلق والشعر المنثور)[22]. وقد قادته رؤيته هذه إلى إعلان موقفه من الشعر المنثور وقصيدة النثر، فالشعر المنثور (شعر أصيل قائم في الآداب كلها، وأنه لا وزن فيه ولا قافية ولا تقيد بتفعيلة إلا ما جاء عفو الخاطر)[23].

وفي سنينه الأخيرة أخذ ينظر لقصيدة النثر التي يرى أنها تعتمد الموسيقى الداخلية (التي لا تحس ولا ترى عندما تقرأ قصيدة نثرية ليست مقفاة أو موزونة لكنها بارعة التأثير تنقلك من أفق إلى أفق ففيها شيء من الخيال وفيها شيء من موسيقى الألفاظ)[24].

وينسجم موقفه هذا مع تشجيعه للشباب والناشئة الأدبية الذين كان يرى فيهم امتداداً له ولأفكاره، فهم في نظره حملة التجديد والأنصار والتلاميذ الذين يتبنون رسالته ويذيعونها في المجتمع، وقد أهدى الجزء الثاني من ديوانه في طبعته الثانية إلى الشباب فقال: «إلى شباب الجيل الذي يحاول التجديد، ويمارس الحرية، ويترفع عن سفاسف الأخلاق، ويرفع سمعة الأدب والفن والفكر[25]. (وكان يتلقى إبداعهم وإنتاجهم الأدبي بالحفاوة والاهتمام).

كتب مرة رسالة إلى الشاعر أحمد الصالح (مسافر) وقد أهداه ديوانه (عندما يسقط العراف): (عزيزي مسافر.. كنت ومازلت معك في شعرك الحديث فكراً وأداءً منذ أن أعلنت شعرك إلى عالم (أبولون) فقرأ الناس أداءً لامس النفوس الحية التي ترى في الشعر غير ما يراه الآخرون...)[26]، ويشير الأستاذ الصديق محمد علي قدس إلى رسائل

مماثلة كان العواد قد بعث بها إلى ثريا قابل، ونورة السعد وهند باغفار وغيرهن يدعوهن فيها إلى الاشتراك في عضوية النادي بجدة، ويبدي استعداد النادي لطبع أعمالهن الأدبية[27] كما أن دخوله في خصومة شديدة مع عبدالعزيز الربيع وحسن قرشي بشأن شاعرية ثريا قابل وديوانها (الأوزان الباكية) مما لا يخفى على أحد.

والواقع أن قضية المرأة كانت جزءاً مهماً من مشروعه التنويري في الكثير مما كتب أو نظم، فقد دعاها للمشاركة في نهضة الوطن، والأخذ بأساليب التربية الحديثة، وطرح معتقدات الماضي والثورة على الحجاب: (وزحزحن بأيديكن لا بأيدي الرجال هذا الحجاب الدخيل على عادات العرب وعلى مبادئ الدين... لا ندعوكن إلى التبرج ولكن ندعوكن إلى الانطلاق في ميدان الكفاح الشريف ولا تنخدعن بعاداتنا في الحجاب فهي مجرد عادة وليست أمراً من الدين... إن المرأة العربية في أوائل الإسلام لم تعرف هذه الأغطية الصفيقة... إنه شعار كان قدماء الرومان يصنعونه بالأسرى من نساء أعدائهن وبالنساء المسروقات ليدخلوا بهن المدن وهن مجهولات فلا يعرفهن الآخرون)[28].

وعندما طرأت بعض التغيرات في ثقافة المجتمع، ولم يعد من المسموح به إثارة مثل هذه القضايا واصل العواد تشجيعه للمرأة الكاتبة باعتبارها علامة على التحرر والنهضة، وعندما نحت للشعر المنثور مصطلح (شنر) أشار إلى أنه قصد به ذلك النوع من الخواطر التي عرف بكتابتها عدد من الكاتبات السعوديات.

واشتبك العواد في خصومات أدبية مع حمزة شحاتة وعبدالقدوس الأنصاري وغيرهما، وربما كان في بعض الأحيان يفتعل الخصومة كوسيلة لإشاعة آرائه والإشادة بنفسه وبآرائه وآثاره واستعراض معلوماته، والتنافس على المكانة الأدبية وإعلاء الذات والتقليل من شأن القرناء،

وقد اعترف العواد بأن خلافه مع حمزة شحاتة كان بسبب سوء فهم[29]. وذكر الأنصاري أن الخصومة مع العواد كانت نتيجة اختلاف المدارس الأدبية ولم تكن حول قضية جذرية[30]. ولعل مما يؤكد هذا أن معارك العواد كانت مع أدباء يعتبرون مجددين، ولم يعرف عنه أنه دخل في خصومة مع رمز من رموز الشعر التقليدي في المملكة مثل أحمد إبراهيم الغزاوي أو فؤاد شاكر، أما موقفه من شوقي فهو نتيجة تأثره بالعقاد فيما يبدو، ويظهر أن العواد يؤمن أنه كلما كان الخصم من التيار المجدد، كلما كان ذلك أدعى للتحدي وإثبات الوجود وهو أمر يعشقه العواد ويتطلع إليه دائماً.

واستخدم العواد في نقده وفي بث أفكاره أساليب عدة تجمع بين الهجاء والسخرية المريرة بقصد الإثارة والتأثير فها هو يصف الشعر الحجازي التقليدي بأنه صديد فكري وقبوء[31]. وراح يتساءل علماء الدين في الحجاز الذين كانوا يؤلفون كتب البلاغة والنحو والصرف:

أين أفكاركم وعقولكم

أليست موجودة في رءوسكم

لماذا خلقت رءوسكم

هل خلقت لتملئوها تبغاً ونشوقاً

وتضعوا عليها عمائم عظيمة وقلنسوات خيزرانية[32]

وكان يردد مفردات معينة بصفة مستمرة ومتكررة بقصد تكريسها في أذهان القراء، لربط دلالاتها بأدبه وفكره، وكأنها صفة دائمة في كل ما كتب، وما يعتبره هو سمة للأدب وللفكر التجديدي الذي ينظر له. ومن هذه المفردات كلمة (حرب) ومشتقاتها التي كان يستخدمها كثيراً في وصفه للأدب والفكر الطليعي، والأدباء الطليعيين بل هي تتجاوز ذلك

لتصبح فلسفة حياة فالحرية عنده تتعدد فهي الحرية الفكرية والسياسية، وهي حياة الديمقراطية والعدل والمساواة والتعبير الحر، وتحرر الإنسان واستقلاله من كل قيد حتى أصبح نموذج الإنسان الحر من أهم نماذجه التي مجدها واحتفى بها في كتاباته النثرية والشعرية.

أما المفردة الأخرى التي كانت شائعة عند العواد وعند كُتّاب تلك المرحلة فهي مفردة (عصري)، وهي تقابل - اليوم - كلمة حداثي، وقد وردت كثيراً في مقالات صحيفة (صوت الحجاز) وفي مجلة (المنهل)، ووضعت على غلاف كتاب (وحي الصحراء) عبارة تصفه بأنه (صفحة من الأدب العصري في الحجاز)، وقد ظهر هذا المصطلح بالمعنى نفسه، وفي الفترة نفسها في أدبيات عدد من البلاد العربية التي بدأت فيها النهضة متزامنة مع بدايتها في المملكة العربية السعودية، مثل تونس[33]، والجزائر[34]، ويبدو أن المصطلح وفد إلينا من مصر، حيث أصبح في زمن ما تهمة لدى معارض الأدب العصري من التقليديين والمحافظين مثلما هو حال كلمة (حداثي) مما حدا بخليل مطران للرد على الذين يسخرون من شعره ويصفونه بأنه عصري، قائلاً: (نعم إن هذا شعر عصري وفخره أنه عصري) والمهم أن مصطلحات مثل (حر) و(عصري) كانت تتردد كثيراً كتابات العواد، وكانت من الأدوات التي حرص على استخدامها والاستعانة بها لكي يفرق بين الأدب والفكر الذي يكتبه وينظر له وبين النمط التقليدي الذي كان سائداً آنذاك.

صفة أخرى في العواد لم تكن عند غيره، وتدخل في باب المؤثرات التي ذكرناها وهي أنه دائماً يشفع التنظير والتطبيق. نظَّر للأسطورة ودورها في الشعر، ونادى بتوظيف الشعر في نقد الحياة واعتباره وسيلة من وسائل النهضة والإصلاح، وتبنى قضية الشعر الحر وقصيدة النثر، ثم أتبع عمله هذا بالممارسة وبالتمثيل لما ينادي به وهاهو يخصص جزءاً كبيراً

من ديوانه (الجزء الثاني) لنصوص يسميها شعراً منثوراً. ولا نزعم أن العواد قد نجح في تطبيقاته لما نظَّر له لكن صفة التجريب هي التي تميزه عن غيره، من أبناء جيله، وتنزله اليوم منزلة الرمز الشامخ في تاريخ الأدب السعودي في تفتح عقله، وفي رؤيته الطليعية وإخلاصه لآرائه ومبادئه.

والواقع أن هذه الورقة لا تدعي أنها تحصي كل ما نرى أنه دليل وشاهد على رغبة العواد في تأكيد حضوره في الساحة في صورة فيها الكثير من التميز والتفرد عن الآخرين وهي كلها - فيما تفترضه هذه المداخلة - مؤثرات إقناعية مثلما اقترحنا من قبل. وبقي أن نقول في النهاية وباختصار، أن معظم عناوين مؤلفات العواد تصب أيضاً في هذا المنحى فهو عندما سمى إصداره الأول (خواطر مصرحة) كان يعرف أنه قد يعترض علماء اللغة وما يسميه مذهب سيبويه على العنوان: لأنه كما يقول العواد: «لا يسمح في مذهبه إلا أن يقال: خواطر مصرح بها، أو مصرح بما فيها، ولكن لا بأس ليغضب السيد سيبويه وليرضى (الذوق العربي)».

وبالنظر في عناوين دواوينه نرى أن العواد لم يتأثر بموجة العناوين الرومانسية الحالمة التي كانت تطبع دواوين تلك الفترة، واختار لدواوينه عناوين هي نسيجه وحده مثل: (آماس وأطلاس)، (بقايا آماس أو البراعم)، (كيان جديد)، (الساحر العظيم)، (في الأفق الملتهب)، (رؤى أبولون) والاختلاف هنا ليس في كون هذه العناوين غير متأثرة بالعناوين الشائعة آنذاك وإنما أيضاً في أنها تحمل من الدلالات ما يعبر عن المشروع التنويري والتجديدي وما ينبئ عن أبعاده وأهدافه التي ظل العواد ينادي بها طيلة عمره وعلاقة هذا المشروع بالشعر الذي كان العواد يرى أنه عامل من عوامل النهضة.

الختام:

هذه قراءة تستحضر العواد من خلال العواد، وبأسلوب العواد من خلال الاقتباسات التي مر ذكرها فيما سبق من صفحات وهي في الوقت نفسه قراءة أولية تنطلق من الاعتقاد بأن العواد كان يؤمن بأنه يحمل رسالة تنوير وتحديث لا تقف عند حد حقل الأدب والشعر، بل تتجاوز ذلك إلى غيره مما يتصل بحياة الإنسان عامة، والأهم من هذا هو إصراره - طيلة حياته - على الاستمرار في أداء هذه الرسالة، معتمداً على أساليب هي من صفاته وحده، لتمرير مشروعه التنويري والحداثي وهي التي سميت في هذه الورقة بأنها مؤثرات تمحورت في المقام الأول حول شخصيته، وما قاله وكتبه عن نفسه، وعن أعماله الشعرية والنثرية، ثم ما جاء في كتاباته من آراء وأفكار ألبسها لبوس التنظير، وصاغها بأسلوبه الذي عرف به وتميز به. إضافة إلى مواقفه من قضايا كثيرة تلك هي مؤثرات الإقناع عند محمد حسن عواد، وهي التي جعلته ماهراً في الدعاية لنفسه وتقديمها للناس بطريقة تكفل لأفكاره وآرائه الرواج والشيوع والقبول ومن ثم التأثير والأثر. كانت (الأنا) عند العواد متضخمة دون شك وكان إعجابه الدائم بنفسه أمراً واضحاً وبارزاً، وإذا كان بيننا اليوم، وفي هذا العصر من يتصف بهذه الصفة فنغض عنه الطرف، فإن العواد أولى أن نتسامح معه، فتلك صفة كانت من وسائله وأساليبه التي توسل بها لتوصيل رسالته لجمهور الناس قراءً ومثقفين. كان العواد وسيظل أكثر الرواد تأثيراً في جيله والأجيال التي تلت وستتلو، بسبب هذا المزج بين الأقوال والأفعال والمواقف الجريئة. وكانت مداومته على الكتابة في الصحافة هي القناة الذي أقام عن طريقها علاقة مستمرة مع قرائه وحققت له هذا الذيوع والانتشار والتأثير والاسم الذي لا يخبو، يقول: «واستخدمنا جريدة صوت الحجاز لنشر الرسالة أو على الأصح لتمرير نشرها»[35].

الهوامش

1) ديوان العواد، ج 1، آماس وأطلاس (مطبعة نهضة مصر، القاهرة 1978) ص 35.

2) المصدر السابق، ج 1، البراعم، ص 4.

3) محمد حسن عواد، خواطر مصرحة (مؤسسة المدني ط القاهرة 1961) ص 23.

4) المصدر السابق، المقدمة، ص.ج.

5) المصدر السابق، المقدمة، ص.د.

6) المصدر السابق ص 16.

7) المصدر السابق، المقدمة، ص.د.

8) ديوان العواد ج 2، رؤى أبولون، ص 240-241.

9) المصدر السابق ج 1، آماس وأطلاس، ص 14-15.

10) المصدر السابق ج 2 رؤى أبولون ص 249.

11) خواطر مصرحة المقدمة، ص: ج – س.

12) ديوان العواد ج 1 آماس وأطلاس ص 16.

13) ديوان العواد الساحر العظيم ص 13-14.

14) خواطر مصرحة، ص 16.

15) ديوان العواد، ج 1، آماس وأطلاق ص 48-74.

16) خواطر مصرحة، ص 30-31.

17) محمد حسن عواد، مسائل اليوم (دار الجيل للطباعة ط 1، القاهرة 1982) ص 126.

18) خواطر مصرحة، ص 31.

19) ديوان العواد ج 2 رؤى أبولون ص 356.

20) ديوان العواد ج 2 رؤى أبولون ص 352.

21) خواطر مصرحة: ص 51.

22) مسائل اليوم، ص 130.

23) عبدالحميد مشخص، محمد سعيد الباعشن: دراسات فكرية: العواد أبعاد وملامح (دار الجيل للطباعة، القاهرة 1980) ص 323.

24) ديوان العواد ج 2 رؤى أبولون ص 311.

25) ديوان العواد ج 2 ص 9.

26) محمد سعيد الباعشن، العواد وهؤلاء، (دار الوزان للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت) ص 242.

27) المرجع السابق ص 448.

28) ديوان العواد ج 2 ص 374-375.

29) دراسات فكرية، ص 328.

30) المرجع السابق ص 30.

31) خواطر مصرحة ص 32.

32) خواطر مصرحة ص 31.

33) دراسات في الشعر العربي المعاصر، ج 6 (معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، الكويت، 1995، ص 117).

34) المرجع السابق ص 144.

35) ديوان العواد، ج 2 ص 249.

* * *

تقوم هذه المقاربة على فرضية أن التجديد الشعري قد ولّد أسئلة وطرح إشكاليات وأدى إلى مساءلات ما كانت لتحدث لولا وجوده...

وأحد جوانب فتنة التجديد يكمن في أنه يضع الذات على مفترق الأسئلة؛ هذه الذات المحتارة التي تريد أن تنتمي لتراثها من جهة، وألا تكون خارج عصرها من جهة أخرى، وغير بعيدة عن واقعها من جهة ثالثة... وفي هذا كله خلخلة للمستقرات قد يؤدي إلى تعميق الوعي، وقد يجر إلى توهان الوعي وضياع البوصلة من الإنسان/ المبدع ...

ما سرُّ ذلك؟

لماذا نفترضه؟

لأن السعي إلى التجديد قد شكل مفصلاً رئيسياً من مفاصل تفكير الشعراء العرب المحدثين في القرن المنصرم لأسباب داخلية وخارجية منها: رغبة كثير منهم بالمساهمة في نهضة مجتمعاتهم، إضافة إلى ظن الراغبين بالانتماء للتجديد بأنه هو الطريق لتحقيق أحلامهم الإبداعية، وهذا ليس غريباً على مجتمعات ينتمون إليها تبحث هي الأخرى عن مخارج لمآزقها، وأجوبة عن أسئلة وجودية تنتابها.

إن قراءة بعض الظواهر الموجودة في الشعر السعودي الجديد وتحليلها يُعدُّ ضرورة انسجاما مع فهم النقد التطبيقي بأنه وجهة نظر معللة في نصوص أدبية... تحاول هذه الوجهة أن تحلل وتفسر وتؤوّل في سبيل كشف أكبر قدر ممكن من دلالات النصوص، وعلاقاتها بسياقاتها، وحواملها المحيطة لكن لا لنركز على المحيط بل لنجعل المحيط أحد

مداخل قراءة ما تواتر من الظواهر... (على أمل ألاّ ينزعج من هذا الطرح شرطة المناهج (اللغوية) لأننا سنحاول أن نفيد مما يحرسونه!).

والحديث عن ظاهرة شعرية يقود إلى قراءة بعض معالم هذا الشعر بعامة إذ يمكن أن تكشف الظواهر بعض الدلالات العامة مما يمكن أن يتخذ مفاتيح لقراءة النصوص، بخاصة أن تجارب معظم الشعراء الشباب الساعين إلى التحديث لم تُقرَأ ولم تنل كثير من ظواهر شعرهم الفنية والفكرية ما تستحق من العناية والاهتمام ...

وتقصدنا اختيار نماذج من منطقة محددة هي (تبوك) يعود لظننا الذي يصدقه الواقع بأن النقد العربي التطبيقي غالباً ما انشغل بتجارب الرواد أولاً والأسماء المكرسة ثانياً أكثر من سعيه للعمل على تجارب الشباب أو المناطق غير المكرسة إعلامياً...

ولكن قبل الوصول إلى التجارب الشعرية مدار التطبيق نهضت أفكار أثارها التمعن في التجارب وحركة الشعر السعودي كان لابد من محاولة القبض على شيء من ملامحها.. مع سعي للجمع بين النقد الجزئي والكلي[1] لعل ذلك يحقق لنا الوصول إلى نتائج معينة حول مفهوم التجديد، واختلاف المقدرة على الخوض فيه، وتباين الاستعدادات التي تتاح للتجارب... دون فصل تلك التجارب عن محيطها الوطني والفني والجيلي؛ مستفيداً في ذلك من بعض القراءات السابقة التي تخص الشعر السعودي والعربي الحديث ونظرية الشعر ومفهوم التجديد...

وما اختيارنا هذا العنوان لهذا الملتقى إلا لظننا أنه أكثر تعبيراً عن الحالة التي تعيشها كثير من التجارب الشعرية الشابة في المملكة، ولأن العنوان جزء من الحراك الثقافي المكوّن.

وهاهنا قد يكون من المفيد أن نشير إلى عدد من المصطلحات الحافة مع مصطلح التجديد من مثل: المعاصر والحديث والتجريبي والحداثي وقد

عنت لدى النقاد العرب معاني ودلالات متغيرة متبدلة وأحياناً متناقضة، وما يعنينا هاهنا أننا نريد بالتجديد محاولة الشعراء أن يطوروا في أدواتهم الفنية وطريقة النظر إلى موضوعاتهم ويعيشون عصرهم بحيث ينتمون التجديد أو يحسبون عليه بغض النظر عن قناعتنا بالنجاح الذي حالفهم؛ لأننا ننظر إليهم بحسب ما فعلوه وليس بحسب ما كنا نتمنى لأن أحد مقاصدنا معرفة ما أحاط بتلك التجارب من متاعب ومآزق ويجدر أن نؤكد على الفرق بين الحداثي والتجديد... فالحداثة الشعرية في أحد معانيها رفض «النموذج القار ورفضها في الوقت نفسه أن تكون بديلا لهذا النموذج، [كي لاتقع] وإلا وقعت في تناقض مع مفهوم اللحظة بما فيه من تحد وتسارع ورفض للأبدي والمستقر»[2].

واستعمال المصطلحات السابقة دلّ في سياق تاريخ الأدب على أنها رموز لتصنيفات قد يلجأ إليها مؤرخو الأدب بغية وضع علامات يمكن أن ينضوي تحتها عدد من المبدعين من أجل الدرس، وهو ما لجأنا إليه في استعمال هذا المصطلح مع قناعتنا باختلاف درجات التجديد بين من ندرس من التجارب...

وأن نجعل الفتنة مدخلاً لقراءة تجارب منشغلة بالتجديد الشعري لا يحمل أبعد مما يوحي به المصطلح....

فـ الفتنة في جذورها اللغوية تدل على معنيين متضادين في الآن نفسه (الافتتان بالشيء: الإعجاب به والاستهتار به، افتتن بالأمر استهواه وأعجبه وافتتن بالمرأة تولّه بها).

والمرء يفتن المرء ليحوِّله عن رأيه ويرميه في شدة ليختبره؛ وفتنة الصدر: وسواسه، وهكذا نجد أن ما سبق يحيل إلى الاضطراب وبلبلة الأفكار... والتجديد ينمّ عن حالة نفسية وشعورية وفكرية تجاه ما يحفر في النفس...[3].

واستعارة مصطلح له ما له في الذاكرة الدينية والحداثية والاجتماعية مغامرة تبتغي التذكير بزاوية من زوايا الرؤية إلى التجديد غير أنه لا يقصد أن يحمّل التجديد وزراً، بل قصده الرئيس رصد الحيرة التي أورثها التجديد للشعراء الشباب بخاصة أن مفاهيم التجديد ليست من المفاهيم الساكنة بل المتحولة من عصر إلى عصر، بل في العصر نفسه، وهو في المجمل يبتغي هز قار مترسخ للإتيان بأفضل منه وربما أسهم في إثارة إشكاليات فكرية واجتماعية أهم منه هو نفسه كمصطلح نقدي.

وفي سياقنا تتجدد فتنة التجديد في مجتمعنا العربي منذ ما يزيد على القرن وقد نتجت عنها نتائج لم تنته إلى يومنا هذا، ونما في طريقها الكثير من الإشكاليات التي لاتزال عالقة ولا تحمل شبابيك الأفق إلا المزيد من هذا الافتتان... وذاك التخبط...

وإذا رمنا استجلاء النتيجة وجدنا أن هذا الحراك وتلك الفتنة ذات ثمرات بينات قوامها: هذا الجدال الذي لم ينطفئ اشتعاله كل تلك السنين حول أسئلة باتت أبعد من (التجديد) وأكثر غوراً...

فالانتماء للتجديد راح ينم عن حراك ثقافي بات يستمد شعريته من تعلقه به فهو انتماء للمستقبل، وليست شعريته ناجمة عن تعلقه بالماضي والخروج على التقاليد الشعرية/ عمود الشعر فقط (مع التنبه إلى تغير مفهوم عمود الشعر لو حاولنا تحرير المصطلح من التقيد بالمعنى التقليدي)...

فالرغبة في التجديد هاجس لدى كثيرين، غير أننا يجب أن نتنبه إلى أن التجديد ضرورة في بعض مناحي الحياة مما تفرضه طبيعته أو سوى ذلك إلا أن التجديد في الأدب مختلف لأن الهواجس والنوايا التجديدية الأدبية لها متطلبات لابد من توافرها وتكاملها فهي ليست شعاراً نعلقه كي لا يغدو تجديداً في الشكل و بهوتة في المضمون، ولا نريد الوقوع في

دائرة الثنائيات المتقابلة التي لا تلتقي، فالتجديد في الشعر له شرطه الزماني والمكاني، وهاهنا نشير إلى أن النضج عند الراغبين مهم كي يصبح لهذا التجديد هوية لكن هناك ضرورة لعدم اكتفائهم بالرغبة، بل لابد من قرنها بالثقافة...

فالتجديد تعميق للرؤية ولابد أن (ينبع من هاجس رؤيوي يتجاوز مجرد الرغبة في التجديد في الشكل وتنويعه إلى البحث عن شكل يتسع لهمومهم [الشعراء]، ولا يضيق بالتعبير عن إيقاعهم ونبضهم المتوتر)[4].

ثمة مفاتيح ورؤى يمكن أن نستنير بها لتكون مداخل وأدوات وإشارات يفاد منها في المقاربة وهي علامة دالة تترك للنص أن يعبر عن نفسه بالطريقة التي يريد دون أن تصادر إمكانية التعددية في الدلالة والقراءة. هذه العوامل تخص إشكالية التجديد وما يرافقها من عوامل ذات أبعاد فكرية ونفسية وعقدية نتيجة المعاناة التي يعيشها أبناء المجتمع الواحد... وهاهنا يمكن أن نتحدث عن بعض العوامل والإشكاليات التي يشترك فيها الشعراء موضع الدراسة مع الشعراء المنشغلين بحركة التجديد في الشعر العربي عامة دون أن نمد سطور حديثنا للتفصيل في القضايا بل بحسب تأثيرها في النصوص من مثل: الهروب إلى المستقبل الذي لجأ إليه شعراء كثيرون ظنا منهم أن أفضل عيش في الحاضر ومتابعة له تكمن في الانتماء للمستقبل وفي مسعى تحديدي لسيرورة الزمن ثمة محاولة لتحديد بعض معالمه ومن هنا وجدنا: الماضي والحاضر والمستقبل، وقد زرعت قراءات كثيرة في الشعور الجمعي للأفراد في الأمة التي نعيش أن الماضي تراث والتراث بؤرة همومنا ومشاكلنا مثلما دار في خلد كثيرين أن التراث هو مخلصنا ورمز أصالتنا وبقائنا...

ويأتي هذا كله في سياق مواقف ظاهرها زماني لكنها تعبر عن

حالات فكرية لها علاقة بالموقف من التراث بما أنه ماض والموقف من الواقع بما أنه حاضر والموقف من الآخر بما أنه حاضر ومستقبل هكذا قسموا الأزمنة...

وسعت تجارب كثيرة فكرية وحياتية إلى البحث عن مخلّص: عن مهدي منتظر بعدما طال انتظار المهدي الديني بهدف التواؤم والقدرة على الاستمرارية أمام العواصف التي تعصف بهم من كل حدب وصوب... وقد استبدت بالشعراء الحيرة، وضاقت بهم الآفاق، بعد أن جربوا الالتزام بنهج وموقف لكن وجدوا أنه زائل لا محالة ولم يقدم لهم إلا السراب وأحياناً الخراب وقد ثبت لكثيرين أن الهروب أحد مداخل الأفراد للخلاص في أمة مثقلة بالمعاناة فتجد أن الأشخاص يهربون: من مناطقهم إلى مناطق أخرى، ومن بلادهم إلى بلاد أخرى، ومن اتجاهاتهم الفكرية والحياتية إلى مناهج أخرى ومن أزمنتهم إلى أزمنة أخرى...

وقد يكون جزء مما سبق يدخل في فرضية سيرورة الحياة؛ لكن شيوعه وانتشاره جعل منه ظاهرة جديرة بالمقاربة...

ولعل أوضح مظهر في الهجرة إلى المستقبل يكمن في التزيي بزي التحديث والتجريب، ورفض الواقع والانبتات عنه ومعاداة التراث بسبب وبغير سبب بهدف الخلاص وقد تولدت مقولات نقدية وأدبية صارت شعارات ترفع كلما لزم الأمر من مثل: جيل بلا آباء. شاعر حداثي..

لكن مشكلة كثير من التجارب أنها في قفزها إلى المستقبل لم تدرس آفاق هذا المستقبل ولم تتدرب التدرب الكافي على القفز فيه لأسباب عديدة، يكمن بعضها في الاعتماد على مقولة تتعلق بالاستسلام لوهم الموهبة، ومفهوم الإبداع بالمعنى التقليدي مما يجر إلى مزالق كثيرة تورث التجارب الشعرية مورثات ضارة حيث تريد الذات إثبات ذاتها في

واقع سياسي وفكري واجتماعي يراوح في المكان ويريد أن يتجاوز شرط الزمان وهذا جزء من نكبة فكرية ونقدية فالأشخاص يعيشون ويموتون ولا يتغير شيء أمامهم.وتبقى أحلامهم أول العمر هي ذاتها آخره...

وقد ترافق الهروب إلى المستقبل مع فقدان الشعر لحضور حافظ عليه مئات السنين وبذا يتعاون السياق المحيط مع الجنس المكتوب بات يجد من يقول إن الرواية ديوان العرب وها هنا لسنا في وارد مناقشة هذه المقولة لكن لابد من التأكيد على أن الأدب في المجمل بات يبتعد عن الواجهة أمام الفنون البصرية، مع التنبه إلى أن هناك تباينا في الحضور وقد أصبحنا في عصر يلائمه النثر وهذا التغير في المواقع ليس مؤامرة أو صراعاً بل هو وليد ثورا ت تكنولوجية لها مفرزاتها مع متغيرات متسارعة جداً...

وقد ترافق هذا مع مستجدات على صعيد الأشكال الشعرية هددت هويته ظهرت على شكل معارك أدبية عبرت عن رفضنا للآخر وعدم تقبلنا له يمكن أن نسميها صراع الأشكال الشعرية ظهر فيها عدم قبول الآخر بأبهى صوره مع أن هناك من رأى أن (الثبات على الشكل الواحد والنموذج الواحد فيه خنق لفرادة المبدع وتعطيل لدورة الدم في الشعر) لكن أرض الواقع غالباً ما رفضت ذلك وبدا أن كثيرين من الصعب أن يتقبلوا مفهوماً جديداً للهوية الشعرية إن العلاقة بين الأشكال الشعرية شكلت عبئاً على الحركة الشعرية بدلاً من أن تشكل إغناءً لها وإثراءً في مجتمع مثل مجتمعنا؛ وهذا ربما لأن التجديد والتحديث والتطوير ارتبط بالآخر في ظل وضع أمتنا الحالي إذ أخذت تنظر إليه بنوع من الريبة والشك وهي الأمة المغلوبة وفقا لرؤية ابن خلدون، وهذا ليس بجديد على آلية تفكيرنا، فالنظرة المعيارية غالبا ما قيّدنا بها وهي تجعل نظرتنا لكثير من الأشياء نظرة معيارية تقدم الفهم المؤامراتي للظواهر الأدبية لأنه أسهل طريقة في تعليل ما يحدث...

وتتعدد الإشكالات وتتنوع لكن بعضها ظهر بوصفه خاصاً بالشعراء موضع الدراسة الذين ربما يشتركون فيه مع آخرين لكن له خصوصية في تجاربهم من ذلك إشكالية المركز والأطراف وهو مصطلح استعرناه من الفكر السياسي المنتج في استراتيجيات العولمة ونوقش بوصفه مصطلحاً فلسفياً قرائياً يصلح ليكون مدخلاً لقراءة الشعر العربي ونقله إلى النقد ليس بحذافيره بل وفقاً لما يناسب السياق هنا...

يشكل الشعور بالانتماء مكوناً رئيسياً من مكونات الشخصية كونه يمنحها ثقة بذاتها تؤمن لها إمكانية الاستمرار السليم ...

وقد ارتبط ذلك بالتأكيد على الانتماء مع أن ثمن الانتماء غال وغالبا ما يكون باهظاً لدى الإنسان المعاصر عامة والعربي والمسلم خاصة ولو صغرنا الدائرة قليلاً لوجدنا أن الانتماء لمنطقة مثل (تبوك) لا تملك تاريخاً ثقافياً له آثار سلبية تتعلق بجهد التأسيس، ودائرة الاهتمام، فضلا عن أن هذا الانتماء في المملكة لمنطقة ما له همومه كون أن حركة المجتمع لم تعتد بعد على نسبة الشخوص إلى الأمكنة بل غالباً إلى القبائل نظراً لمحافظة كيان الدولة على هذا المكون بوصفه ركناً من أركانها ترى أنه ملائم لها، وهذا الانتماء جعل ارتباط الشخص بالمكان قضية فردية لا تعضدها حركية المجتمع فكيف إذا سعى الشاعر للانتماء إلى الثقافي، ومعلوم أن الانتماء للثقافي صعب في المجتمعات المغلوبة على نفسها، وليس فيها تقاليد ثقافية أضف إلى ذلك أن المدينة في الأطراف ولم يترك المركز للأطراف شيئاً.

إن عدم وجود توازن بين النجاح الفردي والوعي الاجتماعي يقود إلى الإهمال الاجتماعي والتهميش.... وحده من يذهب للمركز ينال الاهتمام بخاصة أن التجارب الشعرية تعاني من هشاشة خبرتها وعدم رسوخها وضعف وصول الناس إليها ورافق ذلك إهمال نقدي عادة ما يركز

على المكرس إعلامياً...

تولد قلق عنيف في حياة الشعراء الشباب أمام هذا التراكم الإهمالي وصرف الشعراء الشباب جهودهم لمعارك ليس لهم فيها ذنب وأضاعت عليهم فرصة منح تجاربهم المزيد من التعميق من مثل معركة القديم والجديد والحداثة والتراث والعلاقة مع الآخر وفي الأماكن التي تغيب فيها شموع الحوار والمناقشة وتعميق الرؤى تبقى الرؤى حبيسة الذات وتنكمش القراءات على نفسها لتتحول إلى بوح ذاتي يقود إلى الشعور باضطهاد الذات وتظهر آثار المجتمع الفكرية والنفسية والاجتماعية التي تلقي بظلالها على النفس لتنعكس انعكاسات شتى في أرجاء النصوص أمام غياب روح المنافسة والمناقشة والغيرة الفنية لتصاب بعض التجارب في تجل سلبي لذلك بما يشبه النرجسية الذاتية الإبداعية أمام ما تظنه من تطور وسبق وصلت إليه هي وليس سواها...

وقاد ذلك في بعض تجلياته إلى شعور بالتهميش في النفس دفع بعض التجارب لمزيد من الحيرة والضياع، وقد وصلت إلى قناعة ألا جدوى من البحث عن المخرج بعد أن تجذرت الرؤية اليائسة التي وجدت أن الأزمة التي نعيشها تعكس أزمة مجتمع وقلق أمة تراوح في مكانها منذ زمن طويل، وتكرر طرح أسئلة تائهة تبحث عن مجيب أو متغير يخرجها من المراوحة والخمول...

لقد قادت كل تلك المؤثرات الحافة بالتجديد مفهوماً ومنهجاً إلى ظهور تجليات له في قصائد شعراء منطقة تبوك يمكن أن نبلورها في ثلاثة اتجاهات يمكن أن نطلق على **الاتجاه الأول** منها: القصيدة الكتابية وهي تقدم التجديد بصورته الأكثر تكاملا تمثل جزءاً مهماً من أجزاء حلقة التحديث والتجريب نظراً لأن كتابها يمثلون أنفسهم وتياراتهم وهم منصور الجهني ونايف الجهني وعلي باراجي وعلي آدم على اختلاف صوت كل

واحد منهم وهذا التيار يخالف المألوف كثيراً ويحاول أن ينهج نهجاً خاصاً وهو يتناول أفكاره بطريقة مختلفة وهو يفيد من المنجز الحداثي بطرق شتى، ويقدم تصوراً مختلفاً عن العالم الذي نحيا في كنفه...

إن الحديث عن سمات لهذا التيار/ الاتجاه هو نوع من المخاطرة لأنه تيار يحاول أن يتفلت من تجربته الذاتية نفسها، ويبتعد عن منجزه مع كل عمل ينتجه وهو بهذا يحاول الانصباب مع الحداثة بمفاهيمها الأكثر مرونة وهو يبدي نزقاً بتجربته الحياتية والفكرية ويبتعد عن الاستسلام للأشياء القارة والساكنة ويحاول أن يقارب أشياء مختلفة من خلال حالات نفسية ومعنوية لم نعتد مقاربتها...

وسنكتفي بالتمثيل لهذا النموذج بتجربة نايف الجهني في مجموعته الأخيرة نوافذ القيصوم[5]...

الاتجاه الثاني يمكن أن نسميه اتجاه القصيدة التي تحاول أن توائم بين التجديد والتقليد وأن تفيد من إمكانيات كل منهما ويمثله كل من فاطمة القرني بسمات نصها التي باتت معروفة من اعتماد على: الحوار والإيقاع واستعمال لغة يومية، والحديث عن موضوعات معاشة...

وغرامة العمري بنصوصه التي تسعى للتحديث أكثر مما تسعى للتقليد، ويقع أسير أسئلة وجودية لها علاقة بالهموم الوطنية وحالة التشتت... ومع أنه يسعى لحشد كل ما يدل على أنه يكتب قصيدة حديثة إلا أن المتلقي لا يطمئن لهذه الحشودات ويبقى يشعر أنه أمام نصوص مشتتة يسجل لها وله روح المحاولة... وسنمثل لها النموذج بمجموعة غرامة العمري المعنونة : تفاصيل ما حدث[6].

أما **الاتجاه الثالث** فهو اتجاه القصيدة الشفاهية التي يغلب عليها السمات التقليدية للشعر، والنبرة الخطابية والمعالجة المألوفة للمواضيع التقليدية والبناء المعتاد والتقريرية وفقدان الدهشة والبعد عن الإيحاء...

ويمثل هذا الاتجاه كل من صالح العمري ومحمد فرج العطوي... وسنمثل له بمجموعة: أغني رغم أني لمحمد فرج لعطوي[7].

الهوامش

1) د. طه مصطفى أبو كريشة: النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث ص 78.

2) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة ص 22.

3) لسان العرب: مادة فتن.

4) د. نذير العظمة: مدخل إلى الشعر العربي الحديث ص 67.

5) نشرت عام 1423 ولا يوجد ما يدل على الناشر أو مكان الطبعة.

6) صدرت عن النادي الأدبي بمنطقة تبوك عام 1423.

7) صدرت–في تبوك عام 1422.

* * *

«كل ما أخذ على العواد كان من انطباعه بقاسم زينل».

محمد حسين زيدان

طبيعة الوظيفة التي على الخطاب أن يلعبها داخل حقل ممارسات غير خطابية تجعل الممكنات غير قابلة لأن تتحقق كلها فعلياً».

ميشيل فوكو

تتم المفاضلة أحياناً بين العنوانين التاليين: الشعر السعودي أو الشعر العربي في المملكة العربية السعودية. من قبيل أيهما أكثر دقة. وحقيقة الأمر ربما تتجاوز مجرد مسألة الدقة؛ فالعنوان الثاني بالدرجة الأولى يعيد الشعر الذي أنتج في السعودية بصفتها الجغرافية إلى سياقه العام، أي الشعر العربي المعاصر بمجمله. في حين أن مقولة الأجيال التي اعتمدها عدد من الدارسين لهذا الشعر تندرج تحت العنوان الأول، لأنها تستصحب في الأساس خصوصية خطابية تؤثر بشكل أو بآخر على تطور هذا الشعر، وتضفي عليه سمات خاصة، أو ما يسميه علي الدميني «قدر الجغرافيا (الذي) جمع في بلادنا رمز المقدس، وخطابه العقدي، وبناه المحافظة... لأن المؤسسات المحافظة قد كرست نشر رؤيتها التقليدية المنحازة للقديم ضد الجديد، وللمحافظة ضد الانفتاح، وذلك من خلال سيطرتها على المؤسسة التعليمية»[1].

وهذه الدراسة تحاول سبر أغوارمقولة الأجيال - التي مافتئت تتبنى مفهوماً وطنياً، وتحاول أن تقترح نسقاً متطوراً مضماره الوطن - وإعادة ترتيب العبارات المتناثرة في ثنايا القضايا التي كانت المقولة تحرص على

تقديمها في خطاطة طولية؛ وذلك بهدف فحص موقع الخطاب الاجتماعي من خطاب الشعر المحلي، والعلاقة الجدلية بين الخطابين.

* * *

يبتدئ عبدالله عبدالجبار كتاب التيارات الأدبية في قلب الجزيرة العربية بالتأكيد على وجود (أدبين مختلفين: أحدهما أدب شعبي يتخذ لغة الشعب أداة للتعبير، وهو أدب حي قوي له قيمته الممتازة من حيث أنه مرآة صافية لحياة الأعراب في باديتهم، وثانيها أدب تقليدي لا يصدر فيه أصحابه عن أنفسهم، وإنما يقلدون فيه غالباً أهل الحواضر من المصريين والسوريين والعراقيين)[2].

ومن الواضح أنه يقصد الشعر على وجه التحديد، أو الأدب الذي في طليعته الشعر.

وهذه العبارة خليقة بأن تكون لها الصدارة في مقولة الأجيال في الشعر السعودي، فكل جملة فيها تفتح أفقاً، وتحيل إلى مجموعة من القضايا. وتبذر عدداً من الأسئلة.

وقبل العودة للعبارة في وقفات لاحقة - فلنجرب واحداً من الأسئلة التي تثيرها، وهو: مادام الشعر منفصلاً عن الحياة الطبيعية للناس، فبماذا يتصل؟ وما هي أسباب ومظاهر هذا الاتصال والانفصال؟

* * *

كان الجيل السابق من الشعراء حائرين أمام ما يلمحونه من ومضات الحضارة المعاصرة، ويشعرون أن شعرهم التقليدي كان بعيداً عن استيعابها وتمثلها، ولا يذهب إلى أكثر من الرصد السطحي لتأثيراتها.. وبدأ التناقض بين الماضي والحاضر يتعزز في نفوسهم، فكانت عقولهم متلهفة ومستعدة لأي نأمة، خصوصاً إذا جاءت من الشعر، طليعة الثقافة،

وما يتميز به من قدرة تعبيرية عن الحاجات الإنسانية التي تستشعر متغيرات الحياة.

عندما نظم الأسكوبي مزدوجته في المفاخرة بين (وابور البحر ووابور البر) عدها معاصروه فتحاً جديداً في الأدب الحجازي وقرضها الشيخ عثمان الراضي، ومدحها محمد برادة بقصيدة يهجو فيها شعر الأسلاف[3]:

وكنا على ما خط أسلافنا لنا من القول نقفو إثرهم ونكاثر
ولو شهدوا خط الحديد وما جرى على اليم من (وابور) بحر يماخر
وسلك تلغراف وما الكهربا أتت به من عجاب (دونه الذهن حائر)
لما وصفوا داراً لأسماء أقفرت ولا شاقهم عيس بها ويعافر

حيرة الذهن المؤكد عليها في هذه الأبيات لم تحجب في الجانب الآخر الإصرار على مهاجمة شعر الأسلاف، وأسلوبهم وطرائقهم.

كان التطلع إلى أفق جديد يتزايد في النفوس، ولا بأس أن تكون الخطوة الأولى في مسيرة الألف ميل مجرد وصف المظهر الخارجي لقطار أو باخرة، واهتبال الفرصة لذم العيس واليعافر بصفتها من رموز القديم.

* * *

بداية مادمنا قد حصرنا الدراسة في الشعر السعودي فلابد أن نشير إلى أن توحيد الدولة في كيان سياسي مستقر وإن كان قد استوعب مساراً شعرياً موجوداً من قبل إلا أنه أدخله في زمن جديد له متطلباته وآفاقه وشروطه الخاصة. فإذا كانت هذه النقلة لا تشكل فترة انقطاع تام عن الفترة السابقة فإنها على كل حال ظاهرة انفصال كبرى.

ومثل هذا النوع من النقلات «يوقف النمو البطيء المعتاد للشكل الأدبي ويزجه داخل اختبار جديد» كما يقول (بشلار)[4].

يقول العواد:

«انتهت الأزمة الوطنية... بحكم مستقر... فاتسعت رقعة الفكر الوطنية التي كنا نتمثلها في الحجاز وحده بضم نجد وملحقاتها وأطراف الجزيرة العربية في دولة واحدة»[5].

كانت الدولة الناشئة تحتاج إلى أدباء وشعراء لدعم مفهوم السيادة والاستقلال واستكمال شكل الدولة، فهي تحتاج إلى علم وسفارات وبنى سياسية وإدارية واقتصادية وثقافية. وقد شرعت الدولة فعلاً في استكمال هذه البنى. معتمدة على القوى الحية في المجتمع وفي طليعتهم الأدباء، الذين استجابوا للنداء، وبدءوا ينافحون عن دولتهم ومجتمعهم.

إذا تصفحنا كتاب (ماذا في الحجاز؟) نجد أن مؤلفه الأستاذ صالح محمد جمال قد دون فيه عبارات تقطر مرارة من عدم اهتمام الآخرين بالأدب السعودي، وخصص كتابه لهذه المهمة «لأنها الناحية الوحيدة المجهولة التي يجب أن تعرف للجاهلين»[6] حسب تعبيره، ويضيف «حرام على إخواننا العرب والمسلمين في مد أقطارهم الدانية والقاصية أن يجهلوه، ويتجاهلوه، ويصروا بعد التعريف والتذكير أن يظلوا جاهلين أو متجاهلين»[7]. ثم راح يعدد مزاعم الآخرين في هذا الخصوص.

وبما أن الشعر هو المؤسسة الثقافية العربية، وأن الشعر الفصيح بالذات قد تحول إلى جزء من منظومة السلطة منذ وقت طويل، ولحاجة الدولة الناشئة أيضاً للموظفين والكوادر من بين المتعلمين من أهل البلاد، فقد تسابق المدرسون والطلاب في هذه المرحلة إلى قرض الشعر، وحاول كل بطريقته ومن موقعه الدخول إلى هذا المضمار بشكل لافت للنظر، مما جعل

حمزة شحاته يسميهم «الأحياء الشاعرة.. التي انطلقت من الشقوق والغيران»[8].

أو كما يقول الفلالي عن القنديل بأنه «لا يحسن الشعر لأنه يتكلفه، ولم تستجب له نفسه، فهو يعني نفسه ويحملها ما لا طاقة لها به»[9].

ولم يكن حظ الفلالي نفسه بأفضل من حظ القنديل فيقول عنه عبدالجبار «لم يعد أن يكون حاوٍ بارع وبهلوان كبير»[10].

لم تعد المقدرة على إبداع شعر جيد هي المدار الأساسي، فكثيراً ما يتم تجاوز محدودية القدرة أو تجاهلها تماماً في سبيل تلبية الحاجة إلى تكوين شعر وأدب للدولة المستقلة. فالأدب في هذه الفترة شكل حاجة فكرية سياسية واجتماعية على وجه التحديد أكثر من كونه أساسا حاجة جمالية وإنسانية عامة. وهذا يفسر دعوتهم في نفس الفترة إلى إيجاد إنتاج قصصي كما أن الآخرين عندهم قصة[11]. والهدف من كل ذلك «حتى يكون لنا أدب قوي» حسب تعبير الفلالي[12].

وهذا ما سماه بعض النقاد بإيقاع المفارقة في حركية الفكر الأدبي؛ «أي أنه كان هناك استجابة لحاجة محلية في إثبات طموح لوجود أدبي لها أمام البيئة الثقافية العامة»[13].

حدث ما يشبه انتفاضة للشعراء فقد كان الوضع سيالاً بعد فترة طويلة من الجمود المرير.. وكان بيئة مناسبة لطرح أسئلة مثل: ماذا أستطيع؟ ماذا أعرف؟ ماذا أكون؟. التي تطرح في أوضاع مشابهة.

وكان لابد من عملية فرز، فتولت المعارك بينهم عملية المفاضلة للوصول إلى الهدف الأساسي وهو اعتراف الرأي العام والمؤسسة الرسمية بأفضلية شاعر على آخر، وأصبح لكل من مشاهيرهم منهج يحاول

ترسيخه وأتباع ومريدون يشايعونه.

وقد ألبست هذه المعارك الشخصية على بعض الدارسين المتأخرين فذهبوا إلى أنها (تعبر عن حركة نقدية قوية)[14] في حين وصفها أحد معاصريها وصفاً أكثر دقة؛ يقول عزيز ضياء عن معارك العواد وشحاتة: «لم يكن بينهما موضوع بذاته غير نفسيهما هما وكذلك كانت تلك الأهاجي المقذعة التي شغلتنا أياماً»[315].

* * *

منذ البداية ومثل أي سلطة كان في الدولة الناشئة أجنحة محافظة تتمسك بالأصول والثوابت، وتتوجس خيفة من الجديد، تقابلها أجنحة أخرى تنادي بالتجديد والتحديث، وكان التقرب من أي من الجانبين كفيل بفتح المجال للشاعر للبروز وتولي المناصب؛ فانقسم الشعراء إلى فريقين كل منهما بحسب طبيعته وخلفيته وأهدافه يناصر منهجاً من المناهج المتاحة.

وكانت فرصة سانحة فلم يعد الشاعر مجرد فرد من الحاشية، بل أصبح مؤهلاً ليكون من كبار الموظفين.

على اعتبار أن الحصول على السلطة سيمكن الشاعر من تطبيق منهجه ورؤيته.. التي ستنعكس بالتالي على تطور الأدب تبعاً أو محايثة لتطور المجتمع في الاتجاه الذي يتبناه.. وتحقق لبعض الشعراء الفوز بالمناصب، وكان ذكر اسم الشاعر وخصوصاً في مؤلفات تلك الفترة يذكر مقروناً بوظيفته[16]. وإذا أخذنا على سبيل المثال الشعراء الذين أوردهم الساسي في كتابه (شعراء الحجاز في العصر الحديث) وعددهم ستة وعشرون شاعرا نجد أن ثلاثة منهم وصلوا إلى منصب الوزارة، وثلاثة آخرين وصلوا إلى درجة وكيل وزارة، وأكثر من عشرة آخرين وصلوا إلى وظائف رفيعة.

كان العراك يدور على سبيل تدافع المناكب لدائرة الحل والعقد.. ولا بأس من استخدام الخطاب الديني في هذه المعارك. يقدم حمزة شحاتة إحدى قصائده بهذه العبارة ليمرر هجاءه للعواد «يزعمون أن للشعر إله اسمه أبولون نحن أول الكافرين به»[17] ثم يورد هجائيته.

ومن المفارقات أن أشهر المتعاركين (العواد وشحاته) لم ينالا الكثير في سلك الوظيف؛ على طريقة أن من طلب الإمارة - بكل هذه الصراحة وكل هذا الإيغال في السباب والشتائم - لم يعطها. كما أن الخطاب الاجتماعي نفسه غير مستعد لكمية الجرعة التي حاولا حقنه بها.

فالعواد الذي قال في البداية:

سوف أملي على الجميع احترامي واعترافاً يا طالما همسوه[18]

ثم عاد وقال في نهاية هذه المرحلة بنبرة فيها قدر واضح من المرارة:

يا بلادي ألم يحن بعد للأحرار فيك انتباذ حب الكراسي[19]

عندما سأله الدكتور إبراهيم الفوزان عن سر عدم ثباته في أي وظيفة من الوظائف المحدودة التي تولاها أطرق صامتاً[20].

أما حمزة شحاته فإنه يعزو عدم فوزه بأي منصب مهم إلى الحظ[21]، ويقول: «فمازلت أرى الناس ينالون بالحظ أضعاف ما ينالون بجد المساعي حتى في دنيا الأدب والشعر» أي أنه لولا الحظ لتسنم المناصب العالية التي توازي جودة شعره، مما جعله يقوم بما يشبه الإضراب عن نشر شعره ويهدد بمقاضاة من ينشره[22] ثم ينزوي عن الناس[23] وقد أكد الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين على مسألة سوء (حظ) شحاتة الذي وقع عليه الظلم من (عصره)[24] وهذه الإشارة اللطيفة تدل على وعي أبو مدين بآليات ذلك العصر.

وهذا خلاف ما ذهب إليه الدكتور عبدالله الغذامي الذي احتار في حالة حمزة شحاته، فعاد إلى الثيمة القديمة المطروقة (آدم وحواء والتفاحة وإبليس والخطيئة والتكفير) وذلك لأن انطلاقه من المقولات النقدية الغربية عزله عن معرفة ديناميات العصر الذي نشأ فيه شحاته، فابتعد كثيراً وطفق يجتزئ بعض النصوص، ويقوم بعملية جرد لموجوداتها، متأثراً بالنقد الذي أفرزته الحضارة الغربية التي سماها (فلوبير) [حضارة البقالين]. «فالشعر بطبعه تاريخي لأنه لا ينفصل عن كيفية تشده إلى تشكيلة ما أو متن معين» كما يقول جيل دلوز[25].

ويبدو أن الغذامي لم يعد مقتنعاً بما ذهب إليه ويعتبر ذلك مرحلة تجاوزها في مشروعه النقدي؛ فبعد عدد من التجارب المرتهنة.. انتقل إلى النقد الثقافي والخطاب الاجتماعي.

وهو ما يتسق مع مقولة ستيفن غرينبلات من أنه «لابد للتحليل الثقافي أن يذهب إلى ما هو أبعد من النص ليحدد الروابط بين النص والقيم من جهة والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى» فتكون «قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثر الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكل النص وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية، وهذا التضارب في الدلالات هو مما أخذته التاريخانية من التقويض كما يلاحظ أبرامز»[26].

* * *

قبل الاسترسال في فحص العوامل التي شكلت الخطاب الشعري، يجدر أن نعود إلى طبيعة موقع الشعر العربي الفصيح، الذي تغير بدءاً من إنشاء الدولة الإسلامية الأولى.

ويمكن هنا إيراد قضية معروفة ومتكررة؛ وهي أن الشريعة قد «أخذت من الشعر وظيفة تشريع القيم واجتراح الرؤى الجديدة والمعرفة، والشاعر أصلاً هو العارف، وليت شعري معناها ليت علمي، وبقيت له الوظائف الاجتماعية والسياسية والترفيهية، وتحول الشاعر من مبدع للقيم إلى مبدع للأشكال، وتحددت شخصيته بالصياغة والأسلوب، أكثر مما ارتبطت بالكشف عن آفاق فكرية جديدة، وقيم إنسانية خالدة»[27].

فقد تراجع الشعر إلى المرتبة الثانية بعد النثر لعوامل كثيرة ليس هذا مجال تفصيلها. ويسوق الدكتور نذير العظمة عدة عوامل معاكسة جعلت الشعر يتفلت من هذا الموقع في مراحل تالية من التاريخ الإسلامي في محاولات لا تنقطع لاستعادة مكانته القديمة، في بعض فترات التبدل التي غيرت فيها مؤسسة المصلحة الاجتماعية من قيم المؤسسة الدينية الفوقية، أو على أساس أن «النزعة اللاشرعية ليست عرضاً أو نقصاً لا مرد له.. والمنع في القوانين ليس فضيلتها الوحيدة، بل (يعني أنها أي القوانين) تسن أيضا لتقنين طرق مراوغة القانون نفسه» حسب فوكو[28].

وهذا يقتضي من وجه آخر أن وهج المراوغة ودرجة قبولها مرتبط بوهج التشريع نفسه. وربما يجوز لنا هنا أن نستشهد بقصيدة كعب بن زهير (بانت سعاد) التي كانت جائزتها بردة الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم. بدون الإسهاب في طبيعة شخصية الشاعر، وتاريخه قبلها، وتفاصيل القصيدة ذاتها، وعلى من ألقاها؟

وعندما أخذ وهج الشريعة نفسه في التواري في فترات لاحقة، لازمه خفوت وهج المراوغة ذاته. ولكن ذاكرة المراوغة بقيت في (لاوعي) الشعراء.

ومهما قيل عن أن الخطاب السائد في جانبه السلبي نحو الشعر لا يشكل عائقاً أمام الإبداع إلا أن الشاعر الفصيح بصفته فرداً من الطليعة

الثقافية لا يستطيع أن يغفل ما يعرفه دائماً وهو أن وراء الأكمة ما وراءها، وأن هناك خطاباً تقليدياً يتربص بأي تجاوز إبداعي في كافة مناحي الحياة.

* * *

يقول عبدالله بلخير في بدايات تأسيس المملكة: «كانت أمتي فجراً مضيئاً في ظلمات الماضي السحيق، وأصبحت بصيصاً خابياً في نور الحضارة الجديد»[29].

ويقول أحمد العربي عن المرحلة السابقة «لم يكن الأدب الحجازي سوى بضع منظومات وكتابات سقيمة المعنى واهية السبك ملتوية الأسلوب» ويعزو ذلك إلى «العقم الأدبي الذي منيت به الأفكار في تلك الحقبة المشؤومة»[30].

الحاجة الضاغطة التي فرضتها الظروف المستجدة وضعف الشعر في المرحلة السابقة، خلق فراغاً كان حله الناجز هو البحث عن مرجعيات أخرى غريبة عن المجتمع وقد أخذت هذه المرجعيات أشكالاً مختلفة؛ إما غربة في الزمان ويمثلها المحافظون الذين عادوا إلى الشعر العربي القديم يقلدونه، أو غربة في المكان بتقليد المجتمعات العربية الأخرى.

كان كل فريق على وعي تام بغربة مرجعيته ويتبناها على هذا الأساس ويدافع عنها مما يمكن اعتباره اعترافاً مباشراً بأن البعد الجمالي تابع للبعد الفكري؛ يقول العواد «نحن في القرن العشرين المملوء بالمكتشفات والمخترعات لا في القرن السادس، عصر الفأس والجمل والهراوة والقدوم والحيزبون»[31] فهو يرى «أن التطور هو الانسلاخ من الماضي بما له وما عليه»[32].

في حين يرى الغزاوي «المحافظة على أساليب اللغة العربية

الفصحى وأن يقتفي الناشئة آثار السلف في كافة تعبيراتهم عن مختلف الشئون والأغراض (فهي) خير بديل عن [الأرواح المتمردة] وأشباهها المحشوة بطانتها من استبرق الزيغ والضلال «ويعتبرها أكبر هادم يعمل معاوله في حياتنا الأدبية»[33].

يظن من يقرأ مثل هذين الرأيين المتناقضين أن هناك اختلافا كبيراً على مستوى التطبيق، ولكن الأمر لم يكن كذلك؛ في (الساحر العظيم) يهاجم العواد قصيدة لحمزة شحاتة ويصوبها على هذا النحو:

وأذاع الأب السخيف نشيداً (لم أهواك) جاعلاً عنوانه
جاء فيه (ولا أسومك لوماً) قالها للحبيب يبغي حنانه
لو له قلت (لا أسومك بيعاً) كنت أنقى بلاغة وإبانه[34]

ولم تكن رؤية النقاد بعيدة عن رؤية العواد؛ فهذا عبدالجبار يقف عند الشكل الخارجي ويقول عن شحاتة «ننوه بتطوره الفني من الشعر العمودي إلى الشعر المتحرر»[35].

فمن الواضح أن الفرق على مستوى الرؤية والجماليات لا يكاد يذكر، فما هو الداعي لكل تلك القنابل المتبادلة؟ إنها مسألة الحل والعقد التي بدأت تنتقل من مفهومها الديني والسياسي لتنتظم المفهوم الأدبي وكأنها تستعيد أصلها الثقافي الذي سبق رحلتها من الحكمة إلى التوظيف السياسي والبعد الديني.

والشعراء بوصفهم من بؤر السلطة. فإنه يلاحظ ظهور علاقة بين الممارسة السياسية والخطاب الشعري.. والصفة التي منحت للشاعر والوضع الذي منح له وهذا ما يسميه فوكو (الطريق الثالث للانتظام: أي [العلاقات الخطابية/ بباقي الأوساط غير الخطابية][36].

في هذا الجو بدأت إحدى السمات التي ستلازم الشعر السعودي في فترات تالية، وهي سمة تستمد جذورها من أدبيات السلطة أو المؤسسة الرسمية، كانت فترة نادرة من التاريخ تواشجت فيها بنية الحل والعقد إلى درجة التماهي بين الخطاب السياسي والاجتماعي والشعر. فكان الشعر والحوار حول الشعر يدور في فلك الخطاب مما جعله مبتعداً عن تطوره الطبيعي على مستوى الجماليات.

ويلاحظ أن العبارات والجمل الشعرية والنقدية أصبحت تتخطى كلمات مثل: (الزيغ والضلال) التي وردت في عبارات الغزاوي وصارت تنطوي على مفردات من قاموس الجريمة أو الحرب أو السياسة.. «فتنتقل الكلمات من الوصف إلى الملاحظة»[37] وتحيل إلى وسط خطابي متوتر.

لقد روع الشعر الأصيل عصابة تأولت الشعر الفصيح المنضدا
يقولون إن الشعر حر ولم نكن لنعلم في شعر إماء وأعبدا[38]

يقول فؤاد شاكر:

لم يمتنا إلا الجمود فهيا حاربوه بالهدم ياشعراء
أنتم أنتم وليس سواكم جيشنا حين تشكل الهيجاء
حاربوه بقسوة فهو خصم لا يحابي بل حية رقطاء
حاربوه بحكمة ودهاء إنما آلة الحروب الدهاء[39]

وامتدح الفلالي العامودي لقوله:

فالسلطة قوة. والحرب من مفردات القوة [أو فضاء القوة] والعنف ملازم للقوة أو فضاء القوة - العنف ملازم للقوة أو نتيجة تترتب عنها وليس عنصراً مكوناً لها[40].

* * *

كانت مرجعية المحافظين واضحة ومعروفة، ولكنها لم تستطع التواصل مع روح العصر، ولم يكن نصيبها من المرجعية للماضي يتعدى الشكل فمع أن «الماضي جوهري بالنسبة لكينونة الخطاب الذي يستبعده (أو يستحضره) لكنه ليس جوهرياً على مستوى خصوصية الإبداع.. ولذلك لم يحتفظ التقليديون من الماضي سوى بالشكل»[41].

أما المجددون فقد تنقلوا من مرجعية إلى أخرى، تأثروا في البداية بأدباء المهجر و«قلدوهم في أفكارهم وطرائقهم»[42] في حين أن «أثر الثقافة المصرية لم يبد بوضوح إلا في الفترات اللاحقة»[43] ويبالغ عبدالجبار في أثر الثقافة المصرية فيورد أن «عدد الأهرام يباع بألف ريال»[44] ومن المعروف أن هذا مبلغ ضخم بمقاييس ذلك الزمان.

واشتهر العواد بأنه «داعية مدرسة أبولو في الحجاز»[45].

ولم يكن العواد هو الوحيد في هذا المضمار فقد «أخذ لفيف من الشعراء.. يولون وجوههم شطر مصر وآخرون نحو الشام والعراق.. فالأسلوب والصور وطرائق التفكير والتعبير تجري كلها مجرى ما يقرءونه لشعراء مصر وسوريا والعراق»[46].

* * *

وكان التأثر يتركز في النواحي الفكرية في حين تأتي النواحي الفنية بمثابة التابع. عندما أسس العواد رابطة أدبيه سماها (فكفن) وهي كلمة منحوتة من كلمتي (فكر وفن) ويلاحظ تقديم الفكر على الفن.

كان العواد بدعاواه الصاخبة يريد أن يقوم بعملية حل ليعقد عقداً جديداً مغايراً للعقد السابق في الشعر وفي الخطاب الاجتماعي. سبيله إلى ذلك تكريس صورة الشاعر المثقف الشامل متنوع المعارف، فيصف نفسه أنه من «أناس تصفحوا كل سطر، ومشوا ضاربين في كل قفر، واجتبوا في مسيرهم كل زهر»[47] ويقول:

أنا ذلك الوحي الأليم أجيء بالفكر الأليم

.....

ويرى أن على الشاعر معرفة كل شيء، ويرفض أن يطرح الشاعر سؤالاً لا يعرف الإجابة عليه، ويسمي مثل هذا النوع من الأسئلة بالسؤال النؤوم؛ يقول معرضاً بشاعر منافس ومنتقداً قصيدته:

ثم لا فكر لا حقيقة لا إفصا ح لا نور لا دفاع قويا

ليس فيها الجواب يرسله الشا عر يستتبع السؤال النؤوما[48]

وهذه الصفات التي سردها العواد تكاد تكون صفات نثرية، والنثر هو أطول طريق إلى الشعر. ولكن تفكيك العقد القديم يقتضي إقناع الناس بقدرة وأهلية الأديب قبل أن يقرءوا شعره. فالعلاقات التي تقوم عند المبدع بين النظرية والتطبيق «يمكن وصفها باعتبارها العلاقات الرابطة بين برنامج وتحقيقه. يكفي لذلك قبول تحول الجمل الخبرية التقريرية للنظرية إلى جمل تقنينية إلزامية»[49].

وهذا ينطبق على العواد، ونرى ما يشبه ذلك عند حمزة شحاتة ولكن بصورة أخرى فقد انعكست رؤاه التأملية والفلسفية في الحياة والكون على شعره.

ويشير معاصروا العواد أنه «تأثر في أول أمره بقاسم زينل فقد كان صاحب آراء حضارية وإن كان في بعضها تطرف، فكل ما أخذ على العواد كان من انطباعه بقاسم زينل وهو أخ للحاج محمد حسين زينل مؤسس مدرسة الفلاح»[50].

واعتبروا أنه «أسس مدرسة فكرية جديدة في زمن كانت فيه الكلمة المعبرة القوية مروقاً وإثماً وشعوذة»[51].

واشتكاه إلى الدولة جمع من شيوخ الطرق وطوائف المطوفين مطالبين بإعدامه أو نفيه خارج البلاد[52].

ولكن أجنحة التحديث في السلطة لم تحبذ هذا الاقتراح وآثرت حل الأمر بطريقتين:

الأولى: إقناع أصحاب الشكوى أن العواد شاعر وكاتب ويمكنهم الرد عليه بنفس الطريقة.

والثانية: تكليف رئيس تحرير الجريدة الرسمية يوسف ياسين بالرد على العواد في عدة حلقات لامتصاص غضب من تأثرت مصالحهم بأفكاره.

وسوف نعود لهذه السمات التي تميز بها العواد وجعلته الشخصية المحورية في مرحلة الطفرة السياسية التي تمثلت في إنشاء دولة مركزية مستقلة في الجزيرة العربية لأول مرة منذ عشرات القرون. عندما نعرض لشخصية محورية أخرى مماثلة في مرحلة الطفرة الاقتصادية. وهما المرحلتان اللتان اشتبك فيهما الخطاب الشعري مع الخطاب الاجتماعي في مواجهة صريحة ومكشوفة.

* * *

سرعان مانضب معين هذه المرحلة لعدة أسباب أهمها:

1 - تزايد أعداد الخريجين بطريقة تدريجية، وعودة المبتعثين الأوائل فانتقلت بوصلة التوظيف في الوظائف الحكومية عن الأدباء، فلم يعد الأدب هو مكتب التوظيف الذي يزود الدوائر الحكومية بالموظفين.

2 - انتهاء الوضع السائل، واستقرار الدولة وانحيازها إلى الأغلبية الاجتماعية المرتهنة للخطاب الاجتماعي المهيمن. وتبلور ذلك في

صيغة قرارات حكومية، أشهرها نظام المطبوعات الذي جاء في المادة الثامنة والعشرين منه:

«لا يجوز للصحف نشر ما يدعو إلى الضلال أو الإلحاد أو المبادئ الهدامة أو يخالف العرف والتقاليد لهذه البلاد»[53].

أما المادة الثانية والخمسون من نفس النظام، وهي مادة العقوبات التقديرية فقد اعتبرت «سيفا مصلتاً على رقاب الطابعين والناشرين والصحفيين والمفكرين؛ فتبعث فيهم الخوف والتردد والجبن والخور وتعوقهم عن أداء رسالتهم السامية نحو وطنهم وأمتهم»[54].

ومع أن الشعر في هذه المرحلة قد أحدث هزة نوعية على مستوى الخطاب إلا أنه لم يترك الكثير على مستوى الجماليات، عدا حل العقد القديم المتمثل في شعر الكلاسيكية الميتة، وتحرير المفردة الشعرية من التقعر اللغوي، والانفتاح على ثقافة العصر بالدرجة التي سمحت بها ظروف عصره.

يقول الفلالي «إن كان هذا الشعر يصيب الناس بالدهشة قبل عشرين سنة فهو يصيبهم بالدهشة الآن.. مع الفارق بين الدهشتين»[55].

وجاءت العبارة الختامية لهذه المرحلة من عبدالجبار الذي رأى أن دعوة التجديد كانت «أكبر كثيراً من طاقتهم عليه - ومن هؤلاء العواد الذي تزعم هذه الحركة وبشر بها في كتابه (خواطر مصرحة).. ومن هنا جاءت النزعة الرومانسية وشعر التأمل الذهني»[56].

ويعزو ناصر الرشيد في دراسته عن الخطاب النقدي عند مدرسة التصنيف:

«تفسير [عبدالجبار] لظهور الاتجاه الرومانسي بالتناقض بين الطموح والإمكان بين التوق إلى الحلم والاصطدام بالواقع»[57].

لقد استنفدت هذه الانتفاضة قوة دفعها أمام سطوة الخطاب السائد وعدم جاهزية المجتمع للانسلاخ من هذا الوضع المتجذر. أو كما قال الفوزان بأن «دعاة التحرر قلتهم جعلت آراءهم مغلوبة»[58] وهي قلة عددية ومعنوية في الوقت ذاته.

واعتبرها الغذامي «تجربة وحيدة، كان العواد هو رمزها وأستاذها»[59] ولكنه لم يكسر عمود الشعر أو يكتب النص المضاد، ولم يدفع بالتجربة إلى آفاق تخليق النموذج القادر على التأثير في محيطه الثقافي، وظل رائداً وعلامة على الطريق.

«كان للذاكرة الموقعة سيطرة على القصيدة عند جماعة الإحياء، فمساحة الموروث في قصائدهم أوسع من مساحة الوجدان، على عكس شعراء الديوان وأبولو والرومانسيين العرب بشكل عام الذين مسحوا الصياغة الموروثة عن العمود الشعري وألبسوه حللا شعرية جديدة تمتح من الخيال والوجدان أكثر مما تمتح من الذاكرة»[60].

فبعد فترة من الجمود كان التغيير السياسي أوحى في خلد الأدباء على الأقل .. بوجود وضع سائل قابل للتشكيل.. ولكنهم مع تقدم الزمن واستقرار الأوضاع وجدوا أن خيالهم قد ذهب بعيداً في هذا الخصوص إضافة إلى المتغيرات الخارجية.. الإطار الإقليمي.

* * *

بانتهاء هذه المرحلة ابتعد الشعراء إرادياً بشكل أكبر عن الدائرة المحلية ونبض الشعب أو مشاكله، وأخذ هذا الابتعاد صورتين:

الأولى: الابتعاد إلى الدائرة القومية وكان أهم مظاهر هذا الابتعاد الانغماس في الناصرية، والاهتمام بمشاكل الشعوب العربية وقضاياها القومية. وتقليد الأدباء العرب في الأقطار الأخرى.

والثانية: الإغراق في الذاتية والشعر الوجداني.

والانتقال للدائرة القومية أو الانغماس في الذاتية أعفاهم من الاشتباك مع الخطاب المهيمن .

ويصف عبدالجبار أشعار القوميين بأنه «يغلب عليها الانفعال الشديد» وبصفته قومياً يضيف «المستند إلى الإدراك السليم»[61].

ويورد قصيدة لعلي غسال «استوحاها من الكلمة النارية التي فاه بها الرئيس جمال عبدالناصر وهي الزحف الكبير»[62].

وقصيدة أخرى لمحمد سعيد المسلم يقول فيها[63]:

وكل جلاد سيجتاحه في كل قطر منه ثوار
وموكب البعث سيجتثه فليس يبقي منه ديار

المهم أي شئ في الدائرة القومية؛ الناصرية، البعث. لا فرق، فالمراد هو تحاشي الخطاب المحلي.

ويؤكد عبدالجبار قصدية الابتعاد عن الشأن المحلي حين يصف طريقة تعاطي الأدباء مع المرجعيات الخارجية، وبأن ذلك يتم في الخفاء أو ما يشبه الخفاء فيقول:

«تهب تيارات من الاشتراكية والواقعية وتأثر بها الأدب في مصر وسوريا والعراق وغيرها من البلدان العربية وكان لا بد أن يصل شيء منها خلسة إلى قلب الجزيرة العربية فيتأثر بها»[64].

وكلمة خلسة هنا ليس المقصود بها معناها الظاهر؛ أي أنها تتم بعيداً عن أعين الدولة والناس، بل تعني أن هذا الأمر لا يوظف للاشتباك مباشرة مع مقولات الخطاب المحلي.

وهذا التكتيك كان بإرادة الشعراء أنفسهم، وهو يشابه التكتيك

الذي استخدمه الخطاب المحلي فيما بعد للحكم بالتغريب على الروايات المتمردة على تفاصيله. ولكن هذه المرة بطريقة أخرى وهي عدم السماح لها بالدخول الرسمي وتركها في الخارج بجوار مرجعيات الشعراء، ولابأس بعد ذلك من دخولها خلسة على قاعدة (أكرب وجهك وأرخ يدك).

وترتب على هذه الغربة محاولة انتحال التجارب الشخصية لشعراء من بيئات عربية أخرى في غياب التجربة النابعة من سياقها الاجتماعي.

وتقليد نماذج لشعراء من خارج الحدود؛ مثل قصيدة (أخي) لميخائيل نعيمة بالمقارنة مع قصيدة (أخي لاتبك أو تحزن) للعطار[65].

وقصيدة معروف الرصافي مقارنة بقصيدة أحمد العربي (اليتيم في العيد)[66].

ويذكر ابن إدريس أن ناصر أبو حيمد متأثر ببول فاليري، وعثمان ابن سيار متأثر بروح الشاعر القروي رشيد سليم الخوري[67].

هذه الغربة سببت نوعاً من الاستلاب.. وكادالشعراء يتحولوا إلى كائنات شفافة.. والشعر إلى ما يشبه الزهور المجففة.

ومن أثر ذلك أن تسربت الغربة إلى ذوات الشعراء أنفسهم؛ فانتقلت من غربة مرجعية ضبابية إلى غربة نفسية وهم ومعاناة شخصية.

يقول حسن القرشي[68]:

أنا في هذه الحياة غريب خافت الجرس في صحارى الزمان

ويقول[69]:

أنا غربة في ضمير الزمان وهمس شقي هنا مطرح

ويقول أحمد قنديل[70]:

وكـأنـي والـنـاس حـولـي لاهـو ن فـريـد عـنـهـم غـريـب بـجـنـسـي
غـريـبـة تـكـرب الـفـؤاد وتـشـقـيـ ـه إلـى أن يـقـر فـيـك ويمـسـي

ويقول محمد سعيد المسلم[71]:

طـريـقـي وعـر ممـل مـخـيـف وسـيـري فـيـه وئـيـد رتـيـب
تحـسـسـتـه شـائـكـاً مـوحـشـاً وقـد عـدت فـيـه كـأنـي غـريـب

ويقول محمد عامر الرميح[72]:

ترى أي صوت غريب؟

تحدر من خلف خلف الغيوب

ينادي تعال إلي

تعال أضمك بين يدي

ومادام ذلك كذلك أي التذبذب بين غربة مكانية وغربة ذاتية، فالأمور على ما يرام ماداموا لم يقتربوا من الخطاب المحلي.

حتى ولو قال عبدالجبار إن:

بعضهم «اعتنق الناصرية مذهب عبد الناصر ودانوا بفلسفته (؟) في السياسة والحياة»؟[73]. حتى ولو قال!.

حتى ولو وصف أحدهم بأنه «يدين بالناصرية ويعجب بالرئيس جمال عبدالناصر»؟[74]. حتى ولو وصف!.

مادام يلعب بعيداً عن الخطاب المحلي.

* * *

ومن أبرز السمات التي تتسم بها هذه المرحلة كما يقول الفوزان:

«خفوت حركات الصراع بين أنصار الاتباع والابتداع واختفاء صوت أنصار الاتباع وارتفاع صوت دعاة التحرر في الفن»[75].

ولكنه لم يفطن إلى أن هذا أمر طبيعي لأن الشعر ابتعد عن ثنائية الحل والعقد على المستوى المحلي. التي كانت سبب هذا الصراع أساساً. ومن المهم الإشارة إلى أن هذا الانزواء سمح بظهور مئات الشعراء على المستوى الكمي بدون كثير طائل على المستوى الفني.

ويضيف الفوزان:

«وقد تعددت مذاهبهم الشعرية واتجاهاتهم الفنية فاستعملوا في عرض مضامين شعرهم الأشكال الجديدة من شعر مرسل وحر ومنثور وبرزت لديهم سمات الرومانسية والرمزية والواقعية وغيرها من الاتجاهات الفنية الموجودة في الاتجاهات العالمية الحديثة كما استهوت معظمهم النزعات المضمونية الحديثة من إنسانية واجتماعية وقومية وفلسفية ووصفية وغيرها وقد جاء ذلك نتيجة الانفتاح على العالم الغربي والحرية الأدبية التي جعلت الشاعر حراً في المذهب الذي يختاره لعرض إنتاجه دون أن يخاف على إنتاجه من الكساد أو هدم المغرضين من النقاد»[76].

كيف يمكننا الجمع بين ما أورده الفوزان وما ذكره أحمد محمد جمال في بحثه المقدم لمؤتمر الأدباء السعوديين الذي عقد بمكة عام 1394هـ وأكد فيه أن أدبنا ضعيف وراكد ولذلك فهو لا شخصية له. وعزا ذلك إلى فقدان الحرية الأدبية.

الجواب الذي لم يوضحه الفوزان هو أن الشعر في هذه المرحلة ابتعد عن مشاكسة الخطاب المحلي المهيمن، ولذلك فإن بإمكانه أن يقول ما شاء ويفعل ما يريد.

في حين أن أحمد محمد جمال لا يقيم وزناً لكل ما ذكره الفوزان

لأنه لاقيمة للأدب عنده ما لم يشتبك مع الخطاب. وإن كان جمال - بحكم خلفيته - يريد أن يكون هذا الاشتباك متماهياً مع الخطاب المحلي وهو ما سماه في نفس البحث بالأدب الإسلامي.

* * *

وهذه الفترة تعتبر فترة انقطاع من جهة مجادلة الخطاب المحلي التي توقفت عند العواد.

يقول الغذامي «ظل العواد وحيداً منذ ظهوره في عشرينات القرن العشرين، إلى حين ظهر... جيل محمد العلي وسعد الحميدين وأحمد الصالح وعلي الدميني»[77].

وفيها تحقق بعض المظاهر من جهة التناول الفني وخصوصاً على مستوى الشكل ولكن اعتمادها على المرجعيات الخارجية أبقى أغلب هذه المظاهر بعيدة عن سياق التطور الطبيعي لإنتاج الجيل السابق.

وهي وإن أنجزت تنوعاً على مستوى المضامين ألا أنها ظلت تفتقد عمقها المحلي، لأن مصدرها يأتي خلسة وبعيداً عن نبض حياة المجتمع وحاجاته وآماله وتطلعاته.

* * *

تنبئ عبارة أحمد محمد جمال أمام مؤتمر الأدباء السعوديين عن نوع من الاحتقان، فقد قيلت إبان تباشير الطفرة الاقتصادية الناجمة عن ارتفاع أسعار البترول بعد حرب 1973م وما صاحبها من إيقاف تصديره إلى بعض الدول الغربية.

إضافة إلى اتساع قاعدة التعليم والوعي في المجتمع السعودي، وتفاعله مع مقتضيات تلك الطفرة. فمرة أخرى عاد الوضع سيالاً وقابلاً لتشكيل جديد، على غرار ما حدث إبان الطفرة السياسية في بداية

تأسيس الدولة. وأصبح الوضع مهيأ لنوع من «التحولات التي تعمل كتأسيس وتجديد للتأسيس»[78].

* * *

بعد مؤتمر الأدباء السعوديين بعام واحد صدر ديوان (رسوم على الحائط) لسعد الحميدين؛ الذي اعتبره العظمة رائداً ثانياً بعد محمد حسن عواد[79].

كان هذا الديوان وما تلاه من دواوين الحميدين نقلة نوعية لخلخلة الخطاب السائد على مستويات عدة، بصورة أكثر كفاءة وصلابة من تجربة جيل العواد.

فقد استمر الحميدين «من ديوان إلى ديوان ومن اختراق إلى اختراق» حسب عبارة الغذامي[80].

الذي يضيف «إن ظهور الديوان - بعد فترة من النشر العابر في الصحافة - يعني أننا أمام جيل جاد ومؤمن بتجربته، ومصر عليها، وهذا ما أعطى ظهور الديوان معنى رمزياً ودلالة في التحول المفصلي للحدث الثقافي. فكان بمثابة التحدي وإعلان الحرب المضادة»[81].

وهكذا أصبحت القصيدة الجديدة في ذلك الوقت بمثابة الملاذ عن رقابة الخطاب الاجتماعي المهيمن.

يقول علي الدميني «غدت كتابة قصيدة التفعيلة بالنسبة لي معادلاً لممارسة حرية التعبير، وأداة للتغيير»[82].

في البداية لم يفطن سدنة الخطاب لهذا الأمر. وبدا كأن المسألة لا تتعدى مجرد التنفيس (بالشخبطة) على جدران الخطاب كما يفعل المراهقون.

ولكن حدث جدل بين مجموعة من الأدباء الشباب في ذلك الوقت

حول البنية والبنية المتحولة نبه إلى خطورة الأمر على بنية الخطاب نفسه، ولفت الأنظار إلى أن هناك أفقاً جديداً بدأ يظهر، والخطاب الاجتماعي أساساً من عاداته العريقة أنه ينظر دائماً بريبة إلى أي جديد، فانطلقت الهمهمات التي سرعان ما تحولت إلى صيحات بالتفسيق والتكفير.

وجاء «كتاب أحمد فرح عقيلان المعنون جناية الشعر الحر وفيه نسب كل الشرور والآثام التي أصابت الأمة والتي ستصيبها أيضاً، واعتبر هذا الشعر كارثة حضارية وثقافية وأمنية إضافة إلى أنها كارثة ذوقية وتربوية»[83].

وهبت «القوى المحافظة... ضد العقلانية والتحديث» وتمثل ذلك إضافة لكتاب عقيلان في «إيقاف ملحق المربد الشعري بجريدة اليوم وفيما حواه شريط سعيد الغامدي وكتاب عوض القرني (الحداثة في ميزان الإسلام) وفي مجزرة الحداثة» كما يقول علي الدميني[84].

ومرة أخرى عادت مفردات الحرب والإيذاء الجسدي تتسلل إلى وصف الخطاب حول الشعر في تلك الفترة؛ لأن الاعتراض فكري بالدرجة الأولى وليس جمالياً.

يقول الغذامي:

«جاءت النذر الشعرية بقصائد ذات نسق خاص ومختلف.. وكان الجواب عليها هو رفضها والتشهير بأصحابها والوقوف في وجوههم.. كان ظهور شعراء شباب مثل محمد العلي وسعد الحميدين وأحمد الصالح وعلي الدميني بمثابة الضربة المدوية على الرؤوس إذ لم يعد الشعر الحديث حدثاً عراقياً أو مصرياً أو شامياً ولكنه جاء إلى عقر الدار ومن أبناء الدار»[85].

ويضيف:

«كان الحدث قوياً وصادماً حتى لقد صارت عبارة الشعر الحر مسبة ومصدر تخويف وتشكيك ثم تلتها كلمة الحداثة لتزيد النار اشتعالاً ووقوداً»[86].

* * *

وكما اعتمد اشتباك الخطاب الشعري مع الخطاب الاجتماعي في مرحلة التأسيس على رائد هو العواد، كان بمثابة النواة التي تشرنقت حولها آليات الاشتباك وقضاياه، أعادت مقولة الأجيال تكريس ريادة الحميدين للمرحلة الثانية من هذا الاشتباك من خلال إعادة نموذج المثقف الشامل.

وهو ما اجتهد عبدالله أبو هيف في إثباته لسعد الحميدين.. الذي قال عنه أنه عرف علم الأوائل والأواخر؛ ورصد ذلك على تسع صفحات من كتابه عن الحداثة في الشعر السعودي (من ص 36 - إلى ص 44).

وما أكده الدكتور الغذامي[86] من أثره على المستوى الصحفي بإشرافه لفترة طويلة وراسخة على أهم ملحق ثقافي في منطقة الخليج (الملحق الأدبي في جريدة الرياض).

واعتبر أن: «مدرسة الحميدين تقدم النظريات والنصوص والإبداع وتغرس البصيرة الجديدة وتواجه الذاكرة بالحوار والجدل العلمي المعرفي المثابر»[87].

لإثبات أن هذا الرائد حجة ثبت في مجاله.. وأن رؤيته التي سهر عليها جاذبة للمريدين والمقلدين في مقابل الوثوقية التاريخية للاتجاه المغاير.

ميزة أخرى يذكرها الغذامي للحميدين يقول عن شعره إنه:

«شعر يحمل مخزون الجزيرة العربية الواقعي واليومي في معجمه

ورموزه وتنغيماته وفي جوه النفسي والذهني» ويضيف أنه «لوحة إنسانية.. فيها الإنسان الريفي بكل سماته لباساً ورقصاً وهموماً ولغة وإيقاعاً... حتى أنك وأنت تقرأ نصوصه لتحس بسير الأرض والناس العاديين والمهمشين وتحس بإيقاع الزار والمجرور والهجيني، نحس بالأغنية الشعبية والأهازيج، وترى وجوه الناس وألوانهم وروائحهم من الطائف وجبال الحجاز إلى سهول نجد ووديانها»[88].

وهذا يذكرنا بمقولة عبدالجبار في صدر هذه الورقة من انفصال الشعر عن لغة الشعب. إذاً هذا الرائد أعاد الأمور إلى نصابها.

وهذا يماثل ما قالته نجاة محمد حسن عواد عن والدها بأنه «يحب جداً الشعر النبطي ويطرب له إذ كان يتذوق فيه حلاوة العبارة، وصدق الأحاسيس وجمال النغم»[89].

وأغلب الدارسين الذين بنوا بحوثهم على مقولة الأجيال يكادون يتفقون على أن الحميدين هو الرائد الثاني في هذا المجال، ولا يخالفهم سوى علي الدميني؛ الذي يعتبر أن محمد العلي هو الذي «يمثل خلاصة هذه التجربة وحداثتها على صعيد الكتابة الثقافية، والقراءة النقدية، والإبداع الشعري» ولكنه يعود فيستدرك «إنه شاعر مقل وزاهد في الضجيج والأضواء إلا أن قصائده العديدة التي لم تنشر في أزمنة كتابتها كانت توزع بين الأصدقاء والمهتمين، وقد شكلت مركز استقطاب تتمحور حوله الشعرية الجديدة بما توفرت عليه من حساسية لغوية متفردة، وخصوبة تصويرية مكثفة، ورؤية فكرية ثاقبة، ومخيلة خلاقة» ثم أورد مقطعاً من قصيدته (لا ماء في الماء):

ما الذي سوف يبقى إذا رحت أنزع عنك الأساطير

أرمي المحار الذي في الخيال إلى الوهم

ماذا سأصنع بالأرق العذب

بالجارحات الأنيقات

إما لقيتك دون الضباب الجميل

كما أنت .. كوني كما أنت

معتكراً غارقاً في السفوح البعيدة

مختلطاً بالثمار

ومكتئباً كالعيون الوحيدة

بيني وبينك هذا الضباب

الذي يمنح الحلم أشواقه

يمنح الوهم أجنحة الماء

ها أنت فيه غوي

كأرجوحة من هديل»(90).

ولكن يظل رأي الدميني مرجوحاً؛ ففي هذا السياق يقول محمد القشعمي عن العلي إنه:

«من القلائل المتمسكين بالمثل العربي القائل: إذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب»(91).

ربما بسبب انزوائه المذهبي عن متن الخطاب السائد مما جعل تأثيره المباشر محدوداً، رغم تميزه من الناحية الفنية، بعكس الحميدين الذي لا يعاني مثل هذا التوجس.

فالمسألة في الأساس «ليست مجرد ثورة فنية جمالية بل هي تحول ثقافي نوعي يمس التركيبة النفسية والتاريخية لأمة العرب في جزيرتهم ومستودع عروبتهم» حسب الغذامي(92).

ومما يلفت النظر أن تركيز المهاجمين في الدرجة الأولى كان على

الغموض لأنه أهم ما يؤرق الخطاب السائد الذي يحرص على الاستمرار في فرض سلوك بعينه على كثرة من الناس بعينهم، هم مجموع الناس الذين يعتبرهم الخطاب السائد من رعاياه، وممتلكاته الخاصة. والاحتفاظ بهم فيما يشبه السجن الكبير، الذي من سماته كما يقول فوكو «انكشاف الداخل انكشافاً يمكن الإحاطة به بنظرة واحدة»[93].

ومما يؤيد ذلك أن الشعر الحر وجد منذ مرحلة مبكرة، ولم يهاجمه أحد؛ فالعواد قال منذ الخمسينات الهجرية:

لقد حان أن تستحيل المدامع يا موطني
إلى بسمات وضاء
وأشياء لم تعلن
وأن تتقوى بعزم
كرهت له أن يني
وتدفع شبانك الطامحين إلى المعليات
لتنعش روح الأمل
أفق استمع
ثم ألق بها نظرة للجوم
تريك أشعة نجم
يضئ بليل بهيم
بدا كالسها»[94].

وعبدالله عبدالجبار - على الأرجح - يقول في منتصف السبعينات الهجرية:

سيدتي

مازال بيتنا الكبير مغلقاً

مسمر الأبواب

يعسكر الظلام حول سوره

ويزحف التراب

وينصب الصمت على دروبه

مشانق الإرهاب (التيارات)

إذاً ليست القضية الشعر الحر، بل الغموض الذي يستبطن نزعة التخفي والتلون والتحدي.

يقول الغذامي «كان ظهور جيل الحميدين إذاً هو التحدي الأول والمباشر للنسق المحافظ وذلك لأنه ظهر في الوسط الثقافي السعودي، ومن داخل الدار شباب يافعون يتحدّون ثقافة عمرها قرون»[95].

المسألة الثانية بعد الغموض هي استدعاء الشخصيات والأحداث التراثية والأسطورية، وكان هذا أحد مرتكزات المفاصلة؛ لأنه أخذ شكل «الخلاف بين وجهتي نظر لشريحتين اجتماعيتين فكريتين واحدة ترى في التراث قيمة سكونية ثابته والأخرى ترى التراث قوة حيوية متحركة تخضع لخيارات الإنسان لا العكس»[95].

فقد حذق هؤلاء الشعراء لعبة الخطاب الاجتماعي نفسه القائم على الانتقائية من التراث والقيام بعملية مونتاج تناسب رؤيته وتستبعد التفاصيل المضادة. فقاموا بنفس العملية بشكل معكوس وبمقاطع مضادة للخطاب الاجتماعي «إن لم يكن بعضها محرماً» حسب عبارة العظمة[96].

فكثر في أشعارهم استدعاء الصعاليك رمز الخروج على المجتمع في قصائد مثل:

(الشنفرى يدخل القرية ليلاً) لصالح الصالح

(علي يراسل عروة بن الورد) لمحمد الدميني

(عروة بن الورد) لأحمد بافقيه

واستخدام الرمز والأسطورة لتجاوز الشريعة والعودة إلى الشاعر العراف «جئت عرافاً لهذا الرمل» الثبيتي.

وعبدالعزيز العجلان في (هكذا غنى سطيح) يلبس ثوب العراف القديم ليعبر عن شجون معاصرة.

واستدعاء مكنونات اللغة وافتراع تجلياتها، كما فعل عبدالله عبدالرحمن الزيد الذي تمكن بحكم براعته اللغوية من استخلاص وهج اللغة من تحت رماد الخطاب.

وعلي الدميني في (الخبت) يستعيد طرفة بن العبد (وسيرته) فيصوغ منها رؤياه عن ثنائية (الغربة والنفي) والانتماء للعشيرة والنخوة حيال كوارثها. وربما كان الخطاب السائد أحد هذه الكوارث، هذا الخطاب الذي يشبه البعير الأجرب الأسطوري الذي يلتهم بقايا الناس والأمهات والأطفال.

كل تلك القصائد «لم تعد غنائية بل هي خطاب في الثقافة ونسق ذهني ووجداني مما يجعلها علامة ثقافية ومدلولاً نسقياً في تكوين الخطاب عن الذات وعن الآخر.. والزمن الفني لتاريخ النص والذات»[98].

وفي النهاية الخطابية لتلك الفترة عاد الحميدين إلى نوع من التسليم بقوة الخطاب المضاد؛ يتساءل د. نذير العظمة عن حوافز الكثافة

في شعر الحميدين «هل لأن الشاعر يخشى أن يفصح عما يختلج في صدره مرة واحدة؟»[99].

ويضيف «يتقنع بعض شعره بغلالة من الغموض خوفاً من الرقابة الاجتماعية التي لها حضور لا في فكر الشاعر وإبداعه بل في تعبيره وسلوكه اليومي حتى أنها غالباً ما تتحول إلى رقابة ذاتية»[100].

ويستهل الحميدين ديوانه (وللرماد نهاراته) بعبارة كافكا:

«لدي مطرقة قوية لكني لا أستطيع أن أستعملها لأن مقبضها يشتعل»[101].

ويلخص علي الدميني أسباب ذلك بالوعي أن:

«الظروف الخاصة ببلادنا سياسياً ودينياً وثقافياً كانت تعمل على ترسيخ آليات الممانعة ورفض كافة أشكال الاختراقات الفكرية والإبداعية ومن ذلك موقفها من التحديث ومن قصيدة الشعر الحر»[102].

لم تقتصر المسألة على ذلك، بل حدثت أمور أعظم حيث سبق أن تسلل إلى المملكة تدريجياً فئات أصولية من مصر والشام كانت تعمل خلف الكواليس لتنفيذ أجنداتها الخاصة، وتجلت قوة تأثيرها حين نجحت بالتحالف مع بعض الأجنحة في المؤسسة الدينية التقليدية وعدد من العناصر الطموحة القادمة من المناطق المهمشة في المملكة إلى تحويل البلد إلى قندهار ثانية أثناء هوجة التقاتل بين القبائل والأحزاب الأفغانية، فكانت تهتز الدنيا عندما يحضر إلى البلد عبد الله عزام أو عبد الرسول سياف أو قلب الدين حكمتيار. وتقال فيهم المطولات الشعرية، وتسكت كل الأصوات التي تعارض تحويل مقدرات البلاد إلى الخارج، وترى عدم التضحية بالوطن في سبيل تحالفات مشبوهة تحت دعاوى هلامية تتحدث عن أممية غير واقعية.

في هذا الجو المشحون حدث ما يسميه علي الدميني (مذبحة الحداثة) لأنه:

«في فضاء كهذا... خطاب الحداثة نفسه سوف يضطر إلى قمع ذاته أو تمويهها بلباس شكلاني جمالي في أحسن الأحوال ويصبح بذلك تمظهراً لحركة تجديد وتحديث ونزوعاً نحو الحداثة وليس تعبيراً عنها»[103].

للمرة الثانية يجد الخطاب الشعري التقدمي نفسه مهزوماً.

في المرة الأولى كانت هزيمته أمام مجرد خطاب اجتماعي تقوم بنيته على التقاليد القديمة، ولكنه في هذه المرة الثانية هزم أمام خطاب أممي معقد تنتجه جماعات تعمل بأسلوب المافيا. وإن كان الأمر في الحالتين يأخذ لبوساً دينياً، لاستغلال قيمة الدين في حياة الناس، بهدف صرف أنظارهم عما يفيد دينهم ودنياهم وسلب مقدرات وطنهم، وتوجيهها على جهات خارجية، لها تحالفات مشبوهة ومذاهب متفرقة.

في هذا السياق الذي كان الشعراء يعونه تماماً، دخل الشعر في أزمة جديدة لأن العلاقة بينه وبين الخطاب علاقة جدلية، وهي علاقة تتحول في مثل هذه الظروف إلى علاقة مأزومة.

يقول أحمد بوقري:

«أزمة الشعر المحلي ليست أزمة صياغة فحسب بل هي في حقيقتها تعبير عن أزمة واقع فني ينفصل بحساسيته ورؤاه عن الواقع الموضوعي المتأزم واقع فني يبدو في لغة غامضة منفصلاً غائباً عنه الموقع الاجتماعي للشاعر وواقع فني يغيب عنه رؤية الشاعر الثقافية أو يتستر عليها في تعقد خطابي وفي صياغة فنية مركبة كثيراً ما تكون تداعيات وجدانية معبرة عن ذاتية منغلقة مقهورة أو تجريدات مطلقة للأشياء

والمواقف ويرى فيها اختلالاً للعلاقة بين ذات الشاعر وموضوعه فالفعل الشعري عاجز عن تفجير التفاصيل الواقعية واللحظة التأزمية في صورة فنية مقبولة ومتسقة بسيطة ومعمقة واضحة»[104].

وتصل بنا مقولة الأجيال إلى المرحلة الرابعة، وهي مرحلة قصيدة النثر. ومرة أخرى يدفع الخطاب المهيمن بالخطاب الشعري إلى الغربة الذاتية والمرجعية الخارجية. يقول محمد العباس:

«من المبالغ فيه أن ننسب انتصاب قصيدة النثر في واجهة مشهدنا الثقافي إلى متغيرات البنى الفكرية والاقتصادية والاجتماعية دون الإشارة إلى جاهزية النموذج شكلاً وحساً الآتي من الغرب، فحتى هذه اللحظة لا تتمثل إلا ضمن شريحة ضئيلة محدودة جداً، وتعاني من غربة استثنائية قياساً إلى بقية الأجناس الأدبية»[105].

وقصيدة النثر توحي في ظاهرها بنوع من الصوفية الفكرية، ولكنها في العمق تؤسس خطاباً شعرياً مقابل الخطاب الاجتماعي السائد.

من هذا المدخل ركز عدد من النقاد على تحليلها في السياق السوسيو-ثقافي حيث يرى الدكتور سعد البازعي أنها «شكل شعري اقتضته تجربة الحياة المدنية».

فيفهم محمد العباس عبارة البازعي فهماً خاصاً جعله يرد بأن «الكثير من كتاب قصيدة النثر في ساحتنا يرجعون إلى أصول ريفية وحارات شعبية، وشعرهم ينوء بالآفل والمنقضي والانتحابات على الريف والعوالم المتهدمة فيما يشبه جدلية الريف الطارد/ المدينة الجاذبة»[106].

إذا أخذنا الأمر في سياق الخطاب الاجتماعي المحلي يتضح أنه لا تعرض في الصورة النهائية من حيث الجوهر بين رأي البازعي والعباس؛ فالخطاب الاجتماعي الذي ترسخت قصيدة النثر بالتزامن معه كان خطاباً

يفرض نوعاً من التعبئة والعسكرة على فكر المجتمع لصالح قوى خارجية متصارعة وطامعة كل منها من موقعة في الانقضاض على مقدرات المملكة بصورة أو بأخرى حتى لو كانت هذه الصورة على شكل أخوة مذهبية أو طائفية. مما جعل ضرورة استعادة حياة المجتمع المدني السوي داخل الوطن حلماً وهاجساً لكل قوى الإبداع في المملكة، سواء كانت أصولهم من المدينة أو من الريف. وعليه تصبح مسألة جدلية الريف والمدينة مجرد تفاصيل.

كان الشعر قد دخل في عزلة وأزمة بسبب الخطاب كما مر بنا في عبارة أحمد بوقري، وجاء شعراء قصيدة النثر «ففكوا عزلة الشعر بتجريب تقنيات جديدة»[107].

وتميز شعراء قصيدة النثر بالوعي بكل تجارب الأجيال السابقة في جدليتها مع الخطاب الاجتماعي. يقول محمد العباس:

«ومن هنا نرى التنوع العريض لمكنات التجربة وإصرار متعاطيها على ألا تكون ومضة خاطفة سرعان ما تأفل كما حدث لبعض شعراء الثمانينات»[108].

أو كما يقول عيد الخميسي:

«نحن لا يكرر بعضنا بعضا على مستوى الرؤية كما حدث لجيل الثمانينات، فلكل منا رؤيته المتفردة، وتتعدد هذه الرؤى بتعدد الشعراء أنفسهم بل يتعدى الأمر ذلك فتكاد كل قصيدة يكون لها فضاءها ورؤيتها الخاصة»[109].

وذلك لتأكيد رسوخ النص المفتوح مقابل النص المغلق في الخطاب المهيمن.

والتأسيس للملتبس الأجناسي مقابل الخطاب المتمسك بدعوى الوثوقية. والاحتفال بالعادي واليومي مقابل المفتعل والوهم.

ولكن حداثة التجربة جعلت ما ذهب إليه الخميسي يدخل غالباً في دائرة التطلع التنظيري حيث يرصد محمد العباس ما سماه بالصور الكربونية التي تنسخ من بعضها، ومثل بالمقهى كتيمة مكانية خضعت لتوظيفات قولية حد الاستهلاك. ولكنه يعود فيقول «وإن كان لكل شاعر مقهاه»[110].

وإذا كانت قصيدة النثر قد رسخت حضورها الخطابي - وهو الأهم - في الدرجة الأولى وحققت بعض النجاحات في مسارها الفني فإنها لازالت تحاول ترسيخ نفسها من الناحية الفنية - وهو المهم - يقول محمد العباس:

«وإذا كانت تحقق نجاحات هامة، وعلى أكثر من مستوى، إلا أنها لا تعد على المدى القريب بتغيير خارطة الحساسية الشعرية، والسبب يعود إلى القصور في الوعي الشعري لبنيات القصيدة النثرية، والانصراف عن فهم الأبعاد الفنية والمضمونية لها، حيث يتعامل معها بعض الشعراء على أنها مجرد فرط للأوزان وإخلال بروح الإيقاع في القصيدة، وتلاعب باللغة أو تحذلق لفظي، فيما هي أفق لغوي متجاوز للاعتيادي من التعبير، ونمط إبداعي يحتمل التجديد الثوري على مستوى الشكل والمضمون وتقنيات التعبير، وتحقيق مفاهيم أعمق للزمن والأشياء داخل القصيدة، وأيضاً تجسيد جوانب هامة من المسكوت عنه»[111].

* * *

رغم اتهام البعض للشعرية بأنها تحولت «إلى نوع من الكتابة التي تستهدف ذاتها»[112] فلا يمكننا إغفال خطاب قصيدة النثر.

يقول إمبرتو إيكو:

«هناك دائما أحد ما نريد أن نرسل إليه ما هو داخل الزجاجة» «نحن لانكتب لأنفسنا ولا للقراء وإنما لقارئ خيالي.. قارئ أنموذج يفهم مقاصدنا ويقرأ كتابنا بنفس الطريقة التي بنيناه بها.. الكتابة هي فعل حب وفي الحب هناك دائماً شريك وإلا فليس هناك حب»[113].

ويمكننا هنا استعادة عبارة العظمة:

«فكوا عزلة الشعر بتجريب تقنيات جديدة وأشكال وصيغ جرب بعضها قبلهم الشعراء والنابهون في بلدان عربية أخرى»[114].

ويلاحظ أنه حدد الأمر بأنه لا يخرج عن التجريب أو على وجه الدقة تقليد التجريب.. وليس البحث عن مناطق اشتغال جديدة كما يعتقد بعض النقاد حسب روايتهم عن الشعراء أنفسهم. إلا بقدر ما يفرض عليهم الخطاب الاجتماعي.

المراجع

1) (ملحق الجزيرة الثقافية 1424/116هـ) ص 7.

2) عبدالله عبدالجبار، التيارات الأدبية – ط 1 جامعة الدول العربية 1959م ص 5.

3) السابق ص 139.

4) ميشيل فوكو حفريات المعرفة ترجمة سالم يفوت ط 2 المركز الثقافي العربي 1987م ص 7/6.

5) محمد حسن عواد البراعم أو بقايا الآماس ط 1 بيروت دار الكشاف 1954م ص 37.

6) محمد صالح جمال، ماذا في الحجاز؟ – ط 1 مكتبة الثقافة بمكة 1368هـ ص 11/10.

7) السابق.

8) عبدالسلام الساسي، شعراء الحجاز في العصر الحديث – ط 2 نادي الطائف الأدبي 1402هـ ص 14.

9) (المرصاد/ الحامد) عن د. عبد الله الشنطي تاريخ النقد الأدبي ط 1 دار الأددلس حائل ص 81.

10) السابق 80.

11) سحمي الهاجري القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية – نادي الرياض الأدبي 1408هـ.

12) تاريخ النقد الأدبي ص 80.

13) د. وجيه فانوس، دراسات في حركية الفكر الأدبي. ط 1 دار الفكر اللبناني 1991م ص 21.

14) د. عبدالله الحامد، فصول حول الأدب في المملكة – مؤسسة الجزيرة 1984م ص 42.

15) تاريخ النقد ص 52.

16) ينظر: ماذا في الحجاز ص 43.

17) صحيفة صوت الحجاز، الثلاثاء 1355/12/19هـ/1937/3/2م ص 4.

18) عبدالحميد مشخص ومحمد سعيد باعشن العواد قمة وموقف دار الجيل 1980م ص 19.

19) السابق ص 15.

20) د. إبراهيم الفوزان، لشعر الحجازي الحديث – ط 1 ج 3 الخانجي 1401هـ ص 1313.

21) شعراء الحجاز ص 12.

22) السابق ص 14.

23) السابق ص 11 وعبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير – ط 3 دار سعاد الصباح 1993م ص 167.

24) عبدالفتاح أبو مدين، حمزه شحاتة ظلمه عصره – ط 1 النادي الأدبي الثقافي بجدة 1418هـ ص 84.

25) جيل دولوز المعرفة والسلطة ترجمة سالم يفوت ط 1 المركز الثقافي العربي 1987م ص 66.

26) د ميجان الرويلي و د. سعد البازعي دليل الناقد الأدبي ط 3 المركز الثقافي العربي 2002م ص 80.

27) د. نذير العظمة، قضايا وإشكاليات الشعر الحديث ط 1 نادي جدة الأدبي 1422هـ بتصرف ص 13.

28) صحيفة لوموند 1957/2/21م.

29) عبدالله بلخير ومحمد عبدالمقصود خوجة، وحي الصحراء - ط 2 تهامة جدة 1403هـ 1983م ص 127.

30) محمد سرور الصبان، المعرض ط 1 المطبعة العربية بالقاهرة 1345هـ ص 20.

31) السابق ص 30.

32) محمد حسن عواد، خواطر مصرحة - ط 2 مطبعة المدني 1961هـ ص 32.

33) المعرض ص 40.

34) محمد حسن عواد، الساحر العظيم ط 2 دار العالم العربي بالقاهرة 1396هـ ص 42.

35) التيارات ص 359.

36) الحفريات ص 212-62/ المعرفة والسلطة ص 16.

37) الحفريات ص 48/ المعرفة والسلطة ص 12.

38) تاريخ النقد ص 55.

39) السابق ص 84.

40) المعرفة والسلطة ص 77.

41) دليل الناقد (عن فوكو) ص 22.

42) التيارات ص 139.

43) السابق ص 153.

44) السابق ص 174.

45) السابق ص 149.

46) من تاريخنا المعاصر، محمد عبد المنعم خفاجي، دار العهد الجديد 1377هـ ص 49.

47) الساحر العظيم ص 58.

48) السابق ص 56.

49) نظرية الأجناس الأدبية كارل فيتور وآخرين، تعريب عبدالعزيز شبيل نادي جدة الأدبي الثقافي 1415هـ ص 137.

50) محمد حسين زيدان صحيفة الجزيرة 1400/6/7هـ.

51) قمة وموقف ص 13.

52) صحيفة المدينة 1400/6/2هـ.

53) قرار مجلس الوزراء رقم 105 وتاريخ 1378/7/11هـ.

54) التيارات ص 205.

55) المرصاد ص 127.

56) التيارات ص 246.

57) تاريخ النقد ص 63 (عن قوافل س 1 م 1 ع 2 رجب 1414هـ ناصر الرشيد، الخطاب النقدي عند مدرسة التصنيف).

58) الأدب الحجازي الحديث ص 1373.

59) سعد الحميدين، الأعمال الشعرية – ط 1دار المدى دمشق/ بيروت 2003م (المقدمة) ص 6.

60) قضايا وإشكاليات ص 286.

61) التيارات ص 357.

62) السابق ص 336.

63) السابق ص 345 (عن مجلة الآداب البيروتية 1957/9/9م ص 51).

64) التيارات ص 246.

65) السابق ص 313.

66) السابق ص 315.

67) تاريخ النقد ص 96 (عن عبدالله بن إدريس).

68) حسن عبدالله القرشي، مواكب الذكريات ط 1 مطبعة الرسالة، القاهرة 1951م ص 36.

69) السابق ص 72.

70) التيارات ص 285.

71) محمد سعيد المسلم 26، مجلة الأديب يناير 1953م ص 479.

72) التيارات ص 288.

73) السابق ص 246.

74) السابق ص 352.

75) الأدب الحجازي الحديث ص 963.

76) السابق ص 963.

77) الأعمال ص 6.

79) الحفريات ص 7.

80) قضايا وإشكاليات ص 41.

81) عبدالله أبو هيف، الحداثة في الشعر السعودي ط 1 المركز الثقافي العربي 2002م ص 9.

82) الأعمال ص 8.

83) ملحق الجزيرة الثقافية 1424/11/6هـ ص 7.

84) الأعمال ص 9/8.

95) ملحق الجزيرة الثقافية 1424/11/6هـ ص 7.

96) الحداثة في الشعر السعودي ص 8.

97) الأعمال ص 9.

98) الحداثة في الشعر السعودي ص 9.

88) الأعمال ص 11.

89) فاروق جمجوم صحيفة المدينة 1400/6/29هـ.

90) الجزيرة الثقافية 1424/11/13هـ ص 10.

91) السابق 1424/10/14هـ ص 13.

92) الحداثة في الشعر السعودي ص 9.

93) المعرفة والسلطة (عن فوكو) ص 40.

94) محمد حسن عواد ، البراعم ط 1 دار الكشاف بيروت 1954م ص 37.

95) الأعمال ص 7.

96) قضايا وإشكاليات ص 131.

97) السابق ص 130.

98) الأعمال ص 13.

99) قضايا وإشكاليات ص 43.

100) السابق ص 282.

101) الأعمال ص 425.

102) ملحق الجزيرة الثقافية 1424/11/6هـ ص 7.

103) السابق نفس الصفحة.

104) تاريخ النقد الأدبي ص 265 عن (أحمد بوقري الضوء والمصباح).

105) محمد العباس، قصيدتنا النثرية ط 1، 1997م، دار الكنوز الأدبية بيروت ص 12.

106) السابق ص 12.

107) قضايا ص 23.

108) قصيدتنا النثرية ص 13.

109) حديث شخصي 1424/11/6هـ جدة.

110) قصيدتنا النثرية ص 18.

111) السابق ص 19-20.

112) الحداثة في الشعر السعودي ص 24.

113) صحيفة الشرق الأوسط 2003/12/4م.

114) قضايا ص 23.

* * *

للشعر ليل ونهار. هكذا يقرر محمد حسن عواد (1324هـ/1906م - 1400هـ - 1980م). الشعر حالات من الاندفاع والتوهج، وحالات أخرى من التأمل والتفكير. نهار الشعر هو حالاته من التوهج والاندفاع والمغامرة حين تكون النفس في أقوى حالات الشعور والجموح والطموح. أما ليله فتفكرٌ، وتأملٌ، واستبصارٌ، وتعقلٌ بمنأى عن حالات النهار الجامحة. ومحمد حسن عواد يقرر في أول ديوان أصدره أن تجربته الشعرية مرت بالطورين. يمثل ديواناه «آماس وأطلاس» و«البراعم أو بقايا الآماس» نهار شعره الذي طغى عليه «النشاط» و«فورة الدم الإنساني التي توقظ الحس والشعور» ويحركها «الجموح والطماح» كما يقول العواد نفسه[1].

ومن هنا، فقد كان ديوانه الثالث «نحو كيان جديد» مرحلة تحول من حالة النهار المتوقدة إلى حالة الليل الهادئة، حيث أخذت «فورة الدم»، بالهدوء والركود لتحل محلها وتطغى عليها قوى التأمل والتفكر.

تركز هذه الورقة على نهار التجربة الشعرية للعواد التي تمثل - في الواقع - جوهر مساهمته الشعرية التي تمثلت في محاولات واضحة وجريئة للخروج على النسق الشعري السائد زمن كتابة قصائد الدواوين الثلاثة، وخاصة الديوانين الأولين، وهي المرحلة التي كان صوت التجربة الشعرية للعواد فيها مؤثراً قبل أن يطغى صوته النقدي والفكري على إبداعه الشعري بدءاً من ديوان «نحو كيان جديد»، ليبدأ صوت العواد الناقد الملتهب ويخفت صوت الشاعر مستظلاً بلهيب فكره النقدي والفكري.

تعكس قصائد ديواني (آماس وأطلاس) الذي صدر عام

1372هـ/1952م، وديوان (البراعم أو بقايا الآماس)، الذي صدر عام 1373هـ/1954م، أشعة الإشراق الشعري الأولى لمحمد حسن عواد كما أراد هو أن يرمز إليها. فقصائد الديوانين هي ما كتب قبل سن الحادية والعشرين. لم يكن يتضمن ديوان «الآماس» كل ما كتب في تلك الفترة، فجاء ديوان «البراعم» لينشر ما حجب عن النشر في الديوان الأول بعدما رأى، كما يقول العواد، إقبال القراء على قصائد الديوان الأول، وبعدما أثار العارفون بشعره في تلك المرحلة من عمره تساؤلات عن مصيرها فآثر نشرها درءاً لاختلاف التفاسير[2].

تبشر قصائد الديوانين ببزوغ نجم شعري ثائر على النسق الشعري السائد آنذاك. وقد لاح أفق هذا التميز في بعض قصائد الديوانين التي كانت تطلق شرر جذوة التجديد التي حملها العواد طيلة حياته رحمه الله. إن ديوان (آماس وأطلاس) «قبس من الطفولة الواعية، وجذوة من جذوات الشباب المشتعل»، كما يقول محمود عارف[3].

تفاوتت قصائد الديوانين بين الجودة والضعف، وقد كان يعلم ما تحتويه بعض القصائد من ركاكة وضعف، لكنه أصر على نشر ما كتبه في تلك المرحلة لإثبات أن روح التجديد كانت هاجسه المسيطر عليه منذ بداية كتابته الشعرية. ولعله، إضافة إلى ذلك، أراد أن يثبت، تاريخياً، ريادة شعره، على ضعفه، للتجديد الشعري الجريء[4]. وهذه هي القيمة الفنية الكبرى لهذين الديوانين اللذين ضما سبع عشرة قصيدة بأشكال عروضية خارجة عن الشكل العمودي السائد بدأ بها العواد حركته التجديدية في شكل القصيدة. نوّع العواد في استخدام الأشكال العروضية لكسر نمط القصيدة العمودية بتجربة الأشكال التالية:

1 - الشعر المرسل، وقد استخدمه في محاولة واحدة في قصيدة «ثورة محب». لم يطلق على هذه المحاولة هذا المصطلح، ربما لعدم انتشاره

آنذاك، ولكنه وضح هذه التجربة في الهامش بقوله: «لم تُراع في هذه القصيدة قافية واحدة فجاءت شاذة عن مألوف النظم متعددة القوافي. وهذا وإن كان نادرا جداً إلا أنه سبق أن نظم به بعض شعراء الجاهلية»[5]. وجاءت بعض أبياتها كالتالي:

فاجعي في الإباء كيف تصورْ ـتَ فؤادي يطيق ذاك ويغضي
نشوة هذه أم العتب والإد لال أم تلك كبرياء التجني؟
لا ترعني في عزة النفس يوماً فقوام الحياة ذا هو عندي
أيما قيمة لحبك في نفسي إذا بُددت كرامة نفسي؟

2 - الشعر المقطوعي، وهي القصائد ذات الشطرين التي تقسم القصيدة إلى مقطوعات متساوية في عدد الأبيات (مثنيات، مربعات، مخمسات، أو مسمطات). كان التنويع في القوافي الأسلوب الذي استهل به شعراء التجديد العرب محاولاتهم في الخروج على القصيدة العمودية موحدة القافية. ولم يشذ العواد عن ذلك، حيث نجد في هذين الديوانين قصيدتين نوع فيهما القافية بأسلوب المثنيات؛ لكل بيتين قافية مختلفة. القصيدة الأولى «أقوال في الرسم الفوتوغرافي» من ديوان (آماس وأطلاس) وجاءت كالتالي:

إنما الجسم في الخليقة ظل يتلاشى وكوكب يتوارى
فتقيم الرسوم منه مثالاً للورى بعد فقده تذكارا
يحفظ الرسم للجسوم بقاء بعد أن تلبس البلى والزوالا
واللبيب اللبيب من رام للرو ح خلوداً فأحسن الأعمالا
سعت لكمُ روحي لفرط اشتياقها وها رسم جسمي بالرحيل تلاها
لكي يهديا حسن الوداد لذاتكم وكي يشهدا في المكرمات علاها[6]

أما الثانية فقصيدة بعنوان «على صوان كتب» تتكون من أربع مقطوعات على هذا النحو:

يا مغرم العلم هاك معرضه جرما حوى باقة من الكتب
تميس في برده نفائسها لذاك تدعى «خزينة الأدب»
.....
خزينة آداب حوت كل رائق بدائع كتب، تحفة للمطالع
إفادة قراء، ومعوان كاتب وغنية مستقص، ولذة سامع(7)

كما كتب قصيدة بعنوان (في حضن الطبيعة) بأسلوب المثلثات بحيث يتكون كل مقطع من ثلاثة أبيات، الأول والثاني من كل مقطع بقافية خاصة، والثالث في جميع المقاطع موحد القافية، بحيث جاءت القصيدة على هذا النمط:

ـــــــــــــــــــ	ـــــــــــــــــــ أ
ـــــــــــــــــــ	ـــــــــــــــــــ أ
ـــــــــــــــــــ	ـــــــــــــــــــ ب
ـــــــــــــــــــ	ـــــــــــــــــــ ج
ـــــــــــــــــــ	ـــــــــــــــــــ ج
ـــــــــــــــــــ	ـــــــــــــــــــ ب
ـــــــــــــــــــ	ـــــــــــــــــــ د
ـــــــــــــــــــ	ـــــــــــــــــــ د
ـــــــــــــــــــ	ـــــــــــــــــــ ب

والأبيات التالية نموذج لهذا الشكل:

غـادرانـي فـي الـربـى الـفـيـــــح مـلـيـا صـاحـبـيـا
واتـــركـــا نـــفـــحـــة ريـــا عـــطـــرهـــا تـــســـري إلـــيـــا
ودعـــانـــي هـــانـــئـــا فـــيـــــهـــا بـــأجـــواز الـــفـــضـــاء
غـــــادرانـــــي ســـــاعـــــة أنْ شـــق أنـــفـــاس الـــنـــســـيـــم
طـارحـا جـسـمـي عـلـى الـرمْـــــل أو الـعـشـب الـوسـيـم
أحـتـسـي خـمـر الـنـدى تقْـــــطـر مـن كـأس الـهـواء[8]

وأحياناً يكون تنوع القافية معتمداً على الأشطر لا على قافية الشطر الثاني فقط، وفق توزيع محكم بين قوافي الأشطر الثلاثة الأول وقافية الشطر الرابع التي تتكرر في كل مقطع على النحو التالي:

..... أ ..... أ
..... أ ..... ب
..... ج ..... ج
..... ج ..... ب
..... د ..... د
..... د ..... ب

وهكذا.

وقد جاءت قصيدةٌ ومقطوعةٌ على هذا النمط من ديوان الآماس. أما القصيدة فبعنوان «من قصيدة بعنوان ذكرى» ويبدو من العنوان أنها مختصرة من قصيدة أطول، وقد جاءت على هذا النحو:

بـنـي الـعـرب الأشـاوس مـا دهـانـا ونـحـن الـسـابـقـون لمـن دعـانـا

ألسنا نسل من ملكوا البيانا وقدما أحرزوا المجد الأثيلا
ألسنا نحن عمدة الحروب؟ ألسنا الباطشين بلا لغوب
ألسنا نحن ضوء المستريب وأكرم أمة هزت صقيلا؟(9)

وهكذا... أما المقطوعة فبعنوان «استحثاث» وجاءت على هذا النحو:

يا حماة الذمار سلوا السيوفا وأذيقوا جيش الجمود حتوفا
لا تخالوا الحياة عيشاً لطيفا إنما الحياة أن نرى الشعب حرا
فاخروا الغرب واستذلوا الصعابا اشعلوا جذوة الحياة احتسابا
هذبوا النشء وانشروا الآدابا شمروا للنهوض سرا وجهرا(10)

كما جاءت قصيدة (بلادي) في ديوان «البراعم» على نمط مشابه ولكنه غير محكم ولعلها من قصائده الكثيرة التي تفتقر إلى النضج(11).

3 - القصائد الموشحية، التي وظف فيها العواد طرق كتابة الموشح المختلف في كتابة كثير من قصائده. ويبدو تأثره واضحا في هذا النوع من القصائد بشعراء المهجر الذين أكثروا من كتابة القصائد المتأثرة بطرق نظم الموشحات.

وقد جاءت قصيدتان ومقطوعة في ديوان «الآماس» على طريقة شبيهة بكتابة الموشحات مع تفاوت بينها في توزيع الأشطر والأقفال.

فقصيدة «لقاء» تأسست على هذا النحو:

..... أ ..... ب
..... أ ..... ب
..... ج
..... د

..... هـ ..... و

..... هـ ..... و

..... ج

..... د

..... هـ ..... ح

..... هـ ..... ح

وهذا هو المقطع الأول منها:

أما تذكرين وقد ضمنا رداء الظلام بأعطافه

وفي جانب البحر قد عمنا رقيق النسيم بألطافه

أمام الطبيعة والمقلتان

على موجب وعلى سالب؟(12)

ومقطوعة «ذات الدلال» جاءت على هذا النحو:

..... أ

..... أ

..... ب ..... أ

..... أ

..... أ

..... ج ..... أ

..... أ

..... أ

..... د ..... أ

فظهرت بهذا الشكل:

أذات الـــــدلال وذات الحـــــور

أمـا لـك عـن قـتـلـتـي مـزدجـر؟

مـلـكـت فـؤادي فـطـال بـعـادي وزاد سـهـادي ونـومـي نـفـر

فـرقـي لـصـب كـثـيـر الـسـهـر

حـلـيـف الـنـحـول أسـيـر الخـفـر

مـلـكـت هـواه فـضـل هـداه وأفـنـى أسـاه لـفـرط الـفـكـر

إلى آخر القصيدة[13].

وفي الديوان مقطوعة أخرى قصيدة بعنوان (صائدة) جاءت بهذا النحو:

..... أ ..... أ

..... ب

..... ج ..... ج

..... د

ونصها:

رمتني بسهميها وتكسير عينيها ومالت بعطفيها ترنح ردفيها

مـجـررة الأذيـال نـاحـلـة الخـصـر

تمايل عن دل تصيد بلا ختل وتفتك عن جهل فتقضي على مهل

«بعيدة مهوى القرط طيبة النشر»[14]

4 - ويدخل في هذا الأسلوب القصائد المقطوعيه ذات الشطرين التي تقسم القصيدة إلى مقطوعات متساوية، غالباً ما تكون مربعات، تختم كل مقطع بشطر واحد أو اثنين متساويين أو متفاوتين في عدد التفعيلات، وتتفق جميع خواتيم المقاطع من الأشطر بقافية موحدة.

وتتفق جميع خواتيم المقاطع من الأشطر بقافية واحدة، فقد تأتي القصيدة على هذا النحو:

.... أ

.... أ

.... ب

.... أ

..... ج

.... د

.... د

.... هـ

.... د

..... ج

.... و

.... و

.... ز

.... و

..... ج

وهكذا.

وقد ورد في ديوان الآماس ثلاث قصائد كتبت بهذا الشكل، وهي قصيدة «وجوه»، ومطلعها:

قم يا رفيق الأمس نسخر بالحياة، أما أتاك

نبأ الوجوه الكالحات كأنها الورق الملاك؟

وإذا أردت فقم لنلصق في معاطسها التراب

أفما ترى برد الوقاحة في ملامحها تحاك؟

أفما ترى؟ أفما ترى؟(15)

وهي من الكامل المجزوء ذي الضرب الصحيح والعروض المذيلة. ومثلها قصيدة «جنون الناقدين» التي بناها أيضاً على مجزوء الكامل ذي الضرب الصحيح والعروض المذيلة. لكنه غير في بناء القصيدة من حيث القوافي والأشطر الفاصلة بين المقاطع. فقد بنى كل مقطع على مثنيات بحيث يتكون كل مقطع من أربعة أبيات لكل بيتين قافية مختلفة، ويفصل بين كل مقطع وآخر بشطرين ذوي تفعيلتين بقافية موحدة لجميع هذه الأشطر. وقد جاء بناء القصيدة على هذا النحو:

وهذا جزء من القصيدة:

أ _____

أ _____

ب _____

ب

ج

ج

د

د

هـ

هـ

ج

ج

خطرت تجر رداءها الشفا نشوى بالجمال

تيهاء تسدله على أعطافها الهيف الثقال

وتدل بالخصر النحيل يعاند العجز المهيب

هذا يريد لها القعود، وذاك ينهض بالوثوب

فيثور وقد العاشقين

وارحمتا للعاشقين(16)

والقصيدة الثالثة التي بنيت على هذه الطريقة هي قصيدة «دعوة»، وهي من السريع، وقد قسمها الى مخمسات يفصل بين كل مقطع ثلاثة أشطر، شطران تامان والثالث يتكون من «مستفعلن» مرفلة بحيث تصبح «مستفعلاتن» والقصيدة على هذا النحو:

..... وهكذا.

ـــــــــــــــــــــــــــــــ	ـــــــــــــــــــــــــــــــ أ
ـــــــــــــــــــــــــــــــ	ـــــــــــــــــــــــــــــــ أ
ـــــــــــــــــــــــــــــــ	ـــــــــــــــــــــــــــــــ أ
ـــــــــــــــــــــــــــــــ	ـــــــــــــــــــــــــــــــ أ
ـــــــــــــــــــــــــــــــ	ـــــــــــــــــــــــــــــــ أ
	ـــــــــــــــــــــــــــــــ ب
	ـــــــــــــــــــــــــــــــ ب
	ـــــــــــــــــــــــــــــــ ج
ـــــــــــــــــــــــــــــــ	ـــــــــــــــــــــــــــــــ د
ـــــــــــــــــــــــــــــــ	ـــــــــــــــــــــــــــــــ د
ـــــــــــــــــــــــــــــــ	ـــــــــــــــــــــــــــــــ د
ـــــــــــــــــــــــــــــــ	ـــــــــــــــــــــــــــــــ د
ـــــــــــــــــــــــــــــــ	ـــــــــــــــــــــــــــــــ د
	ـــــــــــــــــــــــــــــــ ب
	ـــــــــــــــــــــــــــــــ ب
	ـــــــــــــــــــــــــــــــ ج

وهذا جزء من القصيدة:

وثمة تجربة طريفة في ديوان الآماس تتكون من عشرة أبيات،

يا هند ما أجمل ساعاتنا بين احتساء الماء والقرفف

وما ألذ الليل وقت الشتا قطعه بالكأس والمعزف

وبالكتاب المنتقى يحتوي قصة تأثير الهوى المتلف
نستخدم الهرمونيا تارة لكي ترينا خطر الموقف
فإن مضى الليل بأرياحه عدنا إلى السمرة في مقصف
نحسو من الرد كؤوس الرحيق
وننسق الأحلام حتى الشروق
نمحو الهمم(17)

خمسة للعواد وخمسة لأبي نواس، استطاع العواد أن يؤلف منها قصيدة بحيث تتعاقب أبيات الشاعرين لتؤلف في النهاية قصيدة متجانسة. وقد صدر العواد لهذه القصيدة بقوله: «في هذه المقطوعة فن لا أدعي اختراعه، ولكن أؤكد أن ما هداني إليه هو هدي الفطرة والبداهة. فلقد عمدت إلى مقطوعة شهيرة للحسن بن هانئ المعروف بأبي نواس، وصدرت كل بيت منها ببيت لي بحيث يتم بالبيتين معنى كامل وتتألف منهما وحدة فنية تسري في المقطوعة»(18). وجاءت هذه التجربة على هذا النحو:

ويلاحظ أن أبيات العواد لم تلتزم قافية واحدة بل كان لكل بيت

قاد نفسي للهوى أرب فاعتراني الويل والنصب
(ما هوى إلا له سبب يبتدي منه وينشعب)
قصتي في الحب مطربة في غرام الغيد معجبة
(فتنت قلبي محجبة وجهها بالحسن منتقب)(19)

قافية مختلفة.

4 - قصائد المقطوعات متنوعة التفعيلات[20]:

كتب العواد قصيدتين أثارتا جدلاً واسعاً بين النقاد في تحديد شكل النوع الموسيقي الذي يمكن أن تصنف تحته. القصيدة الأولى «نحو النور» من ديوان آماس أطلاس، والثانيه «خطوة إلى الاتحاد العربي» من ديوان «البراعم». وفي ديوان الآماس قصيدتان أخريان شبيهتان بشكل قصيدة «نحو النور»، وهما قصيدة «ترنيمة» وقصيدة «بلاد العزم». وقد سبقت قصيدةُ «خطوة إلى الاتحاد العربي» في النشر قصيدةَ «نحو النور»، حيث نشرت الأولى عام 1343هـ/ 1924م بينما نشرت الثانية عام 1353هـ/1934م[21]. بُنيت القصيدة الأولى على تفعيلة بحر المتقارب «فعولن» على النحو التالي:

لقد آن الآن أن تستحيل المدامع ياوطني	**فعولن/فعولن/فعولن/فعول/فعولن/فعو**
إلى بسمات وضاء	**فعول/فعولن/فعولن**
وأشياء لم تعلن	**فعولن/فعولن/فعو**
وأن تتقوى بعزم	**فعول/فعولن/فعولن**
كرهت له أن يني	**فعول/فعولن/فعو**
وتدفع شبانك الطامحين إلى المعليات	**فعول/فعول/فعولن/فعول/فعولن/فعولن**
لتنعش روح الأمل	**فعولن/فعول/فعو**

وتستمر المقاطع على نمط مشابه من تنوع عدد التفعيلات في كل شطر وذلك ما بين تفعيلتين إلى ست تفعيلات في الشطر.

لقد كان الشكل المطبعي الذي ظهرت به القصيدة دافعاً لبعض النقاد لاعتبارها من المحاولات المبكرة لشعر التفعيلة[22]. والحقيقة أن

الذين اعتبروها قصيدة من شعر التفعيله اعتمدوا على تقسيم الشاعر للأشطر فظهرت وكأنها قصيدة تفعيلة. لكن نقاداً آخرين تحفظوا على اعتبار القصيدة من شعر التفعيله لسببين: الأول، أن القصيدة يمكن إعادة توزيع أشطرها وفق مجزوء «المتقارب» فتصبح قصيدة عمودية. الثاني، أن توزيع التفعيلات بين الأشطر في شعر التفعيلة يجب أن يكون بحرية تامة دون التزام بنظام معين، وهذا ما لم تلتزم به القصيدة. فقد وزع الشاعر تفعيلات الأشطر وفق أعداد محددة وقواف منظمة. وبناء عليه فإن القصيدة يمكن أن تظهر عمودية على هذا النحو:

لقد آن أن تستحيل الـ ـمدامع يا موطني
إلى بسمات وضاء وأشياء لم تعلن
وأن تتقوى بعزم كرهت له أن ينـ ـي
وتدفع شبانك الطا محين إلى المعليات
لتنعش روح الأمل(23)

وكذلك الحال في قصيدة «نحو النور» التي جاءت في الديوان بهذا الشكل:

هتف القلم متفاعلن
فشج الأمم متفاعلن
ودعا بني العرب الكرام الى الصعود متفاعلن متْفاعلن متفاعلن
نحو الحقيقة غير أنهم رقود متْفاعلن متفاعلن متفاعلان
ذهبت سدى صرخات قلبك يا يراع متفاعلن متفاعلن متفاعلان
عشنا سدى متْفاعلن

طول المدى[24] **متْفاعلن**

...

والقصيدة مبنية على تفعيلة بحر الكامل «متفاعلن»، ويمكن بسهولة ردها إلى وزني بحر الكامل التام والمنهوك على هذا النحو:

هتف القلم فشج الأمم

ودعا بني العرب الكرام إلى الصعود

نحو الحقيقة غير أنهم رقود

ذهبت سدى صرخات قلبك يا يراع

عشنا سدى طول المدى[25]

ولكن قصيدة «ترنيمة» تختلف بعض الشيء. فقد بناها على تفعيلة المتقارب «فعولن»، وجاءت في الديوان بهذا الشكل:

إليها

إليها

أسوق الحديث

يمد معانيه روحها - أي مد

فمن قبل كانت تغذي يراعي

ومن قبل كانت تغذي الفنون

وكانت هناء

وكانت شقاء

وكانت حياة

وكانت شجون

ففيها

وفيها

أساس وريث

من الخلق تجلوه آياتها - فيؤدي

متاعاً رسالته خالدة

تقيم الفضيلة بين الفتون

فتوحي حناناً

يهز الكيانا

وتسبغ سحراً

على الناظرين

فواهاً

وواهاً

لقلبي البعيث

يعيد ترانيم آلامه - ثم يبدي

ويعلن أسرار أحلامه

فينطقه وحيها المستبين

وهيهات تجدي

حياة التحدي

وهيهات تشفى

جراح الطعين

حيينا

حيينا

حياة الأماني

يطوع باخوس أثمارها

ويزجي عطارد معطارها

ويهدي أبولون قيثارها

..... القصيدة[26].

ويمكن بسهولة إعادة توزيع الأشطر لتصبح من كامل المتقارب. وهذه هي القصيدة بعد إعادة توزيع أشطرها:

إليها إليها أسوق الحديث يمد معانيها روحها - أي مدّ
فمن قبل كانت تغذي يراعي ومن قبل كانت تغذي الفنون
وكانت هناء وكانت شقاء وكانت حياة وكانت شجون
ففيها وفيها أساس وريث من الخلق تجلوه آياتها - فيودي متاعاً رسالته خالدة

فتوحي حناناً يهز الكيانا وتسبغ سحراً على الناظرين
فواهاً وواهاً لقلبي البعيث يعيد ترانيم آلامه - ثم يبدي
ويعلن أسرار أحلامه فينطقه وحيها المستبين
وهيهات تجدي حياة التحدي وهيهات تشفى جراح الطعين
حيينا حيينا حياة الأماني يطوع باخوس أثمارها

وهكذا إلى آخر القصيدة.

أما قصيدة «بلاد العزم» فجاءت كالقصائد الثلاث السابقة من حيث طريقة كتابة الأشطر، فقد ظهرت على هذا الشكل:

يا بلادي يا بلاد العزم في الغابر والحاضر والغد

يا بلادي،

إن عيني لا ترى العيشة إلا شجنا

في هواك،

فمتى ينتابك السعد؟

****

كم أنادي،

أنت نوري، أنت عليائي، فهل أنسى أنا

ما اعتراك؟

لا، ولا أفتر في الودّ

****

فاذكريني

واذكري كيف رفعنا مشمخرات البنا

في رباكِ

يوم أن كان لك الجد(27)

وقد بناها على تفعيلة الرمل «فاعلاتن»، وبالإمكان إعادة كتابة الأشطر على مجزوء الرمل، مع تفعيلة زائدة يبدأ بها كل مقطع ، وبعض الأبيات بحيث تظهر القصيدة بهذا الشكل:

يا بلادي

فاعلاتن

يا بلاد العزم في الغا بر والحاضر والغد

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتان

يا بلادي، إن عيني لا ترى العيشة إلا

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

شجنا في هواك، فمتى ينتابك السعد

فعلاتن فعلاتُ فعلاتن فعلاتان

كم أنادي، أنت نوري أنت عليائي، فهل أنْـ

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

سى أنا ما اعتراك؟ لا، ولا أفتر في الودّ

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان

فاذكريني واذكري كيـ ـف رفعنا مشمخرا –

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

ـت البنا في رباكِ يوم أن كان لك الجد

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتان

إلى آخر القصيدة التي يمكن إعادة طريقة طباعتها لتتفق مع مجزوء الرمل. ويلاحظ أن ذلك الشاعر اليافع استعمل طريقة التدوير في البيت السادس وهو أسلوب أكثر منه شعراء التفعيلة.

لكننا نلاحظ أن العواد لم يكن ملتزماً بقوانين العروض الصارمة فيما يتعلق بالأعاريض والأضرب، بل كان يستغل إمكانات الزحافات

والعلل ليتمكن من توزيع الأشطر بالشكل الذي ظهرت فيه في دواوينه. والعواد نفسه يقر بأن هذه القصائد بنيت على أساس الشكل التقليدي للبحور، لكنه خلط، في القصيدة الواحدة، بين تام البحر ومجزوئه أو منهوكه. وهو، بهذا التوظيف «الحر» لهذه الإمكانات العروضية الكامنة في كل بحر، يعتقد أن ذلك من الشعر الحر، حيث يقول:

«فالبحر المتألف من ست تفاعيل يأتي المنهوك منه على تفعيلتين فقط، وكذلك البحر المكون من ثماني تفعيلات. فمن النوع الأول قولنا في قطعة:

هتف القلم

وجعا الأمم

فهفا زبانية الشعوب إلى أذاه

وهي من الشعر الحديث المسمى بالشعر الحر. ... وقد جمعنا في هذه القصيدة بين الوزنين: التام والمختزل، تدليلاً منا على أن الجمع بينهما جائز، بل قد يكون واجباً في كثير من الأحيان...»[28].

واصل العواد هذه المحاولات التجديدية في ديوانه الثالث «نحو كيان جديد» التي ظهرت قصائده أكثر نضجاً شكلاً ومضموناً من ديوانيه الأولين. كما واصل تجاربه الإرهاصية لشعر التفعيلة باستخدام تنوع التفعيلات بالطريقة التي شرحناها آنفاً، إضافة إلى الجمع بين بحرين متقاربين وزناً في القصيدة الواحدة. فقد كتب قصيدتين في هذا الديوان على طريقة كتابة شعر التفعيلة رغم تأسيسهما على تفعيلات الأشطر العروضية المقننة. الأولى بعنوان «المثل الأعلى» وجاءت كتابتها في الديوان على هذا النحو:

يا حبيبي

أبداً، في كل ظرف يتحور

في ضجيج الصبح، في همس المساء الهادئ

في غمار الجد، في سعي الحياة الهازئ

أنت في العين وفي القلب مصور

غير منسي

وهي من مجزوء الرمل، إذ يمكن إعادة كتابتها على هذا النحو:

يـا حـبـيـبـي أبـداً، فـي كـل ظـرف يـتـحـور

في ضجيج الصبح، في همْـ ـس المساء الهادئ

في غمار الجد، في سعْـ ـي الحياة الهازئ

أنت في العين وفي القلـ ـب مصورْ. غير منسي(29)

والقصيدة الثانية بعنوان «يا وصل» وقد ظهرت في الديوان بهذا الشكل:

يا ثروة العاشقينا

ما كنت لي مستحيلا

يا وصل، فابق سنينا

يا طير روحي الجميلا

أطرد بسحرك عني

همّا تمكن مني

بصحبة ليس لها آخر

لا يعتريها الملل الفاتر

واشفع لدى «لمياء» لا تجفني

وارج الفؤاد الصلب أن ينثني

ما كان والله صلبا

كم آزر القلب قلبا

وأخفيا سر الهوى المعلن

وهي قصيدة بنيت على بحرين، مجزوء المجتث والسريع. فكل شطر من الأشطر الستة الأولى مكون من تفعيلتي مجزوء المجتث (مستفعلن فاعلاتن»، والأشطر من السابع وحتى العاشر ومن الثاني عشر حتى السادس عشر موزونة على تفعيلتي السريع التام (مستفعلن مستفعلن فاعلن)، وهو أسلوب استخدمه الشاعر أحمد زكي أبو شادي[31]. وبناء عليه،يمكن إعادة كتابة هذا المقطع، ومثله باقي القصيدة، لتظهر بهذا الشكل:

يا ثروة العاشقينا ما كنت لي مستحيلا

يا وصل فابق سنينا يا طير روحي الجميلا

أطرد بسحرك عني همّا تمكن مني

بصحبة ليس لها آخر لا يعتريها الملل الفاتر

واشفع لدى «لمياء» لا تجفني وارج الفؤاد الصلب أن ينثني

ما كان والله صلبا كم آزر القلب قلبا

وأخفيا سر الهوى المعلن[32]

كما كتب في هذا الديوان قصيدة على طريقة «مجمع البحور» بعنوان «مع البدر» جمع فيها بين بحري الخفيف والمتقارب. وقد بناها على ثلاثة

مقاطع من الخفيف، كل مقطع يتكون من سبعة أبيات بقافية موحدة لجميع المقاطع، وبين كل مقطع وآخر مقطع من مجزوء المتقارب يتكون من خمسة أبيات بقافية للأبيات الأول والثاني والخامس وأخرى للبيتين الثالث والرابع لجميع مقاطع هذا البحر، بحيث تظهر على هذا الشكل:

قلت للبدر حينما برقع الغيْـ ـم محياه، واعترته الكآبة:
أنت أنت المنير في أفق القلب وفي الجو، رغم هذي السحابة
أنت أنت المجلل الكون بالنو ر، وأنت الموحي إليّ خطابه

.....

فلا تبتئس في خلال الغيوم
إذا جللتك فإن النجوم
حواليك فائـ ـقة المنظر(33)

ورغم أن بعض النقاد ودارسي هذه القصائد ومثيلاتها في الدواوين التالية لا يرونها من شعر التفعيلة الذي يجب أن يتحرر تماما من الالتزام بعدد معين من التفعيلات في كل شطر، إلا أن إقدام العواد على كسر الشكل الخارجي التقليدي لكتابة القصيدة، وتوزيعه للأشطر حسب المعاني، واستغلاله لإمكانات البحور بأعاريضها وأضربها وزحافاتها وعللها، كل ذلك يعد إرهاصاً منه لتطلع الشاعر العربي الواعي آنذاك، وتطلعات الجيل الشعري الجديد في الحجاز خاصة إلى شكل موسيقي جديد، وإلى تجديد في الكتابة الشعرية.

لقد كانت موسيقى القصيدة الأساس الذي انطلقت منه حركة العواد التجديدية التي مارسها منذ قصائده الأولى. إن ما يلفت النظر في قصائد الدواوين الثلاثة، خاصة تلك التي خرجت عن نمط القصيدة العمودية

السائد، هو خروج هذه المحاولات عن وعي وإدراك واضحين لثراء موسيقى الشعر العربي واستغلاله لتقنيات كتابة القصائد التي خرجت عن نمط القصيدة العمودية كالمثنيات والمربعات والمسمطات والموشحات.

إضافة إلى ذلك، اطلاع العواد الواضح على تجارب الشعراء المهجريين، ثم الديوانيين وخاصة العقاد، الذين سبقوه في محاولات تجديد موسيقى القصيدة العربية. وهذا يعطي دلالة على أنه كان مأخذاً منذ بداية محاولاته الشعرية بالبحث عن أشكال جديدة لموسيقى الشعر تخرج عن رتابة القصيدة العمودية. ولعل ما عزز ذلك في كتابته الشعرية ضعف تأثير القصيدة القديمة عليه بسبب نفوره من الحفظ وضعف ملكة الحفظ لديه. يقول العواد: «ولم أكن أعرف الشعر الأوتوماتيكي الرتيب، أو ما يسمونه نظم الشعر، ولكني أبحث جاهداً عن القوالب وطرق التعبير فكنت أقرأ وأعجب ببعض ما أقرا، ولكنني لا أحفظ أي شيء، فإن حافظتي أو ذاكرتي أو ملكة الحفظ عندي غير قوية، وكم كانت هي وحرية فكري سبب حرماني من الأولية في الصفوف حيث كانت المدرسة أو نظامها -عفا الله عن واضعيه- لا يعول في نجاح التلميذ إلا على الحفظ وركود الحيوية، ولا ينال رتبة الأوائل إلا الحافظ الجامد الذي لا يعرف المناقشة و لا يشعر بشخصه»[34].

ويجب ألا نغفل عاملاً آخر كان له دوره في هذه النزعة المقاومة لتأثير القصيدة التراثية أو تقليدها، وهو روحه الثائرة ووعيه المبكر وإدراكه منذ سن مبكرة لأزمة الشعر في عصره حجازياً وعربياً، وهو ما أشار إليه اختصاراً بحرية الفكر التي تميز بها طيلة حياته وأشعلت في وجهه الكثير من المعارك. لذلك، كانت موسيقى الشعر أولى مواجهة له في سعيه نحو التجديد وكسر قيود القصيدة العمودية الصارمة.

وهو بهذا نقل الشعر إلى مجالات أرحب من التجديد بالانفتاح غير

المقيد على جميع الحركات الشعرية التجديدية وفي مقدمتها مدرسة الديوان ونزعات جماعة أبولو ومن بعدهما حركة شعر التفعيلة. وهو بهذه الروح المندفعة تزعم حركة التجديد ليس على مستوى التطبيق فحسب، بل وعلى مستوى التنظير أيضا. فقد كان «البداية الواسعة للأدب، كان الأدباء الناشئون يتبعون خطاه، ويقتبسون من حماسته، ويحسون بأثره وتأثيره فيهم، سواء في عهد التلمذة، أم بعد أن شب وشبوا»، كما يقول د. عبد الله الحامد[35].

ويمكن القول إن تجربة العواد الجريئة في تجديد موسيقى الشعر هي الأقوى تأثيراً في هذه التجربة، وهي التي مهدت السبل أمام معاصريه ولاحقيه من الشعراء السعوديين للاندفاع نحو التجديد الشعري بكافة أبعاده مضموناً وصورة ورمزاً ورؤياً.

فنحن إذا تجاوزنا الشكل الموسيقي في الدواوين الثلاثة إلى المضامين والصور والرؤى الشعرية، فإننا نجد القصائد متفاوتة، منها الضعيف إلى درجة الركاكة، ومنها ما يوحي بنضوج شعري مبكر ينبئ عن شاعرية واعدة. لم يكن العواد مسكوناً بالتجديد الموسيقي فحسب، بل حاول الخروج في قصائده على الموضوعات التقليدية. نبذ شعر المديح والمناسبات، وحاول أن يجعل من شعره مثالاً للإحساس الصادق والفكر المتأمل. ويكاد يتفق النقاد على أن العواد حصيلة امتزاج مدرسة الديوان بفكرها النقدي مع نزعات جماعة أبولو واحتفائها بالشعر الوجداني.

لقد طغى هم الوطن والمجتمع والدعوة إلى النهوض على شعره حتى لقد كادت أن تذوب عاطفته الفردية في عاطفة الجماعة في صوت يكاد يقترب من مذهب الالتزام[36]. ورغم ذلك، فلم تحدث مضامينه ولا رؤاه الشعرية تأثيراً قوياً في الوسط الشعري. ولعل ذلك راجع إلى طغيان الصوت العقلي التأملي على الصوت الوجداني من ناحية. ومن ناحية

ثانية، فلم يسع العواد إلى تطوير أدواته الشعرية في الأسلوب والصورة والرمز والرؤية الشعرية.

الهوامش

1) محمد حسن عواد، آماس وأطلاس، (لبنان: ؟:1372هـ/1952م)، ص ص 5-6.

2) عواد، آماس وأطلاس، ص ص 6، 10؛ أيضا انظر: عواد، البراعم أو بقايا الآماس، (بيروت: دار الكشاف، 1373هـ/1954م)، ص 3.

3) عواد، البراعم، ص 47.

4) عبدالله الحامد، في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية، (الرياض: دار الكتاب السعودي، 1406هـ/1986م)، ص 90.

5) عواد، آماس وأطلاس، ص 37.

6) عواد، آماس وأطلاس، ص 52.

7) عواد، البراعم، ص ص 29-30.

8) عواد، آماس وأطلاس، ص 78.

9) عواد، ديوان آماس وأطلاس، ص 50.

10) عواد، ديوان آماس وأطلاس، ص 51.

11) عواد، البراعم، 43.

12) عواد، آماس وأطلاس، ص 77.

13) عواد، آماس وأطلاس، ص 80.

14) عواد، آماس وأطلاس، ص 79.

15) عواد، آماس وأطلاس، ص 15.

16) عواد، آماس وأطلاس، ص ص 21-22.

17) عواد، آماس وأطلاس، ص ص 34-35.

18) عواد، آماس وأطلاس، ص 75.

19) عواد، آماس وأطلاس، ص ص 75-76.

20) اقتبست هذا العنوان من آمنة عبدالحميد عقاد في كتابها القيم عن العواد: محمد حسن عواد شاعراً، (جدة: دار الكمدني للنشر والتوزيع، 1405هـ/1985م) ص 411.

21) آمنة عبدالحميد عقاد، محمد حسن عواد شاعراً، ص ص 390، 394.

22) انظر آمنة عقاد، ص ص 382، 385.

23) آمنة عقاد، ص ص 390-391.

24) عواد، آماس وأطلاس، ص ص 46-47.

25) آمنة عقاد، 395-396.

26) عواد، آماس وأطلاس، ص ص 83-85.

27) عواد، آماس وأطلاس، ص ص 88-89.

28) آمنة عقاد، ص ص 396-397.

29) عواد، ديوان العواد، ج 1، (القاهرة: مطبعة نهضة مصر، 1398هـ/1978م) ص ص 18-19.

30) عواد، المرجع السابق، ص ص 53-54.

31) آمنة عقاد، ص ص 398-400.

32) انظر: آمنة عقاد، المرجع السابق.

33) عواد، ديوان العواد، ص ص 31-32.

34) عواد، البراعم، 3-4.

35) عبدالله الحامد، ص 90.

36) عبدالله الحامد، ص 88.

* * *

إذا كانت ريادة الشعر الحر في الأدب العربي، لم تحسم بعد، ولا أخالها سوف تحسم، إلا في إطار التمييز بين الجانب الإبداعي، والجانب التنظيري، فهل يمكن الاتفاق على رائد للشعر الحر في هذه المنطقة الجغرافية من وطننا العربي. وهل الريادة تكون في أول من كتب قصيدة، أو أول من كتب بوعي، بالشكل الجديد، أو أول من نشر مجموعة من القصائد، أم تكون الريادة لمن أصدر ديواناً كاملاً من الشعر الحر، أو من شعر التفعيلة وهو المصطلح الذي أصبح يعطي دلالة أدق لما عرف بالشعر الحر. وحيث إن هذه الورقة تعود إلى زمن تاريخي سابق، لم يكن فيه مصطلح «شعر التفعيلة» قد شاع بين النقاد، فإن استخدام أي من المصطلحين في هذه الورقة يعطي دلالة واحدة.

لعل الأمر يستلزم تتبعا تاريخيا غير شامل لبعض الشعراء الذين وقف النقاد عند بعض قصائدهم على اعتبار أنها تمثل ريادة أو بواكير للشعر الحر في المملكة العربية السعودية.

أول الأسماء التي تستوقف الباحثَ اسمُ الشاعر محمد حسن عواد، حيث يشير عبد الرحيم أبو بكر إلى قصيدة العواد «خطوة إلى الاتحاد العربي» التي نظمها حسب قوله سنة 1924 حين انضمت نجد وملحقاتها إلى الحجاز وأصبحتا كياناً واحداً. يقول أبو بكر إن العواد «اتجه في تشكيلها الموسيقي إلى صورة يمكن أن تنضوي تحت لواء الشعر الحر، وكان بهذه القصيدة من السابقين بالانضمام إلى حركة الشعر الحر»[1]. ويجد أبو بكر في هذا النص «أسبقية يمكن أن ترقى إلى مزاحمة تلك الأسبقيات في قضية الشعر الجديد الحر، ولو من الناحية التاريخية»[2].

ويؤكد أن القصيدة تقوم أساساً على وزن المتقارب، «لكن الشاعر لم يلتزم فيه بالطريقة التقليدية، بل تصرف فيه، فزاد ونقص وأعطى لنفسه الحرية التي تتفق مع التدفق الشعوري أو انتهاء المعنى، فجاءت قصيدته على هذا الشكل الذي هو أقرب إلى نماذج الشعر الحر منه إلى نظام الشعر التقليدي»[3].

لكن المتمعن في هذه االقصيدة سيتساءل فيما إذا كانت طريقة كتابتها هي التي أثارت قضية الريادة للشعر الحر في الحجاز؟ حيث جاءت على النحو التالي:

لقد آن أن تستحيل المدامع يا موطني

إلى بسمات وضاء

وأشياء لم تعلنِ

وأن تتقوى بعزم

كرهت له أن يني

وتدفع شبانك الطامحين إلى المعليات

لتنعش روح الأمل

وقد أشار بعض الدارسين أن القصيدة تتكون من ست مقطوعات تتكون كل منها من أربعة أبيات باستثناء واحدة. فالمقطع الأول يصبح:

لقد آن أن تستحيل الـ ـمدامع يا موطني
إلى بسمات وضاء وأشياء لم تعلنِ
وأن تتقوى بعزم كرهت له أن يني
وتدفع شبانك الطا محين إلى المعليات
لتنعش روح الأمل[4]

وإذا كانت هذه القصيدة التي وقف عندها عدد من النقاد معتقدين أنها من الشعر الحر، بسبب طريقة كتاباتها، لا تدخل ضمن إطار الشعر الحر، فهل ينفي ذلك ريادة العواد للشعر الحر؟

قبل الإجابة عن هذا التساؤل، يمكن النظر إلى قصائد أخرى للعواد، تسير على نمط الشعر الحر، منها قصيدته الشهيرة «تين وجميز»[5]، ومنها:

غادرت يوما مكتبي تعباً من العمل الطويل

وذهبت بعد العصر أطلب راحة القلب الكليل

فأخذت أمشي هادئاً

أنا والأصيل

ومررت في سوق الفقي

هذي هي الأكواخ يخطر بينها خلق كثير:

رجل ضرير

.....

لا نريد الالتفات إلى المستوى الفني للقصيدة، لكن الجانب الإيقاعي يستوقف القارئ. فالقصيدة من الشعر الحر ومن بحر الكامل (متفاعلن).

وإذا كانت هذه القصيدة تبدو متأخرة، مقارنة بالأولى، فإنها تنبئ عن وعي بالشكل الجديد. ودوواين العواد جميعها تحتوي قصائد من الشعر الحر وتتراوح بين قصيدة واحدة في ديوان البراعم، وست عشرة قصيدة في ديوان قمم الأولمب[6]. هذا الوعي بكتابة شكل جديد تؤكده رؤى العواد النقدية، فهو صاحب أفكار متحررة حول الشعر صدمت

معاصريه ولازالت تصدم البعض إلى اليوم، رغم مرور ثمانين عاما عليها. العواد متوثب نحو التجديد، كما يبدو من قوله في كتابه «خواطر مصرحه» (1925) «ما الشعر إلا روح متمردة شيطانية عاتية، تأبى أن تسكن أمثال هذه الخرائب البالية المتحطمة. الشعر روح سام يهبط من السماء، فإن وجد في الأرض مستقرات وأكسية من الألفاظ تليق بعظمته وسموه وإلا عاد أدراجه طائراً، إلى حيث مقر الأملاك، أو مباءة الشياطين... والشعر فجر، والفجر يبدد بأشعته الظلماتِ إذا أتى»[7].

والسؤال هل الطريقة التي كتب بها محمد حسن عواد قصيدته، تأتي ضمن سياق دعوته للتجديد، حيث فعل ذلك بوعي، من أجل كسر الطريقة التقليدية في الشكل الشعري؟

وبالرغم من أنه يمكن النظر إلى قصيدة «خطوة إلى طريق الاتحاد» على أنها قصيدة عمودية، من حيث الوزن، فإن كتابة الشاعر لها بأسلوب الشعر الحر، ومناداته الدائمة بالانعتاق من دائرة القديم، تعطيه حق الريادة في التجديد والنظر إلى الشعر برؤية مختلفة.

وإذا كان سؤال ريادة العواد لشعر التفعيلة في العالم العربي، سيبقى معلقاً، فإن ريادته لشعر التفعيلة على المستوى المحلي، ستكون دون منافس.

حين يتحدث الدكتور حسن الهويمل عن الشعر الحر، يتجاوز قصيدة محمد حسن عواد دون أي إشارة لها، ويذكر قصيدة أخرى، حيث يقول «وجدت في مجلة المنهل ... قصيدة للشاعر السعودي أحمد السباعي نشرتها المنهل عام 1938، أي قبل قصيدة الكوليرا بتسع سنوات، وقبل قصيدة السياب بثمان سنوات، وتعد من الشعر الحر». ويشير الهويمل إلى قصيدة أخرى لشاعر سعودي رمز لاسمه ع. ع. خ، في نفس العام،

وحسب تعبيره «وعلى هذا تكون نازك الملائكة مسبوقة إلى الشعر الحر»[8].

هذه القصيدة بعنوان «بائعة الألحان»، ومنها:

لحظة مترعة

ذهبت مسرعة

كوميض الحلمْ

من شباب الزمنْ.. يا فتاتي

لكننا حين نعيد كتابة هذا الجزء يصبح:

لحظة مترعة ذهبت مسرعة

كوميض الحلمْ من شباب الزمنْ

يا فتاتي

وحين النظر إليها عروضياً، سنجد أنها من بحر المتدارك (الخبب)، لكن كتبت على نمط الشعر الحر.

ويبدو أن مفهوم الشعر الحر لم يكن واضحاً لدى بعض النقاد الذين تعاملوا مع بدايات هذا الشعر، وهذا انعكس على تصنيفهم لبعض القصائد. فمثلاً الدكتور إبراهيم الفوزان يقول ما نصه «ومن الشعر الحر الموزون قول محمد حسن فقي يناجي القمر، ومنها:

حسبي من الدنيا الحقيرة أن أراك لدى المساء

تلقي بنورك في القلوب كبلسم يزجي الشفاء

فأعود بالذكرى إلى عهد اللذاذة والهناء[9]

وقد كتبها الفوزان على الشكل العمودي، لكنني لست أدري عن

مبرر نسبتها إلى الشعر الحر، فهي من مجزوء الكامل. غير أن هذا لا ينفي عن الفقي كتابة قصيدة التفعيلة، بل كتب قصائد كثيرة، منها قصيدته «فروق» في ديوان قدر ورجل، المنشور سنة 1967.

وفي إطار الريادة يدخل شعراء آخرون، منهم الشاعر عبدالرحمن المنصور (من مواليد 1340/1920)[10] الذي لا يرد اسمه عند من تحدثوا عن الشعر الحر. كتب الشاعر العديد من القصائد في مرحلة مبكرة، خلال وجوده في مصر، ونشر بعضها في الأعداد الأولى من مجلة اليمامة. وهي قصائد تدل على وعي بأسلوب الشعر الحر. من ذلك قصيدته «أحلام الرمال»، التي نشرت في العدد الأول من مجلة اليمامة (ذو الحجة 1372، 1952). ومنها:

مات الرجاء

والفجر لاح

والهضب في غلائله أقاح

ومن الرمال النائمات على الظمأ

الحالمات جفونها بالارتواء

فاح الشذا

شذى زهور لا ترى

قد ضمه جفن الرمال الحالمات

والقصيدة من بحر الكامل، وتختلف عدد تفعيلاتها من سطر لآخر.

ويستوقف الباحثَ في شعر التفعيلة في الأدب السعودي، الشاعرُ حسن القرشي. فديوانه الأمس الضائع طبع في مرحلة مبكرة وتحديداً عام 1957. وقد ضم الديوان ثمان قصائد من شعر التفعيلة، جعلها الشاعر

في آخر الديوان، ووضع لها عنوان «شعر متحرر». وفيها يلتزم الشاعر ببحر واحد لكل قصيدة، لكن تفعيلات كل سطر تختلف بحسب المعنى المراد. ويظل الشاعر مرتبطا بالقافية، غير أنها قافية متنوعة في القصيدة الواحدة. ومن ناحية تاريخية يمكن اعتبار القرشي من الرواد الأبرز لشعر التفعيلة، فقد واصل التجربة في دواوين أخرى.

وأجدني أتفق مع عبدالله الحامد حين يقول عن القرشي «كان أكثر استقراء لنماذج الشعر الحر ومناهجه، وأكثر وعياً لمضامينه، وأكثر توفيقاً فيها»[11]. ويؤكد هذا المعنى الدكتور عبدالله المعيقل الذي يرى أن تجربة القرشي في شعر التفعيلة تبدو أكثر تميزاً منه في الشعر العمودي. ويضيف «يظل لصوته في قصيدة التفعيلة وقعه الخاص به الذي لا يزاحمه فيها أحد بتميز لغته وسلاستها»[12].

حين ننتقل إلى شاعر آخر ممن يرد اسمه ضمن رواد شعر التفعلية، وهو أحمد قنديل، فسوف يستوقفنا ديوانه «نار»، الذي يحوي مائة وتسعين صفحة، وثلاث عشرة قصيدة كتبت جميعها باستثناء واحدة على طريقة شعر التفعيلة. ويبدو أن الشاعر على وعي كبير باستخدام التفعيلة، مع وجود تفاوت في طريقة الوزن والكتابة. وإذا كانت بعض القصائد يمكن كتابتها على نظام البيت، فإنها ستتفاوت بين صحيح الكامل ومجزوئه. والكامل هو البحر الذي نظم عليه القنديل معظم قصائده.

وإذا استبعدنا القصيدة العمودية اليتيمة في الديوان، فدون ريب سيكون ديوان نار لأحمد قنديل أول ديوان يصدر بكامله من شعر التفعيلة. غير أن أحمد قنديل يظل مرتبطاً بالشعر العمودي من حيث الالتزام بالقافية، ومن حيث الصورة واللغة.

الملاحظ أن الشاعر السعودي دخل إلى ميدان الشعر الحر بيقين

لكنه يقين حذر. فلم يتحول الأمر إلى ثورة، كما حصل في الصراع بين الاتجاهين الكلاسيكي والرومانسي. رواد الشعر الحر وصلوا إليه عبر جسر الشعر العمودي، وليس مباشرة. جميعهم يلتزم ببحر واحد في قصيدته، ويقتصرون على البحور الصافية، ذات التفعيلة الواحدة. ولا يبدو أنه كان لديهم الإيمان بأن الشعر الحر يمكن أن يكون بديلا عن الشعر العمودي، كما هي الحال فيما بعد لدى بعض الشعراء.

من زاوية أخرى يلاحظ أن هؤلاء الشعراء أخذوا من الشعر الحر شكل كتابته فقط. ذلك أننا نرى كثيراً من القصائد كتبت على طريقة الشعر الحر، وحين التمعن فيها نجد أنها لا تعدو أن تكون قصائد عمودية.

وتظل الريادة تمثل قضية ليس، للنقاد فحسب، وإنما للمبدعين أيضاً. فالدكتور منصور الحازمي (الشاعر لا الناقد) يقول في إطار الحديث عن ريادة شعر التفعيلة «ومن يتصفح ديوان (أشواق وحكايات) يجد أن معظم قصائده من شعر التفعيلة، فأين إذاً ما يدعيه بعض الباحثين من شبابنا من أن سعد الحميدين هو رائد شعر التفعيلة في المملكة، في ديوان (رسوم على الحائط)، مع أن قصائده لم تنشر إلا في فترة متأخرة؟ إن تحيز الأجيال لبعضها البعض قد زيف التاريخ وأضاع الكثير من الجهود والمحاولات السابقة»[13]. الحازمي ينفي ريادة الحميدين لشعر التفعيلة ليثبتها بالتالي له. وحديث الحازمي دفعني إلى النظر في ديوانه (أشواق وحكايات)، ولم أفكر بذلك لتأخر نشره (1981). وفيه نجد أن تاريخ بعض القصائد يعود إلى سنة 1957. وهو تاريخ وضعه الشاعر، لكن دون إشارة إلى تاريخ النشر، وإلى أي مدى يمكن أخذ هذه التواريخ على أنها حقيقة مسلمة؟ وإن أخذنا بذلك فلا شك أن منصور الحازمي سيكون ضمن رواد شعر التفعيلة في المملكة، لكن دون أن ينفرد بها.

ويرى بعض النقاد أن ديوان سعد الحميدين (رسوم على الحائط) يمثل نقطة تحول في حركة شعر التفعيلة في المملكة العربية السعودية. فسعد البازعي يقول «إن البدء الحقيقي لشعر التفعيلة عندنا يظل مرتبطاً بظهور أول مجموعة شعرية كتبت جميع قصائدها على نمط ذلك الشعر. تلك المجموعة هي رسوم على الحائط (1977) لسعد الحميدين»[14]. والقارئ لهذه العبارة سيتساءل، لماذا يربط البازعي مسألة بدء شعر التفعيلة بظهور المجموعات الشعرية، وليس ببدء نشر القصائد؟ أحسب أن ظهور مجموعات شعرية تكون جميع قصائدها من شعر التفعيلة يعني تخطي مرحلة البداية!

وعزيز ضياء أحد الأدباء الرواد، يقف عند ديوان سعد الحميدين «رسوم على الحائط» فيقول «يصح لمؤرخ الأدب في المملكة، أن يضعه [الحميدين] في مسار الحركة الأدبية معْلَماً، لريادة الشعر الحر بمفهومه الخاص الدقيق»[15]. ولعل هذه العبارات تضع سعد الحميدين في مستوى أكبر من الريادة المجردة، لكنها وإن أثبتت أنه مَعْلَمٌ لريادة الشعر الحر على المستوى المحلي، فهي تسمح أن يشترك معه فيها آخرون، فقد يوجد أكثر من معلم لذات الريادة.

وبالنظر إلى تاريخ صدور «رسوم على الحائط»، فإن تاريخ القصائد يشير إلى أن أقدم هذه القصائد كتبت عام 1966، وهي مرحلة متأخرة نسبياً.

والاحتفاء بهذا الديوان جاء متجاوزاً عند البعض تجارب مهمة. فعبد الله السمطي يقول في هذا الإطار «كان الشعر الحر في السعودية قبل صدور هذا الديوان عبارة عن قصائد متناثرة هنا وهناك في الصحف المختلفة، لكن صدور ديوان تفعيلي كامل أدى إلى الدخول في عملية تأسيس لوعي شعري جديد ومختلف»[16]. وإذا كان ديوان رسوم على الحائط يستحق الكثير من الاحتفاء، فإن ذلك لايجدر أن يكون دافعاً

لتجاهل شعراء آخرين. فهذه التجارب لم تكن قصائد متناثرة في الصحف، بل كانت قصائد تعبر عن وعي بالتجربة، وتم تضمينها دواوين شعرية، في مرحلة مبكرة، كما حدث مع أحمد قنديل وحسن القرشي. غير أن السمطي كان محقاً حين اعتبر صدور ديوان الحميدين دخولاً في عملية تأسيس لوعي شعري حديث. وهذا الأمر لا يأتي بسبب كون الديوان يسير على نمط شعر التفعيلة فحسب، بل لأسباب فنية تتعلق باللغة والصورة والتجربة الشعرية، وقد أشار السمطي إلى بعض الجوانب الفنية[17].

وإذا كان معظم رواد قصيدة التفعيلة ظلوا مرتبطين بالقصيدة القديمة من حيث القافية واللغة والصور، فإن سعد الحميدين، قد انطلق بشعر التفعيلة إلى آفاق حداثية. يقول عزيز ضياء عن قصائد «رسوم على الحائط» إنها «تصل في تمردها على ضغوط التراث إلى حد التحدي الذي لا تنقصه الجرأة والشجاعة، بل الرغبة في النزال»[18].

وبين القرشي والحميدين يمكن أن نتحدث عن ريادتين للشعر الحر. ريادة زمنية، يتقاسمها عدد من الشعراء، يأتي في مقدمتهم حسن القرشي وأحمد قنديل باعتبار مستوى المنتج الشعري. وأخرى ريادة فنية، ولعل سعد الحميدين سيكون في مقدمة أصحابها.

وبعد هذا الاستعراض الانتقائي الموجز، يظل سؤال الريادة لشعر التفعيلة بحاجة إلى مزيد من البحث[19]. غير أنه يمكن الجزم أن عقد الخمسينات شهد اعترافاً حقيقياً بشعر التفعيلة، على مستوى الممارسة في الشعر السعودي. وهذا يعني تزامنها مع حركة شعر التفعيلة في الوطن العربي. ولعل البعض من غير المتخصصين سيفاجأ بذلك، خصوصاً أولئك الذين يحملون الثمانينات (وزر) التحول في الإبداع والنقد!

الهوامش

1) عبدالرحيم أبو بكر. الشعر الحديث في الحجاز. الرياض: دار المريخ، 1980، ص. 334.

2) السابق، ص. 334.

3) السايق، ص. 339.

4) آمنه العقاد. محمد حسن عواد شاعراً. جدة: دار المدني، 1985، ص. 393.

5) محمد حسن عواد. في الأفق الملتهب، 1954.

6) آمنه العقاد، ص 385.

7) محمد حسن عواد. خواطر مصرحة. ط 2، القاهرة: مطبعة المدني، 1961، ص. 32.

8) حسن الهويمل. اتجاهات الشعر المعاصر في نجد. بريدة: نادي القصيم الأدبي، 1404، ص. 114.

9) إبراهيم الفوزان. الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد. القاهرة: مكتبة الخانجي، 1401 ص. 391.

10) «لمعلومات حول الشعر، انظر عبدالله بن إدريس، شعراء نجد المعاصرون»، 1960 ص. 137-144. وكتاب محمد السيف، من رواد الشعر السعودي الحديث: عبدالرحمن المنصور. الرياض: دن، 2003.

11) عبدالله الحامد. في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية. الرياض، 1982، ص. 149.

12) معجم البابطين، ج.6، ص. 187.

13) الرياض، 1419/12/22. صدر ديوان الحازمي «أشواق وحكايات» عن دار العلوم بالرياض، 1981.

14) سعد البازعي. ثقافة الصحراء: دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر، الرياض: د.ن.، 1991، ص. 19.

15) سعد الحميدين. رسوم على الحائط. ط 2، 183.

16) عبدالله السمطي. نسيج الإبداع: دراسات في الخطاب الأدبي السعودي الجديد. الرياض: دار المفردات، 2003، ص. 180.

17) عبدالله السمطي. ص. 181.

18) سعد الحميدين. رسوم على الحائط. ط 2، 183.

19) هذه الورقة جزء من بحث موسع حول الموضوع.

الملخص:

يتناول هذا البحث مفهوم التجديد في الشعر العربي في مقدمة موجزة يخلص منها إلى الحديث عن خصائص التجديد في الشعر السعودي من خلال تسليط الضوء على ما يتعلق من هذه الخصائص بالمحتوى والشكل والبنية، ويكاد يحصر هذه الخصائص في مفهوم الشعر والاتجاه إلى التيار الذاتي والنزعة إلى التأمل والعمق والمجهول والموضوعات الجديدة، ثم يقف عند الشعر المرسل والرباعيات والنظام المقطعي وشعر التفعيلة والموسيقى والإيقاع، ويقف عند الصورة الشعرية والمجازات والرموز والقصة الشعرية.

وترد في البحث إشارات إلى بعض القضايا النقدية التي تمس النص الشعري مع الإشارة إلى أسماء بعض شعراء التجديد الرواد وغير الرواد حسب الشواهد الشعرية المختارة.

المقدمة:

هل مدرسة التجديد في الشعر السعودي المعاصر واحدة؟ وهل هي شبيهة بأي مدرسة أخرى في الشعر العربي الحديث والمعاصر، أو أن لهذه المدرسة خصوصية لا نجدها في سواها؟ هل هي رومانسية خالصة أو أنها رومانسية فيها شيء غير قليل من الرمزية والواقعية، وفيها من الأصالة أكثر مما يظن المرء؟ وهل التجديد في هذه المدرسة متصل بالقديم من جهة وبالعادات والتقاليد من جهة، أو أنه منفصل عن ذلك؟ وهل التجديد

واحد أو هو متنوع مختلف؟ وأين يكمن هذا التجديد؟ هل يكمن في الموضوعات أو يكمن في الشكل؟

هذه أسئلة يقتضيها السياق، **نخلص منها إلى القول**: إن التجديد في الشعر ظاهرة طبيعية تطورية في كل مكان وزمان، وقد عرف الشعر العربي في تاريخه الطويل مظاهر تجديدية كثيرة بدءاً من بشار بن برد الذي كان آخر القدماء وأول المحدثين إلى أبي نواس الذي تمرد على منهج القصيدة ، ثم كانت ثورة أبي تمام الفعلية على (عمود الشعر)، ولذلك وقف علماء اللغة يهاجمون ثورته هذه، وعلى رأسهم ابن الأعرابي الذي كان يقول : إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل[1].

ثم عرف الشعر العربي ثورة في الشكل الموسيقي من خلال الموشح وبعض الفنون المستحدثة إلى أن جاء العصر الحديث، وبدأ الشعراء يتململون تحت وطأة الزخارف البديعية والمحسنات اللفظية والموضوعات التي لا تقول شيئاً، وقد بدأت ملامح هذه الثورة على التقليدية الجافة في أواخر القرن التاسع عشر، وما أن أطل القرن العشرون حتى أخذ الشعراء والنقاد يدعون إلى ضرورة تجديد الشعر العربي ليلائم العصر، وتمثلت هذه الثورة في شعر خليل مطران وجماعة (المهجر) وجماعة (الديوان) وجماعة (أبولو) والشعر الرومانسي والرمزي، ثم في الشعر الحديث. وقد تنوعت أشكال القصيدة بين الغنائية والموضوعية، كما تنوعت أشكالها بين شكل الشطرين، والشعر المرسل، والنظام المقطعي، وشعر التفعيلة، وقصيدة النثر وسواها. وكان لابد من أن يتغير الشعر ورسالته لتغير نمط الحياة والتطور الخطير الذي حدث في عصرنا.

ولعل هذه المقدمة الموجزة تفضي بنا إلى الحديث عن التجديد في الشعر السعودي موضوع بحثنا هذا.

خصائص التجديد ورواده في الشعر السعودي

إن الشعر السعودي بفواصله الزمانية وحدوده المكانية جزء من الشعر العربي المكتوب باللغة العربية، وقد تأثر شعراؤه بتطور الشعر العربي الحديث وشاركوا في هذا التطور، كما أن شيوع الثقافة الغربية قد وصل إلى هذا الشعر بطريق غير مباشرة، فقد وصل من خلال الشعر المهجري وجماعة (الديوان) وجماعة (أبولو) الذين أثَّروا تأثيراً عميقاً في الشعر السعودي التجديدي، فكان لإيليا أبي ماضي ولجبران وإبراهيم ناجي وعلي محمود طه وأبي القاسم الشابي بصمات واضحة في هذا الشعر الجديد، ولا شك في أن اتصال الغربيين بالشرق كان من خلال عدة عوامل أهمها: التبشير ونشر العلم في بلاد الشام، والاستشراق، والروابط الاقتصادية، والهجرات والبعثات الدراسية، والمؤتمرات، والمكتبات، وكان للترجمة - وبخاصة الترجمة الأدبية - دور كبير في ذيوع الأدب الغربي في الشعر العربي المعاصر من جهة، والشعر السعودي من جهة أخرى. وكنا قد رأينا تأثر طاهر زمخشري في قصائده عن الغاب بقصائد أبي القاسم الشابي في الموضوع ذاته الذي تأثر بدوره بقصيدة (المواكب) لجبران الذي اطلع على الأدب الغربي، وكان متأثراً هو الآخر (ببليك) والشعراء الفرنسيين. ولذلك كان لا بد من أن يكون للشعر الجديد خصائص فنية تختلف عن الخصائص التي نجدها في الشعر الإحيائي، ولكي يكون حديثنا هنا أكثر دقة وخصوصية نتوقف عند بعض الخصائص في المحتوى، وفي الشكل، وفي البنية.

أولاً: خصائص في المحتوى:

1 - مفهوم الشعر:

إن تغيير الموضوعات الشعرية وتجديدها يتطلب أن يتغير أيضاً مفهوم الشعر ورسالته؛ وذلك لأن للمفهومات مصادر وروافد ، وهي

تختلف باختلاف هذه المصادر وتلك الروافد، وإذا كانت مصادر الشعر الإحيائي التراث العربي القديم فإن مصادر الشعر الرومانسي تكمن في الإحساس بالذات الإنسانية من خلال معطيات القلب وما يتصل بهذه المعطيات من علاقات ترتبط ارتباطاً وثيقاً في وحدة وانسجام بالإنسان ذاته وبالطبيعة من حوله، ولذلك يرسم لنا الشاعر محمود عارف ماهيَّة الشعر بقوله:

إنما الشعر شلال روافده عميقة الدفق في ينبوع إحساس
توحي إلى النفس ألواناً معبرة عن الجمال وما في واقع الناس
والأصل في الوحي تأثير الشعور وما في عالم النفس من كنز وإقباس

وقبله حدَّد محمد بن علي السنوسي - رغم إحيائيته - موقع الشعر من نفسه فقال في الصفحة الأولى من ديوانه القلائد:

هذه ألحان قلبي وأغاريد شبابي
هي أحلامي وآمالي وكأسي وشرابي
وصباباتي وأشجاني وحبِّي وعذابي
إنها صورة نفسي قد تجلت في كتابي

ولمحمد حسن عواد - وهو رائد من رواد التجديد في الشعر السعودي - آراء جريئة في مفهوم الشعر ورسالته، فقد دعا إلى ضرورة أن تكون القصيدة موحدة، وألا تخضع لشيء من خطط القدماء ومناهجهم، ورأى أن الشعر ليس ألفاظاً ومعاني وإنما الشعر أمر آخر وراء الألفاظ والمعاني وفوق الأفكار والتعابير[3]، ويقول أيضاً: إن موضوع الشعر هو الحياة العامة بأسرها.. وأعمق ما في الطبيعة هو الإنسان.. فهو الموضوع الأحرى بالعناية والدرس[4].

ويتحدث العواد في قصيدة له عن خطة الفني وفلسفته الشعرية، فيقول:

أيها الشعر كما تبعث في الليل شعوراً، وخيالا
ولحوناً، ورؤى، يبصرها الشاعر طيفاً، أو جمالا
أنت في الصبح شعاع يكسب الفكر نشاطاً وجلالا
أنت مفتاح إلى العالم، يعطي النفس بالنور اتصالا
كذب الزاعم أن الشعر أقوال.. يحاولن المحالا
هكذا قلت.. وقد غادرني الطيف ووافى الواقع
فإذا الواقع، في فلسفة الشعر عصي طائع
وإذا الشعر حياة ثرة يرتع فيها الراتع
أن يغم في ظلمات العيش للعالم هم قابع
لا ينر للعيش إلا شاعر حي وشعر ساطع(5)

والعواد حصيلة امتزاج مدرستي (الديوان) و(أبولو)، وهو لذلك ينهج نهج الشعر الوجداني، ويؤيد ذوبان عاطفة الفرد في عاطفة الجماعة، ويدعو إلى أن يكون الشاعر لسان قومه مع محافظته على كيانه الخاص:

فالشعر إن لم يكن إزجاء عاطفة لها الحماسة لحم والهياج دم
في موقف وطني جد صادقة فيه اللواحظ والأرواح والكلم
فلا غناء لما يحوي ولا ثقة فيما يقرر أو ما مج منه فم(6)

وقد اختلفت أيضاً رسالة الشاعر التجديدي كما رأينا في أبيات العواد السابقة عن رسالة الشاعر الإحيائي؛ لأن الشاعر التجديدي ابن عصره وزمانه، ولأن الشعر الجديد يواكب العصر والحضارة، ولذلك يدعو

الشاعر الجديد إلى قضايا جديدة، أهمها الدعوة إلى العلم، والسلام، ونبذ الخلافات، والحرب، والتعصب، وضرورة أن ينعم كل إنسان بحريته، فهذه رسالة الشعر عند محمود عارف:

أيها الشاعر المبرز رتل نفحات السلام والحرية
أنت خدن السمار في كل ليل وعدو الغباء والأمية
وسمير النجوم شعرك سحر مستمد من عالم العبقرية
أنت أعلى فماً وأحلى نشيداً تشدو بنغمة بلبلية(7)

ورسالة الشاعر في النهاية أن يكون شاعراً أولاً وأخيراً؛ لأن الحرف الحي غير الحرف الميت، والشعر غير النظم، وأن الحروف النابضة غير الحروف التي توقف فيها النبض، ولذلك كانت رسالة الشعر عند محمد حسن فقي الشعر ذاته:

يا نابض الحرف قد أبدعت ألحاناً حتى تخيلت حرفي عاد إنسانا
أنا المتيم ما تفضي خوالجه إلا إليك تباريحاً وأشجانا
قد كنت بالحرف مفتوناً فباركني زدت به حباً وإيماناً
ما يستوي الحرف عند العارفين به والجاهلين به هدماً وبنيانا(8)

2 - الاتجاه إلى التيار الذاتي:

إن الملاحظ على الشعر التجديدي السعودي تركيزه على تيار الشعر الذاتي، وعلى موضوعات ذاتية خالصة وقد اتجه هؤلاء الشعراء إلى العاطفة للخروج من محاكاة القدماء وانصرفوا إلى تجاربهم الخاصة ضمن غنائية صافية، ترفدها تجارب شعرية عميقة من رحلات؛ وبعثات واطلاع على الحضارة الحديثة في هذه البلدة أو تلك، وقد انفتحت المملكة على

العالم مما كان له انعكاس على التركيز عند الشعراء المجددين على ظهور (الأنا) في شعرهم.

وهذه (الأنا) كانت متفائلة حيناً وربما غير ذلك حيناً آخر، ويمكننا أن نتوقف هنا عند شاعر الذاتية في المملكة طاهر زمخشري الذي نجد في قصائده تركيزاً على (الأنا) المتشائمة يقول في قصيدته (في الغربة):

أنا في غربتي أهيم بفكري حيثما أنت يا هدى الحيراني
يا نعيم الحياة يا بلسم الملتاع يا معزفي لأحلى الأغاني
وغبار السنين يملأ عيني وكحل السهاد في أجفاني
وأنا كالفراش استنشق العطر وأغدو من فرحتي للتداني
فالنوى طال واستطال ولكن أنت ما زلت ثورة في كياني
أنا في غربتي وأظمأ بالشوق وكأسي تفيض بالحرمان(9)

والشاعر حمد الحجي يقيم موازنة بين (أناه) وأنا الآخرين، فإذا هو يعيش حياة ملؤها الكدر والهم والآلام والأحزان، في حين أن القوم يعيشون في سعادة وصفاء، وهو لا يعرف الذنب الذي جنته يداه؛ ليكون منبوذاً من الأيام، وطريداً من السعادة، ونهباً للهموم، ومنفياً من بلاد المسرات. وهذا ما نجده في قصيدته (من زمرة السعداء) التي يقول فيها:

أأبقى على مر الجديدين في جوى ويسعد أقوام وهم نظرائي
ألست أخاهم قد فطرنا سوية فكيف أتاني في الحياة شقائي؟
أرى خلقهم مثلي وخلقي مثلهم وما قصرت بي همتي وذكائي
يسيرون في درب الحياة ضواحك على حين دمعي ابتل منه ردائي
أكان لساني - إن نطقت - ملعثماً وكانوا إذا ناجوا من الفصحاء؟

وهل كنت إما أشكل الأمر عاجزاً وكانوا لدى الجلى من العظماء؟
وهل أصبحوا في حين أمسيت مانعاً يجودون بالنعمى على الفقراء؟
وهل كلهم أصحاب فضل ومنة وكنت أنا المفضول في الفضلاء؟
وهل ضربوا في الأرض شرقاً ومغرباً وكنت مللت اليوم طول ثوائي؟
وهل كلهم أوفوا بكل عهودهم ومن بينهم قد غاض ماء وفائي؟(10)

3 - النزعة إلى التأمل والعمق والمجهول والموضوعات الجديدة:

إن الشعر الجديد في المملكة فيه الكثير من بساطة التعبير، ولكن هذه البساطة تخفي وراءها عمقاً في المضمون، فقد بدأ الشاعر يتأمل في الأشياء ليكتشف ما فيها، ولم تعد الموضوعات التقليدية من مدح وفخر وهجاء ورثاء تشفي غليل الشاعر التجديدي؛ إذ اندفع إلى موضوعات فلسفية كالوجود الإنساني والحرية وما شابه ذلك، ولذلك اتسمت موضوعاته بالعمق والتأمل، وإذا ألقينا نظرة سريعة على عناوين القصائد الجديدة أدركنا ما ذهب إليه الشعراء في هذا الاتجاه، فإننا نقرأ لمحمد عبد القادر فقيه العناوين التالية: ابتهال - الصراحة - حيران - لهفي - حبي - فراق - سراب - وحدي - أشجان - رسالة - ذكريات. وإذا توقفنا عند مجموعة (الإبحار في ليل الشجن) لمحمد الفهد العيسى وجدنا العناوين التالية: ومضة - أرق - شموع تحترق - إباء - جدار الأحزان - حقول الكلمات - الشراع الجريح - فنار - بطاقة - غربة شاعر - عويل الصمت - ضباب الأسى - عصير الجراح - ضياع - إبحار - الأشرعة الممزقة - الاحتراق - دروب الضياع - همس المجداف - ظمأ - نزيف - السراب - الرياح السوداء - غربة... إلخ.

العناوين جميعها تشير إلى المذهب التجديدي، وإن وقفنا عند

العناوين المؤلفة من كلمتين أدركنا ما أصاب لغة الشعر السعودي من تجديد، فمرة يكون للأحزان جدار، وللكلمات حقول، وللصمت عويل، وللأسى ضباب، وللجراح أعاصير، وللضياع دروب، وللمجداف همس، ومرة تكون الشموع محترقة، والشراع جريحاً، والأشرعة ممزقة، والرياح سوداً.

وإذا توقفنا عند عنوان المجموعة (الإبحار في ليل الشجن)، أو عند عناوين دواوين حسين سرحان مثلاً (الصوت والصدى، والطائر الغريب، وأجنحة بلا ريش) أدركنا أن العلاقات القديمة بين الكلمات قد ذهبت إلى غير رجعة في الشعر الجديد، فالشاعر لا يبحر في المحيطات والأنهر الكبيرة، وإنما هو يبحر في ليل الشحن، هذا يعني أن عملية الإبحار ليست خارجية ولا مألوفة، وإنما يبحر الشاعر في أعماق الذات الإنسانية، ولذلك كانت موضوعات هذا الشاعر جديدة كل الجدة، وهي نتيجة لإحساساته الداخلية. وهذه الإحساسات متجسدة في عناوين حسين سرحان كما رأينا.

يقول محمد الفهد العيسى في قصيدة له بعنوان: (معول الصمت):

يحفر السر صدري

سر مأساتي صمتي

ليت (فيزوف) يدوي

من لهاتي وبصوتي

لأرى ما كنت أربا

أن ترى ما كنت أنت

نفسي ادكارا

فـأنـا الـيـوم شـهـيـد

مات في ومضة بيت(11)

إن هذه العلاقات في العناوين تبين العلاقات في بنية القصيدة، وهي علاقات جديدة على الشعر السعودي، والشاعر فيها لا يسلك مسلك الآخرين وإنما هو يسلك مسلكاً خاصاً به، ويسير في طريق لم تسر عليها قدماه من قبل، ولذلك كان يبحث عن المجهول في أعماق نفسه، وكلما اكتشف شيئاً منه أدرك أنه لم يكتشف سوى الخواء، وأن الذات الإنسانية بحار من الظلمات والدلالات والمعاني والإحساسات التي يتناسل بعضها من بعض في كل لحظة وأوان، ولا يبين منها إلا الذي يظهر على السطح أما ما خفي منها في طبقات اللاشعور، فهو كنوز دفينة، وهذا ما حاول أن يصل إليه هؤلاء الشعراء في موضوعاتهم الجديدة.

ثانياً: خصائص شكلية:

لم يكن تطور المضمون يخلو من تطور الشكل؛ لأن التطور في أحدهما يعني تطور الآخر بالضرورة، فثمة من يقول محتوى الشكل وشكل المحتوى، ولذلك كان لكل محتوى جديد شكله الخاص به، ولكل شكل جديد محتوى جديد.

وقد عرف الشعر العربي في أقطار سوريا، ولبنان، ومصر، منذ أواخر القرن الماضي محاولات لتجديد شكل القصيدة العربية، فعرف الشعر المرسل والمزدوج والنظام المقطعي وشعر التفعيلة الذي جاء في نهاية النصف الأول من هذا القرن، وكان لا بد للشعر السعودي كما تأثر في المحتوى بالأشكال الجديدة، أن يتأثر أيضاً في الشكل، فعرف الشعر التجديدي الشعر المرسل، والنظام المقطعي وشعر التفعيلة، وشاعت فيه الأوزان الخفيفة الغنائية.

1 - الشعر المرسل:

هو الشعر المتحرر من القافية الواحدة، ولكنه لا يخرج على وحدة الوزن، ومن أمثلة ذلك قصيدة (ثورة محب) لمحمد حسن عواد وهي من البحر الخفيف:

فاجعي في الأباء كيف تصور ت فؤادي يطيق ذاك ويغضي
نشوة هذه أم العتب والأد لال أم تلك كبرياء التجني
لا ترعني في عزة النفس يوماً فقوام الحياة ذا هو عندي
أيا قيمة لحبك في نفـ ـسي إذا بددت كرامة نفسي
عزة النفس مظهر الخلق الحي فحاذر مساسها عند حبي
وإذا ما رأيت في الناس يوماً من يرى حفظ نفسه غير حق
فارمه إن أردت بالنظر الشز ر تجد وجهه كقطعة نعل
لا تحاول عند الذليل غراماً سامياً فهو واطئ النفس معش[12]

2 - الرباعيات والنظام المقطعي وأمثالهما:

إن التجديد في الأوزان وفي موسيقى الشعر قديم قدم الشعر العربي نفسه، وثمة محاولات لأبي العتاهية إلى محاولات الموشحات إلى محاولات الشعراء المهجريين الكثيرة المتنوعة والغنية التي انتقلت إلى جماعة (أبولو) وسواهم، وقد جدد هؤلاء وأولئك في الموسيقى الشعرية أوزاناً وألفاظاً وحاولوا أن يركزوا على الأوزان الخفيفة، وأن يبتعدوا عن البحور الطويلة كالبسيط والمديد والطويل.

والشاعر السعودي اليوم يمر بهذه التجربة، وكأنه يلخص مرحلة طويلة مر بها الشعر العربي للوصول إلى شعر التفعيلة، وإذا استعرضنا

دواوين الشعراء المجددين وجدنا اهتمامهم بالرباعيات، فلمحمد حسن فقي ديوان طويل يبلغ عدد صفحاته (474) صفحة، وفي كل صفحة رباعية، وهذا يعني أن في هذا الديوان ما يقارب هذا العدد من الرباعيات، وهي مختلفة أوزاناً وقوافي ، وإذا عدنا إلى ديوان (وحي الحرمان) للأمير عبدالله الفيصل وجدنا أن غالبية قصائده تقوم على النظام المقطعي، ويختلف هذا النظام بين قصيدة وأخرى طولاً وعدد أبيات ووزناً، ففي قصيدته (ثورة خيال) خمسة مقاطع، وفي كل مقطع ثلاثة أشطار، يقول في المقطع الأول:

قلت أهواك وعن دنياي بالحب شغلت

وبودي لو تحدثت إلى الدنيا بحبي وأطلت

وتأملت الذي يوحي إلى قلبي وقلت(13)

ويقول في المقطع الثاني:

هل سمعت اللحن من قلبي ينساب لقلبي

ثم يرتد فيروي لك قصة حبي

ويناديك إلى عش هوانا المستحب(14)

إن هذا التنوع في القوافي يكسر حدة القافية من جهة، وينوع الموسيقى من جهة ثانية، ويغنيها وذلك بتغيير حرف الروي وحركته، ويمكننا أن نتوقف أيضاً عند هذا التشكيل الموسيقي الجديد المتناوب في إحدى قصائد عبدالله الفيصل وهي بعنوان (إلى ابنتي سلطانة):

إن داعبتني يداك برقة كالملاك

أحسست عود شبابي مجسَّداً في صباك

لو مر كفك يسري على جبيني بيسر

يـــنـــدى مـــحـــيـــاي صـــفـــواً فـــيـــرتـــوي مـــنـــه عـــمـــري
عـــلـــى مـــهـــاد وثـــيـــر نـــامـــي بـــطـــرف قـــريـــر
تـــرعـــاك يـــا بـــعـــض نـــفـــســـي عـــين الإلـــه الـــقـــديـــر[15]

ولو فتحنا أي ديوان اليوم لأي شاعر أو شاعرة من المجددين في الشعر السعودي، لوجدنا شيئاً من هذا النظام على نقيض ما نراه في المدرسة الإحيائية من رفض لمثل هذه التجارب، فإذا وقفنا عند قصيدة حسين سرحان (الدودة الأخيرة) بما فيها من مسحةٍ فلسفية واضحة وجدناه يعتمد على نظام الرباعيات في هذه القصيدة، وتختلف القافية من رباعية إلى أخرى[16]، وإذا وقفنا عند الشاعر محمد إبراهيم جدع فإننا نجده يكثر أيضاً من النظام المقطعي، ويمكن للباحث أن يتوقف عند القصائد التالية: (نشيد البلاد - تأملات - نجوى - ولدي - ينبوع الحياة - موطني - الجنية الحمقاء - النفس الباغية - حب مكين - أيها الشيطان - النشأة الأولى - ليل العاشقين... إلخ) وفي ديوان حسن عبد الله القرشي كثير من قصائد النظام المقطعي وبخاصة في المجلد الأول من ديوانه الضخم وقبل أن يجرب شعر التفعيلة، ومن ذلك مثلاً قصائده (ثورة - وزنبقتي - وأنشودة... إلخ).

3 - شعر التفعيلة:

وقد انتقلت عدوى شعر التفعيلة أيضاً إلى الشعراء المجددين في المملكة، وإذا كان النقاد العرب قد اختلفوا حول الشاعر الأول الذي نظم هذا النوع من الشعر في اللغة العربية: هل هو السياب أو نازك الملائكة؟ هل هو لويس عوض أو علي أحمد باكثير؟ هل هو خليل شيبوب أو أحمد زكي أبو شادي؟ وهل هو نسيب عريضة في قصيدة (النهاية) التي نظمها في العشرينات من هذا القرن؟ وبناء على ذلك من أول من كتب شعر

التفعيلة من شعراء المملكة؟ هل هو حمزة شحاته أو محمد حسن العواد ؟ لا شك في أن الأخير قد نظم كثيراً من قصائده على هذا المنوال، ويمكننا أيضاً أن نتوقف عند الشاعر حسن عبدالله القرشي في قصائده التالية التي وضعها تحت عنوان (أفانين) وهي: (صرخة البريمي - مع الجزائر - في الطيارة - طفل - غروب - حيرة - بعد الفراق - أنين) في مجلده الأول كما يمكننا أن نتوقف عند القصائد التالية : (أشعلوها- زنجبار - انتظار - ورسالة وصورة - وأطفالي - وسعال الليل) وسواها في مجلده الثاني يقول في قصيدته (سعال الليل) في ذاتية موغلة:

ويُثملني ندى الصوتِ
سرى كشرارة الفجرِ
ولكني كعنترةٍ
صبورٌ لحظة الموتِ
أريد أعانق الشلالَ
في أوج انصباباته
أريد أزعزع الأغلالْ
أريد أعيش كالموج
أريد أشقُّ كالملاح نهر الصمت
أريد أعيش في أحضان عاصفةٍ
وفي زمجرة الرعدِ
أهيم في موحشِ غاباتِ
أريد أريد أنطلقُ
وحيداً في دثار الليلِ

تـسـبـقـنـي انـفـعـالاتـي[17]

وإذا توقفنا عند ديوان (الإبحار في ليل الشجن) للشاعر محمد الفهد العيسى وجدنا أن معظم قصائده ينتمي إلى هذا النوع من الشعر، ومنه قصائده (إنسان بلا حدود - إبحار - سنلتقي - الأشرعة المحترقة - احتراق - دروب الضياع - الوتر الحزين... إلخ) يقول في قصيدته (إنسان بلا حدود):

احـــــدودب الـــــزمـــــان
فـي دروب الـشـاعـر الإنـسـان
وشـاب فـي إهـابـه الـتـاريـخ
واسـتـفـاء ظـلـه المـكـان
لا تـعـزل اسـمـه الحـروف
ضاعت الحروف عند سفحه..
وظـلـت الـقـنـان
استـجـارت الـعـوادي فـيـئـه
فـــــكـــــان[18]

ويهيمن اليوم على الشعر السعودي المعاصر هذا النوع من النظم عند رواد التجديد وسواهم، وخاصة في قصائد غازي القصيبي، وناصر أبو أحيمد، وسعد الحميدين، ومحمد الثبيتي، ومحمد جبر الحربي، وحسن السبع، ومحمد العلي، ومحمد عبدالرحمن الحفظي، وأحمد صالح الصالح، وأشجان الهندي، وعبدالله بن عبدالرحمن الزيد، ومحمد زايد الألمعي، وبديعة كشغري، وخديجة يوسف العمري، ولطيفة قاري، وثريا العريض، وفوزية أبو خالد، وجاسم محمد الصحيح وسواهم.

يقول سعد الحميدين من قصيدة له بعنوان (حالات):

فـــي الـــصـــحـــو..
أحـلـم بـالحـلـم وقـت أريـد
فـــي الـــنـــوم..
أحـلـم بـالحـلـم وقـت يـريـد
وبـــين الأريـــديـــن..
تـشـتـت فـي أرجـل الـعـابـريـن
وأصبحت زهرة دوار شمس(19)

ويقول أيضاً من قصيدة له بعنوان (وإذا الريح انكفت):

أفـق يشـوي الأقـاليـم وقـلـبـي معـصـرة
ورياحٌ تحـلـب الـريـح عـصـار الأفـئـدة
وارتـعـاش يفـلـق الـصـخـر ونارٌ مـوقـدة
وتـراجـيـع غـراب فـي سـمـاء مـرمـدة
بـــين أنـــيـــاب الـــزمـــن..
واقـفـاً أرفـو رداء الـوقـت عـنـوة
مـاسحـاً مـا قـد تـبـقـى مـن ركـام دبـق
فـــوق ألـــواح المجـــرات مـــراراً
راســـمـــاً قـــوس قـــزح(20)

ويقول جاسم محمد الصحيح:

لم يبق في أعمارنا شجر

نعانق في محبته السحاب

ماذا يقول الجذر

في ذكر وشائجه العريقة بالتراب؟؟؟

كيف انبثقنا من براعم فطرة عذراء

طاهرة التبرج والحجاب ؟

ثم انثنينا فكرة عرجاء

تعضدها الأسنة والحراب

نحن الذين تبرأت منا حقيقتنا القديمة

منذ زيفنا العلاقة بين مزمار وناب(21)

أما محمد الثبيتي فهو واحد من شعراء التفعيلة يمتلك أدواته امتلاكاً جيداً، يعادل ويوازي امتلاك شعراء قصيدة التفعيلة في الأقطار العربية الأخرى، يقول من قصيدة قصيرة له بعنوان (تحية لسيد البيد):

ستموت النسور التي وشمت دمك الطفل يوماً وأنت الذي

في عروق الثرى نخلة لا تموت

مرحباً سيد البيد

إنا نصبناك فوق الجراح العظيمة حتى تكون سمانا وصحراءنا

وهوانا الذي يستبد فلا تحتويه النعوت

4 - الموسيقى والإيقاع:

بدأت موسيقى الشعر السعودي تميل إلى الحياة والعصرية أكثر مما تميل إلى محاكاة الشعر القديم، وبدأت الألفاظ المأنوسة تتسلل إلى هذا

الشعر على استحياء ثم تدفقت إليه مع الشعر الرومانسي تدفقاً سريعاً وبدأت لا تقع على لفظة وحشية أو في غير مكانها، وبدأ شعر الطبع والسهولة يهيمن على الشعر الجديد، وبخاصة بعد أن بدأ الشعراء يرحلون عن وطنهم إلى أماكن أخرى في الوطن العربي أو سواه، فهيمن شعر الحنين الجارف وظهرت العاطفة صادقة، وأصبحت لغة الشعر من السهل الممتنع، وهي أقرب إلى لغة الغناء والبوح الشجي والرسائل الوجدانية التي تصل إلى أذن المتلقي دون عناء، ومن هؤلاء الشعراء طاهر زمخشري الذي تغرب عن وطنه في تونس، ونظم هناك دواوين شعرية، يقول في إحدى قصائده وهي بعنوان (يا ليل):

يا ليل كم قد شكا فيك المصابونا وكم تعزى بنجواك المحبونا
يا ليل كم فيك للعشاق أروقة فيها يصفق بالأشواق مفتونا
ألقى به الهجر في أحضان داجية كيما يذيب عناء الصمت محزونا
دارى عن الناس سراً في حشاشته وفي حواشيه كان السر مكنونا(15)

ومن هذا القبيل كثير مما نظمه الشاعر حسن عبد الله القرشي ، ومن ذلك قصيدة يخاطب فيها أمه بعد أن ارتحلت عن هذا العالم بلغة بعيدة عن التأنق اللفظي والزخارف والمحسنات، يتدفق فيها الطبع والسهولة، وكأن الشاعر في صلاة داخلية بينه وبين ربه بعيداً عن النظم ضمن إيقاع شجي متدفق متلون بتلون النفس، منهزم أمام تلك الواقعة التي سلبت منه الملجأ الأمين، والحضن الدافئ، والصديق الوفي، وينبوع الحنان الذي لا بديل منه:

في عمق أعماقي مكا نك في فؤادي لا تغيبي
لا في التراب، فأنت ومـ ض مشارق وشذى طيوب
أنت المحب السمح أن غدر الأحبة بالحبيب

أنــت الــغــد المــنــشــود هــا قــد عــاد كــالأمــس الــكــئــيــب
وتـــــراءت الآمـــــال أشْـــــ ـــبــاحــاً لــدى لــيــلٍ مــريــب
لــيــل تــلــظــى بــالــشــجــو ن، وبــالــرزايــا والــنــدوب(24)

ويلاحظ على هذه الأبيات وسواها أن الشعراء المجددين لم يكتفوا بشعر الطبع والسهولة واقتراب لغة الشعر من لغة الحياة، وإنما لجئوا أيضاً إلى الأوزان الخفيفة لتعبر عن إحساساتهم، فبدأ الإيقاع سريعاً، وبدت حركته متوترة متدفقة نابضة كنبض العصر، وقلما نجد في دواوين هؤلاء الشعراء أوزاناً طويلة، كالمديد والخفيف والبسيط والطويل التي كانت تهيمن في الشعر الإحيائي، ولجأ هؤلاء أيضاً إلى المجزوءات كما في قول محمد عبدالقادر فقيه في قصيدته (كم بقي من العمر):

لــم يــبــق لــي إلا الــقــلــيــل واحــســرتــي حــان الــرحــيــل
لــم يــبــق لــي حــلــم أعــيــش بـــــه ولا أمـــــل طـــــويـــــل
لـــم يـــبـــق لـــي حـــب ولا تــرب ولا عــنــدي خــلــيــل
لــم يــبــق.. حــتــى الــذكــريــات خــبــت ورمــدهــا الــذبــول(25)

وقريب من هذا قول شاعر الأحساء يوسف أبو سعد:

لا تـــعـــذلـــيـــنـــي..
إن رضـــيـــت بـــعـــزلـــتـــي
وجـــلـــســـتُ وحـــدي
إنـــي أحـــب الـــروض..
أهـــوى الـــعـــيـــش..
فـــي أكـــنـــاف ورد

عـــــصـــــفـــــورتـــــي..
ولـــكـــم ســـكـــبـــت الـــدمـــع
فـــي قـــربـــي وبـــعـــدي
لمـــا رأيـــت ذوي الـــوفـــا
جـفـوا - مـع الأيـام - عـهـدي

عـــصـــفـــورتـــي أنـــا شـــاعـــر أهـــوى مـــع الـــروض المـــســـاءْ
أهـــوى الـــســـكـــون يـــذوب فـــي شـــدو الـــبـــلابـــل والـــغـــنـــاءْ
أهـــوى نجـوم الـــلـــيـــل تـــطـــرد.. آهـــتـــي عـــبـــر الـــفـــضـــاءْ
أهـــوى شـــعـــاع الـــبـــدر.. منسـاباً عـلـى خد السـمـاءْ(26)

ويقول الأمير الشاعر عبدالله الفيصل:

يا حبيبي ذكريات الأمس تهفو
أبداً أصحو عليهن وأغفو
كلما ودعت طيفاً لاح طيف
أترى قلبك بعد الهجر يصفو(27)

ثالثاً: البنية:

إن التغير الذي طرأ على المحتوى والشكل في القصيدة السعودية الجديدة كان لابد من أن يصيب أيضاً بنية القصيدة، كالصورة والرمز والقصة الشعرية ووحدة القصيدة وسواها، وكان التطور الذي طرأ على بنية القصيدة أكبر وأهم من ذلك. وسأتوقف هنا عند الصورة الشعرية،

والمجازات والرموز، والقصة الشعرية باعتبار ذلك من أهم معطيات التجديد في الشعر السعودي.

1 - الصورة الشعرية:

بدأت الصورة تعرف تحولات غريبة اقتضتها الظروف الجديدة وحب التغيير واللحاق بالعصر، إضافة إلى ظروف ثقافية قدمتها تجربة الشعراء الشباب الذين رعتهم بعض النوادي الأدبية المنتشرة في أنحاء المملكة، وبدأت هذه الصورة تميل إلى التجديد النسبي ثم اندفعت تجتاز الحدود وتتخطى العقبات التي كانت قد حددت لها من قبل في المدرسة الإحيائية، ومن الشعراء الذين اهتموا بالصورة الشعرية الشاعر منصور الحازمي، والشاعر سعد الحميدين الذي يهيم في مناخات سريالية خالصة، وبخاصة في ديوانه (رسوم على الحائط)، ثم إننا نصل إلى الصورة السريالية ذاتها في ديوان (الإبحار في ليل الشجن) للشاعر محمد الفهد العيسى، ومن ذلك قصيدته (ضباب) ذات الرؤى الكابوسية التي يقول فيها:

أكل الضباب قلوع سفينتي
ما بين أذرع أخطبوط
فوق مائدة اليباب
وتحطم المجداف بين يدي
على صخور من نسيج الليل
في درب السراب(28)

فقد صار الضباب وحشاً يقتات على قلوع سفينة الشاعر، وأصبح لليباب مائدة، وللسراب دروب، ولليل نسيج، وهذه صور لم تكن مألوفة

من قبل في الشعر السعودي، والشاعر غازي القصيبي صاحب الرمزية الشفافة والصور الجديدة والغزل الرقيق يقدم هو الآخر إلى قارئه صوراً متتالية متدفقة؛ إذ بدلاً من أن يرتحل الشاعر في المكان فإنه يرتحل في عين حبيبته، ويرى فيهما تاريخه الطويل وكأنهما مرآة تتجلى فيهما قصة حربه وانتصاره:

وبعينيك أرى قصة
حربي.. وانتصاري
وانهزام الغسق الأسود
في زحف النهار
وانعتاقي من دجى ضعفي
وأوهامي وعاري
بجبين لم يعد فيه
مكان للغبار
بعيون تتلقى الشمس
من غير ستار
وبعينيك أرى أن
حياتي بانتظاري
زورقاً ينهل من عينيك
أضواء المنار(29)

ونجد إبراهيم بن دخيل الوزان يقدم لنا صوراً فيها المزيد من تناقل الأدوار حينما يجعل للوهم حياءً وللجهل نخوة، ولليل صهوة، فيقول من قصيدة بعنوان (حلف الطبول) في ديوانه (وأنكِ أصل الجهات: ص 112).

أما يستحي الوهم في غربة العمر أن
يحتسي نخوة الجهل كأساً وقد ران في أصغريه
كثيب الغبار
وعقم الهرم
ومن بعدُ في نشوةٍ قتلتْ
كل طبع نظيفٍ
يناولها صهوة الليل والمجد والغاسقين

3 - المجازات والرموز:

اتسعت دائرة المجاز في الشعر السعودي المعاصر باتساع فضاء الصورة، وأبعادها وعمقها، وبخاصة أن زمناً طويلاً مضى على بعض شعراء التجديد في المملكة من أمثال الزمخشري، وحسن عبدالله القرشي الذي يعد من أكبر شعراء السعودية تجديداً، ثم تلاه على طريق التجديد شعراء من أمثال منصور الحازمي وغازي القصيبي وسعد الحميدين، وسواهم. وتنوع الرمز في شعر هذه المجموعة بين رمز ذاتي ورمز أسطوري، وسوى ذلك. وقد قسم أحد الدارسين الرمز في الأدب السعودي إلى ثلاث مراحل تناول في المرحلة الأولى عدداً من الشعراء، من بينهم عبدالوهاب آشي، ومحمد سعيد العامودي، ومحمد جدع، وطاهر الزمخشري، والأمير عبدالله الفيصل، وتناول في المرحلة الثانية التي هي تطور عن المرحلة الأولى عدداً من الشعراء منهم محمد الفهد العيسى، وحسن عبدالله القرشي، وعبدالرحمن المنصور، وغازي القصيبي، وتناول في المرحلة الأخيرة شاعراً واحداً هو عبدالله الخشرمي[30].

والحقيقة أن هذا الدارس أدخل كثيراً من الشعر غير الرمزي في

الرمزية مع أننا نعلم أن الشعر الرمزي إيحائي أولاً، وقد يعتمد على الرمز في الكلمات من خلال السياق أو على الرمز الأسطوري من خلال التعبير غير المباشر أو البديل الموضوعي، كاستخدام الأسطورة أو التراث الشعبي أو التراث الأدبي أو سوى ذلك؛ للتعبير عن تجربة معاصرة كما فعل حسن عبدالله القرشي في قصيدته (غادتي شهرزاد) إذ تقنع بقناع شهريار الذي أخذ يبحث عن شهرزاد رمز المرأة التي تشفي من العلل، وهي رمز من التراث الشعبي في (ألف ليلة وليلة) استخدمها الشاعر لتكون معادلاً موضوعياً للمرأة المعاصرة:

من رأى (شهرزاد)؟

في القطيف المحبر ترفل

في صرخة الطيب، في خفقات الفؤاد

كاشتعال مدى الفجر كالنغم البكر

كالحلم بعد السهاد

إيه يا (شهرزاد)

قدت كل قوافل عمر الهوى

في عصور المحبين

في دفقات الينابيع

نشوى من الزهو

مغمورة بالوداد (31)

وقد يكون الرمز كلمة واحدة، ولكن هذه الكلمة تخرج من مدلولها السابق المعجمي إلى مدلول عام شمولي مثل كلمة (نخلة) التي تعني معجمياً الشجرة المورقة، ولكنها في السياق الشعري تتحول من هذا

المعنى القريب إلى معنى عام أبعد، كأن تعني الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية، وهي ترمز إلى ثراء تلك الديار وقوتها وعزتها في مثل قول غازي القصيبي:

تعالو!! تعالوا؟

رجال العرب

هنا نخلة أثقلت بالرطب(32)

ويمزج الشاعر محمد الثبيتي الكثير من الحكايات الشعبية والتراث الأدبي في بعض قصائده، فلا يتوقف عند رمز واحد يستنطقه، وإنما يمر على ذكر كثير من رموز التراث الشعبي التي لا تبقى طويلاً في ذاكرة القارئ، كما فعل في إحدى قصائده؛ إذ جمع بين ملاعب قيس وليلى، وذكريات سقط اللوى عند امرئ القيس وحكاية كليب وجليلة، ثم توقف في النهاية عند التراث الشعبي وعند الرواية الشهيرة شهرزاد:

تحدثت عنك ملاعب قيس

وليلى

وكل التخوم التي عشقتها الغيوم

ويعشقك النخيل

والذكريات بسقط اللوى

والكثيب الذي وسدته المنايا

(كليبا)

وخطت عليه القوافي

(جليلة)

وفوق الرمال

تموج ضفائرك الساحلية

مجدولة

بالعواصف والريح

منسوغة من دم النبع

من وجع الدمع

من رحلة الاشتياق

الطويلة

وتلك عيون المساء

الغريقة بين الأساطير والحلم

جاءت مكللة بالحكايا

وخوف الصبايا

فماذا ستحكي لنا شهرزاد ؟(33)

3 - القصة الشعرية:

بدأت القصة الشعرية تأخذ طريقها إلى الشعر السعودي الحديث عن طريق الشعر الموضوعي حيناً من خلال الرموز التي تتناوب في القصيدة الوجدانية كما رأينا في فقرة المجازات والرموز، وتشمل حيناً القصة الشعرية القصيدة كاملة. وهذا ما نجده في قصيدة (الشاطئ الحزين) للشاعر محمد الفهد العيسى، وبطل قصته هذه صياد في الستين من عمره يذهب كل يوم إلى الصيد ولكنه يعود كما ذهب إلى أن تمزقت شباكه، ونفذ صبره، ولكنه لم يعرف اليأس ولم يفر من المعركة بل ظل يردد مواله الذي كان أبوه فيما مضى يردده:

الليلة العشرون لم يعد يصيد

شباكه تمزقت..

البحر لم يعد له رفيق

وغاب يعبر التاريخ للوراء

على مواله الذي رواه عن أبيه

يناجي البحر والأسماك والنجوم

ويمسح السماء في عينيه بالرجاء

بالصبر والأمل

نجمتان تهمسان

ترددان الرجع للموال في صمت حزين

يداه ترجفان

مجدافه يردد الموال في أنين

مناهل الصبر انتهت

البحر جف فيه الصيد

لم تعد به حياة(34)

وعلى الرغم من التشابه الذي يمكن أن يتوقف عنده الدارس بين هذه القصة الشعرية وبين رواية (العجوز والبحر) للكاتب الأمريكي (همنغواي) أو بينها وبين رواية (موبي ديك) للكاتب الأمريكي (هرمان ميلفيل) فإن القصة الشعرية تشد القارئ، وتشوقه، وتجعل آخر القصيدة متصلاً بأولها، وتمنحها الوحدة العضوية التي يبحث عنها النقد الحديث.

وإذا كان بطل قصيدة (الشاطئ الحزين) للعيسى منفصلاً عن

الراوية الشاعر فإن القصة الشعرية أخذت تغزو أخيراً الشعر الغنائي بتقنيات معاصرة في الصورة والقناع، فامتزج البطل والراوي امتزاجاً عضوياً، وغدت القصة الشعرية أكثر تماسكاً، ونضرب على ذلك مثلاً من قصيدة (تأبين أحلام بنفسجية) للشاعرة بديعة داود كشغري، فهي تحكي فيها قصة امرأة جاءت تتفحصها لتكون عروساً لابنها، وتتداخل فيها إحساسات هذه العروس في أثناء تقديم صينية الشاي، فتتزين العروس وترتدي أحسن ما عندها لتدخل الامتحان الصعب، ولكن إحساساتها المتصارعة تخذلها في نهاية الأمر، فتكون النتيجة:

تخبو أفراح الأغصان الأولى

وهذا الغزو الهمجي يحاصرني

أدخل رأسي في فرن ثلجي

تختنق طفولة قلبي

تلفظني أنفاس صباي

(والمجلس كله تفوح منه رائحة التأبين)

تأبين أحلامي البنفسجية

وأحلام ابنها المنتظر على هاوية القرار(35)

ويلاحظ على القصيدة الجديدة أنها أكثر تماسكاً من القصيدة الإحيائية التي تقوم على تعدد الموضوعات، ولكنها أقل طولاً لأن موضوعها واحد، وكثير من هذا الشعر لا يتجاوز الصفحة الواحدة ولكنها تتسم بوحدة عضوية صافية، ثم إن الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية بدأ يتجه مع شعر الشباب من الشعر الشفوي إلى الشعر الكتابي، وبدأ القارئ ينظر إلى السواد والبياض في كثير من الصفحات التي هي أشبه باللوحات، ولكن التجربة عند بعضهم مازالت في مراحلها

الأولى، ولهذا أشرنا إليها في هذا البحث إشارات موجزة دون أن نخوض في هذا الباب النقدي العريض.

الهوامش

1) أخبار أبي تمام للصولي، ت ح خليل محمود عساكر وزميليه، المكتب التجاري، بيروت، (د.ت)، ص (244).

2) المحاضرات المجلد السادس، مطبوعات نادي جدة الأدبي، 1409هـ، نقلاً عن الدكتور عمر الطيب الساسي، ص (15).

3) في الأفق الملتهب لمحمد حسن عواد، طبعة دار سعد بالقاهرة، ص (10).

4) يوان آماس وأطلاس لمحمد حسن عواد، طبعة 1372هـ، ص (927).

5) دراسات في الأدب العربي على مر العصور مع بحث خاص في الأدب السعودي د. عمر الطيب الساسي، دار الشروق، ك (12)، 1993م، ص (124-125).

6) نحو كيان جديد، محمد حسن عواد، دار المعارف بمصر، 1955م، ص (56).

7) المحاضرات، المجلد السادس، ص (516).

8) رباعيات، محمد حسن فقي، طبعة دار السعودية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة 1980م، ص (116).

9) مجموعة الخضراء، طاهر زمخشري، مطبوعات تهامة، 1982م، ص (446).

10) شعراء من الجزيرة العربية، عبدالله سالم الحميد، طبعة طويق للخدمات الإعلانية والنشر، ط (1)، ج (1) ص (132-133).

11) الإبحار في ليل الشجن، محمد الفهد العيسى، مطبوعات تهامة، ط (1)، 1980م، ص (251-252).

12) آماس وأطلاس ص (37).

13) وحي الحرمان ص (33).

14) المصدر السابق ص (33).

15) حديث قلب، شعر عبدالله الفيصل، دار الأصفهاني بجد، 1393هـ، ص (46).

16) انظر القصيدة في ديوانه: أجنحة بلا ريش، ص (20-24).

17) ديوان حسن عبدالله القرشي، المجلد الثاني، طبعة دار العودة، 1983م، ص (358-359).

18) الإبحار في ليل الشجن ص (45-46).

19) مجلة الآداب (بيروت) سنة 43، عدد (12) كانون الأول سنة ١٩٩٥م، ص (47).

20) سعد الحميدين، أيورق الندم، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، 1415هـ، ص (77).

21) جاسم محمد الصحيح، ظلي خليفتي عليكم، الأحساء، ط (1)، ١٤١٧هـ، ص (154).

22) مجلة الآداب ص (8).

23) مجموعة الخضراء ص (720).

24) ديوان حسن عبدالله القرشي، المجلد الثاني ص (243).

25) المجموعة الشعرية الكاملة، محمد عبد القادر فقيه ص (382).

26) قطرات من بحيرة العشق، يوسف أبو سعد ص (37).

27) وحي الحرمان ص (61).

28) الإبحار في ليل الشجن ص (130).

29) المجموعة الكاملة، غازي القصيبي، طبعة تهامة، الطبعة الثانية، ص (172-173).

30) انظر: الرمز في الشعر السعودي، د. سعد بن عبد العطوي، مكتبة التوبة، الرياض، طبعة أولى، ١٩٩٣م.

31) ديوان حسن عبدالله القرشي، المجلد الثاني، ص (330-331).

32) العودة إلى الأماكن القديمة، غازي القصيبي، دار الصقر، البحرين، طبعة أولى، ١٩٨٥م، ص (84).

33) تهجيت حلماً تهجيت شعراً، محمد الثبيتي ، الطبعة الأولى، 1404هـ، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، ص (21، 22، 23).

34) الإبحار في ليل الشجن ص (102، 103، 104).

35) الرمل إذا أزهر، بديعة داود كشغري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط (1)، ١٩٩٥م، ص (51).

* * *

- 1 -

من يقرأ أدب العواد، شعره ونثره، ودواوينه وكتبه، يجد نمطاً مهيمناً من الوعي الحاد الذي يتسلط على كتابة العواد ويتخللها، وغالباً ما يحيلها إلى مرافعة لدعواه واحتجاج لقضيته بما تستبطنه المرافعة والحجاج، عادةً، من طابع إعلاني ودعائي يستبدل التصريح بالتلميح، والمباشر بالموحي، والنثر بالشعر، والموقف بالرؤيا... لكن موقف العواد، رغم ذلك، ينزع في عمقه إلى المضادة للقولبة والانغلاق والتاريخية التي يرهن الموقف، باتصافه بها، الرؤية الإنسانية إلى الجمود والمحدودية المكانية والزمانية.

لقد ظل العواد، منذ ديوانه الأول «أماسٍ وأطلاس» (1372هـ/1952م) - يصنف نفسه وأدبه في خانة (التجديد)[1]، وهو موقع يدفع، من حيث هو زاوية للرؤية، إلى المغامرة والتمرد والتأسيس وليس المتابعة والإذعان والتقليد، ملثما يفرض، من حيث هو موقع تغير واختلاف، المواجهة والخصومة والصدام. والنتيجة هي توليد مستمر لآخر ثقافي وأدبي بقدر ما هي توليد لوعي حاد بالذات يرفعها إلى مستوى الفعل لا الانفعال، والمبادرة لا الانتظار، وممارسة الحرية لا الاستسلام، والنقد والمراجعة لا الموافقة والمسايرة.

وهنا يستحيل موقف العواد من مجرد رأي إلى حس متأصل بالزعامة الأدبية والشعرية وقيادة الذوق وتوجيه الوعي، ولهذا يسجل، في مقدمة الديوان الأول وليس الأخير، أو حتى الثاني أو الثالث، ما يصف موقفه الشعري عبر ذلك الحس، قائلاً:

«جاهدنا في تجديد الشعر وتصحيح فهمه ومقاييسه لهذا (الجيل الجديد) واستطعنا أن نوجه بعض شعراء هذه البلاد بدراساتنا وأمثلة شعرنا إلى الطريق الفنية الصحيحة، فانتقل الذوق الشعري بل الذوق الأدبي كله من دائرة اللفظ المرصوف، الموشى بأنواع البديع، والمعنى التافه أو العادي الذي ليس وراءه حياة فكرية أو شعورية، فأصبح الآن ينحو إلى المقاصد المحترمة التي تطلب من وراء الألفاظ، وأصبح الشعر الموهوب بفضل هذا التجديد فكرة وشعوراً وحياة نابعة تحس بها نفس إنسانية مستقلة الوجود»[2].

ويقول في قصيدة نظمها - على حد مقدمته لها - أثناء تقديم الديوان إلى المطبعة لتكون «كتعريف له وتفسير لاسمه».

إنـــهـــا آمـــاس مـــبـــتـــدر فـــي حـيـــاة الـشـعـر، مـنـفـرد
عـاشـهـا طـفـلاً، عـلـى أمـل مـبـهـم، فـي الـطـفـل، مـنـعـقـد

إلى أن يقول في خاتمتها:

فـــهـــي ذي آمـــاسِ مـــبـــتـــدر نـــافـــســـت أيـــام مـــتـــئـــد
وهـــي ذي أطـــلاس مـــبـــتـــده أخـــمـــلـــت آثـــار مـــحـــتـــشـــد
لـــســـت أهـــديـــهـــا إلـــى أحـــد فـــهـــي نجـــوى ذلـــك الأحـــد[3]

إن في وصف العواد لدوره الشعري بقوله «جاهدنا» دلالةً على عنف المجابهة وصفة التعارك والمواجهة، وهذه الدلالة هي ما ينخرط بالعواد في سياق موقف له رؤيته التي تلخصها عبارته الأخيرة في وصفه لمتعاطي حساسية الشعر الجديد بأنها «تحس بها نفس إنسانية مستقلة الوجود» ومن ثم يأتي الانفراد، والابتدار، وأمل الطفل المبهم، والمنافسة، والمبادهة... وهي الصفات التي حملتها الأبيات أعلاه بما يحيل تلك

الأبيات وشعر العواد إجمالاً إلى فضاء لاصطراع إيجابيتها مع مقابلها المذكور أو المقدر من مثل: الاتئاد، والاحتشاد، والانكفاء على الماضي، والسائد النمطي في رؤية الجماعة... وما إلى ذلك مما هي نقائض لما يسعى إليه العواد وما ينفتح عليه، مثلما هي عوائق يصطدم بها ويتعارك معها ويصارع في سبيل تخطيها.

* * *

ويتصل موقف العواد الاجتماعي والفكري والحياتي إجمالاً بموقفه الشعري والأدبي اتصالاً يؤلف الجانبين في وحدة ويعقد بينهما من أسباب التشابه ما يرينا أحدهما في الآخر، فهو يجاهد اجتماعياً مثلما يجاهد أدبياً وجهاده هنا وهناك معلول لعلة التقابل التي أفرزتها مفردة التجديد في دواوينه وفي كتبه، فألزمته بالمواجهة وحتمت عليه الكلام الذي أصبح كوناً يعيش فيه السمو والبناء والحرية والعمل والجدة والأخلاق ناقضاً به الواقع التجريبي والأدبي وناقداً لتقاليده البالية وقيوده الثقيلة وحياته الخاملة.

إن موقف العواد الشعري الذي أفرز آخر ثقافياً وأدبياً وحساً حاداً بالذات تولدت منه رؤيته للزعامة وحرصه عليها مثلما نتج عنه فعل شعري ونثري مباشر قوامه المواجهة والمساجلة والنقد - قد اتسع برؤية العواد للحياة والمجتمع أو قل اتسعت رؤيته للحياة والمجتمع بموقفه الشعري ذاك نحو تلك المعاني والمقاصد التي يتجاوب بعدها النقدي الاجتماعي وآماله ومخاوفه مع شعره تجاوباً يؤسس للجانبين: الشعري والاجتماعي - المشروعية بالتضافر مع الموقف التجديدي في شموله وعمومه.

ولهذا يقول العواد في مقدمة ديوانه الرابع «في الأفق الملتهب» (1378هـ/1958م): «فالشعر العصري الحديث المعبر عن هذه الآفاق

المتسعة هو الشعر المفضل، وهو الشعر الحي؛ لأنه يتفاعل والعصر الذي نعيش فيه، ويحمل أقدس رسالاته، وهي الحرية الفردية، واشتراك أفراد الإنسان في الحقوق والواجبات الجماعية، والسيادة على المرجعية، والاعتزاز الفردي بمواهب الفرد، وإخضاع هذه المواهب لخدمة الشعب، وتفتيح وعيه، وقيادته إلى مستوى عال لمعرفة حظه في تقرير حياته ومصائره هذه المثل التي ينادي بها القلم الحر، والفكر الحر، والقلب الحر، وحاجة الإنسان الحديث - فرداً وجماعة - ومطالب الحياة الكريمة التي توحي بالارتقاء»[4].

هكذا يغدو موقف العواد الشعري الوجه الآخر لموقفه الاجتماعي والوطني والإنساني، ويغدو التجاوب بينهما دالاً من دوال بنية أعمق في فكر العواد هي بنية الجديد والحي التي تخلق علاقاتها معاني فكرية العواد وشعريته ذات المرونة الحدية أو الحدية المرنة بعنفها ومباشرتها وترسانة مفرداتها التي تتكرر وتتناثر في طول شعره ونثره وفي عرضهما.

- 2 -

يتحرك شعر العواد في فضاء من التقابل بين ملتين تنتمي أولاهما إلى الشاعر نفسه الذي يحتل موقع الفاعلية، لينهض بفعل هو الجديد لمفعول هو القديم والبالي، وذلك في مقابل جملة أخرى فاعلها «هم» أو شعراء التقليد والعبودية للقديم الذين ينهضون بفعل التقليد العقيم بقيوده المكبلة للإنسان وفقره الفكري والعملي، لمفعول هو الواقع الجديد وما يرتبط به من تولد للمعاني الحية والدافقة بالعصر.

وبقدر ما تصبح الجملة الثانية جملة معطاة أو بمعنى أدق واقعاً معاشاً، فإن الجملة الأولى تشكل جملة البناء والتركيب التي تنازع الأولى المشروعية وتسعى إلى إبدالها بما يغيِّر عناصرها تغييراً لا يولد شعراً

وفكراً جديدين فقط، وإنما يولد واقعاً تجريبياً جديداً. بحيث يغدو التوتر الذي ينتج عن التقابل والمواجهة سياقاً لاستقطاب التصورات والانفعالات بين قطبي الجملتين، وبالتالي لاستقطاب المفردات اللغوية في قسمة ثنائية نسبياً عليهما.

هذا التقابل هو، ببساطة، التقابل بين صفتي: الإيجاب والسلب، والبناء والهدم، والنهوض والقعود، والنور والظلام، والحرية والعبودية، والتجديد والتقليد، والحياة والموت، والشباب والشيخوخة، والخصوبة والعقم، والهدى والضلال، والعمل والعطالة، والعبقرية والبلادة، والشجاعة والجبن، والكلام والصمت، والقوة والضعف، والجمال والقبح، والتفرد والتشابه.

ومن هنا نجد أن الكلمات المفاتيح Key-words والكلمات الثيمات Thematic words التي تتكرر في شعر العواد بدلالة خاصة أو بكثرة[5] ما يدلنا على ذلك التقابل وما يبني منها في ضوئه الجملتين بإبدالاتهما التي يغدو تغير العناصر مضاعفة لدلالتهما ومزيداً من تأكيد رسوخهما وهمينتهما على شعره.

ولا تختلف القصائد الذاتية، من هذه الزاوية، عن القصائد الاجتماعية والوطنية في شعر العواد، ولا قصائد المناسبات لديه عن غيرها، ففي مديحه ورثائه وهجائه كما في غزله وتأملاته ووصفه... روابط تشدها إلى الجملتين المتقابلتين وتنثر فيها الكلمات الدالة على أجزائهما مكررة تلك الكلمات وصيغها المختلفة دون فتور، ومتخذة من المقام الذي يخص كل قصيدة على حدة مقاماً لابتداع زاوية للرؤية إلى هم التجديد ودوال المقاومة لأضداده ونقائضه ومرادفاتها ومتعلقاتها العينية أو الذهنية.

وبقدر ما يتسع شعر العواد للأغراض والأشكال المختلفة، يتسع

مفهوم وصورة الفاعلية والفعل والمفعولية لديه اتساعاً يؤول بالجديد الشعري إلى الجديد الاجتماعي والواقعي، ويفتح معناهما على الإيجابية، والبناء، والنور، والحرية، والحياة، والشباب، والخصوبة، والهدى، والعمل، والعبقرية، والشجاعة، والصراحة، والقوة، والجمال، والتفرد... محيلاً ذاته إلى فاعل يتبادل موقعه مع غيره من الممدوحين أو الموصوفين في دلالة الفاعلية، وفق ذلك المقتضى البناء الذي يتضمن فاعلية مضادة ونقضية ونقدية ذات صفة هجائية واعتدادية قائدة في حين، أو صفة حزينة مهمومة وتوسلية في أحيان أخرى.

وسأتخذ من (مدار الفاعلية) بوصفه محوراً بنائياً في التصور الذي يفرضه شعر العواد على قارئه، مادة للقراءة والتأمل في هذه الورقة.

– 3 –

يبني العواد لذاته الشاعرة والمفكرة معنى القيادة والفاعلية سواء من خلال ما يغدق على ذاته وعلى شعره من صفات، أو ما يسلكه من أساليب الأمر والرجاء والتوجيه والاستفهام أو ما يباشره من نقد وما يترامى إليه من معان وما يشعر به من مكابدة ولوعة وعناء. والفاعلية، هنا، فضاء لتحقق الذات وتأكيد وجودها الذي يغدو مركزه نقطة الإشعاع بالفعل والمبادرة إليه والنهوض به، بحيث يتقدم الوعي أو الوجود الأولي للذات على وجود العالم الموضوعي ومن ثم يتقدم الشاعر على الشعر مثلما يتقدم على الواقع، في تأكيد للحضور الإنساني وفعله الخلاق، عبر فردية ذات حس بطولي وطموح إلى تحقيق الوجود والحرية.

وفاعلية العواد، على هذا النحو، تحيلنا إلى المقومات الفكرية والجمالية في نظرية التعبير، حيث «الفن من زاوية الفنان»[6] والتأسيس الأنطولوجي والمعرفي في النسق المثالي الذي كان سنداً نظرياً وفكراً فنياً

للرومانسية بما أنتج الفردية الوجدانية بثوريتها ضد الجمود، وإلحاحها على إبراز كيان المجتمع، والدعوة إلى وحدته وفق مفاهيم غامضة وتصورات وهمية، والمناداة بمبادئ العدل والإخاء والحرية والمساواة، ودورها في تحرير (الفرد) والتنويه بفعله الخلاق وإعلاء مواهبه وتلقائيته على القواعد والقوانين[7].

وهنا تستحيل فردية الشاعر إلى فردية فاعلة على المستوى الفني وعلي المستوى الاجتماعي، لأنه - بحسب شللي (Percy Bysshe Shelley) - «ينظر وراءه وأمامه ثم يتحسر على ما لم يكن»[8]. فهو قائد اجتماعي أي أنه يوجه ويعلم ويفتح نافذة النور، ولذلك يقول وردزورث (William Wordsworth): «كل شاعر عظيم فهو معلم، وأحب أن يعتبرني الناس معلماً أو لا شيء»[9]. وقياديته تلك مبنية على شكل من أشكال العلم وشكل من أشكال الإرادة، حيث إنه - كما يضيف وردزورث - «يفوق الناس علماً بطبيعة الإنسان ويدرك من جوهر الحياة ما لا يدركه غيره، إنه إنسان فرح بما عنده من إرادة، طرب لما له من عواطف، مغتبط بما يحس من روح الحياة»[10] وهو - عند العقاد - «بجبلته أوسع من سائر عامة الناس خيالاً، فالمثل الأعلى أرفع في ذهنه منه في أذهان عامة الناس.. فلا جرم أن كان الشاعر أفطن الناس إلى النقص، وأكثرهم سخطاً عليه»[11].

هذه الفاعلية هي ما تجسد في شعر العواد ثوريته التي تتخطى برؤيته جدران الثابت إلى فضاء المتغيِّر، محققة - نسبياً - لذاته فردية مستقلة، ولفرديته حرية حركة خارج مدار الانفعال للجماعة والاستسلام لشموليتها ومطلقها شعرياً واجتماعياً. إنه «الساحر العظيم» ويد فنه «تحطم أصنام الأتباع» على نحو ما يعنون مطولته التي ألَّفَتْ ديواناً مستقلاً[12]، وهو يستهلها بأوصاف ذلك «الساحر» الذي يستبدل به في

مقام الفاعلية لتلك الصفات لفظ «شاعر» بالتنكير لتغدو فاعليته لها وإحالته عليها تعريفه الذي بها، دون غيرها، يتعين.

عشق الخلد طامحاً نزّاعاً فامتطي فنه إليه طماعا
شاعر فنه يحلّق بالفكـ ـر إلى عالم أشد ارتفاعا
وله الفن قائم في أصول قد تبث الهدى وترمي الشعاعا
الجمال المثير والقوة العلـ ـيا وصدق الحقيقة اللماعا
«فالجمال» السري يتسنهض الرو ح ويستل مسكها الضراعا
ويريها في عالم الفكر طيا فاً ويعلي لها المكان المشاعا
ويزيد الشعور بالعالم المشـ هود في رحابه واتساعا
فهو يولي الحياة أضعاف ما فيـ ـها من السحر مبدعاً إبداعا
ثم في «القوة» المكينة يلقى مظهر النفس كاللهيب اندلاعا
فإذا ما تصور الخطة المثـ ـلى ونادى بها يريد الأماما
راح مستوحياً من الحسن والقو ة أمثولة تعج ضراما
يتمشى بها الخيال سماويـ ـاً على الأرض ينقل الأقداما
سارياً في النفوس يبعث الآ مال فيها ويبذر الأحلاما
فإذا بالقلوب تسمع للمجـ ـهول من خلف ستره أنغاما
وإذا موضع الفضيلة منها عامة يستمده إلهاما
فهي تشتط في المسير وما تز داد إلا شجاعة وانسجاما(13)

إن الشاعر يستحيل، في الأبيات، إلى مركز لفاعلية معان ذات خصوص يلتقي فيها السماوي والأرضي والروحي والمادي والمطلق

والنسبي، لأنه مصدر للبقاء والطموح والتحليق والارتفاع والهدى والإشعاع والجمال والقوة والصدق والاستنهاض والاستبصار وإعلاء المكانة وإغناء الشعور بالحياة والواقع... يدفع إلى الحماسة والتعاطف، ويذكي حس المستقبل، ويحفز إليه باذراً الأحلام، وباعثاً للآمال، واعداً بلذة التخطي إلى المجهول، وعامراً للأخلاق، ومشجعاً المسير في دروب البناء الإنساني.

وبقدر ما تغلب الصفة الروحية والشعورية على معاني هذه الفاعلية وبقدر ما تتخذ وجهتي: الـ «أمام» والـ «فوق» - فإنها تنبني على وعي المغالبة والنزاع المضمر تجاه مقابلها الذي تغدو زيادة التأكيد في حضورها، والإمعان في نشر دلالتها، علامة على وطأة الحس به واستشعار ضديته، سواء باتجاهه إلى الخلف مقابل اتجاهها إلى الأمام واتجاهه إلى النزول في مقابل اتجاهها إلى الصعود، أو تبلوره في معان ذات صفة هدمية وقصور في الرؤية والمعرفة والإحساس والأخلاق.

هذه الصيغة في باطنيتها النقضية هي التي شكلت بناء جملة العواد الشعرية، من حيث خصائص فعليتها التي تدرجه في مقام الفاعل المباشر - كما رأينا في الأبيات - أو غير المباشر بالحلول في فاعلين هم بمثابة قناع لمعنى الفاعلية فيه، كما سنرى، ومن حيث تحول معاني هذه الفاعلية إلى توجيه ونقد وتعليم... تقاسمته مع دواوينه كتبه ومقالاته. إنها هي التي صنعت، إجمالاً، معنى المواجهة التي حملها أدبه.

وإذا كان العواد، في هذا المعنى يتداخل مع قصائد الشعراء «الوجدانيين» أو «الرومانسيين» من مثل قصيدة «ميلاد شاعر» الشهيرة لعلي محمود طه، وقصائد أخرى لإيليا أبي ماضي، وأبي القاسم الشابي، وفوزي معلوف...[14]. التي تبدي فاعلية الشاعر في مستوى من الإشعاع والإلهام والتشبث بالمثل العليا والتصادم مع المجتمع - فإن صفة

«المذهب/ الاتجاه/ الجماعة/ المدرسة الأدبية» أو «القالب المصنف» أو «عوامل اللحظة التاريخية للمجتمع»[15] لا تقوى على تفسير هذا المعنى من حيث هو موقف ثقافي إنساني تغدو شواهده في القديم والحديث دليلاً على الفعل الإنساني في مبادرته الخلاقة وفي فرديته الرائدة التي تقود وتغير وتخلف وتستشرف وتسبق التاريخ.

فالشاعر الذي كان إلى جانب الكاهن والساحر وشيخ القبيلة في المجتمع العربي القديم، والذي كان إلى جانب السلطان والقائد في الحكومة الإسلامية، حيث موقع الرؤية والاستشراف وموقف الإسهام في الصناعة لتاريخ المجتمع وعلاقاته ولرؤياه الثقافية - هو ذلك الشاعر الذي اضطلع بفاعلية الإبداع للمعنى، ناقماً وطموحاً عند المتنبي، ومتشككاً حائراً عند المعري، ومجادلاً ومرافعاً عند غيرهم... إنه من يعي - ويعي الموظفون له - قدرته على الرؤية ومهارته في صياغة المعرفة الكونية والتغيير وشحذ عزيمته والدلالة عليه، بالرغم مما هيمن عليه من الوقائع والأنساق التي آلت به أحياناً كثيرة إلى تدجين واستئناس أحاله من الفاعلية إلى المفعولية بأكثر من معنى.

علينا - إذاً - أن نقرر، في أقل الأحوال، أن العواد لم يتجرع كأس الرومانسية حتى آخره بما فيه من بأس وعزلة وتمجيد لعذاب الذات، فقد ظل طموحاً عنيداً مكابراً جباراً وفاعلاً ومشتهياً للحياة، وظلت القيمة الشعرية لديه ماثلة - بحسب قوله - «في الشعر الواقعي الذي يتفاعل مع الجو الذي يوجد فيه»[16] ويستجيب لتقدم الوعي والشعور ولحرية الفكر التي تحطم جمود الأغراض والأشكال[17].

ولقد غدت كلية الجماعة المصمتة عقبة في سبيل ما يتجاوب مع حس فاعليته تلك. وهنا نجد في شعر العواد نقمة على الجماعة، عبر إلحاح في البحث في شرعية الفرد في إطار الجماعة، تلك الشرعية التي تنبني عليها الحرية، ومن ثم العبقرية والإبداع والتنوع والاختلاف. ومن ذلك

قوله – متحسراً:

يـا بـلادي ألـم يـحـن بـعـد لـلأحـ ـرار فـيـك انـتـبـاذ حـب الـكـراسـي
ومـتـى تـقـلـعـين عـن نـظـرة الجـمـ ـع إلى الـفـرد نـظـرة الاحـتـراس[18]

وقوله:

يـولـد الـطـفـل فـيـهـمـو ذا ذكـاء وافـــر، يـطـلـب الـعـلا نـزاعـا
فـيـشـيـدون حـولـه سـور جـهـ ـل وغبـاء... لشد ما يتداعى!![19]

وقوله عن الجامعات:

تراها في حقيقتها
مصانع غير ناجحة تقدم من صناعتها
نماذج جد مشتبهة
نماذج طابع التكرار والتقليد يفسدها
ويقعدها
نماذج كزة شلاء متحدة
كما تعطي القوالب دون قصد من إرادتها
فهي مخازن كبرى
وأغلال تؤود العقل
تأسره،
تكبله،
فما هي ثرة الإنتاج

وما هي حرة الرؤيا

ولا هي تفقه الإبداع والإيحاء في الدنيا

وليس لها اقتدار الفرد، خلاقاً ومبتكراً[20]

هكذا ينتقل العواد من موهبة الشاعر وقياديته إلى حفز الفرد على الوجود والنقمة على الجماعة التي تفسد ديناميته الخلاقة بإشاعة روح حذرة ومحترسة تجاهه، وطمس العبقرية والطموح بأسوار عادتها ومألوف رؤيتها، بحيث يؤول المجتمع إلى نماذج متشابهة فاقدة للإرادة ومأسورة العقل وفقيرة الوجود.

– 4 –

وبقدر ما تبدو فاعلية العواد منحازة للفردية ومحيلة الأنا إلى محور أساس في شعره، فإنها لا تستسلم للأنانية البغيضة وحدودها الضيقة وخواطرها وأحلامها وعذاباتها المسكونة بالمرض الرومانسي. ومدائحه، التي تدلنا على حضوره الاجتماعي والإنساني، معرض آخر تستحيل فيه الفاعلية إلى نقطة للتقاطع مع ممدوحيه، يلبسهم دلالتها، ويحل فيهم ليرينا الفاعلية فيهم التي تغدو فاعليته هو، أي فاعلية الأنا الشعرية لديه، بنفس القدر – تقريباً – الذي يجعلنا فاعليتهم. وسنقف في بعض مدائحه على ما يرينا أن يوجه ممدوحيه أو يلتقط من صفاتهم ما يريده بوصفه فاعلاً.

يقول في مدح الرسول محمد صلى الله عليه وسلم:

دافق النور، رحمة، وسلاماً ومنمية عزة ووئاما

فاعتنقناه، يقظة، وسموا وعقلناه، حكمة ونظاما

ومشى تابعوه، في الناس، حتى جعلوا منه كل فرد هماما

أي عـقـل رآك فـي الأرض إصـلا حاً، فلم ينطلق إليك هياما ؟
مـؤمـنـوهـم، وكـافـروهـم سـواء فـيـك كـانـوا تـأثـراً، واهـتـمـامـا

ويقول:

هل ترى اليوم يا ابن آمنة الشّمـ ماء، ذاك الهلام كيف اشرأبا ؟
أنـت ألـغـيـت كـل رب سـوى الـلـ ـه، وأضرمتها على الشرك حربا
أنـت حطـمـت كـل رب عـلـى الأر ض، دعيٍّ، مشى إلى الطغو دربا
أنـت أبـعـدت كـل مـن ألّـهـوه إن يكن يأب، أو يكن ليس يأبى
فنشرت التوحد في الناس يمشي ثورة في النهى، وعدلاً، وحبا
وسـلامـاً ورحـمـة ومـسـاوا ةً، وعطفاً على الضعاف، وقربى
إنمـا أنـت خـيـر روح مـن الـلـ ـه تجلى على الخليقة حبا
واصطفاك الإله تعطي عباد الله من ربهم - تبارك - قربا
فبعثت الإنسان - يا خير إنسا ن - جديراً، مكرماً مشرئبا

إلى أن يقول:

لست أدري أيستفيق «حيارى» اليوم
مثل استفاقة الأجداد ؟
فيقيمونه كياناً جديداً.
يتمادى؟
وبورك المتمادي!
عربياً يقود كل كيان
للهدى - رغم هذه الأبعاد[21].

إننا، هنا، أمام فاعلية تَدْفُق النور والرحمة والسلام، وتُنمي الوئام والعزة، وتنشئ اليقظة والسمو والنظام والحكمة، مطلقة الفرد والجماعة إلى فضاء للفعل ينفعل به العقل كما تنفعل به الوقائع والأخلاق التي تتحرر بها الإنسانية من طغيانها وغرائزها الوحشية. وهي فاعلية ذات مدى مطلق في الإنسانية يلتقي في الانصياع لها والإعجاب بها المؤمنون برسالة النبي والكافرون بها، الأمر الذي يرفعها من مستوى الفكرة السياسية والاجتماعية «الإيديولوجيا» إلى مستوى القيمة الإنسانية المطلقة، وهذا التطابق مع الفاعلية الشعرية والأدبية من حيث الاتجاه إلى قيمة التحرير التي يبصر الإنسان بها إنسانيته، وينطلق خارج مدى غرائزه وخارج قيود فكره وأعراف عادته التي هي الوجه الآخر «للاعتقاد في العظام» والعبودية للبشر.

ولا ينسى العواد أنه محكوم بقيد «المواجهة» التي تتجه بهذا المعنى إلى مباشرة الواقع النائم والحائر والبالي، متسائلة عن إمكانية إفاقته وتجديده «مثل استفاقة الأجداد». أي أننا أمام حلم يفعل يفتقد إلى فاعل، بحيث تغدو صورة الفاعلية في الأجداد مداراً للتوتر مع الحاضر في ضديته توتراً يصنع من التقابل مولداً للطموح وشاحذاً الفاعلين إلى فعله.

ومديح العواد للرسول صلى الله عليه وسلم، إذ يدخل إلى تراث متضخم من الشعر القائم - إجمالاً - على التكرار، فإن بصره - خاصة - بقيمة الحرية واستثمارها من حيث هي حاجة إنسانية وجوع إبداعي وأدبي، بحيث تغدو أساساً للأحلام الإنسانية والاجتماعية الأخرى، إضافة إلي تأكيد دور العقل، هو ما يفتح نافذة المدائح النبوية على إسهام العواد في جدل المعنى وتحريك ساكنه، فضلاً عن أن العواد لا يخرج عن موقفه ليمدح، بل يدخل بمديحه هذا إلى دائرته الموقفية التي تحكم أدبه وتتصدر عطاءه.

ولا ينفصل عن هذا من مجّده العواد أو تحدث عنه أو إليه، فهم مشتركون في فاعلية يضطلع بها العواد، لينيبهم عنه، أو ليحلهم في محله. وهم كثر يمتدون من ساحة الشعر والفكر والأدب، ومن ساحة السياسة والإدارة، ومن ساحة المصلحين والعاملين اجتماعياً، ومن القديم والحديث، ومن العرب ومن غيرهم، ومن الأفراد والجماعات في تعينهم الشخصي وفي مهنيتهم وحرفهم، ومن البلدان أو الأحداث. إنه مدى شاسع يجتمع فيه خالد بن الوليد، والمعري، وشوقي، والزهاوي، والعقاد، وطه حسين، والملوك عبدالعزيز وسعود وفيصل، ومؤسس مدرسة الفلاح، والحاج عبدالله علي رضا، ولبنان، وسوريا، والجزائر، والشرطي، والكشافة، ومدرسة الفلاح.. إلخ.

يقول – مثلاً – في رثاء شوقي:

على الشاعر المصري في عقر رمسه سلام فتى أعطى الشعور الأغانيا
سلام فتى جارى حجاه بيانه وعاش صريحاً، زاكناً، لامرائيا
وما الشعر إلا النفس وقت اكتمالها تزج المعاني منطقا متسامياً
وما الشعر إلا قوة مستفيضة تهيمن فوق النفس تبدي الخوافيا
يلوذ بأكناف الصراحة معلياً مناراً قويماً للحقيقة سامياً
فيُشبِع أفكاراً، ويملأ أنفساً ويُحدِث تأثيراً، ويسمو معانياً
ويجري على مجرى الفذاذة للنهى ويُبْرِز ما لا يُبْرِز الناس راقياً
كذا كان «شيلي» سيداً لضميره وفكر «شكسبير» استضاء الدواجيا
و«جوته» و«ملتون» استقلا فأطربا و«هيجو» تسامى صادقاً ومناديا
وذهن «المعري» أو «أبي الطيب» انبرى يسابق تيار الخواطر ما ضيا
عفاء على الشعر المسف وشاعر يعيث بكنز النفس والفكر لاهيا[22]

ويقول محيياً العقاد:

يـا إمـام الـبـنـاة لـلأدب الحـي بمـصـر وشـاعـر الأجـيـال
أطـربـتـنـا عـلـى الـسـمـاع لحـون منـك سامرتـنـا طـوال الـلـيـالـي
....
يـا زعـيـم المجـدديـن تـدفـق بـحـرام مـن سـحـره وحـلال
قـل فـإن الحـيـاة قـد أطـلـقـت مـنـ ـك شـعـوراً يـزيـن كـل مـقـال
جُـل بـه صـائـلاً كـمـا يـرغـب الـفـنـ ـن الجـديـد الـقـديم كـل مـجـال
وامـض فـي كـبـريـاء فـنـك مـا لـم يـرفـعـوا مـجـده عـلـى الأجـيـال
واسر كـالـنـجم مـفـرداً غـيـر مـحـتـا ج إلـى مـؤنـس وغـيـر مـبـال[23]

كما يحيي طه حسين بقوله:

كاتب الشرق

حامل المشعل الوضاء للجيل

جاحظ الأجيال

حارس الفكر واليراع من الغفلة والمسخ والبلى والزوال

باعث العقل في افتقاد المعري

مبدع الفن بالأداء المثالي

ناشر العلم كالهواء وكالماء

فاعرفي يا بلادي للرجل الأمثل فضل النبوغ فضل النضال

إن العواد مأخوذ في مثل هذه الأمثلة بفاعلية هؤلاء الأدباء التي تلتقي على الصراحة والتفرد والإضاءة والاستقلال، وتضطلع بالزعامة

والقيادة للجديد، مؤكدة الصدق والحقيقة، ومعلية شأن العقل، ومشعة بالنضال في سبيل هذه المعاني. وإذا كان جماع هذه المعاني هو الاتجاه إلى الحرية، فإن العواد ينتقي ويركب فاعليتهم لها التي هي جزء من فاعليته، وهي من ثم تعود بتلك المعاني على موقفه، عاطفة المجموع على الفرد، والفرد على المجموع، رافدةً بذلك، مع غيرها، صفحات شعر العواد بمخزون ضخم من دوالها وصفاتها وشواهدها التي تغني فاعليته بما يطبِّع غرابة تلك الفاعلية ويستأنس النفوس إليها.

ولا يبدو العواد منفرداً وهو ينظم أمثال هذه القصائد، لأن لكل منها مناسبتها التي تستدعي منه ومن غيره من شعراء البلاد القول، خاصة مناسبة قدوم طه حسين إلى المملكة والاحتفال الرسمي والأهلي به، لكننا سنجد لدى العواد طابعاً اختلافياً في التعاطي مع المناسبة قياساً إلى قصائد غيره. فهناك - مثلاً - قصيدة في ذات الموقف الذي كُرِّم فيه طه حسين لطاهر زمخشري[25] وأخرى لحسين عرب[26] ضمهما ديواناهما، وتتداخلان مع معاني قصيدة العواد إلا في اتجاه العواد من بينهم إلى مخاطبة بلاده أن تعرف للرجل فضل النبوغ وفضل النضال وأن تصغى إلى حديثه، بالإضافة إلى أن قصيدة العواد تجمع إشارات قصيدتي الزمخشري وعرب اللتين تفتقد إحداهما بعض ما تشير إليه الأخرى من هذه الإشارات، فالزمخشري لا يشير إلى شيء من واقع التخلف والغفلة والضعف في الأمة، وعرب لا يشير إلى نضال طه حسين ومغالبته الجريئة في سبيل الحقيقة، كما إن إشارة العواد إلى العقل بإضافة الممدوح فاعلاً إليه «باعث العقل» وما تحيل إليه من دلالة تاريخية ثقافية - تضعف عند الزمخشري فلا نرى إلا الإبهار «لأرباب النهى» وتغيب تماماً عند عرب.

وهذا يعني أن معادلة الفاعلية تتكامل لدى العواد في تصور

يوسطها بين متقابلي: السلب والإيجاب، اللذين يشيران إلى الضعف والقوة، والقيد والحرية، والتخلف والتقدم.. وسائر الدلالات المرتبطة بفضاء هذا التقابل. وهي معادلة تنفتح على تغيُّر مستمر يؤول بالفاعلية إلى الحركة والنماء التي ترادف التجديد من حيث هو انتساب إلى التغير لا إلى الثبات، وإلى التقدم لا إلى الجمهود. فكل جديد هو، بمعنى ما، وعي بقديم، وكل متغير هو قياس على ثابت، وذلك سر إشارة العواد إلى فن العقاد بأنه «الفن الجديد القديم».

– 5 –

ولا يختلف مدخل المفردات الرئيسة والثيمات عن مدخل البنية التركيبية في خطاب العواد الشعري، من حيث الدلالة على فاعلية ترادف المعنى الحقيقي لوجودها الذي لا يتحقق دون ذاتية: تُرِيْدُ، وتَعرِفْ، وتَقْدر، وهي ثلاثة شروط لقيمة الفعل عملياً تطابق – تماماً – شروط التحقق للوجود الذاتي وكينونته. ونجد على مستوى البنية التركيبية لخطاب العواد الشعري، عدداً من الملامح الأسلوبية تؤكد تلك الدلالة، وسنحاول أن نستعرض أبرز تلك الملامح فيما يلي:

1 – شيوع أسلوب (الطلب) في شعر العواد، إذ نجد قصائد كثيرة يفتتحها (النداء)، أو يتكرر فيها (الأمر) و(الاستفهام)، بل قد تقوم بعض القصائد – في جملتها – على الأمر والاستفهام، كما سنرى.

والطلب دلالة على فاعلية المتكلم؛ لأنه يؤول، كما رأى البلاغيون، إلى الإنشاء الذي «تنتفي نسبة الكلام فيه إلى الخارج من حيث المطابقة أو عدم المطابقة له»[27] ويحيل إلى «فعل المتكلم، وهو إلقاء مثل هذا الكلام»[28]، ويحمل في أصله، طابع الاستعلاء والإلزام[29] و«تكثر به

المسموعات التي هي أعلام (= علامات) على المخاطبة»[30]. وكل تلك الخصائص الموقفية والاتصالية في أسلوب (الطلب) تجعل له دلالة سياقية ولفظية كثيفة على فاعلية المتكلم الذي يتنزل منزلة ابتدائية لها صفة تحقق وجودي يقفه قبالة مخاطب يبدو منه الاستماع ومن ثم رد الفعل لا الفعل نفسه.

وذلك يتضافر مع طابع الفاعلية عند العواد في تشبعها بحس القيادة والزعامة، وفي اضطلاعها بدور الكلام لا الصمت والاستماع، وامتلائها بالمواجهة والمجابهة، ودورانها على وعي الوجود الذاتي الذي يبحث له عن محيط حركة وفضاء فعل، واستشعارها آفاقاً أرفع من الواقع وأدل على السمو والتحليق والاتساع.

يقول في قصيدة بعنوان «متى»:

متى نرتقي المجد الصريح المخلدا
ونكتب في التاريخ فخراً مؤبدا؟
متى نملك الشأو الرفيع جلاله،
ونرمي إلى العلياء سهماً مسددا؟
أنبغي المعالي بالتقاعس ضِلَّة
ونطلب عزاً في الخليقة رقّدا؟
أما وجلال المجد وما المجد مُدْرَك
بغير جهاد يترك الشعب مسعدا!
أرونا بني الأوطان عزماً مجسما
أرونا بني الأوطان فعلاً موحدا
فمن ينفقون الدهر جهداً ممردا

هـم الـكـاسـبـون الـدهـر عـزاً مـشـيـدا
أرونـا نـهـوضـاً واتـركـوا الـلـهـو واكـتـبـوا
عـلـى صـفـحـات الـعـصـر ذكـراً مـؤيـدا
ولا تـتـوانـوا إن سـمـعـتـم مـقـالـة
يـرددهـا الـشـانـي، وقـولاً مـفـنـدا
يـفـيـض عـلـى الأسـمـاع والـسـمـع مـطـرق
مـحـاسـن «أوروبـا» ويـطـري مـرددا
ويـوحـي إلـيـنـا أن لـلـغـرب عـزة
تـربـع مـنـهـا هـامـة الـنـجـم مـقـعـدا
فـردوا رؤاه، واتـركـوا سـوى قـولـه
ولا تـوهـمـونـا أن لـلـغـرب سـؤددا
فـمـا ولـد الـغـربـي فـي الـنـاس راقـيـا
ولا خـلـق الـغـربـي فـي الـكـون سـيـدا
ومـا هـو إلا الجـد مـن حـاك خـيـطـه
تـنـاول عـن بـعـد سـمـاكـا وفـرقـدا
فـهـل تـنـجـدونـا يـا شـبـيـبـة قـومـنـا
بـآمـال شـعـب مـد لـلـنـجـدة الـيـدا ؟
وهـل تـسـعـفـونـا بـالحـيـاة فـإنـنـا
عـطـاش إلـيـهـا نـبـتـغـي الـيـوم مـوردا (31)

إن حشد العواد، هنا، للصيغ الطلبية التي تراوح بين الاستفهام

والأمر والنهي، وتشف عن حس الاستبطاء للفعل وأمنيات المبادرة إليه - ترينا الفاعلية في التوتر الذي يخلقه الطلب بين لحظة الحاضر وأمنية المستقبل، إذ التضاد بينهما يجعل القصيدة وسيط الفاعل بينهما وهو يحمل التغير ويحمل عليه، منتقلاً من سلبية الحاضر إلى إيجابية المستقبل عبر ما يكرسه الطلب من مسموعات تدني المخاطب إلى الاستماع، وتكرس المتكلم لفعل التكلم الذي يرى ما لايراه المستمع، فهو - إذاً - (يعرف) لأنه ينتقد ويوجِّه ويتمنى وهو (يريد) لأنه يطلب، وهو (يَقْدر) على هذه الأفعال الكلامية، ومن ثم فإننا أمام فاعلية التحقق الوجودي للشاعر: معرفة وإرادة واقتداراً.

لكن ذلك التحقق الوجودي يبقى على مستوى الكلام، وهو كلام ذو سياق شعري أيضاً، مما يجعله وجوداً رمزياً للفاعلية يستنفد توترها للفعل ويستنفد شعور المتلقين تجاهه. وتذوب الملامح الفردية لفاعلية الشاعر - عبر هذه القصيدة - في الجماعة، فهي الطالب والمطلوب والمتكلم والمستمع، والإحالة إلى المتكلم لا تأتي بضميره المفرد بل بـ (نا)، مما يصعد بالفاعلية إلى صفة الجماعة، ويجعل مدار التحقق الوجودي فيها هو مدار وجود الجماعة في سياقها الوطني والاجتماعي، فيرتب الفرد على الجماعة، وهنا تكتسب الفاعلية الفردية شرعية اجتماعية وكلية، خاصة وشعر العواد يشف في غير موضع - كما رأينا - عن معاناته في البحث عن شرعية للفرد ولحريته. إنه - إذاً - يحل الجماعة في الفرد، عبر استحضار الطلب للطرفين ليخترق الحصار الاجتماعي الذي يقضي على الفردية ويحترس منها.

* * *

2 - شيوع ما يمكن أن نطلق عليه «مركب المستقبل» في شعر العواد، بتضافر الموقف، وعناوين الدواوين، والكلمات والتراكيب المكررة.

فالعنوان - كما يقول شكري عياد - «هو الإشارة الأولى التي يرسلها المبدع إلى قارئة» وهو - أيضاً - «النداء الذي يبعثه العمل الأدبي إلى مبدعه» وتفكير الشاعر أو الكاتب في العنوان الذي يسمي به عمله يظل معه طالما هو مشغول بهذا العمل «كما يفكر الوالدان في تسمية طفلهما إذ هو جنين لم يظهر إلى الوجود بعد. هو بالنسبة إلى المبدع اسم علم، يُعرِّف به هذا المولود الجديد، ويعبر عن مشاعره نحوه. وغالباً ما تكون هذه المشاعر غامضة مختلطة، ولكنه يحاول أن يحددها»[32].

ولا تطغى على عناوين دواوين العواد صيغة تركيبية واحدة كما هو حال صيغة الإضافة الطاغية في دواوين طاهر زمخشري «أحلام الربيع» «أنفاس الربيع» «أغاريد الصحراء» «عودة الغريب» «ألحان مغترب» «معازف الأشجان» «حقيبة الذكريات» أو غلبة المراوحة بين صيغتين تركيبيتين إحداهما بالإضافة والثانية بالصفة عند حسن عبدالله القرشي، مثل «البسمات الملونة» «مواكب الذكريات» «الأمس الضائع» «ألحان منتحرة» «نداء الدماء» «النغم الأزرق» «بحيرة العطش» أو طغيان صيغة الإفراد عند أحمد قنديل «الأبراج» «الأصداء» «أغاريد» «اللوحات» وعند محمد علي السنوسي «أزاهير» «الأغاريد» «القلائد» «الينابيع».. إلخ. كما لا تطغى عليها مادة لفظية أو صيغة صرفية، كما هو الحال عند العقاد «يقظة الصباح» «وهج الظهيرة» «أشباح الأصيل» أو عند عمر أبي ريشة «هموم» «صور» «شجون» «آلام» «مواكب».. إلخ.

إن الغالب عند العواد أن ينفرد كل ديوان من دواوينه بعنوانه في تركيب ألفاظه وفي مادتها، فهي تتوالى هكذا: «أماس وأطلاس 1372هـ/1952م» «الساحر العظيم - أو يد الفنان تحطم الأصنام 1372هـ/

1953م» « البراعم أو بقايا الآماس 1373هـ/1954م» «نحو كيان جديد 1374هـ/1955م» «في الأفق الملتهب 1387هـ/1958م»، «رؤى أبولون 1378هـ/1958م» «قمم الأولمب 1396هـ/1976م»[33]. ولا يتكرر في هذه العناوين إلا تركيب الإضافة مرة واحدة تجمع ديوانيه الخامس والسادس، ومرجعية «أبولو» و«الأولمب» فيهما إلى حقل الأسطورة اليونانية، والامتداد إلى عنوان فرعي بعد «أو» في ديوانيه الثاني والثالث.

هذا التفرد الغالب على عناوين دواوين العواد هو دال من دوال رؤية العواد وشعوره تجاه الفردية والاستقلال وما توجبه من اختلاف وتغاير وتنوع، إذ التشابه والانقياد إلى ربقة وهيمنة التكرار والتقليد هو مدار نفور العواد، كما رأينا في إحدى قصائده، وقد رتب عليه فقدان الإرادة والقصد، ووصفه بالأغلال التي تكبِّل العقل وتأسره، ونسب إليه الفقر الإبداعي وشَلَل الإنتاج. إنه - إذاً - مدار مضاد للفاعلية.

لكن دلالة التفرد والاستقلال التي تغلب على عناوين دواوين العواد هي الوجه الآخر لصفة جامعة تترامى إليها تلك العناوين وتغلب على ما توحي به من دلالة، وهذه الصفة هي اتجاهها إلى الأمام وإلى فوق وترجيحها للتغير والتحول حيث وَعْدُ المستقبل وبشارة الآتي. ولا تختلف دلالة «البراعم» التي تحيل إلى البُرْعُم وهو «زهرة الشجرة قبل أن تتفتح»[34] عما في الاتجاه إلى الكيان الجديد «من وعد بثمرة ونماء وتفتح عن حياة. وهذا بدوره يطابق دلالة التغيير التي يصنعها «الساحر» مثلما يطابق دلالة الإنضاج والصهر التي يلتهب بها الأفق. والقادم في هذه المعاني هو مخزون «الرؤى» التي تحيل إلى «ما يُرَى في النوم»[35] وهو الصيرورة والتحول والانتقال والتغيير والحادث والمستجد في الأحوال الفردية والجماعية والطبيعية والإنسانية[36]. تماماً كما أنه مدخر العلم بالمستقبل فوق «قمم الأولب» التي تشير إلى أساطير الآلهة عند اليونان

وهي تتحكم بمصائر البشر وتصنع تحولات الكون والتاريخ. وهي تحولات وتغيرات تمحو الماضي «الأمس» إلا بعضه كما هو حال «الطِّلْس» أي «الكتابة تُمْحى ولا ينعم محوها»[37].

ويتجاوب انحياز عناوين العواد إلى المستقبل ووعدها بالتغير وحلمها بالنماء والجدة مع موقف العواد المنحاز إلى التجديد، ومع مفرداته الأثيرة التي ظل يكررها في شعره من مثل: الحياة، النهضة، التجديد، الفرد، الحر، النور، الفجر، السمو، المجد، العزة، العبقري، المبادرة، العزم، السعي، الجهود، البناء، العلم، الفكر، الوعي، الخلود، الارتقاء، القوة، اليقظة، الولادة.. مفرعاً لاشتقاقاتها ومرادفاتها ومستحضراً لإيجابية معانيها التي يغدو حضور أضدادها جزءاً من التكرار لها والتأكيد عليها. ولا ينفصل هذا وذاك عن أسلوب الطلب المتواتر في كثير من قصائده، وعن بروز اسم الفاعل بوصفه - كما يبدو - من الصيغ التي امتاز حضورها خاصة في بعض القصائد[38].

وبقدر ما يبرز حس المستقبل ويتبلور مركبه ودواله لدى العواد، تبرز دلالة الفاعلية، فالفاعلية حركة إلى الأمام وإلى الأعلى، وهي اضطلاع بالحدث وحلم به، وهنا يكمن تجاوبها مع ذلك الحس وتأسيسها له.

* * *

3 - محاولة العواد كسر نمط الشعر العمودي بأوزانه وقوافيه الثابتة، بالخروج بالقصيدة العمودية إلى شكل جديد من الرسم والكتابة ينبني على سطور متفاوتة الطول لا على تعادل الشطرين في سطر[39]. أو الخروج إلى شكل جديد في رسمه وكتابته وفي وزنه وتحرره من القافية على النحو الذي يتفق مع شعر التفعيلة[40]. وبين هذين الشكلين اللذين خرج إليهما العواد أشكال عديدة أخرى يتخلى

في بعضها، عن القافية تماماً، وفي أخرى يأخذ شكل المقطوعات، أو الرباعيات التي تتنوع قوافيها، وأحياناً يضيف إلى تنوع القوافي في المقطوعات زيادة في التفعيلات تخرج عن ما ألفناه في العروض، أو يستخدم فيها «مجمع البحور» أي بناء القصيدة على أكثر من بحر، أو يتخلى تماماً عن الأوزان فيكتب نثراً شعرياً أو شعراً منثوراً في رسم يتفاوت طول أسطره[41]. بالإضافة إلى متابعته لشكل القصيدة العمودية رسماً ووزناً وقافية.

ولهذا دلالة واضحة على ترامي العواد بشعره إلى التفرد والاختلاف، وتوقه إلى فض طوق التشابه والتكرار ومألوف التلقي الرتيب للشعر. وهي دلالة تكتسب صفة جريئة وجرأة متفردة في سياقه الثقافي المثقل بالتقليد والمحافظة، ولا تنفصل عن مدار الفاعلية التي يبحث عنها شعره، أو التي يبحث عنها العواد في الشعر، خصوصاً وأنه لا يتركها في عراء التجربة ولا يفردها للتأمل، بل يرفدها - على نحو ما حفظت مقدمات وهوامش دواوينه - بالحجة، ويجادل عنها مدافعاً عن أحقيته في المغامرة وفضله في المبادرة، ومسفِّهاً المقلدين الذين تفسد العادة مواهبهم وتهدم عبادة الماضي حاضرهم ومستقبلهم.

الهوامش

1) انظر: مقدمة ديوان «أماس وأطلاس» ضمن ديوان العواد، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1398هـ/1978م: 1/14-15 وقد صدر ديوان «أماس وأطلاس» في طبعته الأولى عن دار الكشاف، بيروت، 1372هـ/1952م، وهو - كما يقول العواد عنه «شعر الطفولة والمراهقة وأوائل البلوغ، وما بعد ذلك بقليل إلى سن العشرين» مقدمة ديوان «البراعم» ضمن ديوان العواد 1/3.

2) مقدمة ديوان «أماس وأطلاس» نفس الموضع السابق.

3) أماس وأطلاس (ضمن ديوان العواد): 1/17.

4) مقدمة ديوان (في الأفق الملتهب) ضمن ديوان العواد، ج 2، ط 3، مطبعة دار العالم العربي، القاهرة، 1399هـ/1979م،: ص 66. وقد صدر ديوان «في الأفق الملتهب» أولاً عن مطابع دار سعد، القاهرة (دون تاريخ) لكن آمنة عبدالحميد عقاد ترجح صدوره عام 1378هـ/1958م، بناءً على خبر أوردته مجلة الأضواء التي نشرت مقدمته في الأعداد: 57، 58، 59 (1378هـ/1958م) وإعلان صحيفة البلاد السعودية عن صدور الديوان، ع 2867 (1378هـ/1958م) - انظر كتابها: محمد حسن عواد شاعراً، دار المدني، جدة، 1405هـ/1985م: هامش رقم (4) ص 91.

5) انظر: فيتور أي سيلفا: الأسلوبية علم وتاريخ، ترجمة: د. سليمان العطار، مجلة فصول، م 1،ع 2، يناير 1981م: ص 140. وتمتاز الكلمات المفاتيح عن الكلمات التيمات بأن «لها ثقل تكراري وتوزيعي في النص» و«تظهر في كتابات مبدع في مفارقة مع معايير اللغة من حيث الشيوع النسبي» أي تزيد دلالتها بتكرارها عما هو مألوف في الوضع العادي للغة، أما الكلمات التيمات «فهي التي يستخدمها الكاتب بكثرة، ومن ثم تسيطر على عمله من حيث الشيوع المطلق» فلا يكون لها، على عكس الكلمات المفاتيح، دلالة تفارق دلالتها عند غيره.

6) د. عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ط 2، دار العودة، بيروت، 1979م: ص 184.

7) انظر: المرجع السابق، ص 185-188. ود. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، 1973: ص 123-131.

8) د. إحسان عباس: فن الشعر ، ط 6، دار الثقافة، بيروت، 1979م: ص 41.

9) نفسه: ص 175.

10) د. سهير القلماوي، فن الأدب - المحاكاة، مكتبة الحلبي، القاهرة، 1953م: ص 128.

11) مقدمته لديوان المازني، نقلاً عن: د. شكري عياد، الرؤيا المقيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978م، ص 69.

12) يوضح العواد، في مقدمة هذا الديوان، أنه نظمها عام 1357هـ، ونشر أجزاء منها في جريدة (صوت الحجاز)، تم طبعها عام 1373هـ في ديوان مستقل، وأعاد طبعها عام 1396هـ مضيفاً إليها المقاطع التي سقطت من الطبعة الأولى، فلبلغت القصيدة بهذا واحداً وأربعين مقطعاً تضم خمسمائة وأربعة وسبعين بيتاً. (الساحر العظيم، ضمن ديوان العواد 13/2).

13) نفسه: ص 17-18.

14) انظر: د. عبدالقادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط 2، دار النهضة العربية، بيروت، 1401هـ/1981م: ص 282. حيث استعرض أبيات من قصائدهم في إطار من التدليل على تشاركهم في هذا المعنى واندراجه لديهم في نظرة عامة.

15) درجت بعض الدراسات النقدية الحديثة على وضع الشعراء في أقفاص الاتجاهات والمدارس والقوالب والمذاهب بالبحث عن جوامع خصائصهم الشعرية في ضوء خصائص المذاهب الأوربية، كما درجت دراسات أخرى على وضعهم في أقفاص اللحظة التاريخية والسياق الواقعي، مختزلة جوانبهم الإنسانية ونماذجهم الكلية، والعواد أحد هؤلاء الشعراء، فقد توارد عدد من الباحثين على سجنه في (الرومانسية) أو (الوجدانية) إلى جانب سجنه الجغرافي والتاريخي الذي قص أجنحة إنسانيته، وقصَّر مدى موقفه وآفاق معانيه. انظر – مثلاً – د. بكري شيخ أمين: الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ط 4،دار العلم للملايين، بيروت، 1985م: ص 387. آمنة عبدالحميد عقاد: محمد حسن عواد شاعراً: ص 221 وما بعدها.

16) مقدمته لديوان في الأفق الملتهب، ضمن ديوان العواد 64/2.

17) انظر: نفس المصدر 65/2-66 -65.

18) قصيدة (خواطر منتحر)، ديوان (أماس واطلاس)، ضمن ديوان العواد: 24/1.

19) قصيدة (خطرات)، نفس المصدر: 35/1.

20) قصيدة (أدب البعث)، ديوان (رؤى أبولون)، ضمن ديوان العواد: 270/2.

21) قصيدة (دافق النور)، ديوان «في الأفق الملتهب، ضمن ديوان العواد: 86/2-91-86 وقد أوردت المقطع الأخير في شكل أسطر متفاوتة الطول على هيئته في الديوان مع أنه يشكل ثلاثة أبيات عمودية موزونة على (الخفيف) ومقفاة بروي (الدال). ودلالة هذه الطريقة الشائعة عند العواد ربما تعود إلى رغبته في عقلنة التلقي للمضمون بإخفاء النبرة الغنائية وتوسل الكتابة إلى إيحاء لا يصل بنا إليه رسم الأبيات في أشطر كما هو معتاد، وهو دال من دوال فاعليته الباحثة عن الاختلاف والتفرد، كما سيأتي.

22) رثاء شوقي، ديوان «نحو كيان جديد» ضمن ديوان العواد: 111/1.

23) في الأفق الملتهب، ضمن ديوان العواد: 152/2.

24) نفس المصدر: 154/2.

25) قصيدة «موقف الأبرار» ديوان «أنفاس الربيع» ضمن مجموعة النيل، ط 1، مطبوعات تهامة، جدة 1404هـ/1984م: ص 271-272.

26) قصيدة الدكتور طه حسين، ضمن ديوان حسين عرب، شركة مكة للطباعة، مكة المكرمة، (دون تاريخ) 258/2-264.

27) انظر: د. عبدالحميد العبيسي: روائع المعاني - دراسة منهجية للإنشاء والفصل والوصل والإيجاز والإطناب، ط1، مطبعة حسان، القاهرة، 1394هـ/1974م: ص 15.

28) نفس المرجع والموضع.

29) انظر: المرجع السابق، مفاهيم الطلب: ص 17 وما بعدها.

30) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط 2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981: ص 348.

31) قصيدة (متى)، ديوان (البراعم)، ضمن ديوان العواد: 25/1-26.

32) د. شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ط 1، دار العلوم، الرياض، 1403هـ/1983م: ص 74.

33) انظر عن تواريخ صدور الدواوين وطبعاتها التالية: آمنة عبدالحميد عقاد: محمد حسن عواد شاعراً ص 85-96، وما تحيل إليه من مراجع.

34) د. إبراهيم أنيس وزملاؤه، المعجم الوسيط، ط 2، دار الفكر، بيروت، (دون تاريخ) مادة «بَرْعَم» 50/1.

35) نفس المرجع: مادة «رآه»: 320/1.

36) انظر: إريك فروم: اللغة المنسية - مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة: حسن قبيسي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1995م: التفسير غير النفساني للأحلام، ص 99-103، وفي لسان العرب، مادة «حلم»: «الرؤيا والحُلمْ عبارة عما يراه النائم في نومه من الأشياء، ولكن غلبت الرؤيا على ما يراه من الخير والشيء الحسن، وغلب الحُلم على ما يراه من الشر والقبيح».

37) المعجم الوسيط: مادة «طلس»: 562/2.

38) تتناثر صيغة اسم الفاعل وتتواتر خاصة في مثل قصيدته عن طه حسين وعن العقاد

وفي بعض مقاطع الساحر العظيم، وقد مضت بعض أمثلة من هذه القصائد، وتهيمن بشكل واضح في مثل قصيدته «البحر»، ديوان «في الافق الملتهب» ضمن ديوان العواد 232/2-233، و«تحية الفن للفن» في نفس المصدر: 157/2-158؛ و«الشعب العربي»: 179/2.

39) مثال ذلك قصيدته «خطوة إلى الاتحاد العربي»" المؤرخة عام 1343هـ/1924م، ديوان (البراعم)، ضمن ديوان العواد: 37/1-40-37.

40) مثال ذلك قصيدته «تين وجميز» المؤرخة عام 1374هـ/1955م، ديوان «في الأفق الملتهب»، ضمن ديوان العواد: 128/2-132.

41) استقصت آمنة عقاد أشكال القصيدة في شعر العواد في فصل ختامي بعنوان «الموسيقى والتجديد في شكل القصيدة» انظر كتابها: محمد حسن عواد شاعراً، ص 353 وما بعدها.

المصادر والمراجع

أمين، بكري شيخ: الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ط 4،دار العلم للملايين، بيروت، 1985م .

أنيس، إبراهيم وزملاؤه: المعجم الوسيط، ط 2، دار الفكر، بيروت، (دون تاريخ).

تليمة، عبدالمنعم: مقدمة في نظرية الأدب، ط 2، دار العودة، بيروت، 1979م.

زمخشري، طاهر: ديوان «أنفاس الربيع» ضمن مجموعة النيل، ط 1، مطبوعات تهامة، جدة 1404هـ/1984م.

سيلفا، فينتور أي: الأسلوبية علم وتاريخ، ترجمة: د. سليمان العطار، مجلة فصول، م 1،ع 2، يناير 1981م .

عباس، إحسان: فن الشعر ، ط 6، دار الثقافة، بيروت، 1979م.

العبيسي، عبدالحميد: روائع المعاني – دراسة منهجية للإنشاء والفصل والوصل والإيجاز والاطناب، ط 1، مطبعة حسان، القاهرة، 1394هـ/1974م.

عرب، حسين : ديوان حسين عرب، شركة مكة للطباعة، مكة المكرمة، (دون تاريخ).

عقاد، آمنة عبدالحميد: محمد حسن عواد شاعراً، دار المدني، جدة، 1405هـ/1985م.

العواد، محمد حسن: ديوان العواد،ج 1، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1398هـ/1978م.

العواد، محمد حسن: ديوان العواد، ج 2، ط 3، مطبعة دار العالم العربي، القاهرة، 1399هـ/1979م.

عياد، شكري: الرؤيا المقيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978م.

عياد، شكري: مدخل إلى علم الأسلوب، ط 1، دار العلوم، الرياض، 1403هـ/1983م.

فروم، إريك: اللغة المنسية – مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة: حسن قبيسي، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1995م.

القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط 2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981.

القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط 2، دار النهضة العربية، بيروت، 1401هـ/1981م.

القلماوي، سهير: فن الأدب - المحاكاة، مكتبة الحلبي، القاهرة، 1953م.

ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، دون تاريخ.

هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، 1973.

* * *

أيــنَ أصــحـــابــي وأهــلــي رحــلــوا لــلــمـــوتِ قــبــلــي
وأنـــا المـــكـــدود مـــن دنـــ يــايَ تــبــقــيــنـــي لــثــكْــلــي

* * *

طــالَ غُــدُوِّي ورواحـــي إلـــى مــقــبــرتـــي الــوارفــةِ الحــانــيــهْ
فــهــل سيــأتــي بــعــضــهــم فــي غــدٍ إلــيــكِ بـــي فــي المــرةِ الــثــانــيــهْ
ويــودعــونــي فــيــك فــي حــفــرةٍ مــظــلــمـــةٍ فــي لحــظــةٍ قــاســيــهْ

* * *

يــذهــبُ الجــســمُ بــعــدَ طــولِ كــفــاحٍ لــلــثــرى لــلــظــلامِ.. لــلــديــدانِ

* * *

الـــتـــربـــةُ الـــغَـــرْثَـــى ألـــمْ تــشــبــعْ مــن الجــســدِ الــرويّ...
فــغــدا طــعــامَ الــدودِ ويـــــــ ـــحَ الــدودِ مــن شَــرِهٍ ظِــمــيّ

* * *

كــلُّ يــومٍ مــن الــعــمــرِ جـــزءٌ مــنــهُ فــي مــوقــدِ الــزمــان يــذوبُ
نــحنُ مــوتــى في كــل يــومٍ فــما يذ هــبُ مــنــهُ مــولّــيــاً لا يــؤوبُ

محمد حسن فقي

لم يكن في خلد الشاعر: محمد حسن فقي(المولود 1331هـ) رفيق درب العواد عند كتابته في (فكرة الموت/ المصير) لأول مرة في حياته وكان في ثلاثينية عمره التسعيني أن سيعيش كل هذا العمر يصارع الفكرة مدة زمنية تزيد عن الثلاثة والستين عاماً، بوعي شعري تام، متعه الله بالصحة والعافية.

وظل (الورقة الأخيرة) - وهي الرمز الذي أسقطه على نفسه ،في قصيدة حملت المسمى ذاته، بعد تساقط أوراق جيله بمهب الأقدار - ظل ومازال وحيداً يطارح هاجس المصير الموت في معاناة، لعلها أطول معاناة لشاعر ما، في مصارعة فكرة واحدة، حتى تمكن من تجسيد خلاصتها الفلسفية، محسوسةً، بأحد أضعف المخلوقات، مجلياً الفكرة/ الرؤية في عوالم شعرية ابتداعية متنوعة، وإطار مستقل خاص تميز به من بين كثير من الشعراء.

فكرة المصير/ الموت:

مما يلفت الانتباه في شعر الفقي الحضور المكثف لفكرة: المصير/ الموت. ويتجلى ذلك الحضور عبر عدة أمور:

أولاً: كثرة القصائد الكاملة التي تطرق فيها للمضمون من خلال استحضار المخلوقات لتجسيد الفكرة والعبرة من مصائرها. ويبلغ ما أمكن الاستشهاد به - في أصل هذا البحث - من القصائد الكاملة التي خصها لاستعراض مصائر المخلوقات، أكثر من نحو عشرين قصيدة، عدا عشرات المقاطع، ومئات الأبيات التي تطرق فيها للفكرة، في قصائد عنيت بموضوعات أخرى.

ثانياً: كثرة المخلوقات، في القصائد المشار إليها. فقد أتى على ذكر

ما يقارب خمسين مخلوقاً. إلى الحد الذي يمكن معه القول - من خلال استقراء عدد من مقاطع قصائده - إنه قد ذكر أبرز الحيوانات والطيور التي يتعامل معها الإنسان، أو يعرفها معرفة وثيقة. فإلى جانب الإنسان، ذكر الحيوانات الأليفة، والمفترسة، والطيور الجارحة، والأليفة، والحشرات، ناهيك عن أضعاف ذلك من النباتات، والجمادات - التي يستثنى منها قصائده الطبيعية التي لم يتطرق فيها للفكرة - وصولاً إلى (الدودة) أصغر المخلوقات المتحركة شأناً، و(الذرّة) أدق المخلوقات حجماً.

ثالثاً: طريقة سير الشاعر في تناوله للفكرة التي يمكن تشبيهها بالشكل الهرَمي في وتيرتها التدرجية المتصاعدة. إذ انطلقت لديه من قاعدة عريضة واسعة الموضوعات، وصولاً إلى منطقة الذروة في ذلك الهرم، الذي تتقلص فيه المحاور والآفاق المتعددة (كثرة المخلوقات) الموظفة في فكرة المصير/ الموت. لتنحصر في (أفقين) فحسب، عنصري: الدود والإنسان.

وحينما نعلم أن مجموع القصائد التي استحضر فيها مخلوق الدود - على نحو أساسي وجعله موضوعَها الجوهري - بلغ إحدى عشرةَ قصيدةً، ندرك أن الشاعر قد خاض تحدياً كبيراً في استمرار عرض الفكرة، من غير أن يشعر قارئه بالملل - سوى في مواطن محدودة - لا تؤثر على مجمل طرحه في القصائد الخاصة بـ(الدود)، وسواها التي تطرق فيها لشتى مصائر المخلوقات.

أنموذجا المصير:

أ - المصير بوصفه أفقاً مشتركا:

ويمكن استخلاص نموذج المصير هذا، من خلال أي قصيدة من

القصائد التي استعرض فيها مصائر المخلوقات، باستثناء القصائد التي ارتبط فيها استعراض المصير بمخلوق الدود. وإذا أخذنا قصيدة (البلبل المذعور 173/1/ الأعمال الكاملة للفقي) - على سبيل المثال - فسنجد فيها الأنموذج المصغر للفكرة، التي يلح الشاعر على طرحها، في دائرة لا تنتهي بين كافة المخلوقات التي يتسبب بعضها في إنهاء مصير بعض. حيث يجد البلبلُ، المشتكي من عدوان شاهين عليه، الروضةَ تشتكي إليه القاطفَ (الإنسان) الذي ينتزع ثمارها. وهكذا يستمر استعراض دوائر المصير. فالدائرة التي تنغلق في هذه القصيدة بالشاهين من جهة، بوصفه أقوى الطيور، تتعداه لتنغلق بالقاطف الإنسان، من جهة أخرى. كما تنغلق في قصائد أخرى، كا (الغريزة والعقل) وغيرها بالإنسان (الصياد)، الذي يصرع الصقر(الشاهين)، وغيره من المخلوقات القوية بما في ذلك صرع الإنسان لأخيه الإنسان.

وكدلالة على تنوع أمثلة الشاعر وتعدد قصائده بالمضمون السابق، نسوق هذا الشاهد من قصيدة ثالثة هي (الآكل والمأكول 194/1):

(إيهِ يا سرحتي النضيرةِ.. لا تأ سي ولا تغضبي على الديدانِ
أنتِ منها أكلتِ حيناً ومنَّا مثل كل الأشجار في البستانِ...
قد ذبحتُ الخروف يوماً فأبكا ني أنينٌ سمعتُهُ من دمائهْ
كان هذا الخروف يرعى فهل كا نَ رفاتُ الأجدادِ بعضَ غذائهْ)

ب - مصيرية المصير، أو المصير بوصفه أفقاً مخصوصاً:

ويمكن تقسيم هذا الأنموذج إلى ثلاثة مستويات:

المستوى الأول: التعبير عن مخلوق الدود بوصفه مخلوقاً (عادياً)، يشكل أحد العناصر فيما يمكن التعبير عنه بـ (دورة الحياة الجسدية)؛

التي يُعنَى بها تغذي المخلوقات بعضها من أجساد بعض على طول المدى. وهو المضمون الذي لا يمنح الدود أي ميزة عن غيره، كما ورد بالشاهد السابق، لكنه يشكل - في السياق الشمولي لعرض الفكرة - رابطاً مهماً بين القصائد التي تمثل الأنموذج السابق التي اشترك فيها الدود مع غيره، ويمثل في الوقت نفسه أساساً ينهض ويوحي بمختلف الرؤى التي سيمتاز بها الدود عن سواه، وصولاً إلى تميزه من بين كافة المخلوقات بارتباطه المصيري بالإنسان، كما سنراه في المستويين التاليين.

المستويان الثاني الثالث: وفيهما يبدو الدود محوراً أساسياً تنجذب إليه الرؤى الشعرية تارة، وتتفرع منه تارة أخرى. ومنذ أول القصائد - التي يستحضر فيها الشاعر الدود، بوصفه عنصراً أساسياً متميزاً عن باقي المخلوقات قصيدة: (صلة نسب 679/4) - يوحي عنوان القصيدة بالخلاصة الفلسفية التي توصل إليها الشاعر من خلال التأمل في البعد المعجز بذلك المخلوق. فيُظهِر أهم ما يميز الدود على غيره: تحوُّل كافة أجساد المخلوقات إليه، بما في ذلك الإنسان أرفعها شأناً. وقرابة النسب، نسب الإنسان مع الدودة.

وصلة قربى الدودة بالإنسان، نجدها مكرسة في عدة قصائد ورد في بعضها:

(فيا ابنة العمِّ: ما أنسى قرابتها وإن تحدرتُ من أصلاب عدنانِ
وليس نفسُ كلانا واجدٌ نسباً ما بيننا من أناسيٍّ وديدانِ
قولي وما أنت بين الدود كاذبة فليس يكذب غير الإنس والجانِ
ماذا رأيت ببطن الأرض مظلمة وأنت سارحةٌ ما بين أكفانِ
هل العظام عظامٌ في مقابرهم كمثلهم في مقاصيرٍ وأفنانِ)
(ولقد أراك أنا فأحسب أنني بعشيرتي بين الرفات ومنزلي

إنـي لأعـجـب لـلـتـفـاوت بـيـنـنـا وأعود أعـجب من تقاربنا الجلي...
يـا دودتـي لاتجـفـلـي مـن عـابـرٍ لمـا رآك نـسـيـبـةً لـم يـجـفـلِ
أنـت ابنـة العـمِّ الموسَّد فـي الثَّرى فـتـعـلَّـلـي بـقـرابـة المـتـعـلِّلِ)

وتمثل هذه الرؤية خلاصة طرح الشاعر، الذي تجليه سبع قصائد من مجمل قصائده المعبرة عن الفكرة. حيث ظهر فيها تركيز الشاعر فيها على الدود والإنسان - باعتبارهما، تحديداً، طرفان أساسيان متقابلان - مع تناسي باقي المخلوقات.

البعد الزمني وأثره على الفكرة، عمر الشاعر والعمر الفني للفكرة بذهنه:

مع زيادة تنامي الهاجس على وجدان الشاعر اضطر إلى كتابة تسع عشرة قصيدة في مضمون المصير/ الموت، في غضون عشر سنوات، لتشكل ما نسبته (95٪) من مجموع القصائد التي تنبني عليها رؤية الشاعر للفكرة. بل إن قصيدتين من آخر ما كتبه بهذا المضمون - قصيدتي - (عودة الروح 263/1-266)، و(وميض الظلام 259/1-262) - لا يفصل بينهما سوى خمسة عشر يوماً. الأمر الذي يؤكد قوة تنامي الهاجس، ووتيرة إلحاحه المتصاعدة. وذلك التقارب الزمني في السنوات العشر عامل كان من شأنه أن يوقع الشاعر في دائرة تكرار نفسه في غير موضع من تلك القصائد. لكن ذلك لم يكن يبدو ملاحظاً، سوى على نحو قليل ونادر.

أما امتداد العمر الزمني للفكرة في ذهن الشاعر، فقد استمر في عقله الباطن قرابة أربعين عاماً، منذ طرحه الأول لها في قصيدة (يا دنيا 1362هـ)، إلى آخر طرح - بأعماله الكاملة - في قصيدة (الغريزة والعقل 1406هـ). فانقطاع الشاعر عن الفكرة ثلاثين عاماً، ومن ثم حضورها

المكثف في عشرة الأعوام الأخيرة، يجسد بوضوح تام مقدار إلحاح الفكرة، وتزايد ثقلها على وجدانه.

بعض الأشكال الموظفة في التعبير عن الفكرة:

استعان الشاعر بغير نمط في استعراض المضمون، تارة عن طريق المحاور المعنوية. وأخرى عن طريق الاستعانة بتوظيف القوالب الشكلية التي تجدد طرق التعبير عن المضمون الواحد بأنساق مختلفة متنوعة، ومن الطرق والقوالب التي استخدمها الشاعر ما يلي:

1 - استخدام المحاور الموضوعية، على نمطين:

الأول: التعبير عن الفكرة من خلال الانطلاق من الذات بإبرازها وجعل الحديث عنها، بشكلين مباشر، وغير مباشر. **والثاني**: مواراة الذات خلف ستار الحديث عن المخلوقات.

2 - توظيف القوالب البنائية ومنها:

أ - الاعتماد على القالب القصصي.

ب - نفَس النظْم المطول الأرجوزي.

ج - قوالب البناء الداخلي (الأحلام، الرحلات المتخيلة).

أنموذج من القصائد (قصائد الدود):

مقاطع من قصيدة (عودة الروح 263/1-266)

أول ما يلاحظه القارئ في القصيدة، تلك النبرة التي تبدو أكثر يقينية، بدنوِّ التجسيد الحقيقي للفكرة، التي كان قد تناولها مراراً

وتكراراً في قصائد سابقة، على أنها رؤى شعرية، ليبديها في هذه القصيدة بالتحديد على أنها رواية حقيقية.

من هنا يبدو حديثه وصفاً أقرب للحقيقة المعاينة لنفسه وقد أضحى في قبره الحقيقي تحت التراب، يعارك جسده الدود الذي لهج به كثيراً، وكيف أن روحه قد عادت على نحو لا يمكن لأحد إدراكه سواه، فيقول:

يوم أن يصبح التراب وطائي وأنا فوقه وليمةُ دودِ
سيدبُّ الروح الخفيُّ بجثما ني دبيبَ النمير في رطبِ عودي
يتحدى دبيبه مرهفَ السمـ ـعِ ومرآهُ يزدري بالشهودِ
كالنسيم العليل.. هل تبصر العـ ـينُ نسيماً يختالُ بين الورودِ
يا لروحي أتى يودعُ جسمي في ضريحي الدجيِّ قَبْلَ الصعودِ

ثم ينتقل الشاعر ليصف - في تعبير مؤثر للغاية - في المقطع الثاني، عودة روحه إليه في القبر. لكنها لم تكن من أجل بعث الحياة مرة أخرى، وإنما لإشعاره، فحسب، بلحظات وادعها الأخيرة للجسم الذي رفرفت فيه طويلا. ووسط زحف الديدان إلى جسده تخاطبه روحه قائلة عن اللحظات التي ترقبها طويلاً - وصورها بخياله في عشرات الرؤى الشعرية - لحظات مجابهته للدود:

لا تذدْهنَّ ..إنهنَّ جياعٌ فدَعِ الجسمَ هامداً للجياعِ
لا تُخِفْهنَّ.. لستَ تشعرُ بالنهـ ـش.. فقد عدتَ كالثرى في البقاعِ

عند هذا الموضع لا نشعر بالمفارقة المضمونية بعد البيتين السابقين، على نحو ما اتضحت عليه في قصيدة سابقة (وميض الظلام 1/259-262) على الرغم من انشطار القصيدة التي نتحدث عنها إلى مضمونين. لأن الشاعر وفق في أن يواصل تناغم الأحاسيس وانسيابها في

دفقة شعورية بدت متلاحمة للغاية، كما تبديه المقاطع الأخيرة في القصيدة، ومنها:

لحظةً بعدها تراجعتِ الرو حُ .. انسلالاً إلى رحاب السماء...
بقِيَتْ نسمةٌ من الروح خجلى من بقاء تدبُّ بين الفناءِ
هي جزءٌ من كلها كيف ظلَّتْ بعده في الرفات والظلماءِ

* * *

وتخيَّلْتُ أن همساً خفياً دائرٌ بين هذه الأضدادِ
قلت:ماذا الذي أراه؟ أحيٌّ؟ أنا في اللحد قبل يومِ المعادِ
ما الذي حوّل الظلام إلى نو رٍ وأعطى للدود صفوَ الودادِ؟
ما الذي جاء بالنسيم على اللحـ دِ وما كان قبلها بالجوادِ؟
أفألقى في الصحوِ هذا سلاماً؟ بعد حربٍ سختْ بطيبِ الرقادِ؟

* * *

أم سألقى به المرارَ من العيـ شِ.. وحسبي ما ذقْتُه من مرارِ
أيها النورُ.. والثرى.. أيها الدو دُ.. أبينوا مستغلقَ الأسرارِ
لمَ أنتم هنا؟ وقد كانت الظلـ ـمةُ والدودُ ضارياً في جواري؟
والنسيمُ العليلُ بعد اختناقٍ.. كيف أفْضى إليّ رغم الستارِ؟
ما أراني إلا الغبينُ بما كا نَ.. وكمْ من هزيمةٍ في انتصارِ!

* * *

*) جميع القصائد المستشهد بها والمشار إلى عناوينها من الأعمال الكاملة للشاعر محمد حسن فقي. انظر: الأعمال الكاملة (سبعة مجلدات)/ محمد حسن فقي/ الدار السعودية للنشر والتوزيع. (بلا تاريخ).

ملخص البحث

لقيت القضية الفلسطينية منذ بواكيرها في ظل الاحتلال البريطاني اهتمام الشعراء السعوديين، وظلوا كذلك في كل مراحل الصراع العربي الإسرائيلي، ويعالج هذا البحث دور المرأة الفلسطينية في النضال.. في الشعر السعودي، ولاسيما في ظل الانتفاضة المباركة. وقد تشكل في أربعة محاور:

المحور الأول: الأم المربية: تناول فيه الشعراء أثر المرأة الفلسطينية في تربية أولادها على رفض الاحتلال.. ترضعهم ذلك مع حليب الثدي، وأغاني المهد.. حتى تفجرت الانتفاضة، واستقبلت الشهداء من أبنائها بالأغاريد والحلوى.. وأماني اللقاء في الجنَّة.

المحور الثاني: المرأة الضحيّة: عالج فيه الشعراء السعوديون مخالفة السلطات الإسرائيلية القيم الدينية، والإنسانية، والأخلاق، ومعاهدة جنيف الرابعة حين تعرضت المرأة الفلسطينية للتشريد والتعذيب والتحقيق وهدم البيوت، والقتل والتمثيل، بلا رادع من ضمير أو خلق.

المحور الثالث: الطفلة القتيل: عرض هذا المحور بعض فظائع آلة الحرب العسكرية التي أنشبت أظفارها في الأجسام الغضة، فلم تسلم منها الأنثى حتى وهي طفلة صغيرة.. وسقنا على ذلك شواهد لثلاث من هؤلاء الأطفال: ابتسام حبش، وهدى، وإيمان حجو.. في ضوء ما قيل فيهن من شعر.

المحور الرابع: الفتاة الشهيد: أوضح المحور كيف دفع القهر والظلم، والاستبداد والحصار، والهدم والاغتيالات، والصواريخ والطائرات.. الفتاة

الفلسطينية إلى مشاركة أخيها الشاب في الدفاع عن الوطن والعرض والمقدسات، وقد وقف الشعراء السعوديون على هذا المحور في شعرهم ومثلنا بما قيل في ثلاث من الشهيدات: دلال المغربي، وسناء المحيدلي، وآيات الأخرس، وحللت ما أوردت من نماذج. وعزوت النصوص إلى مصادرها.

مقدمة:

تفاعل الأدب السعودي منذ فترة مبكرة مع كل القضايا العربية والإسلامية، ولعل أدباً عربياً آخر لم يسهم في هذه القضايا من حيث كثافة الإنتاج، وعدد الشعراء وحرارة التعبير ما أسهم به هذا الأدب.. فقد عبّر الشعراء في هذه البلاد عن الوجدان العميق بأن هذه الجزيرة هي مركز الدعوة وموئل العروبة، وأحسوا أن عليهم واجباً في الدفاع عن قضايا العرب والمسلمين، كما يحامي الأب عن أولاده. أو شيخ القبيلة عن رعاياه.. ولا نعجب أن تحتل قضية فلسطين - قديماً وحديثاً - محل الصدارة في هذا الأدب بوصفها أهم القضايا، وجوهر الصراع في المنطقة، ومرسى اهتمام الأمة، ومكمن الألم فيها.. واللافت للنظر في الشعر السعودي الذي تناول القضية:

1. أن هذا الشعر قد واكب الأحداث الفلسطينية في فترة مبكرة.. ولو أمكن أن نطلع على صدى الانتفاضات والثورات في ظل الاحتلال البريطاني لاطلعنا على أسرار كثيرة.. ففي ديوان «حسين عرب» على سبيل المثال، قصيدة نظمها عام 1352هـ = 1933م يتحدث فيها عن غدر اليهود وجرائمهم، وما جروه على هذه البلاد من البؤس والدماء.. فخاطب هلال رمضان في ذلك العام قائلاً[1]:

واذكرْ فِلَسطينَ الذبيحةَ أرضُها مجلَى الّردى وسماؤها نيران
فَجَرَ اليهودُ بها وزادَ فجورُهم مستعمرٌ بعهودِهِ خوّان

2. أن نماذج عديدة من الشعر قيل قبل الانتفاضة، يحمل بصمات وأنفاساً من الانتفاضة الأولى والثانية، ولا يتردد المرء في الاستشهاد به على مسيرة المقاومة والنضال.. لأن عملية التحرير حلقات متصلة مترابطة، فالحديث عن التضحية، ومواجهة العدو، ودور الأطفال في المقاومة، والإشارة إلى الواقع العربي.. والتعبير عن روح التمرد والرفض للاحتلال.. أوتار تتردد في أكثر من قصيدة عند الدكتور غازي القصيبي، وحسن عبد الله القرشي وغيرهما.

3. والأهم من ذاك قدرة هذا الشعر على استشمام الأحداث، واستطلاع المغيب المستور، في نظرة متمعنة في الأمور، ودراسة المقدمات والأطروحات الإرهاصية، فنجد «حسين عرب» سنة 1365هـ = 1945م يتحدث عن كارثة فلسطين قبل وقوعها بثلاث سنوات، ويشير إلى نشوب الحرب وقيام دولة إسرائيل ويندد بزعمائها[2].

وكذلك فعل عبد الله الصيخان في قصيدة «الحجر» التي صدرت عام 1981م قبل الانتفاضة الأولى بستة أعوام، والدكتور/ أحمد الشويخات في قصيدته «شهر زاد أين كنا غداً» التي نظمها سنة 1985 وإبراهيم الصعابي في قصيدة كتبها أيضاً في هذا التاريخ أي قبل الانتفاضة بعامين[3].

وكان للمرأة الفلسطينية مشاركة إيجابية في قضية الصراع، وفي المقاومة، والقتال، وفي الانتفاضة، وقفت إلى جانب الرجل، تتحمل معه عبء الدفاع عن الوطن والأهل والمقدسات.. وكما عبر الشعر السعودي

عن نضال الشعب الفلسطيني في مراحله المتعددة، ووقف طويلاً عند دور المرأة في الانتفاضة المباركة ويمكن حصر ذلك في أربعة محاور:

المحور الأول: الأمّ المربيّة

المحور الثاني: المرأة الضحية

المحور الثالث: الطفلة القتيل

المحور الرابع: الفتاة الشهيد

المحور الأول: الأمُّ المربية

تعدد دور المرأة الفلسطينية في مواجهة الاحتلال قديماً وحديثاً، بين المشاركة في العمليات، ودعم المقاتلين، وإعداد الأجيال، وتربيتهم على الحفاظ على حقوقهم، والتمسك بوطنهم.. وهو دور «الأمّ المدرسة» الذي يمتصه الطفل مع حليب الأمومة.. ويتلقاه من حلمة الثدي.. التي تمنحه الحياة.. وهو دور قيادي توَجّب على المرأة القيام به بسبب عجز المواجهة العربية، عن تقديم شئ يذكر في معترك الصراع.. ذلك ما يشير إليه عبد الله الصيخان(4):

جمعَتْنا المواجعُ يا فِضّةُ العربية.. وانتعلتْ فَمَنا لغةُ القاعدين

وهذّبنا الشمع.. وارتحلتْ في الدَّم العربيّ الأقاويل.. ضاعتِ القافلة

فيسلط الضوء على الواقع بلغة القاعدين.. وتهذيب الشمع.. ووصول أقصى حدود القنوط: بانتعال اللغة، وتعمق الأقوال.. دون الأفعال في الدم العربي.. وينتهي بضياع القافلة.. وهو ما يدعو إلى الانكفاء إلى الداخل، وتأمل الذات ، وتلافي القصور الذي يبدأ من النفس، ولهذا يتوجه على عمر عسيري إلى الأبكار.. إلى الفتيات.. للاستعداد لإنتاج بذرة البطولة، والطفل الذي يحمل عناصر الثأر(5):

أيّها الأطفالُ يا ماء المحاجر

أيّتها الأبكارُ يوماً ستِلدْنَ الثأرَ.. في أعماقِ ثائر

أيّها الزيتونُ والدّفلَى وأعشابَ المقابر

نكأ الجرحُ اغترابي، وطريقُ الثّأر شبّاكي وبابي..

يتخذ النداء طوق نجاة.. ويعلق حبال النجاة بالأطفال.. والأبَكار.. وقوة التمسك بالأرض.. والأم عند أحمد الصالح هي التي تمد الطفل بالقيم.. ويتغذى من خلال حبلها السري بحب الوطن.. والإصرار على الحق.. ويظل الحق حياً طالما نضخته الأم بماء الحياة(6):

قُومي إليهِ وعانِقي الوجهَ البَهيّ.. وحدِّثي الآفاق

كيفَ الأرضُ.. يأتي عشقُها فَيضاً

وكيفَ الثأرُ... يَنْبُتُ في شرايين الأجِنّة

إن تعاليم الأمّ تمتد مع الفطرة.. وأقوالها تسكن مع العقيدة.. وهي التي تعلم عشق الأرض وحب الوطن.. وتسكب في الشرايين معنى الكرامة والأنفة والثأر والصمود. ولما خلت الساحة من حملة السلاح والمقاتلين. ظل القصيبي مشدود الأمل بالمرأة التي تصنع الأبطال.. وتلف الطفل بالعزيمة كما تلفه في أقمطة الطفولة، ليختزن في أعماقه صورة امتداده على هذه الأرض(7):

انتظرنا فارساً يزرعُ الطريقَ إلى يافا سيوفاً.. صقيله

عشنا في شتاءِ الخيامِ نشحذ قمحاً..

قلت لسلوى: علِّمي طفلنا البطولة..

اسمي أبو زياد.. فلسطيـ..

في حركة تنبثق من الواقع المؤلم.. وتتولد من الأسئلة يزرع الأب

في أذن زوجته محبة ولده.. ومحبة ولده للأرض.. وقوة الانتماء، وتظل الأم تقنية الصناعة العالية التي تحفظ المادة المسجلة.. وتأتي تقنية التعبير مسعفة.. حديث الوسادة بين الرجل وزوجته الذين عجزوا عن الحل.. تنسكب في الوصية.. واستدعاء «أبو زياد» هوية لهذا الجيل.. ولا يقوى أن يتم الكلمة.. ولم يتمها؟ والأم تحفظها..

وتذكِّر ثريا العريِّض الصبيَّ الفلسطينيَّ بأمِّه، فإن ذلك وحده سيحمله على الثورة.. أليس العدوُّ هو الذي هدم بيته، وأحرق مزرعته.. ونهب ماله.. وفرق بين أبيه وأمه.. واغتصب ما نسجت أمه بيديها لأبيه من معاطف[8]:

ذاكَ رداءُ أبيكَ الذي طرّزتْهُ أصابع أمِّك.. قبلَ الرّحيل

استوى الآنَ معطفَه.. ومازال يقطعُ ليمونَ جدِّك

ومنذ الميلاد تعده الأم لهذا اليوم.. ولا تنتظر طويلاً حتى تدفع به إلى الساحة.. ثم تودِّعه شهيداً... يقول بهاء عزي[9]:

تلقّفتهُ حناناً بعدَ مولدهِ ودّعتْهُ شهيداً حينما سارا

ترخّصَ النفسَ يُزجيها لملحمةٍ وما تردّدَ يُهدي الروحَ جبّارا

ولكنه لم يتقدم شهيداً.. ويقتحم الملحمة.. ويرخص فيها النفس إلا عندما لقنته أمّه معنى الشهادة والتضحية والحفاظ على الذمم، فالأم وراء كل هذه البطولات.. وهي صانعة الأبطال:

ففي الأرض السليبةِ أمهاتٌ جلبْنَ النّصرَ بالسّبل القصار[10]

فأنَجَبْنَ الصغَارَ وليتَ شِعري أيفعلْ فعلَهم بعضُ الكبار؟

ورغم الصياغة النثرية في هذين البيتين غير أنهما يحملان معنى

جميلاً حين أبرز دور الأمهات في أعمال الصغار التي تفوقوا فيها على من هم أكبر منهم.. وأقوى منه قول أحمد سالم باعطب[11]:

سجْلنَ بالإخلاص أروعَ قِصّةٍ تزهو بوَهجِ حروفِها عليائي
ونسجْنَ من خصُلاتهن معاطفي وغزلْنَ من فَلَذاتِهنّ لوائي

أروع قصة.. ووهج الحروف: جعلت عملهن في فضاء لا يحد.... ولايلم به الوصف.. ولوح إلى الأنوثة التي تصنع المجد والفخار على غير المعهود منها حين نسج معاطفه من خصلات شعرهن.. وغزل لواءه من أفعال أبنائهن.. وعبر بالمعاطف واللواء، عن الاعتزاز والتلفع بأعمالهم، وتراجع الرجال.

لقد أجريت العديد من المقابلات مع أمهات فلسطينيات، فقدن أولادهن برصاص العدو، وهم يقذفون الحجارة، فأبدين من الشجاعة والصبر والتجلد ما يدل على الإيمان بالمبدأ والصبر والثبات، وهذا لا ينفي أن يعتريهن الحزن الفطري الذي يصاب به الإنسان عند الشدائد، ولاسيما عندما لا ترحم الطفولة.. وتهتك البراءة، ويمثل بالأبرياء.. أو يقابل الحجر بالرصاص الآثم، وألمح بهاء عزي لذلك بقوله[12]:

فأبكتْني الدما، والبغيُ يُفني رُماةً بالحجارةِ لا تطولُ
ترَى في الوالداتِ شديدَ حزنٍ وثُكلاً لا ينسِّيهِ البديلُ

وفي مقابلة تلفزيونية، وقفت امرأة فقدت ولدها: «مهند»، وعمره خمسة عشر ربيعاً، برصاص العدو، وهي تقول: موعدنا الجنة يا ولدي.. ويسألها المذيع: هل ستمنع أولادها الباقين من قذف الحجارة؟ فترد بكبرياء وعزيمة: كلا ولئن سبق مهند أخوته، فسأقدم الآخرين، فداء للقدس، ودفاعاً عن مسرى الرسول[13]:

ويعرض علينا الدكتور عبدالرحمن العشماوي دور الأم في توجيه الشباب والناشئة، ورأب الصدع ، وتسديد الفوهات إلى الخارج من خلال عرض درامي صاعد، يحتدم فيه الحوار والحديث النفسي.. ويموج بالحركة الذهنية.. والموسيقى، وتتدفق العناصر المتقابلة والمتشابكة[14]:

أيّ ُخدٍّ لطمتْ ليلى على جثّةِ سعدٍ وسعيد

ولداها قُتلا.. وعلى الأرض دماءُ.. ودماء

وعلى وجهكِ يا ليلَى علاماتُ استياء

وبعينيكِ دُموع.. وعلَى ثَغْرِكِ مشروعُ نِداء

ولدايَ اقتتلا.. كنتُ قد خَبّأتُ رشّاشين للزّوجِ الشّهيد

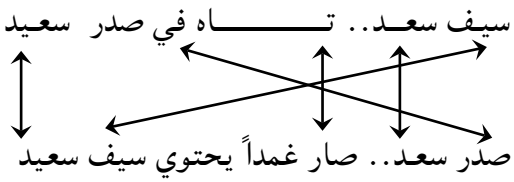
أملي أن يُكمِلَ الرّحلةَ.. سعدٌ وسعيدٌ

ولدايَ احتملا - في اللّيل - رشّاشيهما.. ولدايَ امتشقا.. سيفَيهما

سيفُ سعدٍ تاهَ في صدرِ سعيد

صدرُ سعدٍ صارَ غمداً يحتوي سيفَ سعيد

تصور هذه المقطوعة لحظة الانشقاق عن ثدي الأم.. والعقوق لحليبها.. وحين اجتاحت العواصف الهوجاء آذان الأشقاء.. ودوّت في رؤوسهما رياح الفتنة[15] وقتال العدو، وتكون النتيجة من خلال هذه المخالفة المعنوية والصوتية التي يختم الشاعر بها المشهد، مع المحافظة على موقع الأسماء.. كأن الجملة لم تتغير.. إلا من خلال المضاف مما يوجب الانتباه لمسار الحركة الذهنية في التركيب:



فيقوم التركيب على حركة تناظرية في تكرار سعد.. وتكرار سعيد، وحركة تبادلية من خلال المضاف سيف سعد.. سيف سعيد.. صدر سعد.. صدر سعيد.. مع الحفاظ على قوة التوازن التي تؤدي المعنى نفسه: تاه في.. صار غمداً..

وتدوي النصيحة من الأنثى التي تغرس في الأرض الثبات، وفي القلوب اليقظة وفي الرجال العزيمة.. سواء كانت أماً.. أو أختاً أو بنتاً إنه فم المرأة:

قالتْ فتاتي وهي تعلمُ علّتي صبراً أبي إنّ الزمانَ جَهومُ[16]
لا تُلقِ كفَّكَ للعِدا مستسلماً فالحرّ للمجدِ الأثيلِ تديمُ
سِرْ والمشاعلُ في يديكَ مُضيئةٌ واصفع وجوهاً في خُطاك تلومُ

هذا دور المرأة الذي يأتي مشاركاً أو موجهاً.. تربي الطفل.. وتوقظ الأب.. وتنبّه للأحداث.. وتعي عواقب الأمور.. وترد على الكائدين.. وتدفع العزائم إلى الأمام خشية الاستسلام أو التراجع.. ومن الجميل أن تنطلق هذه النصيحة من البنت لأبيها ليعبر الشاعر بذلك عن يقظة المرأة في كل فترات العمر، وفي كل مراحل القتال.

وهي لفتة لا نجدها عند شاعر آخر على هذا المستوى، ولا هذا النحو، يقويها بنغم الحكمة الجميلة: «إنّ الزمان جهوم» «فالحر للمجد الأثيل نديم» ليتخذ المقاتلون من هذه الحكم نبراساً يقتدون به في معركتهم نحو التحرير.

وتظل المرأة عند العطوي مصدر الوعي واليقظة، ورمز الارتباط بالأرض، والإصرار على التحرير، توقظ الفجر من سباته، وتدعو القوم إلى مباشرة الحياة، وتشير إلى نجمة النصر[17]:

النومُ طال.. من قال إنّ النومَ طال؟
هذا سؤالٌ.. يهذي به بعضُ الرّجال
وهناك أسئلةٌ.. وأسئلةٌ أخر.. تهذي بها الرِّيحُ.. وينكرُها البَشَر
ستظلّ أسئلةً تقال.. حتّى يفيق القوم.. والفجرُ يبزغُ للفيافي والحزون
وتعود سلمى بالشياه إلى الغدير.. وإلى التخوم
وتصوغُ بالشّبابةِ الصّفراءِ لحناً كالعبير..يحكي مرارةَ أمسِنا، ومسائِنا
وتضوعُ منهُ بشائرُ الحلم الكبير..كالفجر تسبقُه الطيور

تلقى سلمى هنا سلمى القصيبي هناك.. ويكون الدور واحداً.. والغاية مشتركة، وإن اختلفت جهة التعبير.. ومن الجميل أن يرتبط العزم بهذه السمات العربية التي تعني المحافظة على الهوية.. سلمى، والشياه، والشبابة، والغدير.. وأن تتحول الشبّابة صفراء تعبيراً عن الواقع المريض.. والحياة القاحلة، لكن ينبعث من هذه الصحراء أنفاس دفء.. تدعو إلى الأمل، ويعزف منها لحن كالعبير، تتهيأ الأوصال له بالبشرى.. غير أن الشاعر تعود إليه هلوسات الذين قالوا: إنّ النوم طال.. فبعد أن يلوح له الأمل.. يجده بعيد المدى، فيستحث خطا سلمى:

أوّاهُ يا سلمَى. متَى تَتَرَنّمين ؟ ومتَى على هذي الدُّجنّةِ تَظهرين؟
رغمَ البرُود، وعتمةِ الصّالات.. والهرولاتِ.. رغمَ اتّساعاتِ القُبَل..
رغمَ اللقاءاتِ المبرمجة الطّوال، لازالَ يحدونا الأمل.. لازالَ ينقصُنا العمل

وسلمى تتحول هنا رمزاً لكل معالم السلام.. والمفاوضات.. لكن فشلت كل المفاوضات، والمجاملات والقبل المصطنعة..

وتظل المرأة في شعر الشعراء السعوديين معبرة عن الثبات والطموح، لافتة الأجيال إلى معنى المثابرة والصمود.. رمزاً للانتفاضة،

بكل معانيها رسوخ الشخصية.. والتمرد.. والحجارة.. ومن الشعراء من يقيم القصيدة على هذا الرمز كما فعل.. عبدالله الخشرمي في قصيدته «مازالت عيناك حبيبة» وأحمد الصالح في أكثر من قصيدة، أو يجعلها مدخلا لقصائده.. يستلهم منها الحوار كما فعل العشماوي في العديد من القصائد[18]:

المحور الثاني: المرأة الضحية

نصّت معاهدة جنيف الرابعة الصادرة عن الأمم المتحدة سنة 1949 على حماية المدنيين في وقت الحرب، وفي قائمة المدنيين: الشيوخ والأطفال والنساء وغير المحاربين.. وفي عام 1974 صدر عن الجمعية العامة للأمم المتحدة الإعلان الخاص «بحماية النساء والأطفال في حالات الطوارئ والمنازعات المسلحة»[19]:

وقد سبق الإسلام إلى هذه القاعدة، فهو لا يجيز قتل الكبير الهرم أو من لم يحتلم أو ينبت أو المرأة أو الأعمى أو المقعد أو من انقطع للعبادة أو للعلم أو العامة من الصناع والزراع والتجار - إذا لم يشتركوا في القتال، ولم يعينوا عليه، ولا تعقر شاة، ولا دابة.. ولا يقطع شجر، ولا يحرق زرع[20] وقال فقهاء الإسلام بوقف القتال إذا وقع بين صفوف المقاتلين من لا يجوز قتله ، وكان هلاكه محققاً باستمرار القتال[21].

ولأننا نحارب عدواً لا يعبأ بالقيمِ ولا يقيم وزناً للأخلاقِ، يتفجر قلبه بالحقد، والبغض و الكراهية، أعماه الصلف والكبر والغطرسة، فقد تعرضت المرأة الفلسطينية للتشريد والتعذيب والتحقيق والاعتداء على العرض، والقتل، ولم يفرق اليهود في كل مراحل الصراع بين من يحمل السلاح - وهو يدافع عن شرفه ووطنه - وبين شيخ فانٍ، وصبي لم يحتلم،

وامرأة ضعيفة، وطالب علم أو تلميذ مدرسة، بل وجه نيران مدافعه، وفوهات رشاشاته إلى كل المدنيين.

كم إلى كم يعتدي الظالم.. يغتالُ ابتساماتِ العَذَارَى.. ثمّ لا يعدمُ عُذرا؟
اسألي كلَّ قتيلٍ.. ذاقَ طعمَ الموتِ مرّاً
اسألي كلّ يتيمٍ.. عربَدَ الخنجرُ في صدرِ أبيه
اسألي كلَّ فتاةٍ .. مزّقوا عنها ستارَ الطُّهْرِ قسرا
اسألي دمعَ الثكالَى.. واستغاثاتِ الضّحايا.. ودماءً ذهبتْ بالظّلم هَدرا
اسألي عن صولةِ الإنسانِ.. ما أقسَى وأضرَى!

قتل وتدمير ومطاردة على كل صعيد.. ووجود مكثف للمرأة في هذا الظلم.. من خلال السؤال.. أو العذارى.. أو الفتاة التي مزقوا ستار طهرها.. أو الأم التي فقدت ولدها أو الضحايا المصابين.. ويجعل من الإلحاح على السؤال - اسألي - (4) مرات وسيلة لإبراز هذا الظلم. وتأتي بعد (كل) لتفيد انتشار الآلام.

شيخٌ تخضّبَ بالدّماء ومصلحٌ يُنفى وحامٍ للذّمار يُهان[22]
وفتىً يعذّبُ في السّجون وغادةٌ تُسبَى وطفلٌ دمعُه هتّان

هذه الغادة التي تجمع بين الطفولة والأنوثة على ضعفها، وقلة حيلتها، وبراءتها لم تسلم من آذاهم.. فنالوا من شرفها، وامتهنوا كرامتها.. ولذلك فرت هي وأمثالها من وجه الظلم ضَّناً بالعرض والشرف، كالظباء حين ترى الصائد المتربص بها.

والقصورُ النُّضْرُ أمست بلقعاً والبدورُ الحورُ باتتْ في العرا[23]
والصبايا نافراتٍ كالظبا يتلاحَقْنَ أماماً وورا

وحين شجع الإرهابي الدموي شارون - وكان وزيراً للدفاع في الدولة العبرية - أعوانه على ارتكاب مجزرة صبرا وشاتيلا، وتكدّس في طرقات المخيم الأعزل أكثر من ثلاثة آلاف جثة من جثث الفلسطينيين، على مرأى ومسمع من دول العالم، والأمم المتحدة، ثم فشلت قضية محاكمة هذا السفاح في بلجيكا. بل تلقت بلجيكا ضغوطاً لتعديل القانون الذي يسمح بمحاكمته.. ويقتل أحد القادة اللبنانيين الذين في أيديهم مفتاح الاتهام الموجه لهذا الدموي السفاح.. وتصبح النساء في المخيم بلا عائل.. والفتاة بلا أب ولا أخ.. والمرأة بلا زوج ولا بيت.. والأم بلا ولد ولا بنت..تحس وطأة الظلم الذي يمارسه جيش الاحتلال ليحول المرأة إلى يتيمة، أو أرملة، أو ثاكلة، أو نائحة، أو ضائعة.. أو من بنات الليل..

والمُرْمِلاتُ الثّاكلاتُ حواسرٌ لا من تبوحُ بوجدِها أو تلطمُ[24]
السّافراتُ وما أرَدْنَ تكشّفاً لكنّهُ الهولُ المرُيعُ المعتِمُ
النّافراتُ من القذائفِ واللّظى مثلَ الظّباءِ تَصيدُهُنَّ الأسهُمُ
عصتْ الدّموعُ عيونَهُنَّ فجلجلتْ بقلوبِهِنَّ بما تُكِنُّ وتكظِمُ
يطوينَ أحناءَ الضّلوعِ على الجَوَى عيونُهُنَّ بما طَوَيْنَ تُتَرْجِمُ

تلك هي القيامة، والبعث والنشور، وهذا هو الهول والدمار والذهول.. لم يجدن تحت قبة السماء من يرثى لهن، أو يرحم ضعفهن، أو يجبر مصابهن، أو يمسح الدموع المنسابة.. أو يرفق بالقلوب الجريح:

وكأنّ أهوالَ القيامةِ فزّعتَ نظراتِهِنّ بما يروعُ ويُلْجِمُ
يَشْكِينَ هلْ منْ مُنصِفٍ يبكينَ هلْ منْ مُسْعفٍ؟ فقلوبُهُنّ تُكَلّمُ

وغصت أخبار الانتفاضة بما لحق المرأة الفلسطينية من تجبر.. ومطاردةٍ.. وتخبطٍ في الدماء.. واعتداء على أعراض الحرائر.. وهي

أغلى ما يملك الرجال من الشرف والكرامة.. وأعز ما تملك المرأة من الطهر والعفاف.. يصور ذلك موسى السليم في إشارة بعيدة المدى، عميقة الغور، تهتز بالإثارة والانفعال.. وتطلّ علينا من الكناية والضباب الكثيف[25]:

هذي مزارعُ والدي قد أحرقتْ.. هذي ديار أقاربي قد هُدِّمَتْ

هذا والدي قد تلّهُ الجلاّدُ حتّى يصفعَه

أمّي هنا ذاقت من المحتلّ قهرَ الزّوبعة

يجعل الأم ختام المشهد بعد أن يتدرج فيه من المزارع إلى الديار إلى الوالد إلى الأمّ.. وكأنها قمة الإنذار ,ولهذا يقدمها إلى صدر الجملة مخالفاً الجمل السابقة ، ويلوذ بغلالة الكناية في قوله «قهر الزوبعة» فيأتي التعبير صارخ الدلالة، نابض الشعور ولعل الشعراء لم يجرءوا على الحديث عن انتهاكات العرض، لما يقترن بهذا الموضوع من حساسية، فيأتي تعبيرهم عنه في زوايا النص.. وفي إشارات عابرة.. كما في هذه الإشارة التي يومئ إليها هاشم الحمراني[26]:

مات طفلٌ.. ماتَ شيخٌ.. واستباحَ الظّلمُ أعراضَ الكرام

مرّ عام.. وأنا في القيد مأسور .. وفي عينيّ حزنٌ وأسَى

دائرة من الأحداث.. والأزمان.. العدوان ينتشر ما بين موت الأطفال.. وقتل الشيوخ.. واستباحة الأعراض، والأيام تجري ليس لها حساب، والظلم مخيم، والحركة تمضي لا تتوقف، كدولاب في طريق منحدر.. والمرأة تتحمل مسؤولياتها في الدفاع عن عرضها، والذود عن وطنها، ونحن في الشرفات ننتظر النتيجة، فإن ماتت ترحمنا عليها، وسدت ثغرة من النضال، وإن حققت النّصر ظلت لحن قصيد.. وأغنية غزل.. ومتعة مجالس.. وألهية يتلهى بها الشعراء:

قلنا لامرأةِ الحجارة.. إمّا مسّها هلَعٌ..

وإمّا اغتالَها الشّعراءُ و الفصحاءُ في النّدَوات

محصنةً تحصّنُ صدرَها بالغَيمِ والأطفال

فإن سلمتْ تأسّيْنا مواسمَها.. وإنْ نَفَقَتْ كفانا من غنيمتِها الحجارة

في هذه القصيدة ألوان من الدمج، والتوظيف، والانتقال على مساحات من الذاكرة والتاريخ والتقاليد.. والمرأة تخلع كل ذلك وراءها فقد خرجت عن طورها القديم.. المعهود ..مادة للشعراء لتقترن بالحجر، ونحن في أماكننا.. نعلل ونحلل.

ومن هذه الدماء الباردة.. من دماء الثلج، يثور أحمد قران الذي أفزعه قتل المرأة المرضع، يقتلونها.. ويقتلون.. بذلك وليدها الذي يرضع ألم الفقد.. ويتفجر بالثورة.. ويتعلم المواجهة.. فالأم تسقيه كأس النخوة حية.. وميتة[28]:

كم مرضعٍ ماتَتْ بأيديكم.. وكمْ جثثُ الشيوخ!!

وكم الشبابُ الغضُّ ماتوا.. في عنابر سجنِكم.. ألأنّهم طلبوا الشّموخ؟

قد كنتُ أكرهُ فيكمُ.. حرقَ الحدائقِ والزّهور

وكذلك أنكرُ فيكمُ.. حرقَ المساجدِ والقصورِ

حتى رأيتُ الحرقَ في الإنسان!!

هانت أيُّها الأوغادُ في عيني.. الحدائقُ والمنازلُ والقصور

يمتطي الشاعر متن «كم» التي تحمل معنى التكثير.. لتكرار الفعل، وتكرار الفاعل والمفعول ، وتحمل معنى الاستفهام الذي ينكر الفعل.. ويستقبح الصنيع، ولم يجد بداً من المواجهة، وخلع رداء المقاطعة والغيبة، ليواجه عدوه بالحقيقة: أيديكم.. سجنكم.. فيكم.. أيها

الأوغاد.. إنهم لا يقتلون فقط بل يحرقون الأجساد، وتهون كل المصائب والأحداث.. فتك.. تدمير.. إبادة.. قتل جماعي..

صورة الأم المرضع في معركة التحرير تتكرر، بأشكال عديدة لدى الشعراء.. فقتل الأم قتل للرضيع عند قران.. وعند العشماوي: الطفل الذي يسبخ في تربة الضياع، ويهدم عليه سقف بيته، ويبحث عن أمه بين الأنقاض.. تنطقه الآلام. يصيح بالثورة، ويزأر في مهده بالتحرير..

والمعتدون يهرّبون الغدرَ في ثوبِ السّديم

وفمُ الضّحايا لايَني عن ذِكرِ خالقِهِ الكَريم

طفلٌ ينامُ علَى السّريرِ ولا يَراهُ الفَجْرُ إلا في التُّراب

أمٌّ تنامُ بطفلِها وتقومُ تبحَثُ عنهُ بينَ التّائهين

وتدلّهُا بعدَ العَناءِ عليهِ أصداءَ الأنين

أمّاهُ هذا المعتدي وحشٌ وليسَ لهُ خَلاق

فِفِي علَى جَبَل الصّمود أمامَ جائحةِ الفِراق

وثقِي بأنّ الحقَّ منتصرٌ.. وأنّ اللهَ باق

كل فئات المجتمع تحمل همّ القضية.. الأمّ ترضع أولادها لبانها.. والبنت تذكّر أباها بالصبر.. والمرأة تحث زوجها على القتال.. والطفل ينطلق في الصغر بالحكمة البالغة حتى يصبح الصمود جبلاً.. حشوه الجثث والعزائم.. تقف اللوحة عند مشهد الطفل الذي تجده أمّه بين أنقاض الأحداث، ولا يدلها عليه إلا وقع النكبات، وأنات الضحايا، فينتج عن ذلك إصرار جديد يجري على لسان الطفل الرضيع، ويتلفع بعبارات مقدسة موجبة، يختم الشاعر بها المشهد: إنّ الحق منتصر، وإنّ الله باق وببقاء الله المنتقم.. يبقى الحق.. وينتصر المظلوم.

المحور الثالث: الطفلة القتيل[29]

يناجي عبد الرحمن العشماوي ابنته الصغيرة (شذا) فيصف ما يتعرض له نظائرها ولداتها في الأرض المحتلة من قتل وتشريد وحرمان فيقول[30]:

نحنُ نَخشَى.. حينما تَلْمسُ كفّاكِ الحَجَر
أنْ نَرَى في كفِّكِ النّاعمِ خَدشاً أو أثر
كيفَ لو أبصرتِ طِفلاً حيَن يرميهِ الجبان.. برصاصٍ ودُخان
كيفَ لو أبصرتِ طِفلاً لم يذُقْ مذ رأى دُنياهُ طعماً للحنان
لم يذُقْ إلا الأسَى المرّ.. ولم يسمعْ سوَى صوتِ الطّعان

حين طرح هذا العدو كل المواثيق والمعاهدات وراء ظهره، وألقاها في خرائب الحقد، ودفنها في مياه البحر مع النفايات النووية التي يعدّها ليعتدي على المدنيين نساء وأطفالا.. تساقطت زهور الأطفال بين يديه، فهو يقصف المساكن بطريقة عشوائية، ويهاجم المدارس.. ويطارد الأطفال.. وتغصّ مراكز المعلومات والصحف، ووكالات الأنباء بأعداد الضحايا، وتصنفهم إلى مستويات حسب فئات الأعمار (أقل من 18 سنة) ما بين 18-29، ما بين 29-30، ما بين 40-49، فوق الخمسين.

وبحكم هذا الاتجاه في الإحصاء يعدون الضحايا من غير نص على الضحية ذكراً أو أنثى.. وقد بلغت نسبة الأطفال في إحصائية بتاريخ 2002/9/26 صادرة عن مركز المعلومات الفلسطيني على الإنترنت[31] (22%) من الشهداء.. ومن المتوقع أن تكون القوات الإسرائيلية قد أخفت جثث شهداء إضافيين خصوصا في مخيم جنين. وفي مدينة نابلس. ومنذ أسبوعين من الآن 1424/8/23 والدبابات الإسرائيلية تدك مخيمات رفح،

والمنطقة الحدودية فيها، ومخيم يبنا، وهدمت أحياء بكاملها وشردت أهلها، ومات من مات تحت الأنقاض، ومنهم الشيوخ والأطفال والنساء..

وربما كانت نسبة إصابة الإناث في هذا القصف العشوائي أعلى بحكم ارتباط النساء والبنات في البيوت ومبناهن على التحفظ والستر.

وقد ذكر المفكر اليهودي «يوري دافيس» في كتابه «الدولة الفلسطينية» الذي صدر 1990 في أثناء الانتفاضة الأولى أن جرائم الحرب الإسرائيلية شملت قتل الفلسطينين غير المسلحين رجالاً ونساءً وأطفالاً تحت سن (14) بمعدل شخص كل (24) ساعة، وفي حالة استعمال المعدلات السكانية البريطانية يكون معدل القتل (500) شخص في كل شهر و(17) شخصاً في كل يوم[32].

وفي مقال بملحق الأربعاء أن معدل قتل الفلسطينيين في النصف الأول من عام (2002) يبلغ (7) أشخاص يومياً[33] ويبدو هذه الأيام أكثر من (10) أشخاص يومياً وهذا هو «الهولوكوست» الحقيقي.. اليومي الذي تمارسه إسرائيل على الفلسطينيين، بل لم يعد هذا المصطلح يكفي للتعبير عن حمامات الدم الجارية في الضفة والقطاع.

وأصدرت الجمعية الإسرائيلية للدفاع عن حقوق الإنسان تقريرها السنوي لما بين يوليو 2001 ويونيو 2002 وذكرت فيه أن نسبة المدنيين في العمليات الإسرائيلية والتحقيقات تعكس صورة مرعبة للوضع، خصوصاً أن هناك نساءً وأطفالاً بين المدنيين الفلسطينيين القتلى، وأورد التقرير حالة أم وولديها وهما في الثالثة والرابعة من العمر استشهدوا في الخامس من أيار (مايو 2002) بنيران الجنود الإسرائيليين.

وأصبحت الحضارات تخطط بالصاروخ لا بالقلم.. وبالعنف لا بالسلام.. وبالعدوان لا بالرحمة.. وتعمل على خلاف مصلحة الإنسان، وتعلن الحرب على البشر بدل أن تعمر الأرض وتدعو إلى الإخاء، والطفل

يأتي ليستقبل بالكفن لا بالمحاضن، وبالنعوش بدل أكف القابلات، وتنتظره القبور بدل الأسرة والمهاد.

هنيئاً للحضاراتِ التي ترسمُ بالصّاروخِ وجهَ العالمِ الحرّ[34]

هنيئاً هذه الحروبُ علَى جَوْهرِ الإنسان

صارَ الكفَنُ الأبيضُ زِيَّ الخَلقِ في صيحتِهِ الكبَرى علَى ثغرِ القَوابل

سجل الأدب السعودي حالات كثير من الأطفال الإناث اللواتي سقطن برصاص الأعداء يتخبطن بدمائهن دون رحمة.. لم ينظر العدو للاتفاقات الدولية.. ولا لطبيعة الأنوثة.. ولا لبراءة الطفولة.. وكأنهم يتصيّدون الأطفال كم تصيّد نظراؤهم الإنجليز الحمائم وأصحابها في دنشواي.. وسنقف على رثاء ثلاث شهيدات:

1 - رثاء ابتسام حبش:

من قرية «كفر حارث» بالضفة الغربية، دهم اليهود قريتهم ليلاً واقتحموا المنزل، وأخرجوا كل من فيه إلى الفناء، ووضعوا السلاح في وجه والدها «عبدالرحيم» ثم أطلقوا الرصاص عليها أمام أفراد الأسرة بلا ذنب ولا جريرة، وهي لم تبلغ ستة عشر حولاً من العمر، ثم غادروا المنزل، وهي تغرق بدمائها.. وتتلوى حتى لفظت أنفاسها، وتعفر وجهها الصبوح بالتراب .. رثاها عبد الرحمن العشماوي فوصف وقوع الجريمة[35]:

الليلُ.. لا.. لا تسألوني عنهُ حينَ أتَى كئيبَ الوجهِ في وقتِ المصيبه

لكنْ عنْ أحبَّتِنا الذينَ مضَوا علَى دربِ الشّهاده

عمّا رأت عينايَ.. حينَ تعطّرَتْ أفاقُ قريتِنا بأنفاسِ «ابتسام»

لمّا تحوّلتِ الدّماءُ بحيرةً.. وتضوّعت بالمِسكِ قريتُنا الحزينه

ويدُ «ابتسامٍ» في فناءِ الدارِ ترقعُ ثوبَ والدِها المجاهد

هي لحظةٌ مرّت تعدّدتِ المواقفُ في مداها والمشاهد

يبستْ يدٌ.. وجرَى دمٌ.. وبكَى أبٌ.. حزناً وأطفئتِ المواقد

بهذه البداية الصارخة يبدأ الشاعر القصة.. الليل: ساعة السكينة والإخلاد إلى الراحة.. والاستسلام إلى النوم.. لكن الأفاعي تداهم في الليل.. والذئاب تصول في الظلام.. وتفاجئ على حين غفلة: ولا ترحم قوياً ولا ضعيفاً.. ويعرض الشاعر علينا صوراً مما لحق جمال ابتسام من ذل القتل والتعفير والإهانة، فوجهها معفر بالثرى وأهدابها أطبقت فلا ترى، وشعرها غارق في الدماء يرسم خارطة الأسى العرب:

ماذا أرَى؟! وجهَ ابتسام؟ ذلك الوجهُ المعفّرُ بالثّرَى

أهدابُها تلكَ التي انطبقت فما عادَت ترَى

شعرُ «ابتسام» ذلكَ الشعرُ المموّجُ فوقَ خارطةِ الدماء

شعرُ «ابتسام» أم خيوطٌ من ذَهَب

تمتدّ مثلَ أشعّةِ الشّمسِ الوليدةِ.. تستحثّ خُطا العَرب

شعرُ «ابتسام» أم خيوطُ النار.. تنسجُ للأسَى العربيّ أثوابَ اللهب

أسئلة تنبئ بالحيرة والذهول.. كأن الشاعر يسمع أصواتاً متعددة من داخله.. فيجذبه هذا ويفكه ذاك.. وكأنما تداول سمع المرء أنمله العشر كما يقول أبو الطيب.

2 - رثاء الطفلة هدى:

وهي طفلة صغيرة لم تكمل العام الأول من عمرها، أصابها رصاص العدو في إحدى هجماته على معسكرات اللاجئين العزّل متستراً بظلام الليل

، فيخرق بردته بالرصاص، ويذيب صمته بالمدافع ، ويصيب بأسلحته الصغير والكبير ,والرجل والمرأة وينتزع الأطفال من أسرة الأحلام، ويسلمهم لأنياب الموت.. ومن الطبيعي أن تكون أكثر ضحاياه في هذه الهجمات من الأطفال.. وهكذا قضت الطفلة البريئة هدى نحبها وهي تبحث عن ثدي أمها أو تتلمس صدرها الحنون.. فبأي ذنب قتلت؟ أثار مقتل هذه الطفلة شاعراً من مكة هو الشريف عبد الله بن صالح فرثاها بقصيدة عنوانها «ما ذنبها» استهلها برسم معالم الطفولة البريئة(36):

هَتَفَ الفؤادُ توجّدا ما ذنبُها قُتِلَت هُدى؟
ما ذنبُها وهيَ التي لم تَدْرِ ما معنَى الرّدَى
ما أكملَتْ عاماً ولا خَدَشَت أناملُها العِدا
أثِمَ العدوُّ بقتلِها لُعِنَ العدوّ علَى المدَى

وحين يهتف وجدان الشاعر.. تهتف معه البشرية قاطبة لأن الظلم يغتالها، وينفرد بها وحش كاسر لا يعرف للنفس حرمة، وهي مرتبة أعلى بكثير من مجرد «الإثم» الذي عبّر به الشاعر. والذي لايعني أكثر من عمل ما لا يحل، أو الذنب عموماً، وأكثر من اللعن الذي يجري على ألسنة الناس في الصغائر والعظائم، أليس فعله مما ينطبق عليه قوله تعالى: ﴿**فكأنما قتل الناس جميعاً**﴾ [المائدة: 32] وإذا كانوا يتعللون بقتل من يقذفون الحجارة.. أو يحملون الحقائب الملغمة.. ويحتزمون الأحزمة الناسفة، فما ذنب هذه الطفلة البريئة التي لا تعرف سوى ثدي أمها.

إنه البغي المبيت، والحقد الدفين على البشرية قاطبة وقدر هذه الأمة أن تذود أعداء الله وأعداء البشرية. ولهذا يختم قصيدته بقوله:

لمّوا شتاتَ جموعِنا فالخصمُ زادَ تشدّدا

إمـــا الخـــضـــوعُ لأمـــرِهِ فـتـضـيـعُ أمّـتُـنـا سُـدَى
أو أن نـعـيـدَ صـفـوفَـنـا فـيـكـونُ ذاكَ تـوحّـدا

وإذا كانت القصيدة تتسم بالتسطح والانبساط، وتفتقر إلى التكثيف الفني، والإثارة النفسية.. والصور، فقد جاءت بروح طفولية تذكرنا بمحادثة الأطفال ومناجاتهم.. كأن الشاعر يناجي هدى، ويتبسط معها لتفهمه وتعيه.

3 - رثاء الطفلة إيمان حجو:

عرضت الصحف ووكالات الأنباء صورتها، والرصاص الآثم يخترق جسدها في أكثر من موضع، وقد تضرّجت بالدماء، وامتدت إليها شرايين الأسلاك بعضها ينقل الأكسجين، وبعضها يوصل الدماء، وبعضها يقيس الضغط، وبعضها يراقب القلب، كأنها شبكة اتصالات. وعكف الأطباء على معالجتها ولكن بلا جدوى.

حظي حادثها باهتمام كبير من الشعراء لا يفوقه إلا اهتمامهم بحادثة محمد الدرة المفزعة.. ولعل شهورها الأربعة التي قضتها على ظهر الحياة منذ الميلاد شاهد على وحشية هذا العدو وضراوته، يصور ذلك بهاء عزي فيقول(37):

يـارونَ فـي حـقّ الـبـرايـا وصـونِـهِ فوا للبرايا كم تقاسي وكم تعنو
تمـزّقُ والأحـشـاءُ شـهـدٌ فـحـيّـرَت هوَى العينِ هل تُغضي لذلك أم تعفو
فـيـا لـبـريءٍ قـارَعَ الـبـطـشَ مـهـدُهُ سيـغـفـو بأمـنٍ قـد أعدتْ لـهُ عَدنُ

وبدت الطفلة البريئة من خلال صور الإعلام ملفوفة بلفائف القطن.. شوهت صورتها، وشدخ رأسها، ومزقت أوصالها، وكم يحتمل هذا الجسد الغض أمام شظايا الصاروخ المتفجر؟ يقول العشماوي(38):

آهِ يـــا إيمـــــانُ يـــا راحـــلَـــه قبـلَ أنْ تُكمِـلَ سُقيـاها الضّـروع
أنـتِ كـالـشّـمـسِ الـتـي غـيّـبـهـا لـيـلُـهـا قـبـلَ بـدايـاتِ الصّـدوع
أطـلـقُـــوا نـحـوكِ صـاروخـاً فَيا خجلةَ القصفِ منَ الطفلِ الوديع

لم تشفع لها عند هذا الغازي التتري رضاعة الحليب ولا حفاظة الإخراج، فلحقت موكب الشهداء وهي تستهل الحياة، وودعت الوجود وهي بذرة صغيرة، يقول عبدالله السالم من الدلم(39):

بـالأمـسِ قـد كـانـت هُـنـاك يـضـمّـهـا الـصّـدرُ الحَـنـون
تـرنُـو لـرضـعـةِ أمِّـهـا تُـمـسي تـظـلّـلُـهـا الجـفـون
والـيـومَ بـاتَـتْ مـاضـيـاً ذكـرَى تـؤرّخُـهـا الـسّـنـون

أما صالح الزهراني فيجد في هذه المأساة الإنسانية للطفلة الرضيعة ما يورث العداوة، ويؤجج المقاومة، ويلهب المشاعر، ويلهم التضحية، ويؤسس النضال، ويضرم الحماس، ويستقطب المزيد من الشهداء، وستنمو من أشلاء «إيمان» أغصان تظلل الوطن وفروع تصيح في وجه العدو، وتعلن المقاومة، ورفض التبعية والخنوع وستنمو لأحجار الانتفاضة أظفار تنشب في حلق العدو، وأسنان تنهش جسده، وقوة تثأر للشهداء، وسيظل الوطن حياً طالما غذته الدماء الذكية(40):

رحلتِ والوطنُ المحروقُ عاصفةٌ وللحجارةِ أظفارٌ وأسنانُ
ما أحرقَ القصفُ عصفوراً علَى فنَنٍ إلا تنامَتْ منَ الأشلاءِ أغصانُ
لا تحرقُ القاذفاتُ السّودُ محترقاً بعشقِهِ، قلبُهُ نورٌ ونيران

وستبقى إيمان وغيرها ممن قتلوا عدواناً وظلماً، أو دافعوا عن أوطانهم غيرة ونجدة، حياء في قلب الوطن، وفي ذاكرة التاريخ، وفي عقل الأمة، تختلط صورهم بأشجار الزيتون المبارك، رمز فلسطين ورمز السلام،

وتطل وجوههم من فوق الأقصى تذكرنا بعروبته وإسلامه، وإنما الميتون أعداؤهم الأدعياء:

ما متٍّ ماتَ الرجالُ البورُ ما نطقوا ولا امتطَى صهواتِ الموتِ فرسانُ
نداكِ منْ ورقِ الزّيتونِ منهَمِرٌ ومنْ محيّاكِ فوقَ القدسِ هتّان
الميِّتونَ «حُثالاتٌ» ملفّقةٌ تاريخُها كلّهُ زيفٌ وبطلانُ

ويعلن الشاعر استحياءه من التقاعس والخمول الذي اعترى الأمة، فقصرت في الدفاع عن (إيمان) وأمثالها، فغطى قلبه غطاء كثيف من الحياء والاستخذاء، وكثبان الرمال، فالأرض يعم فيها الظلم، ويستطيل القوي على الضعيف:

إيمانُ حاولتُ أنْ ألقاكِ مبتهجاً عليّ منْ حللِ الأبطالِ تيجانُ
لكنّ وجهي حزينٌ والمدارُ لظًى وفوقَ ظهري منَ المأساةِ كثبانُ
والكونُ كونان: مقتولٌ وقاتلُهُ والأرضُ نصفان مسجونٌ وسجانُ

ويختم قصيدته بنفثة من أعماقه تصور أسفه وحزنه، وتكشف بعد رؤيته للأحداث ويقظته لمجرياتها، وسبر أغوارها، ويعتذر عن سوء ما آلت إليه، ويطلب من «إيمان» أن لا يغلبها الغضب على المحبة، وأن تبقي على علائق القربى، وتدعو لمن تهاون في حقها، أو قصر في الدفاع عنها بالمغفرة:

لكنّ للذّنبِ يا «إيمانُ» مغفرةً وللمحبين زلاتٌ وغُفران

ومن هذه المعاني أيضاً ينسج باناعمة قصيدته في رثاء هذه الطفلة التي لم تهنأ بكأس الحياة حين عاجلها كأس الفناء بالأيدي الآثمة، الملطخة بدماء البشرية، لكن أشلاء هذه الطفلة ستورث الصمود، وتلد الأمل، وتصنع العزيمة، فيقول[41]:

مازالَ في قلبِنا المجروحِ إيمانُ أنْ سوفَ تكبُر رغمَ الموتِ إيمانُ
وسوفَ يولَدُ في أشلائِها أملٌ عذبُ الرؤَى ملؤهُ نورٌ ونيرانُ
وسوفَ تورقُ إذ تروَى بأدمعِها حدائقُ الحُلُمِ الآتي وتزدانُ

ويلتقي عادل باناعمة مع الزهراني في روح قصيدته وفي كثير من المعاني لأن موضوعهما واحد، وربما نظر أحدهما للآخر.

أما عبدالله السالم فينذر اليهود أن هذه الدماء الزكية لن تذهب هدراً، ولن تمضي دون عقاب، وسيتصدى الغُير من أبناء الأمة ليأخذوا بثأر الشهداء والأبرياء، وسيأتي هذا اليوم قصر الأجل أم طال، يقول:

لا.. لن تهونَ، ولن تهون قل: لليهودِ ستندمون
فجرُ العزيمةِ قادمٌ لكنّكُمْ تَستَعجِلون

المحور الرابع: الفتاة الشهيد

لم تتخلف المرأة الفلسطينية عن الرجل في أية مرحلة من مراحل النضال، بالمشاركة في القتال، أو إسعاف المصابين، أو نقل الأخبار، أو توزيع الذخيرة، أو حمل الطعام والماء.. وفي ذاكرة الشعب الفلسطيني العديد من هذه الأخبار.. والجديد في الحركة الأخيرة مشاركة الفتيات من سن 16-19 في العمليات الاستشهادية.. نتيجة عدم تكافؤ الفرص والإمكانات بين شعب أعزل وجيش يستعمل ضده كل ما أفرزته آلة الحرب من طائرات الأباتشي وإف (16) ومروحيات عمودية، وصواريخ ودبابات ورشاشات، حتى البوارج الحربية في عرض البحر، مع الحصار والاغتيالات، وضرب المدن والتجمعات السكانية الفلسطينية، وإبادة المخيمات مع ما في الأرض الفلسطينية من كثافة تعد من أعلى نسب الكثافة السكانية في العالم ، يقول رشيد نهاري[43]:

يخرجُ الأطفالُ.. من نافذةِ الوقتِ القديمة.. ينحتونَ أناشيدَ المطر..
ويقولونَ كلاماً هامشياً.. ماتَ من يهوَى الظلام.. ماتَ منْ يهوَى الظلام
فعلَى الزّيتونِ أنْ يرفعَ رأسَه.. وعلَى الشّيطانِ أنْ يأكلَ نفسَه..

تفجر الغضب في قلوب الفتيات كما تفجر في أعصاب الفتيان، وشاركت الفتاة أخاها في حب الاستشهاد، وضربت المثل للمرأة المدافعة عن الوطن(44):

أيّ أنثَى طلعتْ في موسمِ الثورة؟
كَيْ تكنسَ من واحتِهِ كلّ الرّجولاتِ.. المزابل
علّقتْ تاريخَها في طَرفِ الكوفيةِ الشّهباء
وانقضّت علَى الحاضرِ غضباتِ صواهل

وقد تنبأ الشاعر أحمد على كتوعة في قصيدة مبكرة (1405) بدور الفتاة الفلسطينية في الصراع. واشتراكها مع الشباب في التضحية، وحمل السلاح حتى يجد العدو غصة ذلك عوسجاً ينشب في حلقه(45):

يروونَ عنكِ يا صغيرتي.. هناك.. في زحمةِ الشّجَنِ المعتّق في الصّدور
في عودةِ المقاتلِ الهَصور.. حاملاً ذراعَه الوحيدة.. وبندقيةً تخافُها الصقور
أراكِ يا صغيرتي في لحظةِ القتال.. في عيونهم.. تحاورينَ صمتَها الرّهيب..
تشعلينَ فتلةَ الشّجاعةِ المعبّأةِ.. في جوقةِ الرّصاص والمفرقعات
وكانَ أنْ نبتٌ يا صغيرتي.. نبتٌ في صدورِهم عواسج.. عواسج
وكنتِ يا صغيرتي.. مساحةً جديدةً للاقتتال

وكثيراً ما صدقت قراءة الشعر السعودي للمخبأ المستور من

الأحداث، في ضوء المؤشرات الدالة، والإرهاصات المعبّرة عن هذا المغيب.. وهاهو الشاعر في ظل الشجن المعتّق في الصدور يرى أن الفتيات الصغيرات هن آخر ما في جعبة النضال، وأنهن سيشعلن في وجه العدو نيران المقاومة.. ويصبحن في حلقه شوكاً دامياً:

لم يبقَ خِيار.. تبقَى أحزمةُ البارود (46)

لتبقَ الحرية.. يبقَى القدسُ.. ويرقَى غصنُ الزّيتونِ.. علَى أكتافِ الدّار

لم يبقَ خِيار.. قولوا للعالمَ.. سَنموتُ لنحيا

لكنْ لا يوجدُ شيءٌ بالمجّان.. في أحزمةِ البارود ستأخذُ نصفَ الجلادين

ويواصل أحمد صالح الصالح تمجيد نضال الشبان والشابات، الذي يعبر عن أعماق الأمة، ويعوّض مرحلة الاستكانة والبيات التي مرت بها (47):

أطفالُ بيتِ المقدسِ يَستسقُونَ للأحياء.. أزمنةً برائحةِ الجِهاد تَطيبُ

يَستسقُونَ للوطنِ المناضلِ.. ثورةً.. ودماً.. وعزماً.. دونَهُ الشّهبُ

إن ما شاهدته الفتيات من ظلم مجسم، كأنه صخرة سيزيف.. أو نار جهنم.. يقع على أمهاتهن وأخواتهن دفعهن إلى استرخاص الروح.. يدل على ذلك أن أكثر الشهيدات سبقهن في الشهادة أخوة وأخوات.. قتلهم اليهود غيلة أو مواجهة.

وآخر عملية فدائية وقعت في أول أكتوبر 2003 قامت بها هنادي جرادات. قتل اليهود أخاها وخطيبها قبل شهر من العملية فأبت إلا أن تأخذ بثأرهما وأن تلحق بهما، فقد كان حجر الانتفاضة خاتم الخطوبة.. وكان الوطن هشّ الزوجية:

هوَ الحَجَرُ الفِلَسطيني.. سيّدُ وقتِنا هذا

وأجملُ ما يزفُّ بِهِ الحبيبُ إلى الحبيبه
يباركُ أرضَها ربُّ السمواتِ الجميله

هذا الشعار المدوّي الذي انهمر منه الماء، واشتعلت منه الثورة هو سيد الزمان.. الحاكم بأمر الله.. يربط القلوب ببعضها، ويباركه الله.. ولن يتغلب عليه اليهود مهما استعملوا من أدوات القهر والجبروت.. وافتعلوا من وسائل التخويف والإرهاب.

ولَطالما نَزعُوا صبيّاً يافعاً من أمِّهِ الثّكلَى ووالدُه الشّهيد(48)
فتسابقَتْ للتَضحِياتِ لِداتُهُ مبرورةَ الإقدامِ صادقةَ العُهود

هكذا ..كل الفتيات والأمهات يحاصرهن القتل.. فالأم قتل ولدها وقتل قبله زوجها ، ويهاجمون ولدها الآخر، فيأخذونه أسيراً في حكم المعدوم .. أو يموت تحت التعذيب.. أو يطلق عليه جندي إسرائيلي مأفون.. رصاصة يتدرب بها على الشجاعة الخائرة في أعماقه.. وما على المرأة عندئذٍ إلا أن تركب الصعب، وتواجه الخطر. وما أجمل ما يقول باعطب في تصوير ذلك:

شدّت أزارَ الجدّ كلّ خريدةٍ وشدا الصّغارُ ملاحمَ العظماءِ
كتبَ الرّصاصُ علَى الصّدورِ قصيدةً عصماءَ تروي كبرياءَ نِسائي

أليست المرأة دائماً مشدودة إلى مظاهر الزينة والحلي.. تبحث عن الأزياء والموضات.. لا يعدل ذلك عندها شيء.. فما بالها في أرض فلسطين طرحت الحليّ.. وألغت الزينة.. وأثرت خشن اللباس؟.. وما أجمل أن يوظف الشاعر حديث العشر الأواخر من رمضان «جدّ وشدّ مئزره» الذي يرى فيه بعض الشرّاح أنه كناية عن اجتناب النساء، وكأن المرأة اشتغلت بالجهاد عن كل شيء..

ويكتب الرصاص على الصدور الناهدة قصيدة المقاومة لا قصيدة المتعة والغزل لقد أصبحت المرأة مهتمة بأمر التحرير، مشغولة بالقتال ولم تعد تشغلها مطالب الزينة والطيب كم هو الشأن في كل العصور والأزمان[49]:

للهِ درّ شهيداتٍ بذلنَ صِبا فأينَ من بذلهنَّ الحسنُ مقدارا
وأينَ منهنَّ فعلُ الغانياتِ إذا تأرّجَ المسكُ في الأعطافِ فوّارا
يا للشهيدةِ إذ تهديكَ مشعلَها لعلّ من نارِهِ منْ يُشعِلُ النّارا

فتيات يبذلن الحياة رخيصة وهن أشد ما يكون المرء إقبالاً على الحياة.. في مرحلة الصبا والشباب.. ونعمة الحسن والكمال.. وإذا انشغل سواهن بالزينة والعطر انشغلن بدم الجراح، ورائحة البارود.. وينتظرن من يلتقط المشعل ويكمل المشوار.

تناولت صحيفة «الصانداي تايمز» مشاركة المرأة الفلسطينية في العمليات الاستشهادية، وعدت الصحيفة ذلك انعطافاً مخيفاً في الصراع، مؤكدة أن إسرائيل ستجد صعوبة في التعرف على النساء اللاتي يهيئن أنفسهن لهذه العمليات.

وكانت فتاة فلسطينية تستعد لتفجير عبوة ناسفة في محطة الحافلات في تل أبيب، فانكشف أمرها.. قد أثارت الرعب في قلوب الإسرائيليين[50].

وسمعنا في الأخبار أن سلطات الاحتلال نفت فتاة فلسطينية من الضفة إلى القطاع لاتهامهم إياها بمساعدة أخيها الشهيد في العملية.. وأذاع راديو لندن في أكتوبر 2002 أن جهات أمنية أبلغت السلطة الوطنية باعتزام فتاة فلسطينية من رام الله القيام بعملية استشهادية، وأن السلطة

بحثت عنها مدة أسبوع، ولم تعثر عليها يقول إبراهيم الفوزان من القصيم:

وغيدٍ تغرسُ الأمجادَ للأمّه.. تحطّمُ بالجهادِ سلاسلَ الغُمّه

غِراسٌ لابنةِ الأزور.. جناها الموتُ للباغينَ قدْ أثمر

إن هذه الصلابة في المواجهة .. والتعبئة بين الشباب والشابات قد أعادة التوازن النسبي بين الطرفين مع فارق السلاح والإمكانات والظروف. لأول مرة في تاريخ الصراع الذي امتد نحو قرن تدفع اسرائيل فاتورة الحساب على هذا المستوى.. وإن كان ما تفعله أضعاف ذلك.

لم تَسألينَ عنِ المدجّجِ بالبطولةِ منْ يكون؟[51]

ينقضّ كالإعصارِ يهزأ بالحواجزِ والحصون

لا تسألي فأنا الشهيدُ أضاعَني الزّمنُ الحرون

وجود المرأة في هذا الحوار.. جعله قوياً، والمرأة هنا شخصية مبهمة.. لم تسألين.. إنها كل امرأة تهيئ الفرصة للشهادة.. وتدعو أولادها وبناتها للتضحية.

والجميل أن الأهل يستقبلون أبناءهم الشهداء بالفرح والابتهاج ويقدمون في العزاء الحلوى بدل القهوة المرة، وقد سمعت مقابلة مع والد الشهيد سعيد الحوثري في إذاعة لندن وكان الرجل في منتهى التماسك والفرح، وتمنى أن يقضي أولاده التسعة نحبهم بأسلوب ابنه سعيد.. يقول القصيبي في رثاء آيات الأخرس[52]:

يشهدُ اللهُ أنّكم شهداءُ يشهدُ الأنبياءُ والأولياءُ

مِتّمْ كَيْ تُعَزَّ كلمةُ ربّي في ربوعٍ أعزّها الإسراءُ

انتحرتم؟ نحنُ الذينَ انتحرْنا بحياةٍ.. أمواتُها الأحياءُ

وامتد حبل الشهيدات في الأفق.. شامخاً في السماء.. متصل الحلقات.. مشرق القسمات.. من دلال المغربي إلى هنادي جرادات.. تتعدد الأسماء.. والقصة واحدة.. فكل واحدة فصل من الرواية، وبيت من القصيدة، الدوافع واحدة.. والوسائل متشابهة.. والأعمار متقاربة.. وسأختار ثلاثاً منهن للتعريف بهن شعرياً:

1 - دلال المغربي:

من الرعيل الأول من الشهيدات، قامت بعملية استشهادية في إحدى المواقع وكان عمرها عشرين عاما.. أوقعت قتلى وجرحى.. سجّل بطولتها الشاعر: علي بن حسن العبادي رئيس نادي الطائف الأدبي. وصف عملها بأنه بطولة لا يقوى عليها الكثيرون من الرجال، واستهل القصيدة بقوله[53]:

البطولاتُ استقوها من «دلال» وارفعوها فوقَ أعناقِ الرّجالِ
غادةٌ ما عرفَتْ طعمَ الكرَى لا يذوقُ النّومَ ذو داءٍ عُضالِ

مطلع يتدفق بعواطف الشاعر.. ويثير انتباه المتلقي.. ويمثل واجهة أو مقدمة جيدة للقصيدة يلخص مضمونها على نهج النظرية الكلية في علم النفس.. وقد كشف ما يعتمل في نفس الشهيدة من قلق، ويبحث أسباب إقدامها على الشهادة:

ما أصابَ الأهلَ قد أرّقَها من بلاءٍ ونَكالٍ وابتذال
فمضَتْ للثّأرِ لا تمنعُها طَعَناتُ السّيفِ أوحدّ النِّصال

ثم يصف فعلها في العدو:

لقّنَتْ أعداءَها ما جهِلوا وأرَتْهُم كيفَ عقبَى الاحتلال

ويرسم صورتها بعد الشهادة:

جُـنـدِلَـتْ فـوقَ الـثّـرَى راضـيـةً بـيـــدٍ آثـمـةٍ يـــومَ الـنِّـزال
ورأيـنـا جـسـمَـهـا الـغـضَّ وقـد طُـرِحَـتْ أرضـاً مـحـاطـاً بـالجـلال

ويعرض فكرة تناولها أكثر الذين رثوا الشهيدات.. هي تمتعها بالجمال والأنوثة التي لو أرادت لاستغنت بها عن هذا المصير.. وعاشت عيشة راضية:

يـا كَـعـابـاً لـو أرادَت عـيـشـةً كلُّها زهوٌ لعاشَتْ في اختيال
ضَـرَبَـتْ عـن ذاكَ صَـفْـحـاً وغـدَت مـثـلاً لـلـفـخـرِ بـل خـيـرَ مـثـال

والقصيدة - كما ترى - نامية، متدرجة. تنتقل من فكرة إلى فكرة حتى تصل إلى نهايتها ,وإن بدا عليها بعد ذلك المطلع القوي شيء من الوهن والفتور يتضح في: «عقبى الاحتلال.. عاشت في اختيال.. خير مثال» كما ظهرت قوة المحفوظ الشعري في: «طعنات السيف أو حد النصال.. وقد طرحت أرضاً.. جندلت .. يوم النزال».

2 - سناء المحيدلي:

تمثل الجيل الأوسط من الاستشهاديات.. فجّرت عبوّة ناسفة بين جنود العدو فأصابتهم بخسارة كبيرة، وكان لاستشهادها صدى كبير في الإعلام والصحافة.. ولم يتجاوز عمرها ستة عشر عاماً.. يتردد اسمها في دواوين الشعراء.. وقد رثاها حسين عرب بقصيدة تتكون من (45) بيتاً، عنوانها: «ابنة التاريخ» تتميز ببنية تركيبية قوية.. وبدفق شعوري فياض، وانفعال وطني قوي.. وانهمار موسيقي متدفق. مع تعدد الإضاءات على الواقع.. والدوافع والشواهد.. والصور.. يفتتحها بقوله:

اكتُبي تاريخَنا باللّهبِ وارسميه بشظايا الغَضبِ[54]
واتركي كلَّ جبانٍ غادرٍ يمضُغُ الأقوالَ باسمِ العَربِ

ونستطلع منذ البداية اتجاه القصيدة الذي يدور حول:

1 - تمجيد صنيع المحيدلي: فقد صنعت تاريخاً جديداً، وتحولاً مهمّاً في مسيرة النضال، ولهذا يدعوها «ابنة التاريخ» ويتكرر ذلك خمس مرات في القصيدة، ويذكر صغر سنها وأنها حملت الهمّ مبكرة وتركت اللعب ومطالب الطفولة:

يا ابنةَ العشْرِ وستٍّ بعدَها قد طويتِ العمرَ طيَّ الكُتُبِ
كيفَ غادرتِ رفيقاتِ الصِّبا غافلاتٍ ولِداتِ اللّعبِ

ثم يعرض لعزوفها عن المتع، وما تولع به الأنثى من الثياب.. والحليّ.. وما يغريها من اللهو.. فاندفعت نحو جيش العدو كاللهب.. تنتقم لأهلها ووطنها:

ما تصبَّيتِ بثوبٍ فاخرٍ ساحبِ الأذيالِ بادي القَشَبِ
ما تزيّنتِ بعقدٍ باهرٍ في ثناياهُ بريقُ الذهبِ
بل تَسَرْبَلْتِ بنارٍ خمدَت ثم ثارتْ بينَ جيشٍ لجبِ

ثم يدعو لها بالثواب، ويعدها بالجنة، فقد فعلت ما فعلت في سبيل الله ورضوانه.. وتلبية لدعوة نبيه في الجهاد.

2 - جدير بالأمة أن تتعلم من هذه النماذج الأبية، من الفتيات اللواتي يأبين الذل، ويرفضن الخضوع، ويؤثرن الشهادة على الحياة في ظل الاحتلال والاستبداد:

علّمينا كيفَ نحمِي أرضَنا من حمَى الشّرق لأقصَى المغربِ
علّمينا كيفَ نجني حقَّنا من يدِ الظالمِ، والمغتصِبِ
علّمينا ما جهِلنا إنَّنا لو عرَفنا حقَّنا لم نُغلَبِ

ويعكس تكرار الفعل «علمينا» ثم مجيء الاستفهام بعده شدة إعجاب الشاعر بهذا العمل.. وتعظيمه لهذا الصنيع .. وتبدو القصيدة بناء محكماً، قوية النسج، زاخرة بالعواطف.. يتدفق فيها شعور من الحماس.. والتأييد.. وعواطف مكبوتة وجد الشاعر في عمل هذه الفتاة فرصة للبوح بها ، وإن احتاجت إلى شي من ترتيب الأفكار لعل شدة الانفعال كانت سبباً فيه.

3 - آيات الأخرس:

من مخيم الدهيشة، تمثل الجيل الثالث من الاستشهاديات الذي يضم: دارين أبو عيشة، ونسرين، ووفاء إدريس، وهبة دراغمة، وهنادي جرادات.. والبقية تأتي.. رثاها كثير من الشعراء، كان عمرها ستة عشر ربيعاً، ولكنه على قصره مليء بآلاف البواريد التي تصيّدت أهلها، وآلاف القنابل التي حصدت قومها، وتعلمت من الجثث المتناثرة في الشوارع، والمنازل المهدّمة على أصحابها معنى التضحية وحب الوطن والتمسك بالأرض حتى هابها الموت، فاختصرت القضية في كلمة واحدة(55):

وانثنتْ «آياتُ» تختالُ.. وكوفيّتُها تختصرُ البعدَ الفلسطينيَّ في خارطةِ الكون
وتجلو طفلةً كاملةَ الوعي.. علَى جبهتِها قامتْ قياماتُ المشاعل
عمرُها ستةٌ وعشرٌ من سنين.. وألوفٌ من بواريد.. وجيلٌ من قنابل

وراحتْ تنظمُ الشّارعَ عقداً.. خيطُه الأرضُ.. وحبّاتُ لآليه المنازل

صفّقَ الموتُ لها مما رأى من روعةِ الجرأة

واهتزّتْ من الإعجابِ روحُ الأرضِ.. فارتاحَ المدَى

هل كانتِ الأرضُ تداجيها؟.. وهل كانتْ يدُ الموتِ تجامل؟

يتلفع النص بالتعبير المجازي، والانزياح اللغوي، والشفافية الخيالية إذا صح التعبير، ويصنع من المواد المألوفة والكلمات المتداولة صوراً مضيئة تغوص في التضمين والإدماج ويأتي مضمّخاً بالإعجاب، فليست القصيدة قصيدة رثاء.. بل قصيدة فارس حقق النصر، واقتحم مستنقع الموت.. فإذا الموت معجب به.. من جرأته.. ولهذا يصور غازي القصيبي آيات عروساً مجلوّة، يقطر الحسن من عينيها[56]:

قلْ لآيات يا عروسَ العَوالي كلُّ حسنٍ لمقلتيكِ الفداءُ

وهذه العروس هي التي قامت لتعيد للأمة معنى الرجولة، وتتصدى للمعتدين وتتلذذ بمعانقة الموت الذي يفرّ منه الكبار:

حينَ يخصي الفحولُ صفوةَ قومي تَتَصدَّى للمجرمِ الحسناءُ

تلثمُ الموتَ وهيَ تضحكُ بشراً ومنَ الموتِ يهربُ الزعماءُ

ما أجمل أن يأتي لثم الموت.. وتقبيل القبر بعد وصفها بالعروس، فقد رضيت بهذا الزواج السعيد، وآثرته على كل زواج، في الوقت الذي يطلب فيه الكبار الحياة، ويتفانون من أجلها.. ويلتقي القصيبي عبدَ الله الدريس في قوله[57]:

إن اليهودَ استأنثوا منّا الرجال.. استنوَقُوا منّا الجِمال

ويرد القصيبي على من زعموا أن هذا العمل لا يدخل في مفهوم

الشهادة، ويجارون الأعداء في تسميته «انتحار» لتثبيط العزائم وصرف الهمم:

فتحَتْ بابَها الجِنانُ وحيّتْ وتَلَقّتْكِ فاطمُ الزّهراءُ
حينَ يدعو الجهادُ لا استفتاءُ الفتاوَى يومَ الجهادِ. الدماءُ

وقد نشرت القصيدة في الصفحة الأولى من جريدة الحياة.. فأثارت ضجة في الوسط الإعلامي والسياسي.. وأثارت على الشاعر يهود بريطانيا، وكان موقف الشاعر متسماً بالصلابة والجرأة، وصدق الانتماء.. لقد كانت شهادتها ميلاداً لها وللأمة ، أضاءت الفجر في ليلنا الدامس، وفتحت باب الفخر، وبرهنت على الكامن المستكن في أعماقنا من مشاعر النخوة والإباء، وما تفعل العقيدة في معترك القتال.

هذا الشاعر: عادل باناعمة يناجي الشهيدة قائلاً[58]:

من سنا عينيكِ من روحٍ مجيده يعتلي فجرٌ وتنثالُ قصيده
من شظايا جرحكِ النّازفِ في أرضِنا تُعرفُ أسرارُ العقيده
من دمٍ قدْ صافَحَ الأرضَ هوَىً يشهدُ التّاريخُ ميلادَ الشّهيده
أنتِ يا آياتُ لحنٌ مفردٌ في زمانٍ أفسدَ الذلُّ نشيدَه

هكذا يفعل عشق الأرض.. يسكب الروح لتعجن مع تراب الوطن.. فتنبت شجرة التاريخ.. وتتدفق قصائد الرثاء بمعاني المدح، وتفوح منها رائحة التحرير.

الخاتمة:

اتضح فيما سبق اهتمام الشعراء في المملكة بجانب مهم من القضية

الفلسطينية ألا وهو المرأة المنتفضة، وهو موضوع ربما لا يلتفت إليه كثير من الناس. فقد عنى شعر الغزل بالمرأة.. ووصف محاسنها.. أما أن تكون المرأة مقاتلة أو استشهادية فهذا باب يسجل التفرد.

ورأينا في محاور البحث الأربعة كيف اعتنى هذا الشعر بالمرأة الفلسطينية التي تلقّن ولدها حب الوطن مع الحليب الذي ترضعه، وأغاني المهد التي تنشدها، ثم تقدمه للوطن وهي راضية باسمة.. ثم ما نال هذه المرأة في ظل العنف والوحشية والإرهاب الإسرائيلي.. من التشريد، والتعذيب، والاعتداء على العرض، وقتل الأب، والزوج والأخ، والابن.. ولم ترحم هذه الأداة العسكرية العمياء المرأة حتى عندما تكون طفلة فكم رضيعة لا تتجاوز الشهور الأولى من العمر قضت نحبها بشظايا القنابل ورصاص الأعداء، وسقنا على ذلك ثلاثة نماذج هن: ابتسام حبش، وهدى، وإيمان حجو.

هذا الظلم الذي دفع الفتاة الفلسطينية وهي في مقتبل العمر أن تقوم بالأعمال الاستشهادية في الدفاع عن الأهل والوطن والمقدسات، وضربنا المثل بثلاث أخريات هن: دلال المغربي، وسناء المحيدلي، وآيات الأخرس.

وقد أبدع الشعراء السعوديون في التعامل مع هذه الظواهر، وواكبوا الأحداث بوعي وطني، وحس فني. أسأل الله أن يسجلوا قريباً بشائر النصر والعودة المظفرة.

المصادر والمراجع والهوامش

1) حسين عرب: الأعمال الكاملة، ديوانه 48/1 مكة د.ت.

2) ديوانه 169/1.

3) انظر: د/ أحمد الخطيب، ديوان الانتفاضة ص (4) سفارة فلسطين، ود/ محمد صالح الشنطي، التجربة الشعرية الحديثة في المملكة 1045/3 نادي حائل الأدبي 1423/1.

4) د/ سعد البازعي: ثقافة الصحراء ص (21) الرياض 1402.

5) ديوانه: قصائد غاضبة ص (50) نادي أبها 1411.

6) قصيدته: لا الياسين في يوم الزينة - مخطوطة، بعث بها للباحث.

7) الأعمال الكاملة، الديوان ص (408) مطبوعات تهامة 1409/2.

8) قصيدتها: يمد إليك يدا - جمعية الثقافة والفنون بالطائف.

9) ديوانه: ذو العصف والريحان ص (27) نادي الطائف الأدبي 1423.

10) محمد العطوي: ديوانه، بوح الروح ص (40) نادي تبوك 1418.

11) أحمد الخاني: ديوان الانتفاضة، 1409/2 قصيدة باعطب ص (22) لم يحدد الناشر ومكانه.

12) ديوانه: ص (44).

13) د/ عبدالعزيز الثنيان، مجلة المعرفة ع (66 ص (85).

14) ديوانه: شموخ في زمن الانكسار ص (95-97) مكتبة العبيكان 1412/2.

15) ديوانه: شموخ في زمن الانكسار ص (95-97) مكتبة العبيكان 1412/2.

16) أحمد سالم باعطب: ديوانه، عندما تتعرى الأيام ص (23) نادي الطائف 1423.

17) ديوانه: ص (62).

18) انظر: ماذا يفيد الشعر (البلاد 1423/6/26) ونقش على حائط الجراح/ وتألقي ياحروف الشعر/ ديوان شموخص 129-135.

19) الباحث: حقوق الإنسان بين التطبيق والضياع ص (47) دار مجدلاوي للنشر، عمان 1423.

20) انظر: ابن قدامة المغني (138/13-180) ت/ د/ عبدالله التركي ود/ الحلو، دار هجر القاهرة 1410.

21) د/ عبد الرحمن عزام / الرسالة الخالدة ص (139) دار الشروق 1399/5.

22) حسين عرب: الأعمال الكاملة 48/1.

23) السابق: 208/1.

24) السابق: 241/1.

25) علي خضران القرني: من أدباء الطائف المعاصرين ص (55).

26) محلة المعرفة ع (73) ص (106).

27) أحمد الخطيب: ديوان الانتفاضة، قصيدة علي الدميني ص (286-287).

28) ديوانه: دماء الثلج (64) نادي جدة الأدبي 1419.

29) قتيل: فعيل بمعنى مفعول، بيتوي فيه المذكر والمؤنث.

30) ديوانه يا ساكنة القلب ص (33) دار عالم الكتب، الرياض 1413.

31) www pcbs, org/English\mortrs teble \ehtm.

32) مجلة المعرفة ع (80) القعدة 1422 ص (43).

33) صحيفة المدينة بتاريخ 1423/5/7.

34) جاسم الصحيح ديوانه: نجيب الأبجدية ص 145.

35) ديوانه: يا ساكنة القلب ص (99).

36) المدينة/ ملحق الأربعاء 1423/5/7.

37) ديوانه: ذو العصف والريحان ص (23).

38) ديوانه: القدس أنت ص (115) كتبة العبيكان، الرياض 1424.

39) صحيفة الرياض 1422/3/2.

40) قصيدته: عصفورة الروح، مخطوطة بعث بها للباحث.

41) قصيدته: إيمان ورقة من سفر الأحزان، محطوطة بعث بها للباحث.

42) انظر ما سبق في الطفلة القتيل.

43) Rashid him www.hcebibim.com.

44) جاسم الصحيح: ديوانه، نحيب الأبجدية ص (133).

45) من أدباء الطائف المعاصرين ص 33-34.

46) د/ صالح الزهراني: قصيدة «شعب الله المختار» مخطوطة.

47) ديوانه: عيناك يتجلى فيهما الوطن ص (83) دار العلوم الرياض 1418.

48) أحمد سالم باعطب: رباعيات مخطوطة.

49) د/ بهاء عزي: ديوانه، ذو العصف والريحان ص (28).

50) مجلة المستقبل غ (132) رجب 1422.

51) أحمد سالم باعطب: ديوانه أسراب الطيور ص (32) المؤلف 1418.

52) الإنترنت كالسابق.

53) علي القرني: من أدباء الطائف المعاصرين ص (193).

54) الأعمال الكاملة، ديوانه: 267/1.

55) جاسم الصحيح: ديوانه، نحيب الأبجدية ص (135).

56) قصيدته: أيها القوم:

Page 3 htm /aljihad80/atshifl1039 www.doawapaty.com.

57) مجلة المعرفة ع (66) ص 100.

58) قصيدته: أغنية الحب والحرب «مخطوطة».

* * *

قد لا أقول جديداً، إذا قلت: إن الإبداع الشعري الحديث لا تجد فيه الذات معالم السكون والهدوء، فالقصيدة تمردت على تركيب البيت الشعري وتفاعيله الذي كان يحدد مسكنها منذ البيت الأول.. والصور تترامى من هنا وهناك؟ من الليل إلى البحر، إلى الرصيف، إلى الجوع، إلى موائد المترفين، ومن النسك، إلى عطش الرغبة، إلى المجون، إلى ابتذال الحس الإنساني..، ومع ذلك فإن هذه الذات التي نراها في هذا التعبير بهذا الشكل نجدها تلتئم إلى هذا العالم، وتلحمه إلى رؤيتها، في مفارقة نغفل عن أحد طرفيها، إذا انسقنا مع طرفها الأول، وهو الطرف الذي استأثر بالنظر والتأمل في النقد الشعري الحديث، دون الطرف الثاني إلا نادراً.

مع إن النظر إلى المفارقة في طرفيها، يقف بالمتأمل على مغالبة الشتات، ولمّ بعثرة العالم، والإفصاح عن حكاية انتشار الذات والجسد الإنساني في تلافيف الأشياء، وفي حواجز القهر، والألم، وحدود الهويات.. ولذلك عنّ لي من خلال هذا المنطلق أن نقف مع المرأة وشعرها، في مشهدنا المحلي، وهي تحاول لم شتاتها في عالم قصيدتها، في الوقت الذي تفصح فيه عن شتات العالم الذي تجنح إليه.. وتتجلى هذه المفارقة في مستويات عدة:

- الكتابة الشعرية بين إرادة الالئتام وبعثرة الشكل.
- الكتابة الشعرية بين التواصل والبعد عن الآخر.
- الكتابة الشعرية بين استكناه مشاعر الذات وشتاتها في عالم القصيدة.
- الكتابة الشعرية بين المكتوب وبين المقروء.

إرادة الالئتام وبعثرة الشكل:

حين تجد الذات الشاعرة، الفضاءات تعصف بها يميناً وشمالاً، وحمى الشعر تدعوها للكتابة، فإنها تقطع مسافة بين ذلك الهاجس الذي بدأت به، وبين ذلك الانحطاط على صفحة الكتابة.. ذلك البدء كان من خيوط تترامى من هنا وهناك، كان لتسجيل وجع، أو تمرد، أو حالة وهج، أو حالة تصارع بين هذا وذاك، لتجيء إلى فضاء الكتابة الذي يجمع شتات هذا العصف، تقول لولو بقشان: (أبجدية الصمت 133، 134).

ها أنذا

أمتطي زمن القهر

وخيولي موشومة بالصبر

الموج تحت أصابعي

يدغدغ صمتي

أمام بحر يصطخب

بوجع ووحدة

أقف وأطراف خوفي مبللة

كشعري.. كحلمي

خيولي .. عطشى

وملوحة البحر

ترشح بها الأجواء

وتتنفس عبرها

جراح جيادي القديمة

ماء البحر لا يروي الظمأ

وملوحة الموج

تترك الصرخات مشروخة أكثر

فلا تصل حدود الأفق

وربما لا نحتاج إلى الإطالة، لكشف المفارقة في هذا المستوى في هذا النص، ذلك أن الخيول، القهر، الموج، الخوف، الصرخات المشروخة، عدم الوصول إلى حدود الأفق.. كل ذلك يشير إلى ذهنية النص، إلى السهام التي تعاورت الذات لحظة الكتابة، إلى شتات الهدف وبعده، فكانت هذه المسافة المبعثرة والمتشظية، والقادمة من تشظي الذات.. كانت ترنو إلى كتابة تئول بهذا العصف إلى التئام يعصم الذات من التشظي فيه، لكن شكل الكتابة مثل دلالاتها جاء يعلن هذا التشظي في الكتابة السطرية، وتناثر الذات في كلمات تنفرد بالسطر عن الجمل مثل:

هاأنذا، بوجع ووحدة، وملوحة البحر، وملوحة الموج.. وكلمات تتابع مثل: كشعري.. كحلمي.. خيول عطشى، وملوحة البحر.

ونجد لهذه المفارقة وجهاً آخر عند أشجان هندي في قولها (للحلم رائحة المطر: 112، 113).

قلت:

أمحوك محو المياه

لكل النقوش التي

خطها الأمس

في معصم الرمل

أطويك

طي الصحائف

أخفيك

بين الستائر

تحت الجدار

أهيل عليك ازدراء المرايا

لوجه الغبار

أرويك بالموت

أقصيك من رئة الموت

أنحر صوتك

أبقيه مختلطاً بالدماء

فنهاك سر في ذهنية النص، تردد فيه قبل ذلك، والإشارة بالضمير في «أمحوك» تشير إليه، وأمامنا شكل من الكتابة يتشظى فيه هذا السر، وتتشظى معه الرغبة في طيه إلى الحد أن كثيراً من الكلمات تستقل بسطر شعري، فما بين الرغبة التي تخاطب السر، وتريد أن تطويه، تأتي الكتابة لتشظي هذا السر في أسطر الكتابة قبل تشظيه في العوالم التي تشير إليها الكتابة الشعرية.

التواصل والبعد عن الآخر:

حين تغادر الكلمات شتات الذات، وتسكن على الورق، فهي تريد الكلام، الحديث مع الآخر، البوح بتشظي الذات.. تريد الالتئام في هذا التواصل، لكن المفارقة التي تحملها هذه الرحلة، كما تتجلى في نص المرأة في مشهدنا الشعري، تتبلور في هذا البعد الذي تهجس به الكلمات عن

التواصل ، فلا تواصل مع مخاطب إلا وهو يحمل بعده عن آخرين نزعوا من هذا الخطاب، ولا كلمات حوارية إلا وهي مبعثرة على شتات القلق والتوتر.. تقول سلوى خميس (مثل قمر على نيته: 33).

اقذفيني نافذة

هفهافةً

غجرية

ألقت عليّ بنفسجة وقتها

ولا تُسمي

بربر مني

ولي فيهم نسب

واضح ما تحمله الكلمة الأولى «اقذفيني» من حاجة إلى البعد، إلى الرمي إلى القذف.. لتجيء الكلمات بعد ذلك مسجلة هذا التلاشي المراد، هفهافة، غجرية، مستمطرة عدم التسمية، منسلخة إلى البربر.. هذا التوق حركه الضجر، الذي لاحت به كلمات مثل «اقذفيني»، «ولا تسمي» وهنا نجد الكتابة الشعرية تسكن القلق، والضجر، والرغبة في البعد، فلا تتواصل مع المخاطب، ومع المتلقي إلا بهذه الرغبة المندفعة في اتجاه القذف والغياب.

وعند ثريا العريض نرى استجابة الذات للتواصل تئول إلى دم في السؤال ففي نص بعنوان «الظمأ» تقول: «عبور القفار فرادي: 35».

حين يمتد شوقك في الأرض

حذراً عتيقاً

يتوق لقطرة ماء

وحين الوجوه تعود طيوفاً

يقلصها الصمت والانطواء

أتسأل عني..؟

فأهمي دما في السؤال؟

لينفتح النص على ما طلب التواصل بالسؤال، النابع من تلاشي وانقطاع، وتوق للحياة،.. فيكون الحوار سؤالاً مفتوحاً على الدم والانفصال، تقول: ص (35):

وها نحن في المفترق

نظمأ جسماً.. وظلاً

نتباعد أرضاً.. سماء

ويجمعنا الانفصال

لتبرز الذات متلاشية في غياب التواصل، ملتحمة مع قيودها، تقول (ص 36):

وأبقى هنا في شحوب الظلال

نورسة مكبلة الجانحين

روح تهيم مع الأفق

يحبسها القيد لا تنطلق

ويكون سؤال الآخر، حواره المتجسد في الأب، لدى أشجان هندي حالة من حالات استكناه المسافة بين السؤال وبين الجواب، تلك المسافة التي تغدو قاعاً سحيقاً، وتغدو الإجابة معها مسامير النجار الذي يصنع للخشب مكانه، حسب الحاجة إليه.. تقول: (للحلم رائحة المطر 79):

وكان أبي

إذا ما جئته انتثرت على أخشابه البيضاء

أسئلتي

فراح يدقها في الماء

لا أثر لها

لا الماء يشربها

ولا صدأ المطارق يحتفي بطنينها المبحوح

فترى الرغبة في التواصل، عبر البوح، عبر الأسئلة، والبحث عن الجواب، لا تحمي الذات من التشظي، بل هي تزيد ذلك التشظي سعة، وهوة، وانشطاراً.. حين تنتهي الرغبة بالتشظي في الاستسلام لحالة الصمت.. تقول بعد أن تزداد الأسئلة: (ص 80):

تفصد دقه عرقا

وكشر عن بلادة أحرفي البلهاء وجه القاع

بسطت عباءتي السوداء

ورحت أدق في شفتي

يعلمني ابتلاع الطين

لذلك جاءت رغبة الخروج إلى التواصل، إلى البوح، مسيجة بسياج هذا المسمار، متشظية في التطابق بين الخشب وصمت المرأة، وفي السواد الذي جاءت به العباءة، وفي الشقوق التي لم تنفذ منها الأسئلة.. وأصبحت الذات تتربى على دق هذا المسمار.

استكناه مشاعر الذات وشتاتها في عالم القصيدة:

تحاول الكتابة الشعرية، أن تحكي، أن تنبئ، أن تتوجع.. إذ تصدر من ذات تتمزق، تحاور ما أمامها، تكاشف بخوالجها.. لكن ما يستبقى من هذا، وما يظل مثاراً للتأمل في تكوين القصيدة، هو منبع الشكوى، ومثار الضجر، فكأن رحلة الذات في القصيدة هي رحلة التشظي إلى التشظي، ورحلة الصمت إلى الكلام، ورحلة الستر إلى العري.. ولربما كان الستر والصمت حالة من التصالح مع تشظي الذات، وكان الشعر هو كشف الخبئ، ونطق الصمت.. تقول لولو بقشان (أبجدية الصمت 216).

أتدري

أن هدهدة الوجع

لم تعد بلسماً

فوجعي اليوم

مستنكر ومرفوض

كلما أويته في دفئك أكثر

استفاق مشرداً أكثر

مما يشي أن البوح بالوجع وجع وأن طلب الدفء والقرب يئول إلى تشرد وتمزق..

يئول التشظي إلى تشظٍ لأن إرادة الالئتام من المُخاطِب، ومن المُخَاطَب متشظية في الممنوع، والمسموح، والأماني، والواقع.. وتأتي الذات الشاعرة في القصيدة متأبية على الصمت، سابحة في فضاء الانطلاق.. تقول لولو أيضاً (وجه لم يره أحد: 42).

كفاني بحراً

مكبلاً بالشواطئ

كفاني حراساً

على سرب الكلام

ضجر الصمت مني

ضجرت الشوارع الخالية

من رجع الخطى الهاربة

وحده الحارس

لم يضجره همي

وفي لحظة من لحظات تنفس التوق للخروج من أسر الحارس، التي نتوقع فيها، الخروج من التشظي، الالتئام مع البوح، والحلم، تكون النهاية تشظي الذات بضياع طريقها، تقول أيضاً ص (43):

ذات جرح

غاب الحارس

ذات فرح

رقد القمر

في عيني

ذات خوف

أضعت أنا

الطريق إلي

ولعل القارئ لا تغيب عنه دلالات تشظي الحالة في كلمات ولحظات يتقاسمها: (الجرح، الفرح، الخوف).

وتجعل لطيفة قاري هذه المسافة من إرسال الوجع إلى منتهاه مفصحة عن الاغتيال، والتمزق، تقول «هديل العشب والمطر ص 36»:

هذا الصباح

أبحث عن غراب يواري سوأة الآتي

فلا أبصر غير أفق غادرته الشمس

لا أرى غير الدهشة المصبوبة في الوجوه

التي ألفت حمم البركان

تغتالني

تمزقني

لعل الوقوف على هذه الرحلة المبتدئة من تشظي الذات، المنتهية إلى تشظيها حين الإفصاح، ومواجهة الآخر، وحواره، تكشف لنا أن الرغبة والتوق في الخلاص من هذا التشظي تتعثر، وتتبعثر، ويؤول بها الكلام إلى البدء، مما يشي بسدود الحوار، وموانعه.. لماذا؟ لأن الكلام مع الآخر/ الرجل، القوم، أو حتى المرأة الأخرى المرتهنة لأفكاره.. هو السد الذي لا يفتح منافذ الحوار، ولا يستجيب لاستصراخات الشكوى.. بل إن ذلك قد يتعادل لدى المعادل الذي تفر إليه في الليل أو الشعر، ففي نص بعنوان «ليلاً أو كشاعر» تقول سلوى خميس «مثل قمر على نيته ص 61»:

لماذا أكتبك وأنت ناءٍ

أتناسخك

أم

نسخك

في تلمذة دفتري؟؟

صبية

تزج بخضرة كلماتها المنهوكة

«أحييك وأحييك

أيها الليل

وكم كنت لا تعرفني».

ليكون الكلام بعد السؤال عن التواصل مع هذا الليل، عند كتابته، عن نسخه.. معمقاً لهوة الانفصال، منتفضاً على مقولة التحية والإحياء.. مؤكدة على عدم التعارف، وعلى ذلك الفصل، الذي أحال المرأة إلى خدن للصاحب، ورفيقة لسهر الليل، وممتعة لهدوئه تقول (ص 62):

لماذا أكتب

وأنت هنا

لا تعرفني

حين أودعتني متكأً لانصرافٍ

تستعيره بلهجة النساء الخوالي؟؟

ويبلغ هذا التشظي مداه، حين يكون، حتى مع الرغبة في التواصل مع الآخر، ومجاوزة الموانع، واستعارة طريقه، ولغته، وفعله، حيث تنكسر الكتابة الشعرية على الانفصال، والتلاشي، مثلما يتضح في هذا المقطع، لسلوى أيضاً (ص 76):

ماذا لو كان الرجل

المنغرس

شوكة شوق في الرئة

متوجاً بتاء غيمة

وتأهبت جمعاً

متكسراً من نار؟

ألن يظل فارغاً وأنشطر؟

وترينا ثريا العريض أن الوصول إلى القصيدة احتراق، وتساقط فهي التي تقول (عبور القفار فرادى ص 45):

يضيعنا زمن ليلكي

يمرغ أحلامنا في الرغام

يمحورنا في احتراق الحروف

يبلورنا في سطور الكلام

أتساقط بين نقاط الحروف

كأوراق صفصافة في الرياح

أمزق كل الكمامات

أجتاح كل القيود

ألامس كل الجراح

وتمضي كل هذه اللغة العنيفة، الجائرة بالشكوى، الضاجة بالألم، الراغبة في الانعتاق من بهرجة الحرف، ورصف الكلمات.. إلى التشظي والتلاشي الذي انتفضت عليه، ذلك التشظي الذي يتضح في المسافة بين قولها (ص 46):

أتيتك أحمل أشلاء صمتي

وأصداء صوتي

وقولها: (ص 46):

فهل حان ميعاد موتي؟

وآن آوان السفر؟

أو في المسافة بين قولها (46):

خلت أن الطريق إلينا تعبده الأمنيات

وقولها: (ص 47):

فكيف إذن نتراجع..؟

كل الحكايا قديمة..

ملامحنا تتجرد منا

لتلهو بنا في انعكاس المرايا

وجوه لئيمة

تتناثر..

أقدامنا تتراجع

يجرحها الشوك

توجعنا الخطوات الأليمة

وعند هدى الدغفق تجد هذه المسافة من التشظي إلى الكتابة إلى التشظي، تقول: (الظل إلى أعلى ص 25):

واهتز ابتداء من شروق دمي/ شروقاً مطفأً

بالليل باللاشمس - فوق ضبابه قلبي

ويا قلمي.. كم استأثرت من ضيق فأعطيت

الخناق فماً، تفوه منه أطيار وجئت إليك

أسئلة فتوتها تلاشت فيك.

ولعل المتأمل يرى حالة التوتر بين الشروق والانطفاء، ذلك الذي ران على الذات.. ثم يئول ذلك إلى خطاب القلم فينفتح التوتر على وسعه فتجد: أطياراً، أسئلة، فتوة.. ومآلها إلى التلاشي في اختناق القلم وخنقه.

ولعل عبارة لطيفة قاري الشهيرة تختصر وتختزل هذه المسافة بين الرغبة في البوح، والشعر، والكتابة وبين التشظي في العذاب والتلاشي حين قالت «ماكنت أعلم أن في كفي مفاتيح العذاب» (لؤلؤة المساء الصعب 46، 48).

بين المكتوب والمقروء:

لا أريد الخوض في تفاصيل تشظي الكتابة الشعرية في المسافة بين المكتوب وبين المقروء، والخوض في مسألة تشظي الدلالة بين الكاتب وبين متلقيه، فذلك أمر مجاله الدرس النظري، ولكن سنقف هنا على ألوان من شعور الكاتبة بالأجواء الغريبة التي تدخل إليها حين يراودها الشعر، وتراوده في البوح عن ذاتها، فيئول بها ذلك إلى الغربة والشتات، بسبب من تفجر الدلالة الذي تحدثه اللغة.. فهذه لولو بقشان تقول «أبجدية الصمت ص 216»:

أعرف أن اللغة

قد تخونني

وأن صدري

قد ينغلق في ليلة دوني

ولعل المدقق يرى المساواة بين التشظي في دلالة اللغة، والتشظي في انغلاق الصدر.

وحين تمضي الكاتبة في كتابة النص، تظل سطورها بين الثبات والنفي، بين البوح والانغلاق، فأشجان هندي تقول «للحلم رائحة المطر ص 11»:

يا جارة الوادي - وإني - كنت قد برأت جدب الكف من سقم الكلام، وأفقت والفجر احتمالات معلقة على كتف الظلام.

فكانت حركة إبعاد سقم الكلام، والتعلق بصحيحه غير مفلحة في خروج ضوء الفجر، فلقد بقي هذا الجهد رهيناً للظلام، رهيناً للشتات، ليظل ما أرادت أن تفعله، أن تهيئه للكلام ممزقاً أمام الخوف والغول، إن الشعر، الكلام، اللغة مثل المطر الذي يواجه الجدب: تقول (ص 11):

وجدائل المطر الصغيرة كلما

رقصت على القيعان جد لها الظمال

لينتقل ذلك من المطر إلى فعلها إلى صرختها حين تقول (ص 11):

الخوف غول حائم بالباب

أن قطعت من أطرافه طرفا نما

ليظل هدب العين يستجدي المضاجع حين أصرخ

«يا جارة الوادي» دريت

فليتني

لم أدر ما

إن حضور الكلمة، وتعلق الكاتبة بها، حين تبدأ الإنشاد الذي هو الكتابة، أي الحضور للكلمة من دائرة القنص، والتفكير إلى التسجيل لا يوقف التماهي مع التشظي الذي أرادت الخلاص منه، فما أن تدخل في عالم هدوء أو تداخل سكينة في مثل («يا جارة الوادي» دريت) إلا ونفاجأ بعد أن فوجئت أن هذه المداخلة فجيعة وشكوى:

فليتني

لم أدر ما

وفي قصيدة لهدى الدغفق بعنوان «رذاذ» «الظل إلى أعلى ص 18، 19» تجسد هذا التشظي والالتئام، بين ما تقتنصه وبين صيرورته تقول: (في الصفحة الأولى.. أرمي الفراغ لأرتمي في قلبها) فماذا يحدث؟

«للصفحة الأخرى.. ألوذ برعشة هي

أحرفي»

لتكون الخشية، وليكون العراء، ولتكون الفرجة على السجين:

(أخشى عليّ فراغها المغري

ويلفني.. ليكون نافذة عليّ

أبكي على أركانها)

لتكون خاتمة النص:

ثم أهواها الكتابة

ثم أهواني

و.. أ

هـ

و

ي

.. كل ما بي رعشة

لقد وعى النص هذا التشظي، فتشظى النص مع الكتابة، ومع الدلالة.

مراجع الإحالات

- أشجان محمد هندي، للحلم رائحة المطر (دار المدى - دمشق، الطبعة الأولى سنة 1998م).
- ثريا العريض، عبور القفار فرادى (نادي الطائف الأدبي، الطبعة الأولى سنة 1414هـ - 1993م).
- سلوى خميس: مثل قمر على نيته (دار الجديد، بيروت، 1999م).
- لطيفة قاري:
■ لؤلؤة المساء الصعب (دار الانتشار العربي، الطبعة الأولى سنة 1998).
■ هديل العشب والمطر (دار المدى، الطبعة الأولى، سنة 2001م).
- لولو بقشان:
■ أبجدية الصمت (الرياض ، 1415هـ ، 1995م).
■ وجه لم يره أحد (الطبعة الأولى 1423هـ - 2002م).
- هدى الدعفق:
الظل إلى أعلى (دار الأرض، الطبعة الأولى 1413هـ).

* * *

المعاني الروحية للكلمات باب من المعرفة لا تنكشف حجبه عن أسراره لكل أحد، ولا يشعر بلذة الولوج إلى عالمه كل من يهيم في أودية المعاجم وشعاب الدلالة اللغوية، إنه أمر قد يحسه أو يشعر به أحدنا ولا يحسن الحديث عنه، ولست أدري لماذا أتذكر الآن مقولة أوغستين، وقد سئل عن مسألة دقيقة فقال: إني أعرفها جيداً ولكن بشرط ألا يسألني عنها أحد[1].

ومكة المكرمة مكان مقدس حفر وجوده في أعماق التاريخ وتغلغل في سويداء قلب كل مسلم واستقر في وجدان الجماعة الإسلامية عبر تاريخها الطويل، مكة أو بكة أو أم القرى، أمَّها أبونا إبراهيم - عليه السلام - وبها أسكن ذريته، واد غير ذي زرع ولكنه احتضن نبات الإسلام وتعهده بالسقيا دعوة وجهاداً عبر القرون وتعهده الله بالحماية على نحو ما استقر في كلمة عبدالمطلب بن هاشم: «أنا رب الإبل وللبيت رب يحميه»[2] وقد هفت إليه الأفئدة وارتبطت به عواطف القوم لتمنحه خصوصية روحية حتى صح لأم المؤمنين عائشة - رضي الله عنها - أن تقول: «إني لم أر السماء بمكان أقرب إلى الأرض منها بمكة»[3]، وجاءت إليه الثمرات وعلى وجه التحديد من مدينة الطائف المجاورة التي ارتفعت هي الأخرى بالجوار وسارت في ركاب هذا العالم إلى الأعلى فقد ذكر أن الطائف سميت بذلك؛ لأنها كما قيل كانت قطعة من الشام اقتطعها جبريل ثم طاف بها حول البيت ثم وضعها على جبل غزوان [4]، وهذا المستوى الروحي الذي سرى في الطائف في ثقافة القوم مهما كان بعيداً عن اليقين العلمي يبقى يغذي الروح التي تأبى أن تخضع مسائل الدين للمنطق العلمي أو المنطق العقلي في كثير من الأمور والأوقات.

والبحث عن الروحي في الحياة أحد الحاجات الإنسانية ذلك «أن الكوارث الكونية والطبيعية والبشرية هائلة إلى الحد الذي تصبح فيه حاجة الناس إلى المقدسات حاجة حتمية، ومهما يختلط الوهم بالعقل في صنع المقدسات وتلوينها فإن الفعل الروحي للمقدس هو فعل مادي أيضاً، ومن الأمور الواردة أن بعض المقدسات تحتاز على إمكانات روحية أو شبه روحية تبعاً لطبيعتها»[5].

وحين ترتبط مكة بالقرى المجاورة كالطائف والمدينة فإنها تنفتح على أسواق العرب التي قامت بالقرب منها، عكاظ ومجنه وذو المجاز، مثلما تنفتح أوديتها في الشعر على وادي العقيق بالمدينة ووادي وج بالطائف فاحتضنهما الشعر وتغنى الشعراء كثيراً بحمام العقيق وحمامة بطن وج في قصائد اعتدت بالمثل الجمالية فأعادتها إلى مكة في صورة ظباء وليس لمكة من ذلك سوى دلالته الروحية:

حور حرائر ما هممن بريبة كظباء مكة صيدهن حرام

وإذا كانت شخصية مكة هي جماع القيم والمثل العليا في مستواها الروحي الذي صح معه أن توصف بالمكرمة فإنه يمكن النظر إلى شيء من قيم القوم وهم يوقدون نار الغدر بمكة قديماً، وعلى وجه التحديد توقد بمنى قرب الجمرات، وينادي مناد على رؤوس الأشهاد هذه غدرة فلان، وفضلاً عما لذلك من أثر بإعلان الغدرة في مكان وزمان يحضر فيهما خلق كثير فإن المعنى الروحي مرتبط بكون هذا المكان - منى - موضع ترجم فيه الشياطين، لقد رجموا الغادر بالنار في منى، وهذا يكشف لماذا كانت العلاقة وثيقة بين (الجمر والجرم والرجم) في التكوين اللغوي[6].

أما جبال مكة ثبير وجبل النور وجبل ثور فإن تاريخها القديم المرتبط بالشموخ والكبرياء والصمود قد تأثر بالدين الجديد، كانت العرب

تردد (أشرق ثبير كيما نغير) فالإغارة غارت حين منح غار حراء وغار ثور للمجتمع ثقافة جعلتهما في منزلة روحية تتقدم على جبل ثبير.

والمسافة بين غار حراء وغار ثور ليست بعيدة، وحين يلتقي الغار بالمحراب في المسجد تنهض ثقافة الكهف في تاريخ الأديان وتحضر الوظيفة والشكل الهندسي معاً، بل «إن سجادة الصلاة عند المسلم، المفروشة على الأرض والموجة نحو القبلة لإقامة الصلاة تشكل مكاناً متنقلا ومختصراً للغاية»[7] وعندما يأخذ الطواف حول البيت صورة الدائرة تعضده صفوف المصلين الدائرية التي لا تكون إلا في المسجد الحرام دون سواه، وحين تتجلى الهجرة سعياً بين موضع وموضع يختصر السعي بين الصفا والمروة صورتها، وحين يتوارى السراب في سعي أم إسماعيل بينهما ويحضر الماء ممثلاً في زمزم على المستوى المادي يرتوي العطاشى يصبح هذا المكان منهلاً يرتوي منه القوم على المستوى الروحي يطفئون ظمأ النفس الإنسانية لمعرفة الحقيقة والتلذذ بالطاعة والفناء في معانيها.

أما الأضاحي والهدي فإنها تدلف إلى مكة والمشاعر لتموت، ومع ذلك فإنها تأتي مسرعة راقصة:

حلفت برب الراقصات إلى منى زفيف القطا يقطعن بطن هبير[8]

ويقول (الأخطل) الشاعر النصراني:

إني حلفت برب الراقصات وما أضحى بمكة من حجب وأستار

وبالهدايا إذا احمرت مذارعها في يوم ذبح وتشريف وتنحار[9]

ولعلنا نسترجع صورة الإبل في منى وهي تتسابق وتتزاحم كل واحدة تريد أن تكون قبل الثانية، والنبي محمد - صلى الله عليه وسلم - ينحرها واحدة واحدة حتى نحر منها ثلاثاً وستين بدنة.

وهذا الحيوان الذي يسعى في مواكب الطاعة يلتقي بالحيوان الذي

يقف ويمتنع عن السير في مواكب المعصية على نحو ما استقر في قصة الفيل، والمسافة واسعة بين من يهدف إلى هدم البيت ومن يهدف إلى بنائه بالعبادة، ينطلق من تاريخ الحمام حين كان مع بيضه عند باب الغار ليكون رمزاً للسلام والأمن في الحرم حول الكعبة المقدسة في حين يبقى طير الأبابيل يحمل المعنى الوجداني المقابل.

وفي ديوانه «طيور أبابيل» يقف (إبراهيم فلالي) عند موضوع استوحاه من قصة الإسراء والمعراج ابتداء، لم يشر إلى مكة المكرمة ولا إلى بيت المقدس والانطلاق إلى السماء... وإنما تنقل بين أمور المعراج والبراق والنبوة والنور والدجى والعلم والجهل، وأخذ يتعامل مع هذه العوالم في مستواها العلوي الذي من شأنه أن يمنح سواها وجوداً روحياً يمكن تلمس مظاهره في مثل قوله:

فني المكان، فلا مكان لمن جلا نور الإله له البصيرة والبصر

أما الزمان، فلا زمان لمن علا فوق العلاء، فلا مساء ولا سحر(10)

إن طيور أبابيل وهي تنزل من الأعلى في صورتها التي استقرت في الثقافة الإسلامية لم يأسرها المكان حيث تجاوزت حدود موقعة الفيل لتلاحق فلول القوم الذين عادوا بالخبر إلى أهلهم فلم يعد ذلكم المكان يحمل قيمته التاريخية والجغرافية في ظل تلك الواقعة، لقد فني المكان هذا وذاب في سواه، مثلما كان الانطلاق من الأسفل إلى الأعلى وبواسطة البراق فتحاً للأمكنة على بعضها لأنها معاً سوف تنفتح على السماء، ومن أرض هي واد غير ذي زرع تنطلق الرحلة لتصل إلى مكان ليس بالأرض ولكن به سدرة المنتهى، إن حقيقة المكان الديني في قصيدة الإسراء والمعراج في ديوان «طيور أبابيل» لا تنفصل عن هذا الالتباس، في حين يسهم الحمام في تأثيث المكان الديني من الوادي حيث البيت الحرام إلى الجبل حيث وضعت الحمامة بيضها على مدخل الغار.

وتبدو صورة الجبل عند (بهاء عزي) في قصيدته الموسومة بسرية الهوى إلى البيت الحرام والتي يمكن النظر إليها من خلال هذا المقطع:

يا فؤادي وأنت تشتاق مثلي في مدار الشواهد الماضيات
عد بنا أعصراً ودهوراً تتجلى أحداثها المبهرات
فنرى مكة توهج نوراً ذي شعاع بأجبل صامتات
ما اكتست زرعها ولا سال ماء غير عطف السحاب بالقطرات
وصموت الجبال يبدي بشارات جليل الحوادث القادمات
وقوى الصدى يجئ إلينا بخيال لأبرز اللمحات

إلى أن يقول:

ويشاء الرحمن بعثاً جديداً خاتماً ناطقاً بأم اللغات
فإذا النور وافق مستفيض من حراء إلى جميع الجهات
ما جبال لها مع النور شأن غير هذا الذي حذا عرفات
والنبي المنير فيه وجبريل بمشكاته من السموات
وكتاب القرآن يتلى على القوم بآيات ربه النيرات(11)

وهذه المنظومة الطويلة لشاعرنا ذات طابع فكري واقعي فالشاعر يستلهم تاريخ النبوة ويحاول إعادة صياغته نظماً ويتابع حركة الدعوة بين مكة والمدينة المنورة، فإذا كانت مكة قد ودعت الظلام فإن المدينة ينار ثراها والبدر الذي يضيء هو بدر جديد:

طلع البدر رغم أنف الطغاة وإذا يثرب ينار ثراها

إن القيم الروحية الكامنة في الجامد - ممثلاً في الجبل - هي قيم

مستمدة من التاريخ حيث ارتبط جبل حراء بتعبد الرسول - صلى الله عليه وسلم - فيه ونزول الوحي عليه هناك وسطرت كتب السيرة حياة هذا الجبل وهو تاريخ ينفتح على روحانية الجبل الجامد في تاريخ النبوة والأنبياء:

﴿**يا جبال أوبي معه...**﴾ (10/34).

﴿**سآوي إلى جبل يعصمني..**﴾ (23/11).

﴿**وسخرنا مع داود الجبال يسبحن**﴾ (79/21).

﴿**ثم اجعل على كل جبل منهن جزءاً..**﴾ (260/2).

﴿**فلما تجلى ربه للجبل جعله دكاً وخر موسى صعقاً**﴾ (143/7).

والطاقة الروحية التي يحتضنها الجبل في تاريخه الديني تجعلنا ننظر إليه في ظل مجموعة من الآيات فهي ذات حركة خفية:

﴿**وترى الجبال تحسبها جامدة وهي تمر مر السحاب**﴾ (90/19).

ونحن إذ لا ندرك ذلك فإننا لا ندرك حقيقتها الوجدانية:

﴿**لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعاً متصدعاً من خشية الله**﴾.

هذا فيما يخص الخشوع أما الغضب فيبدو حين ادعوا لله ولداً:

﴿**تكاد السموات يتفطرن منه وتنشق الأرض وتخر الجبال هداً**﴾ (90/19).

وهي كذلك أبت من الأمانة حين عرضت عليها ﴿**فأبين أن يحملنها**﴾.

وهكذا فإن الصفات العاطفية للجبل في الدين الإسلامي تناهض معنى الجماد المطلق على مستوى البنية العميقة لحقيقة الوجود والدعوة في حين يبقى المستوى المسطح الذي يتعاطى معه البشر وفق منطق البحث عن الدليل الواضح والشاهد الحاضر يذكي حقيقة الغيب وتحكم قوى العالم

الآخر فيه، ولهذا جاءت قيمة ﴿**بواد غير ذي زرع**﴾ والجبال التي لا نبات ولا شجر فيها كأدلة وشواهد تحكم طبيعة العقل البشري في مرحلة نشأة الدعوة، ولكل زمن آياته وعلاماته.

هكذا يمكن النظر إلى جبل حراء عند شعراء الجزيرة العربية بعد الإسلام على أنه نتاج لهذه الثقافة الدينية، وهذه المرجعية عن الجبل في قصص الأنبياء وما يتصل بأمور الكهف واحتضانه للمعاني الروحية التي تضرب في الأعماق حيث قصة أصحاب الكهف في القرآن الكريم ثم قصة النبي محمد صلى الله عليه وسلم في غار حراء وغار ثور، ويمكن في هذا السياق النظر إلى قصيدة الشاعر (أحمد العربي) وهو يناجي جبل حراء حيث يقول:

هذا الحجاز تأملوا صفحاته سفر الخلود ومعهد الآثار
في كل سطر من سطور سجله عبر تفيض بأروع الأسرار
ومواقف لم يشهد التاريخ مثـ ـل خلالها في أمجد الأعصار
هذا حراء سائلوه يجبكم فلعله سفر من الأسفار
واستلهموه مواقف الوعي التي شع الهدى منها على الأقطار(12)

أما الشاعر (أحمد محمد جمال) فإنه وقف يتأمل غار ثور الذي اختفى فيه الرسول صلى الله عليه وسلم عن كفار قريش حينما أرادوا قتله:

تجرمت الأحقاب تترى ولم تراود ذكراك الخواطر ياثور
سمعنا بظهر الغيب فيك مقالة لأحمد لا يأتي على خلدها الدهر
وقفنا وأمعنا بك الفكر لحظة وعدنا وفي أذهاننا يبرق الذكر(13)

وهكذا فإن غار حراء لا ينفصل عن غار جبل ثور من حيث

حضورهما في كتب السيرة وملامستهما قوى الإحساس في عواطف المسلمين الذين تجاوزوا اسم جبل حراء إلى الاسم الجديد جبل النور، ولأمر ما فإن فاعلية الغار هنا تذكرنا بما ذهب إليه جيلبير دوران من أن المكان المقدس «هو قبل كل شيء ملجأ، أي وعاء جغرافي، فهو مركز، نقطة وسطى يمكن أن توجد فوق جبل ولكنها تحتوي في جوهرها على جوف، على قبة، على مغارة ...»[14].

ومهما يكن من أمر فإن الشعراء حين يعرضون لمكة المكرمة وجبالها يستهلكهم الجانب الخارجي وتعداد أسماء المواضع المقدسة في مكة المكرمة ثم المدينة المنورة، ويبقى المعنى الشعري العميق يتشكل تشكلاً عاطفياً روحياً مع انفصال عن الشاعرية التي تتحقق من المخيال، وكذلك فإن كثيراً من القصائد التي تتجه إلى هذا الموضوع تقف عند السطح والهامش وتكتفي بسرد الأحداث ومتابعة حوادث التاريخ وتتحول إلى جانب آخر للتاريخ وينسى أن الشعر سبيله الخيال والانفعال والاحتمال، وهذه القوى التي تحكم الشعر تجعله يجمع روحانية العاطفة إلى لذة العقل حيث البعيد، ولذة المعرفة بأسرار اللغة وحيل التراكيب.

ويمكن النظر إلى قصيدتين في جبل النور إحداهما (لمحمد هاشم رشيد)، والثانية (لحسن القرشي) وفيهما اعتداد بمسألة النور والضياء الديني الذي انطلق وشع من هذا الجبل وسرى أثره في الأحياء، يقول القرشي:

هيا جبل النور كم ذا شهدت من المعجزات وكم ذا ظهر
تحدث ففي الغار شع اليقين وقد تنطق الذكريات الحجر
أيا قمة فوق هام الخلود سمت بسناها الشذى العطر
إذا ما ارتقيت إليك انطوى بحسي الزمان وكَلَّ البصر

وخـفـفـت وطـئـي أن يـسـتـقـر أمـا سـار فـيـك نـبـي الـبـشـر؟
وكـم قـد تـعـبـد ثـبـت الجـنـان يـزيـن مـحـيـاه أسـمـى أثـر
إلـى أن أطـل عـلـى الـكـائـنـات كـإطـلالـة الـفـجـر بـعـد الـسـحـر
أطـل وفـي بـردتـيـه الـضـيـاء ونـبـع مـن الحق عـذب الـسـور(15)

لقد رفع الشاعر الجبل إلى مرتبة الأحياء فأخذ يخاطبه ويحاوره ويطلب منه أن يبوح بالأسرار ويسرد الأحداث التي شهدها مع النبي محمد – صلى الله عليه وسلم – وبخاصة ما كان منها في غار حراء ولم يغفل الشاعر عن المعنى الذي يحتضنه علو الجبل فجعله قيمة فوق هام الخلود كما جعل الحق يطل منه ثم ينزل على البشر ضياء فجراً يهدي إلى الطريق ولهذا كان اسمه جبل النور،إن هذا الكيان الجماد يشع بالنور وينطق بالعبر مثلما يحتضن الذكريات والأسرار إنه بقية باقية من مظاهر طبيعية شهدت مولد النبوة والدعوة وعاصرت الأجيال، ولم يزل في مكة مع جبل ثور شاهدين من شواهد ميلاد الدعوة المحمدية.

ويقول (محمد هاشم رشيد):

جـبـل الـنـور...يـا جـبـل شـب فـي سـفـحـه الأزل
أنـت دنـيـا مـن الـرؤى مـلـؤهـا الحـب والـجـذل
أنـت لحـن مـجـسـد مـن تـرانـيـمـنـا الأول
فـيـك (اقـرأ) تـنـزلـت فـسـجـدنـا لمـا نـزل
وقـرى (مـكـة) ارتـوت بـالـضـيـاء الـذي هـطـل(16)

إن الشاعر محمد هاشم رشيد إذ يربط جبل النور بالرسول المصطفى – صلى الله عليه وسلم – واعتزاله فيه ونزول القرآن عليه ثم انطلاقه منه وما تبع ذلك من فتح لبلدان العالم بالإسلام وتأثير الإسلام على القلوب

فإنه على المستوى الشعري ينظر للإسلام بوصفه نوراً ترتوي منه الأمكنة ممثلة في القرى والبلدان التي أحياها كما يحيي الغيث الأرض الميتة، ولهذا فإن الروح التي يحتضنها جبل النور هي روح دينية ذات إشعاع وكأنما تستمد من اسمه مظاهر الضياء التي تسري في الآفاق تطرد الظلمة وتحتل بالنور القلوب والأمكنة، وهكذا فإن الشعر الحجازي الحديث قد فاق غيره بمثل هذه الأوصاف والمناجاة[17]، بل إن الوقوف عند الجبال والمقدسات ذات الشخصية الاسلامية يعد من أهم سمات الشعر السعودي الحديث[18].

وفي قصائد المدائح النبوية جانب من فلسفة مكة الشعرية وصورتها التي تفيض بالنور الإلهي فيغمر الأمكنة التي ارتبطت بالأحداث الدينية والمواقف الإيمانية، ويذهب شعراء المدائح النبوية إلى الانطلاق من الواسع ويتدرجون إلى المحدود الضيق فتجدهم ينطلقون من الحجاز ويذكرون مجموعة من المواضع التي احتضنت تاريخ الدعوة وتاريخ الرجال الذين قام على أكتافهم نشر الدين وحملوا لواء الجهاد في عصر النبوة والراشدين، ويتوقف الشعراء عند مكة المكرمة كما هو الحال في مطولة الشاعر السعودي (عبد الله بلخير) والتي منها قوله:

هاجس من (شعاب مكة) قد فجر ... من شعري الحبيس معينا
هب نشواً ثم استوى في أعالي الـ ... جو غيثاً يهمي القوافي هتونا
ملأت كل رفرف من روابي الـ ... ـوحي أزهاره شذى وفنونا
هاجس المولد الذي ملأت ذكرا ... ه صدري هدى وقلبي يقينا
(الحجاز) الذي تغنت به الدنيا ... وفاضت شجى وماجت حنينا
(قبلة المسلمين) بين زوايا ... السكون والمؤمنين والقانتينا
والذي أنزلت ببطحائه الآيا ... ت تتلى على الورى أجمعينا

تشرئب الذرى على جنبات الأرض شوقاً إلى سماه دفينا
يملأ النور من مجرتها الود يان، والسهل والربى والحزونا[19]

والتيار الروحي يسري في هذا النص ويعبر مختلف الدروب والمسارب في تكوين شخصية المكان المقدس، وقد كانت فكرة الارتواء هي الفكرة ذات السلطة الفنية في تشكيل المعاني وتحريك الأشياء، فالمعين الشعري تحرك وانفجر من شعاب مكة، ثم صعد غيثاً وهمى وملأ الدنيا فأحياها بعد الجفاف وأورقت وأثمرت، والأماكن ترقص وتهتز وتتغنى بالحجاز وتمد أعناقها لتراه وتتحرك بكائناتها نحوه، والنور يملأ كل المواضع من قبلة المسلمين، فيفيض على البشر والكائنات، إنه النور الذي يحمل الحقيقة ويبسطها لكل أحد وهي إذ تنطلق من مكان معين فمنه تستمد مقومات حياتها من ارتباطها به وتشكلها فيه فهذا المكان الذي لا زرع فيه احتضن نبات الإيمان. يقول الشاعر (فؤاد شاكر):

يا رائحين إلى البيت الذي ابتهجت به معالم تسبيح وأركان
خذوا فؤادي فروحي ثم حائرة بين الربوع وملء القلب أشجان
هناك حيث شعاب الله مجدبة وإنما خصبها عفو وغفران[20]

وقد كان ميلاد النبي - صلى الله عليه وسلم - بذرته ونزول غيث الوحي سقياه فامتد نباته وأغصانه وثماره ؛لتصل إلى الأمكنة الأخرى وفي كل الاتجاهات، ولهذا فإن المدائح النبوية وما ينظم في المولد النبوي على المستوى الوجداني غذاء روحي لطوائف معينة من المسلمين يجعلهم يكتسبون شفافية روحية تصعد فيها الذات عن الواقع لترتقي في سلم العلياء بالطاعة وفق فهمها حيث تفنى النفس البشرية في المعاني والصفات والقيم الخالدة للرسول - صلى الله عليه وسلم - وتلحق به من أبواب المحبة والعرفان حيث تتقاطع أنغام قصائد المولد مع إيقاعات

ابتهالات المادحين مع تقاليد الصوفية وسواها من الطوائف الإسلامية التي تعيش تحت تأثير الكلمات الساحرة من المنظوم والمنثور وما يصاحبه من إيقاع وبخور، وهذه الأجواء من شأنها أن تجعل الشعر يتغلغل في الوجدان فتسري المعاني الروحية في الأناسي لتتشكل عناصر الوجود الديني الذي يحتضنه المكان المقدس بملامح ومظاهر كثيرة تختفي وراء القليل من الكلمات والأبيات:

دع عنك سلعاً وسل عن ساكن الحرم وخل سلمى وسل ما فيه من كرم

ويعرض الشاعر السعودي (عبد الله جبر) تجربتين مع المكان المقدس «مكة المكرمة» في قصيدتين الأولى بعنوان «ترنيمة الفتى المكي» وفيها يقدم تجربة خاصة تدور حول مكة بوصفها مدينة يسكنها الشاعر فهو يتأملها ويستحضر طرفاً من تاريخها ويحاول مع أصحابه أن يتغلغل في الأعماق الروحية لهذا المكان المقدس:

يا رفاق الدرب في هذي الربى هل علمتم أي أرض تسكنون
مهبط الوحي ومهوى المؤمنين والحطيم الطهر والبيت الأمين
كلمات عابرات في فمي ولها في الكون وزن لا يطال
يسجد التاريخ في محرابها ولها دمع غزير وابتهال[21]

إن سلطة المكان المقدس تمتد من كلمات مثل مهبط ومهوى والحطيم والبيت لتسري في سواها إلى الحد الذي يجعل التاريخ يمارس الفعل الديني ويقوم به «يسجد» بل إن هذا الفعل يتم في مكان مقدس هو «المحراب».

أما القصيدة الثانية فيقدم فيها تجربة عامة تتعلق بموضوع الحج وهي تجربة جماعية كلية تفيض بروحانية تحتويها مكة والمشاعر المقدسة

في كل عام،وهذه الوفود التي تأتي لأداء الفريضة تبني الوجدان الديني وتوقظ مشاعره التي تتكئ على رصيد تاريخي ضخم لممارسة هذه الشعائر مرتبطة بأمكنة محدودة في مكة المكرمة ،وفي كل عام ترحب مكة المكرمة بجموع الحجيج من كل أصقاع الدنيا أولئك الذين ينظرون إلى شعاب مكة وجبالها والمعالم الباقية فيها باعتبارها شواهد ماثلة تحكي لهم سيرة النبي المصطفى - صلى الله عليه وسلم - فيلهجون بالدعاء والذكر وتلتقي الأرض بالسماء:

يا ضيوف الله في أرض الصفاء تمت الفرصة في هذا اللقاء
مدن الوحي تحييكم على سالف الود ومأثور الإخاء
المنارات على ساحاتها تذكر الله وتعلو بالنداء
ههنا التاريخ ألقى كنزه وهنا حنت على الأرض السماء
منحة الله التي خص بها أحمد الخير على غار حراء(22)

وفي قصيدة «أشواق الولد الرضي إلى أمه مكة المكرمة» يقدم لنا (عبدالله جبر) تجربته الخاصة الثانية مع هذه المدينة الأم ولعل عنوان هذه القصيدة يعيدنا إلى عنوان القصيدة السابقة «ترنيمة الفتى المكي» فقد انتسب إلى المدينة في قصيدة وجعلها أمه في القصيدة الأخرى، وهذا يعطي دلالة على الارتباط الوثيق بينه وبين هذه المدينة فهو يتصل بها اتصال نسب «المكي» وتحتضنه احتضان الأم وتحتويه في رحمها مثلما يحتويها بين ضلوعه معشوقة مقدسة:

حملتك يا أماه بين جنوبي تزينين أيامي وحمر خطوبي
حملتك حباً طاهراً ومقدماً كما حمل العشاق رسم حبيب

ومفتاح هذا النص هو النور، فهذه الكلمة بتمظهرها وتجلياتها في

القصيدة قد شكلت المكان المقدس «مكة المكرمة» بما لا يكاد يوجد له نظير، وقد لاحظنا هذا في مطلع القصيدة الذي مر آنفا في قوله «تنيرين أيامي» ونجده في أبيات أخرى منها قوله:

1- **حملتك أمجاداً (تضيء) وفرحة من الوجد لم تخطر ببال أديب**

ويظهر في اللؤلؤة والصبح في قوله:

أضم جنوبي حول (لؤلؤة) الدّنى فيولد (صبح) أخضر مبروري

والمنائر المضيئة:

ويشهق حولي من قصور ضياؤها منائر من مسك سبكن وطيب

والمشاعل في السنا:

ستغرب آلاف المشاعل في الدنى ويبقى سناها الطهر دون غروب

والبرق اللامع في قوله:

ولكن صوتاً من جبالك عاصفاً كفيلق برق مسعر بلهيب(23)

بل إن النور يشع من سيف الشرع وتغر المحبوب والصديق، والمشرف القريب ومن تبسم الأكوان وتفتح الورود التي تقشع ظلمة الدنيا، الأمر الذي يجعل القصيدة التي تتناول مكة المكرمة كأرض وثرى تنفتح على نور الإيمان وفاعلية مما يلتقي فيه الجزء بالكل لنكون أمام عنوان الديوان الذي اختار له الشاعر كلمتين هما «الثرى والثريا».

وتبدو مكة المكرمة عند الشاعر (أحمد قنديل) في صورة المدينة الإسلامية ذات الأزقة الضيقة والخصوصية المعمارية:

كم قضينا في حارة في زقاق خير أيامنا بها نتمرى

ولكن الأهم من هذا وذاك هو كونها (القبلة) التي يتجه إليها كل المسلمين في شتى بقاع العالم ولهذا كان عنوان القصيدة «مكتي قبلتي» وهذه الجملة تكررت في عدد من أبيات القصيدة منها[24]:

مكتي قبلتي هواي تليداً وطريفاً بالروح حلَّ فقراً
مكتي قبلتي هواي قديماً وحديثاً مادمت أحياك عمرا
مكتي قبلتي وحبي حياة ذكريات تلوح طوعاً وقسرا
مكتي قبلتي أتنسيننا اليوم بيوم قد جل فخراً وذكرا
مكتي قبلتي هواي تليداً وطريفاً حبي الذي عاش بكرا

وأحمد قنديل هنا لا يعطي اهتمامه الأكبر للقيمة الشعرية للنص بقدر ما يعطي اهتمامه لتكريس تلك الدلالة - مكتي قبلتي - بتكرارها بطريقة تعيد إلى الذهن تكرار المسلم يومياً للتوجه نحو القبلة في صلاته - خمس مرات - وتستمد تلك الجملة فاعليتها المعنوية في ارتباطها عند الشاعر بالهوى والحب قديمه وحديثه وبدرجة موازية تبدو مكة ذاكرة يحاورها الشاعر وهي الأم التي تفيض على كل القرى بالنور والحب والحنان والبركات.

بل إن قصائد المناسبات لا تخلو من الوقوف عند المعاني الجليلة لمكة المكرمة حيث تتجلى روحانية المكان وسلطته على التأثير، كما في قصيدة الشاعر (مصطفى زقزوق) في اثنينية عبدالمقصود خوجه بجدة أمام أعضاء المجمع الفقهي والتي جاء فيها:

هو الحب من أم القرى يتجدد تطوف به الورقاء حينا وتنشد
أقمنا بهذا البيت ما بين عابد وآخر بالذكر المجيد يردد
وللقرب أسباب نعب معينها كؤوساً من التقوى وشهداً يبرد

تسبح لله القلوب وإنها لها عند باب الله حظ وموعد
وأيامنا خير وأمن لخائف فلا الجوع يلقانا ولا الشر يحشد[25]

وإذا كان البيت الأخير يتكئ على ما جاء في سورة قريش من أمان وإطعام فإن إنشاد الورقاء وكؤوس التقوى قد ارتقت بشعرية النص للارتفاع عن الاقتباس وإعادة نظم المنثور بحيث يقاطع صوت الورقاء بالتسبيح وترديد الذكر المجيد بطريقة تجعل المعاني تنتزع من سياقات دينية كما في قوله مرحباً:

وأهلاً بأهل الفقه ما طاف وافد وما لاذ بالبيت المحرم سجّد

ونجد العنوان نفسه «أم القرى» لدى الشاعر (أحمد سالم باعطب) في قصيدة ذات رباعيات منوعة القوافي، وفيها تتحدث مكة عن نفسها:

أنا مهد التقى ونبع الأمان وربيع على جبين الزمان
أنا أم القرى أتيه جلالاً فوق صدري تعانق المسجدان

وهذا هو آخر بيت في القصيدة التي بدأت بقوله :

ينصت الكون حين تتلو الثواني في خشوع على الحياة أذاني

هكذا يحضر الزمان ويتحدث إلى المكان بلغة روحية علوية (الأذان) ومن أجل هذا تجسدت المعنويات وسرت فيها روح الأحياء:

فإذا المجد خاشع الطرف يصغي يستقي من يدي ويحسو بياني

فإذا ما تجاوز الشاعر هذه المعطيات المعنوية إلى مكونات مكة على مستوى السطح الجغرافي فإنه يستنهض الأمكنة ويبث فيها الحياة لتتحول إلى أعضاء فاعلة في كيان مكة:

زمزم والمقام صنوان عندي وحراء له إلي انتساب
هذه مهجتي وهذا لساني ولداتي الحطيم والمروتان[26]

ولو قال الشاعر هذه مقلتي وهذا لساني لكان قد وضع العين بإزاء العين - زمزم - في تناسب يساوق ما بين المقام واللسان.

إن مكة المكرمة في هذا الشعر تخلع مشاعرها على الأمكنة والمعالم التي عرفت باسم المشاعر، وفي ألم شاعر يبدو استلهام باعطب للتاريخ ممثلاً في (حنين وبدر) مثيراً لقلق الموازنة والمقارنة بين حال وحال دون أن يغيب صوت الرسالة والحق المدوي الذي يعيد للأمة قوة العزيمة كلما طال السرى:

والبطولات ضمختها فداءً خلجاتي، سلوا حنيناً وبدرا

والمعاني الروحية التي سرت في أم القرى جعلت الشاعر السعودي (حسين عرب) يلتمس هذه المعاني في ترابها وصخرها:

ترابك أندى من فتيت معطر وصخرك أجدى من كريم الزمرد

ويقول في قصيدة أخرى:

قف بأم القرى لمجد الزمان قد تلاقى فيها بمجد المكان
موكب الروح والملائك فيه وسنا الأنبياء في مهرجان
وحراء وزمزم والمصلى ومنى والمقام والمروتان
والمحاريب والمشاعر كون ناطق بالتقى وبالإيمان
قدست موطناً وعزت نجاداً ووهاداً عن سائر الأوطان[27]

وإذا كان الشاعر يعدد هنا المواضع المقدسة المشهورة بمكة فإنه في موضع آخر يقارن بين مكة المكرمة بصخورها وبطحائها وبيئتها الصحراوية الجافة وبين لبنان وفيينا وباريس تلك الأماكن التي تجري فيها الأنهار ويكسوها الاخضرار وترقص فيها مباهج الحياة، وهو حين يتذكر مكة هناك

يحن إليها ولا تشغله فتنة الحياة هناك عن روحانية مكة وجاذبيتها التي تغلغلت في وجدانه:

ذكرتك في لبنان والسهل ممرع وفوق الذرى أسراب طير مغرد
ولبنان جنات حسان توردت بسرب الصبايا في جمال مورد
ففاضت دموع العين في صبابة إلى كل مغنى في الحمى متفرد
تذكرت فيك الصخر والرمل والثرى ونادي الصبا الريان بالحب والدد
تذكرت سوق الليل والشعب والصفا ومنفرج الوادي البهيج المنضر
ذكرت النقا والرقمتين أطلتا عليه على البطحاء كالمتوجد
ورقرقت بين الأخشبين مشاعري تفيض بشوق عارم متوقد
ولكنني لم أدر ما الحسن في الثرى رأيت ولم أشهده في أي مشهد
وطفت بأوربا جنوباً وشمالاً وشرقاً وغرباً كالقريب المشرد
حضارة دنيا لا نصيب لأهلها من الدين والأخلاق غير التبدد (28)

وهذه مكة عرفت بأنها واد غير ذي زرع وقد حاول الشاعر إبراز هذه الصفة لمكة ليضعها أمام لبنان وسواها من دول أوربا ومدنها ثم استخلص مكة المكرمة لنفسه بما يميزها عن سواها حين سلب غيرها القيم الروحية والخلقية تلك التي انطلقت من مكة وترسخت في الشاعر منذ طفولته التي عاشها فيها وتملكت قوى الإحساس عنده فأصبحت تحول بينه وبين رؤية الجمال في سواها حين يكون منفصلا عن هذا الوجود الروحي الذي سرى في الصخر والرمل والجبال والأودية وبقية الأمكنة الأخرى التي أخذ الشاعر يخرجها من ذاكرته ويردد أسماءها محملة بعبق حملته تلك الأسماء عبر التاريخ.

والشاعر (محمد علي مغربي) وهو يعرض لمحات من السيرة

النبوية يعرج على بعض الأمكنة منها مكة المكرمة وديار هوازن حيث رضاعة النبي - صلى الله عليه وسلم - في بني سعد بن بكر بن هوازن جنوب الطائف، كما يعرض لبعض الأماكن في طريق هجرته إلى المدينة المنورة وهو في كل ذلك يرتفع بتلك المواضع عن وجودها الطبيعي إلى وجود روحي يسقى من معين لا ينضب:

بطحاء مكة كالعروس زهى بها نور النبي فتاهت البطحاء
يا فخر (آمنة) وقد ظفرت به ما مسها ثقل ولا إعياء
هو في الحشا نور وفي أحشائها سر تزول بسره الضراء
سائل (حليمة) كيف حال أتانها والثدي در ودرت العجفاء
فيض من البركات حف بويته مذ حل فيه الطيب المعطاء
أرأيت في كنف الصحاري هودجاً تسعى به وتحطه الأنواء
لم تدر (آمنة) وقد رحلوا بها إن اللقاء مكانه الأبواء
يا راهب الدير قل للقوم أي فتى هذا الذي خلفوه حيثما شاءوا(29)

إن استحضار الأمكنة التي شهدت مرحلة الصبا في حياة الرسول - صلى الله عليه وسلم - في مولده ورضاعته وهجرته ووفاة أمه ورحلته في طلب التجارة من شأن ذلك أن يتجاوز المسألة التسجيلية للمواضع إلى بث روح الحياة في تاريخها المتصل بالسيرة النبوية العطرة للمصطفى التي تفيض بالدلالات لمن يتأملها، ولهذا فإن روح الشاعر وأشواقه دائماً تشده إلى المواضع المرتبطة بالمقدس، يقول (طاهر زمخشري):

أهيم بروحي على الرابية وعند «المطاف» وفي «المروتين»
وأهفوا إلى ذكر غاليه لدى «البيت» والخيف والأخشبين
أهيم وفي خاطري التائه رؤى بلد مشرق الجانبين

أمــرغ خــدي بــبــطــحــائــه وألمس منـه الـثـرى بـالـيـديـن
وألــقــي الــرحــال بــأفــيــائــه وأطـبـع فـي أرضـه قـبـلـتـين(30)

هكذا تلتقي القبلة بالقبلة ليحل المكان المقدس محل الحبيب الذي يجعله الشاعر أمامه وينحني بين يديه ويقبله ويمنحه مظاهر الشوق والتعلق ويذوب في أحضانه ولأمر ما جاءت قافية القصيدة معتمدة على المثنى، حيث يختصر الاثنان وجودهما في كلمة واحدة، وهذا الفناء في الواحد من شأنه أن يجعل تعداد الشاعر للأماكن المقدسة توسيعاً لمساحة المقدس وتنويعاً لتشكيلاته ووظائف وخصوصيات كل، مما سبيله إثراء الوجود الروحي الذي تحتضنه تلك الأمكنة، فتسري فيها الحياة وكأنها بذلك ترتفع عن بقية الأمكنة وعن بعض من فيها من أقوام لا يختلفون عن الجماد، ويبقى هذا الكائن الروحي - مكة - حتى على البعد يستقبل الأشواق والسلام:

هـل ركـب مـكـة حـامـلـون تحـيـة تـهدى إلـيـهـا من معنًّى مغرم؟!
رد الجـفـون عـلـى كـرىً مـتـبـدد وحنى الضلوع على جوى متضرم
إن لـم يـبـلّـغك الحـجـيـج فـلا رمـوا بـالجـمـرتين، ولا سـقـوا مـن زمـزم

إحالات البحث وهوامشه

1) انظر بحثنا: شخصية مكة الشعرية، مجلة الحج، العدد الرابع، السنة السابعة والخمسون، 1423هـ ص 92.

2) تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، حسن إبراهيم حسن، مكتبة النهضة المصرية 1964م ، 50/1.

3) معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر بيروت، 183/5.

4) شاعرية المكان، جريدي المنصوري، دار العلم بجدة 1992،ص 79.

5) ديالكتيك العلاقة المعقدة بين المثالية والمادية، عزيز السيد جاسم، دار النهار،بيروت 1982م ص 227.

6) النار في الشعر وطقوس الثقافة، جريدي المنصوري، المركز الثقافي العربي، بيروت،2002 م ص 43.

وانظر: نهاية الأرب للنويري، دار الكتب، 111/1.

7) الأنثربولوجيا، رموزها وأساطيرها وأنساقها، جيلبير دوران، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية، بيروت 1993م ،ص 227.

8) شعر ابن ميادة، جمع وتحقيق: د. حنا حداد، دمشق، 1982م ص 149.

9) جمهرة أشعار العرب لأبي زيد، تحقيق: الهاشمي، جامعة الإمام 1981م، 925/2.

10) طيور أبابيل (شعر) إبراهيم فلالي، تهامة 1983 ص 67.

11) الشوك في قطاف الورد (شعر) د.بهاء عزي، مخطوط.

12) الأدب الحجازي الحديث، ابراهيم الفوزان، مكتبة الخانجي بمصر 1981م، 498/2.

13) المرجع السابق 499/2.

14) الأنثربولوجيا، ص 224.

15) مكتي قبلتي (شعر وشعراء) إعداد: أحمد قنديل، دار الرفاعي، ص 134.

16) الأعمال الشعرية الكاملة، محمد هاشم رشيد، نادي المدينة المنورة الأدبي 1990م، ص 348.

17) الأدب الحجازي الحديث، 498/2.

18) الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، بكري شيخ أمين، دار صادر بيروت، ص 234.

19) المدائح النبوية بين المعتدلين والغلاة، د. محمد بن سعد بن حسين، الرياض، 1986م، ص 132.

20) وحي الفؤاد، شعر فؤاد شاكر، مؤسسة الطباعة والنشر،1967م ص 138.

21) للحضارة ثمن، شعر: عبد الله جبر، نادي مكة الثقافي، 1404هـ، ص 50.

22) المرجع السابق ص 76.

23) الثرى والثريا (شعر) عبدالله محمد جبر، نادي الطائف الأدبي،1990م، ص 45.

24) مكتي قبلتي، ص 13.

25) مرابع الأنس، (شعر) مصطفى زقزوق، دار العلم 1986م ص 224.

26) عيون تعشق السهر، (شعر) أحمد سالم باعطب، دار الأصفهاني ص 105.

27) مكتي قبلتي، ص 46.

28) مكتي قبلتي 56.

29) مكتي قبلتي ص 167.

30) عبير الذكريات، (شعر) طاهر زمخشري، تهامة 1400هـ ص 11.

إحالات البحث وهوامشه

- القرآن الكريم.
- الأدب الحجازي الحديث، إبراهيم الفوزان، مكتبة الخانجي بمصر 1981م.
- الأعمال الشعرية الكاملة لمحمد هاشم رشيد، نادي المدينة المنورة الأدبي، 1990م.
- الأنثربولوجيا، رموزها أساطيرها أنساقها، جيلبير دوران، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية بيروت، 1993م.
- تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، حسن إبراهيم حسن، مكتبة النهضة المصرية، 1964م.
- الثرى والثريا (شعر) عبدالله محمد جبر، نادي الطائف الأدبي، 1990م.
- جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي، تحقيق الهاشمي، جامعة الإمام بالرياض، 1981م.
- الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، بكري شيخ أمين، دار صادر بيروت، 1972م.
- ديالكتيك العلاقة المعقدة بين المثالية والمادية، عزيز السيد جاسم، دار النهار بيروت، 1982م.
- شاعرية المكان، جريدي المنصوري، دار العلم، جدة، 1992م.

- شعر ابن ميادة، جمع وتحقيق حنا حداد، دمشق، 1982م.
- الشوك في قطاف الورد (شعر) بهاء عزي، مخطوط.
- طيور أبابيل (شعر) إبراهيم فلالي، تهامة 1983م.
- عبير الذكريات (شعر) طاهر زمخشري، تهامة، 1400هـ.
- عيون تعشق السهر (شعر) أحمد سالم باعطب، دار الأصفهاني.
- للحضارة ثمن (شعر) عبدالله محمد جبر، نادي مكة الثقافي، 1404هـ.
- مجلة الحج والعمرة، العدد الرابع، السنة السابعة والخمسون، 1423هـ.
- المدائح النبوية بين المعتدلين والغلاة، محمد بن سعد بن حسين، الرياض 1986م.
- مرابع الأنس (شعر) مصطفى زقزوق، دارالعلم، 1986م.
- معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت.
- مكتي قبلتي (شعر وشعراء) إعداد أحمد قنديل، دار الرفاعي.
- النار في الشعر وطقوس الثقافة، جريدي المنصوري، المركز الثقافي العربي، 2002م.
- نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين النويري، دار الكتب بمصر.
- وحي الفؤاد (شعر) فؤاد شاكر، مؤسسة الطباعة والنشر، 1967م.

* * *

ملحقات!

كلمة رئيس النادي في افتتاح الملتقى

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد الأولين والآخرين، ورحمة الله للعالمين، سيدنا محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

معالي الدكتور الشاعر إبراهيم العواجي، راعي حلفنا...

سعادة الوجيه الأخ الشيخ عبدالمقصود خوجة، صاحب الاثنينية...

معالي المهندس عبدالله المعلمي، أمين محافظة جدة...

سعادة اللواء سالم البليهد، مدير عام الجوازات بمنطقة مكة المكرمة...

أيها الحفل الكريم، مرحباً بكم جميعاً في ناديكم الأدبي الثقافي، الذي يعتز بمثقفيه ورواده، ويشكرهم على دعمه ومؤازرته في نشاطاته الثقافية.. وائذنوا لي بالبدء، يقول الشاعر الكبير عبدالله البردوني:

ما أصدق السيف، إن لم ينضه الكذب ... وأكذب السيف، إن لم يصدق الغضب

بيض الصفائح، أهدى حين تحملها ... أيدٍ إذا غلبت، يعلو بها الغلب

وأقبح النصر، نصر الأقوياء بلا ... فهم - سوى فهم كم باعوا وكم كسبوا

أدهى من الجهل علم يطمئن إلى ... أنصاف ناس، طغوا بالعلم واغتصبوا

قالوا هم البشر الأرقى، وما أكلوا ... شيئاً كما أكلوا الإنسان أو شربوا

في عالمنا المنقضي، وفي مثل هذه الأيام، ونحن نقدم ملتقانا السنوي، وكان عن الترجمة، اندلعت حرب غزو العراق، من دولتي التحالف، لتمثلا استعماراً جديداً في الوطن العربي، بحجة أن في العراق

تدميراً نووياً، ثم كذبتهم الأيام.. ورأينا دعاة الحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان، يمارسون أبشع وسائل تعذيب الإنسان، في جوانتناموا، غير أن شعب العراق الباسل، كان أشبه بفيتنام الأمس، فأصبح العراق مقبرة للغزاة الطامعين الغازين، وإنا لنرجو الله أن تزول الغمة عن بلاد الرافدين ذات التاريخ العريق.

أما على أرض الأبطال الشجعان في فلسطين فإن باسلي أمتنا وفيهم فتيات في عمر الورود، آثروا الشهادة بقتل الطغاة بتفجير نفوسهم، لم يبالوا، شبان وشابات بحياتهم فداءً للوطن الغالي، لأنهم نبذوا الذل واختاروا العزة والنصر، وهم ماضون نحو النصر أو الشهادة، حتى يقضي الله ويأذن بساعة الانتقام من إخوان القردة والخنازير الظالمين، وما ذلك على الله بعزيز، ودعونا نردد قول الحق سبحانه وتعالى: ﴿**أذن للذين يقاتلون بأنهم ظلموا، وإن الله على نصرهم لقدير**﴾.

أيها الإخوة الأعزاء..

أيها السيدات والسادة: لقد سمعنا ومازلنا نسمع، أن الشعر لم تعد العناية به جادة، على حين أن الجزيرة العربية وطن الشعر منذ العصر الجاهلي، فكيف نتجاهله، في منابر، نزعم أنها ذرى إشعاع!؟ والأذن العربية لا يطربها إلا الشعر الذي يهز المشاعر والنفوس، وسيظل الشعر المتميز الهوى والغناء والشجن والسلوى، وإن قيل إن الرواية غزت نبض الحياة؛ أعني الشعر، فلن يكون ذلك في الأذن العربية.. وهناك سبل أخرى تحفل بالشعر، مثل الصحافة والإذاعة والتلفاز من نشر الشعر والاحتفاء به..! هذا الملتقى الذي نبدأه الليلة في الحفاوة بالشعر إنشاداً وبحثاً ودراسة أو تغنياً علّه يدفع تهمة ترديد، أننا قد نسينا الشعر في نشاطنا أو أعرضنا عنه، وإنني أؤكد أننا لم نفعل ولن نفعل إن شاء الله، لأنا لسنا من وائدي سيمفونية ري النفوس الظمأى، وترويح عن المشاعر

الولهى، وبعث آمالاً للذين أضناهم الشجن، والشعر يُتغنى به على أوتار تعزف:

الشعر عندي الورد إن فتّحا الشعر عندي الورد إن صوّحا

وتأدباً مع راعي حفلنا الشاعر، فلا أمضي في غرامي بالشعر، لأن معالي الدكتور العواجي سيطرب الآذان الصاغية بألحان الجمال الوارف، والمناخ العبق، وربما قال قائلنا: «ليت هذا الليل لا يطلع فجره».!

أيها الحفل الكريم، مرحباً بكم جميعاً في ناديكم الأدبي الثقافي، الذي يعتز بمثقفيه ورواده.. وبفضل من الله وعونه، نلتقي مجدداً الليلة، وفي أيامنا الثلاثة القادمة، في مدار «**قراءة النص**» في حلقته الرابعة، وهذا المشروع الذي ينهض به النادي سنوياً، يتناول في كل عام حلقة من حلقات الدرس المعرفي في المسيرة الثقافية.. وأرجو أن تأذنوا لي بأن أشير إلى قلة المشاركات في هذا النشاط السنوي، رغم أننا أعطيناهن كما أعطينا المشاركين ستة أهلة، لكي يشاركن في البحث عبر المحاور المختارة منذ ذلك الوقت.!

لقد قدرت أن سيداتنا الأكاديميات والمثقفات، سيزاحمن الرجال بجدهن وطموحهن، بعد أن أتيح لهن زاوية في هذا النادي ليشاركن بثقافتهن وفعاليتهن الفكرية الجادة، غير أني لم أر في حلقات **قراءة النص**، ما رأيت من من حضورهن، في ملتقى - جماعة حوار -، حول الرواية في بلدنا، ولست أجد تفسيراً لهذا التهيب.!.. ولقد رأيت بعض الدارسات اللاتي في مرحلة الماجستير، أنهن في حاجة إلى المزيد من الدرس والبحث ليشتد عودهن عبر مرانة متصلة.! وفي جامعات عربية، في تونس ومصر والمغرب: دهشت من إقدام ووعي الباحثات اللاتي لم يصلن إلى المراحل العليا، ولعل مرد الضعف عندنا، التعليم العام وكذلك الجامعي الذي لم يرق إلى مستوى ذروة الإتقان والعلو.. إنها دعوة إلى

مثقفات بلادي ذوات الطموح لكي يكن في مستوى الأمل، مادام قد أتيح لهن فرص المشاركة الثقافية، حتى لا يلقين باللوم على مثل هذا المنبر الثقافي، لأنه لم يتح لهن ما يردن من البحث المتميز في عالم المعرفة وارتقاء الحياة.!

وائذنوا لي أن أشير إلى أن البحوث التي وصلتنا قبل بدء هذا الملتقى قد صورناها ووزعناها على المشاركين، أما التي تأخر أصحابها عن تقديمها إلى النادي، فلن يتاح لنا تصويرها وتزويد المشاركين بها.!

أشكر معالي الأخ الدكتور إبراهيم العواجي، على تفضله برعاية هذا الملتقى المعرفي، ونحن حفيون به ومقدرون له هذه المشاركة الكريمة، رعاية وإنشاداً لعطائه الشعري المتميز، والشكر موصول لسعادة الشيخ عبدالمقصود خوجة.. كما نشكر معالي الأخ المهندس عبدالله المعلمي أمين محافظة جدة، لتفضله بمشاركتنا هذا النشاط السنوي، والأخ المعلمي بجانب أنه مهندس فهو ذو حس أدبي، نجد ذلك في حديثه وثقافته، وليس ذلك غريباً، فوالده الأخ والصديق عليه رحمة الله أديب وشاعر ومتحدث وخطيب بارز، وقد كان في السلك العسكري، حتى وصل إلى رتبة فريق.

وأشكر للأخوة والأخوات الباحثين والباحثات، تفضلهم بهذا التواصل مع ناديهم، دعماً له بأداء المزيد من الدرس المعرفي، في ساحة جميلة من الوطن الغالي، في مدرسة جدة للنقد. وائذنوا لي كذلك بشكر أعضاء مجلس إدارة النادي في دعم هذا النشاط، والجنود العاملين من أجل إنجاز هذه الملتقيات السنوية، والشكر الصادق أزجيه إلى الأخوين الكريمين، الدكتور عبدالعزيز السبيل، والدكتور حسن النعمي، وهما دعامتان لهذا العمل الجاد ونجحه بعد توفيق الله تعالى، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

عبدالفتاح أبو مدين

كلمة معالي أمين مدينة جدة
المهندس عبدالله المعلمي

بسم الله والحمد لله والصلاة والسلام على سيدنا رسول الله..

اقرأ..

هذا هو الأمر الرباني الخالد الذي تلقاه سيد البشر صلى الله عليه وسلم منذ أكثر من ألف وأربعمائة عام ومازالت أصداؤه تتردد في جنبات الأرض.. تدعو الإنسان إلى القراءة والتدبر والتأمل والإبحار في أعماق الكون والبحث عن المعاني وتعلم ما لا يعلم.

إن القراءة المجردة من إعمال الفكر تظل دائماً أسيرة قيود تكبل الألباب، وتحد من آفاق الإبداع.. أما القراءة الموجهة بقناعات مسبقة، والمحكومة بالأطر الجاهزة، فهي التي كانت، ومازالت، وراء ما عانت منه بعض مجتمعاتنا من انغلاق وجمود، وما شهدته الساحات الأدبية والفكرية من رفض وإقصاء، ولعل مما يحسب للنادي الثقافي الأدبي في جدة أنه كان على الدوام سباقاً إلى المبادرات الإبداعية، وتواقاً إلى احتضان نسائم التجديد، دونما إفراط أو تفريط، وما مبادرة النادي إلى إقامة هذا الملتقى لقراءة النص عبر سنوات متتالية إلا دليل على تلمسه لأبعاد الأمر الرباني الخالد ومضامينه.

لقد تركت دعوتكم لي للمشاركة في حفل افتتاح هذه الندوة أثراً بليغاً في نفسي وذلك من ناحيتين.. الأولى لأن هذه الدعوة تأتي في وقت تتبنى فيه أمانة محافظة جدة توجهاً مفاده أن النهضة العمرانية

والاقتصادية لمدينة جدة لا تكتمل دون أن يكون لها روح ترفرف في جنباتها.. وأن روح هذه النهضة هي الثقافة والأدب والفنون، وتعبيراً عن ذلك أنشأت الأمانة مؤخراً إدارة عامة للثقافة والسياحة وكانت بذلك أول أمانة تولي مثل هذه المكانة للنشاط الثقافي والسياحي وتضعه على خارطة اهتماماتها، وفي طليعة أولوياتها.

وضمن هذا السياق، فلقد سعت الأمانة إلى تبني تنشيط المتاحف وإقامة المزيد منها، ورعاية الأعمال الفنية والتشكيلية، وإعادة الروح إلى مركز جدة التاريخي، كما أنها تعمل الآن على إصدار ديوان جدة الذي سوف يضم بين دفتيه ما كتب عن مدينة جدة من قصائد شعرية، وستتوالى أعمال الأمانة وإنجازاتها في سبيل دعم الحركة الثقافية والفكرية في جدة إلى أقصى مداها بإذن الله.

أما الناحية الثانية التي أثرت في نفسي فمردها أنني في كل مرة أرتاد فيها محفلاً أدبياً أو ألتقي فيها برموز الفكر والتراث في بلادنا أشعر أنني أرسل إلى والدي تحية، وأنني ألمح طيفه يطل علي بابتسامة، وأستذكر شيئاً من شعره في آخر قصيدة نظمها وشرفت بإلقائها بين يدي صاحب السمو الملكي ولي العهد يحفظه الله في حفل تكريم والدي بمناسبة اختياره رجل الثقافة لعام 1420هـ التي قال فيها:

يا قريضي وأنت خير سفيري ... للمحبين منذ عهد باكر
والمعالي بكل صقع وصوب ... تيمتني فصرت هيمان حائر
صيرتني مدلهاً في هواها ... بطموح ملء الحنايا يخامر
أقطع الدرب صابراً غير وانٍ ... في اطلاع أذاب نور النواظر
ويميني كم سطرت صفحات ... كنت فيها محرراً أو ناشر

فوق متني حملتها بطواف في البرايا معلماً ومثار
أرقتني وسهرتني الليالي بين كتب وبين عطر المحابر

أيها الإخوة والأخوات:

شكراً لكم على تفضلكم بالإذن لي بمشاركتكم في هذه الأمسية، وشكراً لأستاذنا الكبير عبدالفتاح أبو مدين على تشريفه لي بهذه الدعوة الكريمة، وأتمنى لكم كل التوفيق والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

* * *

كلمة المنتدين في الافتتاح
للدكتور أحمد صالح الطامي

لله الحمد والشكر والامتنان وعلى مَن أوتي جوامع الكلم نبينا محمد أفضل الصلاة والتسليم.

ها نحن نلتقي رابعة في رحاب نادي جدة الأدبي الذي مافتئ يضخ الدماء في جسد حياتنا الثقافية، يصل فيها ما انقطع بين الأدباء، وعشاق الكلمة، وصناعها، ويحرك فيها ما رنا عليه الخمول والكلال والجمود، ويتعهد جذور الفكر وأشجار الكلمة، ويستزرع شجيرات الأمل في أفق ثقافتنا وأدبنا.

هذا الملتقى السنوي تجسيد لهاجس يسكن أفئدة الأدباء، وسد لفراغ واسع كان الركود مرتعاً له، وإحياء لوشائج كادت تنقطع بانتظار زمان الوصل، فكان نادي جدة الثقافي الأدبي رائداً في أداء واجبه تجاه ذلك الواقع، وهو موقف لا يملك الأدباء نحوه إلا الشكر والتقدير والاعتزاز.

ينعقد هذا الملتقى في مرحلة يواجه فيها وطننا وعالمنا العربي تحولات في مساراته المختلفة، أثارت الكثير من التساؤلات، والمواجهة الشجاعة، والشفافية.

ولقد أحسن النادي حين جعل النص عنوان هذا الملتقى السنوي.

فالنص يظل بحاجة دائبة وملحة إلى قارئه، ويظل القارئ مسكوناً بالنص قراءة بعد قراءة.

النص بكل أشكاله وأجناسه وأنساقه نائم أو ميت ينتظر أنفاس القارئ الفاعل بنظراته، وتساؤلاته، ونقده.

إن الحركة الأدبية تحتل مساراً رئيساً وعميقاً في بنية ثقافتنا وفكرنا، وتوجيههما.

من هنا، جاءت الحركة الأدبية في بلادنا لتكون المحور الرئيس لملتقى هذا العام، لتخضع هذه الحركة، بعد قرن من انطلاقتها الحديثة في عهدنا السعودي، للمواجهة والمساءلة، ومن ثم لاستشراف المستقبل، في ظل عولمة ثقافية وفكرية لا مناص لنا من إدراكها والتفاعل معها ومواكبتها حتى لا نغرد مرة أخرى خلف السراب.

إن الحركة الأدبية، وهي مكوَّن رئيس من مكونات ثقافتنا وفكرنا، بحاجة مستمرة إلى وقفات جادة: نقداً، وتقويماً، ورفضاً، وتقديراً، واستشرافاً. وتزداد هذه الحاجة مع ثراء هذه الحركة وتوهجها إبداعاً ونقداً، بعد أن تخطى الأدب في المملكة العربية السعودية مرحلة الاستجابة وردة الفعل إلى مرحلة الفعل والتأثير.

فهل حظيت هذه الحركة بما تستحق من اللقاءات والندوات والمؤتمرات؟

سؤال أترك إجابته لكم.

لكن هذا الملتقى يأتي عكاظاً جديدة تشد إليها رحال الأدباء والباحثين في بلادنا، وليلقي هذا اللقاء النصوصي المتجدد حجراً بعد حجر في بحيرة من الماء الآسن. وهو نشاط يتوج أنشطة إصدارية متميزة، أصبحت من معالم الإصدارات الأدبية والنقدية على مستوى العالم العربي، والمتمثلة في مجلة **علامات في النقد**، و**نوافذ**، و**الراوي**، و**جذور**.

لعل من الفأل الحسن أن ينعقد هذا الملتقى لأول مرة بعد أن أصبح للثقافة وزارة كانت حلم المثقفين لعقود مضت، لترتقي الثقافة إلى استقلالية مأمولة تندمج مع الإعلام الذي هو، في الواقع، وجه من أوجه الثقافة.

من أجل ذلك، انتعشت وكبرت آمالنا، وعانقت تطلعاتنا النجوم، ونحن ننتظر أن تستظل الأندية الأدبية تحت ظلال وزارة الثقافة والإعلام، وهي تتحمل هذه المسؤولية، ومعها كل آمال أهل الفكر والأدب والثقافة في وطننا العزيز.

لا أملك وقد شُرّفت بهذه الكلمة باسم زملائي المنتدين إلا أن أزجي الشكر والتقدير الصادقين إلى النادي الأدبي الثقافي بجدة، ممثلاً برئيسه المخلص الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين وزملائه الناشطين من أعضاء النادي على هذا الجهد الجاد المثمر والمبارك، والمتابعة الصبورة، ودقة التنظيم، وحسن الضيافة.

وفق الله إخوتي المشاركين وأخواتي المشاركات في هذا الملتقى، وأسأل الله أن يجمعنا دائماً على دروب العمل المخلص البناء من أجل خدمة أدبنا وثقافتنا ووطننا.

والحمد لله رب العالمين.

* * *

كلمة المشاركات في الافتتاح
للدكتورة فاطمة إلياس قاسم

معالي الدكتور الشاعر/ إبراهيم العواجي...

معالي أمين مدينة جدة المهندس/ عبدالله المعلمي...

أيها الحفل الكريم.. السلام عليكم ورحمة الله وبركاته،،،

يجيء ملتقانا هذا العام - ملتقى قراءة النص الرابع - مهيباً مجللاً تزفه القصائد وتحفه كوكبة من الشعراء والشاعرات في موكب عكاظي عتيد يشهده ويباركه نخبة من الأدباء والمثقفين وبعض من باغتتهم سورة الكتابة وحمى الشعر.

وتأتي أهمية هذا الملتقى من تخصيصه للشعر ومسيرته في السعودية عنواناً له وموضوعاً لمحاوره فلقد واكب الشعر أحداث أمتنا العربية المتلاحقة وعبر عن آمالها وأمجادها التليدة، وانتكاستها منذ العصور الجاهلية الأولى، أيام كان الشعر هو ديوان العرب ولسان حالهم ومطيتهم التي جابوا بها آفاق التاريخ ليطرزوا في ذاكرة الزمن أسطورة الزهو العربي، والإباء العربي والحب العذري ونماذج البطولة العربية، والعبقرية العربية التي فجرتها لغة الضاد بألقها وإبداعاتها.

ومع ما منيت به أمة الضاد من انهزامات وانكسارات، تعرضت أيضاً لغة الضاد - وعاء شاعريتنا الذي لا ينضب - إلى محاولات لسلخها من جذور الوعي العربي وسلب وهجها المتجدد، وتجريدها بعنجهية من مرجعياتها التاريخية وقوالبها المتوارثة والتي رسخت في اللاوعي مشكلة ثقافتنا الجمعية، ليتوارى الشعر خجلاً بعد إذ تهشمت

قواعده على صخرة التجديد اللاوعي واللامسؤول، (ولا أقول كل التجديد) وتحت وطأة التغريب الذي تزامن مع انحسار القيم وفقداننا الثقة في مرجعية موروثنا الشعري والأدبي بصفة عامة مما أضعف الهمم وأدى إلى عجزنا عن تطويع اللغة والإحاطة بأسرارها وإلى الهروب من قواعدها وقوانينها التي هي سر استمرارها وعبقريتها والتي اجتهد في تنظيمها الأقدمون، لتغدو اللغة على يد بعض المتسلقين والمستسهلين من المستشعرين مسخاً هلامياً، ولتغدو القصيدة مجرد تهويمات عابثة ونسخة منقحة من تقاليد شعرية لا تحمل ثقافتنا ولا تمت إلى هويتنا الشعرية بصلة مجردة من بصمتنا الشعرية التي سمونا بها ردحاً من الزمن. فالتجديد لا يعني تبديد موروثنا الشعري وهدم ما مضى أو تقويض أركان البناء الشعري التقليدي بل تفكيك شفراته وإعادة ترتيب مفرداته وتوزيع ثكناته التعبيرية.

ومعضلة الصراع بين القديم والحديث وبين التقاليد الأدبية والحداثة هي مشكلة أزلية لا تقتصر على تراثنا الشعري بل تشمل جميع الأمم، ويبدو لي أن المشكلة تكمن في الخلط بين مفهوم التميز والتفرد لدى الشاعر وبين التجرد من التراث والتمرد عليه أو التنكر للأقدمين، بينما سر التفوق هو في مدى استيعاب النص الحديث لقوة ونبوغ النصوص القديمة وتجارب فحول الشعراء الخالدين ولا أقول تكرارها بل إعادة صياغتها وقولبتها في ديباجة جديدة تنسجها ثقافة المجتمع وخلاصة تجارب الشاعر وتفاعله مع عصره أي أنه لابد من وجود ما يسمى بالحس التاريخي (Historical Sence) كما عرفه T. S. Eliot الشاعر البريطاني الأمريكي والذي يعني تمثل واستلهام حضور الماضي واستمراريته وليس فقط أفوله وانتهاؤه (ماضويته) وهذا ما يجعل الشاعر يكتب مستحضراً ومستشعراً ليس فقط جيله وعصره بل أدب أمته منذ العصور الأولى وحتى الحاضر، مستلهماً ثقافتها وتاريخها بحيث ينصهر الماضي بالحاضر

في وعي الشاعر في نظام توافقي أني ليبدع نصوصاً يستشرف بها المستقبل، وهذا لعمري ما يخلق شاعراً متميزاً ذا هوية شعرية عريقة وانتماء ثقافي متين.

أيها السادة والسيدات... لقد شرفت بإلقاء كلمة اللجنة النسائية في الجلسة الافتتاحية لهذا المحفل الشعري البهي فما عساي أقول وأنا صنيعة هذا النادي العريق الذي أفضل علينا نحن شقائق الرجال بتخصيص قاعة لنا بين جنبات النادي لتشهد ميلاد «جماعة حوار» والتي يرعاها سعادة الدكتور حسن النعمي والتي يؤكد في كل جلسة على أهمية صوت المرأة وريادتها، كما كانت للنادي المبادرة الأولى في دعوتنا لملتقيات قراءة النص سنوياً وإفراده القاعة لنا في مثل هذا الوقت من كل عام وما هذا الملتقى إلا حالة من سلسلة الندوات واللقاءات التي حرص عليها النادي الأدبي الثقافي بجدة وتميز بها ضمن نشاطاته الرائدة في إثراء الحياة الثقافية والفكرية في بلادنا فهذه مطبوعاته وإصداراته الدورية والفصلية المتخصصة تغزو مكتباتنا وتنير عقولنا بطروحاتها النقدية الفكرية الجادة بدءاً بـ «**علامات**» و«**نوافذ**» و«**جذور**» وانتهاءً بـ «**عبقر**» آخر العنقود الذي توجت به منظومة دوريات النادي، والذي للأسف لم يصدر منها سوى ثلاثة أعداد ليتوقف هذا المنبر الذي كان يعول عليه كثير من الشعراء الشباب لنشر تجاربهم وإبداعاتهم وللتواصل مع رموز الشعراء في عالمنا العربي من خلال تفرد «**عبقر**» بتخصيص جزء منها لأفق عربي في كل عدد.. وليته استمر! وهنا أجدها مناسبة للطلب من سعادة رئيس النادي إعادة إصدار «**عبقر**» مع تفهمنا الكامل لظروف النادي وإمكاناته كما أجدها فرصة للمطالبة بدعم النادي ليس معنوياً فقط، بل مادياً، فالثقافة يا سادة رياضة أيضاً، والأديب والمفكر وهو يركض خلف الفكرة وخلق ومضات الحقيقة... وهو يستجدي جنبات الشعر (Muses) وبنات الأفكار، عدا عن ركضه خلف لقمة العيش، لا

يقل لياقة بأي حال من الأحوال عن لاعب كرة القدم وهو يركض خلف كرة لعوب هذا مع استبعاد إصابة الأديب أو المفكر بالرباط الصليبي الذي ولحسن الحظ لا علاج له إلا في مشافي باريس فرياضة الأدب والثقافة هي نشاط فكري ومعرفي بحت غير ضار بالمفاصل وخال من كوليسترول الهزائم المتتالية. لذا فإن الاستثمار فيه قوي المفعول ومضمون النتائج.

أخيراً.. الشكر كل الشكر للسادة الضيوف ولرئيس النادي وجميع أعضاء النادي الفاعلين وأخص بالشكر هذا الساتر أو الجدار الفاصل الذي بيننا والذي مكننا من مشاركتكم أيها السادة هذا الملتقى وجميع الملتقيات الجادة، والذي كان وجوده (خلافاً للجدار الشاروني) ضرورياً لإضفاء الشرعية على وجودنا بينكم وليظل شاهداً على تفردنا، وإصرارنا على التحايل على العقبات، وأولاً وأخيراً على حرصنا الزائد على خصوصيتنا (!)

أدامكم الله والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته،،،

* * *

كلمة رئيس النادي في اختتام الملتقى

بسم الله، والصلاة على خير خلق الله، وبعد:

أما وقد اختتم هذا الملتقى الرابع من قراءة النص، فإني أحمد الله على توفيقه وعونه وسداده.

وأزعم أن هذا النادي الذي نلتقي في ساحته وقبل اليوم، استطاع أن يقيم هذا الملتقى، الذي أوشك أن أسميه مؤتمراً للأدباء العرب على نحو ما؛ وأنا قد قرأت بعد البحوث التي قُدمت لهذا الملتقى.. لكنني وأنا أستمع إلى تحاور الأخوة والأخوات، تنتابني مشاعر السعادة، وأوشك أن أقول الفخر، فقد استمعت إلى إنجاز عريض في عالم الثقافة، حديثها وقديمها، كانت تحلقات، وكنت أسمعها في المؤتمرات الكبرى في الوطن العربي، حيث السياحة الفكرية الكبيرة والمتميزة.

نحن في هذا النادي، نزعم أننا نتحدى أنفسنا لكي نكون أو لا نكون، لأنا بإمكانات لا تكاد تذكر، نُقْدم على إقامة ملتقى ثقافي سنوي متجدد، وفيه من القوى غنى، إذاً فإن الإرادة هي التي تقود هذا الإقدام الذي قد تحفه مخاطر ليست محسوبة، غير أني أجنح إلى معنى الحديث النبوي الذي يقول: «إذا قامت الساعة وفي يد أحدكم فسيلة فليغرسها»،

مهما يكن من شيء، فإني وأنا أشكر إخوتنا وأخواتنا على تعاونهم معنا وتجاوبهم في هذا التفعيل المعرفي السنوي، ولولا توفيق الله وهذا التفاعل الجاد المثمر، لما كان هذا الملتقى وهذا الإنجاز، عبر حماسة، لا أقول منا نحن في النادي، ولكن دفعكم أنتم وحضوركم وإرادتكم

القوية، كان نتاجها هذا العمل والنجح والتجدد في الأيام والعطاء، شكري إليكم عاطراً مضمخاً بالتقدير والود، للحضور المتميز الحماسي الراقي، عبر عطاء جيد! ولعل أكثر إمتاعه، ذلك التحاور المتولّد عن قراءة النصوص وملخصاتها.. وكم وددت وما تغني الودادة، لو أتيح للمتحاورين، أن يجدوا وقتا أطول، للمزيد من التوسع الثقافي العبق عبر لقاءات سريعة لسويعات، تلتئم كل سنة.. شكراً لكم، وهو شكر لا يؤدي شيئاً ولكن أقل ما فيه أنه اعتراف بالجميل، جميلكم أنتم، عطاءً وحضوراً، وإثراءً، وكل ذلك موضع تقدير من يسمعكم ويقرؤكم ويتحاور معكم، لأنه عمل جاد فاعل ومتفاعل مع الحياة المتطورة والمير.. أرجو الله أن يعيننا على العمل للمعرفة في وطننا العزيز الكريم، بروافدكم التي تحسب لكم وتحسب علينا ديناً لكم.

والشكر للعاملين في كل زوايا هذا الملتقى المتجدد إن شاء الله.

والشكر موصول لهذا الفندق الذي يستضيفنا بترحاب وسعي لإرضاء وخدمة قاصديه، فمديره السيد ريمون ضومط وأعوانه، يبذلون كل جهد، لكي ينجح عملكم المعرفي.

وشكر الله سعيكم وسعي مجلس إدارة النادي، وأخوي الكريمين د. عبدالعزيز، د. حسن النعمي، وأنتم تعلمون، سيداتي وسادتي، أن كل عمل ناجح، وراءه بعد توفيق الله، عاملون، أنتم أيها المشاركات والمشاركون أولاً وآخراً، ثم أولئك الذين خلف الستور والعيون، وما أكثر ما أثنيت عليهم، غير أنهم يردون بأنهم لم يؤدوا إلا شيئاً من الواجب، لإنجاح عمل، ينبغي أن يُؤدى وأن يُنهض به في صبر وتحد وأيد، وصدق القائل:

لأستسهلن الصعب أو أدرك المنى فما انقادت الآمال إلا لصابر

أرجو لكم أيتها العزيزات والأعزاء مزيد النجح والعطاء المتميز وتوفيق الله قبل العمل وبعده، وكل ملتقى وأنتم عنوانه المتجلي، نقدمه إلى وطننا العربي، فخورين به، ونتطلع إلى المزيد الذي يبقى مع الأيام وينفع الدارسين والباحثين، وهو أحد أهداف هذا العمل، بحول الله وقوته، ومعذرة في استئثاري بوقت لا ينبغي لي، غير أن الواجب يدعوني إلى أن أشكر وأذكر الفضل لأصحابه أنتم بعد الله، زادكم الله من فضله، لتظلوا أعلاماً، تنفعون بمعارفكم وأدب نفوسكم، وأدب درسكم، ليبقى ما ينفع الناس.. والسلام عليكم.

عبدالفتاح أبو مدين

* * *

كلمة المشاركين في ختام الملتقى!
للدكتور حسين الواد

السيد رئيس نادي جدة الأدبي الثقافي...

زميلاتي الفضليات، زملائي الأفاضل...

السيدات والسادة الضيوف الأعزاء...

يشرفني، والملتقى الرابع لقراءة النص بجدة يدرك بأشغاله شاطئ السلامة، دون إلقاء المراسي، أن أذكر الكلمة الآتية:

أبدأ، أول ما أبدأ، بالثناء على نادي جدة الأدبي الثقافي رئيساً ومجلس إدارة، بالفضل، كل الفضل، لهم في إتاحة الفرصة لهذا اللقاء الثمين، والشكر، كل الشكر لهم، على لطف الاستقبال وحسن العناية، والتنويه، كل التنويه، بجنود الخفاء العاملين بالنادي والمنتسبين إليه، فالخوافي قوة للقوادم.

السيد رئيس النادي..

السيدات والسادة الضيوف الأعزاء..

قد سعدنا، سعادة غامرة، بأن سمع بعضنا من بعض، على امتداد أيام ثلاثة، عن «مسيرة الشعر في المملكة العربية السعودية»، كماً من الكلام كبيراً كانت الغزارة فيه لا تقل عن التنوع، والتنوع لا يقل عن الأهمية، والأهمية لا تقل عن الفائدة سواء في إثبات الحقائق أو تحريك السواكن.

وقد لاحظتم، ما في ذلك من شك، أننا طيلة الجلسات العلمية الكثيرة، لم نحط من معالم «مسيرة الشعر» في هذا البلد الطيب، إلا

باليسير وفيما تجشمه السادة رؤساء الجلسات، عن غير اقتناع وغير رضى، من مشقة استحثاث المحاضرين على الختام وحث المناقشين على الاختصار، جواب على أكثر من سؤال، ذلك أن المسيرة التي كانت لهذا الشعر تجعل من خطير القضايا بما يستدعي كثيراً من عميق الكلام، ففي نشوئها قضايا وفي المراحل التي قطعت قضايا، وفي تأصلها في الواقع والتاريخ مسائل، وفي صلاتها بأخواتها مسيرات الشعر العربي في البلدان الشقيقة مسائل، وفي طموحها إلى إدراك الشمول مسائل، وفي نصوصها قضايا ومسائل ومشكلات يطول مع التسآل تعدادها.

وهذا، جملة وتفصيلاً يعني، أن للشعر السعودي مسيرة اتخذها الوعي من ذاته شاهداً على ذاته في ملحمته مع التاريخ الحديث، هذا التاريخ الذي ينحت كيانه بنا فينا وعلينا نحتاً شاقاً شيقاً.

ثم إن هذا يعني، جملة وتفصيلاً أيضاً، أن مسيرة الشعر السعودي، بما فيها من غزارة وتنوع وثراء، في أوكد الحاجات إلى أن تعرف، في المملكة وخارج المملكة، ففي التعرف إليها تحقيق «للتراكم» الرمزي، أعني تحقيقها للشرط الذي لا يستغني عن وجوده وجود أمة من الأمم تعقد العزم على أن يكون لها في الوجود وجود.

أعتقد أن الملتقى قد أدرك، من هذه الوجهة، الغاية التي تتبعها غايات.. فاسمحوا لي بأن أهنئ النادي الأدبي الثقافي بجدة بهذا الإنجاز الذي أهنئ به أنفسنا، مبادرة تسهم مع مبادرات في أن نعرف ذاتنا.

أجدد الثناء والشكر والتقدير لرئيس النادي، الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين، ولأعضاء مجلس الإدارة وكافة العاملين، وسائر من أسهم، من قريب أو من بعيد، في إنجاح هذه التظاهرة بهذه المدينة الآسرة معنى ثقافياً ومغنى يطيب فيه المقام.

إلى اللقاء والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته...

مهرة الشمس

للدكتور عبدالله الفيفي(*)

علـى شَفَةِ الـنور أشْعَلْتِ غَـيـاً يـعـيـدُ مـجالـيـكِ شَدْواً وضـيًّـا
يـضـمُّـكِ رابـيـةً مـن أغـانٍ ويـجثـو عـلـى ركبـتـيـكِ مَـلـيّـا
يـفـتّـش أوراقَ شِـعـري لـديـكِ لأقـرأ فـجـراً تجـلّـى شـهـيّـا
يـديـر شـذاه عـلـى بـاب روحـي فـإنـي أراهُ حـقـولاً ورويّـا
وإنـي أراهُ بـعُـمْـري يَـلُـوبُ يـطـوّقُ شِّـعـري حـروفـاً قِـسـيّـا

* * *

حـبـيـبـةَ شـعـري أبـيـنـي، حـرامٌ، أبـيـنـي، فـمـا كـنـتُ يـومـاً نـبـيّـا
لأعـلـم فـي أيّ نجـمٍ هـطـلْـتِ وأيّ عـيـون المَـهَـا يَـتَـفَـيّـا
ومـا كـان عـمـري سـوى مـقـلـتـيـكِ وهـل كـنـتِ أنـتِ سـوى مـقـلـتـيّـا!
ومـا كـنـتِ إلاّ انـفـلاتَ الحـدائـ ـق، روحـاً ثَـريّـاً، ونـوراً نـديـا
وإنـسـانـةً مـن هُـجُـوعِ المـرايـا تـفـتّـق أفْـقـاً ولـيـداً جَـنِـيّـا
يَـلـيـقُ بـسـيّـدةٍ مـن نُـضـارِ الـ ـمـعـاني تـصـوغُ الـذكـاءَ حُـلـيّـا
كمُـهـرة شـمـسٍ تـثـيـرُ الـعـشـايـا وتَـعْـنـو بـعـمـري نـهـاراً فـتـيّـا
كـفـاكـهـةٍ مـن لُـعـابِ الخـطـايـا تـضـمّ فـقـنـاةً تـضـمّ صـبـيّـا
رأيـتـكِ وَعْـداً عـلـى شـفـتـيـهـا يُـنَـمْـنِـمُ وجْـداً عـلـى شـفـتـيّـا
بـيـاضـاً مـن الـغـيـبِ يـغـشـى مَـداهُ مَدى اللونِ، واللحن، منّي، وفيّا

* * *

فـيـا أنـتِ يـا كـلّ قَـطْـر الـدّوالـي وكـلّ المُـجـلّـى وكـلّ المُـزيّـا

رُهابُكِ يجتاحُ منّي زماني يُبعثرُ في لغتي ما تَهَيّا
فأرتدّ طفلاً على راحتيكِ تُعيدين في مُقلتيه الحُميّا
تعيدينَ تكوينهُ من جديدٍ كأنْ ليس من قبْلُ قد كان شيّا
تربّين في رئتيه انتفاض الصـ ـباحات، صوتاً حنوناً، جريّا
يطلّ على صفحةِ القلبِ عمداً ويمشي على نهرِ موتي، بريّا
فأعدو، حصاناً أصيلاً، وأغدو إلى فجر أمسي، إليكِ، إليّا

* * *

فمَن أنتِ، يا شَهْد عشقي وناري؟ لكَمْ كنتُ فيكِ السَّعيدَ الشَّقيّا!
ترومين تحطيمَ كلِّ حُدودي وتبغينَ جَعْلَ المُحَالِ يديّا
أراكِ.. كأني أراكِ.. ولكنْ لماذا تُغطِّينَ وجْهاً جَليّا؟
كوجهِ فلسطينَ وجْهُكِ، يخْمشُ عيني، قريباً، بعيداً، لديّا
رهينَ المحابس، ذئباً تمادَى، وداراً بواحاً، وأمّاً بغيّا
و«أزلام» عَهْدٍ شكول النوايا، تَهُبّ كلاماً، وتعدو جِثيّا
سُهيليّة في هواها، فمن لي، بغير هواها، ثَرًى أو ثُريّا؟
أشبّهُ بعضي ببعضي، لأنّي أراكِ ككلّي، مساءً شَجيّا

* * *

أتُفّاحةَ الحُلْمِ، وقتي هباءٌ وأنتِ هنالكِ، وقْتاً بهيّا
متى فيكِ يفْنى السؤالُ، ليحيا جوابُ الأنوثةِ فيّ سَويّا؟
فكلّي انتظارُكِ، أسْنَدْتُ ظَهري جدارَ الليالي العجوزَ القميّا
وكلّي انتظاري، وينهدّ ظَهْري وظَهْرُ الجِدارِ يظلّ عَصيّا

أسَجِّل من خَلَدِ الأمنياتِ على خَلَد الأفعوان المُهَيّا
أخُطُّكِ: ما لم تقله القوافي وأمحوكِ: ديوانَ شِعْرٍ غبيّا
لأنكِ رُغْمَ يقيني وشَكّي تنمينَ فيَّ: صلاةً.. كَميّا
أشمّكِ: فاغيةً من سلامٍ وأشجاكِ: موتاً رهيفاً شذيّا
طُليطِلَةٌ في تفاصيلِ صوتي تغنّيكِ شوقي، هَوًى بابليّا
تدورين منّي مدارَ انتمائي جناحاكِ ماءٌ تهمّى هَنيّا
فيا جنّيتي أنتِ، أقصاكِ فيّ وأقصايَ فيكِ، كليماً قَصيّا
تُطلّينَ يوماً على سَطْحِ شِعْري؟ كما كنتِ، وغداً سخيّاً وفِيّا؟
أجلْ، حينَ تورقُ فيكَ الخيولُ حروفاً عِتاقاً وحُراً أبيّا
أجلْ، حينَ تنسَى الجدارَ العَجُوزَ وتمضي إليّ.. إليّ.. إليَّا
أجلْ، حينَ تحيا صديقاً ليومي .. صديقاً لحُلْمي.. بأمسي حفيّا

* * *

حبيبةَ شعري، سلامٌ عليكِ .. إليكِ أتيتُ.. سلامٌ عليّا
فيالتني قبلُ قد كنت ميتاً وياليتني منكِ لم أبقَ حَيّا
لقد يجمع الله جلّ المنايا وجلّ الحياةِ لنا في مُحَيّا

* * *

*) ألقيت في مركز تموين الطائرات السعودي حين استضاف المشاركين في ملتقى قراءة النص.

رحلة الشعر

للشاعر: حمزة أحمد الشريف(*)

مع التحية والحب والتقدير لسعادة أستاذي عبدالفتاح أبو مدين

- حفظه الله -.

يا شعر سافر في المدائن والقرى وانشر على الآفاق مسكاً أذفرا
وأعد على الأسماع لحناً صافيا الأمس من قيثاره قد أسفرا
تتشنّف الآذان من إيقاعه جرس له الوجدان هش وأزهرا
يا شعر يا وهج المشاعر كم نمت إلياذة تسقي القلوب الكوثرا
حقب من التاريخ بين بحورها تصفو القرائح إذ تصوغ الجوهرا
صور يسجلها مداد قريحة قد عتقتها حكمة تزع الورى
(لزهير أو حسان) نبع قريضها أو (نابغي) تشرئب له الذرى
أو من (تماضر) وهي تحكم نسجها فتخال رونقها على أسد الشرى
أو من (جرير والفرزدق) بحرها يسع القوافي الغر تستبق السرى
وأنخ بباب (أبي العلاء) وفنه فيه اللزوميات محكمة العرى
ولمن (تنبأ بالقصيد) فرائد عذرية أطيابها نفح الثرى
(والبحتري وأبو تمام) تواردت لهما المعاني نهر وصف قد جرى
(سامي وشوقي) للبديع تجردا فسما على أفق الكنانة وانبرى
حتى شدا وعلى الجزيرة بوحه ورنا ومقلته تفوق الأحورا
(بشحاتة) لما تغنى شعره وعلى الشواطي الحالمات تنورا
(والفيصل) الزاهي البيان كلامه من (وحي حرمان) القريض تعطرا
وسحائب (السرحان) جادت عندما أوفى بموسمها الجمال فأمطرا

وأرنّ (للعواد) جرس حداثة تزهو على (التوباد) ترسم ما جرى
(ولطاهر) تلك المنى تواقة خضراء تسبق في رؤاها الجؤذرا
وبحكمة وروية راح (الفقي) يهدي لباب القافيات منورا
(والأمس) و(القرشي) أوفى وصفه ما ضاع أمس والقريض به سرى
(وضياء والقنديل) تلك رؤاهما مزجت بماء الفكر صح وصورا
وربوعنا إبداعها لا ينتهي للشعر بوح كم أفاد وأثرا
يا شعر داو الجرح من فيض النهى وامسح مآقي الدمع حين تحدرا
يا شعر نافس في الحضارة ركبها جدد ولا ترجع طريق القهقرى

* * *

يا أيها الشعر المُرنُّ ترنمتْ أطياره فأهاج غاباً أخضرا
في جدة الإلهام إبداع الرؤى قد قام ناديها ينادي الأعصرا
ويفتح الأبواب للماضي بها حتى يقيم الأمس من سنة الكرى
ولذاك سبق أقدمت خطواته ونقول كل الصيد في جوف الفرا
يا سادتي ناديكم متجذر ولقد جنى ثمراً يجانس ما ذرى
يا نخبة النادي أزف تحية عنوانها الإكبار قال وسطرا
(أأبا وديع) هاك نبض مشاعري لولاك لم تعرف خُطاي المنبرا
فلقد محضت لي النصيحة باكراً حتى استوى هذا القريض وأثمرا
أستاذنا ولك الحروف ندية بالتهنئات جزيت خيراً أوفرا

* * *

*) ألقيت في مختتم الملتقى.

كلمة المشاركات في ختام الملتقى
للأستاذة غالية خوجة

لابد لأية مؤسسة ثقافية في أي زمان ومكان أن تعاني بقدر ما تقدم من جهود جادة وبقدر طموحها في الارتقاء إلى الجوهري المفيد الذي يشكل إضافة نوعية ما، لاسيما في راهن تائه على كافة صعده الحياتية. وهنا المؤسسة تشبه الفرد المبدع الذي يحيا في الاختلاف والعزلة وغربتها ومع ذلك يصيبه الآخرون بما فيهم.

ومثالنا لذلك اليوم «نادي جدة» الذي يمثل مرآة ثقافية حضارية تسعى بكل طاقاتها إلى الاشتغال مع الكلمة لاسيما المتمايزة. ولا دليل لدينا إلا الحركة الفعلية لهذه الطاقة بكل مجالاتها النشاطية الفاعلة من دوريات تهتم بالقصة (**الراوي**) وبالتراث (**جذور**) وبالنقد (**علامات**) وبالأدب الآخر (**نوافذ**) ولن أقول بالشعر لأن (**عبقر**) حتى اليوم لم أرها، وهذا ما يؤسفنا. والمطلع على هذه الدوريات يرى أنها تهتم بالاتجاهات المتنوعة والأساليب المختلفة التقليدي منها والمعتدل والحداثي. فهي تفتح أجنحتها للمتشابه والمختلف ربما مراعاة منها لكافة الفئات القارئة: العادية، الأكاديمية، المبدعة. وربما لأن طاقتنا الثقافية الإبداعية لم تفرز بعد النسبة المعقولة من المكتوب الجانح إلى التباين والتفرد والترائي المختلف.

ومهما يكن، فإن التعب الجميل واضح في هذه الدوريات الهادفة إلى البحث والاستكشاف والإضاءة للمنتوج الثقافي العربي، والمغامرة مع

الحداثة بسردها ونقدها وبحوثها. وتتسم هذه المغامرة بمنهجية لا تقوم على العبث إطلاقاً، وإنما ترتكز على رؤيا وموقف وتجربة للخروج من اللحظة المتخلفة إلى اللحظة المحترقة بالآتي.. وهذا ما تفعله أيضاً بعض المؤسسات الثقافية في المملكة كبعض الدوريات اليومية التي لا تفكر بالانزياح نحو السعودة فقط. وكبعض المؤسسات الأخرى كنادي الرياض الذي يصدر كتباً لا تصل إلينا!. ويمتاز نادي جدة بنشاطه الملفت من حيث:

1. الانتشار الملحوظ سواء في توزيع مطبوعاته التي أضحت ذات أهمية ملفتة في البلاد العربية، والتي بدأت بعض الجامعات العربية باعتماد أحد الإصدارات كمرجع لطلابها وأعني (**علامات**) وهذا ما نتمناه في كل جامعة عربية.
2. الاهتمام بـ (النص) لاسيما من خلال ملتقاه السنوي المتمحور حول قضايا أدبية ملفتة كالسرد والشعر والنقد والترجمة.. ومن ثم طباعة نصوص هذه المؤتمرات في عدد خاص وملفت من (**علامات**).

وهذه الحركة الفاعلة تولّد، بلا شك، مؤثرات في المشهد الثقافي العربي أهمها: اطلاع القارئ العربي (كقارئ أو مبدع أو ناقد) على حركة الكلمة ودورانها في الفضاء العربي داخل الإنسان ومحيطه، إضافة إلى اطلاعه من خلال المنتوج المترجم على الذات الأخرى فكراً ونقداً وإبداعاً.

وعلى هذا لا أستطيع القول بأن النادي هو جسر يعبره من يريد ليصل إلى تنويعات المكتوب، لأنني أعتبر النادي - كأي علامة مختلفة من مؤسساتنا الثقافية - منارةً تتفاوت أشعتها بين الخفوت والتصاعد والتوهج.. لذلك، أقترح المزيد من التوهج من خلال إبعاد الإعتام السلبي، أي أن ينهج النادي مع دورياته المزيد من الاختلاف الذي يتحقق، ربما، عن طريق استبعاد العادي والتقليدي من قصة ونقد وترجمة، والاتساع أكثر

مع الحداثي الأصيل.. وأرى أن تنزع (**نوافذ**) إلى الاعتماد على الترجمة الإبداعية التي تنقل لنا روح الكلمة مع روح نسقها، وبذلك تخرج الترجمة الجسدية الحرفية للنص لاسيما الإبداعي (الشعر) و(القصة).

وأراني أقترح، زيادة في إكساب هذا الوهج مزاياه الأخرى أن يطبع النادي وضمن خطة ملائمة كتاباً يستحق الطباعة والقراءة.. وليكن مبدئياً، بشكل سنوي، مرافق لملتقى النص. كما أرى أن لـ (عبقر) أن تنطلق بكيفية نوعية لا تقبل ما دون الشعر مهما كان شكله: عموداً/ تفعيلةً/ نثراً.

أجدني أشكر هذا النادي على ما يقدمه من جهود فائقة بالنسبة لطاقته المادية لا بالنسبة لطاقته الثقافية التي تضم نخبة من المثقفين العارفين بما حدث ويحدث هناك، في أعماق الثوابت والتحولات. متمنية من الله للجميع كل توفيق ونجاح وبقاء في الأثر الإشراقي.

* * *

ملاحظات ندوة قراءة النص (*)

للأستاذ عبدالله فرّاج الشريف

الحمد لله وكفى والصلاة والسلام على المصطفى.

وبعد: فلعلي لم أرغب من قبل أن أتطفل على ملتقى قراءة النص، رغم حضوري حلقاته كلها ماعدا حلقة واحدة اضطرتني الظروف أن أغيب عن فعالياتها، لأني اعتبرت نفسي ضيفاً عليها، ولم أعتبر نفسي مشاركاً، فالنمط الذي سار عليه الملتقى أكاديمي صرف، وقد مللت الدرس الأكاديمي، وأنا الذي أمضى عمره كله معلماً يرتاد قاعات الدرس ويعاني مشقة الحرفة، ولكن هذه الحلقة من حلقات الملتقى لم تترك لي فرصة إلا وأن أقترح ما يلي، راجياً أن يتقبله الجميع من باب الاستماع إلي الرأي الآخر فإن وقع في أنفسهم موقع القبول أفادوا منه في الحلقة القادمة، وإن لم يقع ذاك الموقع أهملوه ولم يضرهم الاطلاع عليه وهو ما يلي:

1 - أن تكون البحوث والأوراق المقدمة للملتقى قد أعدت له لا لغيره، تراعى فيه الجدة والابتكار، ولا تكون قد أعدت من قبل لغيره من المنتديات أو المؤتمرات، ولا أن تكون ضمن منهج يلقيه الأستاذ على تلاميذه في رحاب الجامعة، فإذا دعي إلى ملتقى كهذا قدمه له، ولا أن يكون جزءاً من كتاب قد نشره الباحث وقرأه الناس.

2 - أن يلتزم المشاركون بتقديم أوراقهم وأبحاثهم في الموعد الذي حددته لهم إدارة الملتقى وهو الأمر الذي يتيح لها أن تعد بها إضبارة تشتمل على كل الأوراق المطلوبة للملتقى وتوزع على المشاركين فيه

قبل مدة كافية تترك لهم الفرصة لقراءتها وإعداد مداخلاتهم عليها، وذلك لأن المناقشة الجادة لهذه الأبحاث تثريها وتجعل أصحابها يتلافون ما وقع فيها من أخطاء، حتى إذا رصدت كنتاج للملتقى كانت في أوج جودتها.

3 - أن يلتزم المشاركون بالحضور في المواعيد المقررة للجلسات لإظهار الجدية ولإشعار زملائهم المتحدثين في كل جلسة بالاحترام لهم والرغبة في الإنصات لحديثهم، وهذا يقودنا إلى الإشارة للظاهرة التي أراها عيباً ظاهراً في هذه الحلقة من الملتقى، حيث ينصرف البعض إلى الأحاديث الجانبية أثناء إلقاء الباحثين لملخصات أوراقهم وتعلوا أصواتهم أحياناً حتى تشتت ذهن الملقي والمتلقي، وتجعل الحضور غير ذي جدوى، والغريب أن المنصرف إلى تلك الأحاديث الجانبية هو أول من يطلب المداخلة بعد انتهاء قراءة الملخصات، مما يوقعه في مفارقات عجيبة لاحظها الجميع، وهنا لابد وأن نسجل أن العدد الأكبر من المتداخلين لم يقرءوا ما قدم إليهم من هذه الأبحاث أو ملخصاتها، ويعتمدون فقط على ما استمعوا إليه أثناء الجلسة فإذا كانوا منصرفين عن الاستماع بالأحاديث الجانبية فما أدري ما هو الشيء الذي كانوا يناقشونه.

4 - ضبط المداخلات وتوزيعها على جميع الحاضرين المشاركين إذا رغبوا بالعدل، وعدم قبول التكرار الذي يتوالى عليه أكثر من معلق، وتحديد عدد من يعلقون في جلسة استثماراً للوقت، ومنح غيرهم الفرصة في الجلسة التالية، ولعل في هذا تنظيماً لشهوة الكلام التي تميز الكثيرين منهم، وتجعلهم يسجلون حضوراً ولو لم تكن لديهم فكرة تثري الموضوع المتحدث عنه، والمداخلة التي لا تثري الموضوع المطروح للمناقشة ولا تضيف له شيئاً لا قيمة لها.

5 - أن يضبط الأخوة الذين أعدوا البحوث للملتقى مما يلقونه على زملائهم نحوياً، فمن غير المقبول أن تكثر الأخطاء في أحاديثهم، وغالبهم أساتذة لغة وأدب وبلاغة.

6 - أن تتركز البحوث على الموضوع الذي حدد للملتقى، والذي يجب أن تكون له محاور متعددة ومحددة مسبقاً، حتى لا تبتعد الأبحاث المقدمة عنه، فإذا كان المتحدث عنه الشعر السعودي، فلابد أن يحضر في كل الأبحاث ولا يغيب عنها، وإذا تليت نصوصه لم تشك في نطق تاليها.

7 - إن الذي يظهر أن النقد هو المسيطر على ملتقيات النص وهو أمر طبيعي، ولكن من يعدون أوراقه قد ينسون أن وظيفة النقد هي كشف جماليات النص وما قد يعتريه من عيوب، فيغرقون في استخدام اللغة استخداماً يضفي على ما يقولون غموضاً لا يفيد النص ولا متلقيه، بل لعلهم أحياناً يزيدون النصوص الغامضة غموضاً آخر يعميها، ولعلي أنبه أن ما يصلح درساً في قاعة من قاعات الجامعة قد لا يصلح موضوعاً لملتقى أو ندوة سينشر فيما بعد نتاجها على كل المتلقين.

8 - ألا يُظن أن العطاء الأدبي والنقدي وحتى الفكري ينحصر في الأكاديميين أو حملة الدكتوراه، ففي الساحة الكثيرون ممن يمكن الاستفادة من عطاءاتهم من أولئك الذين يمارسون الإبداع خارج أسوار الجامعة.

9 - ضبط المصطلحات التي لوحظ في هذه الدورة اضطرابها، حتى ساوى بعض المتحدثين بين عدد منها، رغم أن لكل واحد منها مفهومه وما يدل عليه، مثل التوظيف - التناص - الاقتباس - الاستمداد -

المعارضة، وأن يلاحظ أن يكون لكل باحث مصطلحاته ما لم يحدد مفاهيمها وما تدل عليه مسبقاً.

10 - أن نهمس لأساتذتنا الأجلاء أن المنافسة تتم بين الأحياء، فلا تكون بيننا وبين من مضوا إلى ربهم وحملوا هم البدايات الصعبة على أرض الوطن، في ظروف كلنا يدرك قسوتها، ولكنهم حملوا الراية وأدوا الأمانة ووضعونا على طريق المؤدي بنا إلى مزيد من النهوض في مجال الأدب والفكر، وعرفوا الناس على أدبنا وثقافتنا، ولهم جهد وجهاد مبارك في سبيل النهوض بثقافة الوطن فلا نلغيهم وندعي أنهم مقلدون فقط أو متأثرون بغيرهم، وعلينا أن نتذكر أننا في الدرس النقدي اليوم نترسم خطى الغرب ولا نخجل.

11 - أن تزداد مشاركة المرأة عبر تقديم البحوث للملتقى حتى يتساوى نصيبهن مع نصيب الرجال في كل جلسة، ولعلي هنا أشيد بالبحوث الثلاثة المقدمة لهذه الحلقة من الملتقى من الأستاذتين غالية خوجة وسهام القحطاني، والدكتورة لمياء باعشن، وأقترح أن يعلن بحث الدكتورة لمياء عن مائيات الصعابي البحث المتميز في هذه الحلقة.

* * *

*) نشرت في جريدة المدينة المنورة.

هوامش على ملتقى قراءة النص(*)

للدكتور حسن بن فهد الهويمل

قد يجتالني شيطان الغرور، فأقول عن نفسي ما قاله المصاب بجنون العظمة: - ما حطَّ من سفر إلا إلى السفر، فكأنه موكل بفضاء الأرض يذرعه. وأحسب أنه ليس مهماً متابعة المرء للأسفار، ولا تعدد المهمات التي يُندب لها، أو يُدعى إليها، ولا المناصب التي يتبوأ غرفها، وإنما المهم ما يتركه من أثر حسن في كل مهمة ينهض بها، أو موقع يحل به، قلّ ذلك أو كثر، وما أكثر الذين تكشف المسؤوليات سوءاتهم، وما أكثر الذين يطيلون الكلام، ثم لا يقولون شيئاً، وما أكثر الذين يطوفون ابتغاء النجاة من الهلاك فيهلكون كما (تأبط شراً)، وما أكثر الذين يقترفون إصدار الكتب التي لا تساوي المداد والورق، وما أكثر الذين يتمطون بتثاقل على أنهر الصحف ثم لا يقرؤهم إلا المجيز والمصحح والطابع، ومهما خبّ الإنسان أو وضع، ومهما طار وارتفع، فإنه عائد إلى الأرض التي انطلق منها، (وحق على الله أن لا يرتفع شيء من الدنيا إلا وضعه)، حتى ولو كانت (العضباء) ناقة رسول الله صلى الله عليه وسلم و:- (ما طار طير وارتفع إلا كما طار وقع).

فكل إنسان له حد ينتهي إليه، ولقد قالت الأعراب:- (ما رأيت علة كطول سلامة)، فالمعافى من الأمراض يرقبه على مشارف الطريق أرذل العمر، وساعتها لا يعلم من بعد علم شيئاً، والحكمة الربانية بادرت الأنبياء والرسل بالموت، وهم في أوج عطائهم، لئلا تتحول هيبتهم،

وتختلط أقوالهم، والذين على شيء من أصول علم (الحديث) تمر بهم مصطلحات كـ (الاختلاط) فالثقات حين تتقدم بهم السن، ثم يروون أحاديث في أرذل العمر، يتحفظ عليها أصحاب السنن والمسانيد والصحاح، لتكون دون الصحيح، مع أنهم فيما رووه في أشدهم يعد صحيحاً، ومن ثم يقال:- فلان ثقة فيما رواه قبل أن يختلط، ومادام أن كل إنسان سيرد هذا المورد، فإن على الكيِّس أن يعيد ترتيب أموره، قبل أن يقع في أوحال الشيخوخة، وبالذات (أهل الدثور)، وممن يرقب وارثهم عجزهم أو اختلاطهم، ليحجر عليهم، والحجر حبس، يكون فيه المالك مسلوب الحرية، لا يختلف عن نزلاء دار العجزة، تحدد واجباته ونفقاته، وما أكثر المسوِّفين من المقتدرين ورجال الأعمال الذين حضرتهم الشيخوخة قال مفرطهم:- ياليتني أرد فأتسلط على مالي فأنفقه في سبيل الله، ولكنها كلمة هو قائلها، ومن ورائه ندامة (الكسعي).

لقد تداعت هذه الهواجس المخيفة يوم أن خالطت البعض في أشدهم ثم رأيتهم بعد أمة على أعتاب الشيخوخة، فرأيت خلقاً آخر، وسبحان المتغير الذي لا يتغير، ومواقفه تختلف، ورؤاه تختلف، والذي لقيتهم في خريف العمر، وهنت عظامهم، واشتعلت رؤوسهم شيباً، ينظرون إلى الحياة بعيون مودع، ومشاعر المودع تختلف عن مشاعر المستقبل، وكم كنا نستقبل صرخة المولود بالضحكات، ونودع أنين المحتضر بالتنهدات، وما من حي إلا وله موعد مع الأنين، فما أعددنا لهذه اللحظات الحرجة؟!

عفا الله عن (أبي عثمان الجاحظ) أمير البيان وشيخ الاعتزال، فلقد شوَّق لي الاستطراد، وحبب لي تداعي الأفكار، وقذف في قلبي حب السبحات في آفاق المعرفة والتأمل في أحوال الناس من خلال تحولاتهم، فما عدت أستنكف من ذلك، وإن رآه المنهجيون إخلالاً في الخطة وخطوات الكتابة، ثم إن لهذه الموعظة الحسنة دواعيها.

لقد جئت إلى (جدة) بغرام غريق، وهوى لا يفيق وذكريات عذاب، جئتها وأنا غلام إذا هز القناة ثناها، وعدت إليها وأنا على أعتاب الشيخوخة، والتقيت بإخوة وزملاء من مفكرين وأدباء وإعلاميين، يحمل كل واحد منهم هموماً أدبية وفكرية، جئت مشاركاً في (**ملتقى قراءة النص الرابع**) وكنت قد جئت في (الملتقى الأول) قبل خمس عشرة سنة أو تزيد، وكنت إذ ذاك مجادلاً لا تغمز لي قناة، ولا يعزني مخاصم بالخطاب، أما اليوم فكنت متسامحاً، لا أكلم الناس إلا رمزاً، مما جعل البعض يظن ذلك تراجعاً في الموقف من الحداثة أو مداهنة للحداثيين، وما عرفوا أن للزمان حكمه، وللتجارب أحكامها. وعلى هامش (الملتقى الرابع) تعددت المناسبات، حتى كادت تطغى الهوامش على المتن، هذه الهوامش ذكرتنا بالأيام الخالية، أيام الشباب، فعلى هامش الملتقى دُعي المشاركون إلى لقاء الإعلاميين في منزل الأستاذ (عبدالمقصود خوجة)، وهو من هو في كرمه وطيب معشره ومشاطرته. وصالونه العامر بسديد القول، وصفوة القوم، وتنوع الأطياف، وتفاوت الأعمار من أعرق الصوالين وأجداها، مع ما بشر به رواد صالونه من نقلة نوعية، تتمثل بتحويله إلى مؤسسة مستقلة، لها دخلها الثابت وأعضاؤها الأخيار، وهذا اللقاء الممتع جمعنا برجال الإعلام المتقاعدين والعاملين والمتعاونين الذين تقاطروا على المنصة ليحدثونا عن ذكريات خُضر وأخر يابسات. في هذا المساء رأيت فعل الزمن وكر الجديدين، نظارات مقعّرة، وعصي تحنى عليها الأصابع، وظهور محدودبة، وخطوات متقاصرة، وأصوات خافتة مبحوحة، وأطراف مرتعشة، وكم كانوا من قبل يملأون الرحب بأصواتهم الجميلة وكلماتهم العذبة، نسمعهم من الإذاعة، ولا نراهم، ونتصور أن تلك الأصوات الندية تهبط علينا من السماء، كما الطل على جنان الروابي. كان ذلك يوم أن كانت الإذاعة سيدة الموقف، لا تزاحمها قنوات، ولا تهمِّشها مواقع، ولا ثورة اتصالات.

وكيف يتصور طفل مثلي مذيعاً يتحدث من جهاز صغير، لا يقدر على امتلاكه، وعلى حرية استماعه، فلقد كانت حيازة (الراديو) من الموبقات، حتى لقد كنت أعرك أذني حين أستمع إلى المذيع، لكيلا يعلق بها وضر الآثام، تشكلت صورة أولئك في ظل هذه الظروف، فكانوا في تصورنا كالغول، أو كالعنقاء، أو كالخل الوفي، و(الخوجة) اعتاد على تكريم الصفوة، ولقد طالتني أفضاله حين كرمني يوم 14-7-1414هـ أي قبل عشر سنوات.

وفي هذه السهرة الممتعة في ساحات قصره، كرّم رمزاً من رموز الإعلام، عرفناه من قبل ومن بعد بـ (بابا عباس) إنه الإذاعي والدبلوماسي والقانوني (عباس فائق غزاوي) بكل ما يحمله من وقار العلم، وحكمة التجارب، وإشراقات (الدبلوماسية)، ومن حوله عشرات الإعلاميين العاملين والمتعاونين والمتقاعدين.

لقد كانت ليلة متحفية أخرجت الأرض أثقالها من رجال الكلمة المسموعة الذين جفوناهم في وقت هم أحوج ما يكونون إلى الذكر والتكريم. وكنا قد قضينا ليلة سلفت كُرِّم فيها الشاعر الفذ (إبراهيم العواجي) حضرها صفوة الأدباء والنقاد، فكان أن جمعت السهرتان خيار الأدباء وعمالقة الإعلاميين يتحدثون عن أخبارهم، وكأنها أساطير الأولين اكتتبوها أو أمليت عليهم، وحين بدأ حديث الذكريات في ليلة الإعلاميين، عدت إلى طفولتي، وأحسست أنني أعدو في الفيافي والقفار، وأسبق ظلي، تذكرت الأموات، وتعرفت على الأحياء، تذكرت (عبدالله بلخير) و(الزمخشري) و(يونس) و(الذيابي) و(الشعلان)، ولقيت (كريم، وصبحي، ونجار، والعسكري) وعشرات آخرين، وتقت إلى لقاء (العيسى، والشبيلي، والشبل، وغالب)، وذكروني بالمتعاقبين على الوزارة، ممن تليت كلماتهم بالإنابة، ذكروني بمعالي الشيخ (إبراهيم

العنقري) بكل رزانته وبعد نظره، وبمعالي الأستاذ (علي الشاعر) بكل حزمه وانضباطه، وبمعالي الدكتور (محمد عبده يماني) المتألق بحضوره الفاعل، وبمعالي الأستاذ (جميل الحجيلان) الذي أجمع المؤتمرون على سمو أخلاقه وبراعة قيادته، وبمعالي الدكتور (فؤاد الفارسي) بتفتحه وتفاعله.

لقد كان (**ملتقى قراءة النص**) مناسبة طيبة جمعتنا برجال الفكر والأدب والإعلام، وجاءت على هامشه أشياء لا تقل أهمية عما دار في الجلسات من قراءات ومناقشات، ومع ما أحس به من سعادة بهذه المناسبة، فقد استأت من عزوف الكثير من الأدباء وانشغال كبرائهم عن الحضور الفاعل، وضقت ذرعاً ببعض مداخلات وتعليقات توازعتها جلسات الملتقى وصفحات الصحف، ولست ببعيد عن مثل هذه اللقاءات وتلك المناكفات، فلقد حضرت (الملتقى الأول) الذي يشيد به من لم يشهده، وحضرت (الملتقى الرابع) الذي يسخر به من لم يشهده أيضاً، وسمعت لغطاً فارغاً وتحاملاً مشيناً، فـ (الملتقى الأول) كما يقول بعض المجازفين في الأحكام: حفل بأساطين الفكر والأدب، فيما جاء (الملتقى الرابع) هزيلاً يمثل الانكسار، وهكذا تتحكم المذهبية المنغلقة على نفسها في أهواء البعض، ولست معنياً بتزكية الملتقى، ولا بالدفاع عن المشاركين، فما من عمل ولا عامل إلا وله نصيب من التألق، وعليه كفل من الإخفاق، وكل الذي يهمني احترام المصداقية، والتخلي عن الشللية، ولزوم النقد الموضوعي البناء.

ذلك أن تعميم الأحكام يصيب أقواماً بجهالة، فالملتقى حفل بأساتذة وأدباء وباحثين، أصاب من أصاب، وأخطأ من أخطأ، وهم أحوج إلى من يفكك بحوثهم، ويوقفهم على مواطن النقص والتقصير.

أما الحكم على فشل الملتقى، وتعميم سمة الضعف على كل الأوراق، والتقصير من كل المشاركين والسخرية بهم، فأمر لا يقبل به أحد،

وهو مؤشر فشل ذريع وتصوح معرفي.

وحين تكون الشنشنات معروفة ومتوقعة لا تزيد المسهم المتفاني والمتابع الجاد إلا ثقة بالنفس.. ورئيس النادي وأعضاؤه الذين لم يجدوا ما يحملون المتلقى عليه إلا أن يقترضوا مؤونة الملتقى، ولما يقصروا في تحمل تبعات الاستقبال والتوديع والتنظيم، جديرون بأن يقال لهم: أحسنتم لأنفسكم ولمشهدكم الأدبي، وإذا نقم البعض من ضعف الأوراق، وعدم جدية بعض المشاركين، فليس من اللائق الإطلاق، وليس من أدبيات الحوار نسف كل الجهود، ولو أني عنيت وحدي بشيء من الملام، لآثرت الصمت، وما ضقت من همزات ولمزات سمعتها تتكرر من ثلاثين سنة، كاتهام ورقتي بالإقصاء والمصادرة ونفي الآخر، ولو أن القائل تواضع، وتغلب على هواه، وقرأ الورقة، أو تلطف واستمع بأذن واعية، لكان أن هدي إلى مواطن النقص وأهداها إلينا، فهي ضالتنا وحاجتنا.

وعيب مشاهدنا أنها أوزاع، تعرف ما سيقوله كل فريق، فكل واحد رضي برمجة نفسه، ليكون كآلة التسجيل تغمزه فيقول ما استودع من قبل، حتى في تجمعهم داخل القاعات أو خارجها، يأوي بعضهم إلى بعض، يكثرون لمشايعة من يهوون، وإن كان أعيا من (باقل)، وينفضّون من حول من لا تهوى أنفسهم، وإن كان أفصح من (سحبان وائل)، ولأنني لست منتظراً من يثبت أقدامي بمنافحته، ولا خائفاً ممن يزلقني ببصره فإنني مستاء للمشهد الأدبي، متألم من استفحال الشللية، فزع من جور الأحكام، حتى لقد قال أحدهم:- إن فشل (الملتقى الرابع) بسبب غياب عضو من أعضاء النادي، وكأن الساعة آتية إن لم يعد هذا العضو لإيقاف عجلة التدهور، وما هذا القول إلا مؤشر على تصوح المشهد الأدبي. وإذا كنا نتحفظ على بعض الأوراق، ونستاء من بعض المتحدثين فإن ذلك لا يستدعي أن نقول:- (ردة ولا أبا بكر لها)، ولقاء مثل هذا يحتاج إلى حضور، يستمع إلى القول، وينقب عما في الأوراق من تقصير في المادة أو

خلل في المنهج، ثم لا يجد حرجاً من محاورة المنتدين، وأي منتدى كهذا، يحتاج إلى صحافة يقرأ مناديبها الأوراق، ويقدمون ملخصات لها، وإلى متابعة إخبارية، لا تبخس المؤسسات الثقافية أشياءها، والمؤسف أن الملاحق الأدبية في صحفنا، محرمة على بلابلها، حلال للطير من كل جنس، وفي ذلك انهزام وتقصير، وإذا كنا نحتفي بالآخر، ونفسخ له في صحافتنا، فإن من حقنا أن نحصل على مساحات مماثلة في ملاحقهم، وكم أشفقت على مساكين من أدبائنا، يعرضون أنفسهم على من ينظرون إليهم باحتقار، ولو أنهم صانوا كرامتهم، لكانوا أنداداً، يفترسون حقهم، ولا يستجدونه.

ولقد شاهدت مواقف مخجلة في مؤتمرات حضرتها في الداخل والخارج، تتمثل في تهافت شبابنا وبعض كهولنا على أصنام لا تحمل طهر الصنم - كما يقول أبو ريشة -.

والذين مجدوا (الملتقى الأول) ونالوا من (الملتقى الرابع) أحالوا المكارم إلى فلول الحداثة الفكرية، ممن جيء بهم من خارج البلاد، يوم أن كانت الحداثة على أشدها، أمثال (كمال أبو ديب) و(جابر عصفور)، حتى لقد ذكرهم الناقمون من الملتقى بأسمائهم، وكأن ليس في بني عمهم رماح، وإذا كنت ممن حضر الملتقى الأول، ونافع عن قيم التراث، فإنني مشمول بكرم المشيدين به، مع أنهم القوم الذين يشقى بهم جليسهم، لقد ضاقوا بي ذرعاً، غير أنني مع هذا لا أعبأ بثناء القصد، فضلاً عن ثناء الشمول، وحاجتي فيمن يمحضني النصح، لا فيمن يستدرجني بالمدح. لقد جاء (الملتقى الأول) في عنفوان الحداثة، وقدمت فيه ورقة تغيظ الحداثيين، حيث أبنت فيها عن ملامح الموروث في النقد الحديث، حتى لقد سخر قوم واستاء آخرون، ونقبت طائفة منهم في تلافيف الورقة بحثاً عن أخطاء في المنهج أو نقص في المعلومات، ولم أستنكف من مراجعة

ورقتي، ولا من قبول الحق، لأنه ضالتي، وقدمت في (الملتقي الرابع) ورقة عن (قصيدة النثر) وقطعت بعدم شعريتها، غير أن مداخلات البعض لم تحفزني على المراجعة، لأنها أحكام جاهزة مهترئة من الاجترار، والورقة مطروحة بمادتها ومنهجها وموقفها، وهي أحوج ما تكون إلى ناقد مقتدر، يصدع بالحق، ليقول فيها ما يسد خلالها، وليست بحاجة إلى هجاء مفحش، ولا إلى مداح مداج.

ومع كل ما سلف فإنني مشفق على كل الذين حاولوا وضع العصي في عجلات المؤسسات الفاعلة، متمنياً أن يقولوا عن فعالياتها الحق، وأن يمارسوا النقد الموضوعي الذي ينفي عن مشاهدنا ما علق فيها من سلبيات ما كان لها أن تظل معوقاً لمسيرتنا المباركة.

* * *

*) نشرت بجريدة الجزيرة، العدد 11520، الصادر يوم الثلاثاء 1425/2/23هـ الموافق 2004/4/13م.

كلمة وفاء

الدكتور أحمد جاسم الحسين

سعادة الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين يحفظه الله ويرعاه

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، وبعد...

خير بداية تكون من الشكر لأهل الفضل الذين جمعوا هذه العصبة من الباحثين والنقاد تحت إطار ملتقى النص الرابع: تحية قلبية لأسرة نادي جدة الأدبي الثقافي الحضاري... أخص (السبيل) بابتسامته وصرامته و(النعمي) بحماسه ورزانته و(لمياء) بدأبها ونبلها... وكذا الشكر لكل الباذلين أمام الكواليس وخلفها: عبدالله ومصطفى ومن عرفنا حضورهم ولم نعرف أسماءهم....

ولأن الشكر مفردة وحقلاً دلالياً يكتسب الكثير من مداليله الجديدة بجهودكم وبوجودكم فإننا ندعو الله أن يبقى طيفكم المتوهج بيننا الذي كان له الأثر كله في هذه المسحة من الحوار والنقاش والدفء والفائدة والتواضع والتواصل....

لا نريد أن نعدد الكثير من محاسن ملتقاكم: حسبه أنه سيكون سبباً في إنجاز عدد من الكتب حول الشعر السعودي وهو ما لم يحدث بهذا الزخم من قبل...

وحسبه ما أتاح من حوارات ونقاشات أسهمت في بلورة الرؤى والأفكار وقبل ذلك أن بعده في تقريب القلوب والنفوس وزرع المحبة...

وحسبه أنه زرع في النفوس منظاراً آخر لجدة الخير، فـ (جدة غير) في الفكر وفي الحوار وفي دقة التنظيم ومنهجيته وفي نفوس أهلها وفي تلامح مدرستها النقدية المرتقبة...

لقد مكنني هذا الملتقى شخصياً من التواجد والتحاور مع نفر من الباحثين من داخل المملكة وخارجها حول قضايا فكرية ونقدية وحياتية وهو ما لم يتحه لي مكان آخر...

وهكذا شأن الملتقى كل عام يخرجنا من روتينية التدريس والتفاصح و(المعلمية) إلى مقاعد الحوار والنقاش والتعلم والتنافس النبيل...

لقد صارحني أحد الإخوة بالقول: إنه يدرّس في القسم نفسه مع نفر من المشاركين لكن الظروف لا تتيح له اللقاء والحوار إلا في هذا الملتقى.

ها أنتم من خلال الملتقى تسطرون خطوة جديدة لا شك أنها ستشكل منارة لمن يأتي بعدكم إذ ستحثه على العمل والمتابعة والجد ومحاولة التميز... ومرة أخرى: حسبكم وحسب الملتقى أن تفعلوا وأن يفعل ذلك...

والله يوفقكم ويحفظكم ويرعاكم

* * *

كتب إلينا رقيبنا:

● تعلمون أنني وأنتم دافعنا عن (الولايا)، فإذا هن يثبتن أن لا فرق بينهن وبين الرجال في الطباع. أخي الكريم: في العدد (51) من **علامات** بحث للسيدة عفاف البطاينة عنوانه «مشكلة النوع الأدبي في الرواية العربية». ويؤسفني القول إن القسم الأكبر منه منشور في نزوى، العدد 32 أكتوبر 2002 بعنوان مختلف «الجنس والنوع في الرواية - إحسان عبدالقدوس نموذجاً» ص ص 57-68.

والحقيقة أن العنوان هو الذي يصدق على المقالة، إذ هو في بحث «الرواية الرائجة في مقابل الرواية الفنية تحديداً، وليس في مشكلة النوع عامة».

فإذا أزلنا الزائدة الدودية من علامات؛ أعني الحديث عن الفنون القصصية العربية القديمة (522-532) ثم الحديث عن المويلحي وزيدان وزينب فواز (533-544) كاد المقالان يتطابقان، **مع إزالة الحروف اللاتينية من أمام المصطلحات في علامات وتغيير العناوين الفرعية**، وبعض الثرثرة..

ص 58 [نزوى] [الرواية العاطفية في مطلع القرن واليوم وموقف النقد منها].

ص 62 [إحسان عبدالقدوس في الطريق المسدود] = علامات 553.

[أحداث الرواية والعقدة] = علامات 554 (الموضوع العام في الرواية).

ص 63 [الموقف الاجتماعي من علاقة المرأة بالرجل] = علامات 557 (الإيديولوجيا وراء الرواية).

ص 66 [الأسلوب واللغة] = علامات 567 (الأسلوب اللغوي).

علامات 568 (اللغة ولعبة الحقيقة) لا وجود للعنوان في نزوى، لكن المحتوى واحد تقريباً.

فهي سمات 4 في نزوى و8 في علامات.

أما **المراجع الأجنبية** فثلاثة في نزوى وعشرة في علامات. والحقيقة أنها تكلمت عن 6 منها (بالمعنى).

فإذا علمت أن نزوى (ثقافية عامة) حق لك أن تتخيل أن التحرير فيها قام بقص الزائدة الدودية.

* * *

عين الرقيب!

أخي الكريم الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين حياكم الله وأبقاكم

أما بعد...

فأخشى أن أكون قد أضجرتكم برسائلي المتتابعة خلال هذه الفترة القصيرة، لكن لي في سعة صدركم مندوحة لمزيد من الإضجار، وإن كنت (أتعهد) أن يكون الأخير إن شاء الله.

في مطالعتي للعدد 51 (برضه!!) قرأت ترجمة سعيد حسن بحيري (ص 147-216) لفولفانج هاينه مَن وديتر فيفجر [النص نوعه ونمطه] وقد سماه في الهوامش الفصل الثالث من كتاب «مدخل إلى علم لغة النص» تأليف.....

ويؤسفني (برضه!!!!!) أن أقول إنه الباب [لا الفصل] الثالث من كتاب المؤلفَين المذكورين الذي صدر عن جامعة الملك سعود بالرياض عام 1419هـ = 1996م بترجمة د. فالح بن شبيب العجمي. والباب المذكور (الثالث) عنوانه: النص، عينة النص ونمطه. وأفرد هامشاً لبيان الفرق الاصطلاحي بين عينة النص ونمطه، في حين لم يفعل أبو حسن ذلك. وهو في الصفحات 175-246 ويضم الفصول 11-15.

صحيح أن ترجمة العجمي مخلصة لروح اللغة الألمانية، وترجمة بحيري مخلصة لروح العربية إلى حد كبير، لكن أكثر من سبع سنوات مضت والترجمة العربية منشورة. وجامعة الملك سعود تشترك كل عام في معرض القاهرة الدولي للكتاب. فهل نقول إن (بحيري) لم ير الترجمة؟ وإذا رآها فلم يكرر جهداً ناجزاً؟ أليس من الأفضل ترجمة نص جديد؟ والله أعلم بالسرائر.

الرقيب

العـــــدد

عبدالفتاح أبو مدين 8
سعيد يقطين 23
صالح بن معيض الغامدي 39
صلاح رزق 63
عباس علي السوسوة 95
محمد عبدالمطلب 123
سعيد حسن بحيري 147
عادل الفريجات 217
أحمد محمد ويس 243
حافظ محمد جمال الدين المغربي 265
غالية خوجة 347
عبدالنبي ذاكر 385
محمد صالح الشنطي 397
محمد الدبيسي 477
أحمد جاسم الحسين 489
أحمد رامز قطريه 495
عفاف البطاينة 519
شرف الدين ماجدولين 583
باسم صالح حميد 597
الهادي غابري 615
يحيى بعيطيش 647

رئيس التحرير

عبدالفتاح أبو مدين

* * *

هيئة التحرير

* سعيد السريحي
* عبدالمحسن القحطاني
* أبو بكر باقادر
* حسن النعمي
* معجب الزهراني

* * *

العنوان

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066364-6066122
البريد الالكتروني: culture@gawab-com

رقم الإيداع 14/0513

محتويـــــات

* مسرحية مجنون لَيْلى بين الخيال والواقع .....
* مجلة علامات: صدى النقد العربي .....
* سير ذاتية الرواية العربية السعودية .....
* إشكالية المنهج في النقد الثقافي .....
* عن النَسَق المُضمَر في تاريخ الأدب العربي .....
* نجيب محفوظ - أسطورة مصر في القرن العشرين .....
* النص، نوعه ونمطه .....
* قراءة تحليلية في ثلاثية: «الطريق إلى الشمس» .....
* شعرية التركيب اللغوي من منظور النقد الغربي .....
* التناص.. المصطلح والقيمة .....
* تنويعات الروح وحركيّة الريح .....
* أُفق الصورلوجيا: نحو تجديد المنهج .....
* التجربة الشعرية الجديدة .....
* شعراء الجنوب/ تحولات التجربة .....
* علامات في النقد: علامات في حياتي .....
* قصة دخول التجربة الجديدة .....
* مشكلة النوع الأدبي في الرواية العربية .....
* التراث السردي: النص والنسق الثقافي .....
* النزعة الحوارية في الرواية .....
* خصائص البناء الفني في السيرة الذاتية .....
* الوظائف التداولية في رواية ريح الجنوب .....

علامات

1 - ينشر الإصدار الدوري للنقد «علامات» الأبحاث والدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليهما على ألا يكون البحث منشوراً من قبل أو مقدماً للنشر إلى جهة أخرى.

2 - ينشر الإصدار «علامات» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بمجال النقد الأدبي.

3 - يرحب الإصدار «علامات» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

ALAMAT

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
Culture@gawab.com

العـــــدد

حسن الوراكلي 7
مازن عوض الوعر 25
حافظ محمد جمال الدين 51
عبدالمحسن فراج القحطاني 107
محمد العيد الخطراوي 133
حسين الواد 179
عبدالله بن أحمد الفَيْفي 205
حسن بن فهد الهويمل 271
صالح بن معيض الغامدي 307
غالية خوجة 333
سهام حسين القحطاني 411
حسين المناصرة 499
سلطان سعد القحطاني 563
شوقي علي الزهرة 613
لمياء باعشن 665
محمد بن مريسي الحارثي 683
محمد صالح الشنطي 709
سعيد مصلح السريحي 743
عبدالله حامد المعيقل 753
أحمد جاسم الحسين 771
سحمي ماجد الهاجري 783
أحمد بن صالح الطامي 825
عبدالعزيز السبيل 855
ظافر بن عبدالله الشهري 867
صالح زيّاد 899
محمد بن حمود حبيبي 931
محمود إسماعيل عمار 941
عالي بن سرحان القرشي 983
جريدي سليم المنصوري 1001

رئيس التحرير

عبدالفتاح أبو مدين

* * *

هيئة التحرير

* سعيد السريحي
* عبدالمحسن القحطاني
* أبو بكر باقادر
* حسن النعمي
* معجب الزهراني

* * *

العنوان

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066364-6066122
البريد الالكتروني: culture@gawab-com

رقم الإيداع 14/0513

محتويـــــات

* القصيدة المغربية في ديوان الشعر السعودي .....
* اللسانيات والشعر .....
* شعرية المكان والزمان .....
* تعريف الشعر بالشعر .....
* الشيب في الشعر السعودي المعاصر .....
* «أجنة» الثبيتي في تضاريسه؟ .....
* حداثة النص الشعري في السعودية .....
* قصيدة النثر وإشكالية الشكل والشرط .....
* إشكاليات قصيدة النثر في السعودية .....
* تجليات المحو - الحداثة والشعر .....
* قصيدة النثر في الشعر السعودي .....
* الحجر بين الترميز والأسطرة .....
* التوظيف الشعري .....
* هندسة المكان في شعر: صالح سعيد الزهراني .....
* الرمزية في مائيات الصعابي .....
* القصيدة السعودية والمعاني المطروحة في الطريق ....
* المنجز الجمالي للقصيدة السعودية الحديثة .....
* الشّعر باعتباره إحالة .....
* مؤثرات الإقناع عند محمد حسن عواد .....
* فتنة التجديد الشعري .....
* مقولة الأجيال في الشعر السعودي .....
* محمد حسن عواد: نهار التجربة .....
* شعر التفعيلة: سؤال الريادة .....
* خصائص التجديد ورواده في الشعر السعودي .....
* القيادة والريادة في خطاب العوّاد الشعري .....
* فكرة (المصير/الموت) في شعر الفقي .....
* المرأة الفلسطينية في الشعر السعودي .....
* التشظي والالتحام .....
* الرمزي والروحي والمقدّس .....

علامات

1 - ينشر الإصدار الدوري للنقد «علامات» الأبحاث والدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليهما على ألا يكون البحث منشوراً من قبل أو مقدماً للنشر إلى جهة أخرى.

2 - ينشر الإصدار «علامات» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بمجال النقد الأدبي.

3 - يرحب الإصدار «علامات» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

ALAMAT

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
Culture@gawab.com

العـــدد

كريم الوائلي 7
محمد العمري 45
عباس علي السوسوة 81
محمد عبدالعزيز الموافي 97
إدريس الكريوي 117
عالي سرحان القرشي 149
موسى ربابعة 167
محمد رجب البيومي 189
عبدالعالي بوطيب 205
ناظم عودة 219
عبدالحميد غزي بن حسن 247
إبراهيم خليل 255
خليل الموسى 287
رشيد بن مالك 317
عبداللطيف أرناؤوط 329
بوشوشة بن جمعة 345
نادي ساري الديك 359
حسن المودن 377
عبدالرزاق صالحي 389
محمد بوعزة 405
غالية خوجة 421
شهلا العجيلي 439
عبدالجليل غزالة 455
صالح مفقودة 479
محمد رضا مبارك 405
عبدالجبار العلمي 521
عبدالمجيد زراقط 537
عبدالرحيم حامدُ الله 557
محمد أحمد المَسعودي 574
سمير أحمد الشريف 591
إسماعيل بن أصفية 611
جبار حنون 635

رئيس التحرير

عبدالفتاح أبو مدين

* * *

هيئة التحرير

* سعيد السريحي
* عبدالمحسن القحطاني
* أبو بكر باقادر
* حسن النعمي
* معجب الزهراني

* * *

العنوان

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066364-6066122
البريد الالكتروني: culture@gawab-com

رقم الإيداع 14/0513

محتويـــــات

* قراءة في مفهوم الشعر .....
* بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري الحديث .....
* اللسانيون التراجمة يقولون ما لا يفعلون .....
* قرأت العدد السابع والأربعين من علامات .....
* النقد الأخلاقي عند عبدالله كنون .....
* تجربة في قراءة النص الشعري الحديث .....
* القيمة وقراءة النص الأدبي .....
* الصداقة كما يراها ابن المقفع .....
* مفهوم الواقع الجمالي عند إيزر .....
* تحولات النظرية النقدية الحديثة .....
* نظام الاتصال الفكري عند الأدباء الأكاديميين .....
* تجمّع شعر والنقد الأدبي الحديث .....
* نظرية الشكل العضوي في النقد الأدبي الحديث .....
* إشكالية ترجمة المصطلح في البحوث السيميائية العربية ....
* تجربتي مع النقد الأدبي .....
* ذاكرة الماء ترسم مدائن العشق والحصار .....
* دراسة في «أدب الانتفاضة الشعري» .....
* البلاغة العربية .....
* قراءة أولى في ديوان «نزيف المدى» .....
* من النص إلى النص .....
* احتمالات الكتابة .....
* النص الروائي ودوال الهوية الثقافية .....
* تنميط الخطاب الروائي عند كامل المقهور .....
* الأنساق الدلالية وظاهرة الثنائية والتعدد .....
* المتخيل السردي في رواية نبيل سليمان .....
* قراءة في روائية «كائنات محتملة» .....
* التَّجريب في رواية «رحلة غاندي الصَّغير» .....
* فن الرواية بين الولادة والتوطين .....
* الخطاب ودوره في تشكيل الشخصية الروائية .....
* المرأة والرجل في قصص فاطمة يوسف العلي .....
* أثر بريخت في الخطاب النقدي المسرحي العربي .....
* جماليات أندريه مارلو في الفنون التشكيلية .....

علامات

1 - ينشر الإصدار الدوري للنقد «علامات» الأبحاث والدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليهما على ألا يكون البحث منشوراً من قبل أو مقدماً للنشر إلى جهة أخرى.

2 - ينشر الإصدار «علامات» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بمجال النقد الأدبي.

3 - يرحب الإصدار «علامات» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

ALAMAT

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
Culture@gawab.com

أصدر فريق البحث في البلاغة والحجاج «بكلية آداب منوبة تونس»، وبإشراف من الأستاذ حمادي صمود مؤلَّفاً في أكثر من أربعمئة صفحة تحت عنوان: «**أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم**»(*). وهو مؤلَّف يتكون من مقدمة للأستاذ عبدالقادر المهيري وستة بحوث. وهي بحوث أعدَّت بدعم مادي من الإدارة العامة للبحث العلمي في بوزارة التعليم العالي بتونس.

إنه مؤلَّف يقدم أهم نظريات الحجاج في التراث الغربي، منطلقاً من الإغريق مع آراء سقراط وأفلاطون، وخاصة مؤلفات أرسطو، ومنتهياً بعرض محتوى أهم المصنفات التي ألفت حديثاً في الموضوع.

وكما جاء في مقدمة الأستاذ المهيري، فعرض محتوى هذه المصنفات الصعبة عمل هام في حد ذاته، لما اقتضاه من قراءة متأنية لها، قصد تمثل ما جاء فيها، والرجوع أحياناً إلى التراث اليوناني بل الفلسفي عامة لأنها لم توضع بمعزل عنه. وهي من جهة أخرى مصنفات أساسية، تساعد على رسم الإطار الذي ينبغي أن يراعى في إعادة قراءة التراث البلاغي.

وبدورنا سنحاول أن نعرض هنا كل بحث بإيجاز، وكل هدفنا أن نلفت انتباه القارئ إلى أهمية العمل الذي لا يخفى على كل من قرأه، المجهود الكبير الذي قام به أعضاء الفريق والقيمة العلمية لبحوثهم(*).

1 - يقدم شيخ الحلقة «كما سماه ع. المهيري» حمادي صمود، لهذا العمل الجماعي ببحث يحمل عنوان «مقدمة في الخلفية النظرية للمصطلح». وهو ينطلق من التأكيد على أهمية التدقيق

الاصطلاحي، حتى يتبين الفرق بين التقاليد الغربية والتقاليد العربية.

فالحقل المعنوي لكلمة **Rhétorique** غير مطابق في الأعم، للحقل الذي تبنيه كلمة « **بلاغة** » في السنن العربية، ولهذا أبقى التراجمة على المصطلح في لغته الأصلية فقالوا « **ريطوريقا** »، وسماها الفلاسفة الذين اهتموا بترجمة كتاب أرسطو بـ «**الخطابة**».

إن البلاغة العربية تختلف عن الخطابة الأرسطية اختلافاً ظاهراً، من حيث ظروف نشأتها، والحاجة إليها، والتحولات التي جدت في صلبها بتغير السياق التاريخي الحاضن لها. فهي لم تنشأ كالخطابة الأرسطية نشأة فلسفية منطقية، ولم تكن تهتم بالخطاب في أقضيته وحججه وحقائقه، بل كانت تدفع إلى الاهتمام بصورته وشكله، وما يتوافر فيه من طرق القول وأساليب التعبير. فالبلاغة العربية ظهرت تباشيرها في أحضان الشعر، والشعر وقعه من إيقاعه وفضله من هيئة القول فيه. ومباحث الإعجاز اهتمت هي الأخرى بشكل القرآن، وهيأته، وتصاريف كلامه، ولم تنتبه إلى أن الإعجاز قد يأتي من الحجج والسياسة التي ينتهجها في ترتيبها، لتتضافر مع الشكل والهيأة ويبلغ النص من سامعه قصده.

إنه أمر محير - يقول حمادي صمود - خاصة أن النص المؤسس لهذه البلاغة كتبه رجلٌ «الجاحظ» محاجة ومناظرة، ومتكلِّمٌ فاهمٌ لآليات الاحتجاج وفضاءاته ووظائفه. ومع ذلك لم تبق من هذا الفكر إلا المقاييس المتعلقة ببلاغة النص، من جملة ما فيه من حلية وزينة وشكل. فمنذ مطلع القرن الرابع الهجري أصبحت البلاغة العربية مسرداً بالوجوه والصور، وأنماط البديع وأساليب أداء المعنى القائمة في النص بالأساس. وحمادي صمود لا يستثني من ذلك عبدالقاهر الجرجاني.

وليس تفسير هذا الأمر بالهين المبذول، فالفكر العربي الإسلامي

عرف فنوناً من الجدل والمناظرة والخلاف وعلم الكلام، وعرفت الأمة خلافاً عميقاً حول السلطة، كان من الممكن أن يكون فرصة لقبول الخلاف كمعنى من معاني الوجود، والاعتراف للرأي الآخر بحق التعبير، والخروج من منطق التسلط والعنف. لكن الأمور الخلافية حسمت بحد السيف، فترنحت السلطة الغالبة في منطق الإقصاء وبسط النفوذ المطلق، فانكمش القول وتراجع عن الحجة والرأي واعتمد الحلية والزينة. ويضاف إلى كل هذا أن القرآن جاء حجة الحجج، فأقر الحجة من خارج النص لا من النص، وأقام نصاً حجة على نص، وهو يدعو إلى الإجماع والائتلاف، إلى الفرقة والاختلاف.

لقد كانت البلاغة العربية منذ نشأتها، منحسرة ضيقة مهتمة من الخطاب بمظهره اللغوي وبمحسنات وطرق القول. فهي بلاغة منحصرة في العبارة والشكل. أما الخطابة الأرسطية فقد بدأت عامة، لكنها هي الأخرى ستعرف الانحسار منذ وقت مبكر. فقد تخلصت من أقسامها الثانوية: تمثيل القول والذاكرة، ثم امتد الانحسار إلى الأجناس الثلاثة الكبرى: المشاوري والمشاجري والتثبيتي. وتواصل الضيق في العصور الحديثة، إلى أن ظهر مفهوم الاستعارة المعممة، وهي استعارة ضخمة، ابتلعت كل الوجوه والمجازات والصور.

إلا أن في قرننا «العشرين هو المقصود هنا» تيارات أعطت الانطلاق للاهتمام بالحجاج في مختلف اتجاهاته، فالعصر عصر الخطابة بمعناها الواسع.

إن الأمثلة والقضايا التي طرحها بحث حمادي صمود تثير الكثير من النقاش:

ألا يمكن القول إن البلاغة العربية، بدأت عامة مع الجاحظ، كما بدأت عامة مع أرسطو، ثم صارت بعد ذلك منحسرة بدءاً من الجاحظ

نفسه، الذي بدأ اهتمامه ينحسر في الكتاب نفسه «البيان والتبيين» من الاهتمام بالقول السيميائي إلى الاهتمام بالقول اللغوي عامة فالقول الخطبي؟».

أفلا يصح أن نتحدث عن المعنى نفسه لكلمة **Rhétorique** = **بلاغة**، عند العرب وعند الإغريق، فالكلمة الإغريقية انحسرت حتى أصبحت تعني ما يدعي ح. صمود، أن كلمة البلاغة تعنيه عند العرب. ومن جهة أخرى يصعب أن ندعي أن البلاغة العربية انحصر اهتمامها في البعد الأسلوبي والشعري وبالمعنى الضيق الذي يستفاد من كلام الأستاذ صمود، فقد كان هناك اهتمام بالبعد الشعري في معناه العام كما أن هناك اهتماماً بالبعد التداولي عند أغلب البلاغيين العرب؟.

2 - ويأتي البحث الثاني للأستاذ هشام الريفي تحت عنوان «**الحجاج عند أرسطو**»، وهو بحث طويل في أكثر من مئتي صفحة، يعتبر جزءاً من بحث للباحث في نظرية الحجاج عند أرسطو.

يقف الباحث في البداية عند المشهد الحجاجي بأثينا، في القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، أي عند الصراع بين الفيلسوف «أفلاطون» والسفسطائي. فيبين أن هذا الصراع أنتج نظريتين مختلفتين إلى وضع القول في علاقته بمسألتي المعرفة والقيم الحاصنة للاجتماع الإنساني. إنه صراع دفع الفلاسفة الإغريق إلى درس القول الحجاجي وأجناس الأقاويل ونشر المسأليات الفلسفية التي يثيرها كل جنس منها درساً ونشراً، لا نجد ما يضاهيها عمقاً في أية حضارة قديمة أو وسيطة.

إن دراسة الحجاج في الفلسفة الإغريقية، تنزلت في إطار ما كان بين الفلاسفة والسفسطائيين من صراع، بدأه أفلاطون وتبعه فيه أرسطو وواصله على نحو من الأنحاء ديكارت.

لقد قدم أفلاطون مشروعاً في صناعة خطابة «قد تروق للآلهة» في

تصوره. والآلهة عنده هي عنوان الحق والخير والجمال، أي عنوان قيم أساسية في تصوره لبناء الإنسان. ومشروعه ليس سفسطائياً، لأنه يجعل الحجاج بين الإنسان والإنسان في شؤون الاجتماع والسياسة صادراً عن الحقيقة، لا عن المحتمل والظن «أو المشهورات»، وقاصداً إلى الفضيلة والخير لا إلى تحقيق المآرب بسلطة القول.

لقد خشي أفلاطون على الإنسان والمدينة من الحجاج السفسطائي، لأنه حجاج يزيّف القول، والقول هو أخص ما يؤسس إنسانية الإنسان، ولذلك آمن بأكادة تأسيس خطابة بديل أرادها خطابة جدلية أي فلسفية.

إن مشروع أفلاطون قد استثار عند هشام الريفي أسئلة أهمها: هل يمكن للجدل وهو قول يتعالى على موضوعات الوجود في تجزئتها له أن يكون «علماً» أو «قريباً جداً من العلم؟»، وما الفرق بين القول الجدلي والقول العلمي في إطار العلاقة التي أرساها أفلاطون بينهما؟، وهل يمكن أن نطمع في بلوغ الحقيقة في مجال أحكام القيمة التي تدور عليها الخطابة؟، وهل يمكن أن نبلغ الحقيقة في مسائل تتعلق بجهة الممكن وهي الجهة التي يقع فيها القول الخطبي؟، وهل الخطبة الجدلية ممكنة في ضوء ما يستثيره السؤالان السابقان؟، والسؤال الأهم: أليس في حرص أفلاطون على بناء خطبة «قد تروق للآلهة» قتل لخطابة لا نقول إنها تروق للبشر بل نقول إن البشر يحتاجون إليها؟!.

بعد أفلاطون، سيؤسس أرسطو نظرية في الحجاج، وفي أعطاف تلك النظرية محاربة للسفسطائيين في عقر قولهم، وخروج عن النظرية الأفلاطونية في الحجاج.

في كتابيه «المواضع» و«التبكيتات السفسطائية» درس أرسطو الاستدلال. والفرضية الأساسية التي قام عليها هذا الدرس وفي الأرغانون عموماً هي التالية: يتحقق الاستدلال في أقاويل الإنسان جميعاً بشكلين

جامعين هما القياس والاستقراء، والفرق بينهما في «الاتجاه»: فالقياس هو إخراج جزئي من كلي، والاستقراء هو إخراج كلي من جزئيات.

فالاستدلال في المجالات جميعاً واحد في «الصورة»، مختلف في «المادة». فإذا كانت المقدمات في القياس صادقة وضرورية كان القياس جدلياً، وإذا كانت من «المحتملات» أو «الآراء» وأضمرت إحدى المقدمتين كان القياس خطبياً. لكن لوقوع المقدمات الخطبية في باب المشهورات، ثم اختزال هذا الثالوث في ثنائية، فجاء الاستدلال نوعين جامعين هما الاستدلال البرهاني والاستدلال الجدلي. أما الاستدلال السفسطائي فهو استعمال «ظاهري» لا حقيقي للاستدلال الجدلي. وفي إطار دراسة الاستدلال عموماً تنزلت نظرية أرسطو في المنطق. فالاستدلال قد يكون منتجاً وقد لا يكون، والمنطق هو دراسة القواعد التي يكون بها الاستدلال منتجاً.

لقد تنزلت دراسة الحجاج عند أرسطو، في مشروع دراسة الاستدلال، واستعراض قواعده المنتجة في أجناس الأقاويل الجامعة، التي تستعمل في فضاءات حياة الإنسان المختلفة. وبذلك كان التناول الأرسطي للحجاج تناولاً منطقياً بالأساس، وإن وسع في «الخطابة» بالخصوص روافد نفسية اجتماعية وأخلاقية وسياسية.

وإن حرص أرسطو على دراسة قواعد الاستدلال المنتج في الأقاويل جميعاً، جعل منطقه يحتضن البرهان والحجاج معاً، أو جعل منطقة منطقين: منطق البرهان ومنطق الرجحان.

في هذا الإطار الحاضن تندرج دراسة الحجاج عند أرسطو، لكن هناك إطار حاضن ثان يتعلق بالدراسة اللغوية الأنطولوجية: فدراسة الاستدلال في القول البرهاني، والاستدلال في القول الجدلي إنما تختلفان من جهة صورة وجود المحمول للموضوع في كل منهما، فهي صورة

«الضروري» في الأول، وصورة «الممكن» أو «المحتمل» في الثاني، وهذا الاختلاف لغوي أنطولوجي. وتعذر إجراء اختيار الصدق والكذب على القول الشعري إنما يرجع إلى وضع هذا القول من الناحية اللغوية الأنطولوجية.

لقد ناقش أرسطو أفلاطون والسفسطائيين، وسعى إلى تجاوز تصوراتهما. ففي كتابه «المواضع» تغيير للمجال الذي أراد أفلاطون أن يجعل فيه الجدل، وتغيير للوضع الذي أراده له في نسق بناء المعرفة. وفي كتابه «التبكيتات السفسطائية»، كشفٌ عن صور الاستدلال في الحجاج السفسطائي، وفتحٌ لباب جديد في البحث يتمثل في دراسة آليات المغالطة في الحجاج. وفي كتاب «الخطابة» إرساء لصناعة خطابة تختلف عما تصوره أفلاطون وكل السابقين. فإذا كان أفلاطون يذم «الظن»، ويحل الجدل المنزلة الرفيعة في الصرح الفلسفي، فإن الفيلسوف في نظر أرسطو «يضطر» في بعض المستويات إلى اعتماد «المشهورات»، لأنها ضرورية في المعرفة والفعل، ولا معنى لتجاهلها أو إقصائها من البحث الفكري. وخلافاً لأفلاطون، فالجدل عنده ليس المطلب منه الحقيقة بالأساس بل امتحان ما هو خلافي «المشهورات»، أي في عوالم الاعتقاد كما نقول اليوم للاقتراب من الحقيقة. وبهذا قطع أرسطو مع تصور أفلاطون، مدرجاً الجدل في مجال الحجاج، الجدل بما هو ممارسة قولية فكرية تقابل البرهان عنده.

وإذا كان أفلاطون قد سعى إلى جعل الخطابة جدلية أي فلسفية موضوعها الحقيقة، فإن أرسطو ميز الخطابة من الجدل، واعتبر الإنسان في حاجة إلى القول الخطبي، حاجته إلى القول الجدلي مع ما بينهما من صلة.

وإذا كانت الخطابة في السابق خطابة تأثير «أي توجيه وفتنة»، فإن أرسطو حول مركز الثقل في هذه الصناعة من التأثير إلى الإقناع، لأن

التأثير خطير على القيم التي تستند إليها الأحكام والأفعال في المجتمع. والأصح أنه أراد أن يقيم توازناً بين التأثير والإقناع، بمقتضاه يكون الأول خادماً للثاني وتابعاً له. ومع أنه توازن صعب لن يصمد طويلاً، فهو يمثل المبدأ الأساسي الأول في نظرية الحجاج الخطبي عند أرسطو، وعليه قام معمار كتاب «الخطابة».

وبهذا التحويل جعل أرسطو صناعة الخطابة خادمة للقول الواقع في مجال المعقول بالأساس، بعد أن كانت صانعة للقول المقصود به تحريك الانفعالات.

لقد نبه أرسطو إلى شيوع استعمال الحجاج في التفاعل القولي، وانسرابه إلى غالب الأقاويل، لكنه اهتم بجنسين حجاجيين جامعين هما «المناقشة الجدلية» و«الخطبة»، ووراء التحليل الأرسطي لقواعد هذين الجنسين، وقف هشام الريفي على نمطين حجاجيين، ويقترح تسمية الأول «حجاجاً جدلياً» والثاني «حجاجاً خطبياً»، بينهما وجوه اتفاق ووجوه اختلاف. وإلى هذين النمطين الحجاجيين الممكنين، يمكن إرجاع الأجناس الحجاجية المختلفة مما نعرف في الحضارة الغربية والحضارة العربية الإسلامية، في القديم والحديث معاً.

فليس للنمطين موضوع محدد، غير أن الأول أوسع مدى من الثاني، فهذا الأخير لا صلة له بالقضايا المتعلقة بالبحث الفكري، فمجاله هو توجيه الفعل وتثبيت الاعتقاد أو صنعه لكنهما يشتركان في استعمال الشكلين الاستدلاليين «القياس والاستقراء»، ويتفقان في كونهما ينشآن في فضاء الإنسان المسألي، أي يكونان حيث يكون خلاف ويقوم سؤال.

إلا أن بين النمطين وجوه اختلاف نوعي، فـ «المناقشة» جنس تخاطبي حجاجي ينشئه طرفان. أما «الخطبة» فجنس «خطابي» أي قول ينشئه الخطيب وحده قاصداً إلي الإقناع بـ «حكم» هو الذي يستند إليه

الفعل. ولهذا فالمناقشة تقوم على فعلين أساسيين: السؤال والجواب. أما «الخطبة» وإن كان منشؤها سؤالاً، فهي لا تقوم على فعلي السؤال والجواب، بل إنها بحجاجها حركة إقصاء للسؤال. ومن جهة أخرى، فالقائل في الحجاج الجدلي يقوم بفحص الحمل في الحكم أي يفحص قضية فكرية، أما القائل في الحجاج الخطبي فمشغله عملي، ويتمثل في بناء الحكم وتوجيه الفعل. فـ «الجدلي» يحتاج إلى ما به يكون قادراً على فحص القضايا فحصاً أنطولوجياً منطقياً، والخطيب يحتاج في صناعته إلى معرفة بقواعد بناء المقاييس، ومعرفة الإنسان وشؤون الاجتماع والسياسة. وأما في الاتجاه، فهناك فرق بين النمطين: فالحجاج الجدلي تبكيتي والحجاج الخطبي إقناعي، الحجاج الجدلي يقيم مسافة بين السامع والحكم الذي كان له في بداية الجدل، والحجاج الخطبي يرفع المسافة بين السامع والحكم الذي يريده الخطيب أن يقتنع به. فالاتجاه الحجاجي في النمطين مختلف: يقيم في أحدهما مسافة وينفي حكماً، ويرفع في الثاني مسافة ويبني حكماً. وإذا انتقلنا إلى المنافع فواضح أن الحجاج الجدلي نافع في مجال البحث الفكري وفي مجال تغيير الاعتقاد، فهو يعرض حركة الفكر بين الاثبات والنفي، بل هو القول يكشف عن أهمية جهد النفي في البحث. أما الخطابة فهي صناعة القول الضامن للقيم الثلاث الواجب مراعاتها في شؤون الاجتماع والسياسة: العادل والخير والنافع. فهذه قيم مركزية في نظرية أرسطو الخطبية، لأنها مدخل رئيسي اعتمده في التمييز بين الأجناس الخطبية الثلاثة. وفي ربط الممارسة الخطبية بالقيم يلتقي أرسطو بأفلاطون، غير أن قيم أرسطو اجتماعية بالأساس وقيم أفلاطون فكرية بالأساس. فأرسطو، خلافاً لأفلاطون، يضع هذه الممارسة خارج دائرة العلم، لكنه يفترض في الخطيب أن يبحث عن الممكن أو المؤثر أو المشرف. وبهذا ينزل أرسطو الحجاج الخطبي في نسق قيمي ويريده أن يكون فعلاً أخلاقياً بالمعنى الرحب للكلمة.

وتتفرع عن هذين النمطين أجناس حجاجية. فالأجناس الخطبية ثلاثة: الجنس المشاجري والجنس المشاوري والجنس التثبيتي «أو المناخري»، وهذه مصطلحات عربية استعملها الشراح في فلاسفة العرب. ولهذه الأجناس الثلاثة وظائف تتنزل من مستويين اثنين: نجد في المستوى الأول مجموعتين من الوظائف: مجموعة أولى فيها مصطلحات ثلاثة هي: المشاجرة، المشاورة، التثبيت، ومجموعة ثانية فيها أفعال ستة متقابلة: يتهم/ يدافع/ يحض/ ينهى، يمدح/ يذم. أما المستوى الثاني فنجد فيه وظيفة واحدة هي «الإقناع» الذي تقصد إليه الأجناس الثلاثة. ولذلك كله كان كتاب «الخطابة» كله بياناً لما به يتحقق «الإقناع»، ومع ذلك فأرسطو لم يعرّف «الإقناع»، ولم يعرّفه لا ابن سينا، ولا ابن رشد. وحده الفارابي وقف في شرحه عند المفهوم.

إن الخاصية الرئيسية في القول الخطبي أنه قول يقاس بتحقق عمل التأثير بالقول. فأركان القول الخطبي الثلاثة «تصديقات»، فالمقول حجة والقائل حجة والمقول إليه حجة. والحجاج الخطبي حجاج تطوى فيه المسافة بين أركان التقاول جميعاً، وتقوم فيه الحركة الساعية إلى تحقق الإقناع على جوانب متعددة بعضها صوري «أشكال الاستدلال» وبعضها قيمي «المواضع الخاصة» وبعضها اجتماعي «أخلاق القائل» نفسي اجتماعي «انفعالات المقول إليه». وهنا يتساءل هشام الريفي: إذا كان أرسطو، في كتاب «الخطابة» يقول بأولوية السامع كقاعدة في بناء الحجاج الخطبي، أفلا يمثل استناد تحقق الإقناع إلى التأثير النقطة التي تهدد الأولوية، التي أراد أرسطو إسنادها إلى الإقناع في نظريته الخطبية؟ ألم ينكسر ذلك التوازن، الذي تحدثنا عنه أعلاه، لصالح «التأثير»؟.

يتبين في كتاب «التبكيتات» أن جنس المناقشة «يستعمل لتحقيق وظائف مختلفة. فالحجاج الجدلي يقوم عى معرفة أنطلوجية منطقية،

ولا استغلال فيه لمعطيات اجتماعية أو نفسية اجتماعية. فبالتبكيت تحصل الغلبة لكن تتحقق أيضاً فائدة معرفية، إذ يكون الجدلي بقيامه التبكيتي قد كشف عما في القضية التي أراد المجيب حفظها من خلل في «الحمل».

وإجمالاً فـ «الإقناع» و«التبكيت» مفهومان محرقان في نظرية الحجاج الأرسطي، فالأول هو عمل التأثير بالقول الأكبر في جنس «الخطبة»، والثاني هو عمل أكبر مزدوج في جنس «المناقشة الجدلية»، أي هو عمل بالقول وعمل تأثير بالقول في آن. أما «الحجاج» فهو مصطلح غير محوري في شبكة المصطلحات الأرسطية، وإن كان محورياً في النظرية التي تقوم عليها تلك الشبكة، استعمله أرسطو في درج التحليل، ولم يستعمله في الأزواج المتقابلة المعتمدة في تصنيف الأقاويل. وإن كلمة «حجاج» خلافاً لكلمتي «إقناع» و«تبكيت»، تدل على العملية القولية لا منتهاها، وهذا يشير إلى منزلة هذه الكلمة.

أما إذا انتقلنا إلى الوحدات الحجاجية، فلا شك أن الحجاج الجدلي ثمرة الصناعة، يعتمد على التصديقات الصناعية التي ينتجها «القائل» بنفسه، أما الحجاج الخطبي فيعتمد تصديقات صناعية وتصديقات غير صناعية، النوع الأول ينشئه الخطيب باجتهاده والثاني يكون متوافراً قبلياً.

ويتبين أن أرسطو اشتغل على وحدتين حجاجيتين عند تحليله للحجاج الصناعي وحدة حجاجية دنيا ووحدة حجاجية كبرى. والتبكيت والاستقراء الجدلي «الجدل» والضمير والمثال «الخطابة»، هي وحدات حجاجية دنيا في النظرية الأرسطية أما بخصوص الوحدات الحجاجية الكبرى، فقد اهتم أرسطو بالقوة الناظمة للقول، وهي تعني أن الأقاويل كلها تصير واحدة برباط يربطها، كما بين ما للقائل والمقول إليه من أدوار

مختلفة في صناعة القول الحجاجي. أما المراحل الأساسية في إنتاج القول عند أرسطو فهي ثلاث: المرحلة الأولى سماها **Euresis** وتعرف في اللاتينية بـ **Inventio** وهي مرحلة البحث عن مواد الحجاج، لم يترجمها الشراح من فلاسفة العرب، واستعمل بدوي عبارة «**مصادر الأدلة**». والمرحلة الثانية سماها أرسطو **Taxix** وتعرف في اللاتينية بـ **Dispositio** واستعمل العرب القدامى كلمة «**ترتيب**»، وبدوي استعمل «**ترتيب أجزاء القول**» والمرحلة الثالثة سماها أرسطو **Lexis** وتعرف في اللاتينية بـ **Elocutio** واستعمل ابن رشد كلمة «**فصاحة**»، وابن سينا عبارة «**التحسينات واختيار الألفاظ للتعبيرات**» وبدوي كلمة «**أسلوب**». وأضاف أرسطو مرحلة رابعة سماها **Hypocrisis**، وتعرف في اللاتينية بـ **Actio** واستعمل ابن سينا «**الأخذ بالوجوه والنفاق**»، وابن رشد «**الأخذ بالوجوه**»، وبدوي كلمة «**إلقاء**» وأضاف اللاتين مرحلة خامسة ذكرها أرسطو، لكن لا علاقة لها بالإنتاج وتتمثل في استظهار الخطيب للخطبة استعداداً لإلقائها سموها **Memoria** أي «**الاستظهار**».

ومرحلة استكشاف التصديقات، وهي المرحلة الرئيسية في صناعة القول عند أرسطو، لأن الأساسي من القول في نظر أرسطو هو الحركة، حركة فحص القول في باب الجدل، وحركة البحث في الاتجاه الذي يحسن أن يكون فيه القول. فالاعتقاد والفعل في باب الخطابة، والقول الحجاجي عند أرسطو هو حركة بحث لا استعادة لقول جاهز.

وهنا يناقش هشام الريفي المعنى الذي أسنده بارت إلى كلمة «**Euresis**» معتمداً إلى المعنى الذي أعطاه لاند في معجمه لهذه الكلمة. فما ذكره بارط قد يجعل القارئ غير المطلع على نصوص أرسطو يتصور أن المستخرج هو شيء متشكل قبلياً، وأن جهد من يستخرج يتمثل في «**الكشف**» **De-couverte** عن تصديقات جاهزة ولكنها مخفية في بعض

المكامن. والأمر يجري على غير ذلك، يقول الريفي لا لأن كلمة **Euresis** تحتوي في النص الأرسطي على معنى «**البناء**» وهو ما يفهم من كلام بارت نفسه «في مقاله عن الخطابة القديمة». ولهذا ينبغي الحرص على كلمة «**استكشاف**» أو «**اكتشاف**»، لا كلمة «استخراج». فالكلمة تفيد عند أرسطو البحث والبناء، البحث عن مسالك الحجج وبناءها. إن «الاستكشاف» هو عملية البحث عن «الحجج» أو «التصديقات» والتصديقات نوعان: تصديقات صناعية يقوم عليها الحجاج الخطبي. وإذا كان أرسطو قد أعلى من شأن التصديقات الصناعية، فإن هشام الريفي يرى أن التصديقات غير الصناعية، تقتضي من الخطيب كفاية غير الكفاية التي يقتضيها بناء التصديقات الصناعية، لأن ما يقوم به الخطيب تجاه الأقاويل المتوافرة قبلياً «التصديقات غير الصناعية» من تصرف وتحويل وتعتيم وإبراز، يثير مسألية في غاية الأهمية هي مسألية «**التأويل**» باعتباره حجاجاً.

والتصديقات غير الصناعية التي تناولها أرسطو، تهم مجال القضاء، لكنها قد تهم في نظره المجال السياسي أيضاً. وهي عنده خمسة: القوانين والشهود والعقود والعذاب والإيمان. وعلى الخطيب أن يأخذ التصديق غير الصناعي الملائم لمقصده.

واهتمام أرسطو بوجود استغلال التصديقات غير الصناعية، هو ما جعل - في نظر الريفي - الممارسة السفسطائية تنسرب إلى قلعة أرسطو التي حاول تحصينها من هذه الممارسة. أما الشراح من الفلاسفة العرب فلم يقدموا إلا ملاحظات قليلة ومتفرقة. ولو اهتم ابن رشد، في نظره بوضع التصديقات غير الصناعية في خطابتنا ووجوه استغلالها من طرف خطبائنا لكان قد أسهم في جعل النص الأرسطي أكثر حضوراً في تراثنا.

أما التصديقات الصناعية، فإن «الموضع» هو المفهوم الأساسي الذي

تقوم عليه عملية استكشاف هذه التصديقات، بل هو المفهوم الرئيسي بلا منازع في نظرية أرسطو الحجاجية، بما أنها نظرية تعتبر «الاستكشاف» عملية أساسية في صناعة القول الحجاجي، وتعتبر التصديقات الصناعية النوع الأهم في بناء هذا القول الحجاجي.

وكلمة موضع هي في أصلها استعارة مكانية، لا نجد في المدونة الأرسطية شيئاً لاستعماله إياها في وصف صناعة القول الحجاجي. لكننا نجد ابن سينا يقدم تعليلاً نافذاً بديعاً، إذ بين أن الموضع سمي موضعاً لأنه جهة قصد للذهن، ومن هنا نفهم أن إرساء أرسطو للمواضع، هو من جهة البحث في المسارات القاصدة لحركة الفكر في مجال قول «الممكن» و«المحتمل». فـ «المواضع» هي الجهات التي ينبغي أن يصرف الجدلي ذهنه إليها عند امتحانه القضية محل الدرس، أو عند فحص أقاويل السفسطائيين، وهي الجهات التي ينبغي أن يسلكها الخطيب في بحثه عما يكون به الإقناع في قضية. أما بارت فقد بين أنه يكفي لنتذكر الأشياء، أن نتعرف الموضع الذي توجد فيه، فالمواضع ليست الحجج ذاتها، بل هي الحجرات التي تحفظ فيها. لكن هل كان مقصد أرسطو هو تيسير التذكر أم كان مقصده هو «ما يهم التفات الذهن إليه»، كما قال ابن سينا؟.

إن استعارة «المواضع» عند أرسطو تدل على المسالك، التي ينبغي أن يقصد إليها الذهن عند البحث عن الحجج، ومواد القول. أما التذكر فليس هو المقصد الأول فيما تفيده تلك الاستعارة، بل هو نتيجة الأخذ في مسلك من تلك المسالك.

لقد كان بناء أرسطو للمواضع ثمرة حرصه عند بناء نظريته الحجاجية، على ضرورة الانتقال من الأقاويل الحجاجية المنجزة إلى الجذور التي تشتق منها مختلف الأقاويل الحجاجية الممكنة، أي حرصه على ضرورة استقصاء الأشكال المتناهية التي يرتد إليها المنجز أو الممكن

إنجازه. ويرى هشام الريفي أن نظرية المواضع الأرسطية تمثل مكوناً أساسياً من مكونات «النمط» الذي بناه أرسطو لما يمكن أن نسميه «نحو الحجاج».

ومن الملاحظ - يقول هشام الريفي - أن الدراسات التي تناولت مسألة المواضع الأرسطية تعتمد على «تبين» كتابين فقط من كتب أرسطو: كتاب «المواضع» وكتاب «الخطابة»، ولا تعير اهتماماً كبيراً لكتاب «التبكيتات»، ولهذا جاءت تلك الدراسات في غالبها ناقصة.

فإذا أخذنا الجدل ومواضعه، سنجد أن الحجاج الجدلي عند أرسطو هو «قول وساطة» بين الخلافيات «الأقاويل التي تفصل بين الناس في أفق ثقافي معين»، والمشهورات «الأقاويل المشتركة عند جمهور الناس». والحجاج الجدلي عند أرسطو، وخلافاً لأفلاطون، مسيج بـ «المشهور»، ومحقق حركته الإقناعية به.

ويتناول هشام الريفي «المواضع الجدلية» في معنيين: في المعنى الأول يكون بعض هذه المواضع أنطولوجياً منطقياً، ويكون بعضها لغوياً. أما في المعنى الثاني فنجد قسمين: قسم أول يسميه «مواضع المقايسة» وهي مواضع منطقية، وقسم ثان يسميه «مواضع المؤثرات»، وهي مواضع قيمية مستندة إلى الأيديولوجي وممثلة لنوع قائم الذات خارج المثلث الجدلي الأساسي في «المواضع» أي الأنطولوجي والمنطقي واللغوي.

أما «المواضع السفسطائية»، فلها معنيان: هي في المعنى الأول أغاليط القياس، التي تستعمل في الحجاج عمداً لتحقيق هدف، وهي في المعنى الثاني مناورات تعتمد أثناء المناقشة لجعل المجيب يتورط بما يقول.

أما «المواضع الخطبية» فبها يمكن تحقيق غرضي الإقناع والتأثير كما تصورهما أرسطو. وهذه المواضع صنفان كبيران: صنف أول سماه هشام الريفي «**مواضع بناء الاستدلال الخطبي**»، أو «**مواضع الإقناع**» إلى

نوعين: موضعية أولى يسميها هـ. الريفي «موضعية بناء المقدمات الخاصة لكل جنس من الأجناس الخطبية الثلاثة»، وموضعية ثانية سماها أرسطو «مواضع الضمائر».

وينهي هشام الريفي بحثه بالقول إن له بقية.

وقد أصاب المهيري عند وصف هشام الريفي بأنه طويل طريف، يستعرض ويستحضر التراث الإغريقي برؤية نافذة، ويناقش شروحات الشراح من فلاسفة العرب ودراسات الدارسين الغربيين قديماً وحديثاً. فما يثير في هذا البحث قدرته على العرض والمقارنة والنقد، وقدرته على إبداء آراء وتأويلات شخصية في قضايا أساسية هي موضوع خلاف بين الدارسين.

3 - وجاء الإسهام الثالث في هذا العمل الجماعي عرضاً لمؤلف حديث له مكانة وقيمة كبيرتان. وهو كتاب برلمان وتيتيكاه: «**مصنف في الحجاج - الخطابة الجديدة**»، الذي ظهر عام 1958، وأعيد طبعه عدة طبعات. ويعتمد عبدالله صولة صاحب هذا الإسهام على طبعة 1992م مركزاً في عرضه للكتاب على الحجاج وأطره ومنطلقاته وتقنياته.

وأهم غاية يرمي إليها الكتاب، في نظر عبدالله صولة، هي إخراج الحجاج من دائرة الخطابة والجدل. فقد عمل الباحثان من ناحية أولى على تخليص الحجاج من التهمة اللاصقة بأصل نسبة «الخطابة» تهمة المغالطة والمناورة والتلاعب بالعواطف والعقول. وعملا من ناحية ثانية على تخليص الحجاج من صرامة الاستدلال، الذي يجعل المخاطب به في وضع ضرورة وخضوع واستلاب. فالحجاج عندهما معقولية وحرية، وهو حوار من أجل حصول الوفاق بين الأطراف المتحاورة، وهو عكس العنف بكل مظاهره.

يبين الكتاب، في قسمه الأول والثاني، ما به يكون الحجاج حواراً من أجل الوصول إلى الاقتناع دون حمل على الإقناع، وذلك من خلال الحديث عن أطر الحجاج من ناحية، وعن منطلقاته من ناحية أخرى. وفي قسمه الثالث عرض للتقنيات التي يقوم عليها الحجاج بالمفهوم الذي حدداه له.

إن عبارة الحجاج، في هذا الكتاب، تطلق على العلم وموضوعه، أي على النظرية وعلى المحاجة أيضاً. وما يفهم من الكتاب أن تحقيق الاقتناع الذي هو غاية الحجاج، يقع في منطقة وسطى بين الاستدلال والإقناع. فالحجاج مجاله الخطابة، أو هو أقرب إليها في حين أن الاستدلال مجاله المنطق. والحجاج ليس موضوعياً محضاً وليس ذاتياً محضاً أيضاً، بمعنى أنه ليس إقناعياً، على اعتبار أن الإقناع يكون بمخاطبة الخيال والعاطفة، مما لا يدع مجالاً لإعمال العقل ولحرية الاختيار على أساس عقلي، فالإذعان يكون بواسطة الاقتناع، والاقتناع أن يقنع المرء نفسه، أما الإقناع فالآخر هو الذي يقنع هذا المرء. والحجاج قسمان بحسب نوع الجمهور: حجاج إقناعي يرمي إلى إقناع الجمهور الخاص، وحجاج اقتناعي يرمي إلى أن يسلم به كل ذي عقل فهو عام. وهذا يعني أن الاقتناع وهو عقلي أساس الإذعان، وأساس الحجاج لكن الإقناع ذاتي وخاص وضيق، ولا يعتد به في الحجاج.

ويرى مؤلفا هذا الكتاب أن التمييز التقليدي بين التأثير في الذهن «أي نظرياً» وهذا موضوع الجدل وبين التأثير في الإرادة «أي عملياً». وهذا موضوع الخطابة تمييز مغلوط ومن شأنه أن يؤدي إلى مأزق. أما وجه الغلط فتصور الإنسان مركباً من ملكات منفصلة، وأما المأزق فيتمثل في نزع كل تبرير عقلي عن الحمل المبني على الاختيار. فالحجاج غايته إحداث التأثير العملي الذي يمهد له التأثير الذهني. وهذا جمع بين جدل أرسطو وخطابته معاً.

لقد أمكن للمؤلفين أن يلما شتات كيان الخطابة الذي تصدع وتشتت، فجعلا الحجاج من حيث هو عندهما حمل على الاقتناع أولاً، وعمل في ضوء هذا الاقتناع ثانياً، جامعاً بين الأفودقطيقي «ومعناه الإيضاح» والمشاوري والمشاجري، فتم بذلك بعث الخطابة من رميمها في ثوب جديد هو الحجاج. فنظرية الحجاج عندهما أقرب إلى الخطابة منها إلى الجدل. لكن الحجاج يختلف عن الخطابة من جهتين، من جهة نوع الحضور، فجمهور الحجاج يمكن أن يكون عاماً، حاضراً أو غائباً، أو بين شخصين متحاورين أو بين المرء ونفسه، ومن جهة نوع الخطاب، فالخطاب الحجاجي يمكن أن يكون منطوقاً أو مكتوباً.

وقبل أن يستوي الخطاب، فإن له منطلقات حجاجية، مدارها على مقدمات تؤخذ على أنها مسلمات يقبل بها الجمهور. والمقصود بالمقدمات تلك المتعلقة بالقضايا، التي منها يكون الانطلاق، فهي نقطة انطلاق الاستدلال. ومن هذه المقدمات الوقائع والحقائق والافتراضات والقيم وهرمية القيم والمعاني أو المواضع. ولا يكفي أن تكون للخطيب مقدمات بل لابد من إيقاع الاختيار بينها، وجعلها ذات فاعلية حجاجية انطلاقاً من الاهتمام بطريقة عرضها.

إن الأشكال الحجاجية التي يمكن اعتبارها مواضع حجاجية أو معاني حجاجية، على نوعين من الطرائق: طرائق الوصل أو الاتصال وطرائق الفصل أو الانفصال. أي هناك أشكال حجاجية اتصالية، وأشكال حجاجية انفصالية. والمقصود بالطرائق تلك التي تقرب بين العناصر المتباينة أصلاً، وتتيح إقامة ضرب من التضامن بينها لغاية هيكلتها وإبرازها في بنية واضحة، أو لغاية تقويم أحد هذه العناصر بواسطة الآخر تقويماً إيجابياً أو سلبياً. ومن الأشكال الاتصالية الحجج أو الأدلة شبه المنطقية والحجج المؤسسة على بنية الواقع والمؤسسة لبنية الواقع. والمقصود

بالطرائق الانفصالية التقنيات المستخدمة لغرض إحداث القطيعة وإفساد اللحمة الموجودة بين عناصر تشكل عادة كلاً لا يتجزأ، أو كلاً متضامنة أجزاؤه في نطاق نظام فكري واحد.

لقد عمد مؤلفا «مصنف في الحجاج.. الخطابة الجديدة» إلى حصر التقنيات الحجاجية في ضربين: ضرب يقوم على الوصل والاتصال، وقد عقدا له الفصول الثلاثة الأولى من القسم الثاني، وضرب يقوم على الفصل والانفصال، وقد عقدا له الفصل الرابع.

وختاماً، فإن فضل هذا الكتاب، يقول عبدالله صولة، أنه حاول تخليص الحجاج من ربقة المنطق، مقرباً إياه من مجالات استخدام اللغة، وحاول من جهة أخرى أن يجعل للخطابة بعداً عقلياً يحفظها من الالتباس بالسفسطة والمناورة والمغالطة. إنه مشروع «**خطابة جديدة**»، تهدف إلى التأثير في الجماهير، وتغيير أوضاعها الذهنية، لكن على أسس معقولة ومقبولة. وهذا مزج بين الخطابة والجدل الأرسطيين في سبيل بناء خطابة جديدة على مفاهيم هي مكمن القوة والضعف في الوقت نفسه، والمقصود مفهوم الحقيقة والمعقول والمبرر في عملية الإقناع. إنها نظرية تركز على جانب الظفر بالحجة أو مصادر الأدلة أكثر مما تهتم بجمالية العرض اللغوي أي الأسلوب. لكن يبقى أن هذا الكتاب قدم تعريفاً مهماً للحجاج، واعتبره حواراً وفضاء اتفاق، وهذا مهم جداً.

4 - وتحت عنوان: «**نظرية الحجاج في اللغة**»، قدم شكري المنجوت التيار التداولي المعاصر الذي يؤسسه أزوالد دكرو وجون كلود أنسكومبو، وهو يعتبر هذا التيار متميزاً لأنه من جهة يرفض التصور القائم على الفصل بين الدلالة وموضوعها معنى الجملة، والتداولية وموضوعها استعمال الجملة في المقام، ويسعى من جهة أخرى إلى سبر كل ما له صلة داخل بنية اللغة بالاستعمال البلاغي المحتمل. وبهذا يكون

مجال البحث هو الجزء التداولي المدمج في الدلالة، ويكون موضوع البحث هو بيان الدلالة التداولية، «لا الدلالة الخبرية الوصفية» المسجلة في أبنية اللغة، وتوضيح شروط استعمالها الممكن.

ويفترض هذا الموقف أن التخاطب العادي لا يتم بتبادل أخبار عن حالات الأشياء في الكون، بقدر ما يتم بتبادل الأعمال اللغوية، ولذلك فإن اللغة تحيل على ذاتها، إذ هي تعكس عملية قولها بحيث يكون معنى القول هو ما ينقله من وصف وتمثيل لعملية قول ذلك القول.

وما يميز حقاً شواغل هذا التيار التداولي هو اعتبار اللغة قيداً، يضبط نسق ترتيب الأقوال في النصوص، إضافة إلى كونها احتمالات في التركيب والنظم. فترابط الأقوال لا يستند إلى قواعد الاستدلال المنطقي، وإنما هو ترابط حجاجي لأنه مسجل في أبنية اللغة بصفته علاقات توجه القول وجهة دون أخرى، وتفرض ربطه بقول دون آخر. فموضوع الحجاج في اللغة هو بيان ما يتضمنه القول من قوة حجاجية، تمثل مكوناً أساسياً لا ينفصل عن معناه يجعل المتكلم، في اللحظة التي يتكلم فيها، يوجه قوله وجهة حجاجية ما.

وهذا التوجيه هو الذي يشرع للبحث في الترابطات الحجاجية الممكنة، بما أن مسوغاتها موجودة في البنية اللغوية للأقوال، وليست رهينة المحتوى الخبري للقول، ولا رهينة أية بنية استدلالية صناعية من خارج نظام اللغة. فمجال الحجاج هو الخطاب نفسه، الذي تيسره قوانين داخلية، تفرض استئناف القول فيه على هذا الوجه أو ذاك. وعلى هذا النحو فإن التداولية المدمجة بحث في القوانين التي تحكم الخطاب داخلياً لاكتشاف منطق اللغة.

إن التداولية المدمجة في الدلالة هي بحث في الجوانب التداولية المسجلة في بنية اللغة ودلالة الجملة، لاستخراج الأشكال اللغوية ذات

القيمة التداولية لضبط شروط استعمالها. فالموقف المبدئي هنا هو أن اللغة تحقق أحمالاً لغوية، وليست وصفاً لحالة الأشياء في الكون. وهذا يستلزم أن يكون معنى القول صورة عن عملية القول لا عن الكون.

ويحلل القول حسب التداولية المدمجة اعتماداً على الربط بين جملة من المعطيات اللغوية التي تعود إلى «المكون اللغوي»، وجملة من المعطيات اللغوية التي تعود إلى المكون البلاغي. وأساس العلاقة بين المكونين اللغوي والبلاغي، هو السيطرة على تعدد الاستعمالات في المقامات المختلفة، وذلك بأن يكون للمكون اللغوي قدرة على التكهن بدلالة الأقوال، وللمكون البلاغي قدرة على تحديد معنى القول الفعلي أي المتحقق مقامياً.

لكن إذا حصل تضارب بين نتائج التحليل، انطلاقاً من المكون اللغوي، والنتائج التي أفضى إليها المكون البلاغي، يقع الالتجاء إلى قانون من قوانين الخطاب. وهي طريقة لمعالجة ضمنيات القول. فلئن كان الاقتضاء من الضمنيات التي تبرز أساساً من المكون اللغوي، فإن التأثيرات الجانبية للقول، وما فيه من تلميح محتمل بحسب المقامات، يجب أن يعالج في المستوى البلاغي، إذ إن التلميح لا يتصل «بالمعنى النحوي» للقول، وإنما هو نتيجة آليات داخل الخطاب تتطلب استدلالاً ونتيجة اختيار المتكلم لقول ما في ظروف محددة. فالسمة الأساسية للتلميح هي أنه يستخلص من حدث القول لا من مضمونه.

إن المقصد الأسمى للتحليل الدلالي في التداولية المدمجة هو الوصول إلى آلة أي مجموعة من القواعد الشكلية التي تتميز بالقدرة على إسناد دلالة لكل قول. والأساس في بناء هذه الآلة المنشودة هو التمييز بين الجملة والقول من جهة، والدلالة والمعنى من جهة أخرى. فالدلالة هي ما ينتج من تحليل الجملة، باحتساب ما توافره المعطيات اللغوية المحضة، أما

المعنى فهو ينتج عن تحليل القول في مقامه بحساب يقوم على ما توافره المعطيات المقامية. وينبه ذكره على أن دلالة الجملة لا تساوي المعنى الحرفي، بل هو يرفض مفهوم الحرفي. ولبيان إمكان هذه المراوحة بين دلالة الجملة ومعنى القول، يفترض أن للقول تعليمات وتوجيهات، تقدمها المكونات اللغوية للمؤول، حتى يتمكن من الوصول إلى المعلومات المقامية الكفيلة ببيان كيفية إعادة بناء المعنى الذي قصد إليه القائل.

إن المشروع الأساسي للتداولية المدمجة هو بناء دلالة الخطاب المثالي، أي صياغة دلالة الخطاب انطلاقاً من المظاهر اللغوية القابلة للصياغة، على أساس التوجيهات والتعليمات التي توافرها أبنية اللغة للقائل حتى يوجه خطابه وجهة ما. وهو خطاب مثالي لأنه نتاج مجموعة المسلمات والقواعد، التي تعتمد عليها آلة تكوين الدلالة. وهذه المثالية وثيقة الصلة بالبنيوية، بما أن الدلالة تدرس على أساس استقلاليتها عن الواقع، فقيمة الوحدة اللغوية تكمن لا في بعدها الإحالي، بل في خلافيتها داخل النظام اللغوي.

إن هذا المشروع يسعى إلى بيان القواعد التي تحكم تكوين الخطابي، وترابطاته الممكنة، تماسكه وترابطه. وهنا تطرح قضية موقع الحجاج من هذا المشروع = إن الحجاج هو أن يقدم المتكلم قولاً موجهاً إلى جعل المخاطب يقبل قولاً آخر سواء كان هذا القول الآخر صريحاً أو ضمنياً. وهذا الحمل على قبول هذا القول الآخر على أنه نتيجة لحجة القول الأول يسمى عمل محاجة. فالحجاج إذن هو علاقة دلالية تربط بين الأقوال في الخطابي تنتج عن عمل المحاجة، ولكن هذا العمل محكوم بقيود لغوية، ولذلك فإن الحجاج مسجل في بنية اللغة ذاتها، وليس مرتبطاً بالمحتوى الخبري للأقوال، ولا بمعطيات بلاغية مقامية. فالخطاب هو وسيلة الحجاج ومنتهاه في الوقت نفسه. وهنا ينبغي التمييز بين عمل المحاجة وعمل الاستدلال، لأنه استناداً إلى هذا التمييز يكون الحجاج خاصية لغوية

دلالية، لا ظاهرة مرتبطة بالاستعمال في المقام. فالحجاج يتصل بالعلاقات بين الأقوال في الخطاب، عكس الاستدلال الذي يتصل بالعلاقات بين القضايا التي يحكم عليها بالصدق والكذب.

ولما كان الحجا مكوناً من مكونات البنية اللغوية، ويرتكز على مفهوم التعليمات والتوجيهات المسجلة في هذه البنية، ولما كانت طريقة الاحتذاء والتقليد، تقر باستقلالية الظواهر الدلالية وسمتها الخلافية، فإن التمكن بنيوياً بالترابطات الحجاجية واحتسابها دلالياً، يصبحان ممكنين في مستوى تحليل المكون اللغوي ذاته، دون اللجوء إلى المكون البلاغي إلا عند الاقتضاء.

أما نظرية السلالم الحجاجية، فتنطلق من إقرار التلازم في عمل المحاجة بين القول الحجة ونتيجته. ومعنى التلازم هنا هو أن الحجة لا تكون حجة بالنسبة إلى المتكلم، إلا بإضافتها إلى النتيجة، مع الإشارة إلى أن النتيجة قد يصرح بها وقد تكون ضمنية.

فأهمية نظرية السلالم الحجاجية تكمن أساساً في إخراج قيمة القول الحجاجي من حيز المحتوى الخبري للقول، وهذا يعني أن القيمة الحجاجية لا يمكن الحكم عليها بالصدق أو الكذب، لأنها لا تخضع لشروط الصدق المنطقي. فهي ليست قيمة مضافة إلى البنية اللغوية، بل هي مسجلة فيها يتكهن بها التنظيم الداخلي للغة.

5 - أما محمد علي القارضي، فقد تناول «**البلاغة والحجاج من خلال نظرية المساءلة لميشال ميار**»، مبيناً أن اهتمامه بهذا الأخير يعود إلى ما يبذله من جهد خصب، في إعادة بناء الفلسفة ورسم آفاق جديدة للتفلسف المعاصر. فهو يؤسس نظراً فلسفياً عميقاً حول نظرية المساءلة، ويرسي أسس مشروع ميتافيزيقي معاصر. وأهم أساس هو العودة بالفلسفة إلى وظيفتها الأولى أي المساءلة التأسيسية.

إن ميار يلغي كل المحاولات والمدارس اللغوية لأنها لم تجب عن السؤال: ماذا يعني أن نتكلم؟. والسؤال في نظره هو الإمكانية الوحيدة التي يسمح بها السؤال عن جوهر الكلام، أما بقية الأحداث الكلامية فهي فرع عن السؤال. ومن هذه النتيجة تتفرع نظرية ميار حول المساءلة وطبيعة السؤال، والفرق بين السؤال والجواب وطبيعة الكلام الاستفهامية والحجاجية.

إن آراء ميار في الحجاج متصلة بتحديده طبيعة الكلام ووظيفته التساؤلية: لما كان الكلام إشارة للسؤال أو استدعاء له، لزم أن يتولد عن ذلك نقاش يولد بدوره حجاجاً. فالحجاج محايث لاستعمال الكلام لأن الكلام يتضمن بالقوة سؤالاً يستمد منه دلالته. والحجاج لا يتصل بضرب من الخطابات مخصوص، بل يشمل كل ضروب الخطاب الشفوي والمكتوب، الأدبي وغيره.

فالحجاج يشتغل باعتباره ضرورة تؤدي إلى نتيجة، أو موقفاً نحمل غيرنا على اتخاذه إزاء مشكل مطروح في سياق يوافر للمتخاطبين مواد إخبارية ضرورية للقيام بعملية الاستنتاج المتصل بالزوج: سؤال/ جواب.

وهنا يوظف ميار مفهومين أساسيين في عملية الحجاج هما: «**الضمني**»، و«**المصرح به**». فالمصرح به هو ظاهر السؤال، أما ما هو ضمني، فهو تلك الإمكانات المختلفة للإجابة عن السؤال الواحد. وفي هذا الإطار بالذات يرتبط الحجاج بالبلاغة، فإذا كانت البلاغة «أن تفاوض في المسافة» ترتب عن ذلك أن تنهض لغوياً، بما يضمن تحديد أشكال الإقناع والتأثير، بحسب مقصد المخاطب ومقتضيات المقام.

ويطرح ميار مختلف الإمكانات البلاغية الدقيقة، التي تحتكم إليها فكرة «مفاوضة المسافة»، ويمر تحليل هذه الفكرة الأساسية بمستويين اثنين:

أ - **بنية الصور البلاغية**: يلعب المجاز دوراً رئيسياً في هذا المجال، فهو «يخلق المعنى، ويصدم كل من لا يشاطر المتكلم وجهة نظره، وهو إلى ذلك طريقة التعبير عن الأهواء والانفعالات والمشاعر، التي هي صور من الإنسان، مثلما يكون المجاز صورة من الأسلوب» ميار 1993 - ص 98.

يقوم ميار بقراءة المجاز قراءة إشكالية تتصل بنظرية المساءلة. وتحليله لظاهرة المساءلة المتصلة ببنية الوجوه البلاغية، يتخلله تزكيد على ما تلعبه من دور حجاجي، وهنا يسير ميار على خطى برلمان.

ب - **العلاقات الخطابية**: يعتبر ميار العلاقة الثنائية: علاقة المتكلم بالمخاطب حول مسألة ما تجاوزاً للخطابة الأرسطية، التي تدور أساساً حول الاستمالة والإقناع، لأنها علاقة تهيئ الفضاء الأمثل لإثارة السؤال، وإذكاء المساءلة المستمرة القائمة على الحجاج، باعتباره مفاوضة للمسافة بين الطرفين وتكييفهما حسب مقاصد المخاطب. وعلى هذا الأساس يعيد ميار صياغة العناصر الخطابية الأرسطية في ثلاثة أركان أساسية: الأخلاق، السؤال، الجواب.

واضح إذن أن أسس نظرية ميار البلاغية فلسفية في الدرجة الأولى، إلا أن اهتمامه باللغة وإن اندرج في إطار المساءلة الفلسفية الشاملة جهود فإنه لا يفقد مع ذلك نجاعته الإجرائية. فهذه حدود تنظيرية في مجال البلاغة تتصل بنظرية المعنى المرتبطة بالسؤال أشد الارتباط، ولدراسة السؤال المنفتح على الأجوبة المتعددة تتضافر المقاصد التداولية والتأويلية والبلاغية «الحجاجية أساساً».

وينتهي هذا المؤلف الجماعي ببحث لمحمد النويري تحت عنوان «الأساليب المغالطية مدخلاً في نقد الحجاج»، يقوم من خلاله بتقديم كتاب «نقد الحجاج» «الترجمة الفرنسية 1992» لمؤلفيه، وهو كتاب يندرج في

إطار إسهامات عملت على دراسة «البرالوجيسم» منذ القرن التاسع عشر في الثقافة الأنجلوساكسونية. تناول محمد النويري في البداية الترجمة الفرنسية للمصطلح الإنجليزي، فلاحظ أن الكلمة الفرنسية هي من اليونانية التي تتكون من وتعني: مجانب - خاطىء، ومن وتعني حجاجاً خاطئاً. وتضيف المعاجم الحديثة فكرة حسن النية، مما يجعل من تعريف البرالوجيسم: حجاجاً خاطئاً عن حسن نية. وهو بهذا يكون مقابلاً لمفهوم حيث يبدو اخلاف الحجة قائماً على سوء النية، أو حيث يحكم سوء النية البنية المنطقية للحجة. وهنا يتساءل النويوي: هل يمثل القصد حسناً كان أم سيئاً، عاملاً مهماً في تحديد مفهوم البر الوجيم؟ وهنا يعود هذا الباحث إلى أرسطو ليلاحظ أن هذا الأخير يميز بين التبكيتات الحقيقية، والتبكيتات السوفسطائية، ويبين كما يتضح ذلك في شرح ابن رشد أن التبكيت السوفسطائي، هو القياس الذي يوهم بأنه قياس مبكت، مع أنه ليس كذلك، فهو إذن نمط من الحجاج يفتقر إلى الحجة ويوهم أنه صحيح.

ويردنا هذا التعريف كما أشار إلى ذلك صاحبا «نقد الحجاج» إلى تصويرين مازالا ماثلين في صلب مفهوم أو أما الأول فهو يتعلق بخطأ منطقي، وأما الثاني فهو يتصل بقلة توفيق جدلي. وهنا يتساءل النويري: هل يتعلق الأمر بمجرد حركة غير موفقة، في لعبة جدلية دون إرادة من المتكلم أعني دون سعي من المتكلم إلى المغالطة؟.

وإذا كان صاحب «نقد الحجاج» يجزمان بأن فكرة المغالطة لا تمثل سمة أساسية في تحديد البرالوجيسم عند أرسطو، وأن عنصر المغالطة هو من استحداث الشراح، فإن النويري يصر على أن عنصر المغالطة ماثل في تصور أرسطو ويقدم أدلة على ذلك.

ويعمد النويري إلى الدراسات المعاصرة «هامبلن، شيروود، بلانتين»

ليجد هذه المفارقة بين الظاهر الموهم بالإيجاب، والباطن القائم على الخطأ، ويستحضر نصوصاً عربية قديمة، تلتقي والبرالوجيسم من حيث المفهوم «مفهوم الحيلة عند الجاحظ». أما التراث الفلسفي العربي، فهو يضم محاولات لا تخلو من الفائدة في نقل مصطلح برالوجيسموس إلى العربية: أغلب الترجمات العربية اعتمدت مادة ض.ل.ل «تضليلات - تضليل - مضلات - مضللات»، وهي كلها كلمات تلتقي عند مفهوم واحد يراعي غايات المحاجة السوفسطائية، ومقاصدها وهي خداع السامع. وعند ابن رشد، سنجد الإشارة واضحة إلى إشكالية العلاقة بين بنية الحجة المختلة منطقياً ومظهرها الذي يبدو سليماً. وابن رشد يستعمل مصطلح «المغالطة» و«الحجة المغالطية» و«القياس المغالطي» في معنى مواز لمفهوم البرالوجيسم.

وهذه الأسباب هي التي جعلت النويري يؤثر لفظ مغالطة ترجمة للبرالوجيسم.

وكلمة برالوجيسم أساسية في هذا العمل الذي يقدمه النويري، لكن هناك كلمة أساسية أخرى، هي كلمة التقويم. فهذا العمل «نقد الحجاج» يقدم أعمالاً أخرى، ويسعى إلى تأسيس نظرية في البرالوجيسم، قادرة على توفير الأدوات الناجعة، بل الحاسمة المؤسسة لاستراتيجيات تقويم الحجج الأصيلة.

ويقدم النويري جملة نماذج من الأساليب المغالطية، التي درسها الباحثان في كتاب «نقد الحجاج»، وهي أشكال في المغالطة قديمة قدم أرسطو، وحديثة حداثته. وإذا استحضرنا تراثنا العربي الإسلامي - يقول النويري - فإن الأمر سيكون في هذا السياق «يقصد الأساليب المغالطة أكثر إغراء». وفي النهاية يشير إلى أهمية دراسة البرالوجيسم في الدراسات المنطقية الحديثة.

نختم هذا التقديم بما ختم به الأستاذ المهيري مقدمته، عندما قال من إيجابيات هذا المصنف أنه ثمرة عمل جماعي شاركت فيه ثلة من الباحثين من خريجي الجامعة التونسية، آمنوا بأن تشعب المعرفة وتنوعها وتعقدها يستلزم تضافر الجهود والتعاون بين الباحثين.

ورجاؤنا أن يواصل هذا الفريق سعيه في هذا الاتجاه الذي يقدم مصنفات عالمية مهمة في مجال البلاغة والحجاج أساساً، لكن رجاؤنا أيضاً، أن يسعى إلى إعادة النظر في التراث البلاغي العربي.

الهوامش

*) فريق البحث في البلاغة والحجاج - أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم - 1998 - جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية - تونس 1، كلية الآداب، منوبة سلسلة: آداب - مجلد 39. المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية.

*) نشير إلى أن الباحثين في تونس الشقيقة يترجمون كلمة **Rhétorique** بعبارة **خطابة**، في حين نترجمها في المغرب بعبارة بلاغة. وبحث ح. صمود يوضح هذه المسألة.

* * *

أما بعـد

«وما استعصى على قوم منال»!

مع صدور هذا العدد من **علامات** بعون الله وفضله، يكون قد التأم الملتقى الأول للمثقفين السعوديين في الرياض، تحت مظلة وزارة الثقافة والإعلام.. والآمال معقودة أولاً وقبل كل شيء على توفيق الله، ثم على ما يلقي به المثقفون من آراء وتوجهات تعين على النجح وتحقيق الآمال الطموحة.. وهي فرصة من خلال طرح الوزارة لتصور استراتيجي بمثابة خطة ثقافية، حيث ستقوم الوزارة وفق ذلك بعمل برامج جديدة وأنشطة متعددة قادرة على استيعاب تطلعات مجتمعنا الثقافي في مجالات المعرفة والفنون والآداب، كما جاء في خطاب معالي وزير الثقافة والإعلام، الذي تلقيته بتاريخ 1425/5/9هـ.. وتأتي هذه الخطوة بمناسبة انتقال شؤون الثقافة والفنون من الرئاسة العامة لرعاية الشباب إلى وزارة الثقافة والإعلام.!

ولعلي في هذه المناسبة وأمثالها، يخطر على بالي قول شاعر العربية بلا منازع أبي الطيب المتنبي: «على قدر أهل العزم تأتي العزائم».. وأنا أدرك أن الطموحات لا حدود لها، غير أننا حين نبدأ المسيرة الثقافية عبر خطة طموحة فاعلة، ومدعومة بجانب الطموحات ما يحقق آمال المثقفين، لكي يعملوا ويجدوا في العمل، لينشئوا ثقافة تليق بوطن كبير، قادر إذا صح العزم أن يكون له كيان معرفي، يمكن أن يوائم مسيرة التطور الحياتي، ليس في وطننا وحده، وإنما ما يقاس به على نهضة العالم، الذي أنشأ معارف كثيرة تملأ أصقاع الأرض، وهو يفاخر بها!

ولست أتعجل الزمن، فالبناء الثقافي الحق، يحتاج إلى زمن، ثم إلى دعامات ينبغي أن تتوافر له إذا أريد أن يكون قيمة، وقادراً على أن يصل إلى البلاد التي سبقتنا بمراحل وزمن.. ولعل من هذه الدعامات:

1 - مساحة من الحرية متوازنة..

2 - إنفاق مالي كافٍ وقادر على إنشاء ثقافة ذات قيمة..

3 - انفتاح على العالم أخذاً وعطاءً..

4 - دعم معنوي بوعي للمعرفة كقيمة، لأنها عنوان أية أمة طامحة متقدمة راقية..

إذا تعاون مثقفونا على مبدأ العطاء والارتقاء بالفكر في وطن هو مهد العرب، حقيق بأن يكون فيه ثقافة بقدر ما فيه من غنى، على أن يكون ثم إيمان بأن المعارف قيمة شامخة، خليق بها وطن طامح، ليس وراء المال وحده، ولكن مع ذلك ثراء عقلي هو عنوان أي أمة طموحة، لأن المجد ليس في المال الغادي والرائح، وإنما بجانبه ومن مقوماته أن يكون مدعوماً ليس بفكر تجاري لمزيد من الغنى المادي، وإنما الفكر الباقي الذي هو رأسمال خليق أن يباهى به، لأنه قيمة وعنوان ارتقاء ووسام مجد باق مع الزمن، لأنه حياة حقة..

لنبدأ خطوتنا الأولى وإن كانت متأخرة، غير أن المهم العمل والعزم «والرأي قبل شجاعة الشجعان»، والتعاون الصادق، وقبل ذلك وبعده: «لا قول إلا بعمل».. وتتمة شطر البيت الذي اتخذته عنواناً: «إذا الإقدام كان لهم ركاباً».. نرجو الله أن ينصرنا على أنفسنا حتى لا نضل.!

رئيس التحرير

- 1 -

كان الشعر في القرن التاسع عشر امتداداً لشعر العصور المظلمة، فقد كان مكبلاً بقيود الصناعة والزخرفة الشكلية، وكانت دواوين الشعراء تطفح بأنماط الصناعات اللفظية المقصودة لذاتها، ولم تقتصر هذه الدواوين على الجناس والطباق والتورية والمقابلة فحسب، بل تجاوزتها إلى الألغاز والتاريخ الشعري والمشجرات[1]. إنَّ الشعر في هذه المرحلة التاريخية لم يكن يدل على أكثر من العناية المقصودة بالصناعة اللفظية والزخرفة الشكلية. وحاول الشعراء في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين أن يعيدوا للشعر العربي بهاءه القديم، فأخذوا ينهلون من روائع الشعر العربي القديم، وبخاصة في عصوره الزاهية، وعمدوا إلى أشهر قصائد الشعر العباسي فحاكوا أوزانها وقوافيها وصورها ومعانيها، قاصدين بذلك إحياء القديم، وباثين الروح فيه، وقد أطلق على هذه المرحلة: الإحيائية أو الكلاسيكية، والإحيائية مرحلة تاريخية من مراحل التطور الأدبي والنقدي، ويتجلى فيها دور العقل بوصفه الأداة المعرفية الأساسية التي يتمكن بها الإنسان من الكشف عن المعارف والحقائق، وتتميز الحقائق بقدر من الثبات والعموم، وتؤدي الإحيائية دوراً إصلاحياً في المجتمع، ويؤدي فيه الأديب والناقد دوراً مماثلاً لدور المصلح والمفكر، وتنعكس آثار ذلك عى الأدب وطبيعته ووظيفته[2]. أما مصطلح الكلاسيكية فإنه مقتبس من الحضارة الغربية ويدل على مرحلة معينة من مراحل تطور الأدب الغربي الذي يقوم على

أساس تقليد النصوص المتميزة من الأدبين الإغريقي والروماني، وكانت المحاكاة أداة الكلاسيكيين لتحقيق هذه الغاية، وقد أسهم النقد في تحقيق هذه الغايات بطريقين: «الطريق الأول: استخلاص القواعد الفنية للأجناس الأدبية المختلفة... والطريق الثاني: تقويمي يقصد إلى الحكم على النتاج الأدبي الكلاسيكي من خلال تمثيله أو عدم تمثيله لقواعد الآداب القديمة»[3]، وأفضل استخدام مصطلح الإحيائية لندل به على المرحلة الأولى من مراحل تطور الأدب العربي المعاصر، لأنه أكثر دقة ودلالة من مصطلح الكلاسيكية لما يشتمل عليه الأول - الإحيائية - من دلالة تُعنى ببعث التراث القديم ومحاولة إحيائه من جديد، أما الثاني - الكلاسيكية - فإنه لا ينفصل عن دلالته الغربية التي تبقى مرافقة له، وإن استخدام هذا المصطلح وتطبيقه على الأدب العربي في هذه المرحلة بالذات تسلبه بعض خصائصه ومزاياه، وتخلع عليه خصائص لا تدل على حقيقته. ونبقى نستخدم المصطلحين بدلالتين مختلفتين نسبياً، إذ نستخدم مصطلح الإحيائية لندل به على مرحلة بعث الأدب العربي في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ونستخدم مصطلح الكلاسيكية - كما يستخدمه أصحاب المصطلح أنفسهم - لندل به على المرحلة الأدبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين التي تُعنى بمحاكاة الآداب الإغريقية والرومانية، وإلزام الأديب الغربي بقواعد النظرية الأرسطية بخاصة.

وكانت محاكاة القديم تحكم التفكير في المرحلة الإحيائية، سواء أكان من جهة الإبداع الشعري، أم من جهة التأصيل النقدي، والمحاكاة بطبيعتها تقتضي مثالاً يحاكى، وأداةً يتم من خلالها محاكاته، وقد تجلت مظاهر المثال هذا في الإبداع الشعري القديم، فأخذ شعراء الإحياء يحاكونه وينسجون على منواله، وليس أدل على ذلك من المعارضات التي كلف بها شعراء الإحياء، فهذا يعارض بائية أبي تمام، وذاك يعارض سينية

البحتري، وآخر يعارض نونية ابن زيدون. والمعارضة تعني الاغتراف من روح التجربة الشعرية التي عاشها الشاعر القديم مع التزام الشاعر المعاصر بالوزن والقافية القديمين، بحيث يتبادر إلى ذهن المتلقي القصيدة القديمة بمجرد سماع قصيدة الشاعر المعاصر، ولم يخف الأدباء الإحيائيون إعجابهم المطلق بالتراث، ولم يخفوا كذلك تباهيهم في قدرتهم على محاكاة القديم ومعارضته.

ويعد الشيخ حسين المرصفي « - 1889م» أحد ممثلي المدرسة الإحيائية، وهو يرفض التعريف العروضي للشعر، لأنه يدل على أنّ الشعر هو «الكلام الموزون المقفى»[4] ويتبنى حداً آخر للشعر ليس محاكياً للتراث فحسب، وإنما هو نقل حرفي لتعريف ابن خلدون، ويتحكم فيه الأسلوب المنطقي في الحدود القائم على أساس الفصل والجنس، يقول «الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة»[5].

إن إبداع الشعر يرجع إلى الملكة، وهي مرة «جبلة وطبع» عند الشاعر، ومرة تنشأ من كثرة الحفظ والمران، ولكنها في كلتا الحالتين تعني الاغتراف من المخزون المحفوظ، ولذلك فإنَّ عملية الإبداع تقتضي شروطاً أبرزها: أنْ يكثر الشاعر من حفظ الشعر «حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ويتخير المحفوظ من الحر النقي الكثير الأساليب»[6] ويشير حسين المرصفي إلى شعر الرعيل الأول من الجاهليين والإسلاميين والعباسيين. ليصبح الحفظ علة الإبداع، وعلة جودته «ومن كان خالياً من المحفوظ فنظمه قاصر رديء، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ، فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر وإنما هو نظم ساقط، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ»[7].

إنّ تأكيد الحفظ يدل على ضرورة احتذاء المثال في الإيقاع والتشبيه والمفردات والتراكيب، ويتأتى ذلك بالدربة والمران في نظم الشعر. إنَّ مقولة الحفظ والمران صورة من صور التراث النقدي العربي التي تؤكد شروط الإبداع وتنوعه، ونشير في هذا السياق إلى تعريف علي بن عبدالعزيز الجرجاني للشعر في قوله: «الشعر علم من علوم العربية يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان، ولست أفضل في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمخضرم، والأعرابي والمولد، إلا أنني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمس، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر»[8].

ويستدل حسين المرصفي على صحة تصوره هذا بأحد أدباء الإحياء - محمود سامي البارودي الذي تمكن من صنعة الشعر بالحفظ والدربة، فالبارودي «لم يقرأ كتاباً في فن من فنون العربية غير أنه لما بلغ سن التعقل وجد من طبعه ميلاً إلى قراءة الشعر وعمله فكان يستمع بعض من له دراية، وهو يقرأ بعض الدواوين أو يقرأ بحضرته حتى تصور في برهة يسيرة هيآت التراكيب العربية ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمخفوضات بحسب ما تقتضيه المعاني والتعلقات المختلفة فصار يقرأ ولا يكاد يلحن... ثم استقل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء من العرب وغيرهم حتى حفظ الكثير منها دون كلفة واستثبت جميع معانيها ناقداً شريفها من خسيسها واقفاً على صوابها وخطأها (كذا)، مدركاً ما كان ينبغي وفق مقام الكلام وما لا ينبغي، ثم جاء من صنعة الشعر اللائق بالأمراء ولشعر الأمراء كأبي فراس والشريف الرضي»[9].

- 2 -

ويسلم معروف عبدالغني الرصافي «1875-1945» على نحو

العموم بالتعريف العروضي القديم للشعر، الذي يرى أن الشعر «كلام ذو وزن وقافية»[10] إلا أنه يميل إلى تحديد آخر للشعر ينسجم إلى حد كبير مع طبيعة المرحلة الإحيائية العربية فالشعر «مرآة من الشعور تعكس فيها صور الطبيعة بواسطة الألفاظ انعكاساً يؤثر في النفوس انقباضاً أو انبساطاً»[11] ويتجلى في هذا التعريف ثلاثة أركان: أولها يتصل بـ «صور الطبيعة» والمقصود به يشمل «صور ما في الطبيعة فيشمل المعاني الخفية والخيالات الوهمية والموجودات الصناعية التي صنعتها يد البشر أيضاً»[12] وتمثل هذه الصورة على الرغم من غموض بعض جوانبها «المثير» الذي يتحدد في ضوئه الإبداع الشعري. وثانيها: مرآة الشاعر التي تنعكس فيها صور الطبيعة هذه، ويتم ذلك من خلال الألفاظ، وعلى الرغم من أن مرآة الرصافي مرآة من الشعور فإنها لا تقربه من التفكير الرومانسي الذي يغير من صور الأشياء، فا لمرآة - هنا مرآة صقيلة لا تؤدي سوى وظيفة الانعكاس الذي يحافظ على ملامح الصور الخارجية، وليس بقادر على التعبير عنها، ويضعنا هذا التصور في إطار مفهوم المحاكاة التي تعني نقلاً ووصفاً للواقع، ويعطل فيه العالم الداخلي للشاعر، لأن المرآة التي هي صورة المحاكاة إنما هي أداة يوجهها الشاعر نحو صور الطبيعة فتنعكس عليها هذه الصور، وهذا يعني أن دور الشاعر دور المراقب الكسول لمعطيات الواقع الخارجي، وهو دور لا يتدخل فيه عالمه الداخلي، ولا يوظف فيه خياله.

إن استخدام المرآة بوصفها عاكساً يؤكد «ثبات الأدب إزاء موضوعه، ومن ثم ثبات صورة المرآة إزاء ما تعكسه»[13] الذات المدركة وموضوعات إدراكها، أي يتصل بالكيفية التي يحاكي بها الأدب العالم، لتماثل أعماله صور المرآة» ويتصل الثاني «بمغزى المحاكاة نفسها من حيث التأثير الذي تخلقه، عندما تلفت الانتباه إلى ما ينطوي عليه موضوعها من ثبات وانتظام»[14].

ولا يغفل الرصافي الألفاظ بوصفها الوسيط الذي تتحقق من خلاله محاكاة الطبيعة وكيفية وصفها، وهو يؤكد في هذا السياق، ليميز بين الشعر وبقية الفنون باختلاف وسائط محاكاتها، فالرسم والنحت والموسيقى «تشارك الشعر في كونها منعكساً لصور الطبيعة، ولكن لا بواسطة الألفاظ بل بواسطة الخطوط والألوان في الرسم، والأشكال البارزة في النحت والألحان والأنغام في الموسيقى»[15]، أما ثالث الأركان فهو التأثير بالمتلقي انقباضاً وانبساطاً، ويذكرنا هذا بمقولة التطهير الأرسطية في أثناء تعرضه لتعريف التراجيديا، لأن التراجيديا تنقي النفوس من خلال خوف المتلقي مما يحدث لبطل المسرحية وشفقته عليه، يقول أرسطو: فالمأساة - التراجيديا - «هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزوّدة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف تؤدي إلي التطهير من هذه الانفعالات»[16] وإذا كان هذا يشير إلى مقولة التطهير الأرسطية فإنه يلمح إلى فكرة التحسين والتقبيح في تراثنا النقدي، حين يتحول النص الأدبي إلى وسيلة يراد منها ترغيب المتلقي أو تنفيره من أمر ما من الأمور «وتتحقق هذه الغاية عندما يربط البليغ المعاني الأصلية التي يعالجها بمعان أخر مماثلة لها، لكنها أشد قبحاً أو حسناً، فتسري صفات الحسن أو القبح من المعاني الثانوية إلى المعاني الأصلية، فيميل المتلقي إليها أو ينفر منها تبعاً للمبدأ القديم الذي يرى أن ما يجوز على أحد المتماثلين يجوز على الآخر»[17]. ومن الجدير بالذكر أن معروف الرصافي لم يتخلص تماماً من شكلية الحد التراثي للأشياء والموضوعات، إذ لايزال يتكئ على الجنس والفصل ليقدم حداً جامعاً مانعاً، فهو يقول: «فقولنا بواسطة الألفاظ قيد احترازي يخرج به قسماء الشعر من الفنون الجميلة المسماة عند القوم بالآداب الرفيعة كالرسم والنحت والموسيقى»[18].

ويتعرض معروف الرصافي لنشأة الشعر العربي في ضوء قانون يشمل الكون وكلام الإنسان، فهو يرى أن كل شيء إنما يتم تطوره بارتقاء طبيعي، وهو خاضع لمشيئة الله، أي أنه يتدرج «من الصغر إلى الكبر ومن البساطة إلى التركيب، فكل شيء منحط في بدأته ثم يرتقي وناقص في أول نشأته ثم يتكامل، وبسيط في مبتدأ وجوده ثم يتراكب»[19]. وكذا الأمر في كلام البشر فإنه هو الآخر يخضع للناموس الطبيعي الذي يتدرج من البسيط إلى المركب، فلقد كان «الكلام بسيطاً ساذجاً خالياً من كل تفنن في أسلوبه وتصنع في ألفاظه بحيث لا يكاد يعرب عما في ضمير المتكلم تمام الإعراب»[20].

إن نشأة الشعر عند الرصافي قد مرت بثلاثة أدوار: الدور الأول: مرحلة التعبير البسيط الساذج الخالي من أشكال الصياغة المقصودة، والدور الثاني: مرحلة التعبير بالسجع، وهو الكلام المقفى أو موالاة الكلام على روي واحد[21] والدور الثالث: مرحلة التعبير بالوزن، إذ يرى الرصافي أن مرحلة التعبير بالسجع استمرت قروناً عديدة، وأن التعبير بالوزن قد تولد من السجع، وقد أسهم السجع في تحديد القافية في الشعر، أما الغناء فهو الذي «يزيد احتمال وقوع الوزن فيه بطريقة الاتفاق والمصادفة زيادة أكثر إذا كان غير مقترن به»[22].

ويختلف احتمال وقوع الوزن بطريقة المصادفة باختلاف الأوزان الشعرية، لأن الرصافي يرى أن بعض الأوزان الشعرية تتميز بالبساطة والتركيب «فما كان من الأوزان أبسط كان ذلك الاحتمال فيه أكثر وأقوى والعكس بالعكس، ونعني ببساطة الوزن هنا سهولته على القريحة وخفته على الطبع وقرب مأخذه من الكلام المنثور بحيث يكون انطلاق اللسان به سهلاً وجرى الطبع عليه هيناً»[23] ويضرب لذلك مثلاً بالرجز الذي يعتبره أسهلها على القريحة وأقربها من النثر، بل يعده أول مولود من الشعر[24].

– 3 –

وتتكرر في النقد الإحيائي بعض المفردات التي يوحي ظاهرها التأثر بتصورات رؤى نقدية أخرى، فتكرار مفردات كالخيال والشعور – وهما مصطلحان يكثر ترددهما في النقد الرومانسي – لا يوهم الدارس بتحول رؤية الناقد الإحيائي، فالشعر عند محمود سامي البارودي «لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نوراً يتصل خيطه بأسلة اللسان فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك، ويهتدي بدليلها السالك، وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه وائتلفت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليماً من وصمة التكلف، بريئاً من عشوة التعسف، غنياً عن مراجعة الفكرة، فهذه صفة الشعر الجيد»[25] ويشتمل هذا التعريف على موضوعات عديدة، فهو من ناحية لم يشر إلى الخصائص الشكلية للشعر متمثلة بالوزن والقافية، غير أن التعريف لم ينف هذه الخصائص، ويمكن تأكيد ذلك بما نظمه البارودي من شعره وحرصه على الالتزام بالوزن والقافية، ويتصل تعريفه من ناحية أخرى بالخيال، أو اللمعة الخيالية التي توهم الدارسين في أنها تحدد جانباً من الخصائص النوعية للشعر، ولعل الخيال أو لمعته إنما هي خاصية كثيراً ما يؤكدها النقد الرومانسي، ولكنها – في الحقيقة – ليست تجاوزاً للرؤية التقليدية أو كسراً لها، لأن الخيال هنا مقيد بأبعاد عقلية، لأن اللمعة الخيالية هذه «يتألق وميضها في سماوة الفكر» ولم يكن البارودي الأديب الوحيد الذي أكد أهمية الخيال علي الرغم من تأكيده دور العقل والفكر في إحكام الخيال وإلجامه، فالناقد نجيب أفندي الحداد «1867-1899م» قد أكد ذلك في مقال له نشر سنة 1897م حيث قال «الشعر هو الفن الذي ينقل الفكر من عالم الحس إلى عالم الخيال»[26] وهذا يعني أن عناية الأديب الإحيائي متجهة نحو الفكر والأداة التي تصنعه أي العقل، ولذلك تكررت مفردات مثل: الفكر والحقيقة، وهذا يعني أن الخيال لدى نجيب

أفندي ولدى البارودي ليس وليد انفعال متوقد في الذات، قدر ما هو صور لمعطى ذهني عقلي، وبهذا يكون خاضعاً للمكونات العقلية، ويكون الشاعر في هذه الحالة مفسراً أكثر منه خالقاً ومبدعاً، أي أنه يهتم بوصف الأشياء وتفسيرها وعقد المقارنة بين الأشياء المتماثلة والمتناظرة، أو كما يقول عباس محمود العقاد في أثناء نقده لشعر أحمد شوقي «إنَّ الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها. وإن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه إنما ميزته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به»[27].

إن تعريف البارودي يحدد مراحل إبداع النص الشعري، فهو يمر بمراحل متتابعة، الأولى ومضة الإبداع في العقل، والثانية: انتقال أثر الومضة إلى القلب، والثالثة تحريك الأداء اللفظي متمثلاً باللسان، وهذا يعني أن عملية الإبداع الشعري تمر ضمن مراحل متتابعة: العقل، والقلب، واللسان، إن هذا التتابع المرحلي الذي تتولد عنه عملية الإبداع الشعري تعبر عن رؤية تحافظ على الحدود والمسافات بين الأشياء إذ لابد من مرحلة تتبعها مرحلة ولابد أن تكون الأولى سابقة والثانية لاحقة، شكل من أشكال النظام يتحكم في التفكير التقليدي، ويتجلى هذا في استخدام حرف العطف «الفاء» الذي يفيد الترتيب والتعقيب، بحيث يكون الأول سابقاً والثاني لاحقاً بلا مهلة بينهما.

إن مرحلية الأداء والفعل تمثل قانوناً يحكم الظاهرة التقليدية بأسرها ليس في تحديد مفهوم الشعر فحسب، وإنما في مظاهر الفكر والحياة ونحوها، ففي الحب مثلاً تتمثل هذه المرحلية عند أحمد شوقي في قصيدته التي يقول فيها[28]:

خدوعها بقولهم حسناء والغواني يغرهن الثناء

أتراها تناست اسمي لما كثرت في غرامها الأسماء

إن رأتني تميل عني كأن لم تك بيني وبينها أشياء

نظرة فابتسامة فسلام فكلام فموعد فلقاء

فالحب شأنه شأن أي قضية أخرى في التفكير الاجتماعي تمر بمراحل متلاحقة تماماً كما أن الحب لابد أن يمر بمراحل متلاحقة تبدأ بالنظرة والابتسامة والسلام وتنتهي باللقاء.

وإذا كانت الرؤية الإحيائية تؤكد هذه المرحلية فإنَّ رؤية لاحقة تجاوزتها تكسر هذه المرحلية، ولذلك يختلف صلاح عبدالصبور عن أحمد شوقي في الرؤية والإبداع، ويتجلى ذلك بتعارضه في القضية نفسها، وفي طبيعة الشكل الشعري، إذ يعتمد صلاح عبدالصبور شعر التفعيلة، في حين قد اعتمد أحمد شوقي قصيدة الشطرين، اختلاف في الرؤية واختلاف في الشكل والأداء، يقول صلاح عبدالصبور[29]:

الحب يا رفيقتي قد كان

في أول الزمان

يخضع للترتيب والحسبان

نظرة فابتسامة فسلام

فكلام فموعد فلقاء

اليوم يا عجائب الزمان

قد يلتقي في الحب عاشقان

من قبل أن يبتسما

ونلتقي في هذا السياق بالناقد جبر ضومط «1858-1930م» الذي يرجع الشعر إلى الشعور، بمعنى أنه يرجعه إلى جذره اللغوي الذي يدل على الفطنة بالأشياء، والحق أن هذه الدلالة ترجع إلى تراثنا النقدي،

وبخاصة إلى أبي أحمد الرازي في القرن الرابع الهجري الذي يؤكد أن الشاعر سمي كذلك «لأنه يفطن لما لا يفطن له غيره من معاني الكلام وأوزانه وتأليف المعاني وأحكامه وتثقيفه»[30] ويبدو أن الشعور عند جبر ضومط كلمة لها مفهوم عام يتصل من ناحية بالعلم، إذ تدل على النظر والاستدلال، ويتصل من ناحية أخرى بالشعر، حين تدل على الحس الظاهر والباطن، وفي ضوء هذين البعدين يتحدد مفهوم الشعر ويتحدد تغايره أيضاً عن العلم، فالشاعر غير العالم لأنه يقدم للمتلقي «شائق ما يشعر به هو، أو شائق ما شعروا به هم بدون توسط نظر واستدلال يقتضيان مزيد التفكر والتأمل»[31]. وفي ضوء هذا لا يكون للخصوصية الشكلية، متمثلة بالوزن والقافية، قيمة تذكر، لأن من يستخدم الشعر «للبحث في العلوم الطبيعية واللغوية والفلسفية فقد خرج به عن خصوصيته وابتذله في غير وظيفته»[32].

إن مفهوم الشعر يتصل اتصالاً وثيقاً بقوى كائنة في النفس، ولكن هذا التفكير لا يخرج بعيداً عن دلالات التفكير الإحيائي، لأن قوى النفس هذه، تتصل اتصالاً مباشراً بالعقل ومدى سيطرته عليه، لأن «العواطف والانفعالات إذا اشتدت في النفس نبهت كل قوى العقل وأشعلت الذهن»[33].

ويتميز الشاعر بخاصية عن الآخرين من حيث قدرته على الإحساس عما في ذاته، وفي الواقع أيضاً، ويقترن هنا بقدرته على التخيل، لأن الشاعر «يشعر بالمشابهة حيث لا يرى غيره إلا بالمنافرة والمضادة»[34] وهذا من شأنه أن يدفع إلى تقاطع ما في الداخل مع ما في الخارج، إذ يرى الشاعر «ما في الخارج صوراً لما في نفسه، وما في نفسه من الداخل أرواحاً أو معاني لما في الخارج»[35].

ولم يقتصر جبر ضومط على هذا في تحديد مفهوم الشعر بل أخذ

يعقد المقارنة بين الشعر والنثر في أمور، منها: أن الشعر يميل إلى الإيجاز والإشارة إلى المعاني من بعيد، ومنها أنه يقدم القيود على المقيدات، وأن يكثر فيه التشبيه والاستعارة، وعلى الرغم من أن النثر قد يلتقي مع الشعر في هذه الخصائص غير أن للشعر مزية تتفوق على النثر، وتكمن هذه المزية في الجوانب الإيقاعية، إذ تتناغم الذات مع الإيقاع فيحقق لها الإيقاع متعة، لأن النفس «إذا بلغت إلى حد معلوم من الانفعال والتهيج لم يعد يسعها من العبارة إلا هذه العبارة المنظومة فتصبح ترتاح إليها»[36] وهذا يعني أن جبر ضومط يؤكد على الجوانب الإيقاعية في الشعر، وهي تتضمن الخصائص الشكلية متمثلة في الوزن والقافية.

أما جميل صدقي الزهاوي «1863-1936م» فيحلو له أن يتباهى بنزعته التجديدية في الإبداع والتأصيل، ويبدو متمرداً على القديم وقيمه، آخذاً بالروح العصرية وداعياً إلى التجديد، وكأن الزهاوي ينزع جلده التراثي بتمرده على التعريف العروضي الذي يتحدد بالخصائص الشكلية متمثلة بالوزن والقافية، ويرى أن هذا التعريف لا يمكن أن يدل على شعر، ولا يمكن أن يتبناه شاعر، ولذلك فإنَّ الزهاوي ينعي على أولئك المتمسكين بأهداب القديم المحافظين على قيمه ومبادئه، ولذلك فإنهم لا يروق لهم الشعر إلا إذا كان «سائلاً للربوع وباكياً على الطلول وذاكراً للإظعان»[37].

وفي الوقت الذي ينفي فيه الزهاوي عن الشعر الخصائص الشكلية العروضية، ويحاول أن يردها إلى خصائص نوعية، يتكئ على مجموعة من المعطيات الرومانسية، إذ يرجع الشعر إلى «القلب» وهو منطقة كثيراً ما تبناها الرومانسيون، واعتبروها حكراً عليهم دون سواهم، وأن ما يتدفق منه من إحساس وشعور وانفعال إنما يمثل أوليات الإبداع الشعري، إذ إن الانفعال يسبق التشكيل اللغوي، وإن التشكيل اللغوي يمثل صورة متناغمة مع طبيعة الانفعال المتخلق في أعماق الأديب.

وينحصر الانفعال لدى الزهاوي بالشعور القار في القلب - فرحاً أو

حزناً – وأن تدفق الشعور يواكبه بناء لغوي إيقاعي، وبذا ينتقل الشعور من مرحلة التوقد والخلق إلى مرحلة التشكيل بوجود مادي، ويتمثل هذا بوسيط لغوي قوامه المفردات اللغوية التي تم صياغتها وفقاً لإيقاع معين، ويتحدد الشعر بأنه «شعور الشاعر قد خرج من مخدعه وهو قلبه متحداً اتحاداً أثيرياً بشعور آخر هو النغمة التي نسميها وزناً وقد ركبا أجنحة الألفاظ الخفيفة ليطيرا معاً مرفرفين رفرفة الفراش الجميل على زهر الرياض فيصلا إلى الأسماع بعد أن يحدثا في طريقهما أمواجاً خفيفة في الهواء ومنها إلى مخادع أخر هن قلوب أصحاب تلك الأسماع ويثرا ما هنالك من الإحساسات الراقدة»[38].

إن تعريف الزهاوي للشعر يميل هو الآخر إلى الإغراق في لغة أدبية كما فعل البارودي، مما دفع باحثاً إلى القول بأن تعريف الزهاوي للشعر وكذا أضرابه من أدباء العراق ونقاده في هذه المرحلة يتلفع بدوامه «من العبارات الغامضة والخلط ما بين «فن الشعر» وتحديد الماهية والوظيفة والقالب»[39]. ويمس الزهاوي بتعريفه هذا ثلاثة موضوعات في النظرية النقدية، منها ما يتصل بعملية خلق الانفعال وتوقده، ومنها ما يتصل بالتشكيل اللغوي للنص، ومنها ما يتصل بالتأثير بالمتلقي، ويمثل القلب والشعور المتدفق منه لحمة الشعر وسداه.

ويذكرنا تعريف الزهاوي ببعض المقولات الأفلاطونية التي تؤكد أن «الشاعر كائن أثيري متميّز ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه ووعيه»[40] كما أنَّ تعريف الزهاوي لا يعنى بمفهوم الشعر بقدر ما يعنى بمراحل تخليق النص وتأثيره بالمتلقي. وعلى الرغم من الدعوات الجريئة التي يصدح بها الزهاوي فإنه في الحقيقة يلجم ذلك كله بثوابت لا يجوز الخروج عليها، ومن ثم توضع مقولاته تلك في إطار الرؤية الإحيائية.

ويتحدد الشعور عنده من حيث أنواعه: إلى شعور فردي، وشعور جماعي يعبر عن الأمة ووجدانها، وشعور إنساني تشترك فيه الأجناس كلها، ويؤكد الزهاوي أمرين في هذا السياق: أولهما: ثبات الشعور لدى كل أمة من الأمم، وثانيهما: تغايره لدى الأمم المختلفة. أما ثبات الشعور فإنه يمثل صفة قارة في الأمم تسري في عروقها ويتناقلها الأبناء عن الآباء والأجداد «فإنَّ شعور الغربيين تراث آبائهم وأجدادهم من عصور أوغلت في القدم وامتدت عروقها في أعماق الماضي كما أن شعور العرب اليوم هو إرث منتقل إليهم من آبائهم الأولين، ولم يتولد هذا الشعور إلا من العادات المتأصلة في الأقوام بتعاقب الدهور»[41] وهذا الثبات للشعور يحول مفهومه من كونه خاصاً ومتغيراً إلى عام وثابت، ومن ثم يكون فهمه على أن له دلالة رومانسية، موهماً أن الشاعر سيلجأ إلى معين واحد يغترف منه في ضوء تصورات عقلية.

إنَّ هذه الأنماط المختلفة من الشعور لا تخرج عن أطر الثبات عند الزهاوي، فالشعور العام يمثل فكرة عامة مشتركة تؤكد التماثل بين الأفراد، وليس الأمر مقتصراً على ثبات الشعور بل يتعداه إلى ثبات اللغة ذاتها، وهو الوجه الآخر للشعور الثابت، وأن كل لغة من اللغات إنما وجدت لتعبر عن هذا الشعور، وليست بقادرة على التعبير عن شعور آخر مختلف «وقد خلقت كل لغة للتعبير عن شعور أهلها، فلا تستطيع أن تعبر تعبيراً صادقاً عن شعور غير أهلها إلا إذا كان ذلك الشعور مشتركاً بين الأمتين»[42].

ونخلص من هذا كله إلى أن الشعور لدى الزهاوي لا يدل على خاصية ذاتية تقربه من المفاهيم الرومانسية، وإنما هو مفهوم عام ينطوي على الثبات والعموم أكثر مما يشتمل على التغير والتفاوت، ومن الجدير بالذكر أن جميل صدقي الزهاوي قد أكد في مواطن عديدة أن الفكر

والعقل هما اللذان يتحكمان في القصيدة وإبداعها، فهو يؤكد أن «الشعر في القصيدة اندفاعات في الفكر كالأمواج يعقب بعضها بعضاً»[43]. ويؤكد مرة أخرى أن حد الشعر عنده «ما استند إلى الحقائق أكثر من العواطف والخيال البعيدين عنها فكانت حصة العقل فيه أكثر من حصتهما»[44] وأخطر ما في هذا قوله «أرفع ما في الإنسان هو العقل، وأرفع ما في العقل هو الفكر وأرفع ما في الفكر هو الشعر»[45].

وفي ضوء هذا فالشعر يخرج من كونه تعبيراً عن عاطفة فردية إلى شعور عام يشتمل على شعور شعب أو أمة، كما أنه يتجاوز الخاص إلى العام، ويبتعد عن التعبير عن المتغير إلى التعبير عن الحقيقة، لأن «الشعر الخالد هو ما انطبق على الحقائق»[46]. فالشاعر فرد في بناء اجتماعي، وتعبيره بالنتيجة ليس تعبيراً عن خصائص فردية، وإنما هو تعبير شعور الأمة، وأخيراً فإنَّ خلود الشعر لا يرجع إلى الانفعال الخاص، وإنما لأنه يعبر عن الحقائق، والحقائق ثابتة وعامة. إذن فالثابت يحكم الخاص والمتغير، وإذا كان الأمر كذلك فلسنا في إطار نظرية التعبير الرومانسية، وإنما نحن في إطار نظرية المحاكاة الإحيائية «الكلاسيكية»، ومن ثم يصدق القول بأن هذا الموقف «يقنع العقل بتناول جوهريات الحياة وكلياتها الدائمة الثابتة في كل بيئة وفي كل زمان، لأن هذه الكليات والجوهريات يدركها كل عقل، وتشارك فيها كل نفس، وهو ينفر من الشاذ والفريد كما ينفر من العادي والجزئي»[47].

وإذا كان ما سلف حديث عن كيفية تخليق القصيدة ابتداء من توقدها تجربة وانفعالاً في أعماق الشاعر ومن ثم تحولها إلى تشكيل لغوي في نص أدبي، ومن ثم تأثيرها في ا لمتلقي فإنَّ الزهاوي من ناحية أخرى يؤكد العلاقة بين شعور المبدع والواقع الذي يعيش فيه، لتأكيد ما كان يصطلح عليه «الشعر العصري» الذي يمثل «شعور الشاعر المتولد من

فعل للمحيط كبير التأثير في روحه فيبرزه في صورة ألفاظ موزونة تعرب عنه، فلا يكون إلا صادقاً لا تشينه مبالغة، وسهلاً ليس عليه من التكلف ما يذهب بصفائه وروعته، وهذا هو الشعر الحقيقي في كل عصر»[48].

ويتصل الشعر العصري بهذه الدلالة من ناحية بمعطى خارجي متمثل بالواقع، وتأثيره في الشاعر الذي يقود إلي الشعور، ويتصل من زاوية أخرى ويتحدد بما بعثه الشاعر العربي من نصوص شعرية قديمة، ومحاكاته لها، وتكرار لخصائصها، وتتجلى في الشعر العصري ثلاثة أركان: أحدها: يتصل بالشعور الذي يمثل جوهر الإبداع الشعري في كل زمان ومكان، وثانيها: يتصل ببعث الشعر العربي القديم، وضرورة أن يكون الشعر العصري محاكياً له في ألفاظه وإيقاعه وصوره، ومتأثراً بالبيئة والعصر، وثالثها: أن يصور طبيعة الحياة المعاصرة، وأن يكون اجتماعياً، وتتجلى اجتماعيته من خلال التحسين والتقبيح، أي أن يشاهد الشاعر الجوانب السلبية «فيصورها في شعره داعياً بذلك الأمة إلى إزالتها وعدم تكرار أمثالها كما يفعل الغربيون في رواياتهم، أو يرى عادة شائنة للمجتمع فيقبحها بتصوير ما يلحقه من الأضرار بسببها، وهذا أيضاً مما وفاه حقه الروائيون الأخلاقيون في الغرب»[49] ويتصل الشعور من ناحية أخرى بالطبيعتين المادية والاجتماعية اللتين يعيشهما الشاعر، فيعجب بجوانب منها، أو يتألم بسببها، ولا يبتعد هذا عما يستمده الشاعر من حياة الآباء والأجداد[50].

ولا يتسم الشعور هنا بخاصية فردية ولا يوحي بخصائص رومانسية، فالشعور الذي هو جوهر الشعر عند الزهاوي تابع لشعور أشمل وأعم هو شعور الشعب، وهذا يعني أن الشاعر يتجاوز الفردي ويعبر عن هذا العام يقول «وما الشعر إلا شعور الشاعر التابع لشعور الشعب الذي هو فرد منه، وأكبر الشعراء هو القادر بشعره على تحويل شعور الشعب

وهو في كل أمة نادر. والشعر الخالد هو ما انطبق على الحقائق فهو وحده الذي يلاقي في كل عصر إقبالاً من أهله»[51].

وفي ضوء هذا يكون لكل أمة شعورها الذي تتميز به، وذوقها الذي تنفرد به، وأن الشاعر يعبر عنهما بوصفهما عنصرين ثابتين في الأمة، لأنهما ينتقلان من الآباء إلى الأبناء[52] ويتأسس على هذا في تصور الزهاوي تفاوت الإبداعات الأدبية، عربية وأجنبية، رافضاً، من ثم، أن يعبر الشعراء عن شعور أجنبي لأنهم يأتون بشعر «لا يعيش في أرض لا تلائم نبتته»[53].

ويمثل الشعور العنصر الجوهري الذي يتحكم في تحديد مفهومي التجديد والتقليد، فالشعور العربي هو قوام شخصية الشاعر العربي، والمحافظة عليه تعني محافظة على الملامح التي تميز الأمة وتفردها، ولذلك فالزهاوي لا يعد من الجديد محاولات الشعراء الذين يقلدون فيها شعراء الغرب، لأن تقليد شعور أمة أخرى يعني تقليداً لأن «لكل أمة شعوراً خاصاً بها لا تحس به أمة أخرى كالموسيقى ألم تر أن كلاً من الشعر الغربي والشعر العربي إذا ترجم إلى الآخر فقد كثيراً من روعته، اللهم إلا إذا تصرف فيه المترجم فقربه من شعور قومه أو كان الشعور الذي يترجمه مشتركاً بين الأمتين»[54]. ولم تكن محاكاة الشعر الغربي سوى تقليد عند الزهاوي يناظره محاكاة الشعر العربي القديم، وإذا كان تباين الشعر العربي عن الشعور الغربي مدعاة للقول بتقليدية الشعر الذي ينسج على غرار ما يفعله الغربيون، فإنَّ الشعور القديم والشعور العصري يمثلان الفارق الأساسي الذي يميز بين التجديد والتقليد في الشعر العربي فالتجديد «أن ينظم الشاعر عن شعور عصري صادق يختلج في نفسه لا عن تقليد»[55] ويقترن بالشعور أمران آخران يحددان طبيعة التجديد في الشعر العربي، أولهما: أن يكون الشعر العربي - إضافة إلى كونه مشبعاً

بالعصرية – له تأثير في شعور الآخرين[56] وثانيهما: أن يكون الشعور العصري متميزاً باتساع معارف أهله، وهو بخلاف الشعور العربي القديم الذي يتسم بضيق معارف أصحابه[57].

ويضفي جميل صدقي الزهاوي على نزعته التجديدية أبعاداً شكلية فهو يفسح المجال رحباً للتجديد في الجانب الشكلي للقصيدة، من حيث الوزن والقافية، إذ يجيز للشاعر أن ينظم على أي وزن شاء، سواء أكان من أوزان الخليل أم غيرها[58] كما لا يمانع الزهاوي في «تغيير القافية بعد كل بضعة أبيات من القصيدة عند الانتقال من فصل إلى آخر لا دفعاً لملل السامع من سماع القافية في كل بيت كما يدعي بعضهم... بل إراحة الشاعر من كد الذهن لوجدانها، فإنَّ الإتيان بها متمكنة ليس في قدرة كل شاعر»[59]. إن الزهاوي بدعوته هذه يرى «أنَّ الالتزام بالقافية الموحدة، وضرورة الالتزام بحركة الروي من ضمة أو كسرة أو فتحة، أمر ضار بالشعر العربي، لأنه يؤدي إلى أن يصرف الأدباء أذهانهم إلى القافية وينشغلوا بها عن مشاعرهم»[60].

ويؤكد الزهاوي في مواطن عديدة عدم إصراره على التزام القافية وهو يتباهى بأنه أول من نبذها، وأشار إلى أنه أكد هذا في مقالة له نشرت قبل إعداد الدستور العثماني بسنوات، ويؤكد فيها عدم تحجره وجموده على الأوزان الشعرية المعروفة، وعدم إصراره على الالتزام بالقافية، ولكنه يصر على الالتزام «بالمحافظة على الجزالة العربية والأسلوب والشعور العربيين لنبقى عرباً، وأن لا نزخرف الشعر بما لا طائل تحته فنزعم أنا جددناه وبعد ذلك سواء علينا أبقينا على ولائنا للقافية أو وأدناها»[61] ويؤمن الزهاوي بالتغيير المرحلي، فهو لا يرى ترك القافية مرة واحدة، ويرجع ذلك إلى الذوق الأوروبي الذي اعتاد القافية لمئات السنين «إن الذوق العربي يستقبح اليوم تعطيل أرجل غانية الشعر من

خلاخيل القافية مرة واحدة، وقد ألفها منذ أكثر من ألف وخمسمائة سنة، وعندي أن خير طريق للخلاص من عبئها هو أن يحافظ الشاعر في قصيدته على البحر سواء أكان من بحور الشعر القديمة أم الجديدة، وأن ينتقل بعد كل بضعة أبيات إلى روي جديد فإنَّ القصيدة لا تخلو من مطالب مختلفة مع مناسبة بعضها لبعض فيجعل لكل مطلب روياً»[62].

وقد قاد هذا إلى الدعوة إلى الشعر المرسل الذي يتخلص من قيد القافية مع التزامه بقيد الوزن، وهي دعوة ليست جديدة فقد تأثر فيها الزهاوي بالتصورات الشائعة التي كان يبثها السوريون واللبنانيون إضافة إلى الحركة التجديدية[63].

وعلى الرغم من دعاوى التجديد التي يصدح بها الزهاوي فإنه لايزال ينهل من التراث النقدي، ويكرر أفكار النقاد العرب القدامى، وبخاصة في صنعة الشعر، ويؤدي الزهاوي دوراً تعليمياً فهو يرى أن «أحسن طريقة لتعليم النظم هو أن يلقي المعلم البيت الجيد من الشعر على المبتدئين منثوراً، ويطلب منهم أن ينظموه بعد أن يعين لهم الوزن والقافية، ثم ينظر فيما نظموه ويظهر لهم خطيئاتهم وضعف تراكيبهم، ثم يريهم البيت منظوماً كما هو في الأصل، فإنهم يتعلمون مع الوقت صوغ الألفاظ والأداء الصحيح عن المعنى المراد نظماً بعد أن يكونوا قد عرفوا قواعد العربية»[64].

وهذا النص على طوله تكرار على نحو من الأنحاء لمقولات ابن طباطبا العلوي الذي يؤكد الفصل بين اللفظ والمعنى من ناحية ويفصل من ناحية أخرى بين التخطيط والتنفيذ يقول ابن طباطبا «فإذا أرادا الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً واعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه»[65].

ولم يقتصر الأمر على بناء القصيدية فحسب بل تجاوزها إلى تكرار أفكار ابن طباطبا في أثناء تحدثه عن القافية، إذ يرى أنه من الأفضل «أن يلاحظ الشاعر المعنى أولاً وينتقي له كلمة الروي فإن لم يجدها انتقل إلى غير ذلك من المعنى مما يناسب الغرض، ويتحرى له كلمة الروي»[66] وهو تفكير لا يتجاوز مفاهيم التراث النقدي.

– 4 –

والشيخ محمد الخضر حسين «1875-1958» واحد من أبرز النقاد الإحيائيين، وهو شأنه شأن أضرابه يقع تحت تأثير المقولات التراثية التي ترى الأشياء مكونة غالباً من ثنائيات: روح وجسد، ولفظ ومعنى، وأصل وفرع، ولذلك فإنَّ تعريفه للشعر ينحو المنحى ذاته، إذ يعقد مقارنة بين الإنسان والشعر، ولذا فهو يؤكد بعدين لكل منهما، فكما أنَّ للإنسان بعداً حسياً شكلياً خارجياً يتبدى في أنه «حيوان بادي البشرة منتصب القامة» كذلك الشعر يتحدد في مظاهره الخارجية بوصفه كلاماً موزوناً مقفى، غير أنَّ جوهر الإنسان يكمن في ناطقيته، تماماً كما أنَّ جوهر الشعر يتمثل في تخييله، «فالروح التي يعد بها الكلام المنظوم في قبيل الشعر إنما هي التشابه والاستعارات والأمثال وغيرها من التصرفات التي يدخل لها الشاعر من باب التخييل، وليس الوزن سوى خاصية من خواص اللفظ المنظور إليها في مفهوم الشعر بحيث لا يسميه العرب شعراً إلا عند تحققه، وإطلاق الشعر على الكلام الموزون إذا خلا من معنى تستطرفه النفس، لا يصح إلا كما يصح أنْ تسمى جثة الميت إنساناً أو تمثال الحيوان المفترس أسداً»[67].

ولما كانت ماهية الشعر تنحصر في كيفية التخييل أفرد الشيخ محمد الخضر حسين له كتابه «الخيال في الشعر العربي» الذي يعد أقدم كتاب ألف بهذه الكيفية في مطلع هذا القرن، 1922م. إن هذا الكتاب له

أهميته البالغة لأنه يحدد الأسس الجمالية للمدرسة الإحيائية، ويؤكد في الوقت نفسه أهمية الخيال ودوره، إذ الشائع أن العناية البالغة بالخيال لم يكن لها حضور إلا مع المدرسة الرومانسية، غير أن هذا الكتاب يثير أهمية الخيال بوصفها مفهوماً تأسيسياً جوهرياً في النظريتين النقدية والإبداعية على السواء.

ويتابع الشيخ محمد الخضر حسين المقولات التراثية البلاغية - وبخاصة عند الشيخ عبدالقاهر الجرجاني[68] - التي تقسم التصرف في المعاني إلى تحقيقية وتخييلية، فالمعنى الحقيقي «ما يشهد له العقل بالاستقامة... والتخييلي هو الذي يرده العقل، ويقضي بعدم انطباقه على الواقع، أما علي البديهة.... أو بعد نظر قليل»[69]، ويشتهد لذلك بقول الشاعر:

لو لم تكن نية الجوزاء خدمته لما رأيت عليها عقد منتطق

مؤكداً أن الكواكب لا تنوي ولا تخدم ولا تنطق، ويشتهد بقول الشاعر:

لا تنكري عطل الكريم من الغني فالسيل حرب للمكان العالي

وفي هذا البيت من التخيل يقتضي تأملاً لمعرفة أن السبب في عدم استقرار الماء كونه سائلاً وأن الدراهم والدنانير على الرغم من أنها لا تملك، تلك الخاصية تنصب من يد الكريم إلى من كانوا أدنى منه منزلة. ويخلص من ذلك إلى أنَّ مجرد الاستعارة عندهم لا يدخل في قسم التخييل، وقد صرح عبدالقاهر الجرجاني بهذا في كتاب أسرار البلاغة ناظراً إلى «أنَّ المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة حتى يكون الكلام مما ينبو عنه العقل، وإنما يعمد إلى إثبات شبه بين أمرين في صفة، والتشابه من المعاني التي لا ينازع العقل في صحتها»[70].

ولم يقتصر تأمل الشيخ محمد الخضر حسين على مقولات البلاغيين، بل أخذ يطوّف في تصورات الفلاسفة، وأخذ يمايز بين المخيلة والمفكرة، ويرى أنهما اسمان لقوة واحدة تتصرف بالمعلومات بالتفصيل والتركيب والترتيب، ولقد تغير اسمها بتغير الحال، فإن لم تخرج عن دائرة العقل وكان زمامها يقع تحت طائلته تسمى المفكرة، وإن «تصرفت بوجه لا يطابق النظر الصحيح»[71] تسمى المخيلة. وهي عنده «قوة تتصرف في المعاني لتنزع منها صوراً بديعة. وهذه القوة إنما تصوغ الصور من عناصر كانت النفس قد تلقتها عن طريق الحس أو الوجدان، وليس في إمكانها أن تبدع شيئاً من عناصر لم يتقدم للمتخيل معرفتها»[72].

إن الشيخ محمد الخضر حسين يتابع الفلاسفة المسلمين في أثناء تمييزهم بين مستويات الإدراك المختلفة، فالإدراك الحسي يقتضي وجود المحسوس والحاسة معاً، كي يتم إدراكه، وتمثله، فإن اختفى المحسوس أو تعطلت الحاسة لا يمكن أن يتم الإدراك الحسي، أما الإدراك التخيلي فإنه قادر على استعادة صور المحسوسات مع غيبة وجودها المادي، ولكنه ليس بقادر أن ينتزعها تماماً من خصائصها المادية. وهذا ما قصده بعبارته «وليس في إمكانها - المخيلة - أن تبدع شيئاً من عناصر لم يتقدم للمتخيل معرفتها»[73] مع الأخذ بنظر الاعتبار أن المخيلة قادرة على خلق صور لم يسبق للمتخيل رؤيتها، لأنها قادرة على الإعادة والصياغة والترتيب.

إن المخيلة تقع في منطقة وسطى بين الحس والعقل، لأنها تصوغ الصور الحسية التي تتلقاها النفس وتعيد تركيبها وتفصيلها، مع غيبة وجودها المادي، وهي بذلك تمتلك حرية أكثر من حيث القدرة على التركيب، ومن حيث اختفاء الوجود المادي، لأن الإدراك الحسي يقتضي وجود المحسوس والحاسة، ولا يتحقق باختفاء أحدهما، ولا يشترط ذلك

في المخيلة التي تستعيد صور المحسوسات باختفاء الحاسة والوجود المادي للمحسوس. إن المخيلة في هذا السياق «قوة تتصرف في المعاني لتنتزع منها صوراً بديعة» ويكاد ينحصر دور المخيلة عند الشيخ محمد الخضر حسين بالتمثيل والاستعارة لأنها «من عمل هذه القوة باتفاق علماء النفس»[74].

إن ترتيب الصور وتركيبها يعتمد على قوة الذاكرة، أي القدرة على تداعي الصور والمعاني واستحضارها في الذهن، وتعمد المخيلة إلى استعراض الصور المختلفة ثم «تستخلص منها ما يلائم الغرض، وتطرح ما زاد على ذلك، فتفصل الخاطرات عن أزمنتها أو ما يتصل بها مما لا يتعلق به القصد من التخييل، ثم تتصرف في تلك العناصر بمثل التكبير أو التصغير وتأليف بعضها إلى بعض حتى تظهر في شكل جديد»[75].

أنواع تداعي المعاني والصور:

يرجع الشيخ محمد الخضر حسين تداعي المعاني واستحضار الصور إلى ثلاثة أنواع[76]:

- الاقتران والمقصود به: «اقتران المعنيين في الذهن حيث يكون تعلقهما أو إحساسهما في وقت واحد أو على التعاقب»[77].
- التباين، ويعني أن يبعث على تلاحق المعاني في الذاكرة «فمن تصور الشجاعة خطر له معنى الجبن، ومن مرت على باله الصداقة انساق إليه معنى العداوة»[78].
- التشابه أي «أن يكون بين المعنيين تماثل في بعض أمور خاصة كمن يرى الرجل المقدام فيتصور الأسد، ويسمع الألفاظ البليغة قد تبرجت في أسلوب محكم فيذكر الدرر المتناسقة في أسلاكها»[79].

ويتأثر تداعي المعاني والصور وفقاً لمؤثرين: أحدهما خارجي يتصل بالبيئة التي يعيشها الإنسان، ولذلك تتفاوت الصور المختزنة في الذهن، ويؤثر في كيفية استرجاعها ولذلك تتوالى على «خاطر الناشئ في النعيم والترف ما لا يتوالى على خاطر الناشئ في حال عسرة وبؤس، ويحضر في نفس من شب في الحاضرة ما لا يحضر في نفس الناشئ في البادية، وينساق إلى خيال الناشئ في شمال المعمورة ما لا يدخل في خيال الناشئ في جنوبها، فالمقيم في شمال أوروبا مثلاً يذكر الشتاء فتقارنه صور الثلج، وليس بينهما في ذهن المقيم بالجنوب اقتران واتصال لقلة مشاهدته للثلج أو عدم وقوع نظره عليه طول حياته»[80].

وتدخل في هذا السياق قدرة الأديب على الإبداع بسبب تنوع البيئة التي يعيشها ومدى تعقدها وتشابك صورها، ولذلك نجد تفاوتاً واضحاً بين أديب يعيش في بيئة المدينة، وأديب يعيش في البادية أو القرية لأن «امتلاء حافظة الشاعر من المناظر المختلفة والصور التي لا تدخل تحت حصر، تجعله أغزر مادة، حتى إذا عرض له معنى اقتضى الحال إيراده في طريقة الخيال لا يعوزه متى التفت إلى حافظته أن يلاقيه منها ما يساعده على العمل بسهولة، ثم إن لغزارة مادته وسعة مجاله تكون مخيلته أكثر عملاً في إنشاء المعاني وإبداعها»[81] وثاني المؤثرين داخلي يتصل باختلاف الفوارق الفردية بين الأشخاص «إنَّ الدواعي والعواطف النفسية لها مدخل في تجاذب المعاني واسترسالها على الخيال، فالطمع أو الحاجة أو الرهبة مثلاً تستدعي المعاني العائدة إلى المديح أو الاستعطاف، والغرام يستدعي المعاني الغزلية، والكآبة والأسف يستدعيان معاني الرثاء أو الشكوى»[82].

ويتعرض هنا لخاصية متميزة هي «حرية الخيال» فالخيال الذي «يسخره صاحبه في كل غرض، ويطلق له العنان في كل حلبة، يكون أبعد

مرمى، وأحكم صنعاً من خيال الشاعر الذي حصرته السياسة في دائرة ورسمت له خطة لا يفوتها »[83].

أنواع التخييل:

وينقسم التخييل بحسب الكيفية التي يتم بها، فإن كانت المخيلة تستدعي الصورة والمعاني ثم «تنتخب منها ما يناسب الغرض»[84] فإن هذا هو التخييل التحضيري، وليست له أهمية في الإبداع، لأنه لا يتجاوز استحضار الصور. أما التخييل الإبداعي فإنه يتجاوز عملية الاستحضار إلى التصرف بالتأليف، وتنتظم منه صورة مستظرفة، وتتجلى ملامحه عند الشيخ محمد الخضر حسين بالتشبيه والاستعارة[85].

ويميل الشيخ محمد الخضر حسين إلى أن تكون صور الخيال متشابكة ومتقاطعة، وتتبدى فيها الغموض، وتكثر فيها تداخل العناصر المتعددة فالشاعر الذي «يتخيل الكواكب أزهاراً باسمة في روضة ناضرة دون مزية من يقول:

وضوء الشهب فوق الليل باد كأطراف الأسنة في الدروع

فإن المشابهة بين الكواكب والأزهار لا تغيب عن كثير من الناس، أما التشابه بين النجوم وبين أطراف الأسنة اللامعة عند نفوذها في الدروع لا يحوم عليها إلا خيال بارع»[86] كما أن الخيال الذي يبني صوره على مراعاة ثلاث صور أو معان «أرجح وزناً وأنفس قيمة من الصورة التي تبنى على رعاية معنيين، فمن الشعراء من يصور لك الرمح شهاباً ثاقباً، فهل يحق لك أن تساويه بمن يخيله لك ورؤوس الأعداء منصوبة على طرفه بالغصن يوم يكون مكللاً بالثمار؟ كما قال ابن عمار يخاطب المعتصم صاحب المرية:

أثمرت رمحك من رؤوس كماتهم لما رأيت الغصن يعشق مثمرا »[87]

وظيفة التخييل:

وإذا كانت وظيفة الشاعر الإبانة عن المعاني والدلالات فإن إيصال المعاني يتم مرة مع النفور من صياغة الألفاظ، ويتم مرة بالإقبال عليها والارتياح لها، ومن هنا يتأتى دور التخييل، لأنه قادر على «تحريك نفس السامع لتلقي المعنى بارتياح له وإقبال عليه، ولو كان من قبيل الحديث المألوف أو المعلوم بالبداهة»[88] ويستشهد لذلك بالأبيات الشعرية التي أثارت جدلاً في تراثنا النقدي وهي:

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على حدب المهارى رحالنا ولا ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

واختلف النقاد بشأنها، إذ قلل ابن قتيبة من أهميتها وقيمتها بقوله «هذه الألفاظ كما نرى أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع وإن نظرت إلى ما تحتها من المعاني وجدته: ولما قطعنا أيام منى، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح، ابتدأنا الحديث، وسارت المطي في الأبطح»[89] ويعارض محمد الخضر حسين ابن قتيبة فيقول «فالمعنى الذي صيغ البيت لتأديته لا يتعدى قولك أخذنا نتناوب الحديث والإبل تسير مسرعة في الأباطح، وهذا كما رأيته معنى مبذول وحديث لا يختص به عابر سبيل دون آخر، ولولا أن الشاعر أورده في هذه الصورة التي خيلت إليك بطاحاً تتدفق بسيل من أعناق المطايا، لم ينل عندك هذا الموقع من الحظوة والاستحسان»[90].

وأخطر من هذه حين يكون المعنى مما يدفع النفس إلى النفور أصلاً غير أن «صناعة التخييل تبقي له أثراً لذيذاً في النفس فتأتيها اللذة من ناحية غير الناحية التي يجيء منها النفور»[91] وأن التخييل يلذ للنفس لأنه يكسو المعاني أردية جديدة غير التي ألفها المتلقي واعتاد سماعها، ومن ثم تمكن الشاعر من صوغ المعنى بصورة أفضل بحيث يتمكن المتلقي بصورة أقوى وأسرع ويترك في نفسه أثراً وارتياحاً[92].

ومن الجدير بالذكر أن الشيخ محمد الخضر حسين يميز بين المعاني المعروفة للمتلقي من ناحية، والتي تمكن الأديب من إيصالها فأحدثت فيه متعة ولذة وتعجباً من ناحية أخرى، أما المعاني الجديدة والأحوال المجهولة، فإن الأديب ويجعلها من خلال التخييل «تحدث في النفس لذة زائدة عن لذة العلم بأصل المعنى»[93].

ويميز الشيخ محمد الخضر حسين بين الصورة البسيطة أو القول الصريح في الأداء والتعبير، وهي تدل على أن للمعاني التي يريد الإنسان توصيلها صوراً أصلية تراها مرتسمة في الذهن، ويدرك المتلقي أنه بالإمكان التعبير عن هذه الصورة بأنماط أخرى متعددة، غير أن المتكلم عمد إلى هذه الصورة البسيطة أو القول الصريح[94].

أما النمط الآخر من الصورة فهو الصورة الخيالية غريبة عن المعنى المراد، وهي التي يتميز بها الأدباء الذين يقدرون على عرض المعنى الواحد في صور خيالية متعددة، ويؤكد الشيخ محمد الخضر حسين ثبات المعاني واختلاف الصور المعبرة عنه، وهو بهذا ينهل تصوراته من التراث النقدي، الذي يجعل المعنى متقدماً وثابتاً، واللفظ لاحقاً ومتأخراً، وأن بإمكان الأديب التعبير عن المعنى الواحد بأساليب مختلفة، غير أن الشيخ محمد الخضر حسين يرى أن هناك تعابير صريحة أو صوراً بسيطة تعبر عن هذا المعنى الثابت، وأن تكرارها يبعث السأم لدى المتلقي لأن الصور البسيطة

أو التعابير الصريحة لم تواف المتلقي «بصورة غريبة تخيل بها أنك تعبر عن معنى غير ما ألقيته عليها أولاً»[95] أما النمط الإبداعي فإن المتلقي يجد «عند كل صورة داعية لذة»[96].

وعلى الرغم من هذا كله فإن محمد الخضر حسين يعي أهمية التغاير في التراكيب حتى في الصور البسيطة أو التعابير الصريحة، وأن التغاير في التراكيب ومدى ما تشتمل عليه من معان هو الذي يجعلها متفاوتة في تحديد قيمتها البلاغية. إن هذه العبارات الصريحة تبقى متخلفة في القيمة الفنية عن العبارات الخيالية لأنها «لا تهيج في نفس السامع هزة الطرب التي تثيرها العبارات الخيالية»[97].

هوامش البحث

1) المشجرات: نوع من القصائد تكتب بطريقة معينة، بحيث يكتب البيت الأصلي في الجذع أو الغصن، وكل كلمة منه تشكل مع ما في الورقة بيتاً فرعياً، مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 367، ولمزيد من التفصيل ينظر: محمد مسعود جبران، أحمد الفقيه حسن، «الجد» وما تبقى من آثاره، ص 216. وينظر، علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص 81.

2) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. وعلي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق. وأحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، وجابر عصفور، المرايا المتجاورة، وكريم الوائلي، المواقف النقدية، وغيرها.

3) إبراهيم عبدالرحمن، الأدب المقارن، ص 22.

4) حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، 467/2.

5) نفسه، وينظر: ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، 502/1.

6) حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية، 468/2.

7) نفسه.

8) علي بن عبدالعزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 15-16.

9) حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية، 474/2.

10) معروف الرصافي، الشعر، مقال نشر في كتاب «سحر الشعر» جمع رفائيل بطي، ص 86.

11) نفسه، ص 85.

12) نفسه.

13) جابر عصفور، المرايا المتجاورة، ص 37.

14) نفسه.

15) معروف الرصافي، الشعر، ص 85.

16) أرسطوطاليس، فن الشعر، ص 18.

17) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 391.

18) معروف الرصافي، الشعر، ص 85.

19) نفسه، ص 88-89.

20) نفسه، ص 89.

21) نفسه، ص 92.

22) نفسه، ص 92.

23) نفسه، ص 93.

24) نفسه، ص 94.

25) محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، ص 3.

26) نجيب افندي الحداد، مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي، أعيد نشر المقال في مجلة فصول، العدد الثاني، 1984.

27) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازني، الديوان، ص 20.

28) أحمد شوقي، ديوان أحمد شوقي، ص 42.

29) صلاح عبدالصبور، أحلام الفارس القديم، ص 28.

30) أبو أحمد الرازي. الزينة 83/1، وينظر حديثاً مفصلاً عن ذلك: كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص 287 وما بعدها. وينظر أيضاً قول ابن رشيق القيرواني «سمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لم يشعره به غيره» العمدة 114/1.

31) جبر ضومط، كتاب فلسفة البلاغة، ص 121.

32) نفسه، ص 121.

33) نفسه، ص 125.

34) نفسه، ص 118.

35) نفسه، ص 125.

36) نفسه، ص 126.

37) جميل صدقي الزهاوي، الشعر، مقال ضمن كتاب «سحر الشعر» جمع روفائيل بطي، ص 49.

38) جميل صدقي الزهاوي، الشعر، ص 17-18، ويقول الزهاوي: إن الشاعر يتألم «فيحول شعوره بآلامه إلى ألفاظ موسيقية يحتج بها على الطبيعة إلى أبنائها» وقوله «إن الشعر ليس بنسيج الآلات بل هو نسيج الأرواح والأرواح تختلف في الشعوب» ويؤكد الزهاوي أن الشعر «هو الكلام الموسيقي الكبير.. فلا يعد اليوم كل كلام موزون شعراً بل الشعر هو الكلام البليغ الذي له مع الوزن نصيب من شعور قائله»، ينظر: عبدالرزاق الهلالي، مقدمة ديوان الزهاوي، 1/ ل ل – م م. وينظر: عباس توفيق، نقد اشعر الحديث في العراق، ص 24.

39) علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص 102.

40) أفلاطون محاورة «أيون»، ص 38.

41) جميل صدقي الزهاوي، الشعر، ص 27.

42) نفسه.

43) جميل صدقي الزهاوي، «كلمة» مقدمة ديوانه «الأوشال»، ديوان الزهاوي، ص 428.

44) جميل صدقي الزهاوي، «كلمة الشعر» مقدمة ديوانه «اللباب» ينظر النص: داود سلوم، أثر الفكر الغربي في الشاعر جميل صدقي الزهاوي، دراسة ونصوص، ص 307.

45) نقلاً عن «علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص 103.

46) جميل صدقي الزهاوي، الشعر، ص 70.

47) لويس عوض، دراسات في النقد والأدب، ص 60.

48) جميل صدقي الزهاوي، الشعر، ص 25.

49) نفسه، ص 71.

50) نفسه، ص 52.

51) نفسه، ص 70.

52) نفسه، ص 29.

53) نفسه، ص 40.

54) جميل صدقي الزهاوي، نزعتي في الشعر، مقدمة ديوان الزهاوي، ص 5.

55) جميل صدقي الزهاوي، «كلمة» مقدمة ديوانه «الأوشال»، ديوان الزهاوي ص 428.

56) جميل صدقي الزهاوي، «كلمة في الشعر»، مقدمة ديوانه «اللباب» ينظر النص في: داود سلوم، أثر الفكر الغربي في الشاعر جميل صدقي الزهاوي، دراسة ونصوص، ص 307.

57) نفسه.

58) جميل صدقي الزهاوي، نزعتي في الشعر، مقدمة ديوان الزهاوي، ص 4.

59) نفسه.

60) عباس توفيق، نقد الشعر العربي الحديث في العراق، ص 222-223.

61) جميل صدقي الزهاوي، الشعر، ص 57.

62) نفسه.

63) ينظر: عباس توفيق، نقد الشعر العربي الحديث في العراق، ص 224، وينظر: داود سلوم، أثر الفكر الغربي في الشاعر جميل صدقي الزهاوي، ص 127.

64) جميل صدقي الزهاوي، الشعر، ص 64-65.

65) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 43.

66) جميل صدقي الزهاوي، الشعر، ص 69.

67) محمد الخضر حسين، الخيال في الشعر العربي، ص 56.

68) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 231، وينظر، عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 169، وما بعدها.

69) محمد الخضر حسين، الخيال الشعري عند العرب، ص 59-60.

70) نفسه، ص 61.

71) نفسه، ص 62.

72) نفسه، ص 65.

73) نفسه.

74) نفسه، ص 64.

75) نفسه، ص 66-67.

76) نفسه، ص 68.

77) نفسه.

78) نفسه، ص 70.

79) نفسه.

80) نفسه، ص 72.

81) نفسه، ص 97.

82) نفسه، ص 71.

83) نفسه، ص 98.

84) نفسه، ص 73.

85) نفسه، ص 76.

86) نفسه، ص 102.

87) نفسه، ص 103.

88) نفسه، ص 130.

89) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 1 :66-67، وقد عارض ابن قتيبة كثيرون، نخص من أولئك ابن جني، ينظر: كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص 80 وما بعدها.

90) محمد الخضر حسين، الخيال في الشعر العربي، ص 130.

91) نفسه.

92) نفسه، ص 131.

93) نفسه.

94) نفسه، ص 132.

95) نفسه.

96) نفسه.

97) نفسه، ص 133.

مصادر البحث

إبراهيم عبدالرحمن:

- الأدب المقارن، مكتبة الشصباب، القاهرة، 1876.

أحمد شوقي:

- ديوان أحمد شوقي، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

إحسان عباس:

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، 1981.

أرسطو:

- فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة، وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة وتحقيق عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.

أفلاطون:

- محاورة «أيون» ترجمة صقر خفاجة، ومراجعة سهير القلماوي، مكتبة النهضة، القاهرة، 1956.

ألفت كمال الروبي:

- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، 1983.

جابر عصفور:

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1980.
- المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983.

جبر ضومط:

- فلسفة البلاغة، المطبعة العثمانية، بعبدا، 1898.

الجرجاني «علي بن عبدالعزيز»:

- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1966.

ابن جني «أبو الفتح»:

- الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952-1956.

حسين المرصفي:

- الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، مطبعة المدارس الملكية، مصر، 1292هـ.

ابن خلدون:

- تاريخ ابن خلدون، مؤسسة جمال، بيروت، د.ت.

داود سلوم:

- أثر الفكر الغربي في الشاعر جميل صدقي الزهاوي، دراسة ونصوص، معهد البحوث والدراسات العربية، بغداد، 1984.

ديتشس «ديفد»:

- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967.

الرازي «أحمد بن حمدان»:

- الزينة في الكلمات الإسلامية العربية، تحقيق حسين بن فيض الله الهمداني، دار الكتاب العربي بمصر، 1957م.

ابن رشيق القيرواني:

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، 1972م.

رفائيل بطي:

- سحر الشعر، المطبعة الرحمانية، مصر، 1922.

روحي الخالدي:

- تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوكو، مطبعة الهلال، الفجالة، مصر، 1912.

ريتشاردز. آ:

- العلم والشعر، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: سهير القلماوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.
- مبادئ النقد العربي، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1963.

صلاح عبدالصبور:

- أحلام الفارس القديم، دار الشروق، بيروت، 1986.

ابن طباطبا العلوي:

- عيار الشعر، تحقيق، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1984.

عاطف جودة نصر:

- الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

عباس توفيق:

- نقد الشعر العربي الحديث في العراق، دار الرسالة، بغداد، 1978.

عبدالقاهر الجرجاني:

- أسرار البلاغة، صححه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981.
- دلائل الإعجاز، تحقيقك محمد رضوان الداية، وفايز الداية، مكتبة دمشق، 1984.

علي عباس علوان:

● تطور الشعر العربي الحديث في العراق، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، 1975.

عمر الدسوقي:

● في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.

ابن قتيبة «عبدالله بن مسلم»:

● الشعر والشعراء، تحقيق محمد أحمد شاكر، دار المعارف، مصر، 1982م.

قدامة بن جعفر:

● نقد الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

قسطاكي الحمصي:

● منهل الوارد في علم الانتقاد، مطبعة الأخبار، الفجالة، مصر، 1907.

كريم الوائلي:

● الخطاب النقدي عند المعتزلة، مصر العربية للنشر، القاهرة، 1997.

● المواقف النقدية بين الذات والموضوع، دار العربي، مصر، 1986.

لويس عوض:

● دراسات في النقد والأدب، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، 1963.

مجدي وهبة وكامل المهندس:

● معجم المصطلحات العربية، مكتبة لبنان، بيروت، 1984.

محمد غنيمي هلال:

● النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1984.

محمد مسعود جبران:

● أحمد الفقيه حسن «الجد» وما تبقى من آثاره، مطابع الثورة العربية، ليبيا، 1988.

محمد مندور:

● النقد والنقاد المعاصرون، دار القلم، بيروت، د.ت.

محمود الربيعي:

- في نقد الشعر، دار المعارف، مصر.

محمود سامي البارودي:

- ديوان البارودي، تحقيق: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1953.

نجيب أفندي حداد:

- مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي، أعيد نشر المقال في مجلة فصول، العدد الثاني، 1984.

* * *

بدأ تشكيل النص الشعري العربي من الخط، وجاء الخط من الكتابة، فالتبس الأمر بين الكتابة والتشكيل.

سياق هذا البحث

عادت الرغبة إلى الكتابة في موضوع «بلاغة المكتوب» بعد تناول إرهاصاتها في الشعر القديم في مناسبة سابقة، بعد العهد بها[1]. وكان ذلك نتيجة حوافز متعددة نزلت دفعة واحدة.

فقد كان المتن الشعري للمنصف المزغني (6 دواوين) من بين المتون الشعرية التي فحصتها مع طلبة الدراسات العليا في الموسم الجامعي 2002 -2003. كان اهتمامي موجهاً إلى التفاعل بين الامتداد السردي والرجوع التقطيعي الإيقاعي لمطولات الشاعر[2]، خاصة قوس الرياح. غير أن عنصر الإخراج التشكيلي أثار الانتباه بحضوره في جميع الدواوين، من جهة، وتشغيله لأكثر الإمكانيات التخطيطية والتصويرية الممكنة، من جهة ثانية. وقد عزمت على اتخاذه نموذجاً لدراسة من هذا القبيل حين تسعف الظروف. لم يتأخر ذلك طويلاً إذ توصلت، بعده مباشرة، بدعوة من جمعية الطلبة الباحثين بمراكش للمشاركة في أيام دراسية حول الكتابة بشتى مفاهيمها. وفي قمة هذا الاهتمام وقع بين يدي عدد من مجلة **علامات** السعودية فأثار انتباهي من بين عناوينه مقال يقتحم الموضوع مباشرة بعنوان مباشر (غاب عني الآن). قرأته باهتمام شديد، واستفدت منه فائدة واحدة، وهي أن الموضوع في حاجة إلى مناقشة

من خلال اقتراح خطة ترصد المنجز من الشعر، وتراعي المفاهيم الكبرى لمعني الكتابية والشفوية والتشكيل والتخطيط، وما يتصل بذلك من إشكالات. بل زاد تأكدي من هذه الحاجة عندما توصلت، في نفس السياق، بأطروحة لنيل الدكتوراه من كلية اللغة بمراكش تخوض في نفس الموضوع تحت عنوان: صنعة الشكل في التراث الشعري المغربي، فبرغم الجهد المشكور الذي بذله صاحبها، والباب الذي فتحه، والمتن الذي أعده وقدمه مما سيفيد الدارسين بعده، فقد أظهر الحاجة إلى تدقيق مفهوم الكتابية وحدود التشكيل الشعري، ويتكامل هذا العمل مع عمل سابق أنجزه المرحوم محمد الماكري، برسم نيل دبلوم الدراسات العليا، تحت عنوان: الشكل والخطاب، تناول فيه تجربة الشعر المغربي الحديث في مجال تشكيل الشعر.

تمهيد: وظائف الكتابة

بقطع النظر عن الأسبقيات التي تشغل اللسانيين والأنطروبولوجيين والشعريين، كل على حدة، فإن الكتابة تمارس ثلاث وظائف أساسية:

1 - الوظيفة التمثيلية، أو وظيفة تمثيل المسموع، وهي الوظيفة الأولية التي اهتم بها اللسانيون، وحصروا فيها أحياناً وظيفة الكتابة، فكانوا بذلك محل نقد من الأنثروبولوجيين، كما سيأتي. وهي لا تهمنا في حد ذاته، ولذلك لن تقف عندها.

2 - الوظيفة التثبيتية، أو وظيفة التثبيت من أجل النظر والتأمل. وهي المقصودة حين الحديث عن المقابلة بين «الكتابية» و«الشفوية» باعتبارهما مرحلتين في التطور الذهني والحضاري للأمم. وهذه الوظيفة مهمة في تفسير تطور الأشكال الأدبية، وذلك باعتبار الأدب جزءاً من البنية الحضارية للأمم. وقد استفدنا من هذه الوظيفة

في تفسير التطور الذي عرفته الأشكال الأدبية بين العصرين القديم (الجاهلي)، والمحدث (العباسي)، كما سيأتي.

3 - الوظيفة التشكيلية، أي إعطاء شكل بصري دال. وهي مركز الاهتمام في هذا البحث. وهنا يمتد الخط نحو الصورة، يصبح مظهره هو مجال الخصوصية، ويدخل الفضاء البصري في حوار مع الفضاء الدلالي اللساني (أي ما يفهم من تراكيب الألفاظ). وبذلك يلتقي الخط والرسم والصورة في فتح أفق للشعر يتسع ويضيق حسب مراحل تطور الأدب.

لا شك أن هناك تداخلاً بين هذه الوظائف في مستوى النظر، ولا شك أن واحدة منها تؤدي إلى الأخرى صعوداً، حيث الالتقاء عند مفهوم ملتبس يتسع له لفظ "النظر"؛ بمعنى التأمل، من جهة، والإبصار الحسي، من جهة ثانية. غير أن الانتقال إلى مجال الممارسة الشعرية يقتضي ضرورة الفصل بين المفهومين: النظر في معناه التأملي، وهو الذي يرتبط بالوظيفة التثبيتية، والنظر في معناه البصري، وهو الذي يرتبط بالوظيفة التشكيلية.

وربما صعب على القارئ غير المعاني لهذه الإشكاليات فهم المقصود بالتداخل هنا، ولذلك نبادر بضرب مثل من الممارسة الشعرية القديمة نسبياً. نضرب مثلاً بظاهرة التفريع، أو تشعيب النص. والمقصود بالتفريع والتشعيب إنتاج أبيات انطلاقاً من كلمات من بيت مركزي، أو إنتاج بدائل لأجزاء منه؛ قد تكون كلمة أو أكثر. نأخذ هنا مثال بدائل الكلمة حيث يستحضر الشاعر عدة احتمالات من محور الاختيار(L'axe paradigmatique)، في مواقع من محور التركيب (L'axe syntagmatique)، حسب تصور ياكوبصون. لنختبر ذلك معاً في البيت التالي ,وهو يقف منتصباً على ورقة كاملة من قصيدة مطولة لحمدون بلحاج (الملحق 1):

جلت *فلقا* لما أماطت بكفها براقع قد غطت بحمرتها *فجرا*

فقد كشف لنا الشاعر عن أربعة احتمالات إبدالية بالنسبة لكلمة «فلقاً»، وهي: غسقاً، نسقاً، شفقاً، حرقاً. وهي احتمالات مقبولة دلالياً وتحتفظ بالمتطلبات الصوتية التوازنية للبيت. «فجراً» فاقترح لها أربعة بدائل بنفس الشروط، وهي: شعراً، زهراً، بدراً، شراباً، يمكن تحقيق شيء من هذا عن طريق الترديد الغنائي، غير أن الإمكانيات الكتابية تتنوع وتتشعب بدرجة تتجاوز الإمكانيات الترديدية بل وتجافيها أحياناً، وذلك إرضاء لمطلب جديد هو مطلب التشكيل المعتمد ابتداءً وعن قصد. فالشاعر فرع هنا من إنتاج مشهد بصري هو صورة النخلة، النخلة محاطة من الأسفل بأبنائها المتفرعين من جذرها، ومتوجة بسعفها المتفرع في أعلاها، مطولاً بتكرار محيط الجذر. وتزيد الصورة تعقيداً كما أشير سابقاً حين يتعلق الأمر بإنتاج شجرة كثيرة الأغصان والفروع، فتتعدد بذلك المآخذ (أو المداخل) الإبدالية (الملحق 2).

بعد هذا البيان نجد أنفسنا مضطرين لشيء من الاستطراد قصد بيان طبيعة هذه العملية وحدودها. فلا شك أن عملية الاستبدال تحيل على أحد أسرار العملية النقدية؛ فكفاءة الخطيب والشاعر كامنة في القدرة علي استحضار أكثر ما يمكن من الاختيارات الممكنة حال إنشاء الخطاب. حيث يختار الأول أكثرها استبعاداً للبدائل ويختار الثاني أكثرها استحضاراً لها، أي يختار الأول أكثرها دقة ويختار الثاني أكثرها التباساً. فيكون هذا النمط من الإخراج الفضائي للشعر أقرب إلي العملية النقدية/ البيداغوجية منه إلي العملية الإبداعية، غير أن هذه العملية حين تنجز قبل إنتاج النص وتحققه عفوياً تصبح عائقاً. فما بالك حين يكون الشكل جاهزاً، حيث يقصد الشاعر منذ البداية إلي إنتاج نخلة أو شجرة أو كرسي أو خاتم أو مربع أو نعل (نبوية مثلاً) إلخ. لا شك أنه سيجعل

المكونات اللغوية الإيقاعية في المقام الثاني. وهذا أحد المآزق التي وقع فيها تشكيل الشعر في الأدب العربي القديم.

1 - الشفوية والكتابية وتاريخ الأشكال

يري جاك كودي في كتابه العقل الكتابي (La raison graphique) أن هناك مبدأ عاماً يمكن الاستناد إليه قبل الخوض في التفاصيل والوقائع، فيما يخص أثر الكتابة، وهو أن كل تغيير في الوسيلة المادية ونظام التواصل ينطوي ضرورة علي تأثيرات مهمة في المحتوي المبلَّغ. وعليه إذا كانت اللغة هي أساس كل المؤسسات الاجتماعية "«فإن أهم تقدم في هذا المجال، بعد ظهور اللغة نفسها ,هو اختزال اللغة في أشكال خطية، ونعني بذلك تطور الكتابة...» (ص 48).

لقد انتبه هذا الباحث، في أعقاب بعض منظري مدرسة براغ، إلي أن الكتابة ليست مجرد بديل للكلام الشفوي كما يذهب إلي ذلك اللسانيون، بل إنها ذات كيان مستقل. وقد عالج المسألة من عدة جوانب سعياً لإظهار بعدها الحضاري، فهي تتيح للذهن القيام بالعمليات المعقدة. تقوم بذلك وهي تحول الكلام إلي ترتيب عمودي عبر لوائح يمكن تقليب النظر فيها بدل الاسترتسال الأفقي الذي يفرضه الكلام الشفوي. هذا فضلاً عن تراكم منتجها وتلاشي الكلام الشفوي، فهي تقطع الكلام وتوقفه (أي تثبته في وضع يسمح بتأمله)، كما تسمح بالتقديم والتأخير فيه، والنظر في أجزائه صعوداً وهبوطاً. وإذا لم يكن هناك فلاسفة متوحشون - كما عبر مترجما الكتاب في مقدمتهما - فإن العائق الوحيد هو عدم وجود الكتابة التي تتيح تراكم معارف الأسلاف.

إنها، باختصار، تحرر من الضرورات الملازمة للشفوي: أي الظرفية

واللازمنية وعدم العودة. (مقدمة La rasion graphipue. p. 9).

يمكن ملاحظة التجريد والاختزال (النسقي) الذي تمارسه الكتابة بشكل جلي في لحظات التحول الحضاري (أو لحظات التدوين والمعايرة: أي الإخضاع لمعايير وأقيسة)، بما وقع للغة العربية في القرنين الأول والثاني الهجريين. وقد وقفنا على هذا الحدث في:تاريخ البلاغة العربية، حيث أدت عملية تدوين اللغة وتقعيدها إلي اختزالها معجماً وأصواتاً، كما هو جلي في عمل سيبويه[3].

إن اللسانيات متعذرة، كما قال كودي، في غياب الكتابة. وربما نجد في حال تكتيب الأمازيغية اليوم ما يسعف في تأمل فعل الكتابة, إنها ليست إجراءً تقنياً، بل هي صناعة جديدة (أو ميلاد جديد) للغة.

يؤدي مجموع الملاحظات السابقة إلى أن التسجيل المغناطيسي لا يؤدي أكثر من وظيفة الحفظ الأفقي التي كان يؤديها الإيقاع والترنم. وربما يكون الأعمى الذي لا يجد من يكتب له ويردد عليه، رغم عيشه في العصر الكتابي، أقدر علي وصف الفرق بين المسجل المسموع والمكتوب المنظور .

ولابد من التمييز، مع ذلك، بين أمرين: بين ظهور الكتابة وتحويلها للإنسان من رتبة المرقع (bricoleur) الذي يتصرف في المتاح أمامه)، إلي رتبة المهندس (ingénieur)، الذي يتخيل الممكنات ويضع التصاميم)، أو من العقل السحري إلي العقل التجريبي بصفة عامة، وبين انتشار الكتابة ودخولها في المجالات الثقافية والحياتية علي نطاق واسع بقدر ينقل الاهتمام من الأذن إلي العين. المسموع هو أساس الرواية، ومرجعه الماضي، والمنظور أساس «النظر»، أي البناء العلمي المفسر الذي يطمح لفهم المستقبل أيضاً، ومرتكزه الحاضر المشهود. وهذا المعني هو ما قصده القدماء حين فرقوا بين الرواية والدراية. مرتبطة بالكتاب. وقد نميز بين أثر

وجود «الكتابة» وأثر «الكتاب».

يمكن ملاحظة الفرق مثلاً بين التغيرات الطفيفة في المجال الشعري التي سميناها إرهاصات في مناسبات سابقة، وبين تكسير عروض الشعر المنتظم وظهور الشعر الحر كما عبر عن ذلك صاحبا كتاب: الشعر واللسانيات. فقد لاحظ المؤلفان أن ظهور المطبعة لم يؤد مباشرة «إلي إلغاء أهمية الإيقاع والوزن، ولا إلي التقليل من شأنهما في الشعر ما بعد الوسيطي، وإن يكن قد غير اللغة الشعرية بشكل خفي، فبعد أن كانت القراءة الفردية غير معروفة تقريباً، في العصر الوسيط، صارت شكلاً من أشكال الاستهلاك يتسع قرناً بعد قرن، وذلك لن يمر دون تأثير في ملامح الشعرية، فقد تغيرت شروط إنتاج الشعر، أصبح المنتج والمستهلك في علاقة ارتباط وتعاضد وثيقين، بل قد لا يجوز القول بانفصالهما»[4].

وقد سبق أن لاحظت، في كتاب: تحليل الخطاب، أن الخروج عن الانتظام العروضي في الشعر العربي - خاصة في تجربة الموشحات - سرعان ما آل إلى انتظام أقوى يهدد التفاعل الصوتي الدلالي. ولم يظهر لي وقتها السبب في ذلك، أو لم أفكر فيه أصلاً. والذي يبدو لي اليوم هو أن هذا النزوع الطبيعي لتجاوز الآلية الانتظامية كان في حاجة إلي بيئة كتابية وذهنية فلسفية ثورية؛ أي احتجاجية متحركة. والحال أن الموشحات وجدت في ظرفية أو سياق، مخالف لهذين المطلبين: فقد كان وراءها مطلب غنائي في بيئة مرفهة مستقرة، وكان المحتوى المناسب لها هو الغزل والطبيعة. كان الغناء هو الفضاء الذي أعاد التوزيع العروضي للشعر فأخرجه في شكل موشحات مطرزة صوتياً، ثم كانت الكتابة مجرد حلية تشكيلية لإبراز ذلك التطريز الصوتي. وكان أن أنشأ ابن سناء الملك «دار الطراز» لتسجيل ذلك السبق.

إن وظيفة التثبيت للتأمل تجعل الكتابة منفصلة عن الحس؛ عن المسموع والمرئي معاً. ويكون «النظر» إليها و«البصر» فيها عابرين إلى ما سواهما. يتجه النظر والبصر إلى المعنى الذي عبرت عنه آيتان من القرآن، الأولى: ﴿**أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت..**﴾ حيث تكرر السؤال عن الكيف عدة مرات. والثانية: ﴿**إنه فكر وقدر، فقتل كيف قدر، ثم قتل كيف قدر، ثم نظر، ثم عبس وبصر، ثم أدبر واستكبر، فقال إن هذا إلا سحر يؤثر...**﴾. حيث اقترن النظر والبصر بالتفكير والتقدير.

من مظاهر بلاغة المكتوب في الشعر العربي القديم

أثناء الاشتغال بالبناء الصوتي للشعر العربي (مع صعوبة الرحلة وضعف الزاد) أثار انتباهنا مجموعة من التغييرات التي طرأت على الشعر بين العصر الشفوي، أو عصر الرواية (العصر الجاهلي) والعصر الكتابي، أو عصر التدوين (العصر العباسي). وقد أجملناها في بعدين أساسيين: «أولهما: الاهتمام بالفضاء البصري، وثانيهما: قيام بلاغة منافرة لبلاغة المسموع، تعارضه في خاصيتين من خصائصه، وهما الانسجام الصوتي واعتدال الصنعة»[5]. نكتفي في هذا السياق بنماذج دالة:

من أهم تلك التغيرات زيادة الاهتمام بالكلمة على حساب الصوت. يتجلى ذلك، بشكل واضح في تأخر التسجيع (أي تسجيع الأصوات وترصيعها بقطع النظر عن الكلمات allitération) لصالح الموازنة بين الألفاظ باعتبارها وحدات دلالية[6]. فالشاعر الجاهلي كان يتفاعل مع اللغة جسدياً بالسمع والحنجرة في حين كان الشاعر العباسي يتفاعل معها بالنظر والتأمل؛ فلم تعد الأصوات المفردة تتمتع عند الأخير بتلك القوة

المثيرة بعد أن استقرت العين على الحرف وثبتته على الورق، لا مفر له. إن الحرف (الخطي) تسريح للصوت (الأذن) وإطلاق للذهن.

ومن تلك التغييرات الانتقال من البساطة إلى التركيب: من تكامل الصور وتراكمها (في الشعر القديم) إلى تفاعلها مثنى وثلاث (في الشعر المحدث)، كما بينا في كتاب: الموازنات الصوتية، بالمثال والرسم. ومنها الانتقال من الصور المفردة إلى البناء على التشبيه والمجاز كما وصف الجرجاني في الأسرار، وكما أوضحنا في: البلاغة العربية.

وفي إطار ذلك يفهم الانتقال من التشبيه إلى الاستعارة، بل إلى تعقيد الاستعارة عند أبي تمام وأمثاله من البديعيين، وهذا أمر انتبه إليه القدماء والمحدثون دون أن يفسروه، وهو أثر من آثار الكتابة.

ومن ذلك توظيف الألفاظ المنافرة للسياق صوتاً أو معجماً من أجل مزايا دلالية إضافية. وقد أثارت هذه الظاهرة ردود فعل قوية من طرف النقاد المحافظين على قيم الشفوية مثل ابن سنان الخفاجي والثعالبي صاحب اليتيمية[7].

ولعل من مظاهر التمايز بين بلاغة المسموع وبلاغة المكتوب ظهور بلاغة الكتابة (تحت اسم أدب الكتاب) إلى جانب بلاغة الخطاب الشفوي الشعري والخطابي. فقد ألفت كتب كثيرة في أدب الكتاب، وهي تهتم بثقافة كتاب الدواوين والعاملين في تسيير شؤون الدولة سواء ما تعلق منها بالمعرفة اللغوية والبلاغية أو ما تعلق بالحصيلة المعرفية الأدبية وغير الأدبية إلخ. أما بلاغة الخطابية فقد ظلت، بعد البيان والتبيين، ملتبسة ببلاغة الشعر إلا عند الفلاسفة وشراح أرسطو. وقد حاول ابن وهب أن يدمج المكتوب في نظرية المعرفة البيانية متحولاً بمفهوم البيان من المعرفة الشفوية عند الجاحظ إلى معرفة كتابية: أي من وظيفة إفشاء المعرفة

باللسان إلى وظيفة استنباطها وحفظها وإفشائها عن طريق الكتابة والخط. إن «الدلالة على المعاني» في بيان الجاحظ تنصرف بشكل قوي إلى الرموز القصدية، أي الرسائل المرسلة من الناس، وذلك برغم الحديث عن النصبة والاعتبار وجعل الفهم أساس البيان. أما كتاب البرهان فقد حاول جعل الاعتبار قائم الذات، وكذا «الحفظ» الذي سماه الاعتقاد، وذلك إلى جانب العبارة التي هيمنت على تصور الجاحظ[8].

إن حاجة الخطيب هي أساساً الأمثال والحكم والمأثور من الشعر والخبر، فضلاً عن سلامة جهاز النطق، والمعرفة بأساليب القول. أما ثقافة الكاتب فتبدأ بتجويد الخط والمعرفة بالحساب والقوانين ونظم الحكم، وتأتي العناصر الأخرى مكملة وغير جوهرية. وهي تختلف جذرياً بحسب الاختصاصات (ديوان الرسائل، ديوان الخراج... إلخ).

وبرغم الاهتمام الفلسفي الكبير بالتفريق بين الخطابة والشعر؛ باعتبار انتماء الخطابة إلى التداول وانتماء الشعر إلى التخييل، فإنهما ظلا متداخلين بسبب استعمال كل منهما لآليات الطرف الآخر إلى حد ما (حسب ما تقتضيه الخطبة من تخييل، وما يقتضيه بعض الشعر من استدلال)، في حين مال أدب الكتابة إلى الاستقلالية، وابتعد عن فن العبارة الذي ظل مهيمناً في البلاغة العربية.

من هذا المنظور يبدو الإشهار اليوم معانداً للكتابية؛ فهو يعتمد على المسموع والصور، يخاطب الحس ويحرك الكوامن النفسية المترسبة، بدل إثارة الأسئلة المحرجة: من قبيل النظر في الأسباب والمكونات وإجراء المقارنات وغير ذلك من العمليات البصيرية الذهنية الملازمة للكتابة. وذلك فالكتابية لا تعارض الشفوي وحده، بل تعارض أيضاً التصوير المعتمد على الحس وحده. وهذا ما يدعو إلى الحذر حين يفكر في إنتاج شعرية بصرية تصويرية زادها الخطوط والصور والفضاءات، خاصة حين

يصل الأمر مداه بتحويل القصيدة إلى رسوم تشكيلية، لا يغيب فيها المكون الإيقاعي فحسب، بل يغيب كذلك المكون الدلالي اللساني (أي الدلالة المستنبطة من توالي المكونات اللسانية معجمية وتركيبية). فنظراً لكون الشعر فناً لغوياً أولاً فلن تعدو هذه التجارب رسم الحدود والتخوم التي يضيع بعدها الشعر، مثلها في ذلك مثل التجارب الصوتية الطاردة للدلالة والتشكيل.

وعموماً فإن الانزلاق من الأذن إلى العين دون العبور من منطقة الكتاب؛ أي من الكتابة باعتبارها بصراً وبصيرة أمر وارد في الشعر كما هو وارد في الحياة العصرية؛ من الأمية الكتابية إلى الصورة الإشهارية وما في معناها من مسلسلات وأفلام مكرورة الموضوع والمعنى، تخاطب الغرائز أكثر من مخاطبة العقل، لا تقدم أية فرصة للنظر والتأمل.

ويبدو لي أن شيئاً من ذلك وقع في العصور المتأخرة - بعد العصر العباسي. فقد حاول بعض الشعراء (أو النظامين على الأصح) استغلال إمكانيات الإبراز الخطي الذي تتيحه الكتابة والرسوم والجداول فأنتجوا نصوصاً مرصودة للإخراج في رسوم أو جداول كما سبق. نتج عن ذلك ما عرف بالتشجير (نص في صورة شجرة)، والتختيم (نص في صورة خاتم) والتربيع (نص في صورة مربع)... إلخ.

وهو عمل يقع بين جاذبيتين: جاذبية المعمار وجاذبية الإلغاز. البعد المعماري مرتبط بتزيين البناء بالأبيات الشعرية والآيات القرآنية وغيرها من مأثور الكلام، أو بالمعلومات التاريخية (تاريخ الإنشاء أو الوفاة.. إلخ) ويتصل بهيمنة التجنيس والترصيع، على ما قد يثيره الأمر من غرابة تولد المرئي من المسموع، والحال أنه أمر تاريخي واقع؛ ظهر قديماً فيما عرف بـ «تجنيس الخط»، أو «التصحيف» نسبة إلى الصحيفة. أما البعد الإلغازي فهو امتداد لهيمنة التورية واللغز في شعر العصور

المتأخرة. وقوامه جداول ذات مفاتيح هي أشبه بالكلمات المتقاطعة والمسهمة. وقد ارتبط جانب كبير منه بالأمداح النبوية والدعوات التنبؤية، وهذا يجعل الصلة بالجداول السحرية والتمائم قابلة للتأمل[9]. وسنصادف نمطاً من الإلغاز بالخطوط والرسوم في التجارب الشعرية الحديثة أيضاً، مع نفحة عجائبية تجعله أكثر وظيفية. ونحيل من الآن على قوس الرياح للمنصف المزغني.

هذه خطوط عامة وقفنا بها عند حدود ما تسمح به المناسبة، وهي صالحة للمحاورة أو بناء أطروحة شاملة. والغرض، مرة أخرى، هو بيان الفرق بين الكتابية والتشكيل لا الإحاطة بالموضوع.

2 - الكتابة و«تشكيل» النص الشعري الحديث

نستعمل كلمة تشكيل بالمعنى اللغوي؛ أي إعطاء شكل وهيئة تُشغِّل البصر، وتثير معنى في ذهن المتلقي. وذلك دون اهتمام بمدى مطابقة هذا المفهوم للمفهوم الدقيق للفنون التشكيلية (Art plastiques).

الكتابة منطقة بين التعبير الشفوي والتعبير بالصورة (وليست مرحلة يمكن تجاوزها بعد عبورها)؛ هي تركيب منهما يتجاوزهما في مستوى ويشتغل مع أي منها على انفراد في مستويات أخرى. فالخطوط التي وضعت في البداية لتمثيل الأصوات واسترجاعها (الوظيفة 1) سرعان ما تحولت إلى صنعة بصرية جمالية (مهارة فنية، كما يقع لكل الآلات). بل تكفلت، في البيئة الإسلامية، بتعويض التصوير والتمثيل الذي التبس موقف الدين منه، كما صارت رموزاً صوفية ذات دلالات روحانية.

استعمل الشعراء المحدثون إمكانيات التشكيل البصري في الشعر بصور متعددة تمتد بين قطب البساطة (حيث يكاد البعد اللغوي يختفي)،

وقطب التعقيب والتركيب حيث يتكامل التشكيل البصري والتدليل اللغوي، وذلك ضمن استراتيجيات متعددة؛ تمتد من الهم البيداغوجي إلى الترف الذهني الفرجوي (اللغز) عبر مستويات من التكامل والتفاعل.

يمكن أن نجمع شتات الاستعمالات المتعددة في خانتين:

1 – تشكيل الخط (التخطيط).

2 – تشكيل بالصورة والرسم (الترسيم).

وقد يلتقي التخطيط والترسيم متكاملين أو ممتزجين، كما سيتبين من خلال العرض.

1 – التشكيل بالخط أو التشكيل الخطي (التخطيط)

نقصد بالتشكيل الخطي إبراز الخطوط بأحجامها وألوانها أو بتوزيعها فضائياً على الورق توزيعاً يجعلها تبرز للعين[10]؛ وتثير معنى يمهد لدخول النص.

أ – أشكال الحروف

يكون ظهور الحروف من خلال أشكالها، إما بتكثيف نوع خاص منها، وإما عن طريق التخطيط الجمالي (خط الخطاط)، أو البصماتي (خط المؤلف).

فمن الظهور بتكثيف نوع خاص من الحروف اعتماد بعض الشعراء، في العصور المتأخرة، الحروف المنفصلة فقط، مثل قول شهاب الدين المصري[11]:

راحَ دنٌّ أردتَ أمْ وردٍ رقَّ إذْ دارَ دونَ آسٍ ووَرْد

رُبَّ رَوْضٍ أراكَ دَوحَ أراكٍ دُونَ إوْرَاقِ وَرْدِهِ راقَ وَرْدي
إن ذَوى زارهُ وزانَ رواهُ دَرٌّ وَدَقٍ ورَدَّهُ أيَّ رَدٍّ

يبدو وكأن الشاعر يحاول أن يجسد الروض وقد تناثرت وروده وتفرقت أوراقه مكونة ما يشبه البساط المزخرف. برغم «الجناسات» الظاهرة بصرياً فإن النص أبعد ما يكون عن التجانس الصوتي الذي يجعله قابلاً للحفظ والإنشاد. فهذه الصنعة مما تتيحه الكتابة. وغرابته الشعرية عائدة إلى التحدي بإنتاج نص منفصل الحروف قابل للفهم (وليس للإنشاد)، أكثر من عودتها إلى المشاهدة البصرية. وهو بذلك ينتمي لبلاغة الإلغاز والتورية التي هيمنت في العصور المتأخرة. على أنه يمكن بلورة مفهوم عام يدمجه مع صور أخرى فيما سماه هنريش بليت «الانزياحات الخطية». وهي تلعب، كما قال، دوراً مهماً في لغة الإشهار، في بعض اللغات[12].

وقد تنفصل الحروف عن النسق اللساني صانعة صورة أو شكلاً هندسياً، وقد تشترك معها في هذه المهمة علامات الترقيم، أو علامات التقطيع العروضي. وهذا منحى يجمعه مفهوم «الشعر البصري» بقطع النظر عن اختلاف تسمياته أو انتماءاته المذهبية. يقول هنريش بليت، في إطار ما سماه «الصور الخطية» (أو الميطاخط)»، ضارباً المثل بنموذج خطي عروضي: «ونجد أمثلة شعرية للصور الخطية الأسلوبية المعتمدة في الشعر التصويري حتى عند اليونان والرومان. وأخيراً فهي كثيرة في «الشعر البصري». لنأخذ مثالاً لذلك قصيدة كريستيان مورجينستيرن: غناء السمك الليلي، وهي متميزة قليلاً لعدم استعمالها للخطوط العادية:

U-U

U-U-U

U-U-U-U

U-U-U-U

U-U-U-U

U¯U

وفي محاولة أدلة هذا «النص» قال: «وهكذا فإن هذا النص قد نظم حسب نسق عروضي لم تكسه اللغة. لأنه يضم في أغلبه عدداً من التكرارات؛ فيمكن اعتباره مثالاً موضحاً للتوازن العروضي الخطي. أما من وجهة نظر الدلالة المرجعية فإنه يجعل التباين محسوساً، يتجلى ذلك في كون الأسماك تغني، والعادي أن تكون صماء»[13].

من البين أن هذا النص يفتقر في تدليله للعنوان، فبانقطاع هذا الحبل سيخرج النص من دائرة المساءلة الشعرية.

وقد وقفنا عند هذا المنحى الحروفي استكمالاً للصورة، والذي يهم الشعر العربي الحديث هو المنحى التخطيطي والبصماتي. وإذا كان مصطلح الجمالي لا يثير أي تساؤل لأنه منسوب إلى الخطاط باعتباره فناناً في مجال الخط، فإن مصطلح البصماتي ينزع إلى تسجيل أثر الشاعر جسدياً على النص. إنه «توقيع» على كل كلمة منه.

إن تخطيط الشعر يدخل اليوم في البنية الفنية الدلالية للنص باعتباره اختياراً للشاعر نفسه؛ سواء قام به شخصياً أو كلف به خطاطاً ذا اختصاص. وذلك بخلاف ما كان يتم في القديم حيث كان التخطيط ضرورة تقنية (قبل ظهور المطبعة)، أو حاجة زخروفية/ اجتماعية تستجيب لرغبات المقتنين من طالبي النسخ المفردة، حسب الذوق والإمكانيات المادية. وقد كانت الكتب المقدسة النموذج المحتذى في هذا المجال.

من الشعراء المحدثين الذين اهتموا ببصم بعض دواوينهم المنصف المزغني، ظهر ذلك في ديوانيه: عناقيد الفرح الخاوي (1969-1974)،

وعياش (1977-1979) ثم حاد عنه في الدواوين اللاحقة إلى التشكيل بالرسوم والصور، فضلاً عن توزيع الكلمات والحروف. وقد نص الشاعر على ذلك في مدخل الديوان: «بخط الشاعر». وذلك بخلاف العناوين التي كانت بخط: توفيق الرايس. وهذا يدل على أن الغرض لم يكن جمالياً محضاً.

وقد عبر الشاعر المغربي أحمد بلبدوي، فيما يشبه الشهادة، عن المتوخى من البصم قائلاً: «حينما أكتب القصيدة بخط يدي، فإني لا أنقل إلى القارئ معاناتي فحسب، بل أنقل إليه نبضي مباشرة، وأدعو عينيه للاحتفال بحركة جسدي على الورق. يصبح المداد الذي يرتعش على البياض، كما لو كان ينبع من أصابعي مباشرة لا من القلم، ويغدو للنص إيقاع آخر يدرك بالعين مضافاً إلى إيقاع الكلمات المدركة بالأذن...»[14].

وعموماً فقد اهتم بعض الشعراء المغاربة، خلال السبعينات من القرن الماضي، بالتشكيل الخطي (تخطيطاً وبصماً) كما نجد عند محمد بنيس وعبدالله راجع وأحمد بلبدوي وبنسالم حميش. بل منهم من ذهب إلى جعل هذا المنحى علامة فاصلة بين «جيلهم» والجيل السابق كما هو صريح في بيان الكتابة لمحمد بنيس[15]. وقد بلور المرحوم عبدالله راجع **الآمال المعقودة على التشكيل الخطي** في فقرة مركزة من بيانه المعنون بـ «الجنون المعقلن»، نوردها هنا:

«نريد هنا أن نمتلك هذا الكائن الصامت - الناطق الذي يدعى المكان. نريد أن نسخره ليدخل بدوره مملكة الدلالة وليصبح من ثمة بعداً من أبعاد النص المقروء المرئي. ليس الأمر صعباً على عين تعودت ألا ترى في الصفحة مجرد بياض ينتظر الحبر.. ولكن كم نحن في أمس الحاجة إلى عين غير مدجنة لتكتشف داخل الصفحة حقلاً قابلاً للتوزيع

والتشكيل بحيث يمكن للأرضية - البياض أن تصبح في بعض الأحيان بديلاً عن الشكل - الحبر، بل وقد تمتد دلالتها لتتحول نطقاً، في حين يتقلص دور الحبر ليصبح مجرد صمت أو نزوعاً إلى الصمت. إن في الأمر نزوعاً لعقد زواج بين الشعر والفنون التشكيلية، مما سيرفع المحنة عن حاسة السمع التي لا تستطيع بمفردها أن تستوعب كل معطيات النص الشعري وأبعاده، ويحول القصيدة من دلالتها الزمنية لتصبح زمناً ومكاناً في الوقت نفسه، سواء اعتبرنا المكان بياضاً صامتاً يتحدد بما يتاخمه من سواد المتكلم، أو اعتبرناه فراغاً له هندسته المميزة، وجغرافيته الخاصة التي قد تكون بديلاً عن السواد أو امتداداً له، أو سواداً يبتلع الصفحة بأكملها ناقلاً البياض إلى غياهب الذات القارئة والمدركة»[16]. (الملحق 5). وقد رفض راجع نسبة هذه الحركة إلى الهلوسة السريالية مؤكداً الدور الدلالي للتشكيل، والذي بدونه يصبح «آبقاً». فالكتابة، بهذا المعنى، تسعى إلى «تركيز دلالة النص»، «بل ربما سعت إلى تبسيطها»، «فكل كتابة عرس؛ عرس للعين والأذن والباطن». (نفسه).

ب - فضاء الورقة

يُنظم المكتوب فوق الورق بشكل يوحي بمعنى إيقاعي أو دلالي. وهنا لابد أن نميز بين التنظيم الطارئ "الممثل" للنظام الصوتي في الشعر المنتظم، والتنظيم المحايث الباني الداخل في البناء الدلالي للنص قصداً، ومن المنطلق.

التنظيم الطارئ، هو التنظيم الممثل للبناء الصوتي، وقد ورثته القصيدة القديمة من عصر التدوين، بمعنى التحويل من الرواية الشفوية إلى الكتابة على الورق. ثم تبناه الشعراء في كتابة شعرهم بحسب الشطرين أو الشطر الواحد (الرجز)، أو تقسيم السطر إلى عدة قرائن، كما هو الحال في الموشحات. فالمعتبر في التوزيع هنا هو الوزن أولاً، ثم القافية ثانياً،

وذلك في تفاعل مع الدلالة؛ حيث يمثل الترقيم قراءة جديدة للنص[17].

التنظيم الباني، هو الذي ظهر مع تجربة الشعر الحر، وهو تفعيلي ونثير، حيث صار التوزيع الكتابي جزءاً من بنية النص، وعاملاً من عوامل شعريته، وذلك باعتباره تقطيعاً للمعنى في المقام الأول، وتقطيعاً صوتياً في المقام الثاني، حسب ثقافة الشاعر ومدى كفاءته مع الموازنة بين المطلبين. وقد يصبح تقطيعاً للدلالة دون أي مؤشرات صوتية أو ضمن لعب أكثر تعقيداً (حيث تحول القوافي إلى داخل الأسطر، ويغيب التنقيط أو يكثف خروجاً عن المعيار). على أنه يمكن أيضاً أن يكون التقطيع ذا وظيفة صوتية توزانية قافوية بشكل يجعل الدور الدلالي للتنظيم الكتابي خافتاً، وهذا كثير في تجارب حديثة الشكل قديمة التجربة والثقافة[18].

ويتراوح التوزيع الكتابي بين التفتيت والتشبيك أو الجمع بينهما في نص واحد. ولكل من الحالات الثلاث انطباع أولي يهيئ القارئ ويشكل عتبة من عتبات النص. وبعد ذلك تأتي التوزيعات الداخلية أو الثانوية: الانزياح إلى اليمين أو إلى اليسار أو التوسيط. أو الكتابة في أسفل الصفحة، أو التدرج في النزول، إلى غير ذلك من الأشكال التي تترك لدى المتلقي انطباعاً أولياً يختبره بالدخول إلى البناء اللغوي للنص. هذا الانطباع من جنس ذلك الذي أحس به القدماء حين شبهوا تشكيلات شعرية قديمة بالسموط، وتحدثوا عن الترصيع والتطريز.. إلخ.

وقد يصل الأمر إلى حد إحساس الشاعر بالحاجة إلى تشكيل المعنى بمحاكاة فضائية «حرفية» كما فعل المنصف المزغني مع معنى الغوص والطفو في هذا السطر:

يصور من الأصل

(عياش. ص 8)

ومثله قوله:

يصور من الأصل

(عياش ص 37)

2 - التشكيل بالصورة والكاريكاتير

استعملت الصورة والكاريكاتير في الشعر الحديث مصاحبين للمكتوب بصيغ متعددة، ولكنها تلتقي كلها في كونها قراءة متبادلة بين الطرفين: الصورة تقرأ المكتوب، أو المكتوب يقرأ الصورة، أو يتقارآن. وتتدرج العلاقة بينهما في مستويات من المباشرة والتأويل: بين المحاكاة والتفاعل.

1 - **المصاحبة المحاكاتية الرومانسية**: وتقوم بترجمة المعنى حرفياً ومحاذاته، أو إعادة إنتاجه، كما في بعض الدواوين الرومانسية.

ومن الأمثلة التي أثارت انتباهي في هذا الصدد الرسوم المصاحبة لديوان همسات، لليلى العثمان. فقد ظهر هذا التوجه انطلاقاً من وجه الغلاف: فعلى غصن شجرة، فوق العنوان، طائران بلونين مختلفين (أصفر يرمز للحرارة، وأخضر يرمز للخصب)، وقد مال كل منهما برأسه نحو الآخر يناجيه. وامتد هذا المعنى في داخل الديوان بتجسيد مادي أحياناً كما تبرز الصورة المصاحبة لقصيدة: عُشُّنا[19]. فقد قرنت هذه القصيدة بصورة امرأة في....، في حضنها طفل، تحتها عش يقبع فيه فرخان، والكل مستقر بين أغصان شجرة، في محيط من الأزهار (الملحق 6). وليس ذلك إلا محاكاة لمحتوى القصيدة التي نقتطف من أولها الأبيات التالية:

نبنيك في الرياض..

يا عشنا الصغير..

وسقفه.. بنفسج..

وأرضه.. حرير..

ألحانه.. من حبنا..

وعطره.. (عبير)

ألوانه من الربى

يحفه.. الغدير..

هكذا حاول الرسام أن «يعبر» عن نفس المعنى و«يزينه». وهذا ما أحست به الشاعرة وعبرت عنه في شكرها له قائلة: «تفضل [أي الفنان السيد إبراهيم إسماعيل»] مشكوراً بتزيين هذا الديوان بالرسوم الأصيلة المعبرة»[20].

2 – **المصاحبة المحاكاتية البيداغوجية** بنفحة عجائبية (أو بدونها)، كما

في الدواوين الموجهة للأطفال. أضع نصب عيني هنا ديوان حصان الريح للمنصف المزغني برسوم علي المندلاوي. وهي رسوم عجائبية بالألوان الفاقعة حيناً وبالأبيض والأسود حيناً آخر. تتواشح في ذلك مع الكتابة بالخط الغليظ الغامق حيناً والرقيق الخافت حيناً آخر. يبدأ الديوان بصورة الغلاف حيث يركب الأطفال حصان الريح بأجنحته المرتفعة في الفضاء وذنبه الشبيه بغصن شجرة (بداية الرحلة). وينتهي، في ظهر الغلاف، بصورة للشاعر والرسام وهما على ظهر الحصان وقد خفض جناحيه وذنبه إيذاناً بنهاية الرحلة.

يتعلق الأمر هنا بعمل جماعي احتفظ فيه الرسام بمسافة كافية من عمل الشاعر. كما كان للخطاط طعمه الخاص. ولذلك احتاج الأمر إلى البيان التالي (الجنريك):

«المصنَّف: حصان الريح

النوع الأدبي: مسرحية شعرية للأطفال واليافعين.

المؤلف: المصنف المزغني.

الرسوم والإخراج: الفنان العراقي علي المندلاوي.

الخطوط: الفنان التونسي علي ناصف الطرابلسي".

ومع هذه الورقة التقنية نقرأ في ظهر الغلاف:

«حصان الريح: نص حواري يقرأ، يمثل، وبعض فقراته تغنى».

يلاحظ أن كلمة «المصنَّف» حلت محل الكلمة المعتادة «الديوان»، وحلت كلمة «المؤلف» محل الشاعر. وذلك شعوراً بأن العمل خرج من حيز الإنتاج الفردي المستقل أو المحلي بعمل الغير. صار الأمر يتعلق بتأليف مشترك؛ إنه عمل مجموعة: الشاعر والرسام والخطاط. واحد من مجال اللغة واثنان من مجال التشكيل بالخط والرسم. وعموماً فإن أفق القراءة

هو أفق العمل المركب.

3 - **محاكاة المعنى بصور مخالفة**، أو بعيدة نسبياً، ولكنها تخيِّل حالة اتصال أو انفصال في ذهن المتلقي (أي أنها لا تتركه غير مبال). يكون ذلك إما بصورة شاعرية أو غير ذات ملامح دقيقة ومحددة كما في ديوان: أوشال، لأحمد مشاري العدواني. حيث قورنت بعض النصوص بلوحات لـ «الفنان أحمد غانم».

ويظهر أن إلحاق هذه اللوحات بالديوان كان من عمل جامعي الديوان المشرفين على طبعه: خليفة الوقيان وسالم عباس خدادة. يرجح ذلك أن القسم المنشور من ديوان المشاري في حياته تحت عنوان: أجنحة العاصفة، خال من أي تشكيل بالصورة. فالأمر يتعلق بقراءة هذين الأستاذين للديوان عبرا عنها بهذا الاختيار، وربما يكون الرسام ضليعاً في ذلك، أو المسؤول الوحيد عنه. وهذا المنحى قريب من المحاكاة الرومانسية.

4 - **استلهام الصور والرسوم، والتفاعل معها**، كما في ديوان حنظلة العلي للمنصف أيضاً. حيث كتب الشاعر هذه المرة حواشي على رسوم ناجي العلي سماها: «رواية شعرية لحياة واغتيال» (حنظلة العلي. ص 20). في وجه الغلاف صورة حنظلة ملقى على الأرض وقد علق سهم بقدمه اليسرى والدماء تنزف منه. في أعلى الغلاف: اسم الشاعر منصف المزغني، وفي أسفله، تحت العنوان: «رسم ناجي العلي. تقديم بلند الحيدري». ونقرأ في الورقة التقنية للديوان: «قام الرسام التونسي علي عبيد مشكوراً برسم ناجي العلي...». ثم تأتي الإحالة على عدد كبير من اللوحات الملحقة بالديوان غير رسوم ناجي العلي، وهذا ما اقتضى الاقتراض من لغة المسرح: «إخراج الكتاب: المنصف المزغني، خطوط توفيق الزيدي».

ونصل من خلال هذا الجنيريك إلى أن العمل التشكيلي قد يصل

بالنص الشعري نحو هوية عمل تركيبي كما يحدث للرواية حين تحول إلى عمل سينمائي، أو للنص الشعري حين يحول إلى أغنية، أو هما معاً حين يحولان إلى مسرحية. أي أننا نكون على مشارف هوية أخرى دون أن تنتزع الهوية الشعرية من النص.

وقد عنون بلند الحيدري تقديمه للديوان بهذه العبارة الدالة: قصيدة المزغني بأسلوب ناجي العلي. وهو عنوان من شاعر كبير يعرف ما يقوله، فقد استبدلت كلمة «رسوم» بكلمة «أسلوب» **لطرد أو تفكير في التحلية الزخرفية**. إنها الأسلوب والطابع المهيمن على الديوان، والشاعر هو الذي يكتب على الرسوم وليست الرسوم ملحقة بالمكتوب سواء على مستوى التحقيب أو الهيمنة الأسلوبية. وفي مقابل حنظلة المتمنِّع[21] ابتدع المزغني «حمدلة المتلائم». (ص 29). لإحداث مقابلة بين مرارة الحنظل والاستسلام «للواقع» الذي يتضمنه الحمد، خاصة في الاستعمال الشعبي حيث يعني الاستسلام. (الملحق 3، 4).

قال ناجي العلي: «رمز الطفل» «حنظلة، توقيعي هذا، أُسأل عنه أينما ذهبت». وقال: «هو «أيقونة» تحميني من الشطط والخطأ، وبرغم أنه غير جميل إلا أن حشوته الداخلية تحمل رائحة المسك والعنبر» (ص 13). (الملحق... من الصفحة 50).

يبدو هذا العمل الجميل استجابة موفقة لرجاء بلند الحيدري الذي كتب أربع سنوات قبل ظهور حنظلة العلي قائلاً:

«في تجربة المنصف المزغني من تونس، لم أكتشف شاعراً فقط، بل مسرباً لتجربة شعرية، وانعطافاً كبيراً، ورائعاً، ربما سيكون الأهم في انعطافات التجربة الشعرية الحديثة. ففي تجربته أحسست بأن هناك تداخلاً، بين الرؤى التشكيلية والإلقاء، ومسرحة القصيدة، والتغيير

الصوتي، وإذا استطاع المنصف أن ينصفني ويمد بتجربتي، فعليه أيضاً أن يعمل على الفن التشكيلي، ويداخل بينه وبين عمله، فتكون عملية متكاملة لما يمكن أن يسمى الكولاج الشعري»[22].

وهذا التكامل بين المكونات أمر أساسي في شعر المنصف. فالواقع أن القراءة المجزئة لأكثر نصوصه، (وهي كلها - عدا **حبات** - مطولات (ديوان قصيدة) لا تستطيع أن تكون منصفة. ونقصد بالقراءة المجزئة تناول الرمز وحده، والموازنات الصوتية وحدها، والتشكيل الخطي وحده... إلخ.

فالمبالغة في الموازنات الصوتية والتشكيل والإلغاز الكتابي قد تشعر - على العموم - بوجود تراكم كمي بسيط مع ما قد يترتب على ذلك من سطحية. غير أن هذه المبالغة قد تكون مستدعاة من أجل وظائف رمزية أو عجائبية ساخرة فتصير بذلك مناسبة وفعالة تسد مسدها، لا محيد عنها. وهذا يتطلب دائماً من المبدع وضع معالم في طريق القارئ حتى لا يضيع الهدف. ولن يتم ذلك إلا بوجود معاناة حقيقية وحنكة صناعية. وهذا لا شك ما يحقق انسجام قوس الرياح، فهو مليء بالمرارة الساخرة، مليء باستهجان الاستبداد الأعمى، والاستسلام المذل. أما ديوان حنظلة العلي فمحصن، قبل ذلك وبعده، بقيمة الرسوم التي شكلت الأرضية وحددت الأسلوب، كما قال بلند الحيدري.

خاتمة: استنطاق التماثيل واللوحات الجداريات

من المعروف أن الآداب العالمية وقوف الشعراء عند الأعمال المشهورة من تماثيل ولوحات وجداريات لاستنطاقها واستجلاء الخافي من أسرارها وكشف رمزيتها. مثل الموناليزا والمصارع المحتضر والزرافة

المحترقة. وإذا نحن أصررنا على الشهرة (شهرة الصورة) والحضور (أي حضور الصورة إلى جانب النص اللساني) المميزين لهذا المنحى فإننا لن نظفر - في حدود اطلاعنا - على متن دال من الشعر العربي، في هذا الاتجاه. وذلك برغم ظهور وعي مبكر بهذه الظاهرة مع الحركة الرومانسية. يقول عبدالغفار مكاوي، بعد تتبع نماذج ضمن وصف الصور في الشعر العربي من أبي نواس إلى شوقي: «ولكن الحقيقة التاريخية تقول بأن قصيدة الصورة بمعناها المفهوم في الشعر العالمي لم تظهر بصورة محددة إلا على يد الشاعر العالم الدكتور أحمد زكي أبو شادي (1892-1955) رائد جماعة أبولو، ومؤسس مجلتها التي حفلت أعدادها (بين سبتمبر 1932 وأكتوبر 1934) بنماذج منها وضعها في باب مستقل سماه «شعر التصوير»[23]. وقد لاحظ هذا الباحث أن الصور المتناولة ليست ذات شهرة، وأن عمل الشاعر فيها وصفي توضيحي، يسير في المنحى الوجداني. ولذلك تجاوز هذه التجربة ملتمساً قصيدة الصورة عند حركة الشعر الحر، فوجد القصيدة المستلهمة للصورة ولم يجد الصورة نفسها. وهذا باب مفتوح للبحث والاستقصاء بما لا تتسع له هذه المناسبة.

ملحقات

(الملحق 1)

(الملحق 2)

(الملحق 3)

(الملحق 4)

وفي كلّ يوم يُؤَلِّفُ نظرة

ويَحْرسُني مِنْ أريق الضياع

وجهه: عَادةٌ لِقَفَاه

والقَفَا: وِجْهَةٌ لاَ قِنَاع

وسمَّيتُه: حَنظلة

وبَشَهُ كُلّ حبيبٍ سِوَى.....

(الملحق 5)

(الملحق ٦)

الهوامش

1) انظر كتابنا تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر. الفصل الثالث. صدر سنة 1990.

2) بنى الشاعر جل أعماله الشعرية على شكل القصيدة - الديوان، وسماها «رؤايات» مازجاً بين الرؤية والرواية. وقد اتخذنا ديوانه الثالث: قوس الرياح، نموذجاً للتنازع بين الامتداد السردي والرجوع التقطيعي الصوتي.

3) انظر الفصل الثاني من كتابنا: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها.

4) Daniel Delas et Jaques Filiolet. Linguistique et poetique. P. 164. وانظر كتابنا: تحليل الخطاب الشعري. ص 205.

5) تحليل الخطاب الشعري. ص 206. انظر أمثلة منافرة الانسجام في الصفحة 217.

6) وانظر: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية ص 148-182. ومن الخلاصات التي كنت وصلت إليها هناك:

«إن كثيراً من الأمثلة والأقوال السابقة تؤكد أن **الأساس التوازني في الشعر القديم، قبل عصر البديع، هو السمع. وأجلى مظهر لذلك هيمنة التوازن السجعي** وضعف المفارقات الدلالية، كما في تجنيس الترديد.

أما في عصر البديع فقد تقوت مكانة الدلالة وزاد الاهتمام بالبعد البصري للتوازن فكان اللفظ أقدر على الوفاء بالمطلبين: فهو، من جهة، وحدة دلالية تتجاوب مع أخرى بالاختلاف الدلالي أو عدمه، وهو، من جهة ثانية، سلسلة من الأصوات تقابل سلسلة أخرى في لفظ آخر. وانظر: تحليل الخطاب الشعري ص 116-121.

7) انظر المرجع السابق. 217.

8) انظر مزيد بيان في كتابنا: الموازنات الصوتية.

9) هذا هو الانطباع الذي خرجت به من قراءة المتن الذي قدمه الباحث محمد حديدة في أطروحته لنيل الدكتوراه بعنوان: صنعة الشكل في التراث الشعري المغربي. وقد اقترحت عليه فعلاً أن يوسع تأمله في هذه الاتجاهات بدل اعتبار تلك الأعمال ثورة شعرية، وتجديداً قبل أوانه. ويضم عمله متناً موزعاً بين الأمداح النبوية والأمداح السلطانية.

10) صاحبت الانتقال من المشافهة إلى التواصل الخطي المرئي (أي الكتاب)، في عصر التدوين، على محدوديتها، دهشة سجلها الشعراء في منظومات شعرية، أوردنا أمثلة منها

في كتاب تحليل الخطاب الشعري (ص 207). كما ظهرت في الشعر صور بلاغية بصرية سميت "تصحيفاً"، نسبة إلى الصحيفة، وتجنيساً خطياً، نسبة إلى الخط. وكان هذا الحدث مثيراً للبلاغيين المتمسكين بالفصاحة الصوتية حسب التقليد العربي القديم، كما وقع مع ابن سنان الخفاجي حين رفض تجنيس الخط (سر الفصاحة 199 .ط. دار الكتب العلمية). وظهر، إلى ذلك، اهتمام بكتابة الشعر خاصة مع ظهور الموشحات.

ومع توسع مجال الكتاب وتوسع مجال التصوير ظهر نزوع إلى «تشكيل» الشعر، حيث حاول المظهر الكتابي إنتاج شعرية ذات خصوصية تصويرية عن طريق الخطوط والصور والفضاءات. وصل الأمر مداه بتحويل القصيدة إلى رسوم تشكيلية لا يغيب فيها المكون الصوتي الإيقاعي فحسب، بل يغيب كذلك المكون الدلالي اللساني (أي الدلالة المستنبطة من توالي مكونات لسانية معجمية وتركيبية).

11) ديوانه 6. نقلاً عن أحمد هيكل في: تطور الأدب الحديث في مصر. (طبعة دار المعارف. 1968 ص 20).

12) البلاغة والأسلوبية. 96. وانظر إحالاته هناك.

13) نفسه. ص 97-98. وانظر إحالاته هناك.

14) «حاشية على بيان الكتابة». المحرر الثقافي. 19 إبريل 1981. نقله محمد الماكري في الشكل والخطاب 226.

15) انظر الثقافة الجديدة. ع 19 (1981) ص 34-55. وانظر نماذج في الأعداد 1980/17، 1979/12و1978/11. وقد كونت هذه البيانات المتن الرئيسي لكتاب: الشكل والخطاب، لمحمد الماكري.

16) «الجنون المعقلن» في الثقافة الجديدة. ص 58.

17) وقد نظر بعض الدارسين إلى بناء القصيدة من الشعر المنتظم حسب الشطرين في عمودين فسموه «الشعر العمودي». وهو اصطلاح غير دقيق، لأنه يلتبس بمفهوم قديم مترسخ وقوي وهو: "عمود الشعر" كما تحدث عند المرزوق وغيره. كما صار الإخراج في عمودين يعطي، مع ظهور حركة الشعر الحر، إحساساً بالرتابة.

18) انظر مثالاً لذلك في مقالنا: البنية الإيقاعية في الشعر الكويتي. ضمن: الأدب في الكويت خلال نصف قرن. ص 150-203.

19) همسات. ص 17.

20) همسات. ص 101.

21) قال ناجي العلي: «كان لي أصدقاء تشاركت معهم العمل، تظاهرنا سجناً... إلخ لكن

عندما انتهوا إلى «تنابل» وأصحاب مؤسسات وعقارات خفت على نفسي من الاستهلاك. وفي الخليج أنجبت هذا الطفل وقدمه للناس. اسمه حنظلة» (حنظلة العلي. ص 13.

22) نقله المنصف المزغني في ظهر غلاف حنظلة العلي (1989) نقلاً عن آفاق عربية 1985.

23) عبدالغفار مكاوي. قصيدة الصورة. (الشعر والتصوير عبر العصور). ص 40.

المراجع

1) **العمري محمد**

أ - تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر. الدار العالمية للكتاب. الدار البيضاء. 1990.

ب - الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء/ بيروت. 2001.

ج - البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء/ بيروت. 1999.

د - «البنية الإيقاعية في الشعر الكويتي الحديث». ضمن: الأدب في الكويت خلال نصف قرن. (1950-2000). الكويت 2002 . ص (150-2033).

2) **حديدة محمد**.

صنعة الشكل في الشعر المغربي القديم. أطروحة دكتوراه. مخطوطة بكلية اللغة. مراكش.

3) **منصف المزغني.**

أ - عناقيد الفرح الخاوي. ديميتير. تونس. 1981.

ب - عياش. ريميتير. تونس. 1982.

ج - حنظلة العلي. دار طبريا (الأردن)/ دار الأقواس للنشر (تونس). 1989.

د - قوس الرياح 1. دار طبرية (الأردن)/ دار الأقواس للنشر (تونس). 1989.

هـ - حبات. دار الآداب. بيروت. 1992.

و - حصان الريح. الشركة التونسية. 1994.

4) الماكري محمد

الشكل والخطاب. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء/ بيروت. 1991.

5) العثمان ليلى

همسات. مطبعة حكومة الكويت. 1972.

6) العدواني أحمد (أحمد مشاري العدواني)

أوشال. إعداد خليفة الوقيان وسالم عبدالله خدادة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1996.

7) بنيس محمد.

أ – «بيان الكلمة». الثقافة الجديدة. ع 19. الدار البيضاء. 1981.

ب – جغرافية الفيضانات العليا (قصيدة). الثقافة الجديدة. ع 17. الدار البيضاء. 1980.

8) راجع عبدالله.

أ – «الجنون المعقلن». الثقافة الجديدة. ع 19. الدار البيضاء. 1981.

ب – «هكذا كلمني الشرق». الثقافة الجديدة (قصيدة). ع 19. الدار البيضاء. 1981.

9) هنريش بليت.

البلاغة والأسلوبية. ترجمة وتقديم محمد العمري. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء/ بيروت. 1999.

9) مكاوي عبدالغفار.

قصيدة الصورة. (الشعر والتصوير عبر العصور). عالم المعرفة. نونبر 1987.الكويت.

2 - DELAS Daniel et FILIOLET Jacques.

Coll. "Langue et langage. Lingustique et poétique. Larousse. Paris. 1973.

3- GOODY jack

La raison graphique. La démonstration de la penssée sauvage. Traduction et présentatiion de Jean Bazin et Albin Bensa. Ed Minuit. Pris. 1979.

* * *

[1]

حفل ملتقى قراءة النص (3) بأبحاث ومقالات قيمة دارت حول الترجمة من زوايا عدة: النظرية والتطبيق، الترجمة واختلاف الثقافات، علاقة الترجمة بالإبداع، ترجمة الكتب المقدسة، ترجمة الشعر، الترجمة الوسيطة، المترجم مبدعاً، تاريخ الترجمة في العالم، علاقة الترجمة بإثراء قواعد العربية... إلخ.

ورغم تقاطع بعض القراءات مع بعض فقد كان كل بحث متميزاً وإن لم يسلم من جوانب قصور. على أن معظم الأبحاث اكتنفها عيوب (عربية) معتادة، ترجع إلى أصل واحد مفاده أن اللسانيين التراجمة يقولون ما لا يفعلون. فهم يتحدثون في هذا الملتقى وقبله عن:

أ - انضباط العنوان ومطابقته للمحتوى.

ب - ضرورة الإفادة من الإنجازات السابقة في مجال الترجمة والبناء عليها توفيراً للجهود.

ج - تمكن المترجم من اللغتين: المصدر والهدف حتى يكون فيهما سواء، أو في اللغة القومية على الأقل.

د - انضباط لغة البحث، فلابد أن تكون مفهومة، لخلوها من التعقيد والترهل.

وسيرى القارئ الكريم أن حظوظ المقالات من الالتزام بالأقوال متفاوت، وأن أصحابها يقولون ما لا يفعلون؛ إلاّ من رحم ربك. وسنبدأ بالعناوين [وضعنا (بين قوسين) ما يتم به المعنى من عندنا]:

1 - مشكلات الترجمة في المصطلح العربي اللساني (من خلال كتابين مترجمين).

2 - ترجمة الإبداع (الروسي) وإشكالية اللغة الوسيطة.

3 - رُهاب الترجمة صراع ثقافي (من خلال الإمتاع والمؤانسة).

4 - النص الملحمي مترجماً (الفردوس المفقود نموذجاً).

5 - الشعر العربي الحديث مترجماً إلى الإنجليزية (أدونيس نموذجاً).

6 - الترجمة المسرحية واقعها وآفاقها (من خلال مسرحيتين عربيتين).

7 - الثقافات عبر الترجمة: القصة القصيرة (في السعودية) نموذجاً.

8 - ثقافة النص المترجم (في ترجمات الكتاب المقدس والقرآن الكريم).

9 - من قضايا ترجمة النص الإبداعي (من العربية إلى الأردية).

10 - قابلية الثقافات للترجمة (عرض ونقد).

11 - من المكتوب إلى المرئي (بين رواية الحرافيش وفيلم الجوع).

12 - رؤية لواقع الترجمة في مجال تاريخ الجزيرة العربية (جهود دارة الملك عبدالعزيز).

[2]

بعد ذلك نجد كتّاب الملتقى لا يبنون على إنجازات سابقة متوفرة بين أيديهم، بل يرغبون عنها، ويذهبون ناقلين من أصلها الإنكليزي، كما حدث مع أعمال نيدا ونيومارك وباسل حاتم. وآخرهم يستحق وقفة، فهو عربي وعمله مكتوب بالإنكليزية أصلاً، أعني كتابه «الخطاب والمترجم»، والرجل يشرف على برامج الترجمة ويدرّسها في جامعة هاربوت البريطانية. ترجم كتابه إلى العربية عمر فايز عطاري بتكليف من جامعة

الملك سعود بالرياض عام 1997، وأظن أن ست سنوات كافية لتعرّف الترجمة وشيوعها خصوصاً أن الذين رجعوا إلى الأصل الإنكليزي جميعهم يعمل في الجامعات السعودية. فليس للأمر تفسير في نظري إلا محبة التعالم، ورؤية العناوين مطبوعة بحروف لاتينية. وقد يهون الأمر لو لم تحدث أخطاء في كتابة البيانات أيضاً!

بإمكان القارئ الرجوع إلى صفحات 209، 311، 407، 426، 505، 656، 657، 677، 718، 719.

[3]

ثم نأتي لننظر في بعض المقالات معلقين على ما جاء فيها.

ترجمة المصطلحات الأدبية وتعريفها – حسن غزالة.

الكاتب مشهور في مجال الكتابة عن الترجمة، لكنه في مقاله هنا – على قيمته – يشبه اللاعب المشهور المستهين بالتمرين اعتماداً على أن الشهرة تغني، ثم تأتي المباراة لتثبت أن التمرين المستمر لا غنى عنه، فلولاه ما حافظ المشهور على مستواه.

أقصد أن الرجل كان خطيباً واعظاً لا باحثاً، فالفقرات المختلفة تكرر محتوى واحد، ثم إن الألفاظ الحماسية والجمل العاطفية هي السمة الأسلوبية في هذه الفقرات، والرجل، إذا جاريناه في بعض تعبيراته، (يزعل) إذا توصل الكتّاب إلى مصطلح عربي البنية لم يستشيروه في صياغته! ولقلة التمرين نراه يلقي بمعلومات خاطئة. وإليك أمثلة:

25 ف 1 الماركسية مرتبط بفكر المفكر اليهودي **الروسي** ماركس.

ولا أدري كيف غاب عنه أنه ألماني.

27 ف 2، 28 ف 1 ذهب إلى أنه استسهال المصطلح الأجنبي وهجر العربي كونه أسلس في النطق مثل رومانسية ورومانطيقية، ثم قال إنها «ادعاءات لا أساس لها لغوياً ولا منطقياً ولا لفظياً ولا مدلولياً» ثم ذكر مرتين أن العربية لغة كتاب الله ولغة نبيّه، و«لن تكون هناك لغة لا أحلى ولا أفضل ولا أجمل ولا أسلس منها».

28 ف 2 «أما تيمة فلا أرى لها مبرراً **ولا طعماً ولا فكاهة**».

أقول: هذه لغة غوّار الطوشة ورفيق دربه أبو عنتر!

ص ص 30–31 يرى في بعض المصطلحات العربية رطانة، ومنها **ظاهراتية** التي يفضل أن تحل **ظاهرية** محلها. ونسي أن الأخيرة دالة على اتجاه فقهي في التراث العربي، وأن التي بصيغة الجمع تعني شيئاً آخر لا علاقة له بصاحبتها.

36 ف 2: هل يرفض الفرنسي الفرنسة (...) أو الإسباني الأسبنة، بالطبع لا، فهم على خطأ إذاً؟ أم أن **الخواجة غير شكل**! أهؤلاء **الغيوريون** والحريصون على لغتهم، **أم أولئك أبناء** جلدتنا الذين لا غيرة عندهم **ولا حرصاً** على لغتهم العربية؟ الإجابة بدهية".

أقول: لا أدري إن كان الكاتب يعد نفسه من الغُيُر على اللغة العربية أم لا؟ فإذا كان كذلك فإن لغته/ فعله تنفي قوله.

2-40 إلا ما اضطررنا **عليه**. صوابه: إليه.

41 ف 3 محمود فهمي حجازي: الأسس اللغوية لعلم المصطلح، **القاهرة: مكتبة النهضة** صوابه: دار غريب.

ص 42 (في المراجع): جيه ستيتكوفيتش: اللغة العربية الفصحى الحديثة (باللغة الإنجليزية) مطبعة شيكاغو: شيكاغو: الولايات المتحدة.

قلت: الكتاب صادر عن جامعة شيكاغو 1971. وترجمة د. محمد

حسن عبدالعزيز بالعنوان نفسه، في القاهرة 1985. وصحة اسم المؤلف الأوكراني الأمريكي (ياروسلاف ستتكيفتش). ولكاتب هذه السطور ملاحظات على الكتاب والترجمة معاً، منشورة في «المجلة العربية للعلوم الإنسانية - جامعة الكويت» خريف 1987. فراجعها إن أحببت.

[4]

مشكلات الترجمة في المصطلح العربي اللساني - مازن الوعر.

الكاتب من تلاميذ تشومسكي، برز في النصف الثاني من ثمانينات القرن العشرين، ولا نجد له في التسعينات شيئاً ذا قيمة، إذا استثنينا بحثه عن الشرط عند سيبويه في مرحلة قريبة.

في هذا المقال نجد الكاتب يلجأ للتكرار، ففي الصفحتين الأوليين يلخص البحث، ثم يكرر الملخص في التمهيدي، ثم يكون البحث الذي هو نقد كتابين مترجمين! وقيل أن نلقي بملاحظات بسيطة نقول إنه أصر على تسمية اللساني الإنكليزي **جون** ليونر (جان) ليونز (ص 45، 50، 54، 55، 56، 57) وهذا تفرد من الباحث، فقد ترجمت أربعة كتب وكلها عليها (جون) = Jhon.

غمز الوعر من قناة المترجم محمد زياد كبة، الذي نقل كتاب تشومسكي إلى العربية ونشره النادي الأدبي في الرياض 1987. كما نعى على مصطفى صالح أن بين ترجمته كتاب «اللسان والمجتمع» ونشر الكتاب بلغته الأصلية 18 عاماً. ونقول: ما قولك في أن الكتاب المنسوب لدو سوسير (صدر 1916) لم ينقل إلى الإنكليزية إلا عام 1959؟ إلام تعزو ذلك؟ ألتخلف الإنكليز عن ركب اللسانيات البنيوية أم لشعورهم بأنهم غير محتاجين إليها؟ ثم أنت نفسك عرضت كتاب «تشومسكي» لجون ليونز في «اللسان العربي» ص ص 186-157 العدد 31 ديسمبر

1989، في حين أن عارضاً آخر سبقك إلى ذلك بثلاث سنوات، بعنوان "النظرية التوليدية ومناهج البحث عند تشومسكي" مجلة (الفكر العربي المعاصر) العدد 40 (1986م)! وأنت في تقديمك عرضت طبعة 1972، في حين كان الكتاب مترجماً إلى العربية اعتماداً على طبعة 1977 المنقحة، الصادرة في سلسلة (Fontan's Modern Masters Series).

نعم كان الكتاب مترجماً على يد الدكتور حلمي خليل، بعنوان «نظرية تشومسكي اللغوية» الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية 1985م. فلا تنه عن خُلق وتأتي مثله.

وصف الكاتب المترجم محمد زياد كبة بعدم التخصص، وعدم اتباع خطة موحدة في ترجمة المصطلحات، وأنه لم يضع المفاهيم اللسانية الغربية بمصطلحات عربية تراثية لها نفس المفهوم.

ونقول: بل إنه متخصص وله من الترجمات - غير ما ذكر الكاتب:

1 - مدرس اللسانيات، التسابق والتطور، تأليف جفري سامسون، الرياض: جامعة الملك سعود 1997م.

2 - اللغة وسلوك الإنسان، تأليف ديريك بيكرتون، الرياض: جامعة الملك سعود 2001م.

أما ترجمة المصطلح الواحد بأكثر من لفظ فلا ننفيه عن الدكتور كبة، لكنه ليس بدعاً في ذلك، فذلك مرض ثقافي عربي عام. وأما أنه لم يستخدم مصطلحات تراثية عربية فحسناً فعل، ذلك أن التطابق بين المفهومين: الغربي والعربي غير لازم، بل قد يكون مضللاً. فهل نقول إن: Surface structur يعادل (الظاهر) وأن (المقدّر) يعادل deep structur أم أن الأول يعادل: البنية السطحية والثاني يعادل البنية العميقة؟

ثم ما عيب (قواعد اختيارية) و(قواعد إجبارية) حتى نستبدل بهما: القواعد الجوازية والقواعد الوجوبية؟

وفي الختام يذكر - دون مناسبة - أنه صاحب نموذج عربي لساني عصري يستمد مكوناته النظرية من النظرية اللسانية العربية القديمة ومن التقنيات الحديثة للنظريات الغربية (ذكر النموذج). ونحن نستحلفه بالله وبكل مقدس أن يقول بينه وبين نفسه: أي النموذجين أدق وأكثر اختصاراً، القديم أم الجديد؟

[5]

- معايير متقدمة حول الترجمة في النقد القديم - محمود إسماعيل عمار.

البحث واف بموضوعه، سليم في لغته عموماً، جيد في عرضه. لكن ذلك لا يعني خلوه من هنات هينة.

5-71 وجدنا من الصحابة الفارسي والرومي والحبشي **والنوبي والسوداني**.

نقول: عرفنا سلمان الفارسي وصهيب الرومي وبلال الحبشي، فمن الأخيران؟

- ورد في ص 76، 78 يوحنا بن **موسويه**. وصوابه: ماسويه.

- في ص 86، 97 ابن وهبلي، صوابه: وهيلي بيا ءين.

- 80-1 كان يجيد لغتين أو **ثلاث**.

92 ف أسقطت كلمة من نص الجاحظ "... وسقط موضع التعجب (منه)".

108 ف 4 سقط من نص الإمتاع والمؤانسة 123/1 بعد كلمة الصورية: الأيسية والليسية.

115 ف 4 ويحملها **طلقات** شعورية. صوابه: طاقات.

[6]

كيف أدرس ترجمة نصوص مختلفة - محيي الدين حميدي.

ورد اسم هانز **فير** 4 مرات خطأ هكذا ((wherصوابه wherكما استخدم الكاتب أداة الموصول اللذين للجمع والذين للمثنى والصواب أن يعكس ذلك في كل المقالة.

ترجمة الإبداع وإشكالية اللغة الوسيطة - مرتضى غازي عمروف.

ورد في ص 212 الفضل بن **خاتم** وصوابه: حاتم (بالمهملة). والألماني فيلغيلم فون غمبولت. وصوابه: فيلهلم فون همبولت.

وإذا تغاضينا عن العجمة في بعض فقرات البحث، فإننا لا نستطيع التغاضي عن الخطأ في الهوامش والمراجع.

228هـ 1، 2 الترجمة إلى العربية قضايا وآراء، د. بشير **العيوي**. صوابه: عيسوي.

230-2 خلوصي، صفاء، **بغداد، الهيئة العامة للكتاب**، صوابه: القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

230-3 فن الترجمة في الأدب العربي، **حسن محمود** عبدالغني... صوابه: محمد عبدالغني حسن.

رهاب الترجمة صراع ثقافي - ميجان الرويلي.

260 ف 3 والكل يذكر أطروحة إدوارد سابير حيث يشير في **عام 1956** إلى...

أقول: إنى له ذلك وقد مات في 1939؟ وأرى أن سبب الخطأ عائد

إلى اعتماد الرويلي كتابه «الثقافة، اللغة، والشخصية» الصادرة طبعته الثانية عام 1956 بعد أن شبع موت، فتأمل. وبالمناسبة ورد في ص 277 هـ 4 أن الكتاب طبع عام 1056، أي قبل اختراع جوتنبرج للطباعة.

261–10 أكد يوري لوتمان في عام **لاحقاً**. صوابه: لاحق.

262–15 **التي يسوقوها** هؤلاء المنظرون.

263–3،4 أما **عندنا** لا تنتمي اللغتان إلى نسب واحد.... **يفصح نفسه**. صوابه: أما عندما... يفصح عن نفسه.

266–6 من أن يكون **في** بيانه في نفس الترجمة في... صوابه حذف (في) الأولى.

272–14 ما خص به **قون قوم**. صوابه: قوم دون قوم.

178هـ 15 الحيوان ج 76–77 صوابه جـ 1 ص 76–.77

178هـ 21 ورد اسم العلم جاك هكذا Jscopon وصوابه Jacques.

النص الملحمي مترجماً – عزت خطاب

340 ف 2 ثم إن عناني يشير إشارة عابرة إلى وجود ترجمات عربية لأهم الملاحم الإغريقية والرومانية أي الإلياذة، الأوديسة، الإنيادة، **مسخ الكائنات فن الهوى**...

قلت: الأخيرتان ليستا ملحمتين بحال.

340–4 من أسفل: **تسعة** وثلاثين صفحة. صوابه: تسع.

356–5 وهي ملحمة دينية **والتي** نشرت... صوابه بحذف (والتي).

ترجمة الألفاظ القرآنية - أحمد البنيان وإبراهيم البلوي.

أصر الكاتبان على ترجمة اسم العالم الهندي الذي ترجم معاني القرآن الكريم (بكثول) و(بكتول) من أول المقال حتى آخره، في حين ترجمه المرحوم إبراهيم أنيس في كتابه «دلالة الألفاظ 1958» بكتال، كما ترجمه باحثون آخرون في الملتقى نفسه كما صنع أنيس.

511 - ف 4 لا شيء في اللغة **غير قابلة** للترجمة. صوابه: غير قابل.

511 ف 5 ولا تجد لها **مكافئ**. صوابه: مكافئاً.

520 ف 2 ونلاحظ في الترجمة الأولى **مثال** على التغريب. صوابه: مثالاً.

529-10 فينبغي له **قانوناً** ينظمه. صوابه: قانونٌ.

تمكين الفعل العربي عبر الترجمة - لمياء باعشن وصباح صافي.

دراسة تقابلية ممتازة بين العربية والإنكليزية، ركزت على صيغة المصدر الصناعي في العربية، وميزت بينها وبين أشكال تشبهها، وبينت دلالات المصدر المختلفة، وكيف ترجمت أشكال وصيغ من الإنكليزية إلى العربية بهذه الصيغة. ولكن عنوان الباحث - كما لاحظ الدكتور الفيفي - غير واضح البتة. وفوق ذلك ذهبت الباحثتان إلى جدّة بعض الألفاظ الواردة على هذه الصيغة، في حين أنها واردة في تراثنا القديم. ونحيلهما على كتابنا «العربية الفصحى المعاصرة وأصولها التراثية» القاهرة: دار غريب 2002م، صص 97-103.

ثقافة النص المترجم - محمد خير البقاعي.

الباحث غني عن الإشادة به، فهو يضرب بأسهم كثيرة في الترجمة

من لغات مختلفة وفوق ذلك يكتب عنها تنظيراً. وقد عاب بحثه من الناحية الشكلية البحت أن بعض الصفحات جاءت كتلة واحدة في الطباعة بحيث عسر علينا متابعة الفكرة وتشقيقها (ص 570، 571، 572، 573، 576، 577، 579، 584، 585، 586) وفي آخر صفحة من البحث تعب البقاعي من التزام الصحة اللغوية، فوجدنا عنده: «فكيف فعل أحبار اليهود في الشتات **والحواريين** في غربتهم... **ممن يتقون** اللغات».

هـ 37 أحمد الدويدات. وصوابه: أحمد ديدات.

دراسة نظريات الترجمة من القديم إلى الجديد – عبدالوهاب الحكمي

بحث قيم على ما فيه من تكرار، والتكرار هين إذا نظرنا في الأخطاء اللغوية التي لم تغادر الفاعل والمفعول والتمييز، حتى جاوزت العشرين. ولا يظن القارئ الكريم أننا سنقف عندها؛ لأن هذا لن يحدث. وسنكتفي بالأخطاء الوادرة في الأعلام:

ففي ص 620 يتحول ابن ناعمة الحمصي إلى ابن نعيمة، وفي ص 623 يتحول الألماني فردريش شلاير ماخر إلى شكيير ماخر، وفي ص 629 يصبح بنيامين لي وورف: ورث. ثم نجد مؤلفي "معنى المعنى" أوجدن وريستشاردز (نعم بزاي نهائية) يصبحان أوجدين وريتشرد (ص 630). بعد ذلك نرى بكتال وايرفنج متحولين إلى بكتهول وأروفنج.

أما ص 638 فنتحدى الباحث نفسه أن يكون راضياً عنها، إذ نعتقد أن أسطراً سقطت فاستغلق علينا فهم ما بها. والعجيب أنها تدور حول عدم الدقة في اسم الكاتب (!) وهانحن نورد بعض ما جاء فيها وفي ص 640 مقابلة بالصحيح:

ما جاء عند الباحث:	الصواب:
روبر وليس	روبرت لويس ستيفنسون

اثركونان دويل	آرثر كونان دويل
إميلي فرونتي	إميلي برونتي
ج. هت. ويلز	ج. هـ. ويلز
د.هـ موراتس	د. هـ. لورنس

وفي الإحالات أخطاء بسيطة تظهر بسهولة للقارئ باستثناء ما جاء في (669-1) محمد المهنمي العبادي، إذ المقصود محمد المنجي الصيّادي.

وفي ص 630 أشار إلى الجدول التالي، ولا وجود له.

وفي ص 634 «نجد الدكتور عبدالسلام المسدي يضع في نهاية كتابه الأسلوبية والأسلوب، **نحواً بديلاً ألسانياً في نقد الأدب**، وكشافاً للمصطلحات».

والواقع أن ما تحته خط داخل ضمن العنوان محرفاً صوابه «الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب». ولا شك أن المؤلف وضع كشافاً كما قال.

639 ف 1 «وترجمت كل أعمال شكسبير في مجلة المسرح التي مازالت تصدر حتى اليوم».

ونقول إن المجلة المشار إليها غير التي توالي الصدور حتى اليوم.

642 ف 1 ترجمة المرحوم محمد هلال لكتاب جان بول سارتر الأدب... صوابه: محمد غنيمي هلال... ما هو الأدب.

- ترجمات قصص إيرنست همنجواي وكولن ولسن مثل **المعقول واللامعقول في الأدب الحديث والمنتمي وما بعد المنتمي كانت مقبولة**.

- أقول: هذه العناوين ليست قصصاً بأي حال بل هي كتب فكرية نقدية

تتخذ من الأعمال الأدبية مطية للتحليل. بل إن العناوين خطأ أيضاً وصحتها على التوالي: المعقول واللامعقول في الأدب الأوروبي الحديث، اللامنتمي، ما بعد اللامنتمي. أما الروايات/ القصص التي نشرت في العربية لكولن ولسون/ ولسن فهي: ضياع في سوهو - الشك - الحالم - القفص الزجاجي - إله المتاهة - الاستحواذ - العناكب. وأغلبها من منشورات دار الآداب ببيروت.

- في ص 643 جدول ذو نهرين، سقط من النهر الأول العدد 1948 كما سقط من الثاني العدد 1968.

644 ف 2 يذكر أن الكتب المترجمة في سلسلة عالم المعرفة 22 (!) ولا تعليق.

وفي ص 645 ينقل عن غيره أن المملكة المغربية ترجمت كتابين فقط في الفترة 1970-1980م (!)

644 ف 4 موقع التعريب من التثقيف والأسلحة! وصوابه: موقع التعريب والترجمة من التثقيف والأسلمة (بالميم).

ونختم بضرورة حذف كلمة (عشر) من ص 641 في العنوان: ... وحتى العقد الثامن **عشر** من القرن العشرين.

دراسات اللغة ودراسات الترجمة - محمد بن عبدالله العبداللطيف

للكاتب في اسمه رسمان: الذي ورد مصاحباً للعنوان، ثم الذي كتب في رءوس الصفحات (آل عبداللطيف). ربما كان هذا مؤذناً باجتهاده الذي خالف فيه كل الكتاب عندما أورد أعلاماً أوروبية فيها القاف والصاد.

لديه ر. ليق هاريس - صاندرز بيرس - دوبوقراند - قريقوري -

ولفقانق - خوان ساقر - يورق هانز قدامر. تعارف زملاؤه اللسانيون التراجمة على إيراد هذه الأسماء إما بالغين أو بالجيم، وهي في المنشأ بالجيم السامية.

ولكن هذا الاجتهاد الذي أخطأ فيه لا يحرمه من الإجادة في عرض قضية العلاقة بين تطور الدراسات اللسانية وتأثيرها في علم الترجمة أو إن شئت في نظريات الترجمة، منذ القرن التاسع عشر حتى دريدا. كما لا يحرمه أنه أورد اسم الإناسي البولندي برونسلاف مالينوفسكي هكذا: "براتسلاف مالينوسكي"، وأورد التداولية بالشكل الذي يغضب حسن غزالة: البرجماتيكية والبرقماتيكية.

ويحسب له أنه - ضمن قلة قليلة - أورد اسم اللساني الدنمركي على وجه صحيح كما ينطق: لوي يلمسليف؛ في حين إن إخوتنا في العروبة يكتبونه: لويس هيلمسليف.

على أنه رغب - كغيره - عن استخدام الأعمال المترجمة، فنجده في قائمة المراجع يذكر الأصول الأجنبية التي ذكرناها في بداية كلامنا، إضافة إلى كتاب تشومسكي: المعرفة اللغوية؛ طبيعتها وأصولها واستخدامها (1986م) وهذا الكتاب ترجمة د. محمد فتيح ونشرته دار الفكر العربي (1993).

قابلية الثقافات للترجمة - سعد البازعي

المقال عرض لكتاب اشترك في تأليفه خمسة عشر باحثاً. وقد كان العرض واضحاً، وتضمن رأي العارض في أمور كثيرة. وخلا خلواً تاماً من الأخطاء اللغوية. وبما أن حسنات الأبرار سيئات المقربين، فإننا لا نقبل منه

هنات تافهة جداً، مثل إصراره على آيسر في حين جرى العرف أنه أيزر، أو نظرية **الاستقبال**، في حين استقر الاصطلاح أو يكاد على التلقي.

* * *

ذكّرتني كتابة الأعلام الأجنبية بحالة فريدة من نوعها، لم أر من نبه عليها غير د. حسن البنا عز الدين. فسعيد الغانمي ترجم كتاباً عنوانه "السيمياء والتأويل" ولا يخلو مقال في علامات أو جذور أو إخواتهما من الإشارة إليه، في حين أن اسم المؤلف، بل لقبه خطأ صريح. كيف. جاء الغلاف أنه روبرت شولتز. والأخيرة أصلها سكولر، سين وكاف ثم واو مد تليها لام وزاي ساكنتان. نعم هي Scholes تماماً كلاعب نادي مانشستر يونايتد الأصهب الذي يحمل رقم 16. وبإمكان القراء الرجوع إلى موقع النادي، وسماع المعلقين ينطقون الاسم الذي يحمل الهجاء نفسه كما قلنا.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

* * *

- 1 -

يبدو أن ما تمنيناه قد صار واقعاً يدعو إلى الغبطة والتفاؤل؛ فقد حظيتْ «**جذور**» بثلاث «قراءات» لأعدادها، أسهمنا فيها بواحدة. ولاتزال القراءة لإصدارات النادي تمثل مشكلة عسيرة متشابكة الأطراف، تستلزم حلولاً على كل طرف أن يسهم فيها..

إن «**علامات**» العقد الأول من القرن الحادي والعشرين تختلف عن «الآداب» في الخمسينات والستينات اختلافاً بيناً. فهذه لم تكن صفحاتها تتجاوز العشرات إلا قليلاً، على حين أن تلك تقارب صفحاتها الألف (1000) عدا! لأنها تمثل نقطة جذب للمثقف العربي الذي يؤلمه ما آلت إليه ثقافته من تدهور انعكس على شتى مناحي حياته. ولعل هذا يفرض على المتعاملين مع إصدارات النادي التواصي بعضهم لبعض بالتركيز الشديد في بحوثهم، كما قد يتطلب من النادي تحديد حجم تقريبى لها. حتى ينجو «قارئ» مثلي من الحيرة والتشتت أمام هذا الحشد الضخم من البحوث الطويلة المتنوعة المغرية بالمتابعة والمثقافة .وإلى أن يتحقق هذا - أو بعضه - لا مناص من الاختيار لعدد محدود منها، حتى لا نقع فيما لا نريده من إطالة..

- 2 -

في بحثه «الرواية العربية والموقف الثقافي» يشير الأستاذ عبدالله إبراهيم إلى المكانة المتميزة التي احتلتها الرواية في أدبنا المعاصر، والتي جعلت ناقداً كالدكتور جابر عصفور يطلق على العصر «زمن الرواية». ثم

يعلل الباحث لحذر الرواد الإحيائيين منها، وغضِّهم من شأنها: «ففى سياق ثقافة عقلية ودينية منضبطة تظهر حاجة للتحذير من أهوال التحليلات السردية التى تعبِّر ضمنًا عن أحلام مخبأة وتطلعات مكبوتة» ص (10). وهذا ما فعله الإمام محمد عبده، بوصفه مصلحا يتوزع اهتمامه بين تشخيص الحالة المطلوب إصلاحها، واقتراح ما يراه مناسبا لعلاجها. ولذلك قدم عرضاً للكتب الشائعة في عصره. ووقف ضد كتب السير التي تضم الأكاذيب الصرفة والخرافات. لكنه كاد ينصف الرواية (الرومانيات)؛ لأنه رآها تُخترع لمقصد جليل، كتعليم الأدب والحث على الفضائل. مع أنه عضَّد قرار الداخلية المصرية بمنع الكثير منها!

على أنه ينبغى ألا نجعل مثل هذا الموقف يغض من قدر هذا الرائد المستنير؛ تأثراً بما احتلته الرواية بعد ذلك من مكانة رفيعة بين الأجناس الأدبية. متناسين ريادته المتميزة فى المجالات الدينية والسياسية والاجتماعية والأدبية.

والحق أن موقفه وموقف كثير من الرواد تجاه «الفنون السردية» يدعونا إلى أن نقوم موقفهم منها في ضوء ملابسات كثيرة ينبغي أن توضع في الاعتبار عند النظر إلى هذه الفنون. وقد تؤدي إلى الوصول إلى «قواعد نقدية» لا تتفق كثيراً مع المألوف منها في النقد الغربي..

إن الميراث الثقافي المتراكم قد فصل فصلاً حاداً بين تلك الفنون «الشعبية» التي تُقدم للعامة والشعر الذى يُقدم للخاصة. أو على حد قول «ابن عبد ربه» في مقدمة «العقد»: «.. ألفت هذه الكتاب وتخيرت جواهره من متخيَّر جواهر الآداب، ومحصول جوامع البيان.. فَلِي فيه تأليفُ الأخبار، وفضلُ الاختيار، وحسن الاختصار... وما سواه فمأخوذ من أفواه العلماء، ومأثور الحكماء والأدباء... واختيار الكلام أصعب من تأليفه».

ومن منطلق قريب من هذا جاء ما كتبه الأستاذ كرم ملحم كرم[1]، مع محاولة منه لإيجاد جذور صالحة لهذه «النَّبتة اللَّدْنة الساق في أدب الضاد»؛ فهي ليست دخيلة على هذا الأدب في عهد البعث الطالع. بل لها فى خزائنه دعائم وطيدة الأسّ. «فما جئناه بالجديد ونحن نعالج هذا الفن»! ويستدل على رأيه بـ «كليلة ودمنة» و«ألف ليلة» و«المقامات». وليس المجال مجال مناقشة هذا الرأي الذي يعز عليه حرمان أدبنا من هذا الجنس الأدبي. وهو ذاته ينهي مقاله بما ينبئ عن تأخر القصة عن الشعر «فالقصة كانت عندنا أحطَّ بضاعة؛ لأن أدب الضاد التفت إلى الشعر أكثر منه إليها فصاغ منه العقود الغوالي، وأهمل القصة مع أنها والشعر عديلان في المرتبة والبقاء!».

ويمكن القول إن المحيط الثقافي ظل يُزري بهذا الفن، وبخاصة لدى المتصلين بالتراث فقط؛ فـ «ألف ليلة» لديهم «كتاب غث بارد الحديث» مرفوض «لما فيه من الفحش والرذيلة»! لكن هذه الحدَّة خفتْ لدى المتصلين بالأدب الغربى، كـ «يعقوب صنوع» الذي أشار إلى «كثير من الضرر وقليل من النفع لمثل هذه الفنون». وقريب من هذا كان موقف «لويس شيخو».

ولم يختلف المبدعون في ذلك عن غيرهم؛ فقد تحرج مؤلف «حديث عيسى بن هشام» والمشفقون على آل المويلحى - من اشتغاله بأدب العوام. كما يطيل «هيكل» في بيان أسباب تردده في ذكر اسمه على «زينب»، فيجعلها «أخلاق ومناظر ريفية» بقلم «مصري فلاح»!

والملاحظ أن الثقافة السائدة قد أقصتْ ما لا يوافق تصوراتها، حتى بالنسبة إلى «نجيب محفوظ»؛ فهو وإن نجا من الخضوع لهذه الضغوط في «أولاد حارتنا» فإنه لم يصل إلى حد التصادم مع تلك الثقافة؛ بدليل أنه ظل طويلاً يخفي اسمه عما يكتبه من روايات!

وظلت الرواية (فن العامة عند ابن عبد ربه) تحتل درجة أدنى بكثير من الشعر لدى الرواد، وعلى رأسهم العقاد في كتابات كثيرة له عنها، وصنوه «المازني». ثم الرافعي الذي رآها «ضربًا من العبث، ولونًا من ألوان الأدب الرخيص» بل - وياللعجب - كان «الحكيم» - الرائد المبدع لها وللمسرح - يضعها فى موضع أقل كثيراً من «الأدب»!

وليس لنا أن نملّ من الإقرار بأن مثل هذه المواقف لا تقدح في مكانة هؤلاء الرواد. بل أكاد أقول إننا في نقد هذه الفنون السردية ينبغي أن تكون لنا «قواعدنا النقدية» التى قد لا تتفق بالضرورة مع مثيلاتها في النقد الأجنبى. بل قد تبيح في بناء هذه الفنون ما يرفضه هذا النقد! ويحضرني هنا ما كاد يجمع عليه نقاد «زينب» من اتهامها بـ «الحشد» خلال وصفها لجمال الريف. متناسين أنه في ذلك يستجيب لطبيعته.. وطبيعتنا - الغنائية التي تهش لهذه «الاستطرادات» وتنفعل بها، برغم مخالفتها لـ «القواعد» التي قد لا يناسبها هذا الهدف الذي تغيَّاه المؤلف: «مناظر وأخلاق ريفية» ولذلك لم يبالغ من جعل الريف في الرواية هو «الشخصية المجهولة»؛ لأنه لم يكن عنصراً ثانويًا في الرواية. بل كان عنصراً قائمًا بذاته، يؤدى دوراً جوهريًا فيها، وليس «ديكوراً» لها!»[2] وما ذلك إلا لأن النموذج الذي كان يبدع من خلاله «هيكل» هو نموذج «الحَكْي المصري»، أو القصة عندما يتناولها الإنسان المصري بروحه المتأثرة بالتكوين النفسي والتاريخي له[3].

وشبيه بذلك ما ألفْناه واتبعناه في «نقد المسرح» من الأخذ بحرفية نقده، دون أن نتيح المجال لصدور قواعد نقدية تمثل بيئتنا وتكوينها الثقافي. ولذلك أخذ كثيرون على «شوقي» شيوع «المونولوج» في مسرحياته. مع أن «وادي العدم»، في «مصرع كيلوباترا»، و«جبل التوباد» في «مجنون ليلى»؛ يلبيان «رغبة غنائية» راسخة في أعماقنا، فضلاً عن أنهما من أعذب الشعر وأفضل نماذجه في العصر الحديث!

- 3 -

أما البحث الثاني فهو للأستاذ محمد بوعليبة، بعنوان «النقد الغربي والنقد العربي، الفصل السابع والأخير، المنهج التطبيقي عند يمنى العيد». وإذا علمنا أن هذا الفصل/ البحث كان رابع ثلاثة من البحوث نشرتها «**علامات**» في أعداد سابقة - أدركنا مدى العنت الذي يعانيه القارئ الحريص على المتابعة.

هذه واحدة، أما الأخرى فهي الغموض الذي يكتنف هذا الجزء الرابع من الدراسة المختصّ ببيان مدى نجاح «يمنى العيد» في استعمالها للآليات الجديدة المأخوذة من النقاد الغربيين، حين بدأت تنفتح على «البنيوية». وذلك من خلال تناولها لـ «أوديب ملكًا»، «موسم الهجرة إلى الشمال»، وقصيدة «الزمن لأدونيس»، وفي «أوديب ملكًا» - التي أذكر أنا استوعبناها استيعابًا جيداً، منذ عشرات السنين، زادته الثقافة والخبرة صقلاً وتجويداً - في هذه المسرحية فوجئنا بتناول الناقدة لها تناولاً مغرقًا في الغموض؛ فهي تراها «نصًا مكتوبًا» يجب تناوله على مستويين: مستوى الحكاية ومستوى القول. ثم تقسم القصة (تريد المسرحية) إلى متتاليات ثمان «.. وتبدأ بنهاية القصة؛ لأن التسلسل السببي في نظرها هو الذي يخلق الإيهام الفني للواقع. وتنتقد هي هذا التحليل واصفة إياه بالميكانيكية والتجريد، وبأنه لا يرى أهمية الموقع الذى ينظم التسلسل، ويشكل تعبيراً عن «الإديولوجيا» السائدة في المجتمع، والتي ينقلها الكاتب/ الراوي.. ثمة موقع يتحكم في منطق الترابط.. موقع حاضر في أثره في النص لأنه خفي حضور الموقع في أثره، هو خفاء الكاتب/ الراوي في النص القصص»!! (التعجب من عنانا) ص (35) ثم يضيف «بوعليبة» إلى هذا النص ليمنى العيد عن «الراوي: الموقع والمشكل» و«بنية الشكل والموقع» يضيف قوله: «إن هذا الموقع الاجتماعي يخلق

لعبة بنيوية هي تعطي الوهمية (كذا) وتعبر عن الحقيقية. وهكذا تتم اللعبة: تعتبر المسرحية نظرة ورائية كبيرة تهدف إلى البحث عن مرتكب جريمة قتل.. ولهذا تقارن بين الحوار - حيث ليس النص الخطاب بداية للقصة، فهو يبدأ مع انتشار الطاعون - وبين بحث شرَطي؛ حيث لا تطابق بين زمن الخطاب وزمن القصة.. وتخلص «يمنى العيد» إلى أن الحوار ليس تحويليًا، بما أنه ينطلق من اتفاق مبدئي حول عدم براءة أوديب» ص (35)، (36).

وأنا أشرك القارئ الكريم معي في تقييم هذا النص الطويل - ومثله كثير - ليرشدني عمَّن تسبب في إغماض الواضح/ البين.. هل كان ذلك من الناقدة في تطبيقها؟ أم من الباحث الذي يستعرض نقدها؟!

وهكذا يظل القارئ يعاني من مثل قولها «إن موقع القدر موقع كاتب مختبئ. ومن هذا الموقع تنفتح الرؤية في النص، وتتسع لتطول الصراع القائم في زمنها، وفي واقع لها» ص (36).

ولعل هذا هو ما حدا بالباحث إلى أن يأخذ عليها خلطَها بين المسرح والقصة؛ بكثرة حديثها عن الراوي في «أوديب» وأنها لا تطبق البنيوية إلا فى التباين بين زمن القص والزمن التاريخي.

- 4 -

(1-4)

وفي حديث الأستاذ «بوعليبة» عن تناول يمنى العيد لـ «موسم الهجرة إلى الشمال» يرى أنها «تنطلق في دراستها من مبدأ أنها تطرح فكرة امتلاك الوطن/ الأرض. وتقع الهجرة على مستوى الفعل الروائي في حركيته التي تخلق بنية النص. وليست هذه الحركية حركية ذات جانب واحد، بل هى توتر مقترن بمحور الرواية، من حيث تنشأ كل الدلالات..

وهذه النقطة يوضحها تحليل الزمن: زمن السرد، مقام السرد، مقام التعبير الذي يأتي بعد عودة الراوي إلى القرية» ص (43)، (44) ثم يأخذ عليها خلطها بين زمن السرد ومقامه، وبين التأويل والنقد البنيوي بإعطائها معنى (دلالة) لزمن الرواية». لكن هذا البيان يمكِّن أساسًا من استيضاح حدود الخلط بين وضعية السرد وزمن السرد. ويبدو أن مستويات الزمن التي تتكلم عنها هي المستويات السردية؛ ففي نظرها زمن السرد هو حكاية الراوي، وزمن الأحداث هو الحكاية الثانية. وهذا ما يفسر بقاء خانتيْن فارغتين كما لو كان لزمن السرد وجود وحده، أو لزمن الأحداث وجود خارج السرد» ص (46-48) ثم يشير إلى دراسة أخرى للناقدة بعنوان «بنية الموقعين في موسم الهجرة» «تريد موقع الراوي الذي هو شخصيته في نفس الوقت، وموقع مصطفى سعيد، شخصيته.. وراويًا كذلك. يظهر الفعل السردي في الرواية كصراع بين هذين الموقعين في شكل حوار، لأن لكل موقع خطابه الخاص».. ص (47).

هذا الحديث الطويل من الناقدة، أو من «نقد النقد» الموجه إليها - لم أخرج منه بالحصيلة التي يتوقعها قارئ من ناقد؛ فهذا عليه أن يتمثل ثقافته ويعتصرها، ويقدمها إلى قارئه دقيقة ناصعة واضحة، دون إدلال عليه بـ «بريخت» و«البختينية» و«فيدال» و«تودوروف» حتى لا يشبه المهندس الذي يَتيهُ على مَن يطلب منه تصميم مسكن - بتنوع دراساته، وذيوع اسمه، ثم يخفق في إنجاز ما طلب منه!

شيء من هذا لمسه «بوعلبية» في ختام دراسته، وبعد نقده لما قالته عن «الزمن» لأدونيس - عندما أشار إلى أن «يمنى العيد» كانت كقرينتها خالدة سعيد - فى العجز عن استيعاب النقد الغربى، وإذابته فى الثقافة المتلقية. بل جعلته غطاء لضمان صلاحية منهجها» ص 55-56 وأكاد أضيف: بل لإرهاب القارئ وتخويفه من المراجعة أو الاعتراض!

(2-4)

من الخير أن أشرك القارئ الكريم معي فيما حدث بعد تلك المعاناة لاستيعاب ما كتب عن «موسم الهجرة» فمنذ نحو ربع قرن قرأت بعض ما كتب حولها، وترسَّب في أعماقي طرافةُ الرواية، وقدرةُ المؤلف الشاب - حين تأليفها - على رسم تلك الشخصيات «النارية» التي عانت مرارة اللقاء بين الشرق والغرب، ثم قدرته على حلِّ تلك «العقدة» حلاً يتسق مع رؤيته الفنية، وبناء روايته. وقد سبق إلى شيء من ذلك «الحكيم» في «عصفور من الشرق» و«يحيى حقي» في «قنديل أم هاشم» و«سهيل إدريس» في «الحي اللاتيني».

تحركت تلك الأصداء الخافتة الرابضة في الأعماق، وأغرتني بمعاودة القراءة لما كتبه الأستاذ رجاء النقاش عن «موسم الهجرة» منذ أكثر من ثلاثة عقود[4]. فماذا وجدت؟ لقد تحققت مما قرَّ في أعماقي من سنين طويلة من قدرته الفائقة على التحليل، وبصيرته الثاقبة في استكشاف أعماق الشخصيات، ورؤيته الشاملة التي توحد بين الخيوط المختلفة في الرواية، ثم تربطها هي وأبطالها بالروايات الأخرى التي عالجت القضية ربطًا ذكيًا دقيقًا، يبين ما فيه من «تناص» بين تلك الأعمال بعضها مع بعض. كل ذلك، وأكثر منه، فعله هذا الرجل باقتدار، وبأسلوب ناصع دقيق، خال من الإدلال والإلغاز!.

فقد لاحظ - أولاً - ملاحظة عامة دقيقة، علل بها العنف الذي ساد أحداث الرواية، وميزها عن مثيلاتها؛ فالبطل إفريقي «أسود اللون» و«السواد» هنا يعطي التجربة عمقًا وعنفًا، ويمزجها بنوع من المرارة. فالبشرة السوداء انصبّ عليها حقد الغربيين وغضبهم، فافتنوا في تجريحها إنسانيًا وثقافيًا واقتصاديًا وسياسيًا. ومن هنا كان صدام «مصطفى سعيد» بهم وبحضارتهم صدام أقدار متضادة، ويتم الصراع

خلاله بأسلوب فني خال من الضجيج والمباشرة، يمس قضاياه مسًا رشيقًا بديعًا!

ثم يشيد النقاش بالموقف الحضاري للمؤلف في بنائه لروايته. فقد ظلت طبيعة بطله النارية الحادة هي الموجهة لخطواته، والمفسرة لتصرفاته. فها هوذا ينال أكبر الدرجات العلمية، ويدرِّس في جامعات انجلترا. لكنه ينهي حياته الخاصة مع أربع فتيات أجنبيات نهايات دامية حادة. ومن ثم يأتي قراره الحاسم بالعودة إلى الجذور في قريته وسودانه.. يزرع أرضه ويتزوج من نسائه؛ لينأى بنفسه عن قشور الحضارة الغربية - التي تبهر كثيرين - ولا يستبقي منها إلا جوهرها الإنساني المنتج، الذي يمتزج بواقع بلده امتزاجًا خلاّقًا، يساعد على النهوض بدور خلاّق فى الحياة.

وهذا هو ما انتهت إليه أحداث الرواية، فقد عاد «مصطفى» إلى سودانه وحرث أرضه وزرعها فأثمرت، وتزوج من سودانية فأنجبت. بعد أن انتهت علاقاته الأربع السابقة في الغرب نهايات دموية عقيم؛ فثلاث من الفتيات انتحرن، على حين قتل هو الرابعة التي تزوجها، وحوكم وسجن بسببها. وما ذلك كله إلا لأن هؤلاء النسوة لم يشغلهن إلا القوة الجسدية الجامحة.. للبطل الإفريقي، ولم ينظرن إليه إلا تلك النظرة المجنونة به والمتعالية عليه المحتقرة له - فأجج ذلك كله نقمته عليهن، ودفعته إلى الانتقام منهن!

ولم ينج من ذلك الهوس المجنون إلا علاقتان للبطل: علاقته بـ«اليزابيت» التي أحبت القاهرة واستقرت فيها بعد وفاة زوجها المستشرق. ثم أحبت «مصطفى» والشرق حبًا نقيًا صافيًا. أما العلاقة الأخرى فهي التي ارتبط فيها بـ «حسنة» السودانية.. والوحيدة التي أنجب منها - إلى أن تنتهي حياته غريقًا في النيل، دون أن تطفو جثته.. ليعود إلى منبعه العريق، ويذوب فيه..

ويستمر هذا التناول العذب الرصين للرواية، فيلمس الأستاذ النقاش الرابطة الدقيقة بين ثورة «مصطفى» على النظرة الأوربية العنصرية الجشعة المتخلفة للأفارقة - وبين ثورة «حسنة» على التقاليد الإفريقية المتحجرة التي أجبرتها على الزواج من «العجوز» بعد غرق «مصطفى» فما كان منها إلا أن قتلت الزوج العجوز. وقتلت به الوجدان الإفريقى البالي لتستبدل به وجدانا جديداً، متحضراً ونقيًا!

ثم يشير الناقد إلى عذوبة اللغة في الرواية، وشاعريتها، واغتنائها بالأضواء والظلال. من مثل وصف الصحراء: «هذه الأرض لا تنبت إلا الأنبياء، هذا القحط لا تداويه إلا السماء!».. وكدفاع «مصطفى» وهو يحاكم في لندن: «إننى أسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجة، وقعقعة سنابك خيل اللَّنْبي» وهى تطأ أرض القدس!».

كذلك يتوقف أمام ما تتميز به الرواية من مزج خصب أصيل بين فضائل الرواية «التقليدية»، من رسم دقيق للشخصية، وحبك لحكايةٍ ممتعة جذابة - وبين فضائل الرواية الحديثة التى اهتمت باللاشعور، وأصاخت للأصوات الخفية فى أعماق الإنسان. كما يشيد بارتباط «الجنس» فيها بالمواقف والأحداث، وعدم إقحامه عليها، أو على الشخصيات.. إلى غير ذلك من التناول النقدى السلس الرصين العميق. المعبَّر عنه بالسهل الممتنع من الأساليب!

ويكاد الإنسان يحدس بنتيجة هذه المشاركة التي رجوتها من القارئ، والتي لن تكون إلا انتشاء وإفادةً من مثل هذا التناول النقدي، وارتقاء إلى آفاق سامقة مصفاة تجذب «المتلقِّين» له، وتصرفهم عما سواه!

- 5 -

(1-5)

شغل الدكتور نذير العظمة دراستين من العدد، أولاهما عنه،

وأخراهما له. استعرض الأستاذ محمود جابر عباس في الأولى كتاب العظمة «قضايا وإشكاليات فى الشعر العربى الحديث - الشعر السعودي أنموذجًا» وقد قدم الباحث لعرضه بمقدمة تنم عن سعة الاطلاع، وغزارة المعلومات. لكنها لم تفد كثيراً في التعرف على كتاب العظمة الذي قرأته قبل قراءة هذا العرض، وفهمته.

ولنقرأ بعضا مما قدم به الباحث، وأرجو ألا يجد القارئ شيئًا من الغموض الذي شعرت به «**أصبحت** مشكلة البنية والصياغة اللغوية، والتشكيلُ والتركيبُ الفني أو الجماعي الذي ينهض عليه النص الشعري من خلال إيجاد بؤر بنائية وأنماط شعرية وارتكازية عديدة يجمعها - **إطاراً واحداً** لبنية أساسية واحدة حية نامية متماسكة ومتطورة فى آن، يتوزع النص من خلالها، ويُعلى بناؤه الكلي»[5] وضبطُ المضارعيْن الأخيرين من عندي. والخطان أسفل «أصبح» وخبرها كذلك؛ حتى نخفف الأثر الذي نتج عن إهمال «علامات الترقيم»!

وهكذا نجد مثل هذا في قوله: «وقد تعددت وجهات النظر حول ماهية الخطاب الشعري وعناصره وأركانه، ومحاولة تأصيل قضاياه وإشكالاته من خلال تلازم الأبعاد الفنية والموضوعية والجمالية والمعرفية والتشكيلية. ومحاولة تأصيل قيم الظاهرة الأدبية وتمديد استراتيجياتها وأنساق بنْيَاتها وتجلِّي علاماتها وفحص ومدارسة سياقاتها. وتطبيقاتها في مجال (علم الشعرية) و(علم النص) و(علم الخطاب) من خلال تفكيك مكونات الخطاب الشعري ومرجعياته، ودراسة أبنيته السطحية والعميقة، وضبط أنساق ملفوظاته ومهيمناته وموجهاته..»[6] ويستمر الباحث دون أن يهتم بقارئه الذي يود الفهم - فيشير إلى «الزخم» النقدي لارتياد آفاق النص الشعري لاستكشاف بنياته وثيماته.. وما يدور في متنه من حقول دلالية وبنائية وتشكيلية وإيحائية مضمَّنة بوهج التجربة الشعرية، وتنطوي عادة على عدد كبير من البنى التركيبية والصوتية والصرفية

والإزاحية والإيصالية التي تعيد للقصيدة نسجَها وتشكيلَها في علاقات ودلالات جديدة، تنجح وتثير خفايا وخبايا بنية القصيدة، واستنطاقها واختراق كياناتها وتفكيك بناها وتشريح بواطنها ورؤياتها الداخلية من أجل استكشاف مجاهيل حداثتها ونبراتها وتعالقاتها.. بعد أن اعتمدت في تفكيكها على مهاد نظري يبدأ بقدامة.. وينتهي بـ«فيتجنستين» و«سوسير» و«ريتشاردز» و«لوكاتش» و«هيدجر» و«إدموند هوسرل» و«ميشال فوكو» و«جان ديريدا» و«رومان ياكوبسون».. »[7].

لعل القارئ الكريم يتفق معي في ضرورة أن نتوجه إلى الأستاذ جابر برجاء - وهو القطب النقدى المبرِّز - أن يرأف بـ «مريديه»، ويفيض عليهم مما حباه ربه به، دون أن يُعنتهم أو يشق عليهم! هذا الإعنات الذي استمر في حديثه عن «اختراق العظمة لحواجز النقد الموضوعي، واتجاهه إلى النقد التحليلي والنصي الذي يتناول بنية النص وانعطافاته الرؤيوية والبنائية والتشكيلية.. ثم يشير إلى تميز «العظمة» بجمعه بين الشعر والنقد. وهذا يجعله من أهم الشهود المهمين لتطور الحداثة الشعرية، والقادرين على فحص المشهد الشعري برمته. وعلى التصدي للإجابة عن أسئلة الملحة. ومن ثم كان رصده مستويات ثلاثة للتطور بالقصيدة العربية على أيدي الشعراء السعوديين». ثم كان التوقف أمام القضايا - ولا أقول الإشكاليات - التي تريث أمامها «العظمة»:

- إشكاليات التراث والإبداع.
- إشكالية الغموض والبنية الحديثة.
- إشكالية الأسطورة والرمز.
- إشكالية قصيدة النثر.
- إشكالية الفن ومشروع إسلامي للقصيدة.

- إشكالية شكل القصيدة وتعدديته، وتداخل الأنساق والإيقاعات.

- الشفرة الشعرية الحديثة وتحولاتها.

(2-5)

يواصل الدكتور العظمة ما بدأه من دراسة لـ «عرب»، في بحثه: «حسين عرب بين الحكمة والغربة» الذي أشار فيه إلى ما بين «لامية الطغرائي» ولامية حسين عرب «قال الحكيم» من صلات، وإلى ما تتميز به الأخيرة من الجرأة في النقد السياسي والاجتماعي، في اطراد متسق «من حيث الشكل السباعي، المكبل غالبًا باللازمة ووحدة القافية، والوزن، وتوازن الفكرة والصورة والانفعال في النسج الشعري..»[8] محافظًا على ذلك في نحو عشرين سباعية! وحين يحس «الحكيم» في خاتمة القصيدة أنه أسرف في الموعظة يقول للذات الشاعرة: كفانا ما أخذنا منها! لكن الشاعر يقول: يا شيخ زدني.. فيستمر الشيخ في الكلام مسبوقًا - في عشر سباعيات - بـ «قال الحكيم» التي لعبت دور الرابط اللفظي والمعنوي في القصيدة.

ويلمح «العظمة» قدرة «عرب» على تحويل الاجتماعي والأخلاقي إلى وجدان يصلح للقصيدة، ويرفدها بمخزون متنوع من الفكر والاجتماع بأسلوب شعري. كذلك يشير إلى الملامح الابتداعية لديه.. من التغني بالأسى والغربة، والتلذذ بالوحدة والتفرد، ونشدان المثل الأعلى في أحضان الطبيعة بعيداً عن البشر ومثاليهم «وهكذا يلازم الأسى والحزن هذه العبقرية؛ لأنها لا تتحقق في نسيج إنساني واجتماعي، بل تبقى غريبة بين الناس. وليس من العدل أن نربط غربة الشاعر العبقرى بالهمّ الاجتماعي والإنساني وحده؛ لأنه لا يدخر جهداً في أن يفصح في أكثر من موضع وسياق عن الحب والوطن.. وهكذا تؤدي الحكمة إلى الغربة، كما

تؤدي الغربة إلى الحكمة في سياق تاريخي اجتماع.. فكري عاطفي. وليس في إطار التأمل المجرد »[9].

- 6 -

(1-6)

كما قفزنا على مقال حسن النعمي «قراءة فى روايات عبدالعزيز المشري» ومقالنا عن «الإسلام في أمريكا» - نتجاوز مقال الأستاذ مازن الوعر «النحو العالمي ومسائل بلا حلول» الذي يمثل فصلاً من كتاب ألفه «تشومسكي» بعنوان «النحو والمسؤولية»، وكذلك استعراض «غالية خوجة» للسفر الضخم (775 صفحة): «تاريخ كيمبريج للأدب العربي - الأدب العربي الحديث» الذي صدرت ترجمته عن النادي الأدبي(تحرير: د. عبدالعزيز السبيل وأبو بكر باقادر ومحمد الشوكاني).

كذلك اضطررنا - لاعتبارات كثيرة - إلى عدم التوقف أمام استعراض أمجدريان لـ «مقدمة في نظرية الأدب» والذي يكشف عن جانب آخر - غير الشعر - من جوانب شخصيته. وكذلك استعراض الأستاذ عباس عبدالحليم عباس لكتاب الأستاذ علوي الهاشمي «ظاهرة التعالق في الشعر السعودي الحديث» وغيرهما من يحدث طريقة تستدعي التوقف والمثاقفة.. لنقف وقفة قصيرة أمام بحثين:

- درجة الصفر للكتابة: حليمة الشيخ.
- نظرية التأويل: عبداللطيف الأرناؤوط.

و«درجة الصفر» هي المصطلح الذائع الذي أشاعه «بارت» بعد أن حدد مفاهيم: اللغة، الكلام/ الأسلوب، الكتابة - تحديدا أفاد فيه من رائد علم اللغة الحديث «دي سوسير» ثم يشير إلى تفوق الأسلوب على الفكرة في قيمة العمل الأدبي؛ «فقيمته في نظامه لا في رسالته» كما

يرصد «بارت» أربع محطات نموذجية أساسية للكتابة فى تاريخ الأدب الفرنسي: الكتابة موضوع لنظرة، أو لفعل، أو للقتل، أو للغياب. والأخيرة هي الكتابة المحايدة أو «البيضاء» أو «الدرجة الصفر» التي ترادف الحياد الذي يعني عدم الميل أو الانحياز لطرف من طرفين متعارضين[10].

ويوضح «بارت» مصطلحه، ويطبقه على «الغريب» لـ «ألبير كامي» التي تقوم على الوعي التام بعبثية الحياة. وكذلك على «الكتابة الصحفية» التي تمثل شكلاً أدبيًا متواضعًا لا يضارع الأشكال الأدبية المكتملة. فتلك الدرجة يقصد بها الموقف الذي يتخذه الكاتب من المواضعات الأدبية والتي تؤسس لصيغ جديدة. والحقيقة أنه يتعذر تصور - أو وجود - تلك الدرجة. أو على حد قول «بارت» «ليس هناك ما هو أكثر تحريفًا من كتابة بيضاء![11] نعم لا توجد كتابة بريئة ولا محايدة؛ فكل حياد يتضمن موقفًا!

(2-6)

كم أشفقت على الأستاذ عبداللطيف الأرناؤوط من تناوله لـ «نظرية التأويل» للدكتور مصطفى ناصف الذي يعد نسيج وحده بين النقاد؛ ومن العسير اقتناص «فرائده» النقدية دون تهيؤ واحتشاد. ولي مع هذا الكتاب تجربة خاصة لعل ذكرها يضيء جوانب مما نحن فيه. فعقب قراءتي له شعرت أني لم أظفر بالحصيلة التي كنت أتوقعها. فسألت أستاذاً وصديقًا من أنضج المقربين من الدكتور ناصف والمتلقِّين عنه - سألته سؤال الدهش والاستغراب لضآلة ما خرجت به من الكتاب! فصمت صمتاً ناطقًا، مبينًا عن حيرته هو الآخر حيرة لا تقل عن حيرتي!

وكل ذلك لا ينال من مكانة هذا «القطب» النقدي الذى يختزن

رصيداً هائلاً من النظرات النقدية البديعة؛ لكنه يومئ ولا يفصل، ويؤمن بأن الإشارة تغني عن العبارة!

لقد أراد الدكتور ناصف دفع النقد الأدبي نحو آفاق جديدة تنأى عن رفض الماضي وتأبى الانبهار بالحاضر. فلابد من منهجية إنسانية لفهم النشاط المبدع؛ لأنه نشاط حي معقد، يصعب فهمه حتى لو حللنا ظواهره بعد عزلها كما تعزل الظواهر الطبيعية «ومن هنا فإن التأويل يعني: البحث عن السياق الإنساني الذي نسميه التجربة الداخلية؛ فالحقائق لها في دنيا التأويل مغزى إنساني يتجاوز ظواهرها. والتأويل فهم، وليس تعليلاً آليًا.. العلم يعلل، والتأويل يقوم على الحدس.. وهو لا يفصل بين الذات والموضوع»[12] ولذلك يبدي ناصف إعجابه بالمنهج «الفينومينولوجي» لأنه وجد فيه «صورة من صفاء الروح والتعاطف، والإيمان بفكرة التراث الحي الذي لا يفترق عن فكرة الحاضر الحي»[13].

وفى الفصل الأول من فصول الكتاب التسعة يتناول ناصف «دائرة التأويل ومناهجه» ممتداً بجذورها إلى علماء اللغة والمفسرين. وينعي على من ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه عملاً قائمًا بنفسه مستقلاً عن قارئيه. ومغزاه منفصل عنه؛ فقد فاتهم «أن العمل الأدبي ليس موضوعًا يخضع لتصرفاتنا، وأن تأويله لا يكون باعتماد المنهج العلمي الموضوعي، بل بالحوار الذي يفتح مغاليقه.. إنه تجربة داخلية إنسانية يلتقي فيها الشعور بالمعنى، وتتولى اللغة تجلية مقاصده.. إنه رسالة قبل أن يكون معرفة.. والتأويل ليس قواعد أو مبادئ علمية يُهتدى بها في تناول النصوص. إنه موقف يرمي إلى فهم الحياة من داخل الحياة، لا من إحالتها على مبادئ ثابتة خارجة عنها»[14].

ويستمر الأرناؤوط - وناصف - في استعراض النظرية الألمانية في التأويل التي فرقت بينه وبين الشرح اللغوي الذي يقتصر على مستوى

المعنى، على حين ينفذ ذاك إلى الدلالة الباطنية للنص، وما لها من تأثير في العصر «فكتاب الأيام لطه حسين مثلاً، ليس تصوير لحياة الفرد فحسب. إنه إسهام في تصور جديد للعصر، وتوجيه له»[15].

وبعد أن يفرغ من ذلك في الفصل الثاني - يشير في الثالث إلى أن «التأويل» يدين لكثيرين من النقاد الذين قد تختلف مناهجهم، لكنهم يربطون تأويلهم بالحياة، ولا يعزلونه عنها..»[16].

ثم يبسط في الرابع والخامس نظرية التأويل عند «هيدجر» و«جادامر» على حين يتناول في السادس «الفينومينولوجيا والتأويل» مؤكداً أن التأويل أكثر مرونة وحرية من أي منهج نلتزمه؛ لأنه ليس تقريراً وفرضًا.. بل محاورة متبادلة مع النص.. طوق نجاة لفهم ما حولنا![17] وفي الفصلين السابع والثامن يستعرض المؤلف موقف الثقافة العربية من التأويل، ويرى أنها أكسبته مكانة متميزة؛ فهو الأقدر على أن يحل الصراع في ثقافتنا المعاصرة بين الساكن الثابت والمتحول الغامض؛ «فالتفسير يتناول الظاهر، في حين ينفذ التأويل إلى الباطن. ولابد من التفسير أولاً لأن من ادعى فهم أسرار النص ولم يحكم الظاهر - كمن ادعى البلوغ إلى صدر البيت قبل أن يجتاز عتبة الباب»[18].

لقد لمس الأستاذ الأرناؤوط كثيراً مما أشرنا إليه في ختامه لجولته مع «نظرية التأويل»، حينما رآها «أدنى من أن تلم بآفاقه الرحيبة، على صعوبة مادته وكثافتها. وقد عزز المؤلف الاتجاه النظري في البحث بأمثلة وشواهد موضحة. لكنها أقل مما تفرضه الرغبة في التبسيط..»[19].

ومن الواضح أن المنهج التأويلى قد أفاد كثيراً من «الأسلوبية الأدبية» وبخاصة لدى روادها «كارل فوسلر» (1872-1949) و«سبتزر» (1887-1960)؛ فأولهما ركز على التحليل اللغوي تركيزاً يوازي - إن لم

يفق - الاهتمام بالسياسة والاجتماع وغيرهما. أما ثانيهما فقد نظر إلى العمل الأدبي بوصفه «كلاً متكاملاً» محور ارتكازه هو «روح المؤلف» التي تدور حولها بقية أجزائه التي ينبغي أن تعود إلى «المحور» لنعود منه فنراها ثانية رؤية جديدة. وقوام ذلك كله هو «الحدس» المدعوم بالموهبة والتجربة[20]. وهو يبدأ بالجزئيات لينتهي إلى «الكل». وهذا الكل موجود بـ «القوة»؛ فالنص «عالم أصغر» يحتويه «عالم أكبر» هو المبدع. وهما ينضويان تحت لواء أشمل هو لواء «المرحلة التاريخية»[21].

بل لعل «سبتزر» تفادي الفصل بين الحدس وغيره؛ عندما ربط بين الأسلوبية الأدبية والألسنية، وبين هذه وتاريخ الأدب. وأعطى دفعة قوية مشجعة للدراسات الأسلوبية، يمكن الانطلاق منها إلى موقف نقدي رصين، يتفادى الخلط بين الوسائل والغايات. ويؤسس لقيام «الأسلوبية الحديثة» التي صارت تحظى باحترام الألسنيين والنقاد المبدعين»[22]؛ فالأولون تخلصوا من حماستهم، وأيقنوا من تعذر فصل الناحية اللغوية عن العمل الأدبي، وسلَّموا بأن الأسلوبية لابد أن تنضوي تحت منظومة التحليل النقدي. أما الآخرون فقد طامنوا من اندفاعهم في الاعتداد بالتهويمات النقدية العسيرة على التحليل والتعليل!

الهوامش

1) أتكون القصة دخيلة في الأدب العربي؟ مجلة الكتاب، يوليه 1946 ص 395-401.

2) الشخصية المجهولة فى رواية زينب: فتحي الإبياري، مجلة الثقافة، يناير 1982.

3) مصرية القصة عند هيكل: فتحي سلامة، مجلة الثقافة مارس 1982.

4) أدباء معاصرون، كتاب الهلال، فبراير 1971.

5) السابق ص 116-117.

6) السابق ص 117.

7) السابق ص 118.

8) السابق ص 144.

9) السابق ص 160.

10) مجلة «علامات» العدد (47) المحرم 1424هـ - مارس 2003م ص 590-592.

11) السابق ص 597.

12) السابق ص 673.

13) السابق ص 674.

14) السابق ص 674-676.

15) السابق ص 677.

16) السابق ص 679.

17) السابق ص 686.

18) السابق ص 687.

19) السابق ص 688.

20) الأسلوب والأسلوبية: د. أحمد درويش، مجلة «فصول» مج (5) ع (1) 1984 ص 67.

21) عبدالله صوله (الدكتور): الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، «فصول مج (5) ع (1) 1984ص 87.

22) البحث السابق للدكتور أحمد درويش.

* * *

إن مساهمة كنون في الدفع بعجلة النقد الأخلاقي واضحة ومتميزة. أضافت إلى هذا النمط من النقد إضافات لا تنكر، تأتّى ذلك أولاً من خلال سلوكه القويم في القول والعمل، في الإبداع والنقد، في الشعر والنثر في الغزل وفي الخطب الوعظية، في شعره الوجداني والوطني على السواء ومن خلال تبنيه التجديد والإصلاح سلوكاً ومنهجاً، ومن خلال تبنيه عنصر الالتزام الإيجابي وتعريفه برسالة الأديب السامية، التي تنطلق من الذات الإنسانية والقدوة لتعمم على الأدب عامة، وتنبثق عنها الرسالة الوطنية والقومية والدينية..

وتأتي ذلك أيضاً من خلال اطلاعه وثقافته النقدية (تاريخ النقد الأدبي)، حيث وقف على نقد القدامى (النقد اللغوي والنحوي والبلاغي والعروضي، وثنائية اللفظ والمعنى...) ومنه أيضاً النقد الذي يحتكم إلى الأخلاق خاصة ما جاء منظراً له من طرف الجرجاني صاحب الوساطة وأبي بكر الصولي. وهي إذاً قضية قديمة أثيرت في أيام الأصمعي، بل جاءت بوادرها قبل ذلك في العصر الجاهلي عندما كان الصراع بين الخير والشر محتدماً، فعاب الناس (قبل النقاد) على امرئ القيس استهتاره وفحشه وعابوا على طرفه مذهبه الأبيقوري، واستمر الأدب والنقد على الخصوم حامياً سلوك الشعراء خاصة أولئك الذين مالوا مع الماديات والمحسوسات فوصفوا مجالس الشراب والغناء وتعرضوا لتفاصيل المرأة في أوصافهم، ونشأت مذاهب شعراء الخمريات (الأعشى - طرفة - ابن الكندي - أبي محجن الثقفي.. أبي نواس - بشار - مسلم بن الوليد..).

يقول الأستاذ بهجت عبدالغفور في هذا الصدد: «ولعل المعيار

الأخلاقي من أكثر المعايير النقدية التي شملت مساحة واسعة في تاريخ النقد كما استأثر باهتمام كبير من لدن النقاد القدامى والمحدثين ذلك لأنهم ربطوا الفن بالحياة وقالوا بغائية الشعر ونفعيته، وهذه النظرة إلى الشعر باعتباره وجهاً من وجوه الخير أو النفع قديمة يمكن أن نعود بها إلى تلك الأناشيد والتراتيل الدينية التي كان الإنسان الجاهلي يرددها في المعابد والهياكل الدينية تضرعاً وتوسلاً إلى الآلهة، تلك الأناشيد التي تمثل على رأي بعض الباحثين النشأة الأولى للشعر، والتي تدل على ارتباطه بالدين لأن الشعر يعني في نظر الجاهليين نسكاً ووثنياً.

على أن ارتباط الشعر بالدين يعني ارتباطه بالأخلاق، لأن الأديان كلها تنزع منزعاً أخلاقياً تهذيبياً.

وقد عرف عن بعض الشعراء الجاهليين التزامهم الخلقي أو الديني، ولهذا كان منهم من يتأله في جاهليته ويتعفف في شعره ولا يستبهر بالفواحش ولا يتهكم في الهجاء... وقصة امرئ القيس مع أبيه معروفة حيث يروي أن أباه قد طرده لتعهره في شعره وتغزله بالنساء وفحشه[1].

وكما قدم الأستاذ بهجت عبدالغفور[3] في هذه الدراسة القيمة نماذج لشعراء أفحشوا في شعرهم، فقد ذكر نماذج أخرى لم يتنكبوا الأخلاق ولم يهجوا إلا مضطرين كالنابغة وزهير، كما مد انتشار المعيار الأخلاقي إلى ما بعد الجاهلية خاصة في المجال النقدي، راداً «الحجر الأساسي» للمعيار الأخلاقي إلى الآية الكريمة التي تذم الشعراء الذين لا يلتزمون بمبادئ الأخلاق والدين والذين يقولون ما لا يفعلون وهي سورة الشعراء آية (223). كما أتى بأحاديث الرسول صلى الله عليه التي تمج الشعر الفاحش المقذع إلا للضرورة كالدفاع عن بيضة الإسلام في شخص الرسول الكريم، وجاء بأقول الصحابة والخلفاء الراشدين وبمواقفهم من الشعر الجيد والشعر الرديء.

وربط عبدالغفور الحديث عن هذا المعيار الأخلاقي بمدى الموضوعية والعلمية، إذ من غير الموضوعي مناقشة المبادئ أي المعيار الأخلاقي نفسه، وذلك من حيث قربه أو بعده من دائرة النقد، ويسرد علينا - كباقي النقاد جميعهم الذي تعرضوا للنقد الأخلاقي - رأي الأصمعي الذي يعتبر الشعر نكداً بابه الشر، وأنه كلما ابتعد الشعر عن الخير ارتقى وازدهر، وفي الأخير يرى ضرورة فصل الدين عن الشعر (وهو رأي شبيه برأي القاضي الجرجاني) كما سنرى مثيلاً له عند كنون في بعض الحالات.

وهذه المشكلة - فصل الشعر عن الدين - كما يرى إحسان عباس[3] أيضاً مشكلة مبكرة في تاريخ النقد العربي ويستقي - مثل بهجت عبدالغفور - رأيه من دلائل الإعجاز خاصة في حديثهما معاً عن اعتبار الأصمعي أن مجال الشعر «هو الشر، وبأن الشعر إذا عالج الموضوعات الأخلاقية والدينية (الخير) ضعف وتهافت، وقد كان هذا المعنى واضحاً عند أشد الأخلاقيين تزمتاً، ولهذا أخرجوا من الشعر ما كان وعظاً أخلاقياً».

وكلاهما ينتقد موقف الأصمعي من فصل الشعر عن الدين، إلى درجة الشك في معاييره الخاضعة للفحولة كما يرى بهجت ذلك، حيث يسرد كثيراً من الآراء النقدية لنقاد قدامى من أنصار المعيار الأخلاقي ومن معارضيه (الجاحظ - ابن قتيبة - ابن طباطبا - ابن مسكويه - الصولي - القاضي الجرجاني...).

وقد كان إحسان عباس أكثر تفصيلاً من بهجت عبدالغفور في توزيع الأنصار والمعارضين للمعيار، كما يبني على هذا التقسيم رأيه القائل بتوسع الشقة والبون بين النظرية والتطبيق، يقول: «ونجد نقاداً مثل الباقلاني وابن شرف وابن بسام أخلاقيين في معيارهم، فالباقلاني يعيب معلقة امرئ القيس من زاوية أخلاقية، ولا يكتفي ابن شرف بذلك بل

يقول: إن النظرة إلى بعض القصائد من الزاوية الأخلاقية في مقاييسه النقدية، وضيقه وتبرمه بكل شعر يشتم منه الإلحاد أو استعمال المصطلح النفسي».

وكذلك فعل بهجت عبدالغفور - نقلاً كذلك عن دلائل الإعجاز - حيث لم يخف موقفه الفني من تعاطفه مع عبدالقاهر الجرجاني الذي يظهر - في رأيه - متميزاً من النقاد القدامى بنظرته إلى بنية الشعر المؤلفة من اللفظ + المعنى + الصورة، واعتباره الصورة المحصلة النهائية التي يتفاضل على أساسها الشعراء فيما بينهم، وهي الإشارة الضوئية التي يجب أن يقف عندها الناقد عند إصدار حكمه النقدي على النص الشعري».

وقد استخلص إحسان عباس قانوناً (قاعدة) نقدياً مفاده[4]:

أ - إذا كان الناقد يدافع عن الشاعر أنكر التعارض بين الشعر والأخلاق.

ب - إذا أخذ في النقد التطبيقي تحول بالنقد إلى المقاييس الأخلاقية.

ج - إذا تحدث عن التربية جعل الشعر (ماعدا القليل منه) مسؤولاً عن التحول بالنفس عن الشر.

وأغلب النقاد الذين تبنوا المعيار الأخلاقي في نقدهم، خاصة أولئك الذين يحتكمون إلى الفن بدل الدين - يتخذون رأي الصولي والقاضي الجرجاني مهمازاً لنقدهم، وكنون كما سنرى سيعمد إلى ذلك مثل إحسان عباس وبهجت عبدالغفور وغيرهم كثير، وقد مر بنا كيف انتقد كنون زكي مبارك عند ادعائه الشعر بأنه يمكن أن يدعي النقد وهو مقبول منه ولكن من الأفضل الابتعاد عن الشعر، وفي ادعائه النقد يمكن أن يفسح لمخيلته ولأوهامه المجال لتقول إن المعري ملحد والمتنبي شاعر بلاط وإن البحتري

متسخ الثياب... وهو رأي قريب من النقاد المدافعين عن الشاعر أو المناوئين له الذين - في كلتا الحالتين - يصطنعون التعلات والمبررات، لأنهم رفعوا شعار العلاقة المنفصمة بين الشعر والدين (أو الشعر والأخلاق) أو (الشعر والسلوك)... فكل هؤلاء النقاد المحدثين - بما فيهم كنون - استمدوا من دفاع الصولي على أبي تمام مبرراً للدفاع عن شعرائهم المفضلين ومن القاضي الجرجاني على المتنبي كذلك ومبررهم واضح أورده الجرجاني في الوساطة وأصبح قانوناً لدى أصحاب النقد الأخلاقي «فإذا عيب أبو تمام بأنه قليل التدين لا يؤدي الصلوات في أوقاتها، دافع عنه الصولي بأن الدين ليس مقياساً في الحكم على الشاعر، وإذا عاب بعضهم المتنبي بأنه مستهتر في شعره ببعض الشؤون الدينية دافع عنه القاضي الجرجاني - لا عن شعره - بأن الشاعر لا يعاب لدينه، إذ لو كان الأمر كذلك لاطرح الجاهليون وقد كانوا وثنيين أو لاطرح شعر أبي نواس وكان شديد التهتك والاستهتار».

والسؤال الذي طرحه مجدداً إحسان عباس وقد طرح منذ هلت هذه الإشكالية في النقد العربي - وغير العربي - هو ما هو موقف الناقد إذا كان يقرأ شعراً فيه تهجم على بعض المواضعات الأخلاقية أو المبادئ الدينية؟، وقد رأى الناقد عباس أن هذا السؤال فجر الفرق واضحاً بين النقاد أولاً وبين النظرية والتطبيق ثانياً.

فكيف تعامل ناقدنا عبدالله كنون مع هذا السؤال الإشكالية؟

لقد تمخض هذا السؤال عند كنون فنتج عنه كتاب كامل يتضمن الحديث المستفيض عن المعيار النقدي كما يتضمن حديثاً آخر هو الدفاع والانتصار لأدب الفقهاء والعلماء أسوة بأندادهم من الشعراء غير الفقهاء ولا العلماء وذلك في كتاب مستقل سماه (أدب الفقهاء).

وإذا كان النقاد حسب تقسيم بهجت عبدالغفور وإحسان عباس

وغيرهما - قد انقسموا إما إلى أنصار المعيار الأخلاقي أو إلى معارضين، فإن كنون قد عبر عن رأيه المخالف للطائفتين معاً. فقد مر بمراحل - لا أقول مراحل متدرجة - ناصر فيها الاتجاه الأخلاقي وحث عليه، وعارض فيها الاتجاه ذاته ودعا إلى الاحتكام إلى الأثر الفني (الإبداع ولا شيء غيره)، وكان في مرحلة ثالثة يؤاخي بين الرأيين فيتصف نقده بالاعتدال والمرونة، كما سنرى، فهذه نماذج للمراحل الثلاث (الحالات الثلاث).

المرحلة الأولى: الحالة الأولى:

لقد علق على أبيات ابن زهر في... ومنها:

وموسدين على الأكف خدودهم قد غالبهم نوح الصباح وغالني
مازلت أسقيهم وأشرب فضلهم حتى ... ونالهم ما نالني
و.... تعلم حين تأخذ ثأرها أني أملت إناءها فأمالني

قائلاً: «وهو في هذه الأبيات على ما عهد منه من لطف وأدب وحسن تصوير، فقد نقل إلينا منظر هؤلاء الشرب، وقد نال منهم الشراب بجلاء ووضوح كأننا نراه، وبين أنه كان ساقيهم، فهو يقدمهم على نفسه لمكانتهم عنده، ولا يشرب إلا بعدهم، فإذا ذكر... بدأ بنفسه، وعبر في حقهم بعبارة مهذبة هي الغاية في أدب المعاشرة ثم لطف ما شاء له اللطف حين أشار إلى... وثأرها وكمل الصورة بهذه الحركة التي جعلها تنبض بالحياة والواقعية والتمثيل، فهل يعلى على هذه الشاعرية؟»[5].

فكنون أعجب أيما إعجاب بخمرية ابن زهر هذه وبوصفه الجميل، وبعبارات مثل (كأننا نراه)، كما أعجب بوصفه قانون الصحب وهم يشربون، حيث يبدأ الساقي بنفسه... ولم يعب على عالم كابن زهر النظم

في هذا المجال، وهو غرض يحمل من المقت والكراهية من العلماء ومن الدين، وهنا يكاد يلتقي مع الجرجاني والصولي عندما لم ينتقدا أبا نواس في شعره الخمري.

وكذلك قال في الشاعر الفقيه القاضي عبدالوهاب واصفاً شعره الغزلي بالرقة، وهو شعر يذكر فيه القبلة والضم... ولكنه برز طرافة شعره باستغلاله المعلومات الفقهية وتضمينهما في القطعة ومنه قوله:

ونائمة قبلتها فتنبهت فقالت تعالوا واطلبوا اللص بالحد

إلى أن يقول:

فباتت يميني وهي هيمان خصرها وباتت يساري وهي واسطة العقد

وهو شعر كما يبدو من الوصف والاعتراف شبيه بشعر الملك الضليل (امرئ القيس) كما نعته أبو العلاء بذلك قائلاً:

إذا تفقه أحيا مالكاً جدلا وينشر الملك الضليل إن شعرا

ويشبه شعره عمر بن أبي ربيعة في قص الأحداث الغرامية والتمتع بالمحبوبة، ومع ذلك فإن كنون لم يتناوله بالتجريح والانتقاد لعدم تلاؤم ما يصدر عنه كشاعر مع سلوكه كفقيه وإمام مالكي، وحكم كنون يساير حكم المعري عنه كذلك.

ويقول عن ابن هانئ الأندلسي الذي يقال له متنبي المغرب، إنه شاعر ذو أسلوب جزل وقوي (عبارات وتراكيب وتشبيهات...) وهذه الشاعرية لم يغض منها كونه مستهتراً ولا متفلسفاً ولا مستخفاً بالدين. فأما ابن هانئ فهو الذي يقال له متنبي المغرب عاش عيشة الاستهتار حتى تألب عليه أهل بلدة إشبيلية وخرج منها ولحق بالعدوة، فلقي الخليفة المعز... ولما بلغت وفاته المعز أسف عليه وقال: هذا الرجل كنا نرجو أن

نفاخر به شعراء المشرق فلم يقدر لنا ذلك، وكان يذهب في شعره مذاهب شتى من التفلسف والاستخفاف بالدين ونقد المجتمع، وله أسلوب متين وعبارة جزلة، واشتهر بحسن التشبيه وإجادة الوصف، ومن جيد شعره قوله[6]:

أليلتنا إذ أرسلت وارداً وحفا وبتنا نرى الجوزاء في أذنها شنفا

وفي تعليقه على أبيات عروة بن أذينة وهو كما يقول (معدود في التابعين ومن الفقهاء المحدثين) ومنها هذا البيت:

إن التي زعمت فؤادك ملها خلقت هواك كما خلقت هوى لها

عد الأبيات الأربعة المستشهد منها «من عيون الشعر وأحسنه تعبيراً عن عاطفة الحب الدفين، في القلب الذي يظهره هذا الإعجاب بجمال المحبوب، وهذه المطاوعة لهواه ولو جرى على عكس المراد. إنه حب مهذب وإن كان راسخ الجذور، فهل نقول إنه يمثل مجتمع المدينة الراقي أو نفسية صاحبه القوية بالعلم والتقوي. في نظرنا إنه صدر عنهما معاً، فالبيئة بيئة نعيم وترف، ألا ترى إلى وصف المحبوبة ونشأتها الباكرة في النعيم الذي صاغها بمنتهى اللياقة فأدق منها ما ينبغي أن يدق وأجل منها ما ينبغي أن يجل؟ وصاحبنا ذو أدب رفيع فهو إذ يتحدث عما زعمته من ملاله لها يرد ذلك بأقوى حجة في ألطف عبارة، وهي أنهما خلقا أحدهما هوى للآخر، فلا يمكن أن يتسرب الملال إلى قلبيهما، وكذلك يقول إذا عرض له منها ما يوجب ريبة أو يوسوس بسلوة... وبهذا التفكير الأرستقراطي في الحب إن صح التعبير الذي يبرز ما كان عليه الرجل من تهذيب رفيع، وما كانت عليه الحياة في المدينة من تفتح وازدهار، ثم بالصياغة الجميلة التي أفرغ فيها سارت هذه الأبيات كل مسار وغني بها وماتزال حتى الآن تعد من غرر الأبيات في الشعر العاطفي وإن كان قائلها فقيهاً»[7].

المرحلة الثانية: (الحالة الثانية):

يلجأ كنون أحياناً إلى التحايل على المصطلح أو العبارة ليسوغ نظم الشعر «المحظور» أخلاقياً من طرف الفقهاء، فهو مثلاً يسمي الغزل والنسيب تسمية أخرى عامة هي الشعر الوجداني، ومهما تحفظ الفقهاء وتذرعوا بالرمزية ليخفوا معاني غزلهم، ويميزوها عن غزل الأدباء غير الفقهاء فإن شعرهم يساير شعر الأدباء فنياً، وقد يتفوق عليهم، وإن كان كنون يلتمس الأعذار والمبررات ويصطنع لهم المصطلحات، يقول: «ويدخل فيه الغزل والنسيب، وإنما لم نعبر بهما لأنهما في شعر الفقهاء يتميزان غالباً بشيء من التحفظ الذي يقتضيه وقار العلم، وهو تحفظ كثيراً ما بعث أصحابنا الفقهاء على اصطناع الأساليب الرمزية والاهتمام بالصفات المعنوية، فصار غزلهم بذلك قلما يشبه غزل الشعراء الذين تغلب عليهم الأوصاف الحسية ويغرق في المادية حتى يكون أدعى إلى الفجور والاستهتار، وبكل وجه فهناك آفاق واسعة من الشعر الوجداني نظم فيها الفقهاء، ليس الغزل إلا جانباً واحداً من جوانبها العديدة، فحمله على الشعر الوجداني أولى من حمل هذا على الغزل»[8].

وهكذا أورد هذه المجوزات والتبريرات لتمرير الشعر الغزلي الصادر عن الفقهاء وتبويئه المكانة التي يحظى بها عند الشعراء كجميل بن معمر والأحوص وكثير عزة... وفي إخضاعه هذا الشعر إلى تبريرات بهدف واحد هو تجنيب الفقهاء النقد اللاذع، مثل صنيعه بشعر عبيدالله بن عتبة بن مسعود مثلاً الذي سوغه للقارئ بدعوى طغيان المدنية والحضارة، وما تتصف به هذه المرحلة المدنية بالسماحة وتفهم أهل المدينة في هذا العصر الذي عاش فيه الشاعر لروح الإسلام أكثر منا، ولكونهم رقيقي العاطفة وسليمي الأذواق، ومنها صيغة الخطاب (الطبع التجريدي للخطاب).

وهذا نموذج أورده كنون - كما قلنا عقب أبي أذينة، ولقي ما لقيه نموذجه الذي سنورده بعد هذا من انتقاد مر كاد يودي به بحيث تمنى ابن مسعود الموت لشدة شماتة ولوم الناس له، وإعراضهم عنه فكيف لرجل صالح أن يقول أبياتاً غزلية تتضمن الإفصاح عن لواعج النفس وخبايا ومكنونات القلب وهو رجل تقي ورع؟ ولكن كنون يشيد بشعره وبجودته، وبأن فقهه لم يكن لينكبه الإجادة وهذا الرجل الورع المعدود من الفقهاء السبعة بالمدينة (ابن مسعود) رجل ثبت... وقد أورد له الناقد كنون أبياتاً كانت سبباً في ذلك الاعتقاد، ومنها هذان البيتان:

كتمت الهوى حتى أضرَّ الكتم ولامك أقوام ولومهم ظلم

تجنبت إتيان الحبيب تأثماً ألا إن هجران الحبيب هو الإثم

وعلق عليها وعلى ما صادفه ولقيه من الكاشحين، كما قوَّم بتجربته الشعرية تقويماً موضوعياً لا تكدره دلاء الكاشحين، كما تحدث عن تلك التجوزات والتبريرات التي ساعدت على سيرورة شعره في الناس وهي كثيرة. يقول: «والأبيات [هي أربعة أبيات أوردت منهما اثنين فقط] تعبر عن عاطفة حب عنيف جهد في كتمانه ولكنه أقوى من إرادته فظهرت عليه أعراض، وافتضح أمره بين الناس، فمن لائم لا يعذر ومن كاشح مغري بالنميمة ظلماً وشماتة حتى صار الشاعر يتمنى الموت ليستريح من العناء... إلا أنه ينبذ تلك الوساوس كلها ويصرخ من أعماقه: إلى الحبيب... إلى منية النفس وقرة العين وسلوة الفؤاد... إن هجران الحبيب خوفاً من الوقوع في الإثم لهو عين الإثم.

وهذا من فقيه إمام وتابعي جليل قد يستغربه القارئ، بيد أنه إذا علم ما كان عليه مجتمع المدينة في الصدر الأول من حياة سمحة سهلة لم ير فيه غرابة، والقوم كانوا أكثر تفهماً لروح الإسلام منا اليوم، فم يكن يدَّعون التصون، وهم يرتعون في المخالفات، ولكنهم كانوا على رقة

العاطفة وسلامة الذوق في منتهى العفة والصون، والإنسان مسؤول عما في ملكه وأما ما لا يملكه من ميل القلب فلا حرج عليه فيه.

ومما زاد في جمال هذه الأبيات وربما كان سبباً في إعفاء صاحبها من المسؤولية الأدبية أنها جاءت على أسلوب التجريد أي بصيغة الخطاب لا بصيغة التكلم، فصلحت لأن يجد فيها كل محب مستهام تصويراً لمشاعره وتعبيراً عن أشواقه وذلك مما جعلها تفوز بالتزكية من عامة الأدباء والنقاد وتذكر في أمهات الدواوين وكتب الأدب»[9].

فهذه مجموعة من التبريرات منها ما هو بيئي يتعلق بالتطور الذي طرأ على المدينة آنذاك ومنها ما هو رمزي يخضع الأبيات لتأويل معنوي، ومنها ما هو «تعمية أسلوبية» كصيغة الخطاب التجريبي. ومع ذلك فإن صدور هذه الأبيات من فقيه يظل شيئاً (مكروهاً)، ولولا أن كنون كان تحت طائلة وضغط الهدف الذي رسمه في كتابه (أدب الفقهاء) وهو محاولة مضاهاة الفقهاء من حيث الإبداع الشعري والنثري مع قرنائهم الشعراء والكتاب غير الفقهاء لكان تحفظه أجلى من ذلك كما سيظهر في آخر هذا المبحث بحول الله.

وتحت هذا التأثير وتك الطائلة (عدم الانتقاص من شأن الفقهاء من الناحية الإبداعية) لم يكن متزمتاً أيضاً في إصدار حكمه على شاعر فقيه ملك منه الحب مملكه فنظم شعراً غزلياً ولم يكن كذلك بحيث يستطيع أن يؤيد ثورة امرأة على هذا الفقيه الذي سبق أن أشرنا إليه قبل ابن مسعود، والذي لا يقل عنه في شيء أيضاً وهو ابن أذينة. وثورة المرأة عليه في مجلسه هزت الأرض من تحت مقعده وعند مجالسة تلامذته، حيث قالت له: أنت الرجل الصالح الذي تقول:

إذا وجدت أوار الحب في كبدي عمدت نحو سقاء الماء ابترد

هبني بردت ببرد الماء ظاهره فمن لنار على الأحشاء تتقد

لا والله ما قاله هذا رجل صالح.

فكنون - هنا أيضاً - لم يكن متطرفاً في الفن ينتصر له كل التنصر على حساب الأخلاقيات، فهو ليس كالطرف الثاني الذي رد بلهجة قاسية على المرأة ليدافع عن عمر بن أذينة (أقصد صاحب العقد الفريد) فقد علق هذا الأديب على قول المرأة (القاسي في حق ابن أذينة) قائلاً: «وكذبت عدوة الله،... بل لم يكن مرائياً ولكنه كان مصدوراً فنفث».

ففي الوقت الذي أنصف عمر بن أذينة في جمعه بين الطبيعة النفسية والتعبير عن خلجات نفسه - وهذا هو تصور كنون للشعر الجميل - وبين السلوك القويم والأخلاق الحميدة، فقد أنصف المرأة لأنها مدفوعة بدافع الغيرة على استقرار الأخلاق وعدم انحرافها، فوصف قول ابن عبدربه بالقسوة. وهو مع ذلك ينهج نهج ابن عبدربه في تغليب الجانب الفني والصدق الفني، وهذه البساطة والصدق هما اللذان جرا عليه ويلات النقد الأخلاقي. يقول كنون: «وهكذا دخل شعر ابن أذينة على عقائل النساء في خدورهن وهيج منهن مكامن الهوى فانبرين له يؤنبنه، وفي تأنيبهن اعتراف بما لقين منه ولقي منهن، والصورة التي في هذين البيتين جميلة حقاً ومغرية بصدقها وبساطتها فلذلك أثارت من صاحبة الرجل الصالح ما أثارت»[10].

ومن أروع النماذج التي تمثل حكمه الاعتدالي في قضية المعيار الأخلاقي في النقد تعليقه على الذين انتقدوا الإمام الشافعي في بيت نظمه وضمنه الرقعة التي كتب بها بيت للمرأة صاحبة الرقعة أو لغيرها (كما يتحفظ كنون أو يستبعد لأن التثبت ليس حاصلاً فلا يمكن الجزم والقطع بهذه المرأة أو غيرها أو لشخص مذكر):

سلوا المفتي المكي هل في تزاور وضمة محزون الفؤاد جناح

فقرأها وكتب تحت البيت:

معاذ إله الناس أن يذهب التقى تـلاصـق أكـبـاد بـهـن جـراح

وقد استبعد أبو الطاهر بن زياد أن يكون البيت للشافعي قائلاً: «معاذ الله أن يفعل هذا تقي فيذهب بتقواه، على أنها رويت بوجه آخر من طريق الربيع بن سليمان صاحب الشافعي، وأن السائل كان فتى هاشمياً يعرفه الإمام وكان حديث البناء بأهله، وهو في شهر رمضان فسؤاله يتعلق بالضم والتقبيل في حالة الصوم من غير بطلان له.

وأصحاب الشافعي على عذر في أن ينفوا عنه هذا القول أو يؤولوه بما ذكر لأنه كان بمقام القدوة فيخشى أن يتعلق به المجان والفتاك مع أنه إن صح إنما كان نفحة من نفحات الأديب وأريحيته»[11].

والشافعي شاعر مجيد وله ديوان مطبوع يعتبر مرجعاً جيداً في أدب الحكمة والأخلاق والسلوك ولكن هذا لم يمنع كنون من إصدار حكمه المعتدل ذلك، فلم يساير معارضي الشافعي ولم يطلق الحكم في إباحة مثل هذا الشعر، وجاءت العبارة الشرطية (إن صح) في مكانه الاعتدالي الوسطي بين القبول والرفض.

وهذه نقود أخلاقية جميلة يعطي فيها كنون لكل جانب حقه، فللأخلاق حقها وللأدب حقه، فهو أحياناً مع الآراء النقدية التي رأينا مثيلاً لها عند ابن عبدربه الذي يخلص لمدرسة (الفن للفن) المعاصرة، وكذا لنقد القاضي الجرجاني الذي يرى أن الأخلاق لا تغض من الشعر وشعر أبي نواس على الخصوص الذي غلب عليه المجون وغلبت عليه الزندقة والمروق، وأحياناً نراه يقف موقفاً معارضاً لذلك السلوك المشين ولكن عندما يكون له مساس بالدين والوحدانية وببعث الرسول صلى الله عليه وسلم ورسالته... أما شعر الخمريات أو الغزل ووصف المرأة، فيرى

فيه - أحياناً - ترفيهاً للشاعر، كما يرى في بعض الشعر الهجائي المعتدل إحماضاً شريطة ألا يصل إلى الإقذاع.

وخير مثال لاعتداله هذا تعليقه على شعر أحمد بن المعذل عامة (وهو أخ الشاعر المشهور عبدالصمد بن المعذل وهما على طرفي نقيض سلوكاً وأخلاقاً)... وعلى قصيدتيه الشينية، والصادية التي قالها مضحياً للشمس بعرفات. مطلع الأولى:

أخو دنف رمته فأقصدته سهام من لحاظك لا تطيش

وبيتا الثانية هما:

ضحيت لكيما أستظل بظله إذا الظل أضحى في القيامة قالصا

فيا أسفي إن كان سعيك باطلاً ويا حزناً إن كان أجرك ناقصا

يقول الناقد عبدالله كنون معلقاً، على الأولى: «وهذه الأبيات في رقتها وجزالتها لا تصدر إلا عن طبع مهذب وشعور عميق بالجمال، وهو الجمال البشري المرموق المعشوق، لا ما يرمز إليه الصوفية من جمال الحضرة العلية، فإن هذه النزعة لم تكن ظهرت في ذلك الوقت».

وكان تعليقه هذا رداً على تأويلات بعض النقاد الذين يستبعدون أن يقول أحمد بن المعذل ذلك، وكانوا يؤولون ذلك تأويلاً صوفياً بعيداً عن المحسوسات، وكنون لفت أنظارهم إلى أن النزعة لم تكن آنذاك قد ظهرت، وهو تدخل نقدي ينم عن ثقافة تاريخية وصوفية، بالإضافة إلى ميله الاعتدالي في المعيار الأخلاقي هنا بالذات.

أما تعليقه على البيتين من صاديته التي رواها المبرد عن الشاعر نفسه وهو بعرفات مضحياً للشمس لا يستظل فيقول فيه: «وقد تستغرب من صاحب البيتين آنفي الذكر، ولكن الأمر هو على ما يعهد في أصحاب النفوس ذات الحساسية البليغة، من شدة التأثر بالمواقف العاطفية والمشاهد

الوجدانية فشاعرنا الفقيه لما كان بعرفات متعرضاً لنفحاتها مستغرقاً في روحانية مشاعرها لم يملك إلا أن يكون كما رآه المبرد، ويقول ما قاله من ذلك الشعر المطبوع بطابع الزهد والتقى. وفقيهنا الشاعر أمام العيون التي في طرفها حور، لم يستطع أن يخفي انفعاله بسحرها ووقوعه في أسرها، فقال تلك الأبيات الرائعة المعجبة التي لا تؤتى من ضعف في الشكل ولا في المضمون، إنها طبيعة واحدة. فما يصدر عنها وإن اختلف في صورته لا يختلف في مادته، والشعر ليس خاصاً بالكاس والطاس، وما كان من ذلك بسبيل، فرب أبيات في المطالب العالية للنفس أقرب إلى الشاعرية من كثير من الشعر الذي يقوله أصحابه في الهوى والشباب مما يظن أنه مادة الشعر الأولى، على أنه لابد من تدبير النفس بين نزاعاتها المختلفة والتنقل بها من حال إلى حال[12].

ولله مني جانب لا أضيعه وللهوى مني والبطالة جانب

فهذا اعتدال من الناقد كنون، والبيت الذي أورده استشهاداً من عنده أو من الموروث الذي يحفظه في ذاكرته هو شعار يعكس اتزانه واعتداله في اعتماد المعيار الأخلاقي في النقد. كما يعكس الثنائية الحتمية في الإنسان: جانب التعبد وجانب اللهو، ولا يجد غضاضة في الإفصاح عن هذا الرأي، وهو مذهب نقدي رائع وجدناه - كما أشرنا سابقاً وكما سنخصص له مبحثاً خاصاً بعد هذا المبحث إن شاء الله - عند القاضي عبدالعزيز الجرجاني وعند ابن عبدربه، وتبلور عند دعاة (الفن للفن)، كما دافع عن رأيه هذا وعارض كل المبررات الواهية لبعض النقاد والمصنفين والعلماء الذين يعارضون بشدة قول الشاعر الفقيه أحمد بن المعذل هذه الأبيات، ويحاولون إلصاقها بأخيه عبدالصمد المعروف بشعره المتهتك والغزل كما حاول ابن خلكان ذلك - ولكن كنون بحسه الدقيق المتخصص والعالم يثبتهما للشاعر أحمد لا لعبدالصمد اعتماداً على بيئته وحاله والسلوك الذي يتقمصه ويصدر عنه.

فالشاعر في بيئة معينة وفي ظرف معين يمكن أن يكون شعره انعكاساً لهما وإذا بدل المكان وحدثت أحداث وتقلبات (غربة - حنين - حج - حب - كراهية...) فلا غرو أن يعكس شعره ذلك أيضاً.

المرحلة الثالثة: (الحالة الثالثة):

وأحياناً يغلب كنون الجانب الأخلاقي على ما سواه بحدة كقوله في أبي عبدالله المكودي الفاسي، بعد أن تحدث عن شعره الجميل الذي يمكن اعتباره صورة للشعر الجميل الذي أثر في كنون ناقداً وشاعراً، بعد كل ذلك شرع في نقده قائلاً: «... وكان قد غلب عليه الشراب واللهو، فزرى به ذلك، وحط من قدره، فلم يلحظ بالعين التي كان يجب أن يلحظ بها، ولم يرتفع ذكره ما بين الأدباء والشعراء والمعاصرين. ولقد دخل غرناطة فيما يحدثنا به ابن الخطيب فلم يؤبه له، ولم يحتفل به، وهكذا الاسترسال في مجاهل الهوى يخل بالشرف ويقدح في المروءة وتوفى سنة 753هـ»[13].

ويقول في إطار نقدي انطباعي عن شاعرية سابق البربري التي تتواءم وسلوكه وأخلاقياته الرفيعة التي تربو على أخلاقيات وزهديات أبي العتاهية ما يلي:

وبعد فهذا شاعر فحل من أكبر الشعراء الذين يفاخر بهم هذا المغرب العربي ويستظهر به عند الحديث عن الأدب والأدباء... وقد احتج به أهل العربية وعلماء البلاغة وقربه الخليفة الصالح عمر بن عبدالعزيز مما يعطيك أن شعره كان مرآة لسلوكه وأخلاقه، فهو قد أربى على أبي العتاهية المعروف بشعره في الزهد والمواعظ سواء من ناحية تخلقه أو من جهة سبقه إلى جعل شعره قاصراً على هذه المواضيع قلا نقول فيه إنه أبو العتاهية

المغربي بل نقول في أبي العتاهية أنه سابق المشرقي رحمهما الله معاً ويسر لنا الوقوف على كتاب أخباره وشعره[14].

وإذا كان كنون يوثر الأدب على بعض النزوات العابرة عند الشاعر أو يفضل جمالية النص الشعري عنده ولو كان محط غمز ولمز من طرف النقاد والباحثين في سلوك أخلاقي تافه أو جليل، كغلبة الخمريات أو الغزل أو وصف المرأة... وإذا كان يوفق بين الحالتين: جمال النص الأدبي وتجاوز بعض (الفواحش) من هجاء قد يتجاوز حده أو وصف حسي للمرأة مقدماً الإبداع على ما دونه، فإنه في (الكبائر) لا يرضى بديلاً للأخلاق، لا يقبل شفاعة النص ولا جمالية الأسلوب، إذ كيف تعبر عن إلحادك بتعبير جميل أو عن هجاء الرسول صلى الله عليه وسلم بشعر حسن؟...

هنا لا يمكن كنون إلا أن يكون ناقداً صارماً لا تأخذه لومة لائم في نقض ورفض الشعر جملة وتفصيلاً، وهنا أرى تشابهاً كبيراً بين كنون وبين الدكتور رجب بيومي(*) الذي يحكم النقد الأخلاقي، ولا يرضى له بديلاً كنقد أدبي، كما يدعو جهاراً إلى التحلي بالوعي والرزانة، وإلى تغيير بعض الأحكام النقدية، وأكثر من ذلك يدعو إلى نبذ الشعراء غير الملتزمين أخلاقياً - ومنهم شعراء النقائض - وحذفهم من الدراسة في برامج التعليم «ولو كان لدينا وعي خلقي حصيف لتغيرت بعض الأحكام النقدية الخاصة بالشعراء فأكثر النقاد في القديم والحديث يعدون شعراء النقائض في العصر الأموي من أمثال الأخطل وجرير والفرزدق أمراء الشعر في زمانهم وحاملو [كذا] لوائه الخافق مع أن كل ما قالوه في هذه النقائض شتائم تتحدر إلى الإسفاف ولا تشرف قائلاً ولا سامعاً، وأنا أستكثر أن نتخذ منها أمثلة شعرية لطلاب المدارس الثانوية حتى نجنبهم لغو القول وسفهه».

وإذا كان كنون لا يستطيع أن يسير هذا السير الذي ساره رجب

بيومي لأن كنون يعتبر النقائض أدباً فيه الفكاهة والإحماض، ولا يمس الدين في شيء وحتى الأخطل الشاعر المستهتر صاحب الخمريات المشهورة والنصراني ديناً لم يمس الإسلام، بل أكثر من ذلك لم يغض كنون من الشعوبيين أمثال بشار وأبي نواس...

وبيومي - مع رفضه للنقائض - يعتبر شعر الغزل العذري جديراً بالقراءة والحفظ، وهم زملاء شعراء النقائض (أمثال جميل - وكثير وقيس بن ذريح): «وقد اخترت هؤلاء الغزليين لأعلن أن العزل العفيف نمط رائع من أساليب البيان الساحر، وأنه يعبر عن عواطف شريفة يحسها الإنسان في أعماقه فيفرح بمطالعتها منظومة في شعر حي مؤثر...».

ولايلبث أن يلتقي مع كنون في اختياراته الجميلة لشعراء فقهاء فيفضل - مثله - شعراء الفقهاء - بنفس التسمية التي سماهم بها كنون وألف عنهم كتابه (أدب الفقهاء) وهم عروة بن أذينة وعبيدالله بن عبدالله ابن مسعود»... من هتفوا بأحاسيسهم الواقعة في أشرف لفظ وأرفع معنى، فهل ينكر أحد على هذا النفر من الفقهاء غزله العفيف؟ إننا لم نجد غير التقدير الكريم يساق إليهم سوقاً لأن النفوس تطمح للكمال الإنساني وترحب بمن يسير في طريقه نابذة ما عداه».

ولنثبت الموقف المتصلب لكنون في هذه المرحلة، الذي لا يختلف عن رجب بيومي نورد نقده الأخلاقي المحض لعمود أدبي بجريدة الشرق الأوسط[15] (باب من عيون الشعر) وكان العنوان (محمد منة الله) وهو عبارة عن قطعة شعرية للسيد الحميري وهي عبارة عن هجاء لبني تميم، وقد تدخل كنون بنقده لعلمه بأبعاد النص وبمذهب الشعراء (تشجيع الحميري) وبطبيعة المهجو (أبي بكر الصديق) والقبيلة (تيم) القرشية.

والناقد يبرز هدف الجريدة من هذا الهجاء، وإن كان يلتمس الأعذار لمحرر هذا الباب: «فهي هجاء شنيع للرجل الذي هو أفضل هذه الأمة بعد

نبيها صلى الله عليه وسلم، والمشار إليه في الكتاب العزيز بقول الله سبحانه وتعالى ﴿**ثاني اثنين إذ هما في الغار**﴾ فلا شك أنها غفلة من محرر هذا الباب، إن لم تكن (دسيسة من أحد ذوي العيون الرمد التي لا تبصر ما يبصره الناس).

ويتتبع القطعة الشعرية ليقف على حمولتها من الشتم والسباب، فيعرض خمسة أبيات:

أحرى بني تيم بن مرة أنهم شر البرية آخراً ومقدما
إن تعطهم لم يشكروا لك نعمة ويكافئوك بأن تذم وتشتما
وإن ائتمنتهم أو استعملتهم خانوك واتخذوا خرافك مغنما

ثم يعلق عليها قائلاً: «وهنا يمس صارخاً الصديق رضي الله عنه، وينبزه بما هو حري أن يمتدح به لأنه إنما نفذ ما أمر به الرسول صلى الله عليه وسلم، وهو شريعة الأنبياء قبله...» كما يحلق في سماء النص بعد أن يتحدث عن الخليفة أبي بكر وأصله ومحتده، وأخلاقه الحميدة، وتضحياته وإخلاصه وتفانيه وحبه لرسول الله صلى الله عليه وسلم كما يكشف عن البعد الرافضي للخلافة في النص:

وتأمروا من غير أن يستخلصوا وكفى بما فعلوا هنالك مأثما

وكان كنون في كل اتهام يرد بالحجة والبرهان المستمدين من الحديث النبوي الشريف... ورغم هذه الهجمة على الخليفة الأول لرسول الله صلى الله عليه وسلم فإن كنون يلتمس العذر للجريدة ولصاحب العمود معتبراً ذلك خطأ غير قصدي، وكما كان رده على الجريدة معتدلاً ومتزناً فقد أنهى مقاله بتقديم نبذة عن السيد الحميري الشاعر وأنصفه من الناحية الشعرية رغم كونه رافضياً فهو نقد أخلاقي دفع إليه كنون دفعاً كما استدل على جمال شعره بآراء الشعراء المعاصرين (بشار) والنقاد للدفاع

عن خليفة رسول الله، وكل ذلك لم ينسه نية صاحب العمود، ولم ينسه شاعرية السيد الحميري.

ورغم تفضيل كنون شعر الحميري إلا أنه كان يربأ به أن يغض من الخليفة الأول للرسول صلى الله عليه وسلم ومن قبيلته، خاصة إذا كان ما قاله في الخليفة كان من الأحرى أن يكون مخالفاً، لأن فهمه كان ضعيفاً.

بين وساطة كنون ووساطة الجرجاني

إن كنون يعكس منهج القاضي عبدالعزيز الجرجاني في كثير من النقط والقضايا النقدية (الدفاعية)، فهو مثله - يتبنى الأسلوب الأخلاقي في النقد، ويحكم جانب الفن في النص الشعري أو النثري، وقلما يعير اهتماماً إلى بعض المؤثرات الخارجية في الشاعر التي ترجع إلى سلوكه العام، وتربيته، بل أحياناً إلى مذهبه في الحياة. فالخمريات مثلاً التي غلبت على أبي نواس، وغيره لم تمنعه كما لم تمنع الجرجاني - وبينهما - لم تمنع ابن عبدربه... من قبول شعره وتبويئه المكانة اللائقة به من حيث المعاني واللفظ والوصف واللغة والأسلوب...

والقدرية والدهرية التي تمنع بعض الشعراء المتشبعين بهما من أن يحظوا بالمكانة الأدبية اللائقة بهم من الناحية الفنية... والإغراق في التفلسف والمنطق والميتافيزيقا لم تمنع الناقد كنون كسلفه الجرجاني من أن يعلي من شأن المعري.

والتماس الأعذار لأبي نواس والمعري ومالك بن المرحل وشاعر الحمراء... من طرف كنون ليست السمة الوحيدة التي تأثر بها كنون بالجرجاني وقدامة بن جعفر وابن سنان وغيرهم بل هناك سمة أخرى منهجية وموضوعية وقومية جعلت كنون يسير على نهج الجرجاني في

تفضيل المتنبي بعد نخل آراء مناصريه وآراء معارضيه، وبعد مقابلة رأي برأي وفضيلة برذيلة وتركيب بآخر وأسلوب بآخر.

وقد نهج كنون أسلوبه في مقالاته عن المتنبي بمناسبة الذكرى الألفية له بفاس - ونشره بعد ذلك في كتابه التعاشيب بعد أن نشر في مجلة الرسالة.

لقد أظهر كنون اختلاف مذاهب الأدباء في المتنبي بين مناصرين ومعارضين، وقسمهم إلى متكلمين بلسان الصاحب بن عباد الخصم اللدود للمتنبي، ومتكلمين بلسان ابن جني، وقد أضاف كنون المعري أيضاً إلى الطائفة المناصرة، وسيفصل الحديث في ذلك فيما بعد بخصوص إضافة المعري.

وكان كنون - كالجرجاني تماماً - يرى أن الحقيقة لا مناص ستضيع أمام غلو كلا الطرفين، ويرى - مثله كذلك - أن المتنبي فوق كل هذه المشاحنات بفضل شخصيته القوية التي فرضها على الطرفين.

ويستفيض كنون في الدفاع عن المتنبي في نوع من النقد التأثري مطلقاً العنان لذاتيته أو لانطباعاته (إنه من أكبر شعراء العربية إن لم يكن أكبرهم على الإطلاق)... ومبرزاً دوره في الإعلاء من شأن الشعر (رفع من شأن الشعر العربي فأحله رتبة لم تكن له من قبل). ومتحدثاً بإسهاب عن جهوده في تنقيح الشعر والبعد (عن الزخارف اللفظية والأساليب التقليدية والترفع عن الأغراض السالفة...).

وتحدث عن قيمة مدحه بالنسبة للممدوح، والأوسمة التي علقها على صدر سيف الدولة بفضل ذلك المدح كما أطلعنا على مكانته الكبيرة لدى الأدباء، شراحاً ونقاداً، وكذا حسد بعض الأدباء له.

بعد ذلك يصل إلى هدفه من هذه الإشادات وهو إعلاء شأن المتنبي وتسفيه آراء معارضيه: «وما كثرت هذه التتبعات لشعره فكثرت بسببها

العثرات التي يأخذها عليه خصومه، إلا لأن نبوغه كان أكمل وأتم، وعبقريته أجل وأعظم والناس منذ كانوا مولعون بالعظماء يلتمسون عيوبهم فيظهرونها ويتكشفون عوراتهم فلا يسترونها».

ويلتمس الأعذار له ويخطئ المعارضين له، مستنداً إلى المحققين [المتحققين من الاتهامات التي رمي بها] وبينوا أن الصواب ما ذهب إليه هو، وبعضه الباقي هو مما لم ينج منه كاتب ولا شاعر في القديم والحديث «وأي صارم لا ينبو؟ وأي جواد لا يكبو؟».

بعد ذلك يتناول هناته التي يرى أنها التي جنت على شخصيته وظلت لاصقة به، ويرى أن البحث العلمي لم يتوصل بعد إلى نتائج حاسمة، ويقدم منهجه للقارئ لمعالجة هذه الهنات. وهي الملخصة فيما يلي:

- التحقيق معتمداً على كم كبير من شعره حتى تظهر شخصيته بجلاء، وتتمثل نفسيته وأخلاقه.
- الاعتماد على نسخة خطية عتيقة من ديوانه توجد بالخزانة الكنونية.
- تقديم الهنات الثلاث: التنبؤ - العقيدة - الأخلاق.

ويبدأ في مناقشته كل هنة على حدة ملتمساً الأعذار كذلك. فالتنبؤ وجد له ذريعة اعتماداً على مقولة المعري (إنه مشتق من النبوة أي الارتفاع لا من النبأ الذي منه اشتقاق النبي). كما يرد كنون الأقوال التي تشيع أنه تنبأ كما يدحضها من الأساس اعتماداً على ما ورد في شعره من تأويل وأحياناً من سوء فهم الشارحين والقراء والنقاد.

وأحسن مثال لتأثر كنون بالجرجاني يأتي عند تبرير كنون حسن عقيدته ضداً على التهمة، وذلك من خلال رأي المتهمين (بكسر الهاء) ثم من خلال تعقيب كنون على ما يبدو صحيحاً أو باطلاً: «فنحن نبين ما يعتمده متهمون في ذلك ونعقب عليه بما يلوح لنا منه صحيحاً أو باطلاً».

ومن خلال النقد الأخلاقي يرى أن المتنبي واحد من أولئك الشعراء الذين اتهموا برقة إيمانهم «فكيف نريد من المتنبي أن يشذ عن جمهورهم ويقدم لنا من نفسه «أويسا» في ثوب شاعر أو شاعراً في ثوب «أويس»؟

ومن خلال نفس النقد (أي المعيار الأخلاقي) يثبت أن بعض النقاد الذين اتهموه بعدم الصلاة وعدم الصيام وعدم تلاوة القرآن هم نفسهم الذين أكدوا عدم كذبه وعدم زناه... إلخ». وهذه الذريعة التي تثبت تردد خصومه تجعله يعمم ويسل المتنبي كما تسل الشعرة من العجين. ثم يلجأ إلى الاستشهاد برأي الخصوم ورد كل تبرير أو استشهاد من طرفهم مثلاً، يرى الخصوم من خلال مدحه بدراً بن عمار.

تتقاصر الأفهام عن إدراكه مثل الذي الأفلاك فيه والدنى

لقد أفرط جداً لأنه شبه ممدوحه بالحق سبحانه.

يرد كنون «ونقول إن هذا تعسف ظاهر فمن الذي نقل عنه أنه يريد ما ذكرتكم؟».

ومثل: «فقالوا هذه مبالغة مذمومة وإفراط وتجاوز حد...».

ونقول: «إن للبيت رواية أخرى وهي الأشهر...».

وهي كذلك والاستشهادات من طرف الخصوم والردود من طرف كنون.

ويفصح عن منهجه الأخلاقي الذي يتلاقى مع الجرجاني وغيره قائلاً: «... وعلى كل حال فالحكم على المتنبي بضعف العقيدة لبعض أفكار فلسفية تضمنها شعره يجعلنا لا نقبل في حظيرة الإسلام أكثر علماء الإسلام من الذين لهم مذاهب عقلية وأفكار فلسفية، على أنه ما من قول في شعر المتنبي إلا وقد وجد في شعر غيره ما هو أكثر إيهاماً منه، فلماذا لم تحكموا على غيره من الشعراء بذلك الحكم الجائر؟».

ويعتذر لضيق المجال وإلا كان سيعقد «مناظرة» أي موازنة بين أقوال المتنبي وأقوال على غيره إن لم يقصر في ذلك.

وتأكيداً للمنهج الأخلاقي المتنبي يستنتج في خلاصة هادفة أن المتنبي لا يختلف عن غيره من الشعراء الذين قدم بعضاً منهم والذين لم يقدمهم، ومهما بلغ من سلوكه الاستخفافي بالدين. ولكن لا ينبغي أن تحكم عليه بفساد العقيدة. وإلا علينا أن نحكم على الأدباء العديدين والعلماء العديدين بمثل ذلك «والخلاصة أن المتنبي كغيره من الشعراء صدرت عنه أقوال ظاهرها الاستخفاف بأمر الدين، ولكن لا نحكم بمقتضاها أنه فاسد العقيدة حتى تحكم على غيره من الشعراء بله العلماء أنهم كذلك، فإن بعضهم أسوة بعض في هذا الأمر».

أما النقطة الثالثة (أخلاقه) فقد أشاد كنون بأخلاقه (الشجاعة – علو الهمة – الصدق – الوفاء) وأثبت أن خصومه أيضاً يشهدون بخلقه، ولكنهم حاولوا الغض منه من زاوية البخل، وقد دافع كنون عن هذه التهمة، ودعا إلى إنصافه من طرف الخصوم من هذه الزاوية.

وإذا رجعت إلى كتاب الوساطة وجدت الخطوات التي سلكها الجرجاني في التوفيق (الوساطة) بين الأنصار والخصوم هي نفسها التي سلكها كنون، بل تجد أكثر العبارات والمصطلحات متشابهة بله الأفكار والأحكام وإن كان السياق كثيراً ما يختلف وكذا الشواهد تبعاً لاختلاف الثقافة عند الناقدين واختلاف الزمن أيضاً.

ونظراً إلى أن كلا الناقدين يتشابهان حتى في السلوك الطيب والأخلاق الحميدة. ويظهر ذلك من خلال انتقاء العبارات والتراكيب غير الجارحة. فقد كان (الإنصاف) محكماً لهما في إصدار أحكامهما رغم أننا هنا نقارن بين مقال أو مقالين حول المتنبي لكنون وكتاب متكامل

للجرجاني. وقد عبر كنون عن ضيق المجال الذي يحول دون إنجازه (مناظرة). وهب أن الأمر عنده وأتيح له الوقت الكافي. فلا شك سيأتي بكتاب آخر قريناً (للوساطة) إن لم يكن أفضل منه لنبوغ كنون ولامتداد الزمن قروناً عديدة، قد تتيح لثقافة كنون الغلبة والتوسع: «ولولا ضيق المجال لعملنا مناظرة بين أقواله وأقوال غيره من الشعراء في هذا الباب...».

ومن تصريح كنون بإنصاف المتنبي لفظاً قوله: «فكيف يوصف بالبخل ويتهم بالحرص لو كان هناك إنصاف؟».

ويقول الجرجاني مستعملاً - بدوره - لفظة الإنصاف في كثير من مواضع الكتاب: «ولو أنصف أصحابنا لوجدوا يسيرهم أحق بالاستكثار وصغيرهم أولى بالإكبار...».

«وابتدأت بمنازعته ومحاجته من استحسن رأيك في إنصاف شاعر...».

«.... فإن أنصفت فلك فيهما عبرة ومقنع وإن لججت فما تغني الآيات والنذر عن قوم لا يؤمنون» إلى غير ذلك من الاستعمالات. وهي لفظة كثرت في نقد كنون بكل مشتقاتها كذلك كما سبق أن رأيت. العنصر الثاني الذي ظهر فيه (تقليد) الجرجاني هو إيراد آراء الخصوم، ويعبر بذلك بصيغة الإيهام (الغياب) «(قالوا) أو (قال)، ويرد بأسلوب الخطاب (فقلت).

فقال «أحسن والله! من هذا البدوي المطبوع؟ فقيل إنها للوليد بن عبيد.

أو قوله: «فإن قلت قد أعثر بالبيت بعد البيت أنكره...».

قلنا لك: فأبو الطيب واحد من الجملة.

و«فإن قلت كثر زلله وقل إحسانه واتسعت معايبه وضاقت محاسنه...».

قلنا: هذا ديوانه حاضراً وشعره موجوداً ممكناً! هل نستقرئه ونتصفحه...».

إلى غير ذلك من المواضع العديدة في الكتاب من بدايته إلى نهايته، لأنه النهج الذي نهجه الجرجاني ورسمه وخطط له.

يقول كنون كذلك في نفس الصدد:

«فقالوا لقد أفرط جداً، لأنه شبه ممدوحه بالحق سبحانه وتعالى، لأن الذي في الأفلاك والدنى هو علمه عز وجل...».

نقول: «إن هذا تعسف ظاهر، فمن الذي نقل عنه أنه يريد ما ذكرتم؟».

و«فقالوا هذه مبالغة مذمومة وإفراط وتجاوز حد...».

«ونقول: إن للبيت رواية أخرى وهي الأشهر هكذا...».

إن البيت قد روي هكذا...

وهذا التبرير من كنون «إن للبيت رواية أخرى» قد تكرر عند الجرجاني كذلك بهذه الصياغة وبالصياغة الثانية كذلك «إن البيت قد روي هكذا».

- وقد جاء البيت نفسه عند الناقدين دالاً حسب الخصوم - على فساد العقيدة والمذهب في الديانة:

يترشفن من فمي رشفات هي فيه أحلى من التوحيد

وإذا كان الجرجاني في إيراده هذا الدليل (البيت) يتعجب والعجب ممن ينقص أبا الطيب ويغض من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة وفساد المذهب في الديانة كقوله (ويورد البيت أعلاه).

فإن كنون يستصحب إعجابه ذاك بتبرير لغوي حيث يشرح كلمة التوحيد بأنها نوع من التمر، كما يجد تبريراً تخريجياً (هي فيه حلاوة التوحيد) بدل الشطر الثاني أعلاه، وهي رواية ثانية من كنون بعد أن قدم الرواية الأولى الشبيهة برواية الجرجاني.

وبرغم اتخاذ كلا الناقدين الهدف من الوساطة بين المتنبي وخصومه، وهو الشهادة لأبي الطيب بالعبقرية، ولكن لا بالعصمة (كما عبر الجرجاني عن ذلك) وكذلك بالاعتدال في أخذ الأمور والأحكام «وأن غايتنا فيما قصدناه أن نلحقه بأهل طبقته، ولا نقصر به عن رتبته، وأن نجعله رجلاً من فحول الشعراء» فإن كنون تدخل في نقد الخصوم مراراً، بينما كان الجرجاني يدعي الموضوعية وعدم اقتحام الساحة بين الفريقين مدعياً في ذلك الهدف الأسمى (موضوعياً ومنهجياً) وهو «حسن التبليغ وحسن التأدية، وتقريب العبارة، وجمع المتفرق، ثم أقف منكما [يريد الفريقين] حجزة، وأخرج منكما صفراً، قد أديت عن كل فريق ما تحملته، وسلمت من الميل فيما تكلفته... وكما لا أحكم على خصمك بالخطأ في كل ما يذكره، فكذلك لا أبعدك من الصواب في أكثر ما تصفه» وقوله: «فأما أنا فأكره أن آت حكماً أو أفضل قضاء أو أدخل بين هذين الفاضلين [يريد المتنبي وابن المعذل] وكلاهما محسن مصيب».

وتدخل كنون جاء - كذلك - بعد أن رأى الوطيس قد حمى، ورأى تطرف الطرفين فحاول أن يقرب الشقة بالميل إلى المتنبي تارة وإلى بعض آراء الخصوم تارة أخرى، وكان الميل أكثر لما يعرفه من نبوغ المتنبي وما يراه من بساطة آراء الخصوم، ولما استطاع أن يصل إليه بواسطة الموازنة

بين المتنبي ونظرائه (جرير - ابن سناء الملك) بل حتى شوقي أمير الشعراء.

وهذه الموازنة جعلت كنون يلتمس للمتنبي الأعذار في أمر الاستخفاف بالدين، ويقارن عمله بعمل بعض الشعراء والفلاسفة، بل حتى علماء الإسلام أصحاب المذاهب العقلية، فليس بدعاً من هؤلاء وأولئك «وعلى كل حال فالحكم على المتنبي بضعف العقيدة لبعض أفكار فلسفية تضمنها شعره يجعلنا لا نقبل في حظيرة السلام أكثر علماء الإسلام من الذين لهم مذاهب عقلية وأفكار فلسفية، على أنه ما من قول موهم في شعر المتنبي إلا وقد وجد من شعره ما هو أكثر إيهاماً منه فلماذا لم تحكموا على غيره من الشعراء بذلك الحكم الجائر؟».

وهو استحضار من كنون - وغيره من النقاد الذين تناولوا النقد الأخلاقي نظرياً وتطبيقياً في كتاباتهم - لقول الجرجاني المشهور الذي سار في النقد سيراً حثيثاً، وبشر بالمدرسة التي تتبنى النظرية القائلة بأن (الفن للفن) لا (الفن للحياة)... وهذا قول الجرجاني «فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر لوجب أن يمحي اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعري وأضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم، وعاب من أصحابه بكماً خرساً وبكاء، مفحمين: ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر»[16].

فها أنت ترى أن الناقدين يتفقان في الهدف وفي الوسيلة والمنهجية (الموازنة والمفاضلة والتوسط والرد على الخصوم والأنصار على السواء). وفي الإنصاف والاعتدال، رغم ميل كنون إلى المتنبي وحبه له، واقتناعه

أنه لو كان قد أتيح له الملك أو الإمارة لغير الكثير من معالم المجتمع العربي، فكان شاعراً طموحاً وقوياً وذا مروءة وجرأة...

ولاصطناع (ادعاء) الجرجاني الاعتدال والتوسط، لأن نفحات الميل كانت تشتم من نقده الخصوم بين الفينة والأخرى، وأخيراً لاتفاقهما على قيمة القفن وأهميته وإرجاع العقيدة وإقصائها من المجال الفني عامة والشعر خاصة. وهذه النظرية أو الاقتناع جر الويلات على بعض النقاد ومنهم الجرجاني، وإن لم يتوجه أحد - حسب علمي المتواضع - إلى حد الآن إلى كنون لنقده من هذه الزاوية رغم أننا كنا نراه يمزج بين الرأيين في نقده الأخلاقي. وهذا الاتجاه المتطرف إلى جهة من الجهات. وكذا المعتدل قد أسال مداداً كثيراً بدءاً من الصولي وابن سنان وقدامة ووصولاً إلى عصرنا الحالي عند محمد رجب بيومي وأضرابه من النقاد على سبيل المثال لا الحصر.

والدفاع عن المتنبي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس احتدم واستمر إلى الآن، وظل أبو الطيب مثلاً أعلى لهؤلاء النقاد الجدد كعبدالله كنون وعبدالله الطيب المجدوب وإحسان عباس كما كان عند حازم القرطاجني، وبحثوا لدفاعهم عن تعلات وتبريرات عدة منها الشخصية القوية والطموح... ومنها الصورة الشعرية والمثل السائر والحكمة الهادفة... يقول إحسان عباس: «وإذاً فمن الممكن أن نتصور المشكلة مزدوجة وهي وضع التراث كله جملة في ناحية ووضع شعر المتنبي في ناحية أخرى ومحاولة الموازنة بينهما للقضاء على الثاني... ولكن هل يمثل الشعر العربي كله حتى شعر المتنبي نوعاً من الوحدة التي تلتقي عندها الأذواق المختلفة لقاء ترحيب وتزور عن شعر المتنبي؟ ذلك هو الأساس في الخدعة التي جرفت في طريقها غثاءً كثيراً، وكانت المعركة في الحقيقة قتلاً لحيوية النقد إذ أصبح على الناقد إما أن يقبل على المتنبي ليسهم في النقد، وإما

أن يذهب في إعادة صياغة المشكلات القديمة... ولكن من يقرأ «منهاج البلغاء» لحازم يحس أنه يضع قواعده النقدية وضعاً جديداً وفي ذهنه «أن المثل الأعلى» للشعر هو المتنبي»[17].

وقد اعتبر الدكتور محمد أحمد حمدون الأخلاق في النقد محوراً قديماً ظل إلى عصرنا الحالي - كما أكدنا ذلك - وأن التركيز فيه يكون على ماهية المعنى الذي ينطوي عليه النص» وعلى الهدف والغاية السامية التي صيغ من أجلها هذا النص، معتبراً الأدب نقداً للحياة، وبأن الأدباء يهتمون بتأثيره في المواقف الإنسانية مادام الإنسام متميزاً بامتلاكه معايير أخلاقية واجتماعية وذلك سر اختلاف الإنسان عن الحيوان وتميزه عنه»[18].

هوامش البحث

*) عبدالله كنون الحسني (1912-1989) - من علماء المغرب المرموقين تبوأ مائة مشهودة في الثقافة العربية والإسلامية عامة والمغربية خاصة له ما يربو عن مكائة كتاب هام في جل الثقافات: الشرعية من فقه وتفسير وحديث، واللغوية والعروضية والنحوية والأدبية: من تاريخ الأدب والنقد ودواوين شعرية. ترأس العديد من المجامع العلمية وكان عضواً فيها وفي المجالس والرابطات الإسلامية. من مؤلفاته المشهورة:

- النبوغ المغربي في الأدب العربي، وهو موسوعة أدبية تعنى بالأدباء والمؤرخين والفقهاء والمفسرين والمحدثين والنحاة والبلغاء والعروضيين المغاربة.
- أحاديث عن الأدب المغربي الحديث.
- أدب الفقهاء.
- أمراؤنا الشعراء.
- ذكريات مشاهير رجال المغرب.
- واحة الفكر.
- أشذاء وأنداء.

1) مجلة المناهل عدد 26، ص 312-313، نقلاً عن تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام، نوري حمودي القيسي ص 51.

2) نفسه، ص 328، بتصرف نقلاً عن دلائل الإعجاز، ص 268 وما بعدها.

3) انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب إحسان عباس، دار الثقافة – لبنان، الطبعة 4 – سنة 1992 ص 37 بتصرف، وهو رأي متشابه مع سابقه لبهجت عبدالغفور مادام المصدر الذي أخذنا عنه واحد وهو دلائل الإعجاز للجرجاني.

4) نفسه ص 38.

5) أدب الفقهاء عبدالله كنون الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبناني – بيروت – بدون تاريخ الطبع، ص 79.

6) خل وبقل، عبدالله كنون المطبعة المهدية تطوان بدون تاريخ الطبعة ص 29-30.

7) أدب الفقهاء ص 25.

8) نفسه ص 89.

9) نفسه ص 29.

10) نفسه ص 26 – ص 27 بتصرف.

11) نفسه ص 35.

12) نفسه ص 39-40 بتصرف.

13) النبوغ المغربي عبدالله كنون بدون دار الطبع ص 228.

14) خل وبقل ص 22.

*) انظر مقالاً للدكتور محمد رجب بيومي بعنوان (الميزان الخلقي في النقد الأدبي) مجلة المنهل السعودية عدد 530 ص 94-95، وقارن ما قاله كنون في هذا الصدد معه، ومع كتاب كنون أدب الفقهاء عامة.

15) كتيب سلسلة (شراع) عدد 8، ص 89-94 بتصرف.

16) انظر كتاب (التعاشيب) لكنون دار الكتاب اللبناني – بيروت الطبعة الثانية 1975 ص 23-52 بتصرف تام. وكتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي – طبع عيسى البابي الحلبي وشركاه، الطبعة الرابعة 1966، ص 82-122-415 بتصرف.

17) تاريخ النقد الأدبي عند العرب إحسان عباس ص 23.

18) مجلة المنهل نقلاً عن مقال للدكتور أحمد حمدون (محاور النقد الأدبي) العدد 530 ص 24 بتصرف.

* * *

الحكاية هي حاضنة الإنسان وجوداً ونشأة وسؤالاً، عن المصير ذلك لأن الإنسان لا يستقر وجوده إلا حياة عبر هذا الوجود الحكائي الممتد من عالم الغيب، والمبعوث من مستقبلات وجوده، والمكوِّن لقناعات احتضانه والعناية به.. فالإنسان يولد في دهشة الكون يطلق تلك الصرخة التي تحمل ضخامة السؤال فتأتيه الإجابة احتضاناً واستسلاماً وقناعة لأعباء المصير الحكائي الذي حمله مستقبلو التربية الأولى وسابقوه فيتلقى من هذا الوجود اللغة التي تمنحه القدرة وفق إمكاناته على فهم هذا الوجود وتمنحه كذلك القدرة على تأويله ليعايش حركة علامات الوجود بحركة تأويلية ويعايشه الآخرون بحركة تأويلهم لما يبثه من علامات.

وكان الاسم هو فاتحة العلامة المرتبطة بحكاية وجوده فتكون كلمة «فلان» فاتحة القراءة حكاية يترامى فيها هذا الإنسان من اسمه الأول إلى نسبه إلى ما حمل عن هذا الاسم من معرفة وحكاية..

وتترامى هذه الحكاية في فصول متعددة من المكان والزمان وضروب الانتماء وصنوف التعبير.

ولا يستقل الشعر عن الحكاية فصوره تترامى فيها وتدلف إلى الشاعر من ذلك التصور الحكائي الذي تخيله حيث تكون علامات لمحطات في ذلك الرحيل الحكائي ومن هنا يكون الشعر أكثر وجوه المناشط الإنسانية استثماراً للحكاية وطياً لها واستنفاراً لرموزها فهو يعتمد على اللغة التي تحمل إشاراتها الإشارة إلى المدلول من خلال حدث حكائي يترامى في التسمية أو الدور الذي كان لهذا المدلول في حركة العلاقة بهذا

الاسم ثم يتنامى ذلك في نمو التأويل الذي يورد على هذا الاسم أنماطاً من الاستعمالات وألواناً من الحكايات التي تضاف على هذا الاسم فتمتد بتأويله.

وإذا كان الشاعر ينزع عن اللغة قشرتها التي ذبلت ليصل إلى اللب من طاقتها... ويكون وجوده الشعري بقدر ما يحدث في اللغة من حركة جديدة فإن الشاعر يمارس الفعل الحكائي ليس نقلاً أو رواية وإنما إحداثاً وتغيراً وإحلالاً برسمه المسار الحكائي الجديد للغة شعره وتوظيفه اللغة السابقة له توظيفاً جديداً.

فها هو أدونيس يلغي كل ما قبل لينقلنا إلى بدئه إلى اسمه في قصيدة «هذا هو اسمي» التي يقول فيها[1]:

ما حيا كل حكمة هذه ناري

هذا بدئي

دخلت إلى حوضِك أرض تدور حوليَ أعضاؤكِ
نِيلُ يجري طفونا ترسبنا تقاطعت في دمي قطعتْ
صدرَك أمواجيَ انصهرت لنبدأ: نسي الحب شفرة الليل، هل
أصرخُ أن الطوفان يأتي؟ لنبدأ صرخة تعرج المدينة
والناس مرايا تمشي إذا عبر الملح التقينا هل أنتِ؟

وأكتفي بهذا الشاهد من هذه القصيدة لآخذ منه استدلالاً على ذلك الفعل الحكائي الذي يقيم منه الشاعر بدءاً وجودياً يعلن منه وجوده، ويتماهى في الآخر (المرأة) ليسألها هل أنت؟ بعد أن انصهر فيها، وبعد بدء صرخة جديدة للحياة....

لماذا حكائية الشعر:

لعل إلفنا للنظر إلي الشعر مستقلاً عن الحكاية، والحكاية مستقلة عنه، يجهر بهذا السؤال أمامنا.... ولعل الإجابة على ذلك تكمن في جسارة ذلك العالم الصامت الذي يخترقه الشاعر.... ذلك العالم الصامت بحيازته مكوناته وعلاقاته، وإقامتها أمام الشاعر حركة مستمرة تذيبه، وتطحنه..... وتسيِّره في مجراها، فهذا مدعاة تساؤل ومثار قراءة الحكاية وتأويلها سواء أكانت قراءة تأملية، أو تجريب تأويلات تسربت إليه لتفسير تلك الحكاية من مخزونه الثقافي.... وإذا أضاف الإنسان إلى ذلك التأويل شعره، كان الشعر اقتحاماً لهذا العالم المحبوك، وإعادة ترتيب لعوالم الحكاية التي يطالها نصه، ذلك لأن حضور القول الشعري ليس حضوراً في فراغ، إنه الحضور في عالم الصمت الذي انتهكه، فكان حضوراً ممتداً في علاقات قد تمتد إليه فرحاً أو قهراً أو رغبة أو قلقاً... أو سياحة تأملية... فهي إذاً قادمة من هذه الحكاية التي حركته واستحضرت قوله الشعري.... ولذا يجيء قوله احتماء له من ذلك الاستيعاب، وذلك التهميش في جريان الحكاية، يأتي القول لينشئ مجراه في الحكاية، بإعادة ترتيب علاقاتها فمن هنا يصبح القول الشعري نسجاً لحكاية، حين ينسج وجوداً جديداً وهيئة جديدة في اللغة وفي العالم...

لنقف على هذا المقطع من نص لأدونيس بعنوان «قصيدة ثمود»[2] حيث يقول في هذا المقطع:

لكن،

هو ذا الشاعر - كان ينام غريباً

والفجر غزال

جسد الأرض يداعبه

والشمس تخيط له

ثوباً قمحياً/

- ماذا يفعل؟

- يلقي عن كتفيه النوم، ويمضي....

هو ذا يمضي

ماذا؟ خانت عينيه الأشياء؟ رأى

قدم النورس ضفدعة؟

ورأى الزهرة وجه عجوز!

- ماذا يفعل

- يرجو

وجه غزال آخر،

وجه الأرض يرافقه

والشمس تخيط له

ثوباً قمحياً/

هو ذا الآن يسافر في قنديل مكسور/ يسمع همساً

«لا تأمل

ليس النجم الطالع إلا رسماً

يتكرر والألوان هي الألوان»

الآن يقارن بين الأشياء

- ماذا يفعل؟

- يرجو

وجه غزال آخر،

وجه الأرض يرافقه

والشمس تخيطه له

ثوباً قمحياً...../

..... والأرض تعيِّد عيد الرمل، وماذا

يجدي هذا الرأس النافر من أنبوبٍ

في نقالة...

في عرس للآلات؟ وماذا

يجدي هذا الطوق، وهذا الجسر، وماذا

يعرف هذا السائرُ

من أبعاد المجهول؟/

سلاماً يا أحزاني

- (أحزاني ليست أحزاني

هي جرح ينزف من تاريخ الإنسان

هي أرض ترفع قرباناً

للظلمات وللطغيان)

لنجد الشاعر ينطلق من الحكاية في الإشارات الأولية إلى ذلك فالشاعر كينونة حكائية مضت يقف أمام حكاية كونية متجسدة يلتقي الشاعر والعالم في هذه الحكاية ويتنقل الشاعر في حكائية المتحول من

حال النوم والغربة إلى حال انقلاب الأشياء وفزعه من النوم إلى حال الأسئلة ليعود إلى حكاية ذلك القلق والضجر في حكاية الإنسان:

(أحزاني ليست أحزاني

هي جرح ينزف من تاريخ الإنسان)

ماذا يقدم هذا المنظور نقدياً:

يستثمر هذا المنظور تلك المقولات النقدية التي تعتمد بفاعلية قراءة النص، وما تحققه للنص من وجود، وتلك التي تؤمن بحركة المعنى، وحركة علاقات النص وتفاعلها.... يستثمر ذلك ليلم شتات انبعاث النص، وشتات علاقة النص بعوالم مبدعة، وهنا لا يكون النص بنية منفصلة عن التأويل، ولا يكون التأويل فعلاً منعزلاً عن النص بل فعلاً ممتداً في النص، ومتنامياً منه، ملتحماً معه، فالتأويل امتداد للنص، قادم من لحمته، من إشارته، عابراً عن تأويل النص للعالم إلى تأويل القارئ للنص وللعالم... حيث إن تأويل النص هو انفتاح النص على عوالم الحكاية التي نسجها الشاعر، تلك العوالم التي احتضنت حركة التأويل ونمت بها في متلقي النص.... ذلك لأن منظور الحكاية يجعل النص متنامياً من بواعثه، وممتداً في جمله التي تستوعب الذات المتلقية في علاقاتها.... ولعل ذلك يحل أيضاً الإشكالات التي تجادل في واقعية النص، وفي عالمه الاجتماعي، وعوالم المبدع الشخصية..... وذلك لأن المنظور أصبح منظوراً يصل الإنسان بعالمه، ويصل الذات بعالم النص حين تتلقى الحكاية وتتأولها....

لقد أصبح النص وفق هذا المنظور جملة أركانها: عالم النص - النص - التأويل، حيث تشير هذه الجملة عبر النص إلى التأويل ومن

التأويل إلى عالم النص.... وبامتداد هذه الجملة إلى التأويل يصبح النص بنية ذهنية متحركة في أفق التأويل، تستمد حيويتها من حيوية الذوات التي تتفاعل معها ومن حيوية علاماتها فيظل النص حركة مستمرة، وطاقة استحضار جاذبة لمن يلتقي معها، ويستثمرها. ثم إن تجذير هذا التأسيس في فعل الشاعر يجلي لنا ذلك الفعل الحكائي الخلاق، ويقيم لنا المغايرة بين فعل حكائي إنشائي، وبين استعادة جامدة لحكاية سالفة، أو تأليف لأجزاء حكاية متناثرة ليس للشاعر يد في وجودها....

مظاهر الوجود الحكائي في الشعر

الشعر عالم الشاعر:

لا يقنع الشاعر بأن يكون صمتاً في عالمه، لذلك هو يخترق حكاية العالم، وما ذلك الاختراق إلا حكاية يصنعها الشاعر، معتمداً على تأويل حكاية العالم، ونافذاً إلى وجوده بالحكاية التي يصنفها، فأدونيس[3] حين يقول:

لا أتخيل

أيتها المياه السوداء العميقة لا أتخيل لا أكتب

أنا العالم – مكتوباً

وأهدابي تهيمن على الأرض

هكذا

أخرج قصائدي من طين خطواتي

أرجم الزمن بأحوالي

وأصرخ: أنا المعنى

..... لقد خرجت الكلمات بتأويل للمرئي، يبدأ بنفي التخيل الذي يثبت تخيلاً آخر، ينفي تخيل السدر، الرتابة، الجريان في حكاية الحياة وسطوة الزمن يبدأ بحكاية العلاقة مع المرئي، تلك العلاقة التي كانت حكاية الصمت الذي فجر النداء «أيتها»، ليقوم الشاعر مقام العالم، يحل محل المياه المشيرة إلى حكاية الموت: المياه السوداء العميق.... ويأتي ذلك الحلول بنفي عدم التخيل، بنفي عدم الكتابة... لقد أدخلتنا الكتابة في شبكة من العلاقات الحكائية التي تتوالد واحدة من الأخرى، حكاية السدر التي ينفيها ويقاومها الشاعر.... حكاية المياه السوداء.... حكاية العلاقة التي تهز هذه العلاقات بسطوتها وجبروتها لتنشأ العلاقة التي تأتي من حكاية تشكيل جديد يكون فيه الشاعر هو العالم:

أنا العالم - مكتوباً

العالم بالكتابة، بالتكوين، بالتشكيل..... ليكون ذلك في ضوء الوجود الجديد له:

وأهدابي تهيمن على الأرض

سطوة تقابل سطوة أخرى..... ليكون ذلك مقابلاً وموازياً لحكاية إخراج القصائد:

أخرج قصائدي من طين خطواتي

أرجم الزمن بأحوالي

وأصرخ: أنا المعنى

تخرج القصائد من حكاية وجوده، ومن إقامته من هذه الحكاية بتقلباتها حجراً في ركود الزمن، لتكون الصرخة: أنا المعنى حين رأى نفسه يؤول الأشياء، ينصت لحكاية العوالم ليصنع حكايته فيها، يلقي بأحواله

في صمت الزمن..... فيرى نفسه هو المعني بعد أن رأى تأويله لهذا العالم....

التجدد:

أشرنا سابقاً إلى جوهرية الشعر في تأسيس الوجود الجديد لمبدعه الذي يتأسس من وعلى نصه الإبداعي، فيكون هذا التجدد ليس نزعة بالنية فقط وإنما يكون ذلك فعلاً في التشكيل الحكائي الذي يكونه في شعره فيمتد ذلك إلى التعبير، والصور والعلاقات الترابطية بين عناصر الحكاية الشعرية...

ومن هذا ما يحدثه الشعر أحياناً من صدمة تهز المألوف، وتهز علاقة الشاعر بقارئه، فقراءة نزار تنم عن شاعر غزل يهيم بالمرأة ويضخم ذاته، ويقيم منها أمام المرأة محوراً يتناغم معه وجودها..... لكن نزار لا يترك هذه الحكاية تريم على الأذهان والآذان، فيعمد إلى مجادلتها، إلى فتح حوار في رتابتها إلى تكوين وتشكيل وجود جديد لهذه الحكاية.... فيخاطب الأنثى المعشوقة.... قائلاً[4]:

عزيزتي

إذا رجعت لحظة لنفسي

أشعر أن حبنا جريمة

وأنني مهرج عجوز

يقذفه الجمهور بالصفير والشتيمة

أشعر أني سارقٌ

يسطو على لؤلؤة كريمةْ

أشعر في قراراتي

أن العبارات التي ألفظها جريمة

أن انتصاراتي التي أزعمها

ليست سوى هزيمة

النص هنا انقلاب على الحكاية التي غرسها نزار في جمهوره وعلى تأويلها، وتأتي الأحكام التي يطلقها هنا متوجة بالكلمات الحاسمة الجارحة: جريمة، عجوز، شتيمة، هزيمة، سارق، يسطو، لتقلب نمطاً حكائياً في ذواتنا وفي ذات الشاعر.. بادئاً من تصوراتنا عن حكاية نتمثلها يومياً وتاريخياً عن النصر، والعجوز، والسرقة، والجريمة، واللؤلؤة الكريمة... حيث إن كل عبارة تشير إلى وجود حكائي له تمثله لدى المتلقي... وجاء الشاعر ليسوق هذا التمثيل الحكائي في وجود جديد، يعلن به انقلاباً حكائياً على حكايته... ولم يجعل الشاعر ذلك الانقلاب انقلاباً في ترتيب الحكاية بل انقلاباً في تأويل عناصرها... خنجر بل كوكب مداري.... علاقة الحب تجارة رقيق.... اليد المخاصرة خيط عنكبوت، حيوية الحب واستقبال دهشة العتيق انتظار الموت يقول[5]:

أشعر أن نهدك المزروع في جوارحي

كخنجر مفضض

ككوكب مداري

يشتمني

يجلدني

يشعرني بعاري

وأنني كتاجر الرقيق

يبيع كل امرأة ضميره...

أشعر في قرارتي

أن يدي في يدك الصغيرة

قرصنة حقيرة

أن يدي

كخيط عنكبوت

تلتف حول الخصر والضفيرهْ

أشعر في قرارتي

أنك بعدُ نعجة غريرهْ

أما أنا..... فموكب عتيق

يواجه الدقائق الأخيرهْ

ويحيل ممدوح السكاف الذكرى إلى حكاية تصنع وجودها في مجرى[6] الحكاية السارية في الوجود..... فيقول موجهاً الخطاب إلى الآخر/ الأخرى:

أوتذكرين الليل يملكُنا بظلمته

ونملكه بضوءينا

وهنا أتوقف لأشير إلى الحكاية/ الوجود الجديد، الضوء الذي آلت إليه العلاقة، الضوء الذي يقوم إزاء ظلمة الوجود الكون..... لتنطلق الحكاية، التي صاغها الشاعر وبدأ يستمع إليها حين وضعنا وذاته في موضع التذكر والاستماع ليقول[7]:

استفاق العطر من ثدييك حين لمستُ

عصفورين أو قمرين من عسل الشعاع

يشع في لغة على لغة الفراشةِ

وهنا أتوقف لأشير إلى الحكاية الجديدة التي أحدث وجودها الشاعر.... بأن جعل الشاعر الوجود مندغماً في هذه الحكاية.... فالضوء ينبعث من هذين (الثديين، القمرين، العصفورين).... وجعل الفراشة تؤازر إلى هذا النور، وجعل اللغة من هذا النور.... لنقف أمام امتزاج نوري وعطري، ولغوي، وحركي..... يقول(8):

هل نسيتِ كلامَها السحريَّ

يَنْدِفُ كالرذاذ على فمي

يهمي بأطيافٍ وأسدافٍ

من الرّعشات ترعشُ

في مجاهلِ أو معالم خيمة الأسرار جسَّدها المجسِّدُ

ربوةً تربو على فخذين منذورين للإبحار

سبحان الذي أسرى في بنا في كوكب اللُقْيا

التقينا دونما جسدين بل روحين يتحدان بالرؤيا

والشعر هنا يحكي الحكاية لمن يوجه له الخطاب، يحكي الحكاية لعليم بهذه العلاقة، ولكن الشاعر يهمش علمه بهذه التفاصيل ليعيد صياغتها، ليعيد تأويلها، لأنه يرى أن الشعر يؤولها تأويلاً آخر غير تأويل المتذكر.... ليقوم الخطاب في لحظة من لحظاته، برفع هذه المخاطبة إلى عالم غير منظور في الحديث، ليكون ذلك الإسراء الذي استدعى

حكاية الإسراء في النص القرآني، لتكون في التصور حين نتصور هذا الإسراء.

أسلوبيات الوجود الحكائي في الشعر:

اقتضت هذه الحكاية التي يعتمد عليها النص الشعري وجود عدة ظواهر أسلوبية نراها في النص الشعري الحديث منها:

الإحالة على عالم الحكاية بالضمير أو الإشارة:

كثيراً ما يفاجئنا الشعر بعالم حكايته، وقد آل إلى خبر عن حكاية استحكم وجودها في عالم الشاعر، وملأت عليه خياله، وبدأت الكلمات تستقطر ظهورها بين الجلاء والخفاء، فتجد الإحالة إلى عالم الحكاية الصامتة، وقد بدأت عوالمها في الظهور في الكلمات، تشير إلى كيانات لتلك الحكاية، قد تبدأ منها القصيدة في مثل قصيدة أدونيس «أغنية حروف الهجاء»[9] التي يقول فيها:

هبطوا من أساطيرهم

من كواكب كانت نساء

وأنا كنت رصداً يواكب ترحالهم

كنتُ حبراً تخبأ في ليلهم

كنتُ في الخطوات الشريدة وقع الهباءْ

أكتبُ الظن والمستحيلَ ويملي عليَّ الفضاء

وحين يقودنا التأويل إلى تحديد هذا الضمير الغائب.... نجد أننا في حاجة إلى قرن ذلك بعلائم النص، لنجد أن أولئك هبطوا من أساطيرهم

تدانوا من عالم الأسطورة إلى عالم الشاعر الذي كان رصداً يواكب ترحالهم..... فنجد أننا أمام حكاية الشاعر التي تعلن وجودها أمام حركة الحكاية التي تقوم حوله..... نجد أننا أمام عالم ملأ حضوره على الشاعر حتى أحدث له هذا الشأن الذي يحيل إليه بخبر الحكائي وضمائر تزيد المجهول حضوراً في الحس الذي يجعلهم حركة أعلى شأناً، ويجعلهم في حال تستدعي معرفتهم، والإحاطة بنبئهم فهم من الأساطير، من كواكب كانت نساء.... مما يرفع لدى القارئ تسامي الضمير «أنا» في هذا العالم..... ليكوِّن لنا تعاملهم مع وجودهم فيأتينا النبأ:

وأنا كنت رصداً يواكب ترحالهم

كنت حبراً تخبأ في ليلهم

لنجد أننا في حكاية الشاعر أمام ارتقاء من المحايد إلى الفاعل.... من الذي يدهش بوجودهم إلى الذي يختبئ عنهم ليصوغ وجودهم.... من الراصد إلى الحبر المختبئ في ليلهم..... ليكون الذي يكتب الظن والمستحيل.....

تكرار صوت الإحالة على الوجود الحكائي:

لتضمن النص حكايته المضمرة تجيء الألوان المختلفة لقراءة ذلك الوجود، وتقديمه في النص، عبر تقديم صور مختلفة لذلك الوجود ففي النص السابق نجد تكرار «وأنا كنت» ليهيئ لنا ذلك التصور حركات مختلفة في هذه الكينونة التي جاءت تستحضر وتشكل تلك الحكاية... في حركة لا تجعل الذات في حالة ثبات، ولا تجعلها أيضاً في حالة حركة متعاقبة كما هو الحال في السرد الحكائي.... وإنما تقيمها في حالة جدل مع حركة ذهنية النص التي تتقاطع مع القارئ ومع تكوينات النص، ومع العالم الذي تكونت منه.... فلقد كان تكرار «وأنا كنت» جدلياً مع هذه التقاطعات ففي الاستحضار الأول نجد:

وأنا كنتُ راصداً يواكب ترحالهم.

حيث تحلُّ الأنا إزاء هؤلاء الهابطين من أساطيرهم.... لتعلن فعل الذات مع هؤلاء بالرصد والمتابعة والمواكبة.... ثم تتنامى الذهنية النصية التي فعلت ذلك على استحضار الكيفية واستحضار التساؤل الذي يسأل عن ذلك لتعيد صوره الحكاية لهذه الكينونة بتجل أكثر، وبفعل أعمق لتقول:

كنت حبراً تخبأ في ليلهم

ليقودنا هذا الاستحضار للكينونة إلي امتداد المواكبة والإفصاح عن جدلية العلاقة مع هؤلاء لتكون حالة الاختباء، وحالة الحبر الذي يحمل كنز ومداد انثيال المواكبة والمتابعة....

ليأتي التكرار الأخير مغمضاً هذه الكينونة، وقابضاً على ملامح هذه العلاقة مع هذا الوجود:

كنت في الخطوات الشريدة وقع الهباءْ

الأمر الذي نشأ معه فعل الذات الشاعرة في القبض على حركة هذه الحكاية:

أكتب الظن والمستحيل ويملي عليَّ الفضاء

من خلال التسامي بوجود الأنا وفعلها وتغييب فعل أولئك لأن فعلهم انسحب إلى وجود كينونة الذات وفعلها.

الإحالة على حكاية سابقة:

ويظهر هذا الأمر في الشعر الحديث بصور شتى سنشير إليها فقط وذلك في مثل: استيحاء الأسطورة، والقناع، واتخاذ الرمز، واستعادة تأويل القارئ لنص سالف، وهذا ما سنقف عليه هنا، لأنه يجلي فكرة

حركة ذهنية النص في تقاطعها مع تأويل الشاعر، والاعتماد على الفعل النصي في ذهن القارئ ففي نص بعنوان «وحش» لممدوح عدوان[10] نجده يبتدئ النص بقوله: «ما لجرح بميت.....» ثم يترك النقاط مشيرة إلى فضاء الاحتمال، وهل يبقي مجال من استحضار نصية النص السالف؟.... نجد الشاعر يستحضر أجواء قول المتنبي:

من يهن يسهلِ الهوانُ عليه ما لجرح بميِّت إيلام

ليبني على هذا الوجود التأويلي حركة تصاعد هذا الهوان وهذا الميت الذي تجاوز إلى الآلاف من شعور ذلك الفرد إلى الشعور المتجسد إلى الإنسان العربي نحو موت بني جلدته.....

لم يشأ الشاعر أن يستحضر لنا بقية النص، ومبدئه بل وقف بنا على ذلك التأويل في أذهاننا ليتصاعد إلى الانفصال عن هذا الميت، إلي الانفصال عن أشباهه وامتداده فينا، ليكون ذلك مجرد نبأ وخبر يروى حين يقول:

ما لجرح بميتٍ
ومالي بما يتساءل عنه الملأ
ليس هذا سوى جثةٍ
ألف نازحة،
وثلاثون ألف قتيل:
نبأ

ثم تأتي الإحالة التالية في النص عبر الإشارة وليس عن طريق استحضار جزء من النص كالسابقة..... فهو يقول:

دمنا لا يبلُّ الظمأ
يشتهي أن يراق

(نريق الدماء بتضحيةٍ

ويريق دمانا الذي لا يحبُّ

سوى أن تكون العروق بأجسامنا

فارغة)

وهنا نستحضر تأويلات نصوص سالفة، أشار إليها استحضار مفارق في هذا النص، فإذا كنا نستحضر قول السالف:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم

فإننا نجد هنا تقاطع مع هذا التأويل في تأويل ما يتقاطع معه نص ممدوح، حيث نجد الدم البارد..... الذي يخالف أيضاً ذلك الدم الذي ينهل الرماح في ذاكرة الشعر العربي.

الهوامش

1) أدونيس: هذا هو اسمي (الأعمال الشعرية 223/2) دار المدى 1996م.

2) السابق: 268/2-270.

3) السابق: 259/3.

4) نزار قباني: الرسم بالكلمات: الأعمال الكاملة: 494 بيروت 1971م.

5) السابق 494.

6) ممدوح السكاف/ علي مذهب الأطياف 39 اتحاد الكتاب العرب 1996م.

7) السابق 39.

8) السابق: 39، 40.

9) أدونيس السابق: 399.

10) صحيفة الرياض يوم 14 ديسمبر 1995م.

إذا كان الحكم على الأدب من زاوية النظر التاريخية فإن ذلك يعني أن وضع الأدب في سياقاته التي أفرزته يصبح عملية ضرورية جداً، وإذا ما كان الحكم مستنداً إلى أبعاد نفسية، فإن العملية تعتبر خاضعة إلى «الذوق» قبل كل شيء، والذوق يحكم على العمل الأدبي من خلال وصفين هما: هذا عمل جيد، وهذا عمل سيئ، ويبدو أن دلالة الجيد والسيىء دلالات غير ثابتة، وإنما هي ذات إيماءات مطاطة وفضفاضة، وبخاصة في إطار الدراسات التي تتغيا إصدار حكم قيمي على عمل ما، وإن ذلك يقوم على جدلية خاصة، «أي بمعنى أن ما يعد عملاً جيداً يمكن أن يعد عملاً سيئاً»[1] وهذا شيء يفضي إلي أمرين مهمين:

الأول: استناد الحكم على الذوق والآخر - طبيعة العمل الأدبي الذي يحكم عليه.

إن الاحتكام إلي الذوق في الحكم على العمل الأدبي أمر يعتمد بشكل أساسي على ذات القارئ وليس على موضوعية القراءة، وبذلك تصبح عملية القراءة في كثير من الأحيان عملية تستند إلى ذوق القارئ في إصداره الحكم على العمل الأدبي، وأن اللجوء إلى الحكم على عمل بأنه جميل لا يرجع إلى العمل نفسه فقط ,وإنما إلى وعي القارئ الذي يصدر حكماً ذاتياً «فالجمال ليس خاصية في الأشياء نفسها بل هو لا يوجد إلا في الذهن الذي يتأمله، كذلك القيم الأدبية لا تكمن في الأعمال الأدبية ولكنها تسلط من قبل القراء»[2]، ولذلك فإن القيمة في ضوء هذا الفهم تغدو نسبية وغير ثابتة.

وأما طبيعة العمل الأدبي فإنها مسألة مهمة أيضاً، فما هو العمل

الأدبي الذي يستحق أن يصدر عليه حكم قيمي، وهذا أمر يجعل الأعمال الأدبية أعمالاً متفاوتة، لذلك لابد من استثناء الأعمال الأدبية التي يحكم عليها حتى وإن كانت جمالية سلبية وهي ما يشار إليها بمصطلح Kitsh[3]؛ «لأنها أعمال ذات قيمة متدنية لا تعكس أية أبعاد فنية أو جمالية يمكن أن تصادف قبولاً من جانب القراء. ولذلك لابد من التمييز بين الأعمال الأدبية من حيث قيمتها وفاعليتها من جانب فني ومضموني، فإذا كانت الأعمال الأدبية ذات قيمة فنية كبيرة، فإن قيمتها لابد أن تكون في وعي القارئ أكثر قبولاً، في حين أن الأعمال الأدبية التي لا ترقى في شكلها ومضمونها إلى تلك الأعمال الرائعة فإن الحكم عليها لابد أن يكون مغايراً ومختلفاً. ومن هنا يبدو السؤال التالي مهماً جداً، وهو ما هو العمل الفني الرائع؟ مما لا شك فيه أن هناك أعمالاً رائعة وعظيمة كتب لها البقاء وعظمت أسماء مؤلفيها، ولكن ما هي العناصر أو المعايير التي يعتمد عليها في إصدار الأحكام»، فعندما يتفق الكثير من النقاد على أن عملاً مثل «الفردوس المفقود» لجون ملتن عمل رائع يأتي صاموئيل جونسون ليقول: إن هذا العمل يفتقد إلى العنصر الإنساني...[4].

وإذا كان حكم جونسون مبرراً فإن هناك بعض الأحكام التي تطلق دونما تبرير، وإنما تنبثق من القارئ الذي يصف العمل بأنه رائع أو غير رائع دون تعليل أو برهنة، فغياب البرهنة والتعليل يجعل القيمة أو حكم القيمة أمراً صعباً لا يمكن إدراكه، لأن مفهوم القيمة نفسه مفهوم غير ثابت، وهذا يقود إلى الاحتكام إلى الذوق الذي لا يعلل ولا يفسر..

يتأسس الحكم المستند إلى الذوق على عامل وجداني ذوقي يختلف عن الحكم المؤسس على الحجة والبرهان، فإذا كان الإعجاب بعمل أدبي يعتمد على عمود الذوق، فإن ذلك يعود على مسألة خلافية وإشكالية

يعقد المسألة بشكل ما، وبخاصة إذا كان الحكم الذوقي لا يستند إلى معيار ما، أو إذا كان يستند إلى معيار يختلف فيه أذواق الآخرين مما يجعل القيمة عملاً فردياً ذاتياً.

لا يمكن إقصاء الذوق عن دراسة النص الأدبي، لأن ذلك مفتاح أولي يمكن دخول عالم النص من خلاله، فإذا صادف الناقد هوى في نفسه أو ميلاً لدراسة نص ما، فإن ذلك لا يمكن أن يكون غير معلل أو مبرر إلا إذا كان ما ذهب إليه إميل شتايجر «في أن القارئ يعد تبرير أو تعليل إعجابه بنص ما شيئاً ثانوياً، مثله في ذلك مثل العاشق الذي يعشق محبوبته دون أن يكون مضطراً لتبرير أو تعليل سبب هذا العشق»[5].

وإذا كان مفتاح الحكم على قيمة النص الأدبي من خلال حالة العشق التي يعيشها القارئ، فإن ذلك لا يعني بأي حال من الأحوال أن يكون عمود الذوق أو معيار الذوق معياراً بعيداً عن التعليل، لأنه يمكن أن يكون خطوة أولى نحو التعامل مع النص الأدبي موضوع المعاينة، ولما كان عنصر الذوق عنصراً مهماً في عملية القراءة والتفسير فإن استثناءه يصبح أمراً غير منطقي.

وإذا كانت حالة الاعتماد على الذوق عند القراء العاديين أمراً عادياً لا يحتاج إلى تفسير أو كشف، فإن الناقد الحقيقي الذي يواجه نصاً ما لا يستطيع أن يتخلص من فاعلية الذوق أثناء ممارسته للقراءة واشتغاله عليها، «ولأن الذوق لا يبرز مطلقاً لدى الناقد الفنان - وإنما يوجد في خلفية نقده، تراه حين يتجه إلى العمل الأدبي المنقود لا يهتم بالحكم عليه وفقاً لمعيار معين، وإنما يحاول أن «يفسره»، أي أن يبين جوانب المتعة فيه حسب اعتقاده، ولا يكاد يتصور أن يتناول الناقد عملاً ضعيفاً في رأيه بطريقة الفنان لأنه سيجد نفسه مضطراً للتو إلى الإجابة على هذا السؤال لماذا يعد ضعيفاً؟ وإذا كان من السهل أن يدل على

إعجابه أو رضاه ولو بطريقة مباشرة - معتمداً على ذوقه الخاص فإن الحكم بالنفي أو الإسقاط قلما يكون مقبولاً إذا لم يستند إلى قواعد يقبلها الجميع، أي أن الناقد هنا يضطر إلى أن يصبح «علمياً» بمعنى من معاني العلمية»[6].

وعندما يخرج الذوق هنا من الميل الفردي، فإن الذوق الذي يشكل «أداة مهمة من أدوات التعامل مع النص الأدبي - حتى وإن لم يفصح عنه الناقد - يعني ارتكازه على مرجعية خاصة يمكن أن تكون متعلقة بالجانب التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي، أو أنه يعود إلى الأدوات الفنية التي يتشكل منها النص الأدبي، وعند ذلك يكون الذوق وسيلة أساسية في التعامل مع النص الأدبي، وبخاصة إذا ما فهم على أنه "لا يرجع إلى المزاج الشخصي بل هو نقيضه وأن مرجعه النهائي هو استعداد مستقر في الطبيعة البشرية مثله مثل المنطق، والكشف عن طبيعة هذا الاستعداد هو من قبيل الكشف عن العلل الأولى، أي أنه ضرب من التفكير الحر القائم على المشاهدة والخبرة»[7].

وإذا كان الذوق يعود إلى التجربة والخبرة، فإن هذا يعني ارتباطه بالتجربة والخبرة الفردية، وليس من الضروري أن تتطابق مشاهدات القراء وخبراتهم، ومن هنا تصبح محاولة علمنة الذوق ضرباً من ضروب المغامرة، ولكن مع ذلك لا يمكن الاستغناء عن الذوق أو استبعاده في عملية القيمة، التي لابد أنها ترتبط بشكل أو بآخر بدائرة الشعور والإحساس الطاغي الذي يهيمن على الناقد الذي يمارس عملية القراءة.

وإذا كان الذوق مفتاحاً أولياً لقراءة القيمة أو الوصول إلى جانب منها (لأن القيمة ذاتها مفهوم غير واضح وثابت)، فإن هناك عناصر أو معايير للحكم على النص الأدبي تختلف باختلاف مرجعية القارئ ورؤيته الأساسية، وبخاصة إذا تم الالتفات إلى تفاوت الحكم على العمل الأدبي نفسه، حتى وإن لم يلجأ القارئ إلى إصدار حكم معين.

ثانياً: معايير القيمة:

إن كل نص أدبي مستودع لأسرار لا تتكشف لعيني المتعجل، وإنما يحتاج إلى تدبر وتأمل وإطالة النظر، وهذا هو المحور الأساسي الذي يجعل عملاً أدبياً رائعاً ومتميزاً عن غيره من الأعمال الأخرى، ولكن هل من الميسور أن يكون هناك معيار واحد ثابت للحكم على نص أدبي معين. إن هناك معايير مختلفة لابد من اعتبارها عند معاينة عمل أدبي ما حتى وإن كان القارئ لا يقصد إلى إصدار حكم القيمة وهذه المعايير هي:

1 - فاعلية النص الأدبي وتأثيره:

يمتلك النص الأدبي فاعلية تأثيرية في نفس القارئ، وذلك من خلال عملية المثير والاستجابة؛ لأن قراءة النص توقظ في نفس القارئ مجموعة من الأسئلة التي تستثار عندما تصادف عناصر معينة في هذا النص، ويمكن أن تكون هذه العناصر ماثلة في موضوع النص أو في شكله، ولكن طاقة النص المؤثرة في نفس المتلقي لابد أنها طاقة تجعل التعامل مع النص من هذه الزاوية، وإن كان هذا الأمر يقود إلى نقد استجابة القارئ كما هو الحال عند فولفغانغ أيزر، الذي ركز على القارئ ومنحه السلطة التامة للتعامل مع النص بعد أن تهدمت سلطة المؤلف وسلطة النص على حد سواء.

وقد عمد ياوس إلى الالتفات إلى عنصر التأثير المتضمن في النص الأدبي، فالتأثير «Wirjung» هو أحد العناصر المهمة والمتحققة في عملية التواصل أو تلقي النص الأدبي، إذ تنشأ نوعية النص ومرتبته من خلال تحليل علاقات التأثير والتلقي والشهرة الباقية، إذ إن أفق الانتظار يعد معياراً للقيمة الجمالية[8]، وهذا من شأنه أن يجعل التاثير عنصراً فعالاً من عناصر تشكيل المعيار الجمالي للحكم على النص الأدبي.

ولا يرتبط التأثير فيما يتصل بعملية التلقي وحسب، وإنما لتحمل بعداً آخر، وذلك من خلال التأثير التاريخي Wirkungsgeschischte، وهذا يعد معياراً للحكم على عمل أدبي في سياق تاريخي، إذ إن أعمال بعض الأدباء تمتلك في فترة تاريخية تأثيراً أبلغ من غيرها في قرن من القرون، حتى إن Walzel يرى أن الأعمال الأدبية لابد لها أن تؤول وتقيم من الناحية الفنية والمضمونية من خلال ارتباطها بالزمن الذي أنتجت فيه[9].

2 – التوتر Die Spannung:

إن معيار التوتر معيار أساسي في الوصول إلى القيمة، لأنه يقود القارئ إلى الاندماج أو الامتزاج مع النص الذي يقرأ، وهذا شيء يرتبط ارتباطاً وثيقاً بفكرة الإحساس أو الاستغراق Einfuelung التي تجعل القارئ مستغرقاً ومأخوذاً بفعل القراءة إلى درجة غير عادية، وقد يتهيأ مثل هذا التوتر من خلال اعتماد النص على إجراءات أسلوبية قادرة على انخراط القارئ في النص، فمعيار الانخراط أو التوتر شيء قابع في النص، «فالشعر الذي يصف توترات الحياة هو صنف شديد الالتصاق بالنفس والاضطرابات الناتجة عن البذاءة والفجاجة، وربما يكون التوتر أقدر العناصر الداخلية على تزويد اللغة بالديناميكية والحيوية في آن واحد»[10].

لا يستطيع أي ناقد أو قارئ متمرس أن يخفي لحظة التوتر التي يدخل بها إلى عالم النص فالنص الحيوي بما يحمله من صور ومشاعر وعواطف ومنبهات، لابد أن يثير الوعي الخاص بالقارئ، لأن الفهم العقلاني لبعض الأدباء يجعل عنصر التوتر شيئاً ثانوياً لا ينطوي على كبير فائدة «مما جعل ليون إيدل يعتقد أن القارئ الناقد الذي يفهم كتاباً

ما بطريقة عقلانية دون أن يحقق أي شعور معين في عملية القراءة، فإنه عادة يفهم العمل الأدبي كما يفهم دفتر الحسابات الجارية»[11].

3 - الزمن:

لقد ذكر فولفغانغ كيسر عنصر الزمن على أنه معيار من معايير الحكم على القيمة، فإذا ما كان هناك عمل يظل مدة معينة زمنية طويلة، فإن ذلك يعني أنه ذو قيمة كبيرة، أما الأعمال التي تزول بزوال قراءتها أو سماعها لأول مرة، فإنها لا تحدث قيمة تذكر، إذ إنها لا تخلف أثراً مهماً، فهناك أعمال لاتزال باقية وبقاؤها لا يعود إلى قدمها، وإنما إلى القيمة المتضمنة فيها، فما الذي يجعل المعلقات تعيش حتى يومنا هذا، وما الذي يجعل شعر المتنبي وغيره حاضراً في حين أن هناك شعراء لم يجر لهم ذكر، فالزمن لا يعطي عملاً لقيمته لأن هناك أعمالاً فنية جديدة امتلكت قيمتها وفاعليتها على الرغم من ندرة إنتاج أصحابها الإبداعي، وهنا يمكن الإشارة إلى رواية الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال» فهذه الرواية لاقت معالجات كثيرة ومتنوعة ولازالت لها حضورها في تاريخ الرواية العربية على الرغم من أنها تعد رواية قديمة جداً.

إن قدم العمل الأدبي أو حداثته لا يمكن أن تكون معياراً للحكم عليه حتى إن النقد العربي القديم عاش مثل هذه التجربة عندما وجد ابن قتيبة أن بعض النقاد يقدمون شاعراً على آخر، وليس له ميزة سوى القدم، فرفض مثل هذا الأمر، وجعل مقياس الزمن خارج حدود تقييم الجودة أو الرداءة في العمل الأدبي[11].

ولذلك فإن معيار الزمن لا يمكن أن يكون معياراً من المعايير التي يحكم بها على جودة الأعمال الأدبية أو رداءتها، يقول كيسر: «لابد من رفض عنصر الزمن من الحكم على القيمة، فإن الأعمال التي استمر حضورها خمسين سنة وأكثر قد أثبتت قيمة لا يمكن أن يكون حكماً

صائباً»[12]، وعند ذلك ماذا سيقول نقاد القيمة في الأعمال الشعبية مثل السير الشعبية التي لازالت حتى اليوم تمتلك فاعلية وتأثيراً في نفوس القراء والسامعين، هل السير الشعبية أعمالاً أدبية راقية يمكن الحكم عليها من خلال استمرارها الزمني..

4 - الموثوقية:

تتمثل موثوقية العمل الأدبي في كونه عملاً أصيلاً غير قائم على المحاكاة والتقليد لأي عمل آخر تنعكس فيه الأصالة والجدة والابتكار، وتتجسد فيه رؤية العالم الخاصة بالمبدع ولكن إذا كان معيار الموثوقية معياراً أساسياً للحكم عن النص، فإن ذلك يعني أن النص الأدبي لم يمس ولم يقرأ، وإنما ظل خارج القراءة والممارسة الفعلية التي يمكن أن تفضي إلى الشعور بالقيمة التي تتجسد في النص الأدبي.

إن الموثوقية عنصر ذو جدوى في منح النص الأدبي قيمته لكنها لا تعد ممارسة نقدية تكشف عن العناصر الجمالية وغير الجمالية في النص الأدبي، ومن أمثلة ذلك في الأدب العربي قصيدة لامية العرب للشنفرى، فقد دخلت في إطار الشك والريب، ولكن إدخالها في هذا الإطار لا يمكن أن يكون حكماً يتصل بالقيمة، وإنما يتصل بأشياء خارجة عن روح النص، ومع ذلك فإن هناك دراسات كثيرة تناولت هذا النص كشفت عن جمالياته الشكلية وعن مضامينه الإنسانية، دون أن تأبه بموثوقية هذا النص أو عدم موثوقيته.

5 - التفسير:

إذا كانت معايير من مثل الزمن والموثوقية تقع خارج التماس المباشر مع النص الأدبي، فإن التفسير يعد تماساً مباشراً مع النص من خلال

اللجوء إلى تحليل عناصر النص المختلفة الشكلية منها والمضمونية، لأن عملية التفسير تنظر إلى النص على أنه كل متكامل تدرس فيه العلاقات بين عناصره الجزئية وبنيته الكلية، أو تدرس بنيته الكلية في علاقتها بالعناصر الجزئية[15].

ومع أن التفسير تفاعل مباشر مع النص من خلال الوقوف عند أهم العناصر التي يتشكل منها، فإن هناك منطلقات للتفسير تختلف باختلاف منهج الناقد الذي يقارب فيه نصاً من النصوص، فالنقد الاجتماعي يركز على القيمة الاجتماعية، والنقد الواقعي ويركز على الوقائع التي تربط بين الأديب والواقع وغير ذلك، وإذا كانت بعض المقاربات النقدية لا تشتغل على موضوعة القيمة فإن هناك مناهج للتفسير تنطوي على حجم جمالي، «فالناقد الذي يكتفي ظاهرياً - بالتفسير لا يفسر إلا أعمالاً يعدها قيمة كما رأينا هوجو يرفض أن يخضع عبقرية شكسبير لأي تقييم نقدي مكتفياً بتفسيرها، ولكن مثل هذا التفسير ينطوي على حكم جمالي مسبق بعظمة تلك العبقرية»[16].

إن هذه المعايير التي تلتفت إلى عناصر جمالية في النص الأدبي لا يمكن أن تكون معايير نهائية، لأنها تخضع إلى مرجعيات مختلفة ومتنوعة، فالبحث في جماليات النص الأدبي لا يمكن أن يتصل بالموثوقية وصمود عمل من الأعمال مدة زمنية طويلة، لأن هذه الأشياء تعد خارجة عن العناصر التي يتألف منها النص.

وإذا كان التوتر والتأثير التاريخي والتفسير عمليات ترتبط ارتباطاً عضوياً بالجانب الجمالي المتولدة عنه في بعض الأحيان، فإن هناك بعض القراءات التي لا تلتفت إلى هذه العناصر، وإنما تلجأ إلى معاينة النص وفق أسس أو معايير فردية ذوقية حتى وإن حاول بعض الدارسين أن يجعلوا الذوق معياراً ثابتاً، لكنه معيار غير ثابت لأنه خاضع لإيديولوجيا

الناقد الذي يمارس فعل القراءة من جانب أخلاقي يلتزم به صاحبه، فالناقد الماركسي أو الاشتراكي لا يستطيع أن ينفك من الالتزام الأخلاقي الذي يؤمن به عند قراءة نص من النصوص.

ومن هنا يبدو أن قواعد راسخة للقيمة غير ممكن بدرجة تامة أو كافية، لأن عملية ممارسة النقد لا تتخلص من المزاج الفردي أو المرجعية الفردية، إذ لا يجوز الحكم على عمل ما أيضاً من خلال غنى النص أو فقرة بمضمون الزمن الذي أفرزه، فالحكم يجب أن ينطلق من خلال ماهية النص.

ثالثاً: الممارسة النقدية والقيمة:

إن قراءة أي نص أدبي تفترض بطريقة أو بأخرى بعداً قيمياً لهذا النص، فلا يمكن لناقد بارع أن يقبل على قراءة عمل ما دون أن يترسخ في ذهنه أن هذا النص يمتلك قيمة ما، حتى وإن كانت هذه القيمة بسيطة لا تتعلق بالعمل كله، وإنما تتعلق ببعض الظواهر التي تتجسد في هذا العمل، وبخاصة اللغة التي يمكن أن تعد هي الأخرى معياراً مهماً من معايير الحكم على النص الأدبي، فقد عدها إميل شتايجر معياراً أساسياً من معايير الحكم على العمل الأدبي وأطلق عليها Sprachgercht؛ لأنه يرى أن ذلك لا يمكن الاستغناء عنه في الكشف عن جماليات النص الأدبي، ولأن النص ما هو إلا فن لغوي فإن ذلك يعني عدم تجاهل هذه المعايير في الحكم على العمل.

وأول شيء يتجلى في عملية القراءة ويعد شيئاً أساسياً هو العنوان الذي يثير الرغبة في قراءة عمل ما أم لا، وأن لحظة الإعجاب بعمل ما أو عدم الإعجاب يمكن أن تكون متمثلة بالعنوان الذي يمتلكه النص الأدبي،

فالانجذاب إلى عمل ما خطوة أولى لممارسة فعل القراءة حتى وإن كانت هذه القراءة غير متعمقة.

لقد صادفت القيمة في مراحل تطور قراءة النص الأدبي كثيراً من الآراء ووجهات النظر التي تنطلق من المرجعيات التي يتبناها كل منهج من مناهج القراءة، أو كل ممارسة لقراءة تعتمد على مرجعية خاصة بها، فالممارسة التي كانت تبحث في حياة المؤلف وتطابقها مع النص كانت ممارسة تجد غايتها في مثل هذا الإجراء، فالقيمة تظهر عندما يمتلك المؤلف سلطة، ويستطيع القارئ أن يصل إلى المطابقة بين سيرة حياة المؤلف وبين النص.

فالمنهج الاجتماعي والتاريخي والنفسي وغير ذلك كانت تقرأ الأعمال الأدبية قراءة موجهة، لأنها تبحث عن الظروف الخارجية التي تتصل بالعمل الأدبي، لكنها لا تعنى بالنص عناية كاملة من حيث إنه بنية لغوية مغلقة، وإنما تعاين المضامين الداخلية للنص من كونها مركز النص، وبهذا يصبح النص شيئاً ثانوياً بعيداً عن القراءة الداخلية والجوانية للنص، وعندها تصبح القيمة غير محكومة بمعايير جمالية، وإنما بمعايير غير جمالية، ولذلك تغدو عملية الحكم ليست نابعة من جوهر النص وإنما من الأشياء الخارجية والمحيطة به.

وعندما لا يكون التركيز منصباً على النص وإنما على الأشياء المحيطة به التي يبحث عنها ناقد ما، فإن الحكم لا يمكن أن يكون معللاً أو مبرراً، إلا من زاوية التطابق بين النص والأشياء المحيطة به، ولذلك فإن أي حكم قيمي يصدر على العمل لا يمكن إلا أن ينبع من زاوية نظر واحدة، وهذا شيء لا يجعل الممارسة النقدية ممارسة ذات بعد جمالي، وإنما ذات بعد يسعى إلى البحث عن التطابق بين رؤية المؤلف ورؤية النص، فقد

قال تين وهو يمثل التيار الوضعي: «حتى تفهم بلزاك وتحكم عليه يجب عليك أن تعرف وجدانه وحياته»[18].

وقد شكل علم التأويل مدخلاً مهماً في المحاولة للوصول إلى القيمة الحقيقية للنص، على الرغم من أنه قد مر في مراحل تطور ابتداء من شليرماخر الذي نادى بالفهم الدقيق لمعاني النصح ودلتاي الذي ركز على الفهم Verstehen أكثر من الشرح Erklaerung للعمل واشترط المعرفة السابقة «Vorerkentnisse» لمعنى النص العام[19].

وإذا كانت المسألة الذاتية والتاريخية مسألة مهمة جداً في التأويل عند هانز جورج غادمر فإن ذلك يعني أن الكشف عن قيمة العمل الأدبي ترتبط بالمفسر أو المؤول الذي يسعى إلى التعامل مع النص: فقد قال غادمر «بعدم جواز إقصاء العنصر التاريخي من حكم المفسر للعمل الأدبي، ولذلك لا يمكن فهم الماضي إلا من خلال ربطه بالحاضر من خلال دمج الآفاق، أي أن يكون للحاضر تدخل في فهم النص الذي يرتبط بزمن ماض»[20]، ولذلك تتغير قيمة النص المفسر بتغير الزمن.

وإذا كان علماء التأويل قد ربطوا قراءة النص بالجوانب التاريخية والفلسفية التي تعتمد على خبرة القارئ وعلى تجربته ومعرفته القبلية، فإن معيارهم لم يكن جمالياً فقط في مقاربتهم للأعمال الأدبية، ولذلك فإن السؤال الذي يطرح هنا؟ هل دراسة القيمة تقوم على معايير جمالية فقط على معايير غير جمالية.

إن المنهج الشكلاني لم يلتفت إلى معايير غير شكلية في البحث عن جماليات النص الأدبي، إذ إن كفاءته تتأسس على العناصر الجمالية، فالمعيار الذي يعده الشكليون الروس أولياً يظهر أيضاً في التقويم الجمالي في مجالات أخرى: «إنه الجدة والمفاجأة، فالعبارة المكرورة أو المسكوكة لا تصل إلى المسامع كمفهوم مباشر، فالألفاظ لا يلتفت إليها كألفاظ كما لا

يستجلي مدلولها المشترك بدقة واستجابتنا للمبتذل المتداول من اللغة تكون استجابة بليدة لابد للغة من أن تتغير صفتها بمعنى أن تصاغ إما في اتجاه استخدام الألفاظ التالدة أو في اتجاه البربرة، وذلك قبل أن يلتفت إليها القراء وهكذا يتحدث فكتور شلوفسكي عن الشعر أنه يصوغها من جديد، ويتجه بها نحو الغرابة، ولكن معيار الجدة هذا كان منتشراً على الأقل في الحركة الرومانتيكية»[21].

ولكن معياري الجدة والمفاجأة معياران نسبيان لأن ما هو جديد في لحظة ما قد يصبح عادياً في لحظة أخرى، وما يحدث مفاجأة من خلال جرأة الاستخدام اللغوي قد يغدو أمراً لا يحمل مفاجأة، إذ إن هذين المعيارين قابلان للكسر، فالعمل الأدبي قد يفقد قيمته الجمالية، لأن القيمة الجمالية هي الأخرى قيمة نسبية، وعلى هذا الأساس لا يمكن الاطمئنان إلى قيمة ثابتة راسخة في العمل الفني.

وفي ضوء هذا التصور الذي جاءت به الشكلانية فإن مغامرة الجدة والمفاجأة إذا ما عوينت ضمن سيرورة التاريخ والتغيرات في مرجعية المؤول والمفسر تصبح إشكالية، ولذلك فالنص الأدبي عندما يعاين في إطار زماني ومكاني واجتماعي من خلال شروط الوعي الجمالي الكلي فإنه - أي النص - يمكن أن يحتل في فترتين زمانيتين مختلفتين بعداً قيمياً سلبياً أو إيجابياً في هاتين الفترتين المختلفتين[22].

يغدو الالتفات إلى مسألة الزمن أو سيرورة الحقب في التعامل الجمالي مع النص الأدبي مسألة تحتل مكانة مهمة، لأنها تغدو مرتكزة على أن المعايير أو الأحكام الجمالية سواء أكانت إيجابية أم سلبية، فإنها لابد خاضعة لسلطة الزمن ووعي أفراده سواء الوعي الفردي أو الوعي الجمالي بقيمة نص من النصوص، ولذلك فإن القيمة الجمالية يمكن أن تهيمن على القيمة الأخرى وتسبب في اندحارها بشكل تام، لأنها لابد أن

تتناسب مع الوضع الاجتماعي والزماني، ولذلك تغدو القيمة غير قادرة على امتلاك معايير ثابتة.

وقد جاء النقد الجديد في سعيه الدءوب لمعارضة الممارسة الاجتماعية والانطباعية والتاريخية في دراسة العمل الأدبي، وقد تمثل هذا عند أهم أعلام هذه المدرسة وهو ريتشاردز وإليوت وغيرهما، فريتشاردز ركز على القيمة من خلال كتاب النقد العملي على استجابات القراء الذين يتعاملون مع نص أدبي ما، وقد جاءت نتائج الحكم على العمل الأدبي متفاوتة، لأن حكم القيمة ارتبط بالقناعات التي مارسها هؤلاء القراء دون أن يكون حكمهم منطلقاً من العوامل الأدبية الخالصة.

وقد ركز ريتشاردز في قراءته للعمل الأدبي على عناصر متعددة استخدمها وهي: الفهم والشعور والنغمة والهدف أو القصد[23]، وهي عناصر استثمرها في نقده التطبيقي، وقد حاول النقاد الجدد عزل النص عن سياقاته الأخرى وتناولوها على أنه بنية مستقلة ومغلقة.

وإذا كانت الشكلانية قد أدركت كسر معيار القيمة الجمالية عبر الزمن فإن الظاهراتية قد ركزت على دور القارئ، الذي لابد له أن يمارس نوعاً من الفهم المسبق وضرباً من القناعات والتوقعات يتم بواسطتها تقييم خصائص العمل المعاين. ومن أهم أعلام الظاهراتية الذين وقفوا عند قضية القيمة هو الناقد البولوني رومان انغاردن، ويتلخص تصوره لقضية القيمة فيما يلي:

أولاً: إن العمل الأدبي الفني يكون ذا قيمة فنية في الوقت الذي يمتلك فيه تحديد Konkretisation قيمة جمالية.

ثانياً: يمتلك التحديد قيمة جمالية إذا ما استدعى استجابة قيمية مناسبة من خلال الخبرة الجمالية.

ثالثاً: إن الاستجابة للقيمة تكون مناسبة إذا ما أبرزت قيمة جمالية موجودة في العمل الفني نفسه.

رابعاً: ومن ثم تكون القيمة الجمالية موجودة في العمل الأدبي نفسه إذا ما امتلك هذا العمل قيمة فنية[24].

لقد أعطت هذه النقاط القيمة أبعاداً تتصل بالقارئ الذي يصبح قادراً على التعامل مع نص «محدد»، ولكنه في تحديده هذا يمتلك فاعلية جمالية ناتجة عن القيمة الفنية، ولكن النص الذي يمتلك تحديدات يتعامل معها القارئ على أنها غير محددة Unkonkretisation يجب أن تملأ، وأن الذي يقوم بهذا العمل هو القارئ الذي يحقق من خلال فعل القراءة هذه اللاتحديدات في النص، عندما تصبح القراءة فعلاً يمارس المرة بعد المرة، ولكن لابد أن يصاحب عملية الوقوف عند اللاتحديدات كشف عن القيمة الجمالية التي تبرز عند ملئها.

وقد كانت الفراغات Leerstellen في النص الأدبي عنصراً أساسياً من العناصر التي استثمرتها نظرية التلقي عند إيزر بشكل خاص، وإذا كانت هذه النظرية قد أزاحت سلطة النص وسلطة المؤلف، فإنها قد أحلت مكانها سلطة القارئ، ولما كانت بعض المدارس النقدية لا تركز على القارئ، وتلغي وظيفته وأهميته فإن نظرية التلقي أعطت القارئ دوراً أساسياً لأنه أصبح أساس الممارسة النقدية.

وتتجلى أهمية نظرية التلقي في تأسيسها منطلقاً أساسياً يتجسد في التركيز على الجانب التواصلي في نظرية الأدب، وإذا كان ياوس قد انطلق في نقد الوضعية والتاريخ الذي وجد بهما الأدب في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية واعتمد على مقولات الشكلانية الروسية فإنه راعى المسألة التاريخية في قراءة النص، لأن النص يقرأ عبر سيرورة التاريخ إذ إن الذات القارئة تمتلك في كل مرة رؤى جمالية يكشف عنها من خلال

قراءة العمل في مراحل تاريخية مختلفة، ومن هنا تبدو قيمة كل عمل فني من خلال القراءة، وأن قيمة كل عمل تتأسس على المقولة التالية: "يكون النص الأدبي أكثر قيمة كلما كان فاعلاً في كسر ترسيمة الفهم والحكم الثابتين، وكلما حقق إمكانية لخبرة جديدة[25].

وفي ضوء هذا التطور فإن التعويل على أفق التوقع في عملية الفهم وربطها بالجانب التاريخي يكشف عن أن قيمة كل عمل فني تغدو مهمة كلما استطاع العمل الأدبي أن يكسر أفق توقع القارئ، ولذلك فإن الخبرة الجمالية التي يمتلكها القارئ تصبح ذات فاعلية أساسية في إعطاء العمل الأدبي قيمته وأهميته، ومن هنا فإن اختراق أو كسر آفاق التوقعات الأدبية التي كان يوثق بها تنتج عالماً جديداً للفهم من خلال إعادة الاعتبار إلى التاريخية بعد أن هيمنت الآنية مدة طويلة، وعلى هذا الأساس فإن الجانب الفني يكون متضمناً في العمل الأدبي بينما يتحقق الجانب الجمالي عن طريق القراءة.

ومن أهم الدراسات النقدية التي تنبت إشكالية القيمة في النص الأدبي دراسة تيري إيغلتون الذي طرح كثيراً من الأسئلة المهمة التي تتصل بهذه القضية الإشكالية، يقول: إن تعريف الأدب ككتابة ذات قيمة عالية يعني أنه ليس كياناً راسخاً؛ لأن أحكام القيمة متغيرة على نحو هائل، وقيمة إعلان لصحيفة يومية، يقول: تتغير العصور أما القيم فلا، وكأننا لانزال نؤمن بقتل الأطفال العاجزين أو يجعل المريض العقلي أضحوكة للجميع، وكما يمكن للناس أن يعالجوا عملاً بوصفه فلسفة في أحد القرون وأدباً في القرن التالي أو العكس، فإنهم قد يبدلون آراءهم بشأن الكتابة التي يعتبرونها قيمة، بل إنهم قد يبدلون آراءهم بشأن الأسس التي ينطلقون منها للحكم على ما هو قيم وما هو غير ذلك[26].

يتبنى هذا الفهم للقيمة من خلال عنصرين: العنصر الأول هو تغير

القيم بتغير العصور فالذائقة الأدبية لمجموعة من الناس في وقت محدد يمكن أن تختلف عنها في عصر آخر، وأما العنصر الآخر فهو يقوم على أن الأعمال الأدبية تفقد قيمتها عبر مرور الزمن؛ لأن مصطلح الآداب الجميلة مصطلح ملتبس، فقد يثمن عمل من الأعمال الأدبية في زمن ما بأنه عالي القيمة ثم يتبدل هذا الحكم في وقت لاحق، ففي زمن ما يمكن أن تقيم المعلقات أو المقامات أو قصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر على أنها أعمال أدبية تحمل قيمة عالية، ثم لا يلبث أن يأتي وقت من الأوقات تخسر فيها هذه الأعمال قيمتها، وذلك حسب الفرد أو الجماعة الذين يصدرون حكماً على الأعمال الأدبية.

ولما كانت الأعمال الأدبية تخضع لعملية التأويل فإن هذه العملية تتأسس على اهتمامات القارئ ومنطلقاته، ولما كانت هذه المنطلقات هي الوسائل التي يواجه بها القارئ العمل الأدبي فإن مواجهته تكون مقتصرة على نطاق اهتمامه. وعلى هذا الأساس "فإن كل الأعمال الأدبية تعاد كتابتها ولو بصورة لاواعية من قبل المجتمعات التي تقرؤها، وكل قراءة لعمل ما هي في الحقيقة إعادة كتابة أيضاً، وما من عمل وما من تقييم سائد له يمكن أن يمتد إلى جماعات بشرية جديدة دون أن يتغير في سيرورة امتداده هذه، وهذا واحد من الأسباب التي تفسر أن ما يعتبر أدباً هو أمر متقلب ومتبدل بصورة تلفت الانتباه[27].

إن الآراء التي يقدمها تيري إيغلتون ليست اعتباطية، وإنما قائمة على أسس تتعلق بالعمل نفسه من حيث إنه يمتلك قيمة خاضعة للتغيير مع مرور الزمن، أو أسس أخرى تتعلق بالمؤول الذي يدرس هذا العمل في فترة من الفترات. فالقيمة بحد ذاتها محاطة بهالة من القدسية الغامضة التي ترتكز عليها كثيراً من نظريات الفهم، التي اتخذت الإنسان محوراً لها وذلك لابد من الاعتقاد أن القيمة الجمالية ليست مطلقة بشكل

منفلت، وإنما ترتبط بموقف محدد وشخص معين، كما أنها ترتبط بالشروط التاريخية والثقافية، وقد ربط إيغلتون القيمة بالإيديولوجيا من خلال فهمه لها، وهو فهم يقوم على أن «الإيديولوجيا هي تلك الصيغ من الشعور والتقييم والإدراك والاعتقاد التي يربطها نوع من العلاقة بالحفاظ على القوة الاجتماعية وإعادة إنتاجها، ويمكن لنا أن نوضح من خلال مثال أدبي أن مثل هذه القناعات ليست مجرد خصال خصوصية أو شخصية، ففي دراسته الشهيرة النقد التطبيقي (1929) حاول الناقد أ. أ. ريتشاردز أن يوضح كيف يمكن لأحكام القيام أن تكون نزوية حقاً وذاتية تماماً... إذ ليس ثمة تأويل نقدي أدبي خالص[28].

* إن هذه الرؤية لا تتأسس على التعامل مع النص الأدبي من جانب أدبي خالص، وإنما يظل محكوماً لعلاقات إيديولوجية اجتماعية وثيقة لا تصدر عن فرد، وإنما عن جماعة اجتماعية معينة تمارس سلطتها على الآخرين وتحافظ عليها، ولذلك فإن القيمة محكومة بأشياء خارجية وليست نابعة من النص الأدبي على أنه بنية مغلقة.

* وتعد المحاولات التي قام بها أصحاب الاتجاه المحايث والنقد الجديد والبنيوية وغيرها من المناهج الأخرى التي لم تحتفل بالجانب التاريخي في مقارباتها للنصوص الأدبية محاولات قاصرة، لأنها نظرت إلى الأعمال الأدبية على أنها بنية مغلقة لا يلتفت معها إلى الخارج النصي الخارج، وإنما تبقى الهيمنة للداخل النصي، وإنما كانت الإيديولوجيا المهيمنة وراء حكم القيمة كما يرى إيجلتون فإن ذلك لا يستطيع أن ينفي عن أية قراءة بعدين أساسيين: الأول يتمثل بالذوق الذي يلعب دوراً ما في عملية القراءة، والبعد الآخر: إن حكم القيمة يمكن أن يمارس عند تلك القراءة التي لا تفصح عن أن قراءتها تطمح إلى إصدار حكم للقيمة على النص المقروء.

الهوامش

1) Jochen Schulte - Sasse: litterarische Wertung. JB. Metzlersche verlagsbuhhandlung Stuttgart. 1976. 2.

2) ك. ك. روثفن: قضايا النقد الأدبي، ترجمة د. عبدالجبار المطلبي. مراجعة د. محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989، ص 402.

3) Mtazler literature lexicon. Herausgegeben von Guenther und Irmgard Schweikle. JB Metzlersche Verlgessbuchhandlung Stuttgart 1985, 272.

4) يوسف سامي اليوسف: القيمة والمعيار مساهمة في نظرية الشعر، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2000ص 20-21.

5) Emil Staiger: Einige Gedanken zur Fragfurdigkeit des Wertproblems. In. Literarische Wertung. Hrsg: Norbert Mecklenburg. Deutschen Taschenbuch-Verlag. Tubingen. 1977, 10.

6) شكري محمد عياد: دائرة الإبداع، دار - إلياس العصرية - القاهرة 1986 ص 17.

7) المرجع نفسه: ص 38.

8) Norbert Mecklenburg (Hrsg): Literarische Werting. Xxiv.

9) Peter Gebhardt (Hrsg): Literaturkritik und Literarische Wertung. Wissensschaftlische Buchgesellschaft. Darmstadt, 1980, 144.

10) يوسف اليوسف: القيمة والمعيار، ص 26.

11) القيمة المعرفية للأدب، ترجمة وتقديم سعيد توفيق، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الثالث، 1986، ص 31.

12) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، نشر وتوزيع دار الثقافة. بيروت ج 1، ص 10.

13) Narbert Meckienburg (Hrsg): Literarische Wertung. 26.

14) المرجع نفسه: ص 30.

15) المرجع نفسه: ص 31.

16) شكري عياد: دائرة الإبداع ص 26.

17) Narbert Meckienburg: Literarische Wertung. 48.

18) Maren - Grisebach: Methoden der literaturwissenschaft Franke Verlag. Tuebingen, 1970, 12.

19) P. Rusterholz: Hermeneutik, in: Grundzuege der Literature-und Speachwissenschaft. Band 1. Literaturwissenschaft. Deutscher Taschenbuchverlag. Muenschen, 1975, 88.

20) رينيه ويليك وأوستن وآرن: نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1991، ص 336.

21) Werner Kurzawa: Analystische Aspekte der literarischen Wertung. Verlag Peter Lang. Frankfur, 1982, 174.

وانظر تيري إيغلتون: نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1995، ص 17.

22) ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبدالمقصود عبدالكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص 29.

23) Narbert Meckienburg: Literarische Wertung. xvi.

24) المرجع نفسه: xxiv.

25) تيري إيغلتون: نظرية الأدب، ص 27.

26) المرجع نفسه: ص 29-30.

27) المرجع نفسه: ص 34-35، وانظر مناقشة حول القيمة الفنية بين الناقد الأدبي تيري إيغلتون والناقد الفني بيتر فوللر، ترجمة وتقديم نهاد صليحة، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الثالث، 1986، ص 16.

* * *

ابن المقفع هو الرائد الثاني للكتابة العربية بعد عبدالحميد الكاتب، وقد اتجه إلى أغراض اجتماعية وسياسية لم يتجه إليها عبدالحميد، وقد كان أول كاتب تثقفت بأدبه في العربية، فلاأزال أذكر قصصه الشائقة الممتعة[1] التي قرأتها في كتابه الرائع (كليلة ودمنة) وكنت حينئذ لا أتجاوز العاشرة، ولكنه كان يجذبني - بوضوحه المشرق - إلى متابعته دون سآمة أو ملل، وكنت أستوعب روائعه في لذة وشغف، فإذا ما نهضت إلى الناس كانت محور السمر وأداة الحديث، ومهما يكن من أمر هذا الكتاب فقد جعلني أعتبر ابن المقفع - في سن الطفولة - نادرة الكتّاب، وأستاذ البلغاء، ومازلت أنظر إلى الرجل هذه النظرة العالية حتى اليوم، فلا غرو إذا تحدثت عنه حديث المحب المعجب، فغير كثير عليه أن تسطر في أدبه الصحائف وتهتم بآثاره الأقلام!!

وقد لاحظت أن أديبنا الكبير قد أكثر من الحديث عن الصداقة إكثاراً يدعو إلى الدهشة والعجب، فما يكاد فصل واحد من كتابيه يخلو من التصريح أو التلميح بما يشتجر في نفسه من العواطف الإنسانية الرفيعة، مما دفعني إلى التنقيب في حياة الكاتب، ودراسة تاريخه لأعلم ما جذبه إلى هذه العلاقة الاجتماعية ذات الأثر البعيد.

وقد اتضح لي أن عبدالله كان صديقاً وفياً لصفوة مختارة من الأدباء والشعراء، حيث يقضي معهم الأمسيات الضاحكة في سمر ممتع لذيذ، فإذا عاقته ظروفه - يوماً ما - عن منتدى أصفيائه حنّ إليهم حنيناً ينبئ عن وفائه وولائه، وقام يراعه البليغ بالتعبير عن عواطفه النبيلة، فنفث السحر، وأدار السلاف!..

وقد تحدث بعض الكتاب عن الصداقة والأصدقاء، فما وجدت لأحاديثهم جاذبية تدفعني إلى التعليق عليها. وما شعرت بارتياح كبير إلى تحليلها وتشريحها، لأن جل هؤلاء في الواقع يقولون ما لا يفعلون، فهم يُسهبون في الحديث عن الوفاء والتسامح والإيثار، فإذا رجع الباحث إلى تواريخهم المظلمة، وجدها تنطق بالغدر والحقد والكيد.

أما أديبنا الحكيم فذو تاريخ نبيل مجيد، تقرؤه فتخفض رأسك إجلالاً لصاحبه وتتساءل - كما أتساءل الآن - عن هذا الذي ملك عواطفه، وحكم مشاعره، فلم يخضع يوماً إلى منطق الحقد، ولم تتخطّفه نوازع الهوى، بل سار في طريق لاحب مستقيم تحدوه الكرامة والعزة، ويرفرف عليه ظلٌ وارف من النبل والوفاء.

وإذا كانت حياة الإنسان أعز شيء لديه، ثم يليها في المرتبة ما يملك من مال وعتاد، فإن ابن المقفع قد نظر إلى حياته وماله نظرة هينة رخيصة، فذكر أكثر من مرة أن التضحية بالنفس والمال أقل ما يجب على الإنسان نحو صديقه الأمين، ونحن نسمع أمثال هذا الكلام دائماً، ولكن عبدالله لا يسطّر الرأي إلا بعد أن يعتقده ويقوم بتنفيذه دون تردد أو إحجام، فقد شاء القدر أن يمتحنه أمام الناس ليظهر في ثوبه الشفاف، ولقد انتهى الامتحان الرهيب بنجاح ابن المقفع، وانتصاره في ميدان الكرامة أبهر انتصار.

كان عبدالله صديقاً حميماً لعبدالحميد الكاتب، فقد تراسلا حقبة من الدهر، وأعجب كلا الرجلين بصاحبه إعجاباً زائداً، وحين عصفت رياح الزمن بالدولة الأموية، وهب العباسيون يتعقبون أولياءها في كل مكان، فرّ عبدالحميد إلى صديقه واختبأ في بيته مدة كان فيها موضع التكريم والإكبار، وشاء طالعه الأشأم أن يقف أرباب السوء على مكانه، فأبلغوا الخبر في أسرع من البرق إلى الخليفة السفاح، وفاجأه الطلب الصاعق في

منزل ابن المقفع، فقال رسول الخليفة للصديقين: أيكما عبدالحميد؟ فقال كل واحد منهما: (أنا) خوفاً على صاحبه، وأوشك الجند أن يقتلوا ابن المقفع لولا أن صاح بهم عبدالحميد، قائلاً: ترفّقوا بنا، فلكل منا علامات يعرف بها أتم تعريف، فوكّلوا بنا بعضكم، وليمض البعض الآخر إلى من وجّهكم فيذكر له تلك العلامات، ففعلوا كما أشار، واتضح لهم عبدالحميد فقتلوه.

فهذه الحادثة وحدها - على فرض صحتها - كافية لإثبات مروءة ابن المقفع، وهي تدل دلالة ناطقة على أن الرجل يتقيد بما يوجبه على غيره من حقوق الصداقة والوفاء، وناهيك بمن يبذل نفسه تضحية رخيصة في سبيل صديقه، وكما قيل: «الجود بالنفس أقصى غاية الجود!!».

وبدهي أن الذي يقدم نفسه ضحية لصاحبه لا يتردد لحظة في إنفاق ماله عليه، ولقد كان عبدالله في سعة من الخير ورفاهية من العيش، وكم بذل من الثروات الطائلة في سبيل أصدقائه وعارفيه، وأخباره في هذا الباب لا تندرج تحت حصر، ويكفي أن نذكر على سبيل المثال موقفه مع صديقه (عمارة بن حمزة) وهو كعبدالله كاتب أديب، وقد كان عاملاً لأبي جعفر المنصور على الكوفة، وكان ابن المقفع إذ ذاك بها، فبينما هو ذات يوم عنده ورد على عمارة كتاب وكيله بالبصرة، يعلمه أن ضيعة جوار ضيعته تباع وأن ضيعته لا تصلح إن ملكها غيره، وثمنها ثلاثون ألف درهم، فقرأ عمارة الكتاب وقال: ما أعجب هذا!! وكلينا يشير علينا بالابتياع، ونحن في جدب وإملاق، ثم كتب يأمر ببيع ضيعته والتوجه حثيثاً إليه.

وسمع عبدالله الحديث، فقام إلى بيته وكتب إلى الوكيل على لسان عمارة:

أما بعد: فقد كنت أمرتك ببيع الضيعة ثم حضر لي مال فلا تبعها

واشتر الضيعة الأخرى وهاك ثمنها، ففعل الوكيل ما أراد، وجاء الخبر إلى عمارة، فأخذه العجب من ذوق ابن المقفع كل مأخذ ثم قال له مداعباً: بعثت بثلاثين ألف درهم إلى الوكيل، وكنا في حاجة إليها؟ فقال له من فوره: وإن عندنا لفضلاً، وبعث إليه بثلاثين ألفاً أخرى.

فهل ترى بعد ذلك صديقاً كعبدالله يدفع عن أصفيائه الغوائل بنفسه وماله؟ وهل يليق بنا أن نغفل حديثه عن الصداقة بعد أن ضحّى في سبيلها بأكثر من الواجب وجعل نفسه المثل الأعلى للصداقة النبيلة.

ومهما اختلفت الآراء في الصديق، فقد كان الأديب الحكيم يرفعه إلى منزلة عالية ويضعه في مرتبة فوق مرتبة الشقيق، وكثيراً ما عقد بينهما موازنة طريفة ترفع الصديق عمن عداه، ولقد قال بعض الناس: أنا بالصديق آنس مني بالأخ، فعُرف السرور في وجهه، وانبرى يدلل على صحة ما سمع، فقال لصاحبه: صدقت، فالصديق نسيب الروح والأخ نسيب الجسم!!

وكثير من الحكماء يؤيدون الكاتب في دعواه، بل ربما يسرفون إسرافاً يميل بهم إلى التحامل على القرابة بدون موجب، ومنهم من يقتصد في حكمه اقتصاداً لا يخرج به عن الإنصاف، فقد قيل لبزرجمهر: من أحب إليك؟ أخوك أم صديقك؟فقال: ما أحب أخي إلا إذا كان صديقي، وقال أكثم بن صيفي: القرابة تحتاج إلى مودة، والمودة لا تحتاج إلى قرابة.

وينبغي ألا نغفل عن حقيقة ملموسة، وهي أن ابن المقفع ومن سار معه في طريقه، لم يضطروا إلى الموازنة بين الصديق والشقيق، إلا حين وقرت في نفوسهم منزلة الأخ.

فكان من همهم أن يعارضوها بمنزلة الصديق، وهيهات أن يبلغوا ما يريدون، فالأخوّة رباط رباني صنعته يد الخالق، والصداقة رباط إنساني عقدته يد المخلوق، وإنما كثر التحامل على الأخ والتشهير به أكثر من

الصديق، لأن الشقيق مظنة الإيثار والعطف، فكل سيئة تصدر منه تعد كبيرة.

أما الصديق فمهما سمت منزلته فلن تستغرب منه الهفوات لأنه بوضعه الطبيعي أجنبي بعيد، ومن هنا سكت عنه اللائمون - إلى حد ما - واتجهوا باللائمة القارصة إلى الأخ الشقيق.

وما نقوله في المفاضلة بين الصديق والشقيق نقوله أيضاً في الموازنة بين الصديق والعشيق فقد طاب لبعض الناس أن يرفعوا الصديق إلى منزلة العشيق، فقال الحسن بن وهب: غزل الصداقة أرق من غزل العلاقة، وقال آخر: النفس بالصديق آنس منها بالعشيق.

وأمثال هذه الأقوال قد تجد جانباً من الرواج لدى العاطفيين، ولكنها تتبخر أمام التحليل النفسي العميق، فالعشيق في مرتبة دونها الصديق والشقيق معاً، إذ الحاجة إليه غريزية قاهرة وصوت الحاجة دائب ملحاح، وقد خدع الشريف الرضي نفسه بهذه الأقوال المرتجلة، فانبرى يقول في صديقه ما لا يقال في غير العشيق، حين أرسل إلى صديقه الأديب الشاعر أبي الحسن البتي قصيدته التي يقول فيها:

أغارُ عليك من خَلوات غيْري كما غارَ المحبّ على الحبيب
ولي شوقٌ إليك أثملَّ قلبي وما لي غيرُ قدربك من طبيب
أكادُ أرابُ فيك إذا التقينا مِن الألحاظ والنظرِ المريب

وهي قصيدة نصيب العاطفة منها أوفى من نصيب العقل.

وإذا كان الصديق في رأي ابن المقفع مفضلاً على النفس والشقيق، فإنه ينصح دائماً بالتؤدة في اختياره، ويدعو إلى التريث الزائد في اصطفاء الأصحاب، وكأني به وقد أدرك ما في الطبائع الإنسانية من لؤم وغدر، فحرص على الامتحان العنيف حتى يتميز الخبيث من الطيب،

فلا يختار العاقل غير من كان في درجة عالية من الكمال ليكون أهلاً للفداء والتضحية من أجله، إذا دعت الحال، كما في حادثة عبدالحميد.

وقد أسرف الكاتب في وجوب الحيطة والتؤدة حين قال: «إذا أقبل إليك مقبل فسرك ألا يدير عنك فلا تنعم الإقبال عليه والتفتح والتفت له، فإن الإنسان طبع على ضرائب لؤم، فمن شأنه أن يرحل عمن لصق به، ويلصق بمن رحل عنه، إلا من حفظ بالأدب نفسه». وهذه الحيطة في البداية مقبولة معقولة، من رجل مثالي يرى أن الصداقة عقد لا انفصام له، كما لا يرى خلة أبشع من الهجر والجفاء.

ويُعجبني جداً قوله في هذا السياق: «ولتعلم أنه لا سبيل لك في مقاطعة أخيك، وإن ظهر لك منه ما تكره، فإنه ليس كالمملوك الذي تعتقه متى شئت، أو كالمرأة التي تطلقها إذا شئت، ولكنه عِرضك ومروءتك وشرفك وإنما مروءة الرجل إخوانه، فإن عثر الناس أنك قَطعت رجلاً من إخوانك - وإن كنت معذَّراً - نزل ذلك عند أكثرهم بمنزلة الخيانة للإخاء، والملال فيه، وإن أنت مع ذلك تصبّرت على مفارقة غير الرضي عاد ذلك إلى العيب والنقيصة، فالاتئاد الاتئاد، والتثبت التثبت!!».

ولا يقتصر الحكيم الحصيف على إبداء رأيه في هذا الموضوع، بل يلجأ إلى الافتراض والتعليل، ومع أنه لا يمثل الإطناب في القول فإن حرصه على تدعيم رأيه يلجئه إلى الاسهاب والتكرار، ثم لا ينسى أن يضرب الأمثلة التطبيقية في كتاب (كليلة ودمنة) بأقاصيص عديدة تدور حول هذه النقطة الهامة، وما أبرع عبدالله حين يقنعك بأقصوصة فرضية يختلقها اختلاقاً، فتقوم مقام الدليل.

قال الكاتب: (إذا استضافك ضيف ساعة من نهار وأنت لا تعرف أخلاقه فلا تأمنه لنفسك). وهذا رأيه السالف في الاحتراس من الناس، ولكنه يتبعه بمثال فرضي يقطع به كل اعتراض، فيقول بعد ذلك: (ولا

تأمن أن يصلك من ضيفك أو بسببه ما أصاب القملة من البرغوث)، ثم يسرد في إيجاز قصة وهمية عن قملة استضافت برغوثاً دون أن تعرفه، وأسكنته في فراش نائم سمين ثم أوصته أن يتريث فلا يلدغ النائم قبل أن يتأكد من رقاده، ولكن الضيف الأحمق يتسرع فيلدغ الرجل ويهب عن فراشه مذعوراً ليبحث عن الجاني، فيطير البرغوث، وتؤخذ القملة بجريرة ضيفها الأثيم.. فأي عاقل يسمع هذا المثال الحكيم ثم لا يجعل آراء ابن المقفع دستوراً حكيماً يطبّقه على نفسه، فيتشدد تشدداً تاماً في اختيار الرفيق.

وقد يفهم القارئ من آراء ابن المقفع أنه يدعو إلى التؤدة والتريث مع كل إنسان، وهذا ما يتضح جلياً مما قدمناه، ولكن يخيل إلينا أن هناك فرقاً بين إنسان ربطتك به جامعة أو إدارة أو بلد فلم تصل إلى سمعك من أخباره ما يسوِّد صحيفته ويسيء سمعته. وبين إنسان نَجَم أمامك فجأة فلم تعلم عنه ما يزين أو يشين. فالمبالغة في الحيطة مع الأول قد تكون تعنتاً لا مبرر له، ومع الثاني تجد ما يسوغها، بل يفرضها فرضاً لازماً على كل عاقل، على نحو ما أشار إليه ابن المقفع في الحديث عن صداقة الجرذ والغراب، إذ أطلع القارئ على ما يجب عليه من التريث التام في قبول الصديق بادئ ذي بدء، حين صوّر الغراب في صورة مستكينة ذليلة وقد وقف أمام الجرذ يخطب وده ويرغب في مصاحبته وهنا يبرز عبدالله حيطة الجزذ ناطقة في قوله للغراب (ليس بيني وبينك تواصل، وإنما العاقل ينبغي أن يلتمس ما يجد إليه سبيلاً ويترك التماس ما ليس إليه سبيل، فإنما أنت الآكل وأنا طعام لك).

ويطنب أديبنا الحكيم في هذا المعنى فيقول مرة ثانية على لسان الجرذ: (إن العداوة التي بيننا ليست تضرك وإنما ضررها عائد عليّ، وأن الماء لو أطيل إسخانه لم يمنعه من إطفاء النار إذا صُب عليها، وإنما مصاحب العدو ومصالحه كصاحب الحية التي يحملها في كمه، والعاقل

لا يستأنس إلى العدو الأريب). وما أظن بعد ذلك تهذيباً لمتهذب وإرشاد لمسترشد.

ويجدر هنا أن نشير إلى أن ابن المقفع قد اختار الجرذ والغراب بالذات ليمحو ما قد وقر في بعض الأذهان من أن العداوة إذا وقرت في القلب لا تمحى منه، فهو يرى أن الإنسان بكياسته وقزمه قادر على أن يخلق من عدوه صديقاً مهْما تغلغلت جذور البغضاء في قلبه، وهذه دعوة سافرة إلى التسامح الإنساني والرجوع إلى مبادئ الإخاء والتواد، فالمرء ودود بطبعه، وإن خيّمت في الأفق غيوم قاتمة من الإحن العاتية فعن قريب ستتبدد في هوج الرياح.

على أن حديث الغراب والجرذ لم ينقطع بعد، فقد شاء الأديب الكبير أن يجعل الحجة للغراب في مطلبه، فيذكر على لسانه من الحكم الغالية ما يستنزل به العصم من معاقلها الشم، كأن يقول للجرذ: (لا تصعّب عليّ الأمر بقولك ليس إلى التواصل بيننا من سبيل، فإن العقلاء الكرام لا يبغون على المعروف جزاء، والمودة بين الصالحين سريع اتصالها، بطيء انقطاعها، ومثل ذلك مثل الكوز من الذهب بطيء الانكسار، سريع الإعادة، هين الإصلاح إن أصابه ثلم أو كسر، والمودة بين الأشرار سريع انقطاعها، بطيء اتصالها ومثل ذلك مثل الكوز من الفخار، سريع الانكسار، ينكسر من أدنى عيب، ولا وصل له أبداً، والكريم يود الكريم واللئيم لا يود أحداً، لا عن رغبة أو رهبة).

ثم تنتهي القصة الممتعة بمصادقة الغراب والجرذ، وتعاونهما على النوائب في الحياة، تعاوناً يصل بهما إلى شاطئ السعادة الهنيئة.

وإذاً فقد بلغ الكاتب ما يريده، حيث صور أولاً ما ينبغي بادئ الأمر من الحيطة والاتئاد، وكشف ثانياً عن خطأ ما يتوهمه الناس عن

أعدائهم المتناحرين، إذ إن من السهل الهين على هؤلاء أن يصبحوا بقليل من الكياسة أحبة متوادين كأحسن ما يكون التواد.

– 2 –

إن تشدد عبدالله في اختيار رصفائه قد جعله في مسرة هانئة من إخوانه ومحبيه، فكانوا قرة عينه وبهجة فؤاده، يهتم بأحاديثهم ويهتم بأخبارهم، ولم يؤثر عنه أنه ارتاب يوماً من الأيام في أحدهم فظن به الظنون، وهذه مزية التحفظ الشديد في الاختيار، ونحن نسمع في كل مكان من يندبون الوفاء، ويبكون النبل في الحياة، زاعمين أن الصداقة سراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً، وسبب هذه الضجة المفتعلة أننا لا نفهم الفرق الواضح بين الصداقة والصحبة، فإذا صاحب إنسان زميلاً وقدم إليه بعض المعونة الأخوية، ثم وجد منه نفوراً لا يتفق وما أسلف إليه من نفع قام يندد بضياع المروءة والوفاء، وأولى به أن يندد بنفسه، إذ لم يختر من يجزيه الإحسان بالإحسان، بل عمد إلى طينة سبخة، فغرس فيها بره ثم تعهده بالري، فمات الزرع وجف الماء، ولو أنه غرس معروفه في تربة مختارة منتقاة لآتت أكلها ولم تنقص منه شيئاً، ولأبصر نفسه – كابن المقفع من أصدقائه – في جنة مورقة، ولكن فاته ذلك في حينه، فهب من فوره يبكي المروءة ويندب الوفاء!.

ونحن نعلم أن الأديب أو الفيلسوف أو كل ذي موهبة فنية أو عقلية، في حاجة ماسة إلى من يجاذبه أطراف الحديث، ويخوض معه في شتى الأبحاث، ولقد تألفت في عصر ابن المقفع كواكب لامعة في سماء الأدب، وكانت صلته بها صلة مودة وحب، فهو صديق الجميع، يؤثرهم ويؤثرونه، وأنت تعجب كل العجب حين تراه يجمع بين صداقة المتناصرين والمتباغضين، فهو صديق حماد وبشار ووالبة وأبان ومطيع، وهم أصدقاء ألدّاء!

ولا ريب أن عبدالله كان يلاقي كثيراً من الإرهاق والعنف في التوفيق بين أمزجة متباينة ونفوس متصاولة، وكنت أسأل نفسي مراراً، ألا يكون الجمع بين صداقة الأضداد مما يحدث لديهم الريبة في نفس عبدالله؟ وهل يطيب لبشار مثلاً أن يبوح بسره لصاحبه وهو يعلم أنه صديق حماد ؟

سؤال دقيق يتطلب إجابة دقيقة، وكأني بابن المقفع وقد أدركه تمام الإدراك، فأجاب عنه في ملاطفة هادئة حيث قال: (إذا رأيت صديقك مع عدوك فلا يغضبنك ذلك، فأنفع مواطنه لك أقربها من عدوك لشر يكفيه عنك أو لعورة يسترها منك، أو غائبة يطلع عليها لك، فأما صديقك فما أغناه أن يحضره ذو ثقتك).

وهذا كلام قد يكون مقبولاً من بعض نواحيه لا من جميعها ، لأن كل خصيم من بني الإنسان يسلق خصيمه في غيبته وحضوره بلسان حاد ، وخاصة إذا كان من طراز حماد وبشار، فلو أن ابن المقفع تصدى دائماً للدفاع عن أصحابه لثقل كثيراً على أعدائهم وما استطابوا ذلك منه في كثير أو قليل، وما كان أغناه عن هذا المأزق الحرج.

على أنه - في الواقع - لم يثبت على رأيه الأول، فقد اتضح له تطرفه الزائد فأتى بما يناقضه حين قال في موضع آخر: (إنّ من علامة الصديق أن يكون لصديق صديقه صديقاً، ولعدو صديقه عدواً، وليس لي بصاحب ولا صديق من لا يكون لصديقي محباً وإنه يهون علي قطيعة من كان كذلك). وإذاً فقد تحلل من رأيه الأول، بعد أن خطأه الواقع المرير.

لقد كانت المجالس الأدبية - كما هي الآن - لا تخلو من نقاش حاد يتطاحن فيه الأصدقاء، وكل يؤيد رأيه بما يسعفه خاطره ويرتاح إليه ضميره. ولكن من الناس من لا يرعى حرمة الحديث، ولا يصون كرامة الصديق، فيندفع في تنفُّصِه اندفاعاً يخرج به عن حدود اللياقة والذوق،

لذلك كتب ابن المقفع الفصول الممتعة في أدب الحوار وطريقة الحديث، فكان مرشداً حكيماً لأصدقائه ومريديه.

اسمعه يقول في نصح وتوجيه: (لا تلتمس غلبة صديقك والظفر عليه في كل رأي، ولا تجترئن على تقريعه بظفرك إذا استبان، وحجتك عليه إذا وضحت، فإن إخواناً قد يحملهم حب الغلبة وسفه الرأي في ذلك على أن يتعقبوا الكلمة بعدما تُنسى، فيلتمسوا فيها الحجة ثم يستطيلوا بها على الأصحاب، وذلك ضعف في العقل ولؤم في الأخلاق)، والناس هم الناس في كل زمان.

ويلوح لي أن الكاتب كان ملتهب الصدر من هذه الناحية - وحُق له أن يلتهب - فلم يكتف بما سطّره في الأدب الكبير والأدب الصغير مما فيه العبرة، بل عقد في (كليلة ودمنة) فصلاً مسهباً يدور حول هذا الموضوع، وقد جعل فيه اللسان أساس المصائب، ومفتاح النوائب، فهو يقذف بالكلمة الواحدة صغيرة ضئيلة، فتبدد الشمل وتفرق الجمع، وتوقد نار الحرب، وأمام القارئ باب (البوم والغربان) وفحواه أن معركة حامية قامت بين الفريقين بسبب غراب طائش تكلم في حق البوم بما لا يليق، وبعد أن فصّل الكاتب قصته تفصيلاً منطقياً يستشرف إلى النتيجة الحاسمة عمد إلى هدفه الأصيل، فقال على لسان بوم يتوعد الغراب الأحمق، ويهدده بعاقبة لسانه، وما جرّه على قومه من كوارث فادحة تتفجر بها براكين العذاب فيقول:

(اعلم أن السيف يقطع به الشجر فيعود فينبت، والسيف يقطع اللحم ثم يعود فيندمل، واللسان لا يندمل جرحه، ولا تؤسى مقاطعه، والنصل من السهم يغيب في اللحم ثم ينزع فيخرج، والنصل من الكلام إذا وصل إلى القلب لم ينزع ولم يستخرج، ولكل حريق مطفئ، فللنار

الماء، وللسموم الدواء، وللحزن الصبر، ونار الحقد لا تخبو أبداً، وقد غرستم معاشر الغربان بيننا وبينكم شجرة العداوة والبغضاء).

بقيت مسألة دقيقة تجول في خاطر كل صديق، وهي تحديد العلاقة بين الصداقة والمنفعة، ونحن نرى كثيراً من الكاتبين يلقون القول على عواهنه، فيحكمون أن الصداقة تتعارض مع المنفعة تعارضاً تاماً، وأن الذي يصادق ليقطف ثمرة، أو يحصد زرعاً، نفعي وصولي، مع أن هناك ناحية لا يجب أن يغفل عنها عاقل، وهي أن المنفعة والصداقة، صنوان متلازمان لا يفترقان، وأن الخلاف لا ينبغي أن يتجه إلى المفاضلة بينهما كعضوين منفصلين، إذ ما من صديق إلا وينتفع به صديقه، إن مادياً وإن أدبياً، فهو على الأقل يرفّه عن همومه، ويتحمل جانباً من سره، ويزيل ما بنفسه من كبت داخلي قاتل، وكل هذه منافع غالية لا تقدر بمال أو عتاد، ولكن ينبغي أن يتجه الخلاف إلى ناحية أخرى تأتي بعد التسليم بحدوث المنفعة من الصداقة، ولعلها تنحصر في السؤال الآتي: هل تكون الصداقة وليدة المنفعة، أو تكون المنفعة وليدة الصداقة؟!

فإذا كانت الصداقة وليدة المنفعة فهي الصداقة الوصولية المادية التي يحتقرها المثاليون، ويزدريها الأخلاقيون، والتي ندد بها ابن المقفع أشد تنديد في مواضع عدة من كتاباته، وقال عن أصحابها في تبرّم واضح: (ومن كان يصنع المعروف لبعض منافع الدنيا فإنما مثله فيما يبذل ويعطي كمثل الصياد وإلقائه الحب للطير، لا يريد بذلك نفع الطير، وإنما يريد بذلك نفع نفسه، فتعاطي ذات النفوس أفضل من تعاطي ذات اليد).

أما إذا كانت المنفعة وليدة الصداقة فهي بلا ريب مودة مثالية فاضلة ينشدها عشاق الفضيلة وأرباب المروءة، إذ إن الإنسان مهما عظم جبروته وطغى سلطانه في حاجة قوية إلى من يطلع على خبيئة سره، ويكشف ذات صدره، فيشاركه الرأي ويقاسمه التفكير، وهذه هي الصداقة

بمعناها الصحيح، وقد حبذها ابن المقفع بكل قواه، وله فيها حكم بينة كأن يقول: (اعلم أن إخوان الصدق هم خير مكاسب الدنيا، هم زينة في الرخاء، وعدة في الشدة، ومعونة على خير المعاش والمعاد، فإذا نابت أخاك إحدى النوائب من زوال نعمة أو نزول بلية، فاعلم أنك قد ابتليت معه إما بالمواساة فتشاركه في البلية، وإما بالخذلان فتحتمل العار، وأن أولى أهل الدنيا بشدة السرور من لايزال ربعه من إخوانه وأصدقائه من الصالحين معموراً، ولايزال عنده منهم جماعة يسرهم ويسرونه ويكون من وراء حاجاتهم وأمورهم بالمرصاد، فإن الكريم إذا أعثر لا يأخذ بيده إلا الكرام، كالفيل إذا وحل لا تخرجه إلا الفيلة).

وباب الحمامة المطوقة في كتاب (كليلة ودمنة) يدور حول المنفعة المتولدة من الصداقة، بل إن ابن المقفع جعل مزية الصداقة الوحيدة هي ما يعقبها من معونة الأصدقاء ومساعدة الإخوان، فالحمامة لم تنج من الشرك إلا بفضل صديقها الفأر، والظبي لم يفلت من الصياد إلا بمعونة صديقه الغراب، والسلحفاة لم تتمتع بالحياة إلا بمساعدة الجرذ، وهكذا يضرب الحكيم النابغة أمثاله للناس.

وإذا كان الرجل قد أجاد الحديث عن الصداقة إجادة محمودة، فإنه أبدع في الكلام عن العداوة إبداعاً يستدعي الانتباه، ويقيني أنه لم يلح في إكبار الصداقة إلا بعد أن حيكت له الدسائس وذاق من الأعداء صنوفاً أليمة من الكيد والختل وليس بغريب على نابغة كابن المقفع أن يكثر حساده ومبغضوه، وهل يحسد من الناس غير المبجل في عشيرته، العظيم في دولته؟ وهل يتعرض الشانئون لغير من يبزهم في المنزلة، ويرتفع عنهم في المكانة، ألم يطعنوا على الرجل في دينه وخلقه وتقواه.. وإنها محن مظلمة غشيت النابغة العظيم كقطع الليل فعلمته كيف يجيد الحديث عن الوشاة والأعداء، إذ إن أكبر فصل في (كليلة ودمنة) وهو باب الأسد

والثور يدور حول الأفاكين من الوشاة، وكيف يبذرون بذور الشقاق بين الأحبة والأصفياء وقد اصطبغ فيه حديث الكاتب بصبغة شاحبة مشجية حتى لتتصور كلماته أنيناً يتردد في ألم.

ويبدو لمن يطالع ما كتب الرجل في باب العداوة والكيد أنه عفو مسالم صفوح يتبع السيئة بالحسنة، لأن له من العبارات ما ينطق بالتسامح والحنو، كأن يقول: (ابذل لصديقك دمك ومالك، ولعدوك عدلك وإنصافك، وللعامة بشرك وتحننك)، ولكن من يتعقبه تعقباً جدياً يدرك مقدار يقظته وانتباهه، وما أحب أن أحلل أقواله تحليلاً يتشعب معه القول في فجاج شاسعة، بل أنقل إلى القارئ بعض ما أثر عنه في مؤاخذة الأعداء، حيث قال:

1 - إن كنت مكافئاً بالعداوة والضر فإياك أن تكافئ عداوة السر بعداوة العلانية وعداوة الخاصة بعداوة العامة، فإن ذلك هو الظلم، ومن الحيلة في أمرك مع عدوك أن تصادق أصدقاءه، وتؤاخي إخوانه، فتدخل بينه وبينهم في سبيل الشقاق والتلاحي حتى ينتهي بهم إلى القطيعة والعداوة له.

2 - قارب عدوك بعض المقاربة لتنال حاجتك، ولا تقاربه كل المقاربة فيجترئ عليك، ويضعف جندك، وتذل نفسك، ومثل ذلك مثل الخشبة المنصوبة في الشمس، إذا أملتها قليلاً زاد ظلها، وإذا جاوزت بها الحد في إمالتها نقص الظل.

3 - الحازم لا يأمن عدوه على كل حال، فإن كان بعيداً لم يأمن سطوته، وإن كان مكثباً لم يأمن وثبته وإن كان وحيداً لم يأمن مكره، وإن صرعه اللين والرفق أسرع وأشد استئصالاً للعدو من صرعة المكابرة، فإن النار لا تزيد بجدتها وحرارتها إذا أصابت الشجرة أن تحرق ما فوقها والماء ببرده ولينه يستأصل ما تحت الأرض منها.

وقد يوجد من يؤاخذ ابن المقفع على اختراع هذه الأسلحة الفتاكة في حرب العدو، وربما ظن الظنون بنابه الأزرق، وشك في دخيلة نفسه، ونحن لا نتردد في تبرئة الكاتب مما قد يعلق ببعض الأذهان حيث لا نرى جناحاً في الكيد لمن يسوء، بل إن على الرجل أن يحترم رجولته أن يضرب أعداءه ضربة قاصمة حتى لا يسمح للعقارب المؤذية أن تنفث سمومها في الظلام.

لقد اجتهد عبدالله في تحديد قوانين الصداقة والسمو بها إلى أفق ملائكي تهب فيه النسمات العاطرة، ولكنه اصطدم بغرائز دنيئة تدعو إلى الهبوط في وهدات مظلمة منتنة، فلم يجد بداً من محاربتها محاربة صارمة حتى يهيئ لمثله العليا أن ترفرف في جوها الرفيع، ولقد مات الكاتب وترك من أقواله في الصداقة ظلاً يفيء إليه المخلصون، فيأكلون من ثمره الحلو ويستنشقون نسيمه المنعش في لذة وارتياح، رحمه الله.

الهوامش

1) أكثر ما جاء بكليلة ودمنة لم يكن من النسخة الهندية أو الفارسية إنما زاده ابن المقفع من عنده، وطبعه بطابعه فهو مبدعه الحقيقي كما قرر ذلك نفر من الدارسين!

* * *

بداية لابد من الاعتراف بالصعوبة الكبيرة التي يطرحها تحديد مفهوم هذا المبدأ المحوري في التصور النظري العام لمسألة التلقي كما وضعها إيزر في كتابه: (فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي)، نظراً لعمق ودقة التحليل الذي يقدمه إيزر لعملية القراءة في أبعادها الداخلية والخارجية، الذاتية والموضوعية، من جهة ولكثرة المفاهيم والمصطلحات التي يوظفها لتحديد تصوره النظري العام من جهة أخرى، وحتى نتغلب على هذه العوائق الحقيقية، سنحاول، من ناحية، حصر حديثنا في المسائل الأساسية التي لها ارتباط مباشر بالإشكال المطروح دون الدخول في التفاصيل الجزئية الهامشية، التي وإن كانت لا تخلو من فائدة، إلا أنها تخرج بنا عن نطاق حديثنا الحالي، كما سنعمد، من ناحية أخرى، إلى موضعة تناولنا لهذه المفاهيم في إطار السياق الفكري والثقافي العام الذي تندرج فيه، كخلفية نظرية تاريخية ضرورية لتسهيل وتيسير عملية فهمها واستيعابها، مادامت هذه الأفكار والمفاهيم تندرج، كما سيلاحظ لاحقاً، في سياق سجال معرفي عام بين جملة تصورات، يمكن اعتبارها كلاسيكية، وأخرى حديثة، في محاولة لتطوير فهم وإدراك طبيعة العمل الإبداعي، وتحديد ميكانزمات اشتغاله أثناء عملية القراءة، وهكذا يمكننا القول بأن تصور إيزر لمفهوم الوقع الجمالي يأتي في إطار طرح بديل للتصور الكلاسيكي لطبيعة العمل الأدبي، وكيفية تأويله، هذا التصور الأخير الذي كان يعتبر الأعمال الإبداعية بمثابة محارات تحوي داخلها جواهر ثمينة، على القارئ استخلاصها وإبرازها، بكل موضوعية وتجرد، وأن كل محاولة إدخال للبعد الذاتي في هذه المسألة يعد تشويهاً وتحريفاً للحقيقة الكلية المفروض تواجدها داخل النص المدروس، وبذلك

يقتصر دور القارئ أو الناقد على إفراغ النص المقروء من حمولته الدلالية، والإبقاء على الشكل كوعاء لغوي لهذا المضمون، أو كظرف لنقل الرسالة، فارغاً دون محتوى، بعدما أدى مهمته الأساسية، ممثلة في تبليغ أفكار الكاتب للقارئ، وهو تصور متولد، في اعتقاد إيزر، عن فهم قاصر للظاهرة الأدبية، باعتبارها معادلاً موضوعياً لحقيقة خارجية، تقع مسؤولية استخراجها على القارئ - الناقد، تصور نشأ مع المنظومة الكلاسيكية لمفهوم الأدب ودوره في المجتمع، مما لم يعد مقبولاً، خصوصاً بعد إعلان هيجل عن نهاية الفن، ومن ثم استحالة نقله للحقيقة: (فكما هو معلوم، فكر هيجل (Hegel) بأن نهاية الفن قد تمت، وكان يقصد بذلك أن الفن لم يعد قادراً أبداً على أن يعتبر كتجل خالص للحقيقة، فالعمل الفني لم يعد قادراً أبداً على أن يكون كما أراد شلينغ (Sheling) الوسيلة التي يعود بواسطتها الفكر لنفسه... ليدرك معرفة كينونته الخاصة[1]، فالتطورات المتتالية التي عرفتها مسيرة الأدب، من ذلك الوقت إلى اليوم، تؤكد في مجموعها التحول الجذري الحاصل في جوهر الأدب، لا من منطلق الكشف عن كنهه وجوهره الدلالي الوحيد، كما كان يعتقد سابقاً، وإنما اعتباراً للطاقة الإيجابية اللامتناهية التي يتوفر عليها، بالمفهوم الخاص الذي يعطيه بارت (Barthes)، في كتابه (Z-S)، للنصوص الكتابية (scriptible)، في مقابل النصوص المقروءة (lisible)[*]. وهكذا: (ومنذ ميلاد الفن الحديث، أصبح اقتصار النصوص التخييلية على دلالة خطابية واحدة، يظهر كمرحلة تاريخية في التأويل[2]، بحيث أصبح من المستحيل التعامل معها من منطلق المفهوم التقليدي الأحادي التأويل، كما تعكس ذلك بجلاء بعض التوجهات الحديثة في الفن، الرافضة كلياً لكل تأويل من شأنه نزع القيمة النهائية عن العمل الإبداعي: (والرسم التجريدي يمثل محاولة لإلغاء كل مضمون، بالمعنى العادي للكلمة)[3]، كما تؤكد ذلك سوزان سونتاغ (Susan

sontag) في كتابها المعنون بـ (ضد التأويل/ against intérprétation)، مما يؤكد، بما لا يدع مجالاً للشك، أن الفن باعتباره تشخيصاً للكلية، لم يعد له وجود في الحاضر، بقدر ما هو ذكرى تعود للماضي، الأمر الذي يعكس عمق الهوة الفاصلة بين التصور الحديث للفن، وعملية التأويل التقليدية المتولدة عن أساس تاريخي قديم، غير أن النقد المهيمن يتجاهل مع ذلك كل هذه الحقائق، ويمضي في تطبيق معاييره الجمالية الكونية، في الوقت الذي أصبح فيه الفن جزئياً، وبذلك يمارس أكبر إسقاط في المجال النقدي المعياري في ممارسة تأويلاته الإسقاطية الاختزالية للأعمال المدروسة، بدعوى الرغبة في احتوائها وإفراغها من مضمونها الفكري والإيديولوجي، عملاً بالتصور التقليدي القائل: (إن كلمة نص (Texte) تعني النسيج... ولقد اعتبر هذا النسيج دائماً، وإلى الآن، على أنه نتاج وستار جاهز يكمن خلفه المعنى - الحقيقة -، ويختفي بهذا القدر أو ذاك)[4]، على الرغم من أن كل محاولة من هذا القبيل إلا ويكون مآلها الفشل، مادامت ستنتهي حتماً للامعنى، وإلى الفراغ الدلالي الذي يصعب ملؤه بأي معنى، كما تؤكد ذلك الحكمة المستخلصة من تحليل إيزر لقصة هنري جيمس (Henry james) (الصورة في السجاد/ l'image dans le tapis): (فكما أنه لا يمكن القبض على المعنى كشيء، فإن النقد لا يصادف سوى الفراغ، وبما أن هذا الفراغ لا يمكن ملؤه بدلالة خطابية، فإن كل محاول من هذا القبيل تنتهي للامعنى، والناقد يجد بنفسه الكلمة المناسبة لتحديد هذه الخاصية الأخرى للمعنى، التي يبينها جيمس (James) بطريقته معنوناً قصته بـ (الصورة في السجاد)، صفة يؤكدها فركير (Vereker) بحضور الناقد قائلاً: «إن المعنى له خاصية صورة»)[5].

نعم، إن المعنى يكتسي طابع صورة بالنسبة لشخصيات حكاية جيمس، ومن خلالهم إيزر طبعاً، مادام لا يقدم سوى كنموذج بنيوي يوجه

القارئ نحو تبني احتمال دلالي عين، من بين عدة احتمالات دلالية ممكنة أخرى تتيحها بنية النص الداخلية، كإمكانية وحيدة لتحقيق التواصل بين النص والقارئ: (لهذا لا يمكن أن يكون المعنى المدرك سوى صورة ستأتي لتسكن هذه الحدود المرسومة بواسطة النص المبني، هذا - الملء - للحدود من قبل الصورة، يعد شرطاً أساسياً للتواصل)[6]. وعليه، إذا كان المعنى يقدم في النص على شكل صورة، فإن العلاقة بين النص والقارئ يجب أن تكون إذاً مخالفة لتلك التي حاول النقد التقليدي إقامتها من خلال إجراءاته الاستقرائية، وهكذا فمادامت الصورة تعمل على خلق معنى ليس له وجود فعلي موضوعي على مستوى صفحات النص المطبوع، بمعزل عن الذات الرائية، بقدر ما هو نتاج التفاعل القائم بين علامات النص ومحاولة فهم القارئ، فإن المعنى ينبغي بالتالي ألا يستبعد عن علاقة التبادل هاته، إنه يلتصق بالنص الذي يؤسس الشروط اللازمة لخلق الوقع وإحداثه في القارئ، ومن ثم فإن ارتباط المعنى بالنص، لا يمكن أن يكون بأي حال من الأحوال متولداً عن القطيعة بين الذات القارئة والنص المقروء، مادام هذا الأخير لم يعد، كما كان الأمر سابقاً، شيئاً قابلاً للشرح والتفسير، بقدر ما أصبح أثراً يعايش كوقع (un effet)، يحدث رجة لا يستطيع أي شارح محوها أو نقلها، وهو إحساس يخامر القارئ حين يعثر في النص على تجربة مماثلة لتجربته، وأن محالة إخضاع هذه التجربة للشرح سيوقع النص في إطار المرجعيات، ويبعد عنه بالتالي كل الآثار النفسية التي أحدثها فينا، وبذلك تصبح القراءة مقابلة للوقع، والنقد مقابلاً للتفسير والشرح، وهما تجربتان متناقضتان تماماً من حيث الأهداف المحددة لكل واحدة منهما، لهذا نجد إيزر يفضل تجربة الوقع والقراءة على تجربة التفسير والنقد: (بالنظر لتعارض الوقع والتفسير، تصبح وظيفة النقد متلفة، على اعتبار أنها تسعى لتأويل الدلالة المختفية)[7]. لهذا نجد فركير (Vereker)، إحدى شخصيات قصة جيمس المدروسة في كتاب إيزر هذا،

يرفض عملية ممارسة التأويل والحفر الأركيولوجي في أعماق النص، في محاولة لاستخراج المعنى/ الكنز/ المدفون داخله، لسببين رئيسيين يكمن أولاهما في مناقضته الواضحة لحقيقة الفن المتعدد الدلالات، والأبعاد، كما تؤكد ذلك الأعمال الراسخة، التي لم تزدها الدراسة والتحليل إلا رسوخاً وبريقاً، بدليل ما قاله ماركس في حق الملاحم الإغريقية التي مازلنا نعجب بها إلى اليوم، رغم تغير المعطيات التاريخية التي أفرزتها: (لا تكمن صعوبة الإجابة في فهم الكيفية التي ارتبط بها الفن والملحمة عند الإغريق ببعض أشكال التطور الاجتماعي، بل تكمن الصعوبة في أن الفن والملحمة الإغريقية لايزال كلاهما يقدم إلينا متعة فنية، ويمثلان من بعض الوجوه معياراً ونموذجاً لا يضاهى)[8]، وهو ما عبر عنه إيزر بقوله: (إن النص الأدبي يتميز بقدرته، التي لا تستنزف، على جعلنا نعيش من جديد مرحلة منتهية، ويستمر في (التحدث - على الرغم من كون رسالته فقدت كل حداثتها، وأن - معناه - فقد أهميته)[9].

أما السبب الثاني الذي يعلل به إيزر موقفه الرافض هذا، فيعود أساساً للبعد الوظيفي للتأويل كإجراء، والخلفية التي يعتمد عليها لتحقيق هذه الأهداف، وهكذا فإن كان المؤلف يصاب بخسارة كبيرة لا تعوض، من جراء فقدان نصه لجوهره وكنزه، بعد اكتشافه من طرف الناقد - القارئ -، كما يدعي ذلك أنصار المفهوم التقليدي للتأويل، حيث يصبح المضمون شيئاً قابلاً للاستخراج والفصل عن الشكل، مما سيحول طبيعة العمل الأدبي ككل لشيء عادي قابل للاستهلاك، شأنه في ذلك شأن باقي الأشياء العادية البسيطة الأخرى، فإن هذا المفهوم بقدر ما يقتل جوهر العمل الأدبي ويفرغه من حقيقته وسر بقائه، بقدر ما يثير أكثر من سؤال محير عن مفهوم ودور عملية التأويل ذاتها في الوقت نفسه: (صحيح أن المؤلف يصاب بخسارة، بمجرد ما تكشف الدلالة من طرف الناقد.... ويبدو المعنى كشيء يمكن استخراجه من النص، وبذلك يصبح

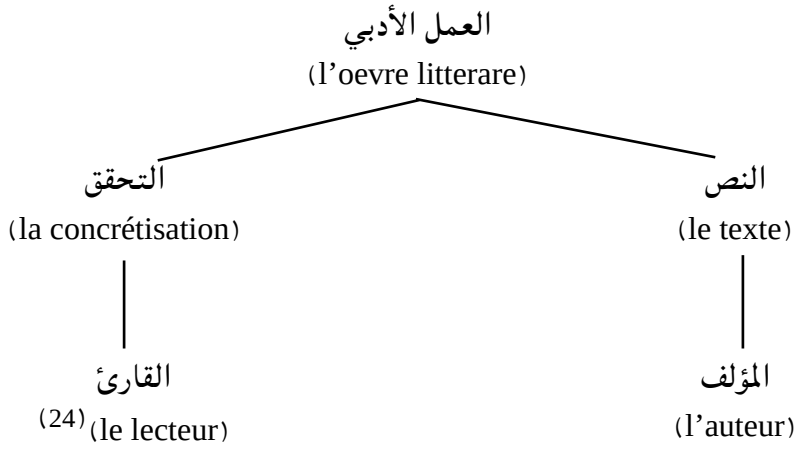
استهلاك العمل إفرازاً لتأويله... لكن السؤال الذي يطرح نفسه بالفعل يتعلق بمعرفة على أي أساس تقوم الوظيفة الخاصة بالتأويل، مادامت تتخلى عن النص كمحارة فارغة بعدما تنتزع الدلالة منه)[10]. وهو ما يفسر في النهاية سر إخفاق ناقد قصة جيمس السابقة في القيام بمهمته الاحتوائية الهادفة فانتزاع الحقيقة الدلالية الكامنة في أحشاء النص، من خلال رفض ومقاومة هذا الأخير لكل محاولات تشييئه (tentative de reification)، وإفراغه بالتالي من كل قيمة فنية حقيقية متعالية عن الاستهلاك اليومي العادي، تماماً كما تمنع المتعة صاحبها من الكلام، كما يقول لاكان: (فما ينبغي التمسك به هو أن المتعة ممنوعة على الذي يتكلم، من حيث هو متكلم)[11]، لذلك كله يقترح علينا إيزر استبدال السؤال التقليدي المتجاوز للناقد الأدبي المتمثل في البحث عن معنى النص، أياً كان جنسه، بسؤال آخر أكثر ملاءمة يتمثل في تحديد الإحساس الذي يغمر القارئ أثناء مزاولته لفعل القراءة، مادام: (معنى النص، كما يقول بارت، لا يوجد في هذا التأويل أو ذاك من التأويلات، وإنما في المجموع التخطيطي لقراءاته، في نسقها التعددي)[12]، وبذلك تتحول الدلالة لحدث ولتجربة معيشة، لا يمكن، بأي حال من الأحوال، اختزالها في وقائع تجريبية معينة متواجدة خارج تفاعل النص بالقارئ: (ومن ثم فإن خاصية تقويم الدلالة، على الأقل، تتغير، بالنظر إلى أن النص التخيلي يوجد بالوقع الذي يحدثه فينا، فالدلالة متولدة بفعل معيش، أو أثر مستهلك، وليس بفكرة متواجدة سلفاً في العمل)[13]، مما سيعمل حتماً على تغيير مهمة الناقد من الكشف عن حقيقة النص لمحاولة البحث عن الإمكانيات الدلالية المتعددة للنص الواحد، عبر فعل قراءة يشرع معها النص في توليد وقعه وتأثيره، دون أن تتحول، بأي حال من الأحوال، لأداة استنفاد لطاقات النص وقدراته الدلالية المتعددة: (فمن المؤكد أنه في إجراء القراءة، لا تستنفد أبداً إمكانية المعنى، ولا تستغل إلا جزئياً)[14]. وهو

ما يدل عليه النعت الإضافي الذي يلحقه إيزر بلفظ الوقع (L'effet) ممثلاً في الجمالي (Esthetique)، بكل ما يحمله من دلالات وإيحاءات تجسد عمق الفراغ الذي يواجه الناقد في محاولة فض بكارة النص بحثاً عن الحقيقة: (فعبارة - استتيقي - تعبر ربما عن اضطراب (désarroi) اللغة الخطابية، إنها تترجم فراغاً في اللغة الخطابية، عوض خاصية محددة جداً)[15]، مما يؤكد سلامة تشبيه بارت للنص الأدبي بالبصلة التي كلما حاول الناقد نزع ورقة عنها إلا وتواجهه أوراق أخرى أكثر لمعاناً وإضاءة من سابقاتها، كدليل على التعدد الدلالي للنص الأدبي، وطبيعته الرافضة ليعامل معاملة الموضوعات العادية، التي تنتهي مهمتها بانتهاء استهلاكها: (ففي هذه التعددية لا يشبه النص فاكهة تحتوي على نواة... وتمثل هذه النواة المشعل البروميثوتي أو الحقيقة الأوديبية، وإنما يشبه النص نسيجاً أو بصلاً، حيث ليس هناك - أي قلب أو نواة أو سر - يجب التنقيب عنه)[16]، وبذلك تصبح القراءة بمثابة ممارسة ممتعة في ذاتها، كما شبهها بارت نفسه في إحدى استجواباته مع موريس نادو: (إن الكتابة - عندنا - هي غواية. إن الكتابة في الحقيقة تضع نفسها إلى جانب التلذذ[17]، مما يفسر سر تهجمه العنيف في كتابه - نقد وحقيقة - على أنصار (المحتمل النقدي) ممثلاً في بيكار، كتوجه نقدي يهدف للبحث عن حقيقة العمل الأدبي من خلال اعتماد معايير الذوق، الوضوح، والموضوعية، محولاً بذلك الخطاب النقدي لمجرد ترجمة أو إعادة كتابة (rewriting) للنص المدروس، إنهم بعملهم هذا أشبه ما يقومون بعملية إخصاء للنص، وقطع لمصدر الإخصاب فيه: (إن النص إجمالاً تميمة - fétiche -، واختصارة لوحدة المعنى، بواسطة قراءة مبالغة في الوحدانية، معناه قطع الضفيرة، وتشخيص لفعل الإخصاء)[18]. وبناء عليه فإن احتمالية العمل الأدبي تولد ديناميته كشرط أساسي لإحداث الوقع والتأثير، بمعنى أن النص لا يوجد إلا بفعل تحققه بواسطة القراءة، وهو ما

دفع إيزر لاستبعاد توظيف مصطلح - عمل أدبي/ oeuvre litteraire - خارج نطاق إخضاع النص للقراءة: (من الآن فصاعداً لا يمكن أبداً الحديث عن العمل الأدبي إلا إذا كان هناك، بطريقة داخلية للنص، إجراء من طرف القارئ، فالعمل الأدبي بذلك هو تأسيس للنص في وعي القارئ)[19].
وأن خاصية اللاتحديد - l'indétérmination - المميزة للنص الأدبي، تشكل شرط تواصله الحقيقي مع القارئ، ومنفذ تحويله لتجربة شخصية، يمكن اعتبارها بمثابة عملية خوصصة - privatisation - للنص المقروء خاضعة لكل الأعراف والمعايير الجمالية السائدة، من جهة، ومبنية على ما يسمح به فضاء النص المدروس من إمكانيات تأويلية، من جهة أخرى، حتى لا تتحول عملية القراءة لفوضى مجانية متحررة من كل الضوابط الموضوعية، ومبنية كلياً على رغبات القارئ وأهوائه الخاصة، مما يدفعنا للقول بأن نظرية الوقع الجمالي وهي تخضع النص لمؤهلات القارئ الذاتية، فإنها مع ذلك لا تغفل في الوقت ذاته كلياً هويته الخاصة، بقدر ما تأخذها بعين الاعتبار كطرف أساسي هام أثناء عملية التحقق، بمعنى أن النص تشخيص موضوعي لنموذج مثالي يتضمن سلسلة وشبكة من الافتراضات غير القابلة للاختزال، تتحقق منها واحدة عبر القراءة، لهذا يصعب تناول النص الأدبي منفصلاً عن العناصر الثلاثة المحددة له ممثلة في النص، القارئ، والتفاعل، فمادام النص يبدو كشكل عائم، فإن مهمة الملاحظ والقارئ تقوم على ربطه بمواقف محددة، أي أنه يحاول دمج آرائه بطبيعة النص، علماً بأن بنية النص هي التي تحرك فينا هذه الرغبة ضمن شروط موضوعية محددة، مما يولد طبعاً تعدد القراءات وتنوعها، خصوصاً ونحن نعلم: (أن موضوع النص التخييلي ليس له وجود مستقل على شاكلة موضوع الإدراك، وأنه يجب أن يؤسس عبر القراءة)[20]. وهي الفكرة التي يعود الفضل فيها حسب إيزر نفسه للمنظر الظاهراتي إينكاردن (Ingarden)، باعتباره أول من قال بأن النص بنية ميتة لا

تستمد الحياة إلا من خلال القراءة، وبذلك لفت الانتباه للدور الهام الذي يلعبه القارئ في تحريك وخلق المعنى، وبالتالي في استعادة النص لفعاليته وحيويته: (فالفضل الكبير يعود لإينكاردن، لكونه قطع الصلة مع النظرات التقليدية للعمل الفني، كمجرد استعراض محدد إجبارياً بطريقة أحادية الجانب، من خلال تشكيل فكرته عن التحقيق (la concrétisation)، فبمفهومه عن التحقق أظهر احتياج العمل لبنية التلقي... ومن ثم فإن التحقق لا يمكن أن يكون إلا ترهيناً للعناصر الممكنة في العمل)[21]. لهذا أقام إيزر نظريته في الوقع الجمالي على العناصر الثلاثة السابقة، ممثلة في النص، القارئ، وتفاعلهما. واعتبر عملية تحديده مرهونة بضبط وتحليل هذه العناصر في تداخلها الجدلي، مادام النص يعطي في البداية كشكل من أشكال التواصل، ووسيلة من وسائل التدخل في العالم، ببنياته المهيمنة على المجتمع، وكذا إنتاجاته الأدبية السابقة، وهي تدخلات تبدو واضحة من خلال نظام أنساق المراجع الذي يثيرها النص ويحيل عليها، أي أن عملية إعادة التنظيم والتوزيع التي تخضع لها هذه المرجعيات في النص، تترجم في العمق رغبته التواصلية مع الآخر، عبر تشكيل موجهات للاقتداء والمساعدة في كل عملية فهم. وهنا تنتهي مرحلة النص لتبدأ مرحلة القراءة كإجراء يتوخى إخضاع النص لملكية القارئ، والشروع في مباشرة تأسيس المعنى، قبل الانتقال للمرحلة الثالثة والأخيرة الخاصة بتحديد مسار التفاعل بين معطيات المرحلة الأولى ممثلة في النص، والثانية ممثلة في القارئ، كمرحلة لازمة وضرورية لتأسيس النص في وعي القارئ، وبذلك يصبح مفهوم الوقع الجمالي موزعاً بين معطيات النص الخاصة ومؤهلات القارئ، بكل ما يمكن أن يتولد عن تفاعلهما من آثار داخلية تختلف من قارئ لآخر، ومن قراءة لأخرى: (فالأثر أو الوقع الجمالي وإن كان مثاراً بواسطة النص، فإنه يجد في القارئ قدرات العرض والإدراك لجعله يتقبل وجهات النظر

المختلفة، وبهذا المعنى يمكن التحدث عن الوقع الجمالي)[22]. بحيث تصبح التجربة التي يعمل النص على إخضاع القارئ لها ذات أهمية خاصة، وبذلك فإن النص، والحالة هاته، لا يعتبر أبداً كوثيقة تعكس حقيقة واقعية يرتبط بها النص بشكل من الأشكال، وإنما هو تشخيص جديد لواقع يولد إحساساً فريداً لا نظير له، وبناء عليه يقسم إيزر العمل الأدبي (l'oeuvre litteraire) لقطبين: واحد فني (pôle artistique) يعكس النص كمنتوج خاص بالكاتب، وآخر جمالي (pôle ésthétique) يرتبط أساساً بتحقق النص من قبل القارئ، وهو تقسيم يظهر بالملموس أن مفهوم العمل الأدبي بالنسبة لإيزر لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يقوم على أي قطب من القطبين السابقين دون الآخر، بقدر ما هو قائم عند نقطة التلاقي المحتملة بينهما: (إن هذا التقاطب يفسر أن العمل الأدبي لا يمكن أن يختصر لا في النص ولا في تحققه، الذي يرتبط بدوره بالشروط التي يرهنه فيها القارئ... فمكان العمل الأدبي، إذاً في نقطة التقاء النص بالقارئ، وهي بالضرورة ذات طابع احتمالي، بالنظر لكونها لا يمكن أن تعود لحقيقة النص ولا للمقتضيات الذاتية للقارئ)[23]، تماماً كما توضح ذلك الترسيمة التالية:



[24]

وبذلك يكون إيزر بمفهومه هذا قد غير مسار الدراسة الأدبية رأساً على عقب، وفتح أمامها بالتالي آفاقاً واسعةً جديدةً لم تكن معروفة من قبل، مما أعاد الاعتبار للنص والقارئ على السواء، خلافاً لما كانت تنادي به العديد من النظريات النقدية الأحادية السابقة.

الهوامش

1) iser: ;'acte de lecture' théorie de l'effet ésthétique. traduit de l'allemand par Evelyne sznycer. éd. pierre mardaga. p. 32-33.

*) R. Barthes. s/z. éd. seuil. coll. points. 1970. p. 10/11.

2) W. iser. op. cit. p. 32/33.

3) W. iser. op. cit. p. 32/33.

4) رولان بارت: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال الطبعة الأولى، 1988، ص: 62.

5) W. iser. op. cit. p. 29.

6) W. iser. op. cit. p. 29.

7) W. iser. op. cit. p. 31/32.

8) تيري إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة وتقديم: جابر عصفور، منشورات عيون المقالات، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، 1986، ص: 19.

9) W. iser. op. cit. p. 36/37.

10) W. iser. op. cit. p. 23/26.

11) رولان بارت: مرجع مذكور، 1988، ص: 28.

12) R. Barthes. op. cit. 1970. P. 126.

13) W. iser. op. cit. p. 52.

14) W. iser. op. cit. p. 51.

15) W. iser. op. cit. p. 51.

16) عمر أوكان: لذة النص، أو مغامرة الكتابة لدى بارت، منشورات إفريقيا الشرق، 1991، ص: 100.

17) رولان بارت: في حوار أجراه معه موريس نادو، ترجمة محمد برادة، مجلة الفكر العربي، عدد 25 فبراير، 1982، ص: 24.

18) R. Barthes. op. cit. 1970. P. 166.

19) W. iser. op. cit. p. 49.

20) W. iser. op. cit. p. 207.

21) W. iser. op. cit. p. 312.

22) W. iser. op. cit. p. 13/14.

23) W. iser. op. cit. p. 48.

24) رشيد بنحدو: مدخل إلى جمالية التلقي، مجلة آفاق المغربية، عدد: 6، سنة: 1987، ص: 12.

* * *

في النصف الأول من القرن العشرين، كان ثمة تحول يحدث في العلوم الإنسانية جميعها، فلقد تم الالتفات إلى قضية مركزية كانت مغيبة بفعل عوامل مختلفة، ألا وهي قضية اللغة، التي تحولت من وسيلة في نقل الأفكار، وتصوير العوالم الداخلية للذات الإنسانية، إلى عنصر مركزي في إنتاج الأفكار والمعاني، وصار الاعتقاد أن النص الكلامي - الذي ينطوي على تماثلات لسانية تشكل نظاماً صوتياً أو تركيبياً أو دلالياً - يكشف عن نظام عقلي خالص، وهذا الاعتقاد الجديد في النظر إلى اللغة قيمة، وطريقة في تحليل التماثلات العقلية اللاواعية التي تتمركز في الكلام، كان يؤسسه عالم اللغة السويسري فرديناند دي سوسور (1857-1913) الذي شخص إحدى مشاكل اللغة المزمنة من خلال نمط التفكير اللغوي السائد، بوصفها أداة للمقارنة، أو التفسير، أو بوصفها أداة معيارية، تقوم بوظائف محددة في الحفاظ على المعيار، وتطبيقه، ومن جهة أخرى شكل ذلك الاعتقاد كشفاً جديداً للدراسات الإنسانية كي ما تعيد مرة أخرى دراسة أنماط الفكر الإنساني، وكذلك السلوك السيكولوجي والاجتماعي، وأنماط الفكر البدائي، وتشكل العادات والتقاليد، وعناصر السلوك البدائي، وأنماط الثقافة البدائية، على النحو الذي أظهره كلود ليفي شتراوس، الذي مكنه اطلاعه على فرضيات سوسور اللسانية من أن يكشف عن دلالات ثقافية جديدة تتمثل في أن ليس هناك ثقافة إلا بعد تجاوز الطبيعة، لذلك فالمهم هو المرور من الطبيعة إلى الثقافة ووسائل هذا المرور كثيرة ومتنوعة أهمها اللغة كوسيلة اتصال»[1]. ويبدو أن شتراوس أراد أن يتجاوز العقبة

الوظيفية لانثروبولوجيا مالينوفسكي (1884-1942) التي تربط بين الطبيعة البشرية و«الأسس البيولوجية للثقافة»[2].

وحينما لم يكن سوسور موجهاً لنظرية في اللغة فحسب، بل كاشفاً فلسفة لغوية تنطوي على معرفة جديدة؛ معرفة ماهية اللغة، ومعرفة منهج التحليل اللغوي، الذي بات ينطوي هو الآخر على قيمة مضاعفة في الكشف عن الدلالات الجديدة التي تكونها اللغة، فقد كان علم الأدب بفروعه المختلفة يتمثل تلك الفلسفة، وتلك المعرفة، وذلك المنهج، ومنذ الشكلانيين الروس حتى المراحل الأخيرة للبنيوية كانت اللغة حاضراً مركزياً في النظرية النقدية. بيد أن الإسراف في تغليب اللغة على العوالم المرتبطة مرجعياً بالنص أدى إلى حدوث تطور يريد أن يعيد ارتباط النص بالعالم، وعلى هذا الأساس تشكلت طائفة من الاتجاهات النقدية التي اصطلح عليها بـ (اتجاهات ما بعد البنيوية) وهي تنازع من أجل القضاء على الفرضيات البنيوية التي وإن أغنت عمليات التحليل الداخلي للأدب إلا أنها كانت تتزمت في عقلنة البنى اللاواعية للتخييل الأدبي، وقد انبثق اتجاه نقدي أراد أن يدمج النص والعملية النقدية بالثقافة الكلية، حيث النص، والقارئ، وعملية القراءة، ولأول مرة تدمج عملية الكتابة وعملية القراءة في إطار ثقافي واحد، في مسعى لتفعيل أثر العمل الأدبي في الإطار الثقافي العام. ومن هنا كان ظهور اتجاهات التلقي بأشكاله المختلفة، وبمرجعياته التي تنفتح على ثقافات مختلفة أيضاً؛ ماركسية، وسوسيولوجية، وظاهراتية، ووجودية، وتأويلية. بيد أن الاتجاه الذي ظهر في جامعة كونستانس كان الأقرب إلى إشكالية النص، وتاريخ جمالياته، وأشكال تلقيه، وطرائق اتصاله بالعالم.

لقد شكل المنظران الألمانيان فولفجانج آيزر وهانز روبرت ياوس في نهاية الستينات معالم نظرية جديدة في تحليل النص الأدبي، وقد التف

حولها عدد من المنظرين والنقاد، واعتبرت في ذلك الحين النظرية الأكثر إحاطة بمشاكل الأعمال الأدبية، من حيث البناء الفني، والبناء الجمالي، وهي النظرية الوحيدة التي بينت كيفية تغير الشكل الأدبي تغيراً ضمنياً داخل النص نفسه من أجل غاية جمالية تتعلق بالمتلقي، وانصب كثير من التحليلات في إطار تفسير هذه القضية، التي أضحت على صلة مركزية بعملية إنتاج العمل الأدبي. وقد انشغل آيزر بالتجسدات الضمنية للمتلقي في العمل الروائي، وأنماط الاستجابة، وفعل القراءة، وكانت ظاهرية هوسيرل (1859-1938) هي الأساس الفلسفي لنظريته، ويبدو أن سبب العلاقة بينهما هي أن الظاهراتية كانت رد فعل على طغيان العلوم التجريبية والفلسفة العقلية، وأن نظرية التلقي هي إحدى النظريات النقدية التي تنتمي إلى اتجاهات ما بعد البنيوية، فالإطار العلماني الذي كانت البنيوية تتموضع فيه أثار ردود فعل مختلفة تزامن معه ظهور اتجاهات نشأت من موضع الأزمة في المقاربة البنيوية؛ أفكار ميشيل فوكو المعارضة للبنيوية، وأفكار جاك دريدا حول تفكيك البنية، وفرضيات جمالية التلقي التي حولت مركزية التحليل إلى أفعال القراءة والتأويل. ومن هنا كان التقارب في الرؤية بين الفلسفة الظاهراتية في تشديدها على الذات والوعي في تفسير الماهية وجمالية التلقي في تشديدها على وعي المتلقي في التعامل مع النص، وتشييد المعنى مرة أخرى، عن طريق دمج الوعي بعملية التأليف وبالمرجعيات التاريخية للعمل، وبالوضعية السيكولوجية للمؤلف، وبالعمليات التي تحدث في الوعي الجمالي للمتلقي في لحظة القراءة. وسيكون هذا الدمج على وفق معايير العمل نفسه. وقد كان هوسيرل يرى أن الشيء الذي ينشئ ظاهرة يكون الوعي قد حدد «صفاته وطوابعه العامة»[3] ويرى «من النظرة الأولى بضربة واحدة... وفي نظرات متتالية أعاين الأوجه المختلفة لهذا الشيء وأتبين معالمه»[4] فالظاهرة تتكون كلياً في الوعي ولا ظاهرة بلا وعي، فهي،

إذن، على الرغم من أهمية مكوناتها الأساسية تبقى دون تأثير على الذات إذا لم يكن الوعي جاهزاً لأن يمارس وظيفته في إعطاء الظاهرة المعنى الذي تتشكل فيه. وهذا الإسناد في تقرير المعنى إلى الذات في فلسفة هوسيرل وهو ما يصطلح عليه بالقصدية Intentionalty يناظره إسناد آخر في جمالية التلقي هو أن النص يشكل ظاهرة تتكون من مجموعة من العناصر الفنية الأصلية المقومة للعمل الأدبي وثمة عناصر أخرى تتشكل بطريقة أخرى عن طريق العمليات التي يقوم بها المتلقي، ذلك أن الظاهرة الأدبية، عند آيزر، تتشكل في مجرى الوعي كما يتفاعل هو معها، وليس كما تتداخل هي مع تراكمات تاريخية ولغوية وثقافية وأيديولوجية، ولهذه الفكرة أصل عند هوسيرل الذي يصل إلى الأشياء ذاتها من خلال مفهومين إجرائيين هما: الرد، والتعليق، فالأول هو «رد الشيء إلى حقيقته بعد أن تراكمت فوقه عبر التاريخ طبقات وأوجه معنوية مختلفة... ليست من صلب ماهية هذا الشيء بهذا المعنى، فالرد هو عملية استبعاد لهذه الطبقات واستقصاء لهذه الوجوه بحيث تلغى تماما« بل تعلق وتوضع كما يقول، هوسيرل، بين هلالين، إن الرد، إذن، ليس هدفه إفناء التاريخ ولا نفضه على أنه غبار تراكم على وجه الحقيقة في مر الزمن لكل عملية الرد من شأنها وهي ذاتها عملية تاريخية (تعليق) التاريخ ووضعه بين الهلالين حتى إشعار آخر، حتى يبرز الحجر الكريم من تحت أنقاض أفعال العني التي تزيفت على مر الزمن»[5]. وفي فلسفة هوسيرل لا تصبح الأشياء «كما كانت تعطى للوعي بل تصبح معطيات في الوعي، كما أن الوعي لا يبقى كما كان وعياً لصفات ظاهرة بل يصبح وعياً للأشياء ذاتها على أنها ظاهرة»[6]. ومن ذلك يتضح أن الوجود الفاعل للأشياء لا يأتي من كونها أشياء ملقاة في التاريخ، بل كونها أشياء تمارس هويتها التاريخية من خلال وعينا. ولذلك فإن آيزر لا يرى القارئ متلقياً للمعنى، ولا يتحدد دوره في الكشف عن ذلك المعنى، فهذه إحدى عيوب فرضية رومان

إنجاردن التي شخصها آيزر، وعليه فهو يعنى «بالتفاعل بين القارئ والنص ويصف هذه على أساس الجدلية المستمرة»[7] ويرى أن الفجوة «أي عدم التوافق بين النص والقارئ هي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة»[8] فيقول: «حينما يملأ القارئ الفجوات، يبدأ الاتصال»[9] وحينما يتحدث عن القصة، فإنه يقول «القصة في الحقيقة تكتسب ديناميتها من خلال الحذوفات المحتومة فقط. وهكذا، فمتى ما أعيق المجرى وتم اقتيادنا باتجاهات غير متوقعة، فإن الفرصة تكون سانحة لنا في أن نطلق العنان لملكاتنا بإقامة ترابطات، وبملء الفجوات التي تركها النص نفسه»[10]. ويتكرر طرح مفهوم الفجوة بتسميات مختلفة بدءاً من رومان إنجاردن وانتهاء بـ آيزر، فالفجوة اللامحدودة، والأوجه المخططة عند إنجاردن، والمسافة الجمالية عند واين بوث، والفراغ والفجوة والشاغر عند آيزر، كلها تسميات تجعل الممارسة التأويلية عند القارئ ممكنة الإجراء، وتجعل نظرية القراءة تقوم بوصف النظام الذي يقوم عليه بناء العمل الأدبي اعتماداً على الفجوة ومسمياتها، وهي بنية أسلوبية غير مرئية، كان لها حضور كبير في التحول الجديد للنظرية النقدية، فقد كانت دليلاً بأيدي أصحاب هذه النظرية على كيفية التمثيل النصي للقارئ، ففي تحليل بيت شعري مقتبس من **الفردوس المفقود**، يرى ستانلي فيش أن الكلمة الأولى تولد «توقعاً دقيقاً (وإن كان مجرداً) لما سيأتي بعد ذلك، أي أنها تولد تأكيداً سلبياً سوف يتطلب إتمامه فاعلاً وفعلاً. ومن ثم، فإن هناك فجوتين (وهميتين) في ذهن القارئ تنتظران الملء»[11].

وتقوم هذه النظرية أيضاً بوصف النظام اعتماداً على نمط التفاعل interaction الذي يحدث بين المتلقي والنص، على عكس القراءة البنيوية التي تصف النظام اعتماداً على البنية اللسانية التي تخلق أنساقاً مكرورة داخل النص الأدبي. ويتضح هنا الاختلاف بين القراءتين، فالبنيوية ترى في النص تماثلاً نسقياً، ولذلك فهي تبحث في تشاكل هذا النسق في

المستويات، الصوتية والتركيبية والدلالية، فهي، إذن، توظيف لمجموعة من الإجراءات لتأكيد وجود هذا النسق، وتبدو البنيوية أنها تصور صارم تجاه النص هدفه تبني الموضوعية في عمليات التفسير، تبدأ من النص وتنتهي فيه بحثاً عن المؤكدات الإنشائية للتماثل النسقي، فالبنيوية، إذن، ممارسة علمانية تحد من الرؤيا الذاتية التي تبيح حرية القراءة.

يحاول آيزر دائماً أن يدمج القارئ بالخطاطة النصية بطريقة توحي بأهمية هذا الإدماج في تكوين العمل الأدبي من جهة، وفي عمليات تأويله، من جهة أخرى، فيقول عند تحليله قصة هنري جيمس (**الصورة في السجادة**): «إن كانت الصورة توقظ معنى ما لم يكن مصرحاً به في صفحات النص المطبوعة. فإن الصورة تقدم نفسها كأنها نتاج تفاعل بين إشارات النص وفعل الإدراك لدى القارئ... في هذه الحالة لا يعود بوسع الصلة التي تربط القارئ بالنص أن تحقق فصاماً استدلالياً بين الذات والموضوع، لن يعود على المعنى أن يشرح بل أن ينبض بالحياة»[12]. والشيء نفسه يمكن أن ينطبق على قراءة آيزر لرواية **عوليس** لجيمس جويس حيث «تلمع فيها سيجارة بلوم إلى رمح عوليس. إن السياق (سيجارة بلوم) يستدعي عنصراً معيناً من الذخيرة (رمح عوليس)، والتقنية السردية تصل أحدهما بالآخر كما لو أنهما كانا متطابقين»[13].

وإذا كانت الظاهراتية تؤكد أن «الشخص مصدر كل المعاني وأصولها»[14] وهي بذلك تربط المعنى بالكينونة، لأن قصدية هوسيرل «توحي بأن الكينونة والمعنى يرتبطان دائماً ببعضهما، لا يوجد شيء من دون شخص، ولا شخص من دون شيء»[15] فإن آيزر يرى أن «العمل الأدبي ليس له وجود إلا عندما يتحقق وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ، ومن ثم تكون عملية القراءة هي التشكيل الجديد لواقع مشكل من طرف العمل الأدبي»[16].

إن آيزر يرى أن عملية بناء المعنى تتحدد من خلال التداخل بين النص ومتلقيه الذي يكمن في بنى النص، وإن هذه البنى لها «طبيعة خصوصية وهي على الرغم من انتمائها إلى النص لا تقوم بوظيفتها فيه بقدر ما تؤديه على صعيد حساسية القارئ»[17]. وذلك لأن عملية إنتاج المعنى مرتبطة بـ «النص في احتمالاته»[18] وبـ «إجراءات النص في القراءة»[19] وبـ التحقق الذي يمارسه المتلقي «عندما تتحول المنظورات المختلفة التي يقدمها النص للقارئ إلى علاقة دينامية بين مخططات النص الاستراتيجية ووجهات نظر القارئ المخططة كذلك»[20] ويعبر ذلك عن تصور ظاهراتي واضح، إذ إن الخبرة هنا تصبح مقياساً جمالياً، ذلك أن الجمالية لا تتجسد بالاستناد إلى التاريخ وتراكماته في خلق معيار تفسيري بل إن الجمالية عند آيزر هي «معرفة ما يعانيه القارئ حين يشغل نصاً تخيلياً بقراءته»[21] وهكذا فإن الجمالية تتحقق عبر تكوين الرأي التساؤلي وهو الكيفية التي «يحضر بها القارئ النص»[22] وعبر استذهان الموضوع عند القراءة وهو «جزء أساس من الخيال الخلاق الذي ينتج وبشكل غير نهائي مواضيع جمالية»[23].

إن الفلسفة الظاهراتية لا تتعامل مع الأشياء كونها صورة الوعي السابق أو وعي الاستنباط والتجربة بل وعي الذات في «الكشف عما هو معطى وإلقاء الأضواء على هذا المعطى»[24] وعليه فإن الظاهراتية لم تكن منهجاً وإنما مذهباً في التحليل يمارس إجرائية خاصة تتمثل بأن «لا يصطنع التفسير بالالتجاء إلى بعض القوانين كما أنه لا يقوم بأي استنباط ابتداء من بعض القوانين كما أنه لا يقوم بأي استنباط ابتداء من بعض المبادئ بل هو ينظر مباشرة إلى ما هو في متناول الوعي ألا وهو الموضوع»[25] وكيفية النظر إلى هذا الموضوع لبناء المعنى، تتحقق في كون القارئ الذي يمارس العملية النقدية «يخمن... علاقات ويملأ فراغات ويقدم استنتاجات ويفحص المشاعر الباطنية»[26] وذلك لأن العمل الأدبي

في نظرية لآيزر «مليء بأشياء غير محددة وعناصر يعتمد تفسيرها على القارئ والتي يمكن تأويلها بصيغ مختلفة أو متناقضة»[27].

وإذا كانت نظرية آيزر على اتصال وثيق نظرياً وإجرائياً بالفلسفة الظاهراتية، فهي على اتصال آخر بنظرية سيكولوجية هي نظرية الجشتالت لاستكمال المدخل النظري الذي يستند عليه القارئ في عملية القراءة. ففي إحدى دراسات آيزر يتحدث عن القراءة والوهم، وهو يؤصل هذه العلاقة من خلال إشارته إلى اختبارات علم النفس الجشطالتي عند جومبريش Gombrich في كتابه **الفن والوهم**، فقد أوضحت تلك الاختبارات «شيئاً واحداً: على الرغم من أننا نعي عقلياً الحقيقة القائلة بأن أية تجربة معينة ينبغي أن تكون وهماً، فإننا لا نستطيع... أن نشاهد أنفسنا تحوز وهماً ما. والآن، فإذا لم يكن الوهم حالة مؤقتة، فهذا في الحقيقة، يعني أننا نستطيع أن نكون لصيقين به. وإذا ما كانت القراءة، حصراً، مسألة إنتاج وهم... فسوف نجازف بالوقوع ضحية خدعة فادحة. ولكن من خلال قراءتنا بالضبط، نكتشف تلك الطبيعة المؤقتة للوهم إلى حدها الأقصى»[28].

إن النظريات الثلاث تنظر إلى البنية التي يجرى عليها الفهم والإدراك أنها بنية كلية غير مجزأة، فانطلقت الجشتالت من «سيكولوجية الإدراك فاعتبرته يتجه في بادئ الأمر نحو الشكل الكلي لا نحو الأجزاء بحيث يتم إدراك الجزء من ضمن إطار الكل»[29]. إن هذا المذهب الذي أسسه ماكس فرتهايمر (1880-1943) الذي يقوم على «ترك التحليل الجزئي للسلوك البشري المبني على فكرة الإثارة والإدراك الحسي والتجارب»[30] قد أثر على نحو واضح في النظريات النقدية المعاصرة، هذه النظريات التي ترى «الأثر الأدبي كلاً مكتملاً ووحدة فنية تتمتع بصفات عامة لا يفسرها مجرد مجموع أجزائها المكونة لها»[31] وهذه

النظرية الكلية في الجشتالت تقابلها نظرة ظاهراتية مشابهة تفترض «أن يكون العمل الأدبي وحدة موضوعية كاملة»[32].

ومن هنا تأتي الجذور التي تقيمها نظرية آيزر مع الجشتالت، لأن المعنى الذي تريد النظريات الثلاث أن تصل إليه تفترض وجوده في الشكل الكلي ولذلك فإن آيزر يقول في فعل القراءة «لا يحمل كل جزء من أجزاء النص سمة التجديد في ذاته، بل يحصل عليها من علاقته بالأجزاء الأخرى فلا يملأ الموضوع بالخبرة السابقة للقارئ حسب بل يبلغ معناه بفضل وضعه إلى جانب المواضيع الأخرى[33]. وتنشأ علاقة تاريخية ومعرفية بين النظريات الثلاث (الظاهراتية - الجشتالت - نظرية القراءة) فقد شدد الجشتالتيون على «الخبرة المباشرة وقاموا بوصفها دون تحيز علمي مسبق، ولهذا انتهجوا منهج التفكير الظاهراتي الذي دعا إليه الفيلسوف الألماني إدموند هوسيرل»[34] وقد أخذت الجشتالت من الظاهراتية «مقولة التفاعل الأساسي بين الذات والموضوع»[35].

وقد انشغل ياوس بتاريخ تلقي الأعمال الأدبية، والتبدلات التي تجرى على المعنى عبر التاريخ، وقد أسس مفهوماً جديداً حاول أن يدرس فيه التطور الذي يجرى على الجنس الأدبي، وهو مفهوم أفق التوقعات، ويزعم ياوس أن «كل نص كان قد قرأ عكس عدد من التوقعات الثقافية التي تتغير بمرور الزمن. وأن أفق التوقعات هو إطار ثقافي براغماتي ينشأ المعنى من خلاله»[36] وهو يعتقد أن هذا الأفق يتحقق بطرائق ثلاث:

أولاً: من خلال المعايير المألوفة والجوهرية لشعرية الجنس.

ثانياً: من خلال العلاقات الضمنية للأعمال المألوفة في المحيط التاريخي للأدب.

ثالثاً: من خلال التعارض بين التخيل Fiction والحقيقة، وبين

الوظائف الشعرية والوظائف العملية للغة، الذي يتمثل دائماً في القارئ الذي يعكس ذلك التعارض خلال القراءة بوصفها احتمالاً للمقارنة[37].

وإذا كانت نظرية آيزر تطور منهجيتها على وفق التصور الظاهراتي فإن ياوس يسعى إلى بناء نظرية في التأويل الأدبي يستمد أصولها من التراث التأويلي بعامة ومن الأفكار التأويلية عند جادامير بخاصة، ويبدو أن الفلسفة الحديثة تسعى إلى تأكيد أثر الفهم في الممارسة التأويلية كونه جزءاً من «تركيبة الوجود الإنساني»[38] ومثلما كانت ظاهراتية هوسيرل رد فعل على بنية المنطق العقلي، فإن تأويلية جادامير كانت رد فعل على المنهجية الصارمة التي كانت «خاضعة لأحكام تصدر عليها من تلك الأعالي المجردة التي تقف عليها نظرية في العلم موجهة صوب المنطق الصوري»[39]. وكتاب جادامير (الحقيقة والمنهج) يشير إلى هذا الافتراق بين الحقيقة والمنهج ذلك أن المنطق الصوري الذي يعد أساس العمل المنهجي لم يكن كافياً لإبراز الحقيقة التي يصورها جادامير معتمداً في ذلك على الخلاصات النهائية لفلسفة هيدجر في اقترابها من الفن والذات وفلسفة هيجل في ربط الحقيقة بالجوهر المرتبط بالروح التي تظهر على الأشياء في لحظة تاريخية معينة. ذلك أن العمل المنهجي، كما يرى جادامير، يؤدي إلى «التضييق المبدئي للرؤية»[40] لأنه يصرف الانتباه عن الحقيقة من خلال النزاع الذي يدور في مقدمته «حول الشرح والفهم أو حول المنهج التقنيني العام لصياغة القوانين في مضاد المنهج التصويري العيني في تشكيل الفردي والجزئي»[41] ومن هنا فإن التأويل عند جادامير هو فن وهو أفق مفتوح على الذات ولذلك فإن ياوس يشدد على دور القارئ فقط في عملية التلقي، وكأنه يشدد على دور الذات فقط التي تخلق منطقاً تحليلياً خاصاً في كل قراءة.

يقوم علم الجمال الجاداميري على أن الحقيقة لا تظهر من خلال

العمل المنهجي بتصوراته وقواعده الصارمة، وإنما تتجسد في الفن بوساطة الفهم الذي يستند على الذات المتلقية، من خلال التشبع بلغة الخطاب. فـ«الحقيقة الكاملة للفن تتبدى بوصفها لعبة تندمج فيها الذات والعمل الفني معاً... إذ لا سبيل إلى التفكير في العمل الفني بدون المتلقي، والذات المتلقية لا تبقى بإزاء العمل الفني في استقلال منفصل»[42] وتكون اللغة هنا وسطاً للاندماج ووسطاً للفهم. وجادامير نفسه يولي اللغة الأهمية الخاصة، فهو يقول «الوجود الذي يمكن أن يكون مفهوماً هو اللغة»[43] ومن ذلك يتضح أن الأسس الجمالية لفلسفة جادامير تقوم على إيجاد علاقة جديدة بين الذات والفهم واللغة والحقيقة والمنهج وصولاً إلى بناء تصور تأويلي يتجسد من خلال التاريخ «فالتاريخ شيء نعانيه دائماً من الداخل بما هو كذلك»[44].

ويحاول ياوس أن يطور نظرية في التأويل الأدبي تستثمر مقولات جادامير في التاريخ والأفق والسؤال. ذلك أن التاريخ عند جادامير مرتبط بالفهم لا بالتفسير ومن هنا فهو غير معزول عن زمن الفهم وزمن الوعي. فهو يقول «ليس الأفق التاريخي الذي يرتسم عبر إعادة البناء؛ أي استحضار ظروف خلق الأثر، هو حقاً أفقاً قائماً بالفعل، إذ لابد أن يفهم ضمن نطاق الأفق الذي يحتوينا، نحن الذين نسأل ومن ينادينا صوت الماضي»[45]. والعملية التأويلية، بحسب نظرية ياوس، تؤسس هرمنيوطيقا «تفتح حواراً بين الحاضر والماضي، وتدخل التأويل الجدي في السلسلة التاريخية لتجسيد المعنى»[46] والعملية التأويلية لا تتم إلا من خلال توحيد النشاطات الثلاثة؛ الفهم والتفسير والتطبيق، وهذا التوحيد هدف جمالي يسعى ياوس إلى تكريسه في مقارباته.

وإذا كان جادامير يرى أن فن السؤال هو «فن الاستمرار في طرح الأسئلة، ولذلك فهو فن التفكير» فإن جمالية ياوس تعتبر العمل الأدبي

«حواراً أو لعبة أسئلة وأجوبة»[47] والفهم قد طرح في فلسفة جادامير «لا بمعنى اليقين»[48] وإنما هو الذي «يضع كل يقين موضع سؤال»[49] ولذلك أن عودة جادامير إلى هيدجر لتأصيل عملية الفهم لم تكن بحد ذاتها عودة مجردة بقدر ما هي قراءة تأصيلية للفهم وهكذا فإن طرح هيدجر المشهور «حول: كيف يفهم شيء يصل به جادامير إلى أساسه فيصبح كيف يفهم الفهم»[50] وهذا هو الانفتاح التأويلي عند جادامير وقد طرح المعنى على أنه خلاصة الفهم الذي هو سؤال عن الباطن، وأن السؤال كثير الدلالة مثلما الباطن كثير الدلالة أيضاً، وهيدجر يقوي هذه الصلة فيقول «السؤال الذي يبحث عن ماهية شيء يظل دائماً متعدد المعنى»[51] ويتضح من هذا أن الفهم هو أحد وسائل التلقي الأساسية.

وقد أوضح جادامير في كتابه الحقيقة والمنهج بأنه «لا يمكن استنزاف العمل الأدبي... بنوايا مؤلفه»[52] وعلى هذه الصيغة طرح الفهم في قراءة ياوس الذي هو عملية ماثلة في مفهوم الأفق. وقد طرحت نظرية ياوس مفهومي: الأفق والحوارية؛ وهما مفهومان متداخلان ومن خلالهما يفسر العمل الأدبي، وتفسير النص يتم على وفق «جدلية حوارية بين الموضوع والأفق، وبناء على هذه يقول جادامير بأن الحاضر لا ينطوي على الأفق الأصلي الذي انبثق عنه الماضي وإنما على أفق محور يضاف إليه أفق الحاضر ويتحاور معه... وكذلك الأمر بالنسبة للعمل الأدبي إذ لا يمكن الفصل بين النص والأثر الذي يحدثه أي بين النص وآليات العملية التأويلية التي تتحقق أثناء التلقي»[53]. والحوارية عند ياوس تتحقق على مستويات مختلفة يكون مركزها النص والتأويل.

إن جمالية التلقي هي نظرية ألمانية في نقد استجابة القارئ، تطورت بصورة منظمة في نهاية الستينات وبداية السبعينات في جامعة كونستانس[54]. وتأسست مبادئ هذه النظرية من خلال كتابات آيزر

وياوس، التي كانت تلح دوماً على أن العمل الأدبي لا يتحقق وجوده إلا من خلال عنصر فعال في العملية الأدبية وهو المتلقي، وقد أحدثت الكتابات المتأخرة لـ: آيزر وياوس تأثيراً كبيراً في اتجاه نقد استجابة القارئ، وفي النظرية الأدبية في بريطانيا والولايات المتحدة[55]. وقد ظهر لها فيما بعد أنصار ومؤيدون استطاعوا أن يطوروا منهجاً آخر على صلة بفرضيات اتجاه جمالية التلقي، وهو الاتجاه التأويلي في الولايات المتحدة؛ ستنالي فيش، ونورمان هولاند، وديفيد بليش وآخرون ويبدو أن فترة الستينات والسبعينات كانت المخاض الحقيقي للتحول الذي حدث في النظرية النقدية، فقد نشطت التوجهات لتحليل البنى السردية، التي أصبحت فيما بعد مجالاً تطبيقياً لاختبار مصداقية تلك الفرضيات فضلاً عن التحولات الفلسفية التي حدثت في تلك الفترة؛ فلسفة ميشيل فوكو في تحليل الخطابات والعمل فيما وراء النص، بوصف ذلك مرحلة بنيوية تفترض دوماً أن المؤثرات الجمالية هي صيغ مضمنة في النص وحده، وفي نسيجه اللساني تحديداً، وعلى هذا الأساس كانت نظرية الخطاب نظرية باتجاه تحديث الفرضيات الفلسفية التي تعد مدخلاً مركزياً في تحليل أنماط الأدب. ومن جهته كان جاك دريدا يسعى في العام 1966 في ندوة عقدت في جامعة جون هوبكنز حول موضوع (اللغات النقدية وعلوم الإنسان) إلى «تفكيك ميتافيزيقا الحضور التي تنعكس سواء في فكرة البنية نفسها، أو في القانونية المركزية الحاضرة في نظرية العلامة عند سوسور»[56] وليست فكرة البنية، عند دريدا، إلا «فكرة المركز أو نقطة الحضور»[57] ولم تكن القراءة التفكيكة سوى تعارض مع «المبدأ الذي يقول بأن في لغة النص يكمن الأساس الخاص بالنسق الذي يشتمل على عمل وظيفي كاف... وأن النص يمتلك نسقاً لغوياً أساسياً بالنسبة لبنيته الخاصة، التي تمتلك وحدة عضوية، أو نواة ذات مدلول قابل للشرح»[58]. ويبدو أن النصف الثاني من الستينات كان ينطوي على نوع بين طائفة من المفاهيم

والفرضيات، وكان النص Text بأجناسه المختلفة محور هذا النزاع، ولما كان ثمة تراث من التحليلات النصية لا تريد النزاعات الجديدة أن تتخلى عنه، فقد تضمن النزاع الجديد طريقة في أن يكون طرح الفرضيات الجديدة، التي تريد أن تدمج النص بأطراف واقعة في محيطه، طرحاً يبدأ من النص، في كتابته، وأشكال تلقيه؛ حتى يتم تجاوز الأزمة التي خلقتها التحليلات النصية المغلقة، أو المحايثة، أو الداخلية. وقد تنبه البنيويون أنفسهم إلى شيء من تلك الأزمة، فهذا جيرار جينيت يعتقد أنه بما أن الأدب «نتاج لغة، وبما أن البنيوية... منهج لساني بامتياز، فاللقاء الأكثر احتمالاً ينبغي أن يحدث بالتأكيد في ميدان المواد اللسانية: فالأصوات والأشكال والكلمات والجمل تؤلف الموضوع المشترك بين اللساني والفقيه اللغوي الذي يدرس النصوص إلى درجة أنه أمكن في البدايات الحماسية للحركة الشكلانية الروسية تحديد الأدب كلهجة بسيطة والنظر إلى دراسته كملحق بمبحث اللهجات العام»[59]، فالمنهج البنيوي يعنى بتماثلات في النص نفسه ويغض الطرف عن تماثلات مرجعية أخرى، فهذا المنهج يريد أن يعثر «في الشفرة على الرسالة التي تبرز من خلال تحليل بنى ماثلة، ولا تكون (الرسالة) مفروضة من الخارج بأحكام أيديولوجية مسبقة»[60]. لقد خلقت تلك التحليلات اعتقاداً باغتراب الإنسان عن النصوص التي صنعها هو، ومن هنا فقد هتف الطلاب، في ثورتهم المعروفة في العام 1968 التي أطاحت بحكومة ديجول، ضد البنيوية، ورفعوا شعار «فلتسقط البنيوية»[61].

وثمة تحول آخر في مجال الدراسات الروائية، قام به عدد من النقاد الذين انصب اهتمامهم على كيفية الصياغة الشخصية للمؤلف ضمن نظام البنى النصية، من حيث صياغة وجهة النظر في العمل الروائي تحديداً التي هي نظام الأفكار الذي يتم نقله بوساطة الضمائر المستعملة في الرواية، ويعني ذلك أن وجهة النظر هي طريقة سرد الحكاية سرداً فنياً موهماً

للقارئ بحقيقة ما يجري من أحداث، وعلى هذا الأساس كان تطور الرواية يتقدم باتجاه أسلوبية تحديث تقنية الراوي باستعمال طريقة تعدد الرواة في عمل روائي واحد، وطبقاً لذلك تعددت تفسيرات الرواة للحكاية من خلال طرح وجهة النظر الخاصة، ولقد كان **مفهوم وجهة النظر يشكل أهمية كبيرة في تطور الفن الروائي**، واعتقد الناقد الأمريكي بيرسي لوبوك: **أن سر الفن يكمن في التخطيط الفني لوجهة النظر**، وهذا إجراء أساس لخلق بلاغة إقناعية من داخل العمل نفسه، لأن وجهة النظر ربما تحمل، كما يرى تودوروف، خطاباً إيديولوجياً يتم عرضه من خلال البنية السردية للرواية، وعلى هذا الأساس فإن وجهة النظر تمثل خطاباً أساسياً داخل العمل الروائي، وقد أراد عدد من النقاد أن يظهروا كيفية بنائها بطريقة إقناعية لخلق نمط من الاستجابة لدى القارئ، فالقارئ يتقمص الشخصية ذات وجهة النظر، ويسعى إلى كشف الطابع المنطقي لبناء وجهة النظر تلك، وربما تتعارض كثير من اعتقاداته مع اعتقادات تلك الشخصية، ولكنه يبحث عن انسجام الشخصية مع طبيعتها، وهذا هو المنطق الذي يتحكم بالعلاقة بين القارئ العادي والعمل الروائي، وقد انشغل عدد من نقاد الأدب بالبحث عن معايير العلاقة التي تربط القارئ بالعمل الروائي، وأسهم ذلك في خلق جدل نقدي حول تلك العلاقة المفترضة والمثيرة للقارئ بالتركيب الفني لعناصر العمل الأدبي، على النحو الذي أظهره رومان إنجاردن حينما تحدث عن ما يسميه بالقيم الفنية والقيم الجمالية، وأوجد خصائص نوعية لكل صنف منهما، وصلة ذلك بالمتلقي.

وكان واين بوث في العام 1961 يبحث في مجمل الخصائص الشخصية للمؤلف الضمني الذي اقترحه في كتابه **بلاغة الرواية** rhetpric of fiction وهو أحد المفاهيم الأساسية التي أوحت لآيزر في صياغة مفهوم القارئ الضمني implied reader، بل إن هذا المفهوم ومفاهيم أخرى في كتاب بوث قد عملت على زحزحة كثير من الاعتقادات النقدية السائدة،

وعملت كذلك على تحويل مركزية الخطاب النقدي من مركزية نصية إلى مركزية تتعلق بالنص وبأفعال القراءة معاً، وبعمليات التأويل التي تضيف نصاً آخر تملأ به الفجوات التي هي جزء أساسي من بناء العمل الأدبي.

لقد وجد بوث أن «النصوص الروائية المتخيلة كلها توحي بـ: مؤلف ضمني يرتبط به القارئ في أثناء القراءة [وقال]: إن المؤلف الضمني لكل رواية هو شخص ما يجب أن أتفق، إلى حد كبير، مع معتقداته إذا ما كان علي أن أستمتع بعمله. والتمييز نفسه لابد أن يكون، طبعاً، بين ذاتي بوصفي قارئاً وبين الذات الأخرى التي تمضي لدفع الفاتورات وإصلاح الصنابير الناضحة، وتخفق في ممارسة السخاء والحكمة. ذلك فقط بوصفي قارئاً حيث صرت النفس التي يجب أن تتفق معتقداتها مع معتقدات المؤلفين[62]. وقد أشار بوث في كتابه إلى «المشكلة المعقدة للرواة غير الجديرين بالثقة والرواة الثقاة، أو كما يسميهم، المؤلف الضمني [الذي يتكلم] على وفق معايير العمل [التي يسميها] معايير المؤلف الضمني»[63].

وكان كتاب رولان بارت **مقدمة في التحليل البنيوي للسرد**، الصادر في عام 1966 يعد البذرة الحيوية في هذا المجال[64]، وعلى الرغم من أن هذه الدراسات كانت تشدد على تحليل البنى، غير أنها أوضحت بصورة جلية البنى الضمنية المتجهة بصورة مباشرة إلى المتلقي، وكان ذلك حافزاً لوضع أسس نظرية قادرة على تأويل المعطيات الجمالية للعمل الأدبي من خلال منظور جديد يعيد الفعالية للمتلقي، بوصفه بنية من بنى النص نفسه، وإضافة إلى ذلك، فقد ظهرت «أعمال روملهارت 1975، وما ندر، وجونسن 1977، وستين وجلين 1979، وآخرون وهي تشدد على بنية القصة»[65] وثمة قصص أخرى «حللت ضمن منظور تركيبي»[66] وهنالك مقالان على قدر كبير من الأهمية ينسبان للغوي الاجتماعي

الأمريكي وليم لابوف «الأول مكتوب بالاشتراك مع جوسيا وولتسكي، ظهر في Helms في عام 1967 تحت عنوان: تحليل السرد، الحكاية الشفاهية في التجربة الشخصية. والثاني ظهر في هيئة الفصل التاسع من لسانيات لابوف في: Inner city وقد عنون بـ: التجربة التحويلية في التركيب السردي... وهما يرغبان في فحص سرود كثيرة، ليشرعا، ويرويا خصائص السرد اللسانية والشكلية ووظائفها»[67] إن الشيء المهم في هذه الدراسات هو أنها أظهرت أن البنية اللغوية لم تعد وحدها كافية لنقل المعنى الأدبي، وثمة فجوات في النص نفسه بحاجة إلى عملية تأويلية من الخارج، وعلى هذا الأساس كانت هنالك عودة منهجية إلى كل علم يسهم في إعادة ربط الدلالات البعيدة للنص التي تم إقصائها من النص كي لا يكون وثيقة حدثية، وإنما بناء تخييلياً خاصاً، وهنا لا يمكن إغفال النظرة الجديدة للغة التي أحدثتها محاضرات سوسور، الذي كان يعتقد أن اللغة ليست وسيطاً ناقلاً للمعنى فحسب، بل منتجة له أيضاً، ومسهمة في تجربته الإنشائية، ويعني ذلك أن مجالاً تأويلياً صار يظهر بوصفه حقيقة من حقائق النص التخيلي، وعلى هذا الأساس، صار فعل القراءة Act of Reading فعلاً دالاً أيضاً؛ لأنه يدمج تجربة القراءة بتجربة الإنشاء، ومن جهة أخرى لا يمكن إغفال التحولات التي تحدثت في البنيوية نفسها، تحولات رولان بات، وتودوروف، وجوليات كريستيفا، فـ: بارت يتحدث عن الطريقة التي يكون بها القراء معنى النصوص فيقول «إن هذه الأنا التي تتناول النص هي نفسها تمثل تعدداً لنصوص أخرى، أو شفرات لانهائية ومفقودة»[68]. إن بارت يعتبر هنا «القارئ أو **الأنا** التي تتناول النص، نصاً مركباً للنصوص الأخرى، ولم يكن استثنائياً اختياره هذه الأنا الفردية، إن أصول هذه النصوص التي تكون **الأنا** لم تكن قابلة للإدراك مباشرة أو ببساطة»[69].

ومن جهة أخرى كان موكاروفسكي أول من بحث عن قيمة جمالية

للمرجعيات من خلال النص، وهذا توجه شكلاني لفهم تأثيرات التاريخ في تطور بنى العمل الأدبي، فقد وجد موكاروفسكي أن القيمة الجمالية للعمل الأدبي هي قضية اجتماعية[70]، وتعني القيمة الجمالية عنده مجموعة القوانين المتحكمة في إنتاج وتطور الأدب، أي ما يعطيه طابعه الأدبي ويطور قوانين نوعه، ولذلك فإن موكاروفسكي كان يبحث في الإدراك الجمالي للأدب، لأنه على صلة بتكون المعيار الأدبي فوجد أن التغيرات التي تحصل للعمل الأدبي إنما هي تغيرات مرتبطة بالإدراك الجمالي[71]، وعليه فقد كان يعتقد أن تاريخ الفن إنما هو «تاريخ الانتفاضات ضد المعايير السائدة»[72] وقد أشار ياوس إلى أهمية أفكار موكاروفسكي ومدرسة براغ اللغوية، حيث وجد أن بنيوية براغ قد «تجاوزت بشكل حاسم وثوقية القول باللاتعايش بين التحليل البنيوي، والتحليل التاريخي، لقد انطلقت من مقدمات النظرية الشكلانية لإنشاء وتطوير جمالية بنيوية تفترض إمكانية التمكن من المؤلف الأدبي باستعمال مقومات الإدراك الجمالي، ثم بعد ذلك تصف الموضوع الجمالي المدرك بهذه الطريقة وصفاً زمنياً من جهة تحققاته الملموسة وتحققاته المحددة بالتلقي»[73] وإذا كانت مقترحات موكاروفسكي الخاصة بالإدراك الجمالي تعد إحدى الموطئات لظهور جمالية التلقي، فإن نهاية الستينات كان تشهد تحولاً للبنيوية يتزامن مع ظهور تلك النظرية، فتصور البنيويون أن الاهتمام بوضع معايير لأعراف القراءة يعد قضية جوهرية في أية قراءة، والحقيقة أن الاختلاف في الأصول المعرفية التي تغذي النظريتين (النبيوية وجمالية التلقي) هو الذي يفرض طبيعة الممارسة التي تطبقها إحدى النظريتين على تحليل العمل الأدبي. إن القراءة البنيوية تتجه مباشرة إلى النص لترى فيه تلك الافتراضات الأساسية التي توجه عمل البنيوية، في حين أن القراءة في جمالية التلقي تتجه مباشرة لإدماج فعل الفهم مع بنية العمل الأدبي نفسه، وترى أن تلك جدلية أساسية في أية قراءة، وهذا اختلاف جوهري

بين النظريتين ولذلك فقد كان التحول الأخير لـ **رولان بارت** يتركز في اعتقاده أن حصول التواصل الأدبي، وحصول الاستجابة لنص ما مرهونان بتحقق اللذة، فهو يرى أن الكتابة هي: علم متع اللغة»[74] وتحدث هذه اللذة من خلال ما يطلق عليه بـ الانقطاعات التي تحصل في جسد النص، ولذلك فإن القراءة عنده هي الكشف عن اللذة المتمركزة في ذلك الجسد، فكأن القارئ يلاحظ «خلسة لذة الآخر»[75] فالقارئ إذن عند بارت لا يدون لذته في فعل القراءة، وإنما يكشف عن تلك اللذة اللامرئية للمؤلف التي تتجلى في علاقته المثالية باللغة، ولذلك فإن لذة القارئ متحققة ضمناً من خلال جهده في إبراز لذة الآخر والكشف عن قوانين تحققها في مادة اللسان.

أما ميشيل ريفاتير فقد اعتقد أن علاقة القارئ بالنص لا تتحدد بالكشف عن النظام المصوغ بلا وعي من لدن المؤلف والمتحقق في مادة اللسان، وإنما صلته تتحدد بالبنية الأسلوبية للنص، ولذلك فقد انتقد بشدة قراءة رومان ياكوبسن وكلود ليفي شتراوس لقصيدة **القطط** لبودلير، فوجد أن «الملامح اللغوية التي يكتشفانها في القصيدة ربما لا يدركها حتى قارئ مطلع، كل ما فيها من نماذج نحوية وفونيمية هي عصارة منهجهما البنيوي، ولكن لا يمكن لجميع الملامح أن تكون جزءاً من البنية الشعرية لدى القارئ»[76]. إن ريفاتير يعني بكشف صلة البنية الأسلوبية بالقارئ، لأن هذا القارئ «هو الهدف المختار بوعي من طرف المؤلف فالإجراء الأسلوبي مؤلف بطريقة لا يمكن معها للقارئ أن يمر بجانبه ولا أن يقرأه أيضاً دون أن يسوقه إلى ما هو جوهري»[77] ذلك أن النص الأدبي عند ريفاتير ينطوي على منبه «كامن»[78] فيه، أي في أسلوبه، وأن وظيفة الوحدة الأسلوبية... استيقاظ انتباه القارئ[79]، ولذلك فإن مفهوم القارئ النموذجي قائم على أساس أنه «أداة لإظهار منبهات نص ما»[80] وقد حدد ريفاتير عمل الأسلوبية فوجد أنها تدرس «داخل الملفوظ

اللساني، تلك العناصر المستخدمة لفرض طريقة تفكير المسنن على مفكك السنن بمعنى أنها تدرس فعل التواصل، لإنتاج خالص لسلسلة لفظية ولكن باعتباره حاملاً لبصمات شخصية المتكلم وملزماً لانتباه المرسل إليه»[81].

أما إمبرتو إيكو فقد وجد أن نظريات النص قد تحولت في السبعينات «إلى أساليب عملية، بحيث إن الإشكال الجديد صار يكمن في قراءة النصوص وليس في تكوينها، فالقراءة لم تعد تشير إلى مشكلات التفسير النقدي، أو إلى علم التأويل المتطور نسبياً، بل صارت تعنى بالقضية الأساسية للتعرف على استجابة القارئ كاحتمال داخل في الاستراتيجية النصية»[82] ولذلك فإن إمبرتو إيكو يعنى كثيراً بتحليل عمليات الكتابة ذاتها ليتعرف على طرائق الكتابة والقراءة معاً، ففي الوقت الذي «تصر فيه معظم الدراسات المتجهة إلى القارئ في النظرية الأدبية الأخيرة على محاولة تصوير جادة لنظرية في المعرفة بدلاً من نظرية في القراءة، فإن الاستثناء المطمئن للنفس يمكن أن نجده في كتاب إمبرتو إيكو: دور القارئ 1979، وهو الوحيد الذي يحوز على مضامين بلاغية، على الرغم من أن مجال اهتمامه الواضح هو علم الإشارات، الذي هو عنوان كبير يشير إلى تمييز عنصر استراتيجي في القراءة. إن اهتمام إمبرتو إيكو بطرائق الكتابة نفسها هو اهتمام بطرائق القراءة أيضاً، ويعتمد نجاح الكاتب على الحدس الاجتماعي الذي يقرأ من خلاله نصه الخاص ولذلك فهو يلعب دور القارئ حتى وهو يكتب ويعكس عادة المنظرين الذين يتوخون أن يصفوا كيف يخلق القراء نصوصهم الخاصة، وقد اكتشف إيكو طرائق عديدة في النصوص التي تخلق قراءها الخاصين»[83] وهو يرى أن «كل كاتب يعرف أن قطعة جيدة من الكتابة لابد أن تتوقع قراءتها»[84] وقد عرض إيكو «الحضور النصي لهذا التوقع ولهذه الدراية التي يجب أن يؤديها القارئ لبعض الأفعال من خلال

تحليل مغلق لقصة قصيرة لـ «الفونس آليه»[85] وهي قصة: A most Parisian incident.

إن النص يمثل عند إمبرتو إيكو «في حالة تجليه اللساني... سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن يفعلها المرسل إليه»[86] لأن النص، في نظره، يتضمن طائفة من الفجوات وربما كان ذلك الاعتقاد بسبب أفكار منظري جمالية التلقي الألمان الذين يشير إليهم إيكو، وعليه فهو يرى أن ذلك التفعيل يتم من خلال ملء تلك الفجوات، لأن «النص إن هو إلا نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها (فرجات) سوف تملأ، فيتركها بيضاء [لأن] النص يمثل آلية كسول (أو مقتصدة) تحيا من قيمة المعنى الزائد التي يكون المتلقي قد أدخلها (إلى النص)»[87].

وعلى الرغم من أن التحولات البنيوية أخذت تعنى بعملية القراءة (كما عند جوناثان كوللر) إلا أنها كانت تتحدث عن القارئ بوصفه بنية نصية، أو أن النص ينطوي على بنى ذات صلة بالقارئ، كبنى الاستجابة أو البنى الأسلوبية - ريفاتير - المنطوية على منبه متجه نحو القارئ، أو أن القراءة هي مجمل تفسير نظام الشفرات اللسانية أو العلاماتية الذي يتضمنه النص ولذلك فإن النص، باعتقاد إيكو، يتوقع قارئه النموذجي القادر على الاشتراك في الترهين النصي بالشكل الذي خمنه الكاتب وفكر فيه، وإن كانت عملية الترهين هاته تتم على وفق هامش معين وكاف للاقتراب بما يريده الكاتب على وفق توفر شروط خاصة»[88].

وفي نهاية الستينات (1966-1967) كانت جوليا كريستيفا تطرح مفهوم التناص بوصفه إجراء لفتح النص على نصوص أخرى، وهو يعني «التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى»[89] وإن النص حين يدخل في علاقة تناص مع نصوص أخرى إنما يقوم بعملية تحويل؛ أي جعل

النص الآخر يدخل بوصفه بنية من بنى العمل نفسه، حيث لا يقتطع النص بمحمولاته وتأثيراته ووضعية شكله كلها، وإنما يكون الشكل ذا وظيفة تتركز في نمو العمل الجديد، وزيادة مقدرته على إحداث التأثير. إن هذه العملية ربما تكون غير واعية، تكشف عن الترسبات العميقة لأنماط الثقافة، إنها رغبة النص الجديد في تعضيد مسعاه لتوصيل المعنى وإحداث التأثير. ويعني ذلك أن التناص هو أحد الاعتقادات الجديدة للبنيوية للخروج من مأزق استبعاد التاريخ استبعاداً تاماً. إن هذه التعديلات تشير إلى قضيتين مهمتين:

الأولى: إن المعنى الذي اعتقدت البنيوية وجوده في المكونات الأساسية للعمل الأدبي بدأ يتمرد على هذا الاحتمال، فوجد البنيويون أنفسهم في دائرة واسعة من القراءات التي تنتج معاني كثيرة ومختلفة.

الثانية: إن البنيوية نفسها هي دليل أصيل على معقولية المقاربة التي تتبناها جمالية التلقي، ففي هذه المقاربة يصبح ناتج المعنى الذي تتمخض عنه قراءة رولان بارت لقصة بلزاك المسماة سيرازين هو معنى فهم بارت نفسه في المقام الأول، لأن هذه القصة في حالة قراءتها من لدن مجموعة من البنيويين، فإنها لا تشير إلى الثوابت نفسها التي كشفها بارت نفسه.

الهوامش

1) سوسيولوجيا الثقافة - د. الطاهر لبيب - دار ابن رشد - عمان - ط 3 - 1986 - ص 13.

2) المصدر نفسه - 13.

3) مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية - د. أنطوان خوري - دار التنوير - ط 1 - 1984 - ص 76.

4) المصدر نفسه - ص 76.

5) المصدر نفسه - ص 76.

6) المصدر نفسه - ص 74.

7) المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية - وليم راي - ترجمة د. يوئيل عزيز يوسف - دار المأمون - ط 1 - 1987 بغداد ص 43.

8) المصدر نفسه - ص 46.

9) Iser W. (1980) "Interaction Between Text and Reader" in Keith Green and Jill Lebihan (1996) Critical Theory and Practice, New York, Routledge, P 210.

10) عملية القراءة: مقترب ظاهراتي - آيزر في كتاب: نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية - تحرير: جين ب. تومبكز - ترجمة د. حسن ناظم وعلي حاكم - المجلس الأعلى للثقافة - ط 1 - 1999 - مصر - ص 120.

11) الأدب في القارئ: الأسلوبية العاطفية - ستانلي إي. فيش - في كتاب: نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية - تحرير: جين ب. تومبكز - ترجمة د. حسن ناظم وعلي حاكم - المجلس الأعلى للثقافة - ط 1 - 1999 - مصر - ص 145.

12) فن جزئي وتأويل مطلق - آيزر - ترجمة د. مهند يونس - مجلة الثقافة الأجنبية - ع 3 - 1992.

13) عملية القراءة: مقترب ظاهراتي - آيزر - مصدر سابق - ص 133، 123.

14) مقدمة في النظرية الأدبية - تيري إيغلتن - ترجمة إبراهيم جاسم العالي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1992 ص 67.

15) المصدر نفسه - ص 66.

16) القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال - د. نبيلة إبراهيم - مجلة فصول - ع 1 - 1984.

17) فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي - آيزر - ترجمة أحمد المديني - مجلة آفاق المغربية - ع 6 - 1987.

18) نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية - روبرت سي هولب - ترجمة رعد عبدالجليل - دار الحوار - ط 1 - 1992 - دمشق - ص 102.

19) المصدر نفسه - ص 102.

20) القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال - د. نبيلة إبراهيم - مجلة فصول - ع 1 - 1984.

21) فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي - آيزر - ترجمة أحمد المديني - مجلة آفاق المغربية - ع 6 - 1987.

22) نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية - روبرت سي هولب - ترجمة رعد عبدالجليل - دار الحوار - ط 1 - 1922 - دمشق - ص 101.

23) المصدر نفسه - ص 101.

24) دراسات في الفلسفة المعاصرة - د. زكريا إبراهيم - ج 1 - ص 327.

25) المصدر نفسه - ص 327.

26) مقدمة في النظرية الأدبية - تيري إيغلتن - ترجمة إبراهيم جاسم العالي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1992 - ص 84.

27) المصدر نفسه - ص 84.

28) عملية القراءة: مقترب ظاهراتي - آيزر - مصدر سابق - ص 128، 129.

29) موسوعة علم النفس - إعداد د. أسعد رزق - بيروت - 1977 - ص 98.

30) معجم مصطلحات الأدب - مجدي وهبة - ص 191.

31) مقدمة في النظرية الأدبية - تيري إيغلتن - ترجمة إبراهيم جاسم العالي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1992 - ص 68.

32) المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية - وليم راي - ترجمة د. يوئيل عزيز يوسف - دار المأمون - ط 1 - 1987 بغداد ص 47.

33) المصدر نفسه - ص 47.

34) نظريات علم النفس - د. كمال بكداش - ط 1 - 1986 - بيروت - ص 94.

35) المصدر نفسه - ص 94.

36) Jauss, H. R. (1982) Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics,

from: Keith Green and Jill Lebihan (1996) Critical Theory and Practice, New York, Routledge, P 222.

37) Idid. p. 211.

38) المصدر نفسه – ص 75.

39) المصدر نفسه – ص 75.

40) المصدر نفسه – ص 80-81.

41) المصدر نفسه – ص 81.

42) المصدر نفسه – ص 85.

43) استراتيجية التسمية، في نظام الأنظمة المعرفية – مطاع صفدي – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط 1 – 1986 – ص 228.

44) المصدر نفسه – ص 228.

45) جمالية التلقي والتواصل الأدبي – ياوس – ترجمة د. سعيد علوش – مجلة الفكر العربي المعاصر – ع 38 – 1986.

46) استراتيجية التسمية، في نظام الأنظمة المعرفية – مطاع صفدي – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط 1 – 1986 – ص 229.

47) جمالية التلقي والتواصل الأدبي – ياوس – ترجمة د. سعيد علوش – مجلة الفكر العربي المعاصر – ع 38 – 1986.

48) استراتيجية التسمية، في نظام الأنظمة المعرفية – مطاع صفدي – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط 1 – 1986 – ص 224.

49) المصدر نفسه – ص 224.

50) المصدر نفسه – ص 226.

51) في الفلسفة والشعر – مارتن هيدجر – ترجمة د. عثمان أمين – ط 1 – 1963 – القاهرة – ص 41.

52) مقدمة في النظرية الأدبية – تيري إيغلتن – ترجمة إبراهيم جاسم العالي – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – 1992 – ص 78.

53) إشكالية المنهج – د. صبري حافظ – مجلة آفاق عربية – ع 1 – 1986.

54) المصدر نفسه.

55) Katie Wales, Adictionary of stylistics, P 391.

56) Ibid. p. 391.

57) نظرية اللغة الأدبية - خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس - ترجمة د. حامد أبو حامد - مكتبة غريب - مصر - ص 151.

58) المصدر نفسه - ص 151.

59) المصدر نفسه - ص 147.

60) البنيوية والنقد الأدبي - جيرار جينيت - في كتاب: البنيوية والنقد الأدبي - تحرير وترجمة محمد لقاح - أفريقيا الشرق - المغرب - ط 1 - 1991 - ص 15.

61) المصدر نفسه - ص 16.

62) ينظر: آفاق العصر - د. جابر عصفور - دار المدى للثقافة والنشر - دمشق - ط 1 - 1997 - ص 224.

63) James E. Seitz, Arhetoric of Reading, from: Rebirth of Rhetoric, Edited by P 141. Richard Andrews (1992) New York, Routledge.

64) Roger Fowler (1995) Adictionary of Modern Critical Terms, New York, Routledge, P 176-177.

65) Richard Andrews, Narrative, argument and rhetoric, from: Rebirth of Rhetoric, Edition by Richard (1992) New York, Routledge, - P 116.

66) Ibid. P 116.

67) Ibid. P 116.

68) Ibid. P 116.

69) Keith Green and Jill Lebihan (1996) Critical Theory and Practice. New York, Routledge, P 184.

70) Ibid. P 116.

71) ينظر التلقي الأدبي - الرودابش - ترجمة: د. محمد برادة - مجلة: دراسات سيميائية أدبية لسانية - ع 6 - 1992.

72) المصدر نفسه - ص 19.

73) المصدر نفسه - ص 19.

74) من أجل جمالية للتلقي - ياوس - نقلاً عن مجلة: دراسات سيميائية أدبية لسانية (المقدمة) - ع 6 - 1992.

75) لذة النص - رولان بارت - ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان - دار توبقال - المغرب - ط 1 - 1988 - ص 15.

76) المصدر نفسه - ص 25.

77) نقد استجابة القارئ، نقاده ونظرياته - رامان سلدن - ترجمة: سعيد الغانمي - مجلة آفاق عربية - ع 8/ 1993.

78) معايير تحليل الأسلوب، ميشيل ريفاتير، ترجمة د. حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، المغرب - ط 1 - 1993 - ص 35.

79) المصدر نفسه - ص 36.

80) المصدر نفسه - ص 36.

81) المصدر نفسه - ص 36.

82) المصدر نفسه - ص 36.

83) نظرية العلامات ودور القارئ - إمبرتو إيكو - مجلة الأديب المعاصر - ع 46 - 1994.

84) James E. Seitz, Arthetoric of reading, from: Rebirth of Rhetoric, Edited by RichardAndrews (1992) P 143.

85) Ibid. p. 143.

86) Ibid. p 143.

87) القارئ في الحكاية - إمبرتو إيكو - ترجمة - أنطوان أبو زيد - المركز الثقافي العربي - ط 1 - 1986 - بيروت - ص 61.

88) المصدر نفسه - ص 63.

89) نظريات العلامات ودور القارئ - إمبرتو إيكو - ترجمة: د. عبدالستار جواد - مجلة الأديب المعاصر - ع 46، 1994.

90) مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد - مارك انجينو - ضمن كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد - ترجمة أحمد المديني - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ط 1 - 1987 - ص 103.

* * *

تهدف هذه الدراسة إلى معرفة نظام الاتصال الفكري عند الأدباء الأكاديميين في المملكة العربية السعودية، وذلك بتحليل سمات الاستشهادات المرجعية في أعمالهم المنشورة بالمجلات الأكاديمية التي تصدر عن الجامعات السعودية، ولاسيما محاولة الكشف عما إذا كان هناك فروق فينظم الاتصال الفكري لديهم مقارنة برصفائهم الأدباء المنشورة أعمالهم الأدبية والنقدية في مجالات الأندية الأدبية بالمملكة العربية السعودية.

ويعلل مؤلف الكتاب الدكتور فهد مسفر الدوسري سبب اختياره شريحة الأدباء الأكاديميين في المملكة كمادة للدراسة، «وقد اختيرت هذه المجموعة لكونها تمثل شريحة مهمة، ولأنها تعمل في أطر أكاديمية معينة على مستويات الكتابة والنشر العلمي»... ومن أجل المقارنة بين الأدب المنشور في المجلات الأكاديمية ومجلات الأندية الأدبية الثقافية بالمملكة مما اعتمد الدكتور الدوسري على مجموعة فروض بغية بيان فروق ذات دلالة إحصائية في سمات الاستشهادات المرجعية المرتبطة بنظام الاتصال الأكاديمي ومجلات الأندية الأدبية في المملكة. ومن هذه الفروض:

- ما معدل التشتت الموضوعي في أدب الأكاديميين السعوديين؟.
- ما معدل عدد الموضوعات التي تشكل منهم أدبهم؟.
- ما معدل معطيات الإنتاج الفكري العربي السعودي في أدبهم؟.
- ما معدل استخدام الدوريات العلمية في أدبهم؟.

وبغض النظر عن تعدد طرق الاتصال بين العلماء والباحثين من

مباشرة وغير مباشرة إلا أن أهم ملامح الاتصال العلمي بين العلماء والباحثين من مباشرة وغير مباشرة إلا أن أهم ملامح الاتصال العلمي بين العلماء والكتاب، ظاهرة لجوء الباحثين والعلماء إلى تدوين نتائج مجهوداتهم المضنية والمبنية على الأخذ والعطاء، وعطاء الباحث هذا لا يتوقف على تعزيز بحثه، وإنما أيضاً في قائمة الحواشي والاستشهادات المرجعية التي استند عليها عند الكتابة.

ويؤكد المؤلف على أهمية الاستشهادات المرجعية لدرجة لفتت اهتمام الباحثين والمهتمين بدراسة ظواهر الاتصال عند العلماء والكتاب، وبصفة خاصة علماء المكتبات والمعلومات الذين وجدوا في بياناتها مادة قابلة للدراسة والتحليل الكمي، والخروج بنتائج حول طبيعة أنماط الاتصالات العلمية بين فئة من العلماء في إطار تخصصاتهم العلمية، أو بينهم وبين من هم في التخصصات والميادين العلمية الأخرى، وذلك من خلال دراسة الخصائص البنائية للإنتاج الفكري المستخدم من قبل الكتاب، أو الباحثين في الميادين العلمية، والأدبية، والاستفادة النظرية والعلمية منها في عمليات تطوير وتقويم مقتنيات المكتبات ومراكز المعلومات.

أما الأسباب التي تكمن وراء اقتصار المؤلف مناقشة أدب البحث السعودي كتوطئة للدراسة، تعود إلى المملكة العربية السعودية، كونها تتصدر الدول العربية في ميدان الدراسات الببليومترية التي تهدف إلى الكشف عن أوعية المعلومات النشطة في الاستخدام أو الإنتاجية، كما أن ظاهرة «تفاقم مشكلات الاختيار والتزويد في تلك المكتبات» تعود إلى استقطاب مقالات الدوريات العلمية الجزء الأكثر من ميزاتها... وأن النتائج التي أسفرت عنها الدراسات الببليومترية التي تناولت موضوع الكشف عن معطيات استخدام الدوريات العلمية فهي كثيرة ومنها:

- إن اعتماد الباحثين على الدوريات العلمية في العلوم البحتة والتطبيقية يفوق اعتماد الباحثين على إطار العلوم الاجتماعية والإنسانية.

- هناك اختلافات ذات دلالة إحصائية بين الباحثين السلوكيين والتقليديين في العلوم السياسية (على مستوى التخصص الواحد).. فقد ثبت أن معدل الاستشهاد بالدوريات العلمية 38,8 إلى 8,7 لكل من السلوكيين والتقليديين على التوالي.

وعلى صعيد الدراسات العربية، توصل الباحث محمد عباس بن حسن هاشم (1998) بدراسة البحث في علم الأحياء: لأعضاء هيئة التدريس في جامعتي الملك عبدالعزيز بجدة، وأم القرى بمكة المكرمة، إن الاستشهاد بالدوريات يفوق الاستشهاد بأوعية المعلومات الأخرى، ولعل مؤلف الكتاب يورد لنا أهم الأسباب والعوامل التي تقف وراء ضعف مؤسسات النشر المحلية، التي تعد هذه المؤسسات من أهم المصادر المحلية لإمداد الباحثين بالمعلومات العلمية الضرورية للقيام بالبحوث العلمية، ومن جملتها: - كون الدول النامية مستهلكة، وغياب الخدمات التوثيقية والببليوجرافية الضرورية، وفقدان التعاون الأكاديمي بين مختلف مؤسسات البحث، ويضيف الباحث الدوسري، أن هذه الملاحظة تسري على الدول العربية، بسبب شح الدراسات العلمية المنشورة باللغة العربية أو إلى عدم أصالتها وجودتها، وبالتالي تعد ظاهرة دولية يمكن ملاحظتها في كثير من البلدان النامية ومنها البلاد العربية والإسلامية، أما النتائج التي توصل إليها الباحث الدكتور الدوسري من خلال دراسته التي تميزت بتوفر الدقة في اختيار الأعمال الأدبية المنشورة في مجلة جامعة الملك سعود: الآداب ما بين 1970-1997م وبهدف المقارنة والتحليل الإحصائي، استمدت هذه الدراسة الجزء الآخر من البيانات من دراسة غير منشورة سبق للباحث القيام بها بعنوان:/ الاتصال الفكري في كتابات الأدباء السعوديين المنشورة أعمالهم في المجلات الأدبية التي تصدر عن الأندية الأدبية في المملكة، ولاسيما من تحديد حجم المجتمع ومن ثم حجم العينة العشوائية التي سحبت ودرست، مما بلغ حجم العينة التي درست في مجلات الأندية

الأدبية أربعاً وأربعين مقالة، بينما بلغ حجم العينة التي درست في مجلة جامعة الملك سعود/ الآداب: إحدى وثلاثين مقالة أدبية.. حيث كانت النتائج وفق محورين: الوصفية، أي المتعلق بنظام الاتصال الفكري عند الأدباء الأكاديميين العرب المنشورة أعمالهم الأدبية على هيئة مقالات في مجلة جامعة الملك سعود: الآداب، مما أظهرت الدراسة، أن الأدب كتخصص له علاقات موضوعية بتخصصات علمية أخرى معينة، فهناك ثمانية عشر موضوعاً في إطار تخصصهم: الأدب.. حيث بلغ معدل التشتت الموضوعي في أدبهم (4787٪)، أما درجة الانحراف المعياري (0,239)، وكما أظهر بعض الأدباء الأكاديميين الميل للإسناد الذاتي في إطار تخصصهم، فقد بلغت النسبة المئوية العامة/ 0,642٪/ وهذا يدل على أن الاتصال الفكري يعد كبيراً بين الأدباء.. وأظهر التحليل الجغرافي للاستشهادات المرجعية في كتابات الأدباء الأكاديميين إلى الاعتماد على الإنتاج الفكري العربي السعودي في أدبهم بمعدل وصل إلى/ 0,1180٪/، وحجم الاتصال الفكري بين أدباء العرب بنسبة/ 0,8690٪/ مقابل/ 0,1140٪/ لأنشطة الاتصال الفكري مع الأدباء والكتاب الأجانب.. وكما أن إسهامات الدول الأجنبية في الإنتاج الفكري في كتابات الأدباء محدودة..، أما نسبة الاعتماد على مقالات الدوريات العلمية والثقافية/ 0,1137/ أي تعد مصدراً للمعلومات وتأتي في الدرجة الثانية.

وفي حين خصص المحور الثاني لعرض النتائج التحليلية بما فيها الاختبارات الإحصائية التي بموجبها تم قبول أو رفض فرضيات البحث.. وأشارت النتائج إلى وجود فروق مهمة في العلاقات الموضوعية المتمثلة في نسب التشتت الموضوعي وعدد الموضوعات التي تشكل منها كتابات الأدباء.

وحول استخدام الدوريات العلمية في الأدب: مقارنة، تفيد النتائج

إلى أهمية مقالات الدوريات العلمية كمصدر للمعلومات في الأعمال الأدبية والنقدية المنشورة في كل من مجلة جامعة الملك سعود: الآداب ومجلات الأندية الأدبية والثقافية.. وبلغ معدل الاعتماد على مقالات الدوريات العلمية عند الأدباء الأكاديميين/ 0,1137/ مقابل/ 0,2575/ عند رصفائهم. وتفيد نتائج البيانات بعد أن أخضعت للاختبارات الإحصائية في أربع فرضيات للكشف عما إذا كان هناك فروق ذات دلالة إحصائية في نظم الاتصال الفكري عند الأدباء الأكاديميين مقارنة برصفائهم الأدباء المنشورة أعمالهم الأدبية والنقدية على هيئة مقالات بمجلات الأندية الأدبية والثقافية بالمملكة، بأن هناك فروق ذات دلالة إحصائية بينهما، فيما يتعلق بالتشتت الموضوعي في أدبهم، وعدد الموضوعات المستشهد بها في أدبهم، واستخدام الدوريات العلمية في أدبهم، وفي حين اتضح من جانب آخر عدم وجود فرق ذو دلالة إحصائية في معدل معطيات إسهام الإنتاج الفكري العربي السعودي في أدبهم، مما تم رفض الفرض الصفري الثالث، وقبول الفروض الأول والثاني والرابع بهذه الدراسة.

وخرج المؤلف بدراسته هذه، بعدة توصيات:

- الاتصال الفكري بين الأدباء السعوديين نشط، ونسبة إسهام مصادر النشر المحلية في كتابات الأدباء 0,194 بالمئة.. مما توحي إلى تقدم أنشطة النشر والأجهزة الببليوجرافية المرتبطة بها من مكتبات ومراكز معلومات.

وأشار المؤلف إلى جملة من العوامل التي ترفع من نسب هذا الإسهام مثل/ الارتقاء بوسائل الضبط الببليوجرافي.

- الاتصال الفكري بين الأدباء السعوديين وزملائهم العرب فعال في ميدان الأدب.. وأشار الباحث الدوسري إلى وجود بعض دول عربية، حيث

تساهم بشكل محدود، وتعود - رأي المؤلف - إلى تأخر دور النشر فيها من جهة، وإلى القصور في وسائل الضبط الببليوجرافي الضرورية للتعريف بإنتاجها الفكري.

وأظهرت الدراسة من الناحية المنهجية، إن قياس سمات الاستشهادات المرجعية على المستوى التقليدي التي تتسم بها معظم الدراسات الببليومترية العربية والمستوى الثاني من الإحصائي حسب كل مقالة على حدة، حيث أعطى بعداً أدق حول نظم الاتصال الفكري لدى الأدباء.

ويتمنى مؤلف الكتاب أن يتبنى الباحثون الببليومتريون العرب النموذج الذي أعدت بموجبه هذه الدراسة، وذلك في دراسات تحليلية أخرى لا تقف عند الوصف الذي تتميز به الدراسات العربية في ميدان تحليل الاستشهادات المرجعية في الوقت الحاضر.

وأخيراً.. إن هذا الكتاب - نظام الاتصال الفكري عند الأدباء الأكاديميين في المملكة العربية السعودية - أغنى المكتبة العربية لكونه أول دراسة عربية لإلقاء الضوء على نظم الاتصال الفكري لدى مجموعة من الأدباء الأكاديميين بالمملكة. ولاسيما محاولة الكشف عما إذا كان هناك فروق في نظم الاتصال الفكري لديهم مقارنة برصفائهم الأدباء المنشورة أعمالهم الأدبية والنقدية في مجلات الأندية الأدبية بالمملكة.

وبذلك تعد هذه الدراسة مرجع لكل باحث وطالب.. وعلى أمل أن يتحفنا مؤلف هذا الكتاب بدرسات أخرى.

هامش

*) اسم الكتاب: «نظام الاتصال الفكري عند الأدباء الأكاديميين في المملكة العربية السعودية» - دراسة ببليومترية مقارنة - تأليف: الدكتور فهد مسفر الدوسري. دار النشر: مكتبة الملك فهد الوطنية. سنة/ 1999م/ الرياض - السلسلة الأولى (27). عدد الصفحات: 112 ص، 17×24 سم. قراءة: عبدالحميد غزي بن حسن.

* * *

على الرغم من أن المشروع المُعلن لمجلة (شعر) 1957-1970، لم يتجاوز، في حينه، الدعوة لترسيخ كتابة شعرية جديدة، إلا أنّها لم تستبعد من تطلعاتها الدعوة لنقد أدبي طليعي. والمتتبّع لما نُشر في أعداد المجلة من مقالات يجد الكثير فيها مما كان له تأثيره في مسيرة النقد الأدبي الحديث.

ولعلّ هذا ما تنبّه إليه يوسف الخال في تقديمه لمجموعات المقالات: «الشعر في معركة الوجود» التي أصدرتها المجلة (1960) عندما قال بكلمات صريحة واضحة محددة: «إننا في نهضتنا الشعرية الراهنة بحاجة إلى أن توافقها نهضة في النقد. من هنا كان اهتمامنا، في مجلة «شعر» بتعزيز مقام النقد الطليعي، المتفتّح على أصول النقد الحديث، ومفاهيمه، في عالم اليوم. والمقالات المجموعة في هذا الكتاب، محاولات أولى تشكل نواةً صالحة لنهضة نقدية نحن - إليها - في أمسِّ الحاجة»[1].

والصحيح أن المشروع النقدي العربي كان قد خطا خطوات كبيرة في الابتعاد عن الموروث البلاغي منذ شرعت مدرسة الديوان، وعلى رأسها عبدالرحمن شكري والعقاد والمازني، بالإفادة من النقد الرومانسي. وصاحب ذلك ظهور كل من طه حسين الذي أفاد من سانت بيف Beuve وهيبوليت تين Tain وجوزيف لانسون، وميخائيل نعيمة مؤلف كتاب «الغربال» الذي أفاد فيه - هو الآخر - من النقد الغربي، وجاء محمد مندور، ورئيف خوري، وحسين مروّة، وآخرون، فعزّزوا في التربة الأدبية العربية وغرسوا بذور النقد الأيديولوجي.

ولهذا فإن مشروع مجلة شعر - كما سيتضح لنا في هذا البحث -

خطوة في الاتجاه الآخر. وهو الانفتاح على النقد الأنجلو-أمريكي الذي طغى عطاؤه وانتشر فيما بين الحربين العالميتين. ويعد يوسف الخال مؤسس المجلة، أحد النقاد المؤثرين في النقد العربي الحديث إلى جانب توفيق الصايغ وجبرا إبراهيم جبرا وخالدة سعيد وأنسي الحاج وآخرين.

وليوسف الخال مجموعة مقالات من الشعر نشرت جميعها في المجلة، ثم جمعت بعد نشرها في كتاب صدر بيروت (1978) بعنوان «الحداثة في الشعر»، وهو وإن كان يتحدث عن الحداثة في بعض هاتيك المقالات إلا أنه ليس موقوفاً على هذا الشأن. فقد تطرق فيها إلى القضايا الجوهرية الأساسية التي تتصل بالشعر من حيث طبيعته، وغاياته، ونقده. ويستطيع الناظر، فيما يقوله الخال عن هذه القضايا، إدراك الصلة بين نظرته إلى الشعر ونقده، وأنظار الكثيرين من أتباع «النقد الجديد» New Criticism، فضلاً عن الصلة التي لا تخفى بين فهمه لبناء القصيدة، وفهم الكبار من الرومانسيين الذين عاشوا في القرن التاسع عشر.

فمفهومه للشعر يحدده قوله: «إن الشعر فن». ومعنى قولنا «فن» أنه تعبير جميل عن الذات في لحظة الرؤيا، ولحظة الكشف. وهو فن يخاطب العقل، ولكنه لا يمتثل لقوانينه، وقواعده. ومهمته التلقائية هي النفاذ فيما وراء الظواهر المتناقضة المشوشة، المبهمة، ليكشف بالحدس، والرؤيا، أسرار الوجود الحقيقي المليء بالانسجام والمعنى، متوسلاً إلى ذلك باللغة[2]. فلسنا بحاجة إلى كبير تأمل للوقوف على محتوى نظرته في الشعر، وقربها من النظر الشكلي، فالشعر تعبير، ومعرفة حدسية، غايتها الكشف عمّا في الكون من انتظام وانسجام وتناسق.

وهذه فكرة مغروسة أساساً في بنية الخطاب النقدي الجمالي كرّرها الرومانسيون، وكرّرها سانتيانا، وكروتشة في «فلسفة الفن». وبما أن الشعر حدس، وتعبير، فإن الغاية فيه لا تتجاوز الجمال في الأرض. كالموسيقي هو، وكالنحت والعمارة، والرسم. لا هم له إلا أن يبهج النفس،

ويزيد في غناها الإنساني، هدفه الأول أن يعيد خلق الأشياء من خلال تجربة الشاعر الشخصية فتصل إلى الآخرين عن طريق العاطفة والبصيرة[3] واستخدامه لكلمات مثل: عاطفة، بصيرة، وتجربة في وصف العملية الشعرية، وتحديد طبيعة الفن الشعري، دعاه إلى الانتباه لشيء آخر، وهو فرادة هذه التجربة التي تتطلب أن يتحرر الشاعر من كل أثر سلبي للقيود التي تكتنف الحياة. لذا ينبغي، في رأيه، أن يتم «التعبير» عن «تجارب الشاعر» بحرية لا تحدها إلا قواعد الشعر نفسه، وما تفرضه من الانتظام، والانسجام، والتناسق، واستخدام الحرية - في رأيه - أصعب من استخدام القيود[4].

فقواعد النحو، أو قواعد العروض، تؤثر في درجة إحساس الشاعر بحريته، وهي ضرورة لا مناص من الالتزام بها في رأيه. فكيف تجتمع حرية التعبير، والامتثال لقيود اللغة، والنحو، والعروض، والبلاغة، والأساليب؟ يجيب الخال عن هذه الأسئلة بالقول: «للشاعر ملء الحرية في إيجاد نحوه الخاص، وإيقاعه الخاص، في حين أن الشاعر القديم كان يصرّ على نوع معين من الوزن، لا يكون الشعر شعراً إلا به، أي أن المفهوم الحديث لحرية الشعر بُني على إطلاق يد الشاعر من القيود المفروضة عليه[5]، فله أن يخترع قاعدته النحوية، وأن يخترع وزنه، وأن يشتق من الأساليب ما يناسب تجربته الخاصة.

أي أن الخال، بهذه الكلمات، يضع اللبنة الأولى في صرح الثورة الشعرية الحديثة، إلى جانب لبنة أخرى تتمثل في الاعتراض على المهمات التقليدية للقصيدة. فلم يعد الشعر في زماننا هذا شعراً للذم، أو المديح، أو الرثاء، أو الغزل، أو الفخر، أو الوعظ أو الحكمة، أو الطرب، ولكن مهمته أضحت - كأرقى فن إنساني - الكشف عن أسرار الحياة، وإظهار الانسجام بين ما في الوجود من تناقض. وصارت مهمته أيضاً النفاذ إلى ما وراء واقع الحياة لرؤية ملامح الأمل والخلاص[6].

هكذا إذاً، يغدو الشعر وسيلة خلاص في عالمنا، مذكراً بنبوءة ماثيو آرنولد عن الشعر الأوروبي التي لم تتحقق، فهل كان يتوقع للشعر أن يكون بديلاً للمعتقدات مثلما توقع آرنولد Arnold أم أنه كان يرى فيه فلسفة أخلاقية، أو ذرائعية، أو بحثاً عن الحقيقة، أو ضرباً من اليقين الممكن، مثلما هو الحال عند أرسطو؟ يقول الخال: «ليست القصيدة ضرباً من المعرفة اليقينية، وإنما هي ضرب من الإنتاج الفني، تسهم فيه المخيلة الخلاّقة، واللغة الحية، أي أنه المخيلة الخلاقة لا تعمل إلا بواسطة اللغة[7].

مرّة أخرى يُذكرنا بكولردج Coleridge أحد روّاد النقد والشعر الرومانسي، وأحد المتكلمين عن الخيال الخلاّق كلاماً تأثر فيه بالفيلسوف الألماني شيلنغ. فالقصيدة عند الخال، كما هي عنده مهمتها هي أن تعزز مكانتها، وفرادتها، باعتبارها جهداً إنسانياً، ضرورياً في الكون.

وبما أن القصيدة نتاج المخيلة الخلاّقة التي لا تعمل بغير اللغة، فقد وجب على يوسف الخال أن يُفلسف موقف الشاعر الحديث من اللغة. لذا نراه يُؤكد مراراً، بلغة تُقرُب بنا من لغة برسي شيللي Shelley، «على أن الشعر لغة» وهو - أي الشعر - هو الذي يجدد حياة اللغة. ولولاه لتوقفت عن النمو، والبقاء، فهي تحيا به، ويحيا هو بها[8]. وهذا يذكرنا بالمجازات الحيوية التي نبّه عليها شيللي مؤكداً أنها «تكسب اللغة حياة جديدة».

وعلاقة الشاعر باللغة تختلف عند الخال عن علاقة الناثر، فالكلمة عند الشاعر رمز أكثر منها معنى. ولذلك كان الشعر إحياء للغة، لأنه يحمل الألفاظ من المعاني أكثر مما تحمل في الأذهان، ويزاوج بينها وبين شقيقاتها طلباً للتوتر والانسجام والإيقاع، وكثيراً ما يلجأ الشاعر إلى العنف، فيفجّر الكلمة لمفاجأة القارئ، وإيقاظ إدراكه، وشعوره، وحمله

إلى عالم غريب، عالم سحري طالما حلُم به من دون أن يلقاه، أو يتعرف إليه. عالم غير محدد لأنه عامر بالأمل والشوق إلى حلاوة الحب[9].

لذا فإن الشعر الذي يراد له التحديث لابد وأن ينطلق من تحرير اللغة، ونبذ القواعد الجامدة، والتسليم بمبدأ التطور، وأنها تتغير مع الزمن، ليس على ألسنة المتكلمين بها وإنما بأقلام الكاتبين أيضاً، ولا ينبغي للأدب شعره ونثره أن يتجاهل هذه الحقيقة.

ولابد إذن أن يكتبا بلغة حية تُماثل اللغة التي يتكلم بها الناس ويقرؤون ويكتبون. ويؤكد الخال أن اللغة بالنسبة للأديب هي كل شيء. فإذا لم يشعر بحيوية تلك اللغة، وتجاوبها مع نبض شعوره، فإنه سيخفق حتماً في الوصول بها إلى أعماق القارئ[10].

لذا نرى يوسف الخال يُبدي إعجابه الشديد بدعوة النويهي في كتابه «قضية الشعر الجديد» إلى تفعيل اللغة، والاقتراب بالشعر من لغة الكلام اليومي[11]. وذلك أن الخال يؤمن بأن حيوية الشعر من حيوية اللغة التي هي أداة التعبير. فهي من الشعر أداة الشكل، وأداة المضمون، وهما معاً لا انفصال بينهما في عملية الخلق ولا تغليب لأحدهما على الآخر[12]. لأن القصيدة في نظره بناءُ حجارته الألفاظ. وهذه الألفاظ تُومئ إلى ما وراء المعاني. وهي تتركّب في البناء الشعري بطرائق مغايرة لتركيبها في البناء النثري. وهي في الشعر لا تخلو من تعقيد، وتكثيف، ولا تؤدي معناها مباشرة، ولذلك كانت العبارات في القصيدة تتجنب تقرير الحقائق المجردة في الأذهان[13].

وهذا يُقارب قول النقاد الجدد بالفوارق التي تميز لغة العلم عن لغة الشعر. فاللغة في الشعر لا يمكن أداء معناها إلا بها، ولا يمكن شرحها أو تفسيرها بلغة أخرى، أو نقلها من الأصل إلى لغة ثانية دون أن تفقد ما يميّزها من سِحر، وألق، مصدرهما الأداء الأسلوبي الذي يُعرف به الشعر،

وينماز عن الأداء النثري. فالأسلوب عند يوسف الخال، نظام قائم على بعض الأسس التي يخضع لها المبنى الشعري، فتفرّق بينه وبين سائر أنواع الكلام، مع التأكيد على أن الأسلوب قواعد يصطنعها الشاعر لتحتضن القصيدة وتعزلها مؤقتاً عن الحياة، لتتيح له أن يبعث فيها حياة خاصة.

وفي موضع ثانٍ يؤكد الخال أن الأسلوب هو طريقة من الطرق التي يتبعها الشاعر في استخدام لغته. فهو ليس بمقدوره أن يخترع لغة جديدة، لذا وجد عليه أن يأخذ الأساليب الموروثة، ويرغمها على التفاعل مع الفردي. فالفرادة في الشعر ليست اختراعاً محضاً، وإنما هي فرادة نابعة من إعادة إنتاج الشيء السابق، وكل إضافة جديدة للتراث إنما هي تغيير لغوي أسلوبي.

وهذا يعني أن الخال لا يؤمن بالانسلاخ من التراث، أو الانفكاك من الماضي، فهو يشترط في حداثة الشعر مراعاة الشاعر للأساليب المتبعة في التراث الأدبي. ويكرر القول بأن هذه الأساليب راسخة في الأذهان، وفي الذوق، بحيث يؤدي الخروج عليها والتنكر لها، بغير مهارة، وأناةٍ، وتفهم، إلى إفراغ القصيدة من مقومات الفن. والموقف من هذه الأساليب ينبغي أن لا يكتفي بالخضوع لها، خضوعاً كاملاً، ولا التمرد عليها تمرداً صارخاً، ولكن على الشاعر أن يمنح نفسه قدراً كافياً من حرية التصرف بهاتيك الأساليب وأن يطوّعها للتعبير عن تجربته، وأن يبثّ فيها شيئاً من شخصيته هو. ولملكة الشعور هنا دور كبير في جعل الشاعر يميز بين ما هو مستحسن من هذه الأساليب، وما هو مستهجن في ضوء تجربته الجديدة. أي أن على الشاعر أن يساوم في صراعه مع تقاليد اللغة والأسلوب، فيربح القليل هنا، ويخسر القليل هناك.

وإذن، فإن يوسف الخال لا يعارض إليوت Eliot فيما يذهب إليه من أن الشاعر الحديث، إذا أراد التجديد، مضطر أن يراعي في تجديده هذا ألا يخرج خروجاً سافراً عن التقاليد، والأسلوبية الراسخة، وأن للشاعر

وسائله الكثيرة للحفاظ على فرديته، في الوقت الذي يصون فيه التقاليد الأدبية المغروسة في صُلب التراث.

وتبعاً لذلك، فإن ليوسف الخال مفهوماً واضحاً للحداثة، فهي - عنده - إبداع لا يؤدي إلى الانسلاخ عن التراث، فهي حداثة «تظللها غمامة الموروث فتخرج منها دعوة صارخة إلى عالم جديد. لأن الارتباط بالتراث، إذا اجتمع إلى العقلية الجديدة[16]، أدى إلى التغيير وإلى الصيرورة». وهذا هو الإبداع الذي ينسجم مع المبدأ القائل بأن الحياة في تغيّر مستمر[17]. وهذا التغيير غير مرتبط بزمن، وإنما بظهور أصوات شعرية جديدة ذات تجربة معاصرة، وهذه التجربة هي التي تُعرب عن ذاتها في الشكل والمضمون، فلا تنتظم أفكاراً في الذهن، أو معاني في الحس، ولا تحشد لها الصور الخارجية، والألفاظ البيانية، بل تخاطب القارئ بوداعة الطفل، وشغف المؤمن، وحرارة العاشق، وتواضع الواثق[18].

إن الإشكالية التي طرحتها الحداثة، في مبتدأ أمرها، هي: هل التغيير المستمر ينبغي أن يكون في الشكل أم تراه يكون في المضمون؟ بمعنى أن الشاعر قد يتناول موضوعات جديدة، باستخدام قوالب تقليدية، وأشكال عفا عليها الزمن، فهل ينسجم هذا مع حداثة الشعر وتجديده؟ القصيدة عند يوسف الخال شكل، وتحقيق هذا الشكل هو التجربة، وهو المحتوى. وهذا الكلام مطابق حرفياً لقول النقاد الجدد. إن المضمون في القصيدة هو الشكل محققاً بعبارة مارك شورر الشهيرة. ويضيف يوسف الخال: إن تجربة الشاعر في القصيدة هي مضمونها وفحواها. وأما الادعاء بأن القارئ يشارك فيها مثلما تذهب نظرية التلقي فقول لا يؤمن به يوسف الخال، ولا يؤيده. فحتى ترجمة القصيدة إلى لغة أخرى لا يمكن أن تنجح إلا إذا فقدت القصيدة قسماً كبيراً من قيمتها الفنية. وأكثر من ذلك يرى يوسف الخال أن تحويل القصيدة من كلام منظوم إلى آخر منثور يفقدها الكثير من ذلك المحتوى.

ولا يمكن للتحديث أن يكون في الشكل وحده، أو المحتوى وحده، لأن القصيدة عنده خَلْق عضوي Organic على الرغم مما فيه من تضمين، وأضداد وتلميح. فالتضمين يكسب القصيدة الجدة، والأضداد تبعث فيها التوتر، أما التلميح فيستثير فضول القارئ، وشوقه لارتياد المجهول، والمغامرة[19].

وكانت مسألة الشكل والمضمون من القضايا التي أثير حولها جدل كثير في نقد الشعر. وقد أوضح يوسف الخال أن هذا الفصل بين شكل القصيدة وفحواها تعبير عن أزمة نقدية تمثلت في نقد الشعر بمقاييس نقد النثر. فالازدواجية المفتعلة بين فكرة القصيدة (معناها) ووجودها (المبني) ازدواجية مرفوضة عند يوسف الخال وتجمّع شعر. فلا يمكن للشاعر نفسه أن يفصل بين ما أراد أن يقوله في القصيدة، وما تقوله فعلاً، ومن الشعراء من أراد للقصيدة أن تقول شيئاً فقالت شيئاً غير الذي أراده. فالمهم أن القصيدة الجيدة تنبع قيمتها من وجودها نفسه، وليس من معناها وحده، أو من مبناها على حدة، وإنما بفضل الاثنين باعتبارهما وحدة عضوية لا تتجزأ[20].

والحق أن هذا التوضيح، من يوسف الخال، لطبيعة القصيدة الجديدة - أو قصيدة الحداثة فيما يسميها - توضيح يعبر عن النقلة الكبيرة التي عرفتها لغة النقد الأدبي لدى تجمّع مجلة شعر قياساً إلى اللغة المستخدمة في نقد الجيل السابق: جيل الديوان وطه حسين وميخائيل نعيمة ومحمد مندور ورئيف خوري وغيره.

من النظري إلى التطبيقي:

ولئن كان يوسف الخال في كتابه «الحداثة في الشعر» يهتم بالتنظير أكثر مما يهتم بالتطبيق، فإن خالدة سعيد - وهي ممن عاصروا انطلاق

مجلة (شعر) ورؤيتها المعلنة للتحديث في الشعر ونقده - تهتم بالتطبيق أكثر من التنظير. وقد شرعت مقالاتها بالظهور في المجلة منذ عددها الأول (1957). فتناولت من بين من تناولت يوسف الخال ونازك الملائكة وفدوى طوقان وأدونيس ومحمد الماغوط، وسلمى الخضراء الجيوسي. وكتباً نقدية لكل من أسعد رزوق وأحمد أبو سعد. وقد اختارت لها المجلة عدداً من الدراسات التطبيقية ونشرتها في كتاب جامع بعنوان «البحث عن جذور» 1960.

ويحسب القارئ لأول وهلة أن خالدة سعيد ترفع شعار التجديد في النقد الأدبي. فمن خلال العناوين التي تختارها لمقالاتها يظن القارئ أن في تحليلاتها النقدية شيئاً يخالف المألوف. ولكن اندفاعها في الحقيقة نحو التجديد النقدي يخلو من التهور والتسرع الذي تميّز به بعض نقاد الشعر في حقبة الخمسينات والستينات. فتجدها ماتزال تمثل ذلك الامتداد للنقاد المتأثرين بالمدرسة الفرنسية أكثر من تأثرهم بالنقد الأنجلوسكسوني الذي تمثل في ملحوظات الخال وجبرا، فهي تتشبث بالرأي القديم القائل بأن دور الناقد لا يتجاوز - بحال من الأحوال - دور المفسّر الذي يسعى لتجسير الهوة بين الشاعر المبدع، والقارئ. لذا نجدها في جل ما كتبت تحاول الانطلاق من تفسير النصوص، وتوضيح غامضها، والكشف عن مبهمها.

فقصائد أدونيس تعبير عن قلق الشاعر وتوقه إلى عالم جديد، يتوحدان هو والعالم في شيء، أو كيان واحد، فلا يدري أيهما هو الذي يبتكر الثاني:

وُحد بي...، بحريّتي

فأيّنا يبتكر الثاني؟

وترى في القصائد - إلى جانب هذا التوق - تعالياً عن شكلين

هما: الموت، والفقر. فالموت، عنده ليس حداً للحياة، ولكنه علو، وسمو بها، ولهذا يقول في موت أبيه:

أبي ماتَ، يا لهباً، يا سعيراً، تخطّفَ كنزه

تجاوزَكَ... فيه،

قياماً تفتَّحَ كُمّاً، وأغصنَ أرزهْ

ففي كلّ شيءٍ يخبّئُ لُغزُه

ويرمزُ رَمزُه(22)

والتفسير يقود إلى رصد مواقف الشاعر من الحب، فهو - عنده - تربةٌ جديدةٌ، مخضوضرة، فتهزّ الإنسان، وهو مشاعر متوترة ترود الأعماق، وتشد الإنسان إلى الغد، بلهفة، وسؤال، وهو أيضاً كالموت: انهيار الحدود بين العالم وقلب الإنسان. وتغنيه بالمرأة يسمو بها عن تلك العلاقة المرتبطة بالغريزة، فهي عنده ليست جسداً، وإنما هي حياة، هي الأرض، هي الخصب(23).

وتفسّر تجربة نازك الملائكة في «قرارة الموجة» 1957 بكلمات ثلاث هي: الوحدة، والغربة، والملل الجاثم فوق كل الأشياء، ونتيجة هذا التفسير هي الكشف عما يسود القصائد من رغبة في الانكفاء على النفس توحي بثورة في الداخل ضد الركود والملل والرتابة. وهي ثورة لا تخلو - عندها - من معاناة - وهذه المعاناة متعددة الأسباب، ولكن شعرها يظل مع ذلك ذا طابع ذاتي باستثناء قصيدتين هما: أغنية لشمس الشتاء»، و«يحكى أن حفارين» ففيهما مشاعر لأصداء جماعية، غير أن هذه الأصداء لا ترقى، في قوّتها، إلى منزلة الأحاسيس الذاتية، التي عبرت عنها الملائكة في «قرارة الموجة»(24).

ويبدو أن هذا هو الأساس الذي تنطلق فيه من ملاحظاتها النقدية

حول ديوان فدوى طوقان «وجدتها» 1957، مستخدمة بعض مصطلحات القراءة النفسية. فهي «تجربة تجعل كيانها متذبذباً بين الحب اليائس (المحروم) والفرح بعودته مرة أخرى والخوف من الغد تارة. ومن الحاضر تارة أخرى». فالتجربة في «وجدتها» 1957 كالتجربة في «وحدي مع الأيام» 1954، تجربة ذاتية، والقصائد الوطنية شبه دخيلة. والعلاقة بين الشاعرة وعالمها تقوم على تجاذب سالب: أي التضاد والتنافي وهي في هذا الديوان تحررت من القافية الرتيبة والأوزان. ولعلها - أي الناقدة - بهذه الملحوظة - تريد أن تقول لنا: إن في الدراسة النقدية متسعاً للالتفات نحو الشكل؟ فهل من الممكن أن تتقبل وصفها لتجربة الشاعرة فدوى طوقان بقولها: «جاء شعرها في حلّة عصرية جديدة، بسيطاً، بعيداً عن الزخرف، والتعقيد، عذب الوقع؟»[25].

هذه العبارات تذكّرنا بقول من يقول عن شاعر: «إنه مطبوع». وهل من الممكن أن يُتقبل رأي كهذا يقوم على الفصل بين شكل القصيدة وفحواها، في الوقت الذي يدعو فيه يوسف الخال لغير ذلك؟ خالدة سعيد، مثلما أوضحنا من قبل، لم تتهور في استجابتها للجديد، ولذلك ماتزال حتى صدور الكتاب (1960) تطبق النظرة الازدواجية للعمل الشعري، فترى أن ما يقال عن محتواه غير الذي يقال عن شكله، ومبناه، وإجرائياً نراها تفصل - في دراستها - بين ملحوظات عن المضمون، وأخرى عن البناء الفني. ففي دراستها المذكورة لديوان «وجدتها» نجدها تفرغ من البناء الفني قائلة: «هذا من حيث الشكل أما من حيث المضمون...»[26] حتى في حديثها عن «قصائد أولى» لأدونيس نجدها تفرق بين «الصنعة الشعرية»، أو ما تعده شكلاً والمحتوى[27]، وتنسب ما في قصائده من جديد إلى المحتوى لا إلى الشكل الذي لم يتحرر بعد من إيقاع القافية، والوزن، والموسيقى الخارجية، التي يبعثها فيه عمود الشعر التقليدي. وحتى في نقدها لمجموعة الخال: «البئر المهجورة» لا يفارقها الإحساس

بضرورة الفصل بين المعنى والمبنى، لأنها بعد أن تخوص خوضاً مطولاً في تفسير القصائد، وشرح دلالاتها، تضيف: «أما البناء العام للقصيدة فقد بقي مع ذلك راسخاً. ذلك لأن لم تعُد للأجزاء كيانات خاصة، صوراً كانت، أم أبياتاً، أم مقاطع»[28]. وأما في دراستها لديوان (قرارة الموجة) فتعدل عن التفسير إلى ملاحظات خاصة بالشكل مثلما تفعل في قراءتها النقدية لديوان «وجدتها» فبعد التفسير يأتي التقدير: «ويبقى أن نعرف موقعها في الحركة الفنية الجديدة، حركة الشعر الحديث»[29]. وغير بعيد عن هذا ما نقوله صراحة في دراستها لديوان الماغوط (حزن في ضوء القمر) متسائلة بعد تفسيرها لأكثر القصائد: «ولأن، ما هو العالم الذي تنقلنا إليه أجنحة الشعر في «الديوان» إنه عالمنا الذي اختفى خلف الشعارات والكتب»[30]. وهي تؤكد هذه النظرة المزدوجة للعمل الشعري في تعليقاتها النقدية حول ديوان سلمى الخضراء الجيوسي: «العودة من النبع الحالم». فتقول: «ولكي تُحسن التعبير عن يقظتها هذه أفادت من تجارب الغرب الشعرية»[31]. كطريقة إليوت القائمة على اقتباس نُتف من التراث القديم في قصائده، ويتكرر هذا في دراستها المطولة لقصيدة «البعث والرماد» لأدونيس.

وفي بعض دراساتها تطرقت إلى بعض القضايا ذات الصلة الوثيقة بمعركة القديم والحديث؛ فالشعر عندها ليس مشروطاً بقافية ووزن، فهذان في رأيها وعاءان، وقد يكون الشعر داخل الوعاء، مثلما قد يكون خارجه، وقصيدة النثر «حزن في ضوء القمر» لمحمد الماغوط من هذا النوع الذي يُعيد النظر في مقوّمات القصيدة، فيستبعد ما تسميه «العناصر الشكلية المادية البحتة»، من مثل «الوزن والقافية»[32]. ويلتزم مقوّمات أخرى كالصورة التي تعبّر عن المعنى بطرائق التمثيل الحسي، وليس عن طريق التقرير الخبري[33]. إلى جانب تراكم الصور في قصيدة النثر ثم أصوات داخلية تحيل المعاني المتجردة إلى مظاهر حسية في أغلب

الأحيان[34] وهذه الصور تجرّ وراءها أحياناً نهراً من الرؤى، والخواطر، والمواقف التي يتجاوز بها الشاعر الأشكال المحسوسة التي تمرّ بخيال القارئ[35].

والابتعاد عن الأساليب القديمة شرط لتجديد الشعر، خلافاً لما يذهب إليه الخال في أن تطويع هاتيك الأساليب لفرادة الشاعر هو المطلوب. فعند خالدة سعيد لا يكفي أن يطوّع الشاعر الأساليب، والتعويض عنها بأسلوب (حداثي) يعتمد تشخيص الفكرة، وإيجاد التفاصيل من حولها، وإلباسها سلوكاً وعواطف، ومواقف معينة. فبدلاً من سرد الإحساس، أو الفكرة، بكلام منظوم، مع الكثير، أو القليل، من الأوصاف، نجد الشاعر المجدد - في رأيها - يعمد إلى اختراع جوٍّ شعري تتسرّب عبره إلى القارئ إيحاءات تلك الفكرة، وبهذا يقترب من مفهوم الشعر الحديث[36].

ويكون التجديد أيضاً في بناء القصيدة بناءً يفارق المألوف. فيوسف الخال - وهو - في رأيها إمام المجددين - يبني قصيدته على موضوع واحد، نابذاً الكيانات الصغيرة في النص، وهذا وإن كان صحيحاً إلا أنه مسبوق، ومنذ مطران (ت 1949) ظهرت القصيدة القائمة على الوحدة، ولكن الناقدة توضّح صنيع الماغوط مشيرة إلى القصيدة الجديدة القائمة على ما يعرف بالمونتاج، وهي الكلمة التي استعملها جبرا في إحدى مقالاته، ويعني بها تنضيد الصور الشعرية بعضها في جوار بعضها الآخر، دون أن يتبع الشاعر في ذلك أسلوباً موحّداً، فكأنه يقتطع من هنا ومن هناك، ويركب من هذا الخليط عملاً يتميز بوحدة الخلق العضوي. وفي رأي خالدة سعيد هذا ما تمتاز به بنية القصيدة عند الماغوط. فهي - أي القصيدة - في أكثر الأحوال، صور متعددة لا تتحلق حول قطبٍ واحد أو محور معين. أو هي أشبه بانطباعات متناثرة تتقاذف القارئ في اتجاهات

متعددة. وتكاد - أي الناقدة - تصرّح بأن قصائده القصيرة أكثر تماسكاً من الطوال - فالقصار - في رأيها - ذات تركيب مسطّح وبسيط، ترصّعه الصور، في حين أن القصائد الطوال تخلو من الحركة الداخلية التي تفصح عمّا فيها من وحدة[37].

وفي تتبعها لبنية القصيدة نجد مثالاً موفقاً هو دراستها القيّمة لقصيدة أدونيس «البعث والرماد» فهي قصيدة مركبة نُشرت في العدد الأول من المجلد الأول (1957). وتناولتها في العدد الخامس من السنة الثانية (1958) بدراسة تحليلية تحت عنوان «الموت طريقاً للحياة).

وقد جاءت هذه المفارقة في العنوان لتناسب تحليل القصيدة القائمة على التضاد بين الموت والانبعاث، الذي يجسده طائر الفينيق Phenix الذي استخدمه الشاعر موظفاً أسطورة الاحتراق الذي يؤدي إلى انبعاث الطائر حياً من رماده. والناقدة لا تكتفي بتتبع الأسطورة في شعر أدونيس. فكانت في دراستها الأسبق لمجموعة نازك الملائكة «قرارة الموجة» قد تنبهت إلى دلالات اللجوء للأساطير. ولاسيما قصيدة نازك التي استخدمت فيها أسطورة السمكة الطافية التي تلاحق العاشقين في لعنة الزمن[38]، كذلك حكاية «الزهرة السوداء» وهي خرافة. أما أدونيس فإنه في قصيدة «البعث والرماد» يحلّق تحليقاً عالياً إذ يجعل من القصيدة بناءً مركباً من مقاطع عديدة تضفي الكثير من التشابك على عناصر الأسطورة وموقف الشاعر منها، ودلالاتها التي تحتاج في مسيرتها إلى أكثر من قراءة.

القراءة التكوينية للنص:

فهي تستعذب البحث عن منابع القصيدة، ليس في الثقافة الإنسانية حسب، وإنما في سيرة الشاعر.. وفي قصائدة الأولى. فنشأة

الشاعر الدينية، وثقافته، وموت أبيه احتراقاً، كل ذلك من الدروب التي تسلكها التجربة في «قصائد أولى» وفي «البعث والرماد» وعلى هذا يكون النبش في سيرة الشاعر دليلاً يوجّه القراءة من جهة، ويتقدم على التحليل النصي من جهة أخرى. وهذا يفسر استخدام المؤلفة لمصطلحات نفسية، وأخرى اجتماعية، تشير إلى تضافر المعارف، وهي إشارات لا تحول بين الناقدة والاعتماد على السياق الخارجي باعتباره عتبة تقود إلى البهو الداخلي. فمن هاتيك الإشارات مقولة الزمن، المكان، الواقع ثم المواقف من الإنسان[39]، والموقف من الجماعة، والموقف من الحضارة[40].

ولأن قصيدة أدونيس هذه، كما القصائد التي تضمّنها ديوان يوسف الخال، «البئر المهجورة» تلجأ إلى الصور في تجسيد المعاني وتشخيص الفكرة، وإلى اللمحات والإيحاءات الأسطورية والرموز، فإن القارئ يجد فيها غموضاً من النوع الذي لا يحول بينه وبين الاستمتاع بما يقرأ. فهو غموض يشف حتى يغدو جذاباً مؤثراً يطيل أمد التأثير الذي يشجع القارئ على إعادة النظر في القصيدة، ليكتشف، في كل مرة يقرأها فيها، شيئاً جديداً، وهذا يعني أن الغموض الذي يتجلى في قصيدة «البئر المهجورة» أو «الدارة السوداء» أو قصيدة «الجذور» أو «البعث والرماد»[41] مختلف تماماً عن الإبهام الذي يحيل إلى تعقيد في التركيب يجعل المعنى غير واضح لدى الشاعر نفسه.

وهذا يعني أن خالدة سعيد لامست بأصابعها مسألة مهمة من مسائل الحداثة الشعرية، وهي ابتعاد الشاعر عن المعنى التقريري واللجوء إلى الإيحاء الذي يتطلب استخداماً جديداً للغة، وتفعيلاً لطاقاتها التعبيرية والدلالية. وهذا شيء لطالما أكد عليه يوسف الخال، وأكد عليه غيره من شعراء جماعة «شعر» ونقادها. فلغته الشعرية بسيطة، وعفوية، وبعيدة عن التصنّع الزخرفي، ولكن هذا لا يعني الانزلاق إلى المبتذل،

والمسف، والتافه. فكل كلمة إذا وضعت في مناخ شعري حقيقي تستطيع أن تكون كلمة شعرية أكثر من أي كلمة أخرى. وهذه الشعرية تحتاج إلى من يبرزها، والمهارة في استخدامها هي التي تشف عما فيها من روح الشعر، وجوهره. ومما تلاحظه خالدة سعيد أن يوسف الخال الذي صمت طويلاً بعد مجموعته «هيروديا» انتقل في «البئر المهجورة» إلى مرحلة جديدة أساسها المتين تطويع اللغة للأداء الشعري الحديث بحيث تعبّر تعبيراً قوياً عن مشاعر جديدة، وإحساسات جديدة، لم يكن يأبه لها أبو تمام أو المتنبي. وذلك أن القصيدة عند خالدة سعيد، أضحت مسكونة بهواجس الشاعر، وقلقه الداخلي، الذي يحيلها إلى «نفق» أو كوّة، يطل منها القارئ، مباشرة على أفق الشاعر، متصلاً برؤيته الخاصة للوجود. واقتراب الشعر الحديث من النثر - في رأيها - ليس سوى تجسيد لتلك الرغبة القوية في نفي التصنُّع»[42].

والحقيقة أن خالدة سعيد وقفت مطولاً إزاء الموقف من اللغة، وإن كانت لم تفلسف هذا الموقف في بداياتها النقدية المبكرة، مثلما فعل يوسف الخال في مقالاته، فهي على سبيل المثال، تقف من نازك الملائكة موقفاً لا يلاحظ فيه تقدير الناقدة لما جاءت به نازك الملائكة من تجديد في مستوى لغة الشعر. ففي رأي خالدة سعيد ظلّت لغة نازك الملائكة تقليدية، لم تُجدّد في الكلمة، ولا في العبارة، وإنما بقيت لديها كلمة مألوفة، وعبارة مكتفية بما لها من قدرة على تشخيص المعنى واستخدام الرمز. وفي رأينا أن في هذا غناء. وليس صحيحاً أن ما تستعمله نازك من ألفاظ يندرج فيما عمّ استعماله وانتشر. ولكنها - أي نازك - لم تنجرف وراء الجديد بالسرعة التي عرفها شعر يوسف الخال أو أدونيس. فلابأس أن تصف صوت الريح بالعويل، أو العطور بأنها مسكرة، أو الكؤوس بأنها ذكريات، أو الجراح بأنها تئن، أو الدموع بأنه سخين[43]. فمثل هذه النعوت التقليدية نشأت عن هذه العلاقة بمثل السرعة التي

تريدها الناقدة. ولابد من التأكيد قبل أن نختتم هذه الملاحظات حول بواكير خالدة سعيد على مظهر مشترك في دراساتها، وهو إضفاء التقويم السلبي على الذاتي في الشعر. فكأن الناقدة في لومها لكل من: نازك الملائكة، وفدوى طوقان، وسلمى الخضراء الجيوسي، بكلمات من مثل: تجربة ذاتية، انفعالات ذاتية، وصوت ذاتي، ترى الغَلبة في معيار المفاضلة النقدية والموازنة الأدبية، للجانب غير الذاتي.. حتى أنها تعجب بشعر سلمى الجيوسي، لأنه يتناول «قضايا الإنسان بصرف النظر عن لونه، أو دينه، أو جنسه، وأنها خرجت بذلك عن سنن الشعر النسائي الذي انحصر طويلاً في إسار الانفعالات الذاتية.

وأغلب ظني أن الناقدة تقول ذلك متأثرة ببعض النقد الإيديولوجي. وكانت فكرة الأدب الجماعي من الأفكار كثيرة التداول في النقد الصحفي والأكاديمي. وماتزال خالدة سعيد حتى العام (1960) مأخوذة بهذا النقد على الرغم من أنها درجت في الطريق الذي لا ينفي جماعية الصوت الشعري في الوقت الذي يوغل في التعبير عن الخاص والذاتي. وتطرقت إلى ما يعرف بالحركة الداخلية للنص الشعري. واللجوء إلى تراكم الصور والمونتاج الشعري، والتعبير عن الذات في إطار لا يتنافى مع استهداف العام فيما هو خاص.

مفاهيم جديدة:

ولنقاد المجلة دَوْرٌ واضح في توضيح الكثير من المفاهيم، وقد جاءت هذه التوضيحات متفرقة في عدد غير قليل من الدراسات المنشورة في أعداد المجلة بين سنة 1957 و1960، واشترك في كتابة تلك الدراسات نقاد عدة من أبرزهم: جبرا إبراهيم جبرا ورينيه حبشي وأنسي الحاج

(الشاعر) وماجد فخري وأسعد رزوق ونذير العظمة وأنطون غطاس كرم وآخرون.

وقد ألحّ نقاد هذا التجمع على أن الشعر فنٌ لكنه ذو مضمون معرفي، فهو يدعو إلى تبصرة القارئ بما لا يبصره به علم، وبما لا توقفه عليه حكمة أو تفلسف. والمعرفة الشعرية - فيما يذهب رينيه حبشي - صورة لانغماس العالم في وعي الشاعر، وتجلى ذلك كله في القصيدة[45]. وهذا بطبيعة الحال يجعل من القول بفكرة الشعر الملتزم، أو غير الملتزم، قولاً لا ضرورة له، وإنما هو من باب التزيد، فالوعي الذي ينعكس فيه العالم هو وعي الإنسان بالحياة، وبما أن الشعر لا يتجاوز التعبير عن إحساس الشاعر - الذي هو إنسان - بالحياة، فمن تحصيل الحاصل أن يكون الشعر ملازماً للحياة، وملازماً للفكر الذي هو قلب الشعر وجوهره. ودونه لا تقوم للشعر قائمة[46]. وهنا يرتّب نقاد «شعر» العلاقة بين الفكر والشعر ترتيباً جديداً يقوم على أن الإحساس بالحياة هو أساس الفكر، ولما كان الإحساس بالحياة هو موضوع الشعر، فإننا لو أردنا البحث عن الفكر في الشعر كنا كمن يبحث عن الحياة فيه. والذي نجده في الشعر ليس أفكاراً وإنما هو حياة فالفكرة التي يعبر عنها شاعر كأبي العلاء المعري (363-455هـ) تتحول في قصيدته إلى شعور وإحساس عميق بالحياة[47]. وهذا يثبت أن الإحساس بالحياة هو: الفكرة الأساسية للشعر، وهو ألفه وياؤه، وهو قالبه، ووزنه، وقافيته. وبما أن نصيب الناس من الحياة متفاوت فيه[48]، فإن نصيب القصائد من هذه الفكرة متفاوت فيه أيضاً.

وبما أن الفكر لا ينفصل عن السياسي فإن الشعر - من حيث هو شعر - ذو طبيعة سياسية؛ ففي كل لحظة يصوغ فيها الشاعر رؤيته للوجود، أو إحساسه بالحياة، فلابد أن يعبّر في أثناء ذلك عن موقفه

السياسي. فلا مدعاة – إذن – للحديث مجدداً عن علاقة الشعر بها، وهل الشعر للشعر أم أنه للحياة. لأن الشاعر الذي يتوصل في لحظة أثيرة من وجوده إلى اكتشاف المجهول، لن يتقبل – إذا ظل أميناً لهذا الاكتشاف – ما ينشأ عن فوضى النوازع الشخصية، فالشعر يذيب العصبية، ويدعو إلى العدالة والحب[49].

والنقاد يستخدمون كلمة «رؤية» للدلالة على صياغة الشاعر لموقفه من الحياة، فالشعر عند أنسي الحاج «رؤيا» ويعني بها تعبير الشاعر عن وجهة نظره بالصور أو باللجوء إلى الرموز التي تعبق في القصيدة من خلال التفاصيل والكلمات[50]. وهو عند جبرا وجهة نظر يعبر الشاعر عنها بالرموز ولا يدركها إلاّ الأقلون بعد معاناة[51].

والشعر – عندهم – نفاذ إلى المجهول من معانٍ وأشكال فيقتنصها ويكشف النقاب عنها، وبذلك يفتح عيوننا على ما في الأشياء المرئية من روعة، وفتنة، ومعنى، قد نكون غافلين عنه لضعف بصيرتنا، أو قصور في إدراكنا. وهكذا يكون الشعر الأصيل ضرباً من الرؤية الثاقبة، أو إذا شئنا ضرباً من الرؤية[52].

لذلك فإن ما يقتصر على الوصف التصويري أو السردي للأحداث، ولا يتعدى نطاق الرؤية البصرية، هو أحط أصناف الشعر لاقتصاره على عرض الجزئيات المبذولة لكل ذي باصرة، ودونه منزلة شعر الوصف الذي يعنى بزخرفة الألفاظ. أما شعر «الرؤيا» فهو الذي ينفذ إلى الأعماق، فيلتمس مأساة الحياة الكبرى، متمثلة في الحيرة، والمصير، والغوص على السر الكامن وراء مظاهر الحياة. وكل شعر لا يعبر عن غُصص الإنسان الكيانية، أو عن الفرح الذي ينبثق من عالم المجهول الكامن وراء المرئيات ليس شعراً[53].

ومفهوم جماعة (شعر) لهذا الفن ينصب على اعتباره (تجربة)

بالمعنى السيكولوجي لهذه الكلمة، فإذا كنا أمام ديوان «كمدينة بلا قلب» لأحمد عبدالمعطي حجازي فإن أهم ما يلفت الشاعر الناقد أنسي الحاج في التنويه إليه أنه شعر يقوم - أساساً - على تمثيل، أو تصوير التجربة التي مر بها الشاعر، متحاشياً إبداء الرأي، مكتفياً بتمثيل الموضوع (التجربة) تمثيلاً بعيداً عن التدخل..[54]، ولابد من ربط قصائد الحيدري «أغاني المدينة الميتة» بتجربته، فلولا تلك التجربة لما تكونت للمرأة صورة كتلك التي ظهرت في القصائد. وكأن مرور الشاعر بتجربة فعلية شرط أساسي يؤمنون به - أو يؤمن به بعضهم - للتعبير عن المعاناة. ولذلك نجد نذير العظمة يتساءل قائلاً: «أكانت في حياة الشاعر معاناة مريرة فيما يختص بالمرأة؟»[55]. وهذا في الحقيقة يذكرنا باعتراض قديم أورده نقاد كثيرون في الرد على من يشترط التجربة الفعلية في الأدب، وهو الاعتراض الذي يقول: إن الإنسان يستطيع أن يحس بمخاطر النار وتأثيرها المحرق دون أن يضع يده فيها فعلاً.

والحق أن ما يعنيه نقاد الشعر بالتجربة هنا شدة الإحساس بالحياة، ورهافته، مما يجعل التعبير عنه صادقاً، صدقاً يجعل القارئ يظن أن الشاعر عاش هذه التجربة، أو تلك، فعلاً لهذا تطرقوا إلى الصدق في الشعر... وهم يعنون به أمرين، الأول منهما: صدق التعبير، والثاني هو صدق الإحساس، ووجودهما في الشعر يغني عن أنماط أخرى كثيرة، فصدق البياتي في شعره - يجعل منه شاعراً يؤثر في كل نفس، بعيداً عن أي تصنيف مذهبي، أو التزام سياسي[56].

وقد تناول نقاد «شعر» مفاهيم نقدية أخرى منها مفهوم الموضوع، والمضمون وهو مفهوم إشكالي قيلت فيه آراء متضاربة متنافرة. فعند أنسي الحاج التبس مفهوم الموضوع بالمضمون. ففي تعليقاته على قصيدة حجازي «العام السادس عشر» يزعم أن القصيدة استطاعت أن تعطي

صورة حية عن الموضوع[57]. وهو في موضع آخر يسميه مضموناً لا موضوعاً، وهو عنده - أي المضمون - جوهر الشعر. وهو «الفكرة التي ينبغي أن تتجلى بشكلها الفني المطلوب» وفي موقع ثالث يستخدم كلمة أخرى للدلالة على المضمون وهي كلمة «الواقع» الذي يجري تصويره في الشعر على أنه المضمون[59]. فحقد محمد الفيتوري على الأبيض هو المحتوى الأساسي لشعره، والمضمون في شعر الفيتوري لا يختلف عن الموضوع الذي يعنى به أنسي الحاج (الزنوجة) وتبعاتها. ولولا هذا الموضوع لكانت قصائده - التي أشاد بها - عادية، مدرسية، جافة، أي أن الذي يشفع لها عنده هو عُنف الموضوع[60].

وهذا في الحقيقة غير دقيق، لأن الموضوع لا يشفع للقصيدة فيجعل منها قصيدة جيدة، وكم من قصيدة قامت على موضوع جيد، إلا أن جودة الموضوع لا تكفي لجعل القصيدة جيدة، وفي هذا السياق نستذكر قول إحسان عباس معلقاً على إحدى قصائد بدر شاكر السياب، إن الموضوع - وحده - غير كافٍ ليجعل من التجربة الشعرية تجربة جيدة[61]. ولهذا لابد من الأخذ بمقياسٍ أعم يجعل من الموضوع، أو المضمون، أو التجربة، أو الشكل الذي يسميه أنسي الحاج: البناء الشعري[62] - وهو التعبير الذي استخدمته خالدة سعيد - المعيار المناسب للحكم على القصيدة.

والشكل - أو البناء الشعري - عند الحاج كما هو عند خالدة سعيد يعني التحرر من قيود الوزن، والعناية بما يسميه الإيقاع الداخلي، والحوار، والاستعانة بالمشاهد اليومية، ونبذ العبارة التقليدية المتأنقة لصالح العبارة العفوية التي لا تتنافى مع ضرورة الصقل المغاير للتزويق[63]. ويضيف رينيه حبشي إلى ذلك شيئاً آخر هو الصورة، التي هي أساس الشعر، وبها تنشئ القصيدة علاقات بين الأشياء، وتشف عن تجربة، وتجعل الوجود حاضراً فيها[64]، وللصور نماذج، وأشكال، منها

صور جزئية، كتلك التي عرفها الأدب العربي فيما يسمى تشبيهاً، أو استعارة، لكن منها صوراً كبيرة تنمو من الداخل، وتتعانق أجزاؤها بعضها مع بعض، وهذا واضح في «أغاني المدينة الميتة» لبلند الحيدري[65].

والبناء الشعري يتألف أساساً من كلمات، ولهذا فإن نقاد مجلة شعر اهتموا بدور الكلمة في القصيدة، وبمقدار ما ينجح الشاعر في توظيف الكلمة بمقدار ما يحقق نجاحاً كبيراً في بناء عمله الشعري. فالكلمة عند الفيتوري مثلاً تتوهج مثل جمرة، بينما هي عند محيي الدين فارس فوضوية، وعند فوزي العنتيل رقيقة، ذائبة، يسبغ عليها الكثير من فرط إحساسه، وفيض شعوره[66]. لذا كان لكل شاعر من هؤلاء طابعه الذي يختلف به عن سواه. فالكلمات الحريرية الرقيقة لا تناسب - في رأي أنسي الحاج - موضوعات العنتيل التي يُراد لها إثارة العواطف. أي أنه لا يوائم بين الشكل الذي يتجلى في صياغة الكلمات، والمحتوى الذي يخدم قضية غير قضية الفن[67].

وإذا كان يوسف الخال قد عنى باللغة من حيث هي وعاء للشعر، فإن نقاد المجلة الآخرين اهتموا بها من حيث هي أداة، فتطرقوا بشيء من التفصيل إلى دلالات الألفاظ، مؤكدين أن دلالاتها في الشعر خاصة لا عامة. فقادهم ذلك إلى البحث في المعاني المتغايرة للألفاظ من باب الرمز. فالكلمات التي يقحمها يوسف الخال في شعره مثل: السبي، بابل، العجل الذهبي، إلخ.. هي عند جبرا إبراهيم جبرا رموز وليست ألفاظاً فقط[68]. والمفردات التي يستخدمها صلاح عبدالصبور في رأي أسعد رزوق مفردات رمزية لا تخلو من غموض[69]. وعبدالصبور متأثر بما في شعر إليوت Eliot من رموز ويستمد بعضها من أسس دينية مختلفة، وألف ليلة وليلة، والواقع المصري، والريفي بحكاياته وأساطيره، ورموزه

وصوره[70]. ومن الرموز التي توقفوا عندها طويلاً الرمز التموزي في شعر يوسف الخال. واستخدام «المفازة» التي رمز بها للجدب الذي يعانيه الإنسان[71]. والبئر أيضاً في عنوان المجموعة «البئر المهجورة» رمز لخلاص الإنسان من آلامه، وإخراجه من تيه المفازة[72]. وكلمات مثل: الجسر، الليل، السراديب، التي تتكرر في شعر محمد الفيتوري، هي - في رأي أنسي الحاج - رموز أيضاً. وتكثيف هذه الرموز في القصيدة يضفي عليها جواً يشبه الجو الغيبي الذي يهيمن على النصوص الدينية والأساطير الميثولوجية[73]. وهذا في رأيهم يضفي على النص شاعرية أكبر مما لو كان استخدام الألفاظ فيها مقصوراً على الدلالة بها على المعنى العام لا الخاص.

وكثرة الرموز في القصيدة تؤدي - ولا ريب - إلى شيوع الغموض في لغة الشعر. وقد توقف عند هذه الظاهرة كثيرون منهم أنسي الحاج، الذي يذكرنا بقول المتصوفة: كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة.

فالفيتوري في شعره غموض، لأنه يحاول التعبير عن مأساة السود، وتوقهم للحرية، في أداء يحاكي فيه حركة هذه القضية، واتساعها، فيضيع منه بعض الوضوح نتيجة التعمق[74]. أما إذا كان غياب الوضوح لا يسانده مثل هذا التعمق، والاتساع في الرؤيا، فإنه عجز بنظره، وتقصير[75].

فالغموض - إذاً - هو العمق، لأن الغنى، أو الغموض، يتولدان من كثافة التجربة، والقصيدة الحقة لا ينتهي أثرها في نفس قارئها، بمجرد الانتهاء من الاطلاع عليها، لأن ما خفي فيها من معانٍ يظل يواصل تأثيره فيه.

ويضيف رينيه حبشي إلى ما قيل في بناء القصيدة شيئاً آخر هو الوحدة. وكان يوسف الخال قد تحدث عن وحدة القصيدة منتفعاً في

ملاحظاته بما أثر عن كولردج وغيره، والشعر في رأي هذا النفر من النقاد يوحّد ولا يفرق، ولذا فإن من المتوقع أن يقوم بناء القصيدة على الوحدة، والتماسك الذي ينشده الشاعر في الكون، فالشاعر هو «مكتشف الكون، وهو جامع قارات، وسفير وطن، ولذلك فإن ما يستقبله بحواسه لابد أن يكون في وحدة»[76].

ووجّه رفيق المعلوف مثلما وجّه غيره النظر إلى ما في الشعر الحديث من أثر أو تأثير للشعر الغربي والعالمي. فالصلة بين شعر جورج صَيْدح وشعر ت. س. إليوت T.S. Eliot، وشعر بابلو نيرودا أوضح من أن تخفى، بدليل أن قصيدة صيْدح «تكريم في نيويورك» مشاكلة تماماً لقصيدة نيرودا «أغنية حب إلى ستالينغراد»[77]، والتشابه بينهما يشمل الإحساس، والتصوير والأسلوب.

وقد يكون التأثر من باب الانتساب إلى مذهب شعري، فيخلو التأثير في هذه الحال من أي مساس بأصالة الشاعر، وفرديته، وذاتيته. فجورج صيْدح من المتأثرين بالمذهب الرمزي، ولهذا إذا أردنا البحث عن تأثير شاعر معين في شعره، فلن نظفر بطائل وهذا يؤكد أن تأثره بالأدب الغربي قد يكون تأثراً غير واع. فيكون الشبه بين شعره وشعر الآخر من قُبيل توادر الخواطر ووقوع الحافر على الحافر[78].

والتأثر عند أسعد رزوق يتطلب الكشف عن معرفة الأثر، وهو يتخذ من ديوان صلاح عبدالصبور «الناس في بلادي» هدفاً لدراسة مقارنة أساسها التلميح إلى النصوص التي تأثر بها الشاعر. ويوازن بين منهج عبدالصبور في القصيدة ومنهج إليوت، فيؤكد أن عبدالصبور يستعين بتكنيك الشعر الغربي الذي يقوم على التعبير بالحوار الداخلي، أو الجانبي، عن معاناة الشاعر. وهذا التأثير يتسع ويمتد ليصل بمداه إلى تنظيم القصيدة، وصورها الرمزية، والتأثر بما يسميه المصطلح، إلى جانب

ذلك التأثر بطريقته القائمة على الاقتباس من التراث العربي الإسلامي: من قرآن كريم، وكتابات صوفية، وحكايات ألف ليلة وليلة، ونشيد الإنشاد[79].

والحق أن هذه الفكرة - الأثر والتأثير - شغلت عدداً من نقاد الشعر في الحقبة التي ظهرت فيها هذه الدراسات. وقد أشار إحسان عباس في دراسته لشعر البياتي إلى ضرب من التأثر بطريقة إليوت في بناء القصيدة، وتوظيف الكثير من عناصر التراث في التعبير عما يحس به ويشعر، مما يضع القصيدة في السياق الثقافي، والمعرفي، الذي يمكنها من التواصل مع القارئ[80].

وقد أثار نقاد «شعر» مسألة مهمة هي التجديد في الشعر واتفقوا في هذا الأمر اتفاقاً واضحاً، فقد ذهب يوسف الخال وخالدة سعيد إلى أن التجديد الشعري نابع من التجديد في لغتنا وحياتنا بينما نجد أن أنسي الحاج يؤكد أنه ما من ثورة في الشعر يكتب لها النجاح ما لم تكن ثورة في الأداء، وهو يعني بالأداء هنا ما تسميه خالد سعيد شكلاً وأحياناً البناء الشعري. والموازنة بين قصائد لسليمان العيسى وأخرى لأحمد عبدالمعطي حجازي تؤكد ذلك، فالأول يطل علينا بوجه شاعر عمره قرون فيما يطل علينا الثاني بوجه مشرق نضِر بالحياة[81]. وهذا يعني أن الأداء الجيد هو المعيار وليس الموضوعات التي قد تكون في شعر سليمان العيسى أيضاً موضوعات جديدة.

ويلحّون على أن من أهم مظاهر الجدة الإقلاع عن التقرير، وهو أن يلتبس الشعر بالنثر، فيؤدي الشاعر المعنى كما يؤدي الخطيب. ونبذ النسق اللفظي القائم على الزخرف، مع توخي الصدق في التعبير، والبساطة في اللغة، والانخراط في مشكلات الحياة الجديدة، ومعاناة أزمة الإنسان في هذا الزمان. وذلك كله - في رأي نذير العظمة - دليل الخروج

من قبو التقليد إلى فضاء التجديد[82]. وهذا الرأي - في حقيقة الأمر - يتجاوز ثورة «الأداء» إلى ثورة في الموضوع. فلا يمكن أن يحلّق الشعر الجديد بجناح واحد، وهو يحلّق بجناحين فلابد أن تندمج النظرة الجديدة للمحتوى بالنظرة الجديدة إلى اللغة والشكل، وهذا شيء أصاب في تصويره، وتوضيحه يوسف الخال.. حين أكد على أن الشعر إبداع وابتكار: إبداع في لغته، وإبداع في أسلوبه، وإبداع في محتواه، وإبداع في تجاربه التي تعرب عن ذاتها في الشكل مثلما تعرب عن ذاتها في المضمون: إبداع ينسجم مع المبدأ القائل بأن الحياة في تغيّر مستمر[83].

وصفوة القول أن المجلة لم تكن مقصورة على الشعر، إنما تعدى دورها التثقيفي، ومشروعها التأصيلي، إلى النقد وتجديده، وقد جاءت رداً مباشراً على تغلغل النقد الإيديولوجي في مجلات أخرى. واتجه نقادها نحو التأثر بالنقد الجديد New Criticism الذي شاع في الأدب الأنجلو الأمريكي بين الحربين العالميتين. ومن وجوه هذا التأثر التأكيد على أن الشعر تغيّر ذو معرفة حدسية جمالية، وأن له مهمات تتعدى وتتجاوز ما ارتبط به من مهام في القديم.

وبما أنه نتاج المخيلة الخلاّقة - بعبارة يوسف الخال - فإن في مقدمة متطلبات الإبداع، والخلق، أن تتحرر لغة الشعر من قيود الماضي. أما أسلوبه فإن من السائغ أن يقوم على تطويع الأساليب القديمة لأغراض الشاعر الحديث، أو تطويرها بما يضيف إليها هذا الشاعر من وسائل يتخطى بها القوالب الجامدة. وفي نهاية المطاف لابد من أن تكون للشاعر الحديث أساليب جديدة مبتكرة كاختراع جو شعري تتسرب عبره إلى القارئ إيحاءات وإشارات تومئ إلى ما يريده الشاعر.. أو بناء القصيدة بناءً مفارقاً للسائد والمألوف.

وتحديث الشعر - كما هو الحال في تحديث النقد - لا يكون في

التشكل وحده، أو المحتوى وحده، وإن كان بعض نقاد المجلة أبدوا انحيازاً نحو الشكل أو ما يسمونه بناءً أو ما سماه بعضهم: الأداء الشعري، والتخلي عن القافية أو الوزن لا يكفي لتحديث الشعر لأنهما في الأساس عنصران ثانويان، وقد يكون الشعر بهما، وقد يكون في حلٍ من قيود القافية والوزن. والتحديث مثلما ذكرنا قبلاً يشمل عناصر الأسلوب، وبنية القصيدة، وتحرير اللغة من قيود الماضي، والنفاذ وراء المرئيات، والإحساس العميق بالحياة، وصدق التعبير وإغناء النص بالرموز والأساطير. ومهمة النقد تتجاوز التفسير إلى التقويم، وإن كان التفسير ضرورة لإقامة التواصل بين القصيدة.. والقارئ. وقد يلجئ التفسير الناقد للبحث في ينابيع القصيدة سواء في المصادر الثقافية التي اطلع عليها الشاعر، أو في حياته الشخصية، وتجربته الذاتية، والعوامل المبكرة التي أثرت فيه، وتركت بصماتها واضحة على تكوينه العقلي والوجداني، فمثل هذا البحث يسهم في فك مغاليق النص، ويميط الحجاب عما يستتر وراء المظهر الغامض لقصيدة مليئة بالصور، والإيحاءات، والرموز، غنية بالمشاعر والإحساسات.

وقد درجت في كتابات نقاد شعر مصطلحات عدة، منها مصطلح الرؤية/ الرؤيا مع ما بينهما من تفريق تكلموا عليه أو أوضحوه. والتجربة: للدلالة على شدة إحساس الشاعر بعناصر المحتوى. والبناء الذي يعنون به الشكل مثلما هو واضح عند خالدة سعيد، وأنسي الحاج، والرمز الذي ينشأ عن التكثيف والعمق، والتنوع الدلالي. والوحدة التي هي في رأي بعضهم علامة فارقة تميز القصيدة الحقة، عن القصيدة الأشلاء، قصيدة الشذرات والمزق.

الهوامش

1) يوسف الخال: الشعر في معركة الوجود، دار مجلة شعر، بيروت، ط 1، 1960، ص 8.

2) يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص 14.

3) السابق، نفسه ص 85.

4) السابق، ص 83.

5) السابق، ص 92-93.

6) السابق، ص 82.

7) السابق، ص 31.

8) السابق، ص 90-91.

9) السابق، ص 94.

10) السابق، ص 6-7.

11) السابق، ص 57-59.

12) السابق، ص 14.

13) السابق، ص 23.

14) السابق، ص 21-22.

15) السابق، ص 19-20.

16) السابق، ص 16.

17) السابق، ص 17.

18) السابق، ص 15.

19) السابق، ص 22-23.

20) السابق، ص 29.

21) خالدة سعيد، البحث عن جذور، دار مجلة شعر، بيروت، ط 1، 1960، ص 32.

22) السابق، ص 33.

23) السابق، ص 35.

24) السابق، ص 43.

25) السابق، ص 54.

26) السابق، ص 54-55.

27) السابق، ص 35-36.

28) السابق، ص 63.

29) السابق، ص 54.

30) السابق، ص 79.

31) السابق، ص 114.

32) السابق، ص 72.

33) السابق، ص 73.

34) السابق، ص 74.

35) السابق، ص 76.

36) السابق، ص 46.

37) السابق، ص 78-79.

38) السابق، ص 44.

39) السابق، ص 94-95.

40) السابق، ص 96.

41) السابق، ص 57.

42) السابق، ص 62.

43) السابق، ص 47.

44) السابق، ص 109.

45) الشعر في حركة الوجود، مرجع سبق ذكره، ص 101-103.

46) المرجع السابق، ص 135.

47) السابق، ص 136.

48) المرجع السابق، ص 138.

49) المرجع السابق، ص 106-107.

50) السابق، ص 67.

51) السابق، نفسه، ص 24.

52) السابق، ص 111.

53) السابق، ص 112-115.

54) السابق، ص 78.

55) السابق، ص 44.

56) السابق، ص 59.

57) السابق، ص 75.

58) السابق، ص 64.

59) السابق، ص 65.

60) السابق، ص 68.

61) إحسان عباس، بدر شاكر السياب في حياته وشعره، دار الشروق، عمان، ط 6، 1992، ص 114.

62) الشعر في معركة الوجود، ص 82.

63) السابق نفسه، ص 82.

64) السابق، ص 105.

65) السابق، ص 46.

66) السابق، ص 69.

67) السابق، ص 70.

68) السابق، ص 23.

69) السابق، ص 47.

70) السابق، ص 48-49.

71) السابق نفسه، ص 17.

72) السابق نفسه، ص 22.

73) السابق نفسه، ص 67.

74) السابق نفسه، ص 71.

75) السابق نفسه، ص 72.

76) السابق، ص 104.

77) السابق، ص 89.

78) السابق، ص 91.

79) السابق، ص 48-52.

80) ينظر كتابه: من الذي سرق النار، تحرير وتقديم وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1980، ص 92.

81) الشعر في معركة الوجود، ص 83-86.

82) السابق نفسه، ص 40.

83) يوسف الخال: المرجع السابق ص 17.

* * *

إشارات:

إن ولادة أي نظرية ولادة طبيعية بحاجة إلى مهاد علمي وفكري، فالحركة النقدية السليمة مرتهنة بالفكر السليم، وهي جزء منه، فإذا تقدم الفكر واتسعت مداركه وامتدت آفاقه ومناخاته جارته الحركة النقدية في ذلك، وإذا ركد ركدت وهمدت، ويدور النقد والأدب في زمن الجمود والثبات حول قطب واحد، وهو قيمة القديم والنظر إليه نظرة انبهار واستسلام ومحاولة محاكاته، وتتلخص وظيفة الناقد حينذاك في شرح هذا الأدب وبيان أسراره وجمالياته، ويتوقف الإبداع عند تقليد القدماء في صورهم ومعانيهم وأغراضهم وتراكيبهم وأساليبهم، ويكون الإنتاج الجديد صورة عن الإنتاج القديم، ولكنه لا يمتلك ما يمتلكه من أصالة وتجارب ورؤى، ولذلك يكون الإنتاج الجديد مكروراً وناقصاً وهزيلاً، وهو لا يرتقي إلى منزلة القديم في كماله واكتماله، ولا تقتصر هذه الحالة على أدب محدد عند أمة محددة، فهي في الشرق مثلما هي في الغرب، وهي تترافق في حالات الضعف في حلّه وارتحاله.

وقد ظل العقل الأرسطي مهيمناً على الفكر الأوروبي، بما فيه النقد، حتى أواخر القرن الثامن عشر. صحيح أن المسيحية أزاحت الوثنية الأرسطية واستبدلت بها الفكر المسيحي، ولكن انغلاق أوروبا على رؤية أحادية غير قادرة على التحول والتطور فترة غير قصيرة، فعاد العقل الأرسطي إلى الكلاسيكية مارداً عظيماً في حركة النهضة الأوروبية الحديثة، وقد أعاد بوالو (BOILEAU) (1636-1711م) في عمله (L'ART POÉTIQUE) 1674م إلى حد ما وصل إليه أرسطو في «فن

الشعر» من قوانين الأدب، كالوحدات الثلاث وسواها، وتجسّد ذلك عند عمالقة المسرح الفرنسي الكلاسيكي راسين وكوريني وموليير الذين عاصروا بوالوا، وظلت القواعد الأرسطية شامخة بين الأجناس الأدبية من جهة وبين موضوعاتها وأساليبها وتقاناتها من جهة أخرى.

ظلت نظرية المحاكاة (MIME SIS) تجثم على صدر الأدب والنقد في الكلاسيكية، وقدّس أربابها، وبخاصة بوالو، العقل تقديساً وهاجموا الخيال، واتهموه بالقصور والفوضى والانحلال الخلقي والفني معاً، ولم تكن هذه النظرة النقدية مقتصرة على أرباب النقد، وإنما هي في أصولها نظرة فلسفية عامة، فقد قام ديكارت (RENÉ DECARTES) (1650-1596م) يهاجم الخيال، ووصفه دريدن (JOHN DRYDEN) (1700-1631م) بأنه تلك الملكة الفوضوية التي لا تراعي قانوناً، وهي أم الجنون والأحلام والأوهام والحمّى، ونادى معظم الفلاسفة والنقاد في العصر الكلاسيكي بضرورة أن يضع الخيال لسلطان العقل خضوعاً تاماً، وكان العقل يعني عندهم الانضباط وحارس الخلق الاجتماعي السليم، في حين كان الخيال يعني الفوضى والتحلل ومدعاة إلى الانطلاق بلا حدود، ولذلك أصر النقاد على أنه إذا أراد الأدباء الكتابة فما عليهم إلا أن يحتذوا نماذج محددة في القديم، وأن يستعيروا قوالبهم وصورهم وموضوعاتهم وأفكارهم، وغاية الإبداع، عندهم، محاكاة هؤلاء القدماء، ولذلك تحددت الطرق والأدوات والتقانات والأجناس الأدبية ضمن نظرية المحاكاة، وظل الأدب يتوجه إلى الطبقة الأرستقراطية ويمجدها، فموضوعات التراجيديها والملحمة في تمجيد الآلهة وأشباههم من الأبطال (جلجامش، آخيل، أوديب....، إلخ)، وموضوعات الكوميديا محددة في الهزل، وأبطالها من الناس العاديين، ولكنها تستهدف، في نهاية الأمر النظر في مثل هذه النماذج الإنسانية، كما تستهدف جودة السبك والوظيفة الأخلاقية الثابتة.

ولكن أوروبا بدأت في القرن الثامن عشر تتململ تحت سلطان العقل والطبقة الأرستقراطية نتيجة الحروب المتتالية التي قامت هناك، وأهمها الثورة الفرنسية التي زعزعت التقاليد السياسية والفكرية والثقافية، وأدت فيما بعد إلى الاهتمام بالآثار القومية والشعر الشعبي وانتقال الأدب من البلاطات إلى الساحات العامة، والتبشير بالتحرر الاجتماعي والأخلاقي والفكري، كما أدت إلى الانعتاق من الأغلال والقواعد.

ومن الإجحاف أن نذكر نظرية الشكل العضوي في الرومانسية دون أن نتوقف عند الفكرة الفلسفية التي أفضت إلى نشوء هذه النظرية في الفن، وعند أساتذة هذه النظرية، وهم الفلاسفة المثاليون الألمان في نهاية القرن الثامن عشر، وقد استطاعوا أن يحدوا من سيطرة الآلية (MÉCANISME) على الشعور الإنساني، وميزوا الشكل العضوي من الشكل الآلي (اللاعضوي) ومهدوا أمام كولردج (SAMUEL TAYLOR COLRIDGE) (1772-1834م) لصياغة نظريته النقدية، كما مهدوا الطريق للرومانسية الأوروبية في بداية القرن التاسع عشر.

ولم يكن تمييز هؤلاء الفلاسفة الشكل العضوي من الشكل الآلي مصادفة أو نقلاً عن واقع غريب، وإنما جاء نتيجة لقراءة الواقع الأوروبي بعد سيطرة الآلة على الإنسان، فانتشرت الكآبة في الأحياء الشعبية، فهب الفلاسفة لتدارس ما آلت إليه الثورة الصناعية، فبينوا أن الحياة غير المادة، فالحي كل عضوي مستقل مركب من أجزاء متحدة غير منعزلة، يكمل بعضها بعضاً. أما الآلة فهي جسم مركب من أجزاء يكمل بعضها بعضاً، ولكنها لا عضوية[1]، ويمكننا أن نفصل أي جزء عن الآخر، أو عن «الكل»، ثم نعيد تركيبه، أو نستبدل قطعة بأخرى من دون أن تتأثر الآلة بذلك، ولكن الجسم الحي مختلف عن ذلك اختلافاً جذرياً.

كان هردر (JOHN HERDER) (1744-1803م) أول من رفض تفسير الآلية الرياضية لما هو عضوي، ودعا إلى الاهتمام بالأدب الشعبي، ونبّه على أن لكل عصر وبيئة أدباً خاصاً بهما، وتابعه غوته (JOHNN GOETHE) (1749-1832م) الذي ربط موضوع الفن بالحياة، وماثل بين عمليتي النمو العضوي في الطبيعة والخلق في الأدب والفن، ورأى أن القوانين العضوية تضبط التطور اللاواعي ضبطاً داخلياً يحد من تشتته[2]، وذهب كانت (EMMANUEK KANT) (1724-1804م) إلى عجز الآلية عن تفسير الكائن العضوي، ولاسيما أنه ينمو ويتكاثر بطبيعته، وأنه نموذج على صورة نوعه، كما يحمل في ذاته القدرة على تحويل المواد الخارجية إلى أجزاء في كيانه الحي[3]، ويشترط كانت في الفنان الأصيل توافر ملكات أربع هي: المخيلة، والفهم، والروح، والذوق[4]، وجاء بعده شلنغ (FRIEDRICH SCHLLING) (1775-1854م) ليضع بصماته الصوفية على هذه الطريقة الوحيدة التي تشهد بما تعجز الفلسفة عن التعبير عنه، وأن الشعر هو الطريقة الوحيدة لإدراك المطلق[5]، وأن الفن يتشكل من التناقض اللامتناهي، وعضويته روحية طبيعية داخلية، وإذا الأضداد: الوعي واللاوعي، العضوي واللاعضوي تسعى إلى الوحدة[6]، وأهم ما في نظرته أن الملكة العجيبة المنتجة التي نفكر ونوفق بوساطتها بين المتناقضات هي الخيال[7]، والخيال قوة قادرة على التوفيق بين المتناقضات، وعلى رؤية الوحدة التي تختفي وراء هذه المتناقضات[8].

هكذا رفع هؤلاء الفلاسفة مكانة الخيال فوق مكانة العقل، ورفعوا الشعر الغنائي فوق سواه من الأجناس الشعرية، وأعادوا إليه اعتباره، وميزوا الشكل العضوي من الشكل الآلي (اللاعضوي) فمهدوا الطريق لفكر كولردج لصياغة نظريته النقدية في الشكل العضوي ووحدة القصيدة.

– 2 –

أساسيات: نظرية الشكل العضوي في النقد الرومانسي (كولردج)

رحل كولردج إلى ألمانيا، واطلع اطلاعاً مباشراً على الفلسفة المثالية الألمانية، واستفاد في صياغة نظريته في الشكل العضوي، أو الخيال منهم، وكان أقرب إلى شلنغ من سواه، فالخيال عنده، يجمع صوره من الطبيعة أولاً، ثم يحاول أن يخلع على ما هو متفرق منها روحاً واحدة، فإذا المتفرق في الطبيعة يصبح متكاملاً وموحداً[9]، وأهم ما في نظريته:

أولاً: التفرقة بين الخيال الأولي والخيال الثانوي: قسم كولردج الخيال إلى قسمين: خيال أولي وخيال ثانوي، وهو يعد الخيال الأولي: «الطاقة الحية والعامل الرئيسي في كل إدراك إنساني، والتكرار في العقل المحدود لعملية الخلق الخالدة في الـ «أنا» اللامتناهي»[10].

يتضح من خلال التعريف أن الخيال الأولي ضروري لمعرفة جوهر الأشياء، ووظيفته الجمع، ومجاله لعقل والعالم المألوف، وهو ضروري للعالم والفيلسوف والشاعر، ولكنه ليس مجالاً للصهر والتوحيد، ومن هنا صلته بالخيال الثانوي، ضرورته في المرحلة التي تسبق مرحلة الصهر، ولا يكون الصهر إلا مع الخيال الثانوي، وهو من اختصاص الشعراء وحدهم، ومن هنا فصل كولردج – كما فعل أساتذته – بين نوعين ووظيفتين من الخيال، ورفع أيضاً مكانة الشاعر فوق مكانة العالم والفيلسوف، فبعد أن توقفا عند حدود الخيال الأولي استطاع الشاعر وحده أن يستمر ويتجاوز هذه الحدود إلى الخيال الثانوي.

والخيال الثانوي، عند كولردج، صدى للخيال الأولي، وهو مع الإرادة الوجدانية وعلى صلة بالخيال الأولي من حيث نوع عمله، ولا يختلف عنه إلا في الدرجة وفي طريقة عمله، «إنه يحلل وينشر ويجزئ

لكي يخلق من جديد، أو حيث تكون هذه العملية غير ممكنة، يصارع مع ذلك وفي كل الحالات لأن يرفع إلى مستوى المثال وأن يوحد»[11].

واضح من كلام كولردج أن الخيال الثانوي انتقائي، فهو لا يأخذ كل ما في الطبيعة، وإنما هو يجمع ويحذف الزوائد، ووظيفته أن يذيب ويحطم ويوحد من جهة، وأن يسمح للشاعر بأن يخلع روحه على الأشياء التي يذيبها ويوحدها، وأن يكون واعياً في أثناء هذه العملية، ليرى ويبتكر الجديد، ويحول ما هو واقعي وعادي إلى مثالي، وينقل اليومي والمألوف إلى الشعري.

إن الخيال الثانوي يسعى إلى التوازن بين المادي والمثالي، والمألوف والشعري، كما يسعى إلى التوازن بين العاطفة والصورة، وبين الشعور واللاشعور بوساطة الإرادة الواعية التي تقي الخيال من الانحراف والفوضى، وتعمل على تنظيمه في سبيل بناء عمل فني موحد ومتكامل.

يتبين مما تقدم أن للخيال الثانوي وظيفتين تعملان معاً، أولاهما وظيفة الإذابة والتحطيم والصهر، وهي وظيفة ضرورية بعد وظيفة الجمع التي قام بها الخيال الأولي، وثانيتهما التنظيم، وتقوم به إرادة الوعي، وهي ضرورة للتوازن بين الصورة والعاطفة، فلا تنهض الصورة من دون عاطفة، ولا تنهض العاطفة من دون صورة، إضافة إلى أن إرادة الوعي تحافظ على الوحدة الموسيقية من جهة، وتحافظ على ملامح الأجناس الشعرية إلى حدٍ ما من جهة ثانية.

ونرجح أن لهذه التفرقة بين نوعي الخيال صلة متينة بالفلسفة المثالية الألمانية، وقد تجلت عند كانت الذي ميز الفن من العلم، وذهب إلى أن الأول منهما ملكة عملية أو صنع، والثاني معرفة، والفن، عنده، نشاط حر ولهو بقصد المتعة، كما ميز العبقرية من المحاكاة، وضرب كانت مثلاً على ذلك حين قال: «إن في استطاعة أي إنسان أن يتعلم كل ما شرحه

(نيوتن) ولكن ليس في وسع أحد أن يتعلم كيف ينظم قصائد رائعة كتلك التي نظمها (هوميروس) مهما يتبع قواعد الشعر المعروفة، ومهما يتفنن في محاكاة النماذج الرائعة. وإذا كان العالم يستطيع أن يبين لنا الخطوات التي اتبعها في بحثه، فإنه ليس في استطاعة الشاعر أن يصف لنا الطريقة التي التزمها في نظم القصيدة، لأنه هو نفسه لا يدري من أمر هذا كله شيئاً، وهو أعجز من أن يعلم الآخرين نظم الشعر. ولذلك فالعبقرية منحة تجود بها الطبيعة على فرد بعينه تزول بزواله، ويتعذر نقلها من فرد إلى آخر، وتوصل (كانت) إلى أن ملكة الأفكار الجمالية تتجلى بصفة خاصة في ميدان الشعر حيث يمتزج الفهم (الخيال الأولي) بالخيال (الخيال الثانوي) ويتحقق ضرب من الانسجام بين القدرة العاقلة وملكة المخيلة (الوحدة العضوية»[12].

ثانياً: التفرقة بين الخيال والتوهم: ميّز كولردج بين ملكة الخيال (IMAGINATION) والتوهم (FANCY) تمييزاً واضحاً، فالخيال «هو القوة التي بوساطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر»[13]، وهذا يعني أن التوهم، عنده، مناقض للخيال، «فإن قوة الاستدعاء (FANCY) ليس لها مقابل تعمل اللهم إلا ما ثابت ومحدود. وقوة الاستدعاء في الحقيقة ليست إلا طرازاً من الذاكرة متحرراً من نظام الزمن والمكان مختلطاً بتلك الظاهرة التجريبية للإرادة التي نعبر عنها بالكلمة (اختيار) ومعدلاً بها، ولكنها كالذاكرة العادية سواء بسواء، لابد أن تلتقي كل موادها معدة من قانون الترابط»[14].

ويمكننا من خلال هذين التعريفين ومن خلال قراءتنا لبعض النصوص الموازية لهما والشروح أن نتلمس عدداً من الفروق بين الخيال والتوهم، وأهمها:

1 - الخيال قوة سحرية تركيبية غير محسوسة، وهي مهيمنة وصاهرة وموحدة، في حين أن التوهم قوة عقلية تركيبية محسوسة، ويتوقف عملها عند التجميع والانتقاء والربط الخارجي الوصلي، ولذلك يعمل الخيال من داخل العمل الفني بوساطة قوته الصاهرة، في حين أن العقل في التوهم يعمل من خارج العمل الفني بوساطة التلفيق والوصل، ويصهر الخيال الأجزاء المتفرقة، ويوحد الثنائيات الضدية وفق قانون الشكل العضوي، في حين يتوقف عمل التوهم عند الربط والوصل بين الأجزاء المتفرقة وفق قانون تداعي المعاني، فيكون عمل الخيال صهرياً بين الثنائيات والعناصر، وتظل الثنائيات والصور منفصلة بعضها عن بعض في التوهم، والخيال قوة جبارة تجعل من المادة والموضوع بالصهر والتوحيد جسماً حياً جديداً يتعذر تفكيكه بعد صهره، في حين أن التوهم يعيد إليك المادة والموضوع كما هما بعد ترتيبهما، ويمكنك تفكيك الجسم المكون منهما وإعادته إلى ما كان عليه قبل التلفيق. وهكذا يكون عمل الخيال تحويل المادة إلى جسم حي من خلال العاطفة الصاهرة، في حين يكون عمل التوهم عقلياً صناعياً آلياً.

2 - المخيلة الواعية مجال عمل الخيال الشعري، والذاكرة مجال عمل التوهم، ولذلك يكون شعر الخيال شعر الطبع والعفوية وشعر التوهم شعر الصنعة والتعالم، ويعمل الخيال بوساطة التجربة والموهبة والرؤيا، في حين يعمل التوهم من خلال العلم والمعرفة الخبرة.

3 - تعمل مخيلة الشاعر مقترنة بعاطفته الوهاجة الصاهرة ووعيه معاً، فتتوحد ذات الشاعر وموضوعه من خلال العاطفة أو القوة الصاهرة، ويعمل الفكر خالياً من عاطفة الشاعر في التوهم، فتظل أجزاء الموضوع باردة مستقلة، ويظل العمل مفككاً، وإن بدا موحداً، ولذلك

ينتج الخيال صوراً وأفكاراً وحّدتها العاطفة، في حين يفتقد شعر التوهم إلى هذه الوحدة، لتظل الصور والأفكار باردة متفرقة، وهي موصولة وصلاً خارجياً قابلاً لتفكك.

4 - ينتج الخيال شكلاً موحداً وجديداً، في حين ينتج التوهم الشكل الآلي «اللاعضوي»، «ويمثل كولردج للفرق بين الشكلين... بين شكل فاكهة طبيعية مستديرة وبين شكل صناعي جمعنا فيه ربع برتقالة وربع تفاحة وربع رمانة وربع ليمونة ووضعنا هذه الأرباع جنباً إلى جنب بحيث يبدو النتاج وكأنه فاكهة مستديرة حقيقية. والرجل العبقري هو وحده الذي يتمكن عن طريق الخيال من خلق عمل فني يتحقق فيه هذا الشكل العضوي»[15].

5 - وإذا كان الخيال ينتج الشكل العضوي والتوهم ينتج الشكل الآلي فهذا يعني أن الخيال ينتج الشعر في حين أن التوهم ينتج النثر الموزون أو النظم، وهذا يعني أيضاً أن الوحدة التي ينتجها الخيال وحدة عضوية، في حين يقف التوهم عند إنتاج وحدة الموضوع، ولا يتجاوزها.

ونتوقف بعد ذلك كله عند خصائص الشكل العضوي، وأهمها:

1 - الشكل العضوي كيان حي نامٍ، ونموه تدرجي، عفوي، داخلي، ناشئ عن قوة مركزية تنبع من مبدأ في باطن الكائن الحي، وهو نمو وظيفي استقلالي.

2 - الشكل العضوي معمار متماسك متلاحم تفاعلي يتعذر تفكيكه إلى عناصره الأولية دون الإساءة إلى هذا المعمار أو عناصره، ويؤكد كولردج ذلك، فيقول: «استخراج حجر من الأهرام باليد المجردة لن يكون أكثر صعوبة من تغيير كلمة أو موقع كلمة عند ميلتون أو شكسبير (في مؤلفاتهم ذات الأهمية القصوى على الأقل) دون أن

تجعل المؤلف يقول شيئاً آخر أو شيئاً أسوأ مما يقول»[16]، وعلى الرغم من أن خصائص الشكل العضوي متقاطعة متداخلة، وتفضي إحداها إلى الأخرى، أو تنبثق عنها، فإن لهذه الخصيصة دلالة عظيمة، ومنها سوف ننطلق لنبين أن هذه الخصيصة فاتت النقاد الذين تحدثوا عن وحدة القصيدة العربية.

3 - إن مقولة «الشعر لا يترجم» لا تنطبق إلا على الشكل العضوي. أما الشكل الآلي فهو النثر الموزون أو النظم، ويستطيع المترجم الحاذق ترجمة الأحناس النثرية دون أن تفقد كثيراً من فحواها وقيمتها الأدبية، ولا يستعصي الشكل العضوي علي الترجمة وحدها، وإنما هو يستعصي أيضاً على استبدال الأبيات أو العبارات أو الكلمات في اللغة نفسها، فيرى كولردج أن الأبيات التي يمكن «أن تترجم إلي كلمات أخرى في اللغة نفسها دون أن تفقد شيئاً من فحواها، سواء من حيث الإحساس بالترابط أو أي شعور له قيمته، هي أبيات بالغة السوء في لغتها»[17].

4 - الوزن ضروري في الشكل العضوي، وهو خميرة القصيدة، ولكنه ليس شرطاً كافياً للتمييز بين الشعر والنثر، فقد يتوافر في الشكل الآلي أو التوهم دون أن ينتج قصيدة، ولذلك يذهب كولردج إلى أن الوحدة العضوية هي المقياس الحقيقي الذي نميز بوساطته بين الشكل العضوي والشكل الآلي، فيقول: «والقصيدة تحتوي على نفس المصادر التي يحتوي عليها التأليف النثري، ولهذا فالاختلاف بينهما لابد أن يكون اختلافاً في ضم بعضها إلى بعض، نتيجة لاختلاف الهدف المطروح. فاختلاف ضم بعض العناصر إلى بعض يكون على حسب اختلاف الهدف. فمن الممكن أن يكون الهدف هو مجرد تيسير تذكر حقائق أو ملاحظات معينة عن طريق الترتيب

الصناعي، ويكون التأليف قصيدة لمجرد أنها تتميز عن النثر بالوزن والقافية أو بهما مجتمعين. وبهذا المعنى، وهو أحط المعاني، يستطيع إنسان أن يطلق اسم قصيدة على التعداد المعروف للأيام في الشهور المتعددة»[18].

5 - وبناء على ما تقدم يكون الشعر وحده قابلاً لتجدد القراءة وتجدد المتعة بالقراءة لأنه «ليست القصيدة التي قرأناها هي التي لها القوة الأصلية والتي تستحق اسم الشعر في أساسه، بل تلك التي نعود إليها في أعظم قدر من المتعة»[19].

ونتوقف أخيراً عند أهم نتائج الشكل العضوي في النظرية الرومانسية:

1 - نظرية الشكل العضوي بنت العصر الرومانسي والفكر المثالي في أوروبا.

2 - لا فصل في نظرية الشكل العضوي بين الشكل والمضمون وبين المفيد والممتع، فالأساس في هذه النظرية الإلهام والخيال، فإذا تواردت عناصر القصيدة تواردت بموادها وشكلها وصورها وتجربتها ورؤاها ولغتها وإيقاعها، وبذلك أبطلت هذه النظرية النظريات التي تقوم على المضمون وحده، أو على الشكل وحده، أو التي تفصل بين الشكل والمضمون، كما أبطلت مقولة الشعر نفع خالص أو متعة خالصة.

3 - تنتج نظرية الشكل العضوي الجمال المركب، وهو جمال ناجم عن وجود الكثرة في صور الوحدة، والجمال بطبيعته متفاعل متحول، «ومعنى ذلك أنه ينمو وفاقاً لقانون التفاعل، ويتطور من حال إلى حال وفاقاً لقانون التحول»[20].

4 - استناد النقد الجديد في أوروبا بعد مرحلة الرومانسية إلى نظرية

الشكل العضوي، وانبثاقه منها في تقرير النقاد أن المهمة الأولى للنقد ينبغي أن توجه إلى وحد الأثر الأدبي وتماسكه وقوانينه الداخلية (البنيوية وما بعدها... إلخ).

5 - الذهاب إلى أن لكل عمل أدبي بذرة داخلية تشكله وفق طبيعتها، وهكذا كانت فكرة استقلال كل عمل أدبي بجمالياته الخاصة به، والنظر إلى بنية العمل، لا إلى القوالب النقدية التي صبت وفق منظورات سابقة ونماذج أدبية قديمة (الكلاسيكية).

6 - إعلاء قيمة الفروق في النقد، كالفرق بين النظم والشعر بوساطة الشكل العضوي، لا وفق الوزن والمعايير الظاهرة، والفرق بين الشعر والنثر من خلال هذا الشكل، ففي الشكل العضوي يتعذر عليك أن تقتلع كلمة من مكانها، أو تستبدل بها أخرى، ويتعذر الشعر على الترجمة في حين يكون النثر مطواعاً لها.

- 3 -

نظرية الشكل العضوي في النقد العربي الحديث:

بدأت رياح الغرب تهب على شرقنا العربي عاصفة منذ بداية النهضة، فبدأ الانبهار بالفروق التي كانت تفصلنا عنه، وبدأ الاتصال المباشر بالثقافة الغربية، وكان للترجمة، وبخاصة عن المسرح، الدور الفعال في التفات الشاميين قبل غيرهم إلى ظاهرة وحدة العمل الأدبي، ولاسيما أن معظم المترجمين كانوا شعراء، وترافق هذا الالتفات مع الالتفات إلى ضرورة استخدام الألفاظ المألوفة والدعوة إلى مخاطبة العصر في الموضوعات والأساليب، والمقارنة بين الشعر العربي والشعر الغربي في معانيه ومبانيه، وضرورة تجدد الشعر العربي باعتماده على الحكاية والحدث والصراع الدرامي[21].

بدأ التبشير بوحدة القصيدة في نهايات القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين على صفحات الدوريات ومن خلال عقد المقابلات بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي، وكان الشيخ نجيب الحداد أول من نبه، في مقالته «مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي» التي نشرها على صفحات مجلة «البيان» في عام 1897م، على أن القصيدة الغربية «ويشمل حديثه الشعر الغنائي والمسرحي» تبدو موحدة الأجزاء والفصول، في حين تفتقد القصيدة العربية إلى ذلك، فقال أولاً في المفارقة بين الشعر العربي والشعر الغربي من حيث تعدد الموضوعات في القصيدة الواحدة: «ثم إن من اصطلاح الإفرنج أن لا يقدموا شيئاً بين أيدي أغراضهم الشعرية بل يأتون بها اقتضاباً من غير تمهيد ولا تقدمة على خلاف ما يفعله أكثر شعراء العرب من تقديم الغزل والنسيب والحكم وأمثالها أمام ما يقصدون من المدح أو الرثاء أو إلى أن يخلصوا منها إليه إلا أن ذلك ليس بالأمر اللازم عندنا وكثيراً ما يأتي الشاعر بغرضه في مفتتح القصيدة دون توطئة ولا تمهيد»[22].

وقد ربط الحداد – وهو في مجال المقارنة – وحدة القصيدة بالأعمال المسرحية الشعرية، هذا ما كان العرب يفتقدون إليه في تلك الفترة، فقال: «ومما فاق فيه الإفرنج في مقام الشعر وانفردوا به دوننا نظم الروايات التمثيلية واعتدادها من أول أبواب الشعر وأسمى درجاته وأشدها دلالة على براعة الشعر وحسن اختراعه، وهم مصيبون في هذا الاعتقاد كل الإصابة لأن في نظم الرواية الشعرية من الدلالة على الفضل والإبداع أكثر مما في نظم الديوان من القصائد والمقطعات إذ هي تقتضي حسن الاختراع في تأليف حكايتها وبراعة النظم في وضع أبياتها ولطف التصور في بيان شعائر ممثليها واختلاف حالاتهم ودقة النظر في تبويب فصولها وتوثيق عقدتها ووصل بعضها ببعض مما يستلزم روية طويلة وعارضة شديدة وقدرة فائقة في التصور والنظم والتأليف على غير ما تقتضيه القصائد

والمقاطع المستقلة التي يقصد بها الناظم غرضاً واحداً فيأتي به في أبيات معدودة لا يضطر فيها إلى عقد حكاية ولا إلى تمثيل عواطف متعددة ولا إلى إقامة نفسه في موقف كل شخص من أشخاص الرواية يتكلم بلسانه وينطق عن شعوره ويضع في دوره التمثيلي ما كان ينبغي أن يقول صاحب الدور الأصيل. وقد انتقل هذا الفن إلينا في هذه الأيام واشتغل به جماعة منا نظموا فيه الروايات الشعرية»[23].

يلاحظ أن الحداد كان شاعراً ومترجماً ومسرحياً، وقد تنبه إلى المسرح الشعري، وربط وحدة القصيدة بهذا الجنس الشعري التمثيلي الوافد، إضافة إلى الشعر القصصي.

وتابع خليل مطران سلفه الحداد في الدعوة إلى ضرورة أن تكون القصيدة موحدة في مطلع القرن العشرين، فميَّز بين بناء يقوم على وحدة البيت وبناء يقوم على وحدة القصيدة، وصرح بأنه لم يجد في الشعر العربي «ارتباطاً بين المعاني التي تتضمنها القصيدة الواحدة، ولا تلاحماً بين أجزائها، ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها، وتوطد أركانها، وربما اجتمع في القصيدة الواحدة من الشعر ما يجتمع في أحد المتاحف من النفائس ولكن بلا صلة ولا تسلسل، وناهيك عما في الغزل العربي من الأغراض الاتباعية التي لا تجتمع إلا لتتنافر وتتناكب في ذهن القارئ»[24].

وبين مطران في مقالة أخرى في مجلته أنه يحاول أن ينظم شعراً مرتبط الأجزاء على طريقة الشعر الإفرنجي، فقال: «قرأنا في المجلة البيضاء الفرنسوية تعريب بعض قصائد إيطالية، من طراز شعري جديد في التصوير لشاعر يدعى مارينتي، فألفيناها بديعة الوصف على غرابتها، ولمحنا فيها مزيد تقرب إلى المذهب العربي في النظم، وسوى أن الأبيات ومعانيها مرتبط بعضها ببعض في القصيدة كلها قصداً إلى غاية

واحدة، بخلاف ما عليه منظوماتنا القديمة والحديثة إلا ما يحاول صاحب هذه المجلة أن يحدثه من الطريقة الخارجة على المألوف التي هي أقرب فيما نظن إلى الصواب وأشد تأثيراً في النفوس، وأوفى بمطالب العقول ورغائب القلوب في هذا العصر»[25].

ثم جاء بيان مطران في مقدمة ديوانه (1908م) متضمناً الدعوة إلى وحدة القصيدة: «لا يُنظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه وإلى جمال القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة وشفوفه عن الشعور الحر وتحري دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر»[26].

يمكننا أن نطلق على مرحلة الحداد ومطران مرحلة التبشير بوحدة القصيدة ويلاحظ عليها:

1 - أن الرجلين شاعران ومترجمان أولاً وناقدان ثانياً، وقد اطلعا على المسرح الشعري الغربي بحكم عملهما في الترجمة، فتنبها على وحدة القصيدة من خلال الجنس المسرحي لا من خلال النصوص النقدية، ونبها عليها، وربطا بين المسرحية الشعرية وبين هذا المصطلح.

2 - وأن الرجلين كانا في مجال المقارنة بين الشعر العربي في عصرهما والشعر الإفرنجي، وقد وجدا في الأخير ما لم يجداه في الأول من حيث تماسك الموضوع والشكل وجمال التصور والمعمار... إلخ.

3 - وأن الرجلين كانا يتحدثان عن وحدة القصيدة من خلال حديثهما عن موضوعات أخرى، كالمقارنة والعصرية وحيوية هذا الشعر دون ذاك، ولذلك كان حديثهما يتسم بالسرعة والتنظير، وقد كنا بحاجة إلى التطبيق لنتبين مدى فهمهما لنظرية الشكل العضوي.

4 - وأن الرجلين ميزا بين طريقتين في نظم الشعر، طريقة العرب التي

تقوم – حسب رأيهما – على وحدة البيت، وطريقة الغرب التي تقوم على وحدة القصيدة، والشعر الإفرنجي موحّد الموضوع، وليس كذلك شأن الشعر العربي، وإذا كانت القصيدة متلاحمة الأجزاء في الغرب فإنها مفككة عندنا.

5 – وقد ذهب الرجلان إلى أن جمالية القصيدة تنجم عن السياق، وأن جمالية البيت لا يُنظر إليها إلا من خلال سياقها، وبذلك نسفا النقد التجزيئي والزخرفي الذي نظر إلى جمال البيت في ذاته.

6 – وأن الرجلين، ولاسيما الحداد منهما، كانا في مجال المفاضلة بين الأجناس الشعرية، فقد ذهبا إلى أن الروايات التمثيلية جنس شعري صعب راق يتميز على الشعر العربي الغنائي في صفاته وطبيعته.

7 – وأنهما استعارا مصطلح «وحدة القصيدة» من الغرب في مرحلة كان معظم ما فيها يتجه إلى الغرب ليستعير منه أساليب الحياة والتفكير والعلوم والمعارف، ومنها استعارة المقاييس النقدية.

وبعد فإن الباحث يلاحظ ترجرج مصطلح وحدة القصيدة عند الحداد ومطران بين الشكل العضوي والشكل اللاعضوي (الآلي)، ويغلب على فهمهما لوحدة القصيدة على أنها وحدة موضوع وارتباط معاني الموضوع الواحد بعضها ببعض، وأن يكون العمل الأدبي موحداً، ويرى الباحث أن هذه المرحلة كانت ضرورية للوصول إلى مرحلة الشكل العضوي، فالانتقال من وحدة البيت ومن النقد التجزيئي إلى وحدة الموضوع ضروري للوصول إلى الشكل العضوي وجمالياته النقدية، ثم إنهما نبها على قضية أرسطية هامة، وهي اقتران وحدة القصيدة بالأجناس الشعرية غير الغنائية.

ولا يختلف كلام عبدالرحمن شكري على وحدة القصيدة عن كلام سلفيه على الرغم من أنه جاء متأخراً عنهما، وكان مطلعاً على الأدب الإنكليزي الرومانسي (ومنه نظرية الشكل العضوي عند كولردج)، وقد

ورد حديثه في مقدمتي ديوانيه (الجزء الخامس 1916م) و(الجزء السابع 1919م)، ففي مقدمة الجزء الخامس يتحدث عن صلة القراء بالشاعر وشعره، فهم يريدون منه «أن ينزل إلى مستوى عقولهم ونفوسهم وأذواقهم، ويحكمون على قصيدته بأبيات منها تستهوي أنفسهم إما بحق وإما بباطل. لأنهم يعدون كل بيت وحدة تامة. وهذا خطأ. فإن قيمة البيت في الصلة التي بين معناه وبين موضوع القصيدة، لأن البيت جزء مكمل، ولا يصح أن يكون البيت شاذاً خارجاً عن مكانة القصيدة بعيداً عن موضوعها. وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهيناً بتفهم الصلة بينه وبين موضوع القصيدة ومن أجل ذلك لا يصح أن نحكم على البيت بالنظرة الأولى العجلى الطائشة بل بالنظرة المتأملة الفنية فينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل لا من حيث هي أبيات مستقلة، فإننا إذا فعلنا ذلك وجدنا أن البيت قد لا يكون مما يستفز القارئ لغرابته وهو بالرغم من ذلك جليل لازم لتمام معنى القصيدة. ومثل الشاعر الذي يُعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها، مثل النقّاش الذي يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التي ينقشها من الضوء نصيباً واحداً.

وكما أنه ينبغي للنقّاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام في نقشه، كذلك ينبغي للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة، وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير وكذلك ينبغي أن يميز بين ما يتطلبه كل موضوع. فإن بعض القراء يقسم الشعر إلى شعر عاطفة وشعر عقل. وهي مغالطة غريبة إذ إن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعاً ومقداراً خاصاً من العاطفة والتفكير. فبعض شعر الشاعر تكون العاطفة فيه أوضح وألزم. وفي بعضه تكون أقل وضوحاً»[27].

يلاحظ على هذا النص الطويل ما يلي:

1 - صلة الشاعر بالمتلقي وضرورة مراعاة مقتضى الحال ومخاطبة المتلقين بما يتناسب وأذواقهم ومداركهم.

2 - إعادة وحدة البيت إلى ذوق المتلقي الذي تثقّف وتربّى ضمن مدرسة «عمود الشعر» و«منهج القصيدة»، أو ضمن المألوف العادي المكرر، ويرفض الشاعر أن يشكل البيت المفرد وحدة مستقلة عن سواها في السياق الشعري.

3 - أن تكون القصيدة وحدة أو كياناً مستقلاً، ويفهم من كلامه أن الباعث إلى هذه الدعوة أنه كان في مجال الدفاع عن شعره إزاء الخصوم أو النقاد أو بعض القراء، ولكن طبيعة الوحدة التي نادى بها أو فهمها هي وحدة الموضوع أو المعنى أو الشكل الآلي (اللاعضوي) أو وحدة التوهم، فهو يبين صراحة بأنها اتصال المعنى بالمعنى ضمن الموضوع الواحد.

4 - رفض النقد التجزيئي، وضرورة أن ينظر القارئ إلى القصيدة على أنها كلٌّ موحد، ولكنه كلٌّ من حيث الموضوع، وموحد من حيث المعاني وتسلسلها وترابطها، وهذه وحدة تكون في النثر لا في الشعر.

5 - قيمة البيت الجمالية في صلته بالأبيات الأخرى، أي السياق (CONTEXTE)، ولكننا إذا تأملنا النص أدركنا بسرعة ودون صعوبة أنه يقصد به سياق المعنى.

6 - أما النقش، أو الدعوة إلى تلوين موضوع القصيدة بالخيال والتفكير والعاطفة فإنه لا يكون إلا من خارج العمل لا في داخله، ويتم ذلك عنده بعد إنجاز النص وبعد أن يفرغ الصانع من صورة عمله الأولى، فإذا هو مرحلة تالية لمرحلة نظم القصيدة، ويقوم الشاعر بعد ذلك بتوزيع الخيال والعاطفة والفكرة بحسب ما يتطلبه المقطع أو البيت أو

الفقرة أو سواها، تماماً كما يصنع النحّاس آنية، ثم يفرغ بعد ذلك إلى النقش الخارجي، وهذا ما يجعل العمل من التوهم، أو الشكل اللاعضوي (الآلي).

وأورد شكري في مقدمة ديوانه - الجزء السابع - 1919م شرحه لمضمون قصيدته «الملك الثائر» ما يلي: «هذه قصيدة (الملك الثائر) لقد حاول غبي أن يقرأها مرة، فقرأ منها أبياتاً، ورأى عصيان الملك، فأخذ منه الغضب كل مأخذ، ولم يتم قراءة القصيدة. فلما قُرِئت له ما لاقاه الملك الثائر من العقاب لعصيانه ان شرح صدره وقال: (إنه جدير بهذا العقاب). وهذه الحادثة تشرح السبب في سوء الفهم الذي يعتور بعض الناس في قراءة القصائد التي تشرح أمثال هذه الخواطر والعواطف النفسية التي لها علاقة بالحياة والخلق. فإنه لا يحاول تفهم مغزى القصيدة الذي لا يُستخلص من أبيات مفردة من القصيدة بل يستخلصه بأن يفهم وحدة القصيدة الفنية وما تقتضيه المقابلة الفنية من اختلاف جوانب الرأي فيها واختلاف حالات النفس التي ضمنتها القصيدة»[28].

يلاحظ على هذا المقطع ما يلي:

1 - الأسلوب التهكمي غير العلمي، فشكري يتهم المتلقي بالغباء، ويدل هذا التعالي على رواسب نفسية رومانسية في عداوة الشاعر للمجتمع.

2 - يعود سوء فهم المتلقي بحسب شكري حين يحاول فهم المعنى والمغزى من خلال أبيات، لا من خلال قراءة القصيدة كلها وربط معانيها، مما يؤكد أن وحدة القصيدة التي ظلت في ذهن هذا الأديب حتى سنة 1919م هي وحدة المعنى أو الموضوع، أو وحدة التوهم والشكل الآلي.

3 - شكري والمتلقي من طينة واحدة، فهما يربطان الأدب بالأخلاق، فإذا

خالف الأدب قواعد الأخلاق سقط، وهذه الصلة بينهما كلاسيكية المنبع والمآل، وليس للشكل العضوي صلة بذلك.

ونعود إلى مقدمة ديوانه - الجزء الخامس - إذ ميّز شكري التخيل من الوهم، فقال: «فينبغي أن نميّز في معاني الشعر وصوره بين نوعين نُسمي أحدهما التخيل والآخر التوهم، فالتخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق، ويشترط في هذا النوع أن يعبّر عن حق. والتوهم هو أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود»[29].

إن فهم شكري للتخيل في حدود فهمه لوحدة الموضوع أو المعنى المترابط، وهو إظهار الصلات بين الأشياء الدقيقة، لا أن يكون التخيل قوة صاهرة، كما عند كولردج، أما المقصود بالتوهم في مقطعه فهو وجود صلة بين شيئين لا صلة بينهما في الواقع، وهذا يؤكد أن شكرياً لا يفرق بين درجتي الوظيفة التي يؤديها كل من التوهم والخيال.

وظل شكري في مجال التنظير في موضوع وحدة القصيدة، ولما خرج إلى التطبيق كان في مجال الدفاع عن قصيدته «الملك الثائر»، ومع ذلك فقد ظل في حيز الشكل الآلي، وهو يتحدث عن وحدة القصيدة.

أما العقاد فقد بدأ بعد ذلك في الكتاب النقدي المشترك «الديوان» 1921، فبدأ بالتطبيق على قصيدة شوقي، فبدت عورة الشكل اللاعضوي، وهو يتحدث عن الشكل العضوي.

حاول العقاد أن ينال من شاعرية شوقي بتطبيق مقياس وحدة القصيدة على قصيدته في رثاء مصطفى كمال، ومطلعها:

المشرقان عليك ينتحبان قاصيهما في مأتم والداني

ذهب العقاد أولاً إلى أن بنية القصيدة إما أن تكون متحدة الأجزاء، وإما أن تكون مفككة «كالرمل المهيل لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله

أو وسطه في قمته، لا كالبناء المقسم الذي ينبئك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزاياه»[31]، ثم وصم الشاعر شوقي من خلال هذا المعيار بأنه اعتمد في قصيدته وحدة البيت، ونجح في نعت القصيدة بـ «كومة الرمل» حيث لا تمازج ولا انصهار، وحيث يستطيع المرء أن يفصل حبيبات الرمل بعضها عن بعض، أو أن يغيّر باستمرار في ترتيب الأبيات من دون أن يسيء ذلك إلى بناء «كومة الرمل» إلى هنا والكلام لا غبار عليه، ولايزال العقاد ضمن مجال الشكل العضوي، ولكنه ارتكب، بعد ذلك، خطأ فادحاً، وقام بعمل خطير فضح طبيعة فهمه للشكل الذي كان في ذهنه، فتوصل إلى نتيجة نسف بها الشكل العضوي، فقال: «وتقريراً لذلك نأتي على القصيدة كما رتبها قائلها ثم نعيدها على ترتيب آخر يبتعد جد الابتعاد عن الترتيب الأول ليقرأهما القارئ المرتاب ويلمس الفرق بين ما يصح أن يسمى قصيدة من الشعر أو أبيات مشتتة لا روح لها ولا سياق ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها»[32].

ثم قام العقاد بفعلته، فغير ترتيب أبيات القصيدة بشكل يتوافق وتسلسل المعاني ووحدة القصيدة، وقال بعد ذلك: «ولم تخسر حسنة كانت لها، بل لعلها ربحت وعادت أحسن نسقاً وأقرب نظماً»[33].

إن إعادة ترتيب أبيات القصيدة ناجم عن فهم العقاد الخاطئ للشكل العضوي، فكيف تصبح القصيدة أحسن نسقاً وأقرب نظماً، وهي - كما وصفها - «كومة رمل»، ولا وحدة بين أبياتها غير وحدة الوزن والقافية؟ ثم كيف أصبحت أحسن نسقاً، وهو قد تناول الأبيات عفواً، ولم يتحرَّ الإقصاء في الترتيب، وإن غير بعض الضمائر التي تعلق الاسم على الاسم، وصحف حروف العطف التي تصف الجملة بالجملة؟[34] لقد غير العقاد ترتيب الأبيات بناء على مقياس منطقي خالص، فقدم العامل الفكري على العامل الشعري، أو قدم العقل والتوهم على الخيال والشكل العضوي.

يدّعي العقاد بأن القصيدة كانت قبل عمله مجموعاً مبدداً أو «كومة الرمل» وهذا يعني عدم توافر الشكل العضوي فيها، ثم يدّعي بعد عمله بأن القصيدة صارت متماسكة وذات شكل عضوي، وأظن أنه لم يطلع اطلاعاً مباشراً على هذه النظرية عند كولردج، وهو ينسى أن الشكل الآلي هندسي صناعي، يقوم على الترابط الآلي بين السوابق واللواحق، وهذا يعني أن القصيدة ظلت باردة الأطراف كما كانت من قبل. ومن هنا استطاع حين سمح لنفسه بتفكيك أعضائها أو أجزائها، وهي شبيهة بما ذهب إليه كولردج من أن القصيدة المفككة نتيجة للتوهم، وترتيبها لا جدوى شعرية منه، وهو شبيه بالفاكهة المؤلفة من أربعة أرباع مختلفة، ثم أين عمل العقاد من مقولة كولردج في الشكل العضوي: «استخراج حجر من الأهرام باليد المجردة لن يكون أكثر صعوبة من تغيير كلمة أو موقع كلمة عند ميلتون أو شكسبير (في مؤلفاتهم ذات الأهمية القصوى على الأقل) دون أن تجعل المؤلف يقول شيئاً اخر أو شيئاً أسوأ مما يقول»[35]، ولذلك ظل العقاد، وهو يتحدث عن الشكل العضوي، في مساق الشكل الآلي، وهو أقرب إلى ابن طباطبا منه إلى كولردج، وقد وصف الأول منها عملية بناء القصيدة، فقال: «وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قُدْم بيت علي بيت داخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها، فإن الشعر إذا أُسس تأسيس فصول الرسالة القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة المرسومة باختصارها لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً وحسناً، وفصاحة، وجزالة ألفاظ، ودقة معانٍ، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً... لا تناقض في معانيها ولا وَهْيَ في

مبانيها، ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها»[36].

وعندنا - من حيث إعادة ترتيب الأبيات - أن القصيدة المبنية على التوهم يمكننا نزع أي بيت منها من دون أن يتضرر البناء، فهو «كومة رمل»، أو بناء غير قائم على التلاحم والصهر، وأن العمل الذي قام به العقاد عقلي خالص وصناعة لا تجوز في الشعر حسب نظرية الشكل العضوي الرومانسية، وهذا ما وقع فيه مندور حين سمح لتلميذه (إبراهيم حمادة) أن يفعل بقصيدة العقاد ما فعله العقاد بقصيدة شوقي[37].

وإذا اسقرأنا الأسباب التي دفعت العقاد إلى أن يقوم بفعلته هذه، فإننا نجدها في جواب وحيد، وهو أن العقاد كان يتحدث عن التوهم حين كان يتحدث عن الخيال والشكل العضوي، وأن الوحدة التي كانت في ذهنه هي وحدة المعنى أو الموضوع، وأن العقاد اختلط عليه الخيال والتوهم، فظن أنهما مترادفان، وقد تنبه على هذه القضية أحد الدارسين حين ذهب إلى أن العقاد لم يكن يميز بين المفهومين، «فقد اضطرب بشكل واضح في فهم نظرية الخيال، وتحديد ماهيته ووظيفته من ناحية، ثم هو خلط بينه وبين الوهم أو قوة الاستدعاء FANCY من ناحية ثانية»[38]، وربما عاد ذلك إلى أنه لم يقرأ أعمال كولردج في هذه الفترة، وإنما توجه إلى تلميذه (هازلت) WILLIAM HAZLITT (1778-1830م) وقرأ أعماله، وكان الأخير يخلط بين هذين المفهومين[39]. وقد ضلل ذلك العقاد في فهم وظيفة الخيال والشكل العضوي.

وفي ظني أن النقاد العرب تناولوا نظرية الشكل العضوي مقترنة بالجنس الشعري الموضوعي (المسرحية - القصة الشعرية) وهذا ما يفهم من كلام نجيب الحداد وخليل مطران إلى حد ما وملاحظات الدكتور محمد مندور في رده على العقاد في هذه الظاهرة النقدية، فالقصيدة الغنائية -

عنده - مبنية على خواطر وإحساسات، والوحدة العضوية في رأيه «لا تكاد تُتصور في الشعر الغنائي الخالص الذي يقوم على تداعي المشاعر والخواطر في غير نسق وضعي محدد، وإنما تُتصور هذه الوحدة في القصائد ذات الموضوع الذي له بدء ووسط ونهاية»[40]، ثم يذهب صراحة إلى أن الوحدة العضوية «لا تكون إلا في فنون الأدب الموضوعي كفن المسرحية، وفن القصة والأقصوصة.. أما الشعر الغنائي الخالص، أي شعر الوجدان فمن أكبر التعسف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة التي لا تقبل تقديماً أو تأخيراً في نسق أبياتها»[41].

ويبدو لنا أن هؤلاء النقاد لم يطلعوا على نظرية الشكل العضوي في كتابه «النظرية الرومانتيكية في الشعر - سيرة ذاتية) في تلك الفترة على الأقل.

ويبدو لنا أيضاً أن مندوراً كان في ذهنه وحدة القصيدة عند أرسطو، وهو لم يتعرض في كتابه (فن الشعر) عن الشعر الغنائي الخالص، وإنما استنبط أرسطو هذا المعيار الهام من فني التراجيديا والملحمة، ولكن الإشكالية التي وقع فيها مندور أنه أجاز لتلميذه أن يفعل بقصيدة العقاد أكثر مما فعل العقاد بقصيدة شوقي، وقصيدته غنائية خالصة، وهي في رثاء أحد أصدقائه[42].

- 4 -

الخروج

وبعد، فثمة إشكالات عدة رافقت نقل نظرية الشكل العضوي الرومانسية من بيئتها إلى بيئتنا، فواجهت كثيراً من التخبط والادعاء، وذلك نتيجة للسرعة والسوء في تطبيق المقياس على الأجناس الشعرية العربية، وأهم هذه الإشكالات:

1 - **إشكالية النقل**: نجمت هذه الإشكالية نتيجة للانبهار بالنقد الغربي وبمقاييسه، والوحدة العضوية أهمها، فلم يراجع نقادنا أفكارهم أو يتراجعوا عنها، ولكنهم نقلوها إلى ثقافتنا دون أن يراعوا الفروق بين طبيعتي الشعر العربي والشعر الغربي، ودون أن يراعوا الظروف الثقافية المختلفة التي أنجبت هذا المقياس من حمل وولادة ونشأة، ولذلك سارت وحدة القصيدة عندنا باتجاه معاكس للاتجاه الذي سارت عليه في الغرب فتوجهت، عندنا، من المقياس إلى النصوص، أو من النتيجة إلى مقدماتها وأسبابها[43].

2 - **إشكالية القياس:** إن اتخاذ الوحدة العضوية مقياساً لجودة الشعر أو ردائته في الشعر الأوروبي أمر مشروع، لأن المقياس مستنبط من الشعر الجيد عندهم، ولكن الأمر اختلف في تطبيقه على الشعر العربي، وكان هذا المقياس بحاجة إلى تطوير أو تعديل ليتلاءم وطبيعة الشعر العربي الغنائي، أما أن يطبق بحرفيته على شعرنا فهذا من التجني على القصيدة العربية قديمة كانت أم معاصرة[44].

3 - **إشكالية وحدة القصيدة والأجناس الشعرية**: إن مقياس الوحدة العضوية مستخرج من الشعر الخيالي الذي يقوم على حدث قصصي أو درامي ضمن القصيدة الغنائية، وتطبيقه على شعر الرثاء الغنائي أمر يحتاج إلى إعادة نظر، ولو عاد نقادنا إلى القصائد الرومانسية العربية التي تعتمد على الحدث والصراع والحوار وبناء الشخصية بناءً درامياً لأدركوا أن هذا المقياس صالح لمثل هذا النوع، ومن أمثلتنا على ذلك «الجنين الشهيد» لخليل مطران، و«الريال المزيف» للأخطل الصغير، و«التمثال» لعلي محمود طه، و«حفار القبور» و«المومس العمياء» للسياب وكثير من شعر خليل حاوي وأمل نقل وسواهم.

ولكن قد رافق نشأة هذه النظرية في النقد العربي مشاحنات فكرية ونقدية أفادت النقد العربي الحديث وعمّقت مسيرته، كما عمّقت مصطلح وحدة القصيدة، وإن كانت لم تمس الشكل العضوي، إلا مساً رقيقاً، ولكنها بيّنت ضرورة النظر إلى وحدة الشكل والمضمون من جهة، كما بيّنت ضرورة أن تكون القصيدة موحدة وإن كانت وحدتها مبنية على موضوع واحد.

وتظل نظرية الشكل العضوي، مع ما تقدم كله، أهم نظرية نقدية اشتغل عليها النقد العربي الحديث، وبخاصة في النصف الأول من القرن العشرين، وهي أساس من الأسس النقدية التي دعا أصحابها إلى ضرورة دراسة الأدب من الداخل.

الهوامش

1) جود، منازع الفكر الحديث - تر. عباس فضلي خماس - المجمع العلمي العراقي - بغداد - 1956 - ص 151.

2) حاوي، د. خليل - الخلق العضوي في نظرية الشعر ونقده - الآداب - س 17 - ع 1 - ك 2 - 1969م - ص 19.

3) المرجع نفسه - ص 20.

4) إبراهيم، د. زكريا - كانت أو الفلسفة النقدية - مكتبة مصر - القاهرة - ط 2 - 1972م - ص 263.

5) سلامة، بولس، الصراع في الوجود - دار المعارف بمصر - 1952م - ص 77.

6) بدوي، عبدالرحمن – شلنج – دار النهضة العربية – القاهرة – 1965م – ص 234.

7) حاوي، د. خليل – الخلق العضوي – ص 22.

8) العشماوي، د. محمد زكي – نظرية الخيال عند كولردج – عالم الفكر – م 2 – ع 2 – 1971م – ص 241.

9) المرجع نفسه، ص 242.

10) كولردج – النظرية الرومانتيكية في الشعر – سيرة أدبية – تر. د. عبدالحكيم حسان – دار المعارف بمصر – 1971م – ص 240.

11) المصدر نفسه – ص 240.

12) إبراهيم، د. زكريا – كانت أو الفلسفة النقدية – ص ص 253-254.

13) بدوي، د. محمد مصطفى – كولردج – دار المعارف بمصر – 1958م – ص 158.

14) كولردج – النظرية الرومانتيكية في الشعر – ص 240.

15) بدوي، د. محمد مصطفى – كولردج – ص ص 93-94.

16) النظرية الرومانتيكية – ص 17.

17) المصدر نفسه – ص 247.

18) المصدر نفسه – ص 247.

19) المصدر نفسه – ص 16.

20) الشهال، رضوان – عن الشعر ومسائل الفن – منشورات وزارة الثقافة – دمشق – 1986 – ص 137.

21) للتوسع انظر: الموسى، د. خليل – وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 1994م – ص ص 15-16 و37-51.

22) الحداد، نجيب – مقابلة بين الشعر العربي والإفرنجي – البيان – س 1 – الأجزاء السابع والثامن والتاسع – أول أيلول – أول تشرين الأول – 1987م – ص 364.

23) المصدر نفسه – ص 365.

24) مطران، خليل – المجلة المصرية – ع 2 – تاريخ 16 حزيران 1900م نقلاً عن أدهم، د. إسماعيل أحمد. خليل مطران شاعر العربية الإبداعي – المقتطف – م 94 – ع 3 – آذار 1939م – ص ص 297-298.

25) مطران، خليل – أسلوب جديد في شعر الإفرنج – المجلة المصرية – 15 آب 1901م –

نقلاً عن صبري، محمد – خليل مطران – أروع ما كتب – مطبعة دار الكتب المصرية – القاهرة – 1960م – ص 36.

26) مطران، خليل – ديوان الخليل (الجزء الأول) مطبعة المعارف بمصر – 1908م – ص ص هـ – و.

27) شكري، عبدالرحمن – ديوانه – تح. وجمع نقولا يوسف – الإسكندرية – ط 1 – 1960م – ص ص 366-367.

28) المصدر نفسه – ص ص 505-506.

29) المصدر نفسه – ص 364.

30) شوقي، أحمد – الشوقيات – دار العودة – بيروت – 1988م – ص 157.

31) العقاد والمازني – الديوان (الجزء الثاني) – لا مكان – 1921م – ص 47.

32) المصدر نفسه – ص 47.

33) المصدر نفسه – ص 50.

34) انظر المصدر نفسه – ص 53.

35) كولردج – النظرية الرومانتيكية في الشعر – ص 17.

36) ابن طباطبا – عيار الشعر – دار الكتب العلمية – بيروت – ط 1 – 1982م – ص 131.

37) انظر: مندور، د. محمد – النقد والنقاد المعاصرون – مطبعة نهضة مصر – القاهرة – د.ت ص 177 والموسى، د. خليل – وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث – ص 78.

38) محمود، محمد عبدالهادي – نظرية الخيال الشعري عند العقاد – الثقافة (القاهرة) – س 2 – ع 18 – آذار – 1975م – ص 79.

39) انظر: المرجع نفسه – ص 80.

40) مندور – النقد والنقاد المعاصرون – ص 113.

41) المرجع نفسه – ص 118.

42) القصيدة قالها العقاد في رثاء حسين الحكيم، ومطلعها:

رفيق الصبا المعسول أبكيك والصبا وما كان أغلى ما بكيتُ وأطيبا

ديوان العقاد – المكتبة العصرية – بيروت وصيدا – 1972م – ص 354.

43) للتوسع انظر: الموسى، د. خليل – وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث – ص ص 103-105.

44) انظر المرجع نفسه – ص ص 105-108.

* * *

مقدمة منهجية:

سنسعى في هذه المداخلة إلى فحص إشكالية ترجمة المصطلح في البحوث السيميائية العربية الراهنة وصياغة بعض الحلول لتجاوز التضارب الموجود بين الدارسين إنطلاقاً من البحوث الآتية:

- بيير جيرو، **علم الإشارة، السيميولوجيا**، ترجمه عن الفرنسية الدكتور منذر عياشي، ط1، دمشق، دار طلاس، 1988.
- بيار غيرو، السيمياء، ترجمة أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الأولى، 1984.

- Pierre Guiraud, **La sémiologie**, P.U.F, Paris, 1973.

- آن إينو، **مراهنات دراسة الدلالات اللغوية**، ترجمة د. أوديت بتيت ود. خليل أحمد، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، 1980.

- Anne Hénault, **Les enjeux de la sémiotique**, P.U.F, Paris, 1993.

- د. سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984.

إن الوقوف عند بعض المصطلحات يرتكز أساساً على ضبط مفاهيمها في اللغة الأصلية والتحقق، أولاً، من توافقها مع الإحالات الدلالية في اللغة الهدف، والنظر، ثانياً، فيما إذا كان استعمال هذه المصطلحات مطرداً أم أنه يشكل خرقاً لما هو جار به العمل في البحوث السيميائية الراهنة.

من الواضح أن كتاب **السيميولوجيا** لبيار جيرو يشكل دراسة متميزة في التفكير السيميولوجي المعاصر من حيث التأريخ للحركة السيميولوجية وضبط التيارات التي تنضوي تحتها. من هذه الناحية، نعتبره نقطة معلمية للبحوث السيميائية الراهنة وخلفية علمية أساسية لكل قارئ يطمح إلى امتلاك المبادئ الأولية في هذه المعرفة الجديدة. من هنا تبدو ترجمته ضرورية في الوضع الراهن للبحث.

إن الترجمة التي قدمها أنطوان أبو زيد [1984] ومنذر عياشي [1988] تعد مغامرة صعبة لاعتبارات عديدة. أولها: لقد ظهرت هذه الترجمة في ظروف عصيبة جداً لم تكن تساعد في جميع الحالات على تبليغ هذه المعرفة حيال التيار التقليدي الذي عمل على إفشال كل مسعى يدعو إلى التفكير الجاد فيما يطرح من إشكالات علمية. ثانيها: إن القارئ العربي لم يكن مهيئاً لتلقي هذه المعرفة التي ترتهن في وجودها إلى منظومة علمية مدروسة سلفاً في ضوء المستجدات العلمية. ثالثها: إن البحث السيميولوجي العربي في الثمانينات كان في بدايته، وحتى المصطلحية المعتمدة في هذا التوجه الجديد لم ترق لتشكل خطاباً علمياً موحداً يستمد مكوناته من التحري البحثي الجماعي. وقد أثر هنا هذا الوضع سلباً في عملية تلقي المعرفة السيميولوجية. رابعها: إن هذه الترجمة تعد من المحاولات الأولى في الممارسات النقدية، وهي على هذا الأساس وكأي جديد فإنه يلقى مقاومة عنيفة من أولئك الذين يعملون على تكريس الجمود في الفكر. بالإضافة إلى ذلك، كانت الساحة النقدية تفتقر إلى نماذج علمية سابقة عليها.

ومع ذلك، فإن هذه الترجمة كان لأصحابها الفضل في تنبيه القارئ العربي بالقفزة النوعية التي حققها الآخر وتحريضه على ضرورة الاطلاع على النتائج العلمية الهامة التي حققها.

إن أول ملاحظة يمكن أن نقيدها بخصوص ترجمة كتاب بييرو غيرو هو أن الدكتور منذر عياشي ترجم هذا الكتاب بقطع النظر عن الجهود التي بذلها الأستاذ أنطوان أبو زيد في نقل هذا الكتاب إلى اللغة العربية [1984]. وكان من الممكن جداً أن يستفيد من ترجمته ومن الطريقة التي سخرها في نقل المصطلحية السيميولوجية. إن أول صدمة يتلقاها القارئ بدءاً من العنوان هذا التضارب المصطلحي بخصوص نقل مصطلح sémiologie.

أنطوان أبو زيد: السيمياء.

منذر عياشي: علم الإشارة، السيميولوجيا.

ينبغي أن نتساءل في هذا المقام عن التبريرات المنهجية التي تقف وراء اختيار السيمياء كمقابل لـ sémiologie وsémiotique؟ فهو يحتفظ منذ البداية بترجمة واحدة: السيمياء.

إن هذين المصطلحين «يغطيان نفس المضمار. فالأوروبيون يسلمون بالتسمية الأولى، بينما يتمسك الأنكلوساكسونيون بالثانية»[1]. ويبدو أن أوسوالد ديكرو وتزفيطان توردوروف في كتابهما الجماعي الموسوم: **القاموس الموسوعي في نظرية الكلام** ارتكزا على هذه المقولة البارثية للقول بأن التسميتين مترادفتان وتحيلان على ممارسة علمية واحدة:

“La sémiotique (ou sémiologie) est la science des signes”

«السيميائية (أو السيميولوجيا) هي علم الدلائل»[2].

تأسيساً على هذا التعريف بنى الأستاذ منذر عياشي ترجمته للسيميولوجيا لبير جيرو: علم الإشارة/ السيميولوجيا. إن قراءة متأنية للعنوان المترجم تقودنا للقول بأن تصدير الكتاب بعنوانين [ترجمتان مختلفتان لمصطلح واحد بحيث يحتوي الأول (علم الإشارة) الثاني

(السيميولوجيا) يوحي بتردد الباحث في أثناء الترجمة بين مصطلحين: هل يترجم التعريف الذي تحيل عليه الممارسة العلمية أم أنه يجنح إلى ترجمة المصطلح. وفضل في النهاية أن يترجم تعريف السيميولوجيا [علم الإشارة] على أن يحقه بتعريف المصطلح [السيميولوجيا] حتى لا يلتبس الأمر على القارئ.

وإذا دققنا النظر في ترجمة هذا الكتاب ككل، يمكن أن نلاحظ أن تقديم الأستاذ مازن الوعر الذي يتصدر الترجمة تضمن مصطلحات كنت أتوقع في البداية أنها مشتركة بينه وبين الأستاذ منذر عياشي، وكنت مقتنعاً أيضاً بأن هذه المقدمة ستعكس الإرهاصات الأولى للبحوث الجماعية العربية فتحقق الحد الأدنى من الاتفاق على الأقل بخصوص المصطلحات الأساسية. ويكفي أن نقرأ مقطعاً من النصين لنتأكد من وجود الاختلافات الجوهرية بينهما:

- مازن الوعر: sémiologie/ علم السيميولوجيا systeme/ نظام (ص 13)، sémiotique/ سيميولوجيا (ص 10).
- منذر عياشي: sémiologie/ علم الإشارة، السيميولوجيا، système/ نسق (ص 23)، sémiotique/ سيميائية (ص 24).

وإذا انتقلنا إلى الكتاب الموسوم **مراهنات دراسة الدلالات اللغوية**[3]، فإن أول إشكال يواجه القارئ يتمثل في الالتباس الحاصل من ترجمة العنوان: **Les enjeux de la sémiotique**[4].

حتى نتأكد من صحة هذه الترجمة، سننتقل من اللغة الهدف إلى اللغة الأصل:

مراهنات دراسة الدلالات اللغوية ⇐ Les enjeux de l'étude des significations linguistiques

إن الترجمة في هذا المقام غير مستقيمة. ولتفادي هذه المشكلة ينبغي أن نعيد النظر في هذه الترجمة. ونميل في هذا المقام إلى استعمال مصطلح السيميائية كمقابل لـ sémiotique لشيوعه في الدراسات السيميائية العربية أولاً، ولدلالة/ السيمياء/ على العلامة في المعاجم العربية القديمة[5]. وتكون السيميائية العلم الذي يعنى بالعلامة. إذا ارتكزنا على تعريف تودوروف وديكرو المثبت سلفاً. ونتيجة للتطورات التي شهدتها البحوث السيميائية الراهنة، أضحت تتميز السيميائية [مدرسة باريس] بالبحث عن التجليات الدلالية للأنظمة اللسانية وغير اللسانية. تأسيساً على هذا تكون ترجمة عنوان كتاب آن إينو على النحو الآتي: **رهانات السيميائية**.

ويبقى الإشكال نفسه قائماً بخصوص ترجمة مصطلح carré sémiotique **المربع الدلالي**. ذلك أن الصفة/ دلالي/ توضع عموماً كمقابل لمصطلح sémantique.

وقد قيدنا نفس التداخل في كتاب: «**المصطلحات الأدبية المعاصرة**»[6]. يقدم الأستاذ سعيد علوش الترجمات الآتية:

أ – السيميائية: sémiotique.

ب – التحليل السيمي: analyse sémiotique.

ج – علم العلامات: semiologie.

د – المستوى السيميولوجي: niveau sémiologique.

إذا دققنا النظر في أ و ب، نلاحظ أن المقابل: التحليل السيمي analyse sémique يحيل على مجموعة من الإجراءات التي تمس الحدود المعنوية للوحدات المعجمية نلمس هذا التوجه في التعريف الذي بناه غريماس على الحدود المفهومية للسيم séme إنطلاقاً من الأسس النظرية

التي وضعها بيرنار بوتي Bernard Pottier[7]: «يهدف التحليل السيمي إلى رد المعاني إلى الحدود السيمية، نعني بذلك الشبكات المنظمة للحدود الابتدائية»[8]. ويتضمن التحليل السيميائي analyse sémiotique مجموعة من الإجراءات الخاصة بتحليل شكل المضمون إنطلاقاً من تحديد الصعيدين السطحي [**المكون السردي، المكون الخطابي**] والعميق. تأسيساً على هذا، نلاحظ الفوارق الجوهرية التي تقوم بين المصطلحات، وقد يؤدي تضاربها إلى خلط المفاهيم ونسف علة وجود المصطلح.

ويمكن أن نلاحظ أيضاً أن الباحث استعمل ترجمتين مختلفتين [علم **العلامات**] [المستوى **السيميولوجي**] لمصطلح واحد خضع في اللغة الأصل لعملية الاشتقاق sémiologique /sémiologie. ومن الأولى أن يرتكز الباحث على المنطلقات الاشتقاقية في اللغة الهدف، وتكون محصلة ذلك:

علم **العلامات**: sémiologie.

علامـــــاتي: sémiologique.

ومع ذلك، فإننا نفضل الترجمات الآتية:

المستوى السيميولوجي: niveau sémiologique.

الســـــيميـولـوجيـا: sémiologie.

ينبغي أن نشير في هذا المساق إلى وجود تضارب في الترجمات العربية لمصطلحي سيميائية/ سيميولوجية وهو ناتج أصلاً عن الاختلافات الموجودة في البحوث السيميائية الأوروبية بخصوص الموضوع الذي ينبغي أن تستقل به كل ممارسة. حتى نوضح هذه المسألة، ينبغي أن نشير إلي التصريح الذي أدلى به غريماس في السابع من شهر جوان 1974 في صفحة خصصتها جريدة لوموند Le Monde لعلم الأدلة:

«أعتقد أنه لا يجب أن نولي أهمية للنزاع حول الكلمات في الوقت

الذي تنتظرنا فيه أشياء كثيرة. عندما تعلق الأمر منذ ست سنوات [1968] بإنشاء جمعية دولية كان يجب أن نختار بين المصطلحين. تحت تأثير جاكوبسون، وبالاتفاق مع ليفي ستروس وبنفنيست وبارث وأنا شخصياً، وقع اختيارنا على «السيميائية». غير أن لمصطلح السيميولوجيا جذور عميقة في فرنسا مما أدى إلى الاحتفاظ بالتسميتين (...). بناء على نصيحة هيالمسلاف، يمكن أن نفهم من السيميائيات البحوث الخصوصية المتعلقة بالمجالات الخصوصية، وتكون السيميولوجيا النظرية العامة لكل هذه السيميائيات»[9].

بناء على الملاحظات السابقة، نلاحظ أن الترجمة الفاعلة تنطلق، في البداية، أساساً من فهم وتمثل مفهوم المصطلح في اللغة الأصل وضبط إطاره النظري. إن الابتعاد عن هذه التوجهات الأساسية في العمل الترجمي كثيراً ما يؤدي إلى اضطراب في الفهم مما ينعكس سلباً في عملية تلقي الرسالة على نحو ما نلحظ ذلك في ترجمة النص الآتي:

Le savoir n’a de sens dans une vie que s'il est un vouloir-savoir ou un faire - savoir,s'il fonde l'activité de l'homme en tant que quête[10]...

إن المعرفة لا معنى لها في الحياة إلا إذا كانت إرادة معرفة أو إعطاء معرفة، تأسيس فعالية الإنسان كاستجداء...

يحدد غريماس في هذا المقطع الشروط الأساسية لوجود المعرفة، وهو وجود يرتهن إلى برنامجين أساسيين:

- يتحقق البرنامج الأول بتأسيس فاعل ممتلك لرغبة في الدخول في وصلة بالمعرفة، وعليه، فإن فعله [نشاطه] ينضوي تحت عملية التحري بهدف سد الافتقار réparation du manque.
- يتحقق البرنامج الثاني عبر فاعل مالك لرغبة في تبليغ المعرفة. إن

غريماس في هذا البرنامج لا يشير إلى الإرادة غير أننا نفترض وجودها إذ لولاها لما امتلك الفاعل الكفاءة لتحقيق الأداء.

يمكن أن نلاحظ أن الباحث ترجم النص ترجمة حرفية دون أن يكترث في ذلك للجوانب النظرية للمصطلح لوضع الشروط الضرورية المؤدية إلى امتلاك أو تبليغ المعرفة ذلك أن الاستجداء في الاصطلاح اللغوي مشتق من:

جدا فلاناً وعليه جدوا وجدا: أعطاه.

جدا جدياً: سأله الجدوى.

الجدوى: العطية.

اجتداه: استجداه: طلب منه الجدوى[11].

إن الاستجداء في بعده الدلالي يفتقد إلى الفاعلية والمستجدي يحتل دائماً وضع فاعل حالة sujet d'état يكون فاقداً لموضوع القيمة أو مالكاً له من هنا وجب أن نفكر في مصطلح آخر يحقق الفاعلية في منظورها السيميائي. من خلال معاينتنا للمصطلحية المعتمدة في البحوث السيميائية العربية، فإننا نرجع استعمال مصطلح التحري لأنه يتوافق، من جهة، مع ما يناسب عادة من فاعلية للفاعل المنفذ sujet opérateur، وينسجم، من جهة أخرى، مع الوحدات المعنوية التي يحملها مصطلح التحري على نحو ما نلحظ ذلك في اصطلاحه اللغوي:

- حرى الشيء تحراه وتحرى عنه: اتجه نحوه[12]. إن المسار الدلالي المحقق في/ التحري/ يناظر تماماً التعريف الذي وضعه غريماس لمصطلح quête. إنه يستعمل للدلالة على تنقل الفاعل في اتجاه موضوع القيمة[13].

من هذه المنطلقات المنهجية، يمكن أن يترجم المقطع المسجل أعلاه على النحو الآتي:

«إن المعرفة لا معنى لها في الحياة إلا إذا كانت رغبة في تلقي أو تبليغ المعرفة، وأسست نشاط الإنسان بوصفه تحر...».

إن الترجمة، في تقديرنا الخاص، ينبغي أن تؤدي وظيفتها التواصلية إنطلاقاً من قراءة النص الأصل وتمثله وفهم مصطلحاته الأساسية في ضوء الإحاطة بأسبقيتها النظرية والنظر إليها من زاوية تتيح الوقوف عليها في علاقتها بالمصطلحية المعتمدة في التوجه السيميائي. بهذه الرؤية يكون الفاعل المحلل قد حقق نسبة عالية من الفهم والتأويل لا يسعه في المرحلة الثانية سوى نقل هذه الحمولة المعرفية في اللغة الهدف. وفي هذا الموضع بالذات تبدأ الصعوبة ويطرح السؤال بخصوص الأولوية التي ينبغي أن تعقد في اختيار هذا المصطلح أو ذاك. إن اختيار المصطلح المناسب يتوقف على معاينة المصطلحية المعتمدة في البحوث والقواميس العربية، وضرورة الاستناد إلى ما هو شائع منها، والاعتماد، في حالة حدوث الاختلافات بين الباحثين، على جهود الباحثين القدامى في المجالات اللغوية والفلسفية، والارتكاز على الإمكانات الاشتقاقية التي تزخر بها اللغة العربية.

الهوامش

1) بيار غيرو، **السيمياء**، ترجمة أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الأولى، 1984، ص. 6-7 عن:

- R. Barthes, **Eléments de sémiologie**, Communications no 4.

2) Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dictionnaire en cyclopédique des sciences du langage, Seuil, Points, 1972, p. 113.

3) آن إينو، **مراهنات دراسة الدلالات اللغوية**، ترجمة د. أوديت بتيت ود. خليل أحمد، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، 1980.

4) Anne Hénault **Les enjeux de la sémiotique**, P.U.F, Paris, 1993.

5) نذكر على سبيل المثال معجمي:

- الجوهري أبو نصر بن حماد، الصحاح في اللغة والعلوم، دار الحضارة العربية، بيروت، 1974، مادة سوم، ص 631.

- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، ج 4، ص 135.

6) د. سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984.

7) د. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

8) المرجع نفسه.

9) المرجع السابق، ص 185/184.

10) A.J. Greimas in Anne Hénault, **les enjeux de la sémiotique**, P.U.F, Paris, 1993, p.5.

11) إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبدالقادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، دار الدعوة، استانبول، تركية، 1989، مادة جداً.

12) المرجع السابق، مادة: حرى.

13) A.J. Greimas, J. courtés, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Hachette,Paris, 1979, p. 305.

مراجع البحث

- الجوهري أبو نصر بن حماد، الصحاح في اللغة والعلوم، دار الحضارة العربية، بيروت، 1974، ماة سوم، ص 631.

- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، ج 4، ص 135.

- إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبدالقادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، دار الدعوة، استانبول، تركية، 1989.

- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

- بيير جيرو، **علم الإشارة، السيميولوجيا**، ترجمه عن الفرنسية الدكتور منذر عياشي، ط1، دمشق، دار طلاس، 1988.

- بيار غيرو، **السيمياء**، ترجمة أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الأولى، . 1984

- آن إينو، **مراهنات دراسة الدلالات اللغوية**، ترجمة د. أوديت بتيت ود. خليل أحمد، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، 1980.

- د. سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984.

- إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبدالقادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، دار الدعوة، استانبول، تركية، 1989.

- Anne Hénault, les enjeux de la sémiotique, P.U.F, Paris, 1993.

- A.J. Greimas, J. courtés, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1979.

- Pierre Guiraud, la sémiologie, P.U.F, Paris, 1973.

* * *

الحديث عن النقد الأدبي ذو شجون، ذلك أن اتجاهات النقد ومشكلات الفن الأدبي قد بلغت حداً من التضخم يعجز الناقد عن استيعابه، فهو يقف حائراً بين تنوع مناهج التفكير النقدي واتجاهاته المتشعبة.

ويواجه النقد الأدبي اليوم أزمة حادة بين التراث النقدي القديم والاتجاهات النقدية المعاصرة، ويتضح من هذه الأزمة ضياع الأهداف النقدية بين الأصالة والحداثة والتيارات المتطرفة التي تنادي بما وراء الحداثة.

والمتتبع لألوان النقد الأدبي في هذه الفترة من حياة الأمة العربية، يذهله ضياع واضح في الأسس التي تقوم عليها أنواع النقد الممارس، إذ تتجاذبه تيارات سلفية وأخرى غربية مستوردة، دون أن يكون بين هذه الألوان من النقد قاسم مشترك يجمع بينهما أو خلفية ثقافية وفكرية توحّد عناصرها.

وإلى جانب النقد الأكاديمي الذي يمارسه مختصون في النقد غالباً ما ينتسبون إلى مدارس واتجاهات نقدية معاصرة، ومنهم أنصار النقد الفني أو النفسي أو الاجتماعي، قد يطالعنا في الصحف والمجلات سيل آخر من النقد يمارسه هواة وأنصاف نقاد لا زاد لهم من المعرفة النقدية إلا انطباعهم الذاتي، وبعض الأسس النقدية التي لا تتجاوز دراساتهم المدرسية أو اطلاعهم النقدي العابر والمشتت. وأرى أن الطرفين عاجزان عن استيعاب الواقع الإبداعي العربي ورعايته وتوجيهه، فهؤلاء الأكاديميون الذين ربطوا أنفسهم بمدارس نقدية غربية يريدون أن يفصّلوا الإبداع الأدبي وفق

مقاييسهم النقدية. والإبداع في نظري أعظم من أن تحدده المقاييس النقدية الصارمة أو تحد من انطلاقته، وهو لا يخضع لقوانين حتمية.

فالنقد مهما ارتقى لا يمكن أن يفسر لنا، وعلى وجه الدقة تفسيراً علمياً سبب إعجاب الناس بشعر شاعر كالمتنبي وسيرورته، ولا يستطيع أن يعلل إعجابنا بالإعجاز اللغوي لهذا الشاعر أو بالتصاق أدبه بشخصيته الإنسانية أو بتعبيره عن أهم القضايا التي تشغل الإنسان في أي عصر من العصور، أي نزعته الشمولية الكونية، ولا يمكن أن يرد إعجابنا بأدب «بريخت» مثلاً إلى نزعته التعليمية أو إلى بساطة سرده أو إلى روحه الفكهة.

وهناك لدى شعراء الرومانسية ما هو أكبر من حرارة المشاعر والقلق المضني ورهافة الحس والثورة على الواقع، كما أن لدى شعراء الغموض ما هو أكبر من الانعطاف على الداخل أو تحطيم اللغة أو تحويل الأدب إلى هلوسات وكوابيس.

وأنا أشعر أن النقد الأدبي الأكاديمي منه والانطباعي التأثر الذي يقوم على الملاحظة العابرة، وينأى عن التحليل المعمّق، عاجزان عن تفسير عملية الإبداع، وكلا النوعين محاولة تجريبية لتفسير العمل الإبداعي لا تعدو أن تكون كمحاولة من يريد أن يمسك بأصابعه خيوط الشمس أو الماء، أو يصف ما يعتمل داخل البركان وهو أعجز عن أن يقترب منه لأن حرارته المتدفقة تصهره، والناقد ليس أكثر من قارئ مجتهد، والفارق بينهما أن القارئ يتلقى الأثر الأدبي بصمت مكتفياً بالرعشة التي تسري إليه من التيار الأدبي المتدفق في حين أن الناقد الأدبي يعبّر عن تأثره بمحاولة فلسفة إحساسه، وردّ ذلك الإحساس إلى قيم جمالية وفكرية وشعورية، ومبادئ في الخلق الفني لا يركن إلى صحتها تماماً. وقد يرده إلى اللغة أحياناً، لكن بعض الآثار الأدبية تهبط لغتها إلى مستوى اللغة

العامية المتداولة، ومع ذلك فإنها تحتفظ بلون من السحر يعسر تفسيره كالأدب الشعبي، وقد يرده إلى القيم الخلقية، ولكن بعض الشعر التهذيبي ذي القيم النبيلة قد يتردى إلى النظم كشعر بعض الفقهاء، وقد يرد الناقد جمال الشعر إلى الحكمة الإنسانية للشاعر ولكن بعض الشعراء لا يعدو شعرهم أن يكون شتائم وسباباً وولولة، وحقداً على العالم دون أن يقولوا شيئاً ونعجب مع ذلك بشعرهم.

لقد عجز النقد عن تأويل سر الجمال الفني الذي يسحرنا، كما عجز عن تأويل ذلك اللهب العصي علي التفسير، فلماذا نركض وراء السراب إذاً..؟؟

فإذا كان النقد قد عجز عن تفسير كنه الجمال في الأعمال الفنية، فلندع جانباً هدفه التقويمي، ولنتح للقارئ وحده أن يتواصل مع الأثر الفني، ويشعر بجماله قبل أن يفلسف هذا الشعور جمالياً وفي ذلك يقول جورج مونيه:

«في رأيي أن للنقد في المجتمع العربي العازف عن القراءة والزاهد في متابعة الحركة النقدية مهتمين رئيستين هما: التوصيف بالأثر أو التعريف بالأثر الأدبي ثم توجيه القارئ لتمثّله»

أما التوصيف والتعريف فتنبع أهميتهما من كونهما يحفزان الأجيال على متابعة الحركة الأدبية إضافة إلى أنه يذلل بعض العقبات التي تعترض فهم الأثر الأدبي لغموضه أو ارتقائه الفكري واللغوي إلى مستوى يتجاوز ثقافة القارئ العادي، وبهذا يصبح النقد شرحاً وتفسيراً وتحليلاً يسيراً يقرّب الأثر الأدبي من القارئ بدلاً من أن يتحدى قدراته ويشعره بالدونية الثقافية أو القصور الفكري كما نلاحظ في بعض ألوان النقد الأكاديمي التي كتبت للمختصين دون غيرهم من القراء.

الناقد في نظري مشجع للقراءة، يرمم الفجوة بين القارئ والمبدع ولا يحبط طموح القارئ في الارتقاء إلى مستوى المبدع.

صحيح أن لغة النقد الحديث استطاعت أن ترفع في كثير من الأحيان لغة الخطاب الثقافي العام في البيئات المثقفة حسب رأي الدكتور «صلاح فضل»، إلا أنها وسّعت الفجوة بين الأدب وقرائه، وأنا ممن يقرّون أن هناك أدباً للصفوة ونقداً للصفوة، وأدباً للعامة.. ونقداً للعامة. إن هذا النقد الموجه إلى العامة هو الذي عنيت أنه هام للقارئ العادي والطالب المتدرج، وهو يشكل الخطة العاجلة من استراتيجية للنقد العربي ينادي بها الدكتور (عبدالسلام المسدي) أما الخطة الآجلة فيراها في رفع مستوي النقد الأكاديمي، ليصبح في مستوى الخطاب النقدي العالمي، وهو موجه أصلاً للمحترفين والمتخصصين، وطلبة الدراسات النقدية العليا في الجامعات.

وإذا أردنا أن يكون للنقد أثره في المجتمع العربي الذي لا يتواصل ثلاثة أرباع أفراده مع الكتاب فعلينا أن نقيم مشروعاً للنقد متوسط المدى، يستفيد من معطيات النقد الحديث والقديم دون الإغراق في التخصص، أو وحدانية الرؤية، إنني أفضل هذا المنحنى في النقد، بتقديم نقد يتسم بقدرته على التواصل، ولا يلتزم مدرسة معينة أو اتجاهاً نقدياً وحيداً، لاعتقادي أن المدارس الأدبية الحديثة لم تتمثل في نتاج أدبائنا تمثلاً خالصاً، إلا نادراً، حتى في نتاج شعراء الحداثة فنتاجهم يجمع بين الأصالة والحداثة وبين التنوير والتحريض، والمبدع لا يتوقف كثيراً عن إشكالية الالتزام كلياً بمبادئ أي مدرسة أدبية عرفها الغرب، فمن البدهي أن يكون النقد تعبيراً عن ذلك النتاج الذي مازال يمر بمراحل المخاض.

غير أن ذلك لا يمنع من أن يتسلح الناقد بثقافة نقدية واسعة تجعله أقدر على إيصال آرائه إلي القراء ببساطة ويسر، ولا يمنع من أن يستفيد

من المدارس والاتجاهات النقدية قديمها وحديثها، ومعطيات العلوم الإنسانية الأخرى، على أن تتوحد كلها في شخصيته النقدية، فلا يكون ناقلاً أو مقلداً أو متناقضاً، بل مبدعاً للنص النقدي المتكامل الذي يتناول الأثر الأدبي من جميع نواحيه الاجتماعية والإنسانية واللغوية.

من المهم تعريف الأثر الأدبي وصلته بشخصية قائله، والمجتمع الذي أفرزه في بيئة زمانية ومكانية معينة.. كذلك الدراسة اللغوية للنص، بعيداً عن لعبة المفاضلة بين أصحاب الآثار، أو إطلاق أحكام تقويمية غير متأنية.

وإذا كانت مهمة الناقد تفسير الأثر الأدبي وتقريبه إلى القراء، فإني أعترف أن هذه المهمة ليست بالأمر اليسير، ذلك أن الذوق الذي يعتمد عليه في النقد الانطباعي، هو الأساس الذي انبثق منه النقد المنهجي، ولا يمكن فصلهما بسهولة، ففي النقد الانطباعي تطلق مبادئ ومعايير أدبية قد تصب في مجرى النقد المنهجي والعكس صحيح.

ولا يمكن دراسة الأدب أن تقوم على الأحكام التقويمية فحسب كما يقول: «رينيه ويليك» بل إن هذه الذاتية في النقد تخضع لأسس معرفية ومقولات عامة تفرضها الإنسانية، فليس كل نقد انطباعي فاسداً، وقد يكون عالمنا مظلماً وغامضاً، لكنه لا يستعصي على الفهم تماماً.

وقد يكون الأدب عصياً على التحليل، لكنه لا يستعصي على التحليل بأذواقنا المبنية أصلاً على أسس معرفية وخلقية، وهي خاضعة للتطور والنسبية كما يخضع لهما الأدب نفسه.

وأنا مع الباحث «رينيه ويليك» الذي يقول في كتابه (مفاهيم نقدية) «إن معايير المعاصرين غير ملزمة لنا حتى لو أمكننا إعادة صوغها ووجدنا القاسم المشترك لاختلافاتها، ولا نستطيع أن نتخلى عن خصوصياتنا أو عن الدروس التي تعلمناها من التاريخ، لكن هذا التاريخ

نفسه لا يمكن أن يكون ملزماً مهماً كانت دروسه.. وأفضل ما نعلّمه ونصدقه أن نحاول جعل أحكامنا تتحلى بأعلى قدر ممكن من الموضوعية، وأن نعزل موضوع بحثنا ونتأمله، ونفسره، ونقومه في نهاية الأمر بمعايير موثوقة ومدعومة بقدر من المعرفة».

فالتقويم ينبع من الفهم الصحيح، والفهم الصحيح يؤدي إلى تقويم صحيح. علينا أن نتجاوز أي مفهوم ضيق للفن، ونرتقي إلى ما وراء حدود الذوق في نقدنا.. إلى أفق عالمي، إلى المطلق الذي يرفع القيم الخلقية، نتسامى فوق كل اعتبار في النقد، هذا المطلق الذي غرسه النزوع المتواصل إلى الكمال الإنساني.. لكن دون أن نجعل من دفاعنا عن القيم سيفاً مصلتاً على أعناق الأدباء، علينا أن نتمتع بقدر من التسامح واحترام الحرية الذاتية للأديب في رفضه العالم أو انسجامه معه، في تطرفه الذي دفعه إليه ثورة غضب أو حقد، وفي التماسه مثله العليا، في تمجيد غرائزه ونزعاته المادية، أو انتسابه إلى عالم الروح، ففي ظل هذه الحرية وحدها يمكن للأدب أن يرتقي.

علينا أن نحترم حرية التعبير لدى المبدع كما احترمها أسلافنا في العصور الأدبية الزاهية، إذ كان النقاد أكثر تسامحاً أمام نزوات الأديب أو انحرافه أو قصور وعيه فمهمة الناقد أن يفسر ويشرح... وفي تفسيره وشرحه للأثر الأدبي يتيح للقارئ أن يحكم عليه بنفسه، فالعلاقة بين الأديب والقارئ علاقة غير قابلة للتعميم، ومن حق الأديب أو القارئ أن يشكل نظام القيم الذي يرغب فيه.

وإذا تجاوزنا محتوى الأدب إلى مضمونه، بدا لنا أن دراسة الشكل أو البنية احتلت اليوم اهتماماً بالغاً من النقاد وعلماء الجمال والبلاغة المعاصرين، وهذه الدراسات اليوم تتجه إلى عدم التفريق بين الشكل والمضمون، فالشكل لا وجود له دون المضمون، ولا يتحقق المعنى إلا باللغة

وطريقة التعبير، ويعترف بهذه الحقيقة الشكليون الروس، يقول شكلوفسكي: «إن الطريقة الشكلية لا تحتقر الإيديولوجية أو المضمون في الفن ولكنها تعتبر ما يدعى بالمحتوى أو المضمون مظهراً من مظاهر الشكل».

على أن الباحث «رومان ياكوبسن» رأى أن المحتوى أشبه بالألوان على قماش اللوحة، فهي وسيلة لغاية تؤدي وظيفتها ضمن الجانب الفني الذي يدعوه الشكل، وركز الشكلانيون الروس على الوسائل والطرق المتشابكة التي تكوّن لغة الشعر التي تتميز بالانزياح اللغوي، كما ادعت جماعة «براغ» إلى ما سمته البنيوية بدلاً من الشكلية. وأعتقد شخصياً أن العمل يجب أن ننظر إليه على أنه كلٌ متكامل يشكل جوهر الأثر الأدبي وأرى أن التحول الشكلي الذي أصاب الشعر العربي الحديث من النمط الموروث إلى شعر التفعيلة والقصيدة الحرة لم يأت نتيجة رغبة في إدخال تغييرات على الشكل الفني فحسب، وإنما جاء ثمرة تبدل في مضمون الشعر أيضاً، ونظر الشاعر العربي نظرة جديدة إلى الكون والحياة، وثورته على البنى الاجتماعية والإنسانية التي عبر عنها بتبدل الأشكال الفنية لغة وأساليب عرض، فكان لكل مدرسة أدبية أشكالها الفنية في التعبير تلائم طروحاتها الفلسفية والفكرية.

أما أولئك الذين مازالوا يكتبون الشعر بقوالب قديمة موروثة، فقد عوضوا عن تغيير الشكل بإدخالهم تجديدات على اللغة الشعرية وشحنها بالصور.. ومن هؤلاء: الأخطل الصغير وعمر أبو ريشة وخليل مطران وبدوي الجبل وغيرهم... فهم يشكلون الكلاسيكية الجديدة المستعيرة لغة الشعر الإبداعي، فاللغة عندهم نظام من الرموز والصور، ومع ذلك فقد بالغنا كثيراً في إقامة علاقات فاصلة بين الاتباعية والإبداعية في الأدب العربي المعاصر، فلم تكن اتباعية الروّاد من الشعراء المعاصرين تقوم على

العاطفة وحدها، فقد قامت على الحدس الفكري أو الخيال، وسعت إلى توحيد الروح والجسد، والذات والموضوع، والنزوع إلى عالم المثل، مستعيرة قوى الروح المكبوتة التي تبحث عن ذاتها من خلال تاريخ المعتقدات الشرقية، وعن الحنين المطلق والانصراف إلى عالم اللاوعي والأحلام والأساطير.

إن تاريخ الأدب العربي يشكل في جوهره وحدة روحية متواصلة الحلقات، بدا الشعر فيها وكأنه نبوءة، وبدا الشاعر وكأنه يريد إعادة تأسيس العالم على المثل العليا، ويعيد براءة الطبيعة على أنها رمز لشيء خلق فيها لا نستطيع إدراكه عادة، وإن وراء عالم الواقع عالماً آخر من المثل، إن الرومانسية العربية لم تتخل عن الواقع، فقد اتجهت بقوة إلى الدفاع عن حرية الإنسان العربي وحقه في الحياة ضمن إطار ثورتها على الواقع، وتبنيها عالم المثل، من هنا فإن إخضاع النقد الأدبي الحديث لمقاييس مذهبية صارمة أمر يخالف طبيعة الأدب العربي المنفتح على العقل والعاطفة معاً. والذات والطبيعة والواقع والخيال في تواصل مستمر، وعبر سعي الأديب للديمومة والكمال، ذلك الكمال الذي ينشد الحركة والتغيير حسب تعبير (شتراخ).

من هنا أدركتُ أن الدراسة الفردية لكل شاعر ورصد اتجاهاته الذاتية تعصم الناقد من خطر التردي في تعميمات مغلوطة حيث يطبق مقاييسه المدرسية، ويعمم أو يسحب خصائص المذهب على من يصفهم بأنهم ينتسبون إليه، هناك رومانسيات متنوعة بتنوع الشعراء الإبداعيين، ولكل منهم خصوصيته، وعلى الناقد أن ينطلق من خصوصية الأثر الأدبي ثم يردها إلى سمات مذهبية عامة، وأشير إلى أن شعراءنا وكتابنا لم يطلعوا بعمق على هذه المدارس، ولم يتعرفوا مبادئها وأسسها، وإنما جاءت استجاباتهم لها ثمرة مطالعات عابرة وتجارب حياتية أملتها ظروف

معينة، إضافة إلى قوة التراث الأدبي وأثره في تكوينهم، إننا نجد في الأدب المعاصر شعراء وقصاصين ومسرحيين يجمعون بين الكلاسيكية والإبداعية والواقعية في عمل واحد مع تباين مفاهيم هذه المصطلحات في نظر النقاد. وسبق لأدباء عالميين كشكسبير مثلاً أن خلطوا بين الأنواع والأساليب الأدبية، وإن كانت الإبداعية قد سعت إلى رفع الإنسان إلى مستوى ما وراء الواقع وعالم المثل، فإن طموح الواقعية كان أكثر تواضعاً، إذ رفضت الخيال والطوباوية فكانت دعوة إلى إصلاح الواقع بإصلاح الإنسان في الشعر والرواية والمسرحية، أو البطل الإيجابي الذي راحت المدرسة الواقعية ترسمه بموضوعية، وانحسر ظل المبدع في أثره ليتفحص الشخصية النمطية التي أبدعها، مراعياً ظروفها التاريخية، على أن أهم ما يجب أن يلتفت إليه الناقد في دراسته الآثار الواقعية قدرة المبدع الواقعي إلى أن يفرق بين الفن ونقل المعلومات، أو المواعظ التعليمية، ذلك أن كثيراً من الكتّاب والشعراء تحولوا من فنانين حسب نزعتهم الاجتماعية إلى دعاة وإعلاميين، فخلطوا بين الأدب وعملية التوثيق، وانحدرت الرواية أو القصيدة لديهم إلى مستوى من الوصف العلمي أو التبشير الإيديولوجي والإعلام الصحفي وأسلوب المباشرة والتقريرية.

إن الظروف التي مر بها المجتمع العربي قد فرضت على الأديب التزام أفكار اجتماعية وسياسية طغت على الأدب، وبدا النقد متسامحاً أمام ضعف بعض النتاج الفني الأدبي الملتزم أو متهيباً منه لضرورات قومية واجتماعية، كما يبدو متسامحاً أيضاً حين يتناول النتاج الأدبي في بعض البيئات العربية التي تحاول تأسيس مشاركتها الأقطار الأخرى في نهضتها الأدبية خشية تثبيط همم أصحاب الأقلام الناشئة، وكنت من الذين شجعوا هذه المحاولات مع توجيه الأقلام نحو إبداع فني حقيقي، على أن ذلك التشجيع يجب ألا يكون على حساب الموضوعية فيتحول

النقد إلى مديح زائف أو تقريظ لأعمال يدرك القارئ العادي بالنظرة الأولى بُعدها عن الفن. على الناقد أن يكون صريحاً دون عنف وإن تشجيع الحركة الأدبية الناشئة مهمة نبيلة من مهمات الناقد لكن دون خيانة رسالته النقدية، فيتدنى نقده إلى تمجيد الآثار الضعيفة، أو يحاول أن يروجها مهما كانت أهدافه نبيلة.

وأما مبادئ الرمزية والسريالية وغيرهما من مدارس الغموض فقد اتسعت دائرة استخدامها في الأدب زمناً، حتى فقدت صلتها بالجماهير، وانطلقت من عقالها التاريخي لتغرق في التجريد. وأنا أعترف أن الاتجاهات الحديثة في الشعر الحديث لا يقدر على نقدها إلا أكاديمي متخصص واسع الثقافة النقدية، ولا يستطيع أن يتصدى لها ناقد عام، وأن الدراسات التطبيقية النقدية في تراثنا المعاصر محدودة، يمكن أن أمثل لها بكتابات الدكتور «إحسان عباس» ودراساته التطبيقية لبعض قصائد الشعر العربي الحديث «وعز الدين إسماعيل» و«عبدالسلام المسدي» و«شكري عياد» وسواهم من أعلام النقد الحديث.

وتعد دراسات الشعراء عن أنفسهم وشهاداتهم وشروحهم وثائق هامة للناقد، ومن خلالها يقف الناقد على وعي الأديب لمذهبه الشعري، ورؤيته الفنية للشعر، كما يقف على التيارات الشعرية السائدة في الوطن العربي.

تقول الكاتبة «سلمى الخضراء الجيوسي»: «إن الرؤية الإنسانية في الشعر المعاصر، لم تزل متصلة بعالم الفتوة والفروسية الذي ينتمي إلى عالم لم تعد تعرفه البلاد الصناعية»... وترى أيضاً أن غربة الشاعر العربي هي من نوع يختلف عن غربة الإنسان في الغرب الذي سحقته الآلة والمادة، وتستشهد بقول الناقد الشاعر محمد الماغوط:

إن أي فلاح عجوز

يروي لك بيتين من العتابا

كل تاريخ الشرق

وهو يدرج لفافته أمام خيمته

كما تستشهد بأبيات الشاعر «خليل الحاوي» التي تعبّر عن استلاب الإنسان العربي وقهره في محاولة تطويقه لتقبل قيم العصر الصناعي:

ويطلع الناقد من خلال هذه الشهادات على أن فروق الرؤية تكاد تتجاوز ما بين النقاد أنفسهم من فروق تحت تأثير الصراعات المذهبية الفنية وخلفياتها الفكرية والسياسية.

والناقد النزيه يجب ألا ينجرف وراء التمذهب المتعصب، فإن وراء هذه الصراعات مبادئ وأفكاراً يروّجها، وأدباً يباع ويُشترى ونقداً موجهاً له أهدافه السياسية، والناقد المنصف هو الذي يترفع عن التدني في حمأة الترويج الأعمى أو المقصود لتيارات أدبية لها أبعادها الإيديولوجية المشبوهة.

ومن المناسب للناقد أن يطلع على صلة الأدب شعره ونثره بالعلوم الإنسانية الأخرى، إن ذلك الاطلاع يعمّق روية الناقد ويقيم أحكامه على أسس معرفية تتصل بالإبداع الفني في علاقاته المعقدة بأوجه حياة المجتمع السياسية والاجتماعية والفلسفية والخلقية، وهنا يتسع المجال لنشوء تركيبات من النقد لا حصر لها اعتماداً على العلوم الأخرى، على ألا يتحول النقد إلى تابع لهذه العلوم، فللنقد تماس باللسانيات والفلسفة والفن وعلم الاجتماع والتاريخ وعلم النفس، على أن هذه الدراسات تعكس وجهات نظر متضاربة، وعلى الناقد أن يتبين خلفياتها السياسية والاجتماعية قبل تبنيها.

وقد يجر النقد غير المتخصص والمتعمق بالعلوم الإنسانية إلى مزالق إذا اكتفى بعناوين كل علم دون أن يضرب جذوراً في أعماقه.

وقد يتبنى الناقد مصطلحات ينقلها آلياً دون أن يتعمق في مراجعة العلوم التي أفرزتها فإذا استثنينا على سبيل المثال بعض الدراسات البنيوية الأسلوبية من منظور لساني في المغرب العربي، فإن العالم العربي، في الشرق مايزال يشكو قلة عدد المختصين في مجالات علاقة الأدب بالعلوم اللسانية، وهي علاقة مركّبة لم تصل بعد إلى حدود اليقين.

ويبدو أن الفلسفة أوثق العلوم صلة بالأدب والفن، وتتسم العلاقة بينهما بالترابط التام مما يتيح للنقاد إجراء تعميمات جوهرية، وتحديد رؤى المبدعين الفكرية ونظرتهم إلى العالم، وإلى مبادئ علم الجمال... في حين نرى أن دور الفلسفة في النقد يتسع باتساع وعي الأديب، وأن ما يصل إليه الفيلسوف بالتأمل قد يتجاوزه الأديب بالحدس، غير أن طرق التعبير لدى الأديب والفيلسوف متغايرة. وأنا شخصياً من المؤمنين بأن ثمة علاقة تفاعلية بين الوعي والوجود فكلاهما يحدد الآخر..

ويأتي علم الاجتماع في الدرجة الثانية بحكم أن الأدب هو نتاج المجتمع، ففردية الأديب هي نتاج التطور الاجتماعي، ولا يستطيع الناقد أن يفسّر العمل الأدبي إلا في ظروفه الاجتماعية، فالاستلاب الاجتماعي يشكل الخلفية الأساسية لتاريخ الأدب والفن.

ويدخل في نطاق الوجه الاجتماعي للأدب والنقد دراسة تاريخ الأفكار وتداول الأساليب وتطورها من عصر إلى آخر، فالأثر الأدبي له حضور تاريخي سابق ولاحق، وهو جزء من منظومة فكرية وفنية متأثرة ومؤثرة حتى لو لم يدرك الأديب بعدها حين يبدع، وقد احتفى النقد العربي في الماضي بهذه التاريخية بتتبعه للسرقات الأدبية والاحتذاء العفوي أو المقصود، والناقد في هذا المجال يستعين بالدراسات المقارنة على قدر ما

تسعفه ثقافته الأدبية، وقد تزداد المسألة تعقيداً حين يكون قائماً على نقل التجارب من الآداب الأخرى في إطار النقد المقارن.

ومن الضروري في عمل الناقد أن يلتفت في الشعر والقصة والمسرحية إلى النموذج الذي اتخذه المبدع في تعبيره عن العالم الواقعي، فالمبدع يسعى بأنسب الطرق وأكثرها قبولاً إلى تكوين صورة مبسطة ومفهومة عن العالم محاولاً أن يستبدل به عالمه الخاص ويقوم علم الأدب على المجاز كوسيلة تعبير وأداة معرفة، والنموذج الفني يصور الذات أو ما يسمى العلاقات الموضوعية الذاتية، فهو في الفن جملة أفكار ومشاعر وأمزجة إنسانية تعكس علاقة المبدع بالعالم وعالمه الخاص، لكنه يستمد قيمته بمقدار ما يعكس العالم الموضوعي، ويعرفه، على أن دراسة النماذج أو استخدامها في النقد يجب أن ترتبط بفهمنا المتكامل للعمل الأدبي والعالم، فأسلوب السرد أو الحوار وغير ذلك من تقنيات الأسلوب تبرز رؤية الفنان للعالم ويستوي في ذلك التشكيل بالرسم أو بالكلمات مع فارق أن اللوحة الفنية المرسومة تقدم للناظر دفعة واحدة، في حين تقدم اللوحة الأدبية للقارئ في خط تتابعي، ويخضع تصميم هذا الخط التتابعي لذاتية المبدع وقدرته على التشكيل والتلوين، والحفاظ على وحدة الصورة الفنية أي النص الكامل، ولا يختلف في ذلك وحدة القصيدة الشعرية أو حبكة القصة أو المسرحية.

إن جوهر نجاح العمل الفني يكمن في فن التشكيل الذي وضعت له ضوابط في الدراسات النقدية، غير أن هذه الضوابط لا قيمة لها إذا طبقها المبدع تطبيقاً آلياً، فثمة علاقة وثيقة بين الأشكال والمضامين الأدبية في الشعر والقصة والمسرح والسينما، ويستمد النثر الأدبي خصائص كثيرة من الفن التشكيلي كما يستمد الشعر خصائص إيقاعية سواء أكانت الموسيقا الداخلية للكلمات أم الإيقاع الخارجي لتأليف

الكلام، ويؤثر ذلك التناغم في تصوير الحالات النفسية من خلال الإيقاع الصوتي. ومع تقديري لبعض الدراسات النقدية الأكاديمية، فإنني أشعر أنها جنحت في تخصصها إلى الإغراق، وبالغت في اعتماد المقاييس النقدية الحديثة ومصطلحاتها الغامضة حتى أصبح النص النقدي وثيقة تحتاج إلى تفسير، ولا يفهم لغتها إلا الأكاديمي المتخصص تخصصاً نقدياً ضيقاً.

هنا... أتساءل... هل يكتب الناقد المتخصص لزميله الآخر فحسب..؟؟ وما فائدة هذه المطارحات النقدية إذا لم تكن موجهة إلى قطاع أوسع من المثقفين والعامة..؟

لقد شاعت في النقد الحديث مصطلحات واستخدمت تقنيات في تحليل الخطاب الألسني. مثل سلم الدرجات الشعرية، كدرجة التشتت والكثافة والتجريد.. وجدولة الأساليب الشعرية، كالأسلوب الحسي والحيوي والدرامي.. والأطلس الأسلوبي والخرائط الأسلوبية وخطوط التوزيع والفضاء الشعري وهي مصطلحات لم تدخل بعد في دائرة الثقافة النقدية لمؤسستنا الأدبية ولا شك أن القفز بالنقد إلى هذه المستويات وتجاوز الواقع يجعل من هذه الدراسات رطانة غريبة، إضافة إلى أن تبني هذه الاتجاهات في النقد يتطلب قدرات إبداعية متميزة، فالمنهج يخلق ناقداً، كما أن اعتماد مبادئ القصيدة الحديثة لا يخلق شاعراً مبدعاً.

لقد قرأت بعض الدراسات التطبيقية اللسانية التي تناولت نصوصاً قديمة وحديثة من الأدب العربي، وتبين لي تردّي بعض هذه الدراسات وغثاثتها، لأن صاحب المحاولة لا يملك قدرات إبداعية تسمح له باستغلال المنهج، وأنا واثق بأن المثقف العربي في وضعه الراهن سيطرح هذه الدراسات.. ويعزف عنها بعد قراءة صفحات محدودة منها، لأنها تفتقر إلى حرارة النقد والإيصال.

وأتساءل.. أين أسلوب هذه الدراسات الإحصائي والكمي من حرارة النقد وقدرته على الإيصال كدراسات «عباس محمود العقاد» عن الشاعر «ابن الرومي» مثلاً ودراسة «إبراهيم عبدالقادر المازني» عن الشاعر «بشار بن برد»..؟

إنك تقرأ هذه المؤلفات فتشعر أنك أمام نص إبداعي أقيم على عمل إبداعي ويجب ألا يفهم من حديثي هذا أنني أعارض «تحديث» النقد، وإنما أدعو إلى أن يترك الأمر لأصحابه، فليس كل من يدرس النظريات النقدية الحديثة مؤهلاً بحكم اختصاصه لأن يمارس النقد المبدع، ولا قيمة للمنهج إذا لم يكن وراءه شخصية الناقد المتميزة.

وكل ما أتمناه أن نقيم النقد الأدبي على أسس نابعة من واقع بيئتنا العربية وشخصيتنا الأدبية والإنسانية... وأن نكف عن قسر نقدنا ليتقبل نظريات نقدية مستوردة لا تقبلها أذواقنا النقدية.

أنا مع النقد الذي يتوجه إلى إنساننا العربي، ويقيم جسوراً بين الانطباع الذاتي والمعرفة النقدية... وعلينا ألا نستهين بالذاتية فإن أكثر الحقائق قامت على الحدس أولاً، ألم يكتشف «نيوتن» قوانين الجاذبية بالاعتماد على الحدس..؟؟ فلماذا نستهين بالذاتية والانطباع الذاتي في تقويمنا الأثر الأدبي..؟ لا بأس أن ندعم هذه الذاتية ببعض المبادئ النقدية الموضوعية التي توصلت إليها الدراسات النقدية، والتي يدرك الناقد أنها موضوعية حقاً وهي قابلة للتطبيق علي الواقع الراهن، وبهذا الأسلوب لا نفقد صلة نقدنا بتراثنا النقدي.. ولا نقوّمه على أسس مستوردة إذ تتبدل محاولات النقد الغربي المتشعبة في سعيه إلى إقامة أسس موضوعية للنقد... وينبغي أن تكون محاولاتنا القومية الخاصة نابعة من ذاتنا وهويتنا وبذلك يؤدي النقد الأدبي العربي رسالته المرجوة.

* * *

إنّ صيغة عنوان هذه القراءة النقدية لنصوص هذه التجربة الشعرية الموسومة بـ «بياض»، مستوحاة في جوهرها ممّا تتأسّس عليه تلك النصوص الشعرية من مرجعيات كتابة وأسئلة متن ومستويات كلام تُسهم مجتمعة في تشكيل الكون الشعري وتحديد المفيد من سماته الفكرية وخصائصه الجمالية. فالذاكرة حاضرة بكثافة في تشكيل مُجمل نصوص هذا العمل الشعري... نصوصٌ تستعيد الذاكرة أفق خلاص من حرائق الراهن، ترتحل عبرها إلى زمن ماضٍ يبدو أرحم وأرحب.. هي ذاكرة فرد: الذات الشاعر، وهي ذاكرة جمع: مجتمعة، وهي ذاكرة الإنسان: الإنسانية... فالشعر خطاب يتجاوز حدود الذات الضيّقة، ليعبّر عن هموم الجماعة قبل أن يصوغ أوجاع الإنسان في المطلق.

أمّا الماء فيقترن بمداد الكتابة، بالحرف وهو يُكتب بالمداد ثم يمحى بفعل الزمن أو بفعل البشر، غير أنه يكتسب دوماً كياناً متجدداً على مساحة الورقة . البياض.. فيكون بذلك قرين الحياة.. ودليل إثبات على اقتران الماء بأسباب البقاء مثلما أفصح عن ذلك النص الديني... الكتابة تمحو الكتابة لتؤسس كتابة جديدة...

ويبقى الشعر رسماً بالحروف والكلمات.. ينفتح على الرسم التشكيلي فيستعير بعض ألوانه وأشكاله ورؤاه الجمالية تشكيلاً بصرياً للكتابة الشعرية على بياض ورقة الكتابة.. بعد أن تداعت الحدود بين الفنون فتداخلت التخوم...

وتنهض مدائن العشق والحصار فضاءات دالة على ما يشكل هذا العمل الشعري من عوالم إبداع.. يتقاطع فيها وَجْدُ العِشق بوجَع الحصار...

تتعدد المداخل إلى النص الشعري المعاصر وتتنوع، بحكم أنه يبقى قابلاً لأكثر من صورة تأويل، ومنفتحاً على أكثر من شكل احتمال للمُمكن والتوقع للكامن. فمدار الإبداع عامة والشعر منه خاصة، بحث يسكنه الارتحال إلى المجهول من الآفاق، والقصي من جماليات الكتابة ودلالات الفكر.. توقاً إلى تحقيق المغايرة للسائد الشعري...

ويبدو الولوج إلى عوالم الكون الشعري الذي ترسمه نصوص هذه المجموعة مغرياً عبر عتبة عنوانها: «بياض»، باعتبار أن مثل هذه العتبة غالباً ما تختزل مُجمل العلامات الدالة على أسئلة متنه الشعري وجماليات صياغتها. فالعنوان، رغم ما يشي به شكله المختزل، إلا أنه يُضمر كثابة دلالية تجعل منه أحد المفاتيح الأساس لفتح مغالق النص الشعري، والكشف عمّا تبطنه من دلائل لا تخلو من علامات غموض وتعتيم، وتتوسّل به من أدوات كتابة سحرية، تبقى دوماً متغيرة، ومتحولة من تجربة إلى أخرى، وحتى من نص إلى آخر داخل التجربة الشعرية الواحدة.. فجوهر الإبداع تجاوز يبغي دوماً أن يدرك المدى الذي لا يُدرك، للكائن من الأشكال، والراهن من أسئلة الشعر..

فـ «بياض»، صيغة تصدم القارئ لها بمفارقتها الدالة لفعل الكتابة الذي غالباً ما يتخذ مداداً مغايراً من حيث اللون للبياض، حتى يُجسِّد تحوّله من القوة إلى الفعل من الذهن إلى المحسوس، من التشكيل اللامرئي للفكرة والصورة والإيقاع عبر أنساق من الحروف والكلمات والجمل وانزياحات في الدلالة إلى التشكيل البصري للقصيدة الشعرية، وقد تحوّلت إلى مساحة لامتناهية من الأسئلة والأشكال والأبعاد المؤتلفة - المختلفة، المتقاربة - المتباعدة، المتلاحمة - المتشظية...

ثم إن «بياض»، صيغة إفراد دالة على لون تلتقي فيه كل الألوان، فهو جمع في مفرد، ومفرد في جمع، في الفن التشكيلي .

ويُعد التشكيل البصري للكتابة الشعرية المعاصرة علامة من العلامات الدالة على حداثتها من خلال تلاقحها وعدداً من الفنون الأخرى، وهنا فن الرسم.. فكما تلتقي الألوان في اللوحة الشعرية الفنية والرسوم والأشكال إذ تتوازى، وتتقاطع أو تنحرف، كذلك تلتقي الفنون في النص الشعري، فتتجاور أو تتحاورأو تتلاقح.. عبر ما ينشأ بينها من علاقات تُسهم في إغنائه جمالياً ودلالياً، وعبر ما تتخذه الكتابة الشعرية من أشكال رسم على الورقة - البياض وتوزيعها على مساحتها.

وتشي كلمة «بياض»، في دنيا الكتابة، بالكتابة التي تمحو الكتابة، سواء تلك التي تشكّلت ، أو تلك التي لاتزال تتشكّل ، حتى تبقى مِساحة بكراً متجددة.. فالمَحْو هو الذي يُجدد نُسغ الكتابة الشعريةِ.. يمنحها طاقات لا تحد ويفتحها على آفاق لامتناهية.. إبقاء على ألقها وعنفوانها.. بلاغة الكتابة بعد نسيان مخزون الذاكرة.. فاستحالة الكتابة دوماً إلى بياض هو الذي يُجدّدها فعلاً خلاقاً.. عنوان النقاء والسمو والخلاص من المدنّس إلى الطهر.

ثم إن «البياض»، في هذا العمل الشعري ، يقترن بكل ما هو نقي، وسرمدي، بالطفولة في قصيدة «بياض»:

حينما قرّر الطفلُ أن يمنح

الأرضَ بعض البياض المندّى

وأن يهجر المرحلة

وبالمطر في نص «سنابل» والثلج ، وبالسماء في «قيظ»، وهي العناصر التي تُدَنّس إذا ما اختلطت بعناصر الأرض وبطين الكون والكائن.

وهكذا فإن صيغة «بياض»، وبناء على كل أبعادها السابقة تستمد بلاغتها علامة دالة على خطاب شعري، من المُضْمَر لا من المُعْلَن.

فالقصيدة الحداثية المعاصرة لم تعد تستمد شعريتها من المكتوب فحسب بل وكذلك من النص أو النصوص الغائبة. فتكون بلاغتها بلاغة الحضور في الغياب أو الغياب في الحضور. وبذلك يُفصح البياض كتابة مُضمرة عما لم تفصح عنه الكتابة المُنجَزة.. ويبقى البياض دالاً على تلك المساحة المنفتحة دوماً على الآتي من الكتابة الشعرية، بحثاً عن تجسيد النص الأجمل الذي لم يُكتب بعد...

أما المتن الشعري الذي ترسم معالمه نصوص هذا العمل الإبداعي وتحدد المفيد من سماته الفكرية والجمالية في آن، فإنه يقوم على تيمتين أساسيتين تشكّلان محوري القول الشعري، وهما العشق والرفض، محوران يتنوع حضورهما داخل المكون الشعري، إذ تأخذ علاقتهما أشكال التوازي أو التحاور أو التقاطع. وقد وزّع الشاعر قصائده بينهما.

فثنائية العشق والرفض هي التي تؤثّث العالم الشعري وتمنحه أبعاده الدرامية، ذاتاً وموضوعاً، إذ يرسم العشق حالات الذات الشاعرة المأزومة وجداناً بسبب قهر المجتمع... والمتزمّت لرغبة التواصل بين الأنا/ الرجل والآخر/ الأنثى، وقمعه لها تحت مظلّة التقليد. ويصور الرفض موقف الشاعر المعارض لأشكال الحصار والقمع التي تُمارس على الشعوب؛ داخلياً من قِبَل أنظمتها ومؤسسات حكمها وخارجياً من خلال هيمنة الدول العظمى على دول العالم الثالث وسلبها كل عناصر الإرادة. وتبقى المنطقة العربية مصدر وجع الشاعر لتجسيدها مثالاً نموذجياً لذلك باستهداف بعض دولها للغزو والحصار وتدمير عمرانها واستيلاب إرادة شعوبها. ففي صائفة عام 1982 غزت إسرائيل بيروت وحاصرت لبنان أمام صمت عربي مُحزن وتواطؤ عالمي مُخْزٍ، ثم وفي شتاء سنة 1991 تم غزو العراق من قبل عدد من الدول الغربية العظمى وحليفاتها العربية، ووقع حصاره الذي يتواصل إلى الآن، مخلّفاً الكثير من الدمار والمآسي تحت أنظار العالم

وتخاذل العرب. وهذا ما ينهض علامة دالة على أن الشاعر يصدر في كتابته عن وعي بالذات والعالم وشرط الكتابة الشعرية، إذ يدرك هذه الآخيرة أنها موقف أو لا تكون.

فالعشق استحالة وخسران ، ذلك ما تفصح عنه القصائد التي تدور في فلكه، مثل «مشكاة»، «سنابل»، «غزل»، وتنتهي إلى إقراره في خطاب شعري يحمل إيقاع الفاجعة، والمأساة ويكشف عن العجز عن مواجهة سلطة التقليد، في قهرها لإرادة الفرد وقمعها لرغباته، فيكون الانكفاء على الذات ومحاورتها واستبطان خباياها في ضوء عسر التواصل مع الآخر/ الأنثى، وهو الذي يبدو أفقاً منغلقاً أو يكاد. ويكون الارتحال إلى الذاكرة سبيل خلاص من أوجاع الواقع، إذ يبقى الماضي أرحم من الراهن، ويكون الرحيل إلى مدائن الحلم ملاذاً من عذابات مدائن الواقع وانكساراته، ممّا يحوّل حياة الشاعر إلى حلم، وصحوه إلى منام ويكون الموت لذلك اليقظة الحقيقية. فالمناجاة والذاكرة والحلم، تمثل المرايا التي تنعكس عليها الحالات العشقية للشاعر. فعبر المناجاة يتحول الخطاب الشعري إلى نوع من البوح، ومن خلال الذاكرة يحقّق اختراقه لتخوم الزمان والمكان، وبواسطة الحلم تتحول انكسارات الواقع إلى انتصارات تجدد كيان الشاعر وتُبقي على حالات عشقه نابضة.. وهو العشق الذي يستمد منه نُسغ الحضور.. وتستمد صورة الأنثى في النصوص العشقية بلاغة حضورها من غيابها. فهي الغائبة - الحاضرة أو الحاضرة - الغائبة بامتياز، بلاغة التجلي في التخفي أو التخفي في التجلي.. فهي أنثى الشعر أكثر منها أنثى الواقع، أنثى الحلم أكثر منها أنثى الحقيقة، أنثى الماء أكثر منها أنثى الطين، أنثى الوله أكثر منها أنثى الامتلاء، أنثى الأمنية المستعصية لا الأمل المرتج ، انثى الفصل الممتد لا الوَحْلِ المرتقب.. وهي بذلك أنثى المنشود لا الموجود.. يكثر الشاعر - العاشق

من ندائها، مناجاتها في وجد يشفّ إلى المدى الذي تتداخل فيه تخوم المكان وحدود الزمان وكل عناصر الوجود المتقابلة: الليل والنهار، الظلمة والنور، الغربة والأنس، الخصب والجدب، البرد والقيظ، الحضور والغياب، الموت والحياة. وهي الثنائيات المتقابلة التي تسهم مجتمعة في تعميق معاناة الشاعر/ العاشق، والكشف عن مختلف مصادرها وصور تشكلها في كيانه الحسي والمادي، الواعي واللاواعي، الكائن والكامن، الصامت والناطق... وهي صور حرائق العشق وقد تحوّلت إلى حرائق شعرية، فالبوح يحرق، والنداء الذي لا رجع لصداه يخنق، والذكرى التي لا تَحدُّد لها ولا امتداد تُرهق، والحلم الذي لا ينفتح على الجديد من الآفاق يُؤرقُ.

كل هذا يفسر حالات الشكوى والألم والحزن والاغتراب التي تلوّن المناخات الشعرية لمدائن العشق.. وهي مدائن تبعث على الرثاء، وقد تصحّرت حدائقها لانحباس المطر وحمي القيظ، فغدت قفاراً لا تُبدي للبصر غير الأطياف وأشكال السراب التي تُبدي ماء ولكن لا تخلّف غير الظمأ. يقول الشاعر في قصيدة «اشتهاء»:

بين اشتهاءاتي

وبين تصحّري.. طيف

كما بين العيون إلى الجفون

ويَصَّعَدُ العشق فيدرك مدى الإشراق، بإمحاء الشاعر/ العاشق في حبيبته حُلماً يُوغل في التسامي عن المدنّس ارتقاء للطهر، وفي الارتحال عن مدائن الأرض إلى ممالك الشعر والخيال، وهو ما يعبر عنه نص «تجاعيد»:

مُسافِرٌ

زادهُ في رَحلِه الحُلُمُ

وعاشقٌ

قُوتُه الأوراقُ والقلمُ

وهكذا ينهض الشعر بديلاً لانكسارات العشق ، إذ يحوّلها إلى مرايا مُشرقة، تضجّ بوحاً وذكرى وحلماً في لغة وجد شفيفة لا تخلو من كثافة، وهي إذ لا تتجاوز المسموح به من الكلام فإنها قد توصّلت عبر أفانين من الكلام إلى اختراق المحظور من خلال تشكيل صور شعرية لا تخلو من جِدّة، كما في قصيدة «مشكاة»:

يا أنتِ... آهٍ يا أنتِ

هذا صمتي وحديثي وسطوري الثكلى

هاكيها قُربانا

ودعيني أتشكّل لوناً في وجهك

ودعيني نبضاً مشتاقاً في نبضكِ

يا خِصْباً يُورق بوصلةً تجذبني

نحو مدائن عشبك

يا أنتِ ..

ودّعيني

وتبقى مرجعية العشق مزاوجة بين الأصالة والمعاصرة ، حيث تدل على الأولى علامات بعضها يتصل بعمودية القصيدة وبعضها الآخر بمعجمها الشعري وثالث ببنيتها الفنية من ذلك إحياء الشاعر للقصص الشعري مثلما ورد في تجربة عمر بن أبي ربيعة الشعرية، كقوله في نص «سنابل»:

قالتْ وقلتُ ودار في خُلدي

إنّا على كف الهوى عبرُ

... حسناءُ كُوني همس مغتربٍ

لمّا يزل في الظلّ ينتظرُ

«ظمأ على ظمإ على ظمإ»

وسنابلُ عطش ولا مطرُ

وتبقى مرجعية الشاعر في صياغته هذه التيمة الشعرية الأولى أي العشق، رومانسية الموضوعات والإيقاع، حيث يحضر الوجدان والأنثى والألم والشكوى والاغتراب والضياع، وهي عناصر دالة على انسجام الشاعر مع عالمه الخارجي، كل ذلك في خطاب شعري مغرق في الذاتية وإيقاع تسمه غنائية حزينة وليدة انكسار الحلم العشقي، فضلاً عن بعض اختراقات النموذج الشعري القديم من خلال المراوحة في القصيدة الواحدة بين البنية الخليلة والبنية الحالية التي تستعيض عن البيت الشعري بالسطر وعن وحدة البحر الشعري بالتفعيلة وعن الكائن في اللغة بالكامن.

ويجسد الرفض المحور الثاني الذي يتوازى مع محور العشق أو يتقاطع معه، الكتابة الموقف، التي تكشف عن التزام الشاعر... من خلال تبني الدفاع عن القضايا العادلة لشعبه ولأمته العربية، وذلك بالتفاعل مع حدثين دالين، هما غزو إسرائيل للبنان وحصاره عام 1982، وصد بعض الدول العظمى وحليفاتها من الدول الغربية والعربية للعراق عام1991 وفرض الحصار عليه إلى الآن. وهذا ما أضفى على القصائد المعبّرة عن الموقف الرافض لكل أشكال الحصار التي تمارس على الأفراد والشعوب، وكل أنواع المصادرة لحرية الرأي وما يتبعها من قهر للإرادة الفردية والجماعية وتدميرها، الطابع الالتزامي الذي لوّن الخطاب الشعري ببعض المباشرة في صياغة الموقف من حرائق.... وانكسارات الراهن العربي:

لبنان والعراق، مما يجعل هذا الموقف يتجاوز المحلية الضيقة إلى الجماعية فالإنسانية، باعتبار أن تعدّي القوي على الضعيف واغتصاب أرضه وإذلال شعبه وحصاره للحيلولة دون التصدّي والمقاومة حقائق حاضرة في التاريخ الإنساني قديماً وحديثاً، كذلك الحكم المطلق للساعة ونزوعه إلى الرفه والترف والمتعة ظاهرة شائعة في كل الأزمان والأمصار .

فالشاعر يرفض اغتصاب إسرائيل لأرض لبنان ويرفض الصمت العربي، انتظاراً لتحقق الوعود السراب في الزمن المرتجى، يقول:

ها نحنُ نرفُل في وعود الانكسار

وفي تراتيل البكاءِ

ونعتنقُ المهابَة

ونمدّ صوت ضميرنا المخبوء

نحني قامة المجد المُداري

تحت ظلّ الموت

فوق موت الظِلّ

في نُقع السحابة

صرخة وعي تردّد أصداء فاجعة الشاعر وجيله، أملاً في صحوة الضمير العربي حتى يتمرّد على كل أشكال الاستكانة والاستلاب التي تعطّل الإرادة العربية، فيخصب الفعل، وهو ما تفصح عنه رؤية الشاعر المتفائلة بالزمن العربي القادم.. وبلبنان المستقبل، يقول:

إنّا هنا.. يزدان سرداب.. الـ..

بألف نونٍ

بينما بيروت

تُوقِد من ظفر جرحها

شمع الكتابة

ويصَّعَد رفض الشاعر لغزو العراق وفرض الحصار عليه أرضاً وناساً منذ عقد من الزمن، وهو موطن الحضارات القديمة التي لاتزال معالمها شاهدة على مجده، وإحدى منارات التاريخ العربي الإسلامي في عصوره الزاهية، وهو ما ألمح إليه الشاعر بتوظيفه النص الديني في رسم صور مأساة شعبه الراهنة، خاصة الأطفال منهم، يقول في قصيدة « »:

ويقرأُ الأطفال

والجفافُ في عيونِهم

صحائفَ الحصارِ والرّدى

وبعض أوراق قديمة

من سيرة الكذبْ

ويلمحون كسرة الرغيف في فم العرب

ويقرؤون: « ... ».

ثم يتحول رفض الشاعر من المجال العربي إلى المحلي ليركّز على بعض الممارسات التي يفضحها ويدينها في أسلوب تمرّد واحتجاج يرفض شتى أشكال الإغراء والمساومة حفاظاً على الأصيل من المبادئ فقد أُجْهِضَت تطلّعات الشاعر وجيله إلى غد أكثر إشراقاً من اليوم والأمس وسُرِقت منهم الأحلام التي كانت تشحن إرادتهم وتغذّي آمالهم في إمكانية تحقّق الزمن المرتجى... فكان أن تملك الإحساس بانسداد الأفق الجميع، وتحول صوت الرفض من الخارج إلى الداخل، ليتّخذ الحوار الذاتي الذي يلوّنه إيقاع في غنائية جنائزية، يقول في قصيدة:

أقاوم ذاتي

وأصرخُ.. أصرخُ فـ يـ يـ يـ ي داخلي

فينبح نبض الجوابْ

أعفّر وجهي

فتنسابُ من مُقلتي دمعةٌ من ترابْ

وتنداحُ من لوعةٍ رغبتي في الخلاص

وفي عودة الروح

من وطن ينوووءُ بحملي

ويُخضع هاماتِه للسرابْ

فلا صوتَ يظهر على صوتِ السادة ذي الطابع المهيب، الذي يحتكم على سلطة البتّ.. وهو ما أومأ إليه الشاعر بأسلوب مُوغل في الرمز إلى مدى التعتيم ليؤكّد ألاّ خلاق وألاّ قادر وألا قدوس إلا الله لا أحد سواه. يقول في نص:

قدوسٌ يا من يتجلّى في وجه

الكون الأسني قدوس

ياربّ... ويا خلاقاً

تخلق من لا شيء شيئاً

ياربّ الميّت حين يموتُ وحياً

يا نوراً يغشى من فيض عطاياه

الدنيا

يا الله

قدوس يا الله

ديوان «بياض» يرسم بالكلمات وجهين للشاعر يبدوان منفصلين، ولكنهما في الحقيقة متّصلين إذ يسهمان معاً في تشكيل ملامح صورته وبلورة خصائص رؤيته للذات والعالم والكتابة الشعرية، وهما وجها: العاشق - الرافض، أو الرافض - العاشق. فالشاعر العاشق يرفض كل أشكال الحصار لعشقه والتي تُحوّل حال العشق إلى ممارسة ممنوعة.. أما الشاعر - الرافض فيصدر في رفضه لمظاهر تهافت واقعه المحلي والعربي عن عشق كبير للوطن العربي الممتد من الماء إلى الماء ولذلك الموطن الذي يغطّي مساحة من خارطته... فألَقُ العشق في رفض أشكال المُصادرة والحصار.. وعُنفوان الرفض في عشق رؤية العرب أرضاً وناساً يتنفسون الحرية ويجسّدون الإرادة.. حتى تُورِقَ الكلمة وتُزهِرَ... مُعلنة عن حلول مواسِم الزمن الخصيب.. وتَحوّل العتمات إلى بياض... في ذاكرة الماء..

* * *

الانتفاضة الفلسطينية حدث متواصل العطاء، فهو ليس كباقي الأحداث والمواقف التي مرت بها فلسطين أرضاً وشعباً، منذ أواخر القرن الماضي ولهذا اليوم، وإنما هو عمل وحد كل شرائح الشعب بكل توجهاتها، وهذا لا يعني أن الشعب لم يكن موحداً في يوم من الأيام، وإنما لابد من ذكر وقع الأحداث وأهميتها بأمانة، لنرى ما يصبوا إليه المنتفضون وأدبهم.

فالكتابة عن أدب الانتفاضة يعني توثيقاً لها، لأن للأدب وللشعر خاصة أهمية لا توصف وقيمة لا تثمن، فحالة التبنؤ قد لا تتحقق على أرض الواقع من خلال التاريخ وحده، وفي مثل هذا الواقع يأتي دور الشعر الفاعل في بناء الحدث ونموه، فمثل هذا يعني تأصيل لثوابت آمن بها شعب يرزح تحت نيران الاستيطان منذ ما يقرب من نصف قرن من الزمن وهذا تخليد للجميع (للأدب وصانعيه).

وحينما نحاول الكتابة عن أدب الانتفاضة، فهذا لا يعني أنّا سوف نكتب سياسة مجردة، وإنما نعمل جاهدين في خلق بعض تفاصيل معطيات شعب فلسطين بوساطة أدبه الذي أنتجه في زمن انتفاضته المستمرة.

فالانتفاضة دعوة للحياة، بكل ما تعنيه تلك الدعوة من معاني، فهي لم تأت من فراغ، ولم تكن تجئ مفاجئة للواقع، وإنما جاءت نتيجة كمعطيات وتراكمات طويلة أدت إلى بزوغ ما يجري، بعد اكتمال نموها، فمثل هذا الأمر يجعل الناس يوقنون دور الذين يعايشون الحدث، فالمبدع الحقيقي هو الذي يعيش الحياة بكل أنماطها، حيثما يكون مع اتصال مباشر مع واقعه دون زيف أو رياء.

فمن معاني الانتفاضة، الثورة على كل سقيم ومريض من توجهات الشعب ومواقف الأمة فهي دعوة مباشرة إلى التخلص والانعتاق من كل شيء يحد من توجهات الجماهير.

فالواقع الذي نتلمسه بعد مرور تلك الأحداث يرينا الشعر الفلسطيني وقد ظهرت في روحه تجليات جديدة، بروح تعبيرية شيّقة، لم يتوشح بها الشعراء من قبل إلا نادراً وإنما أصبحت وشاحاً ذا لون متعارف عليه. حيث ابتعد بعض الشعراء عن الترف الفكري، وبعضهم الآخر وازن بين الفكر والتاريخ ومتطلبات المرحلة، وكذلك ابتعدوا عن الإيغال في الرموز واللغة المثقلة والمبهمة التي قد توصل القارئ إلى دهاليز العتمة أحياناً.

من هنا بدأ الشاعر وضوحه وقربه من الناس، وهذا لا يعني أنّا نطالب الشاعر كي يصبح خطيباً أو داعياً اجتماعياً أو غير ذلك. وإنما من خلال دراستنا لبعض النصوص وجدنا الإيغال والتعقيد يسيطران على بعض النتاجات الشعرية. إلا أن الشعر أو بعضه المكتوب في زمن الانتفاضة جعلنا نحس بتراجع هذه الصفة نوعاً ما.

فمثل هذا الأدب يخاطب أبطال الحدث المستمر بكل شرائحهم وتوجهاتهم وأعمارهم بكل تفاعل تام (بمعنى تعبوية المرحلة) واستمرارية الغضب الفاعل وتلاحم الأدب مع الحجر ليصنعا بعض الأمل من جديد، فهذا الشعر أصبح يبشر بغد مشرق، ويرينا مدى التفاعل التام مع الحدث على النقيض من بعض الأشعار التي نظمت بعد الهزائم التي لحقت بالعرب منذ عام 1948 وليومنا هذا.

فالكلمة المفعمة بالأمل بدأنا نقرأها ونسمعها ونشاهد آثارها وهي تجذر نفسها في النفوس والأذهان، وتتمدد على أرض الواقع الصلبة. فكما يقول عبدالإله بلفزيز تأييداً لما نصبوا إليه «لقد كان المسلّم به أن

الشعب الفلسطيني لا يحسن أن يتكلم وإذا تكلم فإنه يفسد اللعبة، وهاهو بانتفاضته قد تكلم وأفسد عليهم اللعبة»[1].

فهذا الفساد لم يكن عاماً، وإنما شمل المتلاعبين بمصير الآخرين، وزاد من ثبات القابضين على الجمر بكل ثقة منذ سنين طويلة، فهم موقنون بتغير الزمن، وسوف تأتي ساعة الخلاصة إن في زمانهم أو فيما بعد لذا كانت الانتفاضة بالنسبة لهم عاملاً مساعداً على الاستئناس بدم ورأي جديدين، فهم موقنون ومؤمنون بالانبعاث التدريجي. فالانتفاضة أحد بوادر الانبعاث لقضية طال عمرها، بعد محاولات الأعداء الدائمة لقتلها، وخلق حلول ومسوغات تكون أقرب لنهجهم المراد.

هذه الرؤية للانتفاضة من قبل جميع التوجهات جعلت لكل جماعة تاريخاً أو يوماً، جعل يوم الانتفاضة (الانطلاقة) فمنهم من يراه يوم 1987/12/7م ومنهم من يراه قبل ذلك بقليل. فالذي نميل إليه أن الانتفاضة بدأت مع بدء التمرد المدني الفلسطيني على الواقع الجديد (الاحتلال) وهذا التمرد أوصل الناس إلى ثورة مدنية منظمة أدت إلى زعزعة بعض الثوابت للنظم السياسية الحاكمة في كيان إسرائيل، وجعلت الجندي المعتدي يشك بانتمائه العسكري إلى حد ما، فهذه الثورة كانت تسير بخطى ثابتة إلا أنها متفاوتة، غير أن الخطوة الأخيرة (الانتفاضة) استمرت حسب ثوابت وإيقاع خاص، فقول الشاعر السوري (عبدالكريم الناعم) جاء متناغماً مع ما تصبو إليه، حيث جعل يوم 1987/11/25 يوم الانتفاضة، وهو يوم الانقضاض بالطائرة الشراعية على أحد معسكرات العدو، شمال فلسطين أي مقدمة في عملية الاشتعال المستمر، وفي قصيدته يمجد الناعم الشهيد خالد أكرم أبطال عملية قبية. افتح ذراعك/ قلبك العربي فوق الغصن/ قم في الليل إن قيامه في الليل أجدى/ سّبح وأنت تغادر الأرض/ الحرام إلى حلالك في الجليل/ إنا سنلقي فوق كاهلك المبجّل ذلك العبء الثقيل[2].

هذه المناجاة، وهذه المطاليب من شاعر سوري لفدائي فلسطيني، يصنع ما لا يستطيع صنعه الآخرون، تدلل لنا اللحمة في المشاعر ومدى قوة الإيمان بالتحرير والحرية عند المواطن العربي، الذي كبل بقوانين ونظم بعيدة عن ميوله وأفكاره، كي تمنع العمل الجاد والقول الفاعل في كثير من الأحيان فهذا الخطاب إقرار من العاجز عن العمل لمن يعمل (الفدائي) بهذه اللغة المفعمة بالصور والبلاغة القرآنية والمحملة بمضامين سياسية مراده (قم في الليل إن قيامه في الليل/ أجدى/ سبح وأنت تغادر الأرض الحرام) فمثل هذا النظم يحيلنا لقوله سبحانه وتعالى ﴿**قم الليل إلا قليلاً**﴾[3] وكذلك قوله عز وجل ﴿**سبح اسم ربك الأعلى، الذي خلق فسوى**﴾[4].

هذا الإفعام بالحرية والحركة والعمل الصائب والناس نيام أو سكارى، نتيجة لفعل فاعل يعي ما تصنع (السياسة) والشاعر يوقن بإشفاق تام ما تصبو إليه الجماهير، على مشاعرها ووحدة رؤيتها المكبلة بالنظم الصارمة، تلك النظم التي حملت الشاعر ما حملته من أفكار وقناعات تبين عجز من يوالون الفدائي مع مقدرة الفدائي على العمل على الرغم من قيوده الفعلية، إلا أنه استطاع اتخاذ القرار وفعل ما يجب فعله منذ زمن بعيد.

فمخاطبة المانع هذه تؤكد عجز المواطن العربي عن تقديم أي عمل يذكر، وهذا ما حدث فعلاً، وهذا الأمر لم يأت به الشاعر تصريحاً وإنما جاء مضمناً ويستشف من السياق العام للقصيدة، إذ يلقي على كاهل الفدائي ذلك العبء (والحقيقة كذلك) لأن الفدائي وحيد الصراع، يصارع القوي وصرخة الشاعر إبراهيم نصر الله وإن كانت مفجعة، فهي توضح الصورة تماماً للشارع العربي، على الرغم من قتامتها وما تخلف من يأس وإحباط في النفس ولها إلا أنها صادقة، فشوارع العرب كما يراها الشاعر

محبطة مقفرة من كل ونيس، فزوابع الغيظ لا تخلق إلا الهواء الخانق، والعتمة المميتة لا الحقيقة فهذا يناسب العربي الذي لا يستره شيء.

ناديت يا أيها النائمون

أما من جواد يتقدم

كي يستر الآن عرى هذي الدماء(5)

هذا النداء لم يصدر بعفوية الوجدان، وإنما النداء الصادر عن يقين وعقل فاعلين، فصاحب النداء هو الآخر يعيش حياة مؤلمة، فهو واحد من الجماهير التي تريد الصلاح والحرية، إلا أنها تصدم بواقع شارعها السياسي، فتعي ما هي عليه من مراهنات وابتعاد عن الحقيقة مثل هذه العبارة (ناديت يا أيها النائمون) تعطينا تعابير فكرية بدلالات رمزية تنم عن إيمان بشيء مراد بحد ذاته حيث إن هذه الكلمات وغيرها خلقت ليظهر الصراع بين ضدين متازعين هما صوت الشاعر (الفاعل) للخير والآخرين الذين يراد منهم خيراً، لكن لا مجيب، لهذا ترتبط الصور باهتزازات وجدانية تعيش مع كل رفاق المنادي وأضدادهم، وكأن الشاعر يستنكر أن يكون الواقع كما هو مع يقينه المسبق بما يحدث وسيحدث، إلا أنه غلّب نوازع الخير وجعلها تسبق غيرها باستغاثته الحتمية، بالذين نعتهم بأصحاب ستر العري، هذا الأمر يوقنه شاعر آخر ألا وهو درويش ويوازن بنفس متفاعلة مع الحدث، مستجيبة لطموحات وانفعالات الناس فقال بصوت مسموع دون تنكر:

أيها المارون بين الكلمات العابرة/ احملوا أسماءكم وانصرفوا

واسحبوا ساعاتكم من وقتنا وانصرفوا/ واسرقوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة

وخذوا ما شئتم من صور كي تعرفوا

أنكم لن تعرفوا

كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء

أيها المارون بين الكلمات العابرة

آن أن تنصرفوا

وتقيموا أينما شئتم، ولكن لا تموتوا بيننا

فلنا في أرضنا ما نعمل

ولنا الماضي هنا

ولنا صوت الحياة الأول

ولنا الحاضر، والحاضر، والمستقبل

فاخرجوا من أرضنا/ من برنا.. من بحرنا

من قمحنا.. من ملحنا.. من جرحنا

من كل شيء واخرجوا

من ذكريات الذاكرة(6).

فهنا نجد الخطاب مع العدو نفسه، وبصورة مباشرة شجاعة لابكائية، لأن المخاطب هنا العدو لا الإنسان العربي كما هو الحال عند إبراهيم نصر الله، فهذا التفاعل والانسجام في لغة الشاعر، كادت لا تتحقق لولا عملية الانسجام الفاعلة بين الشاعر وأصحاب الانتفاضة، وكأنه يصرح علانية بمضامين وهتافات أشبال الحجارة، لكن مثل هذا الأمر جاء بلغة ناجحة وفاعلة، ومقارنة شيقة تنم عن فكر وعقل ناضجين، فالخطاب جاء مع العدو بداية، حيث الطلب المباشر لرحيله، لذا جاء بصورة توكيدية (آن أن تنصرفوا، آن أن تنصرفوا) وهذا الأمر يبين لنا عملية

الإصرار على الطلب المراد (الرحيل - الانصراف) مع التهكم من الآخرين حيث لا يريدهم أن يموتوا على أرض فلسطين، وكأنه يرفض بقاء بقايا من بقاياهم، حيث تتحلل أجسادهم فتصبح جزءاً من التربة، لذا يرفض الشاعر مثل هذا الأمر، وهذا الرفض يردفه الشاعر بسياق جميل آخر هو مقارنة بين العدو وصاحب الحق (الفلسطيني).

فلصاحب الأرض أعمال كثيرة يستطيع القيام بها، فعلاقة الود قائمة بين الأرض وصاحبها، لأنها مبتداه ومنتهاه، فالماضي والحاضر والمستقبل كلها مجتمعة لصالح الأرض وصاحبها (الفلسطيني) وكذلك بداية الحياة والاستقرار كان على أرض فلسطين (ولنا صوت الحياة الأول) فعملية التمسك بالأرض هي عملية ذهنية شعورية جسدية، فهي تمثل الحقول الدنيوية والأخروية (ولنا الدنيا هنا والآخرة) هذه مقارنة ناجحة لأن الشيء الذي يأخذه العدو هو الوهم وإن طال الزمن، فالشاعر لم يمنح العدو شيئاً سوى (زرقة البحر) فزرقة البحر كما نحسها ما هي إلا كناية عن الوهم، لأن الماء لا لون له ولا طعم ولا رائحة، فأية زرقة هذه التي سيأخذونها، لذا لا يأخذون إلا صوراً وهمية للبحر الفضفاض، والبحر رمز يحمل عدة مداليل، فقد يكون رمزاً للعطاء، أو للألم أو غير ذلك، إلا أنّا نحس السعة هو الرمز المراد للبحر هنا، حيث السعة غير المحدودة في الذهن، كي يأخذوا الشيء الكثير من الوهم، لهذا انعدمت امتيازات العدو حتى في لغة الشاعر وشعره.

فقد تداخلت النظم وأصبح لكل شاعر رؤيته، لكن جميع الشعراء تقريباً كانت وجهات نظرهم واحدة، وإن اختلفوا في أداة التعبير، فبما أن درويشاً جعل موقف العدو عائماً، حيث الرحيل والأخذ من زرقة البحر (الوهم) ما يشاؤون إلا أن سميح القاسم جاء صوته مباشراً وفاعلاً أيضاً، بمباشرته وصراحته الفاعلتين مع قلة الرموز المثقلة للغة الشاعر في قصيدة

«الموت ولا الركوع» فهو من خلال هذه القصيدة يعمل عمل المذيع الناجح، لكن بلغة شاعرية تحمل في ثناياها موسيقى تحريضية انتقامية فيقول:

تقدموا/ يصيح كل حجر مغتصب/ تصرخ كل ساحة من غضب/ يضج كل عصب الموت.. لا الركوع/ موت.. ولا ركوع/ تقدموا ها هو ذا تقدم المخيم/ تقدم الجريح والذبيح والثاكل/ والميتم/ تقدمت حجارة المنازل/ تقدمت بكارة السنابل/ تقدم الرضع والعجز والأرامل/ تقدمت أبواب جنين ونابلس/ أتت نوافذ القدس صلاة/ الشمس والبخور والتوابل/ تقدمت تقاتل!/ لا تسمعوا/ لا تفهموا/ تقدموا/ كل سماء فوقكم جهنم/ وكل أرض تحتكم جهنم!!(7)

المباشرة والوضوح هذان، يبرزان مدى أهمية موقف القاسم، فهو لم يعر أهمية للمحسنات اللفظية والبديعية، وكذلك لم يجتهد في خلق صورة وشحنها برموز تعجز الآخرين عن الفهم والتذوق المباشرين أحياناً، فمثل هذا الصوت يرينا مدى الارتباط الصميمي الجاد بالأرض والانتفاضة، حتى نرى أن مقتنيات المخيم ومفردات المعركة اليومية تأخذ حيزها الفعلي في شعر القاسم، فمثل هذا الأمر لا يعد عيباً أو قصوراً في أداة الشاعر (اللغة) وإنما هو ينبوع آخر من ينابيع الانتفاضة التي جعلتنا نرى حياة جديدة مغايرة لحياة كانت أو سوف تحدث.

والواقع أن كلمة تقدموا وهي الصورة المحورية للقصيدة ليست كلمة عابرة، أو عادية التداول هنا، وإن كانت متداولة بشكل ملفت للنظر لدى الناس، لكنها رمز للحياة، لحياة الناس في زمن الانتفاضة، فالتقدم يعطي الحياة لاستمرارية الحدث للانتفاضة التي توفر للناس رؤية جديدة للحياة، والشاعر يكرر مفردة (تقدموا) وكأنها ناقوس يدق ليجتمع الناس في سوح الوغى.

لذا استطاع كل من درويش والقاسم أن يرتفعا بمقام الحدث إلى ذرى

لم يبلغها شاعر آخر من قبل، وإن تساوت بعض نتاجات الشعراء مع نتاجهما. فكل منها يرسم صورة فاعلة بالأمل ومبشرة بفجر جديد، للجيل المنتفض الجديد، من هنا يتبدى الدور الفاعل الذي لعبته لغة القاسم في عملية الإدراك إذا ابتعد عن المقاييس العقلية للشعر لفهم الواقع وتصويره، لذلك لم يجد الإنسان لبساً في التلقي وهذا طابع قصيدته الفني، حيث فلسفته في خلق صور فاعلة دون تعقيد أو تلميح، يثقل على أي سامع فهم النصوص المطروقة، لبيان ما تصبو إليه حواس الناس، فمثل هذا الأمر لا يعني تغيب العقل لدى المرسل والمستقبل (الشاعر والجمهور)، لفهم الواقع أو للانضمام الفاعل مع الحدث، فالحواس والمشاعر تشكل طريقاً سهلاً لمعرفة أحوال الشيء، وكذلك للعقل دوره وميزته الكبيرين لفهم الزمن ورؤيته لأن (الزمن نفسه كائن متخيل، ولكن شرط للإدراك الحسي)[8].

وبما أن أشعار الانتفاضة خلقت لتتفاعل مع الناس، ويتفاعل الناس معها، بعدة طرق وأساليب متبعة، فقد تنشد أو تغني أو تكون من محفوظات الناس لتأخذ حيزها الفعلي، وفي هذا السياق، يقول درويش: (وهل في وسع الشعر أن يجدد إنتاج حياته بغير هذا الحلق... وبغير هذه الأذن... وبغير هذا الاتصال؟ ليس مقياس الشاعرية أن يقرأ الشعر - من وضع هذا المقياس؟ بل أن يسمع أن يغني - وأن يعاد إنتاجه على مستوى علاقة...)[9].

فدرويش الشاعر يعترض قول من يعتقد أن الشعر خلق ليقرأ، فهذا الأمر ليس سهلاً، لذا نقول إن شعر الانتفاضة أو الذي قيل في زمنها وجد ليتفاعل مع الناس والناس معه، كل حسب مقدرة تفاعله.

لذلك لا نريد الخوض في ماهية الشعر وخلقه وأهدافه، وإنما نريد الوصول إلى حقيقة غير تلك الحقيقة وهي أن شعر الانتفاضة يمتاز عن

غيره بأشياء قد لا تتوفر في أشعار أخرى مثل البساطة في التعبير والوضوح بالرؤيا وسرعة التداول بين الناس وغير ذلك، وهذا الأمر جعل رؤية الناس للشعر تأخذ مساراً آخر إلى جانب الرؤيا الأولى، فالجميع قد يوقنون بأهمية توصيل صورة الواقع والحدث للناس كافة، في كل زمان ومكان، فالإيغال والتعقيد استبعدا تقريباً فيما يخص أبجدية الصلة مع الحدث (الانتفاضة) وأما ما يخص الشق الآخر من المعادلة فإنا نرى ونلمس لغة ناقمة وفاعلة بتهكمها السياسي والسخرية المرة التي تحتويها من الآخرين (الذين لا يصنعون شيئاً) بينما المنتفضون يصنعون أشياء كثيرة، لهذا نعود إلى لغة إبراهيم نصر الله مرة أخرى لنشاهدها وهو يخاطب المدينة العربية ومواطنها العربي، والسلطان العربي والمحتل، ليعطينا صورة صادقة تبرز للجميع علاقة الناس بالناس، فهو يرينا مدى الغضب والانفعال الناتجين عن الموقف المراد تصويره (اللامبالاة) من الحدث إن كان ذلك مقصوداً أم غيره.

سقطت مدن وعواصم/ لكن قاتلنا لم يزل سيداً.

في كل عرس له ألف قرص/ ويصعد في كل يوم علينا

ومن دمنا منشداً مزيداً/ أخي جاوز الظالمون المدى

وانتظرنا انتظرنا/ فلاحق ذاك الجهاد

ولا حق ذاك الفدى

إن أسوأ ما تعيشه هي المواجهة الحقيقية التي نلمسها بين السلطة والجمهور، بكل أشكالها حيث تجسدت هذه المواجهة بكل مقتنيات الحياة، ونتاجاتها، إلا أنها تبلورت بلورة صحيحة وناضجة عند الشعراء المريدين للحرية لا شعراء (المدح والقدح) فالشعر هنا يرينا الخلل المزدوج، وهذا الخلل أصبح بضاعة العصر يباع ويشرى من قبل تجار الحياة، لذا فشعر

نصر الله هنا قد ساهم في خلق وتصوير هذه المعاناة، وهذا الوضع لا يبعث على الارتياح، هذا التصوير قام على وعي تام من الشعراء وجمهورهم، فالجميع يؤمنون بالمواجهة الحقيقية بين الماضي والحاضر الفاعلين فلا يستطيع المرء الانسلاخ عن ماضيه، فالإنسان الواعي هو الذي يحتوي هذه المواجهة الفاعلة بين الأضداد، ونحن حينما نحكم بعدم صلاحية أو أهلية المواقف المناهضة للحياة من جانب الكثيرين والمعنيين، فنحن لا نصنع ألا ما نحسه ونراه.

فالشاعر هنا يذكرنا بالانتظار وبالوعود التي طالما سمعنا عنها أو عاصرنا دعاتها وأصحابها، كي تكون الصورة واضحة جلية تمام الجلاء، فالشاعر يقر عن يقين تام بالمعادلة الصعبة، فبصراحة مطلقة يخبرنا عما جرى ويجري (سقطت مدن وعواصم) فمثل هذا السقوط لم يغير من الأمر شيئاً، لأن العدو بقي سيداً، وكلمة السيادة هنا مطلقة لم تحدد (لكن قاتلنا لم يزل سيداً) هذه المعادلة في جعل العدو سيداً ومنشداً ومتاجراً وعازفاً على أوتار صنعت من دمنا؟ ما هي إلا تبيان حال وفضح الواقع الذي يجعلنا نؤمن بازدواجية العدو (المحتل، المتآمرون) وهذا ما يؤكده تهكم الشاعر الصارخ عندما يضمن شطراً من بيت شاعر عربي يستنجد بأخيه ويريه الحال المؤلم (أخي جاوز الظالمون المدى) لأن هذا التجاوز لم يجد الرادع الفاعل لذا طال انتظار الجماهير بهذا يكون النفي المطلق بصورة مؤلمة (انتظرنا، انتظرنا، انتظرنا) فالانتظار جاء بصورة توكيدية (ثلاث مرات) هذا التوكيد يردفه نقيضاً لموقف الشاعر العربي عندما قال:

أخي جاوز الظالمون المدى فحق الجهاد وحق الفدا

وهذا النقيض الذي جاء به الشاعر لم يدم طويلاً، كونه لم يرد إظهار حال النقيض دون وضع حل مناسب، فما أن وضح صورة الإنسان

العربي ومدينته حتى جاء بصورة الإنسان الذي يشتهي شيئاً، وهذه الشهوة حددت المعالم، إذ لم تترك عائمة، فهي ليست بعيدة المنال، لأن رؤية خيط من النور (الحرية) (التفاعل) يهتف باسم البلاد فعلاً، يغير وجه الحقيقة برمته، حيث النشيد لم يكن منقطعاً عن الأمل، أو لم يكن مطلباً ليواسي الإنسان نفسه، وإنما هو مطلب انقلابي يريده الشاعر ليغير الحياة رأسها على عقبها، فالشهوة تبقى معلقة حتى تتداعى كل الحواجز التي بقيت في حياة الجميع (الناس والشاعر). عندها لا يأس من وجود وحلول أو شعارات ترفع تأييداً للحدث المتواصل، فالشاعر يتجاوب بأحاسيسه الملموسة وغير الملموسة مع الانتفاضة، ولكي يزيد من حالة الوعي للمدينة العربية، نجده وقد رفع شعارات بوساطة كلمات رسمت ليرسخ دعامة فكرته المبتغاة، فالانتفاضة سبب من الأسباب التي دعت الشاعر إلى رفع مثل هذه الشعارات، وأن نجد ذلك عند كثير من شعراء العربية المعاصرين، والشعراء الفلسطينيين خاصة، حيث الشعارات السياسية والمضامين الفكرية تملأ سطور أشعارهم، إلا أن هذا الحدث (الانتفاضة) قد زاد من شعرية المواقف لدى الآخرين، مثل هذا يريده إبراهيم نصر الله في القصيدة نفسها:

أرى ما أرى من موات/ طحالب تجتاح راياتنا وتمني بنادقنا المفرغات بيوم الظفر/ تشهيت أن يهب التراب ليصعد

من وحل هذي الحفر.

فالشاعر بهذه الصياغة قد تبرأ من لغة كانت مشاعاً لشعراء سابقين له، فجاءت البراءة بنوع من التهكم والسخرية والرفض لما قيل كما جاء في قول الشاعر السابق (أخي جاوز الظالمون المدى) أو غيره من شعراء العربية الذين نسجوا بمفرداتهم صوراً زاهية وتتفاعل مع الحد

العربي أو متأملة خيراً بالواقع العربي، فمثل هذا القول (يأخذ هذا الشكل ليكون ينبوعاً للحياة)[10].

وهذا الأمر الذي نقر به، يدحض الرأي الذي قيل عن الشعراء الفلسطينيين الذين جاؤوا بعد إبراهيم طوقان، إذ لا يعبرون إلا من الأنين واليأس وهذا الرأي جاء به الباحث عمر فروخ حينما قال (إن غالبية شعر المقاومة ما هي إلا تعبير عن إنسان فرد، يعتبر أنه مهمل مظلوم[11] فمثل هذا الرأي يجانب كثيراً دقة الصواب في توجهات شعر المقاومة وإن وجدنا ملامح الحزن والأسى والهم وغير ذلك من مقتنيات بيئة اليأس إذا جاز التعبير، إلا أن الشعر في زمن الانتفاضة كان يشكل خريطة أدبية فاضحة وكاشفة للواقع العربي، وهذا لم يأت من باب التشفي وإنما من باب المصارحة، وكشف الأوراق ليتسنى لكل إنسان معرفة نفسه إن لم يكن قد خبرها بعد، فمثل هذه المكاشفة للحياة بواسطة الأشعار ما هي إلا بيان لمعاناة وحقيقة اسمها «الشهادة التي يتدرب فيها الإنسان على معانقة الموت معانقة روحية»[12].

إن مثل هذا يجدد شهوة الحياة في خارطة الإنسان الفلسطيني، وهذا يحدث بالمواجهة للواقع المؤلم، بالخروج على الظلم، وتحطيم قيود العتاة والفاسدين حتى يرى الإنسان أرضه كما يريد أن تكون أو كما تتمناه أن يكون إذ يحلم الإنسان بأحلى ميتة «يوم ترفعني الأكف في قريتي فأرى الأرض كلها وأرى قريتي كلها تلتف من حولي لتأخذني في الطريق الذي أريد»[13].

وشعراء الانتفاضة كما هم أشبالها تطوعوا مخلصين ليقفوا في الخندق نفسه الذي تبناه الشعب ليكون منطلقاً له، كي يبقي على كرامته فالإنسان لا يعرف نفسه «إلا بمقدار ما يصنع نفسه وإما أن يظل مذعوراً وإما أن يجعل غيره مذعوراً»[14].

من هنا نشعر بإحساس كبير، وكأن الشاعر العربي يجعل مفرداته نداً للآخرين الذين يحرفون مجرى التاريخ حسب أهوائهم وما يملي عليهم، فهو وإن رسم بكلماته أجواء الهزيمة إلا أنه يجعلنا نتلمس أحاسيسه وهو يخاطب ويناجي الوطن، لأن كل شيء يأتي من جهة الوطن يحمل سلاماً وأمنيات حتى الرياح أصبحت فاعلة، وتجاوبت مع ما يصبوا إليه الشاعر:

كل الريح تهب حاملة سلامات الوطن

والعائدون إلى المعارك مثقلون

ترمي الشواهد والقصائد خطوهم أبد الزمن

وتظل تعطيهم بشارات الرياح المرسلة

ورؤى يواريها الحواة، تظل ترقبهم

على كل الدروب مهللة[15].

هذه علاقة الشاعر المنفي من وطنه والبعيد عنه جسداً بالحدث، هذه العلاقة التي تخلق لغة واصفة أكثر مما هي لغة فاعلة، ففي هذا السياق نجد الشاعر وقد تفاعل مع الرياح وجعلها متفاعلة مع حدثه، لكن الذي يقرأ قصيدة الشهيد للشاعر نفسه يجد نفسه أمام لغة جديدة أو تعابير جديدة هي غيرها سابقاً، فالشاعر متفاعل مع حدث الانتفاضة تفاعلاً عميقاً ويرى روحه معلقاً في هدب عيون الفارس الموصوف والذي لم يدع العدو لحظة إلا وخلق جولة للمبارزة والمصاولة فيقول عبدالرحيم عمر:

في الدرب متسع/ وذا قلبي يسيل على خطاك

خذني معك/ يا حاملاً فرحي الحبيس مشاعلاً

في عرس شعبي/ الأرض والأشجار والنجم العلم

بكل درب/ راحت تبارك مخدعك/ ما أروعك[16].

فقصيدة الشاعر هنا لا تحمل جوانب فلسفية أو فكرية غائمة، وإنما تحمل الشفافية على مستوياتها كافة، كي تعبر عن تجربة صادقة، إذ مثل هذه التجربة تؤثر في مستويات عدة من أبناء المجتمع، لذا نرى عشقه للوطن يتفاعل تفاعلاً واسعاً حيث تسير المشاعر والأفكار مع من يبنون أسس قوية للشخص من بعدها الشعوب، كي تنقشع الغيوم ويصير الموت حياة فاعلة من أجل الوطن. لأن أرض الشعوب الثائرة تبني المعابد وتديم رائحة الأريج المنبعث من الجراح، فالشهداء حروف شاهدة من أبجديات الوطن للزمن وهو يلتحف صورة الخنادق من أجل أن يبني الآخرون أبراج الحياة.

الهوامش والإحالات

1) مجلة الوحدة، العدد (46-47) تموز وآب 1988 – صفحة 225.

2) مجلة الوحدة، العدد (46-47) تموز وآب 1988 – صفحة 193.

3) سورة المزمل، الآية 2.

4) سورة الأعلى، الآية 2-1.

5) الكتاب العربي، العدد 23 السنة السابعة، 1989، صفحة 42.

6) الشعر – العدد 51، 12 تموز (يوليو) 1988، صفحة 6-7.

7) مجلة الهلال، مارس (آذار) 1988، صفحة 21.

8) عثمان أمية، دور المثالية في الفلسفة العربية، دار المعارف – القاهرة، صفحة 184.

9) محمود درويش – خمسون عاماً بلا ثورة، مجلة اليوم السابع، باريس، 22 حزيران 1986، صفحة 15.

10) فوزي كريم، مجلة شؤون فلسطينية آب 1972 – صفحة 12.

11) مجلة الحوادث اللبنانية 26 آذار، 1971.

12) إيليا حاوي – نشيد الكرامة – مجلة الآداب – عدد (10) 1969، صفحة 144.

13) سهيل نوارة – زغرودة الأرض – مجلة الطريق – عدد (9) 1970 ص 107.

14) فرانتز فانون – معذبو الأرض – ترجمة جمال الأتاسي – دار الطليعة بيروت ط 2 1966 ص 28.

15) عبدالرحيم عمر، أغاني الرحيل السابع – دائرة الثقافة والفنون، عمان 1985 ص 46.

16) عبدالرحيم عمر، مجلة الجامعة عدد (44) عمان – الأردن – ص 70.

المصادر والمراجع

1) القرآن الكريم.

2) إبراهيم نصر الله – الكاتب العربي عدد 23 السنة السابعة 1989م.

3) إيليا حاوي – نشيد الكرامة – مجلة الآداب – عدد 10 – 1969م.

4) سميح القاسم الهلال – العدد 34 السنة 95 تموز يوليو 1988م.

5) سهيل نوارة – زغرودة الأرض – مجلة الطريق عدد 9 – 1970م.

6) عبدالإله بلقيز – مجلة الوحدة العدد 47/46 تموز آب 1988م.

7) عبدالكريم الناعم – مجلة الوحدة العدد 47/46 تموز آب 1988م.

8) عبدالرحيم عمر – مجلة أغاني الرحيل السابق – دائرة الثقافة والفنون/ عمان/ 1985.

9) عبدالرحيم عمر/ مجلة الجامعة العدد 44 عمان – الأردن.

10) عثمان أمين – رواد المثالية في الفلسفة الغربية – دار المعارف – القاهرة.

11) عمر فروخ – مجلة الحوادث اللبنانية – 26 آذار 1971.

12) فرانتز فانون – معذبو الأرض – ترجمة جمال الأتاسي – دار الطليعة، بيروت ط 2 – 1966م.

13) فوزي كريم – مجلة شؤون فلسطينية آب 1972م.

14) محمود درويش – خمسون عاماً بلا لوركا – مجلة اليوم السابع، 22 حزيران باريس 1986م.

15) محمود درويش – مجلة شعر عدد 51 سنة 12 تموز يوليو 1988م.

* * *

1 - صدر مؤخراً للدكتور محمد العمري، أستاذ التعليم العالي وصاحب الإسهامات المهمة في التأليف والترجمة والتحقيق، كتاب من الحجم الكبير (أزيد من 500 صفحة) عنوانه: «البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها»[1]. والكتاب عمل يستهدف، حسب مؤلفه، كل من يعاني إشكالات تحليل الخطاب من مراصده المتعددة؛ ولذلك فهو يحاول الجمع بين البعد البيداغوجي والبعد التأويلي، ساعياً إلى أن يكون وصفياً يبرز المشاريع البلاغية ومنجزاتها ومحاولاً الربط بينها والكشف عن خلفياتها وتفسيرها واستكشاف مساراتها الكبرى.

فهو عمل يستكشف الأرضية والمؤثرات بشكل يقلِّل من قيمة الجدل حول الأصل العربي والأثر اليوناني، معتمداً على المفاهيم القرائية وخاصة مفهوم التحويل. ويقلِّل من شأن تحكُّم الإعجاز في البلاغة العربية جاعلاً منه عنصر إغناء من حيث توجيه السؤال البلاغي وعمق التحليل. وينتهي إلى أن البلاغة العربية أوسع بكثير من اللباس الضيق الذي حُشِرت فيه حين حُكِّمَتْ قراءة واحدة هي قراءة السكاكي ثم المراغي.

وينطلق من أن كتابة تاريخ للبلاغة العربية مسألة ملحة في وقتنا الحاضر، من جهة لقلة الداسات في هذا المجال، ومن جهة ثانية لتغير المعطيات والإمكانيات والأسئلة، فمن اللازم إعادة الكتابة كلما تغيرت شروط القراءة وظروفها، فالحاضر يغني الماضي بقدر ما يغتني بمحاورته، والماضي نص مفتوح للقراءة على الدوام.

ومن هنا يطمح إلى أن يكون خطوة في السعي لكتابة تاريخ شامل للبلاغة العربية، مستثمراً المعالجة البنيوية اللسانية لجدواها في استخراج

الأنساق وتفسير الفعالية، ومستغلاً من جهة أخرى بعض مقترحات جمالية التلقي في بعدها التاريخي. فهو عمل يقدم قراءة تركيبية تعتمد النظرة الشمولية وتفسحُ المجال للتحليل والتأريخ لسد الفجوات وتحاول أن لا يكون الخطاب الحديث عائقاً يسدّ الطريق بترسانة من العتاد النظري الذي يعرقل السير بدل أن يفتحه.

إنها قراءة تتلافى كثيراً من النقص الذي شاب الدراسات البنيوية الصرف والدراسات التاريخية التحقيقية الوضعية غير الوافية بالنمو الداخلي للعلاقات القرائية وما تحمله من تقابلات وتعارضات، وبهذا فهي قراءة تسمح بمراجعة مفهوم البلاغة المهيمن والمرتبط بتصور السكاكي، وتسمح بنقل الرصيد البلاغي من وضعية البنية التاريخية الجامدة المرتبطة بعصرها إلى حلقة من دينامية الأسئلة الإنسانية التي يتصل أولها بآخرها تجاوراً وتعارضاً وتقابلاً، وتسمح أخيراً بإعادة الارتباط بين البلاغة وتاريخ الأدب والنقد، أي بالحركة الدائرة حول النصوص الحية وعملية الإنتاج.

2 - تنطلق هذه القراءة من أن عوامل متعددة ساهمت في نشأة البلاغة العربية وتطورها، وتقسمها إلى عوامل أولية وعوامل مساعدة. أما العوامل الأولية فهي تتعلق بمصدرين: داخلي وخارجي. ويتعلق الداخلي بما تمَّ إنجازه عن طريق تأمل النص الشعري بواسطة الملاحظ والاختيار الفني، وهذا عمل بلاغي نقدي يمكن تسميته ببلاغة الرصد لكونها ترصد الملاحظات وتجمعها وتسميها دون اهتمام بنسق تنظيري؛ والخارجي نتج عن عملية التأليف العملي الذي استهدف تقنين اللغة والفكر وتنزيه الدين. أما العوامل المساعدة فتعني التفاعل الثقافي ودخول الثقافة العالمية عن طريق الترجمة والاطلاع المباشر، وكان لذلك تأثير في بداية المشاريع وطرح الأسئلة وفي مسار البناء. وكان الدين أيضاً أحد العوامل

المساعدة في إثارة السؤال البلاغي، إضافة إلى أن المواقف المذهبية حكمت تصورات البلاغيين، دون أن ننسى أن البحث في النحو والمنطق قد أدى إلى إثارة الكثير من الأسئلة البلاغية وصار فيما بعد، دعامة للبناء البلاغي. وترى هذه القراءة أن هذه العوامل، إضافة إلى الملابسات التاريخية قد سارت بالبلاغة العربية في مسارين كبيرين: مسار لغوي ركز على القرآن والشعر وتمثل في دراسات اللغويين والمتكلمين وأصحاب البديع. ومسار خطابي انطلق من الجاحظ وكانت له امتدادات تصل إلى حازم القرطاجني.

وهكذا تخلص هذه القراءة إلى أن تراثنا البلاغي مازال محاوراً يثير الدهشة من جانبين: من حيث الشمول والعمق، فمن حيث الشمول يظهر أن تشعب المنطلقات والمصادر وتعدد المؤثرات والخلفيات أدى إلى تنوع الأسئلة والاهتمامات، وبذلك امتد مجال البلاغة العربية مغطياً البعدين الكبيرين للمجال البلاغي في معناه القديم والحديث على حد سواء: الغرابة والمناسبة. وبرغم تلازم هذين المكونين في الخطاب الأدبي فبالإمكان رصد مواطن هيمنة كل منهما:

أ) ارتبط سؤال الغرابة والانزياح والبديع بنقد الشعر واختياره ثم طرح في سياق وضع النحو بالنظر في «توسع» اللغة بترجمة المجاز والضرورة، ثم عولج بعد ذلك معالجة خاصة في إطار التنزيه من خلال تأويل المشكل، وذلك كله قبل محاولة البحث عن صياغة تجمع أطرافه من خلال تأويل المحاكاة الأرسطية إلى «تخييل» و«تغيير» وتوظيفها في قراءة الشعر العربي.

ب) ارتبط سؤال المناسبة المقامية التداولية بالبحث عن فعالية إقناعية خطابية من جهة، ومن جهة أخرى بملاءمة العبارة للمقاصد ضمن

نظرية النظم الإعجازية، وارتبط من جهة ثالثة بالبحث عن بلاغة كلاسيكية ذوقية تقوم على الصحة والمناسبة.

3 - في تاريخ البلاغة العربية، يتحدث الدكتور محمد العمري عن مرحلتين: مرحلة الاستكشاف أو الأصول، ومرحلة بناء النماذج أو مرحلة الامتدادات. ولا يمكن الفصل بين المرحلتين، لأن المسارات والاتجاهات التي انطلقت في المرحلة الأولى ستمتد وستتطور في المرحلة الثانية.

يمكن القول إن سؤال الشعرية كان حاضراً منذ البداية، إذ يكفي أن نستحضر الالتباس الحاصل منذ نقطة الانطلاق بين البلاغة والنقد. بحيث يمكن القول إن البلاغة مكون من مكونات النظرية النقدية وثمرة من ثمرات الملاحظة النقدية الأولية.

فمنذ البدايات الأولى كان هناك وعي بالخصوصية الشعرية وكان هناك حرص من طرف المتلقي على توفر هذه الخصوصية، وهذا ما ساهم في ظهور سجلات البديع. وساهمت عمليات الاختيار من الرصيد الشعري حسب معايير بلاغية كامنة في إبراز الخصوصيات البنائية للنصوص. ولعبت عملية استكشاف وتصنيف المجازات دوراً كبيراً في التمييز بين أصناف المجازات وفي استخراج مجموعة من المقولات البلاغية، وهذا ما سيسمح فيما بعد بتكوين مستويات الدراسات البلاغية. ولا ينبغي أن ننسى أنه كان لوضع النحو يد في بروز حديث منظم يقابل بين الشعر والكلام من حيث البنية اللسانية وهو حديث يعطي الشعر ما لا يعطي الكلام من حرية التصرف في البنيات التركيبية والدلالية. كما لعب علم الكلام، في إطار دفاعه عن النص القرآني وبيان وجه إعجازه، دوراً هاماً في تطوير مبحث المجاز وفي تأسيس مبحث يهتم بانسجام النص القرآني، وهو مبحث لم يجد امتداداً في البلاغة العربية. ولا جدال في أن الاعتبار

الإعجازي كان أهم الحوافز التي دفعت إلى البحث عن جواب للسؤال: ما الذي يجعل الكلام بليغاً ويجعل بعض الكلام أبلغ من بعض؟

لكن في مقابل هذا الأصل الشعري، كان هناك منذ البداية أيضاً أصل تداولي يتمثل في مشروع الجاحظ وأساساً في كتابه «البيان والتبيين».

لقد حاول الجاحظ صياغة نسق سيميائي في ضوء الهموم المنطقية الإقناعية لعصره. غير أن هذا الإطار السيميائي لم يكن هو موضوع كتاب الجاحظ، فموضوعه هو الإقناع. ويظهر هذا في كتابه الذي لم يكد ينتهي من تعريف البيان باعتباره فهماً وإفهاماً بالوسائل اللغوية وغير اللغوية حتى قايض كلمة بيان بكلمة بلاغة مركزاً على المقام، وهنا يقايض مرة أخرى فيتحدث عن الخطابة كمرادف للبلاغة.

وإجمالاً فكتاب الجاحظ يمثل موقفاً حضارياً هو محاولة إرساء مجتمع عقلاني تربط بين أفراده علاقات الإقناع بالمنطق والاستمالة بشتى صور الدلالة والتعبير الاجتماعي. وعلى سبيل المقارنة، فإن عمل ابن وهب ركز على الجوانب والوظائف التي لم يركز عليها الجاحظ.

وهناك أصل آخر مساعد يتمثل في القراءة العربية للبلاغة اليونانية. وهنا ينطلق الباحث من نقد الفرضية السائدة القائلة بأن العرب لم يفهموا كتاب «فن الشعر» لأرسطو. فالأمر في نظره يثير الأسئلة: هل الفهم هو التطابق مع الآخر؟ وهل التأثر هو إعادة إنتاج المفاهيم الأصلية؟ أليس الحديث عن التأثير حديثاً عن الاختلاف؟ أينبغي الانطلاق من منطلق قرائي أم من منطلق توثيقي؟

لقد تمَّ تخليص عمل أرسطو من خصوصياته المحلية اليونانية وتمَّ بسط المفاهيم الكلية وإمدادها بالأمثلة العربية. وهذا ليس صحيحاً بالنسبة إلى كتاب أرسطو في الشعر فقط، بل وبالنسبة إلى كتابه في

الخطابة: فهذا الكتاب دعَّم مفهوماً كبيراً في البلاغة العربية هو مفهوم الاعتدال والمناسبة المحققين للوضوح والمتعة الناتجة عن حد أدنى من الإغراب. بل اقترح العرب وبلوروا مفهوماً جديداً: مفهوم المستولي، لهذه الوسطية بين الابتذال والإغراب، وهو ما لا نجده عند أرسطو.

إنهما أصلان أساسيان: الشعري والتداولي، نتج عنهما مساران بلاغيان أساسيان: البلاغة الشعرية والبلاغة الإقناعية، قد يجتمعان وقد ينفصلان، قد يتصارعان وقد يتنازل الواحد للآخر دون أن يختفي تماماً. المهم أن الأصول وجدت لها امتدادات، لكنها امتدادات تتطور وتتأسس شيئاً فشيئاً.

ففي مشروع أبي هلال العسكري يمكن الحديث عن المحاولات الأولى لبناء بلاغة عامة قبل القرن الخامس، إذ يمكن اعتباركتاب الصناعتين أول محاولة لقراءة أعمال البلاغيين الرواد قراءة شاملة تستهدف الخروج بصيغة عامة تجمع المتفرق وتمزج بين مساري البلاغة العربية: فقد حاول المزج بين المقام باعتباره أساس الفصاحة كما هو الحال عند الجاحظ وبين الصور البديعية باعتبارها ميزة للكلام الجيد بقطع النظر عن المقام كما هي عند ابن المعتز. غير أن طموح العسكري لا يسمح بإدراجه ضمن النماذج الكبرى لكونه أقرب إلى التلفيق منه إلى التأسيس على خلفية ورؤية منسجمة.

أما مشروع قدامة بن جعفر في «نقد الشعر» فهو يثير سؤال الشعرية إلا أنه يعتمد نسقاً بنيوياً شكلياً يفتقر إلى تحديد المبدأ الشعري أو السّرّ كما سمّاه القدماء أو الأدبية والشعرية كما عند المحدثين في عصرنا.

وقد لعبت الاعتبارات المذهبية دوراً كبيراً في ظهور تصورين متعارضين للبلاغة هما تصور عبدالقاهر الجرجاني وتصور ابن سنان

الخفاجي. الأول يبحث عن أسرار البلاغة ويدافع عن الطبيعة النظمية للكلام ويؤسس تياراً يقول بالبلاغة في المعاني، والثاني يبحث عن سر الفصاحة ويؤسس تصوره على الصوت ويبني تياراً يقول بالبلاغة في الأصوات. وبعيداً عن الاعتبارات المذهبية، فهذين المشروعين متكاملين، وهذا ما انتبه إليه حازم القرطاجني.

لكن إذا نظرنا إلى مشروع كل واحد منهما، فسنجد أن مشروع عبدالقاهر الجرجاني يتأرجح بين الغرابة الشعرية (أسرار البلاغة) والمناسبة التداولية (دلائل الإعجاز):

إن عملية الانتقال من «أسرار البلاغة» إلى «دلائل الإعجاز» عملية تؤكد أن القمة لم تعد موجودة في اتجاه تنامي الغرابة بل في اتجاه مناسبة الكلام للمقاصد. لكن لا ينبغي أن ننسى أن المنطلق في الكتابين واحد وهو اعتبار البلاغة في المعنى وإن اختلف المقصود بالمعنى، هل هو المعنى الغريب المعجب كما في الأسرار أم المعنى المناسب للمقاصد في الدلائل.

والاختلاف بين الكتابين يكمن في المدخل والمادة، فمدخل الأسرار ونواته هي التخييل، ومدخل الدلائل ونواته هي النحو والإعراب بالمفهوم الواسع الذي يطرح علاقة المعاني بالمقاصد.

أما ابن سنان فهو يمثل أجرأ محاولة لصياغة مشروع للبلاغة الصوتية، ويمثل أحسن صورة للبلاغة في مفهومها الكلاسيكي أناقة الخطاب. ومنذ البداية يمكن أن نسجل أن ابن سنان انتقل في كتابه «سر الفصاحة»، من الصوت إلى اللفظ إلى المعنى، أي أنه انزاح عن المفهوم الصوتي الصرفي شيئاً فشيئاً حتى قال بضرورة فتح الباب للمعنى.

إلا أن مركز هذا الكتاب هو الخطاب التداولي الناجع الذي يصل

ويوصل بدقة. ومن أجل ذلك تقوم البلاغة عند ابن سنان على أربعة دعائم رئيسية:

1 - **المحافظة**: وتعني احترام الأعراف والسنن اللغوية والاجتماعية والفنية.

2 - **الاعتدال**: وينقسم إلى مستويين: مستوى يتعلق بالاقتصاد في البديع ومستوى يتعلق بمقاربة الحقيقة وينصرف إلى العلاقات القائمة أو المطلوبة بين الأطراف أثناء عملية الإلحاق أو النقل الدلاليين.

3 - **الانسجام**: ويعني ضمان انسجام الخطاب على المستوى الدلالي المنطقي وعلى مستوى الموضوع والمحتوى.

4 - **التناسب**: وهو ينصرف إلى وجود طرفين متجاوبين دلالياً أو صوتياً. وتم تخصيص التناسب الدلالي بمصطلح التعادل والتناسب الصوتي بمصطلح التوازن.

أما السكاكي في كتابه «مفتاح العلوم» فقد فكر في شيء سماه علم الأدب، ثم اكتشف أنه تركيب بين علوم اللغة والمنطق يمكن تسميته علم المعاني والبيان، لينتهي إلى أن هذين العلمين هما البلاغة بعينها.

والكتاب ليس مفتاحاً لكل العلوم، بل هو مفتاح لعلم واحد علم الأدب، والأدب يساوي عنده الخطاب السليم الناجع. ومن هنا يتحدث عن علم الأدب الذي جاء تصوراً مبكراً لما يسمى اليوم علم النص.

إن بلاغة السكاكي تقع عند تقاطع ثلاثة مباحث متداخلة ومتنافرة في نفس الوقت: النحو والمنطق والشعر. فعلم المعاني الذي يستعمل المفاهيم والمصطلحات النحوية في وصف الإجراءات التركيبية التي تتطلبها ملاءمة الكلام للأحوال يحتاج إلى التحديد المنطقي للمفاهيم. أما

البيان فهو ينتمي إلى جوهر المعطيات الاستدلالية. ولذلك فإن تتبع خواص تراكيب الكلام في الاستدلال ضروري لتكملة علم المعاني.

إن البيان يقع عند السكاكي في منطقة ما بين الشعر والمنطق، بين وظيفة التخييل ووظيفة المعرفة والاستدلال. أما المعاني فتقع بين النحو والمنطق، ومجالها التطبيقي هو الخطاب الإقناعي المرتبط بمقامات ملموسة محددة تساهم في تشكيل الخطاب.

أما حازم القرطاجني فيعتبر كتابه «منهاج البلغاء...» تكميلاً لعمل الحكماء الذين تناولوا موضوع «الشعرية»، وذلك من حيث نظره في الكليات على ضوء متن إضافي غني، وتخصيصاً له من حيث توجيه القوانين البلاغية نحو ضبط الخصوصية الشعرية للشعر عند العرب.

وهو يرى أن علم البلاغة يشتمل على صناعتي الشعر والخطابة، فهما مشتركان في «مادة المعاني» ومعترضان في «تصور التخييل والإقناع». وإن كان الموضوع الأساسي للكتاب هو الشعرية أو بلاغة الشعر، فإنه قارن في مناسبات عديدة بين الشعر والخطابة وعرض لمكونات الحجاج ولاحظ وجود تداخلات بين الشعر والخطابة تعود في نظره إلى كونهما يلتقيان في «الغرض» و«المقصد» وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر بمقتضاه. ولكنه مع ذلك يؤكد على دور الغرابة في تحقيق الوظيفة الشعرية.

4 - وإذن يمكن القول إن علم البلاغة قد تشعب، من أصوله إلى امتداداته، إلى ثلاث شعب:

1 - البيان أو نظرية الإقناع القائمة على المقام.

2 - البديع أو نظرية الشعر القائمة على البناء اللغوي دون اهتمام بأحوال المخاطبين.

3 - بلاغة عامة تحاول الجمع بين البيان والبديع[2].

وبصفة عامة، فالأستاذ محمد العمري يميز في البلاغة بين البلاغة الشعرية والبلاغة الإقناعية، تقوم الأولى على التخييل والبديع وتقوم الثانية على الحجاج والإقناع. وهنا جناحان للبلاغة متصلان ومتداخلان، لكن يمكن الفصل بينهما في البحث والدراسة.

وتجدر الإشارة إلى أن الأستاذ العمري قد ساهم ترجمة وتحقيقاً وتأليفاً في إغناء هذين البعدين للبلاغة. نكتفي هنا بذكر أهم مؤلفاته:

- «في بلاغة الخطاب الإقناعي» دار الثقافة، البيضاء، 1986.
- «تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية» الدار العالمية البيضاء 1990.
- «اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي القديم» دراسات سال. البيضاء 1990م.
- «الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية» دراسات سال. البيضاء 1991م.

وإجمالاً، يمكن القول إن أهمية مؤلفات الدكتور محمد العمري تتجلى في أمرين أساسيين: الأول أنه يناقش مفهوم البلاغة السائد (المراغي) المرتبط بتيار بلاغي واحد (التيار الإقناعي)، ويحاول أن يبرز أن مفهوم البلاغة عند العرب واسع إذ يشمل الخطاب الشعري والخطاب الإقناعي. والثاني أنه يقيم علاقة حوارية نقدية مع التراث البلاغي العربي، منطلقاً من أن القراءة ينبغي أن تكون شمولية ونسقية ودينامية تقيم حواراً بين الماضي والحاضر من أجل بناء بلاغة عربية مستقبلية.

الهوامش

1) د. محمد العمري – البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها – أفريقيا الشرقي، البيضاء – المغرب – بيروت لبنان 1999م.

2) يراجع أيضاً بخصوص هذه النقطة مقال الدكتور محمد العمري: «المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي» مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد 5 خريف شتاء 1991م ص 19. وهو مقال أعيد نشره ضمن كتاب «نظرية الأدب في القرن العشرين» أفريقيا الشرقي 1996م.

* * *

«نـزيـف المـدى» إبـحـار فـي سـراديـب الذات، ومـصباح فـي زجاجـة من الأرق والألـم، والـقـلـق، والـسـؤال، إنـه كـوز مجخى على سرير واقعنا الحاضر لا يملأه إلا الفضاء، وهو أيضاً بحث عن دفء الرغبة في ظل سكون، وصمت، رهيبين يقلان صخب الرعشة والحلم.

تطل علينا هذه النفس المجروحة والهادرة من عتبة هذا المجموع الشعري، وعتبته عنوانه، وعنوانه يؤجج الإحساس فينا بفاجعة جرح ينزف دماً، ويكبر فينا هذا الإحساس، فنخال الجرح واسعاً عميقاً، يجلي حجمه وسعته، ويشف عن عمقه وأثره، إضافة النزيف إلى المدى «الذي يجوز بنا إلى التنوع والاختلاف. فبالعودة إلى دلالات «المدى» تتعدد القراءة، ويخصب الفهم، وتتنامى دلالات العتبة، فالمدى في اللسان العربي: بلوغ عتي الكبر من قولنا: أمدى الرجل، إذا أسن. وهو الغاية ومنتهى الأجل. وهو الطول من قولنا: مدى الدهر طوله. وهو أيضاً استنفاد الوسع كمد الصوت ثم هو يستبطن دلالات السكاكين والسيوف والرماح من قول النبي صلى الله عليه وسلم «لا تفلوا المدى بالاختلاف بينكم» أي لا تختلفوا فتقع الفتنة فينثلم حدكم»[1].

في ظل هذا البعد المجازي تتلاقح دلالات النصوص الشعرية وتتوالد لتمحص الهم الشعري، والرؤية الغدية، في ارتقاء من الذاتي إلى الجمعي، ومن المحلي إلى الدولي، وتتوالى الصور المجازية، والاستعارية، بأساليب يتعرى من خلالها عالم الشاعر الشعري، فيعرض الضيق النفسي، والواقع المر المكبل بظلام الحاضر، والمدثر بنار الانعتاق، ويصاعد الضيق والحرج بالنفس حتى تصرخ: (**هل أتى فنجاننا الأخير**)[2]؟

لنركس، بهذه الصرخة، في تاريخ الإسلام الغابر، ونسمع صداها لدى المسلم الأول: «**متى نصر الله**» ويجذبنا بعد الصور المجازية، والاستعارية، وإدراكها، بما تخلقه من مفاجأة القارئ ببكارتها، وبجنوحها القوي، نحو الغرابة في التخييل، بما يشبه ما أسماه «إمبسون» بالنمط السادس من أنماط الغموض، حيث المخالفة قائمة بين وضع الصورة في النص، وبين وضعها في الذهن، لأنها تتخطى توقيع علاقات محسوسة، ومعقولة، يعيها المتلقي، إلى البحث عن إيجاد علاقات يمثل اللاوعي مصدر تشكيلها الوحيد، تجوز من خلاله المرئي والمسموع والملموس، والمعقول إلى الحلمي والوجداني، حيث تبدل معاني الألفاظ غير معانيها، وتتلبس بالسياق، لتنبجس منها علاقات متعددة، ومختلفة نحو التناقض الذي يولد الانسجام، فتصبح النار نوراً، والرماد نعيماً، ويرى صوت الرصاص صمتاً وسكوناً وخضوعاً، ويقلب غزو البحر ذبحاً وتقتيلاً. ومما راقني في هذا القلب وهذا الكشف من مجموع النزيف - وما راقني كثير - قول الشاعر:

مدن ترفل في الرماد

مضاءة بنور القذائف

وصمت الرصاص

قبعات تذبح جسد البحر

قلوب فولاذية تستأصل الشعر من القلب[3].

وفي أثناء هذا النشاط النصي والنمو الشعوري تتخلق اللغة الشعرية بتأسيس خصائص نصية علائقية من خلال حركة ذات أهمية قصوى في البناء الشعري، تتفاعل فيها العديد من الآليات والمؤثثات الشعرية تتغيا إنتاج رؤية للمحيط والخارجي. وتتعمد تفعيل الانفعال في

الآخر. ومن ضمن هذه الآليات والمؤثثات الأولية في «نزيف المدى» التي تدخل في أنماط الممارسات الدالة، أذكر:

1 - وحدة المعجم وتعدد السياق:

إن الغوص في حمأة «نزيف المدى» يكشف لنا عن شبكة معجمية توحد نصوصه الشعرية، حيث تستبيح أذهاننا العديد من الألفاظ التي تتكرر في مجموع القصائد من جهة، وفي القصيدة الواحدة من جهة أخرى، وهذه ملحوظة يجليها إحصاء ألفاظ المتن الشعري، وتنبع المواد اللغوية المتكررة، وهي عملية - على صعوبتها - تبدو غير مجدية في الظاهر، لكنها من الناحية العلمية تكشف عن فعل شعري أسس عليه هذا الإبداع بأكمله. واحترازاً من الإطالة وخشية الملل، أشير إلى بعض الألفاظ التي أحسبها سوار وأعمدة لهذا المتن الشعري هي: «النزيف» وقد تكرر اثتي عشرة مرة[4] والحلم أربعاً وعشرين مرة[5] والريح خمس عشرة مرة[6] والرماد ثلاث عشرة مرة[7] ثم يليها، من حيث القيمة لفظ الحجر ولفظ النخل على التوالي.

غير أن تكرار مثل هذه الألفاظ، لا يدخل في إطار ما عبر عنه القدماء بضيق العطن، لأن دلالة اللفظ تتجدد من سياق تركيبي ونفسي إلى آخر. أضرب لذلك مثلاً واحداً عالم النخيل في المتن، فالنخل مرة يجسد ماضياً أصيلاً، ورمزاً للعروبة وكرم النحيزة والعصبية العروبية، ورفضاً للذل لا مثيل له[8] وهو أيضاً واقع حالي يسكنه الصمت والتيه وانكسار الهوية[9] ثم هو أيضاً شهوة وألق وبغية تشكل الأمل في الانعتاق والمستقبل المضيء[10].

ويمكن حصر هذه الدائرة المعجمية المتكررة في محاور لا يكاد يزيغ

عنها هذا المتن الشعري:

1 - محور الموت والجرح والحزن والنزيف والدم، وما في حكم هذه المعاني.

2 - محور: الماء والبحر والمطر والغسل والاستحمام والواحة والغيم والموج والثلج والجداول، وما في حكمها.

3 - محور: الضوء والنور والشمس والقمر والليل والفجر والصباح، وما في حكمها.

4 - محور: النخيل والشجر والنبات والأزهار والورود والقرنفل والنرجس، وما في حكمها.

5 - محور: الطين والحجر والغبار والتراب والمعفر والوحل والجدران والأبراج والرصيف والسقوف، وما في حكمها.

6 - محور: الصحو والدفء والدثور والسهاد والالتحاف، وما في حكمها.

7 - محور: الصوت والصمت والصهيل والصخب، وما في حكمها.

8 - محور: الزغاريد والفرح والأعراس والمهر والغبطة، وما في حكمها.

9 - محور: الحب والعشق والغزل والأحبة، وما في حكمها.

10 - محور: البكاء والعويل والمراثي، وما في حكمها.

11 - محور: المشي والمضي والانسحاب والأتي والرحيل والسفر والمهاجر، وما في حكمها.

12 - محور: الأجنة والخلق والأطفال والعاقرة، وما في حكمها.

13 - محور: السكر والخمر والنبيذ، وما في حكمها.

إن هذه المحاور تأخذ بعداً خطيراً في عملية الإبداع الشعرية بتعدد

السياق الذي تجيء فيه، إنه أشبه ما تكون بنغمة أساسية (Keynote) تجسد النزيف بكامله وتعبر عن جوه العام.

ومن خلال السباحة في هذه الدائرة المحورية المغلقة نحس بأنها حصار للمعاناة، فكأن كل الهموم المحلية والعربية تدور في حلقة مفرغة ولابد أن يعيا بها الدوار فيتمخض عنه فك الحصار، وانكشاف بوابة الأمل والصبح. لأجل ذلك فإن اعتماد الشاعر هذه المحاور أساساً في بنائه الشعري هو اختيار شعري مبيت ومقصود، وليس مجانياً ولا فقراً في المعجم.

إن هذا المحبس المعجمي أو المحوري - هو في رأيي - تلميح إلى شراكة بين نصوص النزيف الشعرية من جهة، وإلحاح على وحدانية في الرؤية والهم والحلم والأمل من جهة أخرى، تطبع النزيف بكامله لأجل ذلك لم يكن صدفة أن يبدأ النزيف بـ **مدثراً بهتاف الحجر**[11]. وينتهي بـ: **الصباح لك**[12].

فبين هذا وذاك مدى يتبرج القصد فيه ويشف عن المخبوء معلناً أن النزيف شبكة وكون متكاملان تعانق فيه تداعيات الدثور الإسلامية النبوية، بما تنم عنه من قيام لحظة حضارية جديدة وخطوة نحو عالم القراءة، تداعيات الواقع الحاضر، كما تعانق تداعيات الصبح الجديد فضاء القرآن الرحب ﴿**إن موعدهم الصبح أليس الصبح بقريب**﴾.

2 - علامات تراثية وأسطورية:

إن الأديب الفطن - كما يرى جاكبسون - هو الذي يمتح من دائرة الماضي المنسي، ويجلو بأدواته الشعرية فيه، والماضي المنسي بعوالمه الرحبة مرتع خصب للشعراء في كل عصر، بما يستبطنه من طاقات إيحائية،

تـأخذ مداها في السياق الشعري الذي تجيء فيه، لأجل ذلك لم يشذ الشاعر حسن لشكر عن هذا السنن الشعري الذي أضحى سنة مؤكدة في كل منتوج فني.

وقراءة أولى في نصوص «نزيف المدى» تحصر المستخدم التراثي والأسطوري في مغربي عربي إسلامي يتمثل في استدعاء أسماء شخصيات متلبسة بمواقف وتاريخ كعبدالكريم الخطابي[13] ويوسف بن تاشفين[14] وامرئ القيس[15] وأسماء[16] وزرقاء اليمامة[17] ومهيار الديلمي - الدمشقي[18] وأبي تمام[19] والمتنبي[20] والحلاج[21] وأبي ذر الغفاري[22] والنبي يوسف عليه السلام[23].

وفي أجنبي يتمثل في توظيف أقنعة لأسماء أسطورية من مثل أدونيس[24] والثرغونة ميدوزا[25] وسيزيف[26] وأوزريس[27] وعشتار[28] وتموز[29] وغيرهما من الأسماء التراثية الأجنبية[30].

من خلال هذا المؤثث الذي يحكمه مستويان:

الأول هو التعبير بالموروث، ومنه الأسطوري، والثاني هو التعبير بالإحالة على الموروث، ومنه الأسطوري، يبدو أن الشاعر يروم حداً منظماً تتقدم حلقاته وفق علامات يؤسطرها إما التصريح بالمستدعى أو القناع، وهو الغالب، نحو:

نصاحب امرئ القيس صوب مكائد الرعب

الأخير

فينهض تموز من مسام انكسار المواسم

ويغوص في دم صار ماء[31].

أو التلميح بالجزئية الدالة على الكلية، كلية الموقف المرتبط بالاسم المستدعى من التراث والأسطورة، والمسكوت عنه في المقطع الشعري نحو

كربلاء[32] أو نحو الحصان في قوله:

تطارد حصاناً يغازل النوارس

في مداخل الأفق البحري[32].

وأحسبه هنا حصان طروادة الذي جسد الخبث والمكر والخديعة.

أو التعديل في صورة المستدعى عبر إضافة صفة محلية تنقله من مجاله الأجنبي إلى مجال محلي مثلما صنع بطائر الفينيق حيث كسر عتبة المسافة بينه وبين الزمن المغربي حين قال:

وأسقط غريقاً في لجة احتراق الفينيق الأطلسي

فيرتدي القلب زرقة الموج[34]!.

والشاعر في هذا وذاك يكتفي أحياناً باسم المستدعى ليخز به معنى من معانيه أو ليغرق ذاكرة المتلقي في تداعيات مواقف وتاريخ مثلما فعل مع بنلوب وابن تاشفين وغيرهما، وأحياناً أخرى يجوز هذا المنحى الفني فيتلبس بالقناع ويحل فيه.

ولعل أكثر الأقنعة المستخدمة في «نزيف المدى» شخصية يوسف النبي وأسطورة أدونيس.

أما الأولى فقد سلك الشاعر في استدعائها ثلاث خطوات، الأولى والثانية سكت فيهما عن يوسف الاسم بعكس الثالثة، حيث اكتفى بذكر القميص معرفاً بالإضافة في الأولى مثلما عرفه بها في الثالثة حيث أضافه إلى يوسف، ومعرفاً بأل في الثانية في زيادة صفة أو نعت. والقميص في قصة يوسف - كما هو معلوم - أقمصة ثلاثة، قميص دليل على الخبث والمكر والخديعة، وقميص شفاء وبشرى، وقميص براءة وعفة. وأحسب الشاعر حسن استعمل هذه الأبعاد الثلاثة في متن النزيف، الأول في قوله:

هنا قفطان فاس يغازل

قميص سبتة[35].

فاتصال القميص بسبتة السليبة عبر الإضافة تقمص لحالة التمزق وحالة الإدبار التي نتج عنها الاعتداء والاستباحة مثلما قد قميص يوسف من دبر معلناً الاعتداء ومبرهناً على المكر والغواية كحال مدينتنا ويجلي تمزق القميص قفطان فاس بما يشيعه من دلالات الزينة والبريق والمكانة تتخذ بعداً أرحب وأجذر في التاريخ بإضافته إلى فاس مهد انطلاق الحركة الوطنية من أجل التحرير وشرارات النضال والجهاد، كما يجلي الاعتداء المجازي المعقود في (قميص سبتة) ويرشحه لفظة المغازلة التي تكون مقدمة له ومراودة.

والثاني في قوله:

وترسم في عيون كاهنة الجنون

قامة متشحة بوميض القميص المزين بخيط دم[36].

حيث الدم على القميص يصدع بالحقيقة وينتصر للذئب البريء.

والثالث قوله:

تتسربل بأجراس إرم

قميص يوسف

بستان الحطام[37]!.

وأما الثانية فقد استعار لها قصة أدونيس مع الصيد وتحذير الآلهة له من الحيوانات الكاسرة عاقداً شراكة بينها وبين أسطورة الفينيق، ومعيداً صياغة قصة أدونيس بما يجلي مرامه ويخدم معانيه. ويندمج

الشاعر في المشهد الأدونيسي إلى حد التلبس بموقف الآلهة، فتصدر عنه الأوامر والتحذيرات:

لا تلتفت وراءك

لا تنظر إلى أبعد من أصابع رجلك

لا تسرع في المشي... إلخ[38].

والشاعر حين المشهد الأدونيسي يصدر عن جانب واحد من جوانب هذه الأسطورة في انتظار أن يستكمل جانبها الأخير في مقطع آخر تتدلى منه دلالات الخصب والإشراق.

ومثل هذه الصيغ الأمرية، من الشاعر، تتكاثف في المتن الشعري بأكمله، ثمانٍ وثلاثين مرة، فتتعرى الرغبة في الاستحواذ والسيطرة على وضع متأزم يكاد ينفلت من طوق الحلم، ويتأرجح الأمر خلال الديوان بين دلالات الاستعلاء، ودور الناصح الأمين، وبين أمرية الاستحباب الغارقة في حنية التضرع والرجاء والدعوة إلى المشاركة في مثل:

إذن غوصي في فرحي المؤجل

وتعالي نتماسك كالموج[39].

كما أن هذا التكاثر لفعل الأمر يجيء لينسجم مع جمل النداء المتناثرة والمتساقطة في المتن الشعري[40].

3 - رمزية المكان:

إذا كان الاهتمام بالمكان ظاهرة شعرية عامة، ومتجذرة في الكتابة الشعرية العالمية، فإن «نزيف المدى» لا يخرج عن هذا السنخ، فيتخذ

الشاعر من المكان ذريعة جمالية للإفصاح عن صدق روابطه به، وعن ذلك الميثاق الغليظ الذي عقده مع فضاءات مكانية بعينها.

إن جولة في نصوص الديوان تقف بنا عند محطات مكانية متعددة ومختلفة منها الداخلي كالريف ومقهاه، وفاس، ومراكش، وطنجة، وسبتة... ومنها الخارجي كالنيل، وكربلاء، وساحة لاباستيل، وخمارات رمسيس، وبغداد... ولكل سياق مكاني خصوصيته الجمالية والثقافية والحضارية والرمزية التي تبعث الذاكرة، وتنفض غبار السنين عن عبق التاريخ المحلي والعربي المعفر بدلالات الشموخ والعزة وبدلالات النكبات والهزائم والحصار.

إن المكان يضحى بديلاً أو معادلاً للذاكرة المفتقدة أو المميعة بالأحداث والعمليات المستمرة للتزوير، والتزييف والتحوير. كما يؤول حصناً تحتمي به الذات الشاعرة، وتلوذ به من عوادي الزمان وقهره.

ثم يتلاقح المكان والزمان في نصوص النزيف بالتحول الشعري من مكان إلى مكان انسجاماً مع اللحظة الشعرية، وهو في الحقيقة تحول في الزمن، وبصمة تدل على تنوع التجربة الإنسانية، وتنبه إلى ضرورة أخذ العبرة من التاريخ، وإحياء التجارب الصحيحة والإيجابية.

4 - علامات أسلوبية:

يفيض «نزيف المدى» بالعديد من الخصائص الأسلوبية حتى تريه، مما يجعل الإلمام بها جميعاً، وفي مقام مثل هذا، عملية صعبة المنال والتحقيق، لأجل ذلك نقتصر على علامات أحسبها فاعلة في نصوص النزيف، وبنيات دالة ذات قيمة عليا في اللغة الشعرية للمتن إلى جانب العديد من العلامات الأخرى من مثل التناص[41]، والإرداف الخلفي

(Loxymore) وما أكثره، والإيقاع الداخلي في علاقاته بالإيقاع الخارجي، ونسق السرد[42]، والتكرار وغيرها.

1 – نسق الضمائر:

يتوزع الخطاب الشعري لنزيف المدى بين الأنا/ الحضور المتمثل في التاء، وفي ياء المتكلم، وبين الخطاب المتمثل في الكاف وأنت/ التاء، وبين الغياب المتمثل في الضمير: هي وهو. وإذا كان الأصل في النحو عود الضمير على سابق له، مع جواز عوده على متأخر عنه، أو عوده على الأقوى في حالة التعدد والتفاوت في القوة، فإن النصوص التي بين أيدينا تخرق – في الأغلب – هذا كله، ليتساقط الضمير دلالات ويشرع النص الشعري على نافذة التأويل والتعدد في القراءة، وينبهنا الشاعر منذ بداية النزيف إلى أصالة هذا المسلك في لغته الشعرية، فيقول:

مدثراً بهتاف الحجر

أسأل عنك زهرة الثلج[43].

فيفتح الكاف شهوة السؤال عن وجهة الخطاب أهو الآخر أم هو النفس أم هو الأرض أم هو الأمة أم هو شيء آخر يند عنا ويسكن وجدان الشاعر وهو في استهلاله بضمير الخطاب يلقي بنا في غمرة استهلالات الشاعر العربي الجاهلي في وقوفه ودعوته المخاطب إلى الوقوف.

ويفاجئنا بعد هذا الكاف المجهول كثرة الالتفات حيث تتبادل الضمائر مواقع الجمل باستمرار، وفي ظل حركة متدفقة ومتسارعة مجزأة بين الإفراد والتثنية المؤسسة للجمع ممثلة في الضمير «نا» الذي يطلع علينا بين الضمائر من حين لآخر كلما استوجب الموقف الشعري والشعور الوجداني الالتحام والاتحاد والانسجام بين الشاعر والآخر، وهذه حركة متنامية في النص يجسدها كثرة الأفعال بأربعة وعشرين وخمسمائة فعل،

وأمثلتها عديدة ومتنوعة أكتفي منها بقول الشاعر:

بغداد النخل المنتصب!

تسكنني حمى أحلامك البنفسجية

تشتبكين برعشة حطامي

نتداخل ونضارد بريق المسافات النارية

نكتشف جوهر أسئلتها البلورية

نتراشق بحبنا الأول

وشجننا الأخير

وأغرس في أرضك صخب الحقول وما نسج الشاعر من

صور الجياد النافرة!....[44].

ب - إيقاع التوالي:

وأعني به التعداد الذي يستلزم تتابع جملة من الألفاظ أو التراكيب، كأنها رفوف متراصة أو حلقات متتالية في تسلسل يهدف الشاعر من خلاله استقصاء المعنى وخلق نوع من الموسيقى يغذية أحياناً توالي المتشابهات والمتوازنات، وهذا مسلك فني لم يكثر منه الشاعر في نصوصه ابتعاداً عن طغيان الغنائية، فهو يغلب التوالي الخالي من المتوازنات والمؤكد على تدفق الدلالات وامتلاء الصدر لأجل ذلك اختار توقيع التوالي بالأفعال لأنه أنسب للحظة الشعرية والأمثلة في هذا الضرب من التوالي كثيرة في النصوص الشعرية بينما يقل الضرب الأول ومنه:

أجدك منزوياً في غياهب عرس مؤجل،

متلبساً بأزهار الملح،

مدثراً بقلادة الغيم!

هكذا..

مكللاً

بالكحل الموشى بالسحب الغجرية

مجللاً

بليال تتوغل في نبض شموس

صاعدة من كف نورسة مطرية(45).

وما يسجل في هذا الإيقاع المتوالي هو غياب روابط العطف، وهو غياب مقصود لأنه يفعل الأحداث فتبدو موحدة لا يرقى إليها التراخي، ويتيح إمكانية تعدد زوايا النظر إلى المقاطع أو النصوص.

نحن - إذن أمام حكاية ومنسوج شعريين يميزهما منطق خاص هو منطق الشعر، يتسوران محراب المعاناة والواقع المؤلم، ويقدمان حلماً باشلارياً، كل ذلك يفجر نفسه من خلال صور وعلاقات شعرية وثنائيات وأضداد، وإيقاعات سردية وفنية تركس في الزمن الغابر وتعمق الإحساس بالحاضر وتستشرف المستقبل.

و«نزيف المدى» بهذه الصورة ينم عن جدية في التعامل مع اللغة من جهة، ومع فكرة الشعر من جهة أخرى، وليست فكرة الشعر سوى الأرق والسؤال، نحسهما في كل كلمة، في كل صورة، في كل قصيدة، فيوحدنا مع الشاعر قلق الصور وبلاغة الشعر.

الهوامش

1) لسان العرب: ابن منظور: «مدى».

2) نزيف المدى: ص 9.

3) نفسه: ص 25.

4) نفسه: ص 18-20-27-49-56-59-60-62-63-66-69-72.

5) نفسه: ص 4-10-18-19-22-23-25-29-31-32-42-47-50-53-55-58-59-62-64.

6) نفسه: ص 5-14-15-18-35-37-39-42-49-53-54-57-61-62-65.

7) نفسه: ص 14-16-20-25-27-34-37-53-59-61-71.

8) انظر ص: 3 وغيرها.

9) انظر ص: 6.

10) انظر ص: 7 وغيرها.

11) نفسه: ص 3.

12) نفسه: ص 72.

13) نفسه: ص 19.

14) نفسه: ص 51.

15) نفسه: ص 58.

16) نفسه: ص 26.

17) نفسه: ص 69 وص 21.

18) نفسه: ص 22.

19) نفسه: ص 52.

20) نفسه: ص 45 و57.

21) نفسه: ص 21 و70.

22) نفسه: ص 21.

23) نفسه: ص 49.

24) نفسه: ص 13 و32.

25) نفسه: ص 51.

26) نفسه: ص 53.

27) نفسه: ص 57.

28) نفسه: ص 60 و69.

29) نفسه: ص 58.

30) نفسه: ص 37 و48 و52 و67.

31) نفسه: ص 58-59.

32) نفسه: ص 12 و45 و56.

33) نفسه: ص 52.

34) نفسه: ص 68، وانظر: ص 13.

35) نفسه: ص 12.

36) نفسه: ص 21.

37) نفسه: ص 49.

38) نفسه: ص 13-14.

39) نفسه: ص 25.

40) النداء في الديوان بأكمله انظر مثلاً قصيدة «حصاد الزغاريد».

41) انظر على سبيل المثال ص: 45، المتنبي، وص: 70 امرؤ القيس.

42) انظر مثلاً قصيدة «تقاسيم المدى المثخن بالأنوار».

43) نفسه: ص 22-23.

44) نفسه.

45) نفسه: ص 7-8.

* * *

1 - من المركز إلى الهامش:

بدأ الاهتمام بمسألة العنوان - من حيث وظائفه وشعريته - مع صعود فلسفة التفكيك، التي حددت موضوعها في تحطيم سلطة المركز، وإعادة الاعتبار لمجهول الهامش، الذي ظل مقصياً ومغيباً من مجال التفكير الفلسفي التقليدي، أو من «ميتافيزيقا الحضور» بتعبير «جاك ديريدا».

تؤكد القراءة التفكيكية لمفاهيم ومنطق النظرية الأدبية الكلاسيكية، أن هذه الأخيرة، ظلت تشتغل في إطار ما يسميه «توني بنيت» بـ «ميتافيزيقا النص»، بحكم تمركز أولوياتها واستراتيجيتها حول مقولة «النص»[1]، وبذلك كرست وشرعت تاريخياً - في سيرورة النظرية الأدبية - لنوع من سلطة النص.

من مظاهر هذه السلطة، تركيز النظرية الأدبية على دراسة النص، باعتباره بؤرة التحليل والتأويل، أي باعتباره مركزاً، يحدد فرضيات البحث ومسارات نتائجه على صعيد التنظير لمفهوم «الأدب» وبالتالي، فإنها لم تول أي أهمية للعنوان في رصد خصائصه «الأدبية».

يوحي هذا التمركز النصي، بأن نظرية ميتافيزيقا النص، كانت تبطن تصوراً قاصراً للعنوان، لا يخرج عن اعتباره مجرد «هامش» Marge، لا أهمية له في بناء دلالات النص أو تأويلها. فلا شيء يهم غير النص، بتعبير «ياكوبسن»، أما العنوان، فلا حظوة له في محافل نظرية التمركز النصي.

ضدا، على هذا التفكير المتمركز حول «النص» و«الكل»

و«الوحدة»، جاءت التفكيكية لتعيد الاعتبار للهامش الذي ظل لا مفكراً فيه، بل مسكوتاً عنه، لتبين أن أهمية الهامش لا تقل عن أهمية المركز، بل إن الهامش يلعب أحياناً دوراً حاسماً في إحداث تغييرات دراماتيكية في بنيات المركز ومؤسساته. فكانت النتيجة إخضاع مفهوم المركز وتاريخه لمختبر المساءلة والتشريح والمراجعة: «مراجعة لم تكن أخيراً مجردة من علاقة بالوضع التاريخي - السياسي المعاصر - الفرنسي والعالمي، من جهة، وبمسار الأفكار والآداب والفنون من جهة ثانية. فمن جهة التاريخ السياسي، نلاحظ انسحاب الاستعمار وظهور شعوب ودول الأطراف والهوامش، ظهوراً لا يهدد المركز الاستعماري وحده، وإنما مفهوم «المركز» بعامة، ومن جهة التاريخ الأدبي نواجه بتشقق الكيان الكلاسيكي للعمل، وظهور أعمال جديدة «منفلتة»[2].

إذا كان التمركز النصي، يسلم بأن الاهتمام النظري، ينبغي أن يتركز ويتمركز حول النص، فإن هذا التمركز يعني، استبعاد العنوان من التفكير النظري، بما يعني أنه سيظل خارج النظرية وعلى هامشها، أي خارج التاريخ.

وبالتضاد مع مفاهيم (النص، النسق، البناء، الوحدة، الكلية) التي تحيل إلى مقولات كلية وعلاقات تراتبية محكومة بالمعيارية، وبالتوزع إلى ثنائيات تفاضلية (النص/ اللانص/ الدال/ المدلول/ اللغة الأدبية/ اللغة العادية...) يقترح «دريدا» سلسلة من الكلمات المزدوجة المعاني، تحمل في داخلها قوة الخلخلة والتفكيك، عملت الميتافيزيقيا على الحد من أحد معانيها دائماً.

2 - من النص إلى العنوان:

العنوان هو واحد من هذه الكلمات التفكيكية، التي تحمل معاني

مزدوجة، والتي عملت على خلخلة مفهوم النص، كبنية مغلقة على ذاتها[3]. إن العنوان، وإن كان يقدم نفسه، بصفته مجرد عتبة Seuil للنص، فإنه بالمقابل، لا يمكن الولوج إلى عالم النص، إلا بعد اجتياز هذه العتبة. إنها تمفصل حاسم في التفاعل مع النص. فالعنوان، قد يشجع القارئ على تلقي النص، وقد ينفره من قراءته. وبالتالي لا يظل العنوان، مجرد عتبة للنص، بل مفصل محدد لفعل قراءته، ومحفز لعملية استهلاكه واقتنائه، إنه باستعارة أفلاطونية نوع من الفارمكون[4] Pharmakon التي تحدده باعتباره سماً وترياقاً في آن واحد: فالعنوان، عندما يستميل القارئ إلى اقتناء النص وقراءته، يكون ترياقاً محفزاً لقراءة النص، وحينما ينفر القارئ من تلقي النص، يصير سماً، يفضي إلى موت النص أي إلى عدم قراءته: «لأنه سيتنزل من الكتاب منزلة الوجه والغرة، وسيضطلع بمهام حاسمة: إما تجعل الجمهور يفتتن به أو يتطير منه، وعليه يكون العنوان مختاراً بدقة وكلاماً معسولاً Boniment يثير شهية الجمهور ويدغدغ مشاعره الداخلية ويحرضه على الإقبال على الكتاب واشترائه»[5].

ولعل هذه الأهمية التي يكتسبها العنوان في ضمان حياة النص، هي التي جعلت الدكتور محمد مفتاح يشبه باستعارة الرأس، يقول: «إن العنوان يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو - إذا صحت المشابهة - بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه»[6].

يماثل العنوان مفهوم «الملحق» (الزيادة) Supplement، الذي يشير إلى ما نضيفه، فهو يأتي، ليلتصق بالشيء (النص)، ليتطفل عليه، أو ليسد فيه ثغرة، لذلك يمكن أن نسلم بأن منطق العنوان «يماثل منطق

الملحق، الذي يمكن للهامش من أن يصبح مركزاً بفضل هامشيته الفعلية»[7]. وإذا كانت نظريات النص المتمركزة، اعتبرت العنوان مجرد «ملحق للنص»، لا أهمية له، فإن «ديريدا»[8] يعيد اكتشاف فعالية الملحق. كل ملحق من شأنه أن يقلب نظام ما ينضاف إليه، وأن يحل محله أحياناً. فكم من ترجمة تجاوزت النص الأصلي، وكم من حاشية غيرت مسار النص، وكم من عنوان تجاوز النص، فكم من النصوص ترجمت إلى لغات أخرى، إلا أن عناوينها ظلت بلغتها الأصلية، نشير - هنا - إلى ترجمة رواية Bonkour Tristesse إلى الإنجليزية، مع الاحتفاظ بالعنوان في صيغته الفرنسية، ألا يدل هذا على قدرة العنوان على تجاوز نصه، أي تجاوز المركز.

وإذا سايرنا تفكيكات ديريدا، فالعنوان بصفته هامشاً، هو «علامة»، فهو يساهم في «مسيرة النص»؛ يدفعه أبعد من نفسه، وأبعد مما نتوقعه غالباً[9]. لذلك فإن أي تغييرات تمس العناوين، فإن «آثارها ونتائجها لا تسقط عليها وحدها في نوع من الانفعال بالذات المجرد من كل انفتاح، بل هي تسري في سلاسل متعددة، على المجموع العملي والنظري كله، بصورة مختلفة نسبياً كل مرة»[10].

بإعادة الاعتبار للعنوان، تتفادى الاستراتيجية الأدبية، الوقوع في فخ المقابلات الثنائية، الميتافيزيقية والمعيارية (النص/ اللانص/ اللغة الأدبية/ اللغة العادية...) وتقتحم الأفق المغلق لهذه الثنائيات، عاملة على رجه من داخله، والإطاحة بالعلاقة التراتبية القديمة، التي كانت تجعل من النص بؤرة التحليل والنظرية، وترفعه إلى مستوى التميز والميتافيزيقيا واللوغوس. كل هذه الإجراءات أعادت الحياة للعنوان، لينتفض من نسيانه وغيابه، ويرج ثوابت المركز، مجرداً إياه من كل قداسة، إنه، هنا، يعترض طريقنا في ذهابنا إلى النص!

3 - العنوان في المجال النظري:

يعتبر العنوان أحد أنماط عتبات النص Paratexte، وقد بينت الدراسات الحديثة، أهمية هذه العتبات في بناء النص، فهي تشغل وظائف نصية وتركيبية، تفسر أبعاداً مركزية من استراتيجية الكتابة والتخييل. لذلك، إذا كان النص يعتبر مجموعة من العناصر المنظمة، والمكونات لبنيته، فإن العنوان - بالضرورة - هو جزء من هذه العناصر النصية المكونة للنص. إنه عنصر مكون للنص Element Constitutif ومؤسس لأدبيته وشعريته poetique، لذلك فإن تأويلية العنوان لا تنفصل عن تأويلية النص الأدبي. فالعنوان لا يختزل إلى وظيفة العتبة، لأنه يشكل نواة إخبارية Noyau Informatif، تعطي نظرية مكثفة عن النص الأدبي، وتجد تفسيراتها في بنية العمل الأدبي، ومثلما يستدعي النص العنوان، فإن هذا الأخير يستبق دلالات النص.

تفترض كل مقاربة للعناوين مجموعة من الإطارات النظرية، التي تفسر كيفية طرائق اشتغال العنوان، سواء على مستوى البنية أو الوظيفة. كيف يشتغل العنوان؟ ما هي وظائفه؟ ما هي علاقته بالنص؟ أسئلة لا يمكن الإجابة عنها، إلا بالاهتداء بمجموعة من المداخل النظرية، التي اهتمت بمفهوم العنوان، حتى أصبحت علماً قائماً بذاته وبمصطلحاته يسمى «علم العناوين» Titrologie.

لا نزعم في هذه المقاربة الإحاطة بكل هذه الأطر النظرية، التي اشتغلت على مفهوم العنوان، نظراً لتعددها واتساع مجالها، فقد صار العنوان موضوعاً للسانيات والسيميوطيقا ونظرية التواصل والسوسيونقد، والتحليل النفسي... لذلك سوف نقتصر على بعض الاتجاهات لبلورة تصور متكامل لكيفية اشتغال العنوان، من حيث البنية والدلالة من حيث علاقته بالنص.

3 - أ - جيرار جينيت: العنوان بوصفه تعالياً نصياً: Transtextualite

يحدد «جينيت» موضوع الشعرية Poetique في التعالي النصي Transtextualite، يقول: «لا يهمني النص حالياً إلا من حيث - تعاليه النصي -، أي أن أعرف ما يجعله في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى. وهذا ما أسميه التعالي النصي - Transtextualite[11].

ضمن هذا التصور لموضوع الشعرية، يدرس «جينيت» «الموازي النصي» Paratexte كنمط من الأنماط الخمسة التي حددها للتعاليات النصية، وهي:

1 - معمارية النص L'architextualite: وتعني العلاقة التي يربطها النص بفئة الأجناس التي ينتمي إليها.

2 - التوازي النصي Transtextualite: وتعني العلاقة التي تربطها بهوامشه ومصاحباته (المقدمات/ الإهداءات/ كلمة الغلاف).

3 - الميتانصية Metatextualite: وتبرز فيه العلاقة التناصية في صورة تعليق، أو نقد لنص آخر.

4 - التناص L'intertextualite: ويعني حضور نص في نص آخر، بشكل عام.

5 - التعليق النصي L'heperertextualite: وتعني كل علاقة تلحق نصاً بنص آخر[12].

العنوان، كنمط من مفاهيم الموازي النصي، ليس إلا علاقة تعالي نص، داخل شبكة التعاليات النصية التي حددها «جينيت». طبقاً لهذا التحديد، العنوان نص أصغر يحيل على النص الأكبر، وتنهض هذه الإحالة بوظائف جمالية متعددة. كما أن هذه العلاقة الإحالية تختلف طبيعتها باختلاف العناوين والنصوص، واختلاف مقاصد المؤلفين في اختيار عناوينهم. هكذا ستكون مهمة الدارس هي تحديد خصوصية ووظيفة هذه العلاقة في كل نص، ورصد طبيعتها وتحديد نمط إحالتها.

نستنتج إذن، من تصور «جينيت»، أن العنوان يعتبر عنصراً مكوناً لنصية النص وأدبيته.

3 - ب - رولان بارت: العنوان بوصفه إعلاناً:

في تصور «بارت» يخضع العنوان في بنيته، لقانون السوق والتسويق، لأنه يقوم بوظيفة «الإعلان» L'annonce عن وجود سلعة (النص أو الكتاب). إن وظيفته ترتبط بالإيديولوجيا، باعتباره مقطعاً إيديولوجياً Frament D'idéologie[13]، يجد تفسيره في الشفرة الثقافية للمجتمع Le Code Culturel، يقول بارت: «ما يمكن قوله فوراً، هو أن المجتمع يحتاج بسبب الدوافع التجارية، وحاجته إلى إدماج النص في الإنتاج والسلعة إلى علامات للوسم Des Opérateurs De Marque: للعنوان وظيفة وسم بداية النص، أي أنه يحوله إلى سلعة»[14].

وبحكم هذه الوظيفة التسويقية (الإيديولوجيا)، يتحتم على العنوان أن يستثمر كل حيل وخدع الإشهار والدعاية للإعلان عن النص بصفته منتوجاً وسلعة، وبالتالي ضمان جذب المستهلكين (القراء) لاستهلاكه وقراءته. ويتحدث بارت عن وظيفتين متزامنتين لكل عنوان Similtanés، لكل عنوان، إذن، معاني متزامنة، من ضمنها اثنان على الأقل:

1 - إن ما يعلن عنه العنوان مرتبط بعرضية ما يليه.

2 - الإعلان على أن قطعة أدبية ستليه (يعني وجود سلعة في الواقع)، وبعبارة أخرى، يقوم العنوان بوظيفة مزدوجة: تلفظية Enociatique وإشارية Déictique»[15].

وحسب «بارت» تفترض وظيفة الإعلان وجود لغز Enigme، يجب الكشف عنه، ويشكل النص المرجع Referent لخوض مغامرة الكشف.

وفي تعالق مع هذه الوظيفة التسويقية والإعلان، يمارس العنوان وظيفة مشهية Aperitive، «يتعلق الأمر بإثارة شهية القارئ (عملية تنتمي إلى التسويق)»[16].

في منظور بارت إذن، تتلخص وظائف العنوان، فيما يلي:

1 - وظيفة إيديولوجية: الإعلان عن النص بوصفه منتوجاً وسلعة.

2 - وظيفة إشارية: العنوان علامة من علامات وسم وتمييز النص.

3 - وظيفة تلفظية: العنوان يخبر عما سيليه في النص.

4 - وظيفة نفسية: العنوان يثير شهية القراءة لدى القارئ.

3 - ت - نظريات العلم المعرفي: العنوان بوصفه أطراً وسيناريوهات لاكتساب معرفة بالنص:

بالانطلاق من أبحاث «العلم المعرفي» Cognitive Science[17]، خاصة علم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي يمكن اعتبار العنوان «إطاراً يمكن القارئ من تشييد معرفة أولية بالنص، حيث يضع (العنوان) أمام القارئ مجموعة من المعلومات، يشرع في تنظيمها وتأويلها، انطلاقاً مما يقدمه له النص من استدلالات. والإطار كما يعرفه المختصون «هو تنظيم للمعرفة ضمن مواضيع مثالية Prototype وأحداث قالبية Stéréotype ملائمة لأوضاع خاصة. ومعنى هذا أن الذاكرة الإنسانية تحتوي على أنواع من المعارف المنظمة في شكل بنيات، وحينما يواجه الإنسان سلوك أو حدث أو يريد أن يقوم به أو يفعله فإنه يستمد من مخزون ذاكرته أحد أجزاء البنية لتأويل ما وقع أو لإنجاز ما يريد»[18].

عندما يواجه القارئ نصاً ما، فإنه يشرع في توظيف المعلومات التي يضعها أمامه العنوان، باعتباره إطاراً فرعياً، يربطه بالإطار العام الذي هو النص. إذن، العنوان هو الخطوة الأولى لاكتساب القارئ معرفة بالنص وتنظيمها وتأويلها.

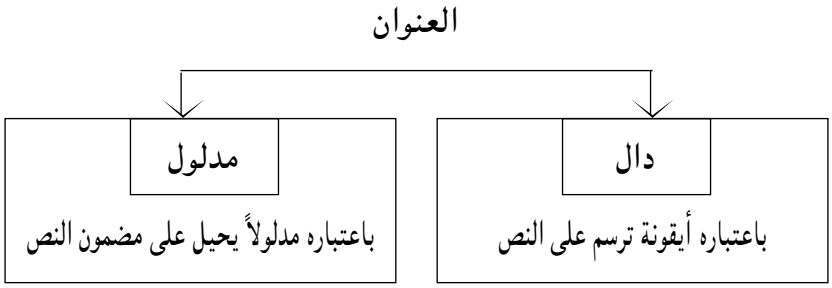
من جهة أخرى، يمكن النظر إلى العنوان بوصفه ميسوماً Séméme «يصير من المتوجب أن يظهر على أنه نص في حالة الإمكان، ولا يعدو النص كونه توسيعاً لهذا الميسوم (العنوان)»[19]، ذلك أن العنوان، بما يضعه أمام القارئ من توقعات وفرضيات، يجسد عوالم النص الممكنة. وفي سبيل أن يسوغ القارئ توقعاته «يمضي في استكمال نزاهاته الاستدلالية»[20] في عالم النص، وينظر هل يثبت النص فرضيات العنوان أم يدحضها.

إن هذه العمليات الاستدلالية والمعرفية، التي ينشطها العنوان في ذهن القارئ، تجعلنا نطابقه بمفهوم السيناريو، «وهو بنية من المعطيات تفيد في تمثيل حالة نموذجية معممة... ثم إن كل قالب (سيناريو) يتضمن عدداً من المعلومات، بعضها يتعلق بما يمكن للمرء أن يتوقع حدوثه لاحقاً. أما الأخرى فتختص بما ينبغي عمله في حال لم يصدر توكيد هذا الانتظار»[21] (مينسكي 1974). إن السيناريوهات، على هذا النحو، «عناصر معرفية... بل إنها تمثيلات عن «العالم» الذي يسمح لنا بإنجاز أفعال معرفية من مثل التبصرات، والإدراك اللساني، والأفعال» (فانديك 1976)[22].

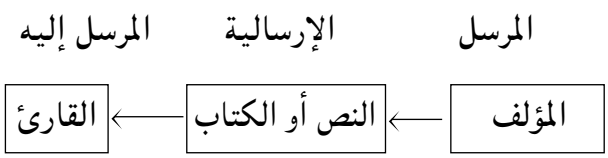
من هذا المنظور، فالعنوان بوصفه سيناريو، يفيد في «تمثيل» عالم النص، وفي طرح توقعات لتضميناته ودلالاته، وفي حالة معارضة النص لهذه التوقعات والفرضيات، فإنه يدفع القارئ إلى حل هذا الالتباس، وإعادة النظر في فرضياته. هكذا فالعنوان، كبنية من المعلومات المنظمة، يسمح للقارئ، إنجاز مجموعة من الأفعال المعرفية من قبيل التوقع والافتراض، والاستدلال، والمقارنة والحذف، والقياس، بغية اكتساب معرفة ملائمة بالنص. وفي هذا المعنى، يكون العنوان نصاً كائناً بالقوة أو حكاية مكثفة عن عالم النص.

3 - ج - سيميائيات التواصل: العنوان بوصفه إرسالية:

يمكن النظر إلى العنوان، من منظور السيميائيات، باعتباره علامة Signe، تحيل على النص أو الكتاب، وبالتالي فهو يشكل علامة من مجموع العلامات المكونة للكتاب أو النص، وكأي علامة، فالعنوان - من هذه الوجهة - يتمفصل إلى دال ومدلول.



وباعتبار العنوان علامة فإنه يخضع لسنن التواصل. إنه رسالة تسنين وشفرة بين المرسل (المؤلف) والمرسل إليه (القارئ)، تُفك داخل أنظمة الشفرة الثقافية حسب «بارت».



تركيب: لقد أفضت بنا أهم الإشكالات النظرية، التي طرحناها في المجال النظري، إلى تسجيل الخلاصات التالية:

إن العنوان، ليس مجرد عتبة، أو أيقون زائد، أو ملحق بالنص، إنه نص في حال الإمكان، ولا يعدو النص توسيعاً له. وحتى لو سلمنا مع نظرية التمركز النصي، بأن العنوان مجرد هامش، أو ملحق، فإن القارئ لا يمكن أن يتجاوزه، أنه يعترض طريقه في ذهابه إلى النص، وكما لاحظنا، مع «دريدا» فإن الهامش، عندما ينضاف إلى المركز، يقوم

بخلخلة مواقعه أو سلطته. وكم هي العناوين التي تجاوزت نصوصها في سفرها من لغاتها الأصلية إلى لغات أجنبية.

للعنوان وظائف مركزية متعددة، بتعدد الاتجاهات النظرية التي يدرس في إطارها. إلا أن ما ينبغي التوكيد عليه هو أن البعد الوظيفي للعنوان يتجاوز الوظيفة اللسانية - التي تختصر في الإحالة على النص - ليعبر عن وظائف عبر لسانية، إيديولوجية ونفسانية، حيث رأينا مع «بارت» الوظيفة التسويقية، للعنوان، والوظيفة النفسانية، باعتباره يثير شهية القراءة، وأيضاً الوظيفة التواصلية، حيث يخضع العنوان بوصفه علامة لسنن التواصل، ويفترض أعرافاً مشتركة لدى المرسل والمرسل إليه. وأخيراً، رأينا، أن العنوان يشتغل من مفاهيم الإطار والسيناريو والمدونة، التي تطرح الأسئلة التالية: «كيف يتعلم الناس معاني الكلمات والمقولات الطبيعية؟ كيف يحصل التواصل مع الآخر؟ كيف يدرك المعنى؟ ما المعنى؟ كيف يبدع الناس؟»[23].

أسئلة تكشف مدى عمق الإشكال، حيث يدرس العنوان باعتباره بنية معلومات وقوالب لاكتساب معرفة بالنص، تكشف عن مجموع الأفعال المعرفية واللسانية، التي يقوم بها القارئ، عندما يواجه عنوان النص، مثل التوقع والافتراض والاستدلال والقياس... حتى يحصل على جشطالت (نسق تأويل) ملائم لمدلول النص.

4 - نموذج إنجازي: «العجوز والبحر» رواية للأمريكي «هيمينغواي»:

يتكون هذا العنوان من مفردتين معرفتين، والعلاقة بينهما هي علاقة العطف، أي علاقة تبعية واشتراك وانشراط.

على المستوى الخارج نصي Hors-Textuel - أي إيحاء العنوان

خارجياً على النص - تحيل كلمة «العجوز»، على إنسان، شيخ، طاعن في السن، لا حول ولا قوة له.

على المستوى المشترك النصي Co-Textuel - أي إيحاء العنوان مباشرة على النص - تحيل لفظة «العجوز» على بطل القصة.

أما لفظة «البحر»، فتحيل على المستوى الخارجي، على فضاء البحر بدلالاته الواقعية والأسطورية، البحر كفضاء لأنشطة متعددة الصيد، السفر، السباحة، الترفيه والنزهة... أما على المستوى الداخلي، فيحيل البحر على فضاء الصيد بالنسبة للبطل.

من منظور السرديات، يحيل العنوان على مقولتين إجناستين، بمثابة مؤشرين لتصنيف النص في نوع محدد. يحيل العجوز على مفهوم الشخصية، والبحر على مفهوم الفضاء، الشيء الذي يجعلنا نفترض نوعية النص السردية. إذن ما علاقة العجوز بالبحر؟

يسلمنا هذا السؤال إلى النظر في العنوان من زاوية السيميائيات ونظرية السيناريوهات.

فالعنوان باعتباره ميسوماً، أي نصافي حال الإمكان، يمكن أن نتصوره بمثابة حكاية عن عجوز في البحر. تضعنا هذه الحكاية أمام السيناريوهات التالية:

1. صياد عجوز يصيد في البحر.
2. عجوز يغرق في البحر.
3. عجوز يتنزه في البحر.

إن هذه المتواليات السردية الثلاثية، يمكن أن تكون ترهيناً لثلاثة برامج سردية:

1. برنامج الصيد.
2. برنامج الغرق.
3. برنامج النزهة.

فما هو البرنامج الذي برهنه نص «العجوز والبحر»؟

لمعرفة هذا البرنامج، سوف ننطلق من استراتيجية تتكون من حركتين:

الأولى، من القاعدة إلى القمة (Top-Down)، والثانية، من القمة إلى القاعدة (Bottom-up)[24]، ومعنى هذه الاستراتيجية، أنه يجب فهم معاني الكلمات المعجمية وبنية الجمل ومعناها المركب، من القاعدة (النص) إلى القمة (العنوان)، وعلى أساس هذه الجملة نتوقع ما يحتمل أن يتلوها من جمل، أي من القمة (العنوان) إلى القاعدة (النص).

باعتماد هذه الاستراتيجية المزدوجة نعرف أن البرنامج في قصة «العجوز والبحر» يتعلق بالصيد وليس بالغرق أو النزهة، وأن العجوز المقصود هو شيخ، صياد، قوي، اسمه «سنتياجور»، عجوز، عنيد، لا يعرف الهزيمة رغم سوء طالعه وحظه، والبحر المقصود هو خليج «جولد ستريم».

وبالانطلاق من رمزية العناوين يتأسس عنوان «العجوز والبحر» على التعارض بين «العجوز» و«البحر»، أي التعارض بين الضعف والقوة. يحضر الطرف الأول من التعارض في لفظ العجوز المرتبط في معناه بدلالات الشيخوخة والعجز، والنهاية والضعف. ويحضر الطرف الثاني من التعارض في لفظ «البحر» المرتبط في معناه بدلالات القوة والاستمرارية والحياة. فهل ينبني النص على ثنائية (الضعف/ القوة)، أم ثنائية (الموت/ الحياة) أم على ثنائية تضادية أخرى؟

باعتماد استراتيجية «من القمة إلى القاعدة» وسلوك ما تسميه «كات هامبورغر» بـ «التأويل التزامني»[25] الذي يعير الاهتمام إلى المعاني المحايثة لبنية النص، ندرك أن القصة تنبني على ثنائية (الأمل/ اليأس) فالعجوز، على الرغم من شيخوخته وضعفه البدني، ومن أنه ظل أربعة وثمانين يوماً لم يجد عليه البحر بشيء من الرزق، فقد ظل عنيداً ومتفائلاً، مقاوماً لليأس، يطل من عينيه عدم الاعتراف بالهزيمة.

المراجع

1) Tony Bennet, “Fopmalism and Marxim”, Routldge, London, New York, 1989, P. 57.

2) جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، ط 1، 1988، ص 24.

3) نفسه، ص 27.

4) نفسه، ص 27.

5) محمد الداهي، «دينامية الإقراء»، فضاءات مستقبلية، ط 1، 1996، ص 20.

6) محمد مفتاح، «دينامية النص»، المركز الثقافي العربي، ط 2، 1990، ص 72.

7) JONATHAN CULLER, “On de Construction”, Cornell University Press Ithaca, New York, 1986, P. 191.

8) «الكتابة والاختلاف»، ص 28.

9) نفسه، ص 28.

10) نفسه، ص 28.

11) Gerard Genette, “introduction a L;aechitexte” in Théorie des geners, Seuil, 1986, P. 157.

12) MA Tnalie Piegay Gros, “introduction a L’intertextualité”, Edition du Nod, 1996, P. 13.

13) Roland Barthes, “S/Z”, Seuil, 1970, p. 104.

14) Roland Barthes, “L’aventure Semiologique”, Seuil 1985, P. 334.

15) Ibid, P. 335.

16) Ibid, P. 335.

17) انظر نظريات الحلم المعرفي في «مجهول البيان» ص 63.

18) محمد مفتاح، «مجهول البيان»، دار توبقال، ط 1، 1990، ص 68.

19) أمبرتو إيكو، «القارئ في الحكاية»، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1996، ص 27.

20) نفسه، ص 272.

21) نفسه، ص 101.

22) نفسه، ص 101.

23) «مجهول البيان»، ص 64.

24) «دينامية النص»، ص 63.

25) Kate Hamberger, “Logique des geners” Litteraires”, Wdition Seuil, 1986, P. 154.

* * *

كيف يتآمر الحلم مع الأبجدية من أجل نبْش الذاكرة وعلائقها السياسية والتاريخية والاجتماعية والثقافية والروحية، مناغماً بنياتها المختلفة في بنية روائية يتقطع فيها الحدث الحلمي بالحدث الواقعي، وتترامز فيها الروح مع مستويات الذاكرة؟

تنفتح رواية الروائي والقاص (وليد إخلاصي): (الفتوحات) من لحظة الحلم، وبذلك تجعل محكياتها الواقعية والخرافية شبكة تُنجز حلمية النص عبر تقاطعاتها المشكّلة نقطة بؤريّة تنطوي فيها مقصدية الغور نزولاً إلى العمق النفسي (اللاوعي)، وصعوداً إلى ما وراء الحلم عن طريق العمق النفسي ذاته، مروراً بالمعاش الواقعي المتقطع زمنياً على خطّين:

(1) خط يبدأ من (الآن) الى الماضي؛ وهذا ما تجسده اللحظة المسرودة المعاشة كذاكرة ذاتية للراوي المتمظهر بضمير المتكلم، والمساوي لشخصيته، ثم ارتداد هذه اللحظة باتجاه الماضي كذاكرة جمعية تتراكم فيها إشارات تاريخية عن طريق الأسماء الظاهرة في المتن كعلامات وإشارات مجتمعية.

(2) خط يبدأ من (الآن) إلى (الحلم) ومن (الحلم) إلى (الآن) مستكملاً الخط الأول، ومشابكاً فيه السرديات المختلفة (سرديات ذات خلفية خرافية/ صوفية/ رمزية/ واقعية/ وامضة برموز أسطورية: «الجرة/ الأفعى/ بيضة التكوين/ ....»).

ينشئ هذان الخطان شبكة من السواد (المكتوب النصي) تتحرك فيها بنيات الرواية المبدوءة بحلم يبدأ من (الصوت) المنتج مع مقول

الغائب (جاءني في المنام، وهتف بكلمات ما عدت أذكرها، ولكني سمعته يقول لي: قم واغتسل). الصوت خلفية الحلم، والحلم خلفية النص، والنص صدى للصوت والحلم، أوالية لا تبدأ ولا تنتهي (لا يمكن أن تنتهي قبل أن تغتسل/ ولكنني أريد أن أبدأ/ لكي تبدأ عليك أن تعرف كيف تنتهي)، وتتمحور هذه الأوالية حول الاغتسال كفعل رمزي لن يتم بالماء، بل، بالرمل، وكفعل سيتدرّج مع الذاكرة ليرتبط بالمستقبل، وبالروح المنتظَرة المرموز إليها بـ (النور/ الحقيقة/ البحث عن الذات/ إحضار الغائب المسقَط على شخصية «الهادى»)، وكفعل يحكمه قطبان: (الكفر/ الشكر)، وكفعل يستبدل سلوكاته عبر استبداله لرموزه الراحلة الى الغياب (الجرة/ المجرى الضيق/ عينا الصوت اللتان بلا أى لون/ بحيرة الرمل الناعم). بعد ذلك، تأتي حركة الرموز لتستبدل نفسها بأبعاد الرغبة المقصدية: (الغوص) كنفق يؤدي الى صوت القائل: (هل أنت مع الكفر؟ أم أنت مع الشكر؟).

وكمجال لحركة وصوت الرائي/ الكاتب/ الشخصية الرئيسة = «شاهد»: (ليتني أغيّب فأنسى). وهذه المتوالية الصوتية تتمركز فى غائبتها الكبرى: (اللاوعي) كمعبر أسى للأحداث والحواس والزمن المشوش وهو يقرع طبول العالم فى رأس الرائي، تاركاً في بصيرته وأعماقه نور للغة الذات وطرقات متشعبة يضيع فيها المرء: (فاقتربتُ من منبع الصوت، ومالبثت أن ملت بجذعي نحو نور لغته الواضحة أود لو لامسته، فوجدتني أمسك برأسي وقد تزايدت الطرقات العنيفة بداخله وكأن طبول العالم تقرع فيه دون انتظام، صرخت آنذاك من رعب يتملكني، واستيقظت) تنقطع نقطة الحلم والصوت والغوص، لتبدأ لحظة الحاضر النصي المبدوءة بسواد الغرفة وبفجر المدينة المنعكس من رمز بيضة التكوين في الأسطورة الصينية: (كان الفراش رطباً، وكنت ماأزال أتعرق، فشعرت بعطش شديد، وكانت العتمة أشد من السواد، فتلمست الطريق

إلى النور، فلم أجده، وتعثرت في طريقي إلى النافذة الغربية لأشد الستارة التي سمح انفراجها لنور الفجر أن يغمر الغرفة، وانفرجت عن ضوء يشبه زلال البيض، وكأن بيضة المدينة انفلقت ليتدفق منها إحساس غامر بالحياة).

بين هذه التراكيب. تشتبك جملة الحلم: (باب الخشب الكبير المتشقق) الرامزة الى الفاصل بين حيزين (الوعي/ اللاوعي)، المستبدلة بالهلام المرموز إليه بـ (زلال البيضة)، والملتحمة بمفردات الواقع الزمكانية (المدينة القديمة): (السور المتآكل/ البناء القديم) ثم تأخذ جملة الحلم حيزها من معاناة البطل - الكاتب، وحياته الشخصية والأسرية (ها هي السنة الثالثة تعبر درب حياتي وأنا فيها عاطل عن الكتابة/ وهكذا تحولت القراءة النهمة إلى وسيلة لنسيان فقر عقلي الذي ما عاد ينجب/ ازداد لوم زوجتي لانطوائي على نفسي/ ثم صرختْ: إنها بشوق إلى ابننا الذى هاجر شاباً صغيراً إلى استراليا. فتأملت شكواها وقلت لها أنت تمتلكين الحرية فى فعل ما تشائين. فخرجت من الدار مسافرة وكأنما أرادت أن تتخلص من عبء السنين الذي تشاركنا فيه). وتستمر الزوجة هناك، بينما ينشغل الزوج في البحث عن أخبار الآثار في مدينته.. ويفصح الراوية عن تداخل المدينة كمكان طبيعي مع المدينة كمكان تخييلي: (وكان البحث مسلياً نافعاً يؤهلني كي أعمل في التاريخ وأن أبحث في الأحداث المتعاقبة، فأقترب من الحقيقة أكثر مما أتيح لي وأنا أكتب حكايات ناقصة ولكنها تتخيل الحقائق. ولم تمض سوى أيام قليلة، كنت أسجل فيها بصوتي وصف أوابد أصبحت خلفية لأحداث يومية، اجتماعية، وسياسية، وكأن مسرحاً أقيم في عقلي، تصور ديكوراته آثاراً قائمة يعكس منها الكثير مما يجري في حياتنا المعاصرة)، ثم ينزح هذا التصريح الكتابي إلى لهجة أخرى هي وسواس القص، والتأمل وفلسفة الأشياء ابتداء من الوحدة والعزلة، ولا انتهاء بالزمن، وبالدار الموروثة عن الأجداد تلك الدار التي

ستتمحور حولها أحداث الذاكرة المسقَطة على أحداث الحاضر المؤدية إليها. ويتم هذا الإسقاط عن طريق إحالات متعددة، تتوالى عبر دلالات هذه المعادلة:

الدار = المدينة = التاريخ = الآثار = الذاكرة = الرواية.

تظهر في الدار (شجرة التوت) كرمز للديمومة يستغرق رموز الحلم (الجرة/ الأفعى/ بحيرة الرمل/ بيضة التكوين) ويمتد رمز الشجرة من واقعيته إلى ما وراءها مستحضراً بذلك الجذر الأول (الجد القادم من الآستانة) الذي زرع الشجرة وبنى الدار جوار قلعة حلب، وربّى دودة القز حتى غلب عليه لقب (الحويري) ثم قتله بعض النكشاريين للحصول على كنز مُتَوهّم، وبذلك تبدل اللقب إلى (الشهيد) وعندما ولد الراوية سماه أبوه بـ (شاهد) ربما لتوافق موسيقي مع الكنية أو ليكون شاهداً على أحداث العصر، وبعد ساعة ولد توأمه، فسماه والده بـ (الهادي) لأنه لم يصرخ كما فعل أخوه التوأم. من هنا يظهر التباين بين الأخوين من حيث رمزية الاسم، ومن حيث سلوكية هذه الرمزية، أما من حيث الشكل فهما متشابهان إلى درجة يصعب التمييز فيما بينهما، وفي ذلك مقصدية يضمرها (إخلاصي) لتبوح عن ذاتها في الخاتمة، كما سنرى على لسان إحدى شخصيات (ليلى). ثم ينقطع الزمن السردي ليأخذنا إلى الاحتفال بالكاتب الشاهد وقد بلغ الستين من العمر، ويعود بنا الحكي إلى الدار، ويظهر القط العجوز محاولاً اقتحام قفص الببغاء فيجري البطل خلفه، يجد عصا أبيه قرب البئر، فيرفعها ليضربه، وهنا تتدخل حساسية الراوي مشيرة إلى ضرورة استبدال الحوار بالقهر: (وكأني سمعت القط يقول لي إذا كنت تريد أن تصبح فيلسوفاً حقاً فحاول أن تحاورني بدل أن تضربني، وهتفت في سري أقول له «وهل أقف ساكناً بينما أنت تريد الاعتداء على أعز أصدقائي») تتراكم منه التفاصيل الحميمة في جسد النص منوعةً في تقاسيمه السردية، وفي محاورهِ الأحداثية، وفي تحركات اللحظة الساردة.

ضمن هذه البوتقة، يظهر القط المسمى بـ (الماكر) ليؤدي وظيفة المؤانسة، ووظيفة استدراج الشخصية إلى (القبو) الذي تهاب دخوله منذ أيام الطفولة، وبين لاوعي المكان القابل لأن يكون زماناً من جهة رؤى (إخلاصي)، ويتسع التناغم شاملاً هذه الرؤى الزمكانية المتناسلة من محتويات الرمز (القبو): (ألبوم صور العائلة/ ألفية ماء الزهر/ الثريا النحاسية/ المزهريات/ القناطر الطينية/ كرسيان من خشب الجوز المعتق/ سرداب خفي). تتناص هذه العناصر لتكون مسافة زمنية فلا شباكية نسمع من خلالها ما كان يجري في هذه الدار من أناشيد وحفلات واجتماعات أهل الحي ونسمع حتى ما حاكته عمة الراوي عن الكرسيين: (وكنت قد سمعت أنهما كانا لأمير حلب منذ قرون، لكن عمتي الساخرة أبداً كانت تقول إن من يجلس على أي منهما سيموت حتماً. ولقد مات كل من جلس، لكنني لم أحس بخوف من هذه النبوءة من تلك اللحظات، بل أفلت ضاحكاً من ذكاء عمتي، فمن الذي لن يموت). الكرسيان مرصعان بأصداف مستوردة من بحر فلسطين وإضافة إلى هذه المؤشرات المحمولة على الكرسيين نجد أنهما صارا إيقاعاً منشطاً للمخيلة (وخيل إليّ وأنا أجيل النظر في المكان أن أحداً يجلس قبالتي على الكرسي الآخر، كان يبتسم كواحد من الأقارب العطوفين، ولكن صمته جرني إلى التساؤل «ما الذي يدفعك إلى مثل هذا السرور؟» فسمعته يقول «الأوهام وحدها تثير السخرية» فعلمت أن الرقيب الخفي كان يرثي لحال مخيلتي الناشطة).

تتفاعل جزيئات المونولوغ التخييلي مع البنية الروائية الكبرى، مخفية عليها تقنية فنية تُشظي محكيات النص وتوزعها في شبكة العلائق المتقطعة بشكل متوازٍ بين الآن والماضي الذي نلمحه يلقي ظلاله على النسيج من كل الأبعاد المتشاكلة عبر الرموز الروائية التي يتقاطبها رمزان:

(1) الحلم وبنيته المعادلة لترائيات الذات.

(2) الصندوق القديم الموجود في القبو المعادل للذاكرة.

بين هذين القالبين تمتزج أحداث الحاضر بالماضي فتعيدنا تارة إلى معتقدات شخوص الماضي (الحُجب المكتوبة من أجل الشرور والحسد) وتارة إلى ذاك الحب القديم (تذكرت حجابي الملون يتدلى من خيط حريري كان للهادي مثله وقد كتبه شيخ متخصص في الحماية من أي ضرر وقد رميت به إلى أمي في أول شبابي بعدما وقعت في حب الصبية ابنة تاجر الفستق الحلبي الذي كان قد دخل ضمن أهل الحارة متأخراً فباتت كنيته «الغريب»). لكن الفتاة تتزوج، فيتجه المحب إلى كتابة قصة عن معاناته، يقرأها لأستاذ اللغة العربية في المدرسة، فلا تعجبه وينصحه بالقراءة، إلا أن الكاتب الصغير يرسل قصته إلى مجلة في دمشق، فتنشرها. وتتناسل حكاية القصة المؤلفة من خمس حكايات في نص المتن الروائي الذي يعود إلى لحظته الحاضرة بين (الماكر والقبو والصندوق) و(البساط) الذي سيسقط على الصندوق كاشفاً عن خزانة الحائط: (أي سر حاول الآباء من قبل أن يخفوه داخل تلك الخزانة عن أعين الغرباء؟/ فانكشفت لي أعماق الخزانة، فظهرت محتويات الرفين، فانتشلت كيساً من الساتان الأخضر بات الآن لونه كجلد حيوان عجوز، وبات ملمسه خشناً لتراكم الغبار عليه سنين طويلة وقربته مني بحرص شديد وكأنه متفجرة ليس لها توقيت).

تأتي التفاصيل الصغيرة والكبيرة لتزيد من حركة النص الواقعية، ولتوسع من مجال الرواية الملموس، المعاش، وكيفية ظهورها في الغالب مرتكزة على نوعين من الوصف: الوصف التسجيلي/ الوصف الخلاّق. وبذلك يظهر العنصر التفصيلي ليؤدي وظيفة، فهو إمّا مشحون بمعطيات ستتفاعل مع الذاكرة، أو مشحون بمدلولات ستتركب في فجوة الحياة، أو

في فجوة الحلم المحتملة، وهنا نلمس كيف تقف الخزانة أمام الصندوق، ليحيل كلاهما إلى (السر) كلحظة استذكارية دائمة التحفز بغية الانبثاق بن فقرة وأخرى، بين مشهد وآخر، وبذلك تنقسم الدالتان تبعاً لمحتوياتهما المكنونة:

(1) الصندوق يشير إلى ذاك الملموس الماضوي.

(2) الخزانة تشير إلى ذاك المجرد الماضوي المطوي في (الكيس) مع الأخذ بعين الاعتبار لونه (الأخضر) الذي بات عجوزاً، بما في ذلك من دلالة على الانبعاث واحتمال التجدد، وهذا الذي ستكشف عنه الرواية لاحقاً: (كتاب الأحلام) الذي دُوّنت نصف صفحاته فقط، بينما نصف صفحاته الأخرى ماتزال بيضاء، وتنشطر هذه السلوكية التدوينية، واللاَّتدوينية إلى لحظتين زمنيتين:

(1) لحظة السواد المجسدة بالأحلام المدونة العائدة إلى وقائع الماضي والقابلة للبقاء ألف سنة قادمة، المنسوبة للشخص المدوِّن (عبدالله أسعد) الشهير بـ (الحريري - الشهيد) الحلبي المولد، المقيم في الآستانة.

(2) لحظة البياض القابلة للتجسيد عن طريق المستقبل، مبتدئة بـ (شاهد) و(الهادي).

وتنسرد لحظات الذاكرة والجذور عن طريق منامات الجد المخطوطة، المزيّل حلمها الأول بوصية تطالب الأبناء بمتابعة تسجيل أحلامهم. أمّا حلم الجد الأخير فينكتب كنبوءة ستحدث، فحواها: الموت، وتتحقق عندما يقتله الانكشاريون. وتنقطع هذه اللحظة لتبدأ لحظة أخرى موازية لها: إرسال (الهادي) إلى باريس لدراسة الطب والعودة المَتْنيّة المتذبذبة بين الأخ التوأم والذكريات الأسروية، وبين القط الماكر، وبين الحلم.

متواليات يفسح بعضها لبعض البروز، ليتصل بعضها ببعض في

مجال ما تحت المكتوب بحيث تتحول رموز الأحلام التي بدأت تدون في كتاب (منامات الجد) إلى واقع مواز للواقعين: (المعاش) و(الذاكرتي). أمثل لذالك بالحلم المتمشهد كلوحة هاذية متحركة، وتتحرك فيها موجوداتها: (السجادة الحمراء/ الدم/ الفتاه/ الأجساد المتداخلة/ الكروم/ الدرج الحلزوني) ولاتلبث هذه الموجودات المتحركه أن تجتمع لتصل إلى غائية الإسقاط النفسي على القلق الذات موضوعي، وكل ذلك ضمن فنية عالية تكثف فضاء الحلم وإقاعات الحركة والبنية الاشارية لصوت الرائي والرؤية: (علمت آنذاك أن الدرج الحلزوني ينتهي خلف السحابة الحمراء وأنني في الجب وقعت. لم تكن تنطق بكلمة أو توحي بإشارة لها معني فاستسلمت لها. تجعلني طاعتي أمشي خلفها كتابع يغوص دليله في باطن مكان غير معروف إلى أن وجدتنا في بهو فسيح تغطي أرضيته بُسط بألوان مختلفة يشكل تجاورها أرضية تخطف البصر. كأنما قوس قُزَح السماوي بات (مربع قزح) الأرضي. وكان ثمة عدد من الرجال نصف العراة يتكئون على المساند أو يستندون بالرأس إلى الحائط. كثير منهم كان ينتحب دون أثر لدموع في عينيه... أهو الحزن على فقيد راحل أو حسرة مقهورة أو أنهم غلبوا على أمرهم؟). ويتحول التساؤل بكل محمولاته الحلمية، التاريخية، الحضارية، الاجتماعية، وبكل ألوانه الحزنية مع تحول نبرة الراوي من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، فيحل (هو) مكان (أنا) حلولاً تطابقياً، ويستيقظ الضمير المستبدل مسقطاً وجه أنثى الحلم على ملامح كثيرة لا تستقر إلاّ عند (ليلى) التي يلتقيها لأول مرة بعد ثلاثين سنة في المتحف، وتحديداً أمام تمثال (ربة الينبوع)، بما في هذا التوظيف من دلالة أسطورية ثنائية (الأنثى/ الأرض) أراد لها (إخلاصي) أن تتكامل مع شبكة الرموز الموروثة: (الأسطورية) وشبكة الرموز المنكتبة عن طريق (الحلمية).

بين دينامية هذه البنى المتعددة يكشف الراوى عن تحولا ت القيم،

وعن هبوط الصعد المجتمعية، الحياتيه: (فهو الشاهد على مدينة تنقلب فيها الأحوال دون أن يفعل شيئاً، فالسيئ يصبح مع توالي الزمن مقبولاً، والسارق مسؤولاً عن أمور هامة، ويتحول الجاهل إلى أستاذ في الجامعة، كما يلبس العالم رداء المعرفة، ويرتدي الصفيق جبة الواعظ، والثرثار يمسي رجل دين يتلاعب بأتباعه المطيعين. ويمضي الكسول الطامع بالمال في طريقه ليكون حرفياً يشوه معنى الاتقان في صناعة أي شيء).

يندمغ الماضي بالدم، بينما الحاضر يندمغ باللامعني وبازدياد السوء واليأس. ولا مفر من هذا الوضع إلا بالعودة إلى (دفتر الأحلام) المملوء بماضٍ وحشي..

وتتشتت الشخصية بين أنساق العودات وبين أنساق النص المتعددة:

* نسق الحياة بشقيها: (1) الآنيّ / (2) المنقول عبر التراث (الصندوق/ الدفتر / الخزانة/...).
* نسق الحلم الذى يغترب فيه الكاتب ليصبح معه إشارة استفهامية كبرى تتقطع بين القراءة في دفتر الموروث ورموزه المنضمّة إلى بعضها كبوابة تؤدي إلى الجذور، وإلى الفروع المعاصرة.
* نسق التأمل كقراءة أولية تتقطع بين مكونات النسقين السابقين، وبين الكتابة كعملية تُنتج:

(1) اللحظة السابقة عليها: (وجود الكاتب في مقهى القلعة/ صراعات الذات بين الانقطاع عن الكتابة وبين محاولة الاقتراب منها).

(2) اللحظة الموازية للكتابة، بحيث تغدو نصاً مكتوباً تُعنون بـ (الفتوحات) وتداخل بمعاناة الكاتب من الكتابة كإحساس معاش انضفر بفنية مع النص ليمارس خديعته بين المنكتب والذي لم ينكتب بعد.

(3) اللحظة المتساردة كسيرتين: سيرة الذاكرة الذاتية/ سيرة الذاكرة الجمعية التي لا تبقى في حيز الاسترجاع، بل، تنتسج كحيز مشخص يعاش الآن، مثلاً: مهاتفة (سعد الدين الجابر) وإدخاله كشخصية حية، ومترامزة، تمحورت حولها شبكة الذاكرة، وانبثقت منها كخلفية لإسقاطات الحاضر: (كان اسم المتحدث الذي غاب أكثر من ربع قرن يسترجع نفسه قوياً كما كان. فالجابر كان ذات يوم زعيماً سياسياً، يقود حزبه أكثر مجموعة من أهل البلاد، وبخاصة في حلب والمدن التي حولها، من تلال قريبة من البحر، وإلى الحدود مع العراق، وكان آنذاك من رجالات الدولة البارزين الذين يساهمون في صنع القرار/ فلم يتصور شاهد أن رجلاً مثله يمكن أن يرحل).

ويبدأ الوصف المكاني المحيط بالشخوص تعالقاته النافرة كلوحة ستتداخل رموزها بمسافتين رمزيتين:

(1) برموز الحلم (السجاد/ كرسي الأصداف/ المكان المنعزل/ رائحة الزمن المعتقة/ جرة يعاد ارتفاعها قامة رجل طويل/ الغرفة المربعة المحالة على «مربع قزح» الأرضي/ صندوق الجابر).

(2) برموز مكانية النص الأولى: (القبو/ الخزانة التي بجانب الحائط/ الأوراق والوثائق التي منحها الجابر إلى شاهد) وبذلك تتبين لنا هذه المشاكلات كعلامات صغرى في علامة كبرى: (الرواية) المتوزعة على مجالات تزامنية بإمكاننا اعتبارها بنية ظليلة لبنية النص الباحثة عن (الغائب) ليس فقط من الشخوص، بل أيضاً، من الموروث والحواس والأخلاق والأرض والنصف الأبيض من دفتر الأحلام والزمن الذي يأتي ضمن فنية تحفّز الماضي على حياة ثانية ترتبط غالباً بـ (سين) المستقبل: (كان اللقاء الثاني في غرفته أيضاً، لكن المشهد كان يدل على أن اتفاقاً سيعقد بيني وبين سعد الدين الجابر) ولا ينفصل الهم الذاتي: (الإنساني/

الكتابي) عن الهم الوطني: (بلد مصابة بلعنات الجغرافيا وبسخط التاريخ، ولقد وعيت أنا اللعنة الأخيرة، عندما اعتدي على جغرافيتنا بسرقة الإسكندرونة، وقلنا إنه بخروج الفرنسيين سنستعيد حقنا، فكان أن خرجوا لتضاف فلسطين إلى لائحة المسروقات، حاولنا جهدنا أن نستعيض بالوحدة مع أي عرب آخرين، فازداد التقوقع عند كل العرب، وتكاثر عدد الجزر المنعزلة في بحيرة الأمل العربي المفقود. كذلك تحولت أنا إلى جزيرة صغيرة طافية على السطح وقد جللها الصخر وبعض الأعشاب غير المفيدة).

وتشتبك الأسماء كرموز في حيز الأرض وفي حيز اسم (الجابر): (الشيخ محمد عبده/ عبدالرحمن الكواكبي/ إبراهيم هنانو/ يوسف العظمة/..). ويؤكد على هذا التمازج السيري تساؤل يطرحه الكاتب حول ما يكتبه منزاحاً في ذلك إلى الأنساق الصغرى المكونة للأنساق الكبرى: (هل كانت كتابتي للأحلام التي تهاجمني ليلاً في الآونة الأخيرة، نوعاً من تدوين أشياء شخصية أشبه بالسيرة الذاتية، أم أنها كانت نوعاً من التفريج عن أيامي المتشابهة، المملة، أم أنها كانت العزاء أقدمه لنفسي ككتابة بديلة؟).

وتظهر (ليلى) كزوجة لـ (الجابر) في ذلك البيت، يجعل الزمن دائرياً (ها هي دائرة الزمن تدور وتدور، لكنها تعود إلى نقطة البداية، وهكذا توقفت لهفة البحث في لحظة ساخرة، فها هي تظهر من جديد، كأنما دائرة الزمن رسمت لتفعل ذلك)، وعلى هذا، فإن ظهور الشخوص اعتمد على الانتقال من الاسم إلى ملامحه وحياته وظروفه وأوضاعه الاجتماعية والنفسية، انتقالاً متقاطعاً، يتأجل عبره التعريف بالشخوص تأجيلاً مرتكزاً على تقنيتين:

(1) محيط الشخوص المتسع على مدى النص كأفق ينبعث من (الراوي

الجمعي) ذي المعرفة الكلية، والراوي المساوي لبعض الشخوص (الجابر/ الجد/ شاهد/...).

(2) تقنية المشاهد المتشعبة من الراوي (بمنظوريه السابقين) إلى مسافات متوازية: (مسافة الماضي/ مسافة الحلم/ مسافة الآن) وتأتي ليلى متحاورة مع شاهد، وساردة له قصة حياتها وزواجها من (الشايط ملك السجاد العجمي في حلب) وكيف أراد لها والدها ذاك الزوج الثري الذي ستكتشف أنه متزوج من عدة نساء ولم ينجب طفلاً، ثم سيكون الطلاق بارداً كالخطوبة. تسرد وهي تعطي لشاهد أوراق وثائق (الجابر)، ثم تحكي له عن نفسها وحياتها عبر مكالمات هاتفية ولقاءات عمل تهدف إنجاز كتاب عن الجابر، وكيف أنها تزوجت من الشيخ (عبدالمؤمن) ثم من (خليل البني) ثم مرة رابعة من ابن جارتها العجوز ذي الرتبة العسكرية العالية، وتعيش معه بسعادة لولا إصراره على وجود طفل بينهما لكنها عقيم، لذلك تجهز حقيبتها وتنتظر زوجها (حكمت الشجاع) لتغادر المنزل ويتمّ الفراق، وتعود إلى وحدتها من جديد.

تتحرك أنوات الراوي الجمعي بهيئة عدة ضمائر شكلت ظلالاً لذاكرة هذا الراوي، منها المكانية (القلعة/ حلب)، ومنها الزمانية (اللحظة المنسردة بين الماضي والحاضر، وبين نوم الراوي ويقظته، وانسجام بنية هذه اللحظة في لحظة الحلم)، ومنها الشخوص المشاركة في عملية السرد بحيث يتحول السارد الراوي إلى سارد مُتلقٍّ وذلك عبر شخصيتَيْه (الجد المنبثق من كتاب الأحلام) و(ليلى) التي يتقاطع سردها مع سرد الراوي، لتضيف إليه انحرافاً جديداً في النسق، تنجزه الخدعة التي يقوم بها (إخلاصي) وهو يتناوب السرد مع (ليلى) التي تحكي له (ذاكرة) يعلمها ككاتب، لكنه يتواطأ معها، ويدعها تقول نيابة عنه أحداث تلك الفترة

الزمنية والحياتية التي تغيبت مع تغيّب (ليلى) وأيضاً يتقاطع ذلك الحيز المقابل مع الذاكرة المجسد بـ (الجد) كشخصية مشحونة بدلالات ثنائية:

(1) دلالة الواقع والظروف المعاشة المجتمعية والتاريخية والسياسية والثقافية المنطوقة على لسان الجد (قلت لنفسي وأنا أطوي الكراس القديم «ما هذا النوع من التاريخ، تفيض فيه الدماء ويختلط فيه الدين بالزيف»).

(2) دلالة المخيلة بحلميتها المركبة من الرمز واللوحة والأبعاد الإيحائية المسقَطة على الدلالة الأولى (دلالة الواقع) المشكِّلة للمنطوق المسكوت عنه في الرواية).

هذه الشخوص تُنجز حركة الواقع مضافاً إليها حركة الرواية، من ناحية ثانية، فإننا نتراءى شخصية (الهادي) شخصية مركّبة يتخفى وراءها الكاتب، ليكون السارد والمتلقي في آن معاً، كما أنها تمثل شخصية الحركة الأخرى النابعة من الراوية والمتوازية معه والمتفاعلة مع نقطة اللاوعي المركزية (الحلم) المتقمِّص إشارياً لطريقة الحلول كـ (شخصية) دلالية تسمّتْ دالتها بعلامة من علامات (النور) = (الهادي)، لذلك تسلك في النص مسلك الشخصية الغائبة، الجانحة نحو العزلة المتغيرة مع تغير الأمكنة، ونحو البحث عن الحقيقة في الرحيل والكتب والديانات والتصوف والبوذية والزرادشتية و(الزن) الياباني.. شخصية مبنية من البحث عن الذات في موجات البحث عن (الحقيقة) تبدأ من الشك لتصل إلى اليقين. يجنح الخط البياني عبر شخصية الشيخ الهادي إلى الصعود مع المحتمل التأملي (معظم الفلاسفة والعلماء والكتاب، تحدثوا عن ذلك الانقسام الجغرافي، بينما الكرة الأرضية جرم صغير في بحر الفضاء اللانهائي، المشاعر الروحية واحدة، لأنها ليست مختلفة وفق الأرض التي نقف عليها. الكون واحد، وطرق الإيمان المختلفة

تؤدي إلى هدف واحد، هو القوة الكبرى، هو الله الذي لا مفر من الإيمان به، فالنفس البشرية مهما تاهت، فإن طريق خلاصها هو العودة إليه، هي تخرج منه وتؤوب إليه).

ويرتد المبنى السردي فلاشباكياً إلى لحظة مغادرة الهادي للدراسة في باريس، وفي هذا الارتداد ينتحل الراوي (شاهد) شخصية (الهادي) فيحكي مسيرة حياته وظروفه وزواجه من (إيلين) وإنجابه لطفلته (عائشة) التي تصاب بسرطان في الدم نادر، تموت به، فيصاب الهادي بفقدان الثقة في كل شيء: (وقال رئيس الأطباء يواسيني «إنها إرادة الله يا بني» وعندما توقفت أنفاسها صرختُ في ردهة المشفى «ما عدت أؤمن بشيء»). وتنطوي في أعماق (الهادي) روحان متناقضتان: روح النور، وروح الظلمة، ويستمر في يأسه إلى أن ينتقل إلى قرية جبلية في شمال فرنسا ليرعى البقر في مزرعة، وهناك يلتقي برجل أصفر بوذيّ يصلي على طريقته، ويوضح للهادي عبر حكاية فلسفية: (إن عاقبة كل مركب الانحلال، ونهاية كل موجود العدم، فاسعدوا واسعوا في سبيل الحقيقة) لكن (الهادي) يغادر إلى مصنع للمصابيح الكهربائية بالقرب من (ليون) ليتعرف على فيزيائي يعمل مستشاراً للمصنع، فيدور نقاش بينهما حول ذاك النور الخفي. ينبني جدل النور ضمن تقنية تتداخل فيها سلاسة اللفظ مع عمق المعنى، بحيث تقدم هذه الشبكة نسقاً ينبلج منه اليومي إلى ما وراء اللحظة، جادلاً آفاق التناقض في نسق رؤيوي يضيء وقْعَ الروح الجامع للأديان، ذلك الوقع المنبعث من (الشرق) والمنتشر على الكرة الأرضية عن طريق استفهام يشكّل في النهاية سرعة الضوء الفنية وكثافة الضوء ومجالاته: (في بيت الفيزيائي الوثير كان احتفاؤه بي مثيراً للقلق. قال إنه قرأ الكثير من بلادنا ففتنته المكتشفات التي تدل على عراقة التاريخ وتعتُّق الزمن. قال «إننا بلاد الضوء»/ لقد بات همه الآن في التعرف إلى الإنجازات الإنسانية التي لامسها الضوء أو أنها تنتج النور،

أي نور، وهذا ما يقوده إلى مزيد من معرفة الأديان التي ساهمت في تحويل النور إلى قيمة فعالة تساعد الروح على إدراك الحقيقة، إن القوة الكبرى تكمن في تصنيع النور في النفس). ثم تنزح هذه الآلية الجدلية إلى غائية أخرى تربط النور الجواني باستخداماته الخارجية، فتوضح كيف وظفت الأديان لخدمة السياسة ولايلبث الهادي أن يلتقي بـ (إيلين) صدفة في ردهة صغيرة مع مجموعة من الرجال والنساء، تقترب منه، وتسأله عن أحواله ثم تعود إلى جماعتها، بينما هو يخرج ماضياً كنهر (السين) الذي لا يمر مرتين، ليجد نفسه أمام كنيسة (نوتردام)، يدخلها، فتغمره حزمُ أضوائها عائدة به إلى صدى النور المتردد مع ذكرى رجل الفيزياء.. وترتد مفاعيل الوصف المونولوغي لتبدو حزماً لا يضع لها حداً سوى تمتمة الهادي ببعض آيات من سورة (التغابن)، وتتحرك الشخصية وهي واقفة على الجسر القريب، تتحرك عبر تأمل سيذكّرها بالأهل والوطن. وتنتقل الحركة السردية إلى (ليلى) و(شاهد) متملصة من ذاكرة الزمن المطوية مع (الهادي) وبارزة مع حركيته في اقترابه من الكتب قارئاً عن الحكمة في كوخه المنتصب في قرية (السماوية)، وذلك أثناء زيارة شاهد وليلى له.. ويستمر الهادي في حكاية سيرته لهما فينتقل إلى لحظة ذاكرتية فيها تعارف على سيدة فرنسية (فقدت زوجها وانطلقت ابنتاها في الحياة الفرنسية بعيداً عن بيت العائلة) عرضت عليه الحب، فرفض عبودية الجسد شارحاً لها الحب تبعاً لتساميه (الحب لا يأتي من الجسد وحسب، إنه شعاع ينبثق من داخلك فيزداد ألقاً عندما يلامس السطح المناسب) وعلى أثر ذلك ينتقل الهادي من حي هذه السيدة إلى حي آخر أكثر هدوءاً فيه يقرأ التصوف الإسلامي... ويرحل من مكان لآخر قاصداً توسيع رقعة الروح لا رقعة المكان، ويستمر في سرده للمتلقي الوهمي (الكاتب) وللمتلقي القارئ حتى لحظة عودته إلى وطنه بعد وفاة والديه (لا أنكر أني أجهشت في بكاء مر وأنا أستعرض الدار التي ولدت فيها. الرحم

الذي ولدتي بات في فضاء الكون الفسيح وعاء للذكريات، وبقي رحم المكان ترتسم على جدرانه آثار الزمن تذكرنا دوماً بأن عقارب الساعة تدبّ وفي ذراعها الألوان المختلفة تخلّف ظلالاً وترسم تطور البشر والأشياء).

وتتنازع الظلال والآثار والعدم والوجود والظلمة والنور، تنازعاً يؤدي بالهادي إلى ترحال دائم في البادية، وتمضي على زيارة (شاهد) و(ليلى) للأخ التوأم (الهادي) مدة أربعة أيام، يعودان بعدها صامتَين، ترافقهما مفاتن كلماته وظلال رحيله المعنوي والمكاني، يعود شاهد إلى بيته ليجد ورقة من (علية) المشرفة على أمور البيت، وفيها ملاحظة بأن زوجته اتصلت من أستراليا، فيهاتفها، فتخبره برغبتها بأنها اختارت البقاء قرب حفيدها وهي في انتظار الحفيد الثاني، وله في ذلك خياران: إما السفر إليهم، وإما أن يحيا كما يشاء، يغادر شاهد إلى ليلى قبل الموعد المتفق عليه، فيجد لديها ذات الحب الروحي الراغب في المعرفة والتواصل على طريقة الهادي، فيذهب لرؤيته ليكون شاهداً على عقد الزواج، لا يجده، فيبحث عنه في الشعاب والجبال والشواطئ، علّ طريقاً تؤدي إليه. بعد ثلاثة أيام يعود شاهد إلى ليلى ليبث لها ضياع الهادي، لكنها تؤكد له وجوده وحضوره المستقبلي، وهنا يصل الراوي إلى إعلانه عن اجتماع شخصيتَيْه فيه، مذيباً توأمَ النص على لسان ليلى: (وقالت مرة: لا أخفيك، أني كثيراً تخيلتكما شخصاً واحداً له وجهان متطابقان. أنت الفعل الدنيوي المثمر، وهو الفعل الروحي المبهج، ولا أخفيك أنني لا أحتمل انفصالكما عن بعضكما البعض، فكأنما تحولتما إلى كيان مندمج) ويُنْجَز كتاب (الجابر)، وتتسلم ليلى طبعته الأولى بمنتهى الفرح، ويبقى لشرط الزواج عودة الهادي، وطول مدة الانتظار يدفع شاهد إلى العودة للكتابة ويأخذ فعل الكتابة مسارين للحضور:

(1) مسار الرواية المكتوبة ويتضمن رأي الكاتب (إخلاصي) بها، إضافة إلى تفكيك رموزها وإيضاح الغائب منها والإيهام بأنه يكتبها الآن: (ابتدأت الفكرة بتاريخ بلد يمتد من ظلام العثمانيين مروراً بقيود الاستعمار الفرنسي وانتهاء بنزوع كامل عند الناس لرؤية المستقبل بشكل حر يحمل الأمل).

(2) ظهورات الغائب من الروايتين (المكتوبة = الذاكرة) و(التي تنكتب = المعاصر)، وهذه الظهورات ارتبطت مع الهادي كرمز للحظة العلوية وللروح والحلم واللاشعور: (وكانت ليلى تقرأ أي فصل انتهى معه وتشد على يدي وكانت تقول: هو ذاك ما يطلب منك أن تفعله، فأغوص في تأملاتي التي تثمر لغة حية تعد بروح جديدة تلبستني (...) فأتقدم يوماً بعد يوم في طيّ سنين البلد التي اكتسبت ملامح الحبيبة التي لا تشيخ ويطلّ علينا الهادي بين فصل من الرواية وآخر، وهو يبتسم في وجهي ويدعوني إلى المضي قدماً في الكتابة، فصار انتظاره متعة تتجدد مع احتمال عودة الفعلية).

(3) مسار الرواية التي ستنكتب، والتي تحمل عنوان الرواية المكتوبة (الفتوحات)، وهذا المسار يأتي كحركة زمنية تنتظر المستقبل وتتفاعل معه في آن، لتكون الجديد المضيء لاحتمالات الساحات الرمزية في الرواية (الكهف/ الفجوة/ الفراغ) وبذلك يختتم النص أنساقه مكوراً تفاصيلها، طاوياً مراحلها، ثم مغادراً نفسه بعيداً إلى احتمالات القادم، إلى الفتوحات: (وهكذا مع تقدمي في ملاحقة الأحداث التي مرّ بها الوطن، بدأت شفافية العلاقة بليلى تمنحني نوراً يختلط فيه عذاب الانتظار بأمل المضي بعيداً عن فتوحات جديدة تحققها روح تتوق إلى تأمل مستقبل لا يحمل سوى النور ليضيء ما يحتمل أنه كهف أو فجوة أو فراغ).

1 - مقدمة:

ماتزال المقولات حول صدام الحضارات، وحوارها، هي المقولات الفكرية السائدة في ساحة الخطاب الثقافي العالمي، وذلك منذ صدورها في العقدين الأخيرين من القرن العشرين. وبناء على تلك المقولات، أو بالاتساق معها، اتجه الخطاب الروائي العالمي منذ ذلك الحين، وحتى اليوم نحو الذاتي، واليومي، والخاص، ليخرج منه إلى الإنساني العام، إذ يُلاحظ على ذلك الخطاب، مذ ذاك، تخليه عن النزعة الخطابية، والإيديولوجية، ليغوص في أكثر الزوايا خصوصية، وحميمية، وقد جاءت جائزة «نوبل» التي مُنحت لكل من «ماركيز» و«محفوظ»، تتويجاً لتلك الحميمية، وتأكيداً على أهمية إبراز الخصوصية الثقافية للمجتمعات.

لابد من القول إن فكرة الثقافة، وما تتضمنه من خصوصية التشكيل، هي ما يسير الفكر العالمي اليوم، ويشكّل الخطاب الروائي بدوره أحد تجليات هذا التوجه.

إن المحور الذي يجب أن يُعمل عليه اليوم، هو التصدي لفكرة محو الخصائص لثقافية للشعوب، بل يجب تركيز الإهتمام على إبراز هذه الخصائص، وذلك لتضمن البنى الثقافية الاجتماعية استمرار وجودها. إذاً، عليّ أن أصدّر نفسي، وأسوّق ثقافتي، كما أسوّق صناعتي وزراعتي، وفي هذا الإطار تأتي أهمية النص الروائي، وذلك مع تصاعد موجة العولمة، إذ يمتلك النص الروائيّ قدرة فائقة على إبراز الهوية الثقافية للبنى التي يصدر عنها، أو يقدمها، وتصديرها للآخر. لقد عرفنا فرنسا

بروايات «بلزاك»، وعرفنا أمريكا اللاتينية بروايات «ماركيز»، وعرف العالم مصر بروايات «محفوظ».

2 - النص الروائي وحضور مفردات الهوية:

يمكن أن نعيد قدرة النصّ الروائيّ تلك، على تصدير الهوية الثقافية، إلى عوامل ثلاثة:

أ - النصّ الروائي نص سردي بالضرورة، والسرد يتسم بالرحابة، وبالقدرة على دمج ما تحت الأدبي إذ تتحول بعملية التسريد العناصر الدالة على البنية الثقافية إلي عناصر سردية، أو روائية، فنية، مثل: الأغاني الشعبية، والمواويل، والأهازيج، والأمثال، والشعر، والحكايات، والمقالات الصحفية، والمقولات التراثية التي تحمل نظم تفكير البنية، وبذلك يمكن أن تتحول الجذور الثقافية إلى تقنيات روائية معاصرة.

ب - يشكل النص الروائي الحقل الذي يجب أن تتفجّر فيه أسئلة الراهن أشكالاً جمالية مقلقة، تقدم الجديد، في الوقت ذاته التي تبحث فيه عن المسكوت عنه، وبذلك تقدم عبر النص الروائي، البنية الثقافية - الاجتماعية في حركتها، فتصدر قضاياها، ورؤياتها، ورؤاها، وطموحاتها، وآمالها.

جـ - يشكل النص الروائي إحدى أيقونات الحياة، التي يمكن أن تختصر التاريخ، والجغرافيا، وتشير إلى أهم العناصر الفاعلة التي كونت البنية الثقافية - الاجتماعية من جهة، والتي تشتغل البنية عليها لتضمن استمرارها، من جهة أخرى.

يمكن القول إن كل وجه يقدمه النص الروائي، يكشف نمطاً من أنماط

تفكير البنية الثقافية - الاجتماعية التي يصدر عنها، ويصدر ثقافتها، فحينما يكتب الأمريكي اليوم عن شرق حالم، أو يتجه إلى الأدب الكولينيالي بخطاب سلمي خالص، فإن في ذلك إشارة إلى نبذ ثقافة العنف، وتوقاً إلى الحوار مع الآخر، فيتضمن ذلك تصديراً غير مباشر للهوية الثقافية، لذلك كله، يعد النص الروائي من أخطر الوسائل التي تعبر عن الأنثروبولوجيا الثقافية. للشعوب، وتميط اللثام عنها.

إن الأطروحة الذي يحاول هذا البحث أن تتخلص في تصدير الخصوصية الثقافية عبر النص الروائي، والعمل على تماهي مفردات هذه الهوية الثقافية، فنياً، وفكرياً، في جسد النص، بحيث تحضر مرجعيته الحضارية بحضوره، وذلك كي تظل ثقافتنا حاضرة في الساحة العالمية، ممارسة لدورها الحضاري، وفاعلة في تاريخ الشعوب، وكي لا يأتي يوم يُقال فيه: كان هناك قوم يسمون العرب!

3 - أسئلة تفرض نفسها:

إن كل التخرصات حول موت الرواية، والتكهن بوشوك موتها القريب، تتهافت أمام أسئلة تفرض نفسها، من قبيل:

- لماذا لم تمت الرواية حتى اليوم، على الرغم من مضي عقود على تلك التكهنات؟
- ما هو التاريخ المقرر لموت الرواية؟
- لماذا مايزال الراوي يروي، ولماذا مايزال القارئ يقرأ؟

إذا ما استطعنا تقديم إجابة عن السؤل الأخير، فإننا نكون بذلك قد أجبنا عن السؤالين الأولين.

أقول: مايزال الراوي يروي، ومايزال القارئ يقرأ، وسيستمران.

لذلك فإن الرواية بشكلها الفني الحالي ستستمر، مع الإمكانيات المفتوحة للتطور داخل هذا الشكل الذي تمكن الإنسان من الوصول إليه في العصر الحديث، تطويراً لكل الجهود السردية في العالم منذ ظهور الرواية الأول. أما لماذا، فالجواب ببساطة لأن وراء وجود هذا الشكل الفني بإمكانياته القصوى، حمايتنا من «نسيان الوجود»[1]. إذ يستعيد بها، وأقصد الرواية، الإنسان ذاته بعد أن فقدها في أثناء توغله داخل أنفاق العلوم، وسراديب التخصصات الدقيقة التي تغرقه في جزئيّاتها، بحيث يعجز معها عن إمكانية استعادة منظاره الشامل للعالم، الذي به يكتشف من الوجود، ومن مجهولاته، ما لا يمكن للتخصصات العلمية الدقيقة أن تكتشفه، وهذا المنظار الشامل للعالم تستطيع الرواية أن تستعيده، بل إن وجودها متعلق بقدرتها على ذلك، فـ «إن اكتشاف ما يمكن للرواية وحدها أن تكتشفه هو المبرر الوحيد لوجود الرواية. فالرواية التي لا تكتشف جزءاً من الوجود كان مجهولاً لحينها هي رواية لاأخلاقية: إذ إن المعرفة هي خلق الرواية الوحيد»[2].

وحيثما هناك مجهول تكشفه الرواية، سيبقى ثمة رواية، وسيستمرّ الرواة كما سيستمرّ المتلقون. لذلك لن تموت حتى يموت الجنس البشري، أي حتى تقوم القيامة، ذلك هو التاريخ المقرر لموتها.

4 - المأزق:

أقول لن تموت الرواية، لأنني أفترض دائماً وجود مبدع يمتلك الوعي، ويطلق، بناء عليه، رؤيا تبقي على الرواية بوصفها ذلك النوع الأدبي الذي يحمينا من نسيان الوجود. لكن مأزق الرواية يكمن حينما يغيب مثل ذلك المبدع، أو يغيب، أو يختفي، وكل ذلك يكون بشكل مؤقت طبعاً، وتلك الوقتية هي العامل الذي يكفل لنا استمرارية الرواية،

لأن تحولها إلى ديمومة يعني حقاً موت الرواية، وبما أنني أستبعد الغياب الدائم لذلك المبدع، فإنني أقول بعدم موت الرواية إلا بزوال الجنس البشري.

يعيش العالم اليوم مأزق الرواية، أو تعيش الرواية اليوم، مأزقاً، لها به عهد غير مرة منذ نشوئها. يتجلى هذا المأزق بفقدان مفهوم الاختلاف في أن نقدم أنفسنا بطريقة مختلفة، ونذكر بوجودنا بطريقة مختلفة، ونظهر أمام العالم بطريقتنا، لا بطريقته، والاختلاف لا يكون ظاهرياً، وإنما يكون في العمق، والعمق لا يحمله سوى التراث، وسوى الخصوصية الثقافية للمجتمعات.

مأزق الرواية هو مأزق الثقافة، والثقافة اليوم تفتقد الاختلاف، لذلك على الرواية أن تلتزمه، كي لا تقع في مأزق الثقافة، بل تنقذها.

لقد وقعت الرواية في مأزق الثقافة في الستينات، حينما استجابت لهجمة الانفتاح على الآخر، غير المنظم، كانخراط بعض روائيينا في التيار الوجودي، إذ بدت «دمشق»، مثلاً، في نصوصهم مثل «باريس» أو «نيويورك»، فليس ثمة اختلاف، الهموم ذاتها، والتذمر ذاته. مثلما سيطرت الإيديولوجيا الماركسية على الرواية العربية في مرحلة ما، فصارت قضيتنا في الوطن العربي كقضية السوفييتي في أوروبا، فحملت الروايات جميعها نكهة واحدة، أو صارت بلا نكهة. ومثلما صار مأزق الرواية العربية واحداً في مرحلة ما من تاريخ مسيرتها، وهو تحولها إلى شعارات إيديولوجية، على الرغم من اختلاف الإيديولوجيات قومية كانت، أو ماركسية، أو دينية، أم وجودية.

الثقافة اليوم في مأزق، وهو انسحاقها أمام ثقافة واحدة، هي ثقافة العولمة، وعلى الرواية أن تقاوم، وأن تلتزم مبدأ الاختلاف، لتنقذ ذاتها، وتنقذ ثقافتها.

«لم يعد بإمكان الرواية أن تعيش بسلام مع فكر عصرنا، فإذا كانت ماتزال تريد التقدم والتطور كرواية، لن يمكنها فعل ذلك إلا خلافاً لتقدم العالم»[3].

لم يعد يخفى على أحد اليوم أن العالم يتقدم نحو العولمة، وسيطرة الثقافة الواحدة، وامّحاء الحدود بين الثقافات، على الرغم من تعّدد الأشكال الفنية، والزخم في إنتاجها، وتصديرها، لاسيما في وسائل الإعلام، وأخص القنوات الفضائية، إلا أن خلف هذا التعدد، والاختلاف السطحي، فكراً مشتركاً[4]، لذلك فإن تقدم الرواية يجب أن يكون في تعزيز الحدود بين الثقافات، والاحتفاظ بدوال الهوية الثقافية لكل بنية اجتماعية، وإبراز الخصائص الثقافية للمجتمعات، وهي، أعني الرواية، قادرة على ذلك، لاسيما بشغلها على الأعماق، والعمق تحمله، كما ذكرت، مفردات الهوية، والتراث من أهمها.

5 - التراث بين حضور وغياب:

حينما ترث بيتاً، ترممه بحيث يتماشى مع العصر خدمياً وجمالياً، فتحافظ عليه، بل يستحيل إلى تحفة تتباهى بها. لماذا يصير هذا البيت معجباً؟ لأنه فضلاً عن الراحة والجمال لا يشبه غيره، ويتوافر على خصائص زمنية واجتماعية لا يتوافر عليها غيره من بيوت العصر الحالي، ويحملنا إلى عالم نحمله في جيناتنا الاجتماعية - الثقافية، ولا نراه. كذلك هو النص المشبع بالتراث، أو بالخصوصية الثقافية.

لا أقصد به النص التاريخي، أو الذي يحكي عن التاريخ، بل هو النص المعاصر اليومي المتشكل بالراهن، لكنه يحمل خصوصيتنا الثقافية، ونظم تفكيرنا، تلك التي لم تتكون بين عشية وضحاها، وإنما هي تراث في العمق، يتخذ كل يوم شكلاً جديداً بدمجه بأغراض الراهن.

لماذا نميل إلى النصوص المشبعة بخصائص ثقافية للبنية التي تقدمها؟ لأنها ترضي فينا نزعتين:

أ - التوق إلى المعرفة، واكتشاف الآخر.

ب - النوستالجية، أو الحنين إلى الماضي. هذه النزعة يحملها كل منا في لاشعوره. هذا لا يعني أنني أعجب بنص يحمل خصائص أمريكا اللاتينية، لأنني معجب بتراثها بالضرورة، أو لأن لدي حنيناً إلى ماضيها، بالطبع قد لا يعنيني أمرها على الإطلاق! لكنه الإنساني المشترك هو الذي يتحرك فينا. فأغنية تراثية في مقاطعة نائية في الأرجنتين، قد تحملك إلى قريتك الصغيرة في «الأردن» أو في «سورية»، فإن ما يحفل به التراث، أو ما يبقى منه هو الوجه الأصيل، الذي يتجلى في الأغراض الإنسانية الدائمة، التي يبقى جوهرها ما بقي الإنسان، كالحب، والموت، والهجر، والألم، والغربة. والتعبير عنها جوهرياً واحد في تراث الشعوب، لذلك حينما نقرأ نصاً مشبعاً بتراث الآخر، تستثار فينا الأشياء المشتركة، فنقيس، ونؤوّل على ما يعتمل داخلنا، ونتذكر، ونتناص مع نصوص مكتوبة، وأخرى بصرية، أو شفوية، فنحمي أنفسنا من نسيان الوجود.

وحينما نقدم خصوصيتنا الثقافية التي تستوعبها الرواية في نص روائي، فإننا نعرِّف الآخر بنا، على أن لنا حضوراً مختلفاً، لنذكّره بوجودنا، ونجعله يتناص معنا، فنحمي أنفسنا مثلما نحمي ثقافتنا من النسيان، فالاندثار.

6 - صور من تفعيل الاختلاف عبر النص الروائي:

قلنا إنها مهمة يستطيع أن يضطلع بها النص الروائي، لأن وجوده يقوم عليها أولاً، ولقدرته، كما ذكرت، على الاستيعاب، المتأتية من كونه

جنساً سردياً، ولنتحدث عن صورتين من صور إبراز الخصوصية الثقافية عبر النص الروائي:

أولاً: استيعاب الأنواع الأدبية الأخرى، والدخول في عبر النوعي، ليمثل مفهوم الكتابة.

ثانياً: دمج ما تحت الأدبي بالأدبي، فتحضر فيه الثقافة غير العالمة إلى جانب الثقافة العالمة.

يستطيع النص الروائي أن يستوعب الأنواع السردية الأخرى، والشعرية، ويؤسلبها بأسلوب الرواية. حيث يحضر بعملية تلقي النص الروائي التراث الشعري، أو الحكائي، أو الوثائقي، أو أدب الرحلات، وتحضر معه الشخصيات الممتلئة تاريخياً، مع ما تمثله من سمات عصرها. وهذا يعني حضور الثقافة العالمة في النص.

أما ما سنفرد له الجزء الأكبر من الحديث، فهو حضور الثقافة غير العالمة في النص الروائي، وهي الثقافة الشعبية، التي تمثلها المعتقدات الثقافية سواء أكانت اجتماعية أم دينية، والأغاني الدارجة، والمواويل، والأمثال، التي تميط اللثام عما وراءها من ظواهر اجتماعية.

تمثل تلك العناصر الثقافية على بساطتها، واعتياديتها بالنسبة إلينا، دوال هويتنا الثقافية، بالنسبة للآخر، الذي يكتشفنا، ويتعامل معنا من خلالها، ولا ننسى الصورة التي طبعتها الإشارات الاجتماعية - الثقافية إلينا في «ألف ليلة وليلة» في ذهن الآخر.

منذ النصف الثاني من ثمانينات القرن العشرين، بدأت الرواية السورية تولي هذه المسألة أهمية، إذ نجد أنها بدأت بتلك الإشارات الثقافية، وتلتفت إلى أكثرها خصوصية وحميمية، حتى لو اضطرها الأمر إلى التعبير بلسان العوام، حتى لنجد أحد هذه النصوص قد وسم بعنوان عامي، وهو نص «أرض السيّاد» لـ «عبدالسلام العجيلي»، حيث يشير

في مقدمة صغيرة للنص: «السيّاد بكسر السين وتشديد الياء جمع غير فصيح لكلمة سيّد، وهي في عامية وادي الفرات تعني السادة، ويسمّى بها أبناء أسر تعود بنسبها إلى فاطمة الزهراء وعلي بن أبي طالب رضي الله عنهما، ويحمل الناس لها في هذا الوادي وما حوله اعتبارات تقدير بسبب هذه النسبة»[5].

وقد بني النص على معتقد ثقافي للبنية الاجتماعية - الثقافية التي تمثله، وهو الاعتقاد بكرامات أولئك السادة، لكن الهدف ليس هذا المعتقد بحد ذاته، وإنما الهدف قضية راهنة، وهي ظاهرة الفساد الإداري في المجتمع، متشكلة بهذا الطرح الفني - الفكري، الذي يحمل نقي الخصوصية الثقافية للبنية. ويقدم النص بعضاً من مظاهر «الطريقة» التي يتبعها أولئك السيّاد في التعبير عن كراماتهم، إذ تأخذهم «الحال» على نقر الدفوف:

«وفجأة انتصب من وسط حلقة المريدين شاب طويل القامة، راح يصيح: مدد... مدد... يا أسياد! وتقدم نحو حزمة الأسلحة... ثم رأيته يكشف ثوبه عن مقدم بطنه. وبضربة واحدة... هل تصدقين؟! بضربة واحدة رأيته يغرس القضيب من رأسه المحدد في وسط بطنه. لست وحدي الذي رأى. جميعنا رأينا ذلك القضيب المعدني المستقيم ينفذ من بطن الفتى المسكين، ويبرز من ظهره»[6].

وثمة إشارة اجتماعية - ثقافية أخرى من خصوصيات البنية التي يقدمها النص، وعنصر فولكلوري مهم في تشكيل بيئة البادية، ودروب السهر واللهو فيها، وهو ما يسمى بـ «الحجّيات».

والحجّيات هن الراقصات النوريات، اللواتي يقطنّ الخيام في البادية، ويمتهن الغناء والرقص في تلك الخيام، «هؤلاء الراقصات موجودات في الحقيقة، إنهن جزء من فولكلور الصحراء السورية، وينتمين

إلى قبائل تنتقل في البادية... إن القارئ يتعرّف على مضرب عشيرة نَوَر... على طريق حلب. ثم يكتشف الصحراء والليل والخيام والموسيقى والراقصات بأثوابهن الزاهية وأصواتهن الحادة، والشوبش وهو عبارة عن ورقة نقدية يدسها كل حاضر الحفلة في عب الراقصة التي تقف أمامه»[7].

ويصف الروائي صورة إحدى «الحجيات»، واسمها «زينة»:

«عندما جلست تلك البنت التي اسمها زينة إلى جانبي، بعد أن أنهت وصلتها من الرقص، أحسست بأن رأسي يكاد يتصدع من رائحة العطر الثقيل الذي كان يفوح منها. ما أحسبها أكثرت عليها من هذه الرائحة الباعثة للدوار إلا لتخفي بها رائحة جسدها الذي ما أظن الماء مسّه منذ زمن بعيد. تأكدت من ذلك لما رأيته من سواد تحت أظافرها لم تفلح حمرة الحناء في كفيها في إخفائه...»[8].

كان ذلك عن الدوال على الثقافة غير العالمة، أما عن دوال الثقافة العالمة، فنجد النص يحتفي بها كثيراً، لاسيما من خلال المكان، وهو مدينة «حلب»، فيتحدث عن أسواقها القديمة، وخاناتها الأثرية، وقلعتها، وعن النخب الثقافية التي ترتاد «السرايا»، وتستمع إلى الموسيقى والغناء، لاسيما «الموشحات»[9]، وذكر ذلك كله يستدعي عناصر ثقافية أخرى، وشخصيات ممتلئة تاريخياً، وثقافياً، كما في المقبوس الآتي، الذي يصف غناء أحد المطربين في «سراي إسماعيل باشا»: «أما في غنائه وإطرابه فإنه بقية من جماعة زرياب وإبراهيم الموصلي وابن سريج وبقية المغنين الذين عددهم كتاب الأغاني»[10].

أما في نص «رياح الشمال - سوق الصغير» لـ «نهاد سيريس»[11]، فنجد تقديم الإشارات الثقافية غير العالمة، خصوصاً، بطريقة أكثر شعبية، ذلك أن الشخصية الروائية التي تحمل هذه الإشارات،

هي شخصية مغرقة في عاميتها، في حين أن شخصية الرواية في «أرض السيّاد» شخصية نخبوية.

إن اللغة التي تقدم تلك البنية الاجتماعية - الثقافية لـ «حلب» زمن «السفربرلك»، لغة ممتلئة اجتماعياً بروح من تحكي عنهم، وبمحليتهم، وهي تتجاوز الفصحى بجرأة لتبث روح المجتمع المحلي، حاملة مجموعة من الإشارات الثقافية الدالة، مثل: أهازيج الأطفال، وصيحات لعبهم: «ولدها الذي ولدته على أربع بنات، أخذوه منها وسيرسلونه كما قالت النسوة الأخريات إلى بلاد لا يعرف أحد اسمها وأين تقع، وهناك سيلاقي حتفه مثل جميع الرجال... راحت تسترجع في ذهنها صورة ربيع الزعيم بلا منازع لصبيان حي (سوق الصغير) الذي كان يقودهم في حربهم ضد صبيان أغيور الشجعان، الذين كانوا يتفاخرون بكونهم من (أغيور) ويعيّرون ولدها والآخرين لأنهم من (سوق الصغيّر)، كانوا يأتون وهم يصرخون: (فتح وردة جورية، لعيون الأغيورجية)»[12].

كما يتجلى الامتلاء الاجتماعي للغة في تسريد الأغاني والمواويل الشعبية، التي يحملها السرد من «حلب» حيث تنتمي، إلى جبهات الحرب، حيث الشخصيات الحلبية، إن تلك الخصائص الثقافية الاجتماعية - اللغوية للمدينة تحضر بشكل كثيف أنّى حضر السرد، فتدعم البؤرة السردية ليشعر المتلقي دائماً أنه لا يُفارق «حلب» سواء أكان في «سالونيك» أم في «كوت العمارة»، أم في «بغداد»، أم في «الأستانة»، فالهوية الثقافية ترافق المتلقي أينما انتقل به السرد، عبر الدوال عليها، وهي هنا الموّال، كما يبين المقبوس الآتي:

«كان ربيع جالساً مع بعض الجنود في مكان عريض من الخندق. كانوا يستمعون إلى صبحي الذي كان يشدو أغنية بصوته الهادئ الرخيم. كانت الكلمات تخرج ليّنة، ممدودة مجبولة بالحنين، فتهتز لها رؤوس الجنود الذين استكانوا وراحوا يدخنون بصمت وهم يهرشون لحاهم الكثة:

طرقت باب الجنا، قالت من الطارق

فقلت مفتون، لا ناهب، ولا سارق

تبسّمت، لاح لي في ثغرها بارق

رجعت حيران في بحر دمعي غارق

يا حادي العيس ازجر بالمطايا زجر

وقّف على منزل الأحباب قبل الفجر

وصيح في حيّهم يا من يريد الأجر

ينهض يصلّي على ميّت قتيل الهجر»[13].

وثمة إشارات ثقافية أخرى تحمل نفساً جماعياً لمرحلة تاريخية من حياة شعب، وتدل على هويته، وذلك بتعبيرها على الأحداث المشركة التي جمعت هذا الشعب، مثل الاحتلال العثماني، ورد الفعل الواحد تجاهه عبر هتافات المرحلة، بوصفها إحدى الدوال الثقافية، كما نجد فيما يأتي:

«وفجأة وقف أحد الطلبة على حجر وكان يلبس قنبازاً ويلف زنّاراً عريضاً حول خصره ويضع عمامة بيضاء على رأسه الحليق. صاح الشاب بقوة حتى انبحّ صوته:

- يا إخوان يا إخوان، اسمعوا ما قاله الشاعر:

قد بلينا بأمير ظلم الناس وسبّح

فهو كالجزّار فيهم يذكر الله ويذبح

- فتعالت الهتافات وطارت بعض العمامات في الهواء وانفلشت، ثم وقف شخص آخر على نفس الحجر وراح يلقي أشعاراً أخرى، ثم سقّطوا حكومة «الاتحاد والترقّي»...، ثم راح الجميع ينشد أغنية سمعها من قبل:

آه يالدن يالدن يالداني

يا باشة العربان آمان آمان»[14].

ويحتفل نص «موزاييك دمشق 39»[15]، لـ «فوّاز حدّاد»، بـ«دمشق» المكان في مرحلة زمنية يشير إليها العنوان: 1939، بما تضج به تلك المرحلة من أحداث سياسية، ويشكّل الوعاء الرئيس لها معتقد ثقافي - اجتماعي، يقدم «دمشق»، وناسها، وعلاقات الرجال بالنساء فيها، وهذا المعتقد هو وصفة شعبية، «سقاوة»، يحضّرها أحد العطارين في أحد الأسواق الشعبية، تعيد المحبوب الغائب، وما يرتبط بتلك المعتقدات من رؤية الغائب على وجه الماء في طاسة الجان، والاتصال به بالمندل، وتتبعه عبر أزقة «دمشق» وأحداث التاريخ، وتقلبات السياسة.

تلك صور من إبراز الخصوصية الثقافية عبر النص الروائي، بالشغل على مفردات الهوية الثقافية، العالمة منها وغير العالمة. وبتلك المفردات الثقافية الخاصة، يظهر الاختلاف، فتكون البادية السورية مكاناً خاصاً له حضوره الاجتماعي - الثقافي المتميز عن غيره، وكذلك تكون «حلب»، وتكون «دمشق»، كل تلك البنى تحمل هويتها التي تميزها عن أية بنية أخرى في العالم عبر دوال الهوية الثقافية، وذلك كله استطاع النص الروائي أن يقدمه، مؤسلباً إياه بأسلوب النوع الروائي الخاص.

7 - خاتمة: الإرهاب الثقافي بين الأباطرة والقراصنة:

أعجبتني حادثة أوردها القديس «أوغسطين» في مذكراته[16]، يقول:

إن قرصاناً وقع في أسر الإسكندر الكبير، الذي سأله: كيف تجرؤ على إزعاج البحر؟ كيف تجرؤ على إزعاج هذا العالم؟ أجاب القرصان: سيّدي! لأنني أفعل ذلك بسفينة صغيرة فحسب، أُدعى لصاً أو قرصاناً،

في حين إنك تفعل الشيء ذاته، ولكن بأسطول ضخم، فتُدعى إمبراطوراً! تلخص هذه الحكاية علاقة النظام العالمي الجديد، الذي تمثّله الولايات المتحدة بمختلف اللاعبين الصغار على مسرح الإرهاب الدولي العسكري والثقافي، فإذا ما كانت ترهب العالم عسكرياً بحجة مكافحة الإرهاب الذي تجرؤ بعض الدول أو المجموعات، أو الأفراد على اقترافه، فهي ترهب العالم ثقافياً بحجة العولمة، وسيادة ثقافة واحدة، ضد المجموعات الثقافية التي تجرؤ على ممارسة خصوصيتها، وإذا ما أخذت الولايات المتحدة دور الإسكندر الكبير، فلنأخذ نحن دور ذلك القرصان، ولنزعج أمريكا، ونقلق العالم بخصوصيتنا الثقافية، عبر الشغل على دوال هويتنا، وإبرازها.

* * *

أوليـات:

كيف يسطّر الكاتب الليبي؛ كامل المقهور عناصر عملية تنميط الخطاب الروائي في إبداعه (محطات، سيرة شبه ذاتية؟) ما مواقف وسلوكيات الشخصيات الليبية والمصرية والإيطالية التي يحددها المؤلف في هذا العمل؟. كيف نرصد المفاهيم التالية: المسافة الفاصلة بين المتحاورين، الشفافية/ التعتيم، التظاهر، التواطؤ والصِيغ المنمِّطة في هذه الرواية؟. ألا يمكن توسيع هذا الإطار النظري؟. هل تعتبر عناصر هذا المنهج جلية المعالم على المستوى التطبيقي؟.

الإطار النظري:

ترتكز هذه الدراسة اللسانية الخطابية على مفهوم «التنميط» الذي ينبع من نظرية التلفظ (L'ENONCIATION)[1]. سنتعرض لهذا المفهوم عند القاص والروائي الليبي؛ كامل المقهور، من خلال عمله الأدبي (محطات، سيرة شبه ذاتية). سيعتمد تحليلنا لعملية التنميط (MODALISATION) على:

1 - المسافة اللغوية الفاصلة.

2 - ثنائية: الشفافية/ التعتيم.

3 - الضغط اللساني(2).

4 - التقنيع.

5 - التظاهر.

6 - التواطؤ.

7 - الصيغ المنمِّطة.

المتن المدروس:

أنجز كامل المقهور عمله المعروف بـ (محطات، سيرة شبه ذاتية)، سنة 1995. صدر عن دار الرواد للنشر والطباعة والتوزيع بطرابلس. يضم هذا الإبداع (332) صفحة من الحجم المتوسط. كتب مقدمته يوسف الشريف، الذي عرض بعض «الانطباعات» المتعلقة بخصائص الكتابة عند كامل المقهور. كما أنه حدد بعض السمات والوظائف الدلالية والضمائر المهيمنة على هذه «السيرة شبه ذاتية».

قسّم الكاتب إنتاجه الروائي إلى الموضوعات الآتية:

1 - المشاهد، من المحلة إلى الجامعة (التذاكر... البُصراء).

2 - المحلة.

3 - أنا الطوير الأخضر.

4 - عن السكان.

5 - رياش العسكر.

6 - مرسال.. عاشور والحانة.

7 - الرحلة إلى المدينة.

8 - المدرسة.

9 - الشيخ.. طلحة والحاج.

10 - الغربة.. خناقة.

11 – وحدووه.

12 – لوزة.. وأم حسين.

13 – الأزهر والحسين.

14 –بعد عطيات.. عم سيد.

15 – القاهرة.

16 – المدرسة.. مرة أخرى.

17 – العودة إلى المدينة.

18 – و.. الوحدة حرّاقة!

19 – و.. إنهم ليحرقون!!

الممارسة اللسانية:

يقوم الكاتب/ السارد والشخصيات التي يتعامل معها بعدة سلوكيات. إنهم يتخذون إزاء ذلك مواقف متنوعة، تنبع من دوافع محددة، تجسد «وظائف السيرة الذاتية» من المنظور الروائي المعاصر[3].

إن تحليل «الملفوظات الروائية»، التي تشكل نسيج (محطات، سيرة شبه ذاتية)، يحدد لنا مواقف ودوافع المؤلف صحبة الشخصيات التي ارتبطت بحياته، بناء على مفهوم التنميط.

يضم هذا العمل الأدبي شخصيات كثيرة، مختلفة الملامح والرؤى، كما أنه يكتنز عدة مواقف وآراء، نجملها فيما يلي:

1 – سمات الشيخ «حورية» الرجل البصير، مرتل القرآن.

2 – جغرافية وأناس مناطق «الظهرة» و«فشلوم» و«المحلة».

3 – رمز الطائر الأخضر في الذاكرة الشعبية الليبية.

4 – علاقة هذا الطائر بالكاتب.

5 – مواجهة خالتي «الزينة» للحياة وتجارتها مع اليهود.

6 – ابتكارات «بو عجيلة».

7 – هجرة بعض أبناء «المحلة» إلى مصر وتونس من أجل العلم، ومضايقات الإيطاليين لهم.

8 – «لاقبي» منطقة «جنزور» يباع في «المحلة».

9 – «السنيورة» تتسلط على رواد مقهاها.

10 – تكوين نوادي بـ «المحلة» و«فشلوم» ومساعدة الأميرة «فوزية» لها.

11 – عقوبات «الحاج عمر» وتميز مذياع «الحاج حسين» وقرآنه.

12 – دور المدرسة في التكوين وخصائص عملها وهندستها.

13 – من ذكريات والدة الكاتب ووالده.

14 – وعثاء الرحلة إلى الإسكندرية والقاهرة وقصصها الداخلية.

15 – من ذكريات الطلبة الليبيين بمصر ومشاعرهم.

16 – علاقة الكاتب بـ «لوزة» و«أم حسين».

17 – وصف المؤلف للأزهر وعلاقته العلمية به.

18 – وصف القاهرة وشخصية عمي (تشارلي).

19 – مشاغل الامتحانات وأنواعها بمصر.

20 – موازنات بين شخصيات ليبية ومصرية عرفها الكاتب أثناء حياته الدراسية.

21 – وصف مدينة القاهرة.

22 – مدرسة «بنباقادن» وأساتذتها وأنشطتها الثقافية.

23 – وصف مظاهرات الطلاب بالقاهرة.

24 – حكايات الطلبة عن القاهرة و«الكَفْر» و«الحارة» وبعض الشخصيات الاجتماعية المتنوعة.

25 – الحصول على النتائج الدراسية.

26 – أوقات الفراغ، أثناء الإجازة الصيفية بالقاهرة.

27 – تغير أحوال طرابلس الغرب إبّان فترة الغربة.

28 – دور الوالد في تغيير المسار الدراسي للكاتب.

29 – علاقة أساتذة وطلبة مدينة القاهرة ببعضهم.

30 – محتوى المناهج الدراسية بمصر.

31 – عجائب وغرائب بعض أعمال وسلوكيات ومعتقدات أشخاص من القاهرة.

1 – الممارسة اللسانية:

ينجز المتكلم ملفوظات تساهم في بناء نسيج السرد الذاتي الذي يحكم هذه «المحطات» إنها مجموعات من الصيغ اللسانية التي تحدد علاقة السارد بالعالم الخارجي، تساعدنا هذه الصيغ على تقسيم المسافة اللغوية الفاصلة، التي يضمها المتن المدروس، إلى قسمين:

1 – مسافة كبيرة: ينتج كامل المقهور، باعتباره متكلماً، ملفوظاته الروائية ضمن «كون» يختلف عن الذي يعيش فيه.

إنه يمارس في هذا المستوى عملية «هروب واختباء» باستخدام:

أ - ضمير الغائب بصورة شعورية أو لاشعورية.

ب - طمس للمرجعيات أو الإحالات التي تشير إلى شخصيته.

ج - هوة بينه وبين محاوريه.

إن هذه الجوانب الثلاثة الخاصة بمفهوم المسافة اللغوية الفاصلة، التي «تنمّط» العلاقة بين المتكلم وملفوظاته الروائية، تبرز من خلال عدة أمثلة كقوله في الصفحة 147: «وسي عبدالمجيد ذاته بما صفّ أمامه من فازوات الحلوى يبيعها الصغار، وصندوق خشبي مملوء بلفائف التبغ، تباع بالواحدة، للذين لا يملكون ثمن علبة كاملة، إلا أن سي عبدالمجيد يستهلك أغلبها...».

لا يضم هذا المثال ضمائر أو صيغاً لغوية تدل على المتكلم أو المنتج. بل سخّر فيه ضمير الغائب أو بعض الضمائر العائدة. تمثل هذه الطريقة «عملية سردية محايدة» فالقائل أو المنتج للقول لا يتدخل بذاته أو «أناه». نجد ذلك في الصفحة 233: «بنباقادن» اسم أميرة لا يعرف أحد صلتها بالملك، قصرها من طابقين، له باب واسع عال، تقود إلى طبقاته ثلاثة أدراج وبه بدروم تحت المبنى وحجرتان فوق السطح... بنباقادن مدرسة جادة، يدفع اسمها إلى العجب، ويثير مسلك طلابها شفقة المدارس الأخرى، يلتحق بها الطلبة الصغار.. الصغار، ذوو العلامات العالية...».

تبقى «أنا» المنتج القائل لهذا النص الخبري التصريحي «مستترة» خلف قوله «يمكن إبرازها» باستعمالنا للصيغة التلفظية التالية:

أقول لكم: «بنباقادن.. اسم أميرة». يحدد هذا القول كل المرجعيات المتعلقة بالقائل الذي أنتج الجمل الخبرية العامة.

قد يبدع القائل المنتج للملفوظات الروائية التي تضمها (محطات،

سيرة شبه ذاتية) هوة كبيرة بينه وبين الشخصيات المتعددة، التي يتحاور أو يعيش معها. إنه يقوم بتنميط ملفوظاته بواسطة بعض العلامات اللسانية، التي تجسد التمايز بين المستويات والطبقات الاجتماعية؛ مثل «الحاج، سي، عمي/ عمتي، هانم، بيه، السنيور، السنيورة...».

تبرز لنا بعض الأمثلة أن القائل يؤسس مسافة لغوية كبيرة تفصل بينه وبين الشخصيات المخاطبة في هذه «المحطات» ليعرب عن مستوى التنميط لملفوظاته. يقول الكاتب في الصفحة 121: «ولم يمسسني الحاج عمر بسوء، لم يصلبني على الشبابيك الحديد، وكان يتوعد أخي الذي يعلوني سناً، ولم ينله. وربما كان انتقالنا من بيت «السانية» إلى دار على الجادة سبباً في بُعد يده عنا. ومع ذلك فلازلت أحس أنه طالني بعينيه البراقتين، وشاربه الأسود، ويده المفتولة.. وصدره الذي لا يهيض!». كما نجد قوله في ص 126:

1 – أنت عارف شيخ، كان فيه ألمان في طرابلس.

ونقرأ في الصفحة 201 قوله: «ويا سبحان الله يا سي الشيخ».

تسيطر ضمائر المتكلم، الذي يمثله كامل المقهور كمؤلف، على جل العمليات السردية الذاتية، المنظمة لهذا الإبداع الروائي المكتنز. كما أننا نجد في بعض الحوارات شخصيات أخرى تبرز «أناها» وترسم بعضاً من نفسيتها ووضعها الاجتماعي الليبي أو المصري، تنشئ هذه العمليات السردية الذاتية مسافات لغوية كبيرة، تفصل بين الكاتب/ المتكلم والشخصيات المتحاورة من جهة، ثم بينه وبين الملفوظات الروائية من جهة أخرى. يرتكز هذا الإنجاز على سرد «غير شخصي IMPERSONNEL». لا يظهر هنا أي أثر لغوي شخصي يشير إلى المؤلف باعتباره الفاعل المنتج لعملية السرد (NARRATION) ضمن بعض أجزاء الرواية.

2 – **مسافة صغيرة:** يمارس القائل، الذي ينتج الملفوظات الروائية، المكونة

لعمل (محطات، سيرة شبه ذاتية)، سلوكاً بارزاً، إذ يترك «بصماته اللغوية» واضحة، عن طريق بعض العلامات اللسانية، يجسد هذا السلوك حضوره الصارخ بالنسبة لمخاطبيه ولمضمون الملفوظات الروائية. نجد قوله في الصفحة 198: «امتلأ رأسي حتى لم أعد أطيق، انتابني ما يشبه الهوس.. ماذا لو أطلقت عيناي في هذا الصف من الكتب أو ذاك؟ ماذا لو تسللت خفية لأعرف ما يدور في المبنى المحاط بالأزهار؟...». كما نقرأ في الصفحة 311 قوله: «أعجبني الهمس، وسرية المعلومات... تاقت نفسي من مدة، أن يكون لي أمر أستقل به، أن أصير من قلة تعرف أكثر مما يعرف الكثرة» تطالعنا الصفحة 162 بهذا القول: «أنا الآن واحد من هذه الألوف الموجودة «بالإسكندرية».. أناس كالنمل أو أكثر قليلاً، كأنك فتحت حفرة في «طابية» أو إلى جوار قبر يهجم عليك الدود!».

تجسد الأمثلة السابقة «البصمات اللغوية» الخاصة بالمتكلم المنتج للملفوظات الروائية، عن طريق (تاء) الفاعل، ضمير المتكلم (أنا)، ياء المتكلم... تحدد هذه «الوحدات» اللغوية مسؤولية المتكلم/ الكاتب عن مضمون الملفوظات المذكورة، وترسم بعضاً من سلوكياته ومواقفه الخاصة.

2 - الشفافية/ التعتيم:

تحدد لنا هذه الثنائية الخطابية أحد مستويات تنميط الخطاب الروائي العربي. يظهر ذلك بواسطة ضبط دقيق للعلاقة الموجودة بين الشخصيات والملفوظات التي يحويها العمل المدروس.

أ - **الشفافية**: تشر إلى تحمل المخاطب مسؤولية مضمون الملفوظات الروائية. كما يرد في الأمثلة الآتية:

- أصلحك.. وإلا تقعد!؟ (ص 221).

- أنت احفظ وبس! (ص 214).

- أنت كاتب دي.. أنت بتاع «الجثة»؟ (ص 237).

- مسيرك تكتب قصة..! (ص 237).

- يا واد يا صلاح، أنت مرفود يومين.. جاي بجزمة من غير شراب! (ص 238).

- بالك تزورني.. وتبشبش على رأسي ماء (ص 251).

- بتولي مهندس بناي ياسطى؟ (ص 281).

- يا واد.. يا كامل! تعال فوق (ص 294).

- ألم تنازعك نفسك لتقرأ ما كتبت فوجدت لك رضا، وانتزعت منك نظرة ملؤها المحبة والغبطة؟.. (ص 303).

- طب خذ اقرأ دي.. (ص 304).

- انت لسه طري.. معليشي، بكرة تكبر! (ص 310).

يوجه المتكلم هنا للمخاطب الأقوال التي يربطها هذا الأخير بالفعل والعمل. يعرف المتكلم أن أقواله ستنفد (الحفظ، الكتابة، القصة، الرفض لمدة يومين، رش الماء، التخرج، الصعود إلى أعلى، القراءة والغبطة...).

ب - التعتيم: يضم هذا الشق من الثنائية جانبين:

1 - تعتيم روائي نسبي: يستعمل المتكلم/ السارد لملفوظات (محطات، سيرة شبه ذاتية) تنميطاً خطابياً لا يبرز ذاته المنتجة، نجد ذلك في بعض الأغاني والأمثال والمواويل الشعبية. نقرأ في الصفحتين 54-55:

أنا الطوير الأخضر

وريشي ريش العسكر

ومرت بوي ذبحتني

وبوي كلي من لحمي

يا كاس.. كاس.. كاس..

يا حافر تحت الشاس

والبارح جانا خانب

وطلعت له خدوجة

راسها عريان.. وقصتها حفاري

ونجد في الصفحة 83 قوله:

ويا عربية.. جاكم كامان

في فريعه وراسه عريان

كما نقرأ في الصفحة 118 هذا القول:

ما تلحق العربي دولة

غير المسحة والجدولة

ونطالع في الصفحة 278 قوله:

خرّف عالمدير وعالمتصرف

من البانكة يقبض ويصرف

وانت في سروالك دايخ

نجد أيضاً في الصفحة 40 قوله: «تستور يا سيدي بوبكر».

ونقرأ في الصفحتين 84-85 ما يلي:

جاكم بالشيح

لا سبيزة ولا جرام مليح

والكراهب كيف مثل الريح

والحكومة في يد السودان

الهادي وينه..

ضرب سوداني.. عوّر عينه.

تطالعنا الصفحة 99 بهذا القول:

تبديل السروج فيه راحة

كما نقرأ في الصفحتين 115-116 قوله:

وياما باع من كروية..

وياما زلبح من عربية!

غير اتوتي جاي البابور.. يا قعادك في الحارة تدور».

يمكن القول إن كل قارئ عربي لهذه «السيرة شبه ذاتية» يستطيع أن يصبح هو القائل لهذه الملفوظات عن طريق ترديدها أو إنشادها أو الهمهمة بها لنفسه.

يظهر التعتيم النسبي على شخصية القائل المنتج للملفوظات الروائية، من خلال بعض المضامين الوعظية أو العامة (GNOMIQUE)، كما في النماذج التالية:

أ - صلاتك ربي والصلاة على النبي (ص 30).

ب - ولا يسأم الإنسان من دعاء الغير (ص 191).

ج - جاءك الموت يا تارك الصلاة (ص 252).

د - فوق كل ذي علم عليم (ص 271).

هـ - وحدووه! (ص 174).

يتحقق التعتيم النسبي عندما ينمّط القائل ملفوظاته الروائية، المرتبطة بالأمثال والحكم المأثورة والأقوال الدينية والمعتقدات الشعبية الليبية والمصرية، كما يبرز في الأمثلة التالية:

- لو لحست عينه يتبعك إلى حيث تريد.

- تبديل السروج فيه راحة.

- عسكر سوسة.

2 - **تعتيم روائي كلي**: ينمّط القائل ملفوظاته المشكلة لخطاب (محطات، سيرة شبه ذاتية)، عن طريق «الوظيفة التعبيرية» التي تجسد «أناه» وما يرتبط بذاته. يظهر هذا الجانب في المجال الشعري، إذ يرتكز البناء اللغوي على شخصية هذا القائل.

يبرز التعتيم الروائي الكلي في عدة نصوص ترتبط بالعمل المدروس؛ حيث تسيطر «أنا» الكاتب/ المتكلم على عدة جوانب اجتماعية وثقافية. كما في الصفحة 200: «لم تنته الجولة إلى أن مررني على فندق كبير في الميدان، يحوط كتفي بيده اليسرى، ويحيي جماعة باليمنى، طلب لي «كازوزة» وعشّاني بالمطعم لحماً مشوياً، فرض علي أن أتناوله بالأدوات، يختلس النظر كلما قربت «الشوكة» من فمي...».

ينمّط الكاتب هنا ملفوظاته بواسطة ضمائر ترسم ذاتيته. والملاحظ أن كل قارئ عربي يقرأ هذا النص يصبح هو السارد؛ حيث يحتل مكان القائل فيصبح الملفوظ محكياً (RAPPORTÉ)[4].

3 - **الضغط اللساني**: يساعد هذا العنصر المتكلم على تنميط أقواله

وإبراز دينامية علاقته بملفوظاته وبمخاطبيه وبالعالم الخارجي، عن طريق الرواية. ينتج مركز الضغط اللساني من خلال عدة مظاهر:

أ - مصدر الملفوظات الروائية: يعتمد على المتكلم أو المخاطب إذ ينتشر استخدام الضمائر المتعلقة بهما. كقوله في ص 201: « ويا سبحان الله يا سي الشيخ ».

ب - زمن وجهة الفعل: يؤدي استعمال الأزمنة بمختلف جهاتها ضمن رواية « محطات، سيرة شبه ذاتية » إلى تنميط معين للملفوظات، بناء على فضاءات محددة، يتم تحيينها من منظور خاص[5]، كقوله في الصفحة 235:

- أنت صم المنهج، وأنا أعلمك التاريخ.

تظهر أزمنة وجهة الأفعال جلية كذلك في الصفحة 317: و«قاهرة» غيرها.. «قاهرة» أخرى، يسكنها الأجانب والمتمصرون، ومنها خلق كثير غير متناسق، يحبها ظاهراً ما وفرت له مبتغى، هجرها إن كانت لها به حاجة.. يتوطن بقعاً نظيفة، مرصوفة... ».

يحدد المثال الأول أحد أفعال الأمر (صُم) والمضارع (أعلمك) مما يساعد على تلبية طلب معين أو تنفيذه. أما المثال الثاني فتروج فيه أفعال المضارع (يسكنها، يؤمها، يحبها، يهجرها، يتوطن) التي تروم تحقيق بعض الأور في زمن الحال والاستقبال.

ج - مكان الخطاب الروائي: يقوم المتكلم هنا بتنميط ملفوظاته معتمداً على عدة كلمات تدل على الفضاء. يقول المؤلف في الصفحة 219: «يقودك «الموسكي» إلى «العتبة»، فتقف عندها كما وقفت أول مرة تختار أي السبل تنهج. غامرت، مررت إلى جوار المدخل الرئيسي «للأوبرا»، وجدته مقفلاً يحيطه «الظلام والسكون».

ونقرأ قوله في الصفحة 61: «مازالت «الظهرة» منتجعاً فريداً بين «شوارع المدينة».. «محلة» سكانها أنماط غريبة من الناس، وغرباؤها ليسوا كغيرهم من الأغراب! بيوتها ليست متناسقة، وشوارعها الأربعة تختلف عن أزقتها وحواريها..».

لقد تم وصف الأماكن بدقة، من جميع الجوانب، إذ إنها امتزجت بعواطف السكان والعابرين وهمومم وطموحاتهم، فكونت إبداعاً مكتنزاً ومدهشاً.

4 – التقنيع: تؤدي هذه العملية بالمخاطب إلى نسيان هوية المتكلم وحقيقة أمره، نظراً لانعدام الضمائر أو الصيغ الخاصة. يقول كامل المقهور في الصفحة 276: «في المدينة الواسعة شباب يقبل على حياة جديدة ويحلم بحياة أنقى.. صقلهم الأساتذة في الثانوية، وصاروا الحياة في المدينة، يفخر بهم الناس كأنهم من صلبهم، يمارسون الأشياء جميعاً، علماً وثقافة ورياضة...».

يقنّع الكاتب هنا شخصيته المنتجة، التي تتوارى خلف هذا السرد الروائي المتحقق بضمير الغائب. لا تقدم هذه الشخصية الساردة «المندسّة بين الشباب المقبل على حياة جديدة» هويتها للمخاطب، بناء على ضمائر أو صيغ لغوية خاصة بها.

5 – التظاهر: يسعى المتكلم إلى تنميط ملفوظاته، في هذا المستوى عن طريق خداع مخاطبيه فيما يخص هويته وحقيقة أمره. يستعمل من أجل بلوغ هذا الهدف أبنية وصيغاً لغوية خاصة بالآخرين. نجد قوله في الصفحة 283: «وتحاول أن تقنع نفسك.. تحاول أن تجد لقرار «الحاج» معنى! إنك كثير اللجاجة، مكثر القول...».

6 – التواطؤ: يوظف المتكلم المسيطر على ملفوظات رواية (محطات، سيرة شبه ذاتية) ضمير الغائب بإفراط، دون أن يتحمل مسؤولية المضامين

«مع العلم أن المخاطب/ المتلقي لا يجهل وجود هذه المسافة الفاصلة» التي يحويها الملفوظ. يتواطأ الكاتب/ السارد بطريقة متميزة مع مختلف مستويات سرده. نجد ثلاثة مظاهر في هذا الصدد:

1 - السرد التاريخي للأحداث.

2 - الوصف المستفيض لمدينة القاهرة.

3 - الحديث الدقيق عن بعض الشخصيات المألوفة.

يقول المؤلف في الصفحة 323: «وجبت العودة، والاستكانة، إذ لازالت حفلات «الملك والأمراء» على أشدها، ولازال كبار الضباط يتخاصمون حول «النادي»...». ونقرأ في الصفحة 276: «في المدينة الواسعة شباب يقبل على حياة جديدة ويحلم بحياة أنقى.. صقلهم الأساتذة في الثانوية....». كما نجد في الصفحة 266 حديثه عن شخصيات محببة إلى نفسه، إذ يقول: «صالحة حزينة تخفي حزنها بما أعدته من طعام للقادمين... هاجرت الطيور جميعاً، ولم يكن لها من تعد له طعاماً، أو ترتب له كسوة، أو تسوي له مناماً...».

نلاحظ أن كامل المقهور ينمّط خطابه الروائي، بناء على أحداث ووقائع التلفظ، وهو ما يسهل علينا تحليل الوسائل اللغوية التي يوظفها في إبداعه الشخصي.

يمثل القارئ العربي لرواية (محطات، سيرة شبه ذاتية) الحكم الأمثل بالنسبة لمستويات مشاركة المتكلم أو المخاطب في الخطاب. فهو قد يكون:

أ - بارزاً: تجسده بعض الضمائر أو الصيغ اللغوية الدالة عليه.

ب - منفلتاً: يفهم موقفه وسلوكه من مضمون الملفوظات.

ج - متضائلاً بالتدريج: تتلاشى مشاركته عبر مراحل، عند الانتقال من ملفوظ إلى آخر.

تبرز لنا الممارسة اللسانية الخطابية أن مفهوم «الضغط اللساني» الروائي عند كامل المقهور يبلور شخصية نوعين من القائلين:

1 - قائلون يؤثرون في مخاطبيهم: يظهر هذا جلياً أثناء حديث الكاتب عن القاهرة.

2 - قائلون يجهلون مخاطبيهم: يجسد هذا النوع حديث المؤلف عن أول دخول له إلى مصر.

تحدد عملية تنميط الخطاب الروائي بعض آراء ومواقف الكاتب بشأن:

أ - الاعتراف بالجذور وتمجيدها.

ب - حب العلم ووعثاء السعي في تحصيله.

ج - معرفة خبايا الثقافة المصرية وأسرارها.

د - وصف سلوكيات شخصيات عاصرها الكاتب.

ه - سيطرة بعض الممارسات والعادات الأجنبية.

و - ميله إلى أعمال القضاء والقانون ونشره لبعض سماتها.

إن عمليات تنميط الخطاب الروائي بالنسبة للمتن المدروس قد دفعتنا إلى تحليل مضمون موضوعات (محطات، سيرة شبه ذاتية)؛ إذ قمنا برصد بعض مستويات مشاركة المتكلم والمخاطب في ملفوظاتهما الروائية.

7 - **الصيغ المنمِّطة**: تكون استعمالات هذه المنمِّطات إما بنيوية أو توليدية. إنها توظف كمقولات وبنى نحوية، يستخدم المتكلم عدة

علامات لسانية تتغير معانيها، تبعاً لسياق الموقف، المرتكز على المساهمين في الخطاب الروائي وأزمنة الأفعال والمؤشرات الفضائية. إنها علامات تمثل مجموعة من «الواصلات» التي تربط «الرسالة الروائية» بموقف معين. نجد بعض الأنواع من هذه الواصلات اللسانية المنمِّطة للخطاب؛ مثل:

1 - **واصلات لسانية**: تحدد مسؤولية القائلين بالنسبة لمضمون الملفوظات الروائية: تنجم علاقة القائل المنتج لحدث التلفظ بالقائل المنتج لحدث الملفوظ في الرواية المدروسة، عن طريق بعض المقولات النحوية. يوضح هذا ضمير المتكلم في بعض الأفعال المضارعة كقوله في الصفحة 278: «... ولكنهم يتحدثون عن شاعر فيها، يجلس على المقاهي متكئاً على عصاه، يقول كما قال «شوقي» و«حافظ» الشعر، يترنم كما يشدو الشيخ «الشارف»، ويناصب الجهل...». تبرز علاقة القائل المنتج بالملفوظات الروائية، عن طريق الإحالة إلى منتج حدث التلفظ كقوله في الصفحة 121: «كان يمكن أن تطال ليلة «الفراقيط» الحاج حسين.. في مكمنه في «المربوعة. مرقت قنبلة من قنابلها إلى جواره، ولم يكن له من مفر، أقعده ذلك الشبح القابع داخل صدره..».

تبرز نهاية المثال السابق جهة النفي وأثرها في قلب العمل المقصود. فالسرد يدرك هنا طبيعة العلاقة بين الأحداث (كان + يمكن + تطال + مرقت + أقعده) وشخصيته الناقلة «للخبر الروائي».

2 - **واصلات لسانية** لا تحدد مسؤولية القائلين بالنسبة لمضمون الملفوظات الروائية: يرتكز العمل هنا على مقولات تبلورها كلمة معينة تركب داخل الملفوظ الروائي. تظهر العلاقة بين أحداث الملفوظ وأحداث التلفظ في العمل المدروس، عن طريق استعمال الأزمنة، كقوله في الصفحة 282:

«سوف تضمك فصول «التوجيهية أدبي» مع أولئك الذين لم يكن لهم في الامتحان إلا نصيب قليل، سوف تنضم إلى الذين يهجرون الدروس للذهاب إلى حفلات السينما الصباحية...».

يظهر أن أحداث الملفوظ تتلو أحداث التلفظ. تبرز العلاقة بينهما متنوعة المستويات في رواية (محطات، سيرة شبه ذاتية) عن طريق المتكلم، الذي يعد مصدراً للمعلومات؛ إذ إنه ينطلق من حجج وآراء الآخرين. تؤيد ذلك بعض الصيغ اللغوية التي تنسج علاقات كلمات الملفوظ الروائي. نجد في هذا الصدد عدة أقوال تمثل تقييمات متنوعة كقوله في الصفحة 225: «القاهرة امرأة عمرها يقارب الألف سنة، ولازالت في شبابها، ولا يمكن أن ترتوي منها، كماء ذاك النهر يجري في عروقها، كلما شربت منه ازددت ظمأ!...».

3 - **الجمل المنمِّطة**: تمثل بعض الجمل العربية الاستفهامية أو المنفية أو المفخّمة منمّطات روائية قوية عند كامل المقهور. ترتكز هذه الجمل على العديد من التحويلات المتنوعة، التي نمارسها عبر مراحل، بغية الوصول إلى الجمل الظاهرة، كما في الصفحة 304: «ما تورّيهاش لحد...» تحدد قواعد «المكون المقولي» بنية هذه الجملة كما يأتي:

نف + فع + ضم + لاح + جر + اس.

تعني الرموز: نف: نفي (ما)، فع: فعل (تورّي)، ضم = ضمير(ها)، لاح = لاحقة لهجية (ش)، جر + جار (لـ)، اس = اسم مجرور (حد).

تقوم الجمل المنمِّطة التي تنسج الخطاب الروائي عند كامل المقهور على عدة أفعال تبرز موقف وسلوك المتكلم السارد؛ مثل (أترك، أندفع، أتخيل، أستذكر، يجبرني، أقنِع، أتطوع، أكون...). نجد أن الكاتب يتقمص شخصية المتكلم، إذ يسرد أغلب أحداث الرواية باستعمال ضمير

المتكلم والمخاطب أو يمزج بينما في النص، رغم أنه يتحدث عن الذات المتكلمة فقط. قد يشيع أحياناً أسلوب الالتفات أو تتعدد أصوات الشخصيات وتتداخل. لذلك فإن استخدام ضمير المخاطب لا يقصد به هنا توجيه الكلام إلى المتلقي، بل إنه عبارة عن خطاب مرتد إلى الذات المتكلمة، أو محاورة للعقل الباطن، مما يكوّن مسافة لغوية فاصلة بينه وبين الشخصيات، انطلاقاً من نوع الملفوظ، يؤدي هذا الإنجاز إلى تحقيق خطاب روائي يشبه خطاب العقل الباطن. نجد ذلك في قوله بالصفحة 299: «تمسك بك خامسة أدبي» حتى لتسوقك إلى الطريق، دابة لا تحيد، «زي حصان الكروسة».. لا مشيئة لك، فما دخلها طالب ونفذ من طباعها...». إن القائل المختفي، الذي يتحدث مستخدماً ضمير المخاطب، يوظف أفعالاً ذات مضامين محددة، مما يمنح الملفوظات بنى قوية، يبرز هذا العمل مستوى فهمه وتقييمه (تسك + تسوق + تحيد + دخل + نفذ) لموقفه، بناء على الأفعال...

4 – **منمّطات مسكوكة**: يتم توظيفها عن طريق بعض الكلمات المبنية: طبعاً، بالتأكيد، الحمد لله، لا شك... يظهر هذا في رواية (محطات، سيرة شبه ذاتية) من خلال الأمثلة التالية:

أ – اللهم صل على النبي!

ب – وحدووه!

ج – و.. وياللعجب.

د – خليها على الله.

إذ استعمالات هذه العبارات المنضدة معروف، لكنها قد توظف لغايات رمزية، مما يجعلها تحمل وظائف دلالية جديدة ترتبط بنوع الإنجاز الصوتي.

5 - **الكلمات اللهجية**: إنما تؤدي إلى تنميط الخطاب الروائي عند كامل المقهور من منظور ليبي محلي أو مصري.

تعتمد هذه الكلمات على سياق موقف محدد (شخصيات روائية من الواقع الليبي/ المصري، أزمنة وجهات أفعال ترتبط بأحداث ومقاصد وفلسفة كامل المقهور من خلال إبداعه، روابط ومؤشرات زمكانية، ترسم فضاءات معروفة في ليبيا أو مصر...). نجد كلمات لهجية ليبية تحمل عدة مؤشرات ورموز؛ مثل: «قرطاس الشكار، الميلود، نبيه، تستور يا سيدي بوبكر، الأربع شوارع، نوبة، المبخَّر، مائية، بابور، يطير العين، طلعت، شي الله يا سيدي بوبكر، لا لا، دلاّعة، سوريّة، الحسَّان، فروخ الرواما، خيرة الحاج؟ ريّاش، اللاقبي، تسييق، الفراشية، فريعة، فلاّق، بُوخة، باهية، الأربع عرصات، عوين، البرانيط، كروسة، يبُخ، الحولي، حوش، الجابية، الفرملة، المصقَّع، الله يخليك، فلّقة، كازوزة، الشوكة، التَّسمال، زمزامات، الشيشة، الحنَّاية، البلوكات، كوشة، سفرة السفنز[7]، معيز، بيشة، الكيف، فُتُوة...».

6 - **التفخيم**: يستند تنميط الخطاب الروائي عند كامل المقهور في عمله (محطات، سيرة شبه ذاتية) إلى تنغيم (INTCNATION) بعض الكلمات، التي يضمها الملفوظ المنجز، يظهر هنا في البنى التركيبية للرواية، إذ يتم تقديم أو تأخير أو تبئير (FOCALISATION) بعض مكونات الجمل التصريحية. يبرز التفخيم أيضاً في بعض الجمل الاستفهامية والمنفية والأمرية. نوضح ذلك عن طريق الأمثلة التالية:

1 - صلاتك ربي والصلاة على النبي.

2 - يسقط حافظ.. حافظ عفيفي.

3 - طَبْ خذ اقرا ذي..

4 – لم تكن أول مرة يجبرني «الحاج» على تغيير مساري.

5 – هو انت رايح فين... مش شايف الزيطة؟.

إن إنجاز كلمة (الصلاة) الثانية في الجملة الأولى يؤدي بنبرٍ مخالف لنفس الكلمة الموجودة في بداية الجملة. كما أن كلمة (حافظ) الأولى تختلف في مُنحناها النغمي عن الثانية الموجودة في الجملة الثانية. نجد أن فعل الأمر اللهجي من حيث الإنجاز يؤدي بضغط صوتي مرتفع، مما يمنح المنحنى النغمي قوة مرتفعة. يقع الأمر عينه بالنسبة للجمل الاستفهامية والمنفية.

7 – **الخطاب الروائي المنقول/ المحكي**: ينمط هذا المستوى الملفوظات الروائية، بناء على عدة جوانب:

أ – تغيير تصريف الأفعال التي تنقل من الخطاب المباشر إلى الخطاب غير المباشر.

ب – إضافة الناقل/ الحاكي لبعض الكلمات التي تبرز تقييمه وسلوكه أو بصماته اللغوية.

ج – استخدام كلمات تجسد الخطاب المنقول/ المحكي؛ مثل: قال، ذكر، حكى، صرح... يقول المؤلف في الصفحة 275: «... ويشير صاحبي الشاعر إلى شاب امتهن المقالة والنقد، فأجادهما، يتحدث الإيطالية دون أن يختلف إلى مدرسة تعلمها، سوى مدرسته الخاصة...».

يحتاج الخطاب المنقول/ المحكي (**RAPPORTÉ**)، الذي تضمه الرواية العربية المعاصرة، دراسة خاصة لأنه يمثل مجالاً لسانياً مستقلاً، ضمن نظرية تحليل الخطاب. إنه يطرح عدة تحويلات، إذ ينقل القائل كلام بعض الشخصيات فيضيف أو يغير بعض الكلمات حسب الموقف المقصود (قال، ذكر أن، برأي، ترى أنه...).

التركيب: إن ممارستنا اللسانية الخطابية قد اعتمدت رواية (محطات، سيرة شبه ذاتية) لكامل المقهور نموذجاً، حيث اتخذت عملية التنميط، إطاراً نظرياً لها. ترتكز هذه المنهجية على عدة عناصر؛ مثل المسافة اللغوية الفاصلة بين الشخصيات المتحاورة، الضغط اللساني، التنقيع، التظاهر، التواطؤ، الصيغ المنمِّطة... لقد أضفنا بعض العناصر إلى هذا الإطار النظري: الجمل المنمِّطة، العبارات المسكوكة، الكلمات اللهجية، التفخيم.. عالجنا هذه الجوانب من منظور صوتي ودلالي.

والواقع أن بعض عناصر عملية تنميط الخطاب الروائي لا تملك حدوداً جدلية تفصل بينها أو تميزها عن بعضها بدقة، تبعاً للأمثلة العربية الموظفة (التقنيع، التظاهر، التواطؤ).

لقد جعلتنا ممارستنا اللسانية الخطابية نستنتج أن عملية التنميط ليست قارة أو سرمدية، بل هي خيارات إنجازية ترتبط بسياق الموقف وظروف الإنتاج. لذلك فهي تتلون حسب طبيعة النص وعوامله المؤثرة.

الهوامش

1) يمثل التلفظ عملية إنتاج شخصي للملفوظات اللغوية، يتم ذلك ضمن موقف تواصلي وحسب زمن ومكان محددين.

2) نميز بين مفهوم «لساني» ومفهوم »لغوي»؛ حيث نعتبر الأول مجموعة من الجوانب اللغوية وغير اللغوية (جوانب نفسية، اجتماعية، مختلف ظروف الإنتاج أو السياق...)، أما الثاني فهو بالنسبة لنا عبارة عن مجموعة من القواعد النحوية المعيار، التي لا تخرج عن الجانب اللغوي الصرف (صوتي، صرفي، نحوي، معجمي، دلالي).

3) حدد هذه الوظائف فلادمير بروب، أثناء دراسته للحكاية الشعبية الروسية، لكننا نرى أنها لا يمكن أن تقف عند عدد محدد.

4) يعيد القارئ إنتاج النص من خلال قراءته، دون أن يغير الضمائر أو يقوم ببعض التحويلات.

5) JEAN, DUBOIS: DICTIONNAIRE, DE, LINGUISTIQUE (MODALISATION, P 319.

6) المرجع نفسه، ص 320.

7) يقصد به صحن مليئ بالرقاق.

* * *

تلخيص الرواية وذكر أهم عناصرها

تتكون رواية فوضى الحواس للأديبة الجزائرية أحلام مستغانمي من خمس وسبعين وثلاثمائة صفحة (375) مقسمة إلى الفصول أو الأقسام الآتية: بدأ - دوماً - طبعاً - حتماً - قطعاً.

تبدأ الرواية بخطاب مسرود عن شخصين (هي - هو). تتكلم الساردة عن قصة قصيرة كتبتها عن الشخصين هي - هو، وتذهب الساردة للموعد الذي يجمع بين الصديقين بدافع الفضول، وسرعان ما تدخل الساردة مسرح الأحداث، إذ يأخذها سحر وعطر الرجل ذي الكلمات القاطعة، وتصور لنا الساردة لقطات من فيلم حلقة الشعراء الذين اختفوا، الذي تم عرضه في سينما «أولمبيك».

وتذهب مرة لمقهى الموعد، وهنا نجد رجلاً يرتدي الأبيض، ويظهر بعض المودة نحوها، ثم يأتي صاحب اللون الأسود ويقترح عليها الذهاب إلى مكان آخر وبعد جلسة حميمة يعودان.

في يوم ما، كانت تبحث عن الرجل، ركبت مع سائق خاص لزوجها العسكري الذي اقتادها إلى جسر في قسنطينة، وهناك تقع جريمة قتل، إذ يقتل عمي أحمد بالرصاص، وتصاب المرأة بالذهول وتتعرض لاستجواب الشرطة بحثاً عن القاتل، وتتعرض للوم الزوج، إذ كيف تذهب لمكان عام في سيارة مشبوهة. وترد على الزوج بأن لديها رغبة لرؤية الجسر في الواقع بعد أن ظلت تراه في اللوحة التي أهداها إليها خالد يوم زفافها.

وتتكلم البطلة عن زوجها العسكري، عن عقمها ورغبة زوجها في

الإنجاب، وكذلك هوس منها، كما تشير إلى أنها تتقاسم هذا الزوج مع ضرة أخرى، وتشير إلى أخيها ناصر.

يقرر زوجها إرسالها إلى العاصمة لترتاح بعض الوقت من تلك الصدمة التي سببها قتل السائق، تصحبها عتيقة أخت زوجها، ويكون اتجاهها سيدي فرج، في شقة.

خرجت ذات يوم، تتجول وفي محل لبيع الجرائد وبينما كانت تتصفح إحداها جاءها من الخلف صوت، كان صوته.. وبعد حوار سجل لها هاتفه بقلم الرصاص على الجريدة، وضبط لها موعداً للقاء، ويقول لها إنه يريد إكمال رحلة كانا بدآها في الصفحة 172 من الكتاب السابق (ذاكرة الجسد) وأخذت كتاباً من المكتبة لهنري ميشو.

وفي هذه الأثناء يحل العيد، وتجد نفسها مجبرة على الرجوع إلى قسنطينة بيت الزوجية، وتتكلم عن أخيها ناصر، وزوجها، وعن الأم وأمور أخرى. كما تصور ذهابها إلى الحمام رفقة أمها وعودتها واستقالة الرئيس الشاذلي بن جديد، ثم تتكلم عن بوضياف وتاريخه.

وتقنع زوجها بضرورة الذهاب مرة أخرى إلى العاصمة، تقنعه بذلك رغم أنهم في فصل الشتاء، وتزور مرة أخرى من تريد، يهديها هذه المرة زجاجة عطر، وتظل تلح في السؤال عن اسمه ويذكر لها أنه خالد بن طوبال وتجد أنه مشلول اليد اليسرى، وبعد لحظات حميمية يكشف لها عن بعض الأمور منها:

أنه لم يشاهد الفيلم «الشعراء الذين اختفوا» وأن عبدالحق هو الذي حدثه عنه وعبدالحق هو الذي دله على العطر، والبيت الذي يقيم فيه هو لعبدالحق والأثاث أثاثه وقد انتقل عبدالحق إلى قسنطينة بعد أن وصله تهديد بالقتل.

كما تكلم لها عن العاهة التي أصابت ذراعه الأيسر. فقد كان مصوراً صحفياً وأراد التقاط صورة في أحداث أكتوبر 1988، فانطلقت رصاصة اخترقت ذراعه.

وبعد عودتها إلى قسنطينة، تذهب للمقهى حاملة كتاب هنري ميشو علها تجعله علامة للتعرف إلى عبدالحق، جلست في المقهى، رأت شخصاً يقرأ جريدة عليها صورة كبرى تعرف ملامحها وفوقها كلمتان مكتوبتان بخط أسود كبير Adieu Abdelhak.

أهم العناصر والمحطات في الرواية

I – هي – هو:

- صفاتها، وصفاته.
- موعد بين الطرفين.

II – الذهاب إلى قاعة سينما أولمبيك (قسنطينة)

- الوصول المتأخر عن عمد للفيلم.
- العثور على رجل وامرأة في آخر القاعة.
- مشاهدة أجزاء من فيلم «حلقة الشعراء الذين اختفوا».
- التعرف على الرجل ذي العطر المميز، ولغة قاطعة (بطل القصة).

III – الذهاب لمقهى الموعد

- الالتقاء بكاتب يرتدي الأبيض.
- الحديث عن النادل.
- حضور الشخص الذي يرتدي الأبيض.

- الذهاب في نزهة.
- الرجوع إلى البيت.

IV - موت السائق عمي أحمد

- الخروج في نزهة مع سائق زوجها عمي أحمد.
- الذهاب إلى جسر في قسنطينة.
- اغتيال السائق هناك (عملية إرهابية).
- تحقيقات الشرطة.

V - الذهاب إلى العاصمة (سيدي فرج)

- الانتقال إلى سيدي فرج لتخفيف الصدمة.
- اللقاء بالرجل صاحب العطر.
- زيارته في بيته بديدوش مراد.
- وصف مظاهرات الإسلاميين.

VI - العودة إلى قسنطينة

- عيد الأضحى.
- استقالة الرئيس الشاذلي بن جديد.
- الحديث عن بوضياف.

VII - الذهاب ثانية إلى العاصمة

- اللقاء بالرجل العشيق.
- اكتشاف كثير من الأسرار.

VIII - العودة إلى قسنطينة

- متابعة موت بوضياف.
- اختفاء الرجل.
- البحث عن عبدالحق واكتشاف موته.
- الذهاب إلى المقبرة.

النسق الدال:

النسق الدال هو لعبة نمط من الدلائل أو مجموعة أنماط، بنسق من القواعد تتحكم في تأليفها في اللحظة التي يعد فيها نص سيميوطيقي، ويسمى «روسي لاندي» كل قطاع تواصلي نسق دلائل، فأنساق الدلائل لدى «لاندي» مجموعة من رسائل تتحقق بين المرسلين والمتلقين، وتحتوي هذه الرسائل في طيها على قواعد استعمالها[1].

نسق الدلائل إذن هو مجموعة من الدلائل تنسج فيها بينما مجموعة من العلاقات الاختلافية والتعارضية للقيام بتأدية وظائف دلالية متميزة بين مرسل ومتلق، ولتأدية هذا الدور لابد أن تخضع الرسالة لقوانين وقواعد تركيبية تأليفية وفق شروط ثقافية خاصة[2].

وبالنظر إلى فوضى الحواس للأديبة الجزائرية أحلام مستغانمي نجد أن هذه الرواية - باعتبارها عملاً سردياً يتوجه نحو متلقين - هي مجموعة أنساق دلالية تحكمها علاقات معينة بفضل تحفيز تأليفي[3].

والأنساق الدلالية التي يتكون منها العمل تنقسم إلى أنساق دلالية طبيعية، وأنساق دلالية اجتماعية، فالأنساق الطبيعية هي الأنساق الموجودة في الطبيعة كالبحر، الجسر، التمثال... إلخ والأنساق الاجتماعية تنقسم إلى أنساق اجتماعية لفظية، وأنساق اجتماعية غير لفظية، ومجموع تلك الأنساق يشكل الرواية.

وهدفنا من خلال هذه الصفحات الكشف عن بعض هذه الأنساق بفك شفراتها، والبحث عن علاقة الدال بالمدلول فيها، كل ذلك في ضوء الممارسة السيميائية التي تهدف إلى الرابط الدقيق والعضوي بين البنية الدالة المادية الظاهرة، والصورة الخفية المخبأة في المدلول(4).

سنقوم فيما يلي ببيان بعض الأنساق الاجتماعية من خلال تواصل بعض شخوص الرواية، مركزين على الطرفين المركزيين في الرواية ونعني بهما: هي - هو، والذي يتحول إلى: أنا - أنت، مع الإشارة إلى بعض الأنساق غير الاجتماعية، كتناول دلالة اللون الأسود ونسق الحواس، الأمر الذي قد يسمح لنا بالكشف عن البنى العميقة لهذا النص السردي، من البنى السطحية، والتعبير في الوقت نفسه عما في أنفسنا كمتلقين للنص، وهي نقطة التقاء السيميائية بنظرية التلقي.

تنطلق الرواية من إيراد قصة صغيرة عن رجل وامرأة كانت تجمعهما علاقة، كانت الكاتبة (الساردة) سعيدة لكونها كتبت قصة بطلتها تختلف عنها ككاتبة وتلك المرأة لا تشبهني، إنها تنطلق بعكس ما أقول(5).

لقد أسمت الكاتبة تلك القصة «صاحب المعطف» وفي هذه القصة يفترق الاثنان، ولم يكن يعنيها ككاتبة أن يفترقا، ولكن بها فضول نسائي لفهم ذلك الرجل، وذات مرة جاء صوته على الهاتف، سألها إن كان يستطيع أن يراها في الغد، لمشاهدة فيلم، في سينما «أولمبيك» قبل عرض الساعة الرابعة، ثم عدل عن ذلك بقوله: «انتظري عند مدخل الجامعة سأمر وآخذك من هناك عند الساعة الثالثة والنصف، هذا أفضل»(7) هذه هي نهاية القصة التي كتبتها الكاتبة، والتي سعدت بها، ولكنها أي الكاتبة راحت تفتش في الجرائد عن هذه القاعة للعرض، وعن الفيلم الذي يعرض، وقد وجدته فعلاً، إنه فيلم «حلقة الشعراء الذين اختفوا»(8).

وتجد الكاتبة نفسها راغبة في الذهاب إلى قاعة العرض، وتذهب فعلاً وهنا تدخل هي ككاتبة مسرح الأحداث، وندخل قصة أخرى، البطل الأول فيها «هي» أو «أنا» الكاتبة، وبذلك نجد الكاتبة أحلام مستغانمي قد صدرت روايتها بقصة اتخذتها استهلالاً لهذه الرواية. وأوهمتنا أن الأمر انتقل من الأدب إلى الحياة، تقول أحلام مستغانمي «ورغم ذلك أمضى دون أن أدري أن الكتابة التي هربت إليها من الحياة تأخذ بي منحى انحرافياً نحوها، وتزج بي في قصة ستصبح صفحة بعد أخرى قصتي»[9].

هذه الطريقة تسمى الرواية داخل الرواية، وهي الطريقة المتبعة في روايتها السابقة ذاكرة الجسد، والتي بدأتها بقصة «منعطف النسيان»[10] إنها إذن طريقة للبدء أو نوع من الاستهلال الروائي ويمكن اعتباره نوعاً من التناص يجعلنا نتوهم الواقعية في النص.

وما قدم في هذه القصة الافتتاحية الاستهلالية هو في الحقيقة جزء من الرواية سنجده مبثوثاً في ثناياها، فهو تمهيد لها من جهة، وهو بمعنى أدق جزء من نسيجها، وهو وإن كان لا يسجل حدثاً إلا أنه يقدم صورة مشتركة عن طرفي الرواية: هي - هو.

بإمكاننا أن نعتبر المنطق الأول للرواية بمثابة الدال، وما يلي ذلك المدلول وفي هذا الإطار سنتناول صفات كل من الدال والمدلول في الرواية، من خلال بعض شخوصها.

ثنائية الدال: هو - هي:

في الجزء الاستهلالي لا نجد ذكر لاسم البطلة ولا البطل، باستثناء: هو - هي. وتركز الكاتبة على الاختلاف بينهما، هو - هي. كائنان ورقيان أو حبريان، أو بمعنى أصح لغويان.

صفاته «هو»

له معرفة بملامسة الأنثى كما يعرف ملامسة الكلمات بالاشتعال المستتر نفسه، كان رجلاً مأخوذاً بالكلمات القاطعة، والمواقف الحاسمة يغشاه غموض الصمت، كان صاحب معطف[11]. أما هي فكانت امرأة تجلس على أرجوحة «ربما» تصفه الكاتبة بأنه:

رجل الوقت ليلاً

ورجل الوقت سهواً

ورجل الوقت عطراً[12]

وأمام هذه الجمل، تقوم بوصفه، فهو يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى يضرم الرغبة في ليلها... ويرحل[13].

صفاتها «هي»

كانت هي أنثى التداعيات، «تخلع وتردي الكلمات عن ضجر جسدي على عجل»[14]، وكانت تعتقد أن عليها أن تكون قادرة على التخلي عن أي شيء لتحتفظ بالرجل الذي تحبه،... لقد كانت تحب الصيغ الضبابية والجمل الواعدة ولو كذباً، بينما (هو) رجل اللغة القاطعة[15].

إن الدليل «هو» أو «هي» هما علامة على رؤية للشخص، وهوية الدال هو - أو - هي لا تتمتع بالاستقلال الكامل، ولا التحديد المطلق داخل النص لا يتحدد اسمه، أو يتحدد بالتعدد، عن طريق تقديم جملة من الشخوص، وكذلك «هي» لا تتضح معالم شخصيتها إلا بمرور أجزاء من الرواية.

ويمكننا وبكثير من التجاوز، تصنيف شخصية «هي» ضمن الشخصيات الواصلة (Pe rsonnage embrayeurs)[16] التي تنوب عن المؤلف (الكاتبة) وتجسد أفكارها، ولكن هذا ليس سوى بعد من أبعاد التحليل إذ أن الشخصية الروائية في نهاية المطاف ليست هي المؤلف الواقعي بل هي نتاج لإبداعه.

«إن قضية الشخصية، هي قبل كل شيء قضية محض لسانية فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى كائنات ورقية، ومع ذلك فإن هناك علاقة ما بين الشخصية في العمل الروائي، والشخصية في الواقع»[17].

إن شخصية «هو» عبارة عن مورفيم فارغ بدءاً، ويمتلئ بالدلالة شيئاً فشيئاً، كانت في بداية النص السردي بيضاء، ثم أسندت لها جملة من الموصوفات، تجعلنا بإزاء شخصية تتراءى لنا، هكذا فإن الشخصية كمدلول تتحدد من خلال جملة الصفات، وكذلك أيضاً التعارضات التي تقيمها الشخصية داخل الملفوظ الروائي الواحد.

لم تشأ الكاتبة أحلام أن توضح بدءاً هوية بطلها ولا بطلتها فلم تحدد لهما صفات فزيولوجية، ولا وصفاً للملابس، ولم تمنح أياً منهما اسماً معيناً، بل اكتفت بثنائية هو - هي.

إن الاكتفاء بمنح ضمير للشخصية، من شأنه أن يجعل هاتين الشخصيتين زئبقيتين، لتقويم المدلول بحيث يتنقل إلى صورة أخرى، فلا تبقى الرواية مقيدة بمتابعة شخصية محددة واضحة المعالم، وهذه صفة من صفات الرواية الحديثة التي لم تعد تولي للبطل الوصف الدقيق والتقصي العميق.

ولعل هذا يذكرنا بالروائي التشيكي «فرانز كافكا» 1883-1924 الذي أطلق على بطل روايته le chateau الحرف «k» لا يملك شيئاً، لا

أسرة، ولا وجه[18]، والكاتب نفسه أطلق على بطل رواية أخرى مجرد رقم[19].

ومثل ذلك ما فعلته أحلام مستغانمي، إذ نجد تسوية أو شبه تسوية بين الشخصية واللغة، ولذلك عدت الشخصية في الرواية الحديثة مجرد كائن من ورق، وأنها وقبل كل شيء مشكلة لسانية، بحيث لا ينبغي أن يوجد شيء خارج ألفاظ اللغة.

إن «هو - هي» مجرد حالة لغوية أكثر منها تجسيد لشخصية فكان مناسباً لهذا السبب ولغيره من الأسباب أن تطلق الضمير هو - هي.

ولعل هذا الضمير، كما يذهب إلى ذلك عبدالملك مرتاض أن يكون سيد الضمائر السردية الثلاثة وأكثرها تداولاً بين السراد، وأيسرها استقبالاً لدى المتلقين، وأدناها إلى فهم القراء[20].

إن استخدام «هو - هي» يمكن الكاتب(ـة) من التواري خلق الضمير فيمرر ما شاء من أفكار وأيديولوجيات... دون أن يبدو تدخله صارخاً ولا مباشراً، فالسارد يغتدي أجنبياً عن العمل السردي... يفضل هذا الهوا العجيب[21].

وأحلام مستغانمي نفسها تصرح أنها وقد كتبت القصة الاستهلالية للرواية كانت سعيدة، ومرتاحة كمؤلفة كونها لم تتدخل في مجريات القص، تقول: «كتبت أخيراً نصاً جميلاً، والأجمل أنه خارج ذاتي وأني تصورت فيه كل شيء، وخلقت فيه كل شيء، وقررت ألا أتدخل فيه بشيء، وألا أسرب إليه بعضاً من حياتي[22].

وبطبيعة الحال فإن هذا الاعتقاد سرعان ما يثبت بطلانه إذ أن الساردة تصير بطلة، ويتحول الضمير من هي إلى أنا إذ تنخرط الساردة في خضم الأحداث من بابها الواسع.

اللون والعطر

اللون الأسود

عكس ما ورد في رواية «ذاكرة الجسد»، فإن الساردة التي كانت ترتدي اللون الأبيض في الرواية المذكورة ترتدي اللون الأسود في رواية فوضى الحواس تماماً مثله هو الذي يرتدي الأسود، ونظارات شمس سوداء، ويلبس معطفاً، وتصوره دوماً مدخناً للسجائر.

وفي لقاء البطلة به، جرى بينهما حديث عن الألوان، ومن ضمن ما قاله لها: «أحبك بشعرك الطويل هذا، أتدرين كنت لا أتعرف عليك لو ثوبك الأسود»[23].

وعندما سألته إن كان يعرف هذا الثوب أجاب ضاحكاً:

«لا ولكنني أعرف لك طريقة في ارتداء الأسود لكأنك معك خلق للفتنة لا للزهد»[24].

لكن الساردة وصفت الرجل الذي وجدته بالمقهى بأنه يلبس الأبيض وقد علق عليه صديقه بالقول «صديقي فرحة إشاعة، إنه باذخ الحزن لا أكثر، والأبيض عنده لون مطابق للأسود تماماً»[25].

إذن الثياب السوداء هي العلاقة المميزة له ولها وللون الثياب دلالتها ووظيفتها، فالبطلة وهي تذهب إلى موعدها الغرامي شاقة صفوف المتظاهرين الإسلاميين، ارتدت ثوب عتيقة المحتشم، عباءة وشالاً يغطي شعرها، ترتدي هذا الثوب، وهي تذهب إلى موعد غرامي، تقول عن نفسها:

«ها أنا أعيش بين ثياب امرأتين إحداهما تحترف الإغراء والأخرى التقوى، أذهب لملاقاة ذلك الرجل مرة في ثوب أسود ضيق ومرة في عباءة

فضفاضة، لا يبدو منها سوى وجهي، تتناوب علي امرأتان كلتاهما أنا »[26].

هذا اللون الأسود يستمر مع الساردة فعند ذهابها إلى المقبرة عقب وفاة عبدالحق كانت ترتدي الأسود الذي مثلما هو لون للحزن هو لون كذلك للإغراء، والكاتبة تجمع بين هذه الثنائية، بين الأبيض والأسود، وتذهب للمقبرة بهذا اللون، راغبة في البحث عن ذلك الرجل الذي اتخذته خليلاً وذلك الرجل النائم في قبره، تقول: «يسعدني حقاً أن ألفت نظره، وأشغله عن موته بمفاجأة حضوري»[27].

العطر:

للعطر أهمية كبرى في حياة الإنسان على مر العصور، وكلما تقدمت الإنسانية ازدادت أهمية العطور، فهي دال هام، ولكون أحلام مستغانمي امرأة فهي أكثر اهتماماً بهذه القضية، وقد تصورت البطلة بأنها افتتنت بعطر الرجل، فملك عليها حواسها.

وفي تقسيم «امرطوايكو» الأنساق الدلالية إلى ثمانية عشر نسقاً يجعل العلامات الشمية تأخذ المرتبة الثانية في التقسيم[28]، وإذا كانت البطلة تهتم بالعطر فإن الطرف الثاني لا يهمه العطر بقدر ما تهمه رائحة الجسد، فحين تقول له البطلة، «إنني أتصبب عرقاً أنا أرتدي هذه العباءة منذ ساعات» يجيبها على عكس ما تتوقع بقوله: «أحب رائحتك... لقد أحببت دائماً لغة جسدك»، ثم يواصل «إن جسداً لا رائحة له هو جسد أخرس»[29].

عندما همت المرأة بالانصراف من قاعة السينما ووقف ذلك الرجل ليلتصق بكرسيه تاركاً لها ما يكفي من المسافة ليلامس جسدها جسده

من الخلف دون أن يحتك به تماماً، التصق بها عطره وأحرق حواسها «حد إيقافي بعد ذلك أشهر أمام رجولة لن أستدل عليها سوى بعطرها»[30].

هذا العطر نفسه يخترق حواسها وهي في مقهى الموعد، فتتعرف على الرجل من خلال عطره «عطره الذي اخترق حواسي، أعادني إلى العطر الذي شممته في السينما»[31].

أما حين يتضافر العطر مع اللغة نفسها، فإن المرأة لا تجد مقاومة أمام إغراء الرجولة بلغتها القاطعة وعطرها المميز، وأمام ذلك تتوقف قدراتها العقلية كما تقول الكاتبة:

«وكأن كل قدراتي العقلية قد تعطلت لتنوب عنها حواسي، فألحق رجلاً اختزن جسدي رائحته.. في لحظة ما كدت أسأله ما اسم عطرك سيدي ثم ترددت»[32].

هذا العطر نفسه ستجده الساردة البطلة يوماً ما في الحمام، في إحدى زياراتها الغرامية لذلك الرجل، بشقة في العاصمة، وجدت في حمام الشقة زجاجتي عطر إحداهما مغلوقة، والأخرى قيد الاستعمال تقول:

«تذكرت كل تلك المرات التي كنت سألته فيها ما اسم عطرك يا سيدي، تذكرت أيضاً أن قصتي مع هذا الرجل، ولدت بسبب كلمة وعطر، وربما بسبب هذا العطر وحده الذي لولاه لما استدللت عليه»[33] وأخبرها يومذاك أنه أحضر زجاجة لعبدالحق.

«لقد أحضرت معي هاتين القارورتين من فرنسا، كلما سافرت أحضرت واحدة لي، وأخرى لصديقي عبدالحق، في الحقيقة هو الذي جعلني أكتشفه، إنه لا يستعمل غيره[34].

ويتضح الأمر فيما بعد أن الذي جلس معها في السينما ليس هذا الرجل، وإنما هو عبدالحق، عبدالحق هو الصاحب الأصلي للعطر وهو المالك

الأصلي للعطر، وهو المالك للشقة، بأثاثها ومكاتبها، وهو صاحب كتاب «هنري ميشو» ولكن الأمر اختلط عليها، ووقعت الحواس في فوضى، فصرنا أمام مدلولات مختلفة لدال واحد، هو رجل في الأربعين، صاحب لغة قاطعة وعطر مميز، وأمام امرأة كان عليها أن تحب، فأحبت الرجل الذي قابلها، وعندما اكتشفت الحقيقة وبحثت عن عبدالحق وجدت خبر وفاته على صفحة الجريدة[35].

إضافة إلى العطر الذي يدخل حاسة الشم، فإن هناك استخداماً للحواس الأخرى منها حاسة اللمس، التي نجدها منذ البدء، تتبدى لنا من خلال ملامسة جسدها (هي) تستأذن للانصراف من قاعة السينما و(هو) يلتصق بكرسيه لتمر، يتلامس الجسدان دون أن يحتكا، تصف هذه اللحظة أو فلنقل اللقطة بقولها:

«مسافة لم أعد أدري، اعتبرتها في لحظة أم في ساعات، ولكنها المسافة الصغيرة، والكبيرة في آن واحد، تلك التي عندما نقطعها نكون قد تجاوزنا عالم الحلم إلى عالم الحقيقة»[36].

اللمس إذن واحد من العوامل الهامة التي تجمع بين الاثنين، وتخصص الكاتبة للذراع الوحيدة التي يستعملها البطل دوراً هاماً يتمثل في جعل هذه الذراع هي وسيلة اللمس. «أتذكر أنني لم أره يوماً يستعمل إلا يده اليمنى»[37].

وتستخدم الكاتبة ما يدعى باختلاط الحواس فتستخدم اللمس حتى للصوت «كأن صوته ملامساً لمسمعي، ما كدت ألتفت خلفي حتى وجدتني على حافة جسده، بيننا مسافة أنفاس وقبلة، ولكنه لم يقبلني، امتدت يده اليمنى نحو شعري تلامسه، مروراً بعنقي ببطء وعبث مثير ثم انزلقت نحو أذني تخلع عنها الواحدة بعد الأخرى قرطها»[38].

تعدد المدلولات

المدلول الأول:

تنتقل الرواية من دائرة أولى إلى دائرة ثانية، من الدائرة الفنية الصرف إلى الدائرة الفنية الثانية، التي توهمنا الكاتبة فيها بأنها عالم واقعي، فننتقل من حكاية صغرى إلى حكاية أكبر، وهذا ما يسمى «الحكي داخل الحكي» محملين بجملة من الصفات المكونة للدال لننتقل إلى المدلول.

الدال الذي تحدثت عنه الرواية بدءاً هو ذلك الرجل وتلك المرأة، والمدلول هو التجسيد للصفات الخاصة به وبها.

ذهبت الكاتبة تبحث عن البطل في قاعة السينما، عن صاحب المعطف وهناك وجدت رجلاً وامرأة قالت: «هذا الرجل يبدو لي من الخلف يقارب الأربعين، بشعر مرتب، وهيأة محترمة»[39] من الأرجح أنه هو.. إنه يرتدي معطفاً»[40].

لكن الرجل يخلع عن نفسه المعطف ليغطي به ركبتي المرأة، وتثور، هذه المرأة الزائرة للسينما أو فلنقل الساردة على مثل هذا التصرف، وتقول: عن هذا الرجل «إنه في النهاية ينتمي إلى السلالة الأسوأ من الرجال، تلك التي تخفي خلف رصانتها ووقارها كل عقد العالم، وقذاراته»[41].

المدلول الثاني:

يجلس رجل بجانب الساردة في صالة السينما، يضايقها في البدء وجوده ولكنه سرعان ما يأخذ منها كل أحاسيسها، بينما كانت تتلهى بمن

أمامها. بذلك الرجل الجالس إلى جوار المرأة... وإذا بشيء يسقط منها، كان قرطها فأشعل الرجل المجاور لها ولاعته، وانحنى ليضيء المكان الأمر الذي أثار انتباهها، وعندما رفعت عيناها عن الأرض متسلقة بنظرات بطيئة صدره كانت عيناه مفاجأة لها، ولما قالت له: أعتذر لك لقد أزعجتك، قال وهو يعيد الولاعة إلى جيبه: «قطعاً»[42] هذه الكلمة فعلت فعلها في نفس الساردة، تقول: «كلمته فريدة شدتني وسمرتني في مكاني، فقد لفظها، وكأنه يلفظ كلمة السر التي لا يعرفها سوانا»[43].

وهنا ينتقل ويتحول المدلول إلى الرجل الثاني، يحدث نوع من العدول أو التصحيح، لم يعد المدلول الأول هو المناسب صار المدلول رقم (2) هو الأصح، تقول الكاتبة:

«وهذا الرجل الذي انتقل في كلمة واحدة من خانة الغرباء إلى الرجل المشتهى كيف تمكن من التنقل في سلم الرتب بهذه السهولة؟ ترى تواطأت معه اللغة أم العتمة؟ أم هذا المكان المتلبس بين الوهم والحقيقة، بين النهار والليل، بين الحلم والواقع، بين الأدب والحياة»[44].

المدلول الثالث:

تذهب البطلة إلى مقهى الموعد، تجلس، ترى في الزاوية اليمنى رجلاً بقميص أبيض دون ربطة عنق، منهمك في الكتابة، أمامه ورق وجرائد، وكثير من أعقاب السجائر، وقد ابتسم مرة لها، كان على قدر من الوسامة، تقول: «إحساس ما كان يقول لي، إنني في زمن ما، أحببت رجلاً يشبهه أو أنه يشبه تماماً رجلاً سأحبه يوماً»[45].

أثناء ذلك حضر رجل مميز المظهر، يرتدي قميصاً أسود، ونظارة شمس سوداء، في العقد الرابع من عمره، له خطى واثقة وأناقة رجولة في

غنى عن أي جهد، هذا الرجل سلمها السكر الذي أغفل النادل إحضاره فانتقل عطر هذا الرجل إليها: «اخترق حواسي، أعادني إلى العطر الذي شممته في السينما عندما اقترب ذلك الرجل ممسكاً ولاعته «وعندما قالت هذه المرة: آسفة لقد أزعجتك، جاء رده مذهلاً في تطابقه «قطعاً»[46].

هذا الرجل، ستكون له معها لقاءات ومواعيد، وتكتشف في النهاية أو يكاد القارئ يكتشف أنه ليس هو الذي كان بجانبها في قاعة السينما، وليس هو الذي كان بجانبها في قاعة السينما، وليس هو صاحب البيت في العاصمة، ولا صاحب العطر إنما ذلك الرجل، هو الشخص رقم 02 أو ما اعتبرناه المدلول 02.

حين تعود إلى قسنطينة للمرة الأخيرة في الرواية تقرر البحث عن عبدالحق، ذلك الرجل الذي شاهدته يوماً ما بمقهى «الموعد» يرتدي الأبيض، حملت الكتاب «هنري ميشو» واتجهت إلى المقهى، وبعد أن همت بالانصراف، اتقاء للشبهات، وخوفاً من فتى يدس رأسه في صحيفة ولكن التفاتة منها لتلك الصحيفة جعلها تتسمر مكانها، لقد رأت كلمتين بالفرنسية تخبران عن وفاة عبدالحق Abieu Abdelhak وتعلق على ذلك بالقول «من بين كل الميتات، جاء اغتيال عبدالحق الأكثر صدمة لي»[47].

التقاطبات الثنائية والعنصر الثالث

من الخصائص الأساسية التي تقوم عليها رواية «فوضى الحواس» الثنائية، سواء أكانت ثنائية متآلفة أو متضادة، وتتجلى هذه الثنائية عبر مستويات مختلفة سواء من حيث اللغة. والعناصر الروائية.

وتبدو الثنائية أو التثنية صيغة أساسية لتكوين المفهوم عند

الإنسان وهذا ما يدعوه غريماس بالبنية الأولية للتعبير بالعلامة التي تقوم على إدراك التضاد، وهو ما تنهض عليه السيمانطيقية.

وتتجلى الثنائية في أشكال وصور عديدة منها رد الكلام على بعضه كقول الكاتبة تصف الأخ ناصر «كان الطفل المدلل لذاكرة الوطن، ولكن ليس بالضرورة طفل الوطن المدلل»[48].

وفي الحديث دائماً عن ناصر وعلاقتها به تقول: «كأنه أبي هو الذي كان دائماً ابني»[49] وبالطريقة نفسها تتكلم عن الأم.

غير أننا ونحن بصدد دراسة الرواية المذكورة، نجد إضافة إلى تواجد القطبين المتضادين أو الثنائية عنصر ثالث يعزز وجود الطرفين، وتنتشر هذه الخاصية أو الظاهرة عبر ثنايا العمل الروائي مشكلة ظاهرة تسمح بكشف بنية العمل، ومن أمثلة هذه الثلاثية ما يلي:

تقوم الرواية على قصة قصيرة استهلالية، ثم يتحول الأمر إلى رواية فيما أسميناه سابقاً بالحكاية داخل الحكاية، هذه ثنائية، ولكن الكاتبة تعزز هذه الثنائية بعنصر ثالث هو الفيلم الذي يناظر الحكاية الاستهلالية فيشكل بدوره حكاية أخرى.

تحكي قصة الفيلم الأمريكي الأصل (المترجم) «حلقة الشعراء الذين اختفوا» تحكي قصة أستاذ يلقي درساً في كيفية فهم الشعر حسبما جاء في مقدمة الكتاب المعتمد في التدريس، ويثبت الأستاذ لطلبته أن هذه المقاييس غير صالحة لقياس جودة الشعر، ويطلب منهم تمزيق هذه المقدمة، ويدعوهم إلى جملة من الأمور أهمها:

- الجرأة على رفض ما يعتقدون أنه خاطئ.
- الطريقة الصحيحة لفهم العالم تكمن في التمرد على موقعنا الصغير فيه.

- ضرورة الإقبال على الحياة، وامتصاص رحيقها قبل أن تذهب بالعمر يد القدر.

وقد أدى الأمر إلى انتحار شاب، قرر أن يخوض تجربة مسرحية ضد مشيئة أبيه، الذي أراده أن يصير طبيباً، وفي الليلة التي تقدم فيها الشاب لعرض قطعة مسرحية استهوت القاعة، حضر الأب وأهان الابن وأرجعه عنوة إلى البيت، وكان ذلك سبباً في انتحار الشاب، وتم تحميل المسؤولية للأستاذ الذي تقرر طرده[50].

تعرض الساردة أجزاء من قصة الفيلم، ولقطات منه بصورة متقطعة، تتداخل مع سيرورة الرواية، وتغادر القاعة قبل نهاية الفيلم.

إن قصة الفيلم هي بعد من أبعاد الرواية، وصورة تنسجم مع ما ورد فيها وحتى البطل (الأستاذ) في الفيلم يشبه البطل المخاطب في الرواية، فهو قد «تجاوز الأربعين ببعض الخيبات» و«إذن فنحن أمام ثلاثية: أقصوصة أو قصة استهلالية - الرواية - الفيلم.

هي - هي ـــــ هو.

وعلى مستوى الشخوص فإن الرواية تقوم بدءاً على ثنائية: هو - هي. لكن ما إن نتجاوز المدخل الاستهلالي حتى نجد العنصر الثالث يتشكل كما يلي هي - هي ـــ هو.

حين تذهب إلى السينما تجد في القاعة فضلاً عن الحضور رجلاً وامرأة تجلس خلفهما فتكون إزاء ثلاثية هي + هي (المرأة الأخرى) + هو.

هي - هو ـــــ هو

هذه ثلاثية تتحول بجلوس ذلك الرجل بجانب البطلة إلى ثنائية

هي – هو. لكن «هو» هذا يأخذ شكلين ممثلين في الرجل الذي يلبس الأسود وصديقه الذي يلبس الأبيض فنكون إزاء ثلاثية أخرى.

هي – هو – – هو

ومثل ذلك عندما ذهبت إلى مقهى الموعد، حيث تقول: «وجدت شاباً وفتاة مأخوذين بنقاش حول أمر ما، ورجلاً بقميص أبيض[51]، فهذه ثنائية تعزز بطرف ثالث.

حين تجلس تترك مسافة ثلاث طاولات تقول:

«جلست في الزاوية المقابلة له، محافظة على مسافة ثلاث طاولات تحسباً للخطأ»[52] هذا الرقم نفسه يتكرر في الحمام التركي الذي تذهب إليه الساردة بمعية أمها تقول:

«تصر أمي على القاعة الثالثة، الأشد حرارة، ولا أجادلها».

كما تصف الكاتبة دخول ثلاث نساء مميزات «أفهم من مسبات أمي ونعوتها لهن، أنهن مومسات، مومسات؟»[53].

وتضيف: «تنقسم تلقائياً قاعة الحمام إلى شطرين النساء «الشريفات» من جهة والنساء «المشبوهات» من الطرف الآخر، هذه ثنائية أما الثلاثية فتظهر بقولها: «وجدت لذة في وجودي الشاذ بين الطرفين»[54]. وغني عن البيان أن هذه الأمور لا يمكن أن تكون محط صدفة فهي تلوين للرواية بإدخال هذا العنصر الثالث. وحتى عندما يودعها صاحب البنطلون الأبيض، وتذهب مع الذي يرتدي الأسود يكون سائق سيارة الأجرة ثالثهما إذ تركب في الخلف بينما يركب الرجل بجانب السائق. وعندما يذهب السائق إلى حال سبيله يكون الثالث هو النادل بل حتى في وجودهما وحدهما تقول الكاتبة:

«شعرت أنه يواصل الحديث إلى امرأة غيري ربما تلك المرأة التي لم يكن يقول لها شيئاً عدا صمته، وربما امرأة أخرى غيرها»[55].

وبالنسبة لأسرة البطلة فإننا نجد هذه الثلاثية.

1 الزوجة (هي) + الزوج العسكري + العشيق

2 الزوجة (هي) + الزوج العسكري + الأخ ناصر

وإذا كانت الثنائية الأولى تنتهك بعنصر غير شرعي فإن الثانية تطبعها الشرعية، وكلما تأملنا الرواية نجد أننا بإزاء ثلاثية من مثل:

هي – الضرة – الزوج

هي – الأم – ناصر

هي – فريدة – السائق... إلخ

لن تقبل الساردة إلا بوجود العنصر الثالث الذي يكسر الازدواجية ففي لحظة حميمة مع الرجل المشتهى تستعير الساردة البحر، لتعبر به عن الرجل قائلة: «كان البحر يتقدم، يكتسح كل شيء في طريقه. يضع أعلام رجولته مع كل مكان يمر به»[56].

والأمر نفسه حين تتحدث عن نفسها، وعن أمها فتجعل من الوطن ثالثاً لهما «وها هو ذا يواصل المشي على جسدي وجسدها، على أحلامي وأحلامها، فقط بحذاء مختلف إذ ليس معي جزمة عسكرية ومعها حذاء التاريخ الأنيق»[67].

وبطبيعة الحال فهي تشير إلى زوجها العسكري، وأبيها المجاهد الطاهر عبدالمولى الموصوف بجلاء في الرواية الأولى ذاكرة الجسد».

وعن الصور التي تخبئها الساردة: تذكر صورتين: صورة الأب

وصورة جمال عبدالناصر وتدعم الصورتين بصورة ثالثة للصحفي المتوفي عبدالحق.

«كانت يدي تفك إطار صورة، وتضع خلفها بطريقة مستترة صورة أخرى» وتضيف «وبإمكاني الآن أن أقول وأنا أرى صورة أبي على مقربة مني أن رجلاً قد يخفي رجلاً ثانياً وربما أيضاً رجلاً ثالثاً... وأني وحدي أعرف ذلك»[58].

إن استخدام الثنائيات كما أشرنا أمر أساسي في المعرفة الإنسانية، وبه نكشف الاختلاف بين الأشياء، ولكن إضافة عنصر ثالث هو الذي يحرك الوضع، ويضيف شيئاً للطبيعة القائمة على التناظر والازدواجية، والكاتبة نفسها وعلى لسان الساردة تذكر أنها تحب قصص الحب الثلاثية «أحب قصص الحب الثلاثية الأطراف، وأجد في قصص الحب الثنائية كثيراً من البساطة والسذاجة التي لا تليق برواية»[59].

وبالفعل فإن الاكتفاء بالثنائية أمر عاد وبسيط، أما إدخال عنصر ثالث فمن شأنه أن يربك الأمور، مع الشخص الثالث يحدث التنافس، تحدث الغيرة، تتأزم الأمور وهذا ما تسلكه الكاتبة خاصة في المواقف العشقية.

الإحالات

1) حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1987، 1، ص 21.

2) حنون مبارك: دروس في السيميائيات، ص 22.

3) لحمداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت. 1991، ص 22.

4) أنطوان طعمة (السيميولوجية والأدب) مجلة عالم الفكر، مج 24 ع 3 يناير - مارس 1996. الكويت ص 210.

5) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. دار الأدب. بيروت. ط 1999. 9 ص 26.

6) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 25.

7) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 31.

8) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 33.

9) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 39.

10) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. الجزائر 1993.، ص 20.

11) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 49.

12) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 10.

13) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 10.

14) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 12.

15) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 15.

16) PHILIPPE ha mon. Pour une statue sémiologique in poétique du reçut .col. Paris. Le seul 77 p 122

17) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت. 1991. ص 213.

18) عبدالملك مرتاض: بحث في تقنيات الرواية، سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت 1998 ص 70 نقلاً عن: Alain/robbe Griller. Pour un .nouveau roman. M. inuit. Paris 1963 P 28

19) عبدالملك مرتاض: بحث في تقنيات الرواية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998 ص 70 نقلاً عن: Alain/robbe Griller. Pour .un nouveau roman. M. inuit. Paris 1963 P 28

20) عبدالملك مرتاض: بحث في تقنيات الرواية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998 ص 177.

21) عبدالملك مرتاض: بحث في تقنيات الرواية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998 ص 177.

22) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 26.

23) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 75.

24) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 86.

25) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 86.

26) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 170.

27) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 358.

28) حنون مبارك: دروس في السيميائيات. ص 29.

29) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 183.

30) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 58.

31) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 70.

32) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 74.

33) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 263.

34) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 263.

35) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 346.

36) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 58.

37) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 269.

38) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 180.

39) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 49.

40) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 49.

41) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 50.

42) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 54.

43) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 54.

44) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 55.

45) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 66.

46) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 71.

47) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 349.

48) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 127.

49) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 134.

50) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 56-57.

51) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 65.

52) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 65.

53) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 233.

54) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 234.

55) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 102.

56) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 288.

57) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 102.

58) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 354.

59) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 303.

* * *

نشر نبيل سليمان أول أعماله مطلع السبعينات، ولكن فعل الستينات المؤثر بانكساراته وهزائمه ووعيه الإبداعي ترك أثره المشع في كتاباته، ولا أحد يفلت من السحر الستيني في مصر وسوريا والعراق... هذا السحر المؤرق، الذي دفع بكاتب شهير هو صنع الله إبراهيم ليقول: نحن جيل بلا أساتذة، فالقطيعة مع الماضي القريب، هي قطيعة فنية ومعرفية، هي لحظة البدء في التحول إلى نمط جديد من الكتابة القصصية والروائية. حيث وجدت أنماط كتابية تعمل بدأب، يرافق ذلك نشاط لا يتوقف في الترجمة إلى اللغة العربية بلغ أوجه في الستينات، وتجلى كأكثر ما يكون التجلي في صياغات دستوفسكي، وفي صدور الأعمال الكاملة لرواياته، ومع الرواية الروسية والأمريكية، المنتقاة وقف سؤال العصر الكاشف بين النقد القديم والنقد الجديد، وبين التطلعات والتطبيقات النفسية لفرويد حول دستوفسكي واكتشافات باختين المعاصر حتى ليقال إن التحول من العصر الفرويدي إلى العصر الباختيني، أحدث ضجة لم يهدأ أوارها بعد، مما دفع البعض إلى التنبيه: «لاحظنا أن أطروحات الناقد الروسي ميخائيل باختين (1895-1975) قليلة الحضور محدودة الأثر في هذا المجال (النقد الروائي) مقارنة بأطروحات لوكاش أو غلولدمان أو بييرزيما على سبيل المثال»[1]. وبما أن النقد الروائي موصول بالكتابة الروائية، فإن الخطاب الروائي ظل بحاجة إلى تأصيل جديد، لابد أن يكون باختين فاعلاً فيه فهو من هذا المنظور يعد من أهم منظري الخطاب الروائي ونقاده في القرن العشرين، بل هو أهم منظري الأدب عموماً في هذا القرن حسبما يذهب إليه تودوروف[2].

لقد توضح أثر الشكلانيين الروس في الدراسات النصية بحوار نقدي خلاق قدمه باختين مع أطروحاتهم، ودحض الكثير من أفكارهم الأساسية (مؤسساً من خلال هذا النقد تصوراً جديداً للغة يختلف كثيراً عن تصور الشكليين والبنيويين فيما بعد، لأنه لا يفصل اللغة عن سياقها، ولا عن الخطاب الذي تنتجه. وهذا التصور الحواري للغة والذي بلوره باختين في دراساته المهمة عن (شعرية دستوفسكي) يعتمد على ازدواجية الصوت وحوارية الكلمة (.....) فلا يمكن اليوم لأي نقد للرواية يستحق هذا المصطلح أن يتعامل مع النص الروائي دون الوعي بحواريته التي صاغها باختين في دراسته اللاحقة عن الرواية والملحمة وعن (الخيال الحواري) فقد غيرت هذه الدراسات تصور النقد للرواية ودخلت بها مرحلة من النضج والعمق غير مسبوقين[3].

في هذا المناخ الجديد والمريب بكثرة آرائه ونظرياته وتقلباته الفنية والأسلوبية، يظهر جيل من الروائيين العرب، وستينات القرن الماضي كما سبعيناته، لم تخلد بعد للمراجعة والتأمل، لاسيما بعد الزلزال الهائل الذي شطر الحياة العربية عام 1967 وانبرى له المثقفون العرب درساً وتمحيصاً واستشرافاً، وربما يأساً وقنوطاً في السبعينات والمناخ العربي لما يزل يسد المنافذ أمام أي تحول معقول للإنسان وأحلامه وتطلعاته، يظهر أسلوب في الكلام، يحاول قدر المستطاع الابتعاد عن الأنماط التقليدية في الشعر كما في القصة والرواية، ليفيد من تحولات العصر الضاغط، فمشكلات الإنسان العربي المزمنة ما عادت لتقبل التأجيل، على هذا النحو توقف (عبدالرحمن منيف) عند بعض إشكالاتنا الكثيرة في (شرق المتوسط) وليوسع المجال بعد ذلك في (مدن الملح)، ويجد تناغماً مع أجيال قديمة وجديدة مثل حنا مينا وزكريا تامر وهاني الراهب وسعدالله ونوس وآخرين في سوريا، وتناغماً آخر مع أقطار العرب.

غير أن الأزمة العارمة انعكست في الرواية، هذا الحدث الفني الواسع والمدهش والذي مازال طارئاً في حياتنا الفكرية. وفي هذا المناخ لا يكفي عقد السبعينات في التحدي، كما كان عصر الستينات وفي سوريا بالذات، إذ عرفنا البنيوية في كتاب جان ماري أوزياس، ثم الانتروبولوجيا البنيوية في كتاب كلود ليفي شتراوس، وكلاهما صدرا في دمشق، مطلع السبعينات. ومع هذا التحول النقدي يكتب الروائي نبيل سليمان رواياته الأولى، وهي مغامرة لا شك في ذلك، فالعصر الحداثي يذر قرنه في كل شيء والرواية أول من يستجيب لهشاشة وجودها في حياتنا الثقافية، مهما قيل عن السبق العربي في السرديات، يقول نبيل سليمان «أما بالنسبة لي فقد أقبلت على كتابة روايتي الأولى (ينداح الطوفان) بحمولة دنيا من هموم الحداثة لكن ما كان ظاهراً وما كان كامناً في تلك الهموم، أخذ يضغط علي سريعاً وبقوة ومن كتابة روايتي الثانية (السجن) إلى تاليتها (ثلج الصيف)، في ذلك الضغط أقرأ اليوم محاولة فاتحة وخاتمة (السجن) في أن تضارع الشعر الحديث، بالأحرى قصيدة النثر وفي هذا الضغط أقرأ اليوم محاولة (ثلج الصيف) في جملة البناء الروائي وفي أغلب مفرداته»[4].

وقد يصح أن نسمي المحاولات الأولى لنبيل سليمان بالثلاثية تيمناً بثلاثية جان بول سارتر أو ثلاثية نجيب محفوظ، ونقصد رواياته الأول: ينداح الطوفان والسجن وثلج الصيف مع الاختلاف البين بين هذه الروايات وثلاثيات السابقين ولكنها المحاولة التي مكنت الروائي من تأسيس حلمه الروائي فهي ثلاثية التأسيس والتجريب يقول: «في ينداح الطوفان كان التنطع بخاصة للسلطان الاجتماعي وفي (السجن) كان التنطع للسلطان السياسي. أما في (ثلج الصيف)، فلعلها تنطعت لسلطان فني نقدي وروائي»[5]. وقد يكون سبب آخر دعانا إلى إطلاق الثلاثية عليها، هو

التقارب الزمني أي أن هذه الروايات يجمعها هم الحداثة أو محاولة الاقتراب من التقنية الروائية الحديثة، بعد أن توسعت مجالات الكتابة الروائية من القص التقليدي إلى تفجير الوعي داخل السرد مع مارسيل بروست في الزمن المفقود، (في ظلال ربيع الفتيات)، وحين ترجمت هذه الرواية إلى العربية وضع الروائيون أمام سؤال التجريب في الرواية العربية بل هو مأزق التجريب إذا كنا لا نمتلك أدواته، لقد كان بروست أكبر مجرد حين أوجد تياراً خاصاً في تاريخ الرواية، إنه تيار بروست المتعامل تعاملاً فريداً مع الزمن والباحث عنه أو هو زمن جيمس جويس في عوليس. لكن المهم الروائي التجريبي عند (نبيل سليمان) يتفاوت في رواياته الثلاث الأولى وهذا التفاوت نلاحظه في الفارق بين (ينداح الطوفان) و(السجن) وبين (ثلج الصيف)، يبدأ الكاتب نبيل سليمان رواية السجن بقصيدة نثر يقول فيها:

يـــــا جـــــبـــــل المـــــرام
إليك أنشدت أبصارنا بأمراس المستقبل
والـــــعـــــنـــــاد
ولقد ربضت منذ أول التاريخ هنا
ولم نكن صماً عن نداءاتك على الدوام
كانت محل العراء الذي تشكو اليوم
مرابع من كل لون وهناءات بلا حدود
يـــــا جـــــبـــــل المـــــرام
تنغرز اليوم في أنحائك أظافر وحشية
ســـدت الـــطـــريـــق إلـــى قـــمـــتـــك

نـــــتـــــنـــــت الأرض هـــــنـــــا

استنقع الماء الراكد في أقدم مدن العالم[6]

أغنية، أو قصيدة بل هي أقرب إلى المناجاة المباشرة منها إلى قصيدة النثر، والعنوان في رواية السجن خير هاد إلى الثيمة الأساسية في الرواية. إن وجود (وهب) في وهدة العذاب والقسوة والبؤس في إطار المكان الخاص (السجن)، هو توحيد لفضاءات السجن في الوطن العربي. لكن التميز هو في هذه اللغة الجذابة الرشيقة، وهذا التمكن من الأسلوب وجذب المتلقي اعتماداً على أفق توقعاته واعتماد ضمير الغائب، كل ذلك أبعد الرواية عن التجريب الذي كان مولعاً به. شعرية الرواية تتوسد النص وهي تندمج مع السرد فلا تبدو متطفلة عليه (كان الزمن يعرج به بيئاً... أين هي تلك النجوم المسمرة... الساعة تؤكد أن الليل لم ينته بعد، أو أنه لم يبدأ بعد[7]، اللحم والدم قررا ألا يسكتا. ويقول (الصقيع لص بارع... لو لم يكن كذلك فمن أين له أن يتسلل إلى[8] هذه الغرفة القبرية لابد إذاً من التوقف عند رواية (ثلج الصيف)، هذه الرواية الآسرة في أسلوبها والآسرة في تجريبها وتحديها للأطر السائدة في الكتابة، لقد كان الخيال الروائي واسعاً ممتداً يقف معه ويشده رمزية عالية تتكامل مع مفهوم جديد للسرد، فهو لم يعد ذلك الذي يركز على حركة الشخصيات في الفضاء الروائي بل هو ذلك الذي يضم جملة من المدخلات الغائب مع الحاضر والراوي مع السارد، وتبدو لعبة الأصوات المتعددة واحدة من المهارات الأساسية التي امتلكها الرائي (نبيل سليمان) في ثلج الصيف، ولعله أفاد من جملة الموروث الشعبي في تناص معه كما يقول «هكذا تضارعت (ثلج الصيف) الشعر في فاتحتها، على نحو ما فعلت. (السجن) سوى أن الأولى تابعت المضارعة في اللغة، ولعل ذلك هو ما جاء بالتناص مع نصوص شعرية بيد أن الهم الحداثي الضاغط، جاء أيضاً

بالتناص مع حكايات شعبية وأحسب ذلك الآن أنه كان تجلياً مبكراً لهذا العنصر الأساسي من عناصر الكتابة الروائية الحديثة أعني التناص»[9].
والتناص مع نصوص شعرية سابقة هو استثمار الشعري في الروائي، وإن جاء هذا من داخل وعي الكاتب، والتناص لعبة اللاوعي في النصوص، أنه يفرض نفسه دون أن نعيه حقاً، فهو مخزوننا الفني والإبداعي والأخلاقي... ولكن الحكاية الشعبية في الرواية ليس لها سطوع كسطوع الشعر، وإشارة الروائي نبيل سليمان إلى التناص، اعتراف منه بالتجريب وبحداثة الأسلوب، حين أصبح التناص أحد أعمدة النقد الأدبي وعناية باختين به في «أطروحاته فيما يتعلق بالظاهرة (الحوارية) التي تحكم العلاقات بين أشكال التعبير والنصوص. والخطابات التي مثلت قطيعة معرفية في ذلك السياق النقدي تولد وتطور عنها تيار نقدي كامل هو ما يعرف اليوم (بنظرية التناص)، أو تداخل النصوص التي دشنتها جوليا كريستيفا، ووجدت بلورتها الدقيقة نظرياً والفعالة تطبيقياً في كتابات جيرار جينيت»[10]. وهناك نوع من التشابهات التبولوجية وفق مصطلح (جورج لوكاش) بين رواية ثلج الصيف وقصة صنع الله إبراهيم (تلك الرائحة) وإن كان (لوكاش) قد استخدم هذه التشابهات في تفسيره للأدب المقارن، مقارنة بمنهج التأثير والتأثر، لكن المناخ الستيني كان يوحي بل يدفع بهذه التشابهات، فالمحاصرون بالسجن هم المحاصرون بالثلج لاسيما في رصد السلوك وردود الأفعال داخل الأمكنة المحاصرة، في كل من العملين أما المغزى السردي فكان أكثر دلالة على التشابه حين تكون السلطة موضع الإدانة، سواء في سجن صنع الله إبراهيم أو في حصار المسافرين، فلم تستطع النجدة أن تفعل شيئاً ولم تفعل كسلاً، وعدم اكتراث وقد يكون المغزى أوسع من ذلك، لاسيما رواية نبيل سليمان.

ثلج الصيف مغامرة سردية أبدعها كاتبها وأصدرها منذ ثلاثين

عاماً عام 1973م اعتمد الكاتب على المتخيل السردي في حبك وقائع هذه الرواية الصغيرة (190 صفحة من القطع الصغيرة) وأدخل في مخيلة القارئ، أن الثلج ربما يسقط في الصيف، صيف سوريا، الشديد الحرارة عادة، ولم يكن الثلج المتساقط بغزارة إلا الإطار الذي تنمو من خلاله أو عبره الأحداث، لكن الثلج لا يأخذ معناه إلا بالإضافة أي الإضافة إلى الصيف لكي يتحقق المتخيل السردي ويثبت في الذاكرة، وحذف المبتدأ من الجملة المعنونة لوجود الدليل عليه... وهب أن الثلج قد سقط فعلاً في صيف ما... فإن هذا الثلج الحقيقي لا يخفي حقيقة الثلج المتخيل وهو أكثر رسوخاً في الواقع وأكثر إشراقاً، أكثر تصويراً فكيف إذا علمنا أن الثلج لا يقع ولن يقع في صيفنا اللاسع، وحين عمد الروائي إلى اختيار هذا اللفظ المليء بالإيحاء فلكي يضم إليه تلك الموحيات.... البياض، البرد، الصفاء والنقاء، ولكي يخفي كل ما يمكن إخفاؤه تحت رماد الثلج ونديفه المتواصل.. رسمت الشخصيات، بعناية داخل هذا العمل، كل واحد منهم سارد أساسي إضافة إلى السارد الأول الذي هو الراوي الكاتب نفسه الذي تجده يحرك أبطاله المتهالكين العجائبيين بثقة الذي يعيش الحدث ولا يرويه أو يرسمه. فإذا أدهشك هذا البطل المتحدث عن نفسه شعراً أو نثراً، فلا تلبث إلا أن تحس الدهشة ذاتها في الآخرين في إحكام أدوارهم وتكامل صنعتهم، نحن أمام صنعة كلامية عالية لا تتحكم فيها الصدفة، بل العالم الواقعي والطبيعي، لطالما كانت الطبيعة رحيمة بالإنسان حتى وهي تسقط الثلج وتقطع الطرق، لكن المعضلة هي الإنسان ذاته فهمه الخاطئ لوجوده، طمعه، حبه الذي لا ينقطع لإلغاء دور الآخر وتسخيره ثم لامبالاته الكبرى.

إن سقوط الثلج في النهار ثم انقطاعه في الليل وتجدده طوال أربعة أيام، جعل الرحلة عبر الطرق مستحيلة فانحشرت، إيناس ورفيقتها سكينة والشاب العراقي الشاعر غيث الزابي وفيرا الأمريكية المتدفقة

شهوة وحياة ورفيقتها العجوز اللبنانية أم المنى مع شخصيات أخرى مثل أبي علي ومنير وجلال بك والأستاذ يونس وعيسى العبود.... فلقد وجد هؤلاء إلا قليلاً منهم أن الفرصة سانحة للهو عابر سادر، كل مع مسافرة على الباص المتوقف، غيث مع إيناس، وجلال بك مع فيرا الأمريكية، ثم صراع وتنافس وتبادل للأدوار... حتى أن المعادل المفجع وهو الموت لم يردع هؤلاء عن التوقف عن لعبة الهياج الحسي هذه.. على هذا النحو تموت (صديقة) الطفلة المريضة بنت عيسى العبود ثم تموت بعدها العجوز الشيطانية أم المنى، يقتلهما الانتظار والبرد والقلق وسط الطريق الموحش. فعل الموت ومشهده المأساوي نجد انعكاسه في (صديقة) أكثر من (أم المنى) وكأن للموت دلالات غير الدلالة العامة، فصديقة طفلة مريضة أخرجت من المستشفى في دمشق ويعود بها أبوها إلى أمها في حمص وتقع الكارثة ويسقط الثلج وتموت صديقة دون أن تظفر بلقاء أمها وإذا كانت الفاجعة مؤلمة إنسانياً فهي ليست كذلك عند جميع ركاب هذا الباص أو الباص الآخر. أما فاجعة (فيرا) بأم المنى فهي فاجعة من نوع آخر «في أثينا وصلت إلى فيرا أخبار العجوز اللبنانية التي لا تحول ولا تزول أم المنى. وفي قبرص سمعت من يتحدث عن سماسرة الشرق (....) فكان أن اتجهت إليها فور ما وطئت قدماها بر لبنان، مؤلمة إن تيسر الصفقة معها ما تنويه في استنابول وفي سواها، هكذا انطلقت المرأتان: المغامرة الشبقة الشقراء والعجوز الخبيرة، ثم هطل الثلج»[11].

إن المتأمل في الرواية كلها، يلمس التركيز الشديد على الجمل القصيرة التي تشع بالدلالة، والمفعمة بالإيحاء، فالثلج الذي لما يزل يهطل، هو لازمة كل فعل داخل الرواية، إنه الحدث الأهم، ومن خلاله يمكن رصد حركة الشخوص الفعل والسلوك، سواء الطبيعية منها أو الشاذة، الثلج.. البياض المطلق مثل السواد المطلق، لا تحده الحدود، وإذا كان البرد هو المرافق لهذا الامتداد، فإن الجو النفسي داخل الرواية مفعم بالإثارة،

لاسيما جانبه الرمزي، الذي يتخفى السرد وراءه، وإذا كان المسكوت عنه، هو ما يبحث عنه عادة، فإنه المعادل للرمز والمعادل للثلج، ويكاد الروائي، يخرج هذا السكوت عنه من سكونه ليقول واصفاً كلام العسكر المنقذين، الذين أرسلوا لفك أسر الثلج «أنتم تعلمون أن ثمة أيد فوق أيدينا ولابد أن نطيع أتدرون؟ لولا أن تصميمنا على الخروج إليكم انقلب تمرداً، لما رضخوا للأمر»[12]. ويعقب ذلك شيء ما من السخرية على لسان المسافرين» اسمعوا واضحكوا.. أليس شر البلية ما يضحك؟ قالوا: إنهم قد أعلموا بكوارث الثلج في بلدنا (.....) وستصل نجدات ضخمة من كل العالم»[13].

وبينما الباصات متوقفة والثلج يتساقط، يأتي صوت الأمريكية مجلجلاً وهي تشير إلى وضع الشرق العربي النائم الذي ينتظر من يفتح طريق الثلج، ولا أحد، لا أحد غير تشمير السواعد.. هذا ما ورد على لسان (فيرا) الأمريكية التي تبحث عن متعة الشرق، الذي لم يبق منه إلا هذا المتع، بعد أن أفرغت مصادر الحياة فيه/ مصدراً مصدراً.. (أين هو ذلك الرجل الذي تأففتم منه جميعاً حين استنهضكم، لتشقوا الطريق بأيديكم؟ بالله عليك، قل لي يا جلال بك ماذا ستفعلون، ودمشق غارقة في دفئها أو فقرها؟ هل ستظل تلاحقني يا عزيزي؟ وهل سيظل الأستاذ منير يلوب بيني وبين سكينة؟ (...) إن ذلك الرجل هو المخطئ الوحيد بينكم»[14].

لقد أشارت إلى (أبي علي) الشخصية الغامضة في الرواية، كلما أراد القارئ أن يمسك بها، تهرب منه لكنه الضد، القليل المنزوي وسط ركام الفوضى والعبث الذي تمثله الشخصيات الأخرى، منير والأستاذ يونس وجلال بك، إنه المعذب بخطئه (بصوابه) حين امتدحته الأمريكية (فيرا)، وجدته ربما الوحيد الذي يقف خارج مهرجان الزيف هذا، ولولا

تعاطف العسكريين القادمين للإنقاذ، لظلت الرواية أسيرة جانبها السلبي وفظاعاته....

فهل أبو على ضميرنا المنهك وسط طبقات الضباب والحيرة والإهمال.. ولماذا كان أبو علي الوحيد الذي يكنى دون اسمه الصريح؟ إنه لم يندمج بمهرجان الرغبة الذي حل على المحاصرين، و: كأنهم وجدوا ضالتهم في هذا الحصار.. الكنية شاعت في فترات النضال العربي السري والعلني! وهي في الرواية، تحويل الرمز إلى معادل مهزوم ومتهم وسط هذا الفراغ.. «إن أبا علي لا يؤمن بالسحر، تلك الخطة وكل خطة كما قال، تنقلب قوة سحرية إذا يمسك بها ساعد صلب»[15].

لم يلق الروائي كثيراً من الضوء على هذه الشخصية التي بدت غامضة، غموض قدرنا العربي، لكنها سرعان ما شعت بحضور غريب، منذ أن اتهم زوراً بالقتل جلال بك، كان ضحية أكذوبة سرعان ما تكشف سرها بعد حين، أبو علي الملغز والمتهم هو نفسه الذي يدير دفة الموازنة بين واقع خاو وأمل ممكن أن ينهض، هو الذي يوضح سر الثلج المتهاطل في هذا الصيف «المناخ في هذه المنطقة من العالم يتغير هو الآخر، لا شيء يدوم، ولكن أيكون التغيير نحو الهلاك؟ إن استمر الثلج ثلاثة أيام أخرى فماذا يحل بالبلاد؟ هل ستتحمل ستة أيام من هذا البلاء؟ إن أحداً لم يتهيأمن قبل لمجابهة هذه الأحوال. قالوا: حتى أسطحة المنازل في بلدان الثلج تصنع على هيئة خاصة، من القرميد أن أسطح منازلنا جميعاً ستتشقق، وإن عاود هذا الثلج في صيف آخر أو شتاء، فلن يعلم العواقب عليم. لن يسلم حجر ولا شجر ولا نافخ في النار»[16].

الرواية تضع شفرات في النص، على وفق ما يذهب إليه مايكل ريفاتير، والشفرات هنا: ثلج الصيف أو ثلج الشتاء لا فرق، الماء المنسرب من السماء، على القارئ أن يسد الفجوة التي أوجدها النص، والفجوة هنا

موضوعة قصداً، لكي يقاوم النص سهولة التلقي، وفق ما يرى أصحاب نظرية الاستقبال، لكي تذهب النفس في تقديره كل مذهب، وهي مسارب النقد الأدبي الحديث، ويبقى القارئ فاعلاً في النص موثراً فيه قبل أن يكون هو المتأثر.

نبيل سليمان مسكون بالشعر، بالغرائبي الأسطوري وحين يكتب يضمن السرد شيئاً من الشعر، وليس هذا تقنية جديدة بل هو توظيف جديد، حين يكون الشعر أحد أدوات السرد، لغموضه ودهشته واحتفائه بكل ما هو غريب، ويحضر الشعر كلما حضر الراوي الحقيقي، أو كلما حضر غيث الزابي، المأخوذ بإيناس، هذه المسافرة المثيرة، هو الثنائي الشعري العاطفي، الذي تخفى به الراوي ليمنحه كل ما يحب، البداية التي تعني الطفولة والشباب، ثم النهاية التي بدأت منطقية باقتران غيث وإيناس، وكأن الروائي ما أراد للسرد أن يأخذ كل فضائه المخيل، ليمنحه شيئاً ما من الواقعية السردية. وهل إيناس إلا القصيدة الأجمل التي لاقت غيث على قارعة الطريق أو على قارعة الباص».. وحدنا الآن، تحت هذه السماء الفسيحة، تمتد ملء مساحات الثلج اللامتناهية، ورائحة الحياة تنفذ من الأعمال كزخم إلهي. إنها غريبة مثيرة تستفزّ الأعصاب وتشرئب بالمرء.. ثلج يتساقط في الظلام، وأنت واقف على أبواب مدريد.. وأمامك أجمل أشيائنا.. الأمل، والحنين والحرية وجيش يقتل الأطفال وربما تتجمد قدماك المبتلتان هذا المساء.. الثلج يتساقط، وأنا أفكر فيك هذه اللحظة، قد تخترقك رصاصة، وعندئذ لا يبقى ثلج ولا ريح ولا ليل».

هل الشعر الطافي على سطح الكلمات/ هو لغيث أم هو لناظم حكمت أو هو لأسلوب السرد العام في الرواية، لقد صهرت الرواية ذلك كله في وحدة سردية.. على هذا النحو، يتداعى الشعر على خاطر إيناس، تجاوباً مع المشاعر الفياضة لغيث الزابي. هذه الشخصية الأثيرة، المنفية

من بلادها العراق، ومع غربة النفي، غربة الشعر، غربة الحب هذا الذي يولد زمن الطوفان (زمن الثلج). وعوداً على بدء، فإن الكاتب قدم ما هو جديد على مستوى السرد، حين جعل الشخصيات تقدم نفسها بل تنسج الحدث الرئيسي بضمير المتكلم، خلاف روايتيه السابقتين في الثلاثية المفترضة. هناك توق، التحام بالحداثة، فهو طريق لابد منه، لإنقاذ السرد العربي من تقليديته التاريخية «إما ضغط الهم الحداثي على جملة البناء الروائي (ثلج الصيف) عن أفراد الأصوات الروائية، بما في ذلك صوت الراوي في فاتحة الرواية وخاتمتها وكان التيمن هنا برباعية الإسكندرية وميرامار. وهكذا راحت كل شخصية في (ثلج الصيف) تنقل السرد بضمير المتكلم نقلة فنقلة وعلى نحو متصاعد ومتقاطع ومتوازٍ معاً. وهكذا تعلمت كيف يكون الراوي والسارد شخصية من شخصيات الرواية فتتطامن، قدرته الكلية الأليفة في السرد التقليدي، لتمضي الشخصية بحسبان حياتها الروائية[17].

لقد قدمت (ثلج الصيف) رؤيتها الفنية التجريبية التي تركت في القارئ جملة من التساؤلات، قبل أن تترك آثارها السياسية والوجدانية، وهما أهم بعدين من أبعاد هذه الرواية. ونهاية غيث وإيناس، لم تكن إلا النهاية الطبيعية في مسار الرواية، بعد أن وحدت المعاناة بينهما لا معاناة الباص، بل معاناة الشعر والوجود، هذا الوجود الذي أصبح مثاراً للتساول بعد الأحداث الجسام، لاسيما ما حدث في صيف عام 1967م.

وبعد عمل ناجح ومهم جربه الروائي في ثلج الصيف، واصل الشوط بعد انقطاع للنقد، دام أربع سنوات، ليعود ثانية، فينغمس في (المسلة) و(جرماتي) حتى عام 1980م، ثم ليجتاز المسافة إلى أطياف العرش ومدارات الشرق. هذا الشرق المؤرق، المفعم بالأعاجيب، والمفعم بالهزائم... ويستشرف نبيل سليمان الآتي، فلن يرى إلا هذا المتكرر المعتاد، في حياة الألفة العربية التي أدمنت التراجع منذ زمن التحديث ونشوء الدول.

هذا الكم المعتاد من الخيبة أودى بخليل حاوي ميتاً في لحظة يأس، صيف عام 1982م، حين وطئت إسرائيل أبواب بيروت.. والخيبة نفسها التي باتت تؤرق وتحزن بل وتميت، هؤلاء المنفيين في أوطانهم، أو المنفيين من أوطانهم، هم الذين لم يكحلوا عيونهم منذ زمن طويل وطويل جداً بإشراق ولو لفترة وجيزة. ويلخص نبيل سليمان الواقع المأزوم والذي تبناه روائياً وفنياً بالقول (عن ذلك الإيقاع المتجدد الصارخ الصامت الرهن والتاريخي، وحيث تتقلص الحدود وتتمدد، كما يجأر (عادل) في (المسلة) وكثيرون وكثيرات في (مدارات الشرق)، وحيث يستفيق أو يقوم الوحشي والحضاري معاً في الإنسان والواقع والحلم والماضي والحاضر والمستقبل.. على هذا الإيقاع - وكما ستكتب «(هزائم مبكرة) بعد عشر سنين مما كتبت (جرماتي) - يعود خليل حمدان صيف 1967م مهزوماً من القنيطرة، ثم يعود شتاء 1970 مهزوماً من إربد)[18].

وحين يكون الكاتب منسجماً مع الداخل، الضمير، لا يقترب من الإيديولوجيا أو يبتعد عنها، بل هو شاهد اكتوى حتى العظم بالنار الأزلية، وحين لا يخبو أوارها الحارق، يظل الحلم كأي شيء في حياتنا، كابوساً أكثر منه حلماً، تماماً كأحلام الموتى، في (ثلج الصيف) الذين قضوا بالانتظار، إنه الموت الملقى على قارعة الطريق، ومفرداته، التحجر، الملاذ العابرة، الانشغال بالتافه السطو، التسلق... لا شيء يحدث صدفة حقاً، لكم انتظرنا الصدف أن تفعل شيئاً فلم تفعل، حتى الصدف تخذلنا كل حين، وظل نبيل سليمان يوثق رؤيته، حين يخاطب الراوي/ الكاتب الذين توحدا في فاتحة رواية (جرماتي) المعنونة هوامش فيقول: «اسمع يا أخي كم تأخرت حتى اكتشفت أن هزيمة 67 لم تكن الأولى، هل تذكر ما كنت أحدثك به عن الانفصال؟ أجل كان الانفصال هزيمتنا الأولى. بل ماذا أقول؟ كانت الهزيمة الأولى سنة 1948م اسمع يا أخي: حتى في معارك الـ

56 التي فتحت عيني على الدنيا عليها، كما تأخرت حتى فهمت ما كان يعنيه بيزو حين ذكر الصور الإسرائيلية لأسلحة وأحذية الجنود المصريين»[19].

ولئن تطرقنا إلى (ثلج الصيف) فإننا نرى أن هذه الرواية كانت خاتمة مرحلة حاسمة في حياة نبيل سليمان الروائية، وهي بسبب أهميتها في تاريخه الروائي، ستكون منطلقاً لقراءة عوالمه الأخرى المدهشة التي ظهرت تباعاً في رواياته الأخرى.

الهوامش

1) د. معجب الزهراني. نحو التلقي الحواري. مقاربة لأشكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في السياق العربي. مجلة العلوم الإنسانية كلية الآداب – جامعة البحرين. العدد (3) شتاء 2000م. ص 146.

2) د. معجب الزهراني. سابق. ص 146.

3) محمد ولد بوعليبة. النقد الغربي والنقد الأدبي. مجلة علامات في النقد. العدد 11، 2002م ص 190.

4) نبيل سليمان. بمثابة البيان الروائي. دار الحوار. ط 1998م ص 20.

5) نبيل سليمان. بمثابة البيان الروائي. سابق. ص 23.

6) نبيل سليمان. السجن. دار الفارابي. بيروت ط 3/ 1982. ص 7.

7) المصدر السابق. ص 34.

8) المصدر السابق. ص 31.

9) نبيل سليمان. بمثابة البيان الروائي. سابق. ص 21.

10) د. معجب الزهراني. سابق ص 246.

11) نبيل سليمان. ثلج الصيف. دار الفارابي: بيروت. ط 2 1979 ص 12.

12) المصدر السابق. ص 178.

13) المصدر السابق. ص 178.

14) المصدر السابق. ص 63.

15) المصدر السابق. ص 145.

16) المصدر السابق. ص 31.

17) بمثابة البيان الروائي. سابق ص 21.

18) المصدر السابق. ص 144.

19) المصدر السابق. ص 144.

* * *

دراسة العنوان:

يشغل العنوان: «كائنات محتملة» حيزاً شاسعاً بأسفل الغلاف، بينما يبدو اسم المؤلف واسم السلسلة التي أصدرت الرواية، متزاحمين في أعلاه في مساحة متساوية مع المساحة السفلى المخصصة للعنوان.

كتب العنوان ببنط غليظ، وخط يقوم على رسم بعض الحروف على شكل دوائر بعضها مكتمل، وبعضها الآخر غير مكتمل. أما النقط فوق الحروف، فقد اتخذت شكل كرات صغيرة، بعضها وضع بشكل أفقي، وبعضها الآخر بشكل عمودي. ورغم أنه يحتل الحيز السفلي من الغلاف، إلا أنه مع ذلك يتسم بالبروز والظهور، ويثير انتباه المتلقي بخطه المتميز المنزاح عن الخطوط العربية المألوفة.

إن العنوان يختلف شكلاً وحجماً عن اسم المؤلف واسم السلسلة المصدرة للرواية. فقد كتب اسم الكاتب محمد عز الدين التازي بخط مألوف بلون أبيض في أرضية سوداء. بينما عرف اسم السلسلة «روايات الهلال»[1] نوعاً من التشكيل يهيمن عليه شكل الهلال.

على المستوى التركيبي نلاحظ أن العنوان مركب من وحدتين معجميتين هما: كائنات: جمع غير معرف، خبر لمبتدإ محذوف تقديره اسم الإشارة هذه أو تلك. ومحتملة: صفة لكائنات. تؤشر الوحدة المعجمية (كائنات) على نكرات من الأحياء، قد تكون جماعة من الناس أو الحيوان. وتحيل الوحدة المعجمية (محتملة) على أن هذه الكائنات من الممكن أومن المحتمل وجودها في عالم الناس. بيد أن ما يجعل المتلقي

يستبعد كون هذه الكائنات تنتمي إلى عالم الحيوان هو صورة الغلاف التي هي عبارة عن لوحة تشكيلية لفتاة أو امرأة يبدو من خلال هيئتها ولباسها أنها تنتمي إلى فئة اجتماعية فقيرة. والملاحظ أن اللوحة بالشكل الذي رسمت به، والخلفية التي تؤثث فضاءها توحي بالأجواء الغرائبية التي سنصادفها في الرواية.

إن العنوان يكتسي أهمية بارزة ضمن العناصر الأخرى المكونة للغلاف. ولا يخفى أن ثمة قصدية لتبئيره باعتباره أيقونا يحيل على العالم الروائي الذي وراء الغلاف. ولكن لماذا احتل العنوان على المستوى الموقعي الفضاء السفلي للغلاف ولم يتصدر موقعاً أكثر بروزاً كأن يحتل مثلا وسط الغلاف أو أعلاه؟

الواقع أن ورود العنوان في موضع هامشي من الغلاف له دلالته في سياق المتن النصي[2]. إنه يتضافر مع صورة الغلاف ليحيل على الشخصيات المهمشة التي يمتلىء بها العالم الروائي في رواية «كائنات محتملة». فكل الشخصيات تنتمي إلى الهامش وإلى قاع المجتمع. وحتى الفضاء المهيمن في الرواية هو فضاء مهمش منسي، ذلك هو مدينة زرقانة. يلخص السارد طبيعة هذا الفضاء، وطبيعة الشخصيات التي تحيا فيه في المقطع الاستهلالي الذي تبتديء به الرواية كما يلي:

«كون صغير

مدينة للظلام والظمأ والغلواء، أناسها يحيون بين الأبهاء والخرائب والحدائق والحرائق .

عالم منسي، متأخر في زمانه راجع في أفول»[3].

من خلال هذه العتبة النصية (العنوان) يمكن الدخول إلى عالم (كائنات محتملة) الذي يزخر بالشخصيات والأحداث والفضاءات الواقعية

والأسطورية، والأجواء الغرائبية، وغيرها من المكونات البنائية والتيماتية. وسنحاول مقاربته انطلاقاً من دراسة مكونات الخطاب الروائي الآتية:

السرد الروائي:

يقوم السرد الروائي في رواية «كائنات محتملة» على مسارين سرديين:

المسارالسردي الأول: يتمثل في المحكي الرئيس في الرواية. وهو محكي صلاح مهندس الآثار الذي قدم إلى مدينة «زرقانة» ليرمم بها برجاً تاريخياً. وهذا المحكي لا يتخذ مساراً خطياً في السرد الروائي ، بل يرد بشكل لا يخضع لأي ترتيب أو تتابع. إنه يتبنى «نوعاً من التركيب السردي المتداخل»[1].

وفي مثل هذه الرواية المنفلتة من طرائق السرد التقليدية، يكون لزاماً على القارئ أن يفككها ويعيد تركيبها[5]. ونحاول ترتيب أهم أحداث المحكي الرئيس على النحو التالي:

وصول صلاح إلى مدينة زرقانة لترميم البرج التاريخي ← اتصاله بعبدالصادق (النادل) صاحب مقهى ومطعم «الزهراء» ← اتصاله بالمهندس البلدي في مصلحة الآثار بالبلدية ← معاينة البرج ← إقامته في بيت الغرناطي والتقاؤه بالمرواني العائد من هجرته في ألمانيا وبصاحب الورقات الشجرية الثلاث وبالمعلم النجار. وبعد الإقامة الطويلة التي لم يكن يتوقعها بزرقانة، يعود إلى مدينته الأصلية تافراوت[6]، ولكنه لا يستقر بها، لأنه وجدها قد تغيرت، وألفى نفسه فيها غريباً. عودته إلى زرقانة ليجد نفسه أيضاً غريباً وحيداً بعد موت المعلم النجار ولجوء صديقه الودود عبدالصادق إلى التصوف في الزاوية

الحراقية بتطوان. لم يصادف إلا صديقه الغرناطي الذي عاد لتوه من مهجره بإسبانيا. لذلك يقرر مغادرة «زرقانة» رغم محاولة صديقه الغرناطي استبقاءه.

المسار السردي الثاني: ويتضمن عدة محكيات تتعلق بشخصيات أخرى في الرواية أمثال: الشاب ربيع - فريديريكو سيبيانو - الحسناء «مباركة» - عبدالصادق - الساحرات - المرأة المعدنية المعجبة بالمجاهد عبدالكريم الخطابي - الإمبراطور: محتكر بيع الحلزون - الفقيه الزرقاني - المُعَلِّم الانتهازي - صاحب الورقات الشجرية الثلاث - المرواني - الغرناطي - سعد الدين ابن المعلم النجار محمد المرغادي الذي حوكم في إحدى محاكمات الرأي التاريخية التي كانت شهدتها البلاد أوائل الثمانينات - الحولاء زوجة المرواني - كريستين حبيبة صلاح.

يرصد السارد من خلال هذه المحكيات عالم «زرقانة» الذي يمتزج فيه الواقعي والتاريخي بالأسطوري والغرائبي. والملاحظ أن أحداث الواقع في بعض هذه المحكيات هي أغرب وأعجب من الأحداث التي تقع في الأساطير والخرافات.. وهذا يدل على أن ثمة واقعاً مأساوياً تعيشه زرقانة وأناسها البسطاء.

الشخصيات: تنتمي أغلب الشخصيات[7] كما يتبدى لنا ذلك من خلال المحكيات المشار إليها أعلاه، إلى الهامش وإلى قاع المجتمع بل إلى قاع قاع المجتمع على حد تعبير د. علي الراعي لدى حديثه عن رواية «وكالة عطية» لخيري شلبي[8]. فهم يعيشون في مدينة مهمشة فقيرة، يعاني فيها الناس أقصى درجات الضياع والتهميش والحرمان، وقصارى طموحهم أن يحظوا بالوصول إلى الشاطئ الآخر كيفما كانت الوسيلة، ومهما كانت العواقب.

ولكن هذه الشخصيات تتميز بتوزعها بين قيم وسلوكات متناقضة:

النذالة والشهامة - الطيبوبة والمكر - الرقة والقسوة - خيانة الوطن والتفاني في حبه - النزعة الأنانية الفردانية، والإحساس بالانتماء القومي.

وإذا كانت الرواية تتميز بتعدد الشخصيات، ووفرة المحكيات والأحداث، فإن المنظور السردي الذي نرى من خلاله الكون الروائي يتميز بدوره بالتعدد والتنوع.

المنظور السردي:

يمكن أن نصنف الساردين في «كائنات محتملة» كالتالي:

1 - **السارد صاحب الاستهلال**: ابن ضربان الشرياقي. والملاحظ أنه يستخدم ضمير المخاطب. يوجه خطابه إلى السارد الرئيسي في الرواية ليخطره - وكأنه يشمت به - بوقوعه في شرك الحكي عن مدينة زرقانة وعجائبها وغرائبها، كما ينهي إلى علمه صعوبة اختراق الأسرار التي تمتلئ بها، والمعاناة التي يتجشمها من يتصدى للحكي عنها.

2 - **السارد الرئيسي صلاح التافراوتي**: وهو راوٍ شاهد على الأحداث، مشارك فيها، يحكي عن غيره أكثر مما يحكي عن نفسه[9].

3 - **السارد المعلق**: ويتدخل للتعليق على السارد الرئيسي في مواطن عديدة من الرواية[10] فيعلق على الطرائق التي يعتمدها في السرد، وعلى المنظور السردي الذي يروي من خلاله الأحداث. وينتقد تلكأه في سرد أحداث الهجرة التي هي موضوع الرواية، كما يدعو القارئ إلى عدم تصديق ما يرويه، فما هو إلا كذب وتخاريف تقع في ذهن السارد الرئيسي.

إن السارد المعلق يعلن تمرده على السارد الرئيسي، لأنه لا يريد أن

يمارس الحكي على الطريقة التي عهد بها إليه إنه راوٍ كلاسيكي - كما يصرح هو نفسه بذلك - يسرد حكايته اعتماداً على البنية الكلاسيكية للرواية

(بداية وسط نهاية) لا على أساس السرد القائم على نتف وشظايا وحكايات أو شذرات مفككة كصنيع خصمه السارد الرئيسي.

إن السارد المعلق يعتبر أن هذه الرواية لا مؤلف لها، وإنما الذي يؤلف بينها الحكايات التي تقع في مدينة زرقانة (ص: 68) وهذا ما يشير إليه ميشيل بوتور بقوله: «ليس الروائي هو من يصنع الرواية، بل إن الرواية هي التي تصنع نفسها بمفردها، وليس الروائي إلا أداة مجيئها إلى العالم»[11]. إنه هنا يتبنى التنظيرات الحديثة في الكتابة الروائية في بعض التعليقات، ولكنه في الأغلب يجنح إلى تبني الطرائق السردية المعتمدة في الرواية التقليدية. ومن ثمة جاءت تعليقاته اللاذعة حول خواتم الشخصيات الروائية التي كان ينبغي أن تكون خواتم سعيدة.

والملاحظ أن السارد المعلق يقوم بدور التنظير للكتابة الروائية، والكشف عن التقنية المعتمدة في بناء الرواية، (اعتماد رواة متعددين - تعدد الشخصيات - الابتعاد عن البناء الكلاسيكي المنظم وإقامة الرواية على أساس بناء يجعلها قائمة على نوع من الفوضى المنظمة)[12].

السارد - الشخصية المرواني:

يتسلم السارد الشخصية المرواني زمام السرد من لدن الراوي الرئيسي مرتين فيحكي لنا السارد - الشخصية المرواني في مقاطع سردية عديدة عن سيرته، وما وقع له من أحداث جسام، أثناء هجرته إلى إسبانيا، ثم إلى ألمانيا، وعن الشخصيات التي صادفها سواء في زرقانة أو خلال هجرته في الغرب الأوروبي.

السارد - الشخصية المعلم النجار المرغادي:

يتكفل هذا السارد الشخصية المشارك في الحدث بسرد أحداث تتعلق على الخصوص بابنه سعد الدين الذي يعتبره أكبر وجع في حياته. إنه يمثل الأبوة المفجوعة في ولدها الوحيد الذي خاض غمار السياسة، فأجبر على النفي إلى إسبانيا فراراً من حكم غيابي قاس. ولأن المعلم النجار فنان في النجارة (من أصل أندلسي)، وعلاقته مع الخشب علاقة حميمة، فقد صار ملاذه، يخفي بين نقوشه أشجانه وآلامه وحرقته «إنني أعود إلى الخشب، أحسه وأرق له، فيرق لي» (ص: 113). في هذا البلد كان يلين الحجر، وتنعم جذوع الشجر، بينما تقسو وتغلظ قلوب البشر.

ويلاحظ أن حكي هذا السارد يمتلئ بالشجن، ويتسربل بالشاعرية، وينم عن نفس شديدة الرهافة . وحديثه عن ابنه سعد الدين يقطر رقة وحناناً وإنسانية. إنه قطعة أدبية راقية مليئة بالإحساس الإنساني الرفيع (ص: 113).

من خلال سرد السارد - الشخصية المعلم النجار ، نتعرف على الأوضاع السياسية التي كان يعرفها المغرب بعد أحداث سنة 1981. ويلاحظ أن ما يميز السرد لدى هذا السارد هو المزج بين أحداث تاريخية وقعت في عالم الواقع، وأحداث وقعت في عالم الأحلام والكوابيس.

السارد - الشخصية الغرناطي:

نصادف سرد الغرناطي في ثنايا الرسائل الثلاث التي بعثها إلى خطيبته «عشوشة»:

ففي الرسالة الأولى يحكي الغرناطي العاشق الصادق لخطيبته عن

كيفية هجرته على متن مركب صغير مع 17من المهاجرين السريين ، وعن وصوله إلى إسبانيا . وفي الرسالة الثانية ، يحكي عن ظروف حياته وعمله المضني، ويعبر لحبيبته عن خوفه عليها من أولاد الحرام ، كما يخبرها بأنه تخاصم مع أحد السماسرة المغاربة ، فهدده بإبلاغ السلطات الإسبانية عن وضعه غير القانوني. أما في الرسالة الثالثة فيبلغ الخطيبة تعرضه للطرد من العمل. إن سرد الغرناطي يأتي عن طريق رسائل حميمة لعاشق صادق العشق يبعثها إلى امرأة لا تأبه بالعواطف ولا يهمها إلا المال القادم من الضفة الأخرى.

الفضاء الروائي:

يمكن أن نقسم الفضاء الروائي في رواية «زرقانة» إلى فضاءين:

1 – الفضاء الرمزي:

هو مدينة «زرقانة» وتتضمن عدة فضاءات تؤثثها، وتوهم المتلقي بوجودها في عالم الواقع «فهناك في «زرقانة» المرسى والديوانة ومحطة القطار، وقبل أن يظهر البنك ومركز الشرطة، ومقر الباشوية والمجلس البلدي. ما كان في «زرقانة» غير البرج والعبيد الذين يعيشون بداخله وحواليه» (ص: 17)، ولكن الراوي يوحي إلينا أنها تنتمي إلى عالم أسطوري. يقول: «لعلي أمام مدينة أسطورية يكون الداخل إليها مفقوداً والخارج منها مفقوداً أيضاً» (ص: 18)، وغير خفي أنه كما «أن زمن الرواية ليس زمن الساعة ، كذلك فإن مكان الرواية ليس المكان الطبيعي. فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة»[13]. و«ليس من الضروري أن نبحث عن مماثل له في الواقع، مادامت وظيفة المكان في الرواية وظيفة رمزية واستعارية، تؤدي دورها مع المكونات الأخرى للعالم التخييلي في الرواية»[14].

ولكن الراوي يأبى إلا أن يصرح لنا في نهاية الرواية بأن هذا الفضاء، سواء بملامحه التي لها وجود في الواقع، أم بملامحه الفانطاسطيكية التي أضافها إليه خيال المؤلف، هو صورة مصغرة لفضاء واقعي أكبرهو المغرب.

إن فضاء زرقانة كما تقدمه الرواية هو فضاء التهميش والقهر والفقر والفساد الإداري والارتقاء الاجتماعي عن طريق الانتخابات التي كثيراً ما يشوبها التزوير والتزييف. هو شاطئ يقف عليه أبناء هذه المدينة المحرومون، يحلمون بالهجرة إلى الضفة الأخرى، فراراً من هذا الجحيم الأرضي الذي يبدو أنه غير قابل لأن يصير حيزا أكثر إنسانية وقابلية للحياة الكريمة.

الفضاء الواقعي:

1 - **فضاء مدينة تافراوت**: التي قدم منها الراوي صلاح. والملاحظ أن الراوي لا يعنى بوصفه. ولا يأتي في الرواية إلا كإشارة باعتباره مدينته الأصلية، وهو فضاء البراءة والبساطة.

2 - **فضاء الرباط**: فضاء المركز وهو فضاء السأم والروتين الإداري. مدينة الرباط ببحرها الذي تتكسر أمواجه على صخور شواطئها بشكل رتيب متكرر لا نهائي «ساعات طويلة، أقضيها أمام ذلك المشهد» (ص: 38)، وبإدارت وزاراتها التي يقضي فيها الراوي زمناً مليئاً بالسأم والقنوط دون أن يكلف بعمل ما. «ففي العمل لم تكن لي مهمة أقوم بها، ولكن أحضر في الوقت وأخرج في الوقت. ومكتبي في الوزارة لايزوره أحد لقضاء غرض» (ص: 38).

3 - **فضاء (تطوان - الشاون)**: وهو فضاء الهامش. صحيح أن ثمة إشارات إلى طابع هذا الفضاء الأندلسي الحضاري، إلا أن ما تعرض

له من تهميش لسنوات طويلة جعله فضاء يمتلئ بأوكار الخارجين على القانون.

4 - **فضاء المدن المهجرية**: مربيا - برصلونة (اسبانيا) فرنسا - ألمانيا. وهذا هو الفضاء المحلوم به من لدن أهم الشخصيات الروائية كالمرواني والغرناطي. إلا أنهم لم يجدوه فضاءً مفروشاً بالورد والرياحين، كما كان يتهيأ لهم، بل ألفوه جحيماً أرضياً آخر. صحيح أن هذا الفضاء مكن بعض الشخصيات من خوض غمار التجارب مثل المرواني الذي استطاع أن يكسب مالاً وفيراً، ويحظى بكثير من متع الجسد والروح، إلا أنه عاد يجر أذيال الخزي والخيبة بسبب خيانة زوجته (الحولاء) التي أغرتها الحياة الجديدة، وبهرها بريق المال.

والملاحظ أن ثمة تقابلاً بين هذه الفضاءات: فالمركز يقابله الهامش، والجحيم الأرضي على أرض الوطن، يقابله جحيم آخر خارج الوطن تعتوره أشكال شتى من المعاناة والحرمان والإذلال .

تعدد اللغات:

يمكن أن نصنف التعدد اللغوي في الرواية كما يلي:

1 - لغة الحديث اليومي:

والملاحظ أنها تتخلل في الغالب لغة السرد الفصيحة، وتأتي على لسان شخصيات من هامش المجتمع كعبدالصادق والمرواني. وتقترب بعض الجمل في بعض المقاطع السردية مما يسمى باللغة الثالثة، مثل ما ورد على لسان المرواني: «كان المفضل خردينيرو ولاعب كرة القدم في خط الهجوم مع فريق زرقانة. مرة وجدته يشرب قرعة بينو مع واحد صاحبه» (ص: 136).

2 – لغة العدول:

وهي اللغة التي يكتب بها العدول وثيقة الزواج بما تتميز به من طقوس ودقة وتوثيق. (ص: 81).

3 – لغة النقد الروائي:

ونجدها لدى الراوي المعلّق الذي يوظف بعض تقنيات و مصطلحات مكونات الخطاب السردي المعتمدة في الرواية، فنصادف مثلا كلاماً حول الرواية يرقى إلى التنظير الروائي (السارد – السارد العارف بكل شيء – الشخصيات تسرد حكاياتها الخاصة والمؤلف يتوارى خلفها ـ الوقائع تقع في مخيلة الراوي صلاح (ص: 35 وما بعدها).

4 – لغة الرسائل:

وقد استخدمها المؤلف في الرسائل الثلاث التي بعثها الغرناطي إلى خطيبته «عشوشة »، وتتخللها بعض الكلمات الدارجة (الله يعرض لكم السلامة)، وبعض الكلمات باللغة الإسبانية (فويرا – بوينوس دياس – ليتشي وطوسطادا مع الكيسو) (ص: 101).

5 – اللغة الأجنبية:

والملاحظ أن الرواية ورد فيها الكثير من الألفاظ الأجنبية وخاصة من اللغة الإسبانية التي دخلت اللهجة المغربية وخاصة لهجة أبناء الشمال المغربي.

ويفسر د. محمد برادة ميل الروائي العربي إلى استخدام كلمات أجنبية برغبته في «إشعارالقارئ بحقيقة الواقع اللغوي الذي يعيشه المواطن في حياته اليومية أي واقع الاختلاط والرطانة»[15].

والحقيقة أن استخدام لغة الحديث اليومي في «كائنات محتملة»

والكثير من الكلمات الإسبانية الدخيلة، قد جاء منسجماً مع أغلب شخصيات الرواية التي تنتمي إلى فئة اجتماعية شعبية مما يجعلنا نحس بواقعيتها وصدقها.

القضايا التي تعالجها الرواية:

لقد عاب الراوي - المعلق على الراوي - الرئيس في مواضع متعددة من الرواية (ص: 48 - 49 - 68) تلكؤه في معالجة القضية الأساس في الرواية وهي قضية الهجرة السرية. ويبدو أن للراوي - الرئيس عذره في ذلك. فثمة قضايا كثيرة كانت تشغله، وتحتم عليه أن يبئرها قبل التصدي إلى مسألة الهجرة. ثمة إشارات إلى:

الفساد الإداري - الانتخابات المزورة ـ استغلال النفوذ - بطالة الشباب ـ ظاهرة التهميش: المدن والبشر.. إن ثمة أوضاعاً تحتاج إلى إصلاح وواقعاً متردياً يحتاج إلى ترميم. وليس البرج الذي قدم صلاح إلى «زرقانة» من أجل ترميمه إلا رمزاً لتلك الأوضاع، ولذلك الواقع الغامض الملتبس غير القابل للفهم والإصلاح. والحقيقة أن موضوعة الهجرة ليست إلا إفرازاً حتمياً للعالم الجحيمي الذي قدر لأهله أن يكتووا بناره. ويمكن أن نصنف الهجرة في الرواية كما يلي:

1 - الهجرة الداخلية من البادية (الجبل) إلى المدن القريبة.

2 - الهجرة الخارجية طلباً لحياة أفضل.

3 - الهجرة الخارجية باعتبارها نفياً اختيارياً لأسباب سياسية.

يبقى أن نقول في الختام، إن «رواية كائنات محتملة» إضافة جديدة في مجال السرد الروائي المغربي والعربي بنائياً وتيماتياً، وإضافة جادة أخرى إلى التجربة الروائية الغنية للكاتب المغربي المبدع محمد عز الدين التازي[16].

الهوامش

1) تجدر الإشارة إلى أن هذه السلسلة الأدبية المصرية المتخصصة في إصدار الأعمال الروائية، قد أصدرت مئات الروايات لأبرز الروائيين العرب والغربيين. وقد نشرت هذه السلسلة إلى حد كتابة هذه السطور أربع روايات لأدباء مغاربة هي: «إكسير الحياة» للأديب الفيلسوف المرحوم محمد عزيز الحباب، عدد 303، مارس 1974؛ «البعيدون» لبهاء الطود، عدد: 626، فبراير 2001؛ «كائنات محتملة» لمحمد عز الدين التازي، عدد: 651، مارس 2003؛ «المصري» لمحمد أنقار، عدد: 659، نوفمبر 2003.

2) انظر: عبدالمجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، (البنيات الخطابية – التركيب – الدلالة)، ط 1، شركة النشر والتوزيع – المدارس، الدار البيضاء، 2002، ص: 113. والجدير بالإشارة أنني أفدت في دراسة العنوان من المبحث الخاص بسيميوطيقا العنوان، ص: 108 وما بعدها.

3) الرواية، ص: 9.

4) أحمد اليبوري، في الرواية العربية، التكون والاشتغال، ط 1، شركة االنشر والتوزيع – المدارس، الدارالبيضاء، 2000، ص: 85.

5) انظر نفس المرجع، ص: 85.

6) أحمد اليبوري، في الرواية العربية، التكون والاشتغال، م.س .ذ، ص: 85.

7) ثمة شخصيات تنتمي إلى عالم الثقافة تنحصر في صلاح والفقيه الزرقاني وسعد الدين ابن النجار.

8) انظر: د. علي الراعي، الرواية في نهاية قرن، ط 1. دار المستقبل العربي، مصر الجديدة، القاهرة، سنة 2000، ص: 159.

9) الرواية، ص: 17.

10) الصفحات: (35 و48/36 و120/67/49 و138/121).

11) Oscar Tacco Las voces de la novela. Biblioteca romantica hispanica. Editorial Gredos. Madrid Oscar Tacca. Segunda edicion .1978 . p.33 .

12) انظر الرواية، ص: 120.

13) سيزا قاسم، بناء الرواية ط 1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ص: 100.

14) محمد العافية، الخطاب الروائي عند إميل حبيبي، ط 1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ص: 180 وما بعدها.

15) فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة المناهل، الرباط، 2003، ص 69.

16) تتمثل في الأعمال الروائية التالية: «أبراج المدينة» (1979)؛ «رحيل البحر» (1983)؛ «المباءة» (1988)؛ «فوق القبور تحت القمر» (1989)؛ «أيها الرائي» (1990)؛ «أيام الرماد» (1992)؛ «مغارات» (1994) «مهاوي الحلم» (1998)؛ «ضحكة زرقاء»؛ (2000)؛ «خفق أجنحة» (2002)؛ ثلاثية «زهرة الآس».

* * *

دوائر العلاقات: العوامل والممثلون

روي «رحلة غاندي الصغير» حكايات كثيرة. ليس هدفنا، في هذا البحث، دراسة هذه الحكايات جميعها، أو واحدةٍ منها بوصفها نماذجاً، وإنما نهدف إلى دراسة شخصيات الرواية المؤلّفة من الحكايات ومعرفة نظام العلاقات التي تتخذ فيه كل حكاية موقعاً تؤدِّي منه دورها.

تشكل الحكايات خليطاً لا تمتزج عناصره، وليس نسيجاً تتشابك عناصره لتشكِّل مسار سعي ذات إلى تحقيق رغبتها فتلقى عوامل مساعدة ومناوئة، ويفضي سعيها إلى نجاح أو إلى إخفاق. تتجمع الحكايات، في هذا الخليط، ولكلٍّ منها ذاتها الساعية لتنطق بالدلالة. وإن يكن المحرك في النسيج تفاعل العوامل الداخلية فإن الراوي هو الذي يشكل الخليط فتمثل الكتابة سعياً، رحلة، ويمثل الراوي الذات الساعية، وتتخذ كل حكاية موقعاً وتؤدّي دوراً. وهي تفقد هذين، أي الموقع والدور، إن رأينا إن إحداها الرئيسية، تمثل حكاية سعي الذات. فحكاية غاندي الصغير، على سبيل المثال، وهي الحكاية لا تتشابك في علاقات بنائية وحكايات كثير من الشخصيات الأخرى في الرواية، وإن تكن حكاية غاندي هكذا فكيف بالحكايات الأخرى؟

علينا، إذاً، ونحن نلحظ طبيعة هذه الرواية، أن نبحث عن نظام علاقات تتخذ فيه كل حكاية موقعاً، ينطق لدى اكتمال تشكُّله بدلالة كلِّية.

تنتمي الشخصيات جميعها إلى منطقة الحمراء في بيروت، تحيا أو

تعمل فيها. وهي تمثِّل الناس الذين عجزوا عن الهرب، وظلوا مقيمين في بيروت، فحكاياتهم هي الحكايات الحقيقية، مهما بدت غرائبية وغير قابلة للتصديق[1]، وذلك لأنها تكشف الوجه الآخر للمدينة المختفي تحت قشرتها البراقة الخادعة. وقد أرادت ريما «أن تتعرَّف إليها، وتكتشف هذا العالم الغريب الذي يختفي خلف قشرة بيروت»[2].

ولمَّا سقطت المدينة «تحت أحذية المحتلِّين السوداء» ظهرت حقيقتها، مثلها مثل غاندي الصَّغير الذي عرف لماذا مات: «عرف أن الرَّصاصات لم تكن موجهة له بل كانت موجهة إلى قلب مدينة هدمت نفسها لأنها مثل غاندي كانت تحاول أن تصنع من اسمها حكاية»[3]. وحكاية الاسم، هنا ذات دلالة: فاسم «غاندي» أطلقه الأمريكي ديفيز على عبدالكريم المغايري، ماسح الأحذية، ولم يكن لهذا منه سواه، وقد قصد الأمريكي من إطلاقه على هذا العامل المسكين السخرية فغاندي نفسه عندما أخبره المستر ديفيز أن «غاندي كان زعيماً للهند وبطلاً انفجر بضحكة مكتومة»[4].

يعتقد «الأمريكاني الطويل» أن الشرق همجي: «لولا الهند وغاندي الأصلي لبقي الشرق همجيّاً»[5]. ولعل هذا يفيد، طالما أن غاندي مثله مثل بيروت، ليس له من الحكاية سوى الاسم، وطالما أن هذا الاسم لا يدل على حقيقة الرجل أو المدينة، وإنما يثير السخرية منهما، إن الهمجية هي وجه من وجوه بيروت يختفي تحت قشرتها، وإنها لهذا تسقط، بعدما تحوَّلت. والإشارات التي تدل على ذلك في الرواية كثيرة، ومنها، «رأى المدينة وهي تتحوَّل إلى برج بابل»، هذه المدينة هكذا، منفصلة»، «فالمدينة لم تعد لنا، صار الإنسان يموت وتنهشه القطط»، «تروي أليس أنها جاءت إلى الحي، وكان كل شيء فيه قد انقلب». «اختلط كل شيء بكل شيء، هجم المسلَّحون على الناس. وصار الموت... لبس الجميع الأقنعة وماتت بيروت»، «كانت بيروت مختلفة في ذلك

الصباح، كان الصباح يحمل رائحة الموت...»، «المدينة تنوص، أشجارها تحترق والجنود يشعلون فيها النار»[6].

يسقط غاندي، وتسقط المدينة بعدما حوَّلتها الحرب، لكنَّ شيئاً خفيّاً يتحرَّك في قلب هذا الموت الذي يلفها. كان كل شيء أسود، عندما ركض أحمد السنبك والتقط خشبة، وضعها تحت إبطه كأنها بندقية رشاشة، صوبها باتجاه الشارع أمامه وبدأ يطلق النار. أصيب بخمس طلقات. «صار يمشي وهو يركض، ثم سقط كأنه يمثل. وقع على ركبتيه وسقط إلى الخلف، وارتفع صراخ الله أكبر. أبو سعيد المنلا هو الذي صرخ... وارتفع صراخ الله أكبر من المآذن والشرفات. فجأة صارت المدينة المهجورة المدمَّرة تصرخ من مآذنها بصوت واحد... سمع الجنود. أطلقوا النار، ثم سكتت بنادقهم»[7].

كان السنبك مجنون الحي، ولم يكن يقبل أن يسخر منه أحد، وكان صراخ المدينة المكتومة وسط الرعب الذي دك مفاصلها، وهذا يفيد أن روح المقاومة تسكن المدينة غير أن الرعب يكتم صرختها، فمثَّل المجنون هذه الروح الكامنة، وهو، بهذا، يمثل وجدان المدينة الخفي، أو لاوعيها المحرِّك، وهذا ما قاله سعيد المنلا، وهو يستمع إلى أخبار مذبحة شاتيلا وصبرا وإلى أخبار الخوف الجماعي الذي اجتاح بيروت، قال: «إن شيئاً خفياً في داخله جعله يصرخ، وهو لا يعلم لماذا ارتفع صراخ المآذن، فالوقت لم يكن وقت صلاة»[8].

تفيد هذه الإشارات أن بيروت هي الشخصية الرئيسية بوجهيها: الأسود الهمجي المختفي تحت قشرة برّاقة؛ والمشرق المقاوم الكامن روحاً خفية وصرخة يكتمها الرعب. وهذا صحيح، كما تبيّن لنا، غير أنها لا تمثل العامل الذات الذي يسعى لتحقيق رغبة - موضوع في دائرتي التواصل والصراع. ونرى أنها تمثل في نظام علاقات الرواية، بحكايتها،

الدور نفسه الذي تمثله أي حكاية أخرى وإن كان غاندي وبيروت ينتظمان في أداء الدلالة نفسها فإن الحكايات الأخرى تؤدي هذه الدلالة. وهذا يعيدنا، من جديد، إلى البحث عن سعي ذاتٍ يمثله نظام علاقات تنتظم فيه الحكايات جميعها في مواقع وأدوار لتنطق بدلالة كلية.

روت أليس الحكايات للرَّاوي، تجمَّعت في ذاكرته. ضيَّع أليس. تذكَّر عبدالكريم، (غاندي الصغير)، فقرَّر أن يكتب هذه الحكايات. فالرواية مجموعة حكايات، يكتبها الراوي، ليس كما سمعها من مصدرها، وإن كان الشكُّ يبرز في وجود هذا المصدر نفسه، وإنما كما يرغب هو الباحث عن إيقاع رحلة تمت منذ أعوام قليلة. وهو يريد أن يسافر كما سافر عبدالكريم وأليس وأمين إلخ... في رحلة تجعله وهو يحكي الحكايات ويكتبها مرآة تكشف «الوجه». فالكتابة رحلة ذات ترغب في الحصول على معرفة. يقول الراوي: «تركتني دون أن أعرف شيئاً، أخذت كل المعرفة وراحت»[9]. وهذا يثير مسألة موقع الرَّاوي ودوره في الرواية. وقد أثار هو هذه المسألة في بداية الرواية، فقال: «ضاعت أليس، وبدأوا يموتون أمامي. هل أنا من يقتلهم أم أنا مجرّد راوٍ يخبر حكاياتهم؟»[10]. ونضيف فنسأل: وإن كان «يقتلهم» فلماذا يفعل ذلك؟

نلاحظ، بغية الإجابة عن هذا السؤال ما يلي:

- اتخذ الرَّاوي قرار كتابة الحكايات، كما يقول، بعد أن ضيَّع أليس وتذكَّر مقتل غاندي، والمشترك بين هذين الحدثين التلاشي والموت.

يروي الحكايات ليس كما يذكر «كلمات أليس»، وإنما يحاول أن يتخيل ما حدث بعدما يكتشف ثقوباً في الحكاية، وهذا يفيد أنه يسدّ الثقوب فتنتظم الدلالات جميعها في دلالة كلية مفادها: «... وحكاية غاندي الصغير انتهت. الرحلة انتهت والحياة انتهت»[11].

- يسعى إلى جميع الحكايات ومعرفة أصحابها. يذهب إلى الفندق؛ حيث

يلتقي أليس ويعطيها قنينة عرق لتحكي. يزور بيت غاندي، والميتم ومقهى المونتانا. وسعيه هذا يشبه سعي الباحث عن المواد الأولية للموضوع الذي يرغب في بحثه، بعدما تكوَّنت لديه فرضية تحتاج إلى ما يثبت صحتها.

- تتمثل هذه الفرضية في أن كل شيء انتهى وساد الموت، وقد انتظمت مختلف عناصر الرواية، في سياق يفضي إلى النطق بهذه الفرضية - الرُّؤية، وقد عرف الحكاية عندما عرف الأسماء: «عبدالكريم، أليس، سعاد، القسيس أمين، الأمريكاني ديفيز، الكلب، الحلاق، اسبيرو أبو طاقية، سليم أبو عيون، الدكتور عاطف، (...) كلهم ماتوا، ذهبوا إلى هذه الإلى آخره ولم يرجعوا...». فالمعرفة التي يبحث عنها تتمثل في «كلهم ماتوا»، وهو يعطي هذه المعرفة بعداً دينياً، يجعل «الأسماء» التي ذهبت من غير رجعة ليس نهاية الحكاية وإنما بدايتها، فكأنما الموت - التلاشي هو الحقيقة: «والحكاية هي لعبة أسماء. ﴿**وعلَّم آدم الأسماء كلّها**﴾. عندما عرفنا الأسماء بدأت الحكاية. وعندما انطفأت الأسماء بدأت الحكاية». وقد شمل الموت الكتابة نفسها: «... وحين أردت أن أتوقف عن سماع الحكايات اكتشفت أن الحكايات ماتت تحت قلمي»[12]، وهذا يعني أن للحكايات وظيفة إحياء الكتابة، فالتوقف عن سماعها يميتها تحت القلم من نحوٍ أوَّل، ويحييها كتابةً - روايةً من نحوٍ ثان، فهل يكون الكاتب مدعواًّ دائماً للبحث عمَّا يسمعه وفي ما يسمعه، فيبقى في رحلة معرفة دائمة؟

- يبدو الرَّاوي مشكِّكاً متناقضاً، يعرف ولا يعرف، ينسب الرواية إلى أليس، وعندما يزور بيت غاندي لا يجد له أثراً لا هو ولا زوجته ولا ابنته، ولا الحلاق ابنه. وعندما يزور المأوى تقول الراهبة له إنه يسأل عن أسماء وهميَّة وأنها لا تعرف لا أليس ولا القسيس، وتشك في قدراته

العقلية، وعندما يزور «المونتانا» لا يجد الزيلع، ويقول له رجل يشبهه: «ما في لا أليس ولا حصن ولا زهور»، فيقرر: «ضاعت أليس. كلهم ضاعوا»[13]. وهذا يفيد أن ليس شيء مؤكّداً، وأن كل شيء ضاع وتلاشى.

- يصل الراوي إلى معرفة هذه الحقيقة، ويقرّرها منذ بداية الرواية، ويقدِّم الصور، حكايات الأسماء ليؤكد صحتها، وسيّان إن كان هو يتكلم أم الصور فالحقيقة هي هي. يقول: «أضع الصور أمامي وأستمع. لا أعرف من يحكي ومن يسمع. أنا الذي يحكي. أنا الذي حكى طول الوقت. لكني غير متأكد. هل هو صوتي أم هي الصور؟»[14].
- يبدو الرَّاوي شخصية شوّهتها الحرب، وأفقدتها توازنها. «قالت الراهبة إنني مختل وإنني أسأل عن أشياء غير موجودة. ربتت على كتفي وقالت: إن الحرب أفقدت الجميع عقولهم»، فراحت تبحث عن معرفة ما حدث ويحدث، غير أنها لا ترتوي. فتفقد الحكاية، أو المعرفة جدواها، ويسود التلاشي أيضاً. والرواية تفيد معنى الرّي عند الظمأ، هكذا سماها العرب قديماً، لأنها تؤدي هذه الوظيفة. يقول الراوي: «حين أرويها لا أروي شيئاً. أروي عنها ولا أرتوي. وأذهب في رحلتي إليها، ولا أجدها. أجد كلمات تتدلى مثل حبل. أتسلق الحبل فأنزلق. وحين أرتطم بالأرض أرى الجدران تنطبق والمدينة تهاجر»[15].

تفيد هذه الملاحظات أن الراوي ليس مجرَّد مخبر حكايات، وإنما هو الشخصية الرئيسية في الرواية الساعية إلى تحقيق رغبة تمثل محور السعي. والراوي، كما يبدو، مثقف بقي في بيروت ولم يهرب، فعانى الحرب و رأى ما أحدثته من دمار وموت، ثم رأى المدينة تسقط تحت أحذية المحتلين، فراح يبحث عن معرفة تكشف الحقيقة وتفسرها. تجمّعت في ذاكرته حكايات الباقين في المدينة، وكوَّنت فرضيّة - رؤية، فاستخدمها

بعدما ملأ ثقوبها لتنتظم في سياق يقول: إن كل شيء تلاشى ومات بما في ذلك الحكايات - المعرفة التي لم ترو ظمأ عطشٍ إليها ليعي ما حدث، ما يفيد فظاعة ما أحدثته الحرب والمحتل. فالراوي هو الذي يقتل «الأسماء» ويُنطق الصُّور، ويملأ ثقوب الحكايات - الدلاء لتفيض بماءٍ لم يرو ظمأ.

يرغب الرَّاوي، إذاً، في أن يثبت صدق رؤية تقول إن كل شيء مات وتلاشى... فيسعى إلى تحقيق رغبته، ويقرر أن يكتب حكايات تنطق بذلك، بما في ذلك الحكاية الرئيسية: حكاية غاندي الصغير، والحكاية الفضاء: حكاية بيروت. فيمثل، إن اعتمدنا هذا المستوى من التحليل، العامل الذات وتمثل رغبته العامل الموضوع، أمَّا العامل المرسل، أي ما ينشئ الرغبة ويحرك السعي إلى تحقيقها فهو اختفاء أليس: ضياعها أو موتها وتذكر عبدالكريم المغايري، وأليس هي مصدر الحكايات، أمَّا العامل المرسل إليه فهو متلقّو الكتابة، يقول الراوي: «لو لم يمت كمال العسكري لما التقت أليس بغاندي. ولو لم تلتق أليس بغاندي لما روى لها حكايته. ولو لم يمت غاندي لما أخبرتني أليس القصَّة. ولو لم تختف أليس، أو تمت، لما كتبت ما أكتبه الآن»[15]. فالموت هو الدافع إلى الكتابة الموجهة، طبعاً، لمتلقٍّ يوصل إليه الراوي معرفته.

تتخذ الحكايات مواقع في هذا البناء، وتنتظم في سباقٍ تؤدي فيه كل واحدة منها دوراً، ويتمثل هذا الدور في كونها عوامل مساعدة أو معاكسة، تؤيّد رؤية الراوي أو تنفيها.

الحكايات التي تمثل العوامل المساعدة

- حكاية غاندي الصغير، غاندي مواطن عادي، ماسح أحذية. هرب عندما كان فتىً من الموت في مغارة. تكيد له زوج أبيه. يعمل في

أمكنة ومهن كثيرة. يتقن مسح الأحذية، يتحسَّن دخله. يحاول استئناف حياته العادية التي قطعت الحرب سياقها. يقتله المحتلّون الإسرائيليون في اليوم الأول لدخولهم إلى بيروت. وقد هرب غاندي من موت إلى موت،. وإن يكن نجا من موت سببه الجهل والفقر، فإنه لم ينج من موت سببه المحتل.

- حكاية أليس، تهرب أليس، عندما كانت فتاة من منزل أبيها، بعدما اغتصبها. تتحوَّل إلى مومس. ثم إلى بائعة زهور فخادمة. تلتقي الرَّاوي فتروي له الحكايات، ثم تختفي على إثر هبوب عاصفة من عواصف الحرب، وقد هربت من ضياع إلى ضياع، وإن يكن الضياع الأول سببه الجهل والفقر فإن الضياع الثاني سببه الحرب.
- حكاية الفدائيين: ذهبوا إلى البحر، فصار الجيش الإسرائيلي على أبواب بيروت.
- حكاية المدينة: رأينا، آنفاً، أنها تحوَّلت وسادها الموت والتلاشي، ونقرأ ما يؤكد ذلك: «تبقى في مكانك وتسافر. فعوض أن تسافر أنت تسافر المدينة. انظروا إلى بيروت، من سويسرا الشرق إلى هونغ كونغ، إلى سايغون إلى كلكوتا إلى سيريلنكا كأننا برمنا العالم في عشر سنوات أو عشرين سنة...»[17].
- الحكايات الأخرى جميعها، يعدّد الراوي الأسماء، ويقول: «كلهم ماتوا»[18].
- الحرب وإسرائيل: بدأ الانقلاب الكبير، كما يقول الراوي، أوائل السبعينات، فتغير كل شيء ثم بدأ القتل، وساد، كما تقول أليس، أغنياء الحرب، وهم بلا أصل وفصل، انتظر الناس أن تنتهي الحرب، فكان السرياني العجوز حبيب ملكو يفرك يديه ويقول: خلصت الحرب، وقال غاندي لابنه: «رح يرجع الأمريكاني الطويل ويرجع كل شيء،

ونرجع مثل ما كنا»، لكن شيئاً لم يرجع، ودخل المحتل الإسرائيلي، فقتل غاندي، واختفى حبيب ملكو[19].

الحكايات التي تمثل العوامل المعاكسة:

ينتهي السعي في كل حكاية من حكايات الرواية، إلى الإخفاق - الموت أو الضياع. ما يفيد أن ليس من عامل يناوئ طغيان التلاشي - الموت ويقاومه، غير أننا لا نعدم أن نجد ما يشير إلى وجود هذا العامل، المعاكس، وذلك عندما نرى ما فعله مجنون الحي أحمد السنبك، ونسمع الأذان المختلف الذي رفعه سعيد المنلاً، ثم رفعته مآذن المدينة. يمثل السنبك والمنلاً والأذان الروح الخفية التي لاتزال تنبض في أعماق الذات، ويكتم الرعب الشديد نهوضها وتحرّكها ما يشير إلى أن المدينة - الوطن يحتاج إلى ما ينهض هذه الروح ويحرّك أصحابها. والواقع أن الخيبة التي خيَّمت على رؤية الراوي فجعلته يدير مرآته عن الحيِّز الذي عرف أعمالاً مقاومة تفيد أن الموت لم يسد، وهذا يعني أن الراوي يتحكّم ويلوي عنق الأحداث ليجعلها تنطق برؤية، أو يملأ ثقوب الحكايات بما يجعلها محكمة الإغلاق على وجه واحد من وجوه الواقع.

هويَّة الممثلين

- **الراوي**: مثقَّف. كاتب. يبحث عن حكايات. تتجمع الحكايات في ذاكرته. تختلط. يرويها مجرِّباً، محاولاً إثارة الدهشة والتساؤل.
- **الحكايات**: تقليدية، متداولة، فكثيراً ما قرأنا من كيد زوجة الأب لابن زوجها وعن تحوّل ابنة السكير إلى مومس إلخ... غير أن الراوي يسوق

حكاياته إلى النطق برؤية تثبت صحة الدلالة الكلية، فالحكايات جميعها تنتهي إلى الضياع أو الموت.

شخصيات هذه الحكايات هامشية غريبة وغير سويَّة أياً يكن منبتها الاجتماعي، ومن أمثلة ذلك: والد غاندي: يتزوج خمس مرات، وقد باع أرضه بسبب ذلك، يقهر الغجرية ثم يعقد عليها، كئيب متوحش يضرب زوجاته ويقهقه[20] ويقود ابنه الوحيد إلى مغارة الموت لمجرد أن إحدى زوجاته اتهمته بالتحرش بها، وهذا كما يبدو شخصية غير مقنعة، لأن هذا الأب لا يمكن أن يضحّي بابنه الذكر الوحيد الذي ولد بعد ست بنات وصلوات ونذور وأربع زوجات لمجرد تهمة من إحدى زوجاته الكثيرات اللواتي لا يحبهن ولا يقدرهن.

- **ريما**: والدها إيطالي، وأمّها ألمانية، طلّق الأب الأم وهرب إلى بلده بعدما حوَّلت حياته إلى جحيم، تتكلم الألمانية في البيت والفرنسية في العمل، والعربية مع خطيبها، تتفق، من دون حرج مع حسان، ورالف وأبي عبد الكردي، وتشعر أن الجنس يحررها[21]، وقد وقعت في علاقة شبه سحرية مع حسان على الرغم من أنه... وغير وسيم ويقيم علاقات مع فتيات غيرها، ويرى أن هذه البلاد سائرة إلى الزوال ويريد أن يهاجر إلى أمريكا[22]. العلاقات، كما يبدو، غير مقنعة، وبخاصة حكاية الحب، ....، إلاَّ إذا سلّمنا بقول الراوي: إن العلاقة «شبه سحرية»، وهذه علاقة حكائية.

- **أليس**: مومس - **كمال العسكري**: قبضاي، قوَّاد، والزيلع مثله. - **الكاتب**: تلعب به المومس الألمانية وتذله. - **رالف أو حصن أو غسان**: ابن غاندي، يعمل في صالون حلاقة، يحمل ثلاثة أسماء «يبدو كأنه أكثر من شخص واحد». يرتبط بعلاقة حب مع ريما، وبعلاقة... مع

مدام نهى عون، ثم يقتل هذه الأخيرة. - **أبو جميل**: قوَّاد. لا يأكل المال الحرام، متزوِّج ومحافظ.

- **القسيس أمين**: تحوَّل من الأرثوذكسية إلى البروتستانتية بسبب المجاعة. قادم من قعر الفقر ليبشر بالمسيح، ينتهي إلى الخرف، ثم إلى مأوى العجزة.

- **اسبيرو أبو طاقية**: «سمع أن اسبيرو كان يقيم علاقات مع الأولاد الذين يستأجرون الدَّراجات من دكانه»[23].

- **الأميرة الروسية فيتسكي**: هربت من روسيا، باعت مصاغها، عملت خادمة عند آل صياغة. ماتت وحيدة. تحتقر البرجوازية اللبنانية وتقول أن ليس لها من الحضارة سوى القشور.

- **الخوري يوحنا**: حوراني مهجّر، لم يبق له سوى لذة الكلام.

- **المطران اتناسيوس**: يحاول أن يتفق مع الروسية فيتسكي، يقول الراوي: «فهي لا تعرف عادات العرب، ولم يخطر في بالها أن يحاول هذا الكهل السبعيني ما لم يحاوله خطيبها الضابط الشاب»[24].

- **الزعيم الأوحد**: شاذ، قريب من الجنون.

- **حبيب ملكو**: سرياني، هرب جدّه من مرسين سنة 1917، مشياً على الأقدام خلال المذابح في تركيا، لا يتوقف عن الكلام.

- **سمعان فياض**: تقول فيتسكي إنه حبُّوب. وتقول ليليان إنه مجدوب، ويرى الراوي أنه أهبل فعلاً، باع أرضه. قال جدّه فياض فياض للأمير اسكندر شقيق قيصر روسيا: إن روسيا هي ملح الأرض، وإنها نور العالم، فقال الأمير: «اطلب ما تشاء... قيصر الروسيا يضعك تحت حمايته، وهو مستعد لتلبية كل طلباتك...»، فطلب فياض: «ما بقي بدي يقولوا لي دندلَّه فياض»[25].

تقول فيتسكي: «إن جميع هؤلاء اللبنانيين يشبهون فياض، لا يعرفون ماذا يطلبون ولا ماذا يريدون»[26]. وقد كان واضحاً أن شخصيات الحكايات، وقد قدَّمنا عدة نماذج منها غريبة، غير سويَّة، هامشيَّة، هربت إلى المدينة لتجد ملجأ يقيها من الخطر، ولتحقق ذاتها، غير أنها ضاعت وتلاشت، فهل كان ذلك لأنها لم تكن تعرف ما تطلب وما تريد كما قالت فيتسكي التي كشفت القشرة عن الوجه الحقيقي للبرجوازية اللبنانية؟ ولكن أين هي هذه البرجوازية؟ ولماذا لم تتمثل في الرواية، فنرى الوجه الذي تخفيه القشرة؟ ثم أين الفئات الاجتماعية الأخرى كالمثقفين والعمَّال؟ أليس في بيروت سوى هؤلاء؟ أين أبناء بيروت؟ وأين الوافدون إليها من المناطق؟ هل هرب الجميع ولم يبق سوى المنفصمين عن واقعهم والشاذين؟

تحوّل الممثلين وتعدّدهم:

في حين يكاد يخلو عالم الرواية من العوامل المعاكسة رغبة الراوي تتعدَّد العوامل المساعدة التي تؤيدها، فتغزر الأسماء، ولكل اسم حكاية، ولا يحدث تحوّل في موقع أيٍّ من الممثلين ودوره، وإن كانت الشخصيات تتحول فإن ذلك يحدث ليعطي الحكاية دورها، فما كانت حكاية غاندي الصغير، لتوظف في تأييد رؤية الراوي لو لم يقتله المحتلّون، كما أن حكاية أليس ما كانت لتؤدي الدور نفسه لو لم تختف بطلتها، وهكذا في بقية الحكايات.

آليّة الصراع وتحقق الذات

تعرف كل حكاية من الحكايات صراعاً بين العامل الذات فيها

ومعينوه من جهة ومعوّقوه من جهة أخرى. ولسنا في صدد معرفة هذا كلِّه، فموضوعنا يقتضي معرفة آلية الصراع في الرواية المؤلفة من الحكايات المتخذة مواقع وأدواراً في دائرة الصراع.

يلاحظ أن هذه الدائرة محدودة. يتعرَّف الرَّاوي إلى أليس، وقد أمست خادمة في فندق رخيص. يسمع حكاياتها. تختفي. يقرِّر كتابة هذه الحكايات. تسخر أليس من الكتَّاب، وتحكي حكاية كاتب «... مثل جبران خليل جبران. كان علقان بواحدة ألمانية شقراء، سحبت روحه ومصرياته»، وتقول للراوي: «... يا عيني على الكاتب. اوعا تكون أنت مثله» يجيبها: «أنا مثله...، بدي تخبريني حكايات، تأكتب».

يبدو الكاتب عاجزاً خائباً في هذه الحكاية، لكنه، ممثّلاً بالراوي، يتجاوز خيبته ويبحث عن مادَّة الكتابة ليكشف الواقع، فتشكك أليس بقيمة الكتابة وجدواها. تقول:

- «ولشو الكتابة، دخيل الله؟». يجيب: «تنألف كتب ونخترع أبطال، وتقراها الناس وتتسلّى». تقول: «بيتسلوا بالتلفزيون، مش أحسن». يقول لها كي ينهي الموضوع: «يمكن، شو بعرّفني»[27]. ويصر على سماع الحكايات كي يكتب، غير أنه يشعر، بعد أن اختفت أليس، أنَّ الحكايات تموت تحت قلمه، وكأنها مجرى جفَّ نبعه، وهذا يفيد الفقد والتلاشي بدءاً من حكايتي الكاتب والكتابة.

يكتب الرَّاوي في سياق يفضي إلى النطق بهذه الدلالة، وينشئ بناءً يوقف الزمن عند لحظة من لحظاته، لينطق بدلالتها، فيبدو، أيّاً تكن الحكايات التي تؤلفه كثيرة وممتدَّة في المكان والزمان، بناء قصَّة قصيرة؛ وذلك لأن الحكايات وُظِّفت لتكشف دلالة، فكأنها حزمة نور تسلّط على حيِّز وتظهره واضحاً جلياً، فتكشف حقيقته، وقد أدار الراوي مرآته إلى

حيِّز من بيروت واختار حزمة من الحكايات تكشف وجهاً من وجوه هذه المدينة متعدّدة الوجوه.

إحصاء الشخصيات، عوامل وممثلين وهُويَّات ودلالات ذلك

العامل	الشخصية	الهـوية	الثبات والتحول، وملاحظات
الذات	**الراوي**	**كاتب، مثقف**	**لا يتحوَّل غير متأكد، مشكك**
الموضوع	البحث عن معرفة واقع انتهى بقيام الحرب وسيطرة المحتل انتهى كل شيء وتلاشى	المعرفة المستندة إلى حكايات	
المرسل	اختفاء أليس وتذكر مقتل عبدالكريم، التلاشي	الفرضيَّة – الرؤية	
المرسل إليه	الناس، المتلقون	جماعي	1- شخصيات الحكايات هامشية وغير سويّة.
المساعد	حكايات الأسماء، الوقائع	المعرفة – الوقائع	2- الحكايات غرائبية تقرب من الحكايات العجيبة
	الحرب/ إسرائيل	وقائع/ عدو محتل	3- تبرز شخصيتان مختلفتان تمثلان روح الشعب الخفية المقاومة: أولاهما المجنون، وثانيتهما صرخة الرُّوح المكتومة.
المعاكس	الروح الخفية أحمد السنبك مجنون الحي، سعيد الملا، الأذان	وجدان الناس ولاوعيهم	

يخلص البحث، في شخصيات هذه الرواية، إلى نتائج كثيرة نذكر، في ما يلي، أبرزها:

1 – يمثل الرَّاوي المثقَّف العامل الذات الرَّاغب في معرفة حقيقة ما يحدث ودلالته. وتمثل الكتابة المسندة إلى راوٍ السَّعي إلى هذه المعرفة. وهذا نوع من التجريب الروائي.

2 – يبدو هذا التجريب قريباً من البحث في دلالة الحكايات الشعبية من نحوٍ أول، ومن التأريخ من نحوٍ ثانٍ، فالراوي ينطلق من فرضية ويبحث في حكايات الأسماء عمَّا يؤيدها، وينشئ من المادة التي

يجمعها بناءً يثبت فرضيته الناطقة بدلالة لحظة من الزمن يحياها أناس حيِّز محدود من المكان.

3 - يبدو الرَّاوي، وهذا مظهر آخر للتجريب، قلقاً مشكِّكاً غير متأكد من صحة ما يرويه وما يعرفه، وخصوصاً بعد أن اختفت أليس مرجع معرفته، فماتت الحكايات تحت قلمه. وهذا يثير دهشة القارئ وتساؤله، فكأن الراوي يريد أن يخضّ سكون القارئ ويخرجه إلى القلق والبحث.

4 - يذكّر الراوي الباحث عمَّا يؤيِّد فرضيته، والمستخدم حكايات تثبت صحتها، بالروائيين الرواد الذين كانوا يستخدمون الرواية وسيلة معرفة، غير أن الراوي، هنا، يسعى إلى ابتكار شكل روائي جديد «تنبني» فيه الرواية، كما تقول، خلال عملية الكتابة نفسها.

5 - يكتب الراوي المؤرِّخ/ المكثف لحظة حيِّزٍ، روايةً يقرب بناؤها من بناء القصة القصيرة.

6 - تمثل الحكايات العامل المساعد، غير أنها حكايات تقليدية تنحو منحى الحكايات العجيبة، أو الغرائبية، فتبدو في كثير من الأحيان غير مقنعة، ما يجعلها قاصرة عن أداء دورها.

7 - يوجّه الرَّاوي مرآته إلى حيِّز تحيا فيه شخصيات كثيرة، غير سويَّة وهامشية، تهرب إلى المدينة من الموت - التلاشي فتلقاه فيها. ويغيب ممثلو القوى الفاعلة.

8 - تهدف الكتابة، كما يقول الراوي، إلى اختراع الأبطال وتسلية الناس، غير أن التلفاز يكاد يفقدها هذه الوظيفة، فتغدو هامشية، ويبدو الكاتب شخصاً يستحق الشفقة. وهذا يجعل الكتابة والكاتب في عداد شخصيات الرواية الهامشية، ولعلَّ الراوي، وهو ينظم

الحكايات في سياق يفضي إلى تحصيل معرفة، يريد أن يعطي الكتابة وظيفة تكاد تفقدها.

9 - تلتقط مرآة الراوي، في الحيِّز الهامشي الذي يسوده الموت، الروح الخفية الكامنة، المقاومة المتمثلة في صوت لا يخرسه الرعب. ما يشير إلى أن المجتمع يحتاج إلى ما يبدّد هذا الرعب. وقد تمثل هذا، في روايات أخرى، مثل «الإقلاع عكس الزمن» و«درب الجنوب» و«الظل والصدى»، بالموت - الاستشهاد الموظف، وقد رأينا أن الموت في هذه الرواية يمثل المصير.

10 - يبدو غاندي الذي ليس له من حكاية غاندي الأصلي سوى الاسم الإشارة تكشف أن بيروت مدينة هدمت نفسها «لأنها مثله كانت تحاول أن تصنع من اسمها حكاية»[28]. وحكاية غاندي تقول إنه كان يطعم الناس من فضلات كلب الأمريكي، ولمَّا سيطرت حركة المقاومة الفلسطينية في عام 1968، هاجر الأمريكي، فهل يشير هذا إلى أن حكاية بيروت تقول ما قالته حكاية غاندي.

11 - لبيروت ثلاثة وجوه - طبقات أولها قشرة براقة يختفي خلفها، ثانيها، وهو وجه همجي أسود مرعب، يكتم ثالثها، وهو روح خفيّة مقاومة تحتاج إلى معرفة لتكشف عنها، وهذه هي وظيفة الكتابة - الرواية أن تحث القارئ على القيام برحلة كشف.

12 - تفيد كثرة الأسماء وتنوعها أن في لبنان فسيفساء بشريَّة، وقد تهدَّم البناء الذي يضمها، وقد سبق لحسن داود في رواية «بناية ماتيلد» أن كشف هذه الدلالة، فالبناية التي كانت تتسع لهذه الفسيفساء قبل الحرب، لم تتسع لها بعدها، وانتهى الأمر إلى التلاشي.

13 - يحث الراوي القارئ على المشاركة، غير أنَّه يقع في إشكالية

الإيصال، وهذه تحتاج إلى تشويق وإقناع تفتقدهما رواية «رحلة غاندي الصغير»! إذ إنَّها تصيب قارئها بالتشتت والملل، ويقول ميشال بوتور في هذا الصدد: ينبغي أن تكون حوادث الرواية «أكثر تشويقاً من حوادث الحياة الحقيقية»[29].

14 - يتمثل التجريب في الرواية، في أحد مظاهره، في أن الراوي يعتمد طريقة أن «تنكتب» الرواية خلال عملية الكتابة، وهذه الطريقة تحدث عنها بوتور حين قال: إن الرواية «تصنع نفسها بنفسها وما الروائي سوى أداة إخراجها ومولدها ونحن نعرف مقدار ما يتطلبه ذلك من علم ومعرفة وصبر وأناة»[30]. وهذا يعني أن الراوي ينطلق من فكرة نظرية ويسعى إلى تطبيقها من دون أن يوفق تمام التوفيق.

الهوامش

1) إلياس خوري، رحلة غاندي الصغير، بيروت: دار الآداب، ط 1، 1989، ص 25.

2) المصدر نفسه، ص 47.

3) المصدر نفسه، ص 207.

4) المصدر نفسه، ص 14.

5) المصدر نفسه، ص 41.

6) المصدر نفسه، ص 117 و180 و191 – 193 و198 و204.

7) المصدر نفسه، ص 90 و91.

8) المصدر نفسه، ص 91.

9) المصدر نفسه، ص 10 و11 و204.

10) المصدر نفسه، ص 8.

11) المصدر نفسه، ص 12.

12) المصدر نفسه، ص 7 و207 و205.

13) المصدر نفسه، ص 7 و8 و196 و197 و202.

14) المصدر نفسه، ص 7.

15) المصدر نفسه، ص 205.

16) المصدر نفسه، ص 18.

17) المصدر نفسه، ص 10.

18) المصدر نفسه، ص 7.

19) المصدر نفسه، ص 148 و57.

20) المصدر نفسه، ص 94.

21) المصدر نفسه، ص 47 - 52.

22) المصدر نفسه، ص 49.

23) المصدر نفسه، ص 54.

24) المصدر نفسه، ص 121.

25) المصدر نفسه، ص 125 - 127.

26) المصدر نفسه، ص 128.

27) المصدر نفسه، ص 138.

28) المصدر نفسه، ص 207.

29) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، بيروت: دار عويدات، 1982، ص 8.

30) المصدر نفسه، ص 21.

* * *

تمهيـد:

تعتبر الرواية؛ «هذه العجائبية. هذا العالم السحري الجميل؛ بلغتها، وشخصياتها وأزمانها، وأحيازها، وأحداثها وما يعتور كل ذلك من خصيب الخيال، وبديع الجمال»[1]، أكثر الأجناس الأدبية إثارةً وتطوراً وإفصاحاً، عما تكنه ذوات المجتمع المتماثلة والمتنوعة، والمتقابلة؛ تتحدث بلغاتها المختلفة عن الأفكار والحاجات، والآلام والآمال، والأحاسيس التي تسكنها، ليس للحظة من اللحظات، أو فترة من الفترات، وإنما تتعداها إلى مراحل تاريخية عميقة، لتتكلم باسم جيل من الأجيال، أو طبقة من الطبقات أو عصر من العصور.

ولعل العلاقة الجدلية بين الواقع/ الموضوع والفكر/ الذات، هي المتحكمة أكثر في خلق أنماط تعبيرية ومنها الرواية، تعكس، بالضرورة، صور تلك العلاقة وأشكالها؛ ليس انعكاساً بسيطاً ومباشراً، ولكن انعكاساً فنياً راقياً، بطبيعة اللحظة الحضارية التي ينتسب إليها النص ومبدعه على السواء. ولذا، «فإن أي شكل أدبي أو فني لا يمكن أن يوجد ما لم يكن محصلة لتاريخه الذي ينتمي إليه»[2]. إن التاريخ أكبر شاهد على روعة الأعمال الإبداعية منذ القدم حتى الزمن المعاصر، فالأعمال العظيمة لم تكن يوماً كذلك لو لم يسهم التاريخ في تشكلها. وعليه، لا يمكن الحديث عن الطفرة على مستوى الإبداع، بقدر ما يمكن الحديث عن التراكمات؛ فكل إبداع هو حلقة ضمن سلسلة من الحلقات، الناظم لها هو ما تحققه من تقدم وإضافة وعطاء. ولعل هذا ما نلمسه في كلام لوكاتش في تنظيره للرواية؛ إذ يعتبرها «شكل الفحولة المنضجة، في مقابل ما يميز

الملحمة من طفولية معيارية»[3]. فالرواية كخلق جديد، إنما تحققت ولادتها انطلاقاً من الملحمة كمخاض، وليس كسبب.

غير أن هذا التفسير لا يصدق إذا ما نحن نقلناه إلى مجال حضاري آخر كالمجال الحضاري الإسلامي العربي، الذي يختلف اختلافاً جذرياً عن الغرب تاريخاً وحضارةً وعلماً وأدباً وديناً. فحين نبحث في نظام العلائق بين أفراد المجتمع العربي، نجده، حتماً، مختلفاً عن النظام الذي يحكم مجتمع الغرب، بحكم الرؤية المعرفية والفلسفية التي تؤطره. إن ثنائية الغيب والشهادة، على سبيل التمثيل، ثنائية لم تفارق العملية الإبداعية العربية منذ الأزل؛ منذ المحاولات الإبداعية الأولى، بفضل الاستمرارية العقدية. إلا أنها في الغرب، مضمرة في الغالب الأعم، في مرحلة الإبداع الروائي وما تلاها خاصة. وهذا ما تثبته «إيريس ميردوخ» الروائية والناقدة الأيرلندية حين تقول: «نحن نعيش في عصر علمي، غير غيبي، فقدت فيه العقائد والمبادئ وتعاليم الدين الكثير من قوتها»[4]، ولذا تأثيره الواضح في السيرورة الفنية والتاريخية للأجناس الأدبية على الإطلاق، مرده إلى «تأثير المذاهب الفلسفية الغربية على اللغة والأدب، والعلاقة العضوية والحتمية بين تصورات الفكر الفلسفي الغربي منذ القرن التاسع عشر من ناحية، والدراسات اللغوية والأدبية من ناحية أخرى»[5]. عبر هذا المدخل الأساس، يمكن الجزم بوجود فروق بائنة بين الرواية كما ولدت في الغرب، وبين الرواية كما ظهرت عند العرب. وهذا ما يجعلنا نؤكد: مع جوليا كريتيفا.. «إن الرواية سيرورة انتقال»[6].

أصل الرواية ومفهومها في الغرب:

لن نتتبع المراحل الزمنية المتعاقبة لتطور الرواية في البلاد الأوروبية، كما لن نبحث في الفكرين الفلسفي والاجتماعي الذين احتضنا

هذا الشكل الأدبي وأسهما في تجدده؛ فهذان العملان موكولان إلى الباحث في تاريخ الأفكار والفلسفة. إن الذي يهمنا في هذا المجال، ونحن نبحث في الجذور الأولى لبروز فن الرواية، هو أبرز المحطات والتحولات الفكرية والتاريخية التي تساعدنا على فهم واستيعاب هذا البروز.

لا جرم أن أهم مرحلة زمنية وفكرية في تاريخ الغرب عامة هي القرن السابع عشر؛ «هي الوحيدة التي يمكن أن تمثل قطيعة معرفية واضحة، فهي بداية التفكير العلمي بتجريبيته، وهي أيضا بداية فاصلة تبعدنا عن الفكر الغيبي للعصور الوسطى»[7]. وإذا ما رجعنا إلى هذه العصور، سنجد أن النوع السردي السائد آنذاك هو ما عرف بالرومانس، أو قصة الفرسان وبطولاتهم[8]، وهي «مغامرات الفروسية Chivarlic Romance... يخوض البطل فيها سلسلة من المجازفات بحثاً عن «الكأس....» Holygrail ويمر بمختلف التجارب التي يتعرض فيها لأشق الصعوبات كي يتمكن في نهاية المطاف من الحصول على لقب فارس، اللقب الرفيع الشأن الذي يعرض البطل نفسه لأخطر الأهوال من أجل نيل شرف الحصول عليه»[9]. إلا أن البحث في المحددات الشكلية والجمالية، وكذا البنيات التقنية والفكرية، الأساسية والتكميلية لهذا الفرع من الإبداع، شيء صعب التحقق حتى عند الدارسين الغربيين أنفسهم. ويبقى عالم الملحمة «عالم الماضي القومي البطولي، عالم «البدايات» و«القمم» في التاريخ القومي، أي عالم الآباء والأجداد، عالم «الأولين» و«السلف الصالح»... ولكننا بالنسبة لهذا الماضي لا نستطيع إلا أن نحاول تخمين ما حدث، ويجب الاعتراف صراحة بأننا لا نتوصل إلى الملحمة حالياً إلا بصعوبة»[10]. وبالرغم من الغموض الذي يلف تاريخ الأدب عامة، والملحمة خاصة في أوربا بالإقتطاعية، فإن كلاراريف، في حديثها عن الرومانس كطراز رئيس في السرد القصصي، تشير إلى بعض الخصائص

اللغوية والموضوعية حين تقول: «أما الرومانس، المكتوبة بلغة رفيعة منمقة، فتصف ما لم يحدث أبداً وما لا يحتمل حدوثه أبداً»[11].

عندما انقضى عهد القرون الوسطى، انطفأت معه شمعة الملحمة؛ راح الإقطاع وراحت معه ثقافته، وغابت الأشكال الموجودة من دراما وملحمة وأحجية. وانتقلت أوروبا من عصر الظلام إلى عصر «النهضة»؛ تغيرت الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والعلمية. «لقد بدأ الإنسان الغربي مع عصر النهضة رحلة تأكيد الذات التي ستصل إلى ذروتها في العصر الرومانسي في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر والسنوات الأولى من القرن التاسع عشر»[12]. وفي هذه الفترة بالذات، كانت أوروبا قد قطعت أشواطاً كبيرة ومرموقة، على مستوى العقل والحواس والمعرفة والفن. وبناء عليه، استطاعت أن تقدم نفسها للعالم حضارة رائدة، غيرت مجرى التاريخ، وحددت معالم وآفاق مستقبل الإنسانية جميعها. ولعل الصراعات الأيديولوجية التي خاضتها البورجوازية كممثل طبقي للقرن التاسع عشر، مع اقطاعية القرون الوسطى، هي التي حكمت مسيرة التطور الحضاري، وولادة فن الرواية، «كشكل فني، كما يمكن أن يقول عنها المرء... هي، في أرفع أشكالها، الحفيد الوليد للملحمة التي تعتبر هي والمسرحية شكلين أدبيين عظيمين»[13].

ولما كان النصر حليف البورجوازية في عراكها مع الإقطاعية، أضحت الرواية «أساس الأشكال الأدبية المرتبطة بالمجتمع البورجوازي، وأن تطورها ظل مرتبطاً ارتباطاً كبيراً بتاريخ هذا المجتمع»[14]. من الطبيعي، والوضع على هذه الحال، أن يلاحظ الباحث فيصلاً حاسماً وفارقاً بين الطبقتين المتصارعتين، ومتعلقاتهما الفنية عموماً، والسردية خصوصاً. بيد أننا إذا دققنا النظر، وصوبنا عدستنا من الزاوية المحكمة،

سنجد أن «التناقض الحاد مع عالم القرون الوسطى - وهو التناقض الذي يسود بلا منازع تقريباً في الروايات الكبيرة الأولى - لا يحول دون انفتاح الرواية التي على وشك أن ترى النور على كل ميراث الثقافة الإقطاعية الحكائية»[15]. بل أكثر من ذلك، عندما نبحث في مصطلح الرواية، نجد «كلمة Roman (الفرنسية بمعنى رواية) التي تعني الرواية في اللغات الأخرى عدا الإنجليزية، تشير إلى أصولها البعيدة في قصة الغرام والمغامرات البطولية في العصور الوسطى Romance»[16]، لا يعني هذا، إطلاقاً، إخلاص الرواية لروح الملحمة شكلاً ومضموناً. إن الشروط الموضوعية والذاتية التي أسهمت في إخراج الرومانس، ليست هي نفسها التي هزت المخاض لولادة الرواية؛ صحيح أن الرواية خرجت من رحم الرومانس، لكنها لم تكتسب، بالضرورة، ملامحه العامة والتفصيلية، كما لم تكن شبهاً له في المجمل والمقيد؛ فالتغيرات التي مست المجتمع الغربي في هذه المرحلة «اقتضت بدورها تغير الشكل الفني في بناء العقدة ورسم الشخصيات ، بل إن هذه التغيرات امتدت إلى طبيعة اللغة التي يعبر بها الكاتب»[17].

فليس اعتباطاً أن نؤكد، مع إدريس الناقوري، على ثلاثية التاريخ والإيديولوجيا والفلسفة، وعلى دورها الفعال في نشوء الرواية واستمرارها؛ «التاريخ كمقولة فكرية عامة تقوم بوظيفة تنظيم حضارة الإنسان المادية، ومؤسسات لاهوتية تلعب دور الإيديولوجيا الاستلابية تضيع الإنسان وتخفي عنه حقيقة نفسه (رواية الأحمر والأسود لستندال وديربارما)، والمذاهب الفلسفية الكبرى التي شهدتها أوربا الغربية: عقلانية ديكارت ورومانسية روسو، ونقدية «كانت»، وكان واقع الشكل الاجتماعي يقف وراء هذا كله ويدعمه»[18]. وإن لنا في الأعمال الروائية العظيمة والرائدة لكل من «دانتي» و«بلزاك» الدلائل البينة على الصراع

الفكري والديني، والطبقي الاجتماعي، والفني الوجداني. هذا الصراع الذي تم تصويره بدقة متناهية، إنما هو تعبير عن مشاعر وأحاسيس وأفكار تيار جارف، عمل بكل ما يملك على قطع الصلة مع الماضي الحزين، لأجل حياة كلها طموح وتوق للحرية والابداع. ويمكن الجزم بأن كل الثورات التي لحقت هذه المرحلة، كانت تصب في هذا المصب؛ فبلزاك في ملهاته مثلاً «كان هدفه الأساسي هو منح الحياة والحركة لمجتمع متخيل، افتراضي، قائم على المقارنة بين الإنسانية والحيوانية، بغرض استخلاص مبادئ الواقع الإنساني بما هي مبادئ طبيعية عامة»[19].

وبناء على ما قررناه أعلاه. ألم يأن لنا أن نعلن أن «الرواية فن غربي بحت. بأصوله.. وبقيمه الفنية ومعاييره الموضوعية التي رسمها له كبار النقاد والأدباء؟[20]».

الرواية العربية: الحقيقة والادعاء

الإشكالية الكبرى والمعادلة الصعبة التي نسعى إلى فكها بإطلاق النصوص المتوفرة لدينا، «موزعة بين رأي غربي لا يجد أصول الرواية العربية إلا في الغرب، ورأي آخر مناقض لا يرى في الرواية العربية إلا تلك الأصول العربية التي أفرزتها المقامة»[21]. ومهما تكن النتيجة التي توصلنا إلى بسط معالمها فيما سلف، فإنه يجدر بنا، علمياً، البحث في المزاجين الثقافي والاجتماعي، الذين أسهما في ظهور الرواية العربية، في علاقتهما بالمراحل التاريخية الهامة.

إذا كان القرن التاسع عشر، حسب النقاد الغربيين، هو العتبة الأولى للإنجاز الروائي، في ارتباط مع البورجوازية، بما شهده من نضج فكري وعلمي وأدبي، فكيف كان بالنسبة للعرب؛ منعطفاً تاريخياً نحو العلم والمعرفة والتقدم، أم مجرد زمن بسيط أو صعب، ككل الأزمنة العربية

الجريحة، حيث انطلاقة العقل العربي نحو الاجتهاد والتجديد متعثرة ومأسورة.؟ «إن واقع العالم العربي يحدده الظرف التاريخي المتمثل في خروج هذا العالم في نصف القرن الأخير فقط من دائرة الاستعمار الأجنبي، وهو استعمار خلف وراءه فقراً وجهلاً، خلف أمية أبجدية عجزت الأنظمة العربية في بلدان كثيرة عن التعامل معها، ناهيك عن الأمية الثقافية المركبة والمعقدة، والتي تجعل التطورات الحضارية والثقافية، وتزايد سيطرة الثقافة المهيمنة في السنوات الأخيرة، تجعل التعامل مع هذه الأمية الثقافية كالحرث في الماء»[22]. ترى هل هذه الصورة الدرامية لواقع العرب تحفزهم على التفكير في الإبداع؟ من أين سيبدأ العربي في ظل هذه المأساة؛ من محاربة الاستعمار والثقافة المهيمنة، أم من اقتلاع جذور الفقر والجهل، أم من تحجيم الأمية الثقافية؟ هل الأمية الثقافية فضاء مشجع لإعمال العقل والنظر والتأمل؟. لهذا سينتظر المجتمع العربي سنين طويلة للانفكاك من الأسر الذي وقع فيه، والارتواء من معين الاستقلال والحرية، إلا أنه من الغريب والمحزن في الوقت نفسه، عند التأريخ للرواية العربية، إسقاط التحديدات الزمنية الغربية، بعناوينها الكبرى على المجال العربي، دون تحفظ أو إشارة مسبقة. هذا ما يثبته عبد المحسن بدر حين يزعم أن «الرواية الفنية أخذت في الظهور مع نمو الطبقة الوسطى في العصر الحديث، بعد أن كان النظام الإقطاعي هو النظام المسيطر في عهد الاحتلال التركي. ومع نمو الطبقة الوسطى ظهر الشعور القومي الذي كان مصحوبا بالرغبة في الاستقلال بالشخصية المصرية[*] من ناحية وبالثورة على الثقافة التقليدية من الناحية الأخرى»[23]. إن الشعور بالرغبة في الاستقلال والثورة على الثقافة التقليدية لم يكن حبيس صدور طبقة موسومة، بل كان ديدن كل العرب، أو كل المصريين إن شئنا التحديد. يتكئ صاحبنا، من جهة أخرى، على مجموعة من النصوص لكل من محمود تيمور (ص: 211)، وأحمد حسن الزيات (212)، وحسن محمود

(213)، ومحمد محسين هيكل (213)، وتوفيق الحكيم (214)، ليبين أن ظهور الرواية العربية في مصر، كان نتيجة رفض التراث العربي القديم غثه وسمينه(**)، ومعانقة الحضارة الأوربية على أساس أنها السباقة في الميدان والرائدة فيه. وعليه، فـ «اتجاه الأدباء إلى الأدب الأوربي والأمريكي لاقتباس قواعده واحتذاء أساليبه اتجاه طبيعي سليم، عاد على الأدب العربي الحديث بفوائد عظيمة أكملت من نقصه وزادت من ثروته»[24].

لقد حكمت ثنائية الأنا والآخر، العرب والغرب، تيارا بأكمله في نظرته إلى الرواية «كجنس أدبي مستحدث في الأدب العربي»[25]، بل الأكثر من ذلك، نجد من يجزم بأن الرواية «لم تظهر عند العرب بمعناها الفني إلا عندما قويت الصلة بين الشرق والغرب، واطلع أدباؤنا على آثار الأدب الغربي، وبهرهم ما تخطئ به الرواية من العناية والتقدير وما يضيفونه إليها من حيوية وتشويق وتفنن وابتكار، وما يحققون بها من أغراض ومنافع»[26]، ولعل هذا التفسير العميق غير الساذج، ينطلق من رؤية مؤسسة لا ترضى بالزائف من القول. بل تحفر في غوامض الإشكالية ومتعلقاتها المعرفية، في انتمائها للمجال الحضاري العام، هذا المجال الذي يشكل دورة حضارية كبرى بالنسبة للتاريخ الإنساني. فكل إنتاج مادي أو فكري، سيحمل، بالضرورة خصائص ومقومات حضارته. فـ «قبل أن تختص الرواية بخاصيتها «الأدبية» فهي، قبل ذلك وبعده، شكل من أشكال الثقافة. وهي بقدر ما تحصن نفسها، كبنية ذات استقلال، تبقى واحدة من عناصر كثيرة تشكل بنية الثقافة»[27]. لذا يجب ألا يغيب عن أذهاننا، ولو لحظة، ذلك الناظم المعرفي والفلسفي الذي تحت جناحيه تتحدد رؤية الأديب عموما، والروائي خصوصاً، للواقع ومعطياته الدالة. من هذا المنطلق، سنكون أمام مبدعين لا مبدع واحد، وأمام نصوص لا نص

واحد، وأمام قارئين لا قارئ واحد. والكاتب العربي الفطن، هو من يمتلك هذه الرؤية، وينتبه جيداً إلى ما سيترتب عنها من خواتم محصلة. ولعلي «بجهاد الترك» قد فطن وانتبه، حين يفرق بوعي كبير بين العوامل الغربية والعربية في انتاج نص روائي في قوله: «فإذا كانت الرواية ملحمة البورجوازية فعلاً، في الغرب، ووجها من وجوه وتجليات العلاقة بين الإنسان والسلطة والكون والحياة؛ فإنها بالنسبة إلينا لا تعدو كونها شكلاً حائراً أو مشوهاً من أشكال العلاقة نفسها. هناك النص يحاكي بنى اجتماعية تتخذ شكل مؤسسات راسخة في جبروتها؛ هنا، النص يحاكي طفرات سياسية واجتماعية واقتصادية، هي أقرب إلى الانتهازية الحضارية، منها إلى الثبات والاستقرار»[28].

إذا ما عدنا إلى الكتابات الروائية العربية الأولى[*]، سنجد أن مصدر إلهامها الروايات الغربية. فعندما كتب فرنسيس مراش الحلبي (غابة الحق) «وضعه على طراز» جحيم دانتي التاليانى «بقالب خيالي نزع فيه إلى إيقاظ قومه العرب من غفلتهم»[29]. ويظهر هذا الإلهام جلياً، وهو المهم لدينا، عند النظر في الجوانب الفنية التي تزيد من جمالية الجنس الروائي، وتميزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى. فتطوير هذه الجوانب الفنية، قد تحقق في ظل المشوار الطويل الذي سار فيه الروائيون الغربيون، من خلال تراكمات هائلة، أبانت عن طول باعهم في الميدان، ومن ثم لا مناص من القول: «إذا كان الغرب قد بلور كل أواليات هذا الفن الأدبي، فإن الرواية العربية لم تكن سوى امتداد للإنتاج الغربي»[30]. ثم إذا اعتبرنا الرواية شكلاً من أشكال الكتابة عامة، حتى قبل نضجها سواء عند الغربيين أم عند العرب، فهذا ممكن، «فالإطار معروف وميسور، لكن مغزى القص وعلاقته بالمخيلة وعالم الفن لم يكن مطروحا قبل الاحتكاك بالغرب ومعرفة ولع بعض الأدباء به»[31]. لكن،

إذا سلمنا بتأثر الرواية العربية الحديثة والمعاصرة، بالرواية الغربية من الناحية الجمالية خاصة. وإذا اعتبرنا الشعر ديوان العرب الأول، وسجل أيامهم وأفكارهم، وما اجترحوه في حلهم ورحيلهم، فهل معنى هذا أن العقل العربي شعري في الأصل؟ على اعتبار أن المعلقة العربية لاتزال ترافقنا رغم الفواصل الزمنية الهائلة، وأنه روائي في الفرع، لم يعرف الرواية إلا بعد نضجها في العالم الغربي مع مطلع القرن التاسع عشر؟ لاشك أن العودة إلى التراث العربي تسعفنا في قصد السبيل وتبين معالمه، بالرغم من تعدد القراءات لهذا التراث وتنوعها، بل وتعارضها في كثير من الأحيان؛ إذ أن كل قراءة هي تعبير عن موقف، أو إعادة بناء وتركيب لمجهودات فكرية معرفية، قصد تكوين أنساق وأنظمة جاهزة وبديلة، على المستويات الفكرية والفلسفية واللغوية والنقدية. حول هذا الحمى، يحاول «فتحي سلامة» جاهداً إثبات وجود رواية عربية، من خلال النبش في التاريخ العربي القديم، حيث يتوصل إلى أن روايات «البسوس»، و«عنترة»، و«كليب»، و«البراق»، و«مضاض»، ثم روايات «البخلاء»، و«حي بن يقظان»، و«الأغاني»، وغيرها تمثل أصالة هذا الفن الإبداعي عند العرب(*).

إن ما يذهب إليه النقد العربي الحديث في مثل هذه المقارنة، لا يعكس الصورة الحقيقية للمخيال العربي في مجال الإبداع، لأن «الذهنية العربية تنقصها الطاقة على التجرد من الذاتية وجعل الظواهر الموضوعية في طبيعتها الموضوعية، فمن هنا كان الفن العربي مظهراً لتفتح ذاتية الفنان على نفسه، ومن هنا كان في أغراضه فرديا لأن الفنان يعيش في حاضره، ولا تتجلى له الأشياء في تطورها التاريخي، ولهذا كانت القصة والمسرحية غريبة على فن العرب»[32]. ألم يكن هذا ما دفع بأحد

الروائيين المعاصرين الكبار، إلى إصدار حكم نقدي مطلق بقوله: «إن الرواية العربية بلا تراث!؟»[33].

إن التعامل مع التراث ليس أمراً ثانوياً، إطلاقاً، بالنسبة للباحثين والمبدعين، وحتى لو فكروا في إقصائه فإنهم لن يقدروا على ذلك، لأنه يمارس سلطته عليهم من خلال السبق الزمني أولاً، والمعرفي ثانياً. ولذا «من المهم أن نكشف عن أثر التراث في الأدب، ولكن ليس بالدرجة التي يوصلنا فيها هذا الكشف إلى مجرد البحث عن الأشكال المتناهية في هذا الأدب، وفي ذلك التراث، وإبراز شتى ألوان التشابه من أسلوب ولغة وألفاظ وتقنيات وحبكات»[34]. أيضاً، عندما نحاول البحث عن جذور الملحمة، أو الرواية، أو القصة في التراث الأدبي العربي، يكون وراء هذا البحث، ثابت غربي يوحي بالمفهوم أو المصطلح أولاً، ثم بالشروط والمميزات والمقاييس والقوانين الداخلية، الواجب توفرها في العمل الأدبي حتى يتسنى لنا تصنيفه ضمن الأجناس المذكورة أعلاه. هذا، وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأجناس نفسها، قد تعرضت لاختلاف كبير في تحديد تعريف جامع مانع لها من لدن النقاد الغربيين، مرده إلى التطور التاريخي، وتغير الذوق والمعيار الفنيين، وتأثرهما بالأعمال الإبداعية المتعددة[*].

فلماذا لا نسمي الأسماء بمسمياتها ونقول: عندنا في تراثنا الأدبي العربي فن المقامة، والسير الشعبية، والحكايات[**]... ثم إن غياب كل من الملحمة، والرواية والقصة «لا يشكل عيباً في تراثنا نعتذر له ولا نقصا يجب علينا تعويضه أو تبريره. إنه غياب جزئي له أسبابه الذاتية والموضوعية التي تنبع من طبيعة التراث»[35].

ومادام الأمر على ما أثبتناه من استحالة القطع مع الماضي، وعدم الذوبان فيه، «لا يمكن للباحث إلا أن يتفق مع د. محمد برادة في أن

المبالغة بالعودة بالرواية العربية الحديثة إلى الأصول الموروثة ليست مبررة، بينما يستدعي الواقع التشديد على دراسة هذه الأصول والإفادة منها فنياً »[36].

خاتمـــة:

وتظل إشكالية الولادة والتوطين بالنسبة لفن الرواية قائمة، لاسيما عند الأدباء والنقاد والباحثين العرب، المحدثين والمعاصرين، يتجاذبها قسمان: «قسم يرى أن العرب عرفوا فن القصة وأجادوه منذ جاهليتهم الأولى، وقسم يرى أن أوروبا هي أم هذه الفن وهي التي أرضعتنا لبنه. ولا شك أن القسم الأول قد صدر في رأيه عن حماسة واعتزاز بالأجداد وغيرة على مآثرهم، ولا شك أيضاً أن القسم الثاني قد صدر في رأيه عن حماسة واعتزاز بأوربا وغيرة على مآثرها التي نهل منها طالباً ودارساً ومبعوثا في أهله من قبلها »[37].

وعندي أن الحسم في الأمر شيء صعب لسببين: أحدهما اعتماد كل جهة على مجموعة من المعطيات التاريخية، والتراثية والفكرية، لتدعيم أطروحتها وتقويتها. والآخر يعزى إلى جدلية النص والمجال التداولي الحضاري الذي برز وتدوول فيه. وهكذا نكون أمام خيارين اثنين: الأول، استحالة الفصل بين النص وحضارته؛ إذ هما مترابطان ترابط وجهي العملة الواحدة. والثاني: لا مشاحة فيمن أبدع. وعليه، فكل منتوج إبداعي هو في متناول الإنسان، مطلق الإنسان، بغض النظر عن انتمائه الحضاري.

إن قراءة عابرة لمختلف الدراسات العربية التي أنجزت حول الرواية تشجعنا على تأكيد «أن التنظير العربي لفن الرواية مايزال دون الصعيد المطلوب. وإن احتكاكنا بالمفاهيم النقدية الأدبية المهيمنة في الثقافة

الغربية يولد إشكالات كثيرة. غير أننا، ومهما تباينت مواقفنا، مدعوون إلى ابتكار نقدنا، وإلى اعتماده بذاته»[38].

الهوامش

1) في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد. عبدالملك مرتاض. س عالم المعرفة، ع. 240. 1998 ص: 7.

2) الرواية العربية الجديدة. عبدالرحمن بو علي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية وجدة. ط 2001/1 ص: 1.

3) نظرية الرواية. جورج لوكاتش. ترجمة الحسين سحبان. منشورات التل، الرباط. ط1/ 1988، ص: 66.

4) سؤال الرواية. إيريس ميردوخ. الملتقى، ع. 04، سنة 1999/3 ص: 109.

5) المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، عبدالعزيز حمودة. س. عالم المعرفة. ع. 232. 1998 ص: 70.

6) ما الرواية. جوليا كريسطيفا. تعريب عبد الجليل الأزدي. الملتقى. م.س. ص: 107.

7) المرايا المحدبة. م.س. ص: 110.

8) انظر المصباح: قاموس انجليزي - انجليزي - عربي. نايف خرما وانتوني آير. مكتبة لبنان/ لونغمان. ط 1986/1.

9) رواية تكوين الشخصية: دراسة مقارنة. نضال الموسى. عالم الفكر. ع. 1987/03 ص: 230.

10) الملحمة والرواية: دراسة الرواية، مسائل في المنهجية. ميخائيل باختين. ترجمة جمال شحيد، معهد الانماء العربي، بيروت. ط1/ 1982 ص: 32-33.

11) نظرية الأدب، رونيه ويليك، اوستن وارين. ترجمة محيي الدين صبحي. مراجعة حسام الخطيب. المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1987. ص: 221.

12) المرايا المحدبة. م.س. ص: 92.

13) نظرية الأدب. م.س. ص: 221.

14) Lucien Goldman, Introduction aux premiers écrits de Lukacs in théorie du roman.

نقلاً عن الرواية العربية الجديدة م.س. ص: 6 ،178 Ed.Goutier- Paris 1977.p.

الأمر نفسه يؤكده جورج لوكاتش حين يقول: «الرواية هي النوع الأدبي الأكثر نموذجية للمجتمع البورجوازي»، ويؤكده كذلك من خلال العنوان الذي اختاره لكتابه: «الرواية كملحمة بورجوازية»، جورج لوكاش ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. ط1/ 1979 ص 25.

15) الرواية كملحمة بورجوازية. م.س. ص: 25.

16) في عالم القصة. علي شلش، مطبوعات الشعب.ط1/ 1978 ص 179. يورد سعيد علوش تعريفاً للرواية بقوله: «نمط سردي، يرسم بحثاً إشكالياً، يقيم حقيقة لعالم متقهقر، في تنظيم (لوكاش) و(كولدمان)». معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الكتاب اللبناني بيروت.ط1/ 1985 ص: 102.

17) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر. عبدالمحسن طه بدر. دار المعارف، ط 3، 1976 ص: 195.

18) المصطلح المشترك «دراسات في الأدب المغربي المعاصر»، إدريس الناقوري، دار النشر المغربية. البيضاء.ط3/ 1985.

19) تيار الواقعية في الرواية: قراءة في مقدمة (الملهاة الإنسانية) لبلزاك، عبدالله بن عتو عالم الفكر. ع . 1993/04 ص: 53.

20) بانوراما الرواية العربية، سيد حامد النساج. المركز العربي للثقافة والعلوم ط1/ 1982. ص: 253.

21) المغامرة الروائية. عبدالرحمن بوعلي منشورات جامعة محمد الأول. وجدة المغرب. 1996 ص: 05.

22) المرايا المحدبة م.س. ص: 38.

*) يذهب محمد برادة إلى أن «معظم تلك النصوص الأولى، تعود إلى بلاد الشام حيث توافرت شروط ترجمة بعض الآثار الأجنبية والتفاعل مع أجناس تعبيرية جديدة"، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، الرابطة، ط 1996/1 ص: 18.

23) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر. م.س. ص: 205.

**) ينظر النقاد إلى رواية «الجريمة والعقاب» للروسي فيودور دستوفسكي بوصفها تحليلاً حاداً ومفزعاً للمناطق الأكثر ظلاما على نفسية الإنسان. ومن هذا المنظور يرى أحد أحفاد الكاتب الروسي أن كتابات دستوفسكي يمكن أن تساعد الروس على تحديد اتجاهات حياتهم في القرن الحادي والعشرين... وقال إن كتابات جده يمكن أن تساعد الروس خاصة الشبان على فهم أنفسهم بشكل أفضل في أصعب اللحظات عن حياتهم، مؤكدا أن ما يجعل دستوفسكي أقرب إلى أسلوب الحياة في روسيا الآن هو الرسالة الدينية الموجودة في كل رواياته... عن: المذنبون الروس يجدون السكينة في روايات دستوفسكي. الثقافة والفن. موقع الجزيرة على الانترنيت. الاثنين 25 شتنبر 2002.

24) من حديث للزيات أذيع من البرنامج الثاني في برنامج مع الأدباء. نقلاً عن تطور الرواية العربية في مصر. م.س. ص: 212.

25) المغامرة الروائية. م.س. ص: 48.

26) أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، محبة حاج معتوق. دار الفكر اللبناني. ط 1994/1، ص: 169.

27) الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، دراسة سوسيو-ثقافية، محمد الدغمومي. إفريقيا الشرق/1991.

28) الروائي العربي والسلطة، جهاد الترك. الاجتهاد. ع: 15-1992/16 ص: 486-487.

عكس هذا الرأي الوجيه، يبحر محمد برادة حين يعتبر «الرواية العربية الحديثة جاءت قريبة في أشكالها ومضامينها من الرواية الأوربية، لأن الفلسفة الاقتصادية والاجتماعية الموجهة للنهضة العربية تدور في فلك الصورة العامة للمجتمعات الغربية رغم استحالة تحقيق النتائج نفسها». انظر الرواية العربية، واقع وآفاق. ط 1981/1 دار ابن رشد للطباعة والنشر. ص 7.

*) رواد الرواية العربية هم على التوالي: فرنسيس مراش (غابة الحق 1865)، وسعيد البستاني (ذات الخدر 1884)، وفرح أنطون (الدين والعلم والمال 1903). انظر المغامرة الروائية. م.س.ص: 48.

29) مقدمة «غابة الحق»، عبدالمسيح أنطاكي، ص: 03 نقلاً عن المغامرة الروائية. م.س. ص: 49.

ولمعرفة مدى تأثير الأعمال الروائية الغربية في ذهنية كتابنا العرب الأوائل، راجع شهادة سعيد البستاني، ومقتطفاً عن حياة بطرس البستاني في: المغامرة الروائية. م.س. ص: 50 و52.

30) الرواية العربية الجديدة، م.س. ص: 327.

31) الرواية العربية: النشأة والتحول. محسن جاسم الموسوي. دار الآداب .ط 1988/2 ص: 11.

*) انظر: تطور الفكر الاجتماعي في الرواية العربية، فتحي سلامة، دار الفكر العربي، ط 1980/1 ص: 42 و43.

32) توفيق الحكيم. إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي. دار سعد، مصر، 1945. أورده علي شلش في: في عالم القصة. م.س. ص: 195-196.

33) عبدالرحمن منيف، لقاء نشرته مجلة المعرفة. شباط/ 1979. أورده محسن جاسم الموسوي في: الرواية العربية: النشأة والتحول. م.س. ص: 201.

34) المغامرة الروائية. م.س. ص: 64.

*) يجد الباحث العربي نفسه مضطراً إلى الاستعانة بما كتبه النقاد والدارسون الأوربيون عن الرواية ونقدها بصورة عامة، وعن المناهج التي استعانوا بها في دراستهم لإنتاجهم الروائي على أن يضع الباحث العربي في اعتباره دائماً أنه يعمل في بيئة أخرى ويدرس إنتاجاً محكوما بظروف أخرى، قد تلتقي أحيانا مع الظروف التي أثرت في الرواية الأوربية وقد تختلف معها أحيانا كثيرة. انظر النص في: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر .م.س. ص: 15-16.

**) ينتبه فاروق خورشيد إلى تميز الأشكال «السردية» العربية، ويؤكد ذلك لما يقول: «يطلق الباحثون في الأدب الشعبي العربي مصطلح (السير الشعبية العربية) على مجموعة من الأعمال الروائية الطويلة، ذات سمات فنية متشابهة، وذات أهداف ورؤى فنية متماثلة، بحيث تكون في مجموعها صنفاً أدبياً متميزاً، لا يخضع لقوانين العمل الروائي المعروفة خضوعاً كلياً بحيث يمكن لنا أن نسميه ملحمة. ومن هنا خرج هذا المصطلح ليفي بالحاجة إلى تعريف خاص ينطبق على هذه الأعمال الأدبية المتميزة، في فيحددها، ويتحدد في نفس الوقت بها». انظر: فاروق خورشيد. السير الشعبية العربية، عالم الفكر. ع. 1988/02 ص: 249.

35) الملحمة في التراث الأدبي العربي، ناصر يوسف العثامنة. عالم الفكر. ع. 1987/03 ص: 255.

36) الرواية العربية: النشأة والتحول. م.س. ص: 37.

37) في عالم القصة. م.س. ص: 195.

38) لماذا الرواية؟ التمهيد. المحرر الضيف. عالم الفكر. ع . 1993/04 ص: 12.

* * *

بعدما أصدر الروائي السوري نبيل سليمان روايات : ينداح الطوفان (1970) السجن (1972) ثلج الصيف (1973) جرماتي (1977)، المسلة (1980) مدارات الشرق (1990)، يعود إلى إثراء تجربته الفنية بإنتاج جديد زاهر بالإمكانات الجمالية، وغني بأبعاده الدلالية. فـ «أطياف العرش» عمل جديد، بكل معاني الكلمة، نظراً لتنوع تقنياته السردية، وانفتاحه على خطابات متباينة ينسج من خلالها عوالمه الخاصة. ونظراً لهذا التعدد في الأساليب والتقنيات - التي يصعب الإحاطة بها في حيز ضيق - ارتأت هذه القراءة، أن تقتصر على جانبين: بنية الشخصيات الروائية، وتشكيلة الخطاب فيها؛ وذلك بهدف الكشف عن بنيتها السردية والجمالية. والناظر إلى متن الرواية يجدها موزعة إلى خمسة فصول تحمل العناوين الآتية: 1) التحول 2) طيف للعرش 3) الحوارية 4) طيف آخر لعرش آخر 5) المشنقة؛ ولعل هذه العناوين توحي بأحداث القصة التي يضطلع الخطاب بعرضها، ومنها يتبين أن الحكاية تتمحور حول «مغامرة» تبدأ بتحول الشخصية المركزية إلى قوة جارفة تحلم بعرش... إلى أن تنتهي إلى حبل المشنقة. وهي قصة بسيطة في فكرتها، لكن كيفية صنع الأحداث وتقديمها في الرواية، هي التي تجعل منها محكياً ذا قيمة جمالية سردية وفنية على قدر كبير من الإحكام. إذن كيف تتمظهر هذه «الشخصية المركزية» في الرواية؟ ما هي ملامحها الجمالية؟ وكيف تبرز الشخصيات الأخرى داخل الرواية ؟ وكيف عملت «الخطابات» المتنوعة داخل المتن السردي على تشكيل الشخصيات وتشكيل جمالية النص الروائي؟

1) بنية الشخصيات:

تزخر «أطياف العرش» بشخصيات سردية متنوعة وفاعلة في الأحداث وهذا الرهان على التعدد في الشخصيات يسعى إلى إبراز صراع بين رؤيتين للحياة عند نوعين من الشخصيات: الأولى حالمة، تراهن على القوة (بمختلف ينابيعها وأدواتها) للوصول إلى «عرش» يحقق لها الحياة في عالم «اليوتوبيا». والثانية تمتلك «السلطة» و«القوة»، لكنها تسعى للحفاظ عليها بكل السبل. وعن هاتين الوجهتين المتعارضتين في النظر إلى الكينونة والحياة، تتشكل، داخل النص، ملامح الشخصيات وتتضح بنياتها. فشخصيات الرواية تصبح فاعلة.. انطلاقاً من ارتباطها بإحدى الرؤيتين؛ فطاهر عوانة (الطويبي) وحورية وصادق العروضي والشيخ بركات ومعوض أفندي وابن نديم المكشوح... هي شخصيات مغامرة تتوق إلى تحقيق عوالم خاصة بها، ولذلك يحوز كل منها نصيبه من «الحلم»، وينفرد بطريقته الفردية للوصول إليه. وإذا كان «البرنامج السردي» يقدم لنا هذه الشخصيات وهي مترابطة فيما بينها بعلاقة الطموح والمغامرة، لأنها تدور في فلك البطل (الطويبي)، فإنه يجسد الصراع بينها حول الهيمنة والإنفراد بالسلطة، وأيضاً الاستئثار بالبطل: القناع الذي يُتخفى وراءه لتحقيق المآرب الذاتية. أما الشخصيات الأخرى التي تقف في أرض المعسكر النقيض، وتضع نفسها حاجزاً أمام تطلعات (الطويبي) وحشيته، نظراً لرغبتها في الحفاظ على امتيازاتها الإقطاعية أو السلطوية...، فإنها هي الأخرى تعرف تنوعاً في البنية والمرجع. ولذلك تتضارب مصالحها وتتشعب داخل الحكاية. ونظراً لصعوبة الإحاطة بكل الشخصيات في الرواية والحديث عن تشكلاتها، وكيفية إسهامها في صنع الدلالة، اقتصرنا على الشخصيات المحورية، وبصفة خاصة (الطويبي) الذي يعد بطل هذه الرواية وواسطة عقدها.

يفتتح السرد في الرواية على طاهر عوانة (الطويبي) وهو يغوص في عيني «رملة»، ويتذكر ماضيه في الطويبة، ويسترجع بعض اللحظات المشرقة من حياته، ثم يرتد إلى حاضره: حاضر النفي إلى الرقة... هكذا ومنذ استهلال النص نلفي السارد يركز على (الطويبي) ويتتبع مسار حياته، ويجعل من الشخصيات الأخرى ظلاً له، لا تظهر على مسرح الأحداث إلا في حضوره. ولعل هذا الحضور المهيمن هو الذي يضع (الطويبي) في الواجهة ليُعد العمود الفقري للرواية. إذن ما هي ملامح هذه الشخصية؟ وكيف أسهمت في بناء الرواية دلالة وتركيباً؟

يمكن الإمساك بملامح هذه الشخصية في ضوء «البنية» التي تقدم بها داخل السرد، وعن طريق المرجعية التي شكلت هذه البنية . فطاهر عوانة (الطويبي) شخصية يتفاعل في أعماقها شخصان : شخصية طاهر عوانة الساذج البسيط المريض الذي عانى من الصرع واليتم.. وشخصية (الطويبي) القوي المغامر الذي يمتلك «القوة» و«السلطة» من عناصر وقوى بعيدة... أو من شخصيات فاعلة داخل سيرورة الأحداث: الشيخ بركات - ابن نديم المكشوح - الكابتن آلان... هكذا يتضح أن الشخصية تحمل بذرة الازدواج بين: الغيبي والواقعي المادي؛ ولعل هذا الازدواج هو الذي جعل منها شخصية موزعة بين أمرين دوماً إلى أن أفضى بها إلى السقوط والحكم عليها بالموت شنقاً. وهذه البنية تتجلى أول ما تتجلى في بنية نواة فرعية هي: بنية الخفاء والتجلي؛ فالشخصية تبطن غير ما تظهر، إذ إنها موزعة بين طموحاتها وبين واجبها، ولذلك لا تتورع - في إطار سعيها لبناء عالمها اليوتوبي - عن فرض قهرها على الضعفاء والمساكين (جمع الإتاوات/ إرغام الناس على بيع أراضيهم...) في نفس اللحظة التي تدعي أنها تعمل لصالح هذه الفئات، وأنها تستمد سلطتها من المرجع الديني والقوى البعيدة..، ولعل البنية «الأسطورية» للشخصية

كانت توحي - منذ العتبات الأولى للرواية - بهذا الإنشطار في تكوينها النفسي والفكري.

فإذا كانت الشخصية تتميز بهذه البنية على مستوى تكوينها النفسي والفكري، فإن هذا الازدواج سينعكس على علاقاتها بالشخصيات الأخرى، وخاصة من يدور في فلكها، إذ تبدت شخصية (الطويبي) وهي متأرجحة بين «القوة» و«الضعف» في علاقتها بصادق وحورية وابن نديم المكشوح، إذ كانت تستسلم إرادتها أمام آراء هؤلاء الثلاثة، على الرغم من «القوة» التي تتبدى عليها في العلن أمام الآخرين. وربما كانت هذه الازدواجية نابعة من تشظي الشخصية بين الحلم/ الواقع - القوة/ الطيبوبة والوداعة - السلطة/ حياة البساطة. ولعل المرجعية «الدينية» التي تشكل عمق/ وعي هذه الشخصية هي التي جعلتها تتميز بهذه «الانشطارية»، ولذلك ركز «البرنامج السردي» على لحظات كانت ترتد فيها الشخصية إلى نفسها لتحاكمها مباشرة. أو ينتقل - السرد - إلى منطقة اللاشعور ليمسك بأحلامها التي تجسد حالة الخوف والهلع، والتأرجح بين الواقع وشروطه، والواجب ومتطلباته والطموح وإغراءاته. يقول السارد: «هو أيضاً لم يعد يضحك، وشرع يخاتل الندم على ما لابد أنه فرط فيه، يعد السنين التي انقضت» (ص 155).

ويقول السارد أيضاً: «فجأة أيضاً انطفأ روح الطويبي إذ أتت النار عليه. كانت دموعه تنفرط مدارية... تصدق أنه لم يبتغ يوماً ولن يبتغي إلا أن يدرأ تلك النار» (69-70).

يعكس هذان النصان توزع الشخصية بين الواقع والحلم، بين الخوف والتحدي، بين الندم والرغبة... فهي تسعى لتحقيق «واقع» على الأرض، لكن هذا «الواقع» المرجو، يبقى مجرد «حلم» لا يمكن تجسيده إلا عن طريق ممارسات تنقل الشخصية من إطارها (وعيها) إلى إطار آخر،

فتفرض عليها القيام بأفعال تتناقض مع ما تؤمن به، فيكون الشرخ النفسي والانشطار الفكري، ومن ثم الشعور بالضعف والانسياق وراء هوى الأتباع. والسارد يركز على هذا البعد حينما يجعل من صادق العروضي موحياً للطويبي بالأفعال التي يلزم القيام بها، بل يجعله مقرراً «والبطل» مجرد تابع؛ إذ يتبادل وصادق الأدوار. وهذا الأمر يصدق أيضاً على علاقة الطويبي، بزوجته الرابعة حورية المرهج، التي استحوذت على لبه، وصارت المتحكمة في كل أموره، فأضحى (الطويبي) ظلاً لها إلى أن أودت به إلى حبل المشنقة (انظر الرواية - الصفحات: 58-64-98-93/92-143-152...).

وإذا كان (الطويبي) يتميز بالازدواجية، فإن الشخصيات التي تدور في فلكه تتميز بنفس الخصيصة، فصادق العروضي، شخصية انتهازية، تمارس سلطتها على الآخرين بهدف الإثراء، وتدخل في صراعات مع الشخصيات الأخرى (التي تنتمي لنفس المعسكر) في خفاء عبر ممارسة المكيدة والخداع، فصادق العروضي هو الذي أودى بالشيخ بركات، وأزاح من طريقه «رملة» لينفرد بمداخيل الإتاوات والضرائب التي كان يفرضها على الفلاحين. وهذه السمة تنسحب على «حورية» التي ستطيح بغريمها «صادق» وتلف حول رقبته مشنقة الموت؛ ولذلك كان الصراع بين شخصيات «معسكر الطويبي» يدور في الخفاء، فكانت الشخصيات تسقط الواحدة بعد الأخرى لينفرط العقد الذي يزين «الطويبي» ويمنحه القوة. ولعل هذا السقوط المتتالي للشخصيات هو الذي جعل «الطويبي» يفقد قدرته على الاستمرار في جبروته، ومن ثم يسقط بين مخالب أعدائه. فبعد موت الشيخ بركات، وصادق، ومعوض أفندي... ستنفرد «حورية» بالأمر في اللحظة التي تعارضت رؤيته مع تطلعات زوجته، فاستمرت في تمردها، وإشعالها جذوة العصيان... بينما استسلم «الطويبي» لإقامته الإجبارية.

تمتاز الشخصيات المرتبطة بالطويبي بالازدواجية (إخفاء أشياء وإعلان أخرى...) انطلاقاً من الرغبة في الامتلاك والهيمنة ، كما أن هذا الازدواج نابع من الخطاب الطوباوي الذي يعد حافزاً على الحركة عندها، وعنصراً يوجه سلوكاتها ويعكس وعيها.. وشعورها أيضاً. فهذا معوض أفندي يشعر هو الآخر بالتوزع بين الواقع وبين القيم، وهذا الشرخ يدفعه إلى التخلي عن قيادة فرسان الطويبي، لينزوي في أحد أركان الطويبة يهوّم بدعاءات تخلط بين النصوص... فالسعي إلى التطهر والتخلص من الذنب، بنية تشكل عمق الطويبي ومعوض ، وتتصل بباقي شخصيات معسكره؛ ولعل الموت «الفاجع» يعد نوعاً من أنواع التطهر، «فبركات» مات مخنوقاً، و«شهلا» راحت ضحية خيانتها، و« صادق» قتله الطويبي، أما «معوض» فقد مات درويشاً، و«حورية» قتلت بيد الطويبي نفسه، ولم يشذ الطويبي أيضاً عن هذا الأمر إذ حكم عليه بالإعدام، وشهد موته أحد أعدائه/ أقربائه: صهره الشيخ «ناظر ميمونة».

أما إذا انتقلنا إلى الشخصيات الأخرى في الرواية، فإننا نجدها تقف على النقيض من «الطويبي» فهي عدوة لدودة أحياناً، وهي متحالفة معه أحياناً أخرى من أجل كسب مصالحها، وهذه الشخصيات كلها تقدم من خلال بعد واحد: الانتهازية والرغبة في الحفاظ على مكاسبها، ولذلك كانت نظرتها واضحة للحياة وكيفية التعامل معها، ومن ثم لم يبدُ التوزع بين الواقع والحلم عندها، أو الانشطار بين الفعل والوعي وهذا ينسحب على الشخصيات الاستعمارية: آلان - المفوّض ، وعلى الشخصيات «الوطنية»: عبدالحميد آغا، وعلى «السلطوية»: المحافظ الأول - الوزراء - الشيوخ والأعيان: نديم المكشوح - رعد بك الموسى - ناظر ميمونة - توفيق علاط - الخوري مطانيوس...).

وإذا كانت الشخصيات الأولى تحظى عند السارد بقيمة كبرى من حيث رصد أفعالها وحركاتها، وما يعتمل في أعماقها (خاصة الطويبي)،

فإن الشخصيات الثانية نادراً ما يتم التركيز على تجسيد ملامحها الفيزيولوجية أو حركاتها وأفعالها، وإنما تقدم من خلال الحوار بينها وبين «الطويبي»، أو عن طريق نقل أقوالها وردود أفعالها على لسان شخصيات أخرى، وبعضها لا يظهر على مسرح الأحداث إلا نادراً: (ناظر ميمونة مثلاً في آخر الرواية).

من خلال كل ما تقدم نلاحظ أن الشخصيات أسهمت في صنع الدلالة إسهاماً فعالاً، فهي لم تقف عند مستوى الدال، وإنما أصبحت دلائل تعبر عن رؤية فنية جسد من خلالها السارد صراع نظرتين للحياة. ولذلك فهي شخصيات فاعلة في الحدث، مشكلة للأبعاد الدلالية. وإذا تأملنا في أسماء الشخصيات، نلاحظ أن علاقة الدال بالمدلول لم تخضع للاعتباطية : فأسماء طاهر - بركات - صادق - حورية - معيوض - خضر - عثمان... ترتبط بالمرجعية القيمية، وتحيل على عنصر مكون لهذه الشخصيات، وهذه الأسماء تحمل دلالة التعارض بين ما تظهره الشخصية وما تبطنه، كما أنها توحي بطوباويتها وارتباطها الدائم بالحلم.. بينما نجد أسماء الشخصيات الأخرى لا تحمل أية أبعاد دلالية أخرى، فهي مجرد أسماء لشخصيات فاعلة في الأحداث، لأنها لا ترتبط بمرجعية معينة فمرجعيتها واقعية، وأفعالها لا تخرج عن الفعل وردود الفعل.

2) تشكل الخطاب الروائي:

يتشكل الخطاب الروائي في «أطياف العرش» من خطابات «غائبة/ حاضرة» ترجع إلى ينابيع شتى؛ لعل من أبرزها الخطاب الديني، يليه الخطاب السياسي، ثم الخطاب التاريخي. ونحن في هذا الجانب من

القراءة سنركز على أشكال تمظهر هذه الخطابات داخل المتن الروائي، ومدى إسهامها في تشكيل بنيته، وبنية شخصياته:

1) الخطاب الديني:

حظي هذا الخطاب بأهمية كبرى في الرواية، بحيث يعد مكوناً جوهرياً في صنع دلالاتها وتشكيل ملامح شخصياتها؛ والمتتبع لأشكال حضور هذا الخطاب يجدها متنوعة من حيث البنية والوظيفة ولعل أبرز ملمح لحضور هذا الخطاب يتمثل في التحامه بشخصيات «معسكر الطويبي» وتشكيله لقناعاته الفكرية ووعيها بالعالم، بل هو المتحكم في علاقاتها فيما بينها من جانب، وبين الشخصيات الأخرى داخل البرنامج السردي. ولنر على سبيل المثال كيف يفعل الخطاب الديني في تحريك وجدان الشخصية، وتواصلها مع محيطها. فالطويبي لم يكن ليصبح «بطلاً» في غياب هذا الخطاب. وتخفيه وراء ظلاله... منحه القوة والقدرة على التأثير في الناس وجلبهم لأتباعه. فأول مظهر من مظاهر تجلي هذا الخطاب يتمثل في حضور بعض الشخصيات التي تنتمي إلى المجال الديني... أما تجليات هذا الخطاب وفعله داخل السرد فيتشكل من خلال الحوار أحياناً، أو من خلال السرد مرة أخرى. ومن خلال آليتين بارزتين: امتزاجه بالسرد المباشر، أو انبثاقه داخل المونولوج/ الحلم. وبهذه الكيفية يهدف السارد إلى إبراز مدى تأثير هذا الخطاب في بناء الشخصيات، فهو يترجم حركاتها وأفعالها لحظة الصحو، وهو يتجذر في لاوعيها. ونلاحظ أن هذا الخطاب قد وظف لغايات متباينة:

- تحديد ملامح الشخصيات.
- تحديد التعارض بين رؤيتين/ «معسكرين»:

* رؤية طوباوية.

* رؤية واقعية: لا تؤمن بتوظيف الخطاب الديني في عالم السياسة ومجال الصراع.

- السخرية من أفعال شخصيات المعسكر الأول ومنطق تفكيرها.

- تشكيل البنية السردية المتوترة بإدخال هذا الخطاب في تضاعيف اللغة السردية ذاتها (التهجين الأسلوبي).

- إمتاع المتلقي والتأثير عليه من خلال «التشويق».

وهذا الخطاب يحضر من الصفحات الأولى للرواية، وتتنوع أشكال حضوره، فهو يلتحم بالسرد، ويندغم بأحلام الشخصيات، وينبثق من خلال الحوار.. يقول السارد:

«صوت جليل يهتف بالناس الذين تكوموا قبل طلوع الشمس : هذا هو الماء الذي توعدون ». (ص 10). ويقول أيضاً:

«وما إذ ينقط الماء حتى يدوي في صدى طاهر نذير ينهى عن الضلال. إثر النذير - والقربة تلون ما تنقط - يدوي في المكان بشير يدعو إلى التقوى. إثر البشير - وقد جف ريق طاهر - يدوي الرعب من أن تفاجئ الساعة البشر وهم لاهون.. » (ص 13).

إذا كان هذان النصان يكشفان عن التحام الخطاب الديني بالسرد وتشكيله لوعي الشخصيات؛ فإن مقاطع أخرى من الرواية يندغم فيها الخطاب بالحلم (حلم اليقظة - الرؤيا المنامية) باعتباره إمكانية سردية. وهكذا يصبح الحلم مداراً آخر لتشكل ملامح الشخصية وأبعادها الدلالية. يقول السارد:

«كذا بات السؤال فجأة، مثلما بات يملأ عيني الطويبي بنهر يصفق في أصل السنديانة، ومن حوافه الدانية والقصية تدفق أنهار من عسل و... كانت الأنهار يوماً تلو اليوم ترمح مثل الحصان في ظل السنديانة،

والحواف تغدو أعرض من الدهور، والأمواج تطرب، والماء يدوم حول القصور، والبهاء يسع السماء والأرض.

فجأة أيضاً انطفأ روح الطويبي إذ أتت النار عليه. كانت دموعه تنفرط مدارية...» (ص 69/70).

يُفصح هذا النص عن أعماق شخصية «الطويبي»، ويكشف عن لاشعورها الذي يوجهه الخطاب الديني. فالطويبي «يخاطب» في دواخله الآخرين: الأتباع ، متحدثاً عن النار/ جهنم، مقارناً بينها وبين نار الدنيا. والملاحظ أن هذا «الحلم/ المناجاة» ينبني على آلية التناص مع نصوص دينية تداخلت بالسرد وشكلت عناصره. كما نجد الخطاب الديني يتلاحم بالسرد ويتداخل به بحيث لا يمكن الفصل بينهما. يقول السارد:

«أخذ ابن نديم المكشوح يتبين نتفاً من الكلام، ثم صار ينظمها كما يقدر، فإذا بمعوض أفندي ينذر للعذراء زناراً من حرير الشام ، أو يوصي امرأة بتحريك المؤونة ليلة عيد الغطاس، أو يعد أسماء الأحياء والأموات من أولاده وإخوته، ثم يغرق في بكاء بلا صوت ولا دمع». (ص 132).

وإذا نظرنا إلى نص الرواية بإمعان نجد الخطاب الديني يتشكل على لسان الشخصية نفسها من خلال الحوار ليعبر عن وعيها ورؤيتها للحياة. (الرواية ص 135-136-165- 166).

هكذا ومن خلال كل ما تقدم نلاحظ أن الخطاب الديني يشكل جوهر شخصيات معسكر «الطويبي» المثالي، بينما إذا نظرنا إلى رؤية الأطراف الأخرى... وكيفية تعاملها مع خطابه نعثر على نوع من النفور وعدم التصديق، وأيضاً الوعي بلعبة «الطويبي» المتخفي وراء أستار هذا

الخطاب. ويتجسد هذا الوعي بشكل سافر في حوار «الطويبي» مع الدكتور كولن. (ص 166).

2) الخطاب السياسي:

إذا كان الحوار بين «الطويبي» والدكتور كولن قد كشف عن تخفي السياسي وراء الخطاب الديني بهدف تحقيق المرامي الذاتية، فإن الحوار قد كشف عن بعد من أبعاد الرواية وهو معالجتها للقضايا السياسية وإبداء وجهة نظر تجاهها، إذن كيف يحضر هذا الخطاب في الرواية؟ وكيف يشكل بنيتها السردية؟

منذ مستهل الرواية يتم الإفصاح عن سبب طرد «الطويبي» من قريته إلى «الرقة». هذه الرقة التي نفي إليها بعد ممارسة «الشغب» وسعيه إلى السيطرة على الطويبة، لكن هذا النفي لم يردع الشخصية بل زادها إصراراً على مواصلة سعيها لتحقيق طموحاتها.

وإذا تساءلنا عن الوعي السياسي عند شخصية «الطويبي»، فإن النص الروائي يبرزها من خلال بعدين:

- شخصية طوباوية حالمة لا تدرك من لعبة السياسة سوى القشور.
- شخصية على قدر كبير من الدهاء والذكاء.

ففي البعد الأول تتبدى الشخصية معنية بتحقيق غايتها، الانفراد بالطويبة وتدبير أمورها واستغلال إمكاناتها، والمنطق الذي يسير هذه «المدينة الطويبية»، يخضع لقوانين مثالية حالمة، على الرغم من اللجوء لبعض الممارسات المرفوضة في الخطاب الذي يشكل وعي شخصية «الطويبي» وشخصيات معسكره: أي الخطاب الديني.

وفي البعد الثاني تفصح الرواية عند وعي سياسي عن «الطويبي» على قدر كبير من الحنكة والدراية، وإلا لما وجد كل أولئك الأعداء الذين

أحاطوا به، رغبة في الإطاحة به وبحلمه. والجزء الأخير من الرواية يعبر جيداً عن هذا الوعي عند «الطويبي» ومعسكره، وهو يكاد يتعارض مع المسار الذي اتبعته الشخصية في مراحل مغامرتها الأولى . ففي المراحل الأخيرة من سيرورتها أصبحت تفرض نظاماً خاصاً (يتصل بالتدبير الإداري/ الاقتصادي) في منطقتها... لكن الملاحظ أن «الطويبي» يصور وهو موجَّه من طرف بعض أتباعه، أو من طرف بعض الشخصيات التي ربطته بها علاقة المصلحة المتبادلة، كالمحافظ والكابتن آلان. بل نحس أحياناً أن وعي بعض مساعديه أكثر تطوراً وأكثر معرفة بخدع السياسة وتلاعباتها. يقول السارد على لسان معوض أفندي.

«فرنسا تقطع الطريق على الحكومة في كل مكان يا سيدي، على الرغم من الحكي عن الاستقلال القريب، نصائح الكابتن مفيدة. ولكن علينا أن نشك في كلامه كما نشك في كلام غيره. لو أرادت فرنسا أن تساعدنا بأقل من هذا فماذا تهم الدعاوى ومذكرات الجلب والتوقيف ؟ من يرفع الحصانة إذا قالت: لا؟ أنا يا سيدي خبرت الفرنسيين، بغمضة عين يبيعوننا ببارة. يريدون اليوم أن يضعفوا الحكومة بنا، ولكن ماذا يخبئون لنا أو للحكومة بعد سنة؟» (ص 117/116).

يكشف هذا النص عن وعي سياسي على قدر كبير من الأهمية عند «معوض أفندي» جعله يشعر حدساً بالنهاية المحتومة لمعسكر «الطويبي» وحلمه. وهذا الوعي نابع من التجربة والممارسة إذ احتك «معوض أفندي» بالمستعمر الفرنسي وخبر ألاعيبه ودهاءه؛ وقد أدى هذا الإفصاح عن الرأي/ أو وجهة النظر إلى غضب «الطويبي» وزوجته «حورية» منه في فورة حماس أعمتهما عن التبصر في «تحذيره» الصادق، وكانت النتيجة هي الموت وانمحاء الحلم.

وبما أن الرواية عبارة عن محكي يتمحور حول صراع القوة والحلم،

أو صراع القوة والرغبة في امتلاك القوة، فإن خطاب النفوذ يحظى بأهمية قصوى، ويلعب دوراً حيوياً في تشكيل ملامح الشخصيات وبناء أحداث الرواية. فهذا الخطاب تضافر مع الخطاب السابق ليبرز ملامح «الطويبي» الحالم المثالي الذي لا يتجاوز وعيه... في أبعاده العامة حدود الخطاب... الطوباوي الحالم. وهذا الخطاب يحدد أيضاً ملامح باقي الشخصيات الأخرى في الرواية سواء ما اتصل منها بـ«معوض أفندي» وكان من مساعديه، أو ما ارتبط بالمعسكر النقيض الذي عمل استناداً إلى عامل المصلحة الذاتية على تقويض الحلم وهدم دعائمه.

وإذا كان «الطويبي» في حلمه الطوباوي يبدو ساذجاً...، فإنه على المستوى العملي كان يعبر عن دهاء وحنكة، ولكن دائماً بمساعدة من أتباعه. لكن في المعسكر الآخر يتجلى خطاب القوة في أجلى خطوطه وأبعاده. وخاصة في أساليب المراوغة والمداورة. وهكذا إذا كانت شخصية «الطويبي» تحركها «إيديولوجية» تحجبت وراء القناع الديني، فإن الشخصيات الأخرى النقيضة لا تتوارى سوى وراء خطاب القوة ذاته بما يوفره للمرء - أحياناً - من قدرات على مواجهة الخصم والتعامل معه. (أمثال المحافظ الجديد (ص 137) الكابتن آلان (ص 115 - 116).

وهكذا يتضح أن هذا الخطاب لم يوظف لغاية إضفاء أبعاد الصراع على الرواية فقط. وإنما استعمل لغاية جمالية وهي تشكيل الشخصية الروائية وإبراز خصوصياتها النفسية والفكرية. وبهذه الكيفية أسهم الخطاب في تشييد البناء الفني للرواية ككل.

إذن ما هي الآليات الجمالية التي وظفها الروائي في تقديم الخطاب وتشكيل أبعاد شخصياته من خلاله؟

إن المتأمل في المتن السردي يجد هذا الخطاب يتصل بممارسات الشخصيات: أفعالها وردود أفعالها، كما يرتبط بأقوالها. وتكشف آلية

الحوار أكثر عند حضور وانتظام وسائله على لسان الشخصيات (ص 118-119)، أما آلية السرد فتضطلع بالدور الرئيس في رصد تفاصيل الأحداث التي شكلت السياسة إيقاعها من اضطرابات وتمردات وتشابكات حزبية بين الحكومة ومعسكر الطويبي... (ص 126). ويظل الحوار بما أنه يفصح عن الشخصية ووعيها أهم آلية للكشف عن أغوارها وتصوراتها السياسية ورؤيتها... وللحياة وطبيعة الأحداث التي تخوض في غمراتها.

3) الخطاب التاريخي:

يتشكل هذا الخطاب داخل الرواية من خلال إشارات وعلامات لغوية ترد أثناء العرض أو السرد أو على لسان الشخصيات. ومن خلال هذه المؤشرات عامة يمكن وضع أحداث هذه الرواية في سياق تاريخي مرجعي ينتقل بنا من المجال العام المجرد الذي يوحي به الخطابان السابقان، صراع الإنسان من أجل تحقيق أحلامه. وهو صراع يحدث في كل زمان ومكان وخاصة إذا ارتبط بمجال السياسة أو امتزج بالرغبة في امتلاك أسباب السيطرة . أقول ينقلنا الخطاب التاريخي إلى فترة زمنية محددة من تاريخ سورية (الشام) المعاصر. إنها فترة ما بين الحربين العالميتين ، بل بالضبط فترة الحرب العالمية الثانية التي بانتهاء أحداثها شهدت تراجع فرنسا ورحيلها عن الوطن وتولي السلطة الوطنية زمام الحكم. وهكذا فالرواية بإحالتها على الواقع التاريخي تقترب من الرواية التسجيلية. لكن ما هي نسبة حضور البعد التسجيلي في الرواية؟ وما هو الدور الوظيفي الذي يقوم به الخطاب التاريخي في تشكيل هذا البعد؟

إن قارئ الرواية وهو يعقد مع المؤلف علاقته التواصلية عبر القراءة، يدرك أنه أمام نص تخييلي يفصح عنه غلاف الرواية. وهذا التعاقد يجعله على وعي بلعبة السرد وفنية الخطاب التي تشكل بناءه الجمالي. ولعل

هذا الوعي الفني عند المتلقي هو الذي يجعله على معرفة بأن وظيفة الخطابات الثلاثة ليست وظيفة مرجعية تحيل على واقع فعلي، بل إنها تستمد من الواقع (خاصة الخطابين الأخيرين) لتصنع عالماً متخيلاً وواقعاً يقف عند حدود الكتابة التي توهم بواقعها الخاص. ولذلك تتجاوز «أطياف العرش» السمة التسجيلية ، لأنها لا ترصد واقع الوطن خلال الفترة التاريخية المشار إليها. بقدر ما تتخذ من هذه الإشارات والوقائع التاريخية مطية لنسج دلالاتها الفكرية، ورؤاها الوجودية. وهي رؤى لا تنفصل عن الهم الإبداعي الفكري لدى الكاتب، الذي عالج منذ نصوصه الروائية الأولى قضايا فكرية وسياسية تهم الإنسان العربي، ومازال يعيش في أتون واقعنا العربي الذي يعبر عنه بوعي إبداعي جاد ومتميز.

فالخطاب التاريخي بحضوره المميز داخل هذه الرواية، وعن طريق اندغامه بالخطاب السياسي لا يهدف إلى إبراز الوعي التاريخي عند المؤلف، وإنما يؤدي وظيفة جمالية فنية تسهم في نسج دلالات الرواية بعيداً عن التأريخ المباشر والتسجيل الفوتوغرافي للوقائع. ونظراً لارتباط هذا الخطاب بإشارات سردية عامة فهو لم يشكل ملامح الشخصيات الروائية، كما لم يفصح عن وعي تاريخي عندها. إنه خطاب يعبر عن وعي السارد ورؤيته الخاصة لتطور الوقائع والأحداث يسوقها في إطار فني وجمالي.

انطلاقاً مما تقدم يتبين أن الخطاب التاريخي وإن كان ينبني على نظام مرجعي محدد، فإحالته تظل محكومة بمعايير المتخيل الروائي لا تتعداه إلى رصد الواقع الفعلي. كما أن الخطاب السياسي يقف في نفس الدائرة لكنه وظف لرسم ملامح الشخصيات ووعيها الإيديولوجي. أما الخطاب الديني فقد أضفى بأبعاده المطلقة/ المجردة وبتنوع إدراكه وفهمه من طرف الشخصيات نكهة خاصة على الرواية، جعلها تقترب من

العوالم.. على مستوى الأحداث وأفعال الشخصيات، وعلى مستوى اللغة منحها صبغة الشاعرية في الأسلوب.

وفي الختام أشير إلى أن «أطياف العرش» قد أمتعت، وقدمت إمكانات فنية جمالية هائلة، ولعل لنا عودة إليها في مقاربة أخرى.

* * *

إذا كان الأدب انعكاساً للواقع على الإحساس، فإننا بدخولنا عوالم المبدعة «فاطمة يوسف العلي»، نطل على فضاءات تكون مسرحاً لاتجهات قرائيه أكثر، يكوّنها فضاء اللغة والشخوص والرؤى والحدث وفضاء السرد.

نصوص «فاطمة العلي»، تلتمس تعديتها باختلاف القراءات وتنوعها، فتظهر مستويات كتابية جديدة، تضفي على النصوص آفاقاً تأويليه حسب استعداد المتلقي ومرجعيته، غير ناسين حقيقة أن النصوص تحتوي على دوال تساعد على تفكيك النص واستنطاقه يمكّن للقراءة الواعية استحضار ما خلف النص من إحالات واستثارة مرجعيات تثري النصوص وتحفز المتلقي.

تبدو النصوص التي تشير ولا تقول، أكثر عمقاً، وإشكالات الواقع، يجب أن تنعكس على مجمل النسيج الأدبي، دون أن يكون هذا الأدب أداه إعلامية لفكرة، حتى لا يسقط في مهاوي الخطابية يفقد من ثم إشعاعه الأدبي.

الأدب ليس صورة نمطية للواقع، بل إنزياحاً فنياً لما نعرف ونشاهد في الحياة، قد يتحول فعل الكتابة إلى صرخة تشهرها أقلام المبدعين في وجه واقع مزيف يلبس أبهى الأزياء، وقد تكون الكتابة وجعاً يسكن أعماق الكتاب، تثخنهم جراحات الروح النازفة، انطبعت بفعل عوامل ليس هذا مكان الوقوف عليها صورة نمطية للمرأة رمزاً للشر وموئلاً للمآسي، فهل هي كذلك؟؟

تشير النصوص إلى بؤر العفونة والمسكوت عنه في مجتمعات غيبت الحوار.

ما بين أيدينا كشف جسور عن واقع تتأسس فيه العلاقات وفق معادلة مشوهة، إنها خطاب يدين أخلاقيات المجتمع، بأسلوب قد يرى البعض فيه تجاوزاً لطقوس الكتابة المدجنة.

في مجموعة «تاء مربوطة» نقف على أعتاب النص الأول «خالتي موزة»، وبانسيابية وشفافية، نطل على الخطاب المكثف الذي يقول لا للإيمان بالمسلمات، ولابد من الاحتكام للتجربة، أما ذلك الالتباس الجميل بين الشجرة والخالة، فقد وضع المتلقي أمام حالة استثنائية من النهاية المفتوحة على تأويلات تحترم عقل القارئ.

في نصها «تاء مربوطة»، نقف أمام نقد ساخر وتهكم مر، ومطالبه بفنية بعيدة عن الصراخ، بضرورة المساواة، وأن تنال المرأة حقها، كل ذلك ضمن سياق حواري ممسرح، وجمل قصيرة كثيفة دالة.

قصتها «عندما كان الرجال حريماً» تضعنا أمام بعض صور الرجال «زوج واحد؟ هذه فضيحة في أمثالنا أكثري من الأبقار والرجال قدر الاستطاعة، مفصل آخر، هروب النص إلى أجواء الفنتازيا لطرح ثيمات ساخنة لتعرية الذات من كل ما يتلبسها ويلغي وجودها ويحول دون معرفتها حقيقتها مع غمز لجانب الأنثى التي لا تملك الجرأة في الدفاع عن كيانها.

- قالت «لو» هل أعجبتك حياتنا؟ فكرت في الجواب ماذا أقول؟

الجواب على أي حال. غير مقبول.. لزمت الصمت.

هي تؤمن بجواب في هذا الوصف ولكنها لا تملك الجرأة فلزمت الصمت: هل يدين النص مطلق الأنثى أم يدين المجتمع؟

عادت «لو» تقول: أيامنا أحسن من أيامكم. مرة أخرى.. لم أجد جواباً.. فتحت المظلة وانطلقت من جديد أسير تحت المطر!

جاءني صوت «لو» المنفعل وهي تسأل أزواجها في ضيق: لم تقبل أن تخلصني ولو من واحد منكم.. أمرنا «لديماتير».. صاحب الدور يدخل الكهف، يجهز نفسه أف لا راحة في الدنيا ص 27.

قصة «ما فيها شيء»، نص التداعيات الذاتية وتجسيد اختلاف رؤى الأجيال، ونهاية وظفت فيها المفارقة المشغولة بإحكام، مع غوص في مشاعر المراهقة التي تصطلي بنيران الإعجاب بمعلمها الذي لم يوافق نزواتها، فذهبت لزيارة صديقتها في المستشفى وحيدة تلتم على حزنها، غير قادرة على إخفاء دموعها أمام الصديقة المريضة التي ظنت أن زائرتها تبكيها، في حين أنها تبكي خذلان الحبيب، وما كان للزيارة أن تكون غير تدبير من «مريم» لاصطحاب الأستاذ والاختلاء به تحت زعم كاذب.

كسرت تقنية تيار الوعي هنا فعل الزمن، وجعلتنا نعيش أجواء النص، خارجية وداخلية.

«أنا وهو وهو» تلتبس فيها العلاقة بين أنثى ورجلين، عنوانها دال كما بقية العناوين التي تلخص الكثير، وتكون مفتاحاً للوقوع على مفاصل هامة في النص وخطابة.

يمكن للمدقق قول الكثير عن هذه الأنثى: مضطربة.. سادية تستمتع بإيذاء الآخرين.. مريضة تحتاج من يواسيها ويأخذ بيدها؟ فمن المسؤول عما وصلت إليه؟

يضعنا النص أمام جرأة في اقتحام الممنوع وكشف عن الأنثى عن مواجعها وحاجتها الجسدية، هل نجد دعوة لتحطيم الحواجز بين الجنسين وصولاً لتحقيق سوية ذاتية ومن ثم الانطلاق إلى آفاق حرية فردية لا تخوم

لها بعيداً عن مواضعات عرف اجتماعي أصبح وراء التاريخ وأمام متطلبات الجغرافية الكونية الجديدة؟ هل هو الإحساس الغامر بسعادة الأنثى التي تمارس فعلاً تتجاوز به السائد والمتعارف عليه ظاهراً وعن سابق وعي وتخطيط وإصرار؟ إننا أمام حالة مرضية.

لماذا تعتري الأنثى حالة نفسية غير عادية إذا صدها الرجل، ولماذا ترغب فيه أكثر؟ هل يخلق ذلك لديها حالة تحد مضمر يصل بها حدود التنافي لإشباع حاجة الامتلاك، أم أنها نوع من السادية التي تريح النفس عندما تجد من يعذبها ويؤذيها؟ أنثى خرجت على المألوف في دنيا النساء، تركض خلف الرجل على غير عادة النساء وتستمتع بذلك.

توظيف التقاطع النصي تتيحه لنا قصة «هلا يا عيوني» وفيها ينفتح الفضاء القصصي على استحضار صورة «هتلر»: «كان الفهرور محتدم الوجه، يقف على المنصة، نظراته النارية تثير الصفوف المتراصة باتساع الميدان ص 47.

أما تقنية توظيف الحلم فكان لها نصيب:

- جاسم ما وعدتني أن تتزوج «أوليفيا» أنت تعد وتخلف.. فرح كثيراً عندما سمع هتلر يخاطبة، لكن لم كان صوته يشبه الممثل حسين رياض في فيلم كان اسمه.. لم يعثر على اسم الفيلم، تضايق جداً، رفس برجله، أصابت حافة السرير أوجعته.. استيقظ». ص 47-48.

«فكر في آخر يوصله إلى الكلمة الناقصة، سأل نفسه: ما هو الشيء الذي في الكتب؟ احتار في الجواب. وحين فكر في العبارة المحفوظة في الحقيقة.. في الواقع. ابتسم تذكر مديره.. المهم: ما هو الشيء الذي ليس في الكتب؟ هل ترى أن الوعد لا يستحق الوفاء؟ كنت أعتقد أن الأمر عندك مختلف كثيراً».

مرة أخرى تضعنا الكاتبة مع تناص تاريخي يقطع الزمان للحظتي

القراءة والكتابة وتغير من رتابة السرد وتنوعه «أين شاهد صورة القرصان؟ لابد في أحد الأفلام، بلادنا لم تعرف القراصنة، مرة واحدة ذكر الشيخ «.....» سيرة قرصان كويتي. ولم تدم سيطرته على صفحة الخليج.. لقد قتل. «تنثال التداعيات بضمير الغائب يعطينا فسحة للتأمل من خلال وسيط بين المتلقي وبين المبدعة» هو لم يحلم أبداً بأن يكون قرصاناً، يريد أن يترك في وجدان الآخر أو الأخرى، انطباعاً بالوداعة، بالرقة، بأنه الحالم الذي لم يجد من يفهمه، هل يمكن أن تكون هذه الشعيرات النافرة إلى أعلى على صيغة اعتراض على حلمه الذهبي النابع من قلبه؟

يعجبك في هذا التكوين الفني الذي تجترحه «فاطمة العلي» ذلك التنويع في الأساليب وتلك الحركة التي تؤطر فعل الأشخاص، مما يساهم في تجسيم الصورة وإيصال الفعل «قام ألقى نظرة جانبية على شعره الذي لمع بسواد رباني» أما الرجل المتهم فأراه يطل علينا من خلال السطور بين نص وآخر «انحنى أمام زخة الرصاص المنهمر على رأسه. انحنى حتى أخفى رأسه في الرمال كالنعامة» ص 64، 62، 59.

وفي الوقت الذي تهزأ فيه من صاحب الموقف الباهت، فإنها تنكر أيضاً على الأنثى اهتماماتها السياسية حسب وجهة نظر بعض الرجال «إن المشكلة أنني اكتشفت أن خطيبتي ضلت طريقها إلى ما تريد. هزت رأسها، قلبت كفيها، رشفت الفنجان، قالت: لم أفهم، حسناً، المسألة بسيطة.. الآنسة معجونة بالسياسة، عقلها، دمها، أعصابها، كلها.. أمريكا الإمبريالية القوى العظمى، حق تقرير المصير.. أفغانستان حقوق المرأة.. العولمة، ولم يتبق إلا الحديث في الخصخصة والفرانكفونية وتقدم طلباً للعمل في هيئة الأمم.

- وماذا في ذلك؟ هذا دليل على اتساع أفقها.

رمقها بنظرة مشككة، هل تثيره؟ تستنفرة؟ تريد أن تعرف ماذا في أعماقه؟ فكر، دبر، تمهل، قال:

- لا مانع، بل أنا كمثقف أرحب بالزوجة المثقفة، ولكن الثقافة لا تصلح أساساً لبناء حياة زوجية سعيدة» ص 65.

هنا لا نفاجأ بالمثقف المتناقص في نظرته للمرأة «ببساطة شديدة، أنا أريد أن أكون زوجاً سعيداً، وبعبارة محددة مختصرة.. هل أجد هذه السعادة عندك؟ هذا ما أسعى إليه» ص 65.

ابتسمت مجدداً. قالت:

- من حقك. السياسة مستوى من الفكر، والفكر مهم، طبعاً أنت تشاركني في هذا؟

بادر متلهفاً :

- طبعاً ولكن.

-: دع لكن هذه لي..

- ولكن الزوجة الحقيقية لابد أن تكون حذرة في طرح القضايا العامة مع زوجها. هنا تدخل بنا الكاتبة إلى لقطات مخطوفة إلى معترك.

- «احمر وجهها عند ذكر كلمة زوجها» ص 66.

توظيف بارع للقطة استباقية تشي بأمنية عزيزة، نعم.. النص إتهام صريح للرجل المتردد الذي لا يعرف ما يريد ويلجأ للتبرير ، سعياً وراء البحث عن مجرد أنثى.

«-: نعم الرأي. هذا ما يعجبني فيك.. أنت تعرفين تماماً ما هو المطلوب من زوجة محبة، فاهمة تريد أن تعيش في سلام ص 66. هذا بغض الطرف عن مستواها وتفكيرها ونظرتها.

-: أنت مختلفة تماماً.. أنا عانيت.. تعذبت استحملت.. واحدة مغرمة بالسياسة والثانية مثل السفينة المربوطة في الميناء لا تفكر إلا في أهلها، والثالثة كانت لا تفكر إلا في أطفالها أما البغل الذي يجر العربة.... لم تكن تعطيه أي اهتمام.. إنني أحلم بزوجة تؤكد لي كل يوم أنها زوجتي.. ها.. ما رأيك أيتها الجميلة؟؟ ص 70.

هذا النوع من الرجال لم يقل لنا ما هي المواصفات التي تبقى في شجصية زوجة لا تهتم بالسياسة والفكر وتهمل أهلها وأولادها، وتمنح ذاتها لبغل!! هل تكون بشراً أم مجرد بغلة تليق بأمثاله؟؟

نفتح معاً كتاب العانس في قصة «فتاة وحيدة» نتملى الأسئلة الفكرية التي تطرح. «هل يحاسبنا الله على أمنية أو خاطر شيطاني لم ينطق به اللسان؟ ص 73.

الوالد الذي غفل عن نفسه، بصمته وكبرياءه وسلبيته كان يحاول شراء زوج لابنته ولكن؟؟ مات الأب هي لم تتمن له الموت أبداً بالعكس كانت تشعر دائماً بأنه هو الذي يعيد إليها الحياة ويجعلها قادرة على احتمال العنوسة .. اكتشفت أن زهوراً كثيرة فقدت أوراقها وتعرت أو كاد من تلك الهبة العابرة. لم يبق منها غير أعواد جافة كالحة اللون ص 75.

بأسى موجع يحكي النص ظلم المرأة للمرأة الأم للابنة فأي تعرية للواقع وعلاقاته نجد؟؟

عندما كانت طفلة، حاولت تقليد أمها.. ضربتها الأم وقالت:

-: أنت صغيرة على هذا والبنت المهذبة تفعل ما يناسب عمرها عندما...، سعت إلى اقتناء أدوات الزينة سخرت الأم منها بجملة قاطعة كحد السكين:

- ما عندك سالفة، وجهك مثل صحن المموش وتحطين ماكياج؟ هل تشتغلين في السيرك؟ ص 76-77.

إنه القمع، نشربه صغاراً، فتذوي براعمنا المتفتحة ويغيض بريق الأمل في عيوننا، فهل يبقى في طفولتنا ملامح لشخصيات متوازنة؟ وهل نحن من ثم مؤهلون لنصبح مواطنين أسوياء في مجتمعات سوية تريد أن تبني أوطانها وكيف يكون المقموع فاقد الشخصية منتمياً؟

ما لا يقوله النص وتخبئة السطور أن الأم مقموعة وفاقدة لشرط وجودها وإنسانيتها وإلا ما كانت تتصرف بهذا الحقد والقسوة مع صغيرتها التي تعاملت معها بحالة مرضية مكبوتة لجأت لعقاب ابنتها تفريغاً لما يعتمل داخلها.

«استقرت مرارة الكلام في حلقها، لم تبرحة أبداً حتى مع مرور خمسة عشر عاماً، كما استقرت الملامح القاسية المتهكمة في شبكة عينيها، فلا تجد من وجه الأم إلا تلك السخرية القاتلة».

حاولت أن تصلح أمها. أن تستعطفها وتقول أنت أمي.. علميني.. كيف وكيف وكيف؟ في المدرسة علموها أن الأمومة تضحية وحب وإيثار لكن ما تشاهده من تصرفات أمها يصطدم بما تعلمته ويسبب لها قلقاً فكرياً وحالة من اضطراب نفسي وعاطفي أدى بها أن تعيش منفصمة بين واقعين، لا تستطيع التوفيق بينهما، فما وجدت وسيلة أسرع في ظرفها الحالي وسنها الصغيرة غير أن تعلمته في حق التعليم وفي نظرتها للأم أيضاً. انطوت واعتزلت أمها.. أصبحت مشروع انحراف لم يتبلور بعد أن ظهرت أعراضه في تعاطي التدخين، مقدمة لتعاطيات لا يعلم إلا الله حدودها، مكتفية في هذه المرحلة العمرية والعقلية بالاكتفاء بذلك والعيش على ابتسامة والدها والحلم بزوج يأخذها من الجحيم الذي تحيا فيه.

أي استقلالية واحترام يفتقده المرء إذا لم يجدهما في بيته وبين ذويه؟ ماذا يكون حاله وشخصيته وإنسانيته تصادر من أقرب الناس إليه؟

يدين النص تدخل الآباء وعدم احترام رأي الفتاة، دعونا نرى كيف تتصرف الأم أمام الخاطبين!!

جاء الخاطب الأول، رحب به الأب، شجعه ولكن الأم قالت: هذا حافي لا يصلح، طمعان في مالنا، ولم يسألها أحد رأيها في الخاطب الأول والثاني والأخير الذي هرب إلى غير رجعة ص 78.

لماذا كان الوالد سلبياً؟ ولماذا لم يحاول وضع حد لسيطرة الأم ورعونتها؟ هل من إدانة للأب؟ ماذا يكون مآل أطفال ينشؤون في بيئة كهذه؟ النظرة الطبقية وتصنيف الناس على أساس ما يملكون، فصل دام آخر عالجه النص. قالت الأم: وع. بيسري. هذا اللي ناقص، ما أزوج الأصيلة لبيسري.. قال الأب: كل الناس لآدم وآدم من تراب، شاب ناجح ونجاحه يكفي!! ردت الأم بشراسة: نجاحه لا يحوله من بيسري لأصيل ونسيت الأم أصلها وضاع العريس بغمضة عين ص 78.

أي تناقض نحياه أفراد ومجتمعات، لماذا نريد لأنفسنا ما لا نرضاه لغيرنا، حتى لو كان ولدنا وفلذة كبدنا؟

هل نحن أمام مجتمعات مأزومة وسلبيات تغرس جذورها في تربتنا ونحن لاهون سادرون؟ ثم تلك الفتاة/ الرمز: لماذا رضيت بهذا الهوان؟ أما يجب عليها أن تحاول تغير الظلم مهما كانت الوسيلة؟ لماذا كل هذه السلبية منها؟ هل ما وقع لها معادلاً موضوعياً لسلبيتها وركونها؟

النتائج المختلفة تطغي على تفكير الفتاه، كرهت أمها وتعاطفت مع والدها واعتقدت أنها ضحية، ثم ماذا؟ هل نذم الظروف؟ وهل نستكين

للمصير القاتل؟ كلنا مدانون ويجب علينا محاولة الخروج من عنق الزجاجة. الأب مظلوم حسب وجهة نظر البنت والابنة مظلومة من زاوية نظرها فمن ينصف الأم ومن يسمع لشكواها ،من يعرف حجم القهر الذي عاشته في طفولتها حتى أصبحت شخصية مأزومة بكل هذه الفظاعات؟

تقنية وجهات النظر الموظفة هنا جاءت موفقة وتناولها الفني للقصة الدائرية جاء بارعاً بتوظيف التداعيات، خاصة من جانب الأم التي حملتنا تصرفاتها لتأويلات وفضاءات مفتوحة، وإلا ما معنى أن تأخذ الأم في حقيبتها ثياب ابنتها الداخلية وتحتفظ بها في حقيبتها الخاصة بل وتذهب بها إلى العراف!! هل مارست عليها السحر وتآمرت مع الوالد والساحر؟؟ هل كانت الأم تغار من ابنتها أم كانت معجبة؟ هل كانت تحب ابنتها حد الجنون وترفض التفريط بها ضناً على الآخرين من الاستمتاع بمفاتنها فعملت على تطفيش العرسان؟

معان كثيرة واحتمالات أكثر ينفتح عليها النص وجميعها قابلة للتأويل واختلاف الإجابات وتعددها.

«أوجاع امرأة» توظف الكابوس والحلم والاسترجاع، وتطل على تقنيات القص الحديثة، تفضح عوالمنا الخفية التي يختبئ خلفها أدعياء الفكر والأدب ممن يظهرون في وسائل الإعلام بصور تناقض حقائقهم، ويأتي المشهد كاشفاً ازدواجيتهم وأقنعتهم التي لا تخفي سوءاتهم رغم التمثيل المسرحي المكشوف الكاذب.

مع الأم مع التي تخطئ ليلاً وفي النهار تلبس أردية الفكر، تطل على الناس بقناع الاتزان..؟ تحاول الأم الدفاع وتثبيت صورتها المهزوزة في عين البنت.. تمنت أن تصمت الابنة وتلزم الأدب.. تمنت أن تقول هذا كذب وخصوم الأم هم المروجون لهذه الأكاذيب، غيرة من جمالها ومكانتها

وثروتها وكتبها التي يقبل عليها القراء بعد أن تشتريها من أصحابها!!، فتصبح مدار حديث الصالونات والصحف.. ولكنها لم تستطع.

أي إدانة يحمل النص، لمن اشترى فكر الآخرين وادّعاه، أم للواقع الذي أفرز نماذج تتاجر بثمرة عقلها أمام سطوة المال وأحابيل المرأة المتنفذة؟ هي قضية خاسرة حتى مع أولادها الذين ينزفون الانكسار خلف الأبواب!

يزداد الحفر عمقاً في طبقات الواقع المريض.. كلهم مثله مع اختلاف الطريقة تراوغه، تسخر من الوجه الذي يظهر في الصحف والتلفزيون، رجلاً أخلاقياً لكنها ليست ساذجة حتى تحطم الزورق الأخير في صعودها.. إنها أفضل منه.. لها وجه واحد.. الناس لا يجرؤون على فتح الموضوع معها صراحة.. جمالها وثروتها وسهراتها الليلية تجعل الكل حريصاً على التقرب إليها، أما هو فله وجوه كثيرة رفض الالتقاء بها.. ص 89.

قال لها طبيبها النفسي إن الكتابة تخلصها من عقدها وتحفظ صفاء شكلها وراحتها.. كلما توسعت في ممارستها، تشعر بالراحة أكثر وتحس بتحسن صحتها.. إنها نموذج المرأة المنطلقة، باحثة عن المغامرة والأضواء رغم ما يكلفها ذلك من مبالغ تحرقها جمرات الفقد، وتطاردها الكوابيس في اليقظة.

-: قولي يا لبنى زوجتك نفسي.. وينتهي الأمر!.. صمت ثقيل.. ويدور شريط الذكرى للماضي البعيد.. للأب الذي عاد في لحظة لوعي الحياة.. هي وأبيها متشابهان.. قضى عمره يجمع الأموال بالمكر والتضليل والخديعة..

الثيمات تفرض نفسها على كل النصوص بتعرية ذكية وغوص في أبعاد المشكلة، دون الانشغال بظواهرها. الأنثى في هذه النصوص تعاني

من أمراض تعشش داخلها وتظهر بتصرفاتها.. تحب الحب ولذة الحب المرتبط بالقسوة، تتمسك حتى الجنون بمن يعذبها ويقسو عليها «دائماً يقترن الحب بالقسوة» ص 106.

يلح.. أرجوك.. خلاص.. تبت.. لا تذهبي..

لم تهتم، مضت خطواتها بتراقص وهي سعيدة جداً بإلحاحه.. بذلّه، بإصراره (خليه يموت ما علي؟) (تتساهل) وشعور آخر كان يغمز في قلبها.. هل المتعة بجذب الآخرين وإذلالهم هي ما يحقق كبريائها؟

قصص مجموعتها «وجهها وطن» التي تحمل فضاءات فنية مركبة، مازالت تحفر عميقاً في الثيمات التي تدين الرجل من زوايا التقاطية مختلفة. «هو العكاز»، تشرِّح الرجل/ زوجها الذي تعرفه، مثل طفل يبكي للحصول على لعبته التي يريد أن يكون أول من يكسرها ويلقي بها.

نجد هنا أنسنة الجماد وارتفاع بالعصا لمستوى إنساني له مشاعر وأحاسيس مع تعريج على غرائبية لذيذة، تمنحنا أفق التفكير المتعمق بالنهاية التي لم تقدم أجوبة جاهزة، بقدر ما تطرح أسئلة تحتاج لمعاودة التفكير وتقليب الرأي، دون أن نسمح لأنفسنا بأخذ الكلمات على معانيها المباشرة، بل الذهاب بعيداً لإسقاطات رمزية تحتمل أكثر من معنى وتفسير.

في نصوص المجموعة التي نختلف على تحديد شروطها الفنية، نماذج للقصة القصيرة مما لا يزال مجالاً للأخذ والرد، دون التوصل لتعريف شامل محدد لماهية القصة القصيرة وحدودها، لكنها تظل نصوصاً تمتح من قضاءاتها الفكرية أفكاراً وتقنيات لا يمكن المرور عليها.

في نصها «وجهها وطن» نواجه المرأة النرجسية التي يندغم في

كينونتها الذاتي بالعام وتحكي تفاصيل سيكولوجياً الشخصية المتشظية تراهن يتطلعن إليها، على هذه القطعة «مريم» التي فقدت ابنها شهيداً، وعلى قطعة أخرى من المرآة المنكسرة «حصة» أجريت لها عملية فقدت بها جزء عال من تكوينها وأخرى لـ «فاطمه» التي سرق تاريخ أولادها، ورابعة لـ «دلال» التي حرقوا حزنها الغالي مبكراً، تخرج لمقاومة الاحتلال وهي مازالت بعد في العدة لم تكن بينهن جميعاً، بل ما كانت ترى إلا ذاتها حتى تكسرت مرآتها وانفجر الكل فيها خروجاً على قطع المرآة. تخضع بخزي.. تسحب منديلاً، تمسح بقايا الألوان عن وجهها.. تشد شعرها الأخضر، الذي يوقع بالذكور، تجثو على ركبتها تقبّل المرآة وعلى مقربة، نجد قطعة كبيرة تحملها لتفاجأ بوجهها يحمل ملامح الوطن ص50.

نعود للرجل المتهم في نص «الجفاف» والنهاية التي تطل على آفاق غير محدده من التأويل..

ناجح بكل مقاييس المجتمع، شكلاً وموضوعاً شاب جميل، غني ومن أسرة عريقة: يشغل منصباً سياسياً مرموقاً أخرج زوجته من حلبة البريق الاجتماعي: لا أحد يراها معه.. أراد أن يكون الصورة الوحيدة في الألبوم.. ابتسمت الزوجة.. لم يعرف لماذا كانت تبتسم لوجه آخر، استحضرتة من خلف الستار، ركبته على جسد زوجها.. أعجبتها الصورة الملفقة.. نهض، غادر الفيلا.. شيعته بنظرة منسحبة.

-: لا تريدين أن تسألي إلى أين سأذهب؟

قالت ناعسة: ولماذا أسأل؟

- كأنك تعرفين؟

-: حتى لو.. لكني سألت منذ عامين.. رفضت الجواب وكانت معركة خرجت منها موجوعة.. في السيارة عاد إليه الماضي.. أيام كان

طالباً في الكلية، اعتبر أن الحديث عن زمالة الشباب خرافة. لم يصدق أكذوبة الحياة الجامعية، لم يكلم فتاة، لم يسمح لفتاه أن تكلمه.. رأى في تقارب زميلين موضع شبهة، وضع كل همه في المذاكرة، أطلقوا علية دودة كتب.. يعرف كل شيء، إلا الدنيا، فاز بالمرتبة الأولى، غادر الكلية. في أوروبا، نظر إلى نسائها البيض كساقطات وأن حركة المرأة ليست إلا ستاراً للانحلال.. لعب هنا كما شاء.. يستطيع أن يفعل ما يشاء ويعود بقلبه النظيف وليس له بصمات على أحد.

هذا الرجل ألا يستحق الرثاء؟ أليس منفصماً ويحتاج إلى عطف وعلاج؟ من الذي أوصلة لمثل هذه القناعات وأي تربية مسؤوله عما آل إليه الحال؟ هل نرثي تربيتنا وإعلامنا ومناهج تعليمنا التي شوهت الجميل فينا وجعلتنا نعيش واقعتا بازدواجية قاتلة ونحن نظن أننا نحسن بذلك صنعنا؟؟ هذه الشخصية غير السوية، لا تملك من مقومات البقاء شيئاً، رغم البهرجات الكاذبة، وهاهي تتقن خطابها الإنساني في التعامل مع الآخر، مجرد ملاحظة من موظفة المصرف جعلته يصرخ غاضباً مستنكراً أن يشير أحد لخطأه..

-: البسي نظارة لأنك لا تفهمين وظيفتك، هكذا تنقلب لهجته وتتغير ملامحه وترتعش يده ويقف جامداً.. في لقاءات أخرى يعرض على الموظفة الزواج بلا معرفة أو تفاهم، كيف نحكم على الأشياء ونعطيها قيمتها ونحن بعيدين عن تفاصيلها؟

عرض عليها الزواج.. قبلت.. ما رغبه فيها بياضها الشفاف، عيونها العسليه، وابتسامتها العذبة، هذه مقوماتها، أما هو فدكتور ينتمي إلى أسرة، غني وتتمناه كل البنات مضت الأيام وانشغل بالسياسة وعاش صراعات المناصب وقلق العلاقات الزوجية.. ولازمه العجز النفسي

والعضوي غير مبال إلا بتحقيق نجاحاته السياسية والمالية وأهمل زوجته التي بحثت عن من ينتقم لها، لم يكن المنتقم بعيداً، ما ألذ الانتقام بعين الأسلوب ونفس أدوات الجريمة!! والأمر لا يحتاج لذكاء لإدراك أي رقم ظهر على شاشة بيجر الصديق المخلص للزوج!!!

جمالية المدخل، شاعريته ورومانسيته، والتهيئة في «عروس لم تظهر بعد» أخذتنا لعالم المرأة/ الثيمة التي تفرش ظلالها على قضاءات النصوص وبزاوية جيدة.

صوته الأجش يحاصرها: لا تتبعي نفسك، ماكو جواز، ماكو بيزات.. تستجدي: إذا كنت زوجتك، من حقي أن أستريح عند أهلي، وإذا كنت خادمة من حقي أن أترك الشغل.

تأتي عبارته قاطعة: الحمد لله، عرفت مقامك.. خادمة تؤدي مهمة زوجة ومالك عندي غير ص 63.

معاناة أخرى تضاف لجرائم الحريم يرتكبها الرجل لإلغاء وطمس وتشويه نموذج المرأة البشري، لكننا هنا أمام نوع مختلف من النساء.. يطالب بحقه ولا يستكين.

على عتبة المطبخ رأت سكيناً، اتجهت لغرفة النوم، رأته مستلقياً.. تفحصت ملامحه.. لم تجد الشاب المليح الذي اقتحم حياتها، كان يخور كبقرة: تصطك أسنانه مع ذبذبات الصوت الكريه وفقاعة تلعب بجانب فمه، تعلو خيطاً من الزبد يغيب في شعر الذقن الأشيب تطحنها الأفكار وتحرقها نيران الانتقام، في صراع حاد وعميق.

البطن المتهدل يندلق بين الفخذين النحيلين/ رسم الكاريكاتوري الجارح/ من أين تواتيه القوه؟ هل إذا وضعت السكين وفصلت بين الأشلاء الكريهة ستجد من يتهمها بالقتل؟؟ هل انتقده أحد وهو يقتلها كل لحظة؟

أسئلة تتفجر بعد مقارنة يكون فيها الخاسر، لكنها لا تستطيع الخروج بموقف يريح مطارق التفكير في دماغها!

لقطات استباقية تشخص النتيجة التي سينتهي إليها، ترسم المشهد في خيالها «فار الدم، اندلقت الأمعاء. سال مخاط أصفر لزج أحست بالتقزز قفز طعم القهوة إلى حلقها وقاومت القيء.. امتلأت الغرفة برائحة العفن الذي خلفه الشراب، وفاح السرير بروائح شتى» ص 66.

نحن أمام أنثي جارحة، تعرف ما لها، تدير حساباتها بين ماض آمل وحاضر تعس فلا تجد ما يقنعها غير القتل الذي لن يشفي لها غليلاً ويعيد ما ضاع من ماضيها علي يديه.. إنها تريد أن تفعل وتري، وتسترد حقها المسلوب. تستعيد بمرارة محطات حياتها.. العلقم يلتصق بريقها بتذكر الطعنات التي مزقت كرامتها.. تنازلت عن حقها بعد أسبوع من زواجها ما عاد يهتم بها.. كانت مجرد شبح لا قيمة له.. أصبحت مجرد تمثال من خشب.. هل تتنازل عن حقها الإنساني؟ وهل من البساطة أن تتورط في جريمة قتل؟ لماذا لا تبحث عن الجواز وتحاول الهرب؟

إنها من بلد بعيد، ممن يبيع بناته للموسرين بسبب الفقر، تصادر حرياتهن وكرامتهن ويتحكم بمصائرهن دون أن يملك الأهل حلاً.

إدانة أخرى لنوع من العلاقات التي لا تنهض على مقوم إنساني، ورفض لزواج غير متكافئ يتم في ظروف غير سوية.

وضعت السكين على جانب الفراش، تمنت أن ينقلب على السكين فيقتل نفسه ص 67.. حل يريحها من عذاب الضمير ويطفئ جمرات الانتقام.

هذه التداعيات التي استعرضت بها تفاصيل أوهامها وأمانيها ورغباتها الدفينة للخلاص من الظلم، كانت مجرد حلم عابر مر على

خاطرها في مستشفى الولادة فتحت عينيها، وجه حزين صامت يحدق بها رأت كيس الجلوكوز معلقاً.. الإبرة مغروزة في وريدها تستقبل مولودتها الأنثى ميتة.. قال لها الطبيب: احمدي الله على سلامتك، يعوضك الله خيراً.. كانت عروساً جميلة تألمت وابتسمت من أعماقها وحمدت الله ليس على السلامة، ولكن على أن العروس الجميلة لم تظهر في هذا البيت الذي ظُلمت فيه وامتهنت إنسانيتها.

يرتفع إيقاع السخرية الدرامية في نص «البومة» الذي يحكي قصة انتقام المرأة من المرأة، انتقام الصبية من العريس الذي يجعل منها ملكة، من الساحرة التي ردت على بابها الخطّاب وظلت عانساً تتقلب على جمر انتظارها القاتل.

هل يدين النص المستوى الفكري الضحل الذي يتجذر في عقول الشباب ممن يعلقون على مشاجب الغيبيات أسباب عثرتهم؟ هل نحتاج لصدمة توقظنا من سباتنا الفكري؟ أي تشوه وصلت إليه الأنثى التي أعوزتها السبل فلم تجد غير إشعال النار في قبر ميت؟

لوحة احتجاج تقدمها القاصة ممزوجة بغرائبية زادت من التشويق وتنويع مصادر السرد فيه، ناهيك عن قدرة على رصد كثير من التغيرات قالت[2] «أم خزام/ الساحرة».. إذا ما يعجبها «صايل» يأخذها «قتاد».. لا تقولون كان شاوي فريجنا، الأول تحول وحنا عيال اليوم وولدي دكانه بسوق الغربللي أحسن دكان، والبيزات تلعب بيده من غير حساب، وعندنا قسيمة ينبني عليها فيلا ص 80.

أي التباس يسكن الفتاة التي وقفت أمام والدتها التي ارتجفت فزعاً، قائله: هذا من ضعف الإيمان.. النافع والضار هو الله ص 81. بل أي تناقص تحياه وهي تغير قناعتها عندما تناست إيمانها وذهبت لإشعال

قبر الساحرة اعتقاداً أن انتظارها عانساً جعلها تقبل بالانتقام أملاً بانفكاك السحر واختلاف الحال؟

في جولتنا وجدنا كاتبة غير محايدة في طرح رؤيتها، أعطت للأنثى بطولة مطلقة في مجمل نصوصها، المعبأة برسالة فكرية جعلت متلقي نصوصها يخلط بين الساردة والكاتبة بسبب حضورها وصوتها المهيمن، وبنفس روائي يرفرف على أجواء النصوص التي تعاطفت بالمجمل مع الأنثى وانحازت لها بشعريتها الرقيقة وحميميتها الآسرة وخلطها المتقن للواقع بالمتخيل والحلم بالغرائبية، استفادت منها شخصيات مقاومة، كان بعضها محتقناً نتيجة ضغوط واقعة، كما رصدت مجموعة التناقضات التي يعيشها الرجل بسخرية، طارحة قضايا مفصلية، كجوعنا للحب وخطورة العنوسة وتعدد الزوجات، ملقية الأضواء على صورة الرجل السلبية والمرأة المظلومة.

حضور المكان كان مميزاً بخصوصيته المحلية التي أصبحنا نفتقدها في أدبنا الحديث.

والموازنة بين دواخل الشخصيات وخوارجها كان لافتاً.

ناقشت نصوص «فاطمة العلي» كثيراً مما يؤرق الأنثى عقلاً وروحاً وجسداً واستطاعت أن تدخل بنا إلى المضمرات في دواخل شخصيتها. هجت نصوصها كذلك، الوعي الزائف في ذهنية الذين يعلون من الطبقة والمال، وغمزت من زواج الأجنبيات ومن خطاب الرجل الذي يصر أن المرأة مجرد ظل له، ومن النساء اللواتي يوظفن إمكاناتهن الجسدية لتحقيق أهدافهن، كل النصوص لدى «فاطمة العلي» أدانت الرجل غير واحد، ظهر فيه إيجابياً، (الأستاذ) في نص «ما فيها شيء».

مما يلفت أيضا أن النساء في نصوص «العلي» تحركن ضمن أطر ومساحات ضيقة ومحددة، في ترميز شفاف وذكي لحقيقة ما تحياه المرأة.

وقفت بنا النصوص أمام تحليل لأعماق الأشخاص وكشف لرقيق مشاعرهم وتوغل في ثنايا واقع ملتبس برؤية منهجية واعية، وإعلاء من قيمة التفكير العلمي الذي يقصي الإيمان بالخرافة ويدينها. في النصوص كذلك تركيز على الزمن النفسي وتوظيف لتيار الوعي بتداخل الاسترجاع بالاستحضار مع توهج مثير لأسئلة عبر حوارات ذاتية وشخصيات مركبة تؤدي أدواراً غير عادية، ساعدت على إدهاش المتلقي، للوصول به إلى نهايات النصوص المفتوحة التي تطل على تأويلات غير محددة.

يمكننا القول أخيراً: إن الأدب ليس قول ما يرد على شاشة الذاكرة وتنبض به دقات القلب، ليس مجرد تلاعب بمفردات وشخصيات يحركها الكاتب، إنها كل ذلك معجوناً برؤية خاصة ثاقبة، وذوق سام، وبأسلوب لا يشير إلا إلى صاحبة، في تلاحم خلاق بين الإحساس والإدراك لمجمل مفاصل العملية الإبداعية التي تجسد نبض الحياة وهذا ما تمكنت منه المبدعة «فاطمة يوسف العلي» بتميز واضح.

هوامش البحث

1) فاطمة يوسف العلي، وجهها وطن، قصص قصيرة، ط 2، القاهرة، مركز الحضارة العربية، 2001.

2) فاطمة يوسف العلي، تاء مربوطة، قصص قصيرة، ط 1، القاهرة، مركز الحضارة العربية، 2001.

* * *

خضع النقد العربي الحديث في نشأته وتطوره وفي مساراته المختلفة إلى مؤثرين: إحداهما ذاتي، ممثلاً في الموروث الثقافي العربي الذي أسهم في تشكيل ثقافة ورؤى العديد من النقاد، الذين انطلقوا في تقويمهم للنصوص المسرحية من مرجعيات تراثية ومنطلقات فكرية، استلهمت ذلك المخزون الثقافي العربي الذي تشكل في عصور ما قبل الحداثة، وامتد ليكون أدوات نخبة من رواد النقد العربي، الذين عرفوا باسم النقاد التراثيين، أمثال حسين المرصفي، وحمزة فتح الله، والرافعي وغيرهم، من الذين قوموا النصوص الشعرية تقويماً نحوياً وبلاغياً، من حيث فصاحة اللغة وجزالتها، وقوة الأسلوب أو ضعفه، وما شابه من صنعة وتكلف، وكانت صدى لتلك المقاييس والمفاهيم التي روّج لها بعض النقاد في العصر العباسي.

وثانيهما خارجي، تمثل في ذلك التأثير الغربي الذي خضع له النقد وأعلامه، والذي كان صورة مصغرة لتلك المواجهة الشاملة والمتعددة الوجوه والمستويات، بين الثقافتين والحضارتين العربية والغربية.

وقد اتخذ التأثر بثقافة الآخر (الغرب) وما يطرحه من آراء وأفكار سبلاً شتى، حيث يعثر عليه الباحث فيما سماه عبدالنبي إصطيف بالإشارات الصريحة إلى النقد الغربي، وفي اعترافات بعض النقاد باطلاعهم علي التراث النقدي الغربي والإفادة منه فيسهم ذلك في تشكيل أفكار الناقد الضمنية التي سيواجه على أساسها النصوص الأدبية[1]. ويسعى بعض هؤلاء إلى توظيف ما تطرحه تلك الثقافة من

مفاهيم ورؤى خلال دراستهم للتراث العربي، أو لنقل محاولة إعادة قراءته وفق تلك الآليات الجديدة، التي كانت محصلة الاطلاع على ثقافة الآخر.

وتشكلت المخيلة النقدية لدى البعض من تراكمات ثقافية وجزئيات لا حصر لها من التراثين العربي والغربي، انصهر جميعها في بوتقة واحدة وشكلت رؤاهم النقدية، وحين يشرعون في الممارسة النقدية تأتي أحكامهم ورؤاهم النقدية مشكلة من هذين المؤثرين (التراث الأجنبي) كمؤثر خارجي، و(التراث العربي) كمؤثر داخلي، ويعسر في كثير من الأحيان الفصل بينهما، ومن الصعوبة أحياناً إسقاط ذلك المكون الخارجي في الثقافة حتى لدى أولئك الذين ظلوا يؤكدون على نقاء تكوينهم وأصالته.

وكان العقاد ونعيمة المازني أفضل من جسد هذا الاتجاه في النقد العربي الحديث، حيث تشكلت ثقافتهم ورؤاهم النقدية من التراث العربي والإنجليزي[2]، نظرية طه حسين ومحمد مندور وأحمد نصيف الذين مثلوا النقد العربي في تفاعله مع النقد الفرنسي، وما يطرحه من مناهج ورؤى نقدية[3].

وهكذا ساهم التأثير الغربي في بلورة الكثير من المفاهيم النقدية العربية، التي أمدت الناقد بتصورات وأدوات شجعته على أن يعيد قراءة تراثه، وفق تلك الثقافة النقدية الجديدة. والمسرحية بوصفها شكلاً أدبياً مدينة في نشأتها وتطورها إلى تلك التأثيرات الغربية، مع نهاية القرن التاسع عشر، ومحصلة أولية لذلك الاتصال الحضاري بين الثقافتين «المسرح بمعناه الاصطلاحي الدقيق فن ولج باب حضارتنا في النهضة، التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر»[4]. كما أن النقد - الوجه الثاني لعملة المسرح - الذي صاحب المسرحية عبر مسارها - رغم ضعفه وقصوره - كان هو الآخر مديناً إلى تلك التأثيرات، حيث استمد منها الكثير من المفاهيم والرؤى، التي يقوم النص المسرحي على أساسها، باعتباره أحد

أوجه ذلك التأثير. فقد بدأت ملامحه الأدبية في التشكيل عبر حركة الترجمة التي شهدت نشاطاً ملحوظاً في فترة الخمسينات والستينات، وأصبحت أكثر تنظيماً ومنهجية حين رعت بعض الحكومات العربية في مصر والعراق هذه الحركة وأشرفت عليها مادياً ومعنوياً. وكان من آثارها في مصر ظهور روائع المسرح العالمي، ومكتبة الفنون الدرامية، ومسرحيات عالمية، وهي السلسة التي أثرت الحركة المسرحية، بما طرحته من إبداعات عالمية، وما صاحبها من نقد، والتي انتقلت بعض عناوينها إلى الكويت، فقدمت للقارئ العربي العديد من المسرحيات لأشهر كتاب المسرح العالمي، لاسيما تلك التي تنزع نحو التجريب والحداثة.

ولما كان برتولد بريخت (1889-1956) ومسرحة الملحمي أبرز تلك الأشكال التجريبية، فقد حظي باهتمام كبير رفقة بعض الأشكال الأخرى، كالمسرح التسجيلي، ودراما العبث واللامعقول وغيرها.

وجاءت مادة هذا النقد على شكل مراجعات أو تقديم لبعض الكتب المتخصصة في المسرح وقضاياه وأعلامه، على نحو ما ميز الجهود النقدية لدريني خشبة الذي أوكلت إليه الحكومة المصرية ترجمة ونقل العديد من المسرحيات لأشهر المؤلفين العالميين[5]. فشكلت تلك الترجمات وما يتبعها من تقويم زاداً مسرحياً كبيراً.

وتناولت بعض الكتابات النقدية التعريف بأولئك المسرحيين الأعلام الذين شكلوا ظاهرة فنية في المسرح العالمي وساهموا في حركة التجريب. ومن الطبيعي أن يكون بريخت أحد هؤلاء، إلى جانب إبسن (1906-1828)، وتشيكوف (1860-1936)، وجورج برنارد شو (1886-1950)، ويوجين أونيل (1888-1953) وغوركي ولوركا وسارتر وغيرهم.

ويعرف النقد المسرحي تطوراً ملحوظاً بعد صدور مجلة «المسرح» التي دأبت على تقديم دراسة تحليلية في كل عدد، تتناول البناء الفني

لمسرحية كانت قد أصدرتها، عربية كانت أو مترجمة. واتخذت بعض الدراسات منحى مقارنياً، فقد أتاح نشر مسرحية «مصرع كليوباترا» المجال واسعاً لدى العديد من النقاد الذين راح بعضهم يبحث عن نقاط التشابه والاختلاف بين شوقي وأولئك المسرحيين الذين وظفوا صورة هذه الملكة. ووجد آخرون في ذلك مناسبة للحمل على عدد من المسرحيين الغربيين الذين أساءوا إلى كليوباترا، وقدموها في صورة امرأة مستهترة غرها جمالها، فضحّت بوطنها في سبيل ملذاتها.

وساهمت بعض المجلات الثقافية الأخرى في تطور هذا النوع من النقد، حين فتحت صفحاتها أمام عدد من أساتذة الجامعات والمعاهد الفنية الذين قدموا دراسة أدبية وغير أدبية للنص المسرحي، تناولوا فيها الإخراج، والديكور، والتمثيل، والموسيقى، والجمهور، والإضاءة، وغيرها. ومع هؤلاء بدأت ظاهرة التركيز على تقويم النصوص المسرحية المصرية، في كتابات محمد مندور، وعبدالقادر القط، ومحمد عناني، وإبراهيم حمادة، وسمير سرحان، وفتحي العشري، وفاروق عبدالقادر...

وخصصت مجلة «الكاتب المصري» قسماً من أعدادها أسمتة «شهرية المسرح»، قدمت فيه مراجعة لنشاط المسرح الفرنسي[6]. وسارت مجلة «الكاتب»، التي تأسست سنة 1961 على خطى بعض المجلات، فقصرت بعض أعدادها على المسرح، تحت عنوان «جولة في مسارح العالم»[7]. وهناك باب قار في مجلة المسرح، عنوانه «المسرح العالمي في شهر» يطل من خلاله المثقف العربي على بعض ما يقدمه المسرح العالمي من إبداعات وتجارب.

وعرف المجتمع العربي، خلال الخمسينات والستينات، تغيرات مست البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، مما زاد في ثراء حركة التأليف المسرحي، حيث أمدته تلك التغيرات والهزات الاجتماعية

بموضوعات جديدة، وفتحت أمام كتابه آفاقاً أخرى للتعبير، فتحول المسرح إلى الفن الأول، وأمكن له زحزحة بقية الأشكال الأدبية من أعلى قمة هرم الإبداع، فانعكس ذلك الثراء في النصوص على العملية النقدية التي عرفت - هي الأخرى - تطوراًملحوظاً، حين هيأت لها تلك النصوص مادة للتقويم، وتجسد أيضاً في صدور العديد من المصنفات المتخصصة في نقد النصوص المسرحية والعروض الفنية. فوجد طلبة كليات الآداب والفنون مراجع عربية تعرض لأعمال عربية وبأقلام عربية، بعد أن ظل الاتكاء على تلك المراجع الأجنبية المترجمة، بل إن الكثير من النصوص المسرحية العربية دخلت مناهج الدراسة في الكليات والمعاهد المتخصصة، مما دفع بحركة النقد المسرحي نحو آفاق جديدة.

وتحت تأثير ما كان ينشر من مقالات عن بريخت ومسرحة الملحمي[8]، وبفعل تلك الثقافة المسرحية الجديدة شاع هاجس البحث عن التجريب في الأشكال والأساليب، والتحول عن البناء التقليدي للمسرح الذي ظل يمثله النقد الأرسطي، والاستجابة لما يطرحة المسرح العالمي من تجريب في الرؤى والأدوات الفنية، فكان أن اتجهت نخبة من الأدباء العرب مبدعين ونقاد إلى المسرح الملحمي، باعتباره أبرز الاتجاهات المعاصرة القادرة على استيعاب المضامين الجديدة التي أفرزها التحول الذي أصاب البنية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للمجتمع العربي. فلقي المسرح الملحمي - مع مطلع الستينات - استحساناً وقبولاً لدى نخبة من المثقفين العرب الذين تقاطعوا فكرياً مع ما كان يدعو إليه بريخت ويناضل من أجله ويروج له مسرحه كالعدالة والحرية والاشتراكية، وهي الفترة التي شهد فيها المسرح العربي ازدهاراً كبيراً، كما شهدت مداً اشتراكياً، سيطر على أجهزة الإعلام، ومن بينها المسرح الذي تحول إلى أداه للترويج لما كان يرفع من شعارات سياسية واقتصادية، فجاءت الاستفادة منه «مرحلية ومرهونة بشروط

مصالح سياسية وإعلامية ضيقة الأفق، فرضها التغير والتحول المفاجئ في العلاقات الاجتماعية»[9].

فوجد هذا الشكل الظروف مهيأة لقبوله والإقبال علية، سواء على المستوى الفكري أو على المستوى الجمالي. فالمضمون الإيديولوجي الاشتراكي ما كان يبحث عن نخبة من مثقفي الوطن العربي ذوو الاتجاه اليساري، فأعجبوا به لأنه يعالج المشكلات العامة، ويرسخ فكرة الوظيفة الاجتماعية للنص. ولما كان هذا المسرح اشتراكي التوجه، يساري النزعة تعلقوا به وأقبلوا عليه. يقول نعمان عاشور، أحد كتاب هذه المرحلة: «مسرح الستينات وجد كمنبر للدعوة الاجتماعية، وعلى يد الأربعينات ذوي التوجه اليساري، خاصة بعد أن اتجهت الدولة رسميا للأخذ بمبادئ الاشتراكية العلمية... فقد اكتسب مسرح الستينات في مضمونه ما كان قد تبلور لدى كتابه وكلهم من نتاج فترة الأربعينات من آراء ومضامين وحقائق ومذاهب وتطلعات سياسية واجتماعية كانت في مجموعها وصلب جوهرها يسارية المنزع...»[10].

وبلغ التعلق بمسرحه حد أن وصفوه بأنه «باحث في إيديولوجية جديدة وثورية بناءة في سبيل فلسفة لمجتمع أفضل»[11]. والشكل الفني الجديد لهذا المسرح كان المطمح للخروج من الدائرة الضيقة التي وجد كتّاب المسرحية الواقعية أنفسهم فيها، حيث مثل المسرح الملحمي أهم الأشكال التجريبية التي عرفها المسرح العالمي طيلة الثلاثينات والأربعينات، لما قدمه من تجديد في التكنيك المسرحي والرؤى، فكان الإقبال عليه إحدى أوجه تطلع المسرحيين العرب إلى الجديد فكراً وفناً، بما ينسجم مع التحولات التي أصابت المجتمع، ولأنه من جانب آخر أبرز الأساليب والصيغ التي أعلنت الثورة على تلك الأشكال الكلاسيكية التي لم تعد قادرة على استيعاب المضامين الجديدة.

ومما ساعد على قبول هذا الشكل الفني والتأثير بما يطرحة، لاسيما على المستوى الجمالي والسعي إلى توظيف بعض فنياته، أنه بدا - في بعض ملامحه - مألوفاً لأطراف العملية الإبداعية من نقاد وكتاب ومشاهدين ومخرجين. فمشاركة المشاهد وكسر الجدار الرابع، وتوظيف الراوي - وهي إحدى تقنيات هذا الشكل - فنيات معروفة في التراث، أو لنقل الأشكال الشعبية لمرحلة ما قبل المسرح الفني.

واستطاع هذا المسرح أن يكسب احترام الكثير من كتاب المسرح ونقاده الذين أدركوا أنه يمثل ثورة حقيقية في المسرح، وأن يترك بصماته على سائر الاتجاهات التي عرفها المسرح العالمي، فشبه بريخت ابتكاره لهذا الشكل الجديد باكتشاف أينشتاين، فقد كان يردد متباهياً: «أنا أينشتاين الشكل المسرحي الجديد»[12].

وعلى نحو ما كانت درجة التأثر به متفاوتة لدى هؤلاء الكتاب الذين مثلوا الجيل الأول للمسرح الملحمي في الأدب العربي، فإن الدوافع هي الأخرى كانت متفاوتة، فأقبل علية البعض لدوافع جمالية صرفه، باعتباره يؤسس لقيم مسرحية جديدة، ويدعو إلى مسرح غير أرسطي. وأقبل علية آخرون لما يحمله من تجديد في الرؤيا الفكرية للنص المسرحي، لاسيما فيما تعلق باجتماعية الأدب ودوره في التغير، ولكونه مسرحاً يعالج المشكلات المعاصرة، ويركز على القضايا الاجتماعية، ولا يقف عند حد إبرازها، بل يسهم في البحث عن حل لتلك المشكلات من خلال الاحتجاج والإقناع، «لقد أبى على مسرحة أن يكون مجرد تعبير عن الواقع، بل يسعى إلى أن يعطي لذلك الواقع معنى من خلال رؤية فكرية ذهنية وعاطفية معاً، كان مسرحه مسرحاً للوعي، الوعي القائم بين المشكلة وحلها...»[13].

وهو مسرح مغري لأنه ثمَّن مبدأ الالتزام ودور المثقف في التغيير

الاجتماعي والسياسي وتجاوز الوظيفة التقليدية للمسرح، وانتقل به من التطهير إلى الوعظ والاحتجاج والإقناع والسعي إلى تخليص المجتمعات عن طريق تغير البيئة الخارجية[14]. وعن دور المثقف في إحداث التغيير داخل مجتمعه، كان بريخت يردد منذ فجر حياته المسرحية «أنا لا أهدف أن تدوم أفكاري فحسب،... هدفي أن تستثمر هذه الأفكار، أن تعتصر منها الفائدة، ومن ثمة تتخذ كعنصر من عناصر التغيير»[15].

ومعظم نقاد المسرح العربي الذين تجلت في كتاباتهم تلك المقاييس النقدية المستمدة من آراء بريخت ونظريته، مثلوا ظاهرة تلقي الخطاب البريختي في النقد المسرحي، وسعوا إلى توظيفه. كان جميعهم من ذوي الاتجاه اليساري، أمثال محمود أمين العالم، وأحمد عطيه، ورجاء النقاش، ومحمد الشوباشي، ولويس عوض، وعبدالمنعم تليمه وغيرهم، من النقاد الذين كلفوا بالدعوى إلى اجتماعية الأدب، وضرورة الاهتمام بمشكلات المجتمع والتعبير عن قضاياه، واستجابوا إلى التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي جاءت بها ثورة 1952، والتي فرضت على مثقفيها خيارات إيديولوجية، تساوى النقاد في هذه النزعة (الخلفية الإيديولوجية) مع المبدعين، فمعظم الذين كتبوا مسرحيات ملحمية لاسيما الرواد منهم، كانوا يساريين أيضا أمثال رءوف مسعد، نجيب سرور، ألفريد فرج، ميخائيل رومان، فأقبلوا على المسرح الملحمي لتقاطعه فكرياً (باعتباره مسرحاً اشتراكياً يدعو إلى العداله والمساواة)، مع ما تدعو إليه الثوره في عقيدتها السياسيه الجديدة. وعليه، فإن الذين مثلوا المسرح الملحمي إبداعاً وتقويماً كانوا يساريي النزعة تقدميي الاتجاه على رأي نعمان عاشور: «مسرح الستينات وجد كمنبر للدعوة الاجتماعية، وعلى يد كتاب الأربعينات ذوي الاتجاه اليساري»[16].

وكان كتاب المسرح ومخرجوه أسبق من النقاد في التعريف بالمسرح

الملحمي والدعوة إليه، وتخلف النقاد عن مواكبة حركة التحديث في المسرح، وبدلاً من أن يكون هؤلاء رواداً يفتحون الآفاق ويشيعون الثقافة المسرحية الجديدة، وإبراز الأشكال التجريبية تأخروا عن الركب، فكانوا أتباعاً لا رواداً فهل مرد ذلك إلى سيطرة الثقافة المسرحية الكلاسيكية على النقاد العرب الذين ظل الكثير منهم أسري لتلك التقاليد الأرسطية علي نحو ما جاءت في كتاب «فن الشعر» لأرسطو، وغياب الثقافة المسرحية الجديدة لدى هؤلاء النقاد والجهل بما يطرحه المسرح العالمي من تجديدات في الشكل والأساليب والرؤيا الفنية. ومن الشواهد التي قدمها بعض الدارسين عن غياب الثقافة المسرحية الجديدة، أن الناقد الكبير رجاء النقاش فهم مصطلح المسرح الملحمي بالمعنى القديم فانصرف ذهنه إلى ميزات الملاحم القديمة فراح يحاول أن يلصق صفات أبطال الملاحم القديمة المنقرضة ببطل مسرحية الشرقاوي، ويقارن بين هذا وأولئك[17].

وثمة ملاحظة أخرى ميزت هذا النقد وشكلت أحد ملامحه، وهو أنه نقد غير متوازن لا ينظر إلي النص المسرحي نظرة متكاملة، إنه يركز فيه على دراسة المضامين على حساب الشكل والبناء الفني، فدراسة تصوير الكاتب للشخصيات وبناء الحدث وإلهاب الصراع وقوة الحوار وشاعرية اللغة، أو ما اتسم به الحوار من غنائية وخطابية أو عدم ملاءمته لمستوى الشخصيات، وبناء الحدث، وغيرها من الأدوات الفنية والجمالية للنص، قد لا تأتي أو ترد موجزة ومختصرة، فقد لا تتعدى الأسطر لدرجة يخيل إليك أن الناقد يسعى إلى التخلص منها لينتقل إلى المضمون، حيث يسهب في تحليله ودراسته، فلا نجد إلا إشارات عابرة إلى الخصائص الفنية في دراسة أمين العالم وأحمد عطية لمسرحيات الشرقاوي في حين استغرق الحديث عن المضمون صفحات عديدة.

وعلى الرغم مما شاع عن بعض هؤلاء النقاد من «ترديدهم لعبارات

العناية بالصياغة الفنية في الأعمال الأدبيه، إلا أن تعصبهم للمضمون الاجتماعي، كان دائماً هو المعيار في تفسير خصائص العمل الأدبي، ولعل السر في هذا أن النقد القائم على الفكر الماركسي يتجه - بطبيعته - إلى ما هو خارج العمل الأدبي»[18].

والكثير مما نسميه نقداً مسرحياً بريختياً لا ينطلق من نظرية نقدية متكاملة تنظر إلى العمل المسرحي نظرة شاملة، فقد لا نعثر لدى هذا الناقد إلا على عدد محدود من المقاييس النقدية المستمدة من نظرية بريخت وآرائه، والتي لا تشكل في غالبيتها رؤية عامة ومشتركة لدى جميع هؤلاء النقاد الذين جاءت أحكام بعضهم مطعمة بمقاييس لمذاهب ومدارس مسرحية أخرى من أرسطية وتسجيلية وعبثية، وبالتالي كان الجزم بوجود نقاد بريختيين أمر لا يمكن الوثوق به.

وعلى نحو ما شاعت أفكار بريخت السياسية والإيديولوجية في أوساط الطبقة المثقفة، ومسرحياته التي تسابق المترجمون إلي نقلها والمخرجون إلى تجسيدها على خشبة المسرح[19]، فإن آراءه النقدية في التقويم وأسلوبه في الكتابة، ومنهجه في الإخراج أصبح متواتراً في العملية التقويمية لعدد من كبار المثقفين العرب، لاسيما ذوي النزعة اليسارية، وكانت بداية ذلك الأثر الملحي شيوع العديد من المفاهيم والمصطلحات المسرحية البريختية بين النقاد العرب مشكلة أولى ملامح تأثرهم بما يطرحه بريخت من آراء ومفاهيم، وتحت هذا الشكل الجديد وغيره من التجارب المسرحية الأخرى بدأ الناقد العربي يعيد تشكيل ثقافته المسرحية وأدواته الفنية ورؤاه ومن هذه المصطلحات التي عرفت طريقها إلى ساحة النقد المسرحي، التغريب، الراوي، المسرح الملحمي، اللوحة، الجزء، الإيهام بالواقع، هدم الجدار الرابع، الالتزام، ومفاهيم أخرى تمثل المسرح الهادف، التغيير، دور المشاهد، الجانب التعليمي، المسرح

الواعي، المسرح السياسي، وشمل التأثير حتى بعض النقاد الذين يحسبون على الاتجاه المحافظ في النقد المسرحي العربي، الذي راح بعضهم يسعى إلي الكشف عن ملامح استفادة هؤلاء المسرحيين من منهج بريخت وأسلوبه في الكتابة.

وعلى الرغم من أن تأثيره أصبح يشكل اتجاهاً عاماً في النقد المسرحي، إلا أن بعض النقاد لم يصدروا في توظيفهم لعدد من المصطلحات عن المسرح الملحمي، وفهم آخرون بعضها فهماً تقليدياً خرج به عن المفهوم الذي قصده بريخت، وخلطت بعض الكتابات النقدية بين المفهومين التقليدي والبريختي، مما زاد في أزمة هذا النوع من النقد.

وتجلت البريختية في نقد هؤلاء من خلال إسقاط بعضهم لعدد من تقنيات المسرح الأرسطي، التي كان ينظر من خلالها إلى النص ويقوم وفقها، واستبدالها بأخرى ملحمية. فإذا كان النقد المسرحي القديم قد دأب علي تقسيم المسرحية إلي فصول، والفصل الى مشاهد، فإن هذه المصطلحات قد غابت عن قاموس نقاد المسرح البربختي وكتابه، حيث ألغي هذا البناء التقليدي واستعاض عنه بتقسيم العمل الدرامي إلى أجزاء أو ألواح، فتأتي المسرحية على شكل لوحات، ولكل لوحة عنوانها وتحتفظ باستقلال في مضمونها ولكنها في النهاية تترابط في معني واحد، وتؤلف الشكل النهائي للعمل وتبعاً لهذه الثقافة الجديدة لم تعد المسرحية تتبع ذلك التقسيم الكلاسيكي، فالأساس في البناء المسرحي البريختي اللوحة لا الفصل، والتطبيقات العملية لهذه القاعدة يمكن تلمسها في العديد من الكتابات المتأثرة بالمسرح الملحمي، فأخذ صلاح عبدالصبور في مسرحية «مأساة الحلاج» بتقنية الأجزاء والعنونة، فجاءت المسرحية مقسمة إلى جزءين، عنون الجزء الأول بـ «الكلمة»، والثاني بـ«الموت»[20]، وغاب مصطلح الفصل والمشهد في مسرحية «ياسين

وبهية»، التي أخذ فيها نجيب بنظام الألواح، فجاءت المسرحية مشكلة من اثنتي عشرة لوحة، ولا نعثر في مسرحيته الثانية «يا بهية خبريني» على أي من هذه التقنيات، فلا فصول ولا ألواح ولا أجزاء[21].

واختار رءوف مسعد لمسرحية «القناع والخنجر» - وهي من أولى المسرحيات الملحمية في الأدب العربي - نظام المشاهد بدلاً من الفصول، وأعطى لكل مشهد عنواناً، والأخذ بمثل هذه التقنيات أحد أوجه التأثر بالمسرح الملحمي.

ومن المقاييس النقدية التي تشكلت بفعل التأثر البريخيتي اعتبار النقاد هدم بعض الكتاب للجدار الرابع إحدى اللمسات الفنية والجمالية التي شكلت معالم هذا المسرح، الذي لم يعد يدين بالولاء لقيم وتقاليد المسرح الكلاسيكي، الذي ظل يقيم جداراً وهمياً يفصل خشبة التمثيل عن قاعة المشاهدين، تجذراً مع الزمن وأصبح أحد التقاليد المتأصلة في المسرح الدرامي والأمثلة التطبيقية على هذا الإسقاط كثيرة في نصوص رشاد رشدي، ويوسف إدريس، وسعدالله ونوس، ومعين بسيسو، وألفريد فرج، ونجيب سرور، وغيرهم من الكتاب الذين قدموا نصوصاً التزموا فيها بعض تقنيات المسرح الملحمي. وبأسقاط الكتاب لهذا الجدار الوهمي حدث التواصل بين الممثل على الخشبة والجمهور في القاعة، وتم التواصل - الذي ظل مقطوعاً في التجارب المسرحية السابقة - بين طرفي العملية الإبداعية (جمهوراً وممثلين)، وحين تدمج القاعة مع الخشبة يتحول العرض إلى ما يشبه الحفل المفتوح الذي يشترك فيه الجميع، مشاهدون، وجمهور، ومخرج، ومؤلف .والغاية من هذا الإسقاط، في رأي النقاد، إزالة الإيهام بواقعية الحدث، وحتى يدرك المشاهد أن ما يقدم على خشبة المسرح ليس حقيقة ثابتة أو قدراً محتوماً، بل حالة طارئة قابلة للزوال، وعلى نحو ما يمكن إزالتها عن الخشبة يمكن إزالتها أيضاً في واقع الحياة.

وارتبط هذا التجريب (إسقاط الجدار الوهمي) بالتحول في طبيعة الجمهور الذي لم يعد - كما كان في المسرح الأرسطي - متلقياً ومستهلكاً سلبياً، بل أصبح شاهداً واعياً ومشاركاً فعالاً فيما يقدم له من نصوص، تحول من حالة السكون والثبات إلى الحركة والفعل، يسهم في التغيير ويرفض أن يظل مشاهداً محايداً وصامتاً.

ويبدو أن جدة هذه التقنية في التأليف المسرحي فاجأت أحد النقاد الذي حضر عرضاً مسرحياً تخلى فيه المؤلف عن هذا الجدار، الذي لم يعد من مستلزمات النص المسرحي: «ففي نفس اللحظة التي كنا ننتظر فيها أن تدق دقات المسرحية التقليدية إيذاناً بانفراج الستار عن الفصل الأول وبانطفاء أنوار الصالة، وجدنا - ومازالت أضواء الصالة مضاءة - الستارة تفتح وتغلق... وبدا أن هناك خللاً ما قد وقع في إدارة المسرح، إذ إن الستارة قد فتحت ومازال العمال يركبون الديكور، بينما يصيح مدير المسرح في وجه شخص، وتبدأ المسرحية بمشهد الافتتاح على حركة إعداد المسرح، طالباً من الجمهور أن يشترك في هذا الإعداد لتكون صالة المشاهدين امتداداً للعرض، وليعيش الجميع مشتركين في العملية المسرحية وبالتالي تكون أمامهم فرصة الجدل والمناقشة»[22].

وحين يتم التواصل والاندماج بين القاعة والخشبة، ويسهم المتفرج فيما يطرح من نقاش ويدخل في حوار مع الممثل على الخشبة، فإن ذلك النقاش يعد جزءاً لا يتجزأ من المسرحية.

وبفعل التأثير البريختي شاع بين نقاد المسرح وكتابه مبدأ الالتزام، لاسيما وأن التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي عاشتها مصر قد فرضت على المجتمع خيارات إيديولوجية جديدة ومعاصرة، وأصبح تقويم النص وفق هذه التغيرات والتأثيرات ينطلق من مدى التزام الكاتب جانب المجتمع والتعبير عن مشكلاته، على اعتبار أن هذا المبدأ

أحد ثوابت الواقعية الاشتراكية التي تبناها بريخت، وكان أحد كتابها ومفكريها المعاصرين الى جانب جورج لوكاتش، وإليوت، وبرنارد شو، وروجي غارودي، بل إن النص الجيد في نظر النقاد ذلك الذي يتجاوز التصوير الدرامي والفوتوغرافي لتلك الظواهر السلبية وتحميله وظيفة أخرى غير التسجيل، تكمن في إيقاظ فاعلية المتفرج ومساعدته على اتخاذ موقف مما يعرض، فيخرج من المسرح ليمارس دوره في التغيير الاجتماعي والإصلاح السياسي، بعد أن يكون قد اقتنع بأن ما يقدم ليس قدراً محتوماً، ولكنه تصوير لحالة يمكن إزالتها، وذلك هو الإحساس الذي خرج به محمود أمين العالم بعد مشاهدته لمسرحية «عسكر وحرامية» لرشاد رشدي، المقتبسة عن مسرحية «القاعدة والاستثناء» لبريخت، «ليغادر المشاهدون قاعة المسرح وهم يحملون الرغبة والإرادة في تخليص البطل من محنته، فليس من الضروري أن تكتمل الدوائر في المسرحية، فلتكتمل بعد ذلك بالوعي والكفاح اليومي عقب استيعاب العمل الفني، ولنخرج من المسرحية ونحن نعاني مسؤولية المشاركة في تخليص البطل وتحقيق الخير والعدالة»[23]، وهو دور لا يتحقق إلا بعد أن يكون المشاهد قد وعى المشكلة المطروحة، وفهم أسبابها ودوافعها، وحينها يبدأ في التفكير عن مخرج لها، وبهذا يكون المسرح الملحمي قد تجاوز الوظيفة التقليدية للمسرح.

وانطلاقاً من هذه الرؤيا الفكرية أثنى مندور على بعض مسرحيات توفيق الحكيم مثل «الصفقة» و«الأيدي الناعمة» و«أشواك السلام»، التي كانت انعكاساً مباشراً لبعض ما جاءت به ثورة 1952، من تعظيم للعمل، وارتباط بالأرض، والوقوف في وجه الإقطاع، فقال: «وبعد الثورة الأخيرة التي بشرت بسياسة اجتماعية إيجابية جديدة كان لابد أن ينفعل توفيق الحكيم بهذه السياسة، فهو شديد التأثر بالتيار الاجتماعي... انتقل إلى ما يسمى اليوم المسرح الهادف، وهو المسرح الذي يسعى إلى

قيادة المجتمع نحو القيم الجديدة المتطورة وتعميقها في نفسه، وكل هذا واضح في المسرحيات الأخيرة التي كتبها الحكيم بعد الثورة مثل مسرحية «الإيدي الناعمة» التي تمجد العمل ومسرحية «الصفقة» التي تحاول أن تؤكد ثقة الشعب في نفسه وقدرته على هزيمة أعدائه»[24]، بل إنه ليذهب أكثر حين يعتبر هذه المسرحيات خير ما كتبه توفيق الحكيم[25].

وتحت تأثير هذه الفلسفة ومن منطلق إيديولوجي بحت علق حسين مروة على مسرحية «الطعام لكل فم» للحكيم أيضا بقوله: «قضية إنسانية نبيلة وعظيمة، وليس كبيراً على فنان عظيم مثل توفيق الحكيم أن يعالج القضية في عمل مسرحي». وأثنى على مسرحية «مأساة جميلة» للشرقاوي، لأنها تمثل - في نظره - أنموذجاً لانفتاح الأديب على قضايا المجتمع الكبير والمعاناة الإنسانية والوجدان الجماعي الناضج[26]. وكان الالتزام المحور الذي اتكأ عليه كل من أمين العالم، ومحمد مندور في الإشادة بمسرحية «ياسين وبهية» لنجيب سرور، حين نقلها كرم مطاوع من الكتاب إلى الخشبة. عبر مندور عن ذلك الإعجاب في مقال تحت عنوان «من حيرة الحكيم إلى التزام نجيب سرور»، انتهى فيه إلى القول: «وأنا أرجو من أدبائنا وفنانينا المخضرمين أن ينتقلوا مع الثورة من مرحلة الحيرة والتردد، إلى مرحلة الشجاعة والالتزام والتجديد الأصيل»[27].

وعلى شاكلة اليساريين، فإن تقويم المسرحية انصب على مضمونها، أما جوانبها الفنية فليست بذات أهمية، قياساً إلى المحتوى، فمرد هذا الإعجاب أن «ياسين وبهية» تقدم صورة عن نضال الفلاحين ضد الاستعمار البريطاني وتضحياتهم، وتشبثهم بالأرض ووقوفهم في وجه الإقطاع، فيتحول «أمين» الشخصية المحورية في المسرحية من خادم للإنجليز يقبل نقودهم إلى ثائر ومتمرد، فيقتل ليكون شهيداً آخر تقدمه بهية بعد ياسين، الذي قتله الإقطاع، وهكذا تكالب على الفلاحين كل من

الإنجليز والاقطاع. ولا شك في أن محاربة هؤلاء والتمسك بالأرض، والدفاع عن طبقة الفلاحين تشكل لب الفلسفة اليسارية، وهي المحور الأساسي في النص.

وانطلاقاً من المعيار ذاته لم يعجب الناقدان (مندور والعالم) بمسرحية «أهل الكهف» التي اعتبرت إحدى درر المسرح العربي، فميزتها في رأي طه حسين أنها «أغنت الأدب العربي وأضافت ثروة لم تكن له، ويمكن أن يقال إنها رفعت من شأن الأدب العربي وأتاحت له أن يثبت للآداب الأجنبية»[28].

ولكنها سلبية تشاؤمية لا تؤدي وظيفة إيجابية، بل هي من الأدب الرجعي في نظر العالم، وأنموذج لأدب التصوف والانعزال في رأي مندور الذي بارك مآخذ يحيى حقي على المسرحية وسلم بها وتساءل: «هل لنزعات التصوف محل في مصر؟ إنها في ميدان قتال مادي يستلزم منها أقصى الجهاد، وسلاحها فيه اعتداد بالنفس وبالتسامي بها والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم...»[29].

ومن خلال هذه العينات، يلاحظ أن هؤلاء النقاد احتكموا في تقويمهم لعدد من المسرحيات إلى النزعة الإنسانية والنظرة التفاؤلية والالتزام، وهي معايير أساسية للتقويم في المسرح الملحمي والأدب الواقعي عموماً، نظروا إلى النصوص من زاوية بعينها تتمثل في قدرتها على تمثل المضامين الإجتماعية، أما الجوانب الفنية والجمالية فليست ذات أهمية في ذلك التقويم، حتى وإن عرضت لها فلا تكاد تبدأ لتنتهي ولتتحول الي المضمون حين تسهب في تحليله ودراسته، وكثيرة هي المسرحيات التي كان مضمونها الاجتماعي وراء ذيوعها وشهرة مؤلفها، مع أنها من الناحية الجمالية والفنية لا ترقى إلى مستوى ما قيل عنها. وشيوع ظاهرة الالتزام مردها التحولات الاجتماعية والسياسية

والاقتصادية التي جاءت بها ثورة 1952، والتي فرضت علي المثقفين خيارتها، وفي ظلها تحول الالتزام السياسي والاجتماعي إلى أشبه بالموجة التي ركبها الجميع نقاداً ومبدعين، ساسة ومفكرين، فبما أن الثورة كانت جماهيرية الأهداف اشتراكية المنهج، فعلى الفنان أن يساير الثورة ويعبر عن أهداف اجتماعية عامة. وحتي المناسبات الثقافية والأدبية أصبحت تؤكد على ضرورة الالتزام، فقد أوصي مؤتمر الأدباء العرب في دورته الخامسة ببغداد الكتّاب «بتوجيه عنايتهم إلى القاعدة الشعبية وتعمق أغوارها وإيقاظ الوعي العربي على أوسع نظام حتى يواجه المجتمع العربي بفهم وصدق ...»[30].

وكان توظيف الراوي في المسرح العربي ضمن هذ التأثير العام الذي أحدثه بريخت، وأحد أوجه التزام المسرحيين بحرفيات المسرح الملحمي، ولقي توظيفهم لهذا التقنية استحسان العديد من النقاد، على اعتبار أن الراوي تقنية شائعة في التراث الشعبي، تسهم في تقريب النص من المشاهد وفضل بريخت أنه لفت انتباه المسرحيين إلى الأهمية الدرامية التي يقدمها توظيف الراوي للمسرح، إنه أشبه بالحكواتي الذي يروي الأحداث التي مرت قبل أحداث المسرحية والتعليق عليها، والمساهمة في كسر الإيهام بالواقع. وكان نجيب سرور من أسبق كتاب المسرح العربي استحضاراً لشخصية الراوي، وأكثر توظيفاً لها اقتداءً ببريخت فقد افتتح مسرحية «ياسين وبهية» باستهلال على لسان الراوي على غرار ما يحدث في المسرح الملحمي، وأنهى النص بخاتمة، ومرة أخرى على لسان الراوي: «إن الأداء الصامت على إيقاع صوت الراوي ليس أمراً جديداً على المسرح، حيث يحدث هذا في مسرح بريخت، ففي مسرحية" «دائرة الطباشير القوقازية» يرتفع صوت المغني يروي لحظة الصراع، التي تقف فيها جروشا أمام الطفل الذي تركته أمه امرأة الحاكم في لحظة الانقلاب وهربت. إن جروشا تتردد طويلاً بين أن تنجو بنفسها وتنفض عن كاهلها

عبء إنقاذ الطفل، وبين صوت الخيل الذي يجذبها إلى نجدته... ولم يكن غريباً أن يلجأ سرور إلى الأسلوب نفسه الذي لجأ إليه بريخت وأنوي وغيرهما، كان نجيب سرور ينتمي إلى هذا التيار نفسه»[31]. ولاحظ هؤلاء النقاد أن استحضار بعض تقنيات التراث الشعبي كالراوي والمهرج والحلقة لدى عدد من المسرحيين العرب، لم يكن الدافع إليه التأثر بما طرحه بريخت، بقدر ما كانوا ينشدون العودة بالمسرح إلى حضن التراث الشعبي وفن الفرجة، أملاً في التحرر من الآخر، والرجوع إلى الذات من خلال البحث عن قالب مسرحي أو صيغة بديلة عن الشكل الغربي، وأولى ملامح التحرر أن نسعى إلى الربط بين هذا الفن الجديد وبين خصوصيتنا الثقافية، كإدخال فنون الفرجة الشعبية من غناء ورقص في صياغة النص، وأن نطور تلك الأشكال التراثية التي تحمل بعض مقومات المسرح الحديث. وكانت بداية البحث على شكل مسرحي يمثل خصوصية الذات العربية ويحررها من تأثير الآخر (الغرب) مع توفيق الحكيم في كتابة «قالبنا المسرحي» الذي أثار من خلاله هاجس التأسيس وإشكالية التنظير للمسرح العربي، وهي الإشكالية التي شغلت فكر العديد من الكتاب مبدعين ونقاد، وعرض لها يوسف إدريس من خلال مجموعة من المقالات نشرها تحت عنوان «نحو مسرح مصري»[32]، رسم من خلالها ملامح المسرح الذي يدعو إليه، ويطرحه بديلاً عن المسرح الغربي. وتناولها بعده سعدالله ونوس في «بيانات لمسرح عربي جديد»[33]، وعلي عقلة عرسان في «الظواهر المسرحية عند العرب»[34]، معمقاً فكرة غنى التراث بظواهر وأشكال يمكن بعد تعديلها أن تتحول إلى صيغة تتجاوب وتتفاعل مع الواقع العربي وتبعدها عن الاستلاب الحضاري والتبعية للفكر الغربي، التي رافقت المسرح العربي منذ المراحل الأولى لنشأته.

وحضر هذا الهاجس في كتابات الأدباء المغاربة مثل عبدالكريم

برشيد في مؤلفيه «التنظير المسرحي» و«البحث عن المسرح العربي»، وحسن المنيعي والطيب الصديقي في العديد من المقالات.

وعلى الرغم من الاختلاف في الأسس الفنية والفكرية بين هؤلاء الداعين إلى مسرح عربي، وتباين الرؤى والمناهج التي يراد من خلالها التأسيس لهذا الفن وتأصيله، فإن الرغبة كانت أصيلة، ولايزال التنظير للمسرح العربي يشكل أحد المحاور الأساسية للخطاب النقدي المعاصر.

ومع أن بريخت مثل الخلفية الفكرية والثقافية لعدد من الكتاب والمفكرين العرب، وساهمت نظريته وآراؤه ومسرحياته في تشكيل الثقافة المسرحية لعدد من النقاد والمبدعين فكرياً وفنياً، من خلال الدعوة إلى قيم ومفاهيم مسرحية غير أرسطية، إلا أن تأثيره على الخطاب النقدي المسرحي يعد ضئيلاً قياساً إلى أثره على حركة التأليف والإخراج. فهل مرد ذلك أنه اشتهر بين المثقفين كمسرحي ومفكر سياسي ومخرج قبل أن يكون ناقداً؟ أم أن النقد لا يدخل ضمن اهتماماته الأولى مقارنة بالإبداع مثلاً، بل إن كتاباته النقدية - على الرغم من قلتها - لا تكاد تعرف إلا في وسط ثقافي ضيق.

ومما زاد في ضعف الخطاب النقدي المسرحي المتأثر بنظريته ومنهجه وطروحاته أن مسرحه وآراءه النقدية بدأت في الحضور بشكل كبير مع نهاية الستينات وفي أوساط الطبقة اليسارية تحديداً، وهي المرحلة التي شهد فيها المسرح العربي تراجعاً وانحساراً على مستوى الكتابة الإبداعية والعروض الفنية[35]، وكانت بداية أزمة النص في المسرح العربي، فانعكس ضعف حركة الإبداع على الحركة النقدية، فانصرف عدد من كبار نقاد المسرح إلى تقويم فنون أدبية أخرى، وانحصر مجال النقد في الصحف والمجلات على شكل مقالات ارتبط الكثير منها بالتقويم الفني لما كان يقدم من عروض مسرحية، دون أن يتخلل ذلك التقويم مدى التزام

المسرحي بالتقاليد البريختية، وما مقدار النجاح أو الفشل، سواء على مستوى النص أو على مستوى الإخراج. زادت أزمة النص من اتساع وتعدد أوجه أزمة النقد المسرحي، الذي افتقر منذ البداية إلى منهج له تصوراته الفكرية والفلسفية، كما عانى من عدم ضبط النقاد العرب للمصطلحات والمفاهيم المسرحية التي قدمها بريخت تحديداً، فالملحمية والتغريب والإيهام مصطلحات بريختية وظفها بعض نقاد المسرح العربي، وخرجوا بها عن المعنى الذي قصده بريخت.

ومن ملامح هذه الأزمة وفوضى النقد المسرحي أن عدداً من المسرحيات الملحمية مثل «النار والزيتون» لألفريد فرج، و«آه يا ليل ياقمر» لنجيب سرور، و«مأساة جيفارا» لمعين بسيسو، و«بلدي يا بلدي» لرشاد رشدي، التزم فيها الكاتب الأسس الملحمية إلا أنها قوّمت بوصفها مسرحيات تقليدية. فقد اعتبر أحمد عباس اعتماد نجيب سرور في مسرحية «آه يا ليل يا قمر» السرد دون المسرحة عيباً فنياً، وهذا صحيح في المسرح التقليدي، غير أن تحليل المسرحية وفق الأسس الملحمية يظهر أن الاعتماد على السرد وسيلة فنية تحقق التغريب الذي يؤثر على المشاهد[36].

والتزم الشرقاوي في «الفتى مهران» عدداً من حرفيات المسرح الملحمي، إلا أن ناقد المسرحية (أحمد عطية) قوّمها من منظور كلاسيكي بحت، وعلى شاكلة النقاد اليساريين، اهتم بدراسة المضمون الاجتماعي وتعصب له، ولم يعرض إلى الجوانب الفنية للنص إلا عرضاً، وقيمة هذا النص في نظره تكمن في تحول عبدالرحمن الشرقاوي من تمجيد البرجوازية وتحفيز الفلاحين إلى تمجيده للشعب ودور الفلاح والعامل في البناء الاجتماعي، وأعجب أيضاً بالنزعة الاشتراكية التي اتسم بها بطل المسرحية[37].

وعلى النقيض من ذلك فقد تكون المسرحية كلاسيكية البناء، إلا أن الناقد ينطلق في دارستها من منظور ملحمي أو تشريحي، وحين لا يجد أسس هذا المسرح ينعتها بالضعف ويحمل عليها، وذلك أحد أوجه إشكاليات النقد المسرحي.

ويبقى بريخت من خلال نظريته ومنهجه وطروحاته الفكرية الشخصية المسرحية الأجنبية الأولى التي عرفها العرب في الستينات، ومارست تأثيراً في العملية المسرحية إبداعاً ونقداً وإخراجاً، إنه مؤسس قيماً مسرحية جديدة، وداع إلى مسرح غير أرسطي.

هوامش البحث

1) عبدالنبي اصطيف، في النقد الأدبي الحديث، ج 1، مطبعة الاتحاد، جامعة دمشق 1991، ص 44.

2) عن أثر الثقافة الإنجليزية والأصول الغربية في تشكيل الرؤى النقدية لجماعة الديوان، راجع الباب الأول من كتاب الدكتور محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1982.

3) تتبع الدكتور عبدالمجيد حنون جوانب من ذلك التأثير في كتابات عدد من رواد النقد العربي الحديث الذين تأثروا بالمنهج التاريخي الذي وضع أسسه غوستاف لانسون. انظر كتابه اللانسونية وأثرها في النقد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996.

4) محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، ط 3، بيروت 1980، ص 17.

5) أهمها: فن الكتابة المسرحية لمؤلفه لاجوس أجري، وعلم المسرحية لأردس نيكول، وفي الفن المسرحي لإدوارد جوردن، والمدخل إلى الفنون المسرحية لفرانك هوايتنج، وحياتي في الفن وإعداد الممثل لستانسلاسكي.

6) حياة جاسم محمد، الدراما التجريبية في مصر والتأثيرات الغربية عليها، دار الآداب، 1983، ص 28.

7) المرجع نفسه، ص 29.

8) يمكن الرجوع إلى بعض أعداد مجلة الكاتب والمجلة والمسرح لسنتي 1964-1965، حيث أفردت الكثير من الأعداد والصفحات لمسرح بريخت، وترجم كتابه «الأركانون الصغير» ونشر في مجلة المسرح سنة 1964.

9) طارق العزاري، آفاق مسرحية، دار كنعان، الإربد، ص 61.

10) السعيد الورقي، تطور البناء في أدب المسرح، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 1، 1990، ص 276.

11) المرجع نفسه، ص 276.

12) فرانك هواينتج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف وآخرون، دار المعرفة، القاهرة 1970، ص 131.

13) تطور البناء الفني، ص 276.

14) حسن محسن، المؤثرات الغربية في المسرح المصري، دار النهضة العربية، القاهرة، ص 345.

15) يوسف عيد، المسرح: الطريق والحدود، دار الحرية للطباعة، بغدا 1977، ص 161.

16) تطور البناء في أدب المسرح، ص 276.

17) رشيد بوالشعير، أزمة النقد، الموقف الأدبي، عدد 141-142، مارس 1983، ص 299.

18) شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1، 1985، ص 68.

19) كان فاروق الدمرداش سابقاً إلى التعريف بمسرح بريخت على الخشبة، حيث أخرج له سنة 1964 مسرحية «الاستثناء والقاعدة»، كما قدم له كمال عيد في الموسم المسرحي 66/65 مسرحية «طبول الليل»، وأخرج له سعد أردش في الموسم نفسه مسرحية «الإنسان الطيب من شتزوان»، ونصوص أخرى أخرجها كرم مطاوع ونجيب سرور. انظر آفاق مسرحية، ص 65-66.

20) تخلى صلاح عبدالصبور عن هذه التقنية في بقية مسرحياته، فقسم ليلى والمجنون إلى ثلاثة فصول، والفصل إلى مجموعة من المشاهد، على نحو ما شاع في المسرح الأرسطي.

21) عاد نجيب ثانية إلى نظام الفصول في مسرحيتين، هما «آه يا ليل يا قمر»، و«قولوا لعين الشمس».

22) تطور البناء الفني في أدب المسرح، 356.

23) محمود أمين العالم، الوجه والقناع في مسرحنا المعاصر، دار الآداب، بيروت، ص 243.

24) محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص 121.

25) المرجع نفسه، ص 121.

26) رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية 1986، ص 348.

27) مسرح توفيق الحكيم، ص 191.

28) المرجع السابق، ص 258.

29) المرجع نفسه، ص 257.

30) المرجع نفسه، ص 258.

31) أمين العيوطي، دراسات في المسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1977، ص 28.

32) نشر هذه المقالات أول مرة في مجلة الكاتب في شهر مارس من سنة 1964، ثم جعلها مقدمة لمسرحياته. وبعد عشر سنوات أصدرها في كتاب صدر في بيروت عن مؤسسة الوطن العربي للنشر. راجع حورية حمو، تأصيل المسرح العربي، ص 330.

33) نشر سعد ونوس – هو الآخر – مقالاته في مجلة المعرفة السورية، عدد 104 سنة 1970، تم نشرها في كتاب صدر عن دار الفكر الجديد، بيروت 1988. المرجع السابق.

34) نشر علي عقلة عرسان دعوته في كتاب أصدره سنة 1981، تحت عنوان الظواهر المسرحية عند العرب.

35) من ملامح هذه الأزمة وانحصار رقعة المسرح، أن الأرقام تقول إن مسارح الدولة قدمت في الموسم المسرحي لعام 65/64 خمسة وستون عرضاً، شاهده مليون شخص، مقابل سبعة عشرة عرضاً ومائة وخمسون ألف مشاهد خلال الموسم المسرحي 71/70. رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص 230.

36) الدراما التجريبية، ص 93.

37) اتجاهات النقد المعاصر، ص 67.

* * *

هناك العديد من المفكرين والنقاد والمختصين الجماليين، ممن تناولوا إشكالية الفن الحديث وما تضمنه من قيم جمالية وتوغلوا في بحث الأسباب الاجتماعية والسياسية وارتباطاتها. إلا أن تناول أندريه لمارلو للفن ومناقشته لقيمه الجمالية وتطوره وطبيعته كفعالية روحية تمتاز بخصوصية فريدة اختلف عن غيره من المفكرين والنقاد والمختصين في اللغة.

ونظرته للفن (الفن المتخيل) حيث يزيح وبقوة على التصنيفات والتحديدات القديمة في القرن التاسع عشرة وخاصة في نقده لمحاكاة الواقع حيث اعتبر أندريه مارلو (المحاكاة أكبر عدو للفن لم تعرف أوروبا له مثيلاً) حسب قوله. كما أن الجمال ومفهومه الكلاسيكي قد دحض من قبل هذا المفكر منطلقاً من خلال مفهومه للفن والجمال (الذي يجذب في فنون العالم هو ليس ما يلذ وإن الذي يسر ويجذب هو ليس التوازن في الأشكال وإنما هو نضال الفنان مع المحيط والموت). (8 ص 456).

وبهذا فإن مفهوم مارلو للجمال يتجاوز مفهوم (كانت) في الجمال الذي يبعث المتعة بدون غاية والجمال لدى أندريه مارلو لا يخضع لتحديد ولا يخضع لتلك القواعد المتوارثة، وإنما هو الغرابة والوجود الذي من خلاله (يتحد العمل الفني السومري بفن الكنائس أو مع المعابد القديمة أو مع فن الكهوف والصين ولوحات سيزان). (8 ص 280).

إضافة لكل هذا فإن البحث يكسب أهمية عندما يبدأ أندريه مارلو في رصد هذا الجمال الإستاتيكي والمعبر لدى العديد من الفنانين الذين

شكلوا اللوحة المعاصرة لفن القرن العشرين مثل بيكاسو، وبراك ولدى الفنانين التعبيريين مثل ديران وراؤول وفورتيه وشاغال وغيرهم.

وعليه فإن هذا البحث يحاول أن يقدم هذه القراءة الجديدة للوحة المعاصرة، من قبل فكر متحرر ومتنوع الاهتمامات شكل نقطة مضيئة أضاءت فكر القرن العشرين.

مفهوم الفن عند أندريه مارلو

ولد أندريه مارلو في باريس في الثاني من تشرين الثاني عام 1901م. اهتم بالأدب والفن وهذا ما يميز أندريه مارلو.

إن ما يؤثر فينا هي تلك النبرة النابضة والحاسمة تجربة الحياة عند أندريه مارلو.

لقد سافر أندريه مارلو إلى الشرق الأقصى لدراسة الآثار في مرتفعات لاووس ثم إلى الصين، وحينما شبت الحرب الأسبانية عام 1936 انضم أندريه مارلو إلى صفوف الثوار الجمهوريين، لقد وقف ضد الفاشية وحارب ضمن صفوف المقاومة الفرنسية، وتعرف إلى الجنرال (شارل ديغول) حيث استدعاه ليكون وزيراً عام 1958 لوزارة الإعلام، ثم كلف بمسؤولية الشؤون الثقافية والأدبية والسينمائية في وزارة الشؤون الثقافية (10 ص 90).

لقد كان كل كتاب من كتب أندريه مارلو ينطلق من الحياة راشحاً بصورها، صاخباً باضطراباتها، مثقلاً باكتشافاتها. لقد كانت عبقريته صورة من الانسجام بين تجارب حياة مرتبطة بمشاهير التاريخ، وطاقات التعبير الحقيقية.

كتب أندريه مارلو كتاب (إغراء الغرب) فاضحاً فيه الجشع

الغربي، ومتحدثاً عن التجريد الكوني للشرق. لقد كان أندريه مارلو يتوجع من الثقافة الغربية التي كان يقول عنها بأنها (تضاء بشمس الموت). (2 ص 110).

ساهم أندريه مارلو في الحركات الثورية، وكان يحلم بآسيا جديدة. وكما أن الروايات التي كتبها مارلو كانت ترفدها تجربة الحياة، فإن كتابته حول الفن مثل (زحل) و(أصوات الصمت)، و(المقدمة للمتحف الخيالي) كانت ترفدها أيضاً تجربة الحياة، أو ممارستها في مجال الفنون التشكيلية. ولا تقل تفاصيل حياة أندريه مارلو الشخصية عن الحياة في كتبه إلا بفارق طفيف، تماماً كما هي في أبحاثه الفنية، فالفن لقاء وشغف، وليس موضوعاً على الإطلاق. وهو يقول (عندما أحاول التعبير عما كشفته لي الثورة الأسبانية، أكتب (قصة الأمل) وعندما أحاول التعبير عما يكشفه لي الفن وتمخضاته المعاصرة أكتب (أصوات الصمت)).

مرجعيات أندريه مارلو الثقافية

هناك العديد من الكتاب والفنانين الذين أعجب بهم مارلو وتأثر بهم وشكلوا خلفيته الثقافية والفنية ومن هؤلاء الذين اكتشفهم لأول مرة وتأثر بهم هم (أبولونير) و(جيد) خلال السنوات (1920-1930) إضافة إلى تأثره العميق بـ (دوستويفسكي) و(بودلير) هؤلاء الكتاب الذين جسدوا القلق وتنازع الخوف للكائن الإنساني ولهذا فإن وراء صوت البطولة، والحماسة لدى أندريه مارلو نسمع شكوى مؤلمة في كل مكان تكشف كل غامض، طبقات من الظلام الكثيف، وكان هذا الخيط من الألم، والتمزق الإنساني هو الذي ربط مارلو بهؤلاء الكتاب والفنانين.

بالرغم من انجذاب أندريه مارلو إلى هؤلاء الكتاب والفنانين، كان كثير التردد على ستوديوهاتهم وزيارة معارضهم والواقع.. وخلافاً لأي

متزمت أن ولع أندريه مارلو بالفن التشكيلي لا يعود فقط إلى ما بعد سنة 1945 وإنما هذ الولع يعود إلى أولى سنوات عمره العشرين، ومن المحتمل أيضاً أن يعود ذلك الولع إلى سنوات مراهقته خلال السنوات 1920، كما أن أندريه مارلو كان يقتني اللوحات، حيث اشترى أعمالاً فنية من (ريران) و(براك) و(بيكاسو)، وكتب كذلك أول نص له حول الرسم، وقام بكتابة مقدمات لكتالوجات المعارض وكتب حول الفنان التشكيلي (فوتريه) Fautrier و(راؤول) Rouault مما جعل كتاباته هذه وثائقاً ذات قيمة فنية وأدبية، لم توقف إلهامه واستمتاعه بفن الرسم. لقد شغف أندريه مارلو بهؤلاء الفنانين وأعجب بهم: بيكاسو، براك، راؤول، فوتريه، شاغال، أنسور (لأنهم حاولوا التعبير عن العالم ومأساته وسر وجوده بينما حاول البعض التحريف والتغيير في طريقة رسمه وكل ذلك يلتقي بوجهة نظر أندريه مارلو حول العالم والإنسان والإبداع الفني الذي يسعى ليس لتصوير العالم كما هو بل كما نود أن يكون نحن، لأننا ولدنا فيه بغير إرادتنا كما يعبر عن ذلك أندريه مارلو بعمق. ولهذا فإن هؤلاء الفنانين كانوا قريبين إلى نفسه، لأنهم لا يرون العالم كما هو ولا يرسمونه كما هو وإنما يكشفون عنه. (9 ص 31).

لقد كانت ميول أندريه مارلو في البداية تتجه نحو المدرسة التكعيبية مثل أعمال (بيكاسو)، وكذلك إلى حد ما نحو (دوران) Derain ولوحات التعبيريين من أمثال (أنسور) Ansor وراؤول Rouault والفنان (فوتريه) Fautrier، وبصورة انفرادية إلى شاغال، ولكن بالنسبة لأندريه مالرو كانت هذه التصنيفات لا تشكل لديه أهمية ولا تستعمل إلا نادراً، وكان يكن الإعجاب لكل واحد منهم، وباتجاهاتهم المختلفة فالفن يصدح عند (براك) ويمثل التراجيديا عند (دوران) Derain و(راؤول) Rouault و(فوترييه) Fautrier إنهم يتجهون إلى تهشيم العالم المرئي، ويرفضون إعادة صياغته كما هو وكل هؤلاء الفنانون وبصورة عامة

يمتلكون الدعوة إلى الرفض والتغيير، ولا يخضعون للواقع المعروف للجميع وهو يكتب عنهم (أولئك الذين لا يستنسخون العالم وإنما أولئك الذين ينافسون ذلك العالم). أو يكتب في مكان آخر (أن الإبداع يسعدني أكثر من الكمال، وهذا التوجه لدي يشكل نقطة الخلاف وإعجابي منذ سنوات العشرين و(براك) و(بيكاسو)).

إن أندريه مارلو لم يتوقف عن إعلان إعجابه بهذين الرسامين كحالة وفاء منذ سنوات شبابه بهما، وعندما أصبح وزيراً للشؤون الثقافية للجنرال (ديغول) قام بتنظيم جنازة لبراك عند وفاته أمام أعمدة متحف اللوفر. ويعود ليتذكره في السطور التالية: (ذلك الدور الحاسم الذي لعبه براك في تحطيم محاكاة الأشياء والمشاهد) وكذلك عبر عن الفكرة التي أخذت عليه تفكيره منذ كتابة (أصوات الصمت)، (براك وأصدقائه، امتلكوا الحرية في الرسم، لقد أعادوا تقييم كل الماضي المستعصي على الخيال، منذ اليونان والرومان).

ومن الممكن وضع اسم بيكاسو مكان اسم براك، لأننا نعرف بأن الرسامين كانا يعملان سوية، وبنفس الروحية، حتى أنهما كانا يتقاسمان نفس المرسم سنة 1912. وفي سنة 1974، وبعد موت (بيكاسو) كان مارلو قد كرس قسماً مهماً من كتابه (الرأس القاتم اللون)، حيث قام بنشر محادثة له معه في مرسم سان أوغسطين Saint Augstin في منطقة (كراند أوغسطين) حيث كان (بيكاسو) أمام أعين أندريه مارلو (أعظم محطم ومبدع للأشكال في الرسم في العالم الغربي).

الجمال عند أندريه مارلو

لقد كتب كثير من المنظرين حول الجمال: فلاسفة اليونان، أفلاطون، أرسطو وديكارت وكانت وبريجسون وسارتر وغيرهم. ولكن ما هو الجمال

لدى أندريه مارلو؟ إننا لا نعثر على كلمة الجمال كما عبر عنها الفلاسفة عبر العصور. إن مارلو يزدري كلمة الجمال كما قبلت الفيلسوف الألماني كانت في اعتباره الشيء الذي يثير اللذة. إن مارلو يسخر من كلمة الجمال التي تتولد نتيجة لعلاقات من الألوان. ويتساءل مارلو متهكماً هل فعلاً أن هذا النظام هو الذي يسر العين من خلال الانسجام والتضاد؟. إن هذا يجعل من الفنان مانيه وحتى براك كنوع من مؤلفي العلاقات والألوان.

إن هذا الطرح يوضح الخطوط الرئيسة لتفكير مارلو الجمالي المختلف عن الطروحات التقليدية في هذا الموضوع.

أما بالنسبة للجميل السامي المتعلق بجمال الطبيعة وبجمال العمل الفني، فإن هذا المصطلح لم يتطرق له مارلو كما تطرق له الفلاسفة والكتاب من الاصطفائيين والذين يعتقدون بنسبية الجمال مثل بودلير. إن الجمال لدى أندريه مارلو لا يتعلق بتلك التحديدات النقدية التي تضع معايير مسبقة، وهو ليس بقانون وإنما هو وجود وحضور كل فنون العالم (إن الجمال أصبح واحداً من المعضلات الرئيسة لعصرنا هذا، إن الجمال هو تلك الغرابة التي اتحدت من خلالها الفنون السومرية والمصرية مع كاتدرائيات القرون الوسطى والمعابد الآسيوية التي اتحدت بفنون مغارات الهند والصين والتي امتزجت بلوحات سيزان وفان كوخ).

إن الجمال اليوم هو ما سبق أن عشناه، وهذا يختلف عن المضمون الفلسفي لكانت.

إن مارلو لم يبحث عن مفاهيم، وإنما انطلق من الأشكال التي حاول من خلالها الإنسان التعبير عن رموزه حيث ارتفع بمخاوفه بواسطة الفن من خلال تبسيطه للعالم وأن هذه الأشكال التي جسدها غير مفصولة عن الشروط التي يناضل ضدها حينما تحيط به ولهذا فإنه كتب (زحل) حيث يتناول فيه رسوم غويا الكابوسية وتناسق الرموز، إن بودلير وفيكتور

هيكو يؤكدون هذا الطرح حيث يقول بودلير (الجميل هو ما يحمل شيئاً من الغرابة). (9 ص 35).

إذاً هل يمكننا التكلم عن علم الجمال عند مالرو؟ إذا كان علم الجمال وكما حدده هيغل هو العلم الذي يبحث في الجمال الفني فإنه ليس هناك علم جمال يطرحه مارلو، حيث إن مارلو لم يحدد شروطاً، ولم يدرس الجمال الفني. إنه يقول وبصورة واضحة في مقدمة كتابه تناسق...: (إن هذا الكتاب ليس بتاريخ فن وليس بعلم جمال) ولكن حينما نقرأ عدة صفحات من كتاب نقد الحكم لكانت وعدة صفحات من كتاب أصوات الصمت لمارلو نجد بأن (كانت) كان قد كتب علم جمال بينما مارلو كتب ملحمة عن الإبداع أبطالها الفنون أنفسهم ولكن هناك أيضاً طروحات جمالية: (إن الجمال يثير الإحساس بالمتعة بينما الفن يثير مشكلة). (8 ص 456).

الخيال عند أندريه مارلو

لقد اعتبرت المخيلة، ومنذ عصر أفلاطون وأرسطو: هي الفعالية الروحية التي تقف وراء الإبداع الفني، فهي قدرة روحية تقترب من الإلهام والحدس، وهي تحصل على الرؤية من قبل الرموز حسب اعتقاد أفلاطون، ومن خلال المخيلة يمكن الاطلاع على الحقيقة.

وفي العصر الحديث يعتبر الخيال هو الفعالية الروحية المنتجة للصور. إذاً التخيل في الفن هو معرفة إيجاد التعبير الأكمل (للشيء الموجود) وليس أبداً افتراض، أو إبداع لذلك الشيء نفسه.

إن التمجيد للوقائع المادية ابتدأ مع كلود برنار: الحصول على وقائع دقيقة بواسطة ملاحظات دقيقة. إذا أردنا أن نفهم هذا الانقلاب في الفنون وفي قلب ثقافة واحدة وخلال سنين قليلة. مثل هذا الانقلاب الكبير

والذي أشاد به العديد من الفلاسفة المتحررين ذهنياً ومنهم أندريه مارلو - مثل هذا الانقلاب لا يمكن فهمه إذا لم نفهم الخاصية الفريدة للحضارة الغربية حيث إن هذه الحضارة مؤسسة على تقليدين تعايشا منذ البداية ثم حصل الانفصال بعد ذلك ثم وصل التعارض بينهما إلى حد أن كل واحد منهم أقام لنفسه وجوداً مستقلاً ونمطاً ثقافياً خاصاً.

وهذين النمطين الثقافيين تتقاسمهما أذهان الناس كنظامين فكريين لدرجة اعترف بهما في التدريس هما النظام العلمي والنظام الأدبي، وأن لهذا الانقسام جذوره البعيدة، والتعرف على هذه الجذور والتعمق فيها يساعد في توضيح مسألة الغرب ونقد فنه، وقد فهم أندريه مارلو جذور هذا الفن وتعرف على فنون الشرق وفهمها وتحديد قيمتها الجمالية واستغرق ذلك أكثر من خمسين سنة توزعتها كتبه المختلفة في الفن والأدب والسياسة حيث كتب مارلو في أحد كتبه تلك (أن المأساة الحقيقية هي هذا الصراع القائم بين نظامين من الفكر: نظام يصنع الحياة والإنسان موضوع تساؤل ونظام ينفي كل سؤال سلسلة من النشاطات (سبيذوزا) نقيض (لبيبتز) بحث دءوب مستمر وقد وجد أندريه مارلو أن الفن هو الذي يجسد هذا التوفيق فن النحات والرسام أكثر منه فن الأديب لأنه سلوك فعل وحدث (ملموس) بعكس الكاتب الذي يمثل الوعي.

أرست اليونان التقليد الجديد الذي سيكون: قوة وفعالية الذهن الغربي وذلك باعتماد أسلوب معرفة الواقع معتمداً على المعطيات الموضوعية وعلى الأيام بتماثل قواعد العقل الإنساني وتماثل الظواهر الحاكمة للظواهر وبهذا أصبح العالم الخاضع للمنطق مستنداً إلى علاقة السبب والمسبب وعلى دوامهما. والصحيح (وقد برهن على ذلك علماء الاجتماع) وعلماء الشعوب والفلاسفة ومنهم (أندريه مارلو) هو أن نمطاً فكرياً آخر كان يهمنا في السابق أبدعت من خلاله الحضارات القديمة أرقى

أعمالها الفنية، وهذا لا يعود لغرض معزول عن حدوده وإنما مرتبط كارتباط الكون بأنيمية مشتركة للكائنات الحية بالأشياء في قلب هذه الروح المطلقة كل شيء يتصل لا حسب قوانين آية فيزيائية بل حسب انضواء وتآلف وتآزر تؤدي إلى التجاذب أو التراص سرها التجانس فكل حقيقة مشابهة لأخرى تكون مرتبطة بها فليس حقيقة أو معرفة كاملة إلا في انصهار الذي يبحث والغرض المنشود وهذا البحث يتردد دائماً في كتابات مارلو من خلال أحداث التاريخ ومآثر الفن ليأتي على صور ومواقف متناقضة يطمح كلاً منها أن يعطي للوجود البشري معنى أنها أصوات متعددة تجمعها الإرادة.

الفنانون الذين أعجب بهم أندريه مارلو

الفنون الذين أشار إليهم مارلو في كتاباته، والذين استقى منهم طروحاته الجمالية والفكرية هم الفنانون التشكيليين: بيكاسو وبراك وأندريه ديران (Andri Derain) (1880-1954) وجورج راؤول (Georges Rauolt) (1879-1957) وجيمس أنسور (James Ensor) وشاغال وغوغان.

بيكاسو: يلتقي أندريه مارلو مع بيكاسو في فنه الذي يمثل التمرد والمغامرة، كما أنه محرف ومغير من الطراز الأول، ومغير للواقع، وماسخ للأشكال، وهذا ما يجسده في لوحته الجورنيكا (حيث مسخ الأشكال الطبيعية التي تمثل مرآة للعالم التي شوهت من قبل الفاشستيين حيث القرن العشرين الذي يتصدع فيه كل شيء، ويفنى كل شيء، ويعزل فيه كل شيء). لوحة (3).

أندريه ديران Andre Derain: كان هذا الفنان من أتباع الوحوشية، إلا أنه اتجه إلى الفن الزنجي الأفريقي. ونقطة التقاء أندريه مارلو مع

أعمال هذا الفنان واستخلاص لجمالية مواضيعه هو من خلال الارتباط الحقيقي للشعور بالمأساة والرعب ما بين الحياة المعاشة والفن من خلال صياغة هذا الفنان للأقنعة من مظاريف القنابل أيام الجندية في الحروب العالمية الأولى.

جورج راؤول Georges Rauolt: يشكل هذا الفنان الصورة الأخرى لذلك القلق والهلع الدفين للواقع الإنساني، والذي عبر عنه أندريه مارلو بصدق في كتابه (الوضع البشري). لقد شغل هذا الفنان فكره بالخطيئة أكثر مما شغل بفكرة خلاص الإنسان من آثامه. لقد كان هذا الفنان قريباً من الدين في لوحاته. إلا أنه يبدو عابساً متجهماً في فنه وهنا لا يتجسد الجمال الذي يلذ ويمتع بل الجمال الذي يثير ويحفز والذي يثير إشكالية. لقد استخدم هذا الفنان الألوان القاتمة صور لمهرجين على حقيقتهم الحزينة والبائسة. لوحة (2).

جيمس إنسور James Ensor: أعمال هذا الفنان سحرت أندريه مارلو بتعبيراتها عن الانفعال الباطني الذي يطغى ويفيض على اللوحة.

شاغال: عالم شاغال الفني هو عالم أندريه مارلو الذي يبتعد به عن الواقع، ليحوله إلى واقع آخر يذهب بعيداً إلى عالم آخر بعيد عن العالم الواقعي لم يستطع الفنان تحقيقه فهرب مع حبيبته ليحلق في الفضاء وهذا ما أحبه أندريه مارلو لدى شاغال عندما وقف مسحوراً أمام أعماله في معرضه الاستعادي الذي لم يتفوه أمامه بأي كلمة حينها.

غويا Goya: أعمال هذا الفنان متوهجة ومتضاربة جعلت من فنه نقاش، فهو كنقيض أندريه مارلو لكل الفنانين ولكل التصنيفات ولكل حضور كل الفنون لتصور المجازر والكوارث وفظائع الحرب تتجاوز

مسحة الجمال الكانتية في الجليل والسامي لتنحاز للبشع والرهيب. لوحة (3).

هذه الخطوط، وهذه الأضواء الدرامية المتفجرة وسط الكتل والأشباح القاتمة، هي بمثابة غريزة البقاء تستعد هائجة في وجه ملكوت الموت - ولا جدال في أن هذه الحيوية المتوترة والمتناقضة هي التي أكسبتها التقدير والإعجاب لدى مارلو.

المصادر

1. Le Conquarents, Grasset 1928.
2. Les conditions haumains 1937.
3. L'espoir callimard 1937.
4. La muséé einaginaire 1952.
5. Le miroir des limbs, Callimard 1976.
6. Les Noyer de l'Aenburg, lausarm 1943.
7. La tentation de l'occident. Grasset, Pris 1926.
8. Les Voix de Silence, Gallimard 1951.
9. Le Saturne essarie etude sur Goya, Gallimard 1951.

المصادر العربية:

10) اللامذكرات، أندريه مارلو، ترجمة فؤاد كامل، 1971.
11) مارلو المناضل والإنسان 1963. فؤاد كامل 1975.

* * *

لوحات تصور من الأصل

العـــدد

عبدالسلام بن عبدالعالي 7
شفيع السيد 15
خالد سليمان 85
علي جعفر العلاق 127
مصطفى الشايع 159
بشير تاويريت 175
إسماعيل نوري الربيعي 203
نجية سعدات 211
عبدالعزيز لحويذق 225
حسناء بنسليمان 245
ماجدة حمود 299
محمد الأحسايني 335
رشيد مروان 353
عبدالعالي بوطيب 363
محمد وهابي 379
محمد الدبيسي 397
محمد عبدو فلفل 415
بوشعيب شداق 445
عبدالرحيم أبطي 457
حلام الجيلالي 479
عبداللطيف الطاهر الزكري 495
عبدالله أبو هيف 503
عبدالسلام صحراوي 535
سعيد بن الهاني 571
إبراهيم صحراوي 593

رئيس التحرير

عبدالفتاح أبو مدين

* * *

هيئة التحرير

* سعيد السريحي
* عبدالمحسن القحطاني
* أبو بكر باقادر
* حسن النعمي
* معجب الزهراني

* * *

العنوان

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066364-6066122
البريد الالكتروني: culture@gawab-com

رقم الإيداع 14/0513

محتويـــــات

* مهمة الترجمة، مهمة الفكر .....
* من أوراق النقد العربي في القرن الماضي .....
* في أدب ونقد «ما بعد الكولونيالية» .....
* من نص الأسطورة إلى أسطورة النص .....
* ثقافة الهُوية وبناء النقد المعرفي .....
* السيميائية في الخطاب النقدي المعاصر .....
* أطياف نيتشة: ألان تورين ونقد الحداثة .....
* النقد الروائي العربي والمرجع الغربي .....
* الاستعارة عند رومان جاكبسون .....
* بنية الخطاب السردي .....
* غادة السمان وجماليات العنوان .....
* ظروف إنتاج النص البودليري .....
* قراءة في قصة «كيف أنقد وانغ فو؟» .....
* الشخصية الروائية بين الأمس واليوم .....
* مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا .....
* قراءة في (فخاخ الرائحة) ليوسف المحيميد .....
* قراءة في التشكيل اللغوي .....
* مقصدية العمل الأدبي: بين التقييد والانفتاح .....
* الانزياح واللغة الشعرية .....
* البعد الإديولوجي في الرواية العربية .....
* محمد تيمور ونشأة القصة القصيرة .....
* الاشتغال السردي ما بعد الحداثي .....
* الأدب العربي ونظرية الأجناس الأدبية .....
* شعرية التعدد اللغوي في رواية «سرايا بنت الغول» ...
* النص الأدبي فضاء للحوار .....

علامات

1 - ينشر الإصدار الدوري للنقد «علامات» الأبحاث والدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليهما على ألا يكون البحث منشوراً من قبل أو مقدماً للنشر إلى جهة أخرى.

2 - ينشر الإصدار «علامات» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بمجال النقد الأدبي.

3 - يرحب الإصدار «علامات» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

ALAMAT

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
Culture@gawab.com

وقفة عابرة!

من خلال الدراسة المركزة، التي حفلت بالدرس الأدبي في مصر، هذه الدراسة التي تنشرها - **علامات** -، في صدر هذا العدد، بقلم الدكتور شفيع السيد، الأستاذ في كلية دار العلوم بجامعة القاهرة، أتوقف عند بعض ما قدم الكاتب الكريم من آراء فيها، خاصة ما صدر عن أديب العربية الكبير الأستاذ عباس محمود العقاد، من آراء في الشعر، حقيق بالتأمل والمحاورة، لأنها آراء كاتب يعتد برأيه ويحتاج إلى حكمه!

إن العقاد متهم بأنه يخضع شعره للفكر، فجاءت أنماط منه جافة خلو من العاطفة، ربما كان مرد ذلك قراءاته الكثيرة ولاسيما في الفلسفة ومختلف العلوم، غير أننا حين نطالع آراءه، نجده يقول عن الشعر أنه: «التعبير الجميل عن الشعور الصادق» ص 23 من دراسة الدكتور شفيق السيد.. ويقول العقاد: «ألا وإن خير الشعر المطبوع ما ناجى العواطف على اختلافها، وبث الحياة في أجزاء النفس بأجمعها» من مقدمة العقاد للجزء الثاني من ديوان شكري.. ويقول العقاد: «كل ما نخلع عليه من إحساسنا، ونفيض عليه من خيالنا، ونتخلله بوعينا، ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر، وموضوع للشعر، لأنه حياة وموضوع للحياة» - مقدمة ديوان «عابر سبيل، ص - 6 -، فصول من النقد عن العقاد.. ويتفق العقاد مع شكري بأن - الشعر عاطفة وفكر معاً -!

إذاً العقاد في توجهه، فإنه يقرن الشعر بالفلسفة، وتفسير ذلك عندي، أن الفلسفة دعامة كبرى للشعر، وكذلك يرى العقاد: «أن شعراء الأمم الفحول كانوا من طلائع النهضة الفكرية» -! ولعلنا نرى جفافاً في شعر العقاد، ومرد ذلك هيمنة فكره على عاطفته، لأنه قرأ كثيراً في الفلسفة، ولم يستطع أن يوازن بين العاطفة والوجدان من جهة، وبين الفكر من جهة أخرى، فكان ما يشبه الصعوبة في استساغة الكثير من شعره!

ونرى في بلادنا أديبنا الكبير وشاعرنا محمد حسن عواد، ينحو نحو العقاد في ذلك، وهو معجب بالعقاد في قوة شخصيته وعنفه وقوة إرادته وعناده!

ورأينا أن الدكتور حسن الهويمل، يجرد العواد من خصائص الشاعر، إن صح هذا التعبير، فلا يعده شاعراً، كما يرى الأديب الشاعر الناقد إبراهيم هاشم فلالي رحمه الله، أن الأديب الشاعر أحمد قنديل ليس شاعراً.. غير أن هذه الأحكام العابرة الارتجالية لا يعوّل عليها، فنفي صفة عن إنسان شاعت فيه وعرف بها، وقدم دليلاً على ذلك، لا تلغى بجرة قلم - كما يقال -، وإنما ذلك يتطلب من المتصدي دليلاً أو أدلة تؤكد ما ذهب إليه، وإلا رد عليه قوله، وحسب قائلاً لا قيمة له!

كان بودي أن تطول الوقفة في هذه الورقة، في الحديث عن العقاد والشعر، بمناسبة ما قرأت في بحث الدكتور شفيع السيد، الذي ساق إلينا آراء العقاد في قيمة الشعر، ومن هو الشاعر الحق، ولم يقدم إلينا الباحث رأيه في أولئك الأعلام وشعرهم، لأن عنوان البحث: «من أوراق النقد العربي في القرن الماضي».. ولعل الباحث الكريم يُفضل في وقفة قادمة، فيدرس لنا شيئاً من شعر العقاد وصاحبيه، ولو من خلال وقفات متتابعة، إذا سمح له الوقت بذلك، فلعل جيل اليوم، ما بعد العقاد، يتطلع إلى تصور من ناقد ودارس، يستجلي الحقائق، ويقدم وقفات دارس أدب أنماط من الكبار في العصر الحديث، فيما نسمي درساً نقدياً، يُعنى بالبحث والتقصي والدقة في نتاج العقاد، الرافعي، هيكل، شكري، وأنماطاً ممن لم يدرسوا، لإعطائهم حقهم، لأن ذلك واجب الباحثين الذين يتعمقون البحار طلباً للآلئ، لأنها ثمينة وقيمة.، ولعل رجالاً آخرين حقيقيون، يجنحون إلى شيء من الدرس النقدي، لإثراء الساحة مما يقدمون ويحفلون به، إثراءً لمسيرة الثقافة الحقة التي يُعوّل عليها، لأنها رافد خليق بالاهتمام والبحث والتوجه!

رئيس التحرير

> لا شك أن القارئ قد تنبّه إلى أن العنوان أعلاه يشير إلى مؤلفين مشهورين أحدهما لـ و. بنيامين والآخر لـ. م. هايدغر، وسنتبين أن هذين العلمين يخيمان بظليهما على الموضوع الذي نعالجه، والفكر الذي نحدد بصدده، والرجل الذي نحتفي به[1].

وما ينبغي التأكيد عليه أولاً أن الأمر لا يتعلق هنا بقضية ثانوية، هامشية، إن صح التمييز، في السياق الذي نحن بصدده بين الهامشي والمركزي. مسألة الترجمة تضعنا، إن لم نقل في صلب فكر، لنقل في صلب انشغالات بلانشو. وهذا ما يؤكده هو نفسه: «إذا دأبنا على القول، خطأ أو صواباً، هناك الشعراء؛ وهناك الروائيون، بل النقاد، وكلهم يأخذون على عاتقهم مهمة تحديد معنى الأدب، فينبغي أن نعد المترجمين أيضاً من بين هؤلاء».

نتناول مسألة الترجمة عند بلانشو من خلال زمنين أساسيين: أحدهما نشر ضمن كتاب «حصة النار» تحت عنوان «مترجم عن...»، والآخر ضمن «الصداقة» تحت عنوان «فعل الترجمة». في هذا النص الأخير يطرق بلانشو مسألة الترجمة معلقاً على محاولة بنيامين «مهمة المترجم». وهاته، كما نعلم، هي حاله. فغالباً ما تشكل مقالات بلانشو محاورة مفكر أو مراجعة مؤلف.

وأود، بهذا الصدد، أن أؤكد على مسألة منهجية يبدو لي أنها أساسية، وهي أننا لا ينبغي أن نخوض في محاولة يائسة وغير مجدية، وربما لا معنى لها، في التمييز بين ما لبلانشو وما لغيره، وفيما يتعلق

بالنص الذي نحن بصدده، بين ما لبلانشو وما لبنيامين وهذا لأسباب متعددة من شأنها أن تضعنا في صلب فكر بلانشو، وربما تحدد منهج قراءته.

فلا يتعلق الأمر هنا بتجديد القول، وإنما بإعادة القول بكيفية مخالفة. لنتذكر عبارة بلانشو الواردة في كتاب l'emtretion infifi «ليس المهم أن نقول قولاً، وإنما أن نكرر القول، وأن نقوله كل مرة وكأنه قيل للمرة الأولى».

يتعلق الأمر بالضبط بخوض un entretien مع سبق ما أن قيل. سقت هذا اللفظ بصيغته الأصلية تنبيهاً إلى أننا، في اعتقادي على الأقل، نتسرع قليلاً عندما ننقله إلى «حوار لامتناه». ذلك أن l'entrtien كما نعلم، تشير أولاً وقبل كل شيء إلى الاحتفاظ والصيانة، وفي السياق الذي نحن بصدده أفضل أن أقول العناية والرعاية، أكثر مما تشير إلى الحوار «بل، إن ليتري لا يجعلها في قاموسه تعني الحوار إلا عندما نستخدم في صيغة جمع عناوين لبعض الكتب».

وبهذا الصدد ربما وجب أن نسجل، توضيحاً لموقف بلاشير، بعض الاختلاف بينه وبين صاحب التفكيك، فبينما نشعر مع دريدا بنوع من الانتصار على النص المقروء، نلمس عند بلانشو نوعاً من التواضع الفكري، ونحس بأن هناك دوماً صوتاً ما قد تقدّمنا، وبأن مسألة الفكر هي خصام عشاق، وبأن الأمر يتعلق أكثر ما يتعلق بالعناية والرعاية اللامتناهية بما تقدم قوله.

إن استرجاع ما قيل ليس معناه، أن نكتفي بالشروح والتعليقات، وإنما أن نجد أنفسنا لا أمام المتطابق المجتر والمكرور، وإنما أمام الشيء ذاته، أمام كلام متعدد ما انفك يعود هو بنا في الوضوح الغامض لما قيل. هاته العناية، هاته الرعاية هي مهمة الفكر، وهي التي تفرض عليه

نوعاً من التماهي مع المفكرين انطلاقاً من تباين وغيرية، وهي أيضاً وكما سنرى «مهمة المترجم».

رعاية ما سبق قوله تعني أولاً بلوغ الشيء ذاته الذي قيل بأنحاء متباينة. وفي هذا الصدد يؤكد بلانشو أن مهمة المترجم تنطوي على نوع من العمل الشيطاني، نوع من العصيان، وليس أي عصيان، إنه عصيان الإله، ذلك أن المترجم يزعم إعادة بناء برج بابل، أي محاولة «الارتقاء» نحو نوع من اللغة الأهلية والكلام الأرقي الذي يكفي التحدث به لقول الحق. يراود المترجم دائماً حلم يزعم أن اللغات جميعها تشير إلى الواقع نفسه بأنحاء متباينة وكأننا به يحيل، بفعل الترجمة، إلى لغة عليا لعلها الانسجام أو الوحدة المتكاملة بين كل تلك الأنحاء.

هذا المرمى التوحيدي لا يعني مطلقاً أن الترجمة تسعى إلى محو الاختلاف «إنها ماتفتأ تحيل إليه، وقد تعمل على إخفائه ولكن بإبرازه في بعض الأحيان والزيادة من حدته في الغالب». يرى بلانشو أن النص، بما هو كذلك، يتمتع بنوع من الحركية، ومن الرغبة في الخروج عن ذاته، وتبديل موطنه وتغيير لغته. وربما كانت هاته خاصية الأعمال الأدبية، بما هي كذلك إنها النصوص التي تكشف فيها اللغة عما تنطوي عليه من إمكانات مستقبلية، النصوص التي تكشف فيها اللغة عن تطلعها للخروج عن ذاتها. ونستطيع أن نقول إن الترجمة «تستغل» هاته الحركية، تستغل هذا التطلع، أو لنقل إنها توظّفه.

يعتقد بلانشو أن ما يدعى نصوصاً كلاسيكية يبلور هذا الأمر أحسن بلورة، فهذه النصوص تنتمي غالباً إلى لغة لم تعد تتداول، تنتمي إلى لغات «ميتة». لذلك فلا حياة لهذه النصوص إلا في ترجماتها. إنها تكون في الوقت ذاته «مثوى حياة لغة ميتة، ولكنها تكون هي المسؤولة الوحيدة عن مستقبل لغة لا مستقبل لها».

من الأدباء من يهتم بالترجمة فقط لتدريس هذه الحركية، لهذا الخروج عن المألوف، والابتعاد عن اللغة المكرورة، إنهم يجيئون إلى الترجمة بالضبط بهدف الاغتراب.

بهذا الصدد ينبه بلانشو إلى سبب تعلق الأدب الكلاسيكي الفرنسي بالثقافة واللغات القديمة، نشداناً للاغتراب الذي يريد أن يرقى باللغة العادية إلى مكانة اللغة المترجمة: «فنقل عمل أدبي إغريقي أو لاتيني إلى اللغة الفرنسية كان، في حد ذاته، إنجازاً لعمل إبداعي. ففي تمهيده لـ «أوديب» يأسف كورني لكونه فقد الامتياز في ألا يظل إلا مترجماً». بل إن من المحدثين من يذهبون أبعد من ذلك: «فالعنوان الذي أعطاه جوبوسكي لعمله «مترجم عن الصمت» يشكل نوعاً من الرغبة التي يطمح إليها أدب يريد أن يظل ترجمة خالصة، ترجمة ليس فيها ما يُترجم سعياً للاحتفاظ من اللغة إلا على المسافة الوحيدة التي ترمي اللغة إلى الإبقاء عليها إزاء ذاتها».

بهذا المعنى فإن المترجم مبدع مؤلف، والنص المترجم يحاكي عملية الإبداع التي تحاول، انطلاقاً من اللغة المألوفة، تلك التي نحيا فيها وبها، ونكون غارقين فيها، تحاول «أن تعطي الحياة للغة مغايرة يبدو ظاهرياً أنها اللغة ذاتها، ولكنها تشكل ما هو غائب عنها، مخالف لها اختلافاً لا ينفك يحصل، ولا ينفك يختفي».

لا تهدف الترجمة إذاً إلى المحاكاة «الأمينة»: «ذلك أن هاته تقضي على عمل الترجمة من حيث إنها تؤقلبها، وتنزع عنها امتياز الالتباس وعدم الاستقرار الذي يرقى بعدة مؤلفات مترجمة إلى مستوى المؤلفات الرائعة».

لا يرمي المترجم إذاً إلى إلغاء الاختلاف وإنما إلى توظيفه ورعايته، من هذه الزاوية لا ينبغي أن يُنظر إلى الترجمة أساساً كعملية لخلق القرابة،

وإنما كفعالية لتكريس الغرابة. وأكبر الزلات التي يمكن للمترجم أن يقترفها هي أن يعمل على تجميد الحالة التي توجد عليها لغته بفعل الصدفة، عوض أن يخضعها للدفع العنيف الذي يتأتى من اللغة الأجنبية. وفي هذا الصدد يستعيد بلانشو نصاً لأحد المنظرين الألمان يورده بنيامين كذلك. يقول رودولف بانفيتز «إن أحسن ترجماتنا الألمانية تنطلق من مبدأ خاطئ، وهي تزعم إضفاء الطابع الألماني على السنكريتية والإغريقية والإنجليزية، بدل العكس، أي إعطاء الألمانية طابعاً سنكريتياً وإغريقياً وإنجليزياً».

هذا الانفتاح اللامتناهي على الغرابة بشتى أشكالها لا يسهّل المهمة على المترجم، وإنما يضع على كاهله مسؤولية عسيرة لعلها هي المسؤولية ذاتها الملقاة على عاتق كل عمل فكري. فبما أن المترجم ينطلق من أن كل لغة يمكن أن تغدو اللغات جميعها، سيكون عليه أن يصبح، من أجل تحقيق ذلك، مبدعاً في لغته، أي أن يكون راعي الاختلاف، اختلاف لغته مع غيرها من اللغات، لكن أيضاً وربما أساساً، اختلاف لغته مع ذاتها.

وبعد...

في قلب الاختلاف تسكن الهوية في صميم كل هجرة وتنقل، وفي قلب قوة التفريق وخلق التباعد هناك دوماً قوة الضم، وفي قلب العمل اللغوي هناك دوماً عمل فكري، وفي ثنايا مهمة الترجمة تقبع مهمة الفكر ليغدو العمل ذاته. وليست قليلة أسماء أولئك المفكرين العظام الذين امتزجت عنهم مهمة إعادة التفكير بإعادة الترجمة، ولعل هولدرين من أبرزهم إن لم يكن أقواهم على الإطلاق. كتب بلانشو:

«يجسد لنا مثال هولدرين المخاطر التي يركبها كل من تستهويه الترجمة: لقد كانت ترجماته لأنتيخون وأوديب آخر أعماله، وقد أنجزت

وهو على عتبة الحمق. إنها أعمال بلغت حداً بعيداً في العمق والمهارة والقدرة على التحكم. قادتها الرغبة لا في نقل النص الإغريقي إلى اللغة الألمانية، ولا في توجيه اللغة الألمانية نحو المنابع الإغريقية، وإنما في توحيد القوتين اللتين تمثل إحداهما تقلبات المغيب، والأخرى تحولات المشرق لينصهرا في بساطة لغة كلية خالصة، والنتيجة عمل خارق. فكأننا نلفي بين اللغتين تفاهماً هو من العمق والانسجام بحيث تحلان محل المعنى وتتمكنان من جعل الفجوة بينهما منبعاً لمعنى جديد[10].

الهوامش

1) Blanchot (81) “Traduire” in l’annaitié, 1971, p 69.

2) ألقيت هاته الكلمة بمناسبة مرور سنة على وفاة م. بلانشو.

3) Blanchot (81) l;entretien infini Gallimard, 1969, p 45.

4) Blanchot, l’amitié, Op, Ot. pp. 70.

5) Ibid, p 71.

6) Vlanchot, lapart du feu, Gallimard, Paris, 1972, p 174.

7) Ibid.

8) op, o. cit, pp 185-187.

9) p 177.

10) L’amitié.

* * *

كانت العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين مهاد البعث الحقيقى الذى شهدته الحياة الأدبية العربية على مستوى الإبداع والتنظير النقدى معاً، بعد أن ظلت قروناً طويلة تخضع لتقاليد أدبية موروثة من عصور الضعف والتخلف. وإذا كانت بداية العصر الحديث فى الشرق العربى قد ارتبطت في كتابات المؤرخين بالحملة الفرنسية على مصر فى نهاية القرن الثامن عشر (1798م - 1801م) فإن تأثيرها في مناحى الحياة المختلفة، وفى مجال التفكير الأدبى بخاصة، لم يكن ليظهر إلى الوجود إلا بعد مرور فترة من الزمن، قد تبلغ عقوداً من السنين، وهى مدة ليست طويلة فى حساب العمر الزمنى للأمم والشعوب.

وليس من الغريب إذاً أن يتجلى أثر هذا الاتصال مع بزوغ فجر القرن العشرين، بعد أن ازداد الاحتكاك بالغرب، واتسعت منافذ الاتصال بألوان ثقافته ومعارفه، واستبان لنفر من شباب الأدباء العرب الاختلاف الواضح بين ما يكتبه شعراء أوربا، وما يسود الشعر العربى آنذاك من ألوان التكلف والصنعة.

وكان من أوائل الذين تأثروا بالتفكير الأوربى وحملوا راية الدعوة إلى إبداع أدبى جديد عبدالرحمن شكرى، والعقاد، والمازنى فى مصر. وفى الوقت الذى انطلقت فيه صيحة أولئك الرواد على أرض مصر تجاوبت معهم صيحة أخرى من أبناء اللسان العربى فى المهجر الأمريكى، وعرفت الحياة الأدبية العربية ما سمى فيما بعد، باسم **جماعة الديوان**، كما عرفت تنظيما أدبياً فى المهجر الأمريكى أعلنه أصحابه باسم **الرابطة القلمية**، وكان لكلتا الجماعتين دور ملحوظ في دفع حركة التجديد الأدبى، وبلورة

تنظير نقدى للشعر العربى، على تفاوت بينهما بالطبع. وفيما يلى نتحدث عن كل منهما حديثا فيه قدر من التفصيل.

جماعة الديوان:

شاعت هذه التسمية، ومثلها «مدرسة الديوان» فى أوساط الدارسين علماً على ثلاثة النقاد السابقين: شكرى (1866-1956م)، والعقاد (1889-1964م)، والمازنى (1890-1949م) نسبة إلى كتاب (الديوان) الذى أصدره العقاد والمازنى، واستهدفا به تقويض الأوضاع الأدبية السائدة فى ذلك الوقت، والدعوة إلى مذهب أدبى جديد، حددا معالمه فى المقدمة التى صدَّراه بها بأنه «مذهب إنسانى مصرى عربى: إنسانى لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان، خالصاً من تقليد الصناعة المشوهة، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة؛ ومصرى لأن دعاته مصريون، تؤثر فيهم الحياة المصرية؛ وعربى لأن لغته العربية ، فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت فى لغة العرب منذ وجدت، إذ لم يكن أدبنا الموروث فى أعم مظاهره إلا عربيا بحتا ، يدير بصره إلى عصر الجاهلية»[1]. وقد كانا يعتزمان إصداره فى عشرة أجزاء، إلا أنه لم يظهر منه إلا جزءاه الأول والثانى فقط عام 1921.

وقد اشتمل الجزءان على المقالات التى كتبها العقاد والمازنى فى الهجوم على أهم رموز المذهب الأدبى السائد آنذاك، وهم شوقى، والمنفلوطى، والرافعى، وتجاوزا هذه الرموز إلى صديقهما عبدالرحمن شكرى، فى مقالين كتبهما المازنى بعنوان «صنم الألاعيب» سخر فيهما من صاحبه ، وأوجعه بنقده اللاذع، وذلك ردا على اتهام شكرى له ، فى مقدمة ديوانه الخامس «الخطرات»، بانتحال عدد من القصائد الشعرية

الإنجليزية بعد أن ترجمها إلى العربية، وانتحال بعض المقالات والفقرات النثريه كذلك، لبعض الكتاب الإنجليز والفرنسيين، ووضعها فى مقالاته ودراساته. ومع أن العقاد حاول رأب الصدع ، وإزالة ما بينهما من أسباب الخلاف، فإن شكرى عاد إلى ترديد هذه الاتهامات فى مقالات نشرها فى بعض الصحف(2).

لم يسهم شكرى إذاً فى كتابه المقالات النقدية التى تضمنها كتاب «الديوان»، ومع ذلك يحسب فى أوساط الدارسين على الجماعة، أو المدرسة التى سميت باسمه لسبق ارتباطه برباط الصداقة الحميمة بصاحبيه، بدأت مع المازنى فى أثناء الدراسة بمدرسة المعلمين العليا، بين سنة 1906 وسنة 1909 وامتدت من رفقة الدرس إلى قرابة فى الفكر والروح، عبر عنها شكرى فى إهدائه ديوانه «أناشيد الصبا» إلى المازنى؛ إذ قال: «أهديك هذا الديوان هدية ود، أنشدك فيه قول أبى تمام:

وقلتُ: أخ قالوا أخُ من قراب فقلت لهم إن الشكول أقارب

نسيبىَ فى عزمى ورأيى ومذهبى وإن باعدتنا فى الأصول المناسب

وعبْر المازنى امتدت العلاقة بين شكرى والعقاد؛ إذ كان المازنى صديقا لكليهما. وعلى أساس من التقارب الشديد بين الشبان الثلاثة فى الفكر والمزاج، والتطلع إلى تقديم إبداع أدبى جديد، وإشاعة قيم فنية مختلفة عن القيم الأدبية السائدة - غلبت نسبة شكرى إلى الكتاب أيضاً، وأصبح اسم جماعة الديوان أو مدرسة الديوان، يشمله إلى جانب صاحبيه، باعتبار أنه، وإن لم يشارك فيه فعلا، يبدو شاخصا بآرائه وأفكاره بين سطوره، فهو الغائب الحاضر فى آن واحد.

ولا نضيف جديداً حين نقول إن الأصدقاء الثلاثة كانت لهم قراءات مستفيضة فى كتب التراث العربى شعراً ونثراً، وإن اللغة الإنجليزية كانت

أداة اتصالهم بالفكر الغربى فى الشعر والنقد والفلسفة؛ إذ كانوا يتقنون هذه اللغة قراءة وفهما وكتابة: شكرى والمازنى بدراستهما لها دراسة نظامية عميقة فى مدرسة المعلمين العليا، التى حظى الأدب الانجليزى فى برامجها الدراسية بنصيب موفور، ومن بين ما درساه فيها كتاب «الذخيرة الذهبية» الذى يضم طائفة مختارة من روائع الشعر الإنجليزى، كما درسا مسرحيات شكسبير، وأشعار بيرون، وشللى، وكيتس، ووردز وورث، وكوليردج، وهازلت، وتشارلز لام، وغيرهم من أعلام الأدب والنقد فى المدرسة الرومانتيكية وغيرها، وفضلاً عن ذلك سافر شكرى فى بعثة علمية إلى إنجلترا، بعد تخرجه فى عام 1909 ومكث هناك ثلاث سنوات، زادت خلالها معرفته بالأدب الإنجليزى، وكبار كتابه وشعرائه.

أما العقاد فإنه، وإن لم يتابع الدراسة النظامية مثل صاحبيه، استطاع بعصاميته وعبقريته، التى قل أن يوجد لها نظير بين الأدباء والمفكرين العرب فى العصر الحديث، أن يجيد الإنجليزية، ويطلع على كثير من آثارها، وما ترجم إليها من اللغات الأخرى، وكان ما ينشره من مقالات أدبية فى بعض الصحف سبباً فى معرفة المازنى به، وتوطيد أواصر الصداقة بينهما، ولما عاد شكرى من بعثته تم لقاؤه المباشر بالعقاد، وكان قد سبق للمازنى أن عرفه به فى رسائله التى كان يرسلها إليه، وما أكثر ما تلاقى الأصدقاء بعد ذلك، واجتمعوا ليقرأ أحدهم ويسمع الآخران، ثم يتباحثوا فيما وعوه[3]. وأثارت تلك العلاقة فيهم مزيدا من الظمأ إلى المعرفة ، والاستقاء من ينابيعها فى العربية ، وغيرها من الثقافات الأجنبية.

وكان تأثر الأصدقاء الثلاثة بما قرءوا للأدباء والنقاد الإنجليز أكثر من تأثرهم بما قرءوا لغيرهم، من أدباء أوروبا، وفى مقدمة الأدباء الإنجليز الذين تأثروا بهم شعراء المدرسة الرومانتيكية، وهذا ما اعترف به العقاد،

فى معرض الزهو والمباهاة، باختلاف منابع التكوين الثقافى بين جيل الشعراء الذى ينتمى إليه هو وصاحباه، وما ينتمى إليه شوقى وجيله، «فالجيل الناشئ بعد شوقى - كما يقول - كان وليد مدرسة لا شبه بينها، وبين من سبقها فى تاريخ الأدب العربى الحديث؛ فهى مدرسة أوغلت فى القراءة الإنجليزية، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى، كما يغلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر، وهى على إيغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان، والطليان، والروس، والإسبان، واليونان، واللاتين الأقدمين. ولعلها استفادت من النقد الإنجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى. ولا أخطئ إذا قلت إن «هازلت» هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد، لأنه هو الذى هداها إلى معانى الشعر والفنون، وأغراض الكتابة، ومواضع المقارنة والاستشهاد». ثم يضيف العقاد أسماء عدد آخر من الأدباء والمفكرين الإنجليز والأمريكان الذين أعجب بهم هو ورفاقه من الأدباء، ومن بين هؤلاء من ينتمون إلى مدرسة «النبوءة والمجاز» - الاسم الذى كانت تعرف به المدرسة الرومانتيكية حينذاك - أمثال شللى، وبيرون، ووردز وورث، وكارلاي، وجون ستيورات مل، ومنهم من ينتمون إلى مدرسة أخرى قريبة منها، تجمع بين الواقعية والمجازية من أمثال تنيسون، وإمرسون، ولونجفلو، وإدجار ألان بو، وويتمان، وتوماس هاردى. ويذكر العقاد أنه "قد سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير إلى الشعراء المصريين الذي نشأوا بعد شوقى وزملائه، ولكنه كان سريان التشابه فى المزاج واتجاه العصر كله، ولم يكن تشابه التقليد والفناء، أو هو سريان جاء من تشابه فى فهم رسالة الشعر والأدب، لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل»[4].

ولا يخفى على القارئ ما تدل عليه الفقرة الأخيرة من دفع العقاد عن نفسه وعن صديقيه تهمة التقليد لأولئك النقاد والشعراء الغربيين من

منطق الغواية بالجديد، والانسياق وراء بريقه الخلاب، فبين أنه من قبيل التأثر الناضج الذى صادف ميقاته المعلوم، وتلاقى فيه الطرفان تلاقى النظراء، توافقت ظروفهم واختلف بهم الزمن، وليس تلاقى التابع المولع بتقليد المتبوع.

وإذا كان العقاد يشير إلى أن «هازلت (1778-1830) كان هو الناقد الذى تأثر به وهو ورفاقه أكثر من غيره من النقاد الإنجليز، فإن إشارته تعنى فى واقع الأمر تأثرهم بكوليردج، إذ من الثابت فى تاريخ النقد الإنجليزى أن هازلت يعد تابعا فى نظريته الأدبية لكوليردج، وقد صرح فى كتابه «محاضرات عن الشعراء الإنجليز» بأن كوليردج هو الشخص الوحيد الذى تعلم منه شيئًا»[5].

ومع الشهرة التى نالها كتاب «الديوان»، بحيث ارتبطت به حركة التجديد فى النقد والشعر معا خلال القرن العشرين، فإنه لا يضم كل ما كتب العقاد والمازنى من آراء نقدية. فهناك كتابات أخرى لكل منهما فى النقد والدراسات الأدبية بعامة، وما تركه العقاد منها أكثر وأغزر، تمثل فى شكل كتب، أو مقالات أدبية، أو مقدمات لدواوين شعرية له أو لصديقيه.

الجدير بالذكر في هذا السياق أنه على الرغم من اتفاق شكرى والعقاد والمازنى في ريادة حركة التجديد النقدى والأدبى كان لكل منهم منزعه الفكرى ومزاجه الخاص الذى يختلف به عن منزع صاحبه ومزاجه الخاص. «فإذا كان العقاد - كما يقول الدكتور محمد مندور - مفكراً عنيداً، يعرف ما يريد، ويثبت عنده فى الغالب الأعم؛ وكان شكرى منطوياً يستبطن ذاته، ولا يمل الغوص فى أعماقها، فإن المازنى يعتبر بلاريب فنان هذا الثالوث، إذ كان أعنفْ الثلاثة انفعالاً وإسرافاً وتقلباً بين عواطفه المهتاجة في صدر حياته وقبل أن يستوى على فلسفة ساخرة فى

الحياة، حتى ليصح القول بأن حياة المازنى تنقسم قسمين لا تبدو عند النظرة السطحية أى علاقة بينهما »[6].

عبدالرحمن شكرى (1886-1958م)

كانت النقطة المحورية التى التقى حولها أعضاء الجماعة ، كما ذكرنا من قبل رفض الأوضاع الأدبية السائدة فى عصرهم، والتى كانت امتدادا للتفكير الأدبى فى عصور التخلف والضعف السابقة، واتجه الرفض إلى الشعر بخاصة ؛ إذ كان هو الفن الذى غلب على الحياة الأدبية آنذاك، وحظى أصحابه، وعلى رأسهم شوقى وحافظ، بشهرة فائقة، وتأثير واسع المدى، وكانت الدعوة التى أطلقها هؤلاء النقاد، أن الشعر صوت الأحاسيس والمشاعر، وأن الشاعر لابد أن تهتز نفسه، وينفعل بموضوعه انفعالا يملأ عليه جوانحه، ولا يجد سبيلاً أمامه إلا أن ينفِّس عن أحاسيسه بقول الشعر. ردد النقاد الثلاثة هذه الفكرة فى مقالاتهم، وعبر عنها كل منهم بأسلوبه؛ حتى إن شكرى بادر إلى وضع بيت من أبيات إحدى قصائده، على غلاف ديوانه، ليكون شعاراً دالاً على طبيعة الشعر الذى يؤمن به، وذلك قوله:

ألا يـــا طـــائـــر الـــفـــردو س إن الـــشـــعـــر وجـــدان[7]

وعبر عن هذا المعنى مرة أخرى فى قصيدته: «الشعر والطبيعة»، حيث صور ما تجيش به نفسه من عواطف متباينة، تبلغ أحيانا حد التناقض من رقة ولين، إلى شدة وعنف، والشعر صدى للنفس فى الحالتين، مثلما هو حال الريح، تتهادى حينا فتكون نسيماً يسرى رُخاء، وتهيج حيناً آخر فتكون عاصفة هوجاء:

ألا يـــا طـــائـــر الـــفـــردو س إن الـــشـــعـــر وجـــدان

إذا غنت الأطيار فى الأيك صُدَّحا تـغـنـت لأشـجـار الـفـؤاد طـيـور
ولـلـريـح هبـات ولـلـنـفـس مـثـلـهـا تـغـنّـى رُخَـاء فـيـهـمـا ودَبـور
وما الشعر إلا القلب هاج وجيبه وما الشعر إلا أن يثير مثير(8)

وقد بلغ من إيمان شكرى بحيوية العاطفة فى الشعر، وضرورة انبثاقه عنها وحدها أن ذهب فى إطراء شعر العواطف، والإشادة به إلى الحد الذى جعله هو الشعر، ولا شعر غيره، يقول فى ذلك «ولشعر العواطف رنة ونغمة لا تجدها فى غيره من أصناف الشعر، وسيأتى يوم من الأيام يفيق الناس فيه إلى أنه هو الشعر، ولا شعر غيره؛ فالشعر مهما اختلفت أبوابه لابد أن يكون ذا عاطفة، وإنما تختلف العواطف التى يعرضها الشاعر»، ويبادر شكرى إلى جلاء معنى شعر العواطف، فينفى أن يكون المراد به ذلك الشعر الذى تُرصف فيه ألفاظ ميتة، تدل على التوجع والألم وذرف الدموع ، فهو أسمى من ذلك، إذ يحتاج إلى ذكاء، وذهن خصب ، وخيال واسع لدرس العواطف ومعرفة أسرارها وتحليلها(9).

وفى تأكيد شكرى دور العاطفة فى الشعر وإلحاحه عليها بأساليب متعددة، نراه يقع قريباً مما قاله ووردز وورث فى تفسير عبارته: «الشعر فيض تلقائى للعواطف القوية» حين ذكر أنه لا يعنى بذلك أن الشاعر يقول الشعر، وهو فى غمرة انفعاله وجيشان عاطفته، وإنما ينتظر ريثما تهدأ مشاعره، وتعود إلى حالتها الطبيعية، عندئذ يستعيد هذه المشاعر وينطلق لسانه بالشعر، فيأتى نقياً من فلتات الانفعال الجامح. يتحدث شكرى كذلك عن نوبات الانفعال التى تعترى الشاعر، وأنها نبع الشعر أيضا مثلما قال ووردز وورث، بيد أنه يخالفه فى أن الشاعر عنده يظل قيد الاتزان والانضباط، ولا بأس إذاً أن يجرى الشعر على لسان الشاعر فى هذه الحال، فالشاعر الكبير لا ينظم «إلا فى نوبات انفعال عصبى، فى أثنائها تغلى أساليب الشعر فى ذهنه، وتتضارب العواطف فى قلبه،

ولكن تضاربا لا يزعج نبضه طيور الأنغام الشعرية التى تغرد فى ذهنه، ثم تتدفق الأساليب الشعرية كالسيل من غير تعمد منه لبعضها دون بعض. أما فى غير هذه النوبات، فالشعر الذى يصنعه يأتى فاتر العاطفة، قليل الطلاوة والتأثير»[10].

وقد كان نضوب الشعر من العواطف فى عصر شكرى أو انطفاء جذوتها فيه دافعاً له إلى التركيز عليها، باعتبارها جوهر المفهوم الجديد للشعر. بيد أنه لم يفُتْه الالتفات إلى عنصرين آخرين، رأى أنهما ضروريان لاكتمال ذلك المفهوم، هذان العنصران هما: الخيال، والذوق السليم، وعلى هذا جاء قوله: «فالشعر هو كلمات العواطف والخيال، والذوق السليم، فأصوله ثلاثة متزاوجة»، وبقدر ما يفقد الشعر منها يهبط مستواه الفنى: «فمن كان ضئيل الخيال أتى شعره ضئيل الشأن؛ ومن كان ضعيف العواطف أتى شعره ميتا لا حياة له، فإن حياة الشعر فى الإبانة عن حركات تلك العواطف، وقوته مستخرجة من قوتها، وجلاله من جلالها، ومن كان سقيم الوزن أتى شعره كالجنين ناقص الخلقة»[11].

وبوحى من هذا الإيمان العميق بدور العاطفة فى الشعر ينكر شكرى الشعر الذى ينظمه أصحابه تلبية لمطالب الآخرين، وحرصاً على إرضائهم، أو مشاركة فى الحوادث اليومية كافتتاح خزان، أو بناء مدرسة، أو نشوب حريق، أو زيارة ملك، أو حفلة فى نادى الألعاب، أو مجيء طيار، وما إلى ذلك من أحداث، فليس الشعر «جريدة منظومة» ومصنعاً لصناعة الأوزان. ويكشف شكرى عن الدور العظيم للشاعر وما له من منزلة سامية فيقول إنه هو «الذى يحاول أن يبلغ إلى أعماق النفس، وأن يضرب على كل وتر من أوتارها، والذى تسمو معه النفس عن تلك الحوادث إلى سماء الشعر، فينشقها نسيمه، وينعشها بنفحاته، ويسمعها من ألحانه، ويريق عليها من ضيائه ما يرفعها عن منزلة البُهم إلى منزلة الرموز»[12].

هذا السمو بمكانة الشاعر، واعتباره قبساً من الإلهام الإلهى أثر من آثار الفكر الرومانتيكى أو «مدرسة النبوءة والمجاز»، كما جاء فى نص سابق للعقاد؛ فالشاعر الحقيقى فى عرف هذه المدرسة يخترق الحجب والآفاق، ويستشرف المجهول بعين بصيرته، فيبلغ الحقيقة التى تغيب عمن سواه من البشر ، وفى كلام شكرى ما يعبر عن هذه الفكرة تعبيرا صريحا، إذ يقول: «وكل شاعر عبقرى خليق أن يُدْعى متنبئاً. أليس هو الذى يرمى مجاهل الأبد بعين الصقر، فيكشف عنها غطاء الظلام ، ويرينا من الأسرار الجليلة ما يهابها الناس فتغرى به أهل القسوة والجهل؟»[13].

ومن مقتضيات هذه النظرة أن الشاعر الحق لا يرتبط بالحوادث اليومية الصغيرة، ولا بالأحداث المحلية التى تجرى فى قريته أو حتى فى وطنه، فهمومه أكبر من ذلك، إنها هموم الإنسان فى كل زمان ومكان، لقد انتهى الدور الترفيهى الذى كان للشاعر فى العصور الغابرة، حين كان نديما للملوك والأمراء، يسامرهم، ويشنف آذانهم بما يقول من شعر يرضى أمزجتهم، أما اليوم فهو «رسول الطبيعة ترسله مزوَّدا بالنغمات العذاب، كى يصقل بها النفوس ويحركها، ويزيدها نوراً وناراً، فعظم الشاعر فى عظمة إحساسه بالحياة، وفى صدق السريرة الذى هو سبب إحساسه بالحياة»[14]. ولسنا نرى إعلاء لمنزلة الشاعر، وتقديراً للشعر أكثر مما يدل عليه قوله: «كل شيء فى الوجود قصيدة من قصائد...، والشاعر أبلغ قصائده» وهى عبارة جميلة، تترقرق هى نفسها بنبض الشعر، وتستمد من روح الرومانتيكية الأوروبية التى بوأت الشاعر مكاناً علياً، وأنزلته منزلة عليا، فالشعر إلهام أو وحى يأتيه من لدن قوة غيبية، تحل فيه فتسمو بقدره على كثير من البشر. وبهذه النزعة تأثر شعراء جماعة أبوللو، فاستهل على محمود طه ديوانه «الملاح التائه» بقصيدة عنوانها «ميلاد شاعر» يقول فى مطلعها:

هبط الأرض كالشعاع السَّنِيِّ بعصا ساحر وقلب نبى
لمحة من أشعة الروح حلت فى تجاليد هيكل بشرى
ألهمت أصغريه من عالم الحكـ مة والنور كل معنى سرىٍّ
وحبته البيان ريًّا من السحْـ ر به للعقول أعذب رِىّ(15)

ولما كان إلحاح شكرى على أهمية العاطفة فى الشعر يوهم بأنه لا يرى للفكر نصيباً فيه فقد بادر إلى دفع هذه الشبهة، وأشار إلى أن الشعر عاطفة وتفكير معاً، وأنه مهما اختلفت أبوابه فإن كلا منها له نصيبه من التفكير، وحكمة الشاعر هى تجاربه وخواطره فى الحياة ، تلك الخواطر التى ينضجها الشعور والتفكير.

ومن الطبيعى وقد تغيرت النظرة إلى الشعر عند شكرى، على النحو الذى بينا ، أن تتغير نظرته إلى الوصف أو التصوير الشعرى، وفى هذا الجانب يرى أن الوصف الشعرى الذى يتضمن قلبا للحقائق، أو بعداً عن كل ما هو مألوف عقلاً، ليس مقبولاً ولا مستساغاً، كقول الشاعر (الوأواء الدمشقى):

فأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت ورداً وعضت على العناب بالبرد

والبيت يتألف من عدة استعارات: التعبير باللؤلؤ عن الدموع، وبالنرجس عن العين، وبالورد عن الخد، وبالعُنَّاب عن الشفة الحمراء، وبالبرَد عن الأسنان الناصعة البياض، وذلك التصوير الشعرى كله – فى رأى شكرى – عقيم فاسد لا يستثير عاطفة ولا شعوراً.

ومن المغالطات العقيمة، والخيالات الفاسدة فى رأى شكرى، أن يقول الشاعر فى الغزل إنه ذرف الغزيز من الدموع، وإنه سلخ عاما لم يذق فيه النوم، وإن جسمه أضناه النحول والسهاد ، حتى ليخشى أن يطير مع

الهواء؛ أو أن يقول فى الرثاء إن السماء بكت عليه، وإن الأرض مادت لموته، وإن الليالى لابسة حدادا عليه. ويذكر أن حلاوة الشعر ليست فى قلب الحقائق، وإخراجنا إلى عالم ليس للعقل فيه سبيل، عالم يُرَخِّص المرء لعقله أن يتنزه فيه أينما شاء، من غير خشية رقيب، بدعوى أن الشعر نوع من الكذب، «فليس الشعر كذباً، بل هو منظار الحقائق ومفسر لها، وليست حلاوة الشعر فى قلب الحقائق، بل فى إقامة الحقائق المقلوبة، ووضع كل واحدة فى مكانها»[16].

وفى هذا السياق يتطرق شكرى إلى أداة أساسية من أدوات التصوير الشعرى هى التشبيه، فيرفض أن يكون مجرد أداة لوصف الأشياء المادية، فمثل هذا التشبيه ليس من الوصف الشعرى فى شىء، وخليق به أن يسمى «الوصف الميكانيكى»، وإنما قيمة التشبيهات فى إثارة الذكرى أو الأمل، أو عاطفة أخرى من عواطف النفس، أو إظهار حقيقة، ولا يراد التشبيه لنفسه، كما أن الوصف الذى استخدم التشبيه من أجله لا يطلب لذاته، وإنما يطلب لعلاقة الشىء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الإنسان»[17].

والواقع أن ربط التشبيه الشعرى بالعاطفة والشعور ليس إلا أثراً من آثار فكر المدرسة الرومانتيكية عند كوليردج، ومثله حديث شكرى عن التفرقة بين «التخيل»، و«التوهم»؛ فالتخيل كما يقول أن يظهر الشاعر الصلات التى بين الأشياء والحقائق فى حين أن التوهم أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود، وذلك هو ما ذهب إليه كوليردج أيضاً، وإن زاد تفصيلاً، بتقسيم الخيال إلى «خيال أولى» و«خيال ثانوى» كما ذكرنا من قبل. والمثال الذى قدمه شكرى للتوهم قول أبى العلاء فى ديوان «سِقْط الزَّند»:

واهجم على جنح الدجى ولوَانَّهُ أسد يصول من الهلال بمخلب[18]

ففى البيت تشبيه ضمنى يقوم على تصوير الليل المظلم، مشتملاً على الهلال بشكله المعقوف ، بصورة الأسد بمخلبه المخيف. لقد استحسن البطليوسى - أحد شراح الديوان - هذا التشبيه معتبرا إياه من النوادر، أو على حد تعبيره: «إنه مخترع ولم أحفظه لغيره»، لكن شكرى استسخفه، وعده مثالاً للوهم، كما قدمنا، إذ إن أبا العلاء افتعل علاقة المشابهة بين الطرفين، وتمحلها تمحلاً، دون أن يكون لها أصل فى الواقع، أو يكون نابعا من عاطفة صحيحة.

وبالمثل كان رأيه فى تصوير شعرى آخر للمعرى، وذلك قوله فى النجم المسمى بـ «سهيل»:

ضرَّجته دما سيوف الأعادى فبكت رحمةً له الشِّعريان

والأصل أن هذا النجم ، كما جاء فى كتب التراث، «يوصف بأنه أحمر، وكانت العرب تقول إن الشِّعْريين أختاه، وتسمى إحداهما «الشِّعوى العَبور» والأخرى «الشعرى الغُميصَاء»، وكانت الثلاثة مجتمعة، فانحدر سهيل فصار يمانياً، وتبعته العبور، فعبرت إليه المجرة فهى تنظر إليه، وفى عينها عبرة أى دمعة؛ أما الغميصاء فقد بقيت فى المجرة فهى لا تنظر إليه، وقد غمصَت عينها من كثرة البكاء، فهى أقل نوراً من العَبور، وجعل سهيلاً لاحمراره واعتزاله الكواكب الشامية، كأنه قتيل مضرج بالدم، وجعل الكواكب الشاميه كأنها أعادٍ للكواكب اليمانية، فلذلك ضرِّج سهيل بالدم لأنه بعضها، وبين اليمنية والمضرية أحقاد قديمة وعداوة عظيمة»[19]. وهكذا جعل المعرى حمرة «سهيل» ناشئة عن هجوم أعدائه من الكواكب الشامية عليه، وضربهم له بسيوفهم حتى تلطخ بدمائه؛ من أجل ذلك بكت أختاه «الشعريان» أسى وحزناً عليه. وفى رأى شكرى أن هذا التصوير الشعرى وليد الوهم أو التوهم كسابقه ،

وليس كشفاً لحقيقة كامنة، أو نابعاً من شعور صحيح فى نفس أبى العلاء.

ويضرب شكرى مثالا للتخيل بأن يقول قائل «إن ضياء الأمل يظهر فى ظلمة الشقاء»، ثم يعقب ذلك بقول البحترى:

كالكوكب الدُّرى أخلص ضوءه حلّك الدجى حتى تألق وانجلى[20]

فهذا التشبيه - كما يقول - تفسير لحقيقة وإيضاح لها. ومن صور الخيال الصحيح أيضاً عنده قول الشريف الرضى:

ما للزمان رمى قومى فزعزعهم تطايرَ القَعْب لما صكه الحجر

(القَعْب: قدح ضخم غليظ)

فهو يشبه تفرق قومه بتطاير أجزاء الإناء الذى اصطك به حجر فحطمه، فلن يعود إلى سابق عهده فى القوة والصلابة كما كان، وهكذا قومه سوف يتعذر التئام شملهم، وعودتهم أقوياء، كما كانوا قبل أن يدب الخلاف بينهم، وتتفرق كلمتهم، فالصورة التشبيهية توضح حقيقة لا خلاف عليها.

وليس الخيال عند شكرى مقصوراً على التشبيه، بل يشمل روح القصيدة وموضوعها وخواطرها أيضاً، وقد تكون القصيدة ملأى بالتشبيهات، وهى بالرغم من ذلك تدل على ضآلة خيال الشاعر.

وقد تخلو من التشبيهات ومع ذلك تدل على عظم خياله، وتكون من أروع الشعر وأقواه تأثيرا فى النفس. هذا مُويلك المزموم (أحد شعراء العصر العباسى) يرثى امرأته التى رحلت عن الدنيا، وخلفت وراءها بنتًا صغيرة، فقال يصف حال هذه الطفلة بعد موت أمها:

فلقد تركتِ صغيرة مرحومة لم تدر ما جزع عليكِ فتجزع

فقدت شمائل من لزامك حُلوة فتبيت تُسهر أهلها وتُفجَّع
وإذا سمعتُ أنينها فى ليلها طفقت عليكِ شئون عينىَ تدمع[21]

الوصف الشعرى لا يتجاوز تقديم ما حدث ويحدث من تلك الطفلة، التى فقدت أمها فى سن باكرة لا تعى فيها معنى الحزن والجزع، إلا أن سلوكها وأفعالها هو الجزع بعينه، فبسبب ما فقدته من حنان الأم، وصادق عطفها، وحسن رعايتها تظل طوال الليل مسهدة فى مضجعها، لا تنام ولا تنيم، مستثيرة بذلك لدى أهلها إحساساً عميقاً بالهم والفجيع، وإذا سمع أبوها أنينها فى الليل انهمرت دموع عينه أسى وحزناً عليها. ويعلق شكرى على ذلك فيقول إن الشاعر «لم يعلمك شيئاً جديداً لم تكن تعرفه، ولم يبهر خيالك بالتشبيهات الفاسدة والمغالطات المعنوية، ولكنه ذكر حقيقة، ومهارته فى تخييل هذه الحالة ووصفها بدقة، وهذا أجل التخيل»[22].

ومن هذا الخيال اللطيف قول ابن الدُّمَينْة فى وصف حياء الحبيب:

بنفسى وأهلى من إذا عرضوا له ببعض الأذى لم يدر كيف يجيب
ولم يعتذر عذر البريء ولم تزل به سكتة حتى يقال: مريب

فالشاعر يمجد حبيبه الذى يلجمه حياؤه وأدبه الرفيع عن الرد على من يسيئون إليه، ويتهمونه بما هو منه براء، ويظل على حاله من الصمت، لا يحير جواباً حتى يصبح مظنه الشبهة والريبة. فهذا الوصف الشعرى، على بساطته، يصل إلى أعماق النفس ويهزها هزا، «والشعر ما أشعرك، وجعلك تحس عواطف النفس إحساسا شديدا»[23].

ومن جوانب نظرية الشعر التى تطرق إليها شكرى الصياغة اللغوية، فهو ممن ذهبوا إلى القول بأن لغة الشعر ينبغى أن تكون فخمة جليلة، ولا يعنى ذلك أن تكون غريبة غير مألوفة؛ وينعى على من

يخلطون بين الفخامة وحسن الديباجة، وغرابة المفردات والألفاظ، فى حين أن فخامة العبارة لا تستلزم استخدام مفردات غريبة؛ فقد يكون الشعر جزلاً فخماً، ومع ذلك يخلو من الكلمات الغريبة، أو يقل وجودها فيه، وأوضح دليل على ذلك المعلقات فهى أسلس وأجزل شعر الجاهليين باستثناء الغزل، وهى فى الوقت ذاته أقل غرابة وتعقيداً، وأفخم شعر الشريف الرضى ما لم يتكلف فيه الغريب، فإذا جئنا إلى شعر الحريرى فى مقاماته وجدناه حافلا بالغريب، ولا يكسبه ذلك رونقاً وجمالاً، بقدر ما يطبعه بطابع الثقل والتكلف. ويخلص شكرى إلى أن للشاعر أن يستخدم كل أسلوب صحيح، سواء أكان غريبا أم معهودا أليفاً، وليس أن يتكلف بعض الأساليب».

ويرفض شكرى تقسيم الألفاظ إلى شريفة ووضيعة، على أساس كثرة الاستعمال وقلته؛ فالشريف ما قل استعماله، والوضيع ما كثر استعماله وتداولته الألسنة. والرأى عنده أن الفيصل فى الحكم على الكلمة بالشرف أو الوضاعة هو السياق، فاللفظة التى يستدعيها السياق هى اللفظة الشعرية أيا كان مقامها من كثرة الاستعمال أو قلته، «فشرف الكلمة فى دلالتها على المعنى، وفى وقوعها موقعها الخاص بها من الشعر، لا فى غرابتها، فلو كانت الكلمات وضيعة، بأن تلوكها الألسن، فيزرى بها ذلك لأزرى باللغة العربية أن لا كتها الألسن هذه العصور الطويلة»[24].

ومما يشهد لذلك أننا نجد أجل الشعر قد كثر استعمال عباراته كقول المتنبى:

ما كل ما يتمنى المرء يدركه تجرى الرياح بما لا تشتهى السفن

وقول أبى العلاء:

خفف الوطء ما أظن أديم الـ أرض إلا من هذه الأجساد

وقول أبى نواس:

إذا امتحن الدنيا لبيب تكشفت له عن عدو فى ثياب صديق

ويستشهد شكرى بشعر الشعراء الغزلين من أمثال جميل، وكثيِّر، وابن الدمينة وغيرهم ، ويرى «أن الشاعرالكبير يأتى بالأسلوب رائعا جليلاً من غير تكلف. أما المبتدئ فهو الذى يتكلف الغريب، كى يخفى به ركاكة عبارته، وكذلك الوزان يتكلف الغريب كى يخفى به جمود طبعه وقلة معانيه»[25].

والواقع أن ربط حسن الكلمة بموقعها من السياق فكرة التفت إليها عبدالقاهر الجرجانى قديمًا فى كتابه «دلائل الإعجاز»، وبنى عليها نظريته فى النظم، ويغلب على الظن أن شكرى تأثر بها؛ إذ كان هذا الكتاب، من أمهات الكتب التراثية التى حازت إعجابه وإعجاب صاحبيه المازنى والعقاد.

النقطة الأخيرة فى حديث شكرى عن الشعر تتعلق ببناء القصيدة، وهو فى هذا الصدد يؤمن بترابط العمل الشعرى وتماسك أبياته معنوياً وفنيا، مخالفاً بذلك التقليد السائد الذى كان امتداداً لما كانت عليه القصيدة العربية فى عصورها الماضية، من اعتبار البيت وحدة مستقلة. خالف شكرى عن ذلك، وذهب إلى أن قيمة البيت إنما هى فى الصلة بين معناه، وموضوع القصيدة، فهو جزء مكمل لها، ولا يصح أن يكون شاذاً عن مكانه من القصيدة، بعيداً عن موضوعها. ويتجلى إيمانه بهذه الوحدة فى تشبيهه لها باللوحة التى يبدعها النقاش، ويوزع فيها الأضواء والظلال بمقادير متناسقة، ويمضى شكرى فى تشبيهه هذا إلى مداه، فيقول إن الشاعر الذى لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النقاش الذى

يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التى ينقشها من الضوء نصيباً واحداً، وكما أنه ينبغى للنقاش من أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام فى نقشه، كذلك ينبغى للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة، وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير»[26].

ولسنا ندعى بهذا أن شكرى كان سباقا إلى الدعوة إلى وحدة العمل الشعرى وتناسق بنائه، وإنما هى إشارة فحسب إلى ما أسهم من أفكار أساسية فى نظرية الشعر، بغض النظر عن مدى حظها من الطرافة والجدة، إلا فإن التشبيه السابق سبق أن استخدمه ابن طباطبا العلوى المتوفى فى أوائل العقد الثالث من القرن الرابع الهجرى؛ إذ يقول فى معرض حديثه عن صناعة الشعر: «فإذا اراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً... ويكون كالنساج الحاذق... وكالنقاش الرقيق الذى يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويُشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان..»[27]،

وفى العصر الحديث ، وقبل أن يقول شكرى مقالته السابقة، عبر خليل مطران (1871-1949م) عما يرى فى القصيدة العربية من فقدان الترابط بين معانيها، والتلاحم بين أجزائها، وعدم وجود مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها، وتوطِّد أركانها، على الرغم مما تشتمل عليه أحياناً من معان سامية قيمة، تشبه ما يجتمع فى المتاحف من نفائس، لكن بلا صلة ولا تسلسل[28]؛ وإذا أدرك هذا الخلل فقد سعى فى شعره إلى تلافيه، وأعلن ذلك فى مقدمة الجزء الأول من ديوانه الذى نشره عام 1908، فقال: قال بعض المتعنتين الجامدين، من المنتطسين الناقدين. إن هذا «شعر عصرى» وهمُّوا بالابتسام.

فيا هؤلاء: نعم. هذا شعر عصرى. وفخره أنه عصرى، وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر.

هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده. يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره وشاتم أخاه، ودابر المطلع، وقاطع المقطع، وخالف الختام، بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته وفى موضعه، وإلى جملة القصيدة فى تركيبها، وفى ترتيبها، وفى تناسق معانيها وتوافقها..»[29] وربما لم يضف شكرى إلى ما قال مطران شيئاً فيه غناء كبير.

عباس محمود العقاد (1889-1964م):

على الرغم من اعتراف العقاد باتصاله المباشر هو وصاحبيه بالثقافة الأوروبية، وقراءتهم أعمال كبار أدبائها وشعرائها، وتفاخره بتميز جيله من الشعراء فى هذا الجانب على جيل شوقى وأضرابه كما أسلفنا القول - فإن تأثره بما قرأ اختلف فى طابعه وتكوينه عما كان عند زميليه، فقد كان يتشرب ما يقرأ ويتمثله تمثلاً جيداً، حتى يمتزج بنفسه، ويغدو جزءاً من كيانه، فتأتى آراؤه بعد ذلك - كما يقول الدكتور محمد مندور» - وكأنها منبعثة عن ذاته تلقائياً. تقرؤها فتطالع فيها شخصيته وفكره الخاص الذى لا يعزى لأحد سواه»[30]. ولعله وعى هذه الحقيقة عن نفسه، فعبر عنها فى مقدمة كتابه «مراجعات فى الآداب والفنون» تعبيرا ينم عن إحساسه العارم بالتفرد والإعجاب بالذات، إذ قال: «وسواء أكانت المناسبة التى تدعونى إلى الكتابة كلمة استوقفتنى فى كتاب، أو رأياً سمعته من قائل، أو مشاهدة حركتنى إلى البحث فليس شىء من ذلك بفاصل الفكرة عن جذوعها التى نبتت عليها، ولا هو مخرجها عن الأصل الذى امتزجت فيه أيامها بأيامي، واتصلت سيرة حياتها بسيرة حياتى؛ فلو أن للخواطر يوم بعث تردُّ فيه إلى مناشئها لخلت أن ستبعث معى فى

جسد واحد، يوم ينفخ فى الصور الموعود، أو لعادت معى حيث كنا فى الحياة، ولو كان لها ألف شبه يربطها بآراء المرتئين، وكتابات الكاتبين، فإنما أنا عشتها وغذوتها، فلا أتخيّل قائماً بغيرها، كما لا يستطيع أحد أن يتخيل جسده قائما بغير أعضائه، أو يتخيل رأسه ويديه وقدميه، وسائر جوارحه راجعة يوم القيامة إلى جثمان غير جثمانه.

ولقد يرى بعض الناقدين أننى أتأثر بما أقرأ فيما أكتب ، وأننى أنحو هذا النحو أو ذاك مما أعجب به من آراء المفكرين وأنماط التفكير، فليس لى أن أقول فى هذا الرأى إلا أننى أعلم غير ذلك من شأنى، وإننى لا أحسب تفكير الإنسان إلا جزءاً من الحياة، ونوعاً من الأبوة. فليس يسرنى أن تُنْمى إلىَّ أفكار كل من أقلت هذه الأرض من الأدباء والحكماء والعلماء، إذا كانت غريبة عنى، بعيدة النسب من نفسى، كما لا يسرنى أن ينزل لى كل من فى الأرض عن أبنائهم وبناتهم، ولو كانوا أبناء سادة وذرية ملوك»[31].

وقد يكون في هذا الكلام قدر من المبالغة والإحساس الزائد بالذات الذى عرف به العقاد، بيد أننا نرى أنه لا ينكر تأثره بما يقرأ للآخرين جملة وتفصيلاً، فذلك ما لا يمكن قبوله، وما هو ضد طبيعة النمو والتطور في الفكر الإنسانى، فالأفكار تتلاقح ويخصب بعضها بعضاً، والتأثر بالآخرين والتأثير فيهم أمر حيوى، لا تتقدم الحضارة الإنسانية إلا به، لكنه التأثر الواعى الرشيد الذى يئول إلى تمثل كامل لما عند الآخرين، حتى يستحيل عصارة جديدة أشبه برحيق الأزهار الذى يمتصه النحل ليخرج بعد ذلك عسلا مصفى، مختلفاً كل الاختلاف عن مصادره التى تغذى عليها.

وأنت ترى مصداق ذلك فى أول معلم من معالم نظرية الشعر عنده وفى مواضع أخرى سنشير إليها فى حينها؛ ففى تعريف العقاد للشاعر

نرى أنه إذا كان قد اتفق مع زميليه شكرى والمازنى، فى صدور الشاعر عن العاطفة والشعور، متأثراً في ذلك مثلهم بما قال الرومانتيكيون الإنجليز وغيرهم ، فإنه لم يقتف خطا ووردز وورث، مثلما فعل شكرى الذى توشك عبارته فى هذا الصدد أن تكون ترديدا لما قال ووردز وورث، وإنما نرى العقاد ينهج نهجاً مستقلاً، يؤكد أصالته فى التفكير والنظر؛ ففى حديثه عن هذا المعنى يرُد اسم الشاعر فى العربية إلى دلالته المعجمية التى يشترك فيها مع الشعور، وهو أمر انفردت به العربية بين لغات العالم؛ فليس الشاعر إذاً من يأتى بكلام موزون مقفى فحسب، ذلك ناظم أو غير ناثر؛ وليس هو الذى يستخدم ألفاظاً جزلة وعبارات فخمة، ذلك ليس بشاعر أكثر مما هو كاتب أو خطيب، وليس هو الذى يأتى برائع المجازات وبعيد التصورات ، ذلك رجل ثاقب الذهن حديد الخيال. إنما الشاعر من يشعر ويُشعر. قال العقاد ذلك فى كتاب من أوائل كتبه، وهو «خلاصة اليومية» الذى صدر سنة 1912 ثم أعاده مرة أخرى بعد أكثر من ثلاثين عاماً، فى مقال له بعنوان «معراج الشعر»[32].

وفى تقديمه للجزء الثانى من ديوان شكرى «لآلئ الأفكار» فى العام التالى مباشرة أى عام 1913[33] ردد هذا المعنى مرة أخرى، فذكر أن الشعر هو «ترجمان النفس، والناقل الأمين عن لسانها»؛ وعن هذا المفهوم صدر فى تحديده لدلالات بعض المصطلحات التى كانت تتردد فى عالم الشعر آنذاك مثل: «**الشعر المطبوع**»، و«**شعر التقليد**»، و«**الشعر العصرى أو الجديد**».

فالشعر المطبوع هو الذى يعبر عن ذات الشاعر وأحاسيسه الخاصة، فهو «قطعة من النفس»؛ لهذا يكون أعمق تأثيراً، وأغنى فائدة فى حياة الفرد والمجتمع؛ فى حين أن شعر التقليد شعر لا ينبع من الذات ، وإنما يحاكى الشاعر فيه غيره من الشعراء، ويقتفى آثارهم، فلا جدوى منه،

ولا يتجاوز أثره القرطاس الذى يكتب فيه، أو المنبر الذى يلقى عليه، فشتان - كما يقول - بين كلام هو قطعة من نفس، وكلام هو قطعة من طِرس»[34].

وجرياً على عادة العقاد فى تقديم أفكاره بأساليب متنوعة، وتأكيدها بضرب أمثلة لها من عالم الحس والمشاهدة، نراه يمضى فى جلاء الفرق بين نمطي الشعر السابقين، مشيراً إلى أنه فرق ما بين الصدق والادعاء، أو فرق ما بين الأصالة والزيف، ونقتبس هنا نص كلامه الذى أردف به ما سبق، قال: «فالشاعر العبقرى معانيه بناته، فهن من لحمه ودمه، وأما الشاعر المقلد فمعانيه ربيباته فهن غريبات عنه، وإن دعاهن باسمه، ولا يثمر شعر هذا الشاعر مهما أتقن التقليد، كالوردة المصنوعة يبالغ الصانع فى تنميقها، ويصبغها أحسن صبغة، فيشم منها عبق الوردة، ويرى لها لونها ورواؤها، ولكنها عقيمة لا تنبت شجراً، ولا تخرج شهداً، وتبقى بعد هذا الإتقان فى المحاكاة زخرفاً باطلاً. ألا وإن خير الشعر المطبوع ما ناجى العواطف على اختلافها، وبث الحياة فى أجزاء النفس بأجمعها»[35].

ومن المفهوم العاطفى للشعر أيضاً جاء بيانه لمعنى الشعر العصرى أو الجديد؛ فهو يرفض وصف الشعر بأنه «عصرى» أو «جديد»، لمجرد حديثه عن بعض المخترعات الحديثة، كالقطار أو الطائرة مثلاً. وفى المقابل يرفض أيضاً أن يوصف الشعر بأنه «قديم» لأنه يصف الإبل والصحراء، وما إليها مما يتصل بحياة العرب القدماء، أو كان من قبيل المديح أو الهجاء وغيرهما من الأغراض التقليدية الموروثة؛ وإنما مناط الأمر فى هذا هو طبيعة إحساس الشاعر بموضوعه، وكيفية استجابته له، بغض النظر عن كونه من آثار القدماء، أو ابتكار المحدثين؛ ومن ثم جاء قوله عن الشعر إنه «التعبير الجميل عن الشعور الصادق».

وهى عبارة تتسم بالإيجاز والوضوح ، كتلك العبارة التى جرت على لسان ووردز وورث «الشعر تدفق تلقائى للعواطف القوية»، وإذا كان العقاد قد تأثر بها فقد جاء تأثره على طريقته، فى تمثل أفكار الآخرين التى تخرج فى النهاية خالصة النسب إليه. ويتجلى هذا فيما فطن إليه من عنصر التوصيل اللغوى الذى أغفله ووردز وورث. وطبقا لمقولة العقاد هذه يصدق الشعر على كل ما تحقق فيه المعيار السابق، وإن كان مديحاً أو هجاء، أو وصفاً للإبل والأطلال، أما ما لم يتحقق فيه ذلك فليس بشعر، وإن كان قصة، أو وصف طبيعة، أو مخترع حديث[36].

ولا يتعارض وصف «عصرية» الشعر هنا، مع ما قاله فى موضع آخر من أن المعول عليه فى وصف الشعر بأنه «عصرى» إنما هو كيفية الوصف «ووجهه النظر»[37]؛ ذلك أن كيفية الوصف ووجهة النظر ليست إلا استجابة الشاعر النفسية لما يصوره، وصدق إحساسه به.

موضوعات الشعر:

وبتأثير المفهوم العاطفى للشعر أيضاً تغيرت النظرة إلى «الموضوعات الشعرية» عند العقاد، فهو يرفض أن تكون هنالك موضوعات شعرية، وأخرى غير شعرية؛ الأولى موضوعات فخمة جليلة، والأخرى مبتذلة متدنية، ويرى أن المعول عليه فى كل الحالات مدى الإحساس بالأشياء، وفى ذلك يقول: «إن إحساسنا بشئ من الأشياء هو الذى يخلق فيه اللذة، ويبث فيه الروح، ويجعله معنى «شعرياً» تهتز له النفس، أو معنى زَرِيًّا تصدف عنه الأنظار، وتعرض عنه الأسماع، وكل شئ فيه شعر إذا كانت فينا حياة، أو كان فينا نحوه شعور»[38] ويستوى بعد ذلك أن يكون ذلك الشئ جليلاً مهيباً، أو مألوفاً مبتذلاً: «فليست الرياض وحدها، ولا البحار، ولا الكواكب هى موضوعات الشعر الصالحة

لتنبيه القريحة، واستجاشة الخيال، وإنما النفس التى لا تستخرج الشعر إلا من هذه الموضوعات كالجسم الذى لا يستخرج الغذاء إلا من الطعام المتخَيَّر المستحضَر، أو كالمعدم الذى يظن أن المترفين لا يأكلون إلا العسل والباقلاء»، ثم يحدد الموضوع الذى يصلح أن يكون مادة للشعر، وفقاً للاعتبار السابق ، فيقول: «كل ما نخلع عليه من إحساسنا، ونفيض عليه من خيالنا، ونتخلله بوعينا، ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر، وموضوع للشعر، لأنه حياة وموضوع للحياة»[39].

يستدير العقاد إلى الموضوع مرة أخرى، ويقلب النظر فيه، ليؤكد أن المعول عليه فى العملية الإبداعية إنما هو طاقة الخلق الشعرى عند الشاعر ذاته، ومدى ما تكون عليه من كفاءة واقتدار، فهى تتدفق بالشعر فى أى موضوع يهتز له الشاعر، وتنفعل به نفسه ولو كان تافها مبتذلاً، فى حين يتعثر ضعيف الموهبة أمام أجل الموضوعات وأعلاها شأناً، ويؤكد العقاد هذا المعنى بمثال يسوقه من واقع الحياة إذ يقول: «والجائع السليم الذى يزدرد الرغيف القَفار يحس فى أكله من اللذة والاشتهاء ما لا يحسه من يجلس إلى المائدة الفاخرة، وهو متخوم أو ممعود، وإنما اختلفت الرغبة واختلف الاشتهاء فاختلف الذوق والشعور»[40].

ولم يقف العقاد عند حد الدعوة النظرية لفتح أبواب الشعر أمام كل الموضوعات ، وإنما أيدها بالتطبيق والممارسة العملية، فراح يقول شعرا فى موضوعات لا تشغل تفكير أحد، مثل: «واجهات الدكاكين»، و«عسكرى المرور»، «الفنادق»، «بعد صلاة الجمعة»، «كواء الثياب»، «سلع الدكاكين»، «متسول»، وما إلى ذلك من موضوعات، وجمع عدداً غير قليل من تلك القصائد، ووضعها فى ديوان واحد، بعنوان لا تخفى دلالته، وهو «عابر سبيل»، فعابر السبيل - كما يقول - «يرى شعراً فى كل مكان إذا أراد؛ يراه فى البيت الذى يسكنه، وفى الطريق الذى يعبره كل

يوم، وفى الدكاكين المعروضة، وفى السيارة التى تحسب من أدوات المعيشة اليومية، ولا تحسب من أدوات الفن والتخيل، لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور، صالح للتعبير، واجد عند التعبير عنه صدى مجيباً فى خواطر الناس»[41].

إزاء هذا التوجه للعقاد فى فتح أبواب الشعر أمام كل الموضوعات، أياً ما كانت تافهة أو مبتذلة، نتذكر ما قلناه سلفاً من حرصه على أن تكون آراؤه خالصة النسب إليه، مهما بدا من شبه بينها وبين أفكار الآخرين؛ ولعل هذا سبب ما نراه من اختلاف بين النقاد والباحثين حول مصدر هذه الفكرة عنده؛ فمن قائل بأنها ترجع إلى ابن الرومى، فهو الذى وجهه هذه الوجهة، إذ كان من شعرائه المفضلين، كما كان مفضلاً عند صاحبه المازنى كذلك، ودفعهما الإعجاب به إلى الكتابة عنه. وقد ضرب بسهم وافر فى هذا النمط من المشاهدات اليومية العادية - أى شعر عابر السبيل، فقال فيها مقطوعات شعرية، كتلك التى قالها فى «الخباز» و«الأحدب» وغيرهما[42].

ومن قائل بأن العقاد أخذ فكرة ديوانه من شاعرين «أحدهما ووردز وورث فى ديوان «قصائد غنائية»؛ حيث أكد فى مقدمته حقيقة أن الشاعر إنسان يخاطب إنساناً، وأن لغة الشعر يجب أن تتصف لذلك بالبساطة والوضوح والقرب من لغة الحديث العادى. وقد طبق الشاعر آراءه تلك تطبيقا صحيحاً، فوصف حياة الريف الساذجة وطبيعتها المألوفة، واختار شخصيات قصائده من بين الريفيين البسطاء. والثانى توماس هاردى الذى كان يحرص على أن تكون الحياة العامة الحقيقية موضوعاً لقصائده، فنظم قصائد مثل: فى فندق At An Inn، وغرفة الانتظار In a Waiting Room، ومنزلان The two Houses، وعلى

محطة القطار At the Railway Station Upway ولم يفت صاحب هذا الرأى أن يصل العقاد ببعض شعراء العربية القدامى أيضاً، مثل ابن الرومى الذى ورد ذكره من قبل، وغيره من الشعراء، فقال: «وقد صاغ العقاد هذه التأثرات صياغة عربية على نمط ابن الرومى في وصف أحداث الحياة العامة، وأبى العتاهية فى سهولة اللغة، وغيرهما من شعراء العامة فى القرن الرابع للهجرة»[43] وكأنما أراد أن يجمع، فى مصادره التى تأثر بها، بين مصادر أوروبية ومصادر عربية، وليس بعد ذلك زيادة لمستزيد!

ونحن نرى أن اتساع دائرة تأثر العقاد على هذا النحو، وتعدد خطوطها ومصادرها إنما يؤكد غلبة عنصر الذاتية عنده، وطغيان شخصيته الفكرية على ما يصب فى وعيه من هنا أو هناك من ألوان المعارف والثقافات، فهو لا ينقاد لكل ما يأتيه، وإنما يتلقى ويهضم ويضيف، بحيث تجرى الأفكار على قلمه فى النهاية ممهورة بتوقيعه وحده، وتلك آية الأصالة الحقيقية.

الشعر بين العاطفة والفكر:

وإذا كانت دعوة ووردز وورث إلى ربط الشعر بالعاطفة قد أثارت بين مواطنيه وقرائه فى انجلترا، تساؤلاً حول نصيب الفكر فى الشعر، ودوره فيه فإن هذه الدعوة نفسها التى تبنتها جماعة الديوان فى مصر قد أثارت شبهة قريبة؛ إذ بالغ بعض الناس فى الإيمان بها، حتى ذهبوا إلى القول بأن «الشعر وجدان»، وإن الشاعر لا يتأمل ولا يفكر، وإلا قيل فى شعره إنه كلام لا يوحيه الوجدان وكان على الذين يقودون دعوة التجديد أن يجلوا حقيقة الموقف. وقد قدمنا رأى شكرى فى هذا الشأن، وإيمانه بأن الشعر عاطفة وفكر معاً، وبالمثل كان رأى العقاد متفقاً، فى مجمله، مع رأى صاحبه، لكنه تميز عنه باستفاضة القول، وبسط الحجة، والاعتماد

على منطق العقل الذى لا يسع القارئ إلا التسليم به فى أكثر الأحيان؛ فهو يبدأ بالتندر على أصحاب المقولة السابقة ويسفه رأيهم قائلاً: «أى وجدان؟ إنهم لا يسألون أنفسهم هذا السؤال، وهو ألزم سؤال. فالإنسان الهمجى له وجدان وله شعور، ولكن وجدانه كوجدان الحيوان، وشعوره لا يرتقى إلى طبقة التعبير الجميل أو غير الجميل. والإنسان الصوفى له وجدان وشعور، ولكنه إذا عبر عن وجدانه وشعوره دق تعبيره على عقول الكثيرين أو الأكثرين»(44).

ثم يدلف إلى التفكير فيراه أمراً جوهرياً فى الإنسان، ويشير إلى أن الحقيقة التى لا مراء فيها «أن الأدب الرفيع لم يخل قط من عنصر التفكير»(45)، يشهد لذلك أدب الفحول من شعراء الأمم المختلفة، أمثال شكسبير فى الإنجليزية، وجيته فى الألمانية، والخيام فى الفارسية، وأبى الطيب المتنبى فى العربية، بل إنه يقول عن رباعيات الخيام إنها «يصح أن تسمى «فكر الخيام»؛ لأن الرباعية منها تدور على فكرة أو خلاصة أفكار، ولا يمنعها الشعور أن تكون شعور إنسان من المفكرين».

وشعر المتنبى خير نموذج لذلك فى العربية، فليس فى قصائده قصيدة واحدة يقول القائل إنه أهمل الفكر فيها، وإنها وجدان بغير تفكير. وكثيرا ما يصوغ قضية من القضايا فى بيت واحد، أو بيتين كما فى قوله:

وإذا لم يكن من الموت بد فمن العجز أن تكون جبانا

وقوله:

وإذا أتتك مذمتى من ناقص فهى الشهادة لى بأنى كامل

وقوله الذى يستوفى فيه أنواع من تصفو له الحياة فى هذا العالم:

تصفو الحياة لجاهل أو غافل عما مضى منها وما يُتوقَّع

ولمن يغالط فى الحقائق نفسه ويسومها طلب المحال فتطمع

وينتهى العقاد فى هذا الصدد إلى تقرير بعض الحقائق الخاصة بملكتى التفكير والإحساس عند الإنسان؛ فكلتاهما جزء من طبيعته وتكوينه، وليس حظه من كل منهما واحدا عند كل الناس. إلا أن نقص إحداهما لا يكون لحساب الأخرى، فنقص الفكر ليس بزيادة فى الحس والوجدان، وزيادة الفكر لا تمنع الإنسان أن يحس، وأن يتسع وجدانه لأوسع آفاق الحياة.

ومن جهة أخرى قد «ينقص فكر الإنسان، وينقص حسه على السواء»، وهنا تأتى حقيقة أخرى، أسس عليها العقاد حجته فى تأكيد دور الفكر فى الشعر، وتكمن فى امتزاج عمل الملكتين وتشابكهما فى نفس الإنسان، وتلك مزية من مزاياه فهو دائما يحس حين يفكر، ويفكر حين يحس، فليس هو بإنسان كامل إذا خلا من التفكير، ولا يكون الأدب كاملاً، حين يعبر عن إنسان ناقص فى ألزم مزاياه»[46].

بل إن العقاد تقدم إلى ما هو أبعد من ذلك؛ إذ قرن الشعر بالفلسفة فى ضرورة الفكر، والخيال، والعاطفة لكل منهما، مع اختلاف فى النِّسب، وتغاير فى المقادير. «فلابد للفيلسوف الحق من نصيب من الخيال والعاطفة، ولكنه أقل من نصيب الشاعر، ولابد للشاعر الحق من نصيب من الفكر، ولكنه أقل من نصيب الفيلسوف، فلا نعلم فيلسوفاً واحداً حقيقاً بهذا الاسم كان خلْوا من السليقة الشعرية، ولا شاعراً واحداً يوصف بالعظمة كان خلْوا من الفكر الفلسفى. وكيف يتأتى أن تُعَّطل وظيفة الفكر فى نفس إنسان كبير القلب، متيقظ الخاطر، مكتظ الجوانح بالإحساس كالشاعر العظيم؟ إنما المفهوم المعهود أن شعراء الأمم الفحول كانوا من طلائع النهضة الفكرية، ورسل الحقائق والمذاهب فى كل عصر نبغوا فيه»[47].

وإيماناً من العقاد بأهمية الفكر فى تكوين الشاعر العظيم - إلى جانب دقة الشعور ولمح الخيال بالطبع - جاء وصفه للمتنبى بأنه من شعراء العربية العظام. والشاعر العظيم عنده هو الذى «تتجلى فى شعره صورة كاملة للطبيعة بجمالها وجلالها، وعلانيتها وأسرارها، أو أن يُستخلص من مجموعة كلامه فلسفة للحياة، ومذهب فى حقائقها وفروضها، أياً كان هذا المذهب، وأياً كانت الغاية الملحوظة فيه.

فإذا جمع الشاعر بين الأمرين - أى إذا رسم لنا صورة كاملة للطبيعة وشرع لنا مذهباً خاصاً فى الحياة فذلك هو الشاعر الأعظم الذى ندر أن يجود الزمان بمثله»[48]، ولا يكاد عدد هذا النوع من الشعراء في جميع الأمم يبلغ أصابع اليدين.

وحين يشرح العقاد طبيعة التكوين الفكرى والشعورى للشاعر العظيم التى يستحق بها هذه المنزلة نراه يمضى فى اتجاه الرومانتيكية التى خلعت على الشاعر معنى التجلي وما يرتبط به من الإلهام. لكنه لا يستخدم هذه الصفة، وإنما يعمد إلى بعض التشبيهات الحسية الدالة على الوصول إلى أدق الأسرار المحتجبة، وبلوغ أبعد آفاق المجهول فى الكون والحياة. استمع إليه يقول: «ذلك أن نفس الشاعر العظيم كتلك المصوِّرة الفلكية التى يرصدها الفلكيون لالتقاط أشعة النور من أبعد السموات وأظلم الآفاق: نفس صحيحة الإحساس، قوية لا يغيب عنها قريب ولا بعيد، ولا ظاهر ولا باطن مما يحيط بها من مشاهد الحس والخيال، وليس يفوتها علم شئ دق أو جل، مما توحى به الطبيعة والحياة من الحقائق والأسرار، فإذا اتجه الشاعر العظيم إلى الطبيعة فهو الذى يسمعك الخليقة الأولى منقولة فى لفظ، والسموات والأرضين منظومة فى وصف، ويبثك من هذه الدنيا الإلهية نبضات أغوارها، وصدحات أفلاكها، وما توسوس به، وما تزمجر من نغمات رضاها وغضبها، وألوان تسابيحها

وتعاويذها... أو هو يكتب لك «بهيروغليفية» الإلهام كل ما في معجم الطبيعة من الكلمات والرموز، وكل ما يجرى به لسانها المورِّى الملغز من الأسماء والحروف، فإذا الطبيعة بقضها وقضيضها مجموعة لديك، وإذا بك تعيش فى كل ناطقة وصامتة، وكل متحركة وساكنة من ذلك العالم السرمدى الرحيب»(49).

وإذا كان الشاعر العظيم بهذا المستوى من سمو الفكر وعمقه، وشمول المعرفة وسعتها، والإجادة فى كل أفانين الشعر، وتلبية كل ما يعتلج فى النفس الإنسانية من مشاعر وأحاسيس فمن المنطقى إذاً أن يكون من دونه من الشعراء أدنى شأناً، وأقل منزلة، أولئك الذين لم يوهبوا من طاقة الإبداع مثل ما وُهب؛ فكل منهم إنما يجيد عزف نغمة واحدة من أنغام الشعر، ولا يكاد يجيد نغمة أخرى سواها، فمنهم «من يطربك متغزلاً، أو من يعجبك واصفاً، أو من يشجوك شاكياً أو راثياً، أو من تستمع له فتحلو لك نغمته فى بعض مذاهبه، ولكنك لا تلقى عنده مستمعاً فى غير الباب الذى تستحسنه منه، فهؤلاء الشعراء تستريح النفس إليهم فى حالة من حالاتها، وتتسلى بهم فى بعض نوباتها، غير أنها لا تشعر بعظمة فيهم، حين تنصت إليهم، وهى على حق فيما تراه! فإن الشاعر الذى لا يخاطب النفس إلا من ناحية واحدة كالآلة الموسيقية التى ليس فيها غير فرد وتر، فهى تنطق بصوت واحد من أصوات هذه الحياة ، ولكنها لا تتسع لتمثيل روايتها الكبرى بأصواتها المنوعة ، وأصدائها المختلفة المتجاوبة»(50).

مقاييس نقدية:

يستطيع القارئ المتأمل لما كتب العقاد من دراسات كثيرة متنوعة فى مجال الأدب والنقد، وجمع فيها بين التنظير والتطبيق أن يستبصر

ملامح رؤيته النقدية، ويرصد عددا من المقاييس الفنية التى كان يستند إليها، وينطلق منها. وكان لشعر شوقى - أبرز شعراء العصر الحديث - من دراسته وتحليله، نصيب موفور، وإن شئنا قلنا إنه كان المضمار الواسع الذى صال فيه العقاد بقلمه وجال، ومع ما شاب تلك الممارسات النقدية من تحامل حيناً، وتعسف حيناً آخر، كانت تجربة غنية ولا شك، دفعت حركة التجديد دفعة قوية إلى الأمام، وأسفرت عن ظهور المقاييس التى ألمحنا إليها، والتى كتب لها الذيوع بعد ذلك فى أوساط الدارسين.

على أن أغلب هذه المقاييس اهتدى إليها العقاد فى صدر شبابه، وواحد منها لم يتهيأ له اكتشافه إلا بعد أن استحصد تفكيره النقدى. والطريف أن هذا المقياس جاء من وحى الكلام عن شعر شوقى أيضاً، وإن كان معه حافظ إبراهيم هذه المرة، وذلك حين سئل العقاد بمناسبة الاحتفال بذكراهما عن مقام كل منهما بين شعراء العرب وشعراء العالم، وإلى أى حد غير الزمن من رأيه فيهما، وكان ذلك عام 1947 أى بعد خمسة عشر عاما من رحيلهما.

لقد جعل العقاد هذا المقياس أول مقاييس ثلاثة عامة يقيس بها الشعر، وفيه يقول: «إن الشعر قيمة إنسانية وليس بقيمة لسانية، لأنه وجد عند كل قبيل، وبين الناطقين بكل لسان ، فإذا جادت القصيدة من الشعر فهى جيدة فى كل لغة، وإذا ترجمت القصيدة المطبوعة [أى الصادرة عن طبع وموهبة شعرية] لم تفقد مزاياها الشعرية بالترجمة إلا على فرض واحد، وهو أن المترجم لا يساوى الناظم فى نفسه وموسيقاه، ولكنه إذا ساواه فى هذه القدرة لم تفقد القصيدة مزية من مزاياها المطبوعة أو المصنوعة ، كما نرى فى ترجمة فيتزجرالد لرباعيات الخيام»[51].

وبقدر ما نسلم بهذه الحقيقة نشير إلى أن العقاد يكاد يقتصر في هذا المقياس على الدلالة المعنوية وحدها، مغفلاً فى الوقت نفسه حقيقة

أخرى، مؤداها أن بناء العبارة فى لغة ما قد يكون له خصوصية فى تشكيل الدلالة، على نحو لا يتأتى مثلها فى اللغة المترجم إليها.

أما المقياسان الآخران فقد عرض لهما، وطبقهما فى دراساته الأولى، أحد هذين المقياسين هو وحدة القصيدة، وقد مر حديث شكرى فى هذا الموضوع، وتشبيهه للقصيدة بالصورة التى يضعها النقاش، وما يقتضيه فنه من توزيع الأضواء والظلال عليها توزيعا ملائماً، وهو حديث مقتضب لا يتجاوز سطورا قلائل؛ فى حين أفاض العقاد فى البيان، واسترسل فى القول، وجاءت عبارته واضحة الدلالة على ما ينبغى أن تكون عليه القصيدة من تماسك أبياتها، وإحكام بنائها. وكانت قصيدة شوقى فى رثاء مصطفى كامل التى مطلعها:

المشرقان عليك ينتحبان قاصيهما فى مأتم والدانى

هى التى أثارت هذا الموضوع فقد وصفها العقاد بالتفكك؛ وأن ليس هناك من رابط بين أبياتها سوى اتفاقها فى نسق واحد من الوزن والقافية، وفيما عدا ذلك قد يستقل البيت الواحد منها بمعناه، وقد يتفق بيتان، أو عدة أبيات متوالية فى معنى آخر، وهكذا تتفرق أبيات القصيدة، وتصبح شتاتاً مبدداً، لا تنتظمه وحدة معنوية، وليس أدل على ذلك من أنه بوسعنا تقديم بعض أبياتها على بعض، أو تأخير بعضها عن بعض، لأنه ليس بينها من الارتباط المعنوى ما يتطلب ترتيبها بشكل معين. ويشبِّه العقاد هذا النمط من القصيد بالرمل المَهيل، لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله، أو وسطه فى قمته[52]، ورأى أن القصيدة المذكورة نموذج لذلك، فقدم وأخر فى أبياتها ملتزما بعددها كله، وعلق على ترتيبها الجديد المخالف لترتيبها الأصلى عند شوقى، بأن القصيدة «لم تخسر حسنة كانت لها، بل لعلها ربحت، وعادت أحسن نسقاً وأقرب نظما»[53].

وفى مقدمة الحديث عن هذا العيب فى شعر شوقى - كما يراه العقاد - جاءت الفقرة التى تحدد طبيعة الوحدة التى ينشدها فى القصيدة، والتى ذاعت بعد ذلك باعتبارها من منجزات النقد العربى الحديث، وفيها يقول: «إن القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقى بأنغامه؛ بحيث إذا اختلف الوضع، أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين، أو القدم عن الكف، أو القلب عن المعدة؛ أو هى كالبيت المقسم لكل حجرة مكانها وفائدتها وهندستها»[54].

وإذا كان هذا التشبيه يعكس رأى العقاد حينذاك، أى فى أوائل العشرينات من القرن الماضى، فيما ينبغى أن تكون عليه وحدة القصيدة من صرامة، فقد تخفف منها بعد نضج تجربته، وجاء تعبيره عنها في أواخر الأربعينات فى صيغة مرنة يقول فيها: «إن القصيدة بنية حية، وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار واحد، فليس من الشعر الرفيع شعر تُغيَّر أوضاع الأبيات فيه، ولا تحس منه ثَمَّ تغييرا فى قصد الشاعر ومعناه»[55].

والجدير بالذكر فى هذا المقام أن العقاد لم يستخدم، فى الموضعين، مصطلح «الوحدة العضوية» الذى غدا عُملة متداولة فى النقد العربى، منذ منتصف القرن الماضى تقريباً، وإنما الذى جرى به قلمه فى الديوان عبارتان اثنتان هما «الوحدة الفنية»، و«الوحدة المعنوية»[56]. وليس من المعروف على وجه اليقين أول من صك عبارة الوحدة العضوية، وإن كنا نرى أن تشبيه العقاد السابق للقصيدة بالجسم الحى ذى الأعضاء التى لا يغنى بعضها عن بعض، أسهم فى توليده وصياغته.

ومن جهة أخرى نرى أن لابن طباطبا العلوى من نقاد القرن الرابع الهجرى (ت 322هـ) عبارة دالة فى هذا الشأن، يقول فيها: «وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره، على ما ينسقه قائله، فإن قُدِّم بيت على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل والخطب، إذا نُقض تأليفها»[57]. بل إن الحاتمى وهو من نقاد القرن الرابع أيضاً (توفى عام 388هـ) قال كلاما مدهشا فى هذا الموضوع، حتى لنظن ظناً أقرب إلى اليقين أن العقاد قرأه واطلع عليه، فهو قد استخدم التشبيه نفسه الذى استخدمه العقاد؛ إذ قال: «فإن القصيدة مثلها مثل خَلْق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، وباينه فى صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخوَّن محاسنه، وتُعفِّى معالم جماله»[58].

ومع ذلك فإن النقاد العرب المعاصرين لم يلتفتوا إليه باعتباره مصدراً تأثر به العقاد فى هذه الفكرة، أو حتى من بين المصادر التى ارتادها. وإنما اتجهوا إلى اعتبار حديث العقاد عن وحدة القصيدة، بالمعنى الذى أشار إليه ، وليد تأثره بما قرأ فى الثقافة الأوربية؛ فمحمد مندور (1927-1960) قال إن الوحدة العضوية فى القصيدة أصل من الأصول المشتركة بين العقاد وغيره من رجال مدرسة التجديد فى الشعر العربى الحديث[59]. وقريباً من ذلك ذهب محمد غنيمى هلال (1916-1968م) حين أشار إلى أنها كانت من أوائل معالم التجديد فى الشعر العربى الحديث، ومن بواكير مظاهر تأثرنا المحمود بشعر الغرب، ثم أشاد بدور العقاد فى عمق دعوته إليها، بالقياس إلى ما جاء عنها فى كلام خليل مطران، وعبد الرحمن شكرى[60].

والواقع أن وصف ما ينبغى أن تكون عليه القصيدة من ترابط

وتماسك بالوحدة العضوية ، على النحو الذى بينه العقاد ، أمر بالغ الصعوبة، ولم يستطع هو شخصياً أن ينجزه فى شعره، وأغرى ذلك بعض الدارسين بأن يفعل فى إحدى قصائده ما فعله هو بقصيدة شوقى فى رثاء مصطفى كامل، فقدم فيها وأخر دون أن يترتب على ذلك إخلال بالدلالة الشعرية؛ ودعا ذلك محمد مندور إلى القول بتعذر وجود الوحدة العضوية فى الشعر الغنائى الخالص، الذى يقوم على تداعى المشاعر والخواطر فى غير نسق وضعى محدد ، وإنما تتحقق فى القصائد ذات الموضوع، الذى له بدء ووسط ونهاية، على نحو ما نشاهد اليوم فى عدد من قصائد الشعراء الشبان المعروفين بالشعراء الواقعيين، حيث يتخذ كل منهم موضوعا لقصيدته قصة قصيرة، أو دراما سريعة يعالج بها إحدى مشاكل عصره أو مجتمعه[61].

ويتفق غنيمى هلال مع مندور فى تحقق الوحدة العضوية فى الشعر المسرحى وشعر الملاحم، ويختلف معه فيما يتعلق بالشعر الغنائى؛ فهو يرى أن الوحدة العضوية تتحقق فيه أيضا مع شئ من الاختلاف؛ فهى فى الشعر المسرحى والملحمى أرسخ، ومقاييسها أوضح؛ «لأنها ترجع إلى ترتيب أجزاء الحكاية، وأثر ذلك فى نفسية الأشخاص، وتوالى الأحداث، فإذا اختلت الوحدة بأن نقلنا منظراً مسرحياً إلى غير مكانه، أو جزءاً من الملحمة إلى غير موضعه انهار العمل الفنى من أساسه. أما وحدة القصيدة فمقياسها ترتيب أجزاء الفكرة ونمو الصور، ودلالة هذا النمو على الحركة الشعورية»[62] وذلك أمر يحتمل قدرا غير قليل من المرونة.

على أن غنيمى هلال ما لبث أن اعترف بخلخلة هذه الوحدة فى الشعر الغنائى أيضاً؛ إما بغيابها تماماً كما هو الحال فى الشعر الرمزى؛ إذ ينتقل الشعراء الرمزيون أحياناً فى قصائدهم من فكرة إلى فكرة على أساس الإحساس والشعور النفسى، مع ضعف الرابطة المنطقية؛ وإما

بتساوى أجزاء القصيدة أو تقاربها فى بث الإحساس أو المعنى الذى يُراد بثُّه فيها، بحيث لو قُدمت بعض الأبيات على بعض لم تختل وحدة البناء الشعرى فيها[63]. ولو أننا تأملنا الشعر العربى المعاصر لألفيناه كله أو معظمه من هذا الضرب الذى يتعذر وصفه بالوحدة العضوية، بالمعنى الذى نادى به العقاد فى أواخر العقد الثانى، وأوائل الثالث من القرن الماضى.

واستناداً إلى تعذر وحدة العمل الفنى بالمعنى الذى يوحى به وصفها بـ «**العضوية**»، سواء أكان العمل شعرا أم رواية أم مسرحية - أطلق أحد الباحثين المعاصرين عليه اسم **الاستعارة الطائشة**، ودعا إلى ضرورة التخلى عنه، والاكتفاء بكلمة «الوحدة» فقط[64] وفى محاولة منه لتتبع دلالة كلمة «العضوية» organic فى اللغة الإنجليزية، وما طرأ عليها من تطور، انتهى إلى خطأ ما ذكره بعض النقاد الإنجليز من أن الدلالة الحديثة للكلمة على إحكام بناء العمل وتكامله، أى اعتماد بعضه على بعض، بحيث لا تستطيع أن تمسه دون أن تسى إليه، إنما يرجع إلى كوليردج، ودلل على ذلك بأن استقراء ما كتبه كوليردج وشراحه المتخصصون يدلنا على أن همه فى استخدام الكلمة، وما تصرف منها organizing إنما كان منصرفاً إلى الدلالة على وحدة العمل الفنى، وتضافر العناصر المنوعة داخله. أما أنه كان يتصور العمل فى صورة كائن له أعضاء فذلك ما لم يشر إليه بهذا المصطلح وهذا المعنى، بل اقتصر على الإشارة إلى الحياة الداخلية للأدب التى تهبه الوحدة[65].

وقد ذكرنا من قبل أن العقاد لم يستخدم كلمة «العضوية» أصلاً، وفى الوقت نفسه وصف القصيدة بأنها «بنية حية»، على النحو الذى يلتقى فيه مع الفهم الصحيح لعبارة كوليريدج organic structure.

والأصالة فى الإحساس والفكر والتعبير مقياس آخر اعتد به العقاد. ونحن نتبين ذلك فيما أخذه على شوقى من سقوطه فى أسر

التقليد لمن سبقه من الشعراء، واعتبار ذلك عيبا ينتقص من شاعريته، فهذا العيب إذا تأملناه ليس إلا الوجه السلبى للأصالة التى نوهنا بها، ومن تلك الأبيات التى وصمها بالتقليد قوله فى رثاء مصطفى كامل:

فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها فالذكر للإنسان عمر ثان

فهو يراه مأخوذاً من قول المتنبى:

ذكر الفتى عمره الثانى وحاجته ماقاته وفضول العيش أشغال

ويذكر العقاد أن شوقى فى قوله:

والخلق حولك خاشعون كعهدهم إذ ينصتون لخطبة وبيان

شوه معنى أبى الحسن الأنبارى فوق تشويهه، وذلك حين قال فى رثاء الوزير أبى طاهر الذى صلبه عضد الدولة:

كأنك قائم فيهم خطيباً وكلهمُ قيام للصلاة

ويشرح تشويه شوقى للبيت فيقول: لأن الخطيب لا يخطب الناس وهم سائرون به، وإنما يفعل ذلك اللاعبون فى المعارض المتنقلة!

ويمضى العقاد فيذكر أبياتاً أخرى من قصيدة شوقى المشار إليها تنضح بالتقليد، لأبيات قالها شعراء سابقون كقوله:

لو كان يُحمل فى الجوانح ميت حملوك فى الأسماع والأجفان

فهو مأخوذ من قول شاعر من شعراء مصر الإسلامية، هو ابن النبيه، فى قصيدة له مشهورة، مطلعها:

الناس للموت كخيل الطراد فالسابق السابق منها الجواد

والبيت الذى يشير إليه العقاد هو قوله:

دُفِنْتَ فى التُّرب ولو أنصفوا ما كنت إلا فى صميم الفؤاد

ويضيف العقاد إلى وصمة التقليد التى رمى بها بيت شوقى، وصمة أخرى يصوغها بأسلوب ساخر لاذع، فيشير إلى أن معناه سخيف مرذول، شبيه بما تنظمه «عوالم» الأفراح فى أغانيها، حين تقول: «أحطك فى عينى يا سيدى وأتكحل عليك»!!

ومن تلك الأبيات التى يراها العقاد تحمل ملامح التقليد أيضاً قول شوقى:

لو كان للذكر الحكيم بقية لم تأت بعدُ رُثيت فى القرآن

فهو ظل لبيت المعرى:

ولو تقدم فى عصر مضى نزلت فى وصفه معجزات الآى والسور

وقوله:

لو صيغ من غرر الفضائل والعلا كفن لبست أحاسن الأكفان

مأخوذ من قول مسلم بن الوليد:

وليس نسيم المسك ريًّا حَنُوطه ولكنه ذاك الثناء المخلف

يقول العقاد: «فما أضاف شوقى إلى هذه المعانى سوى أنه جعل الأكفان تصاغ، وأنه تحذلق فقال:

فلو أن أوطانا تُصوَّر هيكلاً دفنوك بين جوانح الأوطان

يريد: جسداً، كأنه يحسب أن الأوطان إن لم تصور جسداً لم يدفن الفقيد النابه فيها!!»[66].

ويمكن القول بأن ما أسماه العقاد «**شعر الشخصية**» ليس فى

حقيقته إلا تجلياً من تجليات الأصالة بمعناها السابق، أو مظهراً من مظاهرها، وذلك مُفاد قوله فى تفسيره لذلك المصطلح بأن يكون الشعر دالاً على شخصية قائله، ومزاجه، وطبيعة رؤيته للحياة كما يحسها، ويتلقاها بشعوره لا بشعور غيره، «لأنه إنسان له ذوق وخالجة وفهم، وتجربة، وخلق، وعادة، لا يشبه فيها الآخرين، ولا يشبهه الآخرون فيها، وهو - لأنه شاعر - مطالب فوق ذلك بامتياز فى الحس، وخصوصية فى الذوق، تتجلى فى القوة أو الرهافة، أو العمق أو المضاء، أو الاختلاف كائنا ما كان، وتخرج به من عداد النسخ الآدمية التى تتشابه فى كل شىء، كما تتشابه القوالب المصبوبة، فإن لم يكن للشاعر إحساس يمتاز به، ويصور لنا الدنيا على صورة تناسبه فهو ناقل وصانع، ونظمه تنميق يعرف باختلاف الصيغة والصناعة، ولا يعرف باختلاف الحس والطبيعة»[67].

وقد ظل العقاد على إيمانه بهذا المقياس، وعده فى المقال الذى كتبه بمناسبة الاحتفال بذكرى شوقى وحافظ، وأشرنا إليه من قبل - ثالث المقاييس الثلاثة التى يعتد بها فى النظر إلى الشعر وتقييمه، وقال فيه: «إن الشعر تعبير، وإن الشاعر الذى لا يعبر عن نفسه صانع وليس بذى سليقة إنسانية؛ فإذا قرأت ديوان الشاعر ولم تعرفه منه، ولم تتمثل لك «شخصية» صادقة لصاحبه، فهو إلى التنسيق أقرب منه إلى التعبير».

وتأسيساً على هذا المقياس ذهب العقاد إلى أن شعر شوقى كله يفتقد طابع شعر الشخصية بهذا المفهوم، فلا تستطيع أن تتبين فيه ملامح شخصيته التى يختلف بها عن سائر البشر، فلو قرأته كله، وحاولت أن تستخرج من ثناياه إنساناً اسمه «شوقى» يخالف الأناس الآخرين، من أبناء طبقته وجيله لأعياك العثور عليه. ولكنك قد تجد هنالك خلقاً، تسميهم ما شئت من الأسماء، وشوقى اسم واحد من سائر هذه

الأسماء»[68]. «شعر الشخصية» إذاً وجه إيجابى، وسمة تفرد وتميز للشاعر، يقابله «شعر الصنعة»، الشعر الذى تذوب فيه شخصية الشاعر، وتنطمس ملامحها، والعقاد يميز بين نوعين منه؛ أحدهما زيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بواشجة ولا صلة، وليس فيه إلا لفظ ملفق، وتقليد براء من الحس والذوق والبراعة، وهو يصدق على ما ذكره العقاد من عيوب شوقى.

ونوع آخر قريب إلى الطبيعة ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس، فليس فيه دليل على شخصية القائل ولا على طبعه، لأنه أشبه شئ بالوجوه المستعارة التى فيها كل مافى وجوه الناس، وليس فيها وجه إنسان[69].

ومما أخذه العقاد على شوقى أيضاً وقوع الإحالة فى شعره، ويعنى بها فساد المعنى، وهى ضروب متعددة؛ منها الاعتساف والشطط، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول، أو قلة جدواه وخلو مغزاه. والواقع أن ما قلناه عن «التقليد» من أنه وجه سلبى لمبدأ إيجابى يصدق على الإحالة أيضا؛ فهى بمعناها السابق ليست إلا الوجه السلبى لمبدأ «صحة المعنى واستقامته»، وافتقاده يعنى وقوع الإحالة فيه، أو فساد معناه، وذلك عيب من العيوب الأربعة التى رآها العقاد فى شعر شوقى.

ومن أمثلة الإحالة فى قصيدته التى قالها فى رثاء مصطفى كامل قوله:

السكة الكبرى حِيالَ رباهما منكوسة الأعلام والقضبان

فقضبان السكك الحديدية مطروحة على الأرض وليست قائمة على أرجل، حتى يمكن تنكيسها، على أنه لو صح تنكيسها لما كان فى ذلك دلالة كبيرة على الحزن؛ «إذ ما غَنَاء قول القائل فى رثاء العظماء إن الجدران أو العُمُد مثلا نكَّست رءوسها لأجله؟»[70].

ومنها أيضا قوله:

إن كـان لـلأخـلاق ركـن قـائـم فـى هـذه الـدنـيـا فـأنـت الـبـانـى

يحمل العقاد على شوقى فى هذا البيت حملة شديدة، ويسخر منه سخرية مرة، ويرى أن ما اشتمل عليه من وصف مصطفى كامل لا ينطق به عاقل، فقد جعل منه وحده البانى للأخلاق فى كل ربوع الدنيا، وإذا وصف بهذا، وهو الزعيم السياسى، فبماذا يوصف النبى إذاً؟ على أن المدح بصفة ما من الصفات، بمثل هذا التعميم والشمول يجعل من الممكن أن يوصف بها أى كائن من البشر، وغير البشر أيضاً، لأنه قول عار عن الصدق، لا يختص به أحد دون أحد، ويتدرج العقاد فى بيان ما ينطوى عليه الوصف السابق من مبالغه مرذولة، فينفى أن يكون مصطفى كامل بزعامته السياسية قد أيقظ المصريين فى عصره، فإذا قيل مثلا إنه أيقظهم فى كل العصور فذلك لغو وسفه. فإذا تجاوزنا دائرة النهضة السياسية إلى دائرة الإصلاح الأخلاقى، وزعم شوقى أن ليس للأخلاق ركن قام فى هذه الدنيا إلا وهو من بناء رجل، ولد فى أواخر القرن التاسع عشر، وأنها من بنائه قبل مولده، وحيث لم تخطر له قدم، ولم يسمع لاسمه صدى فذلك شر من اللغو وأقبح من السفه[71].

ومن الإحالة أيضا قوله:

بالله فتش عن فؤادك فى الثرى هـل فـيـه آمـال لـنـا وأمـانـى

بين العقاد وجه فساد المعنى هنا، فيشير إلى أن السؤال لو كان بصيغة أخرى، بأن قيل: هل فى قلبك المدفون فى الثرى آمال لنا وأمانى؟ لكان مقبولاً، على الرغم من تفاهة معناه؛ أما الذى يُطلب منه أن يفتِّش فلا يصح أن يسأل هل فى قلبك آمال وأمانى إلا فى معرض التبكيت

والتأنيب ، كمن يقول لرجل يتحرك ولا يعى: يا هذا الذى يمشى، هل أنت حى؟[72]

ومن أبيات الإحالة أيضا قوله:

يُزجون نعشك فى السناء وفى السنا فكأنما فى نعشك القمران

يأخذ العقاد أولاً على البيت أن الفقيد كان فرداً واحداً، فى حين أن القمرين اثنان، فمن كان الثانى فى النعش؟ كذلك يرى أن ليس هناك مسوغ للجمع بين «السناء» بمعنى الرفعة، و«السنا» بمعنى النور، فليس هناك مقابلة بينهما وبين «القمرين» (أى الشمس والقمر) فى الشطر الثانى؛ فالشمس والقمر كلاهما رفيع منير، فلو أنه قال «كأنما فى نعشك القمر» أو «كأنما فى نعشك الشمس» لما نقص فى الحالتين وصف من «ذينك الوصفين»، ويتساءل العقاد: كيف يكون النعش فى السناء والسنا، ثم يكون السناء والسنا فى النعش؟. ويضيف: «وما هذا الرثاء الذى لا يتم إلا بإلقاء الشمس والقمر من عليائهما مِّيتين؟ وليته رثاء يتم بهذه النكبات التى تزلزل الأفلاك. فما علمنا من فرق بين شعرائنا الذين يصفون العظيم فى كل حالة بأنه الشمس والقمر، وبين الطفل الذى يمدح كل ما يعرفه بأنه كالسكر؛ فالمدرسة سكر، والكتاب سكر، وأبوه سكر، وبيته سكر؛ كذلك شعراؤنا هؤلاء: مرثيهم شمس وقمر، وممدوحهم شمس وقمر، ومعشوقهم شمس وقمر، وأولادهم شمس وقمر، ولا اختلاف بين امرئ وامرئ، ولا بين حالة وحالة فى جميع هذه الأوصاف»[73].

ثمة أبيات أخرى فى القصيدة شرح العقاد وجه الإحالة أو فساد المعنى فيها ، لكن نكتفى بما قدمنا. والحق أن مطلب «صحة المعنى» الذى استخلصناه من كلام العقاد عما وقع فى شعر شوقى من «إحالة» وفساد فى المعنى، قد سبق إليه النقاد العرب قديماً، كما نرى فى كتاب

«الوساطه» للقاضى الجرجانى (290-366هـ) و«الموازنة» للآمدى (ت 370هـ)، وعده المرزوقى (ت 421هـ) فى مقدمته لشرح ديوان الحماسة ركناً من أركان عمود الشعر، وباباً من أبوابه السبعة، وعنى به: «ألا يكون فى المعنى اضطراب أو سوء ترتيب، أو انتقاض بعضه ببعض»[74]، وضرب بعضهم أمثلة لأنواع الخطأ التى يفسد المعنى الشعرى بها، وهو الخطأ التاريخى؛ والخطأ الناجم عن مخالفة العرف السائد، أو مخالفة العرف اللغوى[75]. ولسنا نقول إن العقاد اقتفى أثر أولئك النقاد القدماء، وتتبع الأخطاء عينها فى شعر شوقى، وإنما نقول إن المبدأ فى جملته موجود فى النقد العربى القديم، وقد تمثله العقاد خير تمثل، وأحسن الإفادة منه فى نقده لشعر شوقى.

نشير أخيراً إلى ما أخذه العقاد على شوقى من «ولع بالأعراض دون الجواهر»، وهذا العيب فيما يرى العقاد، يشبه عيب «الإحالة» الذى سبق ذكره، والخلاف بينهما يكمن فى أنه قد يكون من السهل التفطن إلى «الإحالة»، فى حين «أن التفطن إلى هذا الضرب من العيب عسير على من لا يدركه بالبداهة، كما يعسر على الأطفال إدراك رزانة الرجال»[76]. ومما ذكره مثالاً له من شعر شوقى فى القصيدة نفسها قوله:

لفُّوك فى علم البلاد منكَّساً جزع الهلال على فتى الفتيان

ما احمرَّ من خجل ولا من ريبة لكنما يبكى بدمع قان

عَلَم كل أمة رمز مجدها ووطنيتها، وهذا هو جوهره، أما هيأته ولون رقعته فذلك هو العرض، وهذا هو ما تعلق به شوقى فى بيتيه السابقين؛ فلم يأبه بمعنى الرمز فى علم مصر الذى التف به نعش مصطفى كامل، وإنما شغلته حمرة الهلال فى وسطه، فراح يتلمس لها تعليلاً يناسب الموقف، فزعم أنها نشأت من بكاء الهلال بدمع أحمر، فهو بكاء بالدم على موت زعيم الأمة وفقيدها العظيم.

ويقسو العقاد على شوقى إذ يقول: «ومن الغباء العجيب أن يصف هذا الرجل راية حمراء ملفوفة على نعش بطل من أبطال الوطنية، فيسرع بنفى الخجل والريبة عن احمرارها، كأنها ملفوفة على نعش راقصة، يخشى أن يظن بها الناس الظنون، وهى بريئة عفة إذ ما الذى يخطر على باله الخجل والريبة فى هذا المقام، وهو يرثى الرجل الذى يخاطبه قائلاً:

إن كان للأخلاق ركن قائم فى هذه الدنيا فأنت البانى

ولكنها الغباوة لا تعلم إذا بدأت أين تنتهى بصاحبها وليت شعر شوقى إذا كانت رايتنا كالراية الفرنسية فماذا تراه كان يقول؟؟ أكان لا يرى للف النعش بها أى معنى، لأنها لا تبكى بدمع أحمر؟؟»(77).

على أن العقاد يرى أن وصف شوقى للعلم على هذا النحو ليس هفوة أو فلتة بدرت منه فى تلك القصيدة وحدها، وإنما هذا دأبه كلما وصف علماً، ويؤيد رأيه بسوق الأبيات التالية فى وصفه للهلال الأحمر:

كأن ما احمر منه حول غرته دم البرىء زكى الشيب عثمانا
كأن ما ابيض منه فى أثناء حمرته نور الشهيد الذى قد مات ظمآنا
كأنه شفق تسمو العيون له قد قلد الأفق ياقوتا ومرجانا
كأنه من دم العشاق مختضب يثير حيث بدا وجدا وأشجانا
كأنه من جمال رائع وهدى خدود يوسف لما عفَّ ولَهانا
كأنه وردة حمراء زاهية فى الخلد قد فُتِّحت فى كف رضوانا

فالأبيات كلها بما اشتملت عليه من تشبيهات متوالية تدور حول لونى راية الهلال الأحمر: اللون الأحمر، وهو لون الهلال الذى يتوسطها، وقد ظفر بمعظم التشبيهات، واللون الأبيض الذى يمثل أغلب مساحتها، وليس له إلا تشبيه واحد. يعلق العقاد على الأبيات فيقول إن شوقى يمثل

راية الأمة وعنوانها بالوردة، وبالوجنة، وبالياقوت والمرجان فى لون الشفق. حتى الدم إذا ذكره يكون خضابا لشيبة أو دم عشاق.. وليته سلم بعد ذلك من عيوب اللفظ، فلم يخلق ليوسف خدوداً من حيث خلق الله له خدين، ولم يجعل للراية غرة ولا غرة لها، بل ليته طابق الواقع المحسوس؛ إذ هو قد وصف هلالا أبيض فى أثناء حمرة، والهلال الأحمر على عكس ذلك كما يدل اسمه عليه، لو أنه تنبه إليه»[78].

هذا الولع بالأعراض دون الجواهر فى المعانى الشعرية، الذى عابه العقاد على شوقى قريب مما أسماه عبدالقاهر الجرجانى قديماً «المعانى التخييلية»، إلا أن هذا الضرب من المعانى ليس معيبا عند عبدالقاهر، بل على العكس، كان موضع إشادته واستحسانه؛ لما فيه من دلالة على افتنان الشعراء فى المعانى، وسلوكهم فى التعبير عنها طرائق متعددة يتعذر حصرها، سواء أكان ذلك بأسلوب التشبيه أم بغيره[81]. وهكذا لم يسقط العقاد فى أسر النقاد العرب القدماء، ولم يحذ حذوهم حيثما كانوا، وإنما ظل محتفظا بفكره النقدى الذى قد يتفق مع ما ذهب إليه القدماء أو يختلف عنه.

الشعر.. وثيقةً شخصية وتاريخية:

سبقت الإشارة إلى ما أخذه العقاد على شعر شوقى من افتقاده الملامح الخاصة المميزة لشوقى عن غيره من سائر البشر، وأنه لهذا يعد من قبيل شعر الصنعة، أو شعر التقليد، وليس من شعر الشخصية. ونحن نرى أن ما قاله العقاد فى تفسير شعر الشخصية يؤول، عند تحليله وتمحيصه، إلى ما يقوله الأسلوبيون المعاصرون فى مجال التمايز والاختلاف بين أساليب الشعراء والكتاب، إذ يرجعون هذا الاختلاف إلى طريقة كل منهم، فى اختيار الألفاظ والتأليف بينها، بما يعكس نظام أفكاره

وحركتها فى نفسه؛ ذلك أن الأسلوب ليس الصورة اللفظية المنطوقة أو المكتوبة على الورق بمعزل عن الفكر، كما قد يتبادر إلى الذهن، وإنما هو الصورة اللغوية وقد تلبست بها الأفكار، والتحمت معها فى نسيج واحد، فهما معاً كل لا يتجزأ. واتهام العقاد لشوقى بأن شعره لا يحمل ملامح شخصيته الخاصة إنما يعنى أنه لم يخلق لنفسه أسلوباً ذا سمات لغوية خاصة، على مستوى المفردات والتراكيب، بها يتعرف القارئ إليه، وتصبح هى بصمته وتوقيعه الذى لا تخطئه العين. نقول هذا بغض النظر عما إذا كان العقاد مصيباً فى حكمه على شوقى أم غير مصيب.

شعر الشخصية إذاً بهذا المفهوم لا يرتبط بسيرة الشاعر وتجارب حياته الخاصة، وهذا ما نبه إليه العقاد نفسه حين قال: «فهم بعض من لا يفهمون أننا نعنى بشعر الشخصية أن يتحدث الناظم عن شخصه، ويسرد فى كلامه تاريخ حياته، ولم يستطيعوا أن يفهموا أنه هو كلام الشاعر الذى يعبر لنا عن الدنيا كما يحسها هو، لا كما يحسها غيره، ولابد من أجل هذا أن يمتاز شعره بمزية، وأن يتسم بسمة، لأنه إنسان له ذوق وخالجة، وفهم، وتجربة، وخلق، وعادة لا يشبه فيها الآخرين ولا يشبهه الآخرون فيها»[79]. وبوسعنا أن نضيف بناء على ما تقدم أن تعبير الشاعر عن الدنيا كما يحسها هو، لا كما يحسها غيره، لا يتجلى إلا فى أسلوبه بالمعنى الذى أشرنا إليه آنفاً.

إلا أن العقاد، لم يلتفت، كما هو واضح، إلى شعر الشخصية بهذا المعنى الأسلوبى، وفى الوقت الذى نفى فيه أن يكون المراد به حديث الشاعر عن نفسه، كما رأينا فى النص السابق، خالف هذا الرأى وناقد نفسه فى دراستين مشهورتين له، أحداهما «ابن الرومى» حياته من شعره (1930م)، والأخرى «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» (1937م).

وعنوان الكتاب الأول قاطع الدلالة على أعتماده على شعر ابن الرومى فى استخراج صورة حياته، التى أغفل المؤرخون قدرا غير قليل منها، ورأى هو أن شعره تكفل بإضاءة هذا الجزء، بالإضافة إلى اتساقه مع الجزء الآخر الذى سجله التاريخ.

وقد مهد للربط بين شعر ابن الرومى وسيرة حياته، بما يجعل من هذا الربط مبدأ أساسياً فى دراسة شخصيات الشعراء، ومقياساً تقاس به شاعرية الشاعر، ودلف إلى ذلك بأسلوبه الذى ينزع إلى وضع حقائق أو مقدمات عامة، تقود القارىء بمنطقيتها إلى التسليم بها، ليْعُبر منها إلى الغاية التى يرومها، فأنت تراه فى التمهيد الذى جعله مدخلاً إلى الكتاب يشير إلى «أن مزايا الشعر كثيرة تتفرق بين الشعراء، ويتفرق الإعجاب بينها بين القراء، وقد يحرم الشاعر إحداها أو أكثرها، وهو بعدُ شاعر لا غبار عليه، لأنه يحسن نمطاً من الشعر تصح به الشاعرية: كالجمال فى الحسان يروقنا فى كل وجه بلون وسمة، وهو فى جميع الوجوه رائق جميل، وكاللمحة الواحدة من ملامح الجمال، تحلو فى هذا الوجه ، وتحلو فى ذاك، ولا تشابه بينهما فى غير الحلاوة، ففى العيون ألف عين جميلة لا تشبه الواحدة أختها، ولا تتفق اثنتان منها فى معانى النظرات ومحاسن الصفات، وليس هناك إلا جمال واحد عند الكلام على جوهر الجمال.

وإذ ضرب العقاد المثل بالجمال الحسى على النحو الذى رأينا، والذى لا نظن أن أحداً يمارى فيه راح يقيس الشعر عليه، من حيث تعدد مزاياه وتفرقها فى الشعراء، يقول: «وكذلك الشعر، يعجبنا فى كل شاعر بطراز مختلف، وهو شعر سائغ مستملح فى كل طراز. فالذى يعجبنا من المتنبى غير الذى يعجبنا من البحترى، والذى يعجبنا من هذين غير الذى يعجبنا من الشريف الرضى، أو من أبى العلاء، أو من أبى نواس، أو من ابن زيدون، والذى يستحق به كل واحد منهم صفة الشاعرية غير الذى

يستحقها به البقية، فقد تفرقت مزايا الشعر كما قلنا أيما تفرق، وامتنع الإعجاب بها جميعا على الحصر والتعريف.

غير أن المزية التى لا غنى عنها، والتى لا يكون لشاعر شاعراً إلا بنصيب منها هى مزية واحدة أو هى مزية نستطيع أن نسميها باسم واحد: وتلك هى «**الطبيعة الفنية**»[80] وهى «الطبيعة التى بها يقظة بينه بجوانب الحياة المختلفة».

وتبلغ هذه الطبيعة الفنية تمامها حين تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً، لا ينفصل فيه الإنسان الحى من الإنسان الناظم، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته، فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه، يخفى فيها ذكر الأماكن والأزمان، ولا يخفى فيها ذكر خالجة ولا هاجسة مما تتألف منه حياة الإنسان ودون ذلك مراتب يكثر فيها الاتفاق بين حياة الشاعر وفنه أو يقل»[81].

فى هذه الفقرة الأخيرة أخذت «الطبيعة الفنية» معنى مختلفاً، فلم تعد متمحضة للدلالة على الربط بين الشعر وعالم الشعور والوجدان كما يفهم مما سبق، وإنما اتجهت إلى عالم الواقع، وغدا تمامها فى ارتباط الشعر بالواقع التاريخى للشاعر، وسيرة حياته، وأصبحت بهذا الاعتبار مقياس الشاعرية الحق عند ابن الرومى، سواء ما كان من شعره جيداً، أم ما كان منه رديئاً؛ والأمر عندئذ لا يخلو من تناقض آخر؛ إذ كيف يكون الشعر رديئاً، ويتوافر فيه عنصر الشاعرية الحق؟ لكن هذا ما يدل عليه كلام العقاد! فهو يقول:

«وابن الرومى شاعر كثير التوليد، غواص على المعانى، مستغرق لمعانيه، ولكننا لو سئلنا ما الدليل على شاعريته لكان غبناً له أن نحصر هذا الدليل فى التوليد، والغوص، والاستغراق. فقد تحذف منه توليداته

ومعانيه، ولا نحذف منه عناصر الشاعرية والطبيعة الفنية، فهو الشاعر من فرعه إلى قدمه، والشاعر فى جيده ورديئه، والشاعر فيما يحتفل به، وفيما يلقيه على عواهنه، وليس الشعر عنده لباسا يلبسه للزينة فى مواسم الأيام، ولا لباساً يلبسه للابتذال فى عامة الأيام. كلا! بل هو إهابه الموصول بعروق جسمه المنسوج من لحمه ودمه. فللرديء منه مثل ما للجيد من الدلالة على نفسه، والإبانة عن صحته وسقمه، بل ربما كان بعض رديئه أدل عليه من بعض جيده، وأدنى إلى التعريف به ، والنفاذ إليه، لأن موضوع فنه هو موضوع حياته، والمرء يحيا فى أحسن أوقاته، ويحيا فى أسوأ أوقاته، ولقد تكون حياته فى الأوقات السيئة أضعاف حياته فى أحسن الأوقات»[82].

أنجز العقاد دراسته لشعر ابن الرومى طبقاً للغاية التى رسمها، فرأى فيه وثيقة أمينة يسد بها مواضع النقص فى سيرة حياته، فبعض جوانب هذه الحياة لم يرد فيه خبر من الأخبار، وبعضها جاءت الروايات فيه مفرطة الزيادة فى مواضع، ومفرطة النقص فى مواضع أخرى. يشرح العقاد ذلك فيقول: «فلا خبر عن صباه ولا عن دراسته، ولا عن أهله، ولا عن أمر مفصل موثوق به من أمور معيشته، وبغير هذه العناصر الجوهرية لا تقوم ترجمة، ولا يكمل تصوير رجل. وعلى هذه القلة فى الأخبار التى بين أيدينا لا نراها تسلم من الخطأ حيناً، ومن المبالغة أحياناً. فنحن - على حد المثل الذى اخترناه - كمن يؤتى له بعظام ناقصة ليبنى منها بنية جسم كامل، وفيها مع هذا عظام مدسوسة لا تدخل فى بنية الجسم الذى يراد تركيبه!

إلا أن ابن الرومى يعوضنا بعض العوض من ذلك النقص الكبير بخاصة فريدة منه ليست فى غيره من الشعراء: هى مراقبته الشديدة لنفسه، وتسجيله وقائع حياته فى شعره»[83].

وكان الفصل الثالث من الكتاب هو الذى تولى فيه العقاد هذه المهمة، فعرض فيه من خلال شعر ابن الرومى، وبالرجوع إليه، لأصله ونشأته، وتعليمه، ومزاجه وأخلاقه، ومعيشته، وتطيره، وعقيدته وهجائه لشعراء عصر وممدوحيه، وجاء عنوان الفصل: «حياة ابن الرومى كما تؤخذ من معارضة أخباره على شعره» بين الدلالة على ذلك.

وفى الدراسة الثانية «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» ربط العقاد بين الشاعر وبيئته، وأعلن فى مقدمتها «أن معرفة البيئة ضرورية فى نقد كل شعر، فى كل أمة، فى كل جيل»[84]. ثم مضى إلى دراسة طائفة من شعراء الجيل الذى سبقه، وبعض هؤلاء الشعراء عاش فى القرن التاسع عشر فقط أمثال عبدالله فكرى (ت 1889)، وعبدالله نديم (1896)، وعلى الليثى (ت 1896) ومحمد عثمان جلال (ت 1898)، وبعضهم امتدت حياته إلى السنوات الأولى من القرن العشرين، مثل عائشة التيمورية (ت 1902) ومحمود سامى البارودى (ت 1904) وآخرون امتدت حياتهم إلى العقد الثالث أو الرابع من القرن الماضى، كإسماعيل صبرى (ت 1923)، ومحمد عبد المطلب (ت 1931)، وأحمد شوقى (1932)، وحافظ إبراهيم (ت 1932).

والواقع أن ربط الشعر ببيئة الشاعر لا ينفصل عن ربطه بالشاعر نفسه، فى طباعه ومزاجه وتكوينه النفسى، فبين الجانبين علاقة حميمة لا سبيل إلى فصمها؛ ولهذا يختلط الكلام عن كل منهما بالآخر. والملحظ المهم أنه فى دراسته للبارودى على سبيل المثال - دعا القارئ إلى أن يستعرض ديوانه، فسوف يتبين له أن ليس له هناك بيت واحد إلا وهو يدل عليه، كما عرفناه فى حياته العامة والخاصة، أو يدل عليه، كما وصفته لنا أعماله، وصوره لنا مؤرخوه. «وهذه - كما يقول - آية الشاعرية الأولى، لأن الشعر تعبير، والشاعر هو الذى يعبر عن النفوس الإنسانية.

فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته فى قوله فهو بالعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولى، وهو إذاً ليس بالشاعر الذى يستحق أن يتلقى منه الناس رسالة حياة وصورة ضمير».

ثم يصف العقاد طبيعة البارودى، فيقول «والبارودى كما عرفناه كان جندياً شجاعاً عاملاً، قد شهد الحروب وأبلى فيها البلاء الحسن أكثر من مرة، وكان إلى جانب شجاعته معروفا بالدهاء والحيطة، حتى لقد كان يجمع أحيانا بين ثقة الأمير وثقة الثائرين، وكان على العهد فى رجال الحرب مستخفاً بالحياة فى ميدان القتال محباً للحياة أيام السلم، مفرطاً فى حبها والمتعة بها ، كأنما يعوض أيام المخاطرة والمغامرة بأيام الرغد والنعمة»[85]. ومضى بطريقته المعروفة فى توليد المعانى وسوق الحجج العقلية لتأكيد رؤيته، فتحدث عن البارودى فى طباعه وأخلاقه وتكوينه النفسى، مؤيداً ما يقول بنصوص من شعره.

وهكذا كانت رؤية العقاد للشعر فى الكتابين، باعتباره وثيقة شخصية وتاريخية ، يمكن التعويل عليها، والثقة بها فى الترجمة لحياة الشاعر، وبناء سيرته الذاتية، ووصفه، حين يحقق ذلك، مرة ببلوغة «تمام الطبيعة الفنية»، ومرة أخرى بأنه «آية الشاعرية الأولى»؛ هذا فى الوقت الذى نفى فيه عما أسماه "شعر الشخصية" الشعر الذى يراه آية تميز الشاعر وتفرده – أن يتحدث فيه الناظم عن شخصه، ويسرد فى كلامه تاريخ حياته كما قدمنا؛ وهذا هو التناقض الذى يبدو لنا أنه وقع فيه.

ومهما يكن فإن العقاد، قدم فى الكتابين منهجا طريفاً فى التعامل من النص الشعرى لم يعرفه الدرس الأدبى فى ثقافتنا العربية من قبل، على الرغم من المآخذ التى توجه إليه، والتى سنبينها عند الكلام عن نظرية إليوت النقدية فى المبحث التالى. ومع أن بعض النقاد العرب المتقدمين من أمثال ابن سلام (139-231هـ)، والقاضى على بن العزيز

الجرجانى (ت 366هـ)، قد فطنوا إلى أثر البيئة فى الشعر، كالقول بأن شعر البادية يغلب عليه طابع الخشونة والجفاف، وأن شعر الحضر تغلب عليه الرقة واللين ، أو تفسير قلة الشعر فى الطائف ومكة بقلة الحروب التى تعد عوامل مثيرة لتدفقه على ألسنة الشعراء ، فإن ذلك لا يعدو أن يكون إشارات معدودة عابرة، لا تجدى كثيراً فى هذا المقام، ولا نظن أن العقاد قد أفاد منه.

أما الذى أفاد منه حقاً، وتأثر به فهو ما قرأه عند أعلام الرومانتيكيين الإنجليز، ولاسيما كوليردج (1772-1834) الذى كان يقيم علاقة وثيقه بين ذهن الكاتب وعمله، كما كان يقيم علاقة وثيقة أيضا بين الكاتب وبيئته[86].

وربما يضاف إلى ذلك إفادته بطريق غير مباشر من بعض كبار النقاد الفرنسيين فى القرن التاسع عشر الذين تبنوا هذا الاتجاه النقدى فى مجمله ، وخاصة سانت بوف (1804-1869) وهيبوليت تين (1828-1863) اللذين أظلهما عصر الحركة الرومانتيكية وانضم أولهما إليها ردحاً من الزمن، فقد كان سانت بوف معنيا بالبحث فى العمل الأدبى عن شخصية مؤلفه؛ إذ كان يؤمن بأن وظيفة النقد الأدبى «هى النفاذ إلى ذات المؤلف لتستشف روحه من وراء عباراته، بحيث يفهمه قراءه، وفى ذلك يضع الناقد نفسه موضع الكاتب، أو كما يقول هو: «يجب أن يؤخذ من دواة كل مؤلف الحبر الذى يراد رسمه به».. وهو يعتمد فى ذلك على الملحوظات الدقيقة فى حياة المؤلف ليبين: أى نوع من الناس هو، وأثر حالته الطبيعية أو المرضية، ودلالة الصور التى يستعملها على استخدامه لحواسه وقواه»[87].

وأما هيبوليت تين فقد كان يرى أن البيئة أحد عوامل ثلاثة ترجع إليها خصائص كل شعب فى أدبه وفنه، والعاملان الآخران هما الجنس،

والدوافع الموجهة للأدب من تراثه الماضى، أو تأثير الماضى فى الحاضر، والبيئة هى العوامل الطبيعية والسياسية والاجتماعية التى تحيط بالجنس البشرى المعين[88]. وإذا صح تأثر العقاد بهذه الفكرة فإنما هو من قبيل التأثر بروحها العام، وليس التطبيق الحرفى لها.

إبراهيم عبد القادر المازنى (1890-1949م):

على الدرب نفسه الذى سار عليه عبدالرحمن شكرى والعقاد، فى الإيمان بتدفق الشعر من الوجدان والشعور، سار المازنى أيضا؛ فالشعر ليس كلاما أجوف رُصَّت كلماته رصاً، وإنما هو شعور يجيش فى النفس، ومايزال يتنامى بين جوانحها حتى يثقل حمله على الشاعر، فيتطلع بشغف إلى لحظة المخاض، وبانبثاق الشعر يتحرر الشاعر من هذا العبء، فتهدأ نفسه ويستريح. وعبارة المازنى فى هذا الصدد واضحة لا شية فيها. يقول: و«هل الشعر إلا خاطر لا يزال يجيش فى الصدر حتى يجد مخرجاً، ويصيب متنفسا »[89].

والمازنى هنا ينظر إلى الشعر من أحد طرفى العملية الإبداعية، وهو الشاعر، لكنا نراه بعد ذلك يلتفت إلى الطرف الآخر وهو المتلقى، فيجعل استجابة المتلقى للشعر عدْلا يكافئ الإحساس الذى يصدر عنه الشاعر؛ فالشعر هو ما يصدر عن عاطفة الشاعر، أو يستثير عاطفة المتلقى، ولن يُولِّد الشعر هذا التأثير بالطبع إلا إذا كان مفعماً بإحساس الشاعر نفسه، وذلك ما عبر عنه العقاد بأن الشاعر من يَشْعُر ويُشعِر. وبالمثل قال المازنى: «وكذلك لابد فى الشعر من عاطفة يفضى بها إليك الشاعر ويستريح، أو يحركها فى نفسك ويستثيرها، وإذا كان هذا هكذا فقد خرج من الشعر كل ما هو (نثرى) فى تأثيره، أو ما كان فى جملته وتفصيله عبارة عن (قائمة) ليس فيها عاطفة، ولا هو مما يوقظ عواطف القارئ

ويحرك نفسه ويستفزها، مثل شعر الحوادث اليومية الذى وَلِه به حافظ وأشباهه ممن لا يفهمون الشعر، ولا ينظرون إلى أبعد من أنوفهم، ولا يرمون إلى غير الكسب، ومجاراة العامة من القراء والكتاب ومن الأميين أيضاً، ومثل شعر المديح الذى اكتظت به دواوين شعراء العرب، ومثل مزدوجة أبى فراس الطردية التى يقول فى أولها:

أنعت يوما مرَّلى بالشام ألذ ما مر من الأيام
دعوت بالصقار ذات يوم عند انتباهى سحرا من نومى
قلت له اختر سبعة كباراً كل نجيب يرد الغبارا
يكون للأرنب منها اثنان وخمسة تغرد للغزلان
واجعل كلاب الصيد نوبتين يُرسل منها اثنان بعد اثنين
ردوا فلانا وخذوا فلاناً وضمنونى صيدكم ضمانا

إلى آخر هذا الهراء السخيف، فإن هذا الكلام ليس من الشعر فى شىء، وإن كان موزونا مقفى»(90).

ولسنا نسلم للمازنى بما ذهب إليه من إسقاط ما ذكَر، من فنون الشعر على إطلاقها، فلئن صح إسقاط شعر الصيد والطَّرَد مثلاً، واستبعاده من فن الشعر جملة لخلوه من العاطفة ليبدون ذلك صعباً فى شعر المديح.

فبعض هذا الشعر نابع من عاطفة صادقة، كما يتطلب المازنى، فكيف يستبعد من دائرة الشعر؟ كذلك شعر الحوادث اليومية ليس بالضرورة أن يكون الشاعر قد نظمه مجاراة للعامة، وإنما قد يمس عاطفة إنسانية عميقه تبدأ من الخاص وتنتهى إلى العام، فيكون الشعر حينئذ جديرا بهذه التسمية. ولسنا نتفق معه كذلك فى اعتبار الشعر العارى عن

العاطفة بمنزلة النثر؛ فهناك من النثر فى القديم والحديث ما يطاول الشعر فى قوة تأثيره الشعورى، اللهم إلا إذا كان مراده بالنثر ذلك المستخدم فى التعبير عن الحقائق العلمية، أو مستهلكاً فى أغراض الحياة اليومية. والغريب أنه اعترف بأن كثيراً من الكلام المنثور يشبه الشعر فى تأثيره، لكن يبقى الوزن عنصراً جوهرياً فى الشعر، أو هو «جثمان الشعر»، على حد تعبيره، وليس «ثوباً يخلعه الشاعر على معانيه» بما يعنى إمكان انفصال كل منهما عن الآخر ، فالشعر لا يقوم إلا بالوزن، وهذا ما يقتضيه تشبيهه بأنه جثمان الشعر، ويختلف الأمر قليلاً فيما يتعلق بالقافية، لا بمعنى أن المازنى يجيز تجرد الشعر منها ، وإنما يجيز تنوعها فى القصيدة الواحدة، على نحو ما يحدث فى القصيدة المقطعية، أو ذات القوافى المزدوجة. ويعلل المازنى الالتزام بالوزن فى الشعر بأن الإنسان لم يخترع الوزن ولا القافية ، ولكنهما نشآ منه، ولا شِعر إلا بهما، أو بالوزن على الأقل(91).

وكما كان إلحاح شكرى والعقاد على أهمية العاطفة فى الشعر، وأنها عصبه الأساسى دافعا لكليهما إلى التنبيه إلى دور الفكر فيه، لئلا يتوهم متوهم أن الشعر عاطفة وكفى، وأن لا مجال للفكر فيه - صنع المازنى كذلك ، فأكد دور الفكر فى الشعر، وأنه يلازم العاطفة ولا ينفك عنها، فلا يُتصور شعر بغير فكر. لكنه من جهة أخرى أشار إلى أنه لا ينبغى أن يخلص الشعر للفكر، لأن ذلك ضد طبيعة الشعر. يقول المازنى:

«(وبعد) فإن الشعر مجال العواطف، لا العقل، والإحساس لا الفكر، وإنما يعنى بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس. ولا غنى للشعر عن الفكر، بل لابد أن يتدفق الجيد الرصين فيه بفيض القرائح، ويتحفَّى

بنتاج العقو ، وجَنَى الأذهان، ولكن سبيل الشعر أن لا يعنى بالفكر لذاته ولسداده ووزانته، بل من أجل الإحساس الذى نبهه، أو العاطفة التى أثارته»[92].

واعتداد المازنى بالعاطفة معياراً للشعر الصحيح عنده دفعه إلى إنكار موقف جمهور كبير من معاصريه الذين كانوا يعادون المذهب الجديد، متشبثين ببعض المقولات الذائعة، لدى النقاد العرب القدماء، من أمثال «المعانى الشريفة» التى يقاس بها الشعر، فيُستجاد أو يُستَهجن، تبعاً لوجودها فيه أو عدم وجودها. رفض المازنى هذا الموقف، وندد بأصحابه، مبينا لهم أن الذى يعوَّل عليه فى الشعر إنما هو تعبيره عن صاحبه، وما يعتمل فى نفسه من مشاعر وأحاسيس، بغض النظر عن طبيعتها ومستواها. يقول: «أو ليس يكفيكم أن يكون على الشعر طابع ناظمه وميسَمه، وفيه روحه وإحساساته وخواطره ومظاهر نفسه، سواء كانت جليلة أم دقيقة، شريفة أم وضيعة؟ وهل الشعر إلا صورة للحياة؟ وهل «كل» مظاهر الحياة والعيش جليلة شريفة رفيعة حتى لا يتوخى الشاعر فى شعره إلا كل جليل من المعانى ورفيع من الأغراض؟ وكيف يكون معنى شريف، وآخر غير شريف؟ أليس شرف المعنى وجلالته فى صدقه؟ فكل معنى صادق شريفٌ جليل»[93].

لقد ربط المازنى الشعر بالمتلقى، كما ربطه بالشاعر نفسه، كما ذكرنا من قبل، فجعل تأثر المتلقى بالشعر واستجابته له أمارة على جودة الشعر وحسنه، ثم حاول النفاذ إلى الوسيلة التى يتأتى بها للشعر تحقيق التأثير فى المتلقى، فلم يقل فى البدء إلا عبارة مقتضبة ، ذكر فيها أن واسطة الشعر ولبوسَه الجمال، وأشار إلى أن هذه المسألة كثيراً ما يغفلها الكتاب والنقاد والشعراء أيضا[94]، فماذا قدم هو فى هذا الموضوع؟ الواقع أن سبيله لم تكن واضحة، وإنما غامت رؤيته واضطرب أمره،

وتذبذب بين منازع متباينة من التفكير؛ فأنت تراه يشبِّه عمل الشاعر بعمل صانع الديباج الذى «يُوشِّى عمله بمختلف التصاوير، و«مُتناسبها، ليكون أملأ للعين، وأوقع فى النفس، وأعلق بالقلب»، كذلك الشاعر «يلائم بين أطراف كلامه، ويساوق بين أغراضه، ويبنى بعضها على بعض، ويجعل هذا بسبب من ذاك لتكون عبارته أفعل باللب، وأملك للسمع والقلب، وأبلغ فى التأثير»[95].

وهذا الكلام يقع قريباً مما قاله النقاد العرب القدامى، ولاسيما عبدالقاهر الجرجانى فى بيان معنى «النظم»، وهى النظرية التى تمثل عبقرية الأداء الفنى فى اللغة العربية، فى الشعر وغيره من ألوان التعبير. بيد أن حديث المازنى لا ينبئ عن إدراكه لها تمام الإدراك، بل إنا نراه يتراجع عما يوحى به تشبيهه السابق لعمل الشاعر، بعمل صانع الديباج، ليعود إلى الرؤية النقدية التقليدية للشعر، وهى أنه «كلام موزون مقفى يدل على معنى»؛ والنتيجة المباشرة لذلك أن الإبانة عن المعنى هى أساس المفاضلة بين الشعراء، فأفضل الشعراء - كما يقول - «أقدرهم على إبلاج المعنى ذهن القارئ»، ولا يتم ذلك إلا بالبعد عن الغرابة فى اللفظ، والغموض فى المعنى، وهذا ما قاله البلاغيون العرب القدماء، وعبارة المازنى فى هذا الصدد تقول: «فما كان أقرب فى تصوير المعانى، وأظهر فى كشفها للفهم، وكان مع ذلك أحكم فى الإبانة عن المراد، وأشد تحقيقاً فى الإيضاح عن الطلب، وأعجب فى وضعه، وأرشق فى تصرفه، وأبرع فى نظمه كان أولى وأحق بأن يكون "مؤثرا»[96].

ويفرق المازنى بين عمق الفكرة وغموضها، فعمق الفكرة قد يكون مانعا من فهمها، لكنه سائغ مقبول، فى حين أن الغموض يكون عيبا سواء فى الشعر أم الكتابة؛ فكلاهما «كلام»، والأصل فى الكلام أنه

«مجعول للإبانة عن الأغراض التى فى النفوس، وإذا كان كذلك وجب أن يُتخير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة على المراد، وأوضح فى الإبانة عن المطلوب»(97).

ويتذبذب رأى المازنى هنا مرة أخرى، فبعد ربطه عنصر «التأثير» فى الكلام بعامة ببراعة اللفظ ورشاقة العبارة، يستدرك على مقولته تلك بما ينفى أن يكون ذلك «التأثير» مقصوراً عليهما، فقد يتحقق بدونهما، إذ قد يكون الكلام حسناً «مؤثراً»، ويتفق له ذلك من غير رشاقة ولا نضارة، ويستند فى ذلك إلى قاعدة لغوية معروفة فى تراثنا القديم، هى أن الألفاظ أوعية للمعانى»، ويرتب عليها نتيجة منطقية: «فأحسنها أشفُّها وأشرقُها دلالة على ما فيها».

ويمضى المازنى فى هذا السياق مؤكداً ما سبق من أن المتكلم قد يبلغ بالعبارات العارية عن ألوان الجمال البديعى ما لا يبلغه الكلام المنمق، بل إن الإسراف فى تحسين الأسلوب وتجميله قد يغمض المعنى، ويحول دون وصوله إلى المتلقى، كما هو الحال فى كثير من استعارات أبى تمام. وبهذا يدخل المازنى فى فلك النقد العربى القديم، ويقتفى آثار رجاله، فى الاستشهاد لتكلف الاستعارة وقبحها، ببعض نماذج من شعر أبى تمام، وللنوع المقابل، وهى الاستعارات المصيبة أو التى وقعت موقعها، بنماذج أخرى من القرآن، ومن شعر أبى تمام نفسه، وشعر البحترى. بل إنه فى سيره على درب النقاد القدماء لم يفطن إلى أن بعض ما ساقوا من أمثله للاستعارة المصيبة كقوله تعالى: ﴿**هن لباس لكم وأنتم لباس لهن**﴾ لا يعد فى التحليل البلاغى الدقيق، من الاستعارة، وإنما من تشبيه التمثيل.

ثم مايلبث المازنى أن يعود إلى نقطة البداية مرة أخرى فيقرر الأهمية الكبيرة لجيشان عاطفة الشاعر من أجل بلوغ التأثير المنشود فى نفس المتلقى، ويأتى بناء العبارة الشعرية فى المرتبة التالية من الاهتمام.

والواقع أن موضوع «جيشان» العاطفة أو «فورانها»، وما إلى ذلك من أوصاف تدل على صدقها أو قوتها، وفتورها أو ضحالتها أمر لا يمكن قياسه أو إدراكه بشواهد ملموسة، فى حين أن تركيب الجملة ونظم الأسلوب يصلح أن يكون شاهداً حياً على دلالات معينة، وهذا هو أساس فكرة النظم عند عبدالقاهر، وما ألمحت اليه عبارات المازنى نفسه، وكأنى به يضع عيناً على النظم عند عبدالقاهر، وعيناً أخرى على مقولة أن الشعر تدفق عاطفى التى قالها ووردز وورث أحد رواد الرومانتيكية. ولنتأمل الاقتباس التالى من كلامه: «وتأثير العبارة لا يكون بحسن تأليفها، وجودة تركيبها، وجمال وصفها، فإن ذلك وحده - على شدة الحاجة إليه - غير كاف، بل لابد للشاعر، كما أسلفنا، أن تكون نواحى نفسه جائشة بما يحاول أن ينسجه من خيوط الألفاظ، ولهذا كان المديح ثقيلا على النفس، ممجوجاً فى الأذن إلا فى الندرة القليلة، والفلتة المفردة، فليست فضيلة التأثير براجعة إلى ارتباط الكلم بعضها ببعض، وتناتج ما بينها، ولا إلى خصائص يصادفها القارئ فى سياق اللفظ، وبدائع تروعه من مبادئ الكلام ومقاطعه، ومجارى الفقر ومواقعها، وفى مضرب الأمثال ومساق الأخبار، ولا إلى أنك لا تجد كلمة ينبو بها مكانها، أو لفظة ينكر شأنها. بل فضيلة التأثير راجعة أيضاً، وفى الغالب إلى شعور جم، وإحساس قوى بما يجرى فى الخواطر، ويجيش فى الصدر، وإلى القدرة على إبراز ذلك فى أحسن حُلاه»[98].

ويظل حديث المازنى بعد ذلك يتردد بين الفكرتين، التنويه بصدق العاطفة وفيض الإحساس من جهة، والالتفات إلى قوة التأدية اللغوية وجمال النظم من جهة أخرى، حتى إنه ليستعين فى هذا الصدد بأشهر ما جاء فى كلام عبد القاهر من تشبيهات، وهو تشبيه الكلام غُفْلا من أى نسق تركيبى، بالذهب أو الفضة (الخام) قبل صوغ أى منهما فى شكل

سوار، أو خاتم وما إليهما من أصناف الحلى، فصورة كل منها هى التى تعطى الذهب أو الفضة كياناً وقيمة معلومة: «فإنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتماً أو سواراً أو غيرهما من أصناف الحلى بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة ، كذلك لا تخلص المعانى من أكدار الشبهات، ولا يتم استيلاؤها على هوى النفوس إلا بما يحدث فيها من النظم، وإذا كان لا معنى إلا باللفظ، فما أحراه أن يكون مشرقاً محكم الأداء!»[99].

هذا التأرجح فى نظرة المازنى إلى الشعر؛ تارة بأنه بنية لغوية فحسب، وتارة أخرى بأنه تدفق للمشاعر والأحاسيس، دون زيادة على ذلك - يبدو لنا مظهراً مما وصفه به الدكتور محمد مندور من تقلب العواطف، وبخاصة فى صدر حياته ، وقد أفضى به ذلك إلى أن تكون له شخصيتان؛ إحداهما المازنى القديم نجدها فى شعره وفى معاركه النقدية بخاصة، والأخرى المازنى الحديث نجدها فى قصصه ومجموعة مقالاته، وهو المازنى الثائر الساخر.

وفى إطار هذا المعنى يفسر الدكتور مندور تراجع المازنى عما كتبه فى نقد حافظ إبراهيم، من مقالات نشرها فى الصحف سنة 1913 ثم جمعها ونشرها فى كتيب عام 1914-1915 بعنوان «شعر حافظ»، فقد حمل عليه فى تلك المقالات حملة ضاربة[100]، ثم مالبث بعد بضع سنوات أن تراجع عما كتبه ، وود أن لو طويت هذه الصفحة من تاريخه[101]، وسجل موقفه هذا بأسلوب طريف شائق.

ففى خاتمة كتابه «حصاد الهشيم» الذى صدرت طبعته الأولى عام 1924 راح المازنى يعلل إيراد مقال له[102] فى الكتاب، كان فى الأصل مقدمة لكتابه «شعر حافظ» الذى سبق له التخلص مما بقى من نسخه، ببيعها إلى أحد البقالين بالأقة، معزِّيا نفسه بأن ما سوف يحصل عليه فى

المقابل من جبن الرومى وزيتونه أحق بهذا النقد! وما كان له أن يفعل ذلك إلا لاستهانته بما كتب والعمل على نسيانه.، ويصف المازنى تلك الواقعة بقلمه الساخر فيقول: «.. ثم مضت عشرة أعوام وبعض عام، وشرعنا نطبع «حصاد الهشيم» هذا، وإنا لماضون فى ذلك إذ جاءنى صديق يعودنى، وكنت مريضاً، وأطلعنى على صحيفة ينشر فيها بعضهم نقداً لشعر حافظ، وأكثره مسروق من قديم نقدى!! وسألنى الصديق: «أأنت الكاتب؟ قلت: «كلا!».

قال: «إذاً فهى سرقة يحسن التنبيه إليها».

وألح علىَّ فى ذلك، فقلت له: «اسمع! زعموا أن لصاً تسلل إلى بيت فألفاه أفرغ من فؤاد أم موس ! وعز عليه أن ينقلب صفر اليدين، أو كما يقول العرب رحمهم الله، أو ما شاء فليصنع بهم، خالى الوفاض بادى الأنفاض، فواصل البحث وهو مَغيظ مُحْنق، فما راعه إلا رجل فى بعض الغرف مختبئ فى ركن، ووجهه إلى الحائط، فلما ثابت إليه نفسه بعد الدهشة، قال: لعله لص مثلى وضحك! ودنا منه فلم يتحرك، فوضع يده على كتفه فى رفق، وسأله: «من أنت يا هذا؟ وماذا تصنع هنا؟».

فاستدار الرجل وقال، ووجهه إلى الأرض: «أنا صاحب البيت!! وقد شعرت بدخولك وأدركت غرضك فتواريت منك خجلاً!!».

وأنا يا صديقى كصاحب هذا البيت العارى! أستحى أن أنبه إلى سطو صاحبنا المتلصص على نقدى، مخافة أن يتنبه الناس إلى ما أرجو مخلصا أن يكونوا قد نسوه من أنى أنا كاتب ذلك الهراء القديم! ومن أجل ذلك أهب للصِّ ما عدا عليه وبزَّنى إياه، وما أسهل أن يهب المرء غير شىء!! فضحك صاحبى وانصرف! وخطر لى بعد أن وهبت النقد لسارقه أن أستنقذ المقدمة»[103].

والذى يبدو لنا أن أن ما ذهب إليه الدكتور مندور من تقلب عواطف المازنى وسرعة انفعاله فى مجال النقد الأدبى بخاصة يصلح أن يكون تفسيرا لموقفه هذا ؛ فلم يكن هذا التراجع ناشئاً عن اعتراف منه بالخطأ، ورغبة فى العودة إلى ما يراه حقاً وصواباً، وإنما مرده إلى تلك الطبيعة التى فطر عليها ؛ فهو فى نقده لحافظ أخذ يدلل على ما يتسم به شعره من صنعة وتقليد للقدماء، بالموازنة بينه، وبين شعر شكرى الذى يعده مثالا للمذهب الجديد فى الشعر، ويتبعها بأبيات أخرى لحافظ فى نفس المعنى أو قريب منه، مبرزاً ما فى شعر شكرى من قوة وجمال، وما فى شعر حافظ من ضعف وقصور. ثم حدثت الخصومة بينه وبين شكرى التى أشرنا إليها من قبل، واندفع المازنى إلى الهجوم على صاحبه فى مقالين له فى «الديوان» تحت عنوان «صنم الألاعيب»، أشار فيهما إلى مافى شعره من عيوب على نحو يناقض إشادته به واستحسانه له من قبل، وهذا هو سر تنكره لما كتبه من نقد لشعر حافظ ، ومحاولته اطراح الموضوع برمته[104]. وكأنما أراد بذلك أن يُسْدل ستار النسيان على أحكامه السابقة التى امتدح فيها شعر شكرى فى تضاعيف نقده لشعر حافظ.

بقيت الإشارة إلى نقطة أخيرة فى تفكير المازنى النقدى، وهى نقطة تتعلق بغاية الشعر عنده، وخلاصة ما ذهب إليه فيها أن الشعر يحقق للمتلقى غايتين، أولاهما المتعة واللذة، وتلك غاية قريبة لا يكاد الناس يختلفون عليها منذ أقدم العصور. الغاية الثانية أطلق عليها اسما غريبا هو «الفكرة الدينية»، وهو لا يعنى بها المعنى الحرفى للعبارة، أى ما جاءت به الأديان السماوية من القيم والمثل ، وإنما المراد السمو بالفكر، والارتقاء بالتصور؛ فالدين يهدف إلى تهذيب النفس البشرية من النقائص، وتطهير الروح من الشوائب، وبلوغها مرتبة عليا من الكمال،

وتلك هى الغاية التى يطمح الشاعر إلى بلوغها، فالدين يسعى إلى تطهير الروح بالصلاة والصوم، وما إليهما من الشعائر، والشعر يعمل على تطهيرها بالعواطف والأحاسيس.

ولعله لهذا المعنى ارتبط الشعر بالدين منذ سالف العصور، فقد كان عماد الشعر القديم وقوامه الأناشيد الدينية والسبل المقدسة(105).

ويمضى المازنى فى بيان التقارب والتباين بينها، مستنداً فى ذلك إلى أقوال بعض المفكرين الغربيين من مثل قول أحدهم: «كل عصر من عصور المدنية تغلب عليه (فكرة) حيوية غامضة، ولكنها أبدا تحاول أن تتكشف للناس فى مظاهر حياتهم، وفى قوانينهم، وآدابهم وديانتهم، وتلك هى وسائطها المترجمة عنها»؛ وقول ثالث فى الفرق بين الشعر والفلسفة: «الشاعر يترجم فى الأغانى عن عواطف العصر وإحساسه بالخير والجمال والحق، وهو يعبر عما يجيش بصدور الجماعة من الخواطر الغامضة، ولكنه لا يستطيع أن يوضحها لأنه أحس منهم، ولكنه ليس أقدر على تفهمها، وما يتفهم هذه الخواطر الغامضة إلا الفلاسفة ، ولو أن الشاعر استطاع أن يقف عليها، ويكشف عنها لصار فيلسوفا لا شاعراً(106).

ويصل المازنى بتقرير هذا التقارب بين الشعر والفلسفة إلى ما سبق أن أعلنه من قبل، وهو أن الشعر ليس إحساسا فحسب، وإنما هو فكر وإحساس معاً، ومما يؤيد ذلك ظهور نوابغ الشعراء فى عصور الثورات والقلاقل والاضطرابات، لأنها عصور تموج بالفكر، فكل ثورة أو انقلاب إيذان بمولد فكرة أو مذهب يحسه الناس جميعاً، فينشأ الشعراء ليعبروا عن هذه الفكرة أو المذهب، وليشرحوا للناس آمالهم فى الحياة وفى المستقبل. وذلك من خلال مشاعرهم وأحاسيسهم، وليس بالتعبير عن الأفكار تعبيراً مجرداً.

الهوامش

1) الديوان (فى الأدب والنقد) دار الشعب ط 4 ص 4.

2) انظر فى أسماء القصائد والمقالات المنتحلة مقدمة ديوان «الخطرات» الطبعة الأولى 1916 ص 373، وانظر فى موضوع الجفوة والقطيعة بينه وبين شكرى مقدمة نقولا يوسف جامع ديوان شكرى ومحققه، طبعة منشأة المعارف بالإسكندرية 1960 ص 9-10، ومقدمة الجزء الثانى من ديوان المازنى، مراجعة محمود عماد، طبعة المجلس الأعلى للفنون والآداب ص 119-120، وكتاب الدكتورة نعمات فؤاد، أدب المازنى، الخانجى، ط الثانية 1961 ص 97-108.

3) انظر نعمات فؤاد، أدب المازنى ص 102.

4) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص 189، 190.

5) انظر Rene wellek, A History of Modern Criticism, vol; 2, p. 188.

6) النقد والنقاد والمعاصرون، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ص 147.

7) مطلع قصيدة له بعنوان «عصفور الجنة»، فى ديوان «أناشيد الصبا» ط أولى ص 266. وديوان شكرى الذى جمعه وحققه نقولا يوسف، بعد وفاة شكرى، يتألف من ثمانية أجزاء، أو هى ثمانية دواوين جمعها نقولا يوسف فى مجلد واحد، هى: ضوء الفجر 1913، لآلئ الأفكار 1913، أناشيد الصبا 1915، زهر الربيع 1916، الخطرات 1916، الأفنان 1918، أزهار الخريف 1919، أما الجزء الثامن أو الديوان الثامن فيضم ما نشره الشاعر فى حياته من القصائد، فى الصحف والمجلات بعد عام 1919، ولم ينشر معظمه فى الواقع إلا بعد عام 1935 ولو أنه نظم قبل هذا التاريخ. انظر ديوان شكرى تحقيق نقولا يوسف، الطبعة الأولى 1960 ص 675.

8) الجزء الثالث: «أناشيد الصبا» ص 226.

9) انظر مقدمة «أناشيد الصبا» ص 209.

10) السابق ص 210.

11) مقدمة الجزء الرابع «زهر الربيع» ط 1916 ص 288.

12) السابق ص 289.

13) مقدمة الجزء الرابع 287.

14) ديوان شكرى، الجزء الرابع، المقدمة ص 287-288.

15) ديوان على محمود طه، دار العودة 1987 ص 11.

16) ديوان شكرى، الجزء الخامس «الخطرات» ص 362.

17) انظر السابق ص 363.

18) البيت من القصيدة الرابعة والخمسين من ديوان «سِقط الزَّند» ومطلعها:

إن كنت مدعيا مودة زينب فاسكب دموعك ياغمام ونسكبِ

انظر شروح سقط الزند، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، القسم الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987 ص 1132.

19) شروح سقط الزَّند، القسم الأول ص 435-437.

20) البيت من قصيدة يمدح فيها البحترى الخليفة المعتز، وقبله قوله:

أحْسِن بدجلة منظراً ومخيَّماً والغَرْدِ فى أكناف دجلة منزلا
خَضِل الفناء متى وطئت ترابه قلتَ: الغمام انهلَّ فيه فأسبلا
حشدت له الأمواج فضل دوافع أعجلن دولابيه أن يتمهلا
تبيض نُقْبته ويسطع نوره حتى تكل العين فيه وتنكلا

الغَرِد: بناء للمتوكل، خضل: ندى وابتل فهو خضل، الفناء: الساحة أمام البيت، الدوافع: أسافل الأرض السهلة حيث تندفع وتتجمع السيول، الدولاب: كل آلة تدور على محور، النقبة: المراد به هنا الوجه أو اللون، تنكل: تنكص.

21) الأبيات فى شرح ديوان الحماسة للمرزوقى، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ج 2 ص 903-904.

22) الجزء الخامس «الخطرات» ص 364.

23) الجزء الخامس الخطرات ص 364.

24) السابق ص 369-370.

25) الجزء الخامس: الخطرات ص 369.

26) الجزء الخامس/ الخطرات ص 366-367.

27) عيار الشعر تحقيق عباس عبدالساتر، بيروت دار الكتب العلمية ص 11، ومخض المعنى: قلبه وتدبره.

28) المجلة المصرية فى عددها الصادر سنة 1900 نقلاً عن النقد الأدبى الحديث للدكتور محمد غنيمى هلال ط 3دار النهضة العربية 1964 ص 409-410.

29) ديوان الخليل، الجزء الأول، بيروت، دار مارون عبود 1975 ص 10.

30) النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر ص 87.

31) مراجعات فى الآدب والفنون، بيروت، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى 1966 ص 6.

32) انظر مجلة الكتاب، دار المعارف للطباعة والنشر عدد أكتوبر 1947 ص 1505 وانظر خلاصة اليومية، مكتبة عمار، ط أولى 1968م – 1388هـ ص 166-167.

33) انظر الطبعة الأولى 1913 ص 97.

34) مقدمة العقاد للجزء الثانى من ديوان شكرى «لآلى الأفكار» ص 153.

35) مقدمة العقاد للجزء الثانى من ديوان شكرى ص 103-104.

36) انظر مقدمة ديوان «وحى الأربعين» ص 3-4، وانظر محمد خليفة التونسى ، فصول من النقد عند العقاد ، مكتبة الخانجى ، القسم الثالث ص 164-166.

37) فصول من النقد عند العقاد، القسم الثالث ص 230.

38) مقدمة ديوان «عابر سبيل» بيروت، دار العودة ص 5-6، و«فصول من النقد عند العقاد»، القسم الثالث ص 171.

39) انظر مقدمة ديوان «عابر سبيل» ص 6، وفصول من النقد عند العقاد ص 170. و«الباقلاء»: الفول. ونرى أن التشبيه الثانى لا يعطى الدلالة التى يقصدها العقاد؛ فالعسل والفول من الأطعمة الشعبية التى هى فى متناول كل الطبقات ، وليست من الأصناف الغالية الثمن التى يعز على المعدم الحصول عليها، بحيث ينظر إليها باعتبارها طعام المترفين الذى يغبطهم عليه.

40) السابق، الصفحة نفسها، وفصول من النقد عند العقاد ص 171.

41) عابر سبيل ص 6-7، وفصول من النقد عند العقاد ص 171.

42) انظر محمد مندور النقد والنقاد المعاصرون ص 125.

43) الدكتور إبراهيم عبدالرحمن، مناهج نقد الشعر فى الأدب العربى الحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1997ص 180 والعبارة موهمة بأن ابن الرومى وأبا العتاهية من شعراء القرن الرابع الهجرى، وليس هذا صحيحاً بالطبع، فابن الرومى من شعراء القرن الثالث (221-283هـ) وأبو العتاهية من شعراء القرن الثانى وأوائل الثالث (213130هـ).

44) مقدمة ديوان «بعد الأعاصير»، دار العودة ص 8.

45) السابق ص 9.

46) انظر ديوان بعد الأعاصير ص 10، وفصول من النقد عند العقاد القسم الثالث ص 182.

47) فصول من النقد عند العقاد ص 237.

48) فصول من النقد عن العقاد ص 234.

49) فصول من النقد عند العقاد ص 235.

50) فصول من النقد عند العقاد ص 236.

51) مقال: «معراج الشعر» لعباس محمود العقاد، مجلة الكتاب، إصدار دار المعارف للطباعة والنشر عدد خاص (أكتوبر 1947) ص 1506.

52) انظر الديوان ص 132.

53) انظر السابق ص 136.

54) السابق ص 130.

55) «معراج الشعر» مقال بمجلة الكتاب، مرجع سابق ص 1506.

56) انظر الديوان ص 130، 141.

57) عيار الشعر تحقيق عباس عبدالساتر، بيروت، دار الكتب العلمية ص 129.

58) النص منقول من كتاب العمدة لابن رشيق، تحقيق النبوى شعلان، الخانجى ط أولى 2000/1420 جـ 2 ص 775-776.

59) انظر الشعر المصرى بعد شوقى، الحلقة الأولى، دار نهضة مصر ص 23.

60) انظر النقد الأدبى الحديث، دار النهضة العربية ط 3، 1984ص 409-410.

61) انظر النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر ص 104، وانظر أيضاً ص 108-109.

62) النقد الأدبى الحديث ص 401.

63) انظر السابق ص 412.

64) انظر محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالية للنشر 1996 ص 41-42.

65) انظر السابق ص 43.

66) معنى البيت أنه إذا ذكر الإنسان بعد موته فإن ذلك حياة ثانية ل ، وأن كل ما يحتاج إليه الإنسان فى هذه الحياة إنما هو طعامه الذى يقتات به، وما زاد عن ذلك فضول لا غناء فيه.

67) الديوان ص 148-150.

68) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، نهضة مصر ص 157.

69) السابق ص 149-150.

70) انظر شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص 149.

71) الديوان ص 142.

72) انظر الديوان ص 142-143.

73) انظر السابق ص 144.

74) الديوان ص 146.

75) محمد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقى على ديوان الحماسة، ليبيا، الدار العربية للكتاب ص 63.

76) انظر محمد غنيمى هلال النقد الأدبى الحديث ص 176 والمراجع المبينة به.

77) الديوان ص 151.

78) الديوان ص 153.

79) السابق ص 152-153.

80) انظر أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر ص 267 وما بعدها. وانظر كتابى التعبير البيانى رؤية بلاغية نقدية الطبعة الخامسة، مكتبة الآداب ص 111 وما بعدها.

81) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص 157.

82) ابن الرومى حياته من شعره، المكتبة التجارية، الطبعة السادسة 1970-390 1 ص 3-4.

83) ابن الرومى حياته من شعره ص 4.

84) السابق ص 7.

85) السابق ص 69.

86) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص 3.

87) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص 122.

88) انظر محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة ص 46.

89) محمد غنيمى هلال، الأدب المقارن، القاهرة نهضة مصر للطباعة والنشر ط3 ص 53-54.

90) انظر السابق ص 59 وما بعدها.

91) الشعر غاياته ووسائطه، تقديم ودراسة مدحت الجيار ، الطبعة الثانية 1986 ص 66.

92) السابق ص 73-74.

93) انظر الشعر غاياته ووسائطه ص 77.

94) الشعر غاياته ووسائطه ص 72.

95) حصاد الهشيم، دار المعارف ص 190-191.

96) الشعر غاياته ووسائطه ص 77.

97) الشعر غاياته ووسائطه ص 78.

98) السابق ص 79.

99) السابق، الصفحة نفسها.

100) الشعر غاياته ووسائطه ص 81.

101) الشعر غاياته ووسائطه ص 86.

102) يذكر أن حافظ إبراهيم أوغر صدر صديقه حشمت باشا وزير المعارف على المازنى بسبب هذه المقالات، فأصدر أمره بنقله من المدرسة الثانوية التى كان يعمل بها مدرساً للغة الإنجليزية إلى مدرسة دار العلوم، ليعلم مبادئ اللغة الإنجليزية لطلابها المبتدئين، وحمل هذا الإجراء المازنى على تقديم استقالته من مهنة التدريس، وإيثار العمل بالصحافة إلى نهاية حياته.

103) انظر النقد والنقاد المعاصرون ص 148-151.

104) المقال بعنوان «تقليد القدماء» ص 187.

105) حصاد الهشيم ص 242-243.

106) انظر محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون ص 157-159.

107) الشعر غايته ووسائطه ص 92.

108) الشعر غاياته ووسائطه ص 94-95.

* * *

(1)

المصطلح والدلالات والآفاق

ربما يكون من المفيد التذكير بأن كلمة (ما بعد) (Post)، قد أصبحت، منذ النصف الثاني من القرن العشرين، أشبه ما تكون (بيافطة) تصدرت مجموعة من المصطلحات، من مثل:

- « مابعد - المرحلة الصناعية» (Post Industrial).
- « ما بعد - البنيوية» (Post - Structuralism).
- «ما بعد - الحداثة» (Post - Modernism).
- «ما بعد - الماركسية (Post - Marxism).
- «ما بعد - الكولونيالية» (Post - Coloniaslism).

وما تعنيه هذه المصطلحات، بعد اقترانها بـ «ما بعد» أنها تمثل فلسفة، وأيديولوجية، وفكراً، فيه اختلاف عما كان في المرحلة السابقة لـ «ألمابعد».

ويعود الفضل في تحديد فضاء «ما بعد - الكولونيالية» إلى كتاب إدوارد سعيد (1935-2003م) «الاستشراق» (Orientalism)، الذي نشر للمرة الأولى في عام 1978، حيث أصبح هذا المصطلح يشير إلى حالة مشروطة معينة، وإلى الكتابات التي تنظر لهذا الحالة[1].

وفيما يخص مصطلحنا هنا «أدب ونقد ما بعد الكولونيالية» فإنه

يغطي كل مجالات الثقافة، وخاصة في المجتمعات التي وقعت عليها التجربة الاستعمارية، والتي جاءت رداً على الثقافة الغربية الاستعمارية، التي أعطت لنفسها حق التفوُّق والاستعلاء على كل ما عداها من ثقافات لدي الشعوب التي استعمرتها، في آسيا. وإفريقيا، وأستراليا، وأمريكا، بما فيها الشمالية والجنوبية.

ولعل المفهوم الذي قدمه مؤلفو كتاب: The Impire Writes back Theory and Practice in Post Colonial lit[2]. وهم ثلاثة من بين أبرز المنظِّرين لهذا الحقل من الدراسة، يوضح بشكل كاف دلالات هذا المصطلح، ومجالاته، حيث يحددون مفهومهم للمصطلح، بقولهم:

«نحن نستخدم مصطلح «ما بعد كولونيالي» (Post Colnialism) ليغطي كل مجالات الثقافة المتأثرة، ماضياً وحاضراً، بالعملية الاستعمارية، من اللحظة التي بدأت فيها تلك العملية، وحتى الآن[3].

وهذا ما يجعل من دراسات «ما بعد - الكولونيالية» حقلاً دراسياً واسعاً. وبكلمات أخرى، فإن دراسات «ما بعد الكولونيالية» هي دراسة كلية للنصوص [بالمعنى الشامل لكلمة نص] التي تساهم، أو ساهمت، في السيطرة على الحضارات والثقافات الأخرى؛ وكذلك النصوص التي أتت، أو تأتي، رداً على تلك النصوص، بهدف تصحيح أو تصويب ما تحاوله النصوص المسيطرة المتمثلة في الخطاب الغربي؛ أو ما عبر عنه الناقد الأمريكي من أصل هندي «جايارتي تشاكرفورتي سبيفاك» (Gayarti Chakravorty Spivak) بقوله: «اعترافنا الأيديولوجي بالخطأ كما هو اعترافنا بالحقيقة»[4]. وبالتالي، فإن التركيز يبدو منصباً على النواحي الأيديولوجية والسياسية أكثر مما هو منصب على، أو موجه إلى، النواحي الجمالية. لكنه أيضا معني بربط تحديد الجمالي بأيديولوجية هذا الجمالي.

وبشكل ما، فإن الدراسات الثقافية ودراسات «ما بعد الكولونيالية» تتلاقى مع هدف ظلت الدراسات المقارنية تسعي إليه وتطلبه، أو ما ينبغي أن تكون عليه؛ لكن مثل هذا الهدف ظل بعيداً، وذلك بسبب تبعية الأدب المقارن اللصيقة بالقيم والقوانين والمفاهيم والثقافات الأوروبية وأقرب الخطوط في المفاهيم التي تدخل ضمن حقل الأدب المقارن، هي تلك الآراء التي كان قد نادى بها واحد من أبرز أعلام الدراسات المقارنة، وهو الفرنسي «رينيه إيتامبل» (Rene Etiemble)، والتي دعا فيها إلى وجوب إيجاد دراسات مقارنة عالمية تثير الأسئلة حول الظاهرة الاستعمارية، وتقوم بفحص الآداب الأخرى الواقعة خارج دائرة الآداب الأورو- أمريكية. ويرى إيتمابل أنه لا يوجد نظام أو مفهوم معرفي لم يتأثر بالنموذج الكولونيالي. وعليه، فإن كل المفاهيم والمجالات المعرفية، ابتداء من علم الإنثروبولوجيا وانتهاء بعلم رسم الخرائط، يجب إعادة النظر فيها، من خلال وجهة نظر تهدم بنيتها الكولونيالية[5].

* * *

يذكرنا المؤسسون لأدب ونقد الخطاب الـ «ما بعد - كولونيالي» بأن ما يقارب من ثلاثة أرباع سكان العالم يعيشون اليوم في عالم حددت لهم التجربة الاستعمارية فيه نمط حياتهم، ومجالات سياساتهم. وإذا كانت التجربة الاستعمارية، قد تركت آثارها الحياتية: الاجتماعية، والثقافية، والاقتصادية، والسياسية، بشكل واضح وجلي، على الأمم التي وقعت تحت السيطرة الاستعمارية لفترة ما، فإن إدراك تأثيرها في البنية العقلية لتلك الأمم، ليس على مثل تلك السهولة التي نستطيع رصدها أو إداكها في الأوجه السياسية والاقتصادية.

والأدب، يوفر لنا الطرق الأكثر أهمية التي تعكس هذا التأثير المستتر، وقد وظفه الجانب المستعمِر، توظيفاً ماهراً وماكراً قي لغته وفي

ثقافته، في رسم صورة دونية وهامشية للطرف «الآخر». ونحن العرب جزء من هذا الآخر. وقد نلنا في تلك الصورة الدونية نصيباً وافراً، ليس فقط في كتب الرحلات والأسفار، والشعر، ولكن في وسائل الثقافة والاتصال المعاصر[6]:

«وتمثل معظم الصور العرب دائماً بأعداد ضخمة. لا فردية، لا خصائص أو تجارب شخصية. الهيجان والبؤس الجماعيين، أو الإشارت والحركات اللاعقلانية (والشاذة حتى اليأس، وبالتالي). وخلف هذه الصور جميعاً يتربص خطر الجهاد المهدِّد. والعاقبة: الخوف من أن المسلمين (أو العرب) سوف يحتلون العالم».

كما أن كتابات هذه الشعوب التي كانت مستعمرة، وكذلك فنونها من رسم ونحت وموسيقى، تشكل مصدراً يعكس كيفية ودرجة تأثر هذه البنية الفكرية والثقافية بالتجربة الكولونيالية[7].

إن كلمة «تأثر» هنا، تشمل رصد قطبين أو مجالين يبدوان متناقضين، أو يتجهان في مسارين متعاكسين:

الأول: هو وضعية الثقافة الوطنية للشعوب المستعمَرة كطرف متأثر بالثقافة المستعمِرة، ومتقبل لها.

والثاني: هو وضعية الثقافة الوطنية للشعوب المستعمَرة كطرف مقاوم للثقافة المستعمِرة. ذلك أن الثقافة المستعمَرة لم تظل في كل الحالات، ولدى معظم الشعوب التي وقعت عليها التجربة الاستعمارية، ثقافة مستقبِلة للثقافة الغربية المستعمِرة، بل تحولت إلى ثقافة رافضة لكثير من التصورات والتقنيات التي ألصقتها بها ثقافة المستعمِر؛ وبالتالي، فإن هذه الثقافات أنتجت خطاباً أدبياً مضاداً للخطاب

الإمبريالي. وعليه فإن، رصد جوانب الرفض لدى الثقافة المستعمَرة، وما قامت، أو تقوم به من دور في تعرية المفاهيم التي أنتجتها الثقافة المستعمِرة ، والرد عليها، هو جزء مهم في أدب ونقد «مابعد - الكولونيالية».

وفق هذا التصور، فإن آداب كثير من البلدان والشعوب التي خضعت للتجربة الاستعمارية الغربية، كالبلدان الإفريقية والعربية والآسيوية، وغيرها، يمكن النظر إليها من خلال كونها آداب «مابعد - كولونيالية». ذلك أن ما يتصف به كل أدب من هذه الأداب من سمات مشتركة مع غيره، خارج نطاق خصوصية كل منها، من حيث كونها خرجت بصورتها الحالية من التجربة الاستعمارية، ومن خلال تأكيدها على الاختلاف عن تلك الافتراضات والصور النمطية التي أنتجها المركز الإمبريالي عنها، واكتسبت هذه الافتراضات والصور النمطية شرعية المسلمات عنده.

ومما يقع ضمن هذه التسمية، أي «أدب ما بعد - الكولونيالية»، كما تذهب موسوعة «جونز هوبكنز لنظرية الأدب والنقد» أدب ما يسمى «العالم الثالث»[8] و«خطاب الأقليات» و«أدب المقاومة».

أن تكون مستعمراً، يقول «وولتر رودني» (Walter Rodeny) يعني «أن تختفي من التاريخ». مثل هذه المقولة رددها الكتاب والنقاد المنشغلون بالدراسات الـ «ما بعد - كولونيالية» منذ الخمسنيات من القرن العشرين.

إلبرت مِمِّي «(Albert Memmi) على سبيل المثال، يقرر، وهو يعرِّف حالة المستعمَرين بأن «أخطر لطمة أو كارثة يعانيها المستعمَرون هو وضعهم خارج التاريخ»[9]. وعليه فإن الكتابات الـ «مابعد -

كولونيالية» هي تلك الوسائل والطرق البطيئة والمؤلمة والمعقدة، التي ينتجها هؤلاء المستعمرون ليشقوا طريقهم لدخول التاريخ الحديث، الذي هو في حقيقته أوروبي الصنع وبالتالي فإنها عملية: **أداتها** الخطاب، **وغاياتها** التصويب والتصحيح.

هذا المفهوم يجعل من الدراسات الـ «ما بعد - الكولونيالية» تحوُّلاً في النظر إلى ما كان يعتبر تأكيداً أو يقيناً في نظرة المستعمِر إلى المستعمَر. وهي استراتيجية في التحليل، ومحاولة لبيان أو إظهار ما كان ناقصاً أو مغيَّباً في التحليلات السابقة التي أنتجها الخطاب الاستعماري. وبالتالي، فإنها محاولة لإعادة صياغة هذا الخطاب وتصحيحه. وهذا ما يجعل منها فرعاً مختلفاً عن غيرها من الدراسات الأدبية المألوفة. إنها دراسة مثيرة للنقاش والجدل، لمجموعة من المشكلات المجردة المتداخلة والمتضمَّنة في الخطابات المستجدة المعاصرة، التي أشرنا إليها قبل قليل.

وقد ارتأى بعض الدارسين تصور إطار عام يتضمن مجموعة من الأسئلة أو المحاور، التي يمكن أن تُناقشها الدراسات النقدية للنصوص الأدبية التي تندرج ضمن هذا الحقل؛ آخذين بعين الاعتبار أن كل نص هو الذي يفرض نمط الأسئلة التي يثيرها، والتي يمكن أن يُقرأ من خلالها. وما اقترحوه من أسئلة، ليس أكثر من يافطات إرشادية للدارس في اقترابه من النص[10]:

(1) هل النص، موضوع التحليل، نص منتج من «المستعمِر»، أنتجته إيديولوجية «المركز»، أم هو نص منتج من «المستعمَر» أنتجه «الهامش» كرد فعل على إيديولوجيات المركز وممارساته؟

(2) كيف يقوم النص، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، بتمثيل الجوانب المختلفة للاضطهاد الاستعماري والإمبريالي؟ وهناك اهتمام

خاص غالباً ما يوجه إلى تلك النواحي التي يتداخل فيها الاضطهاد السياسي بالاضطهاد الثقافي؛ كما يمكن أن تتداخل مثلاً في سيطرة «المستعمِر» على اللغة، وعلى وسائل الاتصال، ووسائل المعرفة في البلاد «المستعمَرة».

(3) كيف يضيء النص مشكلات الهوية الـ «ما بعد - كولونيالية»، بما في ذلك العلاقة بين «الهوية الذاتية» (personal Identity)، وكذلك بعض القضايا الأخرى، مثل «ازدواجية الوعي» (double consciousness) و«الهجنة» (hybridity).

(4) ما الذي يكشفه النص عن الآراء السياسية، وعن المقاومة النفسية للبلدان المستعمَرة ضد مستعمريها، وذلك بغرض زرع هذه المقاومة ونشرها وتعزيزها، والمحافظة على استمراريتهامن قبل الفرد، ومن قبل الجماعة؟

(5) ماذا يكشف النص من قنوات تتم من خلالها عمليات التباين الحضاري. هذه القنوات التي يتشابك فيها العرق، والدين، والطبقة الاجتماعية، والعادات، والمعتقدات، مشكلة بهذا التشابك أو الاختلاط ناتجاً هو «الهوية الفردية» (individual identity). هذه الاختلافات والتباينات هي التي تشكل إطار تصوُّرنا وإدراكنا لذواتنا وللآخرين، وللعالم الذي نعيش فيه. وهنا يمكن أن تكون «الآخرانية» (othering) مجالاً ماثلاً ومناسباً للدراسة.

(6) كيف يستجيب النص، أو كيف يعلّق على الشخصيات والموضوعات والافتراضات المعيارية الخاصة للعمل الأدبي المنتج من قبل «المستعمِر».

(7) هل هناك أوجه شبه ذات دلالات بين آداب الأمم التي خضعت لتجربة

استعمارية؟ والمرء يستطيع، على سبيل المثال، أن يقارن بين آداب الشعوب التي تعرضت أراضيها للغزو الاستعماري، أو تعرضت للسلب. وكذلك يمكن له أن يقارن بين الأدب الذي أنتجته الشعوب الأوروبية «البيضاء» خلال فترة استعمارها للبلدان الأخرى. وبإمكان المرء، على سبيل المثال، أن يقوم بالمقارنة بين هذه الأبواب معاً، لينظر فيما إذا كانت التجربة الاستعمارية قد خلقت عناصر مشتركة في الهوية الثقافية، من شأنها، أي من شأن هذه العناصر أن تتفوق في قيمتها وأهميتها على اختلاف العرق والجنس.

(8) كيف يهيمن النص «المعياري» الغربي على الإيديولوجية الكولونيالية؟ هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، كيف يهدد هذا النص المعياري الإيديولوجية ذاتها؟ وذلك من خلال تمثيله للعقلية الاستعمارية، وكذلك من خلال سكوته على حالة الاستعمار للشعوب المستعمَرة. وهل يعلّمنا النص شيئاً من الإيديولوجية الاستعمارية أو الإيديولوجية المعادية لها، وذلك من خلال توضيحها لأي مفهوم من المفاهيم الـ «ما بعد - كولونيالية».

(2)

الخطاب الأدبي: علامات على الطريق

تطورت آداب «مابعد - الكولونيالية» خلال عدة مراحل تزامنت مع مراحل الوعي القومي الوطني، مراحل الوعي الإقليمي، ومع مشروع التأكيد على وجوب الافتراق عن «المركز» الإمبريالي.

خلال الفترة الإمبريالية، كانت الكتابة بلغة «المركز» المستعمِر أمراً محتَّماً لايمكن تجنبه. وبطبيعة الحال، فإن هذه الكتابات قد أنتجتها أو

كتبتها طبقة نخبوية جاهلة، كل ما كان يميزها أو يعطيها هويتها هو اقترانها بقوة المستعمِر.

وهكذا فإن أولى النصوص الأدبية التي كتبت في تلك البلدان المستعمرة، وباللغة الجديدة، أي لغة المستعمر، هي نصوص غالباً ما كانت إنتاجاً من قبل من يمثلون تلك القوة الاستعمارية: مستوطنون من الطبقة الحاكمة، أو رحّالة يرتادون المناطق التي تشد الأنظار، أو موظفون إداريون، أو جنود، أو حتى من مرافقي النساء البيض من زوجات الموظفين الأوروبيين[11].

وعلى الرغم مما تحمله هذه النصوص من وصف تقريري مفصل لطبيعة البلاد، وجمالها، أو عاداتها، أو لغتها، فإنها تظل نصوصاً منحازة «للمركز»، وتعلي من شأن «الموطن المستعمِر» على حساب «الموطن المستعمَر». وعلى مستوى أعمق، فإن ادعاءات كتّاب هذه النصوص بالموضوعية، كانت تهدف، وبكل بساطة، إلى إخفاء الخطاب الإمبريالي ضمن ما يقومون بخلقه. وهذا ينطبق تماماً على الأعمال الأدبية من قصائد وقصص «روديارد كبلنج» (Rudyard Kipling) فعلى سبيل المثال، في قصيدته التي حملت عنوان «الكريسماس في الهند» (Christmas In India) يخلق الوصف المثير للكريسماس في قلب الحرارة الملتهبة في الهند سياقاً أو مناخاً يثير غياب نظيره، أي أجوائه في إنجلترا. وعليه، فإن الواقع اليومي الهندي لم يكتسب قانونية الحضور إلا من خلال غياب الدال[12].

والمرحلة الثانية من النتاج الأدبي داخل تطور الخطاب الـ «ما بعد - كولونيالي» كان ذلك الأدب الذي أنتج من قبل مواطنين، أو من قبل منبوذين، تحت مظلة الترخيص الإمبريالي. إذ إن جزءاً كبيراً من النثر ومن الشعر، الذي أنتج من القرن التاسع عشر في الهند، على سبيل المثال، قد

أنتج من قبل هنود من الطبقة العليا، ممن تثقفوا بالثقافات البريطانية، أو بثقافة وأدب الإرساليات التبشيرية[13]. واعتبروا أن مجرد الكتابة بلغة الثقافة المسيطرة، كفيلة بأن تنقلهم إلي مصاف الطبقة المميزة. كما أن جزءاً من هذا الأدب، في الوقت نفسه، قد كتب من قبل من كان منبوذاً سجيناً، كما في حالة الكاتب الروائي «جيمس توكر» الذي كتب رواية (Ralf Rashleigh) وهو يقضي عقوبة السجن في أحد السجون الأسترالية، وبتشجيع من حاكم المستعمرة التي كان يقضي العقوبة في سجنها[14].

ومن خصائص النصوص الأدبية في هذخ المرحلة في أدب «ما بعد - الكولونيالية» صعوبة رصد الإمكانيات الكامنة في موضوعاتها الهادفة للتغيير، وذلك على الرغم من أن هذه النصوص تعالج موضوعات قوية، مثل قسوة نظام المحكومية، كما في رواية توكر، ومثل موضوع استئصال أو تشويه ثقافات الأمم المستعمرة، كما في رواية تشاكا (Chaka) للكاتب الروائي توماس موفولو (Thomas Mofolo) أو إبراز وجود تراث ثقافي أقدم وأعرق وأشمل من التراث الأوروبي. وأحد أسباب هذه الصعوبة يكمن في أن كلاً من الخطاب المتوفر، وكذلك ظروف إنتاجيته في مجتماعات الـ «ما بعد - كولونيالية» في تلك المرحلة المبكرة، كانت تقيد احتمالية التعبير عن المشاعر المعادية للمؤسسة المستعمِرة، وهي التي تقرر الشكل المقبول، وبالتالي السماح بطباعته. ولهذا فإن النصوص التي خرجت للوجود في تلك الفترة، كانت من النوع الذي ظل ضمن القيود التي فرضتها تلك المؤسسة، أو ضمن الحدود التي سمحت لها.

أما في المرحلة الأخيرة، أي الفترة التي سبقت استقلال كثير من البلدان الإفريقية والآسيوية، أو أعقبت هذا الاستقلال. فقد بدأنا نرى

صورة لا تتحكم فيها قيود الحجر والمنع، فانطلق كتابها يصورون كل جوانب التجربة الاستعمارية، متخلّصين من تلك القوة المقيدة التي كانت تحكمهم في السابق، وبلغة جديدة ومميزة.

مثل هذا التوجه الجديد للغة، يمثل أهم الملامح والخصائص في ولادة نصوص أدبية «ما بعد - كولونيالية» متميزة في تقنياتها، ولغتها، ومضوعاتها. ويذكر الدراسون في هذا الخصوص، رواية الكاتب النيجيري «آموس توتوالا» (Amos Tutuola) التي حملت عنوان «سكّير خمر التمور» (The Palm Wine Drinker). وقد أثارت هذه الرواية انتباهاً واسعاً، وفضولاً كبيراً حول الأدب «الأنجلو- أفريقي»[15].

وفي نهاية الخمسينات، وبالتحديد، فى عام 1958م، صدرت رواية «شينوا أشبي» (Chinua Achebe) «الأشياء تتهاوى». (Things Fall Apart) وقد أصبحت هذه الرواية نصاً «نموذجاً» يحكي كيفية قيام مؤلف أنثروبولوجي بـ «فبركة» الطرف الآخر. وتبين بوضوح عدم موضوعية، وعدم أمانة ودقة المؤرخين الغربيين في رسم صورة «الآخر»، ممن ينتمي إلى حضارة أو ثقافة أخرى، يراها ذلك المؤرخ، أو العالم، أو الرحالة، حضارة دونية، وهامشية، وطفيلية، لا تتساوى مع حضارته الغربية، حضارة «المركز»[16].

(3)

الخطاب النقدي: من التأسيس إلى النظرية

على الرغم من أن المصطلح «Post Colonialism» لم يستخدم بلفظه إلا في عام 1985م، وذلك من قبل الناقد الأسترالي «سيمون ديورنج» (Simon During) في مقالة له بعنوان «بلوغ اليابسة» (Landfall)[17]، إلا أن الدراسات ألـ «ما بعد - كولونيالية» كانت قد

بدأت في التشكل والظهور منذ بدايات العقد الخامس من القرن العشرين.

ومنذ ذلك التارخ، أي منتصف الثمنينات، بدأت الدراسات تستخدم المصطلح بلفظه، وأصبحت الكلمة «ما بعد - الكولونيالية» تظهر في عناوين مجلات ودوريات مختلفة؛ كما أصبح المصطلح مقبولاً في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، واستعمل بشكل موسّع ومعمّق في مجموعة من المقابالات مع ناقد أمريكي مشهور، من أصل هندي، هو «جايارتي تشاكر فورتي سبيفاك» (Gayarti Chakravorty Spivak) حملت عنوان «ناقد مابعد الكولونيالية» (The Post - Colonial Critic) ونشرت في كتاب بهذا العنوان في عام 1990م[18].

وبدايات هذا الخطاب ألـ «ما بعد - كولونيالي»، كما يرى الدارسون، يمكن إرجاعها أو وصلها ببدايات العقد الخامس من القرن العشرين، حين كانت المؤسسة الأكاديمية الغربية لصيقة بأعمال أدبية معينة، من مثل مسرحية «صموئيل بيكيت» (Samuel Beckett) الشهيرة «في انتظار جودو» (Waiting for Godot) ومتماشية مع تنظيرات «رولان بارت» (Rolan Barthe) وخاصة كتابة «الدرجة الصفر للكتابة» الذي صدر عام 1952م. وقد أريد لهذا الخطاب، في تلك الفترة، أن يقوي من مفهوم «المعاصرة» الذي شكلت فيه ما سميت بالثقافات البدائية خيطاً أساسياً، وعنصراً مهماً لا ينبغي إغفاله.

في ذلك العقد بالتحديد، حدثت مجموعة من التحولات السياسية والاجتماعية، يراها الدارسون على أنها كانت الحاضنة التي احتنضت ميلاد هذا الخطاب. ويذكرون في هذا الصدد، انتهاء تورط فرنسا في الهند الصينية بعد معركة «ديان بيان فو»، واشتعال الثورة في الجزائر، وانتفاضة «الماو ماو» في كينيا، وسقوط الملكية في مصر. وهي الفترة

التي انشق فيها «جان بول سارتر» عن «ألبير كامو»، لأسباب قيل إنها تتعلق باختلاف مواقفهما من ثورة الجزائر. وفي عام 1952م نشر «فانون» (Frantz Fanon) كتابه الذي نال شهرة واسعة فيما بعد، وحمل عنوان: «بشرات سوداء: أقنعة بيضاء» (Blak Skins; White Masks) وفي ذلك العصر، توالى نشر أعمال «فانون»، و«إلبرت ممي» و«كاسير»، وهم من أبرز أعلام خطاب «ما بعد الكولونيالية».

وبعد ذلك شهدت فترة الستينات تطورات مهمة في تبلور الأطُر النقدية لهذا الموضوع، وذلك بظهور كتاب ثان لـ «فرانز فانون» بعنوان «حُقَراء الأرض» (The Wretched of the Earth)، وصدر عام 1961م. وتضمن الكتاب مقدمة بقلم «جان بول سارتر» اعتبرت هذه المقدمة، من قبل كثيرين، تشريعاً لكثير من المسلمات والتقنينات التي تبناها الغرب: الخير في مقابل الشر، والأسود في مقابل الأبيض. والكتاب يعكس رؤية فانون لعنصرية الغرب، ويجعلها شكلاً من أشكال الهروب، أو خلق كبش فداء، يتيح للغرب إصراراً على التمسك بما يملكه من قوة، واستخدام هذه القوة في إعادة تشكيل الطرف الآخر؛ وهذا ما يؤدي بالتالي إلى ردّات فعل عنيفة من قبل المستعمَرين[19].

وقبل ذلك بسنة، كان الروائي الكاريبي «جورج لامنج» (George Lamming) قد نشر مقالة معيارية في هذا الخصوص، قام فيها بقراءة نص كلاسيكي قراءة جديدة تنطلق من هذه الأطُر التي بدأت قي التشكل، كما ذكرنا، وكان النص الذي قام بقراءته وتحليله مسرحية وليم شكسبير المعروفة «العاصفة» (The Tempest)[20].

وفي السبعينات والثمانينات، ازداد الاهتمام بهذا الفرع من الدراسات من قبل الدارسين، ومنهم أكاديميون مرموقون. ويلمع اسم «إدوارد سعيد»، والناقد الكوبي «روبرتو فرناندز ريتامر» (Roberto f.

Retamar)[21]. وتم تأسيس محاور مركزية للجدل والنقاش، من خلال التركيز على كيفية تأثير الإمبريالية في مستعمراتها، ومن ثم كيفية رد تلك المستعمرات السابقة على الخطاب الإمبريالي، في محاولة منها لتصحيح وجهة النظر الغربية عنها، ولرفض اختفائها وحجبها وسوف نقوم فيما يلي بالتعرف بأربع دراسات تعتبر من الدراسات المهمة في هذا الخصوص.

1- «الاستشراق» (1978): إدوارد سعيد

عندما نشر إدوارد سعيد «الاستشراق» عام 1978م، أصبح الكتاب بعد فترة وجيزة من صدوره، مادة أساسية، ومرجعاً رئيسياً في أدبيات وتشريعات الدراسات الثقافية الـ «ما بعد - كولونيالية». كما أصبح مؤلفه الأكاديمي، أستاذ الأدب الإنجليزي والمقارن في جامعة كولومبيا الأمريكية، والفلسطيني الأصول والهموم، أبرز نقاد «ما بعد الكولونيالية» والمنظرين فيها. وقد ترسخت هذه المكانة بعد صدور كتابه الثاني في هذا الحقل، وهو كتاب «الثقافة والإمبريالية» (Culture and Imperialism) في عام 1993م.

قوبل كتاب «الاستشراق» (Orientalism) باهتمام وحماسة شديدين من قبل الدوائر الأكاديمية، وغير الأكاديمية، باستثناء بعض الباحثين المسيَّسين بالإيديولوجية الغربية المهيمنة، أو اليهود المسَّيسين صهيونياً، ونخص بالذكر منهم المستشرق اليهودي المعروف «برنارد لويس» (Bernard Lewis) الذي هاجم الكتاب وصاحبه هجوماً انفعالياً يخلو من العملية والموضوعية[22].

تُرجم الكتاب إلى العربية بعد ثلاثة أعوام من صدوره. وقام بترجمته الدكتور كمال أبو ديب. وجاءت ترجمته للكتاب ترجمة حاذقة

وواعية وأمينة. كما اشتملت الترجمة على مقدمة نقدية عميقة للمترجم، الذي هو بدوره ناقد وأستاذ أكاديمي معروف، أضاء فيها كثيراً من الجوانب المحورية في الكتاب.

يلاحظ أبو ديب في مقدمته، أن كتاب «الاستشراق» يمكن قراءته في جانب مهم منه على أنه «كتاب عن الغرب وإشكالاته الفكرية، والخلخلة الجوهرية في ثقافته، والمفارقات الضدية الأساسية التي تقوم فيه بين ما يعتبره مبادئ لتطوره الحضاري، والبحثي، والعلمي، وبين الطريقة التي يعاين بها الآخر - حين تتم هذه المعاينة في إطار القوة والفوقية والسلطة»[23].

هذه الطريقة التي عاين بها الغرب الشرق، وهي طريقة عِرقية، أنتجت شرقاً «لم يكن في وعي الغرب، الآخر الخارجي فقط، بل امتداداً للشاذ والمنحرف، والمجنون، والمستضعف داخل الغرب»[24].

ولعله من الأفضل، بدل أن نعيد أو نكرر مفهوم «الاستشراق» كما قدمه إدوارد سعيد، أن نجتزئ من الكتاب ما جاء بكلمات سعيد نفسه، وهو يوضح دلالات «المصطلح»، وهي دلالات تتعدى كثيراً تلك الحدود التي ظلت الدراسات الاستشراقية تتأطر داخلها طوال عقود طويلة سابقة:

«إذا اتخذنا من أواخر القرن التاسع عشر نقطة للانطلاق محددة تحديداً تقريبياً، فإن الاستشراق يمكن أن يناقَش ويحلَّل بوصفه المؤسسة المشتركة للتعامل مع الشرق: التعامل معه بإصدار تقريرات حوله، وإجازة الآراء فيه وإقرارها؛ وبوصفه، وتدريسه، والاستقرار فيه، وحكمه... الاستشراق كأسلوب غربي أطرحه هنا، هو أننا ما لم نكتنه الاستشراق بوصفه إنشاء، فلن يكون للسيطرة على الشرق، واستبنائه، وامتلاك السيادة عليه... وما في وسعنا أبداً أن نفهم الفرع المنظم تنظيماً عالياً، الذي استطاعت الثقافة الغربية عن طريقه، أن تتدبر الشرق، بل حتى أن

تُنتجه سياسياً، واجتماعياً، وعسكرياً، وعقائدياً، وتخيلياً. وعلاوة، فقد احتل الاستشراق مركزاً هو من السياده بحيث إنني أؤمن بأنه ليس في وسع إنسان يكتب عن الشرق أو يفكر فيه، أو يمارس فعلاً متعلقاً به، أن يقوم بذلك دون أن يأخذ بعين الاعتبار الحدود المعوِّقة التي فرضها الاستشراق على الفكر والعقل. وبكلمات أخرى، فإن الشرق، بسبب الاستشراق ، لم يكن، وليس موضوعاً حراً للفكر أو الفعل. ولا يعني هذا أن الاستشراق بمفرده، يقرر ويحتم ما يمكن أن يقال عن الشرق، بل إنه يشكل شبكة المصالح الكلية التي يستحضر تأثيرها بصورة لا مفر منها في كل مناسبة، يكون فيها ذلك الكيان العجيب «الشرق» موضعاً للنقاش. أما كيف يحدث ذلك، فإن ما يحاول هذا الكتاب أن يكشفه... يحاول أن يظهر أن الثقافة الغربية اكتسبت المزيد من القوة والهوية بوضع نفسها موضع التضاد مع الشرق باعتباره ذاتاً بديلة، أو حتى سرية «تحترضية» [تحت - أرضية][25].

لقد شق هذا الكتاب، بقوة وفاعلية مذهلة، نظرة جديدة، وفتحاً ذكياً علمياً في قراءة الخطاب الثقافي الغربي، وفي فضحه وتعريته. وضَّح بجلاء وعملية أكاديمية نظرة الغرب للشرق المسلم، وبيَّن أن الأفكار والمبادئ، التي قامت عليها سيطرة الغرب واستعماره للشرق، قد وجدت في المنتج المعرفي الثقافي الاستعماري ما يبررها ويقويها. وفي الوقت الذي كان فيه معظم باحثي الأدب الأمريكيين من أصحاب الكفاءة العالية، منشغلين بقضايا جمالية وإجرائية على النصوص الأدبية لاكتشاف ما يعتقدونه «حقائق كونية» (Universal Truths)، جاء كتاب الاستشراق ليجبر الأكاديميين، ومن تخصصات مختلفة، على ضرورة تقييم أعمالهم، والنظر في الطبيعة السياسية لهذه الأعمال، وما يمكن أن ينتج عن هذه الطبيعة من أهداف تتماشى مع الإيديولوجية الاستعمارية والإمبريالية[26].

وقبل أن ننتقل لاستعراض كتاب إدوارد سعيد الآخر «الثقافة والإمبريالية» (Culture and Imperialism) لابد لنا من الإشارة إلى أن تأثير كتاب الاستشراق في الدوائر الثقافية والأكاديمية في العالم العربي، وحتي بعد ترجمته إلى العربية، كان تأثيراً محدوداً، على عكس ما كان له من تأثير كبير خارج العالم العربي. وقد سجل إدوارد سعيد نفسه هذا الموقف، وحاول أن يعلله، لكنه لم يفلح، أو لعله لم يُرِد أن يزيل ورقة التوت التي تحاول المؤسسة الثقافية والفكرية العربية أن تستر بها عوراتها وعجزها، واستمراريتها في الاسترخاء والاجترار. يستوي في ذلك الفرد والمؤسسة الرسمية على السواء.

«إن الأمر في نظري ليقع على مشارف اللغز أو السر؛ لماذا ساعد «الاستشراق» في باكستان، والهند، وإفريقيا، واليابان، وأمريكا اللاتينية، وأوروبا، والولايات المتحدة، على إطلاق العديد من أنهاج الإنشاء الجديدة، وأساليب التحليل الجديدة، وإعادات تأويل للتاريخ والثقافة، فيما ظل تأثيره في العالم العربي محدودا؟»[27].

2 - الثقافة والإمبريالية: إدوارد سعيد

أما كتابه «الثقافة والإمبريالية» (Culture and Imperiasm) فقد صدر عام 1993م، وترجم إلى العربية بعد ثلاث سنوات من صدوره. وقام بترجمته أيضاً الدكتور كمال أبو ديب، الذي ترجم كتاب «الاستشراق». وينبغي التنويه أيضاً بهذه الترجمة، وما اشتملت عليه من مقدمات نقدية ثلاث: مقدمة المؤلف للطبعة العربية، ومقدمة المترجم ، ومقدمة المؤلف للطبعة الأصلية باللغة الإنجليزية. وكذلك اشتمالها على كشاف للمصطحات النقدية المهمة التي وردت في الكتاب.

وهذا الكتاب يبسط جناحيه فوق فضاء أكثر اتساعاً ورحابة من

الفضاء الذي غطّاه « الاستشراق» فبينما اقتصر فضاء «الاستشراق» على الشرق العربي المسلم، امتد فضاء «الثقافة والإمبريالية» ليغطي مجمل العلاقات بين «الغرب الحواضري الحديث والأصقاع الجغرافية المترامية الواقعة خلف البحار»[28].

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإنه في الفترة الواقعة بين صدور كتاب «الاستشراق»، وصدور كتاب «الاستشراق» وصدور كتاب «الثقافة والإمبريالية» قام عدد كبير من الأبحاث المنهجية في علوم الإنسان، والتاريخ، والدراسات الإقليمية، وعملت مثل هذه الأبحاث المتنوعة على تطوير عدد كبير من المنظومات التي تضمنها كتاب الاستشراق؛ يقول إدوارد سعيد:

«بعد حوالي سنوات خمس من صدور «الاستشراق» عام 1978م، بدأت بتجميع بعض الأفكار التي كانت قد تجلت لي وأنا أنجز ذلك الكتاب حول العلاقة بين الثقافة والإمبراطورية. وكانت أولى النتائج سلسلة من المحاضرات التي ألقيتها في جامعات الولايات المحتدة... لقد قام قدر كبير من الأبحاث المنهجية في علم الإنسان (الإنثروبولوجيا) والتاريخ، والدراسات الإقليمية، بتطوير عدد من المنظومات التي كنت قد قدمتها في «الاستشراق» الذي اقتصر مجاله على الشرق الأوسط. ولقد حاولت بدوري في الكتاب الراهن أن أوسِّع المنظومات الواردة في الكتاب السابق لأصف نسقاً أكثر شمولية من العلاقات بين الغرب الحواضري الحديث، وأصقاعه الواقعة ما وراء البحار»[29].

أضف إلى ذلك، بروز الولايات المتحدة للقيام بالدور الإمبريالي بكامله، بعد انتهاء الحرب الباردة، وتفكك الاتحاد السوفياتي، وتراجع دور القوى الإمبريالية الأوروبية، بريطانيا على وجه الخصوص، ليصبح دورها دور التابع لآخر القوى الإمبريالية، أي الولايات المتحدة.

يأتي كتاب «الثقافة والإمبريالية» إذاً، ليشكل استكمالاً لكثير من المنظومات التي بني عليها «الاستشراق»، وتقديم أجوبة على أسئلة أثارها ذلك الكتاب:

«واقد حاولت أيضاً أن أظهر أن أدباً ونقداً جديدين قد بزغا منذ المرحلة العظيمة لفكفكة الاستعمار بعد الحرب العالمية الثانية . فللمرة الأولى يصبح الأفارقة، والآسيويون، عرباً وغير عرب، الذين كانوا دائماً موضوعاً لعلم الإنسان «الإنثروبولوجيا» الغربي، وللسرديات الغربية والنظريات التاريخية، والتكهنات اللغوية الغربية، وكانوا في النصوص الثقافية الدليل السلبي على شتى أنواع الأفكار حول الشعوب غير الأوروبية الأقل تطوراً، التي ظلت جواهرها ثابتة رغم التاريخ، يصبحون خلاّقين لآدابهم وتواريخهم الخاصة، كما يصبحون أيضاً قراء ناقدين لسجل المحفوظات الغربي»[30].

جاء الكتاب في أربعة فصول، وانتهى بكشاف مصطلحي مزدوج، من قبل المترجم، الأول رتب وفق المفردات العربية، والثاني وفق المفردات الإنجليزية. وقد تضمن الكتاب قراءات نقدية لأعمال كثير من الأدباء الغربيين، روائيين وشعراء، من منظور نقدي «ما بعد - كولونيالي». ومن هؤلاء «جوزيف كونراد» (Koseph Conraf) وخاصة روايته الشهيرة «قلب الظلام» (Heart of Darkness)، و«جين أوستن» (Jane Austen) وروايتها «حديقة مانسفيلد» (Mansdield Park)، و«جيمس جويس» وروايته «Ulysses»، والشاعر الرومانسي الإنجليزي «ييتس» (W. B. Yeats). وقد أصبحت هذه القراءات، ومنذ صدور الكتاب، قراءات نقدية أنموذجية في الخطاب النقدي الـ «ما بعد كولونيالي». ويشير إدوارد سعيد إلى هذه القراءات بقوله:

«إن المنتجات العظيمة للثقافة هي منتجات محسوسة واستثنائية،

وبالإشارة إلى الأعمال الجمالية، فإنه يمكن لهذه النتاجات أن تكون أعمالاً عظيمة من إبداع الخيال، وأن تضم في الوقت نفسه، وجهات نظر سياسية ظاهرة البشاعة والقبح، وجهات نظر تسلخ الإنسانية عن غير الأوروبيين، وتبرز شعوباً وأصقاعاً بأسرها خاضعة ودونية، جاعلة إياها مقتضية حُكم الأوروبيين. والمثال على أعمال كهذه رواية، «كيم» لكبلنج، وهي رواية عظيمة وعمل إمبريالي عميق. إن قراءة مفكفكة للاستعمار كالقراءة التي أقدمها في هذا الكتاب، تحفظ لكبلنج إنجازه الجمالي دونما مساس، غير أنها تقوم أيضاً بموضعة تصوير روايته للتاريخ الهندي، ولشعب الهند، في منظور يجلو أن كبلنج ينكر على الهنود إمكانية التغير والتطور السياسي. وإنني لأحاول أن أفعل الأمر نفسه في قراءاتي لـ «جين أوستن» مع أن كتابي حين صدر في بريطانيا أثار نقمة معظم مراجعيه لما اعتبروه هجوما على روائية لا صلة لها البتة بالإمبراطورية. وإنني لأطرح أن أوستن هي أكثر إشاقة وقيمة - لا أقلها - كروائية عظيمة، لأنها استطاعت أن تعالج الرق ومستنبتات قصب السكر الكاريبية، جنباً إلى جنب مع معالجتها لملهاة آداب السلوك لدى فئة السادة المزارعين الإنجليز الذين يعيشون في بيت ريفي فخم»[31].

ولعل البعض يتساءل، أليست التجربة الاستعمارية/ المأساة في فلسطين جزءاً من تفكير إدوارد سعيد، في هذا الكتاب، أو في الاستشراق، كونه ينتمي في أصوله إلى ضحايا تلك المأساة؟ ومثل هذا التساؤل لم يغب عن فكر إدوارد سعيد، لذلك نجده يقول، في هذا الصدد:

«وإنه لمن الملائم، أخيراً، أن أقول لقرائي العرب إن فلسطين، رغم أنها لا تُذكر هنا مراراً، تؤدي دوراً تأسيسياً هاماً في تفكري بالعلاقة بين الثقافة والإمبريالية. ولقد تحقق لدي اقتناع بهذا قبل عقدين من الزمن في كتابي «مسألة فلسطين» حيث اقترحت للمرة الأولى، أهمية المشروع الصهيوني لإعادة تخيُّل فلسطين وأهلها تمهيداً لاحتلال الأرض»[32].

وسوف نتعرض إلى موضوع فلسطين كمشروع استيطاني استعماري في كتابات إدوارد سعيد، وبشكل خاص، من خلال كتابه الذي سبق ذكره: «The Question of Palestine» الذي صدر عام 1979م، إذ سيشكل هذا الموضوع الجزء الثاني من دراستنا هذه.

وإذا كنا لم نطل في عرض كتابي إدوارد سعيد، «الاستشراق»، و«الثقافة والإمبريالية» نظراً لسهولة تيسرهما للقارئ العربي، فإننا نختم عرضنا للكتابين، باقتباس قصير لـ «ناعوم تشومسكي» (Noam Chomsky) يقول فيه:

«إن عمله [أي عمل إدوارد سعيد] خُصِّص لفضح «الميثولوجيات» التي كوَّناها عن أنفسنا، و«الميثولوجيات» التي كونَّاها عن الآخري. والعمل الأول (أي فضح ميثولوجيا الـ «أنا») أكثر صعوبة من الثاني، ذلك أن نظرنا في المرآة، لنرى أنفسنا، عملية أصعب بكثير من نظرنا للآخرين»[33].

3 - الإمبراطورية تكتب الرد: النظرية والتطبيق في آداب «ما بعد الكولونيالية»[34]: بِل آشْكْروفْتْ - جَارِيثْ جْرِيفِثسْ - هيلين تيفِنْ

ما بين ظهور كتاب «الاستشراق» (1978م)، وكتاب «الإمبراطورية تكتب الرد: النظرية والتطبيق في آداب «ما بعد - الكولونيالية» (1989م)، كانت قد نشرت عشرات الكتب، ومئات المقالات النقدية في أدب ونقد «ما بعد الكولونيالية». وقائمة المراجع التي تضمَّنها الكتاب الثاني الذي اشترك في كتابته ثلاثة من أبرز أعلام الدراسات النقدية الـ«ما بعد - كولونيالية»، تعدد كماً كبيراً من المادة في هذا الخصوص.

جاء الكتاب في «246» صفحة، من القطع الكبير، وقد اشتمل على مقدمة، وخمسة فصول. استعرض المؤلفون في المقدمة: التعريف بمصطلح «الآداب الـ ما بعد - كولونيالية»، والعلاقة بين الآداب الـ «ما بعد - كولونيالية» والدراسات الإنجليزية، وتطور الآداب الـ «ما بعد - كولونيالية»، والسيطرة، واللغة، والمكان والاقتلاع من المكان، وأخيراً الـ «ما بعد - كولونيالية والنظرية».

وجاء الفصل الأول بعنوان: «تمهيد الأرض: النماذج النقدية لآداب ما بعد الكولونيالية»، وخصص للبحث في أبرز هذه النماذج، وسوف نعرف بهذه النماذج، بعد قليل.

أما الفصل الثاني فجاء بعنوان: «استبدال اللغة: استراتيجيات النص في الكتابات «المابعد - كولونيالية». وعنوان الفصل الثالث بـ«استبدال النص: تحرير الكتابة «المابعد - كولونيالية». وحمل الفصل الرابع عنوان: «النظرية في مفترق الطرق: النظرية الأصلانية والقرّاء «المابعد - كولونيالية». أما الفصل الأخير، فجاء بعنوان: «استبدال النظرية: الكتابات المابعد - كولونيالية والنظرية الأدبية».

يوضح مؤلفو الكتاب في الفصل الأول أن كتاب ونقاد «مابعد - الكولونيالية» - بعد أن أصبحوا واعين بالسمات الخاصة التي تتسم بها نصوص «ما بعد الكولونيالية» - أدركوا الحاجة لتطوير أنموذج مناسب لهم، قادر على تحليل هذه النصوص وتفسيرها. وهكذا ظهرت عدة نماذج أو أطُر، أبرزها:

أولاً: «النماذج الوطنية والإقليمية».

ثانياً: «النماذج العِرقية: نموذج كتابة السود».

ثالثاً: «نماذج مقارنية أكثر اتساعاً».

رابعاً: «نماذج الهُجنة».

هذه الأنهاج أو النماذج، تعمل في الغالب، كافتراضات، أو لنقل كمنطلقات افتراضية في الممارسات النقدية، أكثر من كونها مدارس فكرية منفصلة أو غير مترابطة. وفي أي نقاش أو ممارسة نقدية، يمكن أن نرى أكثر من نموذج يوظف جنباً إلى جنب مع نموذج آخر أو أكثر.

أولاً: النماذج الوطنية والإقليمية والمقارنات بينها:

تقوم هذه النماذج بالتركيز على السمات الخاصة بأمة معينة، أو ثقافة خاصة.

ويرى مؤلفو الكتاب، أن الولايات المتحدة الأمريكية، هي أول المجتمعات التي قامت بتطوير أدب قومي خاص بها. إذ إن ظهور أدب أمريكي مستقل بذاته، في نهاية القرن الثامن عشر، أثار أسئلة لا يمكن تجنبها أو إغفالها حول العلاقة بين الأدب والمكان، وحول الأدب والهوية الوطنية، وبشكل خاص، حول مدى صلاحية وملاءمة الأشكال الأدبية المتوارثة للمجتمعات الجديدة. إذ إن البحث عن أفكار حول أشكال أدبية جديدة كانت جزءاً من عملية تقدم متفائلة نحو المرحلة الوطنية، لأنه كان يبدو أن هذا المكان الجديد، يعتبر أحد أكبر المناطق الجغرافية اتساعاً، وبإمكانه أن يعبر عن الاختلاف عن بريطانياً تعبيراً جوهرياً.

إن كتاباً مثل «تشارلز بروكدِن براون Charles Brockden Brown) ممن حاولوا أن يدجنوا بعض الأشكال الروائية البريطانية، مثل الرواية «القوطية» (Gothic)، والرواية «الوجدانية» (Sentimental)،

سرعان ما أدركوا أنه ليس بالإمكان، وقد حصل تغير في المكان، وفي الثقافة، أن يستورد «الشكل» و«المضمون»، بدون إحداث تغييرات جوهرية أو راديكالية عليهما[35].

وعليه، فإن التجربة الأمريكية، ومحاولاتها إنتاج نمط جديد من الأدب، يمكن النظر إليها، من عدة أوجه، على أنها كانت النموذج لكل الكتابات «ألمابعد - كولونيالية» في مرحلة لاحقة. فبمجرد أن فرضت الثورة الأمريكية مسألة الهوية الوطنية المنفصلة عن بريطانيا، ولمجرد أن حققت هذه الهوية نجاحات في الجوانب الاقتصادية والسياسية، وأصبحت هذه النجاحات واقعاً ملموساً، بدا أن الأدب الأمريكي، أصبح جسداً نصوصياً مقبولاً. لكن هذا القبول ظل في إطار أن هذا الأدب يمثل «فرعاً من شجرة العائلة» (an Offshoot of the parent tree) أو بتعبيرات مجازية أخرى، مثل «الأب - الابن» (child - parent) و«النهر - الرافد» (stream - tributary)[36].

وعندما طور أدب الولايات المتحدة، بشكل موسع وشامل، سمات خاصة به، مختلفة عن الأدب البريطاني، وعندما نجح في تثبيت حقه في اعتباره أدباً مستقلاً، فإن مفهوم الاختلافات داخل الكتابة الإنجليزية قد أصبح مفهوماً قائماً. وكانت النتيجة المترتبة على ذلك، أن آداباً أكثر جدة، لبلدان مثل نيجيريا، وأستراليا والهند، قد أصبح بالإمكان مناقشتهما على اعتبار أنها أشكال وطنية منفصلة، وقائمة بذاتها، أكثر من كونها «فروعاً من الشجرة»، كما أصبح بالإمكان أن ينظر في آدابها من خلال التاريخ السياسي والاجتماعي لكل بلد؛ وعليه، يمكن قراءتها على أنها مصدر أساسي لصورة مهمة في الهوية الوطنية.

إن تطور الآداب الوطنية، وكذلك تطور النقد، يعتبر شيئاً أساسياً في مجمل مشروع الدراسات الـ «مابعد - كولونيالية». إذ لولا هذه

التطورات على المستوى الوطني، ولولا الدراسات المقارنية بين التقاليد، وما تقود إليه، لم يكن بإمكان هذا الخطاب الـ «ما بعد - كولونيالي» أن ينشأ أو يظهر إلى الوجود. وبالتالي، فإن دراسة التقاليد الوطنية تعتبر المرحلة الأولى، والأكثر أهمية في عملية رفض الخطاب الوطني لتنفج المركز. وهي بداية ما وصفه الكاتب النيجيري «وول سوينكا» (Wole Soyinka)، على أنه بداية «عملية الوعي الذاتي»[37].

وعلى الرغم من التنوعات في الأنموذج الوطني، فإن معظم الآداب الإنجليزية، خارج بريطانيا، اعتبرت أنها مشاريع فردية وطنية، تشكل ثقافة كل بلد على حدة، وتعكسها. والنتيجة المحتمة لهذه التنوعات تزايد مطرد في ضبابية التمييز بين «القومية» (nationalism) و«القومي» (nationalist). فالقومية تضمنت في العادة، إنكاراً صحياً وغنياً للسيطرة البريطانية والأمريكية الواضحة على مجالات النشر والتعليم وغيرها. ومع ذلك، فإن فشل النقد الوطني، في الغالب، في إحداث تغيير أو تبديل في مصطلح الخطاب الـ «مابعد - كولونيالي» ضمن الحدود التي يعمل فيها، فإن هذا النقد قد شارك، بشكل ضمني، وبشكل صريح، في الانغماس في خطاب محكوم تماماً، وبشكل مطلق، من قبل الإمبريالية التي حاول الإصرار الوطني على استثنائها. كما أن الافتراضات النظرية، والمنظورات النقدية، والأحكام القيمية (أي المنصبة على القيمة) قد كررت ما كانت المؤسسة البريطانية الكولونيالية قد شيدته[38].

ثانياً: النماذج العرقية: نموذج كتابات السود:

تجمع آخر يدرس عدداً من الآداب المنبثقة عن مجتمعات «مابعد - الكولونيالية»، وهو ما يطلق عليه «كتابات السود». هذه الكتابات تقوم على مفهوم ينظر إلى العرق أو السلالة، على أنه مكون أساسي في

التمييز السياسي والاقتصادي، ويجمع كتّاباً في الشتات الإفريقي، على اختلاف جنسياتهم: من السود الأمريكيين، ومن الإفريقيين الكاريبيين، وكذلك من البلدان الإفريقية. وهذا ما يوسع كثيراً من رقعته، إذ ربما شمل بالتالي، وعلى سبيل المثال، الكتابات البولينيسية، والميلانية، والأبورجينية الأسترالية. لا بل أكثر من ذلك، إذ يمكن أن يشمل الكتابات التي ينتجها كتاب بيض عن إفريقيا والهند، إذا ما انسجمت هذه الكتابات مع الدلالات المعادية أو المضادة للخطاب الكولونيالي[39].

إن توسيع رقعة هذا المفهوم على هذا النحو، يؤدي، وهذا ما حدث فعلاً، إلى تجاهل الفروقات الثقافية بين الآداب التي أنتجت من قبل أقلية سوداء في بلد أبيض قوي وغني، وتلك التي أنتجت من قبل أغلبية سوداء في أمة مستقلة.

في هذا النموذج، تطور مفهوم «الزنوجة» (Negritude) من خلال كتابات عدد من الكتاب والأدباء، مثل «إيميه سيسير» (Cesaire Aime)[40]، والسياسي الشاعر السنجالي «ليوبولد سنجور» Leopold Sedar (Senghor). وقد وصفت الثقافة الزنجية بأنها وجدانية أكثر منها منطقية أو عقلانية. كما أنها طالبت بوجهة نظر إفريقية خاصة فيما يتعلق بالعلاقات «الزما - كانية»، والأخلاقيات، والغيبيات، والجماليات، تميز بها نفسها عن القيم الأوروبية الذوقية والأسلوبية التي افترض أنها قيم عالمية.

وقد استمر النقاد الأفرو-أمريكيون المعاصرون في تحليلاتهم الأدبية على تأكيد إبراز وعي مميز للسود. فكتاب «أدب السود والنظرية الأدبية» (Black Literature and Literary Theory) الذي صدر عام 1984م[41]، يوضح كيف أن عدداً من هذه المفاهيم المتعلقة بوعي خاص ومستقل، توظف على أنها تمثل نمطاً من جماليات السود المميزة[42].

ثالثاً: نماذج مقارنية أكثر اتساعاً:

أول الصعوبات التي واجهتها النماذج المقارنية في الكتابات الـ«مابعد - كولونيالية» هو إيجاد مسمى قادر على وصفها وتحديدها. وقد قدمت بعض المحاولات المبكرة عنوان: «Terranglia»، وذلك من قبل «جوزيف جونز» في كتاب نشر له في منتصف الستينات من القرن الماضي[43]. وكذلك برز في الستينات أيضاً مصطلح أدب «دول الكومونولث» (Commonwealth Literature). وقد لقي هذا المصطلح شيئاً من القبول، إلا أنه لم يؤد الغرض، نظراً لما تتضمنه هذه التسمية من قيود جغرافية وسياسية من شأنها تضييق فضاء هذه النماذج. واستعمل في بعض الجامعات مسمى «آداب العالم الثالث». لكن أكثر العناوين التي لقيت بعد ذلك قبولاً وشعبية هو: «الآداب الجديدة المكتوبة باللغة الإنجليزية» (New Literatures in Emglish). وأخيراً جاء عنوان: «آداب مابعد - الكولونيالية»، الذي أصبح العنوان الشائع والمفضل في هذا الحقل من الدراسات[44].

وهناك أكثر من نموذج مقارني في الآداب الـ «مابعد - كولونيالية». ومن الأمثلة على بعض النماذج المبكرة والفعالة، النموذج الذي قدمه «ماكسويل» (D.E.S. Maxwell) في كتابه «Landscape and Teme» الذي نشر عام 1965م[45]، والذي يركز على الفصل بين المكان واللغة.

المكان، والاقتلاع من المكان كما تضمنتهما مقدمة كتاب ماكسويل، هما مركزا اهتمام رئيسي لدى كل شعوب «مابعد - الكولونيالية». كما أن النموذج الذي قدمه ماكسويل لدراسة وتحليل هذه الشعوب، يركز على مناقشة مدى ملاءمة اللغة المستوردة لوصف التجربة

المتعلقة بالمكان في هذه المجتمعات الـ «مابعد كولونيالية». وقد ميز ماكسويل بين نوعين من المكان: «مستعمرات المستوطنين» و«التجمعات المغزوة». ومن الأمثلة على النوع الأول: الولايات المتحدة، وكندا، ونيوزيلندة، وأستراليا؛ أي أرض احتلت من قبل مستعمرين أوروبيين، امتلكوا الأرض بعد احتلالها، وسحقوا سكانها الأصليين. وفي كل هذه المناطق، قام الكتاب بمناقشة مدى ملاءمة اللغة التي ينتمون إليها لهذه الأمكنة التي احتلوها.

أما في النوع الثاني، أي التجمعات المغزوة، كما في الهند أو نيجيريا، حيث السكان غير الأصليين أصبحوا مستعمِرين، بينما السكان الأصليين تحولوا إلى مستعمَرين في أراضيهم ومناطقهم، وحيث الكتاب من هذه البلدان لم يكونوا مجبرين على التكيف مع رقعة جغرافية مختلفة، أو مناخ مختلف، لكنهم يمتلكون ردات فعل متوارثة ومعقدة تجاه وضعهم الناشئ، الجديد، الهامشي، الذي نقلتهم إليه وجهة النظر العالمية المتضمنة في تحولهم إلى الإنجليزية. وسواء كانت اللغة الإنجليزية قد استأصلت لغاتهم الأصلية، أو أنها، بكل بساطة، منحتهم أداة بديلة، مكنتهم من الوصول إلى قاعدة عريضة من القراء، فإن استخدامها من قبلهم قد أدى إلى علمية فصل بين الفهم للعالم من ناحية، وتبادل الآراء والأفكار عنه، من ناحية أخرى[46].

ويرى ماكسويل أنه حيثما نشأ كتاب «مابعد - الكولونيالية» فإنهم يشتركون في سمات معينة مهمة، تجعل من عملهم عملاً مختلفاً عن التراث الأدبي الأصلي لإنجلترا. يقول:

«هناك فئتان عريضتان: في الأولى يجلب الكاتب لغته الخاصة به، «الإنجليزية» إلى بيئة غريبة، وإلى سلسلة جديدة من التجارب: استراليا، وكندا، ونيوزيلندة.

وفي الثانية، يجلب الكاتب اللغة الغريبة عنه، «الإنجليزية» إلى تراثه الثقافي والاجتماعي: الهند، وجنوب أفريقيا.

ومع ذلك، فإن بين هاتين الفئتين قرابة أساسية؛ ذلك أن الصراع الشديد مع الألفاظ، ومع المعاني، يجعل هدفه إخضاع التجربة للغة، وإدخال الحياة الدخيلة إلى اللغة المستوردة[47].

ومما يندرج ضمن هذه النماذج المقارنية ما أسماه آشكروفت، وجريفش، وتيفن، «Tematic Parallels» (تماثلات موضوعاتية). في الآداب المختلفة المكتوبة باللغة الإنجليزية، والمندرج في آداب «مابعد - الكولونيالية». فعلى سبيل المثال، نجد موضوع المقاومة من أجل الاستقلال، موضوعاً احتفالياً متعدد الأشكال في كثير من الروايات، منها: رواية «Kanthapura» (1938) للروائي Raja Rao. ورواية «A Grain of Wheat» (1967م) للكاتب الكيني: (Ngugi Wa Thiong O) ورواية: «New Day» (1949م) للكاتب الجامايكي «V.S. Reid».

وكذلك نجد موضوع التأثير الكاسح للثقافة الأجنبية على الحياة المعاصرة للمجتمعات الـ «مابعد - كولونيالية» يأخذ أشكالاً متعددة ومتنوعة، كما في رواية: «No Longer at Ease» (1963م) للكاتب والناقد النيجيري «Chinue Achebe». ورواية: «In the Caslte of My Skin» (1970) لـ: «Goerge Lamming» من جزر الباربادوس.

كما نجد الموضوع يتردد بكثرة في أشعار الشاعر النيوزيلندي «Honi Tuwhare»[48].

- وهناك موضوعات أخرى مؤثرة بدأت في الظهور، مثل موضوع تشييد منازل على أنقاض منازل أخرى في المناطق التي كان المستعمر يغير في طبيعتها، في كثير من الأعمال الأدبية الروائية، منها:

- A House for Mr. Biswas (منزل من أجل السيد بزواز)[49].
- «Remember The House» (تذكر المنزل)[50].
- «As for Me and My House» (فيما يتعلق بي وبمنزلي)[51].
- «Bless» (البركة)[52].
- «Living in Manototo» (قاطن في مانوتوتو)[53].

وكذلك نجد موضوع رحلات متطفلين أوروبيين عبر طبيعة جذابة غير مألوفة، تتم عادة بمساعدة مرشد من أهل المنطقة الأصليين، يشكل سمة مشتركة بين كثير من النصوص، مثل:

- رواية «قصر الطاووس» «Palace of the Peacock»[54].
- رواية بعنوان «Voss»[55].
- رواية «ألق الملك» (The Radiance of the King)[56].

ومثل هذا التماثل في آداب «مابعد - الكولونيالية» لا يقتصر على الموضوعات، حيث تجاوزها - كما لاحظ النقاد - ليصل إلى تماثل كبير في كثير من السمات الفنية، مثل شيوع تقنيات «الرمز» و«المفارقة» و«الواقعية السحرية» و«السرد المتقطع»[57].

إن بروز هذا التشابه في الموضوعات، وكذلك التشابه في كثير من الأساليب والتقنيات، في هذه الآداب، لم يأت مصادفة. إنه وليد التشابه في الأحوال والظروف التاريخية والنفسية لهذه المجتمعات. فعلى سبيل المثال، موضوع مثل موضوع «المنفى» نجده حاضراً في كل هذه الآداب. وهو دليل على هم وقلق دائم الحضور على المكان ومن فيه في كل تلك المجتمعات[58].

ونتيجة لما ذكرناه، فإن التفسيرات والتحليلات التي توجه عنايتها

إلى السمات والخصائص المقارنية في الكتابات الـ «مابعد - كولونيالية» يجب أن تركز اهتمامها على القضايا الأكثر اتساعاً، القضايا الخاصة بكيفية تحمل هذه الآداب لعناصر الضغط المادية: السياسية، والاقتصادية، والثقافية، التي تمارس على هذه الآداب من خلال الإطار الإمبريالي، وكيف أن هذا الضغط مرتبط بإحلال اللغة المفروضة في السياقات الجغرافية والثقافية الجديدة[59].

رابعاً: نماذج الهجنة:

في الوقت الذي دنت فيه النظرية الأدبية الـ «مابعد - كولونيالية» من المنظومات النظرية الأدبية الأوروبية، فإن هذا الاقتراب كان اقتراباً انتقائياً وحذراً، ولا يخلو من التعديل. ذلك أنه ليس هناك من نظرية أوروبية يمكن أن تكون مناسبة للتطبيق على ظروف ثقافية مختلفة، دون أن يجري على هذه النظرية تعديلات جوهرية. وبالتالي، فإن النظريات التي قدمت من قبل بعض النقاد، من مثل «حومي بابا» (Homi Bhabha)، وبعض الكتاب، مثل «ويلسون هاريس» (Wilson Harris)، و«إدوارد براتويت» (Edward (Brathwaite)، تنبع من أهمية طبيعة المجتمعات الـ «مابعد - كولونيالية»، ومن أنماط «التمازج» التي أنتجتها ثقافاتهم المتعددة[60].

لقد بينت الدراسات والكتابات أن قدراً كبيراً من النتاج الفكري الأوروبي، فيما يتعلق بالتاريخ و«المحتد» (ancestry)، والماضي، يشكل مرتكزاً مرجعياً قوياً في حصيلة الغرب المعرفية. ولذا فإنه ليس من المستغرب أن نجد أعمالاً كثيرة في الكتابات الـ «مابعد - كولونيالية» تتعمد تعطيل المفاهيم الأوروبية الخاصة بالتاريخ، وبسلسلة الزمن انطلاقاً من هذه الحصيلة المعرفية[61].

لقد عملت كتابات النقاد القوميين، وكذلك كتابات السود، على فكفكة إلغاز/ سرِّيَّة العملية الإمبريالية، فيما يتعلق بالسيطرة والهيمنة المستمرة. لكن هذه الكتابات لم تقدم، في نهاية الأمر، مخرجاً للمأزق التاريخي والفلسفي، على عكس ما قدمته نماذج الهُجْنَة، حيث أدركت هذه النماذج، أي نماذج الهجنة، أن قوة النظرية الـ «مابعد - كولونيالية»، ربما تكمن مستقبلاً، فيما تملكه منهجيتها العلمية المقارنة، التي هي منهجية متأصلة فيها. ومن الممكن أن توفر وجهة النظر هذه إطاراً مناسباً لمفهوم «اختلاف الند للند» (difference on equal terms) مما يضمن استمرارية مثمرة للدرس والكشف لهذه النظريات[62].

وهكذا نرى أن النماذج المختلفة، التي تناقش من خلالها النصوص في آداب «مابعد - الكولونيالية»، تتداخل في عدة نقاط. كما أن المكان، في هذه النماذج، أخذ يكتسب أهمية بالغة، جاعلة منه العنصر الأكثر أهمية، والمنظم لمفهوم الحقيقة والواقع. وبنفس الطريقة، فإن العلاقة بين «الحاكم - المحكوم»، قد تم قلبها وإعادة ترتيبها. كما تم أيضاً إدراك ما يقوم به مفهوم «السيطرة» من دور منظم ورئيسي في المجتمعات البشرية؛ وبالتالي، فقد أصبح هذا المفهوم موضوعاً يتحدى. وبطريقة مماثلة، تم إدراك ما يمكن أن تقوم به اللغة من «مركزة» مفهوم القيمة، وجذبها بعيداً عن النموذج المعياري البريطاني[63].

وفي النهاية، يمكن القول إن الفنون المعاصرة، والفلسفة، والأدب، التي أنتجتها المجتمعات الـ «مابعد - كولونيالية» ليست، بحال من الأحوال، استمراراً للنماذج الغربية، وليست نسخة ممسوخة أو معدلة عنها[64]. فقد أظهرت دراسة آشكروفت، وجريفتس، وتيفن، أن عملية فكفكة الاستعمار الأدبي قد تضمنت عملية تفكيك راديكالية للتقنيات الأوروبية، وعملية تجريد للكتابات الأوروبية مما تنضَح به من تهديم

ومصادرة تملّكية للآخر. هذا التفكيك كان مصحوباً في الغالب بالمطالبة بعودة جديدة وشاملة لواقعية صحية معافاة، كما كانت عليه قبل المرحلة الكولونيالية.

ولهذا فإن مشروع الكتابات الـ «مابعد - كولونيالية) هو استجواب الخطاب الأوروبي، وفحصه، من منطلق كون هذه الكتابات واقعة ضمن وبين عالمين، والبحث في الوسائل التي قامت أوروبا، من خلال هذه الوسائل، بفرض «تقنياتها» أو «مدوَّناتها» (codes)، والدفاع عنها خلال مرحلة سيطرتها على جزء كبير من العالم.

وهكذا فإن إعادة قراءة، وكذلك إعادة كتابة السجل التجاري والروائي الأوروبي، هو مهمة أساسية، ولا مفر منها، في قلب المشروع الـ «مابعد - كولونيالي».

وعليه فإن الآداب والثقافات الـ «مابعد - كولونيالية» تكمن «مأسستها» فيما تقوم عليه من خطاب مضاد للخطاب الإمبريالي، أكثر من كونها تطبيقات أدبية - ثقافية، متشابهة أو متماثلة[65].

بَشَرات بيضاء/ أقنعة سوداء (1996م): جل تشنج - ليانج لو

من الواضح أن عنوان الكتاب الذي كان «فرانتز فانون» (F. Fanon) قد نشره عام 1967م: «Black Skin, White Masks» قد فرض نفسه، أو لنقل، قد أغرى دراسة أكاديمية لأن تعنون دراسة موسعة لها، بعنوان تضادي مع عنوان دراسة فانون، ليصبح عنوان دراستها: «White Skins/ Black Masks: Representation and colonialism».

مؤلفة هذه الدراسة التطبيقية المهمة، التي صدرت عام 1996م، هي «Gail Ching - Kiang Low» «أكاديمية محاضرة في جامعة «ستافورد

شاير» (Stafford Shire). وتتناول دراستها هذه أعمال أديبين مشهورين من كتّاب «الكولونيالية» الإنجليزية في الهند وفي أفريقيا، في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، وهما: «هنري رايدر هاجارد» (Henry Rider Haggard: 1856-1925)، و«رُديارد كبلنج» (Rodyard Kipling: 1865-1936) اللذان كانا محل إعجاب وثناء شديدين من قبل كثيرين، في زمنهما، وبعد زمنهما. ولطالما نظر إليهما على أنهما كانا من أكثر الأدباء كفاءة في عصرهما، على التحدث بلسان الثقافتين الإفريقية والهندية.

وقد وظفت «لو» في هذه الدراسة كثيراً من منجزات واستراتيجيات النقد الـ «مابعد - كولونيالي» لتحليل وتعرية الطريقة «الأساطيرية» ذات الخيال الجامح، في كتابات الأديبين، والتي تمسكت بها شبكات الإثارة والرغبة والسلطة في المؤسسة الإمبريالية. كما درس الكتاب بطريقة علمية تحليلية الصور الفعالة الممثلة «للمستعمَر» في مواجهة «المستعمِر»؛ وكيف تقوم الثقافة «المستعمَرة» التي تأخذ في ثقافة «المستعمِر» وفي «خطابه» مسمى «الآخر» البدائي الفطري، بالتعبير عن هويتها، والإصرار على شرعيتها، من خلال عمليات الرفض النفسية، وغير النفسية.

بدأت «لو» مقدمة دراستها، بأسطر اقتبستها من مقالة لأحد أعلام نقاد «مابعد - الكولونيالية» هو «حومي بابا»[66] يقول فيها:

«قراءتي للخطاب الاستعماري تقترح نقل نقطة الاعتراض أو الاحتجاج على هذا الخطاب النمطي، من كونها تهتم بتحديد هوية الصور ضمن الإطار السلبي، أو الإيجابي، إلى فهم الإجراءات الذاتية «غير الموضوعية» في هذا الخطاب، والتي أدت إلى أن تجعل من نفسها إجراءات ممكنة وجديرة بالتصديق. وللحكم على الصورة النمطية على

أسس معيارية سياسية سابقة، فإنه ينبغي رفضها ونبذها، وليس استبدالها بصورة أخرى. وهذا ممكن فقط، من خلال الالتحام بما تملكه هذه الصورة من فاعلية، والالتحام بتلك الذخيرة الكبيرة من مواقع القوة والمقاومة، والسيطرة والاستقلال، التي تشكل في مجملها الموضوع الكولونيالي (وهذا يشمل المستعمِر والمستعمَر)[67].

أما عن سبب اختيارها لهذا الاقتباس، فتوضحه بأن «حومي بابا» ينحو في كتاباته في الموضوع منحى جديداً. وهذا المنحى يمثل تحدياً ملحوظاً في إعادة النظر في سياسات وشعريات الكتابة الكولونيالية، متجاوزاً المزاج الشخصي الذي ينساق إليه الدارس أو القارئ، رغماً عنه، وهو يقرأ في هذه الكتابات، بسبب الإيديولوجية الأبوية المتسلطة فيها. وقد عانت الدراسة نفسها، كما تقول، من مثل هذا المزاج.

ففي نقد أدب الإمبراطورية (البريطانية) بشكل عام، وفي دراستي الخاصة هذه لـ «هاجارد» و«كبلنج»، بشكل خاص، كان الغضب من استعباد العوالم الأخرى، واستغلالها، يقضي على كل متعة يمكن أن يشعر بها المرء وهو يقرأ هذه الرومانسيات الإمبريالية التي تحولت إلى «أساطيريات» سلطوية مؤسسية من قبل العرق الأبيض، وهدفت إلى تبرير غزوة تلك العوالم، واحتلالها، وتدمير كل المجتمعات غير الغربية»[68].

وإذا كنا في هذا التعريف بالكتاب، لا نستطيع أن نطيل في عرضه، نظراً لغلبة الجانب التطبيقي فيه، فإنه من المفيد أن نجتزئ بعض ما خلصت إليه.

فيما يتعلق بكتابات «هاجارد»، تصل «لو» إلى نتيجة مفادها أن رومانسيته المبكرة جاءت مبنية على اندماج أناني له مع شعب «الزولو»،

أو مع النموذج الإفريقي الأصلاني، الذي نسجت على أساسه النماذج اللاحقة[69].

كما قادت سردياته الخطاب المعاصر إلى استخدام هذا الخطاب للجسد، مجازاً أدبياً ونفسياً وفسيولوجياً. كما أن هذه السرديات ظلت، على الدوام، عنده مصممة على النموذج الذي رسمته روايته «Allan Quatermain» التي نشرت عام 1887م، أو ترتد إلى مشاركة منجزة من الآخرين باسم المجتمعات الفطرية، كما عكستها رومانسياته عن الزولو[70].

أما «كبلنج»، فقد كان نتاجه الأدبي غزيراً وخصباً، حيث استمرت كتابته على مدى خمسة عقود، مغطية ثلاث قارات. ولهذا فقد ركزت الدراسة على تصوير كبلنج للثقافتين الإسلامية والهندية في شبه القارة الهندية. ولأن كبلنج كان يتعامل مع ثقافتين فيهما أوجه اختلاف، فإن كتاباته النثرية الأولى قد عكست تأرجحاً يتسم بشيء من التضارب في مجال تمثيل هوية كل من المسلمين والهنود هناك، مما يجعلها هوية ثقافية أقرب ما تكون إلى ثقافة «أنجلو-هندية» منها إلى ثقافة «إمبريالية بريطانية»[71].

وفي حين كانت كتابات «هاجارد» تبرز تقديم الرواد الإمبرياليين لبطولة رومانسية ذكورية، كانت قصص «كبلنج» الأولى تركز على تصوير المناظر الطبيعية، المليئة بما يذكر بمنجزاتها التاريخية، كما تصور مكاناً «مدينياً» هجيناً، يحاكي المكان المديني اللندني ويقلده.

وإذا كانت قصص «هاجارد» قائمة بشكل أكثر على استعمار نرجسي لثقافة الزولو، فإن قصص «كبلنج» الهندية الأولى توضح تأرجح المرآة الكولونيالية التي ربما تعكس أحياناً، صوراً للذات التي ترعبها

صورتها المنعكسة في المرآة، أو هي في أحيان أخرى، مرتعبة من صور «الآخر» التي تهدد قيمة «الذات»[72].

الهوامش

1) Modern Literary Theory; (edited by) Philip Ric and Ptricia Waugh, Arnold - London, 4th ed. 2001, p. 360.

2) Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Thffin.

3) The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures; B. Ashcroft, G. Griffiths, and H. Tiffin, Routledge - London and New York, 1989, p. 2.

4) The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism, (edited by) Michael Groden and Martin Kreiswirth, The John Hopkins University Press, 1994, p. 581.

5) نفسه.

6) الاستشراق، إدوارد سعيد [ترجمة د. كمال أبو ديب] مؤسسة الأبحاث العربية، ط 3، 1991م، ص: 287.

7) The Empire Writes Back..., p. 1.

8) من الجدير ذكره أن مصطلح «العالم الثالث» (Third World) قد استخدم لأول مرة من قبل عالم الدراسات الإحصائية «ألفريد سوفي» (Alfred Sauvy) في عام 1950م.

را: The Johns Hopkins Guide..., p. 581.

9) The Johns Hopkins Fuide..., p. 582.

10) Critical Theory Today, Lois Tyson, Garland Publishing, Inc. - New York

and London, 1999, pp. 378-9.

11) The Empire Writes Back..., p. 5.

12) نفسه.

13) كما في حالة «توماس موفولو» (Thomas Mofolo) كاتب رواية «Chaka».

14) The Empire Writes Back..., p. 6.

15) The Johns Hopkins Guide..., Post Colonial Cultural Studies, pp. 581-5.

16) نفسه.

17) نفسه.

18) نفسه.

19) نفسه.

20) را. الثقافة والإمبريالية ن ص ص: 270-271.

21) R. F. Retamar; Caliban and Other Essays, (translated by Edward Baker), Minneapolis: University Minnesoto Press, 1989.

22) The Edward Said Reader; (edited by) Moustafa Bayoumi and Andew Rubin, Vintage Books - New York, 2000, p. XXIV.

23) الاستشراق، ص: 4.

24) نفسه، ص: 6.

25) نفسه، ص: 39.

26) The Edward Said Reader, p. XIII.

27) الثقافة والإمبريالية، ص: 9.

28) نفسه، ص: 57.

29) نفسه.

30) نفسه، ص: 11.

31) نفسه.

32) نفسه.

33) The Edward Said Reader, p. XV.

34) The Empire Writes Back... (No. 3).

35) نفسه، ص: 16.

36) نفسه.

37) نفسه، ص: 17.

38) نفسه، ص: 18.

39) نفسه، ص: 20.

40) إشارة إلى كتابه الذي صدر عام 1945م باللغة الفرنسية، بعنوان: du Cahier Dun retour pays natale (Notebook of a Return to the Native Land).

والكاتب هذا من جزيرة Martinique في البحر الكاريبي.

41) Henry Louis Jr. (ed.), Methuen - London and New York, 1984.

42) The Empire WritesBack..., p. 22.

43) الكتاب بعنوان: Terranglia: The Case for English as World Literature, Twayne, New York, 1965.

44) The Empire Writes Back..., p. 24.

45) نفسه، ص: 25.

26) نفسه.

47) Landscape and Theme; D.E.S. Maxwell, pp. 82-83.

48) The Empire Writes Back..., p. 28.

49) للروائي V.S Naipaul (من ترينيداد).

50) للروائي الهندي: Santh Rama Rao.

51) للروائي الكندي: Sinclair Ross.

52) للروائي الأسترالي: Peter Carey.

53) للروائية النيوزيلندية: Janet Frame.

54) للروائي الأسترالي: Wilson Harris.

55) The Empire Writes Back..., 28.

56) نفسه، ص: 29.

57) نفسه.

58) نفسه.

59) نفسه.

60) نفسه، ص: 34.

61) نفسه.

62) نفسه، ص: 37.

63) نفسه.

64) نفسه، ص: 196.

65) نفسه.

66) Homi Bhabha; The Other Quistion, Screen, No. 24 (Nov. - Dec.), 1983, pp. 18-36.

67) White Skins/ Black Masks, p. 1.

68) نفسه.

69) نفسه، ص: 264.

70) نفسه، ص: 205.

71) نفسه.

72) نفسه، ص: 266.

* * *

حين تمزق الأسطورة ثيابها الأولى:

تشتبك هذه القصيدة الغائمة مع الأسطورة منذ البداية، بل منذ عنوانها تحديداً. إنها تضج بالجو الأسطوري، وتمتلئ حتى حافاتها الأخيرة برائحة المخلوقات ، والأحداث الخارقة، التي انتزعت ، مخلوقات وأحداثاً، من كياناتها المادية، أي أننا لا نجد أياً منها طافياً على سطح النص. وبقدر ما يبدو ماء اللغة، في هذه القصيدة، صافياً ومتجانساً فإن أعماقه البعيدة تحتشد بأثر الأسطورة احتشاداً قوياً. غير أن هذا الأثر مبثوث ومتباعد لكنه، وفي الوقت ذاته، شديد الانجذاب إلى بعضه بعضاً.

إن القصيدة تندفع إلينا ، كمتلقين، بشحنتها المجازية الكاسحة دونما مقدمات أو تمهيد، حتى نحس وكأننا ، ونحن في غمرة هذه القصيدة الملبدة بالغيم والعذاب، تحت وابل كثيف من اللغة المحتدمة. ووسط هذا التدافع المجازي لهذا النص ينتعش فينا إحساس خاص، يبدأ غامضاً في البداية، ثم يندفع إلى دائرة صغيرة من الغبش المشوش، تماماً كرائحة الفجر الأولى، وهي تختلط بالحقول الرطبة.

ومع تقدمنا في قراءة النص، أو رجوعنا مراراً إلى بداياته، يبتدئ نشاط من نوع مختلف يخرج بنا ، تدريجياً، من ماء اللغة المفعم بالليل والنداءات والكمائن، إلى حافة صلبة نستند إليها. وعند هذه النقطة يبدأ ذوبان الليل، ليل النص، وتظهر مخبآته، تماماً كغزلان البراري: جلية لكنها نائية، وغامضة لكنها مرئية. إنّ النشوة التي يثيرها فينا هذا الانثيال المجازي اللاذع يضعنا ، وجهاً لوجه، أمام تجربة مميزة وغير قابلة

للتكرار إلا مع نصوص تحظى بما حظيت به (أنشودة المطر)[1] من براعة، كما سنبين في مقاطع مقبلة من هذا البحث.

إن هذا النص، بلغته المتأججة، يعود بنا دون أن نعي ربما، إلى ذلك الخط المرهف الذي يبدأ منه الشعر، والذي تمثل بتلك العلاقة المبهمة والحاسمة في الوقت ذاته بين اللغة المكثفة والأسطورة[2]؛ فمن ذلك الالتحام، الحي، والحميم، والعصي على التفسير، ومن تفجر النفس بالنداءات الوحشية واختناق الجسد برغباته وأوهامه وبدائيته، بدأ اشتباك الأسطورة باللغة، هذا الاشتباك الذي جعل منهما معاً، لغة جسدية وتخيلية تنضح بكل ما هو خارق وغامض وفوق بشري[3]. وقد ظلت هذه اللغة، منذ صباها الأول وحتى الآن، سلسة حيناً ومخادعة حيناً آخر، ومنكفئة على ذاتها أحياناً أخرى. وكان ذلك جزءاً، وجزءاً مهماً ربما، من حيويتها الدائمة.

وانطلاقاً من ذلك فإن هذه القصيدة تحقق، فيما أرى، ارتباطها بالأسطورة عن طريق لغتها الخاصة أولاً. الأسطورة في هذه القصيدة، كما سنرى، ليست أحداثاً مكتملة، أو شخصيات واضحة الملامح. إن القصيدة تصنع أسطورتها الخاصة بعد أن تحررها من مرجعياتها الأولى؛ فالشاعر يخرج الأسطورة من نصها الأصلي ليدخلها في نصه هو: يمزق ثوبها البدائي الأول، ويباعد ما بين وحداتها السردية. وهكذا فنحن لا نجد أنفسنا أمام نص الأسطورة بل أمام أسطورة النص. كما أن الشاعر يشحن قصيدته بمناخ أسطوري فريد يساعد على تأجيجه ذلك الوابل من الاستعارات المنهمرة ، وهي تتلألأ بالإيحاءات، وتنفتح على القراءات المتعدّدة. بذلك تصبح الاستعارة، كما يقول راثفن، أسطورة مكثفة، مثلما أن الأسطورة استعارة موسعة[4]. ولا يقف ارتباط الشعر بالأسطورة، لدى بعض النقاد، عند حدود اللغة. يرى برسكوت في كتابه (Poetry

and Myth) أن الشعر ابن الأسطورة، وأنه مايزال يحمل خصائصها حتى اليوم[5].

حيوية العنوان:

تطرح القصيدة أكثر من إشارة، تشدها إلى الأسطورة، بطريقة بالغة التخفي. وهذه الإشارات لا تتعلق بمظهر واحد من المظاهر الأسطورية، بل تتجاوزها إلى مظاهر متعددة أخرى، منها ما ينتمي إلى الحدث السردي، ومنها ما يتعلق بالأسطورة باعتبارها فكرة أو تصوراً أو طقساً. أما الجانب الثالث فيتعلق بالشخصية الأسطورية التي يتمحور حولها حدث ذو وهج أسطوري.

يواجهنا العنوان بأولى هذه الإشارات (أنشودة + المطر)؛ فالمطر، هذا المعطى الطبيعي المفعم بالدلالات الرمزية الجمة لا يقف، في عنوان القصيدة، مقيداً بدلالة أحادية ضاغطة تحد من مدياته الإيحائية، أو توجهه في اتجاه دلالي واحد لا يقبل التعدد أو التشظي، بل يشتمل على فيض من الإيحاءات، أو الإيماءات المائية، الشفيفة.

والعنوان طافح بتوتر الاستعارة، إنه يؤنسن المطر ويدفع به إلى بدايات التصور الإنساني الذي كان يشحن عناصر الطبيعة بأحاسيس البشر ونوازعهم، ويجعل منها، بفعل التفكير الأسطوري الأول، كائنات تفيض على حدودها بالحركة، والحلم، والعاطفة، وتتجاوز، بفعل ذلك التفكير أيضاً، المحدودية والمنطق.

الأسطورة مخضبة بالدم دائماً، دم القرابين والأضاحي. كما أن الدم يرتبط بالمطر ارتباطاً عميقاً باعتبارهما جزءاً من شعائر الأسطورة أو طقوسها التي تحيط بها، وتتفصد من جسدها المكتنز بالرهبة، والشعور، والتخيل. فالدم، كما يشير جيمس فريزر، في (الغصن الذهبي)[6]،

وسيلة الإنسان البدائي، أو تميمته التي يستدرج بها المطر إلى حقوله القاحلة. وعندما يحتدم المشهد الابتهالي، ويتوتر، ويندى، تختلط الريح بالرقص، والدم بالصلوات حتى تذرف الأجساد عرقها المضيء على العشب، ويمتلئ الجو برائحة الغيم، والزغب، ويهطل المطر. ويكرس الدم في هذه القصيدة لقاءه بالمطر، في أكثر من مفصل أو مشهد، أو حركة.

عنوان القصيدة، كما أشرنا في البداية، أحد المحفزات المهمة لرصيدنا الخفي من الذكريات وأنماط التداعي. إن كلمة الأنشودة، على سبيل المثال ، لا يمكن التغافل عما تكتظ به من إيماء عميق إلى البدايات الأولى للأشياء والعواطف والأفكار. إنها صلة الجسد، في رفيفه الصوتي المنتشي، أو الخائف، أو المندفع باتجاه الطبيعة أو البشر، في اتجاه الموت أو الحياة. والأنشودة، أيضاً، عميقة الارتباط بالشعر وتلقيه، حين كان الشعر إبداعاً حسياً صرفاً، ينهمر به الجسد المحتدم باللذة أو الألم أو الطمع من خلال الانثيال الشفاهي والإيماء الجسدي المؤثر.

وهكذا تمتزج الأنشودة بالجسد، في حضورهما الحار، وهما يتفجران برغباتهما البدائية الأولى، وحنينهما الوحشي إلى المطلق، والطبيعة، واللانهائي.

الملاحظ أنّ في عنوان القصيدة التحاماً قلقاً بين عنصرين لا تجانس بينهما. كما أنّ شكل الإضافة الذي اتخذه هذان العنصران لم يكبح ما بينهما من تعارض، أو تنافر: التأنيث والتذكير، المسموع والمرئي، الأرضي والسماوي، البشري والطبيعي، الأيدلوجي والأسطوري، الصعود والنزول. أي أن التعارض بينهما ظلّ كثيفاً وبالغ القوة.

يشتمل العنوان، من خلال ثنائية المضاف والمضاف إليه، على طاقة تفجيرية داخلية غزيرة، فهو مشحون بالتضاد: يتصل عبر التركيب وينفصل من خلال الدلالة، وبذلك، فإن هذا العنوان يمهد، ومنذ البداية،

لبنية نصية تعتمد حركة من الأرجحة المستمرة بين الثنائيات التي تحكم القصيدة من المطلع وحتى الخاتمة.

والقصيدة، بهذا المنطق، لا تتجه صوب غرضها في خط مستقيم، بل تسعى إلى إنجازه من خلال نموها الحافل بالكثير من التعثر والإحباط، والمفاجآت المخيبة التي تشكل حيوية النص، وعناصر تأثيره. وهكذا فإنّ منطق العنوان، القائم على التوتر، يهيئنا لتلقي النص عبر هذا المنطق ذاته: أعني التضاد، والتخييب الذي يهيمن على نسيج النص ودلالته، على حد سواء، دون أن يحسم هذا التوتر بطريقة باترة حتى نهاية النص.

الزمن الأسطوري:

لابد من الإشارة إلى ظاهرة لم يلتفت إليها، على حدّ علمي، أحد من دارسي هذه القصيدة السيابية الرفيعة؛ فهي، زمنياً، نص ليلي بامتياز: تتشكل من لغة ليلية وارفة، ويخيم عليها، من مفتتحها حتى النهاية ليل كثيف، ومساءات تتثاءب، وأقمار مطفأة، ورحيل في الظلمة، وضباب من الأسى، وغيوم تنتحب ، ونوم يبلله هذيان الأطفال. وليس هناك من إشارة، أو صورة أو مشهد نهاري واحد، فالقصيدة تتجنب مشهد النهار أو أياً من مسمياته، أو أجزائه، أو تفاصيله.

ويبدو أن أحداث القصيدة كلها، تدور في زمن ليلي خانق: إنه زمن الطلق واختمار التحولات والتأمل والذكرى، زمن الأحلام والكوابيس والحيرة والمفاجآت، وهو زمن التحديق في آبار الروح، وإيقاظ خزين الذاكرة. أما النهار فهو وجهة القصيدة أو هدف حركتها، وهو هدف، كما نرى، صعب، ومشوش إلى حد كبير. وقد جاءت صور القصيدة مكدرة، يحف بها الليل، والغبش، والأقمار الآفلة.

يبدأ زمن النص بالسَحَر، ثم تتشكل حركاته من مجموعة من

الاندفاعات الاسترجاعية التي يتم، من خلالها، العودة مراراً إلى بدايات الليل وتعرجاته، حيث ترقد هناك أجزاء من الواقع وأمشاج من الأساطير والأزمنة المبعثرة .

لنتأمل مفتتح القصيدة:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

السَّحَر، هنا، ليس خصلة منزوعة من شجرة الزمن، بل هو، بطبيعته، زمن أسطوري. إنه العش المعتم للأساطير: نقطة تجمعها، ومنطلق حركتها[7] في البدايات الأولى وقد خالطها الوهم، والعتمة، والتخيلات المريعة. كما أن كلمة السحر، مجتمع لإيحاءات جمّة، وتشظيات تأويلية غزيرة. إنها تنتسب، بقوة إضافية أخرى، إلى زمن الرقى وإيحاء السحر عبر المحاكاة ورابطة التجنيس (سَحَر - سِحْر). وهذا ما تفعله القصيدة من خلال محاكاتها لحركة المطر: هطوله، وتَموجات إيقاعه، وما يبعثه في النفس والجسد من بهجة يخالطها الأسى والحنين غالباً. وللكلمة قشرة دلالية أخرى حين تتعلق بالفتنة والجمال الذي يفتك باللب، ويخرج بالبشر من الرصانة إلى الذهول الذي يشبه الغياب في ماء النوم أو ماء الدهشة.

وهكذا يحتشد البيت الأول بكل هذا الثراء بفعل هذه الكلمة الزمانية الظليلة، التي يمتزج فيها آخر الليل بأول الفجر، في دبيب لوني عصيّ على الوصف. أما البيت الثاني، فلا يقل عن سابقه صلة بالزمن، وهذه الصلة تتجاوز كلمة (القمر) مجردة عن حركتها التي تشبه الرفيف الممعن في عذوبته:

أم شرفتان راح ينأى عنهما القمر

إن عبارة (راح ينأى) تتميز على أي بديل آخر لتجسيد الدلالة ذاتها. إنها أشد إيحاءً من الفعلين (راح) و(ينأى) منفصلين، كما أنها أشد وقعاً، على النفس، بما تنضح به من دلالة ليلية غامرة.

وبذلك فإن هذا المفتتح المضبب البارع، مفعم بالإيحاءات والظلال، وكأن البيتين يمهدان، ومنذ البداية، لهذا النص الليلي الذي يشتبك بصور الأفول وأجواء العتمة دون أن يتشبث بها حتى النهاية، بل يخدش تماسكها بشروخ من الأمل تومض، مثل جرح، بين آونة وأخرى.

ثنائيات دالة:

تبدأ لعبة الثنائيات منذ العنوان، كما أشرنا، لتشمل تفاصيل القصيدة كلها، صوراً ودلالة وتراكيب. ولا يمكن فهم هذه الثنائيات، وإدراك وظيفتها الجمالية والدلالية في معزل عن هدف القصيدة النهائي؛ فالقصيدة، كما سنرى، تتجه صوب دلالتها مشروخة، قلقة. أي أن النص، رغم مظهره الممعن في نقائه و نضارته، يشتمل على تصدعات كثيرة. وهذه التصدعات لا تلتئم دفعة واحدة، بل تظل في حركة لائبة من النزف والاندمال حتى آخر سطر في القصيدة. وهذه الحركة تتماثل، تماثلاً أيقونياً ممتعاً، مع دلالة النص أو مغزاه الذي لا يتم التوصل إليه بسهولة.

وما يلفت النظر، في مطلع القصيدة، صيغة المثنى (عيناك، غابتا نخيل، شرفتان) التي أضفت على الصورة فيضاً من الرفيف الدائم، والتوتر الجذاب. إنها صيغة تموج بالحركة: بالتماثل والانفصال، والانجذاب والتباعد. ولا نستطيع هنا، إلا الانقياد لغواية الرقم (2) في المخيلة الخرافية للشعوب ؛ فهو رقم قلق ، متململ، مبتور، وتواق إلى الاكتمال. إنه يرمز إلى التوازن[8] من جهة، ويرمز، من جهة أخرى،

إلى النزاع[9]. وهو غير مكتفٍ بذاته، ولذلك لابد، كما يقول فيليب سيرنج[10]، من تهدئة توتره هذا بطريقة ما:

«إما بتخفيضه للأحدية... وإما إعادة خلق هذه الوحدة بإنتاج وحدة جديدة»

والقصيدة تمثل مسعىً عميقاً لخلق هذه الوحدة المطلوبة.

إن المثنى في البيتين (1، 2)، ليس جنساً لغوياً محضاً؛ فالعينان والغابتان والشرفتان أشكال تضج بحضور جسدي وأرضي ومعماري كبير. إن العينين شرفتان باهرتان للجسد في بهائه وتوازنه، لا يهدأ رفيفهما، ولا يستقر ما فيهما من إيحاء خاطف. أما الغابتان فهما عينا الأرض، وتأوهها الأخضر المشرئب، الذي يمنحها الرسوخ والتناسق والجلال. وكذلك الأمر بالنسبة للشرفتين؛ فهما العينان اللتان تحقق العمارة من خلالهما استرخاءها الشكلي، وتوازنها الحميم.

وهكذا، تعتمد القصيدة لعبة الثنائيات والمثنى، منذ العنوان والمطلع، أي أنها اختارت، ومنذ بدايتها، هذا الشكل المليء بالرفيف والتطلع إلى الالتحام. وظلت، من خلال تفاصيلها جميعاً، تسعى إلى تحقيق هذا الانسجام بين طرفي المثنى لتهدئة توترهما، والعودة بهما، مع نهاية النص، إلى الاندماج في وحدة جديدة.

وهذا المفتتح، يدفع بنا إلى تساؤلٍ جوهري: من يخاطب من في هذه القصيدة؟ من هما طرفا هذه الثنائية الآسرة؟ وأية أنثى هذه التي ينصرف إليها الخطاب بهذه النبرة المعذبة الصافية؟ هل المطلع هنا مجرد مقدمة ذاتية ملتهبة، أم أن له وظيفة بنائية ودلالية يؤديها؟ هل كان السياب يغترف من ذاكرة طللية فياضة[11]، أم ينشئ خطاباً أسطورياً يشتبك طرفاه في حمّى من رغبات المادة ونداءات الطبيعة؟

لم يترك السياب أمام متلقيه فسحة كافية من الضوء تقوده إلى تفكيك هذا الاشتباك بين ثنائيات الضمائر..... وقد يتوهم القارئ للوهلة الأولى، أن هذا المفتتح نتاج محض لمخيلة طلقة، حالمة، ومراوغة : لا تومئ إلى مرجع خارجي، ولا تأبه بمنطق.

لكن العودة إلى السجل الميثولوجي الرافديني تضع بين يدي القارئ خيطاً رهيفاً يقوده إلى ضباب البدايات، حيث الحب جزء من الطبيعة، وحيث الطبيعة لغة الجسد ودخان حرائقه: إن مطلع القصيدة ينضح برائحة (عشتار)، ويلمس خصائصها برهافة ممتعة دون أن يسميها. إنه خطاب (تموز)، أو صلاته، أو ابتهالاته إلى عشتار: تلك الرموز السومرية التي جمعت في كيانها حشداً من التناقضات المذهلة[12] فهي رمز الأم، والأخت، والزوجة. وهي رمز الحرب والغريزة معاً. وهي أنثى الكوارث والرغبات المجنونة في آنٍ واحد. إنها المرأة التي عُرفت، في أساطير العراق القديم، بأنها رمز السَحَر كما عرفت بعينيها الجميلتين تحديداً.

تموّج النّص.. تموّج الدّلالة:

هذه القصيدة لا تسلم نفسها، للمتلقي، بسهولة. وهذا التعصّي على القارئ لم يكن ناتجاً عن تفككها كما تهيأ للبعض[13] بل عما في بنيتها من تموجات أسلوبية ودلالية تشكل جانباً مهماً من خصوبتها الجمة كما سنرى، فالقصيدة ليست سهلة ، ناعمة، مسترخية، بل هي، على العكس من ذلك تماماً، مراوغة و مدلهمّة. وربما كانت خصائصها هذه تجسيداً باهراً، وبتماثل أيقوني عجيب، لتجربتها المريرة: يحتدم في هذه القصيدة الغائمة ، صراع لا يهدأ: مرير ومكتوم، رحلة ممعنة في الشقاء والعثرات في اتجاه الضوء أو المطر. لكنّ أياً من هذين المطلبين يظل حلماً قاسياً أو مشكوكاً فيه حتى نهاية النص.

ورغم أن المطر يتربع على مدخل القصيدة فيشيع في النفس، منذ العنوان، إحساساً عميقاً بالرعدة، والبلل والخوف، فإنّ هذا النص، في حقيقته، يكاد أن يكون بعيداً عن المطر تماماً. إنه نص غائم، بل ملبد بالغيوم إلى درجة أسطورية أكثر منه ممطراً. المطر، في هذه القصيدة، من حصة الماضي غالباً. إنه مطر يهطل، مدراراً وشجياً، على الذاكرة لا على الحلم، وعلى الماضي لا على الجسد.

إنّ جسد الشاعر، أعني حاضره الشخصي والعام، محفوف بالعقم، كما أن حلمه يظل مفتوحاً، حتى نهاية القصيدة، في انتظار المطر. جسد الشاعر وحلمه، كلاهما إذاً، قاحلان إلى درجة مريعة رغم ما يوحي به هذا النص المدهش المضلل من أجواء ممطرة. بعبارة أخرى، إن القصيدة، بكل تفاصيلها، هي حلم بالمطر أو استذكار له، لا غناء لمطر فعلي، أو ابتهاج حقيقي به.

إن ما يصنع جمال هذه القصيدة ويفتح مخيلتنا ونفوسنا لدبيبها الموحش والجميل، هذا التموج الذي يميزها، بنية ودلالة؛ فهي لا تذهب إلى موضوعها، كما قلنا، في خط واحد مستقيم حتى آخر بيت فيها، بل تهدم ذاتها باستمرار، تاركة لدلالتها أن تتخبط صعوداً وهبوطاً دون أن تصل إلى مستقر لها إلا في نهايتها المضببة.

كان السيّاب يجسد، دون ادعاء أو هتافات، عذاباً فردياً ممضاً ومحنة عامة. وقد جاء هذان الرافدان المكدران ملتحمين التحاماً عميقاً، وكانا، عبر مفاصل النص كله، يفيضان بالأمل تارة وبالألم تارة أخرى، في أرجحة شيّقة ومؤلمة من مفتتح النص حتى نهايته.

ولقد كانت هذه المراوحة صورة بالغة الرهافة والأسى، لموقفه ورؤياه للعالم: عالمه الشائك في بعديه الفردي والعام. لم يكن السياب مغنياً ساذجاً للحياة، ولم يكن متفرجاً عليها. هذا من جهة، ومن جهة أخرى،

فإن روحه المجرحة الذكية كانت عصية على التفاؤل البسيط، عصية على التوهم أن الرحلة في اتجاه المطر لا تحف بها التهلكة، أو أنّ الضوء قادم دون أن تختلط ملامحه بالدم، أو الطين، أو البكاء.

وكثيراً ما وقف السياب أمام هذه المحنة التي كانت تتموج ، كالليل، دونما نهاية وشيكة. وكثيراً ما جسّدها بحسّه التراجيدي المعذب، كما يتجلى في الكثير من قصائده كما في المقطع التالي من قصيدته (العودة إلى جيكور) مثلاً[14]:

نزع ولا موتُ،

نطق ولا صوتُ

طلق ولا ميلادْ

من يصلب الشاعر في بغدادْ؟

من يشتري كفيه أو مقلتيهْ ؟

من يجعل الإكليل شوكاً عليه ؟

جيكور يا جيكورْ

شدّت خيوطُ النورْ

أرجوحةَ الصبحِ

فأولمي للطيور

والنمل من جرحي

يصوّر هذا المقطع نمطاً من العذاب الخارق الذي يظل في بدايته رغم تقادمه، والذي يتفجر، كأعنف ما يكون، في اللحظة التي نتوهم فيها أنه يوشك على الانتهاء. ونلاحظ أخيراً كيف تكتمل هذه الطقوس بعد أن يختلط فيها، وعبرها، الجسد الآدمي بالأسطورة، فيغدو قرباناً يجتمع إلى

فاكهته الدامية نمل التراب وطيور الأعالي في مشهد بالغ القسوة. ويشكل هذا العذاب ذاته، في تجدده و غرائبيته، تجربة (أنشودة المطر) التي تعدّ أكثر نصوص السيّاب شجناً وحيوية.

هذا النص، كما قلت، تتموج دلالته، بين اليأس والأمل، في ذبذبة موجعة، دون أن تصل إلى اكتمال حاسم. لقد أراد لها الشاعر، وبهدي من غريزته المفعمة بالشك واللايقين، أن تكون كذلك. أي أن تكون دلالة متموجة، في ذهابٍ وإيابٍ مثيرين للمخيلة دون أن يتغلب أحدهما على الآخر. أعني دون أن ينتهي النص إلى خاتمة قاطعة أو شديدة الوضوح.

وكان هذا التأرجح في الدلالة ضارباً بجذوره في أعماق النص: في نسيجه اللغوي، تركيباً ومعجماً، وفي الصورة الشعرية بكل ما فيها من ضراوة المجاز. ويتجلى هذا التموج الدلالي أيضاً، في المعالجة الأسطورية التي تنتشر في معظم النص، وتشكل أكثر مفاصله الدلالية والنصية احتداماً.

يلجأ الشاعر، في أكثر من مفصل من هذه القصيدة، إلى تفتيت الحدث الأسطوري أو الحكائي، وبعثرة مفاصله السردية لتقديمه على دفعات حتى يتضافر مبنى الحكاية مع دلالتها، أي أن يتماثل المستويان النصي والدلالي في وشيجة من التفتت والتبعثر وعدم التداخل. وبذلك يكون حرمان هذا الحدث من نموه وترابطه جزءاً من دلالته التي تقوم هي أيضاً ، عبر هذا النص كله تقريباً ، على التفتت وعدم الاكتمال.

لنتأمل المقطع التالي:

32. كأنّ صياداً حزيناً يجمع الشباك

33. .....

34. وينثر الغناء حيث يأفل القمر

إنه مقطع جدير بالتأمل حقاً: جمرة صغيرة يتركها الشاعر تتلوّى بين أعشاب لغته المتأجّجة عرضة للريح، لكنها ريحٌ مؤجّلة، أعني أنها لا تهبّ الآن، في هذا المقطع تحديداً.

إنّ الصياد الحزين في المقطع السابق لا يشغل، في الواقعة السردية، أكثر من هذه الأبيات الثلاثة. لكنّ تأثيره لا يختفي من القصيدة تماماً. إنّه يتخفى لكنه لا يختفي، ويغيب دون أن يتلاشى. إنّ له كموناً خاصاً، كالجذوة أو الشرارة أو الآهة: لا تظهر مباشرة، بل تمارس فعلها في الباطن المغلق، والسري للأشياء أو اللغة أو الانفعالات.

ثم نلتفت إلى شيءٍ آخر خفف من نمو المقطع السابق وحوّله، بلمسة شعرية بارعة، من مساره السردي النامي إلى مسار آخر، مضبب وقائم على التشبيه: اللغة هنا تقفز من النهار إلى العتمة، ومن العراء الأجرد إلى الضباب والبلل والتماعات الشباك الكئيبة. لقد استطاعت أداة التشبيه (كأنّ) أن تكون نواةً لصورة تشبيهية انعطفت بمجرى الحدث من الإشارة إلى الإيحاء، ومن السرد إلى التجسيم. وصورة الصياد في هذا المقطع، تنتشر وتتجزأ، في انتظار صعودها المقبل في الأبيات (53-57)، إنها تشكل المشبه به الثاني للمشبه الوارد في البيتين (22، 23)[15]: صورة كابية، نضّاحة بما يعتلج في قلب الصياد وهو يقف وحيداً أمام ريح البحر، وظلمته المائية المالحة. وهذه الصورة لا تفصح عن منبع واحد من منابعها، إنها إيماء إلى أكثر من رافد: الأسطورة تارة والتراث الشعبي تارة أخرى: إنها أدونيس، أو تموز الصياد[16]، وهي الصياد في ألف ليلة وليلة وشباكه الفارغة دائماً إلا من الريح أو الماء.

غير أن الشاعر لا يواصل بناء واقعة الصياد، في ألف ليلة وليلة، بل يرجئ إكمال دلالتها إلى الأبيات التالية:

53. أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

54. ويخزن البروق في السهول والجبال

55. حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال

56. لم تترك الرياح من ثمود

57. في الواد من أثر

إن الانتقالة، هنا، لا تمثل تجزيء الحدث الأسطوري أو الشعبي فقط، بل تمثل تضبيباً لمنابعه الأولى ومزجاً أخاذاً لتلك المنابع. لقد تجردت الحادثة السردية، في هذه الأبيات، من ضبابها الشعبي، ونبرتها الفردية الملتاعة، وامتلأت برنين قرآني مريع، وإيحاءات دينية وجمعية مدوية.

يقع هذا المقطع بعيداً عن المقطع الذي سبقه، إنّ الصياد الذي وردت الإشارة إليه في البيت (32) لم يظهر مرة ثانية. لقد غمرته مياه النص ولم نعثر له على أثر إلا في البيت (55)، وهذا الأثر يمثل تنويعاً على الحدث الحكائي في ألف ليلة وليلة؛ فقد اختفت صورة الصياد والشباك الواهية والقمر المنطفئ، وحلّت محلها هذه الصورة:

حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال

صورة الصياد، هنا، لا تماثل صورته في ألف ليلة وليلة ، لقد دفعت به القصيدة بعيداً إلى أعماقها الجوفية، ولم تبق إلا جزءاً حيوياً من معاناته، بعد أن تعرضت هذه المعاناة، إلى تحويل آخر في منطوياتها النفسية. كانت تجربته، في الليالي، تكتظ بالرعب، والخيبة الفرديين. أما في القصيدة فهي تجربة مختلفة: إنها الرعد، والغضب، والبروق، والثورة الجماعية التي امتلأت بها سهول العراق وجباله. في هذا المشهد لا نعثر على الجنّي أو القمقم كما في الليالي، بل تحول العراق كله إلى قمقم كوني مخيف.

من المثير أن البيت يمكن تأمله من زاوية أخرى:

حتى إذا ما (فضّ) عنـ(ها) ختمـ(ها) (الرجال).

إنّ فعل الافتضاض، والرجال القائمين به، وضمير التأنيث الذي تكرر مرتين، كثف كثيراً من إيحاء الصورة في المقطع كله، فاختلط الشعور بالموت، والأسطورة بالواقع العيني الملموس. ومع ذلك فلا بد من الإشارة هنا، إلى أن حركة الأرجحة الدلالية ما تزال موجودة، فدلالة المقطع على التغيير لم تحسم. وهكذا، وانسجاماً مع هذه المراوحة ، التي أشرنا إليها أكثر من مرة، فإن مشاعر الغيظ والحنق، لاتتحول، إلى فعل تغييري جارف. لقد أفرِغ هذا الفعل من شحنته حين سيجته بنية الجملة الشرطية وعطلت، ولو إلى حين، قوته الكامنة.

الفعل حين ينكفئ على ذاته:

وفي هذه القصيدة لا تنتكس الدلالة من خلال تجزئة الحدث الأسطوري أو الحكائي الشعبي فقط، بل تنتكس أيضاً على مستوى آخر، أعني المستوى اللغوي، أو التركيبي تحديداً. إن الملفوظ اللساني، في صيغته التركيبية المنجزة، لا يندفع إلى تحقيق معناه بطريقة مباشرة دائماً، ولا يسعى إلى إنجاز هذه الدلالة عبر سلسلة كلامية متنامية ودون تعرجات، بل من خلال اجتهاد أدائي يعكر صفاء المعنى ويجعل إكمال الفعل أمراً شاقاً.

أول ظاهرة تتجلى، هنا، هي ظاهرة الجملة الاعتراضية التي تكررت، وبثراء دلالي وفير، أكثر من مرة. لقد لعبت هذه الصيغة دوراً مميزاً في إحداث تلك الخلخلات التركيبية[17] التي ساهمت في إعاقة تدفق المعنى، أو تفتيت يقينيته بما يتناسب والتجربة الممضة والمشكوك في نتيجتها. لنتأمل الأبيات التالية:

24. كأنّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينام

25. بأن أمه – التي أفاق منذ عام

26. فلم يجدها، ثم حين لجّ في السؤال

27. قالوا له: «بعد غدٍ تعود..»

28. لابد أن تعود.

كم كثيفة هذه الجملة الاعتراضية: لقد وقفت، مثل شوكة، بين اسم إنّ وخبرها فبترت دلالة حلم الطفل، وألحقت به شرخاً واسعاً، سعة هذه الجملة التي امتدت ثلاثة أبيات كاملة ، فلم يعد لهذا الحلم أو الهذيان الطفولي أي وميض يخفف من وحشة الطفل، أو يجعل نعاسه طرياً ومحفوفاً بدفء الأمهات.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأبيات التالية:

73. وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموع

74. ثم اعتللنا – خوف أن نلام – بالمطر..

يضعنا هذان البيتان في الصميم من مشاهد الرحيل، ومواقف التوديع، وما يثيرانه، عادةً، من انفعالات حادة. ولاشك أن البيت (73) يوقظ فينا، وبإلحاح لا يمكن تجاهله، بيت ابن زريق البغدادي:

وكم تشبث بي يوم الرحيل ضحىً وأدمعي مستهلات وأدمعه

إنّ السيّاب وابن زريق يشتبكان، هنا، في لحظة وجدانية ملتهبة من خلال مجموعة من الشذرات النصيّة المباشرة التي توحد بين البيتين: (وكم، الرحيل، دموع) إضافة إلى تلك الأجزاء غير المباشرة التي مرّت باستبدالات سَيّابية لم تحجب تماماً قوتها التناصية: (يوم: ليلة، مستهلات: ذرفنا).

إنّ المشهد كله منقوع بالأسى ودموع القلب. ويأتي البيت (74)

ليؤدي وظيفته بطريقة متميزة، إذ يقدم المطر باعتباره ملاذاً، يغطي على الضعف، والهشاشة، ويموه مشهد الدمع، فيجعله موارباً. وانسجاماً مع منهج القصيدة في أرجاء الدلالة وتخفيفها فإنّ الفعل (اعتلّ) لا يحقق وظيفته تماماً: أعني إخفاء مشهد الدمع، أو تشويشه، لأنّ الشاعر قام بالمباعدة بين فعل التمويه (اعتلّ) ووسيلته (المطر) بطريقتين:

1 – حرف الجر الباء، الذي وقف حاجزاً يمنع الملامسة المباشرة بين الفعل (اعتل) ومفعوله (المطر)، إذ لا يرتطم الفعل بمفعوله، هنا، إلا عبر الباء ومن خلاله.

2 – الجملة الاعتراضية (خوف أن نلام)، التي حالت بين الفعل ووظيفته. ومع أنّ الجنس النحوي لهذه الجملة هو المفعول لأجله، إلاّ أنها تظل على المستوى الدلالي والبصري، حاجزاً يضعف صلة المطر بالفعل (اعتلّ) ويتركهما متباعدين.

ومادمنا نتحدث عن ظاهرة انكفاء الفعل على ذاته، فيمكن لنا أن نتوقف أمام تقنية أخرى تكرّرت ، لتحقيق الوظيفة ذاتها، في البيتين (53، 58). إنّ الشاعر يستخدم فعل المقاربة (أكاد) استخداماً شديد الدلالة في مقطعين مهمين من القصيدة :

53. أكاد أسمع العراق يزخر الرعود

58. أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

يشكل البيت الأول (53)، مفتتحاً لمقطع يمتد حتى البيت (57) بينما يمثل البيت الثاني (58)، بداية لمقطع آخر ينتهي بالبيت (64). إنّ المقطع (53-57) يحتشد بالغضب وتنامي عناصر الانفجار؛ فهو، وبطريقة استثنائية، مقطع يتأهب فيه العراق كله للانقضاض: تهب منه على

المتلقي ريح صرصر عاتية، وغضب إلهي جارف، وطغاة يتحولون إلى عبرة للتاريخ.

ولكن الملاحظ أن النص لا يدفع بهذا التململ الداخلي، أو الاشتعال الكامن في الأعماق إلى نهايته، ولا يصل به إلى التفجر الحقيقي، بل يتركه تمرداً بالقوة أكثر منه تمرداً بالفعل. الشاعر يسعى، من وراء هذه اللعبة، إلى إشباع النص بهذه الذبذبة الدلالية، أو هذا التأرجح الدائم بين اليأس والأمل، التحول والثبات، حتى يكون فعل الصراع أكثر عمقاً وفجائعية. وقد تم إنجاز ذلك بوسيلتين تحدثنا عن إحداهما في مقطع سابق، ونعني بها تسييج هذا التحول ببنية الشرط كما في البيت (55)، أما الثانية فتتمثل، كما ذكرنا، في فعل المقاربة (أكاد) وهاتان الوسيلتان، كلتاهما، لا ترتقيان بحركة المقطع إلى التوتر، ولا تدفعان إلى تأجيج عناصره.

تستثمر القصيدة، خاصية التكرار، إلى مديات كبيرة. والتكرار هنا، يبدأ من أدنى مستويات النص: أي الحرف، ثم الكلمة، فالمقطع. ويهيمن تكرار حرف الراء على هذا النص هيمنة مطلقة حتى يملأه بالرنين، الجاف، القاحل. كما أن كلمة (المطر) تلعب دوراً كبيراً من خلال التكرار لتعزيز هذا الجو الابتهالي، وإشباع النص بما في التكرار من قوّةٍ سحريّةٍ تحاكي انهمار المطر وتتابعه.

وفي هذا النص مقطعان يتم تكرارهما بطريقةٍ دالة ، المقطع الأول منهما يتجسّد في الأبيات (47-52) ويكرر نفسه في الأبيات (96-101) أمّا المقطع الثاني فيمتد خلال الأبيات (85-95) ثم يتكرر، بشكلٍ مبتور، في الأبيات (114-120).

والقصيدة، بمسلكها هذا، إنما تعود بنا إلى خاصية أسطوريةٍ ممعنةٍ في العراقة، أعني خاصية التكرار في الأدب الرافديني القديم؛ فقد كان

ذلك الأدب، بمناحاته وابتهالاته وأغانيه، مترعاً، حدّ التطرّف، بإيقاع التكرار وجمالياته.

يلعب المقطع الأول، من خلال تكراره، وظيفةً حاسمةً في بلورة الدلالة السلبية للنص. وهذا المسلك يذهب بنا إلى ملاحقة الظاهرة نفسها: أي انكفاء الفعل على ذاته:

47. أصيحُ بالخليجِ: يا خليجْ

48. يا واهبَ اللؤلؤ، والمحار، والردى

49. فيرجعُ الصدى

50. كأنّه النشيج:

51. يا خليج

55. يا واهبَ المحار والردى .

يبدأ هذا المقطع ذاتياً، يندفع إلى الآخر: الخليج، بقوة النداء، والحلم، والتلهّف. بداية توحي، للوهلة الأولى، بالتفتّح والامتداد، وتهيئ مخيلة المتلقي لتوقّعات مائية كثيرة، غير أن شحنة هذا النداء تتعرّض للكسر فجأة: ويتم تعطيلها حتى تفقد ما كانت تشتمل عليه من إيحاءات، وما تدّخره من وعود.

لقد ساهمت ثلاثة عوامل في إطفاء النار الداخلية لهذا النداء، فالرّد، في البيت (49) لم يأتِ من المنادى ذاته ، بل من الصدى. هذا المردود العكسي والشاحب للصوت ، الصدى دائماً، أدنى من الصوت وأقلّ أصالة وحيوية منه. إنه نكوص الصوت، أو شيخوخته الذابلة.

ثمّ إن الشاعر، ثانياً، أخمد حركة الصدى ذاتها وأفرغها من أيّ دفء محتمل، إن الصدى ، في البيت (50) لم يعد صدىً عادياً، بل هو

شيءٌ آخر: (كأنّه النشيج)، تعبيرٌ مضاعفٌ عن الهشاشة، وإقصاء للأمل مبالغٌ فيه. إنه الصوت وقد ارتطم بالفراغ فعاد إلينا ذابلاً وغاصاً بالنحيب.

وأخيراً، يأتي البيت (52) وهو تكرار للبيت (48) غير أنه تكرار مُطفأ. كان البيت ، في شكله الأول، يحتشد باحتمالات الحياة والموت معاً. ثم جاء، بصيغته المكررة، لا يحتمل إلا دلالة الموت بكل كثافتها بعد أن سقطت كلمة (اللؤلؤ). لقد ذهب الصوت حافلاً بدفء الذهب وبرودة الموت معاً، غير أن الصدى عاد مكتظّاً بالموت وحده. ولعبة التكرار، في هذا المقطع، تعيد نفسها في الأبيات (96-101).

الصورة حين يمحو بعضها بعضاً:

يزدحم هذا النص، كما قلنا في البداية، بلغة مجازية بالغة الكثافة. وقد اكتسبت القصيدة، من خلال هذه الفضيلة الشعرية، حيوية مضاعفة في مقاربة تجربتها الفريدة بجانبيها الخاص والعام. ومع أن بنية التشبيه تهيمن هيمنة واضحة على النص فإنّ هذا التشبيه، في معظم تجلياته، شديد التوتر، ومشاكس للفكرة السائدة عن التشبيه تقريباً (18)؛ فهو غائم وحيوي، وملتحم الأجزاء.

وتحتل الصورة، بمعناها الموسع الذي يندرج فيه التشبيه والاستعارة، معظم النص، وتتحرك في ثناياه حركة تحفل بالتضاد والرشاقة والتخفي. وهي، في معظم تشكيلاتها لا تلعب دور الحِلْية، ولا تؤدي وظيفة الإضاءة في بداية الممر، بل هي تفعل فعلها هناك: في البعيد والقصيّ، والملتبس، لا لتسهيله أو التغني به أو تفتيت قساوته، بل لترتفع به إلى عمق أكثر والتباس أشد. ومن خلال ذلك كله يتلبد النص، شيئاً فشيئاً بغيومه الخاصة: باليأس مرةً وبالأمل الصعب مرةً أخرى، حتى يتحول كله

إلى خلية من الصراع الذي ترتطم كفّتاه، في كل لحظة، وتتبادلان النصر والهزيمة، في كل لحظة أيضاً.

إن الصورة في (أنشودة المطر)، تسعى، في توازٍ عجيب مع مستواها التركيبي، إلى تضبيب المعنى، والاندراج في تلك الأرجحة الدلالية بين الضوء والظلمة، وبين التأزم والانفراج. فالشاعر يحاول، دائماً، ومن خلال بناء الصورة بناءً خاصاً، أن يبطئ من حركة المعنى، ويعمق إحساسنا بدوام الصراع، وتموّجه. إنّه يعرقل من تضافر عناصرالصورة وهي تندفع صوب دلالتها المتوخاة. وهكذا تظل هذه الدلالة واهنة ، أو بعيدة ، أو مشكوكاً فيها. ويمكن للمثال التالي أن يكشف بعضاً مما أريد التوصل إليه:

43. وعبر أمواج الخليج تمسح البروقْ

44. سواحل العراق بالنجوم و المحّارْ

45. كأنها تهم بالشروقْ

46. فيسدل الليل عليها من دمٍ دثارْ

في هذا المقطع، تهيئنا الصورة، منذ البيت الأول فيها، لمشهد يتفجر بالبروق والمحار والنجوم: محتشد بوعود كثيرة، وممتلئ بحركة توشك أن تندلع في أجزائه جميعاً. من خلال هذا الحوار بين حركة الموج واندلاع البرق، وبين النجوم وحصى الشواطئ، تتنامى توقعاتنا تدريجياً، في انتظار الانفجار الوشيك، غير أن انهداماً مفاجئاً يشتت شمل هذه الإرهاصات كلها، ويبعثر عناصرها في كل اتجاه بسبب بنية البيتين (45، 46). لنتأمل تركيبة البيت (45): كأنها + تهم + بالشروق.

لقد مهدت أداة التشبيه (كأنّ) لانهدام الأمل بطريقة مفاجئة، وحولت الكثير مما في المقطع من شحنة إبلاغية تخبر وتقرر، إلى بنية

تتكئ على التشبيه والمضاهاة. وعبر هذا الانتقال من الإبلاغ إلى البلاغة تم تمييع الدلالة وتخفيف كثافة الأمل فيها.

أما الفعل (تهمُّ) فيدفع بالدلالة أكثر فأكثر صوب الشحوب، إنه لا يشتمل إلا على إرادة خافتة أو إرادة مشوبة بالهمّ، وهي تشي باستعداد للحركة ولكنها حركة تخلو من التوثب والحيوية. ثم إن هذا الفعل مقموع، لأنه منع من التماس الحي مع دلالته (الشروق) بفعل الباء.

وما أن نصل إلى البيت (46) حتى يخيم على المشهد كله ظلام دموي كثيف يغطي كل تفاصيله. وهكذا تنمو الصورة نمواً واضحاً لكنه مقلوب، ومنكفئ على نفسه، وبدلاً من أن يوسع نمو الصورة من إحساسنا بالضوء فإنه يقوم بمحاصرته، وخنقه، ثم إطفائه.

وأنا هنا، لا أستطيع مقاومة العودة إلى مفتتح القصيدة ثانية؛ فهو مفتتح شديد الثراء، وهو، فيما يتعلق بالنقطة التي أحاول جلاءها هنا، ينهض على صورة تشبيهية غمضت عناصر التشبيه فيها حتى تحولت أو كادت، إلى صورة استعارية مندغمة بما تمثله اندغاماً حاداً.

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

لا شك أن التشبيه يستند، في عمومه، إلى حركة تندفع من المشبه إلى المشبه به. المشبه، دائماً، نقطة تندلع منها حركة التشبيه لتزداد اتساعاً وتقدماً في اتجاهها إلى المشبه به. كما أن المشبه في حاجة إلى التجسيم، والإضاءة والتوسيع. وهذه الوظائف لا يؤديها، في بنية التشبيه، إلاّ المشبه به كما هو معروف.

غير أن السياب في مفتتح هذه القصيدة لا يقوم بذلك، أو، لكي أخفف من جموح هذه العبارة، لا يقوم بذلك تماماً؛ فهو ينجز نصف هذه

الوظيفة، أو بعضاً منها، ثم يحاول محوها، أو تشويشها. إنه ينسجم، مرة أخرى، مع منطق القصيدة التي تسعى إلى الوصول إلى دلالة غير يقينية .

إنّ المشبه به (غابتا نخيل) قد أضفى على المشبه (عيناك) مسحة أخاذّة من الجلال والسعة، رغم ما في هذه البنية التشبيهية من كثافة وإيجاز. لقد تجرد التشبيه من ركنيه الآخرين، أداة التشبيه ووجه الشبه، ليدخل طرفاه الرئيسيان في حركة من الاندماج والليونة. غير أن الشاعر لا يترك بنية التشبيه عند هذا الحد، أعني لا يترك المشبه به يكمل عمله بالطريقة التقليدية.

إنه يغمر المشبه به، بدفقة لونية رجراجة، فيغطي على ما يشتمل عليه من نصاعة. إنّ ظرف الزمان (ساعة السحر) ليس عبارة ظرفية مجردة، جاءت لتحديد زمن التشبيه، أو وقت تشكّله، بل هو، على العكس من ذلك، عنصر فائق الحيوية، في تشكيل هذه الصورة التشبيهية وإعطائها عمقها الدلالي الموحي. لم يعد التشبيه، بعد دخول ظرف الزمان هذا، محتفظاً ببنيته الدلالية الأولى. إنه، الآن، يؤدي دلالته بطريقة أخرى: ها هو المشبه به، وهو يجر المشبه إلى حقل أكثر وضوحاً، غير أن غيمة مفاجئة، تغمر المشبه به بهذه الرجفة اللونية المحيرة. وهكذا، تعمق هذه الحركة من إيحاء التشبيه وضبابيّته.

ومنطق التشبيه هذا يفيض على البيت الثاني أيضاً، فالمشبه (العينان) لا يكتسب شحنته الموحية من ارتباطه المجرد بالمشبه به (شرفتان)، بل من تلك الحركة السائبة، المتباطئة وهي تندرج في غمرة الليل.

هذا النص:

يتأسّس هذا النص، كما رأينا، على هاجس الأسطورة، ويتفجّر بمناخاتها دون أن يقع في كمائن التحديد، أو التعيين. إنه نصّ يتحصّن ببنيته الخاصة دائماً: يتشظّى ليلتئم، ويتقهقر ليتصاعد، ويتهدّم ليعاود تماسكه ثانية.

ولا يتمّ ذلك إلا من خلال بنيةٍ، حيةٍ، مراوغةٍ. وهذه البنية تجسيدٌ لدلالة شائكة، يسعى هذا النص إلى إنجازها بطريقة تتموّج بالألم والجمال معاً.

أنشودةُ المطر

1) عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السَحَرْ
2) أو شرفتانِ راحَ ينأى عنهما القمرْ
3) عيناكِ حينَ تبسمان تورقُ الكروم
4) وترقصُ الأضواءُ كالأقمارِ في نهرْ
5) يرجّها المجذاف وهناً ساعةَ السَحَرْ
6) كأنّما تنبضُ في غوريهما النجومْ

7) وتغرقانِ في ضبابٍ من أسىً شفيفْ
8) كالبحرِ سرَّح اليدين فوقه المساءْ
9) دفءُ الشتاءِ فيه وارتعاشةُ الخريفْ
10) والموتُ، والميلادُ، والظلامُ، والضياءْ

11) فتستفيقُ ملءَ روحي، رعشةُ البكاءْ

12) ونشوةٌ وحشيّةٌ تعانقُ السماءْ

13) كنشوةِ الطفلِ إذا خافَ من القمرْ!

14) كأنَّ أقواسَ السحابِ تشربُ الغيومْ

15) وقطرةً فقطرةً تذوبُ في المطرْ

16) وكركر الأطفالُ في عرائشِ الكرومْ

17) ودغدغت صمتَ العصافيرِ على الشجرْ

18) أنشودةُ المطر..

19) مطر..

20) مطر..

21) مطر ..

22) تثاءبَ المساءُ والغيومُ ماتزالْ

23) تسحُّ ما تسحُّ من دموعها الثقالْ

24) كأنّ طفلاً باتَ يهذي قبلَ أن ينامْ:

25) بأنَّ أمه – التي أفاق منذ عامْ

26) ولم يجدها، ثمّ حين لجّ في السؤالْ

27) قالوا له: «بعد غدْ تعود..» –

28) لابدّ أن تعودْ

29) وإن تهامس الرفاقُ أنها هناكْ

30) في جانبِ التلّ تنامُ نومةَ اللحودْ

31) تسفُّ من ترابها وتشربُ المطرْ

32) كأنّ صياداً حزيناً يجمعُ الشباكْ

33) .....

34) وينثرُ الغناء حيثُ يأفلُ القمرْ

35) مطرْ..

36) مطرْ..

37) أتعلمينَ أيَّ حزنٍ يبعثُ المطر؟

38) وكيفَ تنشجُ المزاريبُ إذا انهمر؟

39) وكيفَ يشعرُ الوحيدُ فيه بالضياع؟

40) بلا انتهاءٍ - كالدم المُراقِ، كالجياعْ

41) كالحبِّ، كالأطفالِ، كالموتى - هو المطر!

42) ومقلتاكِ بي تطيفان مع المطرْ

43) وعبر أمواج الخليج تمسحُ البروقْ

44) سواحلُ العراقِ بالنجومِ والمحارْ

45) كأنها تهمّ بالشروق

46) فيسحبُ الليلُ عليها من دمٍ دثارْ

47) أصيحُ بالخليجِ :" يا خليجْ

48) يا واهبَ اللؤلؤ، والمحار، والرّدى! »

49) فيرجعُ الصدى

50) كأنّه النشيجْ:

51) «يا خليج

52) يا واهب المحار والردى..»

53) أكادُ أسمعُ العراق يذخرُ الرعودْ

54) ويخزنُ البروق في السهول والجبالْ

55) حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرجالْ

56) لم تترك الرّياح من ثمودْ

57) في الوادِ من أثرْ

58) أكادُ أسمعُ النخيلَ يشربُ المطرْ

59) وأسمعُ القرى تئنُّ، والمهاجرينْ

60) يصارعونُ بالمجاذيف وبالقلوعْ

61) عواصفَ الخليجِ، والرعود، منشدينْ:

62) «مطر..

63) مطر..

64) مطر..

65) وفي العراق جوعْ

66) وينثر الغلال فيه موسم الحصادْ

67) لتشبعَ الغربانُ والجرادْ

68) وتطحن الشوان والحجرْ

69) رحىّ تدورُ في الحقول.. حولها بشرْ

70) مطرْ..

71) مطرْ..

72) مطرْ..

73) وكم ذرفنا ليلةَ الرحيلِ من دموعْ

74) ثمّ اعتللنا - خوفَ أن نُلام - بالمطرْ..

75) مطر..

76) مطر..

77) ومنذُ أن كنا صغاراً: كانت السماءْ

78) تغيمُ في الشتاءْ

79) ويهطلُ المطرْ

80) وكلُّ عامٍ - حينَ يعشبُ الثرى - نجوعُ

81) ما مرّ عامٌ والعراق ليس فيه جوعْ

82) مطر..

83) مطر..

84) مطر..

85) في كلّ قطرةٍ من المطرْ

86) حمراءُ أو صفراءُ من أجنّة الزَهَرْ

87) وكلّ دمعةٍ من الجياعِ والعراةْ

88) وكلّ قطرةٍ تُراق من دمِ العبيدْ

89) فهي ابتسامٌ في انتظارِ مبسمٍ جديدْ

90) أو حلمةٌ تورّدت على فم الوليدْ

91) في عالمِ الغد الفتيّ، ... الحياةْ!

92) مطر..

93) مطر..

94) مطر..

95) سيُعشبُ العراقُ بالمطر..»

96) أصيحُ بالخليج: «يا خليج..

97) يا واهبَ اللؤلؤ، والمحار، والردى!»

98) فيرجعُ الصدى

99) كأنّه النشيجْ:

100) «يا خليجْ

101) يا واهب المحار والردى»

102) وينثرُ الخليج من هباتِه الكثارْ

103) على الرمال، رغوه الأجاجَ، والمحارْ

104) وما تبقّى من عظامِ بائسٍ غريقْ

105) من المهاجرين ظلّ يشربُ الردى

106) من لجّة الخليج والقرارْ

107) وفي العراق ألفُ أفعى تشربُ الرحيقْ

108) من زهرةٍ يربّها الفراتُ بالندى

109) وأسمعُ الصدى

110) يرنّ في الخليجْ

111) «مطر..

112) مطر..

113) مطر..

114) في كلّ قطرةٍ من المطرْ

115) حمراءُ أو صفراءُ من أجنّة الزهرْ

116) وكلُّ دمعةٍ من الجياعِ والعراةْ

117) وكلُّ قطرةٍ تُراقُ من دمِ العبيدْ

118) فهي ابتسامٌ في انتظارِ مبسمٍ جديدْ

119) أو حلمةٌ تورّدت على فمِ الوليدْ

120) في عالمِ الغد الفتيّ، ... الحياةْ»

121) ويهطلُ المطر..

الهوامش

1) ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1971، ص 474 -481.

2) Philip Wheelwright, Metaphor and Reality, Indiana University Press, 1962, p. 129.

3) علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان، 2002، ص 153.

4) ك. راثفين، ألأسطورة، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، 1981، ص 94.

5) Frederick Clarke Prescott, Poetry and Myth, Cornell University, 1967, p. 34.

6) جيمس فريزر، الغصن الذهبي: دراسة في السحر والدين، جـ 1، ترجم بإشراف أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، ص 256، 258.

7) ك. راثفين، المصدر السابق، ص 60.

8) بيار كانا فاجيو، معجم الخرافات والمعتقدات الشعبية في أوربا، ترجمة: أحمد الطبال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993، ص 197.

9) فيليب سيرنج، الرموز في الفن، الأديان، الحياة، ترجمة: عبدالهادي عباس، دار دمشق، 1992، ص 446.

10) المصدر نفسه، ص 445 -446.

11) علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي: دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، 2002، ص 76.

12) فاضل عبدالواحد علي، عشتار ومأساة تموز، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، 1999، ص 22، 33، 36، 39، 77. راجع أيضاً: آرثر كورتل، قاموس أساطير العالم ، ترجمة: سهى الطريحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص 26، 27، 47، 48.

13) يذهب إيليا حاوي، في دراسته عن أنشودة المطر، إلى أن القصيدة مقطعة الأوصال. أنظر: عبدالكريم حسن، مجلة ثقافات، العدد الثاني، البحرين، 2002، ص 78.

14) ديوان بدر شاكر السياب، ص 424.

15) للوقوف على لعبة التشبيه في هذه القصيدة، انظر: عبدالكريم حسن، المصدر السابق، ص 76-78.

16) فاضل عبدالواحد علي، المصدر السابق، ص 27.

17) حسن ناظم، البنى الأسلوبية: دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002، ص 173.

18) يرى فرانسوا مورو أنه لا يمكننا القول أن التشبيه، بذاته، أقل إرضاءً أو أقل جمالاً من الاستعارة. ويذكر أن ميشونيك ، كان يأسف على ألفي سنة من سوء التقدير البلاغي والمنطقي الذي كان التشبيه ضحيته، انظر: كتاب مورو، الصورة الأدبية، ترجمة: علي نجيب.

* * *

كان السؤال: هل يمكن اعتبار عدم الفهم، في نقد النماذج النصية المغربية، عتبة أولى للقراءة الواعية بالنسق والتأويل؟ وكانت الإشارات إلى أن الوعي النقدي بانتساب النص إلى نسق ينتظمه، ويمارس تأثيره فيه، وإلى كون النسق ذاته نتاج تراكم نصي يتوحد حين يتعدد؛ وهما، معاً، يخضعان لجدلية تفاعلية، كينونة وسيرورة، وإلى أن تلك الجدلية تؤمن إمكانية السفر في التاريخ من غير امحاء لجغرافية الذات والأسماء.

الإشارات، التي انبرت عبارات كلما تأملنا صنيع النقد بالقصيدة المغربية أو صنيع القصيدة بالنقد المغربي إذ يتجاذبان ويتأهبان لبلورة ثقافة الهوية، أمدت التأمل بالمتاه الذي اقترفه الخوض الدراسي قبل الاستصحاب الشمولي لآليات اشتغال البنية الثقافية المغربية، وأمدته بالأسئلة، التي ظلت مرجأة أو لعلها بقيت مطفأة، فلما يتيسر لغير قليل من الخائضين ملاقاة القصيدة في اشتعالاتها وتحولاتها.

سؤال ثقافة الهوية وارى، عن العيون، أسئلة تختص بهوية الثقافة ومساراتها التي يمكن أن يكون النص الشعري ذا مركزية منها. ذهب الشعر بعيداً عن المقاربات الافتراضية ليكون المسعى تأريخاً واصفاً لشكل أدبي.

عدم الفهم كان يمارس فعلاً تأويلياً بلغة عادية لغياب مبادئ نسق أكبر يؤدي إلى «التأويلية العالمة التي تعيد بناء اللغة»[1] من خلال الفهم. هذه المفارقة أسهم؛ في انتشارها، «المسح الطبوغرافي السياحي» للقصيدة من قبل المنصرفين إليها، فكان الصنيع النقدي يكاد يكتفي

بخارجيات النص، ويكاد لا يقترب من أفضيته الداخلية إلا لاقتناص شاهد، أو لتقصص معلومة، أو للظفر بما اعتبر من قبيل فنية التعبير، أو بالألوان الفنية للقول الشعري.

لعل العدول بالفهم ذاته من الانتباه إلى استكناه ماهيته مدين إلى الكتابات النقدية الحداثية أو القريبة من الحداثية، في المغرب، التي أرخت لقطيعة منهجية مع التلقي الانطباعي للقصيدة، وللأشكال الثقافية بشكل عام، واختارت **السؤال المعرفي للنص الأدبي** حدثاً وسياقاً ونسقاً.

وقد تكون الجامعة المغربية عملت على تجذير هذا التحول من خلال برامجها التأطيرية من جهة، وعبر الرسائل والأطاريح التي تقدم للمناقشة من جهات أخرى، والتي أنتجت مدارات ثقافية مختلفة تقرأ بلغة عالمة ما كان يقرأ بلغة حالمة، وتكتب التاريخ استناداً إلى راهنه وليس اتكاء على كامنه الجمعي في الذاكرة التراثية.

ولعل د. محمد مفتاح أن يكون، وباحثين آخرين، من الذين عملوا على تلوين المساحة النقدية بما يسعف في بيان التحول من النقود التأثرية إلى نقد معرفي يقول عنه: «.. وهذا ما توخيناه باقتراحنا مفهوماً نحتناه من: الثوابت والتاريخ «التواريخ» وبنينا الكتاب على هديه حتى نبدأ نسير نحو مقاربة جديدة لتحليل النصوص ندعوها **«النقد المعرفي»** على غرار الدلالة المعرفية وعلم النفس المعرفي والأنثروبولوجيا المعرفية؛ وسيكون سداه ولحمته مفاهيم مستوحاة من المنطق والرياضيات واللسانيات والسيميائيات والعلوم المعرفية وفلسفة الذهن؛ وهي - كما يدرك حكماء الأمة - علوم هذا العصر»[2].

ولعل هذا النقد المعرفي كان هاجساً تصورياً ومنهجياً، عند محمد مفتاح، منذ كتاباته الأولى التي أسست لمشروعه النقدي الذي ينبني على مبادئ أجملها د. أحمد بوحسن على النحو التالي:

1. مبدأ الاستمرار المنتظم بإصدار مؤلف كل سنتين تقريباً.
2. مبدأ الجمع بين الممارسة النقدية والتطبيقية.
3. مبدأ تناسل ونمو المشروع بخروج مؤلفاته الواحد من صلب الأخرى.
4. الفرضية الأساسية للمشروع: الدعوة إلى الجهات والاتحاد، وهي نواة أطروحته للدكتوراه حول: «الخطاب الصوفي. مقاربة وظيفية»[5].
5. الفرضيات الخاصة المتفرعة عن الأم.
5. الانتقاء والترجيح بتشييد البناء النظري لمشروعه وبنقد النظريات المتفاعل معها.
6. القراءة المضاعفة المراوحة بين الكتابات الغربية والكتابات العربية الإسلامية.

يرى أحمد بوحسن أن «أهم أفق فتحه مشروع محمد مفتاح هو قدرة الخطاب العربي على استيعاب مختلف النظريات والمناهج والمفاهيم. ثم قابليته للإفصاح عن نفسه كلما دخلنا إليه بأدوات علمية جديدة وتصور نظري أوسع. والنتائج التي توصل إليها المؤلف أكبر دليل على ذلك. ولهذا فإن رهان المشروع مازال مفتوحاً مادمنا نؤمن بأن الخطاب العربي الإسلامي مفتوح كغيره من الخطابات الإنسانية على كل مجهود علمي وفكري جاد»[4].

كانت الأطروحة المركزية لمحمد مفتاح، ناقداً، علامات الدعوة إلى الجهاد والاتحاد في الكتابة الصوفية وفق مقاربة وظيفية تتحرى «طريقاً يتوخى الكشف عن الظاهرية الصوفية، وإيضاح عناصرها، وعلاقات بعضها ببعض ثم صياغة كل ذلك في «**نسق**» على أنه «**نسق**» مجتمعي تتعرض بعض عناصره للانخرام، عاجلاً أو آجلاً، إذا ما أحدثت ثورة في البنية التحتية، وأوضح دليل على هذا **غياب** بعض عناصر «النسق»

الأندلسي والمدني بالقياس إلى «النسق» **البدوي** الذي هو النموذج. ونتيجة هذا أنه قابل الاضمحلال بحذافيره، وقابل للرجوع إلى **النموذج الأمثل** تبعاً لصيرورة لتاريخ ووجهة صانعيه»[5].

وتبعاً لذلك تبلور السؤال النقدي، عند محمد مفتاح، في البحث عن الأوليات التي حكمت الثقافة المغربية وجهتها، وعن تفاعل النسق مع محيطه الخارجي، وعن ديناميته التي تكفل حقيبته[6]. **دينامية النسق** بيان لدينامية الثقافة المغربية وانتظامها؛ «نسق دينامي معقد وغير خطي؛ ومع ذلك فإن خطيبته وتعقيده لم يجعلا منه نسقاً متسارع النمو متشعبة إلا في أوقات قصيرة..»[7].

ولعله كان سؤالاً يهجس بمقدماته، قبلاً، حين يقول: «أما أطروحتنا فنحن نزعم أن الروح الناظم للأدب المغربي هو الدعوة إلى الاتحاد للقيام بالجهاد. ومناجيتنا التي نوظفها للبرهنة على الأطروحة منهاجية نسقية اجتماعية معطاة ومبنية..»[8]؛ وهي الناظرة في «النواة الموجهة للثقافة المغربية بما فيها من علوم شرعية وعقلية وأدبية، والأدبية بما فيها من شعر فصيح بمختلف أغراضه وعامي بتنوع تجلياته؛ والنواة هي: الدعوة على الاتحاد والجهاد...، «ب» اعتبار الأدب نسقاً فرعياً من نسق مجتمعي عام واعتماد المقايسة لإثبات العلاقة بين الأنساق..»[9].

النسق الدينامي، في تصور مفتاح، اعتبرناه **النسق الأكبر** الذي أجرى تحولات أنساق صغرى في الثقافة المغربية، وأجرى مائً للقصيدة قد يكون ألبسها خصوصيتها أو بعضاً منها، وقد كان للتصوف اليد الطولى في تشييده - ونحن نميز، هنا، بين التصوف، تربية وطريقاً وبعض أشكال الطريقة التي راجت، وكانت لها مواقف غير ذات هاجس توحيدي وطني -، وفي ضمان سيرورة الثقافي في المجتمعي، بالحمولة الحضارية للثقافة، وفي سريانه على امتداد تاريخ الأدب المغربي، وعبر الحقب الأربع التي

يقترحها محمد مفتاح، والتي تصل، رمتها، بالاتحاد للجهاد[10]؛ وليس شرطاً أن نكون متفقين معه فيها. وهذا موضوع آخر.

ذلك النسق الأكبر **جامع أنطولوجي** تتحدر منه أنساق مختلفة تنتظمها علاقة مماثلة تؤذن بالتنامي التاريخي للفعل الثقافي، وتفوض، له، إمرة توجيهية للأشكال التعبيرية، وتعرب عنه، من حيث العلاقات التفاعلية القائمة بين عناصره ومكوناته.

هذه الشبكة من التجاذبات الحادثة بين الناقد والثقافة، ثم بينه والإبداع، فبينه والقصيدة، هي التي كانت سؤالنا إذا نحن نتأمل نماذج دراسية اقتربت من القصيدة المغربية دونما عدة منهجية، ومن غير نسق يحدد المفاهيم، **فالمفاهيم معالم**، وفي غياب رؤية شمولية لماهية تشكل الثقافة المغربية، وبمنأى عن استشفاف حوارية الأنساق واستقلاليتها، وبعيداً عن كون الثقافي ليس رهيناً بالسياسي نمواً واطراداً فخبواً ورماداً.

الرحلة هي جغرافية تاريخ السعة النصية للثقافة المغربية خول، لمحمد مفتاح، أن يجعل المسافة التأويلية مؤسسة على نقد معرفي يأخذ «بالمقومات السياسية المستقاة من تفاعل المفاهيم ومساق الخطاب وسياقه ضمن بنية شاملة»[11]. وأسعفته في تصيير المفاهيم معالم لإبداع قرائي أتى يلتمس العمق الثقافي لبلاغة القصيدة المغربية تحديداً وإن كان لما يرصد لها، بعد، مؤلفاً مستقلاً يتناولها؛ علماً أنه، في كتابه الأخير عن «**الشعر وتناغم الكون**»، عاد إلى التصوف نسقاً أكبر وإلى الشعر أفقاً أقدر على إحداث التناغم، وكأنه يستدرك، على الخطاب الصوفي، ما لم يشتمل عليه، وكنا نحدس أن الهاجس النقدي في كتاباته يتأطر في **التناص بين الذات والعالم**.

للنسق، عند محمد مفتاح، حد مفهومي يرى أنه «عبارة عن عناصر مترابطة متفاعلة متمايزة، وتبعاً لهذا فإن كل ظاهرة أو شيء ما يعتبر

نسقاً دينامياً، والنسق الدينامي له دينامية داخلية ودينامية خارجية تحصل بتفاعله مع محيطه؛ والدينامية إما خطية أو غير خطية، وغير الخطية إما انعكاسية أو غير انعكاسية؛ على أن نظرية التكرار تؤكد رجوع كل نسق إلى حالة أولية في نهاية أمد طويل، وهذا التكرار هو ما يدعى بالحقبة.. »[12].

وكان قد رأى، قبل، أنه «ليس هناك تحديد للنسق متفق عليه، فتحديداته تتجاوز العشرين؛ ومع ذلك يمكن أن نستخلص نواة مشتركة من تلك التحديدات. والنواة هي أن النسق مكون من مجموعة من العناصر أو من الأجزاء التي يترابط بعضها ببعض مع وجود مميز أو مميزات بين كل عنصر وآخر. اعتماداً على هذا التحديد يمكن أن نستخلص عدة خصائص للنسق:

أ. كل شيء مكون من عناصر مشتركة ومختلفة فهو نسق.

ب - له بنية داخلية ظاهرية.

ج. حدود مستقرة بعض الاستقرار يتعرف عليها الباحثون.

د. قبوله من المجتمع لأنه يؤدي وظيفة فيه لا يؤديها نسق آخر.

وبناء على هذه الخاصية الأخيرة يمكن أن يستنتج أن هناك أنساقاً فرعية تتولد من نسق عام؛ والأنساق الفرعية تستلزم صفتين اثنتين؛ هما **الترابية والاستقلالية**.. »[13].

ارتأينا عطوفاً على المرجعية النظرية، لمحمد مفتاح، في سوقها للمفاهيم معقولة وللمعالم محمولة على التحديدات، ليتم البيان المائز بين مقاربتين نقديتين عرفتهما القصيدة المغربية، وبين نمطين من انصباب النظر على النص من حيث هو إشكال إبداعي، وليس باعتباره شكلاً تعبيرياً ذيلياً للتاريخ أو معطوفاً على أبجدية التواصل.

قدمنا النمط الأول يتلمس مشروعيته، في الاستماع إلى النص من كونه انعكاسياً جمالياً للواقعة الاجتماعية، ولعله كان يؤثر استماعاً إلى ما يفسر به النص من وقائع تعفيه من تفسير الواقعة انطلاقاً من النص.

وأما النمط الثاني من المقاربات فلقد هم به الطرح الإشكالي فاستبقا إلي الإطار لتعيينه، وإلى المدار لتحيينه حتى يتيسر استيعاب النسق المؤطر للنص، وحتى يتسنى استصحاب النص لتفقد الإبداعات التي قد يُسربها إلي النسق، في حمية ديناميته، لتتناسق أنساق أخرى تتحاذى وتتقاصى، عبر تحويلات تفاعلية الواحد المتعدد.

عندما يتدثر الناقد برؤية تصورية ذات برنامج ومنهج محددين، وعندما يسكن المغامرة اللغوية التي يورطه فيها النص مؤازراً بوعي ذي استبصار شمولي ورؤياوي، وكلما تلفت، حواليه، ليقرأ تاريخ مختلف الأشكال الثقافية، ومؤتلف الأنواع الأدبية، كان الصدور إلى النص باقتدار فاعل يكون كتابة إبداعية ثانية. أوليس النقد كلاماً على كلام؟

كانت القصيدة المغربية تبحث عن الناقد الذي يؤالف بين التنظير والتطبيق، وعن الناقد الذي يسامت الشاعر في إدراك أسرار الصناعة الشعرية، ويند عنه بالقدرة على اختراق حدود اللغة إلى ما وراء اللغة تأويلاً، ويرى عليه تجنحه البللوري إلى الجمال بامتياح ماء الأفق جناح انتشار في الكون الشعري تخييلاً.

كان الشاعر المغربي يبحث عن **ناقد يناظره ويسأله** عن كأس العبارة، وعن الكرامة اللغوية، وعن الحكاية الأولى التي لما يروها. كان يبحث عن الشبيه.

ذلك الشبيه كان يوقف أعمدة ليجلس إليها حين اقترابه من القصيدة. أساس للذاكرة ما في جبته، ومن خطراتها كان يأتي ليقرأ النص التي يتأبَّى عليه، ومن شذراتها كان يفتي كأنه يحكي الذي تنزل إليه،

مجتزأ، من التراث؛ وما هو بتراث، إن هي إلا نثرات ضمت لفقاً إلى لفق، وليس منها روح التراث. لم يكن شبيهاً لناقد الانطباعي الذي دانى القصيدة المغربية نضواً من المسامتة المعرفية والبيانية.

لقد وعى محمد مفتاح أن النص الثقافي المغربي لا ينقاد باعتباره نصاً مغلقاً يتحرى فيه الباحث اعتماد الوارد النصي مستقلاً عما عداه، ولكنه يتدانى والدارس إذا كان نصاً مفتوحاً على التاريخ. النص الثقافي المغربي نص هوية وهوية نص يجسدنه نسق تداخل فيه كل شيء بكل شيء. تلك خصوصيته العميقة التي لا تعطيه تميزاً ولا تمايزاً عن غيره من النصوص التي يشترك معها في كل شيء أيضاً.

من ثمة قارب هذا النص الثقافي، بمناهجية نسقية شمولية متنامية من «**الخطاب الصوفي**» إلى «**الشعر وتناغم الكون**»، وكان، في تلك المقاربة المفردة بصيغة الجمع، يشكل الصناعتين بالسؤال، ويُعمل النظر في الفكر والشعر والنثر، وكأنه يتأمل **تاريخ الأفكار** في الحضارة المغربية من خلال النصوص، ويتوسل بالنصوص لاختبار ما انتهت إليه بما انتهى إليه. كان يبحث، في النص الإبداعي، بمقصدية متصلة باستراتيجية تصاعدية لقراءة الذات في ضوء جدلية الماضي والحاضر؛ «لهذا، فإن الباحث العربي المعاصر مطالب بأن يعيد قراءة كل تراثه مقتدياً بتجارب الأمم الراقية في تعاملها مع تراثها **حتى يعيش في وئام مع كينونته ووجوده وصيرورته**». بذلك ختم كتابه عن «التشابه والاختلاف».

قراءة الذات، وجودياً وإبداعياً، كتبت مقاربات القصيدة المغربية، عند محمد مفتاح، من خلال نماذج مؤثرة يمثلها أحمد المجاطي، ومحمد الخمار الكنوني وعلال الفاسي. تلك المقاربات شهدت أخذاً متنامياً من البناء إلى الحوار إلى النسق، على امتداد عقد ونيف من الزمان، كان فيها الناقد مأخوذاً بالتجريب المنهاجي الذي لم ينفصل عن البؤرة الموجهة التي

تبدت أماراتها في «**الخطاب الصوفي**» وتبلورت «**في سيمياء الشعر القديم**»[15]، وفي «**تحليل الخطاب الشعري**»[16]، واسترسلت، في مؤلفات أخرى، بصيغ نقدية تم الإلماع إليها آنفاً.

اختارت مقاربة قصيدة «**القدس**»[17] لأحمد المجاطي أن يكون «**نمو النص الشعري**»[18] لها عنواناً، وارتأى صاحبها أن تكون ذات فضاء يتأثث، فيه التناول الموضوعاتي، ومستوى رمزية الصوت، ومستوى انسجام الوجود، ومستوى التفاعل في النص، ومستوى الانسجام في النص، وتأويل الفضاء.

كان القصد منها «تقديم بعض المبادئ الكلية التي تكون وراء إنتاج أي خطاب مهما كان نوعه، منها ما هو فيزيولوجي ونفسي واجتماعي، ومنها ما هو تجليات لها وحاصل عنها؛ فالإنسان مزود بهذه القدرات لإنتاج أنواع جديدة من السلوك أو إعادة إنتاجها في تسلسل لانهائي انطلاقاً من نموذج أو من نماذج محدودة العدد في زمان – فضاء معين لأداء رسالة منسجمة ذات معنى ودلالة. وبهذا المفهوم نتجاوز الانغلاق البنيوي ونربط النص بخلفياته المتعددة. على أن هذا الانفتاح يجب أن يتم عبر النص وبه في حدود الإمكانيات التي يتيحها لا أن يتخذ تعلة لاستعراض ما يعرفه المحلل من معلومات تشريحية واجتماعية ونفسية..»[19].

وانصرفت مقاربة «**قصائد إلى ذاكرة من رماد**»[20] لمحمد الخمار إلى «**تناسل الخطاب الشعري**»[21] عنواناً، باعتماد الحوارية مقوماً منهاجياً، عبر الحوارين الخارجي والداخلي وبالاستناد إلي الانسجام إجراءً.

يقول «اتجهت إلى استكشاف آليات تناسل النص موظفاً مفهوماً إجرائياً هو «الانسجام» أي أني أفرض أن هناك علاقات تركيبية ومنطقية ودلالية وزمانية – فضائية تربط بين أجزائه، عليّ أن أفسرها إن كانت

ظاهرة، وعليّ أن أجتهد في الكشف عنها إذا كانت خفية»[22]. وبادٍ التماسك التصوري بين المقاربتين الذي يحيل على ما هجست به السوابق واللواحق العاطفات على النسقية اختباراً منهجياً في الدرس النقدي.

كان الوقوف النقدي، عند قصيدة علال الفاسي[23]، مرآة نسقية معرفية، تقرأ نسقية جمالية.

اعتمد الناقد ثلاث فرضيات لدراسة شعره:

1) إن فكر علال الفاسي نسقي.

2) إن الشعر يمثل التجربة الإنسانية في أصالتها وفطريتها.

3) إن الشعر له مقاصد مثلما للفعل الإنساني الواعي مقاصد[24].

يقول محمد مفتاح، في شاهد ذي طول آثرنا إيراده لأنه يبلور نسقية المعرفة النقدية التي أطرت تجربته الكتابية من حيث احتسب أنها تسييج لنسقية تصورية عند علال الفاسي مفكراً وشاعراً: «نكتفي بهذه الاقتباسات[25] التي تبين أن تفكير علال الفاسي **كان نسقياً، بل إنه كان يتبنى المنهاجية النسقية بوعي وبقصد وإصرار**. ذلك أن ما جاء في أقواه السابقة بفرع النسق إلى مكونات ثقافية واجتماعية واقتصادية وسياسية وعلمية، وأن كل مكان يتفرع إلى أجزاء، وأن كل جزء يتشعب إلى عناصر؛ ومكونات النسق وأجزاؤه وعناصره متفاعلة ومتعالقة وذات وظائف وغايات، والمقاربة النسقية جعلت علال الفاسي يفسر مكوناً بمكون ويقارن جزءاً بجزء، ويوازن عنصراً بعنصر، ويعير الاهتمام إلى ما في الكون من جماد ونبات وحيوان وإنسان وإلى أفراد الإنسان من ذكر وأنثى وكبير وصغير، وإلى كل فعاليات الإنسان من أرقى الأفكار إلى «تافه» الألعاب، ويفكر في كل القضايا الوطنية.. كما تبنى نتائج المقاربة النسقية العقدية والاجتماعية بما تعنيه من دعوة إلى الإصلاح بالحكمة والموعظة والحوار والمسامحة.

إن هذا **التوجه النسقي** لدى علال الفاسي، **يفترض فهم شعره بفكره، وفكره بشعره**، سواء أكان الفكر متعلقاً بالإصلاح أو بأصول الفقه، أو بالفقه، أو بأصول الدين..»[26].

ثمة إشارات:

- ألا يمكن أن نقرأ محمد مفتاح من خلال علال الفاسي؟
- ألا يدعم ما قلنا به من نسقية الثقافة المغربية إنتاجاً وتلقياً ورواجاً؟
- ألا يؤكد ما ذهبنا إليه من وجوب استشفاف هوية النص قبل أية مغامرة لغوية؟
- ألا يمكن، مجدداً، أن نقرأ نسقية علال الفاسي بسيميائية محمد مفتاح؟
- أليس المثقف المغربي، إذاً، ذا تواصل تفاعلي مع تراثه المحلي ورجالاته؟

لعلها إشارات تأتي لها **عبارات** لتعقب أشكال التفاعل، في الثقافة المغربية عموماً، وفي النص الشري منها خصوصاً، ولكنها أمارات منبئة بوعي نقدي مختلف عن السائد من الكتابات ذات اللبوس العابر غير النافذ. وقد قلنا عنه، في استهلال هذه المداخلة، أنه يعوزه الطرح الإشكالي للنص، ولطرائق الاقتراب من النص. ويعوزه التمثل الشمولي للنسق الأكبر وللأنساق المتفرعة منه، وللتجاذبات التفاعلية بين تلك الأنساق، ولانزياحات الذات عن معيار التشابه إلى حيز التميز والتمايز علامتان للكينونة النصية إبداعاً وتلقياً وترويجاً.

لعلها إشارات لسؤال القصيدة المغربية التي أمعنت تجارب نقدية ثانية في محاذاته.

لعلها تجارب تنظر إلى الفضاء الشعري المغربي وإبدالاته مجرداً عن نسقه/ أنساقه.

لعل القصيدة المغربية، كما هي حال الإبداع، كانت أكبر من النقد في مشتمله.

لعل الممارسة النقدية المغربية لما تنتهج احترافيتها بعد، ولما تنتبه إلى الشعر فعلاً ثقافياً.

لعل المشهد الثقافي، برمته، أنهكته إكراهات ذهبت بالفعل القرائي إلا استثناءات،

لعلها إشارات إلى حتمية تلمس السؤال الإشكالي، وإلى الاستنارة **بنقد معرفي**، يروم بناء الذات، لكتابة التاريخ، بروح مختلف، عوض نقد ثقافي يبحث عن **المضمرات النسقية**[27] في مجتمعات عربية ما برحت ذات خطو إلى الظاهر تقرأه لتكتب سؤال النص النقدي العربي.

الحواشي

1) رينر روكانز: تحولات التأويلية. ص 47. ترجمة: فريق الترجمة في مركز الإنماء القومي.
مجلة العرب والفكر العالمي. العدد التاسع. شتاء 199.

2) محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم. النقد العربي والمثاقفة. ص 278.
المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء – بيروت 2000. ط 1.

3) محمد مفتاح: الخطاب الصوفي. مقاربة وظيفية.
دار الرشاد الحديثة. الدار البيضاء. 1997. ط 1.

4) أحمد بوحسن: المشروع النقدي لمحمد مفتاح. ص 121-132.
مجلة فكر ونقد. العدد 20. يونيو 1999. المغرب.

5) محمد مفتاح: المفاهيم معالم. نحو تأويل واقعي. ص 137.
المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء – بيروت 1999. ط 1.

7) المرجع نفسه. ص 136.

8) محمد مفتاح: التشابه والاختلاف. نحو منهاجية شمولية. ص 163.
المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء – بيروت 1996. ط 1.

9) المرجع نفسه.

10) نفسه. ص 163.

11) محمد مفتاح: مجهول البيان. ص 9.
دار توبقال للنشر. الدار البيضاء 1990. ط 1.

12) محمد مفتاح: المفاهيم معالم.. ص 135. م.س.

13) محمد مفتاح: التشابه والاختلاف.. ص 158-159.

14) المرجع نفسه. ص 215.

15) صدر، في طبعة أولى، عن مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء 1982.

16) صدر، في طبعة أولى، عن دار التنوير للطباعة والنشر. لبنان 1985.

17) أحمد المجاطي: الفروسية. ص 55.

18) محمد مفتاح: دينامية النص. ص 49.

المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء – بيروت 1987. ط 1.

19) المرجع نفسه.

20) محمد الخمار الكنوني: رماد هسبريس. ص 71-77.

دار توبقال للنشر. الدار البيضاء 1987. ط 1.

21) محمد مفتاح: دينامية النص. ص 103. م.س.

22) المرجع نفسه. ص 119.

23) علال الفاسي: الديوان 4 أجزاء. مطبعة الرسالة. الرباط.

1. جمع وتحقيق: عبدالعلي الودغيري. 1983.

2. إعداد وتحقيق: عبدالرحمن الحريشي. 1987.

3. إعداد وتحقيق: عبدالرحمن الحريشي. 1988.

4. إعداد وتحقيق: عبدالرحمن الحريشي. 1989.

24) محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم.. ص 153. م.س.

25) علال الفاسي: النقد الذاتي. 1999.

يقول: «يجب أن يحيط فكرنا بكل العناصر الروحية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والقومية، وأن ينظر إلى كل واحدة منها مفصلة إلى أجزائها وإلى غصون تلك الأجزاء المتفرعة، وأن ينظر إلى مجموعها كتركيب لابد منه لتحقيق المثل الأعلى الذي نصبو إليه، ثم إلى علاقة كل واحد منها ببعضها، ومكانه في الانسجام الكامل لمجموع تلك العناصر». ص 26.

ويقول: «إن التفكير شمولياً هو أن نستحضر أثناء اهتمامنا بعمل ما جميع أجزاء البلاد وعناصر الأمة. إنه أن ينظر إلى وطننا ككل لا يقبل التصور إلا كاملاً، وإلى النفع بخير لا يمكن تحقيقه إلا شاملاً». ص 25.

ويقول: «إن الطبيعة سلكت نفس النسق في تكوين الأشياء وفي ربط بعضها

ببعض حيث وضعت نواميس عامة يضع لها كل الكائنات المتفاعلة. وإذا أردنا أن نسير وفق طبيعة الأشياء فيجب أن ننظر إليها ككل ضروري التجمع، وأن ننظر إلى أبسط مقوماتها كشيء لا محيص عنه لتكوين العالم وإنجازه». ص 27.

26) محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم. ص 154-155.

27) عبدالله الغذامي: النقد الثقافي. قراءة في الأنساق العربية. ص 77 وغيرها.

المركز الثقافي العربي. ط 1. الدار البيضاء 2000.

* * *

1) المنشأ الألسني للنقد السيميائي:

لقد جاءت أطروحات دى سوسير
بفضائها الألسني، فمزقت الستائر
والحواجز، ورفعت الحجب بين العلوم
سواء في علم النفس أو في مفهوم

«النظام» «والعلامة» «والإبلاغ» أضحت هذه العلوم تستعير المنهج الألسني، وبلا تردد تأثر الأدب الحديث في بناء القصة الحديثة بتقنياتها السردية باللسانيات، ومن الناحية النقدية ألفينا تأثر النقاد الغربيين بأطروحات سوسير بدءاً بالشكلانيين الروس مروراً بالسيميائيين وصولاً إلى أحدث المحطات النقدية المعاصرة، وهو الأمر الذي أوجب على الناقد الأدبي أن يتزود بثقافة لسانية متجددة، وتبعاً لذلك فإن كل من اللساني والناقد الأدبي مطالبان اليوم بإحكام الصلة بينهما لفك مغالق النص.

ومما لا شك فيه أن المنهج النقدي يتقدم في خارطة الجمال فيتيح إمكان ظهور هذه الصلة بل يسعى جاهداً إلى إبراز مجموع القيم التى تزخر بها ولادة النص، وهذا هو السر الخفي للجمال الذي يجلس خلف «جبال البرينيه». والسيميائية هي علم تمت ولادته الحقيقية بعد مخاض تراثي عسير على يد العالم اللغوي السويسري «فرديناند دي سوسير» من خلال تدريسه في مجال اللسانيات أو البحث اللغوي أولاً، فمن هذا الحقل الألسني نشأت السيميائية. بيد أن ميدان السيميائية تنوعت فيه أقنية البحث حتي كادت تشمل كل ميدان قابل للتحليل: فالاقتصاد السياسي وجد فيها المعين المتوفر ليطبق عليه بين البنية والدلالة، واللغوي كذلك، وعلم الاجتماع، وعلم النفس.... إلخ.

ومهما يكن من أمر فلا أحد ينكر أثر المد الألسني في الاتجاهات

النقدية المعاصرة سواء كانت بنيوية أو سيميائية أو أسلوبية أو تفكيكية. والذي يعنينا هنا هو الأثر الألسني في الدائرة السيميائية المعاصرة فترى إلى أي مدي كانت السيميائية وريثة شرعية للحقل الألسني؟

النقد السيميائي كنشاط فكري خاص، يسعى دوماً إلى تعزيز أرضيته تعزيزاً ألسنياً، وذلك بهدف إنتاج معرفة جمالية عن طريق تخصيصها بموضوعها الذي هو نصوص أدبية، بيد أن هذا التخصيص يبقى متحجماً ومتقزماً إن لم يتخذ من الدرس الألسني دعامة له، ويتمظهر ذلك نظرياً وعملياً في تأثر الدرس السيميائى بالنظرية اللغوية السوسيرية، حيث أضحى حديث دى سوسير عن ثنائية (الدال والمدلول) والعلاقة بينهما، وكذا خطية الدال والآنية (الوصفية) ومهمة اللساني في اعتماده على مبدأ الثنائية للظاهرة اللغوية (لغة/ كلام)، (اختيار/ تأليف)، (داخل/ خارج)، (صوت/ معنى)، (واقع/ خيال)، (حضور/ غياب) وكذا المحايثة .كل هذه المسائل كانت بمثابة المقدمات النظرية التي استثمرتها المناهج النصانية في رحلتها وترحالها إلى العوالم الداخلية للنص الأدبي. والسيميائية تأتي في طليعة المناهج النقدية المستثمرة، ويتجلى ذلك في تركيزها على القطب الداخلي للنص فلا ريب إذاً من إضفاء صفة الألسنية على هذا النقد.

نود التأكيد هنا على أن السيميائية باتجاهاتها المختلفة هي أطروحة سوسيرية و يتمظهر ذلك في اتكائها على الثنائيات الألسنية لاسيما ثنائية «الداخل و الخارج» وهي الثنائية التي انبنى عليها منطق النقد الأدبي الحديث و المعاصر، فالانتصار إلى قطب الداخل انجرت عليه البنيوية والسيميائية والأسلوبية... إلخ. والسيميائية لا تلتقي مع اللسانيات السوسيرية في هذه النقطة فحسب، بل أجدها تلتقي معها أيضاً في القول باعتباطية العلامة اللغوية «فللعلامة اللغوية: صفة

جوهرية هي الطبيعة الاعتباطية»[1] هذه الطبيعة الاعتباطية هي التي تمنح الدوال مدلولات لا نهائية؛ لأن المبدع في تصور السيميائيين يحصد الكلمة من مخزون اللغة فيدخلها في سياق جديد وهو الدخول الذي يجعلها تحمل أكثر من دلالة.

دي سوسير وهو يقرر اعتباطية العلامة اللغوية لم ينج من بعض الانتقادات فـ «بنفنيست» اعتقد أن سوسير خانته الصلابة والتماسك في شأن اعتباطية العلامة بوصفها النقطة الجوهر في صلب النظرية السوسيرية، يقول والقول لـ: بنفنيست «إن الاعتباط يقع بين العلامة (دالاً ومدلولاً) والشيء الذي تعينه وليس بين (الدال والمدلول) خصوصاً أنها من طبيعة نفسية... إن الاعتباط يكمن بين اللسان والعالم، ليست العلاقات داخل اللسان باعتباطية وإنما هي (ضرورية)»[2].

هذه الانتقادات لا تنفي بتاتاً أثر الدرس السوسيري في أطروحات السيميائيين وأكثر ما يتجلى ذلك في تصور اللسانيات للرسالة اللغوية بوصفها منظومة من العلامات اللغوية و أن العلامة هي التي تتكون من دال ومدلول، والدال هو تلك الصورة الصوتية والمدلول هو ما تثيره تلك الصورة في ذهنية المتلقي، هذا الطرح وما يعج به من مصطلحات ومفاهيم كان قد غزا دنيا النقد السيميائي فيما بعد، فأحادية النظر تكمن في التصور الأحادي و الواحدي للغة أي التركيز على فعالية الوحدات والعناصر اللغوية في استنطاق المكامن الجمالية للرسالة النصية.

إن التزام سوسير بضرورة إدراك اللغة إدراكاً ذهنياً ثم إن مهمة الألسني عنده تنحصر في وصف النظام اللغوي وصفاً آنياً، هذه الأصداء السوسيرية نجدها في أطروحات السيميائيين في القراءة والصفية للنصوص. يضاف إلى ذلك تركيز اللسانيات على العلاقة بين العلامات

داخل النسيج النصي، هذا التركيز تحول فيما بعد إلى ربيب استضافته السيميائية في قراءة النصوص الأدبية.

وإذا كانت اللسانيات في واحدة من منطلقاتها الأساسية قد عملت على تحرير علم اللغة من العلوم الأخرى اللالغوية، فهذا المنطلق اعتنقته السيميائية في محاولة تحرير وتخليص النص من اهتماماته بالمحيط الاجتماعي والتاريخي على حد سواء.

وإذا كان دي سوسير قد بشر بميلاد علم جديد سماه بالسيميولوجيا أو «الإعراضيه» في الستينات من هذا القرن دالاً في الوقت نفسه عن الفضاء الذي يتحرك فيه هذا العلم، وهو دراسة حياة الرموز في رحاب الحياة الاجتماعية، معرباً عن القوانين العامة التي تتحكم في هذه الرموز[3]. ومشيراً في الوقت نفسه الى أن موضوع اللسانيات الوحيد هو دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها. هذه الإشارة السوسيرية تحولت في كتابات النقاد السيميائيين إلى موقف تبناه النقاد السيميائيون، ويتضح ذلك في دراستهم للأحداث اللغوية للنص وما تزخر به من عطاءات جمالية في سياق من العلاقات الاعتباطية والتي تفرض دلالات لانهائية.

لعل النقاط السالفة الذكر قد أسهمت في إماطة اللثام على مجمل التداخلات الموجودة بين الحقل اللساني والحقل السيميائي، مما يؤكد للعيان أن السيميائية بتصوراتها المختلفة هي أطروحة ألسنية.

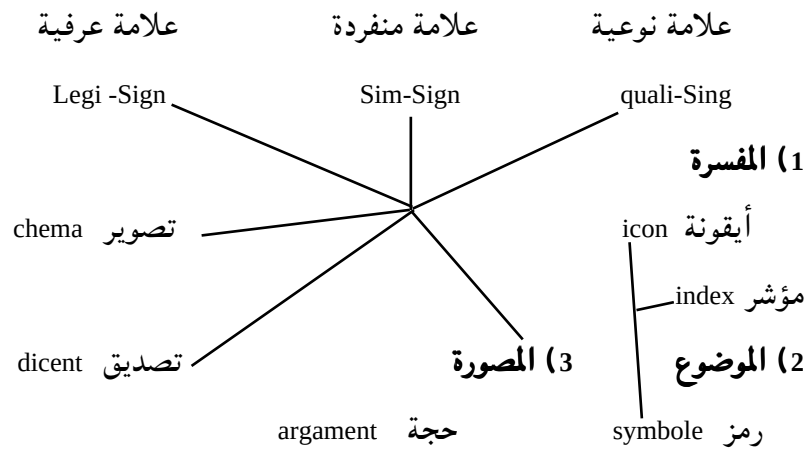
2) نظرية النص من المنظور السينمائي: ملامح وسمات.

أ – ساندرس بيرس: (sandres pirs) (1839 - 1914)

تشغل السيميائية في أطروحات بيرس فضاء أوسع من النطاق الذي تشغله النظرية السوسيرية، إنها نظرية سيميوطيقية نظرية جمعية،

أشمل من الأولى؛ لأن صاحبها جعل فاعليتها خارج علم اللغة، وأعطاها تحديداً أشمل وأكثر عمومية، فهي علم الإشارة، الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى وفي هذا الصدد يقول: «ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في الكون كالرياضيات والأخلاق والميتافيزياء والجاذبية الأرضية والديناميكية الحرارية والبصريات و الكيمياء وعلم التشريع المقارن وعلم الفلك وعلم النفس وعلم الصوتيات وعلم الاقتصاد وتاريخ العلم والكلام... إلى أنه نظام سيميولوجي»[4].

هنا ينكشف الفضاء اللامحدود للسيميائية التي تنظر إلى علامة بوصفها كياناً ثلاثي المبنى يتكون من (الصورة BEPRESENTAMEN) وتقابل (الدال) عند سوسير و(المفسرة INTERPRETANT) وتقابل (المدلول) عند سوسير والموضوع (OBJECT) ولايوجد له مقابل عند سوسير. وقد ميز بيرس بين نوعين من الموضوعات، أحدهما الموضوع الديناميكي، وهو الشيء في عالم الموجودات، وثانيهما هو الموضوع المباشر، ويشكل جزءامن أجزاء العلامة، وعنصراً من عناصرها المكونة[5]. ولكل ركن من هذه الأركان الثلاثة تفريعات ثلاثية، كما في الهيكل التفريعي التالي[6].



إن هذا التصور السيميائي في مثلث بيرس لم ينج هو الآخر من انتقادات بنفنيست، حيث أخذ على بيرس تحويله كل شيء إلى علامات، و وضع العلامة أساساً للعالم بأسره فهو... ينطلق من مفهوم العلامة لتعريف و تحديد جميع عناصر و مكونات العالم، سواء كانت هذه العناصر ذات طبيعة حسية أو مجردة أو منفردة، أو كانت متشابكة. والإنسان بمشاعره وأفكاره في تصور بيرس هو علامة أيضاً. واللافت للنظر أن هذه العلامة وكما يرى بنفنيست - لا تحيل إلى شيء سوى إلى علامة أخرى، فكيف يمكن أن نخرج عن نطاق عالم العلامة المغلق نفسه؟ هل نستطيع في نظام بيرس أن نجد نقطة خارج هذا السياج نرسي فيها علاقة تربط بين العلامة العلاقة وشيء آخر غير نفسها[7].

وما نلحظه نحن على نظرية بيرس هو أنه عمل على توسيع الفضاء المعرفي الذي تشغله السيميائية، وذلك بعقد صلة جوهرية بينها وبين مختلف العلوم والمعارف، وقد تجلى ذلك في علاقتها وتواشجها مع الحقول اللسانية والأسلوبية والشعريات، والبنيوية، وعلم النفس، إلى جانب إسرافها في استخدام أدوات هذه العلوم، ومفاهيمها الإجرائية .

بيد أن تداخلها مع فصائل العلوم الأخرى غير الألسنية لا ينفي انتماءها إلى مملكة النقد الألسني والبنيوي، ولعل هذا ما جعل أحد النقاد المعاصرين المهتمين بها، يذهب إلى وصفها بأنها: «الوريث الشرعي للسانيات البنيوية مقدمة في شكل تقليعة جديدة»[8].

ب) رولان بارث: Roland barthes:

باتباعنا لما قاله رولان بارث في خاتمة مقدمة كتابه «ميثولوجيات» وذلك في سنة 1970 ندرك جيدا مدى الاهتمام الذي يوليه للسيميائية ممارسة وتنظيراً، حيث قال: «لا تبين دون أداة تحليلية دقيقة ولا سيميولوجيا لا تقوم بوصفها سيميائية»[9].

وباتباعنا لهذه الملاحظات سنرى إلى أي مدى كان العطاء السوسيري - نسبة إلى فرديناند دي سو سير أبي اللسانيات الحديثة - يشكل خطوة ماثلة في الأطروحات البارثية .

تعد السيميائية البارثية نموذجاً صارخاً لهذا الانتماء الألسني، فقد أخذ عن فرديناد دي سوسير النظرية المتعلقة بالدال والمدلول، والمرجع برمتها، إضافة إلى المفهوم المزدوج لغة/ كلام. وأخذ عن اللساني الدانماركي هيلم سليف (HYELM SLEV) مفهومي التعيين والتضمين. غير أن بارث كان قد استعاض عن مفهومي التعبير والمحتوي اللساني أو الميتا لساني بالدال والمدلول، من هنا فإن تفسير مصطلح التضمين يقودنا بالضرورة إلى المصطلحات السوسيرية .

هذا الاتكاء على الإرث السوسيري لم يمنع بارث من نقده لواحدة من حيتان سوسير، حيث عمل على قلب أطروحة سوسير الرامية إلى أن «اللغة ليست إلا جزءاً من علم العلامات العام». داعياً إلى أن «علم العلامة فرع من علم اللغة العام»[10]. إنما يميز الاتجاه البارثي عن الاتجاهات الأخرى بما في ذلك الاتجاه السوسيري هو قلبه للأطروحة السوسيرية القائلة بعمومية علم العلامة، وخصوصية علم اللغة، فاللسانيات ليست جزءاً مفضلاً من علم العلامة العام، ولكن الجزء هو علم العلامة باعتباره فرعاً من اللسانيات.

لم يكتف رولان بدحضه لهذه الأطروحة السوسيرية بل انتقد الجانب النفسي الذي غلفت به العلاقة بين الدال والمدلول، فهما عند سوسير «يتحدان في دماغ الإنسان بصورة التداعي (الإيحاء). كما شدد البعض الآخر على المبنى الثنائي للعلاقة عند سوسير وانغلاقها على نفسها...»[11].

هذا وقد تمكن رولان بارث - بنشره لكتاب الأساطير - من «وضع

نظرية سيميولوجية تتجاوز اللسانيات النسقية... كان فيها كتاب بارت بمثابة القنبلة ويعتبر في الوقت الراهن مرجع المنهجية السيميولوجية»[12].
فقد بين بارت ومنذ تأليفه لهذا الكتاب تصوره لسيمياء العلامة، التي تقوم على «العلاقة بين العلامة والدال والمدلول، فالعلامة مكونة من دال ومدلول، يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلولات، صعيد المحتوى، وإذا أخذنا نظاماً مثل الأدب نجد أنه يتكون من مثلث: العنصر الأول هو الدال أو القول الأدبي، والعنصر الثاني هو المدلول أو العلة الخارجية للعمل، والعنصر الثالث هو العلاقة أو العمل الأدبي، وهذا العمل ذو دلالة...»[13].

إن المتمعن في المساحة السيميولوجية لدى بارت يلحظ بوضوح جملة من النقاط الرئيسية تتمحور حولها النظرية النصية البارثية، ويمكن حصر هذه الملامح في أربع نقاط هي:

1 - **الدليل**: يمكن فهم النظرية النصية لدى بارت من خلال حديثه عن الدليل ويتجلى ذلك في موازنته بين الأثر والنص الأدبي، فالأثر ينحصر في مدلول جلي وهو موضوع الفيلولوجيا أو خفي، وهو موضوع التأويل . أما النص فمجاله الدال والدال يحيل على فكرة اللعب ليجعل النص غير خاضع إطلاقاً لمنطق تفهمي، والنص بهذه الكيفية وفي ظل التصور البارتي لا يرسم خطوطاً، بل يخط أحجاماً، وهو لا يشير إلى دلالات بل يبني التباسات، وهذا كله راجع إلى القدرة الرمزية التي يحتويها»[14].

2 - **تعدد المعنى**: يقيم بارت موازنة يسيرة بين الأثر والنص فيما يخص تعدد المعنى، حيث يرى أن: «الأثر أحادي (أو توحيدي) أما النص فتعددي ولذلك تحاول المؤسسات السلطوية توسيع الأول، والدفاع عنه، في حين تخاف من النص تحاول تغييبه بشتى الوسائل لأنه؛ يهددها في

كيانها وفي تصورها المتوحد، إنه يخلق التعددية على مستوى الفكر (والتصور) هذا التعدد ناتج عن بنية النص «وليس عن عطب في عقول من يقرؤونه»[15]. النص بهذا التصور يحتوي عودة المعنى كاختلاف وليس كتطابق، ولا يمكن إخضاعه إلى تفسير أو تأويل لأنه ينفر من أحادية المعنى ويطالب بتفجير المعاني، فيتحول بموجب هذا التفجير إلى مجرة من المدلولات. بل أن النص في ظل هذا التعدد يمتلك قوة إمكان على تجاوز المجتمعات مهما فكرت، وبهذا التصور يتحول النص إلى جهاز لغوي مفكر في حين أن الإنسان يتولى مهمة التدبر.

3 - **السلالة أو موت المؤلف**: لم يعد المؤلف في التحليل البارتي يتمتع بالسلطة أو السيادة التي كان يتمتع بها في النقد التقليدي. بل حل محله القارئ، وسيادة المؤلف تنتهي بمجرد الانتهاء من الكتابة، وهذا ما عناه بارت بالكتابة في الدرجة الصفر، والسر من وراء هذا الهجر البارتي لمبدع النص هو الاعتقاد بتفجير الدلالة في لحظة انقطاع النص عن الصورة الحياتية لمؤلفه، يقول بارت في هذا الصدد «إن نسبة النص إلى المؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطائه مدلولاً نهائياً. إنها إغلاق الكتابة...»[16]. كما قال بارت أيضاً بثنائية الهدم والبناء وهذا ما اصطلح عليه بتهشيم اللغة «فالنص يثور على الأدب وذلك لأنه لا يوحي بصورة الكائن العضوي وإنما بصورة الشبكة (التناص). إنه يهشم لغة المؤلف ويعيد توزيعها (تركيبها) مثلما يهشم المؤلف العالم، ويعيد تركيبه بطريقته الخاصة، وإذا ما سمح للمؤلف بالظهور فباعتباره مدعواً... الشيء الذي يكشف عن زيف قضية الصدق»[17]. «عقيدة الأخلاق الأدبية»، فالمؤلف أو الأنا الذي يكتب النص ليس غير «أنا من ورق»[18] من هنا يصبح القارئ منتجاً لنص بعد أن كان متفرجاً عليه. وما ينتهي إليه بارت بعد عرض سريع لنظرية «موت المؤلف» هو أنه...

لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة «فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة»[19].

وهنا أود أن أشير إلى ملاحظة أساسية أجسد بموجبها مدى التقاطع والتظافر بين السيميائية والتفكيك، فهذه المبادئ التي صاغها بارت نجد لها تقابلات نظرية في الحقل التفكيكي، فموت المؤلف مثلاً يعد من النقاط الجوهرية التي نادى بها جاك دريدا، والتناص ليس معلماً سيميائياً فحسب، بل نجده أيضاً في صلب أطروحات التفكيكيين، ثم إن تعدد المعنى وانفتاح النص كلها مقولات عرفت رواجاً في سوق التفكيك فيما بعد.

هذا وقد درس عبدالله إبراهيم مختلف الاتجاهات السيميائية، فتوقف مطولا عند «سيمياء الدلالة» بوصفه اتجاهاً جديداً تمظهر في كتابات بارت، حيث بحث وتباحث عناصر هذا الاتجاه، فعمل على تقسيمها إلى أربع ثنائيات وهي كلها مشتقة من الألسنية البنيوية وهي: («اللغة» و«الكلام»، «الدال والمدلول»، «المركب والنظام»، «التقرير والإيحاء» الدلالة الذاتية والدالة الإيجابية)[20].

- هذه الثنائيات تنبع في مجملها من الدرس السوسيري، فتفيض بلآلئها على الساحل السيميائي البارتي، فتغدو بارتية في تجذرها، سوسيرية في تجذرها - غير أن هذا التأصل والتجذر لا ينفي بعض التعارضات الجوهرية بين الحقلين.
- **في الحقل الألسني**: «إذا كانت الألسنية تميز بين اللغة والكلام، وتجعل وجودهما ضرورياً لها فإن السيميائية لا تفرق بينهما، ففي الأول يستحيل أن توجد لغة من دون أن يوجد كلام، وفي الثانية لابد أن تتعاقب اللغة والكلام من غير أن ينطلق معاً من المنطلق نفسه. فاللباس الذي تصفه صحيفة من صحف الأزياء بواسطة اللغة المنفصلة

يعد لغة على مستوى التواصل اللباسي وكلاماً على مستوى التوصل اللفظي»[21]. والشيء نفسه ينسحب على ثنائية: الدال والمدلول فمن المعروف أن العلامة في التصور السوسيري والبارتي - على حد سواء - تتكون من وحدة ثنائية المبنى الدال والمدلول، وما يميز السيميائية عن اللسانيات هو أن دلالة العلامة في المنظور السيميائي «تنحصر في وظيفتها الاجتماعية هذه الوظيفة رهينة المنظور السينمائي تنحصر في وظيفتها الاجتماعية، هذه الوظيفة رهينة بالاستعمال وهذا الاستعمال مشروط لحلول وقته وأوانه، وهذا الوقت والأوان ليس شيئاً غير علامة لهذا الاستعمال. إن المعاطف تلبس وقاية للحس من البرد ومن الأمطار، أي أنها لا تستعمل إلا حين يحين وقت البرد والشتاء»[22]. هذا على سبيل الإيجاز لا الحصر.

اللذة: بدا الاهتمام واضحاً في كتابات بارت بما أسماه «باللذة» في عنونته لواحد من كتبه بـ «لذة النص»[*] وثمة مرجع هام عمد فيه المؤلف إلى تحليل مجمل الأفكار البارتية المنشورة في هذا الكتاب، ** فالنص مشدود إلى اللذة من كل جانب إنه الفضاء «الذي لا تعرف فيه لغة حاجزاً عن أخرى وحيث اللغات تمر»[23] تجري، تدور، تنتقل.

وما نستخلصه من النقاط السالفة الذكر أن نظرية النص عند بارت معناها أن السيميائية تستلزم عدداً من المبادئ أو الأسس والأداء أن وما يأول هذه المبادئ هو الدليل، ويثنيها تعدد المعنى وتفجيره ويثلثها موت المؤلف ويربعها اللذة.

أما الإجراءات فتتمثل في اللجوء إلى النتوءات، التلاعب بالكلمات، التعدد الدلالي، الحوارية، الكتابة البيضاء، اللامحتملات، قلب العلاقة بين الكتابة والقراءة.

ج) جوليا كريستيفا : Julia kristeva:

إذا كانت السيميائية البارتية تمثل ردة فعل، بل قلباً لبعض أطروحات سوسير، فإن السيميائية الكريستيفية تمثل هي الأخرى ردة فعل على سيميولوجية التواصل لدى بويسنس وبريطو ومونان، والتي تحصر وظيفة السيميولوجية في التواصل أساساً ما يشكل جانباً واحداً لها بيدها بخدمة اللسانيات، وهو الأمر الذي مهد السبيل لكرستيفا في إمكانية إلحاق السيميولوجيا بالعلوم الأخرى ودمجها فيها، ومن هذه العلوم: الرياضيات والفيزياء، المنطق.

ينضاف إلى ذلك العلوم الإنسانية كالماركسية والفرويدية، هادفة بذلك إلى جعل السيميولوجيا «علم النقد أو/ ونقد العلم»[24]. بوصفها ملتقى العلوم ولغتها الواصفة.

وفي هذا الموضع نجد كرستيفا تتفق مع بارت، وسندرس بيرس اللذان عملا على توسيع الفضاء الذي تشغله السيميائية كموضة نقدية معاصرة، فهي إذاً لم تأت بشيء جديد، عدا نظرتها المتميزة للنص.

والمتتبع لمختلف الخطوات التي سلكتها جوليا يجد أن نظرتها للنص تتحد بمفاهيم دقيقة تقول: «النص مثل جهاز تراسلي» يعيد توزيع نظام اللغة وذلك بأن يعالق من الكلام التواصلي الهادف إلى الأخبار المباشرة وبين مختلف أنماط الملفوظات الداخلية والالتزام بها»[25]، وبموجب هذا التفكير تتحول الصورة لدى كرستيفا إلى صورة إنتاجية، وهو الشيء الذي يعني:

1) إن علاقة النص «باللغة التي تتموضع فيها هي علاقة إعادة توزيع (هدم/ بناء).

2) إن النص هو بناء النصوص، في فضاء نصي تلتقي فيه مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى، ويبطل إحداها مفعول الآخر.

إن المتمعن في هذه التعاريف البسيطة للنص يمكنه القبض على بعض المصطلحات الرئيسية التي تحدد المفعول المفهومي للنص كما تمثلته الناقدة البلغارية جوليا، هذه المصطلحات هي:

* الممارسة الدالة.

* الإنتاجية.

* التدليل.

* النص الظاهر و النص المولد.

* التناص.

الممارسة الدالة: معناها أن السميولوجيا باستطاعتها إدراك الأنساق و هي بذلك تعد منهج العلوم الإنسانية: لأنها تعتبر الممارسات السوسو تاريخية أما فيما يخص الإنتاجية فقد ألفينا جوليا تفرق بين الممارسة الدالة و نمط الإنتاج، حيث إن «الممارسة الدالة و نمط الإنتاج لا يتضمنان أي تفريق أساسي بينهما يجب إصلاحه، إنما، أصلي لنمط إنتاج الرموز، أي لنفس النمط الإنتاجي للمجموعة السوسيو اقتصادية»، وهنا نلحظ اتكاء كريستيفا على عطاءات الموروث الماركسي والفرويدي دون أن نتناسى استفادتها من الفلسفة الظواهرية لهوسلرو وهيدجر، فقد تناول ماركسي بالدرس والتحليل أنماط الإنتاج وعلاقاته وقواه ووسائله كما أن فرويد هو الآخر قد طرح الحلم كإنتاج وفصل إلى النقطة الثالثة (التدليل وهو «عمل تفريقي، تنضيدي، تجابهي، يمارس داخل اللغة ويودع على سطر الذات المتلمة سلسلة تواصلية ونحوية)»[28].

فالتدليل إذن يجعل من النص فضاء متعدد الدلالة قبل نص مفتوح ذي دلالة لانهائية. والنقطة الرابعة هي النص الظاهر والنص المولد فالأول هو «المجال الذي لا يعرف الذات لأنه خارج عنها، كما أنه خارج الزمانية

والشخصية»[29] إنه كما ترى كرستيفا: «بنية وليست بنية تلفظ وليس ملفوظاً أنه ليس الدال بل هو "جميع الدوال اللانهائي»[30].

والنقطة السادسة هي التناص (Intertesctuolite) وهو «تلاق بين نصوص حيث تقرأ على الأقل نصا آخراً»[31]، كل نص هو «امتصاص وتحويل لنص آخر»[32] هذا هو المفهوم العام للتناص في كتابات جوليا، وهو المفهوم الذي أشبعه جيرار جنيت بحثاً، إذ لم يقف عند حدود التناص بل تجاوزه إلى البحث في التعالي النصي فهو يعرفه بقوله: «كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو سرية مع نصوص أخرى»[33] وقد قسم جنيت التناص إلى خمسة أقسام هي: التناص، النص النضير، ما وراء النص، النص الأعلى، جامع النص[34].

هذه هي مجمل النقاط التي يتحدد فيها وينكشف في فضائها التصور السيميائي للنص الأدبي كما طرحته جوليا في النقاط السالفة الذكر.

جوليا وهي ترسي أساساً صلباً لنظريتها السيميائية تكون هي الأخرى قد تأثرت بأطروحات سوسير ويتضح ذلك في معرض حديثها عن البرغراماتية فمن مفهوم البرغرام لدى سوسير أقامت كرستيفا مفهوماً جديداً أطلقت عليه مصطلح «البرغراماتية» فقدان النظمية الذي هو «خصوصية اللغة الشعرية التي تظهر وكأنها لها معنى»[35] هذا التصور البراغراماتيكي يتمثل اللغة الشعرية بوصفها لغة لا نهائية والنص الأدبي هو نص مزدوج، كتابة - قراءة والذات القارئة تصير في النهاية هي الأخرى نصاً.

3) مدار المقاربة السيميائية:

قلنا سابقا إن السيميائية امتداد طبيعي لخطية الدال الألسني والبنيوي، ومادامت كذلك فهي تتركز على فعاليات العنصر اللغوي داخل

جملة من السياقات الترابطية يحددها البحث في الأنظمة الدلالية للشفرات. والعلامات في الحقل السيميائي وكيفية إنتاجها للمعنى والعلامات في الحقل السيميائي تتآلف لتشكل جملة من الأنظمة الرمزية المنتجة على نحو اختياري فهي «بيت الوجود»[36] وبواسطة هذه الأنظمة الرمزية تتحول العلامة إلى إشارة تحمل دلالات متعددة بحسب النظام السياقي والإشاري الذي توضع فيه مثل هذا الطرح نجده متجذراً في وعي الناقد الجزائري نور الدين السد ولكن أين تلك الخاصية الإنسانية في رحاب لغة النقد السيميائي؟ وأود هنا أن أشير إلى نقطة مفادها أن ما ذهب إليه نور الدين السد ما هو إلا توكيد لمقولة رولان بارت «السيميائية» قسم من اللسانيات، حيث لا يتصور وجود سيميائية بدون لغة»[37].

ويحاول عبد الجليل منقور في مقال له بعنوان «المقاربة السيميائية للنص الأدبي: أدوات ونماذج»، أن يحصر خطوات المقاربة السيميائية للنص، حيث اعترى هذا التحديد بعض النسمات النقدية منها ما يرتبط باستراتيجيات العمل الإبداعي في صورته التكوينية وقواه الداخلية وعلاقاته الغيابية والحضورية ومنها ما يرتبط بالعلامة وموضوع الإبداع وفي طرحه للجانب الإبلاغي للمقاربة السيميائية للنص نجد أن النص الإبداعي هو نص مخادع، مخاتل على لسان علي حرب وهو لا يفصح إلا بقدر ما يبطن ولا يظهر إلا بقدر ما يخفي والقراءة السيميائية الحقة تنهض على مبدأ التداعي والتقاطع بين الكلمات والنصوص كما تقوم على مبدأ الفراغ والتجاور وتبعاً لذلك تنبني المقاربة السيميائية على دراسة الفضاء الأبيض والأسود وتبيان درجات التناص وكشف الانتظام القابع وراء فوضى النص هذه الفوضى تمثل عموداً أفقياً في شبكة العلاقات كالتشاكل والتباين والتقابل وما إلى ذلك من العلاقات المختلفة و المتولدة عن حركة داخلية تفاعلية في النص[38].

وأحب هنا أن أبدي ملاحظة بسيطة من شأنها أن تسهم في إماطة اللثام عن جماليات النص إماطة سيميائية، إذ النص في المنظور السميائي يتحول إلى نص ديناميكي ويتم الكشف عن ديناميته عبر مرحلتين؛ المرحلة الاولى تمثلها القراءة الأفقية، والتي تم فيها تقسيم وحدات النص بدأ بوحدة الصوت، فالكلمة، فالجملة، فالمكون أو المشهد. ويلي ذلك الوقوف عند المعاني القاموسية لهذه الوحدات، ينضاف إلى ذلك هندسة الوحدات الجمالية الكبرى كالإيقاع الداخلي والخارجي والحوار والزمان والمكان وتحديد أقطاب الصراع الدرامي وتبيان الحقول الدلالية الطاغية والثبات والتحول والثنائيات الضدية، وما إلى ذلك من التحديدات المبثوثة في قواميس السيميائيين.

وتأتي المرحلة الثانية وهي القراءة العمودية لهذه الوحدات، إذ يتحول النص الأدبي إلى نص سابح في فضاء من اليم الدلائلي اللامحدود، وبموجب هذا الانبجاس الدلائلي يتحول النص من مرحلة النص البداية أو النص الكتابة إلى مرحلة النص القراءة أو النص شبه الاكتمال؛ لأن النقد السيميائي يعمل على إضاءة الفضاء المعتم الذى يشغله النص كلعبة شكلية فى مرحلته الأفقية أو في مرحلة النص البداية.

والنص الإبداعي في التصور السيميائي متعدد الدلالة بتعدد قرائه و متلقيه فهو لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية بل هو فضاء دلالي وإمكاني تأويلي ولذا فهو لا ينفصل على قرائه: ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ كل قراءة تحقق إمكاناً دلالياً لم يتحقق من قبل كل قراءة هي اكتشاف جديد[39].

وفي مثل هذا السياق أضحى أمر الدلالة أمراً ثانوياً لأن السؤال السيميائي حول أمر القراءة النقدية تحول من سؤال لماذا إلى سؤال الكيف أي «كيف قال الأديب ذلك و ما هي الأنساق اللغوية التركيبية

والصوتية[40] وفي هذا المجال تتقاطع الرؤية السيميائية للنص مع الرؤية الشعرية الحداثية لأن الحداثة لا تبحث عن موضوع النص بقدر ما تبحث عن الكيفيات التي تم بموجبها إبداع النص فيتحول النص الإبداعي الى موضوع كبير تتناسل وتتولد منه موضوعات لا حصر لها وهذا ما تمليه الحداثة بوصفها رؤية مغايرة وموقفاً جديداً من العالم والإنسان.

هذا وقد حظي العنوان في تصور السيميائيين باهتمام خاص، وهو في بحد ذاته نص وباقي المقاطع ماهي إلا تفريعات نصية تنبع من العنوان الأم والعلاقة بين هذا الدفق التفريعي والعنوان بوصفه متخيلاً شعرياً أو سرديا هي ليست بالعلاقة الاعتباطية، إنها علاقة طبيعية منطقية؛ علاقة انتماء دلائلي؛ لأن الدلالة التي تثيرها الوحدات والمقاطع أصبح محكوماً عليها بفلسفة الانتماء إلى الحقل الدلالي الرئيس الذي يشغله الفضاء الدرامو دلالي للعنوان، والمساحة الدلائلية للعنوان هي أكبر من الحيز الدلائلي للوحدات والمقاطع. والعنوان أيضاً هو: «تجميع مكثف لدلالات النص إن البؤرة قد يستقطبها العنوان ثم يتم ترددها في مقاطع النص، فتأتي تلك المقاطع تمطيطاً للعنوان وتقليباً له في صورة مختلفة فالكلمة المحور والتي هي العنوان تتحول الى الجملة المنطلق لتناسب النص عبر تشكلات و تقابلات عدة ليمر على الجملة الرابطة و تتلاقى هذه الآليات جميعها في الجملة الهدف...»[41].

هذه هي الأطر العامة للمقاربة السيميائية، وكل نص يملي أطره الخاصة وتبقى هذه المقاربات مجرد آليات مساعدة للنبش عن القيم الجمالية التي يتضمنها النص.

4) **رواج السيميائية في التجربة النقدية العربية**: أشهر المقاربات بالرغم من القصور الذي منيت به السيميائية في ظل تصريحات أقطابها، إلا أن هذا القصور لم يمنع الساحة النقدية العربية من اعتناقها خاصة في

فترة الثمانينات ومن الأسماء التي أسست لها بوجه خاص نذكر (محمد مفتاح عبدالفتاح كيليطو، محمد الماكري في المغرب...) ينضاف الى ذلك مجهودات عبدالله محمد الغذامي في السعودية وعبدالمالك مرتاض وعبدالقادر فيدوح وحسين خمري في الجزائر وقاسم مغداد في سوريا... ولعل أهم ممارسة سيميائية سيميولوجية في وطننا العربي هي ممارسة صلاح فضل في كتابه «شفرات النص»: دراسة سيميولوجية القص والقصيد[42].

والواقع أن هذه الممارسات السيميائية في وطننا العربي لاتزال بعيدة عن السيميائيات في مهدها الأوربي، إذ لم تعالج مجموعة من الميادين ولم تنطلق من أرضية علمية، ومعرفة شمولية عن الظاهرة الأدبية. ولعل هذا ما صرح به الدكتور حنون مبارك، حين أجرى مقارنات يسيرة بين النقد السيميائي في إيطاليا والوطن العربي[43].

مثل هذا الطرح لا يحمل في اعتقادنا أدنى غرابة مادام النقد السيميائي غريبا عقر ديارنا النقدية وأكثر ما تتجلى هذه الغرابة في الممارسات الإجرائية على النصوص التقليدية ، أما النص المعاصر فهو أكثر مرونة من غيره.

5) أزمة النقد السيميائي:

أ- **على المستوى النظري**: إن النطاق الذي تشغله السيميائية والذي يتمظهر في علاقات وطيدة تربطها بمجموعة من العلوم والمعارف، إنه نطاق يحول بينها وبين إمكانية التمركز في قلب النقد، إننا نقول ذلك انطلاقا من بعض المشكلات النظرية يأتي في مقدمتها مشكلة المفهوم ففي تعدد المفاهيم والتعاريف، وتباين الخلفيات المنهجية والمنطلقات النظرية لدى أقطابها كل هذه المسائل تحول بين المعرفة السيميائية

والقارئ، ويتمظهر ذلك في جانب من جوانب القطيعة بين القارئ العربي والنظرية السيميائية.

إن هذه الاضطرابات المعرفية و المفهومية في الحقل السيميائي والمتمظهرة في تعدد المفاهيم أو المبادئ لدى منظريها، وفي ظل هذا التعدد تأتي اعترافات السيميائيين أنفسهم بقصور السيميائية وضحالتها فهذا ج كوكي (J. Koky) يقر بأن الحديث عن السيميائية: «يجري في اتجاهات مختلفة وبلا تمييز»[44] وغريماس (GREIMAS) نفسه يعترف وبكل صراحة عام 1973 بأن السيميائية «قد تكون موضة ولم يستبعد أن يكف عنها الحديث في مدة لا تتجاوز ثلاث سنوات[45] ويري تودوروف أن السيميائية بقيت مجرد مشروع أكثر منه علما وبقيت الجمل التي تنبأ بها سوسير مجرد أمل[46]. وما نستشفه من هذه التصريحات هو أن السيميائية باتجاهاتها المتباينة بقيت مجرد اقتراحات أكثر من كونها مجالاً معرفياً متميزاً هذا عن مشكلة تعدد المفهوم.

وفيما يخص تعدد المصطلح فقد أحصى باحث معاصر وهو عبدالله بوخلخال هذا التعدد فبلغ به ما يقارب تسعة عشر مصطلحاً ومن ذلك: (السيميائية، السيميولوجية، علم العلامات، الدلائلية... إلخ)[47] ويبدو لي أن مشكلة المصطلح هي مشكلة ثانوية؛ ذلك لأنه مهما تعددت المصطلحات تظل مفاهيمها واحدة في الأغلب الأعم، فجملة، المصطلحات الرديفة لمصطلح السيميائية كلها تحيل إلى مضامين المنهج نفسه سواء على المستوى النظري أو الإجرائي، فعلى صعيد الدلالة المصطلحية، لا فرق بين مصطلح السيميائية والسميولوجيا، فهما مصطلحان مترادفان، بل أن ترادفهما ينبع أساساً من واحدية تجذرهما وانحدارهما من منحدر واحد هو علم الطب، فهما يدلان «على علم في الطب موضوعه دراسة العلامات الدالة على المرض»[48].

إن القول بواحدية المفاهيم وتماثلها لا يلغي أبداً بعض التعارضات الجوهرية بين مختلف الاتجاهات السيميائية، وندلل عن ذلك بالاختلاف في زاوية النظر لبنية النص بشقيها الظاهر والخفي، حيث يقع الاختلاف فيما يخص العناصر المكونة لهذه البنية، ولعل هذا ما جعل مثلا سيميائية غريماس تشمل القواعد التي يخضع لها العالم السردي) (فيقع الاهتمام خاصة بالبناء الوظائفي، تحتل العلاقات بين الفاعلين أو القوى الفاعلية في المستوى العمودي والأفقي..)[49].

أما البنية الظاهرة (فإنها تتركب من الصياغة التعبيرية)، إذ يهتم الناقد بتحليل خصائص الشكل الأدبي والخصائص الأسلوبية) كما يحلل (علاقة اللغة بالسياق الخارجي). وفي مقابل ذلك نجد سيميائية جوليا كرستيفا تطمح إلى التعمق في المنهج الاجتماعي في النقد وتأصيل النظريات القولدمانية GOLDMADILOCIEN كما يحاول هذا الاتجاه استيعاب معطيات التحليل النفسي وصهرها ضمن التحليل الاجتماعي. (والبنية العميقة تتكون من العوامل الخارجية التي عملت على ظهور النص الأدبي، من ظروف اجتماعية واقتصادية وثقافية ونفسية في حين أن البنية الظاهرة تتكون من البنى اللغوية الخاضعة للقواعد التركيبية والإبلاغية)[50].

وهكذا نلحظ كيف أن منطق الاختلاف يمسّ بأصابعه اتجاهين سيميائيين ادعى النقاد أنهما ينتميان إلى شجرة نسب واحدة، اختلاف تمتد أنامله من ناقد لآخر بين غريماس وجوليا، كل واحد بحسب ما تمليه عليه إيدلوجيته، اختلاف مس بؤرة النظر للبنية الظاهرة والعميقة فكان التميز بينهما واضحاً، والسر في عدم انفراج الزاوية النقدية بين جوليا وغريماس مرده إلى أن الأرضية الألسنية للاتجاهين كانت واحدة، فالأصل الألسني هو الذي أنبتا فيهما مثل هذا التقارب في الطرح لدى كل من غريماس وجوليا، لاسيما على المستوى الإجرائي.

أعود إلى مشكلة تعدد المصطلح، أقول مستطرداً ومفصلاً أنه مهما تعددت المصطلحات تظل شحناتها النظرية واحدة بل إن المشكلة لا تخط خطوطاً. ولا ترسم أحجاماً سوداوية على جبين النقد السيميائي المشكلة تزول بزوال وعي وإدراك القارئ لهذا التعدد والذي يبقى دون إدراك المدار. أو المفهوم الذي تشغله السيميائية. ومادام العجز في هذا المفهوم في علاقاته بالأفاق المعرفية والجمالية للنص، لابد إذاً من أن ينصب النقد حول هذا المفهوم بوصفه بؤرة الإشكال.

ب) **على المستوى الإجرائي**: ما يجب أن نؤكد عليه هو أن أزمة النقد السيميائي لا تنبثق كلية من تلك الإجراءات التطبيقية وإنما تنبثق أيضاً من قصور المفهوم الذي يشغله النقد السيميائي؛ ذلك لأن الإجراء التحليلي ما هو إلا معلول أو نتيجة لعلة أو مقدمة لازمة لزوما ضروريا عما يفرزه المفهوم ولو كانت أزمة هذا النقد في ممارسته الإجرائية ما كانت هناك تصريحات السيميائيين المنظرين أنفسهم بالأزمة.

وإذا كان منظرو السيميائية في الغرب قد صرحوا بمعضلة السيميائية، فإن النقاد العرب الذين أسسوا للسيميائية في وطننا العربي لم يتوان في ذلك وهذا ما يجسده اعترافهم بأزمة هذا النقد، فـ: محمد مفتاح يتساءل عن فعالية النقد السيميائي فيجيب عن استخدامه للسيميائية بعضها آفاقاً لا واقعاً[51].

وعبدالمالك مرتاض المهموم بالسيميائية يتساءل وفي أكثر من موضع – من أين؟ إلى أين؟ وبأي منهج نقتحم النص؟[52]، تساؤلات قادت ما تقود الناقد عبدالمالك مرتاض إلى المزج في كثير من الأحيان بين السيميائية والتفكيكية، وهذا ما نلاحظه في:

أ – في دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «أين ليلاي» لـ: محمد العيد

آل خليفة، الذي ألفه سنة (1987) ونشره سنة (1992) وكتاب «تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق الذي ألفه سنة (1989) ونشره سنة (1995).

إن هذا التضافر بين السيميائية والتفكيكية في عملية إجرائية واحدة نعده - من دون هوادة - مغالطة نقدية، لأنها تكشف عن قصور الحقلين ويتمظهر ذلك التركيب الاستدعائي بين السيمياء والتفكيك، فلو كانت السيميائية قادرة على استنباط الروح الجمالية للنص ما كان مثل هذا الاستدعاء.

وإلى جانب عبدالمالك مرتاض نلتقي بعبدالله محمد الغذامي الذي عرف بتحليقه في فضاء السيميائيات غير المحدود ألفيناه يصرح وبأعلى صوت باحثاً عن منهج يتسق وينسجم مع ذاتنا وثقافتنا «أي منهج نقدي نأخذ به، وأي رأي نسعى إلى تكوينه، وأي مدرسة نشكلها، لن تكون كلها سوى حوافز غرست - من قبل - في جبين الزمن السابق لجودك بل مكونة لوجودك وليس إلا بعض صناعتها» وأمام هذه الحيرة والاضطراب المنهجي نتساءل من جديد عن الآفاق التي ينفتح عليها المشروع السيميائي، وهو تساؤل آخر يفصح عن أزمة السيميائية مرة أخرى: ترى ما دلائل التصريحات السالفة الذكر من النقاد السيميائيين عرب وأجانب؟ وهل ما تدعو إليه السيميائية واقعاً بالفعل في نطاق علم اللسان؟ وإلى أي مدى يمكن اعتبار السيميائية علماً صارماً، ومبدع العلامة فيها هو الذي يدرس العلامة؟؛ أي ربط العلامة بمرجعها وكيف يمكن للسيميائية أن تكون علماً موضوعاً، وهي تختفي خلف البدائل اللسانية (الكتابة، العلامة، النص) وهي متغيرات أو على الأقل عرضة للتغيير؟ وإذا كانت السيميائية تحاول الربط بين الأنساق كأنظمة رمزية، وبين ما تثيره هذه الأنساق من إيحاءات ودلالات، كإشارات المرور والألوان الثلاثة... إلخ،

إنها خطوة إيجابية ترتقي بالنص صعداً في سلم الحضارة الجمالية، غير أن هذا الارتقاء سرعان ما يتم وأده وذلك في اللحظة التي تعلن فيها السيمائية - بأسسها ومفاهيمها - دخولها على النص الأدبي دخولاً آليا، وسؤال النقد السيميائي خاصة والنقد الألسني عامة ليس هو مجرد سؤال عن فكرة المرجعية كما ادعى عبدالله محمد الغذامي، فالغربيون لهم مناهج نقدية وهذه المناهج لها أصول فلسفية قامت عليها واستمدت منها عطاؤها النظري، لكن هذه المناهج استنفدت لاستنفاد أصولها الفلسفية، فالجذر الفلسفي يستنفد، والذي لا يستنفد هو التصور النابع من الإبداع.

ونود الإشارة هنا إلى أن النقد الألسني سواء كان بنيوياً أو سيميائياً أو تفكيكياً لا يمكن لهذه الموضات النقدية أن تأخذ موقعها الصحيح ضمن الخارطة النقدية الجديدة - باستراتيجياتها الجمالية - إلا في ضوء سؤال المفهوم فقط. المفهوم الذي لقي تحديداته وتقنيناته في كتابات الشعراء المنظرين عرباً كانوا أم أجانب.

والثابت لا المتحول أن الجمال الذي نتحسسه في العمليات السيميو إجرائية مرده إلى التصور الذي يمتلكه المبدع الناقد عن النص، فالتضافر بين آليات هذا التصور الشاعري، وآليات المنهج السيميو بنيوي هو الذي أدى ويؤدي وسيؤدي إلى موطن الجمال في النص الشعري، بوصفه صديقاً لعوباً أو جاذبية مجهول، تشدك شداً وتؤزك أزاً.

هوامش الدراسة

1) فيرديناند دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر المؤسسة الجزائرية للطباع ، ط 1، 1986، ص 87.

2) نقل عن: عبدالله إبراهيم وآخرون: في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، الدار البيضاء، ط 1996، ص 75.

3) فيرديناند دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ص 27.

4) أعمال ملتقى «الأدب الجزائري في ميدان النقد» السيميائية والنص الأدبي، معهد اللغة والأدب العربي – جامعة عنابة، 1995، ص 10.

5) ينظر عبدالله إبراهيم وآخرون، في معرفة الآخر «مدخل الى المناهج النقدية الحديثة» المركز الثقافي العربي – الدارالبيضاء ط 2، 1996 ص 78.

6) المرجع نفسه، ص 78، 79 للتوسع في مفهوم المؤشر والرمز والأيقون يراجع: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقة (أنظمة العلامات) «مقالات مترجمة ودراسات»، دار الياس العصرية، القاهرة، 1986، ص 142.

7) المرجع نفسه، ص 82، 83.

8) المرجع نفسه، ص 28.

9) ينظر: مارك انجينو: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد الميداني دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط 2، 1989، ص 62.

10) ينظر: عبدالله إبراهيم: في معرفة الآخر – مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 96.

11) المرجع نفسه، ص 77.

12) محمد نظيف: ما هي السيميولوجيا، إفريقيا الشرق، ط 1، 994 1ص 46.

13) عبدالله إبراهيم: في معرفة الآخر، ص 97.

14) عمر أوقان: النص والسلطة، أفريقيا الشرق، ط 2، 1994، ص 48.

15) المرجع نفسه، ص 49.

16) رولان بارت: درس في السيميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بن عبدالعالي دار توبقال – الدرا البيضاء، ط 2، 1986، ص 86.

17) المرجع نفسه، ص 50.

18) المرجع نفسه، ص 50.

19) رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ط 1، 1994، ص 25.

20) عبدالله إبراهيم: في معرفة الآخر، ص 99.

21، 22) المرجع نفسه، ص 99، 101.

*) الصادر عن دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ترجمة فؤاد صما والحسين - سبحان، 1988.

**) ينظر عمر أوقان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق 1996م.

23) عمر أوقان: النص والسلطة، ص 51.

24) المرجع نفسه، ص 52.

25) المرجع نفسه، ص 53.

26) المرجع نفسه، ص 60.

27) المرجع نفسه، ص 53.

28) المرجع نفسه، ص 60.

29) المرجع نفسه، ص 63.

30) المرجع نفسه، ص 63.

31) المرجع نفسه، ص 63.

32) المرجع نفسه، ص 63.

33) المرجع نفسه، ص 67.

34) ينظر جيرار جنيت: مدخل إلى النص الجامع ترجمة: عبدالعزيز شبيل - مراجعة: حمادي حمود الهيئة العامة لشؤوون المطابع الأميرية 1999م.

35) gulia kriateva:semiotike: recherche pour une sema-nalisecoll points.ed "seuil paris 1969 p114.

36) (أعمال ملتقي الأدب الجزائري في ميزان النقد السيميائية والنص الأدبي). ص 188.

37) المرجع نفسه. ص 76.

38) محاضرات الملتقى الوطني الأول «السيمياء والنص الأدبي».

39) المرجع نفسه، ص 62.

40) المرجع نفسه، ص 60.

41) المرجع نفسه، ص 62.

42) الصادر عن عين الدراسات والبحوث الإنسانية، ط 2، 1995.

43) ينظر: حنون مبارك: دروس في السيميائية، الدار البيضاء، ط 1، 1987، ص 6.

44) أعمال ملتقى «الأدب الجزائري في ميزان النقد» «السيميائية و النص الأدبي»، ص28.

45) المرجع نفسه، ص 28.

46) المرجع نفسه، ص 335.

47) المرجع نفسه، ص 75.

48) O Ducros et T. Todorov: dictionnaire en cificlozedie des sciences du langages leve publication. Edition du Seuil.1972.P.115.

49) ينظر: محاضرات الملتقى الوطني الأول «السيميائية والنص الأدبي» ص 30.

50) بيار جيروا: السيميائية، ترجمة أنوطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط 1، ص – 9، ثم ينظر قريش بن علي: السيميائية: التاريخ والأسس العلمية: محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيميائية و النص الأدبي)، ص 30.

51) ينظر على سبيل المثال: عبدالمالك مرتاض أ، ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة – ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر، ط 1، 1992، ص 9.

52) عبدالله محمد الغذامي: الخطيئة والتفكير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1985، ص....

* * *

يقولون بين العقل والجنون شعرة، فاصلةٌ
تقوم على المفارقة والتباين الصارخ.
وبقدر ما يكون العقل مفتاحاً لإطلاق
الأسئلة داخل نطاق محدد مهما توسّع
وكبر فضاءه، فإن هذا المحدد لابد أن
يكون المسؤول عن الإفصاح عن ميزة العقل داخل هذا النطاق، حيث الانفتاح على آلية الحراك في مجال الوعي ما بين عمليّتي التقلّص والتمدد.

دشّنت أوروبا القرن العشرين وهي في أشد حالات التوتر مع العقل. والواقع أن التوتر هذا لم يكن ولادة مفاجئة، بقدر ما كان نتاجاً موضوعياً لحالة المخاض الفكري الذي ولّدته حركة الأنوار التي تصدّرت المشهد الثقافي وعبر المصدرية الفرنسية خلال القرن الثامن عشر والاستتباعات المعرفية التي تنامت خلال القرن التاسع. وحالة الهيمنة التي فرضتها الثورة الصناعية ليبدأ الصدام العلني والمباشر بين كتلتين معرفيّتين داخل نطاق فكرة التقدم، حيث الاحتفاء البالغ بمنظومة العلم التجريبي الذي بات عيناً واقعاً لا يدخل بين يديه الشك، من خلال منتجات التقانة، والتي غدت تترى على مسرح الواقع. في حين أن العقل ظل في برجه العاجي يعاني العزلة وسوء الفهم، ولم يقف الأمر عند مستوى الفهم هذا، بل تخطاه نحو خلخلة بناه وتقويض المعاني التي استند إليها، عبر تناصي تيار الحس والتجريب وتعالي الأصوات النقدية المتّصلة بالمفاهيم الكبرى.

وُضع العقل تحت مشرط النقد المرير من قبل فلاسفة الغرب حتى تمت محاصرته بشدة، عبر تكثيف معاني الحدس التي أصّل لها «برغسون» من خلال إشارته إلى عجز العقل عن توضيح تواصل الصيرورة، كونه يركز

على الكلمات والمفاهيم، في حين أن الحدس يفصح عن الديمومة لارتباطه الوثيق بالواقع. فيما توجّهت الوضعية المنطقية نحو تكريس منطق التفكير العلمي عبر وسيلة التجريب، مُقصية في ذلك جميع المعاني التي لا ترتبط بهذه الوسيلة.

وسط هذه التبصّرات الفلسفية برزت مدرسة فرانكفورت خلال أربعينات القرن العشرين، وعبر جهود ثلّة من الفلاسفة الألمان كان الأبرز من بينهم «أدورنو» الذي أعمل وسيلة النقد إزاء التيارات الفلسفية التي سادت أوروبا إبان تلك الحقبة، من خلال دعوته إلى حيوية الفلسفة وذرّه للبنى الثابتة المتعلقة بالفكر. وهكذا كثّف نشاطه المعرفي في مجال سوسيولوجيا الاستهلاك الثقافي. ولم يبتعد زميله وقرينه «هوركهايمر» عن هذا الاتجاه، بل كانت دعوى هذا الآخر إلى ضرورة التماهي مع الواقع عن طريق كشف ملامح الاستغلال الذي يتعرض له الفرد والمجتمع، حيث ضرورة توجيه النقد نحو العقل بواسطة العقل، بعد أن تحوّل إلى وسيلة للقمع. وعلى هذا صبّ جلّ اهتمامه نحو تصميم نموذج الفرد الحر الذي يستمد حريته عن طريق المشاركة مع المجموع، وعبر هذا المنظور كان تأكيده على أن تغيير المجتمع يأتي من خلال الوعي العميق بتناقضاته.

تتجلى على صعيد الواقع جملة من المخاضات المعرفية داخل نسيج العلاقات الاجتماعية، حيث تبرز الأفكار متقاطعة داخل ذواتها المفكّرة. فمسألة الانثروبولوجيا على سبيل المثال تحمل في صميم بنيتها الثقافية موجّهين؛ الحداثة وضد الحداثة، وعلى الرغم من سمة الحداثة التي تغلب عليها، إلاَّ أن تقاطع الانثروبولوجيا مع الوجود التاريخي للإنسان من خلال تقديمها للطبيعة، يجعلها في أشد حالات التوتر بين الرغبة والقانون. أما ثقافة الاستهلاك والتي كانت ثمرة عن المجتمع الصناعي، فقد أبرزت ملامح العقل الأداتي حيث الذاتية والنفعية في أعلى تقمصاتها، بدءاً من

عملية التفكير وممارسة إجراءات الاستقراء والاستنتاج وصولاً إلى العناية بالمنهج على حساب المضمون، حتى غدا الموضوع مجرد وسيلة يتم من خلال الوصول إلى المعرفة وبهذا فإن الذاتية «الفردية - الجمعية» غدت هي الغاية التي يتمثّلها هذا العقل. وعبر هذا المنظور صار الإحساس والتجربة هو الأساس في المعرفي، فيما تحدد الجانب الأخلاقي في المنفعة الذاتية. ومن قوام هذا العقل الذاتي ثبّت الغرب خطواته في مجال التقدم التقاني حتى كان التطلّع إلى فرض معالم السيطرة وبروز النزعة الاستعمارية. وهكذا برزت الاشتراطات الاستهلاكية في التنصّي عن العقل وجعل الاختبار المباشر أصلاً في الوصول إلى الحقيقة، أما الفكر فقد تماهى مع الحس والتجريب، ليظهر جلياً تنحي القيم إزاء تصدّر التنظيم للواجهة.

على الصعيد الجماعي يتجلّى مدى الصراع في صميم المؤسسة الإنتاجية التي تماثلت فيها معطيات الواقع الاجتماعي، حتى أن التطورات التي نشأت داخل المؤسسة الإنتاجية جعلت منها تتراجع وبشكل ملفت، لصالح المؤسسة المالية التي انطوت فيها معالم التنسيق والتنظيم. فيما يتبدّى أثر الواقع الثقافي على المستوى الجماعي في تصدّر البعد القومي ومحددات مفهوم الأمة، عبر جملة من الركائز الثقافية المستندة إلى الحيوية، اللغة، الرموز. بل إن المحثّات الداعية إلى مبدأ الاستقلال على سبيل المثال، يجعل من الأمة تتقاطع مع مدركات العقل من خلال جعل التحديث ثانوياً مقايسة مع مفهوم الوجود القومي. وهكذا نجد بريطانيا وهي في أشد حالات التردد إزاء الوحدة الأوروبية أو الدخول في منظومة العملة الأوروبية الموحّدة «اليورو». أو لقاء الأمة مع الأصوليات الأوروبية التي تفرزها وياللمفارقة الديمقراطيات الأوروبية المعاصرة، ممثلة بوصول التيارات اليمنية إلى سدة الحكم، كحالة برلسكوني في إيطاليا أو النمسا. أو حتى تنامي الحركات اليمنية المتطرفة والتي باتت تفرد

ملامحها على صعيد الواقع المحلي مثل النازية الجديدة في ألمانيا والدعوات العنصرية في فرنسا والصدامات العرقية في بريطانيا.

ما بين فردي وجماعي تختلط الأهداف والمضامين داخل بنية الوعي. وإذا كان قوام فكرة الحداثة يستند إلى المزاوجة بين نظامي التغيّر والوجود لإنتاج العقلانية والفردية، فإن ملامح الانفصال سرعان ما تتبدى واضحة على مفاصل الواقع الاجتماعي الذي يتمثل في المضامين الفردية حيث سيادة قيم الاستهلاك، أو المضامين الجماعية التي تبرز في مجال التفاعلات التي تظهرها مقومات المؤسسة الإنتاجية الحاكمة للواقع الاجتماعي ضمن مدركات نظام التغيّر. فيما يُفرز الواقع الثقافي معطيات نظام الوجود عبر المضمون الفردي الذي يجسّده مفهوم العرق، والجماعي الذي يحدده مفهوم الأمة. وهكذا يظهر مجال العادات عبر المكوّن «الفردي - الشخصي» في مفاهيم العرق والاستهلاك الذي يتمفصل منفصلاً إزاء الجماعي المتضمن داخل نطاق المؤسسة الإنتاجية «والتي تتصدر فعالياتها المؤسسة المالية» ومفهوم الأمة.

لعل السؤال الأهم وسط هذه اللجّة من التحديدات، يقوم على البحث عن موقع العقل وقوانين الطبيعة لتقديم نموذج التحديث في مواجهة اليوتوبيا والأساطير والإيديولوجيا. لكن المهمة تبقى منقوصة بسبب حالة الانفصال الواضحة في مجالي الاجتماعي والثقافي، وبقدر ما تحمله؛ الأنثروبولوجيا والمؤسسة الإنتاجية وقيم الاستهلاك والأمة من مضامين حداثية تتوجه بكل زخمها وثقلها نحو تعميق مفهوم التقدم، إلاّ أن ملامح الأزمة تبقى فاردة ملامحها على واقع العلاقات، حيث التمايز الفاضح بين الأفعال والمعنى. فإذا ما وُصف القرن العشرون بالتقدم العلمي والمعلوماتية وثورة الاتصالات والقرية الكونية فإنه بالمقابل كان صاخباً بالحروب العالمية والتصفيات العرقية والتمييز العنصري والمجازر والقتل.

تُرى أين تنصبّ غاية الحداثة. في العمل على وحدة المجتمع ضمن سياقات جديدة، أم الحفز على ظهور قوى ثقافية واجتماعية تكون لها المساهمة القصوى والأهم في بناء المجتمع الجديد. فالوحدات الاجتماعية وبحكم ارتباطها بركائز بنائها التاريخي، تشرنقت داخل مصالحها وأهدافها السياسية والثقافية والاقتصادية. وهكذا فإن التناقضات والصدامات بين القوى القديمة ستكون بمثابة المهماز والحافز، نحو خلق الشروط الموضوعية لولادة وظهور القوى الجديدة. لكن الأهم هنا يكمن في أن غاية الحداثة لا تتطلع إلى بناء مجتمع جديد، بقدر ما تصبو إلى ظهور القوى الجديدة في نظام التغيّر، من خلال الاتجاه نحو زيادة التبدّل في أنماط الاستهلاك على الصعيد الفردي والعمل على اتساع مجال التنمية داخل المؤسسة الإنتاجية على الصعيد الجماعي. وإفساح المجال أمام الجميع من أجل المشاركة السياسية من دون تمييز لعرق أو طائفة، وفتح الباب لتشكّلات ثقافية واسعة في تكوّن الدول والأمم على صعيد الواقع الثقافي المندرج ضمن نظام الوجود.

ومهما بلغت الحداثة من قوة الحضور والتأثير في المجالات المختلفة، إلاّ أن التحليل الوظيفي للجسم الاجتماعي، يفصح عن تداخل الحداثة مع ذاتها في مجال إحداث الخلخلة والتوتر والأزمة، بل أن رسالة العداء التي يطلقها الحديث لكل ما هو حديث، يكون بمثابة الأس الذي تقوم عليه معطيات النقد الذاتي. فالحداثة وسيلة وليست غاية، خصوصاً وأن عناصر التغيّر والوجود الكامن في فكرة الحداثة تقوم على نهل قيمها من المحددات الاقتصادية والثقافية. فالأمر هنا لا يرتبط بغايات الفعل، قدر خضوعه للممكن الذي توجهه المنفعة والمصلحة، فيما يخدم حقلاً بعينه، يمكن أن يقدّم خدماته لحقل اجتماعي آخر يكون على النقيض منه.

يمثل نيتشه مساراً شديد الخصوبة في نقده للحداثة، من خلال تلمّسه

لحالة الاضطراب الذي يسود العالم. وبهذا فإن مستنده المعرفي كان قوامه النص المفتوح الذي مثّل ثورة على العقل، عبر الاتجاه إلى التفسير بالعلم. فالموضوعات في تصوّره ما هي إلاّ ظواهر لا علاقة لها بالجواهر. ومن هذا التأسيس الموضعي، كان ولوجه في مجال إعادة تفسير القيم والأخلاق، والتي عدّها ظواهر فرضتها الحاجة الاجتماعية، بل كانت نظرته إليها مجرد وسيلة للخداع والتضليل. وفي هذا السياق كانت رؤاه التي صبّها في بناء تصوّره حول تاريخ التقدم الحضاري للبشرية، والذي جعله محصوراً للتنازع بين أخلاق السادة وأخلاق العبيد حتى كانت إشارته إلى سيادة أخلاق العبيد وعَرَضية أخلاق السيادة، ابتناء إلى تقسيم تاريخي عمد إليه، عن طريق رصد السمات العامة لكلا النموذجين.

المحدد المعرفي الذي يُطلقه نيتشه يقوم على التأويل بحثاً عن المعنى، من خلال التمييز بين نظام الوجود الذي يحتوي المعاني المجزأة عبر فعالية التأويل، ونظام الحياة المليء بالدلالات المحددة والخاضعة لفعالية التقويم. وبرصده لعلاقة القوة مع الواقع حيث حضورية المعنى، فإن آلية الصراع ونتيجته تقوم على حالة ارتباط المعنى بالقوة التي تسيطر على الواقع. هذا مع أهمية الأخذ بالاعتبار قابلية كل قوة على الاشتقاق عن طريق فعالية التأويل، حيث تجديد القيم اعتماداً على إرادة القوة.

* * *

تمهيـد

إن علاقة النقد الروائي العربي بالمرجع الغربي قد أثارت اهتمام عدد كبير من النقاد والمهتمين، لكون النقد العربي الحديث قد (استعار) أدوات تحليله للجنس السردي - التي تعد غائبة في التراث النقدي العربي - من الخطاب النقدي الغربي، وهو ما أثار إشكالية انتقال أدوات ثقافية من سياقها الأصلي إلى سياق آخر.

ولما كان الموضوع شاسعاً ومتشعباً، فإننا نقترح تناوله من خلال منهج محدد يتمثل في المنهج الاجتماعي، وارتأينا الوقوف عند وجهة نظر معينة شكلت منعطفاً بارزاً في مسار هذا المنهج، ونقصد بذلك وجهة النظر التي شيدها الناقد الروسي «ميخائيل باختين»، لما تتميز به من جدة وفعالية احتلت بفضلها موقعاً متقدماً في حقل النظرية الأدبية المعاصرة، وخصوصاً نظرية الرواية، مما جعل آثارها تمتد لتخترق حقل النقد الأدبي في الوطن العربي.

ولأن الموضوع يرمي إلى وضع اليد على الكيفية التي تحضر بها مفاهيم تنتمي إلى الحقل النقدي الغربي في متون نقدية عربية، فإننا سنعمل على إبراز أهم المفاهيم التي أضافها «باختين» في مجال نظرية الرواية، ثم سنعمد بعد ذلك إلى استكناه نوعية تفاعل النقد العربي مع تلك المفاهيم من خلال قراءة تحليلية لبعض المتون النقدية العربية التي استندت في مقاربة موضوعها - النص الروائي - إلى المفاهيم الباختينية، والمتمثلة في المتون التالية:

1 - «الراوي: الموقع والشكل» لـ «يمنى العيد»(*).

2 - «كتابة المرأة من المنولوج إلى الحوار» لـ «حميد لحمداني»(**).

3 - «أسئلة الرواية، أسئلة النقد» لـ «محمد برادة»(***).

1/ في بعض مفاهيم النظرية الباختينية

لقد كان الالتباس قدر الرواية في مراحلها الأولى سواء في الثقافة الغربية أم العربية، إذ طُرح مشكل التجنيس لأن ذوق القراء قد تشكل استناداً إلي تأثرهم بالأعمال الشعرية، مما حذا بهم إلى رفض هذا الجنس السردي أو الوقوف عند مضمونه دون الالتفات إلى آليات بنائه الداخلي التي تمنح ذلك المضمون تميزه. وفي هذا السياق يشير «باختين» إلى وجود «رأي متداوَل ومميز، يعتبر الخطاب الروائي بمثابة بيئة خارج - أدبية، مفتقراً لأي تشييد خاص وأصيل، فلأنهم لم يجدوا في هذا الخطاب الشكل الشعري الخالص (بالمعنى الضيق) الذي كانوا ينتظرونه فإنهم جردوه من كل أهمية أدبية، وجعلوه يبدو، مثلما هو الحال بالنسبة للخطاب المتداول أو العالِم، مجرد وسيلة للإبلاغ، محايدة بالنسبة للفن، مثل هذا الرأي يعفي من الاهتمام بالتحليلات الأسلوبية للرواية، ويلغي المشكلة ذاتها، ويسمح بالاقتصار على تحليلات تيماتية»(1).

إن الرواية، من وجهة نظر «باختين»، هي جنس تعبيري تمتزج داخله لغات متعددة وأصوات مختلفة وأجناس تعبيرية متباينة ضمن علاقة حوارية تعكس حوار المعارف وانفتاح بعضها على بعض، كما يؤكد نسبية الحقيقة، إذ إن الرواية تنتمي إلى زمن الحداثة الاجتماعية التي أنجزت تحولاً في المفاهيم والقيم، ذلك أن الثورة التي أحدثتها العلوم في أوروبا قد أفضت إلى زعزعة اليقين الإيديولوجي كما أدت إلى تحرير المعاني من سلطة لغة واحدة وتقدم نفسها بوصفها تمثل الحقيقة المطلقة حول العالم، ومن ثم نشأت لغات متباينة نتجت عنها معارف متعددة.

ظهرت الرواية إذاً إلى الوجود في ظل سياق ثقافي يؤمن بحوارية المعارف، مما يميزها عن بقية الأجناس التعبيرية الأخرى التي تشكلت داخل مجتمعات تنغلق حول ثقافة واحدة، حيث عمدت إلى تكسير ذلك الانغلاق من خلال انفتاحها على قيم متعددة ووضع بعضها إلى جانب بعض في تفاعل حواري ينسِّبها ويجعلها تعيش حركية مستمرة تعكس الحركية التي يشهدها الواقع، ذلك «أن الرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي مازال قيد التشكل، ولذا فإنها تعكس بشكل أساسي وبعمق ودقة وسرعة، تطور الواقع نفسه. وما هو قيد التشكل يستطيع وحده أن يفهم ظاهرة الصيرورة»[2].

ولما كان ظهور الرواية قد ارتبط بالتحولات الاجتماعية والثورات الفكرية التي شهدتها أوروبا، فقد انعكس ذلك على مستوى بنائها الداخلي، إذ نسجت عالمها السردي استناداً إلى عوالم إيديولوجية متعددة متجسدة في لغات مختلفة وأصوات متباينة... وبهذا اختلفت الرواية عن الأجناس الأدبية الأخرى التي تشيدت اعتماداً على لغة واحدة يجد الكاتب ذاته داخلها بحيث تعبر عن مقاصده ونواياه، بينما تنزع الرواية إلى نقض منطق الربط الآلي باعتمادها على آليات تخلق مسافة بين المؤلف وعالمه المتخيل، لكونها تجسد «التعبير عن الوعي الكاليلي للغة الذي، برفضه لمطلقية لغة واحدة ووحيدة، وتخليه عن اعتبارها بمثابة المركز الوحيد اللفظي والدلالي للعالم الإيديولوجي، يقر بتعدد اللغات القومية وبالأخص، الاجتماعية، القابلة لأن تصير «لغات للحقيقة» مثلما تصير لغات نسبية، غيرية، محدودة: أي لغات للفئات الاجتماعية، وللمهن، وللاستعمالات الجارية»[3].

إن الرواية تُدرِج ضمن كيانها لغات أدبية وغير أدبية فضلاً عن ذلك، فهي تعتمد على لغات المهن وكذا لغات الفئات الاجتماعية... أي

أنها تزركش فضاءها بتعدد لغوي يقودها إلى الانفتاح على عوالم إيديولوجية مختلفة، إنها تمثل «التنوع الاجتماعي للغات، وأحياناً للغات والأصوات الفردية، تنوعاً منظماً أدبياً، وتقضي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفظ متصنع عند جماعة ما، ورطانات مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال، والأعمار والمدارس والسلطات، والنوادي والموضات العابرة، وإلى لغات للأيام (بل للساعات) الاجتماعية والسياسية (كل يوم له شعاره، وقاموسه، ونبراته) »[4].

تتسم الرواية إذاً بالانفتاح اللغوي، مما دفع «باختين» إلى اعتبار التعدد اللغوي plurilinguisme صفة مميزة لهذا الجنس، ومن ثم يستوجب ملامسته انطلاقاً من هذا التعدد والنأي عن المماثلة بين لغة الرواية وبين لغة المبدع، إذ تعد هذه الأخيرة واحدة من بين لغات متعددة لا ترتبط بها مباشرة دلالة العمل التخييلي، وإنما تنشأ من خلال العلاقة التفاعلية بين اللغات المشكِّلة للفضاء الروائي. ويتناسل من هنا مفهوم الحوارية Dialogisme لأنه يصعب الحديث عن عالم تتناضد فيه اللغات دون أن تُنسَج بينها علاقة حوارية.

تمثل الحوارية من وجهة نظر «باختين» سمة لصيقة بكل خطاب، لأن الخطاب لا ينشأ من فراغ بل ينبثق من رحم الخطابات السابقة ويشكل أرضية تبنى عليها الخطابات اللاحقة، فضلاً عن ذلك، فإن الخطاب بقدر ما يصدر عن ذات فهو يوجه في الآن ذاته إلى ذات أخرى، لذا يعتبر «باختين» «العمل هو حلقة ضمن سلسلة التبادل اللفظي»[5]. ومن ثم ينتفي مفهوم الكاتب المبدع، ويجد ذلك مسوغه في كون المبدع يستند إلى الكتابات السابقة من أجل إنتاج كتابة جديدة.

وتجب الإشارة في هذا الصدد إلى أن التعالق بين النصوص قد

عملت «جوليا كريستيفا» على تطويره حين تحدثت عن مفهوم التناص intertextualité للإشارة إلى أن النص الروائي يجسد مجال التقاء نصوص مختلفة، حيث يعمل النتاج الإبداعي على امتصاص نصوص سابقة أو معاصرة وتحويلها من أجل إنتاج قيم جديدة. وطبقاً لذلك يدخل النص الأدبي في حوار مع نصوص أخرى، وعليه يشير «باختين» إلى أن «الخطاب المكتوب إنما هو بشكل من الأشكال جزء لا يتجزأ من نقاش إيديولوجي يمتد على نطاق واسع جداً: إنه يرد على شيء ما، ويفند، ويؤكد، ويستبق الأجوبة والاعتراضات المحتملة ويبحث عن سند إلخ...»[6]. إضافة إلى ما سبق ذكره، يتحدث «باختين» عن الصياغة الحوارية الداخلية للخطاب حيث يقر بأن الخطاب ينشأ في منطقة الحدود بين المتكلم والمخاطب، ذلك أن المتكلم ينسج خطابه استناداً إلى الخلفية الإدراكية لمخاطبه ومن ثم يعمل على إدراج الطريقة التي ينبغي أن يفهم بها المتلقي ضمن الصياغة الداخلية للخطاب، معنى ذلك، أن بنية الخطاب ذات طبيعة تكوينية تتوفر على ازدواج صوتي وبالتالي ازدواج قيمي.

إن حديث «باختين» عن آليات بناء الخطاب داخل الرواية، قد قاده إلى تصنيف الرواية ضمن نمطين: النمط الروائي المونولوجي والنمط الروائي الحواري: يتميز الأول بالانغلاق حول صوت واحد يمثل صوت المبدع الذي يفرض رؤيته الخاصة داخل العالم السردي، بحيث تتماهى معه باقي الأصوات، فضلاً عن ذلك، فهو يتعامل مع الأصوات الممثلة داخل العالم السردي بوصفها موضوعات للعرض فيلجأ إلى تقديمها للمتلقي بوضعها داخل إطار من الأحكام التقويمية دون إعطائها فرصة تقديم نفسها بنفسها أو الدخول معها في علاقة حوارية. وبخلاف ذلك ينزع النمط الثاني إلى انفتاح المؤلف على عوالم أبطاله، إذ لا يحاصر موضوعه ضمن رؤية واحدة وإنما يسعى إلى إضاءته من خلال جميع أشكال الوعي التي تلتقي في ملامستها للموضوع ذاته. وطبقاً لذلك، يتعامل الروائي الحواري مع

أبطاله بوصفهم شخصيات كاملة الأهلية، لذا يمنحها حرية التعبير بنفسها عن نفسها دون تقديم أو تعليق كما أنه يضعها على قدم المساواة مما يؤهلها للتعبير عن مواقفها بحرية واستقلالية. ونتيجة لذلك، انتهى «باختين» إلى وصل الموقف الفكري للمؤلف بالبناء الفني، ذلك أن المبدع الذي يهيمن على عالم السرد، بحيث يُخضع جميع الأصوات لهدفه الخاص فتغدو جميع الأصوات متماثلة مع صوته الخاص، يُفضي إلى إنتاج بنية منسجمة تنطوي على رؤية واحدة، وقد أطلق الناقد على هذا الصنف الروائي اسم النمط الوحيد الصوت أو المونولوجي، بيد أن المبدع الذي يمنح أبطاله استقلالاً ذاتياً يؤهلهم للتعبير عن وجهات نظرهم بحرية دون أن يخضعوا لرؤيته الخاصة أو يمتزج وعيهم بوعيه، يؤدي إلى نسج بناء روائي متعدد الأصوات أو حواري.

II/ شكل حضور المفاهيم الباختينية في بعض نماذج النقد الروائي العربي

إن توظيف المفاهيم الباختينية في استقراء النصوص الأدبية يختلف من ناقد إلى آخر، حسب طبيعة النص الأدبي المدروس من جهة، وتبعاً لهدف الناقد من المادة المعالجة من جهة أخرى.

هكذا، نجد الناقدة اللبنانية «حكمت صباغ الخطيب» (يمنى العيد) في كتابها: «الراوي، الموقع والشكل» تعتمد على مفاهيم «باختين» في قراءتها للأعمال الروائية العربية، وذلك باستنادها إلى وجهة نظره فيما يخص تحديد نمط البناء الروائي وتتمثل في اعتبار الموقع الذي ينطلق منه الراوي يعمل على تحديد هيئة الشكل الروائي. وتجدر الإشارة هنا، إلى أن الإفادة من الرؤية الباختينية لم تتم بكيفية حرفية، بل أدرجت ضمن صياغة حاولت أن تجيب عن إشكالية الواقع العربي الحي، أي أنه قد تم إضفاء الطابع المحلي عليها، ذلك «أن الأنماط الروائية والتقنيات

باعتبارها مفاهيم وقواعد هي إرث كوني مشترك، وعليه فإن المسألة ليست في الإفادة من هذا الإرث، بل في صياغة تعيد إنتاج ما يؤخذ من هذا الإرث وتميزه في التجربة الخاصة»[7]. وطبقاً لذلك، تقر الناقدة بكونية المفاهيم مما يفسح مجال الإفادة، غير أنها تشير إلى أن هاته الأدوات تستمد طابعها المحلي من خلال إخراجها من السياق الذي ولدت فيه وإدراجها ضمن سياق دلالي جديد، وهو الأمر الذي خولها استعارة مفهومي المنولوجية والحوارية من أجل تحديد هوية النصوص الأدبية العربية، أي هل تمضي في اتجاه الانغلاق حول إيديولوجية واحدة، أم تنفتح على عوالم إيديولوجية متعددة، مما يشف عن تشغيل هاته المفاهيم في إطار نصوص عربية تستند في تشييد موضوعها إلى خلفية ثقافية عربية وواقع اجتماعي عربي. تعلن الناقدة عن هدفها المتوخى من وراء هاته الدراسة قائلة: «لئن كان عملي قد ركز على بلورة مسألة الموقع للراوي، وحاول في حدود قدرته إظهار دلالية الشكل بإظهاره العلاقة العضوية بين موقع الراوي ونمط البنية التي بها يقول، فإنه حاول أيضاً قراءة الإيديولوجي بقراءته الفني، وذلك عن طريق البحث في علاقة الراوي بما يروي وبمن يروي، وفيما يستخدمه الراوي من تقنيات تساعده على تحقيق روايته، أي على إقامة تركيب لغوي فني»[8].

إن هذا التداخل بين الجانب الإيديولوجي والعنصر الجمالي قد أفاض الحديث عنه «ميخائيل باختين» من خلال اعتباره الشكل دالاً جمالياً، إذ إن الشكل الأدبي يعبر عن موقفه من العالم بكيفية تختلف عن تعبير الخطابات الأخرى، ومن ثم فهو يستطيع أن يقول ما تعجز قوله الخطابات السياسية من خلال بناه الفنية.

ونلمس حضور هذا الموقف على المستوى التطبيقي عند تحليلها «لرائحة الصابون» لـ «إلياس خوري» حيث تقول: «في رائحة الصابون»

(وربما في غيرها)، يتماهى القول بدلالته في بنية الشكل نفسها، فالشكل - البنية عند إلياس خوري، يقول أيضاً، أو هو الذي يقول بامتياز، يقول الشكل إذ تقول اللغة»[9]، لأن التباس الموقف العربي قد تجسد على مستوى التداخل اللغوي، مما ينزع عن الشكل الطابع التجريدي ويضفي عليه ملمحاً دلالياً، بل يظهر الشكل في المضمون والعكس صحيح. نتيجة لذلك، يتبدى التلاحم بين الأداة المستعارة وبين النصوص المدروسة، إذ إن الناقدة اعتمدت على مفاهيم تستجيب لدراسة النصوص العربية في أفق الكشف عن دلالاتها وإبراز تميزها.

ونجد الناقد المغربي «حميد لحمداني» في كتابه: «كتابه المرأة - من المنولوج إلى الحوار» يستهلم المفاهيم الباختينية خاصة مفهومي الحوارية والمنولوجية من أجل رصد التحول الذي عرفته الكتابة النسائية بانتقالها من الانغلاق حول معالجة المشاكل الذاتية للمرأة إلى الانفتاح على الموضوعات المجتمعية. وتجدر الإشارة إلى أن الناقد لم يقتصر في دراسته هاته على المفاهيم الباختينية فحسب، بل عمد إلى مجاورتها بمفاهيم تنتمي إلى حقول نقدية مختلفة، إذ إن تحديد نمط البنية الروائية يستدعي ضبط الصلة الموجودة بين الراوي والمادة المروية لذلك استعان «حميد لحمداني» بالأبحاث البنيوية خاصة مفهوم «زاوية النظر» بوصفه يحيل على علاقة السارد بالعالم السردي، وكذا «بالرؤية السردية» عند «جون بويون» لكونها تخوله إمكانية تحديد نمط البنية الروائية بكيفية ملموسة. ولما كانت هاته الدراسة تندرج في إطار نقد الإبداع، فإن مهمة الناقد تقتضي منه البحث عن دلالة العمل الإبداعي، لذا نجده يحرص على وضع مقاربته ضمن المقاربات الداخلية التي تتجنب كل تحديد مسبق وإسقاطي، الأمر الذي أفضى به إلى الاستعانة بمفهوم «القارئ الضمني» بوصفه يسعف على الإمساك بالدلالة المحتملة الكامنة داخل العمل التخيلي، وهو ما أفصح عنه الناقد بقوله: «ومن الطبيعي أن نركز على

مفهوم القارئ الضمني باعتباره مفهوماً يعفي من البحث عن تأويلات للنص موجودة سلفاً في الساحة النقدية لأنه يحيل على المعنى الأساسي المحتمل في النص»[10].

إلى جانب ما سبق ذكره، متح الناقد من المنهج النفسي أيضاً، مسوغاً اختياره هذا في كون الكتابة النسائية المنولوجية تتسم بالانغلاق حول رؤية واحدة هي رؤية المبدعة التي تعبر من خلالها عن عقدها وأزماتها النفسية، هكذا نجده يستخدم مقولات من قبيل: الشعور، اللاوعي، الوجه المازوخي، التكثيف، النقل... إلخ، حيث يشير الناقد أثناء قراءته لعمل «حكاية زهرة» لـ «حنان الشيخ» إلى أن البطلة «كانت مجبرة على كبت الحقيقة في أعماق لا شعورها، لذلك اختلطت لديها صورة الدكتور بصورة العشيق، وهي لم تستطع أن تميز بشكل واضح بينهما إلا بعد أن بلغت قرابة الثلاثين سنة من عمرها عندما بدأت تتخلص من نوبات الصرع التي كانت تزورها بين الحين والآخر»[11]. إضافة إلى ما سبق، يشير الناقد كذلك إلى أن «من نتائج مأساتها الطفولية، إصاباتها المتكررة بنوبات الصرع، وبحالات اكتئاب، وحُبْسَة، ورؤى يصحبها انكماش على الذات وانزواء في حجرة الحمام المغلقة من الداخل»[12]... إلخ.

وبناء على ما أشرنا إليه، يظهر جلياً اعتماد الناقد على جملة من المفاهيم تنتمي إلى حقول نقدية متنوعة، حيث قام بمجاورة الباختينية بالبنيوية وبجمالية التلقي والتحليل النفسي ضمن رؤية منسجمة تستجيب لخصوصية النصوص المدروسة، مما يبرز قدرة الناقد على الإنصات إلى نبض النصوص العربية والاستجابة لما تقترحه من أدوات بغية استنطاقها والقبض على دلالاتها، كما يكشف عن ممارسة نقدية تتجنب عملية التطبيق الآلي للمناهج (المستوردة).

ونجد هذا الانفتاح على مناهج نقدية متنوعة أيضاً في الممارسة النقدية للناقد المغربي «محمد برادة» في عمله: «أسئلة الرواية، أسئلة النقد»، فقد لجأ الناقد إلى مقاربة مجموعة من النصوص الروائية العربية استناداً إلى التصور الباختيني فيما يخص تنظيره لطبيعة تشكيل الخطاب داخل الرواية، إذ عمد إلى مواكبة التحولات التي شهدها النص الروائي العربي من خلال ملامسته انطلاقاً من التعدد الصوتي والحوارية وتعدد الأساليب... وفي الإطار ذاته انفتح الناقد على مناهج أخرى حيث نجده ينهل من المنهج البنيوي، والمنهج الواقعي والمنهج البنيوي التكويني» ولما كان «استخدام مصطلحات بعينها يشكل علامة على المنهج المتبع[13]، فإننا نلمس ذلك من خلال جملة من المفاهيم من قبيل: البنية، التبئير، الوعي المغلوط، الرؤية للعالم، القيم التبادلية والقيم الاستعمالية... إلخ. حيث نجد الناقد في الصفحة 100 يقول: «لكن بؤرة السارد تظل قريبة من مهدي جواد ومن مصفاته البصرية والتأملية»، ونجد في الصفحة 161 القول التالي: «عن نمط السارد العالم بكل شيء...». إضافة إلى ذلك، يعبر الناقد عن فكرته في الصيغ التالية: يقول في الصفحة 115: «وجاءت لتؤكد الطلاق بين الواقع القائم وبين ما يجب أن يكون عليه ذلك الواقع في مثله الأعلى». وفي الصفحة 133: «الأشياء تتبدل بسرعة، وقيم التبادل عوضت قيم الاستعمال...»، وفي الصفحة 186: «إن «أنا أحيا» ذات البطلين الإشكاليين لا تعبر بالضرورة عن الوعي القائم داخل المجتمعات العربية آنذاك، كما أنها لا تبرز وعيها الممكن...».. إلخ. ونستطيع أن نخلص إلى القول استناداً إلى ما سبق إلى أن الناقد قد تمكن من صهر هذا التنوع والغنى المفاهيمي في بوتقة واحدة، ومن ثم استطاع أن يحافظ على الانسجام الداخلي لدراسته.

استنتاج

إن توظيف المفاهيم الباختينية في استقراء النصوص الإبداعية

العربية لم ينجز بكيفية حرفية تسقط التجربة النقدية العربية في المحاكاة والاستنساخ، بل إن هاته التجربة كانت تستفيد من الإنجازات الباختينية من خلال متطلبات النص الأدبي العربي، أي أنها كانت تقوم بالإنصات إلى النصوص العربية أكثر من الافتتان بالمناهج الوافدة، خلافاً لما يتردد على لسان غير المتتبعين للحركة النقدية العربية عندما يصفونها بأنها تكتفي بمجرد نقل المناهج وتطبيقها على نصوص عربية لا تتلاءم معها. كما يمكننا أن نسجل في هذا السياق، أن الاستعانة بمناهج متنوعة في مقاربة النصوص الروائية العربية يكشف عن غنى هاته النصوص من جهة، كما يشف من جهة أخرى عن وعي النقاد العرب بخصوصية الرواية في الوطن العربي.

هوامش

*) يمنى العيد. الراوي. الموقع والشكل. مؤسسة الأبحاث العربية. ط 1. 1986.

**) حميد لحمداني. «كتابة المرأة – من المنولوج إلى الحوار». الدار العالمية للكتاب. ط 1. 1993.

***) محمد برادة. أسئلة الرواية، أسئلة النقد. الرابطة. ط 1. 1996.

1) ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ت: محمد برادة. دار الأمان – 1987. ص 31.

2) ميخائيل باختين. الملحمة والرواية. ت: جمال شحيد. معهد الإنماء العربي. ط 1. 1986. ص 24.

3) ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. مرجع مذكور. ص 115.

4) المرجع السابق. ص 33.

5) Mikhail Bakhtine. Ehétique de la création verbale. Traduit du russe par Alfreda Aucouturier. Gallimard. 1984. p. 282.

6) ميخائيل باختين. الماركسية وفلسفة اللغة. ت: محمد البكري ويمنى العيد. دار توبقال. ط 1. 1986. ص 129.

7) يمنى العيد. فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب. دار الآداب – بيروت. ط 1. 1998. ص 127.

8) يمنى العيد. الراوي. الموقع والشكل. مؤسسة الأبحاث العربية. ط 1. 1986. ص 10.

9) المرجع السابق. ص 98.

10) حميد لحمداني. كتابة المرأة – من المنولوج إلى الحوار. الدار العالمية للكتاب. ط 1. 1993. ص 15.

11) المرجع السابق. ص 122.

12) المرجع السابق. ص 122.

13) حميد لحمداني. سحر الموضوع. سال. ط 1. 1990. ص 14.

* * *

1. مدخل

تقتضي مقاربة الاستعارة عند رومان جاكبسون الانطلاق من مبدأين مركزيين في اللسانيات البنيوية هما: المحور الاستبدالي والمحور التأليفي، باعتبارهما مدخلاً تفسيرياً للقدرة اللغوية عند المتكلم، في بعديها الحقيقي والمجازي، وفيصلاً حاسماً لمعرفة الفرق بين عمليتي إنتاج الاستعارة والمجاز المرسل. فما المقصود إذاً بالمحور التأليفي والمحور الاستبدالي؟

1.1 المحور التأليفي: Syntagmatique

إن إنتاج اللغة يقوم على مجموعة من العلاقات التأليفية التي تعتقد بين لغوية تنتمي إلى مستوى واحد، وتكون متقاربة ضمن ملفوظ معين أو عبارة ما أو مفردة. وبهذا المعني، تكون المفردات المكونة للجملة الآتية: «أكل الولد التفاح» محكومة بعلاقات نظمية ذات منحى زمني خطي[2] يقبله النظام التجريدي للغة المتكلَم بها .

2.1 المحور الاستبدالي: Paradigmatique

لا يتوقف الإبداع اللغوي عند الإنسان على العلاقات التأليفية فقط، وإنما يستدعي أيضا علاقات استبدالية Paradigmatiques، تنتمي إلي مجموعة فرعية تتكون من وحدات لغوية قادرة على أن تضطلع بالوظيفة النحوية نفسها في ملفوظ ما[3]. وبعبارة أخري يمكن لكل وحدة لغوية من تلك المجموعة أن تحل محل الأخرى في جملة معينة. وهكذا، إذاً، يمكن لكلمات من قبيل «الموز»، و«الليمون» أن تعوض «التفاح»

في الجملة السابقة، دون أن يحدث أي تنافر دلالي نظراً لعدم خرقها للقيد الانتقائي[4] (+ قابلة للأكل) المنسجم مع مقتضيات استعمال الفعل «أكل».

وبناء على ذلك يمكن القول: إن الكلام يخضع لعمليتين اثنتين هما:

أ - الانتقاء: ذلك أن كل كلمة تشترك مع كلمات أخرى في سمات دلالية معينة، وهو ما يسمح للمتكلم بالقيام بعملية الانتقاء والاستبدال فيما بينها تبعاً لمقصديته وغاياته التواصلية.

ب - التنسيق: تتأسس اللغة على القدرة التأليفية بين الكلمات التي تنتمي إلى المقولة النحوية ذاتها، أي أن المتكلم يقوم بتركيب الكلمات وفق قواعد اللغة التجريدية التي ينتمي إليها، حتى لا يسقط في المحال والهذيان[5].

وسنرى أن الصور البلاغية عند جاكبسون، وبخاصة الاستعارة والمجاز المرسل يُفسَّران اعتماداً على هذين المبدأين اللسانيين، بحيث إن المجاز المرسل أصبح لا يفهم إلا في إطار المحور التأليفي، بينما الاستعارة لا تفهم إلا في ضوء المحور الاستبدالي.

2 - الفرق بين الاستعارة والمجاز المرسل:

يذهب رومان جاكبسون إلى أن الاستعارة، بما هي نتاج عملية استبدال وحدة دلالية بأخرى تشترك معها في سمات دلالية، وتختلف معها في سمات أخرى، ترتبط بالمحور الاستبدالي، بينما المجاز المرسل ذو البعد الزمني يتأتى من مقدرة المتكلم على التأليف بين الكلمات ضمن قواعد نحو اللغة التي يستعملها.

وقد استنتج رومان جاكسبون هذا التصور أثناء تناوله لحالات من الحبسة[6] Aphasie التي تصيب إما قدرة الفرد على اختيار الألفاظ واستبدال بعضها ببعض، أو قدرته على نظم الألفاظ في وحدات معنوية تراعي المقتضيات النحوية. وبهذا المعنى، فالاستعارة (in preasentia) التي هي إسقاط علاقة استبدالية علي المحور اللفظي انطلاقاً من مبدأ المشابهة، تصبح غير ممكنة في حالة «اضطراب التماثل» حيث تصاب القدرة علي الاختيار والاستبدال؛ أما المجاز المرسل فهو نتاج عملية نظمية تقوم على علاقة المجاورة، ولذلك حين تصاب القدرة على تركيب الجمل وفق قواعد النحو، نكون أمام حالة أخرى من الحبسة الناجمة عن اضطراب أو فقدان «علاقة التجاور» وهو ما يصبح معه مستحيلاً وهو وجود المجاز المرسل.

وفي هذا يقول جاكبسون:

«فكل شكل من أشكال الاضطراب الناتج عن الحبسة يقوم على بعض الخلل الذي يكون على درجات متفاوتة من الخطورة، ويصيب إما المقدرة على الانتقال والإبدال، وإما المقدرة على التنسيق والربط. ويطرأ في الحالة الأولى تلف يصيب عمليات ما وراء اللغة، في حين تصيب الحالة الثانية مقدرة المحافظة على نظام الوحدات اللغوية. وكون علاقة التماثل مفقودة في النمط الأول في حين تفقد علاقة التجاور في النمط الثاني. ويستحيل وجود الاستعارة في اضطراب التماثل، كما يستحيل وجود المجاز المرسل في اضطراب التجاور (...) ومن الأفضل على ما يبدو أن نتكلم عن عملية استعارية في الحالة الأولي، وعن عملية مجازية في الحالة الثانية، ذلك لأن الأولى تجد تعبيرها الأشد كثافة في الاستعمارة، والثانية تجده في المجاز المرسل»[7].

ويضاف إلي هذا الفرق بين المجاز المرسل والاستعارة من حيث اشتغال كل واحد منهما إما على المحور التأليفي أو المحور الاستبدالي، فرق آخر دلالي، يتجلى في المنافرة الدلالية، والغرابة التي تحدثهما الاستعارة في سياق الكلام، مما يدفع المتكلم إلى اللجوء إلى التأويل، والانتقال من المعاني الأولى إلى المعاني الثانية حتي يتحقق التواصل، ويرجع الكلام إلي حضيرة اللغة. في حين أن المجاز المرسل لا يحدث أي تناقص بين نواته الدلالية والسياق الدلالي للجملة التي يرد فيها، ولذلك نجده في الكلام العادي أكثر من الاستعارة:

ويمكن تلخيص نظرية جاكبسون في الاستعارة والمجاز المرسل في الجدول الآتي[8]:

القضية	العملية	العلاقة	المحور	المجال	العامل اللساني
استعارة	انتقاء	تماثل	إبدال	دلالي	الدلالة (في النظام)
مجاز مرسل	تناسق	تجاور	نظم	نحوي	الدلالة (في السياق)

إلا أن أهمية مقال «جاكبسون»: «ظاهرتان لغويتان وحالتان من الحبسة» (1953) تكمن في تعميم نتائجه المستخلصة من دراسة الاستعارة والمجاز المرسل عند المصابين بالحبسة على الكلام عامة، والرسم، والسينما، والأحلام، ولغة السحر، بل وفي إقامة الفرق بين الشعر والنثر والتمييز بين المدارس الأدبية والفنية.

3. الاستعارة والمجاز المرسل وإنتاج الكلام:

ينهض إنتاج الكلام بوصفه خطاباً على مسارين دلاليين مختلفين:

مسار يربط موضوعات الكلام اعتماداً على مبدأ التماثل، ومسار آخر يعقد علاقات بين الكلمات والموضوعات وفق مبدأ التجاور. وبناء على ذلك، يصح الحديث في الحالة الأولى عن عملية استعارية، وفي الحالة الثانية عن عملية خاصة بالمجاز المرسل. ويرى «جاكبسون» أن هاتين العمليتين «تعملان بشكل دائم في السلوك الكلامي الطبيعي. ولكن الملاحظة الدقيقة تدل على أن إحداهما تأخذ الغلبة على الأخرى تحت تأثير النماذج الثقافية، والشخصية، والأسلوب»[9].

4 - علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالمدارس الأدبية:

يرى رومان جاكبسون أن المدارس الأدبية تتميز عن بعضها البعض بسبب هيمنة[10] الاستعارة عليها أو المجاز المرسل، ولذلك فإن المدرسة الرومنطقية والرمزية تهيمن عليها الاستعارة، بينما المدرسة الواقعية يطغى عليها المجاز المرسل نتيجة اهتمام «الكاتب الواقعي بتتبع طريق علاقات المجاورة و(القيام) باستطرادات مجازية ينتقل فيها من الحبكة إلى جوها، ومن الشخصيات إلى الإطار المكاني والزماني. إنه شغوف بالتفاصيل المجازية»[11].

ومع ذلك، فإن الدراسات الأسلوبية التطبيقية أثبتت أن العلاقة ليست بين الأدب الواقعي والمجاز المرسل عامة، وإنما هناك علاقة واضحة بين مجاز الكلية Synecdoque - الذي يقوم على العموم والخصوص أو الكلية والجزئية - والأدب الواقعي. ذلك أن الكتاب الواقعيين غالباً ما يريدون إثارة انتباه قرائهم إلى التفصيلات الدقيقة للموضوع الموصوف، وذلك الخلق إيهام بواقعية الأحداث وتشكيل وهم مرجعي لديهم. ولهذا لا ينبغي للمقاربة الأسلوبية التطبيقية أن تنظر إلى المجاز المرسل بصفة عامة نظرة واحدة، إذ لابد أن تأخذ بعين الاعتبار في تقويمها السياق الذي

ترد فيه الصورة المجازية فضلاً عن تفاعلها مع صور مجازية أخرى. وفي هذا يقول صلاح فضل:

«لا ينبغي للدراسة الأسلوبية أن تعامل مجموعة تعبيرات المجاز المرسل بنفس الطريقة كما لو كانت تنتمي كلها للمنبع ذاته، أو تترك نفس الأثر لدى القارئ. كما أنه لا ينبغي أن يحجم الباحث بعد التصنيف الأول لها عن محاولة العثور على الخيوط الموصلة إلى وحدة تأثيرية شاملة لكل الأشكال المستعملة معاً مما لا يعزى لأحدها بمفرده»[12].

5. علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالمدارس الفنية غير اللغوية:

1.5 علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالرسم:

لا تقتصر هيمنة الاستعارة أو المجاز المرسل على الفنون اللغوية، بل تتعدى ذلك إلى أنظمة تواصلية غير لسانية مثل الرسم، إذ يلاحظ أن المجاز المرسل في الاتجاه التكعيبي، يعد سمة غالبة على رسوماته، ذلك أنه يفكك موضوعه إلى مجموعة من العناصر الصغيرة التي تربطها بموضوعها علاقة الجزء بالكل، أو علاقة المجازية المكانية والزمانية.

أمّا الاتجاه السريالي المعارض للاتجاه التكعيبي، فإنه ينزع منزعاً استعارياً في تصوير الأشياء، وذلك بتأسيس علاقة بين الشيء وما يرمز إليه، تقوم على المشابهة، وليس المجاورة المكانية أو الزمانية[13].

2.5 علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالسينما:

لقد نحى تاريخ السينما - حسب جاكبسون - المنحى نفسه الذي سار عليه فن الرسم في انتقاله من مرحلة المجاز التكعيبي إلى مرحلة الاستعارة السريالية. ولهذا، فالأفلام السينمائية بما تملكه من إمكانات هائلة، وقدرات خارقة على تغيير زوايا النظر وأبعادها، وتنظيم أشكال

التقاط المشاهد انطلاقاً من علاقة التجاور، هي أفلام مجازية في المقام الأول.

وأحسن من يمثل السينما القائمة على المجاز المرسل: إنتاجات غريفيت D. W. Griffith[14] التي «خرقت [...] التقاليد المسرحية بما تملكه من مقدرة هائلة على تغيير الزوايا والأبعاد وتنظيم التقاط المشاهد، واستعملت سلسلة لا مثيل لها من المستويات التصويرية المجازية، ومن المشاهد المركبة عامة على صور تجاورية»[15]، في حين نجد أفلام «شارلي شابلن[16] تعتمد على البناء الاستعاري للمشاهد التي ترتبط فيما بينها بواسطة علاقة المشابهة، أي توظيف «نماذج استعارية جديدة من «المونتاج» تقوم على استعمال ما يسمى «تبادل الصور المتطابقة» وهي تشبيهات فيلمية حقيقية»[17].

6. المجاز المرسل والاستعارة ودراسة الأحلام وبنية اللاشعور:

إن دراسة بنية الأحلام تدور على كشف منطق اللاشعور الذي يتخذ من اللغة المجازية وسيلة للانفلات من رقابة الأنا الأعلى وما تمثله من قيم أخلاقية ومنطقية وجمالية. ومن ثم يقتضي اللاشعور من المتلقي إنجاز عمل تأويلي يفسر خباياه، ويتعمق في دواخله العميقة.

وقد ذهب جاكبسون إلى القول إن الأحلام تتشكل من صور تعتمد على التجاور تارة، ومن صور تعتمد على التماثل تارة أخرى. ويبدو هذا من خلال قوله: «وهكذا، فإن السؤال الجوهري الذي يكمن في دراسة بنية الأحلام يدور حول معرفة ما إذا كانت الرموز والمقاطع الزمنية المستعملة تقوم على التجاور (الانتقال والتكثيف المجازيين عند فرويد[18] أو على التماثل (التطابق والرمزية) في لغة فرويد»[19]. وبهذا المعنى، فإن اللاشعور نظام من الدوال اللاشعورية، أي من الأحلام، وفلتات اللسان، والاستيهامات، وأحلام اليقظة... ومن ثم فهو «مبني كاللغة»[20]. ومع

ذلك، فإن الدال اللاشعوري يختلف عن الدال اللساني كما هو في النظرية اللسانية السوسورية، إذ يتمتع باستقلالية تامة عن المدلول، وهو الأمر الذي يمنحه مكانة متميزة لا يضاهيه فيها المدلول. إن الدال اللاشعوري هو السبيل إلى التسلل إلى بنية اللاشعور ومنحها معنى أو تأويلاً. وبهذا يصبح العري في الحلم دالاً على الحشمة والحياء، والسلم دالاً على المهمة الصعبة والشاقة، وفوات موعد القطار دالاً على الفشل، أو الرغبة في البقاء في المكان نفسه[21].

وبناء على ذلك صاغ «لاكان»[22] بنية اللاشعور كالآتي:

دال

مدلول

حيث إن الحاجز (–) يقوم بتحرير الدال من سلطة المدلول، ويحول دون قيام أية علاقة بين مكوني الدليل اللاشعوري. إن تواري المدلول إلى منطقة الظل وخضوعه المطلق لسلطة الدال مؤشر دال على عملية الكبت وطرائق اشتغالها. فوظيفة الحاجز، إذاً، هي الكبت والحجز والمنع، لمدلول لا يلائم «الأنا الأعلى» وما ترمز إليه من قيم ثقافية ومجتمعية.

ومن الواضح، إذاً، أن بنية اللاشعور مبنية كاللغة، وتنقسم إلى دال ومدلول. في هذا الصدد، يقول لاكان:

«كل ظاهرة تحليلية «نفسية»، وكل ظاهرة تنتمي إلى الحقل التحليلي، وللاكتشاف التحليلي لكل ما نحن على صلة به من الأعراض المرضية، وفي العصاب، هي ظاهرة مبنينة كاللغة وهذا يعني بأنها ظاهرة تمثل الثنائية الرئيسية للدال والمدلول»[23].

وهذا التماثل بين بنية اللاشعور وبنية اللغة، أدى بـ «**لاكان**» إلى اعتبار اللاشعور خاضعاً بدوره إلى ثنائية الحقيقة والمجازالموجودة في اللغة

الطبيعية، ومن ثم فلا غرابة أن نتكلم عن المجاز المرسل والاستعارة أثناء تحليل موضوعات التحليل النفسي، مادامت دوال اللاشعور تقول مثل خطاب اللاشعور «شيئاً مغايراً للظاهري، وتتحكم فيها (في هذه الدوال) عمليات اللغة نفسها: [أي] الاستعارة والمجاز المرسل: فاللاشعور يعمل حسب الإواليات الرئيسة للغة» (الطبيعية)[24].

وهكذا تتحول أساليب الكبت وبنية الأحلام التي درسها «فرويد» إلى وسائل بلاغية، ويصبح مفهوما «التكثيف» و«النقل» بوصفهما أس اللاشعور نظيرين للاستعارة والمجاز المرسل في اللغة.

وهكذا فوظيفة التكثيف في اللاشعور التي تماثل وظيفة الاستعارة في اللغة تقوم على استبدال الدال الجديد (كـ) بدال أصلي (د)، لينتقل بعد ذلك الدال الأصلي إلى دال مختف وراء الدال الجديد. وهذا الاستبدال الذي يتم على مستوى الدوال هو الذي يشكل الدلالة.

وقد أوضح «لاكان» بنية الاستعارة بواسطة الصيغة الجبرية الآتية[25]:

و (ذ) د = د (+) م f (s') s =s (+) s

د s

إن الاستعارة، وفق هذا التصور، وظيفة تستبدل دالاً بدال آخر يقوم بتجاوز المقاوم للدلالة (−) بواسطة العلامة (+)، وهو الأمر الذي يؤدي إلى ظهور الدلالة الجديدة (م). كما تدل العلامة (=) على التطابق بين وظيفة الدال الجديد والالتحام الحاصل بين الدال ومدلوله الذي ارتبط به.

وهكذا نحصل على النسبة (Fraction) الجديدة الآتية:

دال جديد s'

مدلول s

التي جاءت نتيجة العملية الرياضية التالية:

$$\frac{S}{S} \times \frac{s'}{s} = s' \times \frac{1}{s} = \frac{s'}{s}$$

وبناء على ذلك، فإن الدال الأصلي يصبح مختفياً ومكبوتاً في اللاشعور، ويحل محلة الدال الجديد بوصفه قناعاً له، أي أن عملية الكبت في اللاشعور، تشتغل من خلال استبدال استعاري للدوال.

أما النقل Déplacement باعتباره عملية من عمليات اللاشعور، فيشتغل بالطريقة نفسها التي يشتغل بها المجاز المرسل في اللغة الطبيعية، إذ يقوم باستبدال دال محل دال آخر محذوف فتجمعه به علاقة التجاور: «ثلاثون شراعاً» بدلاً من «ثلاثون مركباً».

وقد صاغ لاكان بنية المجاز المرسل الصياغة الجبرية الآتية[26]:

F (S... S') s = S (-) S و(د... د) ≈ (–) د

ويمكن قراءتها كالآتي: فالدال المجازي الجديد (د) تربطه علاقة تجاور بالدال الأصلي المحذوف. وقد استعمل ليكون حاجزاً أمام المعنى الأصلي. أما العلاقة (≈) فتحيل على علاقة التجاور.

إن النقل Déplancement مثله مثل التكثيف condensation يتيح للاشعور التسلل باحتشام عبر الحلم، والاستيهام وأحلام اليقظة اعتماداً على دوال جديدة يقبلها النظام الرمزي، ويضفي عليها الشرعية. ومع ذلك، فإن الدوال الأصلية تظل حاضرة، ومقاومة لعملية المحو، من خلال علاقة إيحائية بينها وبين الدوال الجديدة.

ومادام الأمر كذلك، يمكن القول إن **بنية الاستعارة مؤسسة على استبدال دال من سلسلة دالة معينة، بدال من سلسلة أخرى. بينما المجاز المرسل ينبني على أساس التحول من دال إلى آخر، داخل السلسلة**

نفسها[27]. **أو بعبارة أخرى، فإن الاستعارة هي استبدال مرتبط بالمحور الاستبدالي، بينما المجاز المرسل استبدال يقع على المستوى الأفقي.**

إن عمليتي اللاشعور الرئيستين: التكثيف والنقل، اللتين تقابلان الاستعارة والمجاز المرسل في اللغة، تتيح للمكبوتات فرصة الانفلات من الرقابة تحت أقنعة تنكرية ودوال جديدة هي دوال الآخر L'autre المعترف بها من قبل المجتمع وثقافته وقيمه السائدة. وعلى هذا الأساس، نجد أن «الرغبة أيضاً تقيم علاقة كنائية بين دال وآخر لا يجمع بينهما تشابه أو تطابق دلالي مباشر. فيمكن للرغبة أن تتجه نحو موضوع يميز المرغوب فيه مثل عطره، ونبرة حديثه أو ثيابه مما يرتبط به ارتباط تماس وجوار. وقد استثمر «بروست» هذه الوسيلة حين جعل من العطر الذي تتعطر به «أوديت» بديلاً كنائياً عنها. فالعطر لا يشبه «أوديت» بطبيعة الحال أي شبه، لكنه بسبب اقترانها به يمكن أن يكون بديلاً عن حضورها الفعلي. فالرغبة كنائية مادامت الصلة بينها وبين الموضوع المرغوب فيه غير طبيعية ولا ثابتة. وبذلك فهي تختلف اختلافاً كبيراً عن الحاجة التي يرى **لاكان** أنها تختلف عن الشهوة البيولوجية. إن الرغبة على عكس الحاجة، تستطيع أن تنتقل من دال إلى دال آخر بحرية، لأن أفق دوالها الممكنة مفتوح دائماً. وما أن يتم تثبيت الرغبة حتى تصير إشكالية لأن هذا التثبيت يعني ولعاً صنمياً «منتشياً» وعلى التحليل النفسي أن ينشط الرغبة باعتبارها ديناميكا لنقل لا نهاية له»[28].

أما الاستعارة، فيستعملها المريض في كلامه، ليستبدل دالاً جديداً بدال أصلي تربطه به علاقة المشابهة القائمة في لاشعور المريض والتي لها علاقة بأحداث وقعت له في مرحلة من مراحل حياته الشخصية، وتركت فيه أثاراً نفسية لا تمحي. ومن ثم يرى «لاكان» أن الاستعارة تتمركز في نقطة محددة ينتج فيها المعنى من اللامعنى[29].

وبهذا، يبدو بوضوح أن «لاكان» استفاد من اللسانيات البنائية في قراءته للاشعور قراءة بلاغية قائمة على الاستعارة والمجاز المرسل كما هو الحال عند جاكبسون.

7. الاستعارة والمجاز المرسل في لغة السحر:

لم تفت جاكبسون ملاحظة الاستعارة والمجاز المرسل في لغة السحر وطقوسه. إذ يرى اعتماداً على «فرازر» Frazer[30] أن المبادئ التي تسير الطقوس السحرية [تنقسم] إلى نموذجين اثنين: التعويذات التي تقوم على قانون التماثل والتعويذات التي ترتكز على الترابط بالتجاور. وقد أطلق على الفرع الأول من السحر اسم «المتجانس» أو «المقلد» وعلى الثاني اسم «السحر بالعدوى»[31].

8. الاستعارة بوصفها أساس الفرق بين الشعر والنثر:

يعتمد رومان جاكبسون على ثنائية الاستعارة والمجاز المرسل في التمييز بين الشعر والنثر، إذ يرى أن النثر لا يهتم باللغة في حد ذاتها، ولا يلجأ إلى الصور البلاغية المفرطة في التخيل، لأنه يسعى إلى الإبلاغ والإفهام. ومن ثم، فإن المجاز المرسل هو الذي يهمين على النثر نظراً لاعتماده على وصف الأشياء والموضوعات انطلاقاً من مكوناتها الجزئية، التي تمكن المتلقي من إدراك معانيها بسهولة ويسر. فالنثر في رأي جاكبسون يقوم في معظمه على اللغة التقريرية والقريبة المتناول، والتي تسهل على الفهم، ولهذا فهو لا يقوم على اللغة الاستعارية التي تلقي بظلال من الغموض على النص.

أما الشعر، وبخاصة الرومانسي والرمزي، فتطغى عليه الصور

الاستعارية، التي تمكن الشاعر من التعبير عن تجربته الداخلية وأحاسيسه الوجدانية بواسطة لغة المشهد والمنظور، القائمة على علاقة المشابهة بين ذات الشاعر والعالم الخارجي الحسي. ولهذا ذهب الرومانسيون إلى القول إن اللغة استعارية في أساسها، وما يبدو حقيقة ليس سوى استعارة «منطفئة». وعليه يقول هنز أدانك H. Adank «بإمكاننا أن نحدد الشعر كاستعارة ثابته ومبتكرة»[32].

كما يربط «فولتير» الاستعارة بالجانب العاطفي والتشبيه بالجانب العقلي، شأنه شأن روسو الذي يعتبر الفيض العاطفي مصدراً للاستعارة[33].

ومادام الأمر كذلك، فإن الاستعارة هي المهيمنة في الشعر، في حين يهيمن المجاز المرسل في النثر وبخاصة الواقعي منه (أي المدرسة الواقعية).

9. خلاصات ونتائج:

لقد لخص «لوج» مشروع «جاكبسون» في الخطاطة الآتية[34]:

الاستعارة	الكناية
الوحدة التبادلية	الوحدة التتابعية
المشابهة	المجاورة
الانتقاء	التأليف
الاستبدال	القرينة
عوق المجاورة	عوق المشابهة

فقدان القرين	فقدان الانتقاء
الدراما	الفيلم
المونتاج	اللقطة القريبة
رمزية الحلم	تكثيف الحلم ونقلة
السريالية	التكعيبية
سحر المحاكاة	سحر التماس
الشعر	النثر
الشعر الغنائي	الشعر الملحمي
الرومانسية والرمزية	الواقعية

تكمن قوة هذه الخطاطة القائمة على أساس ثنائي في طابعها العام والبسيط، إذ تشمل دراسة الأساليب اللغوية والاستعمالات غير القصدية للغة كالأحلام والسحر، فضلاً عن دراسة الأنظمة السيميائية الأخرى كالرسم والسينما. ومن ثم فإن الاستعارة، أصبحت بدورها عامة وغير مقتصرة على مجال البلاغة ومحور الكلمة ونظرية المجاز.

لكن البناء الثنائي للخطاطة، أدى إلى اختزال البلاغة إلى محسنين اثنين هما الاستعارة والمجاز المرسل[35]؛ ولم يتجاوز المنظور الاستبدالي الذي هيمن على تفسير الاستعارة في البلاغة الغربية القديمة والكلاسية. كما تم إغفال الطابع السياقي للاستعارة الذي يعد أساس التمييز بين الاستعارة الاضطرارية catachrése والاستعارة الابتكارية، إذا لم نكن قادرين على إقامة تقابل بين ظواهر الخطاب وظواهر اللغة، فالاستعارة الاضطرارية، إذاً، اتساع في التسمية وبهذا المعنى فهي ظاهرة خطابية un phénoméne de discours، إنها إسناد شاذ وغير مألوف. أي نتاج

تأليف جديد غير خاضع لما هو جاهز ومشكل بصفة قبلية في السنن اللغوي، وبعبارة أخرى يمكن البحث عن سر الاستعارة من جهة العلاقات النظمية غير المألوفة، والتوليفات الجديدة وذات الطابع السياقي الخالص[36].

وعلى الرغم من ذلك فقد أثرت نظرية جاكبسون الثنائية في بلاغي غربي آخر هو ميشال لوغرين Michel legurn الذي أعاد قراءة أفكار جاكبسون وأطروحته اعتماداً على التمييز الذي أقامه «فريجة Frege» بين المعنى والمرجع sense et référence والتحليل السيمي المقترح من لدن غريماس[37]، والتمييز بين العلاقات الداخلية والعلاقات الخارجية في تفسير الاشتغال الدلالي في كل من المجاز المرسل والاستعارة.

الهوامش

1) يعد جاكبسون (1896-1982) من أهم الألسنيين الذين ساهموا في انتشار علم الألسنية تأليفاً وتدريساً وقد أسس عدة حلقات ألسنية علمية هي (نادي موسكو الألسني، نادي باراك الألسني) وقد خلف مؤلفات غزيرة من أهمها:

- Essaic de linguistique généralc l, les fondements du langage. Paris Ed. De minuit. 1963.

- Essaie de linguistique généralc ll, Rapports internes du langage. Paris Ed. De minuit. 1973.

- Questions de poètiques paris Ed Du seuil, 1973.

2) جورج مونان «اللغة والتعبير» مجلة اللسان العربي، ترجمة محمد سبيلا، ع 26، 1986، ص 79.

3) Galisson ct costc, dictionnaire de didactique des langues. Paris. Hachettc. 1976. pp. 395. 396.

4) مفهوم القيد الانتقائي: من مميزات هذه القيود أنها تخص المحمولات... ومهمة هذه القيود تحديد ما يشترطة المحمول في المفردات التي تساوقه. إن للمحمول موضوعات، وهذه الموضوعات يجب أن تستجيب لما يشترطه المحمول فيها. فالفعل «شرب» يشترط في فاعلة أن يكون [+ حي] (إلا على سبيل المجاز...)، ولذلك لا يمكن أن نقول: «شرب المصباح كذا». كما يشترط هذا المحمول في مفعوله أن يكون [+ سائل] و[+ شروب]، ولذلك لا يمكن أن نقول: «شرب زيد تراباً». والصفة «أزرق» تشترط في موضوعها (أي ما يحمل اللون «أزرق») أن يكون [+ مادي]... ويستفاد من هذا أن القيود تمنع متكلم اللغة من إنتاج جمل شاذة أو منحرفة من الناحية الدلالية» (عبدالمجيد جحفة، مدخل إلى الدلالة الحديثة، ط 1، البيضاء، دار توبقال للنشر، 2000، ص 62).

5) يعالج جاكبسون هذا الموضوع في كتابه:

Essai de limguistique générale l, les fondements du langage, paris, ed. De Minuit, 1963, pp. 45-49.

6) الحبسة aphasie تعذر في الكلام يتضمن مجموعة من العيوب تتصل بفقد المقدرة على التعبير كتابة أو كلاماً أو عدم المقدرة على فهم معنى الكلمات المنطوق بها أو عدم إيجاد

الأسماء لبعض الأشياء والمرئيات أو عدم التمكن من مراعاة القواعد النحوية التي تستعمل في الحديث أو الكتابة.

"deux aspects du langage et deux types d;aphasie", in Essais de linguistique générale, tome 1, pp. 43-67.

7) رومان جاكبسون، ظاهرتان لغويتان وحالتان من الحبسة، ترجمة فاطمة الطبال بركة (ضمن كتاب «النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون»، دراسة ونصوص، ط 1 بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1413هـ - 1993م ص 170. وينظر أيضاً:

Roman Jakobson "dcux aspccts du langage ctdeux types d,aphasie". In Essais de linguistique générale. tome l. pp. 43-67.

8) Paul Ricoeur. La Métaphore vive. Editions du seuil. 1975. note (1) p. 227

9) رومان جاكبسون، ظاهرتان لغويتان، وحالتان من الحبسة، ص 170.

10) يتضمن الخطاب ست وظائف هي: الوظيفة المرجعية، والوظيفة الانفعالية، والوظيفة الإفهامية، والوظيفة الانتباهية، والوظيفة الواصفة، والوظيفة الشعرية. إلا أنه من الصعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة ليس غير. ولذلك فإن البنية اللفظية لرسالة ما تتعلق بالوظيفة المهيمنة (ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ت. محمد الولي ومبارك حنون، ط 1، البيضاء، دار توبقال للنشر، 1988) ص 28.

11) رومان جاكبسون، ظاهرتان لغويتان، وحالتان من الحبسة، ص 170.

12) د. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط 1 (بيروت، منشورات دار الآفاق الجديدة، 1985م) ص 254.

13) رومان جاكبسون، ظاهرتان لغويتان، وحالتان من الحبسة، ص 172.

14) مخرج سينمائي أمريكي (1875-1948) عمل لبعض الوقت في الحقل الأدبي. أصبح ممثلاً هزلياً ثم كاتب سيناريو قبل أن يكرس نفسه مخرجاً سينمائياً. وقد أحدث تطوراً كبيراً في حقل السينما.

*) من أهم الكتب التي تناولت الاستعارة في السينما من وجهة نظر التحليل النفسي كتاب «Le Signifiant Imaginaire» 1977 لـ Chritian Metz وبخاصة في الفصل الرابع المعنون بـ «Métaphore/ Métonymie, ou le Référant Imaginaire».

15) رومان جاكبسون، ظاهرتان لغويتان، وحالتان من الحبسة، ص 172.

16) كاتب وممثل أمريكي من أصل إنجليزي ولد سنة 1889 صعد خشبة المسرح في عمر

مبكر جداً، مثل أفلاماً هزلية وكان له لباس خاص ومشية وشكل مميزين مما جعله مشهوراً عالمياً وقد عرف باسم «شارلو».

17) رومان جاكبسون، مرجع مذكور، ص 172 (ظاهرتان لغويتان، وحالتان من الحبسة، ص 172).

18) فرويد، عالم نمساوي (1856-1939) طبيب متخصص في الأعصاب. أسس مدرسة التحليل النفسي وأحدث ثورة في المعرفة الإنسانية عامة بما اكتشفه من عوالم نفسانية ثرية. من أهم مؤلفاته: «تأويل الأحلام» و«علم النفس المرضي في الحياة اليومية» و«محاولات في علم النفس التحليلي».

19) رومان جاكبسون، مرجع مذكور، ص 174.

20) Millet. (C) et D'ainvelle. M. 1972: le Structuralisme. ed. universitaire p. 66-67.

21) Lacan. J. 1966: Ecrits l, ed, Scuil, paris, p. 96.

22) جاك لاكان: هو طبيب معالم نفس فرنسي (ولد سنة 1901). فتح أفاقاً جديدة في مجال دراسة الجنون عند الأطفال وحاول التوفيق بين التحليل النفسي وعلم اللغة. وجد اللاوعي التبنين الموجود في اللغة وهو من أهم مطوري التحليل النفسي في العصر الحاضر.

23) Lacan. (1981). Le séminaire. liver 3, les psychoses, ed, seuil. P. 187

24) لومير، 1977، ص 284، نقلاً عن د. عبدالرحيم العماري، الخطاب والإيديولوجية، سيمائيات الخطاب، ط 1 (مراكش، المنشورات الجامعية المغاربية، 1988) ص 252.

25) Lacan. J. (1966) Ecrits l. p. 515

26) Lacan, J, (1966) ecrits l, p. 515

27) Lbid p. 263.

28) Richard Kearncy, Modern Movements in European Philosophy, Manchester University Press, 1986 p. 278

نقلاً عن سعيد الغانمي، التحليل السيمولوجي للاستعارة (الفكر العربي المعاصر، إيار، حزيران 1989) ص 80.

29) Ecrits 1. Paris. Points. Eeditions du Seuil, p. 265-266.

30) فرازر (جيمس جورج): عالم إيرلندي (1854-1941) درس السلالات وقدم معلومات إثنولوجية عن المجتمعات اليونانية واللاتينية القديمة. ولكنه اشتهر بأبحاثه حول الطوطمية.

يحاول أن يعطينا دائماً فكرة مركبة عن الأساطير القديمة والفولكلور والعادات الرمزية للمجتمعات المتحضرة.

31) رومان جاكبسون، ظاهرتان لغويتان، وحالتان من الحبسة، ص 174.

32) H. Moricr. Dictionnaire de poétique et de rhétorique, paris. Puf. 4éme édition. Janvier. 1989. p. 678.

33) Ibid. P. 678.

34) David ladge. the modes of modern writing, p. 881.

نقلاً عن سعيد الغانمي، التحليل السيمولوجي للاستعارة، الفكر العربي المعاصر، أيار، حزيران 1989، ص 76.

35) لقد تم اختزال البلاغة العربية من قبل ثلاثة محسنات هي: الاستعارة، المجاز المرسل، والكناية، وقد أضاف «ديمارسي» Dumarsais محسناً رابعاً هو: السخرية L'ironie ويلاحظ أيضاً، أن الخطاطة القائمة على البناء الثلاثي تقابل فيها المشابهة La ressemblance العلاقة الداخلية la relation inclusive والعلاقة الخارجيةexclusive وليس المجاورة contiguité، ينظر: La .Métaphore vive. P. 228

36) ينظر: La Métaphore vive. P. 229. 230.

37) غريماس (ألجيرداس جوليان Greimas. Algirdas Julien 1917-1992) حصل على الدكتوراه في الأدب من جامعة السوربون عام 1949، ويعتبر إمام ما يعرف بمدرسة باريس في الدلائليات. من أعماله:

- 1966 Sémantique Structurale.

- 1970 du sens. Maupassant. La sémiotique

- 1970 du texte résonné de la théorie du langage

A. J. Grreimas. Sémantique Structurale Recherche de Méthode. Paris. Larousse 1966.

* * *

مرت الرواية المصرية في حقبة الستينات والسبعينات بموجة تحديثية لأساليب القص، فظاهر العديد من الكتّاب حاولوا توخّي هذا التحديث في الكتابة القصصية، كلٌ حسب ما ارتآه. فمنهم من استلهم التراث، ومنهم من انبهر بالإبداع الأدبي الغربي فسار في ركبه، ونذكر من بين هؤلاء يوسف القعيد المولود سنة 1944 والذي تزامن ظهوره على الساحة الأدبية مع ظهور جمال الغيطاني. وقد ألّف يوسف القعيد العدد من الروايات كـ«الحداد» - وهي أول رواية نشرت له سنة 1969 - و«أخبار عزبة المنيسي» و«الحرب في بر مصر» و«شكاوى المصري الفصيح» و«يحدث في مصر الآن» و«أيام الجفاف» و«البيات الشتوي» و«أصوات الصمت» و«من يخاف كمب دفيد» و«وجع البعاد» و«القلوب البيضاء»... إلخ.

ومن بين هذه الآثار انتقيت رواية وجّهت قبلة قلمي نحوها، وهي رواية «أخبار عزبة المنيسي» الصادرة سنة 1971[1] علّ اهتمامي بها يميط اللثام عن ظواهر الخطاب السردي فيها وعن غائياتها.

وفي هذه الرواية، يعرض يوسف القعيد مشاغل المجتمع الريفي المصري وتدهور حياة الشخصيات الريفية من خلال التركيز على شخصية عبدالستار الذي يشتغل حارساً ليلياً لعزبة الحاج هبة الله المنيسي مالك الأموال والأراضي والأشخاص بما أنه المتحكم في حياة كل من يعيشون في العزبة - القرية -. ويتمكن عبدالستار من حراسة كل شيء باستثناء عِرض ابنته الذي ينتهكه صفوت بن الحاج هبة الله المنيسي دون أن يُحتج عليه أو يُدان. فيتفادى الفضيحة بدفع مبلغ مالي زهيد إلى أمها وأبيها

عبدالستار الذي يصل به الخضوع والاستسلام إلى حد التفريط في عِوض ابنته صابرين لكونها خادمة وصفوت هو ابن السيّد، وله مبرراته في القيام بعمل كهذا من منطلق أنه ينتقم لنفسه عبر صابرين جرّاء فشله في حبه لإلهام بالإسكندرية وفشله في دراسته أيضاً. وردّة الفعل على هذا الذنب الشنيع ستكون من الزناتي - أخ صابرين - الذي يُقدِم - من منطلق التكلّس الذهني في تكريس بعض العادات السيئة - على قتل أخته ليطهّر شرفه وشرف عائلته من الدنس.

وأول ما يعترض سبيل القارئ في «أخبار عزبة المنيسي» هو عنوانها. وانطلاقاً من قول آلان روب جرييه «إن عنوان أي كتاب يمثل الكلمات الأولى للنص»[2] يمكن أن نستنتج أن كلمة «العزبة» من حيث هي دال يحيل على مدلول مفعم بأهمية الواقع. فهي توضّح لنا - بظهورها في العنوان - أن النص الروائي سيعالج الريف لكن هذا الوضوح في العنوان يتوشّح بغموض يكتنف النص الروائي لأننا نجهل طبيعة الأخبار والأحاديث عن الريف ونتيجة لذلك يظهر بعض التوتر الأدبي بين التوقعات الناشئة من كلمات العنوان الأولى ومضمون النص نفسه، ومن ثم يُنشئ هذا التوتر نوعاً من السخرية الأدبية لدى الكاتب والتلهف علي القراءة لدى المتقبّل.

على أن عملنا لن يهتم بهذه الرواية ككل - وإن كانت كأثر أدبي لا تلتئم إلا بالتئام عنصرين أساسيين بعضهما مع البعض وهما الحكاية والخطاب حسب تعريف تودوروف.

فالحكاية (histoire) «توحي بواقع ما وبأحداث قد تكون وقعت وبشخصيات يتماثلون مع أشخاص حقيقيين»[3]. أما الخطاب (discours) فيتحدد بكيفية رواية الراوي للحكاية وبتقبل القارئ لها. فأهم ما في هذا العنصر ليس القول في حد ذاته بل كيفية القول.

ولعل تعريف جان لوفيف (gean le pebve) للقص يبين بعض مستلزمات هذا البحث من تأكيد لزمن القص والصيغة والصوت، إذ يقول:

> فلنتّفق على أن نطلق تسمية «القص» على كل خطاب يستحضر إلى الذهن عالماً منظوراً إليه بكونه واقعياً، مادياً ومعنوياً، يقع في مكان وزمان محددين ومقدَّماً - في أغلب الأحيان - بتصور معين يمكن أن يكون - عكس ما هو في الشعر - منظور شخصية أو أكثر ومنظور الراوي أيضاً[4].

وإذا كنا قد اخترنا الخطاب السردي كموضوع لهذه الدراسة فلأن الخطاب هو دائماً في علاقة وطيدة بالحكاية وهو المتصرف الأساسي في السرعة والإبطاء والاختزال والإسهاب والتصريح والتلميح وتقديم أحداث - رغم تأخرها زمنياً - وتأخير أخرى والإفراد والتكرار والاسترجاع والاستباق، إلى غير ذلك.

وكل هذه المنطلقات تؤكد ضرورة حضور الزمان في الرواية والإلحاح على أهميته في بنائها خاصة لدى الروائيين الواقعيين الذين سار على نهجهم يوسف القعيد والذي ساير تصورهم للزمان تصور إيان واط (Ian Watt) في قوله: «لقد سبق لنا أن اعتبرنا الأهمية التي توليها الرواية للزمان وهو قطعها مع التقليد الأدبي السابق المتمثل في استخدام قصص لازمنية كمرآة لحقائق أخلاقية متغيرة»[5].

1 - الزمان في «أخبار عزبة المنيسي»:

لئن أقررنا بازدواجية زمن الرواية: زمنية الخطاب أو القول وزمنية الحكاية[6] فإننا نقول بخطية زمن الخطاب بحكم التتابع المألوف والمتفق عليه للحروف والكلمات والجمل في النص، ونؤكد تعدد زمن الحكاية لذا

وجب تحليل هذا الزمن حسب روافد ثلاثة تصب في نهر الزمن وهي: الترتيب أو النظام، الديمومة ثم التواتر، لتتكوّن لدينا فكرة عن طبيعة الخطاب السردي في هذه الرواية.

I-1 – الترتيب الزمني:

حرص يوسف القعيد في «أخبار عزبة المنيسي» على تحديد زمن الرواية التي تنطلق من زمن أولي هو يوم الثلاثاء 23 من مايو سنة 1967. وهذا الزمن حددته إشارة من مركز إيتاي البارود للتحقيق في سبب وفاة صابرين ابنة عبدالستار الحارس، لكن الأحداث بعد ذلك تعود بنا إلى ما قبل هذا التاريخ عن طريق الاسترجاع. فكيف ورد هذا الاسترجاع؟ وما الغاية منه؟ بانطلاق التحقيق في وفاة صابرين يعلن السارد بطريقة غير مباشرة عن ضرورة العودة إلى الأحداث السابقة للحدث المذكور آنفاً لفكّ الغموض في ذهن المسرود له. فينتقل السارد من صيغة هذا الزمن الحاضر إلى المستقبل باستعماله النفي المطلق «لن يسمع ضحكتها بعد اليوم، لن يرى بسمتها»[7] ممهّداً لهذا النفي بجوّ من القتامة ينفي الحياة ويستبدل بالوضوح الغموض "آخر أضواء اليوم الميت، حبّات الظلام في الجوّ»[8]. وقول كهذا يدفع السارد إلى ضرورة العودة إلى الأحداث السابقة حتى يُمكّن المسرود له من شد خيط الرواية معه.

والمتمعن في الزمن يتفطّن إلى تداخل كبير (anadronie) ساهم فيه التراوح الدائم بين الحاضر والماضي القريب والبعيد والمستقبل وبين الوعي واللاوعي أو بين اليقظة وشبه الغيبوبة أحياناً، إلا أن زمن الاسترجاع يبقى هو الغالب في هذه الرواية لأنها لم تنطلق من النقطة الصفر للحكاية ولكنها بدأت في النهاية، وهذا يعني العودة إلى ما قبل التحقيق في الوفاة، على أن هذه العودة إلى الماضي ليست كلية بل ينتقل فيها السارد مثلاً من الماضي البعيد، فيتذكّر ولادة صابرين «دخلت حجرة زوجتي،

طشت ماء دم أحمر على الأرض، صراخ طفل، قطعة من اللحم الأحمر في لفّة صغيرة»[9] ليصل إلى ماض قريب «ليلة أن ماتت صابرين كنت في الحوض القبلي...»[10] ومنه ينتقل إلى الحاضر «وقف عبدالستار، سار إلى منتصف الجسر»[11].

هذا التداخل في الأزمنة يصل بالمسرود له أحياناً إلى حد أن تُغلق عليه الأمور بما أن بعض الأفعال التي يستعملها السارد من قبيل "أذكر" أو «يذكرون» تغيب تماماً فلا يعلم المتقبّل من المتحدّث هل هي الشخصية أم هل هو السارد؟ وهذا التراوح يتكرّر في معظم الرواية[12]. ويكاد النص يكون سلسلة من الاسترجاعات وظيفتها المركزية شرح الحدث الآني وهو التحقيق الذي بدأت به الحكاية وذكر أسبابه وملابساته والدوافع إليه وفاعله الحقيقي أو «البطل» الذي أقدم على قتل صابرين حسب شهادة عبدالستار أبيها.

فالاسترجاعات إضافة إلى كونها ذاتية متعلقة بالشخصية كاسترجاع عبدالستار ليوم زفافه «في زواجه من ستّهم، في ليلة الدخلة، خرج عبدالستار وسط الدار... المنديل الأبيض في يده عليه بقع من الدم الأحمر، تنطلق زغرودة...»[13] غالباً ما تكون في «أخبار عزبة المنيسي» خارجية أو موضوعية[14] لأنها تعرض أحداثاً سابقة لنقطة الانطلاق الزمني في مفتتح القصة.

فبعد أن حدّد السارد زمن التحقيق بالثالث والعشرين من مايو سنة 1967[15] يذكر زمن وفاتها أو قتلها يوم الثالث عشر من إبريل[16]، إذ إن «الاسترجاعات الخارجية ولمجرد كونها كذلك لا يُخشى منها في أية لحظة أن تتداخل والحكاية الأصلية إذ إن وظيفتها هي تكملة الحكاية بإنارة القارئ عن هذه الحادثة السابقة أو تلك»[17].

ولئن كان زمن الاسترجاع محورياً لدى يوسف القعيد فإن التوسل به

ساهم في تقطيع السرد أكثر. ولعل هذه الطريقة هي المتوخاة لدى العديد من الكتّاب المعاصرين إذ يقول حيدر حيدر: «من السذاجة... الاعتقاد بتطابق الزمن الموضوعي - الخارجي - مع الزمن الفني النفسي... ففي لحظة واحدى تعبر النفس الإنسانية انكسارات وانقطاعات، تراجع وتقدم، تناثرات وتمركزات في الزمن... في أعماق اللامنطق... يتشظّى الزمن بارتجاعات وانكسارات مشتتاً بين الحاضر والماضي والمستقبل على نحوٍ يوقعه التناغم الهرموني النفسي لا المنطق الرياضي ولا حدث الواقع»[18].

ويكفي أن ننظر إلى تتابع بعض الأحداث في الرواية لنفهم هذا التداخل بين الماضي والحاضر والمستقبل. فالفصل الأول مثلاً يبدأ بتحديد زمني واضح 23 مايو سنة 1967 ليتوه هذا الوضوح في الزمن بعد ذلك فيذكر السارد على التوالي التحقيق وعمل عبدالستار وحراسته الليلية ومنزل عبدالستار وحياته بعد موت صابرين، ثم خروجه للحراسة وسط إذاعات تحرك الجيش من بعيد فمناجاته لصابرين وذكريات طفولتها ومولدها مختلطة بذكريات يوم دفنها وجنازتها ثم طلب العمدة عبدالستار للتحقيق، فإعلام عائلته بذلك، فعودة إلى ميلاد صابرين وغنائها للفلاحين في الحقول ثم الوصول للمركز حيث سيُجرى التحقيق، أسئلة فإجابات مقتضبة واستغراق عبدالستار في ذاته: أحلامه ورؤاه... كل هذه الأحداث في فصل واحد تدل على عدم استقرار هذا الزمن وضبابيته، فكأن السارد قد توخّى هذه الطريقة عمداً حتى تبهت الأحداث والأشخاص وتتداخل الأزمنة لتبرز الأشياء بزمانها الدائم اللانهائي.

وظهور صابرين للناس ولأبيها بعد موتها وجعلها أسطورة يدل على هذا الامتداد في الزمن وعبره. فصابرين «قد انطلقت في خبء الليالي... تعيد صنيع حياتها... تحولت صابرين إلى أسطورة يحكيها الناس هنا.

قالوا إنهم شاهدوها جالسة تبكي على الساقية البحرية وإن هناك شجرة صغيرة نبتت في المكان الذي كانت تبكي فيه»[19].

إذاً فيوسف القعيد - كغيره من كتّاب جيله - قد أعرض عن ترتيب الأحداث حسب النسق الخطي، ذلك أن ظهور العديد من الشخصيات الروائية يفرض على الكاتب الانتقال من شخصية إلى أخرى والانزياح عن الخطية الزمنية للتعرف على بقية الشخصيات في معايشتها بعضها لبعض. ولهذا ترك السارد الحديث عن عبدالستار وعائلته بعد أن أعطى المتلقي فكرة أولية عن علاقة عبدالستار بصابرين وبموتها ليدرج شخصية صفوت وليسرد قصته مع إلهام وفشله في حبه لها[20].

ورغم تداخل الأزمنة في هذه الرواية فقد حرص يوسف القعيد - كغيره من الروائيين الواقعيين - على إيراد معالم نصية زمنية تساعد المتقبل على تتبع ما يسمى بمستوى القص الأول[21]، كالإشارات إلى تواريخ محددة. فموت صابرين كان يوم الخميس الثالث عشر من إبريل، أو يلجأ إلى ذكر بعض الأحداث الهامة كحرب سنة 1967 «ولقد تحركت قواتنا المسلحة إلى حدودنا في سيناء وذلك لدفع العدو إلى توزيع قواته على الجبهة السورية والجبهة المصرية»[22]، أو استخدام الظروف الزمانية كقوله: «الدمعة الوحيدة... تتوه في الذقن الذي لم يُحلق منذ أربعين يوماً»[23] وكقول السارد أيضاً «صابرين أصبحت في الأسبوع الماضي حديث أهل العزبة»[24] أو أن يذكر السارد الشهر «في مثل هذه الأيام، شهر سبتمبر من كل عام»[25]، كما يلجأ إلى تحديد الفصل «أدرك (صفوت) بحواسه أن هذا الصيف سيكون صيف خطر»[26].

ورغم هذه المحاولات لبيان تداخل الأزمنة بالانتقال من الماضي إلى الحاضر ثم إلى المستقبل مما قد يشي بحركية وتغير، يبقى الزمن في الريف زمن المألوف والرتابة والتكرار والقلق والاضطراب والاستقرار في

الضحالة: «دائرة المألوف والعادي والمكرور كل يوم»[27]. فهل قدر القرية أن تخضع وتستسلم لهذه الرتابة وتثبت على الرداءة؟ وإن كانت الحياة بالقرية «بطيئة قاسية تغتال الأماني وتحفظ الأحلام العذاب وتفرش زوايا النفوس برغبات مبهمة غامضة مثل غبشة المساء»[28]، فهل يعني هذا أن لا أمل في استفاقة أهلها؟

إن يوسف القعيد بإلحاحه على الرتابة والتكرار في الزمن يفضح هذه الظاهرة ويشهّر بها ويلفت انتباه المتقبّل الواعي والسياسي المسؤول إلى ضرورة الاهتمام بالقرية بإخراجها من غيبوبتها ومن اعتقاداتها الخاطئة في الأولياء الصالحين وفي قدرتهم بأنه كلما حدث في العزبة شيء، حرق زرع تقليع قطن، موت أحدهم.... كل هذا في اعتقادهم له سبب واحد، عدم إقامة المسجد الكبير، المقام العالي وليّ الله صاحب البركات[29].

فموقف يوسف القعيد من القرية - خاصة بإلحاحه على الرتابة والتكرار فيها - هو موقف الابن البار الذي يسعى إلى تسليط الأضواء على تقهقر القرية وتخلّف أهلها وواقعها المتردي فيقول: «بدأت نصوصي الأدبية بالاهتمام الخاص جداً بواقع القرية المصرية لأنني ابن القرية... ورواياتي كلها تتحدث عن القرية بقدر كبير من الحب ومن خلال شكل أدبي واقعي صرف بلا رومانسية حول تقديم واقع القرية المصرية»[30].

وهذا الهدف النبيل، والحنين إلى القرية - لدى يوسف القعيد - هما اللذان أفرزا طغيان الاسترجاع في الرواية، على أن للاستباق حظه من زمن «أخبار عزبة المنيسي».

والاستباق - حسب جينيت - عملية سردية تتمحور حول إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً[31].

فبعد الدفن «قد انطلقت (صابرين) في خبء الليالي... تعيد صنع

حياتها... تفعل الممكن تعانق المستحيل، وفي ليلة أخرى بدت ريّانة العود رطبة وكانت تنادي: أنت فين يا صفوت...»[32]، فانتقال السارد من يقين فردي وجماعي، إلى تساؤل أو شبه غيبوبة فردية وجماعية في زمن لانهائي، يجعل صابرين أسطورة، هو انتقال إلى زمن ممتد الأطراف، إلى زمن أبدي، فجعل السارد الحدث أولاً حدث التغيير المعكوس باهتزاز النفوس والعقول والإغراق في الإيمان بالأسطورة وتوهم الحلم حقيقة بما أن عبدالستار نفسه سيتصور المتمنى المستحيل حدثاً حقيقياً في الزمن الحاضر: عبدالستار يقف خلف مخزن التبن، فجأة يشاهد ما لا تصدقه عيناه، فرحاً بأكمله، غناء، طبولاً... العروسة صابرين... العريس هو صفوت المنيسي ابن الحاج الكبير»[33].

ولئن ترك عبدالستار العنان لوهمه وتصوراته فإن السارد يعيده من المستقبل المتوهم إلى الزمن الحاضر الملموس ليعبر عن استحالة تحقق هذا الحلم في الراهن وليلح على الرتابة والمألوف والمكرر، فإذا بـ «عبدالستار يجري نحو الفرح... والفرح يجري أمامه عابراً الترعة، الجسر، الحقول البعيدة يصعد الفرح في السماء يتلاشى في الفضاء الحزين»[34]. فالأمل الذي كان سيسوى فيه الغني بالفقير والقوي بالضعيف يتلاشى ويتبخر ليبقى منطق القوة والتحكم في كل شيء حتى في سير الزمن. ويكفي أن «يضغط (الحاج هبة الله عبدالجبار عبدالقوي المنيسي) على كتف (عبدالستار) ضغطة واحدة يفهم معناها»[35] حتى يترسخ الفوز للقوي وللغني باستمرار عبر الأزمنة إن لم يع الريفي حقوقه وضرورة المطالبة بها والاستماتة في الدفاع عنها لنيلها.

والاستباق بيّن في افتتاحية النص الروائي بما أنها تشير ولو بطريقة خفية وضمنية إلى التوجهات المتوقعة للأحداث، وقول السارد في الافتتاحية «كل شيء يسير في هذه العزبة، كما هو مرسوم له»[36] يشي

بتحكم صاحبها في حياة الجميع. فـ «البيوت، الحارات، عيدان الحطب فوق السطوح، أبراج الحمام، دكان البقالة الوحيد، المصلّى، الدوّار، كلها ملك الحاج هبة الله المنيسي»[37]، فتحكم الحاج المنيسي في مصير القرية شبيه بتحكم السارد في النص الروائي تحكماً مطلقاً إذ هو الذي يسعى إلى فتح عالم الرواية - زمانياً ومكانياً وحدثياً - حتى يلجه معه المسرود له. وهو أيضاً من يختمها، فيغلق هذا العالم التخييلي «بتصفية حساب كل شخصية بنفس الطريقة التي بدأ بها في الافتتاح حيث يقدم لنا ثانية القرية والأشخاص بأسلوب تقريري إخباري»[38] يعلن به عن أمل في التغير باستخدامه للظرف الزماني «الغد» مقترناً بكان في صيغة المضارع ليدل التركيب بأكمله على التحول في المستقبل «قد يكون الغد، الصباح الباكر، أفضل من اليوم من غير شك»[39]. وهذا الاستعمال يوحي بالتغير الذي سيطرأ على القرية وإن كان السارد قد مهّد له قبل ذلك بقليل بقوله: «خرج أهل العزبة من دائرة المكرور العادي، بدأ أهل العزبة يدركون أن هناك في العالم المحيط بهم أشياء كانت علاقتهم بها مقطوعة، بدأوا بعد قتل صابرين يدخلون في علاقات جديدة مع واقعهم اليومي... شملت نظرتهم إلى الأرض والعزبة والحاج هبة الله، موقفهم من أنفسهم هم كبشر، كأفراد يجمع بينهم وبين الحاج أنهم بشر آدميون»[40].

لقد لاحظنا مما تقدم ذكره أن الاسترجاع يرد - في أغلب الأحيان - بشكل غير معلن تمر خاطرة بذهن السارد أو الشخصية فيوضحها وتمكنه من استرجاع ذكرى أخيه. فتذكّر عبدالستار لصابرين أفضى به إلى استرجاع ذكريات ولادتها، فيوم عرسه...[41]. فما الغاية من هذه الاسترجاعات والاستباق أيضاً؟

إن لجوء السارد إلى هذه الاسترجاعات يعود إلى رغبته في إفادة المسرود له بما لديه من معلومات حول كل شخصية حتى يكون هو والمسرود

له في نفس المرتبة من العلم والمعرفة. وقد توخّى السارد هذه الطريقة أيضاً ليحمل المسرود له على أن يبرر نفسياً سقوط هذه الشخصيات في الخطيئة ليتعاطف معها ويفهمها حتى لا يتجنّى على الريف والريفيين ويتحامل عليهم دون وضع الريف في سياقه السياسي والاجتماعي.

ويمكّن الاسترجاع - من ناحية أخرى - من تبيّن المستوى الخطي للأحداث والمستوى الأول للقص، رغم ما ورد في هذه الرواية من تهشيم للزمن وتقطيع للسرد.

وقد أهّل الاسترجاع السارد للاستفادة من قدرته الفائقة على سبر أغوار النفس واستبطان الذات والبحث عن أخفى أحاسيسها الغامضة. وهذه طريقة من بين الطرق لتعرية الشخصية للمتلقي خاصة أن الحوار الثنائي متقلص جداً في هذا العمل الروائي. كما يشي الاسترجاع بميل المؤلف إلى أن يجعل بين الواقع والذات عند أبطاله خيوطاً كثيرة تساهم في توثيق الصلة بين الأبطال والسارد وبينهم جميعاً وبين المسرود له بما أنه له ضلع كبير في إبراز الدلالة التي ينطوي عليها النص.

أما الاستباق، فلئن كانت له وظيفة تنبيهية لما سيقع وتعليمية أيضاً فإنه يشد المتقبل للعمل الروائي ويرغّبه في الاستزادة ومواصلة التعرف على نهاية الرواية.

كما تتمثل الغاية من توخّي الاستباق - كظاهرة زمنية - في الخطاب الروائي في أنه يضبط مصير الشخصيات سلفاً ولعل قول السارد في بداية الرواية «كل شيء يسير في هذه العزبة، كما هو مرسوم له»[42] يؤكد هذا المنحى.

ثم لا ننسى الإشارة إلى أن الاستباق - كظاهرة فنية من ظواهر الخطاب السردي - يشي بقدرة الكاتب الفنية على تنسيق روايته إذ ما من إشارة في البدء إلا ويتم استغلالها في بناء الرواية فنياً.

وتتعاضد الديمومة مع الاسترجاع والاستباق في بيان أهمية الزمان في هذه الرواية. فما مظاهر هذه الديمومة؟ وكيف كانت مسايرتها للسرد؟

1- 2 – الديمومة وحركة السرد:

لئن كانت أشكال أربعة تلخّص العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب وهي الوقفة والمشهد والتلخيص والإضمار فإننا – من منطلق الرواية ومدى استجابتها لهذه الأشكال – سنقتصر في هذا الصدد على الوقفة والمشهد فحسب لندرة وجود الظاهرتين المتبقيتين في هذه الرواية وهما التلخيص والإضمار، وحتى في حالة وجودهما فإن السارد لم يوظفهما لخدمة البناء الفني في هذا العمل.

- **الوقفة أو الاستراحة**: تتمثل الوقفة في الوصف وفي كل ما من شأنه أن يوقف السرد القصصي كالتقارير الإدارية مثلاً تلك التي يبدأ بها التحقيق[43].

إن الوصف مبثوث في كامل الرواية ويتراوح في كل مطّرد مع السرد، إذ إن ذات الشخصية بما فيها من أحاسيس مرهفة تمتد في تمازج مع الفضاء الزماني والمكاني لتصبغه بصبغة الأسى والمعاناة والألم من ذلك أن ليل العزبة ليس ليل البوح والمناجاة والهمس بل هو ليل الألم والوحشة والتأسي لعبدالستار الذي فقد ابنته «رائحة الليل لا تحمل لعبدالستار سوى الخوف الغامض من المجهول، عندئذ يتحدد في أعماقه شعور بالرهبة»[44].

وهذا الوصف في الرواية يتجاوز وظيفة الجمالية، وظيفة إنارة الأحداث ليتحول إلى إنارة داخلية لعالم الشخصية، فتغدو الشخصية مرآة عاكسة لعالم الأشياء التي يحتويها وفق قانون الطبيعة. والشخصية

تتقاسم الحزن والألم والخوف مع الطبيعة التي أصبحت متنفساً لهذا الارتداد النفسي. وإذا بها هي أيضاً عوض أن تخفف فجيعة عبدالستار تذكّره بها «أدرك أن الليل رهيب وأنه يخافه ويخشاه، يعمل له ألف حساب، السماء فوقه متاهة غريبة، بحر بلا شطآن، ينبوع حزن، نظر إلى الترعة تحته أدرك أنه حزين»(45).

ويقف الوصف في «أخبار عزبة المنيسي» عند التفاصيل ويذكر الجزئيات الصغيرة ليدفع المتقبل إلى أن يُدخل العالم الخارجي في عالم الرواية التخييلي، فيشعر بأنه يعيش في عالم الواقع لا الخيال. ويصل الحرص على التفصيل بيوسف القعيد إلى ذكر ما يوجد في العزبة بدقائقه: «في عزبة الحاج هبة الله المنيسي مائة وسبعون فداناً من أخصب الأراضي،... في عزبة الحاج هبة الله المنيسي سراية رمادية اللون.... في العزبة تندة، تلفون - رقمه 18 نكلا العنب - وأربعة مصارف وترعة وعشر سواق وثلاثة عشر حماراً وركوبتان إحداهما حمارة ولود وأربعة ثيران... ووابور حرث وعشرة نوارج وسبعة محاريث، وأربع حارات ودكان»(46).

وفي هذه الرواية أيضاً يجد الكاتب في الطبيعة معيناً لا ينضب من القدرة على الإيحاء والخلط بينها وبين الأحاسيس. فبعد أن قتل الزناتي أخته صابرين كل شيء في نفسه متداخلاً فيلجأ الكاتب إلى إسقاط أحاسيس الزناتي على كل ما يحيط به «والليل من فوق العزبة سقف من العتمة، جدار سميك من الصمت. والصوات والكلمات والبكاء والحزن... والليل حزين حزن هَرِم عجوز والنجوم منطفئة والقمر مبتور الوجه»(47).

ونلمس في هذا الوصف ميل المؤلف إلى جعل الطبيعة تشاطر الجميع حزنهم، وهذا نوع من الإقرار بأهميتها في حياة الإنسان بصفة عامة وبالتالي يكون هذا الإقرار دعوة ضمنية إلى الحنوّ إلى الريف

بتوعية أهله والسعي إلى تخليصهم من جو الرتابة والمكرور والمألوف حتى لا يضطروا إلى مغادرته، كما فعل أبو الغيط خطيب صابرين.

فهل لهذا الوصف دلالات معينة في الرواية؟ إن تواتر حضور الوصف في الرواية القعيدية ليست له دلالات خاصة به فحسب بل للكيفية التي أورد بها هذا الوصف دلالاتها أيضاً لأن حضور حاسة البصر اكثر من غيرها مؤشر على طبيعة الوصف كأن يكون موضوعياً أو ذاتياً. ولعل الغلبة في هذه الرواية للوصف الذاتي أكثر من الموضوعي بما أن الوصف يصطبغ بما يعتور النفس من هموم وآلام ومعاناة: فالنجوم منطفئة والقمر مبتور الوجه والليل حزين[48] والسماء مساحة من السواد والصمت[49] و«السماء فوقه متاهة غريبة، بحر بلا شطآن، ينبوع حزن»[50].

أما اعتماد المؤلف على الاستقصاء في الوصف أو الإيحاء فيشي بما يربط السارد بالمسرود. فيلجأ السارد إلى الاستقصاء الذي يتم بتحليل الموصوف إلى جزئياته المكونة له وبتناولها في نظام بريتئه وينتجعه كمنهج فني. ففي الافتتاحية - مثلاً - يصف السارد العزبة خارجياً[51] ذاكراً حدودها الجغرافية بكل دقة منتقلاً من العام إلى الخاص، ووصف كل ما ومَنْ في العزبة مسهباً في ذلك بذكر الأرقام «في العزبة تلفون رقمه 18... وأربعة مصارف وعشر سواق وأربعة ثيران...». فلِمَ هذا الاستقصاء؟

إن التوسل بالاستقصاء في الوصف يرتبط بوجهة نظر السارد أو الشخصية إزاء الموصوف رغبة في تبشيعه أو في تحسينه في نظر المتقبّل. فما غاية يوسف القعيد منه؟

إن غاية يوسف القعيد من الاستقصاء مزدوجة إذ يكمن فيها التبشيع من حيث تواصل ترسبات الماضي في محيط هذه العزبة. وهي

ترسبات متعددة المشارب، يتمثل أولها في الممارسات المتكئة على إدراك عامي للدين ومن ثم للوجود بأكمله. هذه الممارسات تعتد بالتجسيد أكثر من التجريد، فتستعيد الوسيط «وليّ الله صابح البركات»[52] الذي نفى الخطاب الديني الرسمي وجوده.

أما ثاني المشارب فيكمن في لفت النظر إلى الريف الذي بقي اقتصاده تقليدياً يرتكز على معدات قديمة بالية لا تكاد تفي بضرورات الريفيين - رغم كثرة المعدات المتعلقة بالأرض والتي أشار إليها هذا الاستقصاء.

ويساند المشربين المذكورين آنفاً مشرب ثالث يشي به هذا الاستقصاء، يتمثل في بيان الفوارق الاجتماعية السائدة في الريف - رغم زوال الإقطاع -. وهذه الفوارق تزداد استفحالاً مكرّسة الاستغلال والانتهازية وإثراء الفرد على حساب المجموعة. وبالتعرض لذلك فإن القعيد يشهّر بتكلس الوعي الاجتماعي والمتخلّف السائد في الريف المصري ويفضح هذه الممارسات.

ويساهم الاستقصاء أيضاً في الإيهام بالواقعي المستمد من الحياة اليومية للريف والريفيين.

ويتأرجح هذا الوصف - من ناحية أخرى - بين الجمود والحركية باستعمال السارد التمازج بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية في الوصف. وهذا التمازج يجعل الوصف يتجاوز مجرد كونه وصفاً ليصبح تفسيراً وتحليلاً بالمناوبة بين الفعل والحال مما يضفي حركية وحياة على الموصوف ويشعر المتقبل بتوقف الزمان القصصي وتواصل زمان الخطاب فتكون الوقفة، التي هي بطبعها سكون في القصة وحركة في الخطاب، خاصة عندما يكون للوصف وظيفة جمالية تزيينية - أحياناً -، وهذا لا نلمسه بكثرة في هذه الرواية، فيقول السارد واصفاً أهالي العزبة: «الغيطان في

هذا اليوم، خالية حتى من العواطف، في الصباح الباكر وتراب الأرض مبلل بقطرات الندى الباردة والبخار الأبيض يخرج من الأفواه مع الكلمات، يخرجون، كل منهم يلبس الجزمة أم أستك... يرتدون ملابس نظيفة»[53].

ويرد هذا الوصف - في معظم الأحيان - مختلطاً بالسرد. إذ «السرد يمكنه أن يوجد بمعزل عن الوصف ولكن تبعيته له لا تمنعه من أن يتبوأ المرتبة الأولى (من حيث بناء النص الروائي)»[54].

وانسياب السارد - أحياناً - وراء الوصف في مستوى الخطاب يعبر عن لذة تظهر بالإفاضة في القول. وفسح المجال للخيال أكثر وبعد عن الإيهام بالواقع. وهذا يؤدي علناً إلى التداخل بين الوصف والسرد ويحد من الأسلوب المشهدي بتقليص الحوار. فكيف ورد هذا الحوار؟ وما غائياته؟

- **المشهد**: يدعو المشهد ضرورة إلى غياب السارد وحضور الشخصية مباشرة في حوار مع نفسها أو مع الآخر وبالتالي يتساوى زمن الخطاب وزمن القصة أو يكاد.

يرد الحوار - في «أخبار عزبة المنيسي» - باهتاً فالسارد لا يلجأ إليه إلا قليلاً حتى يهيمن الأسلوب البانورامي الذي يرتكز على السرد والوصف. وكثيراً ما يرد الحوار مختلطاً بالسرد كأن السارد يخاف من أن يُفلت زمان السرد من يده إذا ما منح للشخصيات فرصة للتحاور وإبداء الرأي.

حتى وإن مكّن هذه الشخصية من التلفظ فهو يستعيد حقه منها بطريقة أخرى أي بحضوره وراءها كصوت مطلق التصرف يتلفّظ عوضاً عنها بحيث يصعب التمييز بين تلفظ السارد وتلفظ الشخصية.

فبعد وصف سراي الحاج هبة الله المنيسي يرد القول في شكل حوار دون مطّة ودون إشارة إلى قائله: «سبحان من له الدوام يا عبدالستار»[55]، فتتوارد التأويلات: هل عبدالستار هو الذي يخاطب نفسه؟ أم السارد يعبر عن تعاطفه مع الشخصية بهذا القول؟

وتتعدد استعمالات هذا الحوار بهذه الطريقة المبهمة. فحديث أم أبي الغيط مع ابنها «وخسر سامح المنيسي كل شيء وكانت بداية الخسارات يا ولدي قلبه»[56] توضع بعده مطّة في بداية السطر معلنة عن القول الموالي: «يا عم دا اتجوزها»، لكن لا وضوح لقائل هذه الجملة.

ورغم ما ينتاب المتلقي من بعض الغموض في تمييز المتلفظ أحياناً فإن السارد يلجأ إلى استعمال الحوار الثنائي مفرطاً في جنب السرد - وإن كان ذلك بقلّة - متوسلاً بأدوات كمعلنات للقول، باستخدامه لفعل «قال» والإشارة إلى القائل ضمن المقطع السردي الذي يسبق عادة الحوار: قال الحاج هبة الله المنيسي[57]، عندئذ فقط يرد الكاتب[58]. وغالباً ما يكون الحوار من طرف واحد يتكلم والآخر يستمع إليه دون أن يبادله القول: السلام عليكم (لا يرد عليه الكاتب)[59]. وفي هذا الحوار الثنائي يختصر الكلام في جملة أو جملتين دون إطالة تستغل في توافه الأمور كالتسليم أو التذكير بالمغفرة أو السؤال عن دور أحدهم في الحصول على الماء: «هل فاضل قد إيه على دور المية ما بيجي؟»[60].

وما تقلّص الحوار الثنائي - في أغلب الأحيان - إلا دليل على انتفاء الوعي الحقيقي لأن الشخصيات لا تتواجه ولا تُوضع في مواضع الجدل والتفاعل والنقاش وتبادل الآراء إذ لا اختيار لها بين ممكنات في حياتها اليومية، بل «ثمة درب واحد تُدفع إلى السير فيه»[61]، وهو درب الخضوع والطاعة. ونرى هذه الشخصيات في أكثر المواقف تحفيزاً

للحوار والسؤال - كحمل صابرين وموتها - تتخاذل عن وضع ما يصيبها موضع النقاش فيظل وعيها متكلّساً عاجزاً عن التفاعل مع معضلات حياتها فتلوذ كل شخصية بداخلها للصمت، متقوقعة داخل همومها منكفئة على نفسها لائذة بحوار الأنا مع نفسها في حوار باطني ذاتي تتوجه به الشخصية إلى عقلها الباطن وقلبها متحرّجة من الجهر به بسبب المواضعات الاجتماعية والأخلاقية لأهل الريف وبسبب الاعتقاد الجازم بأن كل شيء يسير كما قدّر له و"كما هو مرسوم له»[62]. فكيف جاء هذا الحوار الباطني والذاتي؟ إن زاوية النظر في أغلب الحوارات الداخلية النثرية المتماسكة ذاتية تتيح للمتقبّل أن يرى المتحدث ويسمعه في سره وعلانيته، فـ «تبدو الأصوات المكتوبة بشكل حوارات داخلية شروخاً للتنفير في حيطان الكبت المحاصرة لروح الترقّب بين الناس»[63].

ويمثل الحوار الداخلي كوّة ننظر - خلسة - من خلالها إلى الشخصية التي تتجاذبها القوى المتعاكسة. وهو السبيل الوحيد إلى إبراز هذا الصراع إلى الخارج دون تدخل الآخرين.

فيحاور البطل ذاته ويجادل نفسه ويرد على لسانها ويعبر عن رغباتها ويصوّر أهواءها، فيعظها ويؤنبها أو يشتمها ويحتقرها ويؤيدها ويعطف عليها. وحوار بهذا الشكل هو بمثابة المتنفس للشخصية المكبوتة بشتى مظاهر الكبت. فهو يمنحها الإحساس بحرية داخلية وبغيبة الرقيب المانع والمقيد لهذا الإحساس بما يدفع البطل إلى المكاشفة. وهذه الهواجس الدائرة على لسانه هي التي تمكننا من فهم تصرفاته. ففقدان الشخصية الحرية الخارجية المتواضع عليها واكتسابها حرية داخلية يخلق فيها نوعاً من التوازن النسبي والظرفي يمكنها من التواصل والاستمرار حتى وإن كان ذلك في حيز من التردي المقيت.

ولئن حمل يوسف القعيد شخصيات روايته على التحاور الداخلي فليخفف عنها وطأة الضغط وقوة التسلط والسلطة: «أحس عبدالستار بالضيق... همس لنفسه: معلهش يا أدهم بكرة تتعدّل»[64]. وكلما أحاطت المصائب بعبدالستار ارتد إلى نفسه يبحث فيها عن معين: «همس لنفسه: الستر يارب»[65]. وعندما تخطئ صابرين تنكفئ على ذاتها تعاتبها «ليه كدا.... وأبو الغيط (خطيبها) ذنبه إيه؟»[66].

ولئن قام هذا الحوار الباطني بمهمة تعويضية لدى الشخصية التي تستبدل بالحرية «الحلم» حرية داخلية لا رقابة عليها تنفلت من زمام السلطة ومن قيود العادات والتقاليد البالية، فإن السارد قد فضّله على الحوار الثنائي حتى تكون الغاية من ندرته - مقارنة بالسرد - هي تمكين الأنا الساردة من الهيمنة على غيرها من الشخصيات التخييلية، وهذا يعود إلى رغبة السارد كممثل للكاتب في أن يمنحه نفسه الفرصة للتأثير في المتقبّل وتوكيد سيادة الباث عليه وتبليغه مرامي الكاتب من كتابة نصه الروائي بطريقة فنية خاصة به.

ولئن عثر الخطاب السردي على توازنه الزمني في «المشهد» من خلال الحوار سواء أكان ثنائياً أم باطنياً، إذ تساوى فيه زمن الخطاب وزمن القصة، فإنه سيفقد هذا التوازن بعض الشيء مع العنصر الأخير من البناء الزمني وهو عنصر التواتر. فما هي مجالاته؟ ولم وظّف في هذا النص؟

I-3 - التواتر:

في هذا العنصر الأخير من البناء الزمني، يبحث الدارس عن نسب التكرار ما بين الخطاب والقصة، وهي أن يروي السارد مرة ما حدث مرة واحدة أو أن يروي مرات ما حدث مرات، وهذا ما يسمى بالسرد

المفرد[67]، أو أن يروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، فيكون السرد مكرراً. أما ثالث الأصناف فهو السرد المؤلف أي أن يروي مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة.

أ - **السرد المؤلّف**: إن اعتماد يوسف القعيد هذا النوع من السرد في «أخبار عزبة المنيسي» جعله يخرج عما هو مألوف لدى الكتّاب الآخرين ممن يستخدمون السرد المفرد أكثر من غيره، والأمثلة على ذلك كثيرة كقوله: «في مثل هذه اللحظة من كل يوم، يقف عبدالستار على الجسر»[68] أو قوله: «الراديو يجمعهم في مثل هذا الوقت من كل ليلة»[69]، أو «يخرج الناس - هنا - من دائرة المألوف والعادي والمكرور كل يوم»[70] أو «خرج عبدالستار إلى مكتب المعاون كي يسلمه البندقية، كما يفعل في صباح كل يوم[71].. إن استعراضنا لهذه الأمثلة يحيلنا إلى أن أوضح الوسائل التي يعبر بها السارد عن هذه الظاهرة هي استعماله الأفعال في سياق التعبير عن معاودة الحدث مرات في حين أن حدث التلفّظ لم يحصل إلا مرة واحدة. فما المقصد من استخدام هذه الظاهرة في السرد ؟

إن تعدد هذه الظاهرة وتكررها من بداية الرواية إلى نهايتها يوحي بهذه الرتابة في الريف، فكل شيء يعيد نفسه حتى وإن تتالت الأزمان. ويصبح العيش في الريف وكل ما يحدث فيه من باب القدر الذي يرزح تحت وطأته الريفيون. ويؤكد السارد هذا الأمر على لسان صابرين ومن خلال ما حدث لها فيقول: «شيء واحد كانت صابرين تدركه... تدرك أنه تحت السطح من تفكيرها، تحت قشرة الوعي الرقيقة يرقد ذلك اليقين الغامض بأن الذنب ليس ذنبها... ذا المكتوب»[72].

ولم يقتصر الروائي - في إقامة عمله فنياً - على السرد المؤلّف كظاهرة متفشية في النص بأكمله مكّنته من التعبير عن الرتابة والتخلّف في الريف المصري، بل إنه قد استخدم أيضاً السرد المفرد والمفرد المكرر لأنه رأى فيهما سبيلاً لتبليغ بعض من مقاصده التي سنتبيّنها في إبّانها.

ب - **السرد المفرد والمفرد المكرر**: يتم في هذا الصنف من السرد التوازي بين القصة والخطاب ويرد بوقوع الحدث مرة وروايته مرة كذلك أو بوقوعه مرات وروايته مرات. وقد استخدمه يوسف القعيد عند ذكره لزواج عبدالستار من ستّهم أم صابرين كما ذكره عند طلب أبي الغيط يد صابرين من عائلتها. ورواية الحدثين مرة واحدة لوقوعهما مرة واحدة يشي بتماثل بين الواقع والخيال، فيتبنى السارد إيهام المسرود له بأنه قد انتقل به من الخيال إلى الواقع ليبين له القدرة على التحكم في المتقبّل والهيمنة عليه، فيلعب معه لعبته الفنية ويتوسل بوسائل فن السرد ليعيد المتقبّل ثانية إلى الخيال.

أما رواية مرات ما يقع بكثرة، فأمثلتها كثيرة في «أخبار عزبة المنيسي»، كتعامل عبدالستار مع الباشكاتب[73] أو الحديث عن السمر الريفي كقوله: «يواصلون حكاياهم الحزينة»[74] وغير هذين المثالين مبثوث في الرواية[75]. وهذا أيضاً مما يساهم في الترابط الكامل بين الواقعي والخيالي الذي هو ركيزة كل رواية مهما حاولت نقل الواقع.

أما ما غلب على الرواية أكثر من غيره - فلا تكاد تخلو صفحة من صفحاتها من ذكر هذا الحدث - حدث موت صابرين -، فهو السرد المكرر. فكيف تجسّد في الرواية؟

ج - السرد المكرر: إن غلبة هذا السرد في النص الروائي تمثلت في إعادة السارد حدث موت صابرين بأشكال مختلفة. فيذكرها في الإشارة من مركز إيتاي البارود إلى المفتش «يرجى التكرم بالإفادة عن سبب وفاة المدعوة صابرين عبدالستار»[76]، كما يشير إليها ضمنياً أي تلميحاً «لن يسمع ضحكتها بعد اليوم، لن يرى بسمتها»[77] أو يتعرض إليها من خلال قول يرد على لسان الشخصيات: «ربنا يرحمها»[78].

فما سبب ذكر حدوث الموت عدة مرات في الرواية في حين أنه لم يقع إلا مرة واحدة؟ فكل الصفحات قد تعرضت إلى وفاة صابرين وكان ذلك بأشكال مختلفة في الاسترجاع والاستباق والحديث اليومي والتقارير الإدارية، إلخ.

إن استعراض هذا الحدث يدل على أهميته في الرواية. وتكمن هذه الأهمية في إبراز العديد من الأمور منها - أولاً - أن هذه الحادثة قد قطعت الرتابة السائدة في الريف بلفت انتباه الجميع وتحريك سواكنهم «العزبة الآن (بعد هذا الحادث) بعد أن كانت تتثاءب على الجسر الطويل والحقول البعيدة، تُفيق، تضحك، تبتسم»[79]. وقد أشعرت الناس - ثانياً - بضرورة التعاون والتكتل لمواجهة المصائب «صبيحة أن ماتت صابرين أحس كل فرد أن المصيبة تمسه شخصياً بشكل مباشر»[80]، وموت صابرين - ثالثاً - بعث الأمل في النفوس من جديد حتى في الكاتب نفسه بما أنه يختم نصه الروائي ببذرة تفاؤل وأمل وثقة في تطوير الريف وتغييره: «قد يكون الغد، الصباح الباكر، أفضل من اليوم من غير شك»[81].

ولئن اهتممنا بالزمن الروائي وبيّنا الفرق بين زمنيْ الحكاية والخطاب ولمسنا ما كان من خرق له ومن تداخل للأزمنة ودرسنا النظام والديمومة

والتواتر كمظاهر جسّدت الاختلاف بين الطرفين (الخطاب والحكاية)، فهناك عنصر آخر يساهم في هذا الخرق الزمني هو بنية الحكاية نفسها. فكيف كانت هذه البنية؟

I-4 - بنية الحكاية:

تجسّد هذا الخرق الزمني في بنية الحكاية نفسها وذلك بوجود حكاية فرعية على هامش الحكاية الأصلية، مما فرض توقّف القصة الأولى بعض الشيء وامتداداً في الخطاب دون أن يؤدي هذا إلى اختلاف في الصوت، إذ يبقى الراوي في «أخبار عزبة المنيسي» هو السارد أيضاً للحكاية الفرعية. فالسارد إذاً قد بنى النص على التضمين: حكاية متضمنة تكون الرحم وحكاية مضمَّنة تمثل الفرع. وقد تم ذلك عند ظهور شخصية صفوت المنيسي بتوقف السارد عن السرد الأصلي ليتواصل السرد بقصة صفوت مع الدراية ومع حبه لإلهام. فظهور الشخصية الجديدة هو الذي أدى حتماً إلى توقف السرد الأولي. وقد أثبت ذلك تودوروف بقوله: «إن ظهور شخصية جديدة يؤدي إلى قطع الحكاية السالفة لتقدَّم لنا حكاية جديدة تشرح علة وجود الشخصية الجديدة»[82].

ووجود هذا التضمين يستغله السارد لهدفين. يتمثل أولهما في تقديم تبريرات تساهم في تطور الأحداث في الحكاية الأم. أما ثاني الهدفين فيتصل بالناحية الفنية، إذ التوقف عن سرد أولي إلى سرد ثانوي له دوره في تقطيع السرد وتهشيم الزمن.

ويفرض هدف ثالث نفسه فيكون باستخلاص العبرة من محاولة الانعتاق والخروج عن المنظومة الريفية خروجاً فردياً دون إعداد مسبق واستعداد نفسي، فتؤول محاولته إلى الفشل الذريع في الدراسة والحب.

وقد أبرز السرد في هذه الرواية أن التعالق بين الحكاية المضمَّنة

والحكاية المتضمِّنة هو تعلق السبب بالنتيجة. وهكذا يوضح السرد - بخرقه للزمن - أن سبب موت صابرين هو - بطريقة غير مباشرة - فشل صفوت المنيسي في حياته (الدراسة والحب والاندماج في المجتمع الريفي).

ولئن عاينّا أهم تجليات الزمن في رواية «أخبار عزبة المنيسي» معتمدين في ذلك على روافده من نظام وديمومة وتواتر وبنية للحكاية، فإن الخطاب السردي لا يكتمل إلا بالتعرض على ظاهرتين أخريين بهما يكتمل نصابه وهما الصيغة والصوت. ففيم تجسدت هذه الصيغة؟

II - صيغة الحكاية:

إن ما يسترعي انتباهنا في هذه الرواية هو غلبة ظاهرة السرد على غيرها من الظواهر. فللأخبار الذي يقوم به السرد ويلجأ إليه السارد درجات مختلفة. فهو يمنح تفاصيل متعددة أو يحجبها. وهو يُعلم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وهذا كله يجعل السارد على مسافة معينة مما يسرد. وقد يتوخّى الانتقائية فيما يقدمه من معلومات حسب ما يرتئيه وحسب ما يدعم موقف شخصية على حساب أخرى. ولن يتم ذلك إلا بتبنيه «وجهة نظرها».

والمسافة ووجهة النظر المذكورتان آنفاً هما عضدا ما يسميه جيرار جينيت الصيغة (mode)[83]. ومن منطلق تقسيم الحكاية - باعتبار عملية التلفظ - إلى حكاية الأفعال وحكاية الأقوال فإن حكاية الأفعال هي إيهام بالمحاكاة عن طريق اللفظ لما هو غير لفظي ويضطلع السارد بإنجاز هذه المهمة. أما حكاية الأقوال فتفترض محاكاة الأقوال الصادرة عن الفاعل مباشرة في النص الروائي. ومن ثمة تم نعت الخطاب الذي ينقل تلفظ الفاعل بالخطاب المنقول - discours rapporté أما الخطاب

الذي يرد على لسان الفاعل وينقله لنا السارد بطريقته الخاصة دون نسبته مباشرة إلى صاحبه فيسمى الخطاب غير المباشر – discours indirect.

II-1 – الخطاب المسرود:

لقط طغى الخطاب المسرود في هذا النص على غيره من الخطابات. فالسارد دائم الحضور ومهيمن ونادراً ما يفسح المجال للشخصيات. وإن ترك لبعضها الفرصة في التلفّظ فإنه يقيم بينها وبين الطرف الثاني حواراً قيماً أحادياً تكون فيه شخصية تتحدث أو تسأل والأخرى لا تبادلها الحديث بل تستمع إليها. فيكتفي السارد بمطّة واحدة تحيل على القائل فحسب وأحياناً أخرى ينقل كلام الشخصية أو الشخصيات إلى لغته الخاصة أي ينقل التلفظ من الخطاب المنقول إلى المسرود كقوله: «يتحدثون بصوت هامس، يحكون يقولون ما يثقل الفواد بالهموم»[84].

ويتوسل السارد لنقل كلام الشخصية إلى كلامه الخاص بالعديد من الوسائل اللغوية كإسناد بعض الأفعال إلى نائب الفاعل لتجنب الصيغة المباشرة في قوله مثلاً: «قيل إنه ذهب إلى بلاد الحجاز أكثر من مرة»[85] أو يقال في العزبة «إن المالك الحقيقي لهذا الفرن هو زوجته الحاجة أم صفوت»[86] وقد يورد السارد قولاً متداولاً ويعرفه الجميع بلسانه متبنياً القول ومحتواه للدلالة على بعض الاعتقادات الراسخة في الريف «الضحك الكثير في حياتهم يعني أن مصيبة ستحدث لهم»[87] وقوله أيضاً «من يمت في هذا اليوم فهو من الصالحين»[88]. ويصل تدخل السارد إلى حد استبطان نفسية الشخصية وإيراد ما تبوح به لنفسها على لسانه هو مثل قوله متحدثاً عن عبدالستار مستبراً غوره: «لن يسمع ضحكتها بعد اليوم لن يرى بسمتها»[89].

والسارد يتنصّت على هذه الشخصيات التي لا يمكنها أن تخفي أي شيء عنه فهو يلاحقها حتى في همسها «يهمسن بكلمات تحمرّ لها

الوجوه خجلاً»[90] ولئن لم يذكر السارد هذه الكلمات فليحافظ على علاقته بالمتلقي رغم علمه بها الذي يتضح باستخدامه لفعل «تحمر» وللتمييز «خجلاً». هذا العلم بمحتوى الحديث يلوح لنا كذلك في قوله «كانت الكلمات تنزلق من فمه لا تترك وراءها أثراً ما»[91]. أو قوله «أمه تحكي اللحظات الأخيرة من حياة صابرين»[92].

إن السارد بنقله الخطاب المنقول إلى الخطاب المسرود قد قصد عدم الإطالة لأن المشهد المرتكز على الحوار والكلام المنطوق والمباشر يستغرق وقتاً أكثر ومساحة نصية أطول. ومن منطلق تثبيت السارد بالسرد وخدمة لهدف الكاتب في إبراز تكلس العقلية الريفية، فإن الاقتضاب بدا ضرورة لا مناص منها ولو كان ذلك على حساب كبت بعض الأصوات.

وكل هذه الاستعمالات المذكورة آنفاً تثبت عملية نقل الخطاب من الصيغة المباشرة إلى الصيغة المسرودة بتلخيص السارد قول الشخصيات وهذا يعني أن هناك كلاماً كثيراً قد قيل لا يعلمه المتلقي ولن يعلمه في حين يعلمه السارد تمام العلم ولم يقدّم منه إلا ما انتقاه. فاختزاله للقول يعني أنه قد جنّب المتلقي مؤونة التأويل كما يعني أيضاً سعيه إلى الإيهام بمحاكاة ما دار أمام السارد من مشهد تمثيلي جماعي اشترك فيه الواحد تلو الآخر بالقول مدلياً كلّ بدلوه مبدياً وجهة نظر لم يشأ السارد تقديمها لأنه رأى أن لا طائل من وراء ذكرها. ولن يقف تدخل السارد عند هذا الحد بل سيقوم بإدماج تلفظ الشخصية في تلفظه باستعماله للأسلوب غير المباشر.

II-2 – الأسلوب غير المباشر:

يحاول السارد أن يحافظ على تلفظ الشخصيات بتوخّيه الأسلوب غير المباشر ضارباً بذلك عصفورين بحجر واحد، فلا يفرّط في السرد وفي

الآن نفسه لا يترك العنان للشخصية في حرية التلفظ. ويتوسل - عندئذ - ببعض العلامات اللغوية (ضمير الغائب) والأسلوبية (الأسلوب غير المباشر) كقوله: «بيد أنها في لحظات الصفاء والحب تقول له يا ستورة»[93] أو «قال إنه من دميسنا وإن فراشه كالقبر وإنه يحب أمه وإنه يحكي لها كل شيء»[94] وقوله: «يقولون هنا إن البنت تطلع لأمها وإن الحاج هبة الله المنيسي قد يمتلك كل شيء حتى العلاقات بين الناس ولكنه...»[95]. وهكذا يتمكن السارد من الاستئثار بالكلمة وعدم إحالتها مباشرة إلى غيره، فيختزل مثلاً أقوال أهل الريف عن صابرين باستخدامه لفعل «يقولون» وتجنبه لذكر القول: «ويقولون... إن الستر نعمة من الله على عباده وإنما (صابرين) تستحق ما حدث لها»[96].

ولئن أدمجت هذه الأقوال ضمن هذا الصنف فلأنها تؤخذ - في هذا المواضع - على أساس كونها فعلاً أكثر من كونها مقول القول. فيبدو القول - آنئذ - واضحاً في ذهن المتلقي الذي يسمع السارد يتكلم ويعلم في الوقت نفسه أن الشخصية تتكلم أيضاً. وهذا الأسلوب في الخطاب يبلّغ أكثر ما يمكن من المعلومات للمتلقي في أقل ما يمكن من المساحة النصية.

واستعمال هذا الخطاب يخفف من وطأة الحضور الكلي للسارد لأن الخطاب نفسه يجمع خطاب السارد وخطاب الشخصية معاً.

وتشبّث السارد بالسرد لم يمنعه من التفريط أحياناً فيه ليُفسح المجال إلى الشخصية كي تتحدث، فيظهر - عندئذ - الخطاب المنقول.

II-3 - الخطاب المنقول:

يكون ظهور الخطاب المنقول بشكلين. يتمثل أحدهما في فسح

المجال لتلفظ الشخصية أي: الخطاب المباشر. أما الشكل الثاني فيعتمد على نقل حديث الشخصية إلى نفسها.

إن الشكل الحواري للخطاب المنقول غير مكثّف في «أخبار عزبة المنيسي». وهو غير ذي أهمية كبرى في سير الحكاية، ولكنه قد ورد في سياقه العادي والمألوف، وهذا أمر قد تعوّده المتلقي ولا يتلبّس بالغموض بالنسبة إليه بل يساعده على فهم طباع بعض الشخصيات وتصرفاتها[97]. ولكن ما لم يتعوّده المتلقي هو إيراد هذا الخطاب المنقول أثناء الاسترجاع أو التذكّر، فقد أعطيت فيه الفرصة للشخصية - رغم الفارق الزمني - لتتلفّظ مباشرة - وإن ندر استعمال هذه الطريقة في السرد عامة.

وتلجأ الشخصية إلى استخدام هذا الخطاب في الاسترجاعات لتحمل إلى المسرود له بعض المعلومات التي قد يحتاجها لفهم انتظام أحداث الرواية وشد الخيط الأساسي في تركيب الرواية زمنياً وحدثياً، من ذلك قول عبدالستار عند ولادة صابرين:

قالت له الداية: مبروك بنت تسميها إيه؟

فكّرت قليلاً، رفعت رأسي: نسمّيها صابرين[98].

فما ذكره عبدالستار بلسانه لم يشأ السارد - مخالفاً في ذلك ما اعتاده وما سنّه في لعبته الفنية - أن ينسبه إلى ملفوظه الخاص وإنما حاول إيراده على علاّته إيهاماً منه بما هو واقعي وتكسيراً لرتابة السرد وتقليصاً لهيمنته الكلية على النص الروائي.

ويمتزج هذا الخطاب المنقول بالسرد ويتداخل معه أحياناً كثيرة[99].

ورغم تفشي هذا الحوار - سواء العادي منه أو ذاك الذي يكون عن طريق الاسترجاع - فإن السارد كممثل للكاتب، لم يستغله ليُحمّله آراءه

أو افكاراً تعبر عن توجهه الإيديولوجي لأن الشخصيات ريفية وساذجة وغير واعية، فكيف له أن يحمّلها ما لا طاقة لها بحمله فكرياً وعملياً؟

وقد خلا هذا الخطاب - في أغلب الأحيان - من معلنات القول لخلق الإحساس بالمفاجأة والدهشة لشد المتلقي ولتجسيد ما يصبو إليه السارد من إيهام بما هو واقعي. وغالباً ما يرد هذا الخطاب مقتضباً يتخلله كلام السارد. وهذا يشي بحرج السارد من إعطاء الشخصية مطلق الحرية في الكلام، لذلك كلّما سنحت له الفرصة لافتكاك الكلمة انقض عليها دون مراعاة لا للمتلقي ولا لمستلزمات الفن القصصي الحديث.

ويعتمد السارد في نقل حديث الشخصية إلى نفسها على بعض العبارات من قبيل قال لنفسه، تساءل - حدّث نفسه، إلخ فيقول السارد مقدّما قول الشخصية بحذافيره: «همس لنفسه: معلهش يا أدهم بكرة تتعدّل»[100]. وهذا ما يطلق عليه دي جردان: المناجاة الداخلية التي هي «خطاب تعبر به شخصية عن آرائها الأكثر حميمية والأكثر قرباً من اللاوعي قبل أي تنظيم منطقي أي في حالتها الناشئة، وذلك بواسطة جمل مباشرة مختزلة من شأنها أن تعطي انطباعاً بكل غاد أو بكل وارد»[101]. وقد يرد هذا الخطاب دون معلنات القول، وأفضل ما يمثله في الرواية مناجاة عبدالستار الدائمة لصورة الأدهم المعلّقة على الحائط والممثلة للبطولة - حسب اعتقاده -، فيقول: «أين أيام الأدهم (ناظراً إلى الصورة)[102] أو مناجاة لطيف ابنته بعد موتها: «لو كان بإيدي؟ لكن معلهش يا صابرين»[103] أو مناجاة عبدالستار لله: «يا أرحم الراحمين، فين رحمتك؟»[104].

وقد تمكّنت الشخصية بهذا النوع من الخطاب المنقول أن تفك الحصار عن نفسها محاولة خلق طرف ثان يستمع إلى معاناتها وألمها دون تدخّل مباشر أو لوم.

وقد توسل هذا الخطاب بظاهرة بلاغية هامة هي الالتفات بتغيير ضمير المخاطب إلى الغائب وهذا يعكس طفرة للاوعي الذي طفا على السطح: «أنا أقتل ابنتي صابرين... أنا أفعلها؟ عبدالستار يقتل ابنته؟ عبدالستار يغسل عاره بيديه دون علم أحد؟ رجل ولا كل الرجال»[105]. وهذا الخطاب ينم عن تمزّق داخلي دفع بالشخصية - من هول العصبية - إلى الانشطار نصفين: نصف يطمح إلى بطولة وهمية ونصف عاجز تمام العجز عن أي فعل مهما كان نوعه، فترغب الشخصية في التخلص منه لكنها تبوء بالفشل فتبقى شخصية متأزمة متقوقعة على نفسها متأوهة ومتألمة في صمت رهيب فتلجأ إلى المناجاة الداخلية علّها تخفف وطأة ما أصابها. ويبدو هذا الخطاب بمثابة حديث بين طرفين - وهو ليس كذلك - هما الشخصية والصوت الذي يعتبر تجسيداً لأفكار الشخصية بصوت مرتفع.

ويرد الخطاب المنقول في شكل استفسارات تُطرح دون مبرر ثم لا يُعلم لمن وُجّه هذا السؤال. أهو موجّه للمتقبل أم إلى السارد أم لهما معاً؟ ومن وجّهه؟

وتبدو الإجابة عن هذه الأسئلة عسيرة وتكاد تكون متعذّرة بيد أن للالتباس الذي تحدثه دوراً أساسياً في الإيهام بما هو تخييلي والابتعاد عما هو واقعي كهذا القول: «أين الأيام الخوالي؟... رجال حقيقيون؟ ولكن أين هم؟»[106]. فيظهر هذا الملفوظ في ذهن المتلقي من قبيل المناجاة الداخلية أو هوس اللاوعي، بيد أن غياب الشخصية ووجود السارد - رغم انقطاع في سير الخطاب المسرود باستخدام الأسلوب الإنشائي - يمكن أن يُدمج هذا الخطاب من ناحية ضمن الخطاب المنقول بما أن التلفظ ليس للسارد، وأن يُحفز - من جهة ثانية - ضمن الأسلوب غير المباشر الحر. ولهذا الاستعمال فضيلة قطع رتابة السرد بما

أنه لا يحسب له ولا عليه، إذ يكتنفه الغموض. وبه تتم المراوحة بين ما هو واقعي وما تخييلي.

ولئن توخّى يوسف القعيد التنويع في أساليب الخطاب من مسرود وغير مباشر ومنقول فلأن له غاية يطمح إلى بلوغها وهي أن يُقيم بهذه الأساليب سخرية هادفة، فما هي ظواهرها فنياً؟

II-4 – السخرية:

تقتصر السخرية – في هذه الرواية – على كيفية تناول الكاتب قول آخر أو موقفه أو رأيه بالتشويه والمبالغة لفتاً للنظر. وتقليلاً لشأنه أو استنهاضاً لهمته. ويرى باختين أنه يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير أو طريقة اجتماعية نموذجية أو شخصية من حيث رؤيتها أو كلامها أو تفكيرها[107].

وقد اعتمد يوسف القعيد هذا المنهج في إقامته سخرية تشي بطموحه إلى تقويم ما انزاح عن الصواب في الريف وما شابته شوائب العادات والتقاليد إلى حد يبعث على السخرية. فيفضح كل هذه الممارسات المتوارثة. وربط عبدالستار بين قلب الجلابية وزوال الكرب: «عدّلت الجلابية وكنت قد لبستها مقلوبة حتى يزول الكرب ويأتي الفرج»[108] يدخله يوسف القعيد ضمن هذه السخرية التي كثيراً ما يعوّل فيها السارد على فطنة المسرود له للوصول – عبر انتقاد هذه السلبيات – إلى إيجابيات مقصودة لذاتها كحفز الهمم على التخلص منها ولفت الأنظار إلى ضرورة تجاوزها. والسخرية وسيلة فاعلة للإقناع، لأنها تذهب أبعد من اللغة. فهي تلعب دوراً أساسياً في فضح الواقع الريفي وإدانة نمطية الحياة على جميع المستويات لأن الريفي مستلب الحقوق، مقزّم نتيجة المواضعات الاجتماعية التي تتحكم في بنية المجتمع الريفي وهيكلته.

وهو مقموع ومهمّش سياسياً لتكريس الهوة العميقة بين أهل الريف وبين الإدارة المركزية التي تعتمد الانتخاب الصوري بما أن أغلب المنتخبين الريفيين لا يفقهون من الانتخاب إلا كونه يوم عطلة[109]. وتواصلاً مع هذه السخرية، يلجأ السارد إلى استخدام الأسطورة، أسطورة الأدهم بما يُسنده إليه من بطولات. ولكنه - في هذه الرواية - لم يمجّد الأدهم ولم يُحطه بالتكريم كما حاول أن يفعل ذلك عبدالستار، بل وظّف صورة الأدهم لإبراز المأساة التي تعيشها القرية وللإلحاح عليها جاعلاً الأدهم يعيش مأساة أيضاً. فمأساته مع الزمان تنتهي بتلاشيه في المكان وضياعه في عناصر الأشياء المشكلة للفضاء المكاني. والدهر يتكفّل بتهميش الأدهم الأسطورة ليجعله مجرد صورة على الحائط، تقادم عهدها وتآكلت جوانبها: «صورة الأدهم تاهت معالمها بفعل تساقط البياض من الحائط»[110]. وبالتالي فقد ذهب الدهر بهيبته ووقاره. وتآكل الصورة واصفرارها وتركها للزمن ينهشها هو رثاء للفتوة والرجولة بفعل تطور الزمن.

ويبدو - عندئذ - أن استخدام يوسف القعيد للأسطورة لا يخرج عن مجمل الإدانات للواقع الاجتماعي بكافة أبعاده.

وتدخل ضمن السخرية الهادفة في الخطاب رمزية بعض الأسماء كاسم أخ صابرين وابن عبدالستار الزناتي. ولئن كان هذا الاسم يوحي - في الذاكرة الجماعية - بالبطولة والقدرة والبقاء في الزمن، فإن ما أوكله السارد إليه للقيام به أي دور تنقية العرض من الدنس بقتل أخته، لا يكرّس هذه البطولة بل يكرّس تكلّس الذهن وعدم الوعي.

كما يمكن أن يكون التقابل بين المرتقب والحقيقة الأصلية على أرض الواقع مدعاة إلى السخرية مثال ذلك ما توهّمه صفوت من أن «المدام» (التي حدّثته عنها إلهام) «مديرة لأحد الأعمال»[111] فإذا به يُصدم

بتداعي تصوّره عندما قالت له «المدام»: «إذا كنت تريدها لمدة ليلة كاملة فادفع ثلاثة جنيهات»[112].

ويبدو أن توسل السارد بهذا الأسلوب هو أقرب وأنجع في إصابة الهدف مما لو كان الخطاب جدياً إذ بذلك يلفت انتباه المتلقي ويثير دهشته، دهشة تحث على الإنصات بتروٍّ وهكذا تكون وظيفة السخرية تنبيهية تأثيرية يلجأ إليها السارد كلما رام بلوغ هدفه وهو تشجيع المتلقي على استيعاب ملفوظ الرواية.

ومما يمكن أن يدرج ضمن هذه السخرية هو اقتحام الكاتب عالم السارد القصصي لأن قطع مهمة السارد بتدخّله المباشر لمخاطبة المتقبّل يفسد على القارئ لذة القراءة ويؤكد له أن السارد ليس إلا لعبة فنية في يد الكاتب يتحكّم فيه كيفما يشاء ويملي عليه طريقته ومنهجه في تسيير القص ويستخدمه أحياناً لبث إيديولوجيته، رغم كون الكاتب يختفي بعد ذلك ليعيد الكلمة إليه من جديد.

فهذا الاختفاء والتجلي لدى الكاتب هما مظهر من مظاهر التهكم الذي يترسّخ أكثر عندما يأخذ الكاتب الكلمة ليبرز علمه بأشياء يجهلها السارد والمتلقي مثل حديثه في بداية الرواية عن نظام «العزب»: «والعزبة عادة مرتبطة بالملكية الكبرى... وهي ضيعة خاصة... ونظام العزب لا يرجع إلى قرن مضى، فقد نظّم في سنة 1913[113].

والسخرية هي - كآلية من آليات التبليغ - أقرب إلى النفس والتأثير ولفت النظر إلى أهمية الريف وضرورة تواصله مع المدينة ليسير في ركبها نحو التعلم والتطور والانفتاح.

وإن نالت الصيغة - من حيث كونها تقنية من تقنيات الخطاب السردي - حظوة في اهتمام يوسف القعيد بها في نصه الروائي، فإن التبئير أيضاً سيسترعي انتباه الكاتب في حرصه على إثبات انتمائه إلى

الرواية الجديدة. ولعل كيفية تعامله مع التبئير كفيل بإيضاح مفهومه وكشف وظيفته.

III – التبئير:

إن التبئير – حسب تعريف جينيت – هو «تضييق الحقل أي انتقاء المعلومة السردية بالنسبة إلى ما كان يسميه كلية المعرفة... ووسيلة هذا الانتقاء بؤرة محددة أي جعبة معلومات لا يتسرّب منها إلا ما يسمح له به وضعه»[114]. والتبئير في هذه الرواية نوعان: التبئير الصفر والتبئير الداخلي.

III-1 – التبئير الصفر:

إن هذه الرواية ترشح بتبئير من الدرجة الصفر إذ السارد كلي المعرفة وكلي الحضور. وهو عارف بجميع تفاصيل القصة وبالنتائج التي ستنتهي إليها. ويبدو السارد – ههنا – على درجة عالية من المعرفة والعلم بكل ما يحيط به. فهو لم يُخف فهمه لعلم الجغرافيا أثناء استعراضه لحدود القرية وأبعادها وطرقها، كما بين معرفته لتاريخية قوانين الملكية الكبرى التي أقامت أود نظام «العزب» فقد نُظّم سنة 1913 ويوجد اليوم حوالي خمسة عشر ألف عزبة»[115].

وكل ما استعرضه السارد في هذه الرواية هو من مخزونه الثقافي والمعرفي الخاص وليس مما يرى. وهذا من شأنه أن يبوئه مرتبة التفوق المعرفي والتبئير من الدرجة الصفر. ورغم استعراضه هذه المعارف فإن هذا لم يحد أبداً من تبسّطه في الوصف بما يحيل على عمق الرؤية وتوسّله بالحقل البصري. فالسارد يصف الطبيعة مُركّزاً في الآن نفسه على الظاهر والباطن معاً "تلك لحظة لا تبعث إلا الأسى في النفس، ذرّات الظلام

تتساقط، اللون الرمادي المغبّش، «كل فرد ينسحب داخل نفسه... قرص الشمس الأحمر القاني بعد عودته من رحلة اليوم الخرافية نام على الأفق البعيد»[116]. ولكن كان هذا الوصف يوهم أحياناً بامّحاء السارد فإنه في الحقيقة توكيد للتبئير من الدرجة الصفر.

وسارد «أخبار عزبة المنيسي» يتتبع الشخصيات ويتعقبها في جميع أماكن حضورها المختلفة ونفسياتها المضطربة والمتأزمة. فهو مع صفوت في الإسكندرية أثناء فشله في الحب والدراسة، وهو معه أيضاً في الغرفة والمكان الذي التقى فيه صابرين. وهو أيضاً مع صابرين في حيرتها وفي موازنتها بين أبي الغيط (خطيبها) وبين صفوت (ابن السيد). كما أنه لا يفارق عبدالستار أبداً سواء أكان في جولاته بأطراف القرية لحراستها أو في فترة حزنه على ابنته صابرين، وهو معه وزوجته في خلوتهما ليلاً... إلى غير ذلك. فلا تخطو الشخصيات أي خطوة إلا ترصّد حركاتها وسكناتها متنصّتاً حتى أثناء محادثتها لنفسها. وكل ذلك بطبيعة الحال يرد في المستوى الأول من السرد مما يجعل الحكاية كأنها غير مبأرة. وواكب السارد الزناتي في سرّه وعلانيته وعلم اضطرابه وقلقه عند اتخاذه قرار قتل أخته صابرين بالسم. وقد تتبع السارد الزناتي خطوة خطوة من بداية علمه بجرم أخته «قد أدرك بوعيه الخاص... كل ما حدث، ما حدث في إيتاي البارود (عندما تخلصت من الجنين) والخمسين جنيهاً التي قبضها والده»[117]. واجتاح السارد ذهن الزناتي وحضر اتخاذه قرار قتلها: «قرر أن يقتلها، أن ينهي كل شيء بنفسه، لا يمكن للأمور أن تستمر»[118]. واستعرض معه صدى الفضيحة لدى أهل القرية (كل هذا قد مر بذهن الزناتي ولم يبح به لأي أحد ولا يعلمه إلا السارد الذي كان يتنصّت عليه): «بمجرد أن يتسرب الوقت يدرك الكل حقيقة ما حدث، يصبح عبدالستار والزناتي وصابرين حديث أهل العزبة كلهم

لسنوات طوال قادمة»[119]، كما اقتحم السارد على الزناتي جميع فترات حياته اليومية حتى أنه لم يترك شاردة أو واردة إلا سجلها وذكرها. وتتبع معه شراءه لقارورة السم وإخفاءه لها حتى لا يُتفطّن إلى نواياه «وضع الزجاجة بين فرعين في شجرة التوت، سد فوهتها بعيدان القش»[120]. وأصبح السارد ظل الزناتي لا يمكنه التخلص منه فلازمه أثناء وضع السم لصابرين وصوّر جميع حركاته وسكناته قبل العملية وبعدها فيقول السارد متحدثاً عن الزناتي: «أحس أن الكلمات تنزلق من فمه وتترك في أعماق الفم تحت الضرس بين الأسنان طعماً بالغ المرارة مثل طعم حبّات الشب البيضاء»[121].

وهذا التركيز على الشخصية وتنصّت السارد عليها وتتبّعه لها ثانية ثانية، ليلاً نهاراً، في خلوتها وفي اجتماعها بأفراد الأسرة، وفي عملها وتجوالها، كل هذا ممتد عبر صفحات متتالية تبدأ من الصفحة الثالثة والعشرين بعد المائة إلى الصفحة الخامسة والثلاثين بعد المائة، يساهم في تأكيد التبئير من الدرجة الصفر ويوهم في الآن نفسه بأن الأحداث قد اتخذت الواقع مرجعاً لها لتشد انتباه المتلقي ولتبين أن الوعي - في هذه الرواية - وعي معكوس يكرس التخلف والتشبث بالتقاليد البالية وبالعرف المتفق عليه في المجتمعات الريفية.

وهكذا تتطابق هيمنة الحكاية غير المبأرة على غيرها تطابقاً كلياً مع رغبة السارد في الحضور الدائم وعدم تفريطه في التلفظ. وكل هذا نلمسه - فعلاً - من خلال تقليص الحوار واستئثار السارد بالكلمة لنفسه أكثر من تمكين الشخصيات منها حتى يتحكم فيها كيفما شاء وأنّى شاء.

وطغيان التبئير الصفر على الرواية عامة لم يمنع التبئير الداخلي من التسرب إليها بعض الشيء فكيف تشكّل هذا التبئير الداخلي؟

III-2 – التبئير الداخلي:

إن التبئير الداخلي يفرض وجوده في الرواية كلّما ترك السارد للشخصية فرصة لتتحدث بلسانها عن نفسها، فينتقل بذلك التبئير من الصفر إلى الداخلي.

والتبئير الداخلي – في هذا النص – يعد ضئيلاً مقارنة بهيمنة التبئير من الدرجة الصفر. ويجسده مثلاً حديث عبدالستار لنفسه عن غفلته «حرست كل شيء، ظلام الليل، صمته، نجومه، لم يحدث في العزبة شيء منذ مدة طويلة، الذئاب والثعالب والأفاعي تعرف صوتي، وطائرة منتصف الليل أحرسها، حتى تغيب عن الأنظار ولكنك يا صابرين (والحال أنها ميتة) لم أقدر على حراستك أو حمايتك من عزبة المنيسي»[122].

وللتقارير وبعض المراسلات دور في الإعلان عن التبئير الداخلي. ففي الوقت الذي تصل فيه هذه التقارير[123] والرسائل[124] إلى الأنا المسرودة لتُعلِمها بوضع تجهله أو تتجاهله تحصل الأنا الساردة – في اللحظة نفسها – على العلم والمعرفة. وهذا الاشتراك في المعرفة في لحظة موحدة يجعل التبئير من قبيل الداخلي نظراً لاختلاف السارد والمسرود. فيتساوى بهذه الكيفية السارد والمسرور له في نفس الدرجة من المعرفة. ورغم اقتضاب هذه التقارير والرسائل فإن السارد قد توسّل بها لقطع رتابة السرد وهيمنته الكلية على النص الروائي ولتهشيم الزمن.

ولئن سعى السارد إلى التدخل كثيراً في النص الروائي فإنه حاول التخفيف من وطأة التبئير الصفر بإيراده صوت المذيع في الراديو: «إن ما يهدد سوريا اليوم قد يهدد مصر غداً...»[125]، أو باتخاذه صورة الأدهم وسيطاً بينه كسارد وبين عبدالستار كشخصية بما أن عبدالستار سيحادثها ويناجيها ويستمد منها قوة الاستمرار في حياته الضنكة.

وصوت عبدالستار وصوت المذيع وبقية الأصوات تدعونا إلى الاهتمام بها وإلى تبين عنصر الصوت كمقوّم من مقومات الخطاب السردي.

IV - الصوت:

إن لكل قصة تحكي فاعلاً يقوم بالحكاية فيعطيها نظامها الزماني ويضبط لها حدود عالمها الواقعي أو التخييلي. ويخاطب الفاعل - في مستوى عملية البث والتواصل - مرسلاً إليه في مستوى التلقي وهو السامع الذي ينصت أو القارئ المتتبع لخيط القص. فالحكاية إذاً تحوي ملفوظ الباث وملفوظ الشخصيات، فما علاقتهما ببعضهما البعض؟

ومن هذا المنطلق، اهتمت الإنشائية بما أسمته بالصوت أو الباث والمتلقي في النص الروائي فنعتت الأول بالسارد والثاني بالمسرود له[126]. وهكذا يتم انتظام المقامات السردية حسب ما يلي: كاتب حقيقي ← سارد ← حكاية ← مسرود ← قارئ حقيقي أو مفترض[127].

IV-1 - السارد والكاتب والمسرود له:

إن ما يلفت الانتباه في رواية "أخبار عزبة المنيسي" هو غلبة ظاهرة السرد على غيرها من الظواهر مما يدعو إلى التساؤل عن السارد وعن علاقته بالكاتب وبالمسرود له أولاً وبالنص الروائي وشخصياته ثانياً.

لا يعرف فولفكنق Wolfgang Kayser - السارد تعريف السلب: السارد «ليس المؤلف المعروف أو المغمور وإنما هو دور اختلقه الكاتب وتبناه»[128]، إذ إن الكاتب شخصية تاريخية لها وجود حقيقي بعيداً عن النص السردي في حين أن السارد هو شخصية تخييلية داخل النص الروائي يكسبها الكاتب أحاسيس تنعكس في مستوى التلفظ انسياباً

ووضوحاً أو ضيقاً أو انغلاقاً معبراً بذلك عما يشعر به الكاتب من حرية أو قيد لأن هذا الأخير هو الذي صاغ السارد صياغة روائية وكلّفه بالإشراف على السرد تخييلاً. فنراه يؤكد حضوره من بداية الرواية إلى نهايتها بما توسّل به من الوسائل اللغوية كالدلالة على الاشتراك مع الآخرين في المكان في قوله: «هنا عزبة الحلم هبة الله المنيسي»[129]. فاستخدامه لـ «هنا» تشي بأنه موجود في العزبة ويشارك الريفيين حياتهم، خاصة أن الظاهرة قد تكررت العديد من المرات[130]. وينوّع السارد هذه الأساليب المدعّمة لحضوره الدائم فيستخدم أسماء الإشارة «كل شيء يسير في هذه العزبة»[131]، «هذا المكان مخصص للحاج هبة الله المنيسي»[132]، أو يتوسل بالنداء الذي يتطلب وجود طرفين في العملية التلفظية: المنادي وهو السارد والمنادَى وهم أهل القرية: «بين القلبين يا أهل القرية، قصة مزروعة هوى مكتوم»[133] أو اقتصاره في النداء على المنادَى فحسب «في عزبة الحاج... - سادتي - أحزان كثيرة»[134].

ويتجاوز تدخل السارد وهيمنته هذه المشيرات لينطلق في تفسير بعض المصطلحات مشيراً إلى علمه الواسع بها وبمعانيها: «العزبة هي ضيعة خاصة تأوي العمال الضروريين لاستغلالها»[135].

ويعرّف الركوبة قائلاً: «والركوبة أرقى قليلاً من الحمار الذي يعمل يومياً في الحقل»[136].

ويكون تدخّل السارد كذلك بالتعليق على بعض الأحداث من حيث تكررها أو ندرة وقوعها «عندما ترد ورقة من دوار العمدة... باستدعاء أحد الأنفار - وهذا نادراً ما يحدث...»[137].

وبصفة عامة، لا يرد السرد - في هذه الرواية اعتباطاً بل يلخص

موقفاً ويفضح نوايا السارد إذ إنه يتحكم فنياً في طبيعة التفاصيل التي يقدم وفي الأسلوب الذي يرتئيه لتقديمها إلى المتلقي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. وهذا ما يحفزه على استقصاء المعلومات والتفنن في تركيب موقف الشخصيات. فالسارد كلي الحضور والمعرفة يسجل ما يرى في العزبة وخارجها وما لا يرى في الآن نفسه باقتحامه للقاءات صفوت مع إلهام في الإسكندرية، فيبوح بما تظهره الشخصية وما تضمره مقتحماً نفسيتها متنصتاً عليها في خلوتها وفي ندمها متمتعاً في ذلك بحرية مطلقة.

وفي الوقفات الوصفية، نجد السارد يلقي بما في نفسه متماشياً في ذلك مع الشخصية أو المكان أو الأحداث. وهذه الطريقة المتوخاة تجعل الأوصاف تشع حركية وحيوية لتزيد من انجذاب المتقبل للرواية كلما تقدم في قراءتها، منوعاً أساليب الوصف مستوحياً لغته من قاموس الطبيعة بما فيها من ألوان ومن قاموس البلاغة خاصة واللغة عامة بما فيهما من استعمالات تشي برغبة السارد اللامحدودة في تحقيق اللذة على مستوى الخطاب كقوله: "الحقول المترامية الأطراف لحظة الظهرية، الشمس في كبد السماء، تتوه نظرات الإنسان في أركان الكون الأربعة، تتغير معالم الأشياء تكتسب ألواناً غير ألوانها الأصلية، وتفرض لحظة الظهيرة نفسها على كل شيء، توهم الإنسان بوجود أشياء كثيرة، تنحني شجرة الجازورين، تتقوّس شجرة الكافور، الصفصافة تموت ببطء، أشياء كثيرة تتحرك، أرض تصعد، أرض تهبط، الحقول تدور في بلادة، برج الحمام العالي يقدح الشرر، تتحول خضرة النباتات إلى لون رمادي جاف[138]. فاستعمال السارد للأفعال المضارعة في إسناد مجازي في هذا المقطع الوصفي قد أضفى حيوية ونشاطاً على النص بتحريكه للجامد كدوران الحقول وتقوّس الشجر... وتثبيت المتحرك وهو الإنسان بما أنه أصبح ثابتاً

أمام هذا المتغير. وهذا ما يُبرز التباين بين الكاتب والسارد. وقد تفطّن جينيت إلى وجود هذا الاختلاف بين المنتج التخييلي وهو السارد والمنتج الفعلي وهو الكاتب الحقيقي[139].

ولئن أقررنا بوجود السارد العالم بكل شيء - كما هو الحال في هذه الرواية - فإن السارد - من حيث كونه وجوداً تخييلياً - لا يعرف شيئاً وإنما هو موكل بالتلفّظ لا غير لأن الذي يعلم حقاً هو الكاتب من ورائه والمسرود له الذي يصل إلى المعرفة تدرّجاً. فالكاتب - من هذا المنظور - هو همزة وصل وهو الخيط السري بين السارد والمسرود له.

ولئن اختلف دور الكاتب - من حيث كونه تأسيساً للنص السردي ببنائه مادياً من خلال تقسيم عمله إلى أبواب وفصول وافتتاحية وخاتمة وتأليف وترتيب عام - عن دور السارد الذي يضطلع بمهمة التلفظ وتسيير العمل السردي من حيث الترتيب الزمني مثلاً، فإن الخلط بين الكاتب والسارد وارد أحياناً خاصة عند استعمال عبارات ومصطلحات لا قدرة للسارد كمنتج تخييلي على استخدامها من قبيل ميكروفونات[140] وغيرها من الاستعمالات الأخرى. عندئذ يفرض الكاتب وجوده فيفتك الكلمة من السارد ليرضي ذاته العارفة والعالمة فيظهر تدخله علناً ودون مواربة. فيتدخل بتعريفه بعض المصطلحات كقوله: «والعزبة عادة مرتبطة بالملكية الكبرى... ونظام العزب لا يرجع إلى قرن مضى، فقد نظّم في سنة 1913 ويوجد اليوم حوالي خمسة عشر ألف عزبة،... ولقد صار عدد من هذه العزب قرى حقيقية ولكن أكثرها من الناحية الإدارية يتعلق بالقرى التي انفصلت عنها »[141]. وكل هذه التفاصيل التي يسوقها السارد بسنواتها وأرقامها ودقتها تنم عن سعة علم وتضلّع في الأمور الإدارية الخاصة بالريف، فكيف للسارد أن يعلمها وهو تخييل محض؟ إن إدماج جزئيات متناهية الدقة يقودنا إلى تأويلين لتوظيف المعلومات.

أولهما الدلالة على إيهام المتقبل بالواقع، وثانيهما التنصيص على أن وظيفة السارد - مهما التصقت بهذا الواقع - تبقى تخييلية ومتصوّرة. والظاهرة - ككل - تدلنا على قدرة الكاتب على إفتاك الكلمة متى شاء ذلك، وما السارد إلا لعبة فنية يمارسها الكاتب ليُخرج هذا الفن الروائي من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الإنجاز والتقبّل. وهذا يعني أيضاً أن الكاتب يؤطّر خطاب الرواية برؤية إيديولوجية ذات طرح اجتماعي إنساني. فيصبح الخطاب - رغم شفافيته - وظيفياً تكمن مهمته الأساسية في الإدانة والتشهير ورفض حالة السكونية والثبات في الريف.

ولئن كانت العلاقة بين السارد والكاتب وطيدة نظراً لتدخّل الكاتب في ثنايا الرواية واقتحامه عالم السارد لإظهار علمه في شتى المجالات سواء أكان ذلك في المجال الاجتماعي أم في المجال التعليمي بما أنه عالم بمحتوى دراسة صفوت: «نسي الكلية، دروس الإنجليزي - ماركس داروين، مسائل الرياضيات»[142] فإن تدخُّل الكاتب له غايات يسعى إليها منها توطيد العلاقة بين السارد والمسرود له بوجودهما معاً في نص سردي فني إيديولوجي في بعض جوانبه، ودفع المسرود له للانتصار لكل الأفكار التي يقدمها السارد ومن خلاله الكاتب ومساندته الكلية له بدون قيد أو شرط.

وتجتمع مع هذه الغاية غاية تعليمية معرفية يرغب السارد في ترسيخها، لأنه كلما لمس جهلاً لدى المسرود له أو القارئ بظاهرة معينة من الظواهر المتحدث عنها، يتوقف عن السرد ليعرّفها تعريفاً موجزاً لا يثقل كاهل المسرود له وفي الآن نفسه يقربها من ذهنه ولن يستهجن تدخّل كهذا من منطلق الغاية تبرر الوسيلة.

وحفاظاً على تواصل هذه العلاقة بين السارد والمسرود له يصبح كل ما يقدمه السارد من وصف دقيق للمكان بحدوده الجغرافية وموقعه

والتعرض لأهله ولعاداتهم وتقاليدهم وحياتهم اليومية دليل حرصه على استمرارية هذه العلاقة.

الخاتمة:

إن دراستنا للخطاب السردي في «أخبار عزبة المنيسي» قد أحالتنا إلى فهم بنية هذا النص والتفطن إلى أهمية الزمان الذي أعرض يوسف القعيد عن ترتيب أحداثه حسب النسق الخطي مما ألجأ السارد إلى توخي الاسترجاعات التي مكنت المسرود له - بكثرتها - من شد خيط المستوى الأول للقص، إذ لم ترد هذه الاسترجاعات اعتباطاً بل أدت وظائف عدة نذكر منها إفادتها المسرود له بالعديد من المعلومات عن جميع الشخصيات، وإفهامه الدافع الأساسي لحدث القتل. هذا الحدث الذي افتُتحت به الرواية تقريباً وألزم السارد بالعودة إلى ما قبله. وهذا ما تم فعلاً من خلال ضبط التواريخ، وما ساهم في تداخل الأزمنة وتراوحها بين الحاضر والماضي والمستقبل. وهذا التداخل مكّن من تهشيم الخطية الزمنية للأحداث وأفضى إلى تقطيع السرد والبرهنة على أن يوسف القعيد قد نأى - في هذه الرواية - عن التصور التقليدي للسرد وأنه قد ساهم - من ناحيته - بلبنة في بلورة الرواية المصرية خاصة والعربية عامة.

وقد مكن الاسترجاع السارد من القدرة على سبر أغوار نفسية الشخصيات المتأزمة (عبدالستار - صفوت - صابرين والزناتي) واستبطان ذاتها والبحث عن أخفى أحاسيسها. فجعل بذلك الصلة وثيقة بين السارد والشخصية المتأزمة التي لم تكن قادرة على التعبير عن رأيها صراحة أو الشكوى من وضعها المتردي اجتماعياً ومادياً. فكانت سلبية عاجزة عن تثوير الواقع وهدم بناه الفاسدة. فاستبدلت بالحوار الثنائي حواراً بسيطاً ساذجاً عقيماً وأحادياً - في أغلب الأحيان -، غاية السارد

من إيراده الحد من سلطة السرد وتكسير رتابته وإبراز سلطته وقدرته على تسيير الرواية فنياً. فسلطة السارد هذه بدت واضحة في العديد من مواطن هذا المقال، أي في الصيغة والتبئير والصوت.

ونتيجة لذلك، بدا السارد ومن خلال الكاتب مسيطراً مهيمناً يتحكم في خيوط الرواية التي كرّست المناجاتية على الحوارية لأن يوسف القعيد لم يكن ليتجادل مع أبطاله وليتّفق معهم وإنما هو يتحدث عنهم لا معهم.

ولو أقمنا مقارنة بين تلفظ كل من السارد والشخصية لوجدنا أن الشخصية إذا ما تكلمت ليس لها أن تتكلم إلا من خلال السارد وبلغته ولو اقتضى الأمر - كما رأينا في شواهد هذا المقال - استعمال لغة تجمع بين المكتوب والشفوي أو حتى استعمال اللهجة العامية - كما هوة الحال في هذه الرواية.

وهيمنة السارد المطلقة في هذا النص أفرزت أحادية الصوت على مستوى التلفظ وأحادية الوعي على مستوى رؤية العالم. وهذا في حد ذاته يدفعنا إلى القول بوجود منظور إيديولوجي سائد في الرواية توسل بالخطاب ليُلزم الكاتب بالابتعاد عن الوظيفة التجميلية للأدب وحتّم عليه تقديم الواقع بكل عفونته - رغم محبته للريف والريفيين - فقد توسل السارد - ومن خلال الكاتب - بجميع آليات الخطاب السردي ليحيلنا إلى واقع مرجعي يكشف لنا عن ظروف عيش الريفيين عرضة للتسلط والاستغلال وعن وقوف عبدالستار - كغيره من الشخصيات - موقفاً انهزامياً من أهم قضية في حياتها: قضية الشرف والمصير.

فالزمن بتكراره وبطئه وعدم تأثيره إيجاباً في الشخصيات هو زمن يشهّر به يوسف القعيد ويدعو إلى تجاوزه.

ومهما يكن من أمر هذا العمل، فإن الكاتب قد توسل في الخطاب السردي بتقنيات خلقت تقاليد قصصية جديدة تمتاز بتكثيف الدال واللجوء إلى التكرار وتهشيم الزمن وتقطيع السرد والاتكاء على معجم حسي يطمح إلى احتواء غليان الداخل وتأججه.

الهوامش

1) سنعتمد في هذا العمل على طبعة دار الهلال، القاهرة 1985.

2) Robbe Grillet, Alain: Analyse, théorie, in Colloque de Gerisy, vol, I, p. 165.

3) تودوروف: مقولات الحكاية الأدبية، مج. العرب والفكر العالمي، العدد العاشر، ص 104.

وانظر: Genette, Gérard: Frontieres du récit, un Communication nº= 8, p 165.

4) Lefebre, M. gean: Structure du discours de la poéte et du récit, p. 166.

5) Waltt, Ian: Réalisme et romanesque, in littérature et réalité, p. 28.

6) انظر مثلاً فيما يخص الزمن: Genette, Gérard: Figures III, pp, 77 et sp.

7) أخبار عزبة المنيسي، ص 24.

8) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

9) المصدر نفسه، ص 31.

10) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

11) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

12) انظر مثلاً الصفحات: 34 – 36 – 38 – 40... من «اخبار عزبة المنيسي».

13) المصدر نفسه، ص 27.

14) فيما يخص الاسترجاعات، انظر: Gonette, Gérard: Figures III, pp, 90/91 المرزوقي، جميل وشاكر، جميل: مدخل إلى نظرية القصة، ص 81.

15) أخبار عزبة المنيسي، ص 22.

16) المصدر نفسه، ص 30.

17) انظر: Gonette, Gérard: op, cit., p. 90.

18) حيدر، حيدر: عميقاً نحو الجذور شوقاً للينابيع، مج. الموقف العربي، عدد 30، ص 56.

19) أخبار عزبة المنيسي، ص 45.

20) الحديث عن صفوت وعن قصة حبه يبدأ في الصفحة 54 من الرواية.

21) انظر في هذا الصدد : Gonette, Gérard, Loc o,m cit.,.... .

22) أخبار عزبة المنيسي، ص 28، كما يذكر تاريخ دفن صابرين: 1967/4/14، أو تاريخ تقرير الطبيب الشرعي: 23مايو 1967، أو التعرض لرضوخ عبدالستار بقبوله «ديّة» كجبر للضرر الذي أحدثه صفوت المنيسي بابنته: الثلاثاء 13 سبتمبر 1966.

23) المصدر نفسه، ص 26.

24) المصدر نفسه، ص 45.

25) المصدر نفسه، ص 51.

26) المصدر نفسه، ص 61.

27) المصدر نفسه، ص 38، انظر أيضاً ص 43 و...

28) المصدر نفسه، ص 28.

29) المصدر نفسه، ص 20.

30) فاضل، جهاد: أسئلة الرواية: حوار مع يوسف القعيد، ص 315.

31) انظر تعريف جينيت لـ Prolepses في كتابه Figures III, p. 82.

32) أخبار عزبة المنيسي، ص 45.

33) المصدر نفسه، ص 46.

34) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

35) المصدر نفسه، ص 42.

36) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

37) المصدر نفسه، ص 15.

38) القلماوي، سهير: مقدمة رواية أخبار عزبة المنيسي، ص 12.

39) أخبار عزبة المنيسي، ص 158.

40) المصدر السابق، ص 138.

41) المصدر السابق، ص 22.

42) المصدر نفسه، ص 42.

43) المصدر نفسه، ص 22.

44) المصدر نفسه، ص 24.

45) المصدر نفسه، ص 28، وانظر أيضاً على سبيل المثال ص 135.

46) المصدر نفسه، ص 17.

47) المصدر نفسه، ص 135.

48) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

49) المصدر نفسه، ص 134.

50) المصدر نفسه، ص 28.

51) المصدر نفسه، ص 14.

52) المصدر نفسه، ص 20.

53) المصدر نفسه، ص 18.

54) انظر في هذا الصدد: Gonette, Gérard, Fiontiares durécti, in l'analyse structural durécit, p. 165.

55) أخبار عزبة المنيسي، ص 28.

56) المصدر نفسه، ص 83.

57) المصدر نفسه، ص 20 مثلاً...

58) المصدر نفسه، ص 23.

59) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

60) المصدر نفسه، ص 25.

61) بدوي، محمد: الرواية الجديدة في مصر، ص 59.

62) أخبار عزبة المنيسي، ص 20.

63) الموسوي، محسن جاسم: الرواية العربية، النشأة والتحول، ص 161.

64) أخبار عزبة المنيسي، ص 26.

65) المصدر نفسه، ص 44.

66) المصدر نفسه، ص 67.

67) Gonette, Gérard, Fiontiares III chaptre: Fréquence, p. 145.

68) أخبار عزبة المنيسي، ص 24.

69) المصدر نفسه، ص 27.

70) المصدر نفسه، ص 37.

71) المصدر نفسه، ص 127.

72) المصدر نفسه، ص 111.

73) المصدر نفسه، ص 23.

74) المصدر نفسه، ص 24.

75) انظر: المصدر نفسه، ص ص 27-29.

76) المصدر نفسه، ص 22.

77) المصدر نفسه، ص 24.

78) المصدر نفسه، صص 26 – 27 – 28 – 29 – 30 – 31 – ....

79) المصدر نفسه، ص 136.

80) المصدر نفسه، ص 137.

81) المصدر نفسه، ص 151.

82) Todorov, Tazévetan: Poétique de la prose, p. 37.

83) انظر لمزيد من التفاصيل: Gonette, Gérard, Figures III, pp. 183/184.

84) أخبار عزبة المنيسي، ص 30.

85) المصدر نفسه، ص 14.

86) المصدر نفسه، ص 127.

87) المصدر نفسه، ص 100.

88) المصدر نفسه، ص 30.

89) المصدر نفسه، ص 24.

90) المصدر نفسه، ص 79.

91) المصدر نفسه، ص 86.

92) المصدر نفسه، ص 134.

93) المصدر نفسه، ص 25.

94) المصدر نفسه، ص 63.

95) المصدر نفسه، ص 30.

96) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

97) انظر ما ذكرناه آنفاً عن هذا الحوار في حديثنا عن المشهد ص ص 13 - 14 - 15 من هذا المقال.

98) أخبار عزبة المنيسي، ص 40.

99) انظر قوله ص 41: رجل يتلو القرآن الكريم: ﴿**كل نفس ذائقة الموت**﴾ وص 63.

100) المصدر نفسه، ص 26.

101) تفصيل هذه الأصناف لدى: Gonette, Gérard, Figures II, pp. 191-193.

102) أخبار عزبة المنيسي، ص 40.

103) المصدر نفسه، ص 28.

104) المصدر نفسه، ص 36.

105) المصدر نفسه، ص 40.

106) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

107) انظر: باختين، ميخائيل: شعرية دوستويفسكي، صص 282-284.

108) أخبار عزبة المنيسي، ص 31.

109) المصدر نفسه، ص 18.

110) المصدر نفسه، ص 26.

111) المصدر نفسه، ص 62.

112) المصدر نفسه، ص 16.

113) انظر في هذا الصدد ما ذكرته: Bal, Mieke: Narratologie, p. 28.

114) Gonette, Gérard, Nouveau liscours du récit, p. 48.

115) أخبار عزبة المنيسي، ص 16.

116) المصدر نفسه، ص 22.

117) المصدر نفسه، ص 123.

118) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

119) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

120) المصدر نفسه، ص 127.

121) المصدر نفسه، ص 130.

122) المصدر نفسه، ص 32 وص 40. انظر أيضاً حديث أبي الغيط عن نفسه وبتلفظه (ص 89). وحديث صابرين قبل موتها (ص 93) الزناتي لنفسه (ص 124): في كل هذه الأحاديث قد قامت الشخصيات بالتلفظ.

123) تقرير الطبيب الشرعي ص 37 وتقرير اتهام الزناتي، ص 147 (وهما مختزلان لا يتجاوز امتدادهما النصف صفحة تقريباً).

124) الرسائل في الصفحات 22 – 37 – 56 – 59 – 96 – 101 – 126 مختزلة اختزالاً شديداً ولا يمكنها – مجتمعة – أن تمتد على أكثر من صفحة أو صفحتين.

125) أخبار عزبة المنيسي، ص 140.

126) انظر: Prince, Heiral: Introduction à l'rtude du narrataire, in poétique, no .14, p. 178

Wolfgang, Kayser: Qui racoute le roman, in récit, pp. 67-69.

Rousset, Yean: La question du narration, in Collegue de Cerisy, Problimes actuels de la lecture, pp. 23-32.

127) Genette, Gérard: Nouveau discours du récit, p. 100.

128) Wolfgang, Kayser: op, cit, pp. 71-72.

129) أخبار عزبة المنيسي، ص 14.

130) المصدر نفسه، صص 15 – 16 – 21 – 30 – 31 – 38 – 45 – ... 136.

131) المصدر نفسه، ص 30.

132) المصدر نفسه، ص 94.

133) المصدر نفسه، ص 86.

134) المصدر نفسه، ص 81.

135) المصدر نفسه، ص 16.

136) المصدر نفسه، ص 18.

137) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

138) المصدر نفسه، ص 48.

139) Genette, Gérard: op, cit., p. 96.

140) أخبار عزبة المنيسي، ص 52.

141) المصدر نفسه، ص 16.

142) المصدر نفسه، ص 64.

المصادر والمراجع

المصدر:

- القعيد (يوسف): أخبار عزبة المنيسي، القاهرة 1985.

المراجع:

- إبراهيم (عبدالفتاح): البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية: الوعول، تونس 1986.
- باختين (ميخائيل): الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة 1987.
- باختين (ميخائيل): شعرية دويستويفسكي ترجمة الدكتور نصيف التكريتي مراجعة د. حياة شرارة، الدار البيضاء، بغداد، دار توبقال، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.
- الباردي (محمد رجب): الرواية العربية الحديثة في مصر من خلال أعمال جمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم ويوسف القعيد وعلاقتها بالرواية الجديدة في فرنسا، أطروحة دكتوراه دولة، تحت إشراف الأستاذ محمود طرشونة، تونس 1991.
- الباردي (محمد رجب): الرواية العربية والحداثة، ج 1، سوريا، د.ت.
- البحراوي (حسن): بنية الشكل الروائي، بيروت 1990.

- بدوي (محمد): الرواية الجديدة في مصر، بيروت 1993.
- عمر بن سالم: تطور لغة الحوار في القصة التونسية، في قضايا الأدب العربي، نشر الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، الجامعة التونسية، تونس 1976.
- بوتويلو إيفانكوس (خوسيه ماريا): بنية الخطاب الروائي، في نظرية اللغة الأدبية، ترجمة الدكتور حامد أبو أحمد، القاهرة د.ت.
- تودوروف (تزيفتان): مقولات الحكاية الأدبية، ترجمة عبدالعزيز شبيل، في مجلة: العرب والفكر العالمي، العدد العاشر ربيع 1990، صص 102-116.
- حيدر حيدر: عميقاً نحو الجذور شوقاً للينابيع، مجلة الموقف العربي عدد 30، 1981/4/27.
- العجيمي (محمد الناصر): في الخطاب السردي، تونس 1993.
- عيد (عبدالرزاق): مقدمة المجموعة القصصية: الفلاحون يصعدون إلى السماء ليوسف القعيد، سوريا 1996.
- العيد (يمنى): تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، بيروت 1990.
- فاضل (جهاد): أسئلة الرواية: مع يوسف القعيد، صص 308-318، الدار العربية للكتاب، د.ت.
- قاسم (سيزا): بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، بيروت 1985.
- قلماوي (سهير): مقدمة أخبار عزبة المنيسي، صص 13-7، القاهرة 1985.
- لوكاتش (جورج): نظرية الرواية وتطورها، ترجمة نزيه الشوفي، دمشق 1987.
- مالطي دوجلاس (فدوى): يوسف القعيد والرواية الجديدة، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، إبريل - مايو - يونيه 1984، صص 190-302.
- المرزوقي (سمير) وشاكر (جميل): مدخل إلى نظرية القصة، تونس د.ت.
- الموسوي (محسن جاسم): الرواية العربية: النشأة والتحول، القاهرة .1988
- الموسوي (محسن جاسم): عصر الرواية: مقال في النوع الأدبي، القاهرة .1986
- يقطين (سعيد) تحليل الخطاب الروائي، بيروت 1993.

- Bal (Mieke): Narratologie, Paris, 1977.
- Boileau (Laurent Danon): Produire le fiooif, Paris 192.

- Lutor (Michel): Essais sur le roman, Paris, 1972.

- Courtès (Joseph): Introduction à la sémantique narrative et discursire, Paris 1916.

- Genette (Gérard): Figures III, Paris, 1972.- Genett (Gérard): Frontières un récit, in communications n?8 (Analyse structurale du récit), Paris 1981.

- Genette (Gérard):: Nouveau discours du récit, Paris, 1983.

- Hamon (Philippe), Wolfgang (K.), Barthes (R.) Booth (W.C.): Poétique du récit, Paris, 1977.

- Lefebve (N. Jean): Structure du discourse de la poésie et du récit, Labaconnière, 1971.

- Mittérand (Henri): Discours du roman, Paris, 1980.

- Prince (Gérald): Introduction à l'étude du narrataire, in poétique nº 14, Paris 1973, p 13.

- Robbe Crillet (Alain): Analyse, Théorie, in Colloque de Cerisy, Paris, 1967.

- Rousset (Jean): La question du narrataire, in Colloque de Cerist: Problèmes actuels de la lecture, Paris, 1982.

- Todoriv (Histo): Logique et temps narratif, in Essais de sémiotique, Paris, 1971, pp. 467-476.

- Tpdorov (Tazvetan): Les catégories du récit littéraire, in communications nº 8, Paris, 1981.

- Todorov (Tazvetan):Poétique de la prose, Paris, 1971.

- Watt (Ian): Realisme et forme romanesque, in littérature et réalité, Paris, 1982.

* * *

تحاول هذه الدراسة تأمل جماليات العنوان لدى غادة السمان على ضوء المنهج الألسني، ولعل أحد الأسباب التي أدت إلى اختيار هذه الكاتبة أنها تمتلك خبرة عريقة في الممارسة الإبداعية تزيد على أربعين عاماً، انعكست في حساسية خاصة تجاه العلامة الأولى (العنوان) أي الرسالة الأولى التي ترسلها إلى المتلقي، فجعلت لغة العنوان أحد عوامل جذب المتلقي إلى فضائها الإبداعي لما تملكه من سمات جمالية في الدلالي والتركيبي والصوتي، سنتوقف عند بعض ملامحها، لنبين أهم السمات اللغوية التي أدت إلى تقديم عنوان متميز، من أجل فهم الآلية اللغوية والبنى التي شكلت لغة العنوان لدى غادة السمان وأسهمت في نجاح وظيفة العنوان.

ومن المهم أن نتساءل: أليس العنوان جزءاً من الوظيفة الكلية للعمل الأدبي، هل يحمل السمات الدلالية والتركيبية للغة النص الأدبي؟

وسنتوقف عند مستوى الدلالة في العنوان، هل كانت حقيقية أم مجازية؟ هل اتسعت المسافة بين الدال والمدلول وتخلخلت العلاقة بينهما؟.

كما سنتوقف عند المستوى النحوي والصرفي للغة (فعل زمنه صيغته (ماض أو حاضر أو مستقبل) اسم، شبه جملة، حرف...)؟

ما هي وظيفة اللغة التي تجلت من خلال العنوان (انفعالية، نائية، مرجعية).

ما هو الضمير الأكبر انتشاراً لديها في العنوان؟ (المخاطب، المتكلم، الغائب) وكيف نوجه العنوان إلى المتلقي؟

هل طغت على الكاتبة لغة الأنا أم لغة الجدل بين الأنا والآخر؟ هل هناك خطاب عام يبتعد عن تحديد هوية المخاطب؟ ما هي وظيفة اللغة التي تجلت من خلال العنوان (انفعالية، ندائية، مرجعية) هل كانت الكاتبة محايدة اللغة أم منفعلة؟

هل كانت لغة الجسد أم الروح عنواناً للنص الأدبي؟ فقد لاحظنا محاولة بعض الكاتبات اعتماد لغة الجسد عنواناً لأعمالهن القصصية (أحلام مستغانمي، هيفاء بيطار...) نظراً لجاذبية هذه اللغة لدى المتلقي العادي!

هل حملت العناوين دلالات متناقضة أم مترادفة؟

ونظراً لكثرة العناوين لدى غادة السمان (تقارب الأربعين) سنحاول التركيز بشكل تفصيلي على عناوين الخطاب الروائي لديها، فنحاول ربطها بجمالياته الأخرى، متسائلين: هل ثمة علاقة بين دلالة عنوان الرواية والأشخاص أو الأزمنة والأمكنة؟

هل هناك فرق بين زمن كتابة الرواية وزمن العنوان؟ (كما لاحظنا في رواية «بيروت 75».

كما سنتوقف هنا عند الخطاب اللاشعوري في العنوان. دون أن نغفل دراسة عناوين المجموعات القصصية والشعرية وأدب الرحلات والأعمال غير الكاملة.

كما سنحاول في الخاتمة الإجابة على التساؤل: هل ثمة خصائص مشتركة بين العناوين؟

إن من المفيد أن نوضح منذ البداية إلى أننا في هذه الدراسة سنتجاوز المفهوم الضيق للأنسية الذي يتناول اللغة باعتبارها واقعاً بذاته، ويرى أن النص الأدبي كيان مغلق على ذاته، والاكتفاء بتحليل الدال

(التعبير) والمدلول (شكل المضمون) كما فعل موريس أبو ناضر في دراسته لألف ليلة وليلة[1] إذ لم يهتم باتساع الدلالة اللغوية وتجاوزها للمألوف.

سنحاول الاستعانة بالمفهوم الموسّع للدراسة الألسنية التي تربط دراسة اللغة بالمجالات الإنسانية الأخرى كالدراسات السيكو-ألسنية والدراسة السوسيوألسنية[2].

أولاً - عناوين الأعمال غير الكاملة:

1. «السباحة في بحر الشيطان» مقالات (الطبعة الأولى) 1979.
2. «ختم الذاكرة بالشمع الأحمر» مقالات (الطبعة الأولى) 1979.
3. «اعتقال لحظة هاربة» (الطبعة الأولى) 1979.
4. «مواطنة متلبسة بالقراءة»، مقالات نقدية، 1980.
5. «ع غ نتفرّس»، مقالات (الطبعة الأولى) 1980.
6. «الرغيف ينبض كالقلب»، مقالات (الطبعة الأولى) 1980.
7. «صفارة إنذار داخل رأسي»، مقالات (الطبعة الأولى) 1980.
8. «كتابات غير ملتزمة»، مقالات (الطبعة الأولى) 1980.
9. «الحب من الوريد إلى الوريد» (الطبعة الأولى) 1980.
10. «القبيلة تستجوب القتيلة»، مقالات (الطبعة الأولى) 1981.
11) «قراءات لحفلي التأبيني»، مقالات (الطبعة الأولى) 1984.
12. «البحر يحاكم سمكة»، مقالات (الطبعة الأولى) 1986.
13. «تسكع داخل جرح»، مقالات (الطبعة الأولى) 1992.

تضم هذه الأعمال غير الكاملة الصحفية والنقدية، ويلاحظ فيها ندرة الحدث في العنوان فالركن الفعلي (أربع جمل: تتفرّس، ينبض، تستجوب، يحاكم) أق٥ل بكثير من الركن الاسمي (ثلاث عشرة) لكن المصادر الكثيرة التي هي تقترب من الفعل (السباحة، ختم، إنذار، اعتقال، متلبسة، قراءات، تسكع) في العنوان ذات الدلالة الحركية أضفت حيوية على العنوان وأنقذته من الجمود، وكان لاستخدام الزمن الحاضر أثر في منح العنوان صفة الراهنية، فيتحول إلى طاب مباشر ينطق به حاضر يجثم في صدر الكاتبة والمتلقي معاً، فالدلالة المسيطرة على عنوان المقالة لدى غادة السمان القهر والمحاكمة والقمع (تستجوب، تحاكم، ختم، إنذار، اعتقال، متلبسة) وحين نتأمل الفترة الزمنية التي كتبت فيها معظم هذه العناوين، نجد أنها بين عامي (1979) و(1986) أي أثناء الحرب الأهلية اللبنانية والاجتياح الصهيوني لبيروت، لذلك لمسنا في العنوان أسماء تجسد مستلزمات الحرب وآلامها (صفارة إنذار، جرح، تأبين، قتيلة)، لهذا بدا الزمن في العنوان (لحظة هاربة) لا تستحق العيق وإنما الاعتقال! أما المكان فهو (بحر الشيطان) فإذا حاول الإنسان تجاوز أحزانه عبر التسكع فلن يجد فضاء مكانياً له سوى (داخل جرح).

رغم ذلك ثمة محاولة لتجاوز هذا الواقع بامتلاك روح المغامرة (السباحة في بحر الشيطان) والاطلاع (بالقراءة، قراءات) ونظراً لأهمية وظيفة القراءة فقد تكررت مرتين معرّفة بصيغة المفرد (مواطنة متلبسة بالقراءة) ومرة نكرة في صيغة الجمع (قراءات لحفلي التأبيني) ولو تأملنا السباق الذي جاءت فيه هاتان المفردتان للاحظنا تشابكها بشكل مباشر وواضح مع ضمير المتكلم مرتين (الذي يعود إلى الكاتبة) أو بشكل غير مباشر تحمل التعميم (مواطنة) وإن كانت تخص جنس الكاتبة، لهذا جاءت بصيغة المؤنث، وحين يقترن اسم (المواطنة) بتهمة (التلبس

بالقراءة) نعايش عبر خطاب لاشعوري معاناة الكاتبة من سلطة تكبت الحرية، وتراقب الكتاب! وقد ألمحت الكاتبة في استخدامها لاسم «مواطنة» بصيغة التنكير إلى تعميم معاناة الإنسان العربي من القمع الفكري حيث تصبح القراءة والمعرفة جريمة تحاسب عليها سلطة القهر!

إن هذا التكرار والتنوع في الصيغ للفظة القراءة دليل علي احتلالها مكانة في لاشعور الكاتبة، إذ بدت منقذاً لها، وهي بالتالي منقذة للمتلقي، فكأن غادة السمان عبر رسالة العنوان توحي له بضرورة الانصراف إلى الفكر والمعرفة كي يجدد حياته رغم حالة القمع التي يعيشها.

جسدت غادة السمان هذا القمع في عنوان آخر «الأعماق المحتلة» (1987) عمدت الكاتبة إلى جعل الأعمال معرفة، لتبين أن الاحتلال وكبت الحرية لن يحس بها إلا أولئك الذين يمتلكون رهافة حس، ويحاولون التعبير عن أعماقهم لكنهم يصطدمون بقوة قاهرة تحتلهم وتمنعهم من ممارسة حرية التعبير! تبدو صفة المحتلة نقيضة للموصوف، فدلالات الأعماق توحي بالانسياب بحرية، وتنطلق متجاوزة القيود! تتعمد الكاتبة حذف الخبر لتحفز خيال المتلقي فيبحث عن مصير الأعمال المحتلة متسائلاً هل تقاوم؟ هل تستسلم؟ كيف تستمر بالحياة دون حرية؟ وهل هذا الاحتلال بسبب استبداد الحاكم؟ أو بسبب الحرب الأهلية أو بسبب الأعداء الصهاينة؟

كذلك نجد رفضاً لأجواء الحرب في عنوان آخر (الحب من الوريد إلى الوريد) إذ نجد الكاتبة في الحب منقذاً (لها وللمتلقي) من حياة (الذبح من الوريد إلى الوريد) فتجاوزت الدلالة المألوفة التي عاشت معاناتها يومياً، وأحلّت مكانها (الحب) وبذلك تؤسس عبر رسالة العنوان دلالات جديدية، وعمدت إلى تقديمها بصيغة المصدر (الحب) الذي هو أساس لكل

فعل أو اسم مثلما هو أساس لبقاء الحياة، وقد كان للكلمات المجاورة لـ(الحب) من (الوريد إلي الوريد) أي السياق قدرة دفع معنى الحب إلى أقصى مدى.

ويلاحظ الصيغة البديلة معرفة (الحب) مثلما الصيغة الأصلية (الذبح) لعل الكاتبة تريد أن تخص دلالة عايشتها وعرفت قدرتها في حمل مسؤولية إنقاذ الإنسان والوطن من حالة الذبح التي عايشت كوابيسها يومياً وأرّختها في رواية «كوابيس بيروت»!

لهذا تستدعي المعاناة التي تعيشها الكاتبة والرغبة في تجاوزها لغة جديدة تسهم في إنقاذ الإنسان (الحب من الوريد إلى الوريد) لتحل محل اللغة القديمة وتناقضها (الذبح) كأنها عبر هذه اللغة تسهم في نقض زمن الحب وإلغائه، لتطرح بديلاً منقذاً لها وللمتلقي، فأشاعت في عنوانها الذي هو رسالتها الأساسية لغة الحب عوضاً عن لغة الذبح.

ثانياً - عناوين الشعر:

1. «حب» مقالات (الطبعة الأولى) 1973.
2. «أعلنت عليك الحرب» مقالات (الطبعة الأولى)، شعر 1976.
3. «أشهد عكس الريح» (الطبعة الأولى)، شعر 1988.
4. «عاشقة في محبرة» (الطبعة الأولى) 1995.
5. «رسائل الحنين إلى الياسمين» (الطبعة الأولى).
6. «الأبدية لحظة حب»(الطبعة الأولى).
7. «الرقص مع البوم» (الطبعة الأولى).

ونظراً لأهمية الحب لدى غادة السمان جعلته عنواناً لديوانها الأول،

وكي تعمم رسالة العنوان، جاء بصيغة التنكير «حب» وهي تعلي في عنوان آخر مكانة الحب «الأبدية لحظة حب» فجعلت لحظة حب تعادل الأبدية، أي تعادل الحياة والموت معاً والبقاء! وقد تكررت هذه الكلمة بلفظها في ثلاثة دواوين، بل يمكننا القول بتواجد معنى هذه اللفظة في معظم عناوين دواوينها الشعرية (عاشقة في محبرة) فالعشق مرادف للحب وإن كان أعلى درجة منه، و«رسائل الحنين إلى الياسمين» فالحنين يتوحد بالحب، وينتج عنه، إذ لا يمكن أن نحس بمشاعر الحنين بمعزل عن الحب. وقد جاءت هذه اللفظة في المقالة والشعر والقصة بصيغة المصدر، كأن الكاتبة تريد أن تلح على جوهر الوظيفة التي تقوم بها هذه الكلمة في النص الأدبي والحياة معاً، من هنا لا نستطيع أن نفصل الدلالة الانفعالية في عنوان غادة السمان عن الدلالة الفكرية.

وحين نتأمل عنوان ديوانيها «عاشقة في محبرة» و«الرقص مع البوم» نلاحظ الإدهاش والغرائبية التي تشد المتلقي إلى عالمها الإبداعي، وسر الإدهاش في مجاورة اسم الفاعل المشتق من العشق اسم مكان مشتق من الحبر، لكن اتساع دلالة الرابط (حرف الجر في) الذي يربط بينهما، أوحى باتساع المكان أي اتساع الدلالة الظرفية المكانية (مكان إقامة في محبرة) ودلالة المصاحبة (ملازمة المحبرة بشكل دائم) والتعليل (أسباب العشق تكمن في المحبرة بما تتيحه من إمكانات كتابية)[3].

إن التجاوز غير المنطقي بين دلالة (العاشقة) و(المحبرة) خفّف من وطأته حرف الجر (في) بعد اتساع دلالته، خاصة مع ورود صيغة اسم الفاعل التي تجسد الإنسان في فعل دائم هو (العشق) وقد كان لحضور صيغة التأنيف (عاشقة) بعداً دلالياً على حضور أنا الكاتبة قوياً أمضت حياتها برفقة القلم والحبر، ورأت شرايين وجودها تتغذى عبر المحبرة التي بدت أشبه بقمقم صغير يخرج منه مارد الإبداع!

تستحضر الكاتبة في عنوان «الرقص مع البوم» عناصر مدهشة، فقد جعلت مصدر الرقص الذي هو فعل إنساني محض يصاحب حيواناً، تكتسب صيغة الرقص حيوية دون أن تتقيد بزمن أو مسند إليه، كما تعمدت الكاتبة بأن تجعل الرقص مع البوم أشبه بطقس احتفالي لهذا جاءت بصيغة جمع (البوم) واستبعدت الصيغة الإفرادية.

إن اختيار الكاتبة لطائر البوم أمر لافت للنظر، إذ استبعدت بعض الحيوانات التي عرف عنها الرقص (القرود، الأفاعي، الخيول...) وذكرت حيواناً قلما يهتم به العرب، بسبب الموروث الشعبي الذي يرى في البوم نذير شؤم، فتحدث هذا الموروث وجعلت (البومة) حيوانها الطوطمي ورمزها المفضل، ورأت فيها معادلاً فنياً لتمردها على المألوف، لهذا تجاوزت العرف العربي، ورأت فيها جمالاً وإيحاء بالفرح، وتأكيداً لهذه المعاني المتحدية اختارت الرقص بصحبة البوم، لتدخل مع المتلقي في تجربة جديدة، متعمدة أن تثير لديه الدهشة والاستغراب، فتحفّزه لتلقي العمل، وفهم أسراره، خاصة أنها تقدم له دلالات تناقض الموروث الشعبي الذي تربى عليه!

مثل هذا التجاوز للمألوف شكّل خصوصية لغوية منحت الكاتبة شخصية إبداعية متميزة. إذ جعلت (البومة) رفيقة دربها الإبداعي، لهذا لن نستغرب أن تتخذ الكاتبة من هذا الحيوان شعاراً لها (جعلته على شكل طابع بريدي) ومصاحباً لها في صورها الشخصية.

ثالثاً - عناوين المجموعات القصصية:

1. «عيناك قدري» (الطبعة الأولى) 1962.
2. «لا بحر في بيروت» (الطبعة الأولى) 1963.

3. «ليل الغرباء» (الطبعة الأولى) 1966.

4. «رحيل المرافئ القديمة» (الطبعة الأولى) 1973.

5. «زمن الحب الآخر» (الطبعة الأولى) 1978.

6. «القمر المربع»(الطبعة الأولى) 1994.

نعايش في العناوين القصصية لغادة السمان الدلالات نفسها التي عايشناها في عناوينها الشعرية، فكان أول عنوان قصصي لديها ذا دلالة عاطفية نلمس فيها حميمية الخطاب وشاعريته، إذ توجهه إلى رجل تحبه فتناديه (عبر صيغة الخطاب) وتخبره برسالة تخصه وحده، هي رسالة حب كتبت بلغج مجازية، وقد أضفى تجاوز الأنا والآخر (عبر صيغة المتكلم والمخاطب) حيوية على العنوان، وخفف من حضور صوت (الأنا) والملاحظ في هذا العنوان أن الكاتبة لم تستخدم اللغة الصريحة في خطابها للحبيب، وإنما استخدمت لغة التلميح والمجاز! هنا نتساءل: هل بسبب الموروث الاجتماعي الذي يستهجن تصريح المرأة بعواطفها؟ خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار الفترة الزمنية المبكرة التي كتبت فيها هذه المجموعة (1963) أم أن اختيار لغة شعرية مجازية هي أكثر جمالاً وأكثر تأثيراً في المتلقي؟ أم أن هذه اللغة هي جزء من معاناة مكبوتة (لاشعورية) تجد طريقها عبر لغة شعرية؟

ستتخلى الكاتبة مع عنوان «زمن الحب الآخر» (1978) عن صوتها الخاص (الأنا) لصالح لغة عامة، تحرص على حضور حب جديد بعيد عن الأنانية. وهذا يعني تطور رؤية الكاتبة بعد خمسة عشر عاماً على صدور مجموعتها الأولى (1963).

لو تأملنا العناوين التي صدرت في الستينات للاحظنا بالإضافة إلى ظهور الأنا (الفردية) شيوع نبرة اليأس ولغة ذات دلالات متشائمة

«لا بحر في بيروت» ولغج تجسد الإحساس بالضياع والغربة «ليل الغرباء»، «رحيل المرافئ القديمة» مما يبرز تأثر لغتها القصصية في تلك الفترة بالأفكار الوجودية التي شاعت في أدبنا العربي في الخمسينات والستينات، لهذا لن نستغرب ظهور المقولات الرئيسية للوجودية في عناوين غادة السمان، فقد شكلت الوجودية مرجعاً فكرياً لها في تلك الفترة أسقطتها على شخصياتها أيضاً.

وقد نسجبت الكاتبة عنوان «ليل الغرباء» من المضاف (الليل) وهو اسم يحمل دلالات قاتمة تثير الخوف، أضيفت إليه الدلالات إلى الغرباء مما يعني أن الليل والغرباء مفهوم واحد، وبذلك اتسعت دلالة العنوان رغم اقتصاره على مركب إضافي وصفي (المضاف والمضاف إليه) وأسبغ الليل دلالة قاتمة على الغرباء مما ضاعف الإحساس بالضياع.

كذلك أضفى مصدر (رحيل) دلالات القلق وعدم الأمان، فإن ترحل المرافئ القديمة يعني حدوث أمر رهيب، يغير طبيعة المكان القديم الذي يألفه الإنسان، فيصبح مصدر أمان له، وقد بدا المصدر أكثر إيحاءً وحركة يوحي بديمومة الرحيل إذ لا يرتبط بزمن محدد (كالفعل) مما يرسّخ في ذهن المتلقي إحساس الضياع والغربة!

ومما أسهم في توسيع الدلالة في كلا العنوانين أنهما اعتمدا على المبتدأ (ليل، رحيل مضاف ومضاف إليه الغرباء، المرافئ) دون ذكر الخبر، وقد حذفته الكاتبة كي تحرض مخيلة المتلقي على البحث عن خير يناسب ليل الغرباء (طويل، قاس، مرعب...) وعن خبر يحدد أين رحلت المرافئ القديمة، هل رحلت المرافئ إلى (المجهول، عالم مرعب أو جديد...) وبذلك تشرك القارئ في البحث معها أثناء قراءة النص عما يكمل العنوان، وقد ساعدت صفة (القدم) التي وصفت بها المرافئ على توضيح زمان يوصف به المكان، مما يوحي بالثبات والسكونية، لكن رغم هذه الصفة حدث أمر

قاهر أدى إلى رحيل مكان يوحي بالأمان وينتمي إلى زمن مضى يزيده ثباتاً وحضوراً في الذاكرة!

تشيع لغة الوجودية في عناوين القصص في تلك الفترة، كما وجدناها تشيع في عناوين المجموعات القصصية، ففي مجموعة «لا بحر في بيوت» نجد عنواناً أقرب إلى العبثية «نداء السفينة» الذي لا يسمعه أحد، وبالتالي يضيع ركابها ويموتون[4].

مع مجموعتها التي صدرتها (1994) وجدنا عنوان «القمر المربع» نلاحظ ميل رسالة العنوان نحو الغرائبية، إذ تبدل الأبعاد الشكلية المزلوفة للقمر (الدائرة، الهلال...) فنحن في زمن عجيب يشوّه الجمال، ويقضي على الانسيابية التي نلمسها في استدارة القمر أو الهلال، وتحل محلها الخطوط الهندسية التي تحول القمر من أفقه الجمالي الرومنسي إلى أفق آلي مبتذل! يفضح بؤس واقع يعيشه الإنسان المأتمت اليوم فيسبغ الآلية على علاقته بالكون، لهذا حصرت الكاتبة القمر ضمن مربع بعد أن لاحظت طغيان المادة على حياتنا ونفي الجمال والقم الرفيعة.

إن عنوان المجموعات القصصية جزء من الخطاب القصصي، إذ غالباً ما يكون عنوان إحدى القصص هو عنوان المجموعة، وبذلك تبرز الكاتبة أهمية الرسالة التي أرسلتها عبر خطابها القصصي!

رابعاً - عناوين أدب رحلات:

1. «الجسد حقيبة سفر»، مقالات (الطبعة الأولى) 1978.
2. «غربة تحت الصفر» (الطبعة الأولى) 1987.
3. «شهرة الأجنحة» (الطبعة الأولى) 1995.

4. «القلب نورس وحيد» (الطبعة الأولى) 1998.

5. «رعشة الحرية» (الطبعة الأولى) 1998.

مع أدب الرحلة نجد لفظة سفر ولوازمه (الحقيبة) في العنوان الأول «الجسد حقيبة سفر» لكن الكاتبة تتعتمد أن تكون دلالة عنوانها أقرب إلى الدلالة المجازية،فرغم الحضور المادي لمستلزمات السفر (حقيبة سفر) تنزاح بعيداً عن الدلالة المألوف، التي تحيل إلى عالم خارجي يتم كشفه، إلى دلالة غرائبية تحيل إلى عالم داخلي، تحاول الكاتبة اكتشافه باعتباره خطوة أولى لاكتشاف العالم الخارجي، وبذلك ابتكرت علاقة جديدة تحول فيها جسد الإنسان إلى حقيبة سفر، لأن حاجات المسافر تنبع من أعماقه لذلك يستغني عن الأمتعة المادية حين يمتلك ذاته، فيكتفي بغناه الداخلي، لهذا انطلقت لفظة الجسد من قيود الدلالات الحسية لتقترب بسبب مجاورتها (سفر) إلى حدود معنوية، ولم تبدُ لنا لفظة الجسد هنا ذات أبعاد حسية، كبعض العناوين التي لمسناها لدى كاتبات عربيات («صحيح الجسد» هيفاء بيضار، «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي...).

الملاحظ قدرة الكاتبة على نقل دلالات الكلمة من استخدامها المألوف إلى آفاق جديدة، بفضل علاقات المجاورة المبتكرة من الألفاظ، فحين حضرت في العنوان لفظة ذات دلالة حسية «شهوة» نجد أنها أصبحت في التركيب النحوي مضافة إلى كلمة ترتفع بها إلى عالم أرضي إلى عالم سماوي (الأجنحة) وبذلك وسّعت الكاتبة دلالة الكلمة ونقلتها بفضل علاقة المجاورة، فأبعدتها عن دلالات لغة الجسد وانتقلت بها إلى رغبة روحية تكمن في أعماق كل إنسان: أن يمتلك أجنحة تطير به إلى عوالم جديدة.

في عنوانها «عربة تحت الصفر» (1987) تعود غادة السمان إلى الفترة الوجودية التي لمسناها في الستينات والسبعينات (ليل الغرباء،

رحيل المرافئ القديمة) وإن كنا نستطيع أن نربط عنوانها بسيرتها الذاتية لا بالمناخ الفكري الشائع الذي وجدناه في الخمسينات والستينات (حيث شاع الفكر الوجودي) فقد عاشت غربة قاسية، حين اضطرتها أهوال الحرب الأهلية اللبنانية إلى ترك مدينتها الحبيبة (بيروت) لتعيش غريبة اللسان والروح في باريس، لهذا نلمس في هذا العنوان المعاناة الروحية التي تصاحب السفر، حين يكون قراراً إجبارياً، تنتفي فيه حرية المسافر، من هنا جسّد لنا هذا العنوان الحد الأقصى من الغربة حتى بدت هذه اللفظة احتلت مكان لفظة مألوفة مع سياق تحت الصفر (حرارة)، فتنقلت الجملة من عامل الحقيقة إلى عالم المجاز، وقد استفادت من إيحاءات السياق لتعبر عن أقصى حالات الغربة عبر سياق يدل على أقصى انخفاض لدرجات الحرارة يتألف هذا السياق من مركب شبه جملة (ظرف مكان متعلق بمسند إليه محذوف) أضيف إلى أدنى رقم ممكن (الصفر) وبذلك تختزل (تحت الصفر) دلالات كثيرة، استطاعت أن تعبر عنها بشبه جملة.

تبتكر مخيلة الكاتبة في عنوان «القلب نورس وحيد» (1998) علاقة مدهشة بين الإنسان والكون حين تزيل الحواجز بين القلب (مركز المشاعر أي إنسانية الإنسان) وحيوان بحري جميل (نورس) فتتوحد معاناة الإنسان التي اختزلتها الكاتبة بلفظة (قلب) والحيوان (نورس) لتوحي لنا بمعاناة كونية من الوحدة، وبذلك نقلنا هذا العنوان إلى عالم شعري يوحي بالحزن الجميل والوحدة، وقد أسهم حرف السين (نورس) في تشكيل إيقاع حزين ينسجم مع دلالة الوحدة التي اتسعت آفاقها فشملت الكون وكائناته كلها!

تكررت في عناوين غادة السمان لفظة القلب «الرغيف ينبض كالقلب» (1980) حيث تقيم علاقة بين أساس الوجود المادي (الرغيف) والوجود الروحي للإنسان، في حين جاء فعل (ينبض) ليمنح دم الحياة

للإنسان، وبذلك تبدو الحاجات المادية للإنسان مساوية للحاجات الروحية، وقد اتسعت دلالة أداة التشبيه فأصبحت أيضاً أداة توكيد لهذه العلاقة، وذلك بفضل دلالات الفعل (ينبض) التي تنقل نسغ الوجود ودمه بحب وتقان.

حين تحضر لفظة (القلب) يبدو لنا التركيب النحوي للعنوان تركيباً تاماً، فتجد المسند والمسند إليه، كأن هذه اللفظة تعني الاكتفاء والإحساس بالكمال، لذلك كان حضورها في أي عنوان يؤدي إلى تمام دلالته، كأنها ينتفي أي نقص فيه.

مع عنوان «رعشة الحرية» تنتقل لفظة (رعشة) كما انتقلت لفظة (شهوة) من دلالتها الجسدية إلى دلالتها الروحية بفضل مجاورتها لفظة (الحرية) إذ يتيح السفر للإنسان فرصة العيش في عالم ممتع، تنطلق فيه الروح من أسرها، ومثل هذه المتعة حرمها الإنسان العربي في بلاده، لهذا يزداد شوقه ورغبته في ممارسة «رعشة الحرية» فيحصل على لذة الانطلاق والمغامرة بيعداً عن الخوف والقمع.

خامساً - الرواية:

1. «بيروت 75» (الطبعة الأولى) 1975.
2. «كوابيس بيروت» (الطبعة الأولى) 1976.
3. «ليلة المليار» (الطبعة الأولى) 1986.
4. «الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية» (الطبعة الأولى) 1997.
5. «سهرة تنكرية للموتى»، رواية (الطبعة الأولى) 2003.

جماليات عنوان «بيروت 75»

تختار غادة السمان لروايتها الأولى عنواناً ذا دلالة مكانية وزمانية «بيروت 75» فتختزلهع إلى المسند هو المكان والمسند إليه هو الزمان، كأنها تريد تنبيه المتلقي إلى حدث استثنائي ظهر في عام (1975) في مدينة استثنائية، فبدت معنية بتسليط الضوء على فضاء زماني بالغ الحساسية هو بداية الحرب الأهلية اللبنانية، فاختارت (بيروت) موطن الحلم وقد تحولت إلى موطن للجنون، إذ أصبحت ساحة حرب.

بالإضافة إلى ذلك اختارت الكاتبة مدينة أحبتها رغم ما فيها من أشواك وألغام، فقد كانت موئلاً لأحلامها ولطموحاتها الأدبية، استطاعت أن تنسج فيها آمالها، لهذا جعلتها ملاذاً لأحلام شخصياتها الآتية من دمشق (فرح، ياسمينة) مثلها.

من هنا يبدو العنوان على صلة وثيقة بالحدث وبالشخصية، فقد كانت بيروت فضاء تتحرك فيه شخصياتها، وتتشوّه وتموت، فاستطعنا أن نعايش بؤس واقع أدى إلى الحرب، لهذا اختزلته الكاتبة في عنوان بعيد عن اللغة التجريدية والشعرية التي ألفناها في عناوينها الشعرية والقصصية، لكن دلالات المكان والزمان لم تكن محايدة، فقد بدت لنا بالغة التوتر.

يبدو أن غادة السمان تختار عناوينها إثر انتهائها من الكتابة، فقد أنهت روايتها أواخر (1974) إلا أنها اختارت زمناً لاحقاً عنواناً لها (هو زمن النشر) إنه زمن مجنون، بدأت الكاتبة تعيشه، بعد أن لمست إرهاصاته عبر معاناة يومية عايشتها، ودفعت المتلقي لمعايشتها مع شخصيات الرواية، فإذا كانت الحرب الأهلية قد حدثت (1975) فإن الرواية عنيت بتقديم إرهاصات أدى إلى حدوثها (التفاوت الطبقي الرهيب

بين سكانها، استغلال الإنسان وتشيئه، تدمير البيئة من أجل الحصول على المزيد من المال...).

لهذا تعمدت في الخاتمة أن تبرز حالة الجنون التي تعيشها المدينة، إذ وجدنا (فرح يستبدب باللائحة مشفى الأمراض العقلية، لتمنحها الاسم الذي تستحقه (مدينة الجنون) مما يؤدي إلى «كوابيس بيروت» نعايشها في روايتها التالية بصورة أوضح!

لهذا نستطيع أن نفهم لماذا اختزلت في عنوانها لبنان وربما الوطن العربي عبر مدينة (بيروت) كما اختزلت التاريخ الحديث عبر عام (1975).

اختزلت الكاتبة هذا العنوان، وأوصلت الرسالة بعدد قليل من المورفامات (اثنتين) مكتفية بإبراز التاريخ مكاناً وزماناً، لكن الإنسان لم يغب، فمع حضور الحرب لابد أن يتداعى إلى الذهن من يسهم في التدمير ومن يشعل فتيل الحرب، لهذا بدا الزمان (75) لا معنى له إلا بوجود الإنسان الذي جعل من هذا العام زمن حرب!

وما يدل على استخدام الكاتبة لغة الاختزال في العنوان أنها لم تذكر التاريخ برقمه الكامل (1975) بل حذفت ما يمكن حذفه، لتضفي المألوفية عليه، وتقرّبه من اللهجة المحكية التي اعتادت اختزال الرقم بذكر أحاده وعشراته فقط.

جماليات عنوان «كوابيس بيروت»:

مع عنوان رواية «كوابيس بيروت» يحضر الفضاء الكوني نفسه مرة أخرى الذي عايشناه في رواية «بيروت 75» ولغة الاختزال ذاتها، لكن الكاتبة تطور جماليات العنوان، فتستخدم لغة التلميح للدلالة على

الفضاء الزماني، وتكتفي بإيحاءات لفظة (الكوابيس) التي ترافق عادة زمن الحرب والمآسي، كأن الكاتبة حين أضافت هذه اللفظة إلى (بيروت) تريد أن تستمر في تأريخها للحرب الأهلية اللبنانية، بعد أن ألمحت إلى إرهاصاتها في روايتها الأولى، ورأت في الخاتمة أنها تستحق اسم مشفى المجانين، تفتتح روايتها الثانية بعنوان يوحي باستمرار حالة الجنون «كوابيس بيروت»!

بناء على ذلك نلاحظ ترابطاً بين عنوان الرواية الأولى «بيروت 75» والزواية الثانية «كوابيس بيروت» ليس فقط عبر الفضاء المكاني والزماني بل عبر علاقة منطقية، فالأسباب التي لمسناها في الرواية الأولى (التفاوت الطبقي الحاد، افتقاد القيم الإنسانية...) لابد أن تؤدي إلى النتائج (الحرب، الكوابيس...).

من هنا نستطيع أن نعد العنوان الأول تمهيداً للعنوان الثاني أو بإمكاننا أن نرى، كما رأى بعد النقاد، أنهما رواية واحدة في جزءين، إذ رغم اختلاف أسماء الشخصيات فإن الفضاء المكاني والزماني واحد، بل إن معاناة الشخصية في الكوابيس هي استمرار لمعاناة الشخصية في «بيروت 75» خاصة إذا لاحظنا أن الطبعة الزولى من رواية «كوابيس بيروت» صدرت (1976) أي بعد عام فقط من صدور رواية «بيروت 75».

لعل الخلاف الأساسي بين الروايتين كان في الأسلوب، فمثلما طوّرت جماليات العنوان طوّرت جماليات خطابها الروائي، فإذا كنا قد سمعنا أصواتاً متعددة في الرواية الأولى عن طريق تداعياتها، فإننا سمعنا صوت الشخصية النسوية عن طريق كتابة اليوميات أثناء الحرب الأهلية اللبنانية، فكانت الكوابيس التي تخنق أعماق الإنسان، وتنغص صحوه ونومه، هي التي احتلت يومياته، لذلك لم تقدم لنا الكاتبة عنواناً

محايداً «يوميات بيروت» بل عنواناً مأزوماً «كوابيس بيروت» لأن الإنسان في الحرب لا يعيش حياة عادية يستطيع أن يكتب فيها يومياته بهدوء! بل يعيش كوابيس الرعب، التي لم تكن كوابيس فردية فقط، بل امتزجت بكوابيس الوطن لحظة إثر لحظة (ذبح الشباب، اغتيال الحب، تشوه الطفولة، نقص الرغيف...).

بدا لنا استغناء الكاتبة عن عنوان «يوميات بيروت» وتسليطها الضوء على «كوابيس بيروت» زكثر انسجاماً مع جحيم المعاناة المرعبة للحرب الأهلية في بيروت، التي عاشتها البطلة كما عاشتها غادة السمان، لهذا من الطبيعي أن يتماهى صوتها بصوت الكاتبة في كثير من الأحيان، فكان قرار البطلة هو قرار الكاتبة في الخروج من الكوابيس عن طريق التعبير عنها كتابة، مادامت لا تملك فرصة خلاص أخرى.

صحيح أن الكاتبة اختارت لتجسيد هذا الجحيم ولترهين اللحظات الكابوسية أسلوب اليوميات، لكنها ابتكرت تأريخاً خاصاً بروايتها هو أرقام الكوابيس من (1 إلى 206) وبذلك بات العنوان جزءاً حيوياً من شكل الرواية ومضمونها! في حين جعلت الخاتمة حلماً حمل رقم واحد، لكي تجعل الحلم معادلاً فنياً لليوميات الكابوسية، مما يتيح لها فرصة الخروج منها عبر بوابة الحلم، الذي يجسد الأمل بحياة جديدة، فأتت بما يناقض الكابوس (الحلم) بل يستطيع أن ينقذ الإنسان من كوابيسه.

ويبدو أن الكاتبة حسمت أمر عنوانها منذ اللحظة الأولي للكتابة، ومما يؤكد ذلك أننا وجدنا صوت المؤلفة في كابوس (106) يبين لنا أن مخطوطة «كوابيس بيروت» من بين الأشياء التي يعز عليها تركها، فتضعها في محفظة صغيرة لترحيل بها ساعة الخطر المفاجئ «**وفوق أشياء يوسف وضعت بعض مخطوطات قصص قصيرة، ودفاتر مذكراتي في السنوات السبع الأخيرة، ومخطوطة «كوابيس بيروت» التي سجلتها فيها**

يوماً بعد يوم ولحظة بعد لحظة وأنا أتأرجح على الخيط الدقيق الفاصل بين الموت والحياة»[5].

نلاحظ أن الكاتبة دعتها باسم محايد (مخطوطة) لم تطلق عليها لقب رواية، ولم تدعها بمذكرات، مما يوحي لنا بتردد الكاتبة في البداية بين الأسلوب الروائي وأسلوب اليوميات، ولكن يبدو أنها حسمت أمرها بجمع الأسلوبين معاً، فامتزجت لغة الخيال بالواقع، ولغة الأعماق باليومي، مما يتناسب فعلاً مع لغة الكوابيس.

وقد جاءت كلمة (كوابيس) بصيغة الجمع لتوسّع الدلالة إلى أقصى مدى ممكن، وبذلك ترصد الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية أثناء الحرب، فهي لا تعيش كابوساً واحداً، يمكن أن ينتهي، وإنما تنتقل من كابوس إلى آخر، مما يعمّق الأزمات النفسية للشخصية، لهذا بدت لنا (الكوابيس) جزءاً من جماليات اللغة الإبداعية للكاتبة، فهي لازمة لغوية وصوتية وموضوعاتية رافقت العمل الروائي منذ الرسالة الأولى (العنوان) وحتى الرسالة الأخيرة (الخاتمة) حين بدت لنا رديفاً لوجود الإنسان في بيروت سواء أكان كاتباً أم متلقياً عادياً!

وكذلك بدت لنا الـ (كوابيس) جزءاً من جماليات تبويب الرواية، فهي ذات أهمية خاصة لدى الكاتبة، لهذا خالفت المألوف في تسمية أجزاء الرواية، إذ غالباً ما نجد المبدع يلجأ إلى تقسيم روايته إلى فصول، غير أنها اختارت أن تقسم روايتها إلى كوابيس!

وقد تعمدت غادة السمان أن تأتي بالمسند (كوابيس) وتغيّب المسند إليه، لكن إضافة المكان إلى الكوابيس وسّع دلالة العنوان، وأوحى بوجود ما يستدعي الكوابيس في مدينة بيروت، ومن جهة أخرى أوحت لنا إضافة الكوابيس إلى هذه المدينة معنى التخصيص، إذ قيدت حدوث الكوابيس بمدينة (بيروت).

وبما أن كلمة (كوابيس) تحمل دلالات مفزعة تستطيع أن توحي لنا بأن المسند إليه مشتق من تلك الدلالة! خاصة أن الكوابيس مضافة إلى مدينة (بيروت) مما يعني أنها وهذه المدينة شيء واحد، من هنا اكتسبت (كوابيس) التعريف بفضل الإضافة، وبدت ملازمة لمدينة الحلم العربي في الحرية والديمقراطية.

تقدم الكاتبة بفضل هذا العنوان المقولة الأساسية للرواية، فالكوابيس التي باتت تصاحب المدينة (بيروت) أكثر المدن العربية حرية وجمالاً، حوّلتها إلى جحيم أثناء الحرب، تحترق فيه البطلة، وتضيع آمالها، مما يحيل حياتها إلى لحظات كابوسية! تستحق التسجيل والتأريخ لتنفّر المتلقي من الحرب وما تجره من دمار!

هنا نتساءل: ألا يؤدي تغييب المسند إليه إلى تحفيز مخيلة المتلقي خاصة بعد انتهاء قراءة الرواية من أجل البحث عن خبر للمسند (كوابيس) الذي قد يكون فعلاً أو حلماً أو تساؤلاً هو («كوابيس بيروت متى تنتهي؟...) فيضع حداً لهذه الكوابيس التي بدأت بيها الكاتبة عنوان روايتها، وتبدأ حياة طبيعية جديدة.

جماليات عنوان «ليلة المليار»:

جعلت الكاتبة العنوان «ليلة المليار» مبتدأ دون خبر، لتحفز المتلقي على متابعة الخبر في سيرورة الرواية، فلابد أن يعمل مخيلته متسائلاً عن الخبر: ليلة المليار ما معناها؟ هل هي ليلة عادية؟ أم أسطورية؟ هل هي ليلة فرح؟ أم حزن وخوف؟ كيف ستنتهي هذه الليلة؟ كل هذه التساؤلات يوحي بها العنوان مما يجعلها تشكل محفّزاً لتلقي الرواية.

يقترب عنوان رواية «ليلة المليار» من الناحية الصرفية والإيقاعية

«ليلة الميلاد» بل يشتركان في الحروف، لم نجد خلافاً بينهما إلا في حرف واحد هو (حرف الدال الذي أصبح راء) مما يؤدي بداهة إلى المشاركة في الدلالة الاحتفالية، لكن الخلاف في ترتيب حرفي (اللام والباء) وتغيير حرف الدال أدى إلى نقل الدلالية من مستوى معنوي إلى مستوى مادي، فميلاد السيد المسيح عليه السلام يوحي بقيم دينية سامية (الرحمة والمحبة، الإخاء...) ترتقي على أساسها البشرية، بالإضافة لما تشيعه لفظة الميلاد في النفوس من فرح، في حين تنقل لفظة (المليار) الإنسان إلى عالم الأرقام الذي لا يرحم! فيعيش المتلقي عبر دلالة هذا العنوان حالتين متناقضتين: الأولى: الاحتفال بميلاد السيد المسيح، والثانية: الاحتفال بميلاد المليار الثاني، وبذلك ولى زمن النقاء والقيم وحل محله زمن تراكم الذهب!

نلاحظ في عنوان هذه الرواية كما لاحظنا في عنوان «كوابيس بيروت» توحد الدلالة بين المتضايفين فيغدو المضاف (ليلة) في حكم المضاف إليه (المليار).

تبدو إضافة الزمن (ليلة) إلى مثل ذلك الرقم الكبير لم ينقلها من حالة التنكير إلى حالة التعريف فقط، بل جعل هذه الليلة تكتسب نسبة تلتصق بها لتوحي بالثراء الفاحش، وبات المال (المليار) يضفي خصوصية تفيد معنى الـ (ليلة) عندئذ غادر الزمن دلالته المألوفة، وأصبح مضافاً إلى هاجس الثراء، الذي اختزل في رقم المليار، أي حساب رصيد (رغيد الفاحش الثراء) ويتحول المليار، في هذه الرواية، إلى نجم يحتفى به، وتتضاءل أهمية الإنسان أمامه، لهذا يدعو (رغيد) على شرفه الضيوف من كافة أنحاء العالم، كما يدعو الزمن باسمه «ليلة المليار» أي ليلة تمام المليار الأول وميلاد الثاني، فهي ليلة تزدهر فيها الأحلام المادية لدى معظم شخصيات الرواية، فيبدو الذهب نبض القلوب وأمل العقول!

ترسم الكاتبة معالم هذه الليلة الاحتفالية بشكل يجعلها أشبه بليلة من ليالي «ألف ليلة وليلة» في بذخها، لكنها تبادل مواقع المضاف والمضاف إليه بين «ألف ليلة» و«ليلة المليار» يوحي بتحول الزمان (الليل) عن جماليته وسحره إلى رقم أو رصيد في البنك! فقد تم تغليب رقة الليل في خزينة مال رغيد!

وبذلك استولى المال على الزمن، وأصبح مادة الحياة الأساسية، لن نستغرب استيلائه بالتالي على أحداث الرواية، ووجدان معظم الشخصيات، فابتت «ليلة المليار» محور حياتهم، حتى وجدنا بينهم من يؤجل انتقامه إلى ما بعد هذه الليلة، ومنهم من يخطط بعدها لبداية حياة جديدة (عودة للوطن، زواج، طلاق...).

لعل براعة الكاتبة في كونها استطاعت أن تختزل عبر هذه الليلة التي جعلتها عنواناً للمقولة الأساسية التي تمحورت حولها حياة معظم شخصيات الرواية، حتى تحولت إلى ليلة الصفقات التجارية والعاطفية! وبهذا كانت «ليلة المليار» ليلة مصيرية للجميع! فشكّل العنوان جزءاً حيوياً من جماليات الرواية، وكان مؤثراً في سيرورة الحدث وبناء الشخصية والخاتمة!

وقد لاحظنا أن الكاتبة في الخاتمة (وهي حفلة «ليلة المليار») تتعمد أن تصدم أفق توقع المتلقي، فبعد أن تهيّأ أثناء السرد ليرى احتفالاً أسطورياً بليلة المليار، وتاحفّز ليعايش عجائب الثراء مع بداية مليار جديد، أي بداية حياة جديدة لـ «رغيد» يفاجأ بموته إثر أزمة قلبية في بركة قصره الذهبية، فتتحول «ليلة المليار» إلى «ليلة الموت» من هنا يصبح المليار مرادفاً للموت، وبذلك يعيش المتلقي حقيقة أن الموت يقف بالمرصاد لاصطياد حياته وتهديم آماله! إنها حقيقة غالباً ما ينساها الإنسان أثناء لهاثه وراء المال! وأن أية ليلة يمكن أن تكون ليلة الموت، حتى تلك الليلة المصيرية «ليلة المليار»!

وقد بدا لنا موت (رغيد) في ليلته الاحتفالية عقاباً، سعت الكاتبة إلى امتداد دلالته لتشمل كل أولئك الذين يتاجرون بالوطن، ويسمسرون بأحلام أبنائه، ويغذّون الحرب ببيع الأسلحة لكل الأطراف المتقاتلة في لبنان، من أجل مليارات منهوبة من دماء الأبرياء! مثل هؤلاء لن تمنحهم الكاتبة فرصة الحياة! فجعلت ليلة احتفالهم هي ليلة موتهم! فيبدو البناء الروائي أشبه بدائرة تبدأ بالعنوان لتنتهي به، وإن كانت النهاية (الموت) نقيضاً للاحتفالية التي يوحيها!

جماليات عنوان «الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية»:

يحمل العنوان رسالتين تبدوان للوهلة الأولى منفصلتين «الرواية المستحيلة»، «فسيفساء دمشقية» مما يسهم في تحفيز المتلقي وتشويقه، فيتساءل: لِمَ يدعى النص الذي بين يدي بالـ «الرواية المستحيلة»؟ وما هي الفسيفساء الدمشقية؟

تتخلى غادة السمان في روايتها «الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية» التي ظهرت في أواخر التسعينات (1997) عن أمرين لحظناهما في عناوين رواياته السابقة، كثافة العنوان (قلة عدد المورفامات التي تراوحت بين الاثنين والثلاثة) فقد أصبحت المورفامات ستة أو سبعة إذا أخذنا بعين الاعتبار الرابط المحذوف (هي) مما يعني حدوث تطور في الرسالة التي يؤديها العنوان وتشعبها! وقد يؤدي ذلك إلى انسجام وطبيعة الحس الروائي، حيث تعبر كثرة المورفامات عن التعدد الذي نلمسه في الفضاء الروائي وما يعنيه من تعدد في لغاته.

والأمر الثاني: هو نتيجة للأول فاللغة المكثفة التي لجأت إليها الكاتبة فغيّبت المسند إليه (كما في «كوابيس بيروت» و«ليلة المليار» لم

نجدها في «الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية» إذ يمكن اعتبار جملة (هي فسيفساء دمشقية) خبراً (مسنداً إليه) للرواية المستحيلة.

استطاعت كلمة «فسيفساء» أن توحي لنا بالتنوع المكاني بفضل غناها الدلالي وقدرتها على منح مخيلة المتلقي أطيافاً لونية متعددة! وقد نسجها حنين غادة السمان إلى وطنها وخاصة المدينة التي ولدت فيها دمشق، كذلك بدت لنا هذه الكلمة ذات بعد تاريخي يوحي بالعراقة والجمال المتعدد الأطياف، مما يحيل المتلقي إلى معايشة الحنين إلى زمن مضى غني بجمالياته، إنه زمن ينتسب إلى الطفولة والصبا بكل ألوانه الزاهية، لهذا خصصت الكاتبة الفسيفساء بمدينة دمشق، لعلها تحيي الماضي وتجعله جزءاً من الحاضر! خاصة أن هذه المدينة تملك دلالات تاريخية عريقة!

قسّمت الكاتبة العنوان إلى وحدتين (الرواية المستحيلة، فسيفساء دمشقية) وحذفت الرابط بينهما (الرواية... هي فسيفساء...(مما يوحي بانفصالهما، لهذا يبدو لنا الجزء الأول من العنوان معنياً بتحديد جنس النص الأدبي (الرواية) لكن صفة (المستحيلة) التي قيّدت الكاتبة فيها الموصوف (الرواية) تكاد تنفي هذا الانتماء، أو تحوله إلى جنس أدبي آخر، يكشفه لنا تلقي النص.

مع الجزء الثاني من العنوان «فسيفساء دمشقية» تعلن الكاتبة انتماء هذا النص الأدبي إلى واقع محدد هو الفضاء المكاني (دمشق) المعروف بغناه وتنوعه الفسيفسائي!

إن علاقة المجاورة بين الفسيفساء ودمشق، ونسبة الفسيفساء لهذه المدينة يوحي للمتلقي بتعلق الكاتبة الوجداني بالمكان! خاصة إذا عرفنا أن هذه المدينة التي عاشت فيها أجمل أيام حياتها مازالت بعيدة عنها تعاني الحنين إليها.

وبما أن العنوان يمثل على المستوى النصي «جماع الوحدة الدلالية الكبرى للعمل...»[6] فقد بدا لنا عنوان «الرواية المستحيلة...» موحياً باضطراب انتماء هذا النص إلى الخطاب الروائي، أو استحالته إلى جنس آخر، هنا نتساءل: إلى أي جنس أدبي ينتمي هذا النص؟

من أجل الحصول على جواب شاف للإشكالات التي طرحها العنوان، لابد من العودة إلى الوحدات الدلالية للعمل، كي نتفهّم الإشكاليات التي طرحها عنوان الرواية، فنفهم قلق انتمائها الذي يوحي به، فالكاتبة حين صرّحت بأنها تقدم «رواية مستحيلة» فالسبب في ذلك أنها تقدم نصاً أقرب إلى السيرة الذاتية، مما يوحي بتعدد البنية الفنية للخطاب (رواية، سيرة ذاتية).

ثمة رغبة لدى غادة السمان في تقديم سيرتها الذاتية بحرية مطلقة أسوة بالكاتبة الغربية، لكنها تدرك أن رواية سيرتها أمر يكاد يكون مستحيلاً في مجتمعنا التقليدي، لذلك تلجأ إلى الحس الروائي لتجد فيها ملاذاً آمناً لحريتها في التعبير عن ذاتها؛ إذ نجدها تتقنّع خلف صوت بطلتها (زين) لتعبر عن تفاصيل حياتها.

وقد اعترفت غادة السمان بذلك على صفحات روايتها «**ها أنا للمرة الأولى في حياتي أسطر مذكراتي بضمير المتكلم، وأتحدث عن نفسي.. ولا أكتب شيئاً نصفه خيال ونصفه حقيقة ولا أخاف أن يعرف أحد أنني أتحدث عن نفسي ولا أخاف من كوني أقترف ذلك...**»[7].

يتيح الخطاب الروائي للكاتبة فرصة لن يتيحها فن السيرة الذاتية، لامتلاكه قدرات، الخطاب التخييلي، فيبتعد ذهن المتلقي العربي عن إلصاق الخطاب بالوقائعي والمباشر، كما في خطاب السيرة الذاتية، مما يجعلها في منأى عن كيل التهم والاستهجان في مجتمعها.

وقد شكّل ضمير المتكلم، الذي كان العمود الفقري لخطابها في هذا

النص، صلة وصل بين خطاب السيري والخطاب الروائي، فاستطعنا أن نعايش التفاصيل الحياتية للكاتبة عبر ضمير المتكلم، الذي عزّز تماهي صوت البطلة (زين) وصوت الكاتبة، وأشاع حميمية الخطاب في هذه الرواية.

رغم انتصار سلطة الخوف واختيار الكاتبة شكل الرواية للتعبير عن سيرتها الذاتية، لكنها لم تكن مرتاحة تماماً لهذا الخيار! فقد لمسنا في عنوانها قلقاً في مدى صلاحية هذا الشكل لتقديم سيرتها الذاتية ورواية فنية في وقت واحد، لذلك دعت روايتها بـ «الرواية المستحيلة» ولولا تلك الفسيفساء الدمشقية في المكان والشخصية التي ارتكزت عليها الرواية المستحيلة، لما تحولت هذه السيرة الذاتية إلى شكل روائي، فقد استطاعت عبرها أن تنقذ الرواية من طغيان الصوت الواحد الذي هو صت (أنا) المؤلفة، وبفضل أسلوب تعدد الأصوات استطاعت أن تكون وفية لسيرتها الذاتية في تقديم دقائق حياتها وتفاصيل بيئتها، كما استطاعت أن تكون وفية لأصوات الشخصيات التي رعتها أو أحاطت بها.

إذاً توحي **دلالة العنوان** صعوبة تحويل السيرة الذاتية إلى فن روائي أي تحويل ما هو ذاتي حميمي إلى فن قريب من الموضوعية، فأطلقت غادة السمان على روايتها عنوان «الرواية المستحيلة» إذ من المستحيل أن ينظر المرء إلى ذاته نظرة موضوعية، لذا تكاد تنتصر السيرة الذاتية لديا، باعتقادنا، لكن الفسيفساء الدمشقية (في الشخصيات والأمكنة) نقلتا من المستحيل إلى الإمكانية، بفضل ما منحتها من جماليات النوع، فعايشنا تعدداً في الأصوات وتنوعاً في الأماكن، التي شملت حارات دمشق وقراها ونهرها وحماماتها ومنتزهاتها، كما شملت تنوعاً بين الأحياء القديمة والحديثة، لهذا بدت إضافة الفسيفساء إلى دمشق ذات دلالة جمالية تشمل دمشق، التي هي محور الرواية مثلما هي

نبض الكاتبة، فهي تعيش في ذاكرتها وروحها، ونتيجة قرب هذا العمل من ذات المؤلفة سادت في العنوان لغة التعريف (ال التعريف، العلم).

وبذلك بدا لنا عنوان هذه الرواية جزءاً أساسياً من إشكالات الرواية ومدخلاً هاماً لها، فقد عايشنا قلق الكاتبة وترددها بين جنس الرواية والسيرة الذاتية، كما عايشنا الدلالات الأساسية التي أسهمت في جماليات الرواية، وبذلك كان تمهيداً لابد منه للمقولة الأساسية التي عايشناها في الرواية.

رواية «سهرة تنكرية للموتى»

دلالة العنوان:

مع رواية غادة السمان «سهرة تنكرية للموتى» التي ظهرت (2003) تعايش جواً احتفالياً غرائبياً يذكرنا بعنوان «ليلة المليار» التي ظهرت (1986).

تلتقي الروايتان في العنوان عبر لفظة ذات دلالة احتفالية هي «سهرة» التي ترادف لفظة «ليلة» فالسهر يكون ليلاً عادة، وكذلك الاحتفال لا يكون إلا ليلاً، ويمكننا أن نعد رواية «سهرة تنكرية للموتى» استمراراً لرواية «ليلة المليار» فقد حضرت مدينة (بيروت) وأجواء الحرب الأهلية فيها التي جسدتها الكاتبة في «ليلة المليار» وإن لاحظنا تطور الأحداث بسبب الفارق الزمني بينهما (سبع عشرة سنة) فعايشنا نتائج الحرب الأهلية على الإنسان والمكان (بيروت) وخير دليل على أن رواية «سهرة تنكرية للموتى» تكاد تكون جزءاً ثانياً للرواية الأولى هو حضور أحد أبطال «ليلة المليار» الأساسيين (خليل الدرع) وقد أقعدته الآلام،

ليخبرنا بما فعلته الحرب بأبناء الوطن، وقد كانت ابنته (سميرة) أقرب أولاده إليه شخصية رئيسية في الرواية.

وكذلك تشترك هاتان الروايتان بحضور الموت الذي هو نقيض الاحتفال والسهر، ففي خاتمة «ليلة المليار» يموت (رغيد) بشكل مفاجئ، وفي «سهرة تنكرية للموتى» يحضر الموت في رسالة العنوان، إذ نجده في صيغة جمع الكثرة (موتى: فَعلى) إذ يكثر عدد الموتى أو الذين يستحقون الموت في الرواية!

هنا نتساءل: ما سبب غياب جمع المذكر السالم (اللميتين) هل تريد الكاتبة نزع الصفة الإنسانية عنهم، ماداموا يسيئون للوطن ولأهلهم! والدليل على ذلك أن المتلقي لم يشهد موت أية شخصية نظيفة في الرواية، وألحقت (ال التعريف ال الجنسية) التي تفيد التحديد فهؤلاء الموتى معروفون، وإن كانت سهرتهم التنكرية في حكم المجهول لهذا جاءت «سهرة» بصيغة النكرة مع صفتها (تنكرية) التي خصصت نوعية السهرة وقيّدته بصفة التنكر ذات الإيحاءات السلبية وربما الغريبة أيضاً، إذ لم نعتد في احتفالاتنا على التنكر، لكن البحث عن تفاصيل هذه السهرة (الذدي يختزله الخطاب الروائي) هو إحدى عوامل جذب المتلقي لمتابعة هذه الرواية! مما يدفعه لتلقي الرواية بحماسة!

إذاً تعود غادة السمان في هذه الرواية إلى ولعها باللغة الغرائبية للعنوان، الذي لمسناه في عناوين دواوينها ومقالاتها، من أجل أن تحث مخيلة المتلقي على التساؤل: كيف تكون السهرة التنكرية التي يحتفل بها الموتى؟

من هنا لا تبدو الكاتبة بحاجة إلى تغيب المسند إلى شبه الجملة (للموتى) بل تتعمد ذكره، لتوصل رسالتها الغرائبية، ومن أجل الاختزال

غيّبت المتعلق الذي دون أن تحدث خللاً قي الدلالة «سهرة تنكرية **كائنة** للموتى».

ثمة تساؤل آخر يحرص عليه العنوان: هل أبطال هذه الرواية هم من الموتى فقط؟

من الملاحظ أن رواية «سهرة تنكرية للموتى» رواية عشق وقلق على بيروت المدينة العزيزة على قلبها، لهذا جمعت الشخصيات الموتى بنقيضها (الشخصيات الحية) في الغربة، ثم في رحلة العودة إلى الوطن (لبنان) فبدت هذه الرحلة أشبه بسهرة تنكرية تفرز الأحياء المحبين لبيروت عن الموتى (ناجي، عبدالكريم...) الذين ينتهكون قيم الحياة الأصيلة، فيعيثون فيها فساداً! وينشرون الموت أينما حلوا، حتى البحر لم ينج من شرهم فقد لوّنوه بالنفايات النووية، لهذا جعلتهم الكاتبة يعيشون حياة تنكرية أشبه بسهرة عابثة، اختزلتها بـ (سهرة تنكرية) لم تجد الكاتبة معادلاً فنياً لهم سوى الجرذان الذين نشرتهم في كل مكان في المدينة، في حين تجد الأحياء (ماريا، والد فواز، خليل الدرع...) يحاولون إعادة بنائها كما نبضت في ذاكرتهم مدينة للحرية، ليقاوموا الدمار الذي حل بهم عبر الكتابة والحلم والذاكرة! إنهم يتشبثون بها مهما كانت التضحيات، لذلك من يموت بعيداً عنها (والد فواز) سترفرف روحه المعذبة فيها، وتنغص حياة ابنه، الذي لم ينفذ وصيته بالدفن فيها!

تجتمع في هذا العنوان المقولات الأساسية للرواية التي تفصح عالم الأموات الذين تنكروا لحقيقتهم الإنسانية خلف أقنعة احتفالية، فدمروا ذواتهم ودمروا الوطن، في حين نجد الأحياء الشرفاء هم من تعوّل عليهم المشاركة في هذا العبث والتنكّر، لهذا يصرّون على البقاء في بيروت، ويشكلون عامل إنقاذ لها.

لغة العنوان بين لغة الأنا والآخر:

نلاحظ غياب ضمير المتكلم أي لغة الأنا من معظم عناوين غادة السمان، مما يدل على وعي لديها بأهمية الرسالة العامة للعنوان، الذي يكثف رسالة الأدب ويشكل أول مدخل للنص الأدبي نحو التلقي.

ويلاحظ المتتبع تطور رؤية الكاتبة لوظيفة العنوان الدلالية، فإذا كان العنوان الأول («عيناك قدري» مجموعة قصصية طبعتها الأولى 1962) على صلة وثيقة بصوت (الأنا) أي صوت الكاتبة (قدري) لكنها في الوقت نفسه لم تغفل حضور الآخر (عيناك) وإن كان المسند والمسند إليه يوضّح أن ثمة علاقة حميمة تربط الأنا بالآخر، بل تكاد توحدهما في مصير واحد (القدر).

لن نجد مثل هذا العنوان المغرق في الذاتية في أعمالها القصصية والروائية الأخرى التي كتبتها في مرحلة لاحقة!

نلاحظ أن دلالة عنوان «أعلنت عليك الحب» رغبة الكاتبة الصريحة (عبر استخدام ضمير الأنا) أن تستولي لغة الحب على لغة الحرب، وتحل محلها، إذ إن اقتران فعل (أعلن) بحرف الجر (على) يوحي في اللغة العربية بامتلاك هذه الكلمة دلالات تابعة لـ (الحرب) فحوّرت الكاتبة دلالاتها إلى النقيض (الحب) وقد لاحظنا تكرار هذه الرغبة لدى الكاتبة في عنوان حللناه سابقاً هو «الحب من الوريد إلى الوريد» مما يعني أنها تعيش هاجساً ملحاً يؤرقها (هاجس مقاومة الحرب بالحب) لهذا برز عبر رسالة العنوان (بتكرار هذه الرغبة، وبتكرار لفظة الحب) وعبر رسالة الأدب (بتكرار هذه المقولة في كافة أعمالها الأدبية).

تفصح دلالة العنوان الثاني «أشهد عكس الريح» عن هاجس آخر لدى الكاتبة، وصفة تميز شخصيتها ولغتها هي هاجس التمرد، الذي لمحناه

في عناوين سابقة (مثل «الرقص مع البوم») لهذا تستعيض عن مقولة السير عكس التيار بمقولة أكثر حيوية وأكثر جمالية، حيث نجد دلالة فعل «أشهد» تتسع لتوحي معنى عدة أفعال (أؤمن، أعيش، أرى...).

وفي الأعمال غير الكاملة (ثلاثة عشر عنواناً) لن نجد فيها سوى عنوانين يخصان (الأنا) «صفارة إنذار داخل رأسي «مقالات الطبعة الأولى» 1980، «قراءات لحفلي التأبيني» 1984 يحمل العنوان الأول دلالات لمسناها في «القبيلة تستجوب القتيلة» «الأعماق المحتلة» «كوابيس بيروت» إنها استمرار لأجواء الحرب والرعب التي أرّقت الكاتبة ونغّصت حياتها! مما يعني أن خطابها اللاشعوري قد شكّله قلق الحرب ومقاومة دمارها وكوابيسها!

نلاحظ مع عنوان «قراءات لحفلي التأبيني» حضور أنا الكاتبة (عبر ياء المتكلم) لكننا حين نتأمل دلالة العنوان نلاحظ أن تكرار الضمير في سياق التأبين لا يعني استغراقاً في الذات، بل نفيها بإعلان موتها، وبذلك قدّمت الكاتبة ما يوحي بدلالة نقيضة لضمير المتكلم الذي يؤدي حضوره عادة إلى تخصيص الذات والدوران حولها!

لعل جماليات هذا العنوان تكمن في دلالته المدهشة في غرائبيتها، فالكاتبة تستحضر في مخيلة المتلقي قراءات ستتلى إثر موتها أثناء الحفل التأبيني المعد لها، فقدمت دلالتين متناقضتين، إذ كانت الميتة والمنظّمة لحفل التأبين في الوقت نفسه!

هنا نلمح النزعة الأنانية التي نجدها لدى المبدع عادة، إذ ثمة رغبة في تمجيد الذات مردّها الخوف من النسيان أو الجحود من قبل الآخرين، من هنا نستطيع أن نفهم سبب تكرار الضمير (الأنا) في العنوان.

إن أكثر الضمائر حضوراً لدى الكاتبة في لغة العنوان هي ضمير

المتكلم (وستة ضمائر) يليه الغائب (أربعة ضمائر) ثم المخاطب (اثنان) ولم يتكرر الضمير نفسه إلا في عنوان قراءات في حفلي التأبين وتنوعت في عنوان آخر «أعلنت عليك الحب».

حين نتأمل حوالي ثمانية وثلاثين عنواناً للكاتبة نلاحظ شيوع اللغة العامة (ال الجنسية) وقلة اللغة المحددة التي تعتمد الضمائر في تسعة عناوين، مما يوحي برغبة الكاتبة في تقديم خطاب عام للمتلقي، بعيداً عن أي تحديد حرصاً منها على عمومية الرسالة التي يحملها العنوان ويؤديها النص الأدبي.

اللغة الرمزية:

حرصت الكاتبة في عنوانها على وضوح الدلالة، لهذا نلاحظ ضآلة حضور اللغة المجازية، ففي «رسائل الحنين إلى الياسمين» (الطبعة الأولى) نعايش لغة المجاز، تجسد حنين الكاتبة إلى ياسمين دمشق مهبط روحها، فقد استخدمت غادة السمان المشاعر التي تؤرقها عنواناً، كما استخدمت جزءاً من المدينة (زهر الياسمين) لترمز به عن الكل (مدينة دمشق) تلك المدينة التي عشقتها وعاشت بعيدة عنها!

ومما يؤكد دلالة رمز الياسمين هذه، حضوره في روايتها «الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية» إذ شكّل جزءاً حيوياً من فسيفساء دمشق، ومما يؤكد حنين الكاتبة تماهي صوتها مع صوت بطلها (أمجد) الذي عاش في باريس (حيث تعيش الكاتبة) وأرسل إلى الياسمين الدمشقي زفرات الحنين التي تحولت في ديوانها إلى رسائل.

مع عنوان «ع. غ. تتفرّس» (1980) تلجأ إلى الشيفرة الحرفية لترمز بها إلى ما تريد من دلالة، فتعتمد في عنوانها على حرفين متقاربي

المخرج والشكل (ع، غ) لتدل بحرف (ع) على جارحة من أهم جوارح الإنسان (عين) ومما يؤكد حرص الكاتبة على سهولة وصول الشيفرة إلى المتلقي أنها اختارت حرفاً يؤدي صوته معناه (حرف العين = عين) وبعد أن يفك المتلقي دلالة الحرف الأول تنجلي أمامه دلالة الحرف الثاني (غ) خاصة حين نضعه في سياق فعل «تتفرّس» (الذي يدل على صيغة التأنيث) يتضح لنا أن المقصود به الإشارة إلى الحرف الأول من اسم الكاتبة غادة، فيصبح العنوان بعد حل رموزه «عين غادة تتفرّس» ويلاحظ أن استخدام فعل (تتفرّس) لا تؤدي دلالة معنى الرؤية العادية، بل الرؤية المتفحصة ليس بالعين فقط وإنما بالقلب والعقل، إنه فعل يجمع دلالات الرؤية البصرية والقلبية والعقلية، فيشمل النظر والتأمل والإحساس.

الخاتمة:

ثمة وعي لأهمية جماليات العنوان لدى غادة السمان، إذ لمسنا حرصها على تأدية رسالتها الأولى إلى المتلقي عبر لغة عامة بعيدة عن التخصيص غالباً، وعبر لغة مكثفة تتسم بأقل قدر من المورفامات خاصة في دواوينها الشعرية وأدب الرحلة والقصص القصيرة، وإن كنا قد لاحظنا وجود أكبر قدر من المورفامات في مقالاتها (ثمانية مرتين) وفي روايتيها الأخيرتين (ستة) فبدت الكاتبة متنبهة إلى أن الفن الذاتي (الشعر) تختلف لغة عنوانه عن فن أقرب إلى الموضوعية (المقالة، الرواية) من هنا كان عدد (المورفامات) في عناوينهما أكبر من الشعر.

غير أنه يمكننا القول بأن جماليات لغة العنوان هي انعكاس لجماليات لغة النص التي لمسناها لدى الكاتبة، من حيث غرائبيتها ومقدرتها التخييلية وكثافتها الشعرية، كما هي انعكاس لتطور الكاتبة من الناحية الفكرية والجمالية، إذ لمسنا في عناوينها التي ظهرت في

الستينات المرجعية الفكرية الوجودية، لكنه مالبث أن اختفت لصالح لغة أكثر جمالية، تعكس تطور الأداء الجمالي لدى الكاتبة، التي باتت ترتبط بالمرجعية الواقعية والتراثية (العربية والغربية) والسيرة الذاتية، خاصة أنها عاشت أحداثاً تاريخية كان من أهمها (الحرب الأهلية في لبنان) لهذا سيطر الهم الواقعي، فشاعت في العنوان المفردات التي لها علاقة بالأزمات التي عايشتها الأمة والكاتبة معاً! ولاحظنا تكرار العاصمة بيروت في عناوينها ثلاث مرات، من هنا كان من البدهي أن تقل اللغة الرمزية في عناوينها.

ومما يدل على طغيان الهم الواقعي على عناوينها أنها استخدمت زمناً واحداً في أفعالها (هو الزمن الحاضر) فقد هجست الكاتبة بهم الواقع، حتى شكّل مرجعية واعية لها ولاواعية، إذ لاحظنا كيف شكلت الأهلية اللبنانية بنية خطابها اللاشعوري، الذي اتضح في عناوين رواياتها ومقالاتها، حتى إننا نستطيع القول بأن ظهور اللغة الانفعالية في عناوينها تعكس رغبة الكاتب اللاشعورية في مقاومة الحرب بلغة الحب، حتى وجدنا هذه الكلمة من أكثر الكلمات تكراراً في العنوان، فهي خير وسيلة تقاوم عبرها الكاتبة لغة الموت والدمار.

لم نجد في عناوين الكاتبة لغة الجسد التي شاعت لدى بعض الكاتبات العربيات باعتبارها وسيلة ترويج لإبداعهن، فقد لاحظنا ورودها مرة واحدة في ثمانية وثلاثين عنواناً، وفي سياق ينأى بها عن الدلالة الغريزية «الجسد حقيبة سفر».

أخيراً نستطيع أن نقول إن غادة السمان قدّمت عناوين متميزة في لغتها ودلالتها وتراكيبها فاستطاعت أن تكون خير وسيلة لأدبها، إذ إنها أول ما يجذب المتلقي ويحثه على متابعة التلقي.

الهوامش

1) موريس أبو ناضر «الألسنية والنقد الأدبي» دار النهار، بيروت، ط 1، 1979.

2) ميشال زكريا «الألسنية (علم اللغة الحديث) مبادئها وأعلامها»، الجامعة اللبنانية، بيروت، 1980، ص 145.

3) جمال الدين بن هشام الأنصاري، «مغني اللبيب عن كتب الأعاريب»، دار الفكر، ط 3، بيروت، 1972، ص 233.

4) د. ماجدة حمود «الخطاب القصصي النسوي: نماذج من سورية» دار الفكر، دمشق، ط 1، 2002، ص 278-279.

5) غادة السمان «كوابيس بيروت» منشورات غادة السمان، بيروت، ط 2، 1977، ص 59.

6) د. محمد فكري الجزار «العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي» الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1998، ص 81.

7) غادة السمان «الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية» منشورات غادة السمان، بيروت، ط 1، 1997، ص 487.

* * *

[هذه الدراسة، تدور حول مناقشة مصطلح (الترجمة الأدبية المقارنة) ودلالاته. وتتخذ نواة سؤالها المركزي من مساءلات حول (المقارنة بين ترجمتين، ثم إبداع ثالثة مع تعليلات حول اقتراحاتها): ألا يمكن أن تسقط الاقتراحات بسقوط التعليلات؟

وأيضاً الدراسة تسعى لقراءة «**بودلير**»، داخل **بودلير** لا داخل اللغة الهدف، وترى أن الإبداع لا يحتاج إلى تعليل من المبدع، وإنما من طرف ثان، قد يكون ناقداً أو متمرساً حتى يلتقط الإبداع أنفاسه، أو البحث. وإذ تناقش بعض بدائل ترجمة ثالثة للترجمتين السابقتين لكل من مصطفى القصري وخليل خوري، لم يمنعها ذلك من المساهمة في التعريف بالنص البودليري، والظروف التاريخية والاجتماعية والنفسية التي عملت على إنتاجه، مع استقراء موقعه من الأجناس الأدبية باعتماد مراجع أجنبية، دون أن ننسى الاستئناس ببعض المراجع المغربية وبعض المعاجم العربية أشرنا إليها في الهوامش.

لنتعرف إذاً على النص البودليري بادئ بدء، قبل القيام بترجمته أو نكف].

عالج الناقد الأستاذ حميد لحمداني ترجمتي كل من الأستاذين: **مصطفى القصري**، و**خليل خوري** لقصيدة «**بودلير**» **A celle que est trop gaie**، في عنوان فرعي وضعه كالتالي: «الترجمة الأدبية المقارنة» (بكسر اللام) في مجلة (علامات) 12 - المجلة 45 - رجب 1423هـ الموافق سبتمبر 2002.

استجابة للنقاش الذي لوح به، ودعا إليه حول أساليب الترجمة

الشعرية، أستسمحه - مادامت المقارنة كما يقول: «تضفي على هذه الترجمة بعداً بيداغوجياً وإقناعياً» - في آن أدلي ببعض الآراء، يتضمنها الموضوع الذي عنَّ لي، وأنا أقرأ موضوعه، القيم، تعزيزاً للحوار ليس إلا.

الإغراء البودليري

إن ترجمة «**بودلير**» إلى العربية، مغر إلى درجة ما، منذ أن ظهرت ترجمات كل من **إبراهيم ناجي** (مصر) و**خليل خوري** (لبنان)، و**مصطفى القصري** (من المغرب). وهذا الفضول يصاحبه دائماً: البحث عن آفاق جدية للأدب العربي يطل منها على «**الآخر**»، مهما كانت جدران استحالة «ترجمة الشعر»، وأيضاً مثل هذا الموضوع، يهدف إلى استثمار القنوات المعرفية الأخرى المتاحة لأي باحث، أو مترجم، أو مهتم بالأدب المقارن.

مصطلح «الترجمة الأدبية المقارنة»

بادئ بدء، علينا التوقف قليلاً أمام مصطلح: «الترجمة الأدبية المقارنة» (بكسر الراء)، إذ أن للمصطلح كأي مصطلح، وظيفة إحالية، داخل أنظومة ما، منسجمة. وبمعنى تقريبي بسيط، أن لهذا المصطلح مفهومات، وما صدقات، بالشكل الجدلي البسيط المتجاذب: «كلما... كلما....».

لمزيد من توضيح الفكرة: الترجمة كحد عام، يندرج ضمنه كأنواع الترجمات: **شعرية، أدبية، مقارنة، تقنية، حرة، فورية، تحليلية**، إلخ...

إذاً، فمصطلح «الترجمة الأدبية المقارنة»، بلا شك، يحول دون دخول ما ليس بعناصره (أفراده) تحته، ويجمع أو يتطلب العناصر الداخلة في منظومته.

نواة المناقشة والبحث في هذا الموضوع، تقتضي السؤال التالي: هل المعالجة للترجمتين السابقتين، والمقارنة بينهما، والآتيان بالبديل، مهما كان معللاً، كاف ليدخل ضمن «الترجمة الأدبية المقارنة بشكل مطلق»؟

لا أدري، هل يكتفي الباحث المتعطش لهذا الموضوع بـ «**المقارنة بين ترجمات**» أو بعبارة أوضح: «**مقارنة بين شعرية الترجمات العربية – العربية، لإرضاء المصطلح الذي تبناه الأستاذ حميد لحمداني كعنوان رئيسي لمبحثه**؟.

هناك في الحقيقة: ترجمتان مغربيتان: (القصري + لحمداني) + خليل خوري + دراسة الأستاذ **لحمداني**.

ولابد والحال هذه، من البحث دائماً عن «الترجمة الأدبية المقارنة»، فالسؤال يتبعنا ويدركنا، «**تقارن ماذا بماذا؟**» وهناك التقاطة معجمية من:

Dictionnaire Hachette Encyclopédique 1994. p. 1020.

حول كلمة (**flanc**) من قول بودلير:

pour chatier ta chaire joyeuse,
pour meurtrir ton sein pardonné,
Et fair a ton flance étonné
Une blessure latge et creuse,

حبذا لو تكررت مثل تلك الالتقاطة في شرح كلمة «tete» و«paysage».

ومع ذلك، فالسؤال الملح، مازال يتبعنا: هل نكتفي بهذا «**الاهتداء**» وحده دون كافة استعمالاتها بصيغتها التعبيرية المعروفة في اللغة الفرنسية، منذ أن تردد استعمالها في سنة (1080)[1] بمعنى أولي

يرادف (La chanche): (الورك) ثم بعد ذلك، تنامى استعمالها في الجنب والكشح، والخاصرة، والصدر أو الحضن، والأحشاء إلخ... وإذا عثرنا على الجانب المبحوث عنه، نبحث أيضاً عن صور المجاز والكناية إلخ...؟

مقاطع بودليرية أكثر إثارة للجدل

وهناك عبارات لاتزال تثير جدالاً بين المترجمين «**لبودلير**»، وحتى لدى الفرنسيين أنفسهم في عصر «بودلير»، فقد اعتقد القضاة الجنائيون أنفسهم - منذ أن نشرت القصيدة في (les Épaves) - أنهم اكتشفوا معنى فظيعاً مخلاً بالحياء، بخصوص المقطعين الأخيرين من الثلاثية:

Et, vertigieuse douceur!
A travers ces lévres nouvelles.
Plus éclatante et plus belles,
T'infuser mon venin, ma sœur![2]

اعتقدوا أنهم اكتشفوا معنىً دموياً وفاحشاً في المقطعين الأخيرين.

ومع ذلك، استثنيت - آنذاك - خطورة الديوان من مثل هذه الدعابات (حسب هامش أحيل عليه)، إلا أن «Venin» تدل على (الكآبة» أو (السوداوية)، وكانت فكرة جد بسيطة بالنسبة للقضاة الجنائيين، ثم يضيف الهامش الذي أحيل عليه المقطعان الأخيران بسخرية، على مظنة القضاة «فليبق تأويلهم على المرض الزهري [الذي أصيب به **بودلير**] في وعيهم!».

اجتهاد الأستاذ لحمداني

وقد اجتهد الأستاذ لحمداني، وهو يتناول المقطع الأول من قصيدة

«بودلير» الآنفة الذكر، في «محاولة انتقاء دقيق [...] للكلمات الشعرية المناسبة»[3] لـ الرأس في الفرنسية، لكنه بحثاً عن المرادفات في اللغة العربية، بدل اللجوء إلى المصادر الفرنسية الشعرية والمعجمية، والمقطع البودليري هو:

La tete, ton geste, ton air

Sont beaux comme un beau paysage;

فقط: استشهد لإثبات المرادف (الهامة) للرأس، بقول الشاعر الأموي ذي الرمة:

لنا الهامة الكبرى التي لها كل هامة وإن عظمت منها، أذل وأعظم!

كيف نكتشف «الآخر»:

إن أي اجتهاد لغوي معجمي، داخل اللغة الهدف المنقول إليها العمل الأدبي، لا يكفي وحده لاكتشاف «**الآخر**» دون أن يرد الباحث المنابع والمصادر المتعلقة بلغة الآخر، وعند ذلك، له أن يقارن، خاصة وأن هذا «**الآخر**» قد اكتشف بعد، وطعن في اكتشافه نوعاً ما، أو لا يراد له أن يكتشف بالطريقة الحالية حتى «**يرضى عنها النقاد والأكاديميون**»[4].

أي شيء تغير في الكاتب المكتشف، المتكلم، أو بمعنى أصح، في أكثر التقديرات، كمتحدث، انطلاقاً من «التواصل»؟

«بودلير» يستأثر بالحديث والكلام

هل تم الإلمام بـ «الآخر»، «**فبودلير**» هو الذي يفرض الكلام هنا، بل يتحدث شعراً وبطريقة مغايرة لطريقة **ذي الرمة**؟

كيف يمكن لنا أن نتواصل مع «بودلير» في مجتمع يوفر لنا وسائل الاتصال، دون الاستشهاد **بذي الرمة**، تعليلاً؟

لنفرض أن هناك «**بودلير**» ما، كان مستغرباً، يتقن **العربية** المتداولة والمتطورة نوعاً ما، عبر العصور المختلفة، إلى عصرنا الحالي: هل يمكن له أن يسقط مفاهيم **العصر الأموي** الذي عاش فيه **ذو الرمة**، المتشبب «**بمية**»، والمتشبث بطقوس الشعر، وعادات البادية - على رأس «مدام ساباتيه» أو «لابريزيدانت» وهو اسم واحد لمسمى، عاشت صاحبتها في بذخ وانحلال مجتمعي في القرن 19؟[5].

أكيد أن «**بودلير**» ومعه صاحباته زعماً، من المنحرفات، سيستغرب ذلك، ويظنونه من تأثير الأفيون الذي أدمن عليه الشاعر.

وهذا ما لا يطيقه «**بودلير**» - لو كان حياً - الذي يتضايق حتى من العطر النسوي، والمتأنق جداً، والذي يبحث عن عطر خيالي آخر، وأجواء أخرى.

الغريب أن الأستاذ، فطن، إلى أن (الرأس) قد يدل على «كافة الأناقة والعناية التي يظهر بها، كما نفهم من السياق» (**علامات** نفس المصدر).

وكم اغتبطت بهذه «اللقية»، بيد أن فرحتي الساذجة ذهبت سدى، عندما كنت أتلو (هامة) ذي الرمة في قوله، في ترجمة للمقطع الأول:

هامتك والإشارة والمظهر

كل جميل كجمال منظر

لا أكاد أصدق، إنني اتهمت قريحتي في العربية ولمتها كما لامها **حافظ إبراهيم**: أي «**ترجمة تحليلية**» هذه بعد هذا الانزلاق نحو (**الهامة**)

بأبعادها الطقوسية غير المرتبطة «برأس» الإنسان وحده، معمماً مطربشاً، معتمراً شالاً، أو خماراً نسائياً فاتناً متألقاً أو مفاخراً بقبيلته؟

الطقوس المرتبطة بـ (**الهامة**) مازالت ماثلة للعيان، فالبومة العطشة (التي تصدى على رأس القتيل منادية بالويل والثبور، تحث، ولا تصمت إلا بعد إهراق دم الانتقام حسب زعم العرب القدماء).

تشبيه الماء بالماء!

«**جميل**» كـ «**جمال**»، استغربت أكثر، كيف تغافل الناقد، أو فاته أن تشبيه شيء بشيء، قد عيب حتى في عصور انحطاط اللغة العربية، ومع ذلك فهو يبحث عن امتلاك حس شعري. ما الفائدة التي نأخذها عندما نصف شيئاً بأنه «جميل كالجمال»؟ فالعرب تبحث عن الإيجاز قدر المستطاع، وتسمو عن مثل هذا، ولو بحث الناقد في المعاجم الفرنسية لوجد أثر ضالته - وهذا أضعف الإيمان - بالنسبة لكلمة (paysage) التي سارع إلى ترجمتها بـ (منظر).

منظر؟ هكذا؟ أي منظر؟

الإضافة المشروعة وغير المشروعة

وحول العنوان: (إلى التي فرحتها زائدة عن الحد).

هذه الإضافة غير المشروعة لا في ترجمة عنوان «بودلير» إلى العربية، ولا في نقل هذا العنوان من العربية مجدداً إلى الفرنسية، دون سبق الاطلاع على قصيدة بودلير: (À celle qui est trop gaie).

فلنفترض أن «مترجماً عابراً» لم يطلع على هذا العنوان الأصلي،

فسنجدنا أمام ترجمات متعددة، حتى إذا اكتشف عنوان «**بودلير**» سيتبين له مقدار الزيادة في العنوان!

أبسط شيء هو التخلص من الكلمات التي قد تكون زائدة عند النقل. (فمرحة) مثلاً من المرح، تعبر عن شدة الفرح في العربية فلا داعي إلى (trop) إن «مرحة» أفضل وأوجز معنى من «فرحتها زائدة عن الحد» لأن مصطلح «زائد عن الحد»[6] له معنى آخر، كما في علم الأستاذ **لحمداني**.

الموضوعية

ولابد من البحث عن الموضوعية في كل هذا، وسيجد المرء نفسه محرجاً في إصدار حكم عن غيابها في مثل هذه المقارنة.

موضوعه، يتضمن موضوعين:

1 - تقديم ترجمة يراها مطلقاً، مثالية على نحو ما، وعلى حساب ترجمتين سبقتاه.

2 - إرادة البحث في الترجمة الأدبية المقارنة.

وهنا فقط، قدم تعليلات، فيها شيء من اللبس: أهي تقترن بإبداعه هو، في الترجمة أم ببحث مستقل عن كل ذاتية؟

إذا كان الأمر هكذا: مقارنة بين ترجمتين حصلتا بعد، في لغة الهدف، من لغة الهدف ذاتها وبترجمة بديلة معللة، فإن هذا يهدد بسقوط فرضياته بسقوط العلل المرتبطة بها. فوق ذلك، العملية بهذا الشكل، هي: تحصيل حاصل، مهما بلغت فيه الاجتهادات. **أضف إلى ذلك ما يصاحب هذه الطريقة المزدوجة بين البحث والإبداع، من أحكام**

أخلاقية: «**ترجمة رديئة**» **مقابل** «**ترجمة صحيحة**»، المثال نستقيه من قول الناقد:

«... ولكننا مع ذلك، وجدنا في هذه الترجمات كثيراً من الجوانب التي تدفع إلى إعادة التأمل في النص الأصلي من أجل مراجعة ترجمته على الوجه الصحيح»(7).

كل شيء إذاً مطلق، وليس نسبياً.

ممار الترجمة

وعندما نبحث في **النص الأصلي**، نجده غائباً بروحه ومعناه، وظروف كتابته، وإنما نجد شخوصه ماثلة للعيان في حروف لاتينية، لا تقدم ولا تؤخر شيئاً عما حصل: أي وجود ترجمتين أو ثلاث ثم رابعة تعلل ولكنها تثبت أنها استفادت من الترجمتين.

إذاً: نستخلص من استقرائنا للعملية أنه مهما بلغت الاجتهادات مداها، فلا مفر من المرور عبر الترجمة التقنية، وبعد تصفية مراحلنا معها، نباشر أنواع الترجمات المرتبطة **بالاتصال الحضاري**، كهدف للأدب المقارن، ومن ثم تأتي أمثال هذه الاجتهادات، سواء تلك التي تتعلق منها باللغة التي يراد نقلها أو ترجمتها «**تحليلياً**» إلى اللغة الهدف، أو تتعلق باستدراك أشياء، فاتت، من اللغة الهدف، تكون رديفاً وعوناً للمترجم، بالإضافة إلى الانطباعات الإيجابية واستيعاب الترجمة الحرة ذاتها.

مازال مثل هذه الحالات من الأخذ والرد في «الترجمة الشعرية» يصاحبه نوع من «**الاستحالة الجاحظية**»: «**الشعر لا يترجم ولا ينقل عنه**»، **التي تحفّ بترجمات الشعر إلى** «**اللغة الهدف**».

إلا أن هناك محاولات، كالمحاولة التي، قام بها، الأستاذ **لحمداني**،

والمترجمان أو المترجمون قبله، للتغلب على هذه الاستحالة المقترنة **بترجمة** الشعر، سواء أكانت تلك التي أشار إليها أبو عمرو بن بحر، منذ أكثر من ألف عام، أو تلك التي أشار إليها في أواسط السبعينات من القرن الماضي R. Etiemble، بعد أن لاحظ تكدس المكتبات الفرنسية بالأشعار، والدواوين المترجمة إلى الفرنسية، فاعتبر كل ذلك، أوهى من نسيج العنكبوت، وأن الفرنسيين خدعوا(8).

أرجو ألا نخدع نحن أيضاً، خاصة بعد أن نصحنا الناقد - مشكوراً - بـ «الترجمة التحليلية»، كتعويذة ترد عنا شر الحرفية والمباشرة. ولكنها لا ترد تلك الجدالات والصراعات التي تساهم في تطوير هذا الشق من وسائل الاتصال مع «**الآخر**» وفهمه.

والمؤمل في مثل هذه الأحوال، الحصول على تحويل خلاق ابتكاري داخل اللغة: تحويل شكل شعري إلى آخر(9).

أي قارئ سوف يتساءل: إلى أي حد كان هذا المترجم أو ذاك، موفقاً في تقريب «**بودلير**» إلى قراء اللغة العربية، شعراً وشاعراً؟

السؤال: يهدف إلى حكم نسبي، لا إلى حكم مطلق.

ظروف ظهور النص البودليري(10): A cell qui est trop gaie

أكيد، أنه لا يمكن الحديث عن قصيدة ما، دون الإحاطة أولاً بالشروط التاريخية والاجتماعية والنفسية التي أنتجتها، وموقعها من الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه.

1 - نشرت القصيدة مع قصائد أخرى في (les Épaves) يتصدرها (**تنبيه**) للناشر يوضح أن تلك القصائد، أغلبها مدان أو غير سابق النشر، وأن الشاعر وحده، لم ير ضرورة وضعها في «أزهار الشر»،

في الطبعة النهائية «**للأزهار**» وهذا ما يتوضح من عنوانها [يقصد Les Épaves]... ثم عهد بها المؤلف إلى أحد الأصدقاء المعجب بها، والذي كان يرتئي نشرها بلا تحفظ (كذا) من المؤلف الذي كان لايزال في عمر يؤهله أن يتقاسم مشاعره [الخاصة] مع أصدقائه، ويهبهم من فضائله. وسيتنبه المؤلف في ذات الوقت، أن مئتين وستين قارئاً مفترضاً يشكلون تقريباً - بالنسبة للناشر المتطوع لطبع الكتاب - الجمهور الأدبي في فرنسا، (كذا...) منذ أن تعدت البهائم على حقوق البشر وغصبت الكلمة».

2 - À celle qui est trop gaie: كتبت أصلاً تحت عنوان: À Madame Sabatier، في رسالة غرامية غفل من الاسم، وذلك يوم 9 ديسمبر 1852.

3 - من هي (مدام ساباتيه) كما يسميها «**بودلير**»؟

إنها La Présidente التي تدين بهذا اللقب لـ **Théophile GAUTIER** والذي يحلو له أن يناديها به. وكان قد منحها أيضاً «اسماً خاصاً» - علماً - تزهو به، ألا وهو **Apollonie**، بينما كان اسمها في الواقع **AGLAÊ** - آغليه[11].

اشتغلت أول أمرها (موديل) للعديد من الفنانين التشكيليين، فلم يتعرف عليها «بودلير» إلا في سنة 1850، بعد أن قدمه إليها صديقه «**تيوفيل غوتيه**». وكان ينفق على هذه الفتاة ببذخ، ثري بلجيكي بورجوازي يدعى **MOSSELMAN** «**موسيلمان**» كما كان يتردد على شقتها بشارع «فروشو» - **Frochot** للمشاركة في مآدب عشاء أيام الآحاد، نخبة من البوهيميين الفنانين ومن الأدباء، أمثال «**تيوفيل غوتيه**» والرسام «**ميسونيه إرنست**» **Meissonier ERNEST** - صديقها سابقاً - والرومانسي «**إرنيست فيندو**» والملحن «**إرنست رييه**»، و«**غوساف**

فلوبير»، وأصدقاء هذا الأخير، و«**لويس بوييه**» **Louis Bouillet**، والكاتب «**مكسيم دي كون**» **MAXIME DU CAMP**، الذي سيهدي إليه «بودلير» قصيدته الشهيرة (Le Voyage). وكانت «لابريزدانت» فعلاً تجمع ذكاء وفتنة.

4 – في 1852 أرسل إليها «**بودلير**» قصيدة معنونة بـ «إلى امرأة مرحة» A une femme trop gaie ثم إنه اتفق معها – كما تقول المراجع الفرنسية – على عدم الكشف عن هذه الأشعار لأحد في رسالة جاء فيها: «للمشاعر العميقة احتشام، لا ينبغي أن يخرق. ألا يكون غياب الاسم دلالة على هذه الحشمة التي لا تقهر؟ إن من أبدع واحدة من هذه الأحوال للحلم الذي يبث فيه عادة صورة تلك المرأة التي هي المبتغى، لهو قد أحبها بشغف، دون أن يقول لها ذلك أبداً، وسيحتفظ دائماً من أجلها، بأكبر حنان ودي».

لكن «بودلير» يكرر خطيئته [المحببة] في العالم الموالي، فأرسل غرامياته إلى «مدام ساباتيه»، ودائماً بدون اسم، مخفياً كتابته المرتبطة بسريرته في وقت ما، أو قل مشاعره في الكتابة. في فبراير 1854، أرسل دون أن يرعوي، إلى «**لابريزيدانت**» رسالتين، برر فيهما عدم ذكر الاسم مخافة ألا يعجبها ذلك؛ فالقصيدة الأولى تتضمن Le Flambeau vivant، وهي التي أسر فيها «بودلير» إلى «عذرائه» – **sa Madone** – في لهجة أبوية: «**إن كل كياني يخضع لهذا المشعل الحي**» وفي رسالته الثانية المؤرخة بـ 16 فبراير، يعلن ما يلي: «**إنني ببساطة، سعيد في اللحظة الحالية: أقسم: أن حباً ما، لم يكن أبداً أكثر تنزيهاً عن الأغراض، وأكثر مثالية، ومفعماً بالاحترام، أكثر من هذا الحب الذي أكنه إليك خفية، والذي سأخفيه دائماً بالعناية التي يحكمها هذا الاحترام اللطيف**»، وضمنها قصيدة ثلاثية (سونيه): سوناتا؛ يقول فيها:

ليكن ذلك في الليل وفي العزلة

ليكن في الشارع وفي الجمع الغفير

طيفها ينساب سائراً مثل مشعل ما

أحياناً يتحدث ويقول: «أنا رائعة وآمر

إنه من أجل «حب الأنا» ما كنت لتحب إلا الجميل؛

أنا الملاك الحارس و«ربة الشعر» «العذراء»

يعلق «**جيرار كونيو**» على هذه الثلاثية بقوله: «**نلاحظ هذه اللهجة الخضوعية. فلتكن المحبوبة، «ربة الشعر الملهمة» ينبغي أن تكون صعبة المنال ولذلك يلجأ «بودلير»، إلى عدم الكشف عن الاسم كحماية إضافية ضد المساس بما هو مثالي روحي، ينبغي أن يوضع بإحكام، فوق الملاذ الحسية، وفي نفس الوقت، لا يمكن أن نتقص من النظر إلى هذا المسعى، لإسباغ المثالية على بغيته إيجاد البدائل للأم. وهذا ما يصبح ملموساً سنة 1857 في الهدية إلى «لابريزيدانت» في مجلة «أزهار الشر»، تلك المرأة التي حاول المؤلف أن يربطها بوالدته خصوصاً**».

5 – أما **سارتر**؛ فله رأي آخر، حسب ما ساقه «**جيرار كونيو**»:

«**هذه الرسالة تكشف أولاً عن قلة صدق «بودلير»: هذا الحب المشبوب المتنافر، لن يدوم أكثر من ثلاثة أشهر (يعني موسمياً)، حيث إنه في نفس السنة، أخذ «بودلير» يرسل الرسائل الغرامية بدون اسم إلى «مدام ساباتيه»، وإنما يتعلق الأمر بلعبة شبقية ولا شيء أكثر من ذلك**».

يفتتن المرء بهذين الغراميين البودليريين، إلا أن من يقرأ رسالته بلا توقف إلى كل من «ماري دوبران» ورسائله الغرامية الأفلاطونية يجدها

تقدم مظهراً مهوساً. إن ذلك سيصبح أكثر جلاء، لوعدنا أن القصيدة الشهيرة «ليلة كنت قضيتها مع يهودية بشعة» التي ترتقي حسب «باروند» Paronde إلى عهد «لوشيت» Loichette في الوقت الذي لا يعرف «بودلير» لا «ماري» ولا «مدام ساباتيه»، وإنما يخطط بعد، لثيمة الثنائية الأنثوية، ويتجلى حالماً قرب الشيطان الملتهب، إلى الملاك البارد». ويستشهد «**سارتر**» بالقصيدة في عباراتها غير المحتشمة والمخلة بالحياء، خاتماً استشهاده بـ:

تستطيعين فقط، يا ملكة القاسيات

أن تعتمي على عينيك الباردتين

6 - يستنتج «**سارتر**»: «الأمر إذاً، يتعلق بخطاطة أعدت «قبلياً» للحساسية البودليرية التي تشتغل زمناً طويلاً في فراغ، والتي تعرف تباعاً، اختيار تحقيق مشاريعها الحقة.

ويختم استنتاجه:

«**أكيد أن هذه البرودة التي طالما بحث عنها، تشير إلى الصرامة الباردة للأم التي تفاجئ الطفل وهو على أهبة القيام بحماقة ما، [...]. إن العمر يتغير، ولكن كيفما كانت المرأة التي يريد اختيارها من أجل ملء هذه الوظائف، فإن هناك دائماً شخصاً ما، ينظر إليه، بلا شك**».

7 - يستمر «**جيرار كونيو**» محللاً نظرة «بودلير» للمرأة: تحت عنوان «**أم الذكريات**»:

«بالنسبة «لبودلير»، فإن أمه و«**جان**» تشكلان زواجاً لا يمكن فسخه. إن هاتين المرأتين اللتين يعتد بهما «بودلير»، توجدان الواحدة منهما بالنسبة للأخرى، أمام ناظريه. ولذلك، فالاعترافات السرية التي أدلى بها الشاعر إلى والدته، بصدد «جان» ثقيلة بخلفيات من الملام

والعتاب، أو الانتقام من «**مدام أوبيك**» (اسم والدته الجديد بعد زواجها) وذلك ما يميز «**جان**» عن النساء اللائي أحبهن «بودلير». فعندما يخاطب «**ماري دوبران**» **Marie Dubrun** أو «**مدام ساباتيه**» **Madame Sabatier** في رسائله، أو في أشعاره، فإنما يعبر عن نفسه في صيغة مثالية. **«فماري دوبران» هي الملاك، وربة الشعر، و«العذراء» – على الصيغة الإيطالية – وستغدو «مدام ساباتيه»، «الصنم»، و«الملاك المفعم بالمرح»**.

وينتهي «**جيرار كونيو**» إلى أن هذه الغراميات، ذهنية، وأن وراء كل واحدة من النساء المحبوبات، يحتفظ الشاعر بوجه **الأم**، كما لو أن الحاجة إلى موقف للشاعر تجاه النساء، كان يمليه باستمرار، (الحل والعقد) ويخالف آراء «**سارتر**» في تأسيس هذا الأخير «**للشبقية البودليرية**»، فقط، على البرودة الغرائزية للعشيقة، وصرامة الأم. واستشهد «**بأغنية الخريف**» المهداة إلى «**ماري دوبران**»، إذ استنتج أن الإهداء إلى «**مدام ساباتيه**»؛ بالنموذج المرتبط «**بأزهار الشر**» بالرغم من تصاريف الأيام، هي رمزية شفافة في «أغنية الخريف»:

«ومع ذلك، أحبيني، يا حنون القلب! كوني أماً

أماً ولو لجاحد، ولو لشرير»

وبعكس ما أكده «**سارتر**»، فإن «**جيرار كونيو**» يرى أن هذا التماثل بين هؤلاء العشيقات من النساء، والصورة الأمومية المحاطة بهالة من الاحترام، صار ممكناً، وأن **بودلير**، يحتاج إلى هذه الألفة، وإلى هذا القرب الذي لن يجده أبداً لدى النساء....، إما لتمرير حاجته إلى الحنان من وعلى ملهماته وإما لتمرير انفعاله الانتقامي.

8 – لاحظ «**جيرار كونيو**» في: «**A une Madone**»، طقساً من طقوس

الاستهواء، يهدف أقل ما يهدف، إلى معاقبة العشيقة التي تخون، منها إلى الأم النائية... وأخيراً ضد الأم التي تنكرت لولدها. فالاجتماع الأساسي للضدين، في سلوك بودلير نحو أمه، لا يوجد في هذه العملية وأمه لا يمكن المساس بها في الواقع.

9 - يورد الرسالة التالية إلى «**مدام ماري**» حيث يلاحظ تحولاً حانقاً للاستحواذ الحسي الذي عبر عنه بنفسه: « **أنت (بضمير المخاطبين) لا تستطيعين أن تحولي بين نفسي وبين الخطيئة، وحول عينيك اللتين تكمن فيها حياتك وحول كل شخصك المحبوب الجذاب. (دائماً بضمير المخاطبين)** ».

وهذا ما يجعل بعض النقاد، يصفون بودلير **بالوحشية السادية** لفعل تماثله الشعري، إذ تسود هنا رغبة التملك الفاشل.

Et., vertigineuse douceur!
A travers ces lévres nouvelles!
Plus éclatantes et plus belle,
T, infuser mon venin, ma sœur!

يتبين لنا مما تقدم، حول ظروف إنتاج هذا النص البودليري المنزوع من «أزهار الشر»، والذي يعتبر من القصائد المدانة، أنه ينتمي إلى الأدب المكشوف Promographique، سواء «**بالقوة**» أو «**بالفعل**»، وهذا الأدب كان سائداً في فرنسا في القرن 19.

وإذا قلنا «بالقوة»، فلأن «بودلير»، عاد أخيراً وحطم دماه كلها باستثناء دمية واحدة هي «جان» التي ظل يحتفظ بها في ضميره وكيانه، وإن كانت تقوم كبديل (للأم) و(خصم) لها. أو كما أشار سارتر «أنه غير صادق في حب «**لابريزيدانت**» و... وإلا بالفعل.

الهوامش

1) Le nouveau petit Robert. édit 1994 (flanc) p. 931.

2) Baudelaire. Les Fleurs du Mal, édit dr Claude Pichois, Folio Classique, édit GALLIMARD 1972-1996 pp. 186, 187, et 316.

3) «علامات» 12 – مجلة 45 (الترجمة الأدبية المقارنة) حميد لحمداني 374. رجب 1423هـ سبتمبر 2002.

4) شعرية الترجمات المغربية [الأدبيات الفرنسية]، د/ سعيد علوش. الناشر: جامعة الملك عبدالمالك السعدي: مدرسة الملك فهد العليا للترجمة – طنجة 1991. ص/ ص 216-361 وبالخصوص (أشعار فرنسية بالمزاد العلني).

5) DEuvres Majeures Baudelaire. Etude de les Fleurs du Mal Analyses et commentaires. Gérard Conio (Mar about Alleur (Belgique) 1992): Le poéte et ses modéles: La Présidente p. 86.

6) «فقه اللغة» للثعالبي. فصل في ترتيب السرور: ص/ص 188/117، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت، و«المصباح المنير» للفيومي ج الثاني مادة (مرح) ط 1347هـ 1929م القاهرة.

7) الترجمة الأدبية المقارنة حميد لحمداني – (علامات) ص 371 عدد رجب 1423هـ سبتمبر 2002.

8) شعرية الترجمات المغربية (الأدبيات الفرنسية) د. سعيد علوش. أشعار فرنسية بالمزاد ص 216-361.

9) مجلة «فكر ونقد» المغربية العدد الأول يونيه 1998 ص: 59-139 ملف حول الترجمة. تنسيق مصطفى النحاس بمشاركة ثلة من الأساتذة.

10) Baudelaire, les Fleurs du Mal. Edit de Claude Fichois p.p. 185, 186, 187 et 316.

11) Oeuvres Majeures. Baudelaire. Etude de les Fleurs du Mal. Analyses et commentaires. Gérard Conio (La Présidente) p.p. 86, 87, 88, 89.

* * *

كتب موريس بلانشو جواباً عن سؤال: إلى أين يتجه الأدب والفن في عصرنا الحالي؟ إن الأدب يتجه نحو كنهه الذي هو الاختفاء في تأمل الذات[1]. الذي هو التدبر الفني العميق في الميكانيزمات الداخلية للفن إلى درجة أنه يصبح موضوع ذاته. ويختفي.

بالنسبة لبلانشو ينقسم تاريخ الأدب والفن. ومعيارية التصنيف التي تطبع مجمل الأعمال الإبداعية إلى قسمين كبيرين: الفن الذي يرسم العالم ويتغنى به، محتفياً بالوجود البراني والجواني للأشياء والفن الذي يعكف على ذاته، الذي يجعل موضوعه هو الإبداع نفسه.

وإذا كانت تأملات موريس بلانشو النقدية هذه تقوم على قراءة عميقة الغور للتاريخ وللإبداع وعلى رؤية نقدية ثاقبة لملامح يستعصي على غيره العثور على الخيط الرابط الذي ينظمها فإن جمهرة من المبدعين قد تناولت نفس التيمة بشكل خاص في القرن العشرين. رغم أن تأمل الفن لذاته يجد في الحقيقة جذوره البعيدة في العديد من الأعمال الإبداعية القديمة، وبشكل خاص منذ ملارميه والنصف الثاني من القرن التاسع عشر بالنسبة للأدب الفرنسي. ومنذ فترة تسبق ذلك بالنسبة للأدب الألماني. ومؤلفات وأعمال هولدلين وريكله تشهد بقوة على هذا التوجه نحو اختزال الإشكالية الكبرى للإبداع في معضلة الإبداع نفسها.

وعلامات هذا التوجه العميق بدأت في الحقيقة منذ نشأ التساؤل حول دور الفن في المجتمع، ومنذ كف الإبداع عن شغل خانات وظيفية محددة المعالم والسمات متكررة الإيقاع، في إطار المجتمع التقليدي، أي

منذ خرج الفن من الوظيفية السحرية أو الدينية أو الأسطورية التي يرجع العلماء أنها كانت مصدر نشأة أو أنها رافقت هذه النشأة على الأقل[2].

لكن التفكير في هذه الإشكالية الكبرى لم يقتصر فقط على النقاد، بل إن المبدعين أنفسهم قد ساهموا بتعمق أكبر في إثارة جوانب وطيئة من هذا السؤال. فلماذا ينتصب هذا الإشكال اليوم بقوة في الإبداع الحديث والمعاصر. ولماذا يتواصل التركيز عليه رغم اغتناء الواقع البراني بالعديد من المواضيع الطارئة والجديدة، كما لو أن الأمر يتعلق بانكفاء ما على دواخل فردوس يُخشى الخروج منه؟

إن الإجابة عن هذا الإشكال النظري الكبير تتطلب مجهوداً ضخماً يفوق حدود الفرد ويتطلب الشساعة العملية والزمنية للمؤسسات. ولكننا سنحاول أن نسلط الضوء على إحدى قراءات الموضوع التي خطتها يد الكاتبة مارجريت يورسنار في قصتها المعنونة: «كيف أنقد وانغ فو؟»[3].

فمنذ بداية هذه القصة، أي منذ عنوانها، نلاحظ ورود تيمة التخليص والفن المخلص. ويضيف كون البطلين الرئيسيين المعلم وانغ فو وتلميذه لينغ رسامين متفرغين، المزيد من العلامات التي تشير إلى الموضوع الأساسي الذي يَعْبر مجمل تقاطعات كتابات يورسنار: إنه العلاقة بين الشيء وصورته بين الفن والعالم الذي يصوره[4].

في مطلع القصة، يصف السارد بطله وانغ فو بكونه: «يحب صور الأشياء، وليس الأشياء نفسها». وبذلك يضع يده على الإشكالية القديمة قدم الفلسفة، إشكالية علاقة الصورة بالأصل.

إن اختيار الصورة هنا يأتي كاختيار واع، حر ومسؤول يفضل التحرر من إكراهات العالم عبر الفن فالبطل لم يجد شيئاً جديراً بالامتلاك في العالم سوى فرش الرسم وعلب الصمغ والأحبار الصينية. فيما يحمل

تلميذه لينغ حقيبة مليئة بتخطيطات الرسوم كما لو أنه يحمل قبة سماوية: «لأن هذه الحقيبة في نظر لينغ، كانت تحوي الجبال المغطاة بالجليد والأنهار الربيعية وطلعة قمر الصيف» ص 148.

من الواضح هنا أن امتلاك أدوات رسم العالم يعادل امتلاك العالم بالقوة، إن البطل يعتبر امتلاك الصورة معادلاً لامتلاك الأصل، بل إن امتلاك الأصل والقدرة على إنتاجها يفوق في ثرائه امتلاك الأصل، فهذا الأخير لا يستطيع مضاهاة الصورة في جمالها المثالي(5).

إن علاقة الفنان وانغ فو بتلميذه لينغ تعكس في الحقيقة قدرة الفنان على ملء الفراغ الروحي الإنساني، على تغيير المتخيل، أي مجموع الصور التي يمتلكها الإنسان عن العالم، وتغيير الصور يصبح هنا بمثابة تغيير للعالم لأن المخيلة جزء من العالم، بل هي أهم أجزاءه، لأنها ما يسمح بتمثله وبتغييره.

لذا ترتبط العلاقة بين المعلم وانغ فو وتلميذه بتغيير الأول لتمثلات الأخر عن ثلاثة أشياء، الرعد والحشرات ووجوه الموتى. فبعد أن كان التلميذ لينغ يكرهها. سوف ينظر إلى هذه الأشياء بنظرة عشق جديدة بعدما: «أهداه وانغ فو روحاً وأحاسيس جديدة» ص 150.

بل إن التغيير الكبير والمزلزل للفن سوف يطال حتى الموقع الاجتماعي للتلميذ. إذ تموت زوجة لينغ بمجرد أن يرسمها وانغ فو سابحة بين السحب ويغلق الزوج منزله ليتبع الرسام الحكيم في تجواله عبر ربوع مملكة الهان الصينية الشاسعة التي تدور الوقائع في عهدها.

تتكون بالتالي علاقة وثيقة تجمع الحكيم بمريده. وتدخل الشخصيات عالم التجوال والتيه في عالم يتميز بثباته الاجتماعي والترابي وبمعاداته للعناصر المتنقلة التي تخلق بحركيتها تفاعلات غير مرغوب فيها بين الفئات الاجتماعية المختلفة، بطريقة تذكرنا

بشخصية البيكارو (Le picaro) في القرون الوسطى وأدب عصر النهضة الأوروبية.

على أن سلطة وانغ فو لا تأتي من قدرته إلى الهزل أو من دُونْكيشوتية محتملة بل من كفاءته العجائبية في الرسم، من قدرته على إلغاء الفارق بين الصورة والأصل: «وانغ فو كانت لديه القدرة على إسباغ الحياة على رسومات وجوههم بلمسة أخيرة ملونة يضيفها إلى الأعين» ص 150.

إن هذه القدرة نفسها ستكون هي أصل خلافة مع الإمبراطورية فسلطة الفن لا يمكن أن تتعايش مع فضاء السلطة إذا أصرت على التحرك خارجه. لذا تصبح سلطة الفن على إمبراطور مملكة هَانْ شديدة القوة والبأس لأنه خضع لها في طفولته، لأنه بنى تصوره للعالم على تأمله للوحات وانغ فو ناسياً أنها لوحات لا تعكس الحقيقة. بل الجزء المتسامي النقاء من الحقيقة والطبيعة. ومثلما لا توجد المعادن النقية إلا في المختبر وتنعدم في الطبيعة فإن لوحات ونغ فو لا تعكس الواقع بل كنهه النقي والخالص. لا ترسم الجمال الواقعي، بل المثال الذي هو خلاصة تمظهرات الواقع.

هكذا يصرح الإمبراطور الشاب أمام وانغ فو وتلميذه بعد أن اعتقلهما: «أنت تسألني ماذا فعلت لي أيها العجوز وانغ فو؟... سأقول لك: لقد جمع أبي مجموعة من لوحاتك في أكثر الغرف سرية بالقصر. وفي هذه القاعة أيها العجوز وانغ فو، نشأت أنا. وقد نظمت هذه اللوحات من حولي العزلة التي مكنتني من أن أكبر (...) ظللت أحدق فيها كل ليلة. كنت أحلم بالفرح الذي سيأتي به المستقبل. وكنت أمثل العالم لنفسي وبلاد الهارا في منتصفه، بل يشبه السهل المستوي المحفور فيه باليد الخطوط المقدرة للأنهار الخمسة. وكل شيء حولها. لكي أتمكن من بسط الأشياء أمامي كنت أستعين برسوماتك. لقد جعلتني أعتقد بأن

البحر يشبه سماط الماء المفروش في لوحاتك القماشية... وفي سن السادسة عشرة وجدت الأبواب التي تفصلني عن العالم تتفتح لي فصعدت إلى شرفة القصر لكي أراقب الغيوم، ولكنها كانت أقل جمالاً من غيوم غسقك» ص 152.

إن فضاء الفن يكون بذلك قد ساهم في خلق فضاء السلطة المغلق وفي صياغة تفاصيل المتخيل لدى الإمبراطور. لكن المشكلة تتمثل في الاصطدام الذي يحدث لدى هذا الأخير بين العالم وصورته المثالية، بين الأصل والصورة. وهكذا يصبح هذا الوعي الشقي بازدواجية المتخيل وبالمفارقة المؤلمة الدائمة بين الوعي وبين العالم «الموضوعي» هي مصدر أرق وقلق الإمبراطور. ويصبح الإحباط الذي ينتج عن اكتشاف الأصل مصدر حقد اتجاه ازدواجية المنتوج الإبداعي والصورة الفنية باعتبارها نسخة معدلة من الواقع تنتج واقعها وفضاءها الخاص. هكذا يعبر الإمبراطور صراحة عن ذلك بقوله:

«لقد كذبت عليّ يا وانغ فو. أيها النصاب العجوز، فالعالم ليس سوى كومة بقع غامضة، ملقاة في الفراغ بواسطة رسام عديم الشعور، تمحوها أدمغتنا باستمرار. وليست مملكة هان أبداً بأجمل الممالك ولست أنا الآخر بإمبراطور. فالإمبراطورية الوحيدة التي تستحق مشقة حكمها هي الماثلة في رسوماتك أيها العجوز وانغ فو. فأنت وحدك الذي تتسلطن في سلام، من خلال الألف منحنى والعشرة آلاف لون... فأنت صاحب السحر الذي جعلني أكره ما أملك، وجعلني أرغب في كل ما ليس لدي» ص 152-153.

إن أزمة العلاقة بين الصورة والأصل، وبين السلطة والفن تشهد ذروتها هنا ولكنها لا تندرج في إطار تقابل تبسيطي بين الفنان والإمبراطور، كما درجت بعض الكتابات على طرحه بفجاجة واختزال ينزع عن القضية غناها. إذ تطرح مارغريت يورسنار القضية من الزاوية الأشد

تعقيداً، من زاوية استحكام الفن في نفس الإمبراطور إلى درجة جعله كائناً متعدد الأبعاد يرغب في إعدام وانغ فو لأنه رسم عالماً أجمل من عالمه، ويرغب كذلك في أن يسمح له بإكمال لوحة أخيرة كان الفنان قد بدأها ولم يتممها في مطلع شبابه. الشيء الذي جعل الإمبراطور رغم قراره التخلص من وانغ فو ومن الإشكالية التي تأزم وعيه حول علاقة الصورة بالأصل، يعمد إلى منح هذا الأخير فرصة إتمام لوحته، بل يفرض ذلك عليه فرضاً. وبذلك يكون الإمبراطور التعيس غير قادر على الخروج من فضاء سلطة الفن حتى في لحظات رعونته وتسلطه الذي يبلغ حد قتل التلميذ لينغ أمام معلمه.

إن هذه اللحظة – الذروة تشهد إذن أقصى مستويات التقابل والتناقض بين الدوافع المختلفة التي تجيش في نفس الإمبراطور. وعندما يشرع وانغ فو في إتمام لوحته التي تصور شاطئاً بحرياً يتدخل الجانب العجائبي لينقل القصة والشخصيات المختلفة من ذروة التقابل إلى ذروة السكينة العجائبية عبر الفيض الذي تحدثه ريشة الفنان في أحد عناصر لوحته البحرية. وهذ العنصر هو العنصر المائي الذي يدخل في لعبة التناقض مع سخونة الحديد الذي أعد جنود الإمبراطور لسَمْل عيني وانغ فو. ومع سخونة دم التلميذ لينغ الذي أريق على بلاط الإمبراطور ببرودة أعصاب قاتلة.

يتداخل فضاء اللوحة إذن مع فضاء الواقع الزمكاني الذي تنجز فيه: «شرع وانغ في وشي طرف جناح سحابة تتكئ على جبل باللون الأحمر. ثم أضاف لسطح البحر بعض تغضنات صغيرة جعلت الإحساس بسكينته يزداد عمقاً وابتل بلاط اليشب فجأة على نحو غريب، ولم يلحظ وانغ فو المستغرق في رسمه أنه كان يعمل وهو جالس على الماء (...) وارتفع مستوى الماء حتى بلغ في النهاية مستوى قلب الإمبراطور» ص 154.

هكذا سيؤدي فيض اللوحة بعنصرها المائي على الواقع في إطار عجائبية تمتح من التراث ملامحها العميقة إلى إغراق هذا الواقع في الفيض الفني، إلى تجاوز هذا الواقع: «صار الصمت عميقاً لدرجة سمع فيها تساقط الدموع. كان بحار الزورق هو لينغ. وأعان لينغ الأستاذ على صعود الزورق. وانعكس سقف اليشب على الماء. بما أوحى أنه يبحر في مغارة. كانت ضفائر المحظيات الطافية تتموج على سطح الماء كالثعابين، وكانت رأس الإمبراطور الشاحبة عائمة عليه كأنها زهرة لوتس... وأخيراً دار الزورق حول صخرة تسد مدخل عرض البحر. وسقط ظل شاطئ صخري عليه، واختفى الرسام وانغ فو وتلميذه لينغ إلى الأبد في بحر اليشب الأزرق الذي أبدعه» ص 154.

والتجاوز الذي نتحدث عنه هنا تجاوز يتحمل المعنيين الواقعي والمجازي، لأن الزورق البحري وعملية الإبحار إلى درجة الانتقال المكاني والزماني إلى فضاء آخر مجهول تماماً إلا من طرف الرسام وتلميذه تشير إلى عملية تجاوز حقيقي وشامل للتوتر الذي طبع وسط القصة، وللتضارب في التفسيرات لمشكلة علاقة الأصل بالصورة والفن بالواقع، وكذا علاقة الفنان بالدواخل النفسية الغائرة لشخصياته.

فرحيل وانغ فو وتلميذه واختفاءهما عن الأنظار «إلى الأبد» كما توضحه القصة يلتقي هنا مع ما يذكره موريس بلانشو في «الكتاب القادم» من سعي الأدب والفن اليوم إلى الاختفاء. أي إلى الولوج إلى مسارب الإبداع التي لا يمكن أن تدخلها غير صفوة من ذوي الحساسية المرهفة. فاختفاء الأدب والفن هنا لا يقصد به الانمحاء، ولكن الدخول إلى عوالمهما السرية لمعاودة الخروج منها بصورة وبمتخيل متجدد. أليس الخارج من القراءة العميقة مثل من ولد من جديد. بعد أن عدل الفن والمنتوج الإبداعي تصوره عن العالم؟[6].

الهوامش

1) بلانشو (موريس)، **الكتاب القادم**، باريس غاليمار 1959، ص 265.

2) Toly (Martine), Introduction a l'analyse de l'image, Nathan, Paris 1993, p. 11.

3) يورسنار (مارغريت)، «كيف أنقد وانغ فو؟»، ترجمة محمد سيف، مجلة العربي، عدد ديسمبر 1998 ص 148-154.

4) Morien H. Dictionnaire de poétique et de réthoriques, Paris PUF, 1982, P 188.

5) انظر كذلك في هذا الموضوع:

Barthes (Roland) "Elément de sémiologie" in communication n° 4, Paris, Seul.

6) Eco Umberto), le signe (trad, fr), Bruxelles, Labor 1992, p. 67.

* * *

1/ إذا كانت عظمة الروائي تقاس أحياناً بقدرته على إبداع الشخصيات، كما يقال: (فالروائي الحقيقي هو ذلك الذي يخلق الشخصيات)[1]. فإن هذا المفهوم، على ما له من أهمية في عملية تشكيل المتن الحكائي، ظل لمدة غير قصيرة مجالاً للخلط والغموض: (فالشخصيات قد بقيت، بشكل متناقض، من غير غوامض الشعرية (La poétique)، ومن بين أسباب ذلك، بلا شك، قلة الاهتمام الذي يمنحه الكتاب والنقاد اليوم لهذا المفهوم[2]. مما يمكن اعتباره حافزاً قوياً للفت الانتباه لهذا المكون وإعطائه ما يستحق من العناية والاهتمام، يناسبان حجم الدور الذي يلعبه على مستوى النص الحكائي عامة، والروائي منه على وجه الخصوص.

ومرد هذا، في تقديري، لا يعود بتاتاً لخلو الساحة التنظيرية من دراسات جادة في هذا المجال، بقدر ما يعود في الحقيقة للخلط والغموض اللذين سيطرأ عليه مدة غير يسيرة. ومن مظاهر ذلك، مثلاً، الجمع، بشكل آلي أعمى، بين مفهومين مختلفين تماماً في إطار واحد، لا لشيء إلا للتشابه الموجود بينهما، وهما الشخص والشخصية (personne/ personnage). وهو ما أشار إليه أحد المنظرين بقوله: (لقد ظلت، ولوقت طويل، الشخصية في الرواية غير متميزة عن الفرد الحي فعلياً في الواقع اليومي)[3]. لذا يجب التمييز بادئ ذي بدء بين هذين (الكائنين). وعندما نقول التمييز، فذلك لا يعني أبداً أننا نحذف العلاقة بينهما نهائياً، كلا ليس هذا غرضنا. بقدر ما نود الكشف عن خصوصية كل (كائن) منهما، والعالم الذي يتحرك فيه، حتى يتم إبطال ذلك الخلط الذي

يقع فيه البعض في النظر إلى الشخصيات على أنها أشخاص، أو العكس، علماً: (بأن تصوراً للشخصية لا يمكن أن يكون مستقلاً عن تصور عام للشخص، للذات، للفرد)[4].

وفي هذا الإطار، نعتقد أن أول خطوة على طريق فك التشابك الحاصل بينهما، تتمثل أساساً في تحديد مواصفات العالم الذي يحيا فيه كل واحد منهما: (فشخصية ما في رواية، تختلف عن شخصية تاريخية، أو شخصية موجودة في الحياة والواقعية، لأن الشخصية في الرواية إنما تتألف فقط من الجمل التي تصفها، أو التي وضعها المؤلف على لسانها، وليس لتلك الشخصية ماض أو مستقبل، وليس لها أحياناً حياة مستمرة)[5]. بينما الشخص كائن حي، ينتمي لما هو واقعي وحقيقي لا متخيل، له تاريخه وماضيه. أما الشخصية فليس لها ماض ولا مستقبل. صحيح أننا قد نعثر في بعض الحكايات على نماذج (بشرية) من الشخصيات، تدخل في علاقة تماثلية مع الأشخاص، بحيث ترقى المحاكاة على مستوى أعلى تجعلنا نتوهم أننا أمام شخصيات/ أشخاص. إلا أننا، مع ذلك، ينبغي ألا نسلم بالتطابق بينهما، لأن الأشخاص الذين يختارهم الكاتب من واقعه الاجتماعي ما إن يدخلوا الحكاية حتى ينفصلوا عن ذواتهم الأولى، وتتحقق لهم ذوات جديدة يرسمها النص. مادام الكاتب لا يكتفي بنقل الشخصية من واقعها فقط، وإنما يخضعها لعملية إعادة إنتاج، ويشحنها بحمولة جديدة تسير في الخط الذي يرسمه لها النص، لا الذي يمليه واقعها خارج حدود الحكاية. نستخلص من هذا كله: (أن قراءة ساذجة، هي التي تخلط بين الشخصيات والأشخاص الأحياء...، لأنها تنسينا بأن مشكلة الشخصية هو قبل كل شيء لسني، لا يوجد خارج الكلمات...، ومع ذلك، فرفض كل علاقة بين الشخصية والشخص سيكون مستحيلاً، لأن الشخصيات تمثل الأشخاص بموجب طرق خاصة بالحكاية[6]. بالإضافة إلى أن مفهوم الشخصية لم يعد يمثل في النص

الحكائي الأشخاص فقط، بل تعدى ذلك ليتشخص فيما هو نبات، حيوان، أو جماد... إلخ. فالكاتب، كما هو معروف، يحرك ما لا يتحرك، ويخلق عالمه العجيب من أشياء لا علاقة لها بما هو موجود في الواقع، وأكبر شاهد على ذلك ما يزخر به الأدب العالمي والعربي على حد سواء من أعمال حكائية تتخذ من الحيوانات أو النباتات شخصيات لها، كما هو الحال بالنسبة (لحكايات/ les fabes) لافونتين، و(كليلة ودمنة) لابن المقفع، بل الأكثر من هذا أننا نصادف نصوصاً علمية تسند فيها الأدوار لشخصيات، هي عبارة عن: (ميكروب، جرثومة، فيروس، بويضة، وعضو، باعتبارها شخصيات نص يسرد صيرورة تطور مرض ما)[7].
لهذا كله ينبغي أن نودع: (ذلك النمط من النقد الذي يعمل على وضع شخصيات الرواية موضع التساؤل والمحاكمة، باعتبارها كائنات حية)[8]، ونستبدله بمفهوم حديث، يتعامل مع الشخصية انطلاقاً من مواصفاتها الحقيقية، بعيداً عن أي إسقاط خارجي. فكيف ينظر للشخصية الروائية حالياً؟.

II/ إن الدراسات الحديثة قد نظرت للشخصية الروائية نظرة مغايرة، لما كان سائداً من قبل. وتعاملت معها تعاملاً خاصاً، حيث اعتبرتها علامة (signe) مكونة من دال ومدلول، أو كمورفيم مزدوج التمفصل، يتميز في البداية بكونه لا يحيل على شيء، ولا يعني أي شيء. بمعنى أنه فارغ من كل دلالة مسبقة، ومن ثم فهو يشكو في البداية من فراغ دلالي، غير أنه سرعان ما يغدو بعد ذلك مشحوناً مع تقدم السرد. مما يدعو للقول مع فيليب هامون (Ph, Hamon) بأن: (البطاقة السيميائية للشخصية ليست معطى أولياً وثابتاً، وأن الأمر يتعلق بمحض تعرف عليها، بل إنها تشكل يتم تصاعدياً مع زمن القراءة وزمن المغامرة المتخيلة، إنه شكل فارغ ستملؤه مختلف المحمولات (les prédicats)، أفعال وصفات. إن الشخصية إذاً ودائماً تكاثف لأثر سياقي)[9]. ولهذا فهي لا تتم اكتمالها

وتكونها إلا عند نهاية الحكاية، بمعنى أنها تشكل (وحدة دلالية) يرتهن امتلاؤها بالوحدات الدلالية الصغرى التي تبث فيها الروح والحياة. هذه الوحدات الدلالية الصغرى هي التي تملأ ذلك (البياض السيميائي) الذي تبدعه الشخصية في أول الأمر، لاسيما إذا كانت شخصية غير تاريخية وبلا مرجع خارجي. على أن هذه الدلالات أو المعاني، بصفة عامة، لا تتوزع في النص الحكائي بشكل مضبوط ومقنن، بقدر ما تتخلل كل أجزائه من أول كلمة لآخرها. وبذلك تبقى رهينة هذه المعاني والوحدات الدلالية، التي تبدأ ببداية الحكاية وتنتهي بنهايتها. على أنه إذا ما صدر حكم أو تصور معين في حق أي شخصية قبل اكتمال الحكاية، فسيكون قد أخطأ في حقها، ولم ينظر إليها ككل متكامل، بل اقتصر على قسم منها فقط. علماً بأن الشخصية، كما أشرنا لذلك سابقاً، تعتبر مورفيماً فارغاً تملؤه مختلف الحالات والتحولات السردية، وهي من ثم تشكل محايث لصيرورة النص، وكل قراءة لا تدخل في اعتبارها هذا المفهوم الشمولي المتكامل ستكون قد قصرت في حقها، واختزلتها في بعض حالاتها دون تحولاتها، أو العكس، مما يعد تشويهاً لصورتها الحقيقية.

على أننا إذا كنا قد أكدنا سابقاً بأن الشخصية الروائية ليست سوى تشكل نصي: (وأن الفراغ السيميائي.... يأخذ شحنته من النص)[10]، بمعنى أن الشخصية تعتمد على تسلسل الخطاب أو الكتابة لتنهض وتكتسب بالتالي قوة تمكنها من أداء دورها في الحكاية، بحيث إن كل ما يصب في هيكل الشخصية لا يخرج عما هو ثقافي ولساني. من هنا كانت الشخصية كائناً غير خارج عن اللغة، وبالتالي عن النص: (لأن الشخصية في الرواية لا تنمو إلا في وحدات المعنى، أي من الجمل التي تنطقها هي، أو ينطقها الآخرون عنها، إن لها بنية غير متعينة، إذا ما قارناها بالشخص البيولوجي الذي يملك ماضيه المتماسك والملازم له)[11].

انطلاقاً من هذا المفهوم، لم يعد هناك مجالاً للسقوط في مقارنات بين الشخصية وبين ما هو خارجي عنها، أي ما هو غير لساني ولا نصي. لأن ذلك لن يؤدي إلا لنتيجة واحدة، هذه النظرة تدخل في اعتبارها الأشخاص وعلى ضوئهم تحاكم الشخصيات، هذه الكائنات التي لا تملك حقيقة خارج النص. إنها ليست أكثر من (كائنات من ورق)[12]، أو (كائنات أدبية)[13].

لذلك: (يجب علينا اعتبار الشخصية الروائية ككائن من كلمات، بمعنى كبناء لساني، قبل أن يخضع لاستقصاء نظام سيكولوجي)[14]. على أننا ونحن نلح على هذا الفصل بين مفهومي الشخص والشخصية لا ينبغي أن يفهم من ذلك أننا نطمح لاختصار الشخصية في: (نسيج من الكلمات، كما اعتقد ستيفنسن،.... نعم إنها توجد بالكلمات، ولكن ليس هذا ما يصنع شخصية حقيقية كما يقول برخيس)[15]. وإلا أصبحنا أمام شخصيات مرصعة بالكلمات لا روح فيها ولا قوة، كأنها دمى. إن الشخصية تنهض على أساس الكلمات، ولكنها تلتقي بما هو سيكولوجي، اجتماعي، ثقافي، فلسفي، وبما هو أدبي.. إلخ. لكن المشكل هو أن لا ينظر للشخصية من جهد لا تمثل هويتها ولا تحقق مكانتها، فالشخصية لها هوية أدبية وسيميائية، كما هي للنص الحكائي، ومع ذلك فهي تحمل في بطنها مستويات عديدة، وهذه لا تغيب عنها هويتها. فخصوصيتها الأدبية تبقى رغم ذلك ثابتة، وكلما أبعدنا عنها هذه الهوية إلا وفقدت تميزها، وأصابها التشويه. وفي هذه الحالة ينضج فعل الإسقاط، فتصبح الشخصية بلا هوية، أو لنقل تصبح لها هوية أخرى. ذلك أننا لو تعاملنا مثلاً مع الشخصيات من حيث المستوى السيكولوجي فقط، نكون قد أغفلنا مهمتها الأولى والأخيرة، والتي ليست سوى أدبية: (لأن السيكولوجية ليست في الشخصيات، ولا في المحمولات - صفات وأفعال - إنها إنتاج نمط معين من العلاقات بين الإمكانيات

السردية)[16]. وهو ما يشبه إلى حد بعيد الوهم المرجعي الذي تخلقه فينا الكتابات الروائية ذات المنحى الواقعي. وكما قال ف، هامون: (إن ما نتوصل إليه في النص، ليس أبداً - الواقع -، بالفعل، ولكنه عقلنة - rationalisation - ونصية - textualisation الواقع، وإعادة بناء لاحقة، مؤطرة داخل وبواسطة النص)[17].

III/ إذا كانت الدراسات الحديثة قد تعاملت مع الشخصية الروائية على أساس كونها علامة لسانية ليس لها حياة خارج النص (لا قبله ولا بعده)، شأنها في ذلك شأن الشخصية السينمائية، على حد تشبيه ميشل بوتور. فإن هؤلاء المنظرين، والسيميولوجيين منهم على الخصوص، لم يفتهم، مع ذلك، التنبيه إلى الاختلافات الموجودة بين العلامات اللسانية، فميزوا بين العلامات المرجعية (signes référentiels)، العلامات الاستذكارية (signes anaphoriques)، والعلامات الواصلة (signes embrayeurs)، كما فعل ف، هامون (PH, Hamon) في إحدى دراساته الهامة، حيث خصص كل مجموعة منها بمواصفات خاصة تتمثل في:

1 - العلامات المحيلة على حقيقة في العالم الخارجي (طاولة/ نهر..)، أو على مفهوم (بنية/ حرية..)، وتسمى بالمرجعية ((référentiels، لأنها تحيل على معرفة مؤسساتية، أو على شيء محقق معلوم (دلالة ثابتة، ودائمة على كل حال)، تعرفنا عليه من جديد هذه العلامات، إنها محددة بواسطة المعجم.

2/ العلامات المحيلة على هيئة تلفظية، وهي علامات ذات مضمون - عائم -، فلا تأخذ معنى محدداً إلا بارتباطها بوضعية محققة في الخطاب، إنها (Les cironstantiels égocentriques)، حسب روسل (Russel)، و(Le déictiques)، أو (Les embrayeurs) حسب

ياكبسون (Jakobson). وهي، خلافاً للأولى، غير محددة دلالياً بواسطة المعجم، كالضماير وأسماء الإشارة مثلاً.

3/ العلامات المحيلة على علامة أو علامات منفصلة أخرى، قريبة أو بعيدة في نفس الملفوظ، سواء أكانت متقدمة في سلسلة المنطوق، أو المكتوب، أو متأخرة. معروفة بوظيفتها الإبدالية اللاحمة والاقتصادية، لذلك سميت بالاستذكارية (anaphoriques). ومادامت الشخصية الروائية علامة لسانية، فإنها قابلة بدورها لتقسم لثلاثة أصناف، شأنها في ذلك شأن كافة العلامات. وهذا ما فعله هامون، فانتهى إلى أن الشخصيات الروائية تتوزع بدورها حسب أصنافها لثلاث مجموعات، هي:

أ/ **مجموعة الشخصيات المرجعية (personnages référentiels):** وتشمل كل الشخصيات التاريخية.. الاستعارية.. والاجتماعية لأنها تحيل جميعها على معنى قائم ومحدد، مضبوط بالثقافة، والبرامج، والاستعمالات المنمذجة (les emploies stéréotypes). علماً بأن مقروئيتها ترتبط مباشرة بمشاركة القارئ في هذه الثقافة.

ب/ **مجموعة الشخصيات الواصلة (personnages embrayeurs):** وتعد بمثابة علامات على حضور المؤلف والقارئ، أو من يمثلهما، في النص. كالشخصيات الناطقة باسم ((porte-parole، أو الجوقة (choeurs)، في التراجيديات القديمة[18]. مع الإشارة إلى ما قد يعترض عملية تحديدها من صعوبات أحياناً، نتيجة التقلبات العديدة التي يتعرض لها التواصل، وما قد يشوبه من تعتيم.

ج/ **مجموعة الشخصيات الاستذكارية (personnages anaphoriques):** ويتم فهمها بالرجوع وجوباً للنسق الخاص بالمؤلَّف، لما تقيمه في الملفوظ من شبكة نداءات وتذكرات مع مقاطع ملفوظية

أخرى منفصلة.. وهي عناصر لها وظيفة تنظيمية وتلحيمية بالأساس، وبواسطتها يتمكن المؤلَّف من أن يحكي نفسه بنفسه، وأن ينبني كطوطولوجيا[19].

وفي ختام هذا التمييز لأصناف الشخصيات/ العلامات، ينبهنا هامون (Hamon) لملاحظتين أساسيتين، تتعلق أولاهما: (بكون الشخصية الواحدة يمكنها، كما هو معروف، المشاركة آنياً أو تعاقبياً في العديد من الفئات الثلاث المجملة، فكل وحدة تتميز بتعدديتها الوظيفية في السياق)[20]. بينما تلح الثانية على أن: (الفئة الأخيرة - أي الاستذكارية - بطبيعة الحال، هي التي ستهمنا بالأخص، وأن نظرية عامة للشخصية ستبلور انطلاقاً من مفاهيم التكافؤ، الإبدال، والاستذكار)[21].

وبذلك يتضح أن الصنف الثالث من الشخصيات هو الذي لا يعرف عنه القارئ عادة إلا ما يوفره النص من معلومات. فكيف يمكن ملء البطاقة الدلالية لهذه الفئة؟، وأين يمكن البحث عن أوصافها في النص؟.

VI/ قلنا سابقاً إن الشخصيات الروائية علامات لسانية، والعلامة (le signe) كما عرفها دو سوسور (De Saussure) تتكون من وجهين متلازمين، هما: الدال (le signifiant) والمدلول (Le singifié)، أي الشكل الصوتي. والشخصية باعتبارها علامة، فإنها تتكون هي الأخرى من دال/ الاسم، ومدلول/ المحمولات المختلفة المدرجة داخله، والمبثوثة بأشكال متنوعة في ثنايا النص الحكائي. لذلك فعلى هذين المستويين (الدال والمدلول)، (الاسم والمحتوى)، المعوَّل في ملء البطاقة السيميائية للفئة الثالثة من الشخصيات الروائية، المعروفة بالاستذكارية (anaphoriques). علماً بأن وجه العلامة الأول المتمثل في الدال/ الاسم، لا يحمل، في الغالب، أي إيحاء دلالي محدد، باستثناء قيامه بوظيفة

التمييز بين شخصية وأخرى، وهو ما أشار إليه ف، دو سوسور باعتباطية العلامة/ التسمية، مما يجعل عملية تحديد خصوصيات الشخصية الروائية الاستذكارية مسألة موكولة، بالدرجة الأولى، للوجه الثاني للعلامة/ المدلول، فكيف يتم ذلك؟.

من المعلوم أن أية شخصية تتقمص دوراً معيناً في حكاية، لابد وأن تحظى بعدد من الصفات/ العلامات (les qualifications)، وهي صفات تختلف طبعاً، كمياً وكيفياً، من شخصية لأخرى، بحيث لا يمكن للمؤلِّف مثلاً أن يلصق نفس الصفات على كل شخصيات عمله، لأننا في هذه الحالة سنكون إزاء شخصية واحدة بأسماء مختلفة، ليست في الواقع سوى نسخ لنموذج واحد، وبذلك يصعب التمييز بينها، لأنها تتوفر على ميزات وخصائص واحدة تجمعها، أكثر مما تفرق بينها، لأنها تتوفر على ميزات وخصائص واحدة تجمعها، أكثر مما تفرق بينها. ومثل هذا النوع قد نسميه الشخصية ذات الأسماء المختلفة. على أن ما يعطي الحكاية دراميتها وديناميتها هو الاختلاف المبني على التمايز بين الشخصيات المشاركة فيها. فكلما كان هناك تضاد واختلاف إلا وكان هناك صراع ومواجهة. وهذا ما يتحقق بفضل نباهة الكاتب وحذقه: (إن الشخصيات هي دائماً معطاة صحبة صفات سوسيولوجية وسيكولوجية وأخلاقية)[22]، مختلفة غالباً. لكن هذا لا يعني أن هذه الصفات معطاة بشكل مسبق، وإنما هي محايثة لمسيرة الحكاية، ترتسم أمام أعيننا شيئاً فشيئاً، إلى نهاية المتن الحكائي. لكن ما هي هذه العلامات المميزة المكونة للشخصيات الروائية التي تجعلها مختلفة أو متشابهة فيما بينها؟.

يقول توماشوفسكي مجيباً عن هذا السؤال: (إن نظام الحوافز الذي يرتبط ارتباطاً قوياً بشخصية معينة يسمى مميزات – caractéristiques – تلك الشخصية. وفي معنى ضيق، يفهم من المميزات الحوافز التي تحدد

نفسية الشخصية ومزاجها. إن دعوة شخصية باسم خاص تشكل العنصر الأبسط في التمييز)[23]. وهكذا يتضح أن العلامات المميزة للشخصية تبدأ في التشكل انطلاقاً من الاسم، مروراً بالأوصاف والأفعال. ولا ينبغي أبداً أن تحصر فيما يقوله السارد عنها مباشرة. لأن الشخصية لا تتميز لدينا انطلاقاً مما يقوله المحفل السابق عنها فقط، وإنما أيضاً مما تقوله هي عن نفسها، وكذا مما تقوله باقي الشخصيات الأخرى عنها. فضلاً عن أن صفاتها لا تنحصر في الأقوال، وإنما تطول الأفعال كذلك، سواء أكانت صادرة عنها، أو واقعة عليها. أي أن تمييز الشخصيات ليس وقفاً على حالة الوصف فقط، بل ويشمل السرد أيضاً. سواء أكان هذا السرد متعلقاً بحركات، حوارات، مونولوجات، أو أحداث. كل هذه الاشياء يمكنها أن تخصص الشخصيات، إما بشكل ظاهري مباشر، أو بطريقة ضمنية غير مباشرة. فمثلاً: (وصف البطل يمكن أن يكون مباشراً، بمعنى أننا نتلقى معلومات عن طبيعته، إما من السارد أو من الشخصيات، أو في إطار وصف ذاتي... يقوم به البطل. ونجد في غالب الأحيان وصفاً غير مباشر، فالمزاج يتجلى من خلال الأفعال أو سلوك البطل[24]، غير أن الأمر في الحالة الأولى يتعلق بعلامات ظاهرة متجلية أمام أعيننا، كأن يخبرنا السارد مثلاً بأن عمر البطل كذا، واسمه كذا، ووظيفته الاجتماعية كذا... فمثل هذه العلامات سهلة التحصيل، وقابلة للإدراك دون عناء. إجراء غالباً ما نصادفه في الإنتاجات الكلاسيكية، حيث يلاحظ: (أن الروائيين الأوائل... يقدمون كلاً من شخصياتهم الرئيسية بفقرة تصف بالتفصيل المظهر الجسدي، وفقرة أخرى تحلل الطبيعة الخلقية والنفسية، غير أن هذا النوع من التشخيص قد يتضاءل إلى مستوى إلحاق صفات تمهيدية)[25].

هكذا كان الكتاب إذاً يتعاملون قديماً مع شخصياتهم، بحيث يقدمون لقرائهم، منذ البداية، البطاقة السيميائية لأبطالهم. لكن مثل هذا

الإجراء لم يعد معمولاً به حالياً في الكتابة الروائية الجديدة، سواء تعلق الأمر بأوضاعهم النفسية أو الاجتماعية.. إلخ.

وهكذا أصبح القراء يحصلون على هوية وصفات الشخصيات بشكل ضمني مضني، معتمدين في ذلك كلياً على مؤهلاتهم القرائية الخاصة، وقدرتهم على اكتناه المعطيات المقدمة، تقول الروائية الفرنسية ف، ساغان (F, Sagan) في هذا الصدد: (إنني لا أحب أن أصف بطلاتي جسمانياً، يجب أن تتمكن من الارتسام في خيال القارئ)[26].

ومادمنا قد حددنا البطاقة السيميائية للشخصية في العلامات المميزة، فيجب ألا يغيب عنا، أن هذه العلامات يمكن تصنيفها انطلاقاً من نوعيتها وطبيعتها. وهكذا فمن حيث طبيعتها يمكننا القول مبدئياً بأن هناك مميزات ثابتة قارة لا تتغير على طول المتن الحكائي (كالأسماء مثلاً)، وأخرى دينامية متطورة، تتغير بتوالي الوقائع المحكية (كالأحوال النفسية والاجتماعية مثلاً). أما من حيث نوعيتها فيمكن تصنيفها اعتماداً على مقترح ف، هامون (Ph. Hamon) في دراسته المشار إليها سابقاً، لمميزات فيزيقية، وأخرى نفسية. علماً بأن توزيع هذه العلامات، كمياً وكيفياً، على مختلف شخصيات العمل المدروس، يعد معياراً أساسياً حاسماً في تصنيفها. فما هي هذه الأصناف؟.

V/ لقد كانت مسألة إيجاد نمذجة لأصناف الشخصيات الروائية من بين هذه الاهتمامات التي شغلت المنظرين مدة طويلة، منطلقين في ذلك من قناعة راسخة عبَّرنا عنها سابقاً، تتمثل في استحالة توفر حكاية تسند أدوارها لشخصيات متماثلة فقط.

وأولى هذه التصنيفات الشكلية وأبسطها تلك التي تركز على أهمية الدور المسند لكل شخصية في النص. مما مكن المنظرين من استخلاص أول تصنيف يقوم على مقابلة الشخصيات الرئيسية بالثانوية

(principaux/ swcondaires): (فحسب أهمية الدور الذي تقوم به في المحكي، يمكن للشخصيات أن تكون إما رئيسية (البطل وخصومه)، أو ثانوية، تكتفي بوظيفة ثانوية. وهما ليسا سوى طرفي نقيض، وتوجد بينهما طبعاً حالات وسطية عديدة)[27].

هذا وقد حاول البعض تجاوز المستوى الكمي السطحي لهذا التصنيف، فانتقل لما هو أعمق، كالحديث عن نوعية الوظائف الموكولة لكل واحد من هذين الصنفين. وهكذا أسندوا مثلاً وظائف ذات طابع تزييني (décoratif)[28] محض للشخصيات الثانوية مشبهينها في ذلك بالإطار، أو المنظر الخفي المؤطر للصورة الرئيسية (اللوحة)، ويمثلها هذا البطل والبطلة، باعتبارهما شخصيتين محوريتين.

أما التصنيف الشكلي الثاني، فيقسم الشخصيات لثابتة مسطحة وأخرى دينامية درامية (dynamiques/ statiques)، كمعيار: (للتفريق بين الشخصيات التي تبقى غير متغيرة على طول المحكي... عن تلك التي تتغير)[29]. وهو ما دفع إدوين موير للقول مميزاً بين هذين الصنفين من الشخصيات الروائية في كتابه (بناء الرواية): (الشخصية المسطحة تجسيد للعادة في المقام الأول... أما الشخصيات الدرامية فنقيض الشخصية أسيرة العادة. إنها الاستثناء الدائم، إنها تحطم العادة، أو تتحطم من أجلها العادة، إنها تكشف حقيقة ذاتها، أو هي بعبارة أخرى، تنمو، إنها تحيل طبيعتها الحقيقية إلى دراما. بينما لا تفعل الشخصية المسطحة ذلك إلا بطبيعتها المفتعلة، أو على أحسن وجه، بشيء كان حقيقياً، ثم لم يعد كذلك. ولهذا فإن كلام الشخصية الدرامية حقيقي فعلاً، وكلام الشخصية المسطحة مظهري أو رمزي)[30].

أما التصنيف الثالث، فهو الذي يقيمه هنري جيمس بين نوعين من الشخصيات: (فانطلاقاً من العلاقة القائمة بين الحل والعقدة، يمكن

التمييز بين الشخصيات الخاصة بالعقدة. وبين أولئك الذين، على العكس، خُدموا من قبلها)[31]. ويطلق على الصنف الأول اسم خيط (ficelle)، أما شخصيات الصنف الثاني فهي خاصة بالمحكي النفسي، حيث تتمثل الوظيفة الرئيسية للفصول في تحديد خصوصيات هذا الصنف من الشخصيات.

الإحالات والهوامش

1) آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، سلسلة دراسات في الآداب الأجنبية، دار المعارف، مصر، ص: 64.

2) انظر: T Todorov, et; O Ducrot: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage; éd, points, p: 286.

3) انظر: B, Valette: Esthétique du roman moderne, éd: Nathan, p: 85.

4) انظر: Ph, Hamon: pour un statut sémiologique du personnage, in poétique du: récit, éd: points, p: 116.

5) رونيه وليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1981، ص: 25/24.

6) انظر: T, Todorov et O, Ducrot: op cit, p: 286.

7) انظر: Ph, Hamon: op, cit, p: 118.

8) الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، 1982، ص: 76.

9) انظر: Ph, Hamon: op, cit, p: 126.

10) انظر: Ph, Hamon: op, cit, p: 126.

11) ويليك ووارين: مرجع مذكور، 1981، ص: 26.

12) انظر: R, Barthes: introduction a L'analyse structurale du récit, communications 8, éd: points, p: 28.

13) جان ريكاردو: قضايا الرواية الجديدة، ترجمة: صياح جهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص: 28.

14) انظر: P, Brunel et autres: La critique litteraire, éd: que sais-je? N: 664, p: 68.

15) أحمد المديني: مدخل إلى قراءة البطل في القصة المغربية، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد: 34، السنة: 1985، الصفحة: 62.

16) انظر: T, Todorov et O, Ducrot: op cit, p: 287.

17) انظر: Ph, Hamon: un discours contraint, in Litterature et réalité, éd: points, p: 124.

18) انظر: Ph, Hamon: in op, cit, 1977, p: 122/123.

19) انظر: Ph, Hamon: in op, cit, 1977, p 123.

20) انظر: Ph, Hamon: in op, cit, 1977, p: 124.

21) انظر: Ph, Hamon: in op, cit, 1977, p: 118/119.

22) انظر: Ph, Hamon: in op, cit, 1977, p 123.

23) الشكلانيون الروس/ مرجع مذكور، ص: 205.

24) الشكلانيون الروس/ مرجع مذكور، ص: 205.

25) ويليك ووارين: مرجع مذكور، ص: 226.

26) انظر: B, Valette: op cit, p: 90.

27) انظر: T, Todorov et O, Ducrot: op cit, p: 289.

28) انظر: B, Valeete: op cit, p: 92/93.

29) انظر: T, Todorov et O, Ducrot: op cit, p: 289.

30) إدوين موير: بناء الرواية، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: الدكتور عبدالقادر القط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، طبعة يونيه 1965، ص: 139.

31) انظر: T, Todorov et O, Ducrot: op cit, p: 290.

* * *

تتميز الدارسة البلغارية **جوليا كرستيفا** Julia Kristeva - بإجماع أغلب النقاد - بكونها أول من توصل إلي تحديد صياغة دقيقة ومناسبة لوصف مختلف أشكال التداخل والتفاعل بين نص وغيره من النصوص، وذلك من وضع وتأصيل مصطلح «**التناص**» L'intertextualié.

لقد بدأ تشغيل هذا المصطلح وتفعيله في الممارسة النقدية عند هذه الدراسة منذ سنة 1966 وذلك من خلال مجموعة من الأبحاث التي صدرت لها في مجلتي: «**طيل كيل**» Tel-Quel, و«**كريتيك**» Critique, والتي أعادت نشرها في كتابيها: «**سيميوتيك**» sèméotiké (1969), و«**نص الرواية**» Le texte du roman (1970)، وفي مقدمة كتاب «**دوستويفسكي**» لباختين. وقد استمر حديثها عن هذا المصطلح، وعن أوجه استعمالاته إلى حدود كتابها: «**ثورة اللغة الشعرية**» La révolution du langage poétique (1974) الذي انتقلت بعده إلى اهتمامات أخرى، تاركة المجال لمجموعة من النقاد الآخرين الذين تناولوا بعدها هذا المصطلح «بالإضافة والتعديل بصورة اتسع معها أفق هذا المفهوم واتضحت معالمه»[1].

إن توصل **كرستيفا** إلي ابتكار صياغة مناسبة، ووصف دقيق، لمختلف التفاعلات النصية، من خلال وضع وتحديد مفهوم «**التناص**»، راجع بالأساس، إلي عاملين أساسيين:

1 - التراكم النظري الذي تشكل قبلها، خاصة ما يتعلق بالبحث في نسيج النص ومادته. ونقطة البداية في هذا البحث هي أعمال

دوسوسير، ثم **الدراسات البنيوية**، وأخيراً **ميخائيل باختين** الذي تعترف **كرستيفا**، بصراحة، وفي أكثر من مناسبة، باستفادتها من إرثه النظري في صياغة مصطلحها الجديد، ولعل الدليل واضح من خلال تردد بعض مصطلحات هذا الدراس في أبحاث **كرستيفا** مثل: «**الإيديولوجيم**» L'idéologèm، و«**الحوارية**» Le dialogisme، و«**التعددية الصوتية**» La polyphonie، و«**الخطاب الكرنفالي**» Le discours carnavalesque.

2 - النضج المعرفي **لكرستيفا**؛ وذلك من خلال تلاقح عدة علوم استفادت منها الدراسة في تحديد مفهوم التناص، ويتعلق الأمر باللسانيات، والمنطلق، وآخر التطورات في مجال الأبحاث الماركسية وعلم النفس.

لقد انبثقت نظرية **التناص**، عند **كرستيفا**، من عمق البحث في نظرية النص، ويصادف ذلك، على المستوى الزمني، مرحلة «**ما بعد البنيوية**»؛ وهي المرحلة التي تسمى، في المسيرة النقدية لهذه الدراسة، بـ«**السيميائيات التحليلية**» La sémanalyse.

تنطلق **كرستيفا**، بالأساس، في هذه المرحلة من رفض فكرة «**النص المغلق**» Le texte clos التي روج لها الشكلانيون الجماليون، وتؤكد في أكثر من مناسبة، وأكثر من سياق، وبأكثر من صيغة ما يدل على انفتاحه وتداخله مع نصوص وخطابات أخري؛ وذلك إما بتقديم تعاريف متعددة **للتناص**، وإما بتقديم مصطلحات وتعابير أخرى تشرحه وتوضحه.

نقف في مؤلفات هذه الدراسة على أول تعريف **للنص - كتناص** - من خلال كتابها «**سيميوتيك**» Sèméiotiké الذي تقدم فيه التعريف التالي: «نعرف النص كجهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة عن طريق الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين مختلف أنماط

الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. وبهذا فالنص إنتاجية، مما يعني: 1 - أن علاقته باللغة التي يتموقع داخلها هي علاقة إعادة توزيع (هدامة - بناءة)، مما يجعله قابلاً لأن يتناول عبر مقولات منطقية أكثر من تناوله عبر مقولات لسانية صرفة؛ 2 - إنه تحوير لنصوص أخرى، أي تناص: ففي فضاء نص ما تتقاطع وتتحايد مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخري»[2]، وتتحدث عنه في مكان آخر بقولها «كل نص يتشكل كفسيفساء من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر»[3].

من خلال هذين التعريفين، تؤكد **كرستيفا** أن النص (أي نص) هو **مجال تناصي**؛ أي بؤرة لتفاعل مجموعة من النصوص (السابقة عليه والمتزامنة معه) التي يستدعيها ويستحضرها في سياقه. وبهذا التصور، فهي تجهز بقوة على الاعتقاد الشكلاني الذي يراه بناءً لغوياً مغلقاً، مكتفياً بذاته ومستقلاً بدلالته. ولا تقف **كرستيفا** عند هذا الحد، بل يقودها حماسها الكبير، الذي يؤكد على تناصية النص، إلي إنتاج مصطلحات أخرى تستعين بها في توضيح وشرح هذا المصطلح المركزي، وهي كلها مصطلحات موجهة، بالأساس، نحو خلخلة الانغلاق البنيوي، وبالأخص نحو خلخة مفهوم «**السنكرونية**» (التزامنية) La synchronie الذي تبناه الشكلانيون في تحليلهم وتعاملهم مع النص. وهذه المصطلحات هي: «**الممارسة الدالة**» La pratique signifiante، «**الإنتاجية**» La productivité «**التدلال**» La signifiance، «**النص المولد**» Le géno-texte.

إن جدية **كرستيفا** في تناولها مفهوم «**التناص**»، جعلتها لا تكتفي بتقديمه كمفهوم جاهز، وإنما حاولت، منذ هذا الكتاب الأول (Sèméiotiké) أن تدرس تجلياته في عملين أدبيين من جنسين مختلفين

هما: «**أشعار**» **لوتريامون** Lautréamont، ورواية من القرون الوسطي تحمل عنوان «**جيهان دو سانتري**» Jehan de saintré (1956) لـ «**أنطوان دو لاسال**» Antoine de La Sale.

فبالنسبة لأشعار **لوتريامون**، توصلت **كرستيفا** إلي اكتشاف نوع من الترابط والتعالق الذي يقرب بين بعض مقاطعها، وبعض الصيغ الأصلية لنصوص مؤلفين سابقين، مثل «**باسكال**» Pascal، و«**لاروشفوكو**» La Rochefoucauld. وقد أطلق على هذا الترابط مصطلح «**التصحيفية**» Le paragrammatisme، وهو، كما تحدده، «امتصاص لعدد من النصوص (من المعاني) داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من ناحية أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين»[4]. ولهذه التصحيفية، في أشعار **لوتريامون**، ثلاثة أنماط هي:

أ - **النفي الكلي** Négation totale، وفيه «يكون المقطع الدخيل منفياً تماماً، ومعني النص المرجعي مقلوباً»[5].

ب - **النفي المتوازي** Négation symétrique، وفيه «يبقى المعنى المنطقي العام للمقطعين كما هو، ولكن هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس لوتريامون للنص المرجعي معنى جديداً»[6].

ج - **النفي الجزئي** Négation partielle، وفيه «يكون جزء واحد من النص المرجعي منفياً»[7].

أما بالنسبة لرواية **أنطوان دو لاسال**، فقد اكتشفت **كرستيفا** أنها مجال لاستقطاب عدد كبير من النصوص (شفوية أو مكتوبة)، سواء عن طريق **الاستشهاد**، أو عن طريق **الانتحال**؛ فالثقافة الشفوية تتخلل عالم الرواية من خلال مجموعة من الملفوظات والشعارات التقريظية التي شاعت في فرنسا ما بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر، مثل «ملفوظ

البائع الذي يشيد ببضاعته، أو المنذر الذي يعلن القتال»[8]. وبالإضافة إلى الأوصاف والشعارات التقريظية، تتخلل الرواية مجموعة من الشواهد اللاتينية والتعاليم الأخلاقية، «فأنطوان دو لاسال يستشهد بطوليس دوميلزي Tules de Milesie، وسقراط Socrate، وتريميديس Trimides، وبيتاكوس دوميسلين Pitacus de Misselene، وسان أوغسطين Saint Auguistin، وأبيقور Epicure، وسان برنار Saint Bernard، وسان بول Saint Paul، وابن سينا Avicenne،... إلخ»[9]. وبخصوص النص المكتوب ترى **كرستيفا** أن «اللغة اللاتينية، والكتب الأخرى (المقروءة) تخترق نص الرواية منسوخة بشكل مباشر (استشهادات)، أو على شكل آثار معلقة بالذاكرة (ذكريات). إنها تنقل كما هي من فضائها الخاص إلى فضاء الرواية التي تكتب، فإما توضع بين مزدوجتين، وإما تنتحل»[10].

والجدير بالذكر، في هذا الكتاب (Sèméiotiké) أن **كرستيفا** تبدي وفاءً عظيماً لمن سبقوها وساعدوها، بإرثهم النظري، على استيحاء مصطلح «**التناص**»، وفي هذا السياق تشير إلى **دو سوسير** De Saussure بقولها: «إن مسألة تقاطع (وتشظي) عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية قد تم تسجيله من طرف فردناند دو سوسير في تصحيفاته. وقد استطعنا انطلاقاً من مفهوم التصحيف، الذي استعمله سوسير، بناء خاصية أساسية لاشتغال اللغة الشعرية عيناها باسم التصحيفة»[11] وبالإضافة إلي **دو سوسير**، يبدو، في الكتاب، إشعاع قوي **لميخائيل باختين** M. Bakhtine، بحيث لا تكف **كرستيفا**، في أكثر من سياق، وأكثر من مناسبة عن ترديد مصطلحاته وتشغيلها أثناء الدراسة والتحليل. ولا شك أن تتبع صفحات الكتاب يوقفنا كثيراً على هذه المصطلحات التي ترددت عند **باختين** في كتابه: «**شعرية دوستويفسكي**» و«**الخطاب الروائي**»، وذلك من قبيل: «**الخطاب الكرنفالي**»[12] Le

discours carnavalesque «**الرواية المتعددة الأصوات**»[13] Le roman polyphonique، «**الحوارية**»[14] L'idéologème ويمكن أن نشير كذلك إلى مصطلح «الإيديولوجيم»[15] L'ideologème الذي تبنته **كرستيفا** في مقالها «**النص المغلق**» Le texte clos تحت عنوان: «**الملفوظ كإيديولوجيم**» L'énoncé comme idéologème، وحددت له تعريفاً خاصاً يجعل منه تلك «الوظيفة التناصية التي يمكن أن نقرأها «مادية» في مختلف مستويات بنية كل نص ,والتي تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية»[16].

بعد كتاب « **سيميوتيك**» Sèméiotiké، سيتجدد حديث **كرستيفا** عن **التناص** في كتابها الثاني «نص الرواية» Le texte du roman؛ وذلك إما بإعادة التعاريف والمصطلحات نفسها التي وردت في الكتاب السابق، وإما بابتكار مصطلحات وتعابير جديدة تشرح هذا المصطلح المركزي، وتوضح أوجه استعمالاته في النص المدروس.

في هذا الكتاب، نسجل احتفاظ **كرستيفا** بالتعريف نفسه الذي أوردته للنص - كتناص - في الكتاب السابق[17]، كما نسجل، كذلك، عودتها إلي رواية «جيهان دو سانتري» لـ «أنطوان دو لاسال» واتخاذها متناً للدراسة في الكتاب ككل. إلا أن الجديد في هذه العودة، بالمقارنة مع الكتاب السابق، هو تخصيص الدراسة لفصل كامل يحمل عنوان: «**التناص**» L'intertextualité، تحدثت فيه بإسهاب عن مختلف أشكال التفاعل النصي بين الرواية ونصوص خطابات أخري متعددة. ويمكن إجمال هذه النصوص والخطابات لنص أنطوان دو لاسال فيما يلي:

- الخطاب المدرسي الفلسفي اللاهوتي للعصر الوسيط Le discours scolastique[18].
- الكتب التراثية المقروءة من طرف أنطوان دو لاسال[19].

- الخطاب الشفوي للمدينة البرجوازية في القرون الوسطي (الأسواق الشعبية، المعارض، الفولكلور)[20].
- شعر الغزل[21].
- الخطاب الكرنفالي[22].

إن التوسع في دراسة أشكال **التقاطع النصي** في رواية **أنطوان دو لاسال**، جعل **كرستيفا** تستعين، مرة أخرى، بمصطلحات **باختين**. ويمكن إيراد هذه المصطلحات والسياق الذي وردت فيه على الشكل التالي:

- «**التعددية الصوتية**» La polyphonie: «لا يمكن أن نقرأ الرواية في مجالها التحويلي والتناصي إلا كتعددية صوتية (...) فكل رواية هي مسبقاً، وبوضوح تقريباً متعددة الأصوات (متعددة الكتابة)»[23].
- «**الخطاب الكرنفالي**» Le discours carnavalesque: «إن مدلول الخطاب الكرنفالي هو إهانة لمدلول الخطاب الرسمي، أي للقانون»[24]، «إن الرواية التي تضم البنية الكرنفالية تسمى رواية متعددة الأصوات»[25].
- «**الإيديولوجيم**» L'idéologème: «الإيديولوجيم هو هذه الوظيفة التناصية التي يمكن أن نقرأها «مادية» في مختلف مستويات بنية كل نص، والتي تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية»[26]، «إن إيديولوجيم نص ما هو البؤرة التي تدرك داخلها العقلانية العارفة تحول الملفوظات (التي لا يكون فيها النص قابلاً للاختزال) إلى مجموعة (النص)، وكذا باندماج هذا المجموع في النص التاريخي والاجتماعي»[27].

وبالإضافة إلى مصطلحات **باختين** تلجأ **كرستيفا** إلي تجنيد كثافة معجمية تسعى من خلالها إلى شرح وتوضيح مختلف أشكال **التداخل**

والتفاعل بين النص وغيره من النصوص، وتتجلى هذه الكثافة المعجمية في شبكة من الألفاظ والتعابير التي تصب كلها في مدلول التناص. ويمكن تقديم هذه الألفاظ والتعابير مع إثبات بعض الصفحات التي وردت فيها على الشكل التالي:

La permutation	التحوير	(p: 12)
Le croisement	التقاطع، التلاقي	(p: 12)
L'inspiration	الاستيحاء، الاستلهام	(p: 30)
Le dialogue textuel	الحوار النصي	(p: 68)
Emprunter	استعار، اقتبس	(p: 144)
L'empreinte	البصمة، الأثر	(p: 146)
Confrontés	متواجهة، متقابلة	(p: 147)
S'infiltrer	تسرب، تسلل	(p: 147)
La transcription	النقل، النسخ	(p: 147, 148, 152)
La pénétration	التوغل، الاختراق	(p: 147, 154, 156)
S'introduire	دخل، اندس	(p: 148. 152, 156)
La cohabitation	التساكن، التعايش	(p: 150)
Mosaïque de discours	فسيفساء خطابات	(p: 152)
La mutation	التبدل، التحول، التغير	(p: 162)
Les effets	التأثيرات	(p: 173)
Le polyglottisme	التعدد اللغوي	(p: 173)
La polygraphie	تعدد الكتابات	(p: 176)

نصل بعد ذلك الكتابيين السابقين **لجوليا كرستيفا** إلى الكتاب الثالث الذي يحمل عنوان « **ثورة اللغة الشعرية** » La révolution du langage poétique، وفيه تقدم الباحثة دراسة مفصلة عن طبيعة اللغة الشعرية عند شاعرين كبيرين من شعراء نهاية القرن التاسع عشر بفرنسا، ويتعلق الأمر بـ « **لوتريامون** » Lautréamont، و« **مالارميه** » .S. Mallarmé. وما يميز هذه اللغة عندهما، بشكل عام، هو ما أحدثته من ثورة وانقلاب على الأحوال الصوتية، والمعجمية والتركيبية والعلاقات المنطقية التي كانت سائدة من قبل. وتصادف هذه الثورة على المستوى التاريخي، ثورة موازنة هي الثورة البرجوازية في فرنسا نهاية القرن التاسع عشر.

تعود **كرستيفا** في الكتاب الثالث، للانفتاح على مساربها النقدية السابقة، وذلك من خلال توظيف مجموعة من المصطلحات والمفاهيم التي اعتمدتها في الكتابيين السابقين، مثل: « **الممارسة الدالة** »[28] La pratique signifiante « **الإنتاجية** »[29] La productivité « **التدلال** »[30] La signifiance، « **النص الظاهر والنص المولد** »[31] Le phéno-texte et le génotexte، « **الإيديولوجيم** »[32] L'idéologème، « **الإنتاج النصي** »[33] La production textuelle، « **الممارسة النصية** »[34] La pratique textulle... وبالإضافة إلي هذه الصيغ المتكررة، تجتهد كرستيفا في ابتكار صيغ جديدة تنتمي، هي الأخرى، إلى الحقل الدلالي نفسه، وذلك من قبيل: « **المسار التدلالي** »[35] Le procès de la signifiance « **المسار الدال** »[36] Le procès signifiant « **المسار الإنتاجي** »[37] Le procès de la production « **السيرورة الدالة** »[38] Le processus signifiant « **السلسلة الدلالية** »[39] La chaine signifiante كما تعود **كرستيفا**، كذلك، للحديث عن **التناص**، حيث تشير، في تحليلها

لأشعار لوتريامون، إلى هذا التفاعل النصي بقولها: "كل نص مقروء يصير نصاً سابقاً لـ «أشعار»: رواية، شعر، ترجمة، خبر صحفي - لا شيء يقصي قبلياً من حقل الشعر ,الكل يدخل فيه بشرط أن يصير موضوع تحول واحتياز»[40].

لم تقدم **كرستيفا**، في هذا الكتاب، إضافة جديدة في تعريفها **للتناص**، إلا أنها نبهت إلى سوء استعماله عند البعض، وذلك من خلال فهمهم له بمعني ضيق ومبتذل يختزل عندهم فيما يسمى بـ «**نقد المصادر**»[41] Critique des sources وهو ما تفضل **كرستيفا** تسميته بـ«**التنقيل**» La transposition وتعرف هذا المصطلح بقولها: «نعني بالتنقيل هذه الإمكانية للتطور الدال للمرور من نسق من العلامات إلى آخر، لإبدالهما، لتحويرهما، وتشكيل تمفصل نوعي لنسق من العلامات بين ما هو علامي وما هو نظري»[42]، وبهذا يعتبر التنقيل شكلاً من أشكال التناص، وتشير الباحثة إلي دوره في هذه العملية بقولها: «إن التنقيل ضروري لهذه العلاقات السياقية - التناص - التي تتحكم في دلالة النص. يمكننا أن نفهم الآن بشكل جيد دور التنقيل في التناص: إنه بتفعيل النص المولد، ينتج التنقيل في النص الظاهر احتمالاً معمماً»[43].

وإذا كانت **كرستيفا**، في الكتاب الأول، قد درست بعض **مظاهر التناص** في «**أشعار**» **لوتريامون**، من خلال مصطلح «**التصحيفية**» Paragrammatisme الذي استعارته من **دو سوسير** فإنها في هذا الكتاب تعود لهذه الأشعار لتدرس مظاهر التناص فيها من خلال مصطلح آخر هو «**التحويل**» La transformation حيث اكتشفت أن **لوتريامون** يمارس التحويل على نصوص سابقيه من الشعراء، خاصة «باسكال» Pascal و«فوفنارغ» Vauvernargues، و«لاروشفوكو» La Rochefoucauld و«دوكاس» Ducasse، بطريقتين هما: **تحويلات التعارض** Les

transformations d'opposition، **وتحـويـلات الـتـحـويـر** Les transformations de permutation، مع ذكر أشكال كل طريقة والتمثيل لها بنماذج من نصوص الشعراء المذكورين(44).

وتتناول كرستيفا، في موضوع آخر، **مظاهر التناص** عند كل من **لوتريامون ومالارميه،** من خلال مصطلح آخر هو «**التبديل**» La mutation حيث تقول: «حقاً إن النصوص السالفة تلك التي لبودلير Baudelaire لنرفال Nerval أو لرامبو Rimbaud، لنذكر فقط ثلاثة «أعلام» في الأدب الفرنسي أعلنت مسبقاً التبديل الذي أجراه لوتريامون ومالارميه»(45).

هذه هي كتب **كرستيفا** الثلاث التي تحدثت فيها عن «**التناص**»، ومن خلالها يلاحظ أن الدراسة تبدي حرصاً كبيراً على تقديمه في نظرية ناضجة ومكتملة، سواء بتعدد تعريفاته، أو بتعدد صيغ شرحه وتوضيحه، أو بتعدد الألفاظ والتعابير الدالة عليه، والأهم من ذلك هو دراسة تجلياته وأوجه استعماله في النص الأدبي شعره ونثره... كل هذا يبين قناعة **كرستيفا**، بنضج المصطلح وفعاليته في التحليل، وهو ما عبرت عنه في كتاب «**نظرية المجموع**» Théorie d'ensemble، بقولها: «إننا نطلق مصطلح التناص على التداخل النصي الذي يحدث داخل النص الواحد، بالنسبة للذات العارفة، فإن التناص هو المفهوم الوحيد الذي سيكون المؤشر على الطريقة التي بواسطتها، يقرأ نص التاريخ ويتداخل معه»(46).

نستطيع من خلال كل المعطيات السابقة المقدمة حول **التناص - عند كرستيفا** - سواء على مستوي التنظير، أو على مستوي تفعيل هذا المصطلح في الدراسة والتحليل، أن نحدد له مجموعة من السمات والخصائص التي حاولت من خلالها الباحثة توسيع مفهومه، وتقديمه في

نظرية ناضجة ومكتملة. إذاً، بناء على هذه المعطيات، يمكن تحديد السمات والخصائص التالية:

- يرتبط التناص، عند **كرستيفا**، بما يسمي بـ «**الإنتاجية النصية**»، وهذا يدعونا إلي التخلي عن فكرة تصوره بناء مغلقاً، والنظر إليه كمجال إنتاج وتوالد مستمر.
- بناء على المعنى السابق، فالتناص هو مجال تقاطع وتلاقٍ وتداخل وتفاعل واندماج وتحاور مجموعة من النصوص (علي الأقل نصين)، وفي هذا تقول كرستيفا: «إن الكلمة (النص) هي تقاطع كلمات (نصوص)، بحيث تقرأ فيها على الأقل كلمة أخري»[47].
- يؤشر المعطى السابق على أن التناص شرط ضروري لكل نص، وبهذا لا يخلو أي نص من استدعاء نصوص أخري سابقة عليه أو متزامنة معه.
- حينما يقوم نص ما باستدعاء واستحضار نصوص أخرى فإنه ينقلها من سياقها الأصلي ويطرحها في سياق جديد، وهو ما عبرت عنه كرستيفا بـ «**الهدم والبناء**»، أو «**النفي والإثبات**» المتزامنين وتحكم السياق في العملية التناصية، لا يبقى هناك مجال للحديث عن أي تناص اعتباطي.
- قد تحضر النصوص المرجعية في النص الأصلي أو المركزي من خلال ملفوظات دالة عليها فقط.
- قد تكون مصادر النصوص المرجعية شفوية أو مكتوبة، ومن أجناس معرفية مختلفة.
- يقوم النص المركزي باستحضار النص المرجعي (أو النصوص المرجعية) بطرق مختلفة: **كالاستشهاد**، أو **الانتحال**، أو **الاقتباس**، أو

الامتصاص، أو **التصحيف**، أو **التحوير**، أو **الاستبدال**، أو **التحويل**، أو **التنقيل**.

- بتعدد طرق الاستحضار السابقة، يتبين أن مفهوم التناص مفهوم واسع وشامل، إذ إنه يستوعب مختلف أشكال التفاعل النصي، وبهذا فهو غير قابل للانحسار وللاختزال في شكل الأشكال.
- يتميز التناص في الرواية باستحضار كبير للخطاب الشفوي، وهو ما تشير إليه كرستيفا بقولهما «إن الرواية عملية نسخ لتواصل شفوي أكثر منه كتابة»[48].
- يتميز التناص في الشعر بكونه «ظاهرة معتادة على امتداد التاريخ الأدبي»[49]، لكنه «بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية (...) قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي الوقت ذاته عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً»[50].
- يتميز التناص عند كريستيفا، بشكل عام، بكونه ظاهرة جمالية في النص، وبهذا فهو ليس مجرد تداخل خطابات، وإنما هو «**فسيفساء خطابات**»، أو «**فسيفساء استشهادات**».

الهوامش

1) صبري حافظ: «التناص وإشاريات العمل الأدبي». مجلة: «عيون المقالات» (المغربية)، العدد: 2، 1986. ص: 93.

2) Julia Kristeva: "Sèméiotiké (Recherche pour ume sémanalyse)", coll: Tel Quel, ed: Seuil, 1969. P: 52.

3) Ibid. P: 85.

4) Ibid. P: 194.

5) Ibid. P: 195.

6) Ibid. P: 195.

7) Ibid. P: 196.

8) Ibid. P: 73.

9) Ibid. P: 72.

10) Ibid. P: 74.

11) Ibid. P: 194.

12) انظر تردد المصطلح في الصفحات: 83، 99،101 (مثلاً).

13) انظر تردد المصطلح في الصفحات 91، 100، 101، 107 (مثلاً).

14) هو المصطلح الذي تم استبداله عند كرستيفا بـ «التناص»، انظر تردده في الصفحات: 88، 91، 107 (مثلاً).

15) يعني هذا المطلح عند باختين: «الاتجاه الإيديولوجي»، وقد ورد ذكره في كتابه: «الماركسية وفلسفة اللغة»(مرجع مذكور، ص: 206)، و«المنهج الشكلي في نظرية الأدب» الذي نشره تحت اسم مستعار هو «ميدفيدف» Medvedev، كما يوضح ذلك تودوروف في كتابه: «M. Bakhtine, Le principe dialogique» انظر «علم النص» جوليا كرستيفا. ترجمة فريد الزاهي. مراجعة: عبد الجليل ناظم. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء. الطبعة الأولي، 1991. ص: 21، هامش المترجم).

16) Sèméiotiké.(op. cit). P: 53.

17) Sèméiotiké. P: 52 - Le texte du roman P: 12.

18) Le texte du roman. Moutons publishers,"The Hague. Paris, New York, 1979. De la page: 139 à la page: 146.

19) Ibid. De la page:146 à la page: 148.

20) Ibid. De la page: 152 à la page: 156.

21) Ibid.De la page: 157 à la page: 162.

22) Ibid.De la page: 162 à page: 176.

23) Ibid. P: 176.

24) Ibid. P: 162.

25) Ibid. P: 92.

26) Ibid. P: 12.

27) Ibid. P: 12.

28) انظر، مثلاً ,الصفحات: 19، 63، 134، 170، 201، 340، 493.

29) انظر الصفحة: 160.

30) انظر الصفحات: 22، 25، 28، 35، 95.

31) انظر، مثلاً، الصفحات: 83، 84، 87، 114، 115، 116، 207، 362.

32) انظر الصفحة: 381.

33) انظر الصفحة: 331.

34) انظر الصفحات: 117، 169، 204، 463.

35) تكرر هذا المصطلح عند كرستيفا ما يزيد عن ثلاثين مرة، ما بين الصفحة: 28، والصفحة: 606.

36) انظر الصفحتين: 482، 500 (مثلاً).

37) انظر الصفحة: 515 (مثلاً).

38) انظر الصفحة: 460 (مثلاً).

39) انظر الصفحة: 139.

40) Julia Kristeva: "La révolution du langage poétique". (op. cit). p: 341.

41) Ibid. P: 60.

42) Ibid. P: 60.

43) Ibid. P: 340.

44) Ibid. (voir des exemples de page: 344 à la page: 358).

45) Ibid. P: 617

46) «نظرية المجموع». أخذاً عن أنوار المرتجي: «سيميائية النص الأدبي». (م.س) ص: 55.

47) J. Kristeva: "Sèméiotiké". (op. cit). p: 84.

48) J.Kristeva:" Sèméiotiké". (op. cit). p: 73.

49) Ibid. P: 196.

50) Ibid. P: 196.

* * *

قبل ثلاثة عشر عاماً، أصدر يوسف المحيميد مجموعته القصصية الأولى (ظهيرة لا مشاة لها) أتبعها بمجموعتين، قصصيتين، ورواية صدرت عام 2002م بعنوان (لغط موتى).

.. هذه الإشارة، محاولة استباقية - خارجة عن سياق استنباط قيم الدلالة الفنية، في روايته الصادرة حديثاً بعنوان (فخاخ الرائحة)[1] - للتأكيد على أهمية مران كتابي متجانس، ومؤسس على رؤية تفاعلية، تبرز قدرة الكاتب على تكوين مهارته السردية ومراحلها المتركبة، واستنفاد ناتج هذه السنوات من تجربة الكتابة، والمتوجة كصنيع فني بروايته الجديدة. ذلك أن ما تمنحه مسافة المران الزمني للكتابة؛ من إمكانيات ولياقة في التعامل مع الإجراء السردي وإحداثياته؛ في بنى الأمكنة المختلفة، تجعل من روايته (فخاخ الرائحة) عملاً يرتكز علي الخبرة الزمنية والفنية، بما يمثله هذا العمل من كونه مفصلاً مهماً في تجربته السردية..

أربعة عشر عنواناً فصلياً تمحورت الرواية عليها، وتمارس بين مكانين داخلي وخارجي، واستحضار بيئتين ترتهن لهما تلك الأمكنة في مزاجها الاجتماعي والثقافي، ورائحة تتفاوت تكويناتها بحسب مكان انبثاقها، وشروطها..

تلك الشروط التي تحددها الرائحة، وتجعل منها مسافات واقعية حياتيه، يسير وفقها بطل الرواية وشخصياتها المساندة.

سبر لعالم مسحوق.. ضمني ودقيق.. في تفاصيل عالم، كبير،

ذلك الذي يتخلله (طراد) المستخدم المتقشف، المحمل بوزر إرثه القبلي ووصمته العشائرية.. وبحثه عن منفذ يخفف تبعات ذلك الإرث...

(طراد) الذي طوحت به تراتبية المجتمع وغلواء سياجه الشكلي - المنحاز إلي عالم الأشياء - إلى تثوير داخله بالقدر الذي عبرت عنه الرواية..

(طراد) البطل، وسوبرمان (الحنشل) يفقد أذنه في قصة عراك مؤلم مع الذئب الذي انفرد به وحيداً في الصحراء، حيث الحدث؛ النواة الدلالية في تأسيس جذوة الصراع في مستواها المكاني الأول...

وهى ذات (القصة)/ النتيجة... التي ظلت مضمرة في السياق السردي، ولم تنكشف كإشكالية سببية إلا في نهاية النص، حيث ظل السرد يتوالى والأحداث تسير وتتفاقم، وتتلون صياغاتها بتيمة فقد (طراد) لأذنه.. التي أقصيت حكايتها الخاصة إلى الأسطر الأخيرة من الرواية...؟

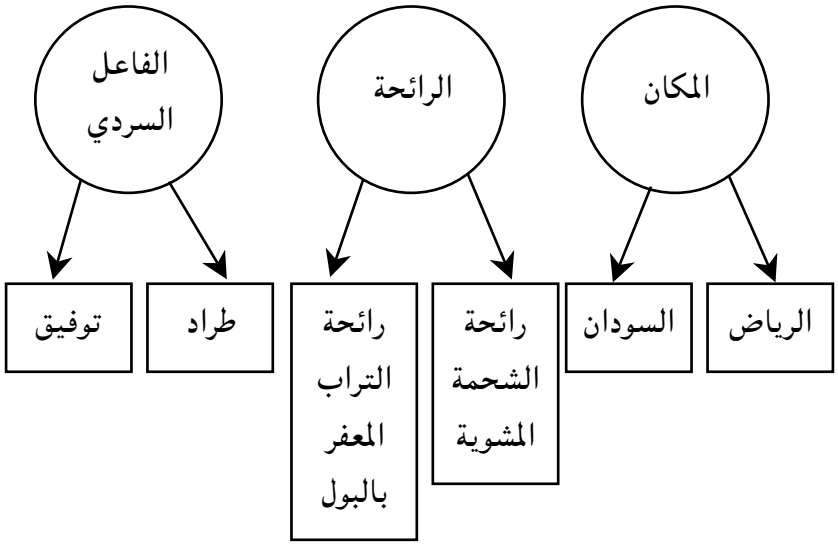
حيث تبدأ الرواية من نهاية الحدث وتسرد تفاصيله في خط ارتجاعي، يشاكل بين الأحداث والحوارات، بمونولوج وصفي يتسنم زمام الخط الروائي، بصياغة لغوية منسوجة بمهارة أسلوبية، وتأثيث اللغة بمضمونها الحركي، عبر نظم الجمل الفعلية، المتشكلة في وحدات سياقية في النص الروائي. والبعد النفسي لهذه اللغة؛ المنزاح إلى وصف سردي، لا ينتهي عند خط الدلالة المفضي إلى تصوير حالة حدثية أو مشهد حواري، أو موقف تنتجه شخصية البطل...؟

بل يترك مسافة ترتبط بما بعدها على الخارطة السردية، وتراتب صياغي تستوجبه الدلالة الكلية للأحداث، على نحو يؤصل لديناميتها...

فما بين أربعة عشر مقطعاً نصياً تتناغم دلالات السرد، على نحو

لا ينفك يفضي بأبعاده؛ لبناء مشهد وصفي ناطق ببناه الرئيسية: المكان ← الرائحة ← الفاعل السردي، والبنية الأخيرة هى رؤية الذات الراوية، ومنطلق ممارستها الحدثية وهى الناتج الدلالي للمكان والرائحة.

- (فالمكان).. المجسد الجغرافي المنصوص على هويته وتفاصيله البيئية.
- و(الرائحة).. فعل الحاسة وصيرورتها لالتقاط الأثر الأول، لماضي حياة البطل.
- و(الفاعل السردي)...، بما يمثله من سلطة رواية للحدث ومعبر عنه، وهو ما يكون لحمة المشهد الروائي وتفاصيله، على أن ثمة تشعبات، تفصيلية، تتوزع هذه البنى في الخارطة السردية الكلية، أزعم أن المخطط الدلالي التالي يفصح عن أبرز ارتكازاتها:-



لتلي العلائق الدلالية التي تلتحم عضوياً، لاستبطان البنى النفسية للشخصية الرئيسية (طراد) والفرعية العم (توفيق) وتنسج خبايا الذاكرة ومحفوظها في حياتهما.

والاستراتيجية النصية التي اعتمدها الكاتب (المحيميد) في استرداد الحدث من نهايته، رجوعاً إلى بداياته المكونة (لحظة الفرار من المدينة والناس، والجلوس على مقعد انتصار في محطة الباصات)...!

لتبدأ الذاكرة من هنا.. في نسج علاماتها الحدثية، وهو ما يجسد رؤية نصية تربط بين الأحداث، وترتب حلقاتها ومفاصلها، وتجعل من الأذن المقطوعة أيقونة مبهمة.. لا تنكشف إلا في نهاية النص.

على أنه ليس ثمة ناظم تصاعدي واحد تتوالى نتائجه...؟

بل مواقف توفر لها المقاطع الفصلية نظامها الدلالي في مهارة صياغية تتبع الحدث وتنص على أبعاده، وتترك موضوعاً لمساقها القادم، الذي يكون بدوره إيقاعاً حدثياً يشير إلى ما قبله ويتهيأ لتكوين ما يليه، من علامات نصية في سياق البنية السردية الكلية.

المكان:

فالمكان الداخلي للبطل الرئسي (طراد) هو (الرياض) في كينونتها الإقليمية، واستيعابها للقادم من الصحراء ببطولة معفرة بالهزيمة المرة، مثلما هي معفرة برائحة البول..!

«.. هذه المرة لن تشعل النار يد طراد ولن تقلب الشواء، ولن تطوح بنصيب الذئب نحوه، بل سيكون أسيراً لا يملك حق الدفاع عن نفسه، كمن تقيد يداه إلى عمود خيمة، وتكال له اللكمات تباعاً على وجهه وصدره وبطنه.. على كل أجزاء جسده، فلا يحق له سوى أن يبصق دماً وحزناً وهزيمة مرة... كان طراد يفكر وهو يمشي تجاه القبائل التي تعرفه، تلك التي أنكرته وكذبت روايته تلك فصارت أذنه المقطوعة أضحوكة القبائل وسخريتهم» ص 113-117.

والمكان بحسب بروزه كملتقى مصيري يجمع (طراد/ بالعم توفيق)، مثلما جمعتهما الظروف ذاتها، ومسافات القدر الذي يرضخان لمشيئته وبعد أن خاضا صراعاً مضنياً يتشبثان منه بأمل لم يتحقق!؟

الأمل الذي توقظه روائح البخور والعطور الأنثوية، التي تضعهما في مفارق أسئلة المصير/ وعبر روائح من نوع آخر..؟!

روائح تفرزها الأماكن وتلون الشخصيات عبيرها، بما للأمكنة والشخصيات والأحداث، من قيمة في تحديد نوعية الرائحة، متخذة منها مستوى دلالياً تتجانس معطياته ومهاراته الحدثية..!

لتكون الرائحة على المشهد الروائي، مركزية دلالية تتجلى بكونها عنصراً مائزاً يكمل العلاقة العضوية بين مقاطع السرد، وعلامة على المفارقة القدرية للحدث، استناداً إلى مكان وزمن انوجادها..

فمثلما تستثير الرائحة فعل الحواس، وتهيج الرغبة الأيروسية في مشهد سردي... (ص 54)..

فإنها في الآن ذاته، توقظ الإحساس بالمرارة، واستعادة سيرة البطلين التي قادتهما الرائحة، إلى فخاخ الهزيمة، ولونت حياتهما بطعم الأسى..!

إذ المكان هو الذي يسوق (طراد) إلى محفل حكاية السرد، ويشعل في نفسه الشعور بكره الأمكنة والناس والفرار منهما.. وهو ذات الشعور المتفاهم والعكسي، بالبحث عن الأمكنه التي تسلمه إلى النسيان، ولكنه لا يأنس منها إلا العناد..؟

عناد الحظ والمصير.. «وهيا قل لي يا طراد. أكمل حديثك لي، ولنضيء ليل الرياض النائمة كعجوز بدينة، والحكايات والحزن الطويل» ص 110.

فهذه (العجوز البدينة) التي تجمع البطلين بوصفها المكان البديل، الرامز إلى انشقاق غيمة الأمل وانقشاعها، وليكون الحديث/ الحكاية، سلوى تبدد الليل وعجوزه البدينة..!

وهو ما يستحيل معه المكان إلى طاقة سالبة.. تؤجج الإحساس بالأسى، وتفاقم من حدة الشعور بالنقص..!

وهو ما يجعل (أذن طراد) المقطوعه دليلاً على استبهام الشعور بنقص الحاسة وليس بنقص العضو فقط..!

وهو ما ترتب الدلالة النصية تفاقم وجوده القلق، وتتخذ منه تكويناً دلالياً ذهنياً يستعاد كلما تطلبته نتائج الأحداث، وهو ما يشير دائماً إلى استدامة الشعور بالنقص، ومرارة الرغبة في الاكتمال..؟

فطراد (بأذنه المعطوبة المغطاة بطرف الشماغ)، يشير إلى اكتمال الشخصيات التي يقابلها بأعضائها المكتملة، بدلالة الفقد الشنيع الذي تشعله فيه وطأة الإحساس بالمسببات ومعطيات قصة الفقد.

فليست قضيته (أذن مقطوعة) بل حرب شرسة طرفاها الإنسان الأليف والحيوان المتوحش (الذئب) الذي يصور المعركة معه مشهداً لإثبات البطولة..!

والإفضاءات الدلالية المتشابكة، والمسيرة برؤية تعي أهمية علائقها العضوية، تنمو منذ بدايتها إلى استرداد سجل الذاكرة ومسافة الرحلة من نهايتها، إلى بداياتها المنصوص عليها في آخر فصول الرواية (بطولة الذئب).. حيث استهلال النص بموجودات الفضاء الصحراوي؛ معركة بين الإنسان والحيوان.. تنتهي بفقد طراد لصديقه ومشاهدته أشلاء تمزقها بوحشية متجاسرة أنياب الذئب، وهو الفقد الكلي الذي يذكي شرارة الانتقام المتفاقمة ناراً يجوس (طراد) سعيرها، ثم بفقده الجزئي لأذنه بأنياب الذئب ذاته.

وليتوافر الفقد الجزئي، على صيرورة نفسية مريرة ، تعيد تذكير طراد بتفاصيل معركته وتلح عليه بالإحساس بالنقص..! ونفسية كهذه، تبحث في المكان الجديد (الرياض) عن بديل وملاذ لصحراء الخوف، برمزيتها الموغلة في التشظي..؟

من مشهد لإبراز البطولة.. إلى مسرح تذكر أحداثه بالفجيعة، وهو ما يجعل المكان بوصف آخر .. ملاذاً لأحلام لم تولد بعد..؟

وصورة بانورامية متخيلة، تفصح تفاصيلها السردية عن توتر العلاقة بين الإنسان والمكان..؟

ووعي الكاتب بالمكان، على وصف كهذا، يتسامى بفنيته الواقعية إلى مسارات المتخيل الجديد، وإضمارات الذهن لما يمكن أن يكون عليه..!

وهو الخط السردي الذي سار عليه (العم توفيق) وهيأه له مكانه القديم ومطلع انبثاق وعيه، حيث أرخبيل الشواطئ المتاخمة للنيل في جزئه السوداني، عندما يفقد فحولته باستئناس رائحة (شحمة مشوية) تغيبه عن الوعي..!

ليفقد جزءاً مدللاً على الفحولة (الذكورية) في جسده، وليبدأ هو أيضاً رحلة البحث عن الملاذ..؟

لتكون (الرياض) الجامع المكاني البديل لكليهما، بوصف استعاري تشكله المخيله الروائية، بواقعية تأتلف تفصيلها، مشرعة اتجاهات شتى.. في قراءة صيرورة الخط السردي في لعبة الحياة...

(الحياة) التي تجمع طراد والعم توفيق في المستوى الاجتماعي المتقارب، والوصف الوظيفي ومهنيته المذلة، المؤسس على ذلك الرصيد المتشاكل في تفاصيله، والمتشابه حد التوافق الإثني بينهما، فكلا المكانين - (صحراء طراد.. وقرية العم توفيق) - مرتهن للطبقية العشائرية ونظم

تقاليدها وممارساتها ومستوى القيم الفردية التي تحكمها وهوان طبقاتها الأدنى وانسحاقها الضمني في صراعات البقاء والتمركز في موقع القوة، مثلما هي الثقافة الاجتماعية التقليدية المهيمنة، والتوافق الجمعي على التسليم بها والانصياع لفرضياتها.

(فالرياض) تبدو مكاناً يستوعب في (بدانته المزعجة) الأطياف الإنسانية المتنافرة، والتي تتلاقى فيها ضمناً مصائر المعذبين والمطرودين، والباحثين عن المأمول والمتمنى..؟

على أن سواحل النيل السوداني، وبوصفها المنصوص عليه سردياً، والذي استوحاه النص بتعبئة تفصيلية؛ تؤكد ارتهان الإنسان (توفيق) لاشتراطات مكانه وفق بنية مفاهيمية ضاغطة، وتقاليد ثقافية في الحراك الاجتماعي، ومواراة المصنف وفقاً لثقافة بيئية، تفرز (توفيق) دالاً على مخرجات المكان، في بعدها الإنساني الصميم، ومحركاً باتجاه آخر؛ سياقاً اجتماعياً مهماً، يتمحور حول مسرحية (الرقيق) وجلب العبيد بتلك الممارسة المشوهة، المتخمة بعفن القوة والسلطوية؛ وانفلاتها من نظم التعامل الإنساني..!

مثلما جسدها النص الروائي في تكنيك حدثي متقن، يؤول إلى الإفضاء بمشهدية حياتية، تبرز عناصرها بشاعة سلطة القوة والتنصل من الشرط الأخلاقي، مما يفصح عن تمايز عناصر الدلاله الروائية بمؤشراتها الرمزية؛ إلي تكوين العلاقة العضوية بين تلك السلطة التي أنتجت (توفيق) وفحوى ممارسة (طراد) اللصوصية، والمعبر عنها نصياً بلفظتها المائزة، والمحتكمة لرصيدها الذهني والبيئي (الحنشل).. والتناسب الدلالي لمحركات القوة في كلا النموذجين، ينتج عن القابلية البيئية ونظامها التعاملي وحركتها الاجتماعية وتمايز طبقاتها؛ مما ينتج طبقية يرزح

تحت وطأتها وإذلالها المهين، نماذج إنسانية تمثل مستوى اجتماعياً منطرحاً في قاع تراتبية سلمها المجتمعي يمثلها (طراد وتوفيق)..!

فما يصر الضمير السردي على الإفصاح عنه أحياناً، أو مواراته ضمناً بالوقائع المشهديه؛ هو تناغم القوة وتسلطها/ واللصوصية، ومرجعيتها في الثقافة البيئية؛ كدوال على تلاقي المصائر الإنسانية بالرغم من أمكنتها المتباعدة..!

الرائحة:

وإن اختلفت التفاصيل المشهدية بمسبباتها ومعطياتها دلالياً؛ بين (طراد وتوفيق) فإن محصلتها الواقعية النصية، تؤول إلى النهاية كناتج دلالي وهي (الرياض) محطة الالتقاء القدري بين البطلين..

وهو ما يؤسس لنقطة الالتقاء الثانية (الرائحة)؛ العلاقة الرمزية لدلالة النص المركزية، والمستلة من العنوان (فخاخ الرائحة).

فرائحة الشحمة لتوفيق، تنزع في إفضاءاتها الدلالية ، إلى تماس امتزاجي لرائحة التراب المعفر بالبول لطراد.. وهوما تبينه العلاقة السردية بين البطلين، ليستثمر النص نواتهما الدلالية؛ فضاء تشكل منه سيميوطيقا الرائحة علاقات عدة، تحيل إلى تكثيف عنصر الرائحة، وتحويله إلى مهمز سردي، يفضي إلى استطرادات نصيه تشكل الرائحة عنصرها الأهم في مسار الأحداث.

عندما تتشظى الرائحة في الحكاية، إلى حقول دلالية تشير إلى بعدها الإشاري في العنوان: «وقد تضمخ شاربه الكثيف برائحة المايونيز بعد قضمتين من الشاورما) ص 20.

و«الهلال في الأفق مثل صاحب رقيق لأمراة نائمة، تهادت رائحة

الإبل وكأنها قطيع في الصحراء، حتى شارفت الرائحة الصخرة وغزت أنف طراد) ص 68.

و«أخ.. يا توفيق أنت غررت بل الرائحة رائحة الشحم المشوي فوقعت في فخ الجلابة وباعوك في سوق شندي ثم غررت بل الرائحة ثانية، بعد أن دوخت رأسك رائحة المخدر، فسقطت في الغيبوبة، لتستيقظ بعد أن فقدت رجولتك!! أنا أيضاً يا عم توفيق رائحة الإبل غررت بي فوقعت في قبضة المسافرين العابرين الحجاج» ص 71.

«تلك الرائحة التي أطاحت بخيرية بنت العطار فضاجعت القمر» ص 85.

«تلك الرائحة الزكية، رائحة العطر النسائي الحادة أدارت رأسي أبيك يا ناصر اللقيط...» ص 85.

«تصاحبه أحلام وكوابيس مرعبة، وتطوف حوله رائحة الشيشة المنبعثة من المقاهي الشعبية خارج البلد» ص 92.

لتعط الرائحة في تبايناتها في سياقنا القرائي هذا، وعلى هذا الوصف الاستشهادي بعداً إشارياً؛ تتأسس عليه الرائحة؛ الفكرة المدهشة في إثباتاتها السردية، وفقاً لحقيقتها الدلالية، مكونة فخاخ الحدث ومصائد صيرورته ومفارق تحوله من دلالة إلى أخرى.

فهي (الرائحة) المتوالية النصية المتكررة (تسع وثلاثون) مرة، في انتظام موضوعي لعلاقتها العضوية بالمكان والفاعل السردي، مما يعني إمكانات تحولها إلى جذر ذي قيمة دلالية، وباعث لها، كفعل للحاسة تتحول إلى ممارسة حالية، تفترض قيمتها تلك، في الإجراء السردي؛ كمائن تتلاقى بمكونها الرئيسي، واتصال مفاهيمي في البنية الروائية، تؤلف بين الصياغة والأسلوبية والجذر الدلالي، المحقق لإشاريتها المرتهنة للعنوان، كهوية للنص وإجمال لتفصيلاته.

إن (رائحة الشحمة المشوية/ ورائحة التراب المعفر بالبول)؛ تكونان ظلال المصير وتؤسسان أولى خطواته، مصير البطلين، بانتقالهما من مستوى فعل الحاسة (الشم) إلى فعل التحول والتغيير صوب واقع ومصير جديدين.

وهما الإشارة المؤلمة التي تنقدح تفاصيلها في الذاكرة، كلما خطى أحد البطلين على جمرة الواقع الجديد، فعلى مستوى الإجراء النصي تتكرر حكاية هاتين (الرائحتين) بإحالتهما إلى الحكاية الأولى، مما يحول هذه الأولية إلى نواة دلالية، تتوالد من الأحداث وتشيع الروائح الأخرى، بما أنها اختزال فني يتكئ على دلاله رمزية للرائحة؛ كناتج اطرادي للحاسة، وفعل سردي، يلون البنية النصية ويتقاطع معها على نحو مكثف، يتعاطى البطلان ممكناته في حدود جغرافيا النص ونطاقات أطيافه النفسية.

وهو ما يجعل سيميوطيقا (الرائحة) تتخذ بعداً نسقياً يستقيم مع بنية الصياغة العامة، دون أن يفرغ محتواها من القدرة على الالتقاء العضوي، المتماس مع محركات الدلالة، الناتجة من الحوارات المتبادلة بين الشخصيات، التي تأخذ طابعاً سجالياً أحياناً تقلقه أسئلة المصير..؟ وأحياناً أخرى تتمثل ببيان التداعي المنولوجي، المندلق من (طراد) بحميمية مسكونة بوجع التفاصيل الأولى، التي تقوده إلى قصة الصحراء، وعوالمها (الحنشل)، واستيهام البحث عن دور بطولي لشخصية فقدت في يقينها؛ القدرة على إثبات الذات..!

وهو ما يحيل إلى قدرة الكاتب على تقنين إمكانات الوظائف السردية، لفصول الرواية في شخصياتها الرئيسية، فتكثيف وغنى عناوين الفصول، يتأسس على وعي بالقيمة الدلالية للجملة في السرد الروائي، وحقنها بالإشارة الجمالية وحسها الشعري، المتناغم مع المضمون التفصيلي

لكل فصل، ولعل (بطولة الذئب) الفصل الأخير يعبر عن شيء من هذا الزعم، بقدرته على اختراق فضاء الصحراء وتوظيف تفاصيلها ودلالتها الشعورية المنعكسة على (طراد) الذي يعيد نسج تلك اللحظات المميتة من أدوار الصراع، والتي تفضي في نهايتها إلى (الرائحة) التي سار خلفها ملاذا، لتنقذه من الموت بأنياب الذئب، إلى عذابات الواقع الجديد الذي ينكأه مشهد الإحساس بأذنه المقطوعة..!

وتتشاكل (الرائحة)، وفق المجتزءات النصية التي أوردناها سابقاً، لتشير إلى مفاصل دلالية، تجعل تلك الروائح، علامة في وعي البطلين على ارتكاسات الحلم بالخلاص، جاعلة من دلالتها الجزئية، تفريعاً ضمنياً يشتمل المعنى المحدد المنصوص عليه جزئياً، والتحامها عضوياً بالدلالة الكلية (للرائحة) كمحرك دلالي يستفز حديثه التداعي على الحضور المفاجئ، والمفضي إلى الصيغة الحكائية الأولى، وإضماراتها النفسية وتفاصيلها المكانية المسرودة..!

لتظل الرائحة.. فضاءات زمنية، متماسة بإشاراتها الدلالية إلى النسيج الوجودي للبطلين، وإن كان (طراد) يمثل موقفاً محورياً يتفرع عنه (العم توفيق) فإن تآلفهما العضوي في صياغة السرد، والتنويع المتجانس في الحقول الدلالية الأخرى؛ يمنح الرائحة قدرة تثوير الجذر الدلالي لها، بالنظر إلى الدلاله النهائية بحسب تراتبها الحكائي في الرواية، وليس بطبيعتها النسقية التي تتوافر عليها الكتابة الروائية، وهي الاستراتيجية التي اعتمدها الكاتب كسياق نظمي للتدوين.

وفي إحالة (الرائحة) للمكان المرتكز الوجودي لتعالق اللعبة الكتابية، ما بين انوجادها كسيرة للبطل، وإمكان تجسيدها للمكان، كهوية ثقافية بخصوصياتها الاجتماعية، وتفاصيل علاماتها الفارقة،

على البيئة المستقلة في اعتباراتها العامة، واستيلادها للبيئة الأخرى، التي ينجز النص تفاصيلها بالقدر المعبر عن فحواها الاعتبارية.

فالمكان بالوصف الذي عبر عنه السرد، يتشكل وفق جمالية تعتمد على التكتيك الروائي، في مستواه الكتابي الظاهر، ونظام السياق الروائي كوحدات فصلية.

فمن المكان الثاني (الرياض) تبدأ الحكاية وصولاً إلى المكان الأول (الصحراء) وهو ما نتج عنه علاقة اتصال لا تستبان فروقاتها بأثرها العكسي إلى الشخصية الأولى (طراد)..

ومن المكان الأول (السودان) إلى المكان الثاني - الرياض) للشخصية الثانية (العم توفيق).. وهو ما تكون الرياض معه مكان المصير والمشهد الأكثر قابلية للاحتواء.. واستيعاب المتناقضات.

فهو المكان الحاضن لتلك البانوراما من النماذج الإنسانية، في حال اشتباكها وتآلفها وبحثها عن نافذة الخلاص من عذابها الذاتي، وشعورها بالنقص الذي تستفزه أمثلة النماذج الإنسانية المكتملة الأعضاء، والتي يجبرها الواقع الاجتماعي، على الاحتكاك بها والتعامل معها.

الفاعل السردي:

يأخذ الفاعل السردي وفقاً للمخطط الدلالي المثبت في بداية هذه القراءة، تفريعه طبقاً لشخصية البطلين كمحورين محفزين على توالي عناصر الحكاية وسياقاتها، وفقاً للنظام الكتابي الذي اعتمده الكاتب، بحيث لا يتوالى متسلسلاً بطابع تتابعي (كرنولوجي) بل تقويض لهذا النظام، يبرز من خلاله ما تسميه أمينة رشيد جماليات التشظي إذ «التقطيع؛ بمعنى التشذر السردي تقنية أدبية ورؤية للعالم، تبدو هذه

التقنية حديثة إذ إنها تمثل تمزق وحدة الرواية التي أنجزت في العقود الذهبية للرواية الواقعية والطبيعية»[2].

وهو ما تقوم عليه هذه الرواية، بجملة تقاطعات بنيتها، وانفلاتها من العلاقات النمطية المتراكمة في إنتاج الدلالة، أو تفاقم مراحل التوتر، بحيث تنقاد الأنا الراوية عبر التباساتها بالأبطال، والكاتب، إلى نظام استعادي عكسي، حيث يبدأ النص من النهاية وصولاً إلى بداياتها.. باسترجاع خطوط الحكاية وسيرة البطلين، وتشظي الأحداث المرتهنة لأولوية دلالية، تتمركز حقولها على المشهد الحكائي، وتتلاقى بفضاءات تشكلها الحدثي.. المازج بين بيئتين مختلفتين، يوحدهما الماضي بملابساته، مثلما توحدهما عاهة الفقد، والبحث عن الخلاص، والاستسلام لصوت القدر وإملاءات الواقع المفروض..!

ليكون (المكان/ الرياض) وحدة الالتقاء، التي يتشظى منها المختزل السردي للبطلين ومقاطع حياتهما داخل إطار (الرائحة) بوصفها مستوى دلالياً لبنية العلاقة الأولى، التي تعطي العمل هويته الاعتبارية.

(فطراد) الذي بدأ معركة حياته في الصحراء، التي «يحدد المجتمع الضروري من الناحية السردية وجهة نظر الشخصيات التي تعيش فيه، إنها الشخصيات موجودة على حافة الحياة دائماً، وكأنها في صراع أبدي مع الموت. لا وقت لديها للتفكير إلا بما يحفظ استمرار حياتها ويحضنها من مواجهة الفناء. كل شيء في المجتمع الصحراوي آكل أم مأكول، وكل شخص فيه قاتل أو قتيل حياة أو موت...»[3].

وهي الجدلية التي عاشها (طراد) بطرفيها، فموت صديقه ونجاته في ذلك المشهد المأساوي، التي تستوحيه الرواية في فصلها الأخير.. واستبانتها لعالم الصحراء ووحشة الهواجس التي يعبر عنها (طراد) يترك فضاء الفاعلية السردية متاحاً أمام البطلين، ليقاوم طراد ذكرى الموت

الماضي، وأسى الحياة المستديم معه والذي يلح عليه دائماً كلما تحسس أذنه المقطوعة.. ليبتني ذلك الإحساس الموجع مساراته متماهياً بذلك الحاضر، وبحثاً عن ملاذ ينسيه تبعات ذلك الموقف الذي يقوده إلى الرياض (المكان الأليف)..!

أو هكذا تصوره لحظة يأس.. بينما تلح حقيقته على أنه مهرب من عقدة النقص ولعنة (الرائحة) التي توقعه (بالعم توفيق)..!

وتتمظهر الفاعلية السردية في مستوى آخر عبر تلاقي طرفيها الرئيسين (طراد وتوفيق) ومنها تبدأ تشعبات السرد في إفراز شخصيات ثانوية وأمكنة هامشية، يعبران منها إلى مشهد الحكاية، بدءاً من تداعيات فعل التذكر والاسترجاع واشتراطاته المكانية، بالقدر الذي يحيل فعل التذكر إلى صياغة سردية، تحتوي مشاهدها المكانية وتفصيلاتها الحدثية، واستدعاءاتها للشخصيات الثانوية الحاضرة بعنصر اشتراكها في تشكيل فضاء البطل، وهو ما يتم في الفضاء الجمالي الذي تترسمه الكتابة في نطاقاتها السردية، المحبوكة بلغة توظف عناصرها الصوتية وإمكاناتها الدلالية بعامة، لإكمال النسيج الوصفي وتعبئته بطاقة اللغة كناقل إبداعي وثوقي لسيرة البطلين، ولاسيما والمشاهد السردية تستنطق بيئتين متغايرتين، تتطلبان إلماماً بثقافتهما، والصوت الداخلي لمحركاتهما المجتمعية، والرصيد الذهني لهما في ذائقة التلقي.

وهو ما أفضى بالكاتب إلى تحويل بنية المسارات الروائية، إلى نسق كتابي متشابك في نسيجه الصياغي، مقوضاً تصاعده الأفقي إلى تشعبات في المشهد بكل اتجاهاته، وارتدادات إلى نسق يعتمد الأثر الدلالي المنفلت من التراتب الطبيعي، إلى تنويعات متشاكلة توحدها الدلالة السردية، كبنية نظمية تستوجد فضائها الخاص، وفقاً لهوية النص

الدلالية وبؤر توتراته المفصلية، التي تتقاسمها الفصول الروائية.. وتحكم الطاقة الكتابية تفاعلاتها في إطار الفضاء الدلالي.

ونلمس ثمة تنويعاً في نظام الصياغة اللغوية، ما بين جماليات الإيحاء الدلالي في المقاطع الوصفية، الناصة على تأمل وتمثل المكان وترتيب موجوداته، لإنجاز علاماته الفارقة المؤسسة لهويته والممثلة لطابعه البيئي، وبين التراكيب الدلالية التي يمثلها فعل التداعي وكتابة هواجس البطل، في توالي رسم عوالمها التخيلية، واستعادة تكويناتها المتسربة من الذاكرة..!

بينما تماست لغة الحوار في نظام يفصح عن التركيبة النفسية للشخصيات؛ ويستجلي مخزونها المحتقن. والذي تنفسه اللغة عبر إشاراتها ودلالاتها الجزئية في تقاطعات الفصول الروائية، مواءمة مع الحقول الدلالية في سياق الرواية.

كما يكمن في اختيار (الأسماء)؛ الإحالة إلى بيئاتها المختلفة، حيث يطلق الاسم؛ الإشارة الرمزية الكاملة لبيئة المسمى وثقافتة، وهي المسافات النصية التي تتكامل مع البنى السردية وتؤصل فنية دلالتها.

إن (فخاخ الرائحة).. وهي تنحو إلى قراءة النسيج الواقعي للمكان، وتستجلي مضمر علاقته.. وحراكه الجواني بمكان آخر.. وتستجمع طاقة جمالية وصفية للمكانين، وتبحث في تفاصيلهما غير المرئية، والمنسحقة في عوالم الحراك المجتمعي؛ محاولة ربط فضائهما الإنساني، بشخصياته المندغمة في النسيج اليومي للمجتمعات العربية؛ إنما تقارب في مفاصلها الدلالية ذلك النسغ الداخلي للمكان/ والمكان المختلف، عبر رؤية سردية تستوجد استحقاقاتها القيمية.. من سبرها لعوالم المكان وتجلياته على النموذج الإنساني.

الهوامش والإحالات

1) يوسف المحيميد، فخاخ الرائحة، رواية صادرة عن رياض الريس للكتب والنشر. الطبعة الأولى 2003 م.

2) د. أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى عام 1998م ص 124.

3) سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى – المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، المركز الثقافي العربي. بيروت، الطبعة الأولى 2000م ص 14.

* * *

من ناقلة القول إن الأدب فن لغوي من حيث الأداة، وهو نشاط اجتماعي من حيث الطبيعة والوظيفة[1]، لذا كان الشعر فاعلية لغوية، وكان جوهر الشعرية، وسرها في اللغة[2] فالخطاب الشعري جسد لغوي ذو آلية متميزة الدلالة، وهو مرهون بشروط التشكيل التي تفرضها قواعد الأداء اللغوي فالشعر إذاً أولاً وآخراً بنية لغوية دالة[3]، وهو اللغة في وظيفتها الجمالية[4]، فالشعرية، أو الأدبية إنما تتمثل بالتشكيل اللغوي الخاص الذي يجسد التجربة، واللغة هي قمة الإبداع الأدبي الذي لا يعدو أن يكون استثماراً لإمكانيات اللغة وتوفيقاً لكلماتها وأنظمتها التي خُلقت من قبل[5]. لذا كان تحليل بنية اللغة الشعرية تحليلاً دقيقاً مرهفاً يسمح لنا بالكشف عن حيازة الشاعر للعالم جمالياً، أي يسمح لنا بالربط بين البنية والرؤيا[6]، وقد أدرك النقاد أهمية المنهج اللغوي الأسلوبي في الكشف عن البنية الجمالية للخطاب الشعري، وأدركوا أهمية فكرة توظيف العلاقات النحوية على المستوى الدلالي لإبداع نماذج الرؤيا الشعرية للعالم، كما أدركوا أن هذه العلاقات من أنشط الأدوات التعبيرية في تأسيس البنية الدلالية للشعر[7].

ولما تقدم كله تكمن مهمة النقد في الكشف عن مكونات البنية اللغوية للعمل الأدبي، وعن طريقة عملها في كيان موحد، وتحليل هذه الجزيئات من أجل توضيح العلاقات التي تجمع بينها، لأن العمل الأدبي عمل قائم بذاته، وقيمته - إن كانت له قيمة - إنما تكمن فيه. وبيان العلاقات التي تجمع بين عناصره هو بيان في الوقت نفسه للقيم الجمالية التي ينطوي عليها هذا العمل.

والجدير بالذكر في هذا السياق أن وسيلة الأدب الأساسية، وهي اللغة - أداة موضوعية عامة، ومهمة الشاعر في إنجاز شعرية خطابه تتمثل في إضفاء غير قليل من المعالم الأسلوبية التي تجعل من اللغة أداة طيّعة، فيها غير قليل من الخصوصية الفردية للشاعر، فاللغة بناء مفروض على الشاعر من الخارج، والأسلوب مجموعة من الإمكانيات التي تحققها اللغة، فيستغل الشاعر الناجح أكبر قدر من هذه الإمكانات[8].

في ضوء هذا التقديم تسعى هذه الدراسة إلى أن تقرأ التشكيل اللغوي لديوان الشاعر سعد الدين كليب «**وأشهد هاك اعترافي**» قراءة تحليلية تقارب البنية اللغوية التي تشكل بعض جوانب شعرية هذا الخطاب في محاولة لربط البنية اللغوية بفاعليتها الجمالية[9] إذ ليس ثمة معطى بلا وسيط[10]، وهذا الوسيط هو الذي تتجلى فيه الفردية الفنية للشاعر متمثلة بخواص لغته الشعرية، وقدرتها على إثارة الاستجابات الجمالية التي تسعى هذه المساهمة إلى عرضها والوقوف عليها في الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب، وذلك بملاحظات نقدية حدسية مقنَّنة تمزج التوصيف النصي بدراسة ردود الفعل التي تثيرها الخواص الأسلوبية بطريقة علمية تنحو إلى إضاءة النص بمسعى أسلوبي نقدي لا يتردد في الإفادة من منجزات تراثنا النحوي والبلاغي حيث يكون ذلك مجدياً.

وستقوم هذه القراءة منهجياً على آلية التداعي والتوالد متناولة أبرز المعالم الأسلوبية في تشكيل هذا الخطاب الشعري، وذلك بتسلسل استدعائي توالدي ينتقل من تحليل ظاهرة أسلوبية إلى ما تُفضي إليه من ظواهر أخرى على نحو يفتقد في الظاهر إلى شيء من التسلسل المنهجي المنطقي الواضح، وهذه تقنية درسية نقدية تراءى للدارس أنها السبيل الأقدر على تحقيق الغرض الأساسي لدراسة هذا الخطاب، وهو ربط بعض

الظواهر الأسلوبية بما لها من دور في إنجاز جمالية هذا الخطاب وشعريته، وبما لها من دور في رسم المعالم العامة لرؤياه.

بنية العنوان:

والجدير بالذكر أمام خطاب عوَّل في تكوينه على آلية باتت خصوصية مألوفة في لغة الشعر عامة، والحديث منه خاصة، ألا وهي اللغة المنحرفة، أو المنزاحة عن معيار اللغة غير الفنية، وهذا ما يستوقف المرء في عنوان هذه المجموعة الشعرية اللافت «**وأشهد هاك اعترافي**» والذي يستوقف اللغوي في بنية هذا العنوان أنه بدأ بالواو التي ألفنا مجيئها في طيات التركيب أداة للربط الأسلوبي بين التراكيب وذلك كالاستئناف والعطف، والحالية والاعتراض. أما أن تُفتح الجملة بالواو على غرار (**وأشهد هاك اعترافي**) فاستعمال لافت منحرف يستوقف المرء محللاً باحثاً عن الوظيفة التعبيرية الجمالية التي أوكلت إلى هذا الانحراف، وقبل ذلك لابد من التذكير بأن هذا التركيب العنواني قد جاء في مقطع قصيدة من قصائد الديوان عنوانها «**الغُثاء**» وهو قول الشاعر:

أراني قتيلاً لسبع عجافْ

فمن يفتديني بترجمةٍ

للخواء الولودْ

وأشهدُ هاكَ اعترافي:

دمي صار ماءً

وما صرْت بحراً

ولكن...

سريراً لمأجورة في السرايْ/53/

والجدير بالذكر أن ورود هذه العبارة العنوانية في طيات قصيدة من قصائد الديوان لا ينفي أنها عبارة خرجت عن المألوف بابتدائها بالواو التي ألفنا مجيئها أداة من أدوات الربط الأسلوبي، مما يعني أن هذا الاستعمال اللغوي الشعري الخاص المنحرف مازال يستوقفنا، ويلحُّ في السؤال عما وراءه، وهو سؤال لم يفقد مشروعيته بعْد على ما علمنا من أن هذا التركيب العنواني ورد في طيات قصيدة من قصائد الديوان، يؤيد ذلك أمران؛ أسلوبي ومنهجي، أما الأسلوبي فهو أن ابتداء التركيب بالواو على غرار ما في العنوان نقف عليه لدى الشاعر غير مرة كما سنرى، وأما الأمر المنهجي الذي يُملي نفسه فهو أن الصواب تصوُّر العنوان في علاقة بنيوية مع الديوان عامة بمختلف قصائده، لا على أنه عبارة اجتُزئت من قصيدة مازالت تربط بينهما علاقة دلالية جزئية خاصة، يؤنس بذلك أن عبارة «أشهد هاك اعترافي» العنوانية ترتبط بنائياً كلاً متكاملاً ومنسجماً من جهة، وبقصائده قصيدة قصيدة من جهة أخرى فهذا الخطاب في النهاية شهادة ألحَّت على شاهدها، ففرضت نفسها بطريقة مباشرة وغير مباشرة، وهذا واضح لديه في قصيدة «**مذكرات مجنون**» التي يقول فيها:

وأشهد أن ابن آوى يسدُّ المنافذ

أني ترنحتُ وارتاع قلبي ورؤيايَ

أني وريثُ الرُّعاعْ

وأشهَدُ أشْهَدُ

لكنه الحلم أسطع مما شهدتُّ

هو الحلم شيطانيَ الطفلُ

أنّى استدرتُ أراني الذي يُشْتهى

والذي لا يُبَاعْ./ 65-66/

فالخطاب الذي بين أيدينا إذاً شهادة لصاحبه صرَّح بذلك أم لم يصرّح، وهنا تكمن أهمية تحليل العنوان الذي غالباً ما يكون قد اختير بعناية غير عادية من المنشئ مما يجعله بنية تؤدي دوراً مهماً في بيان ملامح التجربة، وتزداد أهمية تناول العنوان إذا ما كان إشكالياً كما هو الحال في عنوان هذه التجربة الذي بدأ بواو ألفنا مجيئها في طيات التركيب أداة من أدوات الربط مكتنفة بما قبلها، وما بعدها، لذلك كان السؤال عن الابتداء بها في هذا العنوان سؤالاً ملحاً يفرض نفسه، وأجدني مدفوعاً إلى الإجابة عنه في ضوء ما هو معروف من خلاف النحاة فيما يُعرف بواو /ربَّ/، عندما يُفتتح بها الكلام خاصة فقد ذهب بعض النحاة إلى أن واو /ربَّ/ هذه حرف جر شبيه بالزائد تخلصاً من الإشكال الذي أثرناه في «وأشهد هاك اعترافي» وهو أن الواو إن لم تكن حرفاً جاراً وجب أن تكون عند هؤلاء في طيات التركيب لا أن يتبدأ بها، وذهب آخرون إلي أن واو (ربّ) هذه عاطفة، وأن المعطوف عليه شيء مضمر في نفس الشاعر يُقدّر مناسباً لمناخ القصيدة النفسي والدلالي. وهذا التوجيه يبدو على ما يلاحظ عليه في الوهلة الأولى من الافتعال والتكلُّف مقبولاً ومقنعاً في لغة الشعر على الأقل. تلك اللغة التي تقوم على التكثيف دون الكشف، وعلى التلميح دون التصريح التزاماً لطبيعتها، وأداء لوظيفتها، ودعوة لقارئها إلى المشاركة في إنجاز جانب من جوانب الخطاب الشعري، والمجيء بالواو مبتدأ بها على هذا النحو الصادم والمثير يشي بأشياء مضمرة لابد من تقديرها جمالياً ولغوياً، لأن العاطف وسيط بين المعطوف والمعطوف عليه، وحذف هذا الأخير في/ وأشهد هاك اعترافي/ يشي بلحظة التحول الحقيقي بالحدث الشعري من حالة المخاض إلى حالة

التخلُّق ولا شك في أن حالة المخاض الشعري الحق حالة احتقان، حالة ضيق الشاعر بما هو فيه لائذاً باللغة علَّها تفضي ببعض ما لديه، ذلك الإفضاء الذي بدأ لدى الشاعر سعد الدين كليب هنا مع الواو، وهذه البداية المتخلِّقة شعرياً مكملة للحالة الشعرية الحقة المستمرة في حالة مخاض، على أن التخلق الشعري في هذه الحالة يُقر صراحة بأنه لم يأت على كل ما يطمع الشاعر في أن يبوح به فاللغة أضيق من أن تستوعب كل ما في نفوسنا من مشاعر وأحاسيس، ولواعج وأحزان وطموح وآلام وآمال وتصورات ورؤى، بل ربما كنا غير قادرين حقاً على استثمار طاقات اللغة في تصوير تجاربنا وحالاتنا هذه، لذلك لا يندر أن نجدنا نضيق باللغة متذمرين بما نحس به من تقصيرنا عن التعبير عما في النفوس، ولذلك أيضاً قد يحس الإنسان عامة، والشاعر خاصة أن ما لم يقله أعمق وأغنى وأخطر مما قاله، ويتراءى للمرء أن التركيب العنواني (وأشهد هاك اعترافي) مثال واقعي لهذه الحالة التي أوضحت، فمن المسلم به أن قبل الشهادة شاهداً معايناً ومعانياً، وأن قبلها حالات وعوالم مشهوداً بها نبهتنا هذه الواو على ضرورة التفكر بها واستحضارها استحضاراً متأثراً بالمعطيات الخاصة بكل منا، بل إن هذه الواو تنبه على أن ما لم يُقل من هذه الشهادة أوسع وأغنى وأعمق، وأكثر تنوعاً مما يمكن أن يقف عليه المرء في الشهادة المشخّصة، هذه التجربة، التي يسهم عنوانها إسهاماً فعالاً في رسم معالم رؤاها. فقد تكوَّن هذا العنوان في المصرَّح به من جملتين خبرية، وإنشائية، أما الخبرية فجاءت مضارعية معطوفة على مضمر مما يكسب التركيب حيوية حركية توحي بحركية المشهد وحيويته وحرارته «**أعاين وأعاني وأشهد**» كما توحي بخطورة ما في المشهد، وبضرورة تحمُّل المسؤولية الجريئة في الإدلاء بالشهادة، وقد جاءت الصيغة «**هاك**» منبِّهة على ذلك كله، ومؤكدة على ضرورة تحمل الآخر لمسؤوليته

حيال ما في هذه الشهادة المتمثلة باعتراف مضاف إلى ياء الشاهد إضافة تعبِّر عن مسؤوليته الجريئة عما في شهادته هذه على أهميته وخطورته.

ونظير ما في هذا التركيب العنواني/ **وأشهد هاك اعترافي**/ من ابتداء الجملة بالواو جاء لدى الشاعر في قصيدة «**نوارةُ وماتتْ**» حيث قال:

وماتْ

تقول العجائزُ

قد كان أجمل من وردة في الضفيرةِ

أجْملَ من ضحكة في عيون الجميلاتِ

لكنه مثلما جاء ماتْ. /23/

فالشاعر في هذا المقطع المطلع قدَّم لنا النتيجة بلا مقدمات، كما قدم لنا المسند بلا مسند إليه والخبر بلا مخبر عنه، والمعطوف بلا معطوف عليه تاركاً للواو مهمة الإثارة والتنبيه على هذه الأمور كلها، وللمتلقي أن يتخيل لهذه الميتة السبب الذي يراه مناسباً إسهاماً منه في سد فجوات القصيدة، وإغناء لدلالاتها، وكشفاً لعوالمها الداخلية.

دلالات المعجم الشعري:

والجدير بالذكر أن معرفة المعجم الشعري للتجربة يساهم بوضوح في كشف عوالمها الداخلية، كما يسهم في تلمُّس معالم رؤياها ذلك أن اللغة مقرُّ كينونة الأشياء[11]، وأن الوجود يكتشف فقط من خلال اللغة، ويبدأ وجوده عند الإنسان لحظة كشف اللغة عنه كما يقول هيدجر[12]: «والدراسة الإحصائية تضع أيدينا على بعض الترددات ذات المغزى،

والتي تسهم في رصد المحاور التي يدور عليها الخطاب»[13]. والملاحظ أن المتن اللغوي للخطاب الذي بين أيدينا شأنه شأن الشعر الحديث عامة يغلب عليه مفردات المحل والغربة والذل والخواء والوجع والاستباحة، والبرد والقهر والاستبداد، والخوف والموت والنحيب، فقد هيمن على هذا الخطاب ما يربو على مائة وست مفردات من هذا القبيل، علماً أن غير قليل من هذه المفردات يتردد كثيراً لدى الشاعر، فقد تردد الخوف ومشتقاته ثماني عشرة مرة وتردد الموت ومشتقاته إحدى وعشرين مرة، أما البكاء والنحيب فقد ترددت مشتقاتهما أربعاً وعشرين مرة، في هذا الخطاب الذي يقع فعلياً في أربع وثمانين صفحة من القطع الصغير، وفي ذلك ما فيه من الدلالة على السوداوية التي يصدر عنها، وحتى تكتمل الصورة باستقراء مقنع يحسن أن نقف على المتن اللغوي للعالم الآخر الذي يتمثل بمفردات من قبيل الجمال والعشب والفجر والصبح والخصب والغمام والأريج والورد، فقد بلغت مفردات هذا العالم ستاً وستين مفردة، والجدير بالذكر أن البنية اللغوية لا تتحدد بالكلمات بل بالصيغ[14] فالنص الجمالي يخرج عن المألوف من كلام الناس، فيكون مخالفاً لترتيب الألفاظ في العبارة أو مخالفاً للمنطق في تركيب المعنى[15]، والانحراف الإسنادي يؤدي دوراً أساسياً في انبثاق الدلالة، وتشكيل الرؤيا[16]. وإذا كان الأمر كذلك فلنقرأ دلالات مفردات عالم التفاؤل في هذا الخطاب في علاقاتها التركيبية لنرى أنها ليست أقل دلالة على سوداوية الحال من مفردات العالم الماحل، فثمة ما يمنع اللون أن يبتني بالحبور المدينة /10/، علماً أن هذا اللون أسرف بالعجز /20/ أما الهوى فكوَّة للنزيف /10/ وأما الهديل فصار ظلاً لشاهده /11/ ولأن العواء تقمَّص لونه /39/ فالشارع شاد أيامه بالمذلَّة /18/ والندى منتحب، فالشاعر لذلك كله مستباح بما يكنزون، وهو ذبيحٌ بما يفرحون /26/ لأن غراباً سيتلو أمانيَّه /29/.

وجليٌّ أن مفردات عالم الحب والخير والنماء والخصب لم تعد دالة على هذه المعاني في علاقاتها التركيبية هذه، على أنها - وهي كذلك - تدل على أن الشاعر مسكون بهذه المعاني التي تشكل مفردات عالم مشتهى ومطموح إليه، مما يشي بأننا أمام رؤيا على ما توحي به من استباحة بالهم اليومي وبالمنظومة القيمية تعي جيداً ما هي فيه فتشهد معترفة بالحرص الذي ندب نفسه للشهادة، وإدراك الذي يعي جيداً ما يشهد به، ويطمح إليه، فهذه الرؤيا على كونها مستباحة منهكة بهمومها اليومية والمصيرية ماتزال من الناحية الفكرية صلبة قادرة على رسم معالم المستقبل المشتهى، وهذا ما يمكن أن يشي به قول الشاعر:

ثَمَّة الآن ما يشتهى

ثمة الآن طقسٌ له نكهة الخلقِ

طقسٌ كمثل الحفيفْ

أيُّهذا البهيُّ اشْتملْ جسدي بالندى

أيّهذا النديُّ احتلم بالرحيقْ

علَّ وقتاً حَفِيّاً بنا يستفيقْ

عَلَّ هذي الأزقة تلتمُّ صَخَّابةً

ثم يَنْداح إزميلُها في الطريقْ. /8/

ومما يشي بوعي رؤيا هذا الخطاب الشعري للعالم المشتهى المتخيَّل عالم المستقبل قول الشاعر:

لتكن خالق العشب في هذه الأرض

أو خالقاً للندى في شفاه الحجرْ

لتكن مثلما يرغب القَلبُ

حَقْلاً من الضوءِ

دغدغةً من مطرْ

لتكن خالق الفرح الفذّ

مستشرفاً للندى أمنياتِ الحجرْ. /13/

فالشاعر مستشرفاً آفاق المستقبل يرسم معالمه بوعي ووضوح، ولكنه لا ينساق وراء أحلامه بعيداً، فهو واقعي منطقي يدرك أنه مثقل بإحباطاته، لذلك تراه يردف المقطع السابق بقوله:

كيف أبتدئ الخلقَ

كيف أكوّن ما شاءه الحلمُ

من زبد البحر

أم من بكاء العذاب الجميلِ

أمن دمعة أغرقت مدناً

أم دمٍ أيقظ الصبحَ

فامتدَّ لحن الصهيلْ. ؟ /13/

واللافت أن الشاعر عوَّل في التعبير عمَّا اختلط لديه من معاني السخط والسخرية والإحباط، والتهكم والتبرُّم. على علاقات تركيبية إسنادية، أو وصفية، أو إضافية متمردة، فقد جعل الهوى كما لاحظنا كوَّة للنزيف /10/ وهو كثيراً ما يحدثُك عن السيد الطحلبي /21، 60/ وعن أحلامه الغريبة /33/ لذلك لبس الليلُ عنده رمز الكآبة /33/ ولأن الوردة قاتلة /40/ ولأن الثعلبة تلد الوقت /50/، ولأن الخواء ولودٌ /53/ كَنزَ الشاعرُ الذلَّ /40/ ودخل برج الذُّبول /55/ وأفشى إلى النَّطْع

سرَّه، فالذئاب أجلاء /55/ والغيمة ضحلة قد تعاورها السل /60/ والمدينة... /63/ والألطاف تنهال في المواخير /64/.

ويذكر أن الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب وظّف في التعبير عن هذا المزيج المعقَّد، والغني المتنوع من المعاني والأحاسيس المركبة ما يعرف في النقد الحديث بالكلمة المفتاح، أو الكلمات المفاتيح التي يرى الدارسون أنها مفاتيح النص، ومحاوره التي يدور عليها ولا شك في أن هذه الكلمات التي تدور عليها محاور الديوان تضمن له شيئاً من الانسجام في الرؤيا[17] فهذه الكلمات بؤر دلالية، وإشعاعات فكرية عامة ومتنوعة تتقاطع في محرق الرؤيا العامة للنص، ومن هذه الكلمات المفاتيح عند الشاعر سعد الدين كليب كلمات /**المدينة**/ والطُّحلب، والعشب واللون.

ويذكر أن نقاد الشعر العربي الحديث أدركوا توظيفة المدينة توظيفاً لافتاً في صياغة تجربته التي يشكِّل مادتها الأساسية إنسان اليوم في المدينة الحديثة التي أدان الشاعر الحديث من خلال إدانته لها الأوضاع الاجتماعية التي اكتنفته، فالمدينة بهذا المفهوم رمز للمدنية والحضارة في مستواها الفكري الذي أدى إلى امتهان الإنسان[18]. وليست مدينة سعد الدين كليب شيئاً مختلفاً، فثمة ما يمنع اللون أن يبتنيها بالحبور /13/ وهي مدينة بكماء تأكل بالثدي /18/ مدينة ملأى بأسمالها /20/ دوَّخت الولد /23/ ولوَّثت الشاعر بالخوف آن امتلك صباه /43/ لأنها ما أطعمت أطفالها الزُّغْب من الجوع، ولا آمنتهم من الخوف /58/ لذلك يخاطبها الشاعر مزرياً:

أقول لهذي المدينةِ:

أذللتِني يا ...

قد كان يعرفني الطَّلُّ

تعرف خطوي الأزقةُ

والياسمينُ، التلاميذُ، تلك الملاكْ

تمرُّ كمرِّ الندى

يلفح القلبَ منها اشتهاءٌ

تغمغم دعنا... نراك. /63/

ومما أسهم في رسم معالم رؤيا هذا الخطاب الملفَّع بمعاني التسلُّط والاستباحة كلمة مفتاح تدور في فلك الطُّحلب، وهو نبات يغشى الماء المزمن الآسن. فقد ترددت في الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب عبارة السيد الطحلبي غير مرة تصويراً للحالة الماحلة التي سجلتها هذه التجربة، التي يقول صاحبها:

ولكنه المحل في معْطَفِ السيط الطُّحْلُبي

أراه يسوق الغمامات والزهوَ

إني أرى غيمة أُزْهِقَتْ في المواخير

.....

أرى غيمة ضَحْلَةً قد تعاورها السَّل

أفتى بها السيد الطُحْلُبي لكل العبادْ /59-60/

فالطحالب سادة جوف عنوان الجدب والتسلُّط والاستباحة.

فَهَلاً أتاك حديث الطحالبِ

يوم تبور الأزقة بالجوع

تُكْوَى العيونَ بألطافهم والبيوت

هم السادة الجوفُ

نحن اليتامى نمدُّ إلى الحلم كَفّاً

وكفٌّ بها نزحمُ الجوعَ

لسنا نحاول ملكاً

نحاول ألاّ نموتْ. /65/

ولأن الطحالب سادة جوف ماحلون متسلطون يُحجِم الشاعر عن سؤالهم:

أسْألُ الريشة الآنَ

لا أسأل السيد الطحلبيَّ

ألوذ بها كي تعيد إلى القلب أحبابه

للأزقة أسلابها، للغناء الأريجْ

ولكي تكتمل قدرة صورة السادة الجوف على تصوير معالم التسلُّط والمحل في رؤيا هذا الخطاب نُذكِّر بأن هؤلاء السادة الجوف يتحكمون بكل شيء في عالم الشاعر:

كلُّ شيء كما شاءه السيد الطحلبي. /19/

والأنكى أن هذه الطحالب في هذا العالم تربو كما يرى الشاعر يوماً فيوماً /89/ تهدِّد وتنذر بالمزيد المزيد، فسقفنا جاثمٌ تحت ريح الطحالب /43/.

ومن الكلمات المفاتيح التي وظَّفها الشاعر في نسيج تجربته وفي تصوير رؤياه كلمة العشب الذي يُمثِّل الحياة بجانبها الحر الكريم النقي النضر المنطلق، لذا ترى الشاعر يتمنَّى هذا العالم العشبي:

لتكن خالق العشب في هذه الأرض

أو خالقاً للندى في شفاه الحجرْ. /12/

ولكنه عالم مشتهى متمنًّى محلومٌ به، لأن عشب الشاعر هشيم /47/ ناء بأضغاثه /30/ لذا عبَّر الشاعر عن تذمُّره بأعشابه قائلاً:

ضائقٌ ذرعاً بوجهي

ضائق ذرعاً بأعشابي

وأوهام الغمامة. /36/

والجدير بالذكر أن العشب من الكلمات المفاتيح التي شاع توظيفها الرمزي في الشعر العربي الحديث[19] على أن أمداء هذه الدلالة الإيحائية لرمزية العشب عند سعد الدين كليب تتلامح في رسم معالم حياة منعَّية ومأسوف عليها من جهة، ومتصوَّرة ومتمناة من جهة أخرى، وهي حياة متشبثٌ بها ومصرٌّ عليها إصرار العشب على الانتشار ولو بين الصخور ما توافرت مقومات الحياة، وذلك بإشراق وتغضٍّ ولين ولطف ونضارة وطراوة كما في العشب، مما يحمل على المحافظة عليها، والتشبث بها نضرة زاهية شعرية لا يعكر صفوها كدر لأنها العشب، والعشب إما أن يكون أخضر نضيراً حالماً، وإما أن يكون هشيماً تذروه الرياح، وتلتهمه النيران. وفي تصورنا لرمزية العشب في هذه التجربة مجتمعاً مع المرموز له يتراءى العشب في هذه التجربة منجماً دلالياً مكثفاً غنياً ومتوهجاً.

ولعل آلية توظيف رمزية العشب عند الشاعر سعد الدين كليب في صياغة تجربته، وفي رسم معالم رؤاها تكتمل بتناول كلمة مفتاح أخرى وهي اللون، فاللون عنده يتضح بجلاء أنه امتداد للعشب، يؤنس بذلك وصفه اللون بالأعشيشاب قائلاً:

يُعشب اللونُ

ظِلاً لضوءَينِ يجري إلى مستقرٍّ

لأسرابه في البعيدْ. /7/

ولا يجد المرء كبير عناء في تسويغ الربط في توظيف الدلالة الرمزية لهاتين الكلمتين ذلك أن أبرز ما يسهم في إنجاز رمزية العشب لونه الأخضر، لذلك من الطبيعي أن يكون اللون متكاملاً مع العشب في مهمة رمزية تتجلى معالمها في رسم معالم رؤيا هذا الخطاب وفي رسم معالم الحياة العشبية التي تلمّسنا آفاقها من قبل لذلك تجد الشاعر يتساءل مستغرباً:

ما الذي يمنع اللونَ أن يبتني بالحبور المدينة. /7/

ولذلك أيضاً يشكو الشاعر من إسْراف اللون بالعجز قائلاً:

أيها اللون أسرفت بالعجزِ

هل سأمٌ يعتريكْ

وهل لوثةٌ في الأصابعِ

حتَّى اضْمَحَلَّ الأريجْ؟! /20-21/

ولذلك أيضاً يستاء الشاعر من استغلال اللون في تزييف الحقائق، فيستاء من تقمُّص العُواء لون الهديل /29/. فواضح في هذه النماذج تعويل خطاب سعد الدين كليب على رمزية اللون في انديـاح معالم رؤاه الشعرية.

جمالية البنية الصوتية:

على أن معالم هذه الرؤى لا ترسمها المفردات بدلالاتها الحقيقية أو المجازية فحسب، بل ترسمها بنيتها الصوتية، لذلك يحسن أن نتبين معالم

البنية الصوتية للتشكيل اللغوي في هذا الخطاب في محاولة لربط هذه المعالم بما لها من دور في إنجاز التجربة، وفي تحقيق قدرتها التأثيرية، فالملامح الصوتية التي تحدد الشعر قادرة على بناء طبقة جمالية مستقلة[20]، والبنية الصوتية للشعر ليست بنية تزينية، تضيف بعضاً من الإيقاع، أو الوزن إلى الخطاب النثري ليتشكل من هذا الخليط قصيدة من الشعر، بل هي بنية مضادة لمفهوم البناء الصوتي في الخطاب النثري، تنفر منه، وتبتعد عنه بمقدار تباعد غايات كل منهما[21]، وهذا يعني أن ارتباط الشعر بالموسيقى ارتباط تلاحمي عضوي موظف، فبالأصوات يستطيع الشاعر أن يبدع جواً موسيقياً خاصاً يُشيع دلالة معينة، واللافت أن هذه الآلية الصوتية غدت في نظر النقاد مرتكزاً من مرتكزات الخطاب في الشعر العربي الحديث، وهذا المرتكز يقوم على معنى القصيدة الذي غالباً ما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر ما يثيره بناء الكلمات كمعان[22].

وإذا كان الأمر كذلك فليس بوسع الدارس أن يتجاهل ظاهرة أسلوبية لافتة ساهمت في إنجاز جمالية التجربة عند سعد الدين كليب كما ساهمت في تحديد معالم رؤاه وهذه الظاهرة هي تعويله على المدود أو الصوائت الطوال، وهو ما يلمسه المرء في الخطاب الشعري على مستوى المفردة، وعلى مستوى التركيب، أما على مستوى المفردة فتتجلى هذه الظاهرة الصوتية في هيمنة مفردات حافلات بالمدود الطوال على هذا الخطاب، وذلك من قبيل: بعيد - نشيد - رفيف - رحيق - طريق - وريد - حديد - شهيد - رصيف - نزيف - هديل - صهيل - جليل - رهيف - وريف - لهيب - طريد - بهيج - نسيج - أريج - ضجيج - وحيد - نحيب - شحيح - دفيء - وريث - حميم - دميم - صميم - وريقة - حقيقة - ظهيرة - قصيدة - قراد - حِداد - عباد - لغات -

قناع - رُعاع - يباع - قطار - صغار - فصول - ذبول - بيروت - نموت - جذوع.

والجدير بالذكر أن غير قليل من هذه المفردات المصوّتة كرره الشاعر غير مرة في تجربته هذه مما يعني أنها ظاهرة أسلوبية صوتية محروص عليها، وموظفة في خطاب هذا الشاعر، وكثيراً ما تهيمن هذه الظاهرة على المقطع بوضوح، ومن هذا القبيل قول الشاعر:

وَلَدٌ من دفيء الأزقة جاء

ومن لوثة الحرِّ والقرِّ

ثرثرةِ النسوةِ الناحلاتْ،

أغاني العجائز

والجوعُ يقصم ظهر العباد

من حفيف الطفولة آن تَفتَّحُ فيها اللغاتْ

آن تلهو بأشياء تخلقها لُعَباً

تشتري، وتبيع، ولا تشتري ولا تبيع. /29-30/

ويقول في مقطع آخر:

مقلتاها موئل الغيمِ

يداها شاطئانْ

ونشيد يَلْبَسُ الروحَ الوريقهْ

ما تُراها قدَّسَتْ وهماً وضَحَّتْ بالحقيقةْ. /36/

فواضح في هذين المقطعين ونظائرهما حرص الشاعر على توظيف الصوائت الطوال في إنجاز تجربته، ورسم معالم رؤياه فقد استودع هذه

الصوائت انفعالاته وأحاسيسه العميقة المنداحة، وقد يتجلى حرصه هذا باختياره ما فيه مد طويل عندما يكون أمام خيارين، أحدهما لا مد فيه، وهذا واضح في قوله:

تمرُّ كمرِّ الندى

يلفح القلب منها اشتهاءُ

تغمْغِمُ دعنا... نراكْ. /63/

فقد كان بمقدور الشاعر نحوياً أن يقول: دعنا نركْ، بالجزم، ولكنه اختار الصائت حفاظاً على الوزن، وحرصاً على توظيف الصوائت الطوال، ومن هذا القبيل قوله:

أنا سَيِّد الوَعْدِ

أحْبو على أمِّي الأرضِ هَوْناً

وإنْ سبَّني المومياءُ سلاماً أقُولْ. /56/

فاللافت أن الشاعر أشبع الضم في (أقُل) فصارت (أقولْ) وهذا وإن كان بدافع المحافظة على الوزن فإنه مَعلَم من معالم توظيف الصوائت الطوال في إنجاز التجربة، ويبدو هذا التوظيف بجلاء في هيمنة أسلوب النداء الحافل بالصوائت الطوال، وذلك نحو ما في قول الشاعر:

يا عَصَافيرُ، يا عُشْبُ

يا جميلةُ بين الجميلاتِ

يا كلَّ شيءٍ غَدا مستباحْ. /30/

ومن هذا القبيل قوله في مقطع آخر:

ويا أمُّ، يا أمَّنا

كم من الموت نحتاج كي نَعْبُر المعمعةْ

... يا أناشيدَ في الروح

يا كلَّ نَهْر تميل به الريح فتَّاكة

لا يميل. /31/

يا ماء هل شُلَّ فيك الصهيلْ /32/

فواضح بجلاء أن التعويل على الصوائت الطوال ظاهرة أسلوبية صبغت الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب الذي حمَّل هذه الصوائت عميق أحاسيسه وانفعالاته مما يجعل خطابه في كثير من الأحيان قائماً على ما يسميه جان كوهن بالكلمة الصرخة، ويذكر أن العلاقة وثيقة بين الصُّراخ والشعر، فالصراخ حالة هيولية من حالات الشعر، وفي ذلك يقول جان كوهن: «الشعر يتميز عن الصراخ، لأن الصراخ يستخدم جسدنا على النحو الذي أعطتنا إياه الطبيعة، أما القصيدة فتستخدم اللغة، إن الشعر يستخدم المسند الذي تستخدمه اللغة غير الشعرية، إنه يقول كما تقول: إن الأشياء كبيرة أو صغيرة... حارة أو باردة لكنه يصنع من كل واحد من هذه الألفاظ الكلمة الصرخة، إن الشعر ذو جوهر تعجبي»[23].

الشعر والأسوب الإنشائي:

ولأن الشعر ذو جوهر تعجبي يهدف إلى الإثارة في المقام الأول شاعت في هذا الخطاب التراكيب الإنشائية من نداء، واستفهام وتمن، وأمر ونهي إلى غير ذلك من الأساليب الإنشائية التي غالباً ما تخرج في الشعر عن معانيها الحقيقية إلى معان بلاغية نفسية تأثيرية ذات قدرة إثارية عالية، لذلك كانت هذه التراكيب الإنشائية ألصق بحقول القول الشعري[24]، وهذا يفسر انتشار هذه التراكيب في مختلف قصائد هذه

التجربة، بل طغيان هذه التراكيب على مقاطع عديدة طغياناً لافتاً يمثل ظاهرة أسلوبية، فقد لاحظنا قبل قليل طغيان التركيب الندائي على مقاطع من هذا الديوان إضافة إلى تراكيب إنشائية أخرى أسهمت في رسم معالم الصورة، وفي التعبير عن معان وانفعالات وأحاسيس متناقضة ومركبة، تتأرجح بين الأمل واليأس والإحباط والتحسُّر، فمن الصيغ الأمرية المعبرة عن الأمل الحالم قول الشاعر:

إيه فليبدأ الحلم من حيث شاء

فللحلم إزميله العبقري الجليلْ /14/

وليس بوسع المرء أن يتجاوز شحنة التحسر والحرقة والإحباط المعبر عنها في الصيغة الأمرية في قول الشاعر:

صفِّري يا ريحُ

إنَّ القلْب صَفْصافٌ

وإن الأوردهْ

خشب ينخره الدودْ /37/

فهذه الريح التي تتجاوب أصداؤها في خراب يباب خَوَاء توحي بفضاء رهيب مثقل بالإحباط واليأس والاستلاب الذي يقوم عليه المشهد. على أن الشاعر يعوِّل أحياناً على التنقل بين الصيغ الإنشائية في إظهار حالة الاضطراب والقلق، والتردد بين الأمل واليأس، وذلك في القصيدة الموسومة بسفر التكوين والتي يقول فيها:

- لتكن خالق العشب في هذه الأرض

- لتكن مثلما يرغب القلب

- لتكن خالق الفرح الفذّ

فبعد هذه الصيغ الأمرية المشوبة بالأمل والتشبث بالحياة، يفاجئنا الشاعر بصيغ استفهامية متتالية مثقلة باليأس والإحباط.. مستنكراً على نفسه التمادي في تصور الآمال قائلاً:

كيف أبتدئ الخلقَ؟

كيف أكوِّن ما شاء الحلم؟

من زبد البحر

أم من بكاء العذاب الجميل

أمِّن دمعةٍ أغرقت مدناً

أم دمٍ أيقظ الصبحَ

فامتد لحن الصهيل. /13/

فهذا التنقل بين الصيغ الأمرية الحالمة الآملة، وبين هذه الصيغ الاستفهامية المثقلة بالإحباط وفِّق في رسم صورة حركية عاطفية مضطربة ومتناقضة تتفق وحالة الاضطراب والتناقض والقلق التي يعيشها الشاعر، وقريب من ذلك ما في المقطع التالي الذي بدأ بتركيب شرطي مشحون بثورة الخلاص والأمل، ثم عكَّر صفو هذا الأمل استفهام لفَّع المشهد بغير قليل من معاني اليأس والاستسلام. يقول الشاعر:

لو دم يستشيط وأغنية تشتعلْ

كنت أسلمت أمري لميقاته

كنت باركتُ هذا الضجيجْ

إنَّ شيئاً له نكهة الماء

ينسلّ من راحة اللونَ

كم عطشاً يلزم هذا اللون كي يحتويه

وكم ولهاً يلزم اللوحة المكفهرَّة كي تكتملْ. /21/

ولو استرسلنا في استعراض دور التركيب الإنشائي في صياغة تجربة سعد الدين كليب لوصلنا إلى النتيجة نفسها التي خلصنا إليها قبل، وهي أن التركيب الإنشائي يتفق وطبيعة القول الشعري لأنه تركيب يتصف بعدم قابليته لفكرة الصدق والكذب، وهذا يتفق وجوهر الشعر الذي يقوَّم بمدى قدرته على التعجيب والإثارة، وليس بمدى انصياعه لفكرة الصدق والكذب هذه كما يرى كثير من النقاد[25]، فالشعر ذو جوهر تعجبي، فقوامه التعجب والإثارة والتأثير، والتركيب الإنشائي في اللغة العربية هو الأقدر على إنشاء مثل هذه المعاني عند المنشئ، وعند المتلقي كما هو معروف في علم المعاني.

الإطناب في القول الشعري:

ولأن الشعر تنتظر منه الإثارة قبل الإشارة يسمح لنفسه بغير قليل من الإطناب والحشو، ولغة الشعر الحديث خاصَّة مليئة بهذا اللون من الإطناب[26] المتمثل بتكرير المبنى والمعنى معاً تارة، وبتكرير المعنى وحده تارة أخرى، ذلك أن الشعر لا يهدف إلى الإفادة بقدر ما يهدف إلى التأثير، وكثيراً ما يعوِّل الشاعر على الإطناب والتكرار في تأكيد معاناته ومعاينته، إذ ليس المهم أن يخبرنا بما نعرف، أو نجهل، بل المهم أن يقدم هذه الأمور بقالب فني مؤثر ومثير، وفي ضوء ذلك نستقبل ما يلاحظ عند الشاعر سعد الدين كليب من إطناب، أو تكرار للمباني والمعاني معاً حيناً وللمعاني فقط حيناً آخر، وقد يتمثل هذا الإطناب بترديد نمط نحوي يسهم في صياغة البنية التحتية لموسيقا النص، ومن هذا القبيل ما في قصيدة بعنوان: «**إلى ما قد سقط فجأة**» /86/. فمقاطع عدة من هذه

القصيدة انتهت بلازمة تركيبية نحوية تكاد تكون واحدة تؤكد المعاناة، وترسم معالم أساسية للرؤيا، وتسهم في بناء البنية التحتية للموسيقا في هذه القصيدة التي جاءت في سبعة مقاطع أولها قول الشاعر:

عارياً في مهبِّ الخطيئة

يَسْتاقه القيظ إرْباً.. فإرْبا.

... ينتابه اللغو طوراً وطوراً تراوده السنبلهْ

هل تُراها الفجيعةُ

حتى استوى تائهاً دونما وردةٍ أم هي المهزلهْ. /86/

ويقول في المقطع الرابع من هذه القصيدة:

تصطك أحلامه

كيف أقْعى إذاً حائلْ اللون

تذرو به صَرْصَرٌ ما حلهْ

هل تُرَاها الفجيعة؟!.

أم.. أنَّها المهزلَة؟! /88/

ويقول في المقطع السادس من هذه القصيدة:

لكنه السيد البهلوان

خاط أسماءنا معْطفاً

... يَسْفَعُ الغيثَ بالنعش

والوردَ بالدُّمَّلهْ!

هل تراها الفجيعهْ

أم أنها المهزلةْ. /90/

فهذه المقاطع الثلاثة التي تنتمي إلى قصيدة انتهى كلٌّ منها بشبه لازمة تركيبية نحوية أسهمت في بناء موسيقا القصيدة، وفي رسم معالم الرؤيا، وفي تأكيد المعاناة مما يجعلها بؤرة دلالية محورية ليس بوسع المتلقي تجاهلها، وإذا كانت هذه الظاهرة الأسلوبية قد جاءت هنا في نهاية المقاطع، فقد تأتي في مطلع مقاطع قصيدة أخرى كما في قصيدة عنوانها «**بورتريه**» ومطلعها قول الشاعر:

وَلَدٌ دَوَّخته المدينةُ

أغوت تجاعيده بالنحيب /28/

ثم قال في مطلع مقطع آخر:

وَلَد من دفيء الأزقة جاء

ومن لوثة الحرّ والقرِّ. /29/

وقال في مطلع مقطع ثالث:

ولد من دفيء الأزقة جاء

ولكنه فاغرٌ راحتيه وفاه. /30/

والجدير بالذكر أن ظاهرة الإطناب قد تتمثَّل في هذه التجربة بالإطناب المعنوي فقط، وذلك عندما يطنب الشاعر في توضيح معان لا يصعب فهمها مما ذكر من قبل، وهذا كثير عنده، من ذلك قوله في قصيدة بعنوان «**تشكيل ناقص**»:

كل شيءٍ كما ينبغي

سَلَّة المهملات، الأغاني

الحوار المتوّج بالنَّطْعِ

والساسة الماحلون

المدينةُ ملأى بأسمالها. /20/

ففي هذا المقطع يمكن أن نستغني إخبارياً عن عبارة «المدينة ملأى بأسمالها» لأن ما سبق من ذكر للحوار المتوج بالنطع، والساسة الماحلين كفيل بالدلالة على أن المدينة ملأى بأسمالها. ومن هذا القبيل قول الشاعر في قصيدة «الخوف والعطش»:

وأحيا

تجيء القصيدة موصودةً بالتقارير

مضفورة بالحديد المذهَّب

تَدْخُلُني خِلْسَةً، أفتديها بصمتي

وما ملكت مقلتاي من الخوفِ

ما قد كنزتُ من الذلّ في روحي التالفهْ. /40/

فتلف روح الشاعر مفهوم بجلاء من معايشته القصيدة الموصودة بالتقارير، والمصفودة بالحديد المذهَّب، ومن اكتناز مقلتيه للذل خوفاً، فكل ذلك يفيد ما تفيده عبارة «**في روحي التالفة**» مما يعني أنها من قبيل الإطناب المعنوي الفني الذي تستدعيه موسيقا المقطع أو ما يمكن أن يسمَّى بقافية المقطع، وهذه المسوّغات تسوِّغ بوضوح الإطناب المعنوي الملاحظ في قول الشاعر:

عارياً في مهبّ الخطيئة

لا أسأل الريحَ عطفاً

ولا أرتجي سِتْر عورتيَ المخجلهْ. /91/

فقد جاءت كلمة «المخجلة» لدى الشاعر إطناباً معنوياً لأنه صفة

مؤكِّدة، والصفة المؤكِّدة لا تُكسب الموصوف معنى لم يكن فيه من قبل، بل تؤكده معناه كتوكيد زرقة اللازورد بوصفه بالزرقة في قول مالرميه:

والفم المرتعش، واللازورد الأزرق النَّهِمُ(٢٨)

وكذلك الحال عند الشاعر سعد الدين كليب في وصفه العورة بأنها مخجلة، فهو وصف مستغنى عنه دلالياً، لأن العورة في هذا السياق هي كل مكمن للستر، والسوأة، وكل أمر يُستحيا منه، وكل ذلك يؤكد أن وصف الشاعر... بالخجل إطناب معنوي أسلوبي يصور حالة من الإحباط واليأس والاستلاب والاستباحة تلك الحالة التي لا يُستبعد معها أن يشعر المرء بأنه لم يعد مجدياً أن يخجل مما هو مخجل حقاً.

على أن للإطناب الدلالي في الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب إسهاماً بارزاً في رسم معالم موسيقا القصيدة سواء أكان ذلك في حشو المقطع، أو في قافيته، فكلمة «**مخجله**» مثلاً قافية في قصيدة جاءت مقاطعها هائية مقيدة من قبيل (المهزلهْ - السنبلهْ - ما أجملهْ - وأخيراً المخجله)، وإذا كان الأمر كذلك يتضح بجلاء أن الشاعر عوَّل على الإطناب والحشو بنوعيه البنوي والمعنوي لتكون معاناته مؤكدة، ومثيرة ومؤثرة، وليكون هذا الإطناب عاملاً بارزاً في صياغة البنية الموسيقية لخطابه صياغة مدروسة ومنتظمة، نقول ذلك لما نلاحظ من أن البنية الموسيقية المنتظمة في هذا الخطاب بنية مدروسة، ومحروص على تنظيمها بعفوية تجعل هذه البنية شيئاً يصدر عن نفس الشاعر، لا شيئاً يفرضه على نفسه، أو يُفرض من الخارج عليه، وهذه البنية الموسيقية من النمط التفعيلي، لذا قد لا تجد من فرق بينه وبين الشعر العمودي إلا بالتوزيع الموسيقي الاستدعائي الدَّفقي الذي يواكب تداعيات الحالة الشعورية، ويعكس تتالي دفقاتها، وتداخل هذه الدفقات، وخير مثال على ذلك المقطع الأخير من قصيدة «**الخوف والعطش**» /44-45/. فقد قدَّم الشاعر

هذا المقطع بتوزيع موسيقي يتفق وتتالي الدفقات الشعورية كما يتفق وطبيعة شعر التفعيلة، وحقيقة الأمر أن هذا المقطع يكوِّن أبياتاً من البحر البسيط، وذلك كما يلي:

اسقِ العطاش فقد أسرفتَ يا مطرُ صرعاك نحن وفي أثوابكَ الشجرُ
خَلَّفتَنا في عويل الريح أغْربةً تبكي بأحشائنا آثارُ من عبروا
يا سَيِّدَ الماء والأحلام متعَبة ندعوك وقت اعتلى أرواحَنا الحجرُ
مُدَّ اليدين ففي أخشابنا عطشٌ قد شفَّها الوجد والنخاسُ يَنْهمِرُ
اسق العطاش وعُدْ للبيت يا مطراً قد غاله الذئب واستشرى بنا السفرُ

وبعد فقد كنا مع خطاب شعري فيه كثير من التعبيرية وقليل من المباشرة والتجريد يغري متلقيه بجسور التواصل معه، مما يشجع على المزيد من التفاعل، ومعاودة القراءة والقول، فكان ما كان في هذه الصفحات من مقاربات سعت إلى الكشف عن بعض جماليات هذا الخطاب مربوطة بالبنية اللغوية التي عبَّرْت عنها، كما سعت إلى تلمُّس معالم الرؤيا في هذا الخطاب الذي تراءت معالم رؤياه غربة فكرية تعاني وتعاين وتحلم، ولكنها لا تهرب، بل تواجه بغير قليل من الصمود، وبغير قليل من المعاناة انطلاقاً من إدراك الشاعر لموقفه، ومسؤوليته حيال ما حوْله.

الهوامش

1) شعرنا القديم والنقد الجديد/ 162/ للدكتور وهب روميه. ط 1 الكويت 1996.

2) الحداثة في حركة الشعر الحديث ص /97/ للدكتور خليل الموسى. ط 1 دمشق 1991.

3) المرايا المحدبة /244/ للدكتور عبدالعزيز حمودة. ط 1 الكويت 1998.

4) اللغة العليا /9/ جون كوين. ترجمة أحمد درويش. ط 2 القاهرة 2000.

5) البلاغة والأسلوبية /84/ للدكتور محمد عبدالمطلب.

6) شعرنا القديم والنقد الجديد/ 25-26.

7) أساليب الشعرية المعاصرة /138/ للدكتور صلاح فضل. ط 1 بيروت 1996.

8) البلاغة والأسلوبية /240/.

9) إنتاج الدلالة الأدبية /212/.

10) نظرية التلقي /241/ لروبرت هولب. ترجمة د. عز الدين إسماعيل. ط 1 جدة.

11) المرايا المحدبة /305/.

12) المرايا المحدبة /153-154/.

13) تحليل الخطاب الشعري /60/ ط 1 الدار البيضاء 1986. للدكتور محمد مفتاح.

14) أساليب الشعرية المعاصرة /45/.

15) مقالات في الأسلوبية /100/ للدكتور منذر عياشي. ط 1 اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1991.

16) أساليب الشعرية المعاصرة /168/.

17) تحليل الخطاب الشعري /58-60/.

18) المدينة في الشعر العربي المعاصر /108-143-183/ للدكتور مختار علي أبو غالي. ط 1 الكويت 1995.

19) انظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر /139-141/ للدكتور كمال خير بيك. ط 2 بيروت 1986. - وأساليب الشعرية المعاصرة /145-169/.

20) اللغة العليا /116/.

21) اللغة العليا /4/.

22) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث /38/ ط الإسكندرية 1990.

23) اللغة العليا /74/.

24) اللغة العليا /87/.

25) انظر اللغة العليا /87/. ونظرية اللغة في النقد العربي القديم /32/ للدكتور عبدالحكيم راضي.

26) اللغة العليا /24/.

27) اللغة العليا /94/.

مصادر الدراسة ومراجعها

1) أساليب الشعرية المعاصرة. د. صلاح فضل. ط 1 بيروت 1996.

2) إنتاج الدلالة الأدبية. د. صلاح فضل.

3) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث. د. مصطفى السعدني. ط 1 الإسكندرية 1990.

4) البلاغة والأسلوبية. د. محمد عبدالمطلب.

5) تحليل الخطاب الشعري. د. محمد مفتاح. ط 1 الدار البيضاء 1986.

6) الحداثة في حركة الشعر الحديث. د. خليل الموسى. ط 1 دمشق 1991.

7) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. د. كمال خير بيك. ط 2 بيروت 1986.

8) شعرنا القديم والنقد الجديد. د. وهب روميه. ط 1 الكويت 1996.

9) اللغة العليا. جون كوين. ترجمة: أحمد درويش. ط 2 القاهرة 2000.

10) المرايا المحدبة. د. عبدالعزيز حمودة. ط 1 الكويت 1998.

11) مقالات في الأسلوبية. د. منذر عياشي. ط 1 دمشق 1991.

12) المدينة في الشعر العربي المعاصر. د. مختار علي أبو غالي. ط 1 الكويت 1995.

13) نظرية التلقي. روبرت هولب. ترجمة: د. عز الدين إسماعيل. ط 1 جدة.

14) نظرية اللغة في النقد العربي القديم. د. عبدالحكيم راضي.

15) وأشهد هاك اعترافي. د. سعد الدين كليب. ط 1 دار الينابيع. دمشق 1993.

* * *

يعتبر مفهوم المقصدية intentionnalité من أكثر المفاهيم غموضاً وتعقيداً في مختلف ميادين المعرفة الإنسانية. فحضوره قوي وفاعل في العديد منها، سواء أتعلق الأمر ببعض المدارس الفلسفية والاجتماعية والقانونية والنفسية وغيرها أم تعلق ببعضها اللغوي والأدبي. لكن هذا الإشكال ليس ناتجاً عن تعدد مجالات توظيفه فحسب، بل إنه صادر أيضاً عن تعدد معانيه داخل نفس الحقل المعرفي الواحد. لذلك سنحاول أن نضيء بعض دلالاته الفلسفية، باعتبارها مصدر هذا المصطلح، لنعرج بعد ذلك إلى التفصيل في مجاله اللغوي والأدبي.

يدل القصد في المجال الفلسفي على توجه النفس إلى الشيء أو انبعاثها نحو ما تراه موافقاً، وهو في هذه الحالة يرادف النية. وقد يدل إما على التوجه الإرادي أو التوجه الذهني. ففي حالة التوجه الإرادي فإنه يحيل إما على المشروع، ومن ثمة العزم، أو يحيل على الهدف، ومن ثمة الغاية التي من أجلها حصل التوجه. أما القصد الذي يدل على التوجه الذهني فهو الذي أشار إليه الفلاسفة المدرسيون في القرون الوسطى، ثم الظاهراتيون والوجوديون في العصر الحديث[1].

غير أن هذا القصد الذهني قد اكتسب في العصر الحديث ثلاثة معانٍ مختلفة، شرحتها «**جوليا ديدير Julia Didier**» كما يلي: هناك أولاً العلاقة النفسية التي تقوم بين الوعي والموضوع الموجود. وهذا المعنى هو الذي قصده «فرانز برينتانو» أستاذ «**هوسرل**». ثم هناك العلاقة المتعالية التي ارتبطت بهذا الأخير، وتعني أن الوعي يتعالى على ذاته ويخلقها بخلق معنى موضوعه. وقد أعاد «**بول ريكور**» **Paul Ricoeur**

توظيفه توظيفاً جديداً في معالجته لمسألة المقصدية التاريخية[2]. أما المعنى الفلسفي الثالث فهو ذو دلالة مثالية، ويرتبط بالعلاقة الأنطولوجية للذهن، فهذا الأخير يتخذ الوعي في حد ذاته كمبدع للعالم أو كمبدأ لتأسيس الواقع، ونموذجه هو «أ. فينك»[3].

أما في الدراسات اللسانية والأدبية، وبالرغم من انتشار الاتجاه الصوري والشكلاني الذي يرفض المقصدية أو يؤمن بإيهامها، فإننا نجد بأن دلالات القصد قد تعددت وتنوعت لتضيف إليها نوعاً من الغنى والحضور المكثف. ويمكن إجرائياً أن نصنف هذه المعاني في صنفين؛ الأول يتعلق بالدلالة المحدودة للمقصدية، والثاني يختص بدلالاتها المتعددة والمنفتحة.

- المقصدية المقيدة:

إنها تلك المقصدية التي تم حصر معناها في علة واحدة تشترطها وتنظم اتجاهها، سواء أكانت هذه العلة غائية مستقبلية، بالمعنى المنطقي المفهومي، أم كانت بالمقابل استرجاعية تصدر عن الوعي والإدراك. وسنسمي النوع الأول على غرار «**ب. ريكور**» **P. Ricoeur**، بالمقصدية المفهومية intentionnalité conceptuelle. أما النوع الثاني فسنسميه إجرائياً بالمقصدية الخطابية intentionnalité discursive.

لقد ظهر المعنى الأول في بعض الدراسات الأنجلوسكسونية، وصدر عن الفلسفة التحليلية، وقد وظفه كل من «**إ. إنسكامب**» التحليلي و«**دافدسون**» الأنطولوجي لدراسة مفهوم الحدث ومقصديته. ومن خلال هذه الزاوية التحليلية والمفهومية، فإن مفهوم المقصدية سيتجاوز المعنى الظاهراتي «**الهوسرلي**» ليدل على معنى آخر مختلف عنه جذرياً. فهي عندهما معاً لا تشهد على تعالي الوعي، ولا تؤمن بدور العامل الذات

فيها، بل تنحصر دلالتها المقصدية في الفعل «قصد» إلى «الموجه صوب المستقبل، والمعلل بغائية الحدث. فهذه الغائية المنطقية هي العلة الوحيدة، والمقصد الأساسي، لتنظيم الأحداث وتوجيهها. لذلك ظل سؤال العلة عندهما معاً أي «لماذا؟» مقابل «من؟»، معياراً جوهرياً للتمييز بين الأحداث المقصدية عن غير المقصدية. والنتيجة الطبيعية لهذا التحليل المنطقي هو مصادرة دور الذات، في فعل القصد والتوجه، لحساب الغاية العلّية[4].

أما المعنى الخطابي للمقصدية فهو الأكثر انتشاراً في الأبحاث المتعلقة بتحليل الخطاب اللساني والأدبي. ودلالة القصد هنا تتعارض تماماً مع معناها السابق. فهي تصدر مسبقاً عن وعي ذاتي، يقصد إليه متكلم معين، ويتوجه به صوب مخاطب ما. غير أن هذا التصور الخطابي سيأخذ عدة أبعاد تلفظية ومظاهر دلالية، وذلك بحسب وضعية الخطاب ووجهة نظر الباحث إلى الموضوع. ويمكن أن ننتقي منه بعض النماذج التمثيلية لإضاءة مظاهر مقصديته.

القصد اللساني: وقد استعمله «**تزفيطان. تودوروف**» **Tzvetan Todorov**. لدراسة بعض التحولات الخطابية التي لا تحيل على الحدث في حد ذاته، بل تتعداه إلى نية المتكلم الذي يحاول أن يقوم به. ومن القرائن الدالة على هذا النوع من القصد، نشير إلى بعض الأفعال التي تحيل على عزم الذات وتصميمها المسبق، وذلك مثل: «صمم، عزم، نوى، حاول، قصد وغيرها»[5].

القصد التواصلي: ويهدف من خلاله المتكلم ربط ميثاق تواصلي مع القارئ، ويتحقق ذلك من داخل الفعل اللغوي أو الفعل الخطابي نفسه. ورواد هذا الاتجاه كثيرون، يمكن أن نشير من بينهم إلى «كريس» ومدرسته التواصلية التي تضم كلا من «**أوستين**» و«**فريجة**»

و« **فيتجنشتاين** » وغيرهم. وقد اشترط جميعهم، في عملية التواصل مع القارئ، مقصدية تواصلية مسبقة تصدر عن نية المتكلم، وتوجه قواعد وأعراف لغته. ولكي يسهل على القارئ فهم دلالة الألفاظ والعبارات، فينبغي عليه أولاً أن يدرك هذه المقصدية التي تنظم الخطاب وتوجه مغزاه(6).

القصد التداولي: ويتعلق بمختلف الشروط الاستراتيجية التي يقصد إليها المتكلم/ المتلفظ في عملية تخاطبه مع المؤول/ القارئ. والهدف منها هو مساعدة هذا الأخير، وتوجيهه التوجيه الصحيح، لفهم دلالة النص أو تأويله تأويلاً يلائم سياقه الخطابي. ولذلك، فإن معرفة هذه المقصدية من قبل القارئ/ المؤول شيء ضروري في العملية التداولية. ويمكن أن نمثل لهذا الاتجاه ببعض الدراسات التداولية المستفيدة من علم النفس المعرفي، والتي ينتمي إليها كل من « **لايبوف** » و« **والتزكي** ». وبالنسبة لهما معاً، فإن المقصدية الموجودة في الأعمال الحكائية لا تتعلق أبداً بقصد تواصلي يتم بين المتكلم والمتلقي عبر الأحداث المتسلسلة؛ وإنما هي مقصدية استراتيجية ينتج عبرها المتكلم أثراً في النص الحكائي، فيتمكن بموجبه المؤول من أن يعرف الكلية الدالة للقصة وبعدها التشكيلي في سياق التبادل الخطابي. لكن هذه المعرفة الجديدة التي يضطلع بها المؤول/ القارئ، إزاء مقصدية المتلفظ، لا يمكن أن تتم إلا بتوفير على مقدرة مسبقة تساعده على فهم مضمون القصة، وتحليل بنيتها، وتأويل دلالتها. ولفهم مقصدية المتلفظ فلابد من إدراك ثلاثة مستويات: هناك أولاً منطق البنية العليا للقصة المحكية. وهناك ثانياً، العقل التفسيري الذي يرشد السرد ويوجه التأويل. ثم نجد ثالثاً، التقويمات المبثوثة في مختلف جهات المحكي، والتي تكمن وظيفتها في اختزال أخطاء التأويل وتوضيح قيمة المحكي(7).

القصد الحواري: ويعتبر «**ميخائيل باختين**» **Mikhail Bakthine** هو مؤسسه ورائده الأول. وتتعلق مقصديته بالوعي الحواري، أي الإيديولوجي/ الخطابي، الذي يشخصه المتكلم عن قصد في خطابه الروائي. والغرض من هذا القصد الحواري هو مساهمة المتكلم الفعالة والمقصودة في صنع الجدل الثقافي والحوار التاريخي بين مختلف اللغات والأصوات. كما أن علاقته مع الآخر لا تقف عند حدود التواصل معه، بل تتعدى ذلك إلى تشخيص غيريته وتنسيب صوته المفترض. لذلك، نجده يؤكد في كثير من الأحيان على الطابع القصدي للتهجين الحواري hybridisation، تمييزاً له عن التهجين التاريخي غير القصدي الذي يتم بين اللغات. فهذا الأخير يتجسد اعتباطاً وصدفة في بعض الأجناس البلاغية، أو في بعض المراحل التاريخية، دون أن يقصد إليه المتكلم ويعيه. والمسألة لا تقف عند حدود التهجين وحده، بل القصدية الحوارية تشمل أيضاً باقي الأساليب الأخرى، كالتنويع variation والأسلبة stylisation والبارودیا parodie والأسلبة البارودية والحوارات الخالصة. وهي في جميع الحالات تصدر عن وعي حواري جدلي، يؤمن به المتكلم لتجاوز حدود الذات صوب الآخر، ويقصد إليه من خلال خطابه المتعدد الأصوات واللغات(8).

هكذا يتضح إذاً بأن مفهوم المقصدية المقيدة لا يمكن حصره في مظهر معين أو في شكل خطابي خاص. وبالرغم من أنه سلك مسلكين مختلفين، أحدهما فصل المقصدية عن الذات التي تتلفظها، والثاني حصرها في وعي المتكلم وأكسبها عدة معانٍ ودلالات، إلا أنه في كلتا الحالتين معاً ظل حبيس العلة الأحادية التي تحدد مفهومه. وهي إما علة ذاتية صادرة عن الوعي في علاقته مع الموضوع. ومقابل ذلك كله، فقد ظهرت اتجاهات خطابية أخرى تنادي بتوسيع مفهوم المقصدية وتحليل

مختلف شروطها وعناصرها المتعددة. ولأجل ذلك سميناها بالمقصدية المتعددة.

- المقصدية المتعددة:

إذا كان نقاد المفهوم السابق قد قيدوا دلالة المقصدية في العلة الأحادية، فإن هناك نقاداً آخرين وسعوا من دلالتها وفضاء حضورها لتتجاوز حدود الوعي الذاتي، وتنفتح بالمقابل على شروط أخرى فاعلة، تشمل الوعي الجماعي أو التاريخي أو اللاوعي، أو غيرها من العناصر المقصدية المتنوعة التي تؤثر في الخطاب والذات معاً. وفي هذه الحالة فإننا لن نتحدث إلا عن مقصديات متعددة ومتنوعة تجمع في الآن نفسه بين ما هو معروف منها (كالوعي مثلاً) وما هو مفترض أو مشروط (كاللاوعي وما قبل الوعي مثلاً). ومن باب الإضاءة، سنمثل لهذا الاتجاه الجديد بتصور كل من «**سورل**» **Searele** و«**بيير فان دان هوفل**» **Pierre Van Den Heuvel** و«**جيرار جنيت**» **Gérard Genette**.

يعتبر «**سورل**» من أبرز الباحثين الأوائل الذين تجاوزوا التصور الآلي للمقصدية، وذلك حينما رفض حصرها في مجال الوعي وحده. فهي عنده تنقسم إلى قسمين؛ مقصدية صادرة عن الوعي، وتتعلق بكل مظاهر الاعتقاد والرغبات لدى الذات. ومقصدية صادرة عن اللاوعي، وتختص بكل الحالات النفسية التي لا سيطرة للذات عليها، كالاكتئاب والقلق وغيرهما. ومن هذه الزاوية المزدوجة لمفهوم المقصدية سيدرس السلوك اللغوي والأفعال الكلامية(9).

أما «**ب. ف. د. هوفل**» فقد تحدث عن مقصدية النص تمييزاً لها عن مقصدية الكاتب. وهي عنده تتسع لتشمل في الوقت نفسه ثلاثة أطراف مشاركة، وثلاثة مجالات يصدر عنها فعل القصد نفسه. فهناك

أولاً أصل النص، ويتعلق بالذات المنتجة التي تتلفظه وتنظم خطابه وتولد دلالاته. وهناك ثانياً عملية الإنتاج في حد ذاتها والتي تحتوي على عناصر ثلاثة، هي الوعي ونصف الوعي (أو ما قبل الوعي) واللاوعي. أما الطرف الثالث الذي تضمه فهو عملية تلقي النص من قبل القارئ. وهكذا تتفاعل جميع هذه الأطراف الثلاثة، أي الذات والنص والقارئ، مع كل من الوعي واللاوعي ونصف الوعي، ليشكلوا جميعاً فضاء المقصدية وشروطها المتعددة[10].

أما بالنسبة لـ «**ج. جنيت**» فقد ميز بين نوعين من المقصدية، الأولى تتعلق بالذات المنتجة لموضوع ما والثانية تتعلق بالذات المتلقية له. فالأولى قصد بها المعنى القوي للمقصدية، ويحيل عنده على التوجه القصدي للمنتج صوب الهدف المقصود. أما الثانية فقد قصد بها المعنى الواسع والضعيف لها، والذي يتطاقع مع دلالتها الظاهراتية عند «**هوسرل**». وهي تعني أن المتلقي للموضوع يصدر عن نشاط قصدي يتغياه بالذات، سواء أتجاوب هذا النشاط مع مقصدية المنتج له أم لم يتجاوب معها. وللتفريق بين كلتا المقصديتين، القوية والضعيفة، فإنه احتفظ للأولى باسمها الأصلي، وأسند إلى الثانية مفهوم الاهتمام L'attention[11].

لكنه في معرض حديثه عن الفرق بين العلاقة الفنية Artistique التي تضم النوع الأول من المقصدية، والعلاقة الجمالية Esthétique التي تضم النوع الثاني منها، فإنه قد أشار إلى أن المقصدية في الأعمال الفنية تتخذ أبعاداً متعددة، لأنها تنتج في هذه الحالة عن تفاعل عدة شروط فاعلة فيها، وذلك مثل المقصدية التاريخية والاجتماعية والجنسية والنصية والثقافية وغيرها. وقد سماها بالمجموعة المقصدية la communauté intentionnelle. وهي مقصدية قد تكون فردية أو

جماعية، واعية أو غير واعية. ولذلك، فإن أسلوب عمل فني واحد مثلاً يمكن أن تسهم في صنعه مقصديات مختلفة، صادرة عن نوع المدرسة التي ينتمي إليها المبدع، وطريقة توظيفه له، والحقبة التي ظهر فيها، والبلد الذي يمثله، والعصر الذي ينتمي إليه، وغيرها من العناصر المقصدية المتنوعة[12]. وهكذا يؤكد بأن «**جنيت**» قد وسع مفهوم المقصدية أكثر من سابقيه، وجعلها تشمل شروطاً خارجية مختلفة تفعل في العمل الفني مثلما تفعل في جماليته وتلقيه.

نستنتج مما سبق أن المقصدية، رغم اختلاف طبيعتها ونوعيتها بين الباحثين والنقاد، تظل مفهوماً محورياً وضرورياً في عمليتي إنتاج وتلقي الأعمال الخطابية. فهي على الأقل تمنع من جعل الأعمال الفنية عموماً، والأدبية منها على وجه الخصوص، وليدة للصدفة أو خاضعة لشروط موضوعية خالصة. لكن الذي يجب أن نشدد عليه هو ألا نحصر دلالتها في وعي الذات المنتجة أو المتلقية فقط، بل يجب أن نمددها أيضاً لتشمل مختلف العناصر التي تؤثر في الوضعية الخطابية برمتها. فإرغامات الجنس الأدبي وتاريخ تطوره، وكذا مختلف الإكراهات التاريخية والثقافية والإيديولوجية والمعرفية والتناصية وغيرها، تعتبر كلها مقصديات متعددة ومتداخلة، وتؤثر من ثم بوعي أو بغير وعي في كل من الذات المنتجة والذات المتلقية للعمل الأدبي. وعليه، فلم تعد المقصدية بالمعنى التقليدي محصورة وبشكل آلي في فضاء الوعي وحدوده الجغرافية القائمة، بل انفتحت - بمساعدة الأبحاث النفسية والوراثية والبيولوجية والاجتماعية - على فضاءات ممكنة أرحب وأخصب لتفسير العمل الأدبي، وفك رموزه، وتوليد دلالته. ولذلك أسميناها بالمقصدية المنفتحة والمتعددة.

الهوامش

1) انظر «المعجم الفلسفي» تأليف جميل صليبا. الجزء الثاني. نشر: الشركة العالمية للكتاب، مكتبة المدرسة، دار الكتاب العالمي، الدار الإفريقية العربية، دار التوفيق سنة 1994، ص: 194/193. ونشير في هذا الصدد أيضاً إلى أن مفهوم القصد في علوم التربية يتقاطع مع معناه الفلسفي الإرادي المشروط بالغاية والهدف. ولأجل هذا الغرض شرح أصحاب «معجم علوم التربية» مفهوم القصد البيداغوجي كما يلي: (القصد من عملية التعليم والتعلم يستعمل مرادفاً للهدف، وقد يفيد هدفاً غير مصرح به). انظر في هذا الصدد: (معجم علوم التربية؛ مصطلحات البيداغوجيا والديداكتيك). تأليف «عبداللطيف الفارابي، عبدالعزيز الغرداف، محمد أيت موحى، عبدالكريم غريب». سلسلة علوم التربية 10-9، دار الخطابي للطباعة والنشر، مطبعة النجاح، ط 1، سنة 1994، ص: 168.

2) في إطار البحث عن العلاقة التي تتم بين التاريخ الرسمي والمقدرة السردية، فقد وظف «بول. ريكور» Paul Ricoeur مفهوم المقصدية بالمعنى الظاهراتي «الهوسرلي». وتعني عنده المقصدية التاريخية تلك الغاية النويتيكية التي تصنع الخاصية التاريخية للتاريخ، وتدخرها كي لا تنحل وتذوب في المعارف الأخرى الموازية التي يستفيد منها المؤرخ الرسمي، كالاقتصاد والجغرافية والديموغرافية والإثنولوجية وسوسيولوجيا الأفكار والإيديولوجيات وغيرها. وتبرز مظاهر التقاطع بين الخاصية التاريخية المقصودة والخاصية السردية في التنظيم السردي أولاً، وفي شبه العقدة وشبه الشخصيات ثانياً، ثم في الزمن ثالثاً، خصوصاً من حيث البناء والإحالة. انظر في هذا الصدد كتابه: (Temps et récit. Tome 1)، نشر Seuil سنة 1983 سلسلة Points ص: 321/318.

3) انظر «Didier Julia» في معجمها: (Dictionnaire de la philosophue) نشر IMPRIMERIE Hérissey، سلسلة Larousse طبعة 1979، ص: 148/147.

4) للمزيد من الاطلاع على هذا الاتجاه المنطقي، يمكن الرجوع إلى «بول. ريكور» في كتابه: (Soi même comme un autre) نشر Seuil سنة 1990، سلسلة Points، وبخاصة الفصلين المتعلقين بـ «التحليل المفهومي للمقصدية» ص: 93/86، وأيضاً «دلالة الحدث وأنطولوجية الواقعة» ص: 1083/93 وقد قدم عرضاً نقدياً لمفهوم المقصدية من خلال تصوره الظاهراتي/ الوجودي.

5) انظر «Tzvetan Todorov» في دراسته: Transformations discursives التي نشرها بالمعجم التالي: «Dictionnaire encycclopédique des sciences du langage» نشر Seuil سنة 1972، سلسلة Points. ص: 370.

6) للمزيد من الاطلاع على رواد هذا الاتجاه وطبيعة المقصدية عندهم، يمكن الرجوع إلى «محمد مفتاح» في كتابه: (تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص) نشر المركز الثقافي العربي، سنة 1985، خصوصاً المحور المتعلق بـ «كريس ومدرسته» ص: 165/164. كما يمكن الرجوع إلى «ستراوسن» في دراسته المعنونة بـ «الدلالة وقيمة الصدق» حيث قدم مقاربة نقدية عرض فيها الاختلاف بين الاتجاه التواصلي الذي يؤمن بالمقصدية والاتجاه الصوري الشكلي الذي يرفضها. فانتقد الاتجاه الأول وقدم اقتراحات بديلة عنه. ويمكن الرجوع إلى الكتاب الجماعي الذي وردت فيه هذه الدراسة، والمعنون بـ: (المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث)، ترجمة وتعليق عبدالقادر قنيني، نشر إفريقيا الشرق سنة 2000، من الصفحة 77 إلى الصفحة 105.

7) انظر في هذا الصدد «Jean-Michel Adam» في كتابه: «Le récit»، وقد صدر عن سلسلة «que sais-je?» سنة 1984، ص: 107/105. كما أن «Dominique Mainguneau» قد أشار إلى مفهوم المقصدية التداولية، وعالجها من خلال مفهوم الانعكاس التلفظي الذي يقصد إليه المتلفظ ليعرض فعله التلفظي على المرسل إليه. انظر في هذا الصدد كتابه: Pragmatique pour le discours littéraire. نشر bordas سنة 1990 ص: 13.

8) انظر في هذا الصدد كتاب Mikhail Bakthin: "Esthétique et théorie du roman" نشر Gallimard سنة 1978، وبخاصة في الصفحة 176 إلى الصفحة 182.

9) يمكن الرجوع إلى «محمد مفتاح» في كتابه السابق «1985»، ص: 165.

10) يمكن الرجوع إلى «Pierre Van Den Heuvel» في كتابه: (PAROLE, MOT, SiLENCE: pour une poetique de l'énonciation).

نشر Librairie josé corti سنة 1985. ص: 25. فقد قسمه إلى صمت إرادي وصمت غير إرادي. الأول يتحكم فيه عنصر الوعي ويقصد إليه المبدع. ويتعلق بما لا يريد الكاتب قوله. وهو عبارة عن استراتيجية خطابية يخبر بها الكاتب ويوظفها عن قصد في خطابه. ويتجلى من خلال عناصر الفراغ التي يتركها في خطابه، وتستلزم ملأها من قبل القارئ بما يتناسب وسياق تلفظها. أما الصمت غير الإرادي فهو يتعلق بما لا يستطيع الكاتب قوله في نصه. وتسهم في مقصديته عناصر أخرى مغايرة، صادرة هذه المرة عن اللاوعي أو ما قبل الوعي أو نصف الوعي. ويتشخص نصياً من خلال عناصر النقص التي يعج بها النص وتخلق توتراً في عملية التواصل (كمظاهر الحبسة l'aphasie التي تجعل التواصل متوتراً أو منعدماً من خلال مختلف الاستيهامات والخطابات اللاوعية وغيرها) وللمزيد من التفصيل، انظر في نفس الكتاب المحور المتعلق بالصمت والمقصدية، من الصفحة 72 إلى الصفحة 82.

11) انظر «Gérard Genette» في كتابه: (L' uvre de l'art: la relation esthétique). نشر Seuil سنة 1997. ص: 17.

12) نفسه ص: 222.

* * *

إن الرغبة في إنتاج معرفة بالنص الأدبي (ومنه النص الإبداعي الشعري)، موضوع القراءة، هي رغبة تتغيّى على الدوام الشمولية والمنهجية الصارمة، كما تستلتزم في وجه من وجوهها المتعددة والمتبدلة اللانهائية كلاماً يرتكز على اللغة؛ واللغة الشعرية على وجه الخصوص، ذلك أن البلاغة التقليدية حرصت منذ القديم على النمذجة والتقعيد بالدرجة الأولى في متابعتها لسيرورة التجربة الإبداعية؛ هادفة من وراء ذلك إلى تجاوز اللمسة التأثرية في تجلياتها البسيطة إلى الإبحار نحو فهم أكثر علمية للشعر والإيقاع؛ متوخية بذلك الدقة والموضوعية؛ فمنذ اليونان نجد أرسطو (في كتابيه: الخطابة، وفن الشعر)[1] يقدم جملة تصورات تسعى إلى الإحاطة بالخطاب وتصنيف مستوياته على نحو مبدئي، وفق ما يلي:

أ - الموضوعات: الحجج، الإقناع، التأثير... (Inventio).

ب - ترتيب أجزاء الخطاب: الانسجام، التوافق... (Dispositio).

ج - الأسلوب: البيان، الإنشاء ... (Elocutio).

د - التلفظ: الإنشاد، طرق الإلقاء... (Pronontiatio).

هـ - الاستظهار: الحفظ عن ظهر قلب... (Memoria).

هكذا، نستشف هوس البلاغة القديمة بالخطاب من محاولتها الدائبة نسج قواعد وقوانين له بغية الإقناع تقنية أو هاجساً نفعياً، وذلك من حب اهتمامها الكلي على الحجاجية والتأثير (Inventio) مع تفاوتات فيما يخص باقي المستويات الأخرى، وهو الأمر الذي خفت توهجه حد الانطفاء

مع الأسلوبية المعاصرة لانكبابها وشغفها بالبيان (Elocutio) بالدرجة الأولى، محاولة في ذلك الرد على السؤال الأساس: كيف نصنع خطاباً جميلا؟ (Comment Faire un beau discours?).

من هنا فالحديث عن كيفية صياغة خطاب جميل هو حديث يستند في جوهره على اللغة الشعرية، مادام الشعر - حسب الباحث الفرنسي جان كوهن Jean Cohen ليس هو التعبير العادي عن عالم غير عادي، بل هو على العكس تماما التعبير غير العادي عن عالم عادي، لهذا حاولت حلقة براغ (1929) أن تؤكد تميزه في إطاره اللغوي أو الواقع خارج اللسني Extra-Linguistique إذ «يجب تمييز اللغة في إطار دورها الاجتماعي بتتبع العلاقة الموجودة بينها وبين الواقع خارج اللغوي، فهي تتوفر إما على وظيفة التواصل بمعنى أنها موجهة نحو الدليل Signe نفسه»[2].

هذا ما يفسّر استحالة ترجمة لغة الشعر باعتبارها لغة خاصة ومتميزة تنزاح عن غيرها من اللغات الأخرى: يومية، أو عالمية... إلخ، مما يحدد استنادها، حسب رومان ياكبسون Roman Jakobson في معرض حديثه عن الوظائف الست على دعامات ثلاث، نستعرضها كالتالي:

أ - المبدأ الأول: في اللغة الشعرية نجد النبر ينتقل من الخطاب الذي نرغب في توصيله إلى مادة الخطاب، بمعنى أنه ينتقل من المدلول إلى الدليل.

ب - المبدأ الثاني: ويتحدد في الإيقاع الذي ينظّم حركية النص الشعري، والذي تساهم فيه مجموعة من التشكلات الصوتية التي تحاول بعث نسق من التعادلات الصوتية (التوازي الصوتي الذي يمكن أن يتجاوز ما هو صوتي إلى الصرف والتركيب...).

ج - المبدأ الثالث: هناك خاصية نوعية للغة الشعرية تتبين في نبرها لما يُسمى بعنصري التنازع والإفساد، أي هذا الانتقال من اللغة العادية إلى اللغة الشعرية التي تعتبر قطعاً أو تقاطعاً للغة المألوفة[3].

لهذه الأسباب كلها تبدو لغة الشعر (والأدب بشكل عام) لغة مشوشة Langage Parasite لمحاولتها الدائبة من دون انقطاع خرق الأنظمة المألوفة، وتحويرها هذا هو الذي يحقق لها تلك الغرابة Etrangit الشعرية المنشودة عبر انزياحات أبعد ما تكون عن التواصل العادي أو الجمالية المفتعلة، إذ «(التوصيل) غاية النظام اللغوي العادي، و(التجميل) دخيل على النظام اللغوي العادي، وعلى النظام اللغوي الشعري. أما (التشكيل) فمهمة الشاعر وهمه وسبيله إلى الجمال»[4].

هكذا، إذن يتيسر لنا وضوح الرؤية إلى الإبداع الشعري لا باعتباره انزياحات مجانية وعبثية بل من حيث هو خروقات محكومة حتى النخاع بعودة ذات أهمية قصوى وجوهرية يستند إليها فعل التلقي عبر التفسير والتأويل، وهذا ما يخوّل للشعر الحق السلامة من التردي في هاوية اللامعقول والاعتباطية القصوى، وبالتالي يعطي المصداقية للإستعمال الخاص والمتميز للغة في الأدب والشعر لغة ليست «مجرد مادة هامدة كالحجر، وإنما هي ذاتها من إبداع الإنسان، وكذلك فهي مشحونة بالتراث الثقافي لكل مجموعة لغوية»[5]... لهذا يستوجب الحديث من الباحث في مسألة الانزياح وقضاياه، بشكل أو بآخر، النظرة المتأملة إلى اللغة الشعرية في لانهائيتها وانفلاتها المستديم من قبضة المعيارية والتقعيد الصارمين بعيداً عن أي ثبات واهم أو يقينية مضللة كتلك التي يستشعرها ، في كثير من الحالات، الناظر إلى الدرس البلاغي التقليدي،... أيضاً نشير، في هذا الصدد، إلى مدى انتشارية مفهوم الانزياح، وتجاوزه المراوغ العجيب والدائم داخل القصيدة (أو النص الأدبي

ككل) لمستوى واحد (صوتياً كان، أو صرفياً تركيبياً، أو معجمياً دلالياً إلخ...) إلى مستويات شتى لها من الحضور داخل الإبداع الأدبي تشابك العلاقات واندغام أطرافها، ومن التفاعلات الحركية الوثابة والحيوية المتناسلة، وهذا ما عبر عنه بول فاليري Paul Valéry بمفهومه الخاص، إذ يقول: «إن العدوى في الجوّ الشعري لا تقوم على الفكرة»، إذ يتجاوز الأمر هنا الدلالة إلى آفاق أرحب، وبهذا تصير «القصيدة الشعرية هي كيمياء الفعل التي تحدث عنها الشاعر الفرنسي أ. رامبو A. Rimbaud، تلك الكيمياء التي تجتمع بفضلها داخل الجملة كلمات لا تجتمع من وجهة نظر المعايير الاستعمالية للغة»[6]؛ إنها القصيدة بكل شعريتها تتخطى فاشية اللغة وقمعها مما لكنّها حسب فاليري P. Valéry من تجاوز أحادية المشي في النثر إلى ازدواجية المشي والرقص (معاً) التي نعاينها بشغف وشهوة في العمل الشعري، وبهذا،... يبقى الشاعر، كما صرّح رامبو A. Rimbaud ذات مرة، ذلك العابر الهائل!.

الانزياح: أحادية المفهوم وتعددية المصطلح

يقابل مفهوم الانزياح L'écart (باعتباره مصطلحاً فرنسياً أساساً) مجموع مصطلحات أخرى مثل: الانحراف Diviation، والمنافرة Impertinance، والغرابة L'étrangité إلخ... وهو ما يطلق عليه الباحث الفرنسي جان مولينو Jean Molino «عائلة الانزياح»[7]. أما في الدرس البلاغي العربي ممثلاً في شخص عبدالقاهر الجرجاني فنجد لفظاً دقيقاً هو: العدول، وإذ تبقى هذه المصطلحات وغيرها (المجاز مثلاً) ذات مدلول/ مداليل مشتركة مع بعض التحويرات أو التغييرات الطفيفة فإنها تؤكد بكل ما لها من عمق واهتمام ظاهرٍ حرصها على مقاربة اللغة الشعرية باعتبارها حدثاً أسلوبياً متميزاً يفارق الواقع اللغوي «الأصل»، ويجسد

الخروج عن نظامه المعهود ليؤسس صرحه اللغوي الخاص بعيداً عن الحيادية والمعيارية التي تسم اللغة العلمية وتقترن بنثرية خطابها على سبيل المثال، أو التي يشترطها التواصل، ويستند عليها التلقي المباشر في سائر اللغات اليومية «العادية» الأخرى،... من هنا تؤسس اللغة الشعرية حضورها المتأرجح - حسب جان كوهن Jean Cohen بين قطبي: اللغة الخالصة الصحة (اللغة العلمية)، وقطب اللغة غير المعقولة (العدد ثلاثة يبيض مثلاً)[8]، على اعتبار أن القطب الأول يمتلك معنى فيما يفتقده القطب الثاني إذ لا معنى له،... لهذا غالباً ما توسم لغة الشعر بالشذوذ anomalie، والإبتكار Innovation، والإبداعية Créativité إلخ ...، بل إن كوهن يصرّ، في هذا الصدد، على أن «الخطاب المؤسْلَب» هنا يحمل معه نوعاً من العلة أو السلب في مقارنته باللغات الأخرى، واللغة العلمية على وجه التحديد، وهو ما يجعل من الشعرية خرقاً وانزياحاً عن معيار هو قانون اللغة، إذ كل صورة تخترق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، إلا أن الانزياح لا تتحقق شعريته، حسب الباحث، إلا إذا كان مشروطاً بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول؛ إنه الهدم قصد البناء، والمنافرة بغية الملاءمة، وهذا ما يبرِّر ارتياب جان كوهن Jean Cohen من عبارات تبالغ في الغموض مما يجعلها تضيع في سبيل ذلك المعنى، وحتى وإن تم التقاطه فإن الكشف عنه لا يحدث إلا بطريقة ذاتية، وهو ما دفع به إلى الإعلان صراحة عن عدم اطمئنانه الكامل إلى أعمال بعض الشعراء السورياليين أمثال: أندري بروتون Andre Breton لتوسلهم اعتباطية الصورة في حدها الأقصى مما يجعل من أعمالهم هذه مجانبة للشعر، إذ تصل انزياحاتها درجة غير المعقول (كما هو الحال في المثال التالي: محّارُ السينغال يأكل الخبز الثلاثي الألوان)[9]، مما يجعل القارئ محاصَراً بصعوبة الفهم، وبالتالي مستشعراً عسر التأويل وعنت القبض على زئبقية دلالته.

الانزياح: الواقع الأصل والواقع العرضي

يبقى إذن الحديث في عموميته عن الانزياح باعتباره مفهوماً ومصطلحاً صعباً للغاية، نظراً لافتقاده الثبات والاستقرار اللازمين لا من حيث التصور النظري فقط، بل وكذلك التعرف على حدود اشتغالاته أيضاً، ثم إن أمر ترجمته يظل منالاً عسيراً ومتأبياً،... وهذا ما جعل باحثاً في الأسلوب والأسلوبية كعبدالسلام المسدي يصرّح بعدم رضا عدد كبير من المشتغلين باللسانيات والأسلوبية عنه، بل إن بعضهم لا يكتفي بإظهار امتعاضه منه فقط متجاوزاً ذلك إلى اقتراح تسميات واصطلاحات بديلة عنه، وإن كانت أغلب هذه الاقتراحات المقدمة تتقاسم في مجملها نقطتي الانطلاق والوصول: الانزياح عن، والانزياح بـ أو إلى؛ الواقع الأصل والواقع العرضي إلخ... يصنف الباحث عبدالسلام المسدي ذلك كله، وفق الترتيب التالي:

أ – المصطلحات المعبَّرُ بها عن «الواقع الأصل»:

* الاستعمال الدارج L'usage ordinaire

الاستعمال المألوف L'usage habituel

التعبير البسيط L'éxpression simple

التعبير الشائع L'éxpression commune

فونتانيي Fontanier

* الكلام الفردي Le parler individuel

بالي Bally

* الوضع الحيادي L'état neutre

الدرجة الصفر le degré Zéro

ماروزو	Marouzeau
* النمط العام	Le norme génerale
الاستعمال العادي	L'usage mormale
سبيتزر	Spitzer
* الاستعمال السائر	L'usage courant
ويليك ووارن	Wellek et Warren
* الاستعمال المتوسط	L'usage moyen
ستاروبنسكي	Starobinski
* السنن اللغوية	Les normes du langage
تودوروف	Todorov
* الخطاب الساذج	Le discours naîf
العبارة البريئة	La parole innocente
جماعة «مو»	Le groupe "mu"
* النمط	La norme
ريفاتير	Riffaterre
* الاستعمال النمط	L'usage - norme
دولاس	Delas

ب – الدوال المعبرة عن «الواقع العرضي»:

* الانزياح	L'écart
التجاوز	L'abus

فاليري	Valéry
* الانحراف	La déviation
سبيتزر	Spitzer
* الاختلال	La distoration
ويليك ووارن	Wellek et warren
* الإطاحة	La Subversion
بايتار	Peytard
* المخالفة	L'infraction
تيري	Thiry
* الشناعة	Le scandale
بارت	Bathes
* الانتهاك	Le viol
كوهن	Cohen
* خرق السنن	La violation des normes
* اللحن	L'incorrection
تدوروف	Tpdorov
* العصيان	La transgression
آراغون	Aragon
* التحريف	L'alteration
جماعة «مو»	Le groupe "mu"

الانزياح: بين اختلاف التصورات ولانهائية دلالات المفهوم

تجلو بوضوح هذه الطفرة الاصطلاحية المشار إليها ههنا ، على تنوعها وتعددها نسبية مفهومي: الواقع اللغوي «النفعي» من جهة، والواقع «المكرس» من جهة ثانية، على اعتبار أن الانزياح ينتمي إلى الطرف الثاني (أي الواقع اللغوي المكرس) كما يسجل في هذا الصدد اختلاف زوايا الرؤيا التي ينظر منها هؤلاء المنظّرون إليه (أي مفهوم الانزياح) نتيجة اختلاف وتعدد مواضعاتهم وقناعاتهم الثقافية والتاريخية والسوسيولوجية. وهو ما يفسر قدرة التعبير اللغوي الشعري المنزاح الذي يحمل في جوهره وذاته الاختلاف والتعدد وإصراره الدائم على نسف المتواضع عليه من الاتصالات اللغوية المراعية للقوانين والقواعد المعهود اتباعها في القول العادي، وبجنوحه الملتوي والمقصود هذا يؤكد تميزه وجديته عن غيره من أنواع التغيرات اللغوية الأخرى؛ تلك التي غالباً ما تنعت بالمعيار أو القاعدة،... وإذا كان الدارسون لمفهوم الانزياح وقضاياه باعتباره أساس كينونة وماهية الخطاب الشعري الجوهرية يتفقون، إلى حد بعيد، حول هذه المسألة فإن الأمر على النقيض من ذلك تماماً فيما يخص تعيين اللغة التي يتم إدراجها معياراً أو قاعدة (اللغة العادية، اليومية، العلمية، النثر إلخ ...) وهو ما أثار كثيراً من اللغط وأسال مزيداً من الحبر، فجان كوهن Jean Cohen مثلاً يميز، في كتابه «بنية اللغة الشعرية»، من منظور الاختلاف والمغايرة بين النثر والشعر، بينما يخالفه تودوروف Todorov الرأي، إذ يؤكد أن كوهن: «ينظر إلى الشعر من وجهة نظر شيء آخر، لا في ذاته... وأنه يميل إلى أن يأخذ الشعر بما يختلف فيه عن النثر لا من حيث هو ظاهرة متكاملة»، ويضيف تودوروف معلقاً: «من أجل أن نحدد الشعر لا يكفي أن نقول كيف يختلف عن النثر، إذ إن الشعر والنثر يمتلكان أيضاً نصيباً مشتركاً هو الأدب»[11]،

أما الباحث العربي كمال أبو ديب، في كتابه «في الشعرية»، فقد ربط مفهوم الانزياح بما سماه (إحداث «الفجوة: مسافة التوتر») داخل النص الشعري، ويبدو أن هذا التصور يكاد يكون قريباً إلى حد ما من نظيره لدى رومان ياكوبسن R. Jakobson، والذي سبق له أن أكد وجود «خيبة انتظار» وما تمت به من علاقة مفهوم الانزياح؛ من باب تسمية الشيء بما يتولد عنه، هذا «الانتظار» الذي يخيب (= أو المخيَّب) L'attente décue أو الانتظار المكبوت L'attente Frustrée إن صحّت العبارة من الإنجليزية إلى الفرنسية ناتج بالأساس عن كثافة / تكاثف السمات الأسلوبية داخل العمل الشعري في اتصالها بالتوزيع أي بالعلاقات الركنية (في قوله تعالى ﴿**فريقاً كذبتم وفريقاً تقتلون**﴾ - الآية). أو بالإختيار أي بالعلاقات الاستبدالية (كقول الشاعر: والعين تختلس السماع...)[12]. أما كون الذي سبقت الإشارة إلى موقعته الخطاب الشعري المنزاح بين النثر العلمي واللغة اللامعقولة - والذي هو في جوهره «خطأ مقصود» - فيبرّر انتهاكه للمعيار والقاعدة حاصراً بذلك مجال هذا الضرب من الممارسة اللغوية في ثلاث مستويات: المستوى النحوي، والمستوى اللانحوي (Agrammatical)، وأخيراً المستوى المرفوض،... إذ يمثل المستوى الثاني، حسب تودوروف Todorov، في كتابه «الأدب والدلالة» Litterature et Signification، أساس مبدأ الانزياح الذي يعرّفه بأنه «لحن مبرَّر»، ذاك المستوى الذي ما كان يتاح له الوجود لو أنّ اللغة الأدبية (الإنشائية) احتفظت بتطبيقاتها الكلية للأشكال النحوية الأولى، وهو ما يبرر في نظره تمثيل هذا المستوى (أي الثاني) لأريحية اللغة في كل ما يسع أن يتصرف فيه[13]، بينما يحدد جان مولينو Jean Molino خصائص اللغة الشعرية في ثلاث نقاط أساسية، هي=: حركية (صور) الانزياح أولاً، ثم تعارضات Les Contraintes البنية الوزنية والإيقاعية للشعر ثانياً. وأخيراً التنازعات التي تطرح بين التنظيم اللسني والتنظيم

الوزني الإيقاعي[14]، ولا يفوته في هذا الإطار أن يصرّح بتميز الانزياح عما عداه بمظهره المزدوج (على المستويين الركني والاختياري).. من خلال خروجه عن المعيارية، وهذا لا يعني على الإطلاق وجود نوع من التكلف أو الصنعة يسم لغة الشعر أو يطبعها بطابعه، إذ إن قياس الانزياح في علاقته بالبساطة، حسب جان مولينو دائماً، يتم انطلاقاً من معيار الكلام الذي يتصف بالحيادية، أو على الأصح عن طريق النمط الحيادي للتعبير، وهو بذلك ينظر إلى الانزياح من زاوية البلاغة الغربية في علاقته بالبيان Elocution واضعاً نصب عينيه وقتئذ الخواص الكلية للخطاب، وارتباط ظواهره بعضها ببعض عبر علاقات وترابطات متواشجة ومتبادلة[15]، وهذا ما يتفق بشكل أو بآخر مع التصور الشمولي للاستعارة الواسعة الأرجاء والظلال لدى جان كوهن Jean Cohen، إذ كل انزياح تحققه اللغة الشعرية مهما كان شكله أو مستواه وكيفما كانت صورته هو في حد ذاته تجلٍّ ما للاستعارة، «إذ كل الصور، وفي أي مستوى تتحقق وتتم الاستعارة، إن المنافرة والقافية هي مجرد لحظة أولى ضمن ميكانزم تتشكل فيه الاستعارة اللحظة الثانية»[16]، وغير بعيد عن التصور الشكلاني الروسي للانزياح والشعرية عامة (وهو ما ترهص به كتابات فردناند دوسوسير F. De Saussure بصدد النسق أو فيما عُرف لاحقاً بمصطلح البنية ككل)، يرى الباحث كمال أبو ديب أن الشعرية «خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية... للشعرية ومؤثر على وجودها»[17]، قد يبدو هذا الكلام عن الشعرية وارتباطها بمفهومي العلائقية والكلية بعيداً إلى حد ما عن مبدإ الانزياح إلا أنه سرعان ما يثبت العكس تماماً بالرجوع المدقق إلى

الباحث ميكاييل ريفاتير Michael Riffaterre الذي لا يخرج بدوره في إطار محاولته تحديد الظاهرة الأسلوبية عن مفهوم الانزياح، وإن بدا إيماؤه بغير ذلك؛ فهو إذ يدقق ملياً النظر في مفهومه يرى «بأنه يكون خرقاً للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر»[18]، وهو ما يبرر حرصه على تدارك بعض الهفوات ومكامن القصور التي اعترت مدارسة مفهوم الانزياح باعتباره مقياساً عملياً، بعضها يتعلق بصعوبة تحديد النمط العادي في التعبير (أو ما يصطلح عليه بالمعيار أو القاعدة)، وبعضها الآخر له علاقة بنسبية استثمار هذا المفهوم، وعدم تمكينه الدارس من الوصول إلى مقياس موضوعي صحيح، لهذه الأسباب جميعها يقترح م. ريفاتير M. Riffaterre «تعويض مفهوم الاستعمال بما يسميه السياق الأسلوبي، فيكون مفهوم النمط العادي مرتبطاً بهيكل النص المدروس، معنى ذلك أن بنية النص من حيث العبارات والصيغ تبرز هي نفسها مستويين اثنين: أحدهما يمثل النسيج الطبيعي، وثانيهما يزدوج معه ويمثل مقدار الخروج عن حده»[19]، بهذا ينفرد هذا الباحث عن غيره من حيث تماسك تصوره للموضوع، إذ إن الانزياح لديه لا يمكن تحققه فعلياً إلا داخل سياق ما، مادام الإقرار بصعوبة تحديد النمط - اللغة العادية وتعريفها واجباً كما أن «تعريف الأسلوب الأدبي إنطلاقاً من النمط اللسني هو الآخر يثير مصاعب تطبيقية عندما يتعلق الأمر بالقيام بتحليل الأسلوب»[20]، لهذا يبقى السياق وحده الكفيل بلعب دور أساس في تثمين بعض العناصر وإهمال أخرى لاعتباره نموذجاً لسنياً مقطوعاً عبر عنصر متوقع Imprévisible الأمر الذي ينتج عنه إحساس بالتضاد داخل السياق، وهذا ما يفسر بدوره أن القيمة الأسلوبية لهذا التضاد القائم لا تختزل أو ينظر إليها على الأصح كعنصر تفكيكي، بل فيما ينشأ من علاقات لاحمة بين العنصرين المتصادمين (أو المصطدمين)؛ إذ ليست هناك قيمة أسلوبية في اشتراكهما وتفاعلهما معاً في نص ما»[21].

أما الناقدة يمنى العيد فتعرّف الانزياح بكونه «يعني البعد عن مطابقة القول للموجودات. مثل هذا البعد له أنماطه الأسلوبية التي تتحدد كأنماط غير مباشرة. هذه أنماط تستعين بأدوات لغوية عدة مثل الاستعارة والتشبيه والإيحاء والتخييل... إلخ وغير ذلك مما يدخل في عالم المعاني والمجاز والبلاغة»، ولا ينسي هذا التعريف الناقدة من أن تؤكد على وجود جذور لمفهوم الانزياح في تراثنا الأدبي والبلاغي العربي، وهو ما عبر عنه قديماً بـ (توليد المعاني)، وإن كانت تضيف، في هذا الصدد، بإلحاح وحرارة بالغين من مرجعية نظرية باختينية (= نسبة إلى ميخائيل باختين Michael Bakhtine) أن الانزياح ليس مجرد تنويع على المعنى، بل «... يطال رؤية الشاعر المختلفة لعالمنا الواحد. أي أنه يخص نظرية الشعر... من هنا التأكيد على الاختلاف، الذي هو اختلاف مرتبط بالنظر إلى العالم، أو رؤية ما له، أي بوعي ما ينهض في هذا الفضاء اللغوي الذي هو فضاء العلامات الكون المنزاح»[22].

هكذا يحاور الانزياح داخل النص الشعري ويشمل علاماته مثلما يشتغل خارجه، إذ لا يتحقق بالاستعارة أو أية صياغة (صورة) مجازية أخرى فقط، بل يتجاوز ذلك إلى مستوى الوعي والإيديولوجيا مادامت اللغة حقلاً أو كون العلامات بما هي فضاء إيديولوجي منزاح، والصياغات المجازية تُمارس في هذا الكون؛ إنها بمثابة تقنيات لصياغة رؤية ما، أو بعبارة أكثر عمقاً وتركيزاً «الشعر هو زاوية رؤية مختلفة لكن تقال شعرياً»[23].

هكذا، يبقى الاختلاف أساس مفهوم الانزياح وجوهره الرئيس ، وهو موضوع البحث الذي حاولت تعميق حدوده جماعة «مو» Groupe "Mu" في كتابها «البلاغة العامة» Larethorique générale لكن هذه المرة من وجهة نظر أساسية بحتة، إذ رأت أن هناك جملة من التقديرات الطريفة، أهمها «أن الانزياح ضرب من الاصطلاح يقوم على الباث والمتقبل، ولكنه

اصطلاح لا يطّرد، وبذلك يتميز عن اصطلاح المواضعات اللغوية الأولى، فهو تواضع جديد، لا يفضي إلى عقد بين المتخاطبين»[24].

من هنا يخلص عبدالسلام المسدي إلى أن الانزياح ، كواقع لغوي عرضي ينزاح عن أصله الأول، مادامت الظاهرة اللغوية ككل مصب جدولين، أو هي على الأصح نقطة تقاطع محورين: أولهما الجدول النفعي وهو الجدول الخادم، وثانيهما هو الجدول المخدوم إذ محوره الجدول الطارئ، «وهذان المظهران كلاهما واقع لغوي وأولهما متنازل Descendant، ويمثل «قضية thèse» الموجود اللغوي كتجسيد لخصوصية الحيوان الناطق، والثاني متعال ascendant، ويمثل «نقيضة» Antithèse ذلك الموجود، فإن سلمنا بهذه المصادرة (الفرضية) تسنّى لنا أن نقرر ما يميز الخطاب الأدبي هو كونه تأليفياً Synthèse لجدولي القضايا والنقائض في الظاهرة اللغوية»[25].

الانزياح: بعض صوره وأشكاله

يناقش الباحث الفرنسي جان مولينو Jean Molino، في كتابه «مدخل إلى تحليل الشعر» Introduction à l'analyse de la poésie قضايا الانزياح هذه انطلاقاً من رصده لمستويي: الاستبدال والتركيب داخل اللغة المنزاحة (الشعرية)،... ويقدم في هذا الصدد مثالين للدراسة والتحليل؛ أولهما يتعلق بوصف القمر على سبيل المجاز (نجم الليالي L'astre de nuit)، أما الثاني فيرتبط بعبارة رجل غاضب مستفهم على النحو التالي: (لا، لكن، ماذا تعتقد؟ Non, mais, Qu'est - ce - que tu crois?) حيث يتم تضعيف الاستفهامات المتتابعة ضمن الكلام المستفهَم به، مما يحدث مجموعة من التغييرات على مستوى التركيب، بعدها يخلص الباحث إلى التمييز بين مستويين من الانزياح: أولهما الانزياح

البلاغي ويتضمن أنواعاً شتى من الحذف Les éffacements تتوزع بدورها إلى قسمين: يصطلح على تسمية القسم الأول منها بصور البناء عن طريق التضمين، وأخرى تتم عن طريق الاستبدال.

أما المستوى الثاني من الانزياح فيسمه الباحث بالانزياح الإنشائي، ويتضمن هو الآخر بدوره صوراً شتّى، وهو ما يعرف بـ (الجوازات الشعرية)، يحددها كالتالي :

أ - إضافة عنصر جديد إلى التركيب (adjectio).

ب - حذف عنصر من التركيب (detractio).

ج - قلب نظام العناصر داخل التركيب (transmutatio).

د - التأليف بين جزئين، الأول والثاني (أي الإضافة والحذف) (Immutatio)[26].

من هنا تبدو الإشارة واجبة إلى أن هذا الانزياح الإنشائي يثير مشاكل عدة عند التحليل؛ ذلك أن معرفة نظام الكلمات (التركيب) بمراعاة الحرية المحددة، بل وحتى اللانهائية عند استعمال النظام أحياناً، كل ذلك يبقى في معظم الحالات أمراً نسبياً، ففي اللغة العربية مثلاً بإمكاننا أن نميز بين جملة فعلية وأخرى اسمية، إلا أن هذين النوعين المحددين من الجمل إذْ يوهمنا في البداية بمحدوديته سرعان ما يطرح تشعّبات أو تفرعات شتى يلمسها الناظر المتأمل في تركيب القول (خاصة الشعري منه)، نوضح بعضاً من ذلك فيما يلي:

أ - الجملة الفعلية: فعل + فاعل + مفعول/ فعل + فاعل

● + متعلق ← جار + مجرور / مضاف إليه

/ فعل + فاعل + فضلة

ب - الجملة الاسمية: مبتدأ + خبر / صفة + موصوف

ما ينبغي ملاحظته هنا أن الجملة في اللغة العربية تتبنى نظاماً مغايراً (بشكل أو بآخر) عن نظيرتها في اللغة الفرنسية (ناهيك عن باقي اللغات الأخرى ومن بينها الإنجليزية مثلاً) وهذا ما يسلمنا بدوره إلى الحديث عن أنواع القلب التعبيرية في اللغة الشعرية،... والتي يحددها جان مولينو Jean Molino (من خلال دراسته لنظام/ تركيب الجملة في اللغة الفرنسية بالطبع)، في مستويين:

أ - قلب النظام العادي لكلمتين متتابعتين (فجأة وبشكل مباغت)، حيث إن اللاحق يسبق ما يلحق عليه أي السابق على غير المعتاد، وهذا ما يصطلح عليه في البلاغة الغربية بـ anastrophe.

ب - الفصل بين كلمتين موحدتين (من الوجهة التركيبية)، وذلك عبر إدراج كلمة أو مجموع كلمات لا تنتمي إلى الموقع الذي وضعت فيه، (وهذا ما يقترب بشكل كبير مع جملة الاعتراض في النحو العربي)، وهذا ما يعرف في البلاغة الغربية باسم Hyperpate[27].

نسجل في هذا الصدد أهمية العمق والرصانة التي عالج بهما الباحث جان مولينو مفهوم الانزياح من حيث متابعته لأنواع القلب Les inversions التي تسم التركيب أو نظام اللغة الشعرية (في الفرنسية أساساً)، من منظور البلاغة الغربية والأسلوبية المعاصرة على وجه العموم (القلب، العكس، التبديل)، ذلك لأنه تم اعتبارها العلامة الجوهرية، في نظره، التي تميز الشعر عن غيره من اللغات الأخرى، وهنا يبدو الاحتراس والحذر لازمين عند الرغبة في تطبيق هذه المفاهيم والإشارات النظرية على نظام اللغة الشعرية وتركيبها في العربية، لأن هناك ثمة خصوصيات وفروقاً يلزم أخذها بعين الاعتبار عند الانتقال من اللغة الفرنسية إلى غيرها من اللغات الأخرى إذ تختلف صور هذا النوع من (الإجازات

الشعرية) وطرائق توظيفها، وبالتالي دلالاتها من لغة إلى لغة أخرى، فضلاً عن السياق الواردة فيه، وإن كانت البلاغة العربية أثرى وأغنى من نظيرتها الغربية في هذا المجال.

أما جان كوهن Jean Cohen في كتابه المشار إليه من قبل «بنية اللغة الشعرية» Structure du langage poétique فيجعل من جوهر نظرية الانزياح صلب عمله، لهذا فهو يعمل على توسيع مجال اشتغاله، طامحاً من وراء ذلك إلى تجديد البلاغة الغربية القديمة، بل وإنجاز الخطوة الثانية التي وقفت عندها هذه البلاغة لحظة اقتصارها على التصنيف دون أن تكلف نفسها عناء البحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة: القافية، الاستعارة، التقديم والتأخير إلخ...[28]، ويلخص مترجما الكتاب إلى العربية محمد الولي ومحمد العمري في المقدمة المركزة التي خصّا بها هذا العمل (= الكتاب المترجم) أهم مظاهر الانزياح التي تناولها صاحبه ، وإذ ننقل هنا فقرة كاملة من هذه المقدمة على الرغم من طولها فمرد ذلك أساساً إلى مدى أهميتها الشديدة... عموماً تتحدد مظاهر الانزياح لدى كوهن فيما يلي:

«1 - تنعي اللغة إلى ضمان سلامة الرسالة بواسطة الاختلاف الفونيماتي، فيعمل التجنيس والقافية على عرقلة هذا الاختلاف بإشاعة التجانس الصوتي وتقويته.

2 - وتعمل اللغة على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة (النقط والفواصل)، ويعمل النظم (الوزن والترصيع) على خرق هذا الترابط بواسطة التضمين بمعناه الواسع: احتلاف الوقفة الدلالية والنظمية.

3 - تعمل اللغة على ضمان سلامة الرسالة بترتيب الكلمات حسب

مقتضيات قواعد اللغة، ويعمل الشعر على تشويشها بالتقديم والتأخير.

4 - تسند اللغة العادية إلى الأشياء صفات معهودة فيها بالفعل أو بالقوة، ويخرق الشعر هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة فيها كـ «السماء ميتة».

5 - تحدد اللغة الأشياء وتعرّفها اعتماداً على صفات تفرّق بين الأنواع وتميزها عن أجناسه، ويتجه الشعراء اتجاهاً يخرق هذه القاعدة فيعرّف النوع ويميزه بالصفات التي تختص بالجنس مثل «الفيلة الحرشاء»، فالحرشة لا تضيف شيئاً لأنها صفة عامة لجنس الفيلة.

6 - تحدد اللغة العادية الأشياء أحياناً بالإشارة إليها ضمن مقام معين، وفي غيبة المقام عن القصيدة تفقد هذه الإشارات فعاليتها في التحديد، فالضمير (أنا) يحيل على شخص بعينه في المقام، في حين أن (أنا) في قول الشاعر (أنا المغموم) بعيداً عن المقام تفقد هذه الفعالية... إلخ[29].

الانزياح: بين الشاعر واللغة الشعرية

إن الثابت هنا هو مفهوم الانزياح وجوداً وكينونة في علاقته المشيمية باللغة الشعرية طبعاً بينما تبقى صوره على النقيض تماماً متنوعة الأشكال، متعددة بل ولانهائية تختلف من لغة إلى أخرى، ومن شاعر إلى شاعر ثانٍ بل ومن نص شعري إبداعي إلى نص آخر للشاعر نفسه، وهكذا من فترة تاريخية إلى أخرى إلخ... ذلك أن اللغة، من أجل أن تصبح مادة الفن عرّيت أولاً من مشابهتها للغة الحياة اليومية»[30]، إذ اللحظة التي يتوقف فيها الأدب (بما الشعر وعلى وجه راقي الخصوصية) عن نفي

الألفة والتماس التغريب لغة ورؤية ورؤيا فذاك إعلان منه عن توقف دورته الدموية، وكما يصرح موكاروفسكي: «إن اللغة الشعرية دائماً تعيد إحياء موقف الإنسان من اللغة، ومن علاقة اللغة بالواقع، وتجلو بطرق جديدة التأليف الداخلي للعلامة اللغوية وتكشف إمكانيات جديدة لاستخدامها»[31]، مما يثبت مرة أخرى محدودية هذه اللغة وقصورها أيضاً عن الاستجابة لحاجات الإنسان (بما في ذلك الشاعر) المتجددة واللانهائية في إعادة التوازن الذي يفقده هذا اللون، وما «الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معاً»[32]، بل وكما يصرّح أدونيس: «إن التقنين والتقعيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية، فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجّره واندفاعه واختلافه تظل في توهج وتجدد وتغاير، وتظل في حركية وتفجر، إنها دائماً بشكل من أشكال اختراق التقنين والتقعيد»[33].

الهوامش

1) انظر: أرسطو طاليس: فن الشعر - ترجمة وشرح وتحقيق: عبدالرحمن بدوي - ص/ 53-54 دار الثقافة. بيروت.

- أرسطو طاليس: الخطابة - الترجمة العربية القديمة - تحقيق: عبدالرحمن بدوي - ص: 20 - دار القلم - بيروت/ 1975.

2) Jean Molino et Joëlle Gardes Tamine: Introduction à l'analyse de la poesie,. I: Vers et Figures, p. 91 - 92, 2ém édition, P.U.F, Avril, 1982.

3) Ibid, p. 92.

4) عبدالمنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي - ص: 82 - منشورات عيون المقالات - البيضاء - الطبعة: 1987/2.

5) رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب - ترجمة: محيي الدين صبحي - مراجعة: د. حسام الخطيب - ص: 21 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة: 2 (بدون تاريخ).

6) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية - ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري - ص: 113 - دار توبقال للنشر - البيضاء - الطبعة: 1986/2.

7) Molino, Ibid. p: 129.

8) كوهن: م.ن. ص: 6.

9) كوهن: م.ن. ص: 6-7.

10) د. عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب - ص: 99، 100، 101 - الدار العربية للكتاب - الطبعة: 1982/2.

11) كمال أبو ديب: في الشعرية - ص: 17 - مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت - الطبعة: 1987/1.

12) المسدي: م.ن، ص: 163.

13) المسدي: م.ن، ص: 103.

14) Molino, Ibid - P: 97.

15) Molino, Ibid - P: 129 - 130.

16) كوهن: م.ن. ص: 190.

17) أبو ديب: م.ن. ص: 14.

18) المسدي: م.ن. ص: 103.

19) المسدي: م.ن. ص: 104.

20) عبدالله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد ج: 1 - ص: 33 – منشورات عيون المقالات – البيضاء – الطبعة: 1987/1.

21) راجع: م.ن. ص: 33-34.

22) د. يمنى العيد: في القول الشعري – ص 20 – دار توبقال للنشر – البيضاء – الطبعة: 1987/1.

23) العيد: م.ن. ص: 20.

24) المسدي: م.ن. ص: 105.

25) المسدي: م.ن. ص: 105-106.

26) Molino, Ibid - P : 131.

27) Molino, Ibid - P : 136.

28) كوهن: م.ن. ص: 5.

29) كوهن: م.ن. ص: 7.

30) أبو ديب: م.ن. ص: 127.

31) أبو ديب: م.ن. ص: 74.

32) المسدي: م.ن. ص: 106.

33) أدونيس (علي أحمد سعيد): الشعرية العربية – ص 31 – دار الآداب – الطبعة: 1985/1.

* * *

وجدت السرديات خلال العقود الأخيرة في الساحة العربية اهتماماً متزايداً؛ سواء من حيث تطوّر تقنبات السرد (narration)، وتراكم الإنتاج الروائي والقصصي، أم من حيث الدراسات والقراءات النقدية، وباتت السرديات تحتل حيزاً مهماً في المكتبة العربية والعالمية، وبخاصة مع ظهور نخبة من الروائيين العرب العماليق من أقران حنا مينا، والطيب صالح، ونجيب محفوظ، وغسان كنفاني، وجبرا إبراهيم جبرا، وغادة السمان، وأحلام مستغانمي ورجاء عالم وغيرهم، ممّن أثرى الخطاب الروائي العربي بأساليب حديثة وتقنيات متميّزة ومضامين مبتكرة. فإلى أي مدى استطاع هؤلاء أن يمثلوا السرديات العربية المعاصرة، في قيمها الفنية، وأبعادها الحضارية، عربياً وعالمياً وإنسانياً؟

وضمن هذا الطرح، تأتي دراستنا للبعد الإديولوجي في الرواية العربية، متخذين رواية اللاّز[1] للطاهر وطّار[2] نموذجا لتحليل هذا التوجّه السردي، على مستوى المعمار الفنّي لبنية الرواية، وصولاً إلى البعد الحضاري والإديولوجي لأطروحة الكاتب. وتندرج رواية اللاّز في إطار الإنجازات السردية الهادفة، وتدخل ضمن الإبداعات العربية ذات التوجّهات الفنية الجديدة للرواية العربية المعاصرة، بما تعتمده من آليات وتقنيات حديثة في النسيج السردي؛ كالتماهي في لعبة الزمن الثلاثي الأبعاد؛ الزمن الوجودي والزمن الروائي والزمن اللساني، وتشاكل الأحداث في الرؤية السردية لنموّ الشخصيات، وما تطرحه من حمولة حضارية وفكرية لمضامين مقصدية الخطاب.

في فضاء الرواية:

تطرح رواية اللاز عدداً من القضايا الاجتماعية والسياسية والأديولوجية، وتتخذ لها موضوع الثورة التحريرية الجزائرية في الخمسينات من القرن العشرين مناطاً لتشكيل الأحداث؛ فتقتطف صوراً من مشاهد الثورة التحريرية في أوج اشتعالها، لترصد أحداثها في معايشة واقعية تنظيماً وتنفيذاً وسرداً للأحداث والعلاقات التي ينتظم تحتها لواء أعضاء جبهة التحرير الوطني لتحقيق هدف سام يتمثل في تحرير الجزائر من الاستعمار الفرنسي، ويندس خلف ذلك هاجس إديولوجي يعلن عن نفسه ضمن النسيج السردي. ويقوم الصراع الدرامي في الرواية بين ثلاثة أقطاب؛ الاستعمار الفرنسي بآلته العسكرية الذي يطال الشعب الجزائري تشريداً وتعذيباً وقتلاً، ويسعى إلى سلب أراضيه وطمس هويته وانتزاع كرامته وسيادته الوطنية، في مقابل الشعب الجزائري - ممثلاً في وحدات جيش جبهة التحرير الوطني جنودا وفدائيين ومسبلين ومدنيين - الذي عقد العزم على مواصلة الكفاح بكل الوسائل حتى تحرير الوطن واسترجاع سيادته، ويظهر وراء هذا الصراع صراع ضمني يمثله الاتجاه الشيوعي ضدّ مناضلي جبهة التحرير؛ حيث ينصّب لها السارد شخصيات (رفقاء) ذات توجهات ماركسية، على رأسها (اللاز) بطل الرواية و(زيدان) وشقيقه (حمّو) و(بعطوش)، بالإضافة إلى شخصيات شيوعية أجنبية من فرنسا وأسبانيا.

ويجتهد السارد في تسليط الأضواء وتكثيف الأحداث السردية على هذه الشخصيات بدل الجنود الجبهويين (المجاهدين)؛ كما يبرز مبدأ هؤلاء في رفض الانضواء تحت لواء جبهة التحرير الوطني.ومن هنا جاءت الرؤية إلى الواقع الاجتماعي إبان الثورة التحريرية، وحتى بعد الاستقلال حين أصبحت الثورة عبارة عن بطاقات لتقاضي منح المعاش، من منطلق

فكري متكئ على الانتساب الأديولوجي، والمؤثرات الأجنبية[3] وهو ما يمنح الرواية بعداً ماركسياً عوض البعد الجزائري المنبثق عن الحضارة العربية الإسلامية، ويجعلها تسلك رؤية جزئية وبعداً محلياً، على خلاف ثلاثية[4] محمد ديب أو ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي مثلا.ويتمّ زمن سرد أحداث الرواية في لحظة استردادية بمكتب المنح على نمط السيرة الذاتية؛ فلم ينل الزمن الحاضر في الرواية سوى بضع صفحات، الفصل الأول في صفحتين والفصل الأخير أو الخاتمة في ثلاث صفحات من مجموع 277 هي صفحات الرواية.

وأكثر ما تركّز الرواية على زمن محاكمة زيدان وجماعته الشيوعية من طرف أعضاء جبهة التحرير؛ أي بين 1954 و1956؛ حيث يقول زيدان عند إلقاء القبض عليه بحجة التآمر على الثورة: (أريد شخصيا أن أحاكم، كعضو من هذه الثورة، وليس كأجنبي عنها، هذه سنتان مرتا...)[5]، علما بأن أحداث الثورة وقعت بين 1954 و1962، في حين صدرت الرواية سنة 1974؛ أي بعد الاستقلال بأكثر من عشرسنوات. ومع ذلك يأتي زمن السرد في الرواية متضمنا لكل الأزمنة؛ الكوني والنفسي والتاريخي، بما في ذلك زمن ظهور الفكرة لدى السارد، وزمن كتابتها، وزمن قراءتها من المتلقي أو الناقد. ولكي يفتّت الكاتب هذه المسافات الزمنية في الطرح المتأخر يستدرك في كلمة يفتتح بها روايته (بدأت بالتفكير فيها سنة 1958 وشرعت في كتابتها في شهر مايو من سنة 1965...)[6]. وينضاف إلى ذلك وجود إشارات إلى أزمنة أخرى تقف بين نهاية الحرب العالمية الثانية وسنوات بداية الاستقلال.

وتجري أحداث الرواية في قرية جزائرية تحيط بها الجبال التي كانت ملاذا للمجاهدين، ومركزاً لتنظيم العمليات العسكرية والهجوم على الثكنات وتهريب المجندين الجزائريين فيها، وتدعيم الفدائيين بالقرية.

وعلى الرغم من أن المكان التاريخي لأحداث الرواية غير محدد بدقة إلا أن الأمكنة التي تتردد في المتن (القرية، الثكنة، السجن، الجبال، ضيعات جان جون، البلدية...) يمكن أن تكون نموذجا لكل القرى الجزائرية ؛ وذلك مادام المكان أي حيّز يشمل الأشياء والشخوص ومساراتها وعلاقاتها الحدثية المتصلة بالزمن.

ويذهب السارد إلى توسيع المكان التاريخي؛ فيربط بين الأحداث المتشابهة والعلاقات التي تتقاطع معها في أماكن متباعدة من الكرة الأرضية، فيذكر (فيتنام، الهند الصينية، ديان بيان فو، فرنسا، أسبانيا، ألمانيا، موسكو،..) وغيرها.

تنطلق الرواية بمشهد الشيخ الربيعي وهو في مكتب صرف منح الشهداء، يسترجع ذكرى ابنه الشهيد (قدّور)، ليفتتح مجال السرد بسماع صوت «اللاز» الهادربالحكمة الشعبية الشائعة (ما يبقى في الوادي غير حجاره)[7] في الزمن المعيش، ثم يطلق العنان لمخيلته عن طريق أسلوب الاسترداد؛ فيظهر «اللاز» تقوده دورية عسكرية في حاضر الزمن الاستردادي. وسرعان ما تعود الأحداث الى الماضي تسترجع أحداث الثورة التحريرية وصراع الحزب الشيوعي الجزائري، عبر ثلاثة وعشرين فصلاً، ويأتي الفصل الأخير ليعود بنا الى حاضر القصّ، عندما يوقظ موظف مكتب المنح الشيخ الربيعي ويسلمه البطاقة ونقود منحة ابنه الشهيد.

وقد استثمر الكاتب وطّار عدداً من التقنيات الحديثة لبناء المعمار الفني للنسيج السردي، لعل من أبرزها تعدد استعمال الضمائر في سرد الأحداث؛ علما بأنّه لا يمكن في أي مستوى سردي الاكتفاء بصيغة ضمير واحد، غائب أو مخاطب أو متكلم، كما أن المسألة ليست في استخدام هذه المستويات، وإنما كيف يمكن توظيف هذه المستويات لتحريك الأحداث

وربط العلاقات بين الشخصيات للبوح عن رؤيا يتوقعها المتلقي؛ فالسارد إمّا أن يتحدث عن نفسه (أنا) في حديث حميمي أو مناجاة، وإما أن يتحدث أو يحادث شريكاً وشاهد عيان (أنت)، أو يخبر عن شخص غائب[8]، وإذا وجدنا ضمير الغيبة في متن أغلب الروايات يكاد يستولي على مسارات السرد؛ فانّ رواية اللاز تكاد تتعادل فيها أنواع أزمنة الرد وضمائرها.

شخصيات الرواية:

استطاع الطاهر وطّار أن يبدع شخصيات متميزة، ويختار نماذج تمتلك قدرا من الفردانية، وتعمل على رسم طريقها وفق مبادئ تنحت من معاناتها في خضم الواقع الاجتماعي الذي عاشه الشعب الجزائري تحت نير المستعمر الفرنسي، وما رافقه من مؤثرات أجنبية انعكست على سلوك هذه الشخصيات.

1 - اللاّز بطل الرواية، جاء اختيار لقب (اللاز) موفقاً ومتماشياً مع معاناة هذه الشخصية النامية، نظراً لما يحمله من معان في التراث الشعبي الجزائري؛ فهو لقب دخل اللهجة الجزائرية مع الوافدين الأندلسيين من اللسان الإسباني بمعنى رقم واحد، ليوحي بالشقاوة، ويطلق على الشخص القصير القامة، الكثير المغامرات؛ فيقولون (كل منقوص منحوس)، كما يدل في لعبة الورق على أصغر وأهم ورقة يحتفظ بها اللاعب في الأخير ليربح كلّ الأوراق الباقية (اللاز قاعة)؛ أي غالب، كما لا يمكن لأية ورقة أن تناله، وترتبط هذه الدلالات بالمثل الشعبي الذي يتكرر بكثرة في فصول الرواية، (ما يبقي في الوادي غير حجاره). ومن دلالاته الأخرى (البذيء، الحقير، الشرير...). ويبدو أن الطاهر وطار لم يجد صعوبة في استعارة هذا اللقب وجعله عنواناً لروايته وبطلاً لها،

باعتباره شخصية واقعية للبطل الثوري الجزائري - من المنظور الفرنسي - الذي استحال فيه الضعف إلى قوة؛ فها هو القائد الفرنسي يسقط بعض صفات هذه الشخصية على الشعب الجزائري عامّة، وهو يناجي نفسه: (آه، أيها القذر، إنك لا تمثل شيئاً، إنك لا تمثل غير هذا الشعب القذر، غير هذه القضية المفتعلة التي انفلتت من دبر التاريخ ..)[9]، ولا يختلف حكم الربيعي على اللاّز حين يضيق بأفعاله المشينة وشروره التي لا تنتهي، وقربه من من جنود الاستعمار والتعامل معهم قبل أن ينخرط في سلك الثورة: (هذا الحقير الذي لا تتذكر حتى أمه من هو أبوه..)[10]. ويتعمّد الناص وهو يسترسل في الحكي رسم صورة نامية لهذه الشخصية، مركّزاً على الصفات (حقير، ابن مريانة، شرير، شاذ، خمّار، سارق، مرتاد سجون..).

ومع توالي أحداث الرواية القاصّ يبدأ في إزاحة الصفات المشينة من سجل اللاز ويعوضها بصفات النضال والبطولة، (شجاع، متحدّ، ذكي، جريء، مناضل، ابن زيدان، أحمر،..)؛ إلى أن يصل به إلى درجة البطولة، وكأنه بذلك يحاول أن يصحّح الصورة التى رسمها الشعب الجزائري وقادة جبهة التحرير عن الحزب الشيوعي. واعتقد أن شخصية اللاز لا يمكن أن تكون صورة مجسدة لبذور الشعب الجزائري عامة كما يذهب إلى ذلك الدكتور جودت الركابي [11]، بقدر ما هي صورة مشوّهة عنه .

2 - ثاني أهمّ شخصية تصنع حدث الرواية، المناضل زيدان حامل الفكر الأحمر، وهي شخصية مسطّحة غير نامية، مزودة بأفكار ومبادئ يسارية مسبقة لا تحيد عنها، حيث درس في باريس وسافر إلى موسكو. ويظهر تحدي زيدان وإصراره على رفض الانضواء تحت لواء جبهة التحرير، حتى آخر رمق من حياته، بعد المهلة التي منحت لجماعته أثناء محاكمتها

من طرف المجاهدين بقيادة الشيخ السي المسعود[12]. وتصور الرواية هذه المحاكمة في أروع مشهد، أو أبشع جريمة، تكاد تغطي كلّ الأحداث والجرائم التي قام بها الاستعمار الفرنسي ضدّ الشعب الجزائري، بل تذهب إلى التماس العفو للفرنسيين أنفسهم، مع إظهار جانب القسوة والفظاظة من لدن الشيخ السي المسعود: (ردّ الشيخ على زيدان، وأشار بحركة من رأسه إلى أفراد وحدة حراسته، فانبروا يوثقون الستّة، وسرعان ما حضر الذباح)[13]، ويعمد الناصّ إلى تصوير دقائق هذه العلمية مستخدماً أخشن المفردات (طرح الفرنسي الأول.. كان السكين قد حزّ عنقه.. طرح الفرنسي الثاني... قطع السكين عنقه وتطاير دم غزير هنا وهناك.. ارتفعت عقيرة القبطان الإسباني...)[14]، ويتوج هذا المشهد بنشيد الاشتراكية الأممية، بدل نشيد الثورة التحريرية: (انهضوا معذبي الأرض... هبوا أيها المحكوم عليكم بالجوع... فالحق يدمدم في فوهات براكينه... إنها حمم النهاية)[15].

3 - ومن الشخصيات الأخرى المهمة في الرواية؛ حمّو الحمامجي، وبعطوش الحركي اليساريان. ويسحب عليهما الكاتب صفات مشينة على غرار شخصية اللآز؛ حيث تربط حمّو علاقات غير سوية مع ثلاث أخوات (كان يقوم بزيارات ليلية إلى منزلهن، ويسهر معهن بالتناوب)[16]، وكلما أنجبت له إحداهن ابناً جميلاً قذف به في نار فرن الحمام. ويبرر السارد فعلته هذه من منطلق الصراع الطبقي؛ حيث يمثل حمّو طبقة الرفاق الفقراء الحمر الكادحين، بينما يعدّ صاحب الحمّام من الطبقة البرجوازية المستغلة لهذه الطبقة جسدياً؛ حيث تسخرها للأعمال الصعبة، وتجحفها حقّها مادياً فلا تنال سوى الأجر الزهيد والإقامة في الأكواخ، وغريزياً حيث تتناوب عليه بنات صاحب الحمام الثلاث.

أما بعطوش فيكون حركياً (مرتزقاً)، يرتكب مجازر ضد أبناء

وطنه، ثم يفرّ من الثكنة ليلتحق بجيش التحرير. ولم يسلم بعطوش من الصفات المشينة....[17].

وهناك شخصيات أخرى ثانوية ومساعدة مثل الربيعي، قدّور، والشامبيط، ومريانة، والكابران رمضان، والملازم ستيفان، والضابط؛ فيستغلها الناص في سير الأحداث ولا يقدّم عن سلوكها سوى النزر القليل.

ويبدو أن الناصّ مهوس بانتزاع القيم الروحية والأخلاقية والأبعاد الحضارية من شخصيات الرواية، لتسير في خطّ متعارض مع أخلاقيات الشعب الجزائري ومناضلي جبهة التحرير الوطني، فيضفي عليها صفات الدناسة بدل الاحترام، وهو مؤثر أجنبي، له صلة بالتيار الوجودي والأممية الاشتراكية، ربما تبناه السارد في هذا العمل الروائي بالذات؛ إذ نلاحظ أن هذا التوجه يتلاشى نسبياً في بعض أعماله المتأخرة؛ كما هو الشأن في روايته (العشق والموت في الزمن الحراشي)[18] وغيرها.

تقنيات السّرد والوصف:

عمد الطّاهر وطّار في نسج أحداث متن الرواية إلى طريقتين؛ طريقة السرد الكلاسيكي التي تأتي على لسان الراوي المتحكم في تحريك مسارات الشخصيات وتوجيهها (الراوي يعرف أكثر من الشخصيات)؛ وهي تقنية لم يلتجئ إليها السارد إلا في حالات نادرة. وطريقة السرد الحديثة التي يختفي فيها الراوي ويترك الشخصيات تتحرك وفق حريتها، فترسم مساراتها وتبوح عن مواقفها، أو تبتكر حوارات مع غيرها، إلى أن تصل إلى نهايتها الموضوعية تبعاً لحمولتها الفكرية والنفسية والأديولوجية (الراوي لا يعرف الأعماق الداخلية للشخصيات). وينطبق هذا التوجّه في السرد على أكثر شخصيات هذه الرواية، وبخاصة شخصية

اللاز الذي ظهر كشخص حرّ متمرد، يصنع أحداثه دون تخطيط مسبق من الراوي أو المؤلف؛ وقد ظهرت براعة الناصّ في هذه التقنية واضحة، فبدت شخصية بطل الرواية بعيدة عن كلّ وصاية، في تمثل نوازعها الفردية وطموحاتها الشخصية وعلاقتها بالآخرين، أو كما يقول جورج لوكاتش (الفنان هو الذي يبدع أوضاعا، ووسائل تعبير، يمكن بواسطتها أن يظهر حسيا كيف تشقّ هذه النوازع الفردية أطر العالم الفردي المحض.. وهنا يكمن سر نهوض الشخصية الفردية إلى مستوى النموذجي)[19].

ويلاحظ أنّ السرد يحتل مساحة كبيرة من نسيج الرواية على حساب الوصف، نظراً لما تتميّز به الرواية من سمة استرجاعية، وتكثيف للأحداث، فيتلاحق السرد في جمل فعلية لا تكاد تترك للوصف أو الحوار حيزاً، وتعمل هذه التقنية على تأكيد المواقف والرؤى ومحاولة تبريرها فنياً. ومن هذه الرؤية السردية لا يكاد يلتجئ وطّار إلى تقنية الحوار إلا في مواقف محدودة، حين يتأزم السّرد لتقريب وجهات نظر الشخصيات وعلاقاتهم المتصارعة، وكثيراً ما يطول الحوار نسبياً حين يحتدم الصراع بين شخصيتين أو أكثر؛ كما في محاورة الضابط والقائد والشامبيط عند استنطاق اللاز:

- (لست أدري لماذا يبالغ الضابط في تدليلك حتى في أسوأ الظروف؟ قال الملازم وهو يتأهب للخروج.
- فرد عليه اللاز ساخراً: لاتتدخّل في الشؤون السياسية العليا، وأسرع بتنفيذ أوامري؛... هل فهمت وإلا شكوتك. أريد أيضا شرائح أو أي شيء من الكوامخ، إنني جائع..)[20]. كما يستعين السارد بالحوار أيضاً في بعض الحالات لإظهار التباين الثقافي والفكري والأديولوجي، واختلاف وجهات النظرالمتناقضة أو المتباينة.

أما الوصف، فلا مناص من أن أهميته في أي نصّ سردي؛ إذ يظلّ تقنية ضرورية لتجسيد المواقف، وتقريب ملامح الشخصيات وتحليل نفسياتها وتشييء الدلالات، في علاقة تواصلية بين الأشياء الطبيعية والنفس البشرية. ويبدو أن وطار في هذه الرواية، حاول أن يوفّق بين السرد والوصف، فيضفي أوصافا على كائنات للطبيعة (السماء صحو، عدا بعض سحابات تتلوى يمنة ويسرة، متخذة أشكالاً مختلفة، مرة تبدو في شكل أسد، ومرة في شكل شيخ معمم يجلس القرفصاء ...)[21]، وسرعان ما تنسحب إلى كائنات بشرية. وقد تأتي هذه الأوصاف في شكل تشبيهات واستعارات، تجسد عملية السرد، وتخدم مواقف السارد وتبرز الرؤيا التي يريد أن يثبتها أو يبثّها في أفق انتظار المتلقي.

ومهما يكن، فإنّ الوصف في رواية اللاز لا يتّخذ مقاطع منفصلة، بل يتداخل مع السرد؛ فالسارد وهو يصف، نراه فجأة يستنجد بالسرد لتطوير الحدث وما يكاد ينتهي من الصورة حتى يزاوج بين السرد والوصف أو يهرع إلى الحوار والمناجاة. وتكاد تنطبق المقولة الشهيرة للناقد الفرنسي نيكولا بوالو (nicolas boileau)، (إننا نطنب إذا سردنا ونوجز إذا وصفنا) على تقنيات السرد في رواية اللاز.

المؤثرات الأجنبية:

يبدو الانسياق وراء المؤثرات الأجنبية وتوظيفها واضحاً في رواية اللاز؛ فهي رواية تعمل على أدلجة الفن أو تبريرالأديولوجية فنياً؛ فتأخذ أحداث الثورة التحريرية مسرحاً لتجسيد البعد الأديولوجي الذي يمزج بين المذهب الوجودي والتيار الشيوعي الذي تمثّله الأممية الاشتراكية في أوج اشتداد الحرب الباردة زمن كتابة الرواية؛ ومن أهمّ ما يؤكّد هذه الظاهرة في البعد الفكري للرواية:

أ - الرؤية الاجتماعية للواقع والأحداث في ظلّ مؤثرات الأديولوجية الشيوعية، وتيار الأممية الاشتراكية، باعتبارها الملاذ الوحيد لحلّ المشاكل الا جتماعية والسياسية، والمبدأ الذي لا يمكن التخلي عنه، ويتجلى هذا التوجه في الكلمة الأخيرة التي تفوه بها المناضل زيدان أثناء محاكمته (لا نستطيع التخلي عنها، وبالتالي عن عقيدتنا..)[22].

ب - التأثر بمذهب فرانسوا مورياك الكاتب الفرنسي، في روايته (تبريز دي كيرو)، وهي مثال للصراع الأديولوجي والطبقي في فرنسا آنذاك.

ج - انتماء معظم شخصيات الرواية الجزائريين إلى الحزب الشيوعي الجزائري: (زيدان، حمّو، بعطوش، اللاز..)، بالإضافة إلى انتماء أربعة من الأجانب إلى الحزب الشيوعي الفرنسي، و(سانترز) إلى الحزب الشيوعي الأسباني، و(سوزان) رفقة زيدان في باريس ثم موسكو.

كما يتجسّد هذا التوجه في بدايات التشكل الأديولوجي لنموّ شخصية بطل الرويـة اللاز، من خلال أفكار زيدان، حين يظهر كراهيته للأغنياء حيت يناجي نفسه متسائلا عن أبيه زيدان (ترى لماذا هو أحمر؟ ألأنّه يشتغل بالسياسة ويحقد على الأغنياء؟، إذاً فأنا بدوري أحمر.....)[23].

د - الاحتفاء بالصراع الدرامي الأديولوجي في أحداث الرواية أكثر من الاحتفاء بالصراع الثوري بين المجاهدين وجيش المستعمر الفرنسي؛ إذ تكتسي الرواية مسحة حزينة، وتحاول أن تصوّر مأساة إنسانية كبرى، ومعاناة نفسية، فيما يصيب أبطالها، خلال المحاكمة التي تقيمها جبهة التحرير ضدّ المناضل زيدان وجماعته؛ بحيث تكاد

تغطي هذه المحاكمة كلّ المآسي التي عانها الشعب الجزائري من المستعمر.

استثمار التراث:

تزخر رواية اللاز بجملة من المأثورات والتعابير الجاهزة والأمثال التي تحفل بها الذاكرة الشعبية، فتربط النسيج الروائي بالبيئة الاجتماعية الجزائرية، وتتيح للمخيال ثراء في تعدد القراءات والتأويلات؛ (ما يبقى في الوادي غير حجارة - كي تجي تجيبها شعرة، وكي تروح تقطّع السلاسل - سل مجرّب ولا تسل طبيب - لا أمان في دار الأمان...)[24]، ومن ذلك استثمار بعض الأغاني الأجنبية من التراث الفرنسي ، مثل دندنة الملازم أمام اللاز (دن، دن ، فرنسا أجمل من إيزيس.. دن، دن الحرب أقذر من التيفيس..)[25]، بالإضافة إلى بعض المأثورات الأجنبية مثل نشيد الأممية الاشتراكية، الذي يردده المناضل زيدان وجماعته، بدل النشيد الوطني «قسما». وبقدر ما لتوظيف هذه المأثورات من دلالة على مراس أدبي، واطلاع عالمي، تظل أصدق الشواهد وألصقها بالواقع الاجتماعي والإناسي لمسرح أحداث الرواية.

قيمة الرواية فنياً وأدبياً:

لا يمكن لأدب أية أمة من الأمم أن يكون راقياً، ما لم يجسد قيمها الحضارية الأصيلة، ويرسم سلوك شخصياتها الإنسانية، في فردانيتها المتحررة، وعلاقاتها المتبادلة، وصراعها المتميز. ولا شك في أن أيّ سارد، إنما هو مؤلّف ضمني، لا يمكن بحال فصله عن نصّه إلا في حدود ضيقة؛ فمهما حاول الاختفاء، أو بدا مختلفاً في رؤاه واتجاهاته عن شخصيات العمل السردي، فإنه لا مناص له من البوح لها أو عنها[26].

وقد ظهرت رواية اللاز قوية البناء، متينة التركيب، مشبعة بالأفكار الفلسفية والأديولوجية، زاخرة بالأساليب والتقنيات الحديثة. فنجد الكاتب الطاهر وطار ينتقل في سرد الأحداث من زمن إلى آخر، ومن مكان إلى آخر دون التقيد بالتراتبية التسلسلية الكلاسيكية، بل تتداخل الأحداث والأزمنة والأمكنة، بما في ذلك أحياز المتن الكتابي المتصلة بالزمن[27]، والتحركات الحرة للشخوص، في توافق وانسجام يحفظان البناء المعماري للرواية من التناقض والاضطراب. كما عجّت الرواية بعدّة أساليب مستحدثة؛ يأتي في مقدمتها تيار الوعي؛ حتى لكأن الرواية كلّها بنيت على هذه التقنية؛ فلا يمثل الزمن الحاضر سوى بضع صفحات، ومنها أسلوب الحوار والمناجاة، وبخاصة حلم اليقظة.

وقد حقق الكاتب في هذه الرواية تمايزاً ملحوظاً؛ فوجدناه يسبر عكس قاعدة التطور المستمر، الذي اعتدنا عليه لدى بعض الكتاب الآخرين؛ حيث إن تجربته الأولى في اللاز، تظهر درجة عالية من النضج الفكري والفني، يتجاوز ما سخّره من فنيات وأساليب في رواياته اللاحقة. إذ على الرغم من عدم تجاوز الكاتب للبنيوية التكوينية والوصول إلى ما بعد الماركسية في تقنيات السرد، إلا أنّ العلاقة تظهر وثيقة بين اللغة وعناصر القصّ؛ بحيث تصبح اللغة وما تزخر به المواقف من تشاكل أداة طيعة في قلم الكاتب، كما يبدو الموروث الشعبي الموظف وما يتضمّنه من حمولات ثقافية قابلاً للتفسير والتأويل سيميائياً. أمّا الشخصيات فرسمت بمثابة وحدات بنوية تتشظى عنها قضايا السرد.

وعلى ما تميزت به رواية اللاز من تقنيات حديثة وأساليب فنية راقية في تشكيل المتن السردي - مما يلحق صاحبها بقائمة نخبة الأقلام، من كتاب الرواية العربية المعاصرة - تبقى أقرب إلى السيرة الذاتية، والاسترجاع التاريخي، والبيان الحزبي، منها إلى الرواية الفنية التي تجسد

البعد الإنساني في مقوماته الحضارية والنفسية والاجتماعية والسياسية، وترسم آلام البشر وآمالهم المشتركة في خضم الواقع وأطياف الصراع.

ومن هنا جاء المسار الفكري للكاتب منبثقاً عن بعد أديولوجي حزبي ضيق، يستظل بظلال المؤثرات الفكرية والتاريخية الأجنبية، فكانت رؤيته الاجتماعية لمأساة الشعب الجزائري، ومعاناته من وطأة الاستعمار الفرنسي، تشريداً وسجناً وتعذيباً وقتلاً، وما يطاله من استدمار في هويته الإسلامية، وقوميته العربية، وقيمه الحضارية ذات البعد العالمي والإنساني، تتلخص في التوجه الشيوعي والصراع الطبقى والتبشير بانتصار الأممية الاشتراكية.

ويبدو لي أن هذا التوجّه قد قلّص من إمكانات الكاتب الفنية، وحدّ من رؤيته الإنسانية؛ فلم يكد يتجاوز الحلقة الأديولوجية، في خضم الثورة التحريرية، لينأى عن دخول فضاء البعد الجزائري العربي الإسلامي، من منظوره العالمي والإنساني.

الهوامش والمراجع

1) اللاّز، رواية للطّاهر وطّار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، الطبعة الثالثة 1981.

2) الطاهر وطّار، كاتب جزائري معاصر، له كثير من الأعمال الروائية والقصصية والمسرحيات من أهمها: الطعنات 1971 مجموعة قصصية، اللاّز 1974 رواية، الزلزال 1974 رواية، الشهداء يعودون هذا الأسبوع 1974 مجموعة قصصية، الحوّات والقصر 1975 رواية، رمانة 1981قصة ، العشق والموت في الزمن الحراشي 1982، عرس بغل 1982 قصة، دخان من قلبي 1982 قصة، مسرحيتان هما الهارب وعلى الضفة الأخرى 1974، وهو يترأس حالياً جمعية الجاحظية الأدبية، وتصدر عنها مجلة التبيين.

3) انظر: الأخضر الزاوي، قراءة في رواية اللاز، مجلة التبيين/ جمعية الجاحظية، الجزائر، العددان 13/12، 1998 ص 28.

4) محمد ديب، كاتب وروائي جزائري، يكتب باللغة الفرنسية من رواياته الدار الكبيرة.

5) اللاز ص 225.

6) مقدمة رواية اللاز ص 7.

7) اللاز ص 12.

8) اللاز ص 12.

9) اللاز ص 130.

10) roland bourneuf et real quetter du roman. p u f. paris 1981 p180.

11) الدكتور جودت الركابي ،قصة اللاز للطاهر وطار دراسة تحليلية، مجلة الثقافة/ الجزائر، العدد 1976/22 ص 84.

12) اللاز ص 27.

13) اللاز ص 170.

14) اللاز ص 271.

15) اللاز ص 271.

16) اللاز ص 26.

17) اللاز ص 191.

18) صدرت رواية العشق والموت في الزمن الحراشي سنة 1982.

19) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز، وزارة الثقافة، دمشق، 1970، ص 27.

20) اللاز ص 91.

21) اللاز ص 61.

22) اللاز ص 270.

23) اللاز ص 97.

24) اللاز ص، ص 10، 32، 33، 34.

25) اللاز ص 98.

26) kayser w et autres. poetique du recit.. seuil. paris 1977. p 60.

27) انظر، حميد الحميداني، بنية النص السردي، دار توبقال، المغرب، 1993، ص60 وما بعدها.

* * *

تضاربت الآراء حول أول منشئ للقصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، «فقد رأى كل من المستشرق الروسي كروتشوفسكي، والألماني بروكيلمان، والفرنسي هنري بيرس، أن قصة (في القطار) التي نشرت عام 1917 في جريدة السفور لمحمد تيمور هي أول قصة فنية متكاملة ظهرت في اللغة العربية، وهو رأي قال به كذلك عباس خضر»[1]. إلا أن عبدالعزيز عبدالمجيد يرى رأياً آخر، حيث يذهب إلى أن قصة ميخائيل نعيمة (سنتها الجديدة) هي أول قصة فنية في الأدب العربي الحديث[2]. وقد نشرت هذه القصة سنة 1914، أي بثلاث سنوات قبل نشر محمد تيمور قصته المذكورة.

ويذهب إلى هذا الرأي محمد يوسف نجم «ولكنه ذهب إلى قصة (العاقر) التي نشرت عام 1915 هي أول قصة فنية عربية»[3]. وأياً كان الرأي بشأن نشوء القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، فإن الراجح أن محمد تيمور هو الرائد الحقيقي للقصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، وذلك بقصصه المتضمنة في مجموعة (ما تراه العيون) المكتوبة سنة 1917، وقد انطبعت قصص هذه المجموعة بسمات الواقعية، فقصص المجموعة إطلالة نقدية على ما يمر في الواقع العام للحياة الاجتماعية المصرية خلال العقدين الأولين من القرن العشرين المنصرم، وعلى الرغم من مداهمة الموت مبكراً لمحمد تيمور، إذ انقصف عوده «في ريعان شبابه»[4]. «ولم يكد يشع نجمه فيجذب إليه العيون حتى خطفها وهو يهوي أمامها محترقاً كالشهب»[5] فإنه أثبت جدارته الريادية، لقد تمكن محمد تيمور من الاطلاع على الثقافة الفرنسية خاصة وأنه سافر إلى

فرنسا لإكمال دراسته[6]. ومما أثاره قصص جي دي موباسان، إذ تأثر بها تأثراً كبيراً ظاهراً في مختلف قصص مجموعته (ما تراه العيون)[7]، وبالأخص في قصته (ربي لمن خلقت هذا النعيم؟!) حيث يدلي بهذا التصريح في مستهلها: «هذه القصة لموباسان الكاتب الفرنسي الشهير: بدل المعرب أشخاصها وزمانها ومكانها وموضوعها، ممصراً كل شيء فيها، فلم يبق من الأصل إلا روح الكاتب، واتبع المعرب في ذلك خطة توليستوي في قصصه التي نقلها عن موباسان». وعلى الرغم من أن محمد تيمور أغفل ذكر قصة موباسان التي قام بتعريبها، فإن الباحث يهتدي إليها بسهولة. وقصة موباسان التي عربها ومصرها محمد تيمور هي (ضوء القمر) المتضمنة في مجموعة تحمل العنوان ذاته»[9]. «لقد عبرت قصص موباسان عن روح عصره، وواءمت بين الشكل والمضمون فيها، وجعلت من الشيء العادي مادة للأدب. استقت موضوعاتها من الأحداث اليومية البسيطة، وانتقت شخصياتها من بسطاء الناس ونبلائهم، وقدمت واقع حياتهم من خلال لحظة قصيرة شديدة التوهج...»[10]. ومثل هذا يقال عن محمد تيمور الذي كان يحتذي حذو موباسان في قصصه ويقتبس منه ما يساعده على بناء عالمه القصصي. هذا العالم الفسيح الذي يصور فيه حياة الناس في بساطتها وعفويتها. وعن نشوء القصة القصيرة العربية الحديثة يقول الطاهر أحمد مكي: «لم تنشأ القصة القصيرة من أصل عربي كالمقامات والقصص الحماسية، والحكايات والأمثال والخرافات والأساطير والنوادر، وإنما ترعرعت بتأثير من الأدب الأوروبي مباشرة...»[11]، ولقد كان لمحمد تيمور دور كبير في نشوء القصة، وتحفل قصصه الواردة في مجموعة (ما تراه العيون) بالناس البسطاء والنبلاء معاً.

وتحتوي مجموعته هذه على ثماني قصص هي (في القطار)، (عطفة الـ... منزل رقم 22)، (بيت الكرم)، (حفلة طرب)، (صفارة

العيد)، (ربي لمن خلقت هذا النعيم؟!)، (كان طفلاً فصار شاباً)، (العاشق المفتون بالرتب والنياشين). كما تتضمن المجموعة رواية قصيرة غير مكتملة تحت عنوان (الشباب الضائع).

تتنوع العوالم الدلالية في قصص المجموعة، ففي القصة الأولى (في القطار) يعالج محمد تيمور وضعية الفلاح، وقد اختار القاص لهذه المعالجة شخصيات مختلفة الانتماء والمشارب. وأنطق كل واحد بموقفه ليبرز وضعية الفلاح المتردية ويكشف عن المسؤول عن هذا التردي. ويبدو - من الحوارات أن الرأي السائد هو إبقاء الفلاح على جهله وعذابه. لكننا نستنتج من القصة ميلها لإنصاف الفلاحين بعد تعرية وضعيتهم المزرية بسبب تفشي الظلم الاجتماعي. نقرأ من أجواء هذا الموقف لإحدى الشخصيات: «- الفلاح حضرة العمدة لا يذعن لأوامركم إلا بالضرب لأنكم لم تعودوه غير ذلك، فلو كنتم أحسنتم صنيعكم معه لكنتم وجدتم فيه أخاً يتكاتف معكم ويعاونكم، ولكنكم مع الأسف أسأتم إليه فعمد إلى الإضرار بكم تخلصاً من إساءتكم، وإنه ليدهشني أن تكون فلاحاً، وتنحي باللائمة على إخوانك الفلاحين»[12].

أما القصة الثانية فتحمل عنوان (عطفة الـ... منزل رقم 22) وتدور حول الخيانة الزوجية. يجري حوار بين السارد المشارك في أحداث القصة وبين زميل له في العمل الإداري، حول النساء فيؤكد زميل العمل للسارد أن النساء كلهن خائنات، لكنه يستثني زوجته لوقوعها تحت رقابة أمه. وبالصدفة يغوي السارد امرأة في الشارع فإذا به يكتشفها زوجة صديقه. والسارد وصديقه يعيشان على هواهما. وهذه القصة في عمقها تصوير للرذائل والمباذل الاجتماعيه وهي تعرية واقعية لحياة الموظفين الصغار.

تحمل القصة الثالثة عنوان (بيت الكرم)، وتهتم هذه القصة بكشف تحلل طبقة الأثرياء، وإفلاسهم بسبب ما يسرفون فيه من رذائل الشراب

والغناء. وتفضح القصة شرور الفقراء والأغنياء على السواء. وكيف أن الفقراء يتعلقون بأذيال الأغنياء وكيف يجود هؤلاء بسخاء وافر على من يتعلق بأذيالهم. نقرأ من القصة: «وعاد الجميع للعزف والغناء والرقص، ودار الشراب بالرؤوس، فكنت تسمع في الغرفة النكات والشتائم، إلى أن تملك التعب على القوم نفوسهم، فاستسلموا إليه وسقط بعضهم على الأرض لا حراك به، واستأذن من تبقى له شيء من قوة تحمله إلى بيته، إلى أن خلا المكان إلا من النائمين، وكان البيك ملقى على مقعد، وبجواره الزائر ذو المنظار الأسود، يفتش في جيوبه، ولما انتهى من عملة نادى إدريس البربري ليحمل سيده إلى «الحريم»...»[13].

في القصة الرابعة (حفلة طرب) يهيمن الوصف المنصب على الشخوص، يلتقي السارد بصديق له لم يره منذ سنين، فيدعوه إلى حفلة طرب وغناء. يستجيب السارد للدعوة فوراً، خاصة وأنه يتذكر حرمانه من صالونات الغناء التي تنعّم في أجوائها عندما كان في باريس، وتخلو القصة من المغزى الفكري إلا ما كان من أمر حب الفن والجمال بشكل عام.

تحمل القصة الخامسة للعنوان (صفارة العيد) وهي قصة طفل يتيم محروم من عطف الأبوين ومن كل مباهج الحياة، يوجد وسط أطفال مبتهجين منعّمين بملذات اللعب، يملكون صفارة العيد، تلك الصفارة التي لا يملكها (علي) الطفل اليتيم الفقير. لكنه سيملكها بعد عراك مع أحد الأطفال، ذاك العراك الذي كان مباراة تنافسية، جاء في القصة: « - سأصارعة فإن تفوق علي أعطيته صفارتي، وإن تفوقت علية صفعته أمام الجميع. فصفق الأطفال استحساناً، وقطب (علي) وجهه، وشمر عن ساعده، فكنت ترى عند التحام جسمه بجسم رفيقه صورة غريبة على وجه كل واحد منهما، الأول يدافع عن صفارته، والثاني يدافع عن شرفه،

والفرق بين الصفارة والشرف كبير، وتغلب (علي) على رفيقه وألقى به على الأرض وهو ممسك بتلابيبه، وفرَّق بينهما الرفاق، فقام (علي) وهو رافع الرأس وقال:- أين الصفارة؟ »[14].

القصة السادسة موباسانية عنوانها (ربي لمن خلقت هذا النعيم؟!)، يكمن مغزى هذه القصة في انتصار الحب وإزالته لكل المعوقات التي تحول دون تحقيق سعادته، والفضل في ذلك يعود إلى ما تحفل به الطبيعة من نعيم الجمال. فالجمال الظاهر في أشياء الطبيعة يحث على السؤال: (ربي لمن خلقت هذا النعيم؟!) فيكون الجواب: خلق نعيم الطبيعة للمحبين الأوفياء في حبهم ولو كانوا من طبقات اجتماعية متباينة تباين الفقر والغنى، وهذه القصة تمصير لقصة جي دي موباسان (ضوء القمر) السالف ذكرها. وموباسان نفسه يجعل الحب ينتصر في قصته، ولعل هذا روح القصة التي قصدها محمد تيمور من قوله إنه لم يبق من الأصل إلا روح الكاتب. نقرأ من أجواء القصة «خرج البيك من مخبئه وهو ساكن صامت، وسكت هنيهة يفكر، ثم نظر للسماء وللنهر وللأشجار، لهذا الجمال الطبيعي، لهذه الجنة الدنيوية، لذا النعيم الحيوي، وقال لنفسه بعد أن فكر قليلاً فيما رآه وفيما سمعه (ربي إنك خلقت هذا النعيم للمحبين ولعمري ما تلك إلا جنة الحب!!) ورتل آيات من القرآن ودخل إلى منزله، وقد علت شفتيه ابتسامة تعبر عن هنائه وغبطته »[15].

(كان طفلا فصار شاباً) هو عنوان القصة السابعة، جاء في خاتمتها «لقد كان طفلاً جميلاً فكانت تحبه مربيته كأم حنون، والآن صار شاباً جميلاً فأحبته مربيته كعشيقة ضرم الحب أنفاسها. فياللعجب مما تراه العيون في ظلام هذه الحياة »[16].

تلخص خاتمة القصة عالمها الدلالي، فهذا محجوب الطفل ينال رعاية مربيته كأم رءوم، وها هو ذا يصير شاباً يافعاً يبادل بنت الجيران

حباً بحب، وإذا بالمربية تنغص عليه حبه بمراقبتها الشديدة وبتهديدها له بخبر إيصال حبه إلى أبيه لكنها في سريرتها تعشقه وتغار عليه، وفي النهاية تكشف حبها له....

أما القصة الثامنة والأخيرة في مجموعة (ما تراه العيون) فتحمل عنوان (العاشق المفتون بالرتب والنياشين). هذه القصة رسالة نصح إلى كل من يتعلق بأوهام الجاه والرتب العالية، ودعوة صريحة إلى عمل الإحسان للحصول على الراحة الروحية.

بهذه القصص الثماني المهورة كلها بتاريخ (1917)، حاز محمد تيمور على ريادة القصة القصيرة العربية الحديثة. يقول عزيز أباظة في تقديمه لمجموعة (ما تراه العيون): «في هذه الحقبة - أيها القارئ العزيز - بدأ محمد تيمور يكتب، وأخذت أكمام ملكاته تتفتح وتتضح وتزكو. ونستطيع أن نحدد السنوات الخمس التي تقع بين عامي: 1917 و1921 بأنها السنوات التي شهدت أكرم إنتاج محمد تيمور كله من قصص ومسرحيات. فإذا تم لك علم هذا فقد تبينت - في غير كبير جهد - أنه رائد من الرواد في هذا الميدان الضخم، وأنه من السابقين الذين يقع في ذمتنا أن نرعى حقهم، وأن نذكر فضلهم، وأن نغفر زللهم، فهذه المجموعة التي بين يديك - كما ترى - تجمع طائفة من القصص القصيرة. كما تضم قصة طويلة لم تتم فصولها، تركها كاتبنا كلحن ناقص نستبين فيه الحلاوة وإتقان الصنعة. ولئن فاتنا في هذه القصة اكتمال العمل الفني، فلم يفتنا أن المؤلف قد هدانا - عندما حيل بينه وبين متابعة الكتابة - إلى الفكرة التي كان يبني عليها، وإلى الأهداف التي كان يترامى إليها»[17].

الهوامش

1) د. علي نجيب عطوي: تطور فن القصة اللبنانية العربية بعد الحرب العالمية الثانية. بيروت. منشورات دار الآفاق الجديدة. الطبعة الأولى 1982. صفحة 52. وهو يورد اسم محمود تيمور عوض محمد وهذا خطأ منه.

2) نفسه ص 53.

3) نفسه ص 53.

4) يحيى حقي: فجر القصة المصرية. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987، ص 59.

5) نفسه ص 59.

6) نفسه ص 59.

7) محمد تيمور: ما تراه العيون. القاهرة. الدار القومية للطباعة والنشر، 1964.

8) نفسه ص 57.

9) جي دي موباسان: ضوء القمر. باريس. المكتبة الجديدة الفرنسية 1999. وترد القصة المذكورة من ص 11 إلى ص 18.

10) نادية كامل: الموباسانية في القصة القصيرة. القاهرة. مجلة فصول المجلد الثاني العدد الرابع 1982 ص 190.

11) د. الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة – دراسة ومختارات. القاهرة. دار المعارف ط 2 1978 - ص 186.

12) محمد تيمور: ما تراه العيون. مصدر مذكور ص 9.

13) المصدر نفسه ص 32.

14) نفسه ص 51.

15) نفسه ص 61.

16) نفسه ص 70.

17) المصدر ص

* * *

1 - نظرة عامة في تجربة واسيني الأعرج الروائية:

خاض واسيني الأعرج في التجريب الروائي وتجديد السرد عميقاً منذ وكده المبكر للانتظام في كتابة رواية طويلة في «وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر» (دمشق 1981م) و«ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» (دمشق 1986م) وفي كتابه قصة أو رواية قصيرة في «وقع الأحذية الخشنة» (بيروت 1981م) و«نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري» (بيروت 1983م) و«مصرع أحلام مريم الوديعة» (بيروت 1984م). وتبدت طوابع هذا الوكد في الحرص على الحكاية وتأجيجها بالتخييل اندراجاً في فضاء خاص عماده وجدان مفجوع بالتحولات القاهرة ومتأس بنبرة تفاؤل الواقعية الاشتراكية ونمذجتها على سبيل النداء الإنساني والأخلاقي والسياسي الحائر بين شهوة التطلع إلى أمل التغيير وركام الخيبات العامة والكثيرة.

ولعل سمات التجريب الروائي في مرحلته المبكرة حتى منتصف ثمانينات القرن العشرين تندرج في الإمعان الوصفي للمشهدية، والإحاطة بأطراف الحكاية وامتداداتها داخل مجتمعها الخاص، وتعضيد فعالية الراوي في معرفة التاريخ واستحقاقاته دون الامتزاج بتقانات التعدد الحواري ورؤاه الخصيبة، والاستعانة باللغة المشوبة بالأفكار و«أدلجتها»، حتى ليتلفع السرد بعد ذلك بخطاب إيديولوجي شديد الحماسة وشديد البأس في استصراخ الرجاء.

تتمثل «وقائع...» على سبيل المثال خصائص الواقعية الاشتراكية في مسائل عديدة من الدوران في حياة العمال مثالاً لحياة المجتمع، إلى

رؤية الحراك الاجتماعي برمته حركة نضالية، على أن الرواية تطلع أكثر منها واقع بذاته هو نتاج الاندغام بين الصدق الفني والصدق التاريخي. ويظهر ختام الرواية مثل هذا الولع بالإنشاء المشهدي المنغمر بالتبشير العقائدي:

«هو.. هو.. وحق الله هو.. ماذا تنتظر يا عاشور، ارم بنفسك فيه حتى التهلكة.. تذكرت صوته.. قفز في عيني عظيماً، عظيماً.. تدحرجت من ذاكرتي الأغنية الجميلة الحزينة التي حفظتها من عمي «جلول» أبو اللويحة..

«موت لبحار أبويا

لمواج لهبيلة أبويا..

والبر بعيد.. بعيد

وصياحي طال آبويا..»

«وحق الله هو.. تذكرت كل الأشياء الصغيرة.. اللويحة.. أباها.. الصيادين.. عليلو الحوات.. هو.. هذا هو صوت تكسر الأمواج.. لقد وصلت يا عاشور!!! لقد وصلت!!! لم أدر كيف نهضت؟؟.. فوجئت؟؟ وجدت نفسي صوب البحر.. ألبس الوحل والخرق الممزقة.. نسيت أتعابي.. أصبح ملء فمي، في قمة فرحي..

- البحر.. البحر.. البحر..»[1].

وكشف واسيني الأعرج عن سعيه في الكتابة الروائية في روايته «وقع الأحذية الخشنة»، عندما صاغ المنظور السردي في مداه التقليدي فيما عنوانه «الحكاية»، ثم أتبعه بتداعي التشكيل السردي على لملمة التحفيز (تنامي الفعلية) في مرامي الخطاب الإيديولوجي الصريحة، سواء استفاد من محاولات شعرنة السرد أو محاولات إطلاق العنان لمخيلة جوّابة

في الأفق، فبدأ السرد بمناجاة صور الشخوص الراهنة والضاغطة، كالإعلان عن القصد أو وجهة النظر بإيجاز شديد:

«**غرباء كنا، الوطن في القلب والأحراش والمدن الساحلية والناس الطيبين.**

كنت الكاتب العاشق، وكنت الطفلة المعشوقة»[2].

وإذا نحا السرد منحى وجدانياً غاضباً من وطأة التفاصيل الواقعة الجارحة، فإن لغة الإنشاء من شأنها أن تعابث القول بفيض اللغة الشارحة أو المتعاطفة مع قابلية مجاوزة الراهن، كما في صفحة ختام السرد:

«**ظلت عيناي ملتصقتين بك وبقطع الثلج التي كان يتراشق بها الأطفال، حتى اختفيت وراء البنيات العالية والأشجار.**

ولم أستغرب لابتسامتك التي امتدت كنهر، ولم تنطفئ.

فماتزالين حارة مثل الوطن.

وطفلة تعشق الألبسة الوردية وحرارة الشواطئ التي لا ينتهي امتدادها.

هل انتهت الحكاية؟ حكاية ليلى، وكل «ليالي» العالم؟

بكل تأكيد، لا. لا. لا.

فعيوننا ماتزال ملتصقة بنجمة الفجر التي لا تنطفئ، فليلى اخصبت من العقم وقد تنجب شيئاً جميلاً،، يثير الدهشة»[3].

عول الأعرج في تجديد كتابته الروائية على انفتاح النص إلى تقانات عديدة، أهمها تحويل السرد إلى تاريخ خاص مواز للتاريخ حاضن للرؤية، محمول المنظور السردي، كما في تعدد العتبات السردية وتعمد أشكال كسر الإيهام منها بلوغاً لتغريب يفعل فعله في المتلقي.

وكانت طلائع هذه التقانة الرئيسة التجريبية في روايته «نوار اللوز..»، من فاتحة الرواية التي تكشف عن تعالقها النصي مع «تغريبة

بني هلال»، بل تصرح به، وكأن المتلقي غافل عن مثل هذا التعالق، فدعاه إلى التنازل وقراءة تغريبة بني هلال، وعلى الرغم من لجوء الراوي إلى تقانة أخرى مثل إمكانات تيار اللاوعي الثرة، فإن الأعرج ينشد تنظيماً للوعي بالتاريخ، فيمضي بالتغريب إلى منتهاه، مخترقاً المنظور السردي، استحضاراً للقصد منذ فاتحة الرواية:

«**من تأمل هذا الحادث من بدايته إلى نهايته، وعرفه من أوله إلى نهايته، علم أن ما بالناس سوى سوء تدبير الزعماء والحكام وغفلتهم عن النظر في مصالح العباد**»(4).

أضاف الأعرج إلى تناص الاستدعاء التاريخي لتغريبة بني هلال تناصاً بالقول يشير إلى الوعي السياسي العربي الجريح عن مأساة السلطة ومظلمة المواطن من قول للمقريزي في كتابه الشهير «إغاثة الأمة في كشف الغمة». ثم ألحف الأعرج كثيراً على طلب قصده ومباشرة خطابه الإيديولوجي داخل خطابه السردي بالراوي الغائب الكلي المعرفة تماهياً مع سطوة الروائي المطلقة، وبوفرة الهوامش الشارحة لكلمات وعبارات، وبدلالات العنوانات، ولاسيما «ناس البراريك» أي قاطني أحياء التنك ممن يطفحون على أطراف المدن، ولا ينعمون بالاستقرار، وبامتلاء ذاكرة الراوي بالشروح سبيلاً لفاعلية التبشير العقائدي التي خفف من وطأتها على الخطاب الفني الدأب على "شعرنة" السرد بتلك اللغة المجازية والاحتمالية، كما في خاتمة السرد:

«**تحركت السيارة بصعوبة قبل أن تصل الطريق المزفّت، أو طريق «النصارى» كما يسمونه. طار الوحل على وجه الأطفال والحاضرين، وحين اختبأت بين شجرات اللوز العملاقة وبين أغصانها الكثيفة، ولم يعودوا يسمعون إلا شخير محركها وهي تبتعد، تفرق الناس، وعادت القرية إلى ممارسة طقوسها القديمة، وعاد ناس البراريك إلى مناوشاتهم. ظلت صورة**

العمال تملأ عينيه اللتين دخلتهما مسرّة أليفة. تأملهم. فؤوسهم ورفوشهم على ظهورهم. تتراقص بينهم كلمات جميلة لم تدر أين تستقر، وترتفع في أعينهم أغانٍ بدوية تثير الدهشة، حتى غابوا عن نظره نهائياً في المنعرج. ولم يعد يرى إلا الثلوج المتراكمة على القمم، والأمطار التي تحولت إلى خيط يربط السماء بالأرض، ودغدغته السهول الواسعة التي تمتد بدون حدود. وأراضي السبايبي الموضوعة قيد التأميم وأشجار اللوز التي بدأ نوارها يخترق نتف الثلج العالقة بالأشجار، وبقايا أغنية لونجا الجميلة التي أخذت تملأ خواء حضوره، وتلوّن هذه الأمطار بألوان قوس قزح الذي ارتسم فجأة على عرض السماء. ابتسم ابتسامة خجولة، ثم غفا على هز السيارة ونقرات الأمطار ووجه لونجا الذي اختلط بوجه الجازية:

«سر جوالي عودي والمخلة

نلحق عليهم في الدخلة....» [(5)].

على أن استواء التجريب الروائي وتجديد السرد عند الأعرج بلغ ذراه التحديثية في عقد التسعينات من القرن العشرين، علامة تفضي إلى تحديث السرد في «ضمير الغائب» (دمشق 1990م) الذي صار إلى اشتغال سردي يضبط تقاناته ورؤاه على إنجاز ما بعد الحداثة سيادة لخطاب فني يبطن خطابه الإيديولوجي في نسيجه، وقوامه ذلك التشظي السردي الذي يمنح من معين رواية النص بما هو ذات متفجعة منغمسة في الذات العامة المتأزمة بجوهرها وأعراضها من الحرية والديمقراطية إلى آخر قائمة استحقاقات المجتمع المدني، وهذا جلي في رواياته «رمل الماية: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» (دمشق 1993م)، و«سيدة المقام» (ألمانيا 1995م)، و«ذاكرة الماء: محنة الجنون العاري» (ألمانيا 1997م)، و«حارسة الظلال، دون كيشوت في الجزائر» (ألمانيا 1999م).

وإذا كان الأعرج أدغم شغله الروائي في الاشتغال السردي ما بعد

الحداثي على أنه طلب لرواية حرة أو ذاتية الانعكاس موضوعية الرؤية أو رواية تحرك نسيجها من خلال نوعها الخاص، أو ما سماه إدوار الخراط (مصر) الكتابة عبر النوعية. «**أي أن هناك سعياً نحو قهر التعددية، مع التسليم بها، نحو الواحدية المنوعة متكثرة الجوانب**»[6]، **وهو السرد الذي يصوغ نوعه بذاته، ورأى فيه على سبيل التعبير المجازي «مهاجمة المستحيل» بوصف الحداثة سعياً مستمراً نحو المستحيل، و«هي التجاوز المستمر للأشكال»**[7].

ولربما كان الشغل الروائي للأعرج مجاوزة للأشكال الروائية التقليدية لينبثق نوع سردي خاص من تجليات الحداثة هو ألصق بمغامرات ما بعد الحداثة، ولاسيما رواية النص، وهو مصطلح يراد له أن يوازي أطروحات «ما بعد الحداثة» في السرد، أو «ما وراء الرواية»، وقد أثير هذا المصطلح في النقد الأنجلوسكسوني ليستوعب أمداء «**الكتابة الروائية التي تستدعي الانتباه إلى ذاتها بشكل واع مقصود، ومنتظم على أنها صنعة لكي تثير التساؤل حول العلاقة بين التخيل والواقع**»[8].

ولو تأملنا نصاً روائياً من هذه المرحلة هو «رمل الماية» لوجدنا أن الأعرج لا يكتفي بسرد اللحظة الراهنة أو الحاضرة، بل يمازجها بسرد الارتجاع حيناً، وبسرد الاستباق على سبيل التشوف أو الاستشراف حيناً آخر، ثم وضع السرد كله في مبنى استعاري يداخل نصه بالموروث السردي الشهرزادي إبرازاً للمهمش أو المقموع من الجماعة البشرية تمثيلاً لأطروحة النص المركزية باستنطاق دنيا زاد، مثلما يداخله بالتاريخ البعيد والقريب، ولاسيما مقاومة الموت الحضاري من خلال شخصية البشير الموريسكي التي تبعث في علائقها المتشابكة داخل الأزمنة والأمكنة معنى الوجود العربي والإسلامي الملتبس في هذا المنعطف التاريخي في نهايات ألفية ومطالع ألفية جديدة. ولعلنا نرى في رواية النص أسئلة المصير وتجاذباتها

بما لا يظهره متن حكائي موصوف ومحدد، فيستعين الروائي بتعالقات سردية مع الفكر والتاريخ والوجدان القومي المثقل بعناء الوجود؛ وكأن رواية النص منافحة رؤيوية للفناء والعدم والفظاعة وكل ما يشين الحياة، ومن هذا المنطلق أرى في «رمل الماية» مناهضة فكرية سابقة لرواية سلمان رشدي «الإنجليزي من أصل هندي أو باكستاني» «زفرة الموريسكي الأخيرة» (1996م بالإنجليزية) التي تريد النيل من العرب والمسلمين وكأنهم يلفظون زفرتهم الأخيرة خروجاً من التاريخ الحضاري، ولا شك في نزعة العداء للعرب والإسلام منتشرة في الغرب، وليس آخرهم الروائي البريطاني س. نايبول (نوبل 2001)، فكانت «رمل الماية» باعثة لحقيقة المعنى الحضاري للعرب والمسلمين في قلب التنازع السياسي والأخلاقي المبتلى بممارسات سياسية موبوءة، ويفصح «الفصل السابع عشر» الأخير من الرواية، وهو أقصر الفصول، ويقع في أقل من صفحتين) عن أسلوبية رواية النص في ميله الملحمي التغريبي (كسر الإيهام)، وضبط التخييل الناهض من حركة الواقع المدمرة، وتلاقي التاريخ والمعرفة وقطيعتهما مع الماضي والشائن واللاإنساني واللاحضاري على مدى مجازي مدهش لتعدد الأصوات ولعبة الأزمنة في أمكنة تتوحد داخل ذات متأزمة ترى الخلاص ولا تقاربه:

«كان الدق خفيفاً. لكن البرد الخريفي بأترتبه وأوراقه الميتة، كان مزعجاً. عندما فتح الباب، أشرفت بابتسامتها المعتادة التي تحمل دهشة الطفولة. النوم كان مايزال يتدحرج في عينيها. عندما رأتني فتحت يديها بشكل صليبي ثم قالت: تعال!! واسيني. يا واسيني.

ضحكت.. لها ضحكتها، حتى في أصعب اللحظات وأقساها.

- واسيني!! لماذا خرجت اليوم. حالة الحصار أعلنت ابتداءً من هذا الصباح!؟.

- «عندي دعوة من الأمن. أنا ذاهب إلى محاكم التفتيش يا ماريوشا. لقد طالبوا بحرق رواية «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" ومصادرتها ها هي ذي نسخة موجودة عندي، وضعتها داخل كيس بلاستيكي وأغلقتها بإحكام. خذيها، وارميها في البحر واتركيها هناك. ربما وجدها شخص طيب سيعرف كم كنا غرباء في هذه المدينة، وسيعرف كيف كنا نعيش في عصر الانحطاط الثاني الذي بدأ يزحف نحو التعميم وتسطيح الملامح الرائعة.

- «إذاً قرأت كل الشتائم التي كتبت في الصحافة. سبحان الله!! أنت لم ترو إلا الحقيقة».

- يريدون كتاباً للدواوين، والوراقين. في قلبي يا ماريوشا عذابات البشير ونشيده، وجنون سيدي عبدالرحمن المجدوب، وصدقك الذي لا يضاهى.

- ادخل اشرب قهوة.

- لا!! مانقدرش. جبت لك نسخة من دعوة الأمن، احتفظي بها. من يدري؟! ربما رموني في سراديب الحكيم شهريار أو سيد الدنيا».

- ماتخرجش من البيت. سأنتظر عودتك. قلبي يعذبني وصمت العائدين يحزنني. البشير والمجدوب، نجوم المدن المسروقة».

- سأمر عليك، إذا عدت؟!

عندما أرادت أن تغلق الباب للمرة الأخيرة، سألتني، إذا كنت أريد أن أقول شيئاً. لا يا مريوشا، ليس لي ما أقوله. الظلام هذا الصباح نزل باكراً. اندفنت داخل شوارع العاصمة التي فقدت الكثير من أنوثتها ونورها. كانت مدينتنا وكانت لنا. مدينة تسحب بحراً. وبحر ينام حزيناً عند أقدام المدينة. من كان في ذل كالزمن يتجرأ أن يسأل الله عن الجمال، حين تصير المدينة امرأة، وتصير المرأة شراباً، والشراب إيماناً.

لقد خسرت روحها، وتحولت إلى خراب ملفوف في بياض حليبي معكر بألوان الرصاص الذي يشبه الموت. كانت الشاحنات العسكرية تحتل كل الزوايا المظلمة. من حين لآخر تسمع بعض الصراخات المكتومة، ورشقات متكررة من الرصاص، أو هدير البحر الذي لم يكن يأتي من البحر، ولكنه كان يأتي من منحدرات وأزقة المدينة الشعبية»[9].

ويلاحظ في هذه الأسلوبية إغراقاً في الواقع وتغريبه (ذكر اسم واسيني الأعرج نفسه كاتباً وذكر روايته «فاجعة اللغة السابعة بعد الألف» أي رمل الماية، نفسها..) وإغراقاً في تخييل التاريخ وأطروحاته متماهياً مع اللحظة الحضارية الراهنة (قولها له مستغربة: سبحان الله!! أنت لم ترو إلا الحقيقة..)، وإغراقاً في تعدد الأشكال السردية نشداناً لنسق تنضيد حكائي يستوعب التجربة التاريخية بنقائضها وتشوهاتها ونقاواتها بما يفضي إلى وعي الرواية بذاتها، على أنه وعي بالذات القومية في الوقت نفسه: (ر بما وجدها شخص طيب سيعرف كم كنا غرباء في هذه المدينة، وسيعرف كيف كنا نعيش في عصر الانحطاط الثاني الذي بدأ يزحف نحو التعميم وتسطيح الملامح الرائعة).

2 - «ذاكرة الماء» نموذجاً لرواية النص:

عوّل الأعرج كثيراً على العتبات السردية، وهي متعددة في روايته وساعفة على توصيفها وعلى الامتلاء بدلالات السرد، فوضع للرواية عنواناً رئيساً «ذاكرة الماء»[10]، وآخر فرعياً «محنة الجنون العاري»، ومدّ عتبة العنوان إلى الإهداء الذي يبدأ بـ «ذاكرة الألم والشوق، أمي» (ص 5)، وإلى التمهيد الشارح الذي يحمل عنوان: «وهل للماء ذاكرة؟»، وعلى الرغم من اندراج مثل هذا التمهيد الشارح فيما يسميه المناطقة الصوريون «المصادرة على المطلوب»، فإن الأعرج في إطار نزعته

التغريبية لكسر الإيهام التي تتخلل النص برمته في أشكال التماهي السيري وسواه، يؤشر إلى دلالات ذاكرة الماء في أكثر من مستوى:

- مستوى التجربة الشخصية أو الذاتية: «**هو ذاكرتي أو بعضاً منها**» (ص 7).

- مستوى التجربة العامة: «**ذاكرة جيلي الذي يتعرض الآن داخل البشاعة والسرعة المذهلة والصمت المطبق، ذنبه الوحيد أنه تعلم، وتيقن أنه لا بديل عن النور سوى النور في زمن قاتم نزلت ظلمته على الصدور لتستأصل الذاكرة قبل أن تطمس العيون**» (ص 7).

- مستوى الوعي بالتاريخ: «**وأنا أكتب هذا النص فوجئت بميراث الكتابة التراجيدي: جنون يقارب الانتحار، مرض العيون والذاكرة.... وكثير من الخوف الذي لا يشبه الخوف**» (ص 8).

- مستوى الصيرورة والكينونة على أن الذاكرة تعبير عن المصائر القومية: «**وها أنذا بعد هذا الزمن الذي لا يساوي الشيء الكثير أمام الذين فقدوا أرواحهم، أخرج للنور مثقلاً برماد الذاكرة، أمشي على الملوحة والماء وفاء لهذا الماء وتلك الذاكرة**» (ص 9).

ثم مد الأعرج عتبة العنوان إلى الكلمة الإشهارية على الغلاف الأخير، على أن الذاكرة الذاتية هي ذاكرة وطن، وأن الماء سبيل نداوتها وحياتها الباقية:

«**في يوم واحد، من الرابعة صباحاً حتى السادسة مساء، وعلى مدار زمن حلزوني لا شبيه له إلا الجنون العاري، يقول هذا النص ذاكرته وذاكرة وطن ينتحر.**

من رأى منكم ذاكرة مشتعلة، فليرم عليها ماء، فإذا لم يستطع فليرجمها بحجر أو.. ليمض منكس الرأس».

وثمة إشارات أخرى متعددة لاستعمال «ذاكرة» في متن الرواية على أنها مضاء التاريخي الحي من المصائر العامة المهددة لما سنلحظ ذلك، إذ عد الرواية مدار يوم من ياة مثقف في مواجهة جنون الإرهاب السري والمعلن لجماعات مسلحة بعدائها للحياة والكرامة الإنسانية، تدعي الإسلام، بينما الإسلام منها براء، فيدور النص السردي دورته مع فجائعية الحياة اليومية لفعل الموت والاغتيال والقتل والعنف والتدمير، بينما تنثال ذاكرة فردية سرعان ما تمتزج بذاكرة وطنية عامة، وكأن النص مرثية شديدة الشجن والإيلام والقسوة والرعب للجزائر، فتنداح صور من الذاكرة تشريحاً للتاريخ البعيد والقريب، وللسلطة بتمثيلاتها العسكرية والأمنية والسياسية ناهيك بالتنديد بالسلطان الاجتماعي السائد الصمت أو المتواطئ أو المخدر أو المستباح، وتبلغ ذروة الرثاء الفاجع في انطباق الذاكرة على مساحة الرؤية ومدار اللحظة، وكأنه زمن الإرهاب الذي لا يرضى بأقل من الموت لمعاني الحياة ورموزها الإيجابية الفعالية وفي مقدمتهم المثقفون المنورون، وهو ما يكشف عنه الفصل العاشر الأخير في الرواية من القسم الثاني، ويحمل توقيت الساعة (17 و58 دقيقة) حين تصير وطأة الإرهاب بالقتل إلى اختلاط الوهم بالواقع حقيقة مرعبة لا سبيل للفكاك منها:

«أستيقظ في ساعة متأخرة جداً من الليل. أزحف نحو الباب والنوافذ، في الظلمة حتى لا أوقف ربما وفاطمة. أتحسس الأقفال. ثم أعود من جديد، أدخل فراشي، أسترق السمع إلى الأصوات التي تأتي من كل الجهات، ثم شيئاً فشيئاً أنام عليها لأجد نفسي في غمرة كابوس بدون ألوان. كابوس ليس كالحلم، واضح الوجوه والتفاصيل. أراهن من فوق، من الطابق الخامس، وهم يطعنون رجلاً يشبهني. أنا. مكتّف كالخروف، وهم، سبعة، يتناوبون بمقترحاتهم. أتمنى أن يكون واحداً منهم إنساناً، يرحمني برصاصة. ولكنهم يتنافسون على أكثر طرائق الذبح ضرراً،

بالمنجل، بالسكين، بالسيف، بالفأس، بالشاقور، بالبوسعادي، أو بقضيب حديد البناء الذي حُوّل إلى كتلة تشبه الحرية؟ أقوم مذعوراً. أغسل وجهي، أنتظر الصباح لأخرج نحو موت آخر» (ص ص 335-336).

1-2 – تعدد السردية وتناوبه:

هناك ذات ساردة هي وجدان تنطبع عليه وقائع الحياة اليومية التي غدا هذا اليوم مثالها، فينخرط المثقف، وهو أستاذ جامعي وروائي، في تواصله مع فعاليته الأسرية (ابنته ربما التي تقيم معه، وزوجته مريم وابنهما ياسين اللذين يعيشان في باريس إذ تعلّم الزوجة في جامعة فرنسية) والاجتماعية (الأصدقاء والصديقات والأقارب) ومحيط العمل النزيلة فاطمة والطبيبة النفسية إيماش... إلخ). والطلاب الأساتذة، ثم مايلبث أن يتشظى السرد بالهجانة أو بانتقاله إلى رواة آخرين منه إلى مريم أو الآخرين (كما في ص 26-27). وقد استعان الأعرج على التعدد والتناوب بتنوع السرد من ذاتي إلى تاريخي كالتلازم بين التوجه الذاتي من شراسة الإرهاب إلى تذكر الطهطاوي على مشارف باريس وإثارة سؤال العلمانية وجرأة أتاتورك في الوقت نفسه:

«تنتابني مشاهد القيامة. أستحضر وجه مصطفى أتاتورك وأنا أصرخ. الحماقة ارتكبت منذ زمن بعيد عندما وقف الطهطاوي على مشارف باريس وهو يحاول أن يفتح صدره نحو عطور المدينة ومتاحفها ومقاهيها وماكيناتها، ويبحث لها عن تأويل مستحيل داخل المصحف الذي لم يغادر يمينه. هل يملك حكّامنا بعض شجاعة مصطفى أتاتورك؟

أوف. أشعر بأن هذا اليوم استثنائي، وعليّ أن أقوم بكل الترتيبات الممكنة للخروج من هذه الحفرة والقيام بمهامي الاعتيادية. المرور على الجامعة، المطبعة، الحوار مع نادية. قالت وهي تكلمني عبر التلفون.

- لا تعطني اسم مطعمك فأنا أعرفه. نتفق فقط على الوقت.

ثم حضور التجمع الاحتجاجي. الجنازة. فالعودة إذا كانت الرحلة ميمونة» (ص 45).

أو التلازم بين سرد الجوهر وسرد الأعراض من خلال إثارة القضايا الجوهري وملاحقة التفاصيل العرضية الدالة في الوقت نفسه مثل الحديث عن الاختيار بالبقاء في الجزائر، بينما تلحّ زوجته مريم على أهمية البقاء سليماً، ثم يستغرق الحوار بينهما في أعراض القضية الجوهرية:

«**- يكفي من المديح الخاوي. أكتب حتى لا أموت.. تسألني عن أحوالنا، نحن مثل بعضنا البعض تماماً لا شيء تغير.. هم يكبرون بسرعة ونحن نشيخ بكل جنوني. توحشّناكم.**

- واحنا كذلك.

- يا خويا. يرحم والديك. ألم تقتنع بعد، بأن الموت صار عند بابك؟

- عارف.. مخّي صار مغلقاً.. المؤكد، الحياة هنا أقل تعقيداً ما تتصور. الموت حاضر يومياً، لكن الناس مصرون على الحياة وإلى النهاية.

- يا رجل، عن أي حياة تتحدث؟ لأجل من تنتحر الآن؟ من أجلنا، لسنا في حاجة إلى شهادات جديدة! من أجل الوطن؟ يريدك واقفاً تدافع عنه وليس في قبر.

- أنا عاجز عن تفسير هذه العبثية التي صارت تملأني.

- أنتَ هو أنتَ.. عندما تصمم لا تستمع إلا لنفسك. ليكن. هل نزولك ضروري في المدينة؟» (ص 187).

أو التلازم بين وصف الطبيعة ووصف النفس ووصف التاريخ ووصف المكان توسيعاً لمدى المنظور السردي مثل تداعي الشجن لدى مقتل صديقه الفنان يوسف:

«ومع ذلك قتلوك يا صديقي. وأسكتوا البحر، وغيّبوا الشمس مبكراً. أقوم على الطاولة الكبيرة. أدور داخل بياض الحجرة. أطل من النافذة صوب البحر. الظلمة ماتزال تلف المكان ولا شيء يوحي بأن انشغالاً ما يملأ زوايا المدينة. شيء ما يعذبني في عمق الأعماق، لم أتعود على تحمّله بسهولة. أقول في خاطري. لابد أن يكون القراصنة الأتراك الذين مرّوا على هذه الدنيا قبل الآن، قد امتصوها، وحوّلوها إلى خراب بعد أن حكموا بالنص والقيامة والخديعة.

لم يبق على الصباح إلا بعض الساعات. زرقة البحر ماتزال داكنة وسط ظلمة لا تخترقها إلا السفن الصغيرة الراسية في مكان ما داخل هذا الساحل الواسع الذي بدأ يضيق فجأة، لا تظهر إلا أنوارها وهي تتلألأ في العمق مثل النجوم على سطح البحر» (ص 20).

وهذا التلازم يجعل فضاء السرد منفتحاً على عمق التجربة وهولها، ومبتعداً عن مجرد التقريرية والخطاب الإيديولوجي. ويسعف هذا الانفتاح السردي شعرنته بلغة الإيماء حيناً ولغة المباشرة حيناً آخر عندما يتداخل التأمل مع الوصف مثل:

«هذه الروائح الكريهة لن تنسيني تساؤلاتي. من كان يقول أننا نصل إلى درجة يصير فيها أكثر من ثلاثين مليون جزائري حالات باتولوجية مستعصية؟ سجناء بين موت هيّن أو موت قاسٍ. في أي شيء يمكن أن يفكر فيه الإنسان وهو يعبر فراغات الموت المتداخلة؟ في نفسه التي ترى الموت في كل شيء، في القهوة الصباحية، في السيارة، في الجسر، في المطار، في الطريق، في الإشارات الضوئية، في عيون الناس؟ أم في الآخرين الذين ما يكاد المرء يبتلع بصعوبة افتقاد أحدهم حتى يلحق آخر بالأول وهكذا؟ أم في الاثنين معاً؟ أم في نفسه وفي الآخرين الذين نعيش باستمرار على توقيتهم، لأننا قد نصير في لحظة من اللحظات من

هؤلاء الآخرين الذين ينطفئون واحداً واحداً؟ في الحقيقة أنا لست مع نفسي إلا في لحظة الموت، بعدها أجدني في وضع تثبيت! "ca! Le plus grave c'est vivre dans une fixation qui nous bloque (ص 312).

وتعني الجملة بالفرنسية توكيداً لدلالة التأمل إثر الوصف: «**هذا هو الأسوأ. الحياة في ثبات يعيقك**».

على أن التنوع السردي الأبرز هو التوسع في استعمال الهجانة تشظية للسرد واستغراقاً في البحث عن صوغه الخاص، فيتلاقى في السرد الحوار بالفصحى، والحوار بالعامية، والكتابة بالفرنسية، والقصاصات من الصحف والنشرات والرسائل، والنصوص المختلفة من تعاليم الفقهاء إلى شروحهم إلى تعليمات التنظيمات الإرهابية، إلى الشعر، وهذه الهجانة تكاد تتقاسم مساحة السرد، فاحتل ذكر التوقيع بالساعة والدقيقة بالفرنسية فواتح الفصول جميعها:

القسم الأول: الوردة والسيف:

1 – الساعة الرابعة و0 دقيقة. (ص 12).

2 – الساعة الرابعة و15 دقيقة. (ص 22).

3 – الساعة الرابعة و30 دقيقة. (ص 35).

4 – الساعة الرابعة و40 دقيقة. (ص 44).

5 – الساعة الرابعة و50 دقيقة. (ص 58).

6) الساعة الخامسة و0 دقيقة. (ص 69).

7 – الساعة الخامسة و15 دقيقة. (ص 80).

8 – الساعة الخامسة و40 دقيقة. (ص 80).

9 – الساعة الخامسة و50 دقيقة. (ص 107).

10 – الساعة السادسة. (ص 119).

11 – الساعة السادسة و10 دقائق. (ص 131).

12 – الساعة السادسة و22 دقيقة. (ص 143).

13 – الساعة السادسة و26 دقيقة. (ص 151).

14 – الساعة السادسة و39 دقيقة. (ص 170).

15 – الساعة السادسة و47 دقيقة. (ص 185).

القسم الثاني: الخطوة والأصوات:

1 – الساعة السابعة و40 دقيقة. (ص 202).

2 – الساعة الثامنة و26 دقيقة. (ص 215).

3 – الساعة التاسعة و12 دقيقة. (ص 232).

4 – الساعة العاشرة و50 دقيقة. (ص 245).

5 – الساعة الحادية عشرة و47 دقيقة. (ص 263).

6 – الساعة الثالثة عشرة و33 دقيقة. (ص 274).

7 – الساعة الرابعة عشرة و11 دقيقة. (ص 288).

8 – الساعة السادسة عشرة و12 دقيقة. (ص 301).

9 – الساعة السابعة عشرة ودقيقتان. (ص 310).

10 – الساعة السابعة عشرة و58 دقيقة. (ص 323).

أما الكتابة بالفرنسية، فلربما كان مفيداً، لو أوردنا ترجمتها ومواقعها، ولعل الأعرج يؤكد هذه الهجانة في استخدام التوقيت بالفرنسية أو التكلم أو التعبير بالفرنسية في كل حين على هجانة المجتمع، إذ يعاني من تحقق هويته:

الصفحة:	التعبير:
1 – ص 14	اللعنة، يجب أن أنهض.
2 – ص 19	قد يكون القلق.
3 – ص 30	يكفي شخص واحد لتأدية هذا العمل القذر.
4 – ص 36	مرحباً يا أصدقاء.
5 – ص 40	– خذ، إنها شوكولا.
	– أرأيت؟، ليست مسمومة.
6 – ص 41	ياللروعة، أنا سعيد جداً يا سيدي، شكراً.
7 – ص 60	هم تافهون.
8 – 75	عاجل.
9 – ص 83	البلد الأصلي.
10 – ص 86	الرحيل.
11 – ص 115	اسم «كنيسة الدوار القديمة».
12 – ص 121	اسم «المحطة».
13 – ص 133	المدة. ثم التخطيط لها جيداً.
14 – ص 135	هندسة الوجوه.
15 – ص 137	– المعدمون.
16 – ص 145	أصبحت ربما امرأة شابة، لا تنسى شراء حمالات صدر لها. عمتم مساء، وتصبحون على خير جميعاً.
17 – ص 157	سوف أكون اليوم أفضل دليل لك.

18 – ص 169 دكتاتورية التفاهة.

19 – ص 175 هكذا أفضل.

20 – ص 177 طعم مرير.

21 – ص 178 الرحيل.

22 – ص 181 الأمير الضائع.

23 – ص 191 أتعلم. قد يكون الخوف هو السبب في كل هذا. ريم فتاة رقيقة حساسة.

24 – ص 197 خذ حذرك يا أبي فهم خطرون جداً. اعتن بنفسك قبل كل شيء.

25 – ص 216 – بغباء.

– يتوجب الحفاظ على الأخلاق.

26 – ص 223 إنه طويل، ولكن سريع العطب لا يحتمل، الحياة وحدها قاسية جداً.

27 – ص 224 أتعرف صديقي في هذا البلد. لقد أصبح الجميع مرضى نفسيين.

28 – ص 240 أتعلم يا صديقي نحن جميعاً بحاجة للتفاهم والتواصل لأننا بدأنا نصبح مرضى نفسيين. لقد أعادنا الخوف إلى الحالة الابتدائية.

صحيح، لم نعد نتصرف إلا تبعاً لغرائزنا.

29 – ص 249 لكنني أعتقد بوجود شخص ما، هناك نقص في الخيال لدى الناشرين، لدى المفكرين.

30 – ص 256 إنها سويسرا.

31 – ص 258 – فات الأوان.

– صندوق تجاري.

32 – ص 261 – يرعبني التحول إلى حيوان مطارد.

– حيوان مطارد.

33 – ص 264 – الوطن، الحرية، الصباح، الأمة، مساء الجزائر.

– سلالة الأسياد.

34 – ص 265 – هذا كثير. إنهم يبالغون.

– محليون.

35 – ص 266 – إذاً 2 عصير و2 بيتزا. شكراً.

36 – ص 267 هم القدماء يعودون.

37 – ص 269 يؤكدون لك النجاح.

38 – ص 272 سوف يتم الأمر حسب اعتقادي، بالكاد أقف على رجليّ، هذه الشراب المهلك.

39 – ص 285 الطريق الرابع.

40 – ص 296 هذا طبيعي.

41 – ص 312 هذا هو الأسوأ. الحياة في ثبات يعيقك.

42 – ص 314 – إنه العجز، وليس شيئاً آخر.

– إنهم غير قادرين، لا يوجد صفات أخرى.

– للأسف لم يتغير شيء.

43 – ص 318 – يمنع الرمي.

44 – ص 342 – هذا ليس صحيحاً، لدي رغبة أنا أيضاً في البقاء للحظة معك.

وتتوزع التعابير أو الكتابة الفرنسية على أسماء أماكن وإشارات أماكن وعلامات تعامل في المؤسسات والإدارة، مثلما ترد في التأمل أو في اليقظة على سبيل النجوى أو الغضب أو الشتيمة، وفي الحوار بين المثقف والآخرين، ذكوراً وإناثاً، من مختلف المستويات الاجتماعية، على أن التخاطب بالفرنسية في طبيعة الممارسة اللغوية اليومية الجزائرية، ولا يوافي هذا التقصي لتعريب هذه التعابير أو الكتابة الفرنسية أنها أصيلة أو رئيسة في تعبير الأشخاص عن أنفسهم أو عن تفكيرهم. فقد كانت العربية هي الأعمق والألصق بحاجات الممارسة اللغوية، ويلاحظ وفرة الحوار بالعامية المفصحة غالباً كمثل هذا الحوار الساخن عن تداعيات السلطة والإرهاب:

« **تدخلت من حيث لم أكن أريد.**

– تتحدث عن حرق بلاد مثل الذي يتحدث عن حطبة يابسة. النار التي ستأكل البلاد ستأكل الجميع، وأول ضحاياها، من يوقدها.

– خليها تَخْلاَ. سكوتكم أنتم المثقفون هو الذي أدى بالبلاد إلى الهلاك.

– عن أي مثقفين تتحدث؟

– كلكم بلا تمييز. ماذا قدمت هذه الإدارة للبلاد من خير؟ عندما تعرف أنك معرّب، تهينك، فتبدو غريباً وكأنك لست من هذا الوطن. من حق هؤلاء المرفوضين أن يدافعوا عن وجودهم. المناصب الكبرى في أيديهم، الوزارات، السفارات، الولايات، الآن الأمور بدأت تنقلب. ثم من وقف في وجه السلطة بصدر عارٍ عندما بدأوا في تحطيم البيوت القصديرية

ورمي الناس في العراء وترحيلهم؟ من أعطى صدره وجسده للتّراكس والموت غير هؤلاء الذين تتنكّرون لهم اليوم؟».

- نستطيع أن نتحدث حتى الصباح في هذا الموضوع.

- أنا يا سيدي غير مستعد لسماع الكلام الخاوي. قُلْ وَاشْ داروا.

- غرقوا هم في صراعات تافهة استهلكت كل طاقتهم.

- ولكنهم صمتوا على جرائم السلطة. عندما كان الحداثيون يمارسون حداثتهم في المكاتب والصالونات، يتقاتلون حول مسائل ثقافية لم تكن تعني الناس كثيراً. الذين لم يكونوا يملكون لا سقفاً ولا دفئاً، ويموتون بهدوء من جراء الجرب، والتيفوس، والسلّ. كل الأمراض المنقرضة عادت من جديد لتستقر في محيط العاصمة. ما هي الحلول التي أوجدها النظام سوى رمي الناس إلى قرى أجدادهم وهم لا يعرفونها مطلقاً، فالذين عرفوها ماتوا.

- كل هذا يجب أن لا يعمي أبصارنا. هذا النظام المتهالك هو الذي أنجب هذا الشكل المتهالك من التفكير» (ص 63-64).

وثمة وفرة في الرسائل، وفي صفحات طويلة تدعيماً للإفصاح عن مواجهة الذات في اتصالها بمدار الحياة اليومية الفاجع، ويؤيد هذه الدلالة أن الرسائل تبتعد عن العاطفية المجانية أو المكتفية بذاتها، إلى عاطفية مؤرقة بمصائب الذات العامة، كمثل الرسالتين من مريم إليه (ص 93-95 وص 176-183) والرسالة منه إليها (ص 219-2319)، ويلاحظ أن رسالتها الثانية تقع في ثماني صفحات ورسالته في ثلاث عشرة صفحة، وقد حوت الرسائل عناصر اندغامها بالتحفيز كله، منذ دلالة العنوان «الذاكرة» إلى التفاصيل الأخرى، كما في المقطع من رسالته:

«بُعدكِ يرميني إلى بُعْد آخر يشبه فراغات الذاكرة. يملأني في

غفلتي هذه، صوت أليس فيتوسي. يأتي من بعيد، يبحث عن حيطان المدينة الضائعة، مملوءاً بالقهر والحنين. لو تعرفين! لقد سرقوا الأشواق، والنور وهاهم يبيدون الذاكرة قطعة قطعة، ويأكلونها بهدوء وثبات كدود الخشب. أين اختبأت أليس فيتوسي كل هذا الزمن؟ كانت جدتي في ذلك الزمن البعيد كلما حزنت، تحرك الغنّاية بيدها النحيفة، جدتي لم تكن تعرف أن أليس ابنة قسنطينة، لكنها كانت تدرك جيداً أن صوتها يحفر قلبها كلما سمعتها. أين اختبأت أليس كل هذا الزمن. ثلاثين سنة وهي ممنوعة في الإذاعة والتلفزيون. من أعطى الحق لحكامنا الوطنيين أن يمنعونا من أصوات بلادنا. ألم يكن من الأفضل أن أستمع إلى هذا الأنين قبل ثلاثين سنة. لم يصنعوا لنا ذاكرة، بل قعراً محشواً بالرماد والظلام والخوف. كم من الضغينات سكنت أعماقنا بجهل؟ ألم يكن من الأخف أن نسمع حنيننا داخل أرضنا قبل أن يتحول كل شيء إلى منفى، ونتحول نحن إلى باحثين عن توازن ما.

هذه المرة كذلك سأكون وحيداً وأكتشف هذه الأسرار الصغيرة وأدعك وحدك للكتابة والبعد والجروح. وأتنكّر أنا داخل مدينة متنكّرة عن آخرها » (ص 229-230).

أما القصاصات فهي كثيرة جداً، وتشكل تناصاً صريحاً مع دواعي التحفيز مثل الخبر عن الشروع بتطبيق النظام الأسبوعي الجديد وفق العطل الإسلامية (ص 15)، أو خبر التعرف على أحد قاتلي المفكر بوخبزه (ص 18)، أو خبر ذبح الشاعر الفرنسي جون سيناك (ص 44) أو خبر اغتيال الطالب كمال أمزال في الحي الجامعي (ص 58)، أو خبر تكذيب وزير الثقافة والاتصال عن توقف بث «الأذان» بعد رمضان (ص 69)، أو خبر اغتيال الشاعر يوسف (ص 131)، وثمة اقتطاعات نصية أخرى، مثل وصف التماثيل والصور وما هو مكتوب شارح لها (ص 107

- ص 117) أو ورقة البرنامج اليومي لالتزاماته ووعوده (ص 203-204) أو نص صديقه يوسف الشعري (ص 209)، أو نص تعاليم البيعة ضمن الجماعات الإرهابية باسم الدين الإسلامي (ص 242-243) أو نص الأغنية الفيروزية (ص 276-277).. إلخ.

2-2 - التماهي السيري:

لا يفارق السرد لعبة التماهي السيري إزاء ضبط التنضيد السردي، وكأن ضبط نسق التنضيد السردي، وكأن الراوي يقوم بتخييل السيرة، أو يجتهد في عملية السرد السيري، وتطول قائمة القرائن الدالة على موافاة السرد لسيرة الأعرج في تركيب الأسرة وانحدارها الريفي والطبقي وسمات تكوينه وتربيته الثقافية وتعليمه وإقامته وانتقاله إلى الأماكن التي تعلم أو عاش أو علم فيها، وثمة تصريحات وآراء كثيرة للأعرج توافي تفكير بطل الرواية المثقف والروائي والأستاذ الجامعي فيما يخص الفجيعة بمآل الجزائر التي «كسرت وهزمت وأفرغت من مادتها الروحية»[11]، أو أن تتطابق الممارسة اللغوية في الكتابة وفي الحياة اليومية مع الرؤية الفكرية والنظرية لمشكلة التعدد اللغوي أمام ضرورة المضي في التعريب ومواجهة «الفرنسة» وتحويل الدعوة إلى الأمازيغية تطرفاً ظالماً «يريد أن يكون كياناً مستقلاً» في إطار النزوع الجائر والمرعب المدعوم بقوى خارجية لتقسيم الجزائر، ويختلف هذا كله عن الاعتراف بالخاصية اللغوية والحق بوجود كيانات لغوية[12]، بل أن الشجن الذاتي حول المجازر الجماعية التي ترتكب في الجزائر وإرهاب الجماعات الإسلامية في أطروحة الرواية تعاد صياغتها صراحة أو إيماء في مشاركة الأعرج في ندوة «من الذي يقتل؟» الواردة في كتاب نوري الجراح (دمشق) «الفردوس الدامي: 31 يوماً في الجزائر» (بيروت 2000م)، ولا يختلف وصف السجن الاختياري

في منزله مما يفضي إلى امتناع الحياة لديه والدخول في سبات الموت اليومي خوفاً من القتل المنتشر من صور العذاب الهستيري الناجمة عن إرهاب الجماعات الإسلامية في روع البطل المثقف والروائي والجامعي أيضاً، حتى لتعد بعض أحاديث الأعرج في الندوة جزءاً من استرسال النجوى المرعبة لبطل الرواية، مثل قوله:

«المحيط نفسه الذي أنا فيه، الآن، وهو بالغ الجمال كما ترى، لا يبدو طبيعياً، لأنني لم أتمكن من أن أكون، هكذا، في شقة قبالة البحر مباشرة إلا في ظروف غير طبيعية. فعندما لم يعد حقي في الحياة طبيعياً، صار في إمكاني أن أرى البحر من هذا الموقع. ولذلك فأنا أراه من حيث لا قدرة لي على أن أتمتع بالبحر. هو على بعد خطوتين، لكن الستائر دائماً مسدلة. منذ ثلاثة أيام وهي مسدلة، اليوم فقط رفعت الستائر. كأن العالم الخارجي هذا ليس لك، كأنك موجود فيه عن طريق الخطأ.

ولو أنني عدت إلى الشاطئ الذي ولدت فيه وعشت طفولتي، وهو شاطئ بسيط متوحش، والله إنني سوف أشعر بمتعة لا نظير لها. أحياناً أنا لا أخرج من هنا، أجلس لأيام لأن العالم المحيط بي ليس لي، ليس عالمي، وهذا أحد مصادر السخرية. نحن نسخر والناس (يقصد السلطة) يساعدوننا على ذلك. معذرة على هذا الكلام بقلب مفتوح. هنا أنا لا أستطيع أن أشعر بجمال هذا البحر وشاطئه إلا إذا نسيت أين أنا وفي أي ظروف أنا هنا. أنا مجبر على ممارسة عملية النسيان، لأتمكن من نيل شيء من المتعة. وهذه المسألة لا يمكن توفرها لك إلا الليل. وترى المكان الجميل، والسفينة التي لا تقلع من سيدي فرج. إذ ذاك تشعر أن هذا البلد يجب أن يُحب. لكن يجب أن تنسى ما هو موجود في الطابق الأرضي، لأنك يجب أن تسخر مما هو موجود هناك، حتى تكون موجوداً أو حتى

تستحق وجودك. وإذا كنت راغباً في الهروب، عليك أن تنتظر هبوط الليل.

هذا ليس إحساسي وحدي، نحن اثنان في هذا المخيم بسبب الظرف الاستثنائي، مرزاق بقطاش وأنا. وهو مثلي يحب البحر لكنه يملك الشعور نفسه، مع كل هذا الحب للبحر، ثم إنك تشعر بأن هذا البحر ليس لك» (13).

ليس المقصود من هذه الإشارات البحث عن عناصر سيرية بالقدر الذي نتأمل فيه هذا السرد المتشظي الذي يحشد فيه انكسار اللغة إلى شظايا الواقع في تخييل روائي قائم بالدرجة الأولى على التغريب بما هو كسر للإيهام من جهة، واستغراق في الكتابة الواعية بذاتها من جهة أخرى، وهذه أبرز سمات رواية النص، فليس الترجيع السيري في السرد مهماً ما لم يندرج في تشظية السرد مكوناً من مكونات المنظور السردي.

3-2 – النزوع الدرامي:

حوّل الأعرج رواية النص إلى مبنى درامي شأن المسرحية التي تحافظ على وحدات تحقق المحاكاة، فهناك وحدة الزمان، إذ تدور الرواية في زمن محدد هو يوم من حياة مثقف جزائري داخل جحيم الحياة اليومية الوالغة في الإرهاب والقتل المجاني على أيدي أعداء الجزائر والحياة، وهناك وحدة المكان، فالمثقف يتحرك حذراً موشوماً برعبه داخل مدينة الجزائر من مسكنه المحاصر فيه إلى حيّه إلى الجامعة إلى الأماكن التي يتعامل معها مثل إقامة الأصدقاء والمعارف، إلى أماكن اللقاء والمعيشة مثل المطعم المغربي، إلى الجزائر القديمة وبحرها، حيث قام بنزهة مع ابنته ربما والأصدقاء.. إلخ.

وهناك أيضاً وحدة العمل، فالنص يلتم على ما يشبه رحلة الخلاص من قاع الجحيم، على أنها رحلة الوعي الشقي بالذات العامة، ذات الجزائر الجريحة، والرواية تتناص في بنيتها الدرامية مع رواية جيمس جويس (إيرلندة) «عوليس» (1922م) التي تدور في 18 ساعة، بينما تستغرق «ذاكرة الماء» 14ساعة، وتغطي «عوليس» مدينة دبلن بأكملها، وتكاد «ذاكرة الماء» أن تتحرك على رقعة مدينة الجزائر بأكملها أيضاً. ومثلما كانت «عوليس» معنية بوحدة العمل من خلال الحركة الحرة لبطلها الذي تعلم في جامعة الحياة، وصارت الرواية مع حركة بطلها المثقف بالمعنى الأوسع كرنفالاً من «**العلم والأدب واللغة والفلسفة والمسرح والطب والفلك والسينما**»[14]، فإن «ذاكرة الماء» تطواف غير حر لمثقف محاصر ينتهي بالتنكر لاستكمال هذا التطواف للتعرف على روح المدينة، اندغاماً ببحث الرواية الرئيس عن ذات الجزائر المهددة تحت سيف إرهاب الجماعات الإسلامية التي تتلذذ بالموت اليومي بتعبير الراوي الذي مضى بالقصد إلى مبتغاه الأسلم والأفضل للجزائر «**الصلاح بالعقل وليس بالسيف**» (ص 64).

ومادامت الجزائر غارقة في الدماء الغزيرة من «سيف» الإرهاب، وكان القسم الأول «الوردة والسيف» استتباباً لذاكرة مغسولة بدم الجزائر المراق، فإن رحلة الخلاص من جحيم الحياة اليومية في جنبات المدينة تصير إلى رصد مرعب لهذه الذات التي تنتابها رؤى الفجيعة الكابوسية من الخوف والقلق والحذر والرعب والتنكر إلى الاختناق بصور القتل: «**ثم فجأة بدأت أسخر من نفسي، وأتمرغ في داخلي، وأقهقه مثلهم في تفخيماتي التي لا معنى لها. فقد قتلت نفسي وأنا حي؟**» (ص 337-336).

يتعزز النزوع الدرامي في «ذاكرة الماء» بمظاهر شديدة الدلالة على

مأساوية الحياة في الجزائر وفجائعيتها، وكأن الرواهية بتلاوينها الدرامية المختلفة مرثية للجزائر ومصائرها القيمية الحقة في رحلة الموت المنتشر. وقد بدأت الرواية بما يشبه التقديم في المآسي الإغريقية «البرولوج» في نبوءة العرافة لأمه عندما كانت حاملاً به حول ما سيكون وكان:

«اسمعي يا لالة مولاتي. بطنك حمل ثلاث صبيات، تلاحقن الواحدة بعد الأخرى. قبل أن يكون رابعاً صبياً. خامسك، أبشرك، سيكون صبياً جميلاً، يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين. سَمِّيه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكراً. تصدّقي كثيراً وإلا سيموت بالحديد.

أي حديد؟؟

قالت أمي.

سكين. رصاصة. سيارة. طائرة.

ضحكت أمي وقتها كثيراً، وعندما كبرت قصت عليّ تفاصيل الضحكة.

- مجنونة العرافة. الرصاص انتهى مع الثورة. الطائرة بعيدة عنّا وهي للذين يعرفونها ويملكون خير الدنيا. والسكين للجزارين. وأنت هو أنت، جميل كالنوار وطويل كالنخلة.

وهاهو الزمن الميّت يعود، ويمتلئ رأسي بالسكاكين والرصاص والطائرات التي أركبها مجبراً، والحديد الذي أصبح حقيقة قائمة تملأ الدماغ» (ص 12-13).

ثم تتوالى عمليات اندغام الذات الفردية المطاردة في فجائعية الذات العامة، الجزائر المحاصرة بإرهاب الجماعات الإسلامية وتواطؤ النظام الجزائري مع القتلة في الصمت وما يشبهه، مما تتفنن الرواية في هجائه،

ويتبدى تصوير الفجائعية في أساليب متعددة، أذكر منها الحنين المقيم إلى صور الجزائر الحضارية، داخل نسيج الرواية كله. كقوله:

« - أنا أخفقت مع نفسي. كل شيء ينهار. حتى أبسط الخطابات صرنا نشكك فيها. مراجعنا انكسرت. ضخمناها حتى صدقنا أ، ها كل شيء في هذه الدنيا. وهاهي الدنيا تضحك علينا. ماذا بقي من الاشتراكية؟ من العروبة؟ من الثورة؟ من المستقبل؟ من السعادة؟ الوطنية؟..

- داخل الدائرة المغلقة لا نرى إلا الانغلاق لأننا نطل، شئنا أم أبينا، نفكّر داخل هذه الدائرة. لكن عندما نبتعد. قليلاً، نحتفظ بالمسافة الفاصلة بيننا وبين محيطنا سنكتشف الأشياء بشكل آخر، وربما أكثر رزانة، وأكثر موضوعية.

- ومع ذلك مازلت آمل، حتى لا أموت مختنقاً. آمل حتى ولو كان ذلك داخل المأساة اليومية والكذب الكثير. أصر أن نحافظ على هذا الحد الأدنى من التوازن من أجلنا ومن أجل الأطفال، عائلات كثيرة انكسرت وسط هذا التآكل الرخيص» (ص 84-85).

وتترافق صور الحنين مع صور الرثاء الموجع للذات حيث طقوس انتظار الموت في كل لحظة:

« - الآن تبدأ طقوس أخرى. طقوس الوصول!

الوصول إلى أين؟ إلى جهنم أم إلى الجنة؟ أية جنة وسط فراغ لملم فيه البحر حوائجه، وهاجر على متن أول موجة هاربة. لا. لا. لم يعد شيء يخيف حقيقة سوى موت الغفلة، قتلة الظهر، الخديعة، الطعنة التي رسمت بقعتها على ظهري حتى صرت أتحسسها يومياً، كلما خرجت أو دخلت، أحس بالدقة مسار شفرة السكين وهي تفتح طريقها بين عظام الظهر،

لتثقب القلب، وتخرج، من الجهة الأخرى، تحت حلمة الصدر. أعرف صوتها وهي تحدث خشخشتها داخل اللحم والأعصاب والعظام الرخوة التي تقاوم عبثاً مرورها، أعرف رائحتها التي يختلط فيها الدم والحيض والنباتات البرية، والعرق الذي ينزف شيئاً فشيئاً من جروح محسوسة وغير مرئية.

- الآن يبدأ طقس آخر قبل الاندفان داخل قبر اسمه البيت» (ص 323).

أما الصور الأبرز فهي صور الانتقاد اللازع والهجاء المقذع والتهكم المؤسي والدعابية المريرة من مسببي هذه الفجائعية لدى تشريحه للسلطة وللجماعات الإسلامية وللتاريخ السياسي القريب والبعيد.

توغل «ذاكرة الماء» في اشتغالها السردي ما بعد الحداثي نموذجاً لرواية النص، ولاسيما سعي مؤلفها على انتظامها في الكتابة الواعية بذاتها وهي تتخلق في نوعها الخاص، وتوائم بين مستويات سردية ولغوية متعددة تعبيراً عن فجائعية الذات القومية في الجزائر.

الهوامش والإحالات

1) الأعرج، واسيني: «وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر» الط 2 – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر – 1983م – القسم الثاني – ص 558.

2) الأعرج، واسيني: «وقع الأحذية الخشنة» – دار الحداثة – بيروت 1981م – ص 9.

3) المصدر نفسه – ص 111.

4) الأعرج، واسيني: «نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري» – دار الحداثة – بيروت 1983م – ص ص 5-6.

5) المصدر نفسه، ص 221-222.

6) الخراط، إدوار: «مهاجمة المستحيل: مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة» – منشورات دار المدى للثقافة والنشر – دمشق – ص 29-30.

7) الخراط، إدوار: «الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية» – دار الآداب – بيروت 1993م – ص 21.

8) يذكر محسن حاكم الموسوي (العراق) في كتابه «ثارات شهرزاد: فن السر العربي الحديث» (دار الآداب، بيروت 1993م) أحد الكتب في سياق هذا المصطلح، وهو كتاب باتريشياواف: «رواية النص: نظرية الرواية الواعية بذاتها وتطبيقها»، لندن 1984م، انظر الصفحات 173-203.

9) الأعرج، واسيني: «رمل الماية – فاجعة الليلة السابعة بعد الألف». دار كنعان للدراسات والنشر – دمشق - 1993 ص ص 441-422.

10) الأعرج، واسيني: «ذاكرة الماء – محنة الجنون العاري» – منشورات الجمل – كولونيا – ألمانيا 1997م. وسنقتصر في الشواهد التالية برقم الصفحة في آخر الشاهد.

11) انظر على سبيل المثال حوار الروائي الجزائري واسيني الأعرج لـ «المستقبل»: «الجزائر التي كانت تتوافر على إمكانات ثقافية استثنائية كسرت وهزمت وأفرغت من مادتها الروحية» (حاوره في دمشق علي العقباني) في جريدة «المستقبل» (بيروت) – 2001/4/30 – ص 18.

12) انظر على سبيل المثال حوار الروائي الجزائري الدكتور واسيني الأعرج لمجلة «الحوادث»: «لابد من الاعتراف بـ «كيانات لغوية» في الجزائر هي العربية والأمازيغية والفرنسية» (أجراه جهاد فاضل) في مجلة «الحوادث» (بيروت) 2001/8/24م ص 54-55.

13) الجراح، نوري: «الفردوس الدامي 31 - يوماً في الجزائر» - رياض الريس للكتب والنشر - بيروت 2000 ص 184.

14) انظر: جويس، جيمس: «عوليس» (ترجمة د. طه محمود طه) - الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة - الطبعة 2، 1994م - ص 5-6.

* * *

لا أحد يجادل في كون الأدب العربي من الآداب الإنسانية الكبرى، وهو يمثل تراثاً إنسانياً حافلاً بكل القضايا الإنسانية الصغيرة منها والكبيرة. وقد عرف الأدب العربي على غرار آداب الأمم الأخرى جل الأجناس الأدبية على امتداد تاريخه الطويل.. وأكثر من ذلك فإننا نجد هذا الأدب يستأثر ببعض الأجناس الأدبية التي لا توجد، أو لا تكاد توجد بوضوح، في غيره من آداب الأمم الأخرى مثل «المقامة» التي يعدها الكثير من الدارسين جنساً أدبياً عربياً بامتياز؛ كان له حضوره القوي والمتميز في تاريخ الأدب العربي..

غير أن الشعر، في تاريخ الأدب العربي، احتل المكانة الأولى، والصدارة. فقد كان الشعر هو الجنس الأدبي الأول الذي عرفه الأدب العربي. ونحن لا نعرف جنساً أدبياً آخر قام قبل الشعر في تاريخ الأدب العربي، وكل الأفكار والآراء التي تذهب إلى افتراض وجود جنس أدبي آخر، وأجناس أدبية أخرى، قبل الشعر، في تاريخ الأدب العربي، هي مجرد افتراض ومحض ادعاء وتخمين لأنها لا تستند على أدلة وبراهين مؤكدة تاريخياً أو علمياً. ثم إن ما يدحض ذلك الافتراض أو التخمين بوجود جنس أدبي قبل جنس الشعر، هو ما كان عليه النثر قبل ظهور الإسلام "حيث لم يتبوأ هذا القطب الأدبي مكانته الممتازة إلا بعد ظهور الإسلام، وبفضله، وذلك بما جد من أغراض للكلام، ومواقف للحوار، ومقامات للجدال، فكان لا مناص من أن ينزل الشعر للنثر شيئاً فشيئاً، عما كان له من نفوذ أدبي مطلق»[1]. هذا الأمر يدلنا بوضوح على أن الشعر، كانت له المكانة الأولى وكانت له الصدارة، كما كانت له السيادة

المطلقة على الأجناس الأدبية العربية لاسيما، وهو أقدمها على الإطلاق من حيث الظهور ومن حيث المكانة. لقد كانت للشعر العربي، منذ العصر الجاهلي «مكانته المرموقة بين المأثور من أدب العرب طوال حياتهم التاريخية منذ ذلك الزمن البعيد الذي عاشوا فيه في حدود جزيرتهم أوأطر افها لا يتجاوزها إلا لماماً، إلى العصور التي انتشروا فيها حاملين أضواء الإسلام الذي رفعوا مشاعله في مختلف البقاع، وتقاليد العروبة التي رُبُّوا في ظلالها، والتي ورثوها عن أسلافهم الأمجاد»[2].

ولقد ورثت الأمة العربية حرص الأجداد على التراث الأدبي الشعري ولم تفقد هذه الأمة حرصها على التراث الشعري في أي عصر من عصورها «فما من عصر من عصور التاريخ الطويلة التي عاشت فيها الأمة العربية إلا وقد برزت العناية فيه بالشعر الجاهلي بروزاً واضحاً...»[3]. ولايزال الشعر الجاهلي يحظى بالمنزلة العالية في كل البلاد الناطقة بالضاد، وغيرها من البلاد التي تعنى بتاريخ وتراث هذه الأمة. والسبب في ذلك، يعود إلى كون الشعر هو أبرز فنون الأدب العربي، وهو إلى ذلك، أهم مصدر من المصادر التي يستقي منها الدارسون ما يلزمهم في البحث في تاريخ العرب وحضارة هذه الأمة العربية..

إن العناية الفائقة بالشعر عند العرب منذ القديم، جعلته كجنس أدبي يشغل حيزاً كبيراً في الزمن وفي الاهتمام على مر العصور. فكأنه هو وحده الأدب الحق، أما ما عداه فهو شيء لا يكاد يحظى بالعناية، أو هو شيء يصب في روافد الشعر. ولهذا السبب انشغل القدماء كلية بالنظر إلى الشعر والكتابة فيه أو عنه. فوجدنا الكتابات النقدية القديمة - خاصة - تتناول الشعر، أولاً وأخيراً، بالدراسة والنقد والنظر وتعزف، أو تكاد تعزف، عن النظر في المنثور. فكان الاهتمام حول الشعر أساساً، لا من

حول النثر، وقد تجلى ذلك الاهتمام خاصة في كتابات نقدية رائدة تناولت الشعر والشعراء بالدرس والتعريف والنقد والموازنة مثل «الشعر والشعراء»، لابن قتيبة، و«طبقات فحول الشعراء»، لمحمد بن سلام الجمحي، و«نقد الشعر»، لقدامة بن جعفر، و«الموازنة بين أبي تمام والبحتري»، للحسن بن بشر الآمدي، و«الموشح»، لأبي عبدالله محمد بن عمران المرزباني... إلى غيرها من الكتب الكثيرة التي حفلت بالشعر والشعراء والتي تعد أمهات الكتب والدراسات الأدبية والنقدية. وكلها أولت الشعر والشعراء العناية الفائقة والاهتمام الأول في متونها الشيء الذي زاد من الاهتمام بالشعر، سواء على المستوى الرسمي أو على المستوى الثقافي العام، وهو الأمر نفسه، الذي رسَّخ مكانة الشعر وأعطاه السيادة بلا منازع في العهود القديمة خاصة.

ولا يغيب عنا في هذا الصدد ما صنعه أبو عثمان الجاحظ، خلافاً لغيره.. وهو الذي التفت قليلاً إلى المنثور في تراث العرب، إلى جانب عنايته بالشعر، حيث يعد الجاحظ في تقدير أحد الدارسين، «أول من حاول أن يعنى بالنثر، بعض العناية أو كلها، بالإضافة إلى عنايته، بالشعر... في كتاب «البيان والتبيين» خصوصاً، حيث أورد نصوصاً كثيرة تعد من روائع الأدب المنثور، ومن ذلك أشهر الخطب التي عرفت بروعة بيانها، وبعض أحاديث الأعراب، ومحاورات بعض البلغاء وأوائل الكتاب والمنظِّرين. ولولا ذلك الجهد المبكر في تقديرنا الخاص، لضاع من الأدب العربي أروع نصوصه المنثورة»[4].

ولعل من الأسباب التي مكنت الغلبة للشعر على النثر منذ القديم، كون الأدب العربي قد قام منذ نشأته الأولى على الرواية والحفظ أكثر من قيامه على الكتابة والتدوين، لاسيما ونحن نعرف أن كتابة القرآن الكريم، كانت «فاتحة عهد التدوين عند العرب...»[5] وأما قبل ذلك –

وخاصة في الجاهلية - فقد كان التدوين "يقتصر على مقتضيات الحياة الاجتماعية الهامة، مثل كتابة الصكوك، والعهود، والمواثيق وما إليها. أما الأعمال الأدبية، فلم تكن تدوّن إلا نادراً، لأن الشعر ازدهر في البادية، وهذه تفشت فيها الأمية، إلا ما ندر، لذا كان اعتمادها الأساسي على الذاكرة، والرواية الشفوية في حفظ الشعر والمأثور الأدبي..[6]. ولا غرابة - في غياب الكتابة والتدوين - أن يحظى الشعر على حساب النثر بالحفظ والرواية والانتشار نظراً لسهولة نقله وحفظه وروايته، ونظراً لطبيعته التي تجعل تداوله سهلاً وحفظه في الذاكرة ميسوراً. وأكثر من هذا، فقد كان لكل شاعر معترف بشاعريته ومكانته الشعرية، راوية يحفظ شعره ويستظهره ويروي عنه، ويروّج شعره في الأسواق والمجالس الأدبية فيتناقلها الناس ويحفظونها عن ظهر قلب بفعل رواجها وتداولها.. فكان «الرواة» من هذه الناحية يقومون بما يمكن أن يسمى بالصحافة الأدبية وأكثر، وهي عملية تقوم بالأساس على الحفظ والذاكرة والإنشاد والترداد والدعاية لمن يروون لهم من الشعراء في عكاظ، وفي مواسم الحج، وفي الأسواق، وفي المربد، وفي غيرها من النوادي والمجالس الأدبية. خصوصاً وأن حفظ الشعر ونقله والدعاية به وله أمر أسهل بكثير من رواية المنثور. ولقد كرست عملية «رواية» الشعر - في غياب الكتابة والتدوين - أدبية الشعر وحده، وجعلت المنثور من كلام العرب، يتراجع إلى الوراء قليلاً.. «ذلك لأن الموزون، بحكم خضوعه للإيقاع والقافية، كان أيسر رواية، وأقدر على السيرورة، وأقوى على البقاء، فبقي معظم ما قالته العرب من أشعارها؛ من حيث ضاع علينا تراث أدبي منثور، حتماً، ضخم. وما ذلك إلا لأن الذاكرة البشرية أعجز من أن تستوعب وتستظهر ما يقال من جيد المنثور في موقف من المواقف جملة»[7].

وهذا الأمر، يجعلنا نعتقد بأن ما ضاع من المنثور الأدبي قديماً، وقبل عهد التدوين والتأليف، كان شيئاً ضخماً، وإذا ما كان الشعر قد حُفظ معظمه عن طريق الرواية والرواة، فما حُفظ من المنثور إلا القليل.. وضاع أكثره في طي النسيان. ذلك لأن النثر ليس كالشعر من حيث سهولة الحفظ والرواية والانتشار بين العامة والخاصة. أضف إلى ذلك أن الرواة كانوا ينحازون إلى الشعر انحيازاً، كما كان الشعر يحظى لدى الخاصة في المجتمع، وفي المجتمع كله بالتقدير والتبجيل على حساب النثر. فالعرب في العصور القديمة خاصة، كلهم(*)؛ خاصتهم وعامتهم، كانوا منحازين بالفطرة إلى جانب الشعر.. وما النثر عندهم إلا كلام يأتي في مرتبة بعد مرتبة الشعر. فالرواة في هذا الصنيع كانوا يتجهون في الاتجاه الذي يأخذه المجتمع برمته؛ فالسيادة كانت منذ البداية للشعر وما كان للشعر أن يتخلى عن تلك السيادة في مجتمع كان فيه الشعر ديوانه. «الشعر ديوان العرب». كما لم يكن لأمة كان فيها الشعر لسان عزّتها وفخرها وعنوان مجدها أن تعزله أو أن تزيحه عن عرشه لحساب النثر الذي لم يكن ليحظى بالمكانة اللائقة إلا إذا كان متصلاً بمواقف عظيمة ذات أهمية.

ولهذه الأسباب، وغيرها، لم يحفظ لنا الرواة في النثر العربي القديم، إلا الآثار النثرية ذات العلاقة المباشرة بمواقف رائعة لا يجوز، أو لا ينبغي أن تنسى أو أن تهمّش. أو لأنها ارتبطت بشخصيات تاريخية كبيرة، أو مواقف تاريخية ذات شأن عظيم. ومع ذلك فالذي بلغنا من تلك الآثار النثرية القديمة لم يسلم في معظمه من الاختلاف والتباين في الرواية والنقل الشفوي. وهذا الأمر يمكن ملاحظته حتى بالنسبة للأحاديث النبوية الشريفة، التي كان قد تأجل تدوينها إلى مرحلة لاحقة لتدوين القرآن الكريم. إذ تذكر المراجع أن عملية تدوين الحديث الشريف لم تبدأ إلا في القرن الثاني للهجرة. «وكانت هذه العملية في السابق محدودة جداً تقتصر

على بعض الصحابة الذين كتبوا الأحاديث الشريفة بقصد دراستها وحفظها ليس إلا، لأن الرسول صلى الله عليه وسلم نهى عن تدوين أحاديثه خلال حياته خشية اختلاطها بآيات القرآن الكريم..»[8]. وإذا كان هذا هو شأن الأحاديث الشريفة، فيمكننا أن نتصور ما حدث، أو ما كان يمكن أن يحدث، بالنسبة لرواية الشعر، وما بالنا برواية الآثار الأدبية المنثورة، سواء ما تعلق منها بالخطابة أو الأقوال المأثورة عن العرب القدامى، أو ما تعلق منها بالقصص، الذي يقول عنه شوقي ضيف «وينبغي أن لا نعلق أهمية تاريخية أو أدبية على هذا القصص، فإن الرواة حرّفوا فيه كثيراً قبل أن يأخذ شكله النهائي عند «أبي عبيدة» وغيره من مؤلفي العصر العباسي...»[9]. وهو يسوق مثالاً على ما ذهب إليه، قصة «الزبّاء» ملكة «تدمر» ببادية الشام في القرن الثالث الميلادي، وكيف تعرضت إلى التحريف طويلاً في الرواية كما في الكتب بعد ذلك[10].

كما أن ما يلفت الاهتمام فيما نقله الرواة من الآثار النثرية، فيما عدا ما اتصل بالتراث النبوي الشريف، كان معظمه آثاراً مسجوعة فكأن الرواة في ذلك الصنيع يعاملون تلك الآثار النثرية معاملتهم للآثار الشعرية، أو لعل العلة في ذلك كانت تكمن في كون الآثار المسجوعة التي تقوم على إيقاع السجع كان تيسر وتسهّل تداولها وانتشارها، ومن ثم حفظها مثلما هو الشعر القائم على الإيقاع والموسيقى. ويتجلى ذلك الأمر في الخطابة الجاهلية التي اتسمت بكثير من الصنعة كما هو النص الذي يُعزى إلى قس بن ساعدة الإيادي، أو في سجع الكهان[11].

ومن بين الأجناس الأدبية النثرية في الأدب العربي، نجد جنس «المقامة»؛ وهو الجنس النثري الأدبي الذي يعد ابتكاراً عربياً بامتياز. وهو إلى ذلك، الجنس الأدبي الذي رسخ حضوره كجنس أدبي راح يتطاول

على الشعر، ويثبت أدبيته إلى جانبه مع اختلافه من حيث الشكل والمضمون كلية عن الشعر. ويذهب أحد الباحثين إلى القول بشأن «المقامة» إنها «لو حُفظت كل نصوص المقامات، ثم طبعت ونشرت بين الناس، لشكلت تراثاً أدبياً نثرياً ضخماً. وعلى ما أصاب نصوصها من تلف وضياع، في المشرق والمغرب جميعاً، فقد احتفظ لنا الزمن بكثير من تلك النصوص التي تعد كثيرة، كثرة نسبية على الأقل. وناهيك أن عدد كُتاب المقامات جاوز المائة والعشرين مقامياً»[12].

ولعل جنس المقامة في الأدب العربي هو الجنس الأدبي النثري الوحيد الذي، حافظ على تقاليده الأدبية والفنية على مدى قريب من عشرة قرون من الزمن، كما حافظ على أدبيته وقيمته الفنية منذ «بديع الزمان الهمذاني» إلى المويلحي، وصولاً إلى «حافظ إبراهيم» وحتى «محمد البشير الإبراهيمي». ونحن إذا نظرنا إلى هذا الجنس الأدبي النثري، فإننا نركز في احتفالنا به وبأهميته لكونه جنساً أدبياً عربياً يمثل أحد أوجه الإبداع الحقيقي في مجال النثر العربي القديم، ويمكن أن نقول أكثر من ذلك. فهو الجنس الأدبي الفني الوحيد في مجال النثر الذي مثل أحد أوجه الإبداع الأدبي المعترف به في مجال النثر بين القدماء على الأقل. وهو وجه راق للإبداع العربي بحق إلى جانب الإبداع الشعري.. ومن هذه الزاوية، فالمقامة تمثل الجنس الأدبي «النثري» المعادل في ميزان تاريخ الأدب العربي، لجنس الشعر.. ذلك أننا لا نجد أجناساً أدبية نثرية في تاريخ الأدب العربي القديم.. لها تقاليدها وأصولها الفنية مثلما كانت عليه وحظيت به «المقامة». وإذا كانت هنالك أجناس أدبية أخرى نثرية قديمة في الأدب العربي فإن المقامة تعد بينها أنضج الأجناس الأدبية النثرية العربية على الإطلاق من حيث أدبيتها وسمة الإبداع فيها وتفوقها الفني. وهذا ما دفع «عبدالمالك مرتاض» إلى القول بعد أن يشير إلى امتداد هذا الجنس الأدبي من «بديع الزمان الهمداني» إلى «حافظ

إبراهيم» و«محمد البشير الإبراهيمي» يقول: «وإذا تأملت هذا الجنس الأدبي العربي القح، ألفيته هو الجنس الأدبي النثري الوحيد الذي يمثل وجه الإبداع الراقي في العربية بحق، أو الإبداع المعترف بأدبيته أكثر بين أدباء العربية الغابرين على الأقل، فكأن الذي يصادي الشعر العربي في رأينا على الأقل، إنما هو نثر المقامة، وليس مطلق النثر»[13].

وإذا كان هذا هو شأن «المقامة» في الأدب العربي، فإنه مع ذلك - في رأينا - لم يستطع هذا الجنس الأدبي النثري أن يقلل من شأن الشعر، ولا أن يزحزحه عن عرشه. فقد ظل الشعر يحتل الصدارة وله السيادة بين الأجناس الأدبية في التراث الأدبي العربي، حتى أننا في بعض الأحيان نلجأ إلى الاعتقاد بأن الأمة العربية كانت في عصورها الأولى، وإلى فترة طويلة من تاريخها، أمة متعصبة للشعر على حساب الأجناس الأدبية الأخرى..

ولعل هذا، يجعلنا نتساءل عن شأن القصة في الأدب العربي. هذا الأدب الذي اتهم خطأ بأنه كان في القديم يخلو من القصص. وكانت هذه التهمة تقوم على أن ليس في الأدب العربي القديم القصص والقصائد المطولة مثلما في تاريخ الأدب اليوناني القديم. غير أن المتأمل، والدارس لتاريخ الأدب العربي، يدرك تماماً أن فن القصص قديم فيه، وأكثر من ذلك أن القصص فيه يمثل قوام الأدب العربي المنثور.. ويكفي للدلالة على ذلك أن يعود الباحث أو القارئ إلى أي كتاب من أمهات الكتب الأدبية ليجده جامعاً بين دفتيه من الأقاصيص ومن القصص الطويلة ما يدل على أن الخيال العربي كان له الأثر الكبير والشأن العظيم في وضع ونسج القصص، الدال على رسوخ فن القص في التراث العربي وقدمه. وهو إلى ذلك كان يمثل بعض فنون الأدب العربي في جملته. فكتاب الأغاني «لأبي الفرج الأصفهاني» وكتاب العقد الفريد «لابن عبدربه»، وكتاب الأمالي

«لأبي علي القالي»، تجمع كلها مادة نثرية تقوم، أو تكاد تقوم، على قصص الغرام أو الحماسة وما إليها. فكتاب «الأغاني» فيه من القصص الأدبي البالغ ذروة الفن الشيء الكثير، وإن لم يكن قد وضع على منوال القصة الحديثة من حيث البناء الفني وجمالية الفن القصصي الحديث. ذلك لأن القصة الفنية ذات القواعد الفنية المعروفة حالياً هي فن حديث لم تعرفه الآداب في العالم كله إلا منذ قرنين اثنين أو أكثر بقليل فقط.

ولهذا، نستطيع القول إن «القصص» فن قديم في العربية، وقد تطور في العربية على مر العصور حتى عصرنا الحاضر. وفي هذا الصدد نشير إلى قصة «حي بن يقظان» التي كانت تمثل التفكير الديني الحر في عصر «ابن طفيل»(*) في القرن السادس الهجري[14]. كما تمثل أيضاً في نظر الكثير من الباحثين والمهتمين قصة الفلسفة العربية الإسلامية.

كما يزخر الأدب العربي القديم بالقصص التي تكثر فيه «الخرافة»، وهو ولا شك نوع من القصص يدل دلالة قوية على ما كانت عليه «الخرافة» من قوة ومن شأن في التفكير آنذاك. فقد كانت «الخرافة» تختلط بكل أنواع التفكير بما في ذلك التفكير الديني إلى يومنا هذا. وهذا ليس حكراً على العرب وحدهم بل إن «الخرافة» نجد لها مكاناً وحضوراً قوياً في تفكير الأمم كلها بما في ذلك الأمم المتحضرة والمتقدمة في العصر الحديث. ناهيك عن شعوب آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية. فالخرافة نوع من التفكير الذي اكتسح جميع عقول الأمم والشعوب في القديم كما في العصر الحديث ولايزال مستمراً. الأمر الذي يؤكد أن الخرافة برغم التقدم الهائل الذي شهدته البشرية لاتزال هنا وهناك وتشكل حيزاً من المعتقدات البشرية السائدة. والخرافة ضمن القصص العربي القديم مثَّلت جانباً مهماً لا يقل روعة وخيالاً عن أساطير الميثولوجيا المصرية واليونانية القديمة.

وفي هذا الصدد لا يغيب عنا ذكر كتاب «ألف ليلة وليلة» وهو الكتاب الذي جمع - العديد من القصص الرائعة في خيالها والباهرة من حيث تركيبها. كما أنه الكتاب الذي «لايزال عند الأمم كلها يعتبر مصدراً من مصادر الأدب القوي، لا يخلو في كثير من أجزائه من الخرافة التي كانت سائدة في العصر أو العصور التي كتب فيها»[15]. وهو بالرغم مما فيه. في كثير من الأحيان، من دقة في تصوير الواقع ووصف وتصوير حياة الفرد والأسرة والجماعة تصويراً يقوم على الملاحظة وإبراز جوانب الواقع الذي يعتمد على التصوير المضبوط وقوة الملاحظة الصحيحة، ومع ذلك، «فإن ما يبلغه الخيال فيه من رسم صور الجن وأخبارهم ومن الحديث عما في الهند والسند وغيرهما من آثار لم تعرفها الهند والسند إلا في مخيلة أصحاب هذا الكتاب العربي، يدل على عقلية خاصة كانت تسيغ هذا النوع من التفكير وتعتبره مصدراً للحقيقة»[16] وهذا التوجه في التفكير، وهذا الجانب «الخرافي» لم يكن هو الآخر حكراً على العرب، بل تشترك فيه جميع الأمم والشعوب. وهو لايزال سائداً في بقاع كثيرة من العالم، فالخرافة لم تنسحب بعد - تماماً - من حياة وتفكير الإنسان.

كما لا يغيب عنا أن نشير أيضاً إلى قصص أخرى في التراث العربي القديم وإن كانت دون «ألف ليلة وليلة» من حيث القيمة الأدبية والمتعة الفنية، منها قصة «عنترة بن شداد»، وقصة «الزير سالم»، وقصة «سيف بن ذي يزن»، وقصة «رأس الغُول»، وغيرها من القصص. وهي وإن كانت تعتمد نوعاً ما على بعض وقائع التاريخ - أو أنها تزعم ذلك - إلا انها أقل روعة من ألف ليلة وليلة، ولكنها مع ذلك «تصور الحياة العقلية للعصور التي ظهرت فيها وتدل على ميول أهل تلك العصور ونوع حياتهم».

ومما سبق، يتضح لنا، أن العرب قد عرفوا القصة في أدبهم، كيف لا، و«ألف ليلة وليلة» من نسج الخيال العربي، فكل من يتهم الأدب العربي بخلوه من القصة، إنما يقصد القصة الفنية ذات القواعد المعروفة حديثاً، غير أن القصص كان معروفاً في التراث العربي القديم. إلا أن الأسلاف - العرب لم يعتبروا «ألف ليلة وليلة» أدباً وهم الذين كان يغلبهم التعصب للشعر والقصيدة فحسب. ولذا لم نجد أحداً من النقاد القدامى يذكر كتاب «ألف ليلة وليلة». ويذهب أحد الدارسين إلى القول إن العلة في عدم تعرض النقاد العرب القدامى لكتاب «ألف ليلة وليلة» هي أنهم «لم يحترموا القصة كباب من أبواب الأدب»، وآثروا عليها التراجم والأخبار، أي كل ما له جذور ممتدة في الواقع التاريخي، دون أن يأبهوا كثيراً إلى ما هو رمز للواقع. وغاب عنهم أن الرمز أشد إيضاحاً وتركيزاً للحقيقة من النص المجرد. عدا كونه ذريعة من ذرائع النفس للتعبير عن مكنوناتها. ولا شك أيضاً أنهم أهملوا «ألف ليلة» لأسلوبها وشعبيتها (أو نقول وإنسانيتها؟). فهي من أدب السوقة لا من أدب الخاصة»[18].

ونحن نقول، إن «ألف ليلة وليلة» وإن لم تحظ باهتمام النقد والنقاد القدامى ولم يتناولوها في مؤلفاتهم وكتبهم التي حظي فيها الشعر خاصة بالعناية والرعاية والدرس والتحليل والتفسير والموازنة، فإنها قد حظيت حديثاً بالدراسة والاهتمام والنقد حتى على المستوى الأكاديمي. وكتاب «ألف ليلة وليلة» بقصصه العديدة والمتنوعة، يمثل مزيجاً غنياً فيه الواقع كما فيه الرمز والإيحاء. وهي قصص تصور حضارة عصر معين، لكنها في الوقت نفسه «تكشف عن النزعات البشرية إطلاقاً. فالكتاب بجملته بحث عن السعادة، والكثير مما فيه من ضرب الحوادث الحلمية، تتحقق فيها الرغبات كما تتحقق في أحلام اليقظة»[19].

وهنا نتساءل هل شغل «القصص» في الأدب العربي القديم مكانة خاصة؟. بالطبع لا. وكما قلنا، فإن الأسلاف لم ينظروا إلى «القصص» على أنه باب من أبواب الأدب أو جنس من أجناسه. ولذا ظل الجنس الوحيد بين الأجناس الأدبية صاحب السيادة وصاحب الصدارة والامتياز. ألم تكن هذه الأمة، أمة متعصبة للشعر..؟

ونحب هنا أن نشير إلى أن الشعر العربي قد سُخّر في جانب كبير منه نحو أغراض ابتعدت عن القضايا الإنسانية النبيلة؛ ذلك أن من أغراضه ما تحول إلى نوع من التزلف والتملق والمحاباة، يدل على ذلك غرض المدح في الشعر العربي. وكان ذلك، بتشجيع من الحكام في غالب الأحيان، وهم الذين كانوا غالباً ما يجزلون العطايا للشعراء، كما أن الشعراء أنفسهم كانوا يتخذون المدح طريقاً للكسب أو للتملق والتزلف. فكانوا بذلك يقومون بنوع من الدعاية الرخيصة لممدوحيهم. وفي أكثر الأحيان يصفونهم بأوصاف ليست فيهم. مما يدل على نوع من التردي والطمع. وليس أدل على ذلك من أن «المتنبي» - وهو الشاعر الكبير - قد مدح «كافور الإخشيدي» مدحاً كاذباً ووصفه بصفات جليلة طمعاً في ولاية أو غيرها، ولما علم بأنه لن ينال غرضه من «كافور» عاد فهجاه هجاء لاذعاً ليس كمثله هجاء.. ألا يدل هذا على انحراف في الشعر العربي نحو أغراض رخيصة هي التملق والهجاء والفخر وغيرها من الأغراض التي لم تكن تخدم القضايا الإنسانية الكبيرة، خصوصاً إذا علمنا أن تلك الأغراض قد شغلت حيزاً كبيراً من الشعر العربي؛ المدح، والهجاء، والمجون، والفخر، وغيرها.. ولولا أغراض صميمية في الشعر العربي كالغزل والحكمة، لكانت أغراضه تكاد تكون أغراضاً ضحلة ليست لها قيمة في عصرنا هذا. وما الذي يبقى بعد ذلك من شعر «المتنبي» لولا شعر الحكمة فيه ومقدرته كشاعر على تطويع اللغة العربية والامتياز في توظيفها شعرياً..؟

وليس هذا تحاملاً على الشعر العربي، بقدر ما هو تنبيه إلى ما فيه؛ وإشارة إلى ما له وما عليه. خصوصاً وأنه الجنس الأدبي الأقوى، وأن الشعراء قد استهلكوا طاقاتهم الشعرية ومقدرتهم الإبداعية في أغراض هي اليوم لا تمثل موضوعات ذات قيمة وميزان. وحين نعرف أن تلك الأغراض البعيدة عن قضايا الإنسان والمجتمع قد استهلكت جانباً مهماً من الطاقات الإبداعية. كما أن الشعر، وهو الجنس الأدبي الأول في العربية، قد سُخّر غالباً في خدمة ذوي الجاه والسلطة، أو خدمة لأغراض فردية رخيصة كالمجون والهجاء وغيرهما. ألم يكن ذلك كله مضيعة للجهد والوقت في غياب، أو تراجع، الأغراض الإنسانية النبيلة..؟ ناهيك أن الأدباء العرب والشعراء وأئمة اللغة والبيان، قد أضاعوا قروناً عديدة في التخبط في خضم السفسطات اللغوية والبلاغية. ذلك أننا نقف إلى جانب الاعتقاد الذي ينص على أنه «إذا لم يكن الأدب إنسانياً، فمن العسير أن نتصور ما هو. لأننا اليوم - بخلاف الأعصر السابقة - لا نقصد بالأدب تعقيدات اللغة، وشروح الأبيات الشاذة، وأخبار المشاهير، والملح والنوادر، إلى آخر ما تعج به تلك الكتب التي سماها «ابن خلدون»، «أركان الأدب»(*). ولعل اتهام أدبنا الحديث بضعف نزعته الإنسانية ينطوي على إقرار غير مباشر، بأن ما نسميه اليوم أدباً يختلف في الغالب عما كان يسميه أجدادنا أدباً. وأن ما نبغيه من كتابنا وشعرائنا هو غير ما كان يتوقعه الأسلاف من كتابهم وشعرائهم. وإذا قلنا إن أدبنا فقير النزعة الإنسانية، فإننا ندلل على فقر إنتاجنا كأدب»[20].

ولعل هذا القول، يدل على صحة ما ذهبنا إليه آنفاً من أن أدباء وشعراء العربية قديماً قد أضاعوا من المواهب والطاقات الإبداعية، وكذلك الكثير من الوقت في أغراض أدبية تبدو فيها النزعة الإنسانية ضعيفة، ناهيك أن بعض تلك الأغراض قد ارتبط فقط بالمناسبات والنوايا والأطماع الفردية أو النوازع الشخصية وابتعدت عن قضايا الإنسان

والمجتمع. الأمر الذي جعل الأدب العربي القديم لا يشع على العالم كما تشع الحضارة العربية الإسلامية في جوانبها الأخرى.. «فالأدب الحق مشتق من النفس إذا سُبرتْ، ومن الضمير إذا امتحن، فإن كان، فهو حتماً للروح متعة، وللقلب غذاء، وللعقل نور..»[21]. ولحسن حظ الأدب العربي أنه لا يخلو من متعة للروح وغذاء للقلب، ونور للعقل. ولكن هذا، لا ينفي قولنا أيضاً أن القدامى قد أضاعوا قروناً طويلة كانوا فيها يتخبطون في أغراض وقضايا لغوية وسفسطات لا جدوى من ورائها. ولم ينتبه الأدباء والشعراء العرب إلى القضايا الجوهرية للإنسان والمجتمع إلا في العصر الحديث، حيث تغيرت واختلفت النظرية الأدبية العربية بعد محاولات شاقة وعصبية نُعت فيها المجددون بكل النعوت والتهم لا لشيء إلا لأنهم أرادوا تغير وتطوير النظرية الأدبية العربية بما يلائم العصر والحياة المعاصرة، إلى جانب تأثرهم بالنظرية الأدبية الحديثة في العالم، وظهور أجناس أدبية جديدة مثل جنس «الرواية» و«القصة» الفنية. ومع ظهورهما في الأدب العربي الحديث والمعاصر خاصة، راحت مكانة الشعر تتراجع قليلاً، وبدأ الأدباء العرب بالفعل «ينزعون إلى فهم النفس والشخصية، والوضع الإنساني، واختراق معنى الظلم والقسوة والشر، وطلب العدالة والحب. وهذا بالضبط ما تجعله الرواية موضوعاً لها، مهما تفاوتت أشكالها، وتباينت مدارسها وأحسن الروائيين في القرن العشرين هم أولئك الذين يتساءلون في كتبهم عن المصير البشري..»[22].

لكن، هل نستطيع أن نقول، إن جنس الرواية في الأدب العربي، قد زاحم الشعر وسيادته المطلقة؟. هل الرواية كجنس أدبي حديث في الآداب كلها وفي الأدب العربي خصوصاً، قد زاحم الشعر حقيقة..؟ وهل الرواية في الأدب العربي الحديث وفي نظرية الأدب العربية عموماً قد أطاحت بالفعل بإمبراطورية الشعر وعرشه؟. خصوصاً إذا علمنا كما يقول أحد

الدارسين أن جنس الرواية «أمسى موضة التعبير الأولى في أسواق الأدب المعاصرة، ونواديه الكبرى المشهورة، شرقاً وغرباً. كما اغتدى لهذا الجنس الأدبي في الأدب العربي المعاصر شأن، لا تطمع في الحِظّة به الأجناس الأدبية الأخرى التي على جدّتها كالمقالة، والقصة، والنقد الأدبي، والمسرحي - كأنها بالقياس إلى جنس الرواية إما أنها تدرج في مهدها، وإما أنها تتوارى في لحدها»[23].

وهل نستطيع القول، إن جنس «الرواية» هو جنس مضاد للشعر، وانقلاب عليه في نظرية الأجناس الأدبية العربية؟ وإذا كان ذلك صحيحاً فما حقيقة ذلك، وكيف؟.

الرواية العربية جنس أدبي مضاد:

لم تكن الرواية في بداياتها الأولى جنساً أدبياً يحظى بالاهتمام والرعاية بالنظر إلى القصيدة. فلقد كان الشعر في كل الآداب العريقة يتربع على عرش الأجناس الأدبية كلها. فالأمر ليس حكراً على التاريخ الأدبي في اللغة العربية بل يتعداه إلى آداب الأمم الأخرى. الرواية جنس مستحدث بالنظر إلى الشعر في كل الآداب في العالم.. وإلى هذا الموضوع يشير «ر.م. ألبيريس» في كتابه تاريخ الرواية الحديثة. فالرواية عنده في البدايات الأولى كانت عبارة عن مؤلف مبتذل مكتوب بلغة مبتذلة، وذلك منذ القرن الرابع عشر، وكانت تروي في الغالب حكاية يسيرة، رواية متسلسلة، «وكان على القصيدة الملحمية أو التعليمية، أو القصيدة المنظومة في شعر أصيل أن تعبر عما يتجاوز الحكاية»[24]. فلم يكن من شأن الرواية أن تتعرض للموضوعات ذات الأهمية اجتماعياً وثقافياً وتربوياً. كما يفهم من قول «ألبيريس» أن مرتبة «الرواية» في البدء كانت دون مرتبة الشعر بكثير حتى أنها لا تُعطى مهمة تناول

الموضوعات ذات الشأن والأهمية وهذه النظرة تعكس بوضوح تدني تلك المكانة التي لم تكن ذات بال والتي كان المجتمع يوليها لهذا الجنس الأدبي الذي كان لا يكاد يذكر إلى جانب الملحمة الشعرية أو القصيدة.. ويشير «ألبيريس» إلى «أن الروايات حتى عام 1600 لم تكن إلا عبارة عن نقل آثار قديمة رفيعة إلى نثر عاطفي ومتسلسلات شعبية..»[25]. وهذا الأمر كما هو واضح ليس بعيداً عما أشرنا إليه عند قولنا إن ألف ليلة وليلة أهملت في التراث العربي النقدي خاصة، لأسلوبها وشعبيتها، فقد كان القصص عامة يمثل أدب السوقة لا أدب الخاصة. بينما كان الشعر هو الجنس الأدبي الذي تقدمه «الخاصة» على كل الأجناس الأدبية الأخرى. ليس في تاريخ الأدب والمجتمع العربيين فقط، بل في تاريخ الآداب والمجتمعات الأخرى كافة، مما يدل على أن فن «الرواية» والقصص، لم يكن أول الأمر إلا تسلية.

غير أن فن «الرواية» لم يبق على حاله، بل تطور وسرعان ما أصبح جنساً أدبياً قائماً بذاته ينافس الشعر ويحتل مكانة بل ويزاحم الشعر في مجال الانتشار وصدارة الأجناس الأدبية؟ لقد احتل المكانة الأولى كما يشير «ألبيريس» اعتباراً من القرن الثامن عشر. لقد أغنته السيكولوجيا، وعلم الاجتماع وأصبح جديراً بأن يحلل الوثائق ويدرسها ويقدمها. ويطرح المشكلات، وبعد أن كان أدباً يسعى إلى التسلية وإشباع الميول احتل رويداً رويداً مكانه في الأدب الذي يعبر عن الطموح والمتطلبات والإبداع...»[26]. وتلك كانت نشأة جنس الرواية الحقيقية في الأدب الغربي كما أنها مثلت مرحلة النمو السريع واكتساح ساحة الأدب ومزاحمة الشعر الذي كان يطغى طغيانا ويحتل ساحة الأدب بلا منازع. ذلك أن جنس «الرواية» قد شكل «في القرن العشرين أكثر أشكال التعبير الفني انتشاراً، فاجتاح الأنواع الأدبية الأخرى وألغاها وفي هذه

الفترة دفعته قدرته وطموحه إلى أن يرضي، في مجال الحقيقة والخيال والرمز، كل الحاجات وكل الإمكانات التي كانت تعبر عنها فيما مضى أنواع أدبية أخرى... »[27].

وفي الأدب العربي على وجه الخصوص، نسجل أنه عرف في العصر الحديث تطوراً مدهشاً وخارقاً. فهذا الأدب الذي ظل مشدوداً إلى تقاليد أدبية قديمة لمدة قرون طويلة، نجده يسجل قفزة نوعية جبارة باتجاه التطور والتجديد وتطوير مفاهيم الأدب وأجناسه ونظرياته. فلقد عرف الأدب العربي من هذا التطور في ظرف قرن واحد من عمره - وهو القرن العشرون - ما لم يعرفه طوال عمره الممتد على مدى ستة عشر قرناً على الأقل. ويُرجع أحد الباحثين السبب في ذلك التطور السريع والمدهش الذي أصاب منه الأدب العربي ونظرياته ومفاهيمه إلى ما كان من احتكاك وتأثر بما حدث ويحدث شمال الكرة الأرضية. فقد كان ذلك «بفضل التطور التكنولوجي الذي عرفه العالم في شمال الكرة الأرضية، فهبّت على العالم العربي منه رياح؛ بعضها نافع من اللواقح، وبعضها ضار من الجوانح، ولكن النافع من ثمار هذا التطور أفضى إلى ظهور تقاليد جديدة، هي في حقيقتها تقليد لا تقاليد، واغتدت من صميم الحياة اليومية والحياة العامة معاً؛ فبعد أن كان الغربيون أخذوا منا كثيراً من التقاليد العلمية، والعادات الحضارية، انقلبت اليوم الموازين، وتغيّرت الأطوار، وتبدلت الأحوال، فاغتدينا نحن المقلّدين بعد أن كنا المقلَّدين »[28].

ولقد امتد التقليد إلى مجال الأجناس الأدبية، ذلك أن من بين أوجه التأثر بالغرب، نقل بعض الأجناس الأدبية ومنها «الرواية» إلى اللغة العربية والأدب العربي. فالشكل الروائي الحديث، في الواقع، هو فن أوروبي النشأة، وهو ما يؤكده كثير من النقاد والدارسين الذين لا يجدون عيباً «في أن تكون الرواية العربية مدينة للرواية العالمية. بفضلها في

السبق الفني إلى هذا النتاج - النثري»[29]. وهو نتاج نثري - لا شعري - نهض في بداية القرن السابع عشر وراح ينمو ويكتمل فنياً في محاولات متتالية في مجال الإبداع والكتابة والروائية، فكان رد فعل ضد الملحمة وقصص الخرافات التي عرفتها القرون الوسطى في أوروبا، وضد ما كانت تقوم عليه تلك الملاحم وقصص الخرافات، إذ كانت تجرد الإنسان من مقوماته وطاقاته وقدراته وتنسبها إلى الغيبيات من خلال البطل الأسطوري الذي كان يرسخ الوهم والخرافة.

كما أن الشكل الروائي الحديث يمثل النتاج النثري الذي لم تتبلور عناصره الفنية ويكتمل نضجه الفني إلا في القرن التاسع عشر الميلادي، في أوروبا. ولم يصل، أو يدخل هذا الشكل الروائي الحديث، إلى الأدب العربي إلا كنتيجة لسيرورة كما يقول محمد برادة «بدأت منذ نهاية القرن التاسع عشر باتجاه الانفتاح على الأزمنة الحديثة، وكانت الترجمة والصحافة ثم تأسيس الجامعات من الوسائل التي طوّعت اللغة العربية ومهدت لها طريق ارتياد التخييل الروائي وتأكيد الانتساب لهذا الجنس الجديد...»[30]. و«الرواية العربية» هي الجنس الأدبي النثري الحديث والمستحدث، كما يقول «برادة» مستمداً «عناصره الأولى من الرواية الفرنسية والروسية في القرن التاسع عشر، أكثر مما استمدها من موروث القصص العربي»[31].

ويذهب «محمد برادة» إلى القول، إنه إلى بداية الأربعينات من القرن العشرين، كتبت في الأدب العربي نصوص كثيرة استوحت الشكل الروائي كما أدركه واستوعبه الكتاب العرب مع تباين في الفهم والاطلاع على نماذج الرواية الأجنبية. وهو يذكر كأمثلة على ذلك أسماء منها «رفاعة الطهطاوي»، و«علي مبارك» و«جرجي زيدان»، و«نقولا حدّاد»، و«فرح أنطون». ويقول عنهم إنهم كتبوا نصوصاً وظفوا فيها الشكل

الروائي لأغراض تاريخية واجتماعية. وإلى جانب تلك النصوص، التي كتبها هؤلاء. نجد نصوصاً أخرى قلد فيها أصحابها بعض الروايات المترجمة وقصدت إلى تسلية القارئ وإخراجه من المناخ التقليدي المحدود في الأدب العربي[32].

غير أن النصوص الروائية العربية التي عملت على تأسيس عناصر رواية عربية لها سمات فنية حقيقية ونكهة خاصة ظلت في نظر «محمد برادة» قليلة جداً طوال الفترة الممتدة إلى بداية الأربعينات من القرن العشرين، وهو يقول في هذا الصدد: «وعندما أقول: نصوص لها نكهة وسط الركام المتشابه، فإنني أفكر تحديداً في حديث «عيسى بن هشام» للمويلحي، و«الأجنحة" المتكسرة» لجبران خليل جبران، و«زينب» لمحمد حسين هيكل، و«عودة الروح»، و«يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم، و«الأيام» لطه حسين... فمثل هذه النصوص هي التي كانت تؤكده ميلاد جنس الرواية ميلاداً يميزها عن بقية الأجناس التعبيرية الأخرى، ويحقق لها عناصر خطابية مغايرة لمعايير البلاغة التقليدية...»[33].

وميلاد جنس الرواية العربية ميلاداً يميزها عن بقية الأجناس التعبيرية الأخرى، وبخاصة جنس الشعر، ويحقق لها عناصر خطابية مغايرة لمعايير البلاغة التقليدية هو الذي يجعلنا نعتقد أن الرواية في الأدب العربي الحديث جنس أدبي مضاد للنظرية الأدبية العربية عامة، ومضاد لمعايير ومقاييس وأسس بلاغة الخطاب الأدبي في المفهوم الثابت والمستقر الذي طبع النظرية الأدبية العربية على مدى ستة عشر قرناً على الأقل. وما يزيد من اعتقادنا رسوخاً في أن «الرواية» جنس مضاد وشكل تعبيري من أشكال الاحتجاج على نظرية الأجناس الأدبية القديمة، هو أننا في إلى بداية الأربعينات من القرن العشرين «لم تكن الإنتاجات الروائية

مقبولة من لدن الجميع على أنها شكل تعبيري جاد وقادر أن يغير مفهوم الأدب والكتابة. ذلك أن سياق النشأة أدى إلى اعتبار الرواية رديفاً للتسلية والمتعة وتقليداً لشكل أجنبي دخيل يخدش الأخلاق العامة ويفسد اللغة ومعايير البيان السليم»[34].

وقد بدا رفض «الرواية» كجنس أدبي مضاد لمعايير البلاغة القديمة في ردود الفعل التي أبداها بعض المحافظين والمتعصبين للقديم وعلى رأسهم «مصطفى صادق الرافعي» الذي كتب سنة 1934 عندما سئل، «لماذا لا يكتب في القصة، ولماذا يخلو أدبه منها». قال رداً على السؤال: «شاع أدب القصة في أوروبا، وطغى عندهم على المقالة، والكتاب، وديوان الشعر جميعاً، فقام عندنا المتابعون في الرأي، والمقلدون في الهوى، والضعفاء بطبيعة التقليد والمتابعة، قاموا يدعون إلى هذا الفن من الكتابة...»[35].

ويقول متابعاً: «أنا من أجل ذلك لاأزال إلى الآن مع الأدب العربي في فنه وبيانه أكثر مما أنا مع الحكاية ولغتها وعواطفها... متحاشياً جهد الطاقة أن أنقل إلى كتاباتي دواب الأرض أو دواب الناس أو دواب الحوادث، فإن الكتب ليست شيئاً غير طبائع كتابها تعمل فيمن يقرؤها عمل الطباع الحية فيمن يخالطها. والرواية إذا وضعها كاتب فاجر، فهي عندي ليست رواية، بل هي عمل يجب أن يسمى في قانون العقوبات (فجوراً بالكتابة)[36]» إلى أن يقول: «إن أكثر ما تراه من القصص، وبخاصة هذه التي غمرت الكتابة عندنا - إنما هي صناعة لهو، ومسلاة فراغ...»[37].

غير أن ذلك الرفض «للرواية» لم يمنع سيرورة التطور، كما لم يمنع الرواية كجنس أدبي أن يلعب دوراً هاماً ضد تسطيح الثقافة، لأنها كما

يقول «فرانسوا غايار Francois Gallard» نوع أدبي ولد كنتاج لتجربة التمزق. الرواية تُموضع نفسها على الدوام في صف القطيعة[38].

وإذا كانت «الرواية» كما يقول «فرانسوا غايار»، تموضع نفسها دائماً في صف القطيعة؛ فإن القطيعة هنا - وفي الأدب العربي - أومأ بها ميلاد الرواية العربية؛ هذا الجنس الأدبي المستحدث، الذي يمثل الشكل الأدبي الجديد، و«الفن الذي يحدد النقاد عمره الزمني بمائة عام - تقريباً...»[39]. وقد مثل قطيعة مع هيمنة الشعر الذي كان هو وحده الأدب الحقيقي.. فجاءت الرواية العربية لتكسر التراتب في الأجناس الأدبية ومعه تكسر التراتب الاجتماعي الذي كان يجعل من الشعر أدب السادة والخاصة في المجتمع، ويجعل من «القصص» أدب العامة والسوقة. فميلاد "الرواية" العربية قطيعة مع نظرية الأجناس الأدبية العربية، ونظرية الأدب القديمة، وقطيعة في التاريخ الأدبي عند العرب، وقطيعة مع التراتب الاجتماعي، وأخيراً قطيعة مع معايير البلاغة العربية القديمة وأساليب الخطاب الأدبي.

ويذهب النقاد غالباً إلى التمييز بين ثلاث مراحل في تطور الرواية العربية من الناحية التاريخية وهي على النحو التالي:

المرحلة الأولى، وهي المرحلة الرومانسية، وتمتد من بدايات القرن العشرين إلى حدود الثلاثينات منه، وتضمنت هذه المرحلة - مرحلة النشأة - روايات تاريخية إلى جانب روايات السيرة الذاتية وقد مثلها على وجه الخصوص الرواد الأوائل للرواية العربية ومنهم «طه حسين» و«جرجي زيدان» و«محمد حسين هيكل»، و«العقاد» و«المازني».

أما **المرحلة الثانية**، وهي مرحلة الواقعية الاجتماعية وتمتد من منتصف الثلاثينات إلى منتصف الستينات. ويتزعم هذه المرحلة ويمثلها الروائي «نجيب محفوظ» وهو نموذجها الأفضل[40].

في حين أن **المرحلة الثالثة**، فهي تمثل «الرواية الجديدة» وتبدأ من منتصف الستينات من القرن العشرين إلى يومنا هذا، وارتكزت على إعادة تقييم دور الأدب وعلاقته بالإيديولوجيا وبالسياسة مباشرة. وراحت الرواية العربية في هذه المرحلة تخوض مغامرة لحسابها بدون يقين إيديولوجي.

وقد غلب على الرواية العربية في هذه المرحلة من مسيرتها «طابع التجريب أو الانقياد - أحياناً - لتأثيرات شكلانية وطلائعية أفرزتها تجارب روائية في أنحاء أخرى من العالم..»[41]. وكانت الحصيلة على جانب كبير من الأهمية وقد التقى الروائيون العرب على اختلاف انتماءاتهم الفطرية حول مفهوم التجديد الروائي والبحث عن أشكال وفضاءات جديدة، واستبدالهم مفهوم الأدب المساوي للواقع بمفهوم علائقي يفترض تحويل الواقع وإعادة نسجه عبر الكلمات والأخيلة والرموز.

وفي هذا الصدد يذكر «محمد برادة» عدداً غير يسير من كتاب الرواية العربية الجديدة وهم: «جبرا إبراهيم جبرا»، و«إدوارد الخراط»، و«غائب طعمة فرمان»، و«عبدالرحمن منيف»، و«غالب هلسا»، و«إميل حبيبي»، و«الطيب صالح»، و«عبدالله العروي» و«غادة السمان»، و«فؤاد التكرلي»، و«حيدر حيدر»، و«هاني الراهب»، إلى جانب عدد كبير آخر من الروائيين العرب الذين دفعوا بالتجريب في مجال الكتابة الروائية إلى أقصى مداه مثل: «جمال الغيطاني»، و«صنع الله إبراهيم»، و«الطاهر وطار»، و«إلياس خوري»، و«حنان الشيخ»، و«خليل النعيمي»، و«سليم بركات»... والقائمة طويلة[42].

غير أن ما يهمنا أكثر، هو ما تعلق «بالرواية» كفن أدبي كسر التراتب الاجتماعي وأفقية الزمن العربي وذهنية الخيمة، والذاكرة التاريخية المريضة. لقد تحول جنس الرواية في الأدب العربي إلى خطاب

أدبي وفّر «الإمكانات البكر التي ولّدتها هذه الروايات الجديدة سواء داخل اللغة العربية بمستوياتها المختلفة أو من خلال تنويع التخييل وتوسع دائرته، وهي إنجازات تتم بالرغم من أنواع الرقابة الساعية إلى الحد من حرية الإبداع..»[43]. مما يجعل الرواية إلى جانب قيمتها الأدبية والفنية «- تقول ما لا يقال في محافل الكلام الأخرى، إنها تغدو بمثابة «تهريب الكلام»... أليست الرواية إذاً هي الفوضى الوحيدة الممكنة من أجل أن تبلغ الأسئلة مداها.؟»[44].

ونحن نؤكد هنا، قولنا بأن «الرواية» العربية جنس أدبي مضاد، جاء ليكسر التراتب الاجتماعي، ومعه، يكسر التراتب الثقافي، فكان الفن الأدبي القادر على إحداث التغيير حقيقة في نظرية «الخطاب الأدبي» ونظرية الأدب العربية؛ وجنس الرواية في الأدب العربي، رسم من الناحية التاريخية الحدود بين مرحلتين كبيرتين هما: عصر الإحياء، وعصر الحداثة، فكانت «الرواية العربية» بظهورها الأول علامة دالة على بداية التغيير، وبداية نهاية عصر الإحياء، ومؤشر الدخول في عصر الحداثة الأدبية.. ولكن ذلك كان يقتضي كسر الزمن الأفقي وإبعاد الذاكرة المريضة، وأهم من ذلك كسر التراتب الاجتماعي والثقافي، ومن ثم بروز الرواية كجنس أدبي مضاد ومحدث للانقلاب.. ولكن، كيف؟..

يعود الدارسون غالباً، عند الحديث عن الرواية العربية ونشأتها إلى رواية «زينب» للكاتب المصري «محمد حسين هيكل» (1888-1956م)، و«زينب»، هي الرواية التي صدرت في القاهرة، عام 1914م، فيما هو متداول بين الدارسين، وهي النص الروائي الأول الذي جاء ليؤسس البداية الرسمية للإبداع الروائي في اللغة العربية، بعد محاولات عديدة، كانت في الغالب محاولات تمهيدية.

وإذا كانت رواية «زينب» هي النص الروائي العربي الأول، الذي

رسم البداية الحقيقية لهذا الفن في الأدب العربي وكسر بذلك هيمنة النص الشعري - والقصيدة - باعتبارها الجنس الأدبي الأكثر رواجاً. فإن هذا يدعونا إلى وقفة، ولو سريعة، مع الظروف والأسباب التي أحاطت بصدور رواية «زينب». وكيف أن رواية «زينب» كانت بداية خجولة، بل بداية خائفة كان صاحبها يخشى كثيراً أن يقابل باللوم والخزي لا لشيء إلا لأنه كتب «رواية» (ولكن مع ذلك وعكس ما وصفناها به، محاولة جريئة).

إن ما يدلنا على ما ذهبنا إليه، هو أن رواية «زينب» صدرت تحت عنوان «زينب» مع عنوان فرعي هو «مناظر وأخلاق ريفية». وكان ذلك في الطبعة الأولى لعام 1914. ولم يجرؤ الكاتب «محمد حسين هيكل» حتى على وضع كلمة «رواية» على غلاف الكتاب. بل أكثر من ذلك، فإن الكاتب بدل أن يضع اسمه على الغلاف كما يفعل كل المؤلفين، فإنه عمد إلى وضع عبارة «بقلم فلاح مصري». ولم يوقع العمل باسمه الحقيقي خشية على سمعته، كما لو كان قد اقترف معصية أو ذنباً. وفضل أن يكون «مختفياً وراء تسمية مستعارة تعبر عن الهدف من تقديم «مناظر وأخلاق ريفية»، ولا تنفصل دلالة تعمّد إخفاء اسم المؤلف وحجبه عن غلاف الكتاب عن دلالة حجب اسم النوع الأدبي عن أعين القراء. فتفسير التسمية الأنثوية «زينب» بأنها «مناظر وأخلاق ريفية» هو إخفاء للنوع الأدبي الذي تومئ إليه التسمية الأنثوية وتبرير لها في آن. ودلالة الإخفاء كدلالة التبرير هي الوجه الآخر من دلالة ترك الاسم الفعلي للمؤلف إلى صفة قلمية تبدو كأنها تبرير لفعل المؤلف. وفرار من كل ما يمكن أن يتهم به المسكوت عن اسمه من اقتراف ضلالة تأليف "رواية" وفي موضوع الحب»[45].

وهذا الأمر، الذي بدا واضحاً في الطبعة الأولى لرواية «زينب» إنما يدلنا على شيئين اثنين: الأول يتعلق بمكانة «الرواية» آنذاك، من حيث

هي جنس أدبي، في سلم الأجناس الأدبية، والذي كان الشعر يحتل الصدارة فيه، بينما الرواية أو «القصص» لا يكاد يذكر بل ويعد من أدب العامة والسوقة.. والشيء الثاني، يتعلق بمكانة الروائي - الذي يكتب الرواية - آنذاك في السلم الطبقي لعلاقات التراتب الاجتماعي داخل المجتمع وداخل ذلك العصر الذي لم يكن فيه «الروائي» يحظى بالاهتمام والتقدير خصوصاً بالقياس مع ما كان يحظى به الشعراء من التكريم والتبجيل في الدوائر الرسمية وغير الرسمية على حد سواء. فلا غرابة إذاً إن وجدنا «هيكل» يحجم عن ذكر كلمة «رواية» على الغلاف، ويحجم أيضاً عن ذكر اسمه كمؤلف للرواية.. فقد خشى «هيكل» من أن تجني صفة الروائي على مكانته المهنية والسياسية والاجتماعية، وهي الصفة التي لم تكن ذات شأن، بل على العكس من ذلك كانت تمثل صفة سيئة ودنواً في المكانة والقيمة الاجتماعية. «فما كان المجتمع يقبل من محام فاضل من أسرة فاضلة ومن عضو مؤسس في حزب الأرستقراطية المصرية كبار الملاك، حزب الأمة الذي تحول إلى حزب الأحرار الدستوريين، أن يعرف بصفة كتابة «الروايات» التي يكتبها ويطالعها من لا مكانة لهم بارزة في القوم، والتي لا تستخدم إلا في التسلية والتفكه وإضاعة الوقت الفارغ، وأن تدور هذه الرواية فضلاً عن ذلك حول موضوع «غرامي» يتغنى بعاطفة الحب في مجتمع كان لايزال ينظر إلى كل ما يتصل بهذه العاطفة على أنه أدخل في باب ما يحسن السكوت عنه»[46].

وهذا الأمر يحيلنا على الاعتقاد بأن هيكل، وإن كان يمثل جيل المتنورين في مصر آنذاك، فقد كان متحفظاً تماماً في الإعلان عن كتابة «جنس الرواية». وهذا ما تشير إليه «يمنى العيد» موضحة أن «هيكل» لم يُفصح السؤال المتعلق بالجنس الأدبي الذي يمكن أن نصنف فيه «زينب»، ونقول إن هذا السؤال بقي مضمراً في العنوان الموضوع على الغلاف، كما في التنويع الإشاري الوارد في الإهداء وفي المقدمة[*]؛ إذ

إنه مرة يصف عمله «زينب» بأنه رواية، وأخرى بأنه قصة، وبعد ذلك يشير بأن ما عبر عنه هو سيرته الذاتية[47]. وتخلص «يمنى العيد» إلى القول: «كأن المؤلف تحاشى بوعي أو بغير وعي، أن يضع مؤلَّفه ضمن قيد جنس أدبي ليس لقواعده الروائية بعد، حضور صريح في نتاج الثقافة العربية...»[48]. وحسبه أن كسر التراتب الذي أصاب «الأجناس الأدبية» وعكس معاناة النقلة النوعية للنثر السردي وهي معاناة داخل وضعية الأدب العربي في حركة تطوره التاريخية الشمولية وداخل علاقاته بالمرجعيات الثقافية التراثية.

فلقد مارس «هيكل» من خلال «زينب» كتابة مضادة، وثورة في نظرية الأجناس الأدبية العربية، فخرج بالكتابة من حظيرة الدواوين، لتكون اللغة فيها لغة الجماهير في عصر الانبعاث والتنوير، موحياً بوظيفة الأدب الثقافية في عملية التغيير الاجتماعي وإيقاظ الوعي. فأحدث تخريباً خلاّقاً لقيود اللغة العربية الكلاسيكية، بغية تحريرها من البلاغة الثابتة وتوليد بلاغة معانيها الجديدة والمتجددة. وكان ذلك من خلال إدخال هيكل للمنطوق الشفوي إلى لغة الكتابة الأدبية النثرية - الرواية - المنحازة إلى الكلام اليومي كما تقول «يمنى العيد». وهذا الجنس الأدبي الجديد المتمثل في رواية «زينب» هو الذي «فتح عالم الكتابة للناس العاديين كي يتحدثوا بهمومهم ويعبروا عن دواخلهم، وكان ذلك مساهمة في ثورة تندرج في الهم الثقافي الذي طبع مرحلة التنوير وعمل من أجله أدباؤها، من الطهطاوي إلى طه حسين، وهدف إلى نزع القداسة عن المكتوب - المدوّن - كي يدخل في جدل الملفوظ والمؤلف»[49].

ومن جهة أخرى، فإن «هيكل» كتب «زينب» في عصر، كان الشعر فيه يحتل الدرجة الأعلى، وكانت المكانة الشعرية تدعمها وتؤكدها المكانة الاجتماعية للشعراء؛ وحتى وإن كان "هيكل" ينتمي إلى جيل المتنورين،

فإن زمن صدور رواية «زينب» كان يمثل من ناحية أخرى امتداد لعصر إحياء التراث، حيث ارتبط الشعر بوجوه الأمة وصفوة الصفوة بحيث أن مكانة الشعر الاجتماعية لم تكن تفارق في الأذهان مكانة «محمود سامي البارودي» (1840-1904م) رب السيف والقلم، و«أحمد شوقي» (1868-1932م)، وهو الذي ولد في قصر الخديوي «إسماعيل»، ورعاه الخديوي «توفيق»، ووصل إلى الذرى في عهد الخديوي «عباس الثاني»[50]. وهو إلى ذلك الشاعر الذي نصب أميراً للشعراء.

في هذا العصر، الذي تُنصب فيه الصفوة من الشعراء على رأس إمارة الشعر، يأتي «هيكل» بجنس أدبي مضاد ومناقض تماماً لجنس الشعر. لقد حاول «هيكل» «أن يسبح في التيار المناقض له... حالماً أن يستبدل بالنوع الأدبي السائد إلى أيامه نوعاً مناقضاً...»[51]. في ظل ثقافة أدبية تراثية محافظة تنظر إلى هذا النوع الجديد المناقض للشعر نظرة الاستهانة وتضع «القص» في أدنى المراتب بالقياس إلى القصيدة الشعرية التي تمثل الأدب الحق في النظرية الكلاسيكية التقليدية.

وهذه النظرة التي كانت تحيط «بالقص» عموماً في زمن كتابة وصدور «زينب» تعكس ذلك التراتب الأدبي لعلاقات الأنواع الأدبية الذي يقول عنه «جابر عصفور» «هو الوجه الآخر للتراتب الاجتماعي للعلاقات الاجتماعية، بين الطوائف والطبقات، فإن هذا التراتب، بوجهيه الأدبي والاجتماعي كان يصون نفسه مما يهدّده ويحمي كيانه من أية محاولة لتغييره أو تعديله في مستوياته الاجتماعية والأدبية...»[52]. ولأن الثقافة العربية - على نحو ما أشرنا إليه سابقاً - ثقافة أصولية، أو على الأقل فهي ثقافة إجماع حول المرجعيات الثابتة والأصولية، فقد تحول هذا التراتب الأدبي والاجتماعي آنذاك «إلى تراتب قمعي يفرض احترامه الاجتماعي الاتباعي على أبناء المجتمع الذي ينتسب إليه وعلى ثقافته

في الوقت نفسه وذلك بطريقة غدا معها احترام هذا التراتب احتراماً لأصول المجتمع وحفاظاً عليها »[53].

وما كان لذلك التراتب في المجال الاجتماعي، وفي مجال الأنواع الأدبية أن ينكسر إلا بفضل أبناء الطبقة الوسطى في مصر وفي البلاد العربية الأخرى، وهي طبقة مثلتها فئة من المتنورين تعلمت قيم التحرر والليبرالية وتشبّعت بقيم الحرية، لاسيما بعد أن تلقى بعض أفرادها علوم العصر الحديث وثقافته في أوروبا، وعادوا إلى بلدانهم يبشرون بقيم التحرر والليبرالية المناهضة لثقافة الإقطاع والعبودية، ويواجهون التراتب القمعي في المجتمع كما في الثقافة، وفي نظرية الأنواع الأدبية. ولم تكن المهمة سهلة، فقد كان التغيير ولايزال، في الثقافة وفي المجتمع العربي، دائماً أمراً صعباً ومخاضاً عسيراً، لاسيما وأن التغيير آنذاك كان يمس المجتمع، لا في بنيته الاجتماعية فحسب، بل أيضاً في بنية الثقافة الأصولية، فكان على الطليعة أن تستبدل علاقات أبنية المعرفة في المجتمع، ولا يتم ذلك إلا من خلال جعل العقل مكان النقل، والاجتهاد والإبداع مكان التقليد، والحرية والمساواة مكان الاستبداد وأنساقه الاجتماعية والسياسية. وفي مجال النظرية الأدبية وما يتعلق بالأجناس الأدبية، كان على الطليعة آنذاك من الأدباء أن يساووا بين الأجناس الأدبية، أو على الأقل أن يجعلوا للنثر و«القصة» على وجه الخصوص مكانة لا تقل عن مكانة الشعر. الأمر الذي يقتضي تحطيم القواعد الموروثة لتراتب الأجناس الأدبية. فكان على الطليعة من الكتاب الذين كان يرمون إلى إحداث النقلة النوعية في الأدب العربي، «أن يكتبوا، هم في نوع «الرواية» الهامشي المنظور إليه في ريبة أخلاقية وعقلية بوصفه حديث خرافة وأداة للتسلية الخشنة العامة... »[54].

ولقد مرت محاولة محمد حسين هيكل «الجريئة» بسلام، بل أكثر

من ذلك أنها وجدت استجابة طيبة في الأوساط المستنيرة، مما شجع غيره على الكتابة في «الرواية»، خصوصاً مع انتهاء الحرب الكونية الأولى، فمنذ سنة 1922م، ظهرت مجموعة من الأعمال الروائية و«تعددت هذه المحاولات في اتجاه امتلاك يضعف أو يقوى لأدوات الرواية كما فهمها الغرب في عصره الذهبي»[55]. حيث أصدر «عيسى عبيد» في سنة 1922م، أي بعد ثماني سنوات من صدور «زينب» لهيكل، روايته «ثريا». كما أصدر نقولا حداد «فاتنة الإمبراطور»، وأمين الريحاني الذي كتب وأصدر روايته «خارج الحريم» في نفس السنة المذكورة. وتوالت الكتابات الروائية الواحدة تلو الأخرى في مصر خاصة. فأصدر محمود تيمور «رجب أفندي» (1928م)، و«الأطلال» (1934م)، كما أصدر محمد طاهر لاشين روايته «حواء بلا آدم» (1933م)، وتبعهم في ذلك كتاب أبدعوا في أجناس أدبية أخرى فدعموا مسار الرواية العربية، إذ ألف طه حسين «الأيام» (1929م)، و«دعاء الكروان» (1934م)، و«أديب» (1935م)، إلى جانب كتابيه عن «شجرة البؤس» و«المعذبون في الأرض». وحذا حذو طه حسين، توفيق الحكيم الذي ألف «عودة الروح» (1933م)، و«عصفور من الشرق» (1938م)، و«يوميات نائب في الأرياف» (1937م). كما ألّف عباس محمود العقاد روايته اليتيمة «سارة» (1938م)، وهو الذي كان أكثر من غيره ممن كتبوا في «الرواية» في عهده، ارتباطاً بالتراتب الأدبي المشار إليه، كما كان أقل أقرانه تحمساً لكسر، أو على الأقل خلخلة علاقات التراتب الأدبي في النظرية الأدبية القديمة. دون أن ننسى ذكر "المازني" الذي أصدر "إبراهيم الكاتب" سنة (1932م)[56].

والشيء الملاحظ في الأعمال الروائية المذكورة، أنها كانت تمثل محاولات متفرقة في مجال الرواية، إذ يذهب أحد الباحثين إلى القول «إن

كل هؤلاء الكتاب لم يختصوا في كتابة الرواية، فبقطع النظر عن الذين كتبوا محاولاتهم الأولى ثم انقطعوا عنها، نلاحظ أن بقية الكتاب كانوا قد اشتهروا بإبداعهم في أجناس أخرى، فمحمود تيمور كان كاتب قصة قصيرة بالأساس وتوفيق الحكيم كان كاتباً مسرحياً، وطه حسين كان باحثاً وناقداً في الدرجة الأولى. فما كانت الرواية في هذه المرحلة محل اهتمام كبير يستقطب الكتّاب والمؤلفين»[57].

غير أننا نقول، إن هؤلاء الكتّاب قد مثلوا «الطليعة» من الأدباء الذين أسسوا لجنس الرواية في الأدب العربي، وإن كانت الرواية في تلك المرحلة لا تحظى بالاهتمام الكبير فيكفي هؤلاء الكتاب أنهم حطّموا هيمنة الخطاب الشعري الذي كان مسيطراً حتى أيامهم وأسسوا لخطاب نثري روائي مثَّل آنذاك جنساً مضاداً، تمكن من حمل هموم الإنسان وهم الإبداع على محمل مغاير لجنس الشعر. وإن لم يفعلوا ذلك ويكتبوا ما كتبوه من روايات، هل كان لجنس آخر - غير الرواية - أن يُزاحم الشعر؟. ألم تكن «الرواية» انقلاباً حقيقياً على سلم نظرية الأجناس الأدبية العربية؟ زيادة على كونها انقلاباً، وكسراً للتراتب الاجتماعي العربي عموماً. وهذا هو الذي دفع بأحد الباحثين إلى القول: «... كانت رواية «زينب» البداية الأولى الجذرية، من حيث التأثير لا السبق التاريخي، في تقويض المكانة التقليدية للشعر بأكثر من معنى وبأكثر من طريق من طرق استقبال الأدب وتلقيه»[58].

وتبعاً لذلك فإن الرواية إلى جانب كونها جنساً أدبياً مضاداً، ابتدع أصحابه خطاباً أدبياً مغايراً شكل قطيعة حقيقية مع مفهوم الإحياء السلفي - فقد زامنت «الرواية العربية - بدايات النزوع «البدئي» على طريق الحداثة الأدبية العربية، فكانت أحد مظاهر القطيعة مع النظرية التقليدية - السلفية - وبداية جريئة وحاسمة لما ستكون عليه النظرية

الأدبية الحديثة والمعاصرة في الأدب العربي.. هذه النظرية «الحداثية» التي كان فيها الخطاب الروائي أكثر الخطابات الأدبية إحداثاً للتغيير والتدمير، وبناء المغاير في المحتوى كما في الشكل التعبيري داخل اللغة العربية الأدبية».

هوامش البحث

1) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد. سلسة «عالم المعرفة». المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. ديسمبر 1998 ص: 19.

2) بدوي طبانة: العرب. دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي. دار الثقافة. بيروت – لبنان 1984م. ص: 3.

3) المرجع نفسه. ص: 3.

4) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية. ص: 19.

5) عبداللطيف الصوفي: مصادر الأدب في المكتبة العربية. دار الهدى. عين مليلة. الجزائر. د.ت. ص: 10.

6) عبداللطيف الصوفي: مصادر الأدب في المكتبة العربية. ص: 9.

7) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية. ص: 20.

8) عبداللطيف الصوفي: مصادر الأدب في المكتبة العربية. ص: 12، 13.

9) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي. ص: 16.

10) انظر أكثر تفاصيل عن هذه المسألة بخصوص «الزباء» في: المرجع نفسه، ص: 16.

11) انظر المرجع نفسه. ص: 34، 38. للوقوف على أمور في غاية الأهمية بشأن الخطابة الجاهلية وكذلك سجع الكهان.

12) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 21.

13) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 21.

*) هو أبو بكر محمد بن عبدالملك بن محمد بن طفيل القيسي، صاحب «رواية حي بن يقظان» التي يعتبرها الكثير من الدارسين رواية الفلسفة العربية الإسلامية.

14) ولد ابن طفيل في وادي آش: وهي بلدة في وادٍ خصيب تبعد عن غرناطة بحوالي ستين كيلومتراً – في أوائل القرن السادس الهجري. انظر في هذا الصدد عبدالحليم محمود: فلسفة ابن طفيل ورسالة «حي بن يقظان». دار الكتاب اللبناني. بيروت – لبنان، 1982. ص: 11.

15) محمد كامل الخطيب: نظرية الرواية. وزارة الثقافة السورية. دمشق. 1990 ص: 66.

16) المرجع نفسه، ص: 66.

17) المرجع نفسه، ص: 66.

18) المرجع نفسه، ص: 189.

19) المرجع نفسه، ص: 189.

*) يذهب ابن خلدون إلى القول في الأدب: «وسمعنا من شيوخنا في مجالس التعليم أن أصول هذا الفن وأركانه أربعة دواوين وهي: أدب الكاتب لابن قتيبة، وكتاب الكامل للمبرد، وكتاب البيان والتبيين للجاحظ، وكتاب النوادر لأبي علي القالي البغدادي. وما سوى هذه الأربعة فتبع لها وفروع عنها...». انظر في هذا: ابن خلدون عبدالرحمن بن محمد: المقدمة - تاريخ العلامة ابن خلدون. دار الكتاب اللبناني. بيروت - لبنان 1960. ص: 1070.

20) محمد كامل الخطيب: نظرية الرواية. ص: 182.

21) منجي الشملي: نظرية الرواية. ص: 182.

22) محمد كامل الخطيب: نظرية الرواية. ص: 190.

23) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية. ص: 23.

24) ر.م. ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة: ترجمة: جورج سالم. منشورات عويدات. ط 2. 1982 ص: 233.

25) المرجع نفسه. ص: 223.

26) ر.م. ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة. ترجمة: جورج سالم. ص: 233.

27) المرجع نفسه. ص: 233.

28) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية. ص: 22.

29) آمنة يوسف: تقنيات السرد - في النظرية والتطبيق. دار الحوار للنشر والتوزيع. ط 1. اللاذقية. سورية. 1997 ص: 19.

30) محمد برادة: الإبداع الروائي اليوم. أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين - مارس 1988. مجموعة من الكتاب. دار الحوار. اللاذقية - سورية 1994. ط 1. ص: 231.

31) المرجع نفسه. ص: 231.

32) انظر: المرجع نفسه. ص: 230.

33) محمد برادة: الإبداع الروائي اليوم. ص: 230.

34) المرجع نفسه. ص: 230.

35) انظر: محمد كامل الخطيب: نظرية الرواية. ص: 115.

36) المرجع نفسه. ص: 116.

37) المرجع نفسه. ص: 116.

38) فرنسوا غايار: الإبداع الروائي اليوم. ص: 30.

39) آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. ص: 19.

40) المرجع نفسه. ص: 19، 20.

41) محمد برادة: الإبداع الروائي اليوم. ص: 234.

42) انظر المرجع نفسه. ص: 234.

43) المرجع نفسه. ص: 235.

44) محمد برادة: الإبداع الروائي اليوم. ص: 235.

45) جابر عصفور: زمن الرواية. دار المدى للثقافة والنشر. ط 1. دمشق. سورية. 1999. ص: 87، 88.

46) المرجع نفسه، ص: 88.

*) المقصود هنا هو الطبعة الأولى لرواية «زينب» والتي يشير فيها هيكل إلى أنه كتب «هذه القصة»، سنة 1911، ونشرها للمرة الأولى سنة 1914.

47) يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصيته الحكائية وتميز الخطاب. دار الآداب. ط 1. بيروت. 1998. ص: 62.

48) المرجع نفسه، ص: 62.

49) المرجع نفسه، ص: 69.

50) انظر: جابر عصفور: زمن الرواية. ص: 89.

51) المرجع نفسه، ص: 89.

52) المرجع نفسه، ص: 92.

53) المرجع نفسه، ص: 92.

54) المرجع نفسه، ص: 93.

55) محمد الباردي: الرواية العربية الحديثة: الجزء 1، دار الحوار للنشر والتوزيع. ط 1. اللاذقية – سورية. ص: 15.

56) انظر: محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة. ص: 15. وكذلك جابر عصفور: زمن الرواية. ص: 94، 85.

57) محمد الباردي، المرجع نفسه، ص: 15.

58) جابر عصفور: زمن الرواية، ص: 97.

* * *

مقدمة:

يقف «إميل حبيبي»؛ - رحمه الله - رائداً ومنارة في مسار الإبداع الروائي العربي عامة، والفلسطيني خاصة؛ تجربة سردية وجمالية خاصة، كتابة روائية متميزة، وموسوعة ثقافية كشف بها عن هوس شديد بالحفر والتنقيب عن كل ما يمكن أن يؤسس «ذاكرة» ووجدان الإنسان الفلسطيني، وهو يرزح تحت الاحتلال الإسرائيلي. آخر تجل لهذا الهوس، روايته «سرايا بنت الغول»[1] التي تعتبر علامة متميزة في في تاريخ الرواية العربية: ببنيتها السردية وصيغ اشتغال المتخيل والذاكرة واللغة. نص روائي راهن إميل حبيبي من خلال استضافته لنصوص أخرى على تحقيق ***الصنعة الروائية*** التي تلعب فيها مقصدية الكاتب دوراً دينامياً في إبراز مظاهر التناص[2] الشكلي والمضموني؛ وهو الشيء الذي يبرر توزع النص بين كتابات أدبية تنحدر من الذاكرة الأدبية التراثية، مما يعقد معه وضع النص في خانة الجنس الأدبي المحدد، ويتضح ذلك من خلال اعتماده مؤشرات دالة على إمكان انتسابه إلى جنس السيرة الذاتية، والجنس الأدبي الروائي في نفس الوقت. وعليه، تتضافر سلطة كل من المؤلف والسارد في هذا النص لتدعيم هذا التوجه، وتذويب الحدود بين الخطابات والملفوظات. ومن ثم، تعتبر صيغة الإسناد القولية التي يتلبس بها الخطاب الروائي، من خلال صيغتي (قال - قلت) عنصراً مساهماً في تعتيق الشكل الروائي. فإذا كانت كذلك، فإنها من جهة أخرى، تسمح بإمكان استقطاب لغات وأصوات متعددة، وتمريرها عبر ذات المؤلف، إنه التشخيص الخالص للنزوع

السيري، نستطيع تبنيه من خلال حضور مادة السيرة الذاتية التي تمكن المؤلف بوعيه الإستيتقي المؤسلب تذويبها في سياق الحكايات الفرعية، إما من خلال حضور الروايات (أو النصوص) السابقة أو الشخصيات الرئيسة فيها بالروايات نفسها، أو بقراءة الهوامش التي تكثر في هذه الرواية: كمظهر من مظاهر الاستبطان والاستجلاء للحظات حياتية، يمتزج فيها الحقيقي بالمتخيل، اعتماداً على الذاكرة كمنطلق أساسي لتشخيص المحكي وتقلباته على امتداد النص، في أفق تحقيق المكون الروائي Le romanesque كدينامية لاشتغال قطبي القصة والخطاب.

يندرج الأفق الروائي لنص «سرايا بنت الغول» في الأفق الحداثي للرواية الجديدة، بكل تفاريقها وديناميتها وهي تسعى إلى ***التعددية*** كمكون جوهري داخلي ملتصق بالرحم المولد للنص في تحققه الشكلي والخطابي والإيديولوجي[3]، تحدث به قطيعة صريحة مع روايات الماضي، وفي نفس الوقت تفي بالتعاقد الروائي الذي أبرمه المؤلف مع متلقيه منذ صدور النصوص الأولى، في محاولة لتخطي الأفق التقليدي الذي كرسه المترجمون والروائيون العرب. نحو أفق جديد[4] يقضي بزوال الأوهام البطولية، والأفق الرومانسي الذي رسخته الرواية السائدة. فما الذي يمكن أن يقوم به هذا النمط الكتابي الجديد عبر مكون «التعددية اللغوية» كمجلى للإبداع المغير لمفهوم الأدب ولحمولاته الإيديولوجية، أيضاً لطريقة قراءته[5] في المشروع الروائي لإميل حبيبي ما هي آفاقه وآثاره الجمالية.

1 - إن قراءة أي نص روائي في ضوء موضوع معين[6]، أو قضية نظرية تبقى مهددة بالتعميم والاستسهال، ما لم تتحصن هذه القراءة بأسئلة منهجية تعي سيرورة الخطاب الروائي الذي يوجد دائماً قيد التكون والاكتمال (باختين)، تستدعي هذه القراءة التي نقدمها لهذا النص إثبات فرضية أن هناك علاقة تفاعل بين الداخل (اللغة) والخارج

(الواقع) داخل الخطاب الروائي الجديد، وهو يركز على محورين كبيرين: اللغة الروائية في أنماطها وتشكلاتها، وطرائق السرد، المنتمية لحقل الخطاب الروائي، مما يعطي لإشكال التواصل الحواري والأدبي أهميته داخل تداولية هذا الخطاب؛ وهو ينزع إلى تشكيل بنياته على أنماط من الأساليب اللغوية، والمتناصات البارودية (أي المحاكاة الساخرة) التي تحضر في النص الأدبي مجسدة في بنياته السردية والدلالية. على هذا الأساس، تقوم مقاربتنا للنص وهي واعية بأنها تمزج بين شعرية الخطاب الروائي، والتحليل النقدي المستجلي لفرادة النص وخصوصية إنتاجه النصي.

2 - يندرج نص «سرايا بنت الغول» في خانة النصوص الحداثية من حيث هيمنة تقنيات الكتابة الروائية الجديدة: كتقنية الانشطار والتوالد، تنويع محافل السرد الشيء الذي سيمكن هذا النص الجديد من الانبساط التدريجي كديمومة خطابية في فضائي الكتابة والقراءة. وهكذا نفترض تواتر المحكيات المتنافرة خلخلة طولية السرد، وتصارع الأفضية الواقعية والمتخيلة؛ كما أن حضور التأمل النقدي من خلال المقدمة التي صدر بها الكاتب عمله (خطبة المؤلف) كنص محاذي Paratexte جاء ليضيء عتمة النص، ويؤمن مقروئيته بشكل يوجه فهمه وتأويله، ويكشف في نفس الوقت أسرار اللعبة السردية التي لن تنجلي خيوطها عند قارئ هذه الرواية إلا بوعي هذه الوسائل الشكلية التي يلحم بها الروائي متوالياته السردية، فرغم غلبة صوت المؤلف/ السارد يظل حضور الأصوات السردية قوياً يضفي على الرواية طابعاً حوارياً متميزاً تعطى فيه قيمة للتعدد اللغوي والهدف من ذلك رتابة اللغة الروائية التي طالما ميزت الرواية العربية، ترى ما هي تجليات هذا التعدد اللغوي نصياً؟

3 - يعتمد المؤلف لخدمة استراتيجيته القولية كتابة شذرية قوامها تفتيت وحدة السرد وافتضاض خطيته، والتي يهدف من خلالها إلى خلق مساحة واسعة في بنية الخطاب الروائي يشتغل فيها الوعي اللغوي بحرية من حيث إقامة حوار بين عدة مستويات من اللغة الأدبية، بكل نبراتها وتشخيصاتها، وذلك في أفق إنتاج بنية نصية «نموذجية» قد تنتمي إلى هذا الجنس أو ذاك.

ومن هذا المنطلق يحق لنا أن نتساءل عن سر هذا الاستيحاء من الخرافة - سليلة الثقافة الشفوية - لبعض المكونات اللغوية من حيث خلقها لأجواء خرافية (أسطورية) ينغمر النص الروائي في لجتها وهذا يقودنا إلى الحديث عن لغات تسود النص، يمكن إجمالها فيما يلي:

أ - اللغة الشعرية:

يعتمد المؤلف لغة ذات طبيعة إيحائية ورمزية تعتمد المجاز من مثل قول السارد في مفتتاح الرواية:

- **«(...) وكان صدى الحرب السادسة يتردد، بعد آهات الحنين في صدورهم إلى صخرة على الشاطئ ابتلعها البحر أو إلى عين ماء على الكرمل نشفها القهر»**. الرواية ص 21.

ويتأكد لدينا ذلك من خلال حضور معاجم للغة التشبيه والاستعارة كلغات ذاتية تتيح التوغل (والإيغال) في الذات واختراق عوالم الباطن، ويتحقق ذلك من خلال الصوغ الذاتي للغة La subjectivation وهي تسترفد من شحنة الذاتية، وهذا ما تتميز به بعض المقاطع في الرواية تجعلها قريبة من لغة التأملات والخواطر والإيحاء الشعري من مثل:

- «**كان دوار البحر قد تملكني، وكانت أسماك القرش تبدو لي آتية من البحر ومن البر معاً**» الرواية ص 39.
- «**خنقتني الظلمة أخرسني الظلم**» الرواية ص 40.
- «**وشط خيالي بعيداً عن هذا الشط وأما أنا فيه من غربة مهولة، إلى تغريبة في شطآن بعيدة وقع لي فيها من الهول ما هو قريب الشبه بهذا الهول**» الرواية ص 34.
- «**فاكتنفني، كما السكينة المطبقة علي من كل جانب، ألفة قديمة إلى هذه الجبال أيقظت في نفسي - المستريحة على حتمية الفناء - هواجس المساءلة الذاتية**» الرواية ص 51.
- «**أما أصوات البحر الليلية فشيء آخر. فالظلام يفك عقدة لسان البحر فيعوي ويتأوه ويوشوش أحياناً**» الرواية ص 45.
- «**ومشيت في درب الآلام**» الرواية ص 45 (كلازمة تكرارية تتكرر في النص أكثر من مرة).

نجد أنفسنا من خلال هذه المقاطع إزاء لغة تحمل هواجس الذات وتنزاح نحو بنية لغة الشعر من خلال اقتصاد لفظي يضمن للخطاب الروائي شروط ودافعية الانتقال نحو لغة تجعل من الحلم والاستيهام مرجعية أساسية في استبطان أغوار الذات السحيقة. إن من شأن المقومات أن تكشف لنا عن حضور صوت المؤلف كملفوظ لغوي وأدبي، يحتفظ باستقلاليته داخل الخطاب الروائي. ويمكن أن تثار، على ضوء هذه الاستقلالية، إشكالية العلاقات النصية التلفظية التي تتأسس على ثنائيات: المؤلف/ السارد، المؤلف/ الشخصية، السارد/ الشخصية وذلك من حيث كونها لا تعرف استقراراً ثابتاً ونمطياً داخل نص «سرايا بنت الغول» في ظل توزع ملفوظه الروائي بين أصوات ولغات مختلفة، إلى

الحد الذي نتساءل فيه «من» المتكلم داخل النص (الملفوظ)؟ فالمتلفظ ي النص أحياناً هو السارد العليم وكأنه راوي الرواة، أحياناً يتلبس صوت البطل/ الشخصية وكأنه على دراية كاملة بالأحداث تسمح به بالتحكم فيها. فيأتي صوته أحياناً منصهراً مع صوت السارد، الشيء الذي يعطي لحضور الزمن الماضي الغالب على الأفعال الحكائية الموظفة تبريره النصي. وهكذا تحضر عبر هذا المكون لغة الذات المتكلمة تأتي لإدراج ملفوظاتها التثمينية، هادفة إلى تحفيز ذهن القارئ واجتذابه لعوالمها الروائية وأفضيتها التخييلية ولو عبر خطاب مونولوجي داخلي مباشر، يطلق فيه المتكلم العنان لخياله وإحساساته كي تتداعى.

ب - مكون اللهجات العامية:

تحضر في نص «سرايا بنت الغول» لهجات فلسطينية على شكل أمثال وأغاني ومرددات شعبية تؤكد ما ذهب إليه ميخائيل باختين[7] من ارتباط الملفوظ بالوعي الاجتماعي والإيديولوجي القائم حول موضوع ذلك الملفوظ، تمكنه من تجسيد أصوات وحوارات اجتماعية، وتضمن للمؤلف دافعية الانتماء إلى المجتمع والتاريخ؛ ويعد إميل حبيبي من أبرز الروائيين العرب الذين عمقوا هذا التشخيص اللغوي من خلال نزعته التجريبية والجمالية، والتي تهدف إلى خلق وعي جديد باللغة والأدب عبر نسف مقولة «نقاء الجنس التعبيري وأحاديته»، يعتبر الحضور النسبي للغات والأصوات الاجتماعية في نص «سرايا بنت الغول» ذا دلالة رمزية باعتباره موقفاً فنياً يجسده المؤلف في إطار التنوع القصدي (أو غير قصدي) للغات ولهجات؛ بغية تجسيد تفاعل نصي يغذي الاتجاه الحواري للخطاب - من منظور ميخائيل باختين[8] - ونورد على سبيل المثال لا الحصر بعض المقاطع الدالة على ذلك:

- «**بيدك ياخيا ؟!**»
- «**أين اختفت سرايا**» - الرواية ص 43.
- «**يابا**»؟ - الرواية ص 49.
- «**شد الخيط على مهلك، يابا العبد، ففي السنارة سمكة عفية**» - الرواية ص 55.
- «**وبعدين**»؟
- «**وبعدين**» (...) - الرواية ص 65.
- «**الله يخليك ياخيا، شق على سعادة**» - الرواية ص 70.
- «**فجحظني الوالد وصاح «لوين؟**» - الرواية ص 70.
- «**واستحلفني أخي جواد قائلاً: «الله يخليك ياخيا عد عليه**» - الرواية ص 73.

على الرغم من تحويل اللهجات والأصوات الاجتماعية في الرواية من الحقل الشفوي إلى الحقل الروائي المكتوب؛ ومع ذلك فإن البعض منها ظل محتفظاً في نسغه بسمات التلفظ الشفوي؛ إلى الحد الذي قد نتحدث فيه عن وجود لغة شفوية مكتوبة في النص، فضلاً عن ذلك تبرز لنا تلك المقاطع - التي أوردناها سابقاً - عن إمكان اكتشاف شخصية الإنسان وطبعه من خلال لغته (أو منطوقه)، كمثال على ذلك نموذج الأب في جحظه للولد، حيث تبرز من خلال منطوقه نبرة شديدة صوتية، وطبعه الحاد، على العكس من ذلك تبرز شخصية الأخ جواد غير قوية بل متآخية بحسب الوضع الاجتماعي والنفسي الذي تندرج ضمنه في الرواية، إن من شأن هذه العناصر أن تخلق تنوعاً في التشخيص اللغوي. ومن ثم، فهي انتصار للذاكرة اللغوية الفلسطينية في مظهرها الشعبي؛ ويتعزز هذا

التوجه من خلال استدراج الكاتب لأمثال شعبية ومرددات غنائية، ونورد بعض الأمثة الدالة على ذلك:

- «**ومن دود هذا التين الغزالي والخرتماني، الأحلى من العسل، جاء مثلها السائر» دوده من عوده** - الرواية ص 26.
- «**حذوك النعل بالنعل**» - الرواية ص 26.
- «**ومع علمي بأن «لو فيها خير ما رماها الطير**» - الرواية ص 27.
- «**قلت: هل يهوى الغريق صيد السمك؟**» - الرواية ص 28.
- «**فرخ البط عوام**» - الرواية ص 53.
- «**ولم ينظر في وجهي حين همهم قائلاً: «ومن شب على إضاعة الفرص شاب على حياة كلها فرص مضاعة**» - الرواية ص 67.
- «**قد قيل «التكرار يعلم الحمار» فلم يخطئوا**» - الرواية ص 136.
- «**وتقول المتقولون عليها أن «ما من شيء ببلاش إلا العمى والطراش**» - الرواية ص 196.

يبدو من خلال هذه المناطق (المناصات) أن إميل حبيبي يراهن عليها في تحقيق متعة الالتذاذ بحكمة الأمثال، وتشغيلها من منطلق تنشيط الذاكرة الفلسطينية (الجماعية)؛ بحيث تكتسب داخل الرواية قيمة تعبيرية وتصويرية لا يمكن إغفالها، اعتباراً لقيمتها التداولية خارج وداخل منطقة الرواية. تساهم هذه الأمثال كرواسم Clichés في تكسير نوايا الكاتب وتنسيق طيماته - من منظور باختين - كبلاغة تعين القارئ على استعادة معارفه التراثية والخضوع لسلطة المثل الذي يحمل عبرة وكأننا أمام استعارة ألسنة آخرين لإيجاد وضعية ممكنة للسان السارد الكامل المعرفة. فضلاً عن ذلك، تحضر المرددات الغنائية والشعبية كصوت

أسمهان (الرواية ص 72) وفيروز (الواية ص 74-169) وغنائيات سرايا، كأطول مرددة تحتل فضاءً خاصاً في النص:

- **«يا ماريا.**

يا مسوسحة القبطان والبحرية

يا مسوسحة القبطان

يا ماريا

يا طالعة من البحر ردي علي

(...)» - الرواية ص 113.

فضلاً عن كون هذه المرددات عناصر تشكيلية نصية تملأ فضاء النص من حيث التصريف الإبداعي لها؛ فإنها جهة أخرى تفصح عن الإدراك الكرنفالي للعالم[9]، وبث عنصر الألفة الذي يتغذى من الرصيد التراثي المكتوب والشفوي كعامل يقوي حوافز التأويل عند القارئ ويكون عبارة عن قنوات ضرورية لتمرير عنصر التشويق والإثارة.

يؤدي هذا المكون وظيفته التناصية، مشخصاً صور المتكلمين وأوضاعهم داخل بنية الخطاب السردي، مصحوبة بنبراتهم وأوضاع تلفظهم؛ فتأتي الجمل متراصة أحياناً قصيرة ومختزلة، تستهدف تجذير الإيهام بالواقع، وتزيل وهم الانفصال عنه. فالالتجاء إلى الأمثال والمرددات الغنائية كلها قنوات تركز سلطة التقاليد الشفوية في الرواية، وتتمظهر كبلاغة روسمية (نسبة إلى روسم)، تعتبر وسيطاً أساسياً لتحقيق عنصر الألفة. لا شك أن الروائي إميل حبيبي ينتقد ضمنياً عبر هذا المكون الاستشهادي فكرة طهرانية اللغة التي طالما شددت عليها النظرة السلفية للغة.

ج - مكون اللغة التاريخية:

نهتدي في نص «سرايا بنت الغول» على لغات مختلفة أبرزها لغة الخبر التاريخي، حيث فضل الكاتب عدم وضعها بين أقواس مثال:

- «**وعيسى العوام» هذا شاب ذكره العديد من مؤرخي الحروب الصليبية أنه نجح في اختراق الحصار الذي فرضه الفرنجة على عكا المسلمة في العام 586هـ (1190م) كان يغوص تحت مراكب الفرنجة ويخرج بين أهالي عكا المحاصرين حاملاً إليهم الكتب والنفقات في ثلاثة أكياس شدها على وسطه**» - الرواية ص 57.
- «**أما القديمة فكانت «مدرسة البرج» - البرج الذي شيده ظاهر العمر الزيداني في العام 1760 فوق هضبة الكرمل الشرقي مشرفة على «حيفا الجديدة» - شارع ستانتون فسوق الشوام فساحة الحناطير فشارع الملوك خليج عكا حيث مصب نصر المقطع - دفعاً لعائلة القراصنة القادمين من مالطة أو من جنوب إيطاليا**» - الرواية ص 85.

يبرز من خلال هذه المقاطع وعي تاريخي حاد عند إميل حبيبي، المرتبط بتوثيق بعض الأماكن والأشخاص، ووقائع ضداً على الاستيلاب والهدم الذي يتعرض له التاريخ الفلسطيني والذاكرة الفلسطينية الجماعية، فالرواية تقدم وثائق بالغة الدقة للتاريخ الفلسطيني الحقيقي، فتحرص على تسجيل الأزمنة والأمكنة الحقيقية لا الخرافية إلى درجة أن صلاح فضل اعتبر أن هذه الرواية تستحق عن جدارة لقب «الرواية الجغرافية» مادامت تعبق ملفوظاتها برائحة المكان الفلسطيني وجماليته[10].

د - مكون اللغة السردية التراثية القديمة: الأسلبة البارودية:

ينشد نص «سرايا بنت الغول» في تركيبته الجامعة إلى جملة

مظاهر أسلوبية تنحدر من صلب الثقافة العربية الموروثة، في عهد ازدهار النثر العربي ويرجع ذلك إلى سمة التخلل التي تطبع النص وتجعله متوزعاً بين خطابات متراكبة يبرز فيها توغل «إميل حبيبي» العميق في الذاكرة الأدبية العربية عبر تفاعل نصي قصدي إما «تحويلاً» أو «تحقيقاً»، أو خرقاً لنماذج أولية بهدف تجاوز أحادية اللغة الروائية والخطية التقليدية للرواية الكلاسيكية. ومن هذا المنظور، تبرز قصدية الصنعة في استقطاب أشكال سردية تراثية تستهدف بلورة طريقة جديدة في السرد تعتمد عناقة مورفولوجية عبر كتابة إسنادية مقولية تنتسب إلى المؤلفات الأدبية القديمة والأحاديث النبوية؛ ومن أبرز سمات هذه العتاقة L'archaïsme حضور أشكال أسوبية تعود بنا إلى النثر العربي القديم ومن المقاطع الدالة على ذلك ما يلي:

- «**أن الشيخ أقعى في حفرة ما**» - الرواية ص 43.
- «**وزاد في قنوطي تعقد خيطي واشتباكه**» - الرواية ص 33.
- «**شاربين كثيفين يزيدان في غور عينين أقعتا في بئر ذي فوهتين اشرأبتا لمشاهدة الدنيا الواسعة فوق البئر**» - الرواية ص 156.

يتضح ميل الكاتب إلى استحضار ملفوظات تتخذ سمة الغرابة مما يبرز دينامية اشتغال العتاقة اللغوية؛ ويتعمق هذا الميل في النص في شكل حضور أوزان ذات صيغ أسلوبية نمطية تعتمد التناغم والتجانس الصوتي ومن أمثلة ذلك ما يلي:

- «**اسمعهم ضجة أزيزاً أو قصفاً، ويلاً أو نشيداً أو «مارشاً» موسيقياً، فيعينوا لك حربها وعام وقوعها بالضبط**» - الرواية ص 21.
- «**في ليلة اكتمل بدرها وصفا جوها**» - الرواية ص 160.
- «**يقتحم غرفتي بلا شور ولا دستور**» - الرواية ص 199.

- «**على الرغم من تثاقل همتي وبراح ثقتي في قدرتي على...**» - الرواية ص 167.

تزداد دافعية الانتقال نحو تعميق مظاهر صنعة «الشكل» من خلال الاعتماد على التكرار و«الاشتقاق» كحوافز وشكل من أشكال الوعي اللغوي المؤسلب يحضر في الكتابة الروائية، ضامناً بذلك التموج اللغوي المناسب للخطاب الروائي ومن أمثلة ذلك قوله:

- «**لم أفاجأ حين فاجأني ظله الباهت**» - الرواية ص 26.
- «**وتقولوا عليهم بأقاويل شتى**» - الرواية ص 32.
- «**ينقره العواد بريشته نقراً مردداً**» - الرواية ص 35.
- «**دهمته الخيالات نفسها التي كانت دهمتنا**» - الرواية ص 52.
- «**يحوقل المحوقلون وأما حوقلتنا فبارتخاء**» - الرواية ص 187.
- «**يولدون عطاشى ويموتون عطشى**» - الرواية ص 51.
- «**فنجده أو لا نجده ونلقاه ويلقاه ويلقانا أو نلقاه ولا يلقانا**» - الرواية ص 65.
- «**وهل من إيغال أشد غولاً من إيغال طفل وحيد في براري المسكونة؟**» - الرواية ص 109.
- «**هذا يهزبر على ذاك وذاك يهزبر على هذا وكلاهما يهزبر علينا، وقانا الله شر الهزبرة والغطبرة وكل همرة لمزة**» - الرواية ص 29.

إن من شأن هذه المقاطع التي تذكرنا بأسلوب المقامات، أن تساهم في إعادة صنع اللغة وتحويلها عبر حوارية أسلوبية، تميل إلى استدراج نبرات جديدة بحثاً عن التفرد والابتكار. ولا شك أن «إميل حبيبي» يراهن عليهما من خلال صوغه الأسلوبي للغات.

تأسيساً على ذلك نستطيع الاهتداء في صلب النص الروائي إلى عدة تمظهرات نصية تحققت من خلالها أسلبة اللغات عبر العودة إلى قالب اللغة التراثية وأسلبتها بارودياً كمظهر من مظاهر الصنعة الأسلوبية؛ والتي تمنح - من منظور باختين -، للوعي اللساني الحسن الخاص به في توضيح اللغة كما تحقق كذلك الحد الأقصى من الجمالية الممكنة في النثر الروائي(11)، ومن أمثلة ذلك ما يلي:

- «**كنت أحدث الركب وأنفخ في نار القرى وأشد في ساعة الولد وولد الولد. فلما اشتد ساعده رماني**» - الرواية ص 140.
- «**فإذا تغير وجه البحر أصبح طارقاً بن زياد: البحر من أمامه والعدو من روائه وليس له - والله - إلا الصدق والصبر - إلى يومنا هذا**» - الرواية ص 44.
- «**وكان الله وفقني بصيد وفير من هذا السمك الصغير**» - الرواية ص 35.
- «**وكانوا يتعاونون على البر والتقوى في هذا المضمار، لا فضل لصياد عربي على صياد مغربي إلا بالطعم**» - الرواية ص 41.
- «**تهبط على رؤوس الذكور الكبار منا وسلوى**» - الرواية ص 144.
- «**وكل من أعطى سراياه فما أهملها وحبسها بل أعتقها وما بدل عنها تبديلاً؟**» - الرواية ص 210.
- «**لا فرق بين مسلم أو درزي أو مسيحي إلا في الأصالة الشفا عمرية**» - الرواية ص 153.

إن من شأن هذه النماذج أن تضعنا إزاء حالة تحويل للأقوال والملفوظات، من سياقها الأصلي، إلى سياق آخر تبرز فيه القوة المؤسلبة للمؤلف: من خلال استعارته للحديث النبوي، وبعض مقومات الأسلوب

القرآني؛ ومحاكاتهما بطريقة بارودية، وذلك من أجل أن يتمكن خطاب المؤلف من تمرير صوته في إطار تفاعل نصي قصدي يتغيى خلاله المؤلف - باعتباره منظماً للأصوات والحكايات داخل الرواية - ردم الحدود بين الخطابات المتباعدة زمنياً، والتعبير عن حمولة رؤيوية عبر تكثيف الرمزية والإيحاء وتجاوز التوظيف الشكلي للغة؛ وقد أدرك ذلك «إميل حبيبي» من خلال إلحاحه على التوغل (الإيغال) في صلب اللغة المعتقة ذات الإيحاءات القرآنية (الدينية)؛ ليحقق بذلك تموجاً أسلوبياً للغة الرواية.

هـ - الأجناس المتخللة: الشعر نموذجاً:

يعتبر التناص أحد الإمكانيات المتاحة للخطاب الروائي لتقويض مبدأ أحادية اللغة الروائية، وهكذا نجد أنفسنا ونحن نقرأ رواية «سرايا بنت الغول» إزاء تنويعات أسلوبية مدهشة في النص تحيل على أجناس تعبيرية تمت أسلبة مكوناتها التلفظية من مثل:

أ - «**فلما اشتد العنت عليهم وآذنت بينها حوباء هربوا من رماد حيفا**» - الرواية ص 29.

ب - «**أوقف سيارته في نهاية الشارع الذي كنا نسميه «شارع العشاق» ولأمر سموه من بعدنا باسم «شديروت هتسفي» أي «جادة الظبي» وقد أقفر من أهله الظباء**» - الرواية ص 107.

تتآكل من خلال هذه الملفوظات، السلطة النصية للموروث الشعري عند إميل حبيبي كتقنية كتابية؛ يراهن من خلالها على التنويع الشكلي للكتابة الروائية؛ من حيث انتساب النموذج - أ - في بعض مكوناته النصية إلى معلقة جاهلية للحارث بن حلزة والتي يقول مطلعها:

آذنتنا ببينها أسماء رب ثاو يمل منه الثواء

بينما يحيل النموذج الثاني - ب - على معلقة عبيد بن الأبرص التي يقول فيها:

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب

إن من شأن هذه العناصر أن تخلع على لغة النص الروائي طابع التجريب الشكلي والوظيفي ضداً على المعيارية ورتابة إيقاع اللغة، لتؤشر من منظور باختين على تفاعل اللغات وإضاءة بعضها البعض[14]. وهكذا تتمظهر التعددية اللغوية من خلال اشتمالها على أجناس تعبيرية تتخلل الرواية وتنصهر مع السرد والوصف والحوار لتكون بمثابة خلفية نصية تضيء وتستضيء بالتبادل مع الشخصيات والفضاءات والأزمنة. فضلاً عن ذلك، ينفتح نص «سرايا بنت الغول» على نبرات أسلوبية ساخرة تدعم باروديا الخطاب الأدبية في الرواية خصوصاً إذا علمنا أن «إميل حبيبي» يعد من أبرز الروائيين العرب الذين برعوا في هذه التقنية.

تتمظهر هذه الباروديا في شكل خطابات هزلية تدعم اشتغال دينامية التناص ولتحرك الطيمات، ولتبرز التناقضات الفردية والاجتماعية؛ في أفق تعميق الوعي بالذات والآخر، في ظل تلاقح الأوتوبيوغرافي والروائي داخل نص «سرايا بنت الغول». من هذا المنطلق يمكن اعتبار الباروديا خطاباً مسعفاً للمؤلف، مرتبطاً بمقصديته في تكريس وإنجاز نصي لجملة نوايا فنية ودلالية معينة؛ يراهن عليها (أي المؤلف) اعتماداً على استراتيجية التحويل الدلالي (جنيت)؛ التي أسعفت الكاتب في إبراز حدة النصوص، خصوصاً عندما نعلم أن صوت المؤلف يحتل فيها أغلب المواقع الاستراتيجية إن لم تكن كلها.

يراهن نص «سرايا بنت الغول» على نموذج السيرة الذاتية، لتحقيق التطابق وبلورة محكي استرجاعي تبرز فيه الباروديا كطريقة محض لعبية من جهة لتشقيق السرد وتفكيكه من منظور اعتبارها رهناً شكلياً يتغيى

التشويش على أفق التلقي. ومن جهة أخرى تبرز كقيمة دلالية تراهن على أبعاد ودلالات مرتبطة بالوعي السياسي (والإيديولوجي) لخالقها. ونسوق للدلالة على ذلك الأمثلة التالية:

أ - «**بل لم نطلب منهم، جزاء أو شكوراً، سوى أن يعتبرونا من آكلي اللحم المشوي لا من اللحوم التي تصلح للشواء**» - الرواية ص 141.

ب - «**فلما أبعدوا البحر عنهم، ثم ألقت بهم الكارثة في القاع حتى لا وقت لديهم سوى حبس أنفاسهم - قلت: «هل يهوى الغريق صيد السمك؟» حسبوا مشي الواحد منهم على قدميه الاثنين معجزة أشد إعجازاً لأبناء عمومتهم من مشي المسيح على سطح البحيرة**» - الرواية ص 28.

ج - «**وكان في زمني درباً ترابياً مستقيماً تحف به أشجار الصنوبر من جانبيه في تناسق خص به الخالق سبحانه وتعالى دروب الفردوس، فجاء شعبه المختار ورد هذه الأمانة إليه عز وجل كاملة غير منقوصة، فلا تحف به الآن سوى السيارات الخصوصية واقفة على الجانبين الواحدة في قفا الأخرى لا تتحرك كأنها مجتمعة في مقبرة أفيال تنتظر ساعة الحشر**» - الرواية ص 107.

ح - «**يحيط بها المفتشون والمفتشات من كل حدب وصوب، ويحملها عدد منهم إلى غرفة التفتيش مرة ثانية وهي مستلقية على العرض هذه المرة، وكانت وجوههم متعددة الأشكال كأنهم ملائكة الكاروبيم تحلقوا حول النقالة وحملوها إلى غرفة التفتيش - شبه أسد وشبه عجل وشبه نسر وشبه عنز وشبه بقرة وشبه ثور وشبه بغل وشبه حمار وشبه حمارة وشبه طاووس وشبه ناقة وشبه جاموس وشبه جاموسة وشبه سيد إشطة وشبه ست إشطة ولكنني لم أر بين وجوههم وجهاً شبه إنسان**» - الرواية ص 137.

د - «**وكنا ندخل في أزقة عكا القديمة وأطلال يافا واللد والرملة وحيفا التحتا، في تلك الأيام فلا نجد حولنا سوى المكسوحين والعرجان والعوران من مواليد أواخر القرن التاسع عشر، فنزهوا بشبوبيتنا الشواذ ونصحفها عجيبة من عجائب الرحمن أنزلها على هذه البقية من شعبنا مادمنا أحياء لا ننام ولا نخلي غيرنا ينام، فلما تقادم الزمن علينا صرنا «انتيقا» وبعضنا أصبح «مايستروا» على تلك الموسيقى**» - الرواية ص 196-197.

هـ - «**فلما اشتد العنت عليهم وآذنت بينها حوباء، هربوا من رماد حيفا وسكنها إلى السكن في مدينة الناصرة - بلد المسيح وعرائش البطيخ، وينطق به أولاد عمنا، معاندة، على أنه «البطيخ» وإذا قلنا «حاء» قالوا خاء وإن قلنا خاء قالوا حاء - ولولا الجد، وجد الجد، لأقنعوا أوروبا بأنه ما من سبب للخلاف بيننا سوى هذه الحرب الضروس بين الحاء والخاء**» - الرواية ص 29.

إن من شأن النماذج أن تضعنا إزاء سخرية لاذعة وحاذقة في الآن نفسه تبرز الضعف والعجز الفلسطيني أمام جبروت الآخر الرسرائيلي الذي فقد إنسيته في النموذج (ج - ح) وغير معالم المكان في النموذج (ج)، أمام خواء لا جدوائية الصراع بين الفلسطينيين أنفسهم في النموذج (د)، فاصطناع المفارقات في المواقف والألفاظ رهان النص ينغمر المؤلف في لجته.

تحضر في رواية «سرايا بنت الغول» خطابات أدبية توزعت بين عدة أجناس تعبيرية: شعر، فلسفة، سينما... إلخ إما متلفظاً بها من طرف الشخصيات، أو مسرودة عنها، وكأننا أمام ملفوظات تنتمي إلى سجلات كتابية مختلفة ومتنافرة تتخلل النص، وكأنها متفقة على تدمير روائيته، ومن ثم تثوير الشكل الروائي المعياري، مما تبرز معه أهمية التعدد اللغوي

في إبراز ملامح النص الروائي؛ وتشخيص متخيله. وفي هذا السياق، تبرز خصوصية الخطاب الروائي في نص «سرايا بنت الغول» من خلال مزجه بين الحقيقي والمتخيل والواقعي عبر التناص الذي يتحقق مضمونه من خلال الاستيعاب والتضمين لخطابات أخرى يتفاعل معها النص الأصلي نصياً. ومن ثمة، يغدو الخطاب الروائي الساحة المفضلة للالتقاء بين أصوات ولغات ومنظورات متباينة من شأنها أن تخلع على النص (الملفوظ) الروائي صفة التهجين كإحدى أبرز معالم الخطاب الروائي الجديد وهو يستثمر إدخال حبكات موازية للحبكة الرئيسة في العمل الروائي، من خلال استخدام الرواسم Les clichés، والتعليق على المشهد، والمحاكاة الساخرة للأحداث والشخصيات.

خاتمة:

لنا اليقين بوجود «كفاءة تناصية» Compétence textuelle لدى إميل حبيبي، قل نظيرها في العالم العربي، روائي رسم أدق الذبذبات العميقة للإنسان الفلسطيني وهو يصارع البقاء على أرضه السليبة، دون التفريط في المكونات الجمالية لخطابه السردي، وهو يتناص مع عدة أجناس أدبية بوصفها أجناساً متخللة Genre intercalaires تحملها لغة الرواية، لتكسر نوايا الكاتب، وتخرق أحادية الملفوظ، وصوته المونولوجي، ولتعطي القيمة الرمزية لحضور مختلف اللغات الاجتماعية والمحكية صوناً منها للذاكرة الجماعية الشعبية، بأمثالها ومرددداتها الخرافية. لتضعنا بالتالي أمام مجموعة من التحولات أبرزها اختراق كتلة اللغة الأحادية المتخشبة إنه تشخيص يبرز قوله ميخائيل باختين بأن: «الرواية توسيع للأفق اللساني وتعميق له، إنها تنقي وتشحذ إدراكنا للفروقات الاجتماعية واللسانية»[15] وهكذا يأتي التعدد اللغوي في

رواية «سرايا بنت الغول» محدداً نوعياً لشعرية كتابية ألفت المفارقات الساخرة بين الخطابات، وتمرست بها جمالياً. هكذا يلعب التعدد اللغوي دوراً رئيساً في إبراز الطيمات وكشف ملامح الشخصيات ورؤياتها عبر الملفوظات والكلمات وحمولاتها ورسم الفضاءات والأزمنة، عن طريق إقامة حوار من اللغات المتناصة لاستثارة خيال القارئ، وحثه على استكمال على ما استعصي على منظم الاستطرادات وراسم الفضاءات والعلامات[16].

الهوامش

1) إميل حبيبي: «سرايا بنت الغول» رياض الريس للكتاب والنشر، الطبعة الأولى، لندن، قبرص 1992.

2) ظهر هذا المصطلح لأول مرة على يد جوليا كريستيفا في عدة أبحاث لجماعة Tel Quel وهو يعني حضور فعلي لنص ما في نص آخر، أو عملية تحويل وانتقال عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى، أو تكرار لوحدة في خطاب في آخر (Antoie Compagnon).

3) محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد منشورات الرابطة ط 1 – 1996 ص 30.

4) يستحضر فيه التعدد اللغوي المولد لتخييل يتجاوز الواقعية المتوهمة ليعوضها بالبناء المركب المطبوع بالتعدد والتداخل والتهجين والتشخيص البارودي. لم تعد اللغة في مثل هذه النصوص خارجة النص أو شاشة تحجب التبدلات والاستيهامات المستعصية على التبليغ وإنما هي جزء من التجربة التي تعاش بين الأشياء والكلمات، وجزء من مغامرة الكتابة التي لا تتحقق إلا بإعادة صنع اللغة والنفخ فيها لابتعاث الروح في الأمشاج والشذرات والنتف المستمدة من التذكرات والأحلام والقراءات والمسموعات، ومن ذاكرة النسيان ذلك أن تعددية اللغة لا تتحقق وهي مفصولة عن تعدد الأصوات والرؤيات والمواقع. وعن الطابع الحواري لمجموع النص. نقلاً عن محمد برادة، المرجع السابق ص 36-37.

5) المرجع السابق ص 30.

6) هي غالباً ما تقوم به القراءات السياسوية للخطاب الروائي عند إميل حبيبي، وللإشارة فيها قراءة مخلة مجحفة في حق «إميل حبيبي» يبقى أفقها ضيق بضيق أفق قرائها.

7) ميخايل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع ط 2، الرباط 1987، ص 43.

8) نفسه ص 43.

9) يندرج هذا التصور الباختيني في إطار إصباغ الطابع الكرنفالي على الأدب La carnavalisation الذي يقتضي بث عنصر الألفة كمقولة خاصة بالإدراك الكرنفالي للعالم الذي يهدف إلي التنفيس من رغائب مكبوتة، وذلك من أجل تحرير المخيلة عبر مخزون الذاكرة المقموعة.

Mikhail Bakhtine: Poétique de DostoÏvski: seuil Paris 1970 p 169. Ibid p 169-170.

10) صلاح فضل: واقعية مخزون الأسطورة وذاكرة المكان إميل حبيبي مجلة كتابات معاصرة المجلد الرابع العدد 14، 1996 ص 17.

11) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، المرجع السابق ص 81-111.

12) أبي عبدالله الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار الجيل بيروت ص 216.

13) عادل جاسم البياني: دراسات في الأدب العربي الجاهلي، الجزء الأول، دار النشر المغربية الدار البيضاء (Les Editions Maghrébines) 1986 ص 72.

14) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي المرجع السابق ص 148.

15) نفسه ص 113.

16) يقول محمد برادة بخصوص العلاقة بين ممارسة التعدد اللغوي وتغيير المتخيل: «أعتقد أن التعدد اللغوي تدقيقاً ساعد على الاقتراب أكثر من مكونات هذا المتخيل (المتخيل الاجتماعي المتحول) وتمظهراته لأن لغة الرواية لا تختزل التعقيدات والتشابكات في مقولات «موضوعية» واضحة بل تشخص الظاهرات والعلائق والأفكار عبر علاماتها وتمظهراتها السيميائية والإيديولوجية، وبطرائق تخييلية تتيح لها التخفي والتنكر للإفلات من سطوة الرقابة». انظر محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد المرجع السابق ص 51-52.

* * *

1. الحوار لغة - كما نقرأ في المعاجم العربية - هو مراجعة الكلام، ويتحاورون بمعنى يتراجعون الكلام[1]. وهو مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة. لذا فهو في أبسط تعاريفه وأكثرها عمومية «تبادل لكلام (حديث) بين طرفين (متحدثين) أو عدة أطراف (متحدثين)». مهمته هي عرض أفكار ورؤى الأطراف المتبادلة للحديث (أو المتراجعة للكلام) قصد الإقناع أو التأثير عن طريق مقابلتها بعضها ببعض، مع كل ما تستلزمه المقابلة من موازنة أو مقارنة وما يترتب عنهما.

من هنا نلاحظ أن الخاصية الأولى للحوار هي ضرورة تعدد الأطراف المشاركة فيه، لأن التعدد يعني ضمنياً قبول الآخر والاستعداد للتعايش معه والتنازل عن بعض الذاتيات إذا استلزم الأمر ذلك فيما يتعلق بطيعة الحال بكيفية النظر إلى هذا الأمر أو ذاك واعتبار هذه القضية أو تلك وبناء هذا الرأي أو ذاك.. والحوار بهذا المنطق يصبح «مواجهة بين الطروحات المختلفة إلى حد التعارض»[2] قصد التقليل من الاختلاف بين هذه الطروحات إلى الحد الذي يسمح بتجاورها وتعايشها. يؤدي بنا هذا إلى ملاحظة صحة الرأي القائل بأن «الحوار يكون مطلوباً ومرغوباً فيه إلى حد كبير كلما كان الطرف الآخر مختلفاً أو بعيداً»[3]. الاختلاف أو البعد إذاً (أو هما معاً) هما مبررات الحوار. وأساسه هو التعرف على الآخر واكتشافه والاستعداد للتنازل المتبادل متى كان ذلك ضرورياً انتهاء إلى الاعتراف به، بحكم الهدف المرجو الذي هو التقريب بين المتحاورين مما يجعله «ضداً للعنف بامتياز»[4].

إن الحور في جوهره نقاش تنبني عبره آراء جديدة ومواقف هي مزيج من آراء المتحاورين الأصلية ومواقفهم. يتكون هذا المزيج تدريجياً ويتشكل لما يأخذ من الأصول ما يلائم الجميع ولا يتناقض مع مكونات أي منهم عبر التأقلم المتبادل مع رؤية الآخر والتنازل من مختلف الأطراف قدر المستطاع عن كل ما من شأنه ألا يعيد إلى التنافر والتعارض، وإن لم يكن التنازل فعلى الأقل تلطيف الموقف والتخفيف من غلوائه. من هنا نلاحظ أن الحوار يستند ضرورة إلى خلفية مرجعية هي في الغالب الأعم المرجعية الحضارية بمختلف دوائرها عرقياً، ثقافياً، دينياً، (مذهبياً، داخل الديانة الواحدة) لغوياً وجهوياً، والانعكاسات الآنية لهذه المرجعية في مجالات السياسة والاقتصاد والإعلام والقدرة العسكرية بطبيعة الحال. وهو بهذا المعنى «بحث مشترك عن وضع ما» يكون هذا الوضع مشتركاً أيضاً «وتفاوضياً» بحكم اشتراك المتحاورين وإسهامهم في صنعه وضامناً للتعايش بما أنه تفاعل لعوامل مختلفة وانصهار لمكونات متعددة هي عوامل ومكونات الأطراف المتحاورة. لكن، لصمود هذا الوضع وحصوله على المتانة والاستقرار بقبول الكل له والتزامهم به، ينبغي ألا يشعر أي منهم بالغبن أو بأنه الحلقة الأضعف في الوضع الجديد، بمعنى زلا يشعر بأن هذا الوضع فرض عليه على نحو ما. بعبارة أخرى ينبغي أن يوفر الوضع المشترك نوعاً من المساواة - أو ما يمكن أن يبدو كذلك - بين أطراف الوضع. هنا أيضاً ينبغي التنبيه إلى أن هذه المساواة سوف لن تكون مساواة مطلقة بل ستكون نسبية، بمعنى أن الأطراف لن تكون مساوية بعضها لبعض بل ستكون مساوية لأحجامها الحقيقية في التركيبة ووزنا، سواء أكان مرد الحجم عددياً أم/ واقتصادياً أم/ وسياسياً أم/ وإعلامياً أم عسكرياً أم/ وأي شيء آخر يؤخذ بعين الاعتبار من الأطراف الأخرى، ولنا في التجمعات الإقليمية هنا وهناك مثال واضح عن هذا الأمر. استقرار الوضع إذاً مرهون بمدى قبوله من كل طرف واحترام كل طرف

للآخرين من المساهمين في صنعه، وإن كان القبول والاحترام في حقيقة الحال ليسا للوضع في حد ذاته بل هو لمدى ما يوفره لأي من أطرافه في علاقاته مع الآخر، أي الرضا بشكل العلاقة مع هذا الآخر وبالمكانة ضمن هذا الوضع. القبول والرضا إذاً هما نوع من الإلزام للأطراف المتوصِّلة إلى الوضع المشترك. يمكن اعتبار نتائج الحوار (ومنه حوار الحضارات والأديان والثقافات - إن وُجد هذا الحوار حقاً -) ضامناً لوضع مشترك يجد فيه كل طرف حد أدنى من الراحة والاستقرار والطمأنينة. وضع يتجاوز الصدوع التي أوجبته مهما كانت طبيعة هذه الصدوع برأبها ولو مؤقتاً إما داخل الدائرة الحضارية الواحدة أي فيما بين مكوناتها أم بتجاوزها إلى دوائر زخرى متعددة[5]. يستمر الوضع طالما استمر هذا الشعور. من هنا إذن تتبين ضرورة أن يتجاوز الحوار مجرد تراجع الكلام، وإلا غدا هذا التراجع جدلاً عقيماً وسفسطة لا معنى لها.

وانتفاء «التعدد» الخاصية/ الشرط ينفي عن هذا الحديث صفة الحوار ويسقطها.

2 - النص الأدبي هو أداة طريقة يوصف بها كاتبه رأيه أو أفكاره للآخرين، ولما أنه «فن من فنون القول» يفترض هو أيضاً متلقياً بما أنه صادر عن جهة معلومة ومشار إليها بوضوح هي المؤلِّف. اقتضاء المتلقي يشي بتحقق شرط تعدد الأطراف.. لكن هل يُكسب هذا الشرط الأدب صفة الحوار وينفي عنه بصفته خطاباً أحادية الجانب؟

النص الأدبي شكل من أشكال التواصل يتم عبر أداة واضحة ومعلومة هي اللغة. يقودنا هذا إلى استنتاج أول مفاده أن التواصل في هذه الحالة لن يتم إلا إذا وصل هذا النص إلي القارئ/ المتلقي باللغة التي يفهمها. يعني هذا - مع الاستثناءات الممكنة وبغض النظر عن الترجمة - أن الكاتب والقارئ ينتميان كليهما - مبدئياً وفي الغالب الأعم - إلى

دائرة لغوية واحدة وبالتالي اشتراكهما كلياً أو جزئياً في الانتماء إلى فضاء ثقافي أو حضاري واحد مما يعني أن الهموم الوجودية الكبرى المشتركة بينهما مستمدة من مرجعية واحدة. هنا ينطرح سؤال هو: هل يعتبر القارئ/ المتلقي للنص الأدبي في لغته الأصل - مع الاستثناءات الممكنة والمحتملة - «آخر ثقافياً وحضارياً» بالنسبة للكاتب؟ بعنى هل ينتمي كل منهما والحال هذه إلى «ذات ثقافية حضارية» واحدة أم إلى ذوات متعددة؟ إذا قلنا بأنهما ينتميان إلى ذات حضارية واحدة - وهو الحال، أو ظاهرياً على الأقل فيما يتعلق بعالم (عوالم) الأدب العربي - فالحوار يصبح في هذه الحالة مناجاة ورجع صدى ويفقد أهم خصائصه: التعدد.. فينتفي في الأدب.

التعددية إذاً تستلزم «الآخر» مقابل «أنا». لأنه لا وجود لـ«الأنا» إلا بـ «الآخر»، ينبني على هذا التبادل، تبادل الأفكار والرؤى، أي «لانهائية القول» قبل الوصول إلى الوضع المشترك، مما يعني استمرارية زمنية تمتد فيما بين بداية القول المتبادل (أو تراجع الكلام بتعبير ابن منظور) ووصوله إلي الصيغة المثلى في نظر الطرفين مما يحسن حسبهما التوقف عندها. استمرارية القول هي آنية الحوار التي تستدعيها التعددية. إذاً هل يتحقق التبادل والبحث المستمر المشترك عن وضعية مشتركة في النص الأدبي؟ الجواب هنا لا يمكن أن يكون إلا بالنفي، لأن النص الأدبي نص أحادي صادر عن شخص واحد ووحيد معين ومعلوم هو الكاتب. يصبح تاماً ونهائياً شكلاً ومضموناً متى طبع وصدر في كتاب ووزع وتداوله القراء. فالرأي أو الموقف أو الوضع المعبر عنه فيه، رأي أو موقف أو وضع نهائي في حدود ذلك النص. وهو خاص بالأديب نابع من مقاصده وخياراته حتى وإن كانت هذه المقاصد والخيارات ليست خاصة به وحده - وهي كذلك في حالات كثيرة. لأنها نتيجة لتكوين ونشأة ووضع

اجتماعي فكري معين. وهو من صنعه هو دونما مشاركة من أحد، حتى وإن كان «الأدب يتحدث نيابة عن» حسب الموقف الماركسي[6]. هنا إذن تكمن أحادية الجانب في النص الأدبي: الصياغة الشخصية للموقف والرؤية بما تتضمنه من تصرف وتكييف مقصود أو غير مقصود، في الشكل أو في المضمون للمواقف والرؤى الجمعية. النص الأدبي إذن يصل إلي الطرف الثاني جاهزاً. ناجزاً. تماً. لا دخل للطرف الثاني في صنعه. ومنه تبدو مشروعية التساؤل عن مكمن الحوار في النص الأدبي، فأين الحوار في أغراض الشعر العربي: الفخر والمديح والهجاء والرثاء مثلاً؟ أين هو في الذاتية المفرطة للقصيدة العربية بأشكالها وتنويعاتها المختلفة خصوصاً في الحقب الحديثة والمعاصرة؟ من هنا يمكن القول بأن التلقي لا يصنع التعدد لأنه تال لصناعة النص وليس متزامناً معه. أحادية الجانب هذه هي المسؤولة عما تحدثه بعض النصوص الأدبية من أثر وما تثيره من جدل. وغني عن القول إذاً أن الأحادية نفي للحوار.

3. الحوار هو إجراء فني يلجأ إليه الأدباء لبناء نصوصهم وتنظيم مقولاتهم وعرض آرائهم، نجده في النصوص الأدبية على اختلاف أنواعها بنسب متفاوتة.. وقبل ذلك كان لفلاسفة اليونان السبق في استغلاله على هذا النحو شفوياً (سقراط) أو كتابياً (أفلاطون) لعرض أفكارهم وشرح رؤاهم في مختلف القضايا التي تناولوها، فأصبح بذلك نوعاً أدبياً قائماً بذاته.

يرتبط الحوار في النص الأدبي القصصي منه على وجه الخصوص، بجوانب عدة من جوانب الصياغة والإنشاء الذي تتحدد كيفياته وتنتظم بقواعد «الأدبية»[7] وشروطها لدى كل زمة وداخل كل ثقافة وفي كل عصر أيضاً، لاتسامها بالسيرورة والتحول. من ذلك سرعة السرد[8]، لما ينزع المؤلف إلى تشكيل (وبالأحرى إعادة تشكيل) مشهد يعطي للقارئ

انطباعاً بأن الأحداث مروية بأمانة أو على الأقل كما وضعت أصلاً. ومنه صيغ القول بما أنه إعادة إنتاج للأقوال والملفوظات المنسوبة إلى هذه الشخصية أو تلك فهو أداة لتنظيم صيغة القول في النص من حيث مقدار المعلومات المصرح بها فيه، فيغدو بذلك «تفاصيل ضافية وكافية»[9]. ومن حيث وجهات النظر المعروضة بها القضايا المناقشة في النص تبعاً لعلاقات الراوي والمؤلف بمروياته والمسافة التي تفصله عنه سواء أتعلق الأمر بحضوره في النص باعتباره إحدى شخصيات الحدث المروي وغيابه عنه، أم تعلق بكونه محللاً للأحداث من الداخل أو من الخارج. إلى ما هنالك مما يعلق بصيغ تنظيم القول وكيفياته - في النص الأدبي وبالتالي بالوظائف المفترضة للحوار والمتوخاة منه.

فهل تمكننا هذه التقنيات من اعتبار النص الأدبي مقوماً من مقومات الحوار في مجتمع من المجتمعات أو جزءاً منه؟

الجواب سيكون بالنفي مرة أخرى. لأن ما ذكرناه من صيغ تنظيم القول إنما هو أثر أسلوبي (بالمفهوم العام، لمصطلح الأسلوب مما يتجاوز مجرد التعامل مع اللغة وكيفية استعماله) خاص بالأثر الأدبي، إجراء داخلي تنتهي فاعليته بانتهاء بناء الأثر، وهو خاص أيضاً بالفلسفة الجمالية والفنية للكاتب مع كل ما تتضمنه هذه الفلسفة وتحيل إليه. بمعنى أنه إجراء تنظيمي من مستلزمات «الأدبية» يلجأ إليه منشئ النص لبناء مقوله أو نصه، إجراء يوحي بالتعدد ظاهرياً، تعدد في الواحد. يوهم بالحوار ويوحي بما يشبهه، لكنه حوار وحيد الطرف. هو في النهاية عرض متعدد الأوجه لحقيقة واحدة أو لموقف واحد أو لرؤية واحدة. الحقيقة والموقف والرؤية صادرة كلها من صاحب النص. لذا لا يعدو الحوار باعتباره إجراء فنياً في النص الأدبي كونه تنويعاً لصور وأشكال وزوايا الموقف دون أ يكون تنويعاً للموقف ذاته. تنويعاً يهدف إلى إقناع المتلقي

والتأثير عليه فيكون بذلك شكلاً من أشكال المحاججة وغيرها مما يدخل في حكمها من طرق وفنيات الكلام والتواصل، مما تهتم التداولية بدراسته وتوضيحه. لكنها مرة أخرى محاججة لا تتجاوز أسوار النص الأدبي. المتحكم فيها هو الكاتب/ الفرد.

وقد يكون من قبيل المفارقة أن تكون «الأدبية» - أي شروط إنتاج النص الأدبي وقوانينه - «وضعاً مشتركاً» بما أنها رأي مشترك وجمعي تشكل عبر العصور في الحكم على النص واعتباره، معياراً للذوق حتى وإن لم يحقق الإجماع، بينما لا يكون النص في حد ذاته كذلك.

4. بناء على ما سبق إذاً ما هو حكم النقد الأدبي وبالتالي النص الأدبي النقدي - من حيث هو نص قام أساساً على نص آخر يستقي منه مشروعيته ومبررات وجوده؟ أحوار هو؟ وما موقع التأثيرات والتفاعلات التي يحدثها الص الأدبي سلباً أو إيجاباً، كالمعارك الأدبية وما يتصل بها من رفض وتخطيء وتحقير وتسفيه وتجريم و... تكفير؟

الحقيقة أن «نهائية» إنشاء النص الأدبي في الزمان، تجعل اعتبار مهمة النقد الأدبي «حواراً» أمراً صعباً. إذ تقف بها عند حدود معينة لا ترقى بأي حال من الأحوال إلى تغيير بنية النص الأدبي في شكله ومضمونه مما يتيح إعادة كتابته. لأن إعادة الكتابة تعطي للنص شخصية أخرى وبالتالي تنتج نصاً آخر مختلفاً. وعليه لن يكون هذا الصنيع حواراً بأي شكل من الأشكال لا لشيء إلا لعدم قدرته بأي حال من الأحوال أيضاً على تمكين طرفي النص المؤلف والقارئ/ المتلقي/ الناقد من الاشتراك في إعادة صياغة النص وما يحمله من رؤى ومواقف لكونه واقعاً تأبد حالماً روي وتناقله الناس أو طبع ووزع. وبهذا لم يبق فيه مجال للتعديل أو إعادة الصياغة بقدر ما أصبح مادة للنقاش والتقويم ومن ثم الحكم، سواء من طرف النقاد أم من طرف القراء، عبر المناهج والآليات والوسائل

والميكانيزمات المختلفة التي تهتم بدراستها وتفصيلها ميادين النقد الأدبي ونظرية القراءة وفن التأويل. وربما يغلب على القراءات المختلفة سواء أتضمنت حكماً قيمياً أم لا في أحيان كثيرة طابع المواجهة أكثر مما يغلب عليها طابع الحوار. لذا نلاحظ أن النص النقدي الأدبي - العربي على الأقل - كان على مر التاريخ سجالياً أكثر منه حوارياً وتتضح أمثلة لذلك في الخصومات والوساطات بين الشعراء والأدباء والمتشيعين لهم من النقاد أو غير النقاد وفي المعارك والخلافات والاختلافات بين المدارس والاتجاهات والمذاهب.

قد يدل التلقي إذاً في كل مستوياته: العادي والناقد، على أن الطرف الثاني وهو المتلقي «فاعل» مثله مثل الفاعل الأصلي، كاتب النص ومنجزه. وهو ما قد يحقق لصاحبه صفة الفاعل المكتمل. لأنه يقف به عند حدود كونه مجرد مستهلك، تنتهي مهمته عند قراءة النص وإصدار رأي أو حكم قد لا يلزم الكاتب في شيء في حالات كثيرة ولا يغير بنية النص في كل الحالات. ويعود عدم اكتمال صفة الفاعل في المتلقي ناقداً كان أم عادياً إلى أن نتائج القراءة وآثارها على النص - وليس على صاحبه - تبقى فعلاً افتراضياً قد يكون له صدى في النصوص اللاحقة للمنشئ وقد لا يكون. بمعنى أن طرفي الممارسة الأدبية يتحققان في مستوى التواصل فاعلين بما أن كلاً منهما يتشكل إبيستيمياً بكونه حاملاً لمجموع ثقافي من المعارف وتمثيلات الحقيقة، وأخلاقياً بكونه منخرطاً في منظومة من القواعد والمقاييس الاجتماعية، ومؤثراً[10] بكونه يتحقق على صورة ما لشخصيته، لكنهما لا يتحققان فاعلين في مستوى الحوار، للأسباب السابق عرضها، سواء ما تعلق منها بعدم قدرة الطرف الثاني على تغيير صورة النص التي صدر بها. أم من جهة الآثار المحتملة - وما أكثرها في عالمنا العربي اليوم - مما يمكن أن يلحق بالمنشئ من اتهامات

متعددة الأشكال والأوجه في عقيدته وفي انتمائه وفي وطنيته وفي أخلاقه وفي علاقاته بالآخرين وما إلى ذلك، أي في ولائه لرموز المجتمع بكل مستوياتها. وبدهي أن انعدام الحوار في هذا المستوى بالذات غير مساعد البتة على انسجام أفراد المجتمع وتناغمهم. وكما يصدق هذا على آثار القراءة داخل الدائرة الحضارية الواحدة يصدق أيضاً على تلك العابرة للدائرة، كأن يسخر نص منتج في أدب أمة أو ثقافة ما من مكونات أمة أو ثقافة أخرى. والأمر هنا لا يتعلق بالأدب وحده بل يتعداه إلى فنون وطرق قول أخرى كثيرة كالسينما والمسرح مثلاً ووسائل الإعلام وما إلى ذلك.

5. نوع آخر من الحوار، وهو هذه المرة حوار عابر للنصوص يتمثل في التناص. عندما يتناول أديب أو كاتب قضية سبق أن تناولها آخرون قبله.. حوار غير آني..

قد يكون تقاطع النصوص هذا، مباشراً كان أم غير مباشر، أفقياً كان أم عمودياً، داخل الدائرة اللغوية الثقافية الحضارية الواحدة أم عابراً لها، عاملاً من عوامل الحوار إذا كانت الفكرة الأصل منطلقاً للإثراء عبر النقاش الهادئ المتزن القائم على الاعتراف والاحترام المتبادل، الذي لا يدعي التصحيح بقدر ما يدعي الإضافة. أما إذا كان النص الجديد رداً أو رداً مضاداً قائماً علي الرفض وما ينجز عنه، فما هو من الحوار في شيء بقدر ما هو جدل هدفه تعجيز الآخر والحكم بضعفه أو دونيته مما يجعله في النهاية نزاعاً ومعارك. وهو بهذا ضد صريح للحوار. ينطبق هذا الكلام أيضاً على الأشكال الأخرى الممكنة للآثار التي تحدثها النصوص على متلقيها مما يمكن إلحاقه بالتناص كالمعارضات والتغطيات والردود والتعقيبات والمتابعات وما إليها.

تبقى إشكالية أحادية النص ونهائيته قائمتان في كل حالات

وأشكال التناص، بما أن النص الجديد مرتبط باسم واحد محدد. وبما أنالآنية (والمواجهة) غير متحققتين عند إنشائه، وهو حال الأدب في كل أنواعه وحالاته ووضعياته.

أخيراً إذا حكمنا بانتفاء صفة الحوار عن النص الأدبي، فربما يكون مرد هذا الانتفاء إلى النخبوية التي تتسم بها الممارسة الأدبية بصفة عامة فيما يتعلق بمنشئ النص ومتلقيه. وقارئاً عادياً أم ناقداً) نسبة إلى العموم ممن لبسوا طرفاً فيها، والنخبوية المفترضة فيما بين المنشئ والمتلقي من غير النقاد. والنخبوية في حد ذاتها فكرة مسبقة عن الآخر، وموقف بدئي مضمر منه قد يؤثران على الحوار إن لم يلغياه.

كما قد يكون مرد الانتفاء أيضاً، إلى طبيعة الأدب نفسه، باعتباره تعبيراً عن رأي أو وجهة نظر فردية كانت أم جماعية. لذا كان عاكساً على مر العصور لتيارات الرأي والمذاهب والمواقف والاتجاهات في المجتمعات المختلفة ومنها المجتمعات العربية. فكان في كل حالاته لسان حال، ومرآة في حالات كثيرة لاختلافات المذاهب والرؤى وحاملاً لتناقضاتها، وبالتالي.. أداة للمواجهة والسجال (في حالات كثيرة أيضاً) وليس ساحة للحوار.

أما إذا جارينا الرأي القائل بحوارية الأدب كما يذهب إلى ذلك بعض الدارسين والنقاد والقرائيين (نسبة إلى نظرية القراءة)، فإننا سنكون مضطرين إلى ملاحظة أنه حوار على الغائب، قد نتج عنه آثار ما إلا أنها تبقى محدودة، لأنه حوار لا مواجهة فيه ولا آنية. يبقى «الوضع المشترك» فيه افتراضاً لفترات زمنية طويلة وقد لا يتحقق أصلاً خصوصاً في فترات بعينها وفي قضايا بعينها أيضاً. مع الإشارة إلى أننا خرجنا من دائرة الحوار الآثار المختلفة للقراءة وما ينتج عنها من نقائض الحوار خصوصاً إذا ما كانت من قبيل المواجهة وما يدخل في حكمها.

الهوامش

*) ألقيت هذه الورقة في المؤتمر العلمي الثامن لكلية الآداب بجامعة فيلادلفيا/ الأردن الذي انعقد أيام 28، 29، 30 جويلية 2003م.

1) انظر بهذا الصدد: لسان العرب لابن منظور. مادة حور. والمنجد في اللغة لـ لويس المعلوف مادة حور.

2) انظر بهذا الصدد مادة Dialouge في Encyclopedia Universalis.

3) المرجع السابق.

4) المرجع السابق.

5) انظر بهذا الصدد: في مديح الإمبريالية الثقافية، لـ دايفيد روثكويف. الثقافة العالمية، العدد 85. الكويت 1987/11م.

6) هو (غراهام)، مقالة في النقد. ترجمة د/ محيي الدين صبحي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. دمشق 1973م. ص 42.

7) انظر بهذا الصدد مادة Litterarité4، في: Sémiotique, Dictionnaire raisonné، لـ A J. Greimas وJ. Cortè، باريس 1979م.

وانظر أيضاً: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، لـ: توفيق الزيدي. منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب، 1987م.

8) انظر بهذا الصدد: Figures III لـ: جيرار جونات. منشورات Seuil باريس 1972. الصفحات من 122 إلى 144.

9) المرجع السابق. الصفحات من 183 إلى 224.

10) انظر بهذا الصدد: «جورجن هابرماس: التواصل أساس الاجتماع» لـ: Yves Jeanneret، أستاذ علوم الإعلام والاتصال في جامعة ليل - 3/ فرنسا، في كتاب: Philosophie de notre temps، منشورات Ed. Sciences Humaines، فرنسا 2000م، الصفحات من 101 إلى 108.

المراجع

1) ابن منظور (محمد)، **لسان العرب**.

2) **الحياة الثقافية**، عدد 85، الكويت 1997م.

3) هو (غراهام) **مقالة في النقد**، ترجمة/ محيي الدين صبحي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. سورية/ دمشق 1973م.

4) Encyclopédia Universalis.

5) GENETTE (G). Figures III, Ed. du Seuil, Paris/ France 1979.

6) GREIMAS (A/J) et COURTES (J), Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Ed. Hachette Université, Paris/ France 1979.

7) Philosophies do notre temps, 9collectif). Editions Sciences Humaines. France 2000.

* * *

العـــدد

عبر مطالعات وتعليقات 7
محمد عبدالعزيز الموافي 21
عباس علي السوسوة 93
محيي الدين محسب 113
حفناوي بعلي 131
يحيى بن الوليد 155
أبو بكر باقادر 167
إدريس الكريوي 191
إبتسام مرهون الصفار 291
يوسف وغليسي 315
محمود منقذ الهاشمي 329
فتيحة عبدالله 349
عبدالكريم جمعاوي 401
إدريس جابري 413
عبدالإله قيدي 453

رئيس التحرير

عبدالفتاح أبو مدين

* * *

هيئة التحرير

* سعيد السريحي
* عبدالمحسن القحطاني
* أبو بكر باقادر
* حسن النعمي
* معجب الزهراني

* * *

العنوان

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066364-6066122
البريد الالكتروني: culture@gawab-com

رقم الإيداع 14/0513

محتويـــــات

* ثقافة الثقافة .....
* الرؤية النقدية لدى علي العشري .....
* تطبيقات عربية على نحو النص .....
* اللسانيات والخطاب الأدبي .....
* حداثة الخطاب النقدي في مرجعيات عبدالله الغذامي .....
* ملاحظات حول النقد الثقافي لعبدالله الغذامي .....
* حكاية الحداثة في السعودية .....
* المنهج الاستشراقي في تاريخ الأدب والنقد .....
* أثر المناهج النقدية الحديثة .....
* فقه المصطلح النقدي الجديد .....
* الهوية العربية واتجاهات النقد الجديد .....
* إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي .....
* الخطاب الواصف، النقد والقراءة .....
* الحداثة السياسية ومسألة القيم في الثقافة العربية .....
* الخطاب النقدي ومعضلة التأصيل .....

علامات

1 - ينشر الإصدار الدوري للنقد «علامات» الأبحاث والدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليهما على ألا يكون البحث منشوراً من قبل أو مقدماً للنشر إلى جهة أخرى.

2 - ينشر الإصدار «علامات» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بمجال النقد الأدبي.

3 - يرحب الإصدار «علامات» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

ALAMAT

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
Culture@gawab.com

حول ثقافة الثقافة!

● لقد أطلعت أخي الدكتور محمد عبدالعزيز الموافي عضو هيئة التدريس بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة -، في مطلع شهر فبراير 2005م، على محاضرة الأخ الدكتور غازي عبدالرحمن القصيبي التي ألقاها في الملتقى الأول للمثقفين السعوديين، الذي انعقد في الرياض من 13/11 شعبان 1425هـ الموافق 25-2004/9/27.. وتشاورنا في إطلاع الإخوة في دار العلوم، كالعميد ونوابه، وبعض أعضاء هيئة التدريس، وتحمّل أبا محمد شكر الله له مسؤولية القيام بهذه المهمة، وجاءني منه هذه التعليقات من الإخوة هناك.. ولا أظن أن نشرها اليوم بعد مضي نحو ستة أشهر يعد متأخراً، ذلك أن غربلة تلك الموضوعات والآراء التي ألقيت في المؤتمر لم ينظر فيها بعد، لاسيما وأن إطار وزارة الثقافة لم ينشأ بعد، وأن وزارة الثقافة والإعلام، قد أسندت إلى رجل ليس بعيداً عن المعرفة وأنه قد يحتاج إلى أيام أو بعض الوقت لتكوين جهاز الثقافة ليتولى شؤونها وشجونها.

● وكنت أود، وما تغني الودادة، أن يطول التحاور حول محاضرة الدكتور القصيبي، ويكثر عدد المعلقين عليها من خارج المملكة، أما في الداخل، فأكبر الظن أنها نالت نصيبها من ذلك، لأن كثرة التعليقات الجيدة كما عهدناها تثري البحث وتضيف إليه.

● وإني أقدم شكراً عاطراً للأديب الكاتب العزيز الأستاذ إبراهيم

عبدالرحمن التركي مدير الملحق الثقافي في صحيفة الجزيرة، الذي أزعجته وهو في إجازته، أن يُفضل بمدّي بنص هذه المحاضرة، وبنسخ من الملحقات التي أصدرتها الجزيرة، مواكبة لأيام الملتقى، إذ فيها البرنامج للمشاركين وطروحاتهم.. وغطى هذا الملحق كل ما كان في الملتقى وكان خير عطاء، لأنه انطلق من استعداد ومتابعة دقيقة فاعلة، واحتفى به المنتدون، وكان ناجحاً بتوفيق الله أولاً ثم بجهود رئيس التحرير الأستاذ خالد الملك، والدينمو العامل الواعي المدرك لمسؤوليته وأدائه الذي حقق ويحقق بعون الله المزيد من النجح والارتقاء في العمل المميز المثمر.

رئيس التحرير

يعقب الأستاذ الدكتور أحمد كشك عميد كلية دار العلوم على القضية بقوله:

يطرح الدكتور غازى القصيبي مفهوماً إنسانياً للثقافة فيه من اليسر والشفافية والحرية ما يهيئ لثقافتنا إن جرت فى إطاره - أن تتبوأ مكانة سامقة؛ فـ «ثقافة الثقافة» لديه هى تلك الروح التى تصادق الثقافة وتشجعها وتعينها.

أين هذه الروح التى تُحدث تلك المصادقة؟

هو رافض للسلطة أن تكون السبيل لطرح هذه المصادقة ، فقد جُربت فانحرفت بالمفهوم والدور كى تجعله قرين أيديولوجية معينة ذات سياسة ترفض ثقافة الآخر! ومع دور السلطة المتزايد بات المثقف قناعًا خادعًا لسياستها؛ فرأينا المثقف المنافق ، والمثقف الأيديولوجي، والمثقف المعمّى الاستشهادى. وقد فشل تاريخ السلطة فى طرح مضمون مثر لثقافة تأخذ وتعطي.

إن أزمة السلطة فى طرح مفهومها، أدخل فى وادي الثقافة أدعياء لا ثقافة لهم. وأخرج من واديها أعلاما كان من الممكن أن يكون لهم دور وعطاء!

القصيبي مؤمن بثقافة العدل والحوار الجريء الذي لا يرفض، ولا يصادم، وإنما يتقبل الآخر وبخاصة إذا كان هناك حفاظ على الثوابت. وهو يأخذ من عبقرية العصر العباسي الذى صح فيه هذا المفهوم الذى آخى بين أبي نواس صاحب الخمر والغزل وأبي العتاهية الزاهد فى وعاء إبداعي واحد! فلم يضرب أبو نواس فى ثوابت أبى العتاهية، ولم يضرب أبو العتاهية فى ثوابت أبي نواس! كما أن هذا العصر صدرت عنه حركة فكرية متألقة، جرى فيها حوار المعتزلة مع الأشاعرة دون حجر أو قيود!

إن مفهوم الثقافة مفهوم إنساني حر يعتز بالذات ويعترف بالآخر يحترم الرأي الصحيح المبرأ من الهوى والغرض.. إنه مفهوم عاقل مبدع.. يرى الإنسان قوة دافعة ويرى الثقافة ملكًا لأصحابها بعيداً عن التوجيهات أو التوجهات المتحكمة. والذى يقرأ تاريخنا المعاصر يدرك أن جل مصائبنا جاءت من طرح المفهوم الثقافي الأيديولوجي؛ فلا ثقافة حقيقية إلا من خلال هذه الشفافية التى يشير إليها الدكتور غازي القصيبي. ومن الشفافية المطروحة أن تكون الثقافة إنسانية من المحكومين لا من السلطة والحكام فقط.

ومن الشفافية كذلك أن تكون ثقافة محايدة نزيهة لا تعرف الهوى أو الغرض.

ومن الشفافية أن تعترف بالآخر: تحاوره، تعترف له بالإنجاز، وتعرض عليه إنجازك. أحسب أن هذه الشفافية إن تحققت فإن ثقافة الثقافة تصبح أملاً مشروعاً لأمة ضاع أمر ثقافتها.. فلم تعرف منه الظاهر من الخبئ!

❖ ❖ ❖

وقد جاءت مداخلة الدكتور شفيع السيد «أستاذ النقد الأدبي»، على النحو التالى:

أبدأ بتحية الشاعر الكبير الدكتور غازي القصيبي الذى سرت روح الشعر فى محاضرته، ولم يغب عنها، فى الوقت نفسه، منطق الفكر، فجذب إليه القارئ والمستمع معاً، وأثار بما قال بعض الأفكار والتأملات. وإذا كان فى مستهل كلمته قد أعرب عن حيرته، بل عن وَجَله من الموضوع الذى طلب منه الحديث فيه، وهو «التنمية الثقافية ودور المثقف فيها» لسبب يتعلق بكلمة «التنمية» التى غام معناها عنده، ربما لكثرة ما استخدمت فيه هذه الأيام، هذا من جهة؛ ومن جهة أخرى لاختلاف «النموذج» الذى يمكن أن يكون عليه المثقف على نحو ما بيَّن - فأنا أبدي حيرتي أيضاً أمام السياقات المتباينة التى وردت فيها - ولا تزال - كلمة «الثقافة»، فهناك على سبيل المثال: «ثقافة السلام»، و«ثقافة البيئة»، و«ثقافة النص»، بل وصل الأمر إلى حد استخدامها

فى صيغ متقابلة، مثل «ثقافة الذاكرة» أو «ثقافة الحفظ والتلقين» فى مقابل «ثقافة الإبداع»، ومثل «ثقافة السلطة» و«سلطة الثقافة» و«ثقافة التغيير وتغيير الثقافة». كل هذه العبارات قرأناها ونقرؤها فى الصحف، وسمعناها ونسمعها فى الندوات والمؤتمرات المتنوعة التى تعقد هنا وهناك فى أرجاء بلادنا. وقد بات من الضروري إزاء هذا الركام الهائل من استخدامات الكلمة أن يُحدد مدلولها أولاً؛ فما أكثر ما ينشب الخلاف فى الرأي عندما لا يتم الاتفاق على نقطة البدء، أو على - حد تعبير القدماء - تحرير المصطلح الذى يدور حوله الحوار.

فطن الدكتور القصيبي إلى هذه النقطة، وفطن كذلك إلى التعريفات الكثيرة التى قدمها المفكرون لكلمة الثقافة فى دوائر المعارف المختلفة، وصاغ هو تعريفا رآه معبراً عنها، وهو أنها «تلك الإبداعات الإنسانية التى تتجاوز مناهج التعليم الرسمية، والتى تغني فكر الإنسان بالتسامح، وتضاعف اهتماماته العقلية، وتطور حسه الجمالى».

وبغض النظر عما قد يثار حول هذا التعريف من تساؤلات أوصد القصيبى الباب أمامها، حين وصفه (التعريف) بأنه تحكمي بعض الشيء شأن كثير من التعريفات! أقول بغض النظر عن ذلك فإن هناك نقطة مهمة تضمنها التعريف؟ فالثقافة عنده تعني ضروباً من الإبداع، وثراءً فى المعرفة تفضي بالإنسان إلى ارتقاء في الذوق واستنارة فى الفكر وتسامحا فى السلوك. وهذا هو بيت القصيد! لذلك كان من أهم ما قيل عن الثقافة أنها سلوك، فلا يكفي أن ينهل الإنسان من العلوم والمعارف، ويختزنها في ذاكرته، دون أن يظهر أثرها على سلوكه ومواقفه من الآخرين.

من هنا كان تحول الدكتور القصيبي، وإيثاره تغيير عنوان المحاضرة، فبدلاً من التنمية الثقافية ، بما يكتنفها من غموض، تحول بالحديث إلى ما ينبغى أن يتوافر للثقافة من مناخ ملائم تتنفس فيه، فذلك هو الموضوع الجدير بالكلام، والجدير بالاهتمام، وأولى به أن يسمى «ثقافة» أيضًا،

وجوهره هو الحرية التى تؤتى فيها الثقافة ثمارها. إنها حرية الفكر وحرية الإبداع، دون أن يعني ذلك الانفلات من كل القيود، فتصبح مرادفاً للفوضى وإنما هى الحرية المسئولة التي تتبع قيودها من ذات المثقف وضميره، والتزامه بقيم مجتمعه وثوابته. هذه الحرية نفتقدها الان، مع الأسف، في أغلب مجتمعاتنا العربية والإسلامية إن لم يكن فيها جميعاً.

والغريب أن أمتنا العربية الإسلامية ظلت طوال قرون خلت منارًا لهذه الحرية، فاستظل بظلها أفراد كثيرون يختلفون فى جنسياتهم وعقائدهم، عاشوا جميعا آمنين على أرضها، والمبدأ الذي يدين به الجميع ، ويحتكمون إليه: «لهم ما لنا، وعليهم ما علينا»؛ ومن ثم كان ازدهارها وقوتها. أين نحن الآن من ذلك الماضي الوضيء؟!

هكذا لمس القصيبي قضية الساعة، القضية التى تعيش بسببها الأجيال الحاضرة فى محنة، ومن أجلها تُكال لنا الاتهامات بالتطرف والإرهاب، بحق وبغير حق!.

الحرية للأفراد وللشعوب. حرية الفكر والإبداع فى ضوء ما أشرنا من قبل هي المطلب الملح الآن فى عالمنا المعاصر، وعمل الرقيب، رسمياً وغير رسمي، فى مطاردة الفكر والإبداع.. والخضوع له بالقبول حيناً والرفض حيناً آخر - أمر مرفوض. ولن تتقدم به الحياة أو ينهض به المجتمع؛ فالبلابل - كما يقول القصيبي - لا تغرد وهي سجينة الأقفاص، والمياه لا تعزف سيمفونية الخرير، وهي حبيسة في الخزانات، والأغصان لا تشنف الآذان بالحفيف ، وهي مشدودة إلى الجذوع.

بيد أنني كنت أنتظر أن يخطو الدكتور القصيبي خطوة أخرى فى اتجاه مطلب الحرية لتكتمل المنظومة، وتلك هى حرية الاختيار فى أكثر من مجال؛ وقد كان قريباً من ذلك، لكنه لم يفعل، فصدقت عليه العبارة القائلة: كان النبع منه على ضربة معول.. لكنه لم يضربها!!

❖ ❖ ❖

ويقول الدكتور محمد حماسة عبداللطيف وكيل كلية دار العلوم:

حاول المثقف البارز الدكتور غازي القصيبي فى كلمته المكاشفة أن يضئ معنى مراوغاً حدده لنفسه وهو «ثقافة الثقافة».

فإذا كان مفهوم «الثقافة» حمال أوجه، فإن ثقافة الثقافة معنى جمَّال أوجه لحمال أوجه، ولكنه ارتضى - وأنا معه - أن الثقافة هى تلك الإبداعات الإنسانية التى تتجاوز مناهج التعليم الرسمية، وتغني فكر الإنسان بالتسامح وتضاعف اهتماماته العقلية وتطور حسه الجمالي ومن هنا فإن كل فئة من فئات المجتمع لديها ثقافتها التى ورثتها، وتعيش بها، وتخامر فكرها وتوجه سلوكها. ولا شك أن هذا الكلام الموجز محاولة لحشد أكبر قدر من الأفكار فى أقل قدر من الكلمات.. ومفهوم الثقافة نفسه أو تعريف الثقافة مما عني به كثير من المفكرين والمبدعين. لقد حاوله ت.س. إليوت في ملاحظات حول تعريف الثقافة ، وحاوله مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنجهام Brimingham في عام 1971 فى نشر صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية تناولت وسائل الإعلام والثقافة الشعبية والثقافات الدنيا والقضايا الأيديولوجية والأدب وعلم العلامات والمسائل المرتبطة بالجنوسة gender relates issurs والحركات الاجتماعية والحياة اليومية ، وموضوعات أخرى متنوعة.

إن ثقافة كل مجتمع كامنة فيه، وهي تعمل على توجيه حياته ومعتقداته ولكننا لا نستطيع أن نهمل دور وسائل الإعلام التي تحاول دائماً تشكيل الثقافة السياسية بما يرضي الجهات الحاكمة. ودور وسائل الإعلام العالمية التى أصبحت تعطى العالم كله فى تشكيل ثقافة الشعوب المغلوبة على أمرها بما تمثله من إمبريالية ثقافية.. ويؤكد بعض المفكرين أن وسائل الإعلام الجماهيرية للولايات المتحدة الأمريكية مثلا تنشر القيم البرجوازية بحيث يتشربها الناس ولاسيما شعوب العالم الثالث بما تتضمنه من معتقدات الأيديولوجية الرأسمالية، وذلك بدوره يجعل من السهل استغلال تلك الشعوب

وإيقاف مسيرة تلاحمها الطبقي، وإعاقة وعيها عن الانتباه لما يحدث بالفعل فى مجتمعاتها. إن فرضية الإمبريالية الثقافية تعرف بوصفها نظرية استعمار الكوكاكولا Socia - Colonization. وهى قضية خلافية إلى حد ما.

إن شعوبنا الآن تعاني من ذلك الغول الثقافي الذى يفرض نفسه علينا وهو «العولمة» ومن بينها العولمة الثقافية التى تريد ابتلاع ثقافتنا وتهميشها، والاهتمام بثقافة الآخر. ولا أظن أننا غافلون عن هذا الابتلاع والتهميش، ولكننا لا نعرف سبيلاً إلى التصدي.

إن محاولة الدكتور غازى القصيبى إحدى وسائل التبصر والفهم والدعوة إلى الحرية، ونحن نحلم معه بمجتمعات تؤمن بثقافة الحرية التي تقود إلى ثقافة الثقافة، لأن التقدم والرقي في الحياة لا يتأتى إلا لمن يشعرون بالحرية، ويسلكون وفق هذه الحرية.

❖ ❖ ❖

أما الدكتور شعبان صلاح وكيل كلية دار العلوم فيرى:

أن الأفكار العامة للمحاضرة مما لا يُختلف فيه؛ فتعدد نماذج المثقفين، وامتلاء الساحة بتناقضاتهم، وامتلاء المجتمعات بالنماذج الدافعة إلى الأمام، وتلك التى تجر إلى الوراء، ووجود النموذج الذى يتمنى كل مخلص لو أنه لم يلتق به فى حياته، وانقسام المجتمعات إلى معادٍ للثقافة: يفتش الصدور ، ويحاسب على النوايا... ومصادق للثقافة: يقتصر دوره على حماية الثوابت غير المختلف فيها؛ يمارس ذلك فى الحدود الدنيا، ويسمح بتعدد الأفكار، ويتعامل مع الآخرين أخذا وعطاء، وكون معظم المجتمعات العربية من النموذج الأول.. كل هذه الأفكار ليست موضع خلاف كبير؛ لأنها تصف واقعاً، وتصور حالة.

ولا يعني تعدد النماذج وتغاير الأدوار أنه لا يوجد دورٌ للمثقف في بنى وطنه؛ لأن وجود الفروق لا يعني غياب الدور، وتغاير الأدوار لا يؤدي إلى محو التأثير.

إن تأثير المثقفين فى بني وطنهم ليس تأثيرا فرديًا نابعًا من مكونات كل مثقف على حدة، لكنه تأثير ناجم عن جو ثقافى عام ومناخ فكري شامل تكوّنه آراء الإيجابيين من المثقفين على الإجمال، ويخضع فى النهاية لمصفاة المجتمع التى تتخلص من كل الشوائب وتحتفظ بما هو مفيد باقٍ بقاء الصالحات.

كما أن القول بأن ما يحرك المثقف ويحفزه هي - باستثناءات يسيرة - ظلامات فردية وشخصية... قولٌ فيه غبنٌ لجمهور المثقفين؛ فلا يعني اهتمام الإنسان بحاجاته وسعيه وراء مطالبه وبحثه عن حلول لظلاماته ومشاكله - أنه متقوقع فى دائرته الخاصة. فكيف يعطي مجتمعه وهو مكبّل بقيود الحاجات وأثقال الظلامات!؟

إن صفاء فكر المثقف وخلو أفقه من المكدرات من أهم العوامل الدافعة إلى التفكير في صالح المجموع، وتعبيد الطريق ليكون صالحا لمسيرة المجتمع كله.

وإننا - في النهاية - نتفق مع المحاضر الجليل في كيفية الوصول إلى مجتمع يحتفى بثقافة الثقافة، وأن ذلك مسئولية بيت يحسن التنشئة ومدرسة تتقن الرعاية، ونادٍ يمارس فيه حق الإعلان عن الرأي، ودولة تمنح مواطنيها حق اختيار الأسلوب الأمثل لمسيرة حياتهم فى ضوء ثوابت العقيدة وصالحات القيم ، وهو ما تجسّده (الحرية الملتزمة) ذلك التاج الذي ينبغي أن تتحلى به كل المجتمعات الحريصة على نعمة البقاء!

❖ ❖ ❖

ويعلق الدكتور أحمد درويش وكيل كلية دار العلوم على القضية بقوله:

هذه المحاضرة تحمل كثيرًا من الأفكار التى يمكن أن ينطلق حولها الحوار؛ سعياً إلى قراءة نقدية للواقع الثقافي العربي، والإسلامي. وهو واقع لم تعد فيه الثقافة لونا من الترف الفكرى لا يؤثر فى مجريات الأحداث السياسية والاقتصادية، كما كان الظن يسود - إن حقًا وإن باطلاً - فى فترات

سابقة. ولكن الثقافة الآن أصبحت مدخلاً لا مهرب منه لتصنيف أتباعها فى شرائح النادي الدولى والحضارة الحديثة، ووضعهم في قوائم المشاركين الفاعلين أو المتفرجين على ما يدور.. الذين يكتفون بالتعليق فى أفضل الأحوال! أو أولئك الذين يلقى بهم خارج الأسوار؛ فلا يسمح لهم بأن يشاركوا في صناعة الحدث أو رؤيته أو التعليق عليه! وإن كانوا عرضة لأن يُقدَّموا وقودًا لتداعيات الأحداث!

وفي الوقت الذى أصبحت فيه درجة الثقافة حين تزداد مَعْبرًا للمشاركة فى دائرة الحوار، وفقا لقواعد محددة - فإن درجتها عندما تقل - وفقا لقواعد محددي الممارسة أيضًا - تجعل أصحابها عرضة للاتهام بأنهم، وقد أصبحوا خارج دائرة الحوار - تحولوا إلى عوائق لامتدادته؛ بما يترتب على ذلك من تداعيات يختلط فيها النصح والعون والإرشاد بالإنذار والوعيد والقمع!

ولذلك يحسن أن تبدأ حركة «ترتيب الأوضاع» من الداخل وينبغي التفرقة فيها بين إعادة الترتيب الحقيقي والإعادة المصطنعة له. فلا شك أننا يتوفر لدينا قدر كبير من الاسباب التي أدت بنا إلى جمود التفكير وقصور الإبداع، وضمور المعرفة، والضيق بالرأي الآخر.. حتى في دوائرنا الضيقة!

وقد تكون إعادة ترتيب الأوضاع مدخلاً لاستعادة بعض مظاهر القوة لجسد عرف فى عصور حرية الفكر كيف يمتلئ حيوية وطاقة.. وكيف يشع على من حوله!

ومدخل الحرية الذي يقترحه الدكتور القصيبي مدخل حيوي وهام. ولا شك في أن إغراءاته النظرية تفتح أمام الخيال طاقات لا نهاية لها ، ولكن تطبيقاته العملية ستصطدم عند التنفيذ بكثير من حقول الألغام ! لعل أولها التساؤل: هل الحرية شيء يمنح مما يملكون حجبها أو أنها شيء يُستخلص ويُنتزع بأيدي من يشعرون بضرورتها لهم؟!

وهل هناك وسائل على مستوى التاريخ تحقق التعادل بين الطرفين

المتقابلين وتجعل من فى أيديهم زمام الأمور يتنازلون عن التمتع ببعض جوانب قوة الفرد لصالح قوة الجماعة؟!

ومن هذه التساؤلات: التساؤل حول الأبعاد الزمنية والمكانية التى تنطلق داخلها فكرة حرية الحوار الثقافى. وهل يحرص كل منا على مستوى المكان أن يحافظ على بقية الأرض التى يقف عليها فيدعو إلى عدم المساس بها، ويفضل البدء بالبقاع الآخرى؟! وهل نستطيع على مستوى الزمان أن نثير كمًّا من الأسئلة الجريئة.. وألا نتردد في إزاحة بعض مظاهر الجمود التى كادت تكتسب القداسة من طول العهد بها؟!

إن الحرية جرس متاح.. ولكن من يجرؤ منا أن يعلقه فى رقبة القط؟!

ربما لو أحسنا الحوار معاً حول نقطة الانطلاق الأولى - لتمكنا من إحداث تقدم في مفهوم «ثقافة الثقافة».

❖ ❖ ❖

أما الدكتور محمد عبد العزيز الموافى «أستاذ الأدب» بكلية دار العلوم. فقد اختتم هذه المداخلات على النحو الآتى:

ترددت كثيراً فى تلك المداخلة حول «ثقافة الثقافة» مللاً ويأساً من «هوجة» المؤتمرات التى اشتعلت بعد سبتمبر 2001؛ استجابة لضغوط خارجية ،أو تلهية لتطلعات داخلية. وضاعف من اليأس أن «ربطة» المتحدثين لا تكاد تتغير؛ فالداعون اليوم هم المدعوّون غداً. وتتغير العناوين ويظل المضمون متشابهاً، إن لم يكن مكرراً!

وقد ثناني عن هذا التردد أمران: «أولهما: صلتى الوثيقة بالداعي للحوار، المحب لوطنه ودينه.. عنيّت «المفعِّل الثقافي» «الشهير بـ «عبدالفتاح أبو مدين». أما الأمر الآخر فيتمثل فى رابطة وجدانية قديمة تربطني بصاحب المحاضرة تتجلى فى تقدير لشخصه وإعجاب بإبداعه؛ فشكل ذلك كله نمطاً من علاقة فريدة بين المتلقي والمبدع، جعلتني من أشد المؤيدين له

في الفوز بتمثيل العرب في «اليونسكو»؛ تلك المناسبة التي كشفت عوامل التخلخل داخل أمة كانت.. يوما خير أمة!

جاءت محاضرة القصيبى ختاماً متفردا للملتقى الأول للمثقفين السعوديين وتجسيدا للجرأة الأدبية والوضوح والشفافية، وحصادًا مرًا لمعاناة مثقف سياسي مهموم بواقع أمته ومستقبلها.

يهّون «القصيبي» - تواضعاً - من شأن الأسئلة التى يطرحها مع أنها - وقد أحسن إعدادَها - قد تمثل «نصف الحل» للقضايا التى تتناولها ومن ثم كانت حيرته الشاملة قبل استقراره على طرحها!

ومن الطريف أني - قبل أن أنتهي من القراءة - كدت أصيح «لا تحرثْ فى البحر» قبل أن تنفك رقابنا من قبضة المتحكمين فيها! وحسنا لقد ختم بما حدست به وشدد على ضرورة الحرية.. الحرية! وذكّرنا بأننا مازلنا "نحرث فى البحر!» منذ أن جأر «خالد محمد خالد» بصيحته المشهورة منذ أكثر من نصف قرن: «من هنا نبدأ..!».

ولعل من الأنسب - الآن - عدم التوقف أمام هذا المطلب، وتجاوزَه إلى «من» هنالك.. نبدأ على حد قول زكي نجيب محمود!! آملين أن يتيح أولو الامر لمواطنيهم المناخ الذى يخلق المواطن الذى يدرك قيمة الحرية ، ويحرص على تفعيلها فى شتى مناشط حياته!

احتار «القصيبي» أمام العنوان المختار حيرة مشروعة. لكنه نجح فى نقل القضية إلى «المربع» الذى يريده ، ويجيده!

وأغلب الظن أن المثقف كما يراه «إريك هوفر» ووافق عليه «القصيبي» - يرتبط، إلى حد ما، بنماذج «الحجاج» وغيره من «المثقفين»، كما يبتعد - إلى حد كبير - عن الصورة المثالية للمثقف التى إن عزّت على التحقق فلن تخلو من الجذب والتنوير!

ذلك هو ماتلبث عنده «القصيبي»: «ثقافة الثقافة».. تلك الروح التي

تصادق الثقافة، وتشجعها، وتعينها وفى بلاغة آسرة وأسلوب دقيق - يقرر وعورة الطريق وضخامة العقبات أمام تحقيق حلمه: «كيف توجد ثقافة الثقافة؟ ما أسهل طرح الأسئلة، وما أصعب الإجابة عنها! وتزداد الصعوبة لدى من يرى الظلال الشاحبة، كما يرى الألوان الفاقعة، ويدرك خطر التعميمات، ويعرف أنه يندر أن يكون للحقيقة وجه واحد، ويوقن أن الفكرة الواحدة تتعدد بتعدد متلقيها!».

ويستعين «القصيبي» بمواهبه الأدبية، وزاده الثقافي، وخبراته المتنوعة - لطرح تصوره لـ «ثقافة الثقافة». وخلال هذا الطرح على القارئ أن يقرأ «البياض» و«المسكوت عنه»؛ ليدرك أن «القصيبي» أخرج من «حرم الثقافة» أناساً يعدون أنفسهم من صفوة المثقفين. وأدخل فيها آخرين «لم يتهمهم أحد بالثقافة» كما يوقن أن الرجل قد عرّى مجتمعاتنا من أوراق التوت التى تتزيّا بها خلال رحلته الخيالية التى صب فيها جام غضبه على أوضاع القمع والاستبداد التي نكتوي بنارها وسط أساليب للقرون الوسطى تحكمنا، ونُحكم بها.. تجسد «ثقافة الانغلاق.. والاستعلاء.. والكراهية!» فهذه مجتمعات - وسلطات - تعادي الثقافة؛ لأنها تذيبها وتزيلها ؛ فهما نقيضان لا يجتمعان!».

يزفر «القصيبي» زفرة لاهبة لأن مجتمعاتنا لا تخلو من «ثقافة الثقافة» فقط.. بل تعاديها وتنفر من ذكرها. ولكن هل يصل التعميم والانفعال أن نسوى - في رأيه - بين «صدام» و«طالبان»؟! ويزداد القصيبى لوع وحسرة عندما يقارن في نظرة طائرة بين ما كان لهذه الأمة، وما هى فيه اليوم كائنة!

كيف الوصول إلى مجتمع يحتفي بـ «ثقافة الثقافة»؟ يتناسى القصيبى أهمية طرح السؤال الناضج الحاسم الدقيق - فيعلن «إنى على طرح الأسئلة أقدر مني على تقديم الأجوبة» ثم يستبعد الحلول السهلة التى رأى أن أولها تحميل الدولة المسئولية عن ذلك من خلال المؤسسات التى تعنى - أو يجب أن تعنى - بالثقافة. وربما كان هذا هل الحل الأسهل والأصعب فى آن. وتتمثل صعوبته فى أنه يتطلب كف يد ممارسة «ثقافة السلطة» التى تتجلى فى

مظاهر متعددة أكثر من أن تحصى. كما أنه يتطلب أن يقر في يقين السلطات أن إنشاء المؤسسات الثقافية ورعايتها من ألزم واجبات الحاكم. وأن التدخل فى أمورها - من غير أهلها - يفسد أمرها!

إذا وجد الحاكم الذي يعي هذه الحقيقة، ويستبصر المستقبل بعين نافذة - سيوقن أن مصلحته فى سيادة «سلطة الثقافة» وأن أمنه في أن يكون فى بطانته من يصدقهُ القول وينتفي منها الدجالون الذين لا يحيّون الإ وسط الأكاذيب التي تضخم من شأن الحكام، وتجعلهم طبقة متميزة عن البشر، تعرف ما فيه الخير لهم، وجاءت لتوجههم نحوه!

وعند تحقق ذلك على قمة السلطة والمسؤولية سوف تسري رياح الإصلاح والسعي نحو الارتقاء فى البيت، وفى المدرسة، وفى المجتمع. هنا سيختفي المجتمع الذي يمتلئ بالخطوط الحمراء، وتكثر فيه الممنوعات! «إن الرقيب فى حقبة الانترنت نادرة تضحك الثكلى»! في حين أن هواء الحرية وشيوعها فى صالح السلطات قبل أن يكون فى صالح المحكومين! إن هؤلاء فى ظل قيمة الحرية خير من يحمي أولئك. متى نكف عن أساليب «العقلية المعطلة» القاصرة التى لا تجاوز نظرتها ما يقع تحت أقدامها؟! ومع بالغ الحسرة فقد سرت عدوى هذه العقلية فى مجتمعاتنا فكثر الرقباء الفضوليون وشاع الجبن الذي أدى إلى أن تكون رقابة المرء لنفسه متجاوبة مع الرقابة الأعلى.. بل ربما صارت أشد منها قسوة! وقد نمى إلى علمنا ما قام به عمال المطابع فى وزارة الثقافة بمصر من حذف لكثير مما لا يروقهم مما يطبعونه!

يا من تتولون أمرنا - نحن المثقفين - لا تستكثروا علينا حقوقاً اقتضت سنة الخالق العظيم أن تتمتع بها جميع المخلوقات!

ليتكم تتذكرون أن فقهاءنا القدامى أفتوا بأن الكافر العادل أولى بحكم المسلمين من المسلم الظالم! ليتكم تتحسرون معنا على أن جامعة واحدة عربية أو إسلامية لم تكن ضمن أجود 500 خمسمائه جامعة في العالم. في حين

حظي عدونا القريب من بينها بعدد لا بأس به.. أما حليفه وحاميه فقد حصد العدد الأكبر منها.

هل كان ذلك لأن «عميد» الشرطة - عندهم - لا يتقدم «عميد» الكلية فضلا عن أن يختاره؟!!

❖ ❖ ❖

- 1 -

1-1

يتسم نقد «علي عشري» فى مجموعه *بالإحاطة الشاملة* بموضوعه، *والمنهجية الواضحة* فى تناوله، *والدقة الزائدة* فى تمحيص معلوماته، وفحص أدواته تجاه القضايا التى يدرسها. كما يتميز هذا النقد بلغة أدبية عذبة ودقيقة، ناصعة وواضحة. تكاد تجعل من نقده نصا إبداعيا موازيا لما يتناوله. ولعل شيئا من ذلك يشف عنه قوله عن الدكتور غنيمى هلال: «الريادة لا تعنى مجرد السبق الزمنى إلى الاهتمام بهذه القضية أو تلك. فذلك لا يعنى فى النهاية شيئا ما لم يقترن بوضع أسس علمية صارمة ، وبلورة مفهوم علمى محدد. ووضع مناهج علمية دقيقة يلتف حولها التلاميذ والمريدون»[1].

لذلك استصفى *«المريد» من «شيخه» أعظم* ما فيه وأكثره نبلا، وأشمله نظرة وأغزره عطاء. فهو يعجب بقلقه العلمى ودقت ، ويتخذهما نهجا هاديا له. يتضح ذلك من مقارنته بين الطبعة الأولى والثالثة لكتاب الدكتور غنيمى «الأدب المقارن» حيث صارت هذه ثلاثة أمثال تلك[2]. كما يترسم خطاه فى تناول الموضوع الواحد فى أكثر من مؤلف. لكنه فى كل تناول يلقى عليه أضواء جديدة، وينظر إليه من زوايا طريفة. وكثير من ذلك قام به على عشرى فى تناوله المثرى لعديد من القضايا التى أرهص بها إبداعه المبكر فى «موسيقى الشعر الحر»[3].

أما حرص د. غنيمى على التدقيق والتأصيل العلمى فقد ملك على «علىّ» أقطار نفسه، وسار فى عروقه مسرى الدماء، ودعاه ذلك إلى الاستطراد فى ذكر الطرائف التى تؤكد ذلك لدى أستاذه، كما تعكس إعجابه

الزائد به. ومن ثم تدفعه إلى المنافحة عنه تجاه من عدوا ذلك منه نوعا من الإفراط[4].

ولعل ذلك كله كان وراء اتخاذه أستاذه مثلا هاديا يحتذيه ، حتى صارت الدقة الزائدة منهجا يأخذ به، وديدنا لا يستطيع التخلى عنه. وهذا ما سوف نلمسه طوال مشواره النقدى.

2-1

عند إشارته إلى كتاب محمد روحى الخالدى: «علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوجو»؛ يرى من الضرورى ملاحظة أن الكتاب نشر أولا على حلقات فى مجلة «الهلال» (1902-1904) ثم صدرت طبعته الأولى عن مطبعة الهلال بمصر عام 1904، دون إثبات لاسم المؤلف الذى لم يُذكر إلا فى الطبعة الثانية عام 1912 الصادرة عن المطبعة ذاتها[5].

وفى تتبعه للمقالات التى مهدت لنشأة الأدب المقارن، كانت *الدقة الزائدة* هى منهجه؛ فهو يفصل القول فى البحث المطول الذى نشره خليل هنداوى فى الرسالة على أربع حلقات[6] بعنوان: «ضوء جديد على ناحية من الأدب العربى، اشتغال العرب بالأدب المقارن..» ثم يعقب هذا التعقيب الدقيق: «ولعل خليل هنداوى هو أول من استخدم مصطلح الأدب المقارن فى العربية، ووضعه فى مقابل أصله الفرنسى.. وهذا أهم ما فى البحث، بل لعله أهم من البحث ذاته»[7].

وقريب من ذلك تعليقه على مقالات «فخرى أبو السعود»[8]: تدور هذه المقالات حول القضايا والموضوعات التى تناولها الأدبان العربى والإنجليزى. ولكن الكاتب لم يهتم بالمقارنة بينها فى الأدبين فضلا عن أن يهتم ببيان الصلة التاريخية، أو يتناول التأثير والتأثر بينهما». ثم يضيف فى تعليقه: «وقد أضاف المؤلف ابتداء من المقالة التاسعة (أول سبتمبر 1936) إلى العنوان الأساسى لكل مقالة عنوانا جانبيا هو: «فى الأدب المقارن»[9]. وهو يتحفظ –

فى أدب – على تحديد «بدايات» مبالغة فى التبكير لنشأة «الأدب المقارن»، من مثل تدريسه على يد "جان مارى" لطلاب القسم الفرنسى بآداب القاهرة عام 1929 . أو الذهاب بتلك النشأة إلى «الطهطاوى»، أو «على مبارك»، بل إلى «الفارابى» و«ابن رشد»! [10].

وعند تناوله للإطار العام لكتاب د. غنيمى الرائد: «الأدب المقارن»؛ يشير إلى محوريّه الأساسيين: تاريخه، وميادين البحث فيه. ووفقا لذلك انقسم الكتاب إلى قسمين: يحمل أولهما فى الطبعة الأولى عنوان «الأدب المقارن»، وهى عنونة غير دقيقة؛ لأنها عنوان الكتاب بقسميه. وهو ما تداركه المؤلف فى الطبعة الثالثة، فعدَّل العنوان إلى «نشأة الأدب المقارن، الوضع الحالى لدراسته». وهو عنوان يضم عناوين الفصول الأربعة التى يتألف منها الباب الأول فى هذه الطبعة. وكان قد زاد على هذه الفصول فى الطبعة الأولى فصلا خامسا قبلها عنوانه «تعريف بالأدب المقارن». ثم عاد فأسقطه فى الطبعة الثالثة، وجعل مادته مدخلا عاما للكتاب.. أما القسم الثانى – أو الباب الثانى فى الطبعة الثالثة – فيحمل فى الطبعة الأولى عنوان «فروع البحث فى الأدب المقارن" وفى الثالثة "بحوث الأدب المقارن ومناهجه»[11].

3-1

تجلت دقة *علي عشري* الزائدة ودأبه، فى تتبعه *لأيسر الاختلافات* فى بعض العناوين. وهذا ما نلمسه فى تتبعه لكتاب د. غنيمى «ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى»؛ فهو يلحظ جذوره الأساسية ممثلة فى إشارة سريعة إلى موضوعه فى الطبعة الأولى للأدب المقارن (1953). لكن تلك الإشارة تعهدها صاحبها بالرعاية والإنضاج حتى غدتْ كتابا تُجاوز صفحاته الثلاثمائة فى طبعته الثانية التى صار عنوانها «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دراسات نقدية مقارنة حول موضوع ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى»[12].

ولم يقف الخلاف بين الطبعتين عند تغيير العنوان أو زيادة بعض الفصول. وإنما تجاوز ذلك - كما يلاحظ على عشرى - إلى إعادة النظر فى بعض الآراء والأفكار ، كقضية الوجود التاريخى لقيس التى كان د. غنيمى مترددا فى حسمها فى الطبعة الأولى. لكنها عاد فحسمها بعد تمحيصها، وحشد الأدلة لإثبات وجوده[13].

ويظل تعامله النقدى يعكس مدى *الدقة المتحنثة* التى لا تدع شيئا دون أن تمحصه ، وتذكر كل ما قيل حوله ، حتى لو بدا فى نظر البعض هامشيا. فعند تناوله *لمسرحيتى شوقى وعبد الصبور*[14] عرضت مسألة «وجود المجنون» فما كان منه إلا أن استغرق فى تمحيص القضية ابتداء من إنكار طه حسين له[15]، وكذلك د. مندور؛ ود. طه وادى ، ود. شمس الحجاجى. ثم تطرق إلى وجهة النظر الأخرى ممثلة فى د. غنيمى هلال فى كتابه «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية»، «الذى أثبت وجوده بأدلة يصعب دحضها». وكذلك كان الأستاذ عبد الستار فراج فى مقدمة تحقيقه لديوان المجنون. كما لم يفته أن يشير إلى أن من الذين شككوا فى وجود المجنون، عبدالصبور ذاته!

وظل موضوع قيس يشغله لدرجة أنه تبنى دراسة لمحمد سعيد رسلان عنوانها «مجنون ليلى حقيقة أم خيال». ثم كتب مقدمتها التى تنم عن تأييده لما فيها من تأكيد لوجود قيس ، وإفاضة فى الحديث عن شخصيته وعن شعره.

ثم يشير إلى أن اهتمام د. غنيمى ببيان الصلة التاريخية فى أبحاثه التطبيقية ، لم يشغله عن المقارنة الفنية بين طرفى المقارنة، بل تجاوزه إلى «تأصيل القضية تأصيلا نظريا، بيَّن فيه قيمة النص، لا فى مجال الدراسات الأدبية المقارنة التطبيقية فحسب ، بل فى استخلاص القواعد النظرية»[16].

وفى إحاطة *شاملة واستقصاء* رائع ، يفيض على عشرى فى الحديث عن تأثير غنيمى هلال فى الدراسات المقارنة لدى تلاميذه المباشرين وغير المباشرين. كما يشير - فى أدب جم - إلى تأثر أحدهم البيّن بالدكتور غنيمى

مع أنه «لم يذكر كتابه ضمن ما أورده من مراجع»[17]. ولذلك يشيد بمن تأثر «وأشار إلى كتاب د. غنيمى أكثر من مر»[18]. وليت الإشادة هنا سبقها لوم لمن أفاد ولم يشر!

– 2 –

1-2

فى تمهيده الطويل الذى سبق دراسته: «*الرحلة الثامنة للسندباد*» نلمح تجسيداً بارزاً لهذه الدقة فى قوله: «اعتمدت هنا على نصين للقصيدة، أولهما النص المنشور فى «الناى والريح» طبعة دار الطليعة ص 71، والآخر المنشور فى «ديوان خليل حاوى» طبعة دار العودة 1972 ص 225. وبين النصين خلاف ملموس فى بعض المواضع. والنصان معاً مختلفان عن النص المنشور فى «الآداب» عدد 6، 7، 8 سنة 1958 اختلافا كبيرا»[19].

ثم يورد بعض أشعار «حاوى» مرتين، ويعلق على ما بينهما من اختلاف: «ولا شك أن نص الديوان أبعد عن الركاكة من نص «الناى والريح"». وقد كانت طبيعة السندباد غير المستقرة فى الشاعر الراحل تدفعه دائما إلى إحداث كثير من التعديلات والتنقيحات فى قصائده مع كل نشر جديد له»[20].

وفى قراءته *لآخر ما أبدعه صلاح عبد الصبور* قبل رحيله 1981 «عندما أوغل السندباد وعاد»، التى نشرت فى «العربى» الكويتية أكتوبر 1979 – يقرر أنه اعتمد على النص المكتوب بخط الشاعر والمنشور فى «وداعا فارس الكلمة» الصادر فى ذكرى الشاعر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب 1982. ثم يضيف: «يبدو أن النص المنشور فى «وداعا فارس الكلمة» كان من التجارب الأولى للقصيدة – بخط الشاعر – قبل أن يضعها فى صيغتها الأخيرة. ولذلك يشيع فيه بعض الخلل العروضى»[21].

وفى *تعليقه على قصيدة «تجريدات» من ديوان عبدالصبور* «الإبحار فى

الذاكرة» يقول[22]: كانت القصيدة فى الطبعة الأولى للديوان - نشر دار الوطن العربى - هى آخر قصائد الديوان. ولكن طبعة الأعمال الكاملة الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب أعادت ترتيب القصائد فى الديوان، بحيث لم تعد «تجريدات» هى آخر قصائده بل حلت محلها قصيدة «الموت بينهما». ولا أدرى إذا كان الشاعر هو الذى أعاد ترتيب القصائد قبل وفاته فى الطبعات التى تلت الطبعة الأولى، وسبقت طبعة الهيئة، أم لا؟ حيث لم يتح لى إلا الاطلاع على هاتين الطبعتين. على أية حال ، فليس من حق أحد إعادة ترتيب القصائد فى ديوان ما سوى الشاعر نفسه. فقد يكون لهذا الترتيب من الدلالات ما لا يدركه الشاعر نفسه عند تبنى هذا الترتيب ، وما قد تتكشف أسراره بعد حين. كما هو الشأن بالنسبة لترتيب قصيدة «تجريدات» فى آخر «الإبحار فى الذاكرة».

وفى *موازنته بين شوقى وعبدالصبور فى ليلى والمجنون* يتساءل: هل استطاع الأخير أن يحقق ما عجز عنه شوقي؟ أو بعبارة أخرى هل يعكس الفارق فى المستوى الفنى بين ليلى والمجنون عند كليهما ذلك البون الشاسع بين المناخ الفنى الذى كتبه فيه كل منهما مسرحيته؟ ثم يجيب: إن المرء يتردد كثيرا قبل أن يجيب عن مثل هذه التساؤلات بالإيجاب؛ فالحقيقة أن مسرحية عبد الصبور لم تفضل مسرحية شوقى بنفس القدر التى تفضل به ظروفُ كتابة عبدالصبور لمسرحيته الظروفَ التى كتب فيها شوقى مسرحيته[23].

وفى تقييمه لتأثر عبدالصبور بشوقى يلمح أن (مجنون ليلى) كانت ملء وعى عبدالصبور، ولاوعيه ، وهو يكتب مسرحيته تلك. ولكن مسرحية عبد الصبور تبتعد - فى نفس الوقت - عن مسرحية شوقى بنفس القدر الذى تقترب فيه منها؛ فبرغم وضوح استلهام عبد الصبور لشوقى فإن مسرحيته تتميز تميزاً واضحاً عن مسرحية شوقى. وهذا سر نبوغ الشاعر وسر عبقريته؛ حيث يصبح الاستلهام شاهداً من شواهد الأصالة والتفرد[24].

ومن *مظاهر الوقفات الدقيقة إشادته بترتيب القصائد* المختارة ترتيباً

تاريخياً وفقاً لتواريخ صدور الدواوين التى اختيرت منهما. فعل ذلك فى *القصائد المختارة لمحمود درويش* فى كتاب جديد ضمن سلسلة «*الشعر والشعراء*» التى تصدرها دار الفتى العربى، آملة (أن تعيد للشعر جمهوره وترد عنه غربته). ثم أشار إلى أن ذلك لا يقدم صورة أمينة لتجربة الشاعر الفنية بشتى أبعادها ومستوياتها فحسب، وإنما هو بالإضافة إلى ذلك يساعد القارئ على التدرج فى التلقي، ومتابعة التطور الفنى للشاعر الذى تطورت أدواته الشعرية تطورا هائلا خلال عقد زمنى واحد، أى ما بين عام 1960 الذى صدر فيه ديوانه الأول «عصافير بلا أجنحة» وعام 1970 الذى أصدر فيه ديوانيه اللاحقين: «العصافير تموت فى الجليل»، «وحبيبتى تنهض من نومها»؛ إذ أنه برغم تدرج هذا التطور يبدو – لفرط عمقه – كما لو كان قد تم طفرة. و«لا شك أن شطرا كبيرا من سرعة هذا التطور يعود إلى قوة التحام الشاعر بقضيته وتطوراتها السريعة المتعرجة، وتفاعل شعره مع هذه التطورات من ناحية، وانفتاحه النهم على التيارات الأدبية والثقافية المختلفة ، وتفاعله معها من ناحية أخرى»[25].

– 3 –

1-3

يحمل على عشرى إكباراً عميقاً *للأساتذة* الرواد، وتقديراً زائداً لدراساتهم الرائدة التى يفيد منها الكثيرون.. ولا يذكرون! كما يشيد إشادة مستمرة بدقتهم التى يراها جديرة بالاحتذاء. يجسد ذلك موقفه من الأستاذ عبدالرازق حميدة فى «قصص الحيوان فى الأدب العربى» والأستاذ حامد عبدالقادر فى كتابيه: «*القصص الحيوانى*» و«*كليلة ودمنة فى الآداب الشرقية والغربية*»، اللذين تزامنا فى الصدرور مع كتاب «حميدة».

وتدفعه الدقة التى احتذى فيها هؤلاء الرواد إلى مضاعفة الجهد للوصول إلى الحقيقة، دون أن يتأثر بما أشيع حولها من مآخذ تؤدى إلى

ضعفها ؛ وهذا ما فعله فى الأخذ برأى الأستاذ حميدة فى ترجمته لـ(FAPLE) إلى خرافة ، برغم رفض كثير من الباحثين لهذه الترجمة؛ مستدركا بأننا نستخدمه فى العربية بمفهوم أقل اتساعا من نظيره فى اللغات الأخرى[26].

وتعود الدقة لتطل علينا فى وضعه ثبتاً يضم ترجمات «كليلة ودمنة» إلى أكثر من عشرين لغة. أخذه من كتاب "كليلة ودمنة" للشيخ إلياس خليل زخريا[27].

ثم نراه يثبت ما يحكيه القدماء من رفض (بَرْزَوَيْه) قبول مكافأة مالية من الملك، آملا جعلها أدبية. بأن يطلب الملك من وزيره «بُزُرْ جمَهْر بن البختكان» أن يكتب قصته، وأن يجعلها باباً يُوضع فى بداية الكتاب. فاستجاب الملك ووضع هذا الباب قبل باب «الأسد والثور». وهو أول أبواب الكتاب. كما يثبت ما ذكره البعض: «انظر باب بعثة بَرْزويه إلى بلاد الهند من كتاب كليلة ودمنة ترجمة ابن المقفع ص 15-20». ثم يعلق على ذلك بقوله: «وهذه المقدمة غير الباب الذى طلب برزوَيْه كتابته عنه وتصدير الكتاب به. فهذا الأخير يحمل عنوان: «باب برزويه ترجمة بُزُرْ جمَهْر بن البختكان»[28].

وعند إشارته إلى مقالة «*إليوت*» المشهورة ، يقرر أنها ترجمت إلى العربية أكثر من مرة ، وممن ترجموها الدكتورة لطيفة الزيات تحت عنوان «التقاليد والموهبة الفردية» ضمن مجموعة مقالات ترجمتها لـ «إليوت» تحت عنوان «مقالات فى النقد الأدبى» مكتبة الأنجلو د.ت. وترجمها الدكتور «منح خورى» تحت عنوان «التراث والموهبة الذاتية» فى كتابه «الشعر بين نقاد ثلاثة»، بيروت 1966. كما لم يفته أن يشير إلى خطأ مَن جعل تاريخ نشر تلك المقالة عام 1917. ويثبت التاريخ الصحيح لنشرها وهو عام 1919[29].

وفى بحثه عن «*البعد التراثى للهُوية القومية*» يبدأ مباشرة فى تحديد المراد من «الهُوية». فالمصطلح على قدر غير يسير من الغموض والالتباس، وصعوبة تحديد المدلول. على الرغم مما قد يوحى به ظاهره عند النظرة

الأولى.. فهل هذه الهوية تنحصر فى البطل القومى الذى يجسد آمال الأمة؟ أم أن تخوم المصطلح تتسع لتستوعب كل ما يحدد ملامح الشخصية القومية؟ وتزداد مشكلة تحديد المصطلح صعوبة حين يتعلق الأمر ببيان دور التراث فى تحديد ملامح هذه الهوية القومية؛ حيث يتشابك مصطلح الهوية القومية مع مصطلح جديد هو مصطلح البعد التراثى بوصفه من مكونات هذه الهوية. وتأتى الصعوبة من كون أمتنا أمة متعددة المواريث، أبدعت على امتداد تاريخها الطويل مجموعة من الحضارات الخالدة، خُتمت بالحضارة العربية ذات الطابع الإسلامى، بروافدها وامتداداتها التى شملت أرجاء الأمة كلها. والتى لا يتناقض الانتماء إليها مع الانتساب إلى غيرها من حضارات سبقتها. حتى أصبح الوجه العربى ذو الطابع الإسلامى هو الهوية الحضارية لهذه الأمة. وداخل إطاره.. تتعانق كل الحضارات والديانات والأقاليم الأخرى فى تواصل وتكامل حميمين(30).

وتتجلى الحصافة فى الاحتشاد لدعم هذا الرأى بالاستشهاد بأقوال كثيرة لـ «أمل دنقل» ينعى فيها على النعرات الإقليمية، ويقرر أن المصرى يعتبر أن بطله الوجدانى خالد بن الوليد وليس أحمس؛ فكل التراث المصرى القديم أصبح مجرد معابد قائمة لا تمثل انعكاساً وجدانيا حقيقياً على مشاعر الناس. وذلك بعكس التراث العربى الذى يأخذ أحيانا شكل التراث الإسلامى(31). وترجع أهمية هذه الشهادة التى حرص الناقد على أن يسجلها بعبارة صاحبها وبشئ من التفصيل؛ إلى كون صاحبها ليس ممن يتعصبون للإسلام بما هو عقيدة. بل ليس ممن يتحمسون له بهذا الوصف. وإنما هو يتحمس له بوصفه هُوية حضارية ، وبوصفه عنصرا أساسيا من عناصر الهوية القومية للإنسان العربى.

ولذلك كان إدراكه لتلك الأهمية البالغة للبعد التراثى وراء عكوفه على تراثه، يمتاح منه بوعى فذ ما يحقق هذا الهدف، ويفجر ما يزخر به هذا

التراث من طاقات فنية هائلة قادرة على الوصول إلى وجدانات الناس، دافعة لهم إلى اعتزازهم بهويتهم. بل إنه ليثبت ما قاله «أمل دنقل» مؤكدا به أن الهدف من العودة إلى التراث ليس هدفاً فنيا فحسب، وإنما هو فى جوهره هدف قومى يتمثل فى إيقاظ الشعور بالانتماء للأمة، والافتخار بأصالة الحضارة، فضلا عن الإسهام فى تثوير القصيدة العربية[32].

لكن «علي عشري» إذا كان لم تفته الإشارة إلى أن «حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحى نشر مسلسلاً ما بين عامى 1902-1898[33]. وذلك قبل نشره فى كتاب عام 1907 – فقد فاته إثبات المجلة التى نُشر فيها مسلسلا، أو المطبعة التى طبعت الكتاب.

– 4 –

1-4

يطيل *«عشري» الوقفة النقدية إذا تطلب الموقف* ذلك، كما فعل أمام ظاهرة توظيف البعد التراثى لدى جمال الغيطانى؛ لأنه وجدها تجربة فريدة لم تقتصر على توظيف الشاعر المعطيات التراثية لحمل همومه المعاصرة، بل وظفها لابتكار شكل قصصى يحمل الطابع القومى ووصل به الأمر إلى حد الفتنة ببعض روائع هذا التراث ؛ فهو يقول عن (بدائع الزهور فى وقائع الدهور): «لقد أسرنى ابن إياس ، ولو كنت عشت فى زمنه لكتبت ما كتب..!»[34].

وهكذا اتكأ الغيطانى على البعد التراثى ووظفه لحمل ملامح الواقع، ثم لابتكار شكله القصصى الخاص. ومن ثم جاءت مجموعته القصصية الأولى سنة 1969 بعنوان: «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» التى تضم خمس قصص، منها أربع وظف فيها التراث فى تحقيق الهدفين السابقين.

ويفيض علي عشري فى تحليل هذه القصص ليعطى كل واحدة منها

ما تستحقه من إشادة بالشكل القصصى المتفرد لها، والمضمون الثرى الذى جعل «تعرية الظلم وكشفه مسئولية جميع القادرين»[35].

وينوه بإخلاص الكاتب لمنهجه واحتذائه إياه، عبر مجموعاته القصصية التالية: «أرض أرض – 1972»، «ذكر ما جرى – 1977»، «إتحاف الزمان لحكاية جَلْبى السلطان – 1984» وخلال ذلك كان هذا الشكل المتفرد قد بلغ قمة نضجه فى رواية «الزينى بركات – 1974»، التى وظف فيها المعطيات التراثية توظيفاً رمزياً يحمل هموم العصر. كما احتذى الأشكال التراثية التى أكسبت القصة طابعاً قومياً، وذلك من خلال لغة ذات عبق تراثى، مع بعض اللازمات الأسلوبية القديمة كالدعاء للقارئ ، والإكثار من عبارات مثل قوله: (رب يسِّر وأعن)[36].

والقصة لا تتكون من فصول وإنما من سرادقات. يلاحظ علي عشري أن عددها فى الطبعة الثانية ستة مع أن المؤلف أشار إلى أنها سبعة. «وربما كان ذلك بسبب تعديل فى تقسيمات الرواية»[37].

وشيء قريب من ذلك راده الغيطانى فى «خطط الغيطانى» ذات المضمون المعاصر والشكل التراثى الذى أدى إلى تقسيمها إلى أحياء، وميادين، وأزقة، وزوايا[38].

كذلك يقف على عشرى أمام «*كتاب التجليات*» الذى صدرت أسفاره الثلاثة عن دار المستقبل العربى بين أعوام (1983-1986) وفيه انعطف الغيطانى صوب مصدر آخر من مصادر التراث هو المصدر الصوفي، الذى يتضح فى التقسيمات والعنونة؛ فهو يقسم السفر الثانى إلى «مقامات»: مقام الاغتراب، مقام الضنى، مقام الجوى.. أما السفر الثالث فقد قسمه إلى أحوال: حال الوداد، حال الفوّت، حال الوداع[39].

2-4

لم يفت «علي عشري» التوقف أمام «*البعد الاجتماعى*» بوصفه أبرز

الخيوط فى نسيج الشعر المعاصر، وبخاصة حركة «الشعر الحر». فتصدى لرصد مظاهره لدى شعراء الحركة المذكورة. واهتم – كدأبه – بالتصوير، ولم يُغرق نفسه فى المضامين!

بدأ بالإشارة إلى قصيدة الشرقاوى المشهورة «من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى»(40)، فأخذ عليها الخطابية والمباشرة.. «والثرثرة التى تعد من سمات شعر الشرقاوى الغنائى». ودعما لهذا الحكم العام الذى يحتمل المراجعة بالنسبة لتلك المحاولة الرائدة – يورد الناقد نماذج كثيرة منها، مشيرا إلى حماسة الشاعر لدعوته وتعجله تطبيقها. «ولذلك دارت القصائد التى ترصد البعد الاجتماعى حول كفاح الشعوب وتضحياتها من أجل غد أفضل»(41).

ثم يلحظ علي عشري تطور هذه الرؤية وتحددها لدى بعض شعراء «الواقعية الاشتراكية» كمحمود أمين العالم فى ديوان «أغنية الإنسان» الذى يعد قصيدة واحدة متعددة الأناشيد، محورها الأساسى رفض الثنائية بين إنسان الكدّح وإنسان الربح. هذا الرفض – الذى يتجلى فى صور أخرى فى ديوانه «قراءة لجدران زنزانة" – يرتبط لديه ارتباطا واضحا بالبعد السياسى، أو البعد الوطنى. ويرى أن شعره قد تخلص من بعض ما شاع لدى الشرقاوى من عيوب فنية. ثم ينبه إلى صوت – لم ينل حظه – من أصوات «الواقعية الاشتراكي»، «امتزج لديه البعد الاجتماعى بأبعاد رؤيته الأخرى. كما كان أكثر بعدا عن التقريرية والمباشرة ؛ ذلك هو «محمد مهران السيد»(42).

وبالنسبة *لمحمود حسن إسماعيل*، لم يكتف الناقد بوقفاته التى أضاءت كثيرا من جوانب ريادته، وعبقريته وما تتميز به من عراقة وجيشان – فنراه يلمس ملمحا نبيلا من ملامحها يفيض بمحبة البائسين، ويحرص على انتشالهم من بؤسهم؛ فمثَّل بذلك صوتا من أنقى الأصوات الأدبية وأكثرها التزاما. كما كان واحدا من الشعراء الذين ظلوا يبسطون ظلهم العريض على كل حركات التجديد الشعرى؛ حيث كانت له رؤية اجتماعية على قدر واضح

من التبلور، تأثرت بتكوينه الريفى، وتميزت بالامتزاج بالبعد الدينى امتزاجا فنيا بارعا. ويتتبع على عشرى هذه الرؤية فى تجلياتها الفنية تتبعا بديعا فى دواوينه، ابتداء من «أغانى الكوخ»، ثم «هكذا أغنى»، و«قاب قوسين»، و«لابد»..[43].

ولا يسعنا - أخيرا - إلا أن نشير إلى بحثه غير المنشور «الشعر قول موزون مقفى، دراسة فى قصيدة النثر العربية وامتدادتها»؛ حيث تتجلى الدقة والتتبع الرشيد فى تعليقه على ترجمة زهير نجيب مغامس لكتاب (سوزان بيرنار) إلى العربية ترجمة غير كاملة. فقد صحح ما قاله المترجم من أن الكتاب نشر فى باريس عام 1968ثم أعيد طبعه عام 1978م. مستدلاً باعتماد أدونيس وأنسى الحاج كليهما عليه اعتماداً كليا فى تأصيلهما لما دعيا إليه. وذلك فى طبعته الفرنسية عام 1959. ويتحوط فيظن = فى حياء وإعذار = أن الخطأ ليس خطأ المترجم، وإنما هو خطأ طباعى![44].

- 5 -

1-5

فى *كتبه*، أو فى دراسته *لشاعر*، أو *لقضية أدبية*، أو *ديوان شعر*، أو *لقصيدة متفردة* - يتميز «علي عشري» *بالعمق، والدقة، والشمول، ورهافة التناول، وعذوبة اللغة ونصاعتها*. تلك الصفات النادرة تجعل قارئه يحس إحساسا عميقا بأن «الناقد» يؤدى رسالة ولا يمارس وظيفة! فهو يقبل على موضوع نقده إقبال المحب الحصيف ذى الوجدان الثاقب الرهيف الذى يهب نفسه لعمله، ومن ثم يتاح له أن يعزف بقلمه إبداعا نقديا طريفا، وأن يعود من إبحاره النقدى بكل نفيس مبهر!

وأيسر طريق للإقناع بذلك كله هو - أولا - إلقاء نظرة يسيرة على بعض كتبه التى تعد «علامات» بارزة فى النقد الأدبى. تاركين التلبث أمامها، والغوص فى أعماقها لدراسات أخرى أكثر استقصاء واستيعابا.

2-5

يمثل كتاب علي عشرى «*استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر*»[45] معلما بارزا فى تاريخ النقد الأدبى. فقد احتشد له بأسلحة معرفية ازدادت نضجا وثراء. وتجلت بصورة دقيقة رهيفة فى تناول الموضوع : دقة وإحاطة فى المنهج ، وإبداعا وثراء فى المعالجة. فضلا عن رهافة اللغة، ووضوحها، وشاعريتها. وأخيرا فى تلك المصطلحات التى برع فى «صكِّها» وأغرت الكثيرين بتداولها.

وإلقاء نظرة خاطفة على الكتاب تدعم صدق هذه الدعاوى. فقد بدأ «السِّفر الأول» بالحديث عن «علاقة الشاعر بالموروث بين التسجيل والتوظيف» موطئا لذلك بإجمال عوامل عودة الشاعر العربى المعاصر إلى الموروث معدِّدا لها: ما بين فنية ، وثقافية وسياسية ، واجتماعية، وقومية، ونفسية. ثم رصد تطور هذه العلاقة وتراوحها بين «التسجيل» و«التوظيف». وفى «السفر الثانى» تحدث عن مصادر الشخصيات التراثية فى الموروث الدينى ، والصوفى، والتاريخى، والأدبى، والفلكلورى، والأسطورى.

وفى حديثه عن «تكنيكات» توظيف الشخصية التراثية، فى السفر الثالث؛ يلاحظ أن الشاعر قد يستعير من هذه الشخصية صفة، أو حدثا، أو قولا، أو انطباعا عاما عنها. كما أنه قد يتحدث من خلالها، أو إليها، أو عنها، أو يلتفت ويراوح بين هذه الأساليب. أما أنماط توظيف الشخصية فقد تكون عنصرا من صورة جزئية، أو معادلا تراثيا لبعد من أبعاد التجربة، أو محورا لقصيدة، أو عنوانا على مرحلة.

ثم يختم بحثه فى السِّفر الرابع بالحديث عن المزالق التى تهدد هذا الاستدعاء. كغربة الشخصية المستدعاة على وجدان المتلقى، والغموض الذى يلف الجوانب التى استدعاها، وتكديس الشخصيات فى القصيدة. وخطرِ طغيان الملامح المعاصرة أو التراثية كلتيهما على الشخصية. والتأويل الخاطئ لما تشعه الشخصية من دلالات نمطية فى استدعائها.

ولن نستغرق فى تناول ذلك كله؛ لأن كثيرا من مفردات الكتاب أنضجها الناقد واتخذها أساسا لبحوث كثيرة تناولنا تفرده فى معظمها من ذلك بحثه «*استلهام شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام فى الشعر العربى المعاصر*»[46] فقد كان إنضاجًا لتناوله هذا الاستدعاء فى الكتاب لدى شوقى ومحرم عبدالصبور[47]. وكذلك كان كتابه «*الرحلة الثامنة للسندباد*» تطويرًا ناضجا لحديثه عنه فى ذلك الكتاب[48]. ومن ثم تناولنا مثل هذه الإرهاصات فى الصور الأخيرة الناضجة التى صارت عليها.

لكن ذلك لا ينسينا ضرورة التنويه بأشياء كثيرة فى الكتاب تستحق التوقف والتناول، خاصة تلك التى حوت تحليلاته النقدية المتفردة للنصوص الأدبية كتحليله لـ «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة»[49] والنصوص التى وظفت شخصية الحلاج لدى البياتى وعبد الصبور[50]. ثم مسرحية «ثأر الله» للشرقاوى[51] و«محاكمة رجل مجهول»، للدكتور عز الدين إسماعيل[52]. تلك التحليلات التى انطلقت للتعامل المباشر مع النص، و«قراءته» قراءة كاشفة، دقيقة وناصعة، بعيدة عن الإلغاز والتعقيد. تعبد الطرق، وتقيم الجسور بين القارئ والمبدع.

3-5

أما كتابه «عن *بناء القصيدة العربية الحديثة*»[53] فيجسد إدراكه منذ وقت مبكر للمهمة الخطيرة - الجليلة - للناقد الأدبى فى عصرنا الحديث، من حيث الأولويات - أو الضرورات - التى ينبغى أن تتقدم اهتماماته. ومن ثم لم يُغرق القارئ فى «النظريات» وإنما جعله يتذوق ثمرتها، وجلس معه - لا أمامه - يُفيض عليه مما اهتدى إليه وأعجب به فى النص الأدبى. ومثَّل ذلك - منه ومن نقاد غيره - محاولات جادةً لإيجاد جسر بين المبدع والمتلقى، تتحرك عليه العلاقة بينهما نحو الاقتراب والتواصل. بعد أن تكاثرت العوامل التى تسببت فى انقطاع الصلات بينهما.

وضع *الناقد يده فى يد قارئه فى حنو* وإخلاص ليشركه فى ردم الجفوة المفتعلة بينه وبين المبدع، ويسهم فى تمهيد طريق يصل بينهما. ودون تفاؤل مفرط أو حذر مبالغ فيه، بدأ يعرض على القارئ العقبات التى تحول دون هذا التواصل، والتى يجب إزالتها أو التقليل من آثارها..

تحدث عن مفهوم القصيدة الحديثة ، والصعوبات والعقبات التى تعترضها، وتمنع تذوق القارئ لها. وجعلها قسمة بين هذا القارئ والمبدع والناقد. ثم أشار إلى ما تتميز به القصيدة من تفرد، وخصوصية، وتركيب، ووحدة ، وإيحاء. كما توقف أمام خصائص اللغة الشعرية من حيث القيمة الإيحائية لأصواتها، وألفاظها، وبناء جملها.. وعن كل ما يحيل هذه اللغة العادية إلى لغة غير عادية/ أدبية؛ من اعتماد على الصورة، والتشخيص، وتراسل الحواس، ومزج المتناقضات.. ثم اتخاذ الرمز أسلوبا فنيا تعتمد عليه القصيدة الحديثة.

وتوقف طويلا عند «*المفارقة التصويرية*» التى تبرز التناقض بين طرفين شأنهما الاتفاق والانسجام. وكذلك عند الموسيقى، والتكنيكات المسرحية والروائية فى القصيدة الحديثة. كل ذلك فى أسلوب يعكس ثقافة نقدية واسعة تشى باقتدار صاحبها على ارتشاف أعذب ما فى النص. وكثير من ذلك يتصل بمنهج هذا البحث، وسيتم تناوله فى موضعه المناسب.

أما مؤلفاته البلاغية[54] – برغم جدتها وجديتها وأهميتها – فهى تحتاج وقفة طويلة لإبراز تفردها..

– 6 –

1-6

وأمام الكتاب الثالث الذى نتوقف عنده: «*الرحلة الثامنة للسندباد*» ينبغى أن تطول الوقفة؛ لأنه جهد جاد ومراجعة دءوب ورغبة ملحة فى

الاكتمال، وإنضاج الخطرات النقدية التى بدت له وخايلته فى بدايات مشواره النقدى.

مثَّل «السندباد» جزئية من عشرات الجزئيات التى مرت به خلال تلك البدايات، لكنه وجدها خليقة بمعالجة أكمل وأشمل. فتريث أمامها طويلا وأنضجها حتى غدت كتابا بديعا، عالجها فيه علاجا نقديا دقيقا مستوعبا.

لم يحظ «السندباد» فى «موسيقى الشعر الحر» بأكثر من وقفات سريعة تشير إلى اتخاذه رمزا لمعاناة الشاعر فى الإبداع ، كما فعل صلاح عبد الصبور. أو جعله مرادفا لعذاب السفر وآلام الاغتراب عند البياتى. لكن الناقد الواعد التقط هذه الوقفات ووسع مداها قليلا فى دراسته «استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر».

ثم عاد – مرة ثالثة – فعكف عليها عكوفا منقبا دءوبا، كان الكتاب المشار إليه أهم جناه.. وأروع تخليد لمن آثره بالإهداء: «خليل حاوى. سندباد عصرنا الحزين، فى رحلته الأخيرة بلا عودة»!.

لقد اختتم السندباد برحلته السابعة حياة تقاذفته فيها الأهوال؛ فكانت هذه الرحلة غاية السَّفرات وقاطعة الشهوات» على حد قول المؤلف المجهول لـ «ألف ليلة»! فخلد إلى الراحة فى بغداد، بعد أن وهنت عزيمته وفتر حماسه. لكنه بُعث بعد عدة قرون ريَّانَ الشباب، وافر العنفوان، عارم الحماس؛ ليقوم برحلته الثامنة التى كانت أعجب وأروع من كل رحلاته السبع السابقة؛ لأنها كانت رحلة فنية عبر بحار «الرؤية الشعرية» لشعرائنا. حيث تقمص الشاعر العربى المعاصر شخصية السندباد، وأطلق شراعه فى بحار المعاناة والكشف الشعرى. فاكتشف أغواراً وأصقاعاً شعورية ونفسية وفنية وحضارية أكثر غنى وعمقا وغرابة من كل ما اكتشفه فى رحلاته السابقة[55].. وعاد منها بكنوز ونفائس أثمن من كل ما عاد به من هذه الرحلات السابقة من أموال وجواهر. وصادف عجائب وأخطاراً أكثر إثارة من كل ما رأت عيناه قبلاً.

2-6

بعد هذا الافتتاح المثير، يلحظ علي عشري التصادف العجيب في اتفاق مدة هذه الرحلة الفنية للشعر الحر مع زمن الرحلة السابعة للسندباد؛ فكلتاهما استغرقت (27) سبعاً وعشرين سنة. ويشير إلى أن انجذابه إلى تلك الرحلة كان بذات القوة التي شدته إليها - صغيراً - رحلات السندباد السبع، ثم إلى رغبته الجارفة في تتبعها، ورصد أبعادها وأطوارها رصداً فنياً. «ولكن مشاغل كثيرة لم تتح لي هذه الفرصة، فضلاً عن أن الرحلة لم تكن قد تبلورت معالمها بعد بالقدر الكافي لرصدها وتتبعها تتبعاً أميناً. ومع ذلك حاولت تحقيق بعض الإشباع لهذه الرغبة. بتجميع ما يتصل بها من نصوص وكتابات، وتدوين بعض الأفكار والملاحظات عنها، بالإضافة إلى نشر بعض المتابعات الفنية العابرة لبعض جوانبها. حيث نشرت مقالاً أو مقالين عن بعض ملامحها. كما تعرضت بشكل عابر لملامح أخرى منها في كتاب أو كتابين»[56].

ولكن ذلك لم يرْوِ ظمأنه القديم، وإن كان نوعاً من الهدهدة له. وظلت هذه الرغبة العارمة تتوشّه من وقت لآخر، حتى جاءت النهاية الفاجعة الدامية المثيرة، بانتحار «خليل حاوي» عام 1982.. عقب انهياره شخصياً، واستلاب وطنه لبنان في الاجتياح الإسرائيلي الدامي له. وقد حتمت هذه النهاية الاستجابة الفورية للرغبة الحادة الكامنة في الأعماق. فقد كان «حاوي» من الشعراء الذين افتتن بهم ناقدنا منذ وقت مبكر. كما كان واحداً من أعظم من تقمصوا شخصية السندباد. وقد كتب إليه مغرياً بإنجاز ما لديه - ولم يقله - عن السندباد؛ فكان الكتب حصاد طيباً لمخزون وفير من الإعجاب، والمتابعة، ورهافة التناول ودقته..

- 7 -

1-7

بدأ علي عشري «*الرحلة الثامنة*» لحاوي بالإشارة الخاطفة إلى ما

فصله من «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر» من ضرورة استناد *التجديد إلى التراث واعتصامه به*. وأهمية قيام تفاعل خلاق بينهما.. قد ينتهي بأن يستعير التجديد من التراث ومعطياته موضوعات وأدوات يشكل بها رؤيته المعاصرة؛ فهو يتأثر بالتراث ويؤثر فيه، ويقرأه «قراءة» طريفة تتسع لتأويلات ومدلولات ورؤى جديدة. و«هذه الحركات التجديدية ذاتها لا تلبث أن تصبح جزءاً من هذا التراث، ومكوّناً من مكوناته، ترفد ما يتلوها من حركات تجديدية، وتتفاعل معها، أخذاً وعطاءً.. تأثيراً وتأثراً»[57].

هكذا نهض الأدب العربي الحديث بعد رقدة التخلف، والأدب الأوروبي بعد ظلام العصور الوسطى. ومهما كانت الحدة في علاقة الشاعر بموروثه فقد ظلت هذه العلاقة نوعاً من التفاعل الخلاق بين أصالة الموروث ورزانته، وحميّا التجديد وانطلاقه!

ثم يستقطر الصيغ المختلفة للعلاقة بالتراث وبجمعها في صيغتين جامعتين هما *التسجيل والتوظيف*. ففي إطار التسجيل اقتصرت علاقة الشاعر بموروثه على استحضاره وإعادته إلى الأذهان بكل أصدائه وأصواته، كما تمثل ذلك في الشعر الإحيائي. أما صيغة «توظيف الموروث» فإن الشاعر لا تقتصر علاقته بالتراث على مجرد التسجيل، بل تتجاوزه إلى حواره والتفاعل معه والتأثير فيه. وهذه العلاقة تؤكدها أقوال الشعراء النقاد[58] «فالموروث لا يعني أن يكون أدب الحاضر امتداداً للماضي.. بل فيضاناً لأخصب أنهاره». «إن عملية الإحياء تتطلب استلهام التاريخ، وبث الحياة في شخصياته؛ لحملها على تخطي زمنها الذي عاشت فيه، لتكون حاضراً عظيماً في حياتنا»!

هكذا كان اللقاء الخصب والامتزاج الفني الرائع بين الشاعر المعاصر وتراثه؛ عاملاً جوهرياً في دفع الحركة الشعرية الجديدة، ومبرراً قوياً لوجودها واستمرارها.

وخلال استعراض رحلات السندباد السبع تتعدد المواقف التي تكشف كثيراً من جوانب شخصيته، لكنها تصدر جميعاً عن وجه أصيل فيه *افتتن به الشعراء، هو وجه المغامر جوَّاب الآفاق*. مقتحم الأهوال والمخاطر. وثمة وجوه أخرى له، منها «وجه المغامر الفنان» كما صوره صلاح عبدالصبور في مقطع «السندباد» من قصيدته الطويلة «رحلة في الليل» والذي يقول في نهايته - «السندباد كالإعصار، إن يهدأ يمت»[59]. وهناك وجه الثائر المصلح المتمرد على الأوضاع المهترئة المتردية لمجتمعه. كما في قصيدة «السندباد البري» لنجيب سرور التي بالغت في إضفاء ملامح عصرية لا تتحملها الملامح التراثية للشخصية الموظفة[60]. كذلك هناك من وجوه السندباد «وجه المنفى الشريد» الذي جسده «البياتي» تجسيداً موفقاً. ثم «وجه المهزوم الكسير». وأخيراً «الوجه الحضاري الشامل». الذي يعد أنضج هذه الوجوه وأكثرها عمقاً وأوفرها شاعرية، وأكثرها استيعاباً لملامح الوجوه السابقة.

ويطالعنا هذا الوجه المشرق في تجربة «خليل حاوي» الذي جعل السندباد علماً على مرحلة شعرية من أخطر مراحل حياته، حاول فيها أن يحقق هُويته الحضارية عبر سلسلة من الصراعات مع واقعه المتخلف. تعكس ذلك قصيدتاه: «وجوه السندباد» و«السندباد في رحلته الثامنة» اللتان كانتا امتداداً ناضجاً لـ «البحار والدرويش»[61].

وكما تعددت وجوه السندباد، *تعددت الأطر الفنية لتوظيفه* في الشعر المعاصر[62]؛ فهو تارة «عنصر في صورة جزئية»، وأخرى «مقابل تعبيري لبعد من أبعاد الرؤية الشعرية»، وثالثة «إطار عام لقصيدة» ورابعة «عنوان على مرحلة» وأخيراً «محور لمسرحية شعرية». والوجه الرابع هو الذي استحوذ على اهتمام «علي عشري» بل إنه لم ينهض بتأليف الكتاب إلا من أجله. وهنا تبرز تلك الطلاقة الفنية، ورهافة الحس النقدي، وشاعرية اللغة ونصاعتها ودقتها؛ كل ذلك من خلال نظرة نافذة ثاقبة لدى ناقد أوتي الموهبة وملك أدواته الفنية.

2-7

يذكر علي عشري أن اختيار «حاوي» *لرمز السندباد كان للتعبير عن مرحلة خطيرة من مراحل تطوره الشعري*، هي مرحلة بحثه عن ذاته عبر مجموعة من المغامرات الفكرية تؤكد أصالة تجربته، وتفردها بجدية المعاناة وعمق الثقافة. وهذه التجربة على ثرائها وتعدد أبعادها وتنوعها - تخضع للون فريد من الوحدة الفنية والفكرية. حتى ليمكن اعتبار دواوينه كلها ديواناً واحداً. بل قصيدة واحدة نامية متطورة بنمو تجربته وتطورها»[63]. ومن الواضح أن طول المعايشة من الناقد للشاعر، والإعجاب الزائد به كانا وراء هذا الملمح النقدي البديع. كما أتاحا له أن يحدد الميلاد البعيد لولع «حاوي» بالسندباد منذ أن أصدر ديوانه الأول «نهر الرماد» الذي يضم قصيدة «البحار والدرويش» التي نرى فيها البحار يحمل ملامح سندبادية لا تخطئها العين؛ حتى لكأنه تخطيط مبكر لشخصية السندباد التي تحددت ملامحها واكتمل نضجها في ديوانه الثاني «الناي والريح». فجعله عنواناً على قصيدتين يمثلان حوالي ثلثي الديوان: «وجوه السندباد» و«السندباد في رحلته الثامنة» وتعدان في نفس الوقت أنضج قصيدتين وظفتا شخصية السندباد، أو أعادتا اكتشافه. إلى حد يسمح لنا - ببعض التجوز - أن نجعل السندباد «عنواناً على رحلة خليل حاوي الشعرية، بل على حياته كلها»[64]. ويلتقط الناقد الوجوه الجديدة الطريفة التي افترعها «حاوي» للسندباد، ويلحظ قدرته البارعة على مزج الخاص بالعام، والتعبير عن أكثر الأشياء شمولاً من خلال رموز شديدة الخصوصية. كصاحبته التي تجمدت صورته في رؤيتها فعجزت عن إدراك ما طرأ عليها خلال مغامراته واقتحامه الأهوال: «*وجهي المنسوج من شتى الوجوه*»!

وتحتوي قصيدة «البحار والدرويش» - كما سبق - ما يمكن أن يكون رسماً تخطيطياً لشخصية السندباد التي يستمر «حاوي» في تحديد سماتها وتشكيل ملامحها؛ فأحد قطبيها «البحار» يحمل من سمات السندباد الرحلة،

والمغامرة، والبحث الدائم، والإحساس المتجدد بالقلق. على حين يمثل الدرويش قطبها الآخر بما يتميز به من عراقة ورسوخ وحكمة ثاقبة متدبرة، تخاف المجهول وتعزف عن المغامرة. ومن الواضح أن القطبين يمثلان بعدين من أبعاد تجربة حاوي، وذاته المنشطرة بينهما. كما يعكسان محاولاته الدءوب عقد صلح أو إيجاد تكامل يُنهي ما نشب بينهما من صراع مرير. لكن هذا الصراع كان لابد فيه من تغلب أحد طرفيه الذي بدا واضحاً انحياز الشاعر له؛ فقد قدم البحار/ السندباد في صورة حية متدفقة بالحيوية والمعاناة، في مقابل صورة الدرويش التي يَرِين عليها الخمود والجمود!

ولعل وضوح نتيجة الصراع بهذا الشكل قد قلل من لذة متابعته والمعاناة في كشف نتيجته(65). فصار شبيهاً بالصراع الناشب بين الفطرة «الغاب» و«الحضارة» في «الكواكب»، حيث بدا واضحاً من بداية القصيدة انحياز «جبران» للغاب. وهذا ما سبق أن لحظه عشري في تناوله للقصيدة(66). لكنه من منطلق الإعجاب الزائد بحاوي يرى أن الصراع هنا صراع حقيقي وقوي، خرج منه الطرف المنتصر «البحار» ممزقاً جريحاً؛ لأن الطرف الآخر كان لديه الكثير: العراقة، والحكمة الهادئة والنظرة الثاقبة..!

وبعد أن قطع «حاوي» شطراً كبيراً من رحلته ازداد الصراع عمقاً بين شطري ذاته اللذين تجسدا في البحار والدرويش. وإن كان هذا الصراع قد أخذ صيغاً أُخَر ورموزاً مغايرة؛ كـ «صاحبة السندباد» التي ارتبطت باسمه، وقبعت تنتظر عودته. وتوقفت عند صورته صبياً ذا وجه غض بريء. وغفلت عن تلك الوجوه التي تشكلت من المغامرة، وخلَّفت أخاديد عميقة على مُحيَّاه. وذلك كوجه الدهشة والإحساس بالغربة، ووجه الرغبة في تمثل الحياة الجديدة، والإحساس الحاد بالغيرة.. لكننا نلحظ أن السندباد في غمرة هذه الوجوه المغامرة الجوابة يطل علينا بوجه مرهق مكدود، أقرب إلى وجه الدرويش منه إلى وجه البحار. ويبدو انزعاجه شديداً مما حفره الزمن على وجهه من أخاديد، حتى ليكاد يجد في إلقاء نفسه في البحر متعة جذابة!

لكنه يقاوم هذا الإغراء، ويفيق على ذلك الوجه الطفلي البريء المرتسم في عين صاحبته «*وجه الطفل*» الذي غصَّ بالدمعة.. «*في مقهى المطار.. وكأن العمر ما فات.. على زهو الصبايا، وحكايات الصغار*»[67].

ثم يلتقي السندباد بصاحبته في امتزاج رائع، وكيان جديد يحمل ملامح كل منهما، ويتجسد فيه كل ما هو قابل للبقاء والنماء.. إنها بشارة بعث جديد من وسط الأنقاض المتداعية:

دمه في دمنا، يسترجع الخصب المغنَّى

حلمهُ ذكرى لنا، رجعُ لما كنَّا وكان

ويمرُّ العمر مهزوماً، ويغوي عند رِجلَيْنا ورجْلَيْه الزمان[68]!

وهذا هو «الوجه السرمدى». وهو عنوان آخر مقطع من مقاطع القصيدة : الوجه المتجدد الذى يستمد ملامحه من كل ما هو قابل للنماء والخلود. الوجه الذى عاش "حاوى" يبشر به ويخلص تجربته له. حتى إذا ما اكتشف زيفه وتهافته لم يطق الصدقة ؛ فانتحر عقب الاجتياح الإسرائيلى للبنان

3-7

أما قصيدة «السندباد فى رحلته الثامنة» فإن الصراع فيها بين شطرى ذات الشاعر يتخذ صيغا جديدة أكثر شمولا وأعمق تناولا. لكنها لم تخرج عن الصراع بين الدار القديمة التى يزمع الارتحال عنها، والتى يمتزج فيها كل جليل ونبيل بكل ما هو بالٍ ومعوّق ؛ وبين الغد المشرق الذى بشَّر به واحتشد له. ومن ثم فإن البعث الذى ينشده يحتِّم التجاوز واستشراف الغد، وتحمّل ما يصاحب هذا المخاض من معاناة وآلام ؛ تحقيقا للميلاد الجديد الذى لاَتنِى أطيافه تخايل الشاعر/ السندباد؛ بما تبشر به من خصب ونماء ونقاء بديلا للجدب والصقيع:

داري التي تحطمت تنهضُ من أنقاضها ، تختلج

الأخشاب ، تلتمّ ، وتحيا قُبَّةً خضراءَ في الربيع

ومن اللافت أن هذا التطهر لا يتم بمعجزة سماوية، وإنما بفعل إنساني خالص، وتضحيات واعية تهيئ الأرض لاستقبال الغد المضئ.. أو الحبيبة النورانية التي تندّ عن التجسيد والتحديد. فخطاها "زورق يجئ بالهزيج ، من مرح الأمواج في الخليج». ويهش السندباد لاستقبالها فرحا ذاهلا.. إنها ذاته الجديدة بعد انصهارها وتطهرها.. والتي تغير في ظلها كل شئ؛ فما كان – قديما – مصدر رعب له صار في ظلها مصدر أمن وسكينة واطمئنان[69]!

وفي المقطع التاسع من القصيدة يلحظ "علي عشري" بشائر البعث الحقيقي.. البعث الروحي والحضاري الذي يشمل أمته ولا يقتصر على ذاته[70]:

ما كان لي أن أحتفي بالشمس لو لم أركم تغتسلون

الصبح في النيل، وفي الأردن والفرات،

من دمغة الخطيئة!

وبرغم أساه لفداحة ما ضحى به، تغمره البهجة لنفاسة ما حققه:

ضيعتُ رأس المال والتجارة

عدتُ إليكم شاعرا في فمه بشارة![71]

«وبانتهاء القصيدة يرى الشاعر أن السندباد قد أدى مهمته في حياته الشعرية، بعد أن منحه أثمن وأغلى ما يمكن أن تمنحه شخصية تراثية لشاعر؛ حيث عبر من خلالها عن شتى أبعاد رؤيته الشعرية، الروحية والفكرية والاجتماعية والوجدانية والإنسانية.. ولقد منح الشاعر بدوره السندباد أغنى ما يمكن أن يمنحه شاعر لشخصية تراثية من حيوية وتجدد، وقدرة على الوفاء بكل المتطلبات الروحية والفنية للإنسان في كل العصور»[72].

وهكذا اكتملت رحلة على عشرى مع السندباد الذى ظل يخايله ويغريه بالتتبع فى الشعر الحر؛ فتوقف أمامه فى عمله الثانى «استدعاء الشخصيات التراثية فى شعرنا المعاصر». ثم عاد إليه فى أكثر من مقال ، يعنينا منها مقاله «وجوه السندباد فى شعر خليل حاوى» - مجلة الشعر، يوليه 1978. بل لقد تتبع هذا الرمز الخصب المعطاء فى المسرحية الشعرية الحديثة ، ووقف أمامه وقفات بديعة لا تقل فى روعتها عن العمل الشعرى نفسه. وتنم عن تمثل واع للنماذج المدروسة فى لغة شاعرية دقيقة ناصعة. لغة تذكرنا بلغة الرواد الكبار التى تعد نوعا من السهل الممتنع، لا يقدر عليه إلا أولو العزم من النقاد! إنه يختلف عن أساليب تمتهن الغموض وتولع به؛ تقليدا، أو سترا لشيء لا ينبغى كشفه!

يكمل «علي عشري» مشواره، فيتوقف أمام استيحاء السندباد فى المسرحية الشعرية ، ويشير إلى سلبيات استخدام هذا الرمز.. من نمطية تحوله إلى رمز لغوى واحد المدلول، يعجز عن تفجير طاقات تعبيرية جديدة يخلقها الشاعر من أبعاد رؤيته الخاصة وتجربته المتفردة ، ويُكسبها لونا واضحا من التميز والتنوع والغنى(73).

كما يأخذ على المبدعين إخفاقهم فى استيحاء شخصية السندباد وعدم مواءمتهم بين جانبيها؛ فتارة تطغى الملامح التراثية على الشخصيات، وأخرى تطمسها الملامح المعاصرة دون المزج بين الطرفين والمزاوجة بينهما مزاوجة خلاقة.

وفى وقفة من وقفاته المتفردة، يشير «عشري» إلى مصادفة عجيبة ذات دلالة مهمة، تلك هى أن «صلاح عبدالصبور» الذى كان أول من اكتشف شخصية السندباد، وأجاد توظيفها - هو نفسه الذى يكتب قبل رحيله عام 1981: «عندما أوغل السندباد وعاد». وفيها تغضنت ملامحه بظلال الوهن والشيخوخة بعد أن كان «السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت!» ومن ثم كانت

لفتة بديعة ممن رثى «صلاح» بتلك القصيدة التى كان عنوانها «الرحلة الأخيرة للسندباد»![74].

وأخيرا يعلل الناقد لشيوع روح الوهن والملل والانكسار على ملامح السندباد؛ لا لأن الشعراء قد استنفدوا كل الطاقات الفنية. كما يرى على عشرى فى أحد فروضه. بل - كما فى فرضه الذى نرجحه - جاء شيوعها نتيجة فنية منطقية لطبيعة المرحلة الراهنة لواقعنا الحضارى، وما يعتريه من وهن وخمود وانكسار ، وهزيمة ماحقة.. باحتلال الغرب لعاصمة الرشيد.. الذى عُوفى «علىّ» من مشاهدته والعذاب به ؛ والتجرع المر لمضاعفاته!

- 8 -

1-8

لعل الوقفة السابقة أمام بعض كتب «علي عشري» تشف عن أبرز المعالم التي رصدناها لمنهجه النقدى. وقد ظل وفيا لهذا المنهج، حريصا على ترسيخه طوال مشواره النقدى؛ ففى *دراسته لشاعر*، أو *لديوان شعر*؛ يسم كل ديوان بأبرز ما ينفرد به، ويوضح الأطر التى تحدد ملامحه، وتنير رؤاه. كما يبرز العوامل التى تركت تأثيرها الواضح على المبدعين. ويراجع بعض «المقولات» التى ذاعت عن بعضهم. وأخيرا لا يفوته أن يعلل لوقفته *الطويلة أمام بعض القصائد* ، واستكفائه بها عن بقية الديوان؛ لأنها استصفت أجود ما فيه!

ففى *تناوله لقصيدة «وجوه الملك الضليل»* من ديوان عز الدين المناصرة: «يا عنب الخليل»[75] يبدأ بإلقاء الضوء على أهم ما يميز الشاعر من ارتباط عميق بتراثه العريق ارتباطا يُغنى به تجاربه، ويؤصل رؤاه. ويتخذ منه وسيلة ناجعة من أقوى وسائل التأثير فى قرائه؛ نظرا لما لهذا التراث لديهم من قداسة أكسبته طاقات إيحائية خصيبة، تحقق تفاعلاً خلاقاً بين الشاعر وموروثه فى إطار علاقة جدلية يتبادل فيها معه الأخذ والعطاء، والتأثير والتأثر ، والانتقاء والتطوير.

ثم ينعطف الناقد ليضئ تجربة «المناصرة» الحياتية والوجدانية، ويبين أثرها فى ارتباطه الوثيق بالتراث؛ فتجربة الغربة والتشرد والنفى ولَّدت لديه إحساساً قويا بالحاجة إلى الانتماء إلى موروثه، وإلى قضيته. ونتيجة لذلك لم تعد المقتبسات التراثية التى صدَّر بها الشاعر ديوانه - كمدخل له - حلية خارجية ولا حذلقة مدَّعاة، وإنما هى «مفاتيح ضرورية لفهم الرؤية الشعرية فى هذا الديوان، ومداخل أساسية لعوالم هذه الرؤية، وعلامات هادية على طريق رحلته الشعرية»(76).

وهكذا تصبح مقتبسات مثل «اليومَ خمرٌ وغدًا أمر» و«ضيَّعنى أبى صغيرا وحمَّلنى دمه كبيرا».. إلى آخر مقتبساته التى تجاوزت العشرة - تلخص أهم بعدين من أبعاد رؤيته الشعرية فى الديوان: الإحساس بالضياع الذى فرض عليه وليس له يد فيه. والإحساس بثقل التبعة الملقاة على عاتقه لاستعادة الوطن.

ويضيف «عشري» إلى نظراته السابقة نظرة لا تقل عنها ثقابة؛ عندما يلاحظ أن المناصرة برغم أنه اقتصر فى استدعاء شخصية «امرئ القيس» على ثلاث قصائد - فإن شخصية «الملك الضليل» تبسط ظلالها وإيحاءاتها على كل قصائد الديوان. ولاتَنِى تطالعنا من كل قصيدة بوجه أو بآخر من وجوهها بحيث تصلح هذه الشخصية عنوانًا على تجربة الشاعر فى هذا الميدان(77).

كما يضيف تحفظًا دقيقا على ذلك الاستدعاء للتراث؛ بإشارته إلى أن الوجوه القديمة لامرئ القيس لا تظهر فى «يا عنب الخليل» بهذا المظهر المحدد الحاسم؛ إذ قد نرى لدى المناصرة امتزاج ملامح وجهين أو أكثر، أو طغيان ملامح وجه على بقية الوجوه. وقبل أن يستعرض الوجوه التراثية ومدى توظيفها فى الديوان يضع علامة هادية، تقرر أنه إذا كان وجه اللهو فى حياة امرئ القيس هو أكثر الوجوه طغيانا على تجربته؛ فإن الوجه الشريد، والوجه اليائس المهزوم، هما أكثر الوجوه فى تجربة المناصرة بروزا وطغيانا على

الوجوه الأخرى. حتى لا نكاد نعثر على وجه من الوجوه الباقية يخلو من ملمح أو أكثر من ملامح هذين الوجهين[78].

بعد تلك النظرة الشاملة الدقيقة يظهر الإبداع النقدى الذى يتناول النصوص المتعلقة بكل وجه. ويطول بنا القول لو توقفنا عند تلك اللمحات النقدية الرهيفة العميقة. وحسبنا الآن أن نشير إلى ما تفيض به صور «المناصرة» من قدر ثقيل من الأحزان، هذه الأحزان التى زادته حرصًا على الانتماء إلى وطنه والارتباط بذكراه، بإبراز الأرومة البعيدة التى ينتسبان إليها معا = الشاعر والوطن = وهى الأرومة الكنعانية[79]. ولذلك فهو فى الوجهين الأولين اللذين وظفهما: وجه اللاهى ووجه الشريد، يظل – وبخاصة فى الأخير – يكرر أدوات التمنى التى تُبرز ما يرجوه لهذا الوطن العريق السليب. كما يبرزه حرصه على استمداد معجمه الشعرى، وأدواته الفنية من بيئة هذا الوطن. ثم يأتى الوجه الثالث من وجوه استدعاء التراث وتوظيفه: وجه النادم المفجوع الذى تمتد ظلاله على الوجوه الأخرى، والذى تدل عليه «قِفا نَبْك» التى كان الشاعر قد فكر فى تسمية الديوان كله بها. وفى هذا البعد الباكى النادم يمتزج بكاء الذات بالوطن: فهو يوصى بما يراد له ولوطنه بعد استشهاده فى سبيله:

فادفن عظامى وانتظر

يومًا من الوادى شروقى

إنى لأخشى الموت فى المنفى، فمَنْ يروى عروقى[80]

وهكذا كانت وقفته أمام الوجه الرابع: الوجه الموتور الساعى وراء الثأر مجالا لبراعة على عشرى فى الوقفات التحليلية لمثل قول الشاعر[81]:

باحثا عن سوسنة

فى عيون الخطب الجوفاء

بحر الوعود الآسنة

لقد استقر يقينه على أن أوطان أمته خذلته، كما خذلت القبائل سلفه. ومن ثم لا مفر أمامه من الارتباط مع ذويه بالوطن ارتباطا نضاليا تتجاوب فيه الطبيعة مع البشر ، فقد ارتبط كل منهما بالآخر بعلاقة نضالية عضوية حارة[82]:

خليلى أنت يا عنب الخليل الحر لا تثمر

وإن أثمرت كن سمّا على الأعداء كن علقم

وينتهى الناقد مع «المناصرة» بالوجه المهزوم الذى يلقى بظلاله الكابية على الأبعاد الأخرى للرؤية الشعرية 0متوقفا أمام العطاء الشعرى المتفرد للشاعر فى صوره الثرة الموحية[83]:

مسدودة كل الجهات

النيل يبكى والفرات

عمان موحشة البيوت

والثلج فى بيروت

ودمشق سوداء الثياب !

2-8

كذلك نجد هذا المنهج فى تناوله لـ «*الصورة الفنية فى قصيدة أبى فراس الحمدانى*»[84]؛ فهو يبدأ بالإشارة إلى أن مصطلح «الصورة» من المصلحات غير المحددة فى المجال الأدبى، وأنها تدخل عنصرا فى تكوين ثلاثة من المصطلحات النقدية: الصورة الشعرية، والأدبية، والفنية. وهى مرتبة تصاعديا وفقا لمدى اتساع مفهومها ، وليس لمدى تحُّدد هذا المفهوم. فهى جميعا تتفق فى خاصية عدم التحدد[85]. ويشير إلى بعض الأسباب التى أدت إلى الاضطراب فى مفهوم المصطلح، كتعدد المرجعية بالنسبة له. ثم يحدد المفهوم الواسع الذى يأخذ به فى تحديد الصورة، وهو «تجسيد المشاعر

والأفكار فى بناء لغوى، وتشكيل المادة اللغوية فى شكل جميل. وليس من الضرورى أن تكون الصورة مجازية، والمهم أنها توصل إلى خيالنا شيئا أكثر من مجرد مدلولها المعجمى»[86].

ويتوقف طويلا أمام أنماط الصورة عند أبى فراس. لكنه يلاحظ هذه الملاحظة الطريفة عن «*التلقائية وعدم التكلف*»، أو بعبارة أدق عدم بروز الجهد والمعاناة.. فكثيرا ما نلمح وراء هذه التلقائية الخادعة فى بناء الصورة منطقا فنيا شديد الإحكام والبراعة، ونظاما هندسيا لغويا شديد الصرامة. ولكننا - لفرط تمكن الشاعر من أدواته - لا نكاد نحس بذلك المنطق أو بهذا النظام. ونخال أن التشكيل الذى يطالعنا قد جاء عفو الخاطر.. ولكن التحليل الفنى لبناء هذه الصور يدل على أن وراءها جهدا صادقا مبذولا. ولكننا نرى ثمرة هذا الجهد ولا نرى الجهد نفسه!»[87].

فصور أبى فراس فى رأى «عشري» نوع من *السهل الممتنع* الذى يغرى بتأمله واستقصائه. وهكذا فعل فاستعرض «الصور التشبيهية» عنده، وتوقف أمام النماذج التى اختارها توقفا بديعا يومئ إلى نواحى الجمال والتفرد فيها. كذلك كانت وقفته أمام «*الصورة التشخيصية*» التى خنقها القدماء بحصرها فى مجال الاستعارة التى لابد أن تعتمد على مرجع تشبيهى فعلى. مُغفلين ما فيها من حيوية وحركة ونبض. غافلين عن أن «المشابهة» قد لا تكون أبرز عناصرها، بل قد لا تكون هناك مشابهة من الأساس. نعم فتلك «*الصورة التشخيصية*» بما تقوم به من تشخيص المجردات ومظاهر الطبيعة لم تلق العناية الكافية لدى القدماء، باستثناء العظيم «عبدالقاهر»! وذلك الاهتمام هو ما نهض به على عشرى فى إضافة الكثير والطريف إلى صور الحمدانى خلال تحليله لها. وقريب من ذلك وقوفه أمام «*الصورة الواقعية والكنائية*» ثم «الصورة الحوارية» التى جسدت - برغم قلتها - براعة الحمدانى، تلك البراعة التى لفت نظرنا إليها وأوقفنا أمامها. ويظل يطرفنا بالجديد خلال تناوله «*الصورة التشكيلية*» المبنية على تنسيق مجموعة من الزخارف اللغوية:

صوتية أو تركيبية، أو دلالية. ثم يبادر بتمييزها عما سماه الدكتور نجيب التلاوى بـ «القصيدة التشكيلية فى الشعر العربى»؛ لأن المحور الأساسى لهذه هو التشكيل الكتابى وكيفية رسم الحروف. أما تلك فتعتمد على عناصر لغوية خالصة داخلة فى صميم عملية التكوين الشعرى. ويمثل لها بالجناسات الناقصة فى الأبيات التى ترد على نسق خالص، وبالعبارات التى تُبنى بطريقة معينة تزيد من تحقق هذا النسق(88).

كذلك لا يفوته أن يعيد قراءة صور أبى فراس ليتوقف أمام «*الصورة التناصية*» التى تستدعى التراث السابق على نحو أو آخر من الأنحاء. تلك الصور التى ظلمها البعض بدراستها تحت مصطلح «السرقات»(89).

ثم تأتى «*الصورة القصيدة*» التى مثَّلتها مقطوعات شعرية قصيرة تتكون من بيتين أو ثلاثة. وتتألف من صورة واحدة تعبر عن خاطرة واحدة، أو ومضة نفسية متجانسة. ولعلها هى التى طورها البعض فيما بعد إلى ما عرف بـ «*الرباعيات*»(90).

ولا يفوته أخيراً أن يشير إلى بعض الصور التى ملكت على الحمدانى نفسه؛ فكان دائم النظر فيها ليعرضها فى معارض شتى(91).

– 9 –

1-9

لبت حركة الشعر الحر كثيرا مما كان يحلم به «*علي عشري*» للشعر، وحركت نوازعه الفطرية فى عشق الموسيقى وتتبع تطورها ونضجها، خاصة إذا ارتبطت بالشعر. ولذلك تضاعف *اهتمامه بروادها* وتوقف أمام كثير منهم كالسياب، ونازك، والبياتي، والشرقاوى، وحجازى، وعبدالصبور الذى يأتى الاهتمام به مجسدا وممثلا للاهتمام بالآخرين؛ فهو نسيج وحده لم تصرفه اهتمامات أخرى – كما صرفت غيره – عن الشعر. بل إن بعض هذه

الاهتمامات - كالاتجاه إلى الدراما - ساعدت على إنضاج طاقاته الشعرية. ودلت على توفيقه فى المواءمة بين الشعر والدراما. على عكس ما كان فى التراث المسرحى السابق له. بل وزاد من هذا التوفيق قدرته البارعة على مزج الفكر بالشعر مزجا خلاقا يؤكد أن الشاعر العظيم هو مفكر عظيم فى وقت معا. ومن ثم توقف عشرى أمامه فى قصيدة غنائية: «*أحلام الفارس القديم*»[92] ومسرحية شعرية: «*ليلى والمجنون بين شوقى وعبدالصبور*»[93].

رأى «عشري» - ومعه كثير من الحق - أن القصيدة من أهم القصائد فى ديوانه الذى يحمل اسمها، بل ربما فى دواوينه كلها. لأنها ذات مستوى فنى رائع، كما أنها تجسد بعدا من أهم أبعاد تجربته، وهو *البحث عن البراءة المفقودة* فى «عالم يموج بالتخليط والقمامة، كون خلا من الوسامة!». وهذا التمزق الذى يعانى فيه من الرداءة ويتوق إلى البكارة والبراءة؛ هو المحور الأساسى للتجربة فى القصيدة، بل فى الديوان كله الذى يعرج على قصائده ملتمسا فيها ما يؤكد رؤيته النقدية التى شملت الديوان ، ثم تريثت أمام هذه القصيدة التى يتجسد أحد طرفى الرؤية فيها (الشوق إلى الطهر والبراءة) على مستويين: مستوى أحلام الفارس القديم وما يتطلع إليه من براءة ونقاء، ثم ماضى الفارس وما كان يسوده من قيم الفروسية والنبل. وقد استغرق هذا الطرف معظم مقاطع القصيدة. على حين لم يحظ الطرف الأول بأكثر من أبيات معدودة حدد فيها الشاعر ملامحه تحديدا قاسيا أليما!

ويظل الناقد يضيف إلى إبداع صلاح إبداعا نقديا، يتمثل فى تلك الوقفة الطويلة الرهيفة أمام نجاح الشاعر فى تحقيق توازن دقيق بين الطرفين بحيث يظل الطرف الأول الأصغر حجما هو الأثقل وزنا؛ مستمدا رسوخه وثقله من واقعيته الأليمة. فى حين يظل الطرف الآخر برغم ضخامة كمّه ورهافة رؤيته وطهرها - حلما من الأحلام تشيل كفته أمام ثقل الواقع وكثافته! ثم يتخير «المفارقة التصويرية» منطلقا للوقوف على براعة صلاح فى المقاطع الأربعة الأولى التى جسدت المستوى الأول لعالم الطهر والبراءة، والتى

تمنى فيها لو كان هو وحبيبته *كغصنى شجرة*، ثم *موجتين توأمين*، ثم *نجمتين جارتين*، وجناحى *نورس رقيق*. ويمثل هذا الجو الشفيف إطارًا نفسيا يضم الأمنيات الأربع، ويحقق بينها نوعا من الوحدة والانسجام. ولا يكتفى الشاعر لتحقيق ذلك بهذه الوحدة النفسية الشعورية الوثيقة بين الأمنيات. بل يضيف لونا آخر من الترابط الفنى اللغوى، يجعل الانتقال من أمنية إلى أخرى مبرَّرا فنيا، بمقدار ما هو مبرَّر شعوريا. لقد تمنى لو كان هو وحبيبته «غصنىْ شجرة» فى الخريف يعْرَيان بدنا وفى الشتاء يستحمان بمياه الأمطار»! وكان هذا مدخلا إلى الأمنية الثانية:

لو أننا كنا بشط البحر موجتين

صُفّيتا من الرمال والمحار

أسلمتا العنان للتيار

. . .

تشربنا سحابة رقيقة

تذوب تحت ثغر شمس حلوة رفيقة

وهكذا تستمر الدورة الأبدية من البحار للسماء، ومن السماء للبحار. وتستدعى السماء بدورها صورة ثالثة من صور البراءة «نجمتين جارتين» صورة من أعذب الصور وأكثرها شفافية. فكل الأدوات الشعرية التى استخدمها الشاعر فى هذا المقطع تشع بالصفاء، كتلك المفردات: النجوم، الضياء، العشاق، الدر، الجنان، الثغر، السحاب.. التى يشكل منها الشاعر صورا عذبة تضفى على المقطع كله جوا من الصفاء الدافئ وينتهى بأنهما – النجمتين – سَيُبعثان بعد أفول الزمان فى صورة دُرتين مُلقاتيْن فى طرقات الجنان ، ويشدان إلى صفائهما ملكا عابرا فيلتقطهما فى حنو، ويمسحهما فى ريشه، ويرشقهما فى مفرِقه الطهور. ويكون ذكر «الريش» مدخلا فنيا

بارعا للأمنية البارعة بأن يكونا «جناحىّ نورس.. يرف على السفن يبشر الملاحين بقرب المرافئ»![94].

ولا يكاد الشاعر يعود إلى طرف المفارقة الكئيب حتى يشعر بثقله الكابوسى! فيفر سريعا من وجهه. ويعود إلى المستوى الثانى من طرف المقابلة، وهو ماضى الفارس بقيمه النبيلة ؛ ليخفف من جهامة الطرف الأول، وقسوته التى تلف الواقع بالظلام وتشحنه باليأس. اللهم إلا بصيص ضوء خافت فى آخر هذا النفق المظلم، يبعث أملا ضعيفا فى النجاة. يتمثل فى «الخلاص بالحب» الذى يعطى ويبذل «دون حساب للربح والخسارة». والذى ظل خيطا أساسيا فى نسيج لحظة البراءة على مستوييها؛ و«النجمتان» تضيئان للعشاق وللحزانى الساهرين.. و«النورس» يبشر الملاح بالوصول، ويوقظ الحنين للأحباب! وهكذا كان «الفارس» فى ماضيه يحس بالرثاء للبؤساء الضعفاء، يود لو يطعمهم من قلبه الوجيع![95].

2-9

فى *موازنته بين شوقى وعبد الصبور* فى مسرحيتهما عن «ليلى والمجنون»[96]؛ يبدأ بلمس ما يجمع بينهما من صلات فنية. فكلاهما بدأ غنائيا وحقق إنجازات ضخمة فى مجال القصيدة. وكلاهما لم يطرق المسرح الشعرى إلا بعد أن رسخ قدمه فى الشعر الغنائى. وكلاهما كان رائدا للمسرح الشعرى فى القالب الموسيقى الذى ارتضاه. وأخيرا تجسدت تلك الصلة فى «المجنون» الذى دارت مسرحية كل منهما حوله. وبرغم اختلاف «مجنون» عبدالصبور عن «مجنون» شوقى؛ فإن الأخير كان مُلهما أساسيا لعبدالصبور وهو يرسم ملامح «مجنونه» العصرى ، بعبقرية استطاعت أن تنسج من خيوط هذا الإلهام عملا شديد الاختلاف ، بارع الأصالة. كما أفادت من الروافد التى غذت هذا الجنس الأدبى على امتداد عقود أربعة[97]. ومن هنا حُق للناقد أن يطرح هذا السؤال البارع بصيغتيه هاتين : هل استطاع عبد الصبور

فى مسرحه ما لم يستطعه شوقى ؟ أو هل يعكس الفارق فى المستوى الفنى بين المسرحيتين ذلك البون الشاسع بين المناخ الفنى الذى كتب فيه كل منهما مسرحيته؟ وبعد تردده فى أن يجيب عن السؤال بالإيجاب، ينصرف عن المفاضلة لأنها ليست من هدفه. ويتجه إلى بيان الوشائج التى تربط بين العملين، من حيث المصادر التى استمد منها كل منهما، وعلى رأسها كتاب «الأغانى» الذى حوى كثيرا مما يتعلق بالمجنون. وبعض هذه الأخبار أدى فى رأى نفر من الدارسين إلى إنكار وجود المجنون ذاته[98]؛ ولاحظ الناقد اعتماد شوقى شبه الكامل فى أخبار المجنون على «الأغانى»، لدرجة اتهمه فيها البعض بأنه لم يزد على أن صاغ أخبار الأصفهانى عن المجنون. ناسين أنه فى المسرحية خالفه فى مواقف أساسية كثيرة[99].

أما مسرحية عبدالصبور فتبتعد عن مسرحية شوقى بنفس القدر الذى تقترب به منها؛ فاستلهامه لعمل شوقى شاهد من شواهد أصالة عبدالصبور وتفرده، برغم تأثره بالعنوان، وبالمشهد الذى يلتقى فيه قيس بليلى فى ديار ثقيف بعد زواجها من «ورد»، وبالهيكل الدرامى الذى يقوم على علاقة الحب الثلاثية الأطراف: الحبيب، الحبيبة، الغريم. وأخيرا تأثره به فى رسم شخصية البطل المقضى عليه بالهزيمة بسبب عشقه المرضىّ. وإن بدا لدى عبد الصبور أكثر تطورا ونموا من الناحية الدرامية. ناهيك عن بعض المشابهات الأخرى كسريان الروح الفكاهى عبر الجو المأساوى. لكنها جاءت «لفظية» عند شوقى، «سوداوية» عند عبدالصبور[100].

بقيت إشارة دقيقة لعشرى حول «*الهم السياسى*» الذى اقتصر على مجرد الرصد التاريخى عند شوقى، فى حين أن السياسة هى الهم الأكبر فى مسرحية عبدالصبور، ممثلا فى مشاعر الهزيمة والإحباط والقهر السياسى الذى عانى منه المصريون فى أعقاب هزيمة 1967. ولذلك فإن هزيمة «مجنون شوقى» كانت فى مجال الحب فقط أما هزيمة «مجنون عبدالصبور» فقد كان فى مجال الحب والفكر والأدب والحياة[101].

– 10 –

1-10

.. وهكذا ظل «عشري» *وفيا لمنهجه؛ يفحص قضاياه وينعم النظر* فيها. ثم يعود منها ممتلئ الوفاض؛ ليطرف قارئه بالجديد المدهش. فهو يرى الأشياء رؤية طازجة تسبر أغوارها، وترى الطريف فيمن يراه غيره عادياً!

شيء من ذلك نلمسه فى بحثه: «*استلهام شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام فى الشعر العربى المعاصر*»[102]. فنحن نعلم مدى تحرج المسلم من خدش هالة التقديس التى تحيط بالرسول الحبيب. وهذا التحرج هو الذى أدى إلى شيوع منهج «تسجيل التراث» – لا توظيفه – فى كثير مما قاله الشعراء فى الموضوع. وهو منهج أقرب إلى الأمانة التاريخية منه إلى التوظيف الشعرى الرمزى للعناصر التراثية.

بدأ الناقد بتصنيف الأعمال الشعرية فى إطار هذا المنهج إلى أربعة أنماط: البطولة التاريخية – قصيدة المديح النبوى – قصيدة البوح والشكوى، المسرحية والتمثيلية الشعرية. واستعرض أبرز ما يضمه النمط الأول لشوقى، ومحرم ، وأبى ريشة. وأعمل حاسته النقدية المتوفزة ، واتخذ من تصوير ثلاثة الشعراء لحادث الهجرة؛ مقياسا لمدى براعتهم والمفاضلة بينهم، بعضهم مع بعض.

فشوقى فى «*دول العرب وعظماء الإسلام*»، «يفصل» الحدث تفصيلا أقرب إلى النثر منه إلى الشعر. يستخدم فيه اللغة استخداما دقيقا، بعيدا عن التوظيف الشعرى البارع الذى لمسنا بعضه – فيما بعد – فى «نهج البردة» و«الهمزية». ثم يشير إلى طغيان «النثرية» على المطولة بتأثير قالبها الموسيقى «الرجز»، الذى لا تخفى صلته بالمنظومات العلمية. ومن ثم سماه البعض «حمار الشعراء!» على حين أن محرم فى «الإلياذة الإسلامية» أفاد من الإيقاع الجليل الضخم لـ «الخفيف». كما بنى الأبيات على قافية موحدة زادت إيقاعه

مهابة مكنته من تخيل عدة صور شعرية موحية تفوق التسجيل النثرى الطاغى على شعر شوقى: «يوم يمشى الصدِّيق فى نوره الزاهى.. لا يبالى غيظ القلوب.. ولا يحفل فى الله لائما».

أما مطولة أبى ريشة «محمد» فهى التى تعلو هذه «المطولات» وتفوقها جودة وإيحاء، برغم «أمانتها التاريخية»:

وقفت دونه قريشُ حَيارى وتنزَّتْ جريحةَ الكبرياء
وانثنتْ والرياح تجأرُ والرمل تثير فى الأوجه الرداء
هلِّلى ياريا المدينة واهْمَىْ بسخىِّ الظلال والأنداء

ثم يلاحظ «عشري» أن النمط الثانى «المديح النبوى» هو أقدم الأنماط وأكثرها شيوعا ابتداء من «كعب بن زهير» وانتهاء بالشعراء المعاصرين. وأشهرهم «شوقى» الذى جعل نفسه أحد الغابطين للبوصيرى، وأحد البارعين فى هذا المجال، فى وقت معا؛ مع أنه يناصى زهيرا، ويضع نفسه معه فى قرَن:

يُزرى قريضى زهيرًا حين أمدحُهُ ولا يقاسُ إلى جُودى ندى هَرِمِ

أما أمام «البوصيرى» فإنه يغض الطرف ويخشع:

المادحونَ وأربابُ الهوى تبعٌ لصاحب البردة الفيحاء ذى القدمِ
الله يشهدُ أنى لا أعارضهُ مَن ذا يعارضُ صوبَ العارض العَرِمِ
وإنما أنا بعضُ الغابطين ومَن يغبِطْ وليَّكَ لم يُذَمم ولم يُلمِ

وللدكتور شوقى ضيف فى هذا المجال إشارة لافتة ليت «عشري» رآها وتوقف أمامها[103]؛ فقد ذهب إلى أن مثل هذا المديح من البوصيرى كان يحوى مضامين طريفة، على رأسها الحث على الجهاد والتحريض عليه ضد الصليبيين الذين عاثوا فسادا فى البلاد، وسخَّروا الدين لأغراض بعيدة عنه.

وقد لمس «عشري» مدى الاحتذاء الشديد من المعاصرين للقدماء؛ حتى إن أولئك بدأوا مدائحهم بالغزل الذى استنه القدماء فى مطلع قصائدهم. اللهم إلا «نازك» فى «زنابق صوفية للرسول»، فقد خالفت المحافظين، ووفتْ لاتجاهها الابتداعى بما فيه من عواطف وأحلام وصفاء. فضلا عن براعتها فى توظيف الرمز، واستخدام قالب موسيقى مولَّد من «مخلَّع البسيط».

ثم يتوقف أمام «*قصيدة البوح والشكوى*» التى تنضوى تحت المنهج التسجيلى، والتى يغلب عليها التعبير العفوى التلقائى المؤثر بفضل الصدق الشعورى الحار. وهنا يطرفنا بوقفة دالة أمام جانب مهم من الجوانب الثرة فى شخصية الدكتور أحمد هيكل وهو جانب الإبداع الشعرى؛ بما فيه من بساطة آسرة، وصور فنية موحية، نقوم على مفارقات تصويرية بين ماض زاهر للمسلمين، يتضاءل أمامه واقعهم المتردى!

وأخيرا ينتقل من الشعر الغنائى إلى المسرح الشعرى، فيستعرض «قافلة النور» لعزيز أباظة و«معجزة الغار» لمحمود حسن إسماعيل.

ولكى يستكمل الموضوع يشير إلى بعض المحاولات التى لم تكتف بتسجيل التراث الدينى، بل وظفته لتصوير قضايا معاصرة كقصيدة «الخروج» لصلاح عبدالصبور، التى استلهم فيها «هجرة الرسول» استلهاما عكسيا. لأنه ليس هناك من يطلبه سوى ذاته القديمة الموبوءة! ومن ثم لم يصطحب معه أحدا ليفديه بنفس ؛ لأنه لا يهدف إلا إلى الهروب من تلك الذات. وهكذا نجح فى توظيف الحادث الدينى فى التعبير عن تجربة ذاتية شديدة الخصوصية[104].

2-10

فى تناوله للداووين، نجده يلمس فى ديوان «أبى سنة»: «رقصات نيلية»[105] تلك الثنائية المألوفة بين الحلم والواقع. لأنه يرى فى «أبى سنة» فارسا رومانسيا قادرا على الحلم فى زمن عز فيه كل شيء حتى القدرة على

الحلم... دون أن يغرق فى دوامات التهويمات الهروبية، أو أن ينصرف عن الانغماس فى هموم أمته.. بحيث تتلاشى التخوم بين ما هو عام وما هو خاص فى رؤيته الشعرية[106].

وعند الإشارة إلى الدواوين التى تدور حول النيل، لم يكن ديوان حماسة – أو قصيدته الطويلة – «حوار مع النيل» قد صدرت[107].

ويدور الصراع بين مظاهر الجمود والخمود والتخلف أو الواقع؛ وبين الحلم، أو الغيرة على تراثه وقومه. «وداخل هذا الإطار العام لرؤية الشعر فى الديوان كله يتشكل طرفا الصراع فى صور وأشكال فنية كثيرة، ويتجسدان فى رموز وأقنعة عديدة»[108].

ثم يتتبع هذا الخط فى قصيدة «رقصات نيلية» التى يرمز فيها النيل لمصر ، أو للقوى النبيلة فيها؛ فهو «ممعن فى صباه الجميل» يدوس العقبات ويتخطاها؛ يشتهى أن يكون طليقا:

حين تَهوى القيود

على معصميّه فيجعل منها أساور فوق الزنود![109]

ويشير «علي عشري» إلى ما اقتضته هذه الرؤية الشعرية ذات الطبيعة الثنائية من شيوع أسلوب «المفارقة التصويرية»، وإلى اختلاف صورها باختلاف طبيعة الرؤية فى كل قصيدة. ثم إلى اتخاذ تلك المفارقة إطاراً عاماً تتعانق فى داخله كل الأدوات الشعرية الأخرى. وأخيراً يشير إلى تبادل المواقع بين طرفى المفارقة؛ حيث مثَّل الحلمُ وجهها الكابى؛ لأنه حلم زائف! فى حين كان الواقع الذى هرب منه أكثر وضاءة وإشراقاً!

وفى المعجم الشعرى يلمس الناقد شيوع الثنائيات، والمزج بينها بعضها ببعض أحيانا، وإضفاء ملامح من أحد محوريها على الآخر. حتى وصل الأمر إلى شئ من «العبث التصويري»: «قنديل مُطفأ، رجل فى زاوية معتمة، يهوى فى عينيه قمر كذاب»[110].

ثم يشير إلى براعة الشاعر وولعه بـ «التشخيص»، وإلى مزجه بين عدة وسائل فى تشكيل الصور؛ كأن يمزج أسلوب «المونتاج التجميعى» بأسلوب «التداعى السيريالى» ليجسد رؤيا كابوسية عبثية:

قواقعُ محشوةٌ بالصراخ، وحوتٌ تثاءَبَ فابتلع البحر!

جمجمة فى الفضاء. طير يرفّ على أغصن من دماء[111]

3-10

أما فى «*الشاعر والقضية – نظرة فى شعر فولاذ الأنور*»[112] فهو يبرز أهم المعالم التى تميز الشعر والشاعر؛ فذا يقبع فى أعماقه – عند قدومه إلى القاهرة – توجس فطرى يحمله عادة كلُّ قادم إليها من الريف. لكنه لم يصل إلى الحدة التى يصورها ديوان «مدينة بلا قلب» لحجازى. أما الشعر فيحدد رؤيته العامة فى بعدين – عاطفى ووطنى – متوازيين غالبا. ونادرا ما يلتقيان. حتى إذا ما التقيا وصل الشعر إلى درجة عالية من النضج والعمق والتكامل. كما فى قصيدة «لأن ما بيننا جسر من الموت»[113]. ولا ينسى «علي عشري» أن يحدد خطاه وهو يحلل مثل هذه القصيدة فيشير إلى أن هذين البعدين لم يكونا أكثر من إطارين عامين «تعددت خلالهما رؤية الشاعر الخاصة، وتجاربه الجزئية التى أضفى تنوعها وتشابكها على التجربة قدرا طيبا من الغنى والتنوع»[114].

ويفحص الناقد أدوات الشاعر الفنية من مفارقة تصويرية وحوار ورمز وتكرار. ويتعقب ما تثمره فى الديوان من ثراء وعمق، من خلال نظر نقدى بصير بالموسيقى وما فيها من إيقاع هادر أو بطيء، وتتبع فاحص لما تضيفه إلى التصوير فى الديوان من إبراز للخلجات الشعورية الغامضة التى تستعصى على اللفظ. كتوقفه أمام الصفاء والنقاء والضياء الذى أنار وجه مصر بعد نصر العاشر من رمضان = ممتزجا بوجه جارته البرىء العطوف:

أحسك قلبيْن يلتحمان

وخدَّين يلتصقان

وناسًا يسيرون ، يبتسمون

وأرضا لها شجر تحته يستريح المسنُّون!

«فقد استخدم عناصر موسيقية إضافية تزيد من تأثير الجانب الموسيقى وبروزه.. فهنا بيت واحد مدوَّر، مداه أربعون تفعيلة ، ذات قواف داخلية تزيد منها الموسيقى ثراء وتأثيرا»[115].

– 11 –

يبدو أن عشري كان يرهص بما عاناه فى حياته من خمول لا يستحقه، وظل يلاحقه بعد وفاته؛ إذ أن السطور القليلة التى نشرت عنه – بما تعكسه من إهمال – يعيدنا إلى النقيض المقابل عندما نقرأ عن «التأبينات» التى تسوِّد عشرات الصفحات عن راحلين لا يستحقون إلا الدعاء لهم بالرحمة!

وها هو ذا يتصدى لإنصاف واحد من هؤلاء العظام الذين لم يقدرهم الدارسون حق قدرهم ذلك هو *«الرُّمانى» (386هـ) مؤلف «النُّكت فى إعجاز القرآن»*[116] التى تركت أثرا بارزا فى مسار التأليف البلاغى والنقدى. واشتملت على نظرات بلاغية ونقدية بالغة النفاذ ، دعته إلى أن ينسبها إلى البلاغة لا إلى علم الكلام. وتوقف عند من «نقلوا» عنه دون إشارة إليه، كصاحب الصناعتين، ومن تأثر به كالخطابى، والباقلانى، وابن سنان، وابن رشيق.

ثم يشيد بتعريفه للبلاغة «إيصال المعنى إلى القلب فى أحسن صورة من اللفظ»[117]؛ حيث اهتم بالوظيفة التعبيرية للصورة: «ايصال المعنى إلى القلب» وبالقيمة الجمالية: «فى أحسن صورة من اللفظ». وقد حكمت هذه النظرة البارعة الواعية معالجة الرمانى للفنون البلاغية التى عرض لها، مازجا النظرية بالتطبيق على نماذج من القرآن الكريم معتمدا على ذوقه الأدبى المرهف فى إبراز مواطن الجمال فيما عرض له، ومستعينا بثقافة

واسعة فى تحليل المكونات البلاغية للصورة. نلمس ذلك فى الأبواب البلاغية التى عالجها، كالإيجاز الذى راد فيه نظرات ثاقبة عن إيجاز الحذف وإيجاز القصَر. مشددا على التفرقة بين الإيجاز والتقصير؛ فالأول بلاغة والثانى عِيّ[118]. كذلك يفرق بين الإطناب والتطويل بمثال طريف.. فالذى يقع فى التطويل يشبه من يقطع طريقا بعيدا إلى غايته، جهلا منه بالطريق القريب. أما الذى يستخدم أسلوب الإطناب فهو لا يستخدم الطريق البعيد جهلا بالقريب ، بل لأن سيره فيما اختاره يحقق له متعة إضافية من مناظر جميلة تبهج النفس وتروح عنها[119].

ويظل «عشري» يرصد جوانب مختلفة تبرز هذه العبقرية التى لم تنل ما تستحقه؛ فعند حديث الرمانى عن «الاستعارة» لا يتوقف أمام المباحث التقليدية كبيان أركانها، وصلة المعنى الحقيقى بالمعنى المجازى. بل يركز على القيمة التعبيرية لها. و«كل استعارة توجب بلاغةً بيان، لا تنوب منابه الحقيقة»[120]. وتلك النظرة الثاقبة هى التى وجهت دراسته لـ «الفاصلة» – التى آثرها على السجع – فى القرآن الكريم.

ويختم عشري دراسته بهذا التقدير الحزين: «بهذه الرؤية الثاقبة ترك الرمانى أثره العميق فى مسار التأليف البلاغى والنقدى. وبهذه النظرات النافذة فى ماهية الصورة البلاغية وضع أساسا ومهد طريقا لدراسة الصورة البلاغية.. لو قُيض لبلاغتنا أن تواصل السير فيه لكان لها تاريخ آخر»[121].

– 12 –

1-12

فى بعض الأحيان يكتب «علي عشري» فى بعض *الموضوعات مضطراً – أو مجاملاً* – وذلك حين يدفعه حياؤه ودماثة أخلاقه إلى تلبية دعوة أدبية حول موضوع أو شخصية، تنظمها جهة من الجهات فى بعض الأقطار.

من ذلك اشتراكه فى ندوة «الموسوعة الميسرة للتراث العمانى»[122] التى تقوم بـ «تقديم علمى معاصر لخلاصة كتب التراث العمانى». والتى كانت حلقتها الأولى من القسم الأدبى بعنوان «ديوان السّتالى، مادح بنى نبهان 584-676هـ». فى هذه الندوة بدأ "عشرى" بالإشارة إلى الغموض الذى يكتنف مولد الشاعر ووفاته. وخلال ذلك أورد بعض المراجع التى تحدثت عن الأدب العمانى. ثم تناول عصره وحياته وثقافته تناولا عاديا بعيدا عن إبداعه النقدى الذى أجبره شعر الديوان على الانزواء؛ بحثا عن ملمح متميز، أو إثارة لقضية طريفة. فالديوان يدور معظمه حول المدح، ومدحه مدح تقليدى يحيى «السنة» التى لاحظها ابن قتيبة وأغرى الشعراء بها! اللهم إلا بعض المحاولات التى «هجم» الشاعر فيها على المدح دون تمهيد، أو بتمهيد غزلى عابث ، يمزج أحيانا بينه وبين الإحساس بالندم على ارتكاب هذه المعاصى! هذا الإحساس الذى سيطر عليه فيما بعد إلى درجة أنه أفرد له بعض القصائد الطويلة.

ويستنبط الناقد من كثرة حديث الستالى عن الشيب أن معظم المنشور فى الديوان من نتاج مرحلة الشيخوخة، خاصة أن القصائد التى لم يشر فيها صراحة إلى الشيب تتناول موضوعات معاصرة للموضوعات التى تدور حولها القصائد التى أشار فيها إلى شيبه.

وهنا تبدأ عبقرية علي عشري فى التململ من الأسْر، والاستجابة إلى طبيعتها المبدعة ؛ فيطرح عددا من التساؤلات: هل لم يبدأ الستالى كتابة الشعر إلا بعد أن تقدمت به السن؟ أم أنه اقتصر فى ديوانه – أو اقتصر جامع الديوان أو ناسخه – على قصائد هذه المرحلة؟ وإذا كانت الإجابة عن السؤال الثانى بالإيجاب فما الدافع لإغفال شعر الشباب؟ هل لما به من مجون؟ هذا تعليل مردود؛ لأن المنشور فى الديوان لا يخلو من مثل هذا المجون. وهنا يفترض الناقد أن الموجود من الأشعار ربما كان اختصارا لديوان أوسع للستالى؛ لأن ناسخ الديوان من سلالة آل نبهان! وقد يكون ذلك هو السبب فى الاقتصار على مديحه لأجداده "النباهنة" وإغفال ما عدا المديح.

ويستمر فى محاولة الامتصاص من نبع لا يسعفه؛ فيتحدث عن «أنماط معمار قصيدة المدح»! ثم يسلط أشعة من حسه النقدى على تلك الأنماط! فيرى أن المديح فى الديوان كان إطارا عاما تتعانق خلاله مجموعة من الأغراض المتعددة ، لكل منها مكونات شعورية وفكرية تميزه. لكن الشاعر استطاع أن يمزج بينها ليكوِّن رؤية شعرية متميز «إن لم تكن فى مكوناتها التفصيلية ووسائل التعبير عنها؛ فعلى الأقل فى دورانها كلها حول محور أساسى واحد»[123]. ومن الواضح أن الناقد هنا يريد أن يخرج شيئا من اللاشيء؛ فتتوارى النظرة الموضوعية خلف رهافة الشعور.

لكنه سرعان ما يعود إلى «موضوعيته» فيشير إلى القصائد غير المدحية كالهجاء، والغزل الذى كثرت أبياته نظرا لارتباطه بالمديح وتمهيده له. ثم يجهر بالإقرار، فى تناول الرثاء، بأن قصائده "تنتثر فيها مجموعة من المعانى والصور الواضحة التكلف»[124]. وأن «الستالى شاعر تقليدى قح؛ أدواته أدوات تقليدية ، وخياله خيال تقليدى. وصياغاته الفنية صياغات تقليدية»[125] و«استخدم البديع بصورته التقليدية الموروثة، وأكثر من استخدام بعض فنونه إلى الحد الذى كان يوقعه فى التكلف الممجوج»، ويبالغ فى تكديس المحسنات بصورة تسقطه فى هوة التكلف المرذول»[126].

وأخيرا يعود إلى همه الأساسى ممثلا فى موسيقى الشعر فيقوم بإحصائية لبحور الديوان. ويلاحظ بعض الجديد لدى الشاعر، من مثل كتابته لبعض القصائد على نظام «الرباعيات» و«الخماسيات». وكتابة بعض آخر بإضافة القوافى الداخلية «الترصيع» الذى يبدو مقبولا فى القصائد ذات الإيقاع المركب. وهى جد قليلة فى الديوان!

2-12

يتضح من عنوان بحثه «*استدعاء التراث فى الشعر الكويتى*»[127] أنه يقترب من التطبيق لكتابه الأول «استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر

العربى المعاصر» على الشعر الكويتى[128] ومن ثم ذكّر بكثير مما فيه، من مثل مقولة إليوت: «إن أفضل ما فى عمل الشاعر، وأكثر ما فى أجزاء هذا العمل أصالة وتفردا هى تلك التى يثبت فيها أسلافه الراحلين». ثم يستعرض مصادر هذا التوظيف ضاربا الأمثلة لكل مصدر، متوقفا أحيانا ليحلل بعض المقاطع. فبدأ بالمصدر الدينى شخصية كان أو حدثا، وأتبعه بالمصدر التاريخي، ثم الصوفى، والأدبى. ويبدو الناقد هنا عجلان يُفذّ السير ليلبى ما طلب منه، و«يؤدى الواجب» الذى فرض عليه ! ومن ثم غابت – أو قلت – تلك الوقفات المتفردة أمام النصوص التى طالت وطغت على النظرة النقدية!. وهنا لا بأس أن نستعيد مداعبتنا له بأنه دائما يختنق فى "الأماكن الرسمية" ويضيق بـ «الانضباط» أمام «الناس اللى فوق»!. وهذا الموقف شبيه بالموقف السابق الذى تناول فيه «ديوان الستالى». وغالبا ما يحول حياؤه المفرط – فيما نظن – دون رفض إجابة تلك الدعوة أو هذه. لعلمنا بزهده فى معظم هذه التجمعات نتيجة ملاحظات له عليها، وعلى غيرها من بعض التجمعات الثقافية فى العالم العربى. ولم يكن ذلك – كما أشيع عنه – انزواء أو تقوقعا!

وفى تلك المواقف كان – لحيائه النادر – يجهد نفسه، ويطيل سفره، ليستخرج – كسندباده – اللآلئ من محارات.. خلت منها!

على أية حال استمر «علي عشري» فى استعراض المصادر وكان آخرها المصدر الأسطورى والشعبى. فتوقف عند رمز «السندباد» عشقه الأول والمستمر. وتحفظ على «التوظيف» الذى يفرض عليه ملامح تختلف عما عرف به من الرحلة والمغامرة والاكتشاف.

3-12

أما «*الأدباء الدعاة*»[129] فقد كتبه عن صديقه الدكتور جابر قميحة. وقد اجتهد فى ألا تحول الصداقة بينه وبين النظرة الموضوعية. متناسيا رهافة حسه، وعميق إخلاصه لمن يصادق.

بدأ – كعادته – بتحديد المراد من العنوان؛ فالأدباء الدعاة هم «أولئك الذين يمثل الإنتاج الأدبى مجال نشاطهم الأساسى، ولكنهم يوظفونه فى سبيل الدعوة، فينطلقون فى إبداعهم من منطلقات إسلامية.. ولابد لهذا الإنتاج أن يكون فى الدرجة الأولى أدباً تتحقق فيه كل الشروط التى يتطلبها نقاد الأدب ودارسوه فى أى نص ليكون أدبا. وأولها أن تتوافر لهذا الأدب لغته الفنية الخاصة التى تعتمد على الإيحاء أكثر من اعتمادها على التصريح والمباشرة بكل ما تتطلبه هذه اللغة من صور، ورموز، وخيال... إلى غير ذلك مما يجعلها تميل إلى الهمس والخفوت. وهو عكس ما تتطلبه لغة الدعوة من جهارة ومباشرة ووضوح. وهذه هى المعادلة الصعبة التى يجب على الأديب حلها، بأن يجمع إلى إسلامية الموضوع جمال الشكل»(130).

وعلى هذا ، بدأ فى البحث عن تحقق هذه الأسس التى لا خلاف عليها فى نتاج «قميحة». فأشار إلى توظيفه الموروث الإسلامى من شخصيات وأحداث فى تقديم تجارب معاصرة. ولم يتوقف الناقد – وكان ينبغى أن يتوقف – أمام تاريخ صدور أول ديوان للشاعر «لجهاد *الأفغان أغنى*»: 1992م. باستثناء الإشارة إلى أن معظم قصائده سبقت كتابتها تاريخ النشر بخمس سنوات. أى أن الشاعر وهو من «درعميى» الخمسينيات ، كان على وشك أن يبدأ العقد السابع من حياته! أفلا يثير ذلك سؤالا عن «طول الكمون" لهذه الموهبة؟ أو عن نتاج شعرى كثير كان ينبغى أن نطلع عليه لكنه طُمر أو ضُيع؟ وأخيرا ألا يذكِّرنا «قميحة» بما فاض به تراثنا الشعرى من تعليل لألقاب «النابغة» التى لقب بها كثير من الشعراء!

وقد يقال إن عاطفة الحب للشاعر هى التى حركت الناقد لكى ينظر إلى نتاجه «من محاجر عين قيس»، كما يقال ! لكن الحق أن تناوله لم يخل من إشارات ذات دلالة ؛ فـ «الصور الشعرية قليلة وبسيطة.. فى إيقاع نشيدى تمتزج فيه حرارة الحماس ببساطة الصور وقدرتها على الإيحاء». لكنه كثيرا ما تغلبه رهافة الشعور ورفعة الخلق؛ فيحاول «توظيف» حسه النقدى لـ «خلق»

هذا الإيحاء. فيقول – مثلا –: «يبدأ الشاعر بصورة شعرية عميقة الإيحاء على الرغم من شكلها التقليدى: «إن الكلمة عرّض الشاعر!»[131].

ويترك الناقد «الإيحاء» ليفرغ من «الوسائل» التى وظفها الشاعر لإضفاء الطابع الإسلامى كالمعجم القرآنى، واحتذائه النظم القرآنى، والموروث الإسلامى ممثلا فى شخصيات الصحابة ، والتابعين، والقادة. ويجهد «علي عشري» نفسه فى ذكر الآيات القرآنية التى أوجد الشاعر «التناص» بين شعره وبينها. ويفيض فى ذكر تلك الأسماء التى يرى أن مجاهدى الأفغان جددوا حياتها وأعادا «خَلْقها»! لكنه يسكت عن «التحليل».. ربما كان لعدم وجود ما يقوله، أو وجوده لكنه ليس فى صالح النص! وهذا نموذج رآه الناقد – ضمن نماذج كثيرة – حقق قدرا كبيرا من جمال الشكل الفنى؛ نسوقه لعل القارئ يرى فيه غير ما رأيناه. مع تقديرنا العميق لشخص صاحبه[132].

دعْنِى أملِّى ناظرى من مُصعب وأعيش معنى الحقِّ فى سلمان
وكذا على والحسين وجعفر وتهيم روحى فى سنا عثمان
وأقول مرحى حمزة وأسامة معه المثنى الفاتح الشيبانى
وترفرف الراياتُ فوق قتيبة ومحمد بن القاسم المروانى
هذا هو الماضى الجليل بمجده يحييه إصرار الفتى الشيبانى

ويستعرض الناقد الديوان الثانى للشاعر «الزحف المدنس» والثالث «حديث عصرى إلى أبى أيوب الأنصارى». ثم يتوقف أمام الملامح الإسلامية للقصيدة التى حملت ذات العنوان. ويرى أنها قامت على مفارقة تصويرية بين الماضى المضيء لأحوال المسلمين وحاضرهم الكابى المهان! وفى مقطع منها استوحى الشاعر قصيدة الجواهرى الذائعة «أطبق دجًى أطبقْ ضباب» بل أثبت بعض أبياتها! وتغاضى الناقد عن ذلك – لا جهلا، بل حياء من الشاعر وحبا له – ثم أدخله فى باب "التناص" مع الجواهرى.. بل مع «ابن زيدون».. من قبله![133]..

ثم جئناك وللشعر نشيج وانتحابُ

بقلوب واجبات بعد أن حلَّ المصابُ

من ديار قد تغشَّاها ظلام وضبابَ

فالقوانين انتهاك وانتهاش وانتهابُ

وسجون وشجونٌ ودموع واغتصاب

وفى تناول الناقد لـ «زيارة فوق العادة للخيول العربية» ما يذكِّر بـ«خيول أمل دنقل»، وما يغرى بالموازنة بينهما. وهى إذا حدثت فلن تكون إلا فى صالح دنقل(134).

أما قصيدة «شيخ يحكى موت الفارس»(135)؛ فقد رآها الناقد تستخدم إلى جانب المفارقة وسائل أخرى كتوظيف الموروث الإسلامى، والقص، والحوار. ويورد نماذج يراها مزجت مزجا فنيا رائعا بين هذه الوسائل لإبراز التناقض الفادح بين ما كان وما هو كائن! وقد يحتمل ذلك كثيرا من المناقشة لبيان مدى الموضوعية فى موقفه من شعر صديقه، وصديقنا!

أخيرا يشير إلى مسرحيتين قصيرتين فى الديوان: «موت منكوس المهرج» و«الهجرة إلى الحب». والأولى نقد يكاد يكون مباشرًا لسيطرة المهرجين والمنافقين والأدعياء على مراكز السلطة والتأثير فى المجتمع. والأخرى تهاجم الاستبداد والطغيان. وينهى بحثه بمقولة نقدية يندر مثلها فى نقده الموضوعى، وتبرز مدى ما يكنه للشاعر من حب. وتجسد ما فى أخلاقه من دماثة ورفعة. يقول على عشرى عن «قميحة»: إنه واحد من أولئك الأدباء الكبار.. وقد وقف كل أدبه وفكره ونقده على الدعوة بحيث أصبح واحدا من طليعة الأدباء الدعاة فى العالم العربى» (136).!

4-12

من سمات المنهج النقدى عند «على عشري» *القدرة على تجميع المتشابهات*؛ وردها إلى أصولها.

ففى «قراءته» *لقصائد مجلة «الشعر»* كان يقف أمام كل منها، دون أن تستغرقه الوقفات الجزئية أمام كل قصيدة، عن "تصفية" قراءته فى مجموعة من القضايا التى تهم المبدعين والنقاد، والتى تعكس الحالة الأدبية والنقدية التى يحيوْنهَا.

ففى العدد التاسع من مجلة الشعر(137) نلمس أساه لتفاقم الأزمة التى يعيشها الشعر ممثلا فى ندرة النتاج الشعرى الجيد الذى تلقاه مجلة فصلية تفتح نوافذها لكل الاتجاهات الشعرية. ويرى أن الأزمة – فى بعض جوانبها – هى أزمة المجلة ذاتها ، بل وأزمة المجلات الأدبية التى لا تلقى العناية الجديرة بها ولا تسخو فى مكافأة المتعاملين معها. فضلا عن أنها تكبلهم بالقيود التى تحد من حريتهم. ومن ثم كان «الهروب» من شحها وتضييقها الخيار الوحيد الصعب أمام المبدعين والنقاد !

وبعد هذه الوقفة الكاشفة، يتطرق إلى بعض الظواهر الإيجابية فى القصائد، من مثل فرحه الغامر بمحاولة «نازك» تطويع «مخلع البسيط» لعزف نغمات شعرية طريفة(138) .

ثم يلمس الظاهرة الإيجابية الثانية فى القصائد وهى توظيف البناء الجديد للقصيدة العربية فى تصوير بعض المضامين والرؤى الروحية – التى ارتبطت عادة بالشكل الموروث للقصيدة – فى قصيدتين إحداهما «زنابق صوفية لنازك». لكنه بمقدار ما هش لإبداعها فى الموسيقى، بمقدار ما أخذ عليها الإخفاق فى المزج بين الرمز والمرموز إليه؛ فظلا متوازين لا ممتزجين!

كذلك يشد على أيدى الشعراء الواعدين الذين يبشرون بحيوية شعرية، تعيد إلى الشعر بعض الأرض التى فقدها، أو أُبعد عنها!

لكن ذلك كله لم يدّعُه إلى ترك بعض المظاهر السلبية التى تعوق ما يؤّمله للشعر. من ذلك الغموض الذى يخيم على بعض القصائد، ويضاعف من اتساع الفجوة وانعدام الثقة بين القارئ والشعر(139) . كما يأخذ على بعض قصائد العدد وقوعها فى النثرية والمباشرة. وارتكابها كثيرا من الأخطاء

اللغوية والعروضية. كذلك يأخذ على بعض القصائد ولعها بـ «التقليد»؛ بحيث يجرى أصحابها وراء بعض الظواهر الفنية التى حققت لونا من الرواج. من مثل تهافتهم على ظاهرة «التدوير». والأخطر من هذا هو وقوع بعض القصائد فى أسر قصائد مشهورة لأعلام الشعراء كالسياب وعبدالصبور[140] . وهكذا تحولت – وتتحول – قراءته لقصائد مجلة "الشعر" إلى وجبة نقدية سريعة، ودقيقة، واضحة وضوح السهل الممتنع!

5-12

يقترب من هذا مع اختلاف الدافع الذى انطلق منه ، والهدف الذى حدده – «قراءتُه" للعدد العاشر من مجلة الشعر»[141]. فقد حاول أن يتحاشى الحديث عن أزمة الشعر المعاصر التى تؤرقه، برغم أن مستوى القصائد يغرى بذلك. ومن ثم اتجه إلى الرؤية الشاملة التى تحاول التماس إطار عام تلتقى داخله هذه النصوص. وقد صفَّى ما تثيره فى قضيتين تكادان تكونان وجهين لقضية واحدة: الحداثة والقدم، والشكل الموسيقى للقصيدة. وينتهى من الحديث عنهما إلى أن الحداثة لا ترتبط بالضرورة بشكل موسيقى معين. بدليل أن أبيات «مُتمِّم بن نُوَيْرَة» فى رثاء أخيه أكثر حداثة من بعض القصائد الحديثة المنشورة فى ذات العدد! لأن الحداثة مقولة فنية وليست مقولة زمنية. ثم نفى حتمية الارتباط بين الشكل الموسيقى والمستوى الفنى. فهذا الشكل لا يمكن أن يكون الفيصل بين جودة القصيدة ورداءتها.

ثم قام بإحصائية لقصائد العدد، تبين ما التزم منها بالقالب الخليلى وما تحرر منه. ويذكر للمجلة فتح صدرها لكل الاتجاهات الشعرية، لكنه يأخذ عليها نشر بعض النماذج غير الجيدة لما يسمى بـ «قصيدة النثر». ثم يفيض فى تحليل بعض النماذج الخليلية التى كثرت فيها «العكاكيز» و«الجوابر» لإقامة الوزن! وشاع فيها التكرار الذى صار نوعا من «الثرثرة»، شملت قصيدتين للدكتور عبد الرحمن بدوى بشَّر بهما رئيس التحرير، معتبرا نشرهما تكفيرا عن جحود الحياة الثقافية له وغبنها إياه! ولذلك سما عشرى

ببدوى فوق هذه «العكاكيز»؛ لأن مكانته محفوظة، وتراثه ركن شامخ فى ثقافتنا المعاصرة، وهو من أوضأ وجوهها. ومن ثم يزرى به مثل هذا «الشعر» الذى نشرته المجلة[142]!

وفى تناوله لإيجابيات بعض القصائد يزيد قضيتيه اللتين بدأ بهما رسوخا.. فيقرر أن الحداثة والموروث يمكن أن يمتزجا فى العمل الواحد امتزاجا خصبا خلاقا، كما فى قصيدة «التجربة» للشاعر حسين على محمد؛ حيث امتزج المضمون الصوفى بالتجديد فى الشكل الموسيقى، مثل هذا الامتزاج الذى يثرى التجربة ، ويزيدها عمقا وثراء.

6-12

نفاجأ فى قراءته للعدد الحادى عشر من «الشعر»[143] بيأسه من النجاح فى تطبيق منهجه فى «القراءة». هذا المنهج الذى يهدف إلى العثور على إطار عام تندرج تحته قصائد العدد أو بعضها. «*اللهم إلا إذا اعتبرنا هبوط المستوى الفنى إطارا لها*، أو ذهبنا نبحث عن أطر أخرى أكثر عمومية، تتعلق بالسمات العامة للقصيدة كجنس أدبى عام، أكثر مما تتعلق بنتاج شعرى خاص!»[144]. ولأننا نعلم عشقه الطاغى لكل ما يتصل بالموسيقى، فقد توقف أمامها فى القصائد وهشّ لكثرة القصائد العمودية. لكنه أخذ على بعضها تكلف هذا الشكل دون أن يكون فى طبيعة الرؤية ما يستلزمه. «وإذا كان التمسك بالشكل العمودى دون داع يمثل أحد وجهى الخطر؛ فإن وجهه الآخر يتمثل فى تكلف الشكل الحر مجاراةً لموجة التجديد دون قريحة شعرية مرهفة»! ولذلك ذكَّر أحد أصدقائه[145] بنصيحة «بشر بن المعتمر» – فى «صحيفته» لمن يتكلف ما لا يحسن –: «عابكَ من أنت أقل عيبا منه، ورأى من هو دونك أنه فوقك!».

ثم يتوقف أمام ضوء باهر فى آخر النفق، كما يقال، ممثلا فى قصيدة الشاعر الكويتى د. عبدالله العتيبى التى جمعت مع رصانة الصياغة العربية

وجلال الإيقاع الكلاسيكي، رؤية شعرية متفردة، وقدرة واضحة على توظيف الأدوات والوسائل الشعرية المختلفة للإيحاء بأبعادها.

ويؤكد ذلك كله من خلال «قراءة» بديعة للقصائد تشيد بالرؤية والأدوات التى حققتها. وقريبا من ذلك كانت وقفته أمام المحاولة الجيدة الأخرى فى العدد: «الدمعة السجينة» لجليلة رضا[146].

7-12

ظلت تلك النظرة النقدية البصيرة موجهة له فى كل ما يتناوله من قضايا، أو يحلله من أشعار ؛ فهو فى مقالته عن «*أجمل قصائد محمود درويش*»[147] التى سبقت الإشارة إليها.. وبعد إشادته بسلسلة «الشعر والشعرا» التى تصدرها دار الفتى العربى - ينبه إلى منزلقين يمكن أن ينزلق الإصدار إليهما. أولهما: إحياء الطريقة المدرسية التى تشرح النص ولا تحلله. وثانيهما: احتمال الانحراف إلى فرض مستوى واحد من مستويات التلقى الشعرى. وهذان المزلقان من السهل تجنبهما لو عهد بالإصدار إلى ناقد متخصص.

ثم يشيد - كما سبق - بترتيب القصائد ترتيبا تاريخيا ، يقدم صورة أمينة لتجربة الشاعر بشتى أبعادها ، وبمراحل تطورها. ثم يعلل لعمق التطور والنضج فى نتاج محمود درويش خلال عقد واحد (1960-1970) بقوة التحام الشاعر بقضيته وتطوراتها السريعة المتعرجة.

ويبدأ حسه النقدى فى التألق بمراجعاته لمعد الإصدار «د. صبرى حافظ» فى عدّ «إهالة التراب» استعارة ، مع أنها كناية. وفى عدم توفيقه فى توظيف المعطيات العروضية توظيفا سليما فى إضاءة النص. وفى ذلك يجول على عشرى ويصول[148] ! كما يأخذ على الدكتور صبرى فرض رؤيته الخاصة غير الدقيقة فى الربط بين الشكل العمودى للموسيقى و"تقليدية الصمود" التى لا تحمل معنى محددا[149].

8-12

وبعد، فقد كان وراء *المنهج النقدى المتكامل لعلى عشرى عاملان* مهمان ظلا يوجهانه توجيها سديدا طوال مسيرته النقدية. أولهما *الفحص المستمر والمراجعة الدءوب* للمواقف والمقولات النقدية ناقدا = أو ناقضا = لها، ومضيفا إليها. وثانيهما *إقدامه – دون خوف ولا وجل – على مناقشة الرواد* الكبار للنقد فى ثقة واعتداد يمتزجان بالحياء والتقدير. وقد تعددت مواقفه التى تؤكد ذلك ، وسبقت الإشارة إلى بعضها[150].

ويزيد ما نحن فيه تأكيدًا، التوقّفُ أمام بحثه ذى العنوان الدال الذى يصفى موقفه النقدي: «*حداثة المحافظة وأصالة التجديد*»[151] وذلك فى «تناوله لشعر على الجارم؛ فهو يبحث ويكد ، ويفرح بما يجنى. لا يزاحم على موقع ، ولا يسعى وراء شهرة. بل يحرص على إسعاد قارئه بنشوة الاستمتاع بالإبداع» من خلال كتابة يثريها فكره وتجاربه وخبراته وتأملاته؛ تملؤها روحه السمحة العذبة الجادة التى أفلتت من «التفاهات اللذيذة»[152].

يتوقف «عشري» أمام الجارم بوصفه ركنا ركينا من أركان الاتجاه الإحيائى – أو المحافظ البيانى – الذى تسنم شوقى ذروة سنامه، وهو اتجاه يعتز بالقيم الفنية والفكرية لتراثنا الأدبي، وينطلق منها إلى آفاق التجديد والتطور.

ثم يتوقف أمام نسبة العقاد للجارم إلى «مدرسة دار العلوم» التى تحمل ملامح أسرة فكرية نفسية، خلقتها طبيعة الدراسة التى انفردت بها دار العلوم. «فالدرعمى لغوى عربى سلفى عصرى، ولكن على منهج فريد فى بابه بين مناهج المعاهد السلفية والمدارس الإفرنجية. وبين مناهج المحافظة والتجديد، والابتداع والتقليد. ولا يسعك وأنت تقرأ قصيدة لشاعر من أركان المدرسة الدرعمية أن تحجب فكرة "اللغة" عن خاطرك. وأن تدرك أن صاحب هذا الشعر يثبت على القديم، وإن أخذ بنصيبه من الجديد ، ويحرص على

انتسابه إليه حرصه على انتسابه إلى التراث القديم.. إنه شاعر زوده الأدب والعلم بأسباب الإجادة والصحة»[153].

يشيد «عشري» ببصيرة العقاد الذى استطاع بثاقب نظره أن يلتقط تلك الملامح الفارقة بين المدرسة التى كان ينتمى إليها الجارم، والمدارس الشعرية الأخرى التى تشترك معها فى بعض الملامح الفنية. لكنه يلتمس العذر لهؤلاء الذين لم يروا فى شعر الجارم سوى جانبه المحافظ؛ لأن سمات التجديد والحداثة فى شعره حرية أن تخفى على أى ناقد لا يمتلك نفاذ بصيرة العقاد ؛ لفرط دقة تلك السمات. ونجاح الجارم فى إخضاعها لقيم الموروث الشعرى وتقاليده ، بحيث أصبحت خيوطا أصيلة – لا مقحمة – فى نسيج هذا الموروث!

ثم يضيف الناقد – فى ثقة وحياء – إلى ما قاله العقاد «رافدا آخر انفرد به الجارم بين شعراء هذه المدرسة من أبناء جيله؛ هو رحلته إلى أوربا التى كانت تهب منها رياح التجديد على واقعنا الأدبى. فقد أقام فى ربوعها أربعة أعوام وهو فى شرخ الشباب. هذه السن التى تكون العزيمة فيها أمضى، والقدرة على التفاعل أنشط»[154].

لكنه لا ينِى عن مراجعة مقولاته وفحصها؛ فهو على التو يعقّب على ما أكمل به رأى العقاد، بالإشارة إلى قصر مدة البعثة قِصَرا لم يُتح له التعمق فى دراسة التيارات الأدبية المتلاطمة – آنذاك – فى انجلترا. ثم يلمح ما يعوض ذلك فى شخصية الجارم من نهمه المعروف للتزود من شتى ضروب المعرفة نهما مكنه من إجادة الإنجليزية، والتمكن من ثقافتها تمكنا جعله يترجم عنها الدراسات والمسرحيات، بل والأشعار. كما راجع كثيرا مما ترجم منها[155].

ثم يلتقط تصور الجارم الخاص لـ «التجديد» عبر عنه تعبيرا شعريا بارعا، بدا فيه كأنما كان – بنفاذ بصيرته – يقرأ من كتاب مفتوح ، ويتوقع، من وراء حجاب، ما سيعانيه أدبنا بعد نصف قرن من كتابته هذه القصيدة[156] على يد أدعياء الحداثة، لادعاتها:

جلبوا للقريض ثوبا من الغر ب، ولم يجلبوا سوى الأكفان
كل فن له مكان وأهل إن غدا العلم ما له من مكانِ

ويشيد بقدرة الجارم على الحدس والتنبؤ، وعلى صياغة رؤيته صياغة شعرية آسرة:

لا يهز النخيلَ إلا حنينُ النـ ـاى فى صمت ليلة من حنان

ثم يطيل التلبث أمام ما تشعه القصيدة من نظر ثاقب للجارم، فى لمسه للفوارق الفنية بين شوقى وحافظ، خلال مقارنته بينهما مقارنة عذبة اللغة بعيدة الغور(157):

قد شُغلنا عن حافظ بأمير الـ شعر، ويلى، لو كان يدرى لحانى
كان يجرى على أعنّة شوقى ويُعانى من ركضه ما يعانى
لا الجوادان فى النِّجارِ سواء حين تبلوهما، ولا الفارسان
يُلهب الشعرَ حافظٌ أرعن السَّوْ طِ، وشوقى فى آخر الميدان
يتقرّى فى الشعر ميلَ الجماهير ليحظى بصيحة استحسان
جال فى حومة السياسة وثَّا بًا، فأذكى حماسة الفتيان

وينبغى ألا نمل من التذكير بأن «عشري» *يسبح ضد تيار نقدى كاسح*، قرر مبكرا أن الجارم شاعر تقليدى، لا يفعل أكثر من تكرار ما نظمه الأقدمون من مناجاة للأطلال، وبكاء على الديار والدمن. وأنه مولع بالرقص فى السلاسة، والتطريز على الأثواب الخلقة(158)! لم تحل مثل هذه «المقولات النقدية" الراسخة بينه وبين فحصها ونقدها، دون تردد ولا رهبة أمام المكانة التى يتمتع بها قائلوها ؛ فأشار إلى الغنى والتنوع فى «رؤية الجارم الشعرية»، ثم توقف أمام الخيوط الأساسية فى نسيجها. والوسائل التى وظفها الشاعر لتجسيدها، وطرائق التعبير الشعرى المتنوعة التى اختارها. وتلك هى الجوانب الأكثر أهمية فى تجلية شاعرية أى شاعر!

ولما كان المديح من أكبر المآخذ التى أخذها النقاد على الجارم – فقد تصدى «عشري» لذلك ، مبينا نوع المديح الذى يزرى بالشعر. مشيرا إلى أنه إذا كان المدح «حافزا» للشاعرية ، منشطا لها لتتجاوز آنية المناسبة، وتحلق فى آفاق فكرية وروحية مترامية – فإن المناسبة فى هذه الحالة تحسب للشاعر لا عليه. والجارم نفسه يدرك منزلته الأدبية، ومكانة شعره، ودوره فى النهضة التى ترج مجتمعه(159).

لا تـزيِّـن الـعـقـودُ جـيـدًا إذا لـم يَـكُ بـالحُـسْـن قـبـلـهـا مـزدانـا
رب دُرٍّ لاقـى مـن الـصـدر درًّا وجُـمـان فـى الـنـحـر لاقـى جـمـانـا
لـو مـدحـنـا مـن لا يـحـق لـه المـد ح لـوى الـشـعـر رأسـه فـهـجـانـا!

إنها «سيفيات» معاصرة، واعتداد بالنفس ، يذكِّرنا بشموخ المتنبى:

ستـدبنـى الفصحى إذا متُّ قبلها ومات الذى فى الناس ليس له نِدُّ!

وإذا كان *التشكيل الفنى* هو أبرز ما يميز شاعرا؛ فقد توقف «عشري» أمام أدوات هذا التشكيل لدى الجارم. بادئا بالصورة الشعرية معترفا بأن أكثرها من صور البلاغة القديمة ممثلة فى التشبيه والاستعارة والكناية. لكن الجارم كان يضفى على هذه الصور من ذاته، ليخرج بها عن نمطيتها من خلال تطويره فى تشكيلها؛ أو فى موادها، أو فى وظيفتها. كما كان يتجاوز التشابه المادى بين عناصر الصور إلى ما بينها من روابط نفسية وفكرية وروحية. كذلك برع فى تشكيل الصور التشبيهية المركبة من عناصر يتآزر بعضها مع بعض، لإبراز الدلالة التى يرمى إليها الشاعر. وهذا ما نراه فى وصف الرعيل الأول من «الدراعمة» بعد رحيل أعلامه:

حيـران يـعـثـر بـالأعـنـة مـثـلـمـا يـتـعـثـر الـتِّـمـتـام فـى تـاءاتـه

فكل من طرفي الصورة هو ذاته صورة مركبة – بالمفهوم الفني والنقدي لبناء الصورة الشعرية – فالحيران الذي يتعثر بالأعنة صورة بارعة، والتمتام

الذي يتعثر بالتاءات صورة أشد براعة. وتشكيل صورة واحدة من هاتين الصورتين يجعلها على قدر لافت من التفرد والجمال الفني!»[160].

ثم يلمس براعة الجارم في «التشخيص» الذي تجاوز به «الاستعارة المكنية»، ووظفه توظيفاً بالغ النجاح في إضفاء حيوية عارمة على معان وأفكار شديدة الخفاء، بتحويلها إلى كائنات تضج بالحياة والحيوية. وذلك مثل تصويره لحيرته - كشح - أمام المشيب، وسخرية الدهر من محاولة التغطية عليه وستره[161]:

إن كتمناهُ قهقهَ الدهـ ر ، جذلانا، ومدّ الخبيثُ طرف لسَانه!

ويستمر «عشري» فى هز «الثوابت النقدية» التى لصقت بالجارم؛ فيقرر أنه استجاب مبكرا - بعبقريته - لـ «تراسل الحواس» الذى أولع به الرمزيون؛ فيقول عن الشعر:

وشممناه فى الكمائم زهرًا وشربناهُ فى الكئوس شَمولا

ويتحسر على شبابه:

وحواه الماضى الخِضمُّ، وأبقى ذكرياتٍ تطفو على شطآنه

ويرثى صديقه «أبو الفتح الفقى»:

أسوان، تعرفه إذا اختلط الدجى بالنبرة السوداء فى أنأَّته!

ولم تتخلف براعة الجارم فى توظيف الموروث توظيفا جيدا، يجعل العناصر التراثية أكثر التحاما بنسيج الشعر؛ كاستيحائه تلك الصورة من شيخ المعرة:

ما هذه الدنيا؟! أما من نعمة فيها لغير تشتت ونفاد؟!

أو توظيفه لمقولة الرشيد لسحابة مرت فوقه دون أن تمطر: «أمطرى حيث شئت؛ فسوف يأتينى خراجك!»[162].

وأبــو المــأمــون فــى ممــلــكــة يــتــحــدى المـزن أن تــعــدو قُــرَاهــا

لقد تربع الجارم بثبات واقتدار فوق قمة الاتجاه المحافظ بعد رحيل شوقى وحافظ. واستمر فى أداء الدور القديم الجديد لـ «شاعر القبيلة» وكان اعتزازه بتراثه ، والقصد إلى إحيائه، وراء شيوع الألفاظ العربية القُحاح التى صارت غريبة على آذان المعاصرين ! ومن أجلها كال له النقاد الاتهامات الكثير. مغفلين لغته الشعرية العذبة فى معظم شعره ، كمقوله:

ألـقـيـت لـلـغـيـد المـلاح سـلاحـى ورجعـتُ أغسـلُ بـالـدموع جـراحـى

أيــام أوتــارى تُــغــرِّد وحــدهــا وتكـاد تسكـر فـى الـزجـاجـة راحـى

وكقوله فى رثاء «النقراشى»:

نم هــانــئــا إن الــغــراس وريــفــة تــزهــو بــأكــرم تــربــةٍ وقِــطَــاف

وبعد هذه القصيدة – وخلال سماعه لإنشادها – أسلم الجارم الروح[163]..! بعد حياة خصبة خلاقة شاع منها لدى الدارسين جانبها المحافظ. ولم يتوقف كثير منهم أمام استيعابه لمظاهر التجديد، وتسخيرها لخدمة تقاليد الشعر العربى وقيمه. بحيث تبث فيها – كما ذهب عشرى – روحا جديدة دون أن تخرج به عن طبيعته. وهذا هو السبب فى صعوبة اكتشاف مظاهر التجديد فى شعره، برغم جذريتها وشيوعها[164]!

كثيرة، كثيرة.. ملامح المنهج النقدى لدى «علي عشري» تلك الملامح التى نجح فى تمثلها، والمواءمة بين مفرداتها للخروج بمنهج طريف، يحمل بصمات صاحبه المتميزة، ويعكس موهبته المتفردة، وجهده الدائب، ومراجعته الدءوب.. وكثيرا مما أغفلناه فى حياته، ونحاول التكفير عنه بعد مماته[165]! هذا التكفير الذى نُحسن فيه نحن إلى أنفسنا.. قبل أن «ننصفه»؛ كيلا نصير كأصحاب الفقيه المصرى العظيم «الليث بن سعد» الذين «ضيعوه».. فى حين وجد صِنُوه «مالك بن أنس» أصحابا أحبوا صاحبهم.. وصانوه!

والحمد لله ، فاتحة كل خير، وتمام كل نعمة.

الهوامش

1) محمد غنيمى هلال، ناقدا، ورائدا فى دراسة الأدب المقارن: كتاب تذكارى، إعداد قسم البلاغة والنقد الأدبى والأدب المقارن بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة، الطبعة الأولى دار الفكر العربى، 1416هـ-1996م. وبحث على عشرى عنوانه «رائد الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى» ص 142-181، والنص فى ص 143.

2) عقّب على ذلك بقوله: صدرت هذه الطبعة (الأولى) عن مطبعة مخيمر بالقاهرة دون تحديد تاريخ الطبع عليها. ولكن المؤلف فى الطبعة الثالثة للكتاب الصادرة عن مكتبة الأنجلو المصرية عام 1962أعاد نشر مقدمتى الطبعتين الأولى والثانية. وحدد تاريخ الطبعة الأولى لعام 1953. على الرغم من أنها غير مؤرخة فى الطبعة الأولى ذاتها.

3) ظلت شخصية السندباد شاغلا له؛ فقد توقف طويلا أمامها فى «قراءات فى شعرنا المعاصر»، القاهرة 1982 ص 40 وما بعدها. وكذلك فى «استدعاء الشخصيات التراثية» ص 201-202. ثم أصدر بعد ذلك «الرحلة الثامنة للسندباد».

4) الكتاب التذكارى عن الدكتور غنيمى هلال ص 145-146.

5) الكتاب التذكارى ص 143، 176.

6) مجلة الرسالة، الأعداد 153-156، يونيه 1936.

7) السابق نفسه.

8) بلغ عددها (47) سبعا وأربعين مقالة، نشرها ما بين عامى 1935- 1937.

9) الكتاب التذكارى ص 143، 176.

10) انظر تفاصيل كثيرة للدقة والموضوعية، فى تحديده لدلالة «الأدب المقارن» ،أو فى تتبعه لنشأته، «الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى «مكتبة النصر القاهرة 1994 ص 5-9 و«عن الأدب المقارن» مكتبة الشباب - القاهرة د.ت.

11) الكتاب التذكارى ص 149-150. وقد محص علي عشري هذه القضية تمحيصا دقيقا من خلال مقارنته بين تعريفين للأدب المقارن أوردهما د. غنيمى فى مؤلفين مختلفين. كما توقف أمام تناوله لـ «عالمية الأدب» و«مجالات البحث فى الأدب المقارن.. إلخ» ففى جميعها يلحظ الناقد مدى ما يضيفه د. غنيمى إلى القضية، وما ينالها من تدقيق وتأصيل. وهذا يذكّرنا بتلك الدقة التى أفصحت عن نفسها مبكرا فى بحثة الرائد «موسيقى الشعر الحر. وذلك عندما أشار إلى سبق صلاح عبدالصبور فى استخدام رمز «السندباد» فى مقطع من «رحلة فى الليل» من ديوان «الناس فى بلادى». وقد علل هذا السبق وأكده بالنص على أنها نشرت فى «الآداب» البيروتية قبل نشر

الديوان بعامين. انظر «حداثة المحافظة وأصالة التجديد»، بحث للكاتب في «جذور» العدد (17)، ربيع الآخر 1425هـ - يونيه 2004م.

12) الكتاب التذكارى، ص 155.

13) الكتاب التذكارى ص 157، 158.

14) ليلى والمجنون بين شوقى وعبدالصبور، مجلة الشعر. العدد (78) ربيع 1995.

15) لم يكتف الناقد بما ذكره طه حسين فى الجزء الأول من حديث الأربعاء. وإنما أرجعه إلى أصوله الأولى: جريدة السياسة 1924/9/3 . كذلك توقف عند النظرات التحليلية فى نهاية «مجنون ليلى» لشوقى - دار العودة بيروت 1981 . وظل ينقب إلى أن كشف عن كاتبها. بعد أن كانت غفلا من اسم المؤلف وقرر أنه «د. سعيد عبده» الذى أشار إلى هذه الحقيقة فى مقال له بعنوان «لمحات من الضوء على السنوات الأخيرة من حياة أمير الشعراء" مجلة «المجلة» ديسمبر 1968 . وفى هذا المقال بقول الكاتب - بعد حديثه عن مسرحيتى مصرع كيلو باترا ومجنون ليلى - «كان لى شرف كتابة مذكرتيهما التفسيريتين. وكان شوقى يطمئن إلى رأيى فى شعره ويحترمه. انظر مجلة الشعر عدد (78 ربيع 1995 ص 55).

16) الكتاب التذكارى ص 162.

17) السابق ص 170.

18) السابق ص 171.

19) الرحلة الثامنة للسندباد ، دراسة فنية عن شخصية السندباد فى شعرنا المعاصر، دار ثابت القاهرة 1404هـ- 1984 ص 115 هامش (1).

20) الرحلة الثامنة ص 116 هامش (1).

21) الرحلة الثامنة للسندباد ص 170.

22) دراسات نقدية فى شعرنا الحديث. ص 72 الهامش رقم (98).

23) مجلة الشعر، العدد (78) ربيع 1995 ص 39.

24) ليلى والمجنون. مجلة الشعر (78) ص 44.

25) مجلة الهلال، أبريل 1995 ص 78-84.

26) قصص الحيوان بين الأدب العربى والآداب العالمية، دراسة مقارنة فى رحلة جنس أدبى. دار النصر، القاهرة 2001 ص 11-21 . وتاريخ كتاب د" 0حميدة" وفقا لتاريخ المقدمة ، كما يقول على عشري 1370-1951 وكتابا أ. حامد عبدالقادر تاريخهما 1369-1950. كيف يكونان متعاصرين ، بل كيف يعتمد صاحبهما على «حميدة»؟!

27) السابق ص 98.

28) قصص الحيوان ص 43، 100.

29) استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر ص 27 هامش (1)، (2). وانظر دراسات نقدية فى شعرنا الحديث ص 78.

30) البعد التراثي للهوية القومية فى الأدب العربى المعاصر، رؤية عامة: ضمن كتاب أصدره معهد البحوث والدراسات العربية بعنوان «الهوية القومية فى الأدب العربى المعاصر». دار الأمين، القاهرة 1999 ص 63-65.

31) البعد التراثى ص 64.

32) البعد التراثى ص 64-65.

33) البعد التراثى ص 67.

34) البعد التراثى ص 80-81.

35) البعد التراثى ص 82-83.

36) السابق ص 83.

37) البعد التراثى ص 84.

38) البعد التراثى ص 85.

39) البعد التراثى ص 86-88.

40) كتب الشرقاوى هذه القصيدة الطويلة فى باريس سنة 1951. ولم تنشر إلا عام 1953. حيث صدرت فى كتيب مستقل فى القاهرة ، ثم فى بيروت تحت عنوان «خطاب مفتوح من أب مصرى إلى الرئيس ترومان»، دار الكتاب العربى القاهرة 1968. والقصيدة تمثل محاولة مبكرة ورائدة فى تجديد الشعر العربى. والشرقاوى أحد رواده.

41) دراسات نقدية فى شعرنا الحديث ص 45-62.

42) دراسات نقدية ص 51-56.

43) دراسات نقدية ص 56-59.

44) قصيدة النثر ص 8 هامش (1).

45) الطبعة الأولى: الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - طرابلس - ليبيا 1978 والطبعة الثانية : دار الفكر العربى ، القاهرة 1997. والكتاب هو الرسالة التى نال بها الدكتوراه . وكان حظها أفضل كثيرا من حظ رسالة الماجستير التى لما تطبع بعد. بل إن النسخ المخطوطة مكتوبة

بخط لا يكاد يرى ! مع أنها تمثل إرهاصًا مبكرا ناضجا بعبقرية على عشرى حتى إنها ظلت ذات تأثير ممتد فى كثير من بحوثه التى تبعتها.

46) مجلة الدراسات الإسلامية إسلام آباد - باكستان مايو - يونيه 1984 ص 11-62. وسوف نتوقف عنده وانظر ص 34-37 من هذه الدراسة.

47) استدعاء الشخصيات التراثية ص 62-68.

48) استدعاء الشخصيات التراثية ، ص 242-255.

49) استدعاء الشخصيات التراثية ص 209-211، 225-233.

50) استدعاء الشخصيات التراثية ص 109-116.

51) استدعاء الشخصيات التراثية ص 257-262.

52) استدعاء الشخصيات التراثية ص 266-271.

53) الطبعة الرابعة ، مكتبة اين سينا، القاهرة 1423هـ-2002م.

54) مثل البلاغة العربية ، تاريخها ، مصادرها، مناهجها 0مكتبة الشباب ، الطبعة الثالثة 1416هـ - 1996م. والنقد الأدبى والبلاغة فى القرنين الثالث والرابع. الطبعة الثانية، مكتبة الشباب 1415هـ-1995م.

55) الرحلة الثامنة للسندباد ، دراسة فنية عن شخصية السندباد فى شعرنا المعاصر . الطبعة الأولى. دار ثابت. القاهرة 1404هـ -1984م ص 7-8.

56) الرحلة الثامنة للسندباد ص 8-9.

57) الرحلة الثامنة ص 12-14.

58) الرحلة الثامنة ص 20-22.

59) «الناس فى بلادى»، من «ديوان صلاح عبدالصبور» دار العودة بيروت 1988ص 7. وانظر الرحلة الثامنة ص 55-95.

60) الرحلة الثامنة ص 60-67.

61) الرحلة الثامنة ص 74.

62) الرحلة الثامنة ص 81-89.

63) الرحلة الثامنة ص 98-99.

64) الرحلة الثامنة ص 99-100.

65) الرحلة الثامنة ص 100-104.

66) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص 189-190.

67) الرحلة الثامنة، ص 109.

68) الرحلة الثامنة، ص 111.

69) الرحلة الثامنة، ص 124-126.

70) السابق ص 32.

71) الرحلة الثامنة، ص 133-134.

72) الرحلة الثامنة، ص 137.

73) الرحلة الثامنة، ص 157-160.

74) الرحلة الثامنة، ص 164-167، 171.

75) فصول فى نقد الشعر الحديث. مكتبة الشباب. القاهرة 1988 ص 145-148.

76) فصول فى نقد الشعر الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة 1998 ص 147.

77) فصول فى نقد الشعر الحديث ص 150-151.

78) فصول فى نقد الشعر الحديث ص 151-156.

79) السابق ص 161-162.

80) فصول فى نقد الشعر الحديث ص 167.

81) فصول فى نقد الشعر الحديث ص 173.

82) فصول فى نقد الشعر الحديث ص 177.

83) السابق ص 180.

84) بحث منشور ضمن مجموعة الأبحاث المصاحبة لدورة «أبو فراس الحمدانى»، الجزائر – اكتوبر 2000م وهى الدورة السابعة من دورات «جائزة مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى» ص 109-152.

85) السابق ص 109.

86) الصورة الفنية فى قصيدة أبى فراس ص 111.

87) السابق ص 112-113.

88) الصورة الفنية فى قصيدة أبى فراس ص 129-132.

89) السابق ص 136-142.

90) السابق، ص 142-144.

91) السابق، ص 144-151.

92) حوليات كلية دار العلوم – جامعة القاهرة العدد (6) 1975-1976 ص 27-40.

93) مجلة الشعر، العدد (78) ربيع 1995 ص 38-56.

94) حوليات دار العلوم، ص 37.

95) حوليات دار العلوم، ص 39.

96) ليلى والمجنون بين شوقى وعبدالصبور ، مجلة الشعر العدد (78) ربيع 1995 ص 38-56.

97) نشر شوقى مجنون ليلى سنة 1929 ونشر عبدالصبور «ليلى والمجنون» عام 1970.

98) انظر ليلى والمجنون بين شوقى وعبدالصبور ص 40.

99) ليلى والمجنون، ص 41-42.

100) ليلى والمجنون، ص 45-52.

101) السابق، ص 52-54.

102) بحث منشور فى مجلة الدراسات الإسلامية. إسلام آباد باكستان، المجلد (19) العدد (3) مايو يونيه 1984 ص 11-62.

103) البحث الأدبى ، طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره. الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة 1997 ص 20.

104) استلهام شخصية الرسول، ص 55-56.

105) دراسات نقدية فى شعرنا الحديث ، الطبعة الثانية 1422هـ-2002م مكتبة ابن سينا، القاهرة.

106) السابق، ص 137 وعنوان الدراسة: ثنائية الحلم والواقع فى ديوان «رقصات نيلية» ص 37-148.

107) دار غريب القاهرة 2003.

108) دراسات نقدية ص 138.

109) دراسات نقدية فى شعرنا الحديث ص 139.

110) السابق ص 142-143.

111) دراسات نقدية، ص 147-148.

112) دراسات نقدية ص 167-188.

113) السابق، ص 167-168.

114) دراسات نقدية، ص 169.

115) دراسات نقدية فى شعرنا المعاصر ص 184 وقد سبقت الإشارة إلى ذلك فى بحث لنا نشرته مجلة «جذور» في العدد (17)، المشار إليه سابقاً عنوانه «حداثة المحافظة وأصالة التجديد فى نقد علي عشري، موسيقى الشعر الحر».

116) نشرت ضمن «ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن» بتحقيق الأستاذ محمد خلف الله أحمد، والدكتور زغلول سلام. دار المعارف القاهرة د.ت. وبحث عشرى «قراءة جديدة لتراثنا القديم: الصورة البلاغية عند أبى الحسن الرمانى بين الوظيفة التعبيرية والقيمة الجمالية». حوليات كلية دار العلوم - جامعة القاهرة العدد الخامس 1975/1974 ص 61-78.

117) الصورة البلاغية عند أبى الحسن الرمانى ص 70.

118) السابق ص 74.

119) السابق ص 75.

120) السابق ص 76-77.

121) الصورة البلاغية عند الرمَّانى ص78.

122) القسم الأدبى ، الطبعة الأولى 1415هـ-1995م ص 13-60.

123) ديوان الستالى ص 33.

124) ديوان الستالى ص 44.

125) ديوان الستالى ص 50.

126) ديوان الستالى ص 54-55.

127) نشره المجلس الأعلى للفنون بالكويت، ضمن بحوث «مهرجان القرين الثقافى الثامن»، ندوة الأدب فى الكويت خلال نصف قرن (1950-2000م).

128) سبق هذا الكتاب بحثه للماجستير - الذى لم ينشر -: «موسيقى الشعر الحر» وقد نشر الكتاب فى ليبيا قبل هذه الطبعة (دار الفكر العربى 1997) وعندما نال به درجة الدكتوراه كان عنوانه «استخدام الشخصيات التراثية».

129) عنوان المقال «دعاة أدباء وأدباء دعاة، الأدباء الدعاة : جابر قميحة نموذجا» نمشرته مجلة

«الرسالة – فكرية ثقافية تهتم بشئون الدعوة والمجتمع». وهى غير دورية يصدرها مجلس الإعلام العربى بالقاهرة، العدد السابع ربيع الأول /الآخر، جمادى الأولى 1424هـ – مايو/ يونية/ يولية 2003م ص 40-49وواضح أن البحث نشر بعد وفاته.

130) الأدباء الدعاة ص 40.

131) الأدباء الدعاة ص 42.

132) الأدباء الدعاة ص 43.

133) الأدباء الدعاة ص 44-45.

134) الأدباء الدعاة ص 45.

135) الأدباء الدعاة ص 47-46.

136) مما يثير الأسى أن هذا المقال الذى توفى «عشري» قبل نشره ، أعقبه – فى العدد التالى – مقال للدكتور جابر قميحة ينعى فيه صديقه ، ويشيد بمنهجه النقدى «الرسالى» الذى يؤمن بأن النقد «أمانة يجب أن تؤدى بعدل وإنصاف ، بحيث يكون التفريط فيها خطيئة لا خطأ. كما توقف أمام :موضوعيته التى رآها تتجاوز «التقابل» مع الذاتية ، وترفض «الحياد» بين طرفين لا يصح بينهما حياد ، كالحق الباطل ! ثم استعرض نتاجه المتنوع ، ودقته الزائدة فى مؤلفاته الرائدة التى توائم مواءمة طريفة خلاقة بين مطلق «الولاء» وكامل «الحرية" للإبداع. انظر «علي عشري بين الموضوعية والولاء التراثى»، مجلة الرسالة. العدد الثامن جمادى الآخرة / رجب / شعبان 1424هـ – أغسطس/ سبتمبر/ أكتوبر 2003م. ص 44-49.

137) مجلة الشعر، العدد العاشر – أبريل 1978 ص 144-151.

138) السابق ص 145، وانظر تفصيلا لذلك وتقييما له ، فى بحث لنا قيد النشر: «حداثة المحافظة وأصالة التجديد فى نقد علي عشري».

139) مجلة الشعر، ص 147-149.

140) مجلة الشعر. العدد (10) ص 148-151.

141) مجلة الشعر، العدد (11) يوليه 1978 ص 129-136.

142) العدد (11) من مجلة الشعر، ص 132- 134.

143) مجلة الشعر، العدد (12) أكتوبر 1978 ص 145-151.

144) السابق، ص 145.

145) د. محمد عبدالمنعم خاطر فى قصيدته «رقية» ص 147-148.

146) مجلة الشعر، عدد (12) ص 150-151.

147) مجلة الهلال، أبريل 1995 ص 78-84 وانظر ص 6-7 من هذه الدراسة.

148) مجلة الهلال، ص 83.

149) مجلة الهلال، ص 83.

150) نشير هنا إلى مخالفته للعقاد وموقفه من الشعر الحر ، ونذكّر بأنه كان آنذاك – فى أوائل ستينيات القرن العشرين – برعما صغيرا واعدا أمام ذلك العملاق بطباعه الذائعة!

151) منشور ضمن كتاب «الجارم فى عيون الأدباء » إعداد الدكتور أحمد على الجارم. الدار المصرية اللبنانية. الطبعة الأولى ربيع الأول 1423هـ – مايو 2002م ص 127-151، وقد استعرت منه العنوان فى بحثنا السابق عنه.

152) الكلام لفاروق شوشة عن على الراعى الذى أحبه عشري وتأثر به. انظر ثقافة الأسلاك الشائكة مكتبة الأسرة 2001 ص 155-156.

153) ديوان على الجارم. الطبعة الثانية. دار الشروق 1990، المقدمة التى كتبها العقاد. وانظر الجارم فى عيون الأدباء ص 127-128، 657.

154) الجارم فى عيون الأدباء، ص 128.

155) الجارم فى عيون الأدباء، ص 128-129.

156) قصيدة «خلود» التى قالها فى ذكرى الشاعرين حافظ وشوقى. الجارم فى عيون الأدباء ص 129-130.

157) الجارم فى عيون الأدباء ص 131.

158) ذلك – وغيره كثير – قاله د. مندور فى تحامل غير مبرر علي الجارم. لكنه فى لحظة راجع فيها نفسه ،يقرر سبق الجارم إلى توظيف بعض أدوات التصوير الشعرى الحديثة ، وبراعته فى ذلك التوظيف. انظر الشعر المصرى بعد شوقى. الحلقة الأولى. دار نهضة مصر د. ت. ص 32-46، وانظر الجارم فى عيون الأدباء ص 0 654

159) الجارم فى عيون الأدباء، ص 132-136.

160) الجارم فى عيون الأدباء، ص 137.

161) الجارم فى عيون الأدباء، ص 140.

162) الجارم فى عيون الأدباء، ص 145-147.

163) فى 8 من فبراير 1949.

164) الجارم في عيون الأدباء، ص 151.

165) فى 24 من صفر 1452هـ- 14 من ابريل 2004م أقامت دار العلوم «حفل تأبين» لناقديها الراحلين : عبدالواحد علام وعلي عشري، بعد مرور عام على وفاتهما. وفى كلمتى - التى تجالدت حتى انتهيت فيها - أشرت إلى الجوانب الإنسانية الخاصة والمكانة العلمية لكل منهما. وبعدها دعتنى جريدة "أفاق عربية" فى ندوتها الثقافية الشهرية للحديث عن "ملامح المشروع النقدى لعلى عشرى" ونشرت الجريدة ملخصا للندوة فى العدد 656، (16 من ربيع الأول 1425هـ- 6 من مايو 2004م). وحتى الآن للأسف لم تقم واحدة من المؤسسات الثقافية للدولة بلمسة تقدير تجاه الناقدين المغبونين!

مراجع البحث

1 - د. *أحمد علي الجارم*

❖ *الجارم فى عيون الأدباء* ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة 1423هـ- 2002م.

2 - د. جابر قميحة

- *على عشرى بين الموضوعية والولاء التراثى.*
- مجلة الرسالة ،،فكرية ثقافية ، تهتم بشئون الدعوة والمجتمع العدد (8) جمادى الآخرة، رجب، شعبان 1424هـ - أغسطس، سبتمبر، أكتوبر 2003م.

3 - د. *شوقى ضيف*

- البحث الأدبى. طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره.
- الطبعة الثامنة، دار المعارف، القاهرة 1997م.

4 - د. *علي عشري*

- *البعد التراثى للهوية القومية فى الأدب العربى المعاصر (رؤية عامة).*

❖ بحث منشور فى كتاب الهوية القومية فى الأدب العربى المعاصر.

- معهد البحوث والدراسات العربية 1999.
- *البلاغة العربية. تاريخها، مصادرها، مناهجها.*

❖ الطبعة الثالثة، مكتبة الشباب، القاهرة 1416هـ-1996م.

- *أجمل قصائد محمود درويش.*

❖❖ مجلة الهلال، أبريل 1995م.

- *الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى ، مع عناية خاصة بمؤسسها محمد غنيمى هلال.*

❖ الطبعة الأولى ، مكتبة النصر، القاهرة 1414هـ 1994م.

❖ الطبعة الثالثة ، دار النصر، القاهرة 1422هـ-2002م.

- *الرحلة الثامنة للسندباد. دراسة فنية عن شخصية السندباد فى شعرنا المعاصر.*

❖ دار ثابت، القاهرة 1404هـ-1984م.

- *استدعاء التراث فى الشعر الكويتى.*

❖بحث نشره المجلس الأعلى للفنون بالكويت ، ضمن بحوث «مهرجان القرين الثقافى الثامن» ندوة «لأدب فى الكويت خلال نصف قرن 2000-1950م».

- *استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر.*

❖ دار الفكر العربى ، القاهرة 1997.

- *استلهام شخصية الرسول فى الشعر العربى المعاصر.*

❖ مجلة الدراسات الإسلامية ، إسلام آباد ، باكستان. مجلد (19) عدد (3) مايو، يونيه 1984.

- *الشعر قول موزون مقفى ، دراسة فى قصيدة النثر العربية وامتداداتها .*

❖ البحث الأخير الذى ألقاه فى حلقة البحث «كلية دار العلوم قبيل وفاته» (لم ينشر).

- *الصورة البلاغية عند أبى الحسن الرمانى بين الوظيفة التعبيرية والقيمة الجمالية.*

❖ حوليات كلية دار العلوم ، العدد الخامس 1974-1975.

- *الصورة الفنية فى قصيدة أبى فراس الحمدانى.*

❖ بحث منشور فى كتاب «دورة أبى فراس الحمدانى» التى تنظمها مؤسسة جائزة البابطين، الكويت 1420هـ-2000م.

- *النقد الأدبى والبلاغة فى القرنين الثالث والرابع (المصادر والقضايا).*

❖ الطبعة الثانية، مكتبة الشباب، القاهرة 1415هـ-1995م.

- *من تراثنا الشعرى قصيدة «أحلام الفارس القديم».*

❖ حوليات كلية دار العلوم ، العدد 6 (1970-1976م).

- *حداثة المحافظة وأصالة التجديد فى شعر علي الجارم.*

❖❖ ضمن كتاب «الجارم فى عيون الأدباء»، إعداد الدكتور أحمد علي الجارم.

الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة 1423هـ-2002م.

- *دراسات نقدية فى شعرنا الحديث.*

❖ الطبعة الثانية، مكتبة ابن سينا، القاهرة 1422هـ-2002م.

- *دعاة أدباء وأدباء دعاة، جابر قميحة نموذجًا.*

- مجلة الرسالة ،،فكرية ثقافية تهتم بشئون الدعوة والمجتمع، غير دورية ، يصدرها مجلس الإعلام العربى بالقاهرة ، العدد السابع : ربيع الأول ، ربيع الآخر ، جمادى الأولى 1424هـ - مايو ، يونيو، يوليو 2003.

- *ديوان الستالى مادح بنى نبهان.*

❖ عرض ودراسة. عُمان ، الطبعة الأولى 1415هـ-1995م.

- رائد الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى: محمد غنيمى هلال. بحث منشور فى الكتاب التذكارى عن «*محمد غنيمى هلال، ناقدًا ورائدًا فى دراسة الأدب المقارن*». إعداد قسم البلاغة والنقد الأدبى والأدب المقارن بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة. الطبعة الأولى، دار الفكر العربى 1416هـ-1996م.

- *فصول فى نقد الشعر الحديث*

❖ مكتبة الشباب، القاهرة 1988م.

- *عن بناء القصيدة العربية الحديثة.*

❖ الطبعة الرابعة 0مكتبة ابن سينا ، القاهرة 1423هـ-2002م.

- *عن الأدب المقارن.*

❖ مكتبة الشباب، القاهرة د. ت.

- *قراءة فى قصائد العدد الماضى.*

❖ مجلة الشعر، إبريل 1978م .

- *قراءة فى قصائد العدد الماضى.*

❖ مجلة الشعر يوليو 1978م .

- *قراءة فى قصائد العدد الماضى.*

❖ مجلة الشعر، أكتوبر 1978م.

- *قصص الحيوان بين الأدب العربى والآداب العالمية (دراسة مقارنة فى رحلة جنس أدبى).*

❖ الطبعة الثانية، دار النصر، القاهرة (1421هـ-2001م).

- *ليلى والمجنون بين شوقى وعبدالصبور.*

❖ مجلة الشعر. العدد (78) ربيع 1995.

- مجنون ليلى، حقيقة أم خيال: محمد سعيد رسلان.

❖ تقديم د. على عشرى 0مطبعة عيسى البابى الحلبى، القاهرة 1982م.

- *موسيقى الشعر الحر.*

❖ رسالة ماجستير مخطوطة ، بمكتبة كلية دار العلوم.

❖ ❖ ❖

تهدف هذه الورقة إلى التأمل في تطبيقات عربية على النحو النصي، نافذةً منها إلى عدة اقتراحات. وقد اختارت أربعة أعمال[1] يبدو التباين بينها شديداً من حيث المادة المتناولة، وزاوية الرؤية، والهدف وليس الغرض المقارنة بينها؛ لأنها لا تتناول عملاً واحداً.

1 – العمل الأول: لغة الأشكال الصحفية في الصحافة اليمنية.

2 – العمل الثاني: الآية 44 من سورة هود.

3 – العمل الثالث: الدرس النحوي النصي في كتاب إعجاز القرآن.

4 – العمل الرابع: محاور الإحالة الكلامية في 27 نصاً متنوعاً.

وقبل تناولها لهذه الأعمال يجدر بنا أن نستصحب معنا الأمور التالية[2]:

1 – كل الأنحاء القديمة؛ إن في العربية وإن في اللغات الأخرى، نحو جملة.

2 – المناهج النحوية الحديثة في القرن العشرين مناهج نحو جملة.

3 – النحو النصي حديث إلى حدٍ ما، ويعود في بداياته إلى سبعينات القرن العشرين، ويفيد من نحو الجملة ثم يتجاوزه.

4 – النحو النصي يستفيد من التداولية وعلوم النفس والمنطق والاجتماع والألسنية وغيرها في تحليلاته، حتى لا يكاد يتعلق بالنحو في بعض التحليلات إلا بسببٍ واهٍ.

5 – نحو النص، أو لسانيات النص، مداخله وطرق النظر فيه كثيرة، وفيها من التشعب والاختلاف قدر ما فيها من الاتفاق.

6 – بعض المؤلفات يُطابق بين تحليل الخطاب وتحليل النص وبعضها يفرق بينهما.

7 – لا تمنع حداثة هذا العلم وجود نظرات ومفاهيم وتحليلات في تراثنا اللساني والبلاغي والديني تتجاوز الجملة إلى النص عامة.

التطبيق الأول: لغة الأشكال الصحفية[3]:

معلوم أن الهدف يحدد المنهج، وهذا التطبيق إنما هو فصل من رسالة دكتوراه عنوانها «مستويات اللغة العربية في الصحافة اليمنية المعاصرة» ومادة العمل الصحف الصادرة في خمس سنوات (80-1984) والهدف: الكشف عن الواقع اللغوي الفعلي في الصحافة ببيان مستوياتها التي كتبت بها تم تحديد خصائص المستويات من جهتي الصرف والنحو (ص 12). وكان التركيز على الفروق بين فصحى عصر الاحتجاج التي درسها كل النحاة من الخليل بن أحمد حتى عباس حسن من جهة، والفصحى المعاصرة التي كتبت بها أغلب المواد الصحفية، وهو المستوى السائد من جهة أخرى، أما المستوى الثاني (عامية المثقفين) فنسبة المكتوب به لا تتجاوز 3٪ من مواد الصحف[4].

ورغم أن الباحث لم يذكر مرة واحدة النحو النصي أو لسانيات النص فإن ذلك لا يخرجه عن الدرس النصي، إذ خصص الفصل السادس من عمله (345-400) لدراسة العلاقة التركيبية بين الأشكال الصحفية والمستويات التي كتبت بها. فهو ينظر إلى الشكل الصحفي على أنه مكتمل هدفه التواصل بين الكاتب والقراء المحتملين له، ولذا فلابد من وجود خصائص لغوية تميزه عن غيره تأخذ من نحو الجملة أشياء وتتجاوزه إلى أشياء أخرى. والأشكال المدروسة عند الباحث: (1) الخبر الصحفي (350-357) (2) التعليق (361-358) (3) العمود (362-368) (4) الحديث الصحفي (369-373) (5) المقال (380-474) (6) التحقيق الصحفي (381-384) (7) الانتقادات القصيرة (387-385) (8) الصفحات المخصصة (388-390) (9) مواد شبه صحفية (391-400) ولكل شكل/ نص سمات تميز لغته، فللخبر تسع، وللتعليق عشر، وللعمود الخاص عشر، وللحديث الصحفي ثلاث سمات تميز لغة الاستفهام فيه،

وللمقال سبع.. وهلم جرا. ولما كان صعباً أن نورد ذلك كله اكتفينا بحديثه عن مميزات لغة الخبر الصحفي، ثم لغة التعليق.

يرى الباحث الارتباط الوثيق بين العنوان ومحتوى الخبر، فلذلك وقف متأنياً عند هذه الميزة للغته، فقال: أولاً: أنماط العناوين الغالبة كما يلي[4]:

أ – جملة اسمية من مبتدأ معرفة + خبر جملة فعلية فعلها مضارع.

ب – جملة اسمية من مبتدأ نكرة + الخبر جملة فعلية.

جـ – جملة اسمية من مبتدأ نكرة + الخبر شبه جملة.

د – تراكيب اسمية موصوفة لا تكوّن جملة مكتملة.

هـ – ظرف أو جار + جملة اسمية خبرها جملة فعلية ذات فعل مضارع.

و – اسم هيئة أو دولة + تراكيب اسمية موصوفة.

ز – اسم شخص + قول منسوب إليه.

ح – جملة فعلية.

ثم جاء إلى بقية مميزاته التسع؛ قال:

- ثانياً: تبدأ الأخبار بفعل ماضٍ في الأغلب الأعم، وأشيعها: أعلن، أضاف، أشار، قال، طلب، صرّح، انفجرً، لقي، هاجم، استقبل، قُتل.
- ثالثاً: يندر أن يتصدر المفعول لأجله الخبر؛ إلا إذا كان بياناً حكومياً، أو صادراً عن لقاء رئيسي دولة. وأشهرها: انطلاقاً من، رغبة في، إيماناً من، اعتماداً على، طبقاً لـ. ومثله في الندرة تصدر الجار والمجرور، أو الظرف الخبر.
- رابعاً: إذا كان الخبر مكوناً من عدة فقرات، فيربط بينهما بـ: هذا من جهة، هذا من جانب، ومن جانب آخر، على صعيد آخر، من ناحية ثانية.
- خامساً: قد يفصل بين الفعل الواقع في صدر الخبر، ومتعلقاته، بعدة

مكوناته قد تصل إلى 30 كلمة، وأشهر هذه الأفعال: قال..... إن – أكد.... أن – كشف عن.

- سادساً: متوسط الكلمات المكونة للجملة في الخبر 13، وهو أقل بكثير من مكونات الجملة في التعليق مثلاً.
- سابعاً: تتنوع الألفاظ بتنوع موضوعات الخبر، وهي من المأنوس الشائع في الصحافة العربية، وأكثرها ذو مصدر عربي فصيح، وقليل منها دخيل حديث، وأقل منهما ألفاظ محلية.
- ثامناً: ليس في الخبر مجال للاستشهاد بالقرآن الكريم والحديث النبوي، أو الشعر، أو الحكم والأمثال.
- تاسعاً: يوضح في بداية الخبر اسم الوكالة التي أوردته أو رموز تدل عليها مثل: أسوشيتد برس، تاس، و ف 1، وا ع، رويتر.... إلخ.

وإذا كان السبك أو الترابط أو التلاحم على تعدد ترجمات (Cohesion) من أهم مميزات النص عند لسانيي النص، فنحن نرى أن الباحث تعرض له في الميزتين: رابعاً وخامساً. وحتى إذا تجاوزنا هذا الفصل إلى قسم آخر من عمله فإنا نراه في موضع سابق يعرض للربط فيقول: «لابد من وجود رابط في الكلام المكتوب يربط الفقرات بعضها ببعض، ومكونات الجمل، والجمل. وأدوات الربط تكون الحروف، أو الضمائر، أو الإشارات، أو السياق نفسه» (ص 207). وكما ترى فالربط عنده يتجاوز العطف التقليدي، وقد درس ذلك في مواضع مختلفة[5].

أما لغة التعليق[6] فتتميز بالآتي:

- أولاً: يبدأ التعليق – في الأكثر – بجملة شرطية طويلة، أو يبدأ بظرف أو بجار ومجرور متعلقاته، ثم يأتي الفعل الرئيسي في الجملة (ذكر عدة شواهد).
- ثانياً: يندر أن يبدأ التعليق بجملة اسمية أو فعلية.

- ثالثاً: التعليق مفترض فيه أن يكون عملية استنتاج منظمة في الموضوع المطروق؛ لذلك تكثر فيه العبارات الدالة على ذلك مثل: لذلك، لهذه الأسباب مجتمعة، على الرغم من.... إلاّ أن، نستنتج.
- رابعاً تكثر فيه الجمل الشرطية.
- خامساً: تكثر فيه أساليب القصر والحصر مثل: وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على، وهذا إنما دل على، ليس.... إلاّ، ما هو إلاّ مجرد..... إلخ.
- سادساً: يشيع الموصول الذي/ التي بقصد الوصف وتكراره.

وإذا كان المميزان ثالثاً وخامساً من مظاهر السبك التي تناولها المؤلفون في لسانيات النص/ النحو النصي، فإن المميزين الآتيين (سابعاً وثامناً) يتعلقان بضعف *الحبك* وبنقص *الإعلامية* في بعض نصوص التعليق كما ترى.

- سابعاً: الجملة في التعليق أطول من الجملة في بقية الأشكال دون استثناء. ومن أسبابه: الاستطراد لبيان كثير من المعلومات المتصلة بالمسند إليه قبل أن يذكر المسند. ومنها كثرة الجمل الشرطية، التي تطول وتتعقد، حتى يفصل بين جملتي الشرط والجواب نحو 25 كلمة أو 49. ومنها كثرة الإطناب في الوصف بالإكثار من المترادف والمتوارد؛ فإذا جاء لفظ (التعاون) فالغالب أن يوصف بالبناء والمثمر والإيجابي. وإذا ورد لفظ (الأسس) فالأغلب أن يعطف عليه بالمقومات. وقل مثل ذلك في ثنائيات وثلاثيات مثل: حوار ونقاش وجدل، وضوح وجلاء ومكاشفة، تزويق وتنميق، أخوة ومحبة، عامة وشاملة، أمن واستقرار، استعمار وإمبريالية، النجاح والفوز..... إلخ.
- ثامناً: ترتب على طول الجملة وكثرة الفواصل بين طرفيها ضرورة العود إلى ما بدئ بذكره حتى يظل القارئ متابعاً لخيوط الفكرة.
- تاسعاً: يجوز الاستشهاد في التعليق بالقرآن والحديث، والأمثال التي تظهر

مفصحة مثل: ويجعل العرب يركضون للحاق بالمولد قبل أن يفوتهم الحمص.

- عاشراً: ألفاظ التعليق من معجم العربية المشتركة المعاصرة، ولا تأتي فيه ألفاظ محلية يمنية إلا نادراً.

ونعود إلى القول بأن الباحث إذا كان قد أظهر ضعف *الحبك* وضعف *الإعلامية* في بعض نصوص التعليق، فإن ذلك سيؤدي إلى ضعف *المقبولية* عند القارئ/ المتلقي. وهذه المقولات ضمن المعايير السبعة لاكتمال النصية التي قال بها لسانيو النص[7]. وهي: (1) السبك (2) الحبك (3) القصدية (4) المقبولية (5) الإعلامية (6) الموقفية (7) التناصية.

وضعف الإعلامية/ الإخبارية عام في نصوص صحفية غير التعليق. قال الباحث «نود أن نشير إلى أن بعض من يكتبون في الصحافة اليمنية – صحفيين كانوا أو غير صحفيين – لا يرون فرقاً جوهرياً بين الحلاقة والكتابة؛ اعتماداً على الكتابة – كالحلاقة – يمكن تعلمها في رؤوس القراء. فأنت قد تجد كتابة طويلة تتهاوى فيها الجمل وتتدافع، فإذا انتهيت من القراءة لم تفهم شيئاً مما قرأت. مما يجبرك على أن تستشهد بقول ابن بسّام (ت 303هـ) في بعض كتاب عصره:

تعس الزمان! لقد أتى بعجابِ ومحا رسوم الظرف في الآدابِ
وأتى بكتابٍ لو انبسطت يدِي فيهم، رددتهمُ إلى الكتاب»[8]

ونجمل ملاحظاتنا على هذا التطبيق في الآتي:

1 – الطريقة التي اتبعها الباحث – رغم عدم إشارته إلى اللسانيات النصية – معالجة نحوية نصية.

2 – نظر البحث في النصوص الصحفية نظرة تتجاووز الجملة، وتحدث عن الترابط (= السبك والحبك) وعن الإعلامية، والمقبولية في هذه النصوص.

3 – لم يستخدم البحث الأشكال التوضيحية، فقد كان كلامه شديد الوضوح.

4 – حكم الباحث المدخل الذي دخل إليه، وهو المستويات اللغوية للصحافة، فكان كلامه موجزاً لاسيما وهو يهدف إلى بيان الخصائص النوعية العامة لكل شكل ولو قدّر له الوقوف أمام كل نص على حدة لخرج بشكل أفضل.

التطبيق الثاني: تحليل الآية 44 من سورة هود[9]:

زعم المؤلفان في مقدمة الكتاب أنهما عرضا علم لغة النص كما أراده ديبوجراند ودريسلر، ضمن إطار تطبيقي بنصوص عربية بلغت 200 نص. لكنهما لم يطبقا النظرية بجميع جوانبها إلا على هذه الآية. أي في الفصل الحادي عشر، وهو الفصل الأخير في الكتاب. قسم الباحثان الآية موضوع الدراسة إلى ستة أقسام؛ بعدد الجمل المكونة لها: ﴿وقيل يا أرض ابلعي ماءك، ويا سماء أقلعي، وغيض الماء، وقضي الأمر، واستوت على الجودي، وقيل بُعداً للقوم الظالمين﴾.

ورأى المقدمان أن الأفضل معالجة النص الكامل لقصة الطوفان في سورة هود (الآيات 25-48). لكنهما اقتصرا على معالجة هذه الآية، لصعوبة احتواء المعالجة الشاملة للنص بتمامه (ص 282).

بعد ذلك ذكرا اهتمام القدماء بهذا النص/ الآية وعددا سبعة منهم، ثم ذكرا أن قواعد التنظيم الذاتي في هذه الآية متحققة وهي: الجودة، والفعالية، والملاءمة.

فأما *محك الجودة*، التي تعني اليسر في المعالجة، فمن تقنياته: الموازاة بين الجمل، وتكرر أنماط صرفية كالبناء للمجهول، وقصر المنطوقات التي تتيح تخزيناً نشطاً في ذاكرة المستقبل، والتعريف والتنكير، والأشكال البديلة.

وأما *محك الفعالية في المستقبل* فتتمثل في المنطوقات ذات الإشكالية المرتفعة بالفجوات، ورفع المنزلة الإعلامية وخفضها من خلال النصوصية.

وأما *محك الملاءمة* فمتحقق، لأن النص متضام ومتقارن (= مسبوك ومحبوك) متوجه إلى هدف محدد.

بعد ذلك تحدثا عن النص من جهة التضام (ص 285) وعززاه بأربعة أشكال توضيحية، ذات مصطلحات لها رموز مختصرة (ص 286-288). ثم تحدثا عن جهات التقارن (ص 290) والقصدية، والتقبلية (291) والموقفية التي تصور مرحلة من مراحل المفاوضة مع القرشيين، وهي مرحلة التهديد التي تهدف إلى إقناعهم أن يؤمنوا برسالة النبي متسترة بوصف حادث الطوفان التي هلك فيها الكفار من قوم نوح (ص 292).

ثم تحدثا عن *التناص* فيه مع خصائص في لغة القرآن: كالموازاة بين العبارات، وتماثل الفواصل ووجود ألفاظ مماثلة، وتعبيرات متضادة (ص 293). وفي ختام تحليلهما كانت *الإعلامية* في النص (296-299) وكيف تحققت، شفعاها بشكلين توضيحيين.

كان المؤلفان غاية في الشجاعة حين ألحقا بتحليلهما تحليلين قديمين للآية نفسها. الأول لعبدالقاهر الجرجاني (ص 300) والثاني ليحيى بن حمزة (ص 301-312). ومن الملحقين يستبين أن التحليل النصي – وإن لم تذكر فيه مصطلحات هذا العلم بداهة – فإنه لم يكن غائباً في تراثنا البلاغي والنحوي.

ولنا على هذا التطبيق ملاحظات نجملها في الآتي:

الأول: لغته سليمة، وواضحة، في الأغلب، سواء في التحليل أو في الفصول العشرة التي سبقته.

ثانياً: كان تحليلهما قريباً من عمل يحيى بن حمزة، لولا المصطلحات الحديثة عندهما، واللغة القديمة الشاعرية عند سلفهما.

ثالثاً: يفترض في الأشكال التوضيحية أن تكون أوضح وأسهل من الكلام المكتوب، لكن الأشكال الستة المصاحبة لهذا التطبيق أصعب وأعقد، خصوصاً وأنها مصحوبة بخمسة وعشرين مصطلحاً لكل واحد منها رمزه المختصر. فإلى أن يتابع القارئ الأسهم والخطوط والمربعات والمستطيلات مع هذه الرموز يكون قد أصابه الإعياء في الانتقال من حال إلى حال[10].

رابعاً: لم تكن لغتهما التحليلية حديثة دائماً، كقولهما (ص 293): «النون الساكنة المسبوقة بحرف المد، «الباء».

خامساً: ينسيان أحياناً مبادئ النصوصية، فيشتط بهما الخيال إلى تعابير يتورع عن أمثالها الحصفاء. كانا يتحدثان عن *التناص* متناسين ما قالاه في الكلام على *الموقفية* من أن المستقبِل (كفار قريش)، فبدر منهما هذا القول «تستثير الموضوعة الأساسية في ذهن المستقبِل معرفة مختزنة من أصول قديمة..... تبرز قصة الطوفان في التوراة وفي ملحمة جلجامش وكتابة أفلاطون «أ هـ. فهل كان هذا في أذهان كفار قريش؟ إذ كنا نحن المعاصرين لم نعرف ملحمة جلجامش إلا بعد أن فك رموزها صمويل نوح كريمر في القرن العشرين!.

سادساً: لم تلق قائمة المراجع العربية كأختها الأجنبية، العناية اللائقة بها. فقسم منها تركت بعض بياناته الوراقية، ودخل حرف القاف في الفاء، وكان قسم منها طبعات غير محققة بل مقرصنة وجيء بعناوين ثبت زيفها منذ زمن بعيد، ككتاب (نقد النثر) لقدامة بن جعفر، في حين أن صحته: كتاب البيان لابن وهب الكاتب.

التطبيق الثالث: الدرس النحوي النصي[11] في كتاب إعجاز القرآن الكريم:

يهدف الكتاب إلى تقديم رؤية الباحثين في الإعجاز القرآني فيما يمكن أن يسمى نحو النص العربي، ثم تحديد العناصر النصية لأوجه الإعجاز القرآني فيما يتعلق بسبك النص وحبكه من منظور عربي.

مادة الكتاب تتضمن (11) رسالة وكتاباً تبدأ برسالة الرماني في الإعجاز وتنتهي بمعترك الأقران للسيوطي، بحثها المؤلف في أربعة فصول.

عنوان الفصل الأول: اتجاهات البحث النصي في التراث (ص 14-31).

أ - اتجاه البحث النقدي؛ ابن المعتز وقدامة وابن قتيبة والعسكري وابن طباطبا.

ب - اتجاه البحث البلاغي؛ عبدالقاهر والسكاكي والرازي والزمخشري.

جـ - اتجاه البحث في علوم القرآن: الزركشي ويحيى بن حمزة وابن الأثير والسيوطي.

د - اتجاه البحث في التفسير: (خليط).

هـ - اتجاه البحث اللغوي، كما في شروح المجموعات الشعرية أو القصائد المفردة.

و - اتجاه البحث في الإعجاز القرآني، كالباقلاني.

ثم قام باستخراج معايير النصية من هذه الاتجاهات مستعيناً بعمل محمد خطابي «لسانيات النص».

الفصل الثاني: معايير النص عند الباحثين في الإعجاز (ص 23-70).

بدأ بأصحاب (الرسائل): الرماني فالخطابي فعبدالقاهر في الرسالة الشافية، مستعيناً بالرسوم البيانية والنسب دون ضرورة لها. ثم يأتي (ص 38) بمسائل المطابقة وما يدل عليها من ألفاظ عند الثلاثة، بعدها يأتي إلى أصحاب (المؤلفات) ليبحث عن معايير النص عند الباقلاني، وعبدالقاهر في الدلائل والأسرار، والرازي، والزملكاني، والسيوطي في مُعترك الأقران (ص 39-49) ثم يجمع ويلخص ما فات ملحقاً به من رسوم بيانية. بعدها أخذ يبدئ ويعيد في مسائل *الاتفاق والاختلاف* بين اثنين اثنين ثم الباقلاني مع اللاحقين، فعبدالقاهر مع اللاحقين.

بعدها انطلق في مقارنة منهجية بين الإعجازين ونحاة النص المحدثين، فقال: إن الأولين ركزوا على عناصر خاصة بالحبك كالروابط بأنواعها. وكذلك النظم والائتلاف والضم والجمع، والالتفات، والحذف والذكر والاستبدال والفصل والوصل.... إلخ. (ص 60-61).

ثم ذكر تقويماً لسانياً حديثاً للإعجازيين (سيكرره في مواضع لاحقة) يقع التقويم في 13 نقطة بينها تداخل شديد (ص 62-63) يمكن إيجازها في الآتي:

1 - أن دراسة الإعجازيين خاصة والنحو النصي عامة، وإن الإعجازيين يفسرون جوانب محددة لغوية وبلاغية وتغيب عنهم جوانب كثيرة.

2 - لم يفصل القدماء بين السبك (Choesoin) والحبك (Choerence) مع علمهم بالموائز بينهما في حين يفرق النصيون بينهما. وأن السبك والحبك يشبهان الفرض النظري عند المحدثين يحاولون اختباره عملياً، في حين تأتي هذه العناصر عند القدماء ملاحظاتٍ.

3 - لم يهدف القدماء إلى تقعيد نحو النص من خلال تحليلاتهم بعكس المحدثين.

4 - العناصر الواردة عند القدماء أكثر مما هي في النحو النصي.

في الفصل الثالث: المفاهيم والتصورات الأساسية المكونة للإعجاز القرآني وعلاقتها بنحو النص (ص 71-105).

اعتمد المؤلف المعايير السبعة لاكتمال النصية التي قال بها بوجراند ودريسلر، فنظر إلى المفاهيم الإعجازية وعلاقتها بنحو الجملة؛ كالاختلاف والتشاكل والالتحام والنظم وغيرها، وكيف بدأت في كتب النقد والأدب ثم انتقلت إلى كتب الإعجاز. ورأيي أن الباقلاني يتميز عن السابقين بمعالجته لبعض سور القرآن، والخطب، والقصائد معالجة شاملة، وأنه يمم وجهة *شطر نحو النص* وإن لم يصرح به. ثم جاء القاضي عبدالجبار الهمذاني وطور فكرة

النظم عند الخطابي ثم جاء عبدالقاهر وأفاد من مؤلفات سابقة لكنه سلك منهجاً جديداً جعل فيه من علم النحو متكأ له في النظم الذي يساوي السبك والحبك معاً. ثم مضى ينظر في الخالفين وتميزهم حتى وصل إلى السيوطي.

أما الفصل الرابع فعنوانه: ملاحظات حول بعض معايير النص عند الباحثين في الإعجاز القرآني (107-160) وهو أكبر الفصول.

يركز الباحث فيه على معياري *السبك والحبك* من خلال كتابي السيوطي: تناسق الدرر في تناسب السور، ومعترك الأقران في إعجاز القرآن، وإن كان التركيز علي الأول هو الغالب. ويسوغ الكاتب اقتصاره على السيوطي بأن حصيلة أفكار السابقين جميعاً. المهم أن السيوطي عبر ذلك من خلال مصطلحات كثيرة منها: التناسب، التلاحم، الارتباط، التناسق، التلازم، الاعتلاق، الاقتران، وجوه المناسبة، تشابه الأطراف، التآخي، المجانسة، المشاكلة. ويقول إن للسيوطي *قاعدتين* في ذلك: *أولاهما*: أن كل سورة تفصيل لإجمال ما قبلها. فسورة البقرة قد اشتملت على تفصيل جميع مجملات الفاتحة. *والثانية*: أنه إذا وردت سورتان بينهما تلازم واتحاد؛ فإن خاتمة الثانية تكون مناسبة لفاتحة الأولي للدلالة على الاتحاد، وفي السورة المستقلة عما بعدها يكون آخر السورة نفسها مناسباً لأولها.

ويمضي الكاتب في تفصيل ذلك. وينظر في دور مباحث البديع في حبك النص سواء عند الإعجازيين أو البديعيين. وبعدها يأتي بعنوان «تقويم لساني للموائز بين نحو الجملة ونحو النص من منظور الباحثين في الإعجاز القرآني» وهو تكرار سبق، ثم بين ما يشترك فيه النحوان.

أما معايير النصية الأخرى كالتناص (سماه الاقتناص/ المتشابه) (ص 154-156) والقصدية (ص 157-158) والمقبولية (158-159) فقد جعلها جميعاً تدخل تحت معياري: السبك والحبك.

ولنا على هذا العمل عدة ملاحظات نجملها في الآتي:

- أولاً: أنه جهد عظيم في قراءة مؤلفات إعجاز القرآن، تمحيصها، والمقابلة فيما بينها. والتوصل إلى وجوه مشابهة لمعايير النصية عند المحدثين فيها. ولم يكن في هذا الصنيع تعسف ولا تقويل ما لم يقل به القدماء.
- ثانياً: كان الواجب إضافة «معيار السبك والحبك» إلى عنوان الكتاب ليكون أصدق.
- ثالثاً: عاب الكتاب التكرار الممل الذي يطبع أبحاث التربويين العرب خاصة. فمنه المقارنات بين مجموعة مؤلفين في الأسماء والمصطلحات، وما أخذه لاحق من سابق، ومقارنة بين مؤلف وآخر ومقارنة بين القرون الزمنية إلخ ما مر بنا في العرض.
- رابعاً: أسرف كثيراً في الإتيان بالرسوم البيانية والأشكال التي يفترض أن تكون توضيحية[12].
- خامساً: في الكتاب رطانة ينبغي أن يتنزه منها كتاب يتناول الإعجاز القرآني. ومن ذلك:

أ - في ص 10 «وتبدو هذه رؤية أولية (مسبقة) في أنه ما هو إلا حصيلة أفكار وتصورات سابقة عليه غير أن ثنايا التحليل والعرض تكشف عن تصورات أخرى متمايزة عن أقرانه في هذا المجال. الأمر الذي تبدى في النهاية إلى خلق/ استنباط عناصر أكثر، مما عليه عند الإمام عبدالقاهر (عناصر البديع نموذجاً). 1هـ.

ب - في ص 13 «ومن ثم استخلص المبادئ الأساسية للحبك (في النقد الأدبي) مسجلاً المميزات من ناحية والهنات من ناحية أخرى، وقد أدى به التحليل والمناقشة إلى أن عناصر الحبك موجودة في التراث، وأنهم كانوا مدركين لذلك إدراكاً تاماً وعلى وعي لا مناص من إنكاره». 1هـ يقصد لا مجال لإنكاره. وهناك غير هذا[13].

- سادساً: في الكتاب أخطاء لغوية - غير أخطاء الطباعة - ومن ذلك، في

ص 12 «دفعت الدكتور..... من إجراء بحثه»، وفي ص 35 «هذه الرسالة.... أغناهم». وفي الكتاب مواضع أخرى[14].

- سابعاً: نقل باب الاستقامة من الكلام والإحالة عند سيبويه نقلاً خاطئاً من كل الوجوه[15].
- ثامناً: في الكتاب أخطاء في أسماء المؤلفين والعناوين في قائمة المراجع، حتى إن مؤلف الكتاب أورد اسمه وعنوان الكتاب بشكلين مختلفين ما بين الغلاف الخارجي والغلاف الداخلي[16].

التطبيق الرابع: محاور الإحالة الكلامية في 27 نصاً متنوعاً[17]:

اختارت الباحثة مريم فرنسيس أن تنظر في الإحالة؛ بتحديدها، ووصف التقنيات التي تتحقق فيها في النص، واستنباط قواعد نظمها، أي الخطوط العريضة التي تسير عليها في ترابطها داخل النص. وانتقت لهذا العرض سبعة وعشرين نصاً متنوعاً؛ أربع قصائد لرياض الصالح الحسين، وقصيدة لصلاح عبدالصبور، وقصيدة لمحمود درويش، وقصتين لعبدالسلام العجيلي، ونصين في التاريخ لسعد زغلول عبدالحميد، ومثليهما في الجغرافيا لمحمد عبدالغني سعودي، ثم خمسة نصوص في علوم اللغة تجمع بين القديم نسبياً (عبدالقاهر الجرجاني، الخطيب القزويني، ابن خلدون) وبين الحديث نسبياً (فيكتور الكك وأسعد علي)، كذلك أخذت الدراسة عشرة نصوص من أخبار الصحف ومقالاتها.

وكما ترى فهذه النصوص من حيث التجانس ترتد إلى أربع مجموعات: شعرية، نثرية قصصية، علمية، صحافية. وقد بدأت في استقراء ثوابت النظم الإحالي من الأبسط إلى الأعقد، فقارنت قصائد الصالح بعضها ببعض، ثم قاربتها من قصيدتي عبدالصبور ودرويش. بعد ذلك وازت بين قصتي العجيلي مقارنة بما لاحظته على مستوى القصائد. وانتقلت بعدها إلى النصوص

العلمية والصحافية تقارن بينها وبين المجموعات السابقة، وتستخلص ثوابت مختلف مراحل الدراسة والمقارنة.

وللتبسيط فالإحالة عندها: إحالة إشارية مقيدة، وإحالة لا إشارية، وإحالة مطلقة، وإحالة مقيدة إشارية وإحالة مقيدة لا إشارية (ص 35-38) أوضحتها إيضاحاً كافياً، متحدثة عن دورها في بناء النص. ولم تكتف بالسبعة والعشرين، بل زادت فجعلت الفصل الثالث من الكتاب (قراءات في بنية بعض الأعمال الروائية والقصصية) (الياطر) لحنا مينة (137-148) و(البحث عن الزمن المفقود) لمرسيل بروست - اعتماداً على النص الفرنسي (149-158)، و(الأيام) لطه حسين (159-168) و(الأجداد) لسعد الله ونوس (169-180). ولما كان من الصعوبة لمكان أن نلخص ما قالته الباحثة في مختلف مراحل الدراسة، فلا بأس من أن نعطي فكرة عن العناوين الفرعية المتعلقة بدراستها للأجداد:

1 - الإبدال الإحالي ولعبة الماضي والحاضر في قصة الأجداد.

2 - بنية سرد الأجداد السطحية.

3 - التمويه بين الحاضر والماضي والإبدال الإحالي.

4 - ارتباط الإبدال الإحالي برمزية النص القائمة على خصائصه الأسلوبية:

أ - الرمزية والمغالاة في الوصف.

ب - الرمزية والتمويه بين معالم الموصوفات.

5 - إنشائية الإبدال الإحالي في التعبير عن حضور الماضي المتمثل بالأجداد.

ثم ختمت الباحثة بذكر محاور الإحالة والبنى الكبرى للتأليف، وعن أسبقية هذه البنى في الأخذ بمعاني النص وخصائصه، وارتباط بنى النظم الإحالي بنظم النص التخاطبي.

بعدها جاءت بمدونة النصوص السبعة والعشرين (ص 183-220)

مصغرة بنحو أربع مرات من حروف الكتاب. وبالطبع فهناك قائمة المراجع (221-241) وثبت للمصطلحات والمفاهيم (243-250).

ولهذه الدراسة التطبيقية/ النظرية ميزات كثيرة من أهمها:

- أولاً: عدم تقليد المصطلح الأجنبي؛ بل إنها تناقشة وتناقش مقابلاته، وتختار وترفض.
- ثانياً: تناول هذه النصوص بهذا النوع من الدرس لأول مرة[18].
- ثالثاً: الشجاعة الأدبية فهي تورد تحليلاً سابقاً لأحد الأعمال التي يجمعها مع عملها في أنها تستهدف البناء والشكل والمعطيات اللسانية، وأنها تلتقي معها في تمييزها بين الإحالة والإشارية واللاإشارية. ولا بأس في أن تخالفه.
- رابعاً: أنها في المقارنة اعتمدت على التجانس بين النصوص.
- خامساً: لم يرد في قائمة المراجع عمل مما يرجع إليه باحثونا كأعمال فان دايك، وبوجراند ودريسلر مثلاً. وهذا مما يثري الدراسة لتعدد اتجاهات الأخذ من المصادر الغربية، وحتى لا نصبح أسيري الصوت الواحد، مثلما حدث من قديم عندما كنا نظن أن علم اللغة الحديث مقصور على بلومفيلد وتلاميذه، أو فيرث وتلاميذه.
- سادساً: ليس في البحث أشكال توضيحية أو جداول، أو رسوم بيانية.

خاتمة:

وبعد أن رأينا تنوع هذه التطبيقات. نظن أن هذا اللون من الدرس اللساني مازال عندنا وليداً، ومازال محتاجاً لكثير من الدراسات التطبيقية، وكذلك لابد له من الانفتاح على الدراسات الفرنسية وغيرها، كما نرجو أن لا تكون الأعمال العربية مجرد (استنساخ) باهت للأعمال الأجنبية، ونأمل أن تتخلص من الرسوم التوضيحية التي لا توضح شيئاً.

الهوامش

1) ستكتب أرقام الصفحات في المتن تخفيفاً للهوامش.

2) هذه المستصحبات السبع مستخرجة من مجمل النظر في قائمة (المراجع).

3) انظر رقم (3) في قائمة المصادر.

4) انظر رقم (3) ص 350-357.

5) انظر رقم (3) ص 208-215.

6) انظر رقم (3) ص 358-360.

7) انظر في هذه المعايير السبعة (على اختلاف الترجمات العربية): بوجراند ودريسلر 1-12، وفاندايك 137-163 وهاينة من ص 93-95، وبوجراند ص 103-105، ومحمد مفتاح ص 15، وسعيد حسن بحيري ص 146.

8) انظر رقم (3) ص 399-400، وأشار إلى أن البيت في مروج الذهب للمسعودي ووفيات الأعيان لابن خلكان.

9) انظر (2) في قائمة المصادر، ص 282-314.

10) أشكال أخرى موجودة في الكتاب قبل التطبيق، انظر صفحات 74، 75، 79، 136، 137، 138، 141، 142، 145، 147، 149، 265، 266.

وهي ظاهرة في كتب اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، انظر مثلاً: إدموندسون 173، 174، 176، 177، 178. بوجراند وديسلر 51، 52، 53، 99، 100، 101، 103، 105، 106، 108، 196، 197. فاندايك 106، 107، هاينه من 49، 53، 69، 85، 152، 190، 220، 224، 226، 228. وسعيد بحيري 93، 203، 245، 262، 268، وروبرت دي بوجراند 143، 145، 153، 158، 159، 165، 166، 167، 224، 229، 230، 232، 236، 237، 240. على سبيل المثال.

11) أشرف عبدالبديع: الدرس النحوي في كتب إعجاز القرآن الكريم إلمنيا: فرحة للنشر 2003م.

12) انظر مثلاً صفحات: 22، 24، 25، 27، 28، 30. حتى آخر الكتاب. ولم يكتف بها، بل أخذ يكر بعدها ببنود مشروحة تبدأ بأولاً وتنتهي بعاشراً أو ثامناً!!

13) انظر مثلاً ص 15، 42.

14) انظر ص 10، 12، 13، 57. على سبيل المثال.

15) انظر ص 81 هامش (1) وقابل بكتاب سيبويه جـ 1/25-26 طه عبدالسلام هارون.

16) في الكتاب أخطاء علمية، منها وضعه يحيى بن حمزة وابن الأثير ضمن اتجاهات البحث في علوم القرآن (ص 16). وحديثه عن الرسالة الشافية لعبدالقاهر الجرجاني على أنها عمل منفصل، ويقوي ذلك أنها نشرت منفصلة مع رسالتي الرماني والخطابي. لكنه نسي أن طبعة دلائل الإعجاز – بل كل الطبعات من ط رشيد رضا حتى محمود محمد شاكر، فيها هذه الرسالة.

17) انظر مريم فرنسيس: محاور الإحالة الكلامية، في بناء النص ودلالته. دمشق 1998م. وسنشير إلى الصفحات من متن البحث تخفيفاً.

18) الإحالة عند الباحثة أخصب مما هي عند الباحثين الغربيين. انظر مثلاً:

ج.ب. براون، ص 230-238، 245-265، وروبرت دي بوجراند، ص 172، 320-339، وأورزنياك، ص 124-138.

مصادر الدراسة

– أشرف عبدالبديع: الدرس النحوي النصي في كتب إعجاز القرآن الكريم، المنيا: فرحة للنشر 2003م.

– إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد: مدخل إلى علم لغة النص، تطبيقات لنظرية روبرت ديبوجراند وولفجانج دريسلر، القاهرة (الألف كتاب الثاني) الهيئة المصرية العامة للكتاب 1999م.

– عباس علي محمد: لغة الأشكال الصحفية، ضمن «مستويات اللغة العربية في الصحافة اليمنية المعاصرة» رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة القاهرة 1989م.

– مريم فرنسيس: محاور الإحالة الكلامية، دمشق: وزارة الثقافة 1998م.

المراجع العربية

- ج.ب براون وج. يول: تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، الرياض: جامعة الملك سعود 1997م.

- ريوبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، القاهرة: عالم الكتب 1998م.

- زتسيسلاف واورزنياك: مدخل إلى علم النص، مشكلات بناء النص، ترجمة سعيد حسن بحيري القاهرة: مؤسسة المختار 2003م.

- سعيد حسن بحيري: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، القاهرة: لونجمان 1997م.

- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت: عالم المعرفة 1992م.

- فان دايك: النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبدالقادر قنيني، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق 2000م.

- فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر: مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة فالح بن شبيب العجمي، الرياض: جامعة الملك سعود 1999م.

- محمد مفتاح: «بعض خصائص الخطاب» علامات ج 35، مارس 2000 ص 7-38.

- نزار التجديتي: «نظرية لسانيات التواصل لزيغفريد شميت» علامات ج 37، سبتمبر 2000، ص 389-414.

المراجع الأجنبية

- Beaugrande, R.& Dressler, W:

Introduction to text Linguistics. London: Longman, 3 d Impression, 1986.

- Crystal, D & Davry, D:

Investigating English Style, London: Longman, 1980.

- Edmondson, W:

Sppken Discourse: A Model for Analysis, London: Longman, 1981.

- Firth, J.R: Papers in Linguistics, Oxford univ Press 1957.

❖ ❖ ❖

تحاول هذه المقالة أن تنتمي إلى حقل (اللسانيات النقدية). وهنا لابد من تفرقة في المصطلح بين (اللسانيات النقدية) critical linguistics و(النقد اللساني) linguistic criticism. فمصطلح (اللسانيات النقدية). يشير إلى ذلك الفرع اللساني الذي نشأ في أواخر القرن الماضي، والذي يهدف إلى نقد النظريات اللسانية، وبخاصة تيارها الشكلي الذي ينأى عن كشف علاقات القوة المستترة، والعمليات الإيديولوجية الفاعلة في النصوص المكتوبة أو المنطوقة، وإلى كشف التحيزات الضمنية في خطاب هذه النصوص. ولعل النموذج الذي يحضر هنا يتمثل في كتاب (اللغة بوصفها إيديولوجيا Language As Ideology)[2] لمؤلفيه: جانثر كريس Gunther Kress وروبرت هودج Robert Hodge. أما مصطلح (النقد اللساني) فهو ينضوي تحته تلك الدراسات التي تنشغل بتطبيق النظريات اللسانية في تحليل النصوص الأدبية. وعلى ضوء ذلك فإن (النقد اللساني) نفسه يصبح أحد المجالات التي يمكن أن تقع - كأي مجال لساني آخر، بل كأي خطاب لغوي - تحت مجهر (اللسانيات النقدية).

وتتمثل القضية التي نريد مقاربتها هنا في محاولة تقديم مساءلة نقدية لبعض التصورات التي دارت حول مدى كفاءة ما طرحته اللسانيات في سبيل إنجاز مشروع معرفي حول الخطابات الأدبية.

ومن المعروف أنه كان ثمة تصورات لسانية دعت إلى استبعاد تحليل النصوص الأدبية من مجال اللسانيات؛ وذلك على أساس أن (الأدب) يمثل انحرافاً أو عدولاً عن النظام اللغوي المثالي الذي جسدته النظرية اللسانية تارة في مفهوم (اللغة في مقابل الكلام)، وتارة في مفهوم (الكفاءة في مقابل الأداء). ومن جهة أخرى فإن عدداً من نقاد الأدب قد استبعدوا بدورهم

صلاحية اللسانيات في أن تكون قادرة على الوصول إلى أدبية الأدب[3]؛ وذلك لأن الأدب - في تصور هؤلاء النقاد - ليس لغة فقط، وإنما يشتمل على أمور أخرى ليست لغوية بالمعنى الدقيق مثل: الإيقاع والوزن في الشعر، والحبكة ووجهة النظر في الرواية.

وهذه التصورات إنما تعود - في ظني - إلى الانطلاق من فكرة وجود لغة أدبية خاصة. ومن الطبيعي أن يؤدي الانطلاق من هذه الفكرة إلى استبعاد اللسانيات من دراسة الأدب؛ وذلك لأن اللساني لن يستطيع أن يدرس ما يخرج عن إطار موضوعه وهو اللغة بوصفها ظاهرة إنسانية مجردة وعامة. وهكذا نجد أن المنهج الشكلي قد طرح ضرورة قيام علم خاص بالأدب أطلق عليه (الشعريات) Poetics)[4]. ومع ذلك فقد ظل تصور دور اللسانيات في هذه الشعريات التي تعالج لغة خاصة مثار جدل وخلاف. وظل السؤال قائماً حول وجوه العلاقة بين جملة المعارف والحقائق التي تتوصل إليها اللسانيات - في تطوراتها النظرية والتطبيقية - وحقائق الاستعمال الأدبي للغة.

وفي محاولة الإجابة عن هذا السؤال الكبير فإن ما يبدو لازماً هو أن نقوم بأمرين متلازمين:

أولهما: دحض مسوغات القول بالتقابل بين اللغة الأدبية واللغة القياسية أو المعيارية.

وثانيهما: التوصل إلى منهجية لسانية تفسيرية وتأويلية ملائمة لتحليل الخطابات الأدبية.

ومن المعروف أن التقابل بين ما سُمي باللغة الأدبية واللغة القياسية قام على أن هناك اختلافاً بين اللغتين في جهتين هما: البنية والوظيفة. فمن حيث البنية اعتُبر (العدول) - على مستوى النحو أو على مستوى الصورة المجازية - هو المشكِّل الجوهري للغة الأولى. ومن حيث الوظيفة اعتُبر أن الصدارة في اللغة الأدبية هي للوظيفة الجمالية.

ولقد ترتب على القول بهذا التقارب عدد من النتائج التي يمكن للسانيات النقدية أن تمحصها، وأن تستجلي أبعادها من منظور الدور المنوط بها في تحليل المفاهيم والاستدلالات التي يقوم عليها الخطاب. وفي هذا السياق يمكن أن نقرر ما يلي:

أولاً : إن مفهوم (العدول) – أو (الانزياح) – يعاني من جملة من نقاط الضعف حين نجعله المقوم الجوهري للغة في الأدب. وأهم ما يشار إليه هنا هو أننا نجد كثيراً من النصوص الأدبية وليس فيها أي عدول أو انحراف عن النظام القياسي للغة. وفي هذا الصدد يقول أحد الدارسين: «إن بعض المؤثرات [يقصد المؤثرات الأسلوبية] التي تستلفت إليها النظر بشدة يمكن أن نحصل عليها عن طريق لغة معيارية normal تماماً»(5). على أن أهم مظهر لعدم كفاءة (العدول) – مبدأ تفسيرياً للغة في الأدب – هو ما يتجسد في قابلية الأعمال الأدبية للترجمة من لغة إلى أخرى. فهذه الترجمة لا يمكن أن تؤدي (شكل العدول) القائم في اللغة الأصلية للنص. ومعنى ذلك أن القابلية للترجمة تنطوي ضمناً على أن هناك أشياء أخرى غير العدول تجعل العمل مقروءاً على أنه (أدب) في لغة ثقافة أخرى.

ثانياً : إن وضع هذا التقابل بين (اللغة الأدبية) و(اللغة القياسية) يفتقر إلى أمر مهم؛ هو: الأساس اللساني الذي يقوم عليه التقابل والمقارنة: هل هو تقابل في (اللغة) أو في (الكفاءة) بمعنييهما التجريديين عند دو سوسير وتشومسكي؟ أم أنه في (الكلام) أو في (الأداء) بمعنييهما الاستعماليين عندهما أيضاً؟ فإذا كانت الأولى فإنه يترتب على ذلك خروج الأدب من اللغة أصلاً؛ حيث إنه – أي الأدب – لا يكون في نطاق ما ينتجه (النظام) عند دو سوسير، أو ما تولده (الكفاءة) عند تشومسكي. وإذا كانت الثانية؛ أي التقابل في الاستعمال، فإننا نجد – في كل استعمال كلامي وليس في الاستعمال الأدبي فقط – وجوهاً كثيرة من التقابل (في النطق، وفي المعجم، وفي التركيب، وفي الدلالة). ولنأخذ مثلاً هذا (الإعلان) الوارد على الصفحة

الأخيرة من أحد أعداد مجلة (جذور)[6] التي يصدرها النادي الأدبي بجدة، ويتعلق ببرنامج الخطوط السعودية الذي يحمل اسم (الفرسان). وإذا تركنا هنا تحليل الأبعاد العلامية لما يتضمنه الإعلان من علامات أيقونية وعلامات تشكيلية تمثلت في صورة هذا المفتاح الأبيض المنطلق في أجواء الزرقة السماوية؛ أي المعادل لانطلاق الطائرة، - أقول: إذا تركنا ذلك وركزنا - فقط - على العلامات اللغوية، فإننا نجد في الأعلى؛ أي في أفق اللوحة، عبارة (مفتاحك إلى عالم التميز). وهذه الوضعية التشكيلية لموقع العبارة تعمل - سيميائياً - على حفر دلالتي الرفعة والسمو المحايثتين لفكرة (التميز): أي: إذا أردت أن تتميز فاصعد!! ومن الشائق أن هذه العبارة تجسد قمة النص الذي يتشكل أمام الإدراك البصري في صورة هرمية تجعله متأيقناً مع درج الصعود على النحو التالي:

يتيح لك برنامج الفرسان عالماً من المزايا والمكافآت سيجعل من حلك
وترحالك متعة حقيقية تعيشها في كل مرة تسافر فيها كأحد أعضاء الفرسان
وتستخدم فيها خدمات شركاتنا حول العالم مثل أشهر الفنادق العالمية وشركات تأجير السيارات الدولية وبطاقات الفرسان الائتمانية لتكتشف نمط حياة جديد مفعم بالراحة والرفاهية.

ولعل قدراً وجيزاً من التأمل هنا يمكن أن يكشف عن سلسلة من المؤشرات اللغوية التي تستلفت إليها النظر بشدة: فصورة (المفتاح) المكتوب عليها كلمة (الفرسان) بالحرفين العربي واللاتيني باتجاهيهما المتعاكسين؛ أي: أياً كان اتجاهك فالفرسان هو مفتاحك للتميز؛ هذه الصورة تقيم علاقة إسنادية تصبح هي فيها (مبتدأ) أو (خبراً) لعبارة؛ (مفتاحك إلى عالم التميز). ومغزى هذا التجسيد الأيقوني أن (الفرسان) حقيقة واقعية ملموسة، وما عليك إلا اقتناؤه لتكون متميزاً. ثم من هذه الجملة الاسمية تتحول الصياغة إلى حضور الجملة الفعلية التي يقوم فيها (برنامج الفرسان) بدور الفاعل نحوياً، والمنفذ دلالياً، وفي المقابل لا يقوم المخاطب بأي جهد إلا أن (يعيش متعة حقيقية متجددة في عالمين: عالم المزايا (أي العالم المعنوي)،

وعالم المكافآت (أي العالم المادي). ويستثير النص في مخيلة المخاطب فكرة (الرحالة) الذي يكتشف) نمطاً آخر للحياة غير نمطها الذي يعرفه: نمطاً جديداً تكرس صيغتاه التنكيريتان (متعة، وحياة) لذة أبعاده المجهولة المفعمة بمطلق الراحة والرفاهية. إنه نمط يقلب الصورة الذهنية المتوارثة ثقافياً عن مشقة (الحل والترحال). وعلى الرغم من حث الإعلان - باستعمال ضمير المخاطب المفرد - لمخيلة التميز لدى المخاطب، وما تنوي عليه من رغبة الفرادة والامتياز، فإنه - في الوقت نفسه - لا ينسى استراتيجيته[7] - بوصفه إعلاناً في جذب أكبر عدد من المخاطبين. ولذلك فهو يدعو المخاطب ليكتسب هوية العضوية في هذا الكيان الجمعي الذي يشبه أن يكون نادياً للفرسان. وهنا نلاحظ هذه الإزاحة الدالة لكلمة (برنامج) من عبارة (تسافر فيه كأحد أعضاء الفرسان). لقد تحول البرنامج من كيان مصطنع إلى كيان إنساني تجمع أعضاءه هوية مشتركة ينتمون إليها هي هوية (التميز).

والسؤال هنا هو: هل يقرر مثل هذا التنظيم اللغوي للإعلان وجود (لغة إعلانية خاصة) في مقابل (اللغة القياسية)؟ أم أنه يقرر - على حد عبارة عبدالعالي بوطيب - أن «الخطاب الإشهاري [الإعلاني]،... يتميز ببناء محكم خاص تتضافر مختلف مكوناته التعبيرية»[8]؟

ثالثاً : إن مصطلح (اللغة القياسية) نفسه الذي هو مصطلح جوهري في المقابلة بين (اللغة الأدبية) و(اللغة القياسية) ليس معرفاً بشكل دقيق. وكما لاحظ جيرولامو - بحق - فإن افتراض اللغة القياسية مقابلاً للغة الأدبية ينطوي ضمناً على اعتقاد بأن هذه اللغة محايدة تماماً في كل مظهر من مظاهرها[9]. والواقع يشهد بأنه لا وجود لمثل هذه اللغة المحايدة التي لا لون لها؛ أي اللغة الخالية من الأسلوب/ وكما يقول هاليدي فإنه «ليس ثمة مساحة في اللغة لا يسكن فيها الأسلوب»[10]. ومن ثم فكل استعمال للغة محفوف دائماً بارتباطات وتضمينات عاطفية أو أخلاقية أو اجتماعية أو سياسية... إلخ. أو لنقل: بارتباطات إيديولوجية[11]. ولعل أهم ما يفرضه هذا المبدأ

الصحيح هو ضرورة الربط بين الأسلوب والمغزى الذي ينهض به السياق الخطابي. على أن هذا الربط ليس معناه إقامة تثبيت متواز ودائم بين الطرفين. فالخطاب الأدبي شأنه شأن أي خطاب آخر هو - بالتعريف - ظاهرة ثقافية، ومن ثم فهو ظاهرة متحركة يخضع تفسيرها وتأويلها لما يمكن أن نسميه (الكفاءة الثقافية) للقارئ. وإذا كان هذا القول قد يُرى أن فيه نوعاً من إنزال الأدب من مكانته الرفيعة فإننا نقول إن هذه المكانة نفسها خيار ثقافي ينهض في شكل تراتبية تاريخية متغيرة لأنواع الخطاب. ولعل ذلك ما يفسر لنا التغير الحادث في محتوى الأجناس الأدبية؛ حيث يدخل ضمنها ما كان يعد في فترات سابقة غير منتم إليها. وهذا ما حدث ويحدث في ثقافتنا العربية؛ وما السجال الذي دار حول قصيدة (الشعر الحر) ببعيد، ومثله ما يدور حول (قصيدة النثر)، وكذلك نشير إلى بعض تحولات الموقف الأكاديمي بخصوص محتوى السرديات العربية القديمة مثل: (تكاذيب الأعراب) واستدلالات الغذامي، و(الخبر) واستدلالات شكري عياد، و(جغرافيا الوهم) واستدلالات حسني زينة... إلخ.

رابعاً : إن القول بأن الوظيفة الاتصالية للغة في الأدب تتراجع إلى مرتبة الأهمية الثانوية أمام الاحتلال ما سُمي بـ (طريقة التقديم) أو (التنظيم الشكلي) للمرتبة الأولى هو قول يحتاج إلى قدر من التمحيص المعرفي. فإذا كانت (طريقة التقديم) - أو (التنظيم الشكلي) - تستهدف مغزى، وتؤدي وظيفة في تشكيل إدراك المتلقي لمضمون هذا المغزى فإن هذا المضمون يكون - إذاً - غاية لهذا التنظيم الشكلي؛ أي أنه يكون في المرتبة الأولى، وليس في المرتبة الثانوية. بل إن هذا التنظيم الشكلي نفسه يصبح علامة مضمونية؛ أي أنه يصبح أحد العناصر المشكلة للرسالة. وإذا كان الشعر - عادة - هو ما يعطي مثالاً لإحكام التنظيم الشكلي، فإن هذا التنظيم نفسه ليس مسألة مطلقة ومتعالية على نسبيتها التاريخية، وإنما هو أمر ذو صلة وثيقة بالرسالة الثقافية للنص. وعلى سبيل المثال فإنه لا يمكن إغفال الدلالة الثقافية لطريقة إنشاء القصيدة العربية التقليدية التي تبدأ بوحدة تظل (تنسل) شبيهها

المطابق في مداه الزمني الإيقاعي، أو في حيزه الكتابي. وفي نقطة الوقوف المتكررة (القافية). فالدلالة الثقافية هنا تستدعي آلية التفكير النسبي الذي طغى على اهتمام العربي حيث التذكير بـ (الأصل) الذي (تتناسل) منه (الفروع)، وحيث إن هذه الفروع لا تكتسب شرعيتها إلا بوجود الصلة، أو (وجه الشبه)، أو (المناسبة)، أو (التناسب) بينها وبين الأصل. وهذه الآلية نفسها هي طريقة تفكير العربية في بنائها لذاتها حيث (الاشتقاق) من صيغة (أصل) يولد الصيغ الفروع. ولعل في هذا التفاعل بين مضمون شكل القصيدة ونسيجها الثقافي ما يؤكد مقولة إرنست فيشر بأن «الأشكال الفنية ليست مجرد أشكال نابعة من الوعي الفردي، يحددها السمع أو البصر، وإنما هي – أيضاً – تعبير عن نظرة إلى العالم يحددها المجتمع»[12]، أو لنقل بتعبير أدق: إنها نظرة إلي العالم تغذيها الثقافة وتتغذى بها.

ومن ثم يمكن أن نقول إن تركيز النص على خصائصه اللغوية هي وسيلته لتعميق وظيفته الاتصالية، وليس ابتعاداً عن هذه الوظيفة لصالح ما أسماه ياكوبسون بـ (الوظيفة الشعرية). إن هذا التركيز مصمم لجلب استجابات المتلقي نحو الدلالة الإحالية الأعمق لهذه الخصائص اللغوية. وعلى سبيل المثال فإننا عندما نقول إن في قول المتنبي:

حتامَ نساري النجم في الظلم وما سراه على خف ولا قدم

تنظيماً شكلياً يتمثل في الاتكاء على عمليتين تحويليتين هما: التحول من الخبر إلي الاستفهام، ومن الإثبات إلى النفي – عندما نقول ذلك لا نكون قد استحوذنا على شيء ذي بال في فهم النص، وفي فهم دور هاتين العمليتين في تشكيل مغزاه الذي هو غايته الأولى. لابد من خطوة أخرى للكشف عن مغزى هذا التحول التركيبي. فهاتان العمليتان التحويليتان في النص تكرسان تحول الذات إلى حالة انتفاء اليقين بحضور الوجود الحي والمضيء: فعنصر الإثبات؛ أي عنصر الضوء، يتحول إلى نجم بعيد منعزل وجامد لا يقوم بوظيفته في إزاحة هذه الظلم، أو في مشاركة الذات بشعور ألم السرى.

والاستفهام يكرس نفي اليقين بالمعرفة لتصبح (الظلم) مجازاً تعبيرياً عن الحيرة والتخبط وافتقاد الدليل. ومن ثم يتحول السؤال إلى مساءلة لهذه (المساراة)، أو لهذه (المباراة) غير المتكافئة، التي هي مفروضة على الذات لتساري هذا الكيان المتعالي الذي يسري في رحلته الخاصة المستقلة عن رحلة الذات. إنها مساءلة لمفارقة التقابل بين سيرين في الحياة: سير من يمشي علي الأرض: يحس ويشعر فيتألم، وسير من يمضي في عليائه لا يحس ولا يشعر فلا يتألم. وهي المفارقة المتوترة ذاتها التي تتواتر عند المتنبي من مثل قوله:

بئس الليالي سهرت من طربي شوقاً إلى من يبيت يرقدها

وهنا نتذكر كل هؤلاء (النجوم) الذين حاول المتنبي أن يساريهم، وأن يسايرهم مادحاً ومتطلعاً فلم يحصل إلا على (السرى في أرض الألم والظلم). ولعل تلك الهجائية الضمنية لـ (النجم) السياسي كانت من قيم المغزى العميق التي يمكن أن تضاف إلى القيم الأخرى التي رصدها الدكتور حسين الواد[13] في تفسير كثافة التقبل لدى الجمهور القارئ لشعر المتنبي.

خامساً : إن أي استعمال لغوي - حين يتحول إلى (سجل register) معين ضمن ذخيرة السجلات اللغوية في المجتمع - يفضي إلى قيام أنماط من الاختلافات عندما نقابل بينه وبين الاستعمال اللغوي في سجل آخر. وإذا اقتصرنا هنا على مجرد الإشارة إلي النتيجة التي تمخض عنها بحث جون ليهربجر؛ ومؤداها أن المحلل الإعرابي parsing grammar لـ (تقارير الطقس) أثبت أن نحو هذه التقارير ليس - ببساطة - نسقاً فرعياً لقواعد نحو الإنجليزية القياسية؛ حيث إنه يحتوي على قواعد غير قائمة في النحو القياسي[14] - أقول: إذا اقتصرنا على ذلك فإن اعتماد بعض الدارسين على معيار (الاختلاف من الوجهة النحوية) - إن وجد - بين - (اللغة الأدبية) وما يسمونه (الخطاب العادي) يصبح محل نظر؛ حيث يمكن أن نجد لهذه الاختلافات موازيات كثيرة عند المقابلة بين أنواع السجلات اللغوية المختلفة.

سادساً: إن الاعتماد على معيار (شيوع الصور المجازية في الأدب) لا ينهض بدوره - أساساً - لتقبل مقولة (اللغة الأدبية الخاصة). ففضلاً عن أن (المجاز) آلية قارة في إبداعية اللغة، الأمر الذي أدركه كثيرون مثل ابن جني، وماكس موللر، وغيرهما حين قالوا بأن اللغة كلها مجاز، وهذا ما دلل عليه بقوة صاحبا كتاب (استعارات نعيش بها)[15]، وفضلاً عن وجود مظاهر المجاز في سجلات لغوية متعددة أشار إلى بعضها الدكتور أحمد صبرة في بحثه عن (التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية)[16]، أقول: فضلاً عن ذلك كله فإن التحليل الدلالي الذي تم في أنثروبولوجيا الإدراك للمركبات الاستعارية يثبت أن إنتاجها هو من ممكنات الكفاءة الدلالية الإنسانية التي تتيح عمليتي المحو والإحلال بين عناصر المكونات الدلالية لطرفي هذا المركب، وأنه مهما أوغل ابتعاد الدال في هذا المركب عن مرجعيته الإحالية المتواطأ عليها فإنه لا ينبتُّ عنها على الأقل في أحد مكوناته الدلالية. وهذا ما عناه البلاغيون العرب بدقة حين قالوا إنك في المجاز «لا تستأنف وضعاً»، وأنك توقعه «على وجه لا يعرى معه من ملاحظة الأصل». وإذا كان ياكوبسون يرى أن النزعة الاستعارية memtaphoricism تعد أحد المؤثرات التعبيرية الجلية في الشعر فإننا - مع ذلك - نجد قصائد جيدة وهو خلو من هذه النزعة. وهذا ما أشار إليه بوضوح القاضي الجرجاني في (الوساطة). ولقد دللت على ذلك في بحث سابق بعنوان «الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي: أسسها ونقدها»[17].

وعلى ضوء ما سبق نستطيع القول إن هذه التصورات اللسانية التي انبنت على مبدأ التقابل الثنائي لم تتمكن من العثور على خصيصة شكلية نقية وفارقة بين الأدب وغيره من سجلات الممارسة اللغوية. وكان لابد أن يؤدي ذلك إلى مساءلة الأسس النظرية ذاتها التي تقوم عليها النماذج اللسانية.

وفي هذا السياق يبرز أكبر نموذجين لسانيين احتلا المساحة العريضة من القرن الماضي؛ وهما: النموذج الوصفي والنموذج التحويلي. والحقيقة أن

هناك كثيراً من البحوث اللسانية التي قامت بدراسة قضايا لغوية متنوعة في الأدب على ضوء المنهج الوصفي. ولكن انتقاد توجه هذه الدراسات إلى جرد السمات الشكلية للنص الأدبي، ومن ثم انتقاد ضآلة قيمتها التفسيرية الوظيفية، ظل قائماً في الفكر الغربي حتى أوائل التسعينات من القرن الماضي. وهذا ما يعبر عنه بوضوح ديفيد بروجر الذي يتبنى الدعوة إلى ضرورة قيام (اللسانيات الثقافية cultural linguistics) للنهوض بمهمة الربط بين اللسانيات والثقافة[18].

وإذا نظرنا إلى واقع الدراسات اللسانية العربية بهذا الخصوص فإننا نجد أن السمة الغالبة أيضاً هي سيطرة المنهج الوصفي على تلك الدراسات. وذلك ما نجده ماثلاً في سلسلة عناوين متعلقة بأنماط صرفية، أو تركيبية، أو مجالات دلالية، في مدونة نصية لشاعر معين، أو كاتب معين.

ومن المعروف أن المنهج الوصفي في اللسانيات كان ابناً شرعياً للفلسفة الوضعية التي لا تؤمن إلا بما هو قابل للملاحظة والقياس. ولقد أدى ذلك إلى أن أصبح النموذج اللساني الوصفي الشكلي (نسقاً مغلقاً) ليس في حوزته التصور النظري اللازم للتعامل مع انفتاح النسق اللغوي ذاته، ومن ثم انفتاح النسق الأدبي. وعلى هذا فلم يكن أمام النموذج الوصفي الوضعي إلا التعامل مع الاستعمال الأدبي للغة بالطرائق الإجرائية نفسها المتبعة في وصف أي مدونة لغوية أخرى؛ أي التعامل من خلال نبذ متغايري (المعنى) و(السياق)[19]؛ وذلك على أساس أن هذين المتغايرين يعدّان بابا للانزلاق نحو (الذاتية)، ومن ثم فهما ينقضان شرط (الموضوعية). وبطبيعة الحال فلقد كان لسيطرة هذا التوجه الوصفي الشكلي التصنيفي أبعاده الإيديولوجية في الثقافة الغربية؛ وذلك من جهة ارتباطه بهيمنة المفهوم الإمبريقي لـ (العلم) في العلوم الطبيعية، والمفهوم الصوري لـ (العقل) في الفلسفة الغربية. وهذا ما يفيض فيه القول مؤلفا كتاب (استعارات نعيش بها)[20]، وكذلك مؤلفو كتاب (علم الأحياء والإيديولوجيا والطبيعة البشرية) الصادرة ترجمته العربية في سلسلة عالم المعرفة عام 1990م. ومن المؤكد أن استحواذ هذا التوجه الوصفي

على مساحة عريضة من الجهد اللساني العربي، وما قدمه متبنوه من نقد قاس للفكر النحوي العربي القديم بسبب ما أسموه الحضور الضاغط للمعنى، وللتأويل والتقدير العقليين في هذا الفكر، أقول: إن هذا الاستحواذ يحمل بدوره أبعاد الإيديولوجية، وبخاصة فيما يتعلق بتكريس أنساق القولبة في البحث العلمي الإنساني، وفي المناهج التعليمية، والبرامج الاجتماعية، وتعميق الهوة بين الخطاب ووظيفته في السياق الثقافي العام.

أما بالنسبة للنموذج اللساني الثاني؛ أعني النموذج التحويلي التوليدي، فلقد مر – كما هو معروف – بعدة تحولات نظرية. ولقد كانت المفاهيم المبكرة في النموذج التوليدي – (البنية العميقة) و(البنية السطحية) و(قواعد التحويل) – مما تم استثماره تطبيقياً في عدد من الدراسات الأسلوبية. غير أن هذه التطبيقات التي كان أهمها ما وضعه ثورن وأوهمان في نهاية الستينات وأوائل السبعينات سرعان ما فقدت أساسها اللساني النظري مع تحول تشومسكي عن مفهوم (البنية العميقة)، ومع قصره العمليات التحويلية على اثنتين تتعلق أولاهما بتكوين الاستفهام، والثانية بتبئير المركب الاسمي topicalization. ولقد تمت هذه التحولات بتأثير الاستدلالات القوية التي قدمتها نظريات أخرى يهمنا منها هنا الإشارة إلى ثلاث:

1 – ما قدمه منظرو الدلاليات التوليدية الذين أخذوا بمبدأ باسكال الشهير القائل بأن «الكلمات عندما ترتب بشكل مختلف تنتج معاني مختلفة»[21].

2 – تركيز نظرية (الحدث الكلامي) الفلسفية على تلك الفكرة التي صاغها جون سيرك ومؤداها أن المعنى مسألة مرتبطة بسياق المؤسسة حيث لا توجد حقيقة نصية سابقة على التفسير[22]، و«التلفظات في ذاتها لا تعني؛ والدليل على ذلك أن العبارة نفسها عندما تقال في سياقات كلامية مختلفة فإنها تعني أشياء مختلفة»[23].

3 – تركيز الأسلوبيات، واللسانيات الاجتماعية، واللسانيات الأثنوغرافية على

فكرة (القواعد الاستراتيجية strategic rules)؛ ومؤداها أنه في ظروف سياق معين، أو موقف معين، يتم اختيار أشكال لغوية معينة دون غيرها، أو تعد أكثر دقة من غيرها[24].

وهذه الاستدلالات تنقض فكرة التحويليين حول إمكان الترادف في المعنى المنطقي بين جمل متغايرة في أبنيتها السطحية؛ أي متغايرة أسلوبياً. ولعل في هذا ما يدفع المغرمين بـ (المرجعيات المستعارة) - على حد مصطلح عبدالله إبراهيم[25] - إلى رد الاعتبار لنظرية المبرد التي ترد في كتب التراث[26] عندما واجه فهم الفيلسوف الكندي الذي يشبه فهم التحويليين عندما قال إنه يجد في كلام العرب حشواً حيث المعنى الواحد في قولهم: (عبدالله قائم، وإن عبدالله قائم، وإن عبدالله لقائم)؛ فقال له المبرد رابطاً بين العبارة وحدثها الكلامي: «بل المعاني مختلفة؛ فقولهم (عبدالله قائم) إخبار عن قيامه، وقولهم (إن عبدالله قائم) جواب عن سؤال سائل، وقولهم (إن عبدالله لقائم) جواب عن إنكار منكر قيامه».

وعلى أية حال فإن أهم ما يسم النموذج اللساني التوليدي في تحولاته جميعاً هو أنه نموذج غير سياقي؛ بمعنى أن سعيه الأساس هو في اتجاه تحديد طبيعة «الملكة اللغوية البشرية» التي هي مكون نوعي بيولوجي تصدر عن مبادئه الأساسية كل اللغات الإنسانية. وهكذا فإن النموذج التوليدي أكثر إمعاناً في صوريته الشكلية؛ حيث إنه يضع فوق تجريدية (اللغة) عند دو سوسير تجريدية أعلى هي (الملكة اللغوية)؛ وبدلاً من أن يكون (الاستعمال الكلامي، أو الأدائي) في المرتبة الثانية، فإنه يصبح في المرتبة الثالثة. وبطبيعة الحال فإن هذا التوجه لا يقترب من منطقة التعامل مع الخطابات الأدبية إلا على سبيل الاستعارة التي راودت بعض نقاد الأدب - مثل جوناثان كوللر - في القول بأن موضوع النظرية الأدبية هو (الكفاءة الأدبية).

على أن الثلث الأخير من القرن الماضي شهد جملة من التطورات في الاتجاهات اللسانية باتت تعد بفتح إمكانات التقارب بين دراسات اللغة

والثقافة، ومن ثم بين اللسانيات والخطابات الأدبية، وذلك مثل: اللسانيات الوظيفية، واللسانيات الاجتماعية، والتداوليات، وتحليل الخطاب، واللسانيات السيميائية، واللسانيات الثقافية. ولعل الأساس النظري الجامع بين هذه الاتجاهات - على تنوع مناهجها - هو النظر إلى الخطابات الأدبية بوصفها أنساقاً مفتوحة في تكوينها وفي تأويلها. على أنه يلاحظ هنا أن كل اتجاه من هذه الاتجاهات اللسانية كان يسعى إلى إقامة نموذج لساني تفسيري شمولي موحد لما يسمى بـ (الخطاب الأدبي) بصيغة الإفراد. وأعتقد أن ذلك الرهان العلمي يمثل أثراً باقياً من آثار مفهوم (العلم) في الفلسفة التجريبية؛ وهو المفهوم الذي يتجسد مثله الأعلى في (تعميمية المبدأ المفسر لكل عناصر الظاهرة المدروسة). ولأن ظاهرة (اللغة) - بطبيعتها ظاهرة قائمة على التعدد البنيوي والوظيفي؛ أي على ما يسميه فوكو (تضاعف البنى اللغوية)، فإن ناتج استعمالاتها الأدبية لم يكن ليؤدي إلى كيان أحادي متجانس. ومن ثم فإن المدخل التفسيري الشمولي، والإجراء المنهجي، الذي تبناه كل اتجاه من هذه الاتجاهات كان يصطدم دائماً بكفاءته النافذة في تفسير اللغة في خطاب أدبي، وبتراجع هذه الكفاءة في تفسير اللغة في خطاب أدبي آخر. ولعل هذه النتيجة تقودنا إلى القول بأن اللسانيات بحاجة إلى مدخل منهجي وتفسيري تعددي للخطابات الأدبية. فالخطاب الأدبي الذي يعتمد - أساساً - على التفعيل العلامي التزامني لكل عناصر تكوينه اللغوي، كما في الشعر. وهذان يختلفان عن الخطاب الأدبي الذي يعتمد - أساساً - على علامية التفاعل بين ما هو لغوي وحركي وأيقوني، كما في المسرح.

على أن مثل هذه التعددية المنهجية، والإجرائية التي نطالب بها النظرية اللسانية في معالجتها للخطابات الأدبية قد تبدو خطراً منذراً بالوقوع في النسبية المفرطة؛ الأمر الذي يتهدد اللسانيات ذاتها بوصفها مشروعاً علمياً. وهنا نقول إن (العلم) يكتسب مشروعيته من طبيعة الظاهرة التي يتصدى لتفسيرها. وفي هذا السياق فإن على اللسانيات بوصفها علماً إنسانياً - أن تكف عن غواية محاكاة العلوم الطبيعية. فاللغة ليست (شيئاً)

مادياً إلا عند أدنى مستوياتها؛ وهو المستوى الفيزيائي للملفوظ. وهذا - بحد ذاته - لا يحقق هوية اللغة إلا إذا تحول إلى كيفية دلالية «يعبر بها كل قوم عن أغراضهم» كما قال ابن جني رحمه الله.

الهوامش

1) أصل هذه المقالة محاضرة في الحلقة النقاشية لقسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة الملك سعود في 2004/10/3م.

2) Kress, Gunthr & Hodge, Robert: Language As ideeology. 1979, Routledge & kegan Paul. Ltd. London.

3) انظر مثلاً ما ورد في مقدمة:

Ching, Marvin et al (eds.): 1980: Linguistic perspective On Literature. P. 8. Routledge & Kegan Paul. London.

وانظر كذلك:

Henkel, Jaqueline M., 1996: The Language Of Criticism: Linguistic Models and Literary Theory. Ithaca and London.

4) قدمت في دراسة سابقة مبررات ترجمة مصطلح poetics بـ (الشعريات) انظر: د. محيي الدين محسب: النقد اللساني لمفهوم اللغة الأدبية الخاصة. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة المنيا – المجلد 15 – يناير 1997م.

5) انظر:

Chatman, S., (ed.) 1971, p. 368: Literary Style: A Symposium. Oxford University press.

6) جذور. العدد 15 – ديسمبر 2003م – النادي الأدبي الثقافي بجدة.

7) البنية العميقة لكل إعلان هي – كما يقول إيمانويل فريس، وبرنار موراليس، صاحبا كتاب: قضايا أدبية عامة: آفاق جديدة في نظرية الأدب (ترجمة د. لطيف زيتوني. عالم المعرفة – الكويت – العدد 300 عام 2004) – «كل الناس يستخدمون هذا المنتج، تعالوا جميعاً لتكونوا جزءاً من هذه النخبة المحدودة» ص 164 وهي – كما هو واضح بنية متناقضة لجمعها بين مفهومي (كل الناس) و(النخبة المحدودة). وبطبيعة الحال فإن الإعلانات تسلك في أبنيتها السطحية وسائل مختلفة لإخفاء هذا التناقض.

8) عبدالعالي بوطيب: آليات الخطاب الإشهاري. ص 312. مجلة (علامات) المجلد 13 – الجزء 49 – النادي الأدبي الثقافي بجدة.

9) Di Girolamo, C., 1981, p. 18: A Critical Theory Of Literature. The University of Wisconsin Press.

10) Halliday, M.A.K., "Linguistic Function and Literary Style" in: Chatman, S., (ed), 1971, Literary Style. p. 334. Oxford Univ. Press.

11) انظر:

Kress, G. & Hode, R., op cit., p. 6.

12) إرنست فيشر: ضرورة الفن. ترجمة أسعد حليم ط 2 – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 1986م.

13) د. حسين الواد: المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب: تلقي القدماء لشعره. دار الغرب الإسلامي. ط 2 – بيروت 2004.

14) Lehrberger, J.,: Automatic Translation and Concept of Sublanguage" pp. 81-106. in Semantic Domains. Walter de Gruyter. Berlin.

15) Lakoff, George & Johnson, Mark, 1980: Metaphors We Live By. The University of Chicago press, Chicago and London.

(16

17) د. محيي الدين محسب: الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي: أسسها ونقدها. ص 51 إصدار نادي القصيم الأدبي في بريدة – 1418هـ.

18) Brogger, F. Chr., 1992: Culture, Language, Text, P. 49. Scandivian University Press. حيث يعرف مصطلح (اللسانيات الثقافية) بقوله إنه «دراسة الطرق التي تكون فيها أماط المزاعم والقيم المهيمنة نتاجاً لاستعمالات لغوية معينة والعكس صحيح».

19) للمزيد من التفاصيل انظر: د. محيي الدين محسب: انفتاح النسق اللساني. دار فرحة للنشر والتوزيع – مصر – 2004م – ص 116 وما بعدها.

20) انظر الفصل الذي عقده المؤلفان تحت عنوان (أسطورة الموضوعية في الفلسفة واللسانيات الغربية): Lakoff, G. & Johnson, M. op. cit. p. 195f.

21) انظر:

Ching, marvin et al (eds.): 1980: Linguistic Perspectives On Literature. o. 28, Routledge & Kegan paul. London.

22) للمزيد من التفصيل انظر:

Henkel, jacquline M., 1996: the language Of criticis,: Linguistic models and Literary Theory. Ithaca and London. pp. 71, 95-124.

23) Ibid. p. 119.

24) انظر:

Bartsch, Renate, 1987: Norms of Language. P. 163, Longman.

25) د. عبدالله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة. (2004م) - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت.

26) انظر مثلاً: فخر الدين الرازي: مفاتيح الغيب 127/1 - دار الفكر - بيروت.

❖ ❖ ❖

مقاربة أولية:

يمثل الناقد السعودي «عبدالله محمد الغذامي» ظاهرة في مسار الخطاب العربي النقدي، من خلال منهجه الذي أثار زوبعة، لم تزل آثارها مشهودة في المملكة العربية السعودية، وخارجها في عالمي النقد والثقافة في مجمل مؤلفاته، التي تزيد عن عشرة مؤلفات:

1 – الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية.

2 – تشريح النص، مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة.

3 – الصوت القديم الجديد، بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث.

4 – الموقف من الحداثة.

5 – الكتابة ضد الكتابة.

6 – ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية.

7 – القصيدة والنص المضاد.

8 – رحلة إلى جمهورية النظرية، مقاربات لقرائة وجه أمريكا الثقافي.

9 – المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية، وبحث في الشبه والمختلف.

10 – المرأة واللغة.

11 – ثقافة الوهم، مقاربات عن المرأة واللغة والجسد.

12 – حكاية سحارة، حكايات وأكاذيب.

13 – تأنيث القصيدة والقارئ المختلف.

14 – النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية.

تثير كتابات الغذامي أسئلة عديدة، حول أخلاقيات النقد والقراءة، ويربط الممارسة النقدية بعلوم التأويل، ونقد الخطاب والطابع الاتصالي والتداولي للأدب، كما يقدم نقداً للمفاهيم الرئيسية الشائعة، التي يتركز عليها النقد العربي المعاصر، ويكشف أزمة النقد العربي الكامنة في سيطرة مفاهيم، ترتبط بالإيديولوجية السياسية الداعية إليها.

والدكتور عبدالله الغذامي، كغيره من النقاد المحدثين، يحتكمون إلى النص سواء كانوا بنيويين أم تشريحيين أم تفويضيين، لا يتكلمون عن مبدع الأثر، بقدر ما يتكلمون عن الأثر نفسه، من حيث دلالته وإيحائه.

والنص في رأيه نسق مطلق ذو دلالات، ولكنه وسيلة لرؤية موحدة بقيمتها من أصوات مختلفة لم تقصد أصلاً.

ويطمح الغذامي أن يصبح النقد إبداعاً، ينافس الإبداع الأصلي ويحتاج بدوره إلى تشريح، لأن للنقد طقسيته ورموزه، ولذلك قد يصرفنا المنهج البنيوي التشريحي عن النص، لإقامة نص مركب جديد، مغامرة ذات خطورة قد تؤدي إلى قتل الشاعر للناقد، وإدراجه في موقع التبعية ووضع النقد في خدمة الشعر. ولكن كثيراً من البنيويين في دراستهم يهدفون إلى وضع الشعر في خدمة النقد. وهي مغامرة مشروعة، وما يعزينا هو من أن النقد كنص مبدع، يصبح مشروعاً للقتل يدوره. وما نعتقد أن البنيويين يبشرون بنظرية يتهربون من تطبيقه، فإذا أجروا عملية القتل لمؤلف نص ما، وانتقلوا إلى إبداع النقد فلابد من أن يمارس عليهم الإجراء –، لمن يشرح نقودهم ويتوغل في طقوسها ورموزها.

وما يهم هو أن يتمتع الناقد ببصيرة ثاقبة ومقدرة على الدخول إلى النص وعالمه. وتفوق النقد الحديث من حيث وفرة المناهج وكثرة

الأساليب، لا يعني أنهم بزوا القدماء بنفاذ البصيرة إلى هذا الإرث العريق، الذي أولاه الغذامي أهمية بالغة في نقده وتنظيره[1].

الغذامي.. ومرجعيات الحداثة:

إن استقراء لأول إنجاز نقدي للغذامي مثلاً في «الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى الترشيحية»، الذي يعد بلا شك نتاج تفاعله مع طروحات الفكر النقدي البنيوي، يبين مدى امتثال واستجابة الغذامي لهذا الفكر، فالمؤلف يعلن عن قطيعة مع النقد العربي - التراث النقدي العربي- من جهة أخرى وقطيعة أخرى مع المناهج السياقية من جانب آخر، فهو بذلك يحول النظر إلى نظام النص وبنيته، ويفضح انبهاره بالطرح البنيوي الغربي، يقول الغذامي: «ولذلك احترت أمام نفسي وأمام موضوعي، ورحت أبحث عن نموذج استظل بظله.. كي لا أجتر أعشاب الأمس، فوجدت منهجي ووجدت نفسي»[2].

هذا هو الغذامي الذي يخشى على نفسه اجترار الطرح النقدي التقليدي، ويهتدي دون كبير عناء إلى باب النجاة، ويجد المنفذ الذي يخرجه من دائرة اللوم المصطرع. وخير وسيلة في نظره لدراسة حركة النص الأدبي، وسبيل تحرره هي الانطلاق من مصدره اللغوي، حيث كان مقولة لغوية أسقطت في إطار نظام الاتصال اللفظي البشري، كما يجسدها «جاكبسون». ويسترسل في تبسيط عناصر النظرية التواصلية التي أرسى دعائمها جاكبسون، وما تنتجه من وظائف في انبهار وإعجاب شديدين، مردفاً كل ذلك بجملة مصطلحات ومفاهيم مثل الشفرة، السياق وغير ذلك.

ويتجلى موقف الناقد في اقتراحه لثلاثة مداخل لمقاربة مفهوم الحداثة، والتي بواسطتها نتجاوز مأزق التحديث، وهذه المداخل هي:

- الإجماع على ضرورة الاستفادة من الموروث الثقافي باعتباره قوة لا شعورية.

- وجود ثوابت وسمات جوهرية لا يمكن نكرانها، ولا يمكن صرفها، لأن ذلك تبديل وصرف، بل مخ لهذا التراث. ويقدم الغذامي مثالاً على هذه الثوابت مثل/ الفصحى في الشعر، وقيم الشعر الدلالية كالطلل، ونمطية القصيدة أو هندستها.

- التعامل مع هذه الثوابت في ضوء المتغيرات الراهنة، بشرط أن يسير الثابت إلى جانب المتغير[3].

إن وعي الناقد الغذامي وموقفه من هذه المسألة، يفسره أكثر الجهد الطيب الذي جسده مشروعه النقدي الساعي إلى ربط الماضي بالحاضر، بل استنطاق هذا الماضي في ضوء معطيات الحاضر، والذي ينصب حول مساءلة نصوص شعرية عربية، لها خصائصها، وفق آليات مناهج النقد الأدبي الألسني الحديث، قصد اكتشاف أسرارها وتعرية مكمن الجمال فيها، وإيجاد مبررات لهذا الجمال، فقد استفاد الناقد من منجزات الفكر اللساني فيسبر أغوار النصوص، التي توزعت على الشكل التالي:

- نصوص شعرية تراثية، تمتد إلى العصر العباسي.

- نصوص نثرية تمثلها «المقامة» وبعض طرائف الحكي العربي.

- نصوص شعرية معاصرة: للشاعر حمزة شحاتة (الخطيئة والتكفير)، ونص لأبي القاسم الشابي (تشريح النص).

- نصوص شعرية معاصرة، تعتمد إيقاع قصيدة التفعيلة، مثال: غازي القصيبي، وحسين سرحان.

إن هذا المسار الفني، الذي يمتد قرابة عشر السنوات، هو دليل قاطع على رؤية الناقد المعتدلة، والتي يسعى من خلالها إلى اختبار

النظريات اللسانية، حال مواجهة النصوص الإبداعية العربية. يشير الغذامي بهذا الصدد إلى أن النص هو محور الأدب الذي هو «فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد، وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها»[4].

يمتد مشروع الغذامي النقدي من (1985-1988)؛ يمثل التاريخ الأول ظهور مؤلف الخطيئة والتكفير إلى الوجود. أما الثاني فهو تاريخ صدور مؤلف «ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة». وبدورها هذه المرحلة تنقسم إلى مراحل:

- مرحلة النقد اللساني البنيوي: وهي مرحلة ما بين (1985-1991)، وفيها ينهض مشروع الغذامي، متكأ على أرضية لسانية محضة، تستمد مفاهيمها من طروحات الفكر الغربي.
- مرحلة النقد الثقافي: وتمتد من (1991-2000)؛ وفيها تطوير لبعض الرؤى المطروحة في المرحلة الأولى، فيبرز النقد الثقافي في مقابل النقد اللساني، وهو نقد يسعى إلى الإلمام بشروط ميلاد النصوص، وتبيان جدواها في فهم الظاهرة الإبداعية، لأن النص يلد من رحم الثقافة والوعي به، ومن ثم يدخل القارئ الناقد في حوار خلاق مع النص، يكشفه ويتحول ذلك القارئ إلى منتج ثان، وتصبح عملية الكتابة هي السبيل الأوحد، لفهم الكتابة نفسها فتمحى الفوارق بين نص الكتابة ونص القراءة، بل إن الكتابة نفسها فعل مضاد لكتابة أيضاً، فاكتشاف النص يتوقف على قدرة الناقد على الكتابة وممارسة الطقس نفسه.

إن حضور رولان بارت في أعمال الناقد العربي عبدالله الغذامي خلاق. فقد تمثل الغذامي أعمال بارت فأحسن توظيفها، لدعم ما يطرحه منذ أن كتبه وحتى يومنا هذا. لقد كان «لذة النص» أول الكتب التي

اقتبس الغذامي من ترجمتها وصل في سياق حديثه عن العلاقة بين السياق والشفرة، وذلك في أول كتبه «الخطيئة والتكفير».

ويذهب في هذا السياق إلى أن «العلاقة بين السياق والشفرة متشابكة تشابكاً عضوياً مكيناً، فلا وجود لأحدهما دون الآخر. فالقصيدة تستمد وجودها من الشعر، والشاعر وهو يكتب قصيدته يضع نفسه في مواجهة مع كل سالفيه من الشعراء ومع الشعر المخزون في ثقافته، ولذا قال رولان بارت: إن الطلائعية ليست سوى شكل مطور للماضي. واليوم انبثاق من الأمس»(5).

إن استخدام نص بارت أو «تلقيه» يتم عند الغذامي ضمن ما يسمى استراتيجية الاقتباس أو «صنعة الاقتباس». ويتحدث الغذامي عن تلك الاستراتيجية، فيقول: «هذه بعض أفكار بارت حول النص الأدبي أفردها هنا بحديث يخصها.. وأرجو أن يكون في ذلك إيضاح لأهم ما نجده عن بارت.. وأعرض هنا ما هو صلة برسالة الكتاب، وهي رسالة لا تطلب إلا بعض ما لدى رولان بارت، وقد أفدت من هذا البعض كل الإفادة»(6).

إن في كتاب «الخطيئة والتكفير» كثيراً من الاقتباسات والمفاهيم، التي أدخلها الغذامي في المجال العربي في ضوء تعريب المفاهيم والمصطلحات، التي يمكن أن تخصص لها دراسة مستقلة. ويضع الغذامي كتاب «لذة النص» إلى جانب كتاب «رولان بارت» بقلم «رولان بارت» 1975. وكتاب «خطاب عاشق» 1977، ويقول هي كتب يدخل فيها بارت في مرحلة عشق صوفي للنص، وتنشأ بينه وبين النص علاقة انتشاء ومتعة متولهة، وهي خطوة تميزه عن كل التشريحيين الآخرين في مجلة (تل كيل) وكتابها(7).

ويشير الغذامي إلى علاقة بارت بالفكر العربي، ويبدو أن لبارت معرفة جيدة بالفكر العربي، وقد أشار بإعجاب شديد إلى بعض

المصطلحات اللغوية العربية من حيث دقة دلالتها وبعد معانيها من مثل «جسد»، وهي إشارة أطربت بارت وانتشى بها في كتابه «لذة النص».

إن وقفة الغذامي عند رولان بارت كانت وقفة تمثل وتعريب، وإيجاد سياق جديد لنصوص مقتبسة من سياقات أخرى، ولكنها تصلح لتكون لها مرجعية في السياق الجديد، ويمكن استخدامها انطلاقاً من هذه المرجعية الجديدة[8].

إن اختيار عبدالله الغذامي عنوان «الخطيئة والتكفير، يلخص به التطور من البنيوية إلى التشريحية، ليعرض لنا أفكار دريدا من خلال «مفهوم الأثر» من الأعمال المبكرة 1985، التي تناولت التفكيك في العربية من منظور النقد الأدبي، وقد آثر الغذامي ترجمة مصطلح Deconstruction بالتشريحية، وهي تسمية خاصة به، لم يستعملها سواه في الدلالة على التفكيك. يقول احترت في تعريب هذا المصطلح، ولم أر أحداً من العرب تعرض له من قبل (على حد اطلاعي)، وفكرت له بكلمات مثل (النقض، والفك)، ولكن وجدتهما يتحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة، ثم فكرت له بكلمات مثل (التحليلية)، واستقر رأيي أخيراً على (كلمة التشريحية، أو تشريح النص)، والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه، وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كما يتفاعل مع النص»[9].

والجدير بالملاحظة هنا، أن ترجمة الغذامي يشوبها شيء من الارتباك وعدم الوضوح في الرؤية، وذلك من خلال مزواجة المصطلحين (الترشيح والتفكيك) في مواطن كثيرة، وكأن المصطلح مازال ضبابياً غير واضح الدلالة لديه، خاصة على مستوى استثماره في حقل النقد، أي في قراءة النصوص.

وأهم ما يتوقف عنده الغذامي هو مفهوم «الأثر»، وهو مفهوم يدخل إلى علم الأدب أهمية كبيرة كقاعدة للفهم النقدي، أنه مفهوم يعطي هذه

القواعد قيمة مبدئية، والأثر هو القيمة الجمالية التي تسعى وراءها كل النصوص، ويتصيدها كل قراء الأدب، وهي عند الغذامي أقرب إلى «سحر البيان»[10].

يختزل الغذامي حديثه عن المنهج التفكيكي في تبيان طبيعة عمل النحوية أو علم الكتابة، وهو عنوان كتاب «جاك دريدا»، الذي أصدره عام 1967، وهي ترادف الخطية أو النص المكتوب، ويجعل دريدا علم الكتابة مكان السيميولوجيا. ويركز الغذامي على كيفية اشتغال الكتابة النحوية، ويجعلها نقيض النطق بل هي تتجاوزه لتلغيه وتدمر مكانه وتحل محله. وفي لفتة ذكية يشير الغذامي إلى أن فكرة النحوية، تذكرنا بنظرية النظم الجرجانية، التي تعطي الأولوية لبلاغة الجملة وإحكام ارتباط أجزائها.

ما يؤخذ على الغذامي في تعامله مع النظرية البنيوية بطروحاتها اللسانية، هو أنه أغفل أبعادها الإيديولوجية والفلسفية، ولم يشر إلى تلك المنابت الفكرية التي نشأت في أحضانها البنيوية.

لقد حاول الغذامي أن يتفرد في نقل المصطلح «الشعرية»، فقدم اجتهاداً وجد في تبريره ومحاولة تعميمه فاقترح «الشاعرية». يقول: «نأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحاً جامعاً، يصف اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر، ويقوم في العربي مقام «البوطيقا» في نفس الغربي. ذلك أنه قد سبقنا الاستخدام الشعبي في تعبيد الطريق لهذا المصطلح، فالناس اليوم يقولون في وصف جماليات الأشياء من حولهم: موسيقى شاعرية، ومنظر شاعري، وموقف شاعري، وهم لا يقصدون بذلك الشعر وإنما يقصدون جمالية الشيء وطاقته التخيلية.

وقد اعتمد الغذامي في مفهومه للشاعرية على جاكبسون، وتحديداً في مفهومه عن الوظيفة الشعرية، التي تتشكل من ارتداد المرسلة الأدبية على نفسها، لتشرك القارئ في عملية إعادة صياغتها وتفسيرها، فيصبح النص جدلية طرفها المبدع والمرسل إليه – المتلقي –

ونسجل هنا ألمعية الناقد في ربط نظرية التواصل عند جاكبسون بنظرية مماثلة للفعل الكلامي في تراثنا النقدي كما عند حازم القرطاجي(**). الخطيئة[11].

إن الجامع بين الشعريات المختلفة والمشترك بينها، هو تركيزها على النص الأدبي ذي الخاصية اللسانية، وهذا ما يأخذه الغذامي في الاعتبار، إذ يؤكد على أهمية اللغة، فهي لب التجربة الأدبية وهي حقيقتها، وأن الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفاً جمالياً، يقوم على مهارة الاختبار وإجادة التأليف.

يقدم الغذامي نقداً لترجمة عبدالسلام المسدي لمصطلح «سيميولوجيا» بعلم العلامات، مشيراً إلى أن الترجمة سليمة لا اعتراض عليها، غير أن الأمر يعسر حال النسبة.

يستقي الغذامي رؤاه النقدية من منجزات الفكر اللساني الغربي؛ إذ تشكل المادة المعرفية المبثوثة في ثنايا مؤلفاته النقدية تجميعاً، لمختلف الطروحات والأبحاث اللسانية الغربية في حقل اللغة، وقد الناقد إلى ما حققته تلك الأبحاث يعد نقلة نوعية في مجال الدرس اللغوي. وقد وجد ضالته في النهل منها، بل وتمثلها لأنه لا مجال للخوض في التنظير الأدبي الذي لا طائل منه.

المرأة.. اللغة.. النقد:

لقد فتحت دراساته ما لم تفتحه الكثير من الدراسات التقليدية. وأتت بأسئلة مثيرة، وأجوبة مثيرة، حتى أصبحت بالمغامرة الفكرية أشبه منها بالمقاربة النقدية. ولعل هذا هو ما يغفر لها أن الأسئلة كانت أسئلة الناقد، والأجوبة كانت أجوبة الناقد. فرضها فرضاً على النص المغلوب على أمره.

يختار الناقد في كتابه «الكتابة ضد الكتابة» موضوعاً غاية في الأهمية، هو موضوع «المرأة الفعل الشعري المعاصر»، ويختار نماذجه الشعرية من مجتمعه «المملكه العربية السعودية»، لا من مجتمعه العربي الكبير، ثم هو يندرج في اختيار النماذج ما يخدم هدفه أو النقطة الأبعد، التي يريد أن يصل إليها وأن يوصلها. ومن هذا الاختيار والتدرج يمكننا أن نتلمس الخطاب المسكوت عنه في دراسة الغذامي .

يمكننا أن نلاحظ أن الناقد يتوصل عبر دراسته إلى أن النظرة إلى المرأة، قد تطورت مع تطور مراحل الشعر في المملكة العربية السعودية، فهي (المرأة الموت في نص «حسين سرحان» التقليدي)، وهي «المرأة في/ الحياة» في نص غازي القصيبي الرومانسي، حيث المرأة حاضرة لا غائبة. ولكن حضور المرأة عند القصيبي حضوراً أنثوياً خالصاً، إذ صارت بلا إرادة وبلا فعل، وصار الفعل حكراً على الرجل وحده، الذي حل محل (القمر)، واعتلى صورة الحدث، وسخر كون القصيدة لرغبته وإرادته، الأمر الذي سلب الفعل عن المرأة وجعل حضورها بلا فعل. ثم هي المرأة/ الفعل لدى الشاعر الحديث: المرأة النموذج، التي تمضي داخل الفعل وتحدث غايتها وتجري حدثها.

إن الناقد الغذامي يأخذ بموت المؤلف، ويستقرئ النص، إذ نجد فعلاً الغذامي صاحب قضية نقدية، يجتهد كثيراً في سبيلها، وذلك ما يظهر جلياً في هذه الدراسة، التي قدمت الناقد في بعده الأسمى مع المرأة، ومع الإبداع، ومع الإنسان في أجمل صوره الحرة الفاعلة. وهو في كل ذلك مع الوطن كما نشتهيه عالياً فاعلا[12].

لقد ظل الرجل يتأمل هذه المرأة، التي هي جزء منه من أجل فهمها، فوقع في خلط لا مخرج منه وحيرة مؤرقة، فطوى صفحة التأمل معلناً أن المرأة لم تخلق لنفهمها، وإنما خلقت لنحبها ونروضها ونبعدها، عن كل ما قد يزيد في غموضها، وقوتها الكامنة فيها كمون النار في الكبريت،

وكانت أنجع وسيلة اعتمدها الرجل لبلوغ ذلك - حسب الغذامي -، هو تذكيره اللغة، وحرمانه للمرأة من الكتابة، وحسبها في حريم الحكي الشفوي المظلم.

فالكتاب - المرأة واللغة - يفيض بالطريف من الأفكار، وينطلق من منطلق اللغة ليطرق موضوعاً طالما شغل المصلحين الاجتماعيين؛ وهو حق المرأة في الوجود والكرامة، وحقها في الكشف عما عانته وتعانيه لتحسيس الرجل بجسامة ما اقترفته يداه في حقها طوال ستة آلاف سنة من النظام الذكوري، ومن الهيمنة التي مارسها على المجتمع بمجمله[13].

وقد توصل الغذامي إلى هذه النتيجة، اعتماداً على ذكره لظواهر لغوية، ارتبطت بالتذكير أكثر من ارتباطها بالتأنيث، واعتماداً على أقوال ترى أن تذكير المؤنث واسع جداً؛ لأنه رد إلى الأصل كما يقول ابن جني في خصائصه، أو كما يقوله عبدالحميد بن يحيى الكاتب من أن «خير الكلام ما كان لفظه فحلاً ومعناه بكراً»، فيذهب للرجل بذلك أخطر ما في اللغة، بينما يخص المرأة بالمعنى، الذي ليس له وجود أو قيمة إلا تحت مظلة اللفظ.

وإذا انتقلنا عند الفرضية التي انطلق منها الغذامي، فإننا سنجد بالفعل أن لها من القرائن ما يؤكدها ويعضدها، وإن سلك هو لإثباتها طريقاً وعراً، طريق الدخول من اللغة، التي تسعف كل من ملك زمامها إلى إثبات ما يروم إثباته.

ولا شك أن أول ما يؤكد فرضية ذكورية اللغة، هي تلك القرينة المرتبطة بالتاريخ، الذي يثبت أن الأنثى كانت فعلاً مضطهدة، وأنه قد مورست عليها شتى أنواع الحيف والعضل من طرف الرجل، الذي قد يكون هو الآخر قد ذاق أكثر مما ذاقت المرأة من آلام. وهنا كذلك يقف التاريخ شاهداً على ذلك، إلا أن الفرق بينهما هو أن ما ذاقه الرجل من

اضطهاد، مارسه في الغالب رجل مثله، كما أن اتجاه الاضطهاد ليس ثابتاً، فقد يتحول المضطهد (بفتح الهاء) في هذه الحالة إلى مضطهد (بكسر الهاء) فينتصف إلى نفسه. أما الأنثى فهي لم تضطهد من طرف أنثى مثلها، بل من طرف ذكر بائن الاختلاف عنها، هو اضطهاد غالباً ما مورس في اتجاه واحد: ذكر – أنثى.

وبذلك فقد يسر هذا الاختلاف البائن، ويسرت هذه العلاقة الأحادية الاتجاه، تبين الطرف المعتدى عليه ومحاولة إنصافه، وتحسيس المتلقي بما مورس عليه من حيف وضرورة رفعه عنه، وهو ماحاول القيام به الغذامي في كتابه هذا بألمعيته المعهودة.

وعلى كل هذه الاعتبارات، فإن ذكورية اللغة العربية، كما يذهب إلى ذلك الغذامي، وقبله المهتمون بمسألة المرأة، مسألة قابلة للمنازعة، ولا يمكن التسليم بها قياساً على ذكورية اللغات الأخرى، التي ثبت بأكثر من دليل على أنها بالفعل منحازة للمذكر على المؤنث، وبغض النظر عن ذهاب علماء العربية، إلا أننا نستعمل جمع المذكر في مخاطبة جماعة من النساء إذا بينهم رجل واحد، فإن هذا الرأي يبقى نظرياً ليس غير، إذ يكفي ليجد المخاطب نفسه أمام ثلة من النساء، يذوب فيها رجل واحد ليستعمل جمع المؤنث بطريقة تلقائية[14].

إن في اللغة العربية ما يسميه الغذامي بالمنطقة المحرمة، التي تحرم على المرأة وعلى غير العاقل والحيوان، وهي خاصة بالمذكر العاقل فحسب، والتي يقصد بها صيغة جمع المذكر السالم، التي يشترط فيها أن تكون من علم مذكر عاقل خال من تاء التأنيث الزائدة، ولتوضيح المراد بالعاقل يورد الغذامي كلاماً لعباس حسن في نحوه الوافي يقول فيه: «ليس المقصود بالعاقل أن يكون عاقلاً بالفعل، وإنما المراد أنه من جنس الآدميين والملائكة، فيشمل المجنون الذي فقد عقله والطفل الصغير الذي لم يظهر أثر عقله بعد».

ويعلق الغذامي على ذلك بقوله: «هنا يحق للمجنون والطفل وكذا الحيوان الذكي أن يدخل قلعة (المذكر السالم)، أما الأنثى فلا يجوز لها الاقتراب من هذا الحق الذكوري (السالم)..»[15].

لا شك أن ما أوردناه في مكنته الحد من تعميم ما أورده الغذامي من آراء وتحليلات في كتابه «المرأة واللغة»، وهي معطيات لو تم استثمارها بشكل واسع لأمكن الخروج في نهاية التحليل باتجاهين في التعامل مع اللغة؛ الأول يذكرها والثاني يؤنثها، ولربما انتهينا إلى أن ميل بعض الناس إلى التذكير هدفه بالدرجة الاقتصاد في استعمال الحروف، لأن التحدث بالمؤنث يقتضي إضافة حروف أخرى كتاء التأنيث في العربية مثلاً، وهو ما نجده حاضراً في اللغات الأجنبية.

لقد ركز الغذامي على «القلم» الذي هو أداة الكتابة تركيزاً كبيراً، ورآه رمزاً من رموز الذكورة ارتبط بالرجل، فكان من حقه وحده أن يكتب، بينما النساء صدع أبو العلاء المعري في وجوههن «خلوا كتابة وقراءة»، ورأى خير الدين بن الثناء أن «الإصابة في منع النساء من الكتابة». لكننا على الرغم من هذه الأقوال، وعلى ما ذهب إليه الغذامي، نحسب أن الأنثى لا محيد عنها لانبجاس الكتابة، وقد ظلمت دائماً حاضرة كرمز، كما حضر الرجل هو الآخر بوصفه رمزاً ممثلاً في أداة الكتابة (القلم). فما رمز الأنثى يا ترى؟

إن الغذامي أشار إلى القلم وركز عليه وربطه وحده بالكتابة، لكن القلم الذي تحدث عنه، ليس ذلك القلم الذي ارتبط بالكتابة في عصر أبي العلاء وأبي الثناء والجاحظ، بل هو قلم قائم بذاته مستقل عن غيره، وهو قلم الحبر الجاف الذي لم يعرف إلا في عصرنا هذا، والذي لا شك أن الغذامي لم يستحضر في ذهنه سواه. أما القلم الذي ساد في عصر أولئك وغيرهم، فلم يكن مذكراً صرفاً، بل كان دائماً في حاجة إلى أنثى، ورمزها ما هو إلا الدواة التي تمده بالحبر.

النقد الثقافي.. تجربة فكرية رائدة:

يمثل كتاب الغذامي «النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية»، تجربة فكرية رائدة في الفكر العربي المعاصر، لأنه يتخذ من دراسته للنصوص الأدبية أداة لتحليل الأنساق الثقافية، ونقداً للواقع العربي الراهن في أبعاده المختلفة، وذلك من خلال نموذج من الممارسة النقدية تسمى «النقد الثقافي»، وهو منهج في النقد يرتكز على رأي يرى أنه ينبغي على الدراسة الأدبية، ألا تكتفي بالتفسير الجمالي أو الشكلي أو دراسة الأسلوب، بل تتجاوز ذلك إلى معالجة التاريخ والدراسات الاجتماعية والفلسفية، لأن كلاً منها ينعكس في المصنفات الأدبية.

والحقيقة أن دراسة الأدب لا تستطيع أن تتجاهل البعد الثقافي والتاريخي والفلسفي، كما لا تستطيع الفلسفة مثلاً أن تتجاهل كتابات الأدباء، لأنها تجسد الثقافات المتداخلة في وعي الأمة، التي تعبر عن شرائح اجتماعية متعددة، والتي يختلف حضور هذه التيارات السياسية والاجتماعية، تبعاً لمدى قربها من الخطاب الثقافي الرائج أو السائد، وتقوم الأعمال الأدبية بالوظيفة الحفظية للتراث الحياتي اليومي الذي لم يدون، وبالتالي تعتبر مصدراً للتعرف على فلسفة الحياة اليومية في مجتمع ما، وتقوم أيضاً بالتعبير عن الكيانات الاجتماعية، التي تقع على أطراف الخريطة السياسية والجغرافية للمجتمع العربي[16].

والكتاب ينبهنا إلى قضية شديدة الأهمية، وهي أن النقد الأدبي السائد في المشهد الثقافي العربي، يركز على الجوانب الشكلية في الأدب، ويبين مدى القصور في هذه الممارسات النقدية، من حيث الموضوع والمنهج؛ فمن حيث الموضوع فإن الدراسات النقدية استبعدت ظواهر حياتيه لافتة من الدراسة، وتعبر عن المجتمع العربي في مرحلته الراهنة، مثل الظواهر الحياتية المنتشرة، كالأغاني والدراما البصرية، وما تنتجه أدوات الاتصال المعاصرة، مثل الإنترنيت، مما جعل النقد يقتصر على ما

تتجه النخبة من نصوص وكتابات، وتتجاهل نص الحياة اليومية الفريد، الذي يحفل بنصوص عديدة يقدمها في لغات وأشكال مختلفة، ومن حيث المنهج ينتقد المؤلف اقتصار الدراسات على البحث في معاني النصوص ودلالتها، ويطالبها بأن تتعدى الوظيفة المباشرة لهذه الدراسات، إلى مسائل جوهرية أهم من ذلك بكثير، ومن هذه المسائل: ما علاقة النصوص الأدبية بالأنساق الثقافية العربية؟ بمعنى هل تبشر هذه النصوص بالتعبير عن طموحات المجتمع العربي، في الحرية والعدالة والجمال، أم هي في حقيقة بعض اتجاهاتها، امتداداً لبعض الأنساق الثقافية السابقة، التي تتعارض مع قيم التقدم وكانت توجد في العصور التاريخية السابقة؟

ويطالب الدراسة الأدبية بأن تكشف عن الرؤى الظاهرة والمضمرة في النص الأدبي، وينبغي للنقد أن يطرح أسئلة من قبيل ما العلاقة بين ما يكتبه الناقد بالثقافة، التي ينتمي إليها الكتاب، ولماذا يكتب الناس؟ وكيف ينمو الفكر ويتطور، وما هامش الحرية الذي يتمتع بها الكاتب بالنسبة لماضيه وبالنسبة لرؤاه الذاتية؟ وما العلاقة بين الأفق الذي تطرحه النصوص والخيارات السياسية والاجتماعية للمجتمع العربي الراهن[17].

ويبقى الكتاب «النقد الثقافي» دعوة لكي يتجاوز النقد الأدبي الحدود الضيقة، التي تقتصر تعاملها مع النصوص والجمل والبلاغي. وقد بدأ الناقد دعوته تلك في 1997. ويمثل الكتاب حلقة مهمة من مشروع نقدي طموح، يحرص المؤلف على بنائة خلال كتبه السابقة، وقد أوضح هذا في كتابه، حين أعلن موت النقد الأدبي التقليدي، وميلاد النقد الثقافي، فليس هذا الكتاب وليد اللحظة، أو منبت الصلة بمجمل مؤلفات عبدالله الغذامي، وإنما هو جزء من مشروع طموح يهدف إلى جعل النقد الأدبي أداة فعالة، في نقد الثقافة السائدة والذائقة النقدية

المستهلكة. ولم يقصد المؤلف إلغاء المنجز النقدي العربي، وإنما الهدف هو تحويل الأداة النقدية من أداة لقراءة الجمالي الخاص وتبريره واستهلاكه، بغض النظر عن عيوبة النسقية إلي أداة لنقد الخطاب، الذي يجسده النص وكشف النسق الفكري الذي يعبر عنه. وقد اقتضى هذا من المؤلف أن يقوم بتقديم الجهود النظرية حول مفهوم النقد الثقافي، وارتباطها بحقول معرفية عديدة، جعلت الناقد يستفيد من علوم التأويل ونقد الخطاب وتحليله.

وقد ساهم النقد الثقافي في مناقشة النصوص الأدبية بوصفها صورة عاكسة لبعض تيارات المجتمع، وأنه ينبغي الالتفات إلى نصوص أخرى مدونه وغير مدونه في الواقع العربي، وقد أدى هذا إلى توسيع مفهوم الثقافي، ليشمل كل ممارسة يومية للحياة، وما ينتج عنها من ظواهر أخرى، ويمكن لبعض هذه الظواهر أن تكون موضوعاً للدرس الأدبي، الذي كان يقتصر على دراسة النصوص الأدبية وحدها، والتي تعبر عن شرائح المجتمع العربي، ولكنها لا تعبر عن كل المجتمع[18].

ولم يكتف المؤلف بالبعد النظري، وإنما قدم التحليل الإجرائي لنظرية النقد الثقافي ممكنة في قراءة النصوص، وتعتبر الكتاب بمنزلة درس ذظري وتطبيقي للنقد الثقافي، فقدم تحليلاً للأنساق الثقافية العربية، التي اتخذت من المظهر الجمالي شكلاً لها، وتسربت عن طريقه إلى الوعي العربي المعاصر، لكي تضمن لها الاستمرار والترسخ، مثل بعض النصوص الشعرية التي أصبحت نسقاً، يدعي التعبير عن الحداثة العربية في لحظتها الراهنة، ويقدم المؤلف نقداً لهذا النسق الشعري، الذي يتمثل في شعر أدونيس ونزار قباني.

وقد بين المؤلف أن جوهر الحداثة التي يبشران بها في الشعر، تنطوي على نسق ثقافي قديم، يرسخ مفهوم «الفحولة» ويكرس لتأكيد صورة الطاغية في المفهوم السياسي، لأن كلاً منهما يجعل من ذاته المطلقة

مرجعاً رئيسياً في تكريس إيديولوجية الذات، ويدفع المؤلف تفسيره إلى درجة أبعد، ويرى أن بعض الظواهر السياسية التي يعيشها الواقع العربي؛ مثل وود الطاغية السياسي، قد ترجع إلى سيادة هذه الأنساق الثقافية، التي تروج لها هذه الأشعار، والتي كان النقد الأدبي يقصر تعامله على الأبعاد الجمالية، دون أن يتطرق إلى الأنساق الثقافية، التي تكشف عنها هذه الأعمال الأدبية. ويبين المؤلف، أن هذه النصوص تكشف عن كثير من الممارسات الحياتية في الواقع العربي، التي قد تتعارض مع الوعي النقدي بقضايا الواقع العربي، والدليل على ذلك أن الأعمال النظرية لأدونيس وقباني تكشف عن نقد حاد للواقع الراهن يتفق معه المؤلف، لمن أعمالها الشعرية لا تؤدي إلى نفس النتيجة، ويبين لنا أن هذا يمكن كشفه من خلال النقد الثقافي[19].

وإذا كان المؤلف قد اقتصر هنا على بعض النصوص الشعرية، التي تعتمد في تقديم رؤيتها على الخطاب الجمالي والبلاغي، فإنه قد وعدنا بتحليل النصوص الفكرية المعاصرة، التي تعتمد على العقلانية في تقديم رؤيتها للواقع العربي، ويكشف لنا عن الأنساق الثقافية التي تعبر عنها وذلك في دراسات قادمة، وهذا يعني أن عبدالله الغذامي قد طور من مهمة النقد الأدبي، ليجعل منه مفكراً اجتماعياً عن طريق ما يسميه بالنقد المدني، الذي يجعل من الدراسات الأدبية مجالاً لكشف الذات العربية، وتحليلاً للخطابات والأنساق الثقافية المتداولة في الفكر العربي المعاصر، ومن هنا تنبع أهمية الكتاب[20].

يقدم لنا الكتاب تاريخاً لمصطلح «النقد الثقافي» في الفكر الغربي وأدبياته، وكيف بدأت الدراسات الثقافية بالتحليل الاجتماعي للظواهر الثقافية، ثم تطورت إلى نقد الثقافات الاستهلاكية والمسيطرة على الجاهير، بفعل تطورات أدوات الاتصال والإعلام وقدرتها على الهيمنه على البشر، وإعادة صياغة وعيهم عن العالم. يستعرض المؤلف آراء

المفكرين الذين أسهموا في بناء نظرية النقد الثقافي، مثل مدرسة فرانكفورت ودورها في نقد الثقافة السائدة، من خلال تحليل الظواهر الثقافية المختلفة، مثل التلفزيون وأثره، وقد بين المؤلف أن النصوص الشعرية والأدبية لها طابع محدود في التأثير على المجتمع، بالقياس للوسائل الأخرى في العصر الراهن.

وقد تطور النقد الثقافي من نقد ثقافي إلى نقد المؤسسات التي تساهم في إنتاج الثقافة. كما كشف النقد الثقافي عن التعددية، التي تنشأ داخل المجتمع الواحد، نتيجة لتعدد الأنساق الثقافية التي تمثلها النصوص المتداخلة في نص الحياة اليومية، فنجد على سبيل المثال «ثقافة التلفزيون» في مقابل ثقافة الكتاب المقروء، وهناك ثقافات أخرى تتعدد بتعدد وسائل الاتصال داخل المجتمع الواحد.

وإزاء هذه التطورات تطور دور الناقد الأدبي، ليصبح الناقد المدني الذي يرى في النصوص الأدبية وغير الأدبية تعبيراً، عن التيارات المختلفة في الواقع اليومي، وذلك من خلال الربط بين النصوص والأنساق الثقافية العربية. وهنا يتحول الناقد إلى مفكر سياسي مهموم بقضايا وطنه، ولديه آمال في تجاوز المجتمع لعثراته[21].

يقدم لنا الغذامي في كتابه النظرية والمنهج الخاص بالنقد الثقافي، فيبين أن مفهوم النسق الثقافي، يعني إحداث نقلة نوعية للفعل النقدي، بحيث يكون نقلة في المصطلح والمفهوم والوظيفة والتطبيق، وهذا يأتي بتحليل النص بوصفه رسالة تقوم بوظيفة في النسق الثقافي، من خلال تحليل المجاز والتورية الثقافية، وتحديد نوع الدلالة التي ينطوي عليها النص، وتحليل اللغة أو الجملة النوعية أو الثقافية، والطابع المضمر في النص الذي يكشف عن المؤلف المزدوج، ويتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، ويهدف المؤلف من تحديد شروط للنص الجماهيري، كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية، وأهم

هذه الحيل هي الحيلة الجمالية، التي من تحتها يتم تمرير أخطر الأنساق وأشدها تحكماً فنياً[22].

يقوم الغذامي بتحليل نظرية النقد الثقافي متوسلاً بالتطبيق الإجرائي، فيقدم النسق الناسخ واختراع الفحل، ويقصد به النسق الثقافي الذي يسقط الشعر من حسابه، ويعمل على إبراز صورة الشاعر، وهذا يؤدي إلى تواري الخطاب الحر أو الخطاب العاقل، وبروز الخطاب الذي يضخم من صورة الشاعر وتمجيد العقل الذاتي.

ويقدم الغذامي نقداً للمفاهم الرئيسية الشائعة، التي يرتكز عليها النقد العربي المعاصر، مثل أدبية الأدب والجمالية، ويكشف عن الخطاب النقدي في المشهد الثقافي العربي، ويبين أن إغفالها للنسق الثقافي الذي يعبر عنه النص، يؤدي إلى نوع من العمى النقدي، ويجعل من النقد تبريراً للنص، وليس تحليلاً له.

ويشرح الغذامي أسباب أزمة النقد العربي، ويرجعها إلى سيطرة مفاهيم بعينها، ترتبط بالإيديولوجية السياسية التي تدعو إليها، ويريد الناقد أن يربط النقد بالحياة، على نحو ما فعل «إدوارد سعيد» في كتاباته النقدية، التي لا تفصل بين النص والنسق الثقافي، وهو بذلك يريد للنقد أن يكون له دوره السياسي والاجتماعي، وتكون له مساهماته الجادة والعميقة في الفكر العربي المعاصر.

إن تحليل عبدالله الغذامي للنقد ودوره، يجعل من الدراسة الأدبية أداة أكثر أهمية من ذي قبل، لأنها ستكون أداة للنقد السياسي والاجتماعي للمشروعات التي تقدمها النخبة المثقفة.

صفوة القول.. تقييم عام:

يقوم الغذامي في باكورة أعماله النقدية «الخطيئة والتكفير»

برصف النظريات الغربية، المنبثقة من اللسانيات ويجهد نفسه بطريقة مدهشة في صياغتها بأسلوب فضفاض، لا يلتزم الصرامة العلمية التي هي خاصية النقد اللساني، بل ينزع أسلوبه منزعاً فنياً شاعرياً، فضلاً على أنه يسعى إلى تركيب جملة من المقولات المتباينة، فمنها ما هو بنيوي، وما هو سيميائي، وما هو تفكيكي.

يطمح الغذامي إلى تقديم قراءة مختلفة، مبرراً عرضه لمدارس النقد اللساني، على أنها تساعد على قراءة الأدب بحساسية واعية مبنية على أسس نظرية مفتوحة الأبعاد وقوية الجذور.

لقد أعلن الغذامي صراحة اعتناقه للنهج التشريحي، فهو في رأيه أجمل ما قدم العصر، غير أنه يميل إلى تشريحية «رولان بارت»، التي تقوم على جدلية هدم النص، ثم إعادة بنائه على عكس تشريحية «دريدا»، التي تهدف إلى نقض منطق العمل المدروس، من خلال إحداث الشرخ في نصوصه، معللاً ذلك أن دريدا اتجه نحو فكر الفلاسفة من أفلاطون فأرسطو، وصولاً إلى هيجل وهيدجر وهوسرل، قصد استجلاء التناقض الحاصل بين نصوصهم وفكرهم، ومنه اتهم فكرهم والفكر الغربي بعامة بالمركزية والتمحور حول العقل.

تعد كتابات الغذامي التي جاءت بعد «الخطيئة والتكفير» شروحاً واستتباعات لجمل ما ورد في الخطيئة والتكفير نفسه، من مفاهيم ونظريات، غير أن سمة النضج أكثر تبدو واضحة في مؤلفه «تشريح النص»، الذي يأتي صدوره مباشرة بعد الخطيئة والتكفير، بثلاث سنوات؛ حيث بدأ الغذامي أكثر تحكماً في أدواته النقدية.

والجدير بالذكر أن مؤلفات الغذامي، الصادرة بعد «الخطيئة والتكفير» ليست محكمة النسج، بمعنى فقدان خاصية الانسجام بين طروحاتها النقدية بمعنى أن المؤلف الواحد يجمع بين مجموعة من

المقالات التي نشرت في مجالات مختلفة، ولكنها تنضوي تحت غطاء واحد وهو النقد النصاني، أو النصوصية – على حد تعبيره –.

وهي مؤلفات تتفق في من منطلقاتها النظرية، حيث يعضد أحدها الآخر، كما أنها تصدر عن رؤية واحدة، وإن اختلفت اختلافاً طفيفاً من عمل إلى آخر.

ترتكز المنهجية النقدية للغذامي على ما سماه بـ «النقد النصاني»، وهو نقد يعتمد على ما بعد البنيوية. ويعد كتابه «الخطيئة والتكفير» باكورة الغذامي النقدية، حيث صدر سنة 1985، وهو أول مصدر عربي يعلن تبنيه لمقولات الاتجاه التفكيكي.

يعد الغذامي من رواد «النقد الثقافي» في الخطاب النقدي العربي، هذا الخطاب الثقافي الذي عبارة عن تجاوز نصوص لغوية إبداعية، إلى تناول مظاهر ثقافية أخرى بالنقد، وقد توجه الغذامي في سنواته الأخيرة إلى دراسة الأنساق الثقافية العربية، كما أنه خص المرأة بدراسات مستفيضة، وأخرجها من دائرة السلبية إلى دائرة الإيجابية، والمساهمة في بناء صرح الثقافة والأمة بشكل واسع، كما دافع عن مظالمها، كتلك التي تحصر دورها في المتعة والأولاد.

لقد شكلت المرأة بؤرة الخطاب النقدي الغذامي منذ الخطيئة والتكفير، فقد أوعز الغذامي أسرار الإبداع إليها، أو لعله يختار مادة نقدية بما يلائم نواياه وطروحاته ومقاصده، ويحولها من ذات منكتبة إلى ذات كاتبة، أو من موضوع للكتابة إلى ذات مبدعة كاتبة فاعلة، ويؤسس لتاريخ دخولها معترك الإبداع، وصرختها في وجه الذكورية المتوحشة.

المصادر والمراجع والهوامش

1 – نذير العظمة: الفعل الشعري ونقد النقد، ضمن كتاب عبدالله الغذامي «الكتابة ضد الكتابة»، دار الآداب ، بيروت ط 1 – 1991 ص: 120، 121.

2 – عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة– 1985، ص: 7.

3 – عبدالله الغذامي: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت – 1987، ص: 10.

4 – عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، مصدر سابق، ص: 6.

5 – عبدالله الغذامي: المصدر السابق، ص: 3، 10.

6 – المصدر السابق، ص 74.

7 – المصدر السابق، ص: 75.

8 – محمد خير البقاعي: تلتقي رولان في الخطاب العربي النقدي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 27، العدد الأول، سبتمبر – 1998، ص: 38.

9 – عبدالله الغذامي: الخطيئة والتفكير، ص: 50.

10 – المصدرالسابق، ص: 53.

11 – المصدر السابق، ص: 15.

12 – عبدالله الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط 1 – 1991، ص: 114.

13 – سعيد الإدريسي: المرأة في اللغة، مجلة الفيصل، السعودية، العدد 281، مارس– 2000، ص 113.

14 – عبدالله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت – ط 2 – 1997، ص: 21.

15 – المصدر السابق، ص: 7.

16 – رمضان بسطاويسي محمد: النقد الثقافي، مجلة العربي، الكويت، العدد 514، سبتمبر – 2001، ص: 184.

17 – عبدالله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 2 – 2001، ص: 35.

18 – المصدر السابق، ص: 185.

19 – المصدر السابق، ص: 140.

20 – المصدرالسابق، ص: 280.

21 – المصدر السابق، ص: 271.

22 – المصدر السابق، ص: 242.

❖ ❖ ❖

ليس من شك في أن قراءة التراث (العربي) ظلت محكومة بخلفيات إيديولوجية (سلفية، ليبرالية، قومية، ماركسية...) ومناهج متنوعة (جدلية، إبستيمولوجية، تفكيكية...)، ويمكن أن نرد هذا التنوع والاختلاف إلى طبيعة التراث ذاته التي تتأكد من خلال مكانته ضمن قائمة القضايا التي تهيمن في الخطاب الفكري العربي المعاصر. فالتراث، في الثقافة العربية، ظل ولايزال، ملتبساً بالهوية والأصالة والخصوصية... أي بكل ما له صلة بما يعرف بمطلب «بناء الذات العربية»، التي تفجر في أثناء اللقاء مع الغرب. وكثيرة هي الدراسات التي درست التراث، وكان لها تأثير ملحوظ بعد أن أثارت أسئلة عميقة. وذلك بدءاً من كتابات زكي مبارك وعلي عبدالرازق وطه حسين في العشرينات، ووصولاً إلى كتابات أدونيس ومحمد أركون وحسن حنفي ومحمد عابد الجابري ونصر حامد أبو زيد منذ السبعينات والثمانينات حتى الآن.

وفي هذا المنظور نود الوقوف عند دراسة «النقد الثقافي. قراءة في الأنساق الثقافية العربية» للناقد السعودي عبدالله الغذامي. وهي دراسة لا يمكن موضعتها ضمن النسق الذي يتحكم في القراءات السابقة، ولذلك أسباب كثيرة في طليعتها التحولات التي حصلت في الثقافة العربية المعاصرة، وكما أن هذه الدراسة تكتسي أهمية «تاريخية» طالما أنها تعبر عن المناهج القرائية الجديدة في تعاملها مع النص التراثي. والجديد، فيها، أنها، حاولت الإفادة من «النقد الثقافي» في دراسة التراث (العربي). ويظهر أنها أول محاولة من نوعها على هذا المستوى. أجل قد نجد محاولات من هذا النوع، غير أنها لا تعبر عن «النقد الثقافي» في

أسسه التصورية والمنهجية، هذا بالإضافة إلى أن النقد الثقافي لايزال في بداياته الأولى في الخطاب النقدي العربي كما سنشرح بعد قليل. ويبقى علينا، إذن، بعد هذا التقديم، أن نسأل السؤال التالي: إلى أي حد يتناص (بشكل موجب طبعاً) هذا النوع من النقد مع التراث (تراثنا)؟ وهل بلغ به صاحب الدراسة مستوى «الإنتاج المعرفي» الذي يراعي «الأسئلة المخصوصة» للتراث؟ أم أن هذه الدراسة لا تعدو أن تكون مجرد تأويل/ تأويلات لا تراعي السياق التاريخي للنص التراثي؟ بل هل يمكن الحديث عن مفهوم «النص» (التراثي) في هذه الدراسة؟. من الجلي إذن لا نريد – من خلال هذه الأسئلة – أن نخوض في «تمثل» ناقدنا للخلفيات المنهجية والأسس التصورية لهذا النقد بسبب من كفاءته على هذا المستوى التي تبرهن عليها أبحاثه المتعددة منذ كتابه الأول «الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية» (1985).

ولا بأس من التأكيد على تزايد الاهتمام بالنقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي المعاصر خلال السنوات الأخيرة. وكعادتنا مع المناهج النقدية والنظريات المعرفية فإن تلقينا لها لا يخلو من بعض الانبهار بسبب من «القوة الإغرائية» التي تبدو ملازمة لها. غير أن الأمر مخالف بعض الشيء بالنسبة للنقد الثقافي مقارنة مع المناهج القرائية التي كنا نأخذها عن الغرب. فالنقد الثقافي ليس غربياً بشكل صرف بحكم الأسماء التي تساهم في بلورة أفقه خصوصاً من ناحية ما يعرف بـ «نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي». لقد ساهمت في صياغة هذه النظرية نسبة مهمة (80٪) من أبناء «العالم الثالث» الذين قدموا إلى الغرب من بلدان مختلفة مثل فلسطين وباكستان والهند... ومن بين هؤلاء إدوار سعيد وهومي بابا وإعجاز أحمد... إلخ. وأهم ما تطرحه هذه النظرية أن الثقافة ليست وسيلة معرفية بل فضاء تتفاعل فيه شتى العناصر، فهي خطاب يفعل ويتفاعل، ولذلك فإن دراسة الخطاب الثقافي تتيح إمكانية التعرف عن كيفية تخييل الآخر في اللاوعي الشخصي

والجمعي وكيفية قولبته لإقصائه وتهميشه. وعلى صعيد النقد الأدبي فهي (أي نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي) تركز على الرواية، وترى أنها جنس أدبي واكب المشروع الاستعماري. والسرد. الذي تتقوم عليه هذه الرواية، له مرجعية تاريخية جغرافية؛ ثم إن السياسة والاقتصاد متلازمان ويشكلان جزءاً من اللاوعي في أثناء هذا السرد (ماري تيريز عبدالمسيح؛ ما بعد الكولونيالية. قراءة أولى/ مجلة «القاهرة»، العدد 180، نوفمبر 1997، صص 10-14). ودراسة إدوار سعيد «الثقافة والإمبريالية» (1993) تعكس بعمق هذا التصور، وأهميتها تنبع من أنها تكشف عن خطورة الإمبريالية من داخل حقل الثقافة ذاته بدلاً من الاقتصاد على نحو ما تفعل أغلب الدراسات التي تعالج موضوع الإمبريالية. فالأمر لا يتعلق بتبادل السلع فحسب، وإنما بـ «التمثل» أيضاً. ويلخص إدوار سعيد، كعادته، وبدقة فائقة، الثقافة، في هذه النظرية، قائلاً: «إن الثقافة، بهذا المعنى، مصدر من مصادر الهوية، وهي مصدر صدامي أيضاً. كما نراها الآن في حالات «الرجوع الى الثقافة والتراث·وترافق حالات الرجوع هذه مرمزات صارمة من السلوك الفكرى والأخلاقى تناهض الإباحية التي ترتبط بفلسفات تحررية «ليبرالية» نسبياً من مثل التعددية الثقافية والهجنة. ولقد أنتجت هذه الرجوعات في العالم الذي كان خاضعاً للاستعمار سابقاً أنواعاً شتى من الأصوليات الدينية والقومية». (إدوار سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت،1997، ص 59).

إلا أن ما لا ينبغى أن نتعامى عنه هنا هو أن النقد الثقافي لا يكشف عن أي نوع من «القطيعة» مع الكثير من التصورات والمناهج، فهو يقيم حواراً معها. وفي قلب هذا الحوار يقع مفهوم «الخطاب» الذي يحيل إلى «حفريات المعرفة» عند ميشال فوكو، ومفهوم «الهيمنة» عند أنطونيو غرامشي... إضافة إلى استفادته من التاريخ والتحليل

النفسي والسيميائيات وما بعد الحداثة... إلخ. من الجلي إذاً أن هذا النقد لا يكشف عن أي نوع من «القطيعة» في صلب النظرية النقدية.

وعلى صعيد الخطاب النقدي العربي المعاصر فإن هذا النقد لايزال في بداياته الأولى، وكما يتم ترسيخ صورته انطلاقاً من «نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي». وفي هذا الصدد يمكن التذكير بمقال الناقد السوري المقيم بباريس صبحي حديدي حول هذه النظرية، وهو منشور بمجلة «الكرمل» (أظن العدد 1994/47). وكذلك الملف المكرس لهذه النظرية في مجلة «القاهرة» (1997). وعلى مستوى الكتب المستقلة فإنه يمكن الإشارة إلى كتاب الباحث المغربي محمد أنقار «بناء الصورة في الرواية الاستعمارية» (1994) الذي يدرس فيه صورة الإنسان المغربي في الرواية الإسبانية الكولونيالية، وفي السياق نفسه يمكن أن نشير إلى دفاع الناقد المصري الكبير عن هذه النظرية في كتابه «آفاق العصر» (1997). وفي جميع هذه الدراسات فإننا لا نألف ما هو خارج عن الأفق الذي رسمته نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي، ودون أن نغفل هنا مدى تأثير الناقد الفلسطيني إدوار سعيد في هذا الأفق، غير أن النقد الذي يوجه لهذا الناقد أو المفكر هو نظرته الموحدة للغرب حيث يتم تغليب صورة هذا الأخير الإمبريالية عن باقي صوره الأخرى، هذا بالإضافة إلى تركيز هذه النظرية على الرواية.

ولذلك فإن الدراسة التي نشرها الناقد عبدالله الغذامي تحت عنوان «النقد الثقافي – قراءة الأنساق الثقافية العربية» تجعلنا خارج هذا المنحى العام الذي يهين على النقد الثقافي في الخطاب العربي المعاصر. وهو ما يتأكد – أول ما يتأكد – من خلال التركيز على الشعر بدلاً من الرواية. فهو يركز على شعراء محددين، أثير حولهم جدل كبير، وهم أبو تمام والمتنبي وأدونيس ونزار قباني، مثلما يشير إلى شعراء آخرين مثل جرير والأخطل وعمر بن كلثوم.. وكما أنه يستحضر بعض أقوال

وتصورات رجالات التراث، ومن ثم فقد بدا لنا منظور التراث مهيمناً في هذه القراءة. وقبل معالجة هذه القراءة لا بأس من الوقوف عند فهم ناقدنا للنقد الثقافي.

ومن هذه الناحية فإنه خصص قسماً نظرياً مهماً (فصلين من 90 صفحة من مجموع 295 عدد صفحات الكتاب) لهذا النقد، وذلك من خلال ما أسماه «ذاكرة المصطلح» و«النظرية والمنهج». ويبدو جلياً، في هذا القسم، أنه يجعل من النقد الثقافي بديلاً عن النقد الأدبي. فالكتاب لا يفارق «خطاب النهايات». إنه يعلن – في المقدمة – «موت النقد الأدبي»، وذلك من خلال هيمنة «الأدبية» مما أدى إلى إقصاء النظر إلى ما وراء هذه الأدبية وما تحتها (ص 13)، هذا بالإضافة إلى أن مفهوم «الأدبية» لا يفارق دائرة المعنى الأكاديمي/ الرسمي لمصطلحي أدبي وأدبية (ص 57). فالنقد الثقافي ينقل النظر من النص إلى الخطاب أو «فعل الخطاب» و«قوته التأثيرية» (ص 166) و«تحولاته النسقية» (ص 13). وفي هذا المنظور يتم البحث في «الأنظمة السردية» و«المضمر النسقي الثقافي» وأنساق التمثيل» و«أنماط الهيمنة»... إلخ، وكل ذلك في الأفق الذي يقر بأهمية الثقافة على مستوى تشكيل وتنميط التاريخ (ص 17). كما لا ينبغي أن نتغافل عن أهمية النقد الثقافي على مستوى الاهتمام بالمهمل والمهمش والمنسي... ونقد أنماط الهيمنة وآلياتها. ونقد الأنساق الأصول وتلك الهوامشية (ص 89).

وفي الحق لا نريد أن نعرض لأفكار الدراسة وخلاصاتها، ولا نريد الوقود عند ما يسميه إدوار سعيد. الذي أشرنا إليه من قبل. «التمثيل والتأسيس» المصاحبين لـ «انتقال النظريات» (الكرمل، العدد 9، 1982، ص 12)، خصوصاً وأن صاحب الدراسة كشف عن تمكنه من المناهج الغربية منذ أول دراسة له «الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية» (1985). فما يهمنا هنا هو «الأطروحة المركزية» للكتاب، وذلك من خلال محاولة الإجابة عن الأسئلة السابقة.

قلنا إن صاحب الدراسة يركز على الشعر. ويؤكد - في نص المقدمة - أن هذا الأخير لا ينجو من ما يسميه «النسقية» و«التشعرن»، ويضيف إنه ليس الخطاب «البلاغي» بمفرده يعاني منهما بل حتى الخطاب العقلاني يعاني بدوره منهما (ص 7) (وفي هذا الصدد يعدنا بكتابه القادم). ويهمنا، هنا، أن نقف عند دراسته للشعر حيث يركز على «الأنا الفحولية» و«ثقافة المديح» و«صناعة الطاغية»... إلخ. وهذه الأشكال تدخل في إطار «النسقية» التي لا يوافق عليها، ولذلك يحاول دحضها على امتداد الدراسة. إلا أنه، وهو يحاول أن يفعل ذلك، يسقط في نظرة موحدة. يقول في هذا الصدد: «هذا النسق الذي نجده في الخطاب الشعري القديم منه والحديث، التقليدي والتجديدي، نجده عند الفرزدق وجرير، وأبي تمام والمتنبي، مثلما نجده عند نزار قباني وأدونيس. بل إننا نجده في الخطاب العقلاني كما هو في الخطاب الشعري والخطاب السياسي والإعلامي. لقد انتقل النسق وترحل من الشعر إلى الخطابة ومنها إلى الكتابة ليسافر بعد ذلك في الذهنية الثقافية للأمة ويتحكم في كل خطاباتنا وسلوكياتنا» (ص 123). من الجلي إذاً أنه يسقط في نظرة موحدة لا تميز بين الشعراء فحسب، وإنما بين العصور والخطابات أيضاً. وذلك حين يقول: «وتأتي بعد ذلك صورة الخطاب الأدبي على درجة مرعبة من التجانس [يقصد النسقي] والتطابق التام حتى لا ترى فرقاً بين الشعر والنثر...» (ص 110). وبما أنه لا يميز بين الشعر والنثر ينتقد المقامة ويعتبرها «قمة النسقية» و«أبرز ما قدمته الثقافة العربية كعلامة صارخة على فعل النسق، حيث تتجاور العيوب النسقية وتتكثف في نص واحد» (ص 100).

ويرى صاحب الدراسة أن أخطر تحول ثقافي حدث في أواخر العصر الجاهلي، وتغير معه النسق الثقافي العربي منذ ذلك الوقت إلى اليوم، هو شعر المدح (ص 143). ونحن إذا اعترضنا عليه قائلين كيف يمكن لشاعر معاصر كأدونيس - مثلاً - أن يكون مداحاً فإنه يجيبنا

قائلاً: «وإن كان أدونيس ليس مداحاً ولا هجاء إلا أنه واقع في أتون التفحيل وله دور في بعث وتعزيز الخطاب الفحولي بكل عيوبه النسقية القديمة...» (ص 111).

وحتى نبقى في إطار الحديث عن التراث ومدى أهمية النقد الثقافي على هذا المستوى فإنه سنكتفي بنموذج (شعري) واحد تحدث عنه صاحب الدراسة في أكثر من موقع في الكتاب. وهو الشاعر العربي أبو تمام. وفي ضوء الموقف السابق من المدح طبيعي أن يسجل عليه «رجعيته» (ص 115) و«أننا مازلنا نتغنى بتجديدية أبي تمام، وربما قال بعضنا بحداثته. وهذا برهان آخر على تحكم النسق فينا وتوجيهه لأحكامنا الذوقية ومن ثم العقلية» (ص 116) و«أي حداثي هذا...؟!» (ص 177). وكما أنه لا يوافق على أن يكون «اسم أبي تمام قاراً في الضمير الثقافي على أنه رمز حداثي فجر طاقات اللغة وواجه الأعراف وحطم عمود الأوائل» (ص 178)... ويرد هذا الموقف/ المواقف إلى «العمى الثقافي» الذي يتخلل النسق المتحكم في النظر النقدي القديم والجديد.

أجل يمكن الاتفاق مع صاحب الدراسة على أن الخطاب المدائحي يعتمد على الكذب والمبالغة، باتفاق ثقافي بين كافة الأطراف، والمؤسسة الثقافية ترعى ذلك وتباركه (ص 190). غير أن «ثقافة النسق» التي تلوي بقراءة صاحب الدراسة انزاحت عن «تحليل» و«تشخيص» هذا «الاتفاق الثقافي» وطبيعة هذه «الأطراف» المشاركة فيه. الدراسة تفتقد إلى تحليل «الإبستيمي» الذي يفسر الأسباب «التاريخية» التي كانت وراء «ثقافة النسق»، لأنه يظهر – من خلال الدراسة – أن الشاعر مال من تلقاء ذاته إلى المدح والاهتمام بمصلحته أكثر. من دون شك هناك سياق تاريخي يقف وراء هذا التحول الحاصل في دور الشعر. فالشاعر العربي لم يكن خارج التاريخ أو المجتمع، هناك ما يعرف بـ «أزمة الوضع الاجتماعي للشاعر» التي فرضت عليه المدح أو مسايرة «ثقافة النسق» بلغة صاحب الدراسة.

إن هذا الأخير لم يكن يلتفت – أو لم يكن يهمه ذلك – بسبب من «النظرة المسبقة» لتلك القيود التي فرضت على نظم الأغراض المتصلة بالسلطة التي يتوجه الشاعر إليها بشعره مادحاً إياها أو راثياً من يمثلها. وكما أنه لا يلتفت إلى تلك العلاقة الجديدة التي أصبحت بين الشاعر والسلطة الحاكمة في عصر أبي تمام. وفي هذا الصدد تستوقفنا قراءة لافتة صاغها جابر عصفور، في دراسته «مفهوم الشعر – دراسة في التراث النقدي» (1978)، حيث حصر هذا التغير في مظاهر ثلاثة هي:

أولاً – أن ممثلو السلطة لم يعودوا يقبلون من الشاعر إلا ما يوافق قناعاتهم لا قناعته.

ثانياً – لم يعد الشاعر – لعوامل عديدة – قادراً على أن يكون صادقاً في نظمه الذي يتوجه به إليهم.

ثالثاً – أن المتلقي لهذا النظم والمتطوقين له لم يعودوا يطالبون الشاعر المحدث إلا بكل ما هو طريف في المدح بغض النظر عن قناعاتهم أو قناعة الشاعر في الممدوح (صص 22-23). مما أوقع الشاعر في شراك لم يجد أمامه بداً من «التمويه الحرفي» لكي يحقق لمتلقيه مطلبهم (ص 23).

ونجد شعراء كباراً يثبتون هذا الوضع، ولم يكن أبو تمام خارج السرب، يقول هنا:

لما كرمت نطقت فيك بمنطق حق فلم آثم ولم أتحوب
ومتى مدحت سواك كنت متى يضق عني له صدق المقالة أكذب

ولابد من التأكيد هنا على أن أغلب قصائد ديوان أبي تمام تدخل في عرض المدح. ثم إن الرثاء، الذي يأتي في المقام الثاني، يتمم فيه أبو تمام باقي صفحات ممدوحيه وأقاربهم. وليس غريباً أن البحتري لما سئل عن رأيه في شعر أبي تمام أجاب بأنه لولاه لما استطاع أن يكسب عيشه،

مما يدل على أن الشعر أصبح حرفته (عبدالقادر القط: مفهوم الشعر عند العرب، ترجمة عبدالحميد القط، دار المعارف، 1982، ص 102). وهذا ما لم يحصل في الشعر القديم، إذ لم يكن الشاعر يقول الشعر تكسباً أو إرضاء لأمير بل يقوله - بتعبير جابر عصفور - من قلبه وكلما دعت الضرورة إلى ذلك. ولعل هذا ما يفسر لنا الضيم الذي راح الشاعر لا يخفيه من جراء هذا التحول الذي مس الشعر العربي. وفي هذا الصدد يقول شاعر من العصر العباسي الأول:

الكلب والشاعر في حالة يا ليت أني لم أكن شاعرا
ألا تراه باسطاً كفه يستمطر الواردا والصادرا

إن النقاش حول أبي تمام يطول بنا. ومن المؤكد أن يتفاوت هذا النقاش خصوصاً حين يتعلق بشاعر في حجم أبي تمام. واللافت، في القراءة التي بين أيدينا، تقوقعها في إسار نظرة موحدة تحاول - دون أن تعلن ذلك - نفي صفة الشاعرية عن أبي تمام. وفي الحق لا يمكن حصر تجربة هذا الشاعر في «ثقافة النسق» بمفردها، وحتى إن كان داخلها فإنه - في موازاة ذلك - كان يتهددها - وليس من شك في أن هذا الشاعر صدم الحساسية النقدية/ الثقافية السائدة وقتذاك، وهذا ما يتطلب دراسة مستقلة.

وعلى مستوى آخر يعد صاحب الدراسة أن شعر المديح أو ثقافة المديح عنصراً مؤثراً في «التكوين النسقي الثقافي للذات العربية» (ص 145)، وفي ضوء هذا التصور يركز على قصيدة عمرو بن كلثوم ليخلص إلى أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد قصيدة طويلة ابتدأها هذا الشاعر وظللنا نكتبها من ذلك الوقت حتى الآن (ص 199). وبالأدق فإنه لا يركز على القصيدة بأكملها، وإنما على عبارات بعض أبياتها مثل «من لم يظلم الناس يظلم» و«من لم يكن ذئباً تأكله الذئاب»... وهذا النسق - في تصوره - هو الذي يفسر «صناعة الفحل» و«صناعة الطاغية».

وما يلفت النظر هنا هو تركيزه على صدام حسين (كذا) الذي يمثل – في نظره دائماً – صفات الأنا الشعرية حيث «الأنا المتضخمة الفحولية» (ص 192) وحيث تطابق شخصه مع «المجاز الشعري الفحولي» (ص 193)، وبعد ذلك يربط بين صدام حسين وعبدالكريم قاسم «الطاغية» كما ينعته أسوة بصدام حسين، وفي ضوء «من لم يكن ذئباً تأكله الذئاب» يحاول تفسير العلاقة بين صدام حسين وعبدالكريم قاسم، ويقول بالتالي «وما كان صدام حسين مع عبدالكريم قاسم إلا مثالاً آخر مما يفعله الخصم بالخصم والمعارض مع المهيمن إلى أن تتساوى الأطراف في نسقيتها وتمثلها للفحل الشعري (ص 219)». وفي السياق نفسه يسأل في صورة الواثق من جوابه: «وإذا كان قاسم طاغية فهل صدام عادل وإنساني؟!» (ص 195). ويبقى علينا أن نسأل بدورنا: ما الذي يمنعنا من القول بأن عبدالله الغذامي نفسه «طاغية»؟ وإلا ما الذي جعله يركز على صدام حسين دون سواه؟ وحتى نعدل من صيغة هذا السؤال أو بكلام آخر: إذا كان صدام حسين طاغية فهل باقي الحكام العرب عادلين وإنسانيين؟.

يمكن أن نقول في خلاصة ما تقدم أن «النقد الثقافي»، في دراسة عبدالله الغذامي، لا يخلو من «تأويل» في أحيان كثيرة، والتأويل هنا من حيث هو أفكار مسبقة تستبق نتائجه فعل القراءة ذاته. ومن هنا يمكن أن نفهم طابع التجزيء الذي يتخلل اختيار الأمثلة، وذلك للتأكيد على «صحة النتائج» و«البرهنة» عليها. وكما أن الناقد لم يتمكن من التخلص من تأثير التفكيكية (أو التشريحية كما يترجمها) التي هيمنت في بعض دراساته السابقة. إن إلغاء النسق يسير في اتجاه تأكيد «التشظي» الذي تدافع عنه التفكيكية. وما يسميه «الجملة الثقافية» التي يلخصها عند ابن المقفع في «تصوير الحق في صورة الباطل» (ص 111) وعند جرير في «أنا الدهر» (ص 119)... أشبه ما يكون (أي الجملة) بـ «المركز» الذي تسعى التفكيكية إلى نقصه وكشف تناقضاته وزرع الشك فيه. التفكيكية التي تسعى إلى أن تكون فلسفة بدون مركز. ولذلك فإن القراءة التي تنتظم الدراسة هي

قراءة بدون مركز. ودون أن نتغافل كذلك عن تشكيك هذه القراءة في الأدب ذاته ودوره، ومن الواضح أن ينتقد كل الشعراء وأن لا يميل إلى أي واحد منهم.

❖ ❖ ❖

ملحوظة: الكتاب صادر عن المركز الثقافي العربي، وسنكتفي بالإحالة إلى صفحاته داخل المتن. وهو ما سنسلكه مع باقي الدراسات الأخرى المعتمد عليها في هذا المقال تلافياً لكثرة الإحالات.

يراد بلفظ المستشرق «كل شخص يدرس أو يكتب أو يقوم بأبحاث عن الشرق عامة، أو في مجال من مجالاته الخاصة، ويسري هذا على الإثنولوجي، كما على السوسيولوجي والمؤرخ والفيلولوجي»[1]

فوجهة المستشرق إذاً هي ثقافة الشرق وتراثه وتقاليده وعاداته وعقيدته وطقوسه ولغته وأدبه... وفنه أيضاً..

ويرادف لفظ المستشرق عند إدوارد سعيد وسعيد علوش بالتبني – لفظ المستغرب «يرادف لفظ المستشرق لفظ (المستغرب) في العربية حيث يعني الشخص المهتم بمعرفة العالم العربي أو الشرق وشمال إفريقيا، وهو التعريف الذي يؤكده إدوارد سعيد أيضاً»[2].

وهو (أي الاستشراق) حركة علمية تعنى بدراسة أوضاع الشرق وماله صلة بقديمه وحديثه بغابره وظاهره، وبنشر ما يتعلق باللغة العربية،وبقية اللغات السامية والشرقية[3].

وإذا كانت وجهة المستشرقين هي الشرق كما أسلفنا فليس ذلك لمجرد اكتشافه أو الخوض في هويته وتتبع مسيرته الحضارية أو سلسلة تخلفاته... وقد تنبه الباحث عبدالله العروي إلى البعد العلمي في نشاط المستشرقين، وعدم صرفهم طاقاتهم في البحث فيه هدرا، بل إن نشاطهم بالضرورة كان علميا، والباحثون فيه يمثلون – إلى جانب المكتشفين – نخبة طيبة من العلماء أفنوا حياتهم في البحث والتنقيب وإجراء التجارب واستنطاق الوثائق وإشهاد الحفريات على تاريخ الشرق وعلومه وفلسفته... يقول سعيد علوش نقلا عن باحثنا العروي: «ولا تكون «درجة التطور» التي يتحدث عنها عبدالله العروي هنا مجرد اختبار للمقبلين على الإنتاج الاستشراقي، بل تتعداهم لتشمل النخبة الجامعية العربية، ومن ثمة، فالاستشراق ليس مدرسة أو شبه مدرسة

لتأويل الأحداث الثقافية الشرقية من أجل اكتشاف هذا الشرق، ولكنه كذلك نشاط شبه علمي يتأسس على النشر والتحقيق والترجمة والتعليم»[4].

وهكذا فمجالات عملهم - من خلال الرأي السابق - متعددة ومتنوعة، ولكنها ذات منحى علمي ومنهجي ومع ذلك فإن ما ألف حولهم وصف «بجهود» فقط، فأكثر الذين كتبوا مقالات عن الاستشراق عنونت (بجهود المستشرقين في المجال الفلاني).

وقد كتبت مقالات مستقلة عديدة عن الاستشراق، في العديد من المجلات، وكتبت فصول عن الظاهرة في ثنايا العديد من الكتب، وألفت فيها كتب كاملة ومستقلة، كما عند إدوارد سعيد الذي نال شهرة كبيرة حول كتابه (الاستشراق) ترجمة الناقد البنيوي الكبير كمال أبو ديب، وكتاب الباحث المغربي بنسالم حميش (الاستشراق)، وقد ألف الأستاذ نجيب العقيقي كتاباً تخصص في الاستشراق بعنوان (المستشرقون) في ثلاثة أجزاء، وهو في نظر الباحثين ومنهم الناقد سعيد علوش «أكبر وأضخم عمل إحصائي لإنتاجهم» حيث جاء في ثلاثة أجزاء و1414صفحة[❖].

النشأة

والاستشراق قديم العهد مر - حسب جودت الركابي - بأطوار مختلفة حتى صار إلى ما هو عليه الآن... واعتبره المستشرق لويس شيخو كذلك قديماً وليس مستحدثاً، ورده إلى الفتوحات الإسلامية «التي قربت أمم الشرق من تخوم البلاد الغربية ولاسيما في جهات الأندلس وبعض جهات الروم...»[٥].

وإذا كان الركابي يرجع بقدم الاستشراق إلى القرن السادس عشر، حيث سيصطبغ بعد الحروب الصليبية بصبغة دينية، لأن روما كانت تهتم بإخراج الدعاة إلى الشرق وتؤسس المدارس في بعض المدن الأوروبية كباريس وروما لتعليم العربية،... وينص على القرن السادس عشر الذي أسست في

روما آنذاك مدرسة ومطبعة للعربية والعبرانية، وبعدها سينضج الاستشراق مع بزوغ القرن السابع عشر حيث سيخرج الاستشراق من طور الاستفادة إلى طور العلم بالشيء... فإن محسن جمال - مثله مثل الركابي - يقر بأقدمية الاستشراق، ولكنه يرجع به إلى أبعد من التاريخ الذي حدده الركابي ولكن دون تحديد دقيق حيث أرجعه إلى أيام النهضة العلمية للعرب في الأندلس، يوم أن كان يفد إلى جامعاتها ومدارسها أبناء الغرب ليدرسوا لغة الشرق، أما التحديد التاريخي للمستشرق لويس شيخو فيظل الأقدم والأبين إذ رد ظهور الظاهرة الاستشراقية إلى بداية القرن الثاني عشر الميلادي محددا الفترة وواقفا عند (بطرس المكرم) رئيس دير كلوني 1092-1156 بإيطاليا لأنه - في نظره - أول من اعتنى بنقل الآثار العربية إلى اللاتينية، وبأن أول كرسي منظم لتدريس اللغة العربية كان بفضل رايموندس لالوس....[6].

وإذا كان تاريخ الاستشراق يرجع إلى بداية القرن الثاني عشر وربما إلى ما قبل ذلك بقليل فإن نهضته لم تبدأ إلا مع القرن السابع عشر بظهور الجامعات ونبوغها، وازدهار البحث العلمي الموجه نحو علوم الشرق، وكذا بظهور سلسلة الاستعمارات... ورافق هذا الظهور وهذه النهضة إنشاء مدارس خاصة باللغات الشرقية، وظهور جمعيات كالجمعية الأسيوية وما تمخض عنها من صدور مجلات ودوريات، وكانت فرنسا - حسب رأي الركابي - السباقة إلى هذا التنظيم والتنسيق والتأسيس، وإن كانت البوادر المعتمدة ترجع في نظر المؤرخين إلى حملة نابليون فهي التي مهدت الطريق لذلك التأسيس، وسيحذو الإنجليز جذورهم، حذوك الحافر بالحافر.

وظل الاختلاف في التعامل مع الشرق وثقافته وعلومه... على حسب القرون والعصور. وقبل أن نحدد مجالات عمل المستشرقين وبحثهم وأحيانا تخصصاتهم، تجب الإشارة إلى تصنيف «تيماتي» وفق القرون الثلاثة (17-18-19) لإعطاء صورة عامة عن هذه المجالات.

في القرن 17. بدأت حركة الاستشراق في إنجلترا بتأليف المعاجم

وكتب النحو وتحقيق النصوص والمخطوطات العربية والقيام بالبحوث في التاريخ والأدب العربي، وذلك لاستحداث كراسي الأستاذية في الأدب والتاريخ العربي في أكسفورد وكمبردج... جون كريفز وأدوارد بوكك (صاحب دراسة نقدية لقصائد الطغرائي (لامية العجم)).

وفي القرن 18، سيمون أوكلي (ترجم حي بن يقظان إلى الإنجليزية) وجورج سيل (أول أوروبي ترجم القرآن الكريم، وليم جونس (ترجم المعلقات)....

وفي القرن 19 : لومسدن (أعد مدخلاً للنحو العربي) وج هـ هندلي (أعد دراسته عن المتنبي) ومنهم من قرض الشعر بالعربية كهنري بالمر، وقد أعد – بدوره – دراسة عن أشعار بهاء الدين زهير، وتراجم للشعر العربي.

وليم رايت تتلمذ على يد المستشرق الهولندي دوزي (أصدر طبعة محققة لرحلة ابن جبير والكامل للمبرد[7].

ومثل هذا التصنيف نجده عند سعيد علوش ولكن بتصنيف الناقد والمؤرخ والمتخصص فقد صنف المستشرقين تصنيفين: الأول مجالي، والثاني تخصصي.

❖ ***التصنيف المجالي*** (الميداني) ومنه.

أ- الاهتمام الموسوعي: سلفستردي ساسي – إرنست رينان – أدوارد لان.

ب – الاهتمام الببليوغرافي: بروكلمان وآخرون.

ج – الاهتمام بالمخطوطات في إطار المعرفة الموسوعية:

1 – بظهور معجم الأدباء لياقوت الحموي في طبعات كل من ويستنفلد وأخرى لمارجوليوث.

2 – معجم ما استعجم للبكري.
3 – الفهرست لابن النديم. } فليشر

4 – كشف الظنون لحاجي خليفة ل غوستاف فلوجل.

د – الاهتمام بالقواميس اللغوية الثنائية والثلاثية (بلاشير)

هـ – الاهتمام بالتاريخ: وقد وقف الباحث طويلاً عند هذا الاهتمام، ولكن يمكن تحديد عدد ممثل من المستشرقين في هذا المجال على سبيل المثال لا الحصر:

1 – حركة تحقيق المخطوطات: (رويمر – شار بيلا).

2 – تقاطع المعرفة الدينية بالمعرفة الموسوعية في المجال نفسه، (كارل بروكلمان – فلهوزن – ريسكه – فايل – كولان – ليفي بروفسال – أندري جوليان.

❖ التصنيف التخصصي:

أ– الاهتمام بالشعر الجاهلي والعباسي لتمثيليتهما الوجودية والحضارية (فلا غرو أن جاءت أغلب التحقيقات للدواوين والحماسات والفهارس الكلاسيكية، بل تعتمد «الأنسلكوبيديا الإسلامية» هذا الأدب وحده في معرفتها للشرق).

ب – الاهتمام بتحليل أوزان الشعر: فرايتاخ – بواز.

ج – الاهتمام بالشعر الإقليمي: هنري بيريس.

د – الاهتمام بالشعر الموضوع (شعر الموضوع [كذا]) فاديت).

هـ – الاهتمام بالشاعرية العربية العباسية: جمال الدين بنشيخ.

و – الاهتمام بالمادة الكلاسيكية العامة: شارل بيلا – فرايتاخ – نولدكه.

ز – الاهتمام بالنثر (كتخصص): بلاشير – نيكلسون – نلينو – ميتز – ج بيرك (وهؤلاء أسسوا لتقليد أدبي عرفت به مدارس الاستشراق)(❖).

ولسنا في حاجة إلى مناقشة تصنيف الباحث إلا من كون بعض المستشرقين يخوضون في هذا المجال وذاك فتجدهم يهتمون بالقاموس

وترجمة الشاعر أو الناثر وجمع أشعاره أو خطبه وتحقيق ديوانه أو بعض قصائده... لا الوقوف عند عمل واحد إلا في النادر، وحتى هذا الوقوف يكون عند الشاعر أو الناقد من خلال كل إبداعه لا عند زاوية من زواياه فقط، كأن يختص شارل بيلا مثلاً بالجاحظ أو جابرييلي بالمتنبي او ماسنيون بالحلاج.

وقد صنف جودت الركابي المستشرقين حسب جنسيتهم فذكر من الفرنسيين ثمانية وعشرين مستشرقاً أشهرهم: دي ساسي، ودي سلان، وكارادوفو، وليفي بروفنسال، وماسنيون وبلاشير، وشارل بيلا ولوكونت.

ومن الإنجليز ذكر أحد عشر أشهرهم: مارجيوليوث، ونيكلسون، وجب وكرنكو، وبالمر ورايت.

ومن الألمان: فلوجل وفليشر وآلوردت Al wardt ونولدكه وبروكلمان.

كما تطرق إلى الروسيين وذكر منهم: كراتشوفسكي.

ومن الهولانديين: دوزي، ومن المجر غولدزيهر. ومن إيطاليا وقف عند كارلونلينو وغويدي، ومن بولونيا ذكر كازيمرسكي. ومن أمريكا فانديك وماكدونالد، وشالزآدمز[8].

ولم يتطرق للمستشرقين الإسبان ودورهم في إحياء التراث العربي الذي لا يقل عن دور الألمان أو الفرنسيين.. إن لم يفقه زخماً ودقة وتحرياً... وتخصصاً لأن أغلبهم تخصص في الأدب الأندلسي وقد تنبه إلى هذا الحيف وهذا التجاهل الأستاذ الباحث محسن جمال الدين، الذي أشاد بأشهر المستشرقين بهذه الديار وخاصة غارسياغومس الذي سنفرد له مكاناً لا يستهان به في هذا البحث، ومونثافيث وتيريس، وخوسه ماريا مياس، وقد كان غومس يعنى بالأدب والشعر الأندلسي الإسلامي وإلياس توريس يعنى بالأدب القديم في الأندلس وكان الدكتور مارثينث مارتين والدكتور بدرو مارتينيث مونتابيت يشتغلون بالأدب العربي الحديث والمعاصر، وقد أسسوا لهم مجلة الأندلس التي كانت تعنى بالأدب والتاريخ والآثار الأندلسية... وتبعتها مجلات عديدة... وهو فعل تكرر عبر العصور والأمصار، فكما تأثر

الإنجليز بالفرنسيين في إنشائهم المجلة الآسيوية فقد تأثر اللاحقون من المستشرقين الإسبان بالسابقين منهم ومن غير أبناء جلدتهم..

ومن الجميل في مقال الأستاذ محسن جمال الدين تصنيفه المستشرقين الإسبان حسب العصور وحسب اهتماماتهم، وحسب إتمام اللاحق عمل السابق في التحقيق والنشر والترجمة... ومن هذه الآثار الأدبية لهؤلاء المستشرقين حسب رؤية محسن جمال الدين[9].

1 – بسكوال دي جاينوس 1809-1897.

- ترجمة كتاب نفح الطيب إلى الإنجليزية.
- نشر قصيدة في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم.
- ترجمة مقامات الحريري وكليلة ودمنة إلى الإنجليزية.

ودراسات أخرى كثيرة.

2 – فرنسيسكو قديرة 1836-1917.

- كتاب الصلة لابن بشكوال (الجزء الأول والثاني).
- كتاب بغية الملتمس للضبي
- المعجم في أصحاب القاضي أبي علي الصدفي لأبى الأبار.
- التكملة لكتاب الصلة لابن الأبار كذلك.

ودراسات أخرى.

3 – خوليان ريبيرا.

- نشر ديوان ابن قرمان.
- موسيقى الأندلس والشعراء الجوالون.
- الموسيقى العربية وأثرها في الموسيقى الإسبانية.

وكتب أخرى.

4 – الأب آسين بلاسيوس.

– دراسات عديدة عن المتصوف محيي الدين بن عربي.

– دراسات عن ابن حزم.

– دراسة عن الجاحظ وكتابيه الحيوان والبيان والتبيين.

– دراسة عن ابن باجة الفيلسوف الأندلسي.

– معاجم عن أسماء النبات وأخرى عن الأماكن الإسبانية.

وكتب أخرى.

5 – أنجيل غونتاليت بلانثيا.

– الإسلام والشعر.

– الجدل حول الموسيقى والشعر العربي.

– تاريخ الأدب العربي الأندلسي (ترجمة حسين مؤنس).

– كتاب ألف ليلة وليلة.

– حي بن يقظان وترجمته.

6 – غارسيا غومس.

– الشعر الأندلسي (ترجمة حسين مؤنس).

– ديوان ابن إسحق الألبيري (نشر وترجمة).

– مقصورة حازم القرطاجني.

– ترجم الأيام لطه حسين

– ترجم طوق الحمامة لابن حزم.

– نشر وترجمة مختارات من شعر ابن زيدون وابن عمار والمعتمد بن عباد.

– اشترك مع الفرنسي ليفي بروفنسال في العديد من الكتب.

وكما لاحظنا في هذه التصنيفات، فإن مجالات خوض المستشرقين متعددة، وتكاد تكون متشابهة، ولربما متكررة، حيث نجد المستشرق في إسبانيا يترجم للشاعر الفلاني أو يجمع شعره، خاصة إذا كان الشاعر يمثل النموذج الأمثل لديه ولدى القراء كالمتنبي والمعري وأبي تمام، أو ابن زيدون والغزال أو لفيلسوف أو متصوف،... ونجد الاهتمام نفسه قد انصب أو سينصب على الشخص نفسه من المستشرق الألماني أو الإنجليزي، وقد نجد تعاوناً مشتركاً متكرراً كما عند بروفنسال من فرنسا وغومس من إسبانيا «وجهود الاستشراق مستمرة منذ احتكاك الإسلام والغرب... والأسماء كثر... والأعمال لا حصر لها... و«الموضوعية» و«السموم» مزجاً بعناية في بعض الأعمال و«المواقف» و«ردود الأفعال» غير متوازنة في أحيان كثيرة... إن مجموعة الأسماء التي شاركت في هذه الجهود تفوق كثيراً من لمعت أسماؤهم وكثر ترددها في الدراسات العربية... وهم جميعاً ينتمون إلى الجيل التقليدي من المستشرقين، وهو جيل استمر إلى ما بعد منتصف القرن العشرين... ومن نافلة القول الإشارة إلى أن الطبقة الأحدث – أو المعاصرة – من المستشرقين سواء منهم الروس أو الأوروبيون الغربيون أو الأمريكيون تبذل جهدا أكبر تجاه «الأدب الحديث والمعاصر» ترجمة وتحليلا...»[10].

وإلى الآن مازال المستشرقون ينهلون من معين التراث العربي وإبداعه الحديث، فمنهم من نقل في منتقيات Anthologies شعر نزار قباني ودرويش وأدونيس وبنيس، وروايات نجيب محفوظ وغلاب وشكري وزفزاف... وسيستمر الاستشراق مادام هناك أدب وإبداع وثقافة وتراث...

وكما لخص الباحث سعيد علوش مجالات عمل المستشرقين وحدد مادة الاستشراق – كما رأينا – في المعرفة الدينية – المعرفة الموسوعية – المعرفة الأركيولوجية – المعرفة الرومانسية – المعرفة شبه العلمية (الإثنولوجية والجغرافية والسوسيولوجية) – المعرفة الإنتروبولوجية، وهو رأي وجدنا له مقارباً أو مماثلاً في تصنيفات جمال الدين، وتأكيدات إدوارد سعيد، وتبنى

مثيلا له الأستاذ بنسالم حميش، وسينعكس على رأيهم في المنهج الذي تناولوا به إنجازات المستشرقين، رغم أن علوش يرى أن (المواد) التي ذكرها أعلاه تتزامن وجودياً وأنها ذات وظيفة مشتركة، ولا تخضع لتسلسل زمني[11].

وقد وافق رأيه باحث آخر عندما أقر بضرورة التداخل بين تاريخ الأدب - باعتباره السمة الغالبة على منهج المستشرقين كما سنرى ذلك - والفكر والحضارة الإسلاميين، وبأن ذلك التداخل في رأيه يجب أن يكون رائدنا في التأثر المنهجي لا التخصص المقيت المبالغ فيه، وقد استمد الباحث هذا التصور من منهج كارل بروكلمان باعتباره رائدا وعلميا في تصوره التاريخي. «وقائمة أعمال بروكلمان أو (جب) - مثلاً - توضح هذا التنوع والشمول والتداخل بين «تاريخ الأدب العربي» كما يراه المستشرقون وبقية أوجه الحضارة والفكر في الإسلام. وإذا كنا نريد أن ننتفع بشيء من مناهجهم - لا أفكارهم - في تاريخ الأدب العربي، فليكن هذا «التداخل» الذي كدنا ننساه في مناهجنا بسبب «تخصصية» مبالغ فيها».. ونعود فنؤكد أن هذا التداخل بين الأدب وبقية أوجه النشاط الحضاري الإسلامي من أهم «معطيات» الدراسات الاستشراقية، للأدب العربي بغض النظر عما لا نوافقهم عليه من استنتاجات[12].

ومع الإقرار- ولو في حدود - بالتداخل أو الوظيفة المشتركة لمنهج المستشرقين في تناول آثار العرب والمسلمين، فإن بعض الباحثين مازالوا متعلقين بالأدبيات (أدبيات الاستشراق) من خلال جرد أعمالهم عامة دون الالتفات إلى التخصص أو الثقافة التي ينطلق منها المستشرق أو يؤمن بها فتوجهه في شغله، وعموميات هؤلاء تتجلى في أن المستشرقين يتناولون:

- نشر المخطوطات الثمينة.
- يضعون تعليقات وفهارس تيسر الاطلاع.
- يؤثرون في النشر والناشرين العرب.
- يتقنون طرق البحث في لغتهم ويطبقونها على الدراسات الشرقية.

- يؤثرون في الدراسات الأدبية الحديثة من خلال التدقيق والابتعاد عن الزخرف والاعتماد على الحقائق العلمية والتنسيق والتبويب ... إلخ.

وقد تبنى هذا المسلك العام - على الأقل في بداية حديثه عن الاستشراق - إدوارد سعيد في معرض حديثه عن المستشرق دي ساسي، فهو يرى أن اسمه يرتبط ببداية الاستشراق الحديث، وليس ذلك لأنه كان رائدا ولا كان أول مؤسس للجمعية الأسيوية المؤسسة سنة 1822 فقط (وهو بهذا يكاد يبتعد عن التصور العام السابق عند الركابي وحسين بكار ويقرب من التخصص والعلمية، وكلمة [الحديث] في سياق كلامه تسمو به نحو ذلك) بل في نظره - لأن عمله بصورة فعلية وضع أمام هذه المهنة (الاستشراق) جسداً كاملاً منتظماً من النصوص، وممارسة تربوية، وتراثاً بحثياً. ورابطاً هاما بين البحث الاستشراقي والسياسة العامة. وكان في علم (دي ساسي) للمرة الأولى منذ مجمع فيينا مبدأ منهجي واع تترافق فاعليته مع فاعلية الانضباط البحثي... ويضيف قائلاً.. «وقد صنع الكتب، والمبادئ، والأمثلة، كما قال دوق دوبروغلي. وكانت النتيجة إنتاج مادة حول الشرق ومناهج لدارسته، وأمثلة لم يكن حتى الشرقيون يمتلكونها». ويسر إدوارد سعيد في اتجاه التدقيق والتخصص ووضع الإصبع على المنهج عند دي ساسي قائلاً. «لقد دافع ساسي عن فائدة أشياء كالشعر العربي وقدرتها على إثارة الإهتمام، غير أن ما كان يقوله بالفعل هو أنه كان على الشعر العربي أن يحول تحويلاً ملائماً على يد المستشرق قبل أن يتاح له أن يتذوق ويقدر[14].

ولكن التصريح بالمنهج المتبع من لدن المستشرقين سيتضح عند باحثين كبيرين آخرين هما بنسالم حميش وزهير بن كتفي.

إن الباحث الجزائري زهير بن كتفي يرى - في البداية وكباقي الباحثين الآخرين - أن المستشرقين قد تبنوا عدة مناهج خاصة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر خاصة في المجال الفلسفي، ولكن عندما يتصدى للمجال الأدبي فتراه يجزم بتحديد المنهج التاريخي كمنهج غالب على

التحليل، والتصنيف، ويقر بوجود فرضيات لدى المستشرقين قائمة على الشك في كل شيء، وهذا ما يقربنا أيضاً من رؤية القائلين من المستشرقين وغيرهم كطه حسين بنظرية الانتحال ووضع الشعر اعتماداً على الشك وهو ما سيقوي منهج طه حسين اعتماداً عليهم (المستشرقين) وعلى الأخص منهم كارلو نيلينو واعتماداً على الفلاسفة من غير المستشرقين أمثال ديكارت...

ويحدد بن كتفي حديثه في المجال الفلسفي، فيرى أن الركون إلى المناهج التالية على التوالي كان هو المعتمد، وهي: المنهج التاريخي والمنهج الفيلولوجي، والمنهج الذوقي فعمل مؤرخ الفلسفة من المستشرقين تدرج في هذه المناهج[15].

1 – المنهج التاريخي ويبدو فيه هذا المؤرخ/ المستشرق – حسب الباحث – منشئا للمعرفة لا كمدقق وناقد للتقارير التاريخية، لأنه يستخدم ما استخلصه كنوع من المادة الخام في إعادة إنشائه للتطور التاريخي، وهذا سيفيدنا في المجال التصنيفي الذي يقسم فيه المستشرق الأجيال الأدبية تاريخيًا.

2 – المنهج الفيلولوجي، وفيه يلجأ المستشرق إلى دراسة النصوص، وطرق انتقالها، وعليه في هذه المرحلة أن يلتزم الدقة والأمانة في (الجمع والتحقيق والنقد، أي بالتركيز على النصوص التي تعب في جمعها.. ولعل ما يطابق هذا عند المستشرقين الذين صبوا اهتمامهم على الأدب أيضا هو العمل التحقيقي وجمع الأشعار وصناعة الدواوين والانطلاق من النصوص المبثوثة في المظان المخطوطة منها على الخصوص. والباحث لا يختلف عن تصنيف علوش والركابي وبكار السابق إلا في الترقيم والتدرج وإعطاء مصطلح جامع...

3 – منهج «الذوق الفرداني» وهو الانطلاق في عملية تاريخ الفلسفة إلى كل ما هو ذاتي وفرداني فالفيلسوف أيا كان من هذا المنظور لا يعبر عن محيطه بل هو ذاته المبدعة الحقيقية، وهذا يلائم عند المستشرق الذي تناول الأدب كمادة، المنهج النفسي/ الذاتي المعارض أو المقابل

للاجتماعي/ الانعكاسي، ويسمو عن المنهج التذوقي في النقد البدائي... وهي - مع ذلك - مرحلة من مراحل المستشرقين المنهجية لابد من المرور منها لنقد أدب الأديب كما سنرى فيما بعد.

وإذا كان إدوارد سعيد يكاد يجزم بأن دي ساسي أول من منح الاستشراق منهجاً وتخطيطاً لتناول تراث وحضارة وثقافة الشرق وبرهن على ذلك بأدلة ملموسة ومقنعة، فإن الباحث المغربي بنسالم حميش يرى الرّيادة المنهجية عند المستشرقين تتجسد وتتشخص في ماسنيون، وقد آزره بعض الباحثين في ذلك، يرى حميش أن ماسنيون «أول مستشرق حاول وضع الاستشراق على محك العلوم الإنسانية بل وإدماجه فيها، وهذا من خلال مقالات عديدة في السوسيولوجيا الحضرية واللسانيات وعلم النفس والتاريخ»[16].

ولم يطلق حميش الكلام على عواهنه بل نسب تناول ماسنيون إلى المنهج الوصفي الاستقرائي أو «الفينومنولوجي».

هذا المنهج الذي صنف فيه حميش ما سنيون هو الذي جعله - في نظره - رائد التجديد والتطور وتبعه في هذا التجديد - اعتماداً على المنهج المذكور - هنري لاووست وهنري كوربان... وبعد أن يتصدى إلى من آزروه ونهجوا نهجه في البحث المنهجي يجرد عددا من المجددين والمطورين الذين لم يقفوا عند عتبة ما وصل إليه ما سنيون، فيقارن به جاك بيرك الذي يعده رائداً للتجديد الموضوعاتي والمنهجي في الدراسات الاستشراقية، وذلك - ربما - لتوفر النظريات والأبحاث المنهجية وللتخصص المنهجي في عهد بيرك، وهذا صحيح إلى أبعد حد، فيكفي القارئ أن يطلع على كتاب جاك بيرك عن الحسن اليوسي دون الأبحاث والكتابات الأخرى ليقف على الفرضيات والبرهنات الموفق فيها والتي أخفق فيها وهي قليلة كما أثبتها الناقد والباحث الكبير العلامة عبدالله كنون في نقده لرأي بيرك.

ويضيف حميش من المجددين في المنهج أيضا ماكسيم رودنسون، «فهو

لم يرتبط بعلم كما هو الشأن عند ماسنيون مع الحلاج، أو شارل بيلا مع الجاحظ أو أرنلدير مع ابن حزم فمنهجه مستمد من المادية الجدلية ذات الأصل الماركسي».

وأفضل مستشرق صهر الاستشراق في العلوم الإنسانية - إضافة إلى ماسنيون في نظر حميش - هو أندري ميكيل[17].

وعموما فالمستشرقون حاولوا الاحتفاظ بثقافتهم الغربية رغم إعجابهم بثقافة الشرق وقد لمس سعيد علوش ذلك ولمس أثرهم في رواد النهضة على المستوى المنهجي، «إن الاستشراق ظل يحتفظ بثقافته الغربية حتى وهو يفتتن - حسب علوش - بثقافة الشرق وتجاوز ذلك إلى نقل ذلك الافتتان بالمنهجية إلى رواد النهضة العربية أمثال جرجي زيدان وأحمد أمين وطه حسين، وغيرهم من الليبراليين والإصلاحيين»[18].

وسيصرح هؤلاء الرواد بأثر أساتذتهم المستشرقين تصريحاً لا عقدة فيه ولا حرج، كما فعل طه حسين مشيداً بأثر كارلو نلينو.

وهكذا فإن المستشرقين لم يخوضوا في أدب ولغة وتراث الشرق إلا على هدي منهج مقنن أو مناهج متداخلة يغني بعضها البعض، فالمنهج الفيلولوجي يصب في السوسيولوجي أو الانعكاسي كما يحلو لهم أن يسموه، والرصيد اللغوي يتظافر مع المنهج التاريخي حيث المعرفة بالأصقاع والقرى والقبائل واللهجات..

ولم يكن أغلبهم يتناول الشرق وثقافته دون منهج، ومن ثم وجدناهم ينتقدون مؤرخي الأدب القدامى وأصحاب الاختيارات والمنتقيات لأنهم جمعوا دون تمييز الجيد من الرديء، ودون تفضيل وتذوق. ودون روية أو منهج علمي يصنف الشعر إلى مدارس وفئات.

لقد انتقد المستشرق غونزاليس بلانسيا منهج ابن دحية في تاريخه الأدبي من خلال كتاب (النبراس في ذكر خلفاء بني العباس) نشر في بغداد

سنة 1949، وهو كتاب اعتمد فيه على نهج ابن خلكان كما انتقده منهجياً في كتابه المشهور «المطرب من أشعار أهل المغرب» وهو الكتاب الذي يتضمن الأخبار والمختارات الشعرية قائلاً: «يروي فيه الأخبار والأشعار دون منهج كما تواردت على خاطره» مستشهداً في ذلك بما ورد في المطرب. ولكن نقده هذا سرعان ما ينقشع عن بعض المزايا المنهجية المتجلية في الفوائد الجلى التي جاء بها يقول: «... وعلى رغم ذلك كله فإن كتابه حافل بالفوائد»[19].

مفهوم الأدب

وقبل مناقشة منهج المستشرقين في التاريخ الأدبي، تجب الإشارة إلى مقصودهم من كلمة أدب أولا لأن مدار الجزء الثاني من منهجهم في تاريخ الأدب وهو تصنيف الأجيال الأدبية متوقف على هذا الفهم الذي يضيق ويتسع حسب تصور كل مستشرق.

لقد أراد كارلونيلينو أن يثبت أن كلمة (أدب) ترجع إلى لفظة (الدأب) أي العادة. والديدن بدعوى أنها اشتقت من الجمع لا من المفرد أي من (أداب) التي نقلت إلى (آداب) على هيأة بئر ورئم وظئر، وتجمع على آبار وآرام وآظار، التي كان في الأصل أبآر وأرآم، وأظآر، مدعياً أن العرب قد نسوا أصل هذا الجمع «ونسي العرب أصل هذا الجمع وما كان فيه من قلب وخيل إليهم أنه جمع لا قلب فيه، فأخذوا منه أدبا لا دأباً ..».

وقد رد عليه تلميذه طه حسين مفنداً رأيه اعتماداً على عدم صدور لفظة الأدب مشتقة من الأدب بتسكين الدال أي الدعوة إلى الوليمة، وعلى عدم ورودها مشتقة من الأدآب جمع (دأب)، وعلى الاعتماد التاريخي الذي ينص على عدم وجود نص جاهلي وردت فيه لفظة (الأدب).

كما يقرأ أيضا بعدم ورود اللفظة في القرآن، وإلى عدم اطمئنانه إلى كلمة (أدب) الواردة في الحديث.... إلخ[20].

وبناء على منهج لساني ظل يسلكه شارل بيلا في معالجته النقدية أو التاريخية الأدبية، سوف يتبنى فهم نلينو لكلمة أدب بمعنى عادة وديدن... وقد أقر في مقاله طرح المستشرق فوللرس أيضاً الذي لم يكد يحيد عن فهم نيلينو، وسيستشهد بحديث آخر غير الذي استشهد به نلينو وهو «فإنه دأب الصالحين قبلكم»، فالأول عن الأدب والثاني عن الدأب بمعنى العادة والديدن، ولكنه سيضيف تفسيرا آخر يوضح المراد من دأب وهو أن الكلمة مثلها مثل كلمة (سنة) التي تعني في معناها المحسوس، السبيل أو الدرب، وأن كلمة أدب مغرقة في التجريد على خلاف الدأب فهي مغرقة في الحسية، وأن الكلمة الثانية (الأدب) لا نعثر عليها في القرآن، لكنها تحضر في الأحاديث النبوية، وهي لها معنى علم، وبأن مسيرة كلمة أدب رغم طول استعمالها لم تكتسب مفهوما تقنياً خاصاً بينما اكتسبت كلمة (سنة) قيمة دينية وكلمة (أدب) معنى موازياً ولكنه - في نظر المستشرق - معنى دنيوي، وبأن اللغويين يقابلون كلمة (أرب) بالراء، إرابة، وما يتفرع منها خاصة أريب بكلمة أديب، مع أن أريب تعني الذكي والفطن أما الأديب فهو الذي يمتلك كافة الصفات المقومة للأدب (السجايا والخصال الحميدة...)، ويؤازر رأي نيلينو في إثباته أن لفظ أدب في حالة الإفراد يدق معناه، انطلاقا من عهد بلوغ العرب درجة من الحضارة أرفع، ويتابع توسع اللفظة عند نلينو والمستشرق غابر بيلي حيث ستشمل في نظره - مجموع المعارف الدنيوية، وتدرج اللفظة من المكتوبات ذات الطابع الأخلاقي إلى المختارات النثرية أو الشعرية والفكاهة والنوادر والثقافة العامة إلى الأدب كتكوين مهني... ولكن هذه الاستنتاجات التي يكونها شارل بيلا عن مفاهيم نيلينو وغيره لم تقف به عند مرحلة الإعجاب والانبهار بها، بل إنه اقترح لفهم «الأدب الواسع» ثلاثة أصعدة تتداخل فيما بينها، وهي: الصعيد الأخلاقي والصعيد الاجتماعي والصعيد الثقافي، وقد تتبع مفهوم الأدب في الثقافات اليونانية والتركية والفارسية والرومانية، وتتبعه في أمهات الكتب النقدية، كالحيوان والبيان والتبيين للجاحظ، والتوابع والزوابع لابن شهيد

ومروج الذهب للمسعودي، وإن كان تركيزه على الجاحظ أكثر مقلبا صيغ ومشتقات كلمة (أدب)[21].

أما كارل بروكلمان فيطلق لفظة (أدب) على كل ما صاغه الإنسان في قالب لغوي ليوصله إلى الذاكرة. وانتقد بمرارة أغسطس بوك الذي جعل النقوش الباقية لشعب من الشعوب من صميم الأدب واعتبر ذلك تطبيقا وإسفافاً في حق الكلمة، انطلاقا من ثقافة الأمة التي توظف فيها، ولعل بوك انطلق من فهمه هذا اعتماداً على إحدى اللغات الميتة التي تجسد الوثائق والرسائل تاريخها وقال إنه إذا كان هذا مقبولاً فلأن هذه الثقافة ضعيفة أو في حكم الميتة، ولا يصح لنا أن نعطي اللفظة هذا الحكم وهذا المعيار عندما يتعلق الأمر بلغة ذات ثروة فظية ضخمة كاللغة العربية مثلاً «فلن يسمى أدباً من نتاجها حينئذ إلا ما اتجه من أول الأمر إلى دائرة أوسع من السماع والقراء،... على أن ظواهر هذا النتاج تزداد وتتكاثر عند شعوب الثقافة الحديثة إلى حد يضطر مؤرخ الأدب إلى الاقتصار على الشعر، فالذي يعد أدباً على وجه العموم عند شعوب الثقافة الحديثة هو ثمار الشعر بأوسع معانيه فحسب».

وقد عاب على فلهلم شيرر إدخاله تاريخ العلوم في دائرة البحث الأدبي التاريخي، مبرراً ذلك بتنوع الحياة الحديثة، ويتراجع عن رأيه السابق الضيق المحصور في الشعر معلناً أن إخضاع تاريخ الأدب العربي لقيود الثقافة الحديثة واقتصاره على الشعر سيبقى غير كامل، ولأن اللغة العربية لم تبق محدودة بحدود أمة واحدة، بل صارت أداة كل ثقافة وحضارة في المحيط الواسع الذي نفذ إليه الإسلام ديناً ... ومن ثم ينبغي على مؤرخ الأدب العربي أن يدخل كل ظواهر التعبير اللغوي في دائرة عمله، ولا يجوز له الاقتصار على فن القول في نطاق أضيق إلا في العالم الحديث[22].

وفعلاً كان تصور بروكلمان للأدب واسعاً حيث أدخل فيه مجالات شتى: تاريخية وأدبية ولغوية وفقهية وفكرية وفلسفية، فجاء كتابه موسوعياً.

ومن هنا كانت هذه الاختلافات في التصور الأدبي المتأرجحة بين الضيق والاعتدال والسعة تعبيراً عن اختلافات منهجية في التعامل مع تاريخ الأدب العربي، فضاقت عند أصحاب الاختيارات والمنتقيات واتسمت بسمة الانتقاء والتفضيل والمفاضلة والموازنة إلى حد الإجحاف والتضييق وأحياناً تكرار الاختيارات واعتماد التبريرات النقدية القديمة العالمة أحياناً والفجة أحياناً أخرى، كتفضيل البيت الفلاني على الآخر لمعنى ابتكره أو لتكراره على ألسن الرواة في المحافل والبلاطات أو تقديم هذه المقطوعة أو هذه القصيدة على منافستها لمعنى سبقت إليه أو لسيرها على التقاليد المسطرة من طرف العلماء بالشعر والنقاد.

واتسعت عند من يريدون ربط النصوص بالعصر والمناسبات وبالازدهار أو أفول الحضارة والحكم والسلطة، وكثرت التقسيمات والتصنيفات.

وعلى إثر ذاك التوسع في فهم الأدب سارع مؤرخو الأدب وخاصة المستشرقين منهم إلى تتبع مسيرة الأدب العربي مصنفين إياه إلى أجيال زمنية، وحقب مزدهرة أو مندحرة (منحطة) تراجع فيها الأدب وقلما يخلو عصر من انحطاط وقد تأثر مؤرخو الأدب العرب بمنهج المستشرقين منذ نهاية القرن التاسع عشر أو قبله بقليل إلى عصرنا الحالي، وشجعوا على اقتفاء أثرهم، وهذا حفني ناصف مثلاً عندما ألقى محاضراته (تاريخ الأدب أو حياة اللغة العربية) سنة 1910 على طلبته، دعا إلى محاكاة أسلوب (الإفرنج) قائلاً (إن ساكني الدار يعرفون ما تحتويه أكثر من المترددين عليه من الزوار مشيرا بذلك إلى المستشرقين[23].

وسار على نهجه عدد كبير من المؤرخين ومصنفي الأدب، فقد قدم جرجي زيدان كتابه (تاريخ آداب اللغة العربية)، وذكر في مقدمته تاريخ معرفة الأوروبيين بتاريخ الأدب، حيث حددها بالنهضة الأخيرة، ولكن ما أن خاضوا في تاريخ الأدب حتى برعوا فيه لتوفرهم على المنهج العلمي ولرصيدهم المعرفي في تصنيف الأدب وفق المدارس والتخصصات.

وعلى هدي الاطلاع المنهجي سارعوا إلى تصنيف وتقسيم الأدب إلى عصور ستكون زاداً وفيراً للأدباء من بعدهم كطه حسين وجرجي زيدان وحفني ناصف.

إن تقسيم جرجي زيدان كتابه إلى ثمانية عصور كان رائده في ذلك مجموعة من المستشرقين، مثل: جوزف هامر جرستال وألفريد فون كريمر وآرتبنت وإدوارد فانديك وفيليديس قسطنطين... ويبقى الأثر الكبير على جرجي زيدان راجعاً إلى بروكلمان وإلى كتابه العظيم الفائدة (تاريخ الأدب العربي)[24].

وقبل جرد تقسيمات المستشرقين تجدر الإشارة إلى تقسيم جرجي زيدان ليتضح مدى التأثر بتقسيماتهم.

قسم زيدان العصور الأدبية إلى ثمانية، وهي:

- الجاهلية الأولى: 500م.
- الجاهلية الثانية وتنتهي بالعام الأول للهجرة.
- عصر صدر الإسلام وينتهي بعام واحد وأربعين للهجرة.
- العصر الأموي وينتهي بعام 132هـ.
- العصر العباسي وينتهي بعام 656هـ.
- العصر المغولي وينتهي بعام 923هـ.
- العصر العثماني وينتهي بعام 1213هـ.
- العصر الحديث.

اهتمام المستشرقين بالتصنيف التاريخي

وهذه نماذج لتقسيمات عبر العصور من طرف المستشرقين:

1 - المستشرق جب GIBB:

قسم هذا الباحث العصور إلى ما سماه الأدوار، وهي تسمية مخالفة لجل المستشرقين.

1 - اللغة العربية 2 - عصرالبطولة (500م - 622م) 3 - عصر التوسع (522-750م) 4 - الأدب في عهد العباسيين (813-847) 5- الأدب في عهد العباسين [كذا] (847-945) 6 - حلقة سيف الدولة 7 - العراق تحت حكم بني بويه 8 - فارس الشرقية 9 - الأدب في الأندلس (750-1091) 10 - العراق وفارس (1055-1258) 11 - مصرو وسوريا (1055-1258) [كذا] 12 - الأدب العربي في الأندلس في الدور الفضي (1091-1237) 13 - عصر المماليك (1258-1800) 14 - الأدب العربي في سوريا ومصر (1258-1517) 15 - الأدب العربي في إسبانيا وإفريقيا الشمالية منذ 1258 16 - الادب العربي (1517-1800م).

وما يلاحظ على تقسيم (جب) أنه قسمه إلى أدوار أولاً، وإلى عدد من الأدوار أكثر من سواه ممن قسموا الأدب إلى عصور، وعدم التزامه بالحقبة الزمنية لأن هذه الحقبة قد تطول فتتجاوز الدور المتحدث عنه إلى دور آخر. والأمثلة كثيرة، وتسميته الأدوار أحياناً بحدث أو مكان غالب (حلقة سيف الدولة) (فارس الشرقية) (عصر البطولة).

ويختلف عمر الطالب في حديثه عن تقسيم (جب) عن بلاشير في حديثه عن التقسيم ذاته، فالتقسيم الذي أوردناه أعلاه هو من وصف بلاشير، أما عمر الطالب فيرى نقلا عن حسين الواد أن تقسيم (جب) هو التالي:

- العصر البطولي 500-622.

- عصر التوسع: 622-750.

- العصر الذهبي: 750-1055.

- العصر الفضي: 1055-1258.

- العصر المملوكي: 1258-1800م.

وهو في نظره تقسيم خماسي الأبعاد الزمنية، فمن أين جاءت زيادات بلاشير وتوسعه؟ الواقع أن رأي الطالب - وتبعاً لذلك - رأي حسين الواد كان تأثرياً ولكنه أكثر علمية في التدقيق رغم تناسيه الأدب العربي في إسبانيا وشمال إفريقيا، والأدب الأندلسي - والأدب في سوريا ومصر[25].

2 - *تقسيم نيكلسون*

قسم نيكلسون العصور الأدبية الى سبعة.

1 - العصر الحميري 2 - عصر ما قبل الاسلام 3 - عصر الرسول صلى الله عليه وسلم 4 - عصر الخلفاء 5 - العصر الأموي 6 - العصر العباسي 7 - العصر الحديث.

وهذا التقسيم سنرى أنه لا يختلف عن تقسيم بروكلمان، وسيؤثر في كثير من مؤرخي الأدب العربي خاصة شوقي ضيف.

3 - *تقسيم بروكلمان*

قسم الأدب العربي إلى مرحلتين

1 - أدب الأمة العربية من أوليته إلى سقوط الأمويين سنة 132هـ/ 750م، وهي ثلاثة أقسام:

أ - الأدب العربي إلى ظهور الإسلام.

ب - محمد (صلى الله عليه وسلم) وعصره.

ج - عصر الدولة الأموية.

2 - الأدب الإسلامي باللغة العربية

في هذا الصنف - ونظراً للاختلالات التي انتابت الأدب العربي في أواسط القرن العاشر الميلادي وبعد القرن الثالث عشر جراء تحطيم المغول

لذلك الازدهار الذي دام ثلاثة قرون بين (ق 10، وق 13) قسم تاريخ الأدب الإسلامي إلى خمسة أعصر.

1 – عصر ازدهار الأدب في عهد العباسيين بالعراق منذ حوالي 750م الى سنة 1000م تقريباً.

2 – عصر الازدهار المتأخر للأدب منذ سنة 1000 تقريباً إلى سقوط بغداد على يد هولاكو سنة 1258م.

3 – عصرالأدب العربي منذ سيادة المغول إلى فتح مصر على يد السلطان سليم 1517م.

4 – عصر الأدب العربي منذ سنة 1517 حتى أواسط القرن التاسع عشر.

5 – الأدب العربي الحديث.

والملاحظ في هذا التقسيم الذي ظل رائداً في مجاله إلى العصر الحالي، أنه يلتقي في بعض محطاته مع تقسيم نيكلسون، ومع بعض محطات (جب) وقد قلصه بعض المستشرقين أثناء الحديث عن أهمية كتابه (تاريخ الأدب العربي) إلى عصور خمسة فقط مازجين بين فترتين في تقسيم واحد كما فعل بلاشير في كتابه، ومدد بعض المعاصرين العصور التي اعتمدها بروكلمان الى سبعة دون التزام من هؤلاء وأولئك بالتقسيم السليم الذي أقر به بروكلمان نفسه في مقدمة كتابه وكما ترجمها عبدالحليم النجار[26].

ولم يفت بلاشير أن يعلق على تقسيم بروكلمان والخط الذي سار عليه وأن يشيد بعمله وبكتابه ويذكر عدداً ممن تأثروا به، «إن بروكلمان يشجب أيضاً كل تصنيف قائم على التقييم الجمالي لأنه مطبوع بالذاتية، فإن المستشرق وريشيا Reshea في كتابه «مختصر الأدب العربي» شتوتغارت 1925، 34/1 انتهى به الأمر إلى تبني تصنيف بروكلمان، زد على ذلك فإن نيكلسون في كتابه (تاريخ الأدب العربي) لندن 1907 ص 79-131 بقي أيضا في الخط ذاته، أما جرجي زيدان في كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية» 1-71 وما بعدها فيشيد مذهباً مؤداه أن تصنيف الشعراء الجاهليين يجب أن يتم

بعد أن يقام وزن لقيمة آثارهم، أما المستشرق غبرييلي... فيظل ضمن منظور صحيح لأن المقصود في نظره، منظر شامل حيث يذكر الشعراء الممثلون لتلك الحقبة بعد وضعهم في أمكنتهم وذكر مميزاتهم الخاصة[27].

ويبدو أن تقسيمات هؤلاء المستشرقين رغم تسلسلها الزمني وإعطائها صورة تاريخية وأدبية وفنية عن العصر فقد اتسمت في أغلبها بالسمة السياسية وهذا ما جعل الدكتور طه حسين - رغم تأثره الواضح والمعلن - بكارلونيلينو - يتجنب الوقوع في الطرح السياسي، فهو قد اتجه بكلياته إلى الانتفاع بمناهج المستشرقين ورواد الثقافة الحديثة في دراسة الأدب العربي... وهو أيضاً قد أفاد من المستشرقين ولكنه طبع هذه الإفادات بطابعه الخاص وقدمها للقارئ العربي وأعطاها صبغة المسلمات نظرا لإعجاب القارئ بها (الضعف السياسي والانحطاط الأدبي وفكرة عدم تحديد العصور الأدبية على أساس التقسيم السياسي»[28].

4 - تقسيم بلاشير

وقد استفاد بعض المستشرقين من تقسيمات هؤلاء الثلاثة ومن غيرهم كما استفادوا من بعض عيوبهم التصنيفية، ورغم نبوغ بروكلمان في هذا المجال وتدقيقه وحسن تصنيفه حسب ما يقر به العديد من الباحثين، فإن خير من استفاد منه من الجانبين الإيجابي والسلبي هو بلاشير، حيث اعتمد أولا تصنيفاً ينظر بعين الاعتبار إلى الانتماءات القبلية، واعتبر هذا التصنيف عملياً وله محاسن جمة... رغم بعض مساوئه التي يمكن أن تصلح... كما اعتمد في تحقيبه الزمني روزنامة محددة لا تتجاوز القرن الخامس عشر الميلادي (التاسع للهجرة) وله في ذلك تبريراته كالجودة والطرافة، وهما مصطلحان نقديان يستحقان أن يقف عندهما النقاد والباحثون، يقول بلاشير ناصًا على منهجه في تاريخ الأدب: «وقد رأينا من جهة أخرى التوقف في كتابنا عند أواخر القرن الخامس عشر للميلاد (التاسع للهجرة) فضربنا صفحاً عن كثير من الشعراء التافهين، والناثرين المجردين عن الطرافة

والجماعين التعبين الذي عاشوا من القرن التاسع إلى القرن الثاني عشر للهجرة والذين لا يستحقون أن يفسح لهم المجال في تاريخ أدبي «وقال أيضاً» ولابد لنا شئنا أم أبينا من الاعتماد على تصنيف ينظر بعين الاعتبار الى الانتماءات القبلية ولهذا التصنيف بادئ ذي بدء، محاسن جمة، وهو أنه عملي»[29].

وكما انتقد بلاشير – في لطافة – منهج التقسيم إلى عصور بالطريقة الروتينية والجامدة التي بنى عليها المستشرقون كتبهم في تاريخ الادب خاصة المستشرق (جب) وبشكل غير مباشر ومجامل أحياناً منهج بروكلمان وهو ولي نعمته، ولم يحد عنه إلا قليلاً (أو لنقل لم يجاره إلى العصر الحالي).... فقد لقي المنهج الاستشراقي «في تصنيف الأدب إلى عصور نقداً لاذعاً من طرف بعض مؤرخي الأدب العربي، فقد هاجمهم صادق الرافعي في مقدمة الطبعة ألاولى لكتابة (تاريخ آداب العرب)، فهو يرى أصحابه قد عبثوا بتاريخ الأدب وبأنه أجنبي عن الآداب العربية، قد ابتدعوه قياسا على مواضعات ومواصفات أدبهم هم، ولكنه في الأخير يسلم – إلى حد ما – بجدوى عملهم ولكن شريطة عدم تجاوز الحضارة العربية إلى تاريخ آداب اللغة التي نزل بها القرآن الكريم فكان الإعجاز على الدهر... فتاريخ الآداب في كل أمة ينبغي ان يكون منفصلاً عن حوادثها الأدبية»[30].

اهتمام المستشرقين بالمختارات الشعرية

ومعارضة الرافعي لها ما يبررها دينياً، وهو موقف يربأ بالنص القرآني أن تعبث به أيدي الأدباء من العرب – بله المستشرقين – فهو كلام الله ووحي منزل وليس بكلام بشر يتدرج الإعجاب به ويختلف حوله المتذوقون حسب ثقافتهم ورصيدهم اللغوي والبياني، أما معارضة مؤرخي الأدب والمستشرقين للتقسيم وفق العصور فلها أوجه عديدة تطرقنا لرأي طه حسين وبلاشير على سبيل المثال لا الحصر.

ويبقى أن البديل والوجه الثاني لتاريخ الأدب هو الوجه الانتقائي الاصطفائي، الذي ينتقي أجمل القصائد والمقطعات التي سارت بها الركبان لجماليتها وإيقاعها أو لمعانيها وحكمها أو خصوصية غرضها (رثاء أو هجاء أو مدحاً أو غزلاً) أو لنمطيتها وعدم خروجها عن المألوف.

وهذه الاختيارات تنم عن حس نقدي مؤسس على ثقافة لغوية وبلاغية وعروضية، وتذوق رفيع ومعرفة بالأنساب والأحداث والوقائع، فهي أقرب إلى الناقد منها إلى مؤرخ الأدب أو بالأحرى تبرز وجه المنتقي من حيث تذوقه وأحكامه النقدية قبل أن تبرز وجهه كجامع ومصنف، ولا أدل على مبلغ ثقافة أبي تمام والبحتري النقدية قبل الشعرية في حماستهما أو ثقافة ابن الشجري أو الخالديين أو أبي العباس الجراوي، أو صاحبي المفضليات والأصمعيات... فما دور المستشرق في اختيار الأدب الرفيع وفي تصنيف الأدب وفق الجودة؟ وهل الاختيارات عند المستشرقين لا تخضع إلا لمعيار الجودة كأصحاب الاختيارات الذين ذكرناهم؟ أم أن اختياراتهم وتصنيفاتهم ستخضع – إضافة إلى ذلك – للتصنيف الزمني أيضاً؟

من مصنفات المستشرقين في مجال الاختيارات هذا النموذج للمستشرق الإسباني غارسياغومس الذي ألف كتاباً صغيراً سماه (الشعر الأندلسي)(❖) سلك في تأليفه المنهج التاريخي والانتقائي معاً، وهو في الأصل اختيار على اختيار سابق لابن سعيد المغربي عنوانه (رايات بن سعيد المغربي)، وقد اعتمد المستشرق الاختيارات الأندلسية نفسها مضيفا إليها اثنتين وأربعين مقطوعة.

وقد عنون كتابه (الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه) وهو كما يبدو تأليف في سيرورة هذا الشعر ومميزاته الأسلوبية (الحديثة والتقليدية والبلاغية والإيقاعية) وجرد تاريخي له، بل ومقارنة بين تطور الشعر العربي في المشرق مع نظيره في عدوة الأندلس، ترجمه إلى العربية الناقد والمصنف الكبير حسين مؤنس الذي كرس جهوده التعريبية لخدمة

الأدب الأندلسي. ومترجماته عن المستشرقين الإسبانيين عديدة.. يقع الكتاب في 162 صفحة من القطع المتوسط قدم له المترجم بتقديم أطر فيه العمل وأشاد فيه بجهود غارسيا غومس في التاريخ والاختيارات، كما أضاف المترجم للبحث جمالية خاصة وذلك بإتمام المقطوعات التي لم تف بالغرض أو الوصف المطلوب.

أ - الجزء التاريخي من الكتاب:

يتضمن 56 صفحة، منها ما هو تاريخ أدبي محض ويشمل 41صفحة، ومنها ما هو حديث نظري مشفوع ببعض الاستشهادات والطرائف الأدبية والفنية من ص 42 إلى الصفحة 56 القسم الأول من الجانب التاريخي النظري يبدأ بعنوان ضخم هو (تطور الشعر العربي في المشرق). تلته على التوالي عناوين تدرجية عبر مراحل التاريخ العربي في الأندلس:

- عصر الإمارتين - عصر الخلافة- ابن شهيد وابن حزم - عصر الطوائف - عصر المرابطين - عصر الموحدين - مملكة غرناطة.

أما القسم الثاني منه فتطرق إلى عنوان ضخم كذلك (موضات الشعر الأندلسي)، تلته عناوين «تيماتية» أو أغراض كالحب والجمال - الوصف والتشبيه - موضوعات أخرى - فنون الشعر الأندلسي (المديح والهجاء والرثاء).

ب - الجزء التطبيقي/ الانتقائي من الكتاب:

بدأه الكاتب بتمهيد بسط فيه منهجه في الاختيارات في ثلاث صفحات، والمختارات التي سينصب عليها اهتمامه في نظرة إجمالية واستغرقت صفحة واحدة، وعنوان ضخم كذلك يخيل للقارئ من عنوانه (شعراء غرب الأندلس) أنه سيتحدث عن هؤلاء الشعراء بعيداً عن شعرهم،

ولكن الواقع أن هؤلاء الشعراء ذكروا بجانب مقطوعاتهم، وقد استغرق هذا الجانب وهو المهم كاختيارات 40 صفحة بالإضافة إلى مراجع الكتاب وترجمة غارسيا غومس من طرف المترجم حسين مؤنس، وكشاف، ثم تصويبات طفيفة استغرقت زهاء الصفحة، وترجمة التقديم الذي وضعه مؤنس في مقدمة الكتاب بالعربية إلى اللغة الفرنسية.

المنهج الذي سلكه المستشرق غومس في كتابه

يقر بأن البحث كلام مبسط عن خصائص الشعر الأندلسي وأحواله، وبأنه تاريخ كامل للتطور الظاهري لهذا الشعر الأندلسي (مادام قد خصه لإبراز التطور الذي لحقه تأثرا بالمشرق).

كما تحرى الباحث في اختياراته التي أضافها وهي 42 مقطوعة على (رايات ابن سعيد المغربي) أن تجيء موافقة لروح الكتاب الأصلي.

يعلن صراحة مخالفته منهج الدارسين الذين لا يرون في الشعر العربي إلا وسيلة لتطبيق ما يدرسونه من النحو أو مصدرا يستخرجون منه مادة تاريخية، وهو اختار أن يدرسه لما يضمه من عناصر الجمال وهذا حافز منهجي معلن من طرف الباحث، فالجودة والجمال مطلوبان في الاختيارات وهذا منهجه الإجرائي في الكتاب:

- ذكر مبررات اهتمامه بكتاب «رايات المبرزين وغايات المميزين لعلي بن موسى بن سعيد المغربي، ومبررات منح أحمد زكي باشا إياه هذا الكتاب».
- ذكر الهدف من وضع ابن سعيد كتابه «جمع في باقة واحدة أشتاتا من مقطعات الشعر الصغيرة الأريجة...» أي أنه خلاصة شهية متخيرة عن ذوق (وهو إقرار بالاختيار وباستعمال الذوق مادة أصحاب المختارات ومحكهم النقدي والتصنيفي).
- استعرض حجم الكتاب وعدد مقطوعاته ومنهج المؤلف في ذلك المعتمد على

التقسيم حسب البلاد ومرتبة الشعراء الاجتماعية في البلاد، وبحسب الأعصر أيضاً (وهو منهج توليفي وليس منهجا تلفيقياً).

- ذكر الصعوبات التي انتابته أثناء التنقيب ومنها:

- عدم التمكن من تبين الخيوط المشرقية من المغربية في الشعر الأندلسي.
- الحذر الذي يتعين على المتعرض لها أن يأخذ نفسه بها.
- ضرورة الإحاطة بآثار الشعرين الأندلسي والمشرقي جميعها إحاطة مفصلة ودقيقة.
- إقراره بعدم دراسة ذلك إلى الآن (إلى عهد كتابة كتابه).
- إقراره بضرورة تمييز عناصر الشرقي عن الأندلسي وبأنها مهمة صعبة.

ويعلن طريقته في الأخير وهي أنه سيكتفي بذكر التطور العام للشعر الأندلسي وإيراد خصائصه الظاهرة وموضاعاته الغالبة عليه دون تعرض لتحليل مادة الشعر نفسه حسب تعبير حسين مؤنس.

- انتقاؤه وجمعه 112 مقطوعة لكبار الشعراء الأندلسيين وبعض الشعراء المغاربة.

- قناعته بأن الشعر المغربي (الإفريقي) يدرج في آثار الشعر الأندلسي.

- ذكره طريقة الترتيب التي سكلها صاحب الرايات دون مركب نقص: «على نسق راعيت فيه نظام ابن سعيد في الرايات فجلعتها ثلاثة أقسام».

ويتحدث غارسيا غومس عن تقسيمه الثلاثي:

الأول: غرب الأندلس «إشبيلية وإقليمها حتى الجزيزة الخضراء وبلاد الجوف والمغرب الأقصى من جزيرة الأندلس (البرتغال)».

الثاني: وسط الأندلس: قرطبة وطليطلة وغرناطة والمرية ومالقة.

الثالث: شرق الأندلس: بلنسية ومرسية ولورقة ودانية وجزيرة شقر وسرقسطة وتطيلة، والجزائر الشرقية.

ويشرح أبعاد هذا التقسيم الجغرافي (الإقرار بتقليديته - ومألوفيته - الترتيب الزمني للشعراء - إلحاق بعض شعراء المغرب بهم).

- وبأنه سيورد المختارات دون شروح أو تعليقات.

- وبأنه سينقي القطع التي «تصح في الترجمة دون شروح».

- وبأنه سوف يلجأ إلى نثر التشبيهات «في نثر إسباني واضح».

إن هذا المنهج الانتقائي الذي سلكه إيميليو غارسيا غومس قدم للقارئ خريطة جغرافية للشعراء الممتازين.

حيث لم يورد شعرا لشاعر مغمور في نظره - كما قدم أشعاراً جيدة اعتمادا على مقاييس جردها في ثنايا القسم التاريخي خاصة ما سماه القديم المحدث، وكان في ثنايا الكتاب يلجأ إلى نفحات نقدية تقوم على الموازنة والمطابقة وتتبع الحافر على الحافر بين شعراء الشرق وشعراء الأندلس، وهي نفحات وتأملات سنتعرض لها في المجال النقدي عند المستشرقين، ومنهجه هذا كان وسطاً بين تاريخ الأدب والتحقيق وسيكون التحقيق (باعتباره امتلاكاً للأداة والمادة والمضامين والأشعار) جسراً لبلوغ المنهج النقدي لدى المستشرقين.

اهتمام المستشرقين بالتحقيق

إن عمل المستشرقين ارتبط بالتحقيق أكثر من أي شيء آخر، لأنه أداة ووسيلة لتوفير الإنتاج الأدبي أو التاريخي أو التراثي عامة، وعليه بعد ذلك ينصب العمل ويتحقق المبتغى خاصة إذا كانت المنهجية سليمة والهدف والمقصد والنية الحسنة متوفرة.

وقد لاحظنا في حديثنا السابق أن تاريخ الأدب أو اختيار المنتقيات لا يتأتى إلا بجمع المادة من مظانها والبحث والتنقيب عن المكنون في الآثار والحفريات والنقوش، ودراسة اللغات واللهجات ومقابلة النصوص فيما بينها،

وسواء تعلق الأمر بدراسة ديوان كامل أو بكتاب برمته أو بقصيدة واحدة أو حتى ببيت يتيم.

وأغلب كتب مؤرخي الأدب من المستشرقين الذين تحدثنا عنهم تؤكد أنهم اعتمدوا في عملهم على تحقيق النصوص وتتبعوها في مظانها وقابلوا نسخ الدواوين والمخطوطات والمطبوعات، خاصة نسخ المستشرقين من بني جلدتهم السابقين عليهم يقول بلاشير «وعندما نعرض في أيامنا لتحقيق قصيدة يجب الاعتماد على مصادر متعددة، ومن هنا نشأت الاختلافات في أجزاء الأبيات وعددها وتسلسلها، ولاشك في أن خيانة الذاكرة سبب الاختلاف»(31).

ورأينا كيف انتقد المستشرقون بعضهم البعض من هذه الزاوية لعلميتها واعتمادها محكاً لمصداقية العمل والتراث، ورأينا كيف انتقد المستشرق غونزاليس بالانثيا المصنف الأدبي ابن دحية، وعاب عليه عدم اعتماده منهجا يتأسس على التروي والاطمئنان إلى الإنتاج والركون إلى التحقق والتحقيق... وسنلحظ مثيلا لذلك عند الحديث عن المعطى النقدي عند المستشرقين.

وعمل المستشرقين التحقيقي – رغم سلبيات بعضه وانتقاص المحققين غير المنصفين منه – عمل جبار قدم للإنسانية خدمات جلى ووضع رهن إشارة القارئ إنتاجات أدبية لم تكن لتتوفر له – على الأقل في هذه الحقبة – لولاهم.

وقد أشاد الأستاذ يوسف حسين بكار بجهودهم عامة، وقدم لنا نماذج من تحقيقاتهم لم يصل إلى مستواها المحدثون من المحققين العرب... ففي طبعة «الفهرست» لابن النديم التي حققها المستشرق غوستاف فلوجل – وهو من المستشرقين المجدين النشطين – مع تعليقات لروجر بوهانس، وميلر أشاد بهذا العمل كثيراً وبالمنهج المتبع، كما أشاد بعمل مستشرق لا يقل همة ونشاطاً عن فلوجل وهو غوستاف فون غرنباوم وسنقف عند نقده أيضاً فيما بعد، لقد جمع هذا المستشرق شعر سلم الخاسر مع أشعار لمطيع بن إياس وأبي

الشمقمق، وطبعها في كتاب بعنوان «شعراء عباسيون» قام بترجمة هذا العمل الدكتوران يوسف نجم وإحسان عباس، وأشاد بكار كذلك بجهود المستشرق الإنجليزي هيوبرت دارك في طبعه وتحقيقه كتاب (سياست نامه) لنظام الملك الطوسي، وذلك من خلال المزايا التالية:

- خلو هذه الطبعة على الخصوص من الأخطاء التاريخية.
- بذله كما بذل محمد قزويني وهو محقق سابق للعمل ذاته - جهودا جبارة في اكتشافه أخطاء كثيرة أخرى غير التي وجدت عند السابقين.
- تميزه المنهجي وتفرده في اكتشاف بعض الأخطاء.

يقول بكار مثلاً «إن هذا خطأ تاريخي لم ينتبه إليه أحد من المحققين الأفاضل سوى دارك» وحتى عندما يلمس بكار بعض الاستدراكات على المستشرقين كالتحريف مثلاً، فإنه - بعد تقصّي الحقيقة والتحري - يصل إلى أنها استدراكات غير مقصودة، مثل ما وقع عند استدراك البعض على فلوجل في تحقيقه للفهرس وعلى غرنباوم في تحقيقه لـ «شعراء عباسيون»، فهو يرى أن عملهم ينم عن جهد، والقضايا التي وصلوا إليها سليمة ومضبوطة، وأن التحريف الذي نسب إليهما غير مقصود أولاً، ولم يسلم منه أحد من النقاد والمصنفين والجامعين القدامى... خاصة ما تعلق بتسميات القبائل وإثبات أخبار العمالقة وجرهم وثمود، وقد وقع في مثل هذه الأخطاء - حسب بكار - المحقق النسابة الصفدي صاحب الوافي بالوفيات[32].. ورغم هجوم بعض المحققين على المستشرقين المحققين فإنهم لم يستطيعوا أن يبخسوهم حقهم الفعلي، وهو وضعهم بين أيديهم المادة الخام.

أ- جمع الدواوين

سأتحدث عن نموذجين فقط من جهود المستشرقين في جمع أشعار الشعراء لضخامة العمل، وأول هذين الجامعين دي سلان الذي رأينا قيمة

عمله ودوره في نشر الثقافة والتراث العربي، وقد جمع شعر امرئ القيس، فهو أول من عنى بشعر امرئ القيس واهتم بجمع شعره حيث نشر 28 قصيدة، وهو الاختيار نفسه الذي ورد عند الأعلم الشنتمري من رواية الأصمعي ضمنه كتابه «دواوين الشعراء الستة» أو أشعار الشعراء الستة الجاهليين، كما هو مطبوع الآن، وقد لخص محقق الديوان الأستاذ الكبير محمد أبو الفضل ابراهيم منهج دي سلان العام في هذا الاختيار في:

1 – حذف الشرح (وهذا شبيه بما رأيناه سابقاً عند غارسيا غومس).

2 – تقديم حياة الشاعر بالفرنسية.

3 – أردف بحثه عن حياة الشاعر بذكر الترجمة من كتاب الأغاني.

4 – اعتمد في نشرته على مخطوطتين في مكتبة باريس: رقم 1424 ورقم 1425، وهما مكتوبتان على التوالي 57هـ وخلال القرن الحادي عشر.

5 – وصف المخطوطتين في مقدمة الكتاب وصفاً مفصلاً.

6 – اختيار للمجموعة (المخطوطتين) اسم «نزهة ذوي الكيس وتحفة الأدباء من قصائد امرئ القيس».

ورغم إشادة أبي الفضل بعمل دي سلان ودوره في اختيار الأشعار، فقد ذكر في المجال نفسه مستشرقين آخرين صبوا اهتمامهم على جمع شعر امرئ القيس، ولكنهم دون مرتبة دي سلان ومنهجيته، حتى وهو يذكر من بينهم آهلواردت الذي كانت له إسهامات في الجمع والتحقيق لا يستهان بها.

فقد نشر – بدوره – كتاباً سماه «العقد الثمين في الشعراء الستة الجاهليين» وضمنه نشر ديوان امرئ القيس ولكن عن نسخة السكري لا الأصمعي، أضاف إلى الديوان أبياتاً نسبت لامرئ القيس كما ذكر أبو الفضل مع هذا المستشرق مستشرقين آخرين كالإيطاليين كابزوتي Capzotti وجريفيني Griffini والألماني ر. جاير R.Geyer.

وقد بين أبو الفضل بعض أخطاء هؤلاء خاصة ما تعلق بنسبة قصيدة شينية إليه في مقدمة الديوان[33].

والنموذج الثاني هو هارتيغان Hartigan فقد أشار الدكتور عزت حسن بدوره الجبار عندما عرض لبشر بن أبي خازم الشاعر الجاهلي في مقال له، يقول المحقق عزت حسن «... أما في العصر الحديث فلم أجد أحدا عرض لبشر بن أبي خازم سوى المستشرق هاريتغان والسبب في ذلك فيما نرى فقدان ديوانه، وقلة انتشار شعره، وضآلة المتداول المعروف منه، ومن الحق أن نقول إن بحثنا الموجز هذا عن بشر ما كان ليكتب لو لم يقع إلينا ديوانه، ولو لم نقم بإخراجه إلى الناس»[34].

وهذا إنصاف وتقدير من عزت حسن للمستشرق هارتيغان،.. واعتراف بدوره في تسهيله مهمة تحقيق الديوان، فبقدر إفادته منه بقدر عدم إفادته من النقاد والعلماء والمصنفين القدامى وذلك لتوفر بعض هؤلاء على نتف قليلة وضنينة وأخبار بسيطة وأجزاء من ترجمته ومنهم: أبو عبيدة وابن سلام الجمحي وابن حبيب وابن قتيبة والأصبهاني والثعالبي وابن الشجري وابن الأثير والبغدادي «ويظهر لنا من هذا الاستعراض والتعداد أن المصادر التي تكلمت على بشر بن أبي خازم ليست قليلة على كل حال، ولكن المادة فيها ضئيلة لا تعني كثيراً ولا تشفي غليلاً، ثم إن هذه المادة نجدها معادة مكرورة في أكثرهذه المصادر لأنها منقولة بعضها من بعض، كما أن قسما منها موضوع غير صحيح، ندفعه ولا نعتد به»[35].

فما هي مبررات إعجاب عزت حسن بمجهود هرتيكان؟

لقد سلك المستشرق في مقالته اتجاهين أحدهما نظري وتجلى فيما يلي:

1 – حاول أن يصور من خلالها صورة لحياة بشر.

2 – نجح في تحديد الزمن الذي عاش فيه بشر على وجه التقريب.

3 – نجح في انتقاء هذا التحديد من الأخبار الواردة عن بشر في كتاب الأغاني وهي موضوعة وغير صحيحة.

أما على المستوى الثاني/ الإجرائي.

فقد رأى أنه استطاع أن يحيل على القصائد في مظانها بدقة رغم التلفيق الذي لجأ إليه حسب عزت حسن.

ورغم انتقاد عزت حسن لمنهجية هرتيكان – كدأب أي باحث يتحرى الدقة في أطروحته– ومنها على سبيل المثال:

1 – استناده على الأخبار ومنها غير الصحيح.

2 – تلفيقه ست قصائد من شعر بشر بن أبي خازم اعتماداً على الكامل.

3 – للمبرد والأغاني للأصفهاني واللسان لابن منظور والتاج للزبيدي...

رغم ذلك فقد أشار بجهوده وبجرأته وبنتائج عمله، وبالدقة التي سلكها في تحديد زمن بشر وعدم إطلاق الحكم، بل أحياناً يلجأ إلى الإشارة فقط متنصلاً من الحكم ومن المسؤولية اعتماداً على الإحالة أو الإشارة على المظان والمصادر.

وفي الأخير يقر عزت حسن بفائدة المقال وجدواه على أطروحته، وعندما استثناه من بين الذين تطرقوا لابن أبي خازم، فذلك ليعترف له بالمجهودات الجبارة في توفير المادة، وكل من أبي الفضل ابراهيم وعزت حسن قد أقرا بدور كل من دي سلان وهرتيكان على إنجازهما وبفضل جهودهما في توفير المادة لهما سهلة أحياناً ومشوبة ببعض المشاكل أحيانا أخرى، وذلك لم يزر من قدرهما بل بالعكس أعلى منه كثيرا[36].

ب – جمع المختارات:

لن أقف عند نماذج متعددة من المختارات، لضيق المجال أولاً، ولاعتمادي مثلين قيمين عبر العصور، وهما الأصمعيات والمفضليات، أما الحماسات فلطولها ولتشابه مضامينها وتكرار بعض قصائدها وغلبة طابع الحماسة عليها، وكذا لعدم الحسم في أيها تقدم وأيها تؤخر بدءاً بحماسة

أبي تمام أو البحتري ووصولاً عند الحماسة المغربية لأبي العباس الجراوي.

يقرر محققا الأصمعيات أحمد شاكر وعبدالسلام هارون بأن أول من طبع الأصمعيات قبلهما هو المستشرق وليم بن الورد، وهو اعتراف بالريادة واقتحام مجاهل التحقيق والطبع والنشر، ولكن هذا الاعتراف يخفي وراءه نقداً لاذعاً بل وتسفيهاً وانتقاصاً لمنهج ابن الورد هذا، وقد بلغت الانتقادات اللاذعة ذروتها بتمني المحققين عدم اهتمامه بذلك العمل أصلاً «ليته لم يفعل!!»، وشككا في مصداقية الطبعة ووصفوها بالسقم «... إن الظاهر أنه طبعها عن نسخة سقيمة لا يوثق بها» ورمياه بالتصرف فيها بغير حق، ونعتاه «بقلة التمرس بلغة العرب» مما أساء إليها أشد «أفسدها إفساداً»، أو مثل «أعطى لنفسه حق ملكية التصرف في ترتيبها ومجموعها» واتهماه بعدم الحرص على الأمانة العلمية التي اشتهر بها المستشرقون كما رصدا أخطاءه المنهجية وبرراها وهي في نظرهما:

1 – تغيير ترتيبها، حيث رتب القصائد على القوافي على حروف المعجم، وهو عمل لاداعي له بعد ظهور المطابع.

2 – الحذف: حذف 19 قصيدة (مقطوعة) منها بدعوى تكرارها في المفضليات.

3 – تعديل مكان بعض الأصمعيات عما كانت عليه في المفضليات فالأصمعية رقم 13 ذكرها في رقم 30 وهي المفضلية رقم 85، وأنها تنقص بيتاً من البيتين، السادس والسابع.

4 – اختلاف رواية القصائد بالزيادة والنقص والتقديم والتأخير.

كما استدل المحققان على الاختلافات (التكرار في المفضليات من الأصمعيات التالية: (71-77-79-87).

فالأصمعية 71 هي المفضلية 100.

والأصمعية 77 هي المفضلية 106.

والأصمعية 79 هي المفضلية 108.

والأصمعية 87 هي المفضلية 116.

مع نقص أبيات من هذه أو زيادتها فيها أو في المفضليات، أو تقديم أبيات أو تأخير أخرى.

5 – تغيير الألفاظ في الرواية وهو كثير في نظرهما.

وزادت حدة هجومهما عندما لمسا الفروق الجوهرية بين النسخة الأصلية التي طبع عنها المستشرق، والأصل الموثق الذي اعتمداه هما، بحيث اعتبرا أن الفرق لا يرجع إلى تصرف المستشرق أو صنعه أو اجتهاده. فهو عندهما «أضعف من أن يخطئ فضلاً عن أن يصيب».

وذكرا الفروق العديدة (انظر ص 8-9).

ويستنتجان في الأخير – بعد بيانهما الذي وضحاه والذي يجرد ويرصد الخلافات بين الروايتين والأغلاط التي وقعت في طبعة ليبزج وهي طبعة (وليم بن الورد) – أنهما لم يعتمدا على طبعة إطلاقاً لأنها في حكم العدم: «وأظننا نستطيع بعد هذا البيان، وبعدما حققنا كثيراً من الخلاف بين الروايتين، وبعدما بينا كثيراً من الأغلاط التي وقعت في طبعة ليبزج أن نزعم أن «الأصمعيات» التي هي الأصمعيات لم تطبع من قبل، وأننا أول من أخرجها موثقة محققة غير فخر».

وهذه الثقافة الإقصائية لم نعهدها في كلام المحققين المشهورين، وفي أعمالهما العديدة المشتركة بينهما أو بين هارون وأخ أحمد شاكر المرحوم محمود شاكر. أو المنفردة وهي عديدة. وقد جر عليهما هذا النقد – الصحيح من وجهة ما والباطل من جهة أخرى – انتقادات النقاد والأدباء والمحققين[37].

أما المفضليات التي بشرح أبي القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، فكانت من تحقيق كارلوس ليال أو (لايل) كما يحلو للبعض أن يسميه.

يقر المحقق الجديد للمجموعة محمد نبيل طريفي(*) بأنها خير طبعة نشرت، وأنها قد نفدت لقدمها ويقر بأن المستشرق وقع - مع كل ذلك في بعض التصحيفات، ولكن ذلك لم يحل دون اعتماده على مطبوعته «اعتمدنا في إخراج هذه النسخة - وبعد بحثنا الطويل عن مخطوط قديم- على مطبوعة المستشرق كارلوس يعقوب لايل، والتي طبعت بمطبعة الآباء اليسوعيين في بيروت عام 1920» وهو الرأي نفسه نجده عند المحققين المعروفين أحمد شاكر وعبدالسلام هارون.

قد اعتمد لايل عدة مخطوطات بعضها في مكتبة السلطان بالقاهرة، وبعضها في جامعة لايلي باستانبول أو بمكتبة آيا صوفيا، أو في فيينا، وهي نسخ متفاوتة الضبط حسب رأي طريفي والمستشرق نفسه. يقر طريفي - كما رأينا في البداية - بنفاسة وقيمة الطبعة، كما يذكر بعد الهفوات التي وقع فيها لايل، كالأخطاء والتصحيفات، ومنها:

- تغييره بعض الألفاظ بسبب عدم وضوح الصورة في رواية الأصل، مع أن الأصل كما يقول طريفي صحيح.
- حشر بعض الزيادات التي لا تقدم شيئا للمتن.
- بعض الأخطاء في الشكل والرواية (يتحفظ طريفي في تهجينها لشكه في مصدر الغلط هل هو الطبع أم وهم المحقق»[38].

أما المحققان السابقان شاكر وهارون فيريان أن الحذف قد أثر على المخطوطة «ولعل هذه القصائد التسع عشرة [وهي القصائد التي أشار إليها المحققان في تحقيقهما للأصمعيات] كانت في النسخة التي طبعت عنها المطبوعة. ثم حذفها المستشرق المصحح، بأنها ثابتة في المفضليات»[39].

ومهما اختلف المحققون في تقديم أو الانتقاص من لايل، فإنهم - جميعاً - قد وجدوا المادة بين أيديهم سهلة المنال، ووجدوا تعريفاً بالإنتاج ومرجعية صالحة لأهل الدار أن يتبنوها ويرعوها ويتعهدوها بالعناية

والتحقيق الدقيق ولولا المستشرق كارل لايل ما وصل هذا الإنتاج الضخم إلى القارئ. وسنرى العديد من النقاد الذين أشادوا بعمله وبعمل المستشرقين عامة في هذا المجال ولربما كانت فورة الغضب من شاكر وهارون غيرة على هذا الإبداع الانتقائي الضخم الذي يجب أن يتولاه ثقة أو ثقات.

النقد الأدبي عند المستشرقين

أ - المنهج الانعكاسي

أشرنا في ما سبق إلى دور المستشرقين في تاريخ الأدب والتحقيق، واعتبرنا جهودهم في هذا المجال الثاني مفيدة وجادة، وأرضية للمحققين العرب لنشر الدفائن والمخطوطات، وإظهارها للقارئ العربي جلية لاغبار عليها، وأن هذه الجهود ستكون رصيداً نقدياً يواجه به النقاد الكم الهائل من الأدب غثه وسمينه، والنظريات النقدية التي تتطاول على الإنتاج الأدبي دون أن تعتمد على سند صحيح أو برهان أو مدرسة أدبية معترف بها، تملك خصوصيات معينة تميزها وتؤطر أصحابها في إطار لا يقتحمه غيرهم إلا ونعت بالتطاول والغربة.

إن تمييز الجيد والرديء من الأشعار والأسجاع.. يحتاج إلى ثقافة واسعة وجهود متظافرة ومادة غزيرة. تلك المادة الغزيرة هي آليات التحقيق من لغة ونحو وبلاغة وعروض ووثائق وأصول وفروع ونسخ متعددة وسند صحيح للرواية.. وتلك الجهود هي جهود المحققين وعلى رأسهم في القرون الثلاثة الأخيرة جهود المستشرقين.

وإذا كانت المناهج مختلفة ومتعددة عندهم في تاريخ الأدب خاصة في مجال التصنيف وتقسيم العصور والأجيال فإنها تكاد تلتقي في مجال الاختيارات لغلبة التذوق والاطلاع على الأحكام النقدية القديمة وتواتر الروايات حول قصيدة أو بيت أو حكمة أو مثل أو معنى أو صورة شعرية أو

وصف سبق إليه، أو تميز بغرض أو حالة فلسفية أو نفسية أو اجتماعية (قبلية مثلاً).

وفي كلتا الحالتين التصنيفية أو الانتقائية فإن المرجع النقدي هو الانطباع والذوق التأثري والسليقة، وحضور أقانيم عمود الشعر العربي إن في شكلها المتكامل عند المرزوقي ومعاصريه أو في شكلها القريب أو العمومي كما عند ابن قتيبة والأصمعي وأبى عمرو بن العلاء... أو في شكلها المتوصل إليه بالحدس وغلبة التصور.

وقد عثرنا في مؤلفات الأقطاب من المستشرقين الذين سنعرض إلى بعضهم أمثال بروكلمان وبلاشير وغومس عن معطيات تقليدية كالطبع والصنعة واللفظ والمعنى، والرونق والدربة والسليقة والفحولة... وكل ما يمكن أن يستمده العربي قديماً من عالم الطبيعة والحيوان وما يحيط به من مكونات الصحراء من رمال وخيام وأطناب وأوتاد وأبعار إبل ونقط عروس...

وغلب عند أصحاب المختارات على الخصوص المعطى الآلي: النحو والعروض والبلاغة، وغلب عليهم - إلى جانب ذلك - النسق والنمط المألوف الذي يعد مدماكاً وقالبا يجهد الناقد المستشرق نفسه في حصر نقده فيه. وهذا النمط لن نتحدث عنه لأنه يكون سلوكا عاما لديهم، ولأنه معيار يرصف المعاني والأوصاف رصفاً ويحشر في طبقة واحدة عددا تضيق به الطبقة، وقد رأى القارئ في تاريخ النقد الأدبي فشل أصحاب الطبقات في ضبط أحكامهم ومعاييرهم عندما قسموا الشعراء إلى طبقات وفق المعطى السابق، وبالتسلسل بدأ الذوق ينمو عند أولئك وهؤلاء حتى بدأ يتجسد اتجاهاً سيصل ذروته عند أصحاب المختارات من المستشرقين كفارسيا غوميس مثلاً.

وعندما تأثر هؤلاء المستشرقون أصحاب الاختيارات بالنمط التقليدي للاختيارات كما هو معروف عند أصحاب الحماسات والمفضليات والأصمعيات والجمهرة... بدأنا نجد - كما رأينا سابقا - نقداً لبعضهم لأنه حاد عن النهج أو لم يتبن منهجاً واضحاً، أو لم يعتمد مادة غنية أو لخضوعه

لعفو الخاطر... وبدأنا نرى تنكب المستشرقين عن هذا النهج التقليدي. والتفكير في منهج يربط - أو يحاول أن يربط - شعر الشاعر ببيئته ورسم نفسيته وشخصيته داخل قبيلته. وظهر ما اصطلح عليه بالمنهج الانعكاسي وهو اعتبار الشعر مرآة لصاحبه (قائله) والحالة التي قالها فيه، وإذا كانت القولة ترجع إلى (بوفون) buffon الذي صرح بأن الأسلوب هو الرجل، وأن الشعر مرآة الشاعر وإنشاؤه... فإن طه حسين - ومن خلال اطلاعه على أدب الغرب، وتأثره بأستاذه المستشرق كارلونيلينو - قد تبنى بدوره هذا المنهج وظل يطبقه بعد كتابيه مع المعري في محنته وخصام ونقد... كما كان تأثير ديكارت فيه أوضح من هذه الزاوية أو هذا المنهج «ولهذا فالتركيز الآلي للنص على نظرية الانعكاس ونظرية الأدب، بأن الأديب ابن بيئته، ومرآة عصره سيعطي لتصور طه حسين المنهجي بعدا أساسيا في مسألة النص العربي، ولاسيما أن هذه النظرية الأدبية تستطيع أن تحتوي وتتمثل منهج ديكارت وكروازيت والمستشرقين»[40].

ومفهوم المنهج الانعكاسي هذا ذاع وانتشر في الأدب في القرن 19، ولم يرد قبل ذلك حسب رأي حسين الواد الذي يصفه بـ «مفهوم يعد الأدب {مرآة} تنعكس عليها حياة الأفراد والجماعات... وهو مفهوم وفد على الفكر العربي من الشام.... أخذ به جرجي زيدان وأديب إسحاق ولويس شيخو، وفد على مصر عن طريق أولئك الشوام. وعن طريق أولئك المستشرقين الذين تستدعيهم الجامعة الأهلية المصرية بداية من سنة 1908وقد نشر مطران سلسلة من المقالات النقدية منها (الكتاب أمس والكتاب اليوم) إذ ظهر فيه مفهوم (الانعكاس) ظهوراً محتشماً. أما من المستشرقين فنذكر الإيطالي كارلو نيلينو فقد كان لدروسه عن تاريخ الأدب العربي أثر كبير في طلبته، وهو أثر تحدث عنه طه حسين بقوله: «لأول مرة تعلمنا أن الأدب مرآة لحياة العصر الذي ينتج فيه»[41].

وهذا المنهج الانعكاسي لم يرد عند المستشرقين كنظرية يؤمنون بها ولا

يطبقونها على الإنتاج الأدبي بل حاولوا تجريبها بهدف الوصول إلى الوثوقية من الشعر الجاهلي خاصة.

ومن الذين جربوا المنهج نجد أولاً الناقد المستشرق جورج يعقوب الذي حاول دراسة قصيدة الشنفرى (لامية العرب) وهي القصيدة التي نالت نصيب الأسد من العناية من طرف المستشرقين أكثر من غيرها، وقد سماها يعقوب (نشيد الصحراء) وهو عنوان مقصود يؤكد المنهج الانعكاسي، لأنها بحق نشيد للصحراء ومرآة لها ولحياتها الصعبة الجافة الموحشة، وقد درسها دراسة مفصلة، كما اهتدى إلى مواطن هذه القصيدة «هي تلك المرابع في جنوب مكة بين الجبال التي تقع في شمال اليمن حيث مضارب الأزد عشيرة شاعرنا، ويقول إنني لا أفهم كيف يستطيع المرء أن ينكر هذه القصيدة التي تتنفس بغير تلك الجبال ويعزوها إلى رجل من بين أولئك اللغويين الذين يقتلون وقتهم جدلاً في إعراب ضرب زيد عمراً ... إن هذه القصيدة أصدق قطعة شعرية في أغاني الصحراء وأن الانتحال إذا تناول غيرها فهو عنها بعيد لم يمسسها ولا حام حولها»[42].

وكما أشرت فإن لجوء النقاد إلى هذا المنهج يدافع عن وثوقيتهم بالشعر الجاهلي ويرد على أصحاب الانتحال والوضع كما سنرى، وهذا الرأي الذي جاء به جورج يعقوب تكرر عند كارل بروكلمان، فقد ضرب على الوتر نفسه، حيث انتقد (كرنكو) في حكمه على (اللامية) وانتقد مارجوليوث صاحب ظاهرة الانتحال في العصر الحديث على الأقل... «ليس هناك ما يحملنا على موافقة قدامى اللغويين الذين اقتفى أثرهم (كرنكو) في دائرة المعارف الإسلامية والذين افترضوا لهذه القصيدة اللامعة بين قصائد الشعر الجاهلي شاعرا آخر غير الشنفرى الذي رويت له القصيدة»[43].

وقد وقف ناقد مستشرق آخر من وحدة القصيدة الموضوعية وبالتحديد قصيدة الشنفرى موقفاً رائعاً هو غوستاف فون غرنباوم، واحتكم – بدوره إلى المنهج الانعكاسي الذي تجلى في وحدة الجو النفسي فيها، حيث

اعتبرها تعبيراً عن موقف واحد وصدور عن جو نفسي للشاعر وعن طبيعة واحدة هي طبيعته فقال: «إن هناك نوعاً من رابطة نفسية بين القفز الاستطرادي من موضوع إلى موضوع بين هذه الانتقالات العاجلة من حال إلى حال ومن انتباه إلى آخر»(44).

ورؤية غرنباوم لوحدة القصيدة العربية لا تبتعد كثيراً عن تصور ابن طباطبا والحاتمي وابن رشيق في وحدة القصيدة حتى وهم يبحثون فيها - فقط - عن الشاهد الشعري الذي يمثله في الأكثر بيت واحد.

ومعرفة غرنباوم بالمنهج الانعكاسي جعله يؤمن أولاً - مثلما آمن بروكلمان ويعقوب - بنسبة القصيدة للشنفرى دون سواه، وجعله ثانياً يصل إلى تأكيد الوحدة الموضوعية للنص(وحدة الموضوع)، وساعده على امتلاك أدوات التحليل النقدي والبلاغي كالوصف والتشبيه، يقول «كان أقوى وسائل الشاعر في الوصف وأروع ما أبدع من فنونه [ويقصد بذلك التشبيه في القصيدة] فتؤلف الصورة الفنية المتكاملة والناضجة لأدب الذئب عند العرب، فقد أكثر الشاعر العربي القديم من استخدام التشبيه لإثبات إبداعه وفيه بلغ درجة عجيبة من الرشاقة وتوليد الصور المتنوعة»(45).

فقد اكتسب الناقد منهجا نقدياً تحليلياً عبر محطات القصيدة من التيه الصحراوي وقساوة مفاوزها، وخشونة عيشها وشراشة وحوشها وأنسها أيضاً، لأن الشاعر قد التحم مع الذئب التحاما تقاسما فيه معا شظف العيش... فكيف استمد غرنباوم سلطة هذا المنهج التحليلي والانعاكسي في آن واحد، وكيف امتلك - عقب ذلك - نظرية أدبية يجربها على الشعر بعد أن أعطت أكلها في تحليله لقصيدة الشنفرى؟ يرى محمد أحمد حمدون أن غرنباوم امتلك كل ذلك اعتماداً على معطيات ومؤهلات أساسية منها ما يلي:

- تمحور نشاطه حول علاقة الإسلام بالأدب العربي.
- انتفاعه بجهود المستشرقين الذين مزجوا عناصر التراث العربي الإسلامي في دراساتهم .

- استفادته من مناهج الدراسات المتداخلة في الغرب التي تسعى إلى إيجاد علاقات هامة بين الأدب والدراسات الانسانية الأخرى[46].

وربما كان للمنهج النفسي حضور مواكب في نقد غرنباوم وبعض المستشرقين الذين حللوا نص (الذئب) للشنفرى من خلال قصيدته (لامية العرب).

وهذا ليس غريباً لأن المنحى النفسي كان حاضراً في نقد ابن قتيبة قديماً عندما رسم للقصيدة العربية منهجا تسير عليه وعندما وقف بالتحديد عند النسيب (اللائط بالقلوب)، ومزج المنحى النفسي بالانعكاسي عندما تتبع مسيرة الشاعر العربي وهو يقطع الفيافي والقفار وتتلون ذاته ومخيلته وأفكاره - ومن ثم إبداعه - بجمال هذه الطبيعة أو وعورتها، وتنعكس على سفره وراحلته وذاته سواء بسواء إن حزناً فحزن أو فرحاً ففرح...

إن استشفاف الحالة النفسية للشاعر في القصيدة الجاهلية، مشفوعة بانعكاس طبيعي متولد من مفازات الصحراء وأحراشها وكثبانها ورياحها الهوجاء أنوائها السود المظلمة.. جعل النقاد يقفون على خصائص الشعر الجاهلي دون أن يرجعوا إلى الكتب التاريخية العربية القديمة ولا إلى المجاميع الكبرى كالأغاني وخزانة الأدب والحماسات والجمهرة... ولا إلى الكتب الأكاديمية التي تسهل التقسيم المرحلي للعصور وتقر بأصول الشعر العربي في الجاهلية.

جعل ذلك النقاد يقفون - من خلال القصيدة العربية الواحدة - من القصيدة التي تميز الشنفرى أو تأبط شراً من الشعراء الصعاليك عن شعراء النعمان وعمرو بن هند وملوك غسان، كالنابغة وزهير والأعشى... وتميز شعراء المعلقات بعضهم عن بعض، وتميز من خلال الرحلة والظعائن من رحل وتنقل للمدح والطمع في النوال كالنابغة أو الاعشى أو للصلح بين القبائل كزهير أو للترفيه ومغالبة النزوات واقتناصها كطرفة...

وجعل ذلك النقاد يقفون عند دستور القصيدة ونمطيتها ومراقبة من

حاد عنها قيد أنملة، بدعوى مباشرة الموضوع/ الغرض، أو ابتداع نمط جديد خفيف على القلب، وإن كان الابتداع – كمفهوم – بعيد التصور والتكون والكل يخضع للتقليد والعرف، وإنما يخالف مرغما فيعاب عليه.

وجعل هذا وذاك النقاد المستشرقين يرصدون القصيدة العربية من حيث نمطيتها وبنيتها المتواضع والمصطلح عليها من طرف علماء الشعر من النقاد كابن قتيبة الذي سطر لها مسطرة لا تكاد تخرج عنها في مقدمة كتابه الشعر والشعراء... فمنهم من أقر ابن قتيبة وأقرانه على طرحهم، ومنهم من اتبع مسلكاً مخالفاً اعتماداً على الانعكاس الذي لمحنا إليه سابقاً.

وهذا المستشرق «بروانه» ينتقد ابن قتيبة في منهجه وتصوره، وهو اختلاف في الغاية والوسيلة ففي حين يرى ابن قتيبة النسيب في القصيدة وسيلة لابد من نهجها يراه «براونه» غاية واستقلالاً ذاتياً. أي يعتبره وحدة موضوعية، ويستشهد على ذلك من خلال مقدمة ابن قتيبة نفسه، ومن خلال الشعر الجاهلي الذي يصف الطبيعة الصحراوية، وهي طبيعة كلها افتتان وإعجاب كفيلان بجذب المستمع والرائي على السواء – وهذا شبيه بما سبق عند يعقوب وغربناوم –. وليس ذلك وقفا على النسيب، وليس وحده اللائط بالقلوب، كما يرمي ابن قتيبة – على شاكلة النقاد العلماء الأصمعي وأبي عمرو بن العلاء والشيباني الذين يرفضون الشعر الحضري – بالتحضر، «لأنه رجل حضري يعيش في مجتمع متحضر بعيد عن البداوة غاية البعد...».

وإذا كان حسين عطوان ينتقد (فالتربراونه) لهجومه على ابن قتيبة وتعنيفه إياه دون أن يرد ما قاله إلى سابقيه من (أهل الأدب)، وينتقده من زاوية عدم معرفته بالأثر «الوجودي» للشعر الجاهلي، ورصده للبقاء والفناء، فإن الدكتور عز الدين اسماعيل تأثر بالمستشرق، بل نسخ ما جاء به نسخاً – حسب تعبير عطوان – أو لنقل سرقه سرقة علنية حسب تعبير ناقد لقب نفسه أبا سلمى وعاب عطوان على عز الدين إسماعيل ذلك: «وإنما أفضنا في استعراض أهم ما جاء في مقالة عز الدين اسماعيل لندل على أنه نقل

أفكار المستشرق الألماني ونسبها إلى نفسه، فالفكرة هي نفس الفكرة، والشواهد والنتيجة هي النتيجة عينها، وإن كان له من شيء في المقالة كلها فهو أنه وضحها وجلاّها»[47].

وسنقف عند رأي جريء جدا للمستشرق كارل بروكلمان رصد فيه بنية القصيدة العربية في حينه.

إن لجوء المستشرقين إلى تحليل القصيدة الشعرية، والوقوف عند مقوماتها الأصلية كبنية متراصة وتعبيرها عن حالة الشاعر ومنازل حله وترحاله، وكثرة أوصافه وتشبيهاته - كل ذلك كان بهدف - أو لصالح - دحض نظرية انتحال الشعر، وإثبات وجوده وتمثيله حياة الجاهلية بدقة متناهية تتابع كل شاذة وفاذة من فضاء الصحراء والواحات والسيول...

ب - معالجة المستشرقين ظاهرة الانتحال في الشعر الجاهلي

إن قضية وضع الشعر الجاهلي وانتحاله شغلت الباحثين قديما وحديثاً منذ نبه إليها ابن سلام الجمحي في كتابه طبقات الشعراء، عندما لمس ملامح الوضع في أشعار بعض الرواة كحماد الراوية، وخلف الاحمر، وحذر الباحثين إلى أن، ما اتفق عليه العلماء فليس لأحد أن يخرج منه، وقد وضع في هذا المنهج حداً لفوضى الشك، وليس لأحد أن يرضى الشك لنفسه في شعر معتمدا على رواية مفردة شاذة إذا كان اليقين يلوح في روايات أخرى تثبته وتوثقه[48].

وقد عالج القضية من العرب المحدثين الرافعي وطه حسين وناصر الدين الأسد وعطوان وخليف وشوقي ضيف والجبوري... بين مدافع عن الشعر الجاهلي - ومعه العقيدة الإسلامية ومقوماتها - ومنساق مع تيار الشك في الشعر الجاهلي على الخصوص، وقد تناول البحث فيها العديد من المستشرقين بين معتدل منصف ومسرف متحامل، وإذا كان أول من أثارها من المستشرقين هو (نولدكه) وبلاشير وكارل لايل وبروكلمان، وكلهم معتدلون

منصفون في تعاملهم معها، فإن مرجوليوث كان من المسرفين المتحاملين، حيث رفض الشعر الجاهلي جملة وتفصيلاً بدعوى أنه نظم في الإسلام ونسبه الرواة إلى الشعراء الجاهليين... فكيف لهؤلاء الشعراء الجاهليين أن يصدروا عن روح إسلامية، وأن يعثروا على ألفاظ إسلامية يدخلونها أشعارهم؟ وقد أثار مارجوليوث الظاهرة قبل أن يصدر له الكتاب الذي اشتهربه (أصول الشعر العربي)، وبالذات عندما قام بتحقيق إرشاد الأريب المعروف بمعجم الأدباء لياقوت الحموي ما بين 1907 و1926م[49].

وقد سلك مارجيوليوث منهجا طرح فيه الفرضيات متدرجة وهي على التوالي:

- إن الشعر الجاهلي نظم في الإسلام ونسب إلى الشعراء الجاهليين.
- إن الدليل على ذلك كثرة الشعر الجاهلي وتفوقه على الشعر اليوناني.
- إنه قد يكون إما حفظ بالكتابة أو عن الطريق الشفوي لا بهما معاً.
- حضور النفحة الروحية الإسلامية في هذا الشعر.
- حضور إشارات دينية وألفاظ قرآنية في هذا الشعر.
- استحالة النظم باللغة القرشية من طرف الجنوبيين، والفرق واضح بين لغتي قحطان وعدنان.
- نمطية القصيدة الجاهلية شكلاً ومضموناً.

فهذا المنهج كما يبدو انتقائي يترصد المستشرق -من خلاله- كل ما يوهن الشعر الجاهلي، إما افتراء عليه أو اعتماداً على آراء نقاد قدامى في مواضع قوة الشعر الجاهلي لا في مواضع الضعف فيلجأ إلى التحريق كما يلجأ إلى التعميم.

فنفي الثقة عن الرواة لا يصمد أمام العقل لأن الراوية قد يكون ثقة، وقد يكون وضاعاً، ووصف العرب بالوثنية، هذا أيضاً يرده النقاد بأن العرب منهم من كان وثنياً فعلاً ومنهم من كان نصرانياً.

- وقد كان لويس شيخو مغالياً إذ أضفى على الشعراء الجاهليين وبعض الأمويين صبغة النصرانية ومنهم من كان حنيفياً، أما رأيه في اختلاف اللغة فناقشه قبله بقرون عديدة أبو عمرو بن العلاء بقوله: «ما لسان حمير وأقاصي اليمن بلساننا ولا عربيتهم بعربيتنا» إلى غير ذلك من الردود التي يمكن أن تدحض تصور مارجوليوث[50].

وقد تأثر بآرائه طه حسين في كتابه (في الأدب الجاهلي) الذي كان من قبل يدعى (في الشعر الجاهلي الذي أثار ضجة عنيفة في أوساط القراء حتى انبرى له النقاد والعلماء والرجال الذين يفندون مزاعمه ويسفهون آراءه، وقد رأى طه حسين - بدوره - أن الكثرة المطلقة مما نسميه أدباً جاهلياً ليس من الجاهلية في شيء وإنما هي منحولة بعد ظهور الإسلام فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين... وشك في أشعار امرئ القيس وعلقمة وعبيد بن الأبرص والمهلهل... بدعوى اختلاف الرواة في أسمائهم، كما شك في شعر بعض القبائل كمضر، وقد انبرى العديد من النقاد للرد على الكتاب كما أشرت إلى ذلك، كالرافعي والخضري والخضر. وجمعة... كما رد بعض النقاد على مارجوليوث كالدكتور ناصر الدين الأسد في كتابه الضخم (مصادر الشعر الجاهلي)[❖].

ومنهم من سلك مسلك الشك ولكن دون أن يخوض في الانتحال كما رجوليوث، ومنهم من فند مزاعمه من المستشرقين أنفسهم، ومنهم كارل لايل، وجورج ليفي دلافيدا ونولدكه وأربري، ويبقى خير رد على مزاعم مارجوليوث كان لكارل لايل في مقدمة الجزء الثاني من المفضليات، وكانت ردوده منصبة على أغلب المزاعم والفرضيات التي ذكرنا، وذلك بطرق وأساليب تنم عن حسّ نقدي مرهف، وعن حس تحقيقي وتتبعي جيد كذلك[51].

وكان لبلاشير دور كبير في إبراز هفوات دعاة الانتحال تاريخياً وعمليا، فعلى المستوى التاريخي رجع بقضية الوضع والانتحال الى القرن الثالث الهجري، ووصل إلى بوادر القضية عند نولدكه سنة 1864 وبعده

بثماني سنين ظهرت عند آهلوارد، وقد شايعهم مستشرقون آخرون أمثال موير وباسيه وليال وبروكلمان وهوار... إلى أن تبلورت بالحدة المعهودة عند مارجوليوث في عدة كتب قبل أن يسطرها ويضمنها كتاباً مستقلاً هو (أصول الشعر العربي)... ولم يفت بلاشير أن يثير الانتحال في النثر أيضاً... وتجدر الإشارة من جهة ثانية أن الانتحال لا يبقى محصوراً في الشعر بل تناول النثر حتى لنستطيع الجزم أنه ليس لدينا - باستثناء القرآن - سطر واحد من النثر يرجع تاريخه إلى هذا العهد وكان منهج بلاشير في دحض مزاعم مارجوليوث - ومن سار في نهجه كأهلوارد وغولدزيهر ودورنبورغ... - علمياً وإحرائياً، حيث اتخذ المنهج الانعكاسي محكاً للحكم بقدم القصيدة، ورأى أن مضمون القصيدة وألفاظها تدل على طبيعتها، وانتقد من هذه الزاوية المستشرقين الذين ذكرناهم سابقاً من خلال شكهم في أبيات بعينها لأنها تتضمن عبارات ومعاني إسلامية كأبيات من معلقة زهير مثلاً، ووصف منهجهم بالذاتية: «وقد أظهروا في قصائد منسوبة إلى شعراء جاهليين كعبيد وعنتره وغيرهما أبياتاً تدل بوضوح على مواضيع ذات طابع تبشيري ديني... وهنا يجب أن نكون حذرين. إن اختلاف المستشرقين في طول هذه المدسوسات تدل كيف أن النقد يبقى ذاتياً»[52]... ونقد نولدكه الذي شك في أبيات النابغة.

وقبل التطرق إلى نقد الأسماء الشهيرة من المستشرقين، وقد اخترت منهم ثلاثة وهم على التوالي: ريجيس بلاشير، وكارل بروكلمان، وغارسيا غوميس لمبررات منهجية وموضوعية، ولنبوغهم في اللغة العربية... سأتحدث عن النقد العام لدى المستشرقين، وهو المتعلق بالشخص ذاته لأنه اقتحم مجالاً لا مخرج منه، أو لأنه تطاول على اختصاص الآخرين. أو لأنه أخطأ التقدير وبات يعمم الحكم ويبلوره نظرية، ويدخل في مثل هذا ما رأينا عند بلاشير في نقده دعاة الانتحال ومرددي الظاهرة، ونقده مارجوليوت متبني النظرية من المحدثين.

أ- وهذه نتف من نقدهم العام، (نقد المستشرق أبناء جلدته)، ظهرت بشكل جلي عند بروكلمان ونولدكه.

- نقد نولدكه كتاب فلرز (لغة الشعر ولغة الكتابة عند قدماء العرب) وذلك في كتابه (اللغات السامية). حيث صحح بعض مفاهيمه في هذا الإطار، وقد نقل بروكلمان هذه الحادثة في كتابه تاريخ الأدب العربي.
- نقد بروكلمان(*) المستشرق نويمان الباحث في فن الجمال الذي أخذه بدوره عن علماء التحليل النفسي الفرويدي وهو الرأي القائل بأن جمع فروع الثقافة وعلى الأخص الشعر أثر من آثار الغرائز الآخذة اتجاها عقليا ومنها الحب، وقد دحض بروكلمان ذلك «أما الحب فإنه لم يكن من البواعث الأصلية للشعر».
- ونقد (تكاتش) عندما اعتبر هذا الأخير عروض العرب نشأ على أساس شعر اليونان، مؤكداً أن الرجز لا يشبه العروض اليوناني الثلاثي التفعيلات إلا شبهاً ظاهراً.
- ورد على كل من آهلوارد الذي زعم أن سلامة بن جندل مسلم لذكره اسم الله: الرحمن، ولويس شيخو الذي اعتبره نصرانياً، وعاب على شيخو مرة أخرى تعميمه النصرانية على جميع شعراء الجاهلية وعنفه بخصوص عدي بن زيد العبادي.
- وفي السياق نفسه انتقد (كاسكل) الذي استشهد ببيت شعري لا يصلح أن يكون دليلاً على نصرانية الأعشى رغم إقراره إياه على استشهاده ببيتين يدلان دلالة قطعية على نصرانيته.

ب - أما نقدهم للأدباء والمصنفين والمؤرخين العرب، فلا يقل أهمية عن نقدهم للمستشرقين، لكن الخلاف الظاهر في نقدهم للعرب يرجع إلى المنهج أكثر مما يرجع إلى المصطلح أو الظاهرة، وقد رأينا كيف انتقد بلانسيا ابن دحية الكلبي، وكيف سينقد غارسيا غوميس أصحاب الاختيارات من زاوية المنهج أيضاً، ولكن لايقف النقد عند حدود

السلبيات، بل تجاوز ذلك إلى الإعجاب، وما صحبه من إطلاق الأحكام القيمية.

ج - وقد سلك هذا المنهج التذوقي المبني على الإعجاب والتقدير المستشرق شارل بيلا، وقد رأينا موقفه من مفهوم الأدب. ومشتقات الكلمة وكل ما يتولد عنها من خلال التحريف أو التصحيف ككلمة (دأب) و(أرب). وكيف تخلص من لفظة أديب وأريب ليبحث عن خصائص الأدب في التراث ليضيق ما توسع فيه بعضهم ككارلو نيلينو أو يوسع ما ضيقه كارل بروكلمان، وسيناقش - كباقي المستشرقين وخاصة منهم الذين سنتطرق إليهم فيما بعد - بعض المصطلحات النقدية التقليدية كالفطرة والطبع والنظم والخطابة وأدب الفكاهة وفي صدق الرجل المنصف الموضوعي الذي ينشغل بالأدب لذاته ولجماليته، وقيمته الفنية، ولا يهمه غير ذلك، ولا يخوض في سلبيات غير معقلنة، ولا يساير المغرضين في دعاويهم، بل ينطلق من القصيدة يتحرى في أبياتها صدق الطبيعة والهاجس والسلوك، وصدق التصوير والوصف في صدق المنصف، عبر بلاشير - مثلما عبر لايل وبروكلمان وكان هو أكثرهم وضوحاً - عن قيمة الشعر الجاهلي، وفي إنصاف العلماء والمحققين قال قولته الشهيرة «لقد فقدنا منذ عصر المفضل الضبي الأمل في تمييز المنحولات التي دسها حماد الرواية أو خلف الأحمر في كتلة الآثار المشهورة بصحتها» وأناب عن المستشرقين عامة في تتبع ورصد الشعر الجاهلي وتحري صحيحه من زائفه وسليمه من منحوله المفضل الضبي العالم الثقة الذي شهد له التاريخ بالدقة والغربلة والتنقية والتصفية...

وقال مسلمته المنصفة كذلك. «وهل نجسر دون شيء من السخرية على الجزم بأننا في وضع أكثر ملاءمة للنجاح في مهمتنا من علماء القرن الثالث للهجرة (التاسع للميلاد)... فعوضا عن التمادي دون جدوى في هذا البحث العقيم فلنحول أنظارنا إلى مسائل أخرى من ذات النوع...».

فالمستشرق بلاشير يضع ثقته كلها في النقاد القدامى كابن سلام والأصمعي والعلماء الرواة الذين قطعوا الفيافي لتحقيق بيت شعري واحد.

ونظراً لقيمة قصيدة الشنفرى (اللامية) خاصة وشعره عامة ولصدقه ولتصويره الدقيق والصادق للطبيعة - كما رأينا - ولوثوقية أغلب المستشرقين بصدقه، فقد أعجب بلاشير - بدوره - بشعر الشنفرى وأثبت صحته، كما أثبت صحة شعر امرئ القيس كذلك لصدوره عن واقع معيش وتجسيده حياة الترف التي كان الشاعر يعيشها، وقد عبر بلاشير بزهو لا حد له بصدق هذه الأشعار «ولا شك في أنه يجب في البحث الذي سردناه أن ندع جانباً آثار الشنفرى التي اعتبرها بعض علماء المسلمين في القرون الوسطى أنها منحولة، كما أنه من دواعي الحذر ألا يعتبر الآثار التي وضعها حماد الرواية تحت اسم امرئ القيس». ويصل في الأخير إلى تأكيد كميات من القصائد والمقطوعات تنتمي إلى العصر الجاهلي حقاً، لأنها - وكما أشرنا واعتماداً على المنهج الانعكاسي الذي يرى القصيدة مرآة الشاعر - انعكاس للشعر الجاهلي بصورة عامة[53].

ويبقى بلاشير مخلصاً لمنهجه السليم في تتبع صدق الشاعر الجاهلي ومصداقية شعر الجاهلية بأدلة علمية وافتراضات مبررة ببراهين العالم الناقد. وسنقف عند مظاهر النقد عنده.

وسينتقد الحريري - مثلاً - ويعلي من شأن الهمذاني، والمويلحي من العصر الحديث وكلهم من أصحاب المقامات، ويظهر إعجابه بالمويلحي، كما سيلجأ الى المقارنة والموازنة بين أعمال الهمذاني والمويلحي بعمل الجاحظ في الفكاهة والكدية والسخرية...» مادام الجاحظ نفسه كتب أبحاثاً لا يمكن إيجاد ضريب لها وستقولون لي كذلك أنه انطلاقاً من اللحظة التي يستعير فيها النثر تزويقاته من الشعر يصبح النثر أصيلاً في بعض مظاهره، وسيكون الحق مع القائلين - ذلك لأن مقامات بديع الزمان الهمذاني وبعض المقامات الأخرى المتأخرة هي نتيجة جهد محمود من وجهة نظر التحرر من التقليد،

ومن جهة استلهامها النماذج الأدبية العربية الأصيلة ذات الخيال والقريحة... والمقامة تبشر بقصص المتسكعين وأنا أعتبر أن الرائعة الأخيرة للأدب العربي الكلاسيكي هي كتاب «عيسى بن هشام «للمويلحي الذي أحسن استخلاص العبر من المصادر المتوفرة لديه في سبيل تأليف إنتاج عصري ويتوجب أن نأسف بكل بساطة على كون الحريري ومنافسيه حولوا نوعاً أدبياً كان استحقاقه أرفع إلى مما حكات لفظية»[54].

1 - جهود بلاشير الأدبية والنقدية

أ - تاريخ الأدب

رغم إشادة بلاشير بجهد بروكلمان في التاريخ الأدبي العربي، وبدوره في إبراز كتابه هو (تاريخ الأدب العربي) إلى درجة اعتباره استحالة هذا الظهور لولا كتاب بروكلمان، وهو إنصاف لا حد له،.. واعتبره «أحسن من أي كتاب آخر» ودعاه ذلك إلى الإشادة به «ويسرني أن أشيد بعظمة هذا العمل، ثمرة الدأب المتواصل الذي وسع آفاق معلوماتنا عن الآداب العربية... رغم كل هذا فإن بلاشير قرر مخالفة بعض نواح كثيرة في الكتاب (البحث) وذلك بالتدرج».

ومن هذه المخالفات مع الكاتب والكتاب:

1 - تضييق بروكلمان مفهوم كلمة «أدب» ومحاولة بلاشير توسيع الكلمة بإشراك التعريفات الفلسفية والكلامية والفقهية والعلمية، وبذلك فك الغموض الذي ظل سائداً كاعتبار مقدمة ابن خلدون أدباً فذاً بينما يعتبرها هو مقدمة منهجية لعلمي التاريخ والاجتماع. لأن الأثر الأدبي لا يكون كذلك إلا إذا تضمن غاية صاحبه شكلاً ومضموناً.

2 - ومن المخالفات (الانحرافات) في كتاب بروكلمان تحديده العصور الأدبية، فقد قسم بروكلمان العصور الأدبية تقسيماً لا يستوحي الاعتبارات

الأدبية الصرفة «فهو لا يعتبر إلا ثورات السلالات الملكية بيد أن صلتها مع الأدب تبدو غير متوافقة ولا حقيقية فبروكلمان – حسب بلاشير – لا يذكر الصلة بين الحوادث التاريخية والوقائع الأدبية».

3 – يفرغ بلاشير إلى أن كتاب بروكلمان يلتقي مع كتاب (جب GIBB) المعنون بتاريخ الأدب العربي فيما يخص الإفساح لدراسة الوسط الجغرافي والقومي والاجتماعي، ومع تبنيه العناية بدراسة الوسط فهو يقر بأن دور Taine لا أثر له في تاريخه الأدبي، وهو الباحث الناقد الذي أثر في طه حسين وبالعكس يرى أن أثر العرب في هذا الأثر أعمق من غيرهم فيه شخصياً... «وإذا كان لنا أن نبغي مؤيداً لنظرية تأثير الوسط على الأشكال الأدبية فلن نجد أحسن من الرجوع للعرب»[55].

وأن تشابه منهجه بمنهج (تين) Taine جاء عفوياً خاصة في المنهج الانعكاسي الذي تحدثنا عنه سابقاً وضرب صفحاً – كما يقول – في اختياراته وتصنيفاته عن الشعراء التافهين والناثرين المجردين عن الطرفة والذين يتكالبون على الجمع ويكدون في سبيل ذلك، والذين ينتمون للقرن التاسع والثاني عشر للهجرة فلا محل لهم في تاريخه الأدبي.

1 – وقد جرد الأبحاث والكتب التي استفاد منها في بحثه وفي كتابه (تاريخ الأدب العربي) ومنها:

– الأدب العربي للمستشرق كليمان هوار ونقده واعتبره متجاوزاً.

– مقالتا المستشرقين كارل بروكلمان وكراتشوفسكي عن الأدب العربي في الجزء الأول من كتاب (دائرة المعارف الإسلامية).

– صفحات كتبها المستشرق غودفروا ديمونين (النظم الإسلامية).

– مقالة المستشرق هنري ماسيه.

– مع التركيز على مختصر تاريخ الأدب العربي للأب عبدالجليل من الناحية المنهجية من نشوء الأدب العربي إلى أيامنا هذه..

- كتاب (اللغة والأدب العربيان) لـ pellat.

2 - اعترف بضرورة تجاوز هذه الأبحاث.

3 - تقديم كتابه و تضمن المنهج التالي:

- الهدف من الكتاب تجاوز حدود الأبحاث السابقة.
- وتزويد المستعربين والمتخصصين في دراسة الأدب المقارن .
- الإقرار بجرأة الخطوة التي أقدم عليها (الجرأة - الطموح - التهور).
- الإقرار بعجز مجهود واحد للإلمام بتحقيق الآداب العربية.
- يستلزم عمله أبحاثاً تمهيدية عديدة ولكنها غير موجودة آنئذ.
- مواجهة «شكوك وغوامض تحول دون وقائع هامة وأدباء مشهورين.
- عدم قدرة الطبعات المتحصلة على إرضاء فضوله.
- عزمه على عدم الوقوف أمام الصعوبات والاعتماد على «المقتنيات الضئيلة عن هذا الأدب وتخطيط المادة مع هزالتها، وتعيين حدود الأبحاث والتحريات المقبلة».
- الاستعانة بكتاب ضخم (تاريخ الآداب العربية) لكارل بروكلمان، فله الفضل في ظهور كتابه.
- إزالة ما علق به من مفاهيم مغلوطة عن كلمة (أدب) وتجنب المراجع التي تحمل هذه الصورة المغلوطة البعيدة عن الفنية في كتاب بروكلمان وفي كتب أخرى غيره.

ب - النقد الأدبي:

يمكن الحديث عن نقد بلاشير على مستويين نقد القصيدة من حيث سيرورتها ونمطيتها ونسقها التقليدي، وفي هذا النقد ميز خصوصيات كل قصيدة على حسب الغرض الذي تجسده.

1 – وهذا النمط أيضاً لا يخلو من لمسات ذاتية، لأنها منصبة – مع ذلك – على شخص الشاعر الذي نظم هذه القصيدة، كما يخلو من منهج تحقيقي يقوم به النص ويبرز عيوبه ومكامن الخلل فيه، وهو في الغالب نقد تتبعي يلاحق خطوات النص، ومسار الشاعر في بقية النصوص الأخرى ليكون تصوراً على الشاعر ويحاول إخضاع بقية النصوص للنص المنقود الذي من المفروض فيه أن يكون متكاملاً متماسكاً متسلسل الأجزاء التقليدية، فهو عملية إعادة بناء القصائد.

يقول في شعر الأعشى (أعشى همدان) بعد أن يذكر قصائده ومقطوعاته: «ففي القصيدة ذات الرقم 5 والأبيات 35-40 تحريف في النص، وباستثناء هذا فإن كل شيء يشير إلى تجانس الأسلوب والمفردات إن إطار القصيدة ذات التقسيم ممثل بالقصائد ذات الأرقام: 4-5-8-16-32. أما القصيدة ذات الرقم 4 ففيها مقاطع متتابعة بارزة جداً: نسيب + ثلب المعديين (غير اليمنيين) الذين تخلوا عن مصعب بن الزبير + مديح اليمنيين الذين بالعكس، دعموه + مآثر مصعب وموته (البيت 20 وما بعده) ونجد في القصيدة رقم 5 المقطع المتتابع الآتي: نسيب + مديح التقي الحسين بن علي + وصف مأساة كربلاء + تعداد الذين استشهدوا في ذلك الموضع.

إن هاتين القصيدتين كما نرى مرثيتان بقدر ما هما قصيدتان سياسيتان، وثمة على كل حال أمثال القصائد رقم 20... ورقم 39... ورقم 41. إن القصائد الأكثر تواتراً هي ذات الموضوعات المدحية والوصفية... إن لغة شعر الأعشى ورواسمه لهي، بالبداهة تقليدية، فليس ثمة أي أثر للتحذلق اللفظي، بل نحن بالعكس تجاه قصائد ومقطوعات سهلة التناول للجميع (انظر مثلاً القصيدتين 4، 5 إلخ..). إن شعر الأعشى المعروف قليلاً يستحضر جيداً وجود «أسرة» شعراء، فإن فن الشعر عند الأعشى لا يسف إلى حد نظم قصائد فخفخة..»[56].

فالناقد بعد أن تتبع القصائد الجيدة، وصنفها من حيث الجودة

والأغراض، ومن حيث نجاح الوصف أو فشله.. وغلبة الغرض التقليدي (المديح)، يصل إلى مرحلة حتمية استنتاجية حيث يتشكل لديه اقتناع بأسلوب الشاعر (لغة وصنعة أو تكلفاً وطبعاً ... وعدم الإسفاف). وهو حكم نقدي كفيل بأن يصف الشاعر في مذهب شعري أو مدرسة لها أسسها وقواعدها، وهو نقد رغم رتابته وبساطته ليس إسقاطياً بل هو نقد مبرر مستدل عليه تتبعي خطوة خطوة.

2 – أما الصنف الثاني من نقده فهو الذي يتوجه إلى شعر الشاعر مباشرة فيعالجه من زاوية تمثيله العصر أو عدم خروجه عن المألوف، ويمثله نقده شعر الكميت، فعلى العكس من نقده السابق الذي يتدرج في النقد للوصول إلى الحكم النهائي نراه يبدأ بإعطاء صورة عن شعر الكميت أولا (البعد عن التجانس)، مستدلاً – كما في الصنف الأول – بأرقام القصائد أيضا، كما لم يفته في هذا الصنف الثاني – كما في الأول – أن يتتبع القصائد المرقمة (1، 2، 3) من زاوية عدم تمثيلها الغرض الأصلي للمجموعة أو التيمة التي يشتهر بها الشاعر الكميت وهي مديح الأمويين... وعدم تمثيلية القصائد الثلاث لخصوصية «الهاشميات»، ولكن كل ذلك في قالب يتأرجح بين القدامة والحداثة....

«.... إن شعر الكميت لأبعد من أن يكون متجانساً، القصيدتان ذات الرقم 1 و2 دليل ناصع، فالقصيدة الأولى مجموع مفتعل أضيفت إليه الأبيات (112..... 124) ورقة 3 البيت 99 وما بعده ولم يبق شيء من قصائد مديح الأمويين . إن جهداً نقدياً ضروري لكي نعثر في «الهاشميات» على أشعار تحمل طابع العصر... إن إطار القصائد هو دوماً تقريباً إطار القصيدة التقليدية، ولكن إما أن يكون النسيب قصيراً جداً أو مستعاضاً عنه بموضوعات ليست لها أي صفة تقليدية[57].

وفي هذا الصنف الثاني يدخل نقده شعر جرير، حيث يبحث – كما

يفعل زميله لويس شيخو بصورة عكسية – عن التأثير الديني كما في رثاء جرير زوجته خالدة:

صلى الملائكة الذين تخيروا والصالحون عليك والأبرار

وعليك من صلوات ربك كلما نصب الحجيج ملبدين وغاروا

بعد ذلك يتحدث عن قيمته الشعرية، وقيمته داخل قبيلته يدافع عنها الهجاء والعار وقيمة شعره السياسي، باحثاً = بعد ذلك = عن عوامل التقليد فيه، ثم يصنفه في المدرسة «الكلاسيكية لبداوة شعره، وكيف أثر في هذه المدرسة، ليصل في الأخير إلى قمة منهجه الذي تحدثنا عنه في السابق، وهو التخلص من نقد الشعر أو القصيدة (أو الديوان كما في هذا النموذج) إلى إثبات شعر الشاعر ومناهضة الانتحال والوضع فيه»... ولعله من غير المبالغ فيه الظن بأن المثل الأعلى التقليدي (الكلاسيكي) مدين في تعريفه الأطر الشعرية للأمثلة التي قدمها عنها جرير، ومن اليسير علينا أول مرة، بفضل هذا الديوان، ألا نعتبر هذا المعلم شخصية صنعها الوضاعون والعلماء، بل فناناً تميز من أقرانه بقوة ويسر وغنى، بلغت به أوج النبوغ[58].

3 – وقد يربط الحديث النقدي بقيمة شاعرين من عيار واحد، فحديثه عن الفرزدق – هذه المرة – لا يبعده عن نده السابق الذكر جرير، فشعر الفرزدق – كما هو شعر جرير – لا يقدر بثمن، فهما معاً من شعراء البادية، وشعرهما من الروعة والأصالة بحيث لا تكدر دلاءه الأشعار المنتشرة في العراق شكلاً ومضموناً: «إن أثر الفرزدق الشعري إجمالاً لا يقدر بثمن في التاريخ الأدبي فهو في واقع الحال، إلى جانب أثر جرير شهادة موثوقة على ما كان عليه الفن الشعري عند العرب الرحل شرقي جزيرة العرب في أواخر القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي وفي الرابع الأول من العصر التالي إن هذا الأثر يتبوأ مكانه في القمة، حتى في الشعر الذي سيلقى بحكم اتصاله بالعراق تطوراً ملحوظاً في المعنى والمبنى[59].

وهذه الشهادات التقديرية للشعراء التي تنم عن حس نقدي بارع جعلته يتحدث عن أسلوب النابغة الشيباني، واقفاً عند مبرر تقديره وهو بساطة العبارات والتكلف في الآن ذاته، أي في توفيقه بين البساطة والتكلف دون أن يترك الفرصة لطغيان جانب على آخر، وهو أيضاً لم تستطع أجواء التطور السابقة في العراق أن تغض منه.

وكما أعلى من شأن بعض أشعار جرير ذات المنحى الديني فقد رأى – على العكس من ذلك – أن أشعار الأقيشر ثمينة رغم ضآلتها «لأنها تشهد مع سواها على جهود آفاق للخلاص من الضغوط الدينية والشعرية....»[60].

أما حديثه عن العديل بن الفرخ العجلي، فممزوج بالحسرة والأسى وعتاب أصحاب المختارات الذين لم يدرجوه ضمن مختاراتهم، فشعره جيد، ولا مبرر لإهماله «ومن العسير علينا معرفة السبب الذي حدا بأرباب المختارات الشعرية عدم قبوله في مختاراتهم قبولاً حسناً».

60 – جهود كارل بروكلمان في تاريخ الأدب والنقد

أ- تاريخ الأدب

لعل أفضل مستشرق حاول أن يضع منهجاً علمياً ودقيقاً في تاريخ الأدب هو كارل بروكلمان ورغم تعليق بعضهم عليه فإنهم لم يخفوا تأثرهم به وسيرهم على نهجه، واقتفاءهم أثره في هذا المجال، ولعل بلاشير خير من أثنى عليه وعلى جهوده وعلى كتابه.

وكتابه (تاريخ الأدب العربي) يعتبر موسوعة أدبية تتضمن ترجمة علمية لعديد من الشعراء والكتاب والعلماء والمؤرخين والمحدثين والفلاسفة، كما تتضمن نسقاً تاريخياً وجغرافياً لهؤلاء المبدعين. ويعتبر مرجعاً لا غنى عنه للقارئ والناقد والمحقق على السواء، وهذا ما عبر عنه بكل إخلاص وإشادة مترجم الكتاب المرحوم عبدالحليم النجار «إن تعريب كتاب تاريخ

الأدب العربي لكارل بروكلمان كان أملاً يراود كل قارئ بالعربية حينما يبحث في علوم العرب وآدابهم، أو يحاول سبر جهود العلم العربي ومتابعة خطواته في تأسيس ثقافة العالم الجديد وتنمية حضارته، أو يريد حصر تشتت وإحصاء ما تفرق من تراث الفكر العربي في مكتبات العالم وخزائن الكتب.... وهو يحاول جهده أن يسجل الدور العالمي الذي اضطلع به أدب العرب - بأوسع معانيه - في دفع مواكب العلم[61].

وقدم النجار خطة عمل بروكلمان في الكتاب في مقدمة رائعة له، فقد نص على أن بروكلمان تجاوز جهود السابقين رغم قيمتها التي لا يمكن إنكارها، لأنها لا تقدم تصوراً متكاملاً للأدب العربي، ورأى بأن تصنيفه ضمن كتب تاريخ الأدب العربي ما هو إلا بسبيل المجاز، كما تحدث عن استفادة بروكلمان من السابقين ومن أخطائهم، واستنتج أن اطلاعه على ذلك المنهج إن (إيجاباً أو سلباً) هو الذي جعله يتوجه وجهة أخرى واعتبره قاطرة لكتب تاريخ الأدب العربي التي جاءت بعده، حيث تأثرت به بشكل مباشر أو غير مباشر «واحتدت منهجه على الأقل في تناول تاريخ العرب من الوجهات العقلية والعلمية البحتة. والأدبية، وغير ذلك في إطار جامع تارة، وفي دراسات مفصلة متمايزة تارة أخرى»[62].

إن منهج بروكلمان - حسب رأي النجار كذلك - لا يقف عند النظرة العربية البحتة المحدودة بحدود الزمان والمكان المستهلكة في القديم والحديث،... ولا يكتفي بعد أسماء الأدباء من كتاب وشعراء وعلماء وفلاسفة - إلخ على نمط كتب الطبقات أو التراجم... ولا يسرد أسماء المصنفات والمؤلفات العربية في مختلف فروع العلوم والمعارف والآداب على أسلوب الفهرست وكشف الظنون... بل إن ذلك كله هو بعض ما قصد إليه بروكلمان على طريقته الخاصة ومنهجه الذي ارتضاه لكتابه. لقد ألقى بروكلمان نظرة الفاحص الخبير على الأدب العربي في مختلف أزمنته وأمكنته وفنونه منذ نشأته إلى العصر الراهن»[63].

وهذا التوسع المنهجي الذي ظهر عند بروكلمان البارز في تحديده لمفهوم الأدب العربي، والذي حاول بعضهم الاستخفاف منه أو محاولة تضييقه إلى الحد الذي يقتصر فيه على العمل الإبداعي فقط، هو الذي جعل كتابه يعد - كما ذكر النجار وأحمد حمدون - مرجعاً شاملاً للعديد من المعارف والعلوم، التي تتجاوز المفهوم الاصطلاحي للأدب، وإن بلاشير في محاولات تضييقه لم يسفف كما أسف البعض، وعمل بنصيحة بروكلمان - أو لنقل منهجيته - فأدخل - مثله - كل الظواهر التعبيرية في مجال عمله كمؤرخ أدب، وإذا لجأ إلى التضييق الذي أراده بروكلمان حصره في العالم الحديث الذي يقترب فيه العالم الإسلامي - على حد قوله - اقتراباً من الثقافة الأوربية، أما فيما يتعلق بالعصر القديم فاتساع المفهوم أساسي ولازم.

ولا حاجة إلى التذكير بقيمة كتاب بروكلمان، فهي غنية عن التذكير لأن الكتاب ظهر في لحظة فرغت فيها الساحة الأدبية من كتب التاريخ الأدبي الشامل الممنهج، وقد طوره صاحبه مراراً وأدخل عليه تحسينات وجهوداً تنم عن اجتهاده وكده في البحث عن الأهم، وقد صدق عبدالحليم النجار في تقديره الكتاب وتخمينه في عمل وجهود بروكلمان، وقال في حقه: «وهذا العمل لم يجمد جهد بروكلمان على المواصلة في إضافة وتعديل المادة وتصويبها، ولو أن بروكلمان قدر له أن يعيش أطول مما عاش لكان أغلب الظن أن يغير كثيراً، وأن يصحح كثيراً، وأن يزيد بعد أكثر من ذلك»[64].

وعبدالحليم النجار لم يجامله قط رغم تقديره إياه وكتابه، وهذا التقدير جعله يكون صريحا فيلاحظ عليه ملاحظتين بسيطتين ولكنهما تحتاجان إلى وقفة وإلى تصويب ضروري غيرة على هذا الكتاب المفيد.

1 - فقد عاب عليه موضع ترجمته المتأخرة للنابغة الجعدي حيث أرجأها إلى الفصل التاسع، وهو من المخضرمين. وكان أولى به أن يترجم له معهم.

2 - تكرار ترجمة بعض الشعراء كترجمة ابن الدمينة التي وردت في الصفحة 199 من الكتاب (الفصل الثالث) ضمن (شعراء آخرون في

الجزيرة العربية) تحت رقم 10، وها هو يكررها في الصفحة 249 أيضاً تحت رقم 19، وقد نبهنا المترجم إلى ذلك في هامش الصفحة المذكورة (249).

وما قيمة ملاحظتين اثنتين أمام ستة مجلدات ضخمة غزيرة الفائدة، جمة الأدب والحكمة والفلسفة والتاريخ والدين واللغة. أما الملاحظات البسيطة الأخرى فلا حاجة إلى إيرادها فهي أقل من تثار في حق هذا الكتاب الضخم.

وإن تقدير النجار وهو مترجم كتابه لجهود بروكلمان، وإن إشادة أحمد حمدون بدوره في توجيه تاريخ الأدب الوجهة الصحيحة والمنهجية، وإن اعتراف بلاشير بأثر كتاب بروكلمان (تاريخ الأدب العربي) في مؤلفه، ومؤلفات غيره من حيث المنهجية والمعلومات والاختيارات، إضافة إلى موقفه المتروي من قضية انتحال الشعر الجاهلي، وتدرجه النقدي والتحليلي للقصيدة العربية - خاصة قصيدة الشنفرى - من التحليل إلى تكوين قناعة مفادها إثبات هذا الشعر الجاهلي عامة وإثبات مصداقية اللامية لتمثيلها حياة الشاعر وفضاء الصحراء ولتصويرها طبيعة الجاهلية بكل مقوماتها ومكوناتها... كل هذه المزايا جعلت بروكلمان في النقد أيضا لا يقطع بحكم أو رأي نقدي أحيانا، بل كان يلجأ إلى استعمال كلمة (ربما) وهذا كثير في كتابه مما يدل على تواضعه العلمي، وذلك مثل نفيه نسبة قصيدة جميلة في الفخر للسموأل، واقتراحه نسبتها إلى عبد الملك بن عبد الرحيم الحارثي «ولكن ربما كان أصح أنها لعبدالملك بن عبدالرحيم الحارثي»[65].

وقد يصرح بجهله الرأي والخبر، كما يصرح بعدم علمه بسمو عمر بن أبي ربيعة بشعر الغزل إلى مرتبة عليا وتبويئه الغرض الأصلي وإن كان - ككل الناس - يعلم بدور عمر في منح الغزل حياة قوية: «أما شعر عمر فإنه لا يتحدث إلا عن الغزل، ولا علم لنا بما إذا كان عمر أول من سما بهذا الغرض الشعري إلى مرتبة الغرض الفني المستقل بذاته، بعد أن كانت القصيدة

القديمة لا تتناوله إلا في النسيب ولكن الثابت على كل حال أنه هو الذي وهب هذا الفن حياة قوية، لأنه كان الفن الوحيد الذي يناسب طبيعته»[66].

ب - النقد الأدبي

أشرنا إلى أن بروكلمان لا يقدم الأحكام إلا بعد ترو وتؤدة، وبعد أن يستظهر المصادر والمراجع ويقلب الأحكام القديمة، سواء في حديثه عن انطباعاته النقدية حول الأشخاص أو النصوص أو المذاهب والمدارس النقدية، أو في تطرقه للمصطلحات النقدية قديمها وحديثها، وكأنه مايزال في طور التأريخ الأدبي أو مرحلة تحقيق النصوص حيث يخضعها للمقابلة والمطابقة قبل انتقاء الأصوب، لأنها وسائل تؤدي به إلى اصطناع المنهج العلمي المؤسس على البرهنة والاستدلال والحجاج وذلك كله قبل أن يمتلك المنهج الشخصي الذي يعكس شخصية بروكلمان ويميزه عن لداته من المستشرقين.

وعلى هدي هذه المقدمة سوف أتتبع مسيرته النقدية من الانطباعية والتأثرية وتبلور التذوق النقدي والجمالي واستمداد النظريات والأحكام النقدية، واقتحام التتبع والتحليل وتقديم المصطلح وتصنيف الشعراء والكتاب في مدارس تجمعهم من خلال مقومات ومواصفات محددة، إلى اتخاذ مبادرات نقدية جريئة غير إسقاطية، بل منبنية على معطيات علمية دقيقة..

1 - أحكام القيمة

كان بروكلمان يطلق أحكام قيمة مفاجئة يخيل للقارئ أثناء اطلاعه إياها أنها عفوية وإسقاطية ولا تستند إلى سند يقويها ويعطيها المصداقية والثبات، كإطلاق الأحكام التالية:

- ❖ شاعر أكبر وكبير «أو هذا شاعر من بين كذا وكذا من الشعراء، وهذا شاعر يعتبر أول من فعل كذا، أو أسبق إلى هذا المعنى، أو أول من قال كذا، أو أول من صنف في هذا العلم أو بحث فيه، وهذا أقل من هذا

شهرة... إلخ. وسأسوق بعض هذه الأحكام كما وردت في الجزء الأول من كتابه، لأنها كثيرة جدا ومنها مثلاً(67).

- «كاد ذو الرمة يكون أكبر الشعراء لو سكت بعد أن قال قصيدته».

ما بال عينيك منها الماء ينسكب كأنه من كلى مفرية سرب

- «وقد ساق صاحب الأغاني أخبار مجنون ليلى في إطار من البواعث الضعيفة في أحكامها الفني».
- «أبو دهبل الجمحي كان من خمسة شعراء قريش المشهورين».
- «جميل بن معمر العذري كان أشهر شعراء البدو في الغزل والتشبيب».
- «وشعر أبي الأسود ليس على مستوى رفيع من الوجهة الفنية كما أنه لا يقدم غنما تاريخياً جديراً بالذكر في أحوال عصره».
- «وأول من نحا بالرجز منحى القصيد، فأسبغه وأطاله كان الأغلب بن عمرو بن عبيدة بن حارثة العجلي».
- «وكان رؤبة بن العجاج أشعر من أبيه، وأغزر رجزاً بيد أنه لم يمارس قول الرجز إلا وهو مسن فقير...»
- «وكان قطري بن الفجاءة قائد الخوارج بفارس... كما أن شعره من أحسن ما قيل في الحماسة والوفاء للمذهب».
- «وأول من قال في الزهديات سابق بن عبد الله بن أمية أبو المهاجر البربري الرقي».
- وقال عن زياد بن أبيه: «قيل إنه أول من صنف كتابا في المثالب، ودفعه إلى ولده قائلا لهم: استظهروا به على العرب فإنهم يكفون عنكم».

2 – مفاهيم ومصطلحات نقدية وبلاغية(68)

رصد بروكلمان مجموعة من المصطلحات النقدية البلاغية وحاول التعريف بها واستثمارها في نقده العام أو العلمي أيضاً ومنها:

- *الأدب*: يطلق الأدب بأوسع معانيه على كل ما صاغه الإنسان في قالب لغوي ليوصله إلى الذاكرة.
- *الحماسة*: ولم يكن عرضا أن سميت أقدم مختارات الشعر العربي بالحماسة نظراً إلى أول أبوابها وأغزرها مادة، وهو باب التعبير عن ضروب الشجاعة المختلفة.
- *السجع*: ينبغي أن يكون أقدم القوالب الفنية العربية هو السجع، أي النثر المقفى المجرد من الوزن ويبدو أن النقوش اليمنية تدل على اتجاهات إلى استعمال القافية.
- *الحوليات*: «وبدهي أن أمثال هذه القصائد [التي تعتمد التصوير والتشبيه بشكل اطرادي] ولاسيما الطوال كالمعلقات، لم يتم نظمها دفعة واحدة... وعلى ذلك فلا يستبعد بحال من الأحوال أن تكون القصيدة من نتاج حول كامل».
- *وحدة الموضوع (المضمون)*: تحدث عنه بروكلمان، وهذا سبق اصطلاحي، وإن لم يحدد له المصطلح أعلاه، يقول «ولا نجد قصيدة ذات وحدة مستقلة وترتيب متكامل عند قدامى الشعراء إلا في أحوال جد نادرة كما أنشأ أعشى تميم حديثاً بين ناع ومنعي إليه في حوار شعري صحيح».
- *عمود الشعر القديم*: «ولكن القصائد التي وضعها خلف الاحمر تحتفظ بعمود الشعر القديم وطابعه».

«وحافظ الأعشى في أسلوب قصائده على عمود الشعر محافظة دقيقة في الغالب».

وهو كما يبدو فهم غير سليم لعمود الشعر العربي عند المرزوقي مثلاً.

- *الغريب*: «وأكثر شعر الطرماح في الهجاء على مذهب عصره، وله قصائد في الوصف كثيرة الغريب وقيل إن ابن الأعرابي عي عن تفسير 18 كلمة

منها، وقال أبو عمرو بن العلاء إنه رأى الطرماح بسواد الكوفة وهو يكتب ألفاظ النبيط ويتعلمها ليدخلها في شعره، وعابه العجاج وقيل رؤبة».

3 - التشبع بآراء النقاد القدامى

أ - في هذه النقطة نجد المستشرق بروكلمان يتتبع النهج التقليدي ويصدر عن أحكام ترددت عن القدامى في شكل قناعات أصبحت بالتداول والمماحكة أحكاما نقدية بل نظريات، فبروكلمان وهو يصدرها لا يكاد يختلف في ذلك عن أبي عمرو بن العلاء أو أبي عمرو الشيباني أو الأصمعي، خاصة في الاحتكام إلى التراكيب اللغوية الرصينة أو الحياد عنها من طرف الموالي والمولدين أو فساد الذوق بالتحضر والبعد والنزوح عن البادية واعتبار شعر الجاهليين وشعر صدر الإسلام محكاً وشاهداً ورفض ما عداهما، لأن ذلك الشعر ولد أصحابه بعد العصرين: «إذا كان علماء العرب في تاريخ شعرهم بين عصرين: عصر الجاهلية الوثنية وعصر الإسلام... وينظرون إلى ممثلي ذلك العصر الأول على أنهم نماذج لا يلحق شأوها، بل أحيانا يذهبون بعيدا في تدقيقهم إلى حد التهوين من قيمة شاعر لا يمكن إنكار تفوقه لمجرد أن ولادته كانت بعد ظهور الإسلام»[69].

ب - أو عندما يستشف - حسب النهج التقليدي أيضاً - غلبة بحور شعرية معينة عند شعراء متميزين ومتفوقين في غرض شعري ما. كأن يثبت مثلاً غلبة البحور الطويلة على شعراء الفخر والحماسة وهو رأي قال به الكثير من علماء النقد ومنظريه كابن طباطبا العلوي وابن رشيق، وقبله قدامة بن جعفر. وبروكلمان، يورد هذا الرأي ويحيل على متبنيه، كما يقر عليه بعض معاصريه من المستشرقين أمثال فرايتاخ الذي أكده - قبله - وراح يحصي مراتب البحور في الشعر القديم، ويقدم الطويلة عن الخفيفة أو المجزوءة والمشطورة والمنهوكة... وقد تتبع المسار العروضي أيضا في شعر ذي الرمة رغم غلبة الرجز عليه.

ج - كما يسلك بروكلمان نهج القدامى في تأكيدهم على سبق امرئ القيس إلى استعمال النسيب في القصائد كأسلوب شعري أساسي (وهنا بشكل فيه استمداد تاريخي لهذا السبق وليس عن طريق أحكام القيمة)، كما يسلك نهجهم في الحديث عن خصائصه الأسلوبية والعروضية، كاستعمال الضرب المقبوض في الطويل بكثرة، وكثرة الإقواء في القافية عنده وكثرة التصريع في غير مطالع القصائد، وهي مواصفات ذكرها القدامى، وأحياها بروكلمان وفي إحيائها مساعدة لعلماء الأساليب المعاصرين لتتبع هذه المزايا الأسلوبية عند امرئ القيس كشكري عياد مثلا، وصلاح فضل والمسدي... وتتبعوها عند شوقي والشابي أيضاً...

ولا أريد تتبع مثل هذه الأحكام المستمدة من النقد القديم لكثرتها ولتداخلها مع النقطة السابقة (أحكام القيمة) لأنها حتى عند القدامى لا تعدو أن تكون كذلك.

د - أما أحسن دليل على تأثر بروكلمان برأي القدامى فيتجلى في احترامه واحترامهم بنية القصيدة العربية النموذجية، وفي هذا التأثر بتصور القدامى كابن قتيبة وابن رشيق، يلتقي كذلك مع المحدثين الذين حاولوا صياغة مقدمة القصيدة العربية أمثال حسين عطوان ويوسف بكار وخلف وضيف والجبوري والقط... والمستشرقين أيضاً ومنهم (جيير) و(ليتمان).

يقول بروكلمان: «والقصيدة المؤلفة على نظام دقيق، ينبغي استهلالها بالنسيب، والحنين إلى الحبيبة النائية، ذلك الحنين الذي يعتري الشاعر عند رؤية أطلالها الدائرة وهو راكب في القفار. ثم يتحول الشاعر في تخلص نموذجي من موطن لوعته وذكرياته إلى وصف مسيره في المفاوز دون انقطاع وهو وصف قد يخرج أحياناً إلى مجرد تعداد لأسماء ما يجتازه من أماكن، ثم يخلص من ذلك إلى وصف راحلته، فإذا هو عمد في هذا الوصف إلى تشبيه راحلته ببعض حيوان الوحش، استطرد أحياناً إلى وصف هذا الحيوان وصفاً

شاملاً، ثم لا يتجه الشاعر إلى التعبير عن حقيقة قصد إلا في آخر القصيدة. هذا المنهج لابد أن يكون قد رسخ منذ زمن طويل، وقد ذكر امرؤ القيس سلفا له في الشكوى على الأطلال، يدعى: ابن حذام، وإن لم يستطع أدباء العصر العباسي تعيين هذا الشاعر. وتبع المتأخرون هذا المنهج ولم يكادوا يجسرون على تغييره»[70].

ونظراً لإيمانه ببعض المقاييس النقدية الأساسية المعتمدة على البلاغة والعروض... كضرورة التصريع في بداية القصيدة واعتباره محكاً أساسيا يعرف به مطلع القصيدة من غيره، فقد أثبت لعدي بن زيد الذي نظم في النسيب قصائد بدأت بالتصريع مع عدم بدايتها بالنسيب مما يدل على مخالفته لبنية القصيدة التقليدية كما نلمس تشابها بين ما أورده حسين عطوان – متأخراً عن بروكلمان – في كتابه عن وجود مقدمات أخرى غير طللية كبكاء الشباب عند سلامة بن جندل وجران العود، وإن تميز بروكلمان بالحديث عن بداية الشنفرى في لاميته بالحديث عن خصام الأقارب بدل النسيب.

ويثير بروكلمان بعض الأساليب المتميزة في بناء القصيدة العربية، حيث يرصد الشعر الجاهلي الذي يصف الطبيعة ويكون غرضاً مقصوداً لذاته في حين يوظف الشنفرى هذا الوصف لتصوير الإنسان نفسه وأعماله، وخاصة في قصيدة الذئب، وقد آزر بروكلمان بذلك فون غرنباوم، ولم يقدم شيئاً يختلف عما قاله (براونه) الذي استمد منه عز الدين إسماعيل قوله بخصوص الجانب النفسي للشاعر في القصيدة.

والاختلاف المثير بين بروكلمان وهؤلاء جميعاً ومنهم أيضا جورج يعقوب مترجم اللامية إلى الألمانية وكرنكو صاحب دائرة المعارف الإسلامية هو خلوص بوركلمان – مثل غرنباوم وبلاشير أيضاً – إلى تأكيد نسبة اللامية للشنفرى على خلاف هؤلاء المستشرقين وكذا قدامى اللغويين الذين كانوا قدوة (كرنكو) وأمثاله...

4 – بداية التكون النقدي واستقلاليته

وفي هذا النمط يمكن الوقوف عند سلوكين نقديين عند بروكلمان:

أ- أحدهما يعتمد في تحليل النص وتقطيعه على الإحصاء وتحديد القصائد وقد رأينا مثيلاً له عند بلاشير سابقاً، وتجلى في هذا المثال الذي نقد فيه الأعشى، فبعد أن يصفه وينعته بالمحافظة على عمود الشعر العربي (وهنا كان فهمه للمصطلح سليماً ويرمي إلى ما أكده المرزوقي من حيث سيره على سنن الشعراء إلا في النسيب)، ونجده يطيل في ذلك، بعد ذلك يأتي إلى الإحصاء والاستدلال والاستشهاد..

– 24 بيتاً من قصيدة رقم 70 في الغزل ووصف المحبوبة و5 أبيات فقط منها في المفاخرة و3 أبيات في وصف البعير.

– 12 بيتا من قصيدة رقم 78 التي مدح بها الأشعث الكندي كلها في النسيب و4 أبيات فقط في الممدوح و10 أبيات في وصف مجلس الشراب.

وبعد أن يقر الأعشى بريادته في شعر القصة (مرة واحدة) في قصة السموأل .. رقم 25، ويرى أنها أول قصة شعرية عند العرب ومن أحسن شعره وصفه للصيد، يعود بعد ذلك إلى التفصيل والاستشهاد والاستدلال، فيحدد الأبيات الطردية (وصف الطريدة)، وهي من البيت 10 إلى البيت 27. وهذا منهج إحصائي واستدلالي يعتمد التحليل والتفصيل وتعيين أجزاء القصيدة والمضمون المميز لكل جزء.

ب – أما السلوك الثاني في هذا النمط الاستقلالي فيتجلى في مفاضلته بين الآراء وانتقاء الأصوب بعد التحري والتقصي مما يبعده عن إصدار الأحكام القيمية، ويبعده كذلك عن التشيع لهذا أو ذاك.

1 – فقد تتبع الآراء المتضاربة في سبب وفاة عمر بن أبي ربيعة، وقابل بينها جميعها، وفي الأخير يعطي رأيه النهائي: «والأخبار متضاربة في سبب

وفاة عمر، فيقول عبد الله ابنه إن أباه لما كان بين الدنيا والآخرة غزا في البحر، فأحرقوا سفينته فاحترق، ولكن (نولدكه) أصاب حيث تشكك في صحة هذه الرواية وحكى صاحب الأغاني أن عمر غدا يوما على فرس فهبت ريح فنزل فاستتر بسلمة، فعصفت الريح فخدشه غصن منها فدمى وورم ومات من ذلك، ولكن هذه الحكاية مأخوذة من أبيات لعمر وشرحها الرواة على غير معناها»[71].

2 - ومثل ذلك مقابلته الإبداعات وتفضيله بعضها عن بعض، فقد تحدث عن التضمين (التناص) عند ذي الرمة عندما ضمن أبياتا من كعب بن سعد الغنوي، ومن لبيد والنابغة والأعشى، وفضل الفرزدق في أخذه معنى الأعشى على ذي الرمة مبررا سقوط معنى ذي الرمة وضعفه، يقول في ذلك «... كما أخذ عن الأعشى تشبيه قوم ينظرون إلى رجل أريحي بقيامهم للهلال، ذلك في مدحه بلال بن أبي بردة، وأخذ الفرزدق أيضاً هذا التشبيه فأحسن ولكن ذا الرمة أخذه فمسخه ومضغه وتكلفه»[72].

وكان بروكلمان في هذه المفاضلة يأتي بالأبيات المستشهد بها أو المتنازع على معناها ليضع القارئ أمام الأمر الواقع، وذلك في هامش الصفحة أعلاه، وقد خلص إلى عدم تخلص ذي الرمة من ذوقه الحضري رغم محاولاته العديدة في اصطياد المعاني البدوية «على أن ذا الرمة وإن كان يسلك مذهب شعراء البدو في القصائد كثيرا ما ينم شعره على أنه حضري»[73].

وهذا الرأي الأخير يختلف عن رأيه في جميل بثينة وعمر بن أبي ربيعة وفي ذي الرمة أيضا من زاوية التحضر، لأن هذا الرأي يستند إلى دليل والآراء السابقة عنه وعنهم يطبعها الارتجال وإصدار أحكام قيمة كما مر بنا.

5 - المبادرات النقدية

وقد يتخلص بروكلمان من إسار القدامى ومن قيود الأحكام العامة، كما

يتجاوز التحليل والاستنباط ليواجه آراء مفروضة وأحكاماً جاهزة ومقننة من عهود، فيردها خائبة ولكن على أساس علمي مقنع، حيث تتبدى شخصية بروكلمان كان قد يمتلك الرد الحاسم والدحض القوي والتفنيد الشنيع فقد رد رأي من يعتبرون الإكثار من الصفات والأوصاف دليل على اتساع الأفق داحضاً رأيهم، معتبراً ذلك من ضيق الأفق، مع اعتقاده بجمالية الأوصاف النابغة من اللغة العربية، واعتقاده بأنها جمالية وزينة وزخرفاً يحلي القصيدة، ومع ذلك فهو يعارض رأيهم مدلياً برأيه المناهض في جرأة وحسم مؤسسين عن قناعة وأرضية مفاده أن ذلك لا يستطيع تجريد المعاني الكلية واستخلاصها مع اعتبارها من خصائص الشعر العربي.

ويستمر في دحضه مزاعمهم ومزاعم معاصريه أيضاً عندما يعتبرون أن مؤثرات أجنبية قد أثرت في الشعر القديم وفي فنه خاصة «وأما ما زعمه بعض العلماء من أن مؤثرات أجنبية أثرت في فن الشعر القديم فليس هناك ما يؤيده»[74] وعلى إثر ذلك دحض رأي المستشرق بورداخ أيضاً وهو من بين القائلين بذلك.

1 – ويستعمل في نقده هذا عبارات حاسمة مثل: وهذا ليس دليلاً – فليس هناك ما يؤيده – وليس هذا بصحيح – كما في نقده لعبد القادر البغدادي صاحب خزانة الأدب الذي أخطأ في نسب القطامي وموطنه، ودحض فكرته القائلة بأنه ابن أخت الأخطل، مؤكداً أن ذلك ليس بصحيح، ودليله على ذلك أنه – فقط – ينتمي إلى تغلب موطن الأخطل وكونه من قبيلته لا يبرز هذا القرابة الخاصة، كما دحض استنتاجاته حول اسمه (القطامي) إذ استنتج أن الاسم آت من ورود بيت له لا يوجد في ديوانه، وذلك بحجة أخرى وهي أن (القطامي) لقب من ألقاب الأشراف، وبعد كل هذا تأتي الإضافة المبررة من طرف بروكلمان وهي أنه نصراني فأسلم[75].

وهو منهج يقوم على الحجة، ودفعها بحجة أقوى تمحوها، وعلى استنتاجات

وتحريات وتخريجات (بيت غير موجود في الديوان)، وتخريجات لغوية قاموسية القطامي(لقب الأشراف.)

2 – وكان تحري الدقة والبرهنة حاضرين في نقد بروكلمان هذا كما كانا حاضرين في نقد بلاشير خاصة في دحضهما معا مزاعم بعض النقاد القدامى والمستشرقين الذين كانوا يحكمون على تدين الشاعر حكما عشوائياً، وكان المثل المنقود من هذه الزاوية هو لويس شيخو الذي كان يقحم في جراب النصرانية كل الشعراء بمبررات أو بدونها، وكذلك كان بروكلمان يتحرى الحقيقية في دحض هذا الزعم، فقد نفى ادعاء بعض أدباء العرب القائل إن نابغة بني شيبان – وهو شاعر بدوي – كان نصرانياً، لأنه كان يحلف بالإنجيل والرهبان وغير ذلك من أيمان النصارى، ولكن في ديوانه ما يدل بوضوح على أنه كان مسلماً .....

ويأتي تبريره ودفاعه عن رأيه بالحجة، حيث إنه يعترف في البيت 45 من القصيدة رقم 2 من ديوانه بأن الإسلام والسن يقضيان عليه بالتخلي عن اللذات، وهو يشهد في البيت 34 من القصيدة رقم 3 بأن الله واحد لا شريك له، وهو يصرح في البيت 43 من القصيدة رقم 4 عن اعتقاده بأن الوليد خليفة الله الذي يستسقى به المطر، كما أنه يشير في البيت50 من القصيدة الأخيرة نفسها إلى آية من آيات القرآن، وإذاً فلابد أن يكون قد دخل في الإسلام، على الأقل وهو مقدم السن.

فالباحث يقدم الشاعر ونبذة من حياته وشعره (وهو ما يتعلق بتاريخ الأدب)، كما يأتي أولاً بالتهمة من الأدباء والنقاد، أو التهم المتعددة، ويرد رداً عاماً أولا ثم يقدم الدليل أو الأدلة على هذا الرد العام، ويستنتج (فلابد أن يكون قد دخل في الإسلام). ويستدرك (على الأقل وهو مقدم السن... وهذا منهج علمي لا بأس به، واعتماد على مؤهلات وقدرات شخصية في الحكم ودحض الادعاء الذي أورده عالم كبير وجامع للشعر

يعلم جيده من رديئه وعلماءه ومدارسه وعروضه وإيقاعه هو أبو الفرج الأصبهاني.

3 – ومن مبادراته النقدية حسمه في شاعرية شاعر من حيث تميزه المعنوي والموضوعي، ومن حيث مواصفاته حتى يصل في الأخير – كما وصل هو عندما أعطى رأيه في شعر الشنفرى وكما وصل غرنباوم وبلاشير وجورج يعقوب أيضاً – إلى إزاحة تهمة الانتحال عنه، فشعر لبيد – مثلاً – من أجود أشعار البدو، وقد اختار حماد الراوية منه قصيدة في المعلقات، «ولبيد قدير على صياغة موضوعات البداوة صياغة ساخرة ومما يزيد شعره نفاسة ما يتردد فيه من نغمات دينية. وقد قيل إن لبيدا لم يقل شعرا في الإسلام وليس هذا بصحيح، فإن كثيراً من شعره مطبوع بطابع الوحي، ويبعد أن تكون كل هذه الأبيات منحولة وإن ظهر فيها شيء من التزيد عليه»(77).

4 – وله مبادرات أخرى تتعلق «بنقده الفني» حيث استطاع أن يصل إلى عقد لحمة بين البحور الشعرية – خاصة الخفيفة منها – وفن الغناء، وذلك عند حديثه عن عمر بن أبي ربيعة الذي تعمق في دراسة شعره والبحث فيه وتقليب معانيه ومواضيعه وأساليبه حتى اعتبره الشاعر النموذج، فأحكامه من هذه الزاوية إذا لم تكن أحكاماً جزافية بل عن ترو وبينة.. «.. ولم توافق بحور الشعر الكاملة عند شعراء البادية طابع فنه كما وافقته البحور الخفيفة الكثيرة الحركة، مثل الخفيف والرمل. فهذه تعير أغانيه ذلك النغم الإيقاعي المقبول الذي جعلها تذيع وشيكا على أجنحة الغناء في جميع أنحاء العالم العربي... ولم يقلد عمر أسلوب القصائد القديم إلا مرة واحدة»(78).

5 – إلى غير ذلك من المبادرات النقدية العديدة التي لم أرد التوسع فيها، كالبحث في خصائص الشعر عند بعض الشعراء المشهورين، ومعالجة قضايا أسلوبية عندهم، كسهولة الألفاظ إلى حد الابتذال عند حسان بن ثابت، وقصوره عند حد معين من التفوق، ودور الإسلام ومدح الرسول

صلى الله عليه وسلم في انتشار شعره إلى زمننا هذا وما كان ليصل إلى ذلك لولاه. وهو الرأي نفسه تقريباً ذاك الذي أبداه في شعر الفرزدق، فهو شعر على العكس من ذلك يدل على طيشه ونزقه وضعف دينه، إلا ما يدل منه على الوفاء لعلي كرم الله وجهه وأهل بيته الطاهرين.

ويجمع بين الفرزدق وجرير في نقد سلوكهما - على خلاف ما رأينا في أحكام القيمة لديه - قائلاً: «وكان الفرزدق مستهترا بالنساء وكان زير غوان، ولكنه مع ذلك ليس له بيت واحد مذكور وكان جرير عفيفاً لم يعشق امرأة قط، وهو مع ذلك أغزل الناس»[79].

6 - ومن مبادراته النقدية تقعيده الأغراض الشعرية كالهجاء والمديح وهما غرضان طفح بهما الشعر الأموي كثيراً وتنوع المديح في العصر نفسه لمبررات سياسة وتكسبية، وعلاقة هذه الأغراض بشعراء معروفين كالأخطل بالنسبة للهجاء أو إنصافه بحر الرجز، والابتعاد به عن دائرة الارتجال، وإدخاله ميدان القصيدة في العصر الأموي، ونقده علماء العروض لأنهم قصروا في ذلك الاعتبار «وبعض علماء العروض ينكرون عد الرجز من الشعر وفي الواقع يبدو أن الرجز في الجاهلية كان يلبي حاجة الارتجال فحسب، ولم يستخدمه بعض الشعراء في منافسة الأوزان العروضية الكاملة إلا في زمن الأمويين، ومن الرجز نشأ بناء أبحر العروض على مصراعين وقافية في الثاني»[80].

7 - ويتوج بروكلمان نقده باستنتاج أو قناعة كونها من خلال ممارسته النقد وقبل ذلك تاريخ الأدب ومفادها أن هناك شاعراً يمكن للأحكام التي توصل إليها في مسيرته الأدبية أن تنطبق عليه، من خلال حياته وشخصيته وخصائص أسلوبه ولغته، ومن خلال ابتكاره مذهبا فنيا خاصا هو الفن القصصي، وعلى وتيرة النقاد القدامى والمحدثين الذين «يتعصبون» لشاعر ما، كالمتنبي والمعري والبحتري...

فقد كان الشاعر النموذجي عنده هو عمر بن أبي ربيعة «كان نصيب

قريش من الشعر إلى عصر بني أمية كأن لم يكن شيئا مذكوراً. ولكن القرن الأول للهجرة شهد شاعراً من هذه القبيلة لقي فنه الاعتراف الجديد به من معاصريه، وعرف العالم العربي في العصر الحديث كيف يقدره مرة أخرى حق قدره، بعدما احتجب طويلاً وراء الظلال. كان عمر بن أبي ربيعة من بني مخزوم... وقصائده قوية الحياة، غنية التعبير، فلاشك أن أكثرها صدر عن تجارب حقيقية، وإن أضاف القصص أشياء إليهت[81].

III جهود غارسيا غومس في الاختيارات والنقد

يعتبر حسين مؤنس في تقديمه - لكتاب غومس الشعر الأندلس[❖] - المستشرق غارسيا عميداً للمستشرقين الإسبان، رغم ريادة خوليان ريبيرا - وهو أستاذه - لمجال الاستشراق الإسباني مع ميجيل آسين بلاثيوس، واهتمامه في هذا المجال متنوع من ترجمة ودراسة ونشر وتحقيق وإبداع أيضاً فهو شاعر وملم بالعربية متمكن بها، وهو - في رأيه- ممتاز في الأدب العربي...

كما يعتبر مؤنس «بحثه الصغير» الشعر الأندلسي من أحسن ما كتب عن ناحية من نواحي الأدب العربي في اللغة العربية أو غيرها من اللغات.

ويسرد علينا المترجم مجموعة من خصاله الأدبية والمنهجية ومنها على الخصوص:

- علمه الواسع باللغة العربية كما ذكرنا.
- تمكنه من أصول اللغة العربية وخصائصها وتاريخها.
- إحساسه الشعري الصادق وإدراكه الفني الدقيق (شاعر بالإسبانية).
- قادر على الحكم على الشعر والنثر.
- ذو منهج علمي دقيق اكتمل له بطول الدرس والبحث (ونحن سنبحث في مسيرته النقدية حتى مرحلة النضج).

- سعة ثقافته.

وفي جمعه الاختيارات تميز على الخصوص من خلال المقدمة والجانب النظري في الكتاب بالنهج التالي:

- التمسك والتشديد على «تيمة» التطور والسيرورة، وتبنيه المنهج التطوري بوضوح «أصبح البحث تاريخاً كاملاً للتطور الظاهري لهذا الشعر».
- يتخذ الباحث نموذجا يقتدي به ويحذو حذوه (كتاب الرايات لابن سعيد المغربي).
- يزاوج بين القدم والجدة في الاختيار اعتماداً على الجودة فقط.
- ينهج نهج أصحاب المختارات الأندلسيين في الترتيب وانتقاء الشعراء حسب بلادهم (ترتيب شعراء كل ناحية ترتيباً زمنياً) وهو - تقريباً انطباع عن المنهج الاستشراقي العام.

وقد سلك التدرج التاريخي التالي في كتابه (وقد رأينا تفصيلاً لذلك في السابق من) حيث تداخل النقد بالتاريخ الأدبي.

- يتحدث عن مسرح الشعر العربي القديم (الصحراء - الرمال - الطبيعة عامة).
- يتصدى لمناقشة مفهوم الجاهلية مثلما ناقش غيره من المستشرقين ومنهم بروكلمان وبلاشير - الجاهلية والخضرمة أيضاً.
- يتحدث عن إلمام الشعراء بكل شاذة وفاذة (هل غادر الشعراء من متردم)
- يتحدث عن تطور الشعر العربي بانتقاله من مصر إلى آخر الجزيرة العربية ودمشق فبغداد.
- ويتحدث عن تطور الأغراض الشعرية من الوصف إلى المدح والهجاء.
- يتحدث عن الشعر من البداوة - كمرحلة - إلى الحضارة.
- يتحدث عن الصراع بين القدامى والمحدثين.

- يتحدث عن اختراق بعضهم المألوف ولجوئهم إلى التجديد (الصنوبري مثلاً) إلى درجة الوصف في المواضيع البسيطة.
- يتحدث عن تطور القصيدة إلى مقطوعة وصفية.
- وعن ظهور (حركة القديم المحدث) وهو مصطلح تناوله المستشرق وتتبعه من خلال أبي تمام - البحتري - المعري.
- وعن تأثر الشعر الأندلس بالشعر المشرقي من حيث التطور، وهو ما جعل العديد ممن كتبوا عن الأدب الأندلسي عامة شعره ونثره يتناولون هذه «التيمة» Théme: أثر الشرقي في الأندلسي، ومنهم إحسان عباس - مصطفى الشكعة - جودت الركابي- الطاهر مكي، رضوان الداية، إما متأثرين بالكتاب أو غير متأثرين ولكنهم جاؤوا بذلك بعده....

فهذا المنحى التطوري هو الذي بنى عليه نهجه في التتبع التاريخي والأدبي، والتأثر والتأثير بين المعاصرين من الشعراء، أو التأثر من الجدد بما عند القدامى في المشرق خاصة، يصح أن يقال عنه المنهج التطوري/ التأثري، ومادام غارسيا غومس قد حضر دروس طه حسين بمصر، وكان هذا الأديب والناقد المصري قد متح اتجاهه النقدي من نيلينو ومن هيبولت تين - على الخصوص - وهو زعيم التأثريين والتطوريين وكذا من لابرونتيير، فلا بد أن أثره سيكون عليه مباشراً أو غير مباشر.

المنحى النقدي عند غومس

لقد تنبه إلى أن الشعر الأندلسي فقير جداً من الناحية الذهنية التفكيرية، وسنده في ذلك:

- أن تأثر شعرائه بالمتنبي - مثلاً - كان واضحاً من حيث البراعة فقط، لا من حيث التفكير.
- أن الأندلسيين كانوا سجيني القوالب الشكلية الجامدة والجاهزة أحياناً.

- أنهم لم يستطيعوا إدخال التغيير على الشعر إلا من خلال بعض الأشياء التي تمس المعاني فقط.
- أنهم كانوا يلجأون إلى الغلو البلاغي أحياناً مثلهم مثل المشارقة وذلك في خضم التجديد.
- يعترف بنقص الشعر الأندلسي عن الشعر القديم أثناء استثماره هذه التقنية البلاغية.
- يرى أن الشعر الأندلسي مثقل بالأخيلة فوق ما يحتمل إلى درجة عسره على الفهم أحياناً.
- يؤمن ويعترف كذلك بأن الشعر الأندلسي وصل إلينا مقطعاً مبتسراً إلا القليل جداً.

وهذه النقط الهامة جعلته ينطلق منها في اتجاه المنهج النقدي الملائم، واضعاً نصب عينيه خارطة يقلبها في النبش عن هذا الشعر بين الفينة والآخرى، فيتتبع مسارها للحكم على الشعر الأندلسي والشعراء الأندلسيين الذين اختار لهم سواء منهم من تنطبق عليهم تضاريس تلك الخارطة أم أولئك الذين يلتمسون التجديد والتميز.

1 – مفاهيم ومصطلحات:

اهتم غارسيا غومس في مقدمة كتابه البالغة 74 صفحة من أصل 162 – إضافة إلى بناء المنهج والمسار التاريخي الأدبي – بالمصطلحات وربطها بالحقبة الزمنية مثل:

حركة القديم المحدث: أو ما سماه – فيما بعد – نيوكلاسيك Néoclasica وهو مصطلح ربطه بزعامة أبي تمام والبحتري والمعري، ويعبر عن حركة إحياء الشعر القديم وتجديده، كما رأى أنها (أي الحركة) بلغت أوجها عند أبي الطيب المتنبي.

النظم والنظامون: عرّف النظامين بأنهم الذين لا يمتازون بموهبة، وهو

مفهوم يكاد يختلف – ولو شكلياً – عن مفاهيم القدامى ابن طباطبا وقدامة وابن رشيق، ويكاد يختلف حتى عن المعاصرين ومنهم على الخصوص المرحوم عبدالله الطيب المجدوب من خلال كتابه المرشد.

ويذكر بعضاً منهم للتدليل على ذلك: بكر الكناني – عباس ناصح – غريب عبدالله – عبيدالله بن قرلمان – عبيد يس بن محمود القلقاط – والمخشى – ابن قلزم – حسانة التميمية).

التكلف: يصف الشعر الأندلسي في معظمه بالتكلف ويقابله بالزيف، ويستطرد قائلاً: ولكنه يضم بين الحين لمحات تصور أخلد العواطف الإنسانية.

ويطابق عنده هبوط الذوق السوقية، وذلك عندما وقف متحدثاً عن الشعر الأندلسي في العصر المرابطي، الذي غلب عليه – في نظره – ذوق العوام: «وقد كانت هذه النزعة أشبه بثورة على القوالب المتكلفة[82].

الصدق: ويتناوله بالخصوص عند حديثه عن غرض المديح، فهو شعر غير صادق – رغم اعتباره المتنبي النموذج الأمثل للشاعر المتكامل – مغالى فيه. «... ولسنا في حاجة إلى الإشارة إلى ما هو معروف من انعدام الصدق أصلاً في شعر المديح، إذ يغلب عليه الانحراف في المبالغة والخلو من كل أثر للإحساس الصحيح»[83].

2 – الأحكام العامة:

لقد سلك غارسيا غومس منهجاً مخالفاً عند معالجته القصيدة العربية، ففي الوقت الذي استنتج المستشرقون أحكاماً نقدية محكمة وهم يتابعون بنية القصيدة العربية، ويخلصون إلى إثبات أحقية الشعر الجاهلي مثلاً ويعارضون الانتحال، نجده يقر بمحدودية أفق الشعر العربي، مادام الشعراء يحرصون على قوله في حدود قواعد القصيدة القديمة لأنه يؤمن بحركية القديم والمحدث، وعندما يقارن بين الشعرين القديم والمحدث في

الأندلس ونظيره في المشرق فإنه يقر بتفوق الثاني على الأول دون جدال ولا التماس أعذار. وهذا يدخل في نقده القيمي الذي يصدر فيه أحكام قيمة غير مبررة، ومنها على سبيل المثال:

- إصدار حكمه العام على هزالة وفقر الشعر الأندلسي من الناحية الذهنية التفكيرية لأنه تأثر بالمتنبي – كما قلنا سابقاً – من ناحية البراعة لا ناحية التفكير.
- عاش الأندلسيون مكبلين بقيود الشكل الجامدة.
- إدخال التغيير الطفيف على المعنى دون الشكل.
- سقوطهم في تنميق المعاني، وإعطائها صوراً جديدة اعتماداً على البلاغة، وكانت النتيجة أنهم بالغوا في ذلك وزخرفوا أشعارهم وابتعدوا عن الترتيب الذهني والإحساس الإنساني. وكانت النتيجة كذلك أن كان الشعر الأندلسي- تبعاً لذلك – مترعاً بالأخيلة، مثقلاً بها وأنه كاد يستعصي على الحفظ و البقاء ويعسر على الفهم لكثرة ما حشدوا فيه من معان...

وأن هذه الأحكام العامة أحياناً لا يبررها الناقد، فجاءت فضفاضة، وأوصافاً ونعوتاً، وخواطر لا تخضع للمنطق العلمي، أو لا تستند إلى النص أو مرجعية، وهذه بعض الأمثلة :

أ- إصداره حكم قيمة على القصيدة الميمية للمعتمد بن عباد:

قيدي أما تعلمني مسلماً أبيت أن تشفق أو ترحما

يقول عنها «صور فيها مرارات السجن وآلام النفي، تعد من أروع ما لدينا من غرر الشعر العالمي»[84] فالجزء الأول من قوله تحليلي استنباطي يصمد أمام النقد التبريري النصي، لكن الجزء الثاني، وهو كون القصيدة كلها – وهي غير واردة في سياق النقد – من أروع الشعر العالمي، فيحتاج إلى برهان ومفاضلة ومقارنة وتقابل نصي.

ب – وكون كتاب ابن حزم «هو طاقة زهر أريجة من الأقاصيص ومقطعات الشعر والتحليل النفسي الخلقي للحب، وشعره ينم تارة عن عاطفة حارة مشبوبة... وتارة أخرى يحلق عند قمم التجريد الذهني، وهو أمر غير مألوف في الشعر الأندلسي»[85].

فهو حكم قيمة يحتاج إلى مبررات، خاصة الجزء الثاني منه أما الأول فهو استقصائي تتبعي يصف الكتاب بما فيه. أما الجزء الثاني فلابد من دليل نستند إليه لإبراز مستويات السمو فيه ومستويات الإحساس والعاطفة ومستويات التجريد...

ج – ومن هذه الأحكام العامة، ما هو مستمد من التقاليد النقدية والبلاغية «كسبق الشاعر إلى معنى لم يطرقه أحد من متقدمي الشعراء مقياساً للبراعة والتقدم، وتنظر إلى ما يجيء به الشاعر في هذا الميدان كمادة أولى»[86].

ويحاول في هذه النقطة إبراز مظاهر السبق مثل :

بلوغ ابن حزم – من خلال طوق الحمامة – قمم التجريد الذهني – كما رأينا – وهو في نظره أمر غير مألوف في الشعر الأندلسي كقوله:

أمن عالم الأملاك أنت أم إنس ابن لي فقد أزرى بتمييزي العي

ومثل «فسبق ابن خاقان بذلك المحدثين [يريد بذلك أن ابن خاقان أهديت له من معاصريه قصائد فدبجها القلائد] فيما يطالبون من الدعاية لأنفسهم عن طريق تقارض الثناء»[87].

ومثل سبق ابن عربي دانتي إلى آرائه وتخيلاته..

ومثل سبق ابن شهيد المعري ودانتي.

أو تشابه «طوق الحمامة» مع «الحياة الجديدة» لدانتي. دون أن يبرر ذلك بمبررات بسيطة ولا بمبررات مقنعة لأنها جاءت عفو الخاطر.

د – أو أن تكون الأحكام العامة والقيمية منها على الخصوص مستمدة من النقد الانطباعي القديم كنقده الأغراض الشعرية:

1 – نقد غرض المديح من خلال تقسيم العرب لقصيدة المديح: النسيب – الرحيل– المديح.

2 – نقد غرض الهجاء «...ثم إن هذا الفن لم يكن في يوم من الأيام ذا قيمة عامة يدركها كل البشر لأن قصائده وثيقة الصلة بالظروف التي كانت تقال فيها...».

3 – نقد مرثيات معروفة كرائية ابن عبدون في زوال ملك بني الأفطس، وقصيدة أبي البقاء الرندي، الأولى بعيدة الإحساس الإنساني في نظره، والثانية أقل منها بلاغة شعرية، ولكن صدق الإحساس فيها عظيم ... وهي صرخة أرسلها الرندي يطلب منها خلالها الإنجاد والإنقاذ[88].

3 – التصنيف الطبقي:

وقد يلجأ إلى التصنيف كابن سلام الجمحي، الذي صنف الشعراء إلى طبقات أولى وثانية.... وإلى طبقات المدينة والبادية وطبقات اليهود... إلخ وكذلك غارسيا يدرج مجموعة من الشعراء في طبقة واحدة كإدراجه ابن زيدون وابن عمار والمعتمد وابن اللبانة في طبقة واحدة.

كما يؤسس الإدراج في الطبقة أحيانا على مبررات منهجية تسمو إلى مقام المدرسة الشعرية أو الأدبية فابن عمار وابن الحداد وابن اللبانة وابن وهبون مثلا ينتمون إلى طبقة واحدة لأن اتجاهاتهم الشعرية واحدة اعتمادا على طريقة النظم والألفاظ والمعاني أيضاً.

4 – نقد الشخصيات:

أما نقده للشخصيات ذاتها (التركيز على الشخص شاعراً أو ناثراً أكثر

من إبداعه)، فقد اتسم منه ببعض اللوم خاصة ما توجه منه إلى المستشرقين، ففي نقده المستشرق الهولندي دوزي عندما نفى عن فقهاء العصر المرابطي كل ثقافة ووصفهم بالجهل. حيث رد تهمة الموت عن الشعر الأندلسي في هذا العصر، ورغم تبريره دفاعه عن الشعر الأندلسي في عصر المرابطين، فقد أنحى باللائمة على دوزي الذي يسعى جاهداً في نظره - إلى النيل من الفقهاء في كل عصر، ونعته بالجهل والغلو، وبذلك نجده قد حاد عن الهدف الذي هو نقد الإبداع «بيد أن الشعر الأندلسي لم يمت في عصر المرابطين، وكل ما حدث أنه كيّف نفسه بما يلائم الظروف الجديدة التي أحاطت به، ولقد وجه دوزي كراهته المتأصلة في نفسه لرجال الدين - أياً كانوا - نحو فقهاء عصر المرابطين وأسرف في تعرية الأفارقة من كل ثقافة، واعتبر هذا الجهل المعول الذي هدم صرح الحضارة الأندلسية[89].

ويرى شعر بعض الشعراء ما نبغ إلا عند ما ارتبط بحياتهم وغرابتها كعباس بن فرناس أو بحياة ترفهم وذيوع صيتهم في السفارة والخلافة والجاه والجمال كيحيى بن الحكم الغزال...

وهو في نقد هؤلاء الأشخاص من هذه الزاوية يتنكب إبداعهم جانباً ويبحث في شخصيتهم، وفي المكانة التي يحتلونها باعتبارها مصدر شهرتهم، ولكن سرعان ما يعود إلى شعرهم فيجده دون المكانة التي بوأهم الناس إياها، ولكن كثيراً ما يلجأ إلى النقد العلمي حتى في هذه الحالات التي ينقد فيها شاعراً مشهوراً بالسياسة والخلافة والحظوة من البراعة الشعرية، فيوازن بين الوضعين الأدبي والإشعاعي، فيلتمس لذلك سبيلاً للموضوعية النقدية، ووسيلته في ذلك العلمية، يقول عن المعتمد بن عباد الذي روى في ثنايا الكتيب الصغير الكثير من حياته وطرائفه ومحنه على السواء، وسمات شعره أيضاً: «... ولكنه بزهم جميعاً وفاق كل معاصريه في ذلك المضمار [الشعر] لأنه يمثل الشعر من ثلاثة وجوه:

أولها: أنه كان ينظم شعرا يثير الإعجاب. وثانيهما أن حياته نفسها

كانت شعراً حياً ... وثالثها أنه كان راعى شعراء الأندلس أجمعين، بل شعراء الغرب الإسلامي كله، فإلى بلاطه لجأ شعراء أفريقية وصقلية».

وقال في ابن زيدون مثل ذلك وكان نقده فيه علمياً مثلما كان في سابقه، لم تكن حياة الشاعر ومحنه وحبه وولهه ليأخذ منه أكثر من إشارة أو تذكير لينتقل إلى الإبداع الشعري لديه مثلما انتقل مدفوعاً بالجمالية والبراعة في نقده لسابقه إلى الشعر دون سواه «... وهو أعظم شاعر قديم محدث أنجبته الأندلس... وكان ابن زيدون قبل كل شيء شاعر الحب. فمضى يشكو آلام الهجران ومرارة انصرافها عنه [يريد ولادة] في شعر لازال العرب يجدون في ترديده متاعا حقيقيا وخاصة «نونيته» المشهورة، وذوقها قريب جداً من الذوق الغربي، وإن كانت تنقصها الألوان الباهرة التي نعرفها في الشعر العربي، وهي تضم – هنا وهناك – أبياتاً ناصعة كأنها المرمر الأبيض القديم»[90].

فهو قد وقف هنا عند الشاعر مبدعاً، وعند أثر من أهم آثاره الفنية (النونية) التي تركت أثراً في القصيدة العربية وفي شعر الحب والتأسي.. ووقف عند (الأدبية) فيها وعند الحس الجمالي، وعند المقارنة بين الذوق فيها، وفي القصيدة الغربية، كما يضفي نصاعة ورونقاً على أبياتها، وهذا من قبيل النقد التأثري التذوقي الذي ساعد التحليل في تكوينه.

ونقده في كثير من الحالات اتسم، كما هو عند القدامى بالأمانة العلمية، ورد الأمور إلى أصحابها بكل أمانة وموضوعية، فيسرد المرجع أو المصدر ذاكراً الجزء والطبعة والصفحة، ففي نقله عن كتاب المقري (نفح الطيب) ما أحدثته (العجفاء) الجارية المشهورة في الأندلس، ينقل ذلك بصدق وأمانة محدداً كل المؤشرات السابقة من كتاب (النفح)، وكذلك عندما ينقل عن العقد الفريد لابن عبد ربه، وعندما ينقل عن ابن خلكان والزبيدي وعن رسالة ابن حزم أحكاماً نقدية تتعلق بقيمة شاعر ما أو بخبر ما عنه أو عن غيره، وينقل عن التوابع والزوابع أخبار الشعراء في عالم الغيب، كما يصحح

الأحكام مثل سبق ابن شهيد المعري ودانتي في هذا الفن وهذا السياق، وتطابق وتشابه طوق الحمامة مع الحياة الجديدة لدانتي واقفا عند المرجع والصفحة بطريقة علمية لا يتسرب إليها الشك كما رأينا سابقاً.

هذه الأمانة العلمية التي يلحظها القارئ في كتابات غارسيا غومس وفي كتابه (الشعر الأندلسي) خاصة من حيث إخلاصه لاختيارات ابن سعيد (الرايات) أو من حيث رد الاختيارات إلى أصحابها، أو من حيث نقله الأحكام القديمة الجاهزة منها والمتطورة، هذه الأمانة تحدث عنها النقاد في مؤلفاته كلها وفي إخلاصه لأساتذته السابقين آسين بلاثيوس... وتحدث عنها المترجم الكبير حسين مؤنس في المقدمة يقول: «امتاز غومس بالأمانة العلمية وبالتواضع العلمي والمعرفي عندما أقر بصعوبة تبين الخيوط المشرقية من الخيوط المغربية في نسيج الشعر الأندلسي الدقيق».

5 – النقد القائم على الموازنة والمفاضلة(❖):

ومن أجود مظاهر النقد عند غارسيا غومس، ذاك النقد القائم على مقارنة عمل شاعرين أو أكثر أو القائم على مقارنة بين الشاعرين أنفسهما، أو بين ظاهرتين أو أدبين (مشرقي ومغربي) أو أندلسي ومغربي... وهو نقد يقدم فيه المستشرق الظاهرة أولا أو الشاعرين أو العصرين أو الأدبين .... ويقدم ما للأول وما للثاني، ويبدأ في المفاضلة.

وهذه بعض مظاهر النقد المقارني (التفاضلي)

- يعقد مقارنة بين شعراء الأندلس والمشرق عند الضرورة والإسبان أيضاً: كابن دراج القسطلي الذي يوازيه ويساويه ب Gongora.
- ويقارن ابن خفاجة وابن اخته ابن الزقاق في موضوع (غرض) خاص هو «فن الروضيات» وهكذا فبعد أن يقدم ابن خفاجة وينعته بوصف الطبيعة وباللقب الذي أضفى إليه (الجنان) ويرد هذا الفن إلى تجويد (المحدثين) من المشرق له، ويذكر من أصحابه الصنوبري، يعود لينقد الرأي القائل إن

ابن خفاجة هو رائد هذا الفن، يقول: «... وإن روضيات ابن خفاجة لتفيض عذوبة وجمالا وإنه ليصورها في فن مصقول حافل بالمعاني، فتبدو وكأنها مشاهد من عالم الخيال أو مجالس أنس تدور فيها الأكواب، بيد أنه من المبالغة أن نذهب إلى أن روضياته كانت السابقة التي نشأ أسلوبنا عليها في فهم الطبيعة، قد كان أثر ابن خفاجة عظيما وظلت «الطريقة الخفاجية» محتذاة حتى أواخر أيام مملكة غرناطة. أما ابن الزقاق فيرجع سر براعته إلى الصور التي ابتدعها لصياغة التشبيهات القديمة - التي ملها الناس لكثرة استعمالها - في قوالب جديدة فتبدو وكأنها شيء جديد.....»[91].

ويستعين غارسيا غومس لتأييد رأيه في ابن قزمان (وهو تجديد المعاني والتشبيهات القديمة) برأي الشقندي، وهو منهج نقدي رائع يستند إلى الشاهد والإحالة لتأييد أو دحض الرأي والادعاء. ولا تنتهي المقارنة إلى تغليب أحد على الآخر لغنائهما في الميدان يقول: «وكلا الرجيلين - ابن خفاجة وابن الزقاق - يعتبران الذروة العليا للشعر العربي القديم المحدث في الأندلس ولا نجد بعدهما إلا تكراراً وانحداراً مثلهما في ذلك مثل جنجرة Gongora في الشعر الإسباني»[92].

ويسلك المسلك ذاته عندما يقارن أبيات أبي بحر صفوان بن إدريس المرسي وقطعة الشاعر البدوي حمزة بن أبي ضيغم «.... إذ إنهما تتشابهان تشابها يكاد يكون حرفياً، يذكر كيف قضى الحبيبان الليل جنبا إلى جنب خارج مضارب القبيلة مستظلين بمئزر يمني، ثم هبط عليهما الليل وبللهما الندى وطلع عليهما الفجر نشوانان بلذة الحفاظ العذرى»[93].

ويورد مقطوعة ابن إدريس بعد ذلك للاستدلال.

وقد قارن بين الغزل العذري والحسي عند المشارقة والأندلسيين، وقارن كذلك بعض مقومات الغزل الحسي عند شعراء الأندلس كالخصر

الثقيل والخصر النحيل) وصورة الغلام عند الشعراء وأدوات المجلس (مجلس الشراب)[94] إلخ.

6 – النقد الموجه نحو الشاعر النموذج: المتنبي:

مثلما رأينا نقاداً كثيرين يتعصبون لشاعر ما فيضفون عليه من الأوصاف والنعوت ما هو متأت فيه فعلاً وما هو مسلط عليه مبالغة وغلواً، كالمتنبي الذي نشأت حوله كتب ورسائل عديدة (كالوساطة بين المتنبي وخصومه) وما جره ذلك من نقد للكتاب وصاحبه وللشاعر على السواء، وتعددت الكتب والآراء المعارضة... ومثلما رأينا بروكلمان يتخذ عمر بن أبي ربيعة نموذجاً، والمستشرقين عامة يتخذون الشنفرى نموذجا وقصيدته اللامية ملاذاً للبحث عن حياة البداوة وحياة الصحراء وجمال الطبيعة وقساوتها على السواء، ويخلصون من ذلك إلى نقد دعاة الانتحال.. فإن غارسيا يرى أن أبا الطيب المتنبي أحق بالاهتمام، وهو الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، وحكم على الشعر الأندلسي بالتخلف من زاوية واحدة وهي عدم استيعابه بلاغة وبراعة شعر المتنبي الناتجة عن حكمه وتفكيره واقتباسه منه الجانب الساذج المرتبط بالمعنى فقط... وهذه آراؤه في أسلوب المتنبي وشخصيته من خلال صورة رسمها عنه، مقوماتها:

- الاعتداد بالنفس
- التكسب بالشعر والتنقل من ممدوح إلى آخر.
- معرفة المتنبي بفنون الشعر كلها قديمها وحديثها.
- كون الشعر عنده جماعاً لمذاهب الشعر العربي جميعها.
- إقراره بنسبية توفيق المتنبي في هذه المذاهب الشعرية.
- امتلاك المتنبي الملكة الطيعة.
- تمكنه من تناول ألوان التجديد وعدم إسرافه في الغريب كما أسرف المحدثون.

- تضمن شعره العواطف والأحاسيس.
- غموض بعض أحاسيسه وعواطفه.
- اعتماده القوالب الجميلة في إبراز تلك العواطف.
- جزم غارسيا غومس بوجود نفحات قصصية في شعره الملحمي (خاصة في تغنيه بوقائع سيف الدولة مع الروم).
- حديثه عن مواصفات الملحمة في شعر المتنبي (رنين الملحمة).
- بروز الحكمة العميقة في شعر المتنبي من أسرار قوة المتنبي.
- بروز القالب الغنائي الفلسفي في أبياته من أسرار قوة المتنبي كذلك.
- تضمن شعره الرائع – مع ذلك– أفكارا عادية شائعة.
- ولع المتنبي بالشعر القديم فاق ولعه بأي شيء آخر.
- يرجع غومس (بدوية) المتنبي إلى الوعي النفسي العربي لديه لا إلا القديم.

وهذا الجرد يكاد يدخل فيما يسمى بالنقد التطبيقي الذي يتتبع مسار الشاعر عامة، ويرسم شخصيته المتكاملة، ولكنه لا يصل إلى ذلك بالتأكيد لأن استدلاله على أحكامه هذه لم يكن عن طريق استشهادات، خاصة في حديثه مثلاً عن تضمن شعره الأفكار العادية الشائعة، فهي تحتاج إلى تبرير يؤكدها. كما أن بعض أحكامه أيضاً تبدو غامضة، إذ ما المقصود بالشعر القديم عند المتنبي؟ وما هو (الشيء الآخر) الذي يقابل الشعر القديم؟... ومع ذلك فإن هذه النقود البسيطة الموجهة إلى غارسيا غومس لا تستطيع أن تمحو احترامه وتقديره للمتنبي وعشقه لشعره، واتخاذه قدوة ونموذجاً.

وقد كان حسين مؤنس محقاً في نقده منهج غارسيا غومس من الزوايا الثلاث التالية:

1 – إرسال الكلام في البحث دون ذكر المراجع أو الأسانيد [يريد المترجم

بذلك إيراد المرجع فور الحديث أما الثبت الذي ذيل به الكتيب فهو يغطي الإحالات] وقد تكفل المترجم بذلك.

2 – تقليص أبيات النصوص المستشهد بها (وقد مددها المترجم).

3 – اكتفاؤه أحياناً بإشارات عابرة (وقد أورد المترجم نصوصاً كاملة في هذه الحالة.

ولكن هذه الملاحظات لا تقلل من أهمية منهجه عامة. فقد تصدى المترجم – ويمكن للقارئ العادي أن يلحظ ذلك أيضاً – لإيجابيات منهجه التاريخي والتصنيفي والاختياري والنقدي أيضاً من خلال التعليق والموازنة والغربلة والمقارنات المستندة على الأدلة والبرهنة.

وقد رد الدكتور إحسان عباس بدوره ما صرح به غارسيا غومس وتبناه في كتابه وحكاه بأشكال متعددة وفحواه أن أثر المحدثين القدامى الذين تحدثنا عنهم سابقاً من المشارقة خاصة، كأبي تمام والبحتري وأبي العتاهية... غير واضح ولا مرئي في الشعر والشعراء الأندلسيين، أو حسب تعبير غومس نفسه «وكذلك المحدثون لم يكن لهم عند شعراء الأندلس أثر فيما بعد فيما خلا بدوات نلمحها بين الحين والحين» ويؤكد إحسان عباس بالدليل والبرهان ذاك الأثر، ويزكيه ويتتبعه شكلا ومضمونا، فالأمر ليس كما ادعاه غارسيا غومس بأن أثر المتنبي لم يعد الجانب الشكلي ولم يؤثر فيهم فكرياً، كما أكد أثر أبي نواس وأبي العتاهية وابن الرومي وابن المعتز.

وهو الرأي نفسه الذي ساقه الدكتور يوسف حسين بكار «وفي كل هذا أدلة كافية ومقنعة للرد على «غومس» فالأثر بعيد والأمر لا يقف عند «بدوات نلمحها بين الحين والحين» بل يتعداه إلى وقفات نقف عندها الحين، الحين...»[95].

ومع ذلك فإن هذه الآراء لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تغض من آرائه النقدية، أو تكمم فاه عن الجهر بما يراه حقيقة إلى أن يصمد أمام الأحق وأمام النقد الصحيح والبناء.

خاتمة

ومهما اختلف النقاد والباحثون والمصنفون والمحققون في نوايا المستشرقين، فانقسموا قسمين: قسم يرد عليهم رداً عنيفاً بل ويرفضهم ويرفض محاولاتهم، ويستنكر ويمج وجهتهم نحو الشرق بالمرة ويعتبر ذلك تطفلاً منهم، وأكثر من ذلك يخفي وراءه نوايا مبيتة تهدف إلى هدم حضارة العرب والإسلام وقيم المسلمين الدينية واللغوية والحضارية، خاصة أولئك الذين غضوا من النبي صلى الله عليه وسلم ورموه بالشعر، وخلصوا إلى الشك في كل شيء يتعلق بالإسلام والعروبة، ورموا العرب بالسطو على تراث الآخرين يونانيين وفرس وروم من خلال اللجوء إلى الترجمة، فشكوا – بعد ذلك – في الشعر الجاهلي وفي الرواية الشفوية وتحري الخبر.... فتصدت لهم طائفة من الغيورين لدحض مزاعمهم من هذا الجانب وهذه الزاوية، لكنهم وقفوا عند حد المجافاة والخصومة وهم كثيرون، ونجد من بينهم صادق الرافعي الذي نبذ كل ما جاؤوا به حتى المنهج.

وبالمقابل فإن هناك طائفة أخرى لم تقف – كالفئة الأولى – عند الجانب السلبي من نواياهم، وحاولوا البحث في إنجازاتهم وجهودهم، ووقفوا عند هذا الكم الهائل من المنشورات والمطبوعات والتحقيقات والتحاليل النقدية، ولم ينسهم ميل بعضهم إلى الغض من مقومات الإسلام ومن رسالة النبي الأعظم صلى الله عليه وسلم، أن يشهدوا لهم بالجهود الجبارة في التحقيق والنشر وجمع التراث وصناعة الدواوين وتصنيف العصور الأدبية، فتتبعوا أثرهم في الباحثين العرب والمسلمين الذين عاصروهم أو جاؤوا بعدهم.

فرحبوا بمنهجهم في تاريخ الأدب وتصنيف العصور، بشكل بعيد عن الرتابة والتراكمات فاستمدوا هذا المنهج واستعانوا به – بدورهم – في تاريخ الأدب العربي بشكل نقي منقح علمي كما استعانوا بالمنهج ذاته في تتبع الأدب

العربي نقداً وتمحيصاً وتحليلاً، وفي انتقاء الأجود من الشعر قصائد ومقطعات وأبياتا شاردة مستقلة.

ويكفي القارئ أن يلحظ أثرهم في عمالقة الأدب العربي كجرجي زيدان، وطه حسين، وكيف تلقف هذان الناقدان المؤرخان منهجهم، وأثرا بدورهما فيمن جاؤوا بعدهما، كشوقي ضيف - والدسوقي... والشكعة وخليف وعطوان وبكار...

ولم يقفوا عند ظاهرة الانتحال وحدها باعتبارها معياراً للحكم على كل ما هو عربي من الشعر إلى المعمار والبناء الحضاري، بل إن هذه الظاهرة نفسها فتحت أمامهم المجال للبحث عن تقنيات دفاعية جديدة نابعة من صميم النص ذاته ومن جنين القصيدة العربية، وكانت آراء بعض المستشرقين ذاتها تنير للباحثين العرب دروب الرد على المغرضين، فانبرى بلاشير وبروكلمان وفلوجل وغرنباوم لنص الشنفرى يستقون منه ماء الحياة وإكسيرها، ليقفوا من خلاله، باعتباره مرآة عاكسة - على طبيعة الشاعر وشخصيته ومعجم لغته، فبهت مارجوليوث- رغم نجاحه في جر عميد الأدب العربي طه حسين إلى صفه - ومن لف لفه، وامتلك - بعد ذلك - ناصر الدين الأسد، وعطوان والجبوري ناصية الرد والمعارضة فدحضوا مزاعم مارجوليوث، ولكن ليس بتتطع من ردوا على طه حسين.

وإذا كان بعض المستشرقين قد أنهك نفسه وراحلته بحثاً عن مبرر يحرم العربي من عروبته أو المسلم من إسلامه بأدلة واهية لا تصمد أمام الواقع والتاريخ أمثال لويس شيخو الذي أضفى ثوب النصرانية على كل شاعر جاهلي أو أموي (خاصة المولدين) بدعوى أو بغيرها، وفعل مثله كثيرون سيراً على غلطه فإن هذا لم ينسنا المعتدلين المنصفين ممن انبروا له من بين جلدته يسفهون مزاعمه كبلاشير وبروكلمان وجورج ياكوب (يعقوب) وغرنباوم.

كل هذا يجعلنا نقدر جهد المعتدلين منهم، والذين تخصصوا في شخص معين على الخصوص، كما سينيون الذي اقترن اسمه بالحلاج وشارل

بيلا الذي أنصف الأدب العربي ورد أخطاء كارلونيلينو، وارتبط اسمه بالجاحظ الذي بوأه مكانة علمية وأدبية قل نظيرها وظل يدافع عن مقومات أدبه إلى العصر الحاضر، وجاك بيرك الذي قدم لمؤرخي الأدب المغربي خاصة والعربي عامة شخصية أبي الحسن علي اليوسي واضحة جلية شاعراً وعالماً ومعلماً.

ويجعلنا نقدر جهود مصنفي الأدب والمحققين الذين أثروا الساحة الأدبية بالمصادر والمراجع واجتهدوا في إخراجها منخولة منقحة أو على الأقل برز مجهودهم وبلل عرقهم القراطيس فكيف ننكر هذا؟

وكل النقاد العرب المحدثين يقرون ببعض أخطاء المستشرقين. ولكن لا يقفون عند هذا الحد بل يسارعون إلى إبراز أثرهم الجيد في مسيرة الأدب العربي.

وهذه بعض الآراء المعتدلة في حق المستشرقين لا تحتاج إلى تعليق.

يقول جودت الركابي: «والخلاصة: فالمستشرقون، سواء أساؤوا أم أحسنوا قد قدموا للثقافة العربية والإسلامية ويقدمون كل يوم خدمات واضحة في التأليف الفكري والأدبي والاجتماعي وفي نشر التراث العربي قديمه وحديثه»[96].

ويقول المرحوم الناقد العالم عبدالله كنون الذي أنصف المستشرقين في العديد من كتبه ومحاضراته وفي منتدياته المتعددة: «إن قلة من الأجانب الذين داخلوا تراثنا العلمي ونخلوه، كانوا أكثر منافهما له وتأثرا به، فعرفوا بقيمة ابن خلدون وابن رشد وابن بطوطة، والرازي وابن الهيثم والشريف الإدريسي وغيرهم، ممن لم نقم لهم وزنا إلا بعد الاطلاع على أعمالهم ودراساتهم وكتبوا عن حضارتنا ومدنيتنا ما لم نكتب نحن نظيره إلى الآن.... ولقد كان موريس بوكاي، وهو عالم أحياء معاصر أسبق منا إلى الكتابة عن إعجاز القرآن في البيانات التي أعطاها عن أطوار تكون الجنين مما لم يكن معروفا قبل القرن الحالي...[97].

قد شار يوسف بكار بجهود (بروكلمان) و(دارك) في مواضع مختلفة من كتابه السابق (قراءات نقدية) خاصة في مجال التحقيق.

وقام بالعمل نفسه الباحث محمد أحمد حمدون حيث أنصف العديد منهم وخاصة كارل بروكلمان الذي اعتبر كتابه قاطرة تاريخ الأدب العربي تجر عربات المستشرقين وغيرهم ممن خاضوا في هذا المجال.

كما نجد مقدمة كتب المستشرقين الموضوعة من طرف المترجمين النابغين أمثال عبدالحليم النجار وكيلاني ومؤنس لكتب بروكلمان وبلاشير وغومس، تطفح بهذا التقدير.

وقد رد الباحث عباس علي السوسوة[98] على المحققين العرب الذين غمطوا المستشرقين حقهم مع تكالبهم على كتبهم وتحقيقاتهم، ومع سبق هؤلاء في مجال التحقيق قبل أولئك، ووصف الباحث - وهو محق في ذلك - عمل المحققين العرب الجاحدين بأكلة الشعير وذمه في الآن ذاته) فالمستشرقون هم الشعير المذموم دوماً. وسرد لنا نماذج من المستشرقين المذمومين من طرق محققينا ومن الألمان خاصة (وليم بن الورد - مولر - كرنكو) وقد انتقد الباحث المحققين الكبيرين هارون وشاكر في مقدمة تحقيقهما (المفضليات) و(الأصمعيات) وقد أشرنا إلى ذلك سابقاً، حيث يرى أنهما هاجما المحقق هجوماً قاسياً ومع ذلك اعتمدا نشرته، واستدل على المزيد من تعطشهما لتحقيقه أيضاً. وانتقد أيضاً هارون منفردا بتحقيق (الاشتقاق) لابن دريد من نشرة (فستنفلد) ومع ذلك فقد هاجمه في مقدمة نشرته، وانتقد مجموعة أخرى من المحققين.

فما الهدف إذاً من وراء ذلك مادام الزخم الكبير الذي نراه الآن يرجع الفضل فيه إلى المحققين من المستشرقين؟ لماذا لا نعطي لكل ذي حق حقه؟ ونصرح بجدوى عملهم خاصة ما تعلق بالمنهج العلمي لأنه كان متوفراً لديهم، وهو وسيلتنا للمزيد من البحث والتنقيب فمازال ركام المخطوطات يعلوه الغبار في جميع بقاع العالم في حاجة إلى من ينفضه عنه، والمنهج عندنا الآن

نمتلكه، بإمكاننا تطعيمه وتكييفه مع المواضيع والمجالات والميادين وخصوصيات المادة، ولا ننسى أن نشكرهم على جهدهم قل أو كثر، وألا نعتبرهم - كما قال الأستاذ عباس علي السوسوة خبز الشعير المذموم.

الهوامش

1) الاستشراق إدوارد سعيد ص 7.

2) مكونات الأدب المقارن في العالم العربي سعيد علوش ص 215.

3) مجلة المورد المجلد 8 عدد 1981/1 ص 434 نقلاً عن فهارس المكتبة العربية في الخافقين، يوسف داغرط 1 ص 112، والمستشرقون نجيب العقيقي ط 3 .ج 1 ص 120.

4) مكونات الأدب المقارن ص 218.

❖) نفسه ص 216.

5) انظر الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار ص 293، والمورد ص 434 من مقال لمحسن جمال الدين.

6) نفسه 293 والمورد أيضاً 434 بتصرف.

7) مجلة آفاق عربية عدد 1 أيلول 1979 السنة 5 ص 63-64 بتصرف.

❖) انظر سعيد علوش مرجع سابق ص 228-233-246 بتصرف والتصنيف والتقسيم مني.

8) الأدب العربي من الانحدار الركابي ص 295.

9) مجلة المورد العدد الرابع السنة 1981 ص 438-444 بتصرف.

10) مجلة المنهل السعودية عدد 471 ص 169 مقال للباحث محمد أحمد حمدون.

11) مكونات الأدب/ علوش ص 220.

12) (المنهل) مرجع سابق ص 177.

13) انظر الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار للركابي ص 301 بتصرف وقد تبنى هذا المنهج العام يوسف بكار (قراءات نقدية).

14) الاستشراق ص 146-149 بتصرف.

15) انظر مجلة عالم الفكر المجلد 2003/32 ص 57 وما بعدها بتصرف، وقد اعتمدت تقسيمه الثلاثي لمنهج الاستشراق الفلسفي وقابلته بالأدبي.

16) الاستشراق في أفق انسداده، دكتور سالم حميش ص 75.

17) نفسه ص 75-88 بتصرف.

18) سعيد علوش مرجع سابق ص 217.

19) يحيى بن الحكم الغزال محمد صالح البنداق ص 121.

20) انظر الحياة الثقافية العدد 55 ص 12 بتصرف.

21) انظر مجلة المورد عدد 1 المجلد 8 ص 131-199 بتصرف.

22) انظر في شأن هذه الاستشهادات تاريخ الأدب العربي بروكلمان ص 3-4.

23) مدخل إلى مناهج الدراسات الأدبية عمر الطالب ص 41 نقلاً عن سعيد علوش (إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي) ص 38.

24) المرجع نفسه ص 38.

25) انظر في ذلك تاريخ الأدب العربي لبلاشيرج 1 ص13، وفي تاريخ الأدب مفاهيم ومناهج لحسين الواد نقلاً عن عمر الطالب مرجع سابق ص 39.

26) انظر تقسيم بلاشير ج 1 ص 13 أيضاً، وعمر الطالب نقلاً عن سعيد علوش (إشكالية التيارات ص 47).

27) بلاشير ج 2 هامش ص 68.

28) انظر مجلة المنهل عدد 530 ص 178، و(من مقعد الناقد لعلي شلش) سلسلة اقرأ عدد 508 ص 119 بتصرف تام.

29) بلاشير ج 1 ص 13 وج 2 ص 69.

30) عمر الطالب مرجع سابق ص 90 نقلاً عن تاريخ آداب العرب للرافعي ص20 مقدمة وضعها له سعيد العرب بتصرف كبير.

❖) الشعر الأندلسي إيميليو غارسيا غومس تعريب حسين مؤنس.

31) بلاشير ج 1 ص 97.

32) قراءات نقدية يوسف بكار الصفحات: 40-47-90 بتصرف تام.

33) انظر مقدمة الديوان تحقيق أبي الفضل ابراهيم بتصرف.

34) ديوان بشر بن أبي خازم عزت حسن ط 2 ص 15.

35) نفسه ص 14.

36) المرجع نفسه ص 15 بتصرف كبير.

37) الأصمعيات للأصمعي تحقيق عبدالسلام هارون وأحمد شاكر، المقدمة بإيجاز

والتقسيم والتصنيف من عندي انظر كذلك في نقد المحققين الجليلين جذور التراث عدد 12.

❖) ديوان المفضليات تحقيق محمد نبيل طريفي دار صادر ط 2003/1 مقدمة الكتاب.

38) المرجع نفسه.

39) المفضليات دار المعارف هارون و شاكر ط 10ص 18.

40) عمر الطالب مرجع سابق ص 161 نقلاً عن أمين الخولي مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير ص 221.

41) مناهج الدراسات الأدبية حسين الواد ص 39-45 بتصرف، وقد نقل الرأي الأخير عن تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية كارلو نيلينو تقديم طه حسين دار المعارف ص 13.

42) مجلة المورد عدد 1 مجلد 8 ص 84.

43) تاريخ الأدب العربي بروكلمان ج 1 ص 106-107.

44) دراسات في الأدب العربي جوستاف فون غرنباوم ص 42 نقلاً عن مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي لحسين عطوان ص 233.

45) المورد عدد 1 مجلد 8 ص 101 نقلاً عن غرنباوم (مرجع سابق).

46) مجلة المنهل عدد 471 ص 178.

47) انظر مقالة الدكتور عز الدين إسماعيل في مجلة الشعر عدد 2 السنة 1 فبراير 1964ص 14:3 وانظر المقارنة بينها وبين مقالة المستشرق الألماني في مجلة المعرفة السورية عدد 27 السنة 3 مايو 1964ص 153-156 تحت عنوان «توارد خواطر أم نقل أفكار» لأبي سلمى.

48) أصول الشعر العربي مرجوليوث ترجمة يحيى الجبوري مؤسسة الرسالة 1978 ط 1 ص 16.

49) المرجع نفسه بتصرف، ومقدمة حسين عطوان مرجع سابق ص 13.

50) عطوان ص 13، والجبوري في ترجمته لأصول الشعر العربي ص 19-20 بتصرف.

❖) مصادر الشعر الجاهلي من ص 352 إلى 427 بتصرف.

51) انظر ترجمة الجبوري لأصول ص 25 فقد توسع في هذه القضية.

52) بلاشير ج 1 ص 185 بتصرف.

53) المرجع نفسه ص 186-187 بتصرف.

❖) هذه النقود الموجهة من طرف بروكلمان للمستشرقين مستمدة كلها من كتابه ج1 وهي على التوالي ص (49) – (119-126) (147).

54) المورد عدد 1 مجلد 8 ص 133.

55) بلاشير ج 1 ص 11-12-14 بتصرف وانظر ترجمة عن الباحث في مقدمة الجزء الأول صدرها المترجم.

56) نفسه ص 83-84 بتصرف.

57) نفسه ص 87.

58) بلاشير ج 3 ص 55-56.

59) بلاشير ج 2 ص 58-59.

60) نفسه ص 80 + ص 74.

61) كلمة المترجم عبدالحليم النجار ص (ط).

62) نفسه ص (ن).

63) نفسه مقدمة المترجم ص (ط –ي) بتصرف.

64) مقدمة ص (ن).

65) ج 1 ص 121.

66) ج 1 ص 191.

67) ج 1 الصفحات: (222 – 200 – 198 – 194 – 172 – 225 – 227 – 233 – 248 – 250).

68) نفسه الصفحات: (49 – 51 – 61 – 106 – 148 – 244).

69) نفسه ص 36.

70) نفسه ص 60.

71) نفسه ص 190.

72) نفسه ص 221.

73) نفسه ص 220.

74) نفسه ص 62.

75) نفسه ص 236 بتصرف.

76) نفسه ص 236.

77) نفسه ص 145.

78) نفسه ص 191.

79) نفسه ص 212.

80) نفسه ص 51.

81) نفسه ص 190.

❖) الشعر الأندلسي غارسيا غومس تعريب حسين مؤنس مرجع سابق، وكل الاستشهادات مستمدة منه تصنيفاً وانتقاءً.

82) نفسه ص 21-31.

83) نفسه ص 42.

84) نفسه ص 62.

85) نفسه ص 17.

86) نفسه ص 55.

87) نفسه ص 27.

88) نفسه ص 61.

89) نفسه ص 28.

90) نفسه ص 21-22.

❖) كل هذه الأحكام متستمدة من كتابه (الشعر الأندلسي).

91) نفسه ص 29.

92) نفسه ص 30.

93) نفسه ص 44.

94) انظر ص 47-49-51 للوقوف على هذه المقارنات.

95) تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة بيروت 1960 ص 93-102 نقلاً عن قراءات نقدية بكار مرجع سابق ص 30-32.

96) الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار الركابي ص 302.

97) مجلة المناهل وزارة الثقافة المغرب عدد 34، ص 16.

98) مجلة جذور التراث عدد 12 ص 30-31 بتصرف.

المصادر والمراجع

- الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار جودت الركابي دار الفكر الطبعة الأولى 1974.
- الاستشراق إدوارد سعيد ترجمة كمال أبو ديب، منشورات الأبحاث العربية الطبعة الأولى 1981.
- الاستشراق في أفق انسداده. سالم حميش ،منشورات المجلس القومي للثقافة العربية الطبعة الأولى 1991.
- إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي. سعيد علوش.
- الأصمعيات، الأصمعي تحقيق عبدالسلام هارون وأحمد محمد شاكر بيروت الطبعة الخامسة.
- أصول الشعر العربي مارجوليوث، ترجمة يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة الطبعة الأولى 1978.
- تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة – إحسان عباس بيروت 1960.
- تاريخ الأدب العربي كارل بروكلمان ترجمة عبدالحليم النجار، ج 1 دار المعارف الطبعة الرابعة.
- تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي) ريجيس بلاشير، تعريب الدكتور إبراهيم كيلاني دار الفكر ج 1.
- ديوان بشر بن أبي خازم تحقيق عزت حسن، الطبعة الثانية السنة 1973 وزارة الثقافة دمشق.
- ديوان امرئ القيس تحقيق أبي الفضل إبراهيم الطبعة الثالثة، دار المعارف مصر 1969.
- ديوان المفضليات المفضل الضبي تحقيق محمد نبيل طريفي دار صادر بيروت الطبعة الأولى سنة 2003.
- الشعر الأندلسي، إميل غارسيا غومس، تعريب حسين مؤنس، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة 1952 ط 1.

- في مناهج الدراسات الأدبية حسين الواد. الطبعة الاولى 1984 منشورات الجامعة.

- قراءات نقدية يوسف حسين بكار، دار الأندلس الطبعة الثانية 1982.

- مدخل إلى مناهج الدراسات الأدبية عمر الطالب.

- مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ناصر الدين الأسد، دار المعارف مصر الطبعة الثالثة 1966.

- المفضليات المفضل الضبي تحقيق عبد السلام هارون ومحمد أحمد شاكر الطبعة العاشرة.

- مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي حسين عطوان، دار المعارف بمصر 1970.

- مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، سعيد علوش الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني - دار الكتاب العالمي سوشبريس الدار البيضاء - لطبعة الاولى 1987.

- من مقعد الناقد علي شلش سلسة اقرأ عدد 508.

- يحيى بن الحكم الغزال محمد صالح البنداق، دار الآفاق الجديدة بيروت الطبعة الاولى 1979.

المجلات:

1 - مجلة آفاق عربية العدد الأول أيلول 1979 السنة الخامسة.

2 - مجلة الحياة الثقافية العدد 55 تونس 1990.

3 - مجلة جذور التراث عدد 12 السنة السادسة 2003، السعودية.

4 - مجلة عالم الفكر المجلد 32 السنة 2003.

5 - مجلة المناهل وزارة الثقافة المغرب العدد 34.

6 - مجلة المناهل عدد 471 أبريل/ مايو 1989 المجلد 50 السنة 55.

7 - مجلة المناهل عدد 530 فبراير/ مارس 1996 المجلد 57 السنة 61.

8) مجلة المورد عدد 1 مجلد 8 السنة 1979.

9) مجلة المورد عدد 4 مجلد 9 السنة 1981.

* * *

يقوم البحث على استقصاء ما كتب من رسائل وأطاريح جامعية في أقسام اللغة العربية في كليات الآداب والتربية في أكثر من عشر جامعات من جامعات العراق محاولة لتقديم صورة عن أثر المناهج النقدية الحديثة في الدراسة النقدية المعاصرة علها تكون أنموذجاً لدراسات أخرى يقوم بها غيرنا في قطر عربي آخر لتستكمل الصورة؛ مع الافتراض أن الجامعات العربية لا يمكن أن تكون بمعزل بعضها عن بعض، فضلاً عن قنوات الاتصال السريعة التي تربطها بجامعات العالم.

وإذا كان المقصود بالنقد العربي الحديث هو ذلك التيار الذي نشأ في الوطن العربي نتيجة للمثاقفة مع الغرب والذي يستمد كثيراً من أجهزته، وإجراءاته من المناهج النقدية الغربية[1]، فإن متابعة هذا التيار في الدراسات الجامعية يقدم صورة عن حيويته، وفاعليته في الأفق النقدي العربي الحديث.

ونستطيع متابعة المناهج النقدية الحديثة، والمفاهيم التي دخلت الوعي النقدي المعاصر من خلال دراسات تبنت مناهج بذاتها، أو اختارت مفاهيم نقدية أثارت انتباه الباحثين وراحوا يتبنون تأصيلها بحثاً عن جذورها أو ما يقاربها في الدرس النقدي والبلاغي العربي. واختار آخرون منهجاً معيناً ليطبقوه في دراسة ظاهرة فنية أو في شعر شاعر ما. مما يدل على حركة جادة في الدراسات النقدية الحديثة شملت حقول الأدب قديمه وحديثه. وسار هذا التوجه جنباً إلى جنب مع المناهج النقدية القديمة.

ومن الجدير بالذكر أن هذه الظاهرة تعد متأخرة في مواكبة الجديد من الاتجاهات النقدية. وقد قيل إن العرب لم يكتشفوا إلا في

السبعينات أي بعد أفول نجم البنوية. وردّ على هذا القول بأن العرب عرفوا أفكاراً بنيوية كثيرة، وتفاعلوا معها قبل هذا التاريخ[2]. وأن محمد مندور ربما يكون أول من أشار إلى النقد البنيوي في فرنسا دون أن يذكر المصطلح[3]، كما سنجد أن الكتابة في جزئيات أو مفاهيم النظريات النقدية الحديثة قد شاعت قبل شيوع الاتجاهات النقدية المتكاملة.

لقد قام عدد من الباحثين والنقاد بلغت نظر القارئ العربي إلى الوافد من المناهج النقدية الحديثة التي لم يألفها من قبل، فكان أول من حاول أن يفصل ذلك هو د. عبدالسلام المسدي في كتابه الأسلوب والأسلوبية نحو بديل ألسني للنقد الأدبي عام 1977. ومع وجود مقال لموريس أبو ناصر قبل كتاب المسدي نشره عام 1975 حول الأسلوبية وعلم الأسلوب[4] يبقى كتاب المسدي الأكثر تأثيراً ولفتاً للانتباه لمحدودية انتشار المجلة أو سعة انتشار الكتاب. وتبع المسدي كتابه هذا بدراسات تطبيقية، ودعا إلى إقامة قنطرة بين الفكر اللغوي الحديث والتراث الأدبي العربي[5].

وفي الثمانينات (1983) ترجم كاظم سعد الدين كتاب الأسلوب والأسلوبية[6] وفي العام ذاته كتب د. شكري عياد كتاب مدخل إلى علم الأسلوب أراد به أن يفتح باباً على نوع من الدراسة عرفه الأوروبيون منذ قرابة ثمانين عاماً، وأن يشير إلى ما بين هذا العلم الحديث وبلاغتنا من تلاقٍ وافتراق ليكون ذلك عدة للباحث ليخرج عن نطاق المحافظة على القديم، ويخرج عن طوق تقليد الوافد[7]. وترسيخاً لهذين الهدفين أصدر د. شكري سلسلة أخرى من الدراسات النقدية ابتدأها باتجاهات البحث الأسلوبي، دراسات أسلوبية، وتلتها دراسة أسلوبية.

ثم صدر كتاب البلاغة والأسلوبية لمحمد عبدالمطلب، وهي دراسة أثارت انتباه الباحثين، وتركت تأثيرها في توجههم نحو الدراسات النقدية والأسلوبية منها خاصة، ورسخت فكرة الدعوة إلى التقريب بين البلاغة

الأسلوبية الحديثة. بحيث تكون دراسة الأسلوب مستمدة من كونه فناً لغوياً، وأدبياً في آن واحد. ولعل من هذا التوجه هو كون الأسلوبية مقاربة للدرس البلاغي حين وجد الباحثون توافقاً بين عبدالقاهر الجرجاني والأسلوبيين في كثير من مباحثه[8]. ورأوا في دراسة الانزياح والعدول والصورة استمراراً لوقفات النقاد القدامى مع الاستفادة من المناهج النقدية الحديثة في الإفادة من التنظير الذي فتح آفاق التحليل والانتقاء.

من هنا اتجهت بحوث الدراسات العليا نحو تأصيل النظريات النقدية الحديثة وتأصيل المفاهيم والمصطلحات خاصة التي أثارت انتباههم في محاولة لتتسع جذورها أو مقارباتها في النقد العربي القديم. والبحث عن الشواهد التطبيقية التي تؤيد وجودها.

لقد درست إنعام فائق محمد المنهج الأسلوبي، وبينت مفاهيمه، ومعالمه وحاولت تأصيله في النقد العربي القديم، ونحت في دراستها منحى تطبيقياً من خلال متابعة الشواهد الشعرية التي وقف عندها النقاد العرب في رسالة نالت بها درجة الماجستير بعنوان (المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب، دراسة تطبيقية) في كلية الآداب، جامعة بغداد 1993.

ودرس رحمن غركان عبادي (مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق) في أطروحة للدكتوراه عام 1998 من كلية الآداب بجامعة بغداد.

وهناك من تبنى الأسلوبية منهجاً، ونحا نحو تطبيقها على الشعر الغربي القديم في محاولة للاستفادة من هذا المنهج النقدي، فكانت أطروحة الدكتوراه التي كتبتها سناء البياتي في دراسة شعر الغزل في العصر الأموي، دراسة أسلوبية (البناء الفني في شعر الحب العذري في العصر الأموي) عام 1989.

ووفق المنهج ذاته نوقشت رسالة دكتوراه ثانية عام 1996 للباحث

محمد سعيد الجبوري (البنية القصصية في الشعر الأموي، دراسة فنية أسلوبية) من كلية التربية، جامعة بغداد.

وهناك من اختار شاعراً ليقيم على شعره دراسة أسلوبية، فدرست وحيدة صالح حسون: (ديوان النابغة، دراسة في أسلوبه الشعري) عام 1980 في جامعة الكوفة.

واختارت نصرة الشمري: الخطاب الشعري عند بشار بن برد دراسة نصية عام 1993 من كلية الآداب، جامعة بغداد.

ودرست باحثة أخرى في الجامعة المستنصرية وهي أمينة الموسوي (شعر أبي فراس، دراسة أسلوبية) ونالت بها درجة الماجستير عام 1993 واختير شعر عمر بن أبي ربيعة ليدرس دراسة أسلوبية، اختارته أمل عبدالله سليمان في كلية الآداب، جامعة بغداد 1994، وأكملت رسالة أخرى دراسة شعر هذا الشاعر باختيار عنوان: خصائص أسلوب شعر عمر بن أبي ربيعة للباحثة رباب صالح حسن في كلية الآداب، الجامعة المستنصرية.

وهناك رسائل حملت عنوان شعر شاعر ما، ودرست من خلال فصول شعره. دراسة أسلوبية مثل دراسة خالد السامرائي عن شعر ذي الرمة في كلية الآداب، الجامعة المستنصرية 1997.

ويدخل ضمن هذا التوجه دراسات حملت عنوان خصائص شعر.. الأسلوب الشعري.. مثل:

- شعر الراعي النميري دراسة في الأسلوب الشعري - عباس صادق عبدالصاحب. في كلية الآداب، جامعة الكوفة 1997.
- خصائص الأسلوب عند العباس بن الأحنف في كلية التربية - ابن رشد 1997.

- مستويات الأداء الفني عند ابن الخياط ت 577هـ لمهند أحمد محمد في عام 1999.

أما أثر الأسلوبية في الدراسات النقدية في الأدب الحديث فقط ظهر في أكثر من رسالة. كتب كمال عبدالرزاق أطروحة دكتوراه عام 1995 عن البنيات الأسلوبية في مطولات الشعر العربي الحديث.

واختار آخرون دراسة البنى الأسلوبية في شعر شاعر معين فكان السياب محط أكثر من دراسة أسلوبية منها: البنى الأسلوبية في شعر السياب لحسن ناظم عودة من كلية التربية في الجامعة المستنصرية.

واختير من اليمن شعر البردوني، ليدرس دراسة أسلوبية اختاره سعد سالم سعيد الحريري في كلية الآداب الجامعة المستنصرية 1997.

ومن مصر اختارت ابتسام محمد رائد شعر صلاح عبدالصبور، دراسة أسلوبية، ودرسته في كلية التربية الجامعة المستنصرية 1997.

ومن مصر أيضاً اختارت عشتار داود محمد شعر محمود حسن إسماعيل لتدرسه دراسة أسلوبية في كلية التربية للبنات جامعة بغداد 1999.

وخصت البنيوية بكونها نظرية ومنهجاً عرف طريقه إلى النقد العربي الحديث برسالة كتبها مؤيد عباس العيثاوي في أطروحة دكتوراه من كلية التربية - ابن رشد/ جامعة بغداد.

أما نظرية التلقي فإنها قامت لإبراز دور القارئ في توجيه المعنى وفهمه وأن القراء المتعددين تختلف قراءاتهم لنص معين باختلاف ثقافاتهم، وتجاربهم، وتوجهاتهم الفكرية، وكان من الأطاريح الجادة في تتبع هذه النظرية أطروحة محمد مبارك فهي رائدة في توضيح معالم هذه النظرية، ومحاولة تأصيلها في موروثنا النقدي القديم، متابعاً الجهود النقدية القديمة، وفهم مواقف النقاد بكونهم قراء وذلك في رسالة

كتبها عام 1992 عن نظرية الاستجابة والتلقي في الأدب العربي، أتبعها برسالة جادة عام 1995 من كلية الآداب – جامعة بغداد عن القراءة ونظرية التلقي في النقد العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري.

وبعد أعوام أكملت باحثة من كلية التربية جهود محمد مبارك وهي نادية هنادي في رسالة ماجستير بعنوان (تعدد القراءة في النقد العربي القديم) في كلية التربية للبنات جامعة بغداد 1999.

حاولت هذه الدراسة تتبع ملامح نظرية التلقي، وتعدد القراءات في النقد العربي القديم، أما الدراسة التطبيقية التي تبنت نظرية التلقي فهي ما اختاره أحمد الناصري موضوعاً لأطروحته للدكتوراه حيث بحث عنها في شعر شاعر كبير من شعراء العربية وهو المتنبي، وذلك لكثرة الشراح الذين تناولوا شرح ديوانه، واختلفوا في بعض قصائده ومعانيه اختلافاً كبيراً وكان عنوان أطروحته (شروح ديوان المتنبي في ضوء، نظرية التلقي) في كلية التربية – ابن رشد 1997.

أما تطبيق هذه النظرية والبحث عنها في دراسة الشعر الحديث فقد ظهر في أطروحة سهام حسن خضير عن إشكالات تلقي الشعر العربي الحديث من (1945-1980) في كلية التربية للبنات عام 2000.

أما مفهوم الانزياح فقد شغل به عدد من الباحثين. وراحوا يبحثون في النتاج البلاغي والنقدي العربي ليلتمسوا جذوره، وتطبيقاته، فوجدوا العدول مصطلحاً نقدياً واضح الدلالات فيما تناثر من كتابات البلاغيين العرب كعبدالقاهر الجرجاني، وابن الأثير[9]، وغيرهما فعقدوا فصولاً في رسائلهم، أو خصوا الموضوع بدراسة متفردة مثل عمل عباس رشيد الدرة عن موضوع (الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب) وهو أطروحة دكتوراه.

وأما مفهوم التناص فقد تناوله سعد إبراهيم ليدرسه في النقد

العربي القديم والحديث في كلية التربية – ابن رشد جامعة بغداد 1997 بعنوان (التناص في نقد الشعر قديماً وحديثاً).

وقد طبق هذا المفهوم في أكثر من دراسة فدرست بيان شاكر الكبيسي (التناص في شعر الستينات) في كلية التربية جامعة الأنبار 1999.

ودرس رمضان محمود كريم (التناص في شعر إيليا حاوي) في كلية التربية للبنات عام 1998 ونال بها درجة الماجستير.

ومع التناص طبق مفهوم تداخل النصوص في الشعر الحديث فاختار فائز عبدالجبار جواد (الفنون في شعر يوسف الصائغ) في كلية التربية جامعة تكريت 1997.

إن هذا الكم من الرسائل والأطاريح التي تبنت تأصيل منهج نقدي حديث، أو تطبيقه على الشعر العربي قديمه وحديثه قد سبقته محاولات جادة لدراسة الجزئيات، وتطبيقها على شعر شاعر ما، أو مجموعة من الشعراء. وقد ارتأينا أن نبدأ بالكل ونعود إلى الجزئيات في بداية سبقته، واتضحت شيئاً فشيئاً حتى تكاملت وتبلورت لدراسة مناهج بعينها، وتأهيلها كما مر بنا.

ونعني بهذه الجزئيات كثرة الدراسات الجامعية التي عنيت بالبناء الفني بشكل عام، والبنى الجزئية بشكل خاص، كالصورة، والزمان والمكان، والرمز، وغيرها.

ويبدو إبراز اتجاه نقدي حديث وضح فيه إفادة باحثي الدراسات العليا هو الاتجاه المعنى بالبناء الفني بتحليل النص عند شاعر، أو مجموعة شعراء يجمعهم إطار زمني أو فني أو فكري.

ومن الموضوعات المبكرة في هذا الموضوع دراسة حياة حاسم عن (وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي) من كلية

الآداب – جامعة بغداد 1971، وهي وإن حملت مفهوماً حديثاً في النقد إلا أنها لم تتجاوز مفهوم النقاد العرب القدماء لوحدة القصيدة العربية.

وفي الثمانينات صدرت دراسات عنيت بالبناء الفني لمجاميع من الشعراء يضمهم إطار معين، مثل (بناء القصيدة عند الشعراء الرواد من أصحاب البديع) لجمال عبدالحميد جابر، نال بها الماجستير من الجامعة المستنصرية 1986.

وتحمل قصيدة الحرب بنى قد تكون حاملة لبنى لها ميزاتها وسماتها لذا اختارها أكثر من باحث لدراستها في إطار زمني واحد.

فدرس سعد عبدالحميد (البناء الفكري والفني لشعر الحرب عند العرب قبل الإسلام) وهي رسالة ماجستير في كلية الآداب – جامعة بغداد 1998.

وأكملت هذا الموضوع دراسةأخرى لشعر الحرب في العصر العباسي تحديداً بـ (البناء الفني لقصيدة الحرب في القرن الثالث والرابع الهجريين) لسعيد حسون العنبكي (ماجستير في كلية الآداب – جامعة بغداد 1988).

وزاد عدد الدراسات – في مطلع التسعينات – التي تخص البناء الفني لمجاميع شعرية قبلية أو فكرية، أو موضوعية. فدرس (البناء الفني في شعر الفرسان والأجواد في عصر ما قبل الإسلام) درسته فائزة يحيى عاكف الخزرجي (ماجستير الآداب – جامعة بغداد 1990).

ويحمل شعر القبائل سمات لغوية خاصة، وبنى فنية قد تنفرد بها قصائد قبيلة دون غيرها. ويصدق هذا بشكل واضح في شعر الهذليين الذي جمعه أكثر من عالم وراوٍ عربي قديم، لإحساسهم أن له خصوصية فنية ولغوية كأبي عمرو الشيبانيٍ، والسكري، وابن حبيب، ممن عنوا بجمع شعر هذه القبيلة، لذلك عمد الباحث إياد عبدالمجيد إبراهيم ليبحث عن

(البناء الفني في شعر الهذليين) في أطروحة للدكتوراه عام 1990 (جامعة بغداد = كلية الآداب). ولما كانت القائض متسمة بخصوصية تجعل شعر المتناقضين متقارباً بميزات مشتركة تتعلق ببنية القصيدة فإن تناولها في رسالة للماجستير له مسوّغاته الفنية خاصة إذا تذكرنا أن شرط النقائض هو أن يقوم الشاعر بنقض ما يقوله صاحبه معنىً معنى، وفكرة فكرة، وبالقافية والبحر نفسهما الذي أقام عليه الشاعر الأول قصيدته، فكتب عبدالعظيم رهيف خورشيد رسالة عن (البناء الفني لنقائض جرير والفرزدق) في كلية الآداب، جامعة بغداد 1992.

وفي عام 1993 درس (البناء الفني للمعلقات دراسة تحليلية للقصيدة في مرحلة ما قبل الإسلام) في رسالة للدكتوراه في الجامعة المستنصرية.

ومثل هذه العناية بمجموعة شعرية دراسة آخرين للبناء الفني لمجاميع شعرية في كتاب جمهرة أشعار العرب استناداً إلى حكم مسبق مفاده أن القرشي حين صنف القصائد إلى مجمهرات. ومذهبات، ومشوبات قد لمح صفات فنية مشتركة استدعت تصنيفها، فكان أن دُرس البناء الفني في المشوبات في جمهرة أشعار العرب في رسالة نال بها عثمان عبدالحليم درجة الماجستير في كلية التربية في جامعة الأنبار 1998.

وسجلت في عام 1999 رسالة ماجستير في كلية الآداب جامعة بغداد بعنوان القصائد المجمهرات (لعبد علي نوري، ولابد أنها قد نوقشت الآن).

ودرس البناء الفني لمجموعة أخرى من القصائد جمعها غرض شعري معين فكان أن درس سعد محمد علي (البناء الفني للقصيدة السياسية في العصر الأموي) ونال بها الماجستير من الجامعة المستنصرية عام 1993.

وفي عام 1996 درس نجم مجيد علي البناء الفني في شعر الغزل في العصر العباسي. وهي أطروحة دكتوراه من كلية الآداب – جامعة بغداد أكثر من سابقتها. وكان من الطبيعي أن نقرأ أسماء شعراء مشهورين عرفوا ببناء فني متميز، أفردهم عن معاصريهم أو من أتى بعدهم كما هو ملاحظ من شعر امرئ القيس، الذي كما قيل عنه أسبقهم بادرة، وأصحهم نادرة، وأنه فتح للشعراء باب المعاني المبتكرة. فدرس بناء شعره في رسالتين في سنتين متباعدتين. أولها كتبها إسماعيل عباس جاسم عام 1980، والثانية عام 1988 لعبدالحق حمادي ياسين، وكلاهما نال بها صاحبها الماجستير من كلية الآداب، جامعة بغداد. ولعل تسويغ هذا التكرار مردّه إلى كون الثاني مستشعراً وجوب الكتابة في الموضوع ذاته مرة ثانية لاستكمال جوانبه، لما يحمله هذا الشاعر من مخبات العبقرية والتفرد التي تمكن الباحث من دراستها وفق ما تثريه الدراسات النقدية الحديثة، وتوجهه إليها. هذا إذا افترضنا حسن النية في معرفة الثاني بطبيعة عمل الأول.

وفي عام 1989 درست نصيرة أحمد الشمري: البناء الفني في شعر ابن الرمي، في رسالة للماجستير في كلية الآداب، جامعة بغداد.

وإذا كانت حصيلة الثمانينات ثلاث رسائل في البناء الفني فإن العقد الأخير من القرن العشرين شهد تزايداً كبيراً في عدد الدراسات التي حملت عنوان البناء الفني، أو التيار الشعري، أو البناء الشعري نذكر منها:

- البناء الشعري في قصيدة حسان بن ثابت لعروبة خليل إبراهيم، وهي أطروحة ماجستير من كلية التربية – ابن رشد – جامعة بغداد 1991.
- التيار الشعري عند المتنبي لعلي كاظم أسد، وهي أطروحة دكتوراه من كلية الآداب، جامعة بغداد 1991.

- البناء الشعري عند مسلم بن الوليد – عباس رشيدة الدرّة. وهي رسالة ماجستير من كلية الآداب جامعة بغداد 1992.
- البناء الشعري عند الفرزدق لعلاء الدين المعاضيدي وهي رسالة ماجستير من كلية الآداب، جامعة بغداد 1992.
- التيار الشعري عند أبي تمام – نبيل محمد سلمان، وهي أطروحة دكتوراه أكمل فيها منهجه الذي بدأه في رسالته عن المتنبي 1994.
- البناء الفني عند جرير – ثائر حسن محمد الغرباوي، وهي رسالة ماجستير من كلية الآداب 1995.
- البناء الشعري عند السري الرفاء، لرميض مطر حمد، نال بها الماجستير من كلية التربية، جامعة الأنبار 1995.
- البناء الشعري في شعر ابن خفاجة لإسماعيل عباس جاسم، وهي رسالة ماجستير من كلية الآداب، الجامعة المستنصرية 1996.
- البناء الفني في شعر ابن دراج القسطلي. كتبتها ندى عسكر محمود الجبوري، ونالت بها الماجستير من جامعة بغداد 1998.
- البناء الفني في شعر المعتمد بن عباد لنادية محمود جمعة وهي رسالة ماجستير من كلية التربية للبنات، جامعة الأنبار 1998.

أما اتجاه دراسة الشعر الحديث بتتبع البناء الفني لشعر شاعر أو مجموعة من الشعراء فقد وجدناه في رسائل تناولت مجاميع من الشعر العربي الحديث موزعة على إقليم أو قطر بعينه، أو شاملة للعصر كله زماناً ومكاناً، أو تخصه لدراسة البناء الفني عند شاعر معين.

لقد تابع مرشد الزبيدي نقد الشعر العربي الحديث من خلال متابعة جهود النقاد والدارسين في دراسة البناء الفني في رسالة نال بها الماجستير، عنوانها البناء الفني للقصيدة في النقد العربي الحديث. في كلية الآداب، جامعة بغداد 1989.

أما عبدالكريم راضي جعفر فقد التفت إلى الشعر الوجداني في العراق ليدرسه دراسة فنية موضوعية في أطروحة نال بها الدكتوراه تحمل عنوان: البنية الموضوعية، والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق في كلية الآداب، جامعة بغداد 1991.

ودرس عبدالأمير محمد الكرار (البناء الفني في الشعر النجفي) في كلية التربية، جامعة الكوفة، ونال بعمله شهادة الدكتوراه عام 1996.

وضمن هذا التوجه درس لطيف محمد حسن الفضاء الشعري عند السياب، في جامعة الموصل 1994 ونال بعمله شهادة الدكتوراه.

ويعد البناء الموسيقي أهم بنى القصيدة العربية القديمة، وهي عند المتنبي تمثل خصوصية تشكل بنية فكرية وفنية ليست بمعزل عن البنى الأخرى، لذا درس محمد حسين كاظم الأعرجي (البنية الموسيقية في شعر المتنبي) ونال بها شهادة الماجستير من كلية التربية، جامعة بغداد 1990.

الصورة الفنية:

لقد التفت نقدنا القديم إلى الصورة الفنية، وعالجها معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية والبلاغية. فكان نتاج ذلك محاولات جادة لمعالجة الصورة الفنية في القرآن الكريم أولاً متجلية في جهود علماء أجلاء كالرماني والخطابي، والجرجاني من علماء البلاغة والإعجاز، والتفاتات الزمخشري الرائعة، وابن عطية من علماء التفسير.

وقد تبنى علماء محدثون، وباحثون أكاديميون دراسة الصورة الفنية وحاولوا تأهيلها والبحث عن جذورها في الدرس النقدي والبلاغي القديم. فكتب حفني ناصف عن (الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق)[10].

وكتب جابر أحمد عصفور عن (الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي)[11].

إن متابعة ما كتب عن الصورة الفنية يدلنا على أن الدراسات التفصيلية التي خص بها الباحثون الصورة الفنية دخلت اهتمامات النقد الأدبي الحديث مع ما دخل إليه من مفاهيم نقدية حديثة.

ذكر دي لويس في كتابه الصورة الشعرية أن القصيدة ما هي إلا صورة شعرية مركبة من مجموعة من الصور الشعرية[12].

وعنيت الدراسة الأسلوبية بالصورة. فقد تحدث عنها جوزيف ميشال شريم[13] في المستوى الثالث الذي يخص اللفظ، وحدد مفهوم الصورة في الأسلوب في التشبيه، والمجاز، والاستعارة، والكناية.

وعدت الصورة والمجاز من أغزر الوسائل الأسلوبية وأعمقها[14].

وتعد دراسة محمد حسين الصغير الموسومة بـ (الصورة الأدبية في الشعر الأموي) من أوائل الدراسات الجامعية التي اختصت لدراسة الصورة، وقد نال بها درجة الماجستير من كلية الآداب 1975.

وإذا استثنينا كتاب سيد قطب عن التصوير الفني في القرآن الكريم فإن الدراسات التي سبقت دراسة الصغير هي دراسات نظرية عمدت إلى تأصيل مفهوم الصورة عند النقاد العرب القدامى[15].

ثم تلاها بأطروحة دكتوراه عن الصورة الفنية في المثل القرآني دراسة نقدية عام 1981، وكلتاهما من جامعة بغداد – كلية الآداب.

وفي عام 1984 درست ساهرة عبدالكريم الصورة البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام، وأثر البيئة فيه. وهي دراسة أقرب إلى الدراسة البلاغية، وفق معالجات النقاد العرب القدامى منها إلى دراسة الصورة وفق الدراسات النقدية الحديثة.

وهكذا كانت هذه الدراسات رائدة لعدد من الرسائل والأطاريح

التي خصت الشعراء الجاهليين والإسلاميين والعباسيين، فضلاً عن تلك التي خصت لدراسة الصورة في الشعر العربي الحديث.

واختلفت مصطلحات الباحثين التي تناولها فمن الصورة الأدبية، إلى الصورة الشعرية، والتصوير الشعري. واتخذ بعضهم نمطاً معيناً من الصورة ليبحثها في شعر شاعر ما كالصورة المجازية أو السمعية أو البصرية، مما سنجده في الرسائل التي سنذكرها في أدناه:

- الصورة المجازية في شعر المتنبي - خليل رشيد فالح - نال بها درجة الدكتوراه من كلية الآداب - جامعة بغداد 1985.
- الصورة الفنية في شعر ابن المعتز - اسكندر فليح كامل، ونال بها درجة الماجستير من جامعة البصرة 1985.
- وفي الموضوع نفسه كتبت سنية أحمد الجبوري أطروحة دكتوراه في الجامعة المستنصرية بعنوان التصوير الشعري عند ابن المعتز، وذلك عام 1989.
- الصورة الشعرية عند لبيد العامري قسمت مدحت حسين نالت بها الماجستير من جامعة صلاح الدين 1990.
- الصورة الشعرية عند عدي بن الرقاع - رباح حافد فليح، ونال بها درجة الماجستير من جامعة الأنبار 1990.
- الصورة الشعرية عند ذي الرمة - عهود عبدالواحد العكيلي وهي رسالة ماجستير من كلية الآداب، جامعة بغداد 1990.
- الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام - صاحب خليل إبراهيم، وقد نال بها من الجامعة المستنصرية 1992.
- الصورة الاستعارية في شعر الأخطل، وهو موضوع نالت به الدكتوراه وجدان عبدالإله الصائغ من كلية الآداب، جامعة الموصل 1995.
- وفي العام نفسه التفتت باحثة إلى دراسة الصورة الفنية في النثر

العربي القديم وهي دلسوز جعفر البرزنجي من خلال تتبعها لـ (الصورة البيانية في المقامات البديعية والحريرية، والزينبية) نالت بها درجة الدكتوراه عام 1995.

- الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى - جوان عبدالقادر، نالت بها الماجستير من الجامعة المستنصرية 1996.
- الصورة البيانية في شعر ابن زيدون كتبتها زهراء عبدالحسين. وهي رسالة ماجستير أيضاً من الجامعة المستنصرية 1997.
- الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني - عباس محمد رضا. ماجستير من كلية الآداب - جامعة بغداد.
- الصورة الفنة في شعر أوس بن حجر لأحمد محمد عبدالحميد، رسالة ماجستير من جامعة الأنبار 1998.

أما حضور مفهوم الصورة في دراسة الأدب الحديث فإنه بدا متأخراً عن حضوره في دراسة الأدب العربي القديم.

ففي عام 1987 درست بشرى موسى صالح الصورة الفنية بكونها معياراً في نقد الشعر العربي الحديث في أطروحة للدكتوراه من كلية الآداب = جامعة بغداد بعنوان: الصورة الفنية في نقد الشعر العربي الحديث.

وتوجه باحث آخر إلى الدراسة التطبيقية دراسة الصورة من خلال المذهب الواقعي لدراسة الأدب في أطروحة دكتوراه تحمل عنوان (حركة الواقع مصدراً للصورة الشعرية في الشعر العراقي الحديث). ونوقشت عام 1990.

ولم تتبع هذه الدراسة أطروحة أخرى ترصد الصورة في مجاميع شعرية لمدة زمنية محددة في العصر الحديث، أو في بلد معين، إنما توالت

الدراسات لتتبع أنماط الصور الأدبية عند الشعراء المحدثين أو المعاصرين كان منها:

- الصورة الفنية في شعر الرصافي - وليد عبدالحسين. وقد نوقشت عام 1985.
- الصورة الفنية في شعر البياتي، البواكير والخمسينات - عبدالستار عبدالله صالح، كلية الآداب جامعة الموصل 1986.

وخص شعر السياب بأطروحتين تدرسان الصورة هما:

- الصورة الشعرية عند السياب - عدنان محمد المحاذين. من جامعة بغداد 1986.
- الصورة الاستعارية في شعر السياب. من جامعة البصرة 1992 وخُصَّت أكثر من دراسة لتتبع الصورة البيانية في شعر شاعر معين منها:
- الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة - وجدان عبدالإله الصائغ من جامعة الموصل 1992 (ماجستير).
- الصورة البيانية في شعر علي محمد طه - شروق الطائي جامعة البصرة 1995.
- الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني - حكمت جرجيس صالح من جامعة الموصل 1997.

وهناك مصطلحات ومفاهيم دخلت ميدان الدراسة النقدية، وفهمت من خلالها دلالات وتفسيرات كثيرة للظواهر الفنية واللغوية في الشعر، ودخلت في الأغوار جزئيات القصيدة العربية. فلم يعد ذكر الزمان والمكان يعنيان بعدين ظرفيين يحدد من خلالهما الشاعر حدوداً مكانية أو زمانية، إنما فهم عنهما دلالات رمزية ترسم أبعاداً فكرية أرادها الشاعر أو فهمها القارئ من خلال سياقات الأبيات الشعرية والقصيدة متكاملة. وما عاد الزمان والمكان في نظر الدارسين مجرد فضائين يشغلان

القصيدة العربية أو يؤطرانها إنما لابد من الوقوف عليهما لمعرفة أبعاد أكثر عمقاً من الظواهر السطحية لدلالتيهما.

من هنا درس عبدالإله الصائغ الزمن عند الشعراء قبل الإسلام في رسالة للماجستير من كلية الآداب 1981.

ودرست ساجدة هاشم الحيالي الزمن في الشعر الأموي، ونالت به درجة الدكتوراه من كلية التربية – ابن رشد عام 1995.

ودرس الزمن في شعر شاعر واحد كانت له نظرته المتفردة إلى الكون والوجود هو أبو العلاء المعري في رسالة عنوانها (الزمن في شعر أبي العلاء المعري)[16].

الزمان:

أما دراسة الزمن في الأدب الحديث فقد تناولته أكثر من دراسة جادة حددت معظمها لدراسة الشعر العربي في العراق خاصة لتيسير رصيده في مجموعة يضمها زمان واحد ومكان واحد، وأكثر من هذا يضمنها اتجاه فني متميز تلك هي مجموعة الشعراء الرواد لحركة الشعر الحديث والشعر الحر منه خاصة. لقد رصد سلام كاظم الأوسي مفهوم الزمن ودلالته عند شعراء شكلوا ظاهرة متميزة في الوطن العربي عامة والعراق خاصة وهم رواد الشعر الحديث في رسالة للماجستير تحمل عنوان (الزمن في شعر الرواد، السياب والبياتي، نازك الملائكة، وبلند الحيدري) عام 1990 جامعة بغداد – كلية التربية.

وفي الاتجاه نفسه بحث مسلم حسن من جامعة البصرة: (الزمن في الشعر العراقي المعاصر، ورواد الشعر الحر في البصرة) ماجستير عام 1990.

وأكمل باحث ثالث دراسة الزمن في جيل ما بعد الرواد في رسالة

للماجستير عام 1996 من جامعة البصرة بعنوان (الزمن في الشعر العراقي الحديث جيل ما بعد 1958-1980).

أما سهام هاشم فقد درست مفهوم الزمن خارج إطار الإقليم وحركة الشعر الحر فقط إذ جعلت توجهها نحو (الزمن في الشعر العربي المعاصر) ونالت بدراستها شهادة الماجستير عام 1990.

المكان:

أما المكان فقد توجهت الدراسات النقدية في أواخر الثمانينات حيث كتب حيدر لازم عن (المكان في الشعر العربي قبل الإسلام) عام 1987 في كلية الآداب - جامعة بغداد.

وفي دراسة الأدب الحديث توجهت دراستان نحو السياب الأولى عام 1998 عن المكان ودلالاته في شعر السياب، كتبها محمد طالب البجاوي.

والثانية عام 2000 عن (دلالات المكان في شعر السياب، دراسة موضوعية بنيوية) كتبتها لمى محمد يونس.

والمدينة بأنماطها ورموزها تمثل شكلاً من أشكال المكان، ورمزاً من رموزه. وقد درسها محمد صابر من خلال شعر المدينة في شعر محمد عبدالمعطي حجازي عام 1986.

الرمز:

وتبقى العناية بالزمان والمكان جزءاً من التوجه النقدي لدراسة الرمز وهو توجه رصدناه في الدراسات التي كتبت في التسعينات من القرن العشرين إذ درس محمد صالح اليوزبكي (الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام) في أطروحة للدكتوراه من جامعة الموصل عام 1992.

وتناول حسن جبار محمد الملامح الرمزية في الغزل العربي حتى نهاية العصر الأموي، في أطروحة للدكتوراه أيضاً عام 1992 (من كلية الآداب – بغداد).

وتبدو المعادلة لدراسة الرمز في الشعر العربي القديم واضحة في الباحثين لدراسته في الشعر العربي الحديث، إذ خُصَّت دراستان أيضاً لتناوله. الأولى في أطروحة للدكتوراه كتبها ثابت عبدالرزاق الألوسي بعنوان (ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر 1814-1967) من جامعة بغداد كلية الآداب عام 1985.

والثانية تناولت الظاهرة عند رواد الشعر الحر في العراق في رسالة للماجستير من جامعة البصرة عام 1990 بعنوان (الرمز في الشعر العراقي المعاصر، ورواد الشعر الحر).

القناع:

ودخل مفهوم القناع ساحة الدراسات النقدية الحديثة فطبقه باحث على شعر شاعر عرف ببنائه المتميز، ولغته الشعرية الخاصة التي تحتاج فعلاً إلى دراسات تتعمق في فهم معانيه وأفكاره التي تتمتع بأشكال مختلفة، ورموز متنوعة فجاء اختيار أسامة عبدالصاحب لـ (القناع في أدب أبي العلاء المعري) في الجامعة المستنصرية – كلية الآداب عام 1995.

أما دراسة هذا المفهوم في الدراسات النقدية للشعر الحديث فنجدها في دراسة الباحث رعد أحمد الزبيدي عن القناع في الشعر العربي الحديث. في شعر مرحلة الرواد – من الجامعة المستنصرية عام 1991.

وبعد عام (1992) تناول باحث آخر في أطروحة للدكتوراه (القناع في الشعر العراقي الحديث من عام 1945-1988) من جامعة الموصل – كلية الآداب.

الغربة:

والغربة من المصطلحات النقدية الحديثة التي توجه الباحثون مؤخراً لدراستها في الشعر العربي.

وكان حصتها رسالتان الأولى خصت لدراسة هذا المفهوم في الشعر العراقي (الغربة في الشعر العراقي الحديث) لفليح كريم الركابي عام 1996 في جامعة الكوفة.

والثانية توجهت لدراسة الغربة في الشعر الكويتي ذلك عام 1989 في رسالة أجيزت من جامعة البصرة بعنوان (الغربة والاغتراب في الشعر الكويتي والبحريني).

اللغة الشعرية:

وإذا كانت هذه الموضوعات التي درست البنى التفصيلية للقصيدة العربية، والمفاهيم النقدية المختلفة فإن دراسة اللغة الشعرية التي تنطق عن كل هذه المفاهيم، وتوضح رؤى الشاعر تصبح ضرورية وملحة فاللغة كما قيل (بنيان الأدب، وهيكله، وهي وعاء الخبرة الجمالية، ومحتواه، وبدون دراسة مقومات اللغة الأدبية، والمفردات الشعرية ليس هناك نقد موضوعي، ومنهجي وليس هناك خبرة جمالية تستند على أساس علمي)[17].

فاللغة الشعرية هي التي ترسم البناء الشعري، وتحدد البنى التفصيلية، والجزئية وترسمها من خلال إيحاء المفردات، والسياقات التي يختارها الشاعر فيشكل من خلالها صوره، وأخيلته، وإبداعاته الشعرية.

وفق هذا المنظور انكبَّ عدد من طلبة الدراسات العليا إلى لغة الشعر لدراستها من خلال مجاميع شعرية يضمها زمان واحد أو إقليم واحد، أو ربما توجه فني معين.

فكان من الرسائل المبكرة في هذا المجال أطروحة الدكتوراه التي كتبها صادق حسين كنيج في كلية الآداب - الجامعة المستنصرية عام 1979 بعنوان (لغة الشعر الأندلسي في عصر الخلافة).

وفي عام 1982 كتب جمال نجم العبيدي (لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين) في كلية الآداب، جامعة بغداد.

وأكملت باحثة ما كتب عن لغة الشعر الأندلسي حين اختارت مجموعة شعرية يعرضها كتاب مشهور في كتب الأدب العربي في الأندلس وهو كتاب الذخيرة فدرست (لغة الشعر في القصيدة الأندلسية في شعراء الذخيرة) في كلية الآداب عام 1990.

وقد قيل عن الفرزدق المقولة المشهورة أن لولا شعره لضاع ثلث اللغة، فحقّ لشعره أن تدرس لغته من خلال هذه المقولة القديمة، ومن خلال التوجه النقدي الحديث فكتب رحمن غركان عبادي في جامعة الكوفة عام 1995 (لغة الشعر عند الفرزدق).

وفي عام 1996 كتبت ثلاث رسائل عن لغة الشعر:

الأولى عن لغة الشعر في ديوان الحماسة - باب الحماسة، كتبها عبدالقادر علي باعيسى في جامعة الكوفة.

والثانية لغة الشعر عند البحتري، كتبها علي كامل دريب في الجامعة المستنصرية كلية الآداب.

والثالثة في الجامعة المستنصرية أيضاً بعنوان لغة الشعر في العصر الأموي. كتبتها زينب حديج.

وأخيراً كتبت ميساء صلاح ودّاي (لغة الشعر عند الأحوص) في كلية التربية جامعة الكوفة عام 1999.

أما لغة الشعر العربي الحديث فقد توجهت نحوه أكثر من دراسة:

الأولى تناولت (لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن

العشرين والحرب العالمية الثانية) كتبها عدنان حسين العوادي في كلية الآداب – جامعة بغداد 1983.

والثانية عن (لغة الشعر المهجري) كتبتها علية جاسم النجار ونالت بها شهادة الدكتوراه عام 1997 في كلية الآداب – جامعة بغداد.

وتناول ثلاثة باحثين لغة الشعر عند شاعر بعينه هي:

- لغة الشعر عند الجواهري – علي ناصر غالي – جامعة البصرة 1992.
- لغة أبي ماضي الشعرية – نوال كمال حسين – كلية البنات – الكوفة 1995.
- لغة الشعر عند كمال الحديثي – أرشد علي محمد – التربية – الجامعة المستنصرية 1996.

هذه هي أهم الاتجاهات التي استطعنا رصدها عن أثر المناهج النقدية الحديثة في دراسة الأدب العربي في الجامعات العراقية. حاولنا استقصاءها، والبحث عن ملامحها في توجهات الباحثين فيها. وهي ملامح تدل على أصالة الدرس النقدي الجامعي، وإذ نلمح فيها انتقاء للأساليب، ومفاهيمها، ومحاولة جادة لدراستها وفق ما ينسجم مع الذوق العربي، وتوجهات القراء، والباحثين.

وقد تبين أن كثيراً من هذه الدراسات ظلت متشبثة بالموروث النقدي العربي محاولة تصفية الأجواء النقدية من التطبيقات الموغلة بالتحليل والرموز الذي قد لا يستسيغه القارئ العربي إلى التحليل الدقيق المستفيد من المناهج النقدية الحديثة في دراسة الشعر العربي قديمه وحديثه. ويبقى السؤال مطروحاً هل تستطيع هذه التوجهات النقدية أن تنتج مناهج نقدية حديثة لا يقع فيها الباحثون مرة أخرى في التقليد – تقليد الدراسات النقدية الحديثة الرائدة؟ الجواب متروك للتوجهات الآتية في الدراسات النقدية المعاصرة.

الهوامش

1) المرجعيات العربية في النظرية النقدية الحديثة ص 1.

2) أمتعة النص 39-41.

3) في الميزان الجديد 185 (طبع سنة 1944). وانظر المرجعيات ص 8.

4) مجلة الثقافة العربية، طرابلس، السنة الثانية، أيلول 1975 ص 240 عن الأسلوبية ونظرية النص (المقدمة).

5) نظرية البنائية في النقد الأدبي ص 8.

6) نشره في بغداد عام 1983.

7) اتجاهات البحث الأسلوبي (المقدمة).

8) البلاغة والأسلوبية: 4.

9) ينظر في هذا مثلاً: التفكير البلاغي عند العرب – حمادي حيمور ص 681.

10) طبع عام 1965.

11) طبع عام 1972. وانظر الصورة الفنية في الشعر الجاهلي نصرت عبدالرحمن والصورة الفنية معياراً نقدياً – عبدالإله الصائغ 1987، الصور والبناء الشعري د. محمد حسين عبدالله، دار المعارف، القاهرة 1981.

12) الصورة الشعرية، وانظر النقد التطبيقي التحليلي لعدنان عبدالله، دار الشؤون الثقافية، بغداد ص 19.

13) دليل الدراسات الأسلوبية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.

14) نظرية الأدب 164.

15) مثل دراسة مصطفى ناصف عن الصورة الأدبية. مصر، المكتبة الأدبية، 1958، الصورة البديعية بين النظرية والتطبيق للدكتور حفني محمد شرف. مطبعة الرسالة 1966.

محمد جابر عصفور في دراسته للصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، مصر، دار الثقافة 1974. أما الدراستان الرائدتان اللتان نهجتا النهج التطبيقي في دراسة الصورة الأدبية فهما أيضاً لاحقتان لدراسة الصغير فالأولى: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي للدكتور نصرت عبدالرحمن فقد طبعت عام 1976 (بمعنى أنها لم تكن متوافرة للباحثين وإن كانت أجازتها عام 1972). وأما الثانية فهي الصورة الفنة في شعر أبي تمام لعبدالقادر الرباعي التي نال بها الماجستير من جامعة القاهرة عام 1979 وطبعت عام 1980.

16) كتبها إبراهيم مسلم لفتة ونال بها الدكتوراه عام 1997 من كلية التربية – جامعة بغداد.

17) النقد التطبيقي 21.

تحاول هذه الدراسة المقتضبة جاهدة (جهد المُقِل) أن تُعرّج تعريجاً اصطلاحياً على إشكالية النقد الجديد في وطننا العربي، من خلال استبطان تجربة أحد أقطابه الكبار الذين استطاعوا - إلى حد بعيد - المعايشة بين التراث والحداثة، ألا وهو الناقد الدكتور عبدالملك مرتاض (رئيس المجلس الأعلى للغة العربية سابقاً في الجزائر). وذلك من خلال تقسيم المدوّنة المصطلحية لآليات الاصطلاحات كما حددها فقه اللغة العربية، والتركيز على حد المصطلح وبنيته المرفولوجية. وبعد طول تدبر للمادة الاصطلاحية المطروحة في دراسات عبدالملك مرتاض النقدية، ارتأينا أن نقسمها على هذا النحو:

أ. المصطلح المشتق:

يحظى (الاشتقاق) بمكانة متميزة، داخل اللغات السامية وفي طليعتها العربية، ومن حيث إنه أولى وسائل التوليد اللغوي وأكثرها استجابة لخصوصياتها، وعلى قدر هذه الحِظَة الخاصة، فإنه يحظى - كذلك - بمكانة معتبرة لدى عبدالملك مرتاض قياساً إلى سائر طرائق الوضع الاصطلاحي.

حتى إننا ألفيناه يسحب آلية الاشتقاق على مصطلح سيميائي «معرَّب» من أكثر المصطلحات تداولاً بهذه الصيغة المعربة، وهو مصطلح «الأيقونة» (IcÔn): «أفلم يأن لنا أن نقترح له ترجمة عربية تنفض عنه هذ العُجمة التي ظل يشكو منها في كل الكتابات العربية المعاصرة؟»[1] وكان الجواب البديل هو مصطلح (المماثِل) الذي يحيل على علاقة شبيهة بين السمة الأيقونية وأصلها الفاعل المؤثر. وهي علاقة تؤكدها جل

الوحدات الاشتقاقية التي تنتمي إلى هذه العائلة اللغوية (المثل، المماثل، التمثّل، التماثل، التمثال، الامتثال، الممثِل،...)؛ إذ تدل على أنها نسخ «أيقونية» لصورة أصلية ما.

وإذا كان الحديث عن النماذج الاشتقاقية في مصطلحات مرتاض لا يكاد ينتهي، فإننا لن نتعمق أكثر في شجون هذه السبيل الممتدة، مجتزئين بما ذكرنا، لنشير إلى أن الناقد يمتلك جرأة بليغة في بعض العمليات الاشتقاقية، ولاسيما تلك التي يحظُرُها الدرس النحوي التقليدي ومنها ما يسمى بـ «الاشتقاق من الجامد»، وهو ضرب اشتقاقي لا يكاد يجيزه إلا قلة من علماء اللغة، وفي مواقف محدودة تمليها الضرورة العلمية بوجه خاص.

وضمن هذا الباب يقع مصطلح (الأزمنة)[2]، الذي يشتقه مرتاض من (الزمن)، بل ويولّد له هذه الصورة الاشتقاقية الفعلية: أزْمن، يُؤزمِن، أزمَنةً، ليجعل مصدر (الأزمنة) مقابلاً للمصطلح الأجنبي (Temporisation)، وهو صنيع علمي محمود، في نظرنا، يجعل اللغة قادرة على التجدد والانبعاث والمواكبة. كما أن المعاجم العربية (وحتى «المعجم الوسيط» منها!) لم تجرؤ على إيراد الفعل (أزمن) بالصيغة المتعدية إلا في حال واحدة، حين قالوا: أزمن الله فلاناً (أي ابتلاه بمرض مزمن)، وهي – على أي حال – دلالة بعيدة عما يحيل عليه المصطلح الأجنبي المعاصر.

ضمن ذلك أيضاً، يشتق مرتاض مصطلح (التقاين) – الذي تدل صيغته الصرفية على دلالة المفاعلة والمشاركة – من الاسم المجرد (الأيقونة)؛ وذلك محاولة منه لإعطاء «دلالة جديدة لهذا المصطلح السيميائي بحيث لا تكون الأيقونة مجرد شيء له قابلية الاستقبال والخضوع فقط، وإنما هي شيء له قابلية التفاعل والتقاين والتخاصب عبر الخطاب الأدبي بعامة، والشعري بخاصة، مع العناصر السيميائية

الأخرى. والتقاين يكشف، بلا ريب، عن مدى قدرة تعامل ناص بعينه مع الصور أو المنظورات والمسموعات والملموسات والمذوقات والمشمومات...»[3]. ومن (الحيز) أيضاً، يشتق مصطلحي «التحيز» و«التحايز» ما وقفنا عند ذلك في مقام سابق، خلال دراسة أخرى عن الناقد.

وغير بعيد عن ذلك، يقدم مرتاض على عمليات اشتقاقية ثقيلة على الأذن العربية (وإن كان ذلك لا ينتقص من قياسيتها!)، حين يشتق من الفعلين: خَطَبَ ونَصَّ، مصطلحين جديدين: (الخطْبَبَة) و(النّصنَصَة)، يجعلهما مقابلين لمصطلحي "غريماس": (Discursivisation) و(Textualisation)[4].

ب. المصطلح المعرَّب:

يجمع علماء اللغة وأهل الاصطلاح على أن الميل إلى التعريب اللفظي وتفضيله على ما سواه دليل على «نوع من الكسل (إذ هو أسهل الطرق وأحياناً أخرى (...) على جهل لأسرار اللغة والتطور اللغوي أو على تقليد أعمى للنظريات اللغوية الغربية التي تجاوزها الزمان..»[5].

لكن ذلك لا يعني الدعوة إلى إلغاء هذه الوسيلة الاصطلاحية، بل يعني الدعوة إلى قلة الركون إليها إلا في عز الحاجة إليها؛ أو جعلها وسيلة مؤقتة ريثما توفر الآليات الاصطلاحية المحلية المقابل الوافي للمصطلح الأجنبي الدخيل.

وتتوفر دراسات عبدالملك مرتاض على كمّ معتبر من المصطلحات المعرّبة، من شأنه أن يكون آية علي أن يكون الناقد لايزال سعيه الاصطلاحي دون مرحلة التجريد والاستقرار.

ويدلنا هذا الكم، من زاوية أخرى، على مواطن محددة يصطنع الناقد فيها (المصطلح المعرّب) أكثر من غيره، ومن هذه المواطن:

- المصطلحات النقدية الشائعة التي تفوقت صيغتها الدخيلة على سائر المقترحات الاشتقاقية، في الاستعمال النقدي العربي المعاصر.

وضمن هذا الموطن، نعثر على مثل هذه المصطلحات: مورفيم (Morphème)، مونيم (Monème)، سانتاقم (Suntagme)، قرافيم (Graphème)، كلاسيم (Classème)، ليكسيم (Léxème)، فونيم (Phonème)، هيرومينوطيقا (Herméneutique).

- المصطلحات الجديدة المنقولة من مرجعية غربية، والتي لم يعثر لها على مقابلات في الاستعمال العربي المعاصر، مثلما رأينا عند مصطلح «البركسيميكا» (Proxémique)، في الفصل الرابع من البحث الذي كتبه عن محمد العيد.

- المصطلحات المختلف في ترجمتها؛ حيث يورد المصطلح الأجنبي بصيغته المعرّبة مع عطف مقابلات أخر عليه، مثال: «.. وقد نطلق عليه نحن المعاصرين: (أدبية الشعر) أو (البويتيك) أو (الإنشائية) أو (الشعرية) (Poétique)..)[6].

- المصطلحات الأجنبية التي تجاوزت مرحلة «الدخيل» لتندمج معرّبة في سياق الاستعمال العربي، حتى ليُخيل إلينا أنها كلمات عربية الأصل، ومن ذلك مصطلح (الإقونة) أو (الشفرة).

وسنقدم – فيما يلي – معالجة مفصّلة لمصطلح (الشفرة)، قصاراها كشف المخاطر البليغة التي قد تنجم عن آلية «التعريب» الاصطلاحي:

على غرار طائفة من النقاد العرب المعاصرين، يقدم عبدالملك مرتاض مصطلح (الشفرة)، في كثير من المواطن[7]، على أنه مقابل للمصطلح الأجنبي (code) وهي الترجمة التي لا ترتاح لها طائفة أخرى؛ فتقدم لها بدائل مغايرة من طراز: (القانون) عند محمد بنيس[8]، و(النمط) عند عبدالسلام المسدي[9]، و(السَّنن) عند ميشال شريم[10]، و(الكود) عند سعيد علوش[11]، و(تنظيم رموز) عند ميشال زكريا[12].

والغريب في أمر مرتاض وطائفته أن يجعلوا الكلمة المعرّبة (الشفرة) مقابلاً لمصطلح أجنبي آخر (code)، بدلاً من المصطلح الذي عرّبوها منه، وهو كلمة (chiffre) الفرنسية، أو كلمة (cypher) الإنجليزية، على السواء.

والأغرب من ذلك أن يُصدر مؤتمر مجمع اللغة العربية بالقاهرة، في دورته الخمسين سنة 1984، قراراً بموافقة المجمع «على استخدام كلمة (الشفرة) للدلالة على كتابة بالرموز قصد الإخفاء – نظراً لشيوعها – على أنها معربة لكلمة (cypher)، مع جواز الكسر والفتح»!!![13].

وما درى المجمعيون أن الكلمة عربية الأصل والفصل واللسان؛ إذ هي منحدر من كلمة (صفر) العربية، اقترضها الفرنسيون – بفعل الفرنسة (la francisation) لتشكيل كلمة (chiffre) التي تدل على الأرقام والقيم الكمية، ثم تطورت لتدل على تشكيلة من الرموز السرية (code secret)[14]، ولعل بنيتها الصوتية العربية أن تكون أجلى وأوضح في النطق الإيطالي (cifra) وحتى الإنجليزي (cypher)، على عكس النطق الفرنسي الذي حرّف صورتها العربية قليلاً، حين أبدل سينها شيناً.

وبعد! فكيف تقترض اللغات اللاتينية هذه الكلمة العربية بعد أن تُخضعها لطبيعة بنية كل واحدة منها، ثم نأتي نحن العرب – بعد قرون – لنستورد كلمتنا «الضالة» (!) (صفر) في ثوب جديد (شفرة)، ليقع الالتباس بين (الشفرة) الجديدة، و(الشفرة) القديمة الراسخة في المعجم العربي بإحدى دلالتين: أشفار العين أي أهدابها، أو الشفرة الجديدة التي وردت في حديث الرسول صلى الله عليه وسلم المشهور: «... وليحدّ أحدكم شَفْرَتَه...» في سياق الإحسان إلى الذبيحة بإراحتها عند الذبح...؟!.

جـ - المصطلح المنحوت:

من الواضح أن عبدالملك مرتاض لم يركن إلى آلية (النحت) لتشكيل المصطلحات الجديدة إلا في حالات نادرة لم تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة، وليس لذلك من مبرر سوى الشعور الضمني بغرابة هذه الآلية الاصطلاحية عن خصوصية العربية، وأنها ليست من أصولها.

وهذه مجمل المصطلحات التي نحتها مرتاض:

1 - الركْبرة:

نحت الناقد مصطلح (ركبرة)[15] من فعلين: (ركَّب) بمعنى ألّف الكلام، و(عبّر) بمعنى بلّغ الرسالة ووصّلها إلى المتلقي، لتشكيل اسم (الركبرة) الذي يجعله مقابلاً لمصطلح (syntagme)، ويجعل (الركبري) وصفاً له ونسبة إليه، كما يضيف إلى الاسم ياء المصدرية فتنتج (الرّكبرية) التي يجعلها مقابلاً لكلمة (la syntagmatique). وفضلاً عن غرابة هذا المصطلح، فإن الناقد كان يمكن أن يكون غنياً عن هذا العمل، لأن معظم النقاد يقابلون هذا المصطلح بـ (التركيب)، أو (المركّب)، وربما (الركن) كذلك. بدليل أن الناقد نفسه ألفيناه، في حالات لاحقة، يعْدِل عن هذا المصطلح المنحوت الغريب ليصطنع (التركيب) حيناً، و(السانتاقم) حيناً آخر.

2 - الجدلَغة:

لتحقيق معنى التجديد اللغوي الذي يتضمنه المصطلح الأجنبي (néologisme) يقترح مرتاض مصطلحاً منحوتاً من لفظين اثنين (فعل واسم!): (جدّد) و(لغة)، ليصبح (جَدْلغة)[16]، يكون الفعل منه (جَدْلَغَ)، والنسبة إليه (جدْلغي).

والواقع أن هذا المصطلح الغريب، بدوره، كان في وسع الناقد أن

يريح نفسه من مشقة نحته، وأن يكتفي بترجمته؛ كما فعل المسدي حين قابل كلمة (Néologie) بـ (اصطلاحية أو وضع المصطلح)[17]، أو عبدالقادر الفاسي الذي قابلها بـ (توليد اللغة)[18].

ويبدو أن الناقد قد شعر بانغلاق مصطلحه المنحوت، فلم يصطنعه مُذْ صَدَعَ به، بل إننا ألفيناه - في مقام لاحق - يقابل مصطلح (néologie) بـ (اللغة الجديدة)[19]، ويتنكر - ضمنياً - للمصطلح الأول!.

3 - البَدْعَدَة:

ينحت مرتاض مصطلح الـ (بدعدة)[20] من الفعلين: بَدَأ وعَادَ (بدْعَدَ، يُبدْعِدُ، بَدْعدةً)، ليجعله مقابلاً للمصطلح الأجنبي Récurrence الذي يُطلق على كل عنصر ألسني يتكرر أو يعيد نفسه.

وقد كان في وسعه أن يستغني عن هذا المصطلح المنحوت الذي لا يدل على مفهومه مباشرة، ولا يوحي به. ليضع له بديلاً لائقاً وواضحاً، كأن يكون (المعاودة) أو (التواتر) أو (الاطراد) أو (التكرار) أو (الترداد).

4 - الزّمكان:

هذا نحت مألوف في الكتابات غير الأدبية، ولكن غير المألوف فيه أن يُصطنع مصطلحاً نقدياً في تحليل عمل سردي؛ فقد جعله مرتاض عنواناً لأحد فصول كتابه (تحليل الخطاب السردي)، ليكون مزيجاً تركيبياً بين عنصري (الزمان) و(المكان)، وحتى يتسنى له دراستهما متداخلين، بعدما بدا له أنه «يستحيل تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان، كما يستحيل تناول الزمان - في دراسة تنصب على عمل سردي دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره»[21]، بل كأنه أراد بمصطلح (الزّمكان) بعض ما يريد الفرنسيون من وراء مصطلحهم (Espace-temps).

وهو مقابل نحتي موفّق، خلافاً للمنحوتات الأخرى التي يمكن أن نحكم عليها بالمخفِقَة، وأن ليس لصاحبها منها إلا تلك الاستعراضات اللغوية والفيلولوجية!.

د - المصطلح الإحيائي:

يقترح بعض اللغويين المعاصرين وسيلة جديدة لاستيعاب بعض الكم الاصطلاحي الأجنبي الوافد، يسمونها (الإحياء).

ويعني (الإحياء) «ابتعاث اللفظ القديم ومحاكاة معناه العلمي الموروث بمعنى علمي حديث يضاهيه»[22].

وقد حرصت (ندوة توحيد منهجيات وضع المصطلح العلمي العربي) حرصاً جماً على هذه الوسيلة؛ من خلال تشديدها على «استقراء وإحياء التراث العربي وخاصة ما استعمل منه من مصطلحات علمية عربية صالحة للاستعمال الحديث وما ورد فيه من ألفاظ معرّبة».

بيد أن هناك عصبة أخرى تعترض - أشد الاعتراض - على هذه الوسيلة وترى فيها تضليلاً لمفهومي المصطلح التراثي والمصطلح الأجنبي، على السواء؛ وعلى رأسها الدكتور عبدالقادر الفاسي الذي دعا إلى «الابتعاد عن استعمال المصطلح المتوفر القديم في مقابل المصطلح الداخل، لأن توظيف المصطلح القديم لنقل مفاهيم جديدة من شأنه أن يفسد علينا تمثل المفاهيم الواردة والمفاهيم المحلية على السواء، ولا يمكن إعادة تعريف المصطلح القديم وتخصيصه إذا كان موظفاً ...»[23].

وبين أولئك وهؤلاء لا نملك إلا أن نُسلِم بسلامة الوسيلة «الإحيائية» مجرّدة، مع التنبيه على ما ينجرّ عنها من مخاطر أثناء الاستعمال، ومعنى ذلك أنه ينبغي التسلح بالحيطة الدلالية والحذَر المفهومي أثناء الفعل الاصطلاحي.

والواقع أن عبدالملك مرتاض لم يلجأ إلى هذه الوسيلة إلا في مواضع محدودة، كأن يورد مصطلحاً أجنبياً ثم يقابله ببعض صوره المصغرة في البلاغة العربية، أو يجعل المصطلح الإحيائي واحداً من جملة بدائل اصطلاحية للمصطلح الأجنبي؛ كما في قوله: «... هذا الشيء الذي كان القدامى يطلقون عليه (الماء الشعري)، وقد نطلق عليه نحن المعاصرين: (أدبية الشعر) أو (البويتيك) أو (الإنشائية) أو (الشعرية) – poétique...»[24].

وقد رأينا – سابقاً – أيضاً أنه أحيا مصطلح (النَسْج) الذي طالما اصطنعه البلاغيون والنقاد العرب القدامى، ليجعله مقابلاً للمصطلح الأجنبي (Texture).

وحين أتى (السيميائية)، في بدايات اتصاله بها، قال:

«... ولقد نعلم أن (السميوتيكية (la sémitoique) أو (العلامية) كما يطلق عليها عبدالسلام المسدي هي علم نظم الإشارات. ونحن نفضّل (الإشارية) على (العلامية) لأن بعض القدامى العرب كان اصطنع هذا المفهوم الألسني لهذا المعنى أو لمعنى قريب منه»[25]، وفي ذلك إحياء لمصطلح قديم صَدَعَ به الجاحظ في (البيان والتبيين).

إلا أن وسيلة (الإحياء) قد تقدم، كما أسلفنا، مفهوماً مغالطاً لدلالة المصطلح الدخيل، من شأنه ألا يستوعب محموله الدلالي؛ ومثال ذلك مصطلح (الحروف الذولقية) الذي قدمه مرتاض مقابلاً لمصطلح (Alvéolaires)، وليس ذلك كذلك مثلما فصّلنا القضية في الفصل السابق.

ومن هذا المثيل أيضاً مصطلح (الجناس) الذي يجعله الناقد بديلاً للمصطلح الأجنبي (Alittitération)[26]، وهي مجازفة غير محمودة العواقب!، وقد بحثنا عن ترجمات أخرى لهذا المصطلح فألفينا (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب) يترجمها عبدالسلام المسدي

بـ«الجناس الاستهلالي»[28]، وهي نفسها الترجمة القاموسية التي عثرنا عليها في قاموس (المنهل): «... مجانسة صوتية، جناس استهلالي (تكرير حرف أو أكثر في مستهل لفظتين متجاورتين)...»[29].

ويشرح (قاموس اللسانيات) الفرنسي هذا المصطلح بأنه عبارة عن «تكرار لصوت أو مجموعة من الأصوات في أوائل مجموعة من المقاطع الصوتية أو مجموعة من الكلمات داخل ملفوظ واحد»[30]، ويظهر من خلال الأمثلة التي يقدمها مؤلفو القاموس (Farfouiller, chuchoter, sussurer) أن هذا التكرار يمكن أن يحصل داخل الكلمة الواحدة، وإذا حصل بين مجموعة من الكلمات فإنما يحدث في أوائلها، وهنا يفترق عن دلالة (الجناس) في البلاغة العربية التي لا تفيد موضع التكرار الصوتي، ولا تحصره في أوائل الكلمات فحسب، كما أن (الجناس) داخل الكلمة العربية أمر غير معهود، في حدود علمنا!. وعليه فإن المطابقة بين المصطلحين لا تخلو من تجاوز!.

هـ - المصطلح المجازي:

(المجاز) وسيلة مهمة تستعين بها اللغة كي تثري نفسها بنفسها، مكتفية - في ذلك - بوحداتها المعجمية الثابتة التي تغدو من السعة الدلالية بحيث تستوعب دلالات جديدة لا تربطها بالدلالات الأصلية سوى وشائج المناسبة والمشابهة.

ومن المصطلحات المجازية التي تتكرر في دراسات عبدالملك مرتاض، نذكر (الوتد الألسني)؛ حيث يستغني «الوتد» عن دلالاته المعجمية (ما رُزّ في الأرض أو الحائط من خشب) ليكتسب دلالة جديدة (ركيزة لغوية تستند إليها الوحدات الجملية داخل الملفوظ، ولكنها تكون لاغية في النظام البنيوي لهذه الوحدات)، ليس بينها وبين الدلالة الأولى سوى هذا الانتصاب الحيادي الثابت.

كما نذكر أيضاً مصطلح (السلم الصوتي) الذي يتكرر كثيراً في إجرائيات الدراسة البنيوية لدى مرتاض؛ حيث يتجرد «السلّم» من دلالته الحسية الأولى (ما يصعَد عليه إلى الأمكنة العالية) ليكتسب دلالة بنيوية جديدة تقوم على النظر إلى الملفوظ على أنه بمثابة سلالم لغوية يتفاوت عدد درجاتها، ولكن درجاتها تتماثل صوتياً بكيفية أو بأخرى.

وإلى جانب ذلك، نشير إلى مصطلح (الماء الشعري) الذي يحوّل النص (بفعل المجاز – إلى أرضية تفيض ماءً ورَوَاءً؛ من حيث يدل الماء على جملة من العناصر الأدبية الحيوية التي تبعث الحياة في النص وتكسبه بهاءً وجمالاً.

أما مصطلح (التقويضية) فإنه يتمثل النص الأدبي – على سبيل المجاز – بمثابة صرح أدبي يجري تقويضه لإنشاء صرح على أنقاضه.

وأما (المفتاح السردي) فتعبير مجازي، اصطنعه الناقد مرة واحدة[31]، يقوم مقام (حل العقدة) في الاصطلاح النقدي الكلاسيكي.

وعموماً فقد وظّف عبدالملك مرتاض مجمل ما ملكت العربية من آليات اصطلاحية، بنسب متفاوتة، من اشتقاق ومجاز وإحياء ونحت وتعريب، كل ذلك بغية تقديم مقابل اصطلاحي مقبول.

الهوامش

1) د. عبدالملك مرتاض: شعرية القصيدة قصيدة القراءة - تحليل مركّب لقصيدة أشجان يمانية، ط 1، دار المنتخب العربي، بيروت، 1994، ص 234.

2) د. عبدالملك مرتاض: أ-ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «ابن ليلاي» لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص 121.

3) د. عبدالملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، مجلة «علامات»، جدة، ج 5، م 2، سبتمبر 1992، ص 163.

4) د. عبدالملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي - معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية «زقاق المدق»، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 262.

5) د. عبدالرحمن الحاج صالح: الذخيرة اللغوية العربية، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، عمان، السنة 10، العدد 30، 1986، ص 50.

6) أ-ي، ص 146.

7) انظر:

- النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 26.

- بنية الخطاب الشعري، ط 1، دار الحداثة، بيروت، 1986، ص 245.

- أ - ي، ص 25.

8) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - مقاربة بنيوية تكوينية، ط 1، دار العودة، بيروت، 1979، ص 517.

9) د. عبدالسلام المسدي: قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، 1984، ص 236.

10) ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1984، ص 153.

11) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984، ص 110.

12) ميشال زكريا: الألسنية (علم اللغة الحديث) - قراءة تمهيدية، ط 2، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1985، ص 282.

13) مجلة (مجمع اللغة العربية الأردني)، عمان، س 9، ع 29، كانون الثاني - حزيران 1985 ص 169.

14) Petit Larousse Illustré 1984, Librairie Larousse, PARIS, 1980, P-198.

15) النص الأدبي من أين وإلى أين، ص 98.

16) نفسه، ص 98.

17) قاموس اللسانيات، ص 201.

18) عبدالقادر الفاسي الفهري: اللسانيات واللغة العربية – نماذج تركيبية ودلالية، دار توبقال للنشر ومنشورات عويدات، الدار البيضاء، بيروت وباريس، 1986، ص 392.

19) د. عبدالملك مرتاض: هل الحداثة فتنة؟، مجلة «المنهل» السعودية، م 56، ع 517، يوليو 1994، ص 116.

20) شعرية القصيدة قصيدة القراءة، ص 42.

21) تحليل الخطاب السردي، ص 227.

22) د. عبدالسلام المسدي: الازدواج والمماثلة في المصطلح النقدي، المجلة العربية للثقافة، تونس، س 3، ع 24، مارس 1993، ص 44.

23) اللسانيات واللغة العربية، ص 406.

24) أ–ي، ص 146.

25) النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ص 21.

26) د. عبدالملك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 184.

27) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط 2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص 335.

28) قاموس اللسانيات، ص 246.

29) جبور عبدالنور وسهيل إدريس: المنهل (قاموس فرنسي – عربي)، ط 7، دار الآداب، بيروت، 1983، ص 37.

30) Jean Dubois (et autres): Dictionnaire de linguistique, Larousse, Paris, 1991, P. 20.

31) د. عبدالملك مرتاض: ألف ليلة وليلة – تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 96-97.

* * *

كان يعتقد في النموذج الإرشادي القديم للعلم أنه توجد بنى أساسية، ومن ثم توجد قوى وآليات تتفاعل من خلالها هذه البنى والقوى والآليات، مسببة بذلك السيرورات. وفي النموذج الإرشادي الجديد تُرى كل بنية بوصفها تمظهراً لسيرورة ضمنية. والنسيج الكلي للعلاقات إنما هو دينامي أساساً. وكان يُعتقد في النموذج الإرشادي القديم أن الأوصاف العلمية موضوعية، أي مستقلة عن الملاحِظ وعن سيرورة المعرفة. وفي النموذج الإرشادي الجديد يعتقد أن الإبستمولوجيا epistemology – فهم سيرورة المعرفة – تضمنها صراحةً وصف الظاهرة الطبيعية. وهكذا جرى التحول من العلم الموضوعي إلى «العلم الإبستيمي». وفي هذه النقطة ليس هناك إجماع على مسألة ما هي الإبستمولوجيا المناسبة، ولكن هناك إجماع بازغ على أن الإبستمولوجيا يجب أن تكون جزءاً متمماً لكل نظرية علمية.

إذا كانت هذه هي الحال الآن فيما يتعلق بالعلم حتى في أدق تجلياته وأكثرها إمكانية للضبط، فيجب على النقد الأدبي أن يقبل، على الأقل، بعدم الادعاء بالموضوعية، أي بعدم انفصال الناقد عن نقده وعن سيرورة المعرفة وتاريخيتها، وأن نتائجه هي في أحسن الأحوال محدودة وتقريبية. مع الاعتراف بأن موضوعات النقد الأدبي هي من أكثر الموضوعات تملصاً أمام البحث والتدقيق وأن النقد الأدبي نظام معرفي يقوم على تعددية الفروع المعرفية وهذا مما يزيد في صعوبته فكل خلل في أي جانب من هذه الفروع ينعكس في نتائجه، سواء أأتى الخلل من المصدر المعوَّل عليه أم من سوء فهم الناقد.

وبدءاً من هذه الأفكار يقّدر المرء الصعوبات الشديدة التي كان على

الناقد الدكتور عبدالله أبو هيف أن يذللها وهو يقارب موضوعاً شائكاً وطويلاً ومعقداً لينجز في النهاية هذا الكتاب الضخم «النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد» الذي يقع في (560) صفحة من القطع الكبير، والذي هو بحق أول محاولة بحثية في هذا الاتجاه. (صدر عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق، سنة 2000).

ويتوخى الكتاب دراسة أزمة الهوية العربية من خلال البحث في النقد القصصي والروائي والسردي على وجه العموم، ويتألف من مقدمة وخاتمة وثمانية فصول. وحرص في الفصل الأول التمهيدي على الإحاطة بنشأة النقد الأدبي العربي الحديث الخاص بالقصة والرواية وتطوره حتى اشتداد عوده فيما بعد الحرب العالمية الثانية. وتناول في الفصل الثاني العوامل المؤثرة في تكوين الاتجاهات الجديدة لنقد القصة والرواية وهي الترجمة والروافد الأكاديمية وتطور العلوم والنهاجيات المعرفية ووسائل الاتصال وثورة المعلومات والتطلع إلى الحديث والحداثة والتأليف المعجمي والمصطلحي والموسوعي والعلاقات بين الفنون والأبحاث المتعلقة بنظرية الأدب ونظرية القصة والرواية والبحث عن نظرية نقدية عربية. وتناول الفصل الثالث الاتجاهات الجديدة المتصلة بالعلوم الإنسانية. وعالج الفصل الرابع الاتجاهات الجديدة المتصلة بالبنيوية وما بعدها. ودرس الفصل الخامس تناول الاتجاهات الجديدة في النقد للموروث السردي. وكان موضوع الفصل السادس هو النقد النظري المتأثر بالاتجاهات الجديدة. أما الفصل السابع فقد درس النقد التطبيقي المتأثر بالاتجاهات الجديدة. وفي الفصل الثامن المتعلق بمنزلة الاتجاهات الجديدة إزاء بعض المشكلات النقدية والفكرية تناول المؤلف وهْم الإيديولوجيا والواقعية ووهم الحداثة والمثاقفة وظاهرتي التبعية الثقافية والتبعية النقدية وحالة نقد القصة والسرد. ويؤكد المؤلف في الخاتمة أن النقد العربي الحديث على مفترق طرق والخيارات واسعة وآفاقها رحيبة، وأن هذا البحث في الهوية مستمر.

والسؤال الآن، هل من شأن صورة النقد الأدبي العربي الجديد أن تكون نفسها لو اختلف المصوِّر، لو كان للكتاب مؤلف آخر، وهل ثمة علاقة بين الملاحِظ والملاحَظ؟ لقد بذل المؤلف جهداً هائلاً، ولا ريب، في تتبع المصادر والمراجع وفهمها وتحليلها وعرض أهم أفكارها مشيراً إلى حسناتها وملمحاً في بعض الأحيان إلى مساوئها، وفي التبويب واستخلاص الأفكار العامة وربط خيوط الكتاب بالمسألة الكلية التي تشغله وهي مسألة الهوية. وسافر إلى أكثر الأقطار العربية طلباً للمصادر والمراجع، وتحاور مع عدد من نقاد عدة أقطار عربية في موضوع الكتاب. وكانت الصعوبة الثانية التي كابدها متصلة بالترجمة واختلافاتها والمشكلات المتصلة بكتابة أسماء الأعلام الأجنبية وترجمة المصطلحات.

أما بالنسبة إلى كتابة الأسماء الأجنبية، فيكفي الآن أن أذكر مثالاً طريفاً يتصل بأحد الكتّاب الذين جرى الاختلاف حول نطق اسمهم. إذ عندما ترجمت سلمى الخضراء الجيوسي الرواية الأولى من رباعية الإسكندرية «جوستين» (1961) والرواية الثانية «بالثازار» (1962) كتبت اسم المؤلف «لورنس داريل»، ولشدة اهتمام المثقفين العرب بهاتين الروايتين صار هذا الاسم على الألسن. ثم حين أصدر رمسيس عوض كتابه «دراسات تمهيدية في الرواية الإنجليزية»، كتب في الفصل الرابع عن مؤلف رباعية الإسكندرية. وقد جاء في السطر الأول من هذا الفصل قوله «ولد لورنس ديرل الذي يخطئ في اسمه أكثر الناس فينطقونه داريل». والطريف في الأمر أن نكتشف بعد ذلك أن المخطئ في نطق اسم هذا الروائي هو رمسيس عوض نفسه، إذ إن الموسوعات الأدبية المتخصصة، ومنها «الموسوعة السيرية» بإشراف ديفد كريستل تضبط لفظ اسمه وتوضح أنه داريل كما كتبته سلمى الخضراء وكما لفظه أكثر الناس. وكاتبنا الدكتور عبدالله أبو هيف يجعل هذا الاسم لورنس داريل عندما يتحدث عن ترجمة الجيوسي لجزءين من الرباعية وترجمة مترجم آخر للأجزاء الأربعة، ويجعله ديرل عندما يشير إلى ما كتبه رمسيس

عوض عنه. وقد ذكر المؤلف أن سلمى الخضراء الجيوسي ترجمت الجزءين الأول والثاني سنة 1962. والصحيح أنها أصدرت الجزء الثاني في ذلك العام، أما الجزء الأول فقد صدر سنة 1961.

وحول مشكلة الترجمة يورد المؤلف الاختلاف في ترجمة مصطلح «poetics) وهو مصطلح كثير الاستخدام، وكيف أن نقاد تونس يترجمونه بالإنشائية ونقاد المغرب بالشعرية وغيرهم بالأدبية. والحقيقة هي أن الترجمة الأخيرة هي أقرب الترجمات إلى المدلول الحالي للمصطلح في أكثر استخداماته. صحيح أن المصطلح Poetics مشتق من الكلمة اليونانية poietikes التي تعني قرض الشعر، ولكن بالتطور الدلالي اتسع مدلول هذا المصطلح ليشمل كل الأنواع الأدبية وصار من حيث المبدأ نظرية عامة في الأدب وليس في الشعر وحده؛ وفي الممارسة كان التطبيق في العادة على نوع أدبي معين. وعندما كان المصطلح عنواناً لكتاب أرسطو الشهير كان يعني «النظرية الشعرية»، ولكنه الآن «النظرية الأدبية». وعندما يضاف هذا المصطلح إلى السرد، مثلاً، فيجب أن تكون الترجمة العربية «النظرية الأدبية للسرد»، ويمكن اختصاراً القول «نظرية السرد»، أو «أدبية السرد» ولكن من الخطأ والتضليل القول «شعرية السرد» لأن هذا يفترض أن المصطلح يبحث في جوانب شعرية أو شاعرية في السرد، وليس الأمر كذلك. إلا أنه ليس من الخطأ القول «شعرية الشعر»، وإن كان من الممكن كذلك أن يكون استخدام المصطلح مطّرداً والقول «النظرية الأدبية للشعر» واختصاراً «نظرية الشعر» أو «أدبية الشعر».

ويمكن القول إنه عندما يعتقد المرء أن المعنى الأصلي للكلمة المدوَّن أولاً هو أو يجب أن يكون معناها الصحيح يقع فيما يسمى في اللسانيات الحديثة «المغالطة الاشتقاقية». ويمكن أن أضرب مثالاً عليها أن أحد الكتّاب قال في ندوة حول كتاب الدكتور حسام الخطيب «الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرّع» إن «التكنولوجيا هي من الكلمة اليونانية تخنولوجيا التي تعني دراسة المهنة وبما أن الكتاب لا يتناول دراسة المهنة

فلا فائدة من استخدام هذا المصطلح في الكتاب». إن هذا التعليق يقدم مثالاً على «المغالطة الاشتقاقية» لأنه يتجاهل أن معنى الكلمة يتغير بمرور الزمن ولا أحد يستخدم الآن هذا المصطلح بذلك المعنى، ولا توجد اليوم صلة دلالية لمصطلح التكنولوجيا بدراسة المهنة.

على أن مشكلة المصطلحات لا تقتصر على ترجمتها بل هي في جل الأحايين متصلة بفهمها. وعلى سبيل التمثيل نقدم هذا القول الذي جاء في الصفحة (499) من الكتاب، وهو يقول: «إن المؤثرات الثقافية غير المثاقفة، لأن الأولى تدخل في ميدان التأثر والتأثير بين الآداب المختلفة، أما المثاقفة فتُفضي إلى التبعية الثقافية والنقدية». والمشكلة في هذا الشاهد أنه لا يميز بين نمطين مختلفين كلياً من المثاقفة، ويحصرها في التبعية الثقافية والنقدية.

إن المثاقفة هي عمليات التبدل في المصنوعات والعادات والمعتقدات نتيجة احتكاك المجتمعات بالتقاليد الثقافية المختلفة. ويُستخدم المصطلح كذلك للإشارة إلى نتائج هذه التبدلات. فإذا تُرجم عمل ما وقرئ وجرى الحديث عنه ولكنه لم يُحدث أي تبديل في الإنتاج فليس هذا الأمر من قبيل المثاقفة.

ولكن علينا أن نميز نمطين رئيسين من المثاقفة قائمين على صنفين من الشروط التي في ظلها يحدث التبدل. فإن «الاقتباس» الحر وتكييف العناصر الثقافية يمكن أن يحدثا حين يحافظ الناس من ذوي الثقافات المختلفة على التبادل من غير ممارسة الهيمنة العسكرية أو السياسية من جماعة على الأخرى. وهذه العناصر الجديدة من الممكن أن تتحد مع الثقافة القائمة عبر عملية تسمى «الاندماج» incorporation. فهنود النافاجو غير المغلوبين، اختاروا في احتكاكهم المتعدد والمتكرر مع المستعمرين الإسبان عنصراً من الثقافة الإسبانية من نحو تقنية الأقفال والأدوات المعدنية التي اتحدت مع ثقافتهم بطريقتهم الخاصة.

والتبدل المباشر، وهو النمط الثاني من المثاقفة، يتم حين يبسط شعب من الشعوب سلطانه على شعب آخر من خلال الغزو العسكري أو السيطرة السياسية. ومن أمثلة التبدل المباشر السيطرة الرومانية على حوض البحر الأبيض المتوسط وأوروبا الغربية، وإخضاع الأمريكيين لهنود أمريكا الشمالية، والهيمنة الأوروبية على أفريقيا، والكثير من التوسعات السياسية الأخرى.

والتبدل الثقافي المباشر، كالاندماج، يشتمل على الاختيار والتكييف، ولكن العمليات أشد تنوعاً والنتائج أشد تعقيداً لأنها تنجم عن تدخل أعضاء نظام ثقافي في نظام ثقافي آخر. والعمليات التي تحدث في ظل التبدل المباشر تشتمل على التمثل، والإحلال شبه الكامل لثقافة محل أخرى؛ والانصهار الثقافي، وهو المؤالفة الجديدة لعناصر ثقافية تختلف عن كل ثقافة من الثقافات ذات الاتصال المسبق؛ وردّ الفعل على سمات الثقافات السائدة.

ولقد كان المؤلف داعياً هذا التبدل الثقافي المباشر، ولاسيما عند عدد كبير من نقاد شمال أفريقيا، لا كلهم ولا ريب، وكيف استمر المشروع الفرانكفوني بعد الاستقلال بتدخل «مراكز متعددة لإشاعة هذه الثقافة ورموزها في المغرب العربي ولبنان على وجه الخصوص». فكان تأثير هذه المثاقفة، كما يقول، «تأثير ثقافة غازية قاهرة مثل الثقافة الغربية في ثقافة مغزوّة مقهورة مثل الثقافة العربية». ونتيجة الارتهان المطلق للمرجعية الغربية المسيطرة فإن ما يقوم به هؤلاء النقاد هو نقل المذاهب «نقلاً مباشراً دون تمثلها التمثل اللازم عضوياً في الثقافة العربية». ويتألف المؤلف في تصوير ما يتسمون به من الجمود العقلي ووهم الوصول إلى اليقين المطلق والنهائي والرفض المطلق لكل ما يختلف عنهم حين يقول: «فإما أن تكون بنيوياً أو لن تكون ناقداً، وإما أن تحذو حذو جينيت، أو غريماس، أو تودوروف، أو دريدا، أو هارتمان، أو بول ده مان، أو أنك لا تكتب نقداً، ناهيك عن تحويل النقد إلى جداول إحصائية أو

أشكال هندسية وكتابة لغزية أشبه بالمتاهة أو التجريب الذي لا طائل منه».

وجدير بالذكر الآن أن هؤلاء النقاد لا يثيرون نفور القارئ العربي وحسب، بل لقد أثاروا اشمئزاز كبار نقاد أوروبا، وفرنسا على وجه الخصوص، فوصفوهم بأنهم لا يقلدون إلا عيوب الثقافة الغربية وأنهم عاجزون عن إدراك الأخطار في الحضارة الغربية. ويقول في ذلك الناقد الفرنسي الكبير رينيه هويغ: «أدهشني، مثلاً، في أثناء رحلاتي إلى شمال أفريقيا أن أرى أنه لا يملك أن توضح لجمهور ما (وأوشكت أن أقول «حتى» لجمهور من الطلبة، بل سأضيف «وبخاصة» لجمهور مثقف) أن الحضارة الغربية تنطوي على أخطار». إنه لم يعان في فرنسا ما عاناه منهم، فهم مستلبون تماماً!!

ويشير المؤلف إلى هذا الاستلاب أكثر من مرة، ويضيف إليه الضعف اللغوي وتعثر الفهم وتشوش الترجمة والتطبيق الميكانيكي وعقلية التحريم سواء بالنسبة إلى التراث العربي أم إلى المناهج النقدية الأخرى ولاسيما المتعلقة بالعلوم الإنسانية. ويعيدنا هذا الأمر إلى السؤال الذي طرحناه ولم نبدأ الإجابة عنه بعد، وسوف نطرحه الآن في صيغة جديدة: هل كان بوسع المؤلف أن يرى ما رأى لو كان واحداً من أولئك، أو لو كان شخصاً آخر؟ هل كانت صورة النقد الأدبي العربي الجديد ستظل نفسها لو أن المؤلف كان أقل فهماً لبعض النظريات النقدية، أو أدق فهماً لبعض المصطلحات، أو لو اختلفت تعليقاته على المؤلفات النقدية العربية التي حاول عرض أبرز أفكارها.

يؤكد المؤلف أنه التزم في تأليفه بما يدعى في النموذج الإرشادي القديم «الموضوعية» وأنه لذلك قد «تجنّب، قدر الإمكان، إبداء الأحكام والآراء على جهود الآخرين وأعمالهم». فهل الموضوعية هي تجنب الأحكام؟ وهل يكون المرء موضوعياً إذا قدم الترجمات الرديئة التي لا تدل

على الحد الأدنى من فهم النص المترجَم وجعلها بمنزلة الترجمات الجيدة؟ إن كتابه حافل بهذه الأمثلة، ومنها كتب في البنيوية واللسانيات والسيميولوجيا تعرضت للنقد الشديد وكان من الممكن الاستفادة من تلك الجهود النقدية وعرضها إلى جانب تلك الكتب. وإذا عدنا إلى تراث الموضوعية وجدنا أنه لا ينص على تجنب الأحكام بأية حال من الأحوال، ولا بأي معنى من المعاني، بل يميز بين الحكم الموضوعي والحكم غير الموضوعي. والحكم الموضوعي هو الحكم الذي تحدده عوامل وثيقة الصلة بالموضوع لا العوامل التي لا صلة لها بالموضوع كالميل الشخصي. ولو تجنبت البشرية الأحكام لأوقفت كل تطور فكري، لأن التطور الفكري هو حصيلة الأحكام والأحكام المضادة. والمؤلف في ذلك يناقض ما أعلنه من الإيمان بما قاله والاس مارتن حول تعدد الأصوات وتضاد الآراء: «ففي كل نظرية يوجد، صراحة أو ضمناً، الصوت المضاد لمنظور نظري آخر، فما حثّ المنظّر على التفكير، إنما هو تفكير منظّر آخر».

وما قاله مارتن يرتبط بوجهات النظر المختلفة في السرديات، و«السرديات» هي المقابل العربي لمصطلح narratology الذي أفضّله على «علم السرد» تحاشياً لادعاء العلم والسقوط في العلموية. والمؤلف يقول إنه التزم بمنهج موضوعي يستفيد من السرديات. والسرديات وجهات نظر مختلفة ومشكلاتها غير محسومة. وكانت السرديات تعني في البداية دراسة العملية التي تصبح بها القصة حبكة ثم اتسع مجال المصطلح ليشمل الخبر الإعلامي والتاريخ والسيرة والسيرة الذاتية والتحليل النفسي. فأين تكون الموضوعية؟ وفي أية نظرية من النظريات؟ وهل في الجمع بينها ولو كانت متناقضة؟ وكيف نميز الأدب من غير الأدب في المسرودات؟ وما هي النظرية الأدبية الموضوعية؟ إن الأمر يقوم على الاختيار بعد البحث والاجتهاد، ولكن ليس بمجرد اهتمام أي بحث بالسرديات يكتسب الموضوعية.

والآن لنتفحص بعض الأحكام والآراء الواردة في الكتاب. يقول

المؤلف في سياق حديثه عن النظرية الأدبية: «وقد حاول إيفلتون أن يضع تعريفاً للأدب لم يخرج عن مدار الشكلانيين الروس». والغريب أنه لم يلاحظ أن موقف إيفلتون هو على النقيض تماماً من موقف الشكلانيين الروس، وكأنه قد قرأ الصفحات التي شرح فيها إيفلتون مفهوم الشكلانيين للأدب والأدبية في مدخل كتابه «نظرية الأدب» ولكنه لم يقرأ بقية الفصل وبقية الكتاب. إذ على حين أن الشكلانيين الروس قد واظبوا على افتراض أن «التغريب» أو «نزع الألفة» هو جوهر الأدب، فقد نفى إيفلتون ذلك وقال، «فليس ثمة جوهر للأدب مهما يكن هذا الجوهر». وانتقد مفهومهم للأدب على أنه إذا كان يمكن أن ينطبق على الشعر فهو لا ينطبق على الأدب عموماً وعلى الكتابة الواقعية والطبيعية خصوصاً. ورأى بالمقابل أن مفهومهم ينطبق على ما لا يُعد من الأدب كالنكات، وصيحات التشجيع في كرة القدم، وعناوين الصحف، والإعلانات. ونفى إيفلتون صراحةً محاولته وضع تعريف للأدب، وقال: «ليس في نيتي أن أواجه النظريات التي تفحصتها نقدياً في هذا الكتاب بنظرية أدبية خاصة بي».

ونلاحظ في نقده لكتاب «كان ياما كان» لعادل أبو شنب أنه يرى أن الكتاب يشكو من هيمنة الشعارات وقلق التعبير وافتقاد الدقة الاصطلاحية، ويضرب على ذلك مثالاً هو قوله «يبث الخرافة» على أن ذلك صفة مذمومة، ويقول رداً عليه: «بينما الخرافة نوع من أنواع النثر القصصي القديم». إلا أن المثال الذي يقدمه لا يدل على قلق التعبير وافتقاد الدقة الاصطلاحية، لأنه إذا كانت الخرافة قد أطلقت عندما على نوع من أنواع النثر القصصي القديم فإنها لم تفقد معناها الأصلي الذي هو الحديث بالباطل والاعتقاد الذي لا أساس له بأن الأحداث يمكن أن تؤثر فيها بعض الأعمال أو الظروف التي ليست لها صلة قابلة للبرهان بها. والواقع أن استخدام الخرافة بهذا المعنى الأصلي هو الأكثر شيوعاً ولا غبار عليه.

ويقدم المؤلف في بعض الأحيان تعليقات وجيزة موفقة، كما حين يشير إلى الضعف اللغوي عند سعيد يقطين بكلمة (هكذا!) بين قوسين وبإضافة إشارة تعجب حين يقدم له شاهداً عامل فيه جمع غير العاقل معاملة العقلاء: «إن النص والبنية الكبرى والصغرى والبنيات الاجتماعية ليسوا متفقين»! ولا يتمالك حين يقدم أحد الشواهد الركيكة من شعيب حليفي من المغرب من أن يلفت نظر القارئ قائلاً: «لاحظ قلة العناية باللغة». ولا ريب أن الضعف اللغوي والثقافي العام عند الكثيرين من نقاد شمال إفريقيا هو مأزق حقيقي.

وبينما يقدم الناقد الدكتور عبدالله أبو هيف الملاحظات المهمة حول كتاب «الرواية العربية والحداثة» لمحمد رجب الباردي من تونس، مثلاً، فإنه يتغاضى عن أخطاء الكثيرين من النقاد الذين هم أجدر بالنقد. ويتم الثناء على الكثير من الأفكار التي لا يمكن الدفاع عنها، أو تمر من دون تعليق. ومن ذلك، مثلاً، فكرة حنا عبود عن وجود الحداثة في اليونانية القديمة. ويحتل بعض النقاد المشكوك في أصالة أفكارهم والمطعون في أمانتهم مكانة النقاد المبدعين.

وقد يشعر المرء أن ما كان على الناقد تحقيقه لتحاشي السلبيات هو فوق طاقة أي ناقد عربي بمفرده، أو أن الظروف المتاحة لا تسمح بذلك، ومع ذلك فالحكم يرتبط بالمنجَز وما لم ينجَز قد تفسّره معرفة الظروف ولكنها لا تُنجره. وإذا عرف المرء كل الظروف التي تؤدي إلى نواقص البحث، فقد يشعر بالتعاطف مع الباحث، مثلي، ولكن التعاطف لا يغيّر صحة الحكم.

ومادام الحديث الآن حول الحكم والمعيار، فإنني أبدي معارضتي الشديدة لرأي المؤلف الذي يؤيد فيه فكرة عبدالفتاح كيليطو من المغرب التي يقول فيها: «المهم هو أن نحذر ونحتاط حتى لا نحكم على نصوص كلاسيكية بمعايير عصرية». ومن الناحية اللغوية، فقد كان الأصوب أن

يقول «لا نحكم في نصوص» بدلاً من «لا نحكم على نصوص»، لأن الحكم في الشيء هو الحكم المتعلق بالشيء، أما الحكم عليه فهو الحكم ضده والحكم له هو الحكم لصالحه. ولكن بقطع النظر عن هذه الملاحظة اللغوية، فإن هذه الفكرة ليست مجرد خطأ نقدي، وإنما هي خطأ ثقافي جسيم وسبب من الأسباب التي تفسر اضطراب المعايير وحالة التخلف التي نعيشها. إنه بسبب هذه الفكرة تتعايش المعايير المتناقضة وتوجد المعايير الدافعة إلى الأمام والجاذبة إلى الوراء. إن النص يجب ألا يتغير الحكم فيه بناء على معرفة الزمان الذي أنجز فيه. فمعرفة التاريخ ذات قيمة تفسيرية، قد تساعد على معرفة لماذا تحقق هذا الشيء في عصره ولم يكن بالإمكان أن يتحقق في غيره ولكنها ليست ذات قيمة معيارية. وبناء على هذا التناقض المعياري نجد المؤلف يعلق على ذكر الدكتور حسام الخطيب لما وجده في النقد البنيوي وكان غائباً تقريباً عن النقد العربي القديم بأنه «مقارنة متعسفة». إلا أن التعسف هو ألا يكون الحكم صحيحاً، لا أن يكون مخالفاً للنتيجة المرغوب فيها. وقد أكدت الأبحاث السيكولوجية المعاصرة كيف يؤدي هذا التشوش والاختلاط في منظومات المعايير إلى الإحباط في عملية توحيد الإنسان لشخصيته، وكيف أنه مصدر من أهم مصادر غُمّة الإنسان الحديث وعجزه. وهذه المعرفة السيكولوجية ضرورية لكل ناقد، وكل مثقف، ولا تقتصر أهميتها على الذين يريدون تطبيق النقد النفسي. ونظرياً، لا يمكن للمرء أن يتصور الناقد غير مثقف، ولكننا عملياً نجد أن القاعدة العامة عندنا هي الضحالة الثقافية لأكثر النقاد المتقوقعين والمتخندقين في حدودهم الضيقة بحجة الاختصاص. وكما قال توينبي ذات مرة، فإن الذين لا يعرفون شيئاً خارج اختصاصهم لا يعرفون شيئاً مهماً حتى في ميدان اختصاصهم. وثقافة الناقد الأدبي موضوع مهم سوف نعود إليه لاحقاً.

ومن حسنات الكتاب الذي نحن بصدده أنه كلما ذكر كتاباً مترجماً أثبت عنوانه الأصلي واسم المؤلف وتاريخ الصدور باللغة الأصلية ثم اسم

الكتاب والمؤلف وتاريخ صدور الترجمة باللغة العربية. وربما كان يهدف من ذكر تاريخي الصدور إلى أن يبين للقارئ العربي مدى السنوات التي تفصل بين الأصل والترجمة، ومن إثبات اسم الكتاب باللغة الأصلية إلى أن يسهّل على القارئ الذي يجيد تلك اللغة أن يرجع إليه. ولكنه حين أشار إلى كتاب «بلاغة القص The Rhetoric of Fiction من تأليف وين سي بوث Wane C Booth اكتفى في المتن بذكر اسم الكتاب بالعربية دون الإنجليزية واسم المؤلف بالإنجليزية دون العربية ومن دون أن يذكر تاريخي الصدور، خلافاً لعادته، برغم أنه ذكر تاريخي الطبعتين العربيتين في باب الهوامش والإحالات. ثم حذف الكتاب كلياً من قائمة المصادر والمراجع. ومن ناحية أخرى نجد في قائمة المصادر والمراجع بعض أسماء الكتب التي لم يرد لها ذكر مطلقاً في الكتاب، مثل كتاب «رواية المستقبل» لأناييس نن. وهناك كتب ورد ذكرها في المتن، ككتاب «رواية القارئ» لنذير جعفر، ولا ترد في قائمة المصادر والمراجع.

ويؤكد المؤلف أن بحثه «يتجاوز مدى الإحصاء الكمي»، ولكن المرء على الرغم من تقديره الكبير لهذه الإحاطة الواسعة بالنشاط النقدي للقصة وما يستتبعه يتساءل حول الأسس التي بنى عليها اختياراته. فلماذا، مثلاً، لم يقع الاختيار من مؤلفات نعيم اليافي الكثيرة إلا في كتابه «الشعر بين الفنون الجميلة» وتغيب دراساته الأخرى ولاسيما ما يتصل منها مباشرة بموضوع القصة ككتابه «التطور الفني لشكل القصة القصيرة في بلاد الشام»؟ ولماذا تغيب بعض الأسماء البارزة في النقد الأدبي مثل يوسف اليوسف؟ ولماذا لم تُدرس تجربة الناقد الدكتور كمال أبو ديب كما تستحقها، واقتصر الكتاب على الذكر القرَضي ككتابه «جدلية الخفاء والتجلي» فقط، على الرغم من أن هذه التجربة تمثل حالة متميزة في الموضوع الذي أرّق المؤلف كثيراً وهو التحرر من التبعية؟ إن اختيارات المؤلف تعبر في حد ذاتها عن أن المؤلف لم يكن منفصلاً عن كتابه، وأن شيئاً من التحكمية كان وراء هذه الاختيارات.

ولا يفهم المرء لماذا حين تحدث المؤلف في مقدمة الكتاب عن أهم اتجاهات النقد الأدبي الحديثة أورد أسماءها بالفرنسية إلى جانب العربية، ولم يوردها بالإنجليزية، على الرغم من أنها لغته الثانية!

والآن، إذا لم يكن الكتاب تاريخاً للنقد الأدبي ولا يقوم على الإحصاء الكمي، فماذا يكون؟ إن الخط الناظم للكتاب هو علاقة نقد القصة العربي بالذات والآخر، بالتبعية للنقد الغربي والتحرر منها، بالاستلاب للثقافة الغربية واللجوء إلى التراث النقدي العربي، وباختصار إنه ما يسميه المؤلف مشكلة الهوية.

يدين المؤلف التوجه التلقفي الذي يتمثل بالقبول غير النقدي لما يأتي من المراكز الكبرى في النقد الغربي، ولكنه لا يدين النقد الذي يستفيد استفادة إبداعية من النظريات والثقافات الأجنبية. وهو محق في ذلك، لأن التوجه التلقفي من التوجهات غير الإنتاجية وهو يمنع الاعتماد على الذات. إذ يقوم هذا التوجه على الاعتقاد بأن الخير كله هو في الخارج وما على المرء إلا أن يتلقفه كلما استطاع.

ويتحدث عما أسماه «تراجع فكر التلقف على سبيل الموضة أو الادعاء أو مجانبة الواقع الثقافي وسيرورة الإبداع العربي ونقده». ويضرب عدة أمثلة على حالة الإبداع في النقد العربي ومنها – حسب وجهة نظره – الناقد عبدالفتاح كيليطو من المغرب، الذي يقول إنه «يُظهر في نقده أفضل تجليات الحداثة النابعة من فهم عميق للتقليد الثقافي والنقد العربي»، ومن الأمثلة كذلك الناقد المعروف جبرا إبراهيم جبرا الذي «حفل نقده بما ينزع الأوهام عن الممارسة النقدية، فاتجه إلى إبداع نقد خلاق يزهو ببعده المعرفي، وحصافته الفكرية، ودقته الإجرائية، وتأسيس على فهم واضح للنقد والناقد وعدته ولوظائفه». وهذا هو الموقف الأساسي عند المؤلف الذي نؤيده، وهو موقف يميز أساساً بين الاقتباس الحر البصير والتبعية العمياء.

إلا أن المسألة التي تستحق المناقشة هي جعل هذه المشكلة مشكلة هوية. ويقترح الكتاب المحافظة على الهوية والتحصن بها، وكأنها ماهية ثابتة إما أن تكون وإما أن تزول. ولكن كل كائن له هويته، وهو كما يتماثل مع غيره من الكائنات له خصوصيته. وليس ثمة مجتمع ليست له هوية، ولا يمكن أن يبقى من دون هوية إلا إذا كفّ عن الوجود. وتعبر هوية المجتمع عن سماته العامة المشتركة وروابطها الداخلية، وهي تاريخية تختلف من عصر إلى عصر، فلا يمكن لمجتمع في عصر معين أن يستعير هوية عصر آخر. ولذلك فالسؤال المهم على الدوام هو: كيف نطور هويتنا باستمرار لا كيف نحافظ عليها ونصونها من الزوال. فالحر له هوية والخاضع المستلب له هوية. والاستلاب هو ذاته مهما كان موضوعه. فالمستلب للغرب كالمستلب للماضي، وكلاهما موجود بالفعل، والمسألة الحاسمة هي كيف نتحرر من الاستلاب، لا ما هو الشيء، المفضَّل للاستلاب. والمنفصل عني زماناً كالمنفصل عني مكاناً، كلاهما ليس أنا، إنه الآخر، مهما كانت لي روابط تجمعني به. والمكان نفسه لا يظل نفسه بمرور الزمان، بل يصبح بيئة مختلفة تماماً. والاختلاف بين بابل حمورابي، مثلاً، وبابل الحالية أكبر بكثير من الاختلاف بين بابل الحالية وأية مدينة معاصرة. والهوية التي يتمنى المرء التقدم نحوها هي الهوية العربية المتسمة بالنشاط الإنتاجي الذي تتوافر فيه الحرية والأمن الاقتصادي وتنظيم المجتمع الذي يمكن أن يكون فيه العمل التعبير ذا المعنى عن قدرات الناس وملكاتهم الإبداعية.

وبالنسبة إلى التبعية، فإن في الثقافات العالمية جوانب كثيرة تساعد على تحرير الإنسان واعتماده على ذاته وتفتيح مواهبه. لنتذكر مثال إبراهيم هنانو الذي كان يؤكد كيف ساعدته مبادئ الثورة الفرنسية وإعلان حقوق الإنسان على القيام بكفاحه البطولي ضد الاستعمار الفرنسي. ومن جهة أخرى، ففي كل ثقافة محلية جوانب تعلم الاستكانة والتبعية. ومن أمثلة ذلك في ثقافتنا العربية: «من تزوج أمي سميته عمي»،

و«العين لا تواجه المخرز». وإذا كنا نعرف إلى أين نتوجه عرفنا أين تذهب بنا هذه الفكرة أو تلك، سواء أكانت من إنتاج محلي أم خارجي. ومن أهم الأمور في التفكير الإنتاجي رؤية الكلية في الظاهرة. فإذا عزل الملاحِظ جانباً للشيء من دون رؤية الكل، فلن يفهم بحق حتى الجانب الواحد الذي يدرسه.

ولا تتحقق الهوية بمجرد دراسة الموروث السردي، ولا بالعكوف على تبني التراث النقدي العربي القديم، ولا يتحقق التقدم بنبذ التراث. إن عظماء النقد في فرنسا وبريطانيا، مثلاً، لم يضطروا أن يثبتوا أنهم فرنسيون أو بريطانيون بالتخصص بالموروثات السردية القديمة في بلديهما أو باجترار النظريات النقدية القديمة أو تجديدها. وقد أثبت بعض النقاد المعاصرين صلاحية أحدث النظريات لدراسة أقدم النصوص. إن الخيارات يجب أن تكون مفتوحة كلها للنقاد، لا أن توضع اشتراطات مسبقة تعرقل حرية الناقد.

أما لماذا ليست هناك نظرية نقدية عربية، فهذه مسألة تتعلق بالإنتاجية والإبداع لا بشيء آخر. ومن عوامل ضعف الإبداع عندنا نسبياً أن الناقد العربي ناقص الثقافة عموماً، في حين أن كل المبدعين في النقد عالمياً كانوا على مستوى ثقافي هائل في الفلسفات والعلوم مكنهم من التوصل إلى افتراضات في النقد لم تكن موجودة من قبل. وعلى سبيل المثال، هناك الآن دراسات كثيرة حول المصادر الفلسفية الغربية والشرقية في نظريات دريدا النقدية، وحول الأصل الهندي لنظرية «الفن من أجل الفن»، والتأثير الصيني في النقد الأدبي عند ريتشاردز، وهلم جرا. أما الناقد الأدبي العربي فهو عموماً قد فهم الاختصاص بأنه الجهل بما لا يدخل مباشرة في اختصاصه ففقد بذلك معيناً لا ينضب للافتراضات المهمة. ويمر في الذهن الآن كيف أن مثالاً جيداً نسبياً من أمثلة النقد عندنا هو صلاح فضل إذا ذكر فرويد في أحد مؤلفاته فإنه يحيلك على

ناقد أدبي أوروبي ذكره ولا يكلف نفسه عناء الاطلاع عليه في أكثر كتبه انتشاراً وهو «تفسير الأحلام»! ومن عوامله كذلك ضعف المؤسسات العلمية العربية وعدم توافر المناخ البحثي المناسب. وأهم نقاد العالم هم من أصول قومية مختلفة، ولكنهم وُجدوا في بيئات نقدية أتاحت لملكاتهم النقدية أن تظهر وتزدهر: إن غريماس ليتواني وإيهاب حسن مصري وتودروف بلغاري وإدوارد سعيد فلسطيني، ولكنهم وُجدوا في مؤسسات بحثية غربية مكنتهم من الإبداع. ومن الصعب أن يتصور المرء أن يصبح إدوارد سعيد ما هو عليه الآن لو أنه ظل في مصر ولم ترتحل أسرته منها إلى الولايات المتحدة. ولكن دعونا نتصور ذلك، ونفترض أنه كتب «الثقافة والإمبريالية» وهو في القاهرة. فهل كان من الممكن أن يحقق به هذا النجاح العالمي المدوّي؟ أغلب الظن أنه كان سيقابَل بالازدراء والاستخفاف وسيقال له: لقد سقط الاتحاد السوفييتي والإيديولوجية الشيوعية ومازلت تتحدث عن الإمبريالية والسكان الأصليين وفرانز فانون ومعذبي الأرض!

وهكذا نتفق مع المؤلف في موقفه في رأي أستاذنا الدكتور حسام الخطيب في النظرية العربية النقدية المنشودة التي تقوم على مثلث الانطلاق من الواقع الأدبي المعاصر، والانطلاق من موقف تراثي محدد، والانطلاق من المناخ الأدبي العالمي المعاصر. وقد وصف الدكتور عبدالله أبو هيف مقترحات الخطيب بقوله إن «هذا الرأي تخيّلي أكثر منه واقعياً، لأنه لا يعاين الواقع بالدرجة التي يتجه فيها إلى تركيب جديد». ولعلي أضيف إلى ما قاله انطلاقاً من فهم الواقع بالدرجة التي يتجه فيها إلى تركيب جديد». ولعلي أضيف إلى ما قاله انطلاقاً من فهم الواقع فأقول إن العربي الجديد عربي كالعربي القديم ولا يحتاج إلى أن يتأثر بأفكار القديم لكي يثبت هويته، كما أنه لا شيء يمنعه من الاستفادة من أي عنصر مهم من التراث. والعربي الآن عربي باللغة والانتماء، عربي وهو يترجم وينقل، وعربي وهو يفكر ويؤلف، وعربي وهو يقلد، وعربي وهو

يجدد ويبدع، شأنه في ذلك شأن العرب القدماء. وهو عربي من الآن، فليس هناك من شرط مرور القرون حتى يصبح عربياً ولن تضطر الأجيال اللاحقة إلى التأثر به لتبرهن على عروبتها. ومن حق العربي الآن، كما كان من حقه في القديم، أن يستفيد من كل ما يتاح له من ثقافات الأمم، كما يحق له أن يستفيد من ماضي أمته. وما الذي يمنع العربي من الاستفادة من تراثات الأمم الأخرى في النقد وغيره أيضاً؟ وكما لاحظ الناقد كمال أبو ديب فإن بعض الباحثين الغربيين «يسرقون من تراثات أخرى دون إفصاح، كما يسرق الغرب ثروات العالم دون إفصاح». وينتظر الكثيرون منا أن يعيد الغربيون إنتاج ما أخذوه من تراثات الأمم من دون أن يعلموا أن جذور أحدث النظريات قد تكون كامنة في أقدم الأفكار. وعندما يبدع العربي نظرية جديدة في النقد فإن هويتها العربية تنجم عن مبدعها من دون أية اشتراطات. ولعلنا نقول إن ما سماه الخطيب مقترحات ليس في واقع الأمر سوى اشتراطات.

المهم هو الإبداع. ومن كان توجهه تلقفياً كان بعيداً عن الاعتماد على الذات سواء في تعامله مع التراث أم المعاصرة، ولن يكون مبدعاً. ومشكلة الإبداع والتوجه الإنتاجي المفضي إليه ليست قضية خاصة بالنقد الأدبي، بل يجب أن تكون مشروع أمة. إنها مسألة سوسيولوجية وسيكولوجية وتربوية ترتبط بالأسرة والمدرسة والجامعة ومؤسسات البحث وغير ذلك. ولا يمكن النقد الأدبي إلا أن يحلل الناتج ويفسره ويحكم فيه. إنه يعي الخلفية، ولكن ليست مسؤوليته أن يجعلها كما ينبغي.

وقد كان الدكتور عبدالله أبو هيف في كتابه النقدي المتميز «النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد» مستقصياً الظواهر النقدية، محيطاً بموضوعه ومحللاً ومدققاً ومستخلصاً النتائج، ومستكشفاً في أرض حددها الوطن العربي بكامله. ويعبر كتابه عن صبر الباحث وسعة معرفته وحسن تفهمه وعمق خبرته. وقد كانت إيجابياته

أكثر بكثير من سلبياته، وهو يميل إلى الاعتدال والنظر في الظواهر النقدية من مختلف الزوايا. وكان الكتاب من الثراء بحيث يشعر المرء أنه يحتمل الكثير من القراءات، وهو بحق مرجع لا غنى عنه لأي ناقد عربي يبحث في مختلف أنواع المسرودات.

❖ ❖ ❖

تمهيد: تاريخية التصنيف

قبل مناقشة مسألة تنميط الجنس الروائي ومدى مشروعية ذلك ومبرراته والأسس التي انبنى عليها، لا بأس من استحضار إشكالية التصنيف الأجناسي للأدب عموماً في إطارها التاريخي ومبررها العلمي والتنظيري. ذلك أن التصنيف قد واكب التفكير الإنساني منذ بدايته الأولى ولايزال مستمراً إلى اليوم كممارسة تنظيمية بالأساس تستهدف تجميع المتشابهات وتمييز المختلفات، اعتماداً على نوع من الاستقراء والوصف للظاهرة المراد توصيف مكوناتها وتمييز عناصرها؛ وذلك بوضع أطر مرجعية يستند إليها لضبط ظاهرة ما وإدراكها بسهولة، ومن ثم كان الحافز التعليمي والتبسيطي هو مبرر هذا الإجراء الذي يروم التحديد والتبويب والنمذجة، باعتبار أن «التصنيف عملية تجريدية لترتيب الأشياء عبر جمع الحقائق وتنظيمها في وحدات ذات علائق اندماجية وتراتبية وفق مقاييس تمكن من استخلاص نظام ما»[1]. والظاهرة الأدبية طبعاً لم تشذ عن هذا، فمنذ بدأ النظر في نماذجها المبكرة كان التصنيف ملازماً لذلك، وظلت قضية التصنيف قضية جوهرية في تناول الأدب، ومثلت انشغالاً أساسياً - لدارسي الأدب ومؤرخيه القدامى والمحدثين على السواء - أسفر عن تنوع في الرؤى وغنى في التصنيفات عبر العصور، والمدارس الأدبية والبنى النصية، وفي هذا الصدد تقول فريال جبوري غزول: «كان أفلاطون أول من اهتم بالأنواع الأدبية وميز بين الوصف والتمثيل ونوع ثالث يجمعهما، أما أرسطو فقد ميز بين الأنواع الأدبية استناداً إلى الأسلوب، وحديثاً ربط ياكبسون اختلاف الأجناس الأدبية بضمائر اللغة فربط بين الشعر والأنا،

والملحمة والهو والدراما والأنت، أما نورثروب فراي فقد ارتأى تقسيمات أخرى للأنواع الأدبية وربطها بالطبيعة وفصولها الأربعة، وقام النقاد والمنظرون الألمان بالربط بين الأجناس الأدبية والمراحل التاريخية والإنسانية كالطفولة والشباب والنضج، وأهم من ربط الجنس الأدبي بالتطور الحضاري والطبقي هو لوكاتش في كتابه «نظرية الرواية» بمقولته التي أخذها عن هيجل القائلة بأن الرواية هي «ملحمة البورجوازية» كما أن باختين توسع في هذا الموضوع في كتاباته النقدية»[2]. إذن ظلت مقولة النوع الأدبي حاضرة على امتداد النظرية الأدبية، منذ أفلاطون وأرسطو مروراً بهوراس وهيجل إلى لوكاتش وباختين وفراي وتودروف وجينيت وصولاً إلى نقاد ما بعد الحداثة وثورتهم وسخريتهم من قانون النوع (بارت - دريدا - بلانشو...) - باعتبارها من أدوات الفكر الإنساني التي بقيت مثار جدل وحوار دائم. وهكذا ومهما يكن الخلاف حول جدوى مقولة النوع الأدبي ومدى أهميتها في تناول النصوص الأدبية المعاصرة التي عمدت إلى انتهاك الأنواع ومزجها فإنه «لا خلاف تقريباً حول المكانة المحورية التي تحتلها مقولة النوع الأدبي في كل دراسة أدبية مهما اختلفت المداخل وتباينت النظريات»[3]. ومن هنا كان تصنيف الأجناس الأدبية ضرورة لا مناص منها وذلك بإيجاد صيغة تجميعية نسقية لعدد من الأنواع بناء على السمات المميزة لكل نوع وبقي «سؤال الجنس أحد أسئلة الأدب الجوهرية... لا يمكن تفاديه دون إغفال ما يميز الأدب، وهو أنه ليس أبداً مجرد ركام من النصوص المفردة بل كذلك - وعلى الخصوص - مجموع العلائق التي تعقدها هذه النصوص فيما بينها، فلا يمكن تصور نص أدبي منفصل عن جملة القواعد والأعراف التكوينية التي تبنينه أي موجود خارج معيار أو أفق «جنسي» يتقيد به أو ينزاح عنه، فمن منظور الإنتاج تتكون النصوص عبر سيرورة لانهائية من التماثل والتغاير والنسخ والفسخ تجعل منها في النهاية جوهراً ذا وشائج شكلية وطيمية وخطابية في انتظام متجدد ومستمر، ومن منظور التلقي تفترض إعادة بناء النص

إدراك القارئ لهذه الوشائج، وكذا تفريد ذلك النص على خلفية تجربته الأدبية»[4].

وهكذا وجدت تصنيفات عديدة بتعدد الدارسين للنظرية الأدبية وقد أجملها تودوروف في خمسة تصنيفات تبدو معروفة أكثر وهي كالآتي:

1 – تصنيف الأدب إلى نوعين كبيرين: شعر ونثر.

2 – تقسيم الأدب إلى ثلاثة أنواع: الملحمة – الدراما – الشعر الغنائي.

3 – المقابلة بين التراجيديا والكوميديا.

4 – نظرية الأساليب الثلاثة: الرفيع – المتوسط – الوضيع.

5 – الأشكال البسيط للأدب التي قال بها أندري يولس André Jolles[❖].

وتجدر الإشارة إلى أن بعض النقاد يقترح نوعان فقط «الأدب/ اللاأدب»، وهناك من يقول بأن كل عمل أدبي يعتبر نوعاً في ذاته، وطبعاً فرادة الأثر وخصوصيته لا تحول أبداً دون تجنيسه، فلا شك أن علائق أو سمات – مهما قلت – تربطه بجنس ما دون أن يتناقض ذلك مع الرأي القائل بأن كل نص أصيل دوماً بدعة وخروج عن الآرائء السائدة (بارث). ومجمل القول أن النظرية الأدبية الحديثة تقسم الأدب إلى ثلاثة أقسام هي: فنون القص (الرواية – القصة القصيرة – الملحمة...) والمسرح (الشعري والنثري) والشعر (الغنائي أساساً)[❖❖].

يتضح إذن أن هناك اختلاف بيّن «بخصوص تصنيف الأدب بين الدارسين والمنظرين مرجعه من جهة غنى الظاهرة الأدبية وتشعبها وسعي نماذجها الأصلية إلى كسر الأطر وخرق المتعارف عليه، باعتبارها ظاهرة إنسانية ككل الظواهر من هذا المنطلق تستعصي على التحديد الجامع المانع، وبالتالي تفلت من كل تنميط متفق عليه وتنسب (من النسبية) كل محاولة تصنيفية مهما بلغت من ادعاءات العلمية والدقة، ومن جهة أخرى

اختلاف وجهات النظر بين الدارسين إليها، والبعد التصوري - الفلسفي غالباً - الذي منه ينطلقون للتصنيف الأدبي، والعتاد العرفي الذي بموجبه ينمذجون النصوص، وطبعاً المعايير التي يعتمدون في ذلك، والأهداف التي يتغيون من وراء ذلك التصنيف.

فما المقاييس التي اعتمدها الدارسون في تصنيفاتهم؟ وما هي الأغراض التي استهدفوها؟ وما المناهج التي اتبعوها؟ وما هي الصعوبات التي واجهتهم؟ هي أسئلة متتاسلة مترابطة لا ندعي أننا سنفيض في الجواب عنها لأن المجل لا يسمح ولأن غاية هذا البحث لا ترمي إلى ذلك، ولكن سنشير بشكل عابر إلى بعضها استكمالاً للتصور وتمهيداً لما سيأتي عن مقاييس التصنيف، يجيبنا Gérard Denis Farcy بقوله: «على الرغم من تنوع الأجوبة حول أسئلة الأجناس عبر التاريخ، فإن هذه الأسئلة بقيت هي ذاتها تقريباً: ما هي المقاييس التي تسمح بتمييز الأجناس وتصنيفها؟ إن هذه الأسئلة تعني الاحتفاظ بنوع من الاعتبار لمفهوم الجنس ذاته، والحال أن النقد المعاصر منقسم عند هذه النقطة المركزية، إن السيميائيات ترفض جعل تلك الأسئلة مصدر اعتبار لمفهوم الجنس وذلك أمر طبيعي لأنها ترفض الاشتغال على التمظهرات، لعل ذلك ما يرفضه أيضاً ملاحظون آخرون يعلمون ما يقوم به الإبداع الحديث من تشويش وخرق للأجناس، ويعلمون أن المقاييس المقترحة منذ البداية هي في جميع الأحوال ناقصة وغير تامة ومتنافرة، وبالرغم من ذلك فإن علم الأجناس لم يتوقف - كما تدل على ذلك الدراسة المتأخرة لـ Jean Marie Schaeffer الذي استغل عتاد النقد البنيوي (التداولية والتواصل) - عن تحديد مقاييس المقولات الأجناسية مثلما لم يتوقف ما أمكنه الأمر عن تصنيفها وترتيبها...»[5]. ومادامت ليست هناك مقاييس موحدة ولا معايير شاملة ومتكاملة فقد كانت النتيجة اختلاف الدارسين في تصنيفاتهم خاصة في حالة غياب مفهوم محدد للنوع الأدبي الشيء الذي يجعل المرء يواجه كثرة لامتناهية من الأنواع، ويصبح النوع الواحد قابلاً

للتفرع لأنواع صغرى ولا تحصى. وقد أورد رشيد يحياوي مجموعة من التصنيفات بناء على المقياس الذي تعتمده أو الوسيلة المتبعة في ذلك أو الهدف الذي ترمي إليه. وهي كالآتي:

- التصنيف المضموني ويستند إلى الموضوعات أساساً.
- التصنيف الهرمي ويتم من الأشمال إلى الأخص. ويمثله Klaus Hempfer (خطاطته لاحقاً).
- التصنيف النمطي الذي يستعيد الصنافة الأرسطية ويرفع النوع إلى النمط ويمثله لابي سي فانست في «الأنواع الأدبية».
- التصنيف الإحصائي الذي يروم وضع لائحة بعدد الأنواع الموجودة. وتصنيف يولس Jolles مثال ذلك(❖).
- التصنيف الانتقائي التحليلي الذي يعتمد المقارنة بين نوعين متقاربين بهدف إبراز نقط الاتفاق والاختلاف بينهما كما فعل إيخنباوم وشلوفسكي بخصوص القصة القصيرة والرواية.
- التصنيف التكاملي الذي يتبناه أوستين وارين.
- التصنيف التأسيسي ويمثله كل من تودوروف وجينيت اللذين يناقشان مبادئ التصنيفات السابقة بهدف اقتراح تصنيف بديل(❖❖). فمجمل التصنيفات لا تخرج عن هذه الأنواع المذكورة سابقاً ويبقى التصنيف هاجس كل الدارسين حتى في حالة عدم الاعتراف بذلك، والتمرد على مقولة النوع الأدبي بالمنظور القديم، وكما اختلفت التصنيفات باختلاف المقاييس المعتمدة فقد اختلفت أيضاً أهداف التصنيف من دارس إلى آخر فقد كان الغرض« تقييماً كما عند أرسطو ودريدن وإرفنج وبابيت، أو غرضاً تعليمياً كما عند منظري عصر النهضة، أوغرضاً تطويراً كما هو الحال بالنسبة لبرونتيير، أو غرضاً اتصالياً كما هو الحال عند ماريا كورتي، أو بنية إيديولوجية كما هو بالنسبة لفريدريك جيمسون،

أو أساساً لتفهم الانتقال والتاريخ الأدبي كما هو عند الشكلانيين الروس»[6]. وكيف ما كان الأمر فإن نظرية الأنواع الأدبية في محاولاتها التصنيفية - التي ذكرنا بعض نماذجها - تصطدم بعدة إشكاليات وصعوبات نذكر منها: كثرة الأنواع وتداخلها، وخصوصيات بعض الآثار الأدبية التي تستعصي على التصنيف ضمن ما تعارف عليه الدارسون، والخرق المقصود للأدب المعاصر لمواضعات الأنواع، الشيء الذي يجعل تصنيف النصوص عملاً معقداً ومتعسفاً في بعض الأحيان، وهذا ما تنبه إليه توماشفسكي وعلله بكون «الأعمال الأدبية موزعة في طبقات شاسعة تتمايز بدورها إلى أنماط وأصناف»[7]. وقد يرجع الاختلاف في التصنيف إلى المنهج المتبع في ذلك، وإجمالاً يمكن الوقوف عند منهجين أحدهما «سكوني يهدف إلى نمذجة الأنواع واستكشاف محيطها لمعاينة الشبكة الأنواعية التي يتموضع داخلها... أو (منهج) تحولي يهدف إلى ملاحظة النوع أثناء رحلة التغيير التي يسير فيها بدءاً من لحظة تشكله وأخذاً بعين الاعتبار الطفرات التي قد تقع له»[8].

نخلص إلى أن نظرية الأجناس الأدبية باقية بقاء الأدب وينبغي تطويرها لتلاحق الفن المتطور باستمرار والذي ينتهك الحدود والمواضعات وليس إلغاؤها تحت ذريعة تقييدها لحرية المبدع في المغامرة والتجريب فهي لا تصادر تلك الحرية وإنما هي وسيلة وصفية تحاول سبر كنه الخطاب الأدبي، ومعرفة مقاصده ومرجعياته وفنياته، وإيجاد روابط بينه وبين بقية الأنواع من نفس فصيلته، للوقوف عند مدى أصالته أو اتباعيته. ومن ثم «فالدور الذي يضطلع به الجنس الأدبي لا يقتصر فقط على الكيفية التي تصنف وفقها النصوص وتعرف من حيث خصائصها النوعية ومحدداتها، وإنما يشمل كذلك إدراك كيفية انطباق أنظمة التصنيف على الأطر الجمالية والاجتماعية المتعلقة بكيفية إنتاج النصوص واستعمالها وتقييمها... وقدر كبير من أصالة الكاتب تكمن في الابتكارات

التي ينجح في إضافتها إلى الأعراف الأدبية السائدة المتضمنة في الجنس أو النوع الأدبي المنتج ضمن محددات معترف بها، ولهذا يمكن القول إن العمل الأدبي لابد أن يتموضع في سياق أجناسي لا يقل أهمية عن التموضع في سياق تاريخي يحدد علاقته بفترة زمنية معينة...»[9].

هذا عن تصنيف الأنواع الأدبية عموماً ومن منظور تاريخي، فماذا عن الرواية ضمن الأجناس السردية؟ وما هي أشهر أنماطها؟ وأي معايير اعتمدت في تنميطها؟ وما مدى مشروعية نمذجة الإبداعات الروائية؟ وما جدوى ذلك بالنسبة للمبدع والناقد والقارئ العادي؟. ذلك ما سنحاول مقاربته في الصفحات الموالية.

الجنس الروائي من التعريف إلى التصنيف:

لابد في البداية من الإشارة إلى بعض تعاريف جنس الرواية كمحاولة لكشف كينونة هذا الجنس وتحديد معالمه العامة، والتعرف على سماته المميزة له عن غيره من الأجناس المتاخمة له والمتماسة معه، أو التي تعتبر أصولاً تاريخية له كالملحمة والحكاية والسيرة الرحلة وغيرها من أنماط السرد الأدبي، وذلك من منطلق أن التعريف هو مدخل لكل تصنيف، وأن التحديد سابق لكل تمييز ومؤطر له، وأن كل منظري الرواية ودارسي أنماطها يشرعون أولاً في إعطاء تعريف لها قبل أن يتناولوا أي مكون من مكوناتها، أو يعالجوا أي قضية من قضاياها، هكذا نجد فورستر يعرف الرواية بكونها «قص نثري له طول معين لا يقل عن خمسين ألف كلمة» وهو بذلك يؤكد على ماهيتها الأصيلة (كونها قصاً) وعلى حجمها تمييزاً لها عن الأقصوصة التي توسم بالقصر، بينما تعريف برسي لوبوك يضيف إلى ذلك الغرض من الحكي حين يقول: هي «سرد مطول يحكي قصة بغرض التسلية أكثر مما يحكيها بغرض التثقيف» فهو يركز على هدف الرواية الترفيهي الذي يأتي في المقام الأول عند ذائقة

العصر منذ القرن 19 وإلى اليوم حيث كانت التسلية صفة ملازمة للرواية وكانت النساء البرجوازيات تقرأها لتزجية الوقت، باعتبارها أدباً خيالياً بالدرجة الأولى علاقاته بالواقع وبالحقيقة واهية، وبالتالي فالأفكار المتضمنة في الروايات لا ترقى لأن تكون مادة لتثقيف القارئ بقدر ما هي مادة لإمتاعه والترفيه عنه. والواقع أن كل أدب مهما أغرق في الخيال وتناءى عن الواقع يظل دائماً متضمناً لرسالة ما ومبطناً معرفة من نوع خاص، ربما يستدخلها القارئ وتؤثر فيه بشكل أعمق وأكثر مفعولاً من تلك الثقافة المباشرة ذات القصد التعليمي، لأنها تقدم بشكل تقريري جاف خال من مسحة الأدب ولغته الآسرة الشفافة. وهذا ما ذهب إليه تعريف أيان وات القائل بأن الرواية هي: «تقرير كامل وحقيقي عن التجربة الإنسانية» وبذلك يمنح المعرفة التي تقدمها الروايات صفة المصداقية والحقيقة عن التجربة الإنسانية وبالتالي ينبغي أن نأخذها مأخذ الجد لا للترفيه والتسلية فقط لأن قيمتها المعرفية تضاهي أي معرفة أخرى إن لم تفقها. ونمضي خطوة مع إدوين موير الذي يرى بأن الرواية «لا شكل لها لأن الحياة التي تصورها لا شكل لها» فهو هنا لا يعطي أي تحديد أو توصيف للرواية وعياً منه بأنها شكل أدبي مفتوح على الحياة ومادامت هذه الأخيرة حبلى بكل الاحتمالات والممكنات فالرواية التي ما هي إلا تصوير لها ستكون بالضرورة مماثلة لها في التجدد والتغير. وهذا ما انتهى إليه ميخائيل باختين حين اعتبر الرواية «نوعاً غير منته» وقدرها أن تظل كذلك إلى الأبد لأنها النوع الأدبي المعبر عن الصيرورة ومن ثم فلا أحد «يستطيع أن يميز تعريفاً واحداً أو سمة واحدة مستقرة للرواية، وبالتالي ليس هناك تعريف محكم يضمن الفصل السحري للنوع الروائي عن سيولة الأنواع الأخرى، ولا من تعريف مرن يغطي تكاثر أنواعها الفرعية»[10] وهذا أيضاً ما يذهب إليه برنار فاليط حين يقارن الرواية بالشعر والمسرح اللذين خضعا للتقنين والتحديد طوال تاريخهما حين يقول: «أما الرواية فيبدو أنها تحظى بتجربة مطلقة فهي

كمادة سيميائية معقدة وغير متجانسة تستعصي على التصنيف وتقاوم كل محاولة تعريفية»[11]، ومن ثم يتحدث عن التعريف المستحيل وعن غياب القواعد وعن كونها عملاً مفتوحاً متعدد الدلالات، ومنفلتاً باستمرار من سلطة المؤلف نفسه وحدود العصر والمجتمع، وتجددها الدائم بفعل القراءات المرهنة لها باعتبار أن الرواية هي مزيج من أنواع شتى، أو هي جنس خليط من خطابات متباينة ذلك «لأن مجيء الرواية إلى الوجود لانفصالها عن الأشكال التقليدية والمواقف المتخيلة جعل التحرر من المحددات الشكلية والتجنيسية السمة المحددة لها، كما أن الرواية في بعض تعريفاتها الحديثة هي خطاب المتناقضات التي تصطرع في ساحته ليس فقط مجموعة من اللغات وإنما مجموعة من الخصائص الكيفية المتناقضة، إذ تبدو الرواية لدى بعض منظريها وكأنها ليست نوعاً أدبياً له تاريخه المستمر، ولكنها سلسلة من الأعمال التي يشبه بعضها البعض كأبناء الأسرة الواحدة، فالخصائص المشتركة بين الروايات ليست حفنة من الخصائص المحددة وإنما مجموعة من العلاقات المعينة بالأعمال الأدبية الأخرى، وبالوضع الثقافي الذي انبثقت عنه وبالقراء»[12] وبالرغم من ذلك. وعلى حداثة الرواية مقارنة بالأنواع الأدبية الأخرى فإنها أخذت الاهتمام الأكبر في التفكير النقدي الحديث لتزامن ازدهارها مع مجموعة من التحولات الاجتماعية والفكرية والعلمية الكبرى ولتجدد اهتمام الفلاسفة بالأشكال الأدبية أمثال شليجل وهيجل وجوتة ولوكاتش، ومحاولات الدارسين المتكررة القبض على المكونات المراوغة لهذا الجنس الأدبي المفتوح على مختلف الأنواع والأساليب الأدبية والحياتية، يقول في هذا الصدد د. خيري دومة «من عجب أن تكون الرواية والقصة القصيرة وهما النوعان الحديثان المتمردان اللذان قاما التقنين والتثبيت وامتزجا مع أنواع الحياة اليومية، من عجب أن يكونا أكثر الأنواع تعرضاً لدراسات التقنين والتثبيت، سواء في علم الاجتماع أو في دراسات الشكلانيين والبنيويين، وربما كان هذا لأنهما استنفرا قدرة المنظرين والنقاد على

صناعة الإطار والنسق الذي يمكنهم من تناول مادة مراوغة»[13]. ومن الصعوبة بمكان تناول كل الدراسات التي عالجت السرد الروائي بالتحديد والتصنيف في الغرب – مهد الرواية – ولا يتسع هذا المدخل لذلك يكفي أن نشير إلى نماذج منها. فنبدأ بدراسة لأبي سي فانست حول «الأنواع الأدبية» الصادرة في بداية القرن العشرين (وبالضبط 1908) حيث يربط هذا الدارس عدم تحديد الرواية بتعدد تصنيفها يقول «لما كانت الرواية غير محددة الإطار ولا ثابتة القواعد فقد وجد منها أنواع عديدة ومختلفة ونورد أهم هذه الأنواع: 1 – رواية المغامرات... 2 – الرواية العاطفية... 3 – الرواية المتصلة بالتحليل النفسي أو بالتحليل الخلقي... 4 – الرواية ذات الهدف والرسالة... 5 – الرواية الخاصة بالعادات والأخلاق... 6 – الرواية الوصفية... 7 – الرواية التاريخية»[14] ويبدو هذا التصنيف مبنياً على الموضوع أساساً، أو ما يطلق عليه بالثيمة المهيمنة بأسلوب الشكلانيين، ودون إشارة إلى الفترة الزمنية التي ساد فيها هذا النمط أو ذاك. إلا أن هذا الدارس كان على وعي بتداخل هذه الأنماط وعدم إمكانية فصل بعضها عن بعض لذلك يصرح قائلاً: «كل هذه التقسيمات بطبيعة الحال ليست مبنية على حدود قاطعة بل على اعتبارات وأوصاف غالبة. إذ لا توجد رواية من رواية المغامرات إلا ويوجد فيها تفاصيل من الخصال والعادات أو عن التحليل النفسي، كما لا يوجد رواية واقعية إلا ويوجد فيها قليل من المثالية بالنسبة للأحداث والإحساسات»[15] معترفاً بأن «التقسيم الأدبي ككل تقسيم يكون بالضرورة صناعياً في بعض المواطن»[16] وإجراءً مدرسياً تقريباً فقط، ومن ثم يستدرك ويعيد التصنيف لأنماط الرواية على أساس آخر يسميه «المنهج الأدبي والفني» يكون أكثر تركيزاً، وإن كان في الواقع غير مبرر ولا متماسك وبالتالي غير مقنع حيث يؤكد: «أننا لو نظرنا إلى هذه الروايات لا من حيث ما تحتوي عليه بل من حيث مناهجها الفنية والأدبية لوجدنا من الممكن أن تقسم إلى ثلاثة أنواع: روايات طبيعية، روايات واقعية، وروايات مثالية»[17] يتضح

إذن من خلال هذه المراوحة بين هذا التنميط أو ذاك، وهذا التردد بين تبني أحد التصنيفين أن الدارس يستشعر صعوبة التصنيف الدقيق والفواصل الصارمة بين الأنماط الروائية المتشابكة والمراوغة.

وإذا كان لأبي فانست يبني تصنيفاته للرواية على أساسي موضوعاتي مضموني في المقام الأول، فإن إدوين موير في «بناء الرواية» يقوم بتصنيف جمالي ويقترح الأنماط التالية:

- رواية الحدث - رواية الشخصية - الرواية الدرامية - الرواية التسجيلية(❖). ويوضح كل نمط على حدة والتقنية البنائية وبالتالي المميزة له عن غيره من الأنماط الأخرى.

ويقدم لوكاتش في القسم الثاني من كتابه «نظرية الرواية» نمذجة للشكل الروائي معتمداً المعيار التاريخي لرصد وعي البطل الإشكالي غير المتلائم مع العالم، وهو في ذلك إنما «يطور نظريات هيجل» (في كتابه الإستتيقا الذي ربط شكل الرواية ومضمونها بالتحولات التي عرفها المجتمع الأوروبي خلال صعود البورجوازية في القرن 19) بإبراز الصراع بين الفرد والمجتمع، وجعل فضح الوهم مكوناً أساسياً في المحكي الروائي، وافترض نوعاً من الكلية في الرؤية للعالم داخل الرواية... هذه التي هي الشكل المطابق للتجربة والتشظي وعواقب الاستيلاب داخل المجتمع البورجوازي من أجل تشييد كلية جزئية تسعف البطل الإشكالي على أن يتعرف على ذاته...»[18]. ولوكاتش من خلال استقرائه للتراث الروائي الغربي يرصد «ثلاثة نماذج أساسية للرواية بالإضافة إلى نموذج رابع في طور التكون يستشعَر من خلال أعمال تولستوي ودستويفسكي:

1 - رواية المثالية المجردة ويكون فيها وعي الفرد الإشكالي ضيقاً بالقياس إلى الواقع وتعقيداته فيتعذر عليه إنجاز مثله الأعلى (دون كيشوط لسرفانتيس، والأحمر والأسود لستندال).

2 - رواية رومانسية انجلاء الوهم: وفيها ينشأ عدم تلاؤم النفس مع

الواقع فيكون وعي البطل الإشكالي أكثر اتساعاً (مثالها: التربية العاطفية لفلوبير).

3 – رواية التربية كمحاولة تركيبية بين النموذجين السابقين، تيماتها هي مصالحة البطل الإشكالي مع الواقع الملموس والاجتماعي. (يمثلها «فيلهلم ميستر» لجوته).

4 – نحو نموذج روائي لتجاوز الأشكال الاجتماعية من خلال تحليل إجمالي لروايات تولستوي، يستخلص منه نموذجاً مكتملاً يسميه «شكل الملحمة المتجدد»[19].

ثم يأتي ميخائيل باختين ويقرأ تاريخ الرواية الأوروبية قراءة تحليلية وصفية مستنداً في ذلك إلى الماركسية المنفتحة على الألسنية والأسلوبية والسيميائية فيستخرج مغايرات الرواية وأجناسها المتفرعة ويقدم تعريفات مميزة لها في دراسته «خطان أسلوبيان للرواية الأوروبية»، حيث أورد ما يقرب من سبعة عشر مغايراً هي:

1 – نصوص العصر القديم. 2 – الروائية السفسطائية. 3 – رواية القرون الوسطى. 4 – رواية الفروسية. 5 – الرواية الباروكية. 6 – الرواية الرعوية. 7 – الرواية الغزلة. 8 – رواية السيرة. 9 – رواية السيرة الذاتية. 10 – رواية الاختبار. 11 – الرواية الرسائلية. 12 – الرواية الشطارية. 13 – رواية الإشارة. 14 – الرواية الهزلية. 15 – رواية التكوين والتعلم. 16 – رواية المغامرة. 17 – رواية الاعترافات...»[20]. والواضح أن باختين اقتصر على النصوص القديمة للكشف عن بذور النثر الثنائي الصوت بوصفها عناصر هامة كانت وراء تبلور معظم مغايرات الرواية في الأزمنة الحديثة. وإن كان يرى صعوبة إدماج النثر الروائي للعصور القديمة في بنية الرواية التركيبية والطيمية، ومن ثم تصنيفه هذا لم يشمل أهم الإبداعات الروائية الصادرة في القرن العشرين إيماناً منه بأن جنس الرواية هو «الجنس الأدبي الوحيد الذي مازال مستمراً في التطور

وبالتالي لم تكتمل كل ملامحه حتى الآن، فالقوى التي تساهم في صياغة ملامحه باعتباره جنساً أدبياً لاتزال فاعلة ومتحولة أمام أعيننا... ولذلك فإن الهيكل التجنيسي للرواية لم يتصلب عوده بعد، وليس باستطاعتنا التنبؤ بكل احتمالاته التشكيلية»[21].

وقد نجد تصنيفات أخرى أو تسميات لأنماط متناثرة في غضون الدراسة ودون مبرر لتلك التصنيفات أو ذكر مقاييس ذلك، أو تحديد الغرض منها. مثال ذلك ما نقف عليه في مؤلف ألبريس «تاريخ الرواية الحديثة» حيث تصادف التسميات التالية: رواية الشفقة القاسية/ الرواية ذات الأصوات المتعددة/ الرواية الشمولية/ الرواية الساخرة/ رواية المصير/ الرواية التاريخية القومية/ رواية التحليل/ الرواية السيكولوجية/ الرواية التقليدية/ الرواية الريفية/ الرواية الرمزية....

ويبدو أن هذا التنميط ينبني تارة على المضمون، وأخرى على التقنية الموظفة وثالثة على المذهب الذي تنتمي إليه ودائماً على السمة الغالبة أو المكون المهيمن في كل نمط، في غياب مفهوم دقيق ومحدد للنوع الأدبي الذي هو الرواية، وفي غياب التحديد الزماني والمكاني له فإن هذه الأنماط تتكاثر وتنقسم إلى ما لا نهاية لأن كل «نمذجة تعني علماً للتصنيف classification الذي يسعى إلى إقامة تراتبية Heirarchie... وأي نمذجة كما يقول تودوروف لا يمكن أن تكون بمعزل عن ثلاثة عناصر هي: 1 – مفهوم الجنس الأدبي من حيث النشأة والتطور والتفرع. 2 – نظرية النص من حيث الانغلاق والانفتاح. 3 – البحث عن المكونات في أفق تشخيص الكليات»[22]. ومن ثم لا يعتد بمثل هذه التصنيفات التي ترد اعتباطاً ودون أن تكون نابعة من رؤية محددة لدارس تسندها نظرية متماسكة ومقنعة، كما هو الشأن بالنسبة لتودوروف الذي ظل مهتماً بنظرية الأجناس حيث خصص لها ثلاث مقالات جعلت بعض الدارسين ينعته بالهوس التجنيسي حين قال «تتجه شعرية تودوروف نحو تصنيف

الآثار وهذا ما يفسر الركض نحو مفهوم الجنس»[23] وتودوروف يميز بين النوع «Genre» والنمط «Type» ويموضع النص في إطار ذلك، معتبراً = مثله في ذلك مثل جرار جينيت – أن الآثار تدخل في الأنواع، والأنواع في الأجناس، والأجناس في الأنماط، علماً بأن «النمط هو النموذج والمثال الذي يختزن مجموعة من السمات الأسلوبية، والنوع هو المتصرف بطريقة أو بأخرى في تلك السمات أما النص فهو المنجز أو المظهر الملموس للنمط والنوع»[24]... وهو يتبنى تصنيفاً عمودياً تدخل فيه الأنواع في بعضها طبق تسلسل هرمي تفادياً للإشكالية التي مفادها أن الأنواع من الكثرة بحيث يستحيل تصنيفها، فتودوروف يساير توماتشفسكي في قوله: «إنه بالإمكان التدرج نزولاً من الطبقات المجردة إلى الأعمال الفردية»[25] وهو يرى بأن الأدب المعاصر قابل للتقسيم إلى أنواع مهما انتهك التقاليد والأعراف النوعية حين يؤكد أنه «من المشكوك فيه أن يكون الأدب المعاصر مستثنى من قاعدة التقسيم إلى أنواع، كل ما هنالك أن هذه التقسيمات لم تعد تنظر بعين الاعتبار إلى مقولات خلفتها نظريات أدبية منتمية إلى الماضي، لم نعد مضطرين الآن إلى تحملها، ومع ذلك هناك حاجة متزايدة إلى توضيح الفصائل التجريبية التي يمكن تطبيقها على العمل الأدبي المعاصر وبطريقة أكثر عمقاً، فإن الفشل في إدراك الأنواع مساو تماماً للزعم بأن عملاً أدبياً ما لا ينطوي على أية علاقة مع الأعمال الأدبية السابقة عليه. إن الأنواع هي تحديداً تلك النقط المرشدة التي يزعم بها العمل أن له علاقة بعالم الأدب»[26]. وفيما يخص دراسة أصل الرواية يعترف تودوروف بصعوبة ذلك نظراً للتداخل غير المحدود لأفعال الكلام في بعضها كالوصف والحكي وغير ذلك لكن هذا لم يمنعه من التأكيد على أن كل نظرية للنوع ينبغي أن تستند على طبيعة العمل الأدبي والسمة الخاصة به، والمفهوم المحدد له كنقطة انطلاق في أي تصنيف مع تحليل جوانبه الثلاثة (اللفظية والتركيبية والدلالية) وتطبيقاً لتصوره هذا وضع نظريته في نوع «الفانتاستيك» (الغرائبي) بناء على

سمة مميزة لأعمال هذا النوع وهي التردد والحيرة بين معقولية الأحداث ولامعقوليتها، في كتابه مدخل إلى «الأدب الغرائبي» وهو يؤمن بأن «الجنس الجديد هو دائماً تحويل لجنس أو عدة أجناس قديمة عن طريق القلب أو الزخرفة أو التوليف، ونص اليوم هو أيضاً جنس في أحد معانيه يدين للشعر بنفس القدر الذي يدين للرواية في القرن 18. ولم يوجد قط أدب بدون أجناس، إنه نسق فيتحول مستمر»[27] كما يقوم بتنميط القصص البوليسية في «شعرية النثر» ويعتقد جازماً بأن قدرتنا على فهم نص من النصوص ترتبط مباشرة بطريقة تلقينا له من حيث هو نوع، ومن ثم فالأدبية هي محصلة قدرتنا على إدراك الفصائل النوعية. وقد انطلق في توضيح تصوره من انتقاده لنظرية فراي التي ضمنها كتابه «تشريح النقد» حيث بنى هذا الأخير تصنيفه للأنواع على تلك الأنواع التاريخية التي لها رصيد بينما أغفل تلك التي ليس لها وجود منطقي، بالإضافة إلى أن تصورات فراي في تصنيفه ليست مستمدة من الأدب نفسه بل من علوم خارجة عنه كالفلسفة وعلم النفس والأنثروبولوجيا وهكذا توصل إلى أبنية مجردة هي أقرب إلى «الأنماط العليا» حيث تتحول الأنواع الأدبية إلى مجرد تجل لهذه الأبنية وبعد أن يستعرض المقولات النوعية التي وضعها فراي في شكل ثنائيات ضدية وهي: المتفوق/ غير المتفوق، المحتمل حدوثه/ الفانتزي، التوافق/ الإقصاء، الحقيقي/ المثالي، اللاانطوائي/ الانبساطي، العقلي/ الجسمي، كمقولات لتوصيف النص الأدبي يعلق تودوروف قائلاً إنه «تصنيف متعسف لأنه لا يستند إلى نظرية محددة، وإنه تصنيف واهن»[28]. ويضيف في موضع آخر قائلاً: «تبدو الحدود بين فصائل فراي النوعية حدوداً ضبابية يصعف تقبلها»[29] تعقيباً على عبارة فراي التي تقول: «إجمالاً وحين نتفحص الشكل القصصي من منظور الشكل يمكن أن نرى أربعة جدائل رئيسية يرتبط بعضها بالبعض الآخر: الرواية الاعتراف confection التشريح Anatony، والرومانس، والتوليفات الست الممكنة بين هذه الأشكال كلها توليفات قائمة، ولقد أوضحنا كيف

تتألف الرواية مع كل شكل من الأشكال الثلاثة»[30].

وقد أورد تودوروف في مقالته «الأنواع الأدبية» تصنيفات فراي المختلفة على الشكل الآتي[❖]:

1 – يحدد التصنيف الأول صيغ النص ويتم صياغتها من خلال العلاقة بين البطل والعمل الأدبي وعددها خمس صيغ:

أ = البطل متفوق في طبيعته بالنسبة للقارئ وبالنسبة لقوانين الطبيعة ويسمى هذا النوع «الأسطورة» Mythe.

ب – البطل متفوق في طبيعته بالنسبة للقارئ وبالنسبة لقوانين الطبيعة ويسمى هذا النوع بحكاية الأبطال أو حكايات الجان Fairy tales.

ج – البطل متفوق في طبيعته لكنه غير متفوق بالنسبة لقوانين الطبيعة ويسمى هذا النوع بالمحاكاة العالية Hight mimetic.

د – البطل على قدم المساواة مع القارئ ومع قوانين الطبيعة، وهذا نوع المحاكاة الخفيضة Low minetic.

هـ = البطل أقل من القارئ وهذا هو نوع المفارقة Irony.

2 – الفصيلة الثانية قائمة على الاحتمال، والأساسان اللذان يقوم عليهما الأدب هنا هما: السرد المعقول، والسرد الذي تكون فيه الشخصيات قادرة على فعل أي شيء.

3 – تركز الفصيلة الثالثة على اتجاهين مبدئيين في الأدب هما: الاتجاه الكوميدي الذي يوفق بين البطل والمجتمع والاتجاه التراجيدي الذي يعزل فيه البطل عن المجتمع.

4 – أما التصنيف الذي يبدو أعظم أهمية عند فراي فهو التصنيف الذي يحدد الأنماط الأصلية، وهناك أربعة أنماط: Mythos (تقوم على

التعارض بين الحقيقي والمثالي) - الرومانس (تقوم على أساس مثالي) - المفارقة (تقوم على الواقع) - الكوميديا (تنطوي على تحول من الواقع إلى المثال) - التراجيديا (تنطوي على تحول من المثال إلى الواقع) وهذه فصائل قبل نوعية ليست مستقلة بل متداخلة.

5 - التقسيم إلى أنواع بناء على نمط الجمهور الذي تتوجه إليه الأعمال: فتكون دراما (تؤدى أمام الجمهور) - شعر غنائي (يغنى) - شعر ملحمي (يحكى) - والأعمال النثرية (تقرأ) والتفرقة الرئيسية كامنة في أن الشعر الملحمي الشفاهي متصل وقائعي وخيالي.

6 - التصنيف الأخير يقوم على مصطلحات دالة على التعارض بين ما هو عقلي وما هو جسمي، بين ما هو انطوائي وما هو انبساطي وفق الخطاطة التالية:

	عقلي	جسمي
انطوائي	الاعتراف	الرومانس
انبساطي	التشريح	الرواية

ويقف توماس كنت T. Kent نفس الموقف من تصنيفات فراي التي تربط بين النوع بتحقق الرغبة أو عدم تحققها وتضع النظرية الأدبية وراء النظرية الأنثروبولوجية والسيكولوجية.

ولا يمكن أن نتناول المسألة الأجناسية دون أن نشير إلى مجهود جيرار جينيت الذي تغيا تأسيس منظور مختلف للمسألة في كتيبه «مدخل لجامع النص» حيث يعيد فيه «طرح إشكالية الأجناس انطلاقاً من أرسطو

وأفلاطون» ويناقش الأسس النظرية المعتمدة عند الكلاسيكيين والرومانسيين وبعض المحدثين موضحاً أن الإطار النظري للتميز بين الأجناس الأدبية يلزمه أن يأخذ بالاعتبار ثلاثة ثوابت: التيماتيك والصيغي والشكلي لتحديد معمارية نص من النصوص، فهذه العناصر الثلاثة تتيح لنا دراسة المستمر كشرط أولي لدراسة التحولات التاريخية التي تطرأ على الأجناس وتحدد بالتالي معمارية النص والعلائق القائمة بينه وبين نصوص أخرى»[31] ومن خلال ذلك يتضح أن جينيت يقر بوجود أنواع وكذلك بوجود صيغ كما يؤمن بوجود نص أدبي، وهذا الأخير لا يهم في حد ذاته وما يهم هو العلاقات الظاهرة التي تجمع بين النصوص وهو ما يسميه بالتعالي النصي Transtextualité. ومن هذه العلاقات علاقة المحاكاة وعلاقة التغيير، وتمثل المعارضة والمحاكاة الساخرة نموذجاً لهذا النوع من العلاقات التي يطلق عليها جينيت مصطلح «النظير النصي» وضمن التعالي النصي توجد علاقة التداخل، والتي تربط بين النص وأنماط الخطاب التي تنتمي إليها، وهنا يدخل مفهوم الأنواع. إن التعالي الذي يشمل مجموع العلاقات الرابطة بين نص وآخر (المحاكاة - التغيير - التداخل - التناص) تعطي مفهوماً جديداً هو «جامع النص» Architexte الذي يحيط بالنص من كل جهة دون أن يكون معادلاً لنظرية الأنواع أو نظرية السرد أو نظرية الصور (الأساليب) أو نظرية الخطابات. فجامع النص يتميز عن كل هذه النظريات باحتلاله «المرتبة الفوقية ويبهذ جنيت في تمسكه بالمصطلح الجديد إلى القول بأن موضوع الشعرية ليس هو النص ولكن جامع النص»[32] وهو طبعاً لم يقدم تصنيفاً بديلاً للأجناس ولا تفريعاً للأنواع لإيمانه بجامع النص ولكنه يرى حتمية الخضوع لمقولة الجنس مهما حاولنا التهرب أو التنكر لها، «نذكر بأن عدداً من الآثار الأدبية منذ الإلياذة خضعت لمفهوم الأجناس فيما تخلص منه آثار أخرى مثل الكوميديا الإلهية، وأن مجرد المقابلة بين مجموعتين يشكل نظاماً للأجناس، ونستطيع أن نقول بطريقة أبسط إلى المزج

بين الأجناس أو الاستخفاف بها يمثل في حد ذاته جنساً من الأجناس، ولا يمكن أن يفلت أحد من هذا التشكيل البسيط»[33] ويقسم جينيت الأدب عامة إلى أنواع بعضها ذا شرعية أدبية مثل المسرحية والرواية والقصيدة، وأنواع ذات شرعية غير أدبية كالدراسة والتاريخ والخطابة والسيرة الذاتية، ويرجع ذلك إلى التعارض بين الواقع والخيال وبين الشعر والنثر. وقد رفض التصنيف العمودي الذي يؤمن بوجود أنواع أكثر طبيعية – وأكثر مثالية تقع فوق غيرها. وهو بذلك يحاول زحزحة سلطة الثلاثية التي ظلت دائماً في أعلى الهرم وباقي الأنواع مجرد تنويعات عليها أو تفريعات لها.

فجميع الأنواع والأجناس الصغرى Sous- genres والأجناس الكبرى لا تعدو أن تكون طبقة تجريبية وضعت بناء على معاينة المعطى التاريخي، أما الأنماط Types فلا تعدو أن تكون طبقات classes أوسع وأقل تعييناً، ولهذا السبب سيكون لها حظ أوفر في الانتشار الثقافي. إنها بتعبير جينيت إسقاط مؤمثل Une projection édialisée. فعلاقة الأجناس بالصيغ علاقة معقدة وليست متداخلة فقط، هذا العقيد جعل جينيت يقر بأن الأجناس الأدبية بالإضافة إلى أساسها الطبيعي والتاريخي تحتوي بديهة أخرى تتمثل في حضور الموقف الوجودي أو البنية الأنثروبولوجية (حسب جيلبير دوران) أو التهيؤ الذهني (شولز) أو التشكيل التصوري (حسب هورون). وفي الفصل الأخير من الكتاب وبناء على انتقادات فيليب لوجون يراجع جينيت بعض مقولاته استناداً إلى كتاب كلوس هميفر الذي اقترح نظاماً متسلسلاً تسلسلاً ضمنياً تتأسس فيه صيغ الكتابة Mode d'ecriture على وضعيات التلفظ، ثم تأتي الأنماط وهي تخصصات للصيغ مثل السرد على لسان المتكلم والسرد على لسان الغائب، وتلي الأنماط الأجناس: وهي تحقيقات مادية وتاريخية كالرواية والقصة، ثم الأجناس التحتية وهي تخصصات محصورة داخل الأجناس مثل رواية المغامرة التي تدخل ضمن جنس الرواية»[34].

أما روبير شولز فيتناول مسألة الجنس الأدبي في دراسته «صيغ التخيل» ضمن نظرية الصيغ التي اقترحها معتبراً كل أعمال التخيل قابلة للاختزال في ثلاثة مقامات أساسية هي: الرومانس – التاريخ – الهجاء. وهذه الصيغة التخييلية المشكلة للقاعدة تتأسس بدورها على ثلاث علاقات بإمكانها أن توجد في العالم التخيلي كيفما كان وعالم التجربة: إن العالم التخيلي يمكنه أن يكون أفضل من عالم التجربة أو أسوأ منه أو معادلاً له. هذه الفكرة مكنت شولز من صوغ سؤال مركزي حول موقع الرواية من هذا التقسيم: هل هي أكثر هجائية من التاريخ أم أكثر رومانسية؟ إنها الاثنان معاً، وهكذا تقع الرواية في نفس الآن بين نصفي السلسلة التخيلية، فالرواية الهجائية تأخذ مكانها بين التاريخ والهجاء والرواية الرومانسية بين التاريخ والرومانس، وتبعاً لهذا التموضع يقسم شولز الرواية الهجائية إلى شكل شطاري (بيكاريسي) وشكل هزلي، والرواية الرومانسية إلى شكل مأساوي وشكل عاطفي وبذلك تأخذ هذه السلسلة الشكل التالي:

الشطارية	الملهاة	العاطفي	المأساة
الهجاء	التاريخ	الرومانسي	

تؤكد هذه الأشكال التخيلية على استثمار لنمطية وظيفية لتشكل النوع التعبيري ضمن تاريخ للتخييل (تمظهرات الجنس الروائي كشكل تخييلي (رواية ق 18) نشأة الواقعي (الواقعية)، وضعية الرواية في قصة وصعوبة امتلاك الوحدة الداخلية لتشكلها...»[35].

بينما كات هامبورغر في كتابها «منطق الأجناس الأدبية» فتزيح من نسقها الأجناسي السيرة الذاتية والمقالة والتاريخ مؤكدة على الطابع التخييلي «fiction» الذي يضم أربع ممارسات لفظية هي:

1 – المحكي التخييلي بضمير الغائب (ويقسم القسم الأوفر من تحليلها).

2 – الدراما.

3 = البالاد الغنائي السردي.

4 = المحكي السينمائي.

وقد أثارت نظرية هامبورغر ردود أفعال نقدية تتوزع بين مؤيد ومعارض وموفق. منها مناقشة «ويليك» لها في الفصل الثاني عشر من كتاب «مفاهيم نقدية» منتقداً إياها، وجون ماري شايفر مؤيد لها، ودوريت كون في كتابها «الشفافية الداخلية» التي تعتبر كتاب هامبورغر أول محاولة جادة في نظرية الأدب أما جينيت فيرى أن ما يعتبره أرسطو محاكاة أفعال تترجمه هي بالتخييل الدرامي أو السردي، وهي تخالف الاتجاه الإستيتقي الذي يصدر أحكام قيمة بينما هي تنطلق مما هو فعلي محدد للتخييل»[36].

رفض مقولة الأجناس والأنماط:

وكما كانت الدعوة القديمة متطرفة في قولها بنقاء النوع وذلك بالفصل الصارم بين الأنواع لدى كل من أرسطو وهوارس وبوالو وفولتير جاءت الرومانسية كرد فعل متمردة على كل الحدود الموضوعة بين الأجناس قادها في ألمانيا الأخوين شليغل في نهاية القرن 18 وفي فرنسا فكتور هوجو الذي دعا في مقدمة «كرومويل» إلى إعادة الأنواع إلى حالتها الأولى من الاختلاط وهاجم القواعد الكلاسيكية الصارمة، وقد سار على هديه عالم الجمال الإيطالي كروتشه في كتابه «المجمل في فلسفة الفن» المنشور في العقد الثاني من القرن 20» حين يقول: «أن تقولوا هذه ملحمة أو هذه دراما أو هذه قصيدة غنائية فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه، إذ الفن هو الغنائية أبداً، وقولا إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودراماتها»[37] معتبراً أن الحدث والعاطفة هما ما يشكل مضمون الأثر الفني وبواسطتهما يتم التعبير الكلي، ولذلك يرى يحياوي أن «في موقف كروتشه هذا جانب من المصداقية متمثل في كون الآثار تصدر

فردية... وأنها أثناء إبداعها قد تأتي عفوية دون تفكير في قوانين مسبقة يلزم الكاتب نفسه بالخضوع لها، وأنها من الضروري أن تحمل هذه الآثار صفات تجديدية وسمات تفرد حتى لا تصبح نسخاً من بعضها، إلاأن هذه الآثار بعد إنجازها تظل محتفظة بنسب وقرابة مع آثار أخرى، أي تكرس سمات موجودة في غيرها، ومن هنا يجوز ضمها إلى باقي ما معه تتشابه»[38] إلا أن هذا الدارس نفسه في الوقت الذي يرفض فيه مبدأ التصنيف الذي يقر بفائدة ذلك لتيسير الدراسة الأدبية حين يؤكد قائلاً: «مما لا شك فيه أننا ننسج شبكة من التصنيفات لا من أجل الإنتاج الفني فالإنتاج الفني عفوي وتلقائي، ولا من أجل الحكم على آثار الفن، فهذا الحكم فلسفي، وإنما من قبيل الحصر للحدوس الخاصة التي لا حصر لها، ومن قبيل الإحصاء للآثار الفنية الخاصة التي لا تحصى، وذلك كوسيلة عملية تفيد الانتباه والذاكرة، إن هذه الأنواع والأصناف تسهل معرفة الفن وتيسر التربية الفنية»[39].

لكن الدعوة الأكثر تطرفاً في نفس الأنواع يمثلها موريس بلانشو الذي يدعو إلى التخلي عن الأدب نفسه: الكتاب وحده هو ما يهمنا كأنه يقف وحده بعيداً عن الأنواع وخارج تصنيفات: نثر، شعر، رواية، شهادة، وذلك بطريقة يتأبى معها الكتاب على التصنيف، ويتنكر للقوة التي تدفعه إلى تحديد مكانه وشكله، فجوهر الأدب هو الهروب من كل تحديد جوهري من كل تأكيد يجعله ثابتاً أو واقعياً»[40] لكن هو نفسه لم يستطع التخلص من التصنيف على الرغم من «جهره بالرفض المطلق لأي تحديد أو ضبط غير أن في احتفاظه بما يسميه «الأثر» و«الكتاب» ما يخون رفضه المطلق هذا... ومن المؤكد أن رفض بلانشو لا ينسحب على الأنواع وحدها بل حتى على مفهوم الأدب وغايته الآيلة إلى التلاشي... لم يكن بلانشو قادراً (إذن) على التخلي عن المفاهيم الأنواعية فهو يشير إلى القانون السري للسرد، ويفرق بين السرد والرواية، فالسرد فعل حدث، ولكن الحدث في السرد يقلب العلاقات الزمنية ليثبت زمناً خاصاً به، أما

الرواية (في نظره) فلا تقول سوى ما هو عاد ومعتقد»[41]. أكثرمن ذلك فهو يرى أن الرواية «فلن بلا مستقبل» إلا أنه يعود ليؤكد أنها «هي أسعد الأنواع رغم ما يقال عن انتهاء أجلها وعقمها عن إنتاج أعمال مهمة جديدة» وبالفعل فقد حمل الإبداع الروائي المعاصر نبوءة موريس بلانشو عن الكتاب الذي سيأتي في كتابات بوتور وجريبيه وصوليزر ومجموعة «تل – كل» وتأكدت صحة ملاحظته القائلة «حين يصادف المرء رواية مكتوبة وفقاً لكل قواعد الزمن التاريخي الماضي والحاضر بضمير الغائب، فإنه بطبيعة الحال لا يصادف أدباً»[42] وهذا ما حدا بأحد أقطاب «تل كل» ألا وهو رولان بارت إلى إنكار نظرية النوع ولتجنب التصنيفات النوعية استخدم مصطلح «نص»، و«كتابة» وحدد دلالة كل منهما: «فمفهوم النص تبلور عند بارت في بحث كتبه سنة 1971 بعنوان «من العمل إلى النص وفيه قدم نظرية مركزة عن طبيعة النص من منظور تفكيكي، يقول في هذا الصدد: «إن النص لا ينحصر في الأدب الجيد، إنه لا يدخل ضمن تراتب، ولا حتى ضمن مجرد تقسيم للأجناس، ما يحدده على العكس من ذلك هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة»[43] بينما مفهومه للكتابة يعني «أدباً» نموذجياً تتم فيه خلخلة الذات الفاعلة بل تقويضها وتشتيتها في ذات الصفحة وهي بهذا المعنى الجديد كلفة خاصة شخصية... وهي ليست وسيلة بل غاية، هي فعل لازم وليس متعد، ولأن الكتابة خلخلة فهي تهشم كل تصنيف ولا تنتج إلا النصوص، والنص لا يصنف، وحضوره يلغي الأنواع الأدبية»[44] إلا أن بارت في كتابه «الدرجة الصفر للكتابة» لا يقدم النص كنفي للأنواع فعلى النقيض من ذلك يوجد إقرار بالأنواع وتحليل لبعضها، فتحت عنوان «كتابة الرواية» يتحدث بارت عن بعض ثوابت السرد في الرواية الفرنسية، ومنها استعمال الماضي البسيط وضمير الغائب، وإذا كان النص عند بارت يلغي كل تراتيبه تصنيفية فإنه يبقى غير محدد إلا كمقابل للأثر وكإلغاء للأنواع مما يدفع إلى التساؤل عن وجود تصنيف ضمني عناصره: الأثر، النص، الأنواع،

أكثر من ذلك لم يستطع بارت التخلص من فكرة التصنيف والأنواع حتى ضمن دراسته في تعريف النص فهو يتكلم عن التراجيديا، وفيما يخص الرواية يتحدث عن الرواية الجديدة، ولخلا حديثه عن موت المؤلف يعطي مثالاً بالرواية التي لا يظهر فيها المؤلف إلا كمدعو في «شخصية من شخصياتها، وهذا يؤكد عدم استطاعة بارت استبعاد المفاهيم الأنواعية سواء كمصطلحات «تراجيديا» رواية أو كتقنيات «سرد» «شخصيات»[45] ومن هنا يخلص يحياوي إلى القول بأنه «لم يكن بوسع كروتشه في زعمه أن الحدس يستطيع صهر جميع أشكال الإبداع في بوتقة العاطفة وغنائية المبدع، وكذلك بلانشو في اعتقاده بأن الكتابة في سعيها العدمي تجهل نفسها ومسيرها ولا تبدي حضورها إلا في جنينية الأثر، ولا بارت في ذهابه إلا أن جنون الكتابة – لكي يثبت ذاته – لابد أن يحطم ما هو قائم، وأن يلغي الأنواع من الإبداع»[46]. ومما لا شك فيه أن دافع هؤلاء إلى تجاوز مقولة النوع واعتبارها إشكالية عقيمة وغير ذات موضوع – هو هذه الأعمال البذرية المزعجة التي أبدعها الأدب المعاصر والتي تقع خارج نطاق الأنواع القائمة، ويجمع كثير من الدارسين على انتهاكها للأعراف والتقاليد الأدبية، وبالتالي يصعب دراستها من منظور نوعي، بل يعتبرها البعض مجرد «حثالة» هذا ما يؤكده أحد منظري ومبدعي هذا النوع من الأدب وهو فيليب سوليرز «Sollers» ربما تكون السمة الصادمة في الأدب الحديث هي ظهور صيغة أدبية تناغمية وجديدة وشاملة، يتم فيها التخلي تماماً عن الفرق بين الأنواع وتفسح الطريق لما هو «كتب» معترف بها ولكنها كتب قد يقال عنها إنها سبيل لقراءتها بعد»[47] ومن ثم كثر الحديث اليوم عن «الأنواع المنتهكة» وعن «أدب اللانوع» لتوصيف الكتابة ما بعد «الحداثة» لأنها غير نوعية: إنها تجميعية أو شذرية أو متجهة إلى القارئ وأصبحت واقعاً ملموساً لا يمكن نكرانه وطريقة جديدة في الفكر المعاصر فرضت نفسها في شكل نصوص هامة تقع في الفجوات بين الأنواع كإنجاز لوتر يامون وجويس ومالارميه وسولزر... ولعل «مسألة

إنتاج الدلالة واحدة من الأسس التي يقيم عليها نقاد ما بعد الحداثة رفضهم لمقولة الأنواع وإمكانية تصنيفها، ذلك أن هؤلاء يرفضون تحديد الأنواع وتصنيفها بالطريقة نفسها التي يرفضون بها تحديد الدلالة التي لا يمكن تحديدها لأنها ليست نتاجاً لمدلول الكلمات بل نتاج للعبة الاختلاف والإرجاء التي لا تنتهي وكذلك الأنواع لا يمكن تحديدها لأنها ليست نتاجاً لخصائص شكلية ثابتة وملازمة لنصوص النوع، بل هي نتيجة لعلاقات التشابه والاختلاف بين الأنواع، وما يحدد الدلالة ويحدد النوع أيضاً هو الثقافة المتغيرة، ومن ثم سيظل تحديد النوع في حالة اعتباطية ومؤقتة»[48] لكن بالرغم من ذلك لم تستطع الشعرية المعاصرة التخلي عن مقولة «الجنس الأدبي» بل اعتبرتها أساسية لوصف الخطابات الأدبية، وأساساً لكل تصنيف، ومما يدل على غنى الإشكالية الأجناسية وتفاعلها مع أسئلة أدبية الأدب أنها أصبحت موضوعاً لكثير من المقاربات المتنوعة الخلفيات والمقاصد المعرفية بهدف تجديد نظرية النوع وليس التخلي عنها.

النقد العربي وإشكالية التصنيف الأجناسي:

فماذا عن النقد العربي في تناوله لإشكالية الأجناس الأدبية عامة وجنس الرواية خاصة؟

نجد جذور ذلك لدى النقاد العرب القدامى في تمييزهم في الأدب بين شعر ونثر وتصنيف الأول إلى أغراض حسب موضوعاته: الرثاء، المدح، الهجاء، الفخر، الوصف، الغزل... (قدامة بن جعفر في «نقد الشعر» وابن قتيبة «الشعر والشعراء»...) وتبويب الكلام المنثور إلى خطابه، ورسالة، ومقامة، وموعظة، وخبر، وتاريخ، وأدب ورحلة إلخ: (الجاحظ في «البيان والتبيين» أبو هلال العسكري في «الصناعتين»...)، وعلى هدي هذه التصنيفات النقدية – مع بعض الاستفادة من الثقافة

الغربية - سار النقاد العرب المحدثين، فهذا أحمد الشايب يميز بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر، ويقسم هذا الأخير إلى الأسلوب العلمي ويمثل له بالمقالة والتاريخ والسيرة والمناظرة والتأليف، وبين الأسلوب الأدبي ويمثل له بالوصف والرواية والرسالة والخطابة، وكل من الشعر والنثر يتميز بعنصر العاطفة وإن كان الشعر يهدف إلى التأثير في القارئ فإن النثر يهدف إلى إفادته[49].

أما محمد مندور فيدرس مفاهيم بعض الأجناس الأدبية ودائماً داخل ثنائية الشعري والنثري حيث يرى أن أجناس الشعر أربعة: الغنائي والملحمي والدرامي والتعليمي، ثم يفصل الحديث في الجنس المسرحي بأنماطه المختلفة من مأساة وملهاة وكوميديا دامعة، ودراما حديثة، ويميز في الكوكيديا الجديدة بين «الفارص والفودفيل» وأنماط مبتدعة مثل «الأوتشرك» والمسرحية الملحمية، ومسرح اللامعقول، ويورد بشكل مختزل أجناس الخطابة والمقالة والنقد[50]، ويهمل بشكل تام الإشارة إلى جنس الرواية رغم أهميتها وشيوعها في الفترة التي كتب فيها الكتاب لعل سبب ذلك استغراقه في تتبع الجنس المسرحي وعدم استهداف التصنيف الشامل والدقيق في إطار كتاب تعليمي مدرسي ككتابه «الأدب وفنونه» بخلاف مواطنه د. عز الدين إسماعيل في مؤلفه الذي يحمل نفس العنوان والذي كان يتقصد الاستقراء والتصنيف الواضح والشامل حيث وضع جداول كاملة تتضمن الأجناس وما يتفرع عنها من أنواع وأنماط، فهو يقسم الشعر إلى الثالوث المأثور قصصي وغنائي ومسرحي، ويفرع القصصي إلى الملحمي والقصص الشعبي، ويقسم الغنائي إلى الأغنية والأود والمرثية والسونيت، والقصصي نفسه يضم الرواية والقصة والقصصية والقصة القصيرة والأقصوصة... والمسرحي ينقسم إلى العديد من الأنماط فالإضافة إلى النمطين التاريخيين: المأساة والملهاة هناك المأساة البرجوازية، وهناك ملهاة الأخلاق، والملهاة الرومانسية والفارص، وما اختلطت مواده فأنتج «الملهاة الباكية» و«الميلودراما»

و«الماسك» أما بخصوص الأجناس الحديثة التي ارتبطت بالكتابة النثرية فهو يصنفها كالآتي:

الخاطرة المقالة السيرة المسرح القصص الشعر[51]

أجناس الأدب

ونلاحظ أن ما قام به هذين الناقدين (مندور وإسماعيل) ينحصر في دائرة «الأجناس التي أنتجتها الثقافة الأوروبية» وهذا لا يقلل بالطبع من أهمية أو فائدة دراستها، على ألا يكون ذلك على حساب الأجناس التي أنتجتها ثقافتنا طيلة التاريخ العربي والإسلامي والتي لازال أغلبها مجهولاً عندنا[52] والدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه «الأدب المقارن» هو الآخر لا يضيف جديداً باعتبار أن الأجناس ظاهرة عامة في آداب كل الشعوب وقد درس إشكاليتها في إطار الأدب المقارن دون أن ينكر التنويعات الطفيفة التي قد تعتري أي جنس حسب خصوصية كل بيئة.

ولعلهذا ما دفع أحد الدارسين إلى ملاحظة وجيهة وأكيدة بخصوص تناول النقد للأدب العربي من وجهة نظر أجناسية إلى القول: «إذا كانت قضية الأجناس الأدبية تعد من القضايا الإشكالية الشائكة في الأدب العالمي قديماً وحديثاً، فإن هذه القضية تزداد تعقيداً وتشابكاً عند محاولة تطبيقها على الواقع الأدبي العربي قديمه وحديثه على السواء إذ لا نتوفر في أدبنا القديم على جميع الأجناس الأدبية كالملحمة والدراما، كما أن ظهور الأجناس الأدبية الحديثة يثير إشكالاً جديداً للباحثين، ونتيجة لكل ذلك نلحظ تبايناً واضطراباً في أحكام العديد من الباحثين العرب وتصنيفاتهم وغياب منهجي موحد، ويخيل لي أن الباحث العربي لم يدرس هذه الإشكالية المعقدة التي تواجه الأدب العربي بعد، وأن أغلب الدراسات التي كانت تقدم حول الأدب العربي القديم كانت ذات طابع أكاديمي أو وصفي لا تعنى بشكل أساسي بدراسة هذا الأدب على ضوء نظرية الأجناس الأدبية، أما الدراسات النقدية الحديثة فمازالت محدودة

وبحاجة إلى مساهمة أوسع من قبل الباحثين والنقاد وعلى مختلف المستويات التطبيقية والنظرية والتاريخية، وبدون ذلك ستظل قضية الأجناس الأدبية إشكالية مستعصية ومؤجلة»[53] فالناقد العربي في علاقته بنظرية الأجناس الأدبية كان يأخذ أحد المواقف الثلاثة: فإما تطبيق النظرية الغربية بشكل آلي وجامد وإما الاكتفاء بما هو ظاهري في هذه الإشكالية أو محاولة تجنبها في دراسته للأدب العربي بمعزل عن نظرية الأجناس الأدبية. وأما شق طريق جديد في الدراسة الأدبية ينطلق من مقولة الأجناس للنظر في خصوصية الإنتاج الأدبي العربي في عصوره المختلفة، وهذا ما حاوله بعض النقاد المنفتحين الجادين الذين انتقلوا بأجناسية الأدب خطوات جد متقدمة كعبدالسلام المسدي وعبدالفتاح كيليطو باقتراحهما وضع سلم الأجناس الأدبية في تراثنا. ونفس الملاحظة السابقة يؤكدها د. خيري دومة حين يصرح أنه رغم «كل قضايا النوع التي تثيرها الكتابة العربية في السنوات الأخيرة، ورغم كل الرطان النوعي الذي يلهج به الكتاب والنقاد تكاد المكتبة العربية تخلو من دراسة جادة تتابع مظاهر التحولات النوعية التي اعترت مختلف الأنواع التقليدية، وتكشف عن مدى عمقها وزيفها أو تقرأ دلالتها، فالتراث النقدي الذي يعالج الأنواع الحديثة هو تراث أوروبي لم يعرف النقد العربي الكثير منه، وقد قفزت أحاديث الكتاب والنقاد فجأة إلى النقد ما بعد الحداثي وإلى رفض مقولة النوع ومحاولة تجاوزه، وغالبية هذه الأحاديث لا تستند إلى أرضية اجتماعية وإيديولوجية تبرر تجاوز النوع الأدبي في الواقع العربي إنما هي الموضات المتوالية التي لا تتيح لشيء أن يأخذ مداه ويستقر وينتج»[54] تظل إذن المسألة الأجناسية في الأدب العربي القديم والحديث لم تعالج بالشكل الكافي وتحتاج إلى تضافر جهود النقاد، دون التقليل من الجهود الفردية التي تمت في هذا المجال، والاستفادة من الدراسات المقارنة والمباحث الغربية التي بلورت النظرية في إعادة صياغة التاريخ الأدبي، واستنبات قضايا جديدة على صعيد

نظرية التلقي ونظرية التخييل، وتنظيم مقاربات سوسيولوجية للأدب وغير ذلك.

هذا بصفة إجمالية واقع النقد العربي فيما يخص المقاربة الأجناسية للأدب عموماً فما هو النقد الروائي خاصة في تناوله لجنس الرواية العربية م منظور تنميطها فهل يجاري التنميط الغربي من منطلق أن الرواية العربية ما هي إلا صدى لتلك الغربية وبالتالي فالنقد العربي هو الآخر صورة طبق الأصل من النقد الغربي؟ أم أنه يحاول أن يتمايز بالتأكيد على خصوصية الرواية العربية التي تجاهد في أن تخلق أصالتها سواء في علاقتها بالموروث السردي أو في إطار مغامرتها التجريبية؟.

هذا ما سنقف عليه من خلال استعراض بعض تصنيفات الدارسين العرب لأنماط الرواية محاولين تبين معايير ذلك التنميط لمناقشة مشروعيته ومدى استفادة المبدعين الروائيين منه إذا كان النقد يمثل بالفعل بوصفة التوجيه الروائي.

النقد الروائي العربي وتنميط الرواية:

تبدو مسألة تصنيف الإبداعات إلى أنماط مختلفة في النقد العربي وكأنها مسلمة وقضية بديهية لا أحد يناقشها أو يتشكك في مشروعيتها أو يتساءل عن جدواها باعتبار أن «كل رواية بصرف النظر عن المذهب الذي تنتمي إليه يمكن أن تقسم تقسيمات نوعية أو تسمى تسميات وصفية تساعد على التصنيف والتقويم بالنسبة للباحث المتخصص، كما تسهم في تقريب بعض المفاهيم بالنسبة للقارئ العام»[55] ومادام الأمر كذلك فقد درج كثير من النقاد العرب على إيراد أنماط عديدة وتسمية كل نوع بمصطلح خاص قد يختلف باختلاف الباحثين أو باختلاف الإبداعات الروائية نفسها أو باختلاف مواطنها أو باختلاف

المراحل الزمنية. فهي مثلاً عند طه وادي تزيد عن عشرين نمطاً وهي كالآتي:

1 – رواية تاريخية. 2 – رواية اجتماعية. 3 – رواية بوليسية. 4 – رواية الخيال العلمي. 5 – رواية عاطفية. 6 – رواية سياسية. 7 – رواية ملحمية. 8 – رواية درامية. 9 – رواية السيرة الذاتية. 10 – رواية تحليلية نفسية. 11 – رواية تيار الشعور. 12 – رواية الأجيال. 13 – رواية تسجيلية. 14 – رواية أسطورية أو فلكلورية. 15 – رواية الحدث. 16 – رواية الشخصية. 17 – الرواية الفلسفية أو الرمزية. 18 – رواية الأصوات المتعددة. 19 – مسرواية. 20 – الرواية الجديدة. 21 – رواية اللارواية (أو رواية الشكل المفتوح)(*) والملاحظ أن هذه الأنماط هي نفسها الأنماط التي مرت بنا عند النقاد الغربيين في تصنيفاتهم للرواية الغربية ومادامت الرواية العربية تسير على هدي الرواية الغربية فطبيعي أنتسحب نفس الأنماط عليها، وفي هذا نوع من التجني الناتج عن التعميم الذي لا يستند إلى استقراء فعلي للنتاجات الروائية العربية، وأحكام جاهزة نصدرها دون تدبر أو تحفظ كما أن أغلب هذه الأنماط حسب قول نفس الدارس «قائمة على طبيعة المضمون، وليس على الشكل أو الأدوات الفنية الموصلة إليه، ونحن لا ننكر أهمية المضمون بالنسبة للرواية أو غيرها من الأنواع الأدبية، ولكن يبدو أن غلبة المضمون على الشكل هو التعويض الذي تدفعه الرواية ثمناً لمحاولتها الدائبة من أجل محاكاة الواقع حيث إن الرواية أكثر الفنون الأدبية التصاقاً بالواقع وتصوير حياة الناس»[56] لكن هذا التبرير غير مقنع ومثيله كثير عند الدارسين. هذا إذا وجدنا التبرير أصلاً إذ غالباً ما تورد هذه التصنيفات أو غيرها بهذه المصطلحات أو سواها بدون أي تعليل أو توضيح للتصور الذي انبنت عليه، أو المعيار الذي استندت إليه، لذلك يصعب علي المتتبع معرفة الأسس أو الاعتبارات التي قامت عليها. وفي

هذا الصدد يقود د. عبدالملك مرتاض: «لقد لهج كثير من منظري الرواية بتقسيمها إلى أنواع داخلية مثل: الرواية الغرامية والعائلية والاجتماعية والتاريخية والحربية... بيد أن هذه التقسيمات تظل غير مقنعة ولامنهجية، فهي إذن لا تعني شيئاً مادام الجمع بين أكثر من نوع واحد في رواية واحدة أمر غير متعذر على أي روائي متمكن... وإذا كان التقسيم ضرورياً حقاً فإنه من الأجدر ألا ينهض على اعتبارات خارجية فجة بل يجب أن يذعن لمعطيات داخلية ماثلة في نص العمل الروائي نفسه»[57] لكن حجة المصنفين أن تنميط الرواية ما هو إلا إجراء روتيني، وأمر شكلي قيمته إرشادية بالدرجة الأولى، ويبقى لكل رواية أصيلة طابعها الخاص الذي قد يتحدى كل توقع أو تصنيف، ولها سماتها الفريدة الخلاقة التي قد تنتهك كل تنميط جامد.

ونحن إذا تتبعنا الدراسات ذات المنحى التاريخي والتي رصد الإبداعات الروائية وفق التحقيب الزمني مستنتجة النمط السائد في كل فترة منذ ظهور الإرهاصات الأولى للرواية العربية في أواخر القرن الماضي وإلى حدود الثمانينات من هذا القرن، نجد على رأسها دراسة د. طه عبدالمحسن بدر «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر 1870-1938» تصنيفها إلى:

- الرواية التعليمية - رواية التسلية والترفيه - الرواية الفنية
- الرواية التحليلية
- الرواية التاريخية
- رواية الترجمة الذاتية

هذا الصدد يقود د. عبدالملك مرتاض: «لقد لهج كثير من منظري الرواية بتقسيمها إلى أنواع داخلية مثل: الرواية الغرامية والعائلية والاجتماعية والتاريخية والحربية... بيد أن هذه التقسيمات تظل غير مقنعة ولامنهجية، فهي إذن لا تعني شيئاً مادام الجمع بين أكثر من نوع

وهو على وعي بأن «كل تصنيف لعمل من الأعمال الأدبية الفنية لابد أن يعتمد على السمة الغالبة، وليس على تمثيله النقي والكامل لكل صفات النوع، وإلا تعذر التصنيف تعذراً كاملاً أو لدخلنا في سلسلة لا نهائية من التصنيفات»[58]. وهو محقق في اعتماد الصفة المهيمنة في كل تصنيف لكن أي صفة غالبة هذه؟ أي مضمونية أم فنية خاصة ونحن إزاء جنس أدبي أخص خصائصه مقوماته الفنية والأدبية بغض النظر عن طيمته المهيمنة؟. وقريب من هذا نجده في دراسة د. إبراهيم السعافين في تتبعه لـ «تطور في بلاد الشام» حيث يصنفها إلى:

- الرواية الكلاسيكية - الرواية الفنية
- الرواية الواقعية: (التسجيلية - النقدية - الاشتراكية))
الرواية التاريخية
الرواية الاجتماعية

ونمضي خطوة أخرى مع د. عبدالشفيع السيد الذي يواصل ما بدأه أستاذه عبدالمحسن بدر وينطلق من حيث انتهى هذا الأخير في تصنيف الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية وإلى سنة 1968 إلى اتجاهات ستة هي:

(1) الاتجاه التاريخي خلال الأربعينات.

(2) الرواية الأسطورية ويمثل لها «بأحلام شهرزاد» لطه حسين و«آلام جحا» لحمد فريد أبو حديد.

(3) الرواية الوجدانية التحليلية ويمثل لها بروايات محمد عبدالحليم عبدالله وإحسان عبدالقدوس.

(4) الرواية الاجتماعية ويمثل لها «بثلاثية نجيب محفوظ» و«الأرض» للشرقاوي و«الحرام» ليوسف إدريس.

(5) رواية النضال الوطني بعد ثورة يوليو 1952 ويمثل لها بـ «الشوارع

الخلفية» للشرقاوي و«قصة حب» ليوسف إدريس و«في بيتنا رجل» لعبدالقدوس.

(6) الرواية التعبيرية خلال الستينات ويمثل لها بروايات نجيب محفوظ «اللص والكلاب»، «السمان والخريف»، «الطريق»، «الشحاذ»، «ثرثرة فوق النيل».

وهو يصرح بخصوص هذا التصنيف أنه انطلق «في تحديد كل منها وتسميته من المضمون العام الذي ساد في عدد من الروايات، وكان قاسماً مشتركاً بينها، ولم يشذ عن هذا المنطلق إلا الاتجاه السادس والأخير وهو الرواية التعبيرية فقد نبتت هذه التسمية كما هو واضح من الشكل دون المضمون»[59] يبدو أن صنيع هذا الدارس لا يختلف عن سابقيه في اعتماد المقياس المضموني أساساً للتميط ماعدا الصنف الأخير والذي احتار بشأنه فاختار له مصطلحاً كان معروفاً في ألمانيا في الرسم والموسيقى ليسمي به هذا النمط من روايات نجيب محفوظ الستينية الذي عاشت تسميته بين الدارسين بتيار الوعي من باب الاختلاف ليس إلا.

أما د،. عبدالبديع عبدالله فيمضي في تصنيفه للرواية العربية عامة – منذ الخمسينات وإلى أواخر الثمانينات – اعتماداً على مفهوم التيارات الأدبية كمصطلح فني مما يوحي باستبعاد المعيار الطيمي وهي كالآتي:

1 – التيار الرومانسي وتتدرج ضمنه الرواية التاريخية والعاطفية.

2 – التيار الواقعي ويميز فيه ما بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية.

3 – رواية تيار الوعي ويمثل لها بروايات نجيب محفوظ «ثرثرة فوق النيل» «اللص والكلاب» «البحث عن وليد مسعود» لجبرا إبراهيم جبرا.

4 – التيار الوجودي ويقسمه إلى: – تيار الحرية وتمثله ليلى بعلبكي – إيميلي نصر الله – كوليت خوري.

5 – – تيار الالتزام ويمثله عبدالرحمن منيف بـ «شرق المتوسط».

والسؤال الذي يطرح نفسه: هل تعكس الرواية العربية فعلاً تياراً بعينه يؤهلها لأن تنتسب إليه أو تتسمى به؟ وهل المبدعون يكونون على وعي بذلك أثناء إبداعهم أم هو مجرد توجه عفوي؟ وعلى النقاد أن يؤطروا إبداعهم ضمن تيار من التيارات الأدبية الغربية المعروفة التي يستحضرونها لينظروا من خلالها إلى الإبداعات العربية فيحشرونها طوعاً أو عسفاً في أحدها!! هذا ما نعتقده إلى حد ما خاصة وأن النقد العربي الروائي في هذه المسألة بالذات (التصنيف) يعاني من مجموعة هرطقات بأسلوب خلدون الشمعة هرطقة الاتجاه وهرطقة التاريخ...

أما جورج سالم(❖❖) فيتحدث في محاولة تنميط الرواية العربية عن مرحلة الانتقال من «المقامة إلى الرواية» في النماذج المبكرة، ثم يتبعها بما يسميه «قبل الواقعية» «فالرواية الواقعية» وأخيراً «دروب جديدة» بصدد روايات السبعينات والتي تجاوزت التقنيات في الكتابة الروائية، وشبيه بهذا – وإن بشكل ضمني – نجده لدى طه وادي وهو يتتبع صورة المرأة في الإبداع الروائي العربي، فهو يتحدث عن التيار الرومانسي، فالرواية التاريخية ثم الرواية الواقعية، وأخيراً النماذج الجديدة(❖❖❖)، والتي لا يطلق عليها أي اسم محدد.

أما الناقدة اللبنانية خالدة سعيد وهي تتبع خمسين رواية عربية تغطي الفترة ما بين 1920 و1972 فتصنفها على النحو التالي:

1 – الرواية الرومانسية وتمثل لها بـ «الأجنحة المتكسرة» لجبران و«رينب» لهيكل بالرغم من صدوتهما قبل التاريخ المعلن عنه في البحث.

2 – الواقعية التسجيلية أو «المرآة» بأسلوبها حيث الرصد الأمين والدقيق للواقع الاجتماعي لدى كل من أحمد خيري وعيسى عبيد وطاهر لاشين.

3 – «الروائيون المثاليون» طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم.

4 – «جحيم المدينة» ويمثله نجيب محفوظ في مقابل.

5 – «فردوس الحياة الريفية» في «أرض» الشرقاوي و«جبل» فتحي غانم.

6 – «رواية الاحتجاج» التي ظهرت في أواخر الخمسينات وبلغت ذروتها أواخر الستينات وتمثل لها برواية «أنا أحيا» لليلى بعلبكي و«ستة أيام» لحليم بركات و«المهزومون» لهاني الراهب.

7 – «الرواية الفكرية» ويمثلها يوسف حبشي الأشقر بـ «أربعة أفراس حمر» و«لا تنبت جذور في السماء».

8 – «الرواية البحث» في التجارب الجديدة والروايات الطليعية التي توظف تقنيات مستحدثة، ومن نماذجها «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم و«ما تبقى لكم» لغسان كنفاني و«عودة الطائر إلى البحر» لحليم بركات.

ومادامت الناقدة قد حددت منطلقها في هذه التصنيفات بتتبع وعي الكاتب الروائي بالواقع، وكيفية التعبير عنه ومباشرته له، فقد كان طبيعياً أن تعتمد المقياس المضموني في وضع هذه الصنافة، مما يؤكد تصورها للرواية بأنها مضموناً في المقام الأول، وفي هذا إغفال لجانبها الشكلي الجمالي، وبالتالي إجحاف وتقصير في حق الرواية التي تدين في وجودها إلى فنياتها بالأساس، وأدبيتها التي تراهن عليها في مقابل الخطابات الأخرى، وهذا ما مستغرب من ناقدة تتبنى المنهج البنائي وتعرب عنه في دراسات لها في نفس الكتاب.

هذه إجمالاً بعض الدراسات التي تتبع الفن الروائي عبر التاريخ لوضعه في ترسيمات شبه جاهزة يطغى عليها التعميم وعدم الدقة.

وهناك من الدارسين من لجأ إلى تصنيف الرواية ذات الاتجاه الواحد إلى تقسيمات عدة أو أنماط فرعية صغرى، فهذا د. محمد مصايف يقسم «الرواية الجزائرية بين الواقعية والالتزام» إلى خمسة أنماط هي:

1 – الرواية الإيديولوجية ويمثلها الطاهر وطار بـ «اللاز» و«الزلزال».

2 – الرواية الهادفة ويمثلها كل من إسماعيل غموقات «الشمس تشرق على الجميع» و«عبدالملك مرتاض» «نار ونور».

3 – الرواية الواقعية ويمثلها ابن هدوقة «ريح الجنوب» ومرزاق بقطاش «طيور في الظهيرة».

4 – رواية التأملات الفلسفية ويمثلها محمد عرعار العالي بـ «الطموح».

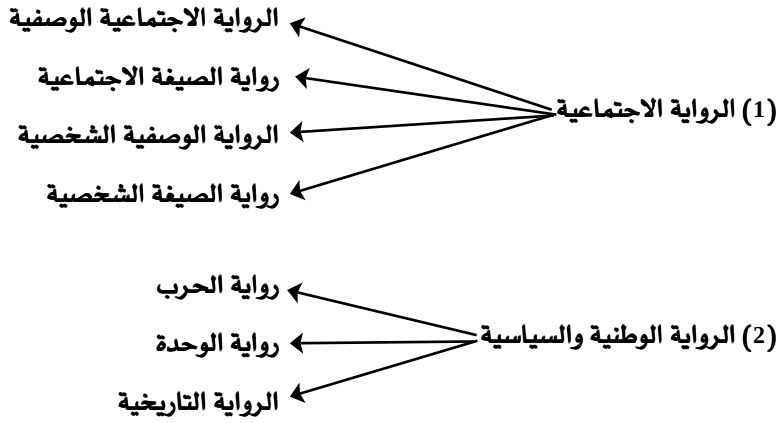
5 – رواية الشخصية ويمثلها نفس الروائي (محمد عرعار العالي) بـ «ما لا تذروه الرياح».

والناقد يبرر تصنيفه ويؤكد على أهميته بقوله «دراساتنا الأدبية في المرحلة الحالية مطالبة بتحديد الاتجاهات والاهتمامات لأدبنا المعاصر أكثر مما هي مطالبة بإلقاء الأحكام جزافاً على هامش الأعمال الأدبية، ولأن المنهج هو وحده الذي يفيد العمل الأدبي وصاحبه والقارئ والنهضة الأدبية»[60] لكن يبدو أن بعض هذه المصطلحات غائمة وغير دقيقة كمصطلح الرواية الهادفة أو الرواية الإيديولوجية، فهل هناك رواية هادفة وأخرى غير هادفة؟ وهل هناك رواية خالية من أية إيديولوجيا؟ وهل كل رواية تلامس الواقع – ولا تخلو أي رواية من ذلك الواقع بمعنى من المعاني – يصح أن تتسمى بالواقعية؟... ألا تكون الرواية الواقعية هي

إيديولوجية وهادفة في نفس الوقت؟ أليست رواية التأملات الفلسفية هي نفسها الرواية الفكرية...؟!

أما سمر روحي الفيصل فيقدم تصنيفاته للاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية «بناء على الاتجاه المضموني في القسم الأول والأكبر من دراسته المطولة وفق الخطاطة التالية:

ويضيف إلى ما سبق نمطين يعتبرهما خاصين وهما: الرواية الريفية والرواية المدينية (نسبة إلى المدينة)(❖).



فهذه التصنيفات كما يظهر وبشكل جلي لا غبار عليه قائمة على أساس مضموني، وهذا متطابق تماماً مع توجه هذا الدارس الذي ينهج منهج النقد الاجتماعي.

وهناك من النقاد من اختار نمطاً روائياً معيناً وخصه بالدراسة المستفيضة سواء عند العرب أو الغربيين، وهم يبررون اختيارهم على ما تعارف عليه الدارسون من هذه الأنماط وقد يعيدون النظر في تعريفها بعد مناقشة ما هو شائع منها دون أن يجشموا أنفسهم عناء طرح سؤال مشروعية ذلك التنميط من أساسه ويبنوا تصوراً مقنعاً ومنهجياً واضحاً بشأنه.

ومن خلال ما سبق عرضه من تصنيفات النقاد العرب لجنس الرواية يتضح أن هناك منهجان للتصنيف «المنهج الموضوعي» الذي يقسم الرواية إلى تاريخية ووطنية واجتماعية إلخ، وهناك «المنهج الفني» الذي يصنف الرواية إلى تقليدية ورومانسية ورمزية وواقعية إلخ، ومحمد عزام يتبنى المنهج الثاني في دراسته للاتجاهات الفنية في الرواية المغربية حيث يصنفها إلى خمس اتجاهات هي:

1 – الرواية التقليدية أو الكلاسيكية ويميز داخلها الرواية التاريخية والرواية الوطنية.

2 – الرواية الرومانسية ويمثل لها بإنتاج محمد الصباغ وخناتة بنونة.

3 – الرواية الواقعية ويرى أن «الواقعية عدة تيارات: الواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية، والواقعية التجريبية والواقعية الرمزية والواقعية الحكائية حتى ليمكن القول، إن الواقعية بلا ضفاف»[61] ويمثلها العديد من الروائيين المغاربة بدءاً بغلاب ومبارك ربيع ومحمد الحسايني وانتهاء بزفزاف والعروي وحتى شغموم.

4 – الرواية الطليعية: ويعرفها بأنها «استخدام تقنيات جديدة تتجاوز الجماليات السائدة والمعروفة» ويمثل لها بروايات محمد عز الدين التازي وسعيد علوش والميلودي شغموم.

5 – الرواية التجريبية ويعرفها قائلاً: «هو اتجاه جديد في التقنية الأدبية اعتمده الأدباء المحدثون من أجل تجاوز واقعهم الفني المستهلك في كافة ميادين الإبداع، وفي الميدان الروائي قامت الرواية التجريبية على توظيف البناءات اللغوية واستغلال تقنيات الإسقاط التاريخي واللاشعوري وانثيال الوعي واللاوعي والأحلام والكوابيس وخلخلة عنصري الزمان والمكان»[62]. ونفس الناقد في دراسة أخرى يتبنى تصنيفات بعضها يستند على المضمون وبعضها على الشكل حيث

يورد نمط رواية الشخصية ورواية السيرة الذاتية، ورواية المكان ورواية الزمان (وهي الرواية التاريخية)[63] وبذلك يظل هو الآخر متأرجحاً بين التصنيفين وإن أجهد نفسه في تبني التنميط الفني، وهذا أيضاً ما يمكن استشفافه في محاولة بشير القمري في تصنيف الرواية المغربية وفق نمذجة شكلية أخذت المنحى التالي:

- شكل السيرة الذاتية - شكل استدعاء المكون الأوتوبيوغرافي وتذويبه في الشكل الروائي - شكل الرواية المجتمعية.
- شكل الرواية السياسية - شكل الرواية التاريخية - شكل الرواية البوليسية - شكل رواية الخيال العلمي[64]... فالدارس هنا قد احتفظ بما شاع من أنماط روائية لكنه يوجه عنايته إلى ضرورة التعامل مع شكل كل نمط من أجل الإفصاح عن شعرية النص الروائي ولأن أية نمذجة تستدعي الوقوف على أهم الأشكال السردية، وهو محق في ذلك.

وعلى العكس من كل من أشرنا إلى تصنيفاتهم للرواية العربية سواء بشكل عام أو في قطر بعينه، يتبنى المنهج المضموني أو الفني فإن هناك من يرى بأن «الرواية العربية ماتزال حديثة النشأة لذا فإن تصنيف الروايات إلى اتجاهات فنية وفكرية يبدو عملاً سابقاً لأوانه في الرواية العربية على الرغم من أن هذه الرواية أو تلك قد تكون أقرب إلى هذا الاتجاه أو ذاك»[65] ومن ثم يضرب صفحاً عن هذه الإشكالية ويحاول إلغاءها من اعتباره وإن كا نعنوان دراسته يقول عكس ذلك بتبنيه للطرح المضموني في تعامله مع روايات المرحلة الحزيرانية إن صح التعبير. والمؤكد أيضاً أن الرواية العربية قد شبت عن الطوق، وقطعت أشواطاً لا أحد ينكرها، وحققت في كثير من نماذجها ومنذ الخمسينات نضجاً لا أحد يشكك فيه، وراكمت من التجارب ما يمكن الدراسات الوصفية والتاريخية والاجتماعية من القيام بعمليات مسح واستقراء شامل

للإبداعات الروائية بهدف تتبع تحولتها وإضافاتها وتبويبها إلى أنماط واستنتاج خصائصها، ومادام مبدأ التصنيف إجراء نقدي صميم فإن مؤتمر القاهرة الأول للإبداع الروائي، الذي انعقد سنة 1997، قد تبنى مجموعة من التصنيفات في محاور ندواته نورد منها: رواية التحديث والحداثة - الروائية النسائية - رواية الغربة والعلاقة بالآخر - رواية السجن - رواية الصحراء - الرواية العربية المترجمة إلخ وبذلك أضاف أنماطاً جديدة ليبين خصوصياتها بتبنيها للحداثة أو بالرجوع إلى جنس مؤلفها أو في علاقتها بالآخر أو بالنظر إلى طيمتها المهيمنة، أو لنقلها من لغة أخرى.

وبالرغم من أن هناك من يرى «أن الوقع بالتصنيف هو أسوأ طريقة للحكم بالموت على الحيوية، إذ إن التصنيف يضعف إلى الحد الأقصى إمكانية تقديم لوحة شاملة وحية، كما أنه يؤثر سلباً في إبراز غنى الروايات مفردة ومجتمعة»[66].

نخلص إلى أن تنميط الرواية قد شغل عدداً كبيراً من النقاد والمبدعين في الغرب والشرق مما يدل على أهميته وخطره في الكشف والإضاءة وبيان ماهية النوع وتحديد عناصره الجوهرية وتوجيه قراءته، إذ من أكثر العوامل فاعلية في تحديد أفق التلقي وطبيعة الاستجابة الأدبية للنص الفني مسألة التجنسي، واستراتيجيات التسمية النوعية التي تجلب إلى عملية التلقي مجموعة من الخبرات النصية والتقاليد والمواضعات الأدبية والآفاق التأويلية والتناصية، ومجموعة من التوقعات التي يتحقق بعضها ويجهض البعض الآخر،... فالمحددات التجنيسية هي التي تساهم في إنتاج العمل وفي تأويله، وتساعد القارئ على الاستجابة له وفك شفراته الدلالية المختلفة باعتبار التجنيس أفقاً معرفياً تدور فيه عمليتان متغايرتان ومتكاملتان هما عمليتا الإبداع والتلقي معاً..»[67] فالتنميط يمدنا بتوقعات من أجل عمليات التفسير بتحديد تقاليد النمط يقول

ياوس في هذا الصدد: «إن النص الجديد يستدعي لدى القارئ أفق التوقعات و«أصول اللعبة» التي ألفها في نصوص سابقة، وهو أفق يمكن بعد ذلك أن يعدل أو يوسع أو يتم تصحيحه بل يتم تحويله أيضاً وتهجينه أو ببساطة تتم إعادة إنتاجه، إن عمليات التعديل والتوسيع والتصحيح تحدد نطاق البنية الخاصة بالنوع والقطيعة مع التقاليد من ناحية...»[68] فتصنيف الرواية يمثل أفق انتظار بالنسبة للقراءة وكأنه نموذج كتابة، والمبدع نفسه يكتب على ضوء هذا التصنيف أو خارجه، وهو يشير إلى ذلك فوق غلاف كتابه، والقارئ أيضاً يقرأ على ضوء النسق النوعي الذي يعرفه فيتنبأ ويخطط لنفسه تجربة معينة إزاء ما يقرأ. وحتى في حال إهمال إثبات جنس الكتاب أو نمط الرواية فإن القارئ في نهاية الاطلاع عليها سيقوم بذلك فيصنفها وفق ما ترسب لديه من تجارب سابقة باعتبار أن تحديد الجنس الأدبي أو نمط من أنماطه يؤدي وظائف، أو قل مهمات إجرائية عديدة، وهي لا تكتفي بإماطة اللثام عن حدوده واستراتيجياته، وإنما تتعدى ذلك فتمثل مادة الحجاج العقلي المبرر لوجوده أصلاً، وفي طليعة الوظائف المناطة بالجنس الأدبي (وأنماطه) أنه يخلق توقعات لدى المتلقي تنظم الكيفية التي يمكن أن يفهم بها ويؤول بموجبها، وبهذا الاعتبار يصبح الجنس الأدبي بعداً رئيسياً من أبعاد معرفة مضمرة، أو سمطاً ينطوي على جملة من الافتراضات والتقنيات القابلة للتأويل، نعتمده أساساً ضابطاً من أسس عملية القراءة النقدية»[69].

إلا أن الملاحظ هو اختلاف النقاد في تصنيف الرواية الواحدة وإدراجها تحت أنماط متعددة إن لم تكن متباينة في بعض الأحيان، ولعل السبب في ذلك قد يرجع إلى اختلاف وجهات نظر الدارسين لها، ومنطلقاتهم المعرفية، والبعد الذي يركز عليه هذا الدارس أو ذاك، وقد يعود السبب إلى غنى الرواية وإمكانية قراءاتها قراءات متعددة متكاملة ومتضافرة، وقد تستعصي الرواية «الفذة» عن كل تصنيف مما يجعل

إمكانية تنميطها تكاد تكون مستحيلة، بسبب انتهاكها لكثير من الأعراف الروائية، في النصوص ما بعد الحداثية التي تجعل الرواية عالماً شديد التعقيد، متناهي التركيب متداخل الأصول والروافد منفتحاً على المتغيرات العلمية المعاصرة والمكتشفات العديدة، وكذا على وسائل الاتصال المختلفة وعلى الفنون المتباينة لفظية وبصرية وسمعية، وهذا ما يؤكده محمود أمين العالم بقوله: «إن الطبيعة البنيوية التاريخية العميقة للرواية الحديثة قد أتاحت لها إمكانية أن تحتوي داخل مختلف الأشكال التعبيرية والمعرفية الأخرى من شعر وقصة ومسرح وفكر وفلسفة، ومنجزات علمية وتكنولوجية، ومكتشفات جغرافية وكونية ولغات وحوارات وأساطير وملاحم وسير شعبية ومقامات، وأن تتمثلها داخل بنيتها الأدبية الزمنية الخاصة، كما استطاعت أن تفيد من العديد من الخبرات والتقنيات الفنية الأخرى في مجال الفنون التشكيلية وفي مجال الفن السينمائي بوجه خاص، بل أمكن لها أن تفيد من أحداث التاريخ الفعلي الواقعي للأفراد والمجتمعات والشعوب والأحداث الإنسانية العامة القديمة والحديثة، سواء كانت إفادة إبداعية متخيلة أو إفادة تسجيلية مباشرة من بعض الوقائع والأحداث التاريخية، فإن تمثلها في بنيتها الأدبية والإبداعية الخاصة يجعلها لا تبقى مجرد تاريخ... وبذلك أصبحت الرواية الحديثة تتسم بشكل بنيوي مفتوح على إمكانات تشكيلية إبداعية لا حد لها ولا نهاية لتنوعها... وبذلك تكاد تصبح الوعي الإبداعي الأدبي بالنسيج العميق المتشابك لخبراتها الإنسانية التاريخية المعاصرة في خصوصياتها وعموميتها...»[70] لكن القالب التخييلي الذي ينتظم كل تلك المعطيات وينسجها في كيانه المشوق وبلغة أدبية تتوفر فيها الجدة والجمال، وسعة الخيال ودقة الوصف، وبراعة التصوير تجعل منها هذا الجنس الروائي الآسر الذي طغى على كل الأجناس الأخرى في الزمن العربي الحالي، وأضحت ملحمة العصر الحديث، لقدرتها الفذة على التعبير عن أزمات

الإنسان وقضايا الواقع من خلال حساسية خاصة، تجيد طرح الأسئلة وإثارة الانتباه، والتأثير العميق في النفوس.

وهنا لابد من الإشارة إلى محاوة إدوار الخراط في ابتداع مصطلح جديد في تنميط روايات الحساسية الجديدة والذي يطلق عليه «الكتابة عبر النوعية» بدلاً من اصطلاح «النص المفتوح على الأنواع» ويعرفها بقوله: «هي الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية. تحتويها داخلها وتتجاوزها لتخرج عنها بحيث تصبح الكتابة الجديدة في نفس الوقت قصة.. مسرحاً.. شعراً.. على سبيل المثال مستفيدة أيضاً أو أحياناً من منجزات الفنون الأخرى من تصوير وموسيقى ونحت وسينما ومعمار..»[71] مؤكداً أن الكتاب عبر النوعية لا تعني إلغاء الأجناس الأدبية أو ذوبان الأنواع الفنية بل إثراء وإغناء لخصاذصها، بل هي أسمى تسمية لها لأنها تقع على التخوم بين الأنواع الأدبية المعروفة «تعتبر من الحدود بين الأجناس المطروقة تتخطاها وتشتمل عليها وتتخذ لنفسها جدة تتجاوز مأثورات التاريخ الأدبي وتتعدى عمقها»[72]. وهذا ما حاوله في منجزه الروائي منذ روايته «رامز والتنين» التي يعتبرها رواية قصيدة.

تركيب:

نصل في نهاية هذا المدخل إلى التأكيد على أن جنس الرواية قد خضع للدراسة والتصنيف منذ فجر التنظير الروائي عند الغربيين الذين ابتدعوا هذا الجنس بمواصفاته الحديثة، أو العرب وغيرهم ممن جروا على منوالهم دون تغييب لتراثهم السردي الخصيب. وأن المعيار المضموني ظل هو الغالب في مختلف التصنيفات، وأن الأنماط التي تم التوصل إليها كانت من الكثرة والتداخل والاختلاف إلى درجة لم تحظ بالإجماع مما حدا بالمحاولات الحداثية الأخيرة إلى التشكيك في مسألة التنميط من أصلها والتساؤل عن مدى مشروعيتها مادامت «الصعوبات التي يمكن أن

تثيرها محاولة التمييز بين مختلف الأنماط الروائية: فالمقاييس غير متجانسة ومتعلقة بذاتية تقويم طيمي أكثر مما هي متعلقة بملاحظة عناصر تكوينية النص»[73] وإذا كان لابد من النمذجة للإبداعات الروائية فلا ينبغي أن تنطلق من الملفوظ الروائي والعلامات اللغوية التي تشكل العالم الروائي وتبنينه. ومن ثم فكل رواية تنبني على أنماط ملفوظية أربعة – ملفوظ سردي – ملفوظ وصفي – ملفوظ خطابي – ملفوظ شفهي»[74]. وهذه هي التي ينبغي أن تكون أساس كل تنميط يسعى إلى الحفاظ على شعرية النصوص الروائية بدل هدرها لفائدة المقاربة المضمونية.

وهذا بالذات ما حصل للنصوص الروائية التي توسم «بالسياسة» فقد تم الاحتفاء بمضامينها على حساب فنياتها في حين أن «روائيتها» في نماذجها الناضجة – «أي أدبيتها» ثم التغاضي عنها – إلا نادراً – وكأنها منشورات سياسية في الوقت الذي يؤكد أصحابها على تسميتها برواية تراهن كينونتها على مكوناتها الفنية وشكلياتها الجمالية التي تجعل منها نصوصاً أدبية ممتعة في المقام الأول.

الهوامش

1) سعيد علوش «معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة» مطبوعات المكتبة الجامعية ط 1/ 1985 ص 78.

2) فريال جبوري غزول «إيديولوجية بنية النص» مقال بمجلة فصول مجلد عدد 1993/1 ص 109.

3) خيري دومة «القصة – الرواية – المؤلف» دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة دار شرقيات القاهرة ط 1/ 1997 ص 7.

4) رشيد بنحدو «النص الأدبي من الإنتاج إلى التلقي» مقاربة مصطلحية رسالة مرقونة بكلية فاس ص 383.

❖) نقلاً عن رشيد يحياوي «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية» إفريقيا الشرق ط 1/ 1991 ص 61.

❖❖) ويلك – وارين «نظرية الأدب» ترجمة محيي الدين صبحي ص 297.

5) Gerard Denis Farcy "Génologie, lexique de la critique Ed P.U.F 1991 p. 50.

❖) فقد أحصى تسعة أشكال هي: 1– السيرة البطولية Légende. 2– الساج Sage. 3– الأسطورة Mythe ينظر André Jolles Formes simples. 4– الأحجية Devinette. 5– القول المأثور Locution. 6– الحالة Cas. 7– الميمورابل Mémorable. 8– الحكاية Conte. 9– الطرافة Trait d'esprit. ينظر: Formes Simples, André Jolles.

❖❖) رشيد يحياوي «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية» م.م من ص 67 إلى ص 80 بتصرف.

6) رالف كوهن «هل توجد أنواع ما بعد حداثية؟» في «القصة – الرواية المؤلف» م.م ص 219.

7) توماشفسكي «نظرية الأغراض» ضمن كتاب «نظرية المنهج الشكلي» ترجمة إبراهيم الخطيب 217-218.

8) رشيد يحياوي مرجع مذكور ص 13 و14.

9) خلدون الشمعة «الأجناس الأدبية من منظور مختلف» المجلة العربية للثقافة السنة 16 عدد 32 مارس 1997 ص 135.

10) صبري حافظ «الروايات وإشكاليات التجنيس» مجلة فصول المصرية ج 2 ربيع 1993 ص 41.

11) برنار فاليط:؟ «النص الروائي: مناهج وتقنيات» ترجمة د. رشيد بنحدو ط 1/ 1999 ص 29.

12) صبري حافظ «الرواية وإشكالية التجنيس» م.م. ص 41.

13) د. خيري دومة: «القصة الرواية المؤلف» دار شرقيات القاهرة ط 1/ 1997 ص 12 و13.

14) لابي سي فانست «نظرية الأنواع الأدبية» ترجمة د. حسن عون منشأة المعارف الإسكندرية 26/ 1978 ص 430.

15) المرجع السابق ص 436.

16) المرجع السابق ص 52.

17) المرجع السابق ص 436.

❖) نقلاً عن لحمداني سبنية ا لنص السردي» المركز الثقافي العربي ط 1 – 1991 ص 17 و18.

18) د. محمد برادة «الخطاب الروائي» لميخائيل باختين دار الأمان الرباط ط 2/ 1987 ص 6-7 (المقدمة).

19) المرجع السابق ص 8.

20) المرجع السابق ص 15.

21) صبري حافظ «الرواية وإشكالية التجنيس» مجلة فصول ج 2 ربيع 1993 ص 41.

22) نقلاً عن بشير القمري «نمذجة الرواية المغربية» مجلة آفاق اتحاد كتاب المغرب عدد 2/ 1989 ص 76.

❖) مقال «الأنواع الأدبية» 1970 ومقال «أنواع أدبية» 1972 ومقال «أصل الأنواع الأدبية» 1978.

23) جان لويس كاباناس «النقد الأدبي والعلوم الإنسانية» ترجمة د. فهد عكام دار الفكر دمشق ط 1/ 1982 ص 121.

24) رشيد يحياوي «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية» م.م ص 6.

25) رشيد يحياوي نفس المرجع «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية» ص 76.

26) تودوروف «الأنواع الأدبية» ترجمة د. دومة ضمن كتاب «القصة، الرواية، المؤلف» م.م ص 44.

27) محمد برادة مقدمة ترجمة مقال تودوروف «أصل الأجناس الأدبية» مجلة الثقافة الأجنبية عدد 1982/1 ص 47.

28) تودوروف «الأنواع الأدبية» ترجمة د. خيري دومة م.م ص 51.

29) تودوروف نفس المرجع ص 60.

30) نورثروب فراي «تشريح النقد» ترجمة محيي الدين صبحي: الدار العربية للكتاب ط 1/ 1991 ص 433.

31) تودوروف «الأنواع الأدبية» بتصرف ص 46 و47.

❖) توماس كانت «تصنيف الأنواع» نفس المرجع السابق ترجمة خيري دومة «القصة – الرواية – المؤلف» ص 60.

31) مقدمة محمد برادة لترجمة مقال تودوروف «أصل الأجناس الأدبية» مجلة الثقافة الأجنبية م.م ص 44.

32) رشيد يحياوي «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية» م.م ص 79.

33) جيرار جينيت «مدخل لجامع النص» ترجمة عبدالرحمن أيوب دار توبقال البيضاء ط 2/ 1986 ص 92.

34) محمد خفيفي «مدخل إلى محدد النص جينيت» مجلة بصمات عدد 1990/4 كلية الآداب بمنسيك البيضاء ص 223-224.

35) عبدالفتاح الحجمري «الجنس الأدبي: المنطلقات والتشكلات» مجلة بصمات نفس العدد ص 152-153.

•) Logique des geners litteraires "Kate hamburger tr. p. Cadiot seuil 1986.

36) مصطفى النحال حول كتاب «منطق الأجناس الأدبية» مجلة بصمات نفس العدد ص 207.

37) كروتشه «المجمل في فلسفة الفن» ترجمة سامي الدروبي دار الفكر العربي القاهرة ط 1/ 1947 ص 47-48.

38) يحياوي «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية» إفريقيا الشرق ط 1/ 1991 ص 27.

39) كروتشه «في فلسفة الفن» م.م ص: 96.

40) M. Blanchot "Le livre a venir" Gallimard Paris 1959 p. 243.

41) يحياوي: نفس المرجع السابق ص 30 و31.

42) M. Blanchot "Le livre a venir" Gallimard Paris 1959 p. 132.

43) رولان بارت.

44) رولان بارت درس السيميولوجيا ترجمة بنعبدالعالي توبقال 1989 ص 48.

45) يحياوي «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية» إفريقيا الشرق ط 1/ 1991 ص 35.

46) يحياوي نفس المرجع ص 36.

47) د. خيري دومة «القصة – الرواية – المؤلف» في مقال جوناثان كلنر نحو نظرية الأدب اللانوع ص 194.

48) د. خيري دومة «القصة – الرواية – المؤلف» ترجمة وتقديم م.م ص 16.

49) أحمد الشايب «الأسلوب» نقلاً عن رشيد يحياوي «النقد وأجناسية الإبداع عند النقاد العرب المعاصرين» مجلة الوحدة عدد 49 ص 25.

50) محمد مندور «الأدب وفنونه» دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة القاهرة 1980.

51) عز الدين إسماعيل «الأدب وفنونه» دار الفكر العربي القاهرة د.ت.

52) يحياوي مقال «النقد وأجناسية الإبداع عند النقاد العرب المعاصرين» مجلة الوحدة «المجلس القومي للثقافة العربية» الرباط عدد 49 أكتوبر 1998 ص 26.

53) د. تامر فاضل «الأدب العربي وإشكالية الأجناس الأدبية» مجلة وليلي عدد 6/5 المدرسة العليا بمكناس ص 61 و62.

54) خيري دومة «القصة، الرواية، المؤلف» دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، م.م ص 17.

55) طه وادي «الرواية السياسية» دار النشر للجامعات المصرية ط 1/ 1996 ص 56.

❖) نفس المرجع ص 57.

56) نفس المرجع ص 57.

57) د. عبدالملك مرتاض «نظرية الرواية» سلسلة عالم المعرفة عدد 240 الكويت ص 1998 ص 14.

58) عبدالمحسن طه بدر «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر» دار المعارف ط 1/ 1963 ص 15.

59) د. عبدالفيع السيد» اتجاهات الرواية المصرية» كلية دار العلوم مكتبة دار الشباب القاهرة ط 1/ 1988 ص 5.

❖) د. عبدالبديع عبدالله «الرواية الآن» دار الآداب القاهرة ط 1/ 1990.

❖❖) جورج سالم «المغامرة الروائية» منشورات اتحاد كتاب العرب ط 1/ 1973.

❖❖❖) طه وادي «صورة المرأة في الرواية العربية المعاصرة» مركز كتب الشرق الأوسط ط 1/ 1973.

60) د. محمد مصايف «الرواية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام» الدار العربية للكتاب ط 1/ 1983 ص 6.

❖) سمر روحي الفيصل «الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية» منشورات اتحاد الكتاب العرب ط 1/ 1987.

❖❖) انتظر مثلاً «الرواية الطليعية» عصام محفوظ – «الرواية السياسية» – أحمد محمد عطية/ طه وادي – «الرواية السيكولوجية» ليون إيدل/ «رواية الأطروحة» سوزان سليمان/ «الرواية التاريخية» جورج لوكاش.

61) محمد عزام «وعي العالم الروائي» اتحاد كتاب العرب دمشق ط 1/ 1990 ص 229.

62) نفس المرجع ص 240.

63) محمد عزام «الفضاء النصي الروائي: مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان» دار الحوار اللاذقية سوريا ط 1/ 1996 ص 176.

64) بشير القمري «نمذجة الرواية المغربية» مجلة آفاق اتحاد كتاب المغرب الرباط عدد 2 سنة 1989 ص 83.

65) د. شكري عزيز ماضي «انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية» المؤسسة العربية بيروت ط 1/ 1978 ص 23.

❖) للإشارة فقد صدرت بيبلوغرافيا للرواية العربية من 1965 إلى 1995 في خمس مجلدات تضم 4600 رواية مصنفة أبجدياً د. حمدي السكوت وآخرون.

66) موسى السيد: «مرجعية الرواية واتجاهات النقد في الثقافة العربية المعاصرة» مجلة الوحدة ع 49 أكتوبر 1988 ص 70.

67) صبري حافظ «الرواية وإشكاليات التجنيس» مجلة فصول مجلد 12 عدد 1 ص 70 ربيع 1993 ج 2 ص 40.

68) Hans- Robert Jauss, “Litterature médiévale et théorie des genres” Poetique nº 1 seuil 1970 p 79.

69) خلدون الشمعة «الأجناس الأدبية من منظور مختلف» المجلة العربية للثقافة السنة 16 العدد 32 مارس 1997 ص 143.

70) محمود أمين العالم «الرواية بين زمنيتها وزمنها» مجلة فصول مجلد 12 عدد 1 1993 nfdu ص 16.

71) إدوار الخراط «الكتابة عبر التوعية: مقالات في ظاهرة القصة القصيرة» دار شرقيات ط 1/ 1991 ص 13.

72) إدوار الخراط «الكتابة عبر التوعية: مقالات في ظاهرة القصة القصيرة» دار شرقيات ط 1/ 1991 ص 28.

مراجع الدراسة

الكتب المترجمة:

1) بناء الرواية. إدوين موير إبراهيم الصيرفي. الدار المصرية للتأليف ط 1/ 1965.

2) تاريخ الرواية الحديثة، ر.م ألبيرس. ترجمة جورج سالم منشورات عويدات بيروت ط 1/ 1967.

3) تشريح النقد. نورثروب فراي. ترجمة محيي الدين صبحي. الدار العربية للكتاب ط 1/ 1991.

4) الخطاب الروائي. ميخائيل باختين. ترجمة محمد برادة. دار الأمان. الرباط. ط 2/ 1987.

5) القصة – الرواية – المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة. ترجمة خيري دومة. دار شرقيات ط 1/ 1997.

6) نظرية الأنواع الأدبية. لابي سي. فانست. ترجمة حسن عون منشأة المعارف الإسكندرية ط 2/ 1982.

7) نظرية الرواية. جورج لوكاش. ترجمة عبدالحميد سحبان. منشورات التل. الرباط ط 1/ 1988.

8) النص الروائي. مناهج وتقنيات. برنار فاليط. ترجمة رشيد بنحدو. الناشر سليكي إخوان ط 1/ 1999.

9) مدخل لجامع النص. جيرار جينيت. ترجمة عبدالرحمن أيوب. دار توبقال. البيضاء ط 2/ 1986.

الكتب العربية:

1) اتجاهات الرواية المصرية. د. شفيع السيد مكتبة الشباب. القاهرة ط 1/ 1988.

2) الاتجاه القومي في الرواية العربية. د. مصطفى عبدالغني. عالم المعرفة عدد 188/ 1994.

3) الاتجاه الواقعي في الرواية السورية. سمر روحي الفيصل. اتحاد الكتاب العرب ط 1/ 1986.

4) الأدب وفنونه. محمد مندور. دار النهصة. مصر الفجالة القاهرة 1980.

5) الأدب وفنونه. عز الدين إسماعيل. دار الفكر العربي د.ت.

6) بنية العالم الروائي. محمد عزام. اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1980.

7) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر. محسن طه بدر. دار المعارف القاهرة 1963.

8) حركية الإبداع. خالدة سعيد. دار العودة. بيروت ط 1/ 1979.

9) الرواية، عبدالبديع عبدالله. مكتبة الآداب. القاهرة ط 1/ 1991.

10) الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام. د. محمد مصايف. الدار العربية للكتاب ط 1/ 1983.

11) الرواية السياسية. طه وادي. دار النشر للجامعات المصرية ط 1/ 1996.

12) الكتابة عبر النوعية. إدوار الخراط. دار شرقيات ط 1/ 1994.

13) مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية. رشيد يحياوي. إفريقيا الشرق. البيضاء ط 1/ 1991.

14) نظرية الرواية. عبدالملك مرتاض. عالم المعرفة. عدد 240 دجنبر 1998.

15) وعي العالم الروائي. محمد عزام. اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1990.

المجلات:

1) الآداب البيروتية عدد 1997/7/6.

2) آفاق المغربية عدد 1989/2.

3) بصمات. كلية آداب بنمسيك الدار البيضاء عدد 1990/4.

4) الثقافة الأجنبية. بغداد عدد 1982/1.

5) فصول. القاهرة. مجلد 12 عدد 1982/1.

6) الوحدة عدد 49 شتنبر 1986.

7) المجلة العربية للثقافة عدد 32 مارس 1997.

8) وليلي عدد 6/5 المدرسة العليا للأساتذة بمكناس.

تعددت، في الآونة الأخيرة، سبل مقاربة النص الأدبي. ولعل المسألة تتجاوز مشكلة المصطلحات لتصل إلى المفردات العادية والألفاظ. وثمة مصطلحات تزخر بها هذه «المقاربات» غنية ومتعددة، أثرت فيها الترجمة أو ثقافة الباحث. وهكذا أصبحنا نقرأ في مطلع بعض المقاربات مصطلحات من قبيل: مقاربة (مقاربات)، تحليل، دراسة، بحث، قراءة... فهل في ذلك نوع من التسيب وعدم الالتزام بضابط محدد؟ وما تأثير ذلك على القارئ وهو يواجه كل مرة مصطلحاً جديداً؟

ومساهمة منا، نحاول أن نضع اليد على مميزات ثلاثة مصطلحات تبدت لنا مهمة: الخطاب الواصف والنقد والقراءة. نقف، أولاً، على مميزات كل واحد منها، ونلامس، ثانياً، نقاط الالتقاء والاختلاف بينها.

1 - الخطاب الواصف:

إن مصطلح الخطاب الواصف وما يدور في فلكه من اصطلاحات، إنما هي انعطافات تأملية يتضمنها النص الأدبي في ثناياه مخلخلاً بها بنيته الحدثية. أي تلك المحاذاة بين «خطاب مغامرة» و«خطاب واصف» يعمل هذا الأخير على كشف أسس تشكل الأول، قد يداخله فيلتبس به حتى قد يصعب رسم الحدود الفاصلة بين الخطابين، إنها «التعبير الأقرب إلى الدقة عن تلك النصوص التي تناقش مشروعيتها في سياق هدم مقصود للاحتمال والإيهام في العلاقة مع القارئ»[1].

وإنها كتابة تستدعي الانتباه إلى ذاتها بشكل واع، معتبرة نفسها صنعة تثير التساؤل حول قضايا الكتابة الروائية وما يحيط بها. إنه ذلك

الوعي «الذي ينطلق الكاتب في إنتاجه الروائي. وعبر هذا الوعي يمارس الحكي كإبداع من خلال ترابطه بنقد يتم على الحكي نفسه»[2] أي أنه ذلك الضرب من الكتابة الذي يتضمن أثناء مساره آلية إنتاجه، حيث في الوقت الذي يساهم في ميلاد كتابته يقترح تخييل ميلاده الخاص. يظهر ذلك جلياً لما تتخلل النص من حين لآخر تدخلات المؤلف، يبرز من خلالها عن أفكار نقديه تلامس جوانب الكتابة التي هي «ومضات لا تندرج فحسب ضمن اقتصاد المحكي، بما هي جزء منه، بل تشكل أيضاً محطات استراتيجية يستريح فيها السرد من اشتغاله ليمارس نوعاً من التنظير والتفكير النقديين حول نفسه»[3]. إنها إشكالية الاستقلال والتقمص التي يكشف عنها النص الأدبي في إطار حالة ضمنية أو صريحة لنصوص أخرى قد تكون للمؤلف نفسه، وقد تكون لأعمال غيره من المؤلفين، أو إحالة على جوانبه الشكلية لتحقيق ما يسميه *J. Ricardou* بـ «هذه النزعة التي عبرها يزداد نشاط المبادئ الشكلية ويتحول إلى موضوع لتفاخر يقيني»[4]. وكل هذا يتم أثناء فعل الإنتاج لا قبله ولا بعده، وإنما لأخصب لحظة يمارس فيها على النص[5].

2 – النقد:

جاء في «لسان العرب» أن النقد والتنقاد: تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها[6]. إن هذا الجدر اللغوي (نقد) في كل المعاجم العربية تقريباً هو تمييز الجيد من الرديء والحكم عليه.

ويعمد النقد إلى فهم وتفسير ونقد النص المدروس رغبة في تقريبه إلى القراء، وتسهيل تناوله وتداوله، وكذا رغبة في طرح ومناقشة ما يثيره من صعوبات وتقويم ما يحتويه من عيوب وتوضيح غموضه، متوسلاً في ذلك بأدوات مختلفة، منها اللغة النقدية التي تستعمل

مصطلحات علمية أو قريبة منها، ومنهج معين إن لم يستعمل أكثر من واحد مرة واحدة.

إن شغل العملية النقدية هو إبراز السمات الخاصة للعمل الأدبي الذي يدرسه مع إظهار جمالية وفرادة هذه الشعرية، وكذا الفاعلية المتميزة التي يؤديها حيث إن النقد في مفهومه الحديث ينصرف عن التقييم وإصدار الأحكام على النصوص المدروسة[7]. بتعبير آخر أهم سمات العملية النقدية هي تفسير الأدب وإيضاحه ودراسته. إنه عمل تعليمي أو وصفي على العمل الإنشائي تفسيراً وتحليلاً وشرحاً.

ويذهب *R. Barthes* في كتابه «النقد والحقيقة» (*Verité et methode*) إلى التفريق بين النقد وبين العلم مؤكداً أن النقد إنما يعالج المعاني والعلم ينتجها. والنقد يحتل مكاناً وسطاً بين العلم والقراءة «إنه يعطي لغة للكلام الخالص الذي يقرأ، كما يعطي كلاماً للغة الأسطورة التي صيغ منها الأثر الأدبي، والتي يتناولها العلم»[8]. إلا أن غراهام هو (*G. how*) يذهب إلى التأكيد على أن نقد المتون إنما هو عمل تمهيدي مثلما هو عمل إضافي و«الغاية القصوى التي خلق لها النقد هي أنه يمكننا من أن نفهم كل شيء فهماً صحيحاً في محله، ونميز الجيد عن الرديء»[9].

ثم إن موضوع النقد يختلف عن موضوع العمل الأدبي الذي هو «العالم»، والنقد هو خطاب فوق خطاب، هو لغة ثانية أو لغة واصفة (كما يقول المناطقة) تعمل على لغة أولى (أو لغة موضوع)، يؤكد ذلك *R. Barthes* حين يخلص إلى أن الحركة النقدية «يجب أن تحتسب مع نوعين من العلاقات: علاقة اللغة النقدية بلغة المؤلف وعلاقة اللغة = الموضوع بالعالم. إن «احتكاك» هاتين اللغتين هو الذي يحدد النقد وقد يعطيه تشابهاً اكبر مع حركات عقلية أخرى. المنطق المؤسس كلياً على تهديم اللغة – الموضوع واللغة الواصفة»[10]. إن الناقد عند *R. Barthes*

يضاعف المعاني ويجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر، وهو بذلك (الناقد) يحدث تماسكاً بين العلامات[11]. وبذلك يجد النقد منطلقاته من قضايا وإشكالات اللغة الأولى، أي من ذات النص، حتى يتسنى له قيام عملية نقد النص باستدعاء مباشر لمعنى النص النقدي.

وليس ثمة نقد نهائي كما يقول *G. how* فالنقد من الأمور التي لا يمكن إنجازها مرة وإلى الأبد «إنه يقف دائماً على أبواب العملية التاريخية وعلى أبواب التطور الاجتماعي»[12] فشرح الأدب القديم يتطلب مراعاة تحولات كل مرحلة على حدة، إضافة إلى الأسئلة المستمرة للنقد على قواعد الأدب، ولذلك نلاحظ إضافات مستمرة للعملية الأدبية مع تأثير تفسير الجديد على تفسير القديم[13].

ورغم تميز النقد الأدبي عن حقول المعرفة الأخرى، باعتباره بنية من الإشارات اللفظية تقوم بعملية التعليق على العمل الأدبي، فإننا ما أن نبدأ ببحث المواد التي تمثلها الإشارات «حتى ندخل التخوم التي يشترك بها اللاهوت والفلسفة والأخلاق وعلم الاجتماع... ومع ذلك فمن المستحيل على النقد أن يبقى خارج هذه المناطق المتنازع عليها»[14].

يرفع *R. Barthes* من قيمة النقد فيضعه في مستوى الإبداع، حيث يرى أن إمكانات النقد الراهنة تتمثل في أن الناقد قد أصبح كاتباً بمعنى الكلمة، وغدا من الضروري أن يقرأ ككتابة[15]، كما يوضح في موضع آخر أن الناقد يضاعف المعاني ويجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر أي انه يفتح تلاحمات للعلامات[16] وبذلك يكون حديث *R. Barthes* هذا منصباً في إطار التصور السيميولوجي لخطاب النقد[17].

وللنقد طموح آخر يتمثل في التنظير، فالنص المطلق يظل هدف المنظر، والنص المحدد هدف الناقد، فالنظرية «تروم وضع تصور لنص مثالي، فيما يتأمل الناقد، بعملية التحليل، نصا محدداً ويحاول أن يبرز أدبيته ونظمه. لكن هذه المهمة لا تنجز بالتعليق على النصوص»[18].

فهناك تحليلات تندرج ضمن تصور النقد تعمل على تطبيق القواعد والافتراضات المنهجية والدراسية على اعتبار أن النقد له بعد تعليمي في الغالب.

3 - القراءة:

لقد أعلت الاتجاهات البنيوية المعاصرة من سلطة النص (*Texte*)، ناقصة في ذلك من حدة الاهتمام بما هو خارج النص (المؤلف، القارئ، الواقع الخارجي والتاريخي). لكن في المقابل نجد اتجاهات ما بعد البنيوية (*Poste structuralisme*) ومنها بالخصوص ذلك الاتجاه المعروف بالتفكيك أو التشريح (*Déconstruction*) قد رفعت من قيمة سلطة القراءة والقارئ بل وصل الأمر إلى أن «النقد الأدبي نفسه يعد ضرباً من القراءة»[19]. ووصل الأمر ببعض النقاد الألمانيين المعاصرين إلى الإعلان عن ميلاد علم جمال خاص بالتلقي أو التقبل. بصفة عامة نقل الاهتمام من النص إلى القارئ.

لقد كانت الاتجاهات النقدية ومدارس الجمال تهتم بدراسة النص الأدبي وعلاقته بالمبدع، وتعمل على إبراز الظروف التاريخية والاجتماعية التي ينتج فيها النص، دون الاهتمام بالمستويات الدلالية والسيكولوجية والاجتماعية والطيمية التي يكشف عنها النص. كما أنها كانت تقوم بدراسة تأثيرات هذا النص على القارئ.

لكن مع مطلع هذا القرن تخلخلت مقاربة النص الأدبي في شموليته، وتم اعتماد التركيز على مقاربة هذا الجانب أو ذاك من العملية الإبداعية[20]، لنلاحظ أنه خلال هذه المرحلة تراجع مفهوم (النقد) ومصطلحه فاسحاً المجال لمصطلح (القراءة)، حيث إن ما شاع في التحليلات النقدية المعاصرة من وصف وتتبع للعمل التحليلي إنما هو (قراءة).

وعموما يمكن إجمال التصورات النظرية في المخطط الذي استوحيناه من حاتم الصكر وهو كالتالي[21]:

المناهج	وصف النشاط النقدي	الوظيفة والهدف	الوسيلة	المؤثر المعرفي
التقليدية (لانسون..)	← نقد ←	شرح ← وتفسير/ المؤلف	الأعمال الأدبية والسيرة	← النقد التاريخي
النصية (النقد الجديد..)	← تحليل ← نصي/ تطبيق	تحليل/ كلية النص	← النصوص	← الوضعية والتحليلية
البنيوية (اللسانية..)	← مقاربة نسقية	← كشف البنى/ تحليل وتركيب	← التحليل اللساني	← الألسنية
ما بعد البنيوية (التقبلية)	← قراءة	← إنجاز فعل القراءة/ القارئ والنص	← القراءة والتقبل	← الظاهراتية

يظهر لنا المخطط أعلاه كيفية تعاقب النظر المنهجي وتدرجه من المؤلف فالنص والنسق ثم القراءة.

ويمكن أن نجد لهذه المناهج أصداء في النقد العربي المعاصر، بالتمثيل أو المحاكاة. فقد راحت كلمة «قراءات» «تتوج الكثير من الدراسات والكتابات النقدية الحديثة وخاصة تلك التي تتصدى لتحليل نص مفرد وتسلك منحى نصياً أو أسلوبياً في النقد والتفسير والتحليل»[22]. فهناك الكثير من الدراسات النقدية ذات البعد التطبيقي مورست على نصوص إبداعية معاصرة متخذة منحى أسلوبياً أو بنيوياً أو تفكيكياً إلى جوانب أخرى لها منحى سوسيولوجي أو تاريخي أو انطباعي أو سيكولوجي.

لقد وسعت التفكيكية مجال البحث واهبة السلطة للقارئ «بوصفه خالقاً للنص ومانحاً إياه دلالته ووجوده. فالنص حسب المنظور التفكيكي لا قيمة له بدون القارئ»[23]، فهذا الأخير لم يعد خاضعاً لسلطة النص بل مبدعاً له.

ثمة تعدد في المناهج الخاصة بالقراءة[24]. وعليه، فالدعوة الآن موجهة إلى قراءة إبداعية شاملة للنص، قادرة على استيعاب الجوانب الشاملة للإبداع، لأن هذا الأخير ذو أبعاد اجتماعية وسيكولوجية.

4 – استنتاج

نذهب إلى القول مع *R. Barthes* بأن «القراءة مباشرة، بينما يتوسل النقد بقول وسيط هو كتابة الناقد»[25]. فالنقد قراءة عميقة تكشف في النص عن مدرك محدد، أما القراءة فتعمل على فك الوموز وتساهم في التأويل.

ويجرؤ سعيد يقطين على جعل العملية النقدية، كمقابل للقراءة، ممارسة. وعليه، فبمجرد حصول التفاعل بين القراءة (الخطاب النقدي) والمعطى/ التجربة (الخطاب الأدبي) تكون عملية الممارسة، أي باعتبار القراءة قراءة للتجربة وإنتاجاً لها. فالتجربة لا يمكنها أن تتحول إلى تجربة قابلة للقراءة بدون قراءتها.. كما أن القراءة النقدية لا تصبح كذلك بدون انبنائها على التجربة التي يعيشها الناقد في علاقته بالتجربة الإبداعية حيث يحولها إلى القراءة (الإنتاج) من خلال الكتابة التي يقوم بها[26].

ويزيد *R. Barthes* في توضيح الفرق بين القارئ والناقد، إذ حين لا ندري الكيفية التي يتحدث بها القارئ، نجد الناقد يعتمد «نبرة» خاصة وتوكيدية، قوامها الكتابة الجازمة. والقراءة عنده (*R. Barthes*) عاشقة للأثر لها معه علاقة شهوة، أما النقد فلا يعشق سوى اللغة. «القراءة،

الكتابة – من شهوة إلى أخرى يذهب كل أدب. كم كاتب لم يكتب إلا لأنه قرأ؟ وكم ناقد لم يقرأ إلا ليكتب؟»([27]). وهناك من يجعل الفروق واضحة بين النقد والقراءة. فهذا مبارك ربيع يقيم تفريقاً بين القراءة والممارسة النقدية، فيرى أن هذه الأخيرة تختلف عن الأولى (القراءة) في ثلاث نقاط هامة:

أ – *المنهج المحدد*: هذا المطلب قد لا تتطلبه القراءة، أو على الأقل لا تتطلبه بالمعنى الأكاديمي الدقيق على النحو الذي تتطلبه المهمة النقدية.

ب – *الموقف الإيديولوجي*: ويتضح هذا الموقف في الكتابة النقدية عندنا. على الخصوص عندما يقع التركيز على المضمون بطريقة تعسفية.

ج – *الدراسة الخارجية للنص*: وهذه السمة تكمل ما سبق، فيغدو نقد النثر الإبداعي محاكمة مباشرة ومتجزئة لصوره أو قائمة خارج سياقها الفني الإبداعي([28]).

لكن عندما يأتي من يؤكد بأن النقد هو قراءة النصوص، وأن القراءة إنما نشاط ذهني بممارسة القارئ([29]). إذاً، يلاحظ أن القراءة إنما هي صفة للنقد فقط، حيث لا نقد بدون نصوص مقروءة، حتى وإن كان النقد لا ينهض إلا بقراءة النص الأدبي، وأن تعمل القراءة على نفس الشيء، أو أن تبق بمثابة تلق ساكن فقط.

ويندرج كل من النقد والقراءة والخطاب الواصف ضمن «الأدب الوصفي»، وهذا ما يسمح بتصنيف الشعر والنثر ضمن «الأدب الإنشائي». ومن هذه الزاوية تجد هذه المفاهيم الثلاثة مجال نشاطها في «الأدب الوصفي» جامعها النقد. وقد تجمع ضمن تسميات أخرى كـ«الدراسة الأدبية» أو «نظرية الأدب». ونؤكد على هذا لعلمنا نقاط الالتقاء في اشتغال الخطاب الواصف والنشاطات الأخرى على آليات الخطاب الأدبي الذي هو أحد علوم الخطاب الأدبي والتي هي بدورها أحد العلوم النقدية

أو القرائية، كما أن القضايا التي تثير اهتمام الناقد والقارئ تثير المبدع أيضاً، إن لم نقل إن هذا الأخير، حسب انشغاله ومشاربه، أقرب إلى الواقع الإبداعي الأدبي وأبعد عن التجريد. وثمة فرق يفرض نفسه لا محالة، ذاك الذي يؤكد تميز الخطاب الواصف زمانياً ومكانياً، وأيضاً طبيعة الشخص المزاول له، بمعنى أنه يزاول ضمن العمل الأدبي وقت انكتابه من لدن مبدعه/ ناقده، وهو ما يمحي المسافة بين الإبداعي والنقدي.

نجمل القول فنؤكد أن الخطاب الواصف والنقد والقراءة خطابات تحمل في طياتها نوعاً من التنظير والحوار ووجهات نظر، وربما رأياً له مكانته في النقاش الثقافي. إنها ضروب من المعرفة، أداتها السؤال الموجه إلى النص، ليتم في الأخير عقد نوع من الحوار بين قول وآخر. وإن كان ثمة حيف يلف هذه المفاهيم النقدية (الأدب الوصفي)، فهو يتمثل في افتقارها لتاريخ خاص. فالنظرة التاريخية تبين أن تاريخ الأدب الوصفي كان ممزوجاً بتاريخ الأدب الإنشائي، وكان الأصح أن نؤرخ «للأدب الوصفي» مثلما نؤرخ لنظيره الإبداعي/ الأدبي.

الهوامش

1) محسن جاسم الموسوي: الإبداع الروائي اليوم، مجموعة من الأساتذة، دار الحوار، اللاذقية، ط 1، 1992، ص: 241.

2) سعيد يقطين، (الميتاروائي في الخطاب الجديد في المغرب) مجلة مواقف العدد 71-72، 1993، ص: 191.

3) رشيد بنحدو (شكلنة المحكي في «رحيل البحر»)، مجلة الوحدة، عدد 60، 1989، ص: 185.

3) *J. Ricardou, Pour une théorie du nouveau roman, Op. cit, p: 252.*

4) رشيد بنحدو: حين تفكر الرواية في الروائي الفكر العربي المعاصر عدد 66-67، 1989. ص: 31. وبالمقابل هناك من النقاد من يحصر لحظة النقد. إما قبل أو بعد فعل الإنتاج فقط. انظر على سبيل المثال رأي *N. Cormeau, in Physiologie du roman, p: 164*.

5) ابن منظور: لسان العرب. ص: 426.

6) سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، 1986. ص: 13.

7) رولان بارط: النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط 1. 1985. ص: 69.

8) غراهام هو: مقالة في النقد، ترجمة محيي الدين صبحين (د.ت.ط) ص: 7.

9) *Rolnd Barthes: Essais critiques, Seuil, Paris, 1964, p: 255.*

10) رولان بارط: النقد والحقيقة. م.م. ص: 69.

11) غراهام هو: مقالة في النقد. م.م. ص: 10.

12) يقول عبدالفتاح كليطو بأن النقد (بمعنى الحكم على الأعمال الأدبية وتمييز الغث من السمين وإثارة آفاق الكتابة) لا يمكن أن ينصب إلا على الأعمال المعاصرة للناقد، عند صدورها أو بعد صدورها بقليل، أي الأعمال التي لم تفرض نفسها بعد، أما الأعمال التي تدرس في المدارس والجامعات، فإنها تعتبر مسبقاً جيدة وعظيمة، فهي لا تنتقد عادة إنما تحلل بالطرق المعهودة في التحليل المدرسي والجامعي. من يعن له أن ينتقد المتنبي أو المعري؟ أقصى ما يستطيعه الباحث هو أن يذكر الانتقادات التي وجهها القدماء للشاعرين وأن يضع هذه الانتقادات في سياقها الثقافي والتاريخي.

13) غراهام هو: مقالة في النقد. م.م. ص: 9.

14) رولان بارط: النقد والحقيقة م.م. ص: 7.

15) رولان بارط: النقد والحقيقة م.م. ص: 69.

16) انظر *R. Barthes: Essais critiques*, op. Cit, p: 257.

17) حاتم الصكر: (التطور النظري للتحليل النصي)، المجلة العربية للثقافة، س. 16. عدد: 32. 1997. ص: 208.

18) فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثاني العربي ط 1، 1994، ص: 41.

19) فقد تم التركيز على النص كبنية لغوية مع الشكلانيين الروس.

20) السلطة المطلقة للنص مع تطبيقات ممثلي النقد الجديد. والاتجاهات اللسنية والأسلوبية والبنيوية الجديدة.

21) حاتم الصكر، المجلة العربية للثقافة. م.م. ص: 207.

22) فاضل ثامر: اللغة الثانية. م.م. ص: 42.

23) فاضل ثامر: اللغة الثانية. م.م. ص: 44.

24) على سبيل المثال نجد عند اعتدال عثمان القراءة الاستنطاقية، وعند محمد عابد الجابري مفهوم القراءة التشخيصية، وعند سعيد علوش ثلاثة مستويات في الخطاب الروائي هي: القراءة الأفقية، العمودية والهيرمنوطيقية.

25) رولان بارط: النقد والحقيقة. م.م. ص: 60.

26) سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، ط 1. 1985. ص: 14-22. وانظر أيضاً:

F. V. Roussum-Guyon, (le nouveau roman coome critique du roman) in Nouveau roman; hier aujour d'hui, T. I, coll 10/18, U.G.E, 1972, p: 216.

27) رولان بارط: النقد والحقيقة: م.م. ص: 85-86-87.

28) نقلاً عن فاضل ثامر، اللغة الثانية، م.م. ص: 56.

وفي مجال تحليل الخطاب الفكري العربي المعاصر يميز محمد عابد الجابري بين ثلاثة ضروب من القراءة.

29) انظر في هذا الرأي كتاب: يمنى العيد: الراوي، الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية ط 1. 1986. حيث تقول في ص: 13: «إن مفهوم القراءة بمعناها النشط، هو نقد ينتج معرفة بالنص. وأن النقد بمعناه المنتج، هو قراءة تمكن من يمارسها من أن يكون له حضوره الفاعل في النتاج الثقافي في المجتمع».

تقديم عام:

يدور موضوع هذه الدراسة حول منظومة القيم في الثقافة العربية، ودور بعض الأجناس المحسوبة علي الأدب «القديم» في الترويج لنوع معين من القيم حول الشأن الاجتماعي والتدبير السياسي التي تعرقل تحقيق مطلب الحداثة السياسية في الأوطان العربية الحديثة والمعاصرة. وهذا لا يعني بحال البحث في مجال القيم Axiologie كمبحث فلسفي، هكذا بشكل تجريدي وتأملي أي كقيم كونية غير متحققة في أي سياق ما، بمقدار ما يعني التركيز على نماذج من الأجناس الأدبية العربية، التي كانت تسخرها جهات سياسية أو اجتماعية أو ثقافية أو غيرها، لتسوق لها قيماً بعينها، وفي سياق حضاري محدد، وفي وضعيات عينية، على حساب أخرى، ولأهداف معلنة أحياناً، ومضمرة في أغلب الأحيان.

والحق، أن البحث في مجال القيم الأخلاقية والثقافية مسألة حيوية، وفي الوقت نفسه، مسألة «مثيرة للعجب»، خاصة إذا كان مجال البحث يجري على أرضية أدبية بالذات، وبأدوات أدبية على العموم، وفي غير مجال القيم الجمالية والفنية والأدبية التي «أشبعها» النقاد الأدبيون درساً، و«قتلوها» رصداً، إلى درجة «الإشباع». أي إلى درجة لم تعد تسمح لهم برؤية الجوانب الأخرى المكونة للظاهرة الأدبية، والتي لا تقل أهمية في فهم الظاهرة، وإدراك خطورة ما يمكن أن تلعبه من أدوار «حاسمة»، عادة ما تغيب عن اهتمام النقاد الأدبيين، ولا تقع نصب الرؤية التي يصدرون عنها، لاعتبارات ستتضح أهم معالمها على امتداد هذه الدراسة.

فالأدب، بكل مكوناته، ومجالات اشتغاله – ونقصد به الرواية والقصة

والمسرح والسينما، وغيرها، فضلاً عن الشعر والخطابة والترسل والمقامة، وغيرها - ليس مجالاً فقط لرصد الرؤى السردية وأنواعها، أو علاقات الوصف بالحكي، إلخ، ولا ميداناً فقط «للمزايدات» في البحث عن الصراع الدرامي الأفقي أو العمودي، إلخ، ولا هو حبيس ما يمكن أن تقدمه السينما من أنواع اللقطات: اللقطة العامة (Plan Général) واللقطة المكبرة (Gras Plan) واللقطة المتوسطة (Plan Moyen) أو غيرهما. كما لا يمكن النظر إلى الأدب، ومنه الشعر، على أنه فقط رصد للصور الشعرية والأساليب البلاغية «الأخاذة»، إلخ، ولا هو حبيس ما يمكن أن تحدثه الخطابة من تأثير وإقناع، أو ما يمكن أن يميز الترسل عن رصف محكم للجمل، وترادف للألفاظ وتناغمها، أو فيما اشتهر عن المقامات من أدوار ساخرة، ومن محسنات بديعية؛ بل للأدب، فضلاً عن كل ذلك، «وجه» آخر من «الأوجه» التي تشارك في حلبات الصراع السياسي والاجتماعي والثقافي والفكري والحضاري، وفي أي زمان ومكان، فتتحول إثر ذلك كل مميزاته - أي الأدب - الأدبية والجمالية والفنية والبلاغية، وغيرها، إلى وسائل للمشاركة في هذا الصراع، بكل أشكاله وأبعاده، ووسائط في تغذيته وتوجيهه، بحسب الأهداف المسيطرة.

هذا «الوجه» المغيب» هو «الوجه» الآخر للأدب الذي سكت عنه النقد الأدبي وأهمله، فجاء النقد الثقافي لتداركه ومعرفة درجة مساهمته - هذا الوجه المغيب - في صنع الوجه السياسي والثقافي والحضاري لأمة من الأمم. وبعبارات أخر، «فلم يعد النقد الأدبي مجدياً»، من حيث وظيفته التقليدية في مقاربة الظاهرة الأدبية، والإلمام بكل مستوياتها ومكوناتها، كما «لم يعد فعالاً»، بحكم اقتصاره على أدبية الأدب فقط، في البحث في طبقات النصوص الأدبية، والكشف عما تضمره من قيم تكونت عبر الاحتكاك والتداخل والتنافس، بل والصراع بين مختلف الموروثات الثقافية التي «تعايشت» على امتداد الثقافة العربية، وتفاعلت معها في فترات تاريخية مختلفة. ولذلك أصبحت الحاجة ملحة، أكثر من أي وقت مضى، إلى الاستعانة بالنقد الثقافي الذي «بشَّر» به باحثون غربيون من أمثال ليتش V. Leitch، وإدوار ت. هول E.

T. Hall، وغيرهما، واقتنع به الأستاذ عبدالله الغذامي، ونادى إليه؛ بل واعتمده في قراءة أنساق الثقافية العربية، بما يفضح مضمراتها الإيديولوجية، وبنقد مستهلكاتها الثقافية في زمن تلغى فيه الحدود الوطنية والقومية وبالتالي الجغرافية والثقافية والحضارية.

ولرصد ملامح ذلك «الوجه المغيب»، والكشف عن القيم التي يخفيها ويعمل على إذاعتها، سراً وعلانية، اخترنا الاشتغال على مشروعي باحثين عربيين، لهما حضورهما الثقافي الوازن، ولهما سمعتهما العلمية التي اخترقت حدود وطنيهما، لنقارب من خلالهما موضوع القيم في الثقافة العربية، ومسألة الحداثة السياسية، من خلال نظر كل واحد منهما إليه، بحسب ما يتحكم في مشروعه الفكري. هذان الباحثان هما: الدكتور محمد عابد الجابري الذي ينتمي جغرافياً إلى الغرب الإسلامي، وبالتحديد إلى المغرب الأقصى، ويشتغل في مجال الفكر والفلسفة، ويحضر لديه الأدب، وباقي العلوم الأخرى حضوراً تحكمه توجسات الباحث الإيديولوجية؛ ثم الدكتور عبدالله محمد الغذامي الذي ينتمي جغرافياً إلى المملكة العربية السعودية، ويشتغل في مجال الأدب، وعينه على الفلسفة ومختلف المعارف الإنسانية الأخرى، التي تمده بكثير من مفاهيمه النقدية.

والحق، أننا لا نتوخى عقد مقارنة شمولية بين مشروعي الباحثين، على أهمية هذا المطلب، لاعتبارات أهمها أن الأستاذ الجابري قد أتى على إتمام مشروعه الفكري بإصدار آخر كتابه: العقل الأخلاقي العربي (2001)، فيما يزال الأستاذ الغذامي، ورغم كثرة مؤلفاته وانتظامها، ينشئ مشروعه الفكري بنقد الأنساق الثقافية العربية، من مدخل النقد الثقافي، كما ذكرنا، ولم يتمم باقي حلقاته بعد[1]. وفي انتظار ذلك، ستقتصر مقارنتنا على معالجتهما لمنظومة القيم في الثقافة العربية، وتتبع أهم جوانب قراءتهما لأهم مكونات هذه الثقافة، وخاصة الأدبية منها، المساهمة في «صناعة الطاغية»، بمفهومه

عند الغذامي، والمسؤولة عن تكثير نسخ «أردشير»، بمدلوله عند الجابر، وبالتالي في عرقلة مطلب الحداثة السياسية، وإعاقة استنبات قيم المواطنة والديمقراطية في أوطاننا العربية من غابر الأزمان حتى الوقت الراهن.

وقد يتساءل متسائل عن علاقة الأجناس الأدبية، من شعر وحكاية وخطابة وترسل ومقامة، وغيرها، بالحداثة السياسية والقيم الديمقراطية؛ بل وعلاقات كل ذلك بالمشروع الفكري للأستاذ محمد عابد الجابري، وهو المحسوب على الفلسفة، وممن لا يقيمون وزناً للمتخيل الأدبي، إلا إذا كان في خدمة توجهه الفكري العقلاني؛ وكذا، علاقات كل ذلك، بالمشروع الفكري للأستاذ عبدالله محمد الغذامي، وهو المحسوب على الأدب، ولكن ممن لا يختزلونه فقط في جانبه الجمالي ويقومونه من خلال قيمته الفنية، على عادة النقاد الأدبيين عبر مسارهم التاريخي الطويل؛ بل ممن اقتنعوا بضرورة التحول «النظري والإجرائي من النقد الأدبي إلي النقد في بُعده الثقافي، وذلك لكي ننظر إلى النص بوصفه حادثة ثقافية، وليس متجلى أدبياً فحسب»[2].

غير أن «القراءة الناقدة» و«المستوعبة» لمشروع الرجلين، وبصرف النظر عن التفاصيل التي قد تنحرف عن أهداف المقارنة، قد تجيب عن تلك التساؤلات بتقديم مؤشرات قوية على تقاطع حاصل في نقدهما لمنظومة القيم في الثقافة العربية، وتلاق قائم في النتائج المحصلة عليها، خاصة تلك المتعلقة بنقد نظام القيم المستبدة، وأنساق الثقافة الطاغية في ثقافتنا العربية القديمة منها والراهنة، والتي تُسوق لها المؤسسات السياسية عبر وسائط أدبية، ولأهداف غير أدبية.

وإذا توسل الأستاذ الغذامي بالنقد الثقافي لتحقيق هذه المقاصد، إيماناً منه بقدرة هذا النوع من النقد على كشف المضمر الإيديولوجي للنصوص الأدبية، وتعرية أنساقها الخفية، فإن الأستاذ الجابري قد راهن في نقده للعقل الأخلاقي العربي على رصد تاريخي للقيم المساهمة في تكوين

العقل العربي (التحليل التاريخي)، ثم حصر القيم المركزية لكل الموروثات الثقافية التي ساهمت في تشكيل بنية القيم في الثقافة العربية (المعالجة البنيوية) ثم إبراز الخلفيات السياسية والاجتماعية والثقافية التي ساهمت في تكوينها، واستجلاء الوظائف الإيديولوجية التي ماتزال تؤديها في الساحة السياسية العربية حتى الوقت الراهن، ناهيك عن رصد تحققات هذه القيم في سياق ثقافي معين، والتي كانت سبباً من أسباب عرقلة مشروع «النهضة» العربية المطلوبة (الطرح الإيديولوجي).

بهذا يكون الأستاذ الجابري قد بذل جهداً كبيراً، على غرار ما فعله في نقد العقل العربي النظري، لما قام بمسح شمولي للثقافة العربية استخرج بمقتضاه خمسة موروثات ثقافية: اثنان «خالصان»: هما الموروث الثقافي العربي، الذي ينتمي أصلاً إلى عصر «ما قبل الإسلام» ويتمثل فيما جمع من أشعار العرب وأخبارهم وحروبهم ومفاخرهم، ومكارمهم إلخ»، والموروث الثقافي الإسلامي الذي يستند إلى المرجعية الإسلامية، وعمادها القرآن والحديث[3]؛ وثلاثة موروثات ثقافية «دخيلة وأجنبية»، وتتمثل في الموروث الثقافي الفارسي الذي ورثته «دولة الإسلام، وأخذت منه ما كانت في حاجة إليه، وخاصة «عهد أردشير»، ثم الموروث الثقافي الصوفي العرفاني الذي انتقل إلى الثقافة العربية الإسلامية من «عناصر الموروث الهرمسي القديم»[4]، ثم أخيراً الموروث الثقافي اليوناني الوافد من اليونان عبر الترجمة.

ويتميز كل موروث ثقافي، «أصيلاً» كان أم «دخيلاً»، بنظام قيم أخلاقية وسياسية واجتماعية خاصة به، يستضمرها الأفراد والجماعات فتصير بالنسبة إليهم مُثلاً عليا، يصدرون عنها وتغدو لديها مرجعاً للحكم والتقويم. وبعد استقصاء مختلف المصادر والمراجع، واستحضار أنواع المذاهب والملل، و«استثارة» الأشكال الأدبية وغير الأدبية، استخرج الأستاذ الجابري القيمة

المركزية التي تتمحور حولها القيم المميزة لكل موروث ثقافي على حدة، فحددها كما يلي:

1 – الموروث الثقافي العربي «الخالص»، وقيمته المركزية هي: «زخلاق المروءة».

2 – الموروث الثقافي الإسلامي «الخالص»، وقيمته المركزية هي: «أخلاق المصلحة».

3 – الموروث الثقافي الفارسي «الخالص»، وقيمته المركزية هي: «أخلاق الطاعة».

4 – الموروث الثقافي اليوناني «الخالص»، وقيمته المركزية هي: «أخلاق السعادة».

5 – الموروث الثقافي الصوفي «الخالص»، وقيمته المركزية هي: «أخلاق الفناء».

وبصرف النظر، عن دقة هذه التصنيفات، ومدى تطابق هذه القيم المركزية مع موروثاتها الثقافية، ودون الدخول في «مزايدات» إيديولوجية حول الخلفيات التي جعلت الموروثين الثقافيين العربي والإسلامي «الخالصين» يستأثران بقيميتن مركزيتين فاضلتين وإيجابيتين، وجعلت باقي الموروثات الوافدة من «الخارج» تختص فيها بقيم سلبية، كانت سبباً من أسباب ما آلت إليه المدينة العربية الإسلامية من تسلط وتجبر، مازالت مظاهرها ماثلة حتى اليوم؛ فإن هذا التصنيف المنهجي لمن الفتوحات الكبرى التي أنجزها الأستاذ الجابري، فسهل بذلك، ولأول مرة في تاريخ الفكر الأخلاقي العربي، مأمورية كل باحث يرتاد مجال القيم في الثقافة العربية، ويروم البحث فيها، وفي أسسها وفصولها ومفاصلها ومرتكزاتها، وذلك على نحو ما قام به لما مسح الثقافة العربية بمختلف مذاهبها وملها ونحلها، وتتبع أصولها ومفاصلها، وأعاد صياغتها، وترتيب حقولها المعرفية في ثلاثة نظم معرفية كبرى هي:

النظام المعرفي البرهاني، والنظام المعرفي البياني، ثم النظام المعرفي العرفاني، مع ما يميز كل نظام معرفي من مفاهيم ومقولات وتصورات ورؤى.

لقد انتهى الأستاذ الجابري، وبعد «رحلة» دراسية ونقدية للموروث الثقافي الفارسي، إلى أن «قيمة الطاعة» هي القيمة المميزة لهذا الموروث الثقافي الوافد من الفرس، والذي يعد أردشير بن بابك الفارسي مؤسس الدولة الساسانية[5]، أول منظريه الفعليين (عهد أردشير[6]، الذي يحتوي وصايا للملوك، وأساليب الحكم من بعده)، ويعد كسرى أنوشروان، وهو أحد كبار ملوك الفرس، آخر من طبق هذه الوصايا، وسهر على تنفيذها وتطبيقها في مملكته، حتى صارت من بعده ثابتاً بنيوياً لهذا الموروث، ومرجعاً «أثيراً» في ممارسة الحكم، خاصة لما تمكن من «استعادة مجد الدولة الساسانية حتى أصبح ينظر إليه كما كان ينظر إلى أردشير»[7].

وبفعل الاحتكاك الثقافي والحضاري المبكر الذي تم بين دولة الفرس والقبائل العربية قبل الإسلام، بحكم القرب الجغرافي، وبفعل القوة العسكرية و«التفوق» الحضاري، فقد استطاع الموروث الفارسي أن يخترق الموروث الثقافي العربي الذي وصفه الأستاذ الجابري بـ «الخالص»[8]، خاصة من جهة تلك «الممالك الواقعة على الأطراف الشمالية لجزيرة العرب، تلك الممالك المهجنة من قيم عربية وأجنبية: المناذرة والغساسنة، ممالك صغيرة شكلت مجالاً هامشياً بين العرب، وغيرهم، كانت مزيجاً من القبيلة والدولة، هي بشكل من الأشكال امتداد لنظام القبيلة العربية العريق، ونظام الممالك المتاخمة لها: الإمبراطورية الفارسية والبيزنطية. استقدم ملوك المناذرة والغساسنة شعراء مداحين، وعقدوا معهم صفقة تقوم على المدح/ المنح»[9]، وبالتحديد من جهة العراق وبلاد الشام. الأمر الذي يفسر مدى تأثر الشعر العربي بالقيم الفارسية، وبخاصة «إيديولوجيا الطاعة» التي تعتبر قطب رحاها، وذلك قبل أن يتم استقدامها في أواخر العصر الأموي، بشكل رسمي وواع ومنظم.

فبدافع الحاجة السياسية إلى أخلاق الطاعة التي أصبحت تُلح على دولة بني أمية، وبعد فشل المقاربات العسفية والتعسفية التي طغت على مرحلة التأسيس بأكملها[10]، وبعد زوال مفعول الوحي الذي غطى معظم حكم دولة «الخلفاء الراشدين»، لم يكن أمام حكام بني أمية سوى استقدام «رسمي» لقيمة الطاعة المؤسسة للموروث الثقافي الفارسي، و«اجتهدت» على نشرها على نطاق واسع، مستغلة في ذلك، مسالك أدبية، ووسائط فنية وجمالية لها مكانتها في الوجدان الثقافي العربي، ورواجاً منقطع النظير، من ضمنها الشعر، والخطابة والترسل، والمقامة وغير ذلك، مما سنعود إليه في باقي حلقات هذه الدراسة.

وبعد سقوط الدولة الأموية، وقيام الدولة العباسية على «أكتاف الفرس»، كما يقال، وفي أعقاب ثورة عارمة منظمة، أصبحت الدولة «عجمية خرسانية»، كما ينعتها الجاحظ[11]، إذ تمكنت قيمة الطاعة منها، وتحولت إلى قيمة القيم في مجال التدبير السياسي، والشأن الاجتماعي، مستغلة في ذلك المجال الأدبي والنقدي لتثبيت هذه القيمة، وبالتالي خلخلة قيم الموروث الثقافي العربي والإسلامي «الخالصين»[12]. وقد تمظهرت هذه المسألة فيما عُرف بالحركة «الشعوبية» التي سارت في اتجاه تقويض سلطة العرب، و«التشكيك» في قيمهم ومنتوجاتهم الثقافية والحضارية، ولاسيما وأن المدافعين عنها والحاملين لها، والساعين إلى نشرها ممن أصبحوا يتحكمون في دواليب الدولة، ويصنعون سياستها العامة، مدعومين برصيد تاريخي وثقافي وحضاري «مجيد» و«أصيل»، وفي الوقت نفسه، «مكلومين» برصيد كبير من المهانة والتحقير والإذلال راكمته في حقهم دولة بني أمية العربية الأعرابية. «فبعد أن كانت نسبتهم إلى ساسان نسبة مجد وحسب صارت نسبة قذف وسب. وكان في إشهار هذا الاسم بالتحقير غاية سياسية فضلاً عما تطمح إليه نفس الغائب من إذلال المغلوب. وهي أن لا يبقى للدولة الساسانية ذكر في لسان ولا أثر في جنان ينبئ عن سلطانها أو رفعة شأنه،

وإذا خطر أمرها بالبال فلا يخطر إلا مع لازمه الجديد وهو السفالة والدناءة»[13].

وفي ظل الواقع «الجديد»، أي قيام الدولة العباسية، وعودة الفرس إلى مراكز السلطة، كان لابد من «تصفية الحساب» مع العرب بصفتهم حاملي الإسلام الذي مكنهم من إقامة دولة «عربية أعرابية» جعلت الأعزاء أذلاء، وجعلت الأذلاء أعزاء. وهذه حال، لا يمكن السكوت عنها، خاصة بعدما غدت الفرصة مواتية، والظروف ملائمة. فكان المدخل ثقافياً، إذ تم نقل الصراع العربي – الفارسي إلى مجال القيم والثقافة، بل والأدبية ذاتها، خاصة بعدما «تغلغلت القيم الكسروية في الحضارة العربية الإسلامية، ليس على مستوى الثقافة وحسب، بل أيضاً على مستوى بنية الدولة وكيان المجتمع كله»[14]. وبفعل هذا التغلغل، انتشر هذا النوع «الجديد» من القيم، وعرف رواجاً منقطع النظير من الأسلاف إلى الأخلاف، حتى انغرست في الفكر الأخلاقي العربي، وتجذرت في شعوره ولاشعوره الثقافي، وذلك بواسطة الدور الكبير الذي لعبته أجناس أدبية «أصيلة» ومُروضة لهذا الشأن منذ زمن بعيد، وأخرى «جديدة» ومستحدثة لأسباب ستتجلي في حينها، كما هو حال مقامات بديع الزمان الهمذاني[15].

غير أن «أخلاق الطاعة» لم تكن خاصية ملازمة للموروث الثقافي الفارسي وحسب، هكذا بإطلاق، بل كان الموروث الثقافي العربي «الخالص»، بمفهومه عند الجابري، قبل ذلك مخترقاً بهذه القيمة، وما في معناها، وذلك قبل أن يتم استقدام الموروث الثقافي في أواخر الدولة الأموية، بشكل رسمي ومنظم، كما ذكرنا. وأوفى دليل على ذلك، ما يتضمنه الشعر العربي المسمى «جاهلي» من قيم تصب في قيمة الطاعة، وتزكيها، وتتقاطع معها بحكم طبيعة النظام القبلي الصارم، وملازمة الرئاسة والسؤدد لمفهوم الطاعة ذاتها، وكذا، بفعل الاحتكاك الثقافي العربي في العصر «الجاهلي»، كما سبق أن أسلفنا. بل وحتى الموروث الثقافي الإسلامي «الخالص» نفسه، رغم ما أضفى عليه من

«تميّز»، وأحيط به من عناية فلم يسلم من هذا الاختراق، كما يؤكد الجابري ذاته، «خاصة في أسمى أصوله بعد القرآن (الحديث)، إذ لا يملك المرء إلا أن يندهش أمام كثرة الأحاديث التي تروى في موضوع الطاعة، وهي تتدرج من البخاري ومسلم إلى ابن حنبل»[16]. ويكفي أن نعود إلى مقدمة ابن خلدون[17]، وكيف ربط بين البيعة في التصور الإسلامي، والطاعة كما في الموروث الثقافي الفارسي، حتى تتأكد درجة اختراق هذا الموروث للموروثين «الخالصين».

قد نسلم مع الأستاذ الجابري بأن قيمة المروءة هي القيمة المركزية والمجردة في الموروث الثقافي العربي «الخالص»، باعتبارها القيمة الفاضلة التي ينبغي أن تكون محل المفاضلة بين أفراد مجتمع القبيلة والعشيرة، لكن هذا لا يبرر بحال السكوت عن القيم غير الفاضلة المحايثة لهذا الموروث القومي التي سرت في شرايين المجتمع، وتسربت إلى لاشعوره الثقافي والسياسي، واستقرت في عقله الأخلاقي، وصارت له معياراً للسلوك ولرؤية العالم.

وعليه، فالقراءة النقدية لمنظومة القيم في الثقافة العربية، وللأنساق التي تكونها يستوجب فضلاً عن رصد للقيم الإيجابية، رصدا موازياً للقيم غير الإيجابية حتى تكتمل الصورة «الحقيقية» لمكونات هذه المنظومة الأخلاقية، كما هي، لا كما ينبغي لها أن تكون، وبالتالي حتى نبلور رؤية شمولية عن هذه القيم كما يمارسها أفراد المجتمع في الواقع المعيش، وكما يستشرفون بها مستقبلهم المأمول.

أما بخصوص الأستاذ الغذامي فلم يظفر، وهو يمارس قراءته في الأنساق الثقافية العربية، سوى بقيم غير حميدة – مع استثناءات تؤكد قاعدة أطروحته – كانت سبباً مباشراً في اختراع الفحول، وصناعة الطغاة، وتثبيت قيم «الرجعية»، بلغة الباحث؛ فيما لم يجد الأستاذ الجابري، وهو يخوض في مجال نظم القيم في الثقافة العربية، سوى قيم فاضلة ومحمودة، خص بها

بالتحديد: الموروثين الثقافيين: العربي والإسلامي «الخالصين»، ممثلة، على التوالي، في «أخلاق المروءة»، و«أخلاق المصلحة»، دون غيرهما من قيم الموروثات «الأجنبية» التي لم تكن سوى «عقبة» كأداء في أي محاولة لإقرار نظام ديمقراطي وحداثي، وبالأخص الموروثين: الفارسي والصوفي بقيمتيهما المركزيتين (أخلاق الطاعة وأخلاق الفناء).

غير أن هذا النزوع القومي «الصادق» الذي يحكم مسار المشروع الفكري للأستاذ الجابري، ويؤطر خطواته، ويفسر نتائج بحثه، لا يمنع من الإقرار بأن الموروث الثقافي العربي «الخالص» القائم على المروءة باعتبارها جُماع الخصال الحميدة، ومناع الخصال المذمومة، لا ينبغي أن يخفى على المتتبع قيماً مضمرة، وأنساقاً خفية تفعل فعلها السلبي، وتمارس تأثيرها «الرجعي» وتلتقي في نهاية المطاف، مع القيم الكسروية، وتساهم في إذاعة قيم لا تقل سلباً عن قيمة الطاعة التي يحملها الباحث «كل» مآسي هذه الأمة، وما حل بها من تأخر تاريخي، وتسلط سياسي. ألم يخلص الأستاذ الجابري إلى هذه النتيجة في آخر لبنات مشروعه الفكري: العقل الأخلاقي العربي، لما قال: «لم ينهض العرب والمسلمون بعد، ولا إيران ولا غيرها من بلاد المسلمين، النهضة المطلوبة. والسبب عندي أنهم لم يدفنوا بعد في أنفسهم «أباهم» أردشير»؟»[18].

فإذا كان الموروث الثقافي العربي «الخالص» يحث على «مكارم الأخلاق» التي جمعها الأستاذ الجابري في قيمة المروءة، فإنه موروث «مليء» أيضاً بقيم غير فاضلة مايزال مفعولها السلبي سارياً حتى العصر الراهن؛ بل وماتزال تشكل إحدى العوائق الحقيقية في استنبات قيم الديمقراطية، ونشرها على نطاق واسع. فقد ساهمت هذه القيم، كما سيتبين فيما سيأتي، في استقبال القيم الكسروية الوافدة وقبولها، بل واستساغتها والتعايش معها، دون ضجر أو قلق أو إحساس بتناقض يذكر، بمجرد ما حان وقت استقدامها الرسمي في أواخر الدولة الأموية لغايات سياسية صرف. وهذا ما يُفسر تلك

العودة القوية إلى الشعر الجاهلي، واستعادة القيم «القبلية» التي يتأسس عليها، ويؤسس عليها قيمة الطاعة، كما سبق. ويكفي أن نستحضر في هذا المقام، «شعر النقائض»، ودورها في الترويج لهذه القيم، والتسويق لها.

وإذا تقرر كل هذا الذي سبق، تكون الحاجة إلى عقد مقارنة بين مشروعي الأستاذ الجابري والأستاذ الغذامي، ماسة ومبررة وذات أهمية في هذا الباب، متى علمنا بأن الأستاذ الغذامي ممن حمَّلوا الموروث الثقافي العربي «الخالص»، والشعري منه بالأخص، وما بعده، مسؤولية ما صارت إليه المجتمعات العربية من عمى ثقافي عام، ووضع حضاري مترد و«رجعي»؛ ومتى علمنا دعوة الأستاذ الجابري إلى تبني قيمتي المروءة والمصلحة، ومحاربة أخلاق الطاعة وأخلاق الفناء، إذا كانت حاجة العرب المسلمين إلي النهضة قائمة، وكانت رغبتهم في مطلب الحداثة بمواصفات عربية واقعة. وإذاً، نحن أمام وجهتي نظر مختلفتين ومتباعدتين، على مستوى السطح، غير أنهما متقاطعتان ومتكاملتان على مستوى العمق، متى كانت غايتهما هي القضاء المبرم على كل ما يساهم في صناعة الطغاة، والدفن النهائي - بمعناه السيكولوجي - «لأردشير» في نفس العرب المسلمين، الأمر الذي سيطبع هذه المقارنة بطابع «الإثارة» و«التشويق»، لما قد تسفر عنه من نتائج قد لا تكون محل ترحيب كثير من الدارسين في هذا المجال، ولما قد نثيره من مواقف وقضايا «تسير ضد التيار».

على هذا الأساس، حصل لدينا اقتناع أكيد في عقد هذه المقارنة بين أطروحتي الجابر والغذامي، برصد أوجه الائتلاف والاختلاف بين مفهوم أردشير»، والقيم التي نظر لها، وتسربت إلى العقل الأخلاقي العربي، وماتزال مستقرة به حتى هذه اللحظة، وبين مفهوم الطاغية، وكيفية صناعته، عبر الشعر بالأخص، وباقي الأجناس الأدبية الأخرى، لينتقل من «فحل ثقافي» إلى «فحل سياسي» مستبد ومتسلط، مع ضرورة الحرص؛ عبر امتداد المقارنة، على حفظ الفروق، والتحرز من تعميمات قد تكون مخلة من هذا الجانب أو ذاك.

وستتضمن هذه الدراسة مجموعة من الحلقات التي تعالج منظومة القيم في الثقافة العربية، وأشكال الصراع الذي عرفته عبر تاريخها المديد، وتجسد في نطاقاته الثقافية والأدبية. وسيكون الشعر أولى هذه الحلقات، وتليه الحكاية، فالخطابة والترسل، ثم بعدهما، تأتي مقامات بديع الزمان الهمذاني، والنقد الأدبي، وأخيراً يليه مبحث خاص حول المشروع الفكري للجاحظ، باعتباره أبرز المفكرين في زمانه الذي قاوم اختراق القيم الكسروية، وأدان العنف والعسف، ودعا إلى التسامح والعقلانية والاختلاف، لتجاوز أزمة القيم التي امتدت إلى عصره.

ولنبدأ بالحلقة الأولى من هذه الدراسة:

الحلقة الأولى: مسلك الشعر: ديوان للعرب أم ديوان لصناعة الطغاة؟

1 - الشعر: نص ثقافي وسجل للقيم: من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي:

كان الشعر، في شبه الجزيرة العربية بالأخص، كالماء والهواء، أينما وليت وجهك فثمة الشعر. ولا غرابة في ذلك، متى علمنا بأنه «علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه» كما يقول عمر بن الخطاب؛ بل وسجل مآثرهم الثقافية والأخلاقية والحضارية. الأمر الذي يفسر تلك المكانة الكبرى التي كان يحتلها الشاعر داخل القبيلة[19] بموجب أنه «ناطقها الرسمي»، أو بالأحرى، «الناطق الرسمي» باسم مكانة الكاهن («الممثل للسلطة الدينية») والفارس (الحامي الفعلي للحدود، والمدافع عن التخوم) وشيخ القبيلة (باعتباره «الرأس المدبرة» والنظرة والمنسق بين مختلف هذه السلط). فهم سادة القبلية، وعلية القوم، والساهرين على سياسة «القبيلة»، كل بحسب موقعه.

وإذا سلمنا بهذا تكون الحاجة ماسة إلى معرفة مكانة الشاعر، وموقعه في هرم القبيلة/ المجتمع، ثم نقد الشعر «الجاهلي» بالأساس، لا من منظور

أدبي وجمالي، وهو ما تم عبر قرون طويلة، ولكن من مرصد ثقافي هذه المرة؛ إذ من دون استقصائه ومساءلته من هذا المدخل، يكون تحليل الفكر السياسي العربي، ونقد منظومة القيم الثقافية العربية غير مستوف للغرض.

فالشعر في الثقافة العربية «نص ثقافي» بامتياز، لا يحتاج إلى «تأشيرة» للدخول إلى حياة الناس «الخاصة» (مجالس السمر والمناظرات) و«العامة» (الأسواق والمساجد)، بحكم أنه سجل لقيمهم؛ بل وعنوان لوجودهم الثقافي والحضاري. وهذا ما لا يحتاج إلى تبرير أو استدلال متى علمنا بأن العرب قد علقت أجود ما أنتجته من الشعر على أستار الكعبة، للمكانة التي يتبوأها من الناحية الرمزية والوجودية عندهم. فقد أراد الذين اختاروا أن تكتب هذه النماذج العليا من الشعر بماء الذهب، وفضلوا أن تُعلق على أستار الكعبة، أن تكون بمثابة «دستور»، ليس فقط لما تمتاز به من مكونات جمالية وفنية، أو لما تأهل به من مقومات بيانية وبلاغية؛ بل ولما تضمره أيضاً من قيم ثقافية وأخلاقية واجتماعية وسياسية، تعرضها على الملأ، وتسوق لها في أكبر المواسم الثقافية والدينية، حتى في حالة فشل أو قصور يعتري دور الرواة في إذاعتها، ونشرها بين سائر الناس.

ولتلك الأسباب استطاع الشعر العربي أن ينتزع حقوق النص الثقافي، ويتمتع بكل امتيازاته المؤسساتية، كما حددها الأستاذ عبدالفتاح كيليطو في سياق تفريقه بين النص/ الثقافة واللانص/ اللاثقافة لمّا قال: «أما النص فإنه يتمتع بخاصيات إضافية أي بتنظيم فريد يعزله عن اللانص (كما) أن النص لا يدون فقط بل يحرص على تعليمه. فالمقررات المدرسية والجامعية لا تتضمن إلا الأقوال التي تعتبر نصوصاً؛ أي الأقوال التي يجب الأخذ بها والاستشهاد بها والنسج على منوالها والعمل بمقتضاها»[20].

وهذا أمر مفهوم ومبرر مادام يسير على هدي ما سطرته المؤسسة السياسية، وتنفذه المؤسسة الثقافية والتربوية. ويكفي أن نذكر بهذا الصدد، حرص الخلفاء والأمراء، والوزراء وعلية القوم على أن يكون الشعر مركز العمل

التربوي لأبنائهم - ليس فقط إلى جواره فيما بعد القرآن الكريم، و«عهد أردشير»، وكليلة ودمنة - ليس فقط من أجل تقويم لسانهم، واستقامة سليقتهم اللغوية؛ بل ومن أجل القيم التي قد تكون لهم عوناً، فيما بعد، على التواصل مع الرعية، وسوسها بما ترسخ في عقلها الأخلاقي وصار خلقاً لها.

وإذا تقرر هذا، فلا يستقيم الحديث عن القيم الأخلاقية العربية «الخالصة» على وجه الخصوص، دون استحضار هذا المقوم الجوهري - أي الشعر - واستقرائه لمعرفة القيم التي يعمل على تكريسها واستبطانها في الفكر الأخلاقي العربي،أو التي يُراد أن يؤديها ويتولاها. وقد تنبّه الدكتور عبدالله محمد الغذامي إلى هذه المسألة بعمق، وأسس له مشروعاً علمياً[21] جريئاً يعيد فيه النظر إلى ما أسماه بـ «الأنساق الثقافية العربية» من مدخل النقد الثقافي باعتباره الأداة المناسبة لتكليم هذه الأنساق المضمرة، واستنطاق المنظومة القيمية ونقدها، وتعرية أشكال «الرجعية» والهزيمة والتسلط والاستبداد فيها، واختراق «الحيل» الجمالية والفنية المعتمدة في تمرير هذه الأنساق الثقافية، ولاسيما متى اتفقنا مع الباحث الأمريكي إدوار. ت. هول Edward T. Hall بأن «الثقافة تخفي «أشياء» أكثر مما تكشف عنها»[22].

والنقد الثقافي واحد من المقاربات «المؤهلة» - بطبيعة المفاهيم النقدية التي استجمعها النقد الأدبي من مجالات علمية مختلفة ثم طوعها وثقفها، ولمدى قرون من الزمن - لملاحقة هذه «الأشياء» الخفية، المسماة تارة بالأنساق الثقافية[23] عند الأستاذ عبدالله الغذامي، وأخرى بسلم القيم[24]، كما عند الأستاذ الجابري، وثالثة بالخطاطات الثقافية[25]، كما عند الأستاذ عبدالله حمودي؛ وتسليط الضوء عليها، ثم نزع الأغطية عنها حتى تكون موضوعاً للنقد والمساءلة، مادامت تشكل مرجعاً مركزياً للتصورات والقيم التي تحكم سلوكات وأفعال الأفراد والجماعات المكونة لمجتمع معين، وتوفر لهم القيمة اللازمة للتعامل مع الحياة وما بعد الحياة.

تبقى المسألة في تبرير هذه القيم وترسيخها في العقل العربي

مطروحة، مادام فشل طرق العنف والعسف في تسويقها وإذاعتها قد أصبح أمراً مؤكداً. وبالطبع، فالقيم، كما يقول الأستاذ الجابري «لا تستهلك كالسلع، بل هي كالبذور لا تنبت ولا تزدهر إلا حيث تكون التربة مناسبة والمناخ ملائماً»[26]. ومادام الأمر كذلك، فلا يصلح تسويقها كما تسوق البضائع، كما لم يعد يليق توزيعها عبر مسالك قمعية وزجرية، أبان عن عجزها وفشلها، وتأكدت محدودية نجاعتها وفعاليتها، وظاهرة «الشعراء الصعاليك» أوفى دليل على هذا. ولذلك وجب التفكير في أساليب «جديدة» موازية، أو الاستعانة بوسائط قد تكون أفيد وأنجع. وليس في الثقافة العربية أنجع من الوسائط الفنية، ولا أفيد من الحيل الجمالية، ولا من استغلال كل الأجناس الأدبية المتاحة التي قد تفي بهذه الأغراض، متى علمنا الثقة التي اكتسبتها لدى الأفراد والجماعات، منذ تاريخها الطويل، ومتى تأكد رواجها واستهلاكها اليومي والموسمي.

وقد وجد القائمون القدامى على الدولة العربية في الشعر بالأخص - كما وجد القائمون المعاصرون على الشأن السياسي في وسائل الإعلام، من إشهار[27] وسينما وملصقات وأغاني، وغيرها = ما يضمن تسويق القيم المرغوبة، والتصورات المرجوة في غفلة تامة أو شبه تامة من القراء، فاستكانوا إلى فتوحاته الجمالية، وركنوا إلى ما يحققه لديهم من «لذة فنية، وما يثيره فيهم من دغدغة عاطفية ووجدانية: «تذهب عقولهم»، وتعطل حاسة النقد والمساءلة لديهم. وكان ذلك في صالح هذه الفئة التي تجد في الترويج للشعر، والتشجيع على «استهلاكه» بقدر الإمكان، وفوق الإمكان، وبأي ثمن.

وهكذا، تحول الشعر إلى «بضاعة» مطلوبة، وصار الإقبال عليه كبيراً بربط الصلات مع الممدوحين، ومدحهم بحسب منطق «من يدفع أكثر». ولم يجد الشاعر، في هذه الحال «بأساً من تلبية حاجة السوق، كشأن التاجر الانتهازي»[28]: «يبيع» القيم، و«يتاجر بها»، مستعيناً برُواته الذين يتكلفون بإذاعتها ونشرها على نطاق أوسع. بهذه الطريقة، راجت «تجارة» المديح، وراج معها سلم قبلي للقيم يميز بين الفئات، ويفاضل بين المواقع الاجتماعية. وهذا

ما يعكسه تصور النقاد لما وضعوا حواجز صارمة للشاعر، وألزموه بمراعاة الفروق الاجتماعية والسياسية حتى لا تختلط عليه المقامات، وتتساوى لديه الفئات، إذ لا يسمح له البتة أن يمدح الملك بما يمدح به السوقة، ولا الأشراف بما يمدح به العوام، سيراً على قاعدة شهيرة وسائرة في هذا الصدد، وهي: (إن المديح، والله إنما يكون على قدر الرجال)[29]. وهو ما لا يسمح به كذلك أردشير في وصاياه للملوك، والساسة من بعده، إذ لابد من مراعاة «استقرار الطبقات الاجتماعية»[30]، واستمرار الحرص عليها، حتى لا تحصل مطمعة في خلخلة «النظام الطبقي»، وما تقوم عليه القبيلة من علاقات اجتماعية واقتصادية وسياسية وغيرها.

لقد كان الشعر عند العرب مسلكاً من المسالك «المثالية» لتحقيق هذه الأهداف، وإقرار هذه الوضعيات، وحفظ تلك المقامات. وهكذا، صار وسيطاً ثقافياً يصل الأسلاف بالأخلاف، ويمدهم بقيم «مصنوعة» سلفاً، تكون لهم هدى في الحاضر، وسبيلاً لاستشراف المستقبل. ولذلك، ظل الشعر حاضراً في المخاطبة والتواصل، وفي المصالحات والمطارحات الحجاجية، بل وسنداً مقرراً في حالة السلم والحرب، إذ ما من «قرار اتخذه السفاح إلا وكان رديفه بيتاً من الشعر، وكان المنصور يشاور رجاله حتى مدحه شاعر وصفه بفحولة القرار حتى لا يحتاج إلى معين، فقطع عادة التشاور استجابة وتحقيقاً للشرط الشعري، والرشيد اتخذ قراره ضد البرامكة حينما ترنم أمامه مغن بأبيات لعمر بن أبي ربيعة تحث على الحسم، فقتل وسجن ونكب أعوانه الذين ما كانت نفسه ترتاح لوجاهتهم بإزائه، وابن المأمون كان من ديدنه أن يتمثل بالشعر إذا قضى على خصمه»[31].

وقد تنبه الأستاذ الجابري إلى أهمية الشعر في تمرير ذلك النوع من القيم، وأدرك حضوره الكثيف في حياة الناس اليومية، وتأثيره على سلوكاتهم؛ بل وقدرته الاستشهادية على «فصل الخطاب» في المواقف الثقافية والسياسية «الكبرى». وفي هذا يقول: «لكي نقدر مبلغ تأثير هذا النوع من الاستشهاد في

توزيع القيم والترويج لها وتكريسها وبالتالي فرض سلطتها، يكفي أن نلاحظ دوره في حياتنا المعاصرة. فمن منا لم يستشهد بينه وبين نفسه أو من أجل إقناع مخاطبيه ببيت لزهير بن أبي سلمى أو طرفة بن العبد أو المتنبي إلخ»[32]. ومع ذلك، لم يكلف نفسه، كصنيع اهتمامه بالخطابة والترسل والمقامات وحكايات ابن المقفع، وغيرها، عناء رصد قيم التسلط والتجبر والقمع والتمايز والطاعة الملازمة للشعر العربي، عبر امتداده التاريخي، باعتباره رافداً من الروافد المؤسسة لما أسماه بالموروث الثقافي العربي «الخالص». فقد كان للشعر إلى جانب باقي مكونات هذا الموروث الثقافي دور هام في تكريس إيديولوجيا الطاعة التي يمثلها نموذج «أردشير» - أو «الأنا الطاغية»، بتعبير الغذامي - وترسيخها في الضمير الجمعي العربي منذ ذلك الحين إلى اليوم. دون أن يعني هذا، بحال من الأحوال، تحميل الشعر في ذاته، ولوحده، مسؤولية صناعة الطاغية، وعرقلة مطلب الديمقراطية، ودون أن يُفهم منه تبرئة ذمة الساسة والحكام، ومن يدور في فلكهم، في توجيه الشعر والشعراء نحو هذ المنحى المؤدلج، تارة بالترغيب، وتارة أخرى بالترهيب.

صحيح، إن الكرم «من أسمى القيم التي مدحها العربي وتمدّح بها»[33]، وصحيح أيضاً أن الكرم يأتي على رأس القيم التي يفتخر بها العربي وينوه بها، ويحث عليها، غير أن كل ذلك، يخفي دور هذه القيمة في صناعة الطاغية بتسويق قيمة الطاعة التي ينبغي أن تتم من الأسفل إلى الأعلى، أي من المادح/ الشاعر إلى الممدوح/ السياسي (سواء كان شيخ القبيلة، أو أحد وجهائها)، كما يقتضيه النظام القبلي الذي يعتبره الجابري أحد محددات العقل السياسي العربي[34] التي ساهمت في عرقلة «زرع» قيم الديمقراطية التي ينحاز إليها الباحث. فالمدح بالكرم، أو الهجاء بالبخل، أو الرثاء «بتوقف» الكرم، أو الغزل بقيم الفحولة، تصب جميعها في وعاء قيم يشوبها الزيف والكذب والنفاق والتملق والتزلف. الشيء الذي يؤكد على أن الشعر العربي

«الجاهلي» لم يكن بمنأى عن تسويق هذا النوع من القيم غير الحميدة ونشرها، ومن ثم شرعنتها والصدور عنها.

لقد أدرك الأستاذ الجابري، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، أهمية الشعر كمكون من المكونات المرجعية في الموروث الثقافي العربي «الخالص»، غير أنه، وإن استخلص ما يتضمنه من قيم الكرم والوفاء والعفة والشجاعة، وغيرها مما يناسب طبيعة البيئة، ونمط المجتمع العربيين، وحاول استجماعها في قيمة مركزية سماها أخلاق المروءة باعتبارها المثل الأعلى لما يجب أن يكون عليه الفرد داخل المجتمع، وباعتبارها جماع القيم الفاضلة؛ فإنه لم يلتفت إلى أنواع القيم السلبية الأخرى التي يضمرها هذا الموروث الثقافي في جانبه الشعري بالأخص، وما يسوقه من قيم تسير في اتجاه تمرير قيمة الطاعة – وما في معناها – وترسيخها في النفوس والسلوك.

قد تكون قيمة الكرم حاضرة ومهيمنة في الموروث الثقافي العربي «الخالص» كقيمة ووظيفة اجتماعية، وقد تكون أسمى القيم التي روج لها الشعر العربي ما قبل الإسلام، عبر المدح أو الرثاء أو الفخر أو الغزل أو غيرها، غير أن ذلك لا يحجب المضمر النسقي الذي يسكن هذا الشعر، ويروج له الشاعر لمن لهم مصلحة في ذلك. فالكرم ليس قيمة إنسانية عندما يتعلق الأمر بعقد في المديح، إنما هو تعلة لتمرير قيمة الطاعة، حتى يمتثل المادح للممدوح لا ينازعه في «شيء»، ويطيعه طاعة غير مشروطة، ليصير بعد ذلك، عبرة لكل الناس، أو نموذجاً «للاستهلاك»، والدعاية، متى كانت الغاية من العطاء والبذل والكرم، هو الرئاسة والسؤدد. فالشعر، في هذه الحال، مجرد أداة لصناعة نماذج سلوكية، وأنماط بشرية محددة – شأنه في ذلك شأن ما «يلعبه» الإشهار أو الدعاية في عصرنا الراهن من دور هام في إذاعة قيم بعينها – وتلك حالة الخطاب المدائحي الذي «يعتمد على الكذب والمبالغة باتفاق ثقافي بين كافة الأطراف، والمؤسسة الثقافية ترعى ذلك وتباركه»[35].

بهذا المعنى، لم يكن شعر العرب، وهو «خزان لغتهم وسجل نمط حياتهم»[36] يروج فقط لقيمة المروءة وما تتسع له من قيم فاضلة، بل كان

يروج أيضاً موازاة مع ذلك لقيم سلبية تلتقي في نهاية المطاف بقيمة الطاعة، ويسوق لنوع من التدبير السياسي الذي سيساهم في تكريس «مدينة الجبارين» بلغة الجابري. وهذا ما تولى توضيحه، والتدليل عليه الناقد عبدالله محمد الغذامي على امتداد كتابه: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق العربية، إذ حاول الباحث نقد المستهلك الثقافي، ورصد مخاطره في بناء الشخصية العربية، وبالضبط في التأسيس لميلاد الطاغية، وتجسيد وصايا أردشير[37]؛ وإن حمّل الشعر ما لا يتحمل، واختار نماذج للتدليل على اقتناعاته، لا تسير دوماً في اتجاه البحث العلمي «المحايد»، بمقدار ما تحكمها خلفيات إيديولوجية ليست محط اتفاق أو إجماع مختلف الباحثين، كما سيتضح على امتداد هذه الحلقة من الدراسة، وبالتحديد من خلال المبحث الموالي:

2 - دور الشعر في «صناعة» الطاغية وترسيخ قيم «أردشير»: جدلية الداخل والخارج:

قد لا نجانب الصواب، إذا جازفنا بالقول بأن تاريخ الشاعر العربي، باعتباره يمثل إنتليجنسيا» تلك المرحلة التاريخية، «شبيه» بتاريخ الحاكم العربي، وملازم له، على الأقل في العصور القديمة (من العصر «الجاهلي» إلى العصر العباسي الثاني). فكل منهما صورة للآخر، يتبادلان الخدمات والمصالح، كما قد يتبادلان الجفاء، كلما أخلَّ أحدهما بالتعاقد المبرم بينهما، أو انزاح أحدهما عن الميثاق، إن صراحة أم ضمناً، مادام يحدد الأدوار. وكلما حصل ذلك، إلا وكان الشاعر، باعتباره الحلقة الضعيفة في هذا التعاقد، أول ضحايا هذا الإخلال. فإذا كان أشراف القبيلة، و«منظروها» الإيديولوجيون»، بلغة العصر، يسنون نظاماً صارماً للقبيلة صوناً لها ولأهلها من كل مكروه داخلي أو خارجي؛ فإن الشاعر هو لسان حال هذا النظام القبلي، و«الناطق الرسمي» باسم صانعيه، والمستفيدين منه. وهو الضامن «الأمين» على نشره وتسويقه والتشهير به بين أفراد القبيلة حتى يذاع بينهم، ويصير قانوناً يحكم

السلوكات ويوجهها، ونموذجاً لما يجب أن يكون عليه الفرد «الصالح» في المجال الاجتماعي والسياسي.

وهذا ما قد يجعلنا في صلب إشكالية معاصرة، شبيهة إلى حد كبير، بالعلاقة التي تجمع اليوم بين المثقف بالسياسي؛ وذلك عندما يتحول الأول إلى أداة مسخرة لصالح الثاني: يستأجر قلمه، و«يستغفل» ضميره، و«يستغل» موقعه في مقابل سخي العطاء، وجزيل الهبات، وأبذخ الجوائز، بلغة اليوم. وبحكم هذه العلاقة واستحكامها تبدأ عملية تضخيم ذات الممدوح/ السياسي، فيكبر «وهم» الفحولة»[38]، ويزيد في التضخم ثم يقتنع مع ذاته، ويجب أن يقتنع معه أفراد المجتمع/ القبيلة، وبكل الوسائل المتاحة، بدءاً باستثمار رصيده التاريخي «العائلي»[39] و«القبلي»، إلى التباهي بقوته وفروسيته[40]، وبطشه وظلمه[41]، إلخ، إلى أن يُصدق تماماً، ويصدق معه «الكل» بأنه «الزعيم الأوحد»، و«المنقذ الأوحد»، و«العارف الأوحد»، و«القادر الأوحد»، إلخ، وبالتالي «الطاغية الأوحد»: لا أحد فوقه ولا أحد بجواره؛ بل كل الناس تحت رحمته، وطوع سلطته، لا يرون إلا ما يريهم، ولا يأتمرون إلا بما يأمرهم، ورأيه تام ومطلق، لا يحتاج إلى دليل يعضده، ولا إلى شاهد يثبته، وأولهم هو الشاعر نفسه باعتبار ما سبق. فبمجرد نزوة عابرة، أو غضبة طارئة، يكون الشاعر أول ضحايا هذه السيرورة النسقية، إذ سيتحول، بقدرة هذه الطاغية، من قرين للأشراف وجليس لخواص القبيلة وعلية القوم، يحضر مجالسهم، ويأكل إلى جوارهم في صحون من الفضة والذهب، إلى شاعر «مداح» ومكدي قائم «بين يدي خليفة أو وزير أو أمير باسط اليد، ممدود الكف، يستعطف طالباً ويسترحم سائلاً، هذا مع الذلة، والخوف من الخيبة والحرمان»[42].

وهكذا، فإن استنطاق كل الأنساق الثقافية العربية التي تضمر قيماً أخلاقية أو سياسية أو اجتماعية أو فكرية، عبر حيل ثقافية وبلاغية أو قوالب جمالية بما فيها الشعر لمن المهام الضرورية التي لا ينبغي التقليل من أهميتها، أو التراخي في استجلائها؛ بل ينبغي الاهتمام بها قدر الاهتمام

الموجه للخطابة والبلاغة والترسل والحكاية، باعتبارها جميعاً - بهذا المقدار أو ذاك - مسؤولة عن تمرير مجموعة من القيم السلبية ونشرها وتسويقها، إلى حد صارت معه في الوقت الراهن إحدى العقبات الكأداء في إقرار نظام ديمقراطي يفسح المجال للمؤسسات الدستورية، والتنظيمات الاجتماعية، والسياسية المدنية (أحزاب ونقابات وجمعيات، وغيرها) باعتبارها المجال الطبيعي للممارسة السياسية وصنع القرار، تفادياً لمزيد من صناعة الطغاة، وتخريج المستبدين، ودرءاً لاستنساخ مزيد من «أردشيرات» في المستقبل المنظور.

وتلك كانت «صرخة» الأستاذ عبدالله محمد الغذامي لما أنشأ له مشروعاً نقدياً لقراءة الأنساق الثقافية العربية، فضح من خلاله مضمراتها الإيديولوجية التي تتوسل بمسالك فنية، وتستعين بحيل جمالية لمآرب سياسية بالأساس، كما هو حال الشعر المسؤول عن إنتاج عيوب نسقية خطيرة، يزعم الباحث «أنها كانت السبب وراء عيوب الشخصية العربية ذاتها»[43]، وما علق بها من تراخ وتآكل وترهل. فعبر «ثقافة المديح» بالأخص، مركز أغراض الشعر العربي القديم عموماً[44]، توضع اللبنات الأولى لمشروع طاغية مستقبلي، تحيطه «القبيلة»، بمفهومها عند الجابري، بعناية كاملة، ويأتي الشعر ليبارك هذه العناية ويزكيها، ويمنحها الشرعية اللازمة، خاصة عند توفر الشروط الموضوعية لذلك.

ونحن الحاكمُون إذا أُطِعنَا ونحن العازِمُون إذا عُصينَا
ونحنُ التَاركُونَ لِما سَخِطْنَا ونحنُ الآخِذُون بمَا رَضينَا[45]

ولا نعدم بهذا الصدد أمثلة في الشعر العربي القديم. ويكفي أن نردد بعض أبيات معلقة عمرو بن كلثوم لاستخراج بوادر إنشاء الطغاة، وتنشئة الفحول في الثقافة العربية. يقول الشاعر:

فتضخيم «الأنا القبلية» في المعلقة هو إلغاء لما دونها، وانغلاق على النظام القبلي، وتثبيت لقيمه، وصون لصرامة هرمية بنائه. إنها دعوة صريحة

إلي الإلغاء والتدمير، وإعلان صارخ بأن «الآخر هو الجحيم»، (أنى كان هذا الآخر) وبالتالي فلا مجال للتعايش معه في حالة العصيان «القبلي»، والتمرد على قيمة الطاعة التي تخترق «جسد» المجتمع العربي منذ العصور القديمة إلى الوقت الراهن، بدءاً بطاعة المحكوم للحاكم، ومروراً بطاعة الولد للوالد، ثم انتهاء عند طاعة المرأة للرجل[46].

وسيادة هذا النوع من القيم القبلية «الانغلاقية»، والترويج لها اليوم، بوعي أو بدون وعي، في مدارسنا ومؤسساتنا التعليمية والتربوية، والإشادة بها في مختلف المنابر الثقافية، هو شرعنة للسلوك «القبلي» في المجال السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وبالتالي تضييق حقيقي لمجال السياسة الحداثية المرجوة، وللمشاركة الديمقراطية المأمولة في صنع القرارات الداخلية والخارجية، الحربية والسلمية، إلخ. ألم يقل الأستاذ الجابري في كتابه: العقل السياسي العربي، أن «القبيلة»، أو «الانتماء «العشائري» هي إحدى المحددات المركزية – إلى جانب محدد «الغنيمة» و«العقيدة» – لتوجيه السلوك السياسي العربي وتفعيله؟ ثم ألم يجعل من مهام الفكر العربي الملحة تجديد العقل السياسي العربي بـ «تحويل »القبيلة» في مجتمعنا إلى لا قبيلة». أي «إلى تنظيم مدني سياسي اجتماعي: أحزاب. ونقابات، جمعيات حرة، مؤسسات دستورية إلخ»[47]. ومادام الشعر محكوماً بالقيم القبلية، وأحد الوسائط المروجة لها، فهو بالضرورة واحد من عوائق تحويل مجتمعاتنا المعاصرة من مجتمعات قبلية إلى مجتمعات مدنية وديمقراطية، ومن ثم حداثية.

وبناء على ما سبق، يتضح أن الشعر العربي عبر امتداده الطويل، قد «لعب» دوراً لا ينبغي التقليل من شأنه في تمرير رصيد لا يستهان به مما كان يسميه ابن رشد بـ «القيم الشريرة»[48]، المساهمة في ترسيخ صورة الطاغية، عبر «شعرنة» قيمه حتى صارت سلوكاً اجتماعياً وسياسياً «رسمياً»، ومميزاً للشخصية العربية.

وهكذا، فالطاغية «كالشاعر المداح مفرط في أنانيته، مستبد برأيه، متطابق بهوس مرضي مع نفسه، استعراضي ونفاجي، لا يقبل شراكة الآخرين في الرأي والسلطة وحتى المال»[49]. ولذلك، فحتى عندما يقدم المال/ الأعطية، أو يجزل فيه، فإنه يقصد من وراء ذلك تمريراً لقيمة الطاعة التي تؤمِّن له المال/ كثرة المال من جديد، وتخول له مزيداً من السلطة وما يستتبعها. فتلك طبيعة الطغاة و«استراتيجية» المستبدين في كل زمان ومكان. يقول ابن رشد في هذا الباب: «إن غاية المستبد هو الحصول على مآربه الخاصة، سواء بالرغبة في الغلبة فقط، أو الرغبة في الشرف أو الرغبة في الثروة أو الرغبة في اللذة أو كلها بالجملة»[50].

ومادام الأمر كذلك، فهو يستكثر الشعراء المداحين، ويستعين بخدماتهم، تارة بالرغبة، متى ظلوا على سُنة الإطراء والمدح وأخرى بالترهيب، متى غير الشاعر المداح وجهة مدحه، أو عصى أوامر ولي نعمته. الشيء الذي يؤكد، من وجهة النظر هذه، بأن نسق الطاغية، ليس سوى نتيجة «حتمية» ساهم الشعر، وبشكل كبير، في تشكيل صورته، بدءاً بـ «الفحل الشعري» فـ «الفحل الثقافي»، وانتهاء عند «الفحل السياسي». هذا الفحل الذي ظل يتسرب ويتغلغل، كما يقول الأستاذ الغذامي، في «الذاكرة المحفوظة في ثقافتنا، وكأنما هي بيان ثقافي عن الذات الثقافية المترسخة فينا مما يكشف كيف أن الذات الطاغية المطلقة والمتفردة صناعة ثقافية/ شعرية متجذرة منذ أن تحولت النحن القبلية إلي النحن النسقية إلي الأنا الفحولية». ويضيف بهذا الصدد: «وظلت هذه الأنا تمر دون نقد أو مساءلة، منذ عمرو بن كلثوم إلى جرير وإلى المتنبي وحتى زمننا هذا لدى نزار قباني وأدونيس، على الرغم من إبداعية الجميع وجماليتهم وحداثية بعضهم، غير أن النسق أقوى وأرسخ ولذا ظل يتجلى في نسخ متعددة، ويؤسس لنشوء الطاغية ويزرع الأرضية الملائمة لهذا النشوء»[51].

وبالطبع، لا أحد يمكن أن ينكر المكانة الهامة للشعر في الوجدان العربي، ودرجة حضوره في تكوين العقل العربي. وأول نظرة إلى مقرراتنا

الدراسية اليوم، وفي مختلف المستويات والأسلاك، كافية لمعرفة مكانة الشعر عند العرب، من المحيط إلى الخليج. وهنا مكمن خطورته، وموجب الحذر من القيم التي يذيعها، ويسوقها، وموجب الاستعانة بأدوات كذلك النقد الثقافي، والرؤية التي يقوم عليها، جنباً إلى جنب مع النقد الأدبي، رغبة في كشف أنساقه المضمرة، وتعرية زيف كثير من قيمه «الشريرة» التي يذيعها، وإحراقاً لمزيد من «الشحوم الثقافية» التي يرسخها، ولاسيما وأنه يتوسل بآليات فنية ووسائط جمالية أصبحت محط إجماع المستهلك الشعري العربي منذ غابر الأزمان، جعلت منه بحق، شعراً عظيماً وعريقاً، وجميلاً.

غير أن عظمة هذا الشعر، وعراقته المشهودة، وجماليته «الفاتنة» تختبئ «قبحيات عظيمة» أيضاً. وليس من شك في أن الشعر هو أهم المقومات التأسيسية للشخصية العربية ورثنا حسناته وورثنا سيئاته»[52]. أما بالنسبة للحسنات أو الجماليات في الشعر العربي فليست مجالاً للمزايدات النقدية، إذ استنفد النقد الأدبي قروناً طويلة في رصدها، والتدليل عليها، والتنظير لها[53]؛ أما السيئات أو «القبحيات» كما ينعتها الأستاذ الغذامي، فهي المؤهلة تماماً لتكون موضوع النقد الثقافي بامتياز، مادام «مؤهلاً» أكثر من غيره، لكشف قيم الإذلال والاستكانة والمهانة (الكذب، والنفاق والشحاذة والاستجداء والامتثالية، والطاعة اللامشروطة لولي النعم) وتعرية أشكال السلوكيات المنحرفة المساهمة في صناعة الطاغية، وتسويق قيم التسلط والاستبداد التي تُمرر عبر الجماليات[54] لتترسب، بعد ذلك إلى العقل العربي، ولتصير ثابتاً بنيوياً في عملية التفكير والسلوك، والإنتاج والاستهلاك لديه، خاصة وأن هذا الشعر ليس مصدراً معرفياً أو تاريخياً فحسب؛ بل، فضلاً عن ذلك، هو «قيمة أخلاقية بما أنه ديوان المآثر وسجل الأخلاق»[55].

ويكفي أن نردد في هذا الباب قول الشاعر عمرو بن كلثوم التغلبي في مجلس الملك عمرو بن هند[56]:

ألا لا يجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا

حتى ندرك جيداً كيف يبدأ الطاغية بـ «الفحل الشعري» ليتحول إلى «فحل ثقافي»، ويعود ليصير في آخر المطاف «فحلاً سياسياً» أي طاغية/ أردشير. وهكذا في عود أبدي مستمر. ذلك ما ظل، بتعبير الغذامي، يتكرر من «زمن الجاهلية» وانبعاثها النسقي في زمن بني أمية، وتعزز ذلك زمن التدوين، إلى يومنا هذا. وكل القيم التي اصطنعها الشعر تحولت لتكون قيماً للذات العربية الثقافية ولمنظومة السلوك الاجتماعي العربي، ولقد تشعرنت الذات وتشعرنت القيم معها[57].

فـ «جهل الجاهلينا» في هذا السياق - بصرف النظر عن الشعراء «المعارضين» للنسق، والمتمردين عن قيم التسلط، وقد طالهم التهميش والنسيان، لأسباب ليس هذا مكان التفصيل فيها - هي قمة التطرف والإلغاء والتضخم الذاتي الذي يميز كل الطغاة أنى وجدوا، لأنهم امتداد طبيعي لسلالة من الشعراء - وغير الشعراء كما سنرى - القدامى منهم (زهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني وعنترة بن شداد وامرؤ القيس والشنفرى وطرفة ابن العبد والحطيئة وجرير والفرزدق وبشار بن برد وأبو تمام والبحتري والمتنبي، إلخ). والمعاصرين[58] (نزار قباني وأدونيس) الذين يُغذون الفرد بقيم الجبروت والأنانية والطغيان والتسلط حتى يكبر ويشتد عوده ليصير طاغية/ أردشير على الجماعة التي أصبحت «تستسيغ» هذا الجبروت، و«تستلذ» بهذا الطغيان، و«ترتضي» هذا التسلط، على أنه أمر طبيعي، قدرته السلطان وسطرته، وليس لأحد عليه من سلطان. لنتأمل ما ورد على لسان أحد فحول شعر ما قبل الإسلام:

إذَا بَلَغَ الفِطَامَ لَنا صَبِيٌّ تَخُرُّ لَه الجَبابِرُ سَاجِدِينَا[59]

فبحكم القيم المراد غرسها في النشء، وبحكم منظومة القيم التي تحكم المجتمع/ القبيلة، وتوجه الشاعر، وتجعله يرددها ويذيعها، يصير هذا «الصبي» مشروع طاغية، أو نموذجاً مستقبلياً يجب أن تتجسد فيه قيم الجبار/ أردشير حتى يخر له كل الناس، ويطيعون أمره، ويمجدون ذكره،

طائعين وخائرين (كما حال بيدبا الفيلسوف كلما دخل على دبشليم الطاغية، أو كلما دخل برزويه الطبيب على كسرى أنو شروان. فكلاهما يخران معفرين طاعة للملكين، كما سنرى في الحلقة الموالية مع حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع).

فيصير ذلك، «فحلاً سياسياً»، يستوعب القبيلة فيه، ويمتلك أرواح أهلها، ويستحل دم الخارجين عليه، والمنكرين لقيمه على نحو «فتوة الفقراء»[60]، بلغة الجابري، في مقابل «فتوة الأغنياء الأشراف». ومن لم يمتثل لهذا الصبي/ الجبار، يتحول إلى «لص صعلوك»، مادام يجرؤ على الثورة على هذا «النسق العنصري الظالم»، ويسير في اتجاه خلخلة النسق الثقافي، ثم الاستعاضة عنه بما يحقق المساواة بين أبناء القبيلة الواحدة، ويضمن حقهم في «العيش الكريم». وكان من الطبيعي، أن يعترض عليهم النسق الثقافي السائد والمتجبر ليعاقبهم بما اقترفت شجاعتهم على الخروج عن «نظام الطاعة»[61]، بتعبير أدونيس، وليكون مصيرهم المحتوم هو الخلع والطرد، واستباحة دمهم.

وبناء على ما سبق، يتضح أن الشعر العربي قد «لعب» دوراً مركزياً في تثبيت «نظام الطاعة» حتى استشرى في نظام المجتمع العربي، وترسخ في بنية عقله الأخلاقي، فصار منهلاً للقيم المرغوبة، ومصدراً للأخلاق المنشودة: يوفر النماذج المثلى التي ينبغي تمثلها، وبالتالي الاحتذاء بها في السلوك والذوق والرؤية والتطلع، وغيرها، خاصة إذا سلمنا مع الأستاذ الجابري أن «نظام القيم ليس مجرد خصال حميدة أو غير حميدة يتصف بها الفرد فتكون خلقاً له، بل هو بالدرجة الأولى معايير للسلوك الاجتماعي ومحددات لرؤية العالم واستشراف المطلق»[62]. الشيء الذي رسخ أنماطاً سلوكية عند الحاكم العربي، وحوله إلى طاغية وجبار مستبد: لا شيء يعلو عليه، وهو يعلو على كل شيء؛ لا وسيط بينه وبين الناس، يحكمهم باعتبارهم مواضيع Sujets له ورعايا لخدمته، لا معنى لوجودهم من دونه، ولا مبرر لسلوكهم، إن لم يكن قطباً لها.

لنتأمل خلاصة الأستاذ الجابري، وهو يستعرض أهم خصوصيات الحاكم العربي، وتصوره للممارسة السياسية عبر امتداد الفكر السياسي العربي. يقول: «إننا ننسى، بسبب كثرة الاستعمال، أن «الرعية» تعني في اللغة العربية نفسها: الماشية، القطيع من الأكباش والنعاج. وقليلاً ما ننتبه إلى أن «الراعي» عندنا، الواحد الأحد، كثيراً ما يعتبر تعدد الرعاة على رعية واحدة، حتى ولو كانوا قليلي العدد، بمثابة تعدد الآلهة، وبالتالي فكما أن «الشرك» في ميدان الدين غير مقبول ولا معقول فكذلك ينظر الحكام إلى «المشاركة» في الحكم: إنها مازالت عندنا كفراً وإلحاداً في السياسة»[63]. يعني أن مجال الحكم، كما كان يتصوره «النظام القبلي» - وبمختلف تجلياته الباقية إلى اليوم - ويباركه الشاعر، ويجد صداه عند جيل الحكام «المرتقبين» هو مجال مباشر لا يحتاج إلى وسيط. فهو حكم مباشر على المحكومين، يصير فيه الحاكم/ الطاغية/ أردشير حاكماً وراعياً واحداً ووحيداً، فيصير المجتمع بذلك رعية للحاكم ولرغباته ونزواته. وتلك أهم خصائص الحاكم المستبد، وأقصى غاياته. وهذا ما يؤكد عليه ابن رشد في سياق تلخيصه لجمهورية أفلاطون قائلاً: «إن غاية المستبد هو تحقيق منفعته وحده «أناني»، ولا يريد النفع لعموم الناس، وإنما يقدم لهم بالأحرى ما هو ضروري فقط، مثلما هو شأن السيد مع عبيده»[64]. وهي غاية الطاغية كذلك، كما تحدث عنها الأستاذ الغذامي، ورصدها الأستاذ الجابري من خلال أردشير ووصاياه.

ومع أن الأستاذ الجابري يشتغل على التراث، ويجتهد في تعرية أصول الاستبداد فيه، والكشف عن مرتكزاته الإيديولوجية، فإنه قد توجه في بحثه إلى رصد كل المعوقات التي تعرقل نشر القيم الديمقراطية باعتبارها «الوجه» المجسد للحداثة السياسية وحصرها في «القبيلة» و«الغنيمة»، كما تشكلت في العصر «الجاهلي»، وفي مفهوم «العقيدة» الذي تبلور فيما بعد مع مجيء الإسلام، باعتبارها جميعاً محددات العقل السياسي العربي، منذ ذلك الحين إلى عصرنا الراهن[65]. وبما أن الباحث مقتنع بأن العرب لم تصف حسابها مع الماضي السياسي بعد، ولم تحقق طفرة تذكر في هذا المجال بحكم أنه

مايزال مكلكلاً بقوة على حاضرها، ومؤثراً فاعلاً في حركيته، وسيرورة مستقبلها؛ فإنه لم ير داعياً إلى استحضار النماذج المعاصرة، وضرب الأمثلة الممثلة لحال واقع السياسية العربية بها.

أما الأستاذ عبدالله الغذامي، وإن كان بدوره يشتغل بالتراث، وعلى طريقته الخاصة، إلا أنه عادة ما يستنجد بالنماذج المعاصرة بالأخص، للتأكيد على أطروحة من أطروحاته، أو للتمثيل لموقف معين، والتدليل عليه. وهو ما دعاه، وهو يقرأ الأنساق الثقافية العربية، ويرصد مظاهر الاستبداد في هذه الأنساق، وطرق صناعة الطغاة، إلى تقديم أمثلة حاضرة ومعاصرة لدعم أطروحته والاستدلال عليها. وفي هذا يقول، ونورد قوله على طوله حفاظاً على انسجامه، ورغبة في استثمار ما ورده فيه بالأخص: «ومثالنا سيكون عن صدام حسين، وهو الرجل الذي نشأ سياسياً ليكون فرداً (في) حزب قومي يدعو للوحدة والحرية والاشتراكية، ومطمحه هو أن يكون فرداً في هذا الحزب يقول ما يقوله الحزب ويعارض ما يعارضه الحزب، تماماً مثلما كان دريد بن الصمة يرشد مع غزية ويضل معها إن ضلت، غير أن الرجل ما إن ينغرس في الحزب حتى يبدأ يشعر أنه ليس الحزب ولكن الحزب هو، بدأت الأنا المندمجة تتحول من أنا تشعر أنها هي والحزب شيء واحد، وحضرت هذا النحن النسقية، ولم تعد الأنا والنحن بشيئين منفصلين، ثم تطور الوضع لا لتكون الأنا هي النحن، وإنما لتكون النحن هي الأنا، وبما أن النحن هنا هما النسقيتان الشعريتان فإن الصفات الشعرية هي التي ستتحكم في عملية الامتزاج هنا، ولو استدعينا صفات الأنا الشعرية لوجدناها هي بالتحديد ما يصف ويحدد صفات صدام حسين»[66].

غير أنه من واجبات التحرز «العلمي» أن نتساءل عن الأسباب الموضوعية التي أملت على الباحث اختيار صدام حسين، دون غيره، ليكون مثالاً على دور النسق الشعري في صناعة الطاغية، ونموذجاً لحالة «التطابق» مع «النموذج الشعري النسقي»؟ وهل يمكن أن نركن إلى هذه الخلاصة التي

تقيم نوعاً من «التطابق» بين الشعر، وصناعة الطاغية، هكذا بإطلاق؟ وبعبارات أخر، هل يمكن للشعر، مهما بلغت مكانته في المجتمع، ومهما وصلت درجة نشره للقيم الاستبدادية، أن يصنع الطاغية، ويؤسس لقيم التسلط والتجبر لدى الحاكم؟ ثم ألا يمكن أن نعتبر أن «المطابقة» بين الشعر والطاغية مسألة تحتاج إلى مزيد استقصاء وتحر حتى لا نغمط العوامل الأخرى حقها، والمسببات المصاحبة لها في هذه «الصناعة»؟

لقد وجد الأستاذ عبدالله محمد الغذامي في شخصية الرئيس العراقي «السابق» صدام حسين[67] النموذج المثالي الذي يشكل في نظره، واحداً من الحكام الذين ساهم الشعر في «صناعتهم»، إن لم يكن وحده المسؤول عن هذه «الصناعة»، فكانوا نتيجة لمجموع القيم الثقافية التي أسست لميلاد «الزعيم الفحل»، ومن ثم لصناعة «الطاغية». فصدام حسين، من هذه الزاوية، واحد من «أردشيرات العرب» الكثر الذين ساهم الشعر في خلقهم وتكوينهم، وواحد ممن ساسوا مدينة من «المدن المستبدة» الضاربة في أعماق التاريخ السياسي العربي، مع استثناءات تؤكد القاعدة.

فصدام حسين، في تصور الأستاذ الغذامي، امتداد للفحولة الشعرية التي أسس لها شعراء ما قبل الإسلام، وما بعده، من أمثال عمرو بن كلثوم، وجرير والمتنبي ونزار قباني، وغيرهم هؤلاء، إذ حينما ننظر إلى معجمه السياسي، كما يقول الباحث «تلحظ حالة التطابق مع النموذج الشعري النسقي، فهو لا ينتسب للعالم بمقدار ما ينتسب العالم إليه، فهو ليس عراقياً بمقدار ما يكون العراق صدامياً فالجيش هم جنود صدام، وما يفعله الجيش هو قادسية صدام، كما يصف حرب الخليج الأولى مع إيران. كما أنه ليس بعثياً بمقدار ما إن الحزب صدامي». ويضيف في الصفحة نفسها: «فصدام ليس بعثياً بمقدار ما إن الحزب صدامي، وهذه القيم هي القيم التي عززها النسق الشعري»[68].

قد يصح القول بأن الشعر كان ومايزال «الفاعل الأخطر في تكوين

النسق الثقافي العربي»، وقد يصح معه إضافة دور المسالك الثقافية الأخرى كالخطابة والترسل والمقامات والحكايات، وغيرها، في تمرير قيم «الملك العضوض»، وتمرير قيمة الطاعة المميزة للموروث الثقافي الفارسي، والمجسدة بالأخص في «عهد أردشير» ووصاياه للحكام من بعده؛ غير أن مثل هذا التعميم قد يؤدي إلى اختزال ظاهرة ما دعاه الباحث بـ «صناعة الطاغية» في العوامل الأدبية والثقافية الداخلية وحدها، دونما أي اعتبار للعوامل الخارجية، وشروط التاريخ العالمية ودورها «الحاسم» في عملية «التصنيع» تلك.

فالحكم الشمولي الذي ميز حكم صدام حسين ليس امتداداً لنسق الشعر العربي وحده، ولا «استنساخاً» لنماذج من الحكم العربي القديم، خاصة حكم «الملك العضوض» وحسب؛ بل كان محصلة ما أسفرت عليه السيرورة التاريخية في المرجعية العربية الإسلامية، بكل قطاعاتها الثقافية الأدبية وغير الأدبية، وفيما «لعبته» المرجعية الغربية، بكل أنواع إيديولوجياتها الإمبريالية والصهيونية، فضلاً عما كان يقدمه «النموذج السوفيتي»، في زمنه، من بديل مستقبلي مناهض «للنظام الاستغلالي الإمبريالي العالمي»[69]. الشيء الذي وسم نظام صدام حسين بالشمولية والحكم الفردي المركزي، دون أن يلغي هذا المعطى وطنيته «الصادقة»، ونزوعه القومي «الجارف» وقتئذ.

فنظم الحكم الشمولية، أو الطغاة والمستبدين الذين يجسدون وصايا أردشير، كما الشأن بالنسبة للنموذج الذي اختاره الأستاذ الغذامي، لم تكن نتيجة مباشرة للفحل الشعري والثقافي فحسب، ولا كانت استنساخاً، شعورياً أو لاشعورياً، لنظام الحكم كما تمت ممارسته عصر «الملك العضوض»، ولا كان امتداداً مباشراً لأنظمة الحكم التي قامت على وصايا أردشير، على امتداد التاريخ العربي المديد؛ بل وكانت، فضلاً عن كل ذلك، نتيجة «رد فعل على الإمبريالية والاستعمار الجديد ونظم الحكم الفاسدة التي يغذيانها، مما فسح المجال للانقلابات العسكرية في كثير من البلدان العربية، كان في مقدمتها ذلك «الانقلاب الذي قام به «الضباط الأحرار» بزعامة جمال عبدالناصر في

مصر عام 1952. ومع انخراط هؤلاء الضباط بصورة كاملة في مسلسل الكفاح الوطني التحريري المصري والعربي وسلوك سياسة التحرر الاقتصادي مع التصدي للمحاولات التدجينية التي قامت بها الإمبريالية، اكتسب هذا النظام العسكري الوطني الشمولي شعبية واسعة ليس في مصر وحدها بل في الأقطار العربية جميعها مما كانت نتيجته قيام انقلابات عسكرية تستوحي هذا النموذج المصري وفي مقدمتها الانقلاب الذي حصل في العراق عام 1958 والذي بلغ قمة شموليته ودمويته مع حكم عبدالكريم قاسم ثم مع صدام حسين الذي فرض نفسه علي الحزب الذي من جوفه خرج، والذي كان قد استلم السلطة بدوره إثر انقلاب عسكري»[70].

فالنظم الشمولية، وخاصة ذات المنزع القومي، بما في ذلك نظام حكم «حزب البعث» في كل من العراق وسوريا، عادة ما كانت تبني «شرعيتها على ما تتبناه من شعارات وطنية تحررية بما في ذلك التحرر من الهيمنة الاستعمارية الإمبريالية وبناء الدولة الوطنية القطرية عن طريق تحقيق أمل العرب في الدولة الوطنية القومية العربية الواحدة. وكان طبيعياً أن تعاني هذه النظم من سلبيات الحرب الباردة ومن شمولية المعسكر الإمبريالي الذي كان يتصرف، ومازال، بمنطق «من ليس معنا فهو ضدنا»، الشيء الذي دفع مثل هذه النظم إلى مزيد من الشمولية والانغلاق، كثيراً ما يتحول الحزب معها، إن وجد، إلى «حكم العشيرة»[71].

وفي ظل مثل هذه الأوضاع الدولية والجهوية أيضاً، وبمساهمة الإرث الثقافي العربي عموماً، من شعر وخطابة وترسل ومقامة، ومحصلة باقي الأجناس الأخرى، ما كان بالإمكان أن يكون نظام صدام حسين إلا على ما كان عليه، على غرار باقي الأنظمة العربية الموالية للمعسكر الشرقي ضداً على المعسكر الغربي الرأسمالي والإمبريالي، أو حتى الموالية منها للمعسكر الرأسمالي. ولما سقط المعسكر الأول، لأسباب معروفة، ومن جهات معلومة، كان من الطبيعي، أن تمتد «يد» المعسكر الثاني للقضاء على كل حلفاء المعسكر الاشتراكي، ومنها نظام صدام حسين ومن يدور في فلك إيديولوجية حكمه،

ولاسيما بعدما بدأ هذا النظام يهدد المصالح الحيوية للغرب الرأسمالي، ويقطع أشواطاً «هائلة» في التنمية الاقتصادية والعسكرية والعلمية والتكنولوجية، وبلغة قومية واقعية وعملية، بعيدة عن «الشعارات» الرنانة، و«الخطب» المنمقة.

ومن هذا المنظور، لا تستقيم المطابقة «الآلية» بين نظام صدام حسين، وممارسته للحكم الشمولي فقط بفعل الشعر والقيم التي يسوق لها، ويذيعها، رغم ما يمكن أن يكون له من دور هام في «شعرنة الذات العربية»، بتعبير الأستاذ الغذامي، وإذاعة قيم تصب في تقوية الفحل، وصناعة الطاغية؛ سواء من خلال شعر عمرو بن كلثوم وعنترة بن شداد، والمتنبي وأبي تمام، أو من خلال شعر كل من نزار قباني وأدونيس، وغيرهم. كما لا يستقيم أن نختزل صناعة الطاغية من خلال أبيات معزولة، أو شذرات مقطوعة عن أوصالها بشكل عسفي من شعر هؤلاء، دون استقصاء شامل لما ينظم هذا الشعر، ويحكم رؤيته العامة، من جهة، ودون تنسيب الأحكام باستحضار عوامل داخلية وخارجية بالغة التعقيد من جهة أخرى.

إن التركيز على الشرط الشعري والثقافي، ودوره في صناعة الطغاة والمستبدين، عبر تاريخنا الطويل والمديد، وتغييب المعطيات التاريخية والشروط الموضوعية المساهمة في هذه «الصناعة»، قد يشوش علي الرؤية التي صدر عنها الأستاذ الغذامي، وفسر بمقتضاها طبيعة الحكم الشمولي عند صدام حسين، وكأن باقي نظم الحكم في الوطن العربي، سترفل في بحبوحة النظام الديمقراطي»، وتسعد باقتسام السلطة وممارسة العدل، وتهنأ شعوبها في إدارة الشأن العام وتدبيره؟!

فما يقال عن نظام صدام حسين يجوز قوله عن باقي الأنظمة العربية، إن لم يكن مع معظم بلدان «العالم الثالث»، مع فروقات تؤكد القاعدة وتفسرها، وتحث على توسيع الرؤية لتستوعب كل الأنظمة، قصد تصحيح المسار السياسي العربي نحو مزيد من الديمقراطية والمواطنة والمشاركة، دون

«مزايدات» إيديولوجية، بمعناها السلبي، قد تنحرف بالمسار في اتجاه مزيد من الاستبداد والتجبر والفحولة، بدعاوى مختلفة لا تزيد إلا في التأخر التاريخي والحضاري لهذه الأمة.

وعليه، فالمطالبة الضمنية بإقامة نظام ديمقراطي في حكم صدام حسين، وبالتالي خلق المسافة اللازمة بين مؤسسة الرئيس ومؤسسة الحزب، وبينها وبين مؤسسة الدولة/ العراق، مطلب لا يخلو من «حق أريد به باطل»، من جهة، لأن نظام صدام حسين لا يشكل استثناء عربياً وإسلامياً في هذا الباب، ومن جهة ثانية، فهو دعوى «فوقية»، لأنها لا ترى الخلل إلا في «الآخر» L'Autre بمعناها الفلسفي - ولا تستحضر الإرغامات الموضوعية المساهمة في صناعة الطاغية أي طاغية. الشيء الذي جعل «كثيراً» من استنتاجات الأستاذ الغذامي، بهذا الصدد، مجرد امتداد للنصوص أكثر مما هي استنطاق للواقع والوقائع، و«استشارة» للمعطيات التاريخية، والإكراهات السياسية والإيديولوجية الجهوية والعالمية المحيطة بالظاهرة. فغلب بذلك البعد الإيديولوجي على البعد العلمي، لاسيما لما أراد الباحث أن يختزل صناعة الطاغية في الشعر دون غيره، وفي شخصية صدام حسين دون غيره، وفي نظام حزب البعث دون غيره، إلخ.

وبناء على كل ما تقدم، فنحن لا نبخس مقدار الشعر في صناعة الطاغية، بظهور الشاعر الشحاذ والمداح، أو المثقف «المكدي» الأجير، ولا نقلل من دوره في رسم معالم الشخصية العربية، ومدها برصيد معين من الرؤى والمقولات والمفاهيم والقيم؛ إلا أننا لا نوافق الأستاذ الغذامي على تحميله الشعر هذا القسط «الوافر»، إن لم يكن الكامل، في عملية صناعة الطاغية، بمن فيهم صدام حسين، كما لا نشاطر الاقتناع ذاته مع أولئك الذين يختزلون الشعر في بُعده الجمالي الصرف، فسيتكنون إلى فتوحاته الفنية، ويتقبلون ما يمرره من قيم دون محاسبة أو مساءلة ثقافية.

فالشعر لا يصنع الطغاة، هكذا بإطلاق - كما لا تصنعه الخطابة

والترسل، وغيرهما - إنما قد يساهم فقط، وبقسط معين في عملية «الصناعة» هذه، متى تواطأت المؤسسات السياسية والرسمية في تضمينه قيماً تسير في هذا المنحى، مستغلة في ذلك جماليته ومقبوليته الفردية والجماعية، ومتى توفرت الشروط الموضوعية الملائمة والمواتية لذلك.

وبالجملة، فإن تغييب المعطيات التاريخية الموضوعية الماضية منها والحاضرة، بما يكفي من الاستقصاء، قد يصيب الرؤية التي يصدر عنها الأستاذ الغذامي ببعض «التقصير». كما أن إغفال مساءلة باقي الأجناس الأدبية العربية الأخرى، بمزيد من الدرس والتوسيع على غرار ما تم مع الشعر قد لا يساهم في بلوره تصور شمولي لظاهرة صناعة الطاغية. وعليه، ستكون الحلقة الموالية، موضوعاً لمساءلة الحكاية، وبالتحديد حكايات ابن المقفع باعتبارها من أهم المسالك الأدبية في ترسيخ قيم أخلاقية تلتقي مع الشعر في صناعة الطغاة، وتحديد معالم العقل العربي. وتلك بعض مهام الحلقة/ المقالة المقبلة.

الهوامش

1انظر مجلة «أوان» البحرينية، العدد: 1، ص: 91. (حلقة نقاشية مع الأستاذ الغذامي). وسننتظر بفارغ الصبر، قراءة الأستاذ الغذامي، للخطاب العقلاني «المتشعرن» للأستاذ الجابري، وما يتضمنه من عيوب نسقية، حتى تكتسب هذه المقارنة مزيداً من الشرعية المنهجية. (انظر ص: 95، من مجلة «أوان»، العدد: 1).

2) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 67.

3) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 26.

4) الجابري: تكوين العقل العربي، ص: 195.

5) وستصادفنا، على امتداد هذه الدراسة، كلمة الساسانية، وبني ساسان التي أصبحت ترتبط بالذل والسفالة والدناءة على ألسنة العرب، بعدما كانت رديفة عند الفرس للعزة والمجد والحسب والرفعة أيام أردشير وكسرى، وغيرهما. الشيء الذي كان يعكس بجلاء ذلك الصراع «العنيف» بين القيم الأخلاقية والأدبية والجمالية والبلاغية إبان الحكم العباسي. وستتضح معالم هذا الصراع، وبالأخص بين الجاحظ والجرجاني فيما سيأتي من الدراسة.

6) أردشير: عهد أردشير، ص: 17.

7) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 162.

8) ويتحفظ الأستاذ الجابري على كلمة «الخالص»، ويضعها بين مزدوجتين، «تأكيداً على نسبية هذا النعت. فليس هناك موروث عربي «خالص» ولا إسلامي «خالص»، مائة في المائة. (انظر هامش رقم: 2، من العقل الأخلاقي العربي، ص: 494). وهذا التحفظ مشروع ومنهجي، لا شك في ذلك، إلا أنه يبرر التغاضي عن الإشارة إلى درجة الاختراق التي تعرض إليها هذا الموروث الثقافي، وما يختزنه كذلك، بحكم طبيعته، من قيم سلبية تتعارض وقيمة المروءة ذاتها؛ بل وتشكل، حتى هذا الوقت الراهن، عقبة حقيقية في أي مطلب يرجو التحديث السياسي.

9) عبدالله إبراهيم: «النقد الثقافي: مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق»، ص: 323.

10) ستكون لنا عودة في إحدى حلقات هذه الدراسة إلى مسلك الخطابة والترسل للتدليل على درجة العنف والتعسف التي مورست في أوائل الدولة الأموية، وكانت سبباً من الأسباب التي عمقت أزمة القيم» التي انفجرت أول مرة إبان ما درج على تسميته بـ «الفتنة الكبرى»، وكانت عاملاً من العوامل التي عجلت باستقدام قيم الكسروية، لإطالة عمر الدولة والأسرة الحاكمة.

11) وسنخصص لأبي عمرو بن بحر الجاحظ - باعتباره «شرارة» لإيقاظ الوعي العربي الأعرابي والقومي، ضداً على الاختراقات التي بدأ يتعرض إليها هذا الموروث الثقافي - مبحثاً مستقلاً في

سياق هذه الدراسة، باعتباره الشخصية العلمية البارزة التي أنشأت مشروعاً فكرياً للدفاع عن قيم الموروث الثقافي العربي «الخالص»، واقتراح مخرج لأزمة القيم التي اجتاحت عصره والعصر الذي قبله، بصياغة بديل فكري إنساني يقوم على قيم التسامح والعقلانية والاختلاف.

12) وسنقف عند هذا الموضوع أيضاً في سياق دراستنا هذه، إذ سنبرز مدى الصراع القائم بين القيم في مجال الشعر والنقد الأدبي على حد سواء بين الموروث الثقافي العربي «الخالص»، والموروث الثقافي الفارسي، من خلال كتابي: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، لصاحبه الثعالبي النيسابوري، ودُمية القصر وعُصَرة أهل العصر، لمؤلفه أبي الحسن الباخرزي الفارسي.

13) الهمذاني: المقامات، الهامش الثاني، ص: 92 (التشديد من عندنا).

14) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 248.

15) وسنخصص أيضاً للمقامات، وخاصة لمقامات بديع الزمان الهمذاني، دراسة مستقلة تسير في هذا الاتجاه، نبرز من خلالها درجة الصراع الجاري بين القيم العربية والقيم الفارسية في هذه الفترة التاريخية، وكيف استحدثت المقامات كجنس أدبي لتكون ميداناً تجري فيه أطوار هذا الصراع، ويتجسد فيها.

16) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص ص: 231-232.

17) ابن خلدون: المقدمة، ص: 231.

18) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 630.

19) يقول ابن رشيق عن تلك المكانة: «كانت القبيلة من العرب إذ نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمعت النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية لأعراضهم، وذبّ عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج». (العمدة، 1/65).

20) عبدالفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، ص ص: 14-15.

21) انظر دراستنا في هذا الاتجاه: «الإمكانات والعوائق في المشاكلة والاختلاف»، ص ص: 63-62. كما يمكن العودة إلى كتاب الرياض، العدد: 97-98، الذي خصص لقراءة المشروع النقدي للأستاذ الغذامي.

22) Edward T. Hall: Le Language Silencieux, p: 48-93.

23) وهو المفهوم الذي يوظفه الأستاذ الغذامي بمدلول مخصوص. فهو لا يقصد بالأنساق (مفرد نسق) مدلوله البنيوي، بمقدار ما يقصده به ما تضمره ثقافة معينة من قيم، و«تجتهد» في تمريره وإذاعته بين أكبر عدد من الناس داخل المجتمع، عبر «حيل» ثقافية، ومسالك جمالية حتى يستسيغها المستهلك، وتصبح بالنسبة إليه مرجعاً للحكم والتقييم.

24) وقد أثار الجابري استعمال مفهوم نظم القيم باعتبار تعدد القيم التي ساهمت في تكوين العقل الأخلاقي العربي، وتشكيل بنية قيمه. كما ركز على سلم للقيم باعتبار تعدد القيم وتنوعها تدرجها، وموقعها في «الضمير الفردي والجماعي». وقد حاول الباحث رصد سلم القيم المشكِّلة للثقافة العربية، وتصنيفها، وتحليلها ودراستها ونقدها، في اتجاه نبذ قيم الاستبداد والتسلط والتجبر، تمهيداً «لزرع» قيم الديمقراطية والحداثة السياسية.

25) وعند عبدالله حمودي، نلاحظ أن هناك استعمال لمفاهيم مختلفة، وإن كانت تتلقى عند مدلول واحد، وهي: «النسق الثقافي» والبنية و«الأنظمة السلطوية والخطاطة الثقافية»، وكل ذلك من أجل إبراز آليات اشتغال السلطة، والسلطة السياسية بالتحديد، في المجتمعات العربية الحديثة، من خلال جدلية الشيخ والمريد، ومظاهر امتدادها في المجال السياسي الحديث والمعاصر (انظر كتابه: الشيخ والمريد، النسق الثقافي للسلطة في المجتمعات العربية الحديثة؛ وبالأخص في الفصل الأول والفصل الخامس والفصل السادس).

26) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 430.

27) ولنا في المشروع السيميائي للأستاذ سعيد بنكراد أوفى مثال على ما ندعي. يمكن الرجوع إلى دراستنا في هذا الباب: «في سيمياء الشخصية والجسد، مدخل لقراءة أعمال لبنكراد».

28) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 148.

29) أما النساء/ المرأة فلا مكان لها ضمن قيم الرجال (الفروسية، الشجاعة، والكرم، والحلم، والنهى والعزة، إلخ). فهي مجرد موضوع لغزل الرجال ونسيبهم، أو «لمغامرتهم» العاطفية أو (ولنا في معلقة امرؤ القيس أوفى مثال على هذا، وعمر بن أبي ربيعة من بعده، وكذا كثير من قصائد نزار قباني، رغم ما شاع عنه بأنه مدافع عن المرأة كقيمة إنسانية. وهذا أمر يحتاج إلى دراسة مستقلة ليس هذا مكانها). فقيمة المرأة في المجتمع العربي «الجاهلي»، وما بعده، مع فروقات تؤكد الاستثناء،. «قيمة دنيا»، تخترل كل الصفات غير المحمودة مثل «النحس»، الحمق، القوادة» إلخ. وهي القيم التي ستظل تلاحق المرأة عبر العصور، وتختزلها حتى العصر الراهن. وهو نفس التصور الذي دافع عنه أردشير. يمكن العودة بهذا الصدد إلي دراستنا في الموضوع: «هكذا تكلم أردشير... عن المرأة».

30) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 157.

31) الغذامي: النقد الثقافي، ص ص: 218-219.

32) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 500.

33) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 513.

34) الجابري: العقل السياسي العربي، ص: 47.

35) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 190.

36) الجابري: العقل السياسي العربي، ص: 495.

37) أردشير: عهد أردشير.

38) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 192.

39) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص: 104 (معلقة عمرو بن كلثوم).

40) نفسه ص: 116 (معلقة عنترة بن أبي شداد).

41) نفسه، ص: 71 (معلقة زهير بن أبي سلمى).

42) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، 2/138.

43) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 93.

44) نقصد أن معظم الشعر العربي القديم، هو عبارة عن «قصيدة كبرى في المدح»، تتميز عن باقي الأغراض الشعرية الأخرى (الرثاء، والهجاء، والغزل، والفخر) بسمات شكلية وصورية فقط. (انظر الغذامي: النقد الثقافي، ص ص: 160-161).

45) الزوزني: المعلقات السبع، ص: 105.

46) وبالنسبة للمغرب، فنعتبر مدونة الأسرة، التي جاءت تتويجاً لخطة إدماج المرأة في التنمية، مدخلاً هاماً نحو محاولة ترتيب العلاقة بين الرجل والمرأة على أساس المساواة والمشاركة والتفاعل.

47) الجابري: العقل السياسي العربي، ص: 405.

48) يقول ابن رشد بهذا الصدد: «ولنعلم أن في شعر العرب قصائد مليئة بمثل هذه الشرور، ولهذا فإن الضرر الأكيد إن هي لقنت للصبيان منذ صغرهم» (تلخيص السياسة، ص: 89).

49) عبدالله إبراهيم: «النقد الثقافي: مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق»، ص: 325.

50) style = “FO SPAN LANG = AR-SA” 121.

❖ ❖ ❖

مما لاشك فيه أن التحولات والتطورات التي يعرفها النقد من خلال محاولة اندماجه في القوالب والمرتكزات العلمية من جهة، ومن خلال عملياته المتكررة للتطبع بالصبغة الإبداعية من جهة ثانية، جعلته يؤسس بعض القيم التي تدفعه إلى خانة الأجناس القائمة بذاتها. من هنا يمكن أن نطرح السؤال التالي: هل يمكن اعتبار النقد La critique جنساً أدبياً؟

وفي إطار هذه الأسئلة التي تفرزها عجلة النقد تطرح كذلك مسألة علاقة النقد بالإبداع بشكل عام. وهنا يذكرنا أحد النقاد المغاربة المتميزين، الأستاذ أحمد اليبوري، بأن المبدع هو أول ناقد لعمله، انطلاقاً من محاولة تأسيس قيم جديدة تقوم على أنقاض قيم قديمة مادامت العملية النقدية ترتبط بالإبداع منذ ولادته، وهي - بالتأكيد - توجد في صميم الإبداع.

إن النقد يبحث عن ذاته، يرغب في تشييد عالمه والتخلص، بالتالي، من براثين الذاتية وقبضة المعرفة الموضوعية، وقد «نتج عن خروج النقد من دائرة (المعرفة) الذوقية التي ميزته ك كتابة أدبية من نوع خاص، إلى دائرة المعرفة التي مازال جله على هامشها (...) أنه أصبح كما يقال، في وضع الجالس بين كرسيين، لا استقرار ولا راحة»[1].

هذا ما حفز تودوروف T. TODOROV إلى التأكيد - في نقد النقد - Critique de la critique بلغة صريحة أنه لا يتساءل حول ذلك النقد الممارس من قبل الكتاب، ولكن حول ذلك النقد الذي يصبح هو نفسه شكلاً أدبياً، أي النقد الذي يؤسس قوالبه وأصالته ليصبح كتابياً، لكي يتم بذلك تداول مفهوم «النقاد الكتاب Les critiques écrivains».

فالنقد - كما يصرح رولان بارث BARTHES - ليس بأي معنى من المعاني جدولا للنتائج أو جسداً من الأحكام، بل هو جوهرياً نشاط، أي سلسلة من الأفعال المنشبكة انشباكاً لا تحل أواصره بالوجود التاريخي والذاتي للفرد؛ وأياً كانت تعقيدات النظرية الأدبية وتركيباتها، فإنه يفترض في الروائي أو الشاعر أن يتحدث حول أشياء وظواهر سواء أكانت خيالية أو غير خيالية، خارجية وقبلية بالنسبة للغة.

إن العالم في تقدير رولان بارث «موجود والكاتب يتكلم، هذا هو الأدب. أما هدف النقد فمختلف جداً. إنه لا يتعامل مع العالم بل مع الصياغات اللغوية التي قام بها آخرون، وهو خطاب على خطاب، لغة ثانية أو ميتالغة = كما يقول المناطقة = تطبق على لغة أولى = أو على اللغة من حيث هي شيء - ويقتضي ذلك أن النشاط النقدي ينبغي أن يأخذ في اعتباره نمطين اثنين من العلائق بين اللغة الأخيرة - اللغة من حيث هي شيء - وبين العالم، ويحدد النقد بالتفاعل بين هاتين اللغتين، ويحمل بالتالي شبها وثيقا بنشاط فكري آخر هو المنطق La logique الذي يقوم، هو أيضاً، بصورة كلية على التمييز بين اللغة من حيث هي شئ والميتالغة»[2].

تنتصب اللغة النقدية - حسب هذا الفهم - لكي تتناول بالسبر والاستقصاء لغة كائنة سلفاً، فهي كتابة على كتابة أو خطاب حول خطاب. ولكن، هل تسمو هذه اللغة الثانية إلى المستوى الإبداعي الذي تتمتع به اللغة الأولى؟

يجيب جان إيف تاديي Tadie: «النقد جنس أدبي Genre littéraire، هي فكرة، إلا أنها متعة نادراً ما نستطيبها. ولكن من يقرأ الشعر؟! أن تعشق الأدب هل هو تثمين نكهة الشعر؟ أن تعشق الأدب هو أيضاً تثمين لنكهة الكشف ونكهة الحقيقة العارية والمضاءة. فالنقد وحده القادر على إفشاء سر هذه الحقيقة المجهولة والمزعجة أحيانا. إنه أدب

من الدرجة الثانية حيث يشهد عصرنا على توسعه اللامحدود (...) إن النقد هو النور الذي يضئ آثار الماضي، ولكنه لا يبتكرها»[3].

هكذا يعمل كل ناقد، ما في وسعه، لاختيار لغته الضرورية تبعاً - كما أكد بارث - لنسق أنطلوجي معين، كوسيلة لممارسة فكرية تخصه هو، هو وحده، واضعاً في هذه العملية ذاته العميقة Sa profondeur، أي اختياراته ومتعه ومقاوماته وأشكال هوسه واستشفائه من مكابدته. وبهذه الطريقة «يحتوي العمل النقدي ضمن ذاته على حوار بين موقعين تاريخيين وذاتين اثنتين: موقع المؤلف وذاتيته، وموقع الناقد وذاتيته، لكن هذا الحوار يكشف تحيزاً أنانياً نحو الحاضر. فالنقد ليس تحية إجلال تؤدى لحقيقة الماضي أو لحقيقة الحاضر، بل هو تشييد لذلك الجلي المدرك في زمننا نحن»[4].

والواقع أن الظواهر النقدية - التي تغترف من إنجازات العلوم الإنسانية - تحاول التأكيد على الطابع التأويلي المتنوع والمتعدد للنقد الجديد، بحيث أن ممارسيه لا يطمحون إلى إقامة وقائع حول الأثر الأدبي، بل يسعون إلى ارتياد دلالته من موقع فلسفي ونظري حديث. ومن ثمة فإن الأدب - عند بارث مثلاً - هو دائماً السؤال ناقص الجواب. في حين يعتقد دوبروفسكي SERGE DOUBROUVSKY أن الأدب على العكس، إنه مجموع الإجابات الممكنة على الأسئلة القائمة التي يطرحها إنسان معين ويطرحها - عبره - عصر أو حضارة ما، وفي أقصى الحدود، الأسئلة التي تطرحها الإنسانية. فكل سؤال هو جواب، وكل جواب هو سؤال، لأن الأدب هو دائماً سؤال يعبر جواباً وإجابة تعبر سؤالا[5].

وعليه، فإن تصورات بارث النقدية تشكل مورداً أساسياً لابد للمهتم من أن يمتح من معينه وفورانه الدافق: من ذلك اقتراحه مفهوم «علم الأدب» لإطلاقه على الخطاب الشامل الذي لايكون موضوعه معنى معيناً، وإنما التعدد والتنوع ذاته لدلالات الأثر الأدبي، واسم «النقد الأدبي»

لإطلاقه على ذلك الخطاب الآخر الذي يحمل على عاتقه نية إعطاء الأثر معنى محدداً. بيد أن بارث يتردد لحظة ثم يعود للتأكيد بأن هذا التمييز غير كاف، ففيما «أن إعطاء المعنى يحتمل أن يكون مكتوباً أو صامتاً فسنفرق – يقول بارث – بين (قراءة) الأثر و(نقده): القراءة مباشرة، بينما يتوسل النقد بقول وسيط هو كتابة الناقد»[6].

أما تودوروف، فيسمي إسقاطاً Projection كل نشاط أولي حول النص الأدبي لأن عبارة تعليق تعني موقفاً ثانياً تكميلياً ومناوئاً ينبثق من الصعوبات التي يفجرها الفهم المباشر لبعض النصوص. إن التعليق يتحدد بواسطة سريرته الموجهة للأثر موضوع التعليق، فهو يطمح إلى إضاءة المعنى، إلى ترجمته، كما يمتنع المعلق عن حذف أو إسقاط أية جزئية ترتبط بنص الموضوع ويعمل كذلك على إبعاد كل زيادة تنضاف إليه. وبالمقابل، فإن الإخلاص هو في آن مبدأه الرئيسي ومعيار نجاحه. يتم، إذاً، إنتاج النص في حالة الإسقاط – برأي تودوروف – بواسطة سلسلة متنافرة Hétérogéne تتكون من حياة المؤلف والشروط الاجتماعية وخصائص العقل الإنساني، وفي حالة الشعرية Poétique يبتدئ النص كنتاج ميكانيزم تخييلي له وجود فعلي هو الأدب. ومن ثمة فإن خطاب الشعرية ليس أكثر جدة من الخطاب الإسقاطي أو خطاب التعليق، مع أن القرن العشرين عرف نهضة في الدراسات الشعرية المرتبطة بعدة مدارس نقدية، ك الشكلانية الروسية والمدرسة المورفولوجية الألمانية والنقد الأنجلوسكسوني الجديد والدراسات البنيوية بفرنسا...[7].

يخلص تودوروف إلى القول، بأن موضوع القراءة هو النص المفرد، إذ تكمن غايتها في البرهنة على النسق. أما التعليق، فهو قراءة"مذررة" Atomisée، بحيث لايمكن بتاتا قراءة أثر كامل بطريقة مرضية ومشعة إذا لم نضعه في علاقته مع باقي الآثار السابقة والمعاصرة[8].

وغير خاف على المهتمين أن الهدف الوحيد الذي يجمع بين سائر

الدراسات النقدية الأوربية المعاصرة، كما يقول الباحث/ الناقد حسن المنيعي، هو السعي الحثيث للحصول على منهج باعتباره يشكل نواة ملائمة وأرضية خصبة للسفر نحو تأمل جدي حول قيمة المعرفة. وهكذا «برزت في معظم البلدان الأوربية كتابات جديدة تبحث عن مساهمة النقد، وتتوسل إليه، الشيء الذي دفع النقاد إلى استنبات مناهج متميزة جعلت النقد يشع بدوره كعمل إبداعي، خصوصاً عندما صار يبحث عن أدواته، ويتموضع في نطاق مادته»(9).

لقد حاولنا التعرض لبعض المفاهيم التي يتوصل إليها الناقد-الكاتب من خلال ممارسته للعملية الكتابية والوقوف، بالتالي، على مختلف السمات التي تبديها لغة النقد ك كتابة تنحو إلى تأصيل كيانها وتسعى إلى التخلص من ربقة القيود والمعايير التي يتحكم فيها الذوق الشخصي. وبالأحرى، البحث عن جواب لسؤال سابق هو: إلى أي مدى يمكن اعتبار النقد جنساً أدبياً؟.

على أي، إننا نعلم أن الأجناس الأدبية هي أجناس تخييلية قبل أن تكون شيئاً آخر، فهل بوسع النقد أن ينزاح عن لغته أو لغاته لممارسة وظيفة التخييل، وحتى إذا ما تم له ذلك، هل يستطيع أن يكون وفيا في تعامله مع النصوص الإبداعية، النصوص التي تمنحه كيانه ولغته؟.

الهوامش

1) أحمد اليبوري : النقد العربي المعاصر: أوهام الحدود وحدود الأوهام. مجلة الوحدة، عدد 49، 1988، ص 9.

2) R. BARTHES: Qu'est ce que la critique. In essai critique. Edition de seuil, Paris, p225.

3) J.YVES TADIE: La critique littéraire au 20 siècle, les dossiers belfond, Paris, 1987, p15.

4) R.BARTHES: op. Cit. p 257.

5) SERGE DOUBROUVSKY : Pourquoi la nouvelle critique (critique et objectivité), Donoél, p 111.

6) رولان بارث: النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ص 60.

7) يوضح تودوروف أن عبارة (شعرية) كما وصلتنا عبر التقليد، تعني أولا كل نظرية داخلية للأدب، وتنطبق ثانياً على الإمكانات الأدبية التي يختارها مؤلف ما على أساس النظام التيماتيكي والتأليفي والأسلوبي.. كما هو حال شعرية (فكتور هيغو)، وتسند ثالثا إلى السنن السردية المشيدة من قبل مدرسة أدبية أو مجموعة من القواعد التطبيقية التي يصبح استعمالها ضروريا. إن تودوروف يفضل، هنا، التعامل مع التعريف الأول الذي يعتبر الشعرية عبارة تطلق على كل نظرية داخلية للأدب. لأن موضوع الشعرية «ليس مجموع الآثار الأدبية الموجودة، ولكن موضوعها يتمثل في الخطاب الأدبي باعتباره مبدأ يعمل على توليد كمية لاحصر لها من النصوص. فالشعرية هي، إذن، برنامج نظري تنعشه وتلقحه الأبحاث التجريبية دون أن تعمد إلى إنشائه». كما ينبغي على الشعرية – في نظر تودوروف – أن تجيب على سؤال ما الأدب؟ وتهيئ المناخ الملائم بتوفير أدوات لتوصيف نص أدبي، أي تمييز مستويات المعنى وفرز الوحدات التي تشكله ووصف علائق هذه الوحدات. انظر:

O. DUCROT & T. TODOROV : Dictionnaire encyclopédique de sciences du langage, seuil, Paris 1972, p 106.

8) T. TODOROV : Poétique de la prose, collection poétique, seuil, Paris 1971, p 241, 250.

9) حسن المنيعي: أزمة المنهج في النقد العربي (النقد المغربي نموذجاً)، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 10 /11، 1978، ص 66.

❖ ❖ ❖

العـــــــدد

عبدالله إبراهيم 7
حميد لحمداني 15
محمد عبدالعزيز الموافي 47
محمد الدبيسي 59
محمد أبو الأنوار 83
إسماعيل نوري الربيعي 105
عبدالعاطي الزياني 125
شريف بشير أحمد 141
محمد الناصر العجيمي 151
رابح بو معزة 191
عبدالعزيز لحويدق 205
لطيفة عليوي 221
محمد أحمد صالح حسين 253
وجدان الصائغ 297
محمود جابر عباس 311
عبدالرحمن بن حسن يحيى المحسني ... 327
حسين عيد 335
بوشوشة بن جمعة 369
فكري عبدالمطلب 405

رئيس التحرير

عبدالفتاح أبو مدين

* * *

هيئة التحرير

* سعيد السريحي
* عبدالمحسن القحطاني
* أبو بكر باقادر
* حسن النعمي
* معجب الزهراني

* * *

العنوان

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066364-6066122
البريد الالكتروني: culture@gawab-com

رقم الإيداع 14/0513

محتويـــــــات

* التمثيل السردي للتاريخ في الرواية العربية .....
* حديث العشق والشجن في الشعر المغربي الحديث .....
* الجسور بين رؤيتين: شوقي والقصيبي .....
* قراءة في (الترياق) لأميمة الخميس .....
* كلام جديد عن طه حسين .....
* قراءة في نقد الحداثة .....
* نقد النقد وأبعاد التنظير النقدي .....
* النقد والنص (سلطوية الفكر وجماليات الوعي) .....
* النقد العربي الحديث .....
* تحليل البنية العميقة للنص الأدبي .....
* الاستعانة عند جماعة مو البلجيكية .....
* البطل التراجيدي العبثي .....
* الصراع وانعكاساته في المسرحية العبرية .....
* النافذة وانزياحاتها في قصائد عبدالعزيز المقالح .....
* الإبهام في شعر الحداثة .....
* هل كان شوقي أميراً للشعر عند نقاد الحجاز؟! .....
* الجميل والإبداع (في ثلاثة أعمال عالمية) .....
* ارتحالات السرد الروائي المغاربي .....
* الرؤية الفنية لدى عبدالمحسن القحطاني .....

علامات

1 - ينشر الإصدار الدوري للنقد « علامات» الأبحاث والدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليهما على ألا يكون البحث منشوراً من قبل أو مقدماً للنشر إلى جهة أخرى.

2 - ينشر الإصدار « علامات» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بمجال النقد الأدبي.

3 - يرحب الإصدار « علامات» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

ALAMAT

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
Culture@gawab.com

موسوعة جدة!

● دعا الأستاذ محمد عباس سحلي إلى افتتاح مشروع «موسوعة جدة» مساء السبت 1426/3/21هـ في صالة الغرفة التجارية الصناعية بجدة.. وبدء عبر شريط استعراض أطراف من تاريخ هذا البلد الجميل قديماً وحديثاً، لأن في جدة خصائص قلما نجدها في غيرها، فكل من عاش فيها من المواطنين أو من أتيح لهم الحياة فيها، كان هذا البلد في وجدانهم، وهذا يعني أن له جاذبية شديدة تقيّد من عاش فيه ليحبه حباً عميقاً، يتواصل في نفسه طوال حياته!

● بدأ الحفل بآي من الذكر الحكيم، ثم بكلمة صاحب المشروع؛ وتحدث بعد ذلك رئيس فريق المشروع الدكتور أحمد الزيلعي، وكذلك أمين عام الغرفة المضيفة، ثم جلس في منصة الحفل فريق المشاركين لإنجاز المشروع، كتابة وبحثاً وتنقيباً ومتابعة وتدقيقاً حتى يتم بإذن الله.. ولا ريب أن صاحب هذا المشروع خليق بالشكر والتقدير، لأنه سيتحمل تكاليفه وهي ليست يسيرة، وستدعمه الغرفة التجارية بما يتاح لها.. لأن هذا المشروع كان حلماً، إذا تحقق كما ينبغي بعون الله وتوفيقه، ثم بجهود فريق هذه الموسوعة، ويسجل لصاحبه والمشاركين بالعمل ونجحه.

● وتساءلنا عن الزمن الذي يمكن أن ينجز فيه هذا المشروع، فقيل إنه - عامان -، وأن أجزاءه ستكون ثمانية.. غير أن تقدير الزمن يبدو لي أنه قصير، لأن الجانب التاريخي وهو مهم، يتطلب مجهوداً كبيراً في غربلته

وتدقيقه، ليصبح مرجعاً يوثق به، وإن كان التاريخ كما يقول أصحابه، ليس فيه كلمة أخيرة، وكذلك فإن الجانب الأدبي مهم.. والتاريخ الطويل لهذه المدينة، وكذلك فإن الجانب الأدبي مهم.. والتاريخ الطويل لهذه المدينة، الذي يقدره بعض الدارسين، بأنه بدأ من القرن الرابع الميلادي، وفريق آخر يقدره بأربعة عشر قرناً.. والأدب ربما أتى ترتيبه بعد التاريخ أو معه.. أما الجوانب الأخرى التجارية والسياسية والإدارية والأثرية والسياحية، فلها مكانتها في هذه المدينة.. غير أن تخصيص ثمانية أجزاء أو ثمانية مجلدات، أرى أنها كثيرة؛ إذ بالإمكان دمج الأمور الإدارية والسياسية في جزء واحد، ويمكن أن تدخل الإدارة في التاريخ، لتختصر أجزاء الموسوعة لتصبح أربعة، ليسهل على الدارس والمراجع توفير الجهد والوقت للإلمام بها، وإيقاع الزمن اليوم سريع جداً، والعبرة ليست بكثرة الأجزاء، وإنما بإتقان ودقة المعلومات التي ترصد وتنشر، ثم تقدم إلى القارئ حيثما كان فيما يشبه التكامل!

● على أية حال، فإننا لا نريد من فريق العمل في هذه الموسوعة أن يتعجلوا الزمن، لاسيما وأنهم جميعاً غير متفرغين، وأن مشروعاً كهذا، يتطلب جهوداً مكثفة بل مضنية، في جميع المواد وتدقيقها وإنجازها؛ وعامان لا يفيان بمتطلبات هذا المشروع الكبير وتكاليفه.. وجدة الحب خليقة أن يكون لها تاريخ متكامل، وإنني أكرر الشكر والتقدير لراعي إنجاز هذه الموسوعة ولفريق العمل والمسهمين فيه!

رئيس التحرير

– 1 –

ظهرت تاريخيات «جورجي زيدان» (1861-1914) وسط تفاعل النصوص السردية المؤلّفة والمعرّبة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لتقدم أول سلسلة، شبكة متكاملة، تقوم على تمثيل سردي تاريخي للأحداث العربية – الإسلامية منذ العصر الجاهلي إلى الانقلاب العثماني في نهاية العقد الأول من القرن العشرين، وعلى الرغم من أن العمر لم يسعف «زيدان» لإكمال السلسلة، فظلت بعض العصور دون تغطية، إلا أنه كان يعلن باستمرار أنه في سبيله لإعادة تفريغ التاريخ العربي – الإسلامي من مظانه الكبرى وتقديمه مبسطاً ومتتالياً. ومن أجل شد الانتباه كان يختلق قصة حب، أو ينتزع من ذلك التاريخ حكاية ليجعلها الوسيلة اتي بها يستكشف الوقائع التاريخية، ولهذا كان يشير دائماً وبإلحاح، في معظم رواياته، إلى أنه ينتقل إلي مرحلة، بعد أن فرغ من تقديم أخرى، بحيث يبدو التصميم والقصدية واضحين، وما الحكاية إلا وسيلة لإثارة الاهتمام. وكان يذكر المصادر الأصلية التي يستعير منها المادة التاريخية.

بدأت «تاريخيات» زيدان بالظهور في الحقبة التي ازدهر الاهتمام فيها بتأليف الروايات التاريخية وتعريبها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إذ ظهر عدد وافر منها إبان تلك الفترة، من ذلك أن تعريبين متتاليين لرواية «الكونت دي مونت كريستو» لـ «إسكندر دوماس»، ظهر الأول، الذي قام به «سليم صعب» في عام 1866، في بيروت، والثاني في القاهرة قام به «بشارة شديد» في سنة 1871، وبعد عشر سنوات عرّب «قيصر زينية» رواية دوماس الأخرى «الكونت دي مونغوميري» وصدرت في القاهرة مسلسلة في

جريدة «الأهرام» خلال عام 1881، ثم رواية «الفرسان الثلاثة» في أربعة أجزاء بتعريب «نجيب حداد»، ظهرت في القاهرة عام 1888. هذا فضلاً عن روايات أخرى كثيرة لـ «فولتير» و«فينلون» و«شاتوبريان» و«سكوت» وغيرهم.

– 2 –

هذا الأمر كان مثار اهتمام «زيدان» ومتابعته. والحق فقد اكتسحت المعربات التاريخية عالم السرد العربي في الحقبة التي كان «زيدان» منهمكاً في تاريخياته، وبخاصة روايات «دوماس الأب» التي توصف عادة بأنها «نهر خارق من السرد» يركز فيها على تاريخ فرنسا، هادفاً من ذلك إلى جذب القراء الذين كانوا يجهلون أشياء كثيرة عن تاريخ بلادهم بعد أن تربّعت بوصفها إحدى الدول الأوروبية الكبرى، لكن «زيدان» الذي شغف بهذه السرود التاريخية التي تهدف هي الأخيرة إلى تأسيس وعي بالماضي، كان يريد من وظيفة هذه السرود أن تحقق الهدف نفسه كما تقرر في تاريخيات «دوماس» و«سكوت» ولكن بأسلوب مختلف. فبعد أن أتم سبع روايات تاريخية وجد زيدان أنه من اللازم عليه تقديم تفسير لطبيعة الكتابة التاريخية – السردية لديه، وبذلك استنبط القانون العام الذي سار عليه، والذي سيسير عليه في النهاية. جاء ذلك عام 1902 في المقدمة المهمة التي وضعها كمدخل لرواية «الحجاج بن يوسف الثقفي» وبيّن فيها تصوّره لمجموعة من القضايا، وفي مقدمتها، وظيفة الرواية التاريخية عنده، ووظيفتها عند الكتّاب الأوروبيين، ووظيفة الحكاية الفنية داخل النص، وأخيراً كشف التاريخ. قال «رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته، والاستزادة منه، وخصوصاً لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج، وفيهم مَنْ جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فجرّه ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضل القراء. وأما نحن فالعمدة في روايتنا على التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية

تشويقاً للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، ندمج فيها قصة غرامية، تشوّق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة».

- 3 -

كان «جورج لوكات» قرر بأن الرواية التاريخية نشأت في مطلع القرن التاسع عشر، ثم أبدى ملاحظة مهمة، ذهب فيها إلى أنه يمكن العثور على روايات ذات موضوعات تاريخية في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ويستطيع المرء إذا ما أحس ميلاً في نفسه إلى ذلك، أن يرى الأعمال القروسطية المعدة عن التاريخ الكلاسيكي أو الأساطير «أسلافاً» أو مقدمات للرواية التاريخية، وهي في الحقيقة، تعود إلى ماض أبعد حتى تبلغ الصين أو الهند. وطبقاً لـ «لوكاتش» الذي قدم دراسة معمّقة عن الرواية التاريخية، تكون هذه الرواية، بمعناها الحقيقي، حديثة عهد في الآداب العربية، وهي رواية لا يراد بها أداء وظيفة التاريخ، إنما استثمار المناخ التاريخي، وتوظيفه كخلفية للوقائع. وهذه الوظيفة تطابق تمام المطابقة ما قرره «فرح أنطون» في كتابه «فتح العرب لبيت المقدس» الصادر في القاهرة، عام 1919 قال «إن الروايات التاريخية لا يقصد بها سرد وقائع التاريخ وأرقامه، فإن طالب هذه الوقائع والأرقام يلتمسها في كتب التاريخ حيث تكون قريبة المنال ليجردها عما ليس منها، لا في الروايات المطوّلة التي تشتبك وقائعها الخيالية بها، ولا يصبر طالب التاريخ على مطالعتها، وإنما المقصود من الروايات الخيالية... تكميل التاريخ في جوانبه الناقصة» وهذا رد ضمني على ما ذهب إليه «زيدان» في جعل التاريخ حاكماً على الرواية لا هي علي كما فعل بعض الروائيين الغربيين.

من الواضح أن الفوارق الدقيقة بين التاريخ والسرد كانت ملتبسة في ذهن «زيدان، أقصد التاريخ بوصفه خطاباً يتميز بدرجة كبيرة من الموضوعية، والسرد بوصفه وسيلة لتشكيل الأحداث، وعادة صوغها، وتمثيلها، فإحساس «زيدان» بكل ذلك كان باهتاً، ولم يكن يعرف أنه بوساطة السرد سينزل ترتيب الأحداث ودلالتها إلى سياق غير سياقها، فإعادة تشكيلها سردياً لن يحافظ بأي شكل من الأشكال على أبعادها الموضوعية أو شبه الموضوعية، ولهذا فإن جوهر عمله في تاريخياته سينتهي به إلى الانقسام على نفسه، فهو في الوقت الذي يريد فيه أن يجعل «التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبه الإفرنج» فإنه لم يأل جهداً في بعث المواعظ الاعتبارية المتعددة الأبعاد والأغراض والأهداف من تضاعيف رواياته، وبذلك كان يستخلص عبرة، فالتاريخ غادر ميدانه كسلة وقائع، وأعيد تركيبه ليكون مصدر عبرة وعظة، في حين يريده هو أن يكون مرجعاً. كان «زيدان» يريد تأسيس وعي ميسّر بالتاريخ، وثمة بون شاسع بين كتابة التاريخ والوعي به.

- 4 -

حدد «زيدان» الوظيفة الخاصة بالرواية التاريخية كما فهمها وكتبها، وبدا أقل تشدداً مما صرّح به من قبل، فقال «لا نريد بالرواية التاريخية أن تكون حجة ثقة يرجع إليها في تحقيق الحوادث وتمحيص الحقائق، ولكننا نريد أن تمثل التاريخ تمثيلاً إجمالياً بما يتخلله من أحوال الهيئة الاجتماعية (= المجتمع) على أسلوب لا يستطيعه التاريخ المجرد إذا صبر الناس على مطالعته.. فإذا رُدت روايتنا من عبارات الحب ونحوه وكانت تاريخاً مدققاً يصح الاعتماد عليه، والوثوق به، والرجوع إليه، وإن كنا لا نطلب الثقة بها إلى هذا الحد، وإنما نعرف لها مزية هي تشويق العامة لمطالعة التواريخ باطلاعهم على بعضها علي سبيل الفكاهة». وذهب إلى أكثر من ذلك حينما حدد وظيفة الرواية التاريخية بشكل عام، فقال «بالروايات التاريخية نهيئ الناس لمطالعة

التواريخ وإن يكن في تأليف الرواية من المشقة أضعاف ما في تأليف التاريخ مع ظهور فضل مؤلف التاريخ أكثر من ظهور فضل مؤلف الرواية، ولكن غرضنا الفائدة العامة وأقرب الطرق إليها من حيث التاريخ الطريقة القصصية التي نحن سائرون فيها. زد على ذلك أن لهذه الطريقة في نشر التاريخ مزية لا تتأتى لنا في التواريخ المحضة، نعني بها تمثيل الوقائع التاريخية تمثيلاً يشخّص تلك الوقائع تشخيصاً يقرب من الحقيقة، تتأثر منه النفس فيبقى أثره في الحافظة فضلاً عما يتحلل ذلك من بسط عادات الناس وأخلاقهم وآدابهم مما لا يتأتى بغير أسلوب الرواية إلا تكلفاً».

القصد من كل هذا بيان الكيفية التي وظف فيها «زيدان» المادة التاريخية، لكنه يتضمن نقداً للروايات التاريخية الأجنبية التي كانت الحكاية فيها حاكمة على التاريخ، هو نقد مبطّن لـ «والتر سكوت» و«إسكندر دوماس كونهما غلّبا المكوّن الحكائي في روايتهما على المكون التاريخي. ومع أن «زيدان» كان حذراً مما عدّه خطأ لديهما، الأمر الذي جعله يشطر رواياته إلى شطرين متوازيين: عرض أحداث تاريخية وعرض أحداث تخيلية، فإنه، حينما لا يستطيع العثور على شخصيات تاريخية حقيقية يمكن ربطها بعلاقة حب رومانسية، كان يبتدع تلك الشخصيات من مخيلته؛ فشخصيات رواياته تتحدّر عن مصدرين: الذاكرة التاريخية والمخيلة الإبداعية، ومثال النوع الأول شخصيات رواية «العباسة» ورواية «أبي مسلم الخراساني» وبعض شخصيات «عذراء قريش» ومثال النوع الثاني شخصيات رواية «الانقلاب العثماني» و«أسير المتمهدي» و«جهاد المحبين».

– 5 –

اهتدى «زيدان» فيما يخص المحتوى الدلالي للعالم السردي في تاريخياته، بالموروث السردي القديم، فالروايات العربية إلى العقود الأولى من القرن العشرين كانت تنهل نسيجها الدلالي من المرويات السردية العربية الموروثة التي تقوم على الاستقطاب الثنائي المتضاد بين الفضائل المطلقة

والرذائل المطلقة، ولم يُخرق هذا النسق علي الرغم من تغير الموضوعات بين تاريخية واجتماعية ودينية وأخلاقية، فثمة امتثال لذلك النسق، وقد ظل «زيدان» يفكر داخل هذا الإطار، فهو يضع شخصياته في منازعة أخلاقية أولية قوامها مناصرة الخير ومعاداة الشر، ويفصّل تلك الشخصيات على أساس الطبائع الثابتة، ولا يُدخل تغييراً يذكر عليها إلي النهاية، إذ تظهر وتختفي وهي حاملة لطبائعها الأولى التي ظهرت بها. فكأن الخير والشر ليسا مفهومين زمنيين وثقافيين واجتماعيين منظورين، إنما هما طبعان وغريزتان ونزعتان لهما ثبات مطلق، وهو لا يسمح بالتحول من هذا إلى ذاك، إلا نادراً جداً، فشخصياته نماذج مقفلة في مسارين لا تخرج عنهما؛ لأن التداخل والتحول سيفسد ثبات النسق الأخلاقي، وهذا يفضي إلي انهيار سلم القيم في العالم الذي رسخه الفكر القديم على ركائز ثنائية متعارضة.

هذا الانقسام الدلالي والحكائي، أي الانقسام الخاص بالقيم والآخر الخاص بالمناوبة بين المادة التاريخية والتخيلية، أضفى نسقية ثابتة على روايات زيدان، وكان مثار نقد واضح انتبه إليه دارسوه. وهذا يفضي بنا إلى القول بأن كل روايات «زيدان» إنما هي تنويع ضعيف ومحدود لحبكة واحدة، وتغير نوع الأحداث، وزمانها ومكانها وشخصياتها، لا يقود إلى تغيير في نظام العلاقات السردية فيما بينهما، هنالك نسق تكراري دائري مغلق في البناء والدلالة، أضفى إلى عناصر البناء الفني سمات يصعب استبدالها وتغييرها فالشخصيات تظهر حاملة لأفكار وملامح وأفعال لا تعرف التغيّر، وتصوّر منذ البدء على أنها أنموذج فكري وأخلاقي، وليس إنسانياً. وكل الأحداث إنما تتضّد لدعم خصائص النموذج لتجعله في تضاد مع أنموذج مناقض، فـ «سلم» و«سليم» في رواية «جهاد المحبين» لكونهما خيرين وطيبين ومحبين، يوضعان بالضد من «وردة» و«الخدم» لأنهم يسعون إلى إفساد علاقتهما الخيرة. و«العباسة» و«جعفر البرمكي» ممثلا الخير، هما ضد «زبيدة» و«الفضل بين الربيع» لأنهما شريران يحولان دون زواجهما. والأمر نفسه يتكرر بين «شيرين» و«رامز» و«صادق» و«الأب» من جهة ثانية في رواية «الانقلاب العثماني» وبين

«فدوى» و«شفيق» من جهة و«عزيز» من جهة أخرى في رواية «أسير المتمهدي». وبين كل من «أسماء بنت مريم» و«محمد بن أبي بكر» و«أبو مسلم الخراساني» و«مرو» و«ابن الكرماني» من جهة أخرى. ويقاس ذلك الأمر في «غادة كربلاء» و«فتاة القيروان» و«شارل وعبدالرحمن» و«الأمين والمأمون». وكل أعمال «زيدان» الروائية تخضع لهذه المنازعة الثنائية التي تضع الشخصيات في مواجهات قيمية وأخلاقية لأنها ترمز إلى نظم ثقافية متصارعة أكثر مما ترمز إلى شخصيات فنية تنبثق من سياق السرد.

❖ ❖ ❖

ارتبط الشجن بالعشق في الشعر العربي القديم، لكن ضمن ظروف وملابسات خاصة يتميز معظمها بالحرمان من القرين لأسباب تتعلق في الغالب بالقيود الاجتماعية والأعراف والتقاليد. ولقد أدى ذلك كما هو معروف إلى نشأة الغزل العفيف بكل ما كان يعبر عنه من معاناة وأحزان. على أننا قد نجد إعراضاً عن المرأة بشكل عام في الشعر العربي القديم إذا ما تقاطرت الهموم على الشاعر، حتى أصبح هذا الإعراض تقليداً في القول الشعري، وكأن الهم لا يلتقي مع السلوان بملذات العشق والمرح. هذا ما عبر عنه الشعراء القدامى بعبارات أصبحت مسكوكة: *كليني لهمٍّ/ ذريني وشأني*... إلخ.

على أن أسباب التحول عن الوصال المباشر والعشق القريب تتعدد بحسب الحالات والمواقف:

فهذا النابغة الذبياني يدعو أميمة أن تتركه لأحزانه التي تضاعفت عليه من كل النواحي:

كليني لهمٍّ يا أميمة ناصبِ ... وليلٍ أقاسيهِ بطيء الكواكبِ
تطاولَ حتّى قُلتُ ليسَ بمنقضٍ ... وليس الذي يرْعى النجومَ بآيبِ
وصدْرٍ أراحَ اللّيل عازِبَ همِّه ... تضاعَف فيهِ الحُزْنُ من كلِّ جانبِ

أما أبو تمام فيبتعد عن عاذلته لطلب المجد في مقارعة أهوال الزمان:

أعاذلتي ما أخْشنَ اللّيلَ مرْكباً ... وأخشَنُ في الملمّاتِ راكِبُه
ذريني وأهوالَ الزّمانِ أُفانها ... فأهوالُه العُظمى تليها رغائبُه
ألم تعلمي أنَّ الزِّماعَ على السُّرى ... أخو النُّجحِ عند النائباتِ وصاحبُه

دعيني على أخلاقي الصم التي هي الوفْرُ أو سِرْبٌ ترن نوادِبُه

بينما يبتعد أبو نواس عن صاحبته جرياً وراء المال[1]:

تقول التي عَنْ بيتِها خف مركبي عزيز علينا أن نراك تسيرُ
أما دون مصر للغنى مُتَطلَّبٌ بلى إن أسبابَ الغِنى لكثيرُ
فقلتُ لها فاستعْجلتْها بوادرٌ جرتْ فجرى في جرْيِهن عبيرُ
ذريني أكثِّر حاسديكِ برحلة إلى بلد فيه الخصيب أميرُ

هكذا نرى أن الشجن لم يكن هو وحده المسؤول عن الصد والهجران بل كانت هناك أيضاً عظائم الأمور وطلب المعالي والجري وراء الأطماع.

وحسبنا أن نركز في دراسة الشعر المغربي الحديث والمعاصر على تفاعل العشق والشجن مع ما يلابس ذلك من طموح ويأس وإحباط من جهة والتزام بقضايا المجتمع والإنسان من جهة ثانية.

ولا نستطيع القول إن الشعر العربي الحديث والمعاصر قد خلا تماماً من تلك الحالات التي عبر عنها الشعر العربي القديم، لكننا نلاحظ أن التقاء العشق والشجن في الشعر الحديث عبر عن أوضاع وملابسات جديدة تتلاءم مع طبيعة تركيب الحياة الإنسانية المعاصرة إلى حد أننا نرى بأن معظم الشعر العربي والمغربي الذي يندرج في هذا الإطار يعبر عن تعثر التواصل التلقائي بين الرجل والمرأة لأسباب تتعلق بموقف الذات من أوضاعها الخاصة، بحيث تشعر أنها هي من يختار رفض التواصل أو أنها في أحسن الأحوال تضع للتواصل شروطاً تعبر عن احتجاجها ضد انحطاط الواقع أو ظلمه. ولعل الشعر المغربي والعربي عموماً تأثر في هذا الصدد بنزعة إنسانية أخذت بعض أفكارها من القيم الغربية الليبرالية أحياناً ومن القيم الاشتراكية أحياناً أخرى، كما أن التأثر ببعض الفلسفات الوافدة ساعد على المضي في مثل هاته المواقف الخاصة، ونذكر منها على الأخص الفلسفة الوجودية. وعلى العموم أصبحت الذات الفردية وما يحركها من مشاعر وقلق

مرتبطة إلى حد كبير بالشروط الإنسانية المحيطة. وقد عزا البعض هذا الاتجاه إلى أن العصر الحديث هو عصر الالتزام، فما كان سائداً من المعايير المحددة لقيمة الشعر في العصور القديمة انحصر بصورة أوضح في القيم الفنية والجمالية بالإضافة إلى القيم الأخلاقية ومراعاة التقاليد والأعراف، أما في الوقت الحاضر فقد تحول الاتجاه بصورة أوضح نحو جعل الشعر والإبداع عموماً صورة ناطقة عن المشاركة في معركة الحياة[2]. لقد هيأت الحياة المعاصرة على العموم وعياً فردياً زائداً عن نطاق الوعي الفردي كما كان الحال في الأزمنة السابقة. ولعل هذا يرجع أيضاً إلى توسيع نطاق الثقافة وشيوع المعرفة والاستقلال النسبي للدولة مما جعل المسؤولية الفردية أكثر حدة وبروزاً، لذا لم يعد الفرد قادراً على أن يفصل بين مشاعره الخاصة وما يحيط به من أحداث ووقائع.

ويمكن أن نلمس هذا الجانب عند كثير من الشعراء العرب، فعبدالوهاب البياتي - كما قيل - لا يستطيع إلا الجهر بالحب والغزل مع الربط الوظيفي بين قضيتين أساسيتين وهما: قضية الشعر وقضية الإنسان، حتى إن مفهوم الحب يتخذ لديه صورتين: حب المرأة وحب الشعب[3].

ولكي نصل كل هذا بموضوع بحثنا وهو حديث العشق والشجن، نرى أن حضور الحب وصفاءه لا يتحقق في هذه الحالة إلا إذا كان الفرد راضياً عن وضعه الإنساني العام، أما حين يتدهور هذا الوضع، فإن أحزان الشاعر تكون مسؤولة عن توتير علاقته العاطفية أو تهديد أحوال الرفقة، كما نجد عند *نازك الملائكة* في قصيدتها «*لعنة الزمن*»[5]:

«ومشينا لكنَّ الحركةْ

ظلَّت تتْبعُنا والسمكة،

تكبر تكبر حتى عادت

في حضن الموجة كالعملاقْ

وصرختُ رفيقي أيَّ طريق

يحمينا من هذا المخلوقْ؟

لنِعدْ فالدرب يضيق يضيقْ

والظُّلمة مُحْكمةُ الإغلاقْ...»

وقد لوحظ أن الشاعر العربي *نزار قباني* كان في سنوات إبداعه الأولى يمثل استثناءً بخروجه عن هذا التوجه الجديد لعلاقة العشق بالشجن، لأنه تغنّى بالمرأة وتجاهل مآسي العصر. ولكنه بعد ذلك عاد ليخضع لروح العصر في كثير من قصائده التي عالج فيها بعض القضايا الأساسية في العالم العربي. ولم يحدث لديه ذلك إلا أن تلقى نقداً عنيفاً من كل جانب. ولعله لم يكن قد التفت مبكراً (كما كان يقول مايكوفسكي في تأملاته) إلى أن الحب الحقيقي ليس هو الشهوة، «إنه حب كبير، حب أن تحب فتاتك حبك للإنسان والعالم جميعاً، حب أن يفتح هذا الحب فيك إنسانيتك ويُرهف فيك أذنك سماعاً لروح عصرنا العظيم»[5].

لهذا وجدنا الناقد *جليل كمال الدين* على سبيل المثال ينتقد نزار قباني بحدة فيقول:

«إن كل هذا الشلال الهادر من هذه الدندنات الغزلة، والمقطوعات المهومة، قد تدفق في سنين عجاف بالنسبة للقارئ العربي، ومن ثم بالنسبة للمجتمع العربي فمنذ أيلول 1944 (شهر صدور الديوان الأول *قالت لي السمراء*) حتى تموز 1950 (شهر صدور الديوان الرابع *أنت لي*) جرت في الواقع العربي السياسي والاقتصادي والثقافي والفكري والنفسي والروحي تحولات هائلة تركت أصداءها وآثارها في واعيات الشعراء وكامناتهم، في شعورهم ولاشعورهم. يستوي في ذلك أصحاب الشعر الحر، الكلاسيكيون، الأحرار التقليديون والحديثون. وإنه لتمام الضياع لشاعرنا أن ينزلق إلى

قوقعته الجميلة، عازلاً نفسه في زاويته الصغيرة عن العالم وأحداثه وعن الواقع العربي الموَّار بالثورة والثأر»[6].

كان النقد الأدبي العربي يذكي هذا الاتجاه نحو جعل الشعر عالماً تنصهر فيه هموم الذات بهموم المجتمع بل جعله أداة قلق وليس أداة تعزية للإنسان.

كيف تعاملت القصيدة المغربية مع روح العصر الجديدة هذه؟ وما هي مستويات العلاقة التي أقامتها بين العشق والشجن وهي ترسم معالم النشيد الشعري من شاعر إلى آخر؟

لا أدعي هنا أن دراستي هذه ستقوم بمسح للشعر المغربي، إنها على العكس من ذلك قراءة في مجموعة من الدواوين وضعتها الصدفة في طريقي فمنحتها وقتاً للقراءة وانتقيت منها قصائد لفتت انتباهي بقيمتها الأدبية النسبية أولاً وبموضوعها الذي يمكن اعتباره قاسماً مشتركاً عاماً بينها، دون أن تكون بالضرورة تامة التطابق، لا من حيث الأداء الشعري ولا من حيث تفاصيل بناء المضامين. ذلك أن كل شاعر يبني عالمه الخاص ويجعل الذات تتخذ فيه موقعها الذي ترتضيه في علاقتها بالقرين من جهة وفي علاقتها بالواقع من جهة ثانية، كما أن كل قصيدة تصوغ بطريقتها الخاصة علاقة متفردة بين العشق والشجن سنتبين طبيعتها عند التحليل والمقارنة. وقد حرصنا على تناول هذه القصائد تبعاً للترتيب الزمني الذي حددناه بتاريخ صدور الدواوين التي توجد فيها، نظراً لصعوبة ضبط تواريخ كتابتها.

لعل الشاعر المغربي *صلاح الوديع* قد استجاب بشكل نموذجي لنداء الالتزام الذي كان مهيمناً في سنوات الستينات والسبعينات من القرن الماضي، رغم أن معظم القصائد التي نشير إليها تعود إلى الثمانينات، لكنه لم يكن أبداً مستعداً في أي لحظة للتضحية بمستوى القصيدة الجمالي من أجل إظهار التزامه بقضايا الإنسان العربي. ولعله استغل كل ما في الشعر العربي، قديمه وحديثه، لكي يضع صياغة شعرية عفوية تبتعد إلى حد كبير عن

التعقيد وتقيم عالماً تركيبياً قريب المنال لأنه ينتسب في نظرنا إلى السهل الممتنع. في قصيدة: لو جاءني قلبي من ديوانه: «*لازال في القلب شيء يستحق الانتباه*»[8] نجد حواراً مع القلب المحطم نستدل منه أن الذات فشلت في إجراء فعل العشق لأن همومها دمرت جميع إمكانات التواصل مع المرأة/ الخليلة. وتطالعنا القصيدة بهذه الصورة القاتمة التي لم يعد فيها أي بصيص أمل للتواصل العاطفي الطبيعي:

«*لو جاءني قلبي لهيباً أو حُطاما*

لو جاءني قلْبي

لقلتُ له اختصرْ هذا الكلاما

هو ذا عليل العطرِ

أجهشَ والخُزامى

هيَ ذي رياحُ البحر تنشُرنا غماما

هي ذي أمانينا تودِّعنا

وتنتقمُ انتقاما

هي ذي طيورُ الفجر أحْرقَها هواها بغتةً

ودمَّرها تماما». (ص: 68).

تتجلى قتامة صورة الواقع في مؤشرات لفظية ودلالية متعددة:

إجهاش الخزامى/ ريح البحر تنشرنا غماما/ الأماني تودع وتنتقم انتقاما/ طيور الفجر أحرقها هواها ودمرها تماما.

وتنهض القصيدة مع ذلك بتفسير هذه الحالة المأساوية انطلاقاً من مستويين: *مستوى الذات ومستوى الواقع*. أما من حيث المستوى الأول فإن الذات تتهم الفؤاد بأنه لم يكن جدياً في عشقه: «*أحببتَ حقاً أم تراك أقمت*

من حبٍّ وسيلة؟». وفي إطار مستوى الذات دائماً، تُشكك القصيدة في إخلاص المحبين معاً، أو على الأقل تسأل عن أقلهما قساوة في خداعه:

«من كان أخلصَنا

من كان أشرفَنا خِداعا

أهو الخليلُ.. أم الخليلة؟» (ص: 69)

ويحاول المحب مع ذلك أن يُخلي ذمته من المسؤولية في الوقت الذي يبدو أنه كان ضالعاً فيها:

«كم قلتُ أني كاسرٌ

كم قلت لكِ

كم قلتٍ أني حائرٌ

كم قلت لكِ

كم قلت أني جائرٌ

كم قلتٍ أني كالرجال مَنْظرٌ

ما مسني بشرٌ سَوِيّ

إلاَّ هَلَكْ». (ص: 71)

أما المسؤولية على مستوى الواقع، فهي بادية على استحياء من خلال بعض الإشارات الإيحائية الموزَّعة على مجموع القصيدة، وكلها تدل على قساوة الظروف:

- هي ذي أمانينا تودعنا

- آب الفؤادُ من المنافي بعْد رحلتِه الطَّويلةْ

- ما عُدتُ أعرف كم شقوقُ القلب

كم طَللا به

- هل أُداري حاضري من كلِّ ماضٍ في الحياة وكلِّ آتْ؟

لذا فلا نعلم شيئاً عن الأسباب الواقعية المباشرة الباعثة لهذه الهموم التي رانت على القلب؟، فهذه القصيدة، على خلاف كثير من قصائد الشاعر *صلاح الوديع*، لا تحيلنا على وقائع خارجية معلومة سلفاً عند القراء أو عند بعضهم على الأقل. وهي لذلك تترك باب التأويلات مُشرعاً.

وليس في القصيدة أي أمل للقاء المحبين، فالخليلة تمضي وحدها، والشاعر يمضي لقصائده مجتراً ذكرياته الخاصة ومعاتباً قلبه على ما جرى له ولخليلته على السواء:

«*تمضين وحدك*

ها أنا أمضي لِبُكمِ قصائدي..

(... ... ...)

يا قلبُ كم شرَّدتني

يا قلب كم شردتَها

يا قلبُ كم مزَّقت لحمةَ أُمنياتي... إلخ» (ص: 72)

وهذا نموذج من الشعر المغربي الذي يتغلب فيه الشجن على العشق، بحيث لا يترك أيُّ مجال للأمل أمام الذات لتُصحح وضعها مع المعشوق.

ولعلنا نجد نوعاً من المباشرة الهامسة بالأسباب الموضوعية التي تقف في وجه كل علاقة عاطفية بين الذات ومن تحب حين يقول الشاعر في قصيدة عنوانها: لازال في القلب شيء يستحق الانتباه (ومنها أخذ عنوان الديوان):

«*أنا ما هويت حبيبةً*

إلا ودمَّرها هوايْ

أنا ما اكتشفتُ حقيقةً

إلا وقد بُترت يداي

أنا ما كتبْتُ قصيدةً

إلاّ وأُخرس ألفُ نايٍ» (ص: 26)

إذاً، فهناك إشارات تلميحية إلى ظلم واقع يأخذ المحبوب بجُرم الحبيب، ويعاقب من يبحث عن الحقيقة ويخرس أنفاس الشاعر في القصائد.

أما الشاعر *محمد علي الرباوي* فيضع لإحدى قصائده الواردة في ديوانه «*أطباق جهنم*»[9] عنواناً له دلالة مباشرة بخصوص موضوع دراستنا هذه، وقد جاء على الشكل التالي: *نقوش عاشق بمحطة الانتظار*. ومن أول وهلة يُسلمنا العنوان إلى أزمة وجدانية ينهض بالتدليل عليها التنافر الحاصل بين العشق والانتظار. وقد استطاع الشاعر أن يجسد مأساوية العشق المستحيل بأنفاس شعرية تذكرنا بأشعار السياب أحياناً وأشعار البياتي أحياناً أخرى.

بين الذكريات والشوق والانتظار يتم تأثيث القصيدة، حيث يقيم الشاعر عالماً من الصور شبيهاً بعوالم الحلم سماه في العنوان «*نقوش عاشق في محطة الانتظار*». والاستحالة في هذا النص لا تطول العشق في حد ذاته، فهو قائم من خلال جميع تلك النقوش/ الصور، لكن الانتظار الطويل هو الذي سبب حالة اختناق لم يعد للذات معها أمل في اللقاء، وإن بقي لديها مع ذلك أمل في الحياة.

في باب الذكريات نجد المستويين التاليين:

مستوى همسات كف المحبوبة على الصدر:

«همساتُ كفِّك فوقَ صدري لاتزالْ

شلاَّلَ فيروزٍ يرُشُّ أناملي

بسنابلِ النور المُعطَّر،

وأنا هُنا مازلتُ أسمعُها

توشوشُ لي: تعالْ

وتعيدُ أنفاسي: تعالْ..» (ص: 73)

وتتخذ الصورة كما نرى شكلاً مُوغلاً في التخييل حتى تُشعرنا الذات بأن هذه الأطياف من السعادة تُقيمها في النفس ذكريات همسات كف المحبوبة: إنها شلال من الفيروز يرش أنامل الشاعر بسنابل النور المعطر. ووظيفة الشعر هنا هي تعميق إحساسنا بقيمة الذكريات التي تنثال على الذات، ومن ثم قيمة المحبوبة نفسها.

مستوى نغمات صمت المحبوبة:

المفارقة وحدها هنا تقيم صورة تخييلية، إذ تحير القراء وتدفعهم إلى التساؤل عن كيفية تصور أن يكون للصمت نغمات. ومادام الأمر يتعلق بالعشق، فإن خيال القراء يمكن أن يذهب بهم كل مذهب. وبذلك تُترك الصور ودلالاتها في النص مفتوحة على عوالم التخييل الفضفاضة:

«نغمات صمتك وَسْط أذني لاتزالْ

فُستانَ شمس زوَّقته أناملُ الأطيار

فوق شفاء أبريلِ الجديد.

وأنا هنا

أتحسسُ الفستانَ تحت غلائلِ القمرِ المديد» (ص: 74)

يتخذ البحث عن أطياف المحبوبة صورة أحلام وردية، تمثل لحظة إشراق عابرة يعقبها الرجوع إلى حالة الشجن واليأس من تحقق الأحلام:

يرسم الشاعر صورة الأحلام الوردية كالتالي:

«تسترجعُ الصحراء سوسَنها إذا ما

حرَّكت أيدي الرياح خمائلَ السُّحب الثقيلةْ

خلف أدغال السماء،

أنا هنا أختال كالأنغام،

أمشي بين أرياشِ الرجاء،

ربواتُ رأسي فوقها زهرٌ

غلائله يُصَلِّي وسْطها يونيو صلاةً

صامتةً،

عيناي مثلُ حمامتين

تُسافرانِ إلى السماء

تُفتشان بشمعةٍ خضراء

عن سُحبٍ تنام حبيبتي السمراءُ فوق رموشِها الخضراء...» (ص 74-75)

هذا إذاً حديث *الشجن واليأس والعشق والحياة* وكأن قصيدة الشاعر تضع خلاصة لكل تلك اللواعج والأطياف التي تم رسمها في السابق، لكن الشجن يكبر هنا، ولا يترك للأمل مجالاً للتجلي إلا في شكل أطياف شاحبة يتعلل بها الشاعر من أجل البقاء موصولاً بحبل نجاة مهترئ مع الحياة:

«أنا في انتظار حبيبتي

لكنَّ سورَ الانتظار

أمسى سِواراً حول معصمي الصغير

نَفَسي تمزقُه سراديبُ الحصارْ

وتفتّتُ الأحلامُ أحلامي وأشعر بالدوارُ

(.....)

أنا لم أمت مادُمتُ أشعر بالدوار». (ص: 78)

ولقد بدا لنا أن الشاعر *محمد علي الرباوي* قد جعل الوحدة والأحلام موضوعاً أساسياً في ديوانه «*أطباق جهنم*». وأن الذات التي يتم رسمها في بعض لوحاته الشعرية تقنع أحياناً بالعزلة وأطياف الأحلام التي تنثال عليها مع الذكريات. وفي وسط هذا العالم الشعري تحضر ذكرى الحبيبة ويتحول الشجن إلى سعادة أو وحي أو صحو. هذا ما نلحظه مرسوماً في مقطوعة شعرية ضمن الديوان تحت عنوان: *كتابة فوق خريطة الصحو*. والمقطع الأول فيها يلخص هذا الإدماج بين دواعي الشجن (أي الوحدة) والذكرى من أجل بلوغ سعادة مستحدثة بدعامة الخيال الشعري:

«*حينما تبلَعني الوحدةُ يا رفيقة*

أشربُ الأحلام، وأمتصُّ شذا الذكرى الرَّقيقةْ

فأحسُّ الوحي يخطو فوق أنفاسي العشيقةْ

ناسجاً في وتري فُستان أنغامٍ طليقةْ». (ص: 72)

وإذا كان الشاعر *محمد علي الرباوي* قد وجد مخرجاً من شرنقة الجشن في عوالم الحلم، فإننا نعود مع *محمد الشيخي* في ديوانه «الأشجار»[10] إلى عالم المآسي العربية التي تجرعتها الأوطان في حصار بيروت يشهق فيها الجرح الرديء» (ص: 25) ففي قصيدته الطولية «*صفحات من كتاب الأسئلة*» تصبح «*أسماء*» رمزاً للمرأة التي باعت نفسها وهجرت نبض الأسئلة الحقيقية، لذا لم يعد هناك مجال للعشق العفيف بل البحث عن امرأة تعانق هموم الناس في الأرصفة:

«*إن أسماء ارتحلَتْ*

عن لُهاث اليقين

وعن نبض الأسئلةْ

من يغرِسُ صاعقةَ البعثِ

في جسدِ الأجوبةْ

❖ ❖ ❖

قلت فارحل بعيداً

ولتخرج من عباءة قيسٍ..

طَلِّقْ كلَّ حريمِ الوهم..

ولتعشق كل امرأة..

قد تحبل من غضبٍ..

الأرصفةْ». (ص: 57)

ليست لأسماء صورة واضحة مع ذلك في الديوان، فهي منساقة مع الأطماع ولكنها في نفس الوقت تنتحب وتعي أنها مغلوبة هي ووطنها المحزون، ولا تتردد في الخضوع والاعتراف للغالب بغلبته:

«*... إنا لنراها تتشُج في شبقِ النفط*

تنقش فوق الرمل الموبوء:

مـــــــولايَ!

لا غالب إلا أنت

لا مغلوبَ إلا نحنْ

وذاكرةُ الوطن المحزون» (ص: 33)

ولا يتبقى بعد ضياع أسماء إلا فجيعة الوطن العربي الممتد حيث الموت والدمار واليأس:

«فعليك السَّلام.. أيا وطناً

يغلي فوق نيرانِ الأفئدة

أينما وليتُم وجوهكم

في جهات البَحر أو البر..

يَنكمش الحلمُ المسكوبُ على

وجه الزمنِ العابسِ». (ص 42).

ولا يتخذ الشراب في هذا النص وسيلة للسلوان، كما نجد عادة في الشعر العربي القديم، بل يصبح ذلك أداة لتوزيع الحزن والألم على الأخرى. هذا ما يجعلنا، رغم كل المحاولات التي بدت في القصيدة لفتح باب الأمل، نرى أن الشجن واليأس في قصائده الديوان هو الميسم الغالب:

«قلتُ هاتوا الخوابي

ولتُفرغوا صدري المترعْ

قربوا .... مني..

هو الفيض.. ولتكرعوا

من معتق هذا الحزن الأشيب

واسكبوا شرياني فوق السطوح..

وفوق منارات الزمن الأبلهْ» (ص: 43)

وحينما لا نستطيع أن نتبين عناصر واقعية مسؤولة عن مأساة الذات في أي قصيدة شعرية، فإن المرجع الوحيد الذي يتبقى هو السند الافتراضي. لذا يبدو لنا الشعر مبني لكي يجعل من حرية القراءة هدفه المركزي. ذلك أن الإشارات الواقعية نفسها إذا ما صادفنا وجودها في النص، فإنها غالباً ما تكون عائمة في بحران من الأخيلة والصور تجعلنا دوماً بعيدين عن الدلالات

الواقعية المباشرة. ولعل السبب الأساسي في كل هذا يرجع إلى أن الشعر ليس من غاياته أن يسرد الوقائع ولكن أن يجسد ردود الأفعال العاطفية والنفسية تجاهها.

هذا بالتحديد ما نجده ماثلاً في قصيدة للشاعر *عبدالسلام الزيتوني* عنوانها «*رحلة لغو*» من ديوانه: «*نسيت دمي عندهم*»[11]. ففي هذه القصيدة لا نستطيع بالتحديد أن نعرف السبب الذي يجعل الذات ترفض التواصل مع القرين، هناك فقط عبارات رمزية يمكن تأويلها بأي مدلول افتراضي مناسب، منها مثلاً ما جاء في السطر الشعري الرابع من القصيدة: «*بيني وبينكِ أودية من حرائق*» (ص: 14). فهل يدل ذلك على مشاجرات أم أوضاع اجتماعية مأساوية تمنع الوصال؟ ومنها أيضاً هذا السطر الشعري الذي ورد في منتصف النص «*أتقَرَّى انفلات الخطى في عينيك*» (ص: 15) فهل يُشار هنا إلى الخيانة أم إلى الحيرة أم إلى ماذا؟ وفي اعتقادي أن كل هذا اللاتحديد لا يسيء مع ذلك للقصيدة،، فهي من الناحية الانفعالية والنظمية والإيقاعية حائزة على كل مقومات البنية الشعرية، وخاصة في المقاطع الأولى من النص حيث يبدو أن الشجن الذي يتجسد في ملفوظ الفاجعة جعل من المستحيل قيام أي تواصل مع نداء المرأة. وفي هذا النص أيضاً تصبح القصيدة بديلاً محتملاً لهذا الوصال المستحيل، مثلما رأينا ذلك في قصيدة للشاعر *صلاح الوديع* في قوله: «*تمضين وحدك.. ها أنا أمضي لبكم قصائدي*». أما عبدالسلام الزيتوني فيقول:

«ذراعايَ مشلولتان

وراحلتي مِن مقالٌ

وبيني وبينكِ أوديةٌ من حرائقٌ

لا تُشرعي للفواجعِ نافذة

لا تقولي تَعالْ.

أجيئُك منْ عدمي أم أجيئُك من ورمي

أم أجيئكِ من سرّحة الشّعر ظلاً

تهالك وانقرضتْ في الزحام دناصييرهْ.

وكيف أُنازِل ذاكرةً

وأخرسُ دَوَّامة اللغو في لغتي..» (ص: 14)

أن يكون الشعر بديلاً عن الحياة فمعنى ذلك أن آفاق الحياة قد أوْصدت رحابها في وجه الذات. فهل يكون الشعر غذاء من الأوهام؟ ولكنها أوهام بناءة لأنها مع ذلك تفتح مجالات التجاوز والسمو وتحقق، ولو إلى حين، نوعاً من التوازن الداخلي للذات لضمان الاستمرار بأقل خسارة ممكنة. إن النكبات مسؤولة إلى حد كبير عن هذا الوضع المتشنج. وحينما تُغزَل ضفائر الرفيقة من عصارة النكبات فإن الشجن يدمر الوصال. هذا ما عبر عنه الشاعر في قوله:

«رفيقةُ عمري

من النَّكبات

غزلتُ ضفائركِ

ولوَّنتُ عينيكِ من عصبي

ومن غضبي

ونازلتُ حتى السماواتِ

(.....)

فكيف أجيء..

وكيف أُلمُّ الشظايا وكلُّ المسالكِ ملغومة». (ص: 14-15)

ليس للشاعر عبدالسلام الزيتوني موقف واحد من المرأة ساعة

الإحساس بالشجن. فقد تبدو بلسماً شافياً مطلوباً في اللحظات العسيرة دون أن يكون التواصل معها دائماً ممكناً. هذا ما عبر عنه في قصيدة قصيرة عنوانها: *النزل المهجور* ضمن الديوان المشار إليه، وهي بمثابة جملة شعرية طويلة، إذ لا يمكن أن نقرأها إلا دفعة واحدة من بدايتها إلى نهايتها لنحس بشحنتها الدلالية الخاصة:

«نَزلٌ تضاجعُه الرياح

وتحتمي

فيه المتاعبُ والتعاسة والهمومْ

والعانسُ العرجاءُ

مافتئتْ تجوب بطاحَه

والبومُ يَنْعَق أو يَحومْ

تستطلعُ الغيبَ

على الرَّمل وتُنبئُ

بالحظوظِ الخافياتِ على الغيومْ

وعجائزٌ

قيل بُعِثْنَ من القبورِ

على هدًى

يحملنَ

أسرار النجومْ،

فأينَ منه حبيبتي؟

خلتُها مضَتْ

ستًّا من اللَّحظاتِ في البهو النعيمْ» (ص: 49-50)

نجد في سياق الشعر المغربي الحديث بعض النماذج الخاصة التي تعيدنا إلى نوعية الشعر الغزلي العربي القديم دون أن تفقد مع ذلك بعض ملامح المعاصرة. ونقصد بهذا أن الشاعر يبقى مرتبطاً بعوالمه الفردية دون أن يُغرق قصيدته في متاهات فواجع العصر الكثيرة، تماماً كما كان يفعل *نزار قباني* مثلاً في أشعاره الغزلية الأولى. لقد سار الشاعر المغربي محمد *الطوبي*، وخاصة في ديوانه: *تجربة الإكليل في كمنجات الخريف*[13]، في هذا الاتجاه، إذ لا تظهر في قصائد الديوان هموم العصر، ولذلك فالشجن المعبَّر عنه هو وليد حالة التعلق بالقرين وفقدان الوسائل للتواصل معه، حتى ليكاد شعره أحياناً يخرج من دائرة الشعر الغزلي الحسي إلى سماوات الشعر العفيف. وعلى العموم فقد استطاع بمعادلة تركيب شعره الصعبة أن يزاوج بين الغزل الحسي والعفيف في آن واحد. لذا نشعر عند قراءة قصائده بالفرح والشجن في لحظة واحدة. جاء في قصيدته: *الموشح في اكتناز البلح* ضمن الديوان المذكور ما يلي:

«أحبُّك كي يضحكَ القلبُ أو يسّطعَ الفرحُ

بالطيور ادخُلي لُغتي

بالحمام ادخُلي صبْوَتي

ودَعي صلواتي على وَجع القلْبِ تنْفَتحُ

(.....)

وحيداً أحبك وحدي بعِشْقِكِ أُفتَضَحُ

لا شَتاتي بلادٌ ولا وطني جُلَّنار

جهات المتاهةِ عمري وجُرحي النَّهارْ

شحاريرُ زهوي على نخلةِ ... تنشرح» (ص: 34-35)

شعر الطوبي في هذا المجال لا يمكن فصله عن تاريخ الشعر العربي

القديم. إنه لاينفك يعود حتى من الناحية الإيقاعية إلى استغلال الأوزان التقليدية للتعبير عن دلالاته المشبعة بالألم واللذة على حد سواء. كما إنه قادر على الجمع – كما قلنا – بين الغزل الحسي والعفيف في تركيبة غير سيرة الامتلاك دائماً في الأشعار العربية الحديثة. وهذا ما يجعل نكهة شعره فريدة في نوعها ومتميزة عن شعر نزار قباني رغم أنها قريبة منه:

«يا مَنْ أُحبُّكِ هَلْ يبكي معي الوترُ
برقُ الحَنينِ على مَنْفايَ يَنْهَمِرُ
(.....)
فعِشْقُكِ الصعْبُ كالإعْصار في جَسَدي
إنِّي بعِشْقِكِ مجروحٌ ومُنْبَهِرُ
(.....)
ما هَمَّني أرَقي الخَلاَّبُ سيِّدتي
إن كانَ نادَمني بالغبْطةِ القمَرُ
(.....)
فمن يُسرِّحُ العمرَ من تسَكُّعهِ
وبرنُسي الليْلُ والأحزانُ والسَّهرُ
يُتمي أُحرِّضهُ سهْواً على قَدَحٍ
فيسْطعُ الجُرْحُ صُلباناً فأنْكَسِرُ»

(من قصيدة: مزهوٌّ *أنا ملكٌ*. من ديوانه المشار إليه سابقاً ص: 12-13).

وقد نجد في الشعر المغربي رفضاً للتواصل مع المرأة في إطار علاقة حسية قد توصف بأنها ماجنة. ولا يحدث هذا إلا عندما يتضافر الهم الفردي مع الهم الجماعي، بحيث تصبح الذات مندمجة مع غيرها بدافع

المشاركة وحاقدة في نفس الوقت على أسباب الضيق والاختناق في واقع مأساوي. والشاعر هنا يذكرنا بحالات مماثلة عاشها بعض الأدباء العرب في الماضي ومنهم ابن الرومي، وأبو العلاء المعري. هكذا نشعر مع الشاعر المغربي *عيساوي محمد المرجاني* أن الضائقة الفردية مهيمنة، رغم كل شيء على الشجن الجماعي وأن الدلالات الشعرية تميل إلى مستوى التعبير عن بؤس الحياة اليومية الفردية أكثر من كونها تعانق القضايا المصيرية أو الإنسانية الكبرى، حتى وإن حاول الشاعر أن يجعلنا نشعر بأنه منغمس في هموم الجماعة، ففي ديوانه صرخة في *ليل الثعالب*، وخاصة ضمن قصيدة: *معبد الحب*، نرى أن الذات قد حاولت أن تعطي لمفهوم الحب دلالة جديدة مرتبطة بحب أكبر وهو المشاركة الوجدانية في الشجن الجماعي، وتظهر مؤشرات هذه المشاركة بصورة أوضح في المقطع التالي:

« .. فقيثارتي مَطعمُ الجائعين

وأنغامُ لحني غَذا العاطلين

وأشطارُ شدوي هُدى الحائرين

(.....)

ألا فاتركيني لهمي الدفين

أعيش بئيساً مع البائسين» (ص: 33)

لذا يبدو الحب الذي تتحدث عنه الذات هو حب الناس والتعاطف معهم والاندماج بهم. ولكن القصيدة إلى جانب هذا تطالعنا بما يجعل الشاعر يسير في ركاب الشعر الرومانسي ذي النزعة الفردية:

.....

ذريني فقد ملك الحب قلبي

ذريني أخط بدمعي الحزين

سطوراً على صفحات الجبين» (ص: 31)

لذا فمنطق القصيدة العام يشير إلى أن الهم الفردي والضائقة الفردية هما المحور الرئيس في كل هذا البؤس إلى حد أن الإلحاح على هذا الجانب قد ذهب بكثير من بريقها الشعري.

ومن الإشارات إلى الضائقة الفردية نذكر ما يلي (ص: 36-37):

1 – فقد ضلَّ عقلي بنار الخصوم

لقد أكلوني ومصوا لحومي

2 – فقد ملَّ دهري سلحفاةَ سيري

وقد وصل الناسُ قبلي بخير

3 – ذَريني بكوخي أُرتب قَشي

فقرشي ضئيلٌ وقد ضاقَ فرشي

وملَّتْ عظامي قتاداً بِعُشي. إلخ.

وتمثل أشعار العيساوي نموذجاً للشعر المغربي الذي يحتفظ بكل امتدادات الشعر العربي القديم مع محاولة الاندماج في الموجة الجديدة أحياناً، لكن دون أن يتمكن في أحسن الأحوال من مغادرة عباءة الشعر الرومانسي العربي.

يرفض الشاعر إذاً كل علاقة حسية مع المرأة ولذلك يقول: *لقد ضاق وقتي لكأس المجون*.

ولكنه يدعوها مرة ثانية إلى أن تنخرط في مذهب حبه الجديد:

«أريدُك لحناً ذكي الشَّذا

أريدُك سهماً يُبيد الدجا

أريدك نوراً يُنير الدُّجا

فهل أنت منِّا على هذا الرجا؟» (ص: 37)

ولعل الشاعر *علال الحجام* في قصيدته «*مكاشفة أولى*» ضمن ديوانه «*احتمالات*»[14] حاول أن يتدارك هذا الارتباك حينما أخفى همومه الفردية لفائدة الحب الكبير، حيث أصبح هذا الحب هو الموضوع الأساسي. ولكن مأساة الذات قائمة أيضاً في كون العدو يلبس قناع الحبيب فلا تدري الذات من يوجه إليها الطعنات. وليست حيرة الذات متعلقة باختيار أحد الدربين: حب الناس أم حب المرأة بل هي مجرد شعور بالمرارة بسبب الغدر المتربص بين تضاريس الوجع العربي. إذاً فالحديث عن المرأة هو مسألة عريضة لأن الموضوع الأساسي كما قلنا هو حب *الوطن*:

«مرسومٌ وجهُك بالقمرِ الحتْمي

يُسافر في الوطن الملغومِ

حبّاً يتوالد في أفقٍ مسمومِ

ها أنتَ تجوبُ على دمِك المسفوحِ

تضاريسَ الوجعِ العربي

وتجعل طاعنَ قلبك بين الصُّحبة والأغرابْ

مادام عدوُّك لاَبِسَ وجهِ حبيبكَ في المحرابْ» (ص: 52)

لكن الشاعر علال الحجام يعود في قصيدة أخرى بعنوان «وأنا لي ملكوتي» ضمن نفس الديوان ليقيم علاقة تفاضُل واختيار بين ملكوت الشعر من جهة والارتباط بالمرأة من جهة ثانية. ومنذ بداية القصيدة نجد التباعد قد حصل بين الشاعر والمرأة لأن اختياره كان بين أدغال القصيد:

«عندما طالَعني وجهُكِ يوماً في الطريقِ

كنتُ قد يممت وجهي جهةَ الغابِ البعيدِ

ذاكَ دربي بين أدغالِ القصيدِ

والهوى المورقُ في الحرف رفيقي

لا تلومي في الجوى زَهْرَ البراري

فهو يختارُ مداهُ». (ص: 60)

ولقد رأينا عدداً من الشعراء المغاربة (أشرنا إلى بعضهم سابقاً) يختارون عشق الشعر بديلاً من عشق المرأة ولا يفتحون أملاً للمرأة كي ترتاد عوالمهم إلا إذا هي استجابت لشروط معينة، منها على سبيل المثال أن تتحول إلى وتر أو إلى غزال أو عصفور. وهذا لا يعني في نهاية المطاف إلا أن تتحول إلى أداة تأثير سحرية، مثلما هي أداة التأثير الشعري التي يمتلكها الشاعر. ألا تريد الذات في هذه الحالة أن يكون الحبيب نسخة مطابقة لها، تختار الشعر والجمال مثلما فعلت؟. هذا ما نظن أن علال الحجام عبر عنه حين قال في نفس القصيدة:

«.. *والأناشيد على موج الدياجير شراعٌ*

لا يناجي فُلكها الأزرق إلا

وترٌ يسقي المحيا

وغزالٌ يوقظ الكأسَ التي نامتْ

وعصفورٌ يغني..

هو ذا المتحَف إن شئتِ اطرقيهْ

واغنمي أوقيةً من عَشْبةِ الحُسن

ومكيالَ شبابٍ

علَّ أنقاض الطلولْ

ترعوي يوماً . وتَهْمي نبعَ فجرٍ في اليباب». (ص: 63)

ولأن الشاعر متأكد بأن المرأة التي يخاطبها ليست مؤهلة لمثل هذا التحول السحري، فإنه يعتذر لها عن إمكانية تحقيق التواصل بعد ما كان بينهما من ذكريات، وما حصل من شرخ:

«عفوكِ الآن فإني

ليس لي ركنٌ صغيرٌ

للقاء عابرٍ

بين حقول الذكرياتْ.

أوْغَلَ الشرخُ

وتعالى بيننا سورٌ رهيبٌ

كيف لا يذبُل هذا السُّنبلُ الظامئ صيفاً» (ص: 65)

هنا نصل إلى استحالة اللقاء بين الشاعر ورفيقته. ومع ذلك لا يتغلب الشجن في هذا النص مثلما رأينا في معظم القصائد السابقة لأن الشاعر خلق ملكوته الخاص في أجواء القصيدة، وهو راض عن حالته تمام الرضى إلى حد أنه يقول:

«اسرحي بين الغيوم

وأقيمي عُرسك الساحرَ سبعاً

في قصور من رمالْ

فأنا لي في جنان الوجد

كأسي وكرومي

وأنا لي ملكوتي» (ص: 61)

ويؤكد نفس المعنى أيضاً في قوله:

«أنت..

راهنتِ على أن تشحذي البندول بتّاراً

على جيد الزمان

وأنا..

استسْقَيتُ غيماً

طاف بالروضَةِ دهراً

فَسقاني مطراً عذب الأغاني...» (ص: 64)

وقريب من هذا الموقف وجدناه سابقاً في بعض قصائد محمد علي *الرباوي*، لكن أحلام الرباوي كانت دائماً مجللة بالألم، إذ لم يتمكن من إخفاء أحزانه. أما علال الحجام في هذه القصيدة خاصة فقد تجاوز عرض سعادته، بإقصاء المرأة من ساحته ليتربع وحده فيها إلى درجة أنه كان يعرض حالة المرأة بنوع من التشفي على ما آلت إليه من ذبول وفساد فاكهة:

«المحي وجهك في المرآة مَرَّةً

ستري سوسنة تذبُل في باب النحيبْ

وتري فاكهة تسقط خلف السور مُرَّةً

وتري أشجار لوز ترتدي بُرْد اللهيب..

ازرعي الريح ثلوجاً نادفةً

تحصدي الليلة شوكَ العاصفة» (ص: 62)

في بعض قصائد الشاعر *عبدالسلام المساوي* التي عالجت موضوع العلاقة مع المرأة يغيب البعد الجماعي والإنساني العام. وتنتصب رغبات الذات، لكنها تبدو لأول وهلة بعيدة عن عالم ..... وكأن الذات كانت تبحث في المرأة عن روحها ومحبتها لا فجورها. فهل نحن أمام شعر عذري معاصر لا يعاني صاحبه مرارة الهجر بل حرقة البحث عن امرأة تكيف نفسها على مقاس الصورة المرسومة سلفاً من قبل الذات؟ هذا ما يبدو لأول وهلة أن شعر المساوي قد حاول رسم معالمه في قصيدتين ضمن ديوانه: «سقوف المجاز»[15]، ففي القصيدة الأولى وعنوانها «*قيامة صغيرة*» يحضر الشجن في صورة إحساس بالفراغ، ولا يُطعِّم هذا الإحساس بأي بعد يتخطى

معاناة الذات، كما وجدنا في بعض القصائد السابقة. وفي المقابل هناك رغبة في التخلص من هذا الإحساس بالفراغ تتجلى في الحلم بارتكاب ذنب جميل. وحينما نتساءل عن طبيعة هذا الذنب الجميل؟ نرى أنه نوع من الاندماج العاطفي يتم فيه التجاوب بين ذاتين امرأة تقشر روحها ورجل يكرع بالصحو وينتصر على الأصدقاء في الرهان. وكأننا أمام قصة يتحدى فيها الرجل أصدقاءه بأن يمتلك قلب امرأة وروحها فيتحقق له ذلك التحدي ثم يفوز بالرهان. ولكن القصة بكاملها ليست سوى حلم. إذاً فهي تتخذ موقع حالة من الإشراط يمكن تلخيصها كالتالي:

الفضاء يضيق بجسدي ويسقيني طعم الفراغ وأنا لن أتعافى من حالتي إلا بامرأة تقبل أن تمنحني روحها..... لأكذِّب ظن الأصدقاء:

«في هذا الفضاء

الذي يزدحمُ بجثتي

ويقاسمُني طعمَ الفراغْ

أحلمُ بذنب جميلٍ،

بامرأة الجُموحِ

تُقشر روحَها

فوقَ السرير

وتمدُّ لي ليلاً

بلا جسدٍ

ونجمةً طالعةً

من زَفْرة النشيد.

أحلُم بخضرة الدورقِ

المسافر من تخوم الغيمِ

إلى عَطش الماء

فأخبرُ من كذَّبني

بأني .... بالصحوِ

وأن ....

لم تذقه شفاةُ الظمأ

أحلم بالأصدقاءِ الحمقى

وهم يعودون في قيامة صغيرةٍ

لأقبضَ منهمْ

خَسارةَ الرهانْ». (ص: 67)

ما يحير في هذا النص هو حضور الذنب وغياب الجسد. فكيف يتم اقتراف الذنب بحضور الروح؟ لكنها روح ذات طبيعة خاصة، وكأنه أرادها بمواصفات تقترب من الجسد حينما قال «*أحلم بامرأة الجموح تقشر روحها فوق السرير*». وغياب الجسد، يكاد لا يكون له تأثير حين حضرت الكلمات الحسية التالية بكثافة: *الذنب، الجموح، تقشر. السرير*. إذاً ليست هذه العلاقة الروحية بريئة إلى الحد الذي نتوقعه لأول وهلة، لأنها أُغرِقت بكثافة مادية ملفتة للنظر، فهل كان الشاعر يحاول تضليلنا بإبعاده للجسد وهو غارق في خطاياه؟ لعل الأمر قد يكون كذلك. والقصيدة على العموم تحتاج إلى تطبيق أدوات التحليل النفسي لكشف خبايا هذا الوضع الصوفي الغريب الذي تلتقي في حلبته الخطيئة والطهارة في نفس الوقت. ونحن نطرح هنا هذه المهمة لمن أراد أن يقوم بها من الباحثين والمهتمين.

كل ما قدمناه حتى الآن إنما هو قراءة تأويلية لبعض القصائد المغربية التي وقعت بين أيدينا. ولذلك فهي دراسة لم تنطلق من خلفية انتقائية مبيتة،

وإنما جاء اختيار المتن المدروس فيها بطريقة عفوية. وعلى هذا الأساس فالشعر المغربي الذي عالج موضوع *العشق والشجن* ليس محصوراً بالضرورة في هذه النماذج وحدها، بل هناك نماذج أخرى نجدها في شعر عبدالله راجع والمعداوي وغيرهما من الشعراء المغاربة التي تستحق قصائدهم الخضوع لدراسة من هذا النوع.

وقد أوقفنا المتن المدروس هنا على حقيقة أن المزاوجة بين *العشق والشجن* تستجب لدواعي المرحلة التاريخية والحضارية التي رأينا أنها تميل بالمبدعين إلى إدماج هواجسهم وأحلامهم الذاتية بهواجس وأحلام الجماعة في إطار نوع من الالتزام بالقضايا الإنسانية العامة، دون أن تلغي هذه الحقيقة احتفاظ بعضهم بأصواتهم الذاتية الغالبة، كما نجد في النماذج الشعرية ذات الميل الرومانسي. ولكن معظم الشعراء ساروا في المسلك الأول. وقد تفاوت الشعراء في الاستجابة لهذا الداعي الحضاري، فبعض التجارب رسمت كما رأينا، الخيبة في الجمع بين الألم والعشق، لأن الهموم الذاتية والاجتماعية دمرت كل أمل في التواصل العاطفي مع القرين. وهذا الاتجاه قد يعلن عن الأسباب الموضوعية الباعثة للشجن خصوصاً عندما تشير القصيدة مثلاً إلى حوادث واقعية محددة، لكننا نجد أيضاً من يتعمد داخل هذا الاتجاه تعتيم الأسباب أو إرجاعنا إلى أسباب عامة، وكأن الشاعر يريد فصل قصيدته عن مناسبتها الخاصة من أجل ترك دلالتها مفتوحة على كل التأويلات الممكنة.

وهناك اتجاه آخر لا يرى أيضاً أملاً في التواصل العاطفي بين الرجل والمرأة، لكنه يفتح نافذة أمل في القصيدة ذاتها، إذ تتحول إلى محفل تتثال فيه ذكريات العشق، وتتحول لحظة الشاعر إلى سعادة قائمة في الحلم لا في الواقع. هذا ما تجلى لنا مثلاً في أشعار الرباوي على سبيل المثال.

وفي اتجاه آخر نجد الشجن حاضراً لأسباب موضوعية تتعلق بالواقع المأساوي العربي ويُستبَعَدُ التواصل العاطفي إلا بشرط أساسي وهو أن تتحول

المرأة من متواطئ مع القيم السلبية إلى امرأة تتحمل مسؤوليتها (مثل ما هو حال الشاعر) في شجب هذه القيم والنضال من أجل قيم إيجابية. هذا ما وجدناه مثلاً في أشعار محمد الشيخي وعلال الحجام.

هذه الاتجاهات السابقة كلها متقاربة، لأنها جميعاً تنطلق من تلاحم الذات مع القضايا الاجتماعية كما أن هاجسها مشدود إلى فعل التزامي بغض النظر عن درجة وضوح المنطلقات التي يستند إليها.

لكن الاتجاه الرابع، وهو ما أشرنا إلى علاقته بالحس الرومانسي، ففي القصائد التي تنتمي إلى هذا الاتجاه يتخذ الشجن طابعاً ذاتياً، هو ما أشرنا إلى علاقة بالحس الرومانسي، ففي القصائد التي تنتمي إلى هذا الاتجاه يتخذ الشجن طابعاً ذاتياً، أما العشق فله حضور يكاد يكون كلياً، لأنه ليس هناك أي عائق موضوعي يحول دونه، لكن هناك إشارة فقط إلى عوائق تحول دون الوصال، ولذلك يتحول البحث عن اللقاء وصعوبة تحققه إلى محرك أساسي لتفاعل الشجن مع العشق. وإذا ما بحثنا لهذا الاتجاه عن بعد إنساني، فإننا نجده في المماثلة القائمة بين التجارب العاطفية الفردية المتشابهة لا في المشاركة الجماعية في تجارب وأفكار محددة. وقد رأينا شعر محمد الطوبي قد مثل هذا الاتجاه في أغلب قصائد ديوانه: تجربة *الإكليل في كمنجات الخريف*.

ولقد رأينا إلى جانب ذلك كله أن تجارب الشعراء الفنية في معالجة العشق والشجن تختلف باختلاف أساليب التعبير وأدواته. فمعظم الشعراء استعملوا الصورة كوسيلة أساسية للتعبير عن حالاتهم الخاصة، كما أن أغلبهم حاول المزج بين الأساليب الغنائية والوسائل السردية وهو ما عزز تماسك عناصر القصيدة في وحدة بنيوية عضوية، وأبرز مثال رأيناه في هذا الصدد قصيدة الشاعر عبدالسلام الزيتوني «*النزل المهجور*» فقد جعلنا تماسكها البنائي مضطرين لعرضها كاملة. على أننا نجد أحياناً تقسيماً للقصيدة إلى مقاطع تتصادى فيما بينها بعلاقات حوارية تفتح إمكانات إجراء

التقابل أو التعارض بين الصور والمواقف. وهو إجراء يضفي أحياناً طابع الصراع الدرامي على النص الشعري الذي يرفض رغم كل شيء التضحية بالصور الاستعارية التي تحافظ على دورها المركزي في النص مثلما رأينا في أشعار علال الحجام وغيره من الشعراء الذين أشرنا إليهم. وأخيراً استفادت التجربة الشعرية المغربية من بساطة التعبير الشعري التي لها تاريخ طويل في الحركة الشعرية العربية من عمر بن أبي ربيعة وأبي نواس وأبي العتاهية والبحتري، إلى نزار قباني. وتعتمد هذه البساطة في الغالب على الإيقاعات الداخلية وعلى الصور البعيدة عن المبالغات كما تجنح إلى الطابع السردي. إنها في الواقع تؤدي إلى بناء ذلك التعبير الذي يوصف عادة أنه السهل الممتنع. وقد مثل هذا الاتجاه إلى حد كبير صلاح الوديع.

الهوامش

1) انظر ابن منظور: أبو نواس «في تاريخه وشعره ومباذله وعبثه ومجونه».. دار الجيل، بيروت، 1975، ص: 215-216.

2) د. عز الدين إسماعيل: الشعر في إطار العصر الثوري. دار القلم. بيروت. لبنان، ط: 1، 1974. ص: 12.

3) جليل كمال الدين، الشعر العربي الحديث وروح العصر. دار العلم للملايين. بيروت، 1964، ص: 102.

4) انظر المرجع السابق ص: 122.

5) المرجع السابق ص: 359.

6) المرجع السابق ص: 369.

7) د. عبدالحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر. وقد عرض هنا لرأي أدونيس بالخصوص في سنوات السبعينات من القرن الماضي. مؤسسة نوفل. بيروت. ط: 1، 1980. ص: 34.

8) صدر الديوان عن منشورات عيون. ط: 1. البيضاء 1988.

9) صدر الديوان عن منشورات المشكاة. وجدة 1988.

10) صدر الديوان عن دار قرطبة. ط: 1، البيضاء 1988. وقد كتبت القصائد الواردة بين سنتي 83 و86 حسب إفادة الشاعر.

11) صدر الديوان عن منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، 1994.

12) انظر ديوانه المشار إليه سابقاً: لا شيء في القلب يستحق الانتباه، وخاصة قصيدته: «لو جاءني قلبي» ص: 72.

13) صدر الديوان عن منشورات البوكيلي: ط 1، 1998.

14) صدر الديوان عن مطبعة المتقي برينتر. المحمدية. ط: 1. 1998.

15) صدر الديوان عن دار النشر المغربية، ط: 1، البيضاء، 1999.

❖ ❖ ❖

– 1 –

نلمس الرؤية الأولى من هاتين الرؤيتين في قصيدة شوقي الطريفة «جسر البسفور»:

أمير المؤمنين، رأيت جسراً أَمرُّ على الصراطِ، ولا علَيه
له خشبٌ يجوع السوسُ فيه وتمضى الفأْرُ لا تَأْوِى إليه
ولا يتكلَّفُ المِنْشارُ فيه سوى مرِّ الفطيمِ بساعدَيْه
وكم قد جاهد الحيوانُ فيه وخَلَّف فى الهزيمة حافِريْه

وأَسمجُ منه فى عينى جُباة[1] تراهم وَسْطَه وبجانِبَيْه
إذا لاقيتَ واحِدهم تَصدَّى كعِفْريتٍ يُشيرُ براحَتيْه

ويمشي (الصدرُ)[2] فيه كلَّ يوم بموكبه السَنِيِّ وحارِسَيْه
ولكن لا يمرُّ عليه إلاّ كما مرَّتْ يَداه بعارِضَيْه

ومن عجبٍ هو الجسرُ المعلَّى على البسفور، يجمع شاطِئَيْه
يُفيدُ حكومةَ السلطانِ مالاً ويُعطيها الغنى من مَعْدِنيْه
يجود العالَمون عليه. هذا بعَشْرتِه، وذاك بعَشْرَتَيْه

وغايةُ أَمرِه أَنّا سمِعنا لسانَ الحال يُنشِدُنا لديه:

(أَلـيـس مـن الـعـجـائـب أَنَّ مـثـلـي يَـرَى مـا قـلَّ مُـمـتـنِـعـاً عـلـيـه)؟
وتـؤخـذ بـاسـمـه الـدنـيـا جـمـيـعًـا ومـا مـن ذاك شـيءٌ فـي يـديـه)؟

وقد تركت هذه القصيدة أثراً طيباً لدى السلطان عبدالحميد الذي توجه إليه شوقى بتلك المداعبة الجادة البديعة.

أما الأخرى فهي «ضرب من *العشق*: جسر *المحبة*» لغازي القصيبي التي صور فيها الجسر الذى يربط بين السعودية والبحرين تصويراً رائعًا، يقول فيه:

ضـربٌ مـن الـعِـشـقِ.. لا دَربٌ مـنَ الحَـجـرِ
هَـذا الـذي طَـارَ بـالـواحـاتِ لـلـجـزرِ
سَـاق الخـيَـام إلـى الـشـطـآن فـانـزلَـقـتْ
عَـبـر المـيـاهِ شـراعًـا أبـيَـضَ الخـفَـرِ
مَـاذا أرى؟ زوْرقًـا فـي الـيَـمّ مُـنـدفـعًـا؟
أمْ أنّـه جَـمَـلٌ مَـا مَـلّ مِـن سَـفَـرِ؟
وَهـذِه أغـنَـيـاتُ الـفَـوْصِ فـى أُذنـيِ؟
أم الحُـداة شـدَوا بـالـشـعـر فـى الـسَّـحـر؟
واسـتـيـقـظـت نـخـلـةٌ وسْـنـى تُـوشـوشُـنِـى
مَـن طـوَّقَ الـنـخـلَ بـالأصـدَافِ والـدُّرَر؟!
نَـسـيـتُ أيـنَ أنَـا.. إنّ الـرِّيَـاضَ هُـنَـا
مـع المـنـامـةِ مـشـغـولان بـالـسَّـمـرِ!
وَهـذِه جِـدّةٌ جَـاءتْ بـأنجُـمـهَـا؟
أم المحَـرّق جَـاءتـنَـا مَـعَ الـقَـمَـر؟

أم أنــهَــا مــســقــطُ الــســمَــراءُ زائــرتــي؟
أم أنــهَــا الــدوحَــة الخــضَــراءُ فــي قــطــر؟
أم الــكــويــتُ الــتــى حَــيّــت فــهــمــتُ بــهَــا؟
أم أنــهــا الــعَــين كــمْ فِــي الــعــينِ مــن حَــوَرِ؟
بَــدوٌ وبــحــارةُ.. مَــا الــفــرْق بــيــنــهــمَــا
والــبــرُّ والــبــحــرُ يــنــسَــابــان مِــن مــضَــرِ؟
خــلــيــج! إنّ حــبَــالَ الــلــهِ تَــرْبــطُــنَــا
فــهــلْ يــقــرّبــنَــا خَــيْــطٌ مــن الــبَــشَــرِ؟

وعلى الرغم من شبهها الظاهر بقصيدة شوقي - نجدها قد اتجهت وجهة تختلف عنها: إحساساً وأسلوباً، رؤية واتجاها..

- 2 -

الجسر الذي يتناوله شوقي يمر فوق مضيق البسفور الذي يصل بحر مرمرة بالبحر الأسود. وهذا الجسر يربط بين شطري «القسطنطينية: الأستانة» التي فتحها السلطان محمد الفاتح 1453م واتخذها عاصمة للدولة العثمانية، أطول الدول الإسلامية عمراً. ثم تغير اسمها إلى «*إستانبول*».

لم يشع هذا اللون من شعر الفكاهة والسخرية فى الشوقيات، مع قدرة شوقي على إجادته. ولعل السبب في ذلك الظنُّ بأنه يتنافى مع المكانة الأدبية والمركز الاجتماعي للشاعر، أو أنه أدنى منزلة من الشعر الجاد الرصين!

والحق أن هذا اللون الساخر الفكِه إن هو إلا غصن زكي نجح المبدعون المبرِّزون من الشعراء في استنباته من شجرة الهجاء «الخبيثة»! وهو بإيحائه، وعدم مباشرته، وقدرته على التجسيد والتشخيص - أسمى فنية وأقوى تأثيراً في السامع من الهجاء المباشر.

شيء من هذا نلمسه في البذور الأولى لدى الشاعر الجاهلي فى تصويره الساخر الهادئ لغفلة أقوام لا يدرون ما يفعلون، بل يتوهمون أنهم كاملون، فيسيرون شامخين تائهين..!:

إن يغدرُوا أو يفجروا أو يكذبوا، لا يجفِلُوا!

يغدُوا عليك مُرجَّلين كأنهمْ لم يفعلوا!!

وتلك صورة أخرى للتشكيك الساخر، توجع وتؤلم أكثر.. من الهجاء المحض الذي يئول غالباً إلى سباب مقذع:

وما أدرى ولستُ إخال أدرى أقومٌ آل حصنٍ أم نساء؟!

وعموماً يظل هذا الفن الشعري الراقي أقل كماً من الهجاء المقذع. لكن نماذجه الجيدة ترفع من قدره، وتغرى الكثيرين بالاقتراب منها، ومحاكاتها. ولننظر إلى تلك القصة الشعرية المركزة، بَلْهَ الصورة الفنية الرائعة، لهذا البخيل الكزوز:

رأيت الفضلَ مكتئبًا يُناغى الخبزَ والسمكا!

فقطَّب حين أبصرنى ونكَّس رأسه وبكى!

فلما أن حلفت له بأنَّىَ صائم، ضحكا!

أي روعة بلغها النواسىّ هنا؟ وكم من المناظر يحتاج المصور إذا أراد "فك تلك الصور الفنية «الزمكانية» لينتهي إلى «لحظة التنوير» في القصة، بإعلان الصيام، فالانتشاء مرحا؟!.. بعد تدرج رائع من خلال استكناه نفسية البخيل وما تمتلئ به من غم مقيم، خوفاً من المستقبل على ما يملك. فيقضي وقته فى عبث مضحك، يوحي بتأصل الحرص والأثرة وتحول «الشيء» من وسيلة إلى غاية «يناغيها» كالأم مع رضيعها! ويستمر في التجسيد الدرامي «فقطب.. ونكَّس رأسه.. وبكى!».

ولعل من المناسب لهذا التمهيد الملائم، أن نستعيد صور ابن الرومي الساخرة، الرائعة، الذائعة، فى تجسيد أحوال الأحدب تلك الصور التي تستغني بروعتها عن كل تعليق أو إضافة:

قصرتْ أخادعهُ وطال قَذالهَ فكأنه متربِّص أن يُصفعا
وكأنما صُفعت قفاه مرةً وأحس ثانية لها فتجمعا!

– 3 –

ربما كانت ندرة الهجاء في شعر شوقي أحد الأسباب التي حادت به عن احتذاء هذا اللون من شعر الفكاهة والسخرية؛ لأنه لم يشعر بحاجة ملحة لاستخدام بديل فني للهجاء الذي ترفع عنه فلم يشع في شعره.

وإذاً فلم يكن لديه مانع فني، إن صح هذا التعبير؛ لأن حاسة السخَر لديه يقظة متوهجة لاقطة ؛ نلحظ ذلك في تصويره للهلاك المتوقع لمن يعبر الجسر بالجزع الذي يزلزل النفس عند المرور فوق الصراط «أمر على الصراط ولا عليه..!»، بما توحي به الصورة من الهلع يوم الفزع الأكبر!

وبعد توظيف التراث العقدي لإضفاء القداسة على الصورة، والوصول بها إلى أكبر قدر من التأثير – تتوهج حاسة السخرية في تلك لصور الرائعة «خشب يجوع السوس فيه..!» لأنه تحول إلى هشيم تذروه الرياح، ليس فيه ذرة تمسك بأختها! «وتمضي الفأر لا تأوى إليه..!».

ويستمر ساخراً من هشاشة هذا الجسر وتهالك أخشابه في تلك الصورة الحية:

ولا يتكلَّف المنشار فيه سوى مرِّ الفطيم بساعديه!

ثم يعرج على نقد خفي لسياسة الدولة «الجابية» المولعة بالتحصيل والابتزاز، المُعرضة عن الإنفاق والإصلاح.. فهى لا تكتفي بإهمال المرافق التي

يستخدمها الناس ، وغض النظر عن المشقات التى يكابدونها - بل تطلب منهم "ثمنا" لذلك ! فى همة نعدمها لديهم ، ولا نعرفها عنهم..!:

وأسمجُ منه فى عينى جباة تراهم وسطه وبجانبيّه
إذا لاقيتَ وَاحدهُمْ تصدى كعفريت يشير براحتيّه!

ومن طرف خفي يداعب رئيس الوزراء مداعبة لا تخفى غايتها؛ فالموكب مؤتلق والحراس كثر، لكن الغفلة سائدة والإهمال شامل..!:

ولكن لا يمر عليه إلا كما مرتْ يداه بعارضيه!

ثم يختم القصيدة بمفارقة كبيرة ساخرة بين «عائد» الجسر الضخم على الدولة، والإهمال المشين لإصلاحه من بعض عائده ! ومن ثم أنطق الشاعر لسان الحال، موظفاً تراثه لإبراز تلك المفارقة؛ حثًّا على إزالة التناقض بين طرفيها، وأملاً أن يحلّ محله الانسجام المفتقد بينهما، من خلال هذا التضمين الموفق:

أليس من العجائب أن مثلى يرى ما قلّ ممتنعا عليه؟!
وتُؤخذ باسمه الدنيا جميعاً وما من ذاك شئ فى يديه؟!

- 4 -

«تختلف قصيدة القصيبي عن قصيدة شوقي اختلافاً واضحاً»؛ فمن حيث الأسلوب يعود القصيبي إلى اللون الذي يولع به كثيراً . وهو ذاك اللون الذي يزاوج فيه بنجاح ملحوظ بين الأسلوب القديم في جلاله و«جزالته» والأسلوب المعاصر في حداثته وطرافته من حيث المعجم، وبناء الجملة، ورسم الصورة، مع براعة في الإيحاء بتجربته.

لقد بدأ بداية فخمة رصينة تؤلف بين القديم والحديث في نسق متجانس:

ضرب من العشق.. لا درب من الحجر هـذا الـذى طـار بـالـواحـات لـلـجـزر

وهـي على الفور تذكرنا بـ «روائـع» البسيط[3] هـذا القـالب الموسيقي العذب الذى أشجى عشاق الشعر العربي وأثار شجونهم.. فهو يقول في «أغنية للخليج»:

أتيـت أرقـبُ مـيـعـادي مـع الـقـمـر

يـا سـاحـرَ المـوج والـشـطـآن والجـزر

أتـيـتُ أمـرح فـوق الـرمـل.. أنـبـشُـهُ

عن ذكرياتي القدامى.. عن هَوَى صِغَري

أقـول: شـاعـرك الـولـهـانُ - تـذكـرهُ؟

أتـاكَ يـحـلُـمُ بـالأصـداف والـدُّرر

ولحْتَ يـا أزرقَ الـعـيـنـين فـانطلـقـت

أشـواقـه بـجـنـون الـبِـيـدِ لـلـمـطـر!

ويلفتنا في القصيدة تلك البداية الموفقة التي تجاوز فيها التوفيق هذا التجانسَ الطبيعي الرائع بين «ضرب» و«درب» - إلى تلك الأشواق الغامضة التي بثها المولى سبحانه بين كل متناظرين يكمل أحدهما الآخر: النبات والماء، البحر والسحاب، الإنسان وأخوه. فالجسر تجسيد لتلك الروابط الوثيقة المتحابة التي ينبض بها قلب العربي المسلم تجاه أخيه في قطر آخر، والتي تدفعه إلى تجاوز العقبات - طبيعية أو غير طبيعية - ليلتقي بأخيه. وما إن يقتحم تلك العقبات بهذا الجسر/ الطريق حتى «طار» الأخ إلى أخيه والإقليم إلى شقيقه، في عناق حميم متواصل، يفيض فيه كل منهما على الآخر أفضل ما لديه.. كلٌّ داخل هذا الإطار الموسيقي الخلاب لـ «البسيط» الذي تتوالى فيه الحركات الطويلة وتتعاقب مع الحركات القصيرة، فتتعانق مع أمواج الخليج التي تعلو وتهبط في مشهد طبيعي آسر أسفل الجسر[4]!

وهذا الذي «طار بالواحات» هو نفسه الذي «ساق الخيام عبر المياه شراعًا». وكأن الشاعر بمعجمه هذا يصعد بنا شيئاً فشيئاً إلى آفاق بعيدة تتجاوز الجسر إلى موقف أعم وأشمل، يتمثل في الحنين الجارف إلى الماضي الذي يكسوه الإنسان دائمًا بكل ما هو جميل وجليل؛ أليس ماضياً ولّى ولن يعود؟!

ومعجم الشاعر وصوره هنا يوحيان بتلك الحيرة الموزعة بين ماض راسخ في أعماقه، ومستقبل يهدد بزوال هذا الماضي الذي يتشبث الشاعر بمعالمه في أسى وحسرة. وتتضافر الألفاظ لتزيد من قوة هذا التشبث: الدرب، الواحات، الخيام، الشراع؛ فكأنه وهو يعبر هذا الجسر بما يمثله من قهر للطبيعة وإلجام لها - لم يزل تشنَّف أذنيه أغنيات الغوص العذبة على ألسنة الأجداد، بما يُمثلونه من طهارة ونقاء في هذا الزمان الجميل، المليء بذكريات عزيزة تستثير حنينه إليها، فيستظل بفيئها الحاني من وهج الواقع وهجيره!

ويمكن الظن بأن الجسر هنا كان مجرد «إثارة شعرية» حلق بعدها الشاعر في عوالم مختلفة مصوراً عالم الابتداعيين الأثير، ممثلاً فى الهروب إلى الماضي أو الطبيعة البسيطة «الغاب» ومجسَّدا في هذا الشجن الشفيف الذى يغلف مشاعرهم!

ونظرة خاطفة على عناوين دواوين القصيبي، أو بعض قصائده تؤكد هذا الملمح لديه؛ فمن دواوينه: «العودة إلى الأماكن القديمة»، «قطرات من ظمأ»، «معركة بلا راية».. ومن قصائده: «غريب! غريب! غريب»، «نهر من الدم»، «تباريح البئر القديمة». وتلك القصائد من ديوان واحد فقط هو «العودة إلى الأماكن القديمة» وهذا العنوان نفسه هو عنوان القصيدة الأولى في الديوان وفيها يعزف الشاعر ألحانه الحزينة على قيثارته المحطمة[5]:

عـــدت كـــهـــلا تجـــره الأربـــعـــونُ

فـأجـيـبـي أيـن الـصـبـا والـفُـتـون؟

مـا تـغـيَّـرتِ. أنـت لـيـل الـتـى (م)

أعـشـق لـكـن تـغـيـر المجـنـونُ!

عـدت بـحـريـنُ.. لا الـفـؤاد فـؤادُ

مـثـل أمـسٍ.. ولا الحـنـين حـنـينُ

إنه الشوق الغامض الحزين إلى «الأمس» بنقائه وبساطته وخليجه:

كـان يـغـفـو فـي أذرع الـبـحـر بـيـتـي

حـولـه المـاء، رقـصـةٌ ولحـونُ

كـنـتُ أصـحـو والجـزْرُ خـلّ وفـيّ

كـنـتُ أغـفـو والمـدُّ جـبـار أمـينُ

وإذا علمنا أن الشاعر ولد بالأحساء ونشأ فى البحرين حتى أكمل فيها تعليمه الثانوي – أدركنا السر فى تعلقه بها، وأدركنا في الوقت ذاته عمق الأثر الذي خلّفه بناء الجسر في وجدان القصيبي. فابتعث ذكرياته رفيفة ندية مستغنيًا بها عن الواقع، أو متعالياً عليه:

مـاذا أرى؟ زورقـاً فـي الـيـم مـنـدفـعًـا

أم أنـه جـمـل مـا مـلَّ مـن سـفـر؟!

وهـذه أغـنـيـاتُ الـغـوص فـي أذنـي

أم الحداةُ شـدَوْا بالشعـر في السحَر؟!

وقد كان لأسلوب القطع في القصيدة أثره فى إبراز إحساس الشاعر وتأكيده خلال تلك الوثبات المجنّحة بشوق جارف نحو الماضي «ماذا أرى؟ زورقاً .. أم أنه جمل ؟! "وهذه أغنيات الغوص.. أم الحداة شدوا بالشعر؟!».. والمجسّدة في الوقت ذاته لحيرته وضعفه، وتمزقه بين واقعه الذي يعيشه وهذا الماضي المتحرك في أعماقه.. يشده شدا إلى عالم البادية بجلساته الساحرة، وعالم الغوص بأغنياته العذبة!

يستغرق الشاعر في حلمه الرومانسي الذي تذوب فيه الحدود بين الموجودات ويمتزج بعضها ببعض، مستعيرًا كل منهما من الآخر بعض صفاته؛ فالنخلة حالمة تهمس، والشاعر يصيخ لها، وهي تفيض على البحر بأقنائها وهو يجود عليها بلآلئه وأصدافه:

واستيقظتْ نخلةٌ وسنى تُوشوشني
مَن طوَّق النخل بالأصداف والدُّرر؟!
نسيتُ أين أنا.. إن الرياضَ هنا
مع المنامة مشغولان بالسَّمر!

ونظن أن التجربة قد اكتملت بهذا العناق الحبيب بين العاصمتين. وبتلك الأحاديث الودية التي تستعيد الماضي بين مضارب الخيام وهبات الصَّبا.

أما هذا التطواف السريع بين عواصم الدول الخليجية فقد جاء نوعاً من «أداء الواجب» وبذل التحية لـ «المحرق» و«مسقط السمراء» و«الدوحة الخضراء» و«الكويت» و«العين».. في مقام رآه القصيبى يليق بذلك. فالجميع أمة واحدة، أو جزء متناغم من تلك الأمة التي ربط المولى بين أوطانها بحباله المتينة التي يجب أن نعتصم بها لنكون «خير أمة أخرجت للناس».

لكنه بعد هذه التحية التي أدى بها «واجبه» نحو الخليجيين - يتوهج وجدانه بهذا الختام الرائع:

بَدوٌ وبحارةٌ.. مَا الفرْق بينهمَا
والبرُّ والبحرُ ينسَابان مِن مضَر؟

خليجُ! إنّ حبَالَ اللهِ تَرْبطُنَا
فهلْ يقرّبنَا خَيْطٌ من البَشَرِ؟

الهوامش

1) جباة: جمع جاب وهو المحصل.

2) يريد به الصدر الأعظم، وهو كبير الوزراء.

3) كبائية أبى تمام:

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحدّ بين الجد واللعب

ورائية الجواهرى:

أرح ركابك من أيْنٍ ومن عثر كفاك جيلان محمولاً على سفر

4) يقول الدكتور القط – فى محاولة بديعة لتعليل ذلك –: «للبحر البسيط في الشعر العربى نفحة شجن منسابة تحسها ولا تكاد تدرك سرها، إلا إذا اختبرنا بناء العبارات الشعرية اختباراً ممحّصاً.. على أننا نستطيع أن نتلمس في بناء العبارة والأبيات عند الشاعر (القصيبي) شيئاً مما يثيره هذا البحر من شجن، وما يتردد فيه من نغم شجي. ولعل أول ما يلفتنا من ذلك، كثرة تتابع الأصوات الممدودة وتعاقبها مع الحركات القصيرة، وكأنها أمواج تعلو وتهبط، أو تهبط وتعلو.. حتى تجيء القافية بحركتها القصيرة «قراراً» للنغمة المنسابة.. وقد تعكس الأصوات القصيرة والممدودة أحياناً طبيعة الحركة النفسية وتراوحها بين الحركة السريعة والخطرات البطيئة».. انظر الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة 1978، ص 508-509.

5) العودة إلى الأماكن القديمة. دار الصقر. البحرين 1985 ص 5-7.

❖ ❖ ❖

تحاول هذه القراءة، إستكناه الحمولات النصية، في هذه المجموعة، وتتبع محركاتها الدلالية، بدءاً من العتبات وتيمة العنوان، والنسيج اللغوي المكون للعلامات النصية، وإشارات اللغة ونظامها التركيبي، ووصولاً الى (المكان) وتحولاته كمكون سردي، في إطار شبكة العلاقات، وتشكلها وفقاً للحقول الدلالية، ومرجعية التصنيفات العلائقية، بين تلك العناصر في السياق النصي..؟

العتبات/ المكان:

يشكل غلاف المجموعة (وجهان) متماهيان ضاعت ملامح التقاؤهما، بقتامة اللون الأزرق.. وغابت تفاصيلهما كعلامات فارقة، تحتل الجزء الأسفل من الفضاء اللوني البرتقالي، الذي اكتساه الغلاف وفي أعلاهما.. (الترياق)/ الكلمة.. الهوية الاسمية للمجموعة القصصية (الثانية) لأميمة الخميس.

وفي مقدمة الأوراق التسعين، أطل أهداؤها:-

«إلى التي تداركتني بأطواق الكلام..... ومراكب الحكايات، وخاتلت تركيبة السم. لتحولها الى.... ترياق» ص 5.

وهذه العتبات التي تؤسس المفهوم الدلالي الأول الذي يحتويه (النص السردي) تتبوأ عنواناً تفسيرياً آخر ارادته الكاتبة في الغلاف الداخلي «الترياق.. تضاريس نسوية في جغرافية مدينة الرياض».

وهذا التأسيس الأول الناص على تحديد المكان (الرياض) يقارب مستوى الوعي به «كحاضن للوجود الإنساني وشرطه الرئيس وأكثر متلازماته

قابلية للتحول واختزال المفاهيم والاكتظاظ بعدد كبير من الحدود والتصورات والمحاميل وشحنات الجمال»[1].

وبالرغم من أن المكان في القصة القصيرة لا يتيح للشخصية الامتداد والتحول الزمني، واتساع آفاق الحركة والتشكيل، أو التعدد والتأثير,ممابجعل القصة القصيرة، في إطارها النظري النوعي؛ تثوير للحظة منذ بدايتها وإقحام أو سحب لحظة توترها من منطقتها الطبيعية إلى بداية اللحظة ذاتها، فهي ابنة زمنها لا تتجاوزه ولا تقصر عن بلوغه، بمعنى مواتاتها تطابقاً لحياتها الفعلية، ولمساحة وجودها الفعلي وتحققها الوجودي.

وقد أرادت الكاتبة منح المكان قيمته الوجودية واسناده الدلالي الرئيسي؛ لحمولاتها النصية في تحديده المعياري في العنوان التفسيري للمجموعة.

ويحقق تصور المكان على هذه الهيئة؛ جاهزيته الضمنية لاحتواء شخصيات القص وحكاياتها؛ بقدرته على افرازها نوعياً، وما يقتضيه وجودها في الذهن المتلقي من صيرورات متحركة ومتصاعدة، تتواتر على انتاج النماذج الشخصية، واكتناه طبيعتها الوجودية سواء باستلابها، أو مدها بالزخم الإنساني والحضوري في المشهد الحياتي. وتحويله الى مكان طارد للشخصيات لحظة تحققها الذاتي والوجودي، نتيجة للمعايير الاجتماعية التي ساعدت على تكوين الطبقيات والتناقضات الكائنة في التركيبة الاجتماعية، مما يجعل المرأة في هذه الحكايات تشعر بهامشيتها وتبعيتها وفقدان ذاتيتها، وبالتالي صار الفضاء البوحي مكاناً بديلاً ومتنفساً لهذه الاحتقانات.

لتستجلي الحكايات تلك الاحتقانات المكبوته، بتدوين مساقات قراءتها وتحليل جغرافيتها النفسية، وتشخيص حالتها الراهنة ,بوعي كتابي يتعالق مع الشخصيات ويستدر زخمها النفسي، ويعتبر بديلاً للشخصية عن مكانها الطارد، إلى فضائها الإنساني، وهو ما تتمركز البنى الحكائية عبره على ثلاث ركائز:-

1 – الرياض (المدينة)/ المكان الطارد والحاضن للجغرافيا النسوية وتحولاتها.

2 – (المرأة) المعبر عنها بـ (النسوية) لتجسيد مدلول عرفي جنسي يخالف الأنثوية، ويخرج من حقلها الدلالي، تأكيد على كونيته الوجودية.

3 – الحكاية، كمكون لفاعلية الشخصيات، باعتبارها وحدات دلالية، تكون السرد وتمثل شرعية تجاوز الجغرافيا كنمط مهيمن وطارد.

ومن هنا تدخل «المرأة نص الثقافة بكونها إنساناً تقلقه هموم كثيرة، قد تكون منها قضية التأنيث إزاء الذكورة وضعفه ومحاولة تسخير الرجل بالرغبة»[2].

وهي الفرضية التي تلغيها (الكاتبة) بدءاً من مفهوم التلقي، عندما نصت على (النسوية) كهوية جنسية لشخصياتها؛ تمنحها أحقية التعبير والتفكير، ومن ثم الإنكتاب والتدوين. واضعة (الرجل) في دائرة القمع والسلطوية.

ويؤسس هذا التصور رمزيته الضمنية في لحمة الفضاء السردي.

فالرياض .. ونساؤه ,هما بنية السرد المتجلية عبر القصص والحكايات..

الرياض.. المكان.. هي تلك الثيمة المطابقة لوعي الذهن بما تفرزه الذاكرة الساردة.. وما تستبطنه من أسرار.. وهو المكان.. الذي تفضي الساردة بتضاريس نسائة؛ هذه التعرجات والانحناءات والمضائق والسهول والشواهق والمكامن التي سترسم الكاتبة جغرافيتها. والتي ستحدد طبيعتها ومناخاتها عبر قصصها، لتخرج من مكمن السر إلى تجلي العلن المكتوب عبر الكتابة..؟

(التضاريس النسوية) للرياض، تأخذ تصنيفها المعياري بدءاً ليكون لمفهوم المكان الطارد، عمادة الموضوعي المتجلي والواضح، وليكون لتلك الحالات النسائية نطاقها الحيزي المعلن، مما يفصح عن حالة شديدة الوثوقية

والتماس بالمكان وانبثاقها من مكان معلوم (الرياض) الى فضاء، كان مضمراً في طيات الذهن النسوي، المحترز بالصمت والسكوت. و(التي تداركتها بأطواق الكلام ومراكب الحكايات)....؟

تظل مجرد (.....) نقاط أفقية تحيل إلى إخفاء اسم المهدى لها واعتبارها الشخصي الحقيقي ,وظهور (وصفها) الدال على أهميتها للكاتبة، تلك الاهمية المكرسة والمفتوحة لتعدد الاحتمالات والقراءات. فهي من (حولت تركيبة السم) إلى (ترياق)..!..؟

وفي انتقاء المفردة، ما يحيل إلى إيحاءها غير المتداول نسبياً في أدبيات التعبير الأدبي؛ ليندغم المدلول الايحائي مع حاسة انتقاء العنوان (الترياق) ثيمة الدلالة، تضفي على التجنيس الحكائي بعداً يطاول أسوار (التضاريس) المتخفية في هوية السرد ومضامينه، والقائمة بمهمة الكاتبة (أميمه الخميس).

وتنشد العتبات النصية دلالة موازنة لحضورها الثقافي ككاتبة وقاصة جديرة – بحسب دلالة العتبات – بأن تستنبئ التضاريس تفاصيلها، وتتحدث عما تعرفه عن (نساء الرياض).

فتحت عنوان (عن الكاتبة..) وثقت الكاتبة شهادات نقدية على تجربتها لغادة السمان وعبدالله الغذامي وآخرين.. كان أهمها شهادة الغذامي. المقتربة بشدة وحساسية قرائية.. نافذة الى خبيئة هذه النوعية من الكتابة..؟

«إن المرأة عند أميمة الخميس لا تحكي ولا تعبر، ,ولكنها لا ترفض التعبير ولا تفر من الكشف إنها تطرح نفسها بوصفها جسداً قابلاً للقراءة والتشريح، وبوصفها حكاية قابلة لأن تروى، وسمحت للكاتبة بأن تدخل الى دهاليز صمتها لتفجر هذا الصمت، وتستنطق الذاكرة ثم ترصد حيوات أولئك النسوة، وتسرد لنا حكاياتهن...» ص 7.

فشهادة الاسم الابداعي المرن غادة السمان، والاسم النقدي الكبير الغذامي، بأبويته للحركة النقدية الحديثة وحضوره اللافت فيها، وتماسه

التفصيلي (المرأة واللغة) يجذر أهمية الدلالة النصية الموازية لهذه العتبات، ويتجاوز بها الملمح التزويقي الدعائي، الى المسبر المعرفي النقدي، في إنجاز أميمة/ الكاتبة.. ولعل تشخيصه الدقيق للتكوين الدلالي لإنجاز الكاتبة؛ يتأتى عبر محاور تشخيصية للبنى المفاهيمية المحركة لتجربة الكاتبة وهي:-

1 - المرأة، بوصفها جسداً قابلاً للقراءة..

2 - تفجير الصمت..

3 - استنطاق الذاكرة..

4 - رصد الحيوات..

هذه البنى التي تستضيئها شهادة الغذامي النقدية.. وتؤصل أبوته النقدية؛ وإزاحتها من الأبوبة الحاضنة.. الى الصياغة العلمية/ النقدية، تفسح للقراءة مهاداً قبولياً ونظرية استيعابية.. لما تحمله الحكايات والقصص من حالات وقضايا وشخصيات، وكأن الغذامي العتبة (النصية) الأهم؛ يأتي في النسيج الكتابي لأميمة مفتتحاً ومختتماً..! حيث أعادت إثبات شهادته بنصها كاملاً في الغلاف الخلفي للمجموعة..

والكاتبة التي تحفل بهذه الامتثالات من القيم النصية الموازية، بدءاً من الدلالة الضمنية، التي يفتتح بها التلقي (العنوان/ الترياق) والذي يستدعي افتراضاته الدلالية، بأن سبر العوالم النسوية وكشفها يعد (ترياقاً)، يشفي وجع صمتها، وانزياحاً تلقائياً إلى انتقاء عناصر (نسوية) من حيز مكاني، تتضاعف قيمته الدلالية، لانغلاقه دون الانكشاف.. وتوالي تجسد عتبات متعددة، تحول بين القارئ وبين الولوج القصدي الى النص السردي..؟

وبهذه الاعتبارات النصية الواعية بإشارة العتبات، فإن الكاتبة، تدرك أهمية ما ستتحدث عنه.. وخطورة ما ستقاربه..! بل وتجسيدها المتمثل في انتقاء البؤرة المكانية.. ذات الدلالة المستفيضه في الشهرة والضوء والغموض والطبيعة الديمغرافية لها (الرياض)..؟!

- فهل قصدت الكاتبة منه؛ إحاطة نصها بهذا المدى الجاد من الدلالات الموازية، والمتضامة في سياق يكشف بعضاً من مضمرات السياق القصصي..؟

أم أرادت أن تحض تجربتها المتمثلة بهذه المجموعة، بنسق مغاير لتعاطي البنى الموترة والمكثفة في مؤداها ودلالتها لقضايا (نسوية) ذات تماس بالتركيبة المفاهيمية للمجتمع السعودي، وهي تتقصى معيار (الحجب) التي ظلت غير مواتية للاقتراب أو الكشف..؟ ولا سيما وتأكيدها على مفهوم (تضاريس نسوية) إلغاء (الرجل) نصياً من حكاياتها.. مع استضماره كمركزية مهمشة وغير معتنى بها..! بالرغم من اعتباره ضمنياً فاعلاً سلطوياً ومهيمناً، وسبباً في طمر تلك التضاريس، وحصرها في منطقة الظل المبهم في التركيبة المجتمعية.. وإسقاط مفهوم الطرد على المكان..؟!

فالمكان (الظاهر) الطارد، والرجل (المضمر) المتسلط، والنص المتحقق الوجودي؛ يتواطآن، لحصار المرأة ومفاقمة أزمتها و(تفجير صمتها) بحسب الغذامي، وكأن هذا التحالف الدلالي سينسج تبعاته النصية وإحالاتها، في التنويع على غير نموذج للمرأة المأزومة بحصار المكان وشرطه الاجتماعي ومكونه الرئيسي (الرجل). وذلك ما يستوجب قراءة (العتبات) وظلالها الدلالية الموازية في سياق ثقافي، تشير إليه شهادة الغذامي ضمناً، وتستوجبه مفهوماً غير منطوق، ويتراءى مجرداً في فعل التلقي البدائي.. بالرغم من استدعاء النص القصصي له، وإثباته الكامل لحضوره كمحرك محوري في السياق الاجتماعي العام.

والنسوية وظيفة بؤرية لدى الكاتبة تتخذ من (وفاء، منال، نهى، هيفاء، فضه، لمياء، مشاعل، نوره) نوعية لا يعتد بإنسانيتها كمستوى وجودي..؟ بقدر الاعتداد بهويتها النسوية، وبعدها التجنيسي.. فهن رموز (الجغرافيا النسوية) للمكان (الرياض).

فالمكان الطارد يرسم نسقاً مشتركاً لهذه الذوات النسائية. وفاعليته

الطاردة هي السبب الرئيس في تكوين الهوية النسائية لهن، بالرغم من تباين خطهن السردي ووجودهن النصي. وهن كوامن الفاعلية الحكائية في القصص المسرود، وتصبح فاعليتهن سمة مكانية، تعبر عن الحالة المجتمعية للمكان المأزوم، ومرداته الأدبية والاجتماعية، وتحولاتهن في السياق السردي عبر التجزيء القصصي، يتضام لاحقاً بمحورية الحضور الفعلي في المشهد الحكائي..

وبذلك تتجاوز الكاتبة بهن أفق التلقي العادي، الى مركزية مضمرة في حماها المجتمعي وتقصد العبور بهن الى مستوى فعل التدوين والكتابة.. في متواليات مجزأة، لكل شخصية منها، تستبطن قضية متماسة ما بين الذات بوصفها الفردي، والضمير الجمعي الذي توحده قضاياهن المتشعبة «لأن الشخصيات العديدة للقصة، تستطيع أن تخضع لقواعد الإبدال، وأن الصورة نفسها داخل العمل بالذات تستطيع أن تمتص شخصيات مختلفة» بحسب (رولان بارت)[2]. وهو ما تتمثله نصوص المجموعة كسيماء عامة لفضاءات شخصياتها؛ ويتمثله على نحو أكثر تكثيفاً نص (البيضة والحجر) ص 85. في تعدد شخصياته الخمس، وإبدالاتها للصيغة الحوارية القصصية.. واستخلاص الحوار لرؤيتهن؛ في إطار توازن السؤال والجواب، والحركة المسرحية على (الخشبة) الموصوفة الأجزاء، والتي تكون المدخل المفاهيمي والدلالة البعدية لفحوى الحوار السردي، وتوازن مستويات اللغة القصصية بين الوظيفي اللغوي/ والجمالي.. القابض على لحظات نفسية بعينها، تستقصي مخزون الشخصية إزاء الموقف المعلن بالكتابة.

بينما تتمكن من تجذير التكتل الفردي لبقية الشخصيات، وفقاً للحالة/ القضية التي يكتنهها السرد، وتمثل بنية الحكاية. فشخصياتها المستلة من النسيج المجتمعي.. تتآلف بنواة المكبوت والمضمر في النسيج ذاته، وتقاربهن السردية ببنيتها المستجمعة للنقيض والمترادف والمتراكم، بنتائجه المستوفاة من مركز اللغة الحكائية، ليس في السياق الانطباعي أو الحواري المجرد، وإنما بتوتر الاحتشاد النفسي، وتشكيل أجزائه الوصفية.

النص/ الحكاية

صوت الحكاية، هوذلك الخيط الذي ينتظم صيرورة الحياة، وينقل أحداثها وبنى تموضعها في السياق المجتمعي، ويكون مادة وجودها وتمظهرها، وانبعاثها من صمت المكان (الرياض)؛ بمعنى أن الحكاية وعبر تشكلها السيموطيقي، تحول المكان الطارد؛ إلى فضاء مخترق بها، تتخلل أصواتها وشخوصها صمته، وتتجاوز شرطه الاجتماعي؛ الذي يجعل هاجس مكابداتهن مرتهناً في دائرة الاعتياد الشكلي، ووجودهن الدوني بنظرالذكورة المهيمنة، والمكانية المحكومة بنظامها القيمي، وهي معطيات تجعل من الصوت الحكائي السردي؛ فاعلية تتبين مسارها الناجز بمقدرتها على استجلاء مكامن ذلك الصمت، وتفجير طاقاته المكبوتة، وإعلان سرية الصوت الهجسي وتوثيق جغرافيته الانسانية، بفاعلية تتوازي اجرائيتها؛ بين صوت الحكاية السردي، وصمت المكان المنضوي تحت هيمنة الاعتياد والسرية.

وفي عناوين النصوص (التسعة) التي تحتويها المجموعة؛ إحالة ظاهرة الى (المرأة) ما عدا نص (الخصي) الذي استدعى الإحالة جدلياً وإن لم يعبر عنها في لفظه المجرد..؟

وإن كانت اللفظة تستدعي هالاتها الدلالية المستوحاة من السياق الافتراضي.

وفي نص (فتاة الـ (كما يجب) نكوص حلم (هيفاء) من الزواج السعيد وتبدد مظاهره، في كنف الزوج المنغمس في دوامة التقليد الذكوري، المتخفف من أعباء اعتبارات الزوجة «في اللحظة التي هم فيها المساء الخريفي أن يهطل على فيلا الورود وأخذ العريس مجوداً يعبي جيوبه بمحفظته وجواله وسبحته ويتأهب للخروج، فسألته بنزق وهي لاتزال مضمخة بدلال شهر العسل:

إلى أين؟ أجابها وهو يبدو منهمكاً في مهمته: إلى الاستراحة» ص 12.

لتبدأ (الحكاية) من مشهد الاصطدام بين إرادة هيفاء ومستوى وعي

الزوج، واعتباراته التقليدية، وتلاحق الكاتبة مكونات نفسية هيفاء بالوصف الاشاري المثور للحظة، المتحقق من الاحاطة بالموقف، وتفتيت تداعيه الداخلي في وعي الزوجة:

«عجينة الوقت التي ترتمي بين يديها كل ضحى، لزجة ورخوة وصعبة التشكل» ص 16.

ويقودها تحلل الوقت الفارغ في حياتها، إلى استرجاع أسماء الصديقات والزميلات، أو للجوء الى أمها تحديداً، لتجد لأسئلة فراغها - التي كونها زواجها - إجابة بلا جدوى؟

فهذا الاثر النفسي التعويضي لدى هيفاء، المنزاح من أزمة الموقف وصعوبته، إلى محاولة البحث عما يسده أو يعوضه في أسماء وعناوين الصديقات، ليؤصل دلالة الحصار الذاتي وهيفاء كنموذج معبر عنهن، تستشعرها تقنية الحكاية بالتشكيل الوصفي المعبر بشعرية نافذة إلى جواها النفسي.

وتتمحور محصلة هذا المأزق، عبر ومضات تعبيرية مكثفة وبإيحاء دلالي يستجلي المكونات المتأزمة (لهيفاء)؟ والذي يحيل عبر التنويع الوصفي المحلل، إلى دوامة سأم وحيرة دائمين، يحيلان يومها إلى بحث نهم عن الجدوى أو التفسير المقنع.. للأسباب؟

ويبدو تراكم التقليد الاجتماعي أكبر بكثير من تلك الاسئلة، ومستعصي على الولوج في اجابات مقنعة، وتستعيد ذكريات شهرالعسل، والذي يستحيل الى جروح أمام الواقع العائلي الجديد، فتستصفي الكاتبة محصلتها في وصف جارح وحقيقي يشف عن مدى الفراغ الوجداني في نفس هيفاء «وتنطلق في هذه الحياة شهاباً بدائياً وجامحاً ولا تتعد بنا الحياة إلا عندما نمرق من بوابة الحزن» ص 19.

وهذا التبئير الدلالي للسأم الحياتي كمفهوم تتوزعه الجغرافيا النسوية.. يجد له نموذجاً في (إيفاء) وسيطال أخريات..!

(لتظل) فتاة الـ (كما يحب) تعريفاً مغايراً يستدعي أمثلة أخرى بينما ينغرس في غصة (هيفاء) بديلاً وصفيا للعبارة الاعتيادية الغبية التي تنصصها الكاتبة..! امعاناً في تكثيف دلالة الشرط الاجتماعي المأهول بإسقاطاته.

«هيفاء المبطنه الرقيقة فتاة الـ (كما يحب) لاتتمتلك سوى (مبراة) وحيدة للأقلام الرفيعة الرقيقة، ولكنها لاتحفز السواقي عميقاً في دهاليز الروح» ص 19.

فهذا الاقتصاد التعبيري المكثف، يكاد يختصر وبرمزية موحية، عمق حالة الاغتراب الذاتي في روح هيفاء,

إما البحث عن ذخيرة احتمال الواقع أو العودة إلى بيت أهلها.. لتطالها نموذجية الشرط بذلك القدر من القسوة المتناهية في الارتهان للاعتبارات الاجتماعية، دونما اعتبار لجروح تفكيرها، المكتسية لون استشفاف حميم لهواجس إمراة.. تعيش ضراوة وحدة قسرية في منزل تكمل فسيفساء جماله المظهري.

ويبدو هذا النص مدخلاً دلالياً تؤسس له دلالة العتبات، وتراكم من نماذجه بتعدد نوعي، يكمن في نماذج اجتماعية نسوية أخرى في مشهد المكان الطارد، والمندغم في ناموس الحياة ومقتضى البداهة العرفية.. الذي يبرز في نص (عنوان منال) الذي يطال شريحته اجتماعية مغايرة في هويتها.. وإن كانت متآلفه في النسيج الاجتماعي للرياض.

فمنال الفتاة الشامية تغادر الرياض إلى (تورنتو) وتتبادل الرسائل مع صديقتها (وفاء) لتكون الرسائل النص السردي المعبر في فحواه عن تفاصيل العلاقة وعمقها، ويعبأ بمتغيرات الحياة الجديدة، ويسترجع ذكريات الإقامة في الرياض وسنوات الدراسة، وتبزغ جدلية المكان، بين حيزين جغرافيين، يتماسان مع (منال) المشترك الرمزي بين المكانين ,والشخصي بين عالمين تستوحي أخيلتهما الذكروية، وواقعهما المتضاد عبر الرسائل. باشارة

الزمن، اذا تمثل الرياض المكان الماضي زخم الذكرى والحميمية، بينما تمثل (تورنتو) الحاضر والغربة الحتميين، وتشير الكاتبة بارهاص مفهومي متلبس بحالة إيماء، عن وضع سياسي وإداري طال المنطقة «كان فصلاً دراسياً ممتعاً ومحتدماً بالتفاصيل الغرائبيه حول (منطاد) كنا نلاحقه وبنت بداخله أنفاسنا المتحمسة الساخنة، وذلك قبل أن ينفجر إلى مزق وشظايا كانت منال المتضرر الرئيسي منها» ص 21.

(فالمنطاد/ الحلم..) الذي يحقق رمزية الرغبة في الهروب من المكان ليجدن ملاذهن بالمنطاد (الحلم) بالفكاك من أسر المكان..؟

حلم سرعان ما تخترقه سهام الواقع الاجتماعي وتفجره ليتحول الى (مزق وشظايا)، لتكون الرسائل معبر الالتقاء الوحيد بين منال ووفاء، العلاقة الحميمة بين تلميذات الفصل الدراسي، وتجاوزهن أزمة المكان وظلاله النفسية؛ الى الالتئاذ بالحلم، واسترجاع لذة تفاصيله بالرسائل:-

«وفاء:-

ماذا أبثك الشجون إلى الشكوى؟ كيف أنت؟ أكتب لك هذه الرسالة والساعة لديكم الآن في الرياض الخامسة والنصف عصراً لم أغير ساعتي عن توقيت الرياض. لعل هذا هو الرابط الوحيد الذي يبقيني في تواصل ما مع الرياض» ص 22.

هذا التواصل الذي ينبني على المفارقة المغايرة في سياق القص؛ لتمثل الرسائل المتبادلة، مادة (الحكاية) تبدأ من الرياض، وتستفيض في إثخان الذكرى بالتفاصيل الحميمة المفرقة بشجنها والمؤملة في آن..

وتصف الكاتبة في مهاد أولى يمزج بين التذكر، والموقف المباشر، ظلال المكان (الرياض) على سحنة منال المظهريه وعلى تكوينات داخلها النفسي، وتفعل ضراوة المكان (الجغرافيا) على (منال) المغيبة قسراً عن الرياض. الذي أطل وجهه الظاهر بالذات الانسانية التي تمر به كمحطة في رحلتها.

فيما تظل المدينة/ كوعاء لمخزون الذاكرة طيفاً مؤانساً تحققه لحظة الذكرى الحميمة.

«كانت تضع أحمر الشفاه عنابياً غامقاً، وترفع شعرها عن وجهها بطوق أسود متين لينسدل على ظهرها، فتبدو كصبايا (نجد) اللواتي أورقن بعد سني الطفرة» ص 22.

وتشي تفاصيل الرسائل الثائية بهوة البعد الجغرافي، وتند لتعلق عن بعض الظواهر الاجتماعية المتباينة بين المدينتين (الرياض وتورنتو) لتعود تفضي بشيء من تفاصيل الاقامة الحميمة في الرياض، وتصل الى بؤرة جرحها (عبدالعزيز) أحد نماذج المكان ولون وجهه الخفي، ومعنى من معاني ضراوته الطارده، وحيث يمثل محصلات جاه الحيثيات، الذي ارتبط عاطفياً بمنال وأذاقها لذة الاحلام.. محققاً بها مايكفل تفوقه الفحولي ونزوته النرجسية..! ليكسر الشرط الاجتماعي الداخلي مسار تلك اللذة ويحولها إلى ذكريات، تجوسها رسائل (منال) وتنكأها (وفاء) البصيرة بتلك الاشتراطات..؟

تسعة وعشرون عاماً قضتها الفتاة الفلسطينية منال في الرياض «بينما أشعر أن منزلي هو شقة في الطابق الثالث داخل عمارة. في شارع الخزان تجاور حديقة الغوطه التي تضيء أشجارها في الثلث الأخير من الليل عندما تحط فوقها عصافير الوله النارية عائدة من رحلتها السرية بين أحياء المدينة» ص 25 - 26.

والشتات الذي ينذر بعواقبه الاستباقية ووالدها يردد «صحن رزقي انكسر بالسعودية» ص 31. واحتذام جرحها المضني وهي تقتات ذكراها.

«آه.. كم سفحت من قوارير كرامتي بين يدى عبدالعزيز وانا ألح عليه الزواج» ص 30.

مجتمعات متباينة، وأزمنة وذكريات يبلها حبر رسائل (منال) وهي

تسترد ضنى ذاكراها، وتبعات تفصيلية في بنية السرد القصصي تستوجبها سياق الرسائل المتبادلة، تكوّن مزيجاً من شعور الغربة المر.. وبقايا ما تجذر في الذاكرة من تفاصيل..؟

وإضمامات وصفية تعيد تشريح مظاهر اجتماعية مفرغة من محتواها القيمي، هائلة بقشورها وتجاويفها الممعنة بالبذخ والخواء.. وتحقق بذلك الاستشعار الدقيق لوناً مكانياً يصبغ ماحوله بقتامة السلوك وشوهها الطارد لكل قيمة انسانية! واصطدام الواقع النفسي/ الذاتي للشخصيات في إطارها العائلي بشروط حتمية ونفسية لمجتمع تضيع علاماته الفارقة..!

تحظى (منال) بقسم مؤلم منها، وتعبر رسائلها عن بعض تبعاته، وهي غير موعودة بهدأة المصير ونهاية الاغتراب..؟..

«سأتوقف الآن.. وبانتظار رسالتك هذا عنواني.. إلى الآن مازلت أطمح بأن يكون نهائياً . إلى أين؟؟

هاها.. لا أدري..!! منال 97/3/26» ص 31.

وتوجز تقنية الرسائل وعي الكاتبة بقيمتها الفنية في ترابط التشكيل السردي، والتعبير عن تأزم شخصياتها، في الحاح على استيعاب حالات الاحتقان وحصار المكان واشتراطاته الطاردة.

ويبدو اجتراح الكاتبة لموضوع النسيج الاجتماعي العربي في مجتمع الرياض، مؤكداً على هويته الوطنية، بكل امتيازاتها وثقوبها وتبعات تشظيها بين الوئام الانساني غير المعني بتقسيمات الهوية السياسية للناس.. وتمازج عنصرهم الانساني بهذه الشفافية من العلاقات..

والتي يعبر النص عن مصائرها المعذبة، واكتواء هذه البنية المهيمنة بنطاقها الوجداني، بنتائج لا تدخل في صميم تلك العلاقات ولحمة تماسكها العاطفي، ودخول عناصر بعينها في حيوات خاصة، لها إرثها الاجتماعي ومواصفاتها التربوية، ونسق تركيبتها النفسية.. ليلم النص بكل التشظيات

التي تسفر منها حياة (منال) في الرياض المحتواة في النص على نحو استقصائي يستجلى دقائق شخصيتها الفكرية والعاطفية.

ويلمح بذكاء الى نتوءات مرضية، يتركها المكان بعنصره الشخصاني الفردي، المتغلل في نظام تلك البنية.

وتبلغ الكاتبة شأواً متعالياً في اقتناص مكامن الاجتماعي الوصفي، في هيكل البنية الإنسانية لنساء الرياض، والتي تمثل (منال) أنموذجاً ينسجم معه، في تلاقيها مع (المكان/ الرياض) واستحقاقات وضعيته الاجتماعية. مستنفذة قدراً من استرداد الماضي القريب لمنال، واشتراكها مع وفاء في (الحلم) المنطاد الذي كونته سنوات الدراسة الجامعية.

وتخاتل انثيالاته العفوية بما تلي تلك السنوات، من نار النأي والانفصال، وهي تحمل في ضمنيات التفاصيل السردية، تشكيلات من التعابير ذات العناية بوصف الحالة الإنسانية للمرأة، وتفرس جغرافيتها المكانية، لتلقى بهذه الضمنيات، في سياق قصصي يلتئم مع المساق العام للبنية الدلالية في المجموعة..!

ويبدو السفر وترك المكان كناتج ومعادل موضوعي لمزاجه الطارد، الذي لا يتحقق منه سوى التنويع في مستويات الشخصيات وظروفها، مما يواتر من تعدد بدائل البوح والفضاء البديل الحاوي لتأزمات المكان وشخصياته المكبوته.

وفي نص (سورها العظيم) ص 37. تعيد الامساك بخيط سردي، أومأت إلى نسيجه في نص (فتاة الـ (كما يجب) ولكن على نحو معني بنماذجه وبفئة عمرية.. تقارب بها الكاتبة استدخال بنية الحجاب الاجتماعي، على ممارسة مغروسه في مواضعات المجتمع، ومستوفية لشروطه الوجودية..

و.. (سورها العظيم).. العبارة المتكئة على رصيد سردي مأخوذ باقتناص حالات تفكير تأملي لا يستوي على تفاصيل مظهرية/ شيئية.. بقدر اختصاره مسافة نصية تصل إلى عمق مفهومي.. متجذر في المكان..

فطقوس حياة منزلية مترفة، تعبر عنها الصبغة الوصفية في النص؛ يجعل من (سورها العظيم) شفرة تفك جحيم التفكير بمصير يومي، محاط بتأملات تفرضها الحالة الراهنة.. وانقسام ساعة اتخاذ قرار بسيط يومئ بتبعات لا ترضي الزوجين - في ماذا لو أخبروا بناتهم عن تفاصيل بداية علاقتهما الزوجية..؟؟

فالجمالية التي يؤثث بها المكان والتي تنم عن مستوى الشخصية المعيشي، لا تخرج من نطاقها المظهري وفقاً لثقافة المجتمع وتقاليده الأسرية، بينما لا يحقق على مستوى القيمة الداخلية والتعاملية إلا تزويقاً لحالة الحصار، ووعورة التضاريس الاجتماعية، والتماساً فنياً لتعدد نماذج الشخصيات النسوية المثقلة بإرث المكان والراغبات في الانفكاك من أزماتهن التي يفاقم المكان من ضراوتها. والتي تحاول المرأة المحاصرة بالسور العظيم الخروج اختراقه، بمساءلته (فلماذا لم يعد برغب في التحدث عن هذا الموضوع كأنها نزوة صبيانية يكفكفها بخجل) ؟ ص 44. وتصبح قصة العلاقة وسببها فزاعة.. لا يرى الزوج أن البنات يتقبلنها بتلك الروح التي أفرزتها، أو بالحيثيات التي أوجدتها..؟

لتظل ذات السور تخاتل الرغبة في استعادة وميضها الذكروي بأحلام قسرية - تخضع لها برغبة صادقة، وترتاب من انكشافها..!

«لم تدعه يحمل سلة تباريحها ومروقها وهو خاضع لشروط المقايضة المجتمعية بإخلاص ونبل.. أعطنا انضباطاً وخضوعاً نفسح لك مكاناً بيننا..؟؟» ص 44.

فهذه المحصلة التفكيرية تقوض مخملية الحياة المترفة التي تنعم بها، وتطوقها بالسور العظيم. الذي تبتنيه الحجب الاجتماعية ويمثل موقف الزوج التفسير الواقعي لها «ولكنها لم تنتظره خلف بوابة المجتمع لقد قابلته عند (عين الماء) عين الماء السرية التي تسقي صبايا الرياض. الهاتف.. قصص حب وهجمات الأخوة وتربصهن وهجر ولوعة وفضائح وخيبات والدماء التي

تتكهرب بتوقع الرنين وانتظاره، وعلى عين الماء السرية تقابلا وبعد مخاتلة ليست بالقصيرة تزوجا...» ص 44. لتنحصر بهذه المجتزأه بوصفيتها الفائقة الدلالة محنة التفكير في إطار اجتماعي.. يتقى ضوابطه واحترازاته، وفقاً لوحدات قناعية أحادية ينقسم الايمان بها ذاتياً، بحيث تمارس في حدة سرية، لا تنهض على إيمان جماعي بصدقيتها وجدواها.. وتكتف ممارستها مسببات مجتمعية، أحالت إليها بوصفها منفذاً للمارسة الاختيارية؛ لما تراه الذات حقها الإنساني المعتبر، في حين يستمنحها الرجل حقاً اعتباطياً مغايراً.. معلناً ذكوريته المهيمنة على استحقاقات انسانية للمرأة.!.

والكاتبة التي لا تفصل في مكامن هذا السلوك كأساس قناعي في المجتمع.. وإنما تحلل مظاهره على شخصياتها، وتتوغل في التعبير عن مساحات نتائج مجتمعيه معاينة.. تمثل ذات (السور العظيم) واحدة منها، تستوفي ببراعة وصفية اقتناص التكوينات النفسية لشخصيات نسوية، تمثل وحدة من وحدات الجغرافيا النسوية المستهدفة بالقراءة القصصية..!

تلك القراءة التي تبلغ بنص (سورها العظيم) مستوى.. يختار بنية التفكير المعلن والحوار الشفاهي المدون.. بعد أن يمحص السلوك الواقعي للشخصية.. في إطار أحادي تمثل الزوجة بنيته الوحيدة. عبر ذلك التسريب الموحي الذي يتقصى مفهوم وجداني متدفق في وصف (عين الماء)، في اكتناه تعبيري إشاري شديد التماس بوعي المرأة بأن عين الماء بتلك الدلالة متنفسها الوحيد..؟

وتعتني الكاتبة في الاحتشاد الوصفي المعبر عن شفافيته.. لتصل إلى المكونات الأولى في شخصيتها دونما افتعال توتر جانبي..!

بل إمعان في استقصاء المستوى النفسي وشحناته المتناقضة «سورها العظيم يمسك أياماً ويتحول الى صخر صحراوي مقدد ويدق ويشحب أحياناً. حتى يكاد يتحول إلى جناح فراشه. ولكنها ثبت أرواحها. في كل الاتجاهات. تبحث مرايا جديدة حين تطالها يجب أن تتعرف الى نفسها...» ص 45.

وتستثمر الكاتبة الايحاء الشعري للغة، وحساسية انتقائها لصياغاتها؛ لاحتواء الموقف النفسي، واستيعاب حيز الفعل الواقعي الممارس.. مختصراً في جمل تعبيرية لا تترهل اللغة السردية، بقدر امتلاكها حبكة صياغة فنية.. تقتنص شخصياتها بحذق، وتنتقي حالات التوتر المشحون بطاقة منفلته.. مسيجة بتراكيب تعبيرية.. تمثل الشخصية، ويمثل منطوقها النصي ركني تمثلها للبنية القصصية بوعي يعبر عن مقدرتها الوصفية، التي تشكل أبعاداً تكوينية في شخصياتها، وسحنات بشرية، متعددة الصروف، إلا أنها تشدها لبؤرة المكان الطارد..!

الذي ارتأت أن تجعله الثيمة الأساس.. في توثيق الدلالة المكانية والبعد الجغرافي، المتماس مع الديمغرافية في نطاقها الانساني الشامل وفي تمثيل آخر لجرأتها على اختراق الحجاب المجتمعي. ونطاقات نماذجه يمثل نص (الخصي) وحدة في المنظومة السردية العامة في هذه التجربة القصصية..

وفي السياق المكاني ذاته.. وفي بؤرة تفاصيله المغيبة عن النظرة العفوية، التي تحتاج فنية التعامل معها، قدرة على التقاط مشاهد ذات خصوصية إنسانية، مغايرة للنظرة الطوباوية المحمله بنتائج العموميات.

فـ (الخصي) لم يكن سوى السائق المكبل بطبيعة وجوده المهني المتدني في سلم التراتب المجتمعي، والذي تقلص الكاتبة صهيله الذكوري، وسلطته الفحولية الى داخل قمقم مهنيته المعتبرة دوناً في الوجدان الاجتماعي.

«تثير ذرات حضوره الرجولي في فضاء السيارة. فانكمش الى أقصى المقعد.. وهو يريد أن يكون حوذياً. ولكن كيف أجعله حصاناً» ص 47.

ويطغى الحضور النسوي في النص، ليجد متسعا للتمدد في الفضاء السردي.. وتجعل الكاتبة من ممارسة الفتيات في السيارة مع السائق، مشهداً ينضح بمعطيات ونتائج تلتف حول الشرط الاجتماعي؛ وتسقطة في وعيهن، وفي المساحة الآنية التي تستوعب تلك الممارسات..

لينتزعن لأنفسهن الحق المعتبر في الممارسة .! حتى وإن كان (السائق) العين الرقابية، التي يستخدمهاالشرط الاجتماعي لقمع حريتهن المبتغاة، فيما تلم الكاتبة بأطراف هذه الاشكالية المجتمعية، عبر احاطتها بظروفها الاجتماعية الإنسانية..! في خضم بيئة اجتماعية متخمة بتعدد الرقابات وصرامتها، والنزعة التسلطية في تعبيرها عن دورها وممارستها له. وما ينتج عنها من مظاهر تتقوس داخل المستقيم الشرطي للمجتمع. لتصبح طيعة قسراً لما يريده، وتلتف حول تفاصيل جزئية في المدرك من السلوك اليومي، مكونه لها نطاقاً من التشيوء، حتى تتطور إلى حالة تعالجها بتتبع انعكاساتها في لحظة وجودها، تاركة لفضاء التلقي.. قيم استنتاجية غير منصوص عليها وان كان حذقها في التعامل مع النص؛ تأويل ينطلق في ذلك الفضاء، وإن لم يكن بالعلنية ذاتها التي يستوحيها سياق نصي آخر.

النص/ اللغة

تستند المساحة الكمية للنصوص على نسبية متوازنة، مثلما تتوازن في انتقاء الفعل كوحدة مكونة للجملة، بما يمكن وصفه بطغيان الجمل الفعلية على سياق النصوص، ويكون (المضارع) النسبة الأكثر في تركيب هذه الجمل، فلا يخلو سطر من فعل مضارع، في إشارة الى واضحة إلى فاعلية الزمن السردي وتحققه على نحو يقيني لإرادة الكاتبة «فالزمن المضارع لا يشير الى زمن محدد ومعين، وإنما هو مضارع للاسم، وتأتي مضارعته للاسم من ناحية، حركة أخرى وحين أراد العرب أن يدلوا على زمن هذه الصيغة، أشاروا إلى الحال والاستقبال، في هذه الصيغة، متروك للنص تحدده القرائن والإشارة»[3].

وقرائن واشارات اللغة الحكائية، تتأتى من حاضر المكان.. إلى مستقبل الفعل اللغوي الانساني، الذي تمارسه الشخصيات، وتترسمه مستقبلاً يستخلصه التفكير والاحتقان بحالة نفسية معينة.

ولذلك ينهض هذا الكم من الافعال المضارعة التي تكررت حوالي (119) مرة. مشيرة الى حيوية الفعل وتخلقه الراهن ليؤسس مفهوماً رمزياً يتمثل في احتواء الزمن، والصيرورة باتجاه حركته، وهذا الاستخدام للتقنية اللغوية بهذا الوصف، يعطي للزمن بعداً دلالياً مستفذاً من طاقة اللغة، ووظيفتها، إشارة المضارع كرامز للحاضر، المتحقق وجوده، أو للمستقبل المتطلع الى تحققه، وفي الحالين يستوعب النص الحكائي؛ النظام الصوتي للمضارع بصيغته الدلالية وجنس استنادها (يفعل وتفعل) وبذات الصيغة مقترنة بـ (سوف) أو (بالسين)، وذلك بالإحالة الى الشخصية الساردة، وهي تنسج حكايتها، وتصف فضاءات انوجادها الحاضر والمتأمل، وهو ما ينقل الحالة من مستوى فعل حركي لحظوي، إلى صياغات لغوية جمالية، تعبر عن ذلك الفعل، وتستقصي مساحته في النفس ومستوى حضوره في السياق السردي.

وتنحاز تجربة (أميمة الخميس) إلى نسويتها بدءاً من الاحالة الدلالية في العتبات النصية.. والعنوان الداخلي للمجموعة، والإهداء.. بما ينفذ إلى البعد الوظيفي للغة، كبيان جمالي، تستدعيه الذائقة االسردية (الشعرية) إلى موازاة الاستجابة الدلالية للنسيج القصصي في لغة السرد، وتوازي حركة هذه اللغة في شبكة علائقية بين المستوى المكاني ,والمستوى النفسي المحتقن في ضمير الشخصيات التي تسرد حكاياتهن، وتقوم الكاتبة بسرد الحكايات كراوية لها بالضمير المتصل، للغائب عن مشهد التكلم والحديث المتواصل، وهو ما يحقق وجودها؛ كمتبصرة بطبيعة الجغرافيا النسوية لشخصياتها، وناقلة لها بفاعلية اللغة والسرد، من المكان المخترق بسيادة الكتابة والحكاية.

وتشف قصدية الكاتبة الى التلون والتشكل في الفضاء المكاني، بكواشف لغوية تسندها الذائقة المشكلة لها، المراعية لحساسية المفردة وطاقتها الدلالية، في التعبير عن حالات نفسية وذاتية، يعرضها السرد، ككل متناغم، يمثل بنية مستقلة، تستنفد سياقاته بصياغات كنائية واستعارية، موظفة في موضعها المعبر عن مزاجها الوجداني.

«ستبقى خلف سورها في الحوت الخريفي ترعى بذورها الكامنة وثمار القرع العسلي آخر محاصيل الصيف وصولاً، والأقمار الشاحبة التى تنوس في ليالي الخريف» ص 41.

فهذا المجتزأ الوصفي الذي يسبر حالة نسوية، بكنايات استعارية جمالية، تصور البنية الجمالية للغة السردية، وتتراءى بدلالتها الكامنة في التكثيف الرمزي، وإشاريته الحرة الى الجملة المكانية: (ستبقى خلف سورها)، وتوالي الاشارة الدلالية للفعل المضارع الذي تكرر في النص (خمساً وثلاثين مرة) كراهنية احساس واعي يستشرف المستقبل، ويحقق حيوية اللغة التي تتسق مع الاحالة للمكان (السور) فإيحاء هذه المفردة بحسب توظيفها يواتر معنى الحصار الذي تكابده شخصياتها.

ودلالة السين التي تسبق المضارع تمد من زمن ذلك الحصار وتحقق الدلالة ببعدها الكامل للمكان الطارد، وتمنحه فاعلية ابتناء دلالة ثنائية للمضارع؛ لغوية تضعه في سياق الحاضر والمستقبل، ونفسية تكون الاجواء الحياتية المحصورة والمحتقنة.

ولاتنفك تعقد تماثلات وصفية تستقصي لحظات (الفعل) النفسي، تاركة مسار منولوجي، يوظف نسقيته البنية التركيبية الخلاقة، بلغة تنطوي على محرك الحساسية الشعرية، بتماسها مع المتخيل الجمالي - والتعامل الفني لتقنيات اللغة السردية، وتفضي الى ترسيخ الدلالة في البنية النصية.

على أن تناولها لبؤرة المد النفسي في الشخصيات لا يتكرر بذات اللغة والألفاظ، والرؤية..؟

وإنما يتلون بأطياف الحركة اللغوية؛ التي تتوالد صياغاتها بانسجام شكلاني يرتسم فضاءه الحكائي، متلمساً بؤر العمق المختزل في الشخصيات، بغية كشف تجلياتها عبر السرد، متمثلا على نحو مكثف في نص (البيضة والحجر مسرحية من فصل واحد) ص 85.

والذي تعيد الكاتبة فيه اعتبار العتبة النصية ووجودها كمحرك دلالي، يستهدف مضمرات يكشفها الحوار، ويجلي لحظات توترها بتوظيف تقنية الأسئلة والإجابات والحوار المسرحي، في مشهديه مكتوبة تتروى من معين اللغة المتجاسرة على الترميز للعقلاني بالساخر، واعية بمدلولات العلامات اللغوية، المستظهرة لمخزون الشخصيات، في خطاب هرمي تتوالى تفجراته بدوي يستدعي مزج المعرفي/ بالاجتماعي، ويوظف بدهيات الموروث الثقافي في حركة الحوار، ومعايشة لهاجس المتداول النسوي، من بدهياته الفكرية الكامنة في الذهن الشرقي الذكورى، لإعادة عرضها وتفكيك مفاهيمها وفرضياتها، وتقويضها بالسخرية أو المعيار التحليلي الذي يكشف وهمها الفوقي.. بحسب الكاتبة! إلى استبطان رؤى جادة ومتجاوزة، تزيح غبار الاعتياد الذكوري عن الهاجس الأهم في وعي (خمس) نساء، أرادتهن الكاتبة شخصيات للمسرحية «لأن مجرد وجود هذا الهاجس، هاجس التجاوز والكسر فضلاً عن الانخراط في الوجوه المختلفة المموهة للحرب الشرسة، أعتقد أن كل ذلك عنصر مناهض للأمل الحقيقي، عنصر مشوش أصلاً على فرص الاستماع الحقيقية والنادرة، التي تتاح للمرأة أن تستمع فيها إلى ذاتها وكينونتها»[4].

وكانت لغة (الكاتبة) تلك الانتقائية الجمالية المصغية بصدق إلى الذات والكنيونة النسوية، بحيث قاربت متخيلها الجمالي ومتوازيات رؤيتها في فضاء (النسوية) لرسم البصمة النفسية المعبر عنها، بالسياق اللغوي المتواتر على مراكمة دلالاته، وتشكيل علامات مائزة، للصياغة الوصفية والإخبارية للشخصيات بدال المروي الحكائي.

فهي تتحدث عنهن، ويبرز ضمير المتكلم في توليف يباشر وضع الحالة على المشهد النصي، ومن ثم مقاربة تكوينها الاشكالي، واستبطان تداخلاتها وأزماتها، بالتشكيل الصياغى؛ المتزاح دائما الى كشف التحول الحالاتي بمعطياته البدائية الاولى..

والتي تتقمص ضمير الإخبار والمحكي عنه بتماوجات أسلوبية، تستدعي تكويناته الطيفية المشكلة بإتقان، مقدرة على احتواء الاجواء النفسية المختلفة، واستيعابها لغوياً بالصياغات السردية لتأصيل أبعاد الرؤية الواقعية، ولعل تأكيد شهادة الدكتور عبدالله الغذامي على (أن المرأة عند أميمة الخميس لا تحكي ولا تعبر ولكنها لا ترفض التعبير ولا تفر من الكشف).

يجد سنداً موضوعيا في نصوص هذه المجموعة والتي طالتها الكاتبة بالتعبير، وناوأتها الرغبة في الكشف الذي يطال عناصر تفصيلية لا ترى وفقاً للنظرة العمومية، وإزجاء الوصف المناقبي والتعبيرات العاطفية الانفعالية؛ بقدر ما تحلل دواخلها وتستبان دقائقها التفصيلية، على نحو يمنح هذه المجموعة شهادة من الداخل.

والتعالق بالنسيج الاجتماعي لنساء (الرياض) والتوغل في البنى التفكيرية وملاذات القناعة غير المتضامة مع البنى المظهرية، بقدر استباقها لاصطفاء الاعماق التي تكون شخصياتها، والتي رسمت جغرافيتهن بانتقائية، فهن جميعاً مظلومات ومضطهدات وذوات مستوى واعٍ متعالٍ في استجابته للعلاقة الأسرية النموذجية، وفي تعبيره عن الوعي بذاتٍ المرأة ووجودها، وهن دائماً منحازات الى جانب التضحية والصبر والتحمل ومتطلعات إلى دور إنساني واجتماعي يستوعب قدراتهن..؟؟؟

إلى آخر نماذج تلك النمطية المثالية التي تشكلت منها نساء (الترياق). والتي تبدت فيها المرأة ضحية للمكان الطارد والسلبي، والمناخ الاجتماعي الحاصر لقدراتها وانسانيتها، والذي ظل يمارس دوراً قامعاً وملغياً، وأحادياً يمتلك الرجل زمامه. ويعاضد المجتمع والظروف دوره السلطوي؟

وقد كان اقتراف الكاتبة الجريء لما يستبطنه الحجاب الاجتماعي من إشكالات، وتجاوز شروط المكان بوصفه محذوراً على الكشف، أو مسكوتاً عنه، وما ينهض بخطابه الاجتماعي من محركات، تهيمن بظلالها على الذاكرة السردية، لتجعل منها وحدات نصوصية، تتداخل مع عنصر الميلودراما،

وتختط لها مشهداً يعنى بالوصف المقارب، والرؤية السردية الواعية بمكامن الاداء الفني وتقنيات القصة القصيرة. والتكنيك النافذ الى الخبايا والمضمرات لتعيد نسجه، عبر مقدرة معنية بالكيفيات والبصيرة النوعية في الانتقاء.

الهوامش والإحالات

1) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، الطبعة الأولى، 1997 دار شرقيات، ص 7.

2) د. عالي القرشي، نص المرأة من الحكاية إلى التأويل، الطبعة الأولى، 2000 دار المدى دمشق، ص 61.

3) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة د. منذر عياشي، الطبعة الأولى، 1993 إصدرات نادي جازان الادبي، ص 75.

4) فاطمة الوهيبي، احتشامات الوأد، سلسلة مقالات في جريدة الجزيرة، العدد 8802 بتاريخ 22 جمادى الآخرة 1417هـ.

5) إبراهيم السامرائي، فقه اللغة المقارن، الطبعة الثالثة، 1978، دار العلم للملايين، بيروت، ص 53.

❖ ❖ ❖

بين إنصاف البحث العلمى، وإنصاف طه حسين:

أما إنصاف البحث العلمى فيتضح فى حقيقة أن ما قاله الدكتور طه حسين فى كتابه (في الشعر الجاهلي) ليس مسلمًا لديه، لكنها كانت وقفة بحثية لها أسبابها وعواملها وآثارها.

وأما إنصاف طه حسين فيتضح في أنه رجع رجوعًا صريحًا في كتابه (مرآة الإسلام) عما قاله (في الشعر الجاهلي) وسوف نعتمد أكثر ما نعتمد على مقابلة النصوص بين الكتابين.

ومن المفيد الإشارة هنا إلى أن منهج طه حسين فى حياته الفكرية وطاقته الإبداعية يقوم على أنه يكتب ما يفكر فيه وما يقتنع به، فإذا انتهى منه كره ورفض الرجوع إليه، لأنه مشغول بقطع جسور الفكر، والإبداع في رسالته التي حمَّلها لنفسه، ولا وقت لديه للرجوع إلى الذى انتهى منه. يقول هو نفسه: «وليس من عادتى أن أفكر فيما أريد أن أكتب قبل البدء فى الكتابة مباشرة، ولكننى عندما أملى لا أفكر في شيء على الإطلاق سوى الموضوع الذى يعنينى، وإنى لأكره أشد الكره فى أن أعود إلى قراءة ما أمْلَيْت، فأنا أشعر عندما أنتهي من كتابة مقالة أو كتاب بأنني تخلصت من عبء يشقّ عليّ أن أتحمّله مرّة أخرى». (طه حسين من الشاطئ الآخر ص 39 د. عبدالرشيد الصادق محمودي كتاب الهلال يوليو – 1997العدد 559).

هكذا كان طه حسين كالإعصار الذى يعصف بصورة غير متوقعة؛ إنه يدمر ليعيد تشكيل الطبيعة حوله في رؤى وأبعاد جديدة غير عابئ بما كان لها من وجود سابق، وليس هذا غريبًا على طه حسين، فقد رسم ملامح حادّة لهذا الفهم فى شرحه لمفهوم النقد، ورسالة ومهمة الناقد التى كان طه حسين يعد فيها نفسه للصعوبات التى تعرض لها فيما بعد في الأدوار التي قام بها

فعلاً وكان ذلك في سن باكرة سنة 1911 (راجع كتابي: الحوار الأدبي حول الشعر – ص 100-108 وعلى الأخص ص 106وما بعدها – ط دار المعارف القاهرة 1987).

ولا عجب فهو يكتب في بداية سفره إلى فرنسا في مطالع الحرب العالمية الأولى إلى صديقه بالقاهرة محمد حسين هيكل ويدعوه للمحاورة في موضوع حدده له هو: (الحرب والحضارة) واختار طه حسين أن يدافع عن الحرب لفوائدها؛ فهي ليست شرًا محضًا؛ لأنها تهب الحياة خصوبة ونماء؛ إذ بعد توقُّفها تهب الحياة تجديدًا ونماءً؛ لأنها بعد توقفها تهب الإنسان ثورة في حياته المادية والعقلية؛ كالديمة الغزيرة ترسلها السماء فتتفرق بها الجموع، ولكن السماء لا تكاد تقلع حتى تكتسي الأرض بخيرات هذه الديمة وهذا الموقف من جانبه يدل أبلغ دلالة على أنه تواق للجديد، رافض للوقوف عند القائم الموروث المألوف مهما يكن عزيزًا على النفس ومريحًا لمتعوديه، ومهما يكن الخطر وراء تغييره، وجرثومة ذلك كله عنده غرامه بالتجديد والشغف بالبحث عنه، والاستهانة بكل ما يقف في سبيله.

وإذاً فطه حسين ليس على شاكلة كثير من المؤلفين والكتاب والمفكرين الذين يبدو للواحد منهم أن يعود إلى فكره بالتمحيص والتنقيح، وقد يضيف إليه أو يحذف منه أو يغير فيه، وقد يعلن تغيير موقفه من فكرة سابقة كان قد عرض لها من قبل بالمعالجة، ولذلك فإنه من الضرورى لدارس طه حسين أن يعاود النظر وأن يمحص الآراء والأفكار لديه، وأن يجيد مقابلات أقواله وتتبعها فى المصادر المختلفة عنده، ومن حسن الحظ أننى عكفت مع طلابي في الدراسات العليا على دراسة الفكر الديني في أدبه وأنجزت فيه موضوعًا لطالب جاد ومن هنا فإن صلتي بتراث طه حسين ممتدة دائمًا من قبل عام 1970.

وبحثى هذا الذى أسميه (حديث الوثائق) أقدمه للنشر للمرة الأولى، ولا أعلم أن أحدًا قد سبقني إلى فكرته وموضوعه. وقد عشت مع هذا

البحث وقتًا غير قصير أبحث وأراجع وأحرض نفسي على التدقيق وتلك هي ثمرة المقابلات والمراجعة، وتلك عناصر الدراسة أقدمها فيما يلى:

1 - العرب قديماً بين التحضر والتخلف:

يقول طه حسين فى كتابه (فى الشعر الجاهلي) ص 20:

«أفتظن هؤلاء القوم من الجهل والغباوة والخشونة بحيث يمثلهم لنا هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهلين؟ كلا، لم يكونوا جهالاً ولا أغبياء ولا غلاظًا ولا أصحاب حياة خشنة جافية، وإنما كانوا أصحاب علم وذكاء، وأصحاب عواطف رقيقة وعيش فيه لين ونعمة».

ويقول فى ص 21 على لسان من تعودوا أن يعتمدوا على الشعر الجاهلي في درس الحياة الجاهلية:

«.. فهم يعتقدون أن العرب كانوا قبل الإسلام أمة منعزلة تعيش فى صحرائها لا تعرف العالم الخارجى ولا يعرفها العالم الخارجي وهم يبنون على هذا قضايا ونظريات».

ويقول فى ص 22 أيضًا:

«لم يكونوا على غير دين ، ولم يكون جهالاً ولا غلاظًا، ولم يكونوا فى عزلة سياسية أو اقتصادية بالقياس إلى الأمم الأخرى، كذلك يمثلهم القرآن. وإذا كانوا أصحاب علم ودين، وأصحاب ثروة وقوة وبأس، وأصحاب سياسة متصلة بالسياسة العامة متأثرة بها مؤثرة فيها، فما أخلقهم أن يكونوا أمة متحضرة راقية لا أمة جاهلة همجية».

وفى المقابل يقول طه حسين فى كتابه (مرآة الإسلام) ص 5:

«فى أواسط القرن السادس للمسيح كانت الأمة العربية متخلفة أشد التخلف بالقياس إلى الأمم التي كانت تجاورها».

ويقول فى ص 6:

«.. فمن الإسراف في الخطأ أن نظن أن أهل جنوب الجزيرة العربية في ذلك الوقت قد كانوا على شيء ذي خطر من الحضارة بمعناها الصحيح».

ويقول فى ص 7:

«فإذا تركنا الجنوب إلى قلب الجزيرة العربية - أي إلى نجد - فالحياة القاسية، والعيش الغليظ والجهالة المطبقة ، ونظام القبائل الذي يقوم على العصبية أكثر مما يقوم على أي شيء آخر».

ويقول ص 8:

«ومع ذلك فلم يستطع أهل هذه المدن أو القرى أن يبرؤوا من العصبية ولا أن يعيشوا عيشة المتحضرين بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة».

ويقول ص 11، 12:

«كل ما فى الأمر أن قلب الجزيرة العربية وشمالها لم يخضعا لسلطان أمة متحضرة، وإنما خُلِّي بينهما وبين الحياة الحرة يحياها أهلها كما يريدون أو يستطيعون فعاشوا عيشتهم تلك الغليظة الجافية، لم تصل إليهم الحضارة وإنما وصلت إليهم أطراف منها، فهموا بعضها وقصروا عن فهم بعضها الآخر. فسيطرت عليهم جاهليتهم بكل ما فيها من الآثار والشرور والمنكرات».

ويقول ص 21:

«ولكن قريشًا على ذلك كانت تسكن قرية في واد غير ذي زرع، قرية منقطعة انقطاعًا تاماً عن البلاد المتحضرة».

وهكذا رجع طه حسين عما قاله في الشعر الجاهلي كما تشهد مقابلة النصوص.

2 - العرب والدين:

(أ) كنه دينهم ومدى تمسكهم به:

يقول طه حسين في (الشعر الجاهلي) ص 19:

«.. كلا كانت قريش متدينة قوية الإيمان بدينها، ولهذا الدين وللإيمان بهذا الدين جاهدت ما جاهدت، وضحت ما ضحَّت».

وفي المقابل يقول في (مرآة الإسلام) ص 13:

«وكان لهم دين غليظ كحياتهم هو هذه الوثنية الساذجة الغليظة التي لم تفكر فيها عقولهم ولم تمتزج بقلوبهم، وإنما كانت أخلاطًا ورثوها عن آبائهم فلم يغيروا منها شيئًا».

ويقول فى ص 16:

«ولا أكاد أشك في أن وثنية أهل مكة لم تكن صادقة ولا خالصة وإنما كانوا يتّجرون بالدين كما كانوا يتّجرون بالعُروض التي كانوا يجمعونها من الجنوب ومن أنحاء الجزيرة العربية لينقلوها إلى أقطار أخرى من الأرض كانت محتاجة إليها».

وفى صفحتى (16، 17) يقول:

«إنما كانوا يظهرون الإيمان بتلك الوثنية والتعظيم لتلك الآلهة ترغيبًا للعرب في الحج وتحقيقًا لمنافعهم منه. والذي نراه من حياة قريش قبيل الإسلام وحين بعث النبى ﷺ فيهم يدلنا أوضح الدلالة وأقواها على أنهم لم يكونوا أهل إيمان ولا أصحاب دين، وإنما كانوا قبل كل شيء أصحاب تجارة يسعون فيها عامهم كله».

وهذا الكلام يصورهم قومًا لا يعبئون بدين، ولا يهتمون إلا بتجارتهم وأموالهم، وهذا يناقض تمامًا ما سبق ذكره في الشعر الجاهلي.

ب - صلة دينهم بالديانتين السابقتين المسيحية واليهودية:

يقول طه حسين فى الشعر الجاهلي ص 22:

«وسيرة النبي تحدثنا أن العرب تجاوزوا (بوغاز باب المندب) إلى بلاد الحبشة. ألم يهاجر المهاجرون الأولون إلى هذه البلاد!.. فلم يكونوا إذاً معتزلين، ولم يكونوا إذاً بِنَجْوة من تأثير الفرس والروم والحبش والهند وغيرهم من الأمم المجاورة لهم ، لم يكونوا على غير دين، ولم يكونوا جهالاً ولا غلاظًا، ولم يكونوا فى عزلة سياسية أو اقتصادية بالقياس إلى الأمم الأخرى، كذلك يمثلهم القرآن».

بينما نجده فى (مرآة الإسلام) ص 6 يقرر عكس ما سبق إذ يقول:

«وكان أهل الجنوب مع ذلك قد وصلت إليهم دعوة الدينين: اليهودى والمسيحي، وأكبر الظن أن يهوديتهم ومسيحيتهم كانتا تتأثران بجهلهم وغلبة البداوة عليهم، كالذى سنراه حين نتحدث عن شمال الجزيرة».

كما يقول ص 9:

«ولكن المحقق أن العرب فى ذلك العصر الذي نتحدث عنه كانوا قد جاوزوا الجزيرة العربية شمالاً إلى الشام واستقروا في أطرافه، وأنهم كذلك كانوا قد جاوزوا جزيرة العرب شرقًا إلى العراق وإلى الجزيرة. وغلبت النصرانية على أولئك وهؤلاء. ولكنها كانت نصرانية خاصة يجهل أصحابها حقائقها، ولا يكادون يعرفون منها إلا مظاهر وصورًا».

3 - الاستشهاد بالشعر الجاهلي على حياة الجاهليين:

جاء في الشعر الجاهلي قوله ص 7:

«وأول شيء أفجؤك به فى هذا الحديث هو أنني شككت في قيمة الشعر الجاهلي.. ذلك أن الكثرة المطلقة مما نسميه شعرًا جاهليًا ليست من

الجاهلية في شيء وإنما هي منتحلة مختلقة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين، وأكاد لا أشك في أن ما بقي من الشعر الجاهلي الصحيح قليل جدًا لا يمثل شيئًا ولا يدل على شيء ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي».

ويقول في ص (8، 9):

«وأنا أزعم مع هذا كله أن العصر الجاهلي القريب من الإسلام لم يضع، وأننا نستطيع أن نتصوره تصورًا واضحًا قويًا صحيحًا ولكن بشرط ألا نعتمد على الشعر، بل على القرآن من ناحية ، والتاريخ والأساطير من ناحية أخرى.. إن هذه الأشعار لا تثبت شيئًا ولا تدل على شيء ولا ينبغي أن تتخذ وسيلة إلى ما اتخذت إليه من علم بالقرآن والحديث، فهي إنما تُكُلِّفت واختُرِعت اختراعًا ليستشهد بها العلماء على ما كانوا يريدون أن يستشهدوا عليه».

ويقول ص 15:

«ذلك أنى لا أنكر الحياة الجاهلية، وإنما أنكر أن يمثلها هذا الشعر الذي يسمونه الجاهلي، فإذا أردت أن أدرس الحياة الجاهلية فلست أسلك إليها طريق امرئ القيس والنابغة والأعشي وزهير؛ لأنى لا أثق بما ينسب إليهم».

وأثبت فى (مرآة الإسلام) أن الشعر الجاهلي حفظ كثيرًا من عادات العرب قبل الإسلام يقول ص 11:

«ولأمر ما نجد فيما ينسب إلى بعض الشعراء فى ذلك العصر من الشعر ما يدل على أنهم قد عرفوا أطرافًا من المسيحية واليهودية، كالذى نجده عند النابغة الذبياني وعند زهير وعند الأعشى وعند أمية بن أبي الصلت».

وفى ص 28 يقول:

«وليس غريبًا أن نعرف أن العلاقة بين رجالهم ونسائهم لم تكن مهذبة ولا نقية ولا مبرأة مما يعاب إلى غير ذلك من العادات الكثيرة التي غيرها الإسلام وحفظ الشعر منها شيئًا غير قليل».

ويتصل بهذا السياق عند طه حسين ما يقوله (في الشعر الجاهلي) ص 37-38: «فالمسألة إذاً هي أن نعلم: أسادت لغة قريش ولهجاتها فى البلاد العربية، وأخضعت العرب لسلطانها فى الشعر والنثر قبل الإسلام أم بعده؟

أما نحن فنتوسط ونقول: إنها سادت قبيل الإسلام حين عظم شأن قريش وحين أخذت مكة تستحيل إلى وحدة سياسية مستقلة مقاومة للسياسة الأجنبية التي تتسلط على أطراف البلاد العربية. ولكن سيادة لغة قريش قبيل الإسلام لم تكن شيئًا يذكر ولم تكد تتجاوز الحجاز. فلما جاء الإسلام عمت هذه السيادة وسار سلطان اللغة واللهجة مع السلطان الديني والسياسي جنبًا لجنب.

وإذاً فنحن إذا استطعنا أن نفسر اتفاق اللغة واللهجة في شعر أولئك الذين عاصروا النبي من أهل الحجاز، فلن نستطيع أن نفسره في شعر الذين لم يعاصروه أو لم يجاوروه».

وهذا الكلام من طه حسين ردّ عليه هو نفسه سنة 1958 موضحًا ومؤكدًا أن الأدب فى العصر الجاهلي ولاسيما الشعر منه هو الذي فرض لهجة بعينها على الأمة العربية كلها في أطرافها كان ذلك قبيل طبعه لمرآة الإسلام سنة 1959 حيث نشر في عدد المجلة يناير سنة 1958 نص محاضرته في مؤتمر خاص [بالأدباء العرب] بالقاهرة تحت عنوان: [الأدب والقومية العربية] [وجاء فيه ما يؤكد نقضه لما قاله في كتابه: [في الشعر الجاهلي].

يقول في محاضرته: «إن الأمة العربية من شمالها إلى جنوبها ومن شرقها إلى غربها، كانت في العصر الجاهلي مختلفة أشد الاختلاف: قوام

حياتها الخصام والغارات والنهب والسلب. ولم يكن يجمعها في هذا العصر الجاهلي إلا لغتها على اختلاف شديد في لهجات هذه اللغة. وإنما الذى استطاع أن يؤلف شيئًا ما بين هذه القبائل المتفرقة هو الشعر الذي لم يكد ينشأ حتى فرض لهجة بعينها على الأمة العربية كلها في جميع أطرافها وأقطارها من الجزيرة العربية. فكان الشاعر العربي إذا أنشأ قصيدة وأنشدها في ناد من الأندية ، فهمها عنه الناس مهما تكن قبائلهم ، ومهما تكن لهجاتهم أو لغاتهم الخاصة.. ثم لم يكتفوا بفهمها وإنما كان الرواة يتناقلونها عن الشاعر، وكانت القصيدة لا تكاد تنشد حتى تشيع فى الجزيرة العربية ويحفظها كثير من الرواة فى الأقطار المختلفة من أقطار الجزيرة *فأول توحيد للعقل العربى إنما جاء من هذه الناحية.. من هذا اللسان الذى أتاح للغة العربية في العصر الجاهلي أن تكون لغة اجتماعية، وأن تكون لغة تستطيع القبائل - على تباعدها واختلافها وخصوماتها - أن يفهم بعضها بعضًا، وأن يشعر بعضها بما يشعر به بعضها الآخر.. فالمكون الأول فى المحاولة لإيجاد وحدة لهذه القبائل العربية! إنما هو الأدب والشعر من الأدب بنوع خاص؛ لأنه هو الذى سبق إلى الوجود ولم يوجد أخوه النثر إلا بعد عصور تطاولت قليلاً* [*راجع من نصوص الشعر الجاهلى*] *البيتين 15، 16 من قصيدة المسيب بن علس فى مدح القعقاع بن معبد وهما:*

فلأُهدينَّ مع الرياح قصيدةً منِّى مُعَلْغَلَةً إلى القَعْقَاعِ

تـردُ المـياهَ فَمَاتـزالُ غريبةً في القومِ بينَ تَمَثُّلٍ وسَمَاعِ

وانظر حولها الصفحات: 274، 285، 288 ثم التعليق الفني 295-309 من كتابي الشعر الجاهلى].

4 - مكانة النبي وبني هاشم:

يقول د. طه حسين في (الشعر الجاهلي) ص 72، 73:

«ونوع آخر من تأثير الدين في انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين،

وهما ما يتصل بتعظيم شأن النبي من ناحية أسرته ونسبه في قريش. فلأمر ما اقتنع الناس بأن النبي يجب أن يكون صفوة بني هاشم، وأن يكون بنو هاشم صفوة بني عبد مناف، وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بني قصي، وأن تكون قصي صفوة قريش، وقريش صفوة مضر ، ومضر صفوة عدنان، وعدنان صفوة العرب، والعرب صفوة الإنسانية كلها. وأخذ القُصّاص يجتهدون في تثبيت هذا النوع من التصفية والتنقية وما يتصل منه بأسرة النبي خاصة فيضيفون إلى عبد الله وعبد المطلب وهاشم ما يرفع شأنهم ويعلي مكانتهم ويثبت تفوقهم على قومهم خاصة وعلى العرب عامة».

أما فى (مرآة الإسلام) فقد أبطل ما ذكره آنفًا إذ يقول ص 30:

«كان بين قريش رجل من أشرافهم يتّجر كما يتّجرون ويحضر مجالسهم في المسجد وفي دار الندوة هو عبد المطلب بن هاشم، ولكنه كان يمتاز من قومه بكثير من الوقار وميل إلى الدين والنُّسُك يعظم ما كان قومه يعظمون من هذه الآلهة، ولكن عن إخلاص وصدق لا عن تكلف ورياء، وقد أتيحت له أشياء زادته امتيازًا من قومه فخاصموه أول الأمر ثم أكبروه بعد ذلك؛ وهو قد احتفر بئر زمزم».

ويقول ص 32:

«وفى هذه الموقعة أظهر عبد المطلب من الصبر والجلد ومن الشجاعة والثقة ما لم يظهره غيره من أشراف قريش».

ويقول ص 34:

«وكان أبو طالب صاحب سفر فى التجارة كغيره من أشراف قريش وأوساطها».

ويقول ص 37 عن النبى ﷺ:

«ولكنه فى ذلك الطور من أطوار حياته ظهرت فيه خصال لم تكن مألوفة فى شباب قريش، وهو شديد النُّفرة من اللهو، وشديد النفرة من اللغو

أيضًا، وهو أبعد الناس عن التكلف وأقربهم إلى الإسماح واليسر، وهو أبغض الناس لهذه الأوثان التى كان قومه يعبدونها مخلصين أو متكلفين، وهو أصدق الناس إذا تكلم ، وأوفاهم إذا عامل، وأبعدهم من كل ما يزرى بالرجل الكريم، وهو بعد ذلك أوصل الناس للرحم، وأرعاهم للحق وأشدهم إيثارًا للبر... وقد شاعت عنه هذه الأخلاق، وعرف بهذه الخصال حتى أحبته قريش وسمته الأمين وعاملته على أنه الأمين حقًا».

5 - عربية القرآن وإعجازه:

يقول طه حسين فى (الشعر الجاهلي) ص 39:

«أليس من الممكن أن تكون قصة ابن العباس ونافع بن الأزرق قد وضعت فى تكلف وتصنع.. لإثبات أن ألفاظ القرآن كلها مطابقة للفصيح من لغة العرب».

ويقول ص 76-77:

«ولأمر ما شعروا بالحاجة إلى إثبات أن القرآن كتاب عربي مطابق في ألفاظه للغة العرب فحرصوا على أن يستشهدوا على كل كلمة من كلمات القرآن بشيء من شعر العرب يثبت أن هذه الكلمة عربية لا سبيل إلى الشك في عربيتها».

ويقول فى (مرآة الإسلام) ص 55 ما يتجاوز فكرته المرفوضة السابقة يقول:

«وكان عجزهم عن أن يأتوا بمثل هذا القرآن هو الدليل على أنه ليس من كلام الناس وإنما هو كلام الله الذي لا سبيل إلى تقليده ولا إلى محاكاته فضلاً عن الإتيان بمثل ما يأتي به».

ويقول ص 122:

«فقد كان القرآن معجزة أي معجزة، كان معجزًا بألفاظه ومعانيه

ونظمه، لم يستطع أحد من العرب أن يحاكيه أيسر المحاكاة، فكان معجزًا بآثاره التي ظهرت في حياة النبي والتي أشرنا إليها آنفًا، وبآثاره التي ظهرت بعد وفاة النبي والتي لايزال كثير منها باقيًا إلى الآن وإلى آخر الدهر».

ويقول ص 153:

«وقد أُلِّفت كتب قديمة وحديثة في إعجاز القرآن ولكنها على كثرتها لم تقل فى إعجازه كل ما يمكن أن يقال؛ لأنه أروع روعة وأبهر جمالاً من أن يستنفد فيه القول».

ويقول ص 159:

«وليس في التراث الإنساني كله شيء يشبه القرآن في تقويم الألسنة العربية حين تلتوي باللهجات العامية المختلفة».

6 - موقف الإسلام من الديانتين السابقتين:

يقول فى (الشعر الجاهلي) ص 27:

«ولكن الشيء الذي لاشك فيه هو أن ظهور الإسلام وما كان من الخصومة العنيفة بينه وبين وثنية العرب من غير أهل الكتاب قد اقتضى أن تُثْبَت الصلة الوثيقة المتينة بين الدين الجديد وبين الديانتين القديمتين: ديانة النصارى واليهود».

ويقول فى ص 26:

«ونحن مضطرون إلى أن نرى فى هذه القصة نوعًا من الحيلة فى إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة ، وبين الإسلام واليهودية، والقرآن والتوراة من جهة أخرى ..».

بينما يقول في (مرآة الإسلام) ما ينفي قوله السابق (في الشعر الجاهلي) ص 81:

«وكذلك يمضي القرآن ناعيًا على اليهود تلك الخصال التي أشرنا إليها في أول هذا الفصل ، ولائمًا لهم على تاريخهم المليء بالجحود والغدر والكفر ، ورادًا عليهم ما كانوا يثيرون من المشكلات أو يلقون عليه من الأسئلة التي كانوا يرون أنها ستحرجه وتقطع حجته فيفحمهم ويلزمهم الحجة.. وكان النبي يتمنى لو غُيِّرت قبلته عن بيت المقدس انحرافًا عن اليهود».

ويقول ص 83:

«وبعد خلو المدينة من اليهود وفتح خيبر ووادي القرى خف الجدال بين النبي وبين اليهود ، وقل ذكرهم فى القرآن ؛ لانقطاع الحاجة إليه؛ ولأن الله قد ذكرهم بما أخزاهم في الدنيا، وبين أنه سيخزي الظالمين منهم في الآخرة».

7 - شخصيتا إسماعيل وإبراهيم وقصة هجرة إسماعيل إلى مكة وبناء البيت:

يقول د/ طه حسين في (الشعر الجاهلي) ص 26 ص 27:

«للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل ، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضًا، ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفى لإثبات وجودهما التاريخي ، فضلاً عن إثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها.. وقد كانت قريش مستعدة كل الاستعداد لقبول مثل هذه الأسطورة في القرن السابع للمسيح».

ويقول فى ص 28، 29:

«ما يمنع قريشًا من أن تقبل هذه الأسطورة التى تفيد أن الكعبة من تأسيس إسماعيل وإبراهيم ، كما قبلت (روما) قبل ذلك ولأسباب مشابهة أسطورة أخرى صنعها لها اليونان تثبت أن (روما) متصلة بإينياس بن بريام صاحب طروادة».

وهذا ينافي ما جاء في [مرآة الإسلام] مدعومًا بآيات القرآن الكريم؛ حيث يقول ص 184:

«.. ثم تذكر – أى سورة البقرة – طرفًا من قصة إبراهيم حين أنزل من ذريته بواد غير ذي زرع ، وحين بنى البيت بمكة».

ويقول ص 200:

وذكر الله في غير موضع من القرآن أن إبراهيم قد أسلم وجهه لله وأنه لم يكن يهوديًا ولا نصرانيًا وإنما كان حنيفًا مسلمًا وما كان من المشركين وقال فى سورة آل عمران: ﴿مَا كَانَ إِبْرَاهِيمُ يَهُودِيّاً وَلا نَصْرَانِيّاً وَلَكِنْ كَانَ حَنِيفاً مُسْلِماً وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ. إِنَّ أَوْلَى النَّاسِ بِإِبْرَاهِيمَ لَلَّذِينَ اتَّبَعُوهُ وَهَذَا النَّبِيُّ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَاللَّهُ وَلِيُّ الْمُؤْمِنِينَ﴾ الآيتان (67-68).

وقال فى سورة البقرة على لسان إبراهيم: ﴿وإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ (127) رَبَّنَا وَاجْعَلْنَا مُسْلِمَيْنِ لَكَ وَمِن ذُرِّيَّتِنَا أُمَّةً مُّسْلِمَةً لَّكَ وَأَرِنَا مَنَاسِكَنَا وَتُبْ عَلَيْنَا إِنَّكَ أَنْتَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ (128) رَبَّنَا وَابْعَثْ فِيهِمْ رَسُولاً مِّنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِكَ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَيُزَكِّيهِمْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ (129) وَمَن يَرْغَبُ عَن مِّلَّةِ إِبْرَاهِيمَ إِلاَّ مَن سَفِهَ نَفْسَهُ وَلَقَدِ اصْطَفَيْنَاهُ فِي الدُّنْيَا وَإِنَّهُ فِي الآخِرَةِ لَمِنَ الصَّالِحِينَ (130) إِذْ قَالَ لَهُ رَبُّهُ أَسْلِمْ قَالَ أَسْلَمْتُ لِرَبِّ الْعَالَمِينَ (131) وَوَصَّى بِهَا إِبْرَاهِيمُ بَنِيهِ وَيَعْقُوبُ يَا بَنِيَّ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَى لَكُمُ الدِّينَ فَلاَ تَمُوتُنَّ إِلاَّ وَأَنتُم مُّسْلِمُونَ (132) أَمْ كُنتُمْ شُهَدَاءَ إِذْ حَضَرَ يَعْقُوبَ الْمَوْتُ إِذْ قَالَ لِبَنِيهِ مَا تَعْبُدُونَ مِنْ بَعْدِي قَالُوا نَعْبُدُ إِلَهَكَ وَإِلَهَ آبَائِكَ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَاقَ إِلَهاً وَاحِداً وَنَحْنُ لَهُ مُسْلِمُونَ (133) تِلْكَ أُمَّةٌ قَدْ خَلَتْ لَهَا مَا كَسَبَتْ وَلَكُم مَّا كَسَبْتُمْ وَلاَ تُسْأَلُونَ عَمَّا كَانُوا يَعْمَلُونَ (134) وَقَالُوا كُونُوا هُوداً أَوْ نَصَارَى تَهْتَدُوا قُلْ بَلْ مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفاً وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ (135) قُولُوا آمَنَّا بِاللَّهِ وَمَا أُنزِلَ إِلَيْنَا وَمَا أُنزِلَ إِلَى إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ وَالأَسْبَاطِ وَمَا أُوتِيَ مُوسَى وَعِيسَى وَمَا أُوتِيَ النَّبِيُّونَ مِن رَّبِّهِمْ لاَ نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِّنْهُمْ

وَنَحْنُ لَهُ مُسْلِمُونَ (136) فَإِنْ آمَنُوا بِمِثْلِ مَا آمَنتُم بِهِ فَقَدِ اهْتَدَوْا وَإِن تَوَلَّوْا فَإِنَّمَا هُمْ فِي شِقَاقٍ فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللَّهُ وَهُوَ السَّمِيعُ العَلِيمُ (137)﴾ الآيات: (127-137) البقرة.

فالله يثبت فى هذه الآيات دعاء إبراهيم وإسماعيل أثناء رفعهما القواعد من البيت أن يجعلهما مسلمين له ، وأن يجعل من ذريتهما أمة مسلمة له، وأن يبعث في هذه الأمة رسولاً منهم يتلو عليهم آياته ويعلمهم الكتاب والحكمة، وينبئنا بعد ذلك بأن أبناءه وأحفاده ظلوا مسلمين من بعده، وأن يعقوب قد وصى بنيه بالإسلام وامتحنهم فيه حين حضره الموت.

8 - تحديد معنى حنيفية إبراهيم:

يقول طه حسين فى (الشعر الجاهلي) في ص 80، 81:

«.. ويذكر - أي القرآن - غير دين اليهود والنصارى دينًا آخر هو ملة إبراهيم ، هو هذه الحنيفية التي لم نستطع إلى الآن أن نتبين معناها الصحيح.. ولم يكن أحد قد احتكر ملة إبراهيم ولا زعم لنفسه الانفراد بتأويلها، وقد أخذ المسلمون يردّون الإسلام في خلاصته إلى دين إبراهيم هذا الذي قد كان أقدم وأنقى من دين اليهود والنصارى».

وهذا القول السابق يناقض ما جاء في (مرآة الإسلام) إذ يقول ص200:

«وذكر الله في غير موضع من القرآن أن إبراهيم قد أسلم وجهه لله، وأنه لم يكن يهوديًا ولا نصرانيًا وإنما كان حنيفًا مسلمًا وما كان من المشركين».

ويقول ص 208:

«فإسلام إبراهيم (لم يكن طاعة ظاهرة تؤديها الجوارح، وإنما كان طاعة واسعة عميقة تملأ القلب وتمتزج بالنفس وتُسخِّرُ لها الجوارح، ويُقدِّم

لها على ما لا يُقْدِم الناس عليه إلا بالجهد كل الجهد، واستكراه النفس عليه أشد الاستكراه».

9 - تناقض المعيار بين الكتابين (في الشعر الجاهلي ومرآة الإسلام) في فهم النص القرآني الكريم:

يقول طه حسين في (الشعر الجاهلي) ص 26:

«للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضًا ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي».

ويقول ص 28، 29:

«ما يمنع قريشًا من أن تقبل هذه الأسطورة التي تفيد أن الكعبة من تأسيس إسماعيل وإبراهيم كما قبلت روما قبل ذلك ولأسباب مشابهة أسطورة أخرى صنعها لها اليونان ..».

وواضح هنا أنه ينكر أشياء وردت صراحة في القرآن الكريم وفهمها المسلمون الأوائل مسلمين بها ، كوجود إبراهيم وإسماعيل ، وبنائهما البيت.

وطه حسين في (مرآة الإسلام) يرفض التأويل ويحتكم إلى فهم النبي وأصحابه ، عندما يعرض لسورة الفيل وبعض تأويلات المعاصرين لها عند قوله تعالى: ﴿وأرسل عليهم طيرًا أبابيل﴾. يقول في ص 32:

«وما أحب أن أعرض لتأويل هذه الطير الأبابيل التي رمت الحبشة بحجارة من سجيل فجعلتهم كعصف مأكول؛ لأني أوثر دائمًا أن أقبل النص وأفهمه كما قبله وفهمه المسلمون الأولون حين تلاه عليهم النبي ﷺ.

كما يقول ص 283:

«والذين يقولون إن السماوات السبع التي تذكر في القرآن الكريم هي الكواكب السيارة، إنما يرجمون بالغيب، ويقولون ما لم يقله النبي وأصحابه».

10 - القراءات القرآنية:

يقول طه حسين في (الشعر الجاهلي) ص 34:

«إنما نشير إلى اختلاف آخر في القراءات يقبله العقل ويسيغه النقل وتقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التي لم تستطع أن تغير حناجرها وألسنتها وشفاهها لتقرأ القرآن كما كان يتلوه النبي وعشيرته من قريش، فقرأته كما كانت تتكلم، فأمالت حين لم تكن تميل قريش، ومدت حين لم تكن تمد، وقصرت حين لم تكن تقصر..».

وهذا كلام يرى فيه أن قراءات القرآن غير منزلة من عند الله، ولم يقرأ بها النبي ﷺ وإنما قرأت بها القبائل كل حسب لهجتها وإن خالفت لهجة قريش.

بينما طه حسين نفسه يقرر في (مرآة الإسلام) أن هذه القراءات منها سبع متواترة أجمعت عليها الأمة، حيث يقول في ص 154:

«وقد تختلف قراءة المسلمين لبعض ألفاظه مدًا وقصرًا وإمالة وإطلاقًا ولكن سبعًا من هذه القراءات وصلت إلينا متواترة وأجمعت عليها الأمة، ولا بأس منها على النص لا في لفظه ولا في معناه».

11 - الجهاد بين النبي وقريش في العهد المكي:

يقول طه حسين في (الشعر الجاهلي) ص 48:

«وأول ما يحسن أن نلاحظه هو هذا الجهاد العنيف الذي اتصل بين النبي وأصحابه من ناحية، وبين قريش وأوليائها من ناحية أخرى. أما في أول عهد الإسلام بالظهور حين كان النبي وأصحابه في مكة مستضعفين فقد كان هذا الجهاد جدليًا خالصًا وكان النبي يكاد يقوم به وحده بإزاء الكثرة المطلقة من قومه...».

ويقول ص 49 أيضًا:

«فليس من شك إذاً فى أن الجهاد بين النبي وقريش قد كان دينيًا خالصًا ما أقام النبي في مكة».

وهذا الكلام يفهم منه أن جهاد النبي وأصحابه ضد قريش في العهد المكي كان جهادًا حوارياً جدليًا (خالصًا).

ولكننا نتساءل: أين هذا الحوار وهذا الجدال (الخالص) مما لقيه النبي وأصحابه من عنت واضطهاد؟

وجاء طه حسين في مرآة الإسلام لينفي كلامه السابق (في الشعر الجاهلي) وليوضح في استفاضة المعاناة الرهيبة والتضحيات الجسام للنبي ﷺ وصحبه ومدى صبرهم على صنوف الإيذاء والتعذيب حتى القتل. *يقول في ص 42:*

«ثم تألبوا عليه وجعلوا يؤذونه في نفسه وفيمن تبعه من الناس بأيديهم وألسنتهم. ثم أصبحت الحياة بينه وبين قومه جهادًا متصلاً عنيفًا أشدّ العنف وأقواه. ولكنه صبر لهذا الجهاد كما أُمِرَ أن يصبر، واحتمل فيه من ألوان المشقة ما ينوء بالرجال أولي العزم كما أُمِرَ أن يحتمل، وجعل يُصبِّر أصحابه ويهون عليهم ما كانوا يلقون، وما أكثر ما كانوا يلقون من ضروب الفتنة والعذاب!».

ويقول فى ص 44:

«فعمدوا إلى إيذائه في أصحابه وفي الرقيق والضعفاء منهم خاصة لعلهم أن يصدوهم عن الإقبال ويردوهم بعد إيمانهم كفارًا، ولعله حين يرى ذلك أن يحس ما يشقى به أصحابه فيؤثر لهم ولنفسه العافية ، فجعلوا يعذبونهم بالضرب حينًا، وبالماء حينًا، وبالنار حينًا، وبالموت حينًا آخر.. قتلوا ياسرًا وزوجه سمية ذات يوم وابنهما عمار يرى، فلم يصرفوا الأبوين ولم يصرفوا ابنهما عمًّا أراد الله لهما من الكرامة بالإيمان».

كما يقول فى ص 46:

«وكان موقف قريش من المسلمين مختلفًا، فأمّا ضعفاؤهم وفقراؤهم فكانوا يصبون عليهم العذاب صباً، لا يخافون فى تعذيبهم لومًا ولا إنكارًا وأمّا أولو الشرف منهم الذين يأوون من قومهم إلى ركن شديد فكانوا يؤذونهم بألسنتهم، ويؤذونهم بالقطيعة، ويغرون قومهم أن يشتدوا عليهم، ويفتنوهم عن دينهم ما استطاعوا إلى فتنتهم سبيلاً..».

12 - الجهاد بين النبي وقريش في العهد المدني:

يقول طه حسين في (الشعر الجاهلي) ص 49:

«فلما انتقل إلى المدينة أصبح هذا الجهاد دينيًا وسياسيًا واقتصاديًا وأصبح موضوع النزاع بين قريش والمسلمين ليس مقصورًا على أن الإسلام حق أو غير حق، بل هو يتناول مع ذلك الأمة العربية أو الحجازية على أقل تقدير لمن تُذْعِن، والطرقُ التجارية لمن تَخْضَع».

وطه حسين يقول عكس ما تقدم في كتابه يقول في (مرآة الإسلام) ص 115:

«والواقع أن الجهاد بين النبي وبين المشركين من العرب كان متصلاً وكان شاقًا، كان النبي يريد أن ينشر الإسلام من جهة، وكان أعداؤه المشركون يحاولون أن يمنعوه من ذلك ما استطاعوا إلى منعه سبيلاً يغيرون على المدينة حينًا ، ويتهيئون للإغارة عليها حينًا آخر».

تعقيب:

وهكذا يتبين لنا من هذا العرض الهام الذي يمثل مرآة عاكسة دقيقة التحديد لطبيعة رجوع (أ. د طه حسين) عن آرائه وتصوراته في الشعر الجاهلي التي قوبلت بمعارضة بالغة الشدة.

وبهذا العرض العلمي الموثق يتم إنصاف البحث العلمي في حقيقة ما قاله طه حسين من قبل فى كتابه (فى الشعر الجاهلي). وحسبي أن أكون – فيما أعلم – أول من كشف بالدليل النقلي براءة طه حسين مما يؤخذ عليه فى الشعر الجاهلي وبذلك يتم إنصاف الدكتور طه نفسه مما بقي له أو عليه بسبب هذا الكتاب.

وقد تركت الحديث فى هذه الفِصْلة من البحث للنصوص فى دقتها ووثاقتها؛ ومن ثم أسميتها: (حديث الوثائق [لإنصاف البحث العلمي)، وإنصاف الباحث الكبير الدكتور طه حسين الذي أثرى حياتنا الفكرية والثقافية في كل أوقات الاتفاق والاختلاف معه.

وكشفت عن منابع التوثيق لدى من يريد إثبات رجوع طه حسين عما قاله في كتابه «في الشعر الجاهلي» حيث يقول كثيرون برجوعه ولا يوثقون ذلك؛ لأن من خصائص طه حسين إذا كتب شيئًا انصرف عنه ولا يعود إلى التعليق عليه بما يفيد مخالفته.

ولنا لقاء آخر مع طه حسين في بحث قادم إن شاء الله تحت عنوان «طه حسين: الرؤية والموقف».

❖ ❖ ❖

تشكلات معرفية ذات فرادة

قيّض للحداثة الغربية من فرض منطقها ومفاهيمها، نحو إطلاق الأحكام على المجتمعات الأخرى. ولم يتوقف هذا الأمر على التحليل والتفسير بل تخطاه إلى إصدار القرار القاطع، حول وضع التوصيفات للمجتمع الواقعة خارج نطاق المركزية الغربية. وهكذا برزت توصيفات مثل المركز والأطراف - العالم الثالث - البلدان النامية. ومن هنا برزت النظرة الغربية المستقاة من طبيعة الوعي بمفهوم التاريخ، والناتجة عن الواقع المعاش، فالنظرية الاقتصادية الغربية تقسم العالم إلى مركز وأطراف، فيما تعمد النظرية الثقافية الغربية إلى تقسيم العالم وفق ثنائية العالم المتحضر والآخر المتخلف[1]. وعلى الرغم من جميع سمات الوحشية والتخريب الذاتي الذي عانى منه الغرب، وعبر تجربتين مريرتين، تمثلتا في الحربين العالميتين الأولى والثانية. بقي الخطاب الغربي يؤكد على تعاليه ويوجه أسهم نقده إلى العالم، معتمداً في ذلك على الانتقائية الموغلة في التسطيح، فهي تارة تشير إلى الأوضاع المزرية التي تعيش في كنفها المرأة، وفي أخرى تؤكد على أن مرجعيته الثقافية في العالم الثالث مستمدة من السلطة الحاكمة، وتارة تدافع عن حقوق الإنسان[2]، وفي أخرى عن الشرعية الدولية.

الغرب في اعتماده على المقارنة مع الآخر، يعمد إلى استحضار السياقات المستمدة من ثقافته الذاتية، وإخضاع كل حالة لمقياسه الخاص به، وهكذا تعامل مع جميع تجارب النمو في العالم الثالث. ولا يقف الأمر عن المعطيات المادية، بل يتخطاها نحو مسألة الهوية الثقافية، باعتبار التأكيد على أهمية دور النخبة والإهمال لجميع الأنشطة والتفاعلات الداخلية،

والإصرار للربط مع الحاضر، باعتبار المعطيات التي أفرزتها حضارة المعلوماتية[3] كنتاج غربي خالص. وإذا ما استندنا إلى معطيات وفروض المنهج السوسيو-تاريخي، لكنا نقف على تفسير للفعل التاريخي قوامه؛ الحتمية والإرادة الحرة، وليس التبعية للقيادة الملهمة «الكاريزما». فالتاريخ لا يكتبه المنتصرون فقط، ولا هو بالحكر على النخب الحاكمة، بقدر ما يستند إلى أهمية دور الجماهير فيه، وأهمية التماهي في الحياة اليومية، حيث الفقراء والبسطاء والناس العادون[4]، الذين لا يعيشون من التاريخ لحظة محددة، بقدر ما يتفاعلون مع جميع اللحظات الزمانية.

المركزية الغربية تتبدى في أشد نزوعها عنصرية، حين تعمد إلى تغريب العالم، فهي لا تتورع عن منهج الإلحاق لأي تجربة متقدمة. وهكذا كان تعاملها مع التجربة اليابانية باعتبار حظوظ القوة والحداثة فيها. بل إن توصيفات الهوية الثقافية كانت من أهم المخرجات التي تفاعلت معها، حيث «الأنكلوساكسونية» للتمييز عن الطابع الأمريكي والإنكليزي، أو «الفرانكفوني» كاتجاه معمق نابع عن فرنسا[5]. إنه التفسير الاستعماري في أشد تفاعلاته ثنائية، حيث ترسيمة؛ القوي – الضعيف، شمال – جنوب، العالم المتقدم – العالم الثالث. لكن الحاجة إلى التبادل تبقى قائمة بين هاتين الثنائيتين، حيث يكشف عنها الواقع بكل قوة وحرارة[6]. ولعل السؤال الأهم الكامن وسط هذه المتناقضة، يقوم على الفعالية الصادرة عن الغرب ذاته، ومحاولاته نحو تقديم نموذج العولمة، والحرص الشديد على تعميم عصر المعلومات وتيسير التعامل بالانترنت والموبايل والساتلايت، والتأكيد على ربط العالم وتقديمه وكأنه وحدة واحدة. ولكن ما إن يتم التعرض للموضوع الاقتصادي حتى تتعرض هذه الوحدة للانفصام[7]، بل وسرعان ما يتبدى العالم وقد ظهر كأشد ما يكون بعداً وأطول مسافة، وهكذا تضيع مقولة «القرية الكونية» أدراج الرياح، ولا يتبقى منها سوى مركز وأطراف، إنه التطلع الصادر عن الغرب من أجل تعميق الهوة وتوسيع الفواصل.

أفرز الواقع عن بروز تيارين للتفسير التاريخي، الأول مستنده يقوم على أهمية الارتكان إلى المركزية الغربية كمؤثر لا غنى عنه في تحقيق سبيل التقدم. حيث الإرادات والمعاني والرهانات الشديدة الأثر ومظاهر القوة والفاعلية، في حين يتطلع التفسير الثاني إلى الماضي، حيث البحث عن الفرادة والخصوصية. لكن الركون إلى هذين التفسيرين لا يقدم الحل الشافي، للتناقضات المعاشة التي يرزح تحت ظلها المجتمع الإنساني[8] بعمومه. فهل يمكن الركون إلى المقولة التي تؤكد «تكامل مجتمع الغرب»، وهل يمكن الوثوق لجاهزية النموذج الغزلي وخلوّه من النقائض والاختلالات. وهل يمكن التغاضي عن جميع الشرور التي يقترفها الغرب بدءاً بالتطهير العرقي وصولاً بالتمييز العنصري، واستغلال مقولات حقوق الإنسان والشرعية الدولية. أو تطلعات الخصخصة والعولمة والتجارة الحرة والتأكيد على مجتمع النخبة وتعميق التوعية الاستهلاكي[9] والنزعة الفردية.

منطق الكشف القومي

ما هو السبيل لخوفهم العالم بشكل أفضل، سؤال لا يخرج أبداً عن موضوعة المطابقة والاختلاف. هل يجب الخضوع دائماً لمنطق حيازة القوة وإرادات المعنى، حيث الغرب الزاخر بمعطيات الحداثة وتجليات التقدم. أم أن الاختلاف سيفضي بنا نحو مجالات أرحب من الوعي المنتج لتثبيت روح التسامح والتفاهم. وإذا ما كان الحديث في الأدبيات السياسية الآنية، صارت تؤكد على قذف القومية بأقذع النعوت وأبشع الصفات، وراحت تحمّلها كل خطايا الماضي وتناقضات المستقبل[10]، بل غدت القومية وكأنها «شرير الرواية» إذا لم نقل وكأنها «فرنكشتاين»!

وإذا ما استرجعنا افتتاحيات جريدة «البرافدا» حيث الكلام الهادئ في جوٍّ ساخن، لأمكننا استنطاق بعض موضوعات الخطاب القومي المفرد للمعطيات الموضوعية، في مجال الصراع الطبقي، أو إبراز ملامح الهوية

الثقافية؛ عرقاً وديناً وحضارة. وإذا ما حمّلت المسألة القومية خطايا القادة الملهمين «الكاريزما»، فهل هذا يعني إنفاء العوامل المشتركة في جميع الأنظمة السياسية، في تطلعها نحو تحديد علاقتها بالجماهير، وبالوسائل المختلفة؛ قهراً أم إقناعاً. هذا إذا لم نقل بأن الإقناع يعد الامتثال الأشد حضوراً، حيث التركيز نحو القيم السائدة ومجالاتها القائمة في: الثقافة والدين والعرق والطائفة. لتكون النتيجة التشكل الحاسم في التوحد مع منطق السلطة. وهل يمكن التغاضي[11] عن لقاء مصالح الأفراد أو حتى الجماعات مع توجهات نظام سياسي بعينه، وعلى مستويات متعددة الإعلام، الدين، التعليم، اللغة، العادات.

من خلال منطق التوحّد هذا يبرز عامل الفصل بين مكتسبات الشرعية أو محفزات التكتيك داخل بنية السلطة الحاكمة. وباستعادة منهجية - لفروض السوسيو-تاريخية، يمكن الوقوف عند موضوعتي التفسير للفعل التاريخي والمستندة إلى الإرادة الحرة والحتمية. حيث لا يمكن فصلهما عن إرادة الجماهير في رفض الامتثالات التي تفرضها سلطة القهر. فالحقيقة لا يمكن أن يمتلكها طرف[12] على حساب آخر، إنما هي امتثال لحقيقة الإدراك الكامن في الوعي الجمعي.

ترى إلى أي حد يمكن القبول بالمنطق الذي يستند إلى أهمية التعبئة في توجيه الجماهير، هذا إذا ما أخذنا بالاعتبار خصوصية التجربة السوفيتية، والتي سلخت من عمرها «سبعيناً من السنوات» تحرض وتحث على الرفض للنموذج الغربي، وتجهز بعدائها الصريح لمنطق التاتبية وفروض البورجوازية. لكن التعبئة هذه سرعان ما ذهبت أدراج الرياح، بمجرد إعلان انهيار الاتحاد السوفيتي، حيث بات المواطن الروسي يتطلع بكل ما أوتي من جهد[13] نحو تقليد الغرب والامتثال لمكوناته المعرفية ونموذجه الاستهلاكي. والسؤال الأهم في كل هذا، هل يتلخص في المقارنة بين ثنائية الأسوأ - الأفضل، باعتبار أن الأفضل لابد أن تكون له شروط الديمومة والبقاء، أم أن هناك معطيات ذاتية، كانت المحرّض نحو تفجير هذا التطلع من قبل الأفراد

داخل المنظومة التي أشبعت تعبئة وتحريض. إزاء كل هذا كانت الأدبيات الاستراتيجية قد تطلّعت نحو تقديم معالجاتها، من خلال دراسة أبرز المرتكزات، لكنها لم تقف طويلاً أو بتكثيف عند «الخصائص القومية» للتجربة السوفيتية المنهارة. حيث أتخمت المؤسسة الحاكمة بالعناصر غير الروسية، وما أفرزته هذه التخمة، من انعكاسات على الواقع الاجتماعي[14]، كان له الأثر الأبرز في التطلع نحو تقليد النموذج الآخر، المنبوذ على مستوى الشعارات والمفتون به على مستوى المضمّر والمسكوت عنه. وعبر استقراء لتجارب الدولة القومية الراعية، تتكشف معطيات التعارض[15] بين التحرر الثوري والوعي القومي، بعد أن كانت العلاقة بينهما شديدة الوثوق.

البحث في القوى الجديدة

ميكانزمات الفعل السياسي في تجدد، ولكن ليس من منطلق مفاهيم العقلانية الأداتية، العاملة على تحديد الاتجاهات الثقافية، والموسعة لإيجاد فراغ في القيم يكون المانح والضامن لتبلور الاتجاهات الديمقراطية: ولا يقف الأمر عند هذا، بل إن اتجاه العقل الأداتي نحو الوسائل الموصلة إلى الغاية المتمثلة بالحداثة، سرعان ما تتعرض إلى التناقض والتقاطع، باعتبار أن الوسائل هذه نابعة من قيم اقتصادية وثقافية، بل إن كثيراً ما يعجز العقل الأداتي إزاء المعضلة الأخلاقية[16]، وهذا ما يفسره اليوم التوقف وبحذر شديد عند معطيات التطور الهائل في مجال الهندسة الوراثية والاستنساخ البشري. فهل الأمر يقتصر عند فعالية أداتية ممكنة الحدوث، أم أن هناك معطيات موضوعية ومعيارية لابد من التعاطي معها. إنها علاقة الوجود والتغير، حيث المرتكزات المستندة إلى موقع الأفراد فيها والمجموعات من حيث توزيعات الوحدات الاجتماعية[17].

تجليات هابرماز

تبلور الاتجاه النقدي، من خلال الدفق الفكري لمدرسة فرانكفورت

وعلى يد مجموعة من الفلاسفة المحدثين من أمثال؛ هوركهايمر، أدورنو، والتر بنيامين، وآخرون. ويتجلى الارتباط الوثيق بين مفهومي النقد والحداثة من خلال الجهود التي بذلها «هابرماز»، حيث تمكن من توظيف المنهج النقدي الذي وصفه «كانت» لنظرية الفعل التواصلي الذي يقوم على الحوار بين الفئات الاجتماعية ذات الاختلاف الطبقي والعقائدي وصولاً إلى وعي متحرر من هيمنة[18] سلطة المؤسسات.

فالأزمة التي تعاني منها الحداثة في الغرب، ما هي إلا ملامح لمعيقات بنيوية داخل الحداثة عينها. حيث الصدام بين تيار العقل الذي شادت عليه المركزية الغربية جميع مكتسباتها، وتيار رفض العقل المتطلع نحو وعي ثقافي جديد قوامه الوعي الجديد بالثقافة الوطنية حيث التشديد على الانفتاح من دون التخلي عن الخصوصية[19]. ولعل المستند الذي يقوم عليه مشروعه يتطلع نحو التساؤل «الفيبري» حول تركز معطيات التقدم في الغرب، وحضور المعطيات العقلية فيه. والواقع أن النزعة العلمية كانت قد تجسدت في جملة من المضامين والقطاعات، تم التعبير عنها في السياسي والقانوني والاقتصادي والاجتماعي والأخلاقي والفني، ولعل الأبرز في معطيات ممارستها، كان تجليها في الروح الرأسمالي والتي قدّر لها[20]، تنظيم الواقع الاقتصادي في الغرب. وهكذا كانت اللحمة بين العلمية والحداثة، ومن هنا بالذات برزت القيم والممارسات في مضمون فعل «التحديث» الذي استمد معطياته الموضوعية من فكرة «الحداثة».

يأتي تأكيد «هابرماز» على أن الأدب الروحي لفلسفة الحداثة هو «هيغل»، باعتبار تماهي فروضه الفلسفية، مع حركة الانتقال الجديد الذي شهده العالم، والبناء الذي شادته أوروبا عبر عصر الإصلاح، حيث الولوج في العصور الحديثة. والمعطيات التي يقدمها «هيغل» تتجلى في رفض المعاني السابقة التي أسبغتها العلاقات القديمة، من خلال البحث عن مكنون جديد لمعنى الوجود والتمثلات التي قدمتها فلسفة الأنوار، وبروز المنجزات وتداولها داخل الوسط الاجتماعي. حيث الفلسفة المثالية والتأكيد على حرية الإرادة،

وحالة التماهي بين القيم والذاتية لإبراز حالة النقد والفصل بين المطلق والنسبي. والتأسيس الأهم لدى «هيغل» يتبدى في الوحدة القائمة بين الوجود والفكر، انطلاقاً من تطور الفكرة بذاتها، باعتبارها جوهر العالم وأصله[21]. وإذا ما كان التصور يعد الأساس الذي تنطلق منه الفكرة، فإنه عمد إلى الفصل بينهما باعتبار آنية التصور وكلية الفكرة وشمولها حيث المطلق[22]. ومن خلال الإدراك الذاتي يتم تحديد تطور الفكرة عن طريق ثلاث مراحل؛ المنطق، الطبيعة، فلسفة الروح، فالتأكيد على أن التطور لا يتم إلا من خلال التناقض، حيث الأثر الذي تتركه التغيرات الكمية في التغيرات النوعية. وعلى هذا الأساس كان التأكيد على أن كل رؤية معرفية، ما هي إلا تجسيد لمدركات كل مجتمع[23].

التأثير الأهم يتبدى في الانقلاب العقلي الذي دعا إليه «نيتشه» ت 1900، حيث الرفض المطلق لعالم المثل والاعتماد على العالم الحسي من خلال التركيز على «إرادة الاقتدار»، ومنظوره في هذا يقوم على بروز الإرادة من خلال التناقض. فالألم ما هو إلا تجل للإرادة الضعيفة، في حين أنه تمثيل للإرادة القوية وتأكيد للقوة والتفوق. وهكذا كان التأكيد على أهمية الفصل بين ضرورة الجسد والعقل. فهو يعلي من أهمية الجسد باعتباره الأس الذي يقوم عليه فعل الإرادة[24]، في حين أن العقل يمثل الامتداد له، فالغريزة مثل القوة الإيجابية في حين أن الوعي يمثل القوة الناقدة والسلبية. ومن خلال هذه التمثلات وفق «نيتشه» إلى صياغة المبدأ الثاني من فلسفته، والمستندة إلى «العود الأبدي للعين نفسه»، حيث طموح الإرادة نحو الزيادة. وبرفضه للهيمنة المطلقة التي تربع عليها العقل، كانت دعوته إلى الإنسان الأعلى «الذي يعمل على التفاعل مع اللحظة التي يحياها ويجتهد في إعادتها أبدياً. فغايته رفض التبعية، والتأكيد إلى جعل كل إنسان بمثابة إنسان أعلى»[25]. ومن هذا كله تتجلى «الذاتية» في صورتها الكاملة.

قامت المرتكزات التي استند إليها خطاب «ما بعد الحداثة»، منذ السؤال الذي طرحه «نيتشه» حول «الكينونة» وجسّده «هيدغر» ت 1976 في

«الدازاين – الموجود في الوجود»[26]، حيث الرفض للمطلق الذي دعا إليه «هيغل». حيث إشكالية الشعور بالوجود[27]، وأن الحقيقة التي تمسه بدءاً، تتمثل في «الموت». وعليه يمضي الإنسان في محاولة معرفة ماهية الوجود من خلال التشبث بالوجود الأصيل[28] من خلال فعل التأويل المستند إلى اللغة. وعبر التبصّرات الوجودية التي يضعها «هيدغر» تكون الفلسفة قد بدأت «بسقراط» وانتهت على يد «نيتشه»، ليتطلع الوعي للاندماج في الممارسة العلمية الآلية من أجل التوافق مع الطبيعة[29]. لتتجلى نهاية الدور الذي اضطلع به العقل الغزلي.

اللغة – الدلالة – الخطاب

على الرغم من عمق الصلة القائمة بين البنيوية والرياضيات، والتي يتم من خلال هذه العلاقة الوصول إلى فهم واضح ودال لمفهوم البنية من حيث؛ كليتها، تحويلاتها، الضبط الذاتي فيها. إلا أن المحاولات الدؤوبة من قبل المشتغلين في حقول المعرفة الإنسانية، عملوا جاهدين لتطويع هذه المفاهيم، داخل حقل اختصاصهم. حيث كانت البداية على يد عالم اللغويات السويسري «دي سوسير»، الذي اجتهد في تطبيق هذا المفهوم على علم اللغة. ولم يتوان علماء من أمثال «كلود ليفي شتراوس» و«ألتوسير» من إدخال هذه المفاهيم في مجال علم الاجتماع. كذلك فعل «ميشيل فوكو» في مجال تطبيقات علم النفس التحليلي والتاريخي.

كان توجّه البنيوية نحو الأخذ بالمجاميع للتزامن في النظام اللغوي، أما في مجال علم النفس فقد كان الرفض للأخذ بالروابط بين العناصر المعروفة سابقاً، وهكذا يتضح اتجاه البنيوية لرفض الاتجاه الذاتي. على اعتبار أن فهم البنية يتم من خلال ذاتها[30]، ولا تستدعي الاستناد إلى العناصر الأخرى للوعي بها. في حين أن سماتها والمميزات الكامنة فيها، يمكن لها أن تتبلور من خلال دخولها في حيز العمل والاشتغال. ولعل سمة الكليانية توضح آلية

الاشتغال في مجال «البنية» من حيث تكونها على عناصر مستقلة. حيث يخضع كل عنصر لقوانين مرتبطة بالمجموعة، وتقوم بمنح «الكليانية» سمات المجموعة المختلفة من خصائص العناصر. فكل بنية لها خصائص وسمات تميزها عن البنية الأخرى[31]. ومن المهم الالتفات إلى الاختلاف في مضامين استخدام البنية في مجالات العلوم المختلفة. فدراسة البنية في نطاق علم الاجتماع، يجنح من الأسهل إلى الأصعب وفقاً لترتيب الكليات، انطلاقاً من المنهج الذي اختطه «أوغست كونت» لبلوغ معنى الإنسان من خلال الإنسانية، وليس العكس. فالتركيب في البنية يقوم على أن الكل يسبق العناصر وفي أحسن الأحوال يكون متزامناً مع حالات ارتباطها. وإذاما أخذنا بنظر الاعتبار أن «البنية» في طبيعتها لازمنية، فإن الصول إلى معنى ونتائج العلاقات الناجمة[32] عنها يتبلور في سمة التحويلات داخل النظام الفكري وليس في اتجاهاته.

والأمر لا يتوقف عند العلاقات الداخلية، المبنية على الخضوع لمنطق الاتحاد بين البنى. بل إن الاتجاه يطمح إلى تحديد العلاقات التفسيرية وضبط قوانين التحويلات فيها. على اعتبار حيازة البنية على سمة الضبط الذاتي الذي يعمل على دعمها والحفاظ عليها. فكل ما يمكن أن تنتجه، لابد أن يخضع لقوانينها الداخلية، بل إن العناصر المتولدة عنها تتكفل بمهمة الحفاظ على هذه القوانين أيضاً. وبهذا المعنى فإن «البنية» لا يمكنها الدخول في علاقة فرعية داخل نسيج بنية أوسع منها أو أكثر أهمية، إذ لا يمكن المقارنة في هذا المجال. والأمر يتعلق «باتحاد بنية مع أخرى، وليس «تبعية»»[33]. ومهما بلغت خاصية تركيب العناصر من إغناء، فإن آلية الضبط الذاتي تبقى شاخصة، لتحقق تثبيت الحدود داخل نطاق كل بنية.

إن الوصول إلى الضبط الذاتي الكامن في البنية، يجعلنا نقف على الأسس الأصيلة المحركة للنظام، هذا مع الأخذ بنظر الاعتبار التشكلات الهائلة والعديدة للعناصر. لكن «الضبط الذاتي» نفسه لا يمكن تحديده مباشرة على اعتبار أن لكل بنية سياقاتها الخاصة في تحديد ضبطها الذاتي

مما يؤدي إلى أهمية العناية بالقضايا المتعلقة بالبناء والتكون المؤدي إلى ظهور البنية. لكنه يبقى ذو تأثير وفاعلية في السمة الكلية التي تحدد البنية من داخل أساسيات تكونها، وليس من انتظام علاقة الأفعال ونتائجها. فالأمر مغلوط بالإيقاع البنائي المستند إلى حالات التشابه والتكرار، الذي يقدمه الضبط الذاتي والسياقات الفاعلة فيه حيث؛ الإيقاع، التنظيم، العمليات. ليتم الوقوف[34] على الهيكل البنائي والتركيبات المؤسسة له.

يكون للغة تأثيرها على الأفراد، حيث تأخذ أشكالها من أصل واحد أو أصول مختلفة، ليتكون معناها من خلال المفهوم الذي تدل عليه. ومن هنا يكون تحديدها ووجودها، الذي يؤدي إلى ظهور ملكات التعبير الخاصة بالتفكير، حيث الاتصال والتبادل. وعلى هذا فإن سياق التطور التاريخي يؤدي إلى ظهور علاقة بين الفعل وطريقة استخدام الكلمة خلال مرحلة تاريخية معينة، حيث يتم الوقوف على الاختلاف في المعنى المتداول وطبيعة الإشارة التي تدل عليها. ومن هنا اختط «دي سوسير» نقطة الانطلاق في دراسات البنيوية اللغوية، انطلاقاً من الفصل بين البنية والتاريخ، فما تؤديه الكلمة من وظيفة داخل حقبة تاريخية معينة، يمكن أن تؤديه عناصر أخرى في ذات المعنى. هذا مع التشديد على أهمية العناصر الكامنة داخل النظام اللغوي، في تحديد موجهات هذه الوظيفة. حيث يدخل عنصر الاستعمال الاجتماعي في توطيد أواصر الدلالة والمعنى للكلمة، في حين أن الرمز يكتسي سمة فردية، باعتبار ارتباطه بالأحلام على سبيل المثال[35].

يبقى الأثر الأهم بارزاً في الجهود التي بذلها «شومسكي» في مجال علم اللغة التحويلي - التوليدي، والمستند إلى المزاوجة بين علم اللغة وعلم النفس، حيث التشديد على السمة الخاصة لقواعد التوليد في لغة المخاطب الذي يجنح إلى توطيد لغته الخاصة ودلالاته المميزة، اعتماداً على الكلمات والجمل المتداولة، حتى ليظهر الأمر وأن كل فرد داخل النسق الاجتماعي - اللغوي، يقوم بعملية إنتاج لغة جديدة. حيث الاشتقاق المستند إلى بنية اللغة الأصل[36]، والاعتماد على المنطق وموجهات الفكر والعقل في تفعيل اللغة.

تتجلى «البنيوية Structuralism» في نسقها العقلي المستند إلى الرمز، بعيداً عن الأنساق المتداولة في الخيال أو الواقع. بل إن الاتجاه الذي يطبع حركتها، يقوم على أهمية تبعية الأنساق الأخرى لها. باعتبار مرجعيتها القصوى إلى اللغة. وهي تكلف من خلال الوصف نحو دراسة الظاهرة باعتبارها بنية متكاملة ذاتياً، حيث الوحدة القائمة إلى النسق الداخلي فيها. والأمر الأهم في كل هذا لا يقوم على نسق الحفريات والتراكم[37]، بقدر ما يستند إلى طبيعة العلاقة القائمة بين الكلمات.

من هنا كان البحث عن النسق الداخلي في بنية الظاهرة، حيث التقصي عن العلاقة الداخلية بين الرموز والاعتماد المتبادل فيما بينها، ليتحدد في ضوء ذلك الكيان المستقل، المتمثل «بالبنية». وعلى هذا الأساس برز الاعتماد عليها كمنهج يبحث في مجال العلوم المختلفة «التطبيقية والإنسانية». انطلاقاً من جعل اللغة بمثابة المقياس المتحكم في إطلاق الأحكام والفروض المنهجية. والواقع أن الدرس البنيوي نظر إلى اللغة ليس باعتبارها أداة للتعبير، بل نسقاً سيميوجياً[38] «علاماتي» يخضع لاعتبارات لاشعورية. فالقياس يبدأ من «ذات اللغة ولذاتها» أي الاعتماد على الوحدة الذاتية الكامنة فيها، وليس الاعتماد على أي عامل آخر خارجي. وإذا ما كانت العلاقة بين اللغة والكلام ذات وشائج صحيحة لا يمكن فصل عراها، فإن المنهج الذي اختطه «دي سوسير»، كان قد أوضح إلى إمكانية الفصل، إذا كانت الغاية مرتبطة بالبحث العلمي والوصول إلى نتائج دقيقة[39]. وباعتبار أن الكل يفسر الجزء، كان السعي إلى دعم استقلال اللغة وجعلها المسؤولة عن توجيه الكلمة وإنتاجها. انطلاقاً من التركيز على أن الأولى تمثل النسق الاجتماعي المستقل، في حين أن الثانية تمثل آلية الاشتغال المباشر الذي ينزع إليه الفرد، داخل الوسط الاجتماعي[40].

الجانب الآخر الذي اهتم به المنهج البنيوي، كان قد تمثل في الفصل عند مستوى حركة البنية، من خلال تحديد قوام «التزامن» الذي يعنى بمجال حركة العناصر داخل الوحدة البنيوية في زمن محدد. وتمييزه عن «التعاقب»

حيث العناية بدراسة التحولات التي طرأت على اللغة عبر الزمان، ورصد مؤثرات التطور التاريخي عليها. وعلى اعتبار لاتاريخية البنية، فإن التركيز يكون على قوام «التزامن» حيث تتمتع البنية باستقرار وثبات، تكون له الفوائد، في الوقوف على نتائج علمية، هي الأقرب للمنطق العلمي، لكن هذا القول لا يلغي أبداً، أن ثمة تغيرات تطرأ على البنية. وباعتبار التطلع نحو دراسة النص، اهتم البنيويون في الدرس الدلالي[41] القائم على «الدال» و«المدلول» حيث العناية بالظاهر والباطن الذي يحتويه النص والعلاقات المضمّرة في داخله.

من هذه الموجّهات، قدمت البنيوية امتثالاتها المعرفية المستندة إلى أسبقية النسق على العصر، لتنأى بالثنائيات التقليدية التي حصرت عليها الفروض الفلسفية لفترة طويلة بعيداً، ولعل التطويح الأبرز كان قد تبدى في لفظ ثنائية «الذات – الموضوع»، وجميع المقولات التقليدية المنضوية تحت لوائهما. وباعتبار حراكيتها المنهجية العالية، قيض لها التسلل في جميع مناحي المعرفة، بدءاً من علوم اللغة والنفس والاجتماع والأسطورة، وصولاً إلى الفروع العلمية الجديدة[42]، التي بات تداولها شائعاً في الأوساط العلمية والأكاديمية والثقافية.

لقد تمت المقايسة المنهجية للبنيوية، اعتماداً على النموذج اللغوي، وتطبيقه على العلوم المختلفة. وكان التركيز قد انصب على الأشكال الفاعلة داخل بنية النص، دون العناية بالسمات الفردية الخاصة بمنتج النص، ومن هنا برزت فكرة «موت المؤلف». فالنص المعد للدراسة، يؤخذ من زاوية العلاقات الداخلية فيه، مع تجاوز المؤثرات الثقافية والاجتماعية أو أي ظروف أخرى ساهمت في إنتاجه، فالمهم في البنية «السياق» المبتنى أصلاً على النموذج اللغوي. وعلى اعتبار أن الغاية التي تتطلع نحوها البنيوية، تتمثل في الوصول إلى منهج علمي تحليلي دقيق، يحاول الوصول إلى مستوى النتائج العلمية التطبيقية، كان الاتجاه إلى رفض أية عناية بالجانب الإنساني أو التاريخي، بل إن الأساس[43] الذي يحرك كل شيء، «بحسب وجهة نظر

البنيويين» يقوم على أهمية السياق والأشكال والكليات والوحدات. حيث يتم إقصاء مفاهيم الجوهر والكينونة والأجزاء.

على الرغم من النجاحات اللامعة، التي قيّض للبنيوية من تحقيقها، إلا أنها تعرضت للعديد من الانتقادات والاتهامات، التي وصلت حد الهجوم المباشر. بل أنها في طريق تطوراتها المنهجية، شهدت بعض التعديلات من قبل العديد من معتنقيها لتبرز العديد من التيارات المحدثة والمتجهة نحو تفعيل دورها، على يد رولان بارت، غولدمان، جاك لاكان، تودوروف، ألتوسير. وإذا ما تمكن هذا المنهج من تحقيق فتوحاته العلمية البارزة وتوكيد حضوره في مجال الدرس والبحث، فإن المواجهة الحاسمة لإيقاف رصف تيار البنيوية[44]، كان قد تمثّل خلال ثورة الطلبة في فرنسا عام 1968. والتي كانت بمثابة الحد الفاصل لسعة تأثيرها وخمود أوارها.

من العلمي إلى المعرفي

لم يأل «ميشيل فوكو» جهداً من التوجه نحو تمتين أواصر العلاقة بين السوسيولوجيا والتحليل النفسي، انطلاقاً من التركيز على اللاوعي. على اعتبار أن محاولات إدراك كنه الإنسان لا تتم من خلال البحث في ذاته، بقدر ما عليها أن تتوجه نحو الخفايا الكامنة فيه. بل إن التكامل في الإنسان لا يمكن الوصول إلى مقاييسه، إلا من خلال تحديد تلك الخفايا ذات الأثر المباشر في ترسيم مفاهيمه ومحدداته، والتي من خلالها يكون التطلع نحو تحديد اتجاهات الوظائف والحاجات. وعلى هذا الأساس، كان توظيف المنهج البنيوي في الوقوف على مسار اللاوعي الكامن في الإنسان[45]، لتثبيت معالم ثقافته الخاصة. إنه الاتجاه الذي يجعل من تداول الميثولوجيا ذا قيمة ومعنى، وبالتالي الوقوف على أسس الحاجات الاجتماعية، المرتبطة بسياقات القيم والأنماط المتداولة. وانطلاقاً من الاتجاه الحسي يؤكد «ديفيد هيوم» ت 1776 على أهمية تأثير الأحاسيس في توجيه المدركات لدى العقل الإنساني حيث

يقدّم الانطباعات على الأفكار، جاعلاً من الثانية انعكاساً خافتاً للأولى. وهكذا تتبدى المؤثرات الأهم عبر التطلع نحو البحث في «التأثر الذي ينال الفكر» على اعتبار أن بنية الفكر غير قابلة للتشكل[46]، بل إن بنيته ما هي إلا انعكاس للتأثر. ومن خلال هذه العلاقة يتم التركيز على الدور المناط بالفرد داخل المنظومة الاجتماعية، حيث الثبات في رد الفعل داخل النسق الاجتماعي، وصولاً إلى انفعالات يتم توجيهها لتكون بمثابة الهدف الذي تسعى إليه الجماعة البشرية. ومن خلال هذا يمكن الوقوف على العلاقة المنطقية القائمة بين الانطباعات والأفكار، والذي تصل فيه إلى حدود الوحدة الكامنة. حيث البحث عن جعل الفكر كجزء من الطبيعة البشرية. إنه التفاعل بين الدافع والفعل ضمن العلاقات القائمة في وسط معين حيث التناغم في الانفعالات التي يبديها الفرد وصولاً إلى تحقيق الوعي بالتاريخ[47].

يتفاعل الإنسان داخل محيطه، منطلقاً من المدركات الذاتية الكامنة فيه، حيث المفاهيم واللغة التي تحدد علاقته بالموضوع. ولابد من التوقف إلى حالة التباين القائمة في توزيع أواصر هذه العلاقة، حيث الاختلاف الزماني والمكاني، بل والاختلافات القائمة بين هذه الجماعة وتلك أو الفروق الفردية[48] داخل الجماعة الواحدة.

رسمة تصور من الأصل

التغيّر سمة العالم

في حقل العلاقات، أكد العقل الغربي على سلوك الحضور باعتباره انفتاحاً، حتى تتبدى على شكل موضوع «الموجود»، وهكذا كانت المبادرة تصدر عن الإنسان من خلال فعل الانفتاح في شكل سلوك أو فعل أو توقع، ومن هنا يتم الارتباط بين الملفوظ «النطق» والتعبير عن الوجود بذاته، وصولاً إلى حالة

التطابق حيث الحقيقة مع أهمية الوقوف على موجهات المقياس الذي يعدل وينظم فاعلية السلوك[49] وصولاً إلى ماهية الحقيقة.

كان «لودفيغ فتغنشتاين» ت 1951 قد تطلع للبحث عن الحقيقة، استناداً إلى التركيب الذي تحتويه اللغة من منطق، يؤهلها لحمل المعنى الكامن في الأسماء التي تناظر الموضوعات في الواقع، المباشر، ومن خلال التصور الذري يتكون البناء اللغوي الذي لا يقوم مستنده على أي علاقة من النوع الذاتي أو الموضوعي. وكانت نظرته إلى العالم الخارجي تقوم على وقائع تنقسم منطقياً إلى وقائع ذرية، وهذه بدورها تنقسم إلى أشياء. والمقولة الأهم التي استند إليها، كانت قد تمثلت في أهمية المنطق اللغوي للوصول إلى المعنى، مع التشديد على رفض جميع القضايا الفلسفية التي لا تنتسب إلى العلم والمنطق[50]، معتبراً إياها بمثابة أباطيل غير عقلية. ومن فروض الوضعية المنطقية اجتهد «هابرماز» في نسج نظرية الفعل التواصلي للرد على تيار «نقد العقل» الذي دشّنه «نيتشه» وسار على نهجه فوكو ودريدا ومدرسة فرانكفورت النقدية. والأصل الذي تستند إليه نظريته تقوم على فعالية «التواصل والكلام» بلوغاً للموافقة على الحقيقة، حيث التفاهم والاجتماع[51] من خلال الحوار والخطاب، فاللغة هي المعبّر والوسيلة عن العقل.

على الرغم من الاتجاه نحو توطيد الخطاب المعرفي، إلا أن آليات الاشتغال في العلوم الإنسانية أوضحت عن توجهات منهجية إفرادية لكل علم اجتماعي بذاته. حتى أن الرصد لحال المعرفة، صار يؤكد على تشظٍ وتعدد للعقول. من هنا صار من العسير أن يتم الحوار بين مناهج العلوم الإنسانية، على اعتبار التمايز الواضح في العقول، الذي يصل حد التناطح. فكل واحد منها يدعي امتلاكها للحقيقة، حتى كانت النتيجة أن تلونت الحقيقة ذاتها وغدت كألوان الطيف التي لا تعرف الثبات، بل إن تشكلاتها، صارت تتخذ الزوايا المفروضة عليها من قبل أصحاب الاتجاه كل على حدة. ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل اتجه العقل الغربي المهيمن والمتسيّد إلى الإعلاء من شأن العقل الأداتي، مقابل الإقصاء للعقل الذاتي واعتباره صفقة خاسرة لا يمكن

الحصول منها على أية ثمرات. فيما كان العقل السكولائي[52] قد فرض حضوره على الواقع الأكاديمي بسياج حديدي، موطّداً أركان سطوته من خلال تكرار الفرضيات وتجميعها كرأسمال رمزي لا يقبل النقض أو المساس.

من هنا يبدأ تشكل الإشكال حول العوالق المعرفية الكامنة في الغايات التي ترصدها العلوم الإنسانية، فالأصل غدا يتعلق بإنتاج «التصورات» وليس «المعنى». والأمر يتعلق بطبيعة التمترس المنهجي الذي درج عليه أصحاب العلوم المختلفة، حتى غدا الاتجاه يتمثل في العقل الاستهلاكي - النفعي، المتوجّه نحو تحقيق الفروض المتعارف عليها، دون الأخذ بنظر الاعتبار الجانب المعرفي المنزّه، فالإكراهات والضغوط والتناسل في المعاني سرعان ما تتسلل عبر العديد من المنافذ لتفرض قسماتها على العقل، وإذا ما كانت الحداثة قد دعت إلى محاربة الكنيسة ونقض سطوتها وهيمنتها[53]، فإنها في الواقع قد استبدلت سلطة بأخرى، حيث الهيمنة والسطوة باتت لعقل الدولة الذي غدا يسيطر على العقل المعرفي.

هكذا يتبدى فكر ما بعد الحداثة المستند إلى واقع تقانة المعلومات والاستهلاك، في إنكار ولفظ الاتجاه الكلّياني في العلوم الإنسانية. والتركيز على أهمية الأجزاء والاهتمام بما هو محلي. والرفض القاطع للمنطق الذي تقدمه العلاقة القائمة بين الدال والمدلول، إنها العقيدة المتطلعة للتشكيك بجميع اليقينيات السابقة، حيث السعي للعناية بالتنظير للمجتمع وليس المجتمع ذاته. إنها التفكيك الساعي إلى التفسير([54]) دون العناية بالالتزام الوجودي أو المسؤولية التاريخية.

الهوامش

1) برتران بادي، الدولة المستوردة، ترجمة لطيف فرج، كتاب العالم الثالث، القاهرة 1996، ص 72.

2) برتران بادي، الدولتان، ترجمة نخلة فريفر، المركز الثقافي العربي، بيروت 1996، ص 7.

3) د. إسماعيل نوري الربيعي، ما بعد المركزية الغربية، مجلة الفيصل – السعودية – فبراير 2000، ص 113.

4) بيترجران، ما بعد المركزية الغربية، ترجمة عاطف أحمد وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1998، ص 23.

5) د. عبدالله إبراهيم، المركزية الغربية، المركز الثقافي الغربي، بيروت 1997، ص 16.

6) إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت 1998، ص 123.

7) د. عبدالله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي الغربي، بيروت 1999، ص 218.

8) إدوارد سعيد، المصدر السابق، ص 105.

9) شومسكي، الغزو مستمر، ص 92.

10) جورج طرابيشي، الدولة القطرية والنظرية القومية، دار الطليعة، بيروت 1982، ص 122.

11) آلان توريف، ما هي الديمقراطية، ص 181.

12) طرابيشي، الدولة القطرية، ص 51.

13) هنتنغتون، صدام الحضارات، ص 334.

14) بيترجران، ما بعد المركزية الغربية، ص 82.

15) آلان توريف، نقد الحداثة، ص 145.

16) سمير أمين، نحو نظرية للثقافة، معهد الإنماء العربي، بيروت 1989، ص 12.

17) بوتومور، النخبة والمجتمع، ترجمة جرج جحا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1988، ص 76.

18) يورغن هابرماز، المعرفة والمصلحة، ترجمة جورج كتورة، معهد الإنماء العربي، بيروت 1998، ص 15.

19) محمد نور الدين، أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، دار إفريقيا، الدار البيضاء 1991، ص 26.

20) د. عبدالله إبراهيم، المركزية الغربية، ص 338.

21) هيغل، محاضرات في فلسفة التاريخ، العقل في التاريخ، ترجمة إمام عبدالفتاح إمام، دار الثقافة، القاهرة 1986، ص 72.

22) هيغل، علم ظهور العقل، ترجمة مصطفى صفوان، دار الطليعة، بيروت 1981، ص 28.

23) هيغل، محاضرات في فلسفة التاريخ، ص 195.

24) بيير بودو، نيتشه مفتتاً، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية، بيروت 1996، ص 138.

25) عبدالرحمن بدوي، نيتشه، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1956، ص 61.

26) عبدالسلام بنعبدالعالي، الميتافيزيقيا العلم والإيديولوجيا، دار الطليعة، بيروت 1981، ص 133.

27) هيدغر، نداء الحقيقة، ترجمة عبدالغفار مكاوي، دار الثقافة، القاهرة 1977، ص 35.

28) هيدغر، مبدأ العلة، ترجمة نظير جاهل، المؤسسة الجامعية، بيروت 1991، ص 67.

29) هيدغر، نداء الحقيقة، ص 51.

30) جان بياجيه، البنيوية، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت 1985، ص 8.

31) تومبكز، نقد استجابة القارئ، ترجمة د. حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1999، ص 338.

32) أسوبنسكي، شعرية التأليف، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1999، ص 134.

33) زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة 1976، ص 44.

34) يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1985، ص 59.

35) نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992، ص 20.

36) عبدالله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، بيروت 1990، ص 66.

37) صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة السابع من إبريل، الزاوية 1996، ص 115.

38) جان بياجيه، البنيوية، ص 84.

39) دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، ترجمة صالح القرماوي وآخرون، الدار العربية، طرابلس 1985، ص 51.

40) مجموعة كتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة د. رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1997، ص 44.

41) جان إيف تاريه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1993، ص 52.

42) رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1994، ص 21.

43) محمد نظيف، ما هي السيميولوجيا، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1994، ص 19.

44) رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة ع. بنعبدالعالي، دار توبقال، الدار البيضاء 1993، ص 60.

45) روجيه باستيد، السوسيولوجيا والتحليل النفسي، ترجمة وجيه البعيني، دار الحداثة، بيروت 1998، ص 200.

46) عبدالرحمن بدوي، الموسوعة الفلسفية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1984، ج 2 ص 614.

47) جيل دولوز، التجريبية والذاتية، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية، بيروت 1999، ص 6.

48) تركي الحمد، الثقافة العربية أمام تحدي التغيير، دار الساقي، لندن 1993، ص 14.

49) هيدغر، التقنية – الحقيقة – الوجود، ترجمة محمد سبيلا وعبدالهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت 1995، ص 19.

50) معن زيادة، «محرر»، الموسوعة الفلسفية العربية، مجلد 3 ص 475.

51) محمد أركون، من الاجتهاد إلى نقد العقل الإسلامي، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، لندن 1993، ص 94.

52) محمد أركون، الفكر الأصولي واستحالة التأصيل، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، لندن 1999، ص 19.

53) جورج زيناتي، رحلات داخل الفلسفة الغربية، دار المنتخب العربي، بيروت 1993، ص 164.

54) هشام شرابي، النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1990، ص 96.

صدر منذ مدة كتاب «نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر» لمؤلفه الدكتور محمد الدغمومي ضمن منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سلسلة أطروحات ورسائل في عام 1999 ويقع الكتاب في نحو 360 صفحة من الحجم الكبير، والكتاب في أصله أطروحة لنيل دكتوراه دولة. وقد فرضت طبيعة أسئلته النقدية وظواهره المنهجية، وقضاياه النظرية تقسيمه إلى ثلاثة أبواب رئيسية مسبوقة بتمهيد يؤصل لمفاهيم البحث ومصطلحاته، فانصب القسم الأول على: رصد متن نقد النقد والتنظير النقدي ومرجعياتهما. في حين خص القسم الثاني بمقاربة المفاهيم المرجعية التي تحكم الأطروحة.

أما القسم الثالث فعاد إلى ملامسة حضور مفاهيم النقد في متن نقد النقد وتنظير النقد العربي لينهي الباحث عمله الباذخ بخاتمة مركزة مكثفة تحصر استخلاصات الأسئلة والقضايا التي كانت موضوع أطروحته، والتي ألح على نسبتها وطموحها الأكيد للانخراط في النقاش والجدل وملامستها حدود الالتباس داخل حقل نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر. وقد انطلق الباحث من اعتبار النقد نظاماً ذا وعي معرفي منهجي نظري وفلسفي وهو أمر يجعله بعيداً عن الاكتفاء بمرجعية واحدة أو مطلقة نظراً لارتباطه المستمر بالعلوم الإنسانية والفلسفات المعاصرة، وبأشكال غير حصرية من ألوان المعرفة: «فهو عاجز عن أن يرضخ لمذهب، فهو منفتح أمام الجميع هواة ومتخصصين، جماليين وإيديولوجيين وشهود ومتواضعين، ليس له تاريخه الخاص»[1]. ولذلك ظل دوما ملتقى جدال وحوار لحقول مرجعية ترتبط به وبموضوعه، إذ النقد رهن التأرجح بين وضعين: وضع ثقافي ذي أبعاد فكرية وقيمية، ووضع علمي يسعى نحو حيازة صرامة العلوم وإجرائياتها. هذا الموقع

المعرفي ذو الهوية المنهجية هو ما استدعى ضرورة قيام مبحث نقدي للتفكير في قضايا النقد وتأمل إشكالاته، وهو نقد النقد الذي نظر إليه بوصفه رؤية إبستمولوجية لوضع النقد ومفاهيمه وعلاقاته وأسئلته وإجراءاته. غير أن مفهوم نقد النقد يظل في جوهره مشروعاً يصعب تحديده يظل في جوهره مشروعا يصعب تحديده بدقة، وتعريف وظيفته ومقاصده خصوصاً وهذا الوضع الاعتباري – عمل على عمل منجز – يجعله في موقع تماس رفيع مع خطاب تنظير النقد الذي راكم متناً معرفياً يعكس ذلك الوعي المتامي بإشكالات النقد وتحدياته وأبعاده والطموح نحواشتراع آفاق جديدة في رؤية ذاك النقد لموضوعه انطلاقاً من تموضع جديد أو شق بدايات أخرى في النظر إلى مقاربة الأدب. ولاغرو أن القارئ سيكتشف لاحقاً أن هذه الأطروحة عمل محكوم بأسئلة جريئة ومستفزة لحساسيات نقدية واسعة لأنها زعزعت بدهيات في النظر والتصنيف والتحقيب والإلحاق والسبق النقدية ظلت ولعقود تصوغ المشهد النقدي وترتب أولوياته وتصرف أسئلته.

هذه الهوية الاختلافية التي نحتتها الأطروحة في طرح إشكال العلاقة والوضع الاعتباري لمفاهيم من مثل: النقد الأدبي، ونقد النقد، وتنظير النقد، وشبكة العلاقات مع حقول مرجعية نقدية أو علمية مجاورة جعلها مغامرة شجاعة جديرة بالتقدير لجملة عوامل منها:

- دقة العلاقة بين مباحث الأطروحة والجسور الخفية بينها، والنمو النسقي.
- اقتفاء تحولات الرؤى والمناهج والصيغ المعرفية للنقد ونقد النقد وتنظير النقد المتسارعة وارتباطها بنظريات معرفية وعلمية وفلسفية ومنهجية متنوعة المشارب ومتقاطبة الخلفيات.
- الغنى المفهومي وغزارته، إذ إن الأطروحة اشتغال في المفاهيم وللمفاهيم وعلى المفاهيم وهو ما يجعلها موجهة لنخبة النخبة.

هذه العوامل ألزمت الباحث باستمرار باحتراف اليقظة في أنحائها وعدم الركون إلى الوصف أو التلفيق أو الحياد، فقد ظل في جل مناطقها

متمسكاً بالمشرط شاهراً الأسئلة على المتون النقدية وأسئلتها فاحصاً أطروحتها وهويتها النقدية مرتبطاً بفرضيات عمل ذات عتبات تأويل إجرائية تسلم بالاختلاف في إطار «اقتراحها نموذجاً للتفكير في النقد صالحاً لما نسميه نقد النقد ونموذجاً مناسباً لما نعتبره تنظيرا للنقد»[2].

ولاقتحام هذا البحر اللجي من المفاهيم والمباحث والمرجعيات والعلاقات الرفيعة والجسور المضمرة اقتضى الأمر أن تأتي الأطروحة في خلال ثمانية أقسام وأربعة عشر فصلاً وما يقرب من أربعين مبحثاً..

وقد كان لزاما بحث المفاهيم الكبرى التي تنتظم الأطروحة وتؤطرها - انسجاماً مع الطابع النسقي للكتاب - بوصفها موضوع البحث وهي النقد ونقد النقد وتنظير النقد وإيضاح أبعاد الهوية والموضوع والصفة المنهجية والمفهومية..

ومن خلال فصلين حاول القسم الأول أن يلاحق حدود التقاطع والتداخل بين خطابي كل من نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر. وهي التداخلات التي استدعتها طبيعة الخطابات الفرعية المرتبطة لكل منهما، حيث إن طموح التنظير كامن في فروع المباحث المنضوية في متن نقد النقد وفي الوقت نفسه لا يمكن أن نسحب من التنظير النقدي وعيه بالوضع الإشكالي للنقد، وانكبابه على المفاهيم النقدية ومرجعياتها وقواعد النقد ومعاييره.

في حين انصب الفصل الثاني على تبين مرجعياتهما الفلسفية والجمالية واللغوية والسوسيولوجية والنفسية، ذلك أن علاقة الفلسفة بالنقد أمر مقرر. «ولعل أول تنظير للشعر تم من خلال إطار الفلسفة، وأول مرجع تحكم في النقد كان هو المرجع الفلسفي الأفلاطوني ثم الأرسطي، وأول نظرية للأدب كانت نظرية بمفاهيم فلسفية - لغوية»[3].

«إن الناقد يجد نفسه مضطراً لكي يتعامل مع رصيد من المفاهيم المشحونة فلسفياً مثل مفهوم الموت والمحاكاة والصدق والخيال والتفسير

والتأويل والحقيقة والحلم والواقع والجمال والفن، ناهيك عن المفاهيم الفلسفية النسقية التي تتبع من اختيارات فلسفية محددة مثل العبث، والحداثة والالتزام والأيدولوجيا»[4].

كما أن ظهور علم الجمال أو ظهور ما يسمى بالإستيطيقا تمكن من أن يمنح النقد الأدبي «مدخلاً جديداً ومفصلاً لموضوعه، ومده بعدد من المصطلحات والمفاهيم، فصار من الممكن النظر إلى النقد نفسه ضمن علم الجمال وتسميته بالنقد الجمالي والنقد الفني»[5] ولذلك يبدو ظاهراً وجلياً أن جانباً من المعرفة التي يعيد إنتاجها نقد النقد والتنظير يرجع إلى فلسفة الجمال حيث يهيمن على عدد من الصيغ التعريفية للنقد خصوصاً عندما يقرن النقد بالفن أو ينتسب إليه أو يجاوره»[6].

وغني عن البيان أن نقد النقد له صلة بعلم النفس مادام الأدب ليس لغة فقط فهو دلالات تحمل معاني تجربة معيشة، هذه المعاني النفسية هي موضوع نقد لدى متبعي مدرسة فرويد ومفاهيمها.

وأمسى علم النفس مرجعاً للنقد ولنقد النقد لاحقاً، وتم تفسير العمل النقدي من خلال الأحلام وطاقة الليبدو والدوافع والترددات.

والأمر ذاته يصدق على صلة هذا المبحث بعلم الاجتماع باعتبار ارتباط الأدب بالتعبير عن الواقع ووقائعه وأشيائه من جهة، وبوصف النقد ونقده بحثاً في جوهر تلك الصلة وتلك العلاقة بالواقع وعناصره ومواقف الإنسان داخل ذاك العمل الأدبي وفي ذلك إلحاح على الصيغة الوظيفية له مادام معبراً عن وعي اجتماعي يسنده موقف إيديولوجي، ولذلك ظل طبيعياً أن نجد التصورات ذاتها لدى اشتغال نقد النقد عند قطاع عريض لردح من الزمن لدى أقطاب المنهج الواقعي من مثل أمين العالم، وعبدالعظيم أمين، وغالي شكري، وصلاح فضل، وحسين مروة، والسيد يس محمد برادة، وحنا عبود.

وتظل اللغة أو البعد اللغوي في النقد ونقد النقد وتنظير النقد من

أبرز الإشكالات لأن اللغة هي المفتاح الذي بدونه يستحيل تأسيس أية بداية أو انطلاقة دون إعادة صياغة هويتها والعلاقة معها وصورة حضورها سواء في صيغتها الواصفة أو الإبداعية غير أن القسم الثاني أريد له أن يستجلي جملة من المفاهيم التي يظل نقد النقد وتنظير النقد مؤطراً دائراً في فلكها لأنها هي ما يبرر وجوده المعرفي فانصب الفعل الأول على مقاربة نقد النقد في حين يسعى الفصل الثاني للوقوف على مفهوم النظرية، أما الفصل الثالث فكان أن انصرف إلى مفهوم المنهج وأسئلته.

إن عمق تصور الباحث لموضوعه دعاه الرجوع إلى تمثل صور انبثاق مفهوم نقد النقد في السياق النقدي العربي الحديث: ذلك أنه رغم طابع الالتباس الذي ما فتئ يسمه باستمرار لاجتماع كلمتين ملتبستين في الأصل: فقد أبرز أن هذه البدايات المفترضة لهذا الفرع النقدي يمكن التحديد لها مع كتاب «في الشعر الجاهلي» لطه حسين وإن كان لم يشر إلى المصطلح بعينه فعمله في صلب اشتغال وهموم نقد النقد لتتضح صورته في أجلى مظاهرها لدى العقاد الذي يرى أن النقد ما ينبغي أن يصير - مزاجاً يعكس نوايا النفاق والمحاباة والمجاملة. لذا اقترح تحصين النقد بما سماه نقد النقد[7] - أشار إلى ذلك في مقدمة «بعد الأعاصير».

غير أنه رغم ظهور ثلة غير قليلة من النقاد ممن أشاروا من بعيد إلى بعض من مظاهر هذا الاشتغال فحدود الوعي به ماتزال ملتبسة بما لهم عن مفهوم النقد لأن وعي مفهوم نقد النقد لا يستقيم دون رصد استراتيجياته ووسائله الملائمة وغاياته وموضوعه فيبتعد بذلك عن التماهي بممارسة النقد وتاريخ النقد والتعريف بتيارات النقد، ولذلك يحق تسميتها بالبدايات أو الإرهاصات غير أن مرحلة التأسيس لمفهوم نقد النقد العربي تزامنت مع شيوع التفكير الواعي لدى النقاد في كيان معرفي منهجي ونظري بعينه لمفهوم اسمه نقد النقد والنزوع نحو تأسيس منهج ذي وظيفة محددة تمتلك الوعي بنفسها وإجراءات عملها وصلتها بما حولها من الفروع المعرفية المباشرة وغير المباشرة ويمكن التأريخ لذلك المخاض بأواخر الستينات حتى

بحر السبعينات فتنامى دور نقد النقد واكتسى حضوره صفة الضرورة بغض النظر عن طبيعة تقييمه هل هو منهج علم أو يبقى حصيلة معرفية فقط.لأن هذا السجال في حقيقة الأمر لن تكون له كبير فائدة على ترجمة الإدراك السائد لدى النقاد عن نقد النقد في أمر تأسيس قواعد ومبادئ وغايات وموضوعات نقد النقد والتي تخلق له مسافته المنهجية من غيره. خصوصا وهو -نقد النقد- نشاط معرفي له صلات بأنظمة أخرى يستدعيها المشترك الذي يمتح منه كل نظام والجسور المشتركة الظاهرة الخفية فيما بينها هكذا يقع هذا المفهوم بوصفه فعلا منهجيا بين ملتقى الأنظمة التالية: النظام الأدبي الثقافي، والاجتماعي، والسياسي والاقتصادي.

إن رصد هذه البداية الفعلية وتنامي أهمية نقد النقد يستدعي الوقوف عن وسائط تشكل معنى التنظير النقدي والإرهاصات النظرية لقطاع من النقاد العرب اتجه جهدهم النقدي هذه الوجهة بالنظر للتداخل والتماس بين المبحثين ولكن لابد في أمر النظرية من وجود نسقية تحدد مرجعيتها وانتظامها مع غيرها. هكذا انخرط قطاع من النقاد في النقد القديم والحديث فكان سعيهم الأول والأخير هو اكتشاف نظرية لهذا النقد أو في مبحث من مباحثه سواء بـ:

1) إعادة الاعتبار لنظرية قديمة وتقويتها.

2) إعادة بناء عناصر قديمة في إطار نظرية قابلة للاستمرار»[8].

غير أن فحص الصفة العلمية والنسقية لمفهوم النظرية من خلال الوعي المعاصر الذي أنتجت في سياقه يجعل معظم الاجتهادات العربية في هذا المجال تندرج في صلبها فيما يمكن أن نصطلح باسم ما قبل النظرية وما دامت المفاهيم تحتكم باستمرار إلى مرجع وزمن معينين هما ما يبرر مشروعها وتمثلاتها في إطار حركة بحثها الحثيث عن انتظام ما. فمفهوم النظرية كما يعرفه أغلب الابستمولوجيين جسم من المفاهيم ينطلق من فرضيات لإيجاد قوانين أو قواعد لتفسير ظاهرة أو لإيجاد حل لمشكلة نوعية

في حقل العلم والفكر والفلسفة[9]... ص 40، بعيدا عن اكتساب هذا الحضور بهذه الصفة في المباحث النقدية العربية القديمة منها والحديثة إلى حدود بداية الثمانينات. ويظل ذاك الجهد في حصيلته المنهجية تنظيراً نقدياً سعى لاكتشاف ضوابط ممكنة للنقد وللأدب ومن ثم فالتنظير النقدي هو جملة العمليات التي تشتغل على عناصر ما قبل النظرية أو متفرعة عن نظرية سابقة بحثاً عن نظرية مقترحة جديدة أو معدلة قبل أن تستقر في شكل بناء منظم يمكن تسميته نظرية: إنه فعل ما قبل النظرية دائماً، بمعنى أن التنظير قد يكون مسبوقاً بنظرية وقد يكون سابقا لنظرية[10]، يقتفي تنظير النقد هذا السبيل وهو في أحسن الأحوال لابد له من توافر عناصر جوهرية تضمن إمكانية الاستدلال والإقناع وهي مجموعة من الافتراضات والقواعد والمبادئ والمفاهيم والصفة\النسقية والإنتاجية حتى يكون بحثاً في صيغة مشروع يريد الوصول إلى بديل وفي الوقت ذاته له من النظرية ومن النظري والتقديم النظري والعرض النظري والنقد الأدبي.

وإذاً فكل من النظرية ونقد النقد وتنظير النقد لابد وأن يرتبط بتصور منهجي من المناهج السائدة لدى الغرب يسند تصورها ويسعفها بالرؤية الفلسفية والخلفية المعرفية ولذلك فقد ظلت اجتهادات النقاد العرب فيما يتصل بأوجه تعاطيهم مع النقد والنظرية والتنظير ونقد النقد وغيره من المنهج الواقعي نحو المنهج الشكلي فالبنيوي فالتكاملي. فالنفسي ثم الاجتماعي وغيرها، ومن ثم فهذه الدورة خلقت دواراً حقيقياً لدى المتلقي العربي الذي عانى من عسر هضم هذا الكم من التصورات المنهجية في فترة قياسية فضلاً عما شابها من نقص معرفي وإهمال ظاهر للخلفيات الفلسفية والإيديولوجية والخصوصيات التي انبثق منها المنهج الثقافي للمنهج. إذ لكل منهج زمن ثقافي يعطيه موقعه ودوره[11].

لكن القسم الثالث اختار أن يقارب المتن الذي اتخذه خطاب نقد النقد موضوعا وكذا تنظير النقد. إن طبيعة موضوع الخطابين بررت ما ذهب إليه الباحث في بحث أبعاد العلاقات التفاعلية ما بين النقد والفن الالتباس

المحرج في تلك الحدود التي تلح أيضا في الصفة الاعتبارية لعلاقة النقد بالعلم، إذ ما مدى حضور تلك الصفة في اشتغاله وما محدداتها؟ طبعاً العلم رافد ذو أساس مكين في تشكيل الاشتغال النقدي وسنده النظري، ولكن التداخل له حدوده المعقولة.

وفي الفصل الثالث يطرح المبادئ النقدية التي ساقها نقاد النقد العربي وخطاب تنظيراتهم زمناً وظلت في حكم الملك المشاع.

في حين خصص الفصل الرابع لوظيفة النقد والتي لا تتعارض مع اعتقاد كل ناقد بأهمية عمله ذاك، حيث إن إشكال الوظيفة محدد بدهياً بالمفهوم السائد للأدب من قبل النقاد، ومن ثم فمتن نقد النقد والتنظير يعادل عنده وظيفة النقد مدلولات كثيرة تبدأ من التوعية والتوجيه خدمة إلى الأدب والقارئ لتقدم مجموعة من البدائل كي تنخرط في وظائف عامة تصنيفية للنقد: وظيفة أدبية/ تعليمية/ أخلاقية/ منهجية/ أديولوجية.

وقد ارتكز في تصنيف النقد كما هو محقق في نقد النقد والتنظير – على إبعاد الصفة العلمية للتصنيف والنظر إليه من خلال أنه إجراء تنظيمي يروم إعادة ترتيب المادة النقدية التي لم تعد كلاً منسجماً بل هي على تماس ظاهر بالاختلاف والتعدد وذلك لإيضاح المسار النقدي أو المنهجي وعلاقاته، ولحصر ذلك وإيضاحه لابد من وعي بالتصنيف نفسه من حيث خلفيته النقدية ومرجعيته ومجموعة من المعايير التي تبرر الانقسام وذلك الشكل من التنظيم والترتيب المقترح. ومن معايير التصنيف المعتمدة:

معايير إجرائية ومنهجية وتاريخية ومهنية ووظيفية ومتعددة وعنها تفرع الوعي بتوزيع النقد إلى اتجاهات وأنواع قد تنقسم إلى أنواع فرعية وقد تتآلف المناهج وتمتزج مختزلة الاختلاف النقدي: هذه الإجراءات هي تعبير عن مراحل تاريخية مر بها النقد العربي منذ بدايات القرن العشرين حتى أواخر الثمانينات منه.

وإذاً فأنواع النقد باتجاهاته المختلفة لا تعدو أن تكون صدى للمناهج المشتغلة على الإبداع ولمرجعيات الأدب والنظر إليه وفيه[12].

ولعل إخضاع النقد لتأمل شامل فيما يتصل في صيرورته أو سيرورته معناه نوع من الإنصات إلى التحول في بعده التاريخي بما هو تحقيب يستدعي تصنيفاً لمراحل ما.

هذه العملية لها عناصرها ومعاييرها ودوائرها وأبعادها. وإذاً فملاحظة النقد من خلال تحولاتها الزمنية خطوة قمينة بفحص القيمة المعرفية والمنهجية التي ظلت سمته منذ بداياته المتسمة بالبساطة والتلقائية حتى امتلك نسقه وإقناعيته الإجرائية. وإذاً فثمة تصنيفات لدى النقد العربي المعاصر منذ مدرسة الديوان حتى أواخر الثمانينات ذات اتجاهات ورؤى ومراحل ارتبطت بنظريات ومناهج ومذاهب فلسفية وأدبية أو معرفية.

وعلى المستوى التنظيري يبدو أن مفهوم التصنيف النقدي ممتزج بنقص من نوع ما، أصل ذلك مرتبط بصيغة أمر تدبير أمر الاختلاف داخل النقد. إن فرز خيوط هذه الإشكالية ترتبط بطبيعة وجود واشتغال المدارس الأدبية وهي – منتجة الاختلاف – وطبيعة رؤيتها للأدب ومهمة النقد وقيمته، ولذلك فأمر بدهي أن تختلف في نظرتها وطرائقها واختياراتها، هذه الأسباب كافية بالإجابة عن الإشكال وتبرير مشروعيته فنخلص إلى تصنيفات تلتزم بأسس نظرية عامة ذات أبعاد متمايزة باحثة عن الانتظام رغم ما يعتورها من نقص وخلط وانتقاء.

وإذاً فالتصنيف النقدي ذو الوضوح المنهجي المرتكز على وعي معرفي راسخ لابد له من الاستناد على خلفية نظرية دقيقة لها غاياتها التي تظهر في صيغة النقد التي تقترحه أهدافه وتوجهاته التي تمليها علاقته بالأدب.

إذا كان لنزوع النقد المستمر في التفكير في نفسه ونقد منجزه باستمرار لغاية التقويم والتصحيح من مبرر. فما الذي يبرر السؤال التالي: لماذا يصر خطاب نقدي على انتقاد الأزمة وهو جزء منها ومن تاريخها؟ غير

ذاك الجنوح نحو الانتقاد الذي يتجاوز مجرد فهم النقد أو الرهان على التنظير له نحو التسفيه النقدي لغاية احتكار شرعية مزعومة وبديلاً عن غيره لعل هذا هو منطلق البحث في الفصل السادس ,هذا الخطاب الذي يرى أن:

- النقد جملة نقد فاسد.
- خطاب الانتقاد يأتي محملا بجديد الرؤية. المنهج. المصطلح.
- لتبرير وجوده يرى أن النقد بعيد عن هدفه وموضوعه غائب عن دوره وعن الوعي بإشكالات الإبداع.

وإجمالاً فانتقاد النقد عموماً قائم على الادعاء والإقصاء والاتهام وتبخيس القيمة الحاصلة للنقد مما يجعله في نهاية الأمر يلغي الإنجازات القائمة: بغياب الحوار/ تخلف المنهج/ ضحالة المصطلح.....

وفي الآن نفسه له دعوى وغاية منها:

- اقتراح المنهج والمصطلح.
- ضبط السياق وعمليات النقد.
- تنظيم المثاقفة وتأصيلها.

هذه الجوانب كلها إذا صح أن تكون بدائل فلأن النقد لابد وأن يستفيد من خطاب انتقاد النقد كي يضم في جرابه: خبرة وشروط ثقافية واختصاصاً ومظهراً علمياً وأخلاقياً.

وفي الفصل السابع المعنون بالنقد والقراءة، رأى الباحث أن إمكانات القراءة تتسع للتفكير في قضايا النقد وإعادة النظر في أسئلة ممارساته وتصوراته، وهو ما ينقل النقد ويسهم في تأصيل معرفي ومنهجي لعملياته وإجراءاته. ومن ثم فالقراءة أداة منهجية لتصريف مجاري النقد وتصحيح مساراتها مستقبلاً، ذلك أن أفق القراءة الذي انصهر معه أو كاد خطاب النقد

يطمح أن يقرأ نفسه بعد أن وجد صعوبة الحوار مع الأدب. إنه مدخل لممارسة نقد النقد من أجل تصحيح النقد لا انتقاده.

وفي الفصل التاسع يلمح الباحث إلى أن تعدد المرجعيات وعدم وضوحها العلمي والفلسفي كان عائقاً أمام الانتظام لخطاب نقد النقد وتنظير النقد الأدبي المعاصر وهو السبب الذي ربطه بالنقد الغربي والتراثي مما يعكس غياب أصالة الغاية فكريا وإبداعيا تتضح من سماتها طبائع التلفيق والانتقاء والتي تفسر غياب الحوار المتعدد الجسور والعلائق مع الذات مراعيا شروطه الذاتية ومستشرفا آفاق مستقبله، دون أن يكون مجبراً على إلحاق نفسه بالتراث أو بالغرب أو لابساً عباءة علم من أعلام النقد وهو ما يسمه بالاجترار والتبعية.

غير أن شروط تثاقف خطاب التنظير النقدي العربي مع النموذج الغربي لم تتضح بعد وكانت الكفة دوماً مائلة لهذا الأخير الذي يوهم بالصفة الكونية غير أن ذلك لا يؤجل التساؤل عن الخصوصية والمغايرة التي يستشعرها، وفي صيرورته تلك من الحوار المتعدد ارتكزت استراتيجياته على شعارات تبرر وجوده منها.

وثمة عوامل أخرى تظل عائقاً أمام انتظام هذا الخطاب، إضافة إلى إشكال المثاقفة الذي تحول إلى شكل من أشكال إعادة الإنتاج والتذبذب بين حال الاستعارة ومحاولة الفهم وبين الفهم وحالة العمل.

كما أن للترجمة دورها الكبير في المثاقفة، غير أن صيغة استثمارها تعكس طبيعة النقد ونقد النقد والتنظير لكونها تتم في ظروف سيئة، ونتيجة مبادرات فردية دون تخطيط، أو توجيه مما يسقطها في الانتقائية. وهي لذلك شاهد على الفوضى المصطلحية وضعف المساهمة في الدفع بسيرورة النقد العربي والعجز عن الحوار.

كل ذلك بسبب الاقتصار على ترجمة المقالات والكتب الفرعية في

غياب شبه تام للأصول والكتب الأساسية التي لها دور بارز في تطوير الاشتغال في خطاب نقد النقد والتنظير.

هذا الوضع هو أحد أسباب إقدام قطاع وافر من النقاد على الاتكاء على الاستعارة سواء بالاختيار أوالاقتباس أو الإحالة المستخلصة من النقد الغربي، معتقداً أن ذلك هو ما يقوي موقفه؛ فاستحال معه النقد العربي خطابا مشوها بكثرة الاقتباسات والإحالات كأنه فسيفساء.

وإذاً فكتب النقد وتنظير النقد مفتقدة للهوية؛ دأبها الاحتذاء والتعميم، مما يفرغ آليات استدلالها من قيمتها العلمية والتفسيرية، لاسيما عندما يكون طموح النقاد المنظرين أكبر مما يحتمله السياق. فيلجأون إلى المقابلة والمقارنة بين الأدبين والنقدين العربي والغربي لا باعتبارهما طرفي حوار وجدال، وإنما كي يوهموا أنهم يمتلكون باعاً كبيراً في الثقافة الغربية من جهة، ومن جهة أخرى لتضخيم جهة على أخرى. مما يحول الاجتهاد التنظيري والنقدي العربيين إلى التجاهل والانتقاء، وهو ما يوقعه في الإقصاء لحظة قيامه بالتصنيف والتأريخ والتحقيق. فتسود أسماء وتنتشر كتاباتها، في حين تغيب أسماء أخرى رغم اجتهاداتها المعروفة.

وإجمالاً فالأساس الانتقائي والتعميمي الذي ظل ديدن الخطابين نقد النقد وتنظير النقد كان صفة لصيقة بمجمل إنتاجهما، ولذلك لامراء أنهما يشتغل من خلال اللانسقية مع ما يتضمنه ذلك من سيادة التلفيق والادعاء والاعتذار والتحول داخل المنهج وإلى غيره.

وإذاً فتأمل النقد ما ينبغي أن يتم من خلال هذه المعابر لأنها تحول النقد إلى ريع رمزي عالة على غيره؛ لا يعكس الهوية العربية ولا همومها، وإذاً فما ألمحنا إليه آنفا ظل عائقاً أمام طموح الصفة نحو الطابع النسقي الذي يبتغيه الخطابان.

استنتاجات:

1 – امتلكت الأطروحة أطروحتها من غنى ذخيرتها المفهومية التي وظفت

قصد ملاحقة اشتغال خطاب نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر وطبيعتهما وآليات التأويل والتفسير والفهم التي كانا يلجآن إليها.

2 – امتازت الأطروحة بالغنى المصطلحي الوافر والمجرد والذي أبان عن علو كعب الباحث حيث ظل وعلى مدار البحث يسائل ويستفسر القمم والسلاسل النقدية والأعلام والمغمورين في المشرق والمغرب، من خلال الإشكالات المتنامية لهذا الخطاب.

3 – للبحث جواهره التي لا يحوزها إلا القارئ الملحاح والمسائل الطموح والصبور؛ لأن الهوية المفهومية وهيمنتها على طبيعة اشتغال البحث خلقت دقة وعمقا شديدين في البناء والصياغة اللتين جعلته كذلك.

4 – للباحث حساسية كبرى من حيرة النقد العربي المعاصر متقاطبتين وهي ما عبر عنه في معيقات انتظام الخطابين.

5 = إن الأطروحة اختارت السؤال حذو السؤال لإعادة النظر ولفت الأنظار إلى مواطن الخلل، وليس لأجل إعادة إنتاج الوضع ذاته بإرساباته وعوائقه ومآزقه. وبذلك تكون قد سلكت مساراً آخر ضرورياً لتقييم الأداءين: النقدي والتظيري وتقويمهما.

وإجمالاً، فإن الباحث قد لامس بعمق الإشكالية المضاعفة لنقد النقد والتنظير النقدي العربيين بسبب ظواهر معقدة ومعيقات خاصة. وهي ما يفسر:

1 – الاتكال المستمر على المرجعيات الجاهزة والنماذج المسبقة مما جعل علاقتهما واهية بالتراث النقدي والشعري على السواء.

2 – عدم ارتباط مبادئهما بشروط الأدب العربي الحضارية والتاريخية، وسياقات تدوال الظاهرة النقدية والتنظير لها.

الهوامش

❖) محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية – الرباط.سلسلة أطروحات ورسائل ط 1، 1999.

❖❖) محمد الدغمومي ناقد وقاص وروائي مغربي من مواليد طنجة 1947، له إسهامات في النقد الروائي والشعري والقصصي والثقافي بالمغرب من مؤلفاته: له ثلاث مجاميع قصصية وهي: الماء المالح 1988 – عري الكائن 1997 – مقام الارتجاف 2001. وله ثلاث روايات وهي: بحر الظلمات 1992 – جزيرة الحكمة – 1997 شجر المزاح 2004. وكتاب حول أوهام المثقفين وكتاب الرواية المغربية والتغير الاجتماعي. ويعمل أستاذا للتعليم العالي بجامعة محمد الخامس – الرباط.

1) نفسه ص 32.

2) نفسه ص 10.

3) نفسه ص 91.

4) نفسه ص 90.

5) نفسه ص 93.

6) نفسه ص 95.

7) نفسه ص 114.

8) نفسه ص 123.

9) نفسه ص 40.

10) نفسه ص 41.

11) نفسه ص 154.

12) نفسه ص 243.

❖ ❖ ❖

النقد: نظرة في الماهية:

النقد رؤية منهجية، وفلسفة تأويلية - تحليلية، وخطاب يتركب من مادة يمظهرها النص بعلاقة تعاضد وتكامل تعبر عن تحويلية الجدلية الرؤيوية؛ وكائن حي، ومادة تكوينية مكتملة/ متنامية بوحدة عضوية متوازنة الأجزاء تهيكلها وحدات لغوية منتظمة تستمر خطوطياً، وتعدل من الظاهر/ الحاضر إلى الغائب/ الباطن؛ ومن الثابت إلى المتحول؛ إذ يقدم تشكيلاً فكرياً في زمن دائري - معرفي يختلف عن تشكيل النص في زمن الكينونة، ويحمل حقيقة الإدراك الحدسي، ويسرد الممكنات المتمركزة في النص؛ ويقدم خطاباً يدل على الوجود، ويتسلل إلى النسيج اللغوي لمعرفة العلاقة السياقية وتحولاتها الأسلوبية؛ ولا يصب مفردات في قوالب منجزة تحجَّرت معانيها المعجمية، وتحوصلت في تراكيب إخبارية تقبل التطابق الشكلي/ الحرفي في الصياغة.

ويعتمد النقد منهجاً لتأسيس خطاب تجريبي بتركيب لغوي متجاور الأنساق، متوافق الدلالات في بنية جزئية تتذاوب في البنية الكلية التي تنتظم علاقات التناغم، والتعارض، والتوازي، والتداخل، وتعاضد النظم الذي يثير الدهشة ويساعد على تنوع الأثر، وتعدد القراءات في سياق يتآلف فيه الوجود الشيئي والإنساني في وحدة موضوعية متداخلة - متشابكة/

وينتعش النقد بالتلاقح من أصلاب تتفاعل في الذهن/ الوعي الذي يتيح لها أن تمتزج، وتتوالد، فتُنجب خطاباً يُفصح عن رؤية تفجِّر الدلالات التي تمتح، نسغها من تآلف المختلف، وتنافر المؤتلف؛ إذ يسعى إلى توظيف علاقات التراكيب اللغوية حتى يصيِّرها مبهمة واضحة، وخفية ظاهرة.

الوعي النقدي: رؤية في التشكيل:

يُحوِّل الوعي النقدي وجود النص تحولاً جدلياً من وجود ساكن إلى حركة تتعاضد فيها فلسفة التأويل مع التشكيل، ويتحرك في كون يعتصر فاعلية تتوزع المقاطع اللغوية والصوتية التي توحي بوحدة التركيب؛ والتجانس اللفظي؛ ويبرز الحقل الدلالي وتحولات التجربة الشعورية بتشكيل أفق لغوي بوحدات تسوغ العلاقة الجدلية بين المحسوس والمجرد، وتتركب من مقاطع صوتية متماثلة بمكوِّن جوهري عضوي يتخلص من نزعات الذات المغلّفة النصائح تفرغاً لتحقيق غائية علمية نوعية - تأويلية، لا كمية - تراكمية، ولا يقع فريسة الذاتية الضيقة - المتقوقعة؛ فيحصر تجربة النص ببعد فردي.

إن الوعي النقدي لا يحلل النص بأنماط مسبقة، وتصنيفات جاهزة تحكمها وصايا تقويمية؛ بل يحاور النص بعد أن يتقرر وجوده الذي يحتقب دلالات تكون بنيته اللغوية؛ فيبث فيه لغة تتوالد علاقات غيابية تتساكن في الشبكة التوزيعية للعلاقات الحضورية التي تتفحص مقوماتها الذاتية، ويؤسس عالماً يعكس العالم الموجود بدينامية لغوية ترفض الثبات والسكونية.

ويتحكم الوعي النقدي في نسقية الترابطات اللغوية بين الصوامت والصوائت بوصفه قراءة نوعية للنص، وليس كتابة فوضوية تنحصر بالموقف التدميري الذي لا يستوعب وعي المنشئ ورؤاه الكيانية المتمركزة في النص. إذ يفقد الهدم/ التحطيم الموضوعية، ويقتل الطاقة التفجيرية في النسق السياقي المتحرك المواكب لتطور الحياة وصيغها ذات البُنى التحتية، والعلاقات الركنية التي تنفر من التراكم، والتراصف، وتغلق من أسر المعتاد، وظواهر الأشياء، ومسمياتها الخارجية؛ بل ينفِّر الهدم/ التحطيم القارئ من النص، ويشككه في مقدرته المفهومية، ويصيبه بالعجز المحبط، ويشوه جماليات التشكيل آنياً، متناسياً أن النقد لا يميت مبدعاً ولا يصنع مبدعاً؛ لكنه يكتشفه ونصه الذي يتكلم بوحداته اللغوية التي تتموضع فيها المدلولات التي تشع رؤى تمظهرها الدوال بنسيج له وجود أبدي تتمخض عنه إشكالية

التأويل التي تبحث عن المعنى الضمني في عالم مفتوح - مغلق يتخلص من تقريرية المدلول، ويحتوي المضمون الشعوري الذي تتسارب فيه حركية الوعي والتشكيل.

النقد والنص: التجاذب والتنافر:

النص غائر في سكونية مطلقة تؤسس الحياة والعالم المتموضع في بنيته التركيبية قبل أن يبدع الناقد في إضاءته، وكشف المقنّع/ المخبَّأ فيه، ويخرق سكونيته بحركية القراءة؛ إذ يشد النقد النص إلى أنظمته المعرفية، ويهيمن عليه النص بحركيته الذهنية حتى يتم التفاعل والتوازي والتوازن والتحول من المكبوت إلى المعلن، ومن الصمت إلى الصورة، ومن السكون إلى الحركة الضّاجة، فليس النقد مرآة غير مستوية تعكس خصائصها على الأشياء، فتشوّهها، محدثة خلافات مفهومية مزيفة، بل صورة من نظام معرفي له شبكة لغوية تتعامل مع الأشياء بمبدأ العلية؛ وتنطلق من النص، وتعود إليه لتأسيس جدلية متنامية تتحرى حقيقة الذات والوجود تجريبياً بالتحول من تكثيفية التركيب إلى التعبير في صيرورة عيانية. إذ يكشف النقد توهُّج النص، وتدفق التجربة؛ ويوقظ الوعي، ويملي مفاهيم الوجود، والتقرير، في حقل لغوي خصيب تعبيراً عن تحويلية الأشياء، وصيرورتها بخطاب يحتوي علاقات ملاءمة إسنادية بين مدلولات وحداته اللغوية - المعيارية التي ترصد حركة تغير الموجودات، وتبدُّل الحقائق الموضوعية تجسيداً للعلاقة الجدلية بين التداخل والتخارج، ليتبين المتلقي الأنظمة المعرفية التي ينطلق منها الناقد في صياغة خطابه.

إن علاقة النقد بالنص ليست علاقة نفي أو مغايرة، بل علاقة حوارية - جدلية تقيم عالماً متحوّلاً متكوّناً ممسرَحاً؛ لأن المبدع يغير نظام العلاقات المألوفة ويجمع بين كونين متغايرين/ مختلفين في اللغة، ويقيم علاقات جديدة غير مألوفة بين المصطلحات المألوفة/ المعتادة؛ ثم يكشف النقد خصوصية

تبديل العلاقات، ويستخرج من باطن النص بُناه المختفية التي تتحرك في سياقية ظاهرة؛ وينفتح بين كينونتين: النص الذي يمثل الحضور/ الوجود، والمتلقي الذي يستوعب فاعلية التحول الدلالي ذهنياً.

ولا يربط النقد بين الآراء والأفكار، والمقولات التي تحلل، وبين شهرة أصحابها، فليست من العقل النقدي أن تهيمن شخصية المنتج/ المبدع على أفكاره؛ لأن النقد يحاور النص دفعاً للوقوع في «الوعي الزائف» بتأثير سلطوية المبدع، ويُخضع بناه الفكرية والشكلية للتأويل الذي تسيِّره السلطة المعرفية، والذي يهجر المديحية الوصفية التي تقوم في ظواهرية الدوال؛ إذ ليس للنص أي وجود متحرك بذاته خارج سياقه الدلالي، والقارئ/ الناقد هو الذي يمنحه قيمته التي يراها فيه، ويُسبغها عليه معنوياً ووجودياً في أثناء القراءة التي تشكل خطاباً متمكناً من السياق، ووجوداً يمتلك قيمة مفهومية، وفعالية تستحضر المسكوت عنه/ الغائب؛ حيث لا نقد بلا نص؛ وثمة نصوص بلا نقد تتضايف كمياً؛ وتستهل المشاكلة، والمماثلة. وليس كل نص يمتلئ وعياً إدراكياً، ويثير خطاباً تناصياً معه؛ لأنه لا يمتلك محايثة نوعية، وتمرئياً مؤثِّلاً.

إن النقد لا كراهية له مع المبدع؛ لأنه يترك/ يهجر عوامل التحيز: التطرف والتعصب؛ ولا نفور له من النص؛ لأنه يُبعد/ يُسقط مقومات التعاطف معه بممارسة قرائية - تحويلية تنفي/ تُلغي القولية المسرطنة إلى التماهي، والتمايز بمعرفة هيكلية النص.

ويتحول النص بالنقد من أصولية المصدر إلى حوارية الهدف؛ لتوليد مرادفات وعناصر شكلية، ووحدات دلالية تخلق تكافؤاً شكلانياً بينهما بالسياقات المفسِّرة، إذ تنهض العلاقات بين النص (الخطاب الجمالي) والنقد (الخطاب المعرفي) على أنماط من الصراع، والحوار، والتصادم؛ وتنطوي على أطياف من الأفكار والمعاني والانزياحات والمفاجآت؛ وتختلط فيها الألسن والأعراف والثقافات، وتتنوع فيها المصادر الجمالية للذات، والموضوع والرؤية.

القارئ والنص: تذاوتية الوعي والتجربة:

إن وجود القارئ مرهون بوجود النص، ومرتبط به؛ وإذا كان القارئ ينظر إلى النص بوعيه، ومرجعياته وثقافته؛ إلا أن النص يضغط على القارئ بجملة من الآفاق توجِّه أواصر التوقع، وشبكة التأويل.

وقد يتسلط النص بموضوعيته على ذاتية القارئ التي تفقد حظوتها، وتغادر وعيها؛ فتقع في إسار الشرح والتفسير الظاهري. وقد يتسلط القارئ على النص فيخرجه من كونه، وعالمه؛ ويحشره في نظام معرفي مسبوق مرقون في ذاكرته؛ فتغيب دلالات النص البارقة.

ويمارس القارئ وظيفة تشريحية - تأويلية يعيد بها تشكيل النص رؤيوياً بعد تفكيكه لغوياً، حيث يتحول النص إلى فعالية قرائية تفسِّر إشارية عناصره بعد أن يتفاعل القارئ المنهجي - الموضوعي معه؛ ويستخرج منه أفكاره، ومضامينه، ورؤاه، ويحاور بوعي ودراية وخبرة تمنحه القدرة على تفكيك سياقاته، وعُقده، وبُؤره الناصة؛ لتكون العلاقة بينهما تبادلية - تذاوتية؛ فيتغلغل القارئ في النص، ويذوب في ثناياه؛ ثم يتغلغل النص في وعي القارئ حتى يكاد يحتويه ثم يتمظهر بفعل القراءة التأويلية التي تنهض بواجب توسيع معنى النص لغوياً وثقافياً بتأويل المستويات المفرداتية، والمعجمية، والنحوية، والبلاغية من خلال العلاقات الدلالية والتبادلية والتكافؤية، والترابطات المنطقية والمعرفية واللسانية.

ولغة القارئ مغايرة أسلوبية للغوية النص التي تتفلت من الحضور إلى الغياب المشحون بدلالات مضاعفة؛ وتتحرر من معيارية المعجم بسياقية دلائلية تتنوع فيها الدلالات التي يضمها العنصر اللسني الذي ينتهك المألوف، والذي لا يحمل قيمة جوهرية في ذاته؛ بل في تضامنية تركيبه الصياغي الذي يحتقب الوظيفة الجمالية في التذوق، والتفاعل معه بعلاقات متموجة تتقمصها تجربة لغوية بسياق ينتظمها إنشائياً وينطلق/ ينفلت من قيود العقل ومقاييسه.

ولغة النص وجود يسكنه الفكر، وكيان تغلفه التجربة، وخطاب يحتوي المشار إليه، ومنتج ثقافي يجسد المسكوت عنه، وإشارات لغوية وأدبية وجمالية متكاملة تشير إلى إشارات خيوطها منسوجة بتوليفة متناسقة تتداخل معها قيمها المعرفية، وتتناسل منها إشارات تشير إلى إشارات مطمورة تنصهر معها رؤيوياً علاقات شعورية بمرجعيات تعتمد جدلية تتحسس مخزوناً فكرياً متموضعاً في ذاكرة القارئ، ووعيه الذي يفكك به النص سياقياً، ويمنحه وجوده الدلائلي معنوياً بتنظيم مجموعة المفاهيم التي تحتكمها بنيته المعرفية: السردية والفكرية، ويستفرغ خطابه منهجيته، وفكريته بمفهومية منجزة تمارس التحليل والتأويل وتنظيم معاني النص بالقراءة المؤوِّلة، والمحاورة للفكر فيه؛ وتقدم معرفة بالوظائف الداخلية لبنيته السردية.. النصية.. والتفاوت بين النص وقارئه قائم/ موجود؛ لأن الصورة الذهنية المتخيَّلة في وعي المنشئ ليست متطابقة/ متوافِقة مع الصورة الذهنية المتخيَّلة في وعي القارئ إذ يخلق التفاوت تناصية جدلية تتحايث فيها البنية الكلامية بمغايرة مستمرة بين مدلول النص ومدلول القراءة بنمط بنيوي تتهيكل فيه الأفعال، وتترابط وظيفياً بمنطق يتطاوع للكشف.

إن القراءة فعل فاعل ينسِّل وظائف التركيب، والنص موضوع فعل نُسجت به علاقات ترابطية متفاعلة في سياق سردي - تعبيري ينتمي إلى فضاء متخيَّل لوقائع صيانية لها وجود مرجعي بتراتبية صياغية، وقراءة تتابعية واحدة تشتمل ثنائية تزامنية في السرد/ القص، والحدث/ الفعل النصي الذي يمرئ المشهد، ويبني عالماً مروياً له يمارس معه وظيفة فنية تذاوتية تخوِّله الحضور الأدائي الذي تنبني فيه العلاقات المنسوجة بحركية اللغة والوعي.

وقد تحولت القراءة إلى منظومة من المرجعيات وسلسلة من المناهج التأويلية التي تصاغ صياغة موضوعية، والتي تغوص في (النص) المملوء بالشظايا والألغام، والتي تخترق بنيته، وأنسقته، وعوالقه، ومرجعياته

المتدفقة؛ والتي تتسم بحركة مفتوحة، وحرية متنامية غير مقيدة في قراءة النص؛ ولا تقتصر على رحلة البحث عن (مقصدية) مقموعة، أو (رؤية) مخبوءة، أو ولادة عظيمة لفكرة منتظرة، ولكن هذه القراءة يجب أن تنطلق من النص، وسياقاته، ورموزه، وأنظمته؛ لإضاءتها بالكشف الدلالي، والتأويل الذهني.

وكثيراً ما يكون المعنى في (النص) خفيفاً، وغامضاً، ويحتاج إلى آليات قادرة على الكشف، والتأويل، والتفسير نظراً لما يمتلكه من تعقيدات تعبيرية، ومفارقات دلالية، ومرجعيات مخبأة، يصعب على القارئ تلقيها، وإدراكها، فتضيق فسحة التواصل.

وينفتح الخطاب القرائي عن منهج ونظام ثقافي يستند تأويلياً إلى فضاء تنظيري تتشكل وفقه هيكلية العلائق المكوِّنة لبنيته بمفهومية فكرية في سياق معرفي تتداخل فيه الأشياء، ويقود حركة غير مكترثة بالصندقة/ القولبة، ومتزيية بقدرة تحاورية - تناصية تستجلب التأمل/ التفكير بإقامة علاقة ذهنية مع المرجعي - التراثي من موقع الحضور الرؤيوي الذي يفارق التسجيلية/ الآلية، والواقع المادي؛ والذي يصير القول اللغوي المكثَّف منطوقاً يتسع عالماً تتداعى فيه الأزمنة، وتتناقل الأحداث في لحظوية وقائعية وصياغة لغوية موظفة فنياً وفكرياً بآلية داخلية.

ويتمثل وعي القراءة الأفقي في تجليات عمودية تتحرك في نسيج لغوي وتخرج من رؤية إلى رؤية تستلزم قدرة ذهنية لفهمها؛ وترفض تسطيح التجربة الشعورية الذي يستند إلى قصور في فهم جماليات العلاقة التركيبية التي تتطور/ تتجدد رؤيويتها الكلية بالتلميح الكامن في التشبيهات الخفية المستحسنة أسلوبياً.

الكتابة وحركية الإبداع:

الكتابة تجربة حضارية تمنح الأشياء نسقاً عضوياً تغذيه الذائقة

الهندسية التي تمزج المعرفة بالخبرة، والإبداع بالتنظير والتطبيق؛ وكينونة وجودية تنقذ الكائن من قصوره وعيوبه؛ وتسعفه في الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الواعي، والتوحيد بين الرؤية الذاتية والتجربة الجماعية التي تبحث عن روافد تنظيرية تستنبط بها هيكلية بنائية - تركيبية تعمم رؤية تتبلور بخطاب تأسيسي - تحويلي يصدر عن عقل منظِّر يبحث عن شكل متلاحم - متناسق بتكوين يعادل تجربة تتضمن فلسفة منهجية لها وجودها الموضوعي الذي تؤديه الجمل التي تكتسب شحنتها الدلالية حسب تنظيمها السياقي، وتموجها الصوتي، والتي لها وظيفة عضوية تواصلية تمنح المفاهيم دلائلية حسية تصوِّر المستحيل ممكناً، والممكن مستحيلاً، هدفها المعرفة التي توافق قانون التطور الذي يؤلِّف بين المتناقضات، والواقع، والخيال برموز لغوية تكتسب مشروعية وإجرائية بتحليل الوظائف العلامية المتلاحمة بوحدة عضوية متماسكة تتآزر مع الفكرة وصولاً إلى الجوهر في لحظة التيقظ الذهني الإرادي التي تشترط حالات شعورية تؤدي إلى الكشف الرؤيوي في سياق جدلية موضوعية لها بُعد زمني بوجودها بالقوة؛ وبُعد مكاني بوجودها بالفعل الذي يمنحها دلالة قيمية، وآفاقاً تجريبية لها أوجه تمايز وتفصيل تعتني بالحركة، والفكر الذي يخرج من تداولية التوصيل إلى إبلاغية التخييل التي تحقق وحدة في الموضوع، والشعور الذي يرشد إلى الذات الفاعلة التي تعاني التجربة، وتلج إلى عمق الحقيقة الغامضة، والمصير الأزلي.

❖ ❖ ❖

يجري على النقد العربي الحديث الحكم نفسه الذي يجري على وجوه الحياة والحضارة العربية في جملتها، وهو تأثره منذ ما يزيد على قرن بالنقد الغربي وسعيه إلى الانخراط في مساره، وإن بأشكال مختلفة ونسب متفاوتة من بلد عربي إلى آخر، ومن فترة إلى أخرى. على أن تتبع مظاهر ذلك والوقوف على مختلف اتجاهاته وأطواره، على امتداد النصف الثاني من القرن العشرين وبالنسبة إلى جميع أجناس الأدب في عدد محدود من الصفحات يبدوان مهمة شاقة يعز تحقيقها مهما كلف الدارس نفسه من جهد. لذا وجب التزام التواضع والاعتراف بأن عملنا سيكون لا محالة مقصراً من جهتين، موضوعية وذاتية، تكمن الأولى في عدم كفاية مجهود دارس واحد للإحاطة بالمادة الغزيرة والمتشعبة المتوفرة في المدونة، والثانية في أن توخي نظرة تأليفية يقتضي لا محالة الاختيار وكل اختيار لا يخلو من مجازفة مهما اجتهد الدارس وحرص على التقيد بالموضوعية.

فقد عرفت هذه الفترة نشاطا نقديا متصلا يشهد عليه ثراء ما نشر من دراسات في كتب مستقلة أو في مجلات مختصة، وما أجري من أطروحات جامعية ونظم من ملتقيات وندوات علمية تعنى بموضوعات مختلفة، حتى اجتمع كم كبير من الدراسات يتسم بالكثرة بقدر ما يتميز بالتنوع، والتشعب. والذي أسهم في إخصاب النقد في الفترة المعنية بدرسنا أنّ النقد لم يعد يستقطبه ويهيمن عليه، بشكل يكاد يكون مطلقاً، بلدان هما مصر ولبنان كما كان حاصلاً في فترة سابقة، لكن أخذت بلاد عربية أخرى، بوجوه مختلفة ومقادير متفاوتة طريقها إلى البحث، وبدأت تنهض بدور تتزايد قيمته وتتأكد تدريجياً وباطراد أهميته في مجال الإنتاج النقدي حتى

انتصبت بعض عواصم شمال إفريقيا، بحلول العقد السابع من هذا القرن، مواطن مسهمة بفعالية في إخصاب هذا الإنتاج كماً ونوعاً. ولا شك في أن نشوء جامعات في هذه البلاد كان أحد العوامل الحاسمة في التحول المعرفي والانخراط في عملية المشاركة في الكتابة النقدية.

وإن نحن ألقينا نظرة عامة على هذا النقد في الفترة المذكورة سعياً إلى تعرف أبرز معالمه والوقوف على أهم أصنافه، تبينا أنه ينحو وجهتين رئيسيتين، تقليدية وجديدة، وإن كانت الحدود بينهما، متى تفحصنا الأمر وقلبنا النظر فيه ملياً، باهتة للمفارقة البينة القائمة، في أحيان غير قليلة، بين الخطاب المعلن والشعار المرفوع، من ناحية، وواقع العمل النقدي المنجز ومقوماته البنيوية، بالمفهوم العام، للكلمة، من ناحية أخرى.

تقوم الأولى على أسس معرفية يحتضنها مصطلح الفيلولوجية الجامع والمسمى توجهاً في البحث انتشر في الحقلين اللغوي والنقدي، بوجه خاص، في القرن التاسع عشر، واكتسب غاية نضجه، في مستوى النقد، في الدرس اللانسوني. ينبني هذا التوجه النقدي، في أساسه، على الفصل بين المعنى واللفظ، والقول بأن العلاقة المنتظمة بينهما علاقة مطابقة، يعتبر، بمقتضاها، اللفظ مجرد أداة تستخدم لتأدية المعنى ونقله بأمانة وشفافية وبراءة. وبموجب هذه التبعية واعتبار هذا سابقاً لذاك مولدا له، تبوأت الفكرة مرتبة الصدارة وأسندت إليها القيمة العليا، فكان وكد الدارس تتبعها في النسيج اللغوي المكون لظاهر النص وكشف النقاب عنها، باعتبارها البؤرة الوحيدة المنتظمة له والمجرى الرئيسي الذي تصب فيه جميع فروعه ومكوناته. ولما كانت الفكرة «الكامنة» في النص في مفهومها العام وبمختلف مظاهرها «ترجمة» لحياة الكاتب وصورة «صادقة» لها، وأن هذه بدورها وليدة الظروف الاجتماعية والاقتصادية والثقافية الحافة بها استوجب الدرس طلبها جميعاً، والتنقيب عنها في ركام المصادر والوثائق المتوفرة لتقديمها في جزئياتها وبكل جلائها. وغني عن الإشارة إلى أن عملية البحث هذه كلما كانت أوسع وأشمل كانت لها قدرة أكبر على الكشف والتعرية واكتسبت

استتباعاً، مصداقية أوفى. وقد لازم هذه الطريقة في الكتابة إرسالُ الأحكام التقويمية المنتظمة في دائرة قيم الصدق والحق والجمال، فاتسمت، في محصولها، بالذاتية والانطباعية والمعيارية، وإن رفعت شعار الموضوعية واتخذتها قيمة معلنة لنشاطها. وبما أن هذا التوجه يعد امتداداً لما كان سائداً في النقد العربي في النصف الأول من هذا القرن وعرف أوج حضوره وغاية نضجه في كتابات طه حسين النقدية، فقد قدرنا، لانتشار مفاهيمه على نطاق واسع حتى غدت من البدهيات في المعرفة النقدية، وبالقياس إلى مشروع العمل الذي ندبنا إليه نفسنا وحدوده، عدم الفائدة من أن ننعطف إليه ونقدمه، مكتفين بالإشارة إلى أن حضوره، في النقد الجامعي العربي، اتصل طوال النصف الثاني من القرن العشرين، ومايزال، وإن بأشكال مختلفة ونسب متفاوتة.

لقد تلقى هذا التيار «الفيلولوجي» في مطلع الخمسينات، انتقادات لاذعة وجهها إليه نقاد تبنوا الإيديولوجية الاشتراكية وأعلنوا استنادهم إليها في فهم الأدب والتعامل معه واسمين مذهبهم بـ «الاشتراكية الواقعية» ومحددين أسسه في عدة دراسات نظرية وتطبيقية مثل قطب الرحى منها كتاب محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس الحامل عنوان «في الثقافة المصرية»[1]. وأظهر ما أخذ به أصحابُ هذا المذهب، وأبرزهم إضافة إلى العلمين المذكورين، حسن مروة[2] ومحمد مندور (في مرحلته الثانية)[3] ولويس عوض[4]، الاتجاه التقليدي صدوره عن نظرة انعكاسية آلية للأدب يعتبر هذا، بمقتضاها، مجرد محاكاة لحياة الكاتب والمجتمع، وكأنه قائم في عالم المثل، لا تتعدى وظيفته الإخبار والتعليم وإثارة الشعور بالجمال. ففي منظور هؤلاء تنتظم بين الأدب والواقع علاقة ديناميكية جدلية، ذلك أن الأفكار «لا تهبط من السماء أو من عالم المثل»، ولكنها وليدة التعامل الواعي الحي مع الظروف المادية الحافة بحياة الفرد، وبذلك يكتسب الإبداع حضوراً فاعلاً وخلاقاً، ويغدو عملاً مدعواً إلى الإسهام بفعالية في فهم العالم وتغييره في اتجاه الأفضل.

كما ناهض أصحاب هذا الاتجاه فكرة مرتبطة بالسابقة وقائمة على مفهوم السببية الآلية القائل بأن الأدب نتيجة لعلة سابقة ومحصول لعوامل تحكمت فيه وأدت إليه، مقدرين أن في هذا التوجه تبسيطاً مخلاً في فهم وظيفة الأدب ودوره في الحياة المادية والظروف الموضوعية، وأن العلاقة بين العلل والمعلولات محكومة بصفتي «التفاعل والتشابك»، فيجوز أن تكون الظاهرة الواحدة محصلة عدة عوامل ومؤثرات، كما يجوز أن تكون للعلة الواحدة نتائج متعددة. و بناء على ذلك فالمطلوب مباشرة الأحداث باعتبارها منتظمة في علاقة ديناميكية حية، تستدعي، بحكمها هذا، التضام وتبادل مظاهر التأثير والتأثر. ومرد هذه الظاهرة إلى أن الأديب الجدير بهذه التسمية يرتبط بمجتمعه ارتباطاً عضوياً فاعلاً، فلا يكتفي بتصوير الواقع في جموده وسلبيته وبراءته، لكنه يسعى إلى النفاذ إلى بنيته العميقة لإبراز ما يخترق نسيجه من صراعات ومظاهر توتر نلفيها متى تدبرناها ناتجة عن علاقة إشكالية بين الفرد والظروف الموضوعية الحافة بحياته وحياة الشريحة التي ينتمي إليها. وبذلك تكون مهمة الكاتب رصد حركة المجتمع في تاريخيتها وإبراز القوى العاملة على تحوله والآليات المتحكمة في مساره. ومما ترتب على ما يسند إلى المؤلف من دور ديناميكي وعلاقة جدلية بالمجتمع تمييز أصحاب هذه النزعة الموضوع من المضمون معلقين الأول بمفهوم الغرض، أي المادة المتخذة موضوعا للكتابة، فيما علق الثاني بالطريقة أو الوجهة المتوخاة في التعامل مع تلك المادة وعرضها، وفي نهاية المطاف، بالمنحى الإيديولوجي المتبنى. وهكذا فقد يكون الموضوع المطروق عند عدد كبير من الكتّاب واحداً كحياة الشرائح المتواضعة في الأحياء الشعبية، لكن طريقة التناول تختلف بحسب خلفية كل كاتب الإيديولوجية؛ وكشف النقاب عن هذه الخلفية يتيح لنا تعرف وضع الكاتب الاجتماعي ومدى انخراطه في الواقع المعيش والتزامه بقضاياه ودفاعه عنها.

ولم تبق طرق التعبير وأساليبه بمعزل عن تفكير أصحاب هذا التوجه، لكنهم تدبروها وانتهوا إلى القول بوجوب تجاوز النظرة الجمالية الانطباعية

الذاتية المثالية السائدة في التعامل معها، وإدراجها ضمن العوامل المساهمة في إكساب الأدب مسحة جدلية ديناميكية معتبرين أن هذه الأساليب ليست مجرد انعكاس لعالم جمالي متعال، أو وسيط خارجي لا تتعدى مهمته نقل الفكر أو ترجمته باستدعاء ما يناسب من عبارات للإيفاء به في كل شفافيته، ولكنّها مرتبطة ارتباطاً عضوياً بالمضامين حتى لا إمكان لتمييزها منها أو فصلها عنها، ذلك أنها صادرة عن الرؤية نفسها محمولة بها مكسبة العالم المتخيل حركة وديناميكية؛ وتزداد فعاليتها وبالمقدار نفسه قيمتها كلما ارتفعت نسبة انسجامها مع رؤية الكاتب ومساره الإيديولوجي، وانخرطت في عملية البحث عن الأسباب العميقة الثاوية وراء ظواهر الأشياء والأحداث.

وبالرغم من الخطوات المهمة التي أنجزها هذا التيار النقدي في اتجاه الابتعاد عن الطرق المعبدة في التعامل مع الأدب وتطوير سبل فهمه في مستوى خصائصه ووظائفه، فقد ظل في بنيته العميقة أسير الإبيستيمية التقليدية، لم يتجاوزها إلا في حدود قليلة، لعل أبرزها مراجعة مفهوم السببية والقول بأن علاقة الأدب بالواقع أعقد من أن نردها إلى مجرد مفهوم الانعكاس الآلي الموكول إلى أفراد يمتلكون ملكات فطرية متعالية تؤهلهم لتصوير عصرهم تصويراً أميناً صادقاً محمولين بقيم الحق والخير والجمال، لكنها علاقة إشكالية مصدرها نظم تعامل الفرد والجماعات مع الأوضاع القائمة وكيفيات الاستجابة لها والردود عليها، وكذلك التخلي عن الفكرة السائدة بأن لغة الأدب لا تعدو أنها هبة يتلقاها الأديب المبدع من عالم الجمال المثالي، ويستخدمها لتأدية أفكاره وإخراجها في مظهر أنيق يمتع القارئ ويفتنه، والتعامل، بدل ذلك، مع اللغة باعتبارها ملتحمة بالموضوع التحاماً عضوياً موظفة في العمل توظيفاً دالاً ومضفية عليه حركة وحيوية. فمتى تجاوزنا ذلك وتفحصنا الأسس المعرفية لهذا الدرس الموسوم بمظاهر الحداثة والمعلن قطيعة مع الاتجاه السائد تبيّنا تواضع النتائج وضآلة المردود لسبب رئيسي وحاسم هو أنّه لم يقطع مع الأسس المعرفية السابقة بحسم، ولم يخرج من دائرة الفصل بين المضمون والشكل بوضوح بالرغم مما يرفعه

من شعارات ويعلنه من نوايا مخالفة لذلك. وسنرى، عند انتقالنا إلى باب التقويم، أن هذا الفصل مثل، وإلى حد الآن، أحد العوامل الرئيسية الداعية إلى تعثر النقد العربي الحديث والممثلة عائقاً مهماً يحول دون تحقيق ما يصبو إليه من نهضة حقيقية والتأهل للانتصاب في مكانة لائقة به. فلقد ظلت الفكرة، وإن اكتسبت حضوراً إيديولوجياً وتسربلت مسحة جدلية، هي السابقة، في حكم التيار النقدي المعني، للتعبير اللغوي، وهي المدعوة إلى احتلال المرتبة الأولى من اهتمامات الدارس واستقطاب عملية تحليله؛ إضافة إلى أنه لم يخرج في جوهره من أحكام القيمة، أي الفصل بين الجيد والرديء، وإن من وجهة أخرى يعتبر، بمقتضاها العمل جيداً، متى عبّر عن رؤية إيديولوجية ملتزمة ورديئاً إن خالف ذلك. غاية ما استحدث استبدال مفهوم العبقرية بـ «الكتابة العضوية».

❖ ❖ ❖

ولئن هيمن أصحاب هذا التوجه الآخذ بمبادئ الواقعية الاشتراكية، هيمنة تكاد تكون مطلقة على الساحة النقدية العربية في النصف الثاني من الخمسينات وعلى امتداد الستينات وجزء غير قليل من السبعينات، فقد أخذ، بدوره، يتراجع وبدأت تظهر بوادر تيارات منهجية أخرى مثلت منعرجاً جاداً وربما حاسماً في مسار النقد العربي ومشهده. وينقلنا انعطافنا إلى درس هذه التيارات في خطوطها الكبرى إلى الوجهة الرئيسية الثانية المميزة للنقد العربي الحديث والمكونة بدورها كما سنرى، من عدة شعب بعضها مستقل أو شبه مستقل عن بعض وبعضها متفرع من بعض أو مرتبط به على نحو من الأنحاء. هذه الوجهة الموسومة، في جملتها ونزعتها العامة والجامعة، بـ «الجديدة» بدأت تغزو النقد الغربي تدريجياً، منذ العشرينات، واتصل حضورها بنسب متفاوتة وعلى أنحاء مختلفة من الإلحاح أو الانقطاع من فترة إلى أخرى ومن بلد إلى آخر، إلى أن اشتد عودها وانتصبت مباحث قائمة الذات راسخة الحضور مكتسحة معظم الدراسات الإنسانية بحلول الخمسينات. ولا يهمنا التوقف عند الأسباب الداعية إلى تأثر النقد العربي

بهذه و العوامل المساعدة على ظهورها فهي كثيرة إضافة إلى أنها معروفة، كفانا أن نذكر بما أشرنا إليه سابقاً من أن هذا الأخذ ينتظم في إطار التقاليد الفكرية العربية الساعية منذ الاتصال بالغرب إلى تلقف ما يجري في ساحته الفكرية والثقافية وتوظيفه، إضافة إلى إدراك الدارسين العرب، وهم في ذلك أيضاً يحتذون الغربيين ويترسَّمون خطاهم، إن وسائل النقد التقليدية استنفذت طاقتها ولم تعد مؤهلة للإيفاء بمشروع درس الأعمال الروائية والشعرية الآخذة بأسباب الإبداع الجديد ولا قادرة على النفاذ إلى أسس الإبداع فيها وإبراز خصوصياتها البنيوية، فكانت الحاجة إلى البحث عن وسائل درس بديلة واستدعاء ما يبدو أدعى إلى تحقيق الغاية المذكورة. أما القنوات التي مهدت لذلك ويسرت سبله فتعود أساساً إلى مواصلة حركة لم تنقطع عند العرب وهي الترجمة وإن بدا أنها اشتدت ونشطت لاتساع حلقة النخبة المثقفة وانتشار المستعملين للغات أجنبية والمتمكنين منها، لاسيما أن كثيراً من المنتمين إلى إطار التدريس الجامعي تلقوا تعليمهم في كليات غربية وكان بعضهم مطلعاً، لا محالة، على مظاهر ممَّا كان يدور فيها من نقاش وجدل متصلين بتقويم تجارب الدرس النقدي الجديد في هذه الكليات. وهكذا كانت الجامعات العربية هي المبادرة باحتضان هذا النوع المستحدث من النقد والأخذ بأسبابه. ولا ينسى في هذا السياق ما نهض به توفيق بكار أستاذ الأدب الحديث في كلية الآداب بتونس من دور ريادي في التعريف ببعض المناهج الحديثة في المبحث النقدي بدقة وكفاءة متميزتين، ثم بدوره في الإشراف في نهاية الستينات على دراسات جامعية تنحو هذا الاتجاه الجديد الذي لم يلبث أن اتّسع نطاق التعامل معه حتى اكتسح النقد العربي وغدا سمة من سماته الثابتة، إذ يكاد لا يخلو عمل جامعي لا يرفع شعاره ويعلن تأثر بعض سبله بصرف النظر عن مدى تحقق ذلك و وجوهه ونتائجه. وكما أشرنا ليس بوسعنا الإلمام بمختلف اتجاهات هذا النقد وأصنافه لتنوعه وتشابك مسالكه وكثرة مداخله. لذا توخينا التركيز على ما نعتبره مهماً، حرصاً على الإيجاز.

ولئن كان الاتجاه السائد في الدرس العربي الجديد الاحتفال بالتطبيق، والنظر في النصوص من وجهات مستحدثة كفيلة بإبراز الخصوصيات الفنية الإبداعية المميزة لها، وكشف الضغوط الشكلية المتحكمة فيها والجاعلة المعنى في حكم الإمكان، أو تجديد النظر إلى نصوص قديمة وإبراز قيمها الفنية وآليات اشتغالها، فإن تقديم المناهج الحديثة من وجهة نظرية لم يكن غائباً، لكنه حظي باهتمام كثير من الدارسين العرب، فأقبلوا عليه بجد ساعين إلى التعريف بأسس المناهج الحديثة النظرية، وكثيراً ما يوطأ الدرس التطبيقي في مختلف الأجناس بهذا الإجراء حرصاً على التعريف بالأرضية المستند إليها في العمل. والمبدأ المتفق على اعتماده أساساً للبحث عند الدارسين الجدد والمحتل منزلة القاعدة المشتركة الجامعة للدرس الحديث على اختلاف مشاربه وتنوع أنحائه إنما يكمن في القول بالتحام المدلول بالدال والمضمون بالشكل، وبأن هذا ليس مجرد غلاف خارجي يتقمصه ذاك وينعكس فيه بطريقة أو أخرى، لكنهما يمثلان وجهين من عملة واحدة وعلى نحو يكون معه الشكل محملاً بدلالة والمدلول قائماً على شكل، وهكذا اكتسبت الدلالة التي غدت تستعمل بديلاً للمضمون قيمة داخلية محايثة للنص تستخلص استناداً إلى وجوه انتظام الوحدات الدالة ونظم تعالقها. ومن رحم هذا المبدأ الرئيسي اشتقت جملة من المفاهيم الفرعية، لعل أهمها مفهوم «الكمونية» immanence. والمقصود بذلك نبذ التعامل مع النص من جهة أنه انعكاس لمرجع خارجي، والتقيد بحدوده الداخلية بدءاً ومنتهى، باعتباره عالماً منغلقاً مولداً دلالته توليداً ذاتياً محكوماً بمنطق داخلي وآليات مخصوصة لإنتاج المعنى. ومفهوم الإنتاج ليس حكماً اعتباطياً أو مجرد حذلقة علمانية وافتتان في ابتداع الكلمات المغرية، لكنه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بعملية الكتابة التي حلت محل لفظ «خلق» الألصق بمفهوم العبقرية أو الاستعداد الفطري المتعالي عند المبدع، والتي تدل على أن الأدب قائم على فن من الكلام وطرق مخصوصة في تعليق الوحدات الدالة بعضها ببعض وتأليفها، انتهاء إلى تكوين عالم مترابط الأجزاء محكم البناء. ولدعم فكرة

استقلال العمل الأدبي عن المرجع أو صلته به عن طريق وسائط متعددة تفضي إلى إخفائه أو في أفضل الأحوال إلى تعتيمه، اعتبرت الكتابة محكومة بسنن محضتها كتابات سابقة حتى استوت على الوجه المعروف لها واكتسبت هوية مخصوصة على نحو أو آخر. فالنص مسبوق بنصوص أخرى استدعاها وأعاد إنتاجها فجاء بعد هضمه لها وعمله فيها مجارياً لها و في الآن نفسه معارضاً لها، وفي جميع الأحوال معدلاً ومحولاً لمجاريها السابقة. ومتى استقام ذلك أمكن استنباط «منوالات» نظرية موسومة بقدر كبير من التجريد وقادرة على تعريفنا بالقواعد الرئيسية العامة المتحكمة في الإنتاج الأدبي، ومنه بوجه خاص السردي، وإسعافنا بأداة منهجية فعالة في معالجة النصوص، فيتاح بذلك تجاوز القراءة الذوقية الانطباعية، وتجنب الأحكام الاعتباطية، وإرساء دعامات تحليل موضوعي قابل لإعادة الإنتاج.

❖ ❖ ❖

ولئن كان ذاك هو الاتجاه العام المعتمد في القراءة الجديدة للأدب، فقد اتسم بالتنويع والتفاوت في مقدار التوسع من كاتب إلى آخر، وخاصة من اتجاه إلى آخر. وظننا أن الإبداع القصصي كان أكثر أجناس الأدب حظاً باهتمام الدارسين العرب واستقطاباً لتجاربهم المتنوعة والمتعددة تعدد مناهج البحث الحديثة من أسلوبية إلى بنيوية إلى سيميولوجية إلى اجتماعية إلى نفسية إلى غيرها من نزعات منهجية رئيسية وأخرى فرعية مما يكاد لا يدخل في باب الحصر. كما كانت المدونة المتخذة موضوعاً للدرس متنوعة ومتعددة المظاهر سواء تعلقت بالقديم أو انتمت إلى الحديث من الإنتاج السردي. إلى هذا يلفتنا أن هذه المحاولات النقدية لم تنتظم، إجمالاً، في إطار حركات نقدية منظمة وموحدة التصور والاتجاه، إن استثنينا ما يمهد به أصحاب الدراسات المنتحية وجهة جديدة من التعريف بالأسس النظرية المستند إليها. وقد يكون مرد هذه الظاهرة إلى عدم ظهور مختصين، بالمفهوم الدقيق للكلمة، في المبحث السردي إن صرفنا النظر عن محاولات محتشمة تسعى إلى إبراز خصوصيات الرواية العربية التقليدية[5]، إضافة إلى تجارب

نقدية غير قليلة ندبت إلى مراجعة التراث وإعادة قراءته وتقويمه في ضوء معطيات البحث الحديثة أملاً في إبراز آليات عمله والأسس الفكرية المتحكمة في إنتاجه وربما طمعا في الوقوف على قيم مؤهلة لتكون أساساً لنظرية عربية في النقد[6]. لكن هذه التجارب تبقى في جملتها مستندة إلى أرضية النظريات الغربية منخرطة في دائرتها؛ وقد ترتب على ذلك أيضاً عدم وقوفنا، متى تجاوزنا ما يتخلل الدرس، أو يمهد له من معارضة للتوجهات التقليدية في التحليل، على معارك بين النظريات على غرار ما يطالعنا في الغرب، دون أن يعني ذلك غياب نقد النقد الحديث من وجهات مختلفة، من أبرزها انتقاد بعض الدارسين المنهج البنيوي المعتمد في دراسات عربية بدعوى تقصير أصحابها في تمثلهم له وعدم الإيفاء بمبادئه، مما أدى، في تقديرهم، إلى عدم إفلاح هؤلاء في إضاءة الأعمال الأدبية المتخذة مدونة لبحثهم بالتوفر عليها وتوظيفها[7]، أو لتقديرهم عدم كفاية هذا الدرس في ذاته لإبراز خصوصيات العمل المدروس، وكشف قيمه الفنية والدلالية على الوجه المطلوب[8]. وفي المحصول ترتد «المعارك» في سياق هذا الباب من نقد النقد إلى التساؤل عما إذا كان الدارس أوفى للجانب الشكلي على حساب المضامين الإيديولوجية، أو على النقيض من ذلك أولى المضامين الإيديولوجية صدارة اهتمامه فلم يتوفر على الأدوات الكفيلة بالكشف عن آليات اشتغال النص وطرق إنتاجه المعنى، أو لم يفد منها على النحو المرجو[9]. والذين وُجهوا بهذا النوع من الانتقاد هم، بوجه خاص، أولئك المتبنون توجهاً إيديولوجيا والمواصلون بطريقة أو أخرى تيار الواقعية الاشتراكية ومنهم حسام الخطيب ومحمد كامل الخطيب ونبيل سليمان وسمر روحي الفيصل ووائل بركات[10]. ولعله من المفيد أن نشير، في هذا السياق، إلى أننا نجد أحد أبرز الأعلام المنتمين إلى جيل الواقعية السابق، ونعني محمود أمين العالم، ينخرط في النقاش، و يواجه الدارسين الجدد مثلما واجه قبلهم التقليديين ويدافع بالحماسة نفسها عن موقفه، مؤاخذاً إياهم بالإفراط في التعلق بالجوانب الشكلية وإهمال القيم المرجعية للعمل الأدبي، مما آل، فيما

يقرر، إلى إفقار العمل وبتره. يقول في كتابه «أربعون عاماً من النقد التقليدي: البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة» معبراً عن معارضته لما ينسب إلى توجهه من إغراق في الاحتفال بالموضوع على حساب الجوانب الفنية البنيوية ومعرضاً بالاتجاه الشكلاني: «ولهذا فإن التقييم العام الذي نقرؤه عند العديد من الكتاب والنقاد والدارسين حول غلبة الطابع السياسي والإيديولوجي والدعائي الخالص، أو الطابع الانعكاسي الآلي المرآوي المباشر الذي يسود الممارسة النقدية للمدرسة التي تمثلها صفحات هذا الكتاب بمراحلها المختلفة مما يكاد يخرج بها من إطار النقد الأدبي نفسه، هو في تقديري تقييم فيه الكثير من التعميم المخل الذي تنقصه الدقة والمتابعة والشمول، بل يفتقر أحياناً إلى الموضوعية، وقد يكون أحياناً أخرى أسير هذه المنهجية الشكلانية للأدب التي تحاول أن تجعل منه مجرد نص مفارق مستقل تماماً عن واقعه الاجتماعي والتاريخي والثقافي والإنساني عامة»[11].

وفي المحصول تبقى هذه الدراسات الجديدة، في أساسها، متميزة بطابعها التجريبي، ولا أدل على ذلك من أننا نقف عند الباحث الواحد على دراسات تنتمي إلى اتجاهات مختلفة، مما يشي بأن غاية ما يسعى إليه لا يتجاوز حدود البحث عن أقوم السبل لمقاربة النص العربي المتميز بخصائص معينة ليطول التنظير، وفي مستوى آخر، التعريف بمسالك البحث الجديدة ومداخله المستحدثة وترويجها عند الطلبة والباحثين المبتدئين؛ دلت على ذلك الكثرة النسبية للدراسات الجامعة في معظم الأحيان بين النظري والتطبيقي والمنشورة لتحقيق هذا الغرض[12]. والذي يلفت كذلك في الدرس النقدي العربي الحديث تعايش جميع التيارات في فترات متقاربة تعايشاً يصعب معه وضع حدود زمانية فاصلة بينها وإن بدت بعض الاتجاهات أظهر وأوفر حظاً باهتمام الدارسين في بعض الفترات منها باهتمامهم في فترات أخرى، وفي بعض البلاد العربية دون أخرى، فبدا التيار الاجتماعي الآخذ بأسباب البحث السوسيولوجي، على سبيل المثال، أكثر انتشاراً في الثمانينات و في المغرب، منه في الفترات السابقة، فيما ساد في الفترة نفسها التوجه الإيديولوجي

المواصل لتيّار الواقعية الاشتراكية في سورية. وعلى النقيض من ذلك بدا الاتجاه البنيوي السيميولوجي حاضراً بإلحاح على امتداد عدة عقود فيطالعنا التحليل المتوخي الاتجاه البنيوي عند بروب على سبيل المثال في بداية السبعينات مثلما يظهر في نهاية التسعينات، وإن لم تنعدم مظاهر التطور في مستوى التعريف بما شاع في الغرب من مناهج حديثة، وكذلك بالنسبة إلى المنهج الواحد فكانت الدراسات المعنيَّة بالتفكيك أو إثارة قضايا القراءة أظهر في فترة متأخرة، وتحديداً في التسعينات منها في السبعينات أو حتى في الثمانينات، كما كان الاحتفال بقضايا التلفظ وطرق الحكي أكثر اتساعاً ودسامة في فترات متأخرة منها في فترات سابقة، وذلك مواكبة لما يجري في الغرب واستجابة للمعطيات المستجدة.

❖ ❖ ❖

وقد حظي الفصل الشائع الحضور في التحليل السردي الحديث بين القص من حيث هو رواية لأحداث وخلق لشخوص تتحرك وتفعل، ولموضوعات رغبة تطلب ويستهدف بلوغها والاتّصال بها عن طريق وضع خطط ومشاريع للفعل تنفذ أو يعدل عنها، والقص من حيث هو خطاب، أي طريقة في تصريف العلاقة في مستوى المدى بين الزمن المفترض أن الأحداث المرجعية استغرقته والقابل للقيس بالسنوات والشهور والأيام، وزمن الخطاب المفرد للحدث ويراعى في تعرفه مدى ما تستغرقه قراءته فيحسب بعدد الأسطر والفقرات والصفحات، وكذلك من جهة نظم ترتيبها استباقاً أو تأجيلاً، وطرق التعامل معها في مستوى الرؤية والتلفظ، والعلاقة بين الراوي المعلن أو الضمني والمؤلف، باهتمام واسع النطاق عند الدارسين العرب. ولئن زاوج كثير من الدارسين بين المستويين وعنوا بكليهما في التقديم النظري والتحليل التطبيقي[13]، فإننا نقف على دراسات اقتصرت على التعريف بأحد هذين الاتجاهين أو التعامل معه إجرائيا، ومنها بوجه خاص تلك التي عنيت بنظريات كلٍّ من بروب وبريمون وقريماس، بالنسبة إلى تحليل القص من حيث هو رواية لأفعال، وبنظريات كل من جرار جينت ولينلفت ومايك بال وكون

دوريت وهيفل بالنسبة إلى من قصر اهتمامه على تحليل القص من هو خطاب. ونقدر أنَّ درس السرد التقليدي المجسد في الأخبار والسير والأسمار والخرافات[14] وما جرى مجرى ذلك وانتظم في دائرته بدا في حكم الدارسين العرب أعلق بالنوع الأول من الدرس فصرفوا عنايتهم، بوجه خاص، إلى تحديد وظائف الأحداث ودوائرها ونظم العلاقات بين القائمين بها وأنواع الاختبار ونتائجها، ووجوه انتقال موضوعات الطلبة، فيما كان الاهتمام بالضرب الثاني من الدرس أظهر عند انصراف الدرس إلى السرد الحديث، وبوجه خاص عند تناول الروايات المنتحية توجهاً جديداً في الكتابة. وهكذا يبدو الاختيار محكوماً بنوع الخطاب المعني بالدرس فيكون أخص بالنوع الأول من القص ذاك النازع إلى رواية أحداث والمستهدف في المقام الأول الإمتاع أو التعليم أو الوعظ أو الافتخار بإظهار البطولات، وبالنوع الثاني، ذاك الأنزع إلى البحث عن طرائق مستحدثة في الإبداع، ووضع سنن الكتابة وقواعدها التقليدية موضع اختبار. فصرف النظر إلى مدى التوافق الزمني بين الأحداث المروية في الخطاب ونظم ترتيبها، ورصدت، في سياق ذلك، مواطن السوابق واللواحق ومدى امتدادها وأنواعها وخصائصها ووظائفها في مسار الحكي. كما عني بكيفيات توجيه الرؤية إلى الأشياء والكائنات والأحداث ومظاهر ذلك ونظمه والوظائف التي ينهض بها. وفي مستوى آخر موصول على نحو أو آخر بالسابق انصرف البحث إلى تعرف القائم بعملية التلفظ وتحديد هوية المتكلِّم من الأعوان الفاعلين في العالم المتخيل والوظائف المستهدفة من خلال إسناد الخطاب لهذه الشخصية أو تلك، وفي إطار هذا المبحث عني بتمييز صوت الشخصية من صوت الراوي، فسلط النظر على مظاهر التباس أحدهما بالآخر وعلى ما ينجر عن ذلك من تعدد صوتي يرمي في غاياته القصوى إلى تغطية أحد الصوتين بالصوت الآخر، فتغدو عملية الكتابة قائمة على تقمص الأقنعة وتبادل الأدوار. كما عولج موضوع العلاقة المفترض انتظامها بين الراوي والمؤلف ونبه كثير من الدارسين إلى أن هذه العلاقة ليست كما تحددت وروج لها الفكر النقدي التقليدي على المطابقة الآلية لكنها

علاقة إشكالية تقتضي مبدئيا الفصل بينهما، ثم التفحص الدقيق لنوع ما يحتمل انعقاده بينهما من صلات ولوجوهه وخلفياته.

وبوجه عام فقد عدل بالبحث في هذا الإطار عن الاتجاه التقليدي الساعي، كما أشرنا إلى البحث عن آثار حياة الكاتب أو المجتمع أو العصر في العمل السردي وتعميماً في الأثر الأدبي، وغدا في حكم الحاصل بشأنه اتفاق أو شبه اتفاق أن الدلالة ليست أمراً يركب بسهولة، فيقتصر، في مباشرة النص، على التدقيق في معاني معجمه و معرفة مكونات تراكيبه وفهم الظروف الموضوعية الحافة بكتابته ليرفع الغطاء عنه ويكشف في كل جلائه. وهكذا خلص الدرس إلى حد غير قليل،من الأحكام القيمية والانطباعية وأخذ طريق التفحص الذي لا يخلو من دقة فكثرت مداخل البحث وتعددت مستوياته وكثرت الرسوم والأشكال البيانية سعياً إلى توخي أكبر قدر ممكن من أسباب الموضوعية والانضباط العلمي والانتهاء إلى نتائج تضيء الأثر وتبرز قيمه الفنية والدلالية.

❖ ❖ ❖

ولئن كان هذا الاتجاه في تحليل الخطاب القصصي هو السائد في النقد العربي الحديث على امتداد ما يزيد على ثلاثة عقود، فإننا لا نعدم دراسات أخرى كثيرة تأثرت في درسها بالمبحث السسيولوجي كما تجلى عند لوكاتش وقلدمان ثم عند زيما وبودوان وزيمرمان وغيرهم. وبالرغم مما بين هؤلاء من اختلاف يكثر أو يقل في المنحى النظري، فإننا نقف، في تقديم الدارسين العرب لهم[15] على مبادئ عامة تحتضنهم جميعا، وتتلخص في الخروج بالبحث الإيديولوجي من المنظور التبسيطي القائم على التماثل analogi إلى منظور أكثر موضوعية وعلمية يأخذ بمبدأ التناظر homologie ويراعي تعقد الصلات بين الفئات الاجتماعية وصعوبة ضبط الحدود ووضع الفواصل بينها، فتُتناول الكتابة في إطار علاقتها الإشكالية بالقوى الفاعلة والمؤسسات الاجتماعية القائمة والمهيمنة والحركات الرافضة للأوضاع

القائمة والراغبة في احتلال مواقع أخرى في النظام الاجتماعي. وفي المحصول فإن بنية الشخصيات وطرق تعاملها فيما بينها وكيفيات استجاباتها وردودها وانفعالاتها إنما هي محكومة بالأوضاع الاجتماعية والشروط التاريخية السائدة. ويستتبع ذلك أنَّ هذه الأوضاع تمثل أحد مكونات الأثر الأدبي الرئيسية التي لا يصرف النظر عنها دون بتره والإخلال بخلفياته الدلالية العميقة والقيم الإيديولوجية المعبر عنها. فالدارس، في حكم هذا الاتّجاه، منذور إلى الإيديولوجيا، وهو مدعو إلى رصد حركة المجتمع ووجوه اعتمال الصراعات فيه وترجيع أصداء ذلك وفق رؤية مخصوصة كان بذلك واعيا أو غير واع. فكما يقول عبدالفتاح عثمان في كتابه «الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع: دراسة فنية تحليلية»: «الروائي لابد أن تكون له رؤية إلى الواقع، فمهما اختفى وراء شخصياته، وزعم الحياد يبقى في النهاية يمسك الخيوط كلها في يده، فيصنع المواقف ويحرك الأحداث ويبتكر الشخصيات، ويعرف النهاية سلفاً»[16]. على أن هذا التعبير لا يتسم بالنقاء والصفاء لكنه حصيلة عملية حوارية مركبة ومعقدة، والسبب مرده إلى ما يداخل النسيج الاجتماعي من حركة و تفاعل وتحول متصل. ومما جاء دالاً على ذلك قول حميد لحمداني في كتابه «النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي»: «ما يميز بيير زيما عن باكتين ليس هو إدماج الرواية ضمن الوضعية السوسيولسانية (الإيديولوجيا)، فهذه النقطة نعثر عليها في مفهوم الحوارية عند باكتين، ولكن هو تحديد معناها، ودورها داخل النسق السوسيولساني هذا أي تحديد الإيديولوجيا الذي تقوم به الرواية باعتبارها خطاباً فردياً مساهماً في الحوار الإيديولوجي، وأنه موقف محدد من الواقع. وهذا الجانب يعطي لسوسيولوجيا النص عند زيما طابعا جدليا يتميز بشكل واضح عن السوسيولوجيا النصية التي تقول بحياد الكاتب كما نجدها عند باختين أو كريستيفا»[17]. و كما تجسد رؤية الكاتب و تنعكس في مستوى العلاقات بين الأعوان الفاعلة ومظاهر انتقال موضوعات الرغبة ووجوه استجاباتها

وردودها، فهي تنعكس في أساليب التعبير والطرق الفنية المتوسل بها لتأدية العالم المتخيل وصياغته، وهكذا يتراشح الشكلي و الدلالي ويتبادلان وجوه التأثر والتأثير في عملية جدلية معقدة، يقول عبدالرزاق عيد في كتابه «في سوسيولوجيا النص الروائي: إن دراساته محاولة منهجية تطبيقية تسعى للعثور على الشكل في المضمون والمضمون في الشكل،عبر وحدتهما في تفاعلهما الجدلي، باعتبار أن النص الإبداعي لا يمثل بنية محددة للعالم فحسب، بل ورؤية وموقف المبدع نفسه، من أجل إعادة الاعتبار للنص ومنتجه»[18]. وبذلك يسعى الدارس إلى تسليط نظرة موضوعية على الأثر دون إسقاط لمفاهيم قبلية أو تحميل الأثر وظائف غير منوطة به وليس مندوباً إلى النهوض بها. فليست مهمة الدارس، في حكم هذا التوجه، الدعوة إلى الفعل أو التبشير بمستقبل أفضل أو التنبؤ بتغلب القوى الكادحة، لكن الغاية تكمن في رصد المرحلة التاريخية التي يسعى الأثر إلى اقتناصها وإبراز العوامل المسيرة لها والمتحكمة فيها والقوى المتصارعة العاملة على تحريكها دون انتصار لطرف من أطراف الصراع، وإن توفرت قرائن دالة على الخلفية الإيديولوجية للدارس، لإيحائها بتعاطفه مع بعض الشرائح المضطهدة والباحثة عن موقع آخر في النظام الاجتماعي نتيجة وعيها بوضعها وإدراكها أن هذا الوضع لا يتغير إلا متى برزت الإرادة وبدأ التحرك الفعال في طريق الدفاع عن مصالحها.

ومن نماذج هذا النوع من القراءة السوسيولوجية للأدب تحليل محمد برادة للخلفيات الاجتماعية العاملة على ظهور الرومنطيقية والمولدة لها إذ أرجع ذلك إلى التحولات الطارئة على الأوضاع المادية والثقافية في المشرق العربي في العقدين الثاني والثالث من هذا القرن بوجه خاص معتبراً أن أهم مظاهر التحول الداعية إلى بعث هذا التيار بروز شريحة مثقفة مرتبطة من حيث انتماؤها الاجتماعي بالفئات الشعبية العريضة المضطهدة والمكتسبة في الوقت نفسه وعياً بتميزها من هذه الشرائح ثقافياً تميزاً ولد عندها، فيما يقدر، وعياً بقيمتها وبأنها مؤهلة للانتصاب مستقلة بذاتها. لكن لما لم يكن

لها من أسباب الثروة والسلطة، لقلة عددها وضيق مجال تحركها، ما يسمح لها بتحقيق ما تنشده وتصبو إليه لازمها شعور بالاغتراب وقلق موضعها الاجتماعي، فانكفأت على نفسها واستبد بها إحساس بالضيق والوحدة والألم حاولت تجاوزه بصنع عالم مليء «بالصور والتأملات المقاومة للفناء والاندثار». وبذلك ابتعدت عن الواقع واعتزلته مشيدة «واقعية لازمانية تعتمد على الوصف وتغفل البعد التاريخي وتنحو إلى تقديم معاينة محايدة لوقائع وتحولات غامرة»[19].

وتنتهي يمنى العيد في قراءتها للقيم الإيديولوجية الثاوية في أضعاف هذا التيار، استناداً إلى توجه تعتبر بمقتضاه أن ما من كتابة أدبية لا تعبر إن عن وعي أو عن غير وعي عن موقع في المجتمع وموقف منه، إلى نتائج قريبة من السابقة مقدرة أن المتبنين الرومنطيقية من العرب كانوا إفرازاً للفئات المتوسطة الصاعدة والقلقة الموضع بحكم شعورها بعدم الانتماء إلى الشريحة الإقطاعية ولا إلى الشرائح الفقيرة لاكتسابها ثقافة ميزتها منها وساعدتها على الوعي بوضعها. غير أن الدارسة ألحت، في بعض مواطن درسها، على ما كانت تحمله هذه الحركة من قيم مناهضة للقيم السائدة ومتمثلة في الدعوة إلى الحق والخير والجمال. وبالرغم من إغراق هذه القيم في المثالية فقد أدت فيما ترى إلى نقل الأدب من الجمود إلى دائرة أوسع بالانفتاح الجريء على تجربة الآخر والتزود بخبرته[20].

ومما يخلص إليه نجيب العوفي من متابعته القيَم المعبر عنها ونظم تفاعلها مع الواقع في مختلف مراحل القصة في المغرب، في كتابه «مقاربة الواقعية في القصة القصيرة المغربية، من التأسيس إلى التجنيس»، حصول تطور في مسار إنتاجها، جماعه انتقالها من التعبير عن نظرة رومنسية إلى رؤية واقعية ظهرت بوادرها مع نشوء الوعي بوضعها القليل في المجتمع وتنامي شعورها بالإحباط، مبيناً، في سياق تحليله، أن براءة الرؤية وغلبة النزعة الرومنطيقية صاحبهما الانطواء على الذات والسعي إلى سبر أغوارها في نظرة تغلب عليها البراءة المميزة كذلك لرؤيتها إلى الواقع وتعاملها معه،

فيما بدت في أطوار تالية تفاقم فيها شعور الشرائح البرجوازية الوسطى بالغبن والحيف الاجتماعي أكثر توتراً وتعقيداً، وقد نتج عن ذلك تحول في التوجه الفني ، إذ جاء السرد موسوماً بمسحة التفكك والتشظي المرجعين حالة التشظي القائمة في المستويين الذاتي والاجتماعي في فترة متأخرة من العصر الحديث[21].

وهكذا فما يحرص أصحاب هذا الاتجاه على إبرازه أن القراءة المطلوبة لا تعلن أبدا براءتها، لكنها تسعى على الدوام إلى الغوص إلى ما وراء النص واستقراء ما تخفيه الدوال المتجلّية في نسيجه وعلى سطحه من رموز تتبدى متى قرّيناها من علامات أخرى و قارناها بها نصاً آخر محملاً بخلفيات إيديولوجية، فيكون النص الظاهر غطاء للنص الخفي وقناعاً له وحاملاً لرموزه.

❖ ❖ ❖

إلى جوار الاتجاه الآخذ بأسباب التحليل الاجتماعي والمنتشر الحضور في النقد العربي الحديث، يطالعنا منهج آخر تأثر بدوره سبيل علم آخر من العلوم الإنسانية هو علم النفس، ووسم بالنقد النفساني، وإن لم يحظ على غرار المنهج السابق بإقبال الدارسين العرب، وتلق تجربته من نفوسهم ما لقيته تجربة النقد الاجتماعي من حماسة.كما لم تثر مفاهيمه ووسائل البحث المجراة والمعتمدة فيه نقاشاً ولاجدلاً كبيرين. وعلى النقيض من السردية الآخذة بأسباب البنيوية اللسانية التي لم تعرف طريقها إلى النقد العربي إلا في حدود منتصف الستينات لتنتصب بعد فترة وجيزة لم تتجاوز العقد مبحثاً قائم الذات في ثبات، فإن ظهور بوادر الاتجاه النفساني كانت مبكرة نقف على آثارها منذ نهاية الأربعينات، إذ تطالعنا دراسات وكتب تحمل عناوين تشي بأخذ أصحابها ببعض مبادئ هذا التيار من قبيل كتاب حامد عبدالقادر الموسوم بـ «دراسات في علم النفس الأدبي»[22]. لكن حضوره لم يتحقق بثبات، ويغد مبحثاً معترفاً به إلا في مطلع الستينات ليتسع نطاق الاهتمام به تدريجياً ويكتسب حضوراً مشهوداً بقيمته، دون أن يبلغ مطلقاً

مرتبة فاعلة تؤهله لمزاحمة التيارين البنيوي اللساني والبنيوي التكويني[23]. ولئن كان الاتجاه العام لهذا الضرب من التحليل عند العرب ينحو وجهة نظرية تقوم أساساً على تقديم بعض ما أجري من تحليل يخص السعي إلى رصد الصلات المحتمل انعقادها بين الأدب واللاشعور، فإننا لا نعدم دراسات توخت هذا المنهج في المستوى التطبيقي، ومنها بوجه خاص، دراسات جورش طرابيشي لبعض الروايات العربية الحديثة[24].

وبالرغم مما يلاحظ من اختلاف في المعطيات النظرية المضمنة في هذه الدراسات لتنوع المصادر والمدارس النفسية المعتمدة والمأخوذ عنها، فإننا نقف على أسماء أعلام تطرد إحالة الدارسين العرب عليهم، ومن أهمها: فوريد ولاكان وجوليا كريستيفا وشارل مورون وملينا كلاين وجان بيلمان نويل. وقد عني هؤلاء الأعلام، فيما يفيد به دارسونا، بإبراز علاقة الطبقات النفسية السفلية بالإبداع الأدبي مؤكدين أن هذه العلاقة من المتانة والاستحكام بحيث لا إمكان لمباشرة النص الأدبي دون مراعاتها، أي، في نهاية المطاف، دون البحث عن العوامل الذاتية العميقة التي أدت إلى حصول القطيعة في المراحل الأولى من حياة الفرد وأفضت إلى عملية التعالي المتمثلة في تعاطي الإبداع الأدبي طمعاً في تجاوزها. والقطيعة المعنية فيما يستفاد من هذا الدرس، وليدة استبداد شعور بالكبت أساساً لما يسلط على الفرد من موانع وضغوط فوقية قاهرة، وفي الآن ذاته، بالعجز عن مقاومتها والتحرر منها، فيداخله شعور ملح بالغربة والفظاعة والنفي داخل الذات، وهذا الشعور يولد بدوره نزعات عدائية وتصورات بدائية. على أن الإبداع الأدبي لا يكشف هذه النزعات الهاجسة بأعماق الذات والمستبدة بها بطريقة مباشرة وفي عرائها، لكنه يتعامل معها تعاملا مخصوصاً ناقلاً إياها من حال الحضور الظاهر إلى حال التعبير المنحرف المتخفي وراء ستار من الأحلام الموهة والعلامات الانحرافية والصور غير المباشرة والرموز الآخذة مسارات متعددة والمتصلة التحول، فلا تتكشف بعض مظاهرها إلا لتفلت وتنعطف إلى مسارات أخرى حاملة أقنعة مغايرة ومغالطة، وبذلك تبدو الدلالة «زئبقية»

تغيب من الموقع الذي نظن أنها حاضرة فيه وتحضر في الموقع الذي لا نتوقع حضورها فيه، مكتسبة على هذا النحو من التلاعب بين الحضور والغياب سمة الرسالة المسروقة بمفهوم لاكان. على أن بعض الدارسين العرب تساءلوا، في سياق تعاملهم مع هذا التيار عن مدى إمكانية تطبيق المفاهيم النفسية على الأدب، ذلك أن هذا الضرب من الإنتاج لا يحل في منزلة إنتاج الأحلام، كما يمتنع إدراجه ضمن خانة الأفعال غير المقصودة acte manqué أو أخطاء الكلام غير المتعمدة lapsu، وإن لابسته شوائب منها واصطبغ بآثار من هذه أو تلك. إن الإبداع، في حكم هؤلاء، نشاط قائم، في جزء منه على الأقل، على عمل إرادي فلا يجوز، والحالة هذه رده، في كليته، إلى عارض من أعراض العصاب أو الذهان، ولا إلى ما ينتجه بسبب منها عمل الأحلام من هواجس وكوابيس. وبناء على ذلك فالدارس مدعو، إلى مراعاة خصوصياته، ومما يقتضيه ذلك أن تسليط النظر على حياة الكاتب وعلى ما حف بها من محن وعوامل إحباط ليس إجراء يمليه، ضرورة، البحث. يقول جورج طرابيشي في كتابه «الروائي وبطله: مقاربة اللاشعور في الرواية العربية» مؤكداً حرصه على التزام حدود النص والتقيد به دون سواه مما هو خارج عنه «إن نقطة وصولنا كما نقطة انطلاقنا هي النقد الأدبي. وليس التحليل النفسي الذي بين أيدينا إلا أداة منهجية، ولا ندعي أننا نقدم كشوفاً جديدة في مجال التحليل النفسي في خدمة النقد الأدبي. ومن ثم فإن الكاتب في ذاته لا يعنينا بكثير أو بقليل. ونحن لا ندعي إطلاقا أن في إمكاننا المماهاة بين الروائي وبطله، أو تجسير الهوة بين لاشعور كل منهما [...] إن الرواية ليست سيرة ذاتية بل إن واية السيرة الذاتية لا ينبغي أن تقرأ باعتبارها سيرة ذاتية، فالرواية عمل فني والفن في الإنسان طاقة حرية، وككل ما هو إنساني فإن العمل الأدبي قد يكون حقلا للسببيات، ولكنه ليس بحال سلسلة من حتميات»[25].

ومدار التحليل عند جورج طرابيشي في جميع أعماله النقدية تقريبا رصد العلاقة الإشكالية المتوتّرة بين القوى القضيبية القاهرة المجسدة في

الأب أو النظام أو الأعراف أو الإيديولوجيا أو ما جرى مجرى ذلك والقوى المضطهدة والراغبة في التحرر والانعتاق من ربقة العوامل الضاغطة القاهرة، والمحمولة رمزياً في الحضور الأنثوي، وإبراز ما يخلفه ذلك من مظاهر صراع وعدائية، وكذلك محاولات تماه identification سعياً إلى لملمة أشتات الذات وفرض الحضور والانتصاب عاملاً فاعلاً عن وعي وإرادة واقتدار.

❖ ❖ ❖

اتجاه آخر حظي باهتمام عند عدد غير قليل من الدارسين وهو المنهج الانتروبولوجي. وعلى ما يتسم به هذا المبحث، كسائر اتجاهات النقد الحديثة، من تعدد المداخل وتنوعها، فالذي ينتظمه ويستقطب البحث فيه رصد التصورات العميقة الثاوية في اللاشعور الجمعي وتتبع مساراتها وتحولاتها والأقنعة التي تتقمصها للتخفي أو تمويه حضورها، وكسائر المناهج الحديثة كذلك فالمطلوب من الدرس يكمن في البحث عن النص الخفي في أضعاف النص الظاهر واستقراء الباطن من خلال المعلن والمصرح به. ومما يتوسل به الدارس، في تعامله مع النص القديم بوجه خاص وسعيه إلى رصد هذه التصورات الجمعية المندسة في ثناياه و الملتحفة مظاهر مختلفة، الرموز النمطية المتميزة بقدرتها على التكثيف أي على تجميع روافد تصورية مختلفة في وحدة صورية دالة، تشد النص و تكسب أجزاءه وحدة واتساقاً. ولما كانت الأساطير هي الوعاء المحتضن أكثر الصور النمطية تمثيلا للاوعي الجمعي وأكثرها رسوخاً و تمكناً من الأنشطة الرمزية، حظيت بأكبر قدر من اهتمام الدارسين وإقبالهم. وهكذا اكتسبت كائنات طبيعية كالليل والنهار والشمس والقمر والنجوم، وكائنات حيوانية كالبقر الوحشي والحمار الوحشي وكلاب الصيد والجواد والناقة حضوراً رمزياً فاعلاً في كثير من الدراسات المنتحية هذا الاتجاه ومنها دراسات علي البطل وكمال أبو ديب وعبدالفتاح محمد أحمد[26].

❖ ❖ ❖

وفي اتجاه يواطئ بعض المناهج السابقة ومنها تحديداً السيميولوجي والانتروبولوجي والنفساني والاجتماعي ويمثل منها موطن التقاء وتقاطع، نقف في النقد العربي الحديث على ما يعرف بالنقد الموضوعاتي المعني بتناول موضوع معين وتتبع مسالكه ووجوه تشكله وأصداء حضوره وكيفيات تحوله. ومن أكثر الموضوعات حظاً باهتمام الدارسين العرب وأبرزها «الفضاء» باعتباره امتداداً للذات وتصوراتها وخيالاتها وموطنا يتحرك فيه الجسد ويعبر عن حضوره، وكذلك باعتباره قائماً على تصورات ميتولوجية في مستوى الأبعاد والأشكال كالانفتاح والانغلاق والعلو والانخفاض والقرب والبعد والاستدارة والاستطالة، وغير ذلك من المعطيات الفضائية التي يفترض أنها تغرس جذورها في التصورات الإنسانية الميتولوجية وتقوم على بنى لاشعورية جمعية مرجعة، بحكمها هذا، قيماً ومشاعر مختلفة كمشاعر الخوف أو الطموح أو الرغبة في التحرر. كما أن للفضاء من جهة أخرى دلالات اجتماعية فللقهوة وللأماكن العامة والساحات والمساجد والأحياء والبيوت والإدارة وظائف وشفرات محددة إن كثيراً وإن قليلاً، وعادة ما تكون حيزاً تلتقي فيها متصارعة أو متكاملة أو متماهية، وفي معظم الأحيان، متفاوضة القوى الاجتماعية. وكل أثر يتعامل مع هذه المعطيات أو بعضها بطريقة مخصوصة وعلى نحو يمكن تتبع بنيته واستجلاؤها، ويستتبع ذلك أنها مؤهلة لتكون مداخل للبحث صالحة للكشف والإضاءة heuristique ومتيحة النفاذ إلى العوالم العميقة والخفية للكاتب وللمجموعة التي إليها ينتمي.

والذي يلفت ندرة ما كتب في هذا المجال من الوجهة النظرية، واستقطاب التطبيق الدرس النقدي العربي. كما أن بعض الدراسات غلبت هذا الجانب وأخرى آثرت ذاك بحسب المدونة، فبدا الشعر أخص بالاتجاه الأنتروبولوجي، والرواية أنزع إلى الاتجاه الاجتماعي[27].

❖ ❖ ❖

ولئن ركّزنا تقديمنا على درس الأدب الروائي فلأن درس الشعر لم يحظ بما حظي به هذا الدرس من تنويع، وإن لم يبق بمنأى عما شهده البحث الحديث من تطور مهم في مستوى مفاهيمه وإجراءاته على نحو ما رأينا. وهكذا طالعتنا دراسات نقدية تتناول الشعر بوجهيه القديم والحديث من وجهة اجتماعية أو نفسية أو انتروبولوجية. ويجري بشأنها في هذه الحال الأحكام الجارية بشأن المناهج التي عنينا بتقديمها. على أن التوجه الغالب في مباشرة الشعر في النقد العربي الحديث ظل وثيق الصلة بالنظرية الأدبية الحديثة المعتمدة أسس المبحث اللساني من جهة مستويات البحث ومنهجيته والوسائل الموظفة للاستقراء. ولعل أظهر تحول طرأ على فهم الشعر والتعامل معه يكمن أساساً في التخلي عن المفاهيم التقليدية القائمة على تسليط نظرة فوقية وإرسال أحكام قيمية انطباعية وفي معالجته باعتباره فناً من الكلام وضرباً من التلاعب بالوحدات الدالة حتى تغدو بمثابة الكائن الكلامي الكلي المبرجم لتوليد الدلالة وفق منطق داخلي مخصوص. وهكذا غدا هم الدارس، وإن لم يكن ذلك إلا من وجهة نظرية، معالجة النص الشعري عن طريق مساءلة دواله والسعي إلى رصد نظم تعالقها والضغوط الشكلية المتحكمة فيها والمهيئة استجلاء مسالك اشتغاله والانسراب إلى النصوص الخفية المتخللة النسيج الدال الظاهر والمندسة في أضعافه، فإذا القصيدة تغدو، احتكاماً إلى هذا النوع من الدرس، جملة من التحويلات التي ينتج بعضها بعضا ويولده عودا على بدء بمقتضى عمليتي تكثيف وتحويل، تستوعب، بموجب الوجه الأول، عدة مسارات دلالية في بعض الوحدات الرئيسية الدالة لتتشظى وتنتثر، بحكم الوجه الثاني، في مواضع متفرقة منها متشكّلة في مظاهر وصور أخرى تكسبها تنويعاً وقيماً حافة مختلفة. وبذلك يتاح أن نقرأ من خلال دال دالاً آخر يعضده صوتيا لكن يقلب معناه أو يحوله عن مجراه الأصلي، فإذا الدلالة متناوسة مترددة قائمة بين الظهور والتخفي، وبين الثبات والانتقال، وبين الحضور والغياب. ومن المحاولات المفيدة في هذا المجال بعض دراسات خالدة سعيد في كتابها «حركية

الإبداع»[28]، وكمال أبو ديب لا سيما في شرحه للمغتسلة في «جدلية الخفاء والتجلي»[29]، و بوجه خاص دراسات توفيق بكار الرائدة التي تلقيناها ثم نشر بعضها أخيراً.

❖ ❖ ❖

إلى هذا نشطت الحركة النقدية الموصولة بالمبحث الإبيستيمولوجي والقائمة على التساؤل عن خصوصيات النص الأدبي و كيفيات قراءته ودور القارئ في إنتاج الدلالة من خلاله. وبسط التساؤل، في هذا الإطار، عما إذا كان المعنى ماثلاً في النص مندساً في نسيجه محمولاً فيه فيستنتج من خلال قرائن أم أنه وليد عملية بناء، وأن القارئ هو المسؤول عن هذه العملية فلا وجود لمعنى ثابت في النص، و ربَّما لا وجود لمعنى في النص أصلاً، بل يبدو أفقاً غائباً، مشروعاً متصل الإنجاز، احتمالاً لا إمكان لبلوغه لكنه دائم الإرجاء والعدول عن مساره مكتسباً بذلك حكم رسالة ضائعة[30].

❖ ❖ ❖

نخلص في آخر مراحل تقديمنا أهم اتجاهات النقد العربي الحديث إلى تقويم تجاربه وإحلالها منزلتها من البحث الحديث. والذي نحرص على تأكيده أن هذا النقد حقق إنجازات لا يمكن إنكارها، وأنه نقل الفكر العربي، كماً ونوعاً، من مرحلة النقد الذوقي الانطباعي القائم أساساً على جمع المعلومات وإرسال الأحكام التقويمية الجمالية الجاهزة، إلى مرحلة القراءة الآخذة بأسباب التحليل الموضوعي العلمي، وإن تفاوتت قيمة الدراسات المنتحية هذا الاتجاه. ومما قد يحفز على التفاؤل أن كثيراً من دارسينا يبدون طموحا وحماسة لمواكبة الحداثة النقدية والاطلاع على ما يستجد فيها من تحولات وتوظيفه على النحو الأفضل والأضمن للجدوى. ومع ذلك فالنتائج الحاصلة لا ترقى إلى مستوى الآمال المعقودة، ومظاهر التعثر والتقصير من الكثرة وربما التفاقم بحيث تدعونا إلى إثارة التساؤل عن مستقبل النقد عندنا، وتقديرنا أننا نفيده بقدر الإلحاح في مساءلته والنظر إلى صورتنا في

مرآة الآخر بكل صدق وشفافية وموضوعية، ألا تعد المرحلة المرآتية، وإن تعلقت بالآخر بالنسبة إلى هذه الحالة، أولى المراحل في معرفة الذات وانتصابها فاعلاً واعياً ومريداً. ولنقل إن هذه المرحلة امتدت وطالت ولا يبدو أنها آتت ثمارها على النحو المطلوب، بل قد يكون الأمر جارياً على نقيض ما نأمل. ونرجو ألا نكون مصيبين إن عبرنا عن خشيتنا، احتكاماً إلى تجربتنا مع الباحثين الجدد في بعض جامعاتنا، من ظهور علامات مؤذنة بحصول تراجع إن لم نأخذ للأمر عدته ونبادر بتلافي مظاهر التعثر التي نجملها في ما يلي:

أولاً: إنّ أبرز الظواهر المميزة للنقد العربي واللافتة للمطّلع عليه تشتته وتبعثر تجاربه بالرغم مما يحفز كثيراً من دارسينا على العمل والتوفر على الدرس الحديث بكل جدية ورغبة في المعرفة والإفادة. ومرد هذه الظاهرة إلى أننا نغترف من جميع المناهل ونطرق كل الأبواب وكل ما يتفق أن تقع عليه أيدينا و نصادفه من معرفة دون انضباط ولا مشاريع في العمل واضحة أو خطط مدروسة، فإذا كل باحث من جنانه يحتطب. ولا يخص الأمر تعايش تيارات نقدية متنوعة وربما متناقضة في آن و في فضاء واحد، فالدرس الغربي الحديث لا يخرج عن هذا الإطار، وكما يقول فرنسيس جاك إن ثراء فكر يعرف و يستدل عليه بتعدد التيارات والإيبستميات القائمة فيه والمخترقة له وتنوعها. ومما ينهض شاهداً على هذا التشتت أن الندوات التي تعقد في الجامعات العربية يغلب عليها الطابع الاحتفالي الإعلامي، فلا تصرف، في معظم الأحيان، لما هو منوط بعهدتها ولما هي مدعوة إليه من تطوير البحث في اتجاه معين، واستشراف أفق جديد له، لكنها تبدو حصيلة من الدراسات المبعثرة وغير الوظيفية ولا المؤتلفة في مسار علمي غير تقديم أسماء النجوم اللامعة في الفضاء الثقافي العربي. ومن النتائج الخطيرة التي يفضي إليها هذا الأمر أنه ليس بوسعنا الادعاء بأننا أفلحنا في التعريف بأسس مدرسة واحدة من المدارس الغربية، أو تتبع اتجاه بمداخله المختلفة ومسالكه المتشعبة والأسس المعرفية البانية له والمتحكمة فيه. ووجه الخطورة

في ذلك يكمن في أننا سنظل، مادمنا على هذا الوضع، غير قادرين على التأسيس لتراكم معرفي، وهو شرط يرتهن به كلّ مشروع للتقدم.

ثانياً: تشبثنا الشديد بالأصالة والهوية وكأننا نخشى عليها من التلاشي والاندثار متوهمين أن الآخر يتربص بنا لنهبها واغتصابها منا. فمازال الآخر الغربي، عند كثير من دارسينا محل ريبة، ومازالت النظرة إليه مشوبة، وإن لم يصرح بذلك، بالاحتراز والشك في نواياه، وبإيجاز مازالت الحداثة مجرد شعار يرفع لتسكين الأوجاع واكتساب وعي زائف، بل إن بعض دارسينا المعروفين وهو عبدالسلام المسدي يكتب، في نهاية القرن العشرين، بلغة قد لا يفهمها العرب العاربة الأقحاح معبراً عن خشيته من أن تعصف العولمة بالعربية. وحتى إن جاريناه، جدلاً في ذلك، فإننا نؤثره إن لم يكن منه بد وضمن لنا الانصهار في الحداثة والإسهام في بناء الفكر الحديث بكفاءة وفعالية. إن أبرز من أنتج فكراً ذا قيمة عالية من العرب حديثاً وأكثرهم كفاءة هم الذين يكتبون بإحدى اللغات الغربية، ونذكر منهم، فيما يخص باب بحثنا، على سبيل المثال لا الحصر، مصطفى صفوان وإدوار سعيد وسامي علي ورندة صبري إن تشبث كثير من دارسينا بالتراث وغيرتهم عليه قد لا نقف لهما على نظير عند مختلف شعوب الأرض حديثاً، وقد لا يعدلهما في مقدار الإلحاح عليهما إلا إعراضنا عن معرفة الأسباب العميقة لتخلفنا وتقدم الآخر الغربي، حتى بدا هذا الحرص على عدم التفويت في هويتنا بمثابة الهوس الصبياني المشارف بعض أعراض العصاب الجماعي كما يقول جورج طرابيشي. لقد قلنا في أطروحتنا إنه مصيبة ابتلي بها الفكر العربي الحديث ولن يتاح له النهوض ما لم يتمكن من تجاوزه والتحرر منه. ولنؤكد أن المشكل لا يكمن في الالتفات إليه والتوفر عليه و لكن في طرق مقاربته إذ لا تخلو هذه الطرق من أحد الأمور الثلاثة التالية: إما أنها تعيد إنتاجه بشكل تبسيطي غير مفيد، فنقرأ للباحث في نهاية القرن العشرين كما لو كنا نقرأ لأحد النقاد العرب في القرن الثالث أو الرابع، وإن رفع صاحبه شعار الأسلوبية أو ما شاكل ذلك من شعارات الحداثة، وإما أنها تسقط في

"الهرطقة" والغموض والخلط الشنيع فلا نهتدي إلى خيط رابط، ويكون العمل قائما على ركام من المعلومات والتحاليل غير المنتظمة في رؤية متماسكة ومنتهية إلى غاية معينة. وإما أن تقوم على عملية إسقاط لمفاهيم نقدية حديثة، وكثيراً ما تطالعنا من إنتاج هذا الصنف أو ذاك كائنات نقدية مشوهة وغريبة، دون أن يعني ذلك عدم توفُّر القراءة المتزنة العقلانية، لكنها قليلة تكاد تكون شاذة لا يقاس عليها. والسبب في هذا التعثر مرده أساساً إلى عدم الاطلاع الجيد والجاد على مناهج البحث الغربية ظناً من كثير من دارسينا أن تلقف فكرة من هنا وفكرة من هناك كفيل بتوفير الإبداع الفكري.

ثالثاً: و يرتبط هذا الأمر بالفكرة الأخيرة السابقة، ومحصوله الافتقار إلى القراءة المتفحصة الدقيقة لما يستدعى من مناهج غربية حديثة وتسرع نقادنا، إجمالاً، في الإنتاج دون توفير الأسباب المؤهلة للإفادة ولإضاءة الأعمال المدروسة. وكثيراً ما يؤول ضعف التمثل إلى عدم القدرة على المساءلة وركوب المسالك الوعرة والنفاذ إلى الإشكاليات الدقيقة والشائكة فيكتفى بتوظيف بعض مبادئ الإجرائية المبسطة وفرض القوالب الجاهزة العامة المألوفة والمحفوظة لاطراد ترددها في الدراسات العربية، فيغدو الأديب عند الدارس الاجتماعي العربي، بوجه عام، معبرا عن هموم الفئات الشعبية المضطهدة والمطحونة والطامحة إلى التحرر، أو عند الدارس النفساني، وسيطاً ممسرحاً للصراع القائم بين القوى الأنثوية المقموعة والقضيبية المتسلطة وسعي الأولى إلى الانتصاب فواعل واعية بذاتها متحررة من كل وصاية مضطلعة بما يفترض أن تضطلع به من أدوار بفعالية واقتدار. وبالرغم من أن هذا الضرب من الدراسات لا يخلو من فوائد وملاحظات قيمة فهي مازالت بعيدة عما يتميز به البحث عند أقطاب التحليل الاجتماعي والنفساني من الغربيين من عمق، وعما يطرقه من مسالك شائكة ومعقدة لكنه التعقيد المفيد المنتج الدال على فكر نافذ متجاوز أبداً لذاته وللمعطيات القائمة والمسلم بها وساع على الدوام إلى الغوص أبعد فأبعد في اتجاه إثارة الإشكالات والحفر في عمق الفكر سعياً إلى استخلاص أنواع العلاقات

المحتمل انعقادها بين الإنسان والعالم المعطى له وبين الفرد ومحيطه الاجتماعي والفرد والوسائط اللغوية المتوسل بها للتعبير عن نفسه. ولا إمكان للانتهاء من البحث إلى حد لازدياد تشابكه بمقدار ازدياد التراكم المعرفي وترقي الفكر في مراتب القدرة على التدقيق في الاستقراء. ومما دل كذلك على تقصير الدرس العربي، في توجهه العام، بالقياس إلى نظيره الغربي انصراف البحث عنده إلى الوقوف على الدلالة الممتلئة التي تظل همه الأول وهاجسه الأوحد، فهو يطرق المداخل الشكلية و يقيم الرسوم والبيانات، لكن الدرس لا يستوفى عنده ما لم يعرض للفكرة الرئيسية وينته بالبحث إلى استخلاص أن الكاتب متمرد أو أنه يعبر عن رفض أو ما جرى مجرى ذلك، مما يذكر بالاتجاه التقليدي القائم على إسقاط مفاهيم قبلية، فإذا الهوة متسعة بين القراءة الشكلية والدلالية، فتبدو هذه في واد وتلك في واد آخر، وتفوته قيمة قراءة الدلالي من خلال الشكلي والشكلي من خلال الدلالي، وفي إطاره. وشذ ما فهم الدارس العربي الدلالة، وتعامل معها على أنها نتيجة عملية بناء، وأنها قائمة على إبراز نظم التعالق بين الدوال، وعلى عمليات تحويل متصلة وضروب نقل من نظام إلى نظام transposition, traduction interférence، وقراءة نصوص من خلال نصوص، فلا يكون المطلوب استنتاج ما يوسم بالمعنى في حضوره الممتلئ لكن نظم الضغوط الشكلية التي تجعل إنتاجه في حكم المحتمل، و تكسبه صفة «الصدى» effet de sens، وإن لم نعدم بعض آثار هذا التوجه في كتابات عربية، وقد ألمنا بنتف من ذلك في معرض تقديمنا.

ولابد من التنبيه، في هذا الإطار، إلى أمر نرى أنه على جانب غير قليل من الخطورة وإن كان التعرض إليه محرجاً، وهو الافتقار إلى التواضع العلمي عند عدد غير قليل من دارسينا، فعلى النقيض مما يتطلبه هذا المبدأ من اعتراف الدارس بحدود اجتهاده، أو احتمال التقصير في الفهم أو الإشارة إلى ما تثيره هذه النقطة أو تلك من قضايا في مظانها، فإن هؤلاء يقدمون معلوماتهم من موقع الواثق بالذات المحيط بالمعرفة المستوعب لجميع المسائل

المطروقة والحال أن ما يقدم بعضهم ليس في مستوى ما يظنون. بل قد يبلغ مقدار الصلف العلمي وعدم الأمانة العلمية ببعض دارسينا ممن تطبق أسماؤهم الآفاق الجامعية العربية مشرقاً ومغرباً، والمقصود عبدالسلام المسدي، أن ينشر بعض الأعمال الحاملة عناوين مغرية كالعلاقة بين الإبداع الأدبي وصاحبه والمتجلية، متى تفحصناها، قائمة في مستوى من مستوياتها على أفكار سطحية وبدهية، وفي مستوى آخر، على ضرب من الهرطقة أو الطلاسم، وهو نفسه يعترف بذلك في كتابه «فتنة الكلمات» عندما يصرح بأنه ينساق محمولا بالكلمات فلا يعرف إلى أين تحمله مومئاً إلى أنه لا يعي ما يكتب ولا يفقه دلالته[31]، وفي مستوى ثالث على أحكام اعتباطية مجرَّدة من كل مضمون فكري أو معرفي، ونحصل، في خاتمة المطاف،على ذاك الكائن النقدي المشوه والغريب. ولنكتف بتقديم شاهد واحد لم نستصفه، وإنما اقتطعناه على سبيل الاتفاق «وأقل وضوحاً ما كان قائماً بين النقد والثقافة، لأن الثقافة لم تكن فيما مضى موضوعاً عينياً لمعرفة مخصوصة، لم يكن أحد تغازله فكرة الحديث عن علم الثقافة، ولكن شبكة المعرفة قد تناسجت على أنساق مختلفة، فتم اعتصار العلوم الإنسانية لاستزراع الجنين، وتخلقت «النظرية» على نار هادئة، فانبرى النقد الثقافي داباً فزاحفاً فمكتسحاً، وحصل التصدع الثالث، فبدا للناس أكثر انجلاء لأنه كما رأوه، مهدد لموروثاتهم، ولأنه متطاول يستفز غرائزهم من حب البقاء النقدي. ومانفك يعسر على جيل كامل من الأدباء ومن النقاد، ولاسيما في بيئتنا العربية، أن يتبينوا من خلال النقد الثقافي صورة للعمق الإنساني العائد إلى الأدب من غير باب الإيديولوجيا، أو صورة للالتفات على تناقضات التاريخ والسياسة من خلال عدسات الأدب. والسؤال الذي يتحتم استئنافه متسع الأسيجة: فالثقافة الجديدة مشاهدة أكثر مما هي رؤيا»[32].

الهوامش

(حرصاً على الإيجاز سنقصر إحالاتنا على الدراسات المنشورة في كتب مستقلة)

1) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس «في الثقافة المصرية» بيروت، دار الفكر الجديد 1955.

ومن دراسات محمود العالم الأخرى المعبرة عن الاتجاه المعني نذكر:

– «ألوان من القصة المصرية» القاهرة، دار النديم 1956.

– «الثقافة والثورة» بيروت، دار الآداب 1970.

– «تأملات في عالم نجيب محفوظ» القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1970.

– «معارك فكرية» دار الهلال ط 2، 1970.

– «ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية» الجزائر، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي [د. ت].

– «ثلاثية الرفض والهزيمة، دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم..»، القاهرة، دار المستقبل العربي 1985.

2) من دراسات حسن مروة التي نقف فيها على أصداء هذا الاتجاه:

– «مع القافلة» دار بيروت 1953.

– «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي» بيروت، مكتبة المعارف 1972.

3) من دراسات محمد مندور المنتمية إلى هذه المرحلة والدالة على تطور في اتجاه الواقعية الاشتراكية نذكر:

– «محاضرات في الأدب ومذاهبه» القاهرة، معهد الدراسات العربية العالية 1955.

– «قضايا جديدة في أدبنا الحديث» بيروت، دار الآداب 1958.

– «في المسرح المصري المعاصر» القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر 1963.

– «معارك أدبية» القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر [د. ت].

4) من دراساته: «الثورة والأدب» القاهرة، مطبوعات روزاليوسف الكتاب الذهبي 1971.

5) هذا النوع من الدرس المدافع عن الإنتاج السردي العربي القديم والساعي إلى التعريف بمقوماته البنيوية موضوعاتياً وفنياً شائع الانتشار. نكتفي بذكر بعض الدراسات المنتظمة في إطاره:

- عبدالحميد يونس: «الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي» القاهرة، دار المعرفة، ط 2، 1968.

- عبدالحميد يونس: «دفاع عن الفلكلور» القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1973.

- عادل أبو شنب: «كان يا ما كان، دراسة أدبية اجتماعية للحكايات وأثرها في تكوين شخصية الفرد»، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب 1972.

- نبيلة إبراهيم: «قصصنا الشعبي من الرومنسية إلى الواقعية» بيروت/ طرابلس، دار العودة ودار الكتاب العربي 1973.

- فدوى مالطي دوجلاس: «بناء النص التراثي» القاهرة، الهيئة المصرية العامة 1985.

- شوقي محمد المعاملي: «السيرة الذاتية في التراث» القاهرة، مكتبة النهضة المصرية 1989.

- عبدالفتاح كليطو: «الغائب، دراسة في مقامات الحريري» الدار البيضاء، دار توبقال للنشر 1987.

- عبدالفتاح كليطو: «الحكاية والتأويل، دراسة في السرد العربي» الدار البيضاء، دار توبقال للنشر 1988.

- عبدالفتاح كليطو: «المقامات، السرد والأنساق الثقافية» (مترجم)، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر 1993.

- محمد القاضي: «الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية» تونس/ بيروت، منشورات كلية منوبة، دار الغرب الإسلامي 1998.

- عبدالملك مرتاض: «فن المقامات في الأدب العربي» الجزائر/ تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب والدار التونسية للنشر، ط 2، 1988.

- عبدالملك مرتاض: «ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد»، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية 1993.

- سعيد يقطين: «قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية» بيروت/ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي 1992.

- سعيد يقطين: «الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث» بيروت/ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي 1992.

6) من أهم ما كتب في هذا الصنف من البحث الواسع الانتشار كذلك نذكر:

- حمادي صمود: «التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس» منشورات الجامعة التونسية 1981.

- حمادي صمود: «في نظرية الأدب عند العرب»، جدة، النادي الأدبي الثقافي 1990.

- جابر عصفور: «قراءة التراث النقدي» مؤسسة عيبال 1991.

- جابر عصفور: «مفهوم الشعر» القاهرة، الهيئة المصرية العامة ط 5، 1995.

- مصطفي ناصف: «نظرية المعنى في النقد العربي» بيروت، دار الأندلس، ط 2، 1981.

- ألفت كمال عبدالعزيز: «نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد» القاهرة، الهيئة المصرية العامة 1984.

- مجموعة دارسين: «قراءة جديدة لتراثنا النقدي» (في جزءين) جدة، النادي الأدبي 1988.

7) مما نقف عليه من دراسات تنتقد، في بعض مواطنها، طريقة تعامل الدارسين العرب مع البنيوية نذكر:

- نبيل سليمان: «في نقد النقد الأدبي» بيروت، دار الطليعة 1983.

- محمد سويرتي: «النقد البنيوي والنص الروائي: نماذج من النقد العربي، المنهج البنيوي، البنية، الشخصية» الدار البيضاء، إفريقيا الشرق 1991.

- نجيب العوفي: «ظواهر نصية» الدار البيضاء، النجاح الجديدة 1992.

- شكري عبد العزيز: «من إشكالات النقد العربي الجديد: البنيوية، النقد الأسطوري، مورفولوجيا السرد، ما بعد البنيوية» الأردن، دارالفارس للنشر والتوزيع 1997.

8) من نماذج هذا النوع من الدرس المتضمن انتقاداً للبنيوية الآخذة بأسباب اللسانيات، من بعض وجهاتها، ومن منطلقات مختلفة:

- شكري عبدالعزيز: «في نظرية الأدب» بيروت، دار عويدات 1986.

- يمنى العيد: «ممارسات في النقد الأدبي» بيروت، دار الفارابي 1975.

- يمنى العيد: «في معرفة النص» بيروت، دار الآفاق الجديدة 1983.

- شكري محمد عياد: «بين الفلسفة والنقد» القاهرة، منشورات أصدقاء الكتاب 1990.

وممن رد على منتقدي الاتجاه البنيوي:

- كمال أبو ديب: «جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر» بيروت، دار العلم للملايين 1979.

- فدوى مالطي دوجلاس: «بناء النص التراثي» القاهرة، الهيئة المصرية العامة 1985.

- سامي سويدان: «في النص الشعري العربي: مقاربات منهجية» بيروت، دار الآداب 1989.

- سيد البحراوي: «في البحث عن لؤلؤة المستحيل» بيروت، دار الفكر الجديد 1988.

9) ممن واجه المنحى الفيلولوجي بأقنعته المختلفة نضيف إلى من سبق ذكرهم:

- عبد الله راجع: «القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد» الدار البيضاء، منشورات عيون 1987.

- عبدالله إبراهيم: «معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة» المركز الثقافي العربي 1990.

- ريتا عوض: «بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس» بيروت، دار الآداب 1992.

10) ممن واصل، في النصف الثاني من القرن العشرين، اتجاه الواقعية الاشتراكية بطريقة أو أخرى نذكر:

- حسام الخطيب: «أبحاث نقدية ومقارنية» دمشق، دار الفكر 1973.

- محمد كامل الخطيب: « السهم والدائرة» بيروت، دار الفارابي 1975.

- محمد كامل الخطيب: «الرواية والواقع» بيروت، دار الحداثة 1981.

- محمد مصايف: «الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام» تونس/ الجزائر، الدار العربية للكتاب والشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1983.

- السيد يسين: «التحليل الاجتماعي للأدب» بيروت، دار التنوير 1982.

- نبيل سليمان: «الرواية السورية» دمشق، وزارة الثقافة 1982.

- نبيل سليمان: «وعي الذات والعالم، دراسة في الرواية العربية» اللاذقية، دار الحوار 1985.

– نبيل سليمان: «أسئلة الواقعية والالتزام» اللاذقية، دار الحوار 1985.

– نبيل سليمان: «في الإبداع والنقد» دار الحوار 1989.

11) محمود أمين العالم: «أربعون عاماً من النقد التطبيقي: البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة» بيروت/ القاهرة، دار المستقبل العربي 1994، ص 9.

12) من هذا الضرب من الدراسات نذكر على سبيل المثال:

– سمير المرزوقي وجميل شاكر: «مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً» الدار التونسية للنشر 1985.

– مجموعة من الدارسين: «مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص» بيروت، دار الحداثة 1985.

– عبدالفتاح إبراهم: «البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية: الوعول» الدار التونسية للنشر 1986.

– سيزا قاسم: «بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ» بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر 1985.

– محمد القاضي: «تحليل النص السردي» تونس، دار الجنوب 1997.

– هلال بن حسين: «الشحاذ: النص والدلالة» دار البيروني 1996.

13) من الدراسات العربية التي تقيدت بهذا الاتجاه في التحليل نحيل على «مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص» م. م.

14) من قبيل دراسة سعيد يقطين «تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير» المركز الثقافي العربي 1989، ودراسة عبدالله إبراهيم «المتخيَّل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة» المركز الثقافي العربي 1990.

15) مما يطالعنا من دراسات يعلن أصحابها أنهم ينحون وجهة اجتماعية نذكر:

– عبدالقادر شاوي: «سلطة الواقعية: مقالات تطبيقية في الرواية والقصة» دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1981.

– حميد لحمداني: «الرواية المغربية والواقع الاجتماعي: دراسة بنيوية تكوينية» الدار البيضاء، دار الثقافة 1985.

– نجيب العوفي: «مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، من التأسيس إلى التجنيس» المركز الثقافي العربي 1987.

– عبدالرزاق عيد: «في سوسيولوجيا النص الروائي» دمشق، دار الأهالي 1988.

- عبدالرزاق عيد: «عالم زكرياء ثامر القصصي» دار الفارابي 1989.

- يمنى العيد: «في القول الشعري» دار توبقال للنشر 1987.

- يمنى العيد: «الراوي: الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي» بيروت، دار مؤسسة الأبحاث العربية 1986.

- يمنى العيد: «الكتابة تحول في تحول» بيروت، دار الآداب 1993.

16) عبدالفتاح عثمان: «الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع: دراسة فنية تحليلية» القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993، ص 10.

17) حميد لحمداني: «النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجية الرواية إلى سوسيولوجية النقد الروائي» المركز الثقافي العربي 1990، ص 91.

18) عبدالرزاق عيد: «في سوسيولوجية النص الروائي» م. م. ص 6.

19) محمد برادة: «محمد مندور وتنظير النقد العربي» بيروت، دار الآداب1979 ص 89.

20) يمنى العيد: «الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان بين الحربين العالميتين» بيروت، دار الفارابي 1988.

21) واحتكاما إلى التوجه نفسه في التحليل يخلص عبدالقادر شاوي في دراسته «سلطة الواقعية..» إلى أن القصة المغربية الحديثة كانت تعبيرا يعكس مرحلة التطور الفكري والثقافي الذي بلغه المجتمع في تلك الفترة، وهي مرحلة تميَّزت، فيما يرى، بمواجهة البرجوازية الوطنية للمد الفكري والحضاري الغربي الاستعماري، وبوعيها بذاتها وبالدور المنوط إليها والمدعوة إلى النهوض به.

22) يبدو أن أول دراسة عرفت بأسس هذا الاتجاه في المستوى النظري هي دراسة حامد عبدالقادر الحاملة عنوان «دراسات في علم النفس الأدبي» القاهرة، المطبعة النموذجية 1949.

23) من أهم الدراسات المنتحية وجهة نفسية نذكر:

- عز الدين إسماعيل: «التفسير النفسي للأدب» بيروت، دار العودة» دار الثقافة ط 2، 1973.

- مصطفى سويف: «الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة» القاهرة، دار المعارف، 1970.

- محمد خلف الله أحمد: «من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده» القاهرة، معهد البحوث والدراسات العربية ط 2، 1970.

– مصري عبدالحميد حنورة: «الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية» الهيئة المصرية العامة 1975.

– مصري عبدالحميد حنورة: «الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية» القاهرة، دار المعارف 1980.

– سامي الدروبي: «علم النفس والأدب» القاهرة دار المعارف ط 2، 1981.

– شاكر عبدالحميد: «الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة» الهيئة المصرية العامة 1992.

– شاكر عبدالحميد: «الأدب والجنون» الهيئة المصرية العامة 1993.

– خير الله عصار: «مقدمة لعلم النفس الأدبي» الجزائر ديوان المطبوعات الجامعية 1982.

24) من دراساته في هذا الإطار:

– «لعبة الحلم والواقع، دراسة في أدب توفيق الحكيم» بيروت، دار الطليعة 1972.

– «الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية» بيروت، دار الطليعة 1973.

– «شرق وغرب، رجولة وأنوثة» بيروت، دار الطليعة 1977.

– «الأدب من الداخل» بيروت، دار الطليعة 1978.

– «رمزية المرأة في الرواية العربية» بيروت، دار الطليعة.

– «عقدة أوديب في الرواية العربية» دار الطليعة 1982.

– «الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية» بيروت، دار الآداب 1995.

25) «الروائي وبطله...» ص 9.

26) من الدراسات المجسدة لهذا الاتجاه نذكر:

– مصطفى ناصف: «قراءة ثانية لشعرنا القديم» بيروت، دار الأندلس ط 2، 1981.

– كمال أبو ديب: «الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، البنية والرؤى» القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986.

– عبدالفتاح محمد أحمد: «المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي» بيروت، دار المناهل 1987.

– ريتا عوض: «بنية القصيدة الجاهلية..» م. م.

27) مما نقف عليه من دراسات تنحو وجهة سيميائية وانتروبولوجية في استنطاق الأبنية الفضائية نحيل على دراسة اعتدال عثمان «إضاءة النص» بيروت، دار الحداثة 1988.

أمَّا التوظيف الدلالي الاجتماعي للأبنية الفضائية فمن نماذجه:

– ياسين نصير: «إشكالية المكان في النص الأدبي» بغداد، وزارة الشؤون الثقافية العامة 1986.

– مجموعة دارسين: «جماليات المكان» الدار البيضاء، دار قرطبة 1988.

– «بنية المكان في الرواية المغربية» في «بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية» منشورات المركز الثقافي العربي 1990.

– حسن نجمي: «شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية المغربية» المركز الثقافي العربي 2000.

28) خالدة سعيد: «حركية الإبداع: دراسات في الأدب الحديث» بيروت، دار العودة 1979.

29) «جدلية الخفاء والتجلي..» م. م.

30) نكتفي بالإحالة على بعض الدراسات المتصلة بقضايا النص والقراءة:

– محمد مفتاح: «دينامية النص» المركز الثقافي العربي 1987.

– عبدالله الغذامي: «تشريح النص» بيروت، دار الطليعة 1987.

– عبدالله الغذامي: «الكتابة ضد الكتابة» دار الآداب 1991.

– أنور المرتجي: «سيميائية النص الأدبي» الدار البيضاء، افريقيا الشرق 1987.

– مصطفى ناصف: «اللغة والتفسير والتواصل» الكويت، سلسلة عالم المعرفة 1990.

– نصر حامد أبو زيد: «إشكاليات القراءة وآليات التأويل» المركز الثقافي العربي ط 2، 1992.

– محمد الماكري: «الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي» المركز الثقافي العربي 1991.

31) مما جاء في في معرض حديث عبد السلام المسدي عن تجربته في الكتابة وعلاقته بالكلمات في «فتنة الكلمات» دالاً على ذلك صراحة قوله (ص 11): «عجبي أنِّي أقتنص أسرارك. وأنِّي بأسرارك أقتنص الناس... جمالنا إذا أقرَّ لنا الناس به... فأسلموا إليه أنفسهم. وجمال اللغة من إيمانهم أن لنا عليهم سلطاناً. وأن طريقنا

إليهم هو طريق اللغة. بها ننفذ إلى خلجات نفوسهم. وبها نستولي على مراكن عقولهم. وبها نروح إليهم ونغدو... ركبت بك قولاً. فانساق لي الطيش بالألفاظ. فلم أدر ما كنت أنيه. وأمعنت فتزينت صورة لم أفهم معناها. رددت القول فاستطبته وعاودت. فانثال فيض من الدلالات. وأشعت فقبلوا. واستراحوا. ثم سلكوا في النشوة كلٌّ مسلك. فأغراني عبث الوليد... ومن يومها تزينت لي فتنة الكلمات». وإننا لنعجب كيف يسمح دارس يدعي أنه مبدع في كل الموضوعات التي يطرقها بما في ذلك اللسانيات والنقد والعولمة(؟) (ولم لا علوم الفلك؟)، لنفسه أن يستخف بعقول القراء وأن يعاملهم هذه المعاملة المتعالية الدالة في أحسن الأحوال على تردي بعض مثقفينا في مستنقع الحب الذاتي والرغبة في الظهور على حساب كل القيم. ولا يقل استغرابنا من انبهار القارئ العربي طالباً كان أو مثقفاً جامعياً بهذا الذي يصرح الدارس نفسه بأنه لغو وهراء ومن قبيل ما تجرّه الكلمات المفتون بها إليه.

32) عبدالسلام المسدي: «بين النص وصاحبه» تونس، دار قرطاج للنشر والتوزيع 2002 ص 8.

❖ ❖ ❖

تمهيد: البنوية أو الوصفية:

منحى في الدراسات اللسانية الحديثة يقوم بدراسة اللغة ووصفها مستبعداً التعليل والعودة إلى البنية العميقة في تحليل الظاهرة اللغوية. وهذا المنهج ينظر إلى الصور اللفظية المختلفة التي تعرضها لغة من اللغات، ثم يصفها على أسس معينة، ثم تصنف العلائق الناشئة بين الكلمات وصفا موضوعيا[1].

وإذا كانت السيميائيات منهجا نقدياً معاصراً له جذوره الضاربة في أعماق التراث العربي[2] والغربي، فإن مناهج التحليل السيميائي للنصوص الأدبية في الغرب قد تعددت. وكانت هناك محاولات في النقد العربي المعاصر أفادت من هذه المناهج، وحاولت تطبيقها على أدبنا العربي المعاصر في الشعر والنثر. وسنقصر مداخلتنا هذه على الوقوف على منهجين اثنين منها.

المنهج الأول: ويمثله اللسانياتي الشهير «دي سوسير» ومن شيعته الشكلانيون الروس. وهذا الاتجاه اعتمد اللسانيات ظاهرة إشارية واجتماعية مغلقة.

والمنهج الثاني: فارسه الناقد الحداثي الفرنسي «رولان بارث» القائم منهجه في التحليل السيميائي على الوقوف عند مستويات البنية السطحية للنص ممثلة في المستوى الصوتي والمعجمي والتركيبي والبنية العميقة له[3].

أولاً - المنهج الأول:

ويسجل أن التحليل فيه يمثل أحد المستويات الثلاثة[4] من التحليل.

وهو التحليل البنوي الداخلي المحايث[5]؛ حيث إنه مستوى مادي موضوعي يحلل النتاج الرمزي الأدبي من داخل البنى التي يتألف منها، باحثاً عن العناصر المكونة له، المنظمة واللافتة للنظر بتكرارها أو بتماثلها أو بتضادها[6]. لأن قراءة النص الإبداعي في ضوء اللسانيات البنوية تقود إلى اعتبار النص الأدبي نظاماً قائماً بذاته، تتحكم فيه قوانين العلائق التي تقيمها عناصره وبنياته مع بعضها بعضاً[7]. ويرجع ذلك إلى أن البنوية تنظر إلى اللغة على أنها بنية مغلقة، وأنها تنظيم يتألف من مجموعة وسائل التعبير الصوتية التي هي رموز تعبر بها اللغة عن مفاهيم معينة، يتحسسها المتكلم. فكل لغة تتألف من بنى تنفرد بها وتميزها عن سواها[8]. لأن البنويين الوصفيين يعولون على البنية السطحية، آخذين بفكرة المستويات التي استقر عليها المفهوم البنوي أو الوصفي في دراسة اللغة[9]. ويهدف تحليل هذه المستويات وتفكيك مكوناتها إلى رصد الظواهر الطاغية، وكذا إبراز العلائق الترابطية التي تشمل جوانب شتى، لعل أهمها فاعلية الحدث بين «الأنا والآخر والهو»، والحقول الدلالية الذائع انتشارها، وأقطاب الصراع الدرامي التواصلي، والإيقاع الداخلي والخارجي الصوتي منه والموسيقي، ووظائف الخطاب من نحو الثبات والتحول، والتناص والتشاكل، والثنائيات الضدية وسوى ذلك[10].

ولعل أهم ما يؤخذ على هذا النقد البنوي الوصفي المحض هو اكتفاؤه بالتحليل الأفقي للنص الإبداعي بوصفه نظاماً لغوياً مغلقاً يكتفى فيه بالبنية السطحية التي تكون فيها الدوال على أقدار المدلولات؛ حيث إنه يقف بالنص الأدبي عند عتبة البنية اللغوية الظاهرة ممثلة في الصيغ والتراكيب الموظفة فيه دون تجاوزها إلى البنية العميقة التي تعول على الأنظمة الخارجية الأخرى من مثل المرجعيات الثقافية والاجتماعية والسياسية والإيديولوجية التي ينتمي إليها النص، وكذا الظروف والملابسات المحيطة به، ذلك أن النص الأدبي نتاج لشخص أو أشخاص عند نقطة ما من التاريخ الإنساني، نسج في صورة معينة من الخطاب تستمد معانيها من الإيماءات التأويلية لأفراد القراء

الذين يستعملون الشفرات النحوية والدلالية والثقافية المتاحة لهم[11] لفك منغلقات هذا النص. وقبل أن نعرض للمنهج الثاني نلفت الانتباه إلى أن التحليل السيميائي لما كان يبدأ من المستوى الأفقي الذي وقف عنده التحليل اللسانياتي البنوي الوصفي ليدخل في مرحلة تفسير المعطيات وتأويل العلائق الترابطية بين الدلالات المنطوية عليها بنيات النص الإبداعي كان طبيعيا أن تأتي هذه التفسيرات والتأويلات التي يقدمها مختلفة باختلاف السيميائياتي[12] أو القارئ ليكون بذلك كل سيميائياتي وكل قارئ مبدعاً ثانياً لنص أدبي ثان.

يؤيد ذلك قول «لرولان بارث» مؤداه «أن القارئ أو الناقد ليس مستهلكاً للنص فحسب، بل هو منتج له أيضاً. وهو مجموعة من النصوص الأخرى الذاتية والموضوعية»[13]. وليس يعني ذلك أن هذه التأويلات أو تلك التفسيرات عائمة مفتوحة لا ضابط لها غارقة في الذاتية.

وإذا كانت اللسانيات تتخذ اللغات الطبيعية موضوعا لها، فإن السيميائيات تتجاوز هذا المجال إلى دراسة مختلف العلامات داخل الحقل الاجتماعي[14] إذ إنها - أي السيميائيات - «العلم العام الذي يدرس الرموز اللغوية وغير اللغوية التي بفضلها يتم التواصل بين البشر». وهذه العلامات غير اللغوية ذات طابع وظيفي تقدم خدمة جلى لعملية التواصل. وتظهر علاقة السيميائيات باللسانيات في علاقة التفسير بتعبير «بنفينست». فانطلاقا من قدرة نظام ما على تفسير نفسه وغيره أو عجزه عن ذلك يمكن تنظيم الأنظمة السيميائية إلى مستويين: مستوى الأنظمة التي تعجز عن تفسير نفسها بنفسها وتراها في حاجة مسيسة إلى وسائط سيميائية أخرى مثل الصورة والرمز واللون. و مستوى الأنظمة القادرة على تفسير نفسها وغيرها، وهو النظام اللغوي. وفي ذلك يقول «تودوروف»: «على الأقل هناك مسألة أكيدة وهي أن أي سيميولوجيا للصوت أو اللون أو الصورة لا يمكن أن تصف الأصوات أو الألوان أو الصور، بل لابد لها أن تستعير ترجمان اللغة -

واسطة ضرورية – وبالتالي فإن وجودها متعذر إلا بواسطة سيميولوجيا اللغة»[15].

فالدوال غير اللغوية المصاحبة العلامات اللغوية والمستغنية بنفسها عنها أحياناً أخرى. تعد من قبيل الاتصال وبخاصة في العمل المسرحي من مثل التثاؤب الذي بنيته العميقة تنبيه الجليس على ضرورة تغيير موضوع التحادث، والقرع على الركبة الدال على السأم، ووضع اليد على الجبين التي يمكن أن تكون بنيتها العميقة «رأسي يؤلمني»، وتقليب الكفين الذي بنيته الباطنية «إظهار الحسرة والندم»، والابتعاد عن تجمع الأصدقاء الحامل الدلالة على الاحتجاج[16]. هذه العلامات غير اللغوية عند «أندي مارتنيه» في نظرية «التمفصل للوحدات الدالة» هي كل رمز سيميائي غير قابل للتقطيع المزدوج على خلاف الرمز اللغوي[17]. وفي الاتصال المسرحي استطاع «تاديوز كاوزان» T. Kawazan أن يصنف ثلاثة عشر نسقاً يعمل معاً في المسرح كتغيير الوجه، والإيماءة، والحركة[18] والتنغيم الذي يسميه بعضهم «عنصر التحويل»؛ فالاستفهام معنى من المعاني يؤدي بالأداء وبالفعل وبالتنغيم، وهو عنصر غير لغوي. ونقف على نموذج لهذا الدال غير اللغوي في قوله تعالى: ﴿وإذا ابتلى إبراهيم ربه بكلمات فأتمهن قال إني جاعلك للناس إماماً قال ومن ذريتي قال لا ينال عهدي الظالمين﴾ (البقرة/123). إذ إن معنى الاستفهام يعتمد على النغمة الصوتية «ومن ذريتي» التي تنوب في الكتابة عن نقطة الاستفهام. ذلك أنه يدخل على الجملة التوليدية والتحويلية فينقلها، من معنى إلى معنى. ففي قول الشاعر:

والعين تبدي الذي في نفس صاحبه ... من المحبة أو بغض إذا كانا
والعين تنطق والأفواه صامتة ... حتى ترى من ضمير القلب نسيانا

نجد في هذين البيتين برهنة على أن الإشارة غير اللغوية تجمع في الدلالة بين الشيء وضده. فكما تدل على المحبة تجسد البغض والكراهية لتكون بذلك مبينة كسائر وسائل البيان، بل هي أقدر على البوح من اللفظة.

لذا تتقدم الصوت. يؤيد ذلك قول للجاحظ مفاده: «ومبلغ الإشارة أبعد من مبلغ الصوت ولهذا فهي تنوب عن اللفظ وتغني عن الخط»[19]. ويعزز ذلك قول لهيجل فحواه: «حتى الدموع على الأحزان أعوان وحتى رموزها فهي للشجن سلوان. لأن الإنسان إذا كظم الحزن نلمس مظهراً لذلك الألم الباطن».

ويقول الإمام علي: «ما أضمر أحد شيئاً قط إلا ظهر في فلتات لسانه أو أسارير وجهه». ومن الأهمية بمكان أن نلفت الانتباه إلى أن البنية العميقة للعلامة غير اللغوية متعددة ولكنها متناهية ضمن دائرة معينة تحددها الظروف والملابسات المحيطة بها. فالابتسامة ليست ثابتة الدلالة تدل على السرور والرضا. والدمعة ليست قارة المدلول تأتي دوما للتعبير عن الحزن والأسى.

المنهج الثاني:

ثمة اتجاه سيميائي ثان يذهب إلى أن السيميائيات هي دراسة الأنظمة الدالة، و لكن من خلال الوقوف على المرجعيات المقصاة من قبل البنوية الوصفية ممثلة في الظواهر الاجتماعية والثقافية الملابسة للنص الإبداعي موضوع التحليل. وهذا الاتجاه يحاول جهد أيمانه تجاوز التحليل النبوي السطحي المحايث المعول على البنية السطحية وحدها، عاقداً أصحابه العزم على تناول معطيات البنية العميقة المستثمرة كل الأنظمة الدالة المنطوي عليها النتاج الإبداعي، مقتفياً أثر كل العلامات السيميائية الموظفة فيه لاستكناه المعاني المسكوت عنها. سواء أكانت هذه العلامات لغوية أم غير لغوية.

وقد حبذ هذا الاتجاه كثير من النقاد و الدارسين. من بينهم رولان بارت R.Barthe وبيير جيرو P. Guirand وغريماس GREIMAS وكورتيس Courtes ومحمد عزام و رشيد بن مالك وعبدالكبير الخطيبي[20]. وقد ركز هؤلاء في أعمالهم على تطبيق مفاهيم اللسانيات في شكلها البنوي ووجهتها

الدلالية الموصولة بالحياة الاجتماعية للأفراد والجماعات. وأساس ذلك أن النص الإبداعي ليس نتاجاً، وإنما هو إشارة إلى شيء يقع وراءه لتصبح مهمة الناقد اسكناه هذه الإشارة، واستكشاف حدودها وتأويلها وبخاصة الحد الخفي ممثلاً في بنيتها العميقة[21] بغية استكناه المعنى العميق وهذا المنحى ينطلق من دراسة الرموز المنظمة في عملية التواصل المقصود، كما ينطلق من مؤشرات عديدة لاواعية وغير مقصود يمكن أن تشي بدلالات عميقة يتجلى فيها المعنى العميق للنص. لأن العمل الأدبي ينحرف باللغة الاصطلاحية التواصلية إلى ألوان من التعبير ومضامين لا تدرك إلا بمشاركة عميقة من قبل المتلقي الذي ينبغي لتجربته الذاتية أن تتقاطع مع تجربة المبدع نفسه[22].

واستكناه المعنى العميق يكون بفك منغلقات الدوال اللفظية والدوال غير اللفظية؛ ذلك أن الدوال غير اللغوية بنيتها العميقة متعددة. فالابتسامة بنيتها العميقة تختلف من سياق إلى سياق آخر وكذلك البكاء. ويمكن عد كتاب «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي نموذجاً حياً في التراث العربي ولاسيما في جانبه غير اللفظي الموظف العلامات غير اللغوية التي تبين بنياتها العميقة أنها منوطة بالحب، من مثل النظرات وتحركات الحبيب الباحثة عن قرب الحبيب، وميلانه حيث يميل، والإنصات له واستغراب كل ما يأتي به وكأنه محال، والتباطؤ في المشي لدى مفارقته المكان الذي حل به وسوى ذلك من علامات غير لغوية بليغة تميز السلوك العربي في الحب[23] لأن السميائيات تهتم بموضوع بناء الخطابات والنصوص وتنظيمها وإنتاجها أو بالقدرة الخطابية. وتبعاً لهذه الخصيصة توصف السيميائيات بأنها نصية[24]. فالناقد أو المتلقي ينطلق في تحليله المعطى الفني من فعل النتاج السيميائياتي فيه حين تفاعله مع بنياته اللافتة. فيعيد تأليفه لفهمه واستجلاء معناه انطلاقاً من بعض العناصر المكونة له، أو بعض المؤثرات التي فعلت في مبدعه نفسه[25] سواء أكانت هذه العناصر لغوية أم غير لغوية، ذلك أن كثيراً ما تكشف لنا استراتيجيات التلقي ومواطن التأثير فيه مميزات عمل فني ما. فكم من عمل فني لو لم يتهيأ له من يكشف الغطاء عن وجوه

جديدة من التفاعل معه – من خلال الاتكاء على بنياته الباطنية التي تجعل التعامل معه على مستوى مادته الداخلية وعلى مستوى ظروف حياته – لو لم تتضافر له كل هذه المعطيات لأسئ إلى فهمه ولأوذي مبدعه. فالأبيات التي يقول فيها الشاعر:

وأوقفت ركبت الزمان طويلاً أسائله عن ثمود و عاد
وعن قصة المجد من عهد نوح وهل إرم هي ذات العماد
فأقسم هذا الزمان يميناً وقال الجرائز دون عناد

ترى، كيف يكون الفهم السليم لها لو لم نعرف أن قائلها هو مفدي زكريا، وأنه ما قالها تحاملاً على القرآن؟.

ألا تكون شطحة الشاعرهذه هاوية به في النار سبعين خريفاً؟.

والاتكاء على البنية العميقة لا يعني التشجيع على الانطباعية بقدر ما يعني الإلحاح على عدم إغفالها والعمل على تصنيفها ورصدها وتفسيرها، وذلك بربطها بالبنى اللافتة في نسيج النص الإبداعي، والعمل على إضفاء الصفة الموضوعية عليها[26] بفضل حدس الناقد و كفايته اللغوية[27] Competence التي تقوده إلى تحليل البنيات العميقة لهذا النص وفهمها وتفسيرها، لأن للبنيات الظاهرة المنجزة فعلا بنى عميقة يتحتم وصفها لفهم البنى السطحية[28] وهو ما يجعل الناقد يسعى إلى إعادة بناء المعطيات وفك رموزها وشفراتها، مقترحاً نماذج وتعليلات وأشكالاً اجتماعية تتمثل في تعيين الاختلافات القائمة بين العناصر، وتحديد الحيز الذي يستند إليه الاختلاف، وما يتم انتقاؤه من قيمة العناصر الخلافية، وصولا إلى استكناه دلالاتها المنشودة[29]. ولما كان المعنى الدلالي يؤطره جانبان: المقام[30] سياق الحال[31]، و المقال وهو (السياق اللغوي)[32] فإنه «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل، لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً حتى يقسم أقدار الكلام

على أقدار المقامات و أقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»[33] ويدخل في دائرة العلامة السيميائية كل من القرينة والرمز والسمة وهي كلها تحيل إلى علاقة بين طرفين (مرسل ومرسل إليه) في شكل تنظيم صوري للمحتوى فيما بين المدلولات[34].

وأمام هذه المعطيات يتم التوافق بين أشكال التلقي من حيث المحمولات الإشارية وتعدد القراءات وفق استكناه المعاني المصاحبة تلك الإشارات.

ونلفت الانتباه إلى أن تلك المعاني لا تستمد من المعاجم بقدر ما يستنطق من السابق واللاحق والمشاكل والمتناقض، والمتناص وغيرها من المظاهر التي تزخر بها وحدات النص المنشود. ومنه فإننا حين تحليل النص تحليلاً سيميائياً ينبغي لنا أن لا نفصل بين ما هو لسانياتي أو اجتماعي؛ إذ هو كل متضافر شبيه بعدسة مقعرة مفتوحة على كل المراجعات والقراءات على نحو يصبح فيه هذا النص الإبداعي مثل هوائيات الاستقبال، ترد عليها برامج شتى المحطات يتوجب على المتلقي أو الناقد القيام بغربلتها وتحليل رسائلها وصولاً إلى تفسير محمولاتها وفك شفراتها بعد استنطاق النص الذي هو ذلك المداد الموزع على الورقة[35]، بتسخير كل وسائل التلقي من إدراك وفهم وتأويل ليكون هذا الاتجاه متقاطعاً، بل متكاملاً مع النصانية من حيث استثماره وسائل التحليل المختلفة[36]، والدراسات اللسانية الحديثة على الرغم من تعدد مناهجها و اتجاهاتها، فإنها جميعاً تهدف إلى دراسة النص للوقوف على محتوياته وأبعاده ومراميه[37]. والاعتراف بلزومية الأدب لا يعنى انغلاقه والإقرار بأحادية قراءته. وأساس ذلك أن الأثر الجيد يتيح إمكانية اختراقه من جميع الاتجاهات، لأنه مفتوح على مختلف الرياح[38]. والقراءة لا يمكنها أن تقودنا إلى الإمساك بحقيقة كلية لكونها مساراً ضمن مسارات مختلفة تظل مشرعة[39] واللافت للانتباه أن مرجعية الاتجاه السيميائي الذي يعول على البنية العميقة حين تحليله النصوص الإبداعية لانهائية، فهي لسانية، فلسفية، اجتماعية، دينية، سياسية، نفسية... إلخ. ذلك أنه لئن كان

يستمد مفاهيمه النقدية من مرجعية ومدارس اللسانيات البنوية، فإنه يتجاوزها من حيث العمق في استنطاق علامات الفضاء الخارجي لهذا النص الذي يعد نصاً تداولياً بغية إيجاد تأويلات لها. سندنا في ذلك قول «جوليا كريستيفا» الذي جاء فيه: «إن النص ليس نظاماً لغوياً، أو كما يرغب التشكيليون الروس، وإنما هو عدسة مقعرة[40] لمعان ودلالات متغايرة ومتباينة ومعقدة في إطار أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة»[41] وأساس ذلك أن النص نوعان: نص ظاهر ممثلاً في البنية التي هي موضوع البنوية، ونص توالدي، وهو النص المحلل عبر محورين: محور أفقي تدرس فيه البنية السطحية للنص، ويدرس في محوره العمودي البنية العميقة له التي تسمح بكشف بعده التاريخي بما يحمله من قيم ومعتقدات وذوق و مشاعر وأخلاق.

ونخلص إلى أن المنهج السيميائي يتعامل مع النصوص التي تكون لغتها مبدعة خالقة مجازية تجتاز وتعبر، وتهاجر وترحل بين الدلالات المختلفة. حيث من خلالها يستطيع الأدباء إبداع عوالم خاصة بهم. ويترتب على ذلك أن قراءة هذه النصوص بمنظور سيميائي هي قراءة متعددة ومتفتحة أبداً على القراءة؛ إذ إن كل قراءة هي أرضية لقراءة أخرى. ولا وجود لنص إبداعي بنياته مغلقة دوالها على أقدار مدلولاتها.

الهوامش

1) السعران محمد: عالم اللغة، مقدمة القارئ العربي، دار النهضة ، بيروت، ص207.

2) من الجدير بالإلماع أن استثمار السيميائيات في تفسير بنيات النص الشعري أو السردي ليست بجديدة. فقد تنبه العرب القدامى إلى أهمية الإشارة والنصبة والرمز في أنظمة التواصل. حيث إنهم عدوها ذات وظيفة أساسية في استكناه النص وتأويل دلالاته المسكوت عنها. إذ يقول الجاحظ: «والإشارة واللفظ شريكان ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وأكثر ما تنوب عن اللفظ وتغني عن الخط». الجاحظ: البيان والتبيين، 1967، 87/1.

3) فواز حجو: النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، حوار مع محمد عزام، مجلة البيان، الكويت، العدد 385، يونيو 2002، ص 72.

4) والمستوى الثاني هو ذلك الذي ينطلق من دراسة علاقة المنتج بإنتاجه. والمستوى الثالث ينطلق من فعل النتاج الإبداعي في متلقيه المتفاعل معه.

5) JEAN Molino, pour une semiologie comme theorie des formes symboliques materiali, 15,1985, p 5.

من أجل رموزية تؤسس النظرية العامة للأنساق الرمزية، ص 5.

6) GREMAS ET COURTES, semiotique dictionnaire raisonné de la theoie de langages ED, HACHETTE, 1972, P18.

7) فواز حجو: المرجع نفسه، ص 72.

8) ميشال زكرياء: مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 2، 1985 ص 56، 57.

9) ينظر خليل حلمي: العربية وعلم اللغة البنوي، ص 227.

10) ينظر جان كلود جيرو: السيميائية نظرية لتحليل الخطاب، ت، رشيد بالمالك، مجلة الحداثة، جامعة وهران، عدد 4، 1996، ص 213.

11) ينظر روبرت شيراز: السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد العالمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1994، ص 41.

12) السيميائياتي نسبة إلى السيميائيات. فلا يقال عن الناقد المهتم بهذا المنهج سيميائي.

13) محمد عزام: النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، وزارة الثقافة، دمشق، 1996، ص 61.

14) ينظر محمد إقبال عروي: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 24، العدد 3، مارس 1996، ص 192.

15) George Molino, Introduction de la Semiologie, ED, PARIS, P11.

16) Todorov et DUCROT, dictionnaire enyclopedque du language, ed du seil 1972, P21.

17) ينظر د. رنيف كرم: السيمياء والتجريب المسرحي، عالم الفكر، العدد 3، مارس 1996، ص 240.

18) أنديه مارتنيه: مبادىء اللسانيات، ص 120.

19) ينظر د. رنيف كرم: المرجع نفسه، ص 239.

20) الجاحظ: البيان والتبيين، 80/1.

21) ينظر د. حلام الجيلالي: المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، الموقف الأدبي، السنة 31، العدد 365، 2001، ص37، 38.

22) ينظر محمد عزام : المرجع نفسه، ص 42.

23) GEORGE M OLINO, la literature et ses technocraties, casterman, PARIS 1977, P177.

ينظر ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، دار الحياة ، بيروت، 1992

24) Group d,enterverces Analyse des texte ,P8

25) المرجع نفسه، ص 8.

26) ينظر أنطوان طعمة: السيميولوجيا والأدب، عالم الفكر، العدد 3، 1996، ص 209.

27) ينظر عبدالحميد مصطفى السيد: بنية الجملة العربية في ضوء المنهجين الوصفي والتحويلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، العدد 75، السنة 19، 2001، ص 51.

28) ينظر ميشال زكرياء: الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، 1982، ص 22، 27.

29) ينظر جان كلود جيرو: المرجع نفسه، ص 213.

30) ينظر عبدالحميد مصطفى السيد، المرجع نفسه، ص 75.

31) ويشمل السياق العاطفي والسياق الثقافي.

32) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 372.

33) الجاحظ: البيان والتبيين، 138/1.

34) ينظر رولان بارث: مبادئ علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية، 1990،ص 66.

35) ينظر محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، مركز التعاون العربي، بيروت، 1980، ص 110، 111.

36) ينظر سعيد حسين بحيري: عالم لغة النص، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 1997، ص 33.

37) ينظر تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، ص 286.

38) ينظر هشام العلوي: النقد الموضوعاتي، مجلة البيان، الكويت، العدد 383، يونيو 2002، ص 31.

39) لحمداني حميد: سحر الموضوع، منشورات الدراسات سال، ص 23.

40) شبه النص الإبداعي بالعدسة المقعرة لأن العدسة المقعرة فيزيائياً تعمل على تثبيت الأشعة وتوسيع الرؤية على عكس العدسة المحدبة أو اللامسة التي تعمل على تجميع الأشعة في بؤرة واحدة.

41) ينظر فؤاد منصور حوار مع جوليا كريستسفا، مجلة الفكر العربي بيروت، العدد 18، 1982، ص 122.

❖ ❖ ❖

تمهيد:

تعد الدلالة مبحثاً صعب المنال، لأن تفسيرها يقتضي تجاوز ما هو بنيوي والانفتاح على معطيات خارج النص، تفرض التسلح بمجموعة من العلوم، من بينها علم النفس، وعلم الاجتماع، والتاريخ، والانتروبولوجيا...، ومع ذلك، فإن علم الدلالة البنيوي، على يد كريماص A. J Creimas حاول دراسة الدلالة دراسة بنيوية، مقتفياً في ذلك بالفونولوجيا وإسهاماتها في مجال اللسانيات في دراسة مستوى التعبير.

والدلائليات البنيوية، باعتبارها نظرية في الدلالة، تهدف إلى تحديد شروط فهم المعنى وإنتاجه، تحديداً يكون على شكل بناء مفهومي. وبما أنها كذلك، فإنها تعد لغة واصفة لموضوع موصوف هو الدلالة. وقد ميز «كريماص» في هذا السياق بين الدلالة بصفتها تجلياً، والدلالة بصفتها محايثة[2]، ويرى أن الاقتصار على دراسة مستوى التجلي أو ما يسمى عند أصحاب النحو التوليدي بالبنية السطحية[3]، والذي هو موضع الاجتماع بين التعبير والمضمون، لا يكفي للتحليل، بل لابد من دراسة محايثة عميقة، تقوم على الصلة بين مستوى اللغة، ودراسة الوحدات الصغرى الخاصة بكل منهما.

وبما أن علم الأصوات، قد اهتم، من قبل بدراسة مستوى التعبير، فإن دلائليات كريماص قد تكلفت بدراسة مستوى المضمون بالمنهج نفسه، الذي تمت به دراسة مستوى التعبير. وبناء على ذلك، يفترض كريماص، - بنوع من التجاوز - أن تمفصل المكون الدلالي إلى وحدات دلالية دنيا (أي السيمات) les Sèmes، موافقة للسمات التمييزية لمستوى التعبير «أي الصيتات» Les Phèmes[4]. لكن «كريماص» يقدم في هذا الصدد، احتراساً أساسياً، وهو عدم الاعتقاد بتشاكل صعيدي التعبير والمضمون لأنهما «يتمفصلان بكيفيتين

مختلفتين»[5] إذ ما يوافق مفردة واحدة هو تأليف من الصويتات (phémes)، وليس صويتاً واحداً.

وإذا كان الأمر كذلك، فما هي السمة التمييزية الدلالية؟

1. السمة التمييزية الدلالية:

إنها أصغر وحدة دلالية دنيا يتمفصل إليها مستوى المضمون، ولا تكتسب هذه الصفة إلا إذا كانت على علاقة بعنصر دلالي آخر تختلف عنه، ومن ثم فهي ليست عنصراً ذرياً مستقلاً، وإنما هي عنصر يستمد وجوده من اختلافه من سمات أخرى تتعارض معه. وهي بذلك، ذات طابع علائقي، وتدرك في إطار بنية، ولو ثنائية الأطراف[6]. ولتوضيح ذلك نقول: إن المفردتين: «إنسان» و«حيوان» لهما سمة مشتركة هي/ حي/، وسمة مختلفة هي/ عاقل/ بالنسبة للإنسان، و/ غير عاقل/ بالنسبة إلى الحيوان. وهذا ما يبرزه الجدول الآتي:

الجنس	عاقل	حي
الإنسان	+	+
الحيوان	−	+

وتنقسم السمات إلى سمات نووية Noyau Sémique، وسمات سياقية Sèmes Contextuels، فما المقصود بهما؟

1.1 السمات النووية والسمات السياقية:

1.1.1 السمات النووية:

إنها تلك السمات التي «تميز المفردة في خصوصيتها»[7] أو بعبارة

أخرى إنها الحد السيمي الثابت، غير المتغير[8] الذي يظل حاضراً في الاستعمالات المختلفة للمفردة الواحدة، إنها، إذاً، السمات الثابتة.

2.1.1 السمات السياقية:

هي تلك السمات التي «تتجلى في وحدات تركيبية أوسع تحتمل اقتران مفردتين على الأقل»[9] والتي «تشترك المفردة في امتلاكها مع عناصر الملفوظ الدلالي الأخرى»[10]. وبهذا المعنى، فهي سمات متغيرة مرتبطة بالسياق، لأنها «تحدد (ويستدل عليها) بالسياق»[11].

ولتوضيح المفهومين السابقين، نقول: إن المفردة «رأس»[12] لها سمتان نوويتان هما: /الفوقية/ و/الطرفية/ تشترك معها فيهما العبارات الآتية:

- رأس شجرة؛
- رأس كوكب؛
- رأس خيط؛

بينما السمة/ أمامية/ غير حاضرة في «رأس شجرة» ولكنها حاضرة في العبارتين الأخريتين، ومن ثم، فهي سمة سياقية غير ثابتة ومرتبطة بالتحققات النصية للمفردة داخل سياقات خاصة.

2.1 السيميمات: Les Sémèmes

تشكل السمات النووية والسمات السياقية ما يسمى بالسيميمات، أي أن التأليف بين السمات النووية والسمات السياقية «يحدث، على صعيد الخطاب، تلك الآثار المعنوية التي نسميها السيميمات Sémèmes»[13].

ويمكن تلخيص ذلك على الشكل الآتي:

سيميمات = سمات نووية + سمات سياقية

وقد ميز «كريماص» بين المفردة Lexème والسيميمات، إذ قال: المفردة نموذج تقديري سابق لكل تجل في الخطاب[14] أما السيميم، فإنه «يمثل»

مفهوماً،. بالمعنى المنطقي، للفظة متعددة الدلالة، ويتعلق بسطح الخطاب، بالآثار المعنوية المرتبطة بسياق ملموس»[15]، أو هو على حد تعبير جوزيف كورتيس: «إن المفردة من السيميم بمنزلة المادة القاموسية من الكلمة في السياق»[16].

إلا أن هذا لا يعني أن السيميم توافق مفردة دائماً، إذ «يمكن أن يكون لسميم واحد أنواع مختلفة من الطول على مستوى التعبير: فقد يكون له طول مفردة («مشمشة») أو طول شبه مفردة («سمك – موسى») أو طول مركب («خبز السلت»). بل طول مقطوعة تعريفية بأكملها»[17].

ومما لا شك فيه، أن جماعة مو البلجيكية، تنطلق في تحليلها للمحسنات الدلالية Figures de signification من هذا التصور البنيوي للدلالة، الذي يؤمن بقابلية الخطاب للتحليل إلى وحدات صغرى لا تقبل التجزيء، سواء على مستوى الدال، وهي السمات المميزة Traits distinctifs، أم على مستوى المدلول وهي السمات les Sèmes[18]. وعليه، فإن محسنات الدلالة، التي تنتمي الاستعارة إليها ترتبط بمجال التحولات الدلالية Métasèmèmes التي تقع على مستوى المضمون، وهي «محسن Figure يستبدل سيميما Sémème بسيميم آخر يعدل من تجمع سمات درجة الصفر»[19].

ويفترض هذا النوع من المحسنات أن الكلمة هي حاصل سمات نووية غير خاضعة لترتيب داخلي، ولا تقبل التكرار[20]، وأن الشيء Objet هو مجموع العناصر المنتظمة، وأن تحليله إلى عناصر على المستوى المرجعي له ما يقابله لسانياً على المستوى المفهوم[21]. وسنرى انعكاس نتائج هذين التقطيعين على تصور الاستعارة عند جماعة مو.

والواقع أن جماعة مو قدمت ثلاثة تعاريف للتحولات الدلالية Métasèmèmes، هي:

1 – «إنها المحسن الذي يستبدل سيميماً بسميم آخر»[22].

2 – «التحولات الدلالية تستبدل مضمون كلمة بمضمون كلمة أخرى»[23].

3 – «إنها تعديل مضمون كلمة ما»[24].

إن هذه التعاريف الثلاثة، يصحح بعضها البعض، فبعدما كانت التحولات الدلالية تدل على استبدال معنى كلمة بمعنى كلمة أخرى بصفة كلية، أصبحت تدل فقط على مجرد إجراء تعديل جزئي على مضمون الكلمة، بشكل يجعلها تحافظ على جزء من معناها الحقيقي. وهذا التصور الأخير هو الذي سيقوم عليه تعريف الاستعارة عند جماعة مو، وذلك حتى تتميز الاستعارة عن أشكال التعدد الدلالي Polysémie الذي يقوم على نسيان المعاني الأصلية بصفة مطلقة، ويصبح مجرد ذاكرة لغوية لا يدركها إلا اللغوي الخبير.

2. تعريف جماعة مو للاستعارة وتحديد آليات اشتغالها:

ليست الاستعارة – في نظر جماعة مو – *استبدالاً للمعنى بمعنى آخر؛ وإنما هي تعديل modification للمضمون الدلالي للكلمة. ويحصل هذا التعديل بواسطة تضافر عمليتين قاعديتين هما: زيادة السمات وحذفها. وبعبارة أكثر تحديداً: إن الاستعارة هي نتاج مجازين مرسلين*[25].

ولكي نفهم جيداً طريقتهم في تحليل إوالية الاستعارة، نقول مع ميشال لوغرين أثناء تفسيره لمفهوم الاستعارة عند جماعة مو: «إذا ما تحولت شجرة «القضبان» استعارياً إلى «فتاة شابة» نكون حصلنا على استعارة بواسطة مجاز الكلية الشامل الذي يقوم بتحويل «شجرة القضبان» إلى شيء طري، ومن ثم بواسطة مجاز الكلية متميز يضع الشيء «الطري» مكان «فتاة شابة»[26].

ويرى ميشال لوغرين أن جماعة مو بصنيعها هذا، قد حلت محل التناقض الثنائي القائم تقليدياً بين مجموعة المجاز المرسل – مجاز الكلية – والاستعارة تناقضاً ذا عناصر ثلاثة وهو نظام يوهم بأن الفارق الموجود بين

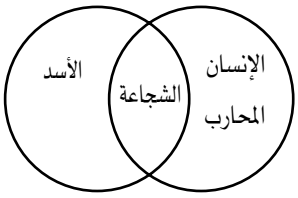
الاستعارة ومجاز الكلية هو أخف من الفارق الموجود بين مجاز الكلية والمجاز المرسل[27].

وهكذا، فإن الاستعارة لا تفرغ الكلمة المستعارة من معناها الحقيقي، وتنزع عنها سماتها الضرورية، وإنما تقوم بإجراء بعض التعديلات على المضمون الدلالي المتكون من السمات، لتحقيق أغراض جمالية أو إقناعية. وهذا التصور، يرفض توظيف مفهوم النقل في تفسير الاشتغال الدلالي للاستعارة، إذ لا معنى أن نستعير كلمة مفروغة من دلالتها الأصلية، لأن ذلك يسقط في شرك الكلام غير المفيد، وتحصيل حاصل.

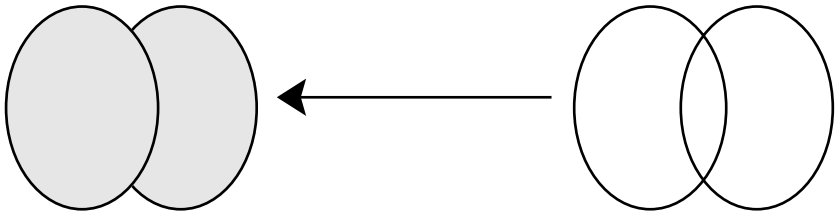
ولتوضيح تعريف جماعة مو للاستعارة سنعتمد على المثال المشهور الآتي:

رأيت أسداً في ساحة الحرب

يشعر القارئ إزاء هذه العبارة بمنافرة دلالية تتحدى العرف اللغوي، وتدفع القارئ إلى البحث عن المعنى والانسجام الدلالي بواسطة حذف السمات غير المشتركة، وإبراز السمات المشتركة أو ما يسمى بوجه الشبه الافتراضي أو العقلي، وذلك عبر سلوك خطاطات ذهنية تختلف من قارئ إلى اخر، حسب قدرته التجريدية وسرعة بديهته في إدراك نقاط الاشتراك بين الطرفين، حتى يحصل الاتحاد والتطابق بينهما في سمة خاصة أو أجزاء متشابهة. وهكذا، وحتى يصبح للجملة الاستعارية السابقة الذكر معنى لابد من حذف السمة (+ حيوان مفترس) والتركيز على سمة (+ الشجاعة) الجامعة بين «الأسد» و«الإنسان المحارب» حسب المرجعية الثقافية للقارئ المؤول. وهذا ما تبرزه الخطاطة الآتية:



إذا كان هذا الجزء المشترك بين الطرفين، ضرورياً، من أجل رفع المنافرة الدلالية، وتأسيس تطابق بين عنصرين متباينين من حيث الجنس، فإن الجزء غير المشترك لا يقل عنه أهمية في خلق أصالة الصورة وجدتها، وتفعيل استراتيجية نفي الانزياح عبر الانتقال من المعنى الأول إلى المعنى الثاني. *فالاستعارة، إذاً، تعتمد على تطابق حقيقي، يتمثل في السمة المشتركة بين المستعار منه والمستعار له، من أجل بناء تطابق مطلق بينهما*. وهذا ما توضحه الخطاطة الآتية[28]:



وبناء على ذلك يمكن وصف العملية الاستعارية فيما يأتي[29]:

كلمة انطلاق ← نقطة اشتراك ← كلمة الوصول

وجدير بالذكر، أن نقطة الاشتراك، التي تشكل دعامة رئيسة في تحقيق التطابق بين الطرفين افتراضية أو عقلية، ولا تحضر في الخطاب أبداً، حسب «جماعة مو». وتكون إما فهماً قسماً محدداً أو تقاطعاً سيمياً حسب وجهة النظر المتبناة[30].

وتقطيع الاستعارة، على هذا النحو، يدل على أنها نتاج مجازين مرسلين، حيث نقطة الاشتراك تعد مجازاً مرسلاً لكلمة الانطلاق، وكلمة الوصول تعد مجازاً مرسلاً لنقطة الاشتراك[31].

ويفسر «لوغرين» هذه العملية بقوله: «تظهر الاستعارة بالنسبة [لجماعة مو]، كأنها حصيلة مجازين مرسلين. واتخاذ نموذج سيسمح لنا بأن نفهم جيداً طريقتهم في تحليل هذه الإواليات. فإذا ما تحولت «شجرة القضبان» استعارياً إلى «فتاة شابة» نكون حصلنا على استعارة، بواسطة مجاز

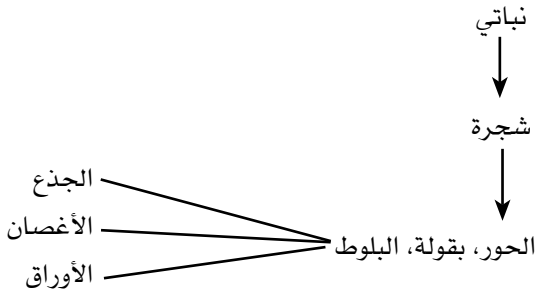
الكلية الشامل الذي يقوم بتحويل «شجرة القضبان» إلى *شيء طري*، ومن ثم بواسطة مجاز كلية متميز يضع الشيء «*الطري*» مكان «فتاة شابة»[32].

لكن هل يمكن تشكيل استعارة انطلاقاً من توليف حر بين مجازين مرسلين بغض النظر عن نوعهما؟ أي أكان مجازين مرسلين مخصصين particularisante أم مجازين مرسلين معممين généralisantes. إن الجواب بالنفي، لأن المجاز المرسل يغير مستوى الأطراف، ولذلك نضطر إلى توليف مجاز مرسل معمم ومجاز مرسل مخصص، إذا أردنا أن تتمتع كلمة الانطلاق وكلمة الوصول بدرجة العمومية نفسها، كما هي القاعدة بالنسبة إلى الاستعارة. ومن ثم، لم يتبق إلا إمكانيتان اثنتان هما (مجاز مرسل معمم + مجاز مرسل مخصص) و(مجاز مرسل مخصص + مجاز مرسل معمم).

وبناء على ذلك، تكون الاستعارة عند جماعة مو هي حاصل مجازين مرسلين يشتغلان بطريقة متكاملة وعكسية، ويحددان نقطة التقاء بينهما، تكون مجازاً مرسلاً بالنسبة للطرفين معاً.

ولفهم هذه العملية أكثر، لابد من تصور مسارين اثنين يعتمد عليهما الذهن البشري في تفكيك الأشياء والموضوعات، مسارك يفكك الموضوع حسب علاقة الأصل بالفرع، ومسار آخر حسب علاقة الجنس بالنوع. فالشجرة مثلاً قابلة للتفكيك إلى مكوناتها الجزئية الآتية: الجذور، الجذوع، الغصون، الأوراق...[33]. وذلك، دون أن يشكل أي جزء لوحده، من الناحية المنقطية، مفهوم الشجرة، لأن العلاقة هي علاقة فروع بأصل. كما أن الشجرة هي نوع ينضوي ضمن جنس الأشجار المتكون من أنواع أخرى من الأشجار، كالحور والبلوط، والصفصاف، والصنوبر، ومن ثم تكون العلاقة عندئذ علاقة نوع بجنس.

وقد أوضح أمبرتو إيكو Umberto Eco هذين النمطين من التفكيك على الشكل الآتي:



وهكذا نكون أمام نمطين من التفكيك: تفكيك مفهومي décomposition conceptuelle تقوم فيه الاستعارة على السمات المشتركة بين الطرفين. وتفكيك مرجعي décomposition référentielle، تقوم فيه الاستعارة على الأجزاء المشتركة بين الطرفين. ومن ثم، فإن التركيبتين الممكنتين هما[34]:

(مجاز مرسل معَمِمٌ + مجاز مرسل مُخَصِص) Σ و(مجاز مرسل مُخَصِصٌ + مجاز مرسل معمم) π، وبذلك نحصل على أربعة مجازات قاعدية هي:

1 – مجاز مرسل مُعَمِمٌ مفهومي، حيث يقوم على حذف السمات.

2 – مجاز مرسل مُخَصِصٌ مرجعي، يقوم على حذف أجزاء الشيء.

3 – مجاز مرسل مُخَصِصٌ مفهومي، يقوم على زيادة السمات.

4 – مجاز مرسل مُعَمِمٌ مرجعي يقوم على زيادة الأجزاء.

وهذا ما يوضحه الجدول الآتي[35]:

العمليات	التفكيك المرجعي π	التفكيك المفهومي Σ
الزيادة	مجاز مرسل معمم مرجعي	مجاز مرسل مخصص مفهومي
الحذف	مجاز مرسل مخصص مرجعي	مجاز مرسل معمم مفهومي

فالاستعارة، بهذا المعنى، مجاز مركب من مجازين مرسلين متكاملين، ويعملان بطريقة عكسية ويحددان نقطة التقاء بين درجة معطاة ودرجة مبنية[36].

وقد قدمت جماعة مو، الإمكانات المختلفة لبناء الاستعارة من خلال الجدول الآتي[37]:

الخطاطة العامة هي	كلمة الانطلاق	نقطة الاشتراك	كلمة الوصول
أ- (مجاز معمم + مجاز مرسل مخصص) Σ استعارة ممكنة	شجرة البتولة ←	لينة ←	فتاة
ب- (مجاز مخصص + مجاز مرسل معمم) π استعارة غير ممكنة	يد ←	إنسان ←	رأس
ج- (مجاز مرسل مخصص + مجاز مرسل معمم) Σ استعارة غير ممكنة	غصن ←	شجرة البتولة ←	لينة
ج- (مجاز مرسل مخصص + مجاز مرسل معمم) π استعارة ممكنة	مركب ←	أشرعة ←	أرملة

يبدو من خلال قراءة الأمثلة في الجدول ، أن الاستعارة في المثال (ب) غير ممكنة.

لأن الطرفين غير مفككين، إنهما حاضران في نقطة الاشتراك فقط. دون أن يشكل هذا الحضور نقطة التقاء حقيقية ومقنعة. أما في المثال (ج)

تتعايش سمتان في حالة نموذجية هي: شجرة البتولة، إلا أن هذا الحضور في الشيء نفسه ليس التقاءً واشتراكاً، إذ إن الالتقاء الحقيقي يفترض وجود سمة متشابهة في مفردتين مختلفتين كما هو الحال في المثال (أ) أو جزء متشابه بين كيانين مختلفين كما هو الحال في المثال (د)[38].

وعلاوة على ذلك كله، فقد مكن التفكيك المفهومي، والتفكيك المرجعي، جماعة مو من التمييز بين نوعين من الاستعارة هما[39]:

1 – الاستعارة المفهومية: Métaphore Conceptuelle وهي دلالية محضة تقوم على حذف السمات وزيادتها.

2 – والاستعارة المرجعية Métaphore référentielle، وهي مادية محضة، تقوم على حذف الأجزاء وزيادتها.

كما أشارت جماعة مو إلى نوع آخر من الاستعارات، أطلقت عليه اسم الاستعارة المصححة[40] Métaphore corrigé، حيث يقوم الكاتب أو الشاعر بخلق تشاكل دلالي منسجم عبر تصحيح استعارته بواسطة مجاز مرسل يعتمد على الجزء غير المشترك بين الطرفين أو على استعارة أخرى، لأن الادعاء بتطابق واتحاد مجموعتين من السمات تنتميان إلى مجالين متباينين، انطلاقاً من وجه الشبه الذي يجمعهما، يعد تبريراً غير كاف بالنسبة للمتلقي، ولذلك يضطر المبدع إلى تصحيح استعارته كما هو الحال في قول باسكال Pascale: «ما الإنسان إلا قصبةٌ الأكثر ضعفاً في الطبيعة، لكنها قصبة مفكرة»، إذ نجد أن عبارة «إلا» تقيد الاستعارة، وتجعلنا ننظر إليها بصفتها مجازاً مرسلاً اعتماداً على وجه الشبه «الضعف» إلا أن الجملة الاستدراكية «لكنها» تأتي لتقدم لنا «التفكير» بوصفه مجازاً مرسلاً معمماً بالنسبة إلى «الإنسان» ليضطلع بوظيفة التصحيح. وكما لو أن الأمر يحتاج إلى إقامة الحجة والدليل. وهذا ما يبينه الرسم الآتي:

خلاصات ونتائج:

لقد استفادت جماعة مو في مقاربتها للاستعارة من التحليل البنيوي للدلالة، وقدمت تعريفاً جديداً للاستعارة لم نعهده من قبل، هو أن الاستعارة هي حاصل مجازين مرسلين يشتغلان بطريقة عكسية وتكاملية. ومن ثم لم تعد الاستعارة تشبيهاً مختصراً أو ضمنياً، بل لم تعد نقلاً بالمفهوم الكامل لمعنى النقل، لأنها تقوم بتعديل مضمون الكلمة فقط، وليس بتغييره تغييراً شاملاً.

ومع ذلك، فإن تحليل جماعة مو البلجيكية للاستعارة، لا يتجاوز الطرح الاستبدالي للاستعارة ذي الأصول الأرسطية، ويقتصر على تقديم وصف جديد لعملية الاستبدال التي تتم في مستويات لا تظهر على سطح الخطاب discours، والمتمثلة في السمات التي هي بالنسبة للمدلول، كنسبة السمات المميزة إلى الدال.

وبعبارة أكثر تحديداً، إن الاستبدال في الاستعارة، حسب جماعة مو، لا يقع بين المضمون الدلالي للكلمات وإنما بين بعض سماتها les sèmes.

ومع ذلك، فإن جماعة مو لم تسلم من النقد، وذلك نتيجة قصور التحليل البنيوي للدلالة على الإحاطة بجميع السمات الدلالية دون الاستعانة الموسوعية والثقافية. وبناء على ذلك، لاحظ نيكلاس ريفيت Nicolas Ruvvet أن جماعة مو تمزج بين السمة الدلالية وغيرها. يقول:

«لقد قيل في بلاغة عامة Rhétorique générale بأن شجرة البتولا استعارة ممكنة للعادة، إذ إن هاتين اللفظتين تتضمنان سمة مشتركةBoulea هي التثني Flexible، هذا مع أن العادة تتحدد، من وجهة نظر دلالية محضة، بالسمات الآتية، «كائن إنساني»، «جنس مؤنث»، «غير متزوج»، ويمكن أن يضاف «شباب». أما عن شجرة البتولا، فليس واضحاً ما إذا كان لهذا «الحد» تمثيل دلالي ما. ليس واضحاً، بالنسبة لي، مثلاً، ما إذا كانت الجملة «أن البتولا شجرة» قابلة للتحليل. إن كون البتولا شجرة المناطق الباردة والمعتدلة

ذات قشرة بيضاء، «فضية الأغصان»،... لهو شيء يخضع ببساطة لمحض خبرتنا بالمحيط encyclopédie. إنني أزعم أن التثني flexible لا يمثل بتاتاً في التمثيل الدلالي للغادة ولا البتولا»[41].

وهكذا يبدو أن الوصف البنيوي للاستعارة لم يكتف بذاته، وأبان عن افتقاره في تفسير الاستعارة إلى معارف موسوعية لها علاقة بالثقافة ورؤية المؤول للمحيط والأشياء، ومقاصد المرسل والمتلقي، وهو ما أفسح المجال للمقاربة التداولية للاستعارة على يد جون سورل John R. Searle ضمن كتابه «المعنى والعبارة»[42] وج. كليبر G. Kleiber في مقال له بعنوان «تداولية الاستعارة»[43].

كما أنه من المفارقة أن تدعي جماعة مو أنها تقوم بإنجاز بلاغة عامة في حين أنها اختزلت البلاغة في المحسنات Les Figures التي تعد جزءاً فقط من البلاغة الأرسطية التي تشمل البحث والنظم.

وعلاوة على ذلك كله، فإن ادعاء «جماعة مو» إنجاز بلاغة عامة فيه كثير من المبالغة، ذلك أنها اختزلت الإمبراطورية الشاسعة للبلاغة الإغريقية في الأسلوب، وبخاصة في المحسنات Les Figures، وفتتتها، من وجهة التحليل البنيوي، إلى وحدات ذرية صغرى لا تظهر على سطح الخطاب. وهي بهذا أعادت إنتاج البلاغة القديمة في حلة جديدة تتميز بدرجة عالية من التقنية القائمة على المعطيات اللسانية والأسلوبية.

الهوامش

1) جماعة مو البلجيكية تمثل حركة مركز الدراسات الشعرية، بجامعة لييج، ومن أعضائها: جاك ديبوا، وفرانسيس إدلين، وجان ماري كلينكينبر، وفيليب مانكيت، وفرانسوا بير، وهادلين ترينون.

2) Jaques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, François Pire et hadelin Trinon A. J. A. J. Greimas, sémantique structurale, paris, coll, formes sémiotiques, ed Puf, 1966, p. 24.

3) A. J. Greimas/ J. courtés, sémantique, dictionnaire raisonné de la théorie du langue-linguistique - Greimas, du sens, coll Poétique, seuil, 1970, p. 40.

4) Greimas, du sens, coll. Poétique, seuil, 1970, p. 40.

5) Greimas, du sens, op. Cit., p 47.

6) Greimas/ courtésa, op. Cit., p 332.

7) Ibid. 334.

8) Greimas, Sémantique..., op. Cit, p. 44.

9) Greimas, Sémantique..., p. 103.

10) Greimas/ Courtés, op. cit, p. 334.

11) Courtés, Introduction à la sèmiotique narrative, coll. Langue Linguistique - communication Hachette université, paris, 1967, p. 49.

12) Greimas, Sémantique..., op, Cit., pp. 43-48.

13) Ibid., 45.

14) Ibid, op., cit., p 51.

15) Courtés, Op. Cit., p. 52.

16) Ibid, Op., Cit., p 52.

17) Ibid, p. 52.

18) Groupe u, Rhétorique Générale, paris, éd du seuil, coll., points 1982, p 30-31.

19) Ibid, p. 34.

20) Ibid, p. 34.

21) Ibid, p. 34.

22) Ibid, p. 34 et 92.

23) Ibid, p. 93.

24) Ibid, p. 94.

25) Groupe u, Rhétorique Générale, p 106.

26) ميشال لوغرين: الاستعارة والمجاز المرسل، ص 35.

27 :نفسه (35.

28) Rhétorique Générale, p. 107.

29) Rhétorique Générale, p. 108.

30) Ibid, p.108.

31) Ibid, p.108.

32) لوغرين، مرجع مذكور، ص 34، 35.

33) Rhétorique Générale, p. 100.

34) Ibid, p.108.

35) Groupe u, Miroirs Rhétorique, In Poétique, n° 29. Seuil février 1977, p. 5.

36) Ibid, p.5.

37) Rhétorique Générale, p. 109.

38) Ibid, p.109.

39) Rhétorique Générale, p. 109.

40) Ibid, p.109, 110.

41) Nicolas Ruwet "synechdoque et métonymis" in poétique n°23 seuil 1975, p. 372-373.

42) John R. Searle, sens et expression, ed. Minuit, Paris, 1979.

43) G. Kleiber "la pragmatique de la métaphore" in recherche pragma-sémantique, éd., Klincksiedk.

إن تطور الفكر الدرامي رهين بتطور الثقافات المختلفة، وبتطور النظرة العامة للحياة وبالتيارات الفكرية التي اتخذت أشكالها المختلفة نتيجة لتطور المجتمع وقيمه الإنسانية والدينية والاجتماعية والأخلاقية، وبسبب تطور قيمة الإنسان نفسه كفرد بالنسبة للمجتمع الذي يعيش فيه. كل ذلك ترك بصماته على الدراما منذ نشأتها حتى يومنا هذا. وعندما تحددت قدرة الإنسان في ضوء النظريات والاكتشافات العلمية، بدأ الإنسان يعرف حدوده وأصبحت بطولته تختلف عن البطولة الأسطورية القديمة، ولم يعد من الممكن تقديم أبطال فوق مستوى الحياة العادية، لأنه كما يقول جان ماري دوميناك (Jean-Marie Dominak) «لا يمكن أن يقدم المسرح الحديث، أبطالاً كباراً لأننا لن نصدقهم أبداً»[1].

لقد أنزلت الدراما الحديثة الأبطال من عالم القياصرة إلى عالم الأفراد والأشخاص الواقعيين، فاقتربت الدراما من هذه الشخصيات لتغوص في أعماق الإنسان، فبعدت كل البعد عن الرموز ولامست الحياة الواقعية. وبذلك أصبحت مرآة عاكسة لما حولها من مشكلات وشخصيات. وتمّ عرضهم بطريقة تخلو من أية بطولة خارقة بل إنهم يبحثون عن هذه البطولة الإنسانية التي في طاقة البشر، البطولة التي تتحقق في تمتعهم بحريتهم وفرديتهم.

أخذت الدراما الحديثة تعالج مشكلة الإنسان العادي باعتباره القوة المكونة للمجتمع الذي يعيش فيه. ويمكن أن نفسّر هذا الاختلاف باختلاف الروح العامة التي كانت سائدة في المجتمع اليوناني عن المجتمع المعاصر. فالإنسان اليوناني كان يقيم تبعاً لوضعه الاجتماعي وحسب طبقته، فشكّل رمزاً لكونه شخصية عظيمة ونبيلة وأنّ لرفعتها مغزى، إلا أن هذه النظرة تراجعت عند الإنسان الحديث لتحل محلها اعتبارات أخرى علمية وعملية،

كما تراجعت أنواع الصراعات التي كانت بين الواجب والرغبة والأخلاق والقانون كي يفسح المجال لصراع من نوع جديد، صراع الإنسان ضد قوانين الطب والتاريخ والاقتصاد والوراثة، صراع لا يحوز فيه البطل الدرامي على الإعجاب بسبب قوته ونبله، بل بسبب عظمته في الهزيمة.

وتكمن الأسباب العميقة للعداء للبطولة في تعفن التشكيلة الاجتماعية والاقتصادية ذاتها وفي عدم الثقة بالإنسان، وليس في غياب المثل العليا وحدها بل وفي غياب الأفكار أيضا[2].

1 - البطل العدمي:

لقد حركت الحرب العالمية الثانية كوامن فلسفية للاحتجاج على النظام الاجتماعي. ولا غرابة فقد كانت هزة عنيفة انهارت بسببها سائر الحقائق الموهومة، ولم تشمخ سوى حقيقة واحدة وهي الموت مما أدى إلى ازدهار الفلسفات المتشائمة وإلى ميل الشباب الأوروبي إلى العدمية، كما دفعت الحرب الثانية كتاب مسرح العبث إلى إعادة النظر في كل الأنظمة والعلاقات العائلية. وغدت هذه الأركان الاجتماعية قيداً يحد من الحرية الفردية للإنسان في نظرهم، مما أدى إلى تشديدهم على عزلة الإنسان داخل العالم ومواجهته للموت الذي يتربص به كل لحظة وحيداً من غير مدد ولا سند.

لقد عبّر «ألبير كامو» من خلال أسطورة «سيزيف» عن ورطة الإنسان الحديث، وأن تفسير العالم بمعايير عقلية منطقية يمكن أن يبعث الألفة. أما في عالم انتفت منه كل المعايير فإن الإنسان يحس فيه بغربته وانسلاخه، هذا الإحساس بالقلق نحو الوجود هو موضوع مسرحيات «صمويل بيكيت» (Samuel Beckett) و«يوجين يونسكو» (Eugène Ionesco) و«أرتور أداموف» (Artur Adamov) وغيرهم من كتاب مسرح العبث.

ينـزع أبطـال مسـرح العبـث إلـى الشـعـور بـالـلامعنـى الـكـامـل لـلـوجـود الإنسانـي، فلا غرابة إذاً أن يتحدث «يونسكو» عن مسرحية «المغنية الصلعاء» (la cantatrice chauve) على أنها ضد المسرح: L'anti-théâtre. ويمكن أن يقال نفس الشيء عن كل مسرح العبث في فرنسا، لأنه مسرح يزدري عمداً الوضوح والنزعة الإنسانية، ويبرز خاصية العدم في كل نواحي الوجود.

لقد تولد المسرح الحديث عن الأحداث السياسية التي عرفت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وكذا عن تأزم الأوضاع في عالمنا الراهن، وكل الطفرات التي حققها علم النفس في محاولة استكشاف الإنسان، ومعالجة قضاياه والوقوف على مغالق عقله الباطني، بالإضافة إلى الاتجاهات التي سادت أفق الإبداع الدرامي. وبإمكاننا القول إن المسرح التقليدي بأنواعه قد تناول في البداية قضية الإنسان في الكون وفي علاقته مع أسرار الحياة وظواهر القوى التي تسيره في الأرض، ثم في علاقته مع المجتمع وما يتحرك في ثناياه من أنماط بشرية وما تقوم به من صراعات.

أما اليوم فقد انكب المسرح على تقديم الإنسان في علاقته مع نفسه وما تنطوي عليه هذه النفس من مطامح وتطلعات وانتكاسات حيث تسلح الكتاب الدراميون بإيديولوجيات وتيارات فلسفية جديدة، وأعادوا النظر في قضية الإنسان ثم تناولوها بأشكال أخرى تأخذ الرفض كشعار، أي أنها ترفض المنطق واللغة الخالصة. وتحرص على الغوص في أعماق النفس لتحديد المواقف المتسترة ونقل مكنوناتها وما يحرك أليافها من ظواهر متسلطة كالعزلة والحرية والموت، ومن هنا أصبح الشكل يطابق الغموض كما أصبح المطلق محسوساً رمزياً ومرئيا[3].

لم يعد مسرح العبث يهتم بمشكلات سلوكية أو أخلاقية، ولم يعد يهدف إلى عرض مصائر الشخصيات و«إنما أصبح يكتفي بإعطاء صورة حدسية في شكل مسرحي لموقف الإنسان في هذا العالم، ويحاول الإجابة عن أسئلة ميتافيزيقية تؤرق روح الإنسان في بحثه عن معنى الوجود»[4].

لقد هاجم مسرح العبث يقينيات القيم والسياسة، وهدف إلى هز جمهوره وإيقاظه من ما هو عليه من رضا واسترخاء ومقابلته وجهاً لوجه بوقائع الوضع الإنساني. فقد كشفت الحرب العالمية الثانية عن انحطاط القيم والأخلاق والدين، حيث تلاشى منطق الأشياء ليحل محله منطق العبث، بل الحديث نفسه وهو جامع الصلات بين الناس، قد تراكم في لغو غائب فاقد للدلالة وضائع الأثر وعديم الجدوى[5]. فاصطدم الإنسان باللامعنى واللامعقول، حيث استسلم سواء قبل أم رفض[6]. لذلك جعل مسرح العبث الإنسان في مواجهة الوضعية الإنسانية كما هي حقيقة لتحريره من الأوهام التي تؤدي به حتماً إلى أن يكون دوماً غير متكيف وخائب الظن[7].

إن السلبية والعزلة والفراغ هي الأركان الأساسية للعدمية الميتافيزيقية، ولهذا فبطل هذا المسرح ليس فقط بطلاً ممزقاً بشكل دائم، ولكنه بطل يتصارع مع أقنعته. «بهذه الطريقة غير المباشرة انتعشت أهمية المأساوي التي اعتقدنا إبعادها على مسرح غير عظيم، حيث لا تتحمل الشخصية قدراً آخر باستثناء قدر الزمن، وليست مسؤولة عن أخطاء أخرى إلا لكونها ولدت، وعقابها لا يتم باختطافها من طرف الموت، بل بعدم قدرتها على العيش»[8].

2 – مسؤولية البطل في المسرح الحديث:

1-2 – حرية البطل في تقرير المصير:

لقد ظهرت الوجودية في القرن العشرين، كصرخة للإنسان في وجه العبودية والطغيان وكفاحه من أجل التحرر والخلاص، إنها تمرد على القضاء والقدر وانصهار للإنسان من مصيره، كما أنها دعوة لكل فرد أن يكون مستقلاً بذاته.

إن انتهاء عهد الأباطرة والقياصرة يفسح أبواب الحرية على

مصراعيها لتصبح قيمة إنسانية في المسرح الحديث، إذ كانت «لجان بول سارتر» (Jean Paul Sartre) قضية وجودية. فحسب «سارتر» ليست الحرية صفة أو خاصية مضافة إلى طبيعته، بل إنها خاصية الوجود، وهذا ما قاله «أورست» بطل مسرحية «الذباب» لسارتر في حواره مع «جوبتير»:

«*جوبتير*: ألست ملكك أيتها الدودة؟ من خلقك إذاً؟

أورست: أنت، ولكن كان ينبغي أن لا تخلقني حرّاً.

جوبتير: لقد وهبتك الحرية لتخدمني.

أورست: ربما، ولكنها انقلبت عليك ولا نستطيع، بعد شيئاً، لا أنت ولا أنا.

جوبتير: وأخيراً! هذا هو العذر.

أورست: لست أعتذر.

جوبتير: حقاً؟ هل تدرك أنها تشبه الاعتذار كل الشبه تلك الحرية التي تدعي أنك عبد لها؟

أورست: لستُ السيد ولا العبد، يا جوبتير، إنني حريتي! فأنت لم تكد تخلقني حتى أصبحت لا أخصّك»[9].

إن «أورست» يعلم أن ما يحدد جوهر الإنسان ويحقق ذاته، إنما هي الحرية ولا شيء غيرها.

وبهذا يعطي «سارتر» لبطله سلطة التحكم في مصيره ويسلمه زمام تحديد مساره معلناً بذلك نهاية تدخل القوة وسيطرتها، وتحقيق حرية شاملة يختار على ضوئها الإنسان مصيره، ويكون بذلك مسؤولاً عن أفعاله لأنه هو من اختارها. بهذا المعنى يكون المسرح الحديث قد فصل في مسألة القدر ونفى عن الرموز قوتها وتدخلها، وأصبح الفرد مسؤولاً عن اختياره.

فالوجودية فلسفة إنسانية ترد للإنسان القدرة على تقرير مصيره بمحض إرادته «فهو رب أفعاله التي يأتيها باختياره، ومن ثمّ كانت قدرته على

التحرر من القيم المريضة وتطلعه إلى مثل أعلى ينشده»[10]. والدراما هي عرض لممارسة الإنسان لإرادته في صراعه مع نفسه أو مع آخرين أو مع بيئته أو مع القوى المحيطة به، لذلك يعترف «سارتر» أنه من خلال حرية الإنسان اللامعقولة يتحقق رفضه، وهو عندما يقول (لا) يتحول إلى كائن بطولي ينبثق العدم من داخله، فالوجود في رأي «سارتر» ينبثق من العدم، وما العذاب والسأم اللذان يعاني منهما أبطاله إلا مطالبة بنوع جديد من الكائنات البشرية القادرة على الإرادة والاختيار[11].

2-2 التأويل الميتافيزيقي لمسؤولية البطل:

لقد انتهى الشعور القديم بالقدر والإيمان بقوة خارقة للطبيعة ولم يعد يلائم الفكر الحديث، وحل العلم وتفسير الحقائق محل الخرافات والإيمان بمؤثر مباشر فوق الطبيعة البشرية، وقد لعب مفهوم المسؤولية دوراً هاماً في التأويلات الميتافيزيقية للتراجيديا، فحسب الفلسفات أخذت علاقة التراجيديا بمسؤولية معاني مختلفة. فبالنسبة لأرسطو، يبدو أن الخطأ المقصود يتعلق على الأقل بخطأ مادي وأخلاقي أيضاً، والعكس بالنسبة لشوبنهاور (Schopenhauer) الذي يرى أن الأمر يتعلق بمسؤولية وجودية، فالبطل التراجيدي يكفر عن جرم الوجودية نفسه[12]، ونجده يشكو «كالدورن» (Calderon) على جرأته حيث قال: «الجرم الكبير لدى الإنسان، هو ولادته»[13]، وهذا ما عبر عنه «بول ريكور» (Paul Ricoeur) أيضاً بقوله «يسقط البطل في الخطأ، كما يسقط في الوجود، إنه يولد مذنباً»[14].

وعولجت المسألة أيضاً بكثير من الدقة من طرف هيجل (hegel) الذي أوضح أن الخطأ المأساوي يرتبط بصراعات قيم حيث توجد التراجيديا بتعارض جهتين مبدئياً هما على صواب على السواء، ولكنهما في الوقت نفسه مذنبان باعتبار أحدهما يحارب الآخر، والألم المأساوي الحقيقي يولد من كون البطل لا يمكنه الانسحاب من فعلهما المشروع في ذاته، ومذنب معاً بسبب الصراعات التي يثيرها.

ويقول «جان بوتيرو» (Jean Bettéro) إن الإنسان منذ أن عرفناه وهو مجبول مثقل بالأحزان، وذلك قطعاً بسبب خطئه وليس بإرادة خالقه، أو نتيجة الظروف التي أفرزته. ويرتكز هذا الخطأ أولاً في عدم الخضوع والغرور، والمغالاة في الإرادة لتجاوز وضعيته الطبيعية الموجودة في أصول كل ثورة ضد الوضع القائم، هذا الخطأ سبب كل الآلام يعود إلى أصول جنسنا نفسه.

إن التوضيح قد يبدو قاسياً، وغير محتمل عند معرفتنا أن الإنسان هو المسؤول الوحيد عن آلامه الشخصية، إنه لا يكف عن الغوص في المصائب واليأس، كما لو ألصق بطبيعته إرث قديم من النقائص وميل إلى الخطأ يغريه دائماً دون أن يستطيع إيجاد علاج في نفسه لهذه الطريقة من الضعف المجبول عليها. لقد خلق الإنسان سوياً، ولكن البشر هم من فتشوا عن كل أنواع الفساد[15].

إن الوضعية المأساوية للإنسان لا تزيل المسؤولية عنه، فأحياناً يبدو مذعناً للقدر، لأن عليه أن يتحمل قدره من المسؤولية، ولكن كثيراً من المجهودات المحمودة مكروهة، وتبوء بالفشل وحده الإله يعلم لماذا؟[16].

ويمكن إرجاع الخاصية الميتافيزيقية الأولى للسقطة التراجيدية التي يتخبط فيها كل أبطال المسرح منذ الإغريق وحتى العصر الحاضر إلى مفهوم التضارب والتناقض، حيث توجد ثلاث مراحل تؤدي إلى هذا المفهوم، كل واحدة أعمق من الأخرى، وهي:

❖ *المرحلة الأولى*: وفيها يتم الكشف عن خاصية العقبة المنيعة للفشل الذي فرض على الإنسان ليكتشف أنه غير قادر على إيجاد حل لقهر الحواجز المنتصبة أمامه، ويتعلق الأمر بإعادة النظر في معتقداته خاصة الإيمان بالانتصار.

❖ *المرحلة الثانية*: وهي مرحلة وعي الإنسان بخاصية تعذر إصلاح هذا الفشل، وأنه فشل غير قابل للتعويض.

❖ *المرحلة الثالثة*: وتأتي كنتيجة للمرحلتين السابقتين، ففشل الإنسان أمام الفشل كمفهوم يعني فشلاً عالمياً وشاملاً، وقد وسم الإنسان بهذا الإحساس بشكل دائم وثابت[17].

إن الوضع المأساوي يعد منبع كل القوى وكل التعالي، ولن يكون القدر مأساوياً إلا حينما يكون هذا التعالي في فعل الناس الذين هم كائنات حرة. فمأساوية «أوديب» مثلاً تكمن في كونه كائن حر، ولم يكن يعلم نتائج أفعاله، بمعنى آخر، ليس هناك بعد مأساوي إلا في عالم الكائنات الحرة أو تظن نفسها حرة.

لقد عبر البطل المأساوي بشكل عنيف عن إحساسه بذنب لم يرتكبه، لذلك غالباً ما يرجعه إلى الاستبداد كلما أراد التخلص منه. حيث يحاول البطل فرض حريته من خلال الصراع الذي يتجاوزه وبالتالي يفرض وجوده. يقول «ميكال دو أو نامونو» (Miguel de Unamuno): «بما أننا لا نعيش إلا في التناقضات وبالتناقضات، فإن الحياة تراجيديا، والتراجيديا صراع دائم دون انتصار أو أمل في النصر، إنها تناقض»[18]. كما أنها لا تهتم بالعدالة الإنسانية، بل تعرض تكفيراً عن الذنب الأصلي[19] وهو ذنب الوجود. لذلك يجب أن نتهم ... عن سبب الحياة لا عن سبب الموت[20].

إن المنطلقات الفكرية لبطل مسرح العبث وخاصة مسرح يونسكو يمكن تلخيصها «في العدمية الميتافيزيقية التي تدرس ظاهرة الإنسان دراسة ذاتية بعيدة عن كل موضوعية، فهي تتجاوز الحواجز المادية للوجود البشري بانتزاعها هذه الحواجز وعرض هذا الوجود عرضاً سلبياً عارياً، أي وضع الإنسان أمام مصيره بصفته كائناً فريداً»[21].

يعد مسرح «بيكيت» مسرحاً مأساوياً لأن الوضعية الاجتماعية بأكملها هي ما يشكل أساس اللعب عنده وليس إنسان مجتمع ما. إن مسرح «بيكيت» يتجه نحو التراجيديا وخاصة في مسرحية «في انتظار غودو» و«الأيام السعيدة»، حيث يترجم اضطراب اللغة قلق الكائن ويعيد السؤال نفسه

للظهور: لماذا هذا العذاب دون مذنب؟ لماذا هذا الاتهام دون جريمة؟ بطل «بيكيت» لا يستطيع أن يتعرف على نفسه ولا يستطيع تحمل ذلك، فيقترح مسؤولاً قد يكون هو «Godot» المنتظر.

والإحساس المأساوي بالحياة هو إحساس بغياب البطل، لذلك تظهر صورة «غودو» بمعنى الخلاص كخاصية لصورة الرمز أو البطل الأسطوري في قيمته الإصلاحية[22]. ويأتي الشعور بمأساوية بطلي مسرحية «في انتظار» «غودو» لبيكيت «من خلال حوارهما التالي:

«*فلادمير*: لماذا؟ إذا ندمنا؟

استراغون: لماذا؟

فلادمير: حسناً... لسنا في حاجة للدخول في التفاصيل.

استراغون: بكوننا قد ولدنا»[23].

إن الإحساس بالإثم في بداية المسرحية يدل على شقاء وتعاسة «فلادمير» و«استراغون»، فالعيش عذاب وعقاب بالنسبة لهما، ولكن السؤال المطروح هو: ما هي الكارثة المفاجئة التي أدخلت الإنسان في هذه الحالة غير المحددة للقلق التي نراهما فيها؟ هل بدأ الشقاء في اليوم الذي وعى «فلادمير» و«استراغون» بعبثية الحياة؟.

لقد أثيرت المشكلة ولكن لا ندري أي حل يمكن أن يكون صحيحاً، فالتأويلات كثيرة، وكل يفهم مجيء غودو حسب آماله، المهم هو أن غودو هو الحل، وهو ما يشكل خلاصاً. قد يكون غودو رمزاً للموت التي تحيق بالإنسان، وكونه يعي الحقيقة فإن حياته تجرّدت من معناها، بما أن مآله هو الموت. وقد يكون هو الله، والانتظار هو انتظار لتدخله للحد من التعاسة التي يتخبط فيها الإنسان. فكل شيء يمر كما لو أن الله بعد أن خلق العالم أعطى للإنسان شكلاً من التفكير إذ لا يمكنه أن يفهم أبداً العالم، فأنواع التفكير الإنساني ليست كتلك التي للإله[24].

قد تكون الإجابة في مسرحية نهاية اللعبة (Fin de Partie)[25] «لبيكيت» نفسه، والتي يراها في الموت. ذلك أن المسرحية بأكملها جو مليء بتوقعات الموت والانحلال والتفسخ، «فكلوف» (Clov) بطل هذه المسرحية يطيب له أن يتصور نفسه وقد فارق الحياة، وقد أخذت جثته بالتفسخ وأخذت رائحة النتن تفوح منه ويرى أنه لابد له من التفسخ إن عاجلاً أو آجلاً. إلا أن صاحبه يجده متسخاً وهو لم يزل على قيد الحياة، فليس الأحياء إلا أمواتاً وإن حسبوا أنهم أحياء.

تعكس كلا المسرحيتين نظرة «بيكيت» للعالم ولمآله وللاجدوى من العيش فيه لذلك صوّر شخصياته شخصيات هزلية تتماشى مع هزلية هذا العالم.

وقد دأب مسرح «بيكيت» إلى فرز البطل عن وجوده لكي يعرضه عارياً كما هو في مخاضه وولادته ووجوده الأجوف وانتظاره المرعب، وموته كحل وحيد لمعضلة وجوده. ذلك أنه لا فائدة من الصراع. فالإنسان لا يتغير كما لا يتغير الشيء الجوهري فيه.

يقول «دوبروفسكي»: لقد اتخذت المأساوية طابعاً ميتافيزيقياً ارتبط بالطريقة التي تأتي بها الأحداث، والتي يدرك بها الإنسان وجوده وعلاقته مع الآخرين ومع نفسه ومع ...»[26]. ويمكن توضيح هذه العلاقة بشكل كبير من خلال الحديث عن خصائص بطل مسرح العبث. فكيف تحقق ذلك؟

3 - خصائص بطل مسرح العبث:

1-3 لغة البطل في مسرح العبث:

تعتبر اللغة إحدى الموضوعات الأساسية التي شغلت رواد مسرح العبث خاصة يونسكو، فإذا كان مسرح العبث يعتمد لغة الحديث في معالجة موضوع الشرط الإنساني، فذلك ناتج عن رغبته في تخليص اللغة الأدبية من الزخرفة

والأسلوب النبيل والصالونية. إنه يرفض كل الأنماط القديمة للحياة وكذا الميراث الأسلوبي السائد. وإذا حصل ولجأ مسرح العبث إلى اللغة القديمة فإن هدفه الأساسي هو تفجير هذه اللغة العقيمة من الداخل.

فقد استعمل يونسكو اللغة في أولى مسرحياته «المغنية الصلعاء» استعمالاً قسرياً. ففكرة هذه المسرحية تقوم على أن اللغة فقدت وظيفة التواصل وأصبح الناس حين يخاطب بعضهم بعضاً لا يشعرون بالصلة أو التفاهم أو أن بينهم إحساساً مشتركاً أو عاطفة متبادلة «وإنما تحولت العلاقات إلى آلية رهيبة. فإذا تحدث واحد إلى آخر شعر كل واحد بأن صاحبه مشغول بأموره الخاصة، وذلك بحكم ما في الحياة المعاصرة من هموم تجعله ينطوي على ذاته»[27].

لقد رفع يونسكو اللغة من مجرد أداة إلى موضوع لذاته وبذاته. إنها لا توجد في المسرحية لتخدم الأبطال، بل على العكس فما الأبطال إلا أدوات تنقل اللغة وتحملها إلى الجمهور. و«المغنية الصلعاء» شأنها في ذلك شأن مسرحيات يونسكو عرضٌ لمأساة اللغة، فلغتها لامعقولة، بل هي أعلى مراتب اللامعقول، حيث أصبحت القوة التي تحكم والمحرك الذي يسحق ويدمّر ويقرّر مصير الإنسان[28]. في هذه المسرحية تظهر صعوبة التواصل بين الناس، وانعدام الانسجام ولا فائدة للإنسان الذي لم يعد يجد مكانه في هذا العالم العبثي.

وقد استخدم يونسكو عدة أشكال واستخدامات غريبة للعبارة ظهرت أول الأمر في تنظيم الحوار، وفي تقليص اللغة لأصوات فارغة من المعنى وكذلك في عبثية الأفكار المقترحة، حيث تظهر غير مكتملة ولا تخضع لأي تسلسل منطقي. تقول السيدة سميت على التوالي:

«عمي يسكن البادية ولكن هذا لا يعني المولّدة.

[...] السيارة تسير بسرعة، ولكن الطباخة تصنع أطباقاً جيدة.

[...] يمكن أن نبرهن على أن التقدم الاجتماعي هو أحسن بكثير بالسكر»[29].

ليست اللغة عند يونسكو وسيلة يختارها البطل للتعبير، بل إنها تشع كظاهرة تنمو متعسفة تفرض قوانينها عليه، رغم مجهودات المتكلم لتوضيح شيء ما، وتنزع منه كل المعاني وتحمله إلى اتخاذ مواقف لم يكن ينوي اتخاذها، مواقف تتولد بكل بساطة بقدر ما تتولد الكلمة التي تشير إليها سابقاً. إنها ملكة مادامت تنزل الإنسان من أعلى عرشه»[30].

عالجت مسرحية خرتيت (Rhinocéros) أيضاً العادات اللغوية بوصفها موصلاً رديئاً لا يحقق التفاهم والتواصل بين الناس، فكشف يونسكو من خلالها حقيقة على جانب كبير من الأهمية والخطورة وهي أن اللغة قاصرة على تحقيق التواصل إلى درجة أن الفرد يحس بالوحدة داخل مجتمعه بعد أن انقطعت وسائل الاتصال بينه وبين سائر البشر. تماماً كما هو الشأن بالنسبة لمسرحية الكراسي (Les chaires) حيث كان العجوزان يعيشان في قلعة مهجورة بجزيرة نائية لأنهما لا يعرفان كيف يتصلان بأفراد المجتمع، إنهما وحدهما لا يربط بينهما سوى الظلام والعزلة والاغتراب. ولذلك يكتفي العجوز بمخاطبة زوجته بلغة يظن أنهما يتفاهمان بها والحقيقة أنهما يتوهمان[31].

هكذا يتضح من خطاب هذا العجوز أن البديل الوحيد لهذه اللغة هو الصمت تعبيراً عن انهيار هذه اللغة ومحنة الإنسان الأعزل الذي انهارت قدرته على الفهم والإفهام. لقد استحالت الموجودات إلى نسخ متكررة يصعب التفريق فيما بينها، وهكذا أجبرت اللغة الإنسان ليس على الصمت فحسب بل الارتماء والتخبط في دنيا الفوضى.

وقد ذهب يونسكو أبعد من هذا حين أعطى اللغة بعداً فلسفياً جديداً صور فيه بشاعة العالم وسخف العلاقات الاجتماعية وتفاهة النشاط البشري في إطار حضارة اقتبست من الآلة إيقاعها الممل. والنصوص التي يكتبها

يونسكو تتكون من ألفاظ معروفة يتبادلها الأبطال لكنها لا تصل بهم إلى أية نتيجة، فهم يتكلمون من أجل الكلام. كما أنهم الأبطال لا يتحدثون للتعبير عن إحساسهم الشخصي بشيء ما، لأن حياتهم الداخلية فارغة ولا أحد منهم يتميز بشيء خاص عن الآخر. وبما أن الكلمات ميتة فإنها لا تنقل أي فكرة إلى المشاهد، ولهذا يقود إخفاق اللغة إلى مملكة الرعب والصمت.

ففي مسرحية «المغنية الصلعاء» الحوارات مقتضبة، وفي أغلب الأحيان مكونة من كلمات مستقلة، ويتخللها صمت طويل كما في الحوار التالي:

« السيد سميت: هيم

صمت

السيدة سميت: هيم، هيم،

صمت

السيد مارتن: هيم، هيم، هيم

صمت

السيد مارتن: آه بكل تأكيد.

صمت

السيد مارتن: لقد أصبنا جميعاً بالزكام

صمت

السيد سميت: مع ذلك الجو ليس بارداً

صمت

السيدة سميت: وليس هناك تيار هوائي

صمت

السيد مارتن: آه! لا، لحسن الحظ صمت»[32].

تمثل مسريحات يونسكو صراعاً بين الصوت والصمت، ينتهي على الدوام بانتصار الصمت وسيادته، فورطة البطل هو أنه محكوم عليه بسبب

عجز اللغة، بالتردي في العزلة والصمت. فهو يعاني من إخراج الكلمات، ومع ذلك فما أن تخرج حتى تموت على الشفاه وتضحى جثثاً هامدة. وينتهي المطاف بالكلمات إلى أن تصبح أدوات للعبث واللامعقول[33].

لم تعد اللغة أداة للشك والجدل، بل أصبح الإنسان نفسه موضع سؤال. إنه موضوع دفاع عن الفوضى والمعنى، بين الكلمة الآلية والتعبير الشخصي.

لقد انعكست أفكار يونسكو العبثية على مسرحياته من الناحية الشكلية فوجدنا اللغة عنده تتحطم وتتساقط ألفاظها كالحجارة أو الجثث، كما وجدناه يهاجم منطق «أرسطو» ويسخر منه سخرية مرة ويحطم القواعد الفنية للبناء الدرامي في مسرحه. فلا الأبطال يعرفون قضيتهم أو حدودهم أو أهدافهم، ولا الحوار يؤدي إلى التفاهم، ولا الحوادث مصاغة في قالب مشوق، يتدرج وقعها من التمهيد إلى الصعود فالأزمة فالحل، ليس هناك عقدة أو مشكلة تطرح أو قضية تناقش في مسرحيات يونسكو، فالأبطال يفكرون كما يشاؤون، ويقولون ما يريدون بتداع وهذا ما يسميه يونسكو اكتشافا[34].

2-3 بطل دون هوية:

فقد الاسم الشخصي وظيفته الخاصة ليصبح لفظاً عاماً واسماً جماعيا[35]، وفقدت التسمية بدورها مرجعياتها اللغوية. فالأبطال من خلال البحث عن هويتهم يكون لهم اسم غامض، وهذا الغياب للاسم الشخصي يشكل ثقباً أو فراغا[36]. ويظهر ضياع الاسم في المسرح الحديث كرمز لوحدة البطل، فلا أحد يعرفه، وهو أيضاً لا يعرف نفسه. وأصبحت التسمية قناعاً أو سمة، وأصبح الاسم الواحد يطلق على مجموعة لغياب الهوية وضياعها، إذ نجده عبارة عن ضمائر «كهو» أو «هي» وقد يتقلص حتى يصل إلى مقطع صوتي أو حرف.

إن غياب الاسم أو عدم تحديده هو انمحاء لصورة البطل داخل المجتمع، بحيث أصبح من الصعب تلمس ملامحه وبالتالي يبقى مجهولاً بالنسبة لنفسه وللآخرين، ففي مسرحية «أميدي» (Amédée) ليونسكو، يحمل البطل اسماً لا يعطيه أي هوية بما أن ثلث البارزين لهم نفس الاسم»[37]. ونجد لهذا المنحى جذوراً عند «بيراندللو» الذي ألف مسرحية بعنوان (واحد ولا أحد ثم مائة ألف) وفيها تظهر نظرة البطل لنفسه مختلفة كل الاختلاف عن نظرة الناس إليه، فهو واحد بالنسبة لنفسه ومائة ألف بالنسبة للآخرين. وهذا تعبير عن تعدد الرؤية للبطل الواحد[38].

وفي مسرحية «في انتظار غودو» «لبيكيت» نلاحظ أن الأبطال لا يملكون مرجعاً ظاهراً يؤطرهم في الحياة. إنها أسماء مسرح لا تحيل على وجود خارجه وتحصرهم في هويات غامضة ومترددة، كما لو أنها من عالم غيبي. فالأبطال فيها يحملون أسماء ذات إيقاع غريب، كثيراً ما نجده عند البهلوانيين، هويتهم غامضة ومختفية كأنهم يريدون الهروب من خطر أو من شيء يتابعهم.

ومن وجهة نظر أخرى يمكن القول أيضاً إن تشويه الاسم الشخصي يشكل اجتماعياً إحساساً مزعجاً ومريباً «ففلادمير» و«استراغون» منعوتان عامة بالمتسعكين والمشردين لأنهما لا يتوفران على محل إقامة قار، فهما ينامان حيث عنّ لهما ذلك، كما أن مظهرهما الخارجي وتجوالهما يحيل على أنهما يعيشان هامشياً خارج المجتمع المنظم.

رغم عدم وجود سن محدد «لفلادمير» و«استراغون» فإنهما مسنان، ولهما ماض يندمان عليه، ويتركهما يتصوران نوعاً من الانحطاط والسقوط ومستقبلهما مرتبط فقط بوصول «غودو».

إضافة إلى أن «فلادمير» و«استراغون» يعانيان أيضاً من ضعف جسدي، «فاستراغون» لا يستطيع المشي ويعاني من اضطراب في الذاكرة،

و«فلادمير» سجين إرغامات جسدية مقرفة. إن هذا البلاء الذي يقيد به «بيكيت» أبطاله يترجم أيضاً جروح الكائن الأكثر تمزقا[39].

ويظهر الجسد عند «بيكيت» أقذر من هذا بحيث يصبح جسداً نفاية متعفناً في سلة المهملات، كناج ونيل (Naag et Nell) في نهاية اللعبة (Fin de partie) حيث كنسا من طرف عمال التطهير[*].

إن البطل يرفض أن يكون ما هو عليه من كينونة، ولذلك فالرفض هو احتجاج على واقع الأشياء كما هي والخروج على نظام هذه الأشياء في سياقها التاريخي وصيرورتها المستمرة في الوجود. بوصف هذه الصيرورة منافية لوجود البطل، لأنها تسلب منه حريته وشخصيته وقيمه وقدرته على الاختيار، وتضعف فيه فعاليته الإنسانية، وتمزق وحدته وانسجامه مع نفسه، وتثمل حيويته وتوهن قوته الذاتية.

3-3 البطل الدمية:

كانت نظرة «يونسكو» للحياة وفلسفته التي انطلق منها ليعبر عن الوجود مبنية على تأمل عميق مشوب بالخوف واليأس واللاجدوى المنبعثة جميعها من حتمية الفراغ واللامعقول. وفي مسرحية الكراسي تعبير صارخ عن فكرته هاته، فموضوع المسرحية ليس هو الرسالة ولا الفشل في الحياة ولا سيرة المسنين، ولكن الكراسي بعينها بمعنى غياب الأبطال وغياب الإمبراطور وغياب الرمز وغياب المادة. يقول «مارتن إسلن» (martin Wsslin): «يجب على اللامرئي أن يكون أكثر حضوراً أو أكثر واقعية ويجب أن نعطي الواقعية للاواقعية حتى نصل إلى شيء مرفوض غير مقبول للذكاء، وهو جعلهم يتكلمون، يتحركون تقريباً، لنجعل اللاشيء يسمع ويتحقق، بمعنى اخر يفعم بما هو مستبعد»[40].

إن الأبطال غير المرئيين يمكن أن يكونوا تعبيراً عن واقع ناقص متخيل[41]. ومسرحية «المغنية الصلعاء» من بين الأخريات، محاولة لتوظيف

فارغ لآليات المسرح كذلك، لمسرح مجرد غير تمثيلي، لأنه في النهاية كشف لأشياء غريبة وإظهار للبدهيات المختبئة»[42].

ففي مسرحية «المغنية الصلعاء» يظهر الأبطال دون خصائص، إنهم دمى متحركة، كائنات دون وجوه، بالأحرى إطار فارغ، حيث يمكن للممثلين أن يعيروهم وجوههم الشخصية، شخصيتهم وروحهم وجلدهم وعظامهم[43].

إن العالم بالنسبة ليونسكو يظهر كما لو أنه أفرغ من معناه، فهو يريد التعبير عن الحقيقة اللاواقعية، والواقع الأساسي المنسي غير المسمى، من خلال أبطال يهيمون في التفكك. إنهم لا يمتلكون شيئاً غير قلقهم، وندمهم وفشلهم وفراغ حياتهم، ولا يمكن لهذه المخلوقات الخارقة في غياب المعنى أن تكون إلا غريبة ومضحكة، ولا يمكن لألمهم إلا أن يكون مأساوياً. وهكذا تفردت مسرحيات يونسكو بما اصطلح على تسميته الغموض المتعدد، فمسرحياته تزخر بمعان شتى لكل منها يمكن أن يكون هو المعنى المقصود، وإن كانت خالية من الأهداف والحلول الجدلية معا[44].

لقد تحول الأبطال في مسرح العبث إلى دمى ميكانيكية تنزع إلى أن تكون نمطية لا فردية محددة، وهي تجسيد لمواقف إنسانية أساسية. ونتيجة لذلك لا يملك هؤلاء الأبطال هويات ثابتة، وغالباً ما تتبادل الأدوار أو تتحول إلى شخصيات أخرى.

فالبطل ليس في دوره إلا شخصية مصطنعة، وحينما تصبح الشخصية موضوعاً للصورة، فإنها تضع في الحقيقة حداً لوجودها[45]. لأن الموضوع هو عدم محدد في الصورة[46]. لذلك تتطلب الاستعارة وحياً كبيراً وتفتح منافذ جديدة، تتعلق بالتحقيق بعملية الخلق الذي ينبه الوعي في كل لحظة لتمييز الواقع والخيال المنظم حسب التقاليد المسرحية[47].

لقد عمل مسرح العبث إلى إلغاء واقعية الإنسان الذي استحال على المنصة شبحاً مقنعاً، والحقيقة المختفية بالقناع ليست شيئاً غير قلة الكينونة

وغياب الاستقلالية التي تحث بالتحديد على اللجوء إلى التصنع، فالقناع هو حقيقة لعلم دون حقيقة[48].

إن الضعف الأنطلوجي للإقناع يكشف عن ماهية البطل، إذ إن له هوية خاطئة. فهو معوز ومرتبط بالآخرين[49] وبذلك فالقناع يتجاوز فظاظة التعابير اليومية للوجه باعتباره صناعة خالصة، وشكلاً مادياً مصنوعاً. كما يمكنه أن يظهر صورة روحانية واحدة وخالدة مسبوكة بالخيال[50].

يرتكز مسرح العبث حول صورة ثابتة لأبطال مجردين من كل أبعاد نفسية ومشاعر إنسانية، ولا يقوم بينهم أي اتصال أو تفاهم، وليست لهم خاصية، ولا مرجعية واقعية[51]. إن جوهر المسرحيات العبثية يكمن في خلوها الكامل من السمات النفسية والمنطقية.

لقد كان الهدف هو تقديم عروض تبرز بوضوح القطيعة بين البطل والعالم، وبلامعقولية ما يمارسه. يقول يونسكو: «إن الحقيقة مأساة في ذاتها وستظل كذلك دائماً بصرف النظر عن شكل الأقنعة التي تتخذها»[52].

4-3 البطل الغروتيسكي (السخري):

إن ضعف اللغة وعدم قدرتها على استيعاب الاضطرابات الداخلية والنفسية للأبطال، وعدم قدرتها على مواصلة وظيفته التواصلية وإثبات هوية الأبطال، أدى بكتاب العبث إلى حصر هؤلاء الأبطال خارج خطابهم. وأصبح الجسد هو موضوع المسرحية الذي كان قبل ذلك سوى مساعد وموصل صوت وحامل لباس.

وبالنسبة للباس، يفضل يونسكو الأبطال المرتدية ثياباً سوداء، والأستاذ القاتل في مسرحية «الدرس» مثال على ذلك وكذلك المكتري الجديد «Le nouveau locataire»[53] الذي يلبس حداده بنفسه ويقبر نفسه في منزله.

يستعمل يونسكو الملابس بطريقة رمزية واللباس الأسود يرتبط عنده

بالموت. فكل الأبطال الذين يرتدونه إما يموتون أو يقتلون أو يأتون بخبر الموت.

يلبس «يونسكو» أبطاله لباساً غريباً بأشكال مفاجئة، ويكسوهم بأقنعة غريبة مضحكة، فيأتون بثلاثة وجوه، وبأنفين أو ثلاث، وتلحق بهم تغييرات مسخ مدهشة كالتي في مسرحية «الخرتيت» والتي لا يحتفظ بجسده الإنساني، سوى برنجي (Brenger)، حيث يتأمل جسده الشخصي الذي جعله مثيله الآخر غريباً عنه، فيصرخ من الخوف، مذعوراً لكونه أضاع القدرة على التعرف في مثيله، وفي هويته في نفس الوقت. يقول برنجي:

«ولكن أي لغة أتكلم بها؟ ما هي لغتي؟

هل هذه لغة فرنسية؟ [...] أنا وحدي من أتكلمها.

ماذا أقول؟ هل أفهم نفسي؟ هل أفهم نفسي؟ [...]

(ينظر إلي المرآة، ويمرر يده على وجهه)

ما هذا الشيء الغريب! إلى ماذا أشبه إذن؟ إلى ماذا؟»[54].

لم يجعل «يونسكو» من بطله تلك الشخصية المرآة التي يمكن للمتفرج أن يرى فيها نفسه، بل انقلبت هذه المرة وكسرت أفق انتظاره. ومن هنا خلق قلقه وأصبح يتساءل من أكون أنا نفسي إذا كانت هذه الشخصية لغزاً غير معروف[55].

لقد اختار «يونسكو» وحيد القرن كرمز لغريزة التجمع ومظاهر الهيستيريا الجماعية، بمعنى مرور العالم الإنساني إلى عالم الأشياء والحيوان. هذا المرور من عالم إلى آخر يمكن أن يفهم كاستعارة لاضطراب الشخصية. فالتغيير الذي يلحق الجسد عبارة عن سادية تعيش الألم لضياع جسدها الخيالي الذي لم تعد تستطيع التعرف عليه سوى في أشكال غير إنسانية.

يشكل هذا التحول اقتحاماً للاشعور الذي ظل مكبوتاً، حيث يظهر

فجأة لكي يهدم الوحدة الظاهرة للإنسان، وهو وسيلة أخرى للتكرار، وتجميد نهائي للشخصية في شكل رمزي بما أنه انتقال كامل لا رجوع فيه. «فكل شيء عند يونسكو قابل للتحقق حتى لو أصبحت القبعة جواداً والإنسان خرتيتاً والجمهور كراسي والخطيب أصماً أبكماً»[56].

يظهر أبطال يونسكو أيضاً مجمدين في إجراء التكرار بالرغم من كونهم متميزين بتقلبات. فمقارنة هذه الشخصية لا تكمن في ارتباطهما بعادات ثابتة، بل في كونها متغيرة ومتعددة الأشكال ومضطربة في تشكلاتها. وعندما يعطي يونسكو بعض المعلومات عن خصائص شخصية في التعاليم المسرحية، فإنه يقصد دائماً إحداث تغييرات تكشف عن ازدواجيتها أو إعلان تشكلها. ففي التناقض تكمن حقيقة البطل. وتحول الأستاذ في مسرحية «الدرس» من بطل ظريف وخجول كصورة اللطف والصبر إلى صورة أخرى، يعلن عن ازدواجية في طبيعته الشخصية، ففجأة اختفى خجله وتصاعد صوته بقوة، وأصبح عدوانياً وسلطوياً، ولم يعد لحالته الأولى بعد قتل التلميذة[57].

تشهد ازدواجية البطل على وجود واجهة نفسية ظاهرة في العادة، ولا تظهر الواجهة الأخرى لهذه النفسية الباطنية مجزأة ومضطربة، إلا في حالات قصيرة للحقيقة يمكن الحكم من خلالها على شخصية البطل الممزقة بين مظاهر الحياة الخادعة والحقيقة المفجعة للنفس الإنسانية.

إن الحقيقة التي يصورها الخيال لها معنى أكثر من الواقع الذي يبدو لنا في حياتنا اليومية، ولذلك فالواقعية من أي نوع لا تقوى على تصوير الحقيقة بل تزيفها. لأن الحقيقة ليست فيما يبدو أننا نفعل بل فيما نحلم، وفيما نتخيل وفيما نخفي، وفي كل هذه الأشياء مجتمعة.

ومسرح العبث ثورة على المعنى المحدد المقيد واتجاه إلى المعنى غير المحدد، المعنى الرحب الذي لا يقوم على الصورة أو الفكرة منفصلين، بل على الصورة والفكرة معاً.

لذا يعمد كتاب مسرح العبث إلى تصوير البطل ككيان خاص يبقيه غير مفهوم إلى حل ما، وبقدر ما يكون ذا طبيعة غامضة بقدر ما يفقد ناحيته الإنسانية. وبالتالي يعود من الصعب فهم العالم من خلال وجهة نظره، فهو غير مفهوم فيما يقول وفيما يتصرف، يثير الضحك والسخرية في رأي «مارتن إسلن».

إن أول وجه بشع أطل من فوق خشبة المسرح هو وجه «أبو» بطل مسرحية «أبو ملكا» (Ubu Roi) لألفريد جاري (AlfreD Jarry) وهو تصوير مخيف للطبيعة الحيوانية عند الإنسان، وصورة مرعبة لوحشيته وانفلاته من كل وازع أخلاقي أو وازع غيبي. فهو يقتل ملكه ثم يفرض نفسه ملكاً على بولندا، ويشرع في التقتيل والتعذيب بلا تمييز وبلا سبب، إلا إشباعاً لغرائزه ونزواته، لكن «جاري» كان يسعى إلى خلق الإحساس بالوجه الآخر من الواقع عند المشاهدين[58].

يكشف مسرح العبث عن المختبئ والمفاجئ ليخلق الدهشة التي تشكل أداة لزعزعة المتفرج والتأثير على حساسيته، وجعله في حالة قابلة للانفعال، لأن الاندهاش أمام العالم يعتبر مصدراً أولياً للمعرفة. فالمسرح خلق من أجل التعبير عن الإحساس بالدهشة والذهول وعن أشياء تخرج عن الأنواع والمنطق، وعلم الاجتماع[59]. فالمسرح هو ذلك الحضور الأبدي والحسي، الذي يجيب دون شك على البنيات الأساسية للحقيقة التراجيدية، وحتميتها ليست لها علاقة بالحقائق[60].

لقد تولد البطل الغروتسكي من نفس العناصر التي تولد منها البطل المأساوي، ففي العالم الغروتسكي نجد أن المواقف مفروضة وإجبارية، وحرية القرار جزء من هذا الموقف القسري حيث البطل المأساوي والبطل الغروتسكي يبوء كلاهما بالفشل في كفاحهما ضد المطلق. والفارق بينهما هو أن المأساة تقييم لقدر البطل البشري قياساً بالمطلق، بينما الغروتسكية فهي نقد للمطلق باسم تجربة البطل الهشة. وهذا هو سبب اختلاف تأثيرهما، فالمأساة تحدث

التطهير عن طريق إفراز انفعالات نفسية للتخلص منهما، أما الغروتسكية فهي تعمق هذه الانفعالات.

تتبنى الغروتسكية تيمات المأساة وتطرح الأسئلة ذاتها، غير أن أجوبتها مختلفة، والجدل حول التأويل المأساوي والتأويل الغروتسكي لقدر البطل يعكس الصراع الدائم ما بين فلسفتين وما بين طريقتين في التفكير، حول النهايات المعرفية أو الإيمان بالمطلق، أو الأمل في الحل لمشكلة التناقض بين النظام الخلقي والممارسة اليومية، فالمأساة هي مسرح الكهنة والغروتسكية مسرح المهرجين[61].

يقول سرج «دوبروفسكي» (Serge Doubrouvsky): «نعلم قبل هذا ومنذ زمن بعيد عندما نعتقد بأننا نضحك على الغير، ففي الحقيقة نضحك على أنفسنا، ولكن الآن ضحكنا إذا لم يكن نتيجة خطأ لا إرادي في الحكم، ولمأساة عدم التفاهم، فإنه بطريقة فعالة ضحك تطهير وهذا لم يفكر به أرسطو»[62]. وبهذا يتخطى مسرح العبث التصنيف بين الكوميدي أو التراجيدي، لأن الضحك يخلق تطهيراً كما تخلقه التراجيديا عن طريق الشفقة والخوف.

إن مسرح العبث لا يعكس الخيبة لدى البطل الحديث، ولا يطالب بالعودة إلى الغرابة واللامنطق فقط، بل نستطيع القول إنه يعبر ويشير إلى مجهودات البطل الحديث في محاولة الانسجام في العالم الذي يحيا فيه. ويحاول كذلك بأن يواجه الشروط الإنسانية كما في حقيقتها، ويحرره من الأوهام التي تقوده إلى الشعور بالغربة والخيبة وعدم الانسجام خاصة بعد فقدانه الإيمان بالديانات، والثقة بمجموعة العوامل الأخلاقية والتعليمية المتداولة منذ القدم. لهذا فالعبث كفكرة فلسفية يمنحه نوعاً من التخدير الذي يقوده إلى النسيان عن طريق مشاهدة مضحكة، كما يمنحه اكتفاءً مادياً للحقيقة التي يكتشفها والتي يعتبرها الحقيقة الأصلية.

5-3 البطل والزمن الجامد:

أصبح ينظر للزمن كطريقة للتكرار، بعدما فقد كل ديناميته، فمسرحية «في انتظار غودو» بفصليها تعتبر تكراراً لحدث واحد بدأ منذ زمن ولازال يتكرر، وهو حالة الانتظار في ذلك المكان، والتقاء بنفس الشخصيتين «بوزو» و«لوكي»، وكأن المسرحية تتكون من منظر واحد وتتم في زمن ومكان واحد.

وعلى هذه الشاكلة من المرارة القاتمة يحدثنا «بيكيت» على لسان بطليه في مسرحية «في انتظار غودو» وعن مسألة العالم في وجوده الظاهر وعن الوقت الذي لا يتغير، لأنه فاقد الحركة وجامد وعن رتابة الأيام، وعن المصير الأسود الذي ينتظر كل شيء حتى يصعب التفكير في كل ذلك. يقول «فلادمير»:

«أنا لا أعرف بما أفكر بعد هذا كله»[63].

ومع ذلك فإن شبح «غودو» لايزال يعذبه. ويتخذ مرور الوقت معنى الفراغ والأهمية لانعدام الأحداث، واجترار مع هو معيش بمرارة. فانبثاق حدث يسميانه مجيء «غودو» يشكل معجزة، ليستعيد الزمن حياته. وينجو كلا البطلين من لا جدواه، ولكن المعجزة تعكس الوضع الطبيعي للأشياء، وهو ما يفسر مأساوية «فلادمير» و«استراغون» لأنهما يعيشان في عالم لا ينتميان إليه.

ويتكرر حدث القتل في مسرحية «الدرس» ليونسكو، بنفس الطريقة التي قتلت بها الفتاة في الحدث الجاري، وانتهاء المسرحية بوصول تلميذة أخرى تشبه التلميذة السابقة بنفس الطريقة:

«الخادمة: صباح الخير آنستي! هل أنت التلميذة الجديدة؟

هل أتيت بخصوص الدرس! إن الأستاذ في انتظارك.

سأبلغه بوصولك، وسينزل في الحال! ادخلي إذاً.

ادخلي آنستي»[64].

إن تكرار بنيات العرض أو دورانها، تكشف عن استيلاب الأبطال الذين ينزعون إلى الماضي لعدم قدرتهم التقدم نحو الأمام.

حين تستحيل الحياة عند الأبطال إلى حال من السكون والعدم، يبحثون عن سبب مأساتهم التي تكمن في كونهم موتى على الرغم من وجودهم على قيد الحياة، وهذا ما نلاحظه في أبطال «نهاية اللعبة» «لصامويل بيكيت» فقد دفعهم تأزمهم الشديد إلي التقوقع والانكماش والاختباء داخل أنفسهم، فقد ظلوا رهناء ذلك الحصار النفسي الذي فرض عليهم الغربة والعيش داخل صناديق القمامة. ولم تصدر عنهم أية مقاومة للخروج من حالة الجمود والسكون التي هم عليها، فهم يتساءلون عن جدوى أي فعل يفعلوه، ويمتنعون عن تلبية أي مثير. فقد صارت الأشياء في نظرهم باطلة غير مجدية، وكأن الزمن ما هو إلا استمرار للماضي، ولا أمل في المستقبل «إن الزمن هو مادة الحياة الشعورية، وإن العمر ليس لحظة تأخذ مكان أخرى، وإنما هو التقدم المستمر للماضي الذي ينهش المستقبل، وكلما ازداد نهشاً ازداد بالتالي تورماً وتضخماً»[65].

إن رتابة الأيام أفقدت الزمن تسلسله المنطقي ودقته في الممارسة اليومية، وقد أدخل كتاب العبث هذه الخاصية في قلب التناقض اللغوي، عكس الرواية، والتي منذ القدم وهي تخل بتراتب الأحداث. فقد احترم المسرح تقريباً هذا النظام حتى حدود منتصف القرن العشرين، وأصبح الزمن يشكل لغزاً، فلم يعد لمفهوم التسلسل الزمني أي معنى، وأصبحت العودة إلى الماضي واستباق أحداث المستقبل سمة الأحداث المتناثرة غير المفهومة في ارتباطها بالماضي المتذكر والمستقبل الذي لم يحن بعد.

إن ظهور أبطال حالمين أو مولدين يشكل أداة طبيعية لخلط المراحل وكسر التسلسل الزمني، وأكبر دليل علي انعدام الزمن هو الانتظار الذي لا ينتهي والذي لا يستقر.

إن الانتظار هو الحقيقة الواحدة في الحياة، فالكل ينتظر ما يراه هو

الخلاص أو الحل، فالأبطال يفاجأون بتواجدهم في العالم، وفي بعض الأحيان يندهشون من الكوميديا الإنسانية، ويحلمون بتسيير الزمن لكي لا يسيطر عليهم، وبتغيير ما يمكنه أن يكون حزناً إلى سعادة[66].

6-3 المكان كامتداد للبطل:

يعكس المكان المسرحي عند يونسكو نفسية أبطاله، حيث يحملون علامات أملهم وخيبتهم، وهو المكان الذي يسجل حماقاتهم. ففيه تنفذ طقوس غريبة، وتجري وساوس الخارج والقوى الإكراهية المريضة، التي تدفع الأبطال إلى سد الثقب وإلى التقوقع حول أنفسهم، فيجعل منهم وحيدون ومتوهمون، يعيشون تحت عالم استحواذي، وقلق مرضي يحمل آثار الاحتضار، وبهذا المعنى يشكل المكان امتداداً للبطل[67].

فالمكان والبطل ليسا إلا واحداً. فقد أصبح المكان حياً، وطرفاً من البطل حيث يتجسد فيه ويتخذه مأوى ونقطة أساسية ومعيناً، حيث يظهر البطل مدمجاً في العالم، والعالم في البطل[68].

وهكذا يعبر المكان عن اللامنطوق ويشكل جزءاً مكملاً لصورة البطل، حيث يشدد الحصار عليه لأن ثبات المكان يرمز لجمود الأبطال، وعدم قدرتهم على الافتراق شأن بطلي «الكراسي» (Les chairses) ليونسكو، حيث تقول العجوز مخاطبة زوجها:

«لنتخذ في الزمن وفي البقاء، إذا لم نستطع تحقيقه في المكان»[69].

يحيل هذا المقطع على معنى عميق للإنسان في بعده الوجودي واغترابه عن المكان الذي شكل عائقاً بالنسبة له لعدم تكيفه معه واستحالة تعرفه على نفسه فيه. وفضاء العالم هو مكان شاهد على عذاب الإنسان وعلى فشله، والسلبية هي النتيجة الحتمية لكل حركة في عالم العبث.

إن المكان في مسرح العبث دائماً خيالي، يمدد جسد البطل حيث ينعكس فيه قلقه وموته، إنه رؤية داخلية للبطل، أكثر من كونه تقديم لمكان

خارج عنه، يعكس رمزياً حالات روحه التي كان يعبر عنها حوارياً في المسرح التقليدي، ويعرض نفسيته، ويتمم بعض ثغرات صورته دون المس بخاصية تغير شكله.

لقد تناثر البطل في كل مكان، وفي نفس الوقت في لا مكان، فهو يرتبط باسم ولا بدور، ويعبر جزئياً عن روحه، لكنه في الوقت نفسه ينعكس خارجه في المكان والحركات المسرحية، وتكمن قراراته في بنيات النص بأكملها، فأفكاره وأحاسيسه تعيش داخل كائنات ذات قيمة مجازية، إنه بطل يبحث عن أجزائه لإعادة تكوين وحدته، ولكي يعطي ماهية لوجوده، لكن دون جدوى.

وهكذا جاء البطل في مسرح اللامعقول - خاصة كما عالجه يونسكو وبيكيت - صورة تشخيصية للإنسان المعاصر، ذلك أن الكائن المثقل بمختلف المذاهب والاتجاهات الفلسفية المطحون فكراً ونفساً من جراء حربين هوليتين، فقد بسببهما استقراره الاقتصادي والفكري والنفسي والروحي، فغدا عرضة للوقوع في آفة الإلحاد وهي ما بشرت به كل من النتشوية والماركسية، وأصبح الموت، في نظره، من أهم الأفكار على الإطلاق، وهو ما نادت به الفلسفات الوجودية العدمية.

وانتهى الحال بالبطل في مسرح اللامعقول إلى الإيمان بعدم جدوى الوجود، وكشف عن يقينه هذا في صورة بالغة القسوة، كما كشف عن فداحة وحدته الروحية، وانقطاع الوشائج بينه وبين الأسباب والروابط كافة، ولم يبق أمامه سوى الإنكار التام لكل القيم.

الهوامش

1) Jean - Marie Dominak: “Le retour du tragique”, p 45.

2) إيفريم كار انفيلوف: «أبطال وطباع»، ص 232.

3) حسن المنيمي: «التراجيديا كنموذج» ص 58-59.

4) Martin Esslin: “Le théêre de l’absurde” ed Buchet/ Chastel, Paris 1992, p 408.

5) نعيم عطية: «مسرح العبث، جذوره، أعلامه، روافده»، ص 140.

6) يوسف عبدالمسيح ثروت: «معالم الدراما في العصر الحديث» المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ت، ص 268.

7) François Carlo: “la notion de l’absurde dans la littérature française du XVII siècle” ed Klinchsieck, paris 1973, p 188.

8) Michel Corvin: “Le théêre nouveau en France” peresses universitaires de France, collection que sais-je, 1995, p 19.

9) جان بول سارتر: «الذباب» ترجمة حسين مكي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، ص 147.

10) حسن رامز محمد رضا: «الدراما بين النظرية والتطبيق»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، د.ت، ص 216.

11) كولن ولسن: «المعقول واللامعقول» ترجمة أنيس زكي حسن، دار الآداب الطبعة 1، 1978، ص 129.

12) Jean-Monnerot: “Les lois du tragique” Ed de P.U.F, 1969, paris, p 20.

13) Ibid, p 20.

14) Ibid, p 20.

15) Jean Bottéro: “Naissance de Dieu” la bible et l’historien, Ed Gallimard, 1992, p 287.

16) François Carlo: “la notion de l’absurde dans la littérature française du XVII siècle”, p 74.

17) Clement Rosset: “la [hilosophie tragique” p 25-26.

18) Miguel de Unamuno: “Le sentiment tragique de la vie” Ed Galimmard 1937, p 25.

19) Jean- Marie Domenak: :le retour du tragique” p 275.

20) Ibid, p 261.

21) مارتن ميلر: «دراما اللامعقول» ت صدقي عبدالله حطاب، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، د.ت، ص 7.

22) Monique Borie: “Mythe et théêre d’aujour’hi” Ed Nizet paris 1981, p 30.

23) Samuel Beckett: “En attendant Godot” Ed Minuit 1997, p 13.

24) Bernard Lalande: “En attendant Godot” profil d’une œuvre, Ed hatier 1970, paris p 50.

25) Samuel Beckett: “Fin de patric” Ed centre national de la recherche scientifique 1977.

26) Miguel Dobrovsky: “La tragique” Ed Gallimard, 1994, p 34.

27) حسن المنيعي: المسرح والسميولوجيا»، منشورات سليكي إخوان، الطبعة الأولى، طنجة، 1995، ص 64.

28) نعيم عطية: «مسرح العبث جذوره، أعلامه، روافده» ص 132.

29) Eugène Ionesco: “la cantrice chauve, suivi de leçon” Ed Gallimard 1954, p 7.

30) Jean paul Sartre: “théêre du situation” Ed Gallimard, 1973, p 204.

31) جلال العشري: «لن يسدل الستار» اتجاهات المسرح المعاصر، مكتبة الأنجلومصرية، طبعة 1، 1967، ص 59.

32) Eugène Ionesco: “la cantrice chauve, suivi de leçon”, p 46.

33) نعيم عطية: «مسرح العبث جذوره، أعلامه، روافده» ص 132-133.

34) Eugène Ionesco: “Notes et contres notes” Ed Gallimard, Paris 1966, p 226.

35) Marie- Claude Hubert: “Langage et crops Fantasmé dans le théêre des années cinquante” José Cprti 1987, p 19.

36) Ibid, p 22.

37) Marie- Claude Hubert: “Langage et crops Fantasmé dans le théêre des années cinquante”, p 20.

38) Ibid, p 24.

39) Geneviève Serrieau: “Historie du nouveau théêre” Ed Gallimard, paris 1966, p 103-104.

❖) يظهر كتاب العبث من خلال تحقيرهم للجسد وتشويهه كورثة لمسرح القسوة، فكل منهم يصور شكلاً من أشكال القسوة التي تصورها أرتو، فالجسد هو أداة لتعذيب أخلاقي مستمر، ذو قسوة ميتافيزيقية. تطفو في أعمال «أداموف» «قسوة الدم»، فالجسد بالنسبة له ضحية اضطهاد مزدوج، فردي واجتماعي، مما يشكل خطراً على بطله المعذب، حيث يفقد أعضاؤه دائماً. أما أبطال «آرابال» (Arrabal) فتمارس ساديتها بوحشية على أجساد شركائها، بضربات السياط، وبتقييد النساء وبالتعذيب، إنه مسرح لأكلة الجثث (Nécrophilie). يظهر الرعب والعنف معاً كمتنفس استيهامي وكإرادة الاعتداء على الجمهور.

40) Martin Esslin: “théêre de l’absurde” p 125.

41) Eugène Ionesco: “Notes et contre notes” p 265.

42) Marie- Claude Hubert: “le théêre” Ed Armand Colin, paris 1988, p 254-255.

43) Ibid, p 256.

44) جورج وولووت: «مسرح الاحتجاج والتناقض» ترجمة عبدالمنعم إسماعيل، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان، ص 87.

45) حسن المنيعي: «المسرح والسميولوجيا» ص 89.

46) سارتر نقلاً عن حسن المنيعي: «المسرح والسميولوجيا» ص 89.

47) Jean Pierre Richard: “Terrotoire de l’imaginaires” seuil paris 1986, p 181.

48) Ibid, p 169.

49) Jean Pierre Richard: “Terrotoire de l’imaginaires” p 169.

50) Michel Corvin: “Dictionnaire encycloédique du théêre” Ed bordas, 1995 p 586.

51) Henri Behar; “le Théêre Dadas et suréaliste” Ed Gallimard 1979, p 356.

52) جورج وولووت: «مسرح الاحتجاج والتناقض» ص 91.

53) Eugène Ionesco: “Théêre II”, Ed Gallimard, 1995, paris.

54) Eugène Ionesco: Rhinocéros” Ed gallimard, collection Folio, paris 1959, p 244.

55) Marie- Claude Hubert: “langage et corps Fantasmé des années cinquante” p 33.

56) علي عقلة عرسان: «سياسة في المسرح» منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق 1978، ص 343.

57) Eugène Ionesco: “La cantatric chauve suivi de la leçcon” p 60-61.

58) نعيم عطية: «مسرح العبث جذوره، وأعلامه، وروافده» ص 36.

59) Emmanuel jacquard: “Théêre et creéation” Ed champion, 1993, [aris, p 18.

60) Ibid, p 15.

61) FranCois crlo: “La nation de l’absurde dans la littérature française du XVII siècle” p 136.

62) Serge douvrovsky: “la dialectique du héros” p 104.

63) Samuel Bechett: “En attendant Godot” p 52.

64) Eugène Ionesco: “La cantatric chauve suivi de la leçcon” p 150.

65) سعد عبدالعزيز: «الزمن التراجيدي في الرواية العربية» مكتبة الأنجلومصرية 1970، ص 34.

66) Jean Roudant: “Lironique usage du mode” in “Beckett raconté par les siense” magazine littéraire, n 372, janvier 1999, p 62.

67) Marie- Claude Hubert: “langage et corps fantasmé” p 43.

68) Jean Duvignand: “Lieux et non lieux” Ed Galilée, 1977, paris, p 149.

69) Eugène Ionesco: “Les chaises” Ed Gallimard, collection Folio, 1954, p 84.

❖ ❖ ❖

يموج المجتمع الإسرائيلي - منذ تأسيسه حتى الآن - بالعديد من الصراعات والمتناقضات والتوترات الدينية والاجتماعية والسياسية، التي انتقلت إليه من الفترة التي سبقت قيام الدولة الصهيونية، ولكن قيام الدولة لم يؤد إلى الحد منها، بل زاد من حدتها وضراوتها[1]. ومن هذه الصراعات والمتناقضات والتوترات البون الشاسع بين الآمال الكبار التي كان اليهود يحملونها قبل الهجرة وقبل إقامة الدولة، وعلى رأسها الاستقرار والأمن، وبين الواقع المرير الذي صدموا به في فلسطين، بسبب الحروب التي لم تتوقف رحاها، والتي تشنها إسرائيل على الدول العربية، والصراع بين اليهود الشرقيين (سفارديم) واليهود الغربيين (إشكنازيم)، وهو صراع عرقي متعلق بالأصل والجنس وعقدة التفوق التي يشعر بها الإسرائيليون القادمون من الغرب، وصراع ازدواج الجنسية التي يحملها بعض مواطني إسرائيل، وما يمليه عليهم من ولاء مزدوج لكل من موطنه الأصلي وموطنة الجديد، ومشكلة الهوية وتعدد جذورها وتباين توجهاتها الفكرية وتناقض عاداتها وتقاليدها وأعرافها وأهدافها، مما جعل المجتمع الإسرائيلي خليطاً متنافراً من البشر، وصراع الأجيال بين جيل ما قبل الدولة وجيل ما بعدها واختلافهما الشديد في الهدف والفكر والسلوك، مما جعل كل منهما ينظر للآخر بالكثير من الريبة والشك، وصلت إلى حد الاتهام بالخيانة في بعض الأحيان، وتناقض التركيبة العامة للمجتمع الإسرائيلي بين عرب وإسرائيليين، وهو صراع يتعلق بالأرض وحق العيش، والصراع بين المتدينين والعلمانيين حول طبيعة الدولة وماهيتها، وهو أخطر أشكال الصراعات والمتناقضات التي يموج بها هذا المجتمع، إلى حد أنه أصبح «إحدى العلامات البارزة والسمات الأساسية للمجتمع الإسرائيلي المعاصر»[2]. وإذا كانت هذه الصراعات والمتناقضات والتوترات لا تتلاقى مع

مضامينها وفحواها فهي تلتقي في قدرتها على تفتيت وشرذمة المجتمع الإسرائيلي، كل حسب حدته وقوته)[3].

كان المجتمع الإسرائيلي التربة الخصبة والمناسبة لنمو هذه الصراعات والمتناقضات والتوترات؛ لأنه مجتمع يفتقد إلى الدعامة الطبيعية والفطرية لقيام المجتمعات البشرية، فلم ينشأ كما نشأت المجتمعات الأخرى منذ فجر التاريخ البشري. فهو مجتمع هجرة غير مستقر، سكانه مشدودون دائماً للخارج متناحرون من الداخل، مجتمع تكدست فيه الكثير من الأجناس والألوان واللغات والطباع والأعراف والأصول. فاستفحلت فيه المتناقضات والصراعات، والأمر الذي من شأنه أن يفتك بالبنية الاجتماعية كلها، ويعصف بكل مزاعم الأمن والاستقرار[4]. والأمر الذي ساعد على تخفيف حدة هذه الصراعات والمتناقضات والتوترات الادعاء بوجود تحديات خارجية تتعرض لها إسرائيل، مما يتوجب على المجتمع التمسك بوحدة الصف لمنع اتساع هذه الخلافات الداخلية.

أولاً: الصراع بين المتدينين والعلمانيين في المجتمع الإسرائيلي:

ينظر كثير من المحللين والباحثين إلى الصراع بين المتدينين والعلمانيين في المجتمع الإسرائيلي على أنه أبرز الصراعات والتوترات التي تهدد المجتمع الإسرائيلي وتقد مضجع أفراده، فهو أكثر الصراعات حساسية، كما أنه يعتبر أقدمها، بل ويعتبره البعض أساس الأزمات السياسية في إسرائيل. فبالرغم من أن الصراع العربي الإسرائيلي يحتل المكان الأول من حيث حدوثه وبروزه الإعلامي في الصحافة الإسرائيلية إلا أنه يأتي في المرتبة الثانية من حيث مركزيته في حياة المجتمع الإسرائيلي، بعد الصراع حول الدين[5]. ولهذا يقول الكاتب يجئال إيفين زوهار «إننا نخطأ خطأ كبيراً حينما نضع المشكلة الأمنية في مقدمة سلم أولوياتنا القومية. فهذه المشكلة أراها بسيطة وقابلة للحل، فالأخطر منها مشكلة الإكراه الديني الذي يمارسه المتدينون على العلمانيين.

فالصراع مع العرب مشكلة إقليمية قابلة للحل في حين يبدو الصراع بين المتدينين والعلمانيين أقل قابلية للحل»[6]. وليس من المغالاة القول إن مستقبل إسرائيل واستمرارها كمجتمع بات مرهوناً بنتائج العلاقات المتوترة القائمة بين المتدينين والعلمانيين[7]. وعلى مستوى السلام مع العرب بات من المؤكد أن هذا الصراع يقف حائلاً دون التواصل إلى اتفاقيات خارجية تنقل المجتمع الإسرائيلي من حالة الحرب إلى حالة السلام؛ لأنه يضر بفرص إسرائيل للتفرغ لحل الصراع الخارجي، ويشل قدرتها على اتخاذ قرارات مصيرية تتطلب تأييد قطاعات المجتمع الإسرائيلي للسلطة، التي بدونها لن يسهل التوصل إلى تسوية مستمرة ودائمة مع الفلسطينيين[8].

والحقيقة هي أنه لا يمكن التعامل مع قضية الصراع بين المتدينين والعلمانيين في المجتمع الإسرائيلي بمعزل عن وضعية الدين في هذا المجتمع، بعدما أصبحت هذه الوضعية تمثل عامل تفكك وتشرذم داخل هذا المجتمع[9]. وترتسم ملامح هذه الوضعية في علاقة الحركة الصهيونية بالدين اليهودي. وهنا يجب أن نفرق بين وضعية الدين في الصهيونية السياسية المعروفة بتوجهها العلماني والصهيونية الدينية من ناحية وأثر الثقافة الغربية على طبيعة الحركة الصهيونية بشكل عام من ناحية أخرى. فعلى الرغم من التوجه العلماني للصهيونية السياسية فإنها اعتمدت على الدين اليهودي مستغلة بعض المفاهيم الدينية استغلالاً سياسياً لإقناع الفرد اليهودي بضرورة الصهيونية وأهميتها ولتبرير قيام الصهيونية تبريراً دينياً يتناسب مع العقلية اليهودية المتمسكة بالدين، ولكي تضمن أيضاً تأييد الحركات الدينية اليهودية المختلفة. من هنا رفضت الصهيونية كل المقولات الدينية التي تتعارض مع أهدافها، فرفضت المضمون الصوفي الانطوائي للدين وفكرة انتظار المسيح المخلص، وفكرة العودة إلى فلسطين عن طريق المعجزة، وغيرها من الأفكار التي من شانها أن تبقي اليهود قانعين بحياتهم انتظاراً للمستقبل الموعود[10]. وحينما استعان الصهاينة السياسيون ببعض الرموز الدينية لتلبية احتياجاتهم فرضوا عليها معان غير دينية مستمدة من

عالمهم القومي العلماني. فقد تحول الاحتفال بعيد الفصح ذي الطابع الديني إلى عيد الحرية والربيع[11].

فالصهيونية السياسية إذاً حركة سياسية قومية تنبع أساساً من الواقع اليهودي السياسي والاقتصادي والاجتماعي، وتأثرت زمن ظهورها بالأوضاع اليهودية في أوروبا خلال عصر القوميات، حيث أدى ظهور القوميات الأوروبية إلى ضرورة تبلور - ما يسمى - بـ «القومية اليهودية» والاستفادة من الفكر القومي الأوروبي في تطوير «قومية يهودية» اتخذت فيما بعد شكلاً سياسياً تحدد هدفه في النهاية في إنشاء «وطن قومي لليهود».

أما الصهيونية الدينية فهي حركة تسعى إلى إحياء التراث الديني اليهودي، وإحياء اليهودية، وإحياء مفهوم الدولة اليهودية بالمعنى الديني، وتقوم على أساس مفهوم من الفكر الديني اليهودي الخاص بمفاهيم العهد والاختيار والخلاص، التي فسرتها تفسيراً يتفق وتوجهاتها. فأخذت فكرة الخلاص بعداً سياسياً قومياً بعد أن كان مجرد عقيدة دينية. وكلما مرت الجماعة اليهودية بأزمة في تاريخها تزدهر الآمال «المسيحانية»، أي الآمال في قدوم «المسيح المخلص». وهكذا استغلت فكرة «المسيح المخلص». وهكذا استغلت فكرة المسيح المخلص وفكرة الخلاص لإقناع اليهود بأن الصهيونية امتداد لليهودية، ومحققة للخلاص الذي تتحدث عنه المصادر الدينية اليهودية[12].

وعلى مستوى أثر الثقافة الغربية على طبيعة الحركة الصهيونية بشكل عام يمكن القول إن الصهاينة في الأصل أوروبيون توزعوا بين الفكر الديني والفكر العلماني، ومع تبنيهم للصهيونية وهجرتهم إلى فلسطين نقلوا معهم هذا الصراع الديني العلماني الموروث[13]، لنجد في المجتمع اليهودي الصهيوني في فلسطين غالبية علمانية سيطرت عليها الثقافة الأوروبية العلمانية، وأقلية دينية تمسكت بالدين ولم تقبل الفكر العلماني.

وبدأت ملامح الصراع ترتسم عن طريق طبيعة الصهيونية الدينية وعلاقاتها بالصهيونية السياسية العلمانية. فالصهيونية العلمانية في أساسها

حركة تمرد على التقاليد، إلى حد اعتبار اليهودية التقليدية خصماً أو عدواً للصهيونية، حيث اعتبر اليهود الأرثوذكس الصهيونية خطراً يهدد اليهود واليهودية، وذلك لأن غالبية المفكرين الصهاينة أتوا من دوائر ثقافية يهودية علمانية، وأنهم كانوا من العلمانيين المعادين للدين، والمتشككين في قدرة الديانة اليهودية على إدارة شؤون اليهود وحل مشاكلهم مع العالم[14]. ولم يقف رفض الصهاينة المتدينين عند حدود الطابع العلماني للصهيونية السياسية بل تعدى ذلك إلى رفض مبادئها وأسسها والهدف الذي تسعى إليه وهو «إقامة وطن قومي لليهود في فلسطين»، واعتبروا ذلك خطوة غير دينية تتعارض مع الشروط التي حددها العهد القديم لإقامة الدولة اليهودية، وأولها ظهور المسيح المخلص. كما اعتبروا الفكر الصهيوني العلماني فكراً معادياً لليهودية والتراث اليهودي[15].

ودخل الصراع بين الصهيونية الدينية والصهيونية السياسية دائرة أخرى من الخلاف حول صورة وطبيعة «اليهودي الجديد»، الذي رسمت الصهيونية السياسية ملامحه. فقد كان يجب على هذا «اليهودي الجديد» التعالي على «اليهودي التقليدي الشتاتي» الذي يمثل الصهيونية الدينية، من الناحية الأخلاقية والقدرة على البقاء والحفاظ على حقوقه في العالم[16].

ومع إقامة الدولة انغلق المتدينون على أنفسهم واكتفوا – في كثير من الأحيان – بلعب دور المراقب على تطبيق الشرعية اليهودية في بعض المجالات بموجب اتفاق «الوضع الراهن» (ستاتوسكو) الذي وقع عام 1947م بين ديفيد بن جوريون (رئيس الوكالة اليهودية آنذاك) وحركة «أجودات يسرائيل» – التي كانت تقود الحرب ضد العلمانية والعلمانيين في المجتمع اليهودي الصهيوني في فلسطين – وعد فيه بن جوريون بأن يحفظ للحركة عدة مبادئ أساسيه هي:

1 – «يوم السبت»: تحديد يوم السبت يوماً للراحة في قوانين الدولة.

2 – «كاشيروت»: ضمان الطعام الحلال شرعاً في المطابخ الرسمية للدولة.

3 – قوانين الأحوال الشخصية: وضع الصلاحيات المطلقة في مجال شؤون الزواج والطلاق في يد مؤسسة القضاء الحاخامي.

4 – التعليم: الاعتراف بمنظومة التعليم الديني المستقل.

ومنذ التوقيع على هذه الاتفاقية باتت تنظم العلاقة بين المتدينين والعلمانيين ولو بشكل مؤقت، فأصبحت ترفق بأي اتفاق ائتلافي منذ عام 1977م[17]، بعدما بدأت تتباين مواقف الجماعات والأحزاب الدينية من الاعتراف بالدولة، فبعضها اعترف بالدولة والتعاون معها مثل حزب «مفدال» (الحزب القومي الديني)، وبعضها فضل الاستفادة مما تقدمه الدولة دون الاعتراف بها مثل حزب شاس ويهدوت هتورا، والطائفة الحريدية وجماعة ساطمر وغير ذلك.

ويتفق الباحثون الذين تناولوا التيار الديني في إسرائيل بالدراسة والتحليل على تباين أحزاب وجماعات هذا التيار وتنوعها. وهناك العديد من المعايير التي تصنف بموجبها هذه الأحزاب والجماعات[18].

اكتفي المتدينون، لفترة ما، بما جاء في اتفاقية «الوضع الراهن» حتى عام 1977م، الأمر الذي حقق نوعاً من الاستقرار في العلاقة بين المتدينين والعلمانيين. فقد شارك المتدينون في الحكومات الائتلافية المتعاقبة ولكن بقدر محدود على المساومة بسبب قوة حزب «ماپاي» من جهة ولأن الأحزاب الدينية لم تكن تتعدى في مطالبها حدود الاتفاقيات التي يتم التوصل إليها، مركزة على بعض الحقائب الوزارية مثل الأديان، تاركة الأمور السياسية والاقتصادية والأمنية للأحزاب العمالية اليسارية، ومع ذلك فإن الاتفاقيات الائتلافية وفرت مراكز قوة معينة للأحزاب الدينية حين تأكد لها الاعتراف بالإشراف على التعليم الديني وولاية المحاكم الدينية التابعة لهذه الأحزاب والاعتراف بأحكام الشرعية في مجال الأحوال الشخصية وبعض مظاهر السلوك الاجتماعي[19].

ومن السهولة بمكان أن نضع أيدينا على أمثلة توضح المكاسب التي

حققتها الأحزاب الدينية. فقد اشترط حزب «أجودات يسرائيل» الديني للتصويت لصالح قرار إلغاء الحكم العسكري عن الأراضي الفلسطينية المحتلة عام 1965م أن توافق الحكومة على إنشاء بنك «أجودات يسرائيل»، وكان له ما أراد[20].

نظر بعض العلمانيين إلى الصهيونية والدولة ورموزها مثل بن جوريون، بعين النقد لتهاونهم مع المتدينين، خاصة وأن اتفاق «الوضع الراهن» يمثل اتفاقاً عاماً يقبل تفسيرات مختلفة من الجانبين تتطلب مباحثات واتفاقيات جديدة بين الأطراف. من هنا نظر العلمانيون إلى هذا الاتفاق على أنه يعني «تسييس الدين» من ناحية ومن ناحية أخرى يعتبرونه تدخلاً غير شرعي في أنماط حياتهم[21]. كما أن الأحزاب العلمانية مع حاجتها لتأييد الأحزاب الدينية أصبحت تتغافل عن العديد من الأنشطة الخاصة بالمتدينين التي يمكن إدراجها تحت المحظورات[22]. من هنا قام بعض العلمانيين بتأسيس «رابطة مكافحة الإكراه الديني في إسرائيل» عام 1951م، فكانت الرد الأكثر وضوحاً من قبل العلمانيين على استفزازات المتدينين، وفي عام 1973م تأسست «حركة الإسرائيليين الأحرار»[23].

شكل عام 1977م تحولاً هز أركان المجتمع الإسرائيلي بتولي اليمين المتشدد مقاليد الحكم ممثلاً في حزب «هليكود» واستبعاد حزب «مپاي» من سدة الحكم لأول مرة، الأمر الذي ترتب عليه دعم الجماعات والأحزاب الدينية، ثم سرعان ما بدأت تستمد قوتها من تشجيع اليمين الصهيوني ودعمه لها. فعلى الرغم من أن هذه الجماعات والأحزاب لم تولد في السبعينات إلا أن بروزها وصعودها على المسرح السياسي يعود إلى هذه الحقبة. وكان لدخول بعضها معترك الحياة السياسية دلالة اجتماعية وسياسية، أتاحت لشرائح كانت حتى ذلك الحين على هامش الحياة السياسية، أن تشارك فيها، لتنتقل هذه الأحزاب من مرحلة «فن المساومة» إلى مرحلة «الابتزاز» الصريح والعلني للحزب الحاكم من أجل تحقيق مطالبها في فرض الشريعة اليهودية على المجتمع الإسرائيلي[24].

كانت حرب عام 1967م بمثابة نقطة تحول فاصلة في تعزيز مكانة الأحزاب والقوى والجماعات الدينية في إسرائيل، وبالتالي على العلاقات بين المتدينين والعلمانيين. فقد وضعت نتائج هذه الحرب حداً لسنوات من القبول المتبادل المحكوم بوحدة الحفاظ على كيان الدولة التي كانت في طور التشكيل والاستقرار، وليكشف المتدينون عن خططهم المستترة والهادفة إلى فرض سيطرتهم على الدولة وفق مبادئ الشريعة اليهودية[25]. فقد فجرت نتائج تلك الحرب مشاعر الزهو والقوة لدى المعسكر الديني وصل إلى حد محاولة إضفاء المغزى الديني «المسيحاني» على الدولة باعتبار أن ساعة الخلاص الموعودة قد حانت. وبعد أن كانت إسرائيل تعرف قبل عام 1967م بأنها دولة علمانية تقوم على إرساء الديانة المدنية عن طريق عبادة الدولة وإضفاء الطابع الإسرائيلي العلماني على المجتمع، عن طريق التأكيد على ما يسمى بـ «الوضع الراهن» والحفاظ على مستوى العلاقات بين المتدينين والعلمانيين، تطورت بعد حرب عام 1967م ثقافة دينية كاملة حولت السيطرة على الدولة وبرزت رؤية مفادها أن إقامة الدولة العلمانية كانت مجرد خطوة أولى نحو الخلاص، وخلال ذلك كان على التيار العلماني أن يقوم بالدور العملي لإقامة الدولة وترسيخ وجودها، ثم يرضخ بعد ذلك هو والدولة للسلطة الدينية. وكانت نتائج حرب 1967م في نظر المتدينين دليلاً على أن اليهود يعيشون في عصر يسمع فيه وقع خطوات «المسيح المنتظر». ونظروا أيضاً إلى هذه الفترة على أنها نقطة الانطلاق لعصر التوبة (حزرا بتشوفا)، الذي نما فيه جيل من التائبين (حوزريم بتشوفا)[26]. كما نظر المتدينون إلى احتلال بعض الأراضي العربية على أساس أنها مؤشر لدخول اليهود مرحلة جديدة تتطلب تحويل الدولة إلى دولة يهودية خالصة لكي تتمشى مع بداية حلم الخلاص الذي لا يمكن أن يصل لنهايته في ظل وجود دولة يهودية علمانية. لذلك ظهرت بعد عام 1967م رؤية دينية قومية تمجد العمل القومي وبخاصة في مجال النشاط الاستيطاني وحولته إلى قيمة دينية عليا، لتبرز حركة «جوش إيمونيم» لتلعب دور الريادة في هذا المجال. وللمرة الأولى في تاريخ إسرائيل يتحول المتحدثون

بلسان التيار الديني إلى متحدثين باسم المجتمع الإسرائيلي كله بشقيه العلماني والديني[27].

من هنا بدأ العلمانيون يستشعرون بخطر هذا المد الديني المتزايد، محملين الحكومات الإسرائيلية المتعاقبة مسؤولية تنامي التطرف داخل الشارع الإسرائيلي بسبب تساهلها مع المتطرفين سواء عن طريق إجراء محاكمات صورية للمخالفين منهم تنتهي في الغالب بالحكم عليهم بالحبس لفترات محدودة، سرعان ما يتبعها عفو من الرئيس. وأخذت مخاوفهم شكل تساؤلات يطرحها الباحث العلماني يديديا يتسحاقي على النحو التالي «هل هوية اليهودي تكمن فقط في الدين اليهودي؟ وهل بدون العلاقة مع الدين لا معنى للوجود اليهودي؟ هل اليهودي المتدين يهودي أكثر من اليهودي غير المتدين؟ وما هي طبيعة اليهودية الإصلاحية إذن؟ وما هو الفارق بين الهوية الإسرائيلية والهوية اليهودية؟ هل هناك يهودية علمانية؟»[28]. وبدأت مخاوفهم تتزايد أيضاً خشية الإكراه الديني فتأسست عدة جماعات واتحادات هدفها الوقوف في وجه الحركات والأحزاب والقوى الدينية للحد من تأثيرها على المجتمع الإسرائيلي. ففي عام 1986م تأسست «الحركة الإسرائيلية العلمانية». وفي عام 1988م تكونت منظمة جديدة لمحاربة الإكراه الديني أطلق عليها «منظمة الحرية: النضال ضد الخضوع للتسلط الحريدي»، تتألف من اثنتين وأربعين منظمة في إسرائيل وخارجها. وكان من أبرز قادتها الشاعر الإسرائيلي يهودا عميحاي[29]. فقد بات واضحاً للعلمانيين أن المتدينين يمنحون أنفسهم صلاحية الحقيقة المطلقة التي ترفض التفاهم مع أي رؤية أخرى، وبذلك يرفضون حتى الحوار مع العلمانيين. بينما لا يرفض العلمانيون من الأساس إمكانية وجود المتدينين وممارسة حياتهم، على ألا يؤثر ذلك على نمط حياتهم[30]. من هنا لم يكن مستغرباً سماع أصوات علمانية تتعالى مطالبة بشنق المتدينين على أعمدة النور في الشوارع، أو وضعهم في جيتو في النقب، أو تجميعهم في معسكرات تجمع المشبوهين[31].

وتأتي هذه العلاقة غير المتوازنة لحساب المتدينين في أعقاب تعادل

قوة الحزبين الكبيرين «العمل» و«ليكود» في انتخابات عام 1988م، والحاجة الماسة من قبل هذين الحزبين لهذه الأحزاب الدينية في تشكيل الحكومة، وأصبح دورها يسمى «لسان الميزان». كما لم يكن بمقدور إسحاق رابين بعد انتخابات عام 1992م تشكيل حكومة دون مشاركة ودعم المتدينين ممثلة في حزب «شاس» الذي أبرم اتفاقاً ائتلافياً حصل بموجبة على مكاسب بالغة الأهمية[32].

وكان عام 1996م بمثابة نقطة تحول أخرى وهامة في مكانة القوى الدينية في إسرائيل، فازدادت شراسة وازدادت قوتها الابتزازية، وذلك في ضوء فوزها الكبير في انتخابات هذا العام. فقد حصلت على ثلاثة وعشرين مقعداً، وشاركت كل الأحزاب الدينية («مفدال»، و«شاس»، و«يهدوت هتورا») لأول مرة في الائتلاف الحكومي مع اليمين الصهيوني المتطرف بزعامة بنيامين نتنياهو. وبعد هذا العام دعا البعض العلمانيين في إسرائيل إلى حزم حقائبهم والرحيل من إسرائيل، ليس فزعاً من خطر الحرب، بل هرباً من الدوائر الدينية المتعصبة المعارضة بل والرافضة لأسلوب حياتهم العلماني[33]. وتزايدت مكانة هذه الأحزاب على الساحة السياسية الإسرائيلية، بعدما أصبح المجال مفتوحاً أمامها لتحقيق المزيد من المكاسب على أرض الواقع، بعد أن بلغ عدد مقاعد الأحزاب الدينية الثلاثة في الكنيست بعد انتخابات عام 1999م يزيد على عدد مقاعد أي حزب علماني آخر بما في ذلك الليكود والعمل، فقد حصلت على سبعة وعشرين مقعداً (شاس سبعة عشر مقعداً، ويهدوت هتورا خمسة مقاعد، ومفدال خمسة مقاعد) وفي المقابل حصل حزب «إسرائيل وحده» على ستة وعشرين مقعداً، وحزب ليكود تسعة عشر مقعداً فقط.

كانت نتائج الانتخابات السابقة بمثابة انعكاس للمد الديني السريع والمنتشر الذي ترتب عليه تبلور ما يمكن أن نسميه «المجتمع المتدين المتكامل»، الذي تعززه ثقافة دينية، وتتوفر له مؤسسات مدنية وعسكرية وتعليمية، وله ميزانيات ضخمة، وتحت تصرفه عناصر بشرية مدربة تدريباً عسكرياً داخل

المعاهد الدينية العسكرية التي تخضع للتيار الديني القومي الصهيوني. وأصبحت الأدبيات الصهيونية تطلق على أفراد هذا المجتمع «أصحاب القبعات المنسوجة» (بعالاي هكيبا هسروجا) لتميزهم عن بقية أفراد المجتمع[34].

هكذا أقام المتدينون مجتمعاً خاصاً بهم، تتم داخله ممارسات ترتبط بالشريعة، ويرسم حدود الحوار مع المجتمع العلماني من خلال وضع خطوط فاصلة أساسها الحلال والحرام، والنجس والطاهر، والشرعي وغير الشرعي، وتحدد من يستحق أن يكون داخل الجماعة اليهودية ومن خارجها. فهم يوظفون النصوص الدينية لمنع الانسحاب من الأراضي الفلسطينية، فالشريعة تحرم الانسحاب من الأراضي الفلسطينية المحتلة، كما تحرم إعادة انتشار القوات الإسرائيلية، وتؤثم كل من ينفذ أمراً بذلك أو يساعد على ذلك. كما رسموا حدوداً جديدة من لدنهم ثم ربطوها بالشريعة بعد ذلك. والمثال على ذلك وصفهم للعلمانيين بتغير «متيوننون» (متيفنيم) (نسبة إلى اللغة اليونانية)، وهو تعبير يعني أنهم «مبادون» (موشماديم) أي يستحقون الإبادة، والشريعة تسمح بطرد «المبادين» بعيداً عن اليهود، فهم لا يرثون ولا يدفنون في مقابر اليهود[35]. فالحاخام نسيم ياحين يحدد معيار التعامل مع العلمانيين بقوله «أفضل التعامل مع العلمانيين على أنهم مرضى بأمراض مزمنة، فالعلماني أسوأ من المريض، وأنا أطلق عليهم تعبير المرضى (حولانيم)»[36]. وتحدث باحثون متدينون عن انتصار التيار الديني مقابل تراجع التيار العلماني وتقهقره. فالمجال الذي يعتبر انتصار للعلمانيين - كما يقول أوري يزهار - وهو عدم إغلاق المحال ودور اللهو يوم السبت تحكمه مصلحة علمانية تسعى وراء تحقيق منافع مادية خاصة. ويؤكد الكاتب نفسه على أن «هزيمة» العلمانيين محسومة بسبب الفراغ الإيديولوجي الذي نتج عن الاختفاء التام للصهيونية الاشتراكية. فالدين والقومية نجحا في تبرير وشرح الوجود اليهودي في إسرائيل هنا والآن أكثر من العلمانية الليبرالية التي تتبنى «حرية الفرد والديمقراطية السياسية»[37].

وفي الانتخابات التي عقدت في بداية عام 2003م حصلت الأحزاب الدينية على اثنين وعشرين مقعداً موزعة على النحو التالي: شاس أحد عشر مقعداً، ويهدوت هتورا خمسة مقاعد، ومفدال ستة مقاعد. وهكذا احتفظت الأحزاب الدينية بعدد مقاعد يقارب عدد المقاعد التي حصلت عليها من قبل، وإن فقدت مقعداً واحداً بالمقارنة بنتائج الانتخابات السابقة. ويرد هذا إلى النزاعات والصراعات التي بدأت تشهدها بعض الأحزاب الدينية ومنها حزب «شاس» الذي انقسم على نفسه، بعدما تشكلت من داخله حركة جديدة باسم «محبة إسرائيل» (أهافات يسرائيل) برئاسة كبير الحاخامات يتسحاق كدوري، ليشكل خصماً لحزب شاس في انتخابات عام 2003م، إلا أن هذا الحزب الجديد لم يتجاوز نسبة الحسم المطلوبة، ولكنة بلا شك أثر على عدد المقاعد التي حصل عليها حزب شاس في هذه الانتخابات من سبعة عشر مقعداً في الانتخابات السابقة إلى أحد عشر مقعداً في هذه الانتخابات. كما انسحب من حزب شاس عضو الكنيست ديفيد طال لينضم إلى حزب ليكود. هذا إلى جانب التفوق الكبير الذي حققه حزب «شينوي» العلماني في هذه الانتخابات. فقد حصل على خمسة عشر مقعداً، فكان مفاجأة هذه الانتخابات.

ويشارك في الحكومة الحالية الحزب الديني القومي «مفدال» برئاسة أفي إتام مع حزب «شينوي» العلماني برئاسة يوسيف لبيد، فقد التقى النقيضان في هذه الحكومة انطلاقاً من القاعدة التي تقول إن «دور الأحزاب الدينية الرسمية داخل إطار البناء العام للحياة السياسية في إسرائيل، دور تتحكم فيه سياسية التوفيق والائتلاف وهو محور الحياة السياسية الإسرائيلية[38]. ورفض حزب شاس ويهدوت هتورا المشاركة فيها. وقد هاجم الحاخام عفوديا يوسيف الزعيم الروحي لحزب شاس أريئيل شارون رئيس الحكومة الإسرائيلية الحالية لأن ضم لائتلافه حزباً علمانياً وتجاهله، فأطلق عليه تعبير «رئيس حاوية القمامة لحزب شنيوي». كما هاجم حزب مفدال

وقال عن أعضائه إنهم «أسوأ من أعداء الدين، لقد مهدوا الطريق أمام أعداء الدين (أي العلمانيين) لدخول الحكومة»[39].

ويمكن تحديد أسباب ازدياد حدة الصراع والاستقطاب بين المتدينين والعلمانيين ومجالاتها على النحو التالي:

أ - ينظر الجمهور المتدين إلى الجمهور العلماني على أنه جمهور «يفتقر إلى القيم» ويعيش في حيرة دائمة، وأنه ليس لديه ما يطرحه، بينما ينظر الجمهور العلماني إلى الجمهور المتدين على أنه جمهور متحجر وغير عصري ويسعى إلى تدمير الدولة. ويدلل الحاخام أفيشاي شتكوهامار على صحة موقف الجمهور المتدين بارتفاع نسبة الجريمة بين العلمانيين ووصولها إلى حدها الأدنى بين المتدينين، فلا اغتصاب ولا قتل، بل لا يوجد قسم شرطة في مدينة المتدينين «بني باراك»، ويدلل أيضاً على ذلك بانخفاض معدلات العنف في مدارس المتدينين مقابل ارتفاعها في مدارس العلمانيين، واحترام المعلمين هنا وعدم احترامهم بالقدر الكافي هناك[40].

ب - يقوم الجدل بين المعسكرين بين «دولة الشريعة» و«دولة القانون» حول هوية الدولة. فالمتدينون يطالبون بشكل ديني لإسرائيل يقوم على أساس من أحكام التوراة وتشريعاتها، بينما يطالب العلمانيون بتطبيق النظام السياسي المدني الدستوري في إدارة شؤون الدولة. والعلمانيون يعتبرون أن خضوع معاملاتهم الاجتماعية للقضاء الشرعي لا يجعلهم مواطنين في دولة وإنما أبناء طبقة دينية. فهم لا يمكنهم الزواج أو الطلاق في إسرائيل إلا كيهودي أو مسلم أو مسيحي أو درزي. ولا يمكن حدوث اختلاط في الزواج إلا إذا سمح أحد الأديان بذلك. وهذا يعني أن الزواج والطلاق يحوي قدراً من فرض القانون الديني على غير المتدينين. وهكذا يبدو الاختلاف هنا حول شكل وأسلوب الحياة الاجتماعية في المجتمع الإسرائيلي، أي حول هوية الدولة[41]. وعلى الجانب الآخر نجد الحاخام

يوسيف عوفديا - الزعيم الروحي لحزب شاس المتشدد - يحذر المتدينين من التوجه إلى الجهاز القضائي العلماني، «فجميعهم لا يؤمنون بالتوراة، كلهم كفار، قوانينهم هي نفسها قوانين الأغيار»[42].

جـ - الصراع السياسي بين «الأحزاب الدينية» و«الأحزاب العلمانية». وحول هذا تقول شولاميت ألوني، رئيسة حزب ميريتس العلماني ووزيرة التربية والتعليم السابقة: «حينما يشهد المجتمع صراعات سياسية بين الدين والدولة، يتزايد الجهل والخوف من المعرفة والانفتاح، وفي المقابل تتزايد حدة المعارضة تجاه من يريد الانفتاح. فحينما تصبح للدين قوة سياسية واقتصادية يتحول الدين إلى أداه ضد التقدم والانفتاح[43].

د - وجود شبكات تعليم منفصلة عن التيار العلماني. يعلق أحد الكتاب العلمانيين على ذلك بقوله «نراهم طوال الوقت يبنون معاهد دينية (يشيفوت) ويتحدثون عن التعليم المستقل، وبناء مؤسسات تعليم التوراة. فكل ما يعنيهم هو التعليم والتعليم والتعليم»[44]. فحزب شاس - مثلاً - يدخل في صراع منظم ويضع خططاً محكمة من تأسيس شبكة تعليم ديني ويعمل على انتشارها والحصول على ميزانيات لدعمها[45].

هـ - انغلاق الجمهور الديني على نفسه بعيداً عن الجمهور العلماني (أحياء منفصلة ومستوطنات منفصلة مثلما في نتانيا وبني باراك والقدس)، وذلك لخشية المتدين من التعرض لتأثير العلمانيين المدمر. وحول هذا تقول الدكتورة أفيفا أفيف» إن البناء الجماعي الذي يعيش فيه اليهودي المتدينين يتيح له أن يشعر بالانتماء والثقة»[46]. لذا يعتبر المتدينون أنفسهم قطاعاً منفصلاً ومتميزاً داخل المجتمع الإسرائيلي. ولم يكن مستغرباً أن يطلق الحاخام المتشدد يسرائيل إنجلر دعوته الأخيرة بالانفصال الرسمي عن العلمانيين، بعد أن يئس من إمكانية التعايش بين الجانبين[47].

و - الاتجاهات المتطرفة في اليمين وفي اليسار، والتي يهدد كل منها الآخر،

وعلى الأخص فيما يتصل بقضايا الاستيطان وما يسمى «أرض إسرائيل الكبرى»[48] وقد ظهر هذا الأمر في أعقاب نتائج انتخابات عام 2003م حينما أعلن حزب «شينو» العلماني رفضه للأحزاب الدينية المتشددة ممثلة في حزب شاس ويهدوت هتورا، كما رفضت هذه الأحزاب بدورها مجرد الجلوس مع «لپيد» رئيس الحزب في حكومة واحدة إلا إذا وضع شال الصلاة (طاليت). ورغم اعتراضات حزب شينو على أن يشارك في حكومة بها أحزاب دينية متشددة إلا أنه أبدى استعداده لمشاركتها في حكومة واحدة فقط مع إطلاق الصاروخ العراقي الأول - أثناء الاجتياح الأمريكي البريطاني للعراق - وسيخرج منها مع إطلاق آخر صاروخ، أي حكومة طوارئ تشكل في حالة نشوب حرب ضد العراق.

ز - القوة التي بات يتمتع بها المتدينون وإحساسهم بالزعامة تحدث مزيداً من التوتر في العلاقات مع العلمانيين. وينبع هذا التوتر من الحقيقة التي تفيد بأن المجتمع المتدين في إسرائيل يجمع بين الوقوف على الهامش من ناحية واعتبار ذلك في المركز من ناحية أخرى. فالمتدين يؤكد على نقطة محورية مفادها أن الغالبية علمانية والأقلية متدينة، ولهذا فإن المسؤلية الكبرى لا تقع في نهاية الأمر على عاتق المتدينين وإنما على عاتق العلمانيين (الأغلبية)[49]. فنتائج حرب 1967م ترد إلى المتدينين وتفسر تفسيراً مسيحانياً، وهزيمة عام 1973م يتحملها العلمانيون والحركة العمالية وحزب «مپاي» ويعاقب بدعم انتخابه وانتخاب اليمين المتطرف عام 1977م.

حـ - بدأ العلمانيون يبدون تذمرهم من إعفاء طلاب المدارس الدينية من الخدمة العسكرية بدعوى أنهم بدراستهم للتوراة هم «جنود في جيش الرب»[50]. وفي ظل العبء العسكري المتزايد خلال حرب عام 1973م والغزو الإسرائيلي للبنان عام 1982م والانتفاضة الفلسطينية الأولى والثانية وفي ظل إلحاح العلمانيين على هذه القضية أصبحت قنبلة موقوتة قد يؤدي انفجارها في أي وقت إلى سلسلة من الانفجارات

المتتالية داخل إسرائيل. وبدأت مشاعر الظلم لدى العلمانيين تذهب بعيداً إلى حد مناقشة جدوى التواجد في دولة لا توفر لسكانها المساواة في العيش وفي الموت[51]. وبالفعل أصبحت قضية تجنيد اليهود المتشددين (حريدم) في الجيش تتحول إلى إحدى الأوراق السياسية لدى جميع الأحزاب بهدف إرضاء جماهير ناخبيها[52]. والأمر الذي يثير الدهشة هو الفتوى التي أفتى بها بعض الحاخامات بأن من حق هؤلاء الدارسين المتدينين الاستفادة من أموال صناديق الإعانة، فهم في وضع مقدس، معفيون من أي واجب أخلاقي تجاه المجتمع الذي يعيشون فيه، ومعفيون من ممارسة أي عمل آخر[53].

ط – كان الاستيطان ومازال أحد المحاور التي تغذي وتؤجج نار الصراع بين العلمانيين والمتدينين. فعمليات الاستيطان التي تزايد معدلها في أعقاب حرب عام 1973م لم تكن موجهه أساساً، كما اعتقد البعض، ضد العرب بل كانت موجهه إلى الداخل، أي إلى العلمانيين الإسرائيليين. فلم ينظر هؤلاء إلى العرب على أنهم مصدر تهديد للسلطة الدينية، بل مصدر التهديد هم العلمانيون الدين يتبنون – في نظر المتدينين – أفكاراً صهيونية علمانية عفى عليها الزمن. وهم بالاستيطان يخلقون واقعاً جديداً يجعل أية حكومة عمالية علمانية تقف عاجزة في مواجهتها للمستوطنات اليهودية، وأي مساس من جانبها بالنشاط الاستيطاني يعني تفجر حرب أهلية ضروس، في ضوء ما يتردد الآن من أن المتطرفين اليهود يكدسون الاسلحة داخل المستوطنات، ويشكلون تنظيمات سرية متطرفة تضم عناصر دينية ويمينية تخطط للعمل ليس فقط ضد العرب الفلسطينيين في الأراضي المحتلة، بل أيضاً ضد القوات الإسرائيلية إذا جاءت لإزالة أية مستوطنه في إطار أية تسويه نهائية مع السلطة الفلسطينية[54].

ي – كان لمسيرة السلام دور هام وكبير في دعم وتعزيز دور الأحزاب والقوى

الدينية بشكل غير مباشر، الأمر الذي ترتب عليه تأجيج نار الصراع بينهم وبين العلمانيين، وبات من المعروف أن العامل الديني أو العامل العلماني يؤثرا أكثر من أي عامل آخر، على موقف الأفراد من مسيرة السلام مع العرب[55]. فلقد جذبت سياسة القوة التي انتهجها العلمانيون في علاقتهم بمحيطهم العربي أنظار المتدينين وشدتهم إليها، الأمر الذي أوجد ديناميكية داخل الجمهور المتدين. من هنا أدت بعض التوجهات السلمية التي كشفت عنها حكومة رابين - بيرس عن احتدام الحوار بين العلمانيين والمتدينين، ففي هذه العملية السلمية سيفقد اليهود - حسب تصور المتدينين - ميزة القوة أمام الأغيار، وذلك في ظل حل يقدم وضعاً عادياً ومتساوياً لليهود في علاقاتهم بمحيطهم العربي[56]. وهكذا ضاعت الحدود وانتهكت القواعد في اللحظة التي تنازل فيها العلمانيون، باعتبارهم يمثلون السلطة الحاكمة، عن علاقاتهم، التي تتسم بالقوة، مع الأغيار (العرب). فالعملية السلمية واحتمالات التوصل إلى اتفاق مع الفلسطينيين تقوض فتاوى المتدينين المتشددين بقتل العرب. فقد أفتى أحد حاخامات حركة «جوش إيمونيم» بأن «تحريم القتل في التوراة يقتصر فقط على من يشارك فقط في التوراة والتراث اليهودي. فغير اليهودي - أي العربي - يحل قتله من عمد وقصد». ويفتي د. يسرائيل هس - الأستاذ بجامعة برإيلان - بأن «العرب هم أبناء عماليق، وتحل إبادتهم من على وجه الأرض». فعلاقة الرب بالأغيار - كما يراها هؤلاء المتشددون - هي نفسها العلاقة بالاعتداء، المستباحة دماؤهم، مثل طلاب «الكلية الإسلامية» في الخليل، لأنهم - حسب هذه الفتوى - يستحقون الموت[57]. ويستطرد موشيه فايجلين - رئيس الحركة اليمينية الدينية المتشددة «هذه أرضنا» (زو أرتسينو) - حول هذه العدوانية والعنصرية والعنف مع العرب بقولة «الرد الوحيد على الهجمات العربية القاتلة هو محو القرية عن بكرة أبيها. فمن الأفضل قتل ألف مواطن من مواطني الأعداء العرب على المخاطرة بشعرة واحدة من شعرات أحد

الجنود اليهود»[58]. ولم يكن من المستغرب تبعاً لذلك الكشف عن عصابة يهودية كانت تخطط لتفجير قبة الصخرة، بهدف نشوب حرب شاملة بين المسلمين واليهود، يحتمل أن يحل بعدها - كما يزعمون - الخلاص المسيحاني[59]. ويضيف الحاخام يهودا عميتال رئيس أحد المعاهد الدينية العسكرية أن «العملية السلمية أغلقت أمامنا الباب أمام الحديث عن الحقوق التاريخية»، وظهرت بدلاً من ذلك إيديولوجية عدم وجود مكان آخر، والتي تقضي بالإقامة في حدود إسرائيل الحالية فقط[60]. ومن المحتمل مع كل تقدم في مسيرة السلام - كما يقول الدكتور محمد محمود أبو غدير - أن يتصاعد تدخل الزعامات الدينية ضد أي قرارات تصدر عن الحكومة أو الجيش، إذا ارتبط ذلك بالانسحاب من الأراضي المحتلة وإزالة مستوطنات، بإصدار فتاوى تدعو إلى عدم احترام قرارات الحكومة أو أوامر القادة العسكريين[61]. ويكشف التيار المتشدد عن وجهه القبيح المتمسك بالحرب والرافض للسلام في الغضب الكبير والثورة العارمة التي أبداها القائد العسكري المتدين عميدرور عندما سمع قصيدة ملحنة للشاعر حاييم حيفير بعنوان «الحرب الأخيرة»، والتي تتمنى كلماتها أن تكون حرب عام 1973م آخر الحروب التي تخوضها إسرائيل في المنطقة، كما اعترض أيضاً على أغنية تحمل عنوان «شتاء 73» للكاتب شموئيل هسفري، تدعو كلماتها إلى الهدف نفسه، مؤكداً على أنه من الكذب القول بأننا وعدنا بأن نطلق حمامة بيضاء في السماء، أو وعدنا برفع غصن زيتون كما ورد في هاتين الأغنيتين. إننا لم نقدم وعداً بأن تكون حرب عام 1973 هي آخر الحروب[62]. وقد تجلت هذه المواقف والتصريحات المتشددة في أبلغ صورها بعد التوقيع على اتفاق أوسلو بين إسرائيل والفلسطينيين لتصدر فتوى بإهدار دم إسحاق رابين، ترجمها أحد الشباب المتدين من خريجي المعاهد الدينية العسكرية عملياً بإطلاق النار على رئيس الوزراء عام 1995م.

وهكذا بات واضحاً للجميع أن المتدينين يحاربون كما لو أن الحديث عن حرب أهلية، في الجانب العنيف خرجت من صفوفه قوى عملت على تهديد الاستقرار الإقليمي (العصابات السرية اليهودية)، وتنفيذ عمليات إرهابية جماعية (جولدشتاين وغيره)، والتهديد بالتمرد المسلح (حركة «هذه أرضنا» (زو أريتسينو) و(أنصار الكهانية) وقتل رئيس حكومة (يجأل عمير). وعلى المستوى السياسي قام اليمين الإيديولوجي بتفعيل الدمج بين التعصب ونبوءة تحقيق نهاية العالم (مثل نبوءة إفي إيتام –رئيس حزب مفدال – عن المسيح المنتظر). إن الحرب على – ما يسمى – الإرهاب ومخاطر السلاح غير التقليدي والمعاناة جراء الانتفاضة تتحد مع النمو الديموجرافي المتزايد للمتدينين، ومع ميل المهاجرين الجدد إلى المعسكر «المتشدد» تتاح فرص غير عادية أمام المتعصبين اليمنيين والصقور وأتباع المسيح المنتظر[63].

لقد أخذ الصراع بين المتدينين والعلمانيين أبعاد خطيرة باتت تهدد بنية المجتمع الإسرائيلي، ليصل إلى ذروته بصدور فتوى دينية بإهدار دم رابين عام 1995م. وبات من المؤكد في حالة وصول الأحزاب الدينية إلى سدة الحكم أنها ستفرض قوانينها وعاداتها على المجتمع الإسرائيلي، كله بحيث لن يبقى أمام العلمانيين سوى المطالبة بالحكم الذاتي الخاص بهم داخل الدولة. بل تصور البعض قيام دولة في نهاية المطاف، ليس دولة إسرائيلية، وأخرى فلسطينية، بل دولة دينية أخرى علمانية. ومع تعاظم قوة المتدينين ووضعهم السياسي أصبح العلمانيين في حالة دفاع عن النفس والمتدينين في حالة هجوم، إلى حد أن كثيرين منهم يتنبأ بانتصار المتدينين واختفاء العلمانيين تماماً، بحيث يشير المتدينون إلى العلمانيون القلائل الذين يسيرون في الشوارع باعتبارهم أقلية، ويصبح العلمانيون أغياراً يتحدثون العبرية[64]. من هنا تعالت الأصوات في المجتمع الإسرائيلي التي تطالب بالفصل بين الجانبين، بل ورأى البعض ضرورة إقامة دولتين منفصلتين، واحدة للمتدينين والأخرى للعلمانيين، ويكون لكل واحدة منها دستورها الخاص، ومنظومة القوانين التي تطبقها، ويتم تشكيل حكومة فيدرالية عملياً تتولى أمور القضايا

الخارجية والأمنية فقط، ويكون الجيش مشتركاً بين الدولتين، وتمول الميزانية من ضريبة فيدرالية، ولا يكون التجنيد فيها إجبارياً[65].

وفي ظل هذا الاستقطاب والصراع المتزايد عقدت حلقات نقاش وندوات ومؤتمرات داخل إسرائيل وخارجها، بتمويل إسرائيلي وغير إسرائيلي لمناقشة هذه القضية، في محاولة لإيجاد الحلول لها وذلك في ضوء شيوع اصطلاح «الحرب الأهلية» بين المتدينين والعلمانيين في أجهزة الإعلام الإسرائيلية والأجنبية[66]، وفي ضوء إعادة استخدام تعبيرات قديمة من التراث اليهودي، تفرق بين الأبيض والأسود، الخير والشر، مثل تعبيرات «أبناء النور» للإشارة إلى العلمانيين «وأبناء الظلام» للإشارة إلى المتدينين المتشددين[67]، وفي ضوء تزايد قوة الأحزاب والقوى الدينية اليهودية، بعد أن أصبحت أقوى من أي وقت مضى، ولديها قوة انتخابية عظيمة، مما قد يشجعها على مواصلة العمل من أجل السيطرة على الدولة كلها. ويمكن لهذا أن يتأتى من خلال تطوير آليات يحددها المجتمع هدفها ضبط هذا الصراع والحد منه على الأقل، إن لم يكن في الإمكان القضاء عليه[681]. ففيما يتعلق بتجنيد الشباب المتدين (حريدي) في الجيش الإسرائيلي تشكلت لجنة في الكنيست رأسها قاض يدعي «ديفيد طال» لدراسة هذه القضية والتوصل إلى حل وسط يرضي العلمانيين والمتدينين. وتم تمرير هذا القانون - الذي سمي بـ «قانون طال» - في القراءة الثالثة، والذي يقضي بتأجيل استدعاء الشبان المتشددين للتجنيد العسكري من سن الثامنة عشرة إلى الثانية والعشرين ليؤدي خدمة وطنية إلزامية. ويقترح القانون الجديد على الشبان المتدين آلية للتخلص من الخدمة الوطنية عند بلوغ أحدهم عامه الثاني والعشرين، وهي تقديم خدمات عامة سنوياً لفترات حددها القانون. وبهذا يتم لأول مرة إعفاء المتدينين المتشددين من التجنيد الإجباري بسن القانون، يلزمهم بأداء الخدمة الوطنية في إطار الدفاع المدني لمدة أسبوعين من كل سنة. وقد تحفظ أعضاء كنيست علمانيون على هذا القانون «لأنه سيكون أسوأ من قوانين نير نبرج؛

لأن تلك القوانين ميزت بين اليهود وغير اليهود بينما ميز هذا القانون بين اليهود واليهود[69].

ونظمت دورية «عيتوم شفيعم فشيفع» حلقة نقاش حول العلاقة بين الدين والدولة، ضمت بعض رموز المتدينين والعلمانيين لمناقشة هذا الصراع المحتدم بين الجانبين. وتوصل الجانبان إلى حقيقة مفادها ضرورة انفتاح المتدينين على المجتمع وضرورة أن يسود التسامح بين الطرفين[70]. كما عقدت جامعة تل أبيب بالإشتراك مع مركز «تامي شتاينمنتس لأبحاث السلام» و«وصندوق كونراد أدباور» ندوة حول العلاقات بين المتدينين والعلمانيين في إسرائيل وتداعياتها الاجتماعية والسياسية. ناقشت هذه الندوة عدة محاور منها: الهوية اليهودية والهوية الإسرائيلية، وإمكانية فصل الدين عن الدولة، وحدود التسامح المتبادل، وأثر الدين على الحوار العربي الإسرائيلي. وتوصل المشاركون إلى ضرورة حل هذا الصراع أو على الأقل وضع آليات تضمن سبل العيش معاً[71].

ورغم هذه الندوات واللقاءات وحلقات النقاش إلا أن الصراع بين المتدينين والعلمانيين عصي على الحل؛ لأنه «بات ينحصر – كما يقول الكاتب داني تروفر – في بناء أسوار للدفاع عن الذات أو الخضوع التام من طرف لطرف آخر، وهذا لن يحدث[72]. وهكذا يصبح التوفيق بين الجانبين – كما يرى الأستاذ الدكتور محمد خليفة حسن أحمد – صعب جداً؛ لأن الطرفين غير مستعدين للتنازل عن موقفيهما، وهما في حالة هدنة تأخذ بإبقاء الوضع كما هو عليه خشية تفاقم الصراع وتحوله إلى صراع مدمر للمجتمع[73].

ثانياً: انعكاسات الصراع بين المتدينين والعلمانيين في المسرحية العبرية الحديثة:

وقف كتاب المسرحية العبرية الحديثة بالمرصاد لمتابعة مظاهر وأشكال الصراع بين العلمانيين والمتدينين والتعبير عنه في المسرحية، وعرض هذه

المسرحيات على خشبة المسرح للتأثير على القراء والمشاهدين بالتحذير من مخاطر المد الديني والآراء المتشددة التي يتبناها هؤلاء المتدينون.

ابتعد المتدينون عن المشاركة في الحياة الثقافية بشكل عام والكتابة المسرحية والعروض المسرحية بشكل خاص؛ لأنهم اعتبروها عملاً يتنافى مع وصايا الدين[74]. من هنا ترك الباب مفتوحاً أمام العلمانيين لتصبح لهم الغلبة والسيطرة على المؤسسة الثقافية بشكل عام، والمؤسسة المسرحية بشكل خاص. ولم يخف المتدينون مخاوفهم وقلقهم من سيطرة العلمانيون على هذه المؤسسات الثقافية، ودورها في تنميط الشخصية الدينية في شكل سلبي يرفضه المتدينون. وحول هذا يقول الحاخام «أفيشاي شتو كهامار»: «لا يعرف الجمهور العلماني عن الجمهور المتدين إلا ما تنشره المؤسسة الثقافية المعروفة بعدائها وعدم تعاطفها مع اليهود المتشددين»[75]. ويوجه الحاخام عوفاديا يوسيف – الزعيم الروحي لحزب شاس – نقده الواضح الذي لا لبث فيه للمؤسسة المسرحية بقول «أولئك الذين يمثلون في المسرح، لن يحظوا برؤية وجه الرب، لا في حياتهم ولا في مماتهم، وينتظر كل مسرحي كرسي كهربائي يعدم عليه»[76]، مطالباً المتدينين بعدم دفع الضرائب التي توجه إلى المؤسسات الثقافية التي تمارس دوراً معادياً لهم، من هنا يطالب بتقليص ميزانية المؤسسات الثقافية والفنية إلى حدها الأدنى. والخطورة التي يستشعرها المتدينون من هذه المؤسسات هي أنها أصبحت المنفذ الوحيد أمام الجمهور الإسرائيلي للتعرف على عالم المتدينين، وذلك في ضوء انغلاق المتدينين في أحياء خاصة بهم، وعدم اختلاطهم بفئات المجتمع الإسرائيلي المختلفة.

ومن السهولة بمكان أن نلمس عداء الأدباء العلمانيين للمتدينين في تصريحاتهم الواضحة والصريحة. فقد كتب الأديب «عاموس عوز» «حينما ننظر إليكم من بعيد نرى فيكم تهديداً خطيراً على الغالي والمقدس لدينا. ينعكس منكم خطر إبعاد إسرائيل من الربط من التراث اليهودي والإنسانية الغربية»[77]. أما الكاتب ديفيد جروسمان فيرى –في كتابه «الزمن الأصفر»

(هزمان هتسهوف) الذي مسرح فيما بعد - أن أفراد حركة «جوش إيونيم» المتطرفة هم مصدر الشر وسيشكلون نهاية «شعب إسرائيل»، حيث سيقودونه إلى الدمار والهلاك[78].

بدأ تناول المسرحية العبرية لقضايا الصراع بين المتدينين والعلمانيين في مرحلة التنوير (هسكالا) وفق المفاهيم السائدة في هذا الطور المبكر من الأدب العبري الحديث. وقد كان طرفا الصراع في هذه المرحلة هم المتنورون من ناحية والحسيديم (أتباع الحركة الحسيدية المتدينة) من ناحية أخرى. ولقد نجح المتنورون (مسكيليم) في توظيف المسرحية - كجنس أدبي - كسلاح يوجه ضد الحركة «الحسيدية» المتدينة وأتباعها «حسيديم». فنشرت بعض الأعمال المسرحية التي تنتقد المؤسسة الدينية ورموزها التي وصفت بالتحجر وترفض التحديث، وتخدع البسطاء من اليهود وتمالئ السلطات على حسابهم من ناحية، وتبشر بأفكار عصر التنوير من ناحية أخرى. ومن هذه المسرحيات «حكاية شمشون» (معاسيه شمشون)، و«برج القوة» (مجدال عوز)، و«المجد للصالحين» (ليشاريم تهيلا) للكاتب موشيه حابيم لوتساتو، ومسرحية «طفولة وشباب» (يلدوت أوفحوروت) للكاتب برسفلي برازا، ومسرحية «المجد لبيت الحكمة» (تيفئيريت لبيت بينا) للكاتب أفراهام بير جوتلوفر، ومسرحية «الحقيقة والإيمان» (إيميت فإيمونا) للكاتب آدم هكوهين مئير وغيرها. إلا أن هذه المسرحيات افتقدت إلى القيمة الأدبية، ولم تكن صالحة للعرض المسرحي؛ لأنها ركزت في الأساس على المضامين والأفكار التي تطرحها.

انتقل موقف المسرحية العبرية الحديثة المعادي للمؤسسة الدينية ورموزها مع انتقال مركز الأدب العبري الحديث من أوروبا إلى فلسطين. أضف إلى ذلك أن أدب هذه الفترة - «أدب پلماح» - ولد في ظل العلمانية، فقد تعلم أدباء هذه الفترة في حركة العمل، بتوجهها الاشتراكي العلماني[79]. كما ظهرت في تلك الأثناء إمكانية جديدة لم تكن متوفرة للمسرحية العبرية خلال مرحلة التنوير، وهي وجود عدد من المسارح يمكن عرض هذه المسرحيات عليها.

كان مسرح «هكومكوم» - الذي أسسه الشاعر أفيجدور همئيري - من المسارح المهمة ذات التوجهات الساخرة. فقد انتقد هذا المسرح المؤسسة الدينية وحاخاماتها الذين يوهمون الناس بقدراتهم الخارقة وإمكانياتهم العالية. كتب همئيري مسرحية من فصل واحد بعنوان «اجتماع الآلهة لإصلاح الشر بين اليهود"»(يشيفات ريبونيم لتكانات هممزاروت بيسرائيل) شكل فيها مؤسسة الحاخامية في صورة أربعة حاخامات بشكل تهكمي، متهكمين لا يعرفون ما يدور حولهم، مختلفين في آرائهم[80]. كما عرض مسرحية أخرى بعنوان «على كرسي المحاكمة» (عل كيس همشباط) ينتقد فيها المؤسسة الدينية أيضاً. شاركت المسارح الساخرة الأخرى مثل «همطأطئ»، الذي كان امتداد لمسرح «هكومكوم» الذي لم يدم طويلاً، ومسرح «موعادون هتيئترون» في توجيه النقد للمؤسسة الساخرة. فقدم مسرح «موعادون هتيئترون» - الذي أخذ على عاتقة منذ تأسيسه مهاجمة المؤسسة الدينية - أول عرض له بعنوان «الجماعة الطيبة» (هحفريه توفيم) يسخر فيها من مؤسسة الدفن «حفرا كديشا» التي تشرف عليها الحاخامية.

ومع قيام إسرائيل استمر عزوف المتدينين عن المشاركة في الحياة الثقافية والفنية بشكل عام، والمسرحية بشكل خاص، وباتت عدم مشاركتهم في هذه الأنشطة بمثابة إحدى السمات التي تميز هذه الجماعات وتعزلهم عن بقية أفراد المجتمع، بعدما باتوا ينظرون لها على أنها معادية تماماً للدين[81]. واستمرت في الوقت نفسه سيطرة العلمانيين على هذه المؤسسات بشكل عام، وازداد تنميط شخصية المتدين حدة، فبات اليهودي المتدين هو اليهودي الذي يرتدي ملابس سوداء، ويضع على رأسه طاقية منسوجة أو قبعة سوداء، وغطاء للرأس أو شال، تتدلى على وجنتيه سوالف طويلة، طريقة حديثة سريعة خنفاء، يخلط في طريقة حديثه بين عدة لغات منها العبرية واليديشية[82]. من هنا كان المسرح ساحة المعركة الهامة التي يمكن للعلمانيين أن يشنوا من خلالها حرباً بلا هوادة على المتدينين ومجتمعهم وعاداتهم وثقافاتهم وابتزازهم وكل الصفات السلبية التي عرفوا بها داخل المجتمع

الإسرائيلي. وكلما زاد بروز المتدينين على الساحة السياسية الإسرائيلية، وزادت مطالبهم بفرض مزيد من القوانين الدينية على الحياة الإسرائيلية زادت شراسة العلمانيين في مقاومة المتدينين من خلال عرض هذه المطالب الابتزازية على خشبة المسرح. من هنا يقول الحاخام «أفيشاي شتو كهامار» «من السهل أن ننسب التحريض ضد اليهود المتشددين (حريدم) إلى المؤسسة الثقافية لانتمائها الواضح للكتاب والإعلاميين والأحزاب اليسارية العلمانية»[83].

ومن الملاحظ أن معالجة الأدباء المسرحيين العلمانيين لصراعهم مع المتدينين ينحصر في ثلاثة أطر مهمة. الإطار الأول هو الأسلوب الكوميدي الساخر. وحول هذا يقول الدكتور رشاد الشامي «من الظواهر الجديرة بالرصد في الواقع الإسرائيلي شيوع ظاهرة المسرح الانتقادي الساخر الذي لم يتورع عن ذبح كل الأبقار المقدسة في إسرائيل على مشهد من قادتها، ومن كل القوى الدينية المتطرفة والقوى اليمينية الفاشي»[84]. فقد أتاح المسرح الساخر الانتقادي للكتاب العلمانيين إمكانية تفادي الخضوع للرقابة بنوعها، الرسمي والاجتماعي، خاصة وأن الأحزاب الدينية كانت تعارض بشدة أية محاولة من قبل الأحزاب العلمانية للتقدم بمشروع قانون في الكنيست لإلغاء الرقابة على الأفلام والمسرحيات[85]. والإطار الثاني هو أن هذه المسرحيات حينما كانت تجد طريقها إلى خشبة المسرح كانت تعرض على مسارح صغيرة، الأمر الذي يعني أن أعداد المشاهدين كانت صغيرة، جمهور جاء خصيصاً لإحساسه بالتعاطف مع رؤية كاتب النص. أما الإطار الثالث فهو الاستعانة ببعض الأعمال المسرحية العالمية لتكشف نفاق وفساد المؤسسة الدينية، وكانت مسرحية «ترتيف» للكاتب الفرنسي «موليير» خير مثال حقق للعلمانيين عدة انتصارات في صراعهم مع المتدينين وإن ظلت في إطار الكوميديا[86].

أ - مسرحية «ترتيف» وتوظيفها في الصراع بين العلمانيين والمتدينين

كانت الاستعانة بمسرحية «ترتيف» للكاتب الفرنسي موليير إحدى

الوسائل الهامة التي لجأ إليها الكتاب المسرحيون العلمانيون في صراعهم مع المتدينين. فكانت أكثر مسرحيات المسرح العالمي التي حظيت بإعداد مسرحي وترجمات، بحيث مثل توظيفها اتجاهاً واضحاً في نقد المؤسسة الدينية[87]. فعند عرض هذه المسرحية لا يمكن للرقابة، الرسمية والاجتماعية، أن تعترض؛ لأنها مسرحية من التراث المسرحي العالمي، وتصور مجتمعاً أوروبياً مسيحياً. فشخصية ترتيف رجل الدين الذي يتخذ من الدين ستاراً يخفي خلفة كل نفاقه وزيفه وأنانيته وضيق أفقه، وشخصية أورجون الذي انخدع في تدينه فسار خلفه، جعلت المسرحية نموذجاً لابتزاز الأموال تحت قناع الورع والتقوى[88].

بدأ توظيف مسرحية «ترتيف» في الصراع بين المتنورين والحسيديم في مرحلة التنوير «هسكالا»، لنقد المؤسسة الدينية أيضاً. وقد تجلى هذا الأمر في عمليات الإعداد المسرحي لهذه المسرحية أو ترجمتها إلى العبرية. فهناك مسرحيتان اعتمدتا في الإعداد المسرحي على مسرحية «ترتيف» هما «الحاخام حانوخ والحاخام يوسفري» (رابي حانوخ فرابي يوسفري) للكاتب أهرون فولسون، وقد أطلق في المسرحية على الحاخام يوسفري ترتيف اليهودي. ومسرحية «نافال الورع أو المنافق» (نافال هتسديك أو همتحازيه) للكاتب ديفيد فكسلر، الذي قصد بكتابة هذه المسرحية توجيه سهام نقده إلى شخصية حسيدية معروفة هو الحاخام أفراهام يعقوب فريدمان (1819م – 1883م)، فقدم المجرم المتورط مع السلطات الروسية ضد اليهود البسطاء، فكشف عن أفعالهم وتصرفاتهم المنافية للدين وتتم تحت ستار الدين[89]. كما كانت الفكرة المحورية لمسرحية ترتيف حاضرة بقوة في مسرحية «الحقيقة والإيمان» للكاتب أدام هكوهين، ممثلاً في شخصية «تسفعون» المقرب من عالم الحسيدية[90].

قام نحمان رازيكراتش بترجمة مسرحية «ترتيف» إلى العبرية عام 1901م بعنوان «ترتوف أو المنافق». ثم توالت الترجمات العبرية للمسرحية طالما احتدم الصراع بين المتدينين والعلمانيين. فتاريخ نشر أية ترجمة لهذه

المسرحية أو عرضها على المسرح يعني احتدام المواجهة بين الجانبين. فقام أفراهام شلونسكي بترجمة المسرحية عام 1932م لتعرض على مسرح «هبيما» وقام حاييم حيفير ويوسيف ميلو بإعدادها للمسرح عام 1950م لتعرض على مسرح «هكامري»، وقام ناتام ألترمان بترجمتها عام 1967م لتعرض على «المسرح البلدي بحيفا» عام 1970م، كما أعدتها المخرجة عدنا شفيت للمسرح لتعرض على مسرح «بيمات بئر شيفع» عام 1974م، ثم قام يهوشوع سوبول بترجمتها عام 1985م لتعرض على «المسرح البلدي بحيفا». ويعلق الباحث دان أوريان على عمليات الإعداد والترجمة لهذه المسرحية بقوله: «هوّد مترجمو هذه المسرحية ومعدوها شخصية ترتيف وحولوها إلى ممثل المؤسسة الحسيدية والمؤسسة الدينية في إسرائيل، فوظفها هؤلاء العلمانيون ضد نفاق المؤسسة الدينية اليهودية»[91].

ب - الصراع بين العلمانيين والمتدينين

كان توظيف مسرحية «ترتيف» سلاحاً قوياً في معركة العلمانيين ضد المتدينين، وحقق نجاحاً كبيراً، خاصة أنه كسر قاعدة عرض المسرحيات التي تنتقد المؤسسة الدينية على المسارح الصغيرة التي لا تحظى بإقبال كبير من قبل المشاهدين. فقد عرضتها معظم المسارح الإسرائيلية الكبيرة مثل مسرح «هبيما» و«هكامري» و«المسرح البلدي بحيفا» وغيرها.

شجع عرض مسرحية ترتيف على المسارح الكبيرة في إسرائيل وازدياد نشاط المتدينين على المستوى السياسي في نهاية السبعينات والثمانينات إلى خروج المسرحية الأصلية، التي تتناول الصراع نفسه عن طوق المسارح الصغيرة، فبدأ الكتاب االمسرحيون يعرضون أعمالهم على المسارح الكبيرة لأن حدة المواجهة بين الجانبين بدأت تتزايد ولم يعد هناك مجال للمواربة والاختفاء وراء الكوميديا أو المسرح العالمي أو العرض على المسارح الصغيرة. وحول هذا يقول الباحث دان أوريان «أدت حدة المواجهة بين الجانبين خارج

المسرح إلى تحرير المتدينين من جيتو المعالجة الساخرة، والتوجه نحو الواقعية في طريقة عرض الصراع»[92].

كل هذا شجع المثقفين والفنانين على انتقاد رموز المتدينين على الملأ وفي الصحف. فقد ردوا على هجوم الحاخام يوسيف عوفديا عليهم بهجوم أشد. يقول يعقوب أجمون مدير مسرح هبيما «لست معنياً بلقاء الحاخام لا في الدنيا ولا في الآخرة.. وأطالبه بأن يواصل حديثه في هذا الصدد ليس من باب حرية التعبير وإنما لأن أقواله تصلح مادة مناسبة في المسرح الساخر». ورفض مدير مسرح هكامري بتل أبيب مجرد الرد عليه. وقالت تيسي بيني مديرة مسرح «بيت ليسين» «إن التفاهات التي يطلقها الحاخام لا تستحق الرد»، ويضيف الممثل يورام حطاب معلقاً «إذا كان المتشددون يقولون إن توراتنا عقيدتنا فنحن نقول إن فننا هو توراتنا»[93].

كانت مسرحية «كيف نبدو» (إيخ أنو نرئيم) للكاتب إفرايم سيدون تمثل انتقاداً لاذعاً لشخصية في السلطة تنتمي للقطاع الديني وهو الحاخام الأشكنازي الأكبر شلومو جورن، الذي أصدر عدة فتاوى فور توليه المنصب فأثار سخط العلمانيين. احتوت المسرحية على مشهد عبارة عن خطاب موجه إلى الحاخام بعنوان «خطاب إلى الحاخام الأكبر» (مختاف إيل هراب هراشي) جاءت لغته حادة ولاذعة: «أحسدك كثيراً لأنك تعلم بماذا يفكر الرب، وما يريد، وماذا يحب وما لا يحب»[94].

وكتب دان بن أموتس ودان الماجور مسرحية بعنوان «داتيادا» عرضتها فرقة «رباعي نادي المسرح». قدم فيها المؤلفان الشخصيات ترتدي ملابس المتشددين، منتقدين فيها مظاهر الإكراه الديني. وكتب يهوشوع سوبول مسرحية «الاتفاق الراهي لفاديس» (ستاتوس كو فاديس) وعرضها المسرح البلدي بحيفا عام 1973م، عالج فيها المؤلف موضوع الإكراه الديني أيضاً، باعتباره جزءاً لا يتجزأ من الاتفاقات الائتلافية الحكومية.

ووجه رامي روزين في مسرحية «العجل الذهبي» (عيجيل هزاهاف) نقداً لاذعاً وهجوماً لا هوادة فيه لممثلي الأحزاب الدينية، فقدمهم على أنهم عصابة تغطي وجهها بأقنعة النفاق، فتخفي شكلها البغيض الذي يستتر تحتها. فنجد فيها مشهداً عبارة عن لقاء يجمع الرب والحاخام بيفيروش (تحوير لاسم أحد قادة أجواد يسرائيل)، ولقاء آخر بين الرب والملاك وفائيل (إشارة إلى اسم يتسحاق رفائيل الذي كان عضو كنيست عن حزب مفدال الديني ووزير أديان سابق)، يبغضهما الرب فيه ويرفض الحديث معهم[95].

وكتب يهوشوع سوبول مسرحية «التوبة» (حزارا بتشوفا) التي عرضها مسرح «بتسفتا» عام 1978م، لتوجه النقد للمواطنين العاديين، والعلمانيين في بعض الأحيان، لظهور تقليعة جديدة أخذت تجتاح المجتمع الإسرائيلي في تلك الأثناء وهي «التوبة»، والارتماء في أحضان التيار الديني «فهي تقليعة جديدة لا تعني اكتشاف النور الحقيقي للدين»[96].

وقدم الكاتب شموئيل هسفري في مسرحيته «كيدوش» (تطهير) – التي استمر عرضها ثماني سنوات، من عام 1985م حتى عام 1993م بوفاة المخرجة – المجتمع الإسرائيلي على أنه أصبح مجتمعا متزمتاً، فلم تظهر على خشبة المسرح شخصية علمانية واحدة. وصور الكاتب نفسه في مسرحية «العلماني الأخير» (هحيلوني هاآحارون) (1986م) ما بات يطرحه المتدينون من انقراض العلمانيين بمضي الوقت، في مقابل انتشار المتدينين. فيقدم علمانياً واحداً في إسرائيل المتشددة. فهو لا يكتفي بعرض مظاهر الإكراه الديني، بل يكشف مجدداً عن الصراع والتناقض الثقافي الذي بات يشطر المجتمع الإسرائيلي شطرين بين التوجه الصهيوني والثقافة الدينية المتشددة[97]. وقدم الكاتب يجأل إيفين في مسرحيته «الجزار» (فلايشر) كيف تتحول إسرائيل تدريجياً من دولة يسيطر عليها العلمانيون إلى دولة تسيطر عليها أغلبية متزمتة، يحارب فيها العلمانيون القلائل[97].

وهكذا جاءت المسرحية العبرية المعاصرة لتعكس حدة الصراع بين

العلمانيين والمتدينين من ناحية، وتطرح صرخة عالية مدوية تحذر من المد الديني المتزايد، ومن الانعكاسات والتداعيات والآثار السياسية والاجتماعية المتوقعة نتيجة هذا المد.

الهوامش والتعليقات

1) دان هورفيش وموشيه ليسك، متسوكوت با أتوبيا: يسرائيل حفرا بعموس - يتير (محن في يتوبيا: إسرائيل مجتمع يعيش في مشقة)، تل أبيب: دار نشر عام عوفيد، 1999م، ص 89 بالعبرية).

2) د. محمد خليفة حسن أحمد، مقدمة كتاب «الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي»، تأليف د. محمد محمود أبو غدير، القاهرة: مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية العدد (6)، 2000م، ص 3.

3) دان هورفيتس وموشيه ليسك، محن في يوتوبيا: إسرائيل مجتمع يعيش في مشقة،، ص 89.

4) د. زين العابدين محمود أبو خضرة، تاريخ الأدب العبري الحديث، القاهرة: (د.د.ن)، 2000م، ص 234-332.

5) د. رشاد عبدالله الشامي، إشكالية الهوية في إسرائيل، الكويت: عالم المعرفة العدد 224، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997م، ص 277.

6) دانيئيل فيشر، الحرب الثقافية (ملحيميت تربوت)، عل همشمار: ملحق حوتيم، 21-5-1993. (بالعبرية).

7) د. محمد محمود أبو غدير، الحرب الثقافية بين العلمانيين والمتدينين وأثرها في المجتمع الإسرائيلي، رسالة المشرق، المجلد الخامس الأعداد من الأول إلى الرابع، مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، 1996م، ص 87.

8) تامار هرمن وأفرايم ياعر يوختمان (محرران)، علاقات المتدينين والعلمانيين في إسرائيل: التداعيات الاجتماعية والسياسية (ياحاساي دتييم - حيلونييم بيسرائيل: هشلاخوت حفراتيوت فبوليتيوت)، تل ابيب: جامعة تل أبيب ومركز شتاينمن لأبحاث السلام وصندوق كونراد ادناور، 1998، ص (6). (بالعبرية).

9) دان هوفيتس وموشيه ليسيك، محن في يتوبيا: إسرائيل مجتمع يعيش في مشقة، ص 91.

10) د. رشاد عبدالله الشامي، القوى الدينية في إسرائيل بين تفكير الدولة ولعبة السياسة، الكويت: عالم المعرفة العدد 681، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1994م، ص 30.

11) د. أفيفا أفيف، المجتمع الإسرائيلي، ترجمة وتعليق د. محمد أحمد صالح، مراجعة د.محمد محمد محمود أبو غدير، القاهرة: مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية العدد (6)، 1998م، ص 44.

12) د. محمد خليفة حسن أحمد، الصهيونية الدينية وأثرها على المجتمع الإسرائيلي، رسالة المشرق، المجلد السابع الأعداد من الأول إلى الرابع، 1998م، مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، ص 17.

13) المرجع السابق، ص 30-31.

14) المرجع السابق، 18.

15) د. محمد محمود أبو غدير، الحرب الثقافية بين العلمانيين والمتدينين وأثرها في المجتمع الإسرائيلي، ص 87.

16) شلومو شيفر، المتدينون من السلام (هحراديم من هشالوم)، دورية «تيئوريا أوبيكوريت» (نظرية ونقد)، العدد 9، شتاء 1996، تصدر عن دار نشر فان لير ودار نشر هكيبوتس همئوحاد، تل ابيب، ص 233 (بالعبرية).

17) د. رشاد عبدالله الشامي، إشكالية الهوية في إسرائيل، ص 277.

18) يصنف د. رشاد عبدالله الشامي الاحزاب والقوى والجماعات الدينية في إسرائيل على النحو التالي: أولاً: أحزاب صهيونية دينية أرثوذكسية: حزب مزراحي، وهبوعيل همزراحي، والحزب الديني القومي (مفدال)، وتامي، وقائمة تقاليد إسرائيل، وموراشا (التراث)، وميماد، ومعسكر اليمين الديني (أو اليهودية العقلانية). ثانياً: أحزاب دينية مسيحانية إشكتازية: أجودات يسرائيل، وبوعالي أجودات يسرائيل

الأورشليمية، وديجيل هتورا. ثالثاً: أحزاب دينية مسيحانية سفاردية: شاس. رابعاً: الجماعات المغالية في التشدد (حريدم): الطائفة الحريدية، وطائفة ساطمر، وناتوري كارتا. انظر: د. رشاد عبدالله الشامي، القوى الدينية في إسرائيل بين تكفير الدولة ولعبة السياسة، ص 95-327. بينما يصنفها د. محمد محمود أبو غدير على النحو التالي: الجناح القومي (الصهيوني): ويمثله الحزب القومي الديني (مفدال)، والتيار الحريدي الذي يتعاون مع الدولة ولا يعترف بها: شاس ويهدوت هتورا، وجماعات حريدية تعادي الدولة ولا تتعاون معها منها: الطائفة الحريدية، وناتوري كارتا، وطائفة ساطمر. انظر: د. محمد محمود أبو غدير، الحرب الثقافية بين العلمانيين والمتدينين وأثرها في المجتمع الإسرائيلي، ص 52-65.

وعلى مستوى الدراسات العبرية نجد معايير أخرى، بالإضافة إلى المعايير الإيديولوجية والسياسية سالفاً الذكر في الدراسات العربية، نجد التدين معيار للتصنيف انظر: بر مئير يهودا وكوديم بري، معيار التدين بالنسبة للمواطنين اليهود في إسرائيل (مماد داتيوت عفور هاأوخلوسيا هيهوديت بيسرائيل)، دورية «مجاموت»، العدد 24، 1979م، ص 263-353(بالعبرية) كما نجد في أبحاث أخرى الملابس والقبعات ولونها معيار للتصنيف، انظر: شفيد أليعيزر، أين تتجه وجوه الجماهير المتدينة (لأن موعمادوت بانيف شيل هتسيبرو هدتي)، دورية «كيفونيم»، العدد 13، 1982م، ص 15-28 (بالعبرية).

19) د. محمد محمود أبو غدير، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، القاهرة: مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية العدد (6)، 2000م، ص 29-30.

20) دانيئيل فيشر، الحرب الثقافية (ملحيميت تربوت)، عل همشمار: ملحق حوتيم، 21-5-1993 (بالعبرية).

21) د. أفيفا أفيف، المجتمع الإسرائيلي، ص 29-30.

22) د. محمد محمود أبو غدير، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، ص 93.

23) د. رشاد عبدالله الشامي، إشكالية الهوية في إسرائيل، ص 285.

24) د. رشاد عبدالله الشامي، القوى الدينية في إسرائيل بين تكفير الدولة ولعبة السياسة، ص 222.

25) د. محمد محمود أبو غدير، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، ص 25.

26) آفيشاي شتو كهامار، دولة إسرائيل في عيدها الخمسين وعلاقات المتدينين والعلمانيين: وضع لبنة لبناء التعارف المتبادل الحيوي إلى حد كبير (مدينات يسرائيل بيوفلاه فيحاساي حراديم حيلونييم: هتسافات آرياح لبنياناه شيل هيكاروت هدديت هحيونيت كول كاخ)، «ألبايم» (دورية متعددة المجالات: الفلسفة والفكر والأدب)، تل أبيب: دار نشر عام عوفيد، العدد 16، 1998م، ص 226 (بالعبرية).

27) د. محمد محمود أبو غدير، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، ص 25-26.

28) يديديا يتسحاكي، برأس مكشوف: أسس العلمانية اليهودية (بروش جالوي: عيكاريم شيل حيلونيوت يهوديت)، تل أبيب: جامعة حيفا ودار نشر زمورا بيتان، 2000م، ص 9. (بالعبرية).

29) د. رشاد عبدالله الشامي، إشكالية الهوية في إسرائيل، ص 286.

30) يديديا يتسحاكي، العلمانية اليهودية: ما هي؟ (حيلونيوت يهوديت: ما هي؟) دوريته «عيتون» 77، العدد 242، إبريل 2000م، ص 19 (بالعبرية).

31) يريدون شنق المتدينين على أعمد النور (روتسيم لتلوت حراديم عل بناساي حشمال)، دورية «بوليتيكا»، العدد 42-43، يناير 1992م، ص 54 (بالعبرية).

32) د. محمد محمود أبو غدير، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، ص 30.

33) د. رشاد عبدالله الشامي، إشكالية الهوية في إسرائيل، ص 238.

34) يتضح هذا في عناوين بعض الدراسات والأبحاث التي تعالج هذا المجتمع وتوجهاته ومنها:

- سمتا موشيه، القبعات المنسوجة: جماعة أم حركة (هكيبوت هسروجوت: كات أو تنوعا) دورية «مجفان»، يوليو 1977م، ص 43-46 (بالعبرية).

- أفرايم كيشون، الطاقية المنسوجة (هكيبا هسروجا)، صحيفة «معاريف»، العاشر بآدار، 1978م. (بالعبرية).

- كمينا أفرايم، من طاقية المتدينين عبر القبعة المنسوجة حتى القبعة الكاكي (من شترايمل دريخ هكيبا هسروجا عاد كوفاع هتمبل)، دورية «بتاحيم»، العدد 1-2، 1980م، ص 49-50، ص ص 28-58 (بالعبرية).

35) دانيئيل فيشر، الحرب الثقافية (ملحيميت تربوت)، عل همشمار: ملحق حوتيم، 21-5-1993 (بالعبرية).

36) يريدون شنق المتدينون على أعمدة النور، ص 55 (بالعبرية).

37) أورى يزهار، الهزيمة المتوقعة للعلمانية (تفوستاه هتسفويا شيل هحيلونيوت)، دورية «عيتون» 77، العدد 91-92، أغسطس – سبتمبر 1987، ص 24.

38) د. رشاد عبدالله الشامي، القوى الدينية في إسرائيل بين تكفير الدولة ولعبة السياسة، ص 215.

39) يديعوت احرونوت 2003/2/24م.

40) آفيشاي شتو كهامار، دولة إسرائيل في عيدها الخمسين وعلاقات المتدينين والعلمانيين: وضع لبنة لبناء التعارف المتبادل الحيوي إلى حد كبير، ص 227 (بالعبرية).

41) دان هورفيتس وموشيه ليسك، محن في يتوبيا: إسرائيل مجتمع يعيش في مشقة، ص 89.

42) يديعوت أحرونوت 2002/12/25م.

43) لنكون شعباً حراً: نقاش حول الدين والدولة (لهيوت عام حوفشي: ديون عل دت أو مدينا)، دورية «عيتون » 77، العدد 86، سبتمبر 1985، ص 20 (بالعبرية).

44) يريدون شنق المتدينين على أعمدة النور، ص 54 (بالعبرية).

45) روفيك روزنتال (محرر)، خط الصدع: المجتمع الإسرائيلي بين التمزق والوحدة (كاف هشيساع: هحفرا هيسرائيليت بين كريما لا إحوي)، تل أبيب: يديعوت أحرونوت وسفراى حيميد، سلسلة «كان فمخشاف» (هنا والآن)، 2001م، ص 176.

46) د. أفيفا أفيف، المجتمع الإسرائيلي، ص 5.

47) آفيشاي شتو كهامار، دولة إسرائيل في عيدها الخمسين وعلاقات المتدينين والعلمانيين: وضع لبنة لبناء التعارف المتبادل الحيوي إلى حد كبير، ص 227 (بالعبرية).

48) د. رشاد عبدالله الشامي، إشكالية الهوية في إسرائيل، ص 291.

49) د. أفيفا أفيف، المجتمع الإسرائيلي، ص 50-51.

50) أفراهام بك (شائولي)، «حرب مقدسة» أم عقيدة بحتة؟ («ملحيميت كوديش» أو إمونا تسروفا)، دورية «عيتون» 77، العدد 68، سبتمبر 1985م، ص 23 (بالعبرية).

51) د. محمد محمود أبو غدير، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، ص 45.

52) المرجع السابق ص 85.

53) أفراهام بيك (شائولي)، «حرب مقدسة» أم عقيدة بحتة؟، ص 23 (بالعبرية).

54) د. محمد محمود أبو غدير، الحرب الثقافية بين العلمانيين والمتدينين وأثرها في المجتمع الإسرائيلي، ص 84.

55) تامار هرمن وأفرايم ياعر يوختمان (محرران)، علاقات المتدينين والعلمانيين في إسرائيل: التداعيات الاجتماعية والسياسية، ص 8 (بالعبرية).

56) شلومو شيفر، المتدينون من السلام، ص 233 (بالعبرية).

57) أفراهام بيك (شائولي)، «حرب مقدسة» أم عقيدة بحتة؟، ص 23 (بالعبرية).

58) يديعوت أحرونوت 2002/12/25م.

59) شلومو شيفر، المتدينون من السلام، ص 233 (بالعبرية).

60) لنكون شعباً حراً: نقاش حول الدين والدولة، ص 19 (بالعبرية).

61) د. محمد محمود أبو غدير، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، ص 108.

62) المرجع السابق، ص 121.

63) يديعوت أحرونوت 2002/3/24م.

64) د. محمد محمود أبو غدير، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، 117.

65) المرجع السابق، ص 154.

66) د. رشاد عبدالله الشامي، إشكالية الهوية في إسرائيل، ص 297-298.

67) د. أفيفا أفيف، المجتمع الإسرائيلي، ص 151.

68) دان هورفيتس وموشيه ليسك، محن في يوتوبيا: إسرائيل مجتمع يعيش في مشقة، ص 71.

69) يديعوت أحرونوت 2003/4/16م.

70) لنكون شعباً حراً: نقاش حول الدين والدولة، ص 19 (بالعبرية).

71) تامار هرمن وأفرايم ياعر يوختمان (محرران)، علاقات المتدينين العلمانيين في إسرائيل: التداعيات الاجتماعية والسياسية، ص 8 (بالعبرية).

72) لنكون شعباً حراً: نقاش حول الدين والدولة، ص 19 (بالعبرية).

73) د. محمد خليفة حسن أحمد، الصهيونية الدينية وأثرها على المجتمع الإسرائيلي، 31.

74) حول الموقف الديني اليهودي من المسرح انظر: د. محمد أحمد صالح حسين، المسرحية العبرية الحديثة: تطورها وموضوعاتها، مجلة الدراسات الشرقية. العدد عشرون، يناير 1998م، ص ص 216-217.

75) آفيشاي شتو طهامار، دولة إسرائيل في عيدها الخمسين وعلاقات المتدينين والعلمانيين: وضع لبنة لبناء التعارف المتبادل الحيوي إلى حد كبير، ص 215 (بالعبرية).

76) ميران يوديلوفيتس، نقد الحاخام عفوديا (بيكوريت هراب عوفديا)، يديعوت أحرونوت، 2001/1/24 (بالعبرية).

77) عاموس عوز، هنا وهناك في أرض إسرائيل (بوفشام بإيريتس يسرائيل)، تل أبيب: دار نشر عانم عوفيد، 1987م، ص 111 (بالعبرية).

78) ديفيد جروسمان، الزمن الأصفر (هزمان هتسهوف)، تل أبيب: دار نشر هيكيبوتس همئوحاد وسفراي سيمان كريئا، 1987م، ص 93 (بالعبرية).

79) أفراهام بالأبان، العلمانية والتدين في القصة العبرية الحديثة (حيلونيوت فرليجزيوت بسيبوريت هعفريت هحاداشا)، دورية «موزنايم»، العدد 5-6، المجلد 62، أغسطس سبتمبر 1988، ص 135 (بالعبرية).

80) ديفيد الكسندر، مهرج القصر والحاكم: السخرية السياسية في إسرائيل (ليتسان هحاتسير فهشاليت: ساتيرابولوتيت بيسرائيل)، تل أبيب: سفريات بوعاليم، سلسلة زمان فهوفيه، 1985م، ص 155 (بالعبرية).

81) برليف مردخاي، خريجو المدارس الدينية المتوسطة في أرض إسرائيل بين التراث والتجديد (بوجراي هيشيفوت هتيخونيوت بإريتس يسرائيل بين مسوريت لحيدوش)، رسالة ماجستير، جامعة بر إيلان، 1977، ص 26 (بالعبرية).

تجدر الإشارة إلى أن بعض المتدينين بدأ التصدي للعلمانيين بنفس الوسائل التي يلجأ لها بعض العلمانيين. فقد أصدروا صحيفة «صورة» (ديموي) وهي دورية للفن والنقد والثقافة اليهودية تتيح للمتدينين نشر أعمالهم الأدبية التي تعبر عن واقعهم، ولكي يتيحوا الفرصة للعلمانيين التعرف على - ما يعتبرونه - الصورة الحقيقية لواقعهم

وعاداتهم وتقاليدهم، بعيداً عن التشويه والتحريف الذي يميز – على حد زعمهم – كتابات العلمانيين عنهم. فظهر على الساحة الأدبية بعض الكتاب والكاتبات ذوي التوجه الديني في أعمالهم منهم: «شموئيل لرمن»، و«حنا بت شاحار»، والشاعرة «رفكا مريام»، و«ليئا يفهن»، «يوسيف عوزير»، و«تانيا هادار»، و«شالوم رتسيفي»، و«حيا إستير»، و «روت بلومر» وغيرهم. كما نجد الفنان «أوري زوهار» يستعين ببعض المؤثرات المسرحية في إنتاج شرائط مسجلة صوتياً عليها خطب دينية ينتقد فيها عالم العلمانيين داعياً إلى – ما يسميه – «التوبة». إلا أن هذه الأصوات الأدبية مازالت خافتة ولم تشكل بعد ظاهرة يمكن أن تواجه الأدب العلماني، الذي مازال يسيطر على الساحة الأدبية من حيث دور النشر والمؤسسات الثقافية. انظر حول هذا الموضوع:

– التدين والعلمانية –أربعة منولوجات (داتيو فحيلونيوت – أربعة مونولوجات)، دورية «موزنايم»، العددد 7-8، المجلد 65، مايو – يناير 1991م، ص 24-26 (بالعبرية).

– حنا يعوز، رؤى دينية في الأدب العبري المعاصر خلال الثمانينات (تفيسوت داتيو بسفروت هعفريت هتسعيرا بشانيم هـ 80)، دورية «عيتون » 77، العدد 72-73، يناير فبراير 1986، ص 16-17 (بالعبرية).

82) دان أوريان، «كراهية الذات» في المسرح الإسرائيلي: الهوة العلمانية الدينية على المسرح العبري («سنئات عتسمو" بتيئاترون هيسرائيلي: هشيساع هحيلوني – داتي عل هباما هعفريت)، دورية «باما» العدد 138، المجلد 28، 1994م، ص 5 (بالعبرية).

83) آفيشاي شتوكهامار، دولة إسرائيل في عيدها الخمسين وعلاقات المتدينين والعلمانيين: ووضع لبنة لبناء التعارف المتبادل الحيوي إلى حد كبير، ص 215 (بالعبرية).

84) د. رشاد عبدالله الشامي، عجز النصر: الأدب الإسرائيلي وحرب عام 1976م، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1990م، ص 163.

85) دان أوريان، الجدل حول مسرحية «نفس يهودية» (هبلوموس عل «نيفيش يهودي"»)، دورية «باما» العدد 100، 1985م، ص 82 (بالعبرية).

86) دان أوريان، «كراهية الذات» في المسرح الإسرائيلي: الهوة العلمانية الدينية على المسرح العبري، ص 9 (بالعبرية).

87) دان أوريان، عمليات الإعداد المسرحي والترجمات لمسرحية ترتيف للعبرية (عيبوديم فترجوميم شيل ترتيف لعبريت)، دورية «باما» العدد 104، 1986م، ص 61 (بالعبرية).

88) حنا شكولونيكوف، نفاق ترتيف (تسفيعوت ترتيف)، دورية «باما» العدد 145-146 1996 -م، ص 261 (بالعبرية).

89) داليا كاوفمان، «نافال الورع أو المنافق» – الإعداد المسرحي العبري التنويري لمسرحية «ترتيف» لموليير («نافال هتسديك أو همتحازيه» – هميبود همفري همسكيل شيل «ترتيف» لموليير)، دورية «باما» العدد 105-106، 1986م، ص 38 (بالعبرية).

90) دان أوريان «كراهية الذات» في المسرح الإسرائيلي: الهوة العلمانية الدينية على المسرح العبري، ص 9 (بالعبرية).

91) دان أوريان، عمليات الإعداد المسرحي والترجمات لمسرحية ترتيف للعبرية، ص 84(بالعبرية).

92) دان أوريان، «كراهية الذات» في المسرح الإسرائيلي: الهوة العلمانية الدينية على المسرح العبري، ص 10 (بالعبرية).

93) ميران يوديلوفيتس، نقد الحاخام عوفيديا، يديعوت أحرونوت 2001/1/24 (بالعبرية).

94) ديفيد ألكسندر، مهرج القصر والحاكم: السخرية السياسية في إسرائيل، ص 151 (بالعبرية).

95) المرجع السابق، ص 152.

96) المرجع السابق، ص 153.

97) دان أوريان، «كراهية الذات» في المسرح الإسرائيلي: الهوة العلمانية الدينية على المسرح العبري، ص 12-13 (بالعبرية).

98) المرجع السابق، ص 15.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً باللغة العربية:

أ – الكتب:

– أفيفا أفيف (دكتور)، المجتمع الإسرائيلي، ترجمة وتعليق د. محمد أحمد صالح، مراجعة د. محمد محمد محمود أبو غدير، القاهرة: مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية العدد (6)، 1998م.

– رشاد عبدالله الشامي (دكتور)، عجز النصر: الأدب الإسرائيلي وحرب عام 1976م، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1990م.

– رشاد عبدالله الشامي (دكتور)، القوى الدينية في إسرائيل بين تكفير الدولة ولعبة السياسة، الكويت: عالم المعرفة العدد 681، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1994م.

– رشاد عبدالله الشامي (دكتور)، إشكالية الهوية في إسرائيل، الكويت: عالم المعرفة العدد 224، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997م.

– زين العابدين محمود أبو خضرة (دكتور)، تاريخ الأدب العبري الحديث، القاهرة: (د.د.ن)، 2000.

– محمد محمود أبو غدير (دكتور)، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، القاهرة: مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية العدد (9)، القاهرة، 2000م.

ب – المقالات:

– محمد أحمد صالح حسين (دكتور)، المسرحية العبرية الحديثة: تطورها وموضوعاتها، مجلة الدراسات الشرقية. العدد عشرون، يناير 1998م.

– محمد خليفة حسن أحمد (دكتور)، الصهيونية الدينية وأثرها على المجتمع الإسرائيلي، رسالة المشرق، المجلد السابع الأعداد من الأول إلى الرابع، 1998م، مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة.

– محمد محمود أبو غدير (دكتور)، الحرب الثقافية بين العلمانيين والمتدينين وأثرها في المجتمع الإسرائيلي، رسالة المشرق، المجلد الخامس الأعداد من الأول إلى الرابع، مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، 1996م.

ثانياً : باللغة العبرية:

أ – الكتب:

– برليف مردخاي، خريجو المدارس الدينية المتوسطة في أرض إسرائيل بين التراث والتجديد (بوجراي هيشيفوت هتيخونيوت بإريتس يسرائيل بين مسوريت لحيدوش)، رسالة ماجستير، جامعة بر إيلان، 1977م.

– تامار هرمن وأفرايم ياعر يوختمان (محرران)، علاقات المتدينين والعلمانيين في إسرائيل: التداعيات الاجتماعية والسياسية (ياحاساي دتييم – حيلونييم بيسرائيل: هشلاخوت حفراتيوت فبوليتيوت)، تل أبيب: جامعة تل أبيب ومركز شتايمن لأبحاث السلام وصندوق كونراد أدناور، 1998م.

– دان هورفيتس وموشيه ليسك، محن في يوتوبيا : إسرائيل مجتمع يعيش في مشقة (متسوكوت با أتوبيا : يسرائيل حفرا بعموس – يتير)، تل أبيب: دار نشر عام عوفيد، 1999م.

– ديفيد ألكسندر، مهرج القصر والحاكم: السخرية السياسية في إسرائيل (ليتسان هحاتسير فهشاليت: ساتيرا بوليتيت بيسرائيل)، تل أبيب: سفريات بوعليم، سلسلة زمان فهوفيه، 1985م.

– ديفيد جروسمان، الزمن الأصفر (هزمان هتسهوف)، تل ابيب: دار نشر هكيبوتس همئوحاد وسفراي سيمان كريئا، 1987م.

– روفيك روزنتال (محرر)، خط الصدع: المجتمع الإسرائيلي بين التمزق والوحدة (كاف هشيساع: هحفرا هيسرائيليت بين كريما لا إحوي)، تل أبيب: يديعوت أحرونوت وسفراي حيميد، سلسلة «كان فمخشاف» (هنا والآن)، 2001م.

– يديديا يتسحاكي، برأس مكشوف: أسس العلمانية اليهودية (بروش جالوي: عيكاريم شيل حيلونيوت يهوديت)، تل أبيب: جامعة حيفا ودار نشر زمورا بيتان، 2000م.

ب – المقالات والدراسات:

– أفراهام بالابان، العلمانية والتدين في القصة العبرية الحديثة (حيلينيوت فرليجزيوت بسيبوريت همفريت هحاداشا)، دورية «موزنايم»، العدد 5-6، أغسطس – سبتمبر 1988م.

– أفراهام بيك (شائولي)، «حرب مقدسة» أم عقيدة بحتة؟ («ملحيميت كوديش» أو إمونا تسروفا)، دورية «عيتون» 77، العدد 68، سبتمبر 1985م.

- آفرايم كيشون، الطاقية المنسوجة (هكيبا هسروجا)، صحيفة «معاريف»، العاشر بآدار، 1978م.

- آفيشاي شتوكهامار، دولة إسرائيل في عيدها الخمسين وعلاقات المتدينين والعلمانيين: وضع لبنة لبناء التعارف المتبادل الحيوي إلى حد كبير (مدينات يسرائيل بيوفلاه فيحاساي حراديم حيلونييم، هتسافات آرياح لبنياناه شيل هيكاروت هدديت هحيونيت كول كاخ)، «ألبايم» (دورية متعددة المجالات: الفلسفة والفكر والأدب)، تل أبيب: دار نشر عام عوفيد، العدد 16، 1998م.

- التدين والعلمانية - أربعة منولوجات (داتيوت فحيلونيوت - أربعة منولوجات)، دورية «موزنايم»، العدد 7-8، المجلد 65، مايو - يناير 1991م.

- أوري يزهار، الهزيمة المتوقعة للعلمانية (تفوستاه هتسوفيا شيل هحيلونيوت)، دورية «عيتون» 77، العدد 91-92، أغسطس - سبتمبر 1987م.

- برمئير يهودا وكوديم بري، معيار التدين بالنسبة للمواطنين اليهود في إسرائيل (مماد داتيوت عفور هاأوخلوسيا هيهوديت بيسرائيل)، دورية «مجاموت»، العدد 24، 1979م.

- حنا شكلونيكوف، نفاق ترتيف (تسفيعوت ترتيف)، دورية «باما» العدد 145-146، 1996م.

- حنا ياعوز، رؤى دينية في الأدب العبري المعاصر خلال الثمانينات (تفيسوت داتيوت بسفروت هعفريت هتسعيرا بشانيم - 80) دورية «عيتون» 77، العدد 72-74 يناير - فبراير 1986م.

- داليا كاوفمان، «نافال الورع أو المنافق» - الإعداد المسرحي العبري التنويري لمسرحية «ترتيف» لموليير («نافال هتسيديك أو همتحازيه» - هعيبود هعفري همسكيل شيل «ترتيف» لموليير)، دورية «باما» العدد 105-106، 1986م.

- دان أريان، الجدل حول مسرحية «نفس يهودية» (هبولوس عل «نيفيش يهودي»)، دورية «باما» العدد 100، 1985م.

- دان أوريان، عملية الإعداد المسرحي والترجمات لمسرحية ترتيف للعبرية (عبوديم فترجوميم شيلي ترتيف لعبريت)، دورية «باما» العدد 104، 1986م.

- دان أوريان، «كراهية الذات» في المسرح الإسرائيلي: الهوة العلمانية الدينية على المسرح العبري («سنئات عتسمو» بتيئاترون هيسرائيلي: هشيساع هحيلوني - داتي عل هباما هعفريت)، دورية «باما» العدد 138، المجلد 28، 1994م.

- دانيئيل فيشر، الحرب الثقافية (ملحيميت تربوت)، عل همشمار: ملحق حوتيم، 1993/5/21،

- سمتا موشيه، القبعات المنسوجة: جماعة أم حركة (هكيبوت هسروجوت: كات أو تنوعا)، دورية «مجفان» يوليو 1977.

- شفيد أليعيزر، أين تتجه وجوه الجماهير المتدينة (لأن موعمادوت بانيف شيل هتسيبور هدتي)، دورية «كيفونيم»، العدد 13، 1982م.

- شلومو شيفر، المتدينون من السلام (هحراديم من هشالوم)، دورية «تيئوريا أوبيكوريت» (نظرية ونقد)، العدد 9، شتاء 1996، تصدر عن دار نشر فان لير ودار نشر هكيبوتس همئوحاد، تل أبيب.

- عاموس عوز، هنا وهناك في أرض إسرائيل (بو فشام بإريتس يسرائيل)، تل أبيب: دار نشر عام عوفيد، 1987م.

- كمينا أفرايم، من طاقية المتدينين عبر القبعة المنسوجة حتى القبعة الكاكي (من شترايمل ديريخ هكيبا هسروجا عاد كوفاع هتمبل)، دورية «بتاحيم»، والعدد 1-2، 1980م.

- لنكون شعباً حراً: نقاش حول الدين والدولة (لهيوت عام حوفشي: ديون عل ديت أو مدينا)، دورية «ع١يتون» 77، العدد 86، سبتمبر 1985م.

- ميران يوديلوفيتس، نقد الحاخام عوفيديا (بيكوريت هراب عوفيديا)، يديعوت أحرونوت، 2001/1/24.

- يديديا يتسحاكي، العلمانية اليهودية: ما هي؟ (حيلونيوت يهوديت: ما هي؟) دوريته «عيتون» 77، العدد 242، إبريل 2000م.

- يريدون شنق المتدينين على أعمد النور (روتسيم لتلوت حراديم عل باناساي حشمال)، دورية «بلوتيكا»، العدد 42-43، يناير 1992م.

❖ ❖ ❖

إن ما يهيمن على انتباهك وأنت تتجول في شوارع صنعاء وحاراتها هو نوافذها الأنيقة المضمخة بعبق التراث. ولا يمكنك أن تتخيل صنعاء دون أن تستحضر نوافذها المطلة عليك من قلب التاريخ ، بزخارفها الملونة وأشكالها الهندسية الخاصة!

إن النافذة في هذه المدينة ليست أفقاً تزيينياً يشغل حيزاً مكانياً حسب بل إنهُ رمزٌ من رموز التواصل الحضاري مع الهوية والانتماء، ومثلما اقترنت صنعاء (الواقع) بالنافذة معلماً تراثياً، فإن صنعاء (الحلم) في مجموعة (كتاب صنعاء)[1] الشعرية للشاعر عبدالعزيز المقالح اقترنت دلالياً بـ (النافذة)، وإذا كان للنافذة خارج النص مستوى جمالي شكلي مستوحى من هندستها وطريقة بنائها ومن وظيفتها وكونها عتبة توصل بين مكانين (داخل/ خارج) فإن لها داخل النص مستوى دلالياً يكمن خلف الشكل الظاهري لها وهو الذي تتولى هذه الدراسة مهمة التوغل فيه وهتك حجبه، بدءاً بلوحة غلاف المجموعة الذي جاء على شكل نافذة يطل من خلالها الرائي على فضاءات صنعاء ونوافذها بخصوصيتها وعبر صوتيها اللذين انتظما قصائدها الست والخمسين وقد تقاسما الحيّز المكاني لكل قصيدة منها فأما الأول فهو صوت موقع على وفق قصيدة التفعيلة، وجاء الآخر الذي نحن بصدده على هيئة قصيدة النثر وهما صوتان تتوحد نبراتهما في محراب صنعاء (الأم الحبيبة/ الحلم).

وتحتفي هذه المجموعة الشعرية بـ (النافذة) بوصفها ملفوظاً انزياحياً يحرك مخيال التلقي ويستثير لديه غريزة حب الاستطلاع سواء أكان الناظر

عبرها في الداخل ويتوق إلى التواصل مع العالم الخارجي من خلال حيز النافذة أم كان في الخارج ويتلهف إلى أن يطلّع على ما وراء أستارها.

ويأتي جمع (النوافذ) و(الشرفات) و(الشبابيك) في القصيدة السابعة شواهد ناطقة دالة على زخم الحياة وحركتها وانبعاثها من عمق التاريخ في لحظة تنفلت من أسار الزمن لِتتجلّى من خلالها أبعاد مشتبكة للمنصرم والراهن والمستشرف في قول الشاعر:

أين هو؟

أين قصر غمدان؟

تتساءل عيون الزوار

ولا يأتيهم الجواب إلا في ساعة متأخرة من النهار

أو في ساعة متأخرة من الليل.

هو هنا

في المسافات الزرقاء الواقعة بين الأرض والسماء

حين تأتي الأمطار

يخرج على شكل قوس قزح

هذه نوافذه وتلك شرفاته

وهذه طيور بيضاء تحاول الاقتراب

من الستائر الملونة الموشاة بالذهب

شبابيك من الماء

وتماثيل من الضوء

يعكس استحضار الشاعر أنوات أخرى (الزوار) ضيقه بالآخر الذي يهمش انتماءه وتاريخه كما يفصح حواره مع الزوار عن ثنائيتي (الغياب/

الحضور) و(الرواي/ المروي لهم) . فذلك القصر المطل علينا عبر عتبات الزمن اطلالاً – وقد أكدت غيابه تساؤلات الزوار: أين هو؟ أين قصر غمدان؟ – حاضرٌ عبر وعي الشاعر به إذ تحيل اشاراته (هو هنا) (هذه نوافذه)، (تلك شرفاته)، (هذه طيور..) إلى حركة يد الشاعر وإيماءاته المتتالية باتجاه ذلك المكان المسكون بالحياة فهو قرين الخصب (الأمطار) ورديف السمو (المسافات الزرقاء...) وموقد بهجة الماء والشمس معاً (قوس قزح).

وتفلح الطيور البيض الرامزة للأجيال المتعلقة بتاريخ هذه البلاد في أن تجتاز أمكنتها الراهنة صوب ذلك المكان الأثيري ولتتماهى مع (أنا) الشاعر في قدرتها على استجلاء ذلك التاريخ العريق. كما توقد حركة الطيور وخفق أجنحتها فضاءات التوقع البصري للمروي لهم (الزوار) – والقارئ على حد سواء – باطلالة مباغتة من وراء تلك الستائر. وقد عزز هذا الحدس عنفوان الحياة الذي انعكس للناظر من خلال تأطير النوافذ لمهرجان الألوان الممتزج ببريق الذهب ونفاسة سطوعه .حين تمتزج تلك النوافذ بالماء – نسغ الحياة – فإنها تجلي تشبيها بليغاً (شبابيك من الماء) إيماءً بصيرورتها (مرايا) تعكس أبعاد المكان وحيويته من جانب ومن جانب آخر فإن هذه المرايا تعكس صورة الشاعر الباحث عن أناه في عمق التاريخ.

ويتخذ التشخيص الاستعاري في القصيدة الواحدة والأربعين من (النافذة) زاوية رؤية يطل من خلالها على عطاء فصل الربيع وما يغدقه من سحر مضاف إلى فتنة صنعاء إذ يرد:

بريئة هي وملتصقة بجمال أزلي

تستيقظ على أصوات العصافير

وتنام على هديل الحمام

وأنغام المزامير القادمة من الضواحي القريبة

شتاؤها خجول دافئ

صيفها بارد وحنون

في مواسم الربيع يفتح الأهالي شبابيك منازلهم

في الصباح الباكر لإستقبال هدايا الورد والنسرين

يستهل متخيل الاستعارة المكنية هذا المقطع الشعري ببراءة المدينة (المستعار له) التي تؤشر سجيتها البيضاء وفطرتها الخيرة، ولم يجعل الجمال إلا قريناً سرمدياً لها بيد أنه غير منفصل عن كينونتها وهو ما يؤكده اللفظ المستعار (ملتصقة). وينفذ بعد ذلك الى فضائها الزمني (النهار والليل) المستقى من الفعلين المستعارين (تستيقظ وتنام) وهما يكنيان عن عشقها للحياة بـ (أصوات العصافير) حيث يشيران إلى ولعها بالسلام بـ (هديل الحمام) ويومئان إلى شغفها بالجمال بـ (أنغام المزامير) لانزياح الاستعاري صوب فصولها الأربعة بدءاً بشتائها المهيب ومروراً بصيفها الشفوق وهما سميان يتآنسان كي يعززا سمة الرحمة والألفة بين (المدينة/ الأنثى) وطبيعة الزمنين (الشتاء/ الصيف) اللذين قد يقسوان على مدن الارض الأخرى، بيد أنهما تحت أفق هذه المدنية الفاتنة يتلفعان بدلالات جديدة متعاكسة – إذ يكون الصيف (بارداً) والشتاء (دافئاً) – تمنح تلك المعشوقة فضاءً زمنياً طريفاً يوقد الدهشة والاثارة.

وتحمل النافذة مرجعية تراثية ومعتقدات شعبية يشي بها جميعاً مطلع القصيدة السابعة والثلاثين:

في شارع الأبهر

تسهو الاقدام عن السير

وتنشغل العيون برؤية

التعاويذ المصورة على الشبابيك

طيور وفراشات

حيوانات وحشية تزين الأقواس

تطل (الشبابيك) عبر فضاءات سحرية تستدعيها (التعاويذ) التي يتلبث عندها النص وينفذ إلى جزيئاتها الناطقة (طيور، و فراشات، وحيوانات وحشية). ولا ريب في أن تلك الصور المنقوشة على أقواس النوافذ تعكس للمتلقي الاشكال الزخرفية التي يضج بها ذلك المكان العريق (شارع الأبهر) زد على ذلك أنها تستثير متخيل القارئ باتجاه الابعاد النفسية لتلك النقوش المستمدة من الذاكرة الشعبية الزاخرة بخزين التجارب والذكريات المستقاة من طبيعة تلك (الفراشات والطيور والحيوانات) وما كونه عنها الإنسان عبر العصور لتتخلق كناية تومئ إلى المرجعية التراثية -لإنسان هذه البلاد - التي واكبت طفولة الفكر البشري ومعتقداته وطقوسه وبدت منعكسة على زوايا هذا المكان - الذي ربما اشار(الأبهر) إلى بؤرة الاحساسات ومركز المشاعر (القلب) - فيشع ألقاً ينعكس على عيون المارة فإذا بـ (الأقدام تسهو عن السير) تحت تأثير السحر المنبعث من هذه الشبابيك وتعاويذها ونقوشها وألوانها.

وتكون (النافذة) قسيماً تشبيهياً للوحة فنية ذات هندسة خاصة تزين جدران (المنظر) و(المفرج)[2] في القصيدة الثامنة إذ يرد:

إنك لا تستطيع الدخول إلى اللوحة

إنها سطح جميل لا أكثر

أما صنعاء اللوحة الجميلة

فإنك لن تعرفها إلا إذا جاوزت السطح

وتخطيت الجدران والفضاء إلى الداخل

وإلا إذا وقفت في (المنظر)

أو تطلعت إليها من (المفرج)

إذ مشيت بعينيك خلف زجاج النوافذ

وتحسست بالنظر وبالقلب بقية اللوحات

ليس البرق

ولا قوس قزح

ولا ريشة سلفادور دالي

هي من أبدع هذه النوافذ

ولوّن هذه الجدران

يستهل النص بمهاد مكاني محدود يتكئ على اللوحة بطقوسها اللونية وظلالها الموحية وهو ينطلق منها إلى رحاب المهاد المكاني الواسع الذي يستوعب مدينة صنعاء ويأتي الاقتران بين المهادين في غضون صورة تشبيهية تمثيلية تنتمي إلى تجليات المحكي الشعري الذي يتجاوز (السطح والجدران والفضاء)، وهنا يتضافر المهادان في اطار حركة بصرية تتجه من خارج اللوحة إلى داخلها إلا أن هذه الحركة تصطدم بواو العطف والأداة (إلا) لترتد بحضور (المفرج) و(المنظر) حركة الرؤية من داخل تلك الامكنة وعبر نوافذها إلى الخارج ليتمدد النظر أفقياً وعمودياً وهو يستكشف أبعاد اللوحة، ويمنح الفعلان المستعاران في (مشيت بعينيك) و(تحسست بالنظر) الانزياح الاستعاري أبعاداً تراسلية تماهي بين قدرة النظر على الانطلاق وتوق النص في أن تحفر تلك التفاصيل لها مكاناً في الذاكرة ، ويكسر حضور (القلب) (المستعار له) توقع القارئ إذ ينفلت هذا اللفظ الرامز للعاطفة الجياشة باللوحة خارج سلطة الحواس لتبقى مستقرة على جدار الروح، فضلاً عن أنه يفتح كوة باتجاه (المسكوت عنه) الذي شاء الشاعر في أن يحفز المتلقي على تشكيل المتن الغائب لاسيما حين يجعل خاتمة هذه القصيدة مفتوحة إذ يوقد الاستدراك بـ (ليس) فيضاً من التساؤلات التي تدور حول كينونة ذلك الذي (أبدع هذه النوافذ ، ولون هذه الجدران)؟.

ويشكل (البرق) و (قوس قزح) حركة ضوئية متضادة ففي الوقت الذي يبشر البرق فيه بهطول الغيث، فإن (قوس قزح) ضوء كاشف عن انثيال المطر

المتعاشق مع أشعة الشمس، ولكن هذه الثنائية تتواشج في إطار حركة دلالية تتضاد مع ريشة (سلفادور دالي) إذ يكون (البرق) و(قوس قزح) كلاهما قطباً تحتضنه الطبيعة المعطاء في حين تكون ريشة سلفادور دالي – التي تحمل ذاكرة حافلة بحضارة الفن – هي القطب الآخر المضاد بيد أن هذه الثنائية تنسجم في خضم حركة الغاء وتهميش خارج سلطة الذات وتعزز هذا التوجه الايقاعية الدلالية لتكرار النفي (ليس، لا، لا) لتتخلّق كناية كبيرة تشع من عموم القصيدة تؤشر موقع الناظر للوحة صنعاء إذ يتحتم عليه أن يجتاز مستوى السطح كي يتماهى معها روحاً وانتماء وهي كناية تفلح في أن تنتقل بـ (نا) (المروي له) من مجال بصري (العين) إلى مجال بصيري (القلب) وفي نسيج شعري يغيب سلطة الزمن لتكون هذه المدينة لوحة باهرة متألقة في كل الازمان وتستوعب (النافذة) في القصيدة الرابعة ثلاثة انعكاسات بصرية إذ يرد في قول الشاعر:

يستطيع الفقرُ أن يكون جميلاً وناصعاً

إذا داومَ النظر إلى وجهه بمرآة النظافة

واستحوذ عليه ما أبقت القرون

من ترف الذوق وأرصدة الجمال

هذا ما تتحدث به ألوان الطيف

التي تقذف بها النوافذ الزجاجية من البيوت الصنعانية

إلى الشوارع المعتمة

وفي ضوئها تتلألأ الأقدام

وتتصاعد سحابات من البخور

يتمظهر الأول في انعكاس (وجه الفقر على المرآة) ، وتتجلّى في إضافة المرآة إلى النظافة صورة تشبيهية بليغة تلمح رغبة النص في أن يخلق

مواجهة مباشرة بين الفقر المتأنسن وأناه ليمنحه سانحة الكشف عن وجهة الناصع الجميل المطمور تحت أسمال الفاقة. ويومئ البعد الزمني الممتد في (قرون) إلى استبطان ركائز ذلك الجمال الروحي ومسوغاته الموصولة باستيعاب الأرث المعرفي والثقافي المكنى عنه بـ (ترف الذوق) و(أرصدة الجمال)، وتؤكد القرينتان الاستعاريتان (ترف) و(أرصدة) أجواء الثراء النفسي. وأما الانعكاس الثاني فإنه يبلور من (ألوان الطيف التي تقذف بها النوافذ الزجاجية من البيوت الصنعانية إلى الشوارع المعتمة) كناية تومئ إلى أن الفاصل الحسي (زجاج النوافذ) لا يشكل حاجزاً بين الامكنة المغلقة المضاءة (البيوت) والامكنة المفتوحه المعتمة (الشوارع) بل أنه يرهص بالإنعكاس الثالث والأخير الذي تضمنه (في ضوئها تتلألأ الأقدام) إذ يكشف انعكاس ألوان الطيف على (الأقدام) الرامزة للسعي الدائب والمكابدة عن ثنائية متضادة بين (الضوء/ العتمة) بيد أن هذا الاحتدام يفضي إلى انهزام العتمة وخلق حالة اتساق بين ألوان الطيف المنبثقة من زجاج النوافذ والخطوات الموقعة لتلك الأقدام ويشكل التشبيه البليغ الذي استوعبه السطر الأخير حركة دائرية لمعطيات حاستي (البصر) و(الشم) مستقاة من هبوط ألوان الطيف و(تصاعد سحابات من البخور) وقد منحت السحابات (المشبه به) المحكي الشعري دلالاتها المكتنزة بالخصب والخير العميم الذي يغمر (البيوت الصنعانية المضيئة) و (الشوارع المعتمة) على حد سواء.

وتلوح نوافذ صنعاء المشرعة على كل الاتجاهات في القصيدة التاسعة التي يقول فيها الشاعر:

تذكروا دائماً

أن أخطاءها الذهبية

أفضل من صوابكم العقيم

ونوافذها المفتوحة على كل الاحتمالات

أقدر على التعبير من أفكاركم الموصدة

توحي (النوافذ) هنا بالانفتاح على كل الرياح والرؤى ونبذ الإنغلاق الذهني والتعصب الفكري، وهي سجية جبلت عليها صنعاء فصارت سمة من سماتها.

وقد لا تطل النوافذ إلا على خواء مرير في القصيدة السادسة والأربعين حيث يرد:

لم تعد الحارات ترقص وتغني

في الفضاء رصاص

على الأرض دمعٌ ودماء

أبواب مخلعة

نوافذ تشكو الفراغ

لغة مجهولة خاوية بلا لون ولا مطر

وجوه غريبة

أشجار نافرة

جنون، إذعان، احتضار

حصان في عينيه حزنٌ عتيق

وأشواق إلى تخوم ملأى بالبروق والنوافذ

تصطرع في فضاء الامكنة الأليفة (الحارات) حالتان إحداهما في رحم الماضي تكشف عن الفرح الشديد وهي حالة تستدعيها مخيلة الشاعر في مقابل الراهن المفزع الذي أفاض النص في رصد تفاصيله. فتلك الحركات المنتشية الموسقة المرموز لها بـ (الرقص والغناء) قد تجاوزها زمن النص منذ ملفوظه الأول (لم تعد الحارات..) إذ تداخلت طقوس الغبطة مع حركات الفزع والهلع إزاء الفضاء المتخم بهدير (الرصاص) وإزاء مأساة اغتيال الأرض (دمع ودماء). ولكي يقرب النص الأجواء الكابوسية التي باغتت

تلك الحارات فإنه يستحضر (الأبواب والنوافذ) كي تكون شفرات تبوح بالفجيعة إذ تشي كناية الـ (ابواب مخلعة) بغياب السكينة إذ لا يكون البيت مكاناً مغلقاً أميناً بل أنهُ مكانٌ قابل للاقتحام والهتك . وتفضح الاستعارة التشخيصية (نوافذ تشكو الفراغ) عن صوت مخنوق يبوح بالعدم والخواء. ولا تكون الاشجار – وفق متخيل استعاري – إلا قسيماً استعارياً لانسان هذه الأرض (المستعار له الغائب) المتجذر في تربتها والمشرئب باغصانه صوب الضوء والخلاص . وقد أفلحت القرينة الاستعارية (نافرة) في اعطاء هذه الاشجار المتكاتفة (المستعار منه الحاضر) هيئة مرتبكة حانقة تتسق مع التصعيد الدرامي للمشهد. وقد صبت القرائن الاستعارية الأخرى (جنون) (اذعان)، (احتضار) في المصب ذاته إذ عززت هذه المحنة وأذكتها.

وينبئ حضور (الحصان) وما يفيض به من رموز تستثير الذاكرة العربية عن استشراف للمستقبل الذي يهمش الراهن المتخم بـ (الوجوه الغريبة) و(اللغة المجهولة) باتجاه أمكنة مترعة بالخصب والحركة وقد كُني عنها بـ (البروق) و(النوافذ) . فكما أن البروق هي وعد بالغيث والنماء فإن النوافذ هي وعد ضمني بالغبطة والحياة.

وتستعير (النافذة) في القصيدة الخامسة والعشرين من الباب سجاياه في اطار انزياح ترميزي يرصد وطأة الحدث على المدينة الآمنة:

وحين حكمت الكائنات المتحجرة هذه المدينة

وحطمت الهراوات قناديل الفن

أغلقت المنازل نوافذها

حتى لا تطير الألحان

تطل (المدينة) و (منازلها المفتوحة النوافذ) من خارج زمن النص أي قبل لحظة السرد الشعري بيد أن هذه النوافذ توصد بحضور (الكائنات المتحجرة) التي تطبع الامكنة بسماتها المغلقة المستقاة من طبيعة (الحجر)

فيزهق حضورها المباغت عنفوان الحياة المرموز له بـ (القناديل) و (الالحان)، إذ تتشظى الصورة التشبيهية البليغة (قناديل الفن) ليطبق ليل نفسي لا يومض فيه إلا بريق الهراوات توكيداً لاجواء الانغلاق على الهلع والعتمة. وينجح الانزياح الاستعاري في منح النافذة (المستعار له) دلالات جديدة، فحين لا تكون البيوت إلا أقفاصاً والألحان عنادل مكبلة مسلوبة الفضاء، فإن النافذة بدورها تكون بوابة سجن تحول دون تحليق الألحان وانطلاقها وقد أكد الفعلان المستعاران (أغلقت) و(لا تطير) أجواء الكبت والحرمان.

وحين تنام المدينة في القصيدة الخامسة والاربعين فإن (النافذة) المفتوحة هي الحلم الذي تتوق اليه:

كانت المدينة المسكونة بالخوف

والفقر والجمال

قد رأت في المنام أنها تعانق البحر

وأن الضوء لم يعد ينتحر على النوافذ

ثمة ليلٌ نفس يتسلل من النص الغائب ليطبق على تلك (المدينة) مشكلاً فضاءاً دامساً يجثم على تلك الذات المستغيثة بالأحلام جسوراً توصلها إلى مستقبل ينفض الجدب والهلع عن كاهلها بيد أنه مستقبل يهمشه الراهن المعاش ولأن متخيل الاستعارة التشخيصية شاء أن يبرز سلطة الليل فإن تلك (المدينة) (المستعار له) المسكونة بالجمال تستحيل بحضوره وبغياب (النوافذ) زنزانة مقفلة يكرس عتمتها الراهنة الفعل المستعار (ينتحر) الذي يسلب تلك (النوافذ) ألقها فتغدو مطفأة تماماً كجدران تلك المدينة المسكونة بالخوف والفقر.

وخلاصة القول : فإن النافذة قد أطلت عبر قصيدة النثر - التي شاطرت قصيدة التفعيلة حيزها المكاني - في مجموعة (كتاب صنعاء) للشاعر عبدالعزيز المقالح بسمات جديدة إذ غدت في معظم القصائد فضاء

انتظار وترقب وتوقع كما أنها جاءت قرينة الحرية والحياة وتغييبها يعني غيابهما. كما ان هذه العتبة الدلالية قد شكلت بؤرة ترميزية تُشرك متخيل المتلقي في صياغة بنية (المسكوت عنه) وما شكلها الظاهر المزدان بالألوان والمزركش والموغل في العراقة إلا مفتاح سحري لفك مغالق النص الغائب إذ أنها تهب فضاء النص قدرة الانطلاق صوب أمكنة جديدة الانفتاح على رؤى زمنية مدهشة سواء أكانت هذه الرؤى راهنة أم أنها تستشرف المستقبل أم تسترجع الماضي القريب أو البعيد معاً، وإذا كانت النافذة موصولة بحاسة البصر خاصة خارج أفق المتخيل الشعري، فإنها في هذه المجموعة قد تراسلت مع بقية الحواس التي انصهرت في بوتقة رؤية النص إزاء الحياة والكون.

الهوامش

1) عبدالعزيز المقالح، كتاب صنعاء ، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، 2000م.

2) تعد المفارج الصنعانية من أجمل المفارج وأكثرها أناقة في اليمن، فالمفرج الصنعاني قد يبنى فوق سطح المنزل أو يكون من غرف الطابق العلوي الواسعة والعالية وتكون نوافذه منخفضة ولها مصاريع يستمتع الجالسون في المفرج عند فتحها بمناظر الأجزاء العلوية للمنازل والجبال المحيطة بمدينة صنعاء . ينظر: شيلاوير، الدلالات الاجتماعية والطقسية لجلسات القات، اليمن كما يراه الآخر، دراسات أنثروبولوجية مترجمة، المعهد الأمريكي للدراسات اليمنية، صنعاء 1997م، ص 81 وما بعدها.

❖ ❖ ❖

- 1 -

منذ سنوات عدة جذب الجدل في قضايا (الغموض والوضوح) الأستاذ الدكتور عبدالرحمن محمد القعود التدريسي في كلية الملك عبدالعزيز الحربية، بالمملكة العربية السعودية، حيث صار يضع عينيه على دراسة وتقصي وتأمل هذه الظاهرة وجذورها، وتفسيرها وتبني أسبابها ومن ثم عمد إلى تقييمها والحكم عليها، باحثاً عن أسباب وتشكيل الغموض وظواهره وعلاقاته وعناصر الأسلوب والصياغات فيه التي تحقق للقول الأدبي كيفيته قبل ماهيته، ومستوى التعمية والانغلاق الذي وصلت إليه القصيدة العربية الحديثة ومقولاتها وأفكارها، وقد حفزته إلى ذلك المناهج النقدية الحديثة التي غدت اليوم تعنى بتقنيات النصوص وبنياتها وتركيبها قبل موضوعاتها وثيماتها ومرامي أفكارها التي وظفت مقولات أسلوبية وبنيوية وسيميائية (سيميولوجية) وتفكيكية وعلم نصية وجمالية وتأويلية وتلقيه، كما اهتم الباحث بالخطاب بنية أدائية قبل الرسالة موضوعاً بين مرسل ومتلق. وقد دفعته اهتماماته بالشعر، والكشف عن أدبية النصوص، أو شعريتها، والمعاينة الطويلة إلى المنظورات النقدية التي تستطيع أن تلج عالم النصوص بوعي، واستخلاص قيم النصوص ورموزه ومكوناته ودلالاته، ومن ثم محاولة استنطاقه وتأويله وقراءته، وبيان تشكلات أنساقه وبنياته ولغاته وشفراته ورؤاه، وكل ما يؤدي إلى فهم النتاج الشعري العربي القديم، أو المحدث، أو الحداثي، واقتراح آليات تأويله ميداناً لدراسة تلك الظواهر، ولاسيما بعد أن وجد أن معظم الدراسات النقدية والأدبية تتجه إلى تحليل المضامين والاتجاهات الفنية العامة للخطاب الشعري، قبل عنايتها بعناصر بناء الشعر، حتى أصبحت دراسة مظهر من مظاهر الشكل الفني وأسلوبيته ومكونات نصوصيته الداخلية وتشكلها الجمالي والبنائي داخل النص ملحقاً

بموضوع يبحث مشكلة مضمونية ذات رؤية اجتماعية أو سياسية أو فكرية، إذ ترتب على ذلك تعامل الناقد مع مصطلحات النص وبنياته وطرائق أدائه والسعي إلى استكناه الخيوط السرية التي تشد النص إلى سياقاته وتعددية المعاني فيه ولانهائيته والأصوات والرؤى التي تتعانق فيه مع أصوات الآخرين (المتلقين) ورؤاهم في علاقة حوارية متجددة ومتواصلة. ولا شك أن مساحة الشعر العربي الحديث قد اتسعت كتابتها وتلقيها في النصف الثاني من القرن العشرين، ومنذ الخمسينات خاصة، بعد ظهور حركة الشعر الحر، وتغيير النظرة إلى الإنسان والكون والأشياء والشعر، وعلى مستوى الأفكار والإيديولوجيا ومستوى الواقع والبناء الفني، أو العلاقة الجديدة بين النص والقارئ، وبالذات ما يطلق عليه المنظومة النصية الجديدة: المؤلف – النص – المتلقي، وهي الفضاء الذي تشكل فيه النصوص تشكيلاً فنياً وداخلياً على مستوى البنية أو التركيب أو مستوى التناص، بوصفها مكونات نصية داخلية لا بوصفها مقولات مجردة، تقوم بدور خلاق، وحرية أكبر في أويل أو تفسير أو فهم دلالات النصوص، أو ملء ثغراته، ولا غرابة في ذلك، فالنص الحداثي، متعدد ومتنوع ولانهائي ومراوغ يحمل العديد في التشتت والانقطاعات والمفارقات الدلالية والأسلوبية حتى يتاح للقارئ أن يشارك بفاعلية من خلال عملية التأويل في كتابة النص لأن هذه النصوص، بطبيعتها غير قابلة لأن تُحجر في المعنى الواحد، وإنما تبدو بنية مخلخلة متشظية متشذرة بفراغاتها وغياب روابطها على مستوى السطح، ولكنها متجذرة على مستوى علاقات المعنى، أو البنية العميقة، بما تحوي من إشارات وعلامات ورموز فهذا الدال يدل على ذلك المدلول. وفي هذه العلاقات الجدلية بين سطح القصيدة وعمقها، أو بين عناصرها الحضورية وعناصرها الغيابية – كما يرى تزفتان تودوروف – ينمو جسد القصيدة الحديثة وتتشكل الدلالات والمعاني. وإذا كانت ظاهرة (الغموض والإبهام) ليست جديدة في الشعر العربي ونقده، فقد كانت ماثلة في شعرنا العربي منذ عصوره القديمة، ومازال ماثلاً في الذهن ما ارتفع حول أبي تمام ومسلم بن الوليد وأبي العلاء المعري، وغموض

أشعارهم، مما أدى إلى تشكيل مدرستين شعريتين، أحدهما تنتصر لعمود الشعر وخصائصه وسماته، والأخرى حديثة، أو محدثة تنتصر للغموض وتعده شيئاً داخلاً في طبيعة الشعر. ولعل أبا إسحاق الصابي هو أوضح المنتصرين للغموض موقفاً، فقد عده سمة الشعرية الفاخرة وذلك بقوله «أفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه» وإلى جانب الصابي هنالك عبدالقاهر الجرجاني الذي انتصر للغموض. واليوم في العصر الحديث ترتفع الشكوى تجاه غموض وتعقد وإبهام الاتجاهات الشعرية الحداثية، بسبب ما يسود ساحة الإبداع الشعري، في تعدد وتنوع البنيات والأنماط والأصناف الشعرية، وأساليبها التعبيرية المتعددة في تجريدية وتجريبية ودرامية ورؤيوية وحتى فانتازية، مما يتطلب من الباحثين والدارسين فحص وتأمل ومدارسة هذه الظاهرة في جوانبها الإبداعية والفنية والتعبيرية والأسلوبية والصياغية في ضوء المتغيرات النقدية والدراسات الألسنية والسيميولوجية وإعادة تشكيل الرؤيا النقدية في ضوء كشوفات العصر ورؤيا النصوص الفنية والجمالية والرمزية والتخييلية واللاواقعية. وعبر هذا الاشتباك والتداخل النصي بين شفرات النصوص الخاصة ورموزه من جهة، ووعي الآخر (المتلقي والقارئ) تتحقق صيغة جدلية لتجلي هذه النصوص في فضائها الإبداعي الحقيقي، وتتكشف في الوقت ذاته الإمكانات اللانهائية لتعددية الرؤى والأصوات والقراءات والمعاني داخل فضاء النص عموماً، وفي الخطاب الأدبي تخصيصاً. وقد اتجه الشعر العربي الحداثي منذ فترة ليست بعيدة نحو الغموض والإبهام وحتى اللامألوفية والغرائبية، ولكنها - بالتأكيد - غرائبية ومبهمة ومتشظية ليست بعيدة عن أزمات عصرنا المادية والروحية، مما انعكس على مستوى بنية الخطاب الشعري فنجد اتجاهها نحو تشاجر الرؤى والتقنيات، والحلم والمتخيل الشعري، وما فوق الحلمي (الكابوسي) أو السحري، أو الفانتازي الذي أدى إلى تجريد اللغة، ومكوناتها الأسلوبية والصياغية والتركيبية والجمالية، مما جعل الرؤيا (الفانتازية) تلعب دوراً مهماً في الرؤيا والتعبير، وتؤدي إلى زيادة الغموض والإبهام والتشتت الدلالي

والتركيبي والنحوي والصوتي والإيصالي بعد أن هجر الشاعر الحداثي الموضوعات والمعاني المألوفة للمتلقي، فغاب بذلك عنه (المتلقي) السياق المرجعي المألوف. وأصبحت القصيدة عالماً متشعباً في الرؤى والتجليات، وبنيات أسلوبية وتركيبية غريبة ومبهمة أمامه. كما أصبح اللاوعي واحداً من آفاق المغامرة الشعرية الحداثية لكي تكون حداثة الشعر قفزة خارج المفهومات السائدة - بتعبير الشاعر أدونيس - تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها، وبنينة عناصرها وتراكيبها التي تتجاوز وتتخطى الآماد والأزمان. ومن هنا فقد شغلت هذه الظاهرة النقاد والأدباء والشعراء على اختلاف طبقاتهم واهتماماتهم ومناهجهم ورؤاهم منذ عصر التدون في القرن الأول للهجرة إلى عصرنا الراهن. وقد كتب هؤلاء النقاد كتابات عديدة في هذه الظاهرة (الإبهام والغموض) التي منها ما جاء مستقلاً على شكل رسائل أو بحوث علمية، ومنها ما جاء في سياق كتب نقدية، ومنها ما جاء على شكل مقالات ومقاربات نقدية، ورؤيات منهجية، في الصحف والمجلات العلمية والبحثية، وكان لكتاب (إمبسون) (سبعة أنواع لتعدد الدلالات) دوراً مهماً في دراسة الظاهرة على مستوى الشعر العربي الحديث، وأسبابها ومظاهرها، وتأثيراتها في شعر الحداثة الشعرية الجديدة، والذي يرجع عند الباحث إلى الأثر الذي يحدثه النص الحداثي، أو يوقعه، إذ تتحدد قيمة النصوص الشعرية الجديدة لا فيما تقوله في بنية شعرية ودلالية أو تركيب أو صياغة، ولكن فيما توحي به، أو فيما تستخدمه من تقنيات شعرية وفنية وتعبيرية وجمالية أخاذة وشفافة ترتفع باللغة عن القول المعتاد والمألوف، ويحمل بين طياته دلالاته الرامزة العميقة، لتضفي على الألفاظ ظلالاً في المعاني التي تأتي من كثرة الانزياحات والخرق، فأضفت على الصياغة الشعرية، والتركيب البنائي الغموض والإبهام والتعمية والانغلاق، إذ تصبح العلامات والإشارات السيميائية في النصوص قائمة ليس على أساس الدال والمدلول الأصلي، بل على الدال والمدلولين الجديدين اللذين يكمن خلفهما الكثير من حالات الإبهام والغموض في العبارات والصياغات، وتوحي بالتفكك والغربة والضبابية، هو

الذي دفع الباحث والناقد الدكتور عبدالرحمن القعود لدراسة هذه الظاهرة في كتابه الشائق (الإبهام في شعر الحداثة - العوامل والمظاهر وآليات التأويل)...

لقد شُغل الأستاذ الدكتور الناقد عبدالرحمن محمد القعود في كتبه ودراساته ومقالاته ومقارباته النقدية بمسألة (الغموض والإبهام) في الشعر العربي القديم، والحديث، بوصفهما صفات ملازمة للغة الأدب بشكل عام، والشعر على وجه الخصوص من خلال كتبه (الوضوح والغموض في الشعر العربي القديم - 1990) و(أبيات شغلت النقاد) و(القصيدة العربية من الشفاهية إلى الكتابية) وأخيراً كتابه الهام والشائق والمتميز الذي تناول فيه شعر الحداثة العربية، وتجلياتها النصية والإبداعية (الإبهام في شعر الحداثة - العوامل والمظاهر وآليات التأويل وسلسلة عالم المعرفة - الكويت - مارس - 2002) إذ أصبح الخطاب الشعري الحداثي، اليوم، مفتوحاً على فضاء واقع من الدلالات والإشارات، ولم تعد الكتابة الشعرية مجرد تسجيل للدلالة، وتوصيل لها، بقدر ما هي حفر لها وتساؤل عنها. أو هي فن طرح الأسئلة لا الإجابة عنها. وعلى هذا تعد بوصفها إطاراً للغياب والاختلاف والتعدد والتباين كما يذهب إلى ذلك (ديريدا)، ربما تكون قد أسهمت في تأسيس لغياب المؤلف من ناحية، وغياب دلالة محددة من ناحية أخرى، أي أسست لحق الاختلاف في المعنى وتعدده، حتى ليمكن القول بأن هذا التعدد والاختلاف يصبح هوية المعنى بسبب هذا المفهوم المتقدم والمعقد للكتابة، وقد اختار الباحث أكثر الحقب الزمنية في تاريخ الشعر العربي نتاجاً، وتمثل في الوقت ذاته مرحلة فنية ناضجة ومكتملة اتضحت فيها ملامح تجريبية وحداثية وتقنيات شعرية أخرى من الأنواع والأجناس الأدبية، بل أصبحت النصوص الأدبية الحديثة، نصوص معقدة ومركبة، وغامضة ومبهمة، انصهرت فيها الكثير من العناصر والخامات الأولية التي امتصتها من الأجناس الأدبية الأخرى كالملحمة والدراما والقصة والرواية والسرد، كما تمثلت هذه القصيدة الكثير من العناصر الفعالة من بقية الفنون، وبشكل

خاص من فنون الرسم والنحت والموسيقى والسينما والتشكيل والكولاج، وغيرها، كما تعرضت شأنها شأن بقية الأجناس الأدبية الأخرى، إلى ضغوط العصر ومكابداته ووقائعه ومؤثراته وكشوفاته الكبرى، وإلى مؤثرات الإعلام والإيديولوجيا ووسائل الاتصال المختلفة، مما جعل النصوص الحداثية حمالة أوجه في التعدد والتمعن بوصفه بنية لغوية وشبكة دلالية واسعة يمكن شحنها بالدلالات، وشحذ طاقاتها، بما يمكن أن نسميه (التشتت الدلالي) أو ما يطلق عليه تأجيل الدلالة أو إرجاؤها، ومراوغتها، فلا نكاد نمسك بها والقبض عليها، كما استلهم النص الشعري الحديث الحداثي في الفن الشعري العالمي تقنياته ورؤاه واتجاهاته وأساليبه وحتى تجريبه ومغامراته التي عدت من الملامح الفنية الجديدة المطلوبة في شعر الحداثة، وفي كل مستوياته، وبنياته. وهو ما دفع الباحث إلى تقصي ومدارسة وفحص المصطلحات النقدية المتداولة القادرة على اقتناص واستنطاق الظاهرة بجميع جوانبها وإشكالياتها، هو الذي دفعه إلى استخدام واستعمال مصطلح (الإبهام) بدلاً من مصطلح (الغموض) في عنوان الكتاب، فالغموض حسب المعجم اللغوي هو الخفاء، والغامض هو الخفي. أما مصطلح (الإبهام) ففيه معنى الخفاء والإشكال والإغلاق. وفي لسان العرب - مادة بهم - أمر مبهم لا متأتى له، والملتبس الذي لا يعرف معناه، واستبهم الأمر الذي استغلق، والمبهمة المسألة المعضلة المشكلة الشاقة، فلأن الدلالة في كثير من شعر الحداثة العربية المعاصرة تجاوزت مستوى الغموض إلى مستوى أكثر خفاء وانغلاقاً، ولأن كلمة (الإبهام) وفق تعريفاتها المعجمية تستوعب هذا المستوى، وتعبر عنه، ففضل الباحث استعمال مصطلح (الإبهام) في العنوان بدلاً من الغموض، وكما أنه لم يلصق شيئاً إلى عنوان الكتاب مما يشاع اليوم في عالم الكتابة والعنوانات أن يضيف إليه شيئاً من نحو (ظاهرة) أو (إشكالية) أو (مشكلة) أو (قضية) أو (بلاغة) أو (تيار) من دون أن تتقدمه أي صفة من هذه الصفات، فإنه لم يشأ أيضاً أن يلزم نفسه بمنهج أو تقليد أو فكر نقدي أو مذهب شعري محدد فقد قدر له أن يتجول في المذاهب النقدية كافة، وبخاصة المناهج والمقاربات النقدية

الحديثة بحكم موضوع الدراسة هو أكثر عطاء وأكثر حرصاً في التعرف على مقولات وأفكار هذه المناهج، والإفادة منها ما يمكن الإفادة. ولهذا تراه وظف مختلف المقولات والمناهج والرؤى والتجليات الأسلوبية والبنيوية والسيميائية والسيميولوجية والتفكيكية وعلم النص والتأويلية والجمالية والتلقي وتوجهاتها الفكرية والفنية، كما وظف مقولات النقد العربي القديم والإفادة منه. أي أن ما نهجه الباحث هو منهج مركب من عدة مناهج تتسق جميعها في الأساسيات والركائز المعرفية، وهو اتساق يجعل من التركيب بين عناصرها أو بعضها أمراً مشروعاً من الوجهة المنهجية. وفي مثل هذا الواقع النقدي تشكلت الرؤية النقدية الكلية الحداثية المتميزة التي تنظر إلى أهم الظواهر النقدية والنصية والملفوظية في شعرنا العربي الحديث عند باحث جاد ودءوب متميز كالدكتور عبدالرحمن محمد القعود، وحرصه ودأبه في قراءة الشعر العربي قراءة جديدة ونصية وأصبح نقده بهذا المعنى إبداعاً ثانياً وجديداً يضارع النص الأصلي - كما يذهب إلى ذلك رولان بارت - وفي الوقت ذاته يتجاوز حدود القراءة الاعتيادية عن طريق توظيفه لجماليات وسيط مهم هو الكتابة الفنية. وبهذا يصير نقده ببساطة لغة ثانية، وخطاباً على خطاب وإبداعاً من طراز خاص وظفه الناقد يجلي إبهام شعرنا العربي الحداثي.

يعد كتاب الأستاذ الدكتور الناقد عبدالرحمن محمد القعود (الإبهام في شعر الحداثة - العوامل والمظاهر وآليات التأويل) واحداً من أهم الكتب التي أسست لمفهوم (الإبهام والغموض) في شعرنا العربي الحداثي، بوصفه ذو أهمية بالغة في الحركة النقدية المعاصرة، وذلك لندرة الجهود النقدية والأكاديمية المتخصصة في هذا الموضوع، مما جعل مهمة الباحث أكثر صعوبة، وغربته في مضمار بحثه أكبر وحشة، وأسهل عرضة إلى المخاطر، قياساً على صعوبات البحث الرئيسة، وتتكشف من الإبهام والغموض الذي يكتنف هذا النص، حتى بات يستعصي على القارئ أن يفض مغاليقه، أو أن يمسك بدلالاته، إن كان يحمل دلالة محددة أصلاً بيد أن مبعث الغموض

والإبهام في الشعر الحداثي يتجاوز نظيره في الشعر العربي القديم على امتداد تاريخه ومراحله، فاتساع الأبعاد الثقافية وعمقها - في عصرنا - وتشبع الشعر الحداثي بها من ناحية، ثم لجوء الشاعر العربي الحديث إلى تقصي ما وراء الواقع، ساعياً إلى استكشاف (الجانب الآخر من العالم) والنفاذ إلى صميم الأشياء وجوهرها، والانفتاح على عالم الأساطير بغموضه وغرابته، في ناحية ثانية، ثم استخدام لغة شعرية جديدة لم تعودها ذائقة القارئ العربي من ناحية ثالثة، كل هذا أضفى على الشعر العربي الحداثي، غياباً دلالياً، وتشتتاً في المفهوم، جعلا من النص الشعري لغزاً مغلقاً يقف أمامه القارئ العام، بل الناقد المتخصص، حائراً وتائهاً. وتنبع أهمية هذا الكتاب في أنه لا يسعى فقط إلى تعريف القارئ أبعاد مشكلة الغموض والإبهام في الشعر العربي الحداثي، وجذورها ومنطلقاتها وآثارها، بل يتجاوز هذا إلى استكمال دائرة البحث، بطرح التأويل وآلياته وطريقة تأخذ من القارئ إلى تلقي الشعر، ومحاولة النفوذ إلى عالمه الرحب وآفاقه الشاسعة من خلال الإفادة من الكشوفات والمعطيات النقدية والمعرفية الجديدة، كالمعطيات الألسنية والسيميولوجية والاتجاهات البنيوية والتفكيكية والنصية، واتجاهات ما بعد البنيوية، وأخرى تستلهم منطلقات ونظريات التلقي والقراءة والتأويل وغيرها، بهدف تفحص ومدارسة ومراجعة المظاهر البنائية والألسنية والصياغية، والمظاهر الحداثية والتجريبية في الشعر الشعري الحداثي. وقد اتبع الباحث في دراسته الموسعة هذه، دراسة تحليلية تركيبية على وفق دعامتين رئيستين أولهما: تصنيف المصطلحات وتجذيرها، وتحديد ملامحها المميزة في كم كبير تعامل معه الناقد والشاعر على نحو أكثر شمولي، وفي أكثر من مرة من خلال تتبع هذه المفاهيم والمصطلحات في الأدبين العربي، والعالمي منذ عصر النهضة إلى الوقت الحاضر، وثانيهما اعتماد معطى النص الشعري الحداثي، بما يحقق رؤية داخلية في تحليل النصوص، تلتقي أو تختلف مع أصول المصطلحات والأنماط والبنى والأصناف الشعرية التي ظهرت، والتي عالجها الباحث، والتي يحاول من خلالها استكشاف مكونات

وعناصر الشعر الحداثي، وتحديد منظوماته، وتحليل إشكالياته من منظورات ومقاربات نقدية، تختلف، ولكنها تتكامل مع المنظورات الأخرى للباحثين الآخرين الذين تناولوا هذه الإشكالية بوصفها إحدى السمات الجوهرية الملازمة للشعر الحداثي، والمحددة له. ولكن هذا الإبهام يتجاوز ظاهرة (الغموض) التي بدأ التعبير عنها في العصر العباسي، ودارت حولها سجالات النقاد بين مناصر ومعارض وذلك بسبب أن الشعر منتوج نشاط شعوري إنساني داخلي يصل إلى درجة التشوش والتعقد، أي أنه، بطبيعته، فن غامض ربما يستعصي على الكشف بسبب هذا الجو النفسي الحرج الذي أبدع فيه. ففي لحظات الإبداع الشعري يكون الشاعر أمام حالة تدفق شعوري ضاغط، وما يستوحيه أو يتداعى إليه، أو يتكون عده من معان وأفكار تتكون في قبضة هذا الشعور المتدفق الذي ينبع من أشد المراكز غموضاً عند الإنسان. وهذا هو ما جعل (جان برتليمي) يقرر أن الشعر شيء غامض، ولا يستطيع أن يكون غير ذلك مادام ينبع من أشد مراكز الشاعر غموضاً، ومادام يصل إلى كل منا في أشد مراكزه غموضاً. وفي ضوء هذا أستطيع القول إن رغبة الإسهام مع دراسات وبحوث سابقة في هذه العملية الإثرائية المتسعة الدائرة ومن خلال رؤية شخصية حرصت أن تكون فيها شيء من الجدة والمنهجية والعلمية ومن الشمولية، التي تعد من أهم منجزات هذه الدراسة.

وقد اتسقت دراسة الباحث، بعد تصور لأبعاد موضوعها وشموليتها في ثلاثة أبواب وثمانية فصول وخاتمة وهوامش ومصادر ومراجع استطاع الباحث أن يواكبها بجرأة وإبداعية، وهو يعيد النظر في جميع المسلمات التي تناولت الغموض والإبهام، ويناقش بروح علمية وموضوعية جادة ودءوبة، ما انتهى إليه السابقون من خلال الوعي والإدراك العلميين اللذين تميز بهما الباحث. فقد اهتم الباحث في الباب الأول بدراسة (عوامل الإبهام) من خلال ثلاثة فصول حدد الفصل الأول الأبعاد المعرفية والثقافية والمرجعيات النصية والنظرية التي استند إليها الباحث بينما تناول الفصل الثاني الثقافة والمذاهب الغربية، وتأثر الحداثة الشعرية العربية بها، في حين توقف في الفصل الثالث

عند تحولات مفهوم الشعر وبنياته إذ إن العديد من الأبعاد الثقافية والمعرفية هي التي أسهمت في تطوير مفهوم الإبهام والغموض في شعرنا العربي قديمه وحديثه بدءاً من العصر العباسي إلى الوقت الراهن، ومع مفهوم، أو مبدأ التلازم الطبيعي بين الشعر والثقافة، وجد شاعر الحداثة العربية المعاصرة نفسه أمام انفجار معرفي هائل الكثرة والتعدد والتعقد، فاختلط هذا بتجربته الخاصة، وانعكس هذا المزيج الفريد الغني على النص الشعري، فأصابه بالعمق والبعد المضموني، كما أصاب تقنياته الإبداعية بالتعقد. والشاعر العربي الحداثي صار أمام نهر معرفي متعدد المنابع، متلون الروافد، يختلط فيه العلمي والخرافي والتاريخي والأسطوري والديني والفلسفي، وكل أنواع معارف العصر، إنه تركيبة معرفية غريبة حقاً، وإن تراكم هذه الثقافة وتعددها وتنوعها وعمقها في عصرنا الحديث لا يعني أن الشاعر يتحرك في أفق ثقافي ومعرفي مزدحم بهذه الثقافات فحسب، وإنما يعني ازدحاماً دلالياً، فيه من الضبابية والتعدد ما يصيب المتلقي بالحيرة أمام النص الشعري الحداثي. وفي سبيل محاولة استجلاء أكثر لأثر عوامل الثقافة والمعرفة في غموض شعر الحداثة العربية المعاصرة وقف الباحث عند بعض الأبعاد والألوان المعرفية التي تسهم بنصيب فعال في إبهام الشعر وغموضه ومنها الأبعاد الفكرية والفلسفية والأبعاد الميتافيزيقية والصوفية والأسطورية. أي أن هناك مضامين جديدة في هذا الشعر وقفت حائلاً دون فهمه. ولعل اتصالنا بالثقافة الغربية، وتأثرنا بها، وبمذاهبها وبحداثتها الفكرية والفنية، هو مما أغنى هذه الأبعاد المعرفية، ويسر مزيداً من المضامين الجديدة لشعرنا العربي الحديث، وبخاصة الحداثي مه، إذ إن الساحة الشعرية العربية الحداثية، ومنذ مطالع القرن الماضي قد ابتكرت نماذج شعرية جديدة تحت وهج المؤثرات والمذاهب الأدبية والنقدية والشعرية الأوروبية. لقد كان لتأثيرات المذاهب الواقعية والرومانسية والرمزية والسريالية والروائية والحداثية، وتأثير شعراء الحداثة الأوروبية واضحاً، وخصوصاً تأثر شعرائنا بشعراء معينين من شعراء الغرب أمثال (ييتس وبودلير وفاليري ورامبو ولوركا وإيت

سيتول وإليوت وإدجار آلان بو) وإن غموض شعر الحداثة وصعوبته يرجعان، في بعض أسبابهما، إلى هذا التأثر، والحوار معه، ثم توظيفه من أجل منجز إبداعي أفضل منه أو يضاهيه. وتناول الباحث في الفصل الثالث تحولات مفهومه وبنيته، نتيجة لما حصل في المجتمع العربي وذائقته الفكرية والثقافية والشعرية من تغير وتطور وتحول وتعقد، وبخاصة في بدايته، ما جعل الشعر ينأى عن الوضوح، ويتجه إلى الإبهام والغموض، وبخاصة إذا ما استحضرنا - في إطار هذه التحولات والتغيرات - الهزائم والإحباطات التي مرت بها الأمة العربية ابتداء من نكبة فلسطين عام 1948، وما انتبه إليه الشاعر العربي ورعاه في ظل ظروفه وأوضاعه الخاصة الاجتماعية والسياسية والفكرية، هو هذا الشعر الحداثي بانقلاباته الشكلية والمضمونية والوظيفية، وأن المضامين الشعرية الجديدة التي تبنتها حركة الحداثة الشعرية قد اقتضت إشكالاً جديداً وطرائق قول جديدة، والانحياز إلى البنية الشكلية والنصية والملفوظية على حساب البنية الدلالية، وأن تكون هذه البنية الشكلية هي الفكرة المحورية، وبأن تصبح هي نفسها، البنية الدلالية، وربما يؤدي في النهاية إلى إقصاء الدلالة وتغييبها وتشتيتها إلى حد يصل بها إلى الغموض والإبهام.

أما في الباب الثاني من الكتاب فقد عنى الباحث بدراسة مظاهر الإبهام في شعر الحداثة الشعرية العربية، ما يكتنف هذا الشعر من غموض وتعمية وتكاثر معرفي وتداخل مفاهيم في نسيج هذا الشعر وفي صوره وفي دلالاته التي عزاها إلى أسباب عديدة وضعها في الفصول التالية. ففي الفصل الرابع وقف عند أهم هذه المظاهر ألا وهو (الغياب الدلالي) فقد كثر في شعر الحداثة العربية المعاصرة تغيب الدلالة تغيباً كاملاً، سواء كان ذلك بسبب غياب الموضوع أو بسبب أشياء أخرى. لكن غياب الموضوع عن القصيدة، هو، فيما يبدو أبرز الأسباب التي تسببت في غياب الدلالة عنها؛ إذ إن وضوح الموضوع أو (الغرض) الذي تتحدث عنه القصيدة، هو الشفرة الرئيسة لتتبع المسارات الدلالية، وإن زُرعت ببعض المتاريس التعبيرية التي تعوق مهمة القراءة والفهم، فغياب الموضوع وخلق التأثير الشعري الذي يركز

على الشعر بدلاً من التركيز على ما يقوله ويبلغه والتجريد الشعري، والتجريد الشعري الذي يعتمد على الخيال الخلاق المطلق، والدعوة إلى الشعر الصافي الذي خلص نفسه، وصفاها من أدران الطابع العقلي وطابع الحقيقة والوضوح والمحدود، وأخيراً الدعوة إلى الشعر الصامت، ومن خصائصه التركيز والإيجاز والتعرية، وهذه العوامل مجتمعة تؤدي إلى أننا أمام نصوص شبيهة بكهوف لا ضوء فيها ولا علامات تشير إلى بداياتها أو نهاياتها، وإذا كانت الحداثة هي أرض الضياع، وتيه دون علامات فإن بعض نصوصها الشعرية استمدت هذه السمة فصارت نصوصها يتوه فيها قارئها بسبب ضياع الدلالة أو غيابها أو صمتها أو الصمت عنها، بينما عالج الفصل الخامس (التشتت الدلالي) في القصيدة العربية الحديثة بعد انفجار الحداثة الشعرية، وبخاصة ما بعد قصيدة رواد الحداثة، فهي لا تبدو بنية محكمة متماسكة مترابطة في خطها الأفقي، كما كانت القصيدة الكلاسيكية، ولا بنية حية ذات وحدة ظاهرة، كما كانت القصيدة الرومانسية، وإنما تبدو – هذه القصيدة – بنية مخلخلة متشظية متشذرة بفراغاتها وغياب روابطها، وصار القارئ وفق نظرية التلقي، هو الذي يملأ فراغاتها، ويقيم روابطها، ويمنحها تماسكها، وأن قصيدة الحداثة في تشخيص الناقد الدكتور صلاح فضل، تحمل روحاً قلقة، ولا تنتهج السرد الرتيب المنظم، أو خطاً واحداً، ومهما اعتمدت على النمط السياقي، فهي لا تبدأ حكاية من أولها إلى آخرها، بل تنتهج التجزيء والتشتت وتتجمع فيها مستويات عدة دون ربط منطقي واضح. واختص الفصل السادس بدراسة مظاهر إبهام العلاقات اللغوية التي تتموضع في خلق لغة شعرية جديدة وتفجير هذه اللغة من الداخل، وما تحمله من مفاهيم، التي عدها الباحث هي كبرى الآليات أو التقنيات الأسلوبية التي انتعشت ونشطت بها مظاهر الإبهام في شعر الحداثة العربية المعاصرة إذ انفجرت لغة النص، فنتجت عنها بلاغة الغموض، وانفجرت لغة النص فغلف الإبهام علاقاتها في أكثر من صورة، وانبهمت علاقات لغة النص فانبهمت دلالته، وأصابه كثير من الاضطراب والتفكك والإبهام، كما أن انخفاض المستوى النحوي يكون سبباً

لإبهام علاقة لغوية ما في النص، وأحياناً ينحرف عن طريقة تركيب تعبيري مألوفة، أو عن طريقة توظيف لعناصر شكلية أو لغوية معتادة، فيكون هذا الانحراف سبباً للإبهام العلائقي اللغوي، ومظهراً له في الوقت نفسه، ويكون الجمع بين المتنافرات والمتضادات والمفارقات وتعقيد وغموض وتشتت دلالات الصورة، واستخدام استثمار تقنيات البياض والفراغات والكولاج والملصقات وعلامات الترقيم، كلها متاريس تؤدي إلى احتمالات الصياغات القرائية الملتبسة في تعالقاتها اللغوية وهلامية البناء اللغوي وعدم وضوح تعالقاته وإحالاته التي تمنع القارئ والمتلقي معاً من صعوبة مقاربة هذا الشعر وإدراك دلالاته بسهولة، والتي تتطلب من المتلقي والمؤول آليات واستراتيجيات قرائية وتوصيلية وتأويلية جديدة تتسق وطبيعة بنيات وأساليب وصياغات وخصائص التركيب الشعري الجديد، والتي بحثها الناقد في الباب الثالث من كتابه، والتي أسماها (آليات التأويل) والتي وضعها في فصلين مهمين هما الفصل السابع، وتناول فيه (القراءة التأويلية) التي تستطيع وحدها الخروج بمفهوم جديد لتلقي الخطاب الشعري الحداثي وفهمه وتفسيره وتأويله، ولهذا ظهرت نظريات تلق حداثية ذات أدوات وآليات قادرة على الكشف والحفر والإنتاج حتى نستطيع أن نكتشف بنياته العميقة وإنتاج دلالاته الغائبة. وأن القراءة التأويلية وحدها تستطيع أن تتعامل مع النصوص الحديثة بما تتضمنه أو تحتويه من تداخل وتحليل وتفسير عميق ذلك أن القراءة التأويلية من وجهة نظر بنيوية تعطي أهمية لعلاقات النص المكونة لبنيته الدلالية، فلا معنى لأية وحدات في النص، أو في نظام البنية الشعرية، إلا بفضل علاقاتها الداخلية، بعضها ببعض، مما يجعل بنيات النصوص الحداثية سيرورة مفتوحة النهاية في الابتناء، وأن الناقد أو القارئ هو الذي يقوم بهذا الانبناء، إذ يبقى النص عالماً مفتوح النهاية بحيث يمكن للمؤول أن يكتشف فيه ما لا يحصى من الترابطات. وهذه الطبيعة الاحتمالية هي التي جعلت أنه ليس ثمة مذهب تأويل صائب ووحيد يمكنه أن يستنفد إمكانية العمل الدلالية وتؤدي إلى قراءة تأويلية تكون في العمق والبعد والشمولية، بمنزلة الرؤية المخترقة لبنية النص،

الفاتحة لآفاقه، المجاهدة لتحريك وتوظيف رموزه وعلاماته وكشف علاقاته. ودرس الباحث في الفصل الثاني - والأخير - أهم الآليات التي يراها جدية في الممارسة التأويلية، وعد الدلالة وإنتاجها وكفاءة المؤول وأفق القارئ، والقراءة التفاعلية التي عدت القارئ الجديد، وبخاصة عند منظري التلقي، ليس مجرد مستوعب للنص، مستهلك لمعناه، وإنما أصبح يتضمن كونه طاقة، أو قوة موجهة بانية منتجة مشكلة للمعنى، حتى أن كثيراً من نتاجات الحداثة الشعرية يمكن فهمها على أن القارئ هو المصدر النهائي للمعنى، وقد تحول القارئ إلى مبدع، إلى شاعر آخر ينتج في شراكة عميقة مع الشاعر نصاً حول العالم وأشيائه عبر القراءة. وقد توقف الباحث في ختام هذا الفصل بقراءات ثلاث نصوص شعرية، وهي قراءات نقدية سابقة لكل من الناقدين الأستاذين الدكتور عبدالله الغذامي والدكتور حاتم الصكر لقصيدة الشاعر محمود درويش (عابرون في كلام عابر) ومحاولة دراسة مستوى الغموض والإبهام في القصيدة، والذي خلق بدوره شيئاً من الاختلاف والتعدد القرائي من قبل الناقدين (القارئين) الغذامي والصكر، وربما من قبل آخرين غيرهما بعدهما أو قبلهما. وتوقف في الخاتمة عند استعراض أهم النتائج التي انتهى إليها في أن الشعر في كل زمان ومكان معرض للغموض بسبب منبعه الشعوري المعقد الغامض، وبسبب الطريقة الخاصة التي تنسج وتركب بها لغته، مما أفرز مصطلح (اللغة الشعرية) التي تحمل في السمات الخاصة ما يميزها عن لغة أي خطاب آخر، لكن الشعر في ظل الحداثة الشعرية العربية المعاصرة، انتقل من مستوى الغموض، الذي لا يتردد في عده مظهراً فنياً في كثير من حالاته، إلى مستوى الإبهام الذي تجسد، في كثير من حالاته، إشكالية عند بعض الدارسين والباحثين، وأن له عوامل ثقافية ومعرفية، ومظاهر متعددة تتطلب طرح رؤية تأويلية وقرائية جديدة له، والتي تتوضح من خلالها أهمية القارئ، أو المتلقي من ناحية، وأهمية تفاعله مع النص الحداثي من ناحية أخرى، لفرض الإنتاج الدلالي.

وبعد فإن هذه الدراسة الموسعة والجادة والمتميزة للباحث والناقد

الأستاذ الدكتور عبدالرحمن محمد القعود (الإبهام في شعر الحداثة – العوامل والمظاهر وآليات التأويل) تعد رؤية اجتهادية جديدة في إطار رؤى اجتهادية أخرى، استطاعت بحنكة وحذق ومقدرة أن توضح وأن تضيف وأن تصحح شيئاً مهماً في موضوعها، وأن تثير تساؤلات عديدة، أو قضايا إشكالية ترثي وتغني وتعمق هذا المفهوم، أو ما يتعلق به، والتي تعد محاولة جادة ومخلصة تضاف إلى جهود الباحثين والدارسين لتأسيس هذا المنحى النقدي الجديد، وتطوير رؤاه وصنع مظاهره، كما أنه محاولة اجتهادية لفهم هذا النتاج الشعري المبهم واقتراح آليات تأويله.

❖ ❖ ❖

لا يخفى على أحد من النقاد موقف جماعة الديوان من أحمد شوقي، ومن إمارة الشعر(❖) (The Poetry's rank) لكن الشيء الذي قد يخفى على كثير من نقاد عالمنا العربي الواسع أن حجاز المملكة العربية السعودية كان له رأيٌ في تلك الإمارة، وأنه برغم كثرة الشوقيين، الذين استطاع شوقي أن يضمهم تحت لواء إمرته، إلا أن للحجاز رأياً دفعهم إلى مقاطعة مهرجان تكريم شوقي، ودفع شوقي إلى التساؤل عنهم، بحكم مركز الحجاز، وثقلها الإسلامي، يقول شوقي:

يَا عُكَاظَاً تألَّفَ الشَّرْقُ فِيْهِ من فلسطينه إلى بَغْدانه
افتقدْنا الحجازَ فِيْهِ فَلَمْ نَعْـ ـثُرْ عَلَى قَسِّه وَلاَ سَحْبَانه[1]

وواضح أن الحجاز قد دُعيَ إلى حضور المهرجان، وأن عدم حضوره لم يرض شوقي، وأن رأي الحجاز كان له اعتباره، وهذا يكشف توثق الصلة منذ وقت مبكر بين مصر والحجاز، كما يدل دلالة واضحة أن الحجازيين - كما سيظهر - كانوا أقرب إلى دعوة التجديد التي تنادي بها جماعة الديوان آنذاك.

لم يكن مقاطعة مهرجان تكريم شوقي مصادفة، أو تجاهلاً، إذ يبدو أن المقاطعة كانت مقصودة لذاتها، وتنبع من رؤية نقدية لدى الحجازيين، يقول العواد «وكم أحسن الحجاز أو المملكة العربية السعودية في الاستخفاف بهذه الظاهرة، عندما أضرب عن التجاوب مع أصحاب الحفل، حتى اضطر شوقي أن يقول معاتباً أو منددا»[2] لافتقاده الحجاز في مهرجانه.

ويقول العطار: «وأنا أؤيد أن إمارة الشعر أمر باطل... وأن القصر في مصر كان يريد أن يكون شاعره أميراً للشعر والشعراء»[3].

وليس موقف العطار من شوقي ذاته، بل الإمارة الشعرية ذاتها حتى إنه نقد طه حسين حين نسب للعقاد إمارة الشعر، والعقاد نفسه - كما يقول العطار - لم يقبلها لنفسه واستنكر هذه الإمارة[4].

وقد كشف كتاب (نظرات في الأدب المقارن، لمؤلفه: عبدالسلام الساسي عام 1377هـ ط القاهرة) أبعاد هذا الموقف في إمارة الشعر، وكشف رأي نقاد الحجاز حول هذه القضية، فعبدالفتاح أبو مدين يرى أن «إمارة الشعر خرافة لا تستند إلى حقيقة... ولو صحت لأطلقت على امرئ القيس وزهير..[5]. وعن رأيه في إمارة الشعر التي نالها شوقي، يرى أنها لقب «عرضي ناله في حقل أقيم له في مصر، وبمناسبة من المناسبات الخاصة، وسماه صاحب الحفل أمير الشعراء، ويرجع ذلك إلى ما يسميه العصبية الحزبية»[6].

وتعليله لإمارة شوقي تعليل لا يوافقه عليه محمد سعيد العامودي الذي يتفق رأيه مع من قال «إن صحيفة الأهرام هي التي أطلقت عليه أمير الشعراء مجاملة وتحية... ويصف إمارة الشعر بأنها غير ذات موضوع، وأنها لا تعدو أن تكون مجاملات»[7]. وكذا يرى محمود عارف «أن صحيفة الأهرام وداود بركات، ورغبة الرواج التجاري وراء خرافة أمير الشعراء»[8]، بينما يرى محمد أمين يحيى «بأن إمارة الشعر خيال لا حقيقة»[٩].

ولا يرى محمد حسن عواد أن هذه الإمارة التي مُنِحها شوقي أنها دليل على تفوقه الفني، لأنه لا يملك - من وجهة نظره - هذا التفوق، ويرى «أن هذا اللقب المدوي أطلقه صحفيون مصريون على شوقي في عصر ما سماه بميوعة الأدب تزلفاً لمركزه السياسي أو الإداري، وللشعراء في مصر وغيرها رأي غير رأي الصحافة التي ادعت إمارته»[10].

والكتاب يكشف بوضوح معرفة الحجازيين بما يدور في مصر من حركة نقد تجديدية، تهاجم شوقي، والمقلدين، فعند حديث الساسي عن كتاب «الديوان» للعقاد قال عن العقاد والمازني «وكلاهما أغرم بنقد شعر هذا

الشاعر رغم الطبول التي كان يضربها حول شوقي الصحفي داود بركات، وفي «الديوان» صفحات لامعة من نقد شوقي، وهذا نقد مقصود به هدم إمارة الشعر....»[11].

ولأحمد جمال موقف وسط في الحكم بإمارة شوقي، فلا هو ممن يتهم شوقي وعصره بالتخلف الذي دفعهم إلى ادعاء إمارة شوقي، ولا هو ممن يؤمن بأن شوقي هو ملك الشعراء، بل يثبت لشوقي قصائد جياد، وروائع وطنية وإسلامية[12].

والأبيات التالية للعواد تلخص رأيه ورأي المدرسة التجديدية في الحجاز حول إمارة شوقي، أوردها هنا لارتباطها الوثيق برؤية الحجازيين لهذه الإمارة التي يراها بعضهم «من الموازين المغشوشة التي يقوم بها الأدب»[13]، يقول العواد: عام 1949م:

وَلَقَدْ قُلْتُ يَا غَبِيُّ لِشَوْقِيْ وَهوَ يَنْعَى الحجازَ في سحبانه
مَنْ حَبَا أُمْرةَ القريض لِفَرْدٍ ثُمّ مَنْ سَوَّغَ اللُّغَا في حِسَانِهْ
لَيْسَ للشِّعْرِ مِنْ أَمِيْر سِوَى الفِكْرِ وحي الشُّعُوْرِ لا وَسْنَانِهْ
يَلْهَجَانِ الهُدَى ونَفْثَ الرُّوَى الحُرَّةَ - في فَنِّهِ - إلى فَنَانِهْ
فالحِسَابُ الحسابُ للفِكْرِ خَلاّقاً بعيدَ المضيِّ في أَشْطَانِهْ
تِلْكَ في الشِّعْرِ من رَسَالَةِ سَحْبَاً نَ حَدِيْثَاً وَغَابِراً في زَمَانِهْ
والحِجَازُ الذي يُحِسُّ بِهَذَا كمْ سَمَا والقَرِيْضُ طَوْعُ بَنَانِهْ
فانصب «المهرجان» لعبةَ فَرْدٍ وتَمَتَّعْ وَمَنْ تَرَى باحْتِضَانِهْ
فهْوُ أَضْحُوْكَةُ مِنَ الأدَبِ المَمْلُوْكِ تُغْرِيُ دُعَاتَهُ بامْتِهَانِهْ[14]

وكما ثارت جماعة الديوان على شوقي، وهاجمت شعره وقوّمته، قامت في الحجاز دعوة مماثلة ضد شوقي، وهي تدل على أبعاد تأثير جماعة الديوان على نقاد الحجاز وشعرائه، وهي آراء تعميمية، غير ممحصة،

اندفاعية متأثرة بآراء العقاد في شوقي، وصاحب الوقوف أمام شوقي إشادة بالعقاد وشعره، يقول العواد «والعقاد يستحق منا كل تقدير، لأنه أوقف المدرسة الشوقية المقلدة عن مواصلة السير، والتمادي في القديم، والأخذ بالمنهج الجديد»[15].

وحديث العواد يدل على أن ثمة جماعتين، جماعة العقاد المجددة - ولم تكن قد عرفت بالديوان - وجماعة شوقي المقلّدة.

ويقول الساسي عن كتاب الديوان متحدثاً عن العقاد والمازني «وقد نجحا نجاحاً باهراً حيث خلق في عالم الشعر وعياً سليماً، هو وعي الحرية، والتفكير المنظم، والثقافة الحية الشاملة، بالإضافة إلى إبراز الشخصية في الشعر ذاته، لأن الشعر بلا شخصية كتمثال بلا روح....»[16].

والرأيان السابقان يدلان على وعي وتأثر بمدرسة التجديد في مصر.

وقد اتسمت بعض الآراء - لنقاد الحجاز - بالهجوم على شوقي وشعره وإجحافه حقه، ولا أرى رأي الأستاذ أبو مدين الذي يقول: «وفي عهد شوقي نفسه كان هناك شعراء أحق منه بإمارة الشعر ولو صحت.. فالمتنبي الصغير... (الرصافي) يمتاز عن شوقي في كثير من المراحل...»[17]. وهو رأي معمم، ولكن وقوفه ضد شوقي أوحى له بذلك، وفي مسألة إمارة الشعر لا يرى العطار أن ثمة إجماعاً في مصر نفسها على تلك الإمارة، بل رآه بعض النقاد شاعراً غير مبدع - كما يقول العطار - وأنكر بعضهم أن يكون شاعراً في القمة، ويتهمه بالتقليد حتى لشعراء لم يبلغوا في الشعر مبلغ الشعراء الكبار مثل البوصيري[18].

وفي قصيدة «بين صديقين» يقول شحاتة في مقدمتها «أمير الشعراء أحمد بك يخاطب غاندي» وفيها قدر من الاستهزاء بشوقي وإمارته، مطلعها:

سلامُ النيلِ يا غاندي وهذا الزهرُ من عندي

ومنها:

كـــلانـــا مـــخـــفـــقُ المـــســـعـــى وبـــريـــنـــدك بـــريـــنـــدي[19]

وقد تتخذ رؤية العطار شيئاً من الحيادية في هذا الموضوع، فهو ينصف شوقي من العواد الذي يتهمه بأنه شركسي دخيل، ووصفه «بالقذر»[20](❖)، يقول العطار: «وأنا أذكر الأستاذ العواد بأنه قال عن نفسه بأنه آري، فلو انبرى أحد وزعم عن الأستاذ ما زعمه عن شوقي، فما يكون أمره»[21]. ويقول: «ما أخذه العقاد على شوقي حق، وإن كان العقاد مؤاخذ في أسلوبه»[22].

وبرغم ما قيل ويقال عن شوقي يبقى شوقي شاعراً عظيماً، له قصائد جياد تحمل معنى الشعر، وتدل على قدرة شعرية عالية، وله بالمقابل قصائد خالية من رواء الشعر، ظاهر فيها التكلف، اعتمد عليها كثير ممن انتقد شعره. ولعل مكانته في القصر قد ألزمته بما لم يكن لديه قناعة به، ومن الظلم لشوقي أن تلتقط قصائد معينة، يبني عليها حكم عام معمم على شعره.

وفي كل الحالات فإن شوقي لم يخسر تلك الضجّة وتلك المعارك التي أقيمت حول شعره «والتاريخ المنصف إذا تحدث عن دور شوقي فلا يكفيه أن يسجل دوره في الشعر فقط، بل ما ينتجه أنصاره وخصومه حول هذه الإمارة من مقالات وبحوث، وقصائد»[23]، وإذا سلمنا للدكتور سعد ظلام برأيه الذي يرى فيه أن شوقي تغيرت وجهة شعره، وأنه أخذ برأي مدرسة الديوان في آخر حياته فهذا يفتح للبحث حول شوقي آفاقاً أخرى.. يقول الدكتور سعد ظلام:

«وكانت آراء الديوان، ونقدها، وحركتها، ودعوتها وراء كل تجديد جاء به شوقي من مسرح، وقول على لسان الطير والحيوان، وتجديد في الأوزان واختراع لبعضها.. إذ بدأ شوقي هذا الاتجاه المسرحي رداً على دعوى الجمود حتى يحافظ على مكانته كرائد، وأمير للشعراء»[24].

ولئن كان الأمر كما قيل، وأن تلك المعركة الأدبية ضد شوقي قد أثرت

فيه وفي تجديده، إلا أن ثمة مؤثرات أخرى كان لها أثر واضح في تجديد شوقي غير مدرسة الديوان، منها مقامه(❖) في أسبانيا، وما أفاده من اطلاع على الثقافة الغربية، وكانت أسبانيا - ولازالت - منفذاً مهماً لتصدير الثقافة الأوروبية إلى البلدان العربية عن طريق المغرب، أضف إلى ذلك أن وجوده في أسبانيا قد أذكى شعوره، وتحوّل بشعره إلى وجدانية طالما دعته إليها جماعة الديوان والعقاد، على هذا التحول في رؤيته، وقبوله للتجديد، أنه قبل الانضمام إلى جماعة أبولو وقد عين رئيساً لها مدة قصيرة... ويبقى بعد ذلك شوقي شاعراً عظيماً رغم كل ما دار حوله، وبعيداً عن قبول أو رفض إمارته للشعر، إلا أنها تدل على مكانته في الشعرية العربية.

الهوامش

❖) عن معركة العقاد مع شوقي يُنظر: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، أماكن متفرقة. وكتاب الديوان في النقد والأدب بالاشتراك مع المازني. وكتاب العطار عن العقاد ومعاركه. وكتب أخرى.

1) يُنظر: الشوقيات، جـ 2، ص (192).

2) يُنظر: الساسي، نظرات جديدة في الأدب المقارن، ص (21).

3) يُنظر: كلام في الأدب، ص (28) وما بعدها.

4) يُنظر المرجع السابق نفسه.

5) هذا رأي لازال الأستاذ أبو مدين مصراً عليه وقد سألته في مقابلة علمية معه، فكان رأيه مناصاً لهذا القول، «مقابلة علمية مسجلة» جدة (1419/4/12هـ).

6) يُنظر: الساسي، نظرات جديدة في الأدب المقارن، ص (43).

7) يُنظر: المرجع السابق، ص (52-53).

8) يُنظر السابق: ص (29-30).

9) يُنظر السابق، ص (47).

10) يُنظر عبدالسلام الساسي: نظرات جديدة في الأدب المقارن، ص (20-21).

11) يُنظر: الساسي، المرجع السابق، ص (29).

12) يُنظر: أحمد جمال، أدب وأدباء، ص (118-120) (دار الثقافة – مكة – الطبعة الأولى ٣١٤١ ,`i٢٩٩١.)I

13) يُنظر: د. إبراهيم الفوزان، الأدب الحجازي الحديث، جـ 3 ص (951).

14) يُنظر ديوانه، جـ 2 ص (31-32).

15) يُنظر: الساسي، نظرات جديدة في الأدب المقارن، ص (21).

16) يُنظر: الساسي، نظرات جديدة في الأدب المقارن، ص (29).

17) يُنظر المرجع السابق، ص (43).

18) يُنظر: العطار، كلام في الأدب، ص (129).

19) يُنظر: ديوان شحاتة، ص (319). «وبريندي مدينة هندية».

20) يُنظر: زهير كتبي، العطار عميد الأدب، ص (195). وينظر: د. غازي عوض الله، الصحافة الأدبية، ص (166).

❖) هذا الموقف لم يمنع العواد من رثاء شوقي بعد موته، ينظر: العواد، نحو كيان جديد، ديوان العواد، جـ 1 ص (109).

21) يُنظر: كلام في الأدب، ص (132).

22) يُنظر: زهير كتبي، العطار عميد الأدب، ص (195).

23) يُنظر: د. إبراهيم الفوزان، الأدب الحجازي الحديث، جـ 3 ص (903)، بتصرف.

24) يُنظر: د. سعد ظلام، مقال مدرسة الديوان وأثرها في الشعر العربي، مجلة «*الفيصل*» العدد (117) (ربيع الأول 1417هـ) ص (101).

❖) يربط بعض الدارسين بين نفي البارودي، ونفي شوقي، وبينهما تباين، فنفي شوقي أقرب إلى السفر منه إلى النفي.

❖ ❖ ❖

مقدمة:

الحياة والإبداع..

ثنائية (سحرية) يكتنفها الغموض، تثير الفضول، وتفجر الأسئلة، بين حدود عالم (الكاتب) وتخوم عالمه (الأدبي)، بين (الخارج) و(الداخل)، بين (العام) و(الخاص)، بين (تجارب) الكاتب وانعكاسها في (عمله) الفني، بين (الشخصي) و(المكتوب)، بين (إرادة) الكاتب وما (يبدع)..

وإذا كانت (الحياة) هي النبع الرئيسي (للإبداع)، وهو ما تأكد منذ قديم الأزل، حين رسم إنسان الكهف أشكاله البدائية على الجدران أو حفرها على الأحجار، محاكياً فيها ما كان يحدث في الواقع من عمليات صيد أو زراعة وغيرها، ثم استمرت سلسلة التطور الفني في حركتها المواكبة للحياة؛ لأن الكاتب (المبدع) يبدأ من الحياة نفسها، أو من شريحة منها، بكل ما يعيشه فيها من تجارب عامة أو خاصة، بسيطة أو مركبة، محزنة أو مفرحة، وما يشاهده فيها من أحداث مؤلمة أو سعيدة، وما يسمعه من وقائع صغيرة أو كبيرة، حين ينثال كل ذلك على ذهنه، ويؤثر على وجدانه، مشكلاً جانباً من خبراته المكتسبة، تضاف إلى ما توارثه من خبرات متنوعة، حتى تتبلور، في النهاية، عبر تكوينه المتميز، ببطء وتأن، رؤيته الداخلية للحياة والكون من حوله، وهو ما يظهر بعد ذلك بشكل لاواع، وتنعكس أصداؤه على أعماله الإبداعية،

من هذا المنطلق، تمثل شخصية (الجميل) واحدة من مفردات (الحياة)، أو هي نموذج مختار منها، وهي تمثل، في ذات الوقت، المادة الخام (للعملية الإبداعية).

يطمح هذا البحث إلى اختيار تلك (المفردة) في تفاعلها مع الإبداع. ومن أجل ذلك تم (اختيار) ثلاثة أعمال أدبية عالمية، تتوافر فيها (ثلاث) نماذج مختارة، من شخصية (الجميل)، التي يقصد بها: الصبي، الفتى، والرجل، (المذكر) فقط، وهو الذي يقتصر ويركز عليه هذا البحث، وهذه الأعمال هي:

- رواية «صورة دوريان جراي» (1893) للأيرلندي أوسكار وايلد (1900-1854) ترجمة د. لويس عوض. هيئة الكتاب . ط 2. 1990.
- رواية «الموت في فينيسيا» (1913) للألماني توماس مان (1875-1955) ترجمة بدر توفيق. دار الهلال. 1995.
- قصة «أوغستوس» (1935) للألماني هرمان هسة (1877-1962) من مجموعة قصص «أنباء عجيبة من كوكب آخر» ترجمة عبدالله صخي. المؤسسة الجامعية للدراسات. بيروت. ط 1. 1983.

❖ ❖ ❖

بدا في (إبداع) هذه الأعمال (ثلاثة) نماذج مختارة من شخصية (الجميل)، التي تثير عدداً متنوعاً من الأسئلة، التي يجتهد هذا البحث أن يجيب عنها:

كيف رسم كل من الكتاب الثلاثة (صورة) الجميل؟

هل امتد الرسم إلي (جذور) كل شخصية؟

كيف (أبدع) كل من الكتاب الثلاثة روايته؟

ما هو (البناء الفني)، الذي لجأ إليه كل منهم، لتحقيق أقصى تأثير ممكن للجمال المكتمل؟

ما هي (التجارب الجمالية)، التي أودعها كل منهم في عمله؟

كيف (رسم) كل منهم أبعاد تجاربه؟

كيف كان (تأثير) الجميل علي الآخرين؟

وهل بدا هناك صدى (للمجتمع الخارجي) في تلك الأعمال؟

❖ ❖ ❖

ومن أجل تحقيق هذا الهدف، صار تقسيم البحث إلي ثلاثة فصول، هي:

الفصل الأول: صورة الجميل وجذوره.

الفصل الثاني: إبداع الجميل (البناء الفني للروايات الثلاث).

الفصل الثالث: تجارب جمالية.

الفصل الأول: صورة الجميل وجذوره

والآن، كيف رسم كل من الكتاب الثلاثة (صورة) الجميل؟ كيف كانت أهم ملامحها؟

رواية «صورة دوريان جراي»:

قدم أوسكار وايلد شخصية الجميل، وهي في (ذروة) اكتمالها. لم يكشف الستار عنها مباشرة من بداية الرواية، بل قدم في مفتتح الفصل الأول (صورة) رسمها الفنان بازل هلوورد لتلك الشخصية، «كان في وسط الغرفة حامل مستقيم ثبتت عليه صورة بالحجم الطبيعي لشاب لا حد لجماله»، حتى يمهد أرضية المسرح لظهور تلك الشخصية، بما يثيره من حوار حولها، وانظر إلى رأي اللورد هنري في الصورة «هذا الفتى يحاكي أدونيس جمالاً، ويبدو كتمثال مخروط من عاج كسته أوراق الورد؟ يا صديقي بازل إن صاحبك هذا هو الرمز نرسيس قلباً وقالباً».

في مفتتح الفصل الثاني يظهر دوريان جراي (الأصل)، في الأستديو

أمام بازل وصديقة من أيام الطلب في أكسفورد اللورد هنري وتون، الذي تفحصه عن قرب «ونظر اللورد إليه ملياً. نعم. لا شك أنه كان آية في الجمال فشفتاه الحمراوان من خلق فنان دقيق، وعيناه الزرقاوان الصافيتان وشعره الذهبي المتموج من خلق منان سخي. وقد اجتمع له من صراحة الشباب منتهاها ومن طهارته أصفاها ومن حرارته أقواها، فلا عجب أن مرآه كان يوحي بالثقة في القلوب لحظة أن تقع عليه العيون، كأنه مخلوق نقي صان نفسه عن دنس الدنيا».

بل انظر إلى لحظة لقاء الأصل دوريان مع صورته: «مر أمام صورته بغير اكتراث ثم التفت إليها فلما وقع بصره عليها رجع خطوة إلى الوراء واشتعل خداه لحظه من فرط السرور، وفاضت عيناه بالبشر كأنه يقف على حقيقة جماله للمرة الأولى. وثبت في مكانه كالمسحور لا يعي شيئاً مما يدور حوله، اللهم إلا صوت هولوورد فقد جاءه كاللغط المطموس. لقد أشرق عليه وجهه الصبوح فبدهه جماله كأنه إبداع جميل، وكانت تلك أول مرة يخالجه فيها هذا الإحساس».

وانظر، أيضاً، إلى الممثلة سيبل فين، وهي تحكي لأمها عن حبها للأمير الساحر (دوريان جراى)، فتحس بالضآلة أمامه: «أماه! لم يحبني كل هذا الحب يا أماه؟».

أما أنا فأعلم لم أحبه، فهو إيروس رمز الغرام تجسد لي. «فماذا يحمل فتى مثله أن يحب فتاه مثلي؟»، وتحكي لأخيها عنه «لو أنك رأيته لوجدت فيه صورة الجمال» وأمها، من ناحيتها، تطمح أن تتزوج ابنتها منه، وهي توضح ذلك لأخيها «أرى أن زواجهما سيكون في غاية الانسجام فجمال هذا الفتى نادر حقاً، يبده كل من رآه».

نحن، هنا، أمام شاب، في العشرين عمره، نموذج مكتمل للجمال، في أبهى صوره!

رواية «الموت في فينيسيا»:

الرواية مقدمه من وجهة نظر الكاتب العجوز آشنباخ بطل الرواية، الذي جاء إلى فينيسيا لقضاء إجازة بها، فإذا به (في منتصف الرواية تقريباً)، ينزل في الفندق الذي يقيم به وتجلس في المطعم قريباً منه، أسرة بولندية تحت إشراف مربية أو أم، وثلاث فتيات صغيرات تتراوح أعمارهن كما يبدو بين الخامسة عشرة والسابعة عشرة، وكان معهم فتى (جميل)، «غلام طويل الشعر ربما يكون في الرابعة عشرة وقد دهش آنشباخ وهو يلاحظ الجمال الذي يتحلى به هذا الغلام. وجهه بلون القمر الخافت، وسيم في صمته، ينسدل الشعر حول وجهه بلون العسل، والأنف متجه في خط مستقيم إلى فمه الرقيق، يعطيك انطباعاً بالرزانة الساحرة الربانية، يذكرك بتمثال إغريقي في أشد العصور نبلاً، صورته النهائية التي صيغت في دقه بالغة البهاء، صورة فريدة خاصة للإثارة، لدرجة أن من يراها لن يرى لها مثيلاً في حظها الوافر، لا في الطبيعة ولا في أي عمل فني».

هنا، غلام، في الرابعة عشرة من عمره، يبرز وسط أسرة بولندية بجماله (المكتمل)، المتميز بين ثلاث فتيات، «فمن الواضح أن الرقة والتدليل عنصران يميزان وجوده، وأن هناك من يحرص على ألا يقترب المقص من شعره الجميل، فمثل «جامع الحسك» استرخت خصلاته على الجبين، وفوق الأذنين، وامتدت بعمق خلف رقبته أيضاً. كان يلبس زي بحار إنجليزي، تضيق أكمامه الواسعة كلما اتجهت إلى أسفل لتحيط برسغيه الرقيقين، فوق كفيه النحيلتين اللتين مازالت فيهما ملامح الطفولة، مما جعله يبدو في هذا الزي بما فيه من غرز وخيوط وتطريز رقيق الشكل، كأنه من كائنات الجنة والنعيم. كان جالساً في وضع جانبي بالنسبة لآشنباخ، في قدميه حذاء أسود لامع وإحداهما فوق الأخرى، متكئاً بكوعه على مسند مقعده الخيزراني، مستكيناً بخده على قبضه يده، في جلسة تبرز جمال الاسترخاء، بلا أدنى قدر من التكلف، الذي يبدو أمراً مألوفاً بالنسبة لشقيقاته».

وفي اليوم التالي، تأخر الغلام عن أسرته، ربما ليستمتع بالنوم ساعات أطول، ثم ظهر «كان خفيفاً للغاية، وفي نفس الوقت رقيقاً ومترفعاً ومتدللاً أيضاً من خلال خجله الطفولي». وبعد أن جلس مع أسرته «استقرت رأسه كالوردة فوق العنق، في جمال أخّاذ ليس له مثيل، كأنها رأس إيروس رمز العشق» (انظر لتكرار التشبيه: «بايروس» رب الغرام أو رمز العشق، كما ورد في حديث الممثلة سيبل فين عن دوريان جراي، وآشنباخ حول الغلام البولندي).

ومرة أخرى، على البحر، والعجوز آشنباخ مستغرق في تأملاته، «قطعت خط الأفق الممتد أمامه عبر الشاطئ فجأة خطى إنسان يمشي بمحاذاة البحر، وعندما حول نظراته عن الأفق اللانهائي، رأى أن العابر أمامه هو الغلام الجميل»، وبعد أن سبح الغلام (تادزيو) في البحر، وخرج بناء على استدعاء من أسرته «كان منظر هذا الكائن الحي عذرياً نقياً فريداً بخصلات شعره المنسابة، جميلاً كأنه... يخرج من أعماق البحر والسماء، يتفوق على عناصر الطبيعة، ويتجاوزها».

نحن، هنا، إزاء غلام، مكتمل الجمال، منظور إليه من زاوية وحيدة، هي زاوية نظر الكاتب العجوز آشنباخ.

«أوغستوس»:

في قصة «أوغستوس» لهيرمان هيسة، نتابع «أوغستوس»، بعد مولده مباشرة، في حضرة أمه «إليزابيث»: «ضمت إليزابيث الطفل إلى صدرها، وعانقته، كان جميلاً، قوياً» بعد أن كبر أوغستوس: «أصبح فتى جميلاً، أشقر، ذا عينين مشرقتين، تتقدان نشاطاً، أعجبت بهما الأم، كما أعجب به كل من رآه».

نحن، هنا، إزاء شخص (جميل)، مقدم من خلال زاوية سرد عامة، أو موضوعية.

❖ ❖ ❖

ترسم هذه الأعمال الثلاثة، شخصية (الجميل)، وقد بدا (مكتمل) الجمال حتى جرى تشبيهه بإيروس رمز العشق في عملين (روايتا «صورة دوريان جراي»، «الموت في فينيسيا»)، جميلاً في الثالث (قصة «أوغستوس)، كما تحكم شكل العمل الفني وزاوية الرؤية، وموقع شخصية الجميل بين شخصيات العمل، في حجم ونوع (التفاصيل) المواكبة لتقديم شخصيته، ففي رواية «صورة دوريان جراى»، التي كان دوريان جراى هو مركز ثقل العمل ومحوره الأساسي، سعت زاوية الرؤية إلى تقديمه (كنموذج) أمثل للجمال، أو أعلى صورة ممكنة له، وحتى تنتج هذا التأثير، ثم تهيئة المسرح الروائي بتقديم صورته أولاً، ثم إظهار الأصل، ثم مواجهة الأصل لصورته، ثم من خلال عيون الآخرين، وكلها عناصر تساعد على تجسيد صورة الجميل في أبهى صورة (عامة) ممكنة، على خلاف رواية «الموت في فينيسيا»، التي لعب فيها الغلام الجميل، دوراً ثانياً، وتم رسمه بمنظور (واقعي) من خلال عيني الشخصية المحورية الكاتب العجوز آشنباخ، فاعتمد رسمه على التفاصيل الصغيرة، فجاء حضوره (خاصاً)، يتسم بالدقة والتحديد واللمسة الإنسانية (وانظر إلى آشنباخ والغلام قريب منه في المصعد حين لاحظ أن أسنان تادزيوليست منتظمة تماماً، بل معرجة وباهتة، ومينـاؤها خلي من اللون الصحي، هشة وشفافة كما يحدث أحياناً في حالات المصابين بفقر الدم. إنه في غاية الرقة، إنه مريض «هكذا فكر آشنباخ»).

أما في قصة «أوغستوس» القصيرة وفي حدود عالم القصة القصيرة المركز، المكثف، الذي يلعب فيه «أوغستوس» (الجميل) دوراً محورياً، جاء رسمه من خلال لمحات سريعة، موحية، تفي بالغرض (الفني). ولا ننسى الفارق (العمري) في رسم كل منهم، فبينما بدأت رواية «صورة دوريان جراي» وهو في العشرين من عمره كان غلاماً في الرابعة عشرة من عمره في رواية «الموت في فينيسيا»، أما في قصة «أوغستوس» فنتابعه منذ مولده طفلاً، ثم خلال مراحل نموه، حتى صار فتى جميلاً.

جذور الجميل

هل امتد الرسم إلى (جذور) كل شخصية؟

رواية «صورة دوريان جراي»

بعد أن قدم أوسكار وايلد صورة دوريان جراي المرسومة في الفصل الأول من روايته، ثم أبرز الأصل الحي في الفصل الثاني، في أبهة استعراضية، وجعله يتأمل صورته، ليجسد لنا الجمال المكتمل في أبهى صورة. كان منطقياً أن يؤسس (جذوره) في الفصل الثالث مباشرة، حين جعل اللورد هنري وتون يتقصى عنه ويصل إلى أنه «حفيد آخر للورد كلسو وأمه سليلة ديفيرو. أمه هي الليدي مرجريت ديفيرو». وتحدث عم هنري اللورد فيرمو عن أمه، فقال "كانت مرجريت ديفيرو آية من آيات الجمال، وأثارت غيرة الرجال حين فرت مع شاب مفلس لا يساوي شيئاً. نعم، يا سيدي، فرت مع جندي في فرقة المشاة أو ما يشبه ذلك. ثم أوضح كيف انتهى هذا الشاب «وأذكر كيف قتل ذلك الشاب المسكين بعد زواجه ببضعة شهور في مبارزة مدبرة، وقد سمعنا يومئذ بإشاعة مخزية تقول إن كالسو قد كرى سفاحاً بلجيكياً ليهين زوج ابنته أمام الناس. نعم، يا سيدي كراه بالمال ليقتله، فأجهز عليه كما تجهز على حمامة وديعة، وأخفيت الحقيقة عن الناس، ولكن أقسم لك أن أصدقاء كلسو قاطعوه زمناً طويلاً نتيجة لذلك الحادث. وقد بلغني أنه رد ابنته إلى كنفه، ولكنها رفضت أن تبادله الحديث حتى ماتت». أما (إرث) دوريان، فقد قال عنه العجوز اللورد فيرمور إنه إذا كان كلسو قد أحسن التصرف في ماله فسيجد هذا الغلام شيئاً كثيراً في انتظاره. كذلك كانت أمه من أهل الثراء، فقد ورثت كل أملاك جدها في سلبي.

وهاهو اللورد هنري وتون يوجز قصة وجذور دوريان جراي، بعد أن استوعب دقائقها من عمه العجوز اللورد فيرمور: «يالها من مأساة مروعة. هذه إمرأة جميلة تغامر بكل شيء لترضي شهوة جامحة. ويالها من أسابيع

مشهودة تفيض بالسعادة وتنتهي بجريمة وحشية. ويالها من شهور طوال من العذاب الصامت تنتهي بميلاد طفل شقي بين الأحزان. هذه أم تموت في ربق العمر فتترك وليدها في كنف رجل منزو لا تعرف الرحمة إلى قلبه سبيلاً ليسومه مر العذاب. لقد كان لدوريان جراي ماض غير مألوف، ماض خليق به، فلابد لهذا الجمال الفذ من قصة فذة تمهد له، والجمال لا ينبت إلا في بيت الأحزان.

وبالمقابل، فإن دوريان جراي، في داره - في الفصل الحادي عشر، منتصف الرواية تقريباً - يدعم ما سبق أن توصل إليه اللورد هنري من حقائق حول جذوره، «كان يشتاق كثيراً إلى استعراض صور أسلافه في القاعة الموحشة الباردة ببيته الريفي، ويتفحص أولئك الذين جرت في عروقه دماؤهم. ليصل إلى صورة أمه «ثم هاهي ذي أمه تطل عليه من لوحتها بوجه يشبه وجه الليدي هاملتون محبوبة نلسون وكأن شفتيها مبللتين بالنبيذ - إن دوريان جراي يعرف ما أخذه عن هذه المرأة. لقد أخذ عنها جماله وعشقه لجمال الآخرين. وفي حجرة دراسته القديمة» كانت الحجرة واسعة متناسقة بناها اللورد كلسو خصيصاً لحفيده دوريان ليقصيه عنه ما أمكن ذلك. فقد كان يشبه أمه إلى حد غريب، واللورد كلسو كان يكره كل ما يذكره بابنته التي فرت مع ذلك الصعلوك الفقير وجعلت اسمه مضغة في الأفواه».

نحن ,هنا ,إزاء شاب جميل (ورث) عن الأم جمالها، وهو قد ولد يتيم الأب، الذي راح ضحية حادث مدبر، وسرعان ما فقد الأم أيضاً، فنشأ وتربى في كنف جد أقصاه عنه بعيداً، حتى لا يطالع في جمال وجهه وجه ابنته، التي سببت له فضيحة بفرارها مع صعلوك فقير، فتكللت فترة نموه بالآلام والأحزان.

رواية «الموت في فينيسيا»

لم تسمح زاوية التناول في الرواية، والتي كانت تتم من خلال العجوز

آشنباخ، إلا باقتراب (واقعي) من عالم الغلام البولندي تاديوز، كما أن محدودية المشهد الروائي، والذي انحصرت فيه الشخصيات الرئيسية في شخصيتين هما العجوز آشنباخ والغلام تاديوز، وندرة الأحداث، كل تلك عوامل قلّصت من فرص الغوص إلى جذور شخصية الغلام الجميل، واقتصر الأمر على مجرد تأملات أو تخمينات للعجوز آشنباخ، مثال ذلك أن «الذي أثر فيه أبعد من ذلك هو التباين الأساسي في وجهات النظر من ناحية التنشئة، الذي يبدو في ملابس الغلام وملابس شقيقاته وأسلوب التعامل فيما بينهم بشكل عام. فالفتيات الثلاث، والتي تعتبر أكبرهن قد بلغت سن النضج، كن يرتدين ملابس ليس لها شكل منتظم، شديدة النظافة، تشبه ملابس الراهبات، لونها اردوازي، متوسطة الطول، تفصيلتها محتشمة وغير متناسبة عمداً، لها ياقات بيضاء مقلوبة، هي اللون المضيء الوحيد، أخفت وعاقت الجمال الأنثوي. كانت وجوههن، تحت الشعر الناعم المثبت، كوجوه الراهبات الخاوية غير المعبرة عن شيء. ومن الواضح أن الأم موجودة معهن وهي التي ترعاهن هنا، وأنها لم تفكر مرة واحدة في أن تطبق على الغلام نفس قواعد التنشئة الصارمة التي ظهرت بوضوح في هيئة الفتيات الجالسات أمامه. فمن الواضح أن الرقة والتدليل عنصران يميزان وجوده.

هنا، يبدو حضور مؤثر للأم، امتد تأثيره إلى التنشئة، التي تم فيها تمييز في معاملة الغلام، على حساب إخوته الثلاث، فأبرزت (جمال) الغلام وعطلت الجمال الأنثوي، وانعكس هذا التمييز في مظهر آخر، حين جاءت الأم والبنات دون الغلام، «ابتسم آشنباخ وهو يفكر في غياب الغلام، يبدو الآن أيها البحار الصغير أنك تستأثر بالنسبة للبنات بحق استثنائي للاستمتاع بمزيد من النوم اللذيذ.

يستشف من تواجد هذه الأسرة البولندية في فينيسيا بهذا الشكل، أولاً (غياب) الأب، ربما بسبب ظروف عمله، أو ربما اختفائه نهائياً بموته، لأن الأم اليد العليا في التربية، وثانياً أن إمكانياتهم المادية تعكس (ثراء) يسمح لهم بقضاء إجازة في فينيسيا.

قصة «أوغستوس»:

مفتتح هذه القصة كاشف لجذور أوغستوس: «في مدينة موستاكرستراس كانت تعيش امرأة شابة، فقدت زوجها إثر حادث بعد فترة قصيرة من زواجها، وبقيت وحيدة حزينة مخذولة في غرفتها الصغيرة، تنتظر طفلاً قدر له أن يحيا بدون أب، ولأنها وحيدة فقد كانت أفكارها تنصب دائماً على مجيء الطفل المرتقب. ولم يكن في حياتها شيء سمين تحسد عليه، إذ إنها لم تخطط أو تتمنى أو تحلم بحياتها هي قدر ما كانت تنتظر الطفل القادم. واعتقدت أن البيت الحجري ذا النوافذ الزجاجية المؤطرة، والحديقة التي تتوسطها نافورة سيكون كافياً وممتعاً له، إذ قدرت أنه سيصبح على الأقل بروفيسوراً أو ملكاً. هنا، أغوستوس الجميل (يتيم)، نتاج زواج قصير، (مات) الأب على إثره في حادث. الأم محدودة الإمكانات، (فقيرة)، كانت تعمل بالحياكة لتدبر شؤون معيشتها ومعيشة طفلها بعد ذلك.

❖ ❖ ❖

كان لشكل العمل الأدبي، واتساع المشهد الروائي، وتعدد الشخصيات، تأثير في إتاحة الفرصة للغوص وتقديم جذور شخصية الجميل، بما يعمق رسم الشخصية؛ بحيث يمكن إيجازها في عدد من النقاط:

أولاً : لعبت (الوراثة) دوراً معترفاً به، حيث ورث دوريان جراي عن أمه جمالها، وبالمقابل (لم تتطرق) رواية «الموت في فينيسيا» إلى تلك النقطة، بينما جاء جمال أوغستوس (كهبة) ربانية.

لعبت (الوراثة) أيضا درواً هاماً فيما آل إلى دوريان جراي من ثروة الأم والجد بما أتاح له أن يكون جزءاً من عالم بورجوازي، دعمت فيه الثروة والجاه الموروث والمظهر الجميل موقفه، ليتبوأ مكاناً فريداً في المجتمع. وقد وضحت أن أسرة تاديوز الجميل تتمتع بقدر من الثراء أتاح لها قضاء إجازة في فينيسيا. وبالمقابل كان أوغستوس فقيراً بحكم مولده لأم فقيرة تعمل بالحياكة.

ثانياً : جاء الجميل (وحيداً) ليس له إخوة أو أخوات في رواية «صورة دوريان جراي" وقصة «أوغستوس»، بينما كان ذكراً (وحيداً) على ثلاث بنات في رواية «الموت في فينيسيا»؛ حتى ينفتح المشهد الروائي أمام جماله المتميز، وربما كي يضفي إيحاء (بالتفرد) الذكوري!

ثالثاً : غياب (الأب) بالنسبة للنماذج الثلاثة، تارة بموت (مدبر) رواية «صورة دوريان جراي»، وتارة أخرى بموت (قضاء وقدراً) في حادث سيارة (قصة «أوغستوس»)، وتارة ثالثة (بعدم تواجده) مع الأسرة البولندية وهي تقضي إجازتها (رواية «الموت في فينيسيا»)؛ قد يتفسر بأن الأب «يجسد السلطة، القانون، النظام، الميثاق الاجتماعي، أنماط السلوك القويم.. إلخ، كما يجسد أيضاً الحماية الذكورية»، وبالتالي فإن غياب الأب قد يعني غياب كل ما يجسده الأب من معاني، ومن ثم التحرر منها، في سعي خاص لمحاولة تأكيد وجود (الذات)، أو قد يعني غياب الأب (إحلال) الابن محل الأب، فيما يمثله من معان، ومن ناحية أخرى قد يفتح غياب الأب باب التفسير (الأوديبي) لتلك الشخصية، كما أوضح عالم النفس الفرنسي بيير داكوه حين قال «فلنتخيل أن أمه تحت تصرفه التام ودون أي شرط من الشروط – ولنتخيل أنه الوحيد في العالم، الذي يتصف بأنه موضوع حب أمه وعلى نحو مطلق. وينجم عن ذلك بالضرورة أن لا يكون في طريقه أي «صبي» آخر، أي أبوه والحالة هذه، وسيكون الانصهار الكلي عندئذ، الانصهار بأمه، بل الانصهار بما تمثله الأم بصورة رمزية، أي الحفاوة المطلقة، والأمن الكلي وإحساس «المشاركة» بالمرأة، رمز الحياه وسيكون ذلك هو «الفردوس» على هذا النحو. ويفهم المرء أن الفردوس يصبح بسرعة فردوساً مفقوداً بسبب المحرمات التي تغطي كل اتحاد مطلق بأم، ولو أنه اتحاد وجداني. ولكن ضروب الفردوس المفقود تولد دائماً ضروباً حادة من الحنين، لا الحنين هنا إلى أم المرء بل الحنين إلى الارتباط الكلي بما كانت تمثله»، و«سيحتفظ الصبي دائماً (ثم الرجل) بهذا الحنين إلى ما لا نهاية. ولكن الحياة ستدفعه

إلى أن يصبح «رجلاً» وإلى أن يعرف «نساء»؛ وبالاختصار، إلى أن يسلك السبيل التي منحها بصورة تقليدية».

الفصل الثالث: إبداع الجميل

البناء الفني في رواية «صورة دوريان جراي»

اعتمد نجاح (البناء الفني) في رواية «صورة دوريان جراي»، لتحقيق (أقصى تأثير ممكن للجمال الكامل، على عدة عوامل أساسية: قيام اللورد هنري وتون بإغراء دوريان جراي بدخول (التجربة)، توعيته بما (يمتلك) من جمال، وتأثير انقضاء الزمن عليه، (أمنية) دوريان جراي (بتجميد) انقضاء الزمن بالنسبة إليه، (استجابة) السماء لأمنيته، وتحول انعكاس تأثير انقضاء الزمن ليظهر على (الصورة).

إغراء دخول التجربة:

قام بهذه المهمة اللورد هنري وتون. وهو ثاني شخصية رئيسية بعد دوريان جراي، ويمثل الوجه (المقابل) للفنان الرسام بازل هولوورد، وهو "أيضاً" الشخصية (الأثيرة) المماثلة لأوسكار وايلد، والتي يتخفى وراء قناعها، وأهم صفة تجمع بينهما هي أن كلاً منهما يأخذ بألباب المنصتين إلى (أحاديثه)!

انظر إلى الحذق الفني لأوسكار وايلد، حيث أوكل مهمة إغراء دوريان جراي بدخول عالم التجربة الحسية إلى شخصية اللورد هنري وتون، الذي يتصف، أساساً، بحضور بديهته، مع قدرة بالغة على إقناع الآخرين!

نحن هنا، إزاء متحدث بارع، قوي الحجة، يعرض قضيته بثقة المالك، العالم بكل الحقائق، وهاهو بعد أن حصن (الغاية)، التي تمجد (الذات) من (الخوف)، بحجة (الواجب) نحو النفس، يعرض الرجل (النموذج) الحلم والأمل المرتجى «ومع ذلك فاعتقادي أن الأيام لو قيضت لنا رجلاً واحداً يحيا

حياته كاملة، فيصور كل إحساس يجيش في نفسه، ويعبر عن كل فكرة تمر بخلده، ويحقق كل حلم يداعب خياله، لعادت البهجة إلى الحياة مرة أخرى، وانتشلتنا هذه الصراحة من كابوس القرون الوسطى الذي لانزال نشقى به. أجل. لو قيضت لنا الأيام مثل هذا الرجل لعدنا إلى المثل الأعلى في حضارة اليونان، حضارة هيلاس، بل لتجاوزنا اليونان وحضارتهم الخصبة الجميلة».

هاهو المتحدث البارع، ينصب شباكه ببراعة الصياد الأريب، إنه يطلق (دعوة) عامة، للرجل المترجى، الذي يباشر كل ما يدور بخلده من (رغبات)، (متحرراً) من إسار أي (خوف). لكنه، وهنا مكمن الخطر، وربما محفزاً ومرغباً له أيضاً، يرتب عليها نتائج عامة كبيرة (لعادت البهجة إلى الحياة مرة أخرى، ولعدنا إلى المثل الأعلى في حضارة اليونان، بل لتجاوزناها!). ثم ينطلق من النتائج العامة، لينكب على داخل النفس «فكل نازع نكبته في نفوسنا يجثم في أفئدتنا، ويسمم فينا ينابيع الحياة»، وليزن سبيل (الخطيئة)، وييسر دخول التجربة «إن الجسد يخطئ مرة واحدة ثم تغسل عنه خطيئته، لأن التجربة تطهره، ولا يبقى بعدها إلا لذة الذكرى، أو غصة الندم الجميل.

هنا، بعد تهيئة (المناخ) العام، يصبح الجو ممهداً (لحرث الأرض المطلوبة، وتقليب أحشائها: «وحتى أنت يا مستر جراي، بشبابك المتفتح كالوردة الحمراء، وطفولتك النقية كالوردة البيضاء، حتى أنت يا مستر جراي قد جمحت بك شهوات ارتعد أمامها ضميرك، وعصفت بك خواطر ملأت قلبك رعباً، وعرفت في يقظتك ومنامك أحلاماً كلما ذكرتها ضرج الخجل خديك بالدماء».

وبذلك يكون السهم، الذي أطلقه اللورد هنري «بغير تصويب». (كناية عن كونه صياد محنك)، قد أصاب الهدف، و(أثر) تأثيراً عميقاً في الفتى الجميل، وهو، في ذات الوقت - انتصار (لخبرة الألفاظ) المعبرة في مواجهة (الشكل الجميل)!

التوعية بما يملك:

بعد أن أعد اللورد هنري وتون المناخ المناسب لدعوة دوريان جراي إلى الإقبال على التجربة الحسية، ومهد الجو المناسب لها، وأطلق سهامه، فأثر في الفتى تأثيراً كبيراً، انتقل بعد ذلك مباشرة؛ حتى يحكم قبضة سيطرته عليه، إلى (توعيته) بما (يمتلك) من جمال مكتمل!

تأثير الزمن:

ولكن، هذه الملكية ملكية مؤقتة، لن تدوم، لأن هناك وجهاً (مقابلاً) لا نشعر به، سادر في فعله، هو (الزمن)!

هنا (تصعيد) محسوب بدقة شديدة، بدأ بإغراء الإقبال على التجربة، موعياً بما يمتلك، خلال الزمن المحدود الباقي، وصولاً إلى: الانكباب على الذات، والتمتع بكل ما يتاح أمامه من متع.

أمنية تجميد الزمن:

بعدئذ، كان منطقياً، وقد اكتملت لوحة رسم دوريان جراي، وراح يتأمل فيها، أن (ينعكس) عليه تأثير ما سبق أن سمعه، وتشربته روحه «وفيما كان دوريان جراي يتأمل نضارته تملأ اللوحة. فهم مغزى تلك الكلمات، واقتنع بأنها تعبر عن الواقع الملموس. فلسوف يأتي يوم يتشقق فيه وجهه وتطفأ عيناه، ويغدو قده المياس عوداً يابساً، ويهرب القرمز من شفتيه والذهب من شعره الجميل، وتمسخ الحياة جسده، وقد كان خليقاً بها أن تجدد روحه. أجل. لسوف يصير إلى مخلوق شائه كريه»، فيشعر بالأسى وينتابه الغضب لسوء مصيره «أحس بالألم يمزق أوصاله كأنه طعن المدي، وارتجف كل عصب في بنيانه، وازرقت مقلتاه، وترقرت فيهما الدموع، وخيل إليه أن يداً من جليد تمس قلبه الدافئ».

وحين استفسر منه الرسام عن مبرر صمته، أفصح دوريان جراي عما يعتمل في داخله من صراع، نتيجة (المقارنة) بين نفسه والصورة، ما سيصير إليه من مخلوق بشع وثبات الصورة على حالها؛ لتنفجر من أعماقه (أمنية) مستحيلة، لو ينعكس الوضع، بأي ثمن «بلى إني لفتى تاعس! نعم. إني فتى تاعس! سوف يتقدم بي العمر، وأصبح مخلوقاً بشعاً تنفر منه العيون. أما هذه الصورة فتظل أبداً ناضرة الشباب، ولن يزيد عمرها عن هذا اليوم من شهر يونيو. ليت الأمر كان بعكس ذلك. ياليت الصورة تكبر، وأبقى أنا في شبابي! إني لأنزل عن أعز ما أملك لتتم هذه الصفقة، وليس في العالم كله ما أضن به ليتحقق لي هذا الحلم. هذه روحي أنزل عنها مختاراً ليكون لي ما أريد».

هنا (أمنية) رهيبة، صفقه ترتجى. أن ينعكس الوضع، ليظل دوريان جراي يعيش في شباب دائم، وينتقل تأثير الزمن على الصورة، فتكبر وتشيخ. والثمن، استعداده أن يتنازل عن (روحه)؛ حتى تتحقق أمنيته، وقد استجابت السماء لأمنيته، وتلك هي (الحيلة الفنية) الباهرة، التي لجأ إليها أوسكار وايلد؛ لتحقيق أقصى أثر ممكن للجمال المكتمل، وهو سادر في غيه، دون خوف من زمن يترصد خطاه تدريجياً!

البناء الفني في رواية «الموت في فينبسيا»

في رواية «الموت في فينيسيا»، أيضاً، القضية المطروحة، قضية (جمالية) بالدرجة الأولى، ولكن من منظور مغاير. إنها تنطلق من (الواقع)، وتدور حول تأثير لقاء جمال مكتمل (واقعي) على (فنان) مستقر.

وكي تحقق الرواية، طرح هذه القضية بأقصى درجه من التأثير، اعتمد بناء الرواية على عرض عالم (الفنان) المستقر، بشكل (واقعي)، من مختلف جوانبه والعوامل المؤثرة فيه (تكوين خاص، تنظيم الإبداع، تطور فني، مشاغل آنية، وصولاً إلى ضرورة الارتحال لفترة)، وذلك عبر الفصلين الأولين من

الرواية، قبل أن يخوض تجربته الجمالية، ويقابل الغلام المكتمل الجمال، في الفصل الثالث.

تكوين خاص:

«ولد جوستاف آشنباخ في مدينة (ل) التي تقع على حدود مقاطعة شليزين» (لاحظ أن توماس مان قد ولد في مدينة لوبيك، التي تبدأ بحرف (ل). وكأن توماس يستفيد من مفردات حياته ككاتب في إضفائها على بطل روايته الكاتب أيضاً، ليحقق له درجة من صدق التناول).

«أما حياته – آشنباخ – الزوجية، التي بدأت في سن باكرة مع فتاه من أسرة متعلمة راقية، فقد انتهت بعد سنوات قليلة لسوء حظه بسبب موت الزوجة السابقة، التي أنجبت له بنتاً، سرعان ما تزوجت، ولعله كان ينشد بعد البنت ولداً، ولكن موت زوجته حرمه من الابن إلى الأبد».. (هنا اختلاف أيضاً عن تفاصيل زواج توماس مان، الذي تزوج وهو في الثلاثين من عمره عام 1905، وأثمر الزواج ابنة إريكا، وولدين كلاوس وجولو، وإن كانت هذه التفصيلة هامة في حياة بطل الرواية آشنباخ، التي كان ينشد فيها ولداً، حرم منه إلى الأبد بموت زوجته؛ لأنها ربما تمهد وتقدم أحد العوامل، الكامنة، والتي ربما لم يكن واعياً لها، في انجذابه نحو الغلام البولندي المكتمل الجمال، الذي سيقابله خلال إجازته في فينيسيا، بعد ذلك).

تنظيم الإبداع:

برزت (موهبة) آشنباخ الأدبية تدعمها قوة جسدية لازمة "وكان حتمياً أن يعرف بالضرورة مبكراً أنه ينتمي إلى نوع خاص من البشر، ليست الموهبة هي الشيء النادر فيهم، لكن القوة البدنية التي تكفي بالكاد مطالب الموهبة لتحقيق غايتها"عندئذ اكتشف أهمية (النظام) لتقدم موهبته وتنميتها واستمرارها؛ ولأنه أراد أن يتقدم إلى أقصى ما يستطيع وهو محمل فوق كتفه

الرقيقين بالواجبات التي تفرضها موهبته عليه، زادت حاجته إلى النظام، ولحسن الحظ كان النظام بالنسبة له جزءاً من الصفات الطبيعية التي ورثها عن أبيه!

هنا، يعيش آشنباخ (الفنان) عالماً (فكرياً) بعيداً عن الواقع (المادي) أو نائياً في عزلة بعيداً عنه، بمعنى أنه غير فعال، في هذا الواقع بشخصه، ولكن تماسه مع معطيات العالم الخارجي، يجعل عالمة الداخلي يهتز ويتوهج!

تطور فني:

خاض جوستاف آشنباخ رحلة تطور فني شاقة، بدءاً من يفاعته الأولى، اعتمد على (الوعي) بإمكاناته، المبني على ما اكتسبه من (خبرة): «لقد أصبح اسمه معروفاً منذ كان تلميذاً في المدرسة الثانوية، وبعد مرور عشر سنوات تعلم أن تصبح صورته التي يقدمها للعالم من حوله تتشكل مما يدونه وهو جالس إلى مكتبه»، كما استطاع أن يحل المعادلة الصعبة للفنان، وهي أن يكون جاداً وجماهيرياً في آن واحد.

مشاغل آنية:

تبدأ الرواية، فإذا بآشنباخ (مشغول) جداً، بثلاثة موضوعات رئيسية، أولها (عام) حيث تناثرت نذر الحرب، وارتبط «بالجو النفسي في أوربا»، وذلك «في» في السنة التي أصبحت فيها ملامح الخطر تهدد قارتنا الأوروبية منذ شهور عديدة. «وكان شديد التوتر والانفعال من ضرورة الاحتراس في هذه الآونة إلى أبعد حد، واتخاذ الاحتياطات الصعبة المحفوفة بالخطر». وثانيها (خاص) (بالزمن)، فبعد أن «كانت أقصى أمنياته أن يحيا عمراً طويلاً، لأنه كان يعتقد منذ وقت بعيد أن الفنان فقط هو الذي يمكنه أن يكون مثمراً في كل مراحل حياته»، وبعد أن بلغ الخمسين أصبحت لديه قناعة «أن

هذا النوع من البشر يعطي أفضل ما لديه مبكراً، وأنه نادراً ما يستطيع مواصلة الحياة عمراً طويلاً».. إن (خشيته) من انقضاء الزمن، تستمد وجودها من خوفه من عدم إنجاز تحققه الأدبي، الذي كرس له حياته!

هم آخر، كان يشغل آشنباخ، ويؤثر على عمله الأدبي، بعد ما حققه في سنوات حياته، حتى أصبح قادراً على الإحساس الأكيد في كل لحظة بالطمأنينة من ناحية إتقانه لعمله، «لكنه هو شخصياً لم يكن سعيداً بذلك، فبينما كانت الدولة تضعه موضع الاعتبار والتقدير، بدت له أعمال خالية من شعلة الخيال التي كانت علامتها المميزة».

كان ذلك نذير (خطر) بالنسبة إلى عمله الأدبي!

وانظر إلى حدة تأثير نذير الخطر، الذي ضرب بنصله عميقاً في داخله، حتى أنه «أحس بالخوف من قضاء الصيف داخل الوطن، في بيته الريفي الصغير، وحيداً مع الخادمة التي تعد له الطعام، والرجل الذي يقوم بخدمته. كان يخشى رؤية القمم المعهودة للجبال، والحوائط التي ستعزله مرة أخرى مع مشاعره الثقيلة بعدم الرضا وبطء حركة الحياة».

عندئذ، بدا له تغيير الجو ضرورة، «ألحت عليه الحاجة إلى التغيير، إلى شيء من الارتجال وعدم الاكثرات بمرور الأيام واستنشاق هواء جديد في مكان بعيد، ودفع دماء جديدة في الجسد لكي يصبح الصيف محتملاً ومثمراً. إذن، ليس أمامه سوى القيام برحلة. ولقد أحس بالسعادة لهذا القرار».

إذاً، يتضح مما سبق، أن بناء رواية «الموت في فينيسيا»، قد نزع خلال الفصلين الأولين منها، إلى البناء بالتفاصيل (الواقعية) الصغيرة، التي تكاد تقترب، في بعض الأحيان، من المنمنمات الدقيقة، وذلك لإشادة عالم الفنان العجوز جوزيف آشنباخ، بكل ما يتصف به من تكوين خاص لشخصه، وما يتسم به الحفاظ على الموهبة التي حباه الله بها من نظام يتسم بالجدية والإصرار والعناد والوحدة والعزلة، تتيح له تكريس حياته من أجل تجويد فنه، معتمداً على وعي عال يستند إلى خبرة عميقة لتطوير عالمه.

ولعل استعراض عالم الفنان العجوز آشنباخ، بكل هذا الاتساع، موضحاً ضمناً ما يستشعره من نذر خطر عامة أو خاصة، دفعت به إلى قرار الارتحال؛ لقضاء عدة أيام في فينسيا. لعل كل هذا قد هيأ مسرح الأحداث بشكل كبير للذروة القادمة، لأكبر (تجربة جمالية) يواجهها في حياته، من خلال لقاء (واقعي) أيضاً، مع الغلام المكتمل الجمال (تاديوز)، وذلك في الفصل الثالث، وما ترتب عليه من آثار، وما أحاط به من ظروف، عبر الفصلين الرابع والخامس من الرواية.

البناء الفني في قصة «أوغستوس»

في قصة «أوغستوس»، أيضاً، القضية المطروحة، قضية (جمالية)، وإن تشابهت مع رواية «صورة دوريان جراي»، في أنها تنطلق من (خيال) فني، وتدور حول تأثير العمل الفني المكتمل الجمال (الذي يحبه الناس)، في الحياة (الواقعية)، لكنها لا تكتفي بذلك، بل (تعكس الرؤيا) لاستكشاف تأثير العمل الفني المكتمل الجمال (الذي يحب الناس)!

وحتى تحقق القصة، طرح هذه القضية بأقصى درجة من التأثير، اعتمد بناء القصة منذ البداية على إيقاع بطيء للمقاطع الأولى (التي قدم خلالها: تجاور وتعاون شخصيتين ومولد أوغستوس؛ عرض العجوز، وأمنية أم)، ثم إيقاع وانقضاء سريع للزمن (يبين حياة أوغستوس وتطورها) ثم إيقاع بطيء (يقدم ذروة حياة فاشلة، عرض ثان للعجوز، وأمنية أوغستوس) ثم إيقاع وانقضاء سريع للزمن (يبين حياة أوغستوس الجديدة وما توصل إليه من رؤى)، وأخيراً، إيقاع بطيء للختام (عودة أوغستوس إلى موطنه، والنهاية).

تجاور وتعاون شخصين:

نحن، هنا، في مواجهة شخصيتين، الأولى أم (إليزابث) خاضعة لمعطيات الحياة (الواقعية) وعجوز («هو مصدر الإلهام والوحي والحماسة

والبصيرة والفهم والتصميم»)، يعيش وحيداً، معتزلاً (للعكوف على أداء عمله)، على مائدة مصباح وكتاب (محب للقراءة والاطلاع)، يحكي حكايات طويلة للطفل أوغستوس (يتمتع بموهبة، خيال خصب، وقدرة على الإبداع)، وفي الظلام وأمام المدفأة تنطلق موسيقى عذبه (إيحاء بموسيقى «الحياة بتوافقاتها وهرمونيتها» و«وكذلك إشارة إلى اللعب على العواطف»، كما قد يعني «عقل الحالم، خاصة عواطفه التي ترتبط بالموسيقى ارتباطاً حميماً»)، وعلى ضوء اللهب (الذي يعني دفء العواطف»، كما قد تعني «حالة مزاجية من النشاط كالرقة والجاذبية والابتهاج»، كما قد تعد بـ «مغامرة من عنصر الدهشة متداخلان»، وفي ذات الوقت يعتبر «إشارة إلى كل ما هو روحي، ولا دنيوي». [وإذا أضفنا إلى كل ذلك، أنه استطاع أن (يعرف) موعد مخاض السيدة إليزابيث، كما لو كان بفعل (سحر) غامض، فأرسل إليها في الوقت المناسب، سيدة عجوز ساعدتها في ولادة أوغستوس، لأمكننا أن نستنتج أننا أمام (فنان)، يعتبر امتداداً (لشاعر) القبيلة القديم!] .

عرض العجوز:

هنا، العجوز (الفنان/ الساحر)، لم يكن يمتلك ثروة (مادية) كما يراها البشر (قصور أو ذهب)، لكنه كان يمتلك ثروة (روحية) هائلة، لذلك (تدخل) في الأمر، مختاراً، وفق قدراته الخاصة «ليس من شك في أنك أردت لابنك الصغير كل ما تشتهيه الأم من أشياء جميلة رائعة. فكرى جيداً في الشيء الذي يبدو لك أنه أفضل ما تشتهينه، له، وسأدبر الأمر لكي يتحقق ما تشتهيه. لديك أمنية واحدة لطفلك.. أياً كانت، أمنية واحدة فحسب، أمعني الفكر.. وفي هذا المساء، عندما تسمعين الموسيقى في بيتي، اهمسي بأمنيتك في الأذن اليسرى لطفلك الصغير.. وستتحقق الأمنية».

هنا، أسفر العجوز بوضوح عن قدراته (السحرية) الهائلة، (كفنان)، طيب القلب، تعاطف مع ما تشتهيه أم لابنها «من أشياء جميلة رائعة»، لا تملك

منها شيئاً، فتدخل في الأمر، بتحقيق (أمنية وحيدة) للطفل، وفق ما (ترغب) الأم!

كان عقلها يعمل بسرعة كبيرة، وحين كانت الموسيقى تضعف، إيذاناً بانتهاء المهلة المتاحة للتمني، حسمت أمرها واختارت أن يحبه كل من يراه!

والآن، لننظر ونتأمل، لقد اختارت الأم أمنية، وضعت فيها جماع تأثير (الجمال المكتمل)؛ لأن الجمال المكتمل الباهر يؤثر في (كل من يراه)، فيأخذ بجماع قلبه، فلا يملك إلا أن (يحبه)!

إذا، نحن هنا، إزاء معادل فني للجمال المكتمل، وينتج نفس تأثيره الباهر. وابتداء من هذه اللحظة، سيعيش أوغستوس حياه (حسية)، تتوازى وتتشابه مع الحياة التي عاشها دوريان جراي من سن العشرين، ليصلا معا إلى ذروة حاسمة، سئما فيها كل ما تقدمه الحياة، بعد أن خاضا كل التجارب الممكنة. وهذه الرحلة تعرضها رواية «صورة دوريان جراي» باستفاضة بينما تعرضها قصة «أوغستوس» بايقاع وانقضاء سريع للزمن.

وبينما تتوقف رواية «صورة دوريان جراي» عند تلك الذروة، فإن قصة «أغوستوس» ينقلب فيها المسار ويتحول حين (يتدخل) العجوز ثانية، في اللحظة التي أراد فيها أوغستوس أن ينتحر بتناول كأس سم (كما الساحر أو كما الكاتب، العارف بكل شيء، حين يتدخل في مسار بطل قصته، ويحوله أو يعكسه، وفق إرادته الخاصة)، فيختطفه منه ويتناوله، قائلاً: «لقد تجرعت سمك، لأنني الشخص المسؤول عن تعاستك، ففي أثناء تعميدك تمنت أمك أمنيه من أجلك، فحققتها لها»، ثم استطرد قائلاً: «إن أمنية أمك المسكينة لم تلائمك تماماً يا أوغستوس. ماذا لو سمحت لي الآن أن أحقق لك أمنية أيضاً.. أية أمنية؟ من المرجح أنك لن تتمنى المال أو الأملاك أو السلطان أو حب النساء، فقد كان لديك من هذا كله ما يكفي.

فكر جيداً، وإذا كنت تعتقد أنك تعرف رقية سحرية يمكن أن تجعل حياتك التي تبددت، أجمل وأفضل وتستطيع أن تجعلك سعيداً مرة أخرى، إذاً، تمناها لنفسك»

هكذا «أغمض أوغسطس عينيه، وعاد ببصيرته إلى حياته، كما ينظر المرء وراءه في دهيلز معتم صوب نقطة بعيدة من الضوء. فرأى مرة أخرى كيف كان كل شيء حوله مشرقاً جميلاً، ثم أخذت العتمة تغشاه شيئاً فشيئاً، حتى وجد نفسه الآن في ظلام دامس، ولم يعد هناك ما يمكن أن يبعث فيه الأمل. وكلما عاد بفكره إلى الوراء وتذكر، بدا ذلك الضوء المتوهج الضئيل أكثر جمالاً، وأشد روعة وإغراءً، وأخيراً تعرف عليه. وبدأت الدموع تنسكب من عينيه».

قال لأبيه الروحي «سأحاول.. ولكن ارفع ذلك السحر القديم الذي لم ينفعني، وامنحني بدلاً منه القدرة على حب الناس!».

لقد ساعده العجوز بأن وضعه على الطريق الصحيح، من واقع خبراته القديمة، حول اللحظات التي جعلته (سعيداً)، فاستعاد حياته منذ بدايتها الأولى، حين كانت حياته نقية طاهرة، استمتع فيها بالموسيقى مع العجوز أمام المدفأة ورأى وسمع الملائكة الصغار وهي ترقص وتغني، ثم بدأ يستغل حب الناس له، فتفشت العتمة تدريجياً في حياته، حتى وصل إلى الظلام الدامس. عندئذ انقشعت السحب من أمامه وبانت الحقيقة؛ لقد كان حباً من طرف واحد، من طرف الآخرين؛ فتكشف له ما ينقصه، فأعلن عن أمنيته، التي توصل إليها بنفسه، أن يمنحه «القدرة على حب الناس!»، وكان الطريق إلى الحقيقة، طريق ذاتي، لابد أن يسعى فيه الشخص بنفسه، حتى يصل إلى ما يريد!

الفصل الثالث: تجارب جمالية

تجارب رواية «صورة دوريان جراي»

قدم أوسكار وايلد في روايته ثلاث تنويعات خيالية على التجربة الجمالية، نوجزها فيما يلي:

أولاً: تجربة دوريان جراي:

نموذج الجمال المكتمل، التي اتخذت الرواية من اسمه عنواناً لها، وشغلت تجربته عالم الرواية بأكمله، والتي مر خلالها بطورين مختلفين، أو تجربتين متقابلتين تماماً:

● التجربة الأولى، أو الطور الأول، أو نقطة المبتدأ في تاريخه الروائي، والذي قدمته الرواية موجزاً، ولم تفض فيه، واتخذت منه مجرد تكئة للإنتقال أو التحول إلى الطور الثاني.

في هذا الطور، كان دوريان جراي «آية في الجمال»، «وقد اجتمع له من صراحة الشباب منتهاها ومن طهارته أصفاها ومن حرارته أقواها»، كما كان "ساذج النفس، مطبوع على الخير". يساعد «في الأعمال الخيرة»، و«يشارك في عزف بعض المقطوعات الموسيقية».

هنا، نموذج للجمال المكتمل، حسن الطوية، وديع، نقي، خجول، خير، يشارك في أنشطة المجتمع متعاطفاً، محبا للآخرين، لذلك يخلف جماله المكتمل أثراً طيباً في النفس، «فلا عجب أن مرآه كان يوحي بالثقة في القلوب لحظة أن تقع عليه العيون، كأنه مخلوق صان نفسه من دنس الدنيا».

● التجربة الثانية، أو الطور الثاني، بعد أن حدث له التحول، بتأثير مغوي من اللورد هنري وتون للدخول في التجربة الحسية، بتحقيق أمنيته بتجميد الزمن ليحتفظ بشباب العشرين المكتمل الجمال، وتنتقل روحه إلى اللوحة، وينطلق هو (كأثر فني متخيل) في تجربة جمالية حسية. بحرية مطلقة، لا تحددها حدود، ولا تكبحها أي كوابح، فمضى مستمتعاً بحياته كنار عاتية تحرق وتدمر كل ما يأتي في طريقها، وكلما كان يكاد يهدأ إذا باللورد هنري يحفِّزه بكتاب يعلمه ألواناً جديدة في المتع الحسية، وحين يواجهه بأن كتابه سمم حياته، يجيبه اللورد «هذا لغو لأن الفن لا أثر له في سلوك الإنسان، فإن كان له أثر في سلوك الإنسان فهو أنه يشل الرغبة في العمل.

الفن عقم جميل. والكتب التي ينعتها الناس بأنها منافية للأخلاق هي التي تكشف للإنسانية عن عوراتها»".

بطبيعة الحال، نحن أمام دعوة جمالية تبناها أوسكار وايلد، وهي أن «الفن للفن»، وأن «غاية الفن أن يكشف عن نفسه». وكان دوريان جراي خلال انطلاقته الرهيبة في تجربته الجمالية الحسية خير تمثيل لها، لكن روحه كانت تنحط درجة درجة؛ «لأن الانغماس في اللذات زاد فضوله للمعرفة، ذلك الفضول الذي كان اللورد هنري أول من ألهبه فيه، وكلما زاد اختباره في الحياة زادت رغبته في الاختبار، وكلما أشبع نهمه للحياة اشتد جوعه إليها».

وانتهى إلى «أنه يعلم أنه لوث نفسه، وأفسد عقله وشحن خياله بالأشباح المخيفة. وهو يعلم أنه كان ينشر الانحطاط حوله أينما ذهب، وأنه كان يسر بذلك سروراً عظيماً، وأنه كان ينتخب من رفاقه أذكاهم وأصلحهم للحياة فيلقي بهم في أتون الشر كأنه إبليس رجيم، ويجردهم من الشرف»، حتى وصل إلى أن «أتلف روحه الملل، ذلك الداء الذي يعيب من هبتهم الحياة بكل شيء ولم تبخل عليهم بشيء»، وأمام المرآة «سئمت نفسه جمال وجهه فقذف بالمرآة على الأرض وداس عليها بقدمه فهشمها إلى شظايا تلمع كقطع الفضة. لقد حطم هذا الجمال حياته وأجهز شبابه على سعادته، لولا جماله وشبابه لعاش أبيض الصفحة لا يعرف الدنس. إن جماله لم يكن إلا قناعاً، وشبابه لم يكن إلا حلة مسمومة».

وبالمدية التي قتلت الرسام، طعن بها عمل الرسام، آملاً بفعله أن يقتل الماضي، «وحين يموت الماضي ينعم دوريان جراي بحريته مرة أخرى»، لكنه كان واهماً، لقد طعن روحه، وارتفعت صرخة وأعقبها سقوط جسم.

إذاً، خوض الجمال المكتمل للتجربة الحسية حتى مداها الأخير، انتهى بالسأم والملل، ومآلها أن يدمر صاحبها ذاته (بالقتل). والمغزى واضح، وهو أن طريق التجربة الجمالية الحسية مسدود ويؤدي بصاحبه إلى التهلكة؛ لأنه

طريق الانغلاق على الذات انغلاقاً تاماً، دون أن يهتم صاحبها بما يصيب الآخرون، أو ما يقع في المجتمع الخارجي من أحداث جسام!

ثانياً: تجربة الممثلة سيبيل فين الجمالية:

لقد خاضت الممثلة سيبيل فين تجربتها الجمالية (الفنية) في جوهرها، (بمشاعر) واقعية، حين قابلت الجمال المكتمل كأنثى، ولم تقابله بما يليق بها فنياً كملهم ومحفِّز. بمعنى آخر، أنها لم تتفهم متطلبات الجمال، فتعاملت معه بشكل (سلبي)، مجرد، ربما لنقص في الوعي بحدود إمكانات عالمها الفني، ومن هنا نشأت مأساتها، فكان منطقياً أن يكون مصرعها (انتحاراً)، جزاء وفاقاً لما جنت يداها خيانة لفنها!

ثالثاً: تجربة الرسام بازيل هولوورد الجمالية:

بينما يحقق الجمال أقصى غاياته، حال احتكاكه بعالم الفن، ليتولد الإبداع والإجادة، وهو الوجه (المقابل) لتجربة الرسام بازيل هولوورد، الذي كان يمتلك (وعياً) عالياً بعالم فنه، وبتأثير الجمال المكتمل، فكان (إيجابياً) في استثماره له، مما أثمر إبداعاً غير مسبوق. نجمت مأساته، حين تجاوز حدوده بحب ذلك الجمال، وحين فهم (الحقيقة)، من (التحول) الذي طرأ على اللوحة، أحس بجرمه واستغفر ربه، ولم يكن ممكناً أن يتنازل الجمال عن مكانة سامية، ... سبق أن بوأه إياها، فكان حتماً أن يكون مصرع الفنان على يديه، جزاء وفاقاً لجرم عظيم سبق أن ارتكبه.

الرؤية، هنا، كامنة، مقدمة ببراعة من خلال نموذجين مختارين.. على الفنان أن يخلص لفنه وأن يعي حدود عالمة جيداً، حتى إذا ما خاض تجربة جمالية، ودخل إلى عالمه الجمال المكتمل، فإن عليه أن يحاصر سطوة تأثير هذا الجمال على فنه، حتى لا يتجاوز حدوده، فيسوء المآل، ويخسر فنه، وقد يخسر حياته أيضا!

تجربة رواية «الموت في فينيسيا»

هنا، لابد من وقفه، أيضاً، مع (التجربة الجمالية).. لقد قدم توماس مان في روايته الفنان العجوز آشنباخ، الذي عرض عالمه (الأدبي) باستفاضة عبر الفصل الأول والثاني (وله تكوين مواز لتكوين توماس مان) يعيش على مستوى (فكره)، وله آراء في العديد من القضايا، دون أن يخوض (التجربة)، وذلك تمهيداً لدخوله (تجربة جمالية) بمقابلة غلام مكتمل الجمال، خلال الفصول الثلاثة الباقية، وقد تمخضت هذه التجربة عن تنويعتين متقابلتين للتجربة الجمالية، نوجزهما فيما يلي:-

أولاً : التنويعة الأولى، تعتبر امتداداً لعالمه الفني المنظم، المستقر، فأمام تجاوره مع الجمال، استحضر موروثه الثقافي، وخبراته المكتسبة، وآراءه التي توصل لها عبر فكر عميق متصل، مخلصاً لفنه كافة، فسرعان ما أصبح الجمال محفِّزاً للإبداع، مبلوراً لقضية الثقافة والتذوق، لتنعكس أخيراً عبر عالمه الفني من خلال (الكتابة)!

نحن، هنا، في مواجهة فنان واسع الثقافة، سبق أن عرك على مستوى (الفكر) قضايا فكرية توصل فيها إلى أفكار آمن بها، دون أن يكتوي بنار تجربتها. وفي محاولة لاستكناه (جوهر) التجربة الجمالية، يستحضر جزءاً من موروثه الثقافي، كمحاورات سقراط إلى تلميذه الشاب فيدروس. وانظر لدور العقل المركزي في هذا السياق. الجمال هو صورة الروح، التي يتلقاها العقل، وبه نستطيع احتمالها.

هنا، أيضاً، فنان، يحترم (الفكر)، ويرى «سعادة الكاتب هي الفكر، فالشعور الكامل هو الشعور الذي استطاع أن يتحول إلى فكر كامل».

في حضرة هذا الفنان، يثير تأمل الجمال شعوره، وسرعان ما يتحول هذا الشعور تلقائياً، وفق ما تعود عليه، إلى تفكير؛ في محاولة لتفهم واستيعاب ما يرى، يبرز هذا كتحد أمامه، مما يفجر لديه الرغبة في (الكتابة)، حول قضية الثقافة والتذوق، التي كانت موضع خلاف في عالم

المثقفين، «كان الموضوع معروفاً لديه من خلال تجربته، وأصبح فجأة وبلا تردد راغباً في إضاءته بنور كلماته، اتجهت رغبته في شوق إلى التعبير عن الحالة الراهنة لتادزيو، بالكتابة عن بنية هذا الغلام واتخاذها مادة لعمله، وسيتابع بأسلوبه خطوط هذا الجسد الذي يبدو له ربانياً، وسينظر في جمالة بطريقة عقلانية»، «وطبقاً لجمال تادزيو كتب مقالاً صغيراً في صفحة ونصف صفحة بلغة نثرية منتقاة، فيها من الطهارة والنبل والمشاعر الحية الزاخرة ما سوف يثير إعجاب الكثيرين، فمن المؤكد حقاً أن العالم لا يرى العمل الجميل إلا من خلال الأصل الذي انبثق منه، ولا يعرف ملابساته ودوافعه، لأن معرفة الينابيع التي تدفق فيها عطاء الفنان كثيراً ما تكون مضللة ومنفرة، مما يعيق تأثيرها المنشود. ساعات عجيبة! جهد عجيب محطم للأعصاب! اتصال نادر مثمر بين العقل وأحد الأجساد!».

هنا، أيضاً، فنان مخلص لفنه؛ إن كل تجربة يمر بها، لو كانت (جمالية) سرعان ما تجد لها صدى وانعكاساً في عالمه الفني من خلال (الكتابة)!

ثانياً: في هذه التنويعة الثانية، ارتبط العجوز بالغلام بعلاقة حب جارفة، وراح يطارده متخفياً إلى أى مكان يذهب إليه. هنا تخلى الفنان عن (فنه)، لم يواجه نفسه، بلقاء مباشر مع الغلام ينتج عنه صحوة شافية، بل استمر منساقاً إلى تداعيات تجربته سراً، متجاوباً مع الجانب السلبي لعزلة الفنان، ومرة ثانية، تخلى الفنان عن (دوره)، حين اكتشف (حقيقة) الوباء الذي يجتاح المدينة، فلم يعر زيف موقف سلطات المدينة انتباهاً، بل انغلق على نفسه، سادراً في عزلته، مستثمراً معرفته لغرض في نفسه لإنقاذ الغلام (تماماً كما فعلت سلطات المدينة للحفاظ على الموسم السياحي)، فكان حتماً أن يداهمه الخطر (الوباء/ الموت)؛ جزاء وفاقاً لما جنت يداه!

والآن، لنتوقف قليلاً أمام (موت) هذا الفنان، الذي ارتفع ليصبح عنواناً للرواية بأكملها..

هل كان رحيل المحبوب، إيذاناً بمواجهة خواء عالمه وعبث حياته؟!

كان موته تعبيراً (مجازياً) عن فنائه حباً في المحبوب؟! هل جاء موته بسبب الوباء، وإن لم يرد في النص ما يؤيد هذا الظن ولم يوجد ما ينفيه أيضاً، فهو لم يتخذ الإجراءات الوقائية اللازمة، بل أكل فراولة خلال متابعته للغلام في أرجاء المدينة؟!

أم أن الموت يتخذ بعداً أكبر، يتعلق بوظيفة الفنان ودوره في المجتمع؛ لأن الرواية، من خلال بنائها (المركب)، قد أوضحت - بجلاء - أن الفنان أخطأ مرتين.. الأولى على المستوى (الشخصي)، فهو وإن كان يمتلك (بموهبته، ورهافة حسه، وثقافته، ونظام حياته) تذوق آيات (الجمال) في الكون من حوله، فإن (دوره) يتطلب أن يحكم عقله، وأن يواجه نفسه، وأن ينقل ما اكتشفه إلى الآخرين - أما إذا انخرط بحسه في التجربة، ونسي نفسه (الجانب السلبي للعزلة)، كان حتماً أن يقع في المحظور. والمرة الثانية، التي أخطأ فيها، كانت على المستوى (العام)، حين لم يوظف (حقيقة) ما عرف عن الوباء في كشف فساد سلطات المدينة، بل ليخبر أسرة الغلام بالخطر، فكان حتماً أن يداهمه الخطر (الوباء/ الموت)، جزاء وفاقاً لما جنت يداه!

ويبقى أن هذا الموت الفاجع، قد يتفسر - أيضاً - إذا نظرنا إلى الظروف التي كتب فيها توماس مان روايته عام 1913، ونذر (خطر) «تهدد قارتنا الأوروبية منذ شهور عديدة».. فإذا ربطنا بين هذا الخطر الذي يواجه وضعاً مستقراً (محور بناء الرواية) وأودى به إلى الموت.. أفلا تعتبر هذه الرواية - بالقياس - صيحة تحذير (فنية) أو نبوءة، تحفزنا - أو تحفز قراء تلك الحقبة بالتحديد - بأن ننتبه، وأن نستنفر جهودنا، وأن نتكاتف - وبخاصة الفنانين -؛ (لنواجه) ذلك الخطر (القادم)، وإلا فالويل لنا جميعاً؛ لأن ذلك الخطر سيداهمنا (بالموت) والفناء. وهو ما أيده التاريخ بعد صدور الرواية، حين قامت الحرب العالمية الأولى (1914-1918)، وراح ضحيتها آلاف البشر؟!

هنا، أيضاً، الفنان (الواقعي) الملتزم، المرتبط بالمجتمع الذي يعيش فيه

متأثراً بما يقع فيه من أحداث (مرهصاً) بما يتهدده من خطر، هو الوجه المقابل، للفنان المنغلق على ذاته، بعيداً عن المجتمع الذي يعيش فيه، متبنياً دعوة "الفن للفن" لأوسكار وايلد.

لكن كلا الفنانين، توصلا عبر التنويعات التي قدمها للتجارب الجمالية، أن الفنان إذا أخلص لفنه نال أشهى الثمار، أما إذا انغمس في تجربة جمالية حسية، سواء أكانت (فعلاً) متصاعداً لجني ثمار اللذه (دوريان جراي)، أو متخفياً وراء فكر منعزل لينساق وراء تجربته (الكاتب آشنباخ) أو متنازلاً عن فنه من أجل الحب (الممثلة سيبيل فين) أو عابداً الجميل (الرسام بازيل هولوورد)، فسيسوء مآلهم جميعاً، حين يتخلى عنهم الفن، ويذوى ذكرهم بتدمير الذات (دوريان جراي وسيبيل فين) أو بالموت الطبيعي (الكاتب آشنباخ)، أو بالقتل (بازيل هولوورد)!

تجربتا قصة «أوغستوس»

إذا كان أوسار وايلد في روايته «صورة دوريان جراي»، قد قدم تنويعتين (خياليتين) على التجربة الجمالية، الأولى (روحية) خيرة، مبتسرة، جعل منها تكئة للتجربة الثانية (الحسية)، والتي امتدت بشكل طولي، تفصيلي، وشغلت معظم النسيج الروائي، وشكلت مركز الثقل الأساسي للرواية. فإن هيرمان هسة قد قدم في قصة "أوغستوس" تنويعتين (خياليتين) أيضاً على التجربة الجمالية، إحداها (حسية) والأخرى (روحية) مقابلة، بشكل متوازن، بحيث احتلت كل منها نصيباً متساوياً (تقريباً) من نسيج القصة.

وفي الوقت الذي استندت فيه التجربة (الحسية) في كلا العملين إلى أساس (خيالي)، فقد اختلفا في أسس تكوينه، ففي حين نجد في الرواية «صورة دوريان جراي»، أن (التحول) قد حدث فيها بتأثير مغو من اللورد هنري وتون (الشخصية الموازية، التي توارى وراءها أوسكار وايلد، والتي تبنت الانغلاق على ملذات الذات، ودعوة الفن للفن) للدخول في التجربة الحسية،

وبتحقيق أمنية تجميد الزمن ليحتفظ بشباب العشرين المكتمل الجمال، وتنتقل روحه إلى اللوحة، نجد في قصة «أوغستوس» أن التحول قد حدث بعرض مغر من فنان (ساحر) خير، محب، متعاون متعاطف مع جارته (أم أوغستوس) الفقيرة بالتفكير في (أمنية) للطفل (الجميل)، فسرعان ما اختارت أن يحبه الناس، وحقق فعلاً أمنيتها، (ويلاحظ أن صاحب الشأن في كلا العملين، لم يكن له أي دور في هذا الاختيار!).

وفي الوقت الذي بدأ دوريان جراي تجربته الحسية. في العشرين من عمرة مشبعاً بتأثير اللورد هنري وتون الرهيب نحو الإقبال على مباهج الحياة والاستمتاع باللذة لتكلل في النهاية بالقتل، فإن أوغستوس بدأ تجربته الحسية طفلاً، مستفيداً من تجاربه في تكالب الآخرين على حبه، والتي كانت متطلباتها تتزايد وآفاقها تتسع باستمرار، حتى أنه – تماماً مثلما فعل دوريان جراي – «لم يترك متعة إلا وانغمس فيها واستنفدها، ولم تبق أي رزيلة إلا وشجعها ثم ازدراها وهجرها، لم يعد في قلبه أي مجال للفرح، ولم يعد للحب أي صدى في روحة أينما ذهب».

وفي الوقت الذي لم يستطع أي فرد أن يعترض طريق دوريان جراي أو يقف أمام سطوة جمالة وقسوته وفجوره، فإن أوغستوس قابل من اعترضت سبيله، وقد حدث ذلك أثناء رحلة بحرية صادف خلالها «سيدة رشيقة متحفظة، من النبلاء الشماليين، تقف متميزة بين عدد من النساء والرجال الذين بدوا كأنهم خبروا الحياة، كانت فخورة وهادئة كأن ليس هناك إمرأة مثلها، حين لحظها ورأى نظراتها بدت كأنها مرت من أمامه مروراً عابراً وسريعاً، لا مبالياً، كأنها المرة الأولى التي يعرف فيها معنى الحب، وقرر أن يفوز بها»، طاردها في كل مكان، حتى انفرد بها، ودعاها إلى الهرب معه، لكنها رفضت عرضه بإباء، قائله «لا أنكر أني أحببتك، وأتمنى أن تكون زوجي، أنت الوحيد الذي أحببتك ملء قلبي، يا إلهي كيف يمكن للحب أن يتيه بعيداً هكذا، لم تكن لدي فكرة عن أني سأعشق رجلاً دون أن يكون نقياً طيباً، لكني أشرت أكثر من مرة إلى أني سأبقى مع زوجي، رغم إني لا أحبه

حباً عظيماً، إلا أنه فارس وشريف وشهم، وهذه صفات غريبة عليك، والآن لا تقل أي كلمة، خذني إلى السفينة، وإلا سأدعو المسافرين ليحموني منك ومن غطرستك».. (هنا، عدد من «القيم»، التي تصدت لسطوة الجمال وتأثير الحب لصاحبه، هي «أنه لم يكن نقياً طيباً»، والقبول بالزوج، رغم أنها لا تحبه حباً عظيما، لأنه «فارس وشريف وشهم». لقد انتصرت هذه القيم أمام سطوة الجمال الباهر، وحصنت صاحبتها ضده)!

وقد سارت التجربة الحسية في كلا العملين في طريق مسدود، حين انتهت في رواية «صورة دوريان جراي» سأماً وملالاً، وانتهت بأوغستوس «متخماً لحد الاشمئزاز من هذا الحب الذي يحيطه دون أن يبحث عنه ويرغب فيه أو يستحقه. يحس بتفاهة الحياة المضطربة المسرفة في التبذير، والتي لم يكن يعطي فيها بل يأخذ فقط»، وآلت بدوريان بأن يضع نهاية لحياته بيده، مثلما سعى أوغستوس في ذروة اكتئابه إلى محاولة التخلص من حياته بتجرع كأس من السم!

وفي الوقت الذي انتهت فيه رواية «صورة دوريان جراي» بمصرعه بيده، فإن قصة «أوغستوس» استمرت، لينقلب التحول إلى الوجه (المقابل)، إلى تجربة أخرى، يتيح فيها الفنان (الساحر) لأوغستوس فرصة اختيار أمنية جديدة، (فيختار) الجانب المقابل، أي أن يحب هو الناس، بمعنى آخر أن ينتمي إلى الآخرين، وإلى المجتمع الذي يعيش فيه. هكذا يخوض أوغستوس غمار تجربة أخرى (روحية) هذه المرة، وقضى سنوات في السجن تكفيراً عما ارتكب من آثام، ثم مضى (متجولاً) في العالم، «وازدادت دهشته يوماً بعد يوم من مقدار الشقاء الموجود في العالم، ومع ذلك يبدو الرضا على الناس؛ وكان من دواعي سروره وغبطته أن يرى دائماً أن كل مصيبة يعقبها الضحك.. وعقب كل موت تتعالى أغنيه لطفل، وإثر كل جشع ووضاعة، فعلة من أفعال المجاملة، أو دعابة، أو كلمة عزاء، أو ابتسامة. كانت الحياة الإنسانية رائعة في ترتيبها الحسن».

هنا، رؤية إنسانية رحبة، قدمها فنان كبير مرهف الحس، توصل إليها بطله عبر تجواله الدائم بين البشر، وليصل، أيضاً، بنفسه، إلى أن «الجمال لم يعد سبباً لإسعاد الآخرين، واستخدام السطوة من خلاله. إن الشيء الذي يهذب المرء هو أن يرى كيف يكافح الآخرون عبر طرق عيشهم التي جربها، وآمن بأنهم يصنعون تقدمهم، وكيف يواصل كل واحد مسعاه من أجل هدفه بكل شوق ونشاط وفخر ومرح. كانت تلك بنظره دراما مدهشة»..

وكان، منطقياً في الختام، أن يؤوب أوغستوس من ترحاله الطويل إلى موطنه، ليلوذ بالدفء اللذيذ في كنف الفنان العجوز، وأمام المدفأة في الظلام «سمع صوت موسيقى ناعمة، غريبة، ساحرة في الغرفة المعتمة، وبدأت آلاف الأرواح الصغيرة اللامعة تحوم منتشية، الواحدة حول الأخرى بحركة راقصة متقنة».

هكذا، عاد في النهاية، ثانية إلى (فردوسه المفقود)، ليموت بهدوء!

❖ ❖ ❖

يستمد السرد نُسغه من ارتحاله الدائم في الزمان والمكان راسماً تاريخ الكائن والكون، عبر أفانين من القص تتراوح بين المنطوق من الكلِم والمكتوب من الحرف، مما يجعل الصيرورة صفة متمكنة منه، بحكم أنه يبقى ممارسة في حال مشروع دائم يتوق إلى الاكتمال دون أن يكتمل، فتكون ديمومته في تجدده من خلال انفتاحه على أكثر من نوع أدبي وتلاقحه مع كل منها، وتجسيده تبعاً لذلك نصاً قابلاً لأكثر من صورة تأويل ومشرّعاً على تخوم لا تحد من التوقع والاحتمال... فالسرد أفق كتابة يسكنه هاجس الترحال إلى آفاق من التشكل لا تحد، من خلال لغة تتجاوز الكائن من الصيغ والأساليب والدلالات إلى الممكن في توقها إلى اختراق طاقات الكامن فيها.

إن البحث في السرد الروائي المغاربي يقتضي بدءاً توضيح مسألة المثاقفة التي جعلت هذا النوع الأدبي يمارس بلغتين، العربية: اللغة الأصلية لشعوب بلدان المغرب العربي، والفرنسية: اللغة الدخيلة للمستعمر، مما أوجد نوعين من الرواية، لغة الأول منهما العربية بينما تمثل الفرنسية لغة الثاني، ومن ثم فإن السرد الروائي الذي يشكل موضوع هذا البحث هو الذي كتب أجلاً باللغة العربية. وهذا لا ينفي التعالقات الموجودة بين هذين النوعين من الكتابة الروائية.

ثم إن اقتران هذا السرد الروائي بصفة «المغاربي» لا يتأسس على المفاضلة بينه وبين السرد الروائي في المشرق العربي، مما يجعل هذه الصفة دالة على الانتماء الجغرافي لهذا النوع الأدبي لمنطقة من العالم العربي، مظاهر الاشتراك والائتلاف بين شعوبها، في الدين واللغة والتاريخ القديم والحديث والمعاصر والتراث الشعبي والحضارة بصفة عامة تفوق مظاهر الاختلاف، مما يبيح الحديث عن نوع من الخصوصية المغاربية بين أقطار

المغرب العربي، وهذا السرد الروائي الذي ينتج في هذه المنطقة يمثل رافد إغناء وتنويع لنظيره في المشرق العربي، فيكتمل بذلك المشهد الروائي العربي في مختلف تشكلاته الفكرية منها والجمالية.

ولقد تأسس هذا السرد الروائي المغاربي المكتوب بالعربية، على ثلاث مرجعيات أسهمت في تشكيل ملامحه الأولى قبل أن تقوم ببلورة سماته المفيدة ودفعه إلى البحث عن أشكال بِكْرٍ من الممارسة الروائية تعبر عن إشكاليات المرحلة التاريخية الراهنة في البلدان المغاربية وتصوغ موقفها من التحديات التي تواجه مقومات الهوية. فالمرجعية الثقافية الغربية مثلت مرجعاً مهماً في نقل الجنس الروائي بشروط كتابته الفنية والإجرائية إلى الأدب المغاربي الحديث المكتوب بالعربية، وذلك عن طريق الترجمة والاقتباس لعدد مهم من الأعمال القصية والروائية الغربية نشرتها عديد من المجلات الثقافية[1]، ثم تكرست هذه المرجعية الغربية منذ بداية السبعينات من القرن الماضي إلى الآن، بترجمة النصوص النقدية ذات الطابع التنظيري للجنس الروائي خاصة وسائر الفنون السردية الأخرى عامة[2]. مما أسهم في إنضاج الممارسة الروائية في بلدان المغرب العربي بأن جعل عدداً مهماً من كتّابها يصدرون في نصوصهم عن وعي نقدي بشروط الكتابة الروائية، وهو الوعي الذي يُفتقد أو يكاد لدى الكتّاب الروّاد[3].

أما مرجعية التأسيس الثانية للسرد الروائي المغاربي المكتوب بالعربية فهي مشرقية: تتجلى في استفادة كتّاب الروائية في المغرب العربي من التجارب الروائية التأسيسية والرائدة في المشرق العربي، لجرجي زيدان، ومصطفى لطفي المنفلوطي، وطه حسين، وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ وغيرهم. وهي تجارب نلمس أصداءها في عدد مهم من النصوص التأسيسية المغاربية[4].

وتتضاف إلى المرجعيتين الغربية والمشرقية، ثالثة محلية يستمد منها كتّاب الرواية في المغرب العربي أسئلة متون نصوصهم الحكائية، وبعض

أشكالها الفنية وأنساقها اللغوية، من خلال تفاعلهم وأحداث واقع مجتمعاتهم ووقائعه، مما جعل كتاباتهم ترسم التحولات المتأزمة التي مافتئت شعوبهم تشهدها منذ حصولها على الاستقلال إلى الآن في شتى المجالات الحياتية، فضلاً عن إغنائهم الجمالي لتلك الكتابات من الروافد الثرية التي يزخر بها تراثهم الأدبي والشعبي، مما يعلل استخدام مكونات المخيال المغاربي في عدد مهم من النصوص الواقعية والتأصيلية.

والحديث عن هذه المرجعيات التأسيسية الثلاث يطعن في بعض الأحكام النقدية التي تعتبر أن الرواية المغاربية نشأت بشكل فطري[5]، وإن كان موضوع النشأة يمثل من زاوية أخرى مبحثاً إشكالياً اختلفت في شأنه الآراء حول تحديد زمن نشأة الرواية في كل قطر من أقطار المغرب العربي. وذلك بسبب اختلاف المقاييس المعتمدة في تحديد الجنس الروائي[6]، وكذلك في تصنيفه إلى اتجاهات يحوي كل منها عدد من أنماط الكتابة الروائية[7].

ثم إن استقراء هذه المراجع التأسيسية للرواية المغاربية المكتوبة بالعربية يسمح باستخلاص أن هذه الأخيرة تبقى حديثة العهد في بلدان المغرب العربي، إذ لم تعرف انطلاقتها الفنية على مستوى التقنيات السردية إلا في غضون الستينات في تونس والمغرب[8] ومطلع السبعينات في ليبيا والجزائر[9]، وبداية الثمانينات في موريتانيا[10]، وذلك إذا قيست هذه الرواية بزمن ظهور نظيرتها في المشرق العربي وخاصة في الغرب الأوروبي.

ويعكس ظهور جنس الرواية المكتوبة بالعربية في بلدان المغرب العربي «مظهراً من مظاهر التغيّر الاجتماعي الذي صاحب حصول بلدان المغرب العربي على استقلالها بسبب تعبير الرواية عن فئة اجتماعية جديدة من المثقفين: كتّاباً وقرّاء»[11]. وهو ما يعني «أن السياق الثقافي الذي كان يستهلك أشكالاً أخرى من الكتابة أصبح مستعداً لتلقي الرواية، وأصبح يوفّر لها وسائل ذلك»[12]. وهذا ما جعل هذا الجنس الأدبي المستحدث في الثقافة المغاربية يفرض وجوده ضمن أجناس الإبداع الأدبي الأخرى ويبرز بعد أن

اكتسب سلطة أغرت الكثير من المبدعين في الشعر أو في القصة القصيرة بالتحول إليه وتجريب أدوات كتابته، خاصة وقد أدرك هؤلاء أن فضاء كتابة الرواية يبقى أرحب وعتيد القدرة على استيعاب إشكاليات الراهن وما تطرحه من تحديات[13].

ورغم حداثة عهد هذه الرواية المغاربية التي لم تتجاوز خمسة العقود في كل من تونس والمغرب الأقصى، والأربعة في ليبيا والثلاثة في الجزائر والعقدين في موريتانيا، فقد توصلت إلى أن تنتج مدوّنة نصية تتجاوز الستمائة رواية تتوزع بنوع من التفاوت بين بلدان المغرب العربي[14]. وهي مدونة تتوفر على عدد مهم من النصوص المتميزة: يؤهلها كي تمثل ظاهرة أدبية جديرة بالرصد والدراسة، بعيداً عن الآراء المُسقَطة والمواقف المُسبَقة التي تفتقد الحجة الدالة على موضوعيتها.

وقد شهد هذا السرد الروائي منذ بدايات تشكله الأولى مع منتصف القرن الماضي، إلى الآن تحولات مفصلية شملت الاتجاهات وما ينضوي تحت كل منها من أنماط كتابة روائية، وعكست علامات دالة على انزياحات في الكتابة تمس أسئلة المتن الحكائي وتطال الأبنية السردية قبل أن تدرك أنساق اللغة ومستويات الكلام ومسالك التخييل.

1. ارتحالات النمط السردي، انزياحات الكتابة

تعكس المدونة الروائية المغاربية - ذات التعبير العربي - منذ بداية تشكلها مع منتصف الخمسينات من القرن الماضي، إلى الآن، ثلاثة تمفصلات كبرى في مشهدها الإبداعي، تجسد ثلاثة اتجاهات أساسية: شكلت التحولات النوعية التي شهدتها الكتابة السردية المغاربية في الحقل الروائي على مدى نصف قرن من الزمن تقريباً، ومثّلت في الآن ذاته السمات المفيدة الدالة على انزياحات هذا النوع من الكتابة على صعيد إشكاليته الفكرية وخصائصه الجمالية ومواقف كتّابه من تاريخ بلدانهم القريب في العصر الحديث ومن

راهن مجتمعاتهم المعاصرة ومن الكتابة واقعاً وآفاقاً: شروط وعي وأدوات ممارسة تبقى دوماً تتطلّع إلى تجاوز المنجز تأسيساً للممكن والمحتمل.

ويمثل التمفصل الأول اتجاه التقليد، ممارسة روائية تأسيسية، في حين يمثل الثاني اتجاه التحول، منعطفاً نوعياً في مسار الكتابة الروائية المغاربية: أسئلة متن وأنساق سرد ومواقف كتابة، بينما يمثل الثالث والأخير اتجاه التجريب الذي يشكل تجاوزاً للاتجاهين السابقين: فكرياً وجمالياً ولغوياً بحكم انخراطه ضمن مسالك البحث والتجريب عن أشكال من السرد الروائي ذات طابع حداثي، تكون مبتكرة وقادرة على تجاوز الأنماط الروائية التقليدية في أطروحاتها الواقعية النقدية أو الاشتراكية ومواقفها التي لا تتجاوز الاحتجاج في الأغلب إلى تقديم البديل، وأشكالها السردية التي لم تعد تتماشى وإشكاليات الراهن المستجدة وتحدياته المتضخمة. ويتوافر كل اتجاه من هذه الاتجاهات الثلاثة على عدد من الأنماط الروائية تشكل مجتمعة العلامات الدالة على سماته المفيدة، الفكرية والجمالية. ويتم التحول من اتجاه سردي إلى آخر نتيجة التحولات المختلفة التي تشهدها مختلف أبنية المجتمعات المغاربية. وهي التحولات التي تجعل من ذلك الاتجاه الروائي السائد وما يتوافر عليه من أنماط كتابة سردية عاجزاً عن استيعاب إشكاليات المرحلة الراهنة والتعبير عنها وصياغة الموقف الواعي منها. ثم إن هذا الاتجاه السردي الذي لم يعد مستجيباً لمقتضيات المرحلة الجديدة لا يتلاشى كلية فيها بل ينحسر حضوره ليقتصر على بعض رموزه والمنتسبين إليه، مما يجعل المرحلة الجديدة تتوفر على اتجاهين أولهما مهيمن والآخر محدود الوجود والفاعلية. فنجد داخل المشهد الروائي الواحد تتجاوز كل من الرواية التقليدية والرواية التجديدية، ولكن مثل هذا التعايش قد يتحول أحياناً إلى تصادم بين التيار التقليدي المحافظ في الممارسة الروائية ونظيره التجديدي المخترق لثوابت النموذج الأمثل في هذا النوع من الإبداع الأدبي. فأنصار التيار الأول يصرون على مواصلة إثبات وجودهم الأدبي بينما يعمل أنصار التيار الثاني على تكريس هيمنتهم على الساحة الأدبية، وهو صراع

القديم والجديد في الحقيقة، صراع التقليد والتجديد، العراقة والحداثة، الانغلاق والانفتاح، الثابت والمتحول، يأخذ أحياناً أشكالاً سلبية ويكتسب أحياناً أخرى أبعاداً منتجة، عندما يعي بعض أعلام الكتابة التقليدية الروائية ضرورة تطوير أدوات إبداعهم الرواية مواكبة لمتطلبات المرحلة الجديدة واستجابة لمبدأ صيرورة الكتابة السردية[15]. فعدم استقرار هذا النوع الأدبي يعلل عدم ثبات أنماطه وارتحال أشكاله فضلاً عن تجدد أسئلته.

فالاتجاه التقليدي الذي لوّن بدايات الرواية المغاربية توفر على نمطين يعكسان مقوماته الفكرية وخصائصه الجمالية، وهما نمط «الرواية الوطنية»[16]. ونمط رواية السيرة الذاتية[17].

فالنمط الأول، وهو الرواية الوطنية تزامنت نشأته مع حصول بلدان المغرب العربي على استقلالها: حيث عمد كتابه من الرواد إلى «استعادة التاريخ النضالي لحركات التحرير الوطنية، وذلك في صياغة تمجيدية منفعلة بلحظة الاستقلال، وحدث النصر وما تولد عنهما من مشاعر نخوة ورغبة في إثبات مقومات الهوية المستلبة والتعبير عن الموقف السياسي، خاصة إذا ما أدركنا أن هذا الجيل الرائد من كتّاب الرواية المغاربية ذات التعبير العربي قد عايش التجربة الاستعمارية فعاين، أو كابد أشكال من معاناتها»[18]. وهو الجيل الذي نمثل له بكل من: محمد العروسي المطوي ومحمد المختار جنّات في تونس[19]، وعبدالحميد بن هدوقة والطاهر وطّار في الجزائر[20]، وعبدالكريم غلاّب ومبارك ربيع في المغرب الأقصى[21]، ومحمد علي عمر ومحمد صالح الصمودي في ليبيا[22]. وقد استلهم هذا الجيل من رواد الرواية المغاربية عدداً مهماً من موضوعات نصوصهم الروائية من التاريخ النضالي لشعوبهم أو من تجاربهم الذاتية إبّان المرحلة الاستعمارية.

ولئن شهد هذا النمط التقليدي انحساره ثم تلاشيه مع منتصف السبعينات من القرن الماضي. في كل من تونس والمغرب وليبيا فاسحاً المجال للنمط الواقعي في شكليه: النقدي والاشتراكي، فإنه يتواصل في المتن الروائي

الجزائري إلى حد الآن، حيث لايزال موضوع ثورة التحرير يمثل مصدر إلهام للروائي الجزائري[23].

أما النمط الثاني، وهو رواية السيرة الذاتية، فيعكس «تواصلاً عميقاً بين الذاتي والموضوعي والواقعي والمتخيل. وإن كانت الذات تبقى هي موضوع الكتابة ومدارها ويبقى النص يعمل على إيهامنا بواقعيته، وبأن كل ما تتضمنه الرواية يتصل بحياة كاتبها من قريب أو من بعيد»[24]. وهو ما يؤكد أن هذا النمط من الكتابة الروائية يحاول أن يربط باستمرار بين الماضي والحاضر في تعبيره عن أمة مثقفي المغرب العربي بعد أن تم استقلال بلدانهم، والناجمة عن مجمل التحولات والتغيرات التي كانت تشهدها مجتمعات المغرب العربي آنذاك. خاصة بعد أن أخذت البنيات التقليدية المتوارثة والمتقادمة، في التصدع والتلاشي، لتحل أخرى حديثة محلها، فكانت «الكتابة عن الذات بالنسبة للكاتب هي الطريق المتكاملة لتجسيد حضوره»[25].

وقد حاكى هذا النمط الأدبي وهو يتأسس النموذج المشرقي مثلما بلورت سماته المفيدة نصوص «الأيام» و«أديب»، لطه حسين، و«عصفور من الشرق»، و«يوميات نائب في الأرياف»، لتوفيق الحكيم وغيرها من الروايات السيرذاتية الصافية، والتي استدعت في متونها عدداً من المكونات السيرذاتية.

وتعتبر نصوص «الرواية» (1942)، لتهامي الوزّاني و«في الطفولة» (1957)، الجزء الأول، و«في الطفولة» (1968)، الجزء الثاني لعبدالمجيد بن جلون، نصوصاً رائدة في ممارسة هذا النمط من الكتابة الروائية، والذي ستتبلور مقوماته الفكرية وخصائصه الجمالية أكثر من مطلع الثمانينات بأفق تخييلي هو إلى الخطاب الروائي المتنوع أقرب منه إلى الميثاق السيرذاتي الأحادي. وهذا ما جعله يمثل ظاهرة دالة في سيرورة الكتابة الروائية المغاربية. وتجسده جملة من النصوص، هي: «الخبز الحافي» (1982)، و«السوق الداخلي» (1985)، و«الشطّار» (1986)، و«زمن الأخطاء»، (1990)

لمحمد شكري، و«كان وأخواتها» (1986)، و«دليل العنفوان» (1989) لعبدالقادر الشاوي، و«أوراق» (1990) لعبدالله العروي في المغرب الأقصى، على سبيل المثال.

ويبقى هذا الاتجاه التقليدي في نمطيه يتميز بضيق أفق الإبداع إذ لا تتجاوز رؤى أصحابه حدود الانعكاس الذي يعكس فهماً مبسّطاً للواقع ووعياً محدوداً وعاجزاً عن فهم إشكاليات تلك المرحلة الجديدة التي عقبت الاستقلال وتصور السبل الكفيلة بتجاوزها، قصد تحديث المجتمعات المغاربية. وقد أسهم ضعف تقبل القارئ المغاربي لهذا الاتجاه التقليدي في الممارسة الروائية، خاصة في نمطه «الرواية الوطنية». فضلاً عن مجمل التحولات والتغيرات التي بدأت تشهدها أبنية المجتمعات المغاربية في السبعينات، في انحساره ثم تلاشيه بعد زهد كتّابه في مواصلته «وقد أدركوا أن المرحلة التي تسم واقع مجتمعاتهم تقتضي نمطاً آخر من الكتابة، يركز على إشكاليات الراهن، بدل أن يستعيد أمجاد الماضي وبطولاته باستثناء الرواية الجزائرية التي تواصل توظيف هذا الماضي الثوري في متنها الحكائي إلى حد الآن»[26].

وهكذا سيرتحل السرد الروائي المغاربي من أنماط الكتابة لتستعيد الماضي التاريخي لشعوب المغرب العربي في مرحلة النضال التحريري أو التاريخ الفردي ليسير عدد من الكتّاب، إلى أنماط جديدة من الكتابة تركز على إشكاليات الواقع، التي نجمت عن استقلال البلدان المغاربية، تنضوي تحت اتجاه نطلق عليه «اتجاه التحول»، بحكم أنه يمثل تحولاً نوعياً في شكل الممارسة الروائية ويجسد في الآن ذاته، ومن خلال أسئلة متونه الحكائية مختلف التحولات التي بدأت تشهدها المجتمعات المغاربية منذ مطلع السبعينات، ويمثله نمطا: رواية الواقعية النقدية ورواية الواقعية الاشتراكية.

فالنمط الروائي الأول وهو الواقعية النقدية، يتعامل مع الواقع في تحولاته وتغيراته السياسية والاجتماعية المتأزمة في الأغلب، من موقع

المساءلة التي «تطرح قضاياه المستجدة طرحاً إشكالياً يتجاوز الرصد إلى النقد، ويتخلى عن موقف المصالحة فيعلن عن المواجهة التي تعكس علاقة الاختلاف والصدام القائمة بين كتّاب هذه الرواية والواقع، والناجمة عن شعورهم بتعذّر الانسجام معه، اعتباراً لما يشكوه من مظاهر تهافت تتعارض وما يحملونه من قيم، ويتطلعون إليه من أفق وجود أفضل، خاصة بعد أن وجدوا أنفسهم مهمشين لا يضطلعون بالوظيفي من الأدوار، وهم الذين كانوا يتوقون إلى أن يكونوا الطليعة التحديثية في المرحلة التحديثية التي تمر بها مجتمعاتهم وقد تم الاستقلال»[27]. وهكذا فإن التحولات الاجتماعية على مدى السبعينات والثمانينات من القرن الماضي، «قد أشعرت المثقف بأن أفكاره وأحاسيسه وإنتاجه أمور هامشية وأن حرية تعبيره وتفكيره ليست لها أهمية المبادرة الاقتصادية والإنتاج الصناعي والزراعي، فاضطر إلى الدفاع عن كيانه، ورفض المنزلة التي دُفع إليها دفعاً محاولاً تجاوز الشعور بالغربة والقلق والضياع»[28]. وهذا ما يعلل إلحاح كتّاب هذا النمط الروائي الواقعي النقدي، من أمثال: محمد الهادي بن صالح وعمر بن سالم وعبدالقادر بلحاج نصر ومحمد صالح الجابري في تونس، ومحمد زفران ومحمد عز الدين التازي والميلودي شغموم في المغرب الأقصى، وخليفة حسين مصطفى، ومرضية النعاس، وأحمد نصر في ليبيا، على «تعرية جوانب الخلل الاجتماعي والسياسي ونقدها نقداً ينتهي إلى التشهير بها وإدانتها في أغلب الأحيان. وهم يؤكدون على رفضها في صيغ يغلب عليها الموقف الانفعالي من خلال صور من الاحتجاج تدرك مدى السب والشتيمة أحياناً للسلطة، التي تمثل في نظر كتّاب هذه الرواية السبب الرئيسي في تردي الأوضاع وتأزم المناخات الاجتماعية. ومن ثمة فهي المسؤولة في نظرهم عن كل مظاهر التدهور التي تسم واقع مجتمعاتهم»[29]. وهذا المنظور للسلطة، هو الذي يفسر تركين هؤلاء الكتّاب على «تصوير الصراع القائم بين السلطة وبعض الفئات الاجتماعية، ولذلك كثيراً ما نجد تحليلاً لشخصية المثقف ودوره في المجتمع وعلاقاته بالسلطة في لهجة لا تخلو من التشاؤم»[30]. ويكشف هذا النزوع

الانتقادي الذي تحفل به أغلب روايات هذا النمط من تحول في موقف أصحابه من المساندة إلى المعارضة، وعن توقهم إلى التغيير، باعتبار أن «الواقعية في وعيهم، ثم في إبداعهم هي ممارسة تخلط بين الأدب والسياسة، أو تجمعهما في مهمة أولى وأساسية هي تحرير المجتمع»[31].

وتغدو الواقعية وفق هذا المنظور الروائي مرادفة لتغيير الواقع أكثر منها مذهباً جمالياً في الإبداع الأدبي، وهو ما يؤكده الناقد محمد برّادة في قوله: هي القدرة على التقاط الواقع المغربي المتحول وتجسيده وتصويره وجعل الرواية – من ثم – أداة من أدوات تغيير الوعي وطريقة التعامل مع الواقع»[32].

غير أن أغلب كتّاب هذا النمط الروائي «لم يكونوا يرون بوضوح كيف ينبغي حل النزاع، ولم يتمكنوا من النفاذ إلى أعماق التناقض بين العمل ورأس المال ممن أجل اكتشاف الوسائل الحقيقية التي تمكّن من حل هذا التناقض»[33]. وهكذا فإن أغلب روايات هذا النمط الواقعي النقدي تؤكد علامات هذا القصور في الوعي النظري والإجرائي لكتّابها. وقد أفرز هذا القصور رؤى ضبابية لا يمكن أن تشكل البدائل القادرة على حل إشكاليات تلك المرحلة والكشف عن آليات واقع المجتمعات المغاربية الجديد في السبعينات والثمانينات من القرن الماضي. وهو القصور الذي يسم مذهب الواقعية النقدية ذاته بحكم أنه لم يستطع أن يصور القوى المحركة والقادرة على تحقيق – أو المحققة بالفعل – التحولات الاجتماعية التي بلغت طور النضج ولا أن يبرز بصورة تامة الأسباب التي تقود الرأسمالية إلى الإفلاس»[34].

أما النمط الثاني، رواية الواقعية الاشتراكية، فهو يعكس تطوراً في نمط الكتابة الواقعية، وتحول، بتجاوزه الرؤى الفكرية والخصائص الجمالية لرواية الواقعية النقدية، دون أن يتنكر لما حققته من إنجازات أدبية مفيدة أسهمت في ترقية الجنس الروائي، وهو الموقف الذي يعبر عنه الأديب مكسيم

غوركي في قوله: «إننا لا نرفض بأية حال المهمة العظمى التي قامت بها الواقعية النقدية ونقدر إلى أبعد مدى المكاسب التي حصلت عليها في مجال الصياغة وفن الكلمة»[35].

فقد مضى نمط الرواية الواقعية الاشتراكية إلى أبعد من النمط الواقعي النقدي، ومن ثم فقد اختلف عنه بحكم أن نصوصه «لا تكتفي بوعي الواقع، وإنما تحاول أن ترسم أيضاً وعياً بالمستقبل، وذلك اعتماداً على المفهوم العلمي الذي قدّمته النظرية الاشتراكية للتاريخ الإنساني»[36]. فهذه الرواية «لا تقتصر على معرفة العالم وإدراكه بقدر ما تروم إعادة تشكيله وتسعى إلى «أن تثير فهماً وإدراكاً ثوريين للعالم»[37]. وهي تقوم على الصراع الملحمي «ضد النظم الاجتماعية غير العادلة في سبيل إعادة بناء المجتمع لما فيه مصلحة الشعب»[38]. غير أن نصوص هذا النمط الواقعي الاشتراكي تبقى محدودة ضمن المدونة/ الروائية المغاربية، فهي تكاد تقتصر على الجزائر وعلى تجربة الأديب الطاهر وطّار بالأساس، والتي تمثلها روايات: «اللاّز» (1972)، «الموت والعشق في الزمن الحرّاشي» (1980)، الزلزال (1974)، «عرس بغل» (1978). «الحوات والقصر» (1980)، وتجربة في العشق (1989). وهذا ما يفيد أن ممارسة هذا النمط من الكتابة الروائية كان ظرفياً في مسار الرواية المغاربية أفرزته ملابسات مرحلة تاريخية في الجزائر، وسرعان ما تلاشى بزوالها، مما مهّد السبيل للسرد الروائي كي يرتحل إلى آفاق جديدة يسمها البحث والتجريب توقاً إلى أنماط من الكتابة جديدة، هي: رواية التجريب، ورواية توظيف التراث، ورواية الخيال العلمي.

ويتميز هذا الاتجاه التجديدي عن الاتجاهين السابقين «بقيام الكتابة الروائية فيه والأساس على هاجس البحث توقاً إلى تحقيق المغايرة، أسئلة متن وبنية شكل وأنساق لغة وخطاب، وهو ما يجعله فعل في حال تشكل دائم، يسعى إلى أن يكون متكاملاً دون أن يتكامل وذلك من خلال سمة التجديد الملازم له، لأنه يسترجع السابق من النصوص ويحاورها قبل أن ينتهي إلى تدميرها ويقيم على أنقاضها النص الجديد»[39]. فهاجس التجاوز الذي

يتملّك كتّاب هذا الاتجاه التجديدي في الممارسة الروائية المغاربية يتمثل سمة مفيدة من سمات حداثتها، «ويعكس في جوهره نزعة إلى مراجعة السائد من مفاهيم الممارسة الروائية وإعادة النظر في المألوف من أدواتها الفنية وأدوارها ومقاصدها في مرحلة تاريخية تميزت بتحولاتها العميقة وتغيراتها محلياً وعالمياً. وتفاقم التحديات التي أصبحت تشهدها بلدان المغرب العربي على مدى السبعينات والثمانينات، مما يعلل تضخم سؤال الهوية وإلحاحه على هذا الجيل من كتّاب الرواية المغاربية الشبان، وقد تعددت صور انعكاسهم بعد أن أحبط الاستقلال ما كانوا يتطلعون إليه من أفق وجود أفضل، فوجدوا أنفسهم مهمّشين، وهم الذين كانوا يطمحون إلى الاضطلاع فأدوار طليعية في مرحلة بناء مجتمعاتهم وتحديثها زمن الاستقلال، فضلاً عن إحساسهم بتفاقم التبعية الثقافية للغرب، في الفكر المغاربي عامة، وحقل الكتابة الأدبية وبالأساس الرواية»[40].

وقد مثّل كل ذلك حافزاً لهذا الجيل من الكّتاب على تجاوز إشكاليات التغريب، ومسخ مقومات الكيان العربي والهوية الحضارية، بالبحث عن مشروع روائي جديد، يتوق إلى التحديث من خلال التأصيل «ويقتضي استكناه الوجود الحضاري والرجوع إلى التراث بتصور إبداعي»[41]. وهكذا تجاوز كتّاب هذا الجيل أسئلة المتن الروائي المغاربي التقليدية والتي أصبحت في نظرهم متجاوزة فكرياً لبروز أسئلة جديدة ملحة تتجاوز الفردي إلى الإنساني، والمحلي إلى العالمي، ومدارها الكيان والهوية، ومقوماتها قضايا إنسانية وحضارية عامة لكنها متجذّرة نسبياً في الواقع عبر وجدان المؤلف، وفي التراث عبر لغة خاصة كانت تُستعمل في التراث القديم»[42].

ويعد أهم ممثلي هذا الاتجاه: فرج لحوار وصلاح الدين بوجاه وهشام القروي في تونس، ورشيد بوجدرة وواسيني الأعرج في الجزائر، ومحمد عز الدين التازي، وأحمد المديني، والميلودي شغموم، وبنسالم حسين في المغرب الأقصى.

ويشمل هذدا الاتجاه التجديدي ثلاثة أنماط روائية لكل منها مقوماته الفكرية وخصائصه الجمالية ومرجعياته الثقافية والأدبية، وهي: نمط رواية التجريب، ونمط رواية توظيف التراث وأخيراً نمط رواية الخيال العلمي.

يتأسس التجريب على عملية بحث تمثل أولى درجاته، «فبدون بحث لا يوجد تجريب»[43]. وتمثل المغامرة جوهر التجريب الفني بالأساس، وذلك بحكم انبنائه على «نقض المسلّمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة وصياغة السؤال الذي يولّد السؤال وممارسة حرية الإبداع في أحسن حالاتها»[44].

ويقترن التجريب في الرواية، كما في غيرها من الأجناس الأدبية وفنون الإبداع، «بالأسئلة التي تسعى إلى تدمير لسلطة السائد والمألوف الفني ثقافياً واجتماعياً، بالبحث عن إجابات جديدة غير تلك التي جفّت وكَلَّت. إجابات هي أجمل وأعمق لعلاقات الواقع لكنها تحمل أجنّة أسئلة أخرى»[45]، وهذا ما يقتضي من الروائي - وهو يبحث عن الشكل الفني الجيد الذي يحقق له الخصوصية والتفرد المجهود والمجازفة والمغامرة، لأن الاكتمال يكمن أساساً في البحث المتواصل على حد تعبير الناقدة الفرنسية ناتالي ساروت (Nathalie Sauriut)[46].

فالتجريب الذي يمارسه كاتب الرواية، دون أن يدرك مداه «ولا حقيقة ما يبحث عنه»[47]، يؤشر إلى وعي نقدي بفعل الكتابة من خلال مساءلة الذات الكاتب. «وهي الكتابة المساءلة التي تتحول إلى فضاء الكتابة ذاته، فتصبح الكتابة هي التي تسائل ذاتها وأدواتها وشروطها ومقاصدها وهي تتشكل وتكون ذلك البحث المتواصل الذي يسعى إلى تعرية واقع مجهول، وإلى إيجاد هذا الواقع المجهول»[48]، وهكذا «فبقدر ما يكون البحث عسيراً يكون الواقع الذي يستكشفه الكاتب جديداً ويكون شكله جديداً كذلك»[49]. وهو ما يصيّر عمل الروائي معقداً وغامضاً في بحثه الدائم: «عن شيء لا يعرف كنهه، فلا يدّعي تقديم دلالة جديدة يستكنهها بل البحث عن دلالة

هي بعد مجهولة لديه»[50]، وهذا ما يجعل الرواية «بحثاً عن واقع لن يوجد إلا بعد الانتهاء من الكتابة»[51].

ويمثل هذا النمط التجريبي في الكتابة الروائية المغاربية عدد من الكتّاب، نمثل لهم بهشام القروي وفرج الحوار وصلاح الدين بوجاه في تونس، ورشيد بوجدرة وواسيني الأعرج في الجزائر، ومحمد عز الدين التازي والميلودي شغموم وأحمد المديني في المغرب. ولو تجارب هؤلاء الكتّاب منعزلة عن نظيراتها الروائية في المشرق العربي والتي لعب فيها كل من جمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم ويوسف القعب وإدوارد الخراط وهاني الراهب وعبدالرحمن منيف وإميل حبيبي وغيرهم دور الريادة من خلال ما قدموه من جهود روائية أسهمت بفعالية في بلورة أسس التجريب الروائي وتشخيص مقوماته الفكرية والجمالية بأشكال فنية جديدة ومتطورة، بعد أن غدا الشكل الروائي منفذها على أكثر من صعيد.

ويندرج نمط رواية توظيف التراث ضمن هذا النهج التجريبي للممارسة الروائية المغاربية ويمثل نموذجاً دالاً على حداثتها من خلال نزعته التأصيلية لها توقاً إلى إكسابها التفرد والخصوصية، وذلك من خلال التعامل مع التراث على اختلاف مراجعه وتشكّلاته، والذي «يعد أحد مسالك التجريب الروائي التي سلكها عدد من كتّاب الرواية المغاربية منذ مطلع الثمانينات بحثاً عن أفق حداثي في الكتابة يتجاوز المستهلك من أنماط الرواية التقليدية ويحد من سلطة المثاقفة الغربية على تشكلات الكتابة الأدبية في المغرب العربي والروائية منها أساساً. وهذا ما يجعلها تنفتح على أفق باحث عن التمايز عبر المغايرة وعن الخصوصية عبر تجاوز السائد من طرائق التعبير المستحدثة في الغرب، والتي انفتح عليها هذا الجيل من كتّاب الرواية منذ الستينات»[52].

وتنخرط هذه النزعة إلى توظيف التراث ضمن مذهب تحديثي في الكتابة الروائية، «يتوق إلى تحقيق حداثة متنه الحكائي وأنساق خطابه

ومستويات لغته وأسلوبه عبر استرجاع النص التراثي وتمثله بغية البحث فيه ما يمكن أن يستوعب بعض إشكاليات الراهن، ويعبّر عنها بأشكال جمالية جديدة تجذّر الهوية الثقافية والحضارية أمام تفاقم التحديات المعاصرة. وهذا ما يفسر تصدّر المسألة الحضارية بمختلف مكوناتها وأبعادها شواغل كتّاب الرواية المغاربية وهم يتمثلون التراث من منطلق التجاوز عبر التحويل لا المحاكاة، ليعبّروا بذلك عن موقفهم من الكتابة الروائية السائدة، والمجتمع الراهن بوسائط الكتابة ذاتها، توقاً إلى إنشاء النص المتميز الذي يمتلك الخصوصية»[53].

ولئن مثّلت تجربة الأديب التونسي محمود المسعدي المرحلة التأسيسية لهذا النمط من الكتابة الروائية القائمة على توظيف التراث، في روايتيه: «حدث أبو هريرة قال»، و«مولد النسيان»[54]. «فإن امتدادها وتواصلها لم يتمّا إلا منذ مطلع الثمانينات بظهور عدد من النصوص التي نزعت إلى توظيف التراث وأشكاله من وجوه مختلفة ومتعددة، أبانت عن اختلاف وعي كتّابها بالتراث ومنظوراتهم لسبل التعامل معه والإفادة منه في الممارسة الروائية، من خلال دخول ما ينجزونه من نصوص في علاقة صراع مع نصوص أخرى مستمدة من التراث»[55]، وذلك لأن التراث إن هو إلا: «خزّان نصوص لكل ذي وجهة أو منزع لأن يستخرج منه التشابه الذي يبحث عنه لممارسة السجال أو الصراع، ويدعم بذلك مكانته بادعائه تمثيل التراث، وأنّه امتداد له. وبذلك يعمل على تثبيت مشروعية وجوده وشرعية خطابه»[56].

وقد مثلت هذا النمط التأصيلي في الرواية المغاربية نصوص كثيرة على مدى الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي، منها «الحوّات والقصر» (1980) للطاهر وطّار الذي وظّف شكل الأسطورة والعجيب من عوالمها، و«نوّار اللوز» أو تغريبة صالح بن عامر الزوفري» (1983)، لواسيني الأعرج، والذي اشتغل على السيرة الشعبية، متخذاً من تغريبة بني هلال نموذجاً، و«مدونة الاعترافات والأسرار» (1985) لصلاح الدين بوجاه، الذي وظّف شكل

الكتابة التراثية وعدداً من الشخصيات المستلهمة من التراث، فضلاً عن معارضته لغة الإعجاز و«الحيوانات» (1984)، للصادق النيهوم، الذي استلهم شكل حكاية الحيوان، و«الأبله والمنسية وياسمين» (1982)، للميلودي شغموم، الذي اشتغل على شكل الحكاية الشعبية في صيغتها الشفوية وعوالمها العجائبية فضاءات وشخصيات وأحداث ولغة خطاب.

وتتجلى علاقة هذه النصوص وغيرها بالنص التراثي في مختلف تشكّلاته، في ثلاثة مستويات: هي متن الحكاية والخطاب السردي والدلالة في بعديها الفكري والجمالي، «ففي المتن الحكائي تتفق هذه الروايات في استيحائها من المتن التراثي وإن بصيغ مختلفة وبنسب متفاوتة، ولكنها لا تقتصر عليه بل تزاوج بينه وبين مادة حكائية أخرى مستوحاة من الراهن المعيش. وهذا ما يجعل متن الحكاية يتأسس على المراوحة بين التراثي المسعاد والواقعي المتواصل، ومن ثم يضطلع الأول بالوظيفة الرمزية المتصلة بالثاني، والمحيلة إليه بشكل موح لا متعين يتوخى التلميح لا التصريح»[57]. وهو ما يجعل هذه النصوصً في جدل متواصل مع النصوص التراثية التي تستعيدها وتتمثلها في عملية تشكلها الروائي، إذ بقدر ما تسترجع النص التراثي وتتفاعل معه «فإنها تعمد إلى مفارقته من خلال إعادة بنائه. وبقدر ما تحاكيه فإنها تسعى إلى تحويله ومعارضته. وهو ما يمثل سبيلها إلى إنتاج نص جديد دلالياً باعتبار أنّ تقاطع هذه النصوص الروائية مع النص التراثي دلالياً. لا يحول دون تجاوزها له واكتسابها دلالات جديدة تقترن بالمعاصرة، غير أنها تبقى تمثل جدل التفاعل معه ومع الواقع الذاتي لكتابها وعصرهم الراهن، وهي تعبر بذلك عن جدل الإبداع الروائي في تفاعله مع التراث والواقع، فتستمد إبداعيتها ومن ثم خصوصيتها بما تشتقه لنفسه من مسالك تعبير عن هذا التفاعل وما تستحدثه من خلال من طرق كتابة تتوفر على المغايرة للسائد»[58].

أما النمط الثالث الذي ينخرط ضمن هذا الاتجاه التجديدي في الرواية المغاربية فهو رواية الخيال العلمي التي تتأسس على منجزات العلم

الحديث في شتى مجالات الحياة. «فقد أنار العلم خيال الكتّاب وحفزهم على البحث قصد إيجاد نو ع من المعادلة أو تحقيق نوع من المصالحة بين الأدب والعلم اللذين يعتقد الكثيرون أن ثمة تعارضاً بينهما، باعتبار الأول يقوم على الخيال بينما لا يتأسس الثاني إلا على التجربة والاستقراء فاستنباط قوانين محددة، وهو ما جعل أدب الخيال العلمي نوعاً من التوفيق بين هذين النمطين من النشاط البشري: الأدب والعلم»[59]. وأصبح أدباء الخيال العلمي – خاصة منذ النصف الثاني من القرن العشرين – يتوفرون على ثروة علمية تمثل مراجعهم الأساسية في الكتابة، ينطلقون منها إلى استشراف آفاق علمية وفضاءات كونية أرحب، وهو ما يؤشر إلى نوع من التفاعل بين الأدبي والعلمي. فكما أن العلم قادر على إبداع آثار أدبية في شكل تراكيب ذات مفاهيم خاصة نتصورها، كما هو قادر على إبداع آثار تكنولوجية»[60]؛ كما أن أدب الخيال العلمي «وإن كان ينبني كلياً على الخيال القائم على بعض الكشوف العلمية، قد توصّل هو بدوره إلى أن يتنبأ للعلم بعدد من الاكتشافات كهبوط الإنسان على سطح القمر وغيرها من مظاهر التقدم العلمي الحديث، وهو ما أهله كي يصبح نمطاً مستقلاً – أو يكاد – عن أنماط الأدب المعاصر، فضلاً عن احتفاء الفنون الأخرى به، وفي مقدمتها فن السينما»[61].

وقد اقترن ظهور أدب الخيال العلمي بنظرة سلبية تجرّده من كل قيمة فكرية وجمالية، معتبرة إياه أدباً هامشياً وساذجاً، وهو ما يعلل قلة العناية التي لقيها من القرّاء والنقّاد على حد سواء، وتعود في جوهرها إلى أن الكثيرين كانوا فيما قبل ينظرون إليه على أنه قصص ذات طابع صبياني ساذج وأن شخصياته غير مرسومة وأقل نضجاً وأن الكاتب يكتبها ساعياً إلى تحقيق إثارة القارئ وجذب خياله إلى أبعد حد ممكن. وكان بعض القراء ينظرون إليه نظرتهم إلى الأدب البوليسي، ويعاملون كتّابه بنفس النظرة التي ينظرون بها إلى أدب الروايات البوليسية المعروفة تحت اسم (Polano) والمنشورة في سلسلة الكتب السوداء (Selie noive)[62].

ويعود الفضل في ظهور هذا النمط من الكتابة الروائية إلى الغرب الأوروبي من خلال جهود عدد من الكتّاب الروّاد، نذكر كيبلر (Kibler)، وأرمانوس داروين (Ermanus Darwin)، ودانيال ديفو (Daniel Difoe)، وإدغار آلان بو (Edgard Alain Poe)، وجول فيرن (Juleo Verne)، وهربرت جورج ويلز (Herbert Georges Wills) وساموئيل جونسون (Samuel Johnson) وغيرهم. بدأ كلاسيكياً في القرن السابع عشر، من أهم سماتها الرحلات التي يقوم بها الأبطال المغامرون إلى كل الأماكن بواسطة السفن والغواصات والطائرات والمناطيد. ثم انتقل إلى الولايات المتحدة الأمريكية في الثلاثينات من القرن الماضي، دون أن يتميز بالكثير من الإضافة والجدة، حيث ظلت الموضوعات هي نفسها، وإن تغيرت طرق معالجتها. وبدأ يشهد الكثير من العلامات الدالة على نضجه بعد الحرب العالمية الثانية، حيث عمد الكتّاب إلى مزيد من الإيغال في الخيال إلى آفاق يصعب تصورها.

انتقل نمط رواية الخيال العلمي إلى الأدب العربي الحديث عن طريق الغرب في غضون العقد الرابع من القرن الماضي، فكان غريباً عن الذهنية السائدة في المجتمعات العربية، رغم ما أدركه من انتشار في الغرب يعكس رفيع المنزلة التي أصبح يشغلها ضمن سائر الأجناس الأدبية والحظوة التي يتمتع بها لدى القراء. فنصوصه ضمن المدونة الروائية العربية الحديثة والمعاصرة لا تكاد تذكر، نمثل لها بـ «رحلة إلى الغد» (1958)، وتقرير قمري (1972) وشاعر على القمر (1972) لتوفيق الحكيم، والميت والحي (1972) لسعد مكاوي، وقاهر الزمن (1972) و«سكان العالم الثاني» (1972) لنهار شريف، مما يدل على العلامة الهزيلة بين كتّاب الرواية العرب وأدب الخيال العلمي، باعتبار أن مقارنة رصده برصيد الرواية العربية يؤكد عمق الهوة القائمة بين الرواية جنساً أدبياً والخيال العلمي نمطاً أدبياً.

ولا تكاد الرواية المغاربية تختلف عن نظيرتها المشرقية في قلة نصوص رواية الخيال العلمية مقارنة بالمدونة الروائية المغاربية التي تتجاوز الستمائة

نص، إذ لا نجد إلا ثلاث روايات تنتمي إلى هذا النمط من الكتابة الأدبية، هي: «إكسير الحياة»، (1974) لمحمد العزيز الحبابي و«الطوفان الأزرق» (1976)، لأحمد عبدالسلام البقالي، و«سندباد الفضاء» (1978) للطيب التريكي، وهو ما يؤكد عرضية وجود هذا النمط ضمن تيار التجريب في الكتابة الروائية المغاربية.

غير أن ارتحالات السرد الروائي المغاربي تتجاوز النمط السردي إلى المتن السردي الذي شهدت أسئلته الكثير من التحولات الناجمة عن تغيرات واقع المجتمعات المغاربية منذ الاستقلال إلى الآن.

2 - تحوّلات الواقع: مدارات المتن السردي:

إن البحث في أسئلة المتن الروائي المغاربي في ضوء المراحل التي مرت بها بلدان المغرب العربي على مدى النصف الثاني من القرن العشرين، يكشف عن جدلية التفاعل بين الواقع المغاربي في تحولاته المتأزمة - في الأغلب - والمتون الحكائية للرواية المغاربية، فكلما تحولت أبنية الواقع إلا وأنتجت أسئلة متن حكائي جديدة، تعبر عن إشكاليات المرحلة.

فلئن مثّل التاريخ النضالي لشعوب المغرب العربي الإشكالية الأساسية في المتن السردي المغاربي قبل السبعينات في كل من تونس والمغرب الأقصى وليبيا، فإن التحولات التي شهدتها مجتمعات المغرب العربي على مدى العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين في جميع أبنيتها، «جعلت الإشكاليات التي تطرحها نصوص هذه الرواية للمعالجة والتعبير عن الموقف، تتعدد وتتنوع في شكل من التوالد الذي يعكس مدى التطور التاريخي والفكري الحاصل في البلدان المغاربية مع مراعاة نوع من التفاوت بينها ينعكس في وعي كتّاب الرواية، اعتبار الكون الممارسة الروائية لا تنهض على تاريخ الذات الكاتبة، فحسب، وإنما تعبر كذلك عن قضايا المجتمع وملابسات المرحلة التاريخية»[63].

ولمّا كانت هذه المرحلة متماثلة – أو تكاد – في بلدان المغرب العربي، فإن أسئلة المتن السردي التي عبّرت عنها الرواية المغاربية من خلال القضايا التي أثارتها والمواقف التي صاغتها تكاد تكون واحدة، بحكم تشابه الظروف الذاتية لكتّابها والموضوعية لشعوب المغرب العربي.

وأمام تعدد أسئلة المتن الحكائي المغاربي وتنوعها على مدى العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، فضلاً عن تداخلها مع بعضها البعض، فإننا قمنا بحصرها وتصنيفها حتى نحد من تشابكها وذلك بالتركيز على مجمل الإشكاليات التي بدت لنا أساسية في تشكيل المتن السردي المغاربي والتعبير عن شواغل كتّابه وعرض مواقفهم، وذلك ما تكشف عنه نصوصهم من تفاوت في درجة الوعي، واختلاف في الاهتمامات الفكرية والانتماءات الإيديولوجية والممارسات الحياتية.

وتشكل *العلاقة مع الغرب* إحدى الأسئلة المركزية للسرد الروائي المغاربي وتشغل حيّزاً مهماً ضمن شواغل كتّابه في مختلف المراحل التي مرت بها هذه الرواية منذ التأسيس ثم التحول فالتجريب. وهو ما يعلل تعدد المنظورات التي طرحت في ضوئها هذه القضية، ومن ثمة تنوع المواقف التي عبّرت عنها نصوص هذه الرواية وهي تعالج هذه الإشكالية وتوحد مختلف أبعادها الماضية منها والحاضرة وتحاول استكشاف أفق هذه العلاقة المحتمل في الزمن المستقبل.

ففي روايات المرحلة التأسيسية التي اقترنت بحصول بلدان المغرب العربي على استقلالها «اتخذ الغرب صورة المستعمِر الذي يمارس شتى أشكال القهر والاستلاب على الشعوب المغاربية ومن ثمة كانت العلاقة التي صورتها نصوص هذه الرواية في الخمسينات والستينات وبالأساس في كل من تونس والمغرب الأقصى. والسبعينات والثمانينات في الجزائر، علاقة تقوم على الصراع بين غرب مستعمِر ومغرب عربي مستعمَر وثائر من أجل التحرّر»[64].

وقد احتفى كتّاب هذه الرواية بالنصر الذي حققته شعوبهم بحصولها على الاستقلال «في نزعة تمجيدية ترك الماضي التحرري لشعوب المغرب العربي بؤرة انتصارات جماعية، مما جعل الهاجس التاريخي مهيمناً على هذه الرواية من حيث المضمون من خلال الإحالة على واقع غدا اليوم تاريخياً ولكنه لايزال يفعل في حاضرنا بصورة أو بأخرى»[65]. وينغلق أفق هذه العلاقة مع الغرب في نصوص هذه المرحلة التاريخية عند اللحظة المشرقة التي يمثلها الاستقلال، ليكتسب أبعاداً جديدة في روايات السبعينات والثمانينات، «بعد أن تحولت العلاقة مع الغرب إلى مدار مساءلة وأفق مجادلة تجلت معالمها بالأساس في إلحاح لأغلب كتّاب هذه الرواية المغاربية على إشكالية الهوية من خلال البحث والتساؤل عن السبل الكفيلة بإثباتها. وقد تعددت مظاهر انكسار الذات بعد أن أحبطت الكثير من التطلعات التي كانت تتوق إليها محلياً وقوميا»[66]. غير أن اختلاف المواقف وتباينها إزاء السبل الكفيلة بمعالجة هذه المسألة، حال دون التوصل إلى تصور واضح، مما يعلل الطابع الذهني الذي هيمن على النصوص التي تناولت هذه الإشكالية الحضارية.

وتشكل السياسة بدورها سؤالاً مهماً من أسئلة المتن الحكائي المغاربي حيث يهيمن الطابع السياسي على إشكاليات هذه الرواية وعوالمها، مما يفيد أن السياسة تمثل هماً كبيراً يتصدر شواغل كتّاب الرواية المغاربية، وهو ما يفصح عنه الأديب الجزائري الطاهر وطّار على سبيل المثال، في قوله: «السياسة.. هي الصدى الوحيد لهمومنا الباطنية والعلنية.. هي هم كبير.. مثل الحب، الموت، الخبز.. العلاج..»[67]. وهذا ما يعلل تميز عدد مهم من الروايات الواقعية النقدية والاشتراكية بطرحها الإشكالي للقضايا السياسية في البلدان المغاربية «وملامستها ملامسة تختلف من حيث العمق ودرجة الرفض والتحدي من كاتب إلى آخر، إلا أنها تعبر بشكل مباشر حيناً وضمني أحياناً أخرى، عن خيبة الأمل التي انتابت الذوات الكاتبة والفئات الشعبية على حد سواء، إزاء سلطة الاستقلال وممارساتها في مرحلة السبعينات

والثمانينات بالأساس، والتي شهدت تهافت الواقع السياسي وتدهور الأصيل من القيم والمبادئ والشعارات التي كانت تتبناها ثورات التحرير الوطني، مما جعل تطلعات البورجوازية الصغيرة التي ينتمي إليها أغلب كتّاب هذه الرواية تجهض، بعد أن سرق «الاستقلال ابن ....» على حد تعبير أحدهم»[68]، أحلامهم، فوجدوا أنفسهم طبقة مهمّشة بعد أن كانوا يتطلعون إلى القيام بدور الطليعة في مرحلة تحديث المجتمعات المغاربية وإرساء مؤسساته السياسية والدستورية وغيرها. وهو الأمر الذي يعلل توتر العلاقة بين هذا الجيل من كتّاب الرواية والسلطة. وقد اتخذ هذا التوتر أشكال الرفض والإدانة للسلطة، وجوداً وممارسات من خلال تعرية مظاهر تهافتها، لأنها تمثل في نظر أغلبهم العائق الكبير أمام المشروع الاجتماعي الذي كانوا يتطلعون إليه بعد أن تحقق مشروع التحرر الوطني»[69]. ويذهب الكثير منهم إلى اعتبار السلطة امتداد للمتستعمِر الأجنبي في قهره وقمعه. ومن ثم اعتبار الاستقلال استعماراً جديداً، بسبب انفراد السلطة بالحكم وجنيها ثمار الاستقلال وإخلافها كل الوعود التي قطعتها على نفسها لشعوبها، وهو ما يبعث على الاعتقاد أن ثورات التحرير التي كانت تخوضها هذه القيادات ضد الاستعمار، لم تكن في الحقيقة من أجل تحرير شعوبها المضطهدة، وإنما من أجل الحكم وما يوفره من جاه ومال وشهرة، وذلك ما يعلل تأجيل المجتمع الديمقراطي إلى أجل غير محدد، وتعمّدها مصادرة الرأي المعارض. وهو القمع الذي يتخذ أشكالاً متعددة، وأبعاداً متنوعة في نصوص الرواية المغاربية، إذ يمثل واقعاً رهيباً يدمر الفعل وإرادة الفعل معاً، ويجرّد الكيان من كل معنى. غير أن المواقف المعبر عنها إزاء تهافت الواقع السياسي في بلدان المغرب العربي، على مدى العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين بالأساس، لا تتجاوز في أغلبها حدود الاحتجاج على السلطة، في خطاب تطبعه الذاتية والانفعال، ويفتقد تصور البديل الممكن والكفيل بتغيير أوضاع الشعوب المغاربية نحو الأفضل.

وقد مثّل *الصراع الاجتماعي* بين الفئات المكونة للتركيبة الاجتماعية

في بلدان المغرب العربي إشكالية فكرية تميزت بحضور مكثف ومتواتر في أغلب نصوص الرواية المغاربية، والواقعية منها بالأساس في نمطيها النقدي والاشتراكي، واللذين قاما برصد مظاهر الصراع الاجتماعي المختلفة وتصوير شتى انعكاساته على واقع الفرد والجماعة.

ولئن تعددت طرائق كتّاب الرواية المغاربية في صياغة تجليات هذا الصراع «فإن منظوراتهم لراهن هذه الإشكالية ورؤاهم لأفقها المستقبلي تأتلف، أو تكاد – حول رفض الواقع الكائن وما ينبني عليه من علاقات غير متكافئة ولاإنسانية بين الفئات الاجتماعية. وهي علاقات ناجمة عن تناقض المصالح بينها، مما يشكل الجانب الدرامي الذي يستمد منه نمط الكتابة الواقعية تميزه..»[70]. وينزع كتّاب هذا النمط الواقعي إلى إدانة الطبقة البرجوازية التي يرونها السبب في تردّي الأوضاع الاجتماعية للفئات الشعبية، دون أن يقدموا تصورهم للبديل والبدائل الكفيلة بتجاوز مظاهر التأزم الناجمة عن مثل هذا الصراع الاجتماعي الذي عرضه كتّاب هذه الرواية الواقعية من «منظور رؤية ثنائية طرفاها الفقر والغنى، يقع في ضوئها رصد مظاهر التناقض الطبقي وانعكاساته في النفوس والسلوك، ومن ثمة في العلاقات الطبقية»[71]. وينضاف إلى ذلك تفسير هؤلاء الكتّاب التفاوت الاجتماعي بـ «سياسة تركيز وسائل الإنتاج في أيدي أقلية من الناس...»[72]. وهكذا فإن علاقة الطبقة البرجوازية بالسلطة لم تعد قائمة على المساندة المادية فحسب، بل تحولت إلى تواطؤ ضد الفئات المستضعفة والمقهورة. غير أن الموقف الروائي «ينتهي إلى التبرير والانهزام أمام الصراع الاجتماعي القائم. فإذا كان الواقع غير قابل للتحول القريب، فإن الأبطال يحتفظون مع ذلك بعدائهم للقيم السلبية فيه»[73]. ولذلك نرى أن الصراع الاجتماعي الذي يتم رصده في هذه الروايات لا يؤدي في مداه البعيد إلى العودة إلى نقطة البدء، ولكنه يبقى مفتوحاً ضمنياً على ما يمكن أن يأتي به المستقبل.

وتمثل *إشكالية الأرض* وحيازتها من قبل فئات إقطاعية وأخرى وصولية وانتهازية زمن الاستقلال، إحدى القضايا الأساسية للرواية المغاربية،

حيث شغلت عدداً مهماً من كتّابها زوايا النظر إليها ورصد أبرز انعكاساتها في ضوء الصراع الاجتماعي القائم، في مجتمعات مغاربية يحتد فيها التفاوت الطبقي، ولايزال يهيمن عليها طابع النشاط الفلاحي، مما يجعل أسطورة الأرض تكتسب أهمية بالغة في حياة الفرد والمجتمع.

ولئن عمدت نصوص الرواية الوطنية التي عالجت هذه القضية إلى «تناوله من زاوية الصراع مع المستعمر في سياق رصدها للعلاقة بين الفلاح المغاربي والمعمِّر الأجنبي دون أن تحدد موقفها واضعاً من أفق هذا الصراع، فإن الروايات الواقعية ذات الطابع الانتقادي أو المذهب الاشتراكي، التي عالجت هذه القضية، قد ربطتها بجذورها التاريخية ورصدتها في ضوء التحولات الاقتصادية والاجتماعية التي كانت تشهدها بلدان المغرب العربي على مدى السبعينات والثمانينات بالأساس، وفي ضوء العلاقات الجديدة التي أقامتها مع الغرب الأوروبي»[74].

فقد ركّزت روايات هذا النمط من الكتابة الواقعية على إشكالية حيازة الأرض بالطرق غير الشرعية من قبل الإقطاعيين الكبار الذين تواطؤوا مع الاستعمار، أو من قبل التجار الكبار الذين لم تكن لديهم علاقة قوية بالأرض أو من قبل أفراد من السلطة الحاكمة استخدموا نفوذهم للاستحواذ على إقطاعات كبيرة، مما يدل على أن قضية الأرض لم تجد حلها العادل بحصول بلدان المغرب العربي على الاستقلال، «فحيازة بعض الأفراد للأراضي الخصبة وإبعاد الفلاح التقليدي – مالك الأرض الحقيق – خلق هذا كله وضعاً مشابهاً للعلاقات القديمة بين المغربي مالك الأرض والمستعمِر»[75].

وقد عمد كتّاب الرواية الواقعية إلى تعرية هذا الوضع الجديد الذي برز في مرحلة الاستقلال بأشكال مختلفة، من ذلك تناول الأديب الراحل عبدالحميد بن هدوقة قضية الأر بالتوازي مع قضية المرأة، مما جعل تحرير الأرض ينهض معادلاً لتحرير المرأة، مبيناً أن الاستقلال لا يكفل وحده تحرير الأرض، لأن بقاء الإقطاع يعني استمرار شكل من أشكال الاستغلال

والسيطرة، واعتبار أن «ادعاء تحرير المرأة مع بقاء علاقة الإقطاع لا يمكن أن يثمر حرية لا للمرأة ولا للرجل»[76]، مما يفيد أن قضية الأرض لا يمكن أن تجد حلها في نظر عبدالحميد بن هدوقة إلا في إطار تصور بؤري يمثله النموذج الاشتراكي. وهو ذات التوجه الذي يؤكده الأديب الطاهر وطّار في روايتيه: «الزلزال» (1974)، و«العشق والموت في زمن الحرّاشي» (1980)، حيث طرح إشكالية الأرض في ضوء منظوراته الإيديولوجية ذات التوجه الاشتراكي، والتي تجسدت في إيمانه بكل المنجزات الديمقراطية التي تحققت في جزائر السبعينات، ومنها الثورة الزراعية بالأساس، وبذلك فقد عالج قضية الأرض من زاوية الصراع الاجتماعي بين طبقة الإقطاع التي تعادي الاشتراكية والقوى التقدمية التي تمثل الطليعة الثورية لجزائر اشتراكية متحررة من كل تبعية رأسمالية.

وصفوة القول، «إن قضية الأرض إن وجدت حلها في رواية الواقعية الاشتراكية في إطار ثوري مثلته الثورة الزراعية في الجزائر، فإنها بقيت تبحث عن حلها العادل دون أن تدركه في نصوص رواية الواقعية النقدية والتي عالجتها في ضوء الصراع الاجتماعي الذي يبقى فيه ميزان القوى غير متكافئ بين الفئات المتناحرة، لأن الفوارق مافتئت تتسع بين الطبقة البورجوازية وسائر الفئات الاجتماعية الأخرى، المستغلَّة والمهمَّشة»[77].

وأخيراً سجلت قضية *المرأة* حضوراً بارزاً ضمن أسئلة المتن الروائي المغاربي، مما يدل على المنزلة المهمة التي تحظى بها ضمن شواغل كتّاب هذه الرواية، والتي يعبر عنها الكاتب الجزائري رشيد بوجدرة في قوله: وأنا واع أن الطاقات الموجودة لدى المرأة العربية سوف تنفجر يوماً، وإذا ما تفجّرت فسوف يربح المجتمع العربي نصفه المفقود، إلى يومنا هذا ولسوف تكون الثورة النسائية التي سينتفع بها الرجل قبل غيره»[78].

وقد عرضت نصوص الرواية المغاربية المرأة من خلال عدة نماذج تعكس حقيقة أوضاعها من حيث الانتماء الطبقي، وطبيعة الدور الاجتماعي

الذي تقوم به في مجتمعات مغاربية لاتزال بنية أفرادها الذهنية محافظة وتقليدية في نظرتها للمرأة وتعاملها معها وتصور دورها. فنموذج المرأة التقليدية يعكس تمكن الفكر الخرافي منها بحكم جهلها وأميتها ويتحدد دورها في الإنجاب وخدمة الزوج والأسرة طيّعة ومستسلمة. أما نموذج المرأة المثقفة فيهيمن على سائر النماذج النسائية التي عرضتها نصوص الرواية المغاربية، وإن تفاوتت درجة تعليمها وتعددت تبعاً لذلك الأدوار التي تمارسها، فنجد نماذج الطالبة والمدرّسة والصحفية والموظفة والطبيبة، وهي الأدوار التي أصبحت تضطلع لها المرأة زمن الاستقلال بعد أن كانت حكراً على الرجل أو تكاد.

وقد صور العديد من النصوص الروائية الوضع المتأزم الذي تعيشه هذه المرأة المثقفة، في مجتمع ذكوري، وعرض مختلف أشكال الصراع التي تخوضها من أجل إثبات ذاتها وتأكيد كيانها وقدرتها على الفعل. والتحرر من كل القيود التي يفرضها عليها المجتمع، تقول دليلة بطلة رواية «بان الصبح»، لعبدالحميد بن هدوقة، راسمة معالم مأساتها أنثى: «وضعي كامرأة في مجتمع رجال هو الذي يحزنني... مأساتي أنني أحيا في مجتمع الرجال: الصديق رجل.. الأب رجل، الأخ رجل، الزوج. حتى بائع الخبز رجل، ليس سوى الرجال.. أأنا حقاً أنثى؟ وأتذكر بوجع: أنثى بدون رصيد»[79]. وهو ما يفيد أن هذا الصنف من المرأة المثقفة ينطلق في صراعه مع سلطة الرجل والمجتمع، بغية تجاوز قهره واستلابه من مبدأ الإيمان والحرية، سبيل إثبات الكيان وتحقيق وجود أكثر تكامل «وهذه الحرية هي التي منحت المرأة القدرة على المجاهرة والرأي المخالف في مجتمع لم يتعود أن يراها جريئة»[80]. وتبقى رغم أشكال رفضها وتمردها على كل المعوقات التي تحول دون تحررها وتجسيدها الكيان المستقل، كائناً ضعيفاً من خلال تحملها تبعات ينتجها حضور الرجل وكذلك عوامل غيابه، فتجد نفسها موضوع خيانة أو اغتصاب، وإهانة أو هجر.

كل ذلك يعكس وضع المرأة المغاربية الإشكالي والمتأزم، مع الإقرار بنوع من التفاوت بين بلدان المغرب العربي: وهو وضع لا يعكس حقيقة ما تدعيه المجتمعات المغاربية من تطور في الموقف من المرأة ولأدوارها في الموحلة الراهنة.

وتنضاف إلى مجمل هذه الإشكاليات التي انبنت عليها أسئلة المتن السردي المغاربي، أخرى عبرت عنها رواية التجريب مدارها فعل الكتابة ذاته ومداها النص الروائي في كليته. وهي أسئلة تسائل فعل الكتابة من جهة، وشروط الرواية وأدواتها من جهة ثانية عبر أشكال من المحاورة والمعادلة التي ينجزها الكاتب بينه وبين نصه الروائي عبر محاورة شخوصه وقد تحوّل إلى شخصية روائية، ثم بينه وبين قارئه وقد تحوّل هذا الأخير إلى إحدى الشخصيات الروائية، متجاوزاً بذلك سلبية الحضور الوهمي خارج النص في الكتابة الروائية التقليدية، مما يفيد تحولاً نوعياً في الممارسة الروائية، بحكم أن الرواية لم تعد تُكتب وإنما تَتَكَتِب، أي تنجز فعل كتابتها بنفسها، مسائلة أبنيتها السردية التي تحولت من الاتساق إلى التشظي، وأنساق خطابها السردي الذي تحول من التوجه إلى التعدد، ولغتها السردية التي تحولت هي الأخرى من الإبلاغ إلى الإبداع.

❖ ❖ ❖

إن التحولات التي شهدها السرد الروائي المغاربي على مدى النصف الثاني من القرن العشرين، في اتجاهاته وأنماطه وأسئلة متنه الحكائي، هي بالأساس نتاج التحولات التي شهدتها مختلف أبنية المجتمعات المغاربية: السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مما يؤكد جدلية العلاقة بين الواقعي في مختلف تشكلاته والروائي في مختلف أشكاله الجمالية وإشكالياته الفكرية. وهو ما يجعل التعالق وثيقاً بين كتّاب الرواية المغاربية وإشكاليات مجتمعاتهم التي يطبعها التأزم في مرحلة تاريخية معاصرة تتضخم فيها التحديات التي تواجه شعوبهم، مهدرة الهوية والكيان

والاستقلال، مما يجعل فعل الكتابة لديهم سبيلاً إلى إثبات الهوية الفردية والجماعية، وعاملاً من عوامل تأصيل الكيان وشكلاً من أشكال المحافظة على الاستقلال والتعبير عن موقف الرفض لكل أنواع التبعية الغربية. إنه فعل وجود يمارس على رمال متحركة في واقع مأزوم، وفي ذلك تكمن بلاغة حداثته.

الهوامش

1) يمكن أن نمثل للمجلات المغاربية التي أسهمت في ترجمة الأدب القصصي والروائي الغربي إلى اللغة العربية، بمجلة «العالم الأدبي»، (التونسية) التي أسسها الأديب الصحفي زين العابدين السنوسي (1898-1965)، التي قامت بنقل الكثير من نصوص الأدب الغربي في أكثر من لغة ونشرتها في شكل مسلسلات.

2) تُمكن الإشارة على سبيل الذكر لا الحصر إلى جهود كل من عبدالفتاح كليطو وسعيد يقطين ورشيد بنحدو ومحمد مفتاح وحسن بحراوي وسعيد علوش وغيرهم في المغرب الأقصى، وأيضاً إلى جهود توفيق بكار في تونس.

3) تشكو أغب محاولات روّاد الرواية المغاربية من عدة مظاهر قصور فني تعكس افتقادهم الوعي النقدي بشروط كتابة هذا الجنس الأدبي، ونمثل لها بنصوص: محمد العروسي المطوي: «ومن الضحايا» 1956، في تونس، وعبدالمجيد الشافعي: الطالب المنكوب، 1951، ونور الدين بوجدرة: الحريق، 1957، في الجزائر وآمنة اللوّة: الملكة خناثة، 1954، وأحمد عبدالبقالي: رواد المجهول، 1956، وسلاسل الذهب، 1957 في المغرب الأقصى، ومحمد فريد سيالة: اعترافات إنسان، 1961، في ليبيا.

4) نلمس أصداء تأثر النماذج البدئية المغاربية بكتابات جرجي زيدان التاريخية، في نصوص: «غادة أصيلا»، 1950، لعبدالعزيز بن عبدالله، «سليل الثقين»، 1950، لتهامي الوزاني، والملكة خُناثة، 1954 لآمنة اللوّة، و«وزير غرناطة»، 1960 لعبدالهادي بوطالب، في المغرب الأقصى، وبرف الليل، 1961، للبشير خريف في تونس ونلاحظ تأثير نمط السيرة الذاتية الذي ظهر في المشرق العربي مع نصوص «الأيام» (1929)، لطه حسين، و«إبراهيم الكاتب» (1931)، وإبراهيم الثاني (1932)، لإبراهيم عبدالقادر المازني، وغيرهما من الكتّاب المشارقة، في عدد من النماذج الأولى للكتابة الروائية المغاربية، منها: «الزاوية»، (1942)، لتهامي الوزاني، و«في الطفولة»، (الجزء الأول)، (1957)، لعبدالمجيد بن جلّون، في المغرب الأقصى، و«الطالب المنكوب»، (1951) لعبدالمجيد الشافعي في الجزائر.

أما تأثر رواد الرواية المغاربية بأعلام الرواية الواقعية، كنجيب محفوظ ويحيى حقي وتوفيق الحكيم، فيتجلّى على سبيل المثال في نصوص: «الدفلة في عراجينها»، (1969)، و«حب درداني»، (1980) للبشير خريف في تونس، و«الطيبون»، (1971)، لمبارك ربيع في المغرب، و«روح الجنوب»، (1971) لعبدالحميد بن هدوقة في الجزائر، و«اسكمبيل بسته»، (1973)، لمحمد صالح القمودي في ليبيا وغيرهم.

5) انظر على سبيل المثال:

– محمد عز الدين التازي: الواقعي والمتخيل من خلال علائق البحث النظري والكتابي في الرواية المغربية ضمن كتاب: الرواية العربية واقع وآفاق. دار ابن رشد، بيروت، 1981.

– محمود طرشونة: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، بيت الحكمة، تونس، 1993، ص 153.

6) بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تونس 1999، ص 24، وما بعدها.

7) المرجع نفسه، ص 16-17.

8) يذهب عدد من النقاد التونسيين إلى اعتبار نص «الدفلة في عراجينها»، 1969، للأديب البشير خريف، الرواية الفنية الأولى في تونس، وإن كان البعض الآخر يرى في روايتي «حدث أبو هريرة قال». و«مولد النسيان»، رمز البداية الأولى للرواية التونسية، وتوجد رؤى أخرى نقدية تحدد أزمنة أخرى لنشأة هذا الجنس الأدبي في تونس.

أما في المغرب الأقصى فتتعدد أيضاً منظورات تحديد زمن نشأة الرواية المغربية، ومن ثم تتعدد النصوص الممثلة لكل بداية، انظر:

– إدريس الناقوري، المصطلح المشترك، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1985، ص 22 وما بعدها.

– محمد عز الدين التازي: الواقعي والمتخيل من خلال علائق البحث النظري والكتابي في الرواية المغربية، مجلة«الآداب»، 1978.

– أحمد اليابوري: تكوّن الخطاب الروائي: الرواية المغربية نموذجاً، مجلة «آفاق» (المغربية)، العدد 3-4 – دجنبر – 1984 ص 13-14.

9) تعد رواية: «ريح الجنوب»، (1871)، لعبدالحميد بن هدوقة، البداية الخفية للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، أما في ليبيا، فتعتبر رواية، «أقوى من الحرب»، (1972)، لمحمد علي عمر أوّل نص روائي ليبي.

10) تتميز الرواية الموريتانية بقلة نصوصها مقارنة بالإنتاج الروائي لسائر البلدان المغاربية، ويعد نص: «الأسماء المتغيرة»، (1981)، لأحمد ولد عبدالقادر باكورة هذا الجنس الأدبي في موريتانيا.

11) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 49.

12) محمد الدغمومي: الرواية المغربية والتحول الاجتماعي، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ط 1، 1991، ص 69.

13) يثبت رصدنا للمدونة الروائية المغاربية أن أغلب كتّابها قد مارسوا الكتابة القصصية أساساً والشعرية قبل أن يتحولوا إلى تجريب الرواية، ونمثل لهم بعمر بن سالم ومحمد الهادي بن صالح وفرج الحوار وصلاح بوحبان في تونس، وبالطاهر وطّار وعبدالحميد بن هدوقة وواسيني الأعرج في الجزائر وبمحمد عز الدين التازي وأحمد المديني في المغرب، وأحمد ولد عبدالقادر في موريتانيا.

14) يتوزع الإنتاج الروائي بين الأقطار المغاربية، كالآتي:

- تونس: 232 رواية.
- الجزائر: 225 رواية.
- ليبيا: 105 رواية.
- المغرب: 248 رواية.
- موريتانيا: 6 روايات.

15) يمكن أن نمثل لبعض رموز الكتابة التقليدية الروائية، والذين حرصوا على تطوير أدوات كتاباتهم والعمل على تجديد رؤاهم الفنية، بمحمد الهادي بن صالح، ومحمد صالح الجابري، وعبدالقادر بلحاج نصر وعمر بن سالم في تونس، وعبدالحميد بن هدوقة والطاهر وطّار في الجزائر ومبارك ربيع وعبدالكريم غلاّب في المغرب الأقصى، والصادق الينهوم في ليبيا.

16) اعتمدنا في تسمية «الرواية الوطنية»، على المضمون باعتبار انبنائها على استعادة التاريخ الوطني لشعوب المغرب العربي.

17) اعتبارنا لرواية السيرة الذاتية نمطاً تقليدياً بحكم ممارسته من قبل عدد مهم من أعلام الرواية المشرقية في النصف الأول من القرن العشرين، مثل طه حسين في «الأيام» وإبراهيم عبدالقادر المازني في «إبراهيم الكاتب» ثم «إبراهيم الثاني» وتوفيق الحكيم في «عصفور من الشرق» وغيرهم.

18) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ص.

19) نشر محمد العروسي المطوي ثلاث روايات تدور حول الحركة الوطنية التونسية، وهي: ومن الضحايا، (1956)، حلمية (1966)، و«التوت المر» (1967)، أما محمد المختار جنّات، فقد نشر بدوره ثلاث روايات، هي: أرجوان (1970)، «خيوط الشك»، (1972)، و«نوافذ الزمن» (1974).

20) أصدر عبدالحميد بن هدوقة عدداً من الروايات المستلهمة من تاريخ الثورة الجزائرية، منها: ريح الجنوب، (1974)، نهاية الأمس، (1975)، بان الصبح (1980)،

أما الطاهر وطار فنشر هو الآخر عدداً من الروايات التي اتخذت من ثورة التحرير الجزائرية مدار أسئلة متونها الحكائية، ومنها «آلان»، (1972)، الزلزال (1974)، «عرس بغل»، (1978)، العشق والموت في الزمن الحراشي، (1980)، وغيرها.

21) نشر مبارك ربيع رواية «الطيبون»، (1971)، أما عبدالكريم غلاّب فقد نشر عدداً من الروايات المستلهمة من تاريخ الحركة الوطنية المغربية، منها «دفنّا الماضي» (1966)، سجة الأبواب (1965).

22) أصدر محمد علي عمر في ليبيا عدة روايات مستلهمة من نخال الشعب الليبي ضد المستعمر الإيطالي، ونمثل لها بـ «أقوى من الحرب»، (1962)، وحصار الكون: (1962)، بينمانشر ممد صالح العمودي في الموضوع ذاته، عدداً من الروايات، منها: انتقام السجين، (1970).

23) تتراكم النصوص الروائية الجزائرية التي تتخذ من تاريخ حرب التحرير موضوعاً على مدى الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين، ونمثل لذلك بنصوص: عزوز الكبران (1989)، لمرزاق بقطاش، و«الانفجار»، (1984)، و«هموم الزمن الفلاني» (1985) والأنهار (1886)، وزمن العشق والأخطار، (1988)، وخيرة والجبال (1988)، لمحمد مفلاح، وغيرها من الروايات.

24) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 83.

25) عبدالكبير الخطيبي: الرواية المغربية، ترجمة محمد برّادة، الرباط، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، 1971، ص 122.

26) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي،.. ص 208-209.

27) المرجع نفسه، ص 293.

28) د. محمود طرشونة: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، 199، ص 127.

29) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 294.

30) د. محمد طرشونة: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، ص 127.

31) فاطمة الزهراء أوزرويل: مفاهيم نقد الرواية – المغرب، نشر الفنك الدار البيضاء، ولافوسيك الجزائر، 1989، ص 117.

32) محمد برّادة: العبارة واقعية جديدة في رواية اليتيم، مجلة «فصول»، العدد 2 يناير – فبراير – مارس 1985 ص 177.

33) بوريس سوتشكوف، المصائر التاريخية للواقعية، ترجمة محمد عيتاني وأكرم الرافعي، دار الحقيقة، بيروت، 1984، ص 108، 109.

34) المرجع نفسه، ص 166.

35) أرنست فيشر الواقعية والسفن، ترجمة أسعد حليم، دار القلم، بيروت، 1973، ص 173.

36) لحميداني حميد: في التنظير والممارسة، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1986، ص 64.

37) مجموعة من المؤلفين السوفييت: الواقعية الاشتراكية في الأدب والسفن، ص 51.

38) أوفيسانيكوف: ز. سمير نوقا: موجز تاريخ النظرية الجمالية، تعريب باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، 1979، ص 372.

39) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 357.

40) المرجع نفسه، ص 357.

41) مصطفى الكيلاني: إشكاليات الرواية التونسية، ص 199.

42) د. محمد طرشون: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، ص 148.

43) هناء عبدالفتاح: أصول التجريب في المسرح المعاصر، النظرية والتطبيق، المرجع: مجلة «فصول»، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ربيع 1995، ص 374، والقولة لعز الدين المدني.

44) المرجع نفسه، ص 6.

45) المرجع نفسه، ص 345.

46) ناتالي ساروت: الكتابة الروائية، بحث دائم، ضمن كتاب: الرواية والواقع، ترجمة رشيد بنحدو، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988، ص 25.

47) المرجع نفسه، آلان روب غرييه: الرواية والواقع الموضوعي، ص 33.

48) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 362-363.

49) ناتالي ساروت: الكتابة الروائية بحث دائم، ضمن كتاب: الرواية والواقع، ص 27.

50) المرجع نفسه: آلان روب غرييه: الرواية والواقع الموضوعي، ص 32.

51) المرجع نفسه،: ص 34.

52) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 428.

53) المرجع نفسه، ص 428-429.

54) المرجع نفسه، ص 430.

55) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص 123.

56) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 505.

57) المرجع نفسه: ص 506.

58) المرجع نفسه: ص 507.

59) كونراد فلاكرفيسكي: القصص العلمي نموذج من واقع يعيش في الحياة، ترجمة د. سليم الأسيوطي، مجلة آفاق عربية، السنة الثالثة، كانون الأول، 1977، ص 118.

60) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 508.

61) محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993، ص 12.

62) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 624.

63) المرجع نفسه، ص 625.

64) المرجع نفسه: ص 625.

65) المرجع نفسه، ص 627.

66) عبدالعزيز عزمول: حوار مع الطاهر وطّار.. مدار الزمن القادم. مجلة: «الحياة الثقافية»، (تونس)، العدد 32، السنة 1984، ص 277.

67) الحبيب السائح: زمن النمرود، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1981، ص 27.

68) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 629.

69) المرجع نفسه: ص 657.

70) المرجع نفسه: ص 658.

71) Jamel Salmi: La politique de développment au le développmnt de l'inégalidé, in Bulletin économique et social du Maroc, ne, 136-137, p 47, (S-D).

72) لحميداني حميد: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985، ص 35.

73) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 651.

74) لحميداني حميد: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص 39.

75) عبدالحميد بن هدوقة وأبو المعاطي أبو النجا: وجهاً لوجه، مجلة العربي، الكويت، فيفري 1987، ص 132-133.

76) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 657.

77) حياء خضير: حوار مع الروائي الجزائري رشيد بوجدرة، مجلة «الأقلام»، السنة 16، العدد 1، تشرين الثاني، 1980، ص 100.

78) عبدالحميد بن هدوقة: بان الصبح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1980، ص 81.

79) د. بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، تونس، مؤسسية سعيدان، 1996، ص 145.

❖ ❖ ❖

«حين ننظر إلى مدينة الفن من بعد، تبدو كأنها محاطة بالحصون، غير أن ما نراه هو أبواب لا أسوار».

«ألكسندر إليوت»

نظر أول: في التذوق المتفرد:

لعل فيما خطه ذلك الناقد والأديب الإنكليزي الشهير (ألكسندر إليوت)، من كلمات سالفة ما يغني كاتب هذه السطور عن اللجوء إلى لجاج الأحاديث المبثوثة، هنا وهناك، حول التعقيدات والطلاسم التي يتسم بها هذا الإنجاز الإنساني المبتكر، والمسمى - حديثاً - بـ «الفن»!

وربما، يعزى شيوع هذا النوع من الأحاديث البائسة إلى أن معظم الناس يجولون في «مدينة الفن» جولة خاطفة، بينما من يؤثر التمعن والتعمق والتمتع بالمدينة، كاملة، ستقوده قدماه - حتماً - إلى غرفة منها، والبقاء فيها ردحاً من الزمن، وعندها سيقف المرء عند النافذة العليا روحاً حرة، وحيدة، يتأمل العصور، كلها، وأروع ما صنعت البشرية فيها[1].

ولا ريب أن أولئك المؤثرين ليسوا سوى أصحاب الذائقة الرفيعة، في مختلف ضروب الإبداع الإنساني، أكانوا من البحاثة، عالي الهمة والنظر السديد، أو كانوا من ذوي التذوق الفطري[2]، الذين فطرهم (الله) على جماله، فأدركوا ما أنعم (الله) عليهم من فضله، وحفظوا له نعمته في نفوسهم، التي استوت على هذا النحو، من دون تعكير، أو تشوش، فازدهرت ذائقتهم، في كل ملأ، بالتمرين الموجب، والتأمل الرشيد.

بيد أن فعل التذوق المتصل بـ «الشعر»، عامة، وبـ «الشعر العربي»، خاصة، يظلّ فعلاً متفرداً، دون غيره من مناحي التذوق الإبداعي الأخرى،

بوصف أن «الشعر» يحوي بين دفتيه «المجرد والمحسوس»، «البصري والسمعي»، بقوة لا تتوافر درجته في أي من ضروب الإبداع والبيان الإنساني، المعروفة حتى يوم الناس هذا.

فعبر «الشعر» نشهد تجريداً يتجلى في ممارسات تشكيلية للغة، وعلى اللغة، وأنغام موسيقية تترنم في دراما إيقاعاته، ثم محسوساً يستوي في قص، يتراقص في مسارات أحداثه، ناهيك عن تفلسفاته وتأريخياته، واجتماعياته.

فهو - إذاً - كلي، شامل، مما يلزم لعملية تذوقه - بالمعنى العلمي لمصطلح «عملية» - أن يبلغ المرء مستويات خاصة من التفاعل والاتصال الحميم بكلا الأمرين معاً، المعنوي والمادي، الباطن والظاهر، دون توغل في هذا التفاعل مع أحدهما على حساب الآخر.

ولكن، حين تعمل تلك الذائقة في إطار من علمية البحث المُقعَّد، بإجراءاته الراسخة، حيناً، والمتعسفة، أحياناً، سنصبح أمام طائفة من التفريعات والاستدراكات، المتولدة من صيرورة هذه «العملية»، مما قد يُثقل إلهام المتتبع لمسارها، بأعبائها.

نظر ثان: بين قوانين موسيقا الشعر ورؤية الرؤى:

واستناداً إلى ما سبق، فإننا نحيل القارئ - مباشرة - إلى نتائج البحثين الذين توافر على إنجازهما الباحث والأكاديمي العربي (عبدالمحسن فراج القحطاني) - مع حفظ الألقاب العلمية - وضمهما كتابه، الذي جاء تحت عنوان: «بين معيارية العروض وإيقاعية الشعر/ نماذج من الشعر القديم»، والصادر عن سلسلة «النادي الأدبي الثقافي» بمدينة (جدة)، في طبعته الأولى سنة 1417هـ - 1996م.

إذ يُعد الكتاب نوعاً من التوثيق لتجربة التمتع الحر والمُبصر - التي مر

بها الباحث - مع نماذج مُعجبة من الشعر العربي النادر، فنفذ إلى طبيعة أوزانها الموسيقية اتكاء على فعلي «النطق» و«الرسم».

وذلك بعد أن عُوملت تلك النصوص - طويلاً - بوصفها نصوص تثير التنازع حول كيفية تأطير، أوزانها، في أكثر الحالات حُسناً، أو بوصفها نصوص تتسم بالاضطراب، في أبعد تلك الحالات سوءاً، وذلك بين مختلف فرق النقد القديم والحديث، وتياراته المتضاربة، في هذا الشأن.

وقد تولدت تلك الظاهرة - على ما يبدو - من ذلك النظر الميكانيكي والضيق إلى أعمال تقع - بالأساس - في قلب العملية الإبداعية الشاملة - كما سبق أن أوضحنا أعلاه - فحوكمت تلك النصوص المبدعة طبقاً للبنود الحرفية الوارد ذكرها في قوانين «العروض» المستحدثة، بعد انقضاء «عصر الاحتجاج اللغوي»، مع نهاية القرن الثاني الهجري.

وفي مواجهة ذلك، جاءت معارضة الباحث صادمة، جلية، مستندة - في ذلك - إلى بداهة الأمور المغيبة دهراً، والمتصلة بالتساؤل الضروري حول مدى مشروعية هذه القوانين، كي تحاكم تلك النصوص، بموجبها، وهي التي تمتعت - خلال عصر الاحتجاج اللغوي - بسند تاريخي يُحتج به، بوصفها من أقوال العرب[3]، بينما جاءت قوانين (العروض) مُصاغة - بحزم - في عصر تال. وهو ما دعا الباحث إلى المطالبة بـ «حُكْم آخر»، ليس للنظر في ما تكيله هذه القوانين من طعون واتهامات في سلامة الأصول الفنية لهذه النصوص، وإنما بإحلال «حكم علوي» يدلي بكلمته الحاسمة، بين هذا النوع من القوانين العابسة، وذاك الضرب من الأشعار المتفجرة!

وهذا الحكم - بالطبع - ليس سوى «الحس والذوق الفني»، وذلك لأن (الفن)، الذي يبدو عالماً منفصلاً، له حكومته وشرائعه وأسراره الخاصة به، حتى ليخيل إلينا أنه ظلام، يصعب النفاذ فيه[4].

غير أن السر الحقيقي هو أن لا أسرار في (الفن)، أو قل إن ما هنالك

إن هو إلا أسرار، أسرار الحياة نفسها، أسرارها المركزية، السرمدية، وبذلك تصير «الحياة» «قرينة الفن»[5]، لا أكثر.

وبغية النفاذ إلى هذا السر، «سر الفن» و«سر الحياة»، في تلك «النصوص المُدانة» كان ولوج (عبدالمحسن) إليها من باب النظر إلى كل نص منها على حدة، بوصفه نصاً قائماً بذاته، أو وجوداً فرض نفسه على المتلقي[6]، وهو ما يعني إخضاعها لقوانينها الداخلية، أي لآليات بنيتها الفنية والجمالية.

وذلك مقابل لجوء المشتغلين بعلوم (النحو) - كعادة أهل النظر التقني - إلى الأخذ بفعل «التأويل»، حيناً، وبلسان قوم، دون آخرين، حيناً آخر، لتلك النصوص، بعد أن خذلتهم «قوانين العروض»، في إيجاد مخرج معياري لها[7].

وعلى هذا، ما كان من الباحث - ذي الحس المتذوق - غير سلوك الطريق القويم في «مدينة الفن»، فيعلن (عبدالمحسن) أن تلك النصوص بأمس الحاجة إلى وقفات متأنية، قبل أن تكون السلطة الحقيقية لـ «القوانين العروضية»، التي أوجدها «الاستقراء والاستنتاج»، وذلك لكون النظر الفني هو الذي يثير التساؤلات المضيئة حول أي قضية لا تستطيع التقنيات الصرفية والبلاغية والعروضية استيعابها.

وبذلك تظل تلك التقنيات فضاءً محدوداً يستعصي على المرء أن يرتاد، من خلاله «حقائق الفن وجمالياته السحيقة الآفاق»[8].

وكي يدفع (عبدالمحسن) عن قاضيه شبهة الجنوح في أحكامه - فيما يتصل بصحيح الحركة الموسيقية لـ «الأشعار المُدانة» - يشير إلى أن «عصر الاحتجاج اللغوي» لم يشهد احتجاجاً على «أوزان الشعر»، على غرار ما شهدته شؤون اللغة «نحواً وصرفاً»، بدليل أن القائم على وضع «قوانين العروض»، وهو العلامة (الخليل بن أحمد الفراهيدي) = (100-170هـ) قد وضع، كذلك «بحوراً مهملة».

وهذا الأمر - برأي (عبدالمحسن) - يأتي برهاناً لصالح «النصوص المُدانة» لا عليها، ومع هذا حاد المشتغلون بـ «علم العروض» عن نهج رائدهم الأكبر، (الخليل)، في هذا الصدد، فانزلقوا إلى «المعيارية»، فأصبح لها نماذج تحتذى، حتى باتت، من تكرار عودة الشعراء والنقاد والدارسين، ومن إليهم، إليها بمثابة المرجعية، التي يقاس عليها «أصول الحركة الموسيقية» لـ «الشعر العربي»، فيما بعد، وهو المأزق الذي اتسع فيه الخرق على الراتق بوجود نفر من «النظَّامين العروضيين»، يقولون (الشعر)، كي يحققوا «القاعدة»، التي نتجت عن «حركة الدوائر العروضية»[9]، حتى باتت هذه «القاعدة» - إن صح تسميتها بـ «قاعدة» - سيفاً مشهراً في وجه كل محاولة مجددة، تطول الأبنية الفنية والجمالية لـ «الشعر العربي»، طوال تاريخه اللاحق، (لتصبح) - وياللمفارقة - القصائد المتهمة بالاضطراب - قديماً وحديثاً - هي البداية الفعلية لـ (الشعر الحر)، بل جذراً له[10]، والذي عُد في نظر التابعين وتابعي التابعين - كما هو معلوم - عملاً مجرماً، وعدواناً سافراً على أصول «الشعر العربي»[11].

بيد أن المناوأة المُعلنة ضد تلك القصائد لم تُحل دون أن يمضي (عبدالمحسن) في تجربته الفنية معها، أو كما يقول الشاعر الأمريكي (روبرت فرست): «إن كنت تبحث عن شيء تبدي فيه بسالة فتأمل الفنون الجميلة»، وفي قلبها فن (الشعر)، بطبيعة الحال.

فإذا كان كل شيء يتحول خيالاً، ومن ثم فنّاً، فإن خير السبيل إلى فهم (الفن) هو المشاركة خيالياً في مصادره، ذلك أن الرؤية التي تتولد عن أعمال الفنانين والشعراء كرؤية الرؤى[12].

وها هنا، اصطنع (عبدالمحسن) نهجاً رؤوياً، - إذا جاز التعبير - فوسع القاسم المشترك بين تلك النصوص، ليُدخل فيه مسمى جديد، حيناً، أو يزيد أشكالاً موسيقية لـ «الأعاريض والأضرب في البحر، حيناً آخر»[13].

نظر ثالث: في الالتباس الموسيقي بين السماعي والبصري:

يقوم منهج (عبدالمحسن) على دعامتين رئيسيتين - أو شرطين، كما سماهما - الأول: ألا يصاب (الشعر) - الذي قام على درسه - بخلل إيقاعي، والثانية: ألا تكون التسمية العروضية هي «الفيصل» في قبول القصيدة - وزناً - أو رفضها، وإنما لتخرج من مسمى لتدخل مسمى آخر، بحيث لا يؤثر هذا النظر على تناغم العملية الإيقاعية[14].

ذلك أن المنحى الذي اتخذه (عبدالمحسن) لهذا النهج يعلي من شأن «التقطيع الصوتي» لهذه القصائد، بعد أن أغفل المختصون في «علم العروض» أهميته الأصيلة، ووقفوا - فقط - عند «التقطيع الكتابي»، الخاص بها، فتوهم هؤلاء أن تلك القصائد قد تمردت على الوزن - العروضي اللاحق - فأخفقت فيه (!)، وذلك على الرغم من أن «قوانين العروض» - كما سبق توضيحه - قد اشتملت على الأوزان الشائعة، في زمن وضعه.

كما أن هذه القوانين تظل أقل هيبة مقارنة بالقوانين التي يُحتكم إليها بالنسبة لحركات الإعراب الشائعة، بل إن هيبة هذا القانون، نفسه، لاتزال عُرضة للتشكك، حيث لا يحتكم إلى هذا القانون عند تناول بعض لهجات القبائل العربية، التي لم تُخلد شواهدها، والتي إذا احتكم إليها - أي إلى تلك اللهجات - لأفضت إلى خلخلة في تقدير الأشياء (...)[15].

بيد أن دوافع النهج، الذي احتذاه (عبدالمحسن) لا تحمله على الشطط، بحيث يجعل من أوزان تلك القصائد «قاعدة شائعة»، بل يحيلها إلى «ظاهرة محتملة الوقوع»، ولاسيما في مجال «موسقة الشعر»، بحيث تكون قابلة للاحتذاء، إذا كانت «نصاً مموسقاً بالمراوحة، أو المزاوجة، أو ما يجعل الأذن العربية لا تنفر منه ولا تحس بخلل فيه»[16].

وعلى هذا النحو جاءت دراسة (عبدالمحسن) لتلك القصائد، بحثاً عن نقاط الالتقاء بين البحور، وما تتطلبه الفوارق المحدودة، من حيث ما يفرضه

التقطيع الكتابي - أحياناً - وما يقبله الشكل الصوتي حيناً آخر، وذلك استناداً إلى احتمال أن تأتي القصيدة ضمن «منطقة برزخية» - إن صحت هذه التسمية - فلا تتصف بجميع أحكام بحر واحد، بل قد تتخذ لنفسها «تشكلاً إيقاعياً»، ممزوجاً من بحرين، أو من إيقاعين، في حالتين مختلفتين، وفي بحر واحد[17].

ويأتي هذا النهج مخالفاً - بالطبع - للنهج الذي درج عليه دارسو «العروض»، من حيث الاتكاء على قواعد بحوره، وفصل تلك الحالات عن بعضها البعض، بحيث لا تلتقي في طريق واحد (...)، فجاءت موسيقا بعض من تلك القصائد - وفقاً لهذا النهج - مضطربة - بالقطع (!) - بينما جاءت متوازنة، ومنسجمة، ضمن النهج الذي اختطه (عبدالمحسن).

رؤية (عبدالمحسن) تلك لا تشتمل - فقط - على الإلمام المدهش بأوزان تلك القصائد، بل بدرسها في إطارها الأوسع، بوصفها «ظاهرة إيقاعية خاصة»، كما سيتضح لاحقاً.

نظر رابع: حول خصوصية الإيقاع النادر وعمومية الإيقاع الشاذ:

من الملاحظ أن من تصدى - درساً - لبعض من تلك القصائد - في السابق - نظر إليها، إما بوصفها نموذجاً من الظواهر الشاذة في تاريخ الأدب، تعبيراً عن الخصائص الفنية لعصر من عصور العرب والمسلمين، وإما باعتبارها عملاً خارجاً على «قوانين العروض» اللاحقة، اتكاء على أحكامها المُسبقة، وذلك في ضوء قراءة متسرعة لبعض من أجزائها، أو الاكتفاء بالمرور المتعجل لمطلع القليل من تلك القصائد (!)، وهو أمر ينافي أصول العلم - قديمه وحديثه - وخاصة في هذا الميدان المتفرد من فن العرب وديوانهم.

وعلى هذا النحو فإذا اعترض طريق هؤلاء نص اختلف عن أجناسه

جـاءت أحكـامهم جاهزة، سـلفاً، ألا وهـي الخـروج على «الأوزان الخليـلية»، ومـا إلى ذلك من أحكام متهافتة (!).

ومـن أمثلـة هذه الأحكـام أن يُنسـب «البيت» إلـى «بحـر» مـن «البـحـور الخـليلية»، دون أن يُنظـر إلـى النـص في مجمله، ومـا إذا كان ثـمة تشـابه فـي «أعـاريض» أبيات القـصيد مـع نغـمة مـن نغـمات «البـحـور» الأخرى، كـأن تكون القـصيـدة من «بـحر الـكامل» وبعض أبياتها على وزن «مـستفعلن» /٥//٥/٥، فيُحكم عليه بوصفه «رجزاً»، أو أن تكون أخـرى من «مجزوء الوافـر»، في حين جـاءت تفـاعيله فـي «بيت»، أو أكثـر، على وزن «مـفاعيلـن» //٥/٥/٥، فيـحكم عليه باعتباره من «الهزج»[18].

وبالـطبـع، فإن تـلك «الأحكـام» تأتـي في أضـيق حـدود النظـر إلى البـنـية الداخلـية لأبيـات القـصيـدة، بينمـا تتطلب تلك «النـصوص» نـظراً أكثر رحـابة وإنصاتاً لأعلى سقـف تصله «النغمة المشتركة» في القـصيد، دون أن يكون ذلك – بالضرورة – برهاناً على «توافق النغمات»، ببعضها البعض.

بيـد أن اصـطـدام أي نـص مـن هـذه الـنـصـوص بتلـك الـتجـزئـة – الـتي ارتآها «العروضيون» فيصلاً فارقاً بين أنواع «موسقة الشعر» – لا يعني أنه قد دار بـخلدهـم أن تـكون هـذه الـتجـزئـة حكمـاً فـي كل الـنـصوص، بـحيـث يجـري رفض الـنـصوص التي تصطـدم مع تلك التقـسيمات، والتـي استنوها، كـي تكون – هـي لا غيرها – «معياراً» لقبول «الشعر العربي»[19].

والحـقيـقة، فـإن الـنهـج الذي رسـمـه المُقـنن الأكبـر – أي الخـليـل – لهـذه النصوص كان نهجاً جزئياً، غابت عنه «القراءة الكلية»، وأكتفي – مثل من حذا حذوه – بالنظر في «بيت»، أو «بيتين»، مـن هـذا القـصيد، أو ذاك، اعتماداً على معـرفته بـالأوزان الشائعـة، في عصـره، وعندمـا يفاجأ بـاختلاف «الـضرب»، أو «العروض»، مـن نص إلى آخر كان يـسارع بإدراجه قـسماً في البـحر ذاته (...)، وهو ما يظهـره «التوزيع العروضي» لكل «بحـر»، حينما يقال، على سـبيل المثال: إن لـ «بحر الطويل» «عروضاً واحدة» و«ثلاثة أضـرب»[20].

ما يثيره (عبدالمحسن) في هذا المقام ليس - إذاً - محض افتراضات، بل شواهد تسطع على مدى الوهن الضارب في جذور ذلك «المأثور العروضي».

وقد كان بوسع (الخليل) أن يؤطر - بشكل أشمل - لصور البحر، كي تستوعب هذه النصوص والمقطوعات، لاسيما وأنها أعطت «إيقاعاً إنشادياً»، أو «لحنياً»، وسلكت مسلكها في «وزن مموسق»، متناغم، مع ما قبله، ومع ما بعده، بعيداً عن شروط الوزن الصرفي[21].

ولعل في غياب هذا ما أوقع «العروضيين» في مأزق مزدوج، فيصيبهم، حيناً، الارتباك والتهيب أمام نص من تلك النصوص، تعبيراً عن ضعف نظرهم إليه، أو يسارعون بإلصاق صفة «الشاذ» به، حين يعجزون عن سبر أغواره الموسيقية، حيناً آخر.

وبين هؤلاء وأولئك حاول فريق من الباحثين والعلماء إدراج تلك النصوص ضمن صور جديدة من صور «العروض»، فأضافوا إلى «أعاريض» (الخليل) «أعاريض» و«أضرباً» أخرى، بلغت «أحد عشر صنفاً»، هي مجموع ما أثبتوه، استناداً إلى ما تم حصره من نصوص مفارقة في «الشعر العربي» القديم.

ومع ذلك، تبقى مسألة «الشاذ» من نصوص قضية ملتبسة، لدى العروضيين»، حتى يوم الناس هذا (...).

فعلى الرغم من غياب تعريف محدد لطبيعة ونوع «الشذوذ»، الذي يتحدثون عنه، فلايزال «الشذوذ العروضي» متبايناً تماماً في المعنى عن ذلك «الشاذ» المتواتر لدى «النحويين».

إذ يعني «الشاذ العروضي» عدم الاطراد والشيوع، لا المخالفة للقاعدة المتسقة، بدليل أنه - أي هذا «الشاذ» يتسق، إيقاعاً، وإنشاداً، وتقطيعاً (!).

أي أن ندرة هذا «اللون العروضي» هي التي دفعت - فقط - «العروضيين» إلى وصفه بـ «الشاذ».

وتأسيساً على ذلك، يصير مصطلح «الندرة» لا «الشذوذ» هو الوصف الأدق لما جبلت عليه تلك النصوص من «أوزان»، اختصت بها، وحدها، بحيث لا يلتبس على المتلقي معنى «الشذوذ»، في هذا المقام، فيصير «الشذوذ» لديه مرادفاً لمفهوم «الوزن المضطرب»، وهي - أي تلك النصوص - منها براء، كما سيتبين لاحقاً.

فـ «العروضيون» - كما هو معلوم - لم يتعمدوا مطابقة الأمرين، على هذا النحو الشائع، وخصوصاً بين أتباعهم من الدارسين المحدثين؛ لذا، ظل ذلك المصطلح المتواتر - أي «الشذوذ» - غير واضح المعالم عند «دارسي العروض»، إلى اليوم، حتى اتسع تناوله على مفاهيم أربعة، منها ما يوصف بـ «الشذوذ»، استدراكاً على ما يعتقد أنه فات على (الخليل) منها، وإن كان هذا يعني - في ذات الآن - موافقة (الخليل) على إهماله تلك النصوص لـ «شذوذها» المزعوم (!)، وهو أمر مستبعد، على أية حال، وأخرى تتحدث عن استدراك نماذج من «الإيقاع الشعري»، دون التورط في دمغها - مباشرة - بتهمة «الشذوذ»، وثالثة تصف نصوصاً، أوردها (الخليل)، بـ «الندرة»، ورابعة تخالف (الخليل) - نفسه - في نسبة هذا «البيت»، أو ذاك، إلى «بحر» محدد، بعينه، ذكره الرجل قديماً[22].

خلاصة هذه المفاهيم - إذاً - هي أن ذلك «الضرب من الأوزان النادرة» غير مرفوض إيقاعاً، وإنما لم يطرد عند العرب؛ إذ إن عدم الاطراد لا يعني - كما هو معلوم علميا - اضطراب في الوزن، أو خروجاً على الإيقاع، وإنما قد تثقله آذان أخرى، وقد يُستثقل في حالة وتُرى خفته في أخرى، ولكنه يبقى - في نهاية المطاف - شعراً موزوناً اتخذ لنفسه إيقاعاً خاصاً به، على حد ما يوضح (عبدالمحسن)، في كتابه.

وبالمقابل جاءت النظرات المخالفة لهذا النظر الجديد انطلاقاً، أو اتكاء، على «تفعيلة محددة كسقف أعلى لهذه النغمة، وعليها يبني محلل القصيدة حكمه بأن الشاعر خرج على تفعيلة محددة».

بيد أن هذه التفعيلة، أو تلك، تملك من الرحابة والحرية، ما تتيح للشاعر أن يجعل النغمة - في الأخير - تختلف اختلافاً واضحاً، وذلك حينما تأتي بـ «فاعلن» في بيت، ثم تأتي بـ «فعلن» في بيت آخر، وهي تفعيلة واحدة أجاز «علم العروض» فيها «الخبن»، أي حذف الثاني الساكن.

ومع ذلك، فالنتيجة تنتهي باختلاف النغمة اختلافاً بيناً، حيث إن «فاعلن» يمثلها البيت[23]. وذلك حسب قول الشاعر:

جاءنا عامر سالماً صالحاً بعد ما كان من عامر

أما «فعلن» /٥/٥ فيمثلها ذلك البيت:

إن الدنيا قد غرتنا واستهوتنا واستهلتنا[24]

كما يمثل «فعلن» بيت آخر يقول:

أبكيت على طلل طرباً فشجاك، وأحزنك الطلل[25]

وهناك كذلك - اجتماع «فعلن» /٥/٥ مع «فعلن» ///٥ في ذلك البيت الشهير:

ياليل، الصبُّ متى غدُه أقيام الساعة موعدُه[26]

هذا الضرب من «الفن العظيم» هو الذي يدعو الشاعر - إذاً - إلى ممارسة الحرية عن طريق المحاكاة، تلك الحرية الضابطة لنفسها، الحرية الهادفة[27].

ومن خلال هذه المحاكاة، وتلك الحرية، تتبدى تباينات الإيقاع الشعري، فيتحول الإيقاع من «مستفعلن» /٥//٥/٥ إلى «متفعلن»، أو إلى «متفعلن»، أو إلى «متعلن» أو اجتماعها في «بيت واحد»، وذلك على الرغم من اختلافها إيقاعاً مع «متفاعلن» ///٥//٥ و«متّفاعان» /٥//٥/٥، حينما تجتمع في «بيت»، استناداً إلى أحقية الشاعر في انتهاج هذه الممارسة، وهو ما يتضح في قولين شعريين، يقول الأول:

مـا لـك مـن شـيـخـك إلا عـمـلـه إلا رسـمـه وإلا رمـلـه[28]

ويقول الثاني:

نجنـي الـكـواكـب مـن قـلائـد جـيـده ونـنـال عين الشمس من خلخـاله[29]

ووفـقـاً لـشـروحـات (عـبـدالمحسـن) - فـي هـذا المـقـام - فـإن تـكـرار «مستفعلن» مع نفسها يتولد عنـه بحرا: «الرجز» و«السريع» إذا دخل «التفعيلة» الأخيرة حذف.

ذلـك أن مجـيء الـقـصـيـدة فـي وضـع، أو حـالـة، تـسـمـح بـإدراجـهـا فـي «بحور» ثلاثة، هي «الـكامل - الرجز - السريع) لا يعني - بنـظر (عبدالمحسن) - خللاً أو كسراً في إيقاعها، وإنما يشير إلـى أن إيقاعها أتى تعبيراً عن التقاء «البحـور الثلاثة»، وهي - بـالطبع - حالـة فريدة بين إيقاعات أي من القـصـائد المعهودة، لما حظت به من مكانة، جعل كل «بـحر» يـدعي أحـقـيـتـه لـهـا، وهـو ما يفسر أسباب الحيرة والارتباك التي تنتاب قارئها، للوهلة الأولـى، بينما يسارع «الـعـروضـيـون» بحـمـل هذا المستوى مـن الإيقـاع النـادر عـلـى أوضـح «الـبـحـور»، وأقربها نغماً له[30]، دون أدنى روية، من جانبهم، لإدراك خصوصياته، وإعمال النظر فيه.

هذا «الشعر النادر» يرينا - إذاً - مدى ما يستطيع العقل أن يكون حقاً، وحياً، ومتزناً، فهو لم يُصغ وفق الميزان، بل وفق الفكر الموزون.

ذلـك أن الـشـاعـر، كـالـتـشـكـيـلـي، بغـيـر عـين الـخـيـال، سـيـصـوغ قـصـائـد مُبهـرجة، كـالـرسـوم المسـطـحـة، قد تـكـون بـارعة، سـلـيـمة مـن كل الـخـطأ، وربمـا تشي بموفور العاطفة، وقد تحظى بأرفع المدح، ولكنها تبقى سطوحاً[31].

وكـذلك شـأن الـنـاقـد الـذي يـنـظـر إلى الـشـعـر بـدون الـخـيـال، لن يـرى إلا سطوحاً، وكلما ازداد تأملاً بها قل فهمه لما هو كامن وراءه[32].

نظر خامس: في منطق التشريح العروضي ورعونته:

يتضح مما سبق مدى تهافت المنهج «العروضي» المتواتر في بنيته النظرية، فهو يذهب إلى القول بأن تقارب النغمة والتشابه الإيقاعي بين هذه البحور وتلك ناتج عن اتكائها على دائرة إيقاعية واحدة، وهو ما يخالف الحقيقة، ذلك أن كل بحر من هؤلاء ينتمي إلى دائرة متباينة عن الأخرى، بينما تأتي البحور، التي صنفها «العروضيون» - أنفسهم - في دائرة واحدة، متباعدة في «التوافق الإيقاعي»، أو «التقارب التقطيعي» إلى حد مجيء أحد هذه البحور معاكساً لبحر آخر من هذه الدوائر[33] (!)

بينما يتطلب «التقسيم العروضي» السليم ذوقاً أوفر، ونظراً أرحب، للوعي بأن «بحراً من «دائرة المشتبه» وآخر من «دائرة المؤتلف» وثالثاً من دائرة «المجتلب» أقرب إلى بعضها بعضاً في الإيقاع، وهو ما استشعره (عبدالمحسن) في مسيرة إنصاته إلى دقائق هذا اللون من الأشعار النادرة، حيث استبان له مدى الانتقال الإيقاعي بين «مجزوء الوافر» من «دائرة المؤتلف» و«الهزج» من «دائرة المشتبه»، حيث يصح أن يكون كل «هزج مجزوء وافر»، ولا عكس، وذلك استناداً إلى أن التفعيلة «مفاعلْتن» //٥/٥/٥ قد أصابها «العصب» تسكين الخامس اللام من «مفاعلْتن» //٥/٥/٥، فصارت «مفاعيلن»، على حد ما يتضح في بيت (طرفة) أو أخته (الخورنق)[34]، والذي يقول:

«عفا من آل ليلى السهبُ فالأملاح فالغَمُرُ»

والقائل:

«أعَتِبُها وآمرها فتغضبُني وتَعْصيني»[35]

أو قول (أحمد بن عبد ربه):

«بكيت لنأبهِ عنّي ولا أبْكي بتشهيقٍ»[36]

واستناداً إلى ذلك النظر الفني والعلمي يصير «التقسيم العروضي»

الجديد، والصائب مبنياً على سلسلة من التقاطعات والتشابهات بين البحور، كما حددها (عبدالمحسن) على النحو الآتي:

- مجزوء الوافر «دائرة المؤتلف» والهزج «دائرة المشتبه».
- الكامل «دائرة المؤتلف» والرجز «دائرة المشتبه».
- الكامل والسريع «دائرة المجتلب».
- السريع والرجز «المجتلب» و«المشتبه».
- مخلع البسيط «دائرة المختلف» و«المنسرح «دائرة المجتلب».
- الرمل «دائرة المشتبه» والمديد «دائرة المختلف».
- الخفيف «دائرة المجتلب» والمنسرح، والتشابه يحدث - هنا - حين يدخل هذه البحور زحافات وعلل.

نظر أخير: في مفارقة تقديس النادر إيقاعياً وهدمه:

يعتبر بيتا (عروة بن الورد) أكثر الأبيات ذيوعاً فيما يتصل بالأنموذج المعياري الشعري، والذي يقول فيهما:

«يا هند بنت أبي ذراع أخلفتني ظني ووترتني عشقي
ونكحت راعي ثلّة ينمّرها والدهر فائته بما يُبْقي»[37]

وهما بيتان أطلقهما الشاعر - فيما يبدو - على سجيته، حيث خلا منهما ديوانه[38]، وهما - برأي (عبدالمحسن) - ينتميان إلى بحر (الكامل)، الذي اتخذ صدره تمام «تفعيلة (الكامل)»، وهي متفاعلن، مستفعلن، متفاعلن، بينما جاء عجزه على شكل: مستفعلن، متفاعلن، فعلن.

بيد أن اتخاذ هذين البيتين أنموذجاً لمعيارية «الشعر» أثارا إشكالية لاتزال عالقة بهذا الأنموذج تتمثل في دخوله دائرة ضيقة جداً، يصعب معها تحقيق نغمة مطردة، بحيث تألفها الأذن، وتستساغ حركة وسكوناً، ويلونها التكرارية أو المراوحة، أو التقسيم الجزئي المتسق مع بعضه، وهو ما لا يتوافر في هذه الأبيات[39]، مما جعل هذا «الأنموذج» المعياري» نادر الاحتذاء.

إذ تتسم الأبيات - موضع هذا الأنموذج - بإيقاع موسيقي، فرضه الموقف، أو أحادية البيت، لاطراده كماً وكيفاً، فظلت تلك الأبيات كياناً قائماً بذاته، لا يلتئم مع نص شعري متعدد الأبيات.

لكن، المدهش - حقاً - أن يصير هذا المقطع من الأشعار النادرة أنموذجاً لدى «النظامين العروضيين»، ينبغي احتذاؤه في الوقت الذي ينبذون فيه هذا اللون من الشعر، بدعوى اضطرابه الموسيقي (!).

فمن هو المضطرب - حقاً - في هذا الشأن أهو الشاعر/ الفنان أم الناقد/ الحافظ؟

الشاهد أن ثلاثة من فحول الشعر العربي القديم قد ضربوا على أوتار نغمية مغايرة لما استقرت عليه أذهان بقية الشعراء، في عصرهم، وذلك على الرغم من انحدارهم من شمال ووسط وجنوب (شبه جزيرة العرب)، وهم (عبيد بن الأبرص) و(امرؤ القيس) و(علقمة بن ذي جَدَن الحميري).

إذ ابتعدت أشعارهم - وفقاً لما رصده (عبدالمحسن) - عن أوزان «مجزوء البسيط» //٥/٥، «مقطوع الضرب» /٥/٥/٥/٥ «مفعولن»، وكذا عن أوزان «مخلع البسيط» //٥/٥ «مفعولن»، الذي عُرف أخيراً، وغاب استعماله عند شاعرين كبيرين، هما (الأبرص) و(امرؤ القيس)[40]، على حد ما تبين للدارسين.

القصيدة الأندر: هل من مراجعة؟

.. وتأتي «بائية عبيد بن الأبرص» لتفجر المزيد من المفارقات الصارخة بين منطق «المأثور العروضي» تجاه موسيقا «الشعر العربي» والنظر الفني والعلمي الحر إليها، ففي الوقت الي تمتعت فيه القصيدة بتمجيد منقطع النظير، من جانب العرب القدماء - أصحاب التلقي الفطري الموفور - لتتخذ مكانتها المستحقة في المأثور الإبداعي، بوصفها إحدى «المعلقات العشر»،

و«أولى المجمهرات»، و«أشهر قصائد عبيد»، فقد عاملتها الأغلبية الساحقة من قدامى «العروضيين» ومحدثيهم بدرجة عالية من الرعونة، المتمثلة في إصدار الأحكام المتعجلة والمتضاربة بشأن إيقاعها الموسيقي النادر، مما أثار البلبلة والحيرة بين جمهرة الدارسين ومتذوقي الأدب، وهو ما دعا (عبدالمحسن) لتخصيص القسم الثاني من كتابه لرصد وتحليل هذه الأحكام، مردفاً بعرض لكامل أبياتها بغية الوصول إلى تحديد حاسم لمدلولاتها الإيقاعية الفريدة، عبر عين الفنان/ الباحث.

وقد تبدت مفارقة القصيدة في استعصائها على المعايير الرياضية والمقاييس العروضية المعتادة، فأظهرت على هديهما خللاً في إيقاعها (!)، فإن جرى إنشادها أو التغني بها اتسقت نغماتها، وإذا وزعت حركة وسكوناً آل هذا التوزيع إلى تقسيمات عدة، وبحور متضاربة، تجعل قارئها أمام أنواع متغايرة، وأشكال متباينة، «ونمط موسيقي متغير»[41].

ويعزى ذلك إلى لجوء «العروضيين» إلى «التقطيع الكتابي» لا «الصوتي» للقصيدة، ناهيك عن اكتفائهم بالنظر إلى مطلعها، أو بيتين، أو أكثر منها (!)، بغية تصنيفها علمياً (...) - كما يزعمون - في «موازين الشعر العربي»، فذهب البعض إلى تصنيفها ضمن «مجزوء البسيط»، واتجه الآخر إلى وضعها في «مخلعه»، بينما رأى أكثر «العروضيين» شططاً أن قصيدة (عبيد) تعاني «اضطراباً في الوزن»[42].

وعلى خلاف ذلك ذهبت تحليلات (عبدالمحسن) إلى أن إيقاع القصيدة يتمحور بين «مجزوء البسيط» و«مخلعه»، وذلك لارتباط «مخلع البسيط» إيقاعياً بـ «مجزوء البسيط»، حينما تكون «التفعيلة الأخيرة» في «الصدر»، أو «العجز»، ذلك أن «العروض والضرب» «مستفعلن = مفعولن»، نظراً لقرب «تفعيلة مخلع البسيط» إلى مجزوئه»، حينما يكون «العروض» أو «الضرب» «مستفعلن» و«ضرب آخر» «مستفعل».

إذ لم يكن «مخلع البسيط» واضح الاستعمال عند (عبيد)، وكذلك لدى

(امرئ القيس)، فأتيح لهما من الحرية في استعمال «التفاعيل» أكثر مما حددها «العروضيون» فيما بعد، لاسيما «فاعلن»، حينما اشترطت «سالمة» في «مخلع البسيط»، مع أنها جاءت «فعلن» في أبيات القصيدة.

ومرد ذلك، حسبما يعتقد (عبدالمحسن)، أن وزن «المخلع» في ذهن الشاعر لم يبتلور بعد، وإن كان تبلور في ذهنه «مجزوء البسيط»، حيث حافظ على «الضرب»، كي يكون مزاوجة بين «مستفعل = مفعولن» و«متفعل = فعولن»، وهي المراوحة التي جعلت بعض «العروضيين» يخرج قصيدة (عبيد) من «الأوزان الخليلية»، بينما ذهب (عبيد)، في قصيدته، إلى جعل «مجزوء البسيط» «مقطوع الضرب» «مستفعلن = مفعولن»، الذي يؤول، حيناً، إلى «متفعل = فعولن»، فيصير «مخلعاً»، وهذا عند الشاعر لا نشاز فيه، ولا كسر، برأي (عبدالمحسن)، وإنما هي تسمية «العروضيين»، التي جعلت الإيقاع الواحد يخرج بمسميات عديدة، كما حدث لـ «مجزوء الوافر» و«الهزج» و«الكامل» و«الرجز» و«الوافر» و«السريع» و«الرجز السريع» و«مخلع البسيط» و«المسرح»، فيحدث التشابه في حالات «الخبن» أو «العصب»، أو «الإضمار»، أو «الحذذ»[43].

وفي حالة التعامل مع تلك التقسيمات بوصفها تقسيمات جبرية وواجبة ستكون القصيدة خليطاً من أوزان متباينة، لا ضابط لها، ولأدخلنا بحوراً متعددة في قصيدة واحدة، عندما يقتصر النظر إلى «صدور» الأبيات، أو «أعجازها»، أو أحدها مستقلاً عن إيقاع القصيدة، وهذا كان ولايزال مسلك المجموع الأغلب من أهل «النظر العروضي».

أفلا يستدعي ذلك - إذاً - نظراً جديداً تراجع، على هديه، موسيقا «الشعر العربي» - قديمه وحديثه - بعيداً عن مثالب «النهج العروضي» المتعجل والمتعسف، في آن، تجاه «ديوان العرب» وفنهم الأشمخ وذلك في ضوء ما استنه (عبدالمحسن القحطاني) من أصول لنهج علمي وفني، مغاير، ومفتوح لاجتهادات اللاحقين على دربه في توسيع مداه وآفاقه ككل فعل علمي جسور.

المصادر والمراجع

1) إليوت، ألكسندر، آفاق الفن، مراجعة (جبرا إبراهيم جبرا)، دار (هلا) للنشر والتوزيع، (القاهرة)، الطبعة الأولى، 2002.

2) انظر في هذا المجال الكتابات الموحية للعلامة العربي، خالد الذكر (محمود محمد شاكر) = (ت 1418هـ – 1997م)، والتي تضمها بعض من كتبه الشهيرة، مثل مقدمته لتحقيق ·المتنبي): «رسالة في الطريق إلى ثقافتنا»، و«أباطيل وأسمار»، و«جمهرة المقالات»، في طبعاتها المتعددة عن دار (المدني) بـ (القاهرة) و(الرياض)، خلال السنوات السابقة.

3) القحطاني، عبدالمحسن فراج، بين معيارية العروض وإيقاعية الشعر، كتاب النادي الأدبي الثقافي بـ (جدة)، الطبعة الأولى، 1417/2/15هـ – 1996/7/1م، ص 11.

4) إليوت، ألكسندر، مرجع سبق ذكره.

5) المرجع السابق.

6) القحطاني، عبدالمحسن فراج، مرجع سابق، ص 11.

7) المرجع السابق، ص 12.

8) إليوت، ألكسندر، مرجع سابق.

9) القحطاني، عبدالمحسن فراج، مرجع سابق، 12.

10) أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل.

11) إليوت، ألكسندر، مرجع سابق.

12) القحطاني، عبدالمحسن فراج، مرجع سبق ذكره.

13) نفسه، ص 13.

14) نفسه.

15) نفسه.

16) نفسه.

17) نفسه.

18) نفسه.

19) نفسه.

20) نفسه.

21) نفسه.

22) العلمي، محمد، العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك، (دار الثقافة)، المغرب، 1404هـ – 1983م، الطبعة الأولى.

23) التبريزي، الكافي والعروض والقوافي، ص 138.

24) المرجع السابق، ص 139.

25) المرجع السابق، ص 39، والزمخشري، القسطاس، (مكتبة الأندلس)، (بغداد)، 1969م، ص 129.

26) من قصيدة مشهورة لـ (الحصري)، وانظر (إبراهيم أنيس)، موسيقى الشعر، ص 104.

27) إليوت، ألكسندر، مرجع سبق ذكره.

28) التبريزي، مرجع سبق ذكره، ص 82.

29) ديوان المتنبي، (البرقوقي)، 181/3.

30) القحطاني، عبدالمحسن فراج، مرجع سابق، ص 20.

31) إليوت، إلكسندر، مرجع سبق ذكره.

32) نفسه.

33) القحطاني، عبدالمحسن فراج، مرجع سابق، ص 24.

34) التبريزي، مرجع سابق، ص 73.

35) المرجع السابق، ص 53.

36) ابن عبد ربه، العقد الفريد، ص 5-452.

37) نقد الشعر، مطابع الدجوي، القاهرة، ص 181.

38) دار صادر، طبع سنة 1967م.

39) القحطاني، عبدالمحسن فراج، مرجع سابق، ص 29.

40) المرجع السابق، ص 30.

41) المرجع السابق، ص 109.

42) طبقات الشعراء، ص ٨٣١.

43) القحطاني، عبدالمحسن فراج، مرجع سابق، ص 119.

❖ ❖ ❖

العـــــــدد

طه حسين 17
عبدالفتاح أبو مدين 47
محمد عبدالعزيز الموافي 61
عباس علي السوسوة 91
سعيد يقطين 107
عبدالرحمن حجازي 123
رضوان جودت زيادة 143
مفيد نجم 159
مشتاق عباس معن 175
حسن ناظم 189
عبدالله حمادي - بشير تاوريريت 203
زرقاوي عمر 229
عبداللطيف الطاهر الزكري 337
صادق عبدالرحيم 347
إبراهيم اليوسف 363
إبراهيم الحجري 375
لؤي علي خليل 383
إسماعيل عبدالفتاح كافي 401
عباس أمير معارز 423
صدوق نور الدين 437
فائز العراقي 443
صبري مسلم 457

رئيس التحرير

عبدالفتاح أبو مدين

* * *

هيئة التحرير

* سعيد السريحي
* عبدالمحسن القحطاني
* أبو بكر باقادر
* حسن النعمي
* معجب الزهراني

* * *

العنوان

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066364-6066122

رقم الإيداع 14/0513

محتويـــــــات

* الأدب العربي بين أمسه وغده .....
* بين زكي مبارك والسباعي بيومي .....
* جدلية الشعر والفلسفة .....
* ملاحظات على كتاب الصوبنع (توثيق الترجمة والتعريب) ..
* الرواية العربية: من التراث إلى العصر .....
* مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة .....
* من أزمة الحداثة إلى فوضى ما بعد الحداثة .....
* الأدب النسوي: إشكالية المصطلح .....
* قراءة في منهجية الإنشاء الطلبي وغير الطلبي .....
* النسقية العربية واللفظية العربية في الحداثة الشعرية .....
* السيميائية في الخطاب النقدي المعاصر .....
* نحو تأصيل لمنهج النقد الثقافي .....
* بناء المفاهيم النقدية .....
* النقد العربي الحديث بين الحضور والغياب .....
* دلالة المكان في قصيدة النثر .....
* في «التحليل النصي» لرولان بارت .....
* تجنيس العجائبي .....
* مضمون الناتج الأدبي السعودي والاتجاهات الأدبية ....
* رواية القص – قص الرواية .....
* حكاية سحارة .....
* شعر الماغوط في ضوء المنهج السيميولوجي .....
* قراءة في كتاب «حركة اللغة الشعرية» .....

علامات

1 – ينشر الإصدار الدوري للنقد « علامات» الأبحاث والدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليهما على ألا يكون البحث منشوراً من قبل أو مقدماً للنشر إلى جهة أخرى.

2 – ينشر الإصدار « علامات» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بمجال النقد الأدبي.

3 – يرحب الإصدار « علامات» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

ALAMAT

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
Culture@gawab.com

مع زعيم الأدب العربي في القرن العشرين

كنت في زيارتي الأخيرة للقاهرة أجول في بعض مكتباتها متطلعاً إلى جديد لم أعرفه من المؤلفات الحديثة، فعثرت على كتاب طُبع منذ عهد بعيد يقرب من الأربعين عاماً، تحت عنوان (مع زعيم الأدب العربي في القرن العشرين)، يريد به كاتبه الدكتور طه حسين، ومؤلفه هو الأستاذ الكبير عبدالمتعال الصعيدي؛ الذي اشتهر ببحوثه المتتالية في المجلات العلمية والأدبية، ومن أشهرها مجلة الرسالة التي احتضنت آثاره الفكرية على مدى عشرين عاماً، وله من المؤلفات مايزيد عن أربعين مؤلفاً في علوم شتى، من المنطق والتاريخ والنحو والأدب والحديث، كما كان أستاذاً مرموقاً بكلية اللغة العربية بجامعة الأزهر، نحو عشرين عاماً، فالكتاب بموضوعه الحافل وبمؤلفه النابه جدير بالقراءة والدرس، ولم يكن في المكتبة غير نسخة واحدة، فغالى البائع في ثمنها مغالاة شديدة، وقبلت ما عرض عن سماح..

والكتاب فصول شتى تعرض لآراء الدكتور طه حسين في أشهر مؤلفاته الذائعة، فتناقشها مناقشة هادفة، وهي بذلك تكون تاريخاً أدبياً لفكر الدكتور طه في بحوثه الإسلامية، وقد عُرف الدكتور في مطلع حياته بالتهجم على بعض الكتب في الإسلام، ولم يكن موفقاً، إذ كان ينتحي وجهة المبالغة، ويتابع

آراء الاستشراق متابعة شديدة، ويسوقها كأنها بعض آرائه التي اهتدى إليها، وهذا ما كشفه الأستاذ عبدالمتعال الصعيدي في كثير من صفحات الكتاب.. ومن الجدير بالذكر أن الأستاذ عبدالمتعال الصعيدي كان أول من كشف النقول المخطئة، التي أخذها الدكتور من كتب الاستشراق، فنشر عنها مقالات في الجرائد اليومية عند ظهور كتاب في الشعر الجاهلي، كما أشار إلى ذلك الأستاذ أنور الجندي في كتابه «معارك أدبية» مستشهداً بالدليل.

والكتاب يقع في ستة فصول مزدحمة بالأفكار الجادة، ولا سبيل إلى الحديث عنها في هذا النطاق الضيق، ولكني سأختار بعض ما كان له دوي في المجتمع الأدبي، فأعرض جُهد الأستاذ الصعيدي في تفنيد ما تورّط فيه الدكتور، ولم يكن الصعيدي وحده هو الذي اقتحم ميدان النقاش مع الدكتور طه حسين، ولكنه كان أحد فرسان الحلبة التي تكشّفت عن تُراث ضخم في مكتبة النقد الأدبي، وكان كتاب زعيم الأدب العربي في القرن العشرين، هو أحد الكتب الهامة، وإن لم يشتهر كما اشتهرت كتب الأساتذة محمد الخضر حسين ومحمد لطفي جمعة ومصطفى صادق الرافعي ومحمد أحمد الغمراوي ومحمد عرفة وغيرهم من كبار الباحثين ، ولكل مقاله المعروف..

في البحث الأول من الكتاب لخّص الأستاذ الصعيدي آراء الدكتور الدالة على اختلاق الشعر الجاهلي وأنه منحول غير صادق النسبة إلى أصحابه، كما بيّن الأدلة التي اعتمد عليها الناقد الكبير، وهذا الفصل يُغني عما كتبه الدكتور لأن طه حسين يسوق في التعبير إسرافاً لا يميل إلى الإيجاز، فجاء الأستاذ الصعيدي فجلى الموقف الحق، وحدّد مناط الاختلاف..

وإذا كان الدكتور قد ذهب إلى أن واضعي الشعر الجاهلي أرادوا به نُصرة الإسلام، فإن الأستاذ الصعيدي قد أكّد أن الإسلام لم يقم على أساس الشعر الجاهلي الذي يُريد الدكتور إنكار نسبته للجاهليين، ولو حُذف الشعر الجاهلي بعامة، ما ضرَّ الإسلام في شيء، وإذا كان الدكتور يُعلن أنه يتابع العقل، ويميل إلى التفكير الحر، دون تقيّد بآراء السابقين، فالإسلام نفسه هو

الذي يدعو إلى حرية العقل، إلا إذا تعارض النقل مع ما يُوحي به العقل، رغم أن بعض علماء الإسلام يؤّولون النقل تأويلاً ليسير مع العقل.

وإذا كان الدكتور قد شك في الشعر الجاهلي وصحة نسبته إلى أصحابه ، فإن القدماء قد سبقوه إلى الشك في بعض ما نسب إلى الجاهليين، وكانوا أحرص منه على إتباع الحق، إذ لم يتّسعوا بدائرة الشك إلى كل شيء، كما حاول الدكتور أن يفعل، فهذا محمد بن سلاّم صاحب كتاب (طبقات الشعراء) يقول: «إن في الشعر الجاهلي كثيراً من الشعر المصنوع المفتعل الذي لا خير فيه، ولاحجة في غريبه»، وهذا يونس بن حبيب ينكر ما روى من الشعر على لسان الأمم السابقة، وهذا أبو عمرو بن العلاء ينحو هذا النحو، فينكر بعض القصائد، وإذاً فقضية الشك في بعض القصائد ذائعة مشتهرة، وكان على الدكتور أن يعرف ذلك جيداً، لأنه متواتر مشهور!

وإذاً فالشعر الجاهلي قد خضع للبحث الدقيق من كبار شيوخ الأدب في العصر الأموي والعصر العباسي.. ثم إن الشعر الذي روى عن النابغة وطرفة، وعنترة وزهير ولبيد، لم يكن موغلاً في القدم، وأقدمه لا يتجاوز مائة عام قبل ظهور الإسلام، والعرب عرفوا بالعناية الفائقة بالشعر، وله أسواق أدبية ، تُروى فيها القصائد الرائعة ؛ فكيف يقول الدكتور إن بعد العهد يمنع حفظ الشعر في أمة أمية، والأدلة تنطق بقوة ذاكرة الرواة، وأنهم جعلوا ينتقلون بالقصائد في شتى أحياء العرب، حتى كان لكل شاعر راوية خاص!؟

ويقول الدكتور، إن لغات القبائل ولهجاتها لم تكن متفقة، والشعر الذي ترويه متفق، مما يدل على أن الذي وضعه قد وضعه بلغة واحدة هي لغة قريش، وقد نسي الدكتور أن لغة قريش قد سادت في الجاهلية منذ أكثر من مائة عام، فأصبحت لغة العرب كافة، وبها نزل القرآن الكريم.. وفي عهد التدوين في العصر العباسي كان علماء البصرة والكوفة يفحصون ما رُوي من الشعر، وينصون على ألفاظ كانت تخص بعض القبائل ولم تشتهر، وجعلوا

ما ورد على خلاف القواعد من قبيل الشاذ، الذي يحفظ ولا يُقاس عليه.. ومثل هذا لا يقدح في الشعر الجاهلي لأنه يتعلق بمادته، ولا يتعلق بصورته!

وقد قال الدكتور إن قريشاً كانت متحضّرة في التجارة والصناعة والعمران، والشعر الجاهلي لا يدل على ذلك.. فقال الأستاذ الصعيدي إن التاريخ لا يحدثنا بشيء عن هذه الحضارة، فأين دور العلم والصناعة والتجارة والقصور بمكة حتى نقول إنها كانت ذات حضارة لا يصورها الشعر الجاهلي!؟ إن الحضارة كانت في الشام عند الغساسنة، وفي العراق عند المناذرة، وقد تحدّث عنها الشعراء الذين رحلوا إلى الشام والعراق، مثل النابغة والأعشى وعدي بن زيد وحسان بن ثابت..

وقد تحدث الدكتور عن كذب الرواة واختلافهم مثل حماد وخلف الأحمر، وأنهم أضافوا إلى الشعر الجاهلي كثيراً مما لم يُقل، وقد رد الصعيدي بأن هذا مشتهر، والعلماء الأقدمون هم الذين اتهموا حماداً وخلف الأحمر ببعض الاختلاق، وذلك يعني أنهم كانوا يميّزون المنتحل من الصحيح، والدكتور لم يأت بجديد أبداً في هذا القول فهو من قبيل ترديد ما سبق أن قيل..

ويذهب الدكتور إلى أن امرأ القيس لم يسافر إلى القسطنطينية كما زعم الرواة، ولو كان قد زارها لوصف قصورها وبحارها وحضارتها، والأستاذ الصعيدي يرى أن الدكتور يكذّب ما رُوي عن امرئ القيس في وصف البادية، وما جاء في معلقته عن السحاب والمطر والإبل، فما باله يطلب منه أن يقول واصفاً مناظر القسطنطينية؟ إنه لو فعل ذلك لقال الدكتور إنه كذب ومنتحل، لأن امرأ القيس لم يعش هناك إلا زمناً قليلاً، لا يمكنه من وصف القصور والبساتين وأفانين الحضارة، وهب أن أمرأ القيس قد سكت سكوتاً تاماً عن الحديث عن رحلته، أفيكون ذلك دليلاً على أن كل ما قاله من الشعر مكذوب!؟

وقد ذهب الدكتور إلى نفي كل شعر تظهر فيه السهولة والرقة، مثل

ما رُوي عن جليلة أخت كليب، وعمرو بن كلثوم والمهلهل، وهذا خطأ لأن الأساليب الأدبية تختلف باختلاف الأدباء في جميع العصور، والعصر الجاهلي فيه من يلتزم اللغة الجزلة، ومن يلتزم اللغة السهلة، وجليلة بالذات امرأة رقيقة حساسة، فلابد أن تظهر هذه الرقة فيما تقول! ولا ترمي قصيدتها بالافتعال، لأنها أرادت أن تكون أي القصيدة سهلة قريبة إلى الأذهان.. وجاء الفصل الثاني وموضوعه «قصة إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام من الناحية الدينية والعلمية»، والحق أن الدكتور طه حسين أقحم هذه القصة إقحاماً في كتاب الشعر الجاهلي، حيث لا ضرورة، لأن الكتاب يبحث في الأدب الجاهلي ولا صلة له إطلاقاً بقصة إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام وبناء الكعبة، ولكن الدكتور في أعماق نفسه أراد أن يُحدث ضجة بكتابه تشغل الناس، والضجة لا تكون إلا بالتعرض للقرآن والدين، وهنا تقوم الثائرة ويشتد الجدال، وهذا ما يقصده الدكتور، ولو خلا كتاب الدكتور من هذه المسألة ما قامت حوله هذه الضجة.. وكان شأنه شأن كل كتاب يصدر في شأن من شؤون الأدب دون أن يتعرض للدين، ولكن الدكتور نقل عن المستشرقين دون أن يعزو النقل إليهم فقال: «إنه لا يكفي في إثبات وجود إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام أن يتحدث القرآن عنهما»، وهذا يعني أن حديث القرآن موضع شك، لا يثبت حقيقة من الحقائق، وقد قال من زعم ذلك إن الذي اختلق قصة هجرة إبراهيم وإسماعيل إلى مكة هم اليهود ليتقربوا للعرب بانتسابهم إلى إبراهيم وهو والد إسحق، واسحق والد يعقوب، فاليهود والعرب أولاد عم، وعليهم بناءاً على ذلك أن يكونوا إخواناً متحابين..

وقد أعلن الأستاذ عبد المتعال الصعيدي؛ وهو أول من بيّن ذلك من الناقدين أن كتاباً يُدعى (مقالة في الإسلام) قد تُرجم إلى العربية، وذيَّله مبشّر مغرض ببحث قال فيه هذه الخرافة؛ وقد نسب الكتاب إلى من يُسمى هاشم العربي إمعانا في التضليل، وقد جاء في الكتاب ما نصه (وحقيقة الأمر في قصة إسماعيل وسكناه بمكة أنها دسيسة لفقها قدماء اليهود للعرب تزلفاً إليهم، وتذرعاً بهم إلى دفع الروم عن بيت المقدس، أو إلى تأسيس مملكة

جديدة لهم في بلاد العرب، فقالوا لهم نحن وأنتم أخوة وذرية أب واحد، وإذاً فانتساب العرب المستعربة إلى إسماعيل ليس له أصل تاريخي في زعمهم، وقد رد الأستاذ الصعيدي متعجبا من ذهاب الدكتور طه هذا المذهب، لأنه اعترف في بعض الفصول أن القرآن هو الحكم الصحيح في كل ما يتعلق بشؤون الجاهلية حيث تحدّث عنها بإفاضة، فإذا كان القرآن هو الحكم الصحيح في شؤون الجاهلية؛ فلماذا يشكك طه حسين فيما جاء في الكتاب العزيز صراحة عن إسماعيل وإبراهيم عليهما السلام؟ كما أن اليهود حين جاءوا إلى جزيرة العرب لم تكن مكة هدفاً لهم، لأنها ليست مدينة صناعية زراعية يمكن التكسب منها، وإنما كانت المدينة هدفهم وبها نزلوا، وكانوا يبشرون أنفسهم بظهور نبي جديد يدعو إلى دين الله، ويظنون أن النبي المنتظر سيكون منهم، ﴿فلما جاءهم ما عرفوا كفروا به﴾ كما يعلن القرآن، فاليهود إذاً لم ينزلوا في جزيرة العرب إلا بين قبائل العرب العاربة من الأوس والخزرج؛ وليست العرب المستعربة، ولو كانوا في حاجة إلى الدّس والتزلف إلى العرب لتزلفوا للعرب العاربة من أبناء قحطان؛ وهم سكان المدينة حين نزولهم؛ وقد كان العرب وقت الرسالة المحمدية، يعتقدون أن أصلهم أعلى الأصول وأرومتهم أرقى الأرومات، فهل يُعقل أن يقبلوا كلام اليهود في أصولهم المنتمية إلى إسماعيل وهم لا يعتقدون ذلك!؟

ثم تطرّق الدكتور إلى اختلاف لغة حمير عن لغة عدنان معتمداً على قول أبي عمرو بن العلاء: ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا، فقال الأستاذ إن ذلك كان في القديم وقبل سيل العرم، بدليل أن الوفود اليمنية التي وفدت على رسول الله ﷺ، كانت تتكلم بالعربي من غير حاجة إلى مترجم، ولو كانت لغة اليمن بعيدة عن لغة قريش ما تم هذا التفاهم ولما دار النقاش بالعربية المعترف بها.. ثم إن العرب كانت لهم في الجاهلية أسواق جامعة في سائر أنحاء الجزيرة، فكانوا يقيمون هذه الأسواق في دومة الجندل أول ربيع الأول، ثم ينتقلون إلى هجر البحرين في أول ربيع الآخر، ولايزالون يتنقلون بين صحار والمشقَّر وحضرموت ومجنة وذي المجاز.. أما سوق عكاظ فهي أهم

هذه الأسواق؛ وكانت القبائل من عدنانية وقحطانية تفد إليها، ويتحدثون كلهم بلسان واحد، ولغة واحدة، والنابغة الذبياني مثل واضح لاتحاد اللغة، فهو يحضر إلى عكاظ ويرأس هيئة التحكيم بين الشعراء، ثم يذهب إلى الغساسنة في الشام والمناذرة في العراق، ويتحدث مع الجميع بلغة واحدة، وقصائده أكبر شاهد على انتشار العربية التي نزل بها القرآن في الجزيرة جميعها.. ثم استشهد الأستاذ بأقوال معاصرة، جاءت في مجلتي المقتطف والمنار تُؤكد ما يذهب إليه، ولعمري إنه من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى دليل، ولكن الدكتور شايع المبشّرين فيما يقول فلابد من النقاش! وقد كان الأستاذ الصعيدي صريحاً حين قال في ختام هذا الموضوع؛ موجها الخطاب إلى الدكتور طه حسين وأشياعه:

«فليعلم المزدرون منا بعلم أسلافنا، أن للطاعنين في علمهم من أبناء الغرب أغراضاً سياسية تحملهم على هذا الطعن، فلا يصح لنا أن نُشاركهم في هذه الأغراض، لأنهم يقصدون القضاء علينا، وما أجهل من يشارك عدوه في القضاء على نفسه»..

ثم ملأ الأستاذ الصعيدي أربعين صفحة متوالية في نقد كتاب المجمل في الأدب العربي، وهو كتاب مدرسي ألفه جماعة من الفضلاء هم أحمد الاسكندري وأحمد أمين وعلي الجارم وعبدالعزيز البشري وأحمد ضيف وطه حسين، فالدكتور طه إذاً واحدٌ من ستة أدباء اشتركوا في تأليف المجمل، ولا أدري لماذا وجّه الأستاذ الصعيدي النقد لطه حسين وحده، أيحسبه مسؤولاً عن كل ما فيه على وهم أن الكتاب قد قرئ على الجميع وأقرّوه؟ مهما يكن من شيء، فالقارئ وحده هو المستفيد من هذا النقد؛ لا على أنه خاص بطه بل يشمل جميع المؤلفين، وقد بدأه بتعداد بعض المآخذ اللغوية في عبارات الكتاب، وأنا أرى أن هذه المآخذ موضع خلاف في صحة الاستعمال، ومثل هؤلاء الأفاضل وفيهم طه وأحمد أمين وعلي الجارم والاسكندري من كبار أعضاء مجمع اللغة العربية بالقاهرة، لابد أن يكون لهم رأي في صحة

ما يراه الأستاذ خطأ، لاسيما وقد جرى العرف على استعمال كلمات تطور واعتبر والنّيف، والاستئناف والجوامع، والإفرنج وغيرها، مما يدل على أن التشدد في تخطئة هذه الكلمات لم يعد مقبولا، وقضية سبق الشعر على النثر مما خاض فيه الباحثون، وهم يقصدون بالنثر هنا النثر الفني من أمثال ما كتبه ابن المقفع والجاحظ، فهذا النثر وليد ثقافة لم تُتح للجاهلي، أما الشعر فلا يستلزم هذه الثقافة، لأنه تعبير عن العواطف الفطرية وهي موجودة في الإنسان، ومحاولة الأستاذ الصعيدي تأكيد الأسبقية للنثر مما يُشكر عليها، ولكن أدلته مرجوحة لا راجحة، ثم انتقد الأستاذ قول المؤلفين إن شعر المجون ابتدأ في العصر العباسي الثاني بشاعرين هما ابن سكرة وابن حجاج، ونقده صائب لأن شعر المجون قد عُرف في العصر الأموي واستشهد له الأستاذ بشعر الأقيشو، وعمّارة وكناز، واستشهد بما يدل على رأيه من صميم ما رُوي عن الشاعرة في كتب التراث، أما تقسيم الأدب إلى عصور محددة فهو موضع خلاف بين الدارسين إلى الآن، وقد مال الأستاذ الصعيدي إلى تقسيم غير ما اتجه إليه المؤلفون، وليس له أن يعارض اتجاهاً آخر مادام لكل وجهته التي يطمئن إليها، أما ما وفق فيه الأستاذ الصعيدي؛ فهو إنكاره علىً المؤلفين أن يكون مبدأ النهضة الأدبية في هذا العصر، هو مجيء الحملة الفرنسية إلى مصر، وهو ما ذهب إليه المستشرقون جميعاً في كتاباتهم عن هذه النهضة، وقد خالف الأستاذ الصعيدي فجعل ابتداءها في عصر محمد علي بعد زوال الحملة، وأيد ذلك بوجهة نظر محترمة، قائلاً إن الذين نسبوا الفضل إلى الحملة الفرنسية أرادوا أن يثبتوا للغرب فضلا لم يكن له، وأذكر أن الأستاذ الكبير محمود محمد شاكر قد دحض الرأي القائل بنسبة النهضة إلى الحملة الفرنسية بأدلة قوية لا يستطيع المجادل أن يدحضها بسهولة، كما أنه رجع بالنهضة لا إلى عصر محمد علي كما حاول الأستاذ الصعيدي أن يقرر، بل رجع بها إلى أخريات العصر العثماني، حينما برز في الميدان أمثال الشهاب الخفاجي والبغدادي والزبيدي وكلهم من الأعلام الكبار، أما ابتكار عمر بن أبي ربيعه لفن الغزل في الشعر العربي فلا أدري كيف تورط مؤلفو

المجمل في تسجيله كحقيقة واقعة، مع أن صحف التراث مليئة بلطائف هذا النوع التي صدرت في العهد الجاهلي، وصدر الإسلام، وما كتبه الأستاذ الصعيدي في هذا المجال طريف بل ممتاز حقاً.

ومن أهم ما نقده الأستاذ في حديثه عن المجمل؛ ما كتبه تحت عنوان: (اختلاف طريقة التأليف في الكتاب)، إذ قال: «قد اشترك ستة في تأليف كتاب المجمل؛ وكان من الواجب عليهم أن يتبعوا في تأليفه طريقة واحدة، فلا يظهر في تأليفهم خلاف في أساليب البحث، حتى يكون الكتاب متناسقاً لا اختلاف فيه، وكأنه من عمل شخص واحد لا من عمل جماعة»، وقضى بين أنواع الاختلاف في تراجم الشخصيات واختيار النماذج الأدبية، واقتصار الشرح في نموذج شعري والإفاضة في الشرح في نماذج أخرى، وما قيل عن ضعف الخطابة في العصر العباسي ، ونقد ذلك بالدليل، ثم مال الأستاذ إلى الحسنى حين قال في خاتمة النقد.

«وقد أراد مؤلفو الكتاب أن يضعوا منهاجاً جديداً للأدب العربي غير المنهاج الذي كان مألوفا من قبل، فوضعوا تقسيمات حديثة، وذكروا موضوعات لم تكن معروفة من قبلهم، ومن الواجب أن نشهد لهم بهذا إنصافاً لهم، كما زادوا موضوعات لا صلة لها بالأدب؛ وهذا شأن كل عمل جديد، فلا يستوفي حد الكمال، وإنما يأتي اللاحق ليكمل ما فات السابق وإن الكمال لله وحده».

وفي نقد ما كتبه الدكتور طه حسين عن النقد الأدبي في العصر الجاهلي؛ مما نشره في كتاب الأدب الجاهلي؛ بعد مصادرة كتاب الشعر الجاهلي؛ واستبداله بهذا الكتاب؛ أو كما قال: «هذا كتاب حذف منه فصل وأضيفت إليه بعض الفصول وغُيّر عنوانه بعض التغيير»؛ أعاد الأستاذ بعض ما كتبه من قبل في دراسات أخرى لم تنشر في هذا الكتاب، وقد أنكر على المستشرقين قولهم؛ إن الأدب الجاهلي أدب رواية فقط وليس أدب دراسة، إذ لم يدون منه شيء إلا في الإسلام، وقد خالف الأستاذ هذا الاتجاه ؛ فذكر

(وهو من الجديد الذي يحسب للأستاذ) أنه كانت هناك حركة تدوين قبل الإسلام، فقد ذكر محمد بن سلام في كتاب الطبقات، أنه كان عند النعمان بن المنذر ديوان فيه أشعار الفحول، وما مُدح به هو وأهل بيته؛ فصار ذلك إلى بني مروان، ولا شك أن ذلك الديوان حينما صار إلى بني مروان كان من المراجع التي اعتمد عليها علماء الأدب في العصر الأموي، فلم تكن رواية الشعر عن طريق الرواة فقط؛ بل عن طريق ما وُجد من كتب هذه الدواوين، وكذلك جاء في مقدمة ابن خلدون؛ أن تاريخ المناذرة كان مدوّنا في كتب الحيرة، وثابتاً في كنائسهم، وكل ذلك من المصادر التي سجلت الشعر والتاريخ القديم.

وتأتي فصول تتحدث عن كتاب الفتنة الكبرى للدكتور طه حسين بجزءيه الأول الخاص بعثمان رضي الله عنه، والثاني الخاص بعلي وبنوه رضي الله عنهم، والحق أن الدكتور طه حسين كان صاحب رأي معتدل، لم يجنح إلى الغلو، فحفظ للخلفاء الأربعة أبي بكر وعمر وعثمان وعلي رضي الله عنهم، مكانتهم اللائقة بهم؛ لما سبقوا به من فضل في نصرة الإسلام، وإن بدا منه عطف خالص على علي رضي الله عنه، فذلك شعور لم ينفرد به طه حسين، وإنما هو شعور كثير من المسلمين، فعليّ صاحب الميزان الراجح إن قيس بمعاوية لأن سبقه في الجهاد، ونصرة الإسلام في غزوات الرسول ﷺ، وورعه وتقواه وزهده، وفصاحته وبلاغته ليست محل خلاف ، ولو صفت النفوس من الأغراض ما كابد في حياته هذه الأهوال ، وقد أخذ الأستاذ الصعيدي على الدكتور طه حسين عدم اهتمامه التام بحركة عبدالله بن سبأ، وعدّه ما رُوى عنه من باب المبالغات، وهذا رأي شخصي قامت أدلته في نفس الدكتور؛ ووجد من المبررات ما دفعه إليه، وهو إنسان يخطئ ويصيب ، وليس معنى هذا أن يكون الدكتور طه حسين ذا غرض؛ في تبرئة ابن سبأ من كثير مما ألحق به المؤرخون، ولكنه قرأ واستوعب، وبدا له ما يخفف كثيراً من الأثقال التي عزيت إلى عبدالله بن سبأ، والدكتور طه حسين ليس وحده الذي تكلّم في هذا الموضوع؛ فكبار المؤرخين المعاصرين ممن كتبوا تاريخ الخلافة

الراشدة، قد صوروا ابن سبأ في صورة تختلف عن ما قاله الدكتور طه، والمسألة مسألة بحث واجتهاد، وكل مجتهد مأجور إذا رزق الإخلاص سواء أخطأ أم أصاب، ونحن نعرف أن ميدان الدكتور هو الأدب العربي، أما التاريخ الإسلامي فلم يقتحم أبوابه إلا أخيراً، وهو في كل الأحوال اجتهادات تصيب وتخطئ!

وبعد فقد أدرت بهذا الفصل المتواضع؛ أن أشيد بكاتب إسلامي وباحث أزهري قطع عمره الطويل باحثاً مناقشاً، وترك من الآثار الأدبية والتشريعية والمنطقية والتاريخية ما لو قام بها جماعة لو سعتهم جميعاً، وأنا أسأل الله المغفرة وحسن الثواب.

عبدالفتاح أبو مدين

لست أدري أكان الناس يلقون على أنفسهم في أعقاب الحروب الماضية مثل ما أخذوا يلقونه على أنفسهم من الأسئلة في أعقاب الحرب العالمية الأولى وفي أعقاب الحرب العالمية الثانية. فلم تكد الحرب العالمية الأولى تدنو من غايتها حتى أخذ الناس يتساءلون عما يمكن أن يكون لها من أثر في الحياة الأدبية وفيما ينتج الأدباء من شعر ونثر. ثم لم تكد الحرب العالمية الثانية ترسل نذرها إلى الأرض حتى أعاد الناس إلقاء هذه الأسئلة على أنفسهم. ولكل سؤال جواب، كما يقول جميل لصاحبته بثينة. ومن أجل هذا أخذ الناس يتنبئون بما ستصير إليه الحياة الأدبية من قوة أو ضعف، ومن رقي أو انحطاط، ومن تطور في بعض فنونها ينتهي به إلى النمو أو ينتهي به إلى الانقراض أو ينتهي به إلى تحول خطير أو يسير.

وقد كذبت الحوادث كثيراً من هذه التنبؤات وصدقت منها كثيراً، وانتهى بعض الأدباء الفرنسيين الممتازين إلى أن يجيب على سؤال من هذه الأسئلة ألقي عليه في أثناء الحرب العالمية الثانية بأنه لا يعلم أن للحرب أثراً في الأدب أو أن للأدب أثراً في الحرب. وليس هذا الجواب إلا نوعاً من أنواع الشك وفناً من فنون التردد الذي يقضي به الاحتياط على من يريد أن تكون أحكامه صائبة غير مسرفة في تجاوز الحق. فليس من سبيل إلى أن تنكر أن للأحداث الجسام والخطوب العظام أثرها البعيد في حياة الناس. ومتى تأثرت حياة الناس فقد تأثرت آدابهم، لأن هذه الآداب آخر الأمر ليست إلا تعبيراً عن هذه الحياة وتصويراً لها، فإذا تغير الأصل تغيرت الصورة، وإذا تغير المعنى تغيرت العبارة التي تؤديه.

ولو أن اليونان بلغوا من التعمق ما بلغنا والتمسوا من العلم ما نلتمس، لجاز أن يسأل بعضهم بعضاً عما كان يمكن أن تحدثه الحرب الميدية من الأثر

في آدابهم، ولكان من الممكن أن يتنبأ بعض الفقهاء من أدبائهم بأنها ستحدث آثاراً بعيدة جداً لا في الأدب اليوناني وحده ولكن في أكثر الآداب التي سينتجها الناس على اختلاف العصور وتباين الظروف. ولكان من الممكن أن يتنبأ بعض الفقهاء من أدبائهم بأن هذه الحرب الميدية ستدفع الشعر التمثيلي إلى التطور دفعاً عنيفاً، وسينتج للإنسانية كلها آيات إيسكولوس وسوفوكل وأوريبيد، وبأنها ستدفع أحاديث القصاص دفعاً عنيفاً إلى التطور، فتنتج لهم تاريخ هيرودوت، وتنشئ للإنسانية فناً من أجل الفنون الأدبية خطراً وهو فن التاريخ، وتنشئ لليونان أنفسهم نثرهم الفني البديع، وتضع لهم أصول الفلسفة اليونانية الرائعة التي أنتجت سقراط ومن جاء بعده من تلاميذه النابهين. ولو كان اليونان يبحثون عن مثل ما نبحث عنه ويتقصون من الأمر مثل ما نتقصى، لجاز أن يتساءلوا عما سيكون لحرب البيلوبونيز من أثر في حياتهم الأدبية والعقلية، ولكان من الممكن أن يتنبأ المتنبئون بأنها ستنتج لهم فقه التاريخ وفلسفته كما نراهما في كتاب توسوديد، أو ستحول فن التمثيل التراجيدي إلى هذا اللون الفلسفي الذي نراه عند أوريبيد، وستمكن ارستوفان من إنتاج آياته الكوميدية الخالدة، وستحول سفسطة السفسطائيين اليسيرة إلى هذه الفلسفة العميقة التي كان ارستوفان يهزأ بها وبزعيمها سقراط في قصة السحاب. ولكن اليونان لم يكونوا يحبون مثل هذه النبوءات، وإنما كانوا يحبون نبوءات أخرى يسيرة تمس آمالهم وأعمالهم، وكانوا يلتمسون هذه النبوءات كما كان العرب يلتمسونها عند السوانح والبوارح من الطير، وفي آيات أخرى كانوا يذهبون في تفسيرها وتأويلها المذاهب، فإذا احتفلوا بهذه النبوءات سافروا في التماسها سفراً قاصداً أو غير قاصد، فطلبوها عند «أبللون» في «دلف» أو عند غيره من الآلهة في معابدهم تلك التي كانوا يلقون فيها الوحي على الأصفياء من الرجال والنساء. فأما مستقبل الأدب ومصير الفن فأشياء لم يكونوا يحفلون بها ولا يفكرون فيها. وحسبهم أن يستمتعوا بما ينتج الأدباء لهم من آيات الشعر والنثر، وبما ينتج أصحاب الفن من روائع التصاوير والتماثيل والبناء.

والشيء الذي لا شك فيه أن الحرب الميدية صدمت الشرق الآسيوي ببلاد اليونان، وأن هذه الصدمة العنيفة المتصلة قد أثارت في عقول اليونان وقلوبهم وأذواقهم شرراً أذكى نارهم العقلية المقدسة ودفعها إلى التوهج الذي ملأ الأرض علماً ونوراً. وأن حرب البيلوبونيز صدمت اليونان بأنفسهم أولاً وبأقطار أوروبية أخرى ثانياً، فكشف لهم عن ذوات أنفسهم وأظهرتهم من خلالها على ذات النفس الإنسانية أو على بعض النواحي من ذات النفس الإنسانية، فأحسوا وشعروا وفكروا كما لم يكونوا يشعرون ويحسون ويفكرون، ثم صوروا وعبروا كما لم يكونوا يصورون ويعبرون. وتستطيع أن تقول مثل هذا القياس إلى حروب الإسكندر، ثم بالقياس إلى ما كان بين خلفائه من الحروب، ثم بالقياس إلى حروب الرومانيين في إيطاليا وفي غير إيطاليا من أقطار الشرق والغرب. كل هذه الحروب أثرت في الآداب القديمة تأثيراً عميقاً، وأنتجت للإنسانية آيات أدبية خالدة مانزال نستمتع بها إلى لآن، وستستمتع الإنسانية بها حتى يرث الله الأرض ومن عليها. وأي رمز لذلك أبلغ من أن الإلياذة والأوديسا إنما هما نتيجتان لحرب لا يكاد التاريخ يعرف من أمرها شيئاً، وهي حرب طروادة.

ومثل هذا يمكن أن يقال بالقياس إلى أدبنا العربي القديم. فلو تكلف العرب المعاصرون لظهور الإسلام مثل ما نتكلف من البحث والتفكير والتعمق لسألوا أنفسهم عما يمكن أن يكون لظهور الإسلام وما استتبعه من حرب داخل البلاد العربية ومن فتوح خارج هذه البلاد من التأثير في حياة الأدب العربي، ولكان من الممكن أن يتنبأ الأذكياء من شباب قريش وشيوخها بأن هذا كله سيذهب بالشعر العربي مذاهب لم تخطر لهم على بال، وسينشئ لهم فنوناً من النثر مختلفة متنوعة من العلوم والآداب. ولكن شيوخ قريش وشبابها لم يكونوا يفكرون في شيء من هذا ولا يقفون عنده ولا يحفلون بما يتصل به من النبوءات، وإنما كانوا كاليونان والرومان يأخذون الأشياء من قريب فيستمتعون بما تقدم الحياة إليهم من خير، ويشقون بما تقدم إليهم من شر، فإذا أبعدوا في التماس الغيب عند السوائح والبوارح من الطير، وعند الكهنة

ومن يتنزل عليهم من الشياطين، وعند الأنبياء وما يلقى إليهم من وحي وما يهيأ لهم من معجزات. ثم هم كانوا كاليونان والرومان لا يلتمسون الغيب بالقياس إلى حياة العقل والقلب، وإنما يلتمسونه بالقياس إلى حياة الأجسام في الدنيا وإلى حياة الأرواح في الآخرة. ومع ذلك فليس من شك في أن توحيد الأمة العربية بظهور الإسلام قد أنشأ لها أدباً واحداً. ووجه هذا الأدب توجيهاً جديداً. وليس من شك في أن اصطدام العرب بغيرهم من الأمم قد أذكى في نفوسهم وفي نفوس هذه الأمم جذوة الأدب والفن والعلم، فامتلأت الأرض معرفة ونوراً، بفضل هذا الاصطدام وما نشأ عنه من الاختلاط والامتزاج ومن معرفة العرب لغيرهم من الأمم ومعرفتهم لأنفسهم، ومن تعارف هذه الأمم فيما بينهم وتعاونها راضية أو كارهة على ما كانت مضطرة أن تتعاون عليه من شؤون الحياة.

ومن يدري لعل القدماء كانوا أدنى ما إلى الحق وأقرب منا إلى الصواب وأشد منا إيثاراً للقصد والاعتدال، فهم كانوا لا يكلفون أنفسهم ما لا تطيق ما يستطيعون استكشافه من الحقائق والظواهر. فقدماء العرب قد عرفوا ما كانوا من تطور الأدب العربي بعد وقوعه، كما عرف قدماء اليونان ما كان من تطور الأدب اليوناني بعد وقوعه. وهم قد سجلوا لنا ذلك تسجيلاً مقارباً يسيراً لا تكلف فيه ولا أبعاد. وهم قد عصموا أنفسهم من التورط في نبوءات تصدقها الحوادث حيناً وتكذبها أحياناً. وهم قد أراحوا أنفسهم من هذا الشك الذي أتاح لذلك الأديب الفرنسي أن يقول أنه لا يعلم أن للحرب أثراً في الأدب أو أن للأدب أثراً في الحرب. والأمر كله يرجع، فيما يظهر، إلى أن الرقي الذي أتيح لنا في حياتنا المادية والعقلية قد دفعنا إلى ألوان من الغرور وخيل إلينا أنا نقدر على شيء كثير مما لم يقدر عليه القدماء. ومادمنا قد استطعنا أن ننهب الأرض بالقطار والسيارة، وننهب البحر بالسفن تجري على ظهره وتسبح في بطنه، وننهب الجو بالطائرات، وننهب الزمان والمكان بهذا كله وبالبرق والراديو، مادمنا قد استطعنا أن نقهر الطبيعة ونخترق حجبها ونكشف أستارها ونلغي ما كانت تستطيل به علينا من آماد

الزمان والمكان، فليس ينبغي لغرورنا أن يقف عند حد أو أن ينتهي إلى غاية، وليس ينبغي لنا أن نتردد في التنبؤ بما سيكون مادمنا قد استطعنا أن نعرف ما كان. وقد قيل إن التاريخ فن يعين على استكشاف المستقبل بفضل ما يعلم من حقائق الماضي. ونحن قد صدقنا ذلك واطمأننا إليه. وقليل جداً من بيننا أولئك الذين يشكون في أن التاريخ يعلمنا حقائق الماضي ثم يشكون بعد ذلك في أنه يستطيع أن يكشف لنا عن حقائق المستقبل. وأكبر الظن أن هؤلاء القليلين الذين ينظرون إلى التاريخ نظرة ساخرة مشفقة. ويلحظونه لحظة باسمة مزدرية، وينتظرون المستقبل كما ينتظرون المجهول - أكبر الظن أن هؤلاء القليلين هم المصيبون، ولكننا لا نحب صوابهم هذا ولا نكلف به، بل لا نطمئن إليه، لأنه يضطرنا إلى التواضع ويردنا إلى الاعتدال، ويحول بيننا وبين الغرور أو بيننا وبين الإغراق في الغرور. وما قيمة الإنسان إذا لم يعبث له الغرور فيخيل إليه أنه قادر على كل شيء، وأن من حقه بل من الحق عليه أن يحاول كل شيء!!

من أجل هذا كله تساءل المعاصرون عن أشياء كثيرة، من بينها مستقبل الحياة الأدبية وما عسى أن تكون الاتجاهات التي سيدفع إليها بحكم هذه الأحداث الجسام التي خلطت الشرق بالغرب والشمال بالجنوب، وقاربت بين الأجيال المتباعدة، وألغت هذه الحواجز التي كانت تحجز بين الأمم والشعوب، وغيرت كثيراً من صور الأشياء، ثم غيرت كثيراً من قيم الأشياء، ثم غيرت كثيراً من تأثرنا بهذه الصور وتقديرنا لهذه القيم وحكمنا بعد ذلك على ما هو كائن، وترقبنا بعد ذلك لما سيكون. فأما المقتصدون من الأدباء الأوروبيين فيشكون كما شك ذلك الأديب الذي أشرت إليه آنفاً، أو يحتاطون في الحكم ويعتدلون في التقدير ويحسبون حساباً لهذه الأشياء اليسيرة الضئيلة التي لا نعرفها والتي قد يكون لها أثر الأثر في حياتنا العاملة ثم في حياتنا العاقلة. وليس من شك في أننا قد علمنا أشياء كثيرة، ولكن ليس من شك في أننا لم نؤت من العلم إلا قليلاً، وفي أن ما نجهله أكثر جداً مما نعلمه، وليس من شك كذلك في أننا قد حققنا من الرقي شيئاً كثيراً في حياتنا العاملة والعاقلة.

ولكن ليس من شك في أن ما حققناه من ذلك ضئيل جداً بالقياس إلى ما ينتظر أن نحققه.

وهذا الذي ينتظر أن نحققه قد يفاجئنا بعضه مفاجأة وعلى غير انتظار، وقد يتهيأ لنا بعضه عن أناة وريث وبعد سعي وجد واستعداد. فإذا كانت طبيعتنا تدفعنا إلى الغرور والمغامرة فإن عقلنا ينبغي أن يضبط هذا الغرور ويحد هذه المغامرة، ويأخذنا بشيء من التوسط في القول والعمل جميعاً. فليس من المستحيل أن نحاول التنبؤ بما سيكون عن مستقبل الحياة الأدبية، ولكن ليس من الصواب أن نندفع في ذلك جامحين في غير تحفظ ولا احتياط.

وربما كان من اصطناع الدقة والحذر أن أسجل منذ الآن أني لن أتنبأ بشيء، لأني لا أملك الوسائل التي تبيح لي هذا التنبؤ، وإنما أحاول أن أنظر إلى أدبنا العربي المعاصر نظرة عامة أتتبع فيها بعض حقائق تطوره في العصور الماضية وأتوسم فيها بعض الممكنات لتطوره في هذه الأيام المستقبلة. فأنا أنظر إلى أدبنا العربي بين أمسه القريب والبعيد، وبين غده القريب دون البعيد. وما أزعم لهذه المحاولة إحاطة ولا شمولاً، وإنما هي محاولة مقاربة تتجنب الإمعان والتعمق، لأن الإمعان والتعمق يحتاجان إلى كتاب لا إلى فصل مهما يكن هذا الفصل طويلاً.

وفي تاريخ أدبنا العربي ظاهرة لعله أن يشارك فيها غيره من الآداب الكبرى قديمها وحديثها، ولكنها تستبين فيه على نحو أوضح وأجلى مما تستبين في غيره من الآداب. فقد عمر الأدب اليوناني القديم قروناً طوالاً ثم ألقى بينه وبين الناس ستاراً، فلما استأنفت الأمة اليونانية الحديثة حياتها المعاصرة أنشأت لنفسها أدباً مهما تكن الصلة بينه وبين الأدب القديم فهو ليس جزءاً منه ولا استمراراً له. فالأدب اليوناني القديم إذن حي بنفسه، أريد أنه لا يستمد حياته من أمة حية، تنمية وتقوية وتضيف إليه، وإنما يستمد حياته من هذه الشخصية القوية التي وهبها له اليونان القدماء. فنحن حين

نقرأ آثار هوميروس أو بندار أو أفلاطون لا نفكر في الأمة اليونانية المعاصرة ولا نصل هذه الآثار القديمة الخالدة بما تنتجه من الشعر والنثر، وإنما نقرأ هذه الآثار وغيرها ونفكر في الأمة اليونانية القديمة التي أنتجتها، ونوشك أن نعتقد أن الصلة بيننا وبين هذا الأدب القديم والأجيال التي أبدعته ليست أضعف من الصلة بين الأمة اليونانية المعاصرة وبين ذلك الأدب وتلك الأجيال. وربما كان من المحقق أن بعض البيئات الأدبية والفنية في غرب أوروبا وفي فرنسا خاصة أشد اتصالاً بالأمة اليونانية القديمة وتراثها الأدبي والفني والفلسفي من الأمة اليونانية المعاصرة نفسها. فلست أعرف مثلاً أن الأمة اليونانية الحديثة قد أهدت إلى العالم الحديث شاعراً كراسين أو كاتباً كجيرودو أو شاعراً كاتباً كبول فاليري. وكل هؤلاء وغيرهم من أدباء الغرب الحديث يعيشون مع الأمة اليونانية القديمة ويذوقون أدبها وفنها وفلسفتها، ويحيون هذا الأدب والفن وهذه الفلسفة على نحو لم تصل إليه الأمة اليونانية الحديثة بعد. ومثل هذا يمكن أن يقال بالقياس إلى الأدب اللاتيني. فهذان الأدبان العظيمان يستمدان حياتهما الخالدة من قوتهما الذاتية، إن صح هذا التعبير، وهذه الخصلة هي التي تميزهما بين الآداب التي استطاعت أن تقهر الدهر وتكفل لنفسها الخلود.

أما أدبنا العربي فقد عمر بضعة عشر قرناً إلى الآن، واختلفت عليه في أثناء هذه القرون خطوب كثيرة متباينة وجهته ألواناً من التوجيه وأخضعته لضروب من التطور، ولكنه مازال حياً قوياً يستمد حياته وقوته من شخصيته العظيمة، ويستمد حياته وقوته من هذه الأجيال التي لاتزال حية محتفظة بفضل من قوة، والتي لاتزال ترعاه وتكلؤه وتنفخ فيه من روحها كما تستمد منه قوة وأيداً فهي تمنحه وتأخذ منه، وهي تعيش عليه وتعيش له وتعيش به، شأنها معه كشأنها مع ما يقوم حياتها المادية من الأرض والجبال والأنهار. فالحياة الزمنية للأدب العربي لم تنقطع، ويظهر أنها لن تنقطع. والصلة بينه وبين الأجيال المعاصرة في بلاد الشرق العربي من الخليج الفارسي إلى المحيط الأطلنطي وفي بيئات عربية متفرقة هنا وهناك في أقطار العالم

القديم والعالم الجديد - هذه الصلة مازالت قائمة متينة خصبة، كالصلة التي كانت بين الأدب العربي وبين الأمة العربية أيام المتنبي وأبي العلاء. ونتيجة هذا كله أن في تاريخ أدبنا العربي ظاهرة قوية بينة شديدة الوضوح، تمكننا من أن نلاحظه ملاحظة مباشرة، ونستقصي أطواره استقصاء حسناً. فنحن نستطيع أن نبدأ هذه الملاحظة منذ أواخر العصر الجاهلي، وأن نساير الأدب في هذه الطرق الطويلة العسيرة المتنوعة الملتوية التي قطعها مسرعاً مرة مستأنياً مرة أخرى متثاقلاً مرة ثالثة أثناء هذه القرون الطويلة، حتى انتهى إلينا مثقلاً بهذا التراث العظيم المختلف المتباين، الذي يشتد بين أجزائه وعناصره التباين والاختلاف.

ونحن نستطيع أن نبدأ هذه الملاحظة من أنفسنا في هذا العصر الذي نعيش فيه، وأن نساير الأدب العربي مصعدين معه في التاريخ كأنما نعود أدراجنا، سالكين معه نفس هذه الطرق، متبينين فيه هذا التراث الذي تختلف أجزاؤه وتتباين عناصره، حتى نبلغ أول الإسلام وآخر الجاهلية. ونحن لا نخشى أن تنقطع بنا الطريق في الزمان والمكان أثناء مسايرتنا لأدبنا العربي سواء أبدأنا مع تاريخه حين يبدأ في الزمن القديم، أو بدأنا مع تاريخه من النقطة التي ينتهي إليها في عصرنا الحديث.

فالظاهرة التي يمتاز بها أدبنا والتي تمكننا من درسه وتتبع أطواره، هي أنه قديم جداً وحديث جداً قد اتصل قديمه بحديثه اتصالاً مستقيماً لا انقطاع فيه ولا التواء. ففيه خصائص الآداب القديمة، وفيه خصائص الآداب الحديثة، وفيه ما يمكننا من استخلاص حديثه من قديمه، وما يغنينا عن كثير من الفروض.

أدبنا العربي كائن حي، أشبه شيء بالشجرة العظيمة التي ثبتت جذورها وامتدت في أعماق الأرض، والتي ارتفعت غصونها وانتشرت في أجواز السماء، والتي مضت عليها القرون والقرون ومازال ماء الحياة فيها غزيراً يجري في أصلها الثابت في الأرض وفي فروعها الشاهقة في السماء.

فلنتتبع هذا الأدب تتبعاً يسيراً مقارباً، لنرى كيف تطور في أول عهده، ولنتبين كيف يمكن أن يتطور فيما يستقبل من الأيام.

وأخص ما نلاحظه في حياة أدبنا العربي منذ أقدم عصوره أنه يتألف من عنصرين خطيرين لا يحتاج استكشافهما إلى جد أو عناء. أحدهما داخلي يأتيه من نفسه ومن طبيعة الأمة التي أنتجته. والآخر خارجي يأتيه من الشعوب التي اتصلت بالعرب أو اتصل العرب بها، ويأتيه من الظروف الكثيرة المختلفة التي أحاطت بحياة المسلمين وأثرت فيها على مر العصور. ولنتفق على أن نسمي هذين العنصرين: التقليد، والتجديد.

فأدبنا العربي تقليدي ليس في ذلك شك، له طابعه العربي البدوي القديم لم يخلص منه قط، ولن يستطيع أن يخلص منه آخر الدهر على رغم ما بذل الأدباء وما سيبذلون من الجهود الهائلة المضنية. مذهبنا في تصور الأشياء وتقديرنا في أنفسنا قد يختلف باختلاف العصور والأقطار والظروف، ولكن مذهبنا في تصوير هذه الأشياء مهما يختلف فسينتهي دائماً عند طائفة من الأصول التقليدية لا سبيل إلى التحول عنها، لأن التحول عنها قتل لهذا الأدب وقطع للصلة بينه وبين العصر الحديث وانحراف به عن طريق الحياة المتصلة التي تسلكها الآداب الحية، إلى طريق الحياة المنقطعة التي سلكها الأدب اليوناني والأدب اللاتيني، وقل ما شئت في تعليل الاحتفاظ بهذه الأصول القديمة وإخفاق المحاولات التي همت أن تعدل عنها أو أن تغيرها. فأنا لا أبحث الآن عن العلل والأسباب، وإنما أسجل الظواهر الواقعة تسجيلاً. لتكن طبيعة اللغة العربية هي التي اقتضت ثبات هذه الأصول، وليكن القرآن الكريم هو الذي اقتضى ثبات هذه الأصول، ولتكن المحافظة التي يمتاز به الجيل العربي بين الأجيال هي التي اقتضت ثبات هذه الأصول، ولتكن هذه الأسباب كلها مضافة إلى أسباب أخرى هي التي اقتضت ثبات هذه الأصول. كل ذلك ممكن، ولكن الشيء المحقق هو أن الأدب العربي محتفظ بطائفة من الأصول التقليدية لا يستطيع أن ينزل عنها أو يبرأ منها.

فلغته المعربة الفصحى مقوم أساسي من مقوماته، أو هي المقوم الأساسي الأول بين مقوماته. وقد انحرف كثير من الناس في العصور القديمة وفي هذا العصر الحديث من هذه اللغة المعربة الفصحى، فأنتجوا آثاراً فيها لذة وفيها متعة ولكننا لم نعدها أدباً، ولم نرفعها إلى هذه المرتبة التي نضع فيها هذه الآثار الرائعة والتي نستمد منها غذاء القلوب والعقول والأرواح. وربما كان مما يفسر ذلك ويؤيده أن أدبناء العربي لا يهمل الأسماع إهمالاً قليلاً أو كثيراً، وإنما يعنى بها أشد العناية، فهو أدب منطوق مسموع قبل أن يكون أدباً مكتوباً مقروءاً وهو من أجل هذا حريص على أن يلذ اللسان حين ينطق به، ويلذ الأذن حين تسمع له، ثم يلذ بعد ذلك النفوس والأفئدة حين تصغي إليه.

وليس أدل على ذلك من أن العرب في جميع عصورهم لم يعنوا بشيء قط عنايتهم بفصاحة اللفظ وجزالته، دقيق الأسلوب ورصانته. وقد جعلوا الإعراب واصطفاء اللفظ والملاءمة بين الكلمة والكلمة في الجرس الذي ييسر على اللسان نطقه ويزين في الأدب وقعه أساساً لكل هذه الخصال.

ثم من أصولنا التقليدية في الأدب عمود الشعر، هذا الذي لم يستطع القدماء تحديده ولكنهم حرصوا على أشد الحرص، وهذا الذي لم يستطع أحد من شعرائنا أن ينحرف عنه في حقيقة الأمر مهما يقل في مسلم ودعبل وأبي تمام وغيرهم من أصحاب التكلف والتصنع والبديع، فهؤلاء وأمثالهم قد هموا أن يجددوا وجددوا بالفعل في كثير من الأشياء، ولكنهم احتفظوا دائماً، بفصاحة اللغة وجزالتها، وبرونق الأسلوب ورصانته كما احتفظوا بالأوزان القديمة، فلما جددوا لم يبتكروا إلا أوزاناً يمكن أن ترد إلى الأوزان القديمة على نحو من الأنحاء. ثم لم يستطيعوا على كثرة ما عابوا القدماء وحاولوا الانحراف عن مذاهبهم أن يبرئوا نفوسهم وقلوبهم وفنهم من هذا الحنين الذي فرضته البادية على شعرائها البادين وقد كان أبو نواس من أشد الناس عيباً للقدماء من الشعراء ومحاولة للانحراف عن مذهبهم في ذكر الأطلال

والرسوم، ولكنه ذكر الأطلال والرسوم أولاً، كما ذكرها غيره من الشعراء القدماء، وحن حين حاول التجديد إلى مغاني اللهو والعبث كما كان الأعرابي القديم يحن إلى ديار هند وأسماء فالحنين قائم عابث بنفس الشاعر وقلبه منبث في فنه كما ينبث الماء في الغصن وإن تغيرت المظاهر والألفاظ. وقد أنكر أبو نواس كما أنكر غيره وصف الطرق والإبل، ولكن أبا نواس قد وصف الطرق والإبل كما وصفها غيره من المحافظين والمجددين جميعاً. وقد هم الشعراء المجددون أن يتنكبوا ما ألف القدماء من صدق الشعور وإيثار القصد في التعبير واجتناب الإمعان في المبالغة فتكلفوا وبالغوا. ولكن تكلفهم برد آخر الأمر وعند أيسر التحليل إلى سذاجة القدماء، كما أن مبالغتهم ترد إلى قصد القدماء واعتدالهم، أو تصبح مصدراً للسخر والاستهزاء.

وقد حاول الموضحون في الغرب أن يحطموا الإطار القديم الذي كان يحيط بالقصيدة، فيزاوجوا بين أوزان وأوزان، ويخالفوا بين قواف وقواف. ولكن فنهم لم يستطع أن يعمر طويلاً، ففني في الزجل، وأصبح لوناً من ألوان الأدب العامي الذي نبتذله مخطئين أو مصيبين.

فهناك إذن أصول تقليدية في أدبنا العربي قد أشرت إلى بعضها في الشعر ولم أستقصها. وقد استطاعت هذه الأصول أن تغلب الحوادث والخطوب وألوان التطور والانقلاب وتسيطر على شعر المعاصرين في الأقطار العربية كلها. وقد يحاول الشعراء هنا أو هناك شيئاً من التجديد، فلا ينجحون إنجاحاً صحيحاً إلا إذا استبقوا هذه الأصول التقليدية ولم يبعدوا عنها إلا بمقدار. والنثر مع أنه استحدث بعد ظهور الإسلام وبعد تلاوة القرآن وبعد حدوث الأحداث الجسام، قد اتخذ لنفسه أصولاً تقليدية تقارب أصول الشعر، فحرص على اللغة المعربة، وعلى الفصاحة والجزالة، وعلى الرونق والرصانة، واستبقى مسحة بدوية تشيع في أثنائه فتسبغ عليه جمالاً ساذجاً لا يخلو من روعة وجلال.

ومع أن كثيراً من فحول النثر قد كانوا متأثرين بالثقافات الأجنبية أو

منحدرين من أصول أجنبية، فقد حرص النثر على أصوله التقليدية حرصاً شديداً، واستمد أكثر هذه الأصول من الشعر الذي اتخذه لنفسه إماماً أول الأمر ثم نافسه وغالبه بعد ذلك. وقد تكلف الكتاب كما تكلف الشعراء، واستعاروا من الشعراء بديعهم وتصنعهم، ولكنهم خضعوا لمثل ما خضع له الشعراء من الاختيار بين التجديد المقتصد والإسراف الذي ينتهي بهم إلى السخف والازدراء. وأمر النثر في العصر الحديث كأمر الشعر من هذه الناحية، فكما أنك لا تسمع قصيدة ولا تقرؤها إلا رجعت بها إلى أصولها التقليدية الأولى وإلى الإطار التقليدي الذي يحيط بها ويمكنها من الثبات والاستقرار ومن الجريان على الألسنة وحسن الموقع في الأسماع والقلوب، فأنت لا تقرأ كتاباً ولا فصلاً إلا رجعت بما تقرأ إلى الأصول التقليدية القديمة وذكرت هذا الكتاب أو ذاك من كتاب العصر القديم.

مازال الأصل في الكتابة كالأصل في الشعر: تخير اللفظ الفصيح الرصين الجزل، للمعنى الصحيح المصيب، والملاءمة بين اللفظ واللفظ وبين المعنى والمعنى في كل ما يكون هذا الانسجام الخاص الذي يستقيم له الشعر والنثر في لغتنا العربية الفصحى، مع الحرص كل الحرص على الإعراب، والإيثار كل الإيثار للألفاظ الصحيحة التي تقرها معاجم اللغة المعروفة وحدها إن كان الكاتب محافظاً غالياً في المحافظة، أو التي جاءت في قصائد الشعراء ورسائل الكتاب وإن لم ترد في المعجمات إن كان الأديب سمحاً معتدلاً. وقد يجترئ الكاتب فيستعير من لغة الشعب أو من لغة العلم الحديث أو من بعض اللغات الأجنبية كلمة أو كلمات إن كان من المجددين الغلاة في التجديد. وقد يبلغ بهذا اللغو أقصاه، فينحرف بأسلوبه نحو العامية المبتذلة بعض الانحراف، أو نحو مذهب من مذاهب الأوروبيين في القول. ولكنه على ذلك كله متحفظ محتاط لا يخرج بالعربية عن أصولها، وإنما يريد أن يغنيها وينميها ويعرف ما يضيفه إليها من الألفاظ والأساليب.

فالعناصر التقليدية في أدبنا إذن قوية شديدة القوة، مستقرة ممعنة

في الاستقرار مستمرة على الزمن، وهي التي ضمنت بقاء الأدب العربي هذه القرون الطوال، وهي التي ستضمن بقاءه ما شاء الله أن يبقى، ولكن هناك عناصر أخرى توازن هذه العناصر التقليدية وهي التي سميتها آنفاً عناصر التجديد، وهذه العناصر التجديدية هي التي منعت الأدب العربي من الجمود، ولاءمت بينه وبين العصور والبيئات، وعصمته من الجدب والعقم والإعدام، ومنته من أن يصور الأجيال المختلفة التي اتخذته لها لساناً ويتيح لها أن تعبر فيه عن ذات نفسها.

فأدبنا العربي كغيره من الآداب الحية، بل كغيره من كل الظواهر الاجتماعية، مكون من هذين العنصرين اللذين كان «أوجست كونت» يسمي أحدهما ثباتاً واستقراراً، ويسمي ثانيهما تحولاً وانتقالاً. والذي يمتاز به أدبنا العربي من الآداب الحية الأخرى هو أن التوازن لم ينقطع بين هذين العنصرين، ولم ينشأ عن انقطاعه جمود الأدب وموته بتغلب عنصر الثبات والاستقرار، أو فناء الأدب وتفرقه بتغلب عنصر التحول والتطور. وليس من شك في أن أحد هذين العنصرين قد تفوق على صاحبه بين حين وحين في القوة فكان الأدب في بعض العصور مسرعاً إلى التطور ممعناً فيه، وكان في بعضها الآخر مؤثراً للثبات حريصاً عليه. فقد تفوق عنصر التطور بعد ظهور الإسلام بنحو نصف قرن، حين نشأ الجيل الجديد من العرب، واتصل بالأمم الأجنبية منتقلاً إليها ومستقراً في أرضها غازياً أو مرابطاً أو عاملاً في مصالح الدولة أو مستعمراً. وانتقلت هي إليه في عقر داره في الحجاز ونجد، سبياً وموالي، تعمل له وتقوم على خدمته وتعلمه من شؤون الحضارة والثقافة ما لم يكن يعلم. في هذا الوقت دفع العرب إلى حياة جديدة في كل شيء. ولم يكن الأدب بطيئاً في الاستجابة لهذا التجديد، فتطور الشعر في ألفاظه وأوزانه وأساليبه وفي معانيه وموضوعاته، ونشأت فيه فنون لم تكن من قبل، واستحدث النثر خطباً مطولة وقصصاً مفصلة، ورسائل موجزة مجملة. ثم كثرت أحداث السياسة فتطور النفس العربية ونفوس الأمم الأخرى المستعربة بدوافع جاءتها من خارج. ثم قوي الاتصال، فلم يقصر على المجاورة والمعاشرة

والمعاملة والتعاون على شؤون الحياة المادية، وإنما قرأ العرب ما كان عند غيرهم، وقرأ المستعربون ما كان عند العرب، ونشأ عن قراءة أولئك وهؤلاء هذا التطور الخطير الذي تمتاز به العصور السياسية في القرن الثاني والثالث والرابع.

ولست محتاجاً إلى أن أفصل هذا التطور أو أطيل القول فيه فإن دقائقه معروفة تدرس للشباب في الجامعة وللتلاميذ في المدارس الثانوية، وإنما ألاحظ أن من أهم الأسباب التي دفعت إلى هذا التطور الاتصال الدقيق المستمر بين الثقافة العربية الموروثة من جهة وبين ثقافات الأمم المغلوبة المستعربة من جهة أخرى. فقد اتصلت ثقافة الهند والفرس واليونان والأمم الساعية وبعض الأمم المتأثرة بالثقافة اللاتينية في إسبانيا - اتصلت كل هذه الثقافات اتصالاً يختلف قوة وضعفاً ويتفاوت سعة وضيقاً ويتمايز سرعة وبطئاً. ونتج عن هذا الاتصال هذا الأدب العربي المختلف المعقد الذي تجاوز الشعر والخطابة والرسائل إلى فنون من العلم والفلسفة وألوان من المعرفة تشبه ما كان العالم يعيش عليه في القارات الثلاث بين حروب الإسكندر وقيام الدولة العربية. فالدولة الإسلامية لم ترث سياسة اليونان والفرس وحدها، وإنما ورثت حضارتهم أيضاً، وورثت معها ما كان عند هذه الأمم من ثقافات متباينة، نقلتها كلها إلى اللغة العربية، وصبتها كلها في القالب العربي، بحيث يمكن أن يقال إن الحضارة الإنسانية التي كان يغلب عليها الطابع اليوناني قد غلب عليها الطابع العربي في القرون الأربعة الأولى للهجرة. ثم حدثت الأحداث وتتابعت الخطوب، وأقبل المغيرون من الغرب يحملون الصليب، وأقبل المغيرون من الشرق يحملون الجهل والوحشية، وتأثر العقل العربي الإسلامي بهذه الأحداث، فلم يمت ولكنه اضطر إلى شيء من الوقوف، وتفوق عنصر الثبات والاستقرار على عنصر التحول والتطور. ومهما يكن من شيء فقد دفع الأدب العربي إلى التطور في القرون الأربعة الأولى بحكم الاتصال اليسير بين الأمم أولاً ثم الاتصال الدقيق المنظم بينها ثانياً.

والآن وقد انتهى عصر الوقوف والركود واستؤنف الاتصال بين العالم العربي والعالم الأوروبي في أواخر القرن الثامن عشر، وقوي واشتد في القرن التاسع عشر، ثم دق ونظم في هذا القرن الذي نعيش فيه، ثم ألغيت المسافات الزمانية والمكانية فأصبح الاتصال في كل يوم بل في كل لحظة ظاهرة من الظواهر الطبيعية للحياة المألوفة. الآن وقد كان كل هذا، ماذا حدث للأدب العربي وماذا يمكن أن يحدث؟ أما الذي حدث فمعروف يقرؤه الناس في الكتب، ويدرسه التلاميذ في المدارس. وأظهره ما كان من الرجوع إلى الأدب القديم، وإحيائه بالنشر والإذاعة أولاً، ثم بالتقليد والمحاكاة ثانياً، وما كان من تعلم بعض اللغات الأجنبية وقراءة ما ينتج فيها من الآثار، وترجمة بعض هذه الآثار إلى اللغة العربية في غير نظام ولا إطراد، وما كان آخر الأمر من الإعراض عن الحضارة المادية القديمة والإقبال على الحضارة المادية الحديثة، واستعارة النظم السياسية والاقتصادية والإدارية والعسكرية والقضائية من أوروبا، ثم العدول عن العلم الموروث ومناهج تعليمه، إلى العلم الحي الحديث ومناهج تعليمه، إلى العلم الحي الحديث ومناهج تعليمه الحية المستحدثة، وإقرار هذا كله في المدارس والمعاهد، التي أخذت تكثر وتنتشر في البلاد العربية كلها وفي مصر منها بنوع خاص.

كل هذا قد غير كثيراً من خصائص النفس العربية، واضطرها إلى أنحاء من التصور والتصوير لم تكن مألوفة من قبل، وأخذ عنصر التطور يعمل من جديد، ولكنه كان تطوراً رائعاً حقاً. كان تطوراً يسعى في طريقين متعاكسين أشد التعاكس وأقواه. وليس أدل من هذا التطور على قوة الأدب العربي وقدرته على المقاومة، واستعداده للتغلب على المصاعب والنفوذ من الخطوب. فقد كان إحياء الأدب القديم ومازال يدفع العقل العربي الحديث إلى وراء ويقوي فيه عنصر الثبات والاستقرار، كما كان الاتصال بالأدب الأوروبي الحديث يدفع الأدب العربي إلى أمام، ويقوي فيه عنصر التطور والانتقال. والغريب أن العقل العربي الحديث قد ثبت لهذا التعاكس العنيف وانتفع به أشد انتفاع. وكان يخشى في أواسط القرن الماضي وفي أول هذا

القرن، أن يتم التقاطع بين هذين الاتجاهين، فيذهب فريق من المتأدبين إلى وراء من غير رجعة، ويذهب فريق منهم إلى أمام في غير أناة، ويضيع الأدب العربي بين هاتين الطريقين المتعاكسين، ولكن الأدب ثبت لهذه المحنة واستفاد منها، كما تثبت الشجرة العظيمة التي أشرت إليها آنفاً للعواطف المتنافرة والمتدابرة. وليس من شك في أن هذا التعاكس قد كان له صرعى، فجمد بعض المتأدبين وأسرفوا في الجمود، ولكنهم قضوا ولم يعدوا بجمهودهم أحداً، وغلا بعض المجددين من الذين هاجروا إلى أمريكا من سوريا ولبنان، ولكن غلوهم لم يلبث أن رد إلى الاعتدال والقصد. والشيء المهم أن الأدب العربي في الشرق الأدنى وفي مصر خاصة قد استقامت له طريقة تحقق فيها التوازن الصحيح بين القديم والجديد، على نحو ما تحقق في العراق والشام ومصر أيام التطور الذي حدث في القرون الأربعة الأولى، فاحتفظ بأصوله التقليدية الأساسية ولم يستعص على التطور، وإنما قبل من الثقافات الأجنبية الحديثة مثل ما قبل من الثقافات الأجنبية أيام العباسيين، واستحدث من الفنون ما يلائم العصر الحديث كما استحدث من الفنون ما كان يلائم عصر العباسيين. وأول مظهر لهذا هو أن العلم الحديث نفسه قد اتخذ اللغة العربية له لساناً، وعرض كثيراً من فروعه نفسها في لغة عربية واضحة كما يعرض في اللغات الأجنبية المختلفة. ثم استقر في البلاد العربية، يدرس في معاهدها ومدارسها باللغة العربية حيناً، وباللغات الأجنبية حيناً آخر. يذهب العرب لطلبه في أوروبا وأمريكا، ويحمله الأوروبيون والأمريكيون إلى العرب في بلادهم. وهنا يظهر الفرق الخطير بين الاتصال العربي القديم بالثقافات الأجنبية القديمة، والاتصال العربي الحديث بالثقافات الأجنبية الحديثة. فقد كان الاتصال القديم ضيقاً أشد الضيق، محدوداً لا يكاد ينهض به إلا أفراداً يمكن إحصاؤهم. وقد استطاعت كتب التاريخ أن تحفظ أسماء الذين نقلوا إلى العرب ثقافات الهند والفرس واليونان وأسماء الذين أساغوا هذه الثقافات وتمثلوها وأذاعوها في فنون الأدب العرب العربي المختلفة. أما في العصر الحديث فليس من سبيل إلى إحصاء الذين يتعلمون اللغات

الأجنبية ويعلمونها، وينقلون منها بالشفاه حيناً وبالترجمة المكتوبة حيناً آخر. فانتشار العناية بتعلم اللغات الأجنبية خصلة يمتاز بها العصر الحديث. وما نعرف أن العرب في بغداد أو غيرها من الأمصار الإسلامية أنشأوا مدارس لتعلم اليونانية والفارسية أو أرسلوا بعثات منظمة مستمرة إلى بلاد الهند والروم.

وخصلة أخرى يمتاز بها الاتصال الحديث من الاتصال القديم، وهي أن الاتصال القديم لم يكن مباشراً في أكثر الأحيان، وإنما كان يتم بالواسطة، فالذين كانوا ينقلون من اليونانية إلى العربية مباشرة كانوا أقل من القليل، وإنما كان النقل من اليونانية إلى السريانية، ثم من السريانية إلى العربية. ومن هنا وقع كثير من الخطأ والخلط والاضطراب في النقل. ومن هنا صرف بعض المذاهب الفلسفية اليونانية عن موضعه، وأضيف بعضها إلى غير أصحابه، وظهر شيء من الاضطراب في تاريخ الفلسفة الإسلامية وفي الصلة بينها وبين الفلسفة اليونانية. أما الاتصال في العصر الحديث فمباشر قلما يتم بالواسطة، فالذين يترجمون عن الإنجليزية والفرنسية يحسنون هاتين اللغتين ويحسنون اللغة العربية أيضاً، فينقلون عن فهم وبصيرة في كثير من الدقة والإتقان. وقد يوجد النقل بالواسطة بالقياس إلى بعض اللغات التي لم ينشر درسها في الشرق العربي، فقد ينقل الأدب الفرنسي عن طريق الفرنسية والإنجليزية، وقد ينقل الأدب الألماني كذلك عن طريق هاتين اللغتين، ولكن القراء ينظرون إلى هذا النقل في كثير من التحفظ والاحتياط ويقبلونه على أنه ضرورة موقوتة ستزول حين يشيع درس اللغات الكبرى على اختلافها. والنقل بالواسطة عندنا أدق وأصح وأدنى إلى الإتقان من النقل بالواسطة في العصر القديم، فالذين ينقلون كتاباً ألمانياً عن طريق الفرنسية مثلاً يضاهون بين ترجمتهم وبين الترجمة الإنجليزية ليتحققوا من أن نقلهم مقارب يمكن أن يساغ. ولم يكن شيء من هذا ممكناً في العصر القديم. ولعلها أن تكون أجل خطراً من الخصال الأخرى، فقد كان القدماء يتصلون بثقافات أجنبية قليلة محدودة، وكان اتصالهم بها بطيئاً ضيقاً قليل الإتقان.

كانوا يتصلون بثقافة الهند وهي ضئيلة، وكانوا يتصلون بثقافة الفرس وهي ضئيلة أيضاً وكانوا يتصلون بالثقافة اليونانية العظيمة الواسعة المختلفة، ولكن اتصالهم نفسه كان ضئيلاً، فهم قد عرفوا الطب والعلم على اختلافه، وهم قد عرفوا الأخلاق وما بعد الطبيعة، ولكنهم لم يعرفوا الأدب ولم يعرفوا الفن، ولم يكادوا يعرفون من السياسة شيئاً. أما الآن فنحن نتصل عن طريق مباشرة وغير مباشرة بثقافات لا تكاد تحصى. وأيسر ما يمكن أن يقال هو أننا نتصل بالثقافة الإنجليزية والأمريكية والفرنسية والألمانية والروسية، وقد نتصل بالثقافة الإسبانية والإيطالية، وقد نقرأ كيف تنقل إلينا من بلاد أوروبا الشمالية، وأخرى من بلاد أمريكا الجنوبية. وما أكثر ما نقرأ عن بلاد الشرق الأقصى، وما أكثر ما نقرأ عن بلاد أخرى لم تتحضر بعد، ولكن الأوروبيين قد زاروها واستعمروها وكتبوا عنها ونقلوا إلينا كثيراً عن أنبائها. ثم إن ثقافتنا لا تتصل بالثقافات الأجنبية عن طريق المكان وحده، ولكنها تتصل بها من طريق الزمان أيضاً. فقد استكشف كثير من تاريخ الأمم، وعرض علينا في اللغات المختلفة، فنحن نعرف من تاريخ المصريين القدماء أكثر مما كان المصريون القدماء أنفسهم يعرفون من تاريخهم. وليس من شك في أن علمنا بتاريخ المصريين القدماء الآن، أدق وأعمق وأوسع من علم المصريين في أيام البطالسة بهذا التاريخ. وقل مثل ذلك عن تاريخ اليونان والرومان، وقل مثله عن تاريخ الفرس والهند، التي فتحت لنا على مصاريعها، ونفذت إلينا منها الثقافات الأجنبية المختلفة، تباعد بيننا وبين ما عرف العرب القدماء من حياة الأمم الأخرى. وقد استطاع أبو العلاء أن يقول:

ما مر في هذه الدنيا بنور زمن إلا وعندي من أنبائهم طرف

ولو قد نشر أبو العلاء الآن لعرف أن الأطراف التي كانت عنده، لم تكن شيئاً مذكوراً بالقياس إلى الأطراف التي نأخذ نحن بها الآن. ومن المحقق أن الإنسانية ستقيس علمها في آخر هذا القرن، إلى علمنا نحن في هذه الأيام، فترثي لنا وتشفق علينا كما نرثي نحن لأبي العلاء ونشفق عليه.

ومهما يكن من شيء فإن الفروق التي أشرت إلى بعضها، بين اتصال الأدب العربي القديم بالثقافات الأجنبية القديمة، واتصال الأدب العربي الحديث بالثقافات الأجنبية الحديثة، خليقة أن تنشئ فروقاً خطيرة بين الأدبين في أنفسهما. وإذا كانت هذه الفروق لم تظهر واضحة جلية أثناء القرن الماضي، فإنها قد أخذت تظهر شيئاً فشيئاً أثناء هذا القرن الذي نعيش فيه. ولست أدري أين قرأت لبعض الأدباء الفرنسين أن القرن العشرين بالقياس إلى الحياة الأدبية في فرنسا إنما يبتدئ بالحرب العالمية الأولى. وأكاد أقبل هذا التوقيت بالقياس إلى حياتنا الأدبية العربية. ففي أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ظهرت المقدمات التي تنبئ بما كان أدبنا مشرفاً عليه من تطور خطير. ظهرت آثار الشيخ محمد عبده وقاسم أمين والمويلحي وعبدالله نديم والبارودي وحافظ وشوقي ومطران، وكان هؤلاء جميعاً وكثير من أمثالهم يصورون آخر عصر وأول عصر آخر، يصورون طوراً من أطوار الانتقال، فهم كانوا يحافظون على كره، ويجددون على استحياء، ويرون أن الحياة القديمة قد انقضت أيامها، وأن فجر حياة جديدة قد أخذ ينتشر في الأفق شيئاً فشيئاً. ولم يكد هذا القرن يخطو خطوات قليلة حتى ظهر جيل من الشباب نظر إلى الحياة القديمة نظرة سخط عنيف، ونظر إلى قادة الرأي هؤلاء نظرة حب ورضا وإكبار، ولكن فيها كثير من الإشفاق والرثاء، وفيها ما يدفع أحياناً إلى الثورة والغضب. فقد كان هذا الجيل من الشباب الناشئ في أول القرن يقف من قادة الرأي موقف الأبناء من الآباء يحبونهم ويكبرونهم، ولكنهم يثورون بهم ويخرجون عليهم سراً دائماً وإعلاناً بين حين وحين. والذين يذكرون الأعوام التي سبقت الحرب العالمية الأولى في مصر خاصة، يذكرون من غير شك تلك الخصومات العنيفة التي ثارت بين الشباب والشيوخ في الصحف وفي الكتب والرسائل. ولعل منهم من يذكر عنف العقاد والمازني وطه حسين بشوقي وحافظ. ولعل منهم من يذكر عنف طه حسين بالمنفلوطي. ولعل منهم من يذكر كل تك الخصومات التي كانت تثار حول الأدب وحول السياسة وحول حرية الرأي، في الصحف السيارة اليومية، وفي المجلات

الشهرية والأسبوعية، وفي بعض الكتب التي كانت تذاع هنا وهناك. فقد كان هذا كله أنباء بأن تطوراً خطيراً يوشك أن يمس الأدب العربي الحديث في أغراضه ووسائله، وفي تصوره وتصويره، وفي تقديره للأشياء والناس وحكمه على الأشياء والناس. وفي أثناء هذا الوقت كان التعليم المتواضع يزداد انتشاراً وتغلغلاً في طبقات الشعب، وكان الضمير الوطني يزداد يقظة وتنبهاً، وكانت المثل العليا في الحياة تتغير في نفوس الشباب تغيراً شديداً، وكان السلطان في مصر يضيق بذلك ويستعد لمقاومته، وكان هذا لا يزيده إلا استيقاظاً وتنبهاً وإسراعاً إلى التطور، ثم كانت الواقعة الكبرى التي هزت العالم كله خمس سنين، وانجلت عنه الغمرة، وإذا كثير جداً من شؤونه يتغير في الحياة العقلية والاقتصادية والسياسية. وإذا مصر خاصة يصيبها من هذا التطور طرف لا بأس به، وإذا الجذوة المصرية تتوهج فترسل ضوءها وشررها إلى ما حولها من البلاد العربية، وإذا الأدب العربي يحيا في ذلك الوقت حياة عنيفة خصبة مختلفة لم يعرفها منذ زمن بعيد جداً.

ثم تتقدم الأعوام شيئاً، وإذا قرارات تتخذ، ونظم توضع، من شأنها أن تغير الحياة الأدبية في الشرق العربي تغييراً خطيراً. فقد كان انتشار التعليم من المؤثرات في تطور الأدب قبل الحرب الأولى، ولكن انتشار التعليم كان محدوداً ينظمه السلطان البريطاني في كثير من البخل والتقتير. ولكن أمور التعليم ترد إلى مصر بعد الحرب، فيتنوع ويزداد انتشاراً، ويندفع في هذا التنوع والانتشار ويصدر الدستور فيلزم الدولة بإعطاء المصريين جميعاً مقداراً من العلم يمكنهم من أن يقرؤوا ويفهموا ويضطربوا في الحياة. ونجد الدولة في تنفيذ هذا الدستور منجحة حيناً مخفقة حيناً آخر، ولكنها تريد عدد القارئين على كل حال. وقد ظفرت مصر منذ ثورتها في أعقاب الحرب بحظ من حرية التفكير والتعبير لم تعرفه من قبل، واشتدت فيها الخصومات حول المثل العليا في السياسة والأخلاق والاقتصاد والأدب والفن. فكان هذا كله أشبه شيء بالحطب الجزل يلقى في النار المضطرمة فيزيدها تلظياً واضطراماً. وقد صدمت مصر بألوان من الكوارث في حياتها السياسية

حدت من حرية الرأي والقول بين حين وحين، ولكنها زادت العقل المصري قوة وأيداً، لأنها علمته العكوف على نفسه، وفتقت له ألواناً من الحيل للتعبير عما كان يريد أن يعبر منه. ولست أدري أكان من النافع أم غير النافع لمصر أن تتعثر في حياتها السياسية، ولكن الشيء الذي لا أشك فيه هو أن هذه الأزمات التي وقفت الإنتاج الأدبي شيئاً ما، قد أنضجت هذا الأدب العربي ومنحته صلابة ومرونة في وقت واحد، علمته كيف يثبت للخطوب، وكيف ينفذ من المشكلات.

ولمن تكن مصر منفردة بهذا التطور العنيف ولا بهذه الأزمات التي كانت تكبو بها مرة وتنهض بها مرة أخرى، وإنما كان هذا كله حظاً شائعاً لبلاد الشرق العربي كله تقريباً، فجرى التطور الأدبي متوازناً شيئاً ما، ولكن مصر امتازت بمكانها من السبق في السياسة وفي الاقتصاد، وبما أتيح لها من الثروة التي مكنتها من الإسراع إلى نشر التعليم على اختلاف فروعه. ويكفي أن نلاحظ أن مصر أنشأت جامعتين في أقل من ربع قرن، ونشرت التعليم الثانوي في جميع عواصم الأقاليم، ونشرت التعليم الابتدائي في جميع المدن، ونشرت التعليم الأولي في كثير جداً من القرى. ذلك إلى تنوع هذا التعليم واختلاف فروعه، وإلى ما أنشئ من المؤسسات المختلفة التي تعنى بهذا الفرع أو ذاك من فروع المعرفة، وإلى إرسال الشباب إلى العواصم الأوروبية الكبرى، واستدعاء الأساتذة من هذه العواصم على اختلافها. كل هذا جعل مصر مركزاً خطيراً من مراكز الثقافة العالمية في الشرق. وكل هذا فتح للأدباء أبواباً من التفكير شق لهم طرقاً إلى الإنتاج ما كانوا ليعرفوها لو جرت الأمور في مصر على ما كانت تجري عليه أثناء الاحتلال وقبل إعلان الاستقلال وإصدار الدستور.

ثم صدم العالم صدمته الثانية، وكانت الحرب العالمية الأخيرة، وذاقت مصر من مرارتها غير قليل، واصطلت بعض نارها ست سنين. وكان أهم ما مس الأدب من هذا كله فرض الرقابة على الإنتاج العقلي. ولست أدري إلى

أي حد ضاق الأدباء بهذه الرقابة، ولكن الذي أعلمه هو أن هذه الرقابة لم تمكننا من الإنتاج الأدبي الخالص. ولعلها صرفت بعضنا عن الأدب السياسي فاضطرته إلى إنتاج آخر لعله أن يكون أبقى وأجدى من الأدب السياسي. ولأضرب لذلك مثلاً الأستاذ العقاد، فقد صرفته ظروف الحرب عن عنفه السياسي وقتاً ما. ولست أعرف أضاق بذلك أم لم يضق، ولكنني أعلم أنه دفع إلى ألوان جديدة من البحث والتفكير، وأنتج كتباً ما أشك في أن قراءه يؤثرون أيسرها على أدبه السياسي كله. وجملة القول إن الأدب العربي الحديث خضع أثناء ربع قرن لموثرات كثيرة مختلفة دفعته إلى تطور خطير من جميع نواحيه: دفعته إلى التطور في شكله وفي موضوعه، ودفعته إلى التطور سعة وعمقاً وتنوعاً واختلافاً. ويكفي أن نستعرض الفنون التي يمارسها الأدباء لنتبين صدق هذا التقدير، فقد أدركنا هذا القرن وأدبنا العربي ينقسم إلى شعر ونثر. وكان شعرنا قديماً يحاول التجديد، وكان نثرنا كتباً يسيرة وفصولاً لا تنشرها الصحف، بعضها يمس السياسة، وبعضها يمس الحياة اليومية وبعضها يحاول التعرض لبعض شؤون الاجتماع، وقليل منها كان يفرغ للأدب الخالص فراغاً تاماً. وكان عندنا تمثيل نستعير قصصه من أوروبا ولا نكاد نجيد عرضه على النظارة، ولعلنا كنا نسيء إلى فن التمثيل أكثر مما كنا نحسن إليه. وكنا نحاول النقد فنذهب فيه مذاهب القدماء، وكان الشباب يريدون أن يجددوا هذا النقد فلا يظفرون إلا بالإعراض والإنكار. وقد حاول بعضنا أن يحدث في الأدب فناً جديداً، فحاول المويلحي رحمه الله أن ينشئ قصة فأنشأ مقامة طويلة، وحاول حافظ رحمه الله أن يتحدث إلى سطيح فلم يصنع شيئاً.

أما بين الحربين فقد دفع أدباؤنا إلى الأعاجيب. وكان أول هذه الأعاجيب هذه الخصومات السياسية التي يسرت اللغة تيسيراً غريباً، ومنحت العقول حدة رائعة ونفاذاً بديعاً، واستطاعت أن تشغل الجماهير وتعلمهم العناية بالأمور العامة والاهتمام لها والتفكير المتصل فيها. وأحدثت أو قل أحيت في النثر العربي فن الهجاء الذي أقتته الجاحظ وقصر فيه من جاء

بعده من الكتاب. فقد أصبح هذا الهجاء السياسي من أهم الألوان لأدبنا العربي الحديث، فيه الحدة والعنف وفيه المتعة واللذة، وفيه التنوع والاختلاف بتنوع الأمزجة واختلافها، وفيه الإيجاز والإطناب، وفيه التصريح والإشارة.

على أن هذه الخصومة السياسية لم تمس النثر وحده، وإنما ردت إلى شعرائنا الشيوخ شيئاً من شباب، فاضطرمت نفس حافظ وشوقي رحمهما الله واستطاعا أن يتصلا بالجمهور بعد أن كانا قد بعدا عنه شيئاً. وهذا الشباب الذي رد إلى شوقي في أعقاب الحرب العالمية الأولى دفعه إلى تقليد الشعراء التمثيليين الأوروبيين فأنشأ شعراً تمثيلياً قد نرضى عنه أو لا نرضى عنه، ولكن كثيراً منه فتن الذين قرؤوه وسمعوه في دور التمثيل.

وهذه الخصومة السياسية دفعت صحف الأحزاب المختصمة إلى التنافس فافتلت فيما جعلت تنشر من الفصول، وإذا الأدباء يستعرضون الأدب القديم يحيونه حياة جديدة بالنقد والتحليل. وإذا هم يستعرضون الآداب الأوروبية الحديثة يذيعونها ناقدين ومحللين ومترجمين، وإذا هم بعد هذا كله يرقون إلى إنشاء الدراسات التي تطور حتى تصبح كتباً تستقل بنفسها، وتقصر حتى تصبح فصولاً تنشر في الصحف والمجلات، ثم يجمع بعضها إلى بعض فإذا هي أسفار قيمة يجد فيها القارئ نفعاً ولذة ومتاعاً. فهذا نوع جديد من الأدب عرفه الأوروبيون منذ زمن بعيد ولم نعرفه نحن إلا في هذا العصر الحديث. ثم ننظر فإذا تمثيل شعبي ينشأ فجأة فيصور حياة الثورة وما استتبعته من تطور الأخلاق وتغير القيم، وإذا نحن نشغف بهذا التمثيل الشعبي، ولكنا نشهده للهو وقطع الوقت ولا نرقى به إلى مرتبة الأدب الرفيع، فيشعرنا ذلك بأن للتمثيل مكانة أدبية يجب أن تعرف له في مصر. وإذا نحن ننشئ فرقة للتمثيل، وإذا القصص التمثيلية توضع لها حيناً وتترجم لها أحياناً، وإذا أدبنا التمثيلي قد نشأ متواضعاً ولكنه قد نشأ على كل حال. وكل هذا لا يكفينا، فقد قرأنا القصص الأوروبي طويله وقصيره ومتوسطه، وقرأناه في اللغات المختلفة، وسألنا أنفسنا شاعرين بذلك أو غير شاعرين:

ما بالنا لا نقص في لغتنا كما يقص الأوروبيون والأمريكيون في لغاتهم؟ ثم حاولنا مقلدين أول الأمر، مبتكرين بعد ذلك، وإذا نحن نبلغ من الإجادة في هذا الفن الجديد حظاً عظيماً، وإذا قصصنا يشيع في الشرق العربي ثم ينقل إلى الغرب الأوروبي، وإذا قصصنا يختلف في موضوعه وأغراضه ومذاهب الكتاب فيه على نحو ما يختلف القصص الأوروبي في هذا كله. وإذن فنحن قد دفعنا شاعرين أو غير شاعرين إلى أن نسمو بأدبنا العربي إلى مكانة الآداب الحية الكبرى، وبلغنا من ذلك حظاً ليس به بأس وإن لم نبلغ من ذلك ما نريد. ومتى بلغ الناس ما يريدون!

والشيء الذي ليس فيه شك هو أن أيسر الموازنة بين أدبنا هذا الحديث الذي لا نكاد نرضى عنه أو نقنع به، وبين أدبنا ذلك القديم الذي فتنا به فتوناً، يدل على أننا قد وثبنا بالأدب العربي وثبة لم يكن القدماء يحلمون بها ولم تكن تخطر لهم على بال. وقد كان العصر العباسي عصراً ممتازاً في التاريخ الأدب من غير شك، ولكن عصرنا نحن أشد منه امتيازاً وأكثر منه خصباً وأعظم منه استعداداً للبقاء.

على أن هناك تطوراً آخر لأدبنا الحديث أعظم خطراً وأبعد أثراً من كل ما قدمت، وهو الذي سيوجه الأدب في المستقبل القريب إلى غايته التي لا يستطيع عنها تحولاً أو انصرافاً فيما أعتقد. ولهذا التطور الخطير وجهان: أحدهما يتصل بأشخاص الأدباء والآخر يتصل بالموضوعات التي يطرقها الأدباء. فأما الوجه الأول فنستطيع أن نتبينه في سهولة ويسر إذا نظرنا إلى حافظ وشوقي والمنفلوطي من جهة وإلى العقاد والمازني وهيكل من جهة أخرى. فقد كان الأدباء الثلاثة الأولون لا يعيشون لأدبهم وإنما يعيشون بأدبهم. أريد أنهم كانوا يتخذون الأدب وسيلة إلي الحياة وإلى حياة لا تمتاز بالاستقلال. كان كل واحد منهم في حاجة إلى حماية تكفل له ما يحب من العيش والمكانة. ولابد له من «مسين»، كما يقول الأوروبيون، يحميه ويعطيه ويحوطه بالرعاية والعناية، ويدفع عنه العاديات والخطوب. أما الثلاثة الآخرون فثائرون على هذا النوع من الحياة، مبغضون لهذا النوع من الأدب،

يكبرون أنفسهم أن يحميهم هذا العظيم أو ذاك، ويكبرون أدبهم أن يرعاه هذا القوي أو ذاك. هم يعيشون أولاً ويعيشون أحراراً، ثم ينتجون أولاً وينتجون أحراراً. وهم يأبون أن يؤدوا عن إنتاجهم الأدبي حساباً لهذا أو ذاك. هم مستقلون في إنتاجهم الأدبي بأدق معاني هذه الكلمة وأكرمها.

وقد تقول إنهم ينتجون للجمهور، فهم مدينون للجمهور بحياتهم الأدبية. ولكن الجمهور هذا شيء شائع مجهول لا يستطيع أن يعبث بحرية الأديب ولا أن يعرض كرامته لما لا يحب. وكل إنسان في بيئة متحضرة إنما يعيش للجمهور وبالجمهور، كما أن الجمهور نفسه يعيش لكل إنسان وبكل إنسان. فالظاهرة الخطيرة في أدبنا الحديث هي هذه الكرامة التي كسبها الأدباء لأنفسهم ولأدبهم والتي مكنتهم من أن يكونوا أحراراً فيما يأتون وفيما يدعون.

أما الوجه الثاني لهذا التطور فهو أن هذه الحرية نفسها قد فتحت للأدباء أبواباً لم تكن تفتح لهم حين كان الأدب خاضعاً للسادة والعظماء. وقد أثرت ظروف التطور الإنساني في توجيه هذه الحرية. فقد كان الأدباء القدماء يؤثرون السادة والعظماء بما ينتجون، فأصبح الأدباء المحدثون يؤثرون أنفسهم ويؤثرون الفن ويؤثرون الشعب بما ينتجون. وكذلك عكف الأدباء على أنفسهم فحللوها وعرضوها، واستخرجوا من هذا التحليل علماً كثيراً ومتاعاً عظيماً. وكذلك فرغ الأدباء لفنهم فجودوه كما يريدون وكما يستطيعون وكما يريد الفن، لا كما يريد هذا السيد أو ذاك.

وكذلك عكف الأدباء على الشعب، فجعلوا يدرسونه، ويتعمقون درسه، ويعرضون نتائج هذا الدرس، ويظهرون الشعب على نفسه فيما ينتجون له من الآثار، وهذا كله قد رفع الأدب إلى الصدق والدقة، وجعله إنسانياً لا فردياً، ووضعه حيث وضعت الآداب الحية الكبرى نفسها بحكم التطور الذي دفعتها إليه ظروف الحياة الحديثة.

فإذا أردنا أن نتبين الاتجاهات التي سيدفع إليها الأدب العربي غداً،

بعد أن عرضنا اتجاهات الأدب العربي في ماضيه القريب والبعيد، وبعد أن رأيناه يحيا بين أيدينا في حاضره الذي نشهده الآن، فقد يخيل إلي أننا نستطيع أن نستنبط هذه الاتجاهات من بعض الحقائق الواقعة. وأول هذه الحقائق الواقعة هو هذا الاستقال الذي كسبه الأدباء لأنفسهم ولأدبهم. فهم قد أخذوا بحظ من الحيرة. وهم لم يكتفوا بما أخذوا، ولكنهم سيمعنون في استقلالهم وحريتهم حتى يرتفعوا عن كل رقابة مهما يكن مصدرها وحتى يتعرضوا – وقد تعرضوا بالفعل – لبعض الأذى في سبيل هذه الحرية.

ومن هذه الحقائق الواقعة أن التعليم ينتشر انتشاراً هائلاً، ينشأ عنه كثرة القراء من جهة، واختلاف هؤلاء القراء في حظوظهم من الثقافة من جهة أخرى. وسيكون لهذه الحقيقة تأثير خطير، في الأدب، فسيحرص بعضهم على كثرة القراء وانتشار آثاره، وسيضطر إلى ملاحظة هذه الكثرة كما كان الأدباء القدماء يلاحظون سادتهم ومواليهم. وسيضعف أدب هؤلاء حتى يصل إلى الابتذال أحياناً، ولعلنا نشهد بعض ذلك منذ الآن. وسيحرص قوم آخرون عن الأدباء على كرامة الفن وجودته أكثر مما يحرصون على انتشاره وشيوعه، فيجودون أدبهم ويحفلون بهذا التجويد، ثم يرسلون أدبهم إلى القراء غير حافلين بالرضا أو السخط، ولا بما ينتجه الرضا أو السخط من الفقر والثراء.

وهؤلاء هم قوام الحياة الأدبية، وهم هداة الناس وقادتهم إلى الحق والخير والجمال.

وهناك حقيقة واقعة رابعة، وهي أننا نعيش في عصر السهولة والسرعة، في عصر الراديو والسينما والصحف اليومية والمجلات اليسيرة والجمهور القارئ الضخم والمواصلات السريعة، وكل هذا سيعرض الأدب والأدباء، وقد أخذ يعرضهم بالفعل، لمحنة قاسية، فسيلتجئ الراديو والصحف والمجلات إلى الأدباء، وسيتعجلهم في الإنتاج، وسيضطرهم إلى السرعة، وسيحول بينهم وبين الأناة التي تمكنهم من التجويد، وسيجدون أنفسهم بين

اثنتين: إما أن يستجيبوا للراديو والصحف والمجلات فيضعف فنهم ويبتذل بعض الشيء، وإما أن يمتنعوا عليها فيشقوا على أنفسهم ويخلوا بين الجمهور وبين أصحاب الأدب الرخيص. وأكبر الظن أنهم سيلائمون بين هذا كله، فيؤثرون الفن بالإنتاج الهادئ البطيء الذي يحتفلون به ويفرغون لتجويده ويذيعونه في الناس متى أرادوا هم لا متى أراد الناس، ويقدمون إلي الجمهور عن طريق الراديو والصحف والمجلات أدباً يسيراً، مهما يكن من يسره فلم يكون من الرخص والابتذال بحيث يصبح خطراً على الجمهور.

وهناك حقيقة واقعة خاصة، وهي أن الثقافات الكثيرة التي تصل إلى أدبنا الآن من كل وجه ستوجه كتابنا اتجاهات مختلفة، فمنهم من يساير الثقافة الإنجليزية، ومنهم من يساير الثقافة اللاتينية، ومنهم من يذهب مذهب الروسيين في الأدب، ومنهم من يذهب فيه مذهب الأمريكيين ويوشك هذا الاختلاف أن يفسد الأمر على أدبنا العربي لولا أن أدبنا ليس بدعاً في ذلك من الآداب الكبرى، فكل أدب خليق بهذا الاسم يأخذ ويعطي ويتلقى الثروة من كل وجه. والمهم أن يحتفظ الأدب بشخصيته ويحرص على مقوماته، ويحسن الموازنة بين عناصر الثبات والاستقرار وعناصر التحول والتطور. وسيوجد بين أدبائنا من يتطرف في هذه الناحية أو في تلك، ولكن ستوجد بين أدبائنا هذه الصفوة التي تعرف كيف تلائم بين مصادر الثروة الأدبية على اختلافها، وكيف تستخلص منها هذا الرحيق الذي تقدمه غذاء للعقول وشفاء للقلوب والنفوس.

وهناك حقيقة واقعة سادسة، وهي التي أريد أن أختم بها هذا البحث الطويل، وهي أن الحياة الإنسانية على اختلاف بيئاتها تتجه الآن اتجاهات شعبية لا فردية ومن طبيعة هذه الاتجاهات الشعبية أن تستغرق كل شيء وتلتهم كل شيء. ومن طبيعة الأدب الرفيع والفن الجميل أن يمتاز ويأبى الفناء في أي قوة مهما تكن. فسيمتحن الأدباء فيما يحرصون عليه من الامتياز، وسيتعرضون إما للعزلة المؤدية أو الخلطة التي تدعو إلى الابتذال. ولكنهم

سيلائمون في أدبنا العربي كما لاءم زملاؤهم في الآداب الأخرى بين امتياز أدبهم الرفيع وطموح الشعوب إلى أن تستغرق كل شيء. وسيكون أدبهم الرفيع الممتاز مرآة صافية صقيلة رائعة لحياة الشعب، يرى فيها الشعب نفسه فيحب منها ما يحب ويبغض منها ما يبغض، ويدفعه حبه إلى التماس الكمال، ويدفعه بغضه إلى التماس الإصلاح. وينظر الأدب العربي الحديث فإذا هو في مستقبل أيامه كالآداب الحديثة الكبرى، قائد الشعوب إلى مثلها العليا من الخير والحق والجمال.

❖ ❖ ❖

(❖) العدد الأول من الكاتب المصري، شوال 1364هـ، أكتوبر 1945م.

يقول الأستاذ أنور الجندي في كتابه (زكي مبارك) ص «152»: هذه معركة من أقسى المعارك التي خاضها زكي مبارك، ولأول مرة صادفته الهزيمة.. فقد واجهه السباعي بيومي بعنف وقوة عارضة، وأخذ يكيل له النقود والمعارضات حتى اضطره إلى إغلاق باب المناقشة. ثم قال الأستاذ أنور في آخر حديثه «وعندي أن هذه أول معركة انهزم فيها زكي مبارك، وهي أول معركة لاقى فيها مناضلاً عنيفاً»..

أما حديث هذه المعركة فقد شاقني أن أتتبعها في مجلة الرسالة عدداً عدداً، وكان ابتداؤها أن السباعي بيومي ألقى محاضرة في نادي دار العلوم، تحدث فيها عن كتاب الكامل للمبرد، وهو كتاب جليل من آثار المبرد، وكان الشيخ المرصفي شرحه في ستة أجزاء ظهرت تحت عنوان (رغبة الآمل في شرح الكامل).. ثم قام الأستاذ السباعي بيومي بتهذيب الكامل في جزءين سماهما «تهذيب الكامل» فجعل النثر في جانب، والشعر في جانب.. فلما ألقى محاضرته بدار العلوم عن المبرد، وكلّها ثناء على الرجل الكريم، وتحليل لكتاب الكامل قام طالب من كلية اللغة العربية، وطلب التعقيب على كلامٍ المحاضر.. فقال: إن الشيخ سيد بن علي المرصفي في كتاب «رغبة الآمل» أخذ على المبرّد أخطاءاً كثيرة، وعدّد بعضها، فقال السباعي في مجال الرد على التعقيب: إن الشيخ سيد المرصفي كان مغروراً، ولم يفهم كلام المبرد، فهاج بعض السامعين ، وكتب في مجلة الرسالة تعليقا على كلام السباعي تحت عنوان: (تلميذ يجرّح أستاذه).. فذكر أن المرصفي في رأي السباعي شيخ تملكّه الغرور والصلف، وأنه يجترئ على تصحيح الصواب، إلى آخر ما ينحو هذا النحو.. وفي العدد التالي كتب طالب من دار العلوم رداً يحمل في مقدمته رجاءاً من الأستاذ السباعي أن تنشر الرسالة هذا الرد.. وهذا يعني

أن السباعي موافق على ما جاء فيه.. وكان مما كتبه الطالب في رده.. إذا كان المرصفي من المقّدسين الذين لا يجوز تخطئتهم ولا نقدهم، وإذا كان لتقدمه في الزمن سلفاً صالحاً (كما يعبر الكاتب)؛ مُبَّرءاً من العيوب؛ أفليس من باب أولى أن يكون المبرد تبعاً لهذا القياس أصلح منه وأقوى لغة وأدباً وعلماً ، كما هو الواقع ويزين كل هذا تواضع واعتراف بأن هذا أمرٌ لا يعرفه إذا لم يكن له سابقة علم، بينما يعبّر المرصفي بقوله كذب المبرد في هذا، أو «والمبردّ كاذب في هذا دون تورع عن هذا التعبير الجافي.. وإذا كان السباعي لم يقل إلا أن المرصفي كان يملكُه الغرور، فالمرصفي يُسجل هذا على نفسه في كل ما كتب، خاصة في مقدمة كتاب (رغبة الآمل)، وكتاب (أسرار الحماسة)، وكأنه لا يعترف لسواه بعلم في المتقدمين والمتأخرين»!

وما كاد هذا التعقيب ينشر في مجلة الرسالة حتى اندفع الدكتور زكي مبارك يقول تحت عنوان (الهجوم الآثم على الشيخ سيد المرصفي): «كثرت الخطابات التي ترد إلىَّ في تحقيق ما ادّعاه الأستاذ السباعي بيومي في حق الشيخ سيد المرصفي، وكنت أغفلت هذا الموضوع عن عمد، لأن الأستاذ السباعي له علىَّ حقوق، فقد كان دائما من أنصاري، ولم آخذ عليه ما يريب، ولأن مقام الشيخ المرصفي أقوى من أن يهدم بكلمة جارحة تساق إليه في إحدى المحاضرات».. وكان زكي مبارك قد قال في تعقيب سابق «إن لم يعتذر السباعي فسأنزل عليه غضبي»، وما قاله يدل على استعلاء وغرور؛ ما كان للدكتور مبارك أن يقع فيهما، وهما مما أثار الأستاذ السباعي فشرع قلمه ليرد على مبارك ما يبصره بحقيقة نفسه، وقال إنه سيكتب في هذا المجال كلمتين أولاهما تُبيّن ما كان في المحاضرة منه نحو المرصفي، والثانية تبطل إدعاء مبارك بأنه سرق منه أفكاره الخاصة بمقامات الهمذاني.. وكان مبارك قد لّمح، لذلك في رده الأول، وجاءت مقالة السباعي الأولى تعلن أن طالباً من طلاب كلية اللغة العربية، طلب منه السماح بتعقيب فأذن له.. وكانت كلمته تتضمن أربعة أسئلة، رمى المبرّد في رابعها بالغرور والإدعاء، وأنه كان لا يتحرى إذا أجاب، فكان رد السباعي في النقطة الأخيرة يتلخص في نفي

هذه الصفات الذميمة عن المبرد نفياً قاطعاً.. وقدم الأدلة على ذلك، إذ كان لا يرمي القول جزافاً، ولا يخترع الإجابات اختراعاً، وإذا عرض له ما لا يعرف اعترف بذلك ، ثم قدم من الأدلة ما يثبت ذلك، وليس في كتاب الكامل ما يدل على الإدعاء والغرور، ثم استطرد فقال إنه استقى اعتراضاته من شرح الشيخ المرصفي للكامل، ومؤلفات المرصفي تنم عن خلق الغرور والإدعاء، كما يعلم ذلك من قرأ شرحه للكامل ومقدمته، ولتأصّل هذا الخلق فيه كان شديد التحامل على المبرد، والتشهير به فيما يظن أنه أخطأ فيه.. وكان السباعي يتمنى أن يجرد علمه من غروره، ويسيل على تأليفه كوبا ضافيا من التواضع والاعتدال، فيكون ذلك أبين لفضله وأدل على نبله، وما كان أشد عجبه حين يرى إجابته تشوه تشويها فيذكر المعقب أنى وصفت الشيخ بالحقد والحسد وتسطيحه البحث، وتعديتُ ذلك إلى تجريح طوائف العلماء على اختلاف مهنهم ، وحكمت أن طبائع الحسد لا تجد مراحاً خصيباً كالذي تجده في قلوب العلماء!

ثم قال السباعي: إنه أغفل الرد السريع على مبارك آملاً في أن يعرف الحقيقة من سواه فيرجع إلى صوابه، وشهود المحاضرة كانوا كثيرين، وهناك سبب آخر؛ هو أن زكي مبارك قد قال في كلمته «يجب أن أُسرع إلى نفي ما قيل، وإلى الاعتذار منه إن كان قد وقع»؛ ثم يقول «إلى أن يثبت أن الراوي قد افترى عليك أُعلن غضبي على ما بدر منك».. يقول السباعي تعليقا على هذا الجموح: سبحانك اللهم وتعاليت فما كان لأحد أن يقول «ومن يحلل عليه غضبي فقد هوى» إلا أنت: هذه هي خلاصة الكلمة الأولى للسباعي، وقد ختمها بقوله «إن وصالي لك يا صديقي أن تتريث، فإن في العجلة وبالاً عليك»! ولم يشأ الدكتور زكي مبارك أن يسكت حتى ينشر الأستاذ السباعي كلمته الثانية التي تهدده بها؛ ولكنه عجل بمهاجمته قبل أن يقرأ رده، وقال إنه عرف مضمونها فهو سيزعم أنه لم يسرق، وإنما سرق منه مؤلف «النثر الفني» فكان حاله حال اللص الذي رأى صاحب الدار يمشي من بُعد، فصاح: «مين اللي ماشي هناك». وخرج عن الموضوع فقال: لا أنتظر حتى يرد، فما

كان السباعي أول من سرق مني وقد كتمت سرقته من كتابي أربع سنين؛ لأني أشعر بالارتياح كلما تذكرت أن لي ذخائر يتطلع إليها الناهبون من الفضلاء، ولن أنتظر فسأمضي إليه بقلم أمضى من السيف؛ وأعنف من القضاء.. ثم ترك الدكتور زكي الموضوع ليتحدث في أكثر من عمودين في أمور لا صلة لها بجوهر البحث، وهي صيحات «عنترية» لا تقنع الباحث الذي ينشد الحقيقة، وقد اعتادها الدكتور في نقاشه ليضفي جواً من الإرهاب على مناظره، ويطول المقال في غير طائل لو حاولنا تلخيصه.

ثم أخذ يوازن بين تهذيب الكامل للسباعي وبغية الآمل للمرصفي، ويقول إن السباعي حرّم كتاب المرصفي على طلبة دار العلوم، ليجهل طلبته مبلغ أستاذهم من العلم إذا قرنوه بالمرصفي.. وقد كنت مفتشاً على الجامعة الأمريكية، ولم أشأ أن أدخل على السباعي وهو يشرح مراعاة لشعوره.. ثم تورّط في الكبرياء فقال: لقد لامني الناصحون على ما اقترفت من التنازل إلى مساجلة بعض الناس فكان جوابي أن الأدب كالعلم، وكما أن العالم يُشرّح الضفدعة كما يشرح جسم الإنسان ، فالأديب يهتم بالقول بأنه يناقش الصغار، وأخذ يردد: لا تشتمني يا سيد سباعي، فماذا أقول في تجريحك، ولست بكاتب ولا شاعر ولا خطيب، ليس لك إلا نقل نصوص المبرد من مكان إلى مكان، فهل فهمت أسرار الكامل، ما أنت والكامل أيها المفضال!؟

مضى الدكتور في هذه الخطابيات التي لا تقدم ولا تؤخر، وأورد بعض الأبيات ادّعى أن السباعي غفل عما فيها من الخطأ، وأن الشيخ المرصفي اهتدى إلى الصواب، ولو كان كلام الدكتور كله من هذا النمط العلم، لشكر له القراء صنيعه، ولكنه تمادى في التطاول إلى حد غير مقبول.

أما الكلمة الثانية التي وعد بها الأستاذ السباعي فقد نشرها الزيات عقب مقالة زكي مبارك مباشرة ، وهو لم يصبر حتى يقرأها، بل ردّ عليها لأنه كما يدعي يعرف مضمونها سلفاً، وموضع السرقة التي يزعمها الدكتور زكي مبارك؛ أنه قال في النثر الفني.. وكان المعروف أن بديع الزمان الهمذاني

هو أول من أنشأ المقامات، ولم أجد فيمن عرفت من رجال النقد من ارتاب في سبق البديع.. وقد وصلت إلى أن بديع الزمان ليس مبتكر المقامات، وإنما الذي ابتكرها ابن دريد.. ثم نقل نصا لأبي اسحاق الحصري من كتاب زهر الآداب، يدل على أن البديع قد احتذى ابن دريد.. ولن أطيل في ذكر النص اكتفاءاً بمضمونه، فهذا النص في رأي زكي مبارك يُعطيه أحقية القول بأنه أول من اكتشف أن مخترع المقامات هو ابن دريد لا البديع، ولم يهتد إلى ذلك القول أحد قبل زكي مبارك.. وجاء السباعي فنقله في مقال بمجلة «السراج» دون أن يشير إلى أن زكي هو الذي اهتدى إلى هذا الرأي ، فهو إذاً قد سرق ابتكار زكي دون أن ينسبه إليه ونسبه إلى نفسه.

هذا هو جوهر القضية التي دار حولها النقاش، وهي زعم الدكتور أنه أول من اهتدى إلى أن ابن دريد مخترع المقامات، وأن السباعي قد نقل هذا الرأي عنه دون أن يشير إليه!

أما رد السباعي على هذا الإدعاء، فهو قوله «إن كلام زكي مبارك بأن المعروف أن بديع الزمان هو أول من اهتدى إلى المقامات، ليس هو المعروف، وإنما هو المنكر الذي ينكره التاريخ ويبرأ منه، لأن هذا القول الذي ذكره الحصري؛ كان معروفاً متداولاً نقله كثير من الأقدمين، كابن خلكان وياقوت الحموي والشربشي شارح المقامات، ولولا ضيق صفحات الرسالة لذكرت ما قاله هؤلاء، ثم لذكرت غيرهم.. وأتيت على نصوصهم، ولكن زكي مبارك حين قرأ هذا النص في زهر الآداب ظنه جديداً لا يعرفه أحد.. ثم نقل السباعي نصوصاً تدل على أن النص قد اشتهر في العصر الحاضر كما اشتهر في العصور الماضية، فالشيخ أحمد الاسكندري قال في كتابه عن الأدب العباسي المطبوع 1929: «وكان ممن أعجبته هذه الطريقة طريقة المقامات ابن دريد؛ فأراد أن يُلقّن أهل زمانه هذا النوع من الكلام؛ ثم قال السباعي: «أرأيت يا صديقي أنك كنت جريئاً في قولك ولم أجد فيمن عرفت من رجال النقد

من ارتاب في سبق بديع الزمان، وقولك كان من المعروف أن بديع الزمان هو الذي أنشأ المقامات».

وأطنب السباعي في إيضاح هذه الحقيقة فقال للدكتور ما ملخصه: «إن الشيخ السكندري ظل يدرس الأدب العباسي ثلث قرن في دار العلوم، وهو في كل سنة يؤكد هذا الرأي، فإذا حسبت من يعرفون هذا الرأي من الطلاب تجدهم ألفي طالب أو يزيدون، وأنا أحد من ذكر هذا النص لطلابه في دار العلوم وفي كلية اللغة العربية منذ سنة «32»، وكتابك لم يظهر إلا سنة «34».. وكذلك نشر هذا النص الأستاذ محمود مصطفى في كتابه المقرر على طلاب كلية اللغة العربية قبل أن يظهر كتابك، فماذا تقول في ذلك؟ أفما كان الأجدر بالشيخ الاسكندري ومن سبقوا إلى معرفة هذه الحقيقة أن يدعوا لأنفسهم هذا الاكتشاف ولكنهم يحترمون الحقيقة، وقد كان من حقي أن أرميك بالسرقة، لأنك الذي سرق ما قاله السكندري ولكن حاشا لله فنحن كأساتذتنا نحترم الحقائق ولا نتغفل السواد».

وبعد أن انتهى السباعي من تقرير هذه الحقيقة بشأن نشأة المقامات، لم يشأ أن يسكت عن مهاترات زكي مبارك التي يحشو بها النقد ليتطاول على الناس؛ فأخذ يحاسبه حساباً عسيراً؛ فقال له:

1 - جعلت عنوان كلمتك (الهجوم الآثم على المرصفي)؛ وهذا أمر غبت عنه، ولم تشهده، فكيف أقدمت عليه دون أن تعلم حقيقة ما كان؟ وكيف تصفه بالآثم، وهو مالا إثم فيه؟

2 - تزعم أن الخطابات الكثيرة وردت عليك كي تردّ على هذا الهجوم، وأنا أحلف غير آثم أنه لا خطابات؛ وإن كانت فهي لا تتجاوز الخطاب والاثنين.

3 - تقول: إنك بدءاً أغفلت الرد عليّ، لأني كنت من أنصارك في دار العلوم.. والحقيقة المرة التي أسمعها لك؛ أنك ما كنت في يوم من الأيام زعيماً

من زعماء الأدب حتى يكون لك أنصار، وإن زعامتك هذه نسج من نسيج العنكبوت؛ نسجته من حولك وتركت الناس تلهو به وتلعب.

4 - تقول إن سكوت الأزهريين عن الانتصار للمرصفي أزعجك، وهذا تملق منك للأزهرين ، وهم لا ينتصرون إلا للحقيقة، وإذا كانوا قد ورثوا علم المرصفي، فقد ورثوا أيضاً علم المبرد، وهو أبعد سلفية من المرصفي.

ثم كانت الطامة، أن هدد السباعي زكي مبارك، بنقد ما فعله في كتاب زهر الآداب، لأنه قام على تحقيقه وهو أقرب الأشياء إلى صنيع السباعي بكتاب الكامل، وقد وقع زكي مبارك في أخطاءٍ صارخة تكشف مكانته في العلم، وستكون موضع النقاش.

والحق أن زكي مبارك قد انزعج من اتجاه السباعي إلى نقد تحقيق زهر الآداب ، لأن أخطاء زكي مبارك فيه كثيرة، فقد حققه في صدر شبابه، قبل أن تستكمل موهبته الأدبية، والأستاذ السباعي محقق ضليع، وقد ترصد خصمه في أهون مقاتله، وأشدها انتباهاً للقراء! فرّد على ذلك بأنه يطلب أن يكون النقاش في الطبعة الثانية لأن الطبعة الأولى ذات ملاحظات قاسية: وليته صبر على النقاش؛ بل حاول أن يسكته ما استطاع!

وفي المقال الثاني الذي كتبه الدكتور مبارك تحت عنوان: «السباعي بيومي يستر جنايته على المبرد كجنايته على المرصفي» وقد بدأه بأقوالٍ استفزازية مثل قوله إن شبح المرصفي سيلاحقك في يقظتك ومنامك؛ لأن كتابك لن يطبع بعد اليوم قبل أن تشهد كل صفحة من صفحاته؛ بأنك استعنت بتحقيقات المرصفي، وقوله «لو كنت تدرك نعمة الذوق لقدرت قيمة التعصب لرجل ميّت لا أنصار له ولا أتباع».. وبعد ذلك دخل إلى موضوع النقاش، فقال: إنه حرر المسألة سنة «1937»، والشيخ الإسكندري حررها سنة «1930»، والشيخ السكندري لا يقرأ الفرنسية، ولكنه نقل المسألة من الطبعة الثانية لكتاب زهر الآداب الذي نشره زكي سنة «1929»، ثم إن مبارك نشر مقالا بالمقتطف سنة «1930» سجل فيه هذه الحقيقة؛ وكان له دوّي رنّان لأن

الرافعي رحمه الله قد عارضه ورد عليه.. وبذلك يكون الشيخ الاسكندري قد أخذ القضية من كتاب زهر الآداب الذي صدر سنة «1929»، ثم يقول مبارك للسباعي: أنت لم تأخذ القضية من الشيخ السكندري، ولكنك أخذتها تعالياً من مجلة المقتطف سنة «1930»، لأنك كنت ناظرا لإحدى مدارس المعلمين، وهي من المدارس التي تشترك في المقتطف، وهل يعقل أن تثور على صفحات المقتطف مسألة هامة في تاريخ الأدب يشترك فيها زكي مبارك والرافعي، ولا يلفتك إليها أحد الأساتذة أو الطلاب؟

والحق أن المسألة لا تتحمل هذا الضجيج، لاسيما وقد ظهر رأي آخر ينفي أن يكون ابن دريد هو السابق في اختراع المقامات.. ويرى أن أبا القاسم البغدادي هو الرائد الأول، وله أدلته الوجيهة، فإصرار زكي على أن الاكتشاف الذي اكتشفه مسألة هامة، وأن كل من قال بأن ابن دريد هو المبتكر تابع له، هو إصرار فيه نظر. وكأن الدكتور زكي كان يطمع أن يهادنه السباعي في الرد، وأن يقابل قسوته بالرفق واللين، ولكنه رأى غير ما توقع، فقد قال في هذا المقال:

«الأستاذ السباعي يبالغ في شتمي عامداً متعمداً، ليقهر أصدقاءنا على وقف هذه الخصومة الأدبية؛ عساه ينجو من بطش قلمي، وأنا أقول لم أكن أعلم أن اللغة العربية غنية بألفاظ الهجاء قبل أن أقرأ كلمته الثانية، فمن واجبي أن أرحب بمن يعلمني طرائق السباب، ومن أجل هذا أرفض كل الرفض أن ينتهي ما بيني وبينه بالصلح! ولو كان يعقل لعرف أن السرقة من كتاب النثر الفني لا تغض من أقدار الرجال، والسباعي يُهدد بنقد مؤلفاتي وهو من فضلها يعيش، فهل رأيتم أقبح وأشنع من هذا الكفران؟

وهذا كلام خارج الموضوع قطعاً! فالذي بدأ بالسب هو زكي مبارك، وقد دخل إليه السباعي من بابه والمثل العربي يقول: «البادي أظلم».

وجاء رد السباعي على المقال الثاني الذي لخصته من قبل قوياً، ولكنه لا يتصل بقضية أدبية بل تتبع كل ما خرج فيه الدكتور زكي عن الموضوع ليرد

عليه ! وزكي مبارك لم يتعود ذلك من أحد، إذ كان يظن أن له أن يجرح وينتقص دون أن يؤاخذه أحد.. وقد قال السباعي في بدء مقاله: إن ما كتبه مبارك ليس من موضوع الخصومة الأدبية ، وما كنت أحب أن أجاريك في اتجاهك، ولكن خشيت أن تزين لك نفسك بأنك انتصرت بهذه الشطحات!

وبعد هذا التمهيد:

1 – قال السباعي ما ملخصه: «إنك ذكرت أنك تغاضيت عني حيناً، لأن بعض الناس من حدثك بأني أجعل من مقالاتك دروساً لطلبة دار العلوم». والذي قال لك ذلك أحد الخبثاء الذين يضحكون على الناس، فهو قد أضلك وضحك عليك؛ وما كان لشيء من مقالاتك أن يكون موضعاً للدراسة في دار العلوم، وإلا ما سميت دار العلوم.

2 – ثم قلت: إنك في سبيل الدفاع عن الشيخ المرصفي لتقدّم لي خدمة أدبية، وأنا شاكر لك ذلك ، ومهما بالغت في سطوة قلمك، فهو عندي مثل بنادق الأطفال؛ تسمع لها دويا ثم لا ترى أثراً.

3 – ثم قلت: إن شرح الشيخ المرصفي يرجع إلى أكثر من أربعين عاماً، وقد انتهى منه قبل سنة 1915م، وأنك رأيته مخطوطاً بعيني رأسك، ورآه معك الشيخ الزنكلوني، فما رأيك في أن المرصفي نفسه يكُذّبك؛ إذا قال في آخر جزء من أجزاء الرغبة انتهى شرح الكامل في 11 رجب «1340هـ»؛ وهي توافق سنة «1923م». فكيف رأيت الشرح كاملا في سنة «1915م» ثم استشهدت بالمرحوم الزنكلوني؛ وهو رجل قد مات ولو كان حيا ما استشهدت به، وبحثت عن رجل ميّت سواه.

4 – يقول مبارك إنني الرابع أو الخامس من أساتذة دار العلوم، ونحن أساتذة اللغة بالدار بهذا العدد فجعلني أخيراً، والحقيقة أن هذا تدخل عجيب، فما أنت فينا وما أنت والأول والأخير والفاضل والمفضول، وهؤلاء إخواني، فضلهم فضلي، ومكانهم مكاني وكل واحد منا أعرف بفضل صاحبه من فضل نفسه.

ثم تقول إن خصومتك لي محنة صبّت عليَّ، وعليّ أن أتحملها صابراً، وأنك قضيت دهرك ممتحنا بعداوة الرجال وأنا أقول : رجائي أن تكون رجلا في هذه الخصومة، لتقف على قدميك، وأنت تقول هذا لاعتقادك أن هذه الخصومة تشغلني كما تشغلك، وهذا وهم لأن مقالي لا يشغل مني غير ساعة كل أسبوع.

ثم سوّدت أكثر من نصف مقالك في أشياء لا صلة لها بالنقد ، وتقول إن السارقين ينهبون أفكارك وأنت تحمد الله على ذلك، وتقول عني «فليواجهني إن استطاع، وأنا ماض إليه بقلم أمضى من السيف، وأعنف من القضاء وستعرف أيّنا الذي سيكون قلمه أمضى من السيف؟».

ثم تقول: ماذا أقول في تجريحك ولست بشاعر ولا بكاتب ولا خطيب.. أما الشعر فلو رضيت لنفسي مثل ما رضيت به لنفسك لسوّيت لنفسي مما قلت ديوانا، ولكنك اغتررت بمن ضحكوا عليك فطبعت ديوانك، وما ديوانك بشعر شاعر ولكنه تجميع ناظم.. وأما الكتابة فها نحن في ميدانها على صفحات الرسالة وسيصدر الجمهور ولعله أصدر حكمه عليّ وعليك، وأما الخطابة فأنا مستعد لمنازلتك في حقل أدبي، تقول وأقول وستعلم من أنت ومن أنا!

وبهذا المقال تراجع زكي مبارك من المعركة، وقد قال من قبل إنه لن يتراجع، وأنه بلاء صبّه الله على السباعي، ولكنه قال في الكلمة التي أعلن فيها تراجعه: تحت عنوان «خصومة لا عداوة».

رأى جماعة من كبار المفتشين وهم الأساتذة محمد جاد المولى بك ومحمد علي مصطفى ومحمود محمد حمزة ومصطفى أمين، وأحمد علي عباس؛ رأى هؤلاء الأكابر بأخلاقهم وآدابهم أن أقف الجدال الذي أثرته في وجه الأستاذ السباعي بيومي؛ وحجتهم أنه وصل إلى درجة من العنف تؤذي كرامة المشتغلين بخدمة اللغة العربية ، وأنا أجيب هذه الدعوة، لأنها أول دعوة كريمة صدرت، لكف الشربيني وبين من أخاصمهم بقلمي لا بقلبي، فلم أسمع

مثل هذا الصوت يوم خاصمت رجالا أعزّاء ، لم يكن يسرني أن يقصم القلم ما بيني وبينهم من عهود..

ثم قال زكي مبارك بعد كلام طويل يدور هذا المدار.. «أذكر أني أهنت رجلا وادعا بلا نفع ولا غناء ، فما آثرت ميدان النقد الأدبي إلا لغرض نبيل، هو إيقاظ الغوافي من العواطف والقلوب، المهم هو الظفر بنفع محقق للغة العربية، أما العبارات التي آذيت بها الأستاذ السباعي بيومي والتي استوجبت أن يتوسط بيني وبينه كبار المفتشين، وهم لي وله إخوان ، فأنا أراها هيّنة رقيقة على شرط أن تُنّبه الغافلين من تلاميذ المرصفي العظيم، وإلا فهي إثم اجترحته في بلاد لا تعرف حقوق الرجال».

هذا بعض ما قاله زكي مبارك في تبرير تخليه عن المعركة، بعد أن أكدّ من قبل أنه لن يتراجع، وأن رجالاً رجوه في ذلك فصرخ في وجوههم، وقال إن خدمة الحق أولى من كل مجاملة.. والحق أن زكي لم يكن يتوقع سطوة السباعي عليه بهذه الحدة التي أزعجته حقاً، لأنه تعقب شطحاته التي خرج بها عن الموضوع، فنسفها نسفاً، كما أن إعلانه الصريح بنقد تعليقات زكي مبارك على كتاب زهر الآداب قد أقض مضجعه، فالسباعي محقق عالم دارس وهو في هذه الناحية أقوى من زكي مبارك، الذي لم يكن تحقيق كتاب زهر الآداب لديه إلا وسيلة من وسائل الارتزاق، حين كان مضطرا إليها في ظروف تحدث عنها كثيراً.

والطريف بعد ذلك أن الأستاذ سيد قطب كتب في الرسالة تعليقاً صريحاً قال فيه: قرأت ما ذكره الدكتور زكي مبارك عن الجدل بينه وبين الأستاذ السباعي بيومي... وقد رأيت في الصورة التي عرض بها الدكتور زكي مبارك هذه الوساطة ما دعاني إلى الاستفسار من حضرات من ذكرهم عن الصورة الدقيقة لتدخلهم، فعلمت منهم أن وساطتهم بين الأستاذ والدكتور كانت منصبة على أسلوب الجدل لا على موضوعه، وفي نظرهم أن مستوى المناقشة بين أدبين ورجلين من رجال التعليم يجب أن يترفع عن هذه اللهجة..

أما الفحص عن الحقيقة وتصاول الأقلام في الموضوعات العلمية والأدبية، فليس لهم عليها اعتراض، بل يسرهم أن يشجعوا عليهما ويستزيدوا منهما، وهذا رأي الأساتذة الأفاضل الذين احتج بهم الدكتور للانسحاب من المعركة التي أثاره، فإذا كان لدى الدكتور زكي مبارك ما يقوله بالأسلوب اللائق، فليستمر فيه غير ملوم من أحد، ولا مرجو في الانسحاب..

وقد عقبت مجلة الرسالة على قول الأستاذ سيد قطب بقولها: «أرسل إلينا الأستاذ/ السباعي بيومي مقاله الرابع يهجم فيه على الدكتور زكي مبارك، فهيأناه للنشر، ولكن بعض ذوى الرأي والفضل، رغب إلينا أن نقف هذه المناظرة العنيفة عند هذا الحد؛ بعد أن ألقى أحد المتناظرين الفاضلين القلم إجابة لدعوة زملائه الكريمة».

والرسالة بذلك قد حمت الدكتور زكي مبارك من سطوة الأستاذ السباعي، وكان عليها أن تنشر المقال الرابع الذي وصل إليها، ثم تُعلن وقف المناظرة، ولكنها جاملت زكي مبارك، حين رأته يجنح إلى الهروب.

وإذا كان جمهرة القراء والكتاب قد رأوا أن تراجع الدكتور زكي مبارك يصوّر الهزيمة، كما عبّر عن ذلك الأستاذ أنور الجندي، الذي قدمناه في أول هذا الحديث، فإن باحثا آخر هو الأستاذ محمد جاد البنا رحمه الله؛ رأي أن المسألة ليست هزيمة؛ لأن المعركة لم تكن من المعارك الموضوعية؛ ولكنها كانت من المعارك التي لا نصر فيها ولا هزيمة، إنما هي مجال للقدرة على نشر المثالب الذاتية والعيوب الشخصية.. ويبدو أن الأستاذ السباعي قد فهم اللعبة التي يلعبها زكي مبارك، فكال له من الكيل نفسه؛ وحاربه بالأسلحة نفسها التي يجيد استخدامها، فبدا له وللناس أنه انتصر على زكي مبارك..

وهذا كلام لا يخلو من اعتراض واضح، لأن المعركة موضوعية في صميمها، فهي تتحدث عن موضع الأستاذين المرصفي والسباعي من التحقيق، وموقفهما من المبرد؛ كما تتحدث عن مُنشئ المقامات في الأدب العربي أهو ابن دريد أم بديع الزمان الهمذاني؟ وقد خرج الدكتور زكي مبارك عن

جوهر الموضوع إلى تطاول لا مبرر له، وعرف السباعي أن هذا الخروج سيُضيع لب القضية، فجابهه بخروجه عن الموضوع، وكال له كيلاً بكيل، لذلك كان القول بتراجع الدكتور زكي مبارك بأنه هزيمة مما لا شك فيه، لاسيما أنه تعلّل بأن إخوانه المفتشين في وزارة المعارف قد رأوا وقف المناظرة، وهذا ما لم يحدث، إنما كان اعتراضهم على أسلوبها القاسي، أما المناظرة نفسها، فهم يرحبون بها في ضوء الالتزام الخلقي الذي يبعد عن ذكر السفاسف والمهاترات، وهذا ما قاله سيد قطب رحمه الله، ولم يستطع زكي مبارك أن ينكره، فالتراجع هزيمة لا شك فيها؛ ولعلي بسطت موضوع المناظرة، وطريقة تناولها بما يرضي الحقيقة دون تحيّز لأحد، وهذا ما أبتغيه.

ملاحظة:

المراجع الخاصة بهذه المناظرة هي :

1 – مجلة الرسالة (المجلد التاسع) سنة 1941م، الأعداد الصادرة في 6يناير، 10 فبراير، 17 فبراير، 24 فبراير، 10 مارس، 17 مارس، 24 مارس.

2 – كتاب الأستاذ أنور الجندي (زكي مبارك) ص 152 ما بعدها.

3 – كتاب (المعارك الأدبية بين زكي مبارك ومعاصريه) للأستاذ الدكتور محمد جاد البنا، ص 235 ومابعدها.

❖ ❖ ❖

– 1 –

كثيرة تلك القضايا التي تنتقل – دون تمحيص كاف – من جيل إلى آخر، حتى تصبح من المسلمات من هذه القضايا قضية التناقض الحاسم بين الفلسفة والشعر، هذا التناقض الذي أدى إلى التسليم بالعبارة «النقدية" الذائعة»: «أبو تمام والمتنبي حكيمان، والشاعر البحتري!». وغفل كثيرون – أو تغافلوا – عن لمح زاوية مضيئة من زوايا التراث تزاوج بين الرافدين تزاوجاً خلاقاً نرى من خلاله الشاعر العظيم فيلسوفاً عظيماً! وهنا ينبغي أن نتوقف ونطيل الوقوف[1].

مما يدعو إلى الدهش والإعجاب أن المعلم الثانى «أبو نصر الفارابي» الذي بلغ الغاية في تحكيم العقل – هو الذي أنجز لنا نظرية بديعة دقيقة عن الشعر وأثره. صادراً عن ذوقه المرهف الممتزج بمنطقه العقلي. هذا الذوق الرهيف الذي أبدع رسالة لا نظير لها في الموسيقى. بل برع في عزفها عزفاً حيك حوله ما يشبه الأساطير[2]!

جهر هذا الرائد العظيم منذ وقت مبكر بأن للشاعر أن يتفلسف كما يشاء مادام يعرف كيف يتفلسف.. يقول الفارابى: «الأقاويل الشعرية هي التي تؤلَّف منها أشياء شأنها أن تخيل – في الأمر الذي فيه المخاطبة – خيالاً ما. أو شيئاً أفضل أو أحسن، وذلك إما جمالاً أو قبحاً. أو جلالة أو هواناً. أو غير ذلك مما يشاكل هذه.. ويعرض لنا عند استعمال الأقاويل الشعرية – عند التخيل الذي يقع عنها فى أنفسنا – شبيه بما يعرض لنا عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما يُعاف؛ فإنا من ساعتنا يخيل إلينا في ذلك الشيء أنه مما يُعاف. تقومُ أنفسنا منه (تعافهُ)، فتتجنبه، وإن تيقنا أنه في الحقيقة ليس كما يخيل لنا».

لمحت عبقرية الفارابي هاتين الخطوتين اللتين توضحان طبيعة الإبداع ورسالته. في أولاهما ترسم القصيدة صورة - أو صوراً - خيالية قد تنطلق من الواقع لكنها لا تحاكيه. وهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنوع الفكرة التي يريد الشاعر أن يوحي بها إلى القارئ. وهنا تكون الخطوة الثانية التي تتمثل في الخبرات المشابهة التي تثيرها هذه الصورة في ذهن القارئ.

ويرى *الدكتور زكي نجيب محمود* شبهاً - يستحق التوقف والاهتمام - بين ما ذهب إليه الفارابي وما ارتآه ريتشاردز Richards فى «*مبادئ النقد الأدبي*» من أن «الغاية التي يحققها الشعر هي أن يوحي لقارئه بوقفة سلوكية يريدها له الشاعر، لا بالقول المباشر، بل برسم صورة يكون بينها وبين السلوك المرتجَى علاقة الإشارة الموحية.. ويعوّل الشاعر على أن تستثير الصورة الخيالية في أنفسنا شيئاً سواها مما يشبهها، لأنها لا تتصل مباشرة بالواقع. ومن ثم فهي وحدها لا تصلح أداة نمسّ بها العالم الخارجي مساً مباشراً. وإذاً لابد أن أستعين بها على إخراج شيء آخر من مكنون نفسي - تتوافر فيه هذه الصلة المباشرة لعالم الأشياء الخارجية كما هى واقعية - يصلح أساساً للوقفة السلوكية التي يراد لي أن أقفها[3].

ويزداد الأمر وضوحاً لو تذكرنا الصور التي تناثرت في «دالية المعري»: باكٍ ينوح إلى جوار شادٍ يترنّم. نعىّ "يجاورُ بشيراً.. حمامة تُغمغم بما لا ندريه. فهذه عدة صور تكاد تكون صورة واحدة من جهة، ومن جهة أخرى فهي تستثير - بعد تأملها - صوراً أخرى مما سبق أن خبرناه كأن يعاني الإنسان أحياناً مما أبهجه حيناً. أو يحار في أمر أهو خير أم شر؟. وبعد تلك الإثارة تتكون لدينا - هنا - وجهة نظر تمثلها «*وقفة تعلو على الأحداث*»، فتراها - مثلاً - عند العقل سواء. كما أن من شأن تلك النظرة أن تشكل سلوكى فى مواقف الحياة العملية[4].

ثم يقول الفارابي: «*إننا نفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية. كفعلنا فيها لو أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول - وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك،*

فإن الإنسان كثيراً ما تتبع أفعالُه تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه.. وكثيراً ما يكون ظنه أو علمه مضاداً لتخيله، فيكون فعله بحسب تخيله لا بحسب ظنه أو علمه!».

ماذا يعني الفارابي؟ إن القارئ يتأثر بالوهم الجميل من الشاعر تأثراً يدعوه إلى إغفال الواقع استجابة لفطرة مركوزة تعشق الجمال وتُعليه على العقل؛ «أي أن الشعر إذا أُجيد فيه التصوير كان قمينا أن يفتن القارئ فتنة» تلهيه عن ذات نفسه، وتجعله يواجه الصورة الخيالية كأنما يواجه واقعاً بل ما هو أكثر من الأمر الواقع!»[5].

وذلك كله مشروط بنجاح الأديب في معادلة إبداعه بإحساسه. «ومن ثم فالمعرفة التي يزودنا بها الأدب أعلى من المعرفة التي يزودنا بها العلم؛ لأنها معرفة بالمحدَّد المخصَّص لا بالمطلق المحرر... والأديب الناجح لا يفصح عن الإحساس بل يولده في عقل القارئ عن طريق المفارقة بين المواقف المختلفة في العمل الأدبي. بخلاف العالم الذي لا يملك إذا ما عالج إحساساً إلا أن يخبرنا به. في حين أن الأديب يخلق موقفاً يثير هذا الإحساس في نفوسنا؛ فهو بدلاً من أن يصفه كما يفعل العالم، يخلق ما من شأنه أن يجعله حقيقة تعلو الحقائق العلمية!»[6].

وعلى ذلك فالإطار العام لهذا البحث ينطلق ويتشكل من الإيمان بأن كافة أنواع النشاط الإنساني من فكرية وشعورية تهدف إلى الارتقاء بالإنسان ومساعدته على أداء رسالته في إعمار الكون. وإدراك أسرار الإبداع والجمال التي أودعها خالقه فيه.

ومن الطبيعي داخل هذا الإطار أن يكون لكل نشاط طريقه الخاصُّ ووسيلته المتميزة للوصول إلى الهدف الذي يتغياّه. ومن الطبيعي كذلك أن يكون التكامل - لا التناقض - هو سمة العلاقة بين تلك الأنشطة بعضها ببعض.

ومن هنا تتحدد المشكلة التي يعالجها البحث وهي تتصل بالعلاقة بين

الفلسفة والشعر، أو بين الفكر الفلسفي والشعر، والدهَش من إقامة الحواجز، وافتراض التناقض بينهما. ولذلك تصدى البحث لمعالجة تلك المشكلة التي اختارها داخل الإطار السابق.

وبعد أن بلور البحثُ قضيته شرع في تحديد الأهداف التي يأمل تحقيقها، من خلال طرح مجموعة من الفروض مصوغة على شكل أسئلة، تتركز في إجابتها تلك الأهداف:

ما المقصود بالفكر؟ ومتى يزداد حظ الإنسان منه؟

وما العلاقة - قديماً وحديثاً - بين الفكر والشعر، وهل تتماثل مع العلاقة بين العلم والشعر؟

كيف يوجد الفكر في الشعر، وما الصورة المثلى لهذا الوجود؟

هل نجد جذوراً للفكر الشعري في التراث[7]؟

وأخيراً .. كيف تم «ابتعاث الظاهرة»، وإنضاجُهَا في الشعر الحديث، على يدي العقاد، علَم الديوانيين الأشهر ؟ وما الذي أثاره شعره «الفلسفي» من اختلاف عميق في المواقف بين خصومه وأنصاره؟

- 2 -

1-2

يقصد بالفكر هنا تلك القضايا الكلية الخالدة التى يطرحها الشاعر في شعره، متجاوزًا خلال هذا الطرح ملابساتِ التجارب المعيشة، ومتأملاً ذاتَه في بدايتها وحياتها ومصيرها، وفى علاقتها بالكون والمجتمع من حولها. وخلال هذا التأمل تتواتر الأسئلة المُلْغزة التي أعيت الإنسان وأبرزت عجزَه: من أين؟ وإلى أين؟ وكيف؟ في محاولة لسبر أغوار الحياة، والوصول إلى شيء يهدِّئ من قلق الإنسان في تلك الحياة التي تجسد عجزه وحيرته وعذابَه،

ابتداء من لحظة الميلاد التي لا يشعر به، وانتهاء بلحظة الوفاة التي يخافها.. ولا يطلبها!

وكلما زاد حظ الإنسان من الإدراك والحسَّاسية ازدادت رغبته في التساؤل، مع ثقته بأنه ينتهي غالباً بالعجز واليأس! فصار كأنه يمارس التساؤل كما لو كان غايةً في ذاته، ويتذوق العجزَ واليأس كأنهما ثمرةٍ فلسفية، وحقيقة مريحة! إنه مفطور، منذ أن أدرك محنة الحياة وغموض البداية والمصير، على نزعة التطلع إلى تفسير شامل لما يكتنفه من ظواهر. وهذه النزعة كانت الباعثَ الأول في نشأة المعتقدات الروحية التي حاولت تفسير ما يكتنف الحياة من غموض وإبهام في قضايا الحياة والموت، والخير والشر، والحق والباطل، وكل ما ينطوي عليه الواقع من صراع بين المرء والطبيعة من جهة، وبين الفرد والمجتمع من جهة أخرى[8].

2-2

اختلف النقاد منذ القدم في علاقة الشعر بالفكر والتأمل. فأوجد بعضهم خصومة مختلقة بينهما، *كأفلاطون* الذي أسلم زمام جمهوريته للفلاسفة، وأبعد الشعراء، ولم يقبل سوى الشعر الذي يُثني على الآلهة أو يشيد بعظماء الرجال! على حين أن البعض الآخر من هؤلاء النقاد دهش من افتعال التضاد بين الشعر والفكر، بل تجاوز بعضهم «*كولردج*» ذلك إلى تأكيد أن الشاعر الكبير لابد أن يكون فيلسوفًا عظيمًا. وأن الفيلسوف الصادق لابد أن يكون شاعرًا مبدعًا ! وقد حاول فريق ثالث أن يوثق من تلك الرابطة، معتمدًا على استحالة الفصل بين الشعور والعقل فرأى «*أن الفلسفة شبح للشعر، والشعر تجسيد للفلسفة*»[9].

وفي تراثنا النقدي كان الفصل حادًا بين مجَالَى الشعور والتفكير. تشير إليه تلك المقولة الذائعة «*أبو تمام والمتنبي حكيما ، والشاعر البحتري!*» كما تدعمه تلك المنزلة الوسطى التي وضع النقاد فيها *المعري* ثم *التوحيدي*:

«*فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة!*»[5] ثم استبعادُهم شعر الصوفية من مجال الأدب، وإلحاقُه بالفلسفة. وفي مثل هذا المجال حُق للبحتري أن يتيهَ بشعره الذي جسد هذا الموقف النقدي. وللنقاد أن يشبعوه رضاً وإعجاباً! إنه يفصل فصلاً حاسماً بين المجالين السابقين، بل يقرِّع هؤلاء الذين يدّعُون إلى التزاوج والتكامل بينهما، أو إلى نوع من حسن الجوار! فيقول – وكأنه يقرر قواعد نقدية لا فكاك من الالتزام بها:

كَلَّفْتُمونا حدودَ مَنطقكِم ... بالمنطلق، ما نوعُهُ وما سببهْ
ولم يكنْ ذُو القُروح يلهجُ ... والشعُر لمحٌ تكفي إشارتُه
والشعرُ يُغني عن صدقِهِ كَذِبُهْ ... وليس بالهَذْرِ طُوِّلت خُطبهْ

ونتيجة لسيطرة مثل هذا الجو على المجال الأدبي لم نجد أحدًا ينصح الشَّادين الواعدين في دنيا الأدب بالإحاطة بالثقافات أو التمرس بالأفكار العميقة. فنحن نقرأ في كتب التراث نصيحة «*وَالبة بن الحُباب*» لتلميذه «*أبي نواس*»، *ووصية أبي تمام للبحتري*؛ فنجد كلتيهما تركز على استيعاب التراث الشعري للسابقين، والإحاطة بأساليبهم التعبيرية، كي يحقق كل منهما ما يصبو إليه من إجادة وتفرد في المجال الأدبي!

وهكذا ضُرب بسور له باب بين مجال العقل ومجال الوجدان. مع أن هذا الفصل لا يتفق واستخدامَ العربية لألفاظ «*العقل*، *والقلب*، *واللب*» بمعنى واحد تقريباً – هو دلالتها على القُوى الواجدة والمدركة والعاقلة فى نفس الإنسان[6].

ويطول بنا القول لو استعرضنا عشرات الآيات القرآنية التي تختم بمثل قوله تعالى: ﴿إن فى ذلك لأيات لقوم يعقلون﴾ أو ﴿يتفكرون﴾ أو ﴿يتذكرون﴾ أو ﴿لأولى الألباب﴾ أو ﴿إن فى ذلك لذكرى لمن كان له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد»[11]... وغيرها كثير – لننتهي من إنعام النظر فيها إلى أن هذا الفصل المتعسف بين ذينك المجالَيْن غيرُ موجود في كتاب العربية

الأعظم، ولا في اللغة المشتركة التي أنزل بها، وإنما هو شيء طارئ وغريب عليهما.

حقيقة يقوم الشعر على الانفعال والخيال، والفكر على المنطق والحقيقة والتحليل. لكن افتراضَ المناقضة بينهما تعسف لا مبرر له؛ فقد يستمد الشاعر انفعاله وعاطفته من حقائق الحياة، كما أن الخيال ليس مقطوع الصلة بهذه الحقائق، بل لعلة رؤية طريفة لها!

وإلقاء نظرة على تراث بعض العباقرة من البشر تدعم التجانسَ والتكامل بين الفكر والشعر؛ فكبار المفكرين من أمثال *سقراط وأفلاطون وأرسطو وابن سينا* ذوو أساليب تصويرية شاعرية. كذلك كان عظماء الشعراء من أمثال *سوفوكليس ودانتي والمتنبي وأبى العلاء* مفكرين وحكماء.

إذاً فالأفكار موضوعات صالحة للشعر، كما أن العواطف والوقائع والأشياء موضوعات صالحة للعلم والفلسفة. وإذا كان الشاعر قادراً على إدراك الحقيقة الكلية حين يعيش حياته بصدق، ويتأملها بعمق وإخلاص - فالفيلسوف يقترب من الشعر حين يتخفف من لغة المنطق، ويمتح من لغة التجربة والمعاناة، والذي يجب أن يتحقق فى الفكرة لكي تتحول إلى شعر هو ذاته الذي يجب أن يتحقق في العاطفة أو الواقعة. وهو عدم معالجة هذه أو تلك معالجة موضوعية محايدة. بل أن نُحسها في ذات أنفسنا، وندركها بكل ملكاتنا[12].

- 3 -

1-3

إن التقابل القائم بين الأدب والعلم ليس موجودًا بذات الدرجة بين الأدب والفكر؛ فالعلاقة الأولى تقوم على المخالفة والمغايرة؛ لأن العلم هدفه الوصول إلى القانون العام الذي ينطبق على أفراد مختلفين أو جزئيات كثيرة. دون

نظر إلى الفوارق الأخرى التي لا تدخل ضمن اهتمام القانون المعين الذي يريد العالم تحقيقه. ومن ثم فهو موضوعي لا يهتم بالأفراد، أو بصفاتهم التى تِسمُ كلاً منهم. وإنما يبحث عن «العام» والمشترك بينهم.

العلم ينظر إلى موضوعات بحثه وكأنه ليس في الوجود «إنسان» في حين أن الأدب ينظر إلى موضوع تجربته وكأنه ليس في الوجود إلا الإنسان! فالعلم مثلاً وهو يبحث في جانب من جوانب الإنسان، يتجاهل أنه إنسان وينظر إلى الجانب الذي يبحثه، وكأنه مجرد ظاهرة من ظواهر الطبيعة، فلا فرق في تشريح أعضاء الجسم بين أن يكون ذلك التشريح منصبًا على جسم إنسان أو على جسم حيوان. فهو والحالة هذه «يُطبعن» الإنسان على حين أن الأدب «يُؤنسُن» الطبيعة! حينما ينفخ الأديب من حياته هو حياةً في البحر أو الزهرة أو القمر، فيحول «موضوعه» إلى كائن حي يبادله شجونه ونشواتِه! مُسقطاً من حسابه ما هو مشترك وعام بين جزئيات الظاهرة، أو أفراد النوع الواحد. ليستبقي ما يجعل «الشيء» متميزًا و«الفرد» فردًا فريدًا[13].

3-2

أما علاقة *الأدب بالفكر* فلا تتصف بذلك التضاد القائم بينه وبين العلم لأن الأفكار أو «القيم» في جذورها الأساسية الثلاثة: الحق والخير والجمال، وما يتفرع عنها من معانى «الصدق، والعدل، والحرية، والمساواة».. ليست من العلم لأنها تستعصى على التحديد القاطع. كما أنها أيضاً ليست من الأدب؛ لأنها على درجة من التعميم والتجريد اللذين يتنافيان مع الأدب الذي يأخذ بالتخصيص والتفريد.

ومع ذلك فتلك *الأفكار/ القيم* لها في حياة الإنسان من الأهمية والخطورة ما يجعلها هي وحدها – دون طرفي الأدب والعلم – التي يمكن أن تثار الحروب بين الدول إذا هي اختلفت في شأن يمسّها. كما قد تنشَبُ

المعارك القاتلة بين الأفراد إذا دب بينهم بعضهم مع بعض، خلاف في مجالها! وللأسف لا سبيل إلى اتفاق الناس على تعريفات محددة لتلك «القيم»؛ فكل واحدة منها كأنها البئر الغزيرة الماء، يستطيع كل من شاء أن يغترف منها أي معنى أراد. ومن هنا كانت أهميتها، ومن هنا كانت خطورتها! لأنه ما من تغير فى حياة الإنسان إلا وهو مرتكز على استبدال «قيمة» بأخرى![14].

وإذا ما جئنا إلى *«شكل» هذه «القيم»* أو التعبير عنها؛ وجدناه ينحو أحياناً منحى الأدب. حيث يصوغها المفكر صياغة أدبية. وفي بعض الأحايين قد يحاول أن يقربها من دقة العلم فتأتي مطبوعة بطابع الفلسفة. *فأبو العلاء* الأديب ملأ أدبه بنقد القيم إلى درجة تقربه من الفيلسوف. في ذات الوقت الذي نجد أبا الفلاسفة «*أفلاطون*» يصوغ فلسفته صياغة أدبية حية رهيفة. تتيح لها أن تحتل مكاناً بارزًا في عالم الأدب!

لعله قد اتضح الآن مدى الافتعال في إقامة هذا التعارض الحاد بين الشعر والفكر! ومن ثم فلا مجال للتساؤل: هل يوجد الفكر في الشعر؟ وذلك لسبب بسيط هو أن الشعر لا ينبع من منطقة بعيدة عن سيطرة العقل. وهو لا يعطي نفسه من أول قراءة، بل لابد من الجهد والمشقة كي نشارك الشاعر في تجربته وننفعل معه بها. وهذا الموقف نفسه هو الذي نقفه لاستيعاب قضية فكرية ضخمة.

نعم لا يوجد تضاد بين البناء المنطقي للأمور والبناء العاطفي لها. وإذاً فمسألة خلو الشعر من الفكر، أو كونه يرفض منهج المنطق بحكم طبيعته؛ نظرة تتجاهل كثيراً من طبائع الأشياء، كما تتجاهل تطور الفن عبر العصور. وهي لا تخدم – بالتالي – قضايا الثراء أو النضج العاطفي، بل إنها – على العكس من ذلك – قد تخدم التكاسلَ في تلقى الشعر، والاسترخاءَ المذموم في قراءته[15].

– 4 –

كيف يوجد الفكر في الشعر؟ هذا هو السؤال الجدير بالطرح في تلك القضية، بدلاً من التساؤل عن وجوده أو عدم وجوده فيه!

الفكر درجات وطبقات. فهو قد يعمق إلى الحد الذي يلتحم فيه بمدٍّ الشعور الأعظم، ويختلط بالوجدان فتكون النتيجة مزيجاً شعورياً منطقياً معقداً مصبوباً في تركيب وموسيقى مقنع ومطرب. وقد يبقى عند ترتيب المقدمات والنتائج، فيتبعه ذهن القارئ، يفهمه أو لا يفهمه، يتقبله أولا يتقبله، ولكن تأثيره يبقى محدوداً . وقد تطغى التقسيمات المنطقية طغياناً زائداً، فتترك القارئَ فى حالة يحس معها وكأنه يستقبل شيئًا قريبًا من اللعب بالأفكار، يشابه بناء الألغاز[16].

ولكن إذا أتيح لـ «*شعر الفكرة*» الشاعر البارع المثقف، فإن هذا الشعر يبدو خلقاً آخر جميلاً ورائعاً، فاعلاً وخالقاً! مثل هذا الشاعر قد «يستبطن» الطبيعة مثلاً، فيرينا خلال هذا الاستبطان ما يثير ويُدهش؛ لأنه يضعنا على أبواب تأملات جديدة فى نفس الموضوع، وينمّى خبرتنا بالطبيعة، وما يمكن أن تنطوى عليه من معان. وهو لا يزيد فى معلوماتنا كثيراً عن «*الشيء الطبيعي*» الذي نتأمله، لكن إحساسنا بهذا الشيء يتغير.. وهذا التغير يمكن أن ينسحب على أشياء أخرى في الطبيعة، بل وفيما نرى أو نتأمل عموماً، بحيث يمكن أن تتسع الدائرة لتشمل حياتنا كلَّها، فتصبح هذه الحياة موضوعاً لنظر أدق، وتأمل أعمق، ورؤية أوضح[17] فالإحساس بمشاعر الآخرين يعنى تعاطفنا معهم، كما يدل على نضج الوجدان وسموه وتطلعه إلى المثل الأعلى في علاقة الإنسان بغيره، فضلاً عن علاقته بربه ونفسه، إن مجتمعاً بهذه الكيفية «*كالجسد الواحد*» لخليق بكل رقى وسعادة.

كيفية وجود الفكر – أو تجسُّده – في الشعر، هو القضية إذاً! في كل شعر جيد نجد فكراً عميقاً يعبر عنه الشاعر بطريقته هو؛ إذ ينتزعه من المجال العقلي المجرد ليبث فيه حرارة الوجدان ويكسوه بأحاسيسه الذاتية.

إنه يتعامل مع الفكر بطريقة تختلف عن تعامل غيره معه، عالما كان أو مؤرخاً أو فيلسوفاً.

وها هو ذا واحد من الشعراء النقاد[18]، يصور لنا هذه الرحلة الفنية المثيرة. فالشاعر تمثل الفكرة عنده دافعًا إلى حركة الوجدان. فهي حين يدركها بعقله تسبح في بحر تأمله، وتنعكس على وجدانه، وتكتسى بالصور النابضة، لكي يستطيع التعبير عنها تعبيرًا شعريًا. والفكرة المجردة ينبغي أن تسلك في نفس الشاعر نفس المسالك التي تخوضها التجربة البشرية كتجارب الحب أو البغض، والإعجاب أو النفور، حتى تستطيع أن تكون شعرًا. إن الشاعر في عرضه لإحدى القضايا الفكرية، والعلمية، لا يملك إزاءها، إذا أراد أن يعرض لها، إلا موقفين هما: *الحب أو البغض وهما انفعالان وجدانيان*. لا يعنيان الموافقة أو الرفض، وهما أيضاً موقفان فرديان. ولذلك لابد للشاعر حين يعرض لتجربة فكرية أن تكون تلك التجربة إحدى تجارية الذاتية، أو أن يتمثلها تمثلاً عفوياً حتى تصبح كأنها هي! فيرى فيها دافعاً شعرياً يستثير ملكاتِه ويحرك كوامن نفسه، ليعبر عنها بالأسلوب الذى يعبر به عن عواطفه؛ حيث يحلق بالفكرة على جناح الخيال، ويعيد تركيبها مستخدماً الصور والتشبيهات وغيرها من ألوان العمل الشعري. إن التجربة عندئذ تُنتزع من عموميتها، لتكتسى طابعاً فردياً.

وكما سبقت الإشارة، فالشرط الوحيد لتحول «*الفكرة*» إلى «*قصيدة*» هو ذاته الشرط الذى يجب أن يتحقق فى العاطفة أو الواقعة. وهو ألا نعالج هذه أو تلك معالجة محايدة؛ فالشاعر المفكر يأتى شعره ثمرة للتزواج بين قلبه وعقله.

وإذا كان الشاعر قادرًا على إدراك الحقيقة الكلية حين يعيش حياته بصدق ، ويتأملها بعمق وإخلاص؛ فالفيلسوف من ناحية أخرى يقترب من الشعر حين يتخفف من اللغة المنطقية التحليلية، ويجنح إلى اللغة التصويرية التى تصدر عن معاناة وانفعال!

وللأستاذ العقاد دفاع مجيد عن «*شعر الفكرة*»[19] نعَى فيه على من يروّن: «*أن الشعر وجدان*»، خالطينَ بين وجدان الهمجيّ ووجدان الصوفي! وغافلين عن أن الأدب الرفيع لم يخلُ قط من عنصر التفكير. وعن أن نقص الفكر ليس بزيادة في الحس والوجدان. وأن زيادة الفكر لا تمنع الإنسان أن يحس، وأن مزيّة الإنسان أنه يُحس حين يفكر ويفكر حين يحس! وأن نصيبه من الإنسانية يكون بقدر نصيبه من الفكر والإحساس. فليس هو بإنسان كامل إذا خلا من التفكير. ولا يكون الأدب كاملاً حين يعبر عن إنسان ناقص في ألزم مزاياه! ثم يُزرى على سخافة شاعت بين الناس؛ هي اعتقادهم أن الإحساس والترقق مترادفان، والإنسان يحس بمقدار ما يتراخى ويتخاذل ويئن وينوح! وأخيرًا يختم نقده لهم بتأكيد أن الأدب وجدان. لكنه وجدان إنسان. ولن يكمل الإنسان بغير ارتفاع فى طبقة الحس وارتفاع في طبقة التفكير. ولن يخلو الأدب المعبر عنه من هذا المزيج المتوازن: ومن ثم لا يقاس نصيبه من الحس بمقدار نقصه في التفكير!

وليس أدل على أن العقاد لم يهمل الوجدان ليعلي الفكر؛ من تقديره البالغ لأهمية الشعور والإحساس فى الشعر. لأن إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة، ويبث فيه الروح، ويجعله معنىً «شعرياً» تهتز له النفس، أو معنى زريا تصدف عنه الأبصار، وتعرض عنه الأسماع. وكل شيء فيه شعر إذا كانت فينا حياة، أو كان فينا نحوه شعور! وكل ما نخلع عليه من إحساسنا، ونفيض عليه من خيالياً، ونتخلله بوعينا، ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا – هو شعر وموضوع للشعر؛ لأنه حياة وموضوع للحياة!

والتصور خير معين للإحساس، وشاحذ للرغبة أو للنفور. فإن الأم التي تنظر إلى طفلها الوليد، ثم تقضى عشرين عاماً وهي تتصوره عريسًا سعيدًا – لا تفرح به يوم عُرسه كما تفرح بتصوره، والرجاء في بقائه طوال تلك السنين! إننا من نسج التصور نخلق الحلل النفسية التي نضفيها على آمال الغيب ومشاهد العيان[20]!

– 5 –

1-5

ظلت الفجوة المفتعلة بين الشعر والفلسفة تزداد اتسَاعا، حتى العصر الحديث؛ فما إن يسمع الناقد الشعر موصوفاً بها حتى يهبّ ليبرئه من سوءاتها، أو سوء سمعتها! كأنما الشعر والفلسفة لا يلتقيان، أو كأن تصوير بعض الأحاسيس لا يحتاج إلى فلسفة، وجلاء بعض قضايا الفلسفة لا يحتاج إلى إحساس، ونتيجة لهذا الفصل الحاسم بينهما ظل الشاعر – طبقاً لتلك الوجهة – مقتصراً على الخيال والعاطفة، والفيلسوف صاحب منطق يغوص وراء الأصول الأولى للظواهر!

شيء قريب من هذا حدث *بالنسبة للعقاد*، الذي جاء شعره امتداداً وتجسيدا للتزاوج الخصب بين الشعر والفلسفة. كما أثار معاركَ أدبية لايزال يتردد صداها؛ إذ يكاد يجمع والدارسون على تفرد العقاد المفكر والفيلسوف والموسوعى. أما إذا أضيفت الشاعرية إلى تلك الصفات النادرة فإنها على الفور تُحدث اختلافاً كبيراً يفرط فيه البعض إلى حد إرجاع كثير مما أُخذ عليه من مواقف إلى إخفاقه فى هذا المجال. وقد رسخ هذا الرأي/ الاتهام – منذ العشرينيات وربما قبلها – داخل مصر وخارجها[20].

وقد تناول شاعرية العقاد باحثون كثيرون تراوحوا بين متحمس لها إلى حد الغلو، ومُزْرٍ بها إلى حد الجحود. ونأى فريق ثالث بنفسه عن ذينك الموقفين، وتَجرد لجلاء الحقيقة التي جاءت غالباً في صالح العقاد. اللهم إلا أن ترتبط القضية بالشعر الفلسفي[20] فهنا يثور الغبار، ويحتدم الجدل!

ولم يكن العقاد غافلاً، أو ساكتاً، عن ناقديه، وإنما تصدى لهم – كما أشرنا سابقاً[23] – مفنداً ببيانه المحكم وحججة القوية التناقضَ الذي زعموه بين الفلسفة والشعر. عازماً على محو هذا التناقض المفتعل، محققاً بذلك التكامل الخلاق بينهما؛ فالشاعر العظيم لابد أن يكون فيلسوفاً متميزاً. والشاهد على ذلك أدب الفحول من شعراء الأمم. ولن يكمل الإنسان بغير

ارتفاع في طبقة الحس، وارتفاع في طبقة التفكير. إن التمام في مزاياه أن يتم له الحس، ويتم له التفكير[24]..» *ويظل يُعلي من قامة الشعراء الذين نلمس لديهم* «القرابة الحميمة بين السليقة والبديهة الموصولة بالفكر، والذين جمعوا بين *ملكات الشعر والفلسفة، ومواهب الإحساس والتأمل*»[25] ومن المدهش أن نجيب محفوظ تعرض للقضية منذ وقت مبكر حينما تساءل: «أينبغي للفنان أن تظل أعماله خالصة لوحه الفن، بريئة عن التغلغل الفكري، أم يجوز له أن يطرق الموضوعات العقلية والأفكار الفلسفية؟» ويجيب عن تساؤله بأن للفنان ذلك إذا كان فيه عون له في أدبه. ويحظر عليه تسخير فنه لعرض فلسفته»[26].

والهدف الذي ينبغى تحديده والالتزام به هو بيان مدى نجاح العقاد – أو إخفاقه – فى شعره الفكري، أو مصالحته بين الفلسفة والشعر. دون التطرق إلى جوانب كثيرة يُغرى بها البحث في شعره.

2-5

وهنا وقفة نراها ضرورية أمام رأي الدكتور زكى نجيب محمود في شعر العقاد. إذ يرى فيه البصر المؤدي إلى البصيرة، والحسَّ المحركَ لقوة الخيال، والمحدود الذي ينتهي إلى اللامحدود؛ لأن العقاد – وكل شاعر عظيم – ينتقل من المرئي والمحسوس إلى رحاب نفسه ليجد فيها عالماً يموج بصور أبدية خالدة لا تقتصر على مكان بعينه أو زمان بعينه. فتصبح بالنسبة إلى وقائع الحياة الجارية بمثابة النموذج من تطبيقاته؛ فالأول ثابت والثانية عابرة»[27] ولولاه لكانت هذه صماء خَرساءَ، لا تجد اللسان الذي يعبر عما انطوى في دخيلتها:

والشعر ألسنة تُفضي الحياةُ بها إلى الحياة بما يطويه كتمانُ
لولا القريضُ لكانت وهي فاتنةٌ خرساءَ، ليس لها بالقول تِبيان

وينتقل الدكتور زكي – في إعجاب زائد بالعقاد – من التنظير إلى

التطبيق على القصيدة الأولى في الديوان «فُرْضَة البحر» ويشير إلى أول لقطة حسية يلقطها الشاعر ببصره هي ظهور ضوء الفرضة (الميناء) واختفاؤه. فيدخل بها إلى طوية نفسه، فيجد أن الضوء المرئي لا يغني عن هداية الفكر شيئاً، وانطلاق الضوء على جوانب اليمّ بلا حدود يقابله انطلاقُ العقل حراً نافذاً. صورتان متشابهتان، لكن الأولى تظل حادثة طبيعية حتى تسعفها الأخرى فتضفي عليها المعنى:

قطبَ السفين وقبلة الرُّبان يا ليت نوَرك نافعٌ وجداني
يُزجى منارك بالضياء كأنه أرقٌ يقلب مقلتيّ ولُهان
وعلى الخضمِّ مطارحٌ من ومْضِهِ تسري مدلَّهةً بغير عِنان
كمطارح الأفكار في لجج علَى لجج من الشبهات والأشجانِ
تَخْفي وتَظهرُ وهي في ظلمائها بابُ النجاة وموئل الحيران

واللقطة الحسية الثانية التي يلقطها الشاعر ببصره هي الحركة التي تَعِجّ بها الميناء من راحلين وقادمين، والتي تدفعه إلى الغوص في أعماق نفسه مرة ثانية ليرى صميم الحياة أضدادًا متجاورة: فبرّ وبحر، شرق وغرب، وراحل وقادم، ومغترب وعائد[29]:

فيها التقى برّ وبحرٌ واستوى شرقٌ وغرب ليس يستويان
بسطتْ ذراعيها تودّع راحلاً عنها، وتحفِلُ بالنزيل الداني
زُمَر توافتْ للفراق، فقاصد وطنًا، ومغترب عن الأوطان
متجاوري الأجساد مُفترِقي الهوى متبايني اللهجات والألوان
فانظر إلى تلك الوجوه فإنها شتى ديار جُمعَت بمكان

وليت العقاد لم يجمل النتيجة هذا الإجمال الحاد وترك للقارئ لذة تشرّبها من خلال الجزئيات السابقة لها!

ثم يعود الشاعر إلى المحسوس مرة ثالثة فيرى الميناء ناتئة بصخرها وسط الموج، فيرتد من هذه الصورة إلى طوية نفسه ليرى داخلها النموذج العقلى في صور عدة: حصن حصين، طود راسخ. بطل صنديد. وهي كلها توحي بقدرته الفائقة على صد الزوابع ودحض الدجالين!

لكن الدكتور زكي نجيب - كالغواص الماهر - لا يقنع بالقريب، فيغوص في الأعماق وينتقل من الميناء إلى العقاد، ويقرأ القصيدة على ضوء جديد.. يرى العقاد فيه متحدثاً عن نفسه بخصائصها المميزة؛ فهو قوي البناء متين الأخلاق، ماضي العزيمة، ينهض وسط الشدائد كالطود الأشم. تكتنفه في دنيا الفكر، مشكلات فينفذ فيها بشعاع العقل حتى يهدي ويهتدي. فكم من سفينة عقلية جرفها الطوفان فكان لها الجودي الأميني! وكم من شاردة في الفكر، وكم من واردة أسلست له القياد واطمأنت عنده في موضع مستقر آمن. وكم تتنوع الأفكار والثقافات في رأس الشاعر ثم تتوحد وتتكامل في شخصه الفريد، كما تتنوع الأحياء والأشياء في الميناء ثم نوحدها معاً وحدة الميناء(30).

تلك قراءة أخرى للشعر لا ترفضها القصيدة، بل قد ترحب بها، وبقراءات كثيرة غيرها. ويبدو أن شخصية الشاعر وما تفردت به كانت وراء هذه القراءة؛ فصاحبها يعلم أكثر مما نعلم عن تلك الشخصية الفذة النادرة، التي قدرها صاحبها حق قدرها، بل بالغ فى ذلك مبالغة لا تقبل إلا من مثله!

3-5

على أن ذلك لا ينبغي أن يحول بيننا وبين إبداء بعض الملاحظات التي قد تخفف من حدة تلك المبالغة؛ إذ لا يخفى ما فى الأبيات من تأثر واضح بالتراث من الإرصاد للقافية والتمهيد لها، عن طريق الإكثار من «*الطباق*» و«*المقابلة*» فى مثل قوله: «*التقى بر وبحر، واستوى شرق وغرب - تودع راحلاً.. وتحفل بالنزيل الدانى*».

زُمَرٌ تـوافـت لـلـفـراق ، فـقـاصـدٌ وطـنًـا، ومـغـتـربٌ عـن الأوطـان
متجاوري الأجسام مفترقي الهوى مـتـبـايـنـي الـلـهـجـات والألـوان

فالشعر هنا يفترق عن «*الشعر العصري*» الذى بشَّرَ به الديوانيون واتخذوه سبيلا للإزراء على «*التقليديين*» ممثَّلين فى قمتهم السامقة الشهيرة «شوقي»! والعقاد – كما يقرر في شموخ زائد – يختلف هو وجيله عمن سبقه أو عاصره لأنه وليد مدرسة «*أوغلت في القراءة الإنجليزية.. ولم تنسَ الألمان، والطليان، والروس، والإسبان، واليونان، واللاتين الأقدمين!!*» وكان أدباؤها مبتدعين فى إعجابهم بالشعراء الأجانب، لا مقلدين ولا مَسُوقين.. وحريصين على الاستقلال بالرأي عندما يقاربون الآداب الأجنبية.. لقد قرأوا أدبهم.. ومن ثم لم يدخلوا عالمها مُغمضين أو خِلوًا من الرأى والتمييز»[31] بل إنه عندما نعت شوقي في «*بيانه النقدي*» الشهير بـ «*الشاعر العظيم*» مالبث أن ألحَقَ باللقب ما جعله نوعًا من الهُزء بشوقي وبشعره: شعر القشور والطلاء والحواس الضالة والمدارك الزائفة.. أشرف منه من بَكَمَ الحيوان الأعجم!»[32].

ويبدو ما في هذه النظرة من «*غلو نقدي*» ضاعف من حدته عواملُ سياسية واجتماعية متشابكة. ودوافعُ ذاتية يطول تفصيل القول فيها. لكن لا مناص من إشارة خاطفة دالة إليها.

4-5

من القضايا التي لا تحتمل كثيراً من النقاش أن اعتزاز العقاد بذاته – أو تفرده – ملمحٌ بارز من أهم ملامح شخصيته تشي به مواقفه الكثيرة، ومؤلفاته الدامغة ضد الطغيان والاستبداد في النازية والماركسية وكل ما يحمل شبهة «*الحكم المطلق*».

هذه الفردية وسمَتْ مذهبه النقدي بالذاتية، والبحث عن تفردها: «كن أنت ولا تكن غيرك، ولا تطمس ذاتك!».. ومن ثم ركز جهده في البحث عن

«الشاعر» فى شعره: «فإذا أردت أن تعرف الجزء فلا محيص لك من الرجوع إلى كله الذي تجزأ منه. إذا أحببت أن تفهم الكلمة فافهم المتكلم!». وحول ذلك دار حوار طويل بينه وبين طه حسين الذي اهتم بـ «الشعر» لا بالشاعر.

وأصالة الفردية، وتقديس الحرية كلاهما يشكل أبرز الملامح النقدية في مسيرة العقاد. وهو دائمًا يؤكد أن الحرية لا تناقض النظام؛ لأنها تعني أن تختار، والفوضى هي أن تفقد كل اختيار!»[33].

وقصيدة «*العُقاب الهرم*»[34] من خير النماذج، التي تدعم هذه الرؤية النقدية، وتؤكد خصائص هذه الشخصية المعتزة بذاتها، والقابضة على قِيمها في أحلك الظروف. كما تبرز قدرتها على «*التفلسف*» والانتقال من الجزئيات إلى الصورة الكلية التي تجمعها و«*تخلدها*». فهاهنا عُقاب زالت عنه قوة شباب ، فجثم على الأرض عاجزاً عن النهوض. فقد حطمته السنون! وما حوله لا يكف عن الحركة، في حين لم يعد له من حياته إلا الحطام. لكنه لايزال مرهوبَ الجانب لا تقوى «*بُغاث الطير*» أن تنظر إليه، حتى بعد أن زالت عنه «السطوة إنه يمثل صورة المجد المخوف، المهيب ، المرهوب الجانب. تذهب مع الأيام سطوته المادية لكن تبقى له الهيبة والرهبة»[35].

يهُمُّ ويُعيبه النهوض فيحتُمُ ... ويعزم إلا ريثه ليس يعزمُ
ويثقله حملُ الجناحين بعدما ... أقلاَّه وهو الكاسر المتقحِّم
لعينيك يا شيخَ الطيور مهابةٌ ... يفر بُغاثُ الطير منها ويهزم
وما عجزتْ عنك الغداةَ وإنما ... لكل شباب هيبةٌ حين يهرَمُ

وقفة الشاعر هنا أمام العقاب المحطم شبيهة في جوهرها بوقفة سلفه الجاهلي أمام الطلل. فالقالب الشعوري واحد في الحالتين. أما مضمون الخبرة الحسية فيختلف باختلافها عند كليهما. ووحدة الصورة مع اختلاف المضمون تبين أين تكون الصلة بين مراحل الشعر قديمه وحديثه، وأين يكون تفرد الشعراء!»[36].

وهكذا يمضى الدكتور زكي نجيب في إعجابه بشعر العقاد مسبوقاً بإعجاب أكبر وأعمق بشخصيته المتفردة الشامخة؛ فهو أقرب إلى الهرم والكرنك منه إلى جدول الماء وإناء الخزف!.. «القصيدة عنده بناء من الصوَّان، والقلم في يده هو إزميل النحات؛ فهي مسلة قديمة قُدَّت من حجر الجرانيت لترسخ في الأرض وترتفع إلى السماء!».. فهاهنا العمق والسموق معاً!».

ويفيض في ضرب أمثلة لتلك القصائد التي تُمتع الحس وتُغذي العقل. كما فى قصيدته «*أنس الوجود*» التي يرى في ثماثيلها صورة صغرى لمصر الكبرى، في صور شعرية هي أدخل في باب «الجليل» منه في باب «*الجميل*»[37].

– 6 –

1-6

مما يلقي مزيداً من الضوء على «تجديد» العقاد في عالم الشعر ويحدد مدى ما أضافه فى مجال الإبداع؛ أن نتوقف أمام الوجه الآخر المقابل = والمضاد = للوجه الأول الذي آمن به الدكتور زكي نجيب إيماناً عميقاً، يرفده الحب العميق لتلك الشخصية الفذة، والإعجاب بها إعجاباً زائداً.

كان الدكتور مندور من أبرز الذين عارضوا العقاد في شعره «*الفلسفي*» وهوَّن من حججه التي ساقها انتصارًا له، بل رماها بالمغالطة؛ لأن «الشعر لا يمكن أن يتسع للفلسفة أو التفلسف، وبخاصة الغنائي منه. وفرقٌ بين أن *يتفلسف الشاعر* وبين أن يصدر عن *فلسفة خاصة* في الحياة والطبيعة. كما أن هناك فرقاً كبيراً بين التأمل الفلسفي الذي يصطبغ بوجدان الشاعر، وتثيره لواعجه ومخاوفه وأشواق روحه، وبين التفلسف أو الفلسفة»[38] ثم يستطرد ويورد ما قاله العقاد حول شعر المتنبي:

إلـفُ هـذا الـهواءِ أوْقَـع فـى الأنـفـ ـــس أن الحِـمـــامَ مــرُّ المـــذاق
والأسـى قـبـل فُـرقـة الـروح عـجـزٌ والأسـى لا يـكـون بـعـد الـفِـراقِ

حين قال: «تـأمل هذين البيتين ألا تـرى أنه قرن كل حكم فيهما بسببه أو بتفسيره، وإقامة الدليل الذي ينفي الغرابة عنه؟ أليس العقل هنا مساوقاً للطبع، متأهباً لتعزيز حكمه وتسويغ نظره وتمحيض المساعدة الطبيعية السمحة له؟»[39] يعقب مندور على ذلك بقوله: «ومن البين أن هذا التعليق لم يمس في شيء روعة هذين البيتين؛ فالمتنبي لا يورد فيهما أسباباً ومسببات أو نتائجَ وتفسيرات، بل يتأمل في حقائق الحياة والموت ويستشعر الأسى من تلك الحقائق، ويشعرنا به.. وهذا تأمل لا تفلسف»[40].

وبقدر من الإنصاف يحق لنا أن نرى فى موقف مندور تحاملاً على العقاد؛ فقد أطلق القول وأكثر من الأسماء دون أن يفرق بين المسميات بعضها عن بعض. وأعاد إلى الأذهان قولته الذائعة عن «*الشعر المهموس*» وبيانه لها، الذي لم يزد عن كونه استجابة ذاتية لناقد ذواقة. وكان ينبغى أن يتجاوز ذلك إلى تحديد «*عناصر الهمس*»، لا الاقتصار على الانطباع العام. وهذا ما قام به الدكتور *عبدالقادر القط* بعد عدة عقود[41]. وأظن أن قارئ مندور كان يريد منه أن يجلس معه لا أن يقف أمامه؛ ليأخذ بيده ويضعها على فواصلَ واضحة بين التأمل والتفلسف! لأن العقاد لم يدعُ في شعره ولا في شعر غيره إلى عرض قواعد الفلسفة، وبيان قضايا المنطق!

وعلى فرض وجود مآخذ توجه إلى العقاد، فينبغى أن توجه إلى «الشعر» وعدم تحقق «الشعرية» فيه. وليس إلى وجود الفلسفة فيه. فالخطأ حينئذ خطأ الشعر، وليس خطأ وجودها.

2-6

لم يختلف موقف مندور من «*ترجمة شيطان*» – أو «*فريدة العقاد*» على حد قول الدكتور زكي نجيب – فظل يتناول الشعر تناولاً أقرب إلى السخرية

منه إلى النقد. من مثل قوله: «بعد أن دعانا الشاعر إلى أن نسمع أعاجيبَ العبر، أخذ يقص تلك الأعاجيب في مائة مقطوعة وعشر، كل مقطوعة من بيتين مُتَّحدى القافية. في شعر جهْم يُعوزه الماء والرُّواء (انطباعات عامة!) بل التعبير والإيضاح؛ حتى لنرى العقاد نفسه يقدم لقصيدته بمقدمة نثرية يسرد فيها موضوع القصيدة، وأفكارها الفلسفية المعقدة، بل ويضطر إلى أن يوضح نثراً فى هوامشها ما أراد أن يقوله شعراً، وأحس أنه لم ينجح فى الإفصاح عنه. وربما كان من الخير أن يستعيض عندئذ عن الشعر كله بالنثر الذي يستطيع أن يتسع لمثل هذا التفلسف الغامض»[42].

وللإنصاف نقرر أن الدكتور مندور راجع نفسه في *«نقده» للعقاد*، وكأنه شعر بشيء من التجاوز في حقه. من ذلك قوله: «ومع ذلك نرى هذا العملاق ينسى أحياناً عقله الجبار ليدخره للنثر. لكي يطلق عاطفته غير الجبارة، بل الأليفة المتواضعة، كعواطف كبار الشعراء الذين لا يخجلون من ضعف الطبيعة البشرية. ولا يأنفون من الشكوى والتلهف. وذلك كي يستطيع أن يسمعنا شعراً إنسانياً رائعاً مثل مقطوعته التي تحمل عنوان «نفثة»[43]:

ظمآنُ ظمآنُ لا صوبُ الغمام ولا ... عذبُ المُدام ، ولا الأنداء تُرويني
حيرانُ حيران لا نجم السماء ولا ... معالم الأرض في الغمأَّء تهديني
يقظان يقظانُ لا طلب الرقاد يدا ... نيني، ولا سمر السُّمَّار يُلهيني
غصَّانُ غصان، لا الأوجاع تبليني ... ولا الكوارثُ والأشجان تُبكيني
شعري دموعي وما بالشعر من عوض ... عن الدموع نفاها جَفْن محزون

❖ ❖ ❖

أصاحب الدهرَ لا قلبٌ فيسعدني ... على الزمان، ولا خلٌّ فيأسوني
يدِّيك فامح ضنًى ياموتُ في كبدي ... فلستَ تمحوه إلا حين تمحوني!

فهذه المقطوعة – كما يقول مندور: «لا نخشى عليها شيئاً مما يقوله

الأستاذ العقاد نفسه في مقدمة ديوانه «*بعد الأعاصير*». حيث يقول: ولعلنا بحاجة إلى التنبيه إلى تفاهة شائعة في مصر والشرق بين أدعياء الإحساس ممن لا يحسون ولا يفكرون. وفي اعتقادهم أن الإحساس والترقق مترادفان، ويوشك أن يموت الإنسان عندهم من فرط الإحساس، لأنه يحس في زعمهم بمقدار ما يتراخى ويتخاذل ويئن وينوح! وذلك لأننا لا نرى جودة الشعر في المكابرة وادعاء البطولة الكاذبة، كما لا نراها في الأنين والنواح؛ بقدر ما نراها في إخلاص الشاعر نحو نفسه وصدوره عما يجد»[44].

3-6

تحتاج «*ترجمة شيطان*»[45] أو فريدة العقاد إلى وقفة تبين مدى «*الشعرية*» فيها ؛ فهي القصيدة التي يعتز بتركها للأجيال من بعده. وهي التي لا ينقضى إعجاب طه حسين به ، لأنه يجد فيها الجديد – دائماً – حتى بعد قراءتها ثلاثين مرة! أما الدكتور «*حمدي السكوت*» فهو يراها عملاً شامخاً متفرداً، ليس له شبيه في دواوين العقاي ، ولا في دواوين غيره. ويزيد من عظمتها أن الشيطان في الشعر العربي القديم لم يكن بوسعه أن يوحي إلى العقاد بهذه «الفريدة» وما ورد عنه في «*رسالة الغفران*» نذر يسير، لا يمكن أن يوحي بها للعقاد. كما أن الحرب الكبرى الأولى – خلافاً لما قيل – ليست السبب الجوهري في إبداع هذه القصيدة[46].

ويُحمد للدكتور السكوت في تلك الدراسة أنه تتبع نمو خيوطها الأولى التي شغلت العقاد منذ وقت مبكر، طبقاً لما جاء في كتابه «*إبليس – 1958*» أى بعد نحو نصف قرن من نظم القصيدة. حيث يقرر أنه اتجه إليها بتأثير قراءاته في ملاحم الأدب الغربي وأساطيره «فأخذنا في وقت واحد في نظم قصيدة عن «سباق الشياطين»، وتأليف كتاب نسميه «مذكرات إبليس». وكان ذلك حوالى عام 1912.. تمت القصيدة التي نظمناها، وأما مذكرات إبليس فلم يتم منها إلا فصل واحد!»[47].

ومن بين «*الشياطين الأدبية*» كان شيطان «*ملتون*» أقواها تأثيراً على «شيطان العقاد»، وإن اختلف هذا عن ذاك فى مواقف كثيرة. كان الأول فيها أكثر إقناعاً، وأقوى درامية من شيطان العقاد الذي تحوّل بـ «*رَاويه*» إلى «شاعر ربابة» يخاطب مستمعيه خطاباً مباشراً، يمهد به لاستئناف حديث قد قُطع، أو للانتقال من موقف، إلى موقف، أو لاستغلال لغة «*الشاعر الشعبي*» استغلالاً بارعاً يوحى بأسطورية القصيدة. لكن هذا لم يحل دون غرابة شيطان العقاد على الوجدان المسلم، نتيجة «*المحاكاة*» لشيطان «ملتون» وهو ما تتبعه الدكتور السكوت تتبعاً دقيقاً مقارناً[47]، انتهى منه إلى تأكيد اطلاع العقاد على «*الفردوس المفقود*»، وإلى أن كثيراً مما نطق به شيطان «ملتون» كان الهدف منه السخرية من الشيطان الذي بدأ محارباً نبيلاً ثم انتكس إلى صورة هابطة. ولا يعني ذلك كله أن العقاد قد أخذ قصيدته عن «ملتون» وإنما يعني أنه تشرب أفكاره وتمثلها، لكنه دمغها، بطابعه وأحالها إلى لون من الإبداع الخاص به. وتلك كانت مزية فريدة فيه![49].

4-6

لعل القضية لو صُفيتْ مما أحاط بها من عوامل أدت إلى هذا التباين - لما اشتجر حولها هذا الخلاف الذي تراوح بين الإفراط والتفريط. فشاعرية العقاد لا تحتمل كثيرًا من الجدال. أما طبيعة هذه الشاعرية فقد تحتمل شيئًا من المراجعة دون أن ينصِّب الناقد من نفسه موجهاً ومقوماً، بدلاً من عكوفه على التحليل والإكثار من «*قراءة الشعر*» قراءة تُجل الشاعرَ وتحنو على القارئ، وتنير له طريق التذوق، وتبرز التفرد في «*شعرنة*» الفكر. بحيث يطمئن الناقد إلى تكوين قارئه وسمو ذائقته.

وكثيرة كثيرة تلك القصائد التي يؤدى تحليلها والإخلاص والتجرد لها - إلى ما نرجوه من تلك النظرة النقدية الموضوعية، كتلك التي وقفها الدكتور أحمد درويش أمام بعض القصائد مبيناً فيها قدرة الشاعر على عزف أجمل النغمات من قالبها الموسيقى وقافيتها العذبة المحكمة، فضلاً عن براعته في

«نظم» كلامه وبناء لغته بناء يتجاوب مع نمو التجربة. وتذوب فيه الحدود بين الحيرة والجهل. بل يتم إثبات الأمور من خلال نفيها عن طريق «*المراوغة*» التى تناسب «*التفكير الشعرى*»!(50).

إننا ننصف العقاد - وننصف الحقيقة كما سبقت الإشارة - إذا نظرنا إلى شخصيته نظرة متكاملة. نرى شعره الفلسفى - بل آراءه النقدية - في ضوء الفردية التي تفرط فى الاعتزاز بذاتها. والحرية التي تنفر من كل قيد، والنهم إلى الجديد المتفرد الذي لا يبالي بدهش قرائه، بل لعله يعمد إلى مفاجأتهم خلال متابعتهم إياه فى طريقه التي رادهم إليها.. وفيها نرى الرجاء نغما «*يدنو فأسمعه فيبتعد!*».

ومن ثم تجدر الإشادة بالمنهج الموضوعى الرشيد الذي التزم به *الدكتور محمود الربيعي* منذ فترة مبكرة، ممثلاً في حرصه على الاقتراب من النص، وإيثاره الإبحار في أعماقه، دون اهتمام بالتقويم. وقد توقف كثيراً أمام نماذج متميزة للعقاد زواجت مزاوجة بديعة بين الفكر والإحساس. لكنه لا يتردد في أن يتحفظ على بروز الفكر وصرامة النطق، ومن ثم انزواء الشعر وخنق الشاعرية حتى يصبح الهدف هو الاستدلال المحكم على قضية للوصول إلى نتيجة محددة. وإضافة إلى الأمثلة التي أوردها الناقد الكبير - احتشد مريدوه(51) لإيراد أمثلة أخرى؛ تعميقاً للفكرة وترسيخاً لها، من مثل هذه المقطوعة:

ما الحب؟ ما الحبُّ؟ إلا إنه بدل ... من الخلود فما أغناه من بدل
نُزهى به حين يُزهى الخالدون بما ... نالوه من أبد باقٍ ومن أزل
داموا فلما تقاضيْنا الدوام لنا ... قالوا لنا: حسبكم بالحب من أمل
أنشترى الحب بالدنيا وما رحبتْ ... ولا نحب؟ لهذا أبينُ الفشل !

إننا نعدم هنا «*التزاوج الخلاق*» الذى لمسناه كثيراً بين الشعر والفكر

ومن ثم لا تنهض القصيدة كائناً حياً يوحِّد بينها الإحساس وتتكامل فيها العناصر المفردة التى تتحول إلى كل فني/ قصيدة!

نعم، ثمة كثير من العناصر الأولية الصالحة من موسيقى جيدة وبناء لغوي محكم ومتنوع. وصور ابتدعها خيال محلق. لكنها ظلت مفككة لم ينجح الشاعر في أن يصهرها إلى عنصر واحد تتحول به إلى جسد حي فظلت القصيدة كالجسد الميت لا يغني عنها تناسق أعضائه! «إن الشعر سبيكة فنية تصنع من المعادن الجيدة القابلة للتصاهر. لكنها لا تتشكل إلا في درجة حرارة معينة. فإذا فاتتها هذه الدرجة ولم يستطع الصانع أن يصل بها إليها - فلن يغني عن السبيكة أبداً جودة المواد الخام، ولا كثرتها!

وليت المجال يسمح بالإفاضة في تحليل نماذج كثيرة من شعر العقاد تبرز مدى شاعريته وتوضح مدى براعته - أو إخفاقه - في شعره الفلسفي وهو ما نأمل في إنجاز بعضه.

الهوامش

1) هذا هو لقبه الفلسفى. وأرسطو هو «المعلم الأول» وللفارابي مكانة سامية في تاريخ الفكر الفلسفي، قدرها القدماء حق قدرهاي، فهو «*فيلسوف المسلمين بالحقيقة*» على حد قول القاضي صاعد الأندلسي في «طبقات الأمم» و«فيلسوف المسلمين غير مدافع» على حد قول القُفْطي في «إخبار العلماء بأخبار الحكماء» وهو «أكبر فلاسفة المسلمين» كما في «وفيات الأعيان». هذه الأقوال مأخوذة من كتاب «مع الشعراء» للدكتور زكي نجيب محمود دار الشروق، الطبعة الثانية، القاهرة 1400هـ-1980 ص 229.

2) يروى أنه عزف مرة فى مجلس «سيف» الدولة فأجاد حتى أضحك الحضور ثم عزف فأبكاهم وأنامهم.. وانصرف!

3) مع الشعراء ص 228-231.

4) السابق ص 232.

5) مع الشعراء ص 234.

6) ما هو الأدب: رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 ص 15-19 ويذكرنا العنوان بكتاب «ما الأدب؟»، ترجمة د. غنيمى هلال لكتاب «سارتر» وقد خلا عنوانه لديه من زيادة الضمير بعد «ما».

7) تمثلت هذه الجذور فى نماذج قليلة من الشعر الجاهلى، ثم نمت ونضجت فى العصر العباسي. وقد فصلت ذلك في كتابي «*شعر الفكرة فى العصر العباسي*» ،عالم الكتب، القاهرة 1426هـ - 2005م. والكتاب إنماء وإنضاج لمحاضرة ألقيناها في «نادى جدة الأدبي» عنوانها «*الفكر والشعر لدى الأعلام في العصر العباسي*» ثم نشرت في مجلة «جذور» العدد (3)، ذو القعدة 1420هـ - مارس 2002م - تحت عنوان «الفكر الشعري لدى الأعلام في العصر العباسي».

8) العلائي. محمد: النظر الفلسفي في الشعر العربي. مجلة الشعر (المصرية) السنة الأولى، العدد الرابع إبريل 1964 ص 3-10.

9) المنفلوطى. حسن: الشعر والفلسفة، مجلة الكتاب، الجزء السادس، يونيه1950 ص 513.

10) عبدالصبور. صلاح: الشعر والفكر، مجلة الكاتب، مايو 1961 ص 80 وقد أعيد نشر المقال في «الأعمال الكاملة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992، 96/9.

11) البقرة: 164، يونس: 34، القصص: 46، آل عمران: 190، ق: 37، على الترتيب.

12) حجازى، أحمد عبدالمعطى: الشاعر فيلسوفاً، جريدة الأهرام 22 من نوفمبر 1989م.

13) محمود، زكي نجيب: فكرة الأدب وأدب الفكرة، الأهرام 11 من مارس 1985م.

14) السابق نفسه.

15) الربيعي، محمود: قراءة الشعر، دار النمر للطباعة، القاهرة 1983م، ص 70.

16) السابق نفسه.

17) قراءة الشعر، مرجع سابق، ص 73-74.

18) عبدالصبور، صلاح: الشعر والفكر، مرجع سابق.

19) العقاد: عباس محمود: ديوان بعد الأعاصير، الجزء التاسع من ديوان العقاد. المكتبة العصرية، بيروت د. ت المجلد الثانى ص 762-765.

20) العقاد، عباس محمود: ديوان عابر سبيل (خمسة دواوين للعقاد)، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مقدمة الديوان).

21) مما يمثل رؤية غير المصريين لهذه القضية، ما جاء فى مجلة «*لغة العرب*» على لسان الزهاوي – أو الأب أنستاس الكرملي –: «الأستاذ العقاد كاتب كبير. وكنا نعتقد أنه كذلك شاعر كبير. حتى جاءنا ديوانه الجديد فإذا هو دون ما أكبره تصورنا. وإذا هو مشحون بالأغلاط والضرورات القبيحة! وإذا هو قبر للألفاظ الميتة والعظام البالية.. وكنا نراه قبل نشره ديوانه يطعن في مواهب كبار الشعراء فما كنا نفهم علة ذلك. حتى ظهر ديوانه العجيب وأدركنا السر..!!» انظر ساعات بين الكتب للعقاد. المكتبة العصرية، بيروت ص 493-494.

22) يمكن أن نمثل للفريق الأول بالمازنى والدكتور زكي نجيب محمود، والأستاذ محمد خليفة التونسي، والأستاذ أحمد هاشم الشريف، والدكتور عبدالفتاح الديدي، والدكتور عبدالحي دياب والدكتور عبداللطيف عبدالحليم وللآخر بالرافعي، والدكتور مندور. أما المعتدلون فأبرزهم الدكتور عبدالقادر القطر والدكتور محمود الربيعي.

23) انظر ص 12-13من هذا البحث 0

24) ويقول: «*ورباعيات الخيام يصح أن تسمى فكر الخيام؛ لأن الرباعية منها تدور على فكرة. ولا يمنعها الشعور أن تكون شعور إنسان من المفكرين!*»، بعد الأعاصير ص 9-11.

25) مطالعات في الكتب والحياة، المكتبة العصرية، بيروت د. ت ص 123-124 والمقال واحد من عدة مقالات عن «*فلسفة المتنبي*». وانظر «*ساعات بين الكتب*»، في المقالات التي حاور فيها الزهاوي، وصاحب مجلة «لغة العرب».

26) المجلة الجديدة، عدد (8) أغسطس 1936. والمقال عنوانه «الفن والصحافة» وقد جعل محفوظ العقاد رجل البداهة والفطرة البصيرة التي تنفذ إلى لب الحقائق بفطرتها وثقافتها.

27) مع الشعراء ص 5.

28) يقظة الصباح، دار العودة، بيروت 1982، ص 5. وجميع الدواوين نشرتها دار العودة فى التاريخ ذاته. وهو ما يبرر الاقتصار على اسم الديوان.

29) مع الشعراء، ص 6-8.

30) مع الشعراء، ص 8-9.

31) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، مطبعة حجاز ، القاهرة1355-1937 ص 192-194.

32) الديوان: العقاد والمازني، الطبعة الثالثة، دار الشعب، القاهرة د. ت، ص 20-21.

33) انظر مقالات كثيرة له عن ابن الرومي، والمتنبي، والمعري في «مطالعات» و«ساعات».. و«مراجعات» وانظر النقد والنقاد المعاصرون ص 82-87.

34) ديوان يقظة الصباح ص 16.

35) مع الشعراء، ص 8.

36) مع الشعراء، ص 10.

37) مع الشعراء ، ص 11-19.

38) النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، القاهرة 198 ص 90-91.

39) مطالعات فى الكتب والحياة، ص 124-125.

40) النقد والنقاد، ص 91.

41) مما قاله مندور – فى سياق تعليقه على «أخي» لنعيمة: «نفَسٌ مرسَل، وموسيقى متصلة؛ فالمقطوعة وحدة تمهد بدايتها لخاتمتها، وفي هذا ما يشبع النفس.. ألا ترى كيف يُعدك للصورة التي يدعوك إلى مشاركته فيها.. أيُّ أُلفة في هذا الجو، وأى قوة في إعداده ؟!» يعقب د. القط على ذلك بقوله: «وإذا تجاوزنا ما في هذا القول من حكم انطباعي، ومن نثر للأبيات على الطريقة المألوفة – نجد أننا لو أنعمنا النظر

لوجدنا علة الهمس هي أن المقطوعة تبدو كأنها عبارة ممتدة، ومركبة، تتضمن عدة جمل متصلة، يُسلم بعضها إلى بعض.. ونظام المقطوعة لا يكفي لتعليل «*الهمس*» إلا إذا بُنيت على هذا النحو الذي يجعلها كأنها جملة واحدة».. ثم يضيف: «إن الهمس لا يتصل بما «يقوله» الشاعر، بل بالأسلوب الذي يبني به عبارته «ويضرب مثالاً لذلك بـ «كفّنوه» لنسيب عريضة؛ فهي تعبر عن إحساس قريب من الموجود في «أخي» كنها سلكت نهجاً آخر في الأسلوب يناقض «الهمس». انظر في الميزان الجدي ، ط (3) نهضة مصر ص 69-75 . وانظر الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة 1978 ص 289-292.

42) لم يكن الدكتور مندور دقيقاً عندما سمى القصيدة «ترجمة حياة شيطان» بإضافة كلمة «حياة» وهي في أشباح الأصيل ص 44-61 . انظر النقد والنقاد ص 91-92.

43) ديوان وهج الظهيرة، ص 64.

44) النقد والنقاد، ص 92-94.

45) ديوان أشباح الأصيل، ص 44-61.

46) الشيطان بين العقاد وملتو ، مجلة فصول م (1ع (4) يوليه 1981 ص 163-172.

47) السابق، ص 164.

48) السابق، ص 168-172.

49) انظر شعراء ما بعد الديوان: عبداللطيف عبدالحليم، مكتبة النهضة المصرية 1989، 18/2 وانظر فى نقد الشعر: أحمد درويش، مكتبة النصر، القاهرة 2004، ص 148 وقد أشار مندور إلى ذلك إشارة مبكرة في «النقد والنقاد المعاصرون» ص 87-88.

50) في نقد الشعر، ص 157-161.

51) السابق ، ص 161-162.

❖ ❖ ❖

ليس غرض مقالتنا هذه عرض هذا الكتاب بل غرضها إبداء ملاحظات على هذا السفر القيّم، نظن ستثري الكتاب.

يتاول الكتاب مشكلة قديمة متجددة تتعلق بقواعد كتابة الأسماء المعربة وترجماتها المتعددة وكيف تتم معالجتها بأساليب التوثيق وأدواته مما يهم الباحثين والمترجمي والموثقفين، ويساهم الكتاب في تذليل الصوبات التي تواجه البحث والاسترجاع والضبط الوِراقي.

وقد قسم الكتاب إلى ثلاثة فصول. تناول الفصل الأول – وعنوانه الإطار المنهجي – مسار المنهج المتبع لدراسة المشكلة فشمل عرض مشكلة البحث وأهدافه وأهميته وحدوده ومصطلحاته ثم استعروض الإطار الفكري للموضوع في الدراسات التي تناولت مشكلة كتابة الأسماء الأجنبية بالحروف العربية، وتعدد الترجمات في حقل الأدب.

أما الفصل الثاني فكان الإطار التطبيقي، فمهد باستعراض الجانب اللغوي لهذه المشكلة والقواعد المتبعة لتقعيدها مع التمثيل، وطرح الفصل بعض الحلول المستنبطة من أساليب التوثيق لتنظيم المعلومات واسترجاعها.

وكان الفصل الثالث الحصر الوراقي، (الإطار المرجعي) حصر فيه (155) اسماً ممن ترجمت أعمالهم إلى العَربية خلال قرن من نشاط الترجمة والتعريب، وشمل ذلك تدوين الصيغ المختلفة لأسمائهم، وحصر بعض الأعمال المترجمة وتوثيقها ما آمكنه ذلك.

ونحن نتفق مع المؤلف في طريقته وفي كثير من آرائه، مع الأخذ بعين الاعتبار أنه ومن اعتمد عليهم لم يعرضوا لمسألة الترجمة عن طريق لغة وسيطة. وهذا موضوع محوج لفضل تأمل. على أنه يمكن الإشارة إلى أن

الأعمال بغير الإنجليزية والفرنسية، كالروسية والإيطالية وغيرهما تمت عن طريق تلك اللغتين فحدثت منذ البداية هذه الصيغ المتعددة ولم ينظر إلى النطق الأصلي للأعلام في لغاتها الأصلية. ويكفي أن نشير إلى أن (ليو تولستوي) في الروسية أقرب إلى أن ينطق/ ليف تَلستوي/ وأن/ جوجَل/ أقرب من جوجول، وأن/ شُلوخُف/ أقرب من شولوخوف. علاوة علز أن الحركات القصار نقلت بعلامات المد الطويلة الألف والياء والياء والواو، بل – صدق أو لا تصدقٌ – أن/ سَف ييتي/ أصوب من (سوفيتي).

ولقد اعتدنا رؤية الأسماء لينين وستالين هكذا مع أن صوابها: لينِن وستالين!! ومادام الخطأ قد شاع نحو ثمانين عاماً أو يزيد فمن الصعوبة بمكان العودة إلى الصواب، ولم يبق إلا المعالجة بالإحالات كما ذكر مؤلفنا.

ومع هذه القيمة الكبيرة للكتاب فإن فيه أخطاء لا تخفى على المتتبع الفطن، وهذه قد يكون سببها المصادر التي رجع إليها المؤلف، وقد تكون من عنده. ربما بسبب العجلة في إنجاز العمل، أو من الطباعة وهذه مسؤوليته ومسؤولية الجهة الناشرة. وسأقسم الملاحظات على النحو الآتي:

أولاً: أخطاء في المعلومات.

ثانياً: أخطاء في الأسماء والعناوين المكتوبة بالعربية.

ثالثاً: أخطاء في الأسماء اللاتينية.

رابعاً: أخطاء في التواريخ.

خامساً: نقص في معلومات مهمة.

سادساً: عدم توفيق في الربط.

أولاً: أخطاء في المعلومات:

5-30 يتحدث عن ترجمات رباعيات الخيام ناقلاً عن محمد عبدالغني حسن

(حيث ترجمها أولاً وديع البستاني، ثم محمد السباعي من الإنجليزية، ثم....). أقول: هذا من الأوهام، فقد ترجمها أولاً أحمد حافظ عوض 1901م، ثم عيسى إسكندر المعلوف 1910م، ثم وديع البستاني 1912م، ومترجم مجهول 1912م، وعبدالرحمن شكري 1913م، وعبداللطيف النشار 1917م، ثم محمد السباعي 1922م. انظر التفاصيل في: يوسف حسين بكار: الترجمات العربية لرباعيات الخيام، قطر: مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، جامعة قطر 1988م. للمؤلف نفسه: الأوهام في كتابات العرب عن الخيام، بيروت: دار المناهل 1988م.

8-64 يتحدث عن كثرة الترجمات للأعمال البوليسية: (.. ولأعمال أرسين لوبين وموريس لبلان....). أقول: ليسا اثنين، بل هما شيء واحد تقريباً، فالمؤلف لأعمال اللص الشريف (أرسين لوبين)، الذي يسرق من الأغنياء ليعطي الفقراء، هو موريس لبلان. بالضبط كما أن المفتش بوارو وبطل أعمال الروائية أجاثا كرستي. هنا تجدر الإشارة إلى أن روايات لبلان، يجري تبديل عناوينها وأغلفتها لتبدو روايات متعددة وهي في الحقيقة واحدة، مثل رواية: النسر الأبيض = الباب الأحمر = بيت في السماء = الدبّوس الماسي. فهذه أربع في واحدة.

8-70 «وسلسلة (روايات الجيب) التي أصدرتها دال الهلال المصرية». أقول: الذي أصدرها عمر عبدالعزيز أمين، ولا دخل لدار الهلال بها. ولعل المؤلف كان يقصد (روايات الهلال).

ص 92 يتحدث عن الروائية إيزابيل الليندي قائلاً: (روائية من البيرو، تكتب بالأسبانية). وأقول أولاً: إن القسم الثاني من العبارة لا لزوم له، فكتّاب أميركا اللاتينية (أمريكا الجنوبية وأمريكا الوسطى، والكاريبي، والمكسيك) كلهم يكتب بالأسبانية، باستثناء كتّاب البرازيل الذين يكتبون بالبرتغالية.

ثانياً: الكاتبة ليست من البيرو، بل من شيلي، وعمها الزعيم الاشتراكي

سلفادور الليندي، الذي وصل إلى رئاسة جمهورية شيلي في انتخابات حرة، إلى أن أطاح به انقلاب الجنرال بينوشيه، بمساعدة المخابرات المركزية الأمريكية عام 1973م. والمؤلفة نفسها تحدثت بهذا في كتاب (إيفالونا).

ص 95 عن الروائي الياباني كينزابورو «ترجم له *كتاب* (مسألة شخصية)» والصواب: رواية.

ص 104 يذكر أن الشاعر إبراهيم ناجي ترجم (قصائد أزهار الشر) 1954م، ثم صدر الديوان بعنوان (أزهار الشر) ونشرته دار العودة في بيروت. وأقول: إن الطبعة (!) الثانية ليست الديوان كاملاً، بل هي المختارات للمترجم نفسه. وكم لدار العودة من سوابق في مسخ دواوين المحدثين عرباً وأجانب!

في صفحتي 109-110 ذكر الترجمات المختلفة لأعمال تولستوي، وبينها (الحرب والسلام) فذكر أن ترجمة إدوار الخراط في أربعة أجزاء. والواقع أنها في سبعة مجلدات.

ص 126 ذكر أن رافائيل ساباتيني كاتب إيطالي. والحقيقة أن اسمه إيطالي وأصله كذلك. أما هو فأمريكي يكتب بالإنجليزية كما نسي أشهر رواياته (الخيانة العظمى) من ترجمة عمر عبدالعزيز أمين، وصدرت عن روايات الجيب.

ص 151-152 خلط مؤلفنا بين كاتبين مختلفين في الطباع والتوجه تجمعهما الجنسية الفرنسية والاسم الأول. أسبهما صاحبنا أندريه موروا، والثاني أندريه مالرو (Malraux, André) وهو روائي، تولى وزارة الثقافة الفرنسية، عاش بين (1901-1976) صدر له (اللامذكرات) وترجمت في جزءين بالقاهرة. كذلك (قدر الإنسان) ترجمة فؤاد كامل (ذكرها مؤلفنا) وكان حقها أن تكون (المصير البشري) (= La condition Humaine). المهم ينبغي مراجعة الصفحتين.

153-13 (الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1970). قلت: هذه التسمية كانت بعد هذا التاريخ في آخر عام 1971م. أما قبل ذلك فكان: الهيئة العامة

للتأليف والترجمة والنشر. لذا وجب مراجعة ما تعلق بها. انظر أيضاً ص 161، 178.

ص 154 أورد اسم الكاتب الإنجليزي: (موم، وليم سومرست). قلت: يفترض أن هذا الاسم الشائع في الترجمات العربية. لكن أغلبها لا تورد (وليم) البتة.

155-156 قال عن ترجمات (بائعة الخبز) كما ترجمها طانيوس عبده وأصدرتها المكتبة الثقافية عام 1984م». وأقول: المترجم قبل هذا قد شبع موتاً، فلابد أنها إعادة طبع.

158-4 وصف عمل هنري ميللر (رامبو وزمن القتلة) بأنه رواية، والواقع أنه خواطر أدبية عن الشاعر الفرنسي رامبو. ونزيد أن العمل – وهو صغير – أعيد نشره في دار المدى بدمشق بترجمة سعدي يوسف.

158-15 قال عن رواية (منعطف النهر): «ونشرتها مؤسسة الهلال في القاهرة...» ولا توجد مؤسسة هناك بهذه التسمية، بل توجد دار الهلال. وهنا يكون المقصود نشرت في (سلسلة) (روايات الهلال). وانظر مثل ذلك ص 161.

167 أسفل الصفحة يقول عن فرجينيا رولف: «ترجمت العديد من أعمالها الروائية، مثل (الأمواج)... وكذلك (القارئ العادي)...». أقول: (القارئ العادي) دراسات في القصة كما جاء على الغلاف الداخلي وليس رواية.

ثانياً: أخطاء في الأسماء والعناوين المكتوبة بالعربية:

39-14 مجموعة القرارات العلمية في خمسين عاماً. أخرجها محمود شوقي أمين. صوابه: محمد.

39-19 *محاضرات* الجلسات. صوابه: محاضر.

ص 52 أورد المؤلف عينة من الأعلام التي ينبغي أن تصحح في المدخل

الرئيسي المعتمد. غير أن في بعضها خطأ لم نهتد إلى صوابه سنع تحته خطاً.

- برنارند (صح: برنارد) *نويزييتز*.

- رولاند (صح: رونالد) *كوتمان*.

- وران (صح: وارن) *جليفري*.

أعتقد أن هناك سقطاً في الكلام، والواجب هنا - حذف ما تحته خط.

ص 60 يتحدث عن نظام الإحالات في المداخل للصيغ المتفاوتة في كتابة الاسم، ويعطي له أمثلة كان من بينهاك «براجستراسر، انظر: برجستريسر، هونلهف.....» والصواب: برجشتراسر، جوتلف.

9-64 *ستانلي جارونز*. صوابه: جاردنر.

19-64 نيوقلا ماكيافلي. صوابه: نكولا ميكافللي.

14-176 مرتفعات *وذرينخ*. صوابه: وذرينج (بالجيم).

18-78 ثم غاب القمر/ ترجمة *تونس*. صوابه: حسين مؤنس.

4-84 جاء ضمن مؤلفين أجانب (معهد هوسون) ولم نهتد إلى وجه الصواب فيه.

ص 93 كان حق الكاتب البرازيلي خورخي أمادو أن يكتب بالخاء، ويحال إلى الجيم.

11-93 محمد *عيناني*. صوابه: عيتاني (بتاء مثناة بعد الياء) وأن يضاف أنه يكتب بالبرتغالية.

12-97 ترجمة عبدالسلام *بن عبدالعالي*. وصوابه: أن تكتب موصولة: بنعبدالعالي كما في كتبه وترجماته. إضافة إلى أن الفصل يوهم أن اسم أبيه عبدالعالي، والصواب بنعبدالعالي.

3-98 منذ عياشي. صوابه: منذر عياشي.

3-104 دار لونغمان في القاهرة. صوابه: لونجمان (مكتوبة بالجيم لا غير).

9-108 شبان الكرز. صوابه: بستان الكرز.

13-110 غالب فريان. صوابه: غائب طعمة فرمان.

18-112 (عائلة باسكوال دورات). وصوابه: دوارتٍ؛ بتقديم الألف على الراء وإضافة كسرة إلى التاء كما في الغلاف والعنوان الداخلي، ونطقها الأسباني.

19-112 لحن *ماتوركا* على ميتين. صوابه: ماثوركا؛ بالثاء المثلثة.

13-113 فارس عصوب. صوابهك غصوب، بالغين المعجمة.

8-115 ترجمها *غالب* طعمة فرمان. صوابه: غائب.

ص 119 جاء المدخل (دويل) وفي ص 120 المدخل دوماً وحقهما تبادل الموقع.

11-120 وترجمها شفيق أسعد كريم. صوابه: فريد.

17-25 جرمنيال ترجمة وتلخيص سعيد *معاوي*. صوابه جرمينال.... سعد مكاوي.

11-126 ساراموش. صوابه: سكاراموش.

20-134 محمد بدر خليل. صوابه: محمد بدر الدين خليل.

ص 135 أغفل الاسم الأوسط للروائي الأمريكي سكوت (فرنسيس) فتزجرالد.

2-136 أغفل الاسم الأخير لأحد مترجمي الزنبقة الحمراء، أعني أحمد الصاوي (محمد).

6-137 (الإلهة *عطش*). صوابه: عطشى.

9-138 ترجم له محمد محيي الدين وحفني ناصف (مجموعة قصص قصيرة). الصواب: أن هذا اسم واحد فقط هو: مجد الدين حنفي ناصف.

13-138 نشرته دار جروس برس في *لبنان*. صوابه: في طرابلس.

17-141 وترجم خيري حمادي (المنفى الملكوت). صوابه: خيري حمّاد (بغيرياء) المنفى والملكوت.

ص 142 حسين قباني (مرتين). والصواب: القباني (وانظر أيضاً ص 152).

ص 144 ترجمها يوسف شلب. صوابه: يوسف شلب الشام.

ص 151 أندريه مورا. صوابه موروا (بواوين بينهما راء).

15-153 ترجمة فتحي عشري. صوابهك العَشري.

6-157 البحار الذي لقطه البحر. صوابه: لفظه (بفاء موحدة وظاء معجمة).

10-158 ترجمة *شارك* لعيبي. صوابه: شاكر.

14-160، 17 أحلام الناي. صوابه: أحلام الناس.

10-162 (لمن تقرع الأجراس) ترجمة *محيي الدين* حفني ناصف ونشرتها *دار العلم*.

15-162 الشريف الخاطر. صوابه: الشريف خاطر.

10-165 خليلي حنا *تادروس*: صوابه تادرس.

ص 165 ذكر أن أول ترجمة للجذور كانت في 1980 حين ترجمها محمد علي خليل. والواقع أنه قد سبقتها – في العام نفسه – ترجمة فؤاد أيوب وسهيل أيوب المحامي، وصدرت عن دار دمشق بدمشق في مجلدين اثنين.

11-166 *صياح في سوهو*. صوابه: ضياع.

14-167 *قطعة من نار*. صوابه: قطة على.

5-168 رواية (السيدة *داولاي*) صوابه: دولاواي.

2-169 ماريو فارغاس *لويسا*. صوابه: يوسا.

9-169 ترجم له حامد *أبو محمد*. صوابه: أبو أحمد.

ثالثاً: أخطاء في الأسماء اللاتينية (في المتن)

وجاءت خطأ أيضاً في الكشاف اللاتيني (ص 173-175)

ص 105 في سيمون دي بوفوار: Simane صوابه: Simone.

ص 114 في نيقولاي فاسيلفتش جوجول Geogl Vasilyevic صوابه: Gogol, Vasilievich.

ص 177 في أندريه جيد: Andre صوابه: Anré.

ص 120 في ألكسندر دوما Alexandr صوابه: Alexandre.

ص 130 في كلود ليفي شتراوس Cloude صوابه: Claude.

ص 130 في جون وليم شكسبير Willian صوابه: William.

ص 137 في أ.م. فورستر Margan صوابه: Morgan.

ص 138 في فرانسوا فولتير Voltair صوابه: Voltaire.

ص 151 في أندريه موروا Mouris, Andre صوابه: Maurois, Andre.

ص 157 في آرثر ميللر Millers صوابه: Miller.

ص 158 في هنري ميللر Henri صوابه: henry.

وهناك خطآن في الكشاف اللاتيني لم يحدثا في المتن:

josech صوابه: Josef.

Baris صوابه: Boris.

رابعاً: أخطاء في التواريخ:

33 – هـ (1) أخبار الأدب، جريدة أخبار اليوم ع. 489... صوابه: أخبار الأدب، العدد 489. وحذف (جريدة أخبار اليوم) إذ لا يمكن أن يكون ما صدر منها خلال ستين عاماً أو أكثر أقل من خمسمائة عدد.

ص 107 ذكر أن الترجمة الثانية لعمل تشومسكي (اللغة والمسؤولية) لحسام البهنساوي عام 1997م. والصواب: 1999م. وبالمناسبة فهي ترجمة غاية في الرداءة من الناحية العلمية أو الطباعية.

ص 108 (وترجم إبراهيم زكي خورشيد (أمسيات قرب قرية دلكان) ونشرتها دار الشروق في القاهرة عام 1962). أقول: لم يكن لهذه الدار وجود في هذا التاريخ. والصواب أن هذه هي الطبعة الثانية الصادرة عنها عام 1992م. أما الطبعة العربية فكانت ضمن سلسلة (روايات الهلال) في جزءين في تاريخين منفصلين بين 1975-1967م. وصحة العنوان (أمسيات قرب قرية ديكانكا) في الجميع.

ص 120 أورد أن وفاة ألكسندر دوما الابن في 1995م). والصواب: (1857-1913م).

ص 141 خلط بين معلومات عن رواية (الطاعون) لكامو (1982م ثم ترجم الرواية سهيل إدريس وصدرت عن دار الآداب في بيروت ودار طلاس في دمشق سنة 1984م). والواقع أن سهل إدريس ترجمها عام 1970، وعندي نسخة منها عليها هذا التاريخ. وبالطبع فهي صادرة عن دار الآداب التي يملكها المترجم. أما دار طلاس فصورت الطبعة بعد 1984م.

146-3 ترجمة منير بعلبكي (العقب الحدية) ونشرتها دار العلم للملايين سنة 1981م. وصوابه: 1971م.

ص 147 ذكر أن تاريخ ميلاد لويس سنكلير 1855م. صوابه: 1885.

ص 150 ذكر أن حياة القصصي موباسان بين (1925-1970م). والصواب: (1850-1893م).

ص 165 ذكر أن حياة أوسكار وايلد بين (1900-1956م) والصواب (1854-1900م).

خامساً: نقص معلومات مهمة:

ص 33 ينقل عن محمد الصاوي وكذلك (ترجمة كتاب (مدارس اللسانيات: التسابق والتطوير) تأليف جفري سامسون، ترجمة زياد كبة، ونشرته جامعة الملك سعود في الرياض سنة 1997م، وكان الكتاب قد صدر من ترجمة أحمد نعيم الكراعين عن المؤسسة الجامعية للدراسات في بيروت عام 1993م).

وأقول 1 – صحة عنوان الطبعة السعودية (مدارس اللسانيات، التسابق والتطوّر) والمترجم محمد زياد كبّة.

2 – صحة عنوان الطبعة البيروتية (المدارس اللغوية، التطور والصراع) وزاد المترجم فترجم اسم المؤلف كما هو مرسوم، لا كما ينطقه الإخوة الإنكليز أعني كتبه (جيفري سامبسون).

3 – إذا تركت بيانات النشر فالمطلع على الطبعتين يكاد يصل إلى استنتاج أنها كتابان مختلفان لمؤلفين مختلفين، والسبب رداءة الترجمة البيروتية، فهي مسخ لا ينتمي إلى اللغة الإنكليزية ولا العربية.

ص 96 عن الروائي الياباني كينزا بورو (ترجم له سعدي يوسف (الصرخة الصامتة)). أقول: هذا تكرار لترجمة إبراهيم محمد إبراهيم، ونشرت في سلسلة (روايات الهلال)، العدد (557) الصادر في مايو 1995م، أي قبل ترجمة سعدي يوسف بأربع سنوات. وهذا العنوان عن الإنجليزية. أما العنوان الأصلي باليابانية فهو «فريق كرة القدم في العام الأول»!!!

ص 99 أورد أسماء كثيرين ممن ترجموا أعمال المسرحي الألماني برخت، لكنه ذكر عملاً واحداً فقط هو (الأم شجاعة)، وغاب عنه (ملك الشحاذين)، و(أوبرا البنسات الثلاث).

ص 100 ذكر أن رواية بروست (البحث عن الزمن المفقود) ترجمت مرتين وهذا صحيح، لكنه يضيف «وترجمت سامية أحمد سعد رواية (ناحية بيت سوان)..... ونشرت دار شرقيات في القاهرة (البحث عن الزمن المفقود:

سادوم وعامورة». وهذه ليست روايات مختلفة للكاتب، بل هي أقسام من هذه الرواية الطويلة.

ص 102 ذكر عملين للكاتبة الأمريكية بيرل بَك، وأسرف في تعداد مترجمي (الأرض الطيبة) وأهمل رواية الأم التي ترجمت مراراً.

ص 107 سقط من أعمال تشومسكي المترجمة كتاب (الغزو مستمر 501) ترجمة مي النبهان نشر دار المدى في دمشق 1996م.

ص 108 سقط من مترجمي تشيخوف فؤاد دوّارة، كما سقط أن (طير البحر) ترجمت أيضاً بعنوان (النورس).

ص 122 ذكر تسع ترجمات لرواية (قصة مدينتين) لديكنز، ومن بينها ترجمة رمزي بعلبكي التي أصدرتها دار العلم للملايين. أقول: ترجمة بعلبكي في مجلدين، وهي الترجمة الأمينة المشرقة أما الباقي فلا خير فيها.

ص 125 ذكر أن رواية (الأرض) لزولا تُرجمت سنة 1966م. أقول: ترجمها د. رفعت السعيد في مجلد كبير، ثم بعد أعوام سطا عليها أحد القراصنة، وقسمها على جزءين ونسبها لنديم مرعشلي.

ص 126 ذكر أن إميل خليل بيدس ترجم لزولا (الإنسان الوحش) و(الوحش في الإنسان) و(تريزا)... أقول: ليست هذه روايات مختلفة: فالأولى هي: (الوحش داخل الإنسان) و(الوحش في الإنسان). والثانية هي (تريز راكان) التي صدرت مراراً. وكان أجودها الصادر عن دار عويدات في بيروت.

ي صحتي 127-128 عند الكلام عن اللساني الشهير سوسير لا تكاد تسلم معلومة واحدة من الخطأ وإليك التفصيل:

أ. «تكررت ترجمات أحد كتبه بعناوين متفاوتة، وهي» ولم يذكر غير كتاب واحد!! والمعلوم أن سوسير لم يخلف كتاباً مطبوعاً، وأن هذا الكتاب الشهير: (Cours de Linguistique Generale) ونقطه: (كور دو لنجوستِك جنِرال) إنما هو توليف بين المحاضرات التي كان يلقيها على

طلابه في جامعة جنيف، وقد جمع بينها ونقحها اثنان من زملائه هما: شارل بالي، وألبير سيشيهاي.

ب. «محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي [و] مجيد النصر، ونشرته دار نعمان للثقافة في لبنان سنة 1984م». أقول: جرت العادة أن يشار إلى مكان النشر بالمدينة لا الدولة. وهنا المكان مدينة جونيّة. والترجمة عن النص الفرنسي. ولم يذكر ذلك.

ج. «نقله عن الإنجليزية أحمد نعيم الكراعين بعنوان (فصول في علم اللغة العام) ونشرته دار المعرفة الجامعية في الإسكندرية عام 1985». وعندي نسخة اشتريتها في معرض القاهرة الدولي للكتاب، في بداية فبراير 1983م، لكن هذه الأسبقية لا خير فيها، فالترجمة غير دقيقة ولا أمينة، فلا تكاد تفهم كثيراً للأسف.

د. «وصدر بعنوان (علم اللغة العام) ترجمة يوئيل يوسف عزيز، ونشره بيت الموصل في العراق عام 1988م». أقول: الطبعة الأولى صدرت عن (جامعة الموصل) عام 1984م. ورغم أن الطبعة الثانية جاء على غلافها (راجع النص العربي مالك المطلبي) فإنها ظلت أعجمية اللغة، في المرتبة الثانية بعد عمل الكراعين.

هـ - فاته الترجمة التي نشرتها الجامعة التونسية 1985م، وعنوانها (محاضرات في الألسنية العامة) وأنجزها المرحوم د. صالح القرمادي (ت 1982م) بمعونة تلميذيه محمد الشاوش ومحمد عجينة. وهذه أدق الترجمات في رأيي.

ص 129 ذكر ترجمات لرواية شتاينبك، من بينها ترجمة حسين مؤنس في 1956م. أقول: إن هذه نشرها مؤنس في روايات الهلال عام 1978م.

ص 130 ركز على كتابين لشتراوس، وأغفل (الفكر البرّي) ترجمة نظير جاهل، الذي تُرجم أيضاً بعنوان (الفكر المتوحش) و(الفكر الضاري) وإن كنت لا أحق بياناتهما.

ص 141 ذكر أن كيتي سالم ترجمت لكامو رواية (الرجل الأول) 1917م في القاهرة. وفاته أن الرواية عنوانها الصحيح (الإنسان الأول) وصدرت عن روايات الهلال، عام 1998م، بترجمة لبنى الريدي.

ص 143 ذكر ترجمتين دمشقيتين لرواية كونديرا (فالس الوداع)، وفاته ترجمة صادرة في روايات الهلال قبلهما.

ص 145 ذكر عدة ترجمات لرواية (جرازيلا) وسها عن ترجمة بيروتية عام 1969م.

ص 148 سها عن ذكر صور أخرى للكاتب الكولومبي الشهير، وهي: جبريل، مركيز، ماركيث.

ص 149 في الحديث عن مذكرات ماركيز المشهورة بعنوانين مختلفين كان منها «ترجمة صالح علماني (عشتُ لأروي) ونشرتها دار البلد في دمشق». قلت: ونشرها علماني نفسه في دار ميريت بالقاهرة أيضاً 2003م!

ص 152 سها عن ذكر تاريخ وفاة ألبرتو مورافيا وهو عام 1990م.

14-152 خليل [حنّا] تادرس. ملاحظة: الكلمات الناقصة وضعناها بين معقفين [ ].

5-153 ترجمة سمير [عزت] نصّار، انظر ص 162.

2-157 كامل [ليوسف] حسين.

10-163 ترجمة وجدي غالي [رزق].

ص 164 ذكر ترجمات عدة لبؤساء فكتور هوغو كان من بينها ترجمة الشاعر حافظ إبراهيم. وأقول: إنها أشبه شيء بتلخيص، وكذلك أغلب الترجمات الأخرى. حاشا ترجمة منير بعلبكي التي صدرت في أغسطس عام 1955م عن دار العلم للملايين ببيروت، في خمسة مجلدات.

ص 167 سها عن ذكر تاريخ الوفاة لتنسي وليمز، وهو 1983م.

سادساً: عدم توفيق في الربط:

16-51 زيادة بعض الحروف أو *سقطها* . صوابه: إسقاطها.

3-101 كما *ينطبق* العنوان في لغته الأصلية. صوابه: ينطق.

صفحتي 101-102 عن بلزاك «نُشر أعماله ضمن سلسلة [روايات] الهلال، [كما نشرت في] الدار القومية».

ص 107 في الحديث عن ناشري أعمال تشومسكي «ونشرتها دار حوران [بدمشق] ومدبولي [بالقاهرة] ودار صادق في الإسكندرية ودار الآداب [في بيروت]، ودار المدى ودار الحصاد والأهلية للنشر [بدمشق]».

157 أسفل الصفحة: ميخائيل رومان [و] كامل عطا.

وختاماً فإن هذه الملاحظات لا تقلل من مجهود المؤلف، ولا تغض من أهمية كتابه. ولعل الكتاب يبرأ منها في الطبعة القادمة.

❖ ❖ ❖

❖) تأليف علي سليمان الصوينع، الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية، 181 ص

«إلى الروائيين العرب، إلى النقاد العرب، قبل فوات الأوان»

1. تقديم:

1.1. أثار السؤال حول نوع «الرواية العربية»، وهل هو أصيل أم دخيل اهتمام الدارسين والباحثين منذ البدايات الأولى لظهورها في العالم العربي. ومايزال هذا السؤال يعاد طرحه بصورة أو بأخرى في صيرورة الرواية، ولعل الحديث عن «التأصيل» الذي يعاد استثماره في الدراسات المتأخرة خير دليل على استمرار ذلك الإشكال القديم.

بالنسبة إلينا نرى أن «الرواية» العربية باعتبارها «نوعا» سردياً تشكلت وتطورت مجمل إنجازاتها الفنية والجمالية في نطاق التحولات الكبرى التي عرفها المجتمع العربي عقب احتكاكه بالغرب وبالثقافة الغربية. نقدم هذه الأطروحة بهذه الصورة التي يجد من ينتصر لها في الأدبيات العربية[1]، لكننا ننطلق في ذلك من تصور مختلف. إننا لتجاوز الأحاديث الرائجة حول «الرواية» نميز بين «السرد» باعتباره جنساً، والرواية بصفتها نوعاً. فالسرد موجود أبداً، وفي تراث كل الأمم. لكن أنواع السرد تختلف، وتتعدد، وتظهر وتختفي. والرواية وفق هذا التصور نوع سردي جديد ظهر في الغرب بناء على شروط استدعت بروزه، كما أن تشكله في العالم العربي توافق مع ظروف أدت إلى تبلوره وبزوغه.

2.1. إن كل نوع سردي، (والرواية مثال هنا) عندما يظهر، يتطور، وتتغير ملامحه وأشكال إنتاجه وتلقيه مع الزمان، فقد تظهر منه أنواع في فضاء

ثقافي، وقد تظهر أنواع أخرى غيرها في فضاءات أخرى، وهكذا دواليك. فالرواية البوليسية، وروايات الخيال العلمي، ازدهرت في بريطانيا وأمريكا أكثر منها في أي مكان آخر، ويمكن قول الشيء نفسه عن ظهور أنواع سردية جديدة متصلة بالإعلاميات في أوروبا، ولكنها ماتزال منعدمة في الإبداع العربي مثلاً، كما يمكننا أن نذهب إلى أن المقامة، والسيرة الشعبية، وسواها من الإنجازات الحكائية العربية، أنواع سردية ظهرت في التراث العربي، لظروف وأسباب، ولكن امتنع ظهورها في ثقافات أخرى، وهكذا دواليك. بذلك نتجاوز الخلط الذي شاع في العديد من الدراسات العربية التي تذهب إلى أن «الرواية» ظهرت في التراث العربي. إنه خلط واضح بين «الجنس» و«النوع»، علينا تبينه وتجاوزه.

إن تبين هذا الخلط وتجاوزه في آن يسمح لنا بالتفكير في تطور الرواية العربية ورصد صيرورتها بمنأى عن أي مصادرة أو اختزال.

2. في البدايات:

1.2. نسجل، وفق هذا التصور الذي ندافع عنه، أن آثار بعض النماذج الروائية الغربية، وبنياتها الفنية، وسماتها الواقعية، حاضرة بصورة أو بأخرى فيما يسمى بـ «الروايات» الأولى، سواء ظهرت هذه الروايات في بداية هذا القرن في المشرق، أو في أواسطه في بعض البلدان العربية التي تأخر فيها ظهور الرواية (كالمغرب مثلاً). كما أن هذا التفاعل مع الإبداع السردي الغربي ظل يظهر بصورة أو بأخرى في صيرورتها وتحولاتها المختلفة.

غير أن الروايات «الأولى» كانت تحمل، إلى جانب ذلك، بعض بوادر التفاعل مع التراث الحكائي والسردي العربي، وخاصة من خلال استثمار بعض التقنيات الحكائية المنقولة من بعض الأنواع الحكائية العربية، كالمقامة مثلاً،

وحكايات الليالي، والقصص الديني، أو بعض الأشكال الحكائية الشعبية، على نحو ما نجد في «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي، و«ليالي سطيح» لحافظ إبراهيم... وبعد ذلك في «حدث أبو هريرة» للمسعدي... ونصوص أخرى في فترات لاحقة.

2.2. كان الإطار الحكائي العربي ببنياته المختلفة، واضحاً في مثل هذا النوع من النصوص، كما أنه كان يشكل أساس العالم الحكائي المقدم من منظور تشخيصي لبعض بنيات الواقع الاجتماعي، والسياسي، ومحاولة تقديمها بصورة تقوم على ما يمكن تسميته بـ «عبرة الحكي». لذلك نجد في هذه النصوص ونظيراتها حضوراً مهماً للذاكرة الحكائية العربية، ومحاولة لاستثمارها من منظور حكائي «روائي» كما تبلور في الرواية الواقعية والتاريخية بامتياز، والتي كانت صورة الرواية الغربية التقليدية فيما تمثل النموذج المحاكى، سواء من خلال الروايات الغربية المترجمة إلى العربية، أو تلك التي حاولت السير على منوالها. بمعنى أن ما كان يحدد هذه النماذج في علاقتها بالتراث هو الصورة التي تشكلت لديها عن «الواقع»، والتي حاولت التعبير عن بعض خصوصياته، أو انتقاده، باعتماد هذه الأشكال التراثية في السرد العربي وهي تستغل نموذج الرواية كما هي في الإبداع المتعارف عليه.

كان من الضروري أن يمر زمان، وتتحدد تصورات للرواية العربية في صيرورتها وتطورها، قبل أن تتخذ العلاقة مع التراث العربي بعداً آخر مغايراً لما كان عليه الأمر مع الروايات الأولى. إن الصور الأولية لاعتماد التراث الحكائي العربي تتجلى لنا بوضوح في استثمار اللغة القائمة على السجع، وتوظيف بعض المحسنات البلاغية، وتضمين القصائد الشعرية لمشاهير الشعراء العرب، وإنطاق بعض الشخصيات ببعض الأبيات الشعرية... إن التراث هنا كان يتحرك باعتباره جزءاً من الخلفية الأدبية للكاتب، الذي كان يحاول الاتصال بالواقع من خلال توظيفه، ولم يكن يتعامل معه بصفته جزءاً من التجربة الفنية لديه، كما يمكن تلمس ذلك مع الروائي العربي الجديد.

3. في الصيرورة:

1.3. يبرز لنا ذلك بجلاء في فترة الستينات وما تلاها إلى الآن، حيث بدأ يتم التفاعل مع التراث السردي العربي من منظور مختلف عما كان عليه الأمر في فترة التأسيس أو النشأة. فعلى الصعيد الفني، صارت الرواية فناً مستقلاً بوجوده، واكتسبت من خلال مختلف التجارب طابعها المتميز. لقد تنوعت التجارب، وتعددت الأسماء في مختلف البلاد العربية. وصار بالإمكان الحديث عن «الروائي»، تماماً كالحديث عن «الشاعر» الذي نجد له تاريخاً طويلاً من الممارسة.

لكن الحديث عن «الروائي» في ثقافتنا قطع صلاته مع «الراوي» التقليدي، وإن كان يحاول استثمار بعض آلياته وتقنياته في السرد. وتتطلب هذه النقطة تفكيراً عميقاً في هذه العلاقة التي اتخذت بعداً ثقافياً، ويمكننا الرجوع إليها عندما نتحدث عن الرواية التفاعلية نظراً لأهميتها الخاصة.

كما أن التراكمات تنوعت سواء بالنسبة للروائي الواحد، أو داخل القطر العربي الواحد. وغدا بالإمكان تمييز الاتجاهات الروائية الكبرى (التاريخية/ الرومانسية/ الواقعية)، وتعيين الخصوصيات الفردية بالنسبة لهذا الروائي أو ذاك: (نجيب محفوظ - يوسف السباعي - يوسف إدريس - إحسان عبدالقدوس - محمد عبدالحليم عبدالله - سهيل إدريس - الطيب صالح - عبدالرحمن الشرقاوي - محمود المسعدي...).

وعلى الصعيد الفكري والاجتماعي، ومع تنامي المد التحرري، بعيد الحرب العالمية الثانية، هيمنت الاتجاهات الفكرية التحررية مثل القومية والاشتراكية والوجودية، وتبلورت مقولات مثل الوطن والطبقة، والأمة، والفرد، والحرية، والالتزام... كل ذلك ساهم في إعطاء الرواية العربية مكانة متميزة على مستوى الحضور المتميز كخطاب فني يعانق مختلف قضايا المجتمع ويساهم في تفكيك مختلف بنياته، ويرصد مجمل المشاكل الكبرى المتصلة بالصراع الاجتماعي والسياسي.

2.3. غير أن هزيمة 67، والتي كانت بمثابة مرحلة جديدة في تاريخ المجتمع العربي الحديث، استدعت ضرورة إعادة التفكير في مختلف المقولات الفنية والفكرية السائدة. كما أنها دفعت في اتجاه معاودة النظر في مختلف التراكمات المتحققة منذ عصر «النهضة». وإذا كان «الواقع» هو حجر زاوية الاهتمام والتفكير في أغلب الإنجازات الفنية والفكرية سواء تعلق الأمر بالتعبير عن الذات، أو اتخاذ الموقف من الآخر (الغرب)، فإن الرواية العربية، من خلال بعض التجارب، عملت ومنذ أواخر الستينات على النظر في «الواقع» من خلال التعامل معه باستثمار «التاريخ»، وحاولت بذلك تقديم صورة «جديدة» للواقع، باعتبار جذوره في الزمان.

لقد ساهم هذا التحويل لمسار الرؤية في إعطاء مفهوم مغاير للتاريخ وللتراث وللواقع... ولم يبق التاريخ هو ذاك الماضي البعيد الذي انقطعت به الصلة منذ أزمان. كما أنه لم يبق موضوعاً للحنين أو للعبرة. وفي الوقت نفسه صار الواقع متشظياً، لا يقدم إلينا باعتباره عالماً خارجياً متكاملاً، وبرانياً عن الذات، ولكنه صار ينظر إليه من خلال رؤية الذات وموقفها ووعيها بمختلف تجلياته.

3.3. هذا المفهوم الجديد للتاريخ والتراث والواقع سيقدم إمكانية مغايرة لقراءة الذات والآخر، وسيتحقق من خلال رؤية ووعي جديدين بالمسألة التراثية والواقعية معاً. يبدو لنا ذلك بجلاء من خلال أعمال العديد من الروائيين العرب من أمثال: (جمال الغيطاني وإميل حبيبي ومجيد طوبيا وهاني الراهب واسيني الأعرج والطاهر وطار وأمين معلوف ورجاء عالم وإلياس خوري وسالم حميش وإبراهيم درغوثي...) من جهة، ومن خلال أعمال صنع الله إبراهيم وحيدر حيدر وإدوار الخراط ويوسف القعيد وإلياس خوري ونبيل سليمان وحنان الشيخ وإبراهيم الفقيه والميلودي شغموم وعزالدين التازي ومحمد برادة وبهاء طاهر ومحمد البساطي وخيري شلبي... وسواهم من جهة أخرى.

4. في التحول:

1.4. تزامن الوعي بالتراث وتجديد النظر في الواقع، والتفاعل مع التجربة العربية ضمن إشكالات فنية واجتماعية ومعرفية كبرى، تطال الإنسان في وجوده، وصيرورته. ويبدو ذلك من خلال:

1.1.4. *ترابط «الواقعي» و«التاريخي»*: إن الواقع الذي نعيش فيه، ليس وليد اليوم، ولكن له جذوراً ضاربة في التاريخ - التراث. هذه هي الفكرة الأساسية التي ستتولد من خلال إعادة النظر في التراث العربي من منظور جديد ومغاير. وستظهر آثار ذلك بينة على الرواية العربية التي تفاعلت مع التراث السردي العربي باعتباره مادة للحكي من جهة، أو من حيث هو طرائق للسرد، من جهة ثانية. يرتهن هذا التفاعل مع التراث إلى النظر إلى جذور هذا الواقع، أو البحث في امتداد ذلك التراث أو التاريخ في واقعنا الحالي، ومختلف الترابطات الحاصلة بينهما. وسمح هذا الترابط بالنظر إلى «الذات» باعتبارها موضوعاً للحكي، وهي في صيرورتها، مع مختلف ما يعتري تلك الصيرورة وهي تتفاعل مع محيطاتها المتعددة.

لقد أدى هذا الإدماج، أو تأكيد هذا الترابط، إلى تبلور منظور جديد يتجاوز الرؤية السابقة إلى «الواقع» أو إلى التاريخ أيضاً، والتي كانت تقيم مسافة شاسعة بينهما. ونوّع الروائي علاقاته بهذا التراث، فعدّد مصادره، ونوّع مرجعياته، فلم يقف عند حد ما يعرف عادة بـ «الثقافة العالمة»، بل امتد ليتسع لجوانب ثرة في الإبداع الشعبي، أو في «الثقافة الشعبية» عموماً.

2.1.4. *تأصيل الشكل الروائي والتجريب*: إن ما تحقق على صعيد الرؤية إلى علاقة الرواية بـ «الواقع التاريخي»، ساهم في إعطاء مسحة جديدة للرواية العربية على الصعيد الفني، فحدثت تطورات شتى على صعيد اللغة، والأسلوب، والتقنيات الكتابية... واستفادت الرواية التي تفاعلت مع التراث من مختلف إنجازات «التجريب» الذي جاء بدوره رد فعل على ما آلت إليه الرواية الواقعية، التي هيمنت في الخمسينات ومطلع الستينات، فكان أن

تحققت للرواية وفق هذا المنظور أبعاد تتجاوز ما تحقق في البدايات الأولى... وكان من حصيلة هذا الامتزاج أن نجحت الرواية العربية في اقتحام آفاق التجريب، وفي الوقت نفسه قدمت لنا تجربة تتأسس على قاعدة التفاعل مع التراث العربي، فصرنا في هذا الوضع أمام إمكان الحديث عن تأصيل الرواية العربية من خلال خوض غمار التجريب.

إن ما جعل الحديث عن التأصيل يتخذ كل هذا الاهتمام في النقد العربي، يعود أساساً في رأيي إلى المسبقات التي كانت بصدد «نوعية» الرواية العربية، وسرديتها ذلك لأن الكثيرين ظلوا يعتبرونها «نوعاً» دخيلاً، غير أصيل. وكان «التأصيل» يمر من خلال إضفاء البعد التراثي على المنجز السردي العربي. وهذا غير صحيح لأنه يمكن للروائي أن يستلهم ويتفاعل مع أي تجربة حكائية تلائم تصوره الفني والإبداعي. فهل يمكن اعتبار الروائيين الذين كتبوا قبيل تبلور مفهوم «التأصيل» كتاباً غير عرب، أو أنهم لم يكتبوا رواية عربية؟ لذلك نجد أنه قبل هذا لم يكن من الممكن الحديث عن هذا التأصيل الذي صار عنواناً أساسياً للتجربة الروائية العربية الجديدة وهي تبحث لها عن آفاق إبداعية مغايرة. إن التأصيل بالمعنى الذي يمكن أن نفهمه في التجربة الجديدة هو ملمح من ملامح تطور الرواية العربية. هذا الملمح رأى في السرد العربي ما يمده بزخم جديد للإبداع، فكنا بذلك أمام تجربة روائية جديدة، وتجريبية بطريقة مختلفة عن تلك التي ذهبت إلى استثمار التقنيات الغربية كما تجسدت بعض مقوماتها فيما يعرف بـ «الرواية الجديدة».

2.4. يمكن في هذا النطاق أن نذهب إلى أن علاقة الرواية العربية بالتراث، أعطاها زخماً جديداً للتفاعل مع المجتمع، ومع مختلف ما يعتمل فيه. وبذلك، في تقديري، نجحت في تقديم تجربة روائية عربية الملامح، بخصوصياتها، وملامحها المتميزة، بعيداً عما يمكن تسميته بإحراجات المثاقفة، أو ما شاكل هذا من المصادرات التي ظلت متواصلة كلما كان الإشكال مطروحاً بصدد الرواية العربية. وذلك بناء على أن التفاعل مع التراث في أي تجربة إبداعية

كيفما كان نوعها، يظل مؤشراً مهماً لإعطاء التجربة الفنية خصوصيتها، إذا ما أحسن إنجاز هذا التفاعل، وتم ذلك بطريقة خلاقة. ولنا هنا في عطاءات بورخيس وماركيز وأمبرطو إيكو وباولو كويلو... وسواهم ما يدل دلالة قوية على ذلك.

3.4. إن المشكل الحقيقي، على صعيد إنجاز التجربة الروائية، لا يتعلق كيفما كان الأمر، بمسألة التعامل مع «التراث» أو «التجريب»، ولكن المشكلة الحقيقية ترتبط بكيفية تحقيق التعامل وبمدى التوفيق في استثمار تلك العلاقة. ومفاد هذا أن ليس كل روائي أو كاتب يعود إلى التراث، أو يجرب، ينجز بالضرورة نصاً جديراً بهذا النعت. لابد إذاً من معاينة، واعتماد شكل التعامل وصورته وكيفية تحققه لضمان نجاح التجربة والحكم لفائدتها، أو العكس.

تبعاً لهذا التوضيح، أرى أن العديد من الروائيين العرب نجحوا فعلاً في تعاملهم مع التراث العربي، في تقديم تصور جديد للرواية، وإنجاز تجربة روائية جديدة. كما أن بعضهم، وإن عاد إلى التراث، وحاول استثمار بعض بنياته، أو بعض تقنيات السرد العربي من خلال بعض أشكاله، ولكنه مع ذلك لم يفلح في تقديم تجربة جديدة يمكن أن نتفاعل معها كقراء، ويعود السبب في ذلك إلى طريقة التعامل مع التراث، أو التاريخ، وشكل تقديمه من خلال الرؤية أو التجربة.

4.4. إن الرواية العربية الجديدة، وهي تتفاعل مع التراث العربي، تحقق عملياً، برنامجاً مزدوجاً للإنجاز الفني، والإبداع السردي. يبرز البرنامج الأول في تشغيل جزء هام من الواقع العربي الحالي، ولكن من خلال الذهاب إلى جذوره الممتدة في التاريخ. وفي هذا النطاق تلتقي الرواية العربية مع مختلف الإنجازات والمشاريع الفكرية العربية التي تهتم بالنظر في التاريخ العربي من خلال مختلف جوانبه وشروطه، هذا مع الاختلاف الذي تفترضه كل ممارسة في تعاملها مع هذا الموضوع. ويبدو لي أن الروائي العربي نجح فعلاً في

اختراق قطاعات هامة من الذاكرة الجماعية العربية، وتعامل معها، من منظور فني ووعي نقدي متقدمين.

ويظهر البرنامج الثاني في تقديم تجربة روائية ذات ملامح عربية متميزة، وذلك عن طريق استلهام، واستثمار موضوعات، وطرائق السرد العربي البالغ الخصوصية، وتوظيفها بصورة أخرجت الرواية العربية من عتاقة بنائها وأسلوبها الذي ترسب مع الرواية الواقعية.. ولقد عرفت الرواية العربية في هذا الاتجاه تنويعات متعددة الملامح والمشارب، بحيث نجد الروائيين يلتقون في التعامل مع التراث، لكننا نعاين اختلافات في طرق التوظيف، وأشكال الإبداع، الشيء الذي يبرز كون التراث ذخيرة حية وغنية، إذا ما استثمرت الاستثمار الجيد. لقد أعطى هذا التعامل التجربة الروائية دماً جديداً، وإمكانات خصبة. وسيكون من السابق لأوانه الحكم على هذه التجربة من جهة أشكال تعاملها مع روافد التراث العربي. لكن المؤكد الآن والملموس هو أن هذا التعامل أكسب التجربة الروائية العربية فضاءً رحباً للإبداع والعطاء. لا تخلو أي تجربة من المحاولات غير الموفقة والسريعة، لكن معيار نجاح التجربة لا يمكن الوقوف منه بسبب بعض الإخفاقات أو الهفوات المطروحة أبداً في أي طريق، ولاسيما إذا كان الأمر يتصل بطريق الإبداع الذي لا يخلو من صعوبات وعراقيل.

إن الروائي العربي، وهو يخترق عوالم التراث المختلفة والمتعددة، مطالب بعدم الوقوف عند بعض المظاهر، واختزال التراث من خلالها. إذ لابد في كل الحالات، وفي كل المحطات، من اتخاذ الرؤية العميقة من الواقع بما هي رؤية حيال الواقع، والذات، والعالم، وإلا تحول التعامل مع التاريخ إلى منظور غير تاريخي، وغير واقعي. وبذلك تفقد التجربة فرادتها وخصوصيتها. وكلما نجح الروائي العربي في تطوير البرنامجين معاً، وبتكامل مبدع، وخلاق، تطورت التجربة الروائية العربية، واختطت لها مساراتها الخاصة في التطور والإبداع.

5. في التحدي:

1.5 . تحديات جديدة وعديدة يفرضها واقع التحول على الرواية والروائي العربي، وذلك لأن صيرورة الرواية أبانت بالملموس أن التجربة:

- واكبت تحولات المجتمع العربي منذ عصر النهضة إلى الآن، فعبرت عن الآلام الدائمة، والآمال المجهضة.
- عانقت قضايا المجتمع العربي السياسية والفكرية والاجتماعية في كبريات المحطات التي مر منها المجتمع العربي.
- اغتنت بما أضافته التنويعات الخاصة والمتميزة لبعض الكتاب من بعض الأقطار العربية التي تأخر فيها ظهور الرواية (إبراهيم الكوني «الجماهيرية الليبية»، رجاء عالم «المملكة العربية السعودية»، أحمد التوفيق «المغرب»، ربيع جابر «لبنان» حبيب عبدالرب سروري «اليمن»...).
- جربت مختلف الأشكال والتقنيات من أبسطها المشدود إلى طريقة السرد الشفاهي إلى أكثرها تعقيداً ويبرز ذلك مما يلي:

أ. تعدد التجارب من حيث الكم: من الرواية القصيرة إلى الرواية الطويلة.

ب. بروز الروايات ذات الأجزاء (الثلاثيات، الخماسيات...).

ج. بروز الروايات المشتركة (منيف/ جبرا).

د. اتصال بعض التجارب الروائية بالشعر (العزاوي/ الخراط)، أو بالدراما (فهد إسماعيل).

هـ. بروز التجارب المغالية في التجريب والموظفة لمختلف الأشكال التي يتداخل فيها التاريخ والتراث والواقع والعجائب بشتى الصور التخييلية والتخيلية.

2.5. كل هذه التنويعات، وما يتولد منها من «أنواع» روائية لم يتوقف عندها البحث الروائي العربي ليكشف عن أوجه الائتلاف والاختلاف، خلقت لها قارئها الذي يتعامل معها بهذا الشكل أو ذاك. وتبعاً لذلك لقد خسرت تجارب روائية العديد من القراء وضمنت أخريات نوعاً من القراء.

غير أن مشكلة القراءة لا تتعلق فقط بنوعية القراء ودرجات قدرتهم على «التفاعل» مع النص، ولكن أيضاً فيما يمكن أن يخلقه النص الروائي من إمكانات لـ «التفاعل». فعدم تنويع التجربة وخلق العوالم الحكائية، والقدرة الدائمة على التجديد، كل ذلك يسهم في استنفاد الإمكانات الموظفة ويجعل الإبداع السردي ينتهي إلى الطريق المسدود، ومعنى ذلك بتعبير آخر، انسداد آفاق القراءة. وهذا هو الوضع الحالي الذي تعيشه الرواية العربية الجديدة. لقد صار من النادر قراءة نص روائي «جديد» بالمعنى الذي يثير الانتباه، ويشد القارئ، عكس ما كان عليه الأمر في الثمانينات وما قبلها حينما كانت الذروة تتجلى في التعامل مع التراث، أو خوض غمار التجريب.

3.5 .لا يمكن لهذا الوضع مع الزمان إلا أن يجعل الرواية العربية تستنفد دورها، وتنتهي إلى الوضع السيئ الذي يعيشه الشعر العربي الحديث منذ عقود. وهذا هو التحدي الذي يواجه الرواية العربية: أن تستمر عبر تجديد إمكاناتها وتقنياتها وعوالمها الحكائية وأشكال تعاملها مع التبدلات الواقعية الكبرى، أو يتضاءل حضورها بالتدريج، ولقد بدأ هذا يلوح بصورة جلية، ويتناقص تأثيرها ببطء حتى تنتهي إلى الجمود.

إن آية هذا الوضع تبرز لنا من خلال مؤشرات عديدة، أهمها هو بروز روايات عديدة، وروائيين جدد، وإذا كان من الممكن اعتبار هذا الوضع إيجابياً، فإن وسط هذا الزخم، وتكرار التجارب، وقلة الإبداع، قلما نجد كتاباً حقيقيين أو روايات جديرة بالقراءة حتى النهاية. فهل ينبئ هذا الوضع بالكارثة؟

6. حول آفاق جديدة للتجريب: من زجل رواية تفاعلية:

1.6. *عود على بدء*: تطورت الرواية العربية كثيراً خلال القرن العشرين، واستثمرت مجمل أشكال السرد العربي القديم كما استفادت من مختلف تجارب الرواية الغربية وتقنياتها. كما أنها عانقت قضايا المجتمع في تحولاته

وصيرورته، وعبرت عن زوايا كثيرة، واقتحمت العديد من المناطق التي لم يتم التعبير عنها في أنواع أو أجناس أخرى، أو في فترات سابقة.

تنوعت التجارب وتعددت المسارات. وعرفت طريقها إلى القارئ الأجنبي من خلال ترجمة العديد من علاماتها المتميزة إلى اللغات الأجنبية، كما تحولت تجارب روائية أخرى إلى السينما وعرفت طريقها إلى المسلسل التلفزيوني.

أنجزت بصددها دراسات وأبحاث عديدة وبكل اللغات، وهي جميعاً تعكس مدى الاهتمام الذي عنيت به من قبل الدارسين والباحثين والنقاد والقراء جميعاً. وكل ذلك يبين لنا بالملموس أن الرواية العربية باعتبارها نوعاً سردياً جديداً نجحت إلى حد كبير في استقطاب الاهتمام بها، وفرض نفسها، ومنافسة الشعر (الجنس القديم) على المكانة التي كان يحتلها، ويبرز ذلك في كون العديدين صاروا يعتبرونها «ديوان العرب» الجديد.

2.6. غير أن هذه المنزلة التي صارت تحتلها، بما لها وما عليها، تدفع بنا إلى التوقف على الرهانات، والتساؤل حول الآفاق بغية فتح المسار الذي يمكنها من التطور، والتجديد، لأن «النوع» الأدبي الذي لا يتوفر على مقومات الاستمرار، والقدرة على التجديد باطراد، يجد نفسه في زمان ما، معرضاً لـ «التوقف» على تطوير الذات وإثارة الاهتمام. ويبدو لي حالياً أن الرواية العربية، رغم الرصيد الهام الذي وفرته خلال عقود محدودة، بدأت تدخل مساراً مغايراً خلال السنوات الأخيرة من العقد العشرين، حيث بدأ يخفت بريقها إبداعاً وتلقياً وبحثاً بالمقارنة مع ما كان عليه الأمر خلال السبعينات والثمانينات.

ترتبط هذه الرهانات في رأيي من جهة بـ «الإبداع الروائي» وبـ «النقد الروائي» من جهة أخرى، وذلك بسبب الترابط الوثيق بينهما. فازدهار أي منهما خلال العقدين السابقين جعل كلاً منهما يتصل بالآخر ويستلزمه. وأي تأخر لأحدهما عن التطور يستتبعه تأخر الآخر بالضرورة أو ينعكس ذلك

سلباً عليه. وفيما بدأنا نراه من دراسات حالياً عن الرواية يبين لنا صورة ذلك الترابط بجلاء. لذلك سنعمل على تحديد الرهانات التي على الرواية والنقد العمل على كسبها في أقرب الآجال، وذلك من خلال دعوة الروائيين والنقاد العرب إلى أن يكونوا جميعاً في مستوى تحديات العصر لتجديد الذات والتجربة والأدوات قبل فوات الأوان.

3.6. *رهانات النقد الروائي*: تطور النقد الأدبي العربي كثيراً خلال ما يعرف بالمرحلة البنيوية. وكان حظ النقد الروائي مهماً في هذه الفترة بالقياس إلى النقد الشعري مثلاً. لكن الدراسات التي تطالعنا بها المجلات الثقافية والكتب ونحن في أوائل القرن الحادي والعشرين ماتزال ترتد بنا إلى ما أنجز في بدايات الثمانينات، وكأن الدراسات والأبحاث جمدت عند تاريخ لم تتعده، رغم أن العكس هو الصحيح. لقد اعترى الدراسات نوع من التكرار والاجترار، ولم تبق هناك أي مواكبة جادة لما يتحقق من دراسات وأبحاث، كما أن الاجتهادات فيما ينجز ضئيلة. وصار البعض يرى أن النقد الأدبي انتهى وعلينا أن نتشبث بالنقد الثقافي لأنه يفتح أمامنا مجالات أوسع، وما شاكل هذا من الدعوات.

إن الرهان الأساس بالنسبة للنقد الروائي في رأيي يكمن في تجاوز الاجترار والاطمئنان إلى الجاهز، لأن تطوير ما أنجز في حقل النقد الروائي العربي مطلب حيوي. أما الوقوف على ما قدم في زمان سابق، وتقديمه وكأنه جديد فلا يمكن أن يؤدي إلا إلى الجمود. كما أن الانفتاح على جديد الاجتهادات والتطورات النظرية ضروري لتطوير التجربة النقدية العربية والارتقاء بها إلى المطلوب. فمايزال الدارسون يتحدثون عن التلقي والتناص والسرد وغير ذلك من الأمور بمنظور غير مواكب لما يتحقق باطراد، ولا يمكن للمتتبع إلا أن يتعجب من ذلك. لقد حدث تطور كبير جداً في الدراسات النقدية في الغرب، وانفتحت الدراسات على السيبرنيطيقا ونظريات التواصل والإعلاميات وعلى نظريات اللعب وعلم النفس المعرفي، وعلوم الذهنيات

والوسائط المتفاعلة والذكاء الاصطناعي والأنثروبولوجيا وغيرها، ونحن مانزال نقف عند أطروحات وتصورات تم تجاوزها.

لقد دخلت الدراسات الأدبية مرحلة جديدة من البحث وتولدت مصطلحات ومفاهيم جديدة، لكننا مانزال بمنأى عن التفاعل معها أو استيعاب الخلفيات التي تحددها. ظهرت مفاهيم تتصل بالنص المترابط، والتفاعلية، والفضاء الشبكي، والواقع الافتراضي، والأدب التفاعلي. ونحن مانزال أسيري مفاهيم تتصل بالنص الشفوي أو الكتابي، ولم نرق بعد إلى مستوى التعامل مع النص الإليكتروني.

إن الرهان الأساس بالنسبة للنقد الروائي هو التطور، والمواكبة، والارتقاء إلى العصر، وإلا فإننا عندما سنفتح أعيننا على ما يتجدد، نجد الآخرين قد سبقونا بعقود لا يمكننا قياسها، وبالتالي لا يمكننا تداركها.

4.6. *رهانات الإبداع الروائي*: لقد راكم الروائيون العرب في الصيرورة خبرات وتجارب عديدة، وهم يحققون تفاعلاً بناء مع التراث ومع العصر، وصار لهم رصيد مهم لما يتم استثماره في إبداعاتهم السردية. ويبدو ذلك بجلاء في كون العديد منهم وهو ينخرط في التجريب يراهن على قارئ مفترض، فكان بذلك تضييع القارئ الحقيقي. والرهان الأساس الذي على الروائي العربي تحقيقه هو الانتقال إلى فهم جديد لـ «التفاعل». وأقصد بذلك ممارسة الوعي الحقيقي بـ «التفاعل» في مستوياته كافة.

إن مدخل ذلك في رأيي يتم عن طريق قراءة التجربة الروائية قراءة نقدية من قبل المبدع نفسه. وذلك من خلال أولاً مواكبة التجربة الإبداعية العالمية، وتمثل الإيجابي منها بناء على اتصالها بالعصر وبقضاياه الحية وتطورها على الصعيد الفني، من جهة، ووضع التحولات الجارية في الاعتبار سواء على الصعيد العربي أو الدولي من جهة ثانية. إن الانغلاق على الذات، وعدم التعرف على التجارب المختلفة وعلى ما يطرأ عليها من تبدلات لا يمكنه أن يخصب التجربة الروائية العربية أو يعطيها دماً جديداً للاستثمار

والتجدد. كما أن التفاعل مع الواقع ومع التراث في جوانبهما المختلفة بشكل خلاق ومبدع كفيل بتجاوز المنجز، وفتح أبواب جديدة للمغامرة والتجريب. وأرى أن «العجائب» العربية والخيال العربي - الإسلامي خصب للغاية إذا ما أحسن استثماره وتوظيفه.

وأخيراً أرى أن تجاوز الصورة التقليدية للكاتب يطرح نفسه بإلحاح. إنها صورة الكاتب والناقد الذي مايزال يخشى من عدوى «التكنولوجيا» أو يعتبرها شيئاً زائداً لا قيمة له. فاستثمار الحاسوب وتقنيات الكتابة التي تمنحها «الوسائط المتفاعلة» بات أمراً أساسياً للإبداع والنقد. وبدون اقتحام الكتاب والفنانين والدارسين والنقاد لهذه الوسائط الجديدة، نظرياً وتطبيقياً لا يمكننا إلا أن نتحدث عن انسداد الآفاق، آفاق الإبداع والنظرية المفتوحين على العصر وعلى ما يحبل به من إمكانات وما يزخر به من وسائل.

تفتح المعلوميات وتكنولوجيا التواصل مجالات هامة وخصبة للإبداع والنقد، فهل بدأنا ندخل العصر الإبداعي الجديد؟ أم أن علاقاتنا بالتكنولوجيا ماتزال محفوفة بقصر النظر، وبأوهام أن «العلم» يقتل الإبداع؟ تصوران مختلفان أيهما سلكناه يحدد إبداعنا، وطريقة قراءتنا للذات وتواصلنا مع الآخر. فلنقتحم العصر قبل فوات الأوان.

❖ ❖ ❖

أصبح مصطلح «الخطاب» - في الآونة الأخيرة - مصطلحًا شائعًا، إلا أنه تشعب، وصارت له دروب عديدة ومفاهيم مختلفة ولامتناهية؛ حتى بات العثور عليه وتحديده أمرًا صعبًا.

بادئ ذى بدء يتحدد المعنى اللغوي للخطاب في عدة اتجاهات؛ فهو يعنى الإجابة عن شيء ما والنطق به، أو مراجعة الكلام، وقد قيل فى قوله تعالى: «وفصلَ الخطاب» هو أنه الحُكم بالبينة أو اليمين، أو الفصل بين الحقِّ والباطل، والتمييز بين الحكم وضده، أو الفقه فى القضاء[1].

من ناحية أخرى فإن أغلب المرادفات الأجنبية الشائعة لهذا المصطلح مأخوذة من أصل لاتينى، وهو الاسم Discursus المشتق - بدوره - من الفعل Discurrere الذي يعني «الجري هنا وهناك» أو «الجري ذهابًا وإيابًا»، وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي، وإرسال الكلام، والمحادثة الحرة، والارتجال[2].

يقوم مفهوم الخطاب في اللغة - سواء العربية أو الأجنبية - على التلفُّظ أو القول بين طرفين: أحدهما مُخاطِب، وثانيهما مُخاطَب، وقد يتحاوران في شكل حديث حر؛ فيقال حينئذٍ: إنهما يتخاطبان، فيفهم أحدهما الآخر عن طريق البينة وفصل الخطاب.

من هذا المنطلق يُفضى الاستعمال الاصطلاحي إلى معانٍ ودلالاتٍ أكثر تحديدًا؛ إذ يتحول الخطاب إلى رسالة أو نص يكتبه كاتب إلى شخص آخر، وقد يُكْتَب الخطاب شعرًا، ولكن الأشهر أن يكون نثرًا، كما يعني «العرض، والسرد، والخطبة الطويلة نسبيًا غير الخاضعة إلى خطة جامدة، ثم الموعظة والخطبة المنمقة، والمحاضرة، والمعالجة البحثية، وأخيرًا اللغة من حيث هي

أفعال أدائية لفاعلين، أو ممارسة اجتماعية لذوات تمارس الفعل الاجتماعي وتنفعل به بواسطة اللغة»[3].

ويصبح المنطوق اللغوي أو القول الشعري جزءًا أساسيًا من مفهوم الخطاب؛ فهو الوحدة الأولى للخطاب، وعلاقته به كعلاقة الجزء بالكل، إلا أنه يتميز عن الخطاب في كونه يستطيع أن يستقل بذاته، أى أنه ليس مشروطًا بالخطاب، كما أنه يمكن أن يُقيم علاقاتٍ متشابكة مع التحليل الخطابي.

وبذلك فإن المفهوم الاصطلاحي للخطاب يعنى «الميدان العام لمجموع المنطوقات، أو مجموعة متميزة من المنطوقات، أو هو ممارسة لها قواعدها تدلُ دلالةَ وصفٍ على عدد معين من المنطوقات وتشير إليها»[4]، كما أنه عبارة عن «مجموعة من المنطوقات أو الملفوظات التي تُكوِّن بدورها مجموعة من التشكيلات الخطابية المحكومة بقواعد التكوين والتحويل»[5].

يعتمد مصطلح «الخطاب» - إذاً - على اللغة والمنطوق معًا؛ حيث يستلزم وجود أحدهما وجود الآخر، إلا أن هذه العلاقة ليست متساوية تمامًا؛ فالمنطوق ليس شرطًا لوجود اللغة، مادام يمكن استبداله بغيره، ولكن اللغة - في جميع الأحوال - تتكون من منظومة، أو من نسق من المنطوقات الممكنة، تمامًا كما يعرفها دي سوسير باعتبارها «نظامًا من العلاقات»[6]؛ إذ إن الخطاب - في أحد معانيه - «هو اللغة باعتبارها حوارًا بين الكاتب والقارئ، أو بين أفكار الكاتب وأفكار القارئ، أو بين ما يُمثله الكاتب (اجتماعيًا أو سياسيًا أو ثقافيًا... إلخ) وما يمثله القارئ»[7].

وفي النهاية يمكننا القول إن مصطلح «الخطاب» يشير إلى الطريقة التي تُشكل بها الجُملُ نظامًا متتابعًا تُسهم به في نسق كلي متغاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الجُملُ في نظام بعينه لتشكل نصًا مفردًا، أو تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكل خطابًا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد، وقد يُوصف الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال

الأداء اللفظى تنتجها مجموعة من العلامات، أو يوصف بأنه مساق من العلاقات المتعينة التي تُستخدم لتحقيق أغراضٍ متعينة[8].

لا شك أن «الكلمة» عنصر مهم من عناصر الخطاب الذي يتم استخدامه للإشارة إلى ما نقوم به تجاه اللغة من حيث هي ثوب الأفكار والمبادئ والقيم في المجتمع؛ لذلك يجب أن يُفَصَّل ذلك الثوب بدقة حتى يلائم تلك الأفكار، ومن ثم تصبح اللغة هي اللسان المعبِّر عن المؤسسات الاجتماعية، «وفي محاضرة ألقاها چون أوستن فى جامعة هارڤارد عام ١٩٥٥م، أكد فيها أن العلاقة التي لا تنفصل بين اللغة والفعل والمعرفة، وفهم الممارسة الخطابية بوصفها ممارسة اجتماعية لا تنفصل فيها اللغة عن الموقف، أو المنطوقات عن الفعل الذي يؤكد نوعًا من المعرفة، وكان ذلك يعني تمهيد الطريق لتأسيس مصطلح الخطاب بوصفه دالاً على نسق من الوحدات اللغوية (أصغرها الجملة) أو شبه اللغوية (كما يحدث فى خطاب الإعلان حيث الصورة والنغمة مصاحبة للكلمة) تُشكِّل نظامًا ما متحد الخواص في أشكال الأداء اللغوي. هذا الأداء يؤسس - في تتابعه المنطوق أو المكتوب، وفي علاقته بالعلامات الموازية - عمليات الاتصال وإنتاج المعنى والمجتمع بعامة، ويقوم بتأصيل القيم في الوقت الذي يقوم بتوزيع المعرفة وتأكيد علاقات السلطة أو القوة بين أفراد المجتمع بخاصة»[9].

من هذا المنطلق نحاول تحديد مفهوم «الخطاب» من حيث علاقاته باللغة والمجتمع والأدب من جانب، فضلاً عن تحديد مفهومه عند كل من ميخائيل باختين وميشيل فوكو من جانب آخر.

1 - الخطاب واللغة:

لا يمكننا فصل مفهوم الخطاب عن مفهوم اللغة رغم الفارق الأساسي بينهما؛ فإذا كان الخطاب هو ممارسة قدرة الحديث وكفايته أو الكلام وطريقته، فإن كل منطوق قابل للملاحظة؛ أي كل جملة أو مجموعة من الجمل

الملفوظة، أو نص مكتوب، بالتعارض مع النسق المجرد الذي هو اللغة؛ حيث يتحقق كإنجاز وإنتاج خاص وفردى لمجموعة من العلاقات والوحدات والعمليات المتواضع عليها فى الحوار النظمى للكلام بين طرفين من خلال علاقة الاتصال بالمنطوقات.

من ناحية أخرى فإن العلاقات الخطابية ترتبط باللغة - بشكل أو بآخر- من خلال قنوات الاتصال، إلا أنها «ليست علاقات توجد داخل الخطاب، فهي لا تربط مفاهيمه وألفاظه بعضها ببعض، ولا تقيم بين الجُمل والقضايا بناءً استنباطيًا أو بلاغيًا، لكن هذا لا يعني أنها علاقات توجد خارج الخطاب، ترسم حدوده وتفرض عليه أشكالاً معينة، وتلزمه - في بعض الأحوال - أن يتلفظ بأشياء ويعبر عنها، إنها توجد - إذا صح التعبير - عند حدود الخطاب؛ فهي التي تمنحه الموضوعات التي يتحدث عنها، أو على الأصح هي التي تحدد مجموع الروابط التي على الخطاب أن يُنشئها بصورة فعلية، حتى يستطيع الكلام عن هذه الموضوعات أو تلك، وحتى يتمكن من دراستها وتسميتها وتحليلها وتصنيفها وتفسيرها وغير ذلك؛ فالعلاقات الخطابية لا تميز اللغة التي يستخدمها الخطاب ولا تميز الظروف التي ينتشر فيها كخطاب، بل تميز الخطاب ذاته من حيث هو ممارسة»[10].

وهنا ننتقل إلى ثنائية اللغة/ الكلام السُّوسيرية؛ إذ إن موضوع تحليل الخطاب تَمثَّل فى دراسة العلاقة بين الذات المتكلمة (الكلام) وعملية إنتاج الجُمل (اللغة المنطوقة)، أو علاقة الخطاب بالمجموعة الاجتماعية؛ «فاللغة هي ظاهرة اجتماعية ونسق من العلاقات يسمح للأفراد بالاتصال فيما بينهم، أما الكلام فهو الاستخدام الحر من طرف فرد للغته، ويبدو الخطاب واقعًا وسيطًا بين اللغة والكلام؛ فهناك شبه تعارض بين الكلام والخطاب، كحرية نسبية، واللغة كشفرة منسجمة ونسق من القواعد العامة والكونية: إن الجملة ما هي إلا كلام كموضع للنشاط وبرمجة للذكاء الإنساني»[11].

وبهذا المعنى تتحدد العلاقة بين الخطاب واللغة في شكل تواصل لغوي

بين طرفين؛ حيث «تسعى اللسانيات إلى جعل الجملة وحدة لسانية صغرى، تساهم - إلى جانب جمل أخرى - في تشكيل الخطاب، وليس هذا سوى شكل من أشكال تمظُّهر اللغة والعمل على جعلها أداة للتواصل، ولذلك يظل هذا المفهوم - في الحقل اللساني - ضيقًا لا يمتد ليشمل باقي المستويات التي يمكنها الإسهام في إنتاج هذا القول. وهذا ما يؤكد لنا أن الخطاب - من هذه الزاوية - هو خطاب لغة وقول، يرتبط باللغة من حيث هي أداة للتواصل بين طرفين تتم بواسطتها الدورة الكلامية، وهما: المُرسِل والمُرسَل إليه»[12].

من هنا فإننا نستنتج أن الخطاب ليس هو الكلام، إنه واقع وسيط بين اللغة والكلام، إنه المنطوق أو الملفوظ اللغوي، ويصبح الاستعمال اللغوي - من خلال هذا الفهم - محددًا اجتماعيًا؛ أى بوصفه خطابًا.

2 - الخطاب والمجتمع:

اللغة استخدام اجتماعي، ينتج عنها محدد اجتماعي يمكن أن يوصف بأنه «خطاب»؛ حيث إن التمييز بين اللغة والكلام عند دي سوسير هو تمييز بين الأعراف الاجتماعية وبين الاستعمال الفعلي للغة؛ فإذا كانت اللغة ترى أن الأعراف الاجتماعية موحدة ومتجانسة؛ فمن الممكن القول بأنها - على العكس - تتميز بالتنوع والصراع من أجل السلطة، وهذا التجانس أمر يفرضه أولئك الذين يُمسكون بزمام السلطة.

ولعل الظواهر الاجتماعية هي - فى الأساس - ظواهر لغوية؛ بمعنى أن النشاط اللغوي الذي يجري فى السياق الاجتماعي - شأنه شأن كل نشاط لغوي - ليس مجرد انعكاس للسيرورات والممارسات؛ فالخلاف - مثلاً - على معنى التعابير السياسية هو مظهر مألوف ودائم في الخطاب السياسي، «وتُعتبر مثل هذه الخلافات - في بعض الأحيان - مجرد خطوة تمهيدية للسيرورات أو الممارسات السياسية، كما تُعتبر - فى أحيانٍ أخرى - نتيجة لها»[13].

من جانب آخر فإذا كانت اللغة تُعتبر ممارسة اجتماعية، أي سيرورة اجتماعية، فإننا يجب أن نُميِّز بين الخطاب والنص (النص المكتوب أو النص المنطوق)؛ حيث إن النص - فيما أظن - نتاج اجتماعي؛ بمعنى أنه نتاج لسيرورة إنتاج النص، ومن ثم فإن مصطلح الخطاب «يُستخدم للإشارة إلى كامل سيرورة التفاعل الاجتماعي التي لا يُشكل النص سوى جزء منها؛ فسيرورة التفاعل الاجتماعي هذه تشتمل - بالإضافة إلى النص - على سيرورة الإنتاج التي يكون النص نتاجًا لها، وعلى سيرورة التأويل التي يكون النص مرجعها. وهذا ما يجعل تحليل النص جزءًا واحدًا فحسب من تحليل الخطاب الذي يشتمل أيضًا على تحليل السيرورتين الإنتاجية والتأويلية؛ فمن منظور تحليل الخطاب يمكن أن نعتبر السمات الشكلية للنص آثارًا لسيرورة الإنتاج من جهة، ومشعرات فى سيرورة التأويل من جهة أخرى، ولسيرورتي الإنتاج والتأويل خاصية بارزة تتمثل في انطوائهما على تفاعل بين خصائص النصوص ودائرة واسعة مما أدعوه «موارد أعضاء المجتمع» القائمة في رؤوسهم، والتي يعتمدون عليها فى إنتاج النصوص أو تأويلها، ومن بين هذه الموارد معرفتهم باللغة، وتمثيلاتهم للعالم الطبيعي والعالم الاجتماعي اللذين يعيشون فيهما، وكذلك قيمهم واعتقاداتهم وافتراضاتهم وهلمجرا...»[14].

من الملاحظ أن اللغة تنطوي على رؤية محددة بوصفها ممارسة اجتماعية تتعلق بالخطاب الجماعي؛ فهى تتولد اجتماعيًا، وتتوقف طبيعتها عند العلاقات والصراعات التى تُولّدها.

وبذلك فإن الخطاب يشتمل على شروط اجتماعية يمكن أن ندعوها شروط الإنتاج الاجتماعية وشروط التأويل الاجتماعية، وعلاوة على ذلك فإن «هذه الشروط الاجتماعية ترتبط بثلاثة مستويات متباينة من التنظيم الاجتماعي هي: مستوى الموقع الاجتماعي، أو المحيط الاجتماعي المباشر الذي يجري فيه الخطاب، ومستوى المؤسسة الاجتماعية التي تُشكِّل منبتًا واسعًا للخطاب، ومستوى المجتمع ككل»[15].

وفي النهاية فإن الناقد البصير هو مَنْ ينظر إلى اللغة بوصفها خطابًا أو ممارسة اجتماعية؛ فهو لا يلزم نفسه بتحليل النصوص فحسب، ولا بتحليل سيرورتي الإنتاج والتأويل فقط، بل يقوم بتحليل العلاقة بين النصوص وسيرورتها وشروطها الاجتماعية، سواء كانت شروط سياق الموقع الاجتماعي المباشرة أو شروط البنى المؤسساتية والاجتماعية الأبعد؛ أي يقوم بتحليل العلاقة بين النصوص والتفاعلات والسياقات.

3 - الخطاب والأدب:

يرتبط الخطاب - بشكل أو بآخر - بالأدب الذي يُعَدُّ - في الأساس- مظهرًا حيويًا من مظاهر اللغة؛ فهو الذى يسمح بظهور كينونتها ووظيفتها؛ بحيث يغدو النص الأدبي نسيجًا لغويًا، يُفجِّر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها عن عالمها المتخيل إلى حيز الوجود الفعلي، ويصبح الأسلوب اللغوي هو الاستخدام المعبر عن طاقات المبدع وعاطفته؛ حيث «إن الإنسان - في جوهره - كائن حي عاطفي قبل كل شيء؛ فاللغة الكاشفة عن جوهره هي لغة التخاطب بتعبيراتها المألوفة، ومن المفيد أن نُذكِّر بأن تقديراتنا الأسلوبية تندرج ضمن إطار اللغة العفوية المتكلمة فعلاً لا ضمن الأشكال الموجهة مهما كانت هذه القوالب ناتجة عن تحريرٍ واعٍ أو عن تصرف مصطنع على لغة الخطاب»[16].

من ناحية أخرى فإذا كان الأسلوب هو اختيار الكاتب الذي يخرج بالقول عن حياده وينقله من درجته الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه؛ فإن «الوظيفة الأسلوبية هي وحدها الموجهة للرسالة الأدبية، في حين تلتقى الوظائف الأخرى في كونها موجهة إلى شيء خارج عن الرسالة، وهي تنتظم الخطاب حول الكاتب والقارئ والمحتوى، ولهذا يتعين القول بأن الأداء الإبلاغي تستقيم بنيته بالوظائف الخمس في حين تقوم الوظيفة الأسلوبية بتعديل كثافته»[17].

من هذا المنطلق يُلقى بنا الخطاب الأدبي - من الوهلة الأولى- في حقل السؤال المعرفي، ويدفعنا إلى البحث في الظاهرة الأدبية التي تؤسس أدبية الأدب، وتجعله خطابًا متميزًا عن القول المألوف؛ إذ إن النص حقل لساني ومنهجي، خطاب يتعالق مع خطاب، نص يحيل إلى نص، ممارسة لا تقف عند حدٍّ فى تشكُّلها، عمل وإنتاج، بل يمكن القول إن النص الأدبي هو فعل لغوي يؤسس اختلافه مع الأثر في تعدده، وفي انفتاحه على سائر الأجناس الأدبية.

من هنا يمتد الخلق الفني فى عملية الإبداع الإنشائي فيشمل إحياء الكلمة أو القول أو الخطاب حتى نصل إلى النص، وفي هذه اللحظة يمكن أن نعتبر «الخطاب الأدبي خلق لغة من لغة»؛ أي أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة أخرى وليدة هي لغة الأثر الفني، ويعتبر هذا التعريف فكًا لإشكالية الوجود والعدم؛ فالحدث الأدبي «خلق»، ولكن الخلق متعذر؛ إذ لا شيء يخلق ولا شيء يفنى، وكل موجود متحول؛ فالخطاب الأدبي تحويل لموجود(18).

يتأكد لدينا - إذن - أن هناك علاقةً وثيقةً بين الأدب - باعتباره ممارسةً لغويةً وجماليةً - والممارسات الخطابية المختلفة؛ حيث يمكننا استخدام الأسلوبية - بما أنها محدد لساني - فى وصف النص الأدبي حسب طرائق مستقاة من علم اللغة، ويصبح النص الأدبي - حينذاك - خطابًا تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام، ومن ثم يتحول النص الأدبي إلى خطاب تركّب في ذاته ولذاته، وبذلك تصبح علاقة الأدب بمفهوم الخطاب قوية جلية، وذلك باعتباره ممارسة خطابية لها خصوصياتها، كما تتضح - في هذا الاتجاه أيضًا - علاقة الأدب بباقى الممارسات الخطابية الأخرى، سواء تعلق الأمر بالجانب السياسي أو الأخلاقي أو الأيديولوچي أو غيرها؛ حيث أغفلت معظم الدراسات النقدية والمناهج المعاصرة هذا الجانب المهم، واقتصر فقط على اعتبار الأدب مجموعة من القيم اللغوية الجمالية الخالصة، وإنما

أصبح النص الأدبي - في الرؤية النقدية المعاصرة - نسيجًا من الممارسات المعرفية التي تستند إلى مجموعة من المرتكزات التاريخية؛ فهو نسيج مركب ومعقد.

3 - مفهوم الخطاب عند ميخائيل باختين:

من الممكن لنا أن نضع نُصب أعيننا أن مفهوم الخطاب قد يتحدد بأنه ممارسة فعلية لها أشكالها الخصوصية من الترابط والتتابع؛ إذ إنه «ليس موقعًا تقتحمه الذاتية الخالصة، بل هو فضاء لمواقع وأنشطة للذوات. إنه الخطاب - الموقع بوصفه ساحة للفعل والصراع والرغبة. إنه فضاء للانتشار والتواتر والتوزع؛ مما يجعله مسرحًا للاستثمار وإستراتيجية تحدد المنطوق والمكتوب والمرئي لا بحثًا عن معنى خفي يُظهره التعليق والتأويل، ولا عن قيمة مسكوت عنها نفكك آليات كبتها فنسحبها للنور، وعن صمت يلفه ويحيط به. إنه سلسلة منتظمة متميزة من الحوادث»[19].

إن دراسة هذه الجوانب أو المشكلات تدفعنا دفعًا إلى ممارسة فعل أركيولوچي (حفري) فيها، وإلى البحث فى بعض القضايا المتعلقة بهذا الخطاب أو ذاك، تلك التي لا تتم إلا من خلال البحث عن المنظومة المرجعية والمعرفية اللتين تحتويان جماع تلك الآليات، وهو ما يُطلق عليه مفهوم «الخطاب».

يرى باختين أن «الخطاب» يعني اللغة المجسَّدة ذات الشُّمول والاكتمال، كما أنه يرتبط - بشكل أو بآخر - بالكلمة المنطوقة التي تقوم على أساس العلاقات الحوارية سواء داخل أو خارج اللغة من خلال زاوية حوارية، ومن ثم تكون العلاقات الحوارية خارج نطاق علم اللغة، ولكن - فى الوقت نفسه - لا يجوز أن تُفصل عن مجال الكلمة؛ أي عن اللغة بوصفها ظاهرة ملموسة ومكتملة؛ فاللغة تحيا فقط فى الاختلاط الحواري بين أولئك الذين يستخدمونها... إن هذه العلاقات الحوارية قائمة في مجال الكلمة، وذلك لأن

الكلمة ذات طبيعة حوارية بالضرورة، ولهذا السبب تعيَّن دراسة هذه العلاقات بواسطة (ما بعد علم اللغة) الذي يتجاوز حدود علم اللغة، والذى له مسائله ومادته المستقلة»[20]، كما أنه يصر إصرارًا على أن الخطاب «يعني اللغة المجسَّدة الحية ذات الشمول والاكتمال، وينكر أنها اللغة باعتبارها موضوع دراسة علماء اللغة، والتي يعرفونها من خلال عملية تجريد ضرورية ومشروعة عن شتى جوانب الحياة العملية للكلمة»[21].

من ناحية أخرى يطرح باختين اللغة والخطاب معًا في قلب العلاقات الاجتماعية بوصفها علاقات تَخَاطُب وكلام؛ حيث يوجد تماثُل وتفاعل بين المجتمع في آن والممارسة الخطابية في آن آخر، ومن ثم يرتبط الخطاب ارتباطًا وثيقًا بالمعيش الاجتماعي، ويصبح «من الواضح تمامًا أن القول في الحياة ليس مكتفيًا بذاته؛ فهو يخرج من موقف معيش ذي طبيعة خارج - لفظية Extra-verbale، ويحتفظ بعلاقات محدودة به. وأكثر من ذلك؛ فإن القول يكتمل لحظيًا بالعنصر المعيش نفسه، ولا يمكن أن يُفصل عنه دون أن يفقد معناه»[22].

وبذلك يتحدد مفهوم الخطاب - في هذا السياق عند باختين - من خلال الحوارية التي تتواصل مع تعدد الأصوات (البوليفونية)، وهو تعدد يُظهر الخطابات وجدليتها عبر صوت الذات المتمركزة حول ذاتها والمتكلمة عبر لغتها، والتي تتقاطع معها أصوات أخرى لتعكس عالمًا متعددًا بدوره من داخل النص الأدبي فى اتجاه خارج نصيته، ومن ثم يتجاوز الرؤية الأيديولوچية الواحدة إلى أيديولوچية منتجة للخطاب المتعدد داخل المجتمع، وبذلك «تُكوِّن أنظمة الخطاب - في الواقع - نظامًا اجتماعيًا يُنظر إليه - على وجه التحديد - من منظور الخطاب؛ أي من حيث أنماط الممارسة التي قُسِّم إليها الحيز الاجتماعي بنيويًا، والتي تصادف أن تُكوِّن أنماطًا من الخطاب»[23].

بالإضافة إلى ذلك يستخدم باختين مفهوم «الخطاب» للإشارة إلى الفعل الخطابي، أو إلى الكلام أو الكتابة الفعليين، وإلى حالات محددة (قول

ما، ممارسة ما، عُرف ما، سياسة ما، فكر ما... إلخ) من أشكال الخطاب المتنوعة، ومن ثم فإن الخطاب والممارسة الاجتماعية - شئنا أم أبينا - ليسا مقيدين بأنماط الخطاب والممارسة المتنوعة، بل مرتبطين بالشبكات الخطابية المتبادلة، والتي يمكن أن ندعوها بـ «الأنظمة»؛ أي أنظمة الخطاب الاجتماعية.

هكذا يصبح الخطاب - عند باختين، بصورة أو بأخرى - «سيناريو حدث محدد، وينبغي أن يعمل الفهم الحي للمعنى التام للخطاب على إعادة إنتاج هذا الحدث المؤلَّف من علاقات متبادلة بين المتكلمين، ينبغي أن يلعب الدور ثانيةً، ومن يقم بالفهم يضطلع هنا بدور المستمع»[24].

ومن خلال هذه الرؤية فإن دراسة الخطاب - لدى باختين - تعني دراسة عمليات التلفُّظ اللغوي فى سياقات آدائها الاجتماعي، وذلك على أساس أن السياق الاجتماعي جزء لا ينفصل عن أى فعل لغوي، وأن معنى كل تلفُّظ يتضمن وضع المتكلم بوصفه ذاتًا اجتماعية تنعكس على غيرها، كما يتضمن أفق الاستقبال الذي يعني القيم السابقة للمستمع والتجسُّد التاريخي للغة بوصفها فضاء أيديولوجيًا تؤسسه، وتتفاعل فيه، متقاربة أو متصارعة، كل الخطابات الموجودة، بوصفها ظواهر اجتماعية، وبوصفها علاقات (علامات) قوة في الوقت نفسه، ويترتب على ذلك أن الخطابات تقوم بتنظيمها بعينها لإنتاج المعرفة وتوزيع القوة، وتعمل بوصفها أنساقًا نموذجية لتحديد المعاني وتوصيلها، خلال تشكلاتها المختلفة التي لا تكف عن التلاقي والتصادم والتنافس، مؤسسة بذلك العملية الحوارية الكبرى للمجتمع كله؛ فكل خطاب بمثابة فضاء (أو عملية) تتأسس فيها العلاقات بين الأفراد (العلاقة بين الذاتية)، ويتم إنتاج موضوعات المعرفة، وتتولد مواضعات القيم، وذلك على نحو يميز كل خطاب عن غيره، ويواجه به كل خطاب غيره، فى علاقات المعرفة التي هي علاقات القوة في المجتمع[25].

ومن جانب آخر فإن باختين يرى أن الشكل والمضمون - في دراسة

العمل الفني - شيء واحد داخل الخطاب المعتبر بمثابة ظاهرة اجتماعية: هو اجتماعي في مجموع مجالات وجوده وعناصره ابتداءً من الصورة السمعية ووصولاً إلى التصنيفات الدَّلالية الأكثر تجريدًا[26].

وطبقًا لوجهة النظر هذه فإن الخطاب الشعري يتكون عن طريق الاتجاه الحواري الذى يعطيه إمكانات أدبية جديدة وجوهرية، «ذلك أن كل خطاب ملموس (ملفوظ) يكتشف دائمًا موضوع توجهه، وكأنما قد تم من قبل تخصيصه، ومناهضته، وتقييمه، وكأنه - إذا جاز القول - مؤثر بضبابة خفيفة تعتمه أو، على العكس، يجد أن موضوعه مُضاء بأقوال غريبة عن مجال حديثه. إنه (الخطاب) أسير، مخترق بالأفكار العامة، والرؤيات، والتقديرات، والتحديدات، الصادرة عن الآخرين، موجهًا نحو موضوعه، يرتاد الخطاب تلك البيئة المكوَّنة من الكلمات الأجنبية، المتهيجة بالحوارات، المتوترة بالكلمات والأحكام والنبرات الغريبة، ثم يندس بين تفاعلاتها المعقدة منصهرًا مع البعض، ومنفصلاً عن البعض الآخر، ومتقاطعًا مع فئة ثالثة من تلك العناصر، كل ذلك يمكن أن يفيد كثيرًا في تكوين الخطاب وفي توضيحه داخل جميع طبقاته الدَّلالية، وفي تعقيد تعبيره وتعديل مجموع مظهره الأسلوبى»[27].

وفي النهاية يكتشف باختين أن عالَم الشعر - مهما تكن التناقضات والصراعات اليائسة التي يكتشفها الشاعر داخله - هو دائمًا عالم مُضاء بخطاب وحيدٍ ومُستعض على الدحض؛ فالتناقضات والصراعات، والشكوى، تظل داخل الموضوع وداخل الأفكار والانفعالات، وبكلمة واحدة، تظل داخل مادة البناء الشعري، لكنها لا تنتقل إلى اللغة؛ ففي الشعر يجب أن تكون لغةُ الشكِّ لغةً أكيدة.

5 - مفهوم الخطاب عند ميشيل فوكو:

يتحدد مفهوم الخطاب عند فوكو بشكل واضح؛ حيث حاول - بكل

ما أوتي من علم - أن يحفر لهذا المفهوم سياقًا دلاليًا واصطلاحيًا مُميَّزًا عبر التنظير والتطبيق؛ لذا فإنه يُقدِّم عدة تعريفات لهذا المصطلح؛ فهو يعني عنده: «مجموعة من الأدلة من حيث هي عبارات.. والتي تنتسب إلى نفس نظام التكوُّن»[28]، أو «هو مجموعة من العبارات بوصفها تنتمي إلى ذات التشكيلة الخطابية؛ فهو ليس وحدة بلاغية أو صورية قابلة لأن تتكرر إلى ما لانهاية يمكن الوقوف على ظهورها واستعمالها خلال التاريخ مع تفسيره إذا اقتضى الحال، بل هو عبارة عن عدد محصور من العبارات التي نستطيع تحديد شروط وجودها»[29].

يرى فوكو - إذاً - أن الخطاب يعنى الميدان العام لمجموع المنطوقات أو مجموعة متميزة من العبارات بوصفها تنتمي إلى تشكيلة خطابية محددة، كما أنه يُشكِّل «شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه»[30].

من هنا نلاحظ أن مفهوم الخطاب - لدى فوكو - عبارة عن مجموعة من المنطوقات التي يستند إليها هذا المفهوم؛ بحيث إنها تشير إلى مجموعة من العناصر والمشكلات التي تتطلب التحليل؛ فهي «مساحات لغوية تحكمها قواعد»، والتي تخضع إلى «الاحتمالات الإستراتيجية» على حد قول فوكو نفسه، ولكن الإشكالية لاتزال قائمة، وهي كيف نضع حدودًا لخطاب معين؟

إذا كان «المنطق» و«التشكيلة الخطابية» - في رأى فوكو - يخضعان لمنهج واحد في التحليل هو «المنهج الأركيولوجى» فإن القواعد والقوانين الناظمة للتشكيلة الخطابية تنطبق أيضًا على المنطوق، حتى نصل إلى مفهوم «الممارسة الخطابية» الذي يرتبط بوظيفة المنطوق داخل التشكيلة الخطابية، ويحدد علاقاته التاريخية والاجتماعية أو قواعده الموضوعية؛ إذ إن «التشكيلة الخطابية هي المنظومة العبارية العامة التي تحكم مجموع الإنجازات اللفظية، وهي منظومة لا تحكمه مع ذلك وحدها، مادام يخضع كذلك - حسب أبعاده

الأخرى - لمنظومات منطقية ولسانية وسيكولوچية، كما أن تحليل تشكيلة خطابية ما يعني دراسة مجموع الإنجازات اللفظية فى مستوى العبارات، ودراسة شكل الوضعية الذي يميزها يعني - بإيجاز - تحديد نمط وضعية خطاب ما»[31].

بالإضافة إلى ذلك فإن فوكو - فى كتابه «الكلمات والأشياء» - يقوم بتطبيق منهجه في تحليل الخطابات، وخاصة خطاب البيولوچيا والاقتصاد والسياسة واللغة، كما يطرح الإشكالية النظرية لمنهجيته القائمة على التساؤل عن كيفية تحليل الخطاب[32].

من ناحية أخرى فإذا كانت الممارسة الخطابية عبارة عن مجموعة من القواعد والإجراءات التي تحكم الكتابة والفكر في مجال بعينه؛ فإن فوكو «لا يتناول الإستراتيچيات التى يستخدمها المؤلفون لإضفاء معنى على التاريخ بوصفها مجرد لعبة نصية، بل يتناولها بوصفها خطابات تنتج داخل عالم فعلى من صراع القوة؛ فالقوة يتم الوصول إليها بواسطة الخطاب، سواء في السياسة أو الفن أو العلم، والخطاب هو عنف نمارسه على الأشياء، أما دعاوى الموضوعية التي تُقال لحساب خطابات معينة؛ فهى دعاوٍ زائفة دائمًا؛ إذ ليس هناك خطابات صادقة بالمعنى المطلق، بل إن كل ما هنالك خطابات قوية بدرجة أو بأخرى[33].

أما تحليل أحداث الحقل الخطابى لدى فوكو فيسعى إلى إدراك المنطوقات الخطابية في أضيق حدود لها بوصفها أحداثًا فردية، كما يُعنى بتحديد الظروف أو السياق الذي تتواجد فيه، وإبراز العلاقات التي يمكن أن تربط بينها ومنطوقات أخرى، وتوضيح نوعية هذه العلاقات ودرجات الارتباط القائم أو المتصور بينها.

ولا شك أن الغرض من هذا التحليل هو «إبراز خصوصية كل منطوق من المنطوقات لحظة انبثاقه فى حقله الخطابي، وتبيان مدى القطع الذي يُحدثه في النسيج العام لهذا الحقل، وذلك إلى الدرجة التي لا يستطيع فيها

أي منطوق آخر أو أى أثر أيديولوچى معاكس أن يطمس دوره الفعال والمؤثر أو معناه ودلالته في طيات اللغة الكثيفة»[34].

من هنا - وبناءً على هذه الأسس السابقة - تتضح لنا التحليلات الأركيولوچية لفوكو، التي لا تتساءل عن التسلسل التاريخى ولا عن معاني النصوص، بل تتساءل عن شروط ظهور الخطابات في التاريخ؛ مما يؤدي إلى تحليل الخطاب في بُعده الخارجي بـ:

1 - وصف الخطاب في هيئته الخاصة.

2 - البحث في الخطاب عن شروط وجوده وليس عن قواعد بنائه كما يفعل البنيويون.

3 - إرجاع الخطاب إلى الممارسات الخطابية وغير الخطابية، أو إلى الميدان العلمي الخاص به، وليس إلى الفكر أو الروح أو الذات المبدعة.

وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن منهج تحليل الخطاب عند فوكو، لا يحلل نظام اللغة أو المضامين أو الدَّلالات، كما لا يهتم بصدق الخطابات أو معقوليتها، وإنما ينصبُّ التحليل على المنطوقات كأحداث، وعلى قوانين وجودها، وعلى ما يجعلها ممكنة أو غير ممكنة[35].

وبذلك فإن الخطاب المعرفي - عند فوكو - هو مجموعة من النصوص والتفسيرات والبحوث، أي الأرشيف الذى يُشكِّل حقلاً معرفيًا ما، ومن ثم فإن تحليل الخطاب - أى خطاب في رأيه - ليس لُعبةً أو نسقًا مُغلقًا من الدَّلالات المسبَّقة، وإنما هو نظام واقعي يتحكم فى إنتاج الخطاب واستهلاكه؛ لذا فهو يحتاج إلى حفريات متعددة للوصول إلى دلالته العميقة والمتعددة، وذلك لأنه متعرج ومتقاطع، ويصبح التداخل الخطابى المتعدد ممثلاً لإعادة تشكُّل مستمرة تدفع فيها المعرفة الخاصة بتشكيلة خطابية - وفق مواقف أيديولوچية تُمثلها هذه التشكيلة الخطابية في ظرف معين - إلى إدماج عناصر جاهزة مُسبقًا أُنتجت خارج المعرفة المذكورة ذاتها، وإلى إعادة تعريفها

أو قلبها، ولكنها تُدفَع فيها أيضًا إلى احتمال السبب فى محوها ونسيانها أو ربما حتى نفيها.

من ناحية أخرى فإن تاريخ الأفكار - بشكل عام - فرع معرفي يتناول البدايات والنهايات لهذا الفكر أو ذاك، ويهتم بوصف ألوان الاتصال المبهمة وألوان العودة، وبإعادة إنشاء التطورات الخطية المتعاقبة للتاريخ. وفي الآثار الأدبية كيف تُهاجر المشاكل والمفاهيم والأفكار المحورية من الحقل الفلسفي الذي تشكلت فيه إلى خطابات علمية أو سياسية، يربط الآثار بالمؤسسات والعادات وأنواع السلوك الاجتماعية والتقنيات والحاجيات والممارسة الصامتة، يعمل على بعث ماضي أشكال الخطاب الأكثر تطورًا وإحيائها ثانية في صورتها الأصلية المحسوسة داخل ذات النمو والتطور اللذين شهدا ميلادها، عندئذٍ يغدو تاريخ الأفكار فرعًا معرفيًا تتداخل فيه المناهج والطرق، كما يغدو وصفًا للدوائر المتراكزة التي تحيط بالآثار وتشدد عليها وتربط بينها وتدرجها في كل ما ليست هي[36].

بالإضافة إلى ذلك فإن مصطلح «أركيولوچيا» يرتبط - بشكل أو بآخر - بالآثار ومعرفتها، إلا أنه يُعَدُّ عملاً من أعمال التنقيب والحفر في العقل، عقل الإنسان وممارسته ومعارفه؛ فهو يشير - ارتباطًا بميشيل فوكو وكتاباته - إلى محاولات إعادة النظر في وضع المعرفة وحفرياتها وتحديد آرائها القطعية ومنهجياتها الجاهزة، كما أنه يشير إلى نمط معرفي جديد لتحليل الخطاب - سواء كان صيغة أدبية أو قضية علمية أو مشكلة سياسية أو هذيانًا ذهانيًا - من خلال السياق المعرفى والاجتماعي والحضاري الذي يظهر فيه، ليس بقصد اكتشاف رمزية اللغة ومجازية المعنى فيه فحسب، ولكن بهدف تمييزه عن مثيله الذي لا يتزامن معه، ثم إيجاد علاقته الخاصة مع الممارسات غير الخطابية التي تتعالق معه وتتحاور عبره، بغية معرفة مجموعة الشروط التي أتاحت له هذا التواجد، ومن ثم منعت خطابًا آخر مكانه.

هكذا يمثل المشروع الفوكوى - في الأساس - بحثًا فى الكتابة التاريخية، وكذلك كتابة جديدة لتاريخ تشكُّل المعارف والخطابات سواء في مجال علم النفس أو الاجتماع أو السياسة أو الأدب... إلخ.

الهوامش

1) انظر: ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم، ت 711هـ): لسان العرب، تحقيق: أمين محمد عبدالوهاب، ومحمد الصاوى العبيدى، دار إحياء التراث العربى، بيروت، ط 2، 1417هـ = 1997م، ج 4، ص 135، والفيروزآبادى (مجد الدين محمد بن يعقوب، ت 817هـ): القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1397هـ = 1977م، جـ 1، ص 63.

2) جابر عصفور: آفاق العصر، مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م، ص 64.

3) جابر عصفور: آفاق العصر، ص 64.

4) ميشيل فوكو: نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ترجمة: أحمد السطاتى وعبدالسلام بنعبد العالى، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985م، ص 51، 52.

5) الزواوى بغورة: مفهوم الخطاب فى فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م، ص 94.

6) فرديناند دى سوسير: دروس فى الألسنية العامة، ترجمة: صالح القرمادى وآخرون، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1985م، ص 41.

7) محمد عنانى: من قضايا الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995م، ص 36.

8) انظر: إديث كريزويل: عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 1، 1993م، ص 379.

9) جابر عصفور: آفاق المعرفة، ص 67.

10) ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط 2، 1987م، ص 44، 45.

11) عمار بلحسن: الخطاب – المرجعيات السيميائية والسوسيولوجية: الدراسات العربية والخطاب، مجلة كتابات معاصرة، الشركة العربية للتوزيع، بيروت، مج 3، ع11، آب– أيلول 1911م، ص 7.

12) خالد سليكى: التراث والخطاب، مجلة جذور، النادى الأدبى الثقافى بجدة، الرياض، ج 8، مج 4، محرم 1423هـ = مارس 2002م، ص 424.

13) نورمان فيركلو: الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، ترجمة: رشاد عبدالقادر، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين، عدد 64، صيف 2000م، ص 158.

14) نورمان فيركلو: المرجع السابق، ص 159.

15) نفسه، ص 159.

16) عبدالسلام المسدى: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1983م، ص 44.

17) عبدالسلام المسدى: المرجع السابق، ص 49.

18) عبدالسلام المسدى: المرجع السابق، ص 57.

19) عبدالعزيز العيادى: ميشال فوكو؛ المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط 1، 1414هـ = 1994م، ص 20.

20) ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكى، ترجمة: جميل نصيف التكريتى، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1986م، ص 267.

21) محمد عنانى: المصطلحات الأدبية الحديثة؛ دراسة ومعجم إنجليزى – عربى، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ط 1، 1996م، ص 21، 22.

22) ميخائيل باختين: القول فى الحياة والقول فى الشعر (مساهمة فى علم شعر اجتماعى)، ضمن كتاب «مداخل الشعر»، ترجمة: أمينة رشيد وسيد البحراوى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، آفاق الترجمة، عدد 13، مايو 1996، ص 29.

23) نورمان فيركلو: الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، ص 163.

24) تزفيتان تودوروف: باختين؛ المبدأ الحوارى، ترجمة: فخرى صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، آفاق الترجمة، عدد 14، يونيو 1996م، ص 116، 117.

25) جابر عصفور: آفاق العصر، ص 68.

26) ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987م، ص 35.

27) ميخائيل باختين: المرجع السابق، ص 52.

28) ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ص 100.

29) ميشيل فوكو: المرجع السابق، ص 108.

30) ميجان الرويلى وسعد البازعى: دليل الناقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط 2، 2000م، ص 89 . وانظر أيضًا: الزواوى بغورة: مفهوم الخطاب فى فلسفة ميشيل فوكو، ص 94، 95.

31) ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ص 107.

32) ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاع صفدى وآخرون، مركز الإنماء القومى، بيروت، 1990م، ص 215 وما بعدها.

33) انظر : رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، آفاق الترجمة، عدد 10، مارس 1996م، ص 189.

34) محمد على الكردى: الخطاب والسلطة عند ميشيل فوكو، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ربيع 1992، عدد «الأدب والحرية» جـ 1، ص 42.

35) انظر: الزواوى بغورة: منهج فى تحليل الخطاب، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد 4، 5، أبريل – مايو 2000م، ص 109.

36) انظر: ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ص 127.

❖ ❖ ❖

إذا كانت الحداثة تدخل ضمن المفاهيم المستعصية على التعريف والتحديد، الرافضة لكل نمذجة والمصنفة بعدم القابلية والقدرة على قبض مفهوم ناجز وجاهز لها، فإن ما بعد الحداثة وعطفاً على ذلك، ليس أقل من وصفها بأنها هيولي أو أميبيا ليس باستطاعة أحد أن يمسك بتعريف لها، وبتعبير ديفيد هارفي «لطالما استغلق علينا معنى الحداثة والتبس، لذلك فإن رد الفعل المعروف باسم بعد الحداثة يظل هو الآخر مستغلقاً وبكيفية مضاعفة»[1].

إن كل المحاولات والاجتهادات إنما تنصب في مقاربتها أو العمل على وضع حيوداتٍ (وليس تحديدات) لها.

في محاولة مدرسية لرصد ظهور المصطلح يجهد الباحث الأمريكي - المصري الأصل - إيهاب حسن، والمنظر لما بعد الحداثة منذ السبعينات، لمعرفة أصل المصطلح وذلك في مقالة شهيرة له «نحو مفهوم لـ ما بعد الحداثة» فيرى أن الإسباني فيدريكو دي أونيس يعتبر أول من استخدم هذا المصطلح وذلك في كتابه «أنطولوجيا الشعر الإسباني والإسباني - الأمريكي» الصادر عام 1934، وبأن دولي فيتس التقطه من جديد في كتابه «أنطولوجيا الشعر الأمريكي - اللاتيني المعاصر) الصادر عام 1942[2]، وكان كلاهما يشيران إلى رد فعل ثانوي علي الحداثة وقائم في داخلها. إلا أن شارلز جينكز والذي سبق حسن في اختياره عنوان كتاب دي أونيس كأصلٍ محتمل للمصطلح[3]. راجع هذا التاريخ فيما بعد، وأعلن أن المصطلح موجٍود منذ عام 1926، ثم راجع نفسه مرة ثانية وأعلن في رسالة شهيرة إلى «ملحق التايمز الأدبي» أن أول من استخدم المصطلح هو الفنان البريطاني جون واتكنس شابمان في سبعينات القرن الماضي[4]، بعد ذلك نعثر على المصطلح

لدى أرنولد توينبي في كتابه «دراسة في التاريخ» الذي ظهر عام 1947، وكان يقصد به تعيين حلقة تاريخية جديدة في الحضارة الغربية، تبدأ من عام 1875.

وفي عام 1959 كتب أرفنغ هاو (Howe) «مجتمع الجماهير وفن القصة بعد الحديث» (Mass society and postmodernism fiction)، ثم كتب هاري ليفين (levin) في عام 1960 «ماذا كانت الحداثة؟» (What was modernism?) وكلاهما تحدث عن ما بعد الحداثة بطريقة رثائية بوصفها سقوطاً من علياء الحركة الحداثية الكبرى على حد تعبير إيهاب حسن.

غير أن السؤال المطروح، هل ترتبط «ظاهرة» ما بعد الحداثة ببداية ظهور المصطلح؟ أم أن المصطلح اكتسى مدلولاً مغايراً ومختلفاً عن المدلول الذي ارتبط به منذ بدايات نشأته؟

وإذا كان مصطلح ما بعد الحداثة قد ظهر في سبعينات القرن الماضي، فإلي متى يعود ظهور مصطلح الحداثة نفسه، الذي يقتضي ظهوره حتماً قبل مصطلح «ما بعده»؟.

لاسيما إذا علمنا أن بعضهم يذكر أن مصطلح (الحداثة) كان أول استخدام له في اللغة الإنجليزية قد ورد في كتاب «مخطط أو مسح لشعر الحداثة» (Asurvey of uodernistpoetry) لمؤلفه جريفز ورايدنج (Graves and Riding) وكان قد نشر عام 1927[5] وجاء لفظ الحداثة ليشير إلى نظرة موضوعية محايدة إلى الفن كتعبير أو كأسلوب في استخدام اللغة ودرجة من الغموض تفوق توقعات القارئ العادي ومشاعره.

وإذا أحببنا استكمال صورة استحالة تحديد مضبوط لظهور مصطلح الحداثة، فنذكر أن بعض النقاد أعطى الأولوية لسنوات ما قبل الحرب (ومنهم سيندر وجراهام هوف)، في حين أولى آخرون اهتمامهم لسنوات ما بعد الحرب، بينما فضل البعض الآخر (هاري ليفن) جوليان سيمونز) التركيز على عام واحد وهو 1922م باعتباره العام الذهبي للحداثة[6].

وإذا كان مصطلح الحداثة نشأ كما رأينا ضمن حقل النقد الأدبي، ثم استثمر ووظّف في حقول معرفية أخرى كالاجتماع والسياسة والتحليل النفسي والتقنية والألسنية والاقتصاد واللاهوت ليشير إلى فترة زمنية تاريخية مر بها الغرب، فإن مصطلح ما بعد الحداثة وكما ظهر في خطاب السبعينات والثمانينات من هذا القرن، كان فلاسفة العمارة أسبق في استخدامه، وإن ورد لفظاً لدى نقاد الأدب من قبلهم، وبتعبير فريدريك جيمسون أحد أهم نقاد ما بعد الحداثة «ليس هناك حقل من الحقول أحس فيه الناس بـ «موت الحداثة» أو أعلنوا بصورة حادة عن ذلك، مثلما أحسوا في فن العمارة، وليس هناك حقل آخر أوضحت فيه الحدود النظرية والعملية للنقاش على هيئة برنامج مثلما جرى في هذا الحقل»[7]، هذا التشخيص يؤكده أيضاً جون فرانسوا ليوتار، الذي يعتبر أن مجال العمارة هو المجال الذي طرح فيه سؤال ما بعد الحداثة بأشد الطرق حدة، ومن أهم أنصار هذا الاتجاه كان كوكور بوزييه وفرانك لويد رايت الذي تبنوا الثورية كدعوة للتجديد في الشكل وللقيام بتحولات في الفراغ المعماري تهدف إلى تغيير الحياة الاجتماعية ككل، وتكون بديلاً عن الثورة السياسية[8]، ومن بين الأعمال الأولى التي يمكن الاقتباس منها ما كتبه أيضاً روبرت فينتوري في «التعلم في لاس فيغاس» (1971م)، وسلسلة النقاشات التي أثارها كريستوفر جينكس، والعرض الذي قدمه بيير باولو بورتوغيزي في «ما بعد فن المعمار الحديث».

لقد كتب جين جاكوبز كتاباً بعنوان «موت المدن الأمريكية الكبرى وحياتها» نشر عام 1961، وتنبأ فيه بنزعة حضرية جديدة، ترى أن الساحات الحضرية التي أنشأتها الحداثة كانت نظيفة ومنظمة من الناحية المادية، أما اجتماعياً وروحانياً، فهي إلى الموت أقرب، وأن الضجيج والصخب وزحام القرن التاسع عشر هو وحده الذي أبقى على الحياة الحضرية المعاصرة، وليعلق مارشال بيرمان في كتابه الذائع الصيت (كل ما هو صلب يتحول إلى أثير) (All that is solid melts into air) «كل هذا يوحي بأن الحداثة تحتوي

على تناقضاتها الداخلية الخاصة بها، وبأن أنماط الفكر الذي ينتمي إلى الحداثة قد تتحول إلى سلفية جامدة ويصيبها التقادم، وبأن أنماطاً من الحداثة قد تحتجب لأجيال طويلة دون أن تخلفها أنماط بديلة، وبأن أعمق جراح التحديث الاجتماعية والنفسية قد تلتئم دون أن تشفى شفاء حقيقياً. إن الرغبة المعاصرة لقيام مدينة لها متاعبها ولكن تتميز بالحيوية والحياة تعد رغبة لنكأ الجراح القديمة الجديدة من جديد، إنها رغبة في الحياة الحرة الطليقة واستمداد الحيوية من صراعاتنا الداخلية مهما كانت النتيجة، وإذا كنا تعلمنا في نمط واحد من الحداثة كيف نبني الهالات حول المساحات وحول رؤوسنا، فقد نتعلم من نمط آخر منها (لعله أقدم زمناً) كيف نفقد هالاتنا ونجدد أنفسنا من جديد»[9] ولن تنتهي السلسلة حتماً بكتاب الصحافي توم وولف والذي أثار جدلاً صاخباً بين المؤيدين والمعارضين من «البوهاوس إلى بيتنا المعاصر» (From Bauhous our House)، غير أنه وكما حصل مع مصطلح الحداثة، سيتم توظيف «ما بعد الحداثة» كمصطلح عام وشامل، يقصد به مرحلة يمر بها الغرب تقع خارج الحداثة وبعدها، وليستثمر في مجال الأدب، الحقل الأكثر حيوية وقدرة على التعبير عن نفسه كأدب ما بعد حداثي، ولتصادفنا الإشكالية التي طرحناها كعنوان للمقال بشكل أكثر جلاءً، فالمصطلح حسب ما يعبر أومبرتو إيكو أصبح فضفاضاً، «لدي انطباع بأنه يستعمل اليوم ليدل على أي شيء حسب رغبة مستعمله، هذا إلى أن هناك محاولة لجعله ذا أثر رجعي (تاريخياً)، في البداية طُبق على عدد معين من الكتاب أو الفنانين الناشطين خلال العقدين المنصرمين، ثم تقهقر بالتدريج نحو مطالع القرن، ثم إلى زمن أسبق، وهذه السيرورة الارتجاعية تتواصل، ولن يطول الزمن حتى تنطبق مقولة ما بعد الحداثة على هوميروس»[10].

أعتقد أنه يجب علينا التمييز بين لحظتين بالنسبة لتاريخية مصطلح «ما بعد الحداثة» الأولى وهي لحظة حمى البحث عن جذور للظاهرة، أو لعبة اختراع الأسلاف كما يجب أن يطلق عليها إيهاب حسن، والتي تعمل على

«إعادة اكتشاف» سوابق لما بعد الحداثة، بين مختلف المؤلفين، ومختلف العهود، بحيث يدخل كثير من المؤلفين القدامى يتم استلهامهم واستدعائهم بحيث يشكلون مرتكزاً يتم الاستناد عليه مما يعطي للمصطلح قوة التاريخ وأصالة التراث.

واللحظة الأخرى هي لحظة الوعي المفارِق، وواضح أن اللحظة الثانية تالية للأولى وحاوية لها، وبحيث تكون الأولى متضمنة في الثانية، هي اللحظة التي تتحدد بالدائرة الزمنية التي حُدِّد فيه المفهوم وفُكِّر فيها ضمن معطيات عصره المعرفية، وبما يشكل معطىً فكرياً جديداً لم تكن الظروف الاجتماعية مهيأة لظهوره في غير هذه اللحظة الزمنية، وبذلك تتحدد ما بعد الحداثة بكتابات المؤلفين الذين حاولوا أن يجعلوا منها مفهوماً مغايراً متراكباً على مفهوم الحداثة ضمن فترة السبعينات والثمانينات حصراً من هذا القرن، ومادمنا قد دخلنا في لعبة المفاهيم فلنحاول على الأقل وهي محاولة تفترض مسبقاً فشلها - تحديد المفهوم وبلورته أو مقاربته على أحسن الأحوال.

إن مصطلح «ما بعد الحداثة» متاخم لمفهوم «الحداثة» ومرتبط به، ليس ارتباطاً تلازمياً بحيث لا تعرف «ما بعد الحداثة» إلا بكونها نفياً للحداثة، وإنما ارتباطاً تاريخياً تعاقبياً فحسب، بحيث إنه لا يمكننا الولوج إلى ما بعد الحداثة إلا باعتبار الحداثة وموضعتها كلحظة تاريخية سابقة.

وكما يؤكد البروفسور روبرت أتلر من جامعة بيرتلي - كاليفورنيا في مقاله (انطباعات عن عقابيل الحداثة) بأن البرنامج ما بعد الحداثي هو في بعض جوانبه امتداد للبرنامج الحداثي، وفي جوانبه الأخرى ردة فعل ضده[11].

لكن «هل في وسعنا حقاً أن نتصور ظاهرة تعم المجتمعات الغربية إجمالاً وآدابها خصوصاً، تحتاج إلى ما يميزها عن الحداثة، وتحتاج إلى تسمية؟» كما يتساءل إيهاب حسن.

في الواقع أن غالبية الباحثين لا ينظرون إلى ما بعد الحداثة إلا على

أنها «ظاهرة نقيضة وتناقضية وناقضة لذاتها»[12]، وبمعنى آخر لم ينشأ اتجاه ما بعد الحداثة إلا كتدمير للبناءات والرمزية التي أنشأتها الحداثة، إذ إن ما بعد الحداثة تعتبر نفسها جاءت كتعبير عن «موت الحداثة» بتعبير كلاوس شيريه وتصفية لقدرتها التنويرية.

إن بعضهم يشبه ما بعد الحداثة بالفراغ الذي يتوسط الكعكة المدورة، حيث كان اتجاه الحداثة (كعكة) ولكن الزمن أكل هذه (الكعكة) وبقي الفراغ الذي كانت تحيط به، وهذا هو اتجاه ما بعد الحداثة[13].

في مقابل ذلك يعتبر آخرون ما بعد الحداثة «المرحلة التاريخية التي تصبح فيها التعددية الراديكالية سمة واقعية ومعترفاً بها عموماً في الحياة الاجتماعية، وتفسير هذه التعددية بأنها عملية إلغاء خالصة من شأنه أن يكون مجانباً للصواب على الإطلاق، فهي إيجابية بعمق، وجزء لا يتجزأ من الديمقراطية الحقيقية»[14] بل إن آخرين لا يرون فيها مرحلة تاريخية فحسب وإنما حالة روحية يعيشها الغرب، هذه الحالة المتصفة بعدم التحديد، والقطيعة مع الحداثة، واللاتقنينية، وفقدان الأنا، والسخرية والهجين المختلط، والمهرجانية الكرنفالية، والاختلال البنائي[15]. كل ذلك يشكل محركاً للثقافة الغربية بغية توليد حالة أخرى ربما هي تخرج عن الحداثة وتقطع معها، ولكن ربما لن تكون «ما بعد الحداثة» هي المقصودة حتماً بذلك، ولذلك نجد كلاً من بيري أندرسون رئيس تحرير مجلة NEW left Eeview اليسارية، والفيلسوف الاجتماعي الألماني المعروف هابرماز وريث مدرسة فرانكفورت النقدية يعتبرون «ما بعد الحداثة» أمراً نستطيع الاستغناء عنه إذا تمكنت الحداثة نفسها من تحقيق وعي كافٍ بالصيرورة التاريخية والتطور الزمني، وشعرت بحاجتها إلى إيجاد ضمانات خاصة بها في داخلها تمكنها من تطوير نفسها بنفسها[16]، لذلك فبدلاً من التخلي عن الحداثة ومشروعها كقضية خاسرة، يجب أن نتعلم من أخطاء تلك الخطط الكمالية المترفة التي سعت إلى إنكار الحديث ورفضه[17].

أما آلان تورين فيرى أنه يمكننا الاستغناء عن «ما بعد الحداثة» نهائياً إذ تمكنا من العثور على تعريف جديد للحداثة، وعلى تأويل لتاريخنا «الحديث» الذي قُصِر في الغالب على صعود العقل والدنيوة، وتماهت الحداثة مع منطق السلطة وحدث انفصال متزايد بين العالم الموضوعي الذي خلقه العقل المنسجم مع قوانين الطبيعة، وبين عالم الذاتية الذي هو قبل كل شيء عالم الفردية أو عالم الدعوة إلى الحرية الشخصية.

لقد حطمت الحداثة العالم المقدس الذي كان، في آن واحد، عالماً إلهياً وطبيعياً، شفافاً للعقل ومبدعاً، ولم تحل محله عالم العقل والدنيوة، صارفة الغايات النهائية إلى عالم ليس بوسع الإنسان أن يبلغه، لقد فرضت الفصل بين «ذات» نزلت من السماء إلى الأرض، وتأنسنت، وبين عالم الأشياء، التي تعالجها التقنيات، وأحلت محل وحدة عالم خلقته الإرادة الإلهية، أو العقل أو التاريخ، ثنائية العقلنة وإضفاء الذاتية[18].

ولكن هل نخرج من دمار فكرة الحداثة في الفكر والممارسات الاجتماعية إلى تصور خيالي ثقافي لما بعد الحداثة كما يعبر هو نفسه، إنه يقترح كما ذكرنا إعادة تعريف الحداثة على أنها علاقة، مثقلة بالتوترات، علاقة العقل والذات، العقلنة وإضفاء الذاتية، روح النهضة وروح الإصلاح، العلم والحرية، إن إعادة التعريف هذه تساعد في إنقاذ فكرة الحداثة وتخلصها من التقليد التاريخي الذي قصرها على العقلنة، وتجنبها في نفس الوقت من الوقوع في براثن شبح تخيلي يطلق عليه «ما بعد الحداثة»، الذي هو نمط الإدارة المهيمن في مجتمعنا في نهاية هذا القرن، وذلك عندما يزداد شيئاً فشيئاً شبه المجتمع بالسوق الذي تبدو فيها الرهانات الإيديولوجية بل والسياسية كأنما اختفت، ولا يبقى سوى الصراع من أجل المال والبحث عن الهوية، وتحل محل المشكلات الاجتماعية مشكلات غير اجتماعية، مشكلات الفرد وكذلك مشكلات الكوكب التي تفيض عن الحقل الاجتماعي والسياسي من تحت ومن فوق، وتفرغه من محتواه تقريباً، هو مجتمع لا يسعى إلى أن

يكون موضعاً للتفكير، لكنه حذر من الأفكار الكبرى ومن الخطابات الكبرى التي تدخل الاضطراب على ذرائعيته وأحلامه[19]، إن ثقافة ما بعد الحداثة تحلل السلوك الفردي وتقلص المجتمع إلى سوق وإلى مد لا ينقطع من التغيرات، إنها لا تهتم بالدفاع عن الهوية وبإرادة التوازن، ولا تقيم وزناً إلى ثقافة «المستبعدين»، بكلمة واحدة إنها ثقافة النخب التي تقود التغيير، والتي تشعر شعوراً بالغاً أنها «متورطة» لكي تؤثر الحركة على الراحة، والهجوم على الدفاع، ولا شخصية أنظمة الاتصال على الذاتية، وكل ذلك يدفع إلى السؤال، هل نحن في حاجة حقاً إلى مفهوم «ما بعد الحداثة؟»[20].

وهنا تصل إلى نقطة بالغة الأهمية، تتمحور حول توصيف الواقع الراهن، فالحداثة تعيش الآن في أزمة مركبة، فإذا كان منظرو ما بعد الحداثة يعلنون «موت الحداثة»، فإن معارضيهم يرون أن الحداثة إنما تمر في أزمة وحسب، تستطيع تجاوزها والخروج منها، إذاً فالجميع متفقون على أن الأزمة موجودة، لكنهم مختلفون في تقدير عمق هذه الأزمة، وفي تشخيص الحلول للخروج منها، هذه الأزمة التي يقاربها هنري لوفيفر باعتبارها اتخذت مظهر العالمية كصورة خادعة من أجل تفخيمها الذاتي وستر أزماتها، «الحداثة تكشف عن تناقضات وإبهامات وأزمات عديدة جائلة في كل الأرجاء»[21]، هذه التناقضات تنتهي إلى مظهر عصي على الحل، فهي توصل الاستلاب إلي تمامه، وتضيف إلى الاستلابات القديمة إضافة تزداد ثقلاً يوماً بعد يوم، وتتجلى في الاستلاب التقني، لقد أصبح العالم مقلوباً، ووسط هذا الاستلاب وانقلاب العالم يصبح تعرية الاستلاب تتمتع بطبيعة ملحة وقاهرة وضرورية[22].

وهذا ما يمنح الشرعية لنظرية ما بعد الحداثة ويجعلها خليقة بالنقاش كونها تتطلع إلى تمثيل «منعطف» جذري بالنسبة إلي الحداثة ليس مجرداً من الأساس، وإنما بناءً على ملاحظات ومقابلات ليست نظرية في مجملها وإنما نتيجة إفراز واقع عياني خلقه مجتمع الإعلام المعمم والمجتمع

ما بعد الصناعي أو المجتمع الاستهلاكي بحسب التعابير الأكثر تداولاً لتوصيف هذا العصر[23]. إن ما بعد الحداثة تطرح «نبوءة» في إمكان وجود «مختلف» للإنسان[24].

ولكن إذا كان آلان تورين كما رأينا، لا يرى في «ما بعد الحداثة» إلا تكريساً لحداثة مشوّة، واستمراراً بل وترسيخاً لحياة أصيبت بالتعفن والتحلل، فإن منظرو «ما بعد الحداثة» لهم رؤية مختلفة في الحداثة، قد تنصب في النهاية إلى جانب النقد الذي وجهه لها كل من هابرماز ولوفيفر وتورين وآخرين غيرهم[25]، لكنها تختلف عنهم من زاوية النظر، فليوتار يقرر أن عجز الحداثة يكمن في فكرة التقدم الكلاسيكية التي كانت تتصور تاريخ الإنسانية وفق نموذج خطي صاعد من الأدنى إلى الأعلى، وبتعبير فوكو «التاريخ بهذا المعنى، صقيل، ومتسق، يسير علي نظام واحد، وقد يجري في السياق نفسه، في السقوط نفسه، أو في الصعود نفسه».

ولقد تجلي هذا العجز في سقوط النظريات الكبرى وعدم قدرتها على قراءة العالم رغم زعمها أنها قادرة على إعطاء تفسير كلي للمجتمع، إنها فترة نهاية الأيديولوجيات وعقم مسار التاريخ كما تتصوره الحداثة، وهنا تأتي ما بعد الحداثة «لتحطيم السلطة الفكرية القاهرة للأنساق الفكرية الكبرى المغلقة»[26]، على أساس أن هذه الأنساق تزعم أنها تقدم تفسيراً كلياً للظواهر وإنما هي في حقيقة الأمر تعمل على إلغاء التنوع الإنساني وتنطلق من حتمية وهمية لا أساس لها، لذلك كانت النهاية في موت الحكايات الكبرى، وهي أطروحة ليوتار الأساسية، هذه الحكايات التي وعدت بانعتاق الإنسانية وانتشار أنوار المعرفة وتحقيق جميع أنماط الحرية، فإذا بها «تسقط متلقيها في النسيان وتقذف مستمعيها في الماضي السحيق»[27].

إن ليوتار بنى رؤيته تلك على ما يعتبره تحولاً في المعرفة، فقد أصبحت المعرفة خارجية تماماً بالنسبة للعارف، وانتهى المبدأ القائل بأن اكتساب المعرفة لا ينفصل عن تأهيل العقول، فالمعرفة ستميل بشكل متزايد

إلى اكتساب الشكل الذي اتخذته علاقة منتجي ومستهلكي السلع بالسلع التي ينتجونها ويستهلكونها أي شكل القيمة، المعرفة تنتج وسوف تنتج لكي تباع وتستهلك وسوف تستهلك لكي يجري تقييمها في إنتاج جديد، وفي كلتا الحالتين، فإن الهدف هو التبادل، تكفّ المعرفة عن أن تكون غاية في حد ذاتها، أنها تفقد قيمتها الاستعمالية[28]، لذلك لم يعد هناك قيمة لأية نظرية مولدة للأفكار، فعالم الحكايات الكبرى انتهى، وإذا كان من الممكن أن يكون لدينا شكل من المشروعية فإنها لن تقوم إلا على أساس البارالوجيا (الخطاب الهامشي) التي هي نقلة يتم اتخاذها في لعبة ذرائعية المعرفة[29]، والكاتب ما بعد الحداثي لا يبحث عن تقديمات جديدة، والنص الذي يكتبه أو العمل الذي ينتجه لا تحكمه قواعد راسخة سلفاً، فهذه القواعد والمقولات هي ما يفتش عنه العمل الفني ذاته، فالفنان والكاتب إذن يعملان دون قواعد لكي يصوغا قواعد ما تم عمله فعلاً، يتوجب علينا إذاً أن نفهم ما بعد الحداثي طبقاً لتناقض المستقبل السابق[30].

إن ما بعد الحداثة تشن حرباً على الكلية totality وتشهد على ما يستعصي على التقديم، وتنشط الاختلافات، وتنقذ شرف الأمم[31].

إن ما بعد الحداثة تحطم الحداثة وتهدم أسسها، إنها لا تصلح إلا مجرد ثورة ثقافية أو معرفية إدراكية وحسب، وإنما إلى تغيير سياسي جذري كما يرغب إيهاب حسن لها أن تكون، إذ إنها تبذل لذلك كل أفكارها وجهودها في سبيل تجاوز الحداثة المغتربة وتأسيس اتجاه جذري من الملاحم، وزلزلة أسس الثوابت السياسية الراسخة، وكما وجدنا عند ليوتار نجد جان بودريار الرافع للواء ما بعد الحداثة يقدم وجهة نظره في الحداثة، على أنها اختصرت في الاستهلاك وطغمة الإنتاج، وأن تقنيات الاتصال قدمت كل إشارة إلى ما هو «واقعي» بمعنى كونه سابقاً على الصورة أو مبرزاً لها، وبناءً على ذلك جاء تيار ما بعد الحداثة ليعلن عن بدء عملية إعادة تقويم إيجابية تم ترويضها وتنويعها.

لكن تظل الحدود بين الحداثة وما بعد الحداثة متداخلة ومتشابكة بحيث يبدو من غير الممكن تحديد متى تنتهي الحداثة لتبدأ عندها ما بعد الحداثة، لاسيما أن أعمالاً أدبية مرموقة اعتبرها النقاد أنها دشنت الحداثة عدّها الندا ما بعد الحداثيون أعمالاً ما بعد حداثية، وما يزيد الأمر تعقيداً ما اعتبره ليوتار بأنه لا يصبح عمل فني ما حديثاً إلا إذا كان ينتمي إلى ما بعد الحداثة أولاً، وبالتالي فإنما بعد الحداثة ليست الحداثة في منتهاها، بل في حالتها الوليدة، وهي حالة مستمرة.

وإذا كنا قد فشلنا في إعطاء تعريف ناجز لمفهوم «ما بعد الحداثة» والفشل هنا يأخذ سمتاً إيجابياً لكن التعريف يحمل في مفهومه صرامة وتحديداً وتأطيراً، وهذا بالضبط ما حاولت ما بعد الحداثة الخروج منه وعليه، وكما يعبر صبحي حديدي لقد استعصى التعريف لأن الاستعصاء جزء من أصل المحاولة.

فإن كل ما يمكننا عمله هو وصف ماهية ما بعد الحداثة توصيفاً لا يخضعها للنمذجة أو التصنيف وإنما يظهرها كهوية متحولة تتصف بالنزوع إلى الخروج أكثر مما ترغب بالدفاع عن ثغور الماضي وثكناته، إن من الصفات المميزة للخطاب ما بعد الحداثية تفضيل التنقيب على التماسك، إنه يحاول إقامة بنيان خطابه على مفاهيم العداء للاستمرارية، والعداء للرابطة الداخلية، والعداء للسببية القائمة أساساً على فكرة التشابه والتكرار للظاهرة، إنه يهدف إلى إنكار نماذج ذات معنى داخل النص، أو علي الأقل التأكيد على أن كل شيء مكتشف كقانون «مفهوم لا يعدو كونه خداعاً موهماً»[32].

باختصار إن الخطاب ما بعد الحداثي يجهد لمحو الفواصل الرئيسية في المجتمعات، ومن أهمها تآكل الفاصل القديم بين الثقافة العليا وبين ما يسمى بالثقافة الجماهيرية أو الشعبية، ولعل ذلك ما حدا ببعضهم لوصف الخطاب ما بعد الحداثي بأنه «الحداثة الدنيا» تمييزاً عن «الحداثة العليا» التي أنتجها عصر الأنوار وعاشها الغرب.

لذلك فإن أية محاولة لفهم ما بعد الحداثة تفترض مسبقاً فقدان الثقة بالحداثة ومساءلتها معاً، وإذا كانت الحداثة قد بنت مفهومها على أساس من العقلانية والعلم والتقنية والتنوير فإن عصر ما بعد الحداثة هو عصر التنوع والاختلاف والتشظي والتفتت.

وبذلك يخرج «ما بعد الحداثة» عن كونه مجرد مصطلح أدبي أو مفهوم فلسفي إلى اعتباره «مفهوماً» يقسم التاريخ إلى فترات للربط بين ظهور ملامح شكلية جديدة في الثقافة وظهور شكل جديد من أشكال الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد[33].

إن عصر ما بعد الحداثة إذاً يمتاز ببزوغ ثقافة كونية مهيمنة عملت قنوات الاتصال على نشرها، ذلك أنه يتصل بصورة وثيقة ببدء حقبة اختلف كثيراً في تسميتها من الرأسمالية المتأخرة أو الرأسمالية الاستهلاكية أو متعددة القوميات الجديدة أو مجتمعات العصر ما بعد الصناعي إلى غير ذلك[34].

ولكن السؤال: إذا كانت الحداثة قد استنفذت طاقتها وقواها، وبدأت تعيش أزمتها وانفراط عقد حداثتها إذا صح التعبير، فهل نجد في «ما بعد الحداثة»، أو هل نؤمل منها أن تكون قادرة على بعث روح أو حياة في حداثة انتهت، أو على أحسن الأحوال تعيش «نهايتها».

يبقى السؤال مشرعاً ومفتوحاً، والإجابة لا تزيد عن أن تجعل السؤال أكثر إلحاحاً وراهنية.

الهوامش

1) محمد الشيخ ياسر الطائري، مقاربات في الحداثة وما بعد – الحداثة، حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر (بيروت: دار الطليعة، 1996م) ص 10.

2) إيهاب حسن، نحو مفهوم لـ «ما بعد الحداثة»، ترجمة صبحي حديدي، الكرمل (العدد 51، ربيع 1997م)، ص 13.

3) Charles Jencks, What is post modernism?. Academy Edition, 1986.

4) صبحي حديدي، الحديث، الحداثة، ما بعد الحداثة: ماذا في الـ «بعد»، من قبل ومن بعد؟، الكرمل، [م، س] ص 51.

5) بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: د. عبدالوهاب علوب، مراجعة: د. جابر عصفور (أبو ظبي: منشورات المجتمع الثقافي، ط 1، 1995، ص 20.

6) Malcom Bradbury and James macforlane 9Edities), Modernism (1890-1930) (Harmondworth, 1967) P.P. 30-44.

وقد ظهر للكتاب ترجمتان، الأولى بعنوان: حركة الحداثة، ترجمة عيسى سمعان (دمشق: وزارة الثقافة، 1998م)، والثانية بعنوان: الحداثة، ترجمة، مؤيد فوزي حسن (حلب: مركز الإنماء الحضاري، ط 2، 1995م).

7) فردريك جيمسون، سياسات النظرية، المواقف الأيديولوجية في جدل ما بعد الحداثة، ترجمة فخري صالح، الكرمل، [م، س] ص 40.

8) جان فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة: أحمد حسان، (القاهرة: دار شرقيات، ط 1، 1994م)، ص 17.

9) M. Berman: All that is solid into Air, London, Verson press, 1983.

وقد ترجمه إلى العربية فاضل جتكر «كل ما هو صلب يتحول إلى أثير» (قبرص: مؤسسة عيبال، 1993م)، وواضح أن عنوان الكتاب هو جملة من «البيان الشيوعي» لماركس.

10) أومبرتو إيكو، ما بعد الحداثة والسخرية والإمتاع، ضمن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة، إعداد بيتر بروكر، [م، س]، ص 354، والمقال عبارة عن الملحق الذي أضافه إيكو لروايته اسم الوردة، The Name of the Rose، التي صدرت عام 1981م، وهي عبارة عن قصة بوليسية مثيرة بشكلها الكلاسيكي والأقرب إلى القصص الشعبي المألوف ينسج فيه الوسيط مع الحديث، ترجمة: كامل عويد العامري، مراجعة: يوسف حيي (القاهرة: سينا للنشر، 1995).

11) ويتفق مع هذه النظرة أيضاً البروفسور جرالدغراف من جامعة نورث ويسترن في مقالته (أسطورة الاختراق ما بعد الحداثي)، انظر: علي الشوك، أدب ما بعد الحداثة بين جون بارث وأومبرتو إيكو (الحياة، الاثنين 11/ آب/ 1997م).

12) صبحي حديدي، ما بعد الحداثة: هل المصطلح صالح لكل ما هبَّ ودبَّ؟، (القدس العربي، الخميس 24/ حزيران/ 1999م).

13) ما بعد الحداثة في صورتها الداخلية التاريخية، ترجمة: د. أشرف الصباغ، الثقافة العالمية (العدد 83، 7/1997م)، ص 138.

14) يعبر عن وجهة النظر هذه الفيلسوف الألماني فولفجانج فيلش.

15) هذه بعض الدلالات التي تعنيها ما بعد الحداثة بحسب منظرها إيهاب حسن، انظر: د. نايف سلوم، ما بعد الحداثة، مقالات في النقد الفلسفي (سورية: حمص: دار التوحيدي، ٨٩٩١ w ,)٦٣.

16) يورغن هابرماز، القول الفلسفي للحداثة، د. فاطمة الجيوشي (دمشق، وزارة الثقافة، 1995م)، ص 8-39.

17) يورغن هابرماز، الحداثة مشروع لم يكتمل، ضمن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة، إعداد بيتر بوركر [م.س]، ص 214.

18) آلان ثورين، نقد الحداثة، الحداثة المظفرة، ترجمة: صياح الجهيم (دمشق: وزارة الثقافة، 1998) ج 1، ص 9.

19) المرجع نفسه، ص 223.

20) طرح السؤال، فردريك جيمسون في مقاله الشهير «ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي» ضمن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة، إعداد بيتر بروكر، [م.س]، ص 276.

21) هنري لوفيفر، ما الحداثة، ترجمة: كاظم جهاد، (بيروت: دار ابن رشد، 1983م)، ص 45.

22) المرجع نفسه،ص

23) انظر: آلان تورين، المجتمع ما بعد الصناعي، ترجمة موريس جلال (دمشق، وزارة الثقافة، 1983).

24) جياني فاتيمو، نهاية الحداثة، ترجمة: د. فاطمة الجيوشي، (دمشق، وزارة الثقافة، 1998م)، ص ٤١.

25) يجب أن نذكر أن فلسفة ما بعد الحداثة ارتكزت في الكثير من نقدها للحداثة

على مقولات كل من هيدغر ونيتشه وماركس، والمجال هنا لا يتسع للإطالة في هذه النقطة، انظر: رفيق عبدالسلام بوشلاكة، مآزق الحداثة: الخطاب الفلسفي لما بعد الحداثة، إسلامية المعرفة (السنة الثانية، العدد السادس، سبتمبر 1996)، ص 111.

26) السيد ياسين، الحداثة وما بعد الحداثة، ضمن كتاب «الحداثة»، إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبدالسلام بنعبدالعالي، (الدار البيضاء، دار توبقال، 1996م)، ص 120.

27) كاظم جهاد، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، الكرمل، (العدد 52، صيف 1997م)، ص 171.

28) جان – فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، [م.س]، ص 28.

29) المرجع نفسه، ص 75.

30) جان فرانسوا ليوتار، ما معنى بعد الحداثة، ضمن كتاب «الحداثة وما بعد الحداثة» إعداد بيتر بروكر، [م.س]، ص 236.

31) المرجع نفسه، ص 237.

32) ويندل. ف. هاريس، من قاموس مفاهيم النقد الأدبي ونظرية الأدب: ما بعد الحداثة، ترجمة ناصر ونوس، ملحق الثورة الثقافي (العدد 59، الأحد 1997/5/4م)، ص 14.

33) مارجريتا روز، ما بعد الحداثة، تحليل نقدي، ترجمة أحمد الشامي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994)، ص 78.

34) للتوسع في هذه النقطة راجع مارجريتا روز، ما بعد الحداثة، (م.س)، ص 13-31.

❖ ❖ ❖

دخل مصطلح الأدب النسوي حقل التداول الثقافي والنقدي العربي في النصف الثاني من سبعينات القرن العشرين، ولعبت الصحافة الأدبية دوراً هاماً في هذا المجال إذ كانت أول من طرح المصطلح للتداول الأدبي، مما جعل المصطلح يشير في معناه إلى الأدب الذي تكتبه المرأة، أي أنه ارتبط بمفهوم الهوية الجنسانية للمرأة، وقد كشف ذلك عن الفقر النظري والمنهجي - إن لم نقل - غيابهما، الذي ترافق مع استخدام المصطلح، وكان من الطبيعي أن يؤثر ذلك على عملية استقبال المصطلح، والتعاطي معه حتى أن الكثير من الكاتبات والكتاب العرب فهموا منه أنه يضع الأدب الذي تكتبه المرأة في مقابل الأدب الذي يكتبه الرجل.

إن فهم المصطلح على هذا الأساس قد دفع العديد من الكاتبات إلى رفضه لأنهن وجدن فيه محاولة لتقسيم الأدب على أساس الهوية الجنسانية لكاتبه أو كاتبته، من أجل تكريس وضع المرأة القائم وإعاقة عملية اندماجها في المجتمع[1]، في حين رأت كاتبة أخرى أن الحديث عن أدب نسوي هو طرح خاطئ، ومفتعل لقضية الأدب، كما أن المرأة تستخدم سلاح أنوثتها من أجل ترويج كلماتها في مجتمع مكبوت تاريخياً[2].

لقد توزعت مواقف المرأة الكاتبة من مصطلح الكتابة النسوية على ثلاثة مواقف، أولها المواقف الرافضة كلياً له وقد تميزت المرأة الكاتبة بالمسارعة إلى هذا الرفض منذ بدايات طرحه للتداول وكان هذا الموقف غريباً، ويعبر عن حساسية خاصة تجاهه لاسيما عند الجيل الذي استطاع أن يحقق حضوره الأدبي ويكرس شهرته، كما هو الحال بالنسبة للأديبة غادة السمان على الرغم أن شهرتها حققتها من خلال أدب يعبر عن تمرد المرأة على الواقع الاجتماعي والثقافي القائم، وعلى سلطة المجتمع الأبوي وتقاليده

المختلفة، التي تحول دون تحرر المرأة وانطلاقها، وتعبيرها عن ذاتها، ووجودها ومشاعرها، حيث كانت المرأة هي بطلة قصصها ورواياتها بامتياز.

الموقف الثاني تمثل في الوسطية، فهو يقر من جهة بخصوصية التجربة التاريخية والاجتماعية التي عاشتها المرأة، وطبعتها بطابع خاص، ومن جهة أخرى يرفض أن تكون هذه الخصوصية نابعة من خصوصية طبيعية تلازم المرأة، أما الموقف الثالث فهو الموقف الذي تلقف المصطلح، وراح يدافع عنه ويتبناه، ويعمل على توظيفه في الثقافة والأدب العربيين، ولكن من دون وعي نظري ومنهجي واضح ومتبلور، والحقيقة أن غياب هذا الأساس النظري والمنهجي عند الكاتبات والناقدات العربيات المدافعات عن شرعية المصطلح، لم يكن بعيداً عن حال الحركة الأدبية النسوية في الغرب، وهي الحركة التي تشكلت في نهاية النصف الثاني من ستينات القرن العشرين، في نفس المرحلة التي كانت تشهد فورة في مناهج النقد الحداثية في الغرب، مما أثر على عملية استقبال النقد النسوي، وأدى إلى تجاهله مرحلة من الزمن لاسيما في الوسط النقدي الأكاديمي.

لم يكن هناك اختلاف بين أشكال التعاطي مع مفهوم الكتابة النسوية في الغرب، وهذه الأشكال عند الكاتبات العربيات، فقد اتخذ هذا التعاطي شكلاً من الرفض الكامل، وآخر من الاعتراف المؤقت، وكان الموقف الثالث هو الموقف المتحمس، والمدافع عنه، ولا شك أن هذه المواقف استندت في موقفها إلى خلفيات ثقافية وسياسية، فالموقف الوسطي المتمثل في التيار المعترف بوجود خصوصية تاريخية واجتماعية لتجربة المرأة وحياتها، هو التيار المستند في وعيه على أساس أيدلوجي ماركسي، سواء أكان تيار الكاتبات الغربيات، أو التيار العربي، وقد عرف بالتيار المادي الذي اهتم بكيفية ظهور مفهوم الأنوثة من خلال الظروف الاجتماعية الواقعية.

لقد جاء استخدام المصطلح في الثقافة والأدب العربيين في مرحلة كان فيها النقد النسوي في الغرب يحاول أن يؤسس قاعدة نظرية للكتابة النسوية، الأمر الذي انعكس على عملية استيعاب حدود المصطلح ودلالاته،

وأسسه النظرية والمنهجية، وسيمر أكثر من عقد من الزمن على شيوع استخدامه حتى تظهر الكتابات النقدية العربية التي تؤسس نظرياً له، وتعمل على التعريف بمفاهيمه وأدواته ومنظوره ومرجعياته النقدية والمعرفية المختلفة، كما ستساهم الكتب المترجمة التي تتناول تاريخ المصطلح، ورموزه النقدية والأدبية من الكاتبات الغربيات، واتجاه، وواقع الحركات الأدبية النسوية وتياراتها، وعلاقتها بالعلوم الإنسانية الأخرى بدور هام في مجال استيعاب حركة النقد النسوي ومفاهيمه، وطروحاته مما أدى إلى زيادة النقد النسوي، وتوجهاته للكشف عن الثيمات والعلامات التي تمنح النصوص الأدبية التي تكتبها النساء ملامحها الخاصة، ويعدُّ عقد التسعينات من القرن العشرين هو عقد فورة الكتابات النسوية لاسيما في مجال الرواية والنقد في مصر والمغرب ولبنان والعراق وبعض دول الخليج العربي وسوريا.

إن اتساع مساحة تداول المصطلح، وتعزز حضوره في الثقافة والأدب العربيين ارتبط بشكل كبير بظهور جيل جديد من الكاتبات العربيات، عملن من خلال إدراكهن لخصوصية وضعهن كنساء، ولبلاغة الاختلاف على تطوير ممارسة الكتابة النسوية وإغنائها، وتثمير معناها، وتطوير أفقها النظري والجمالي بما يعمق من فاعلية هذه الممارسة، ويثري تقاليدها وقيمها الفكرية والجمالية، ولم يكن تعزز فاعلية الأدب والنقد النسويين بعيداً عن تطور واتساع الحركات النسوية في المجتمع العربي، وتزايد دورها في الثقافة والحياة الاجتماعية والاقتصادية.

ولما عانت الكاتبات النسويات في الغرب من إشكالية تعريف كلمة النسوي، فإن الكاتبات العربيات، واجهن نفس الإشكالية وامتد الخلاف إلى مجال الكلمة الأكثر تعبيراً عن هوية كتابة النساء إذ رأت بعض الناقدات أن كلمة «النسوي» هي الكلمة التي يجب أن تسمى بها هذه الكتابات، في حين أن ناقدات أخريات طالبن باستبدال كلمة «النسوي» بكلمة «الأنثى» على العكس من المنظور الذي انطلقت منه ممثلات الاتجاه الأول من الناقدات.

ولكي نفهم طبيعة الإشكاليات التي تواجه الكتابة النسوية، ومرجعياتها

لابد من الحديث عن تاريخ الحركة الأدبية النسوية في الغرب بشكل مكثف، وعن طروحات أهم ممثلاتها، فقد جاء ظهور هذه الحركة مترافقاً مع صمود الحركات النسوية في الغرب ونضالها من أجل استرداد حقوق المرأة، وتحقيق حريتها، وحاول النقد النسوي كغيره من المناهج النقدية الحداثية أن ينفتح على العلوم الإنسانية، ويتمثل معارفها في مجال صياغة النظريات النقدية النسوية وبلورة مفاهيمها وأدواتها المنهجية.

لقد استخدمت النظريات الخاصة بالنقد النسوي أربعة أنماط من الفروق هي البيولوجي، واللغوي، والتحليل النفسي، والثقافي[3]، وانشغلت هذه الأنماط الثلاثة في تحديد وتمييز خصائص ومميزات المرأة الكاتبة، وإذ طالبت إحدى رائدات هذا الاتجاه بضرورة أن تعبر المرأة عن كل ما لديها وما تحس به[4]، فإنها أكدت أن ما تكتبه المرأة (هو دائماً نسائي لا يمكنه إلا أن يكون نسائياً، وفي أحسن حالاته يكون نسائياً على أكمل وجه، لكن الصعوبة الوحيدة تكمن في تعريف ما نعنيه بكلمة نسائي)[5]. أما هيلين سيكسو فتؤكد أن (من المستحيل أن نعرف الممارسة النسائية للكتابة، وهذه استحالة ستبقى لأن هذه الممارسة لن تنظر وتحصر وتوضع لها رموزها الخاصة، لكن هذا لا يعني أن هذه الممارسة غير موجودة)[6]. ومن المعروف أن محاولات تعريف ما هو نسائي من قبل رائدات النقد النسوي بدأت في عقد السبعينات من القرن الماضي.

وتذهب إيلين شوالتر الناقدة النسوية إلى الربط بين مفهوم الخصوصية في الكتابة النسوية، واختلاف الحياة التي تحياها المرأة، والواجبات المنوطة بها حيث ينتج عن ذلك كما ترى (مضمون مختلف في أعمالها الأدبية، وإن هناك من الملامح المشتركة بين هؤلاء المؤلفات، ما يكفي لرسم تقاليد أدبية نسائية واضحة ومحددة) ص 198. وإذا كان الخيال هو الملمح المشترك في هذه الكتابات، فإن ثمة أنماطاً وموضوعات ومشاكل وصوراً معينة تجمع بين هذه الكتابات من جيل إلى جيل أيضاً، وهي تحدد المراحل التي مرت بها الكتابة الأنثوية بثلاثة مراحل أولها مرحلة المحاكاة

للأشكال الأدبية السائدة وتقاليدها الأدبية المهيمنة وثانيها مرحلة الاعتراض على هذه المعايير والقيم، ثم هناك أخيراً مرحلة اكتشاف الذات، وقد أطلقت على المرحلة الأولى تسمية «المؤنثة» وعلى الثانية تسمية (النسوية) والثالثة «الأنثوية».

وكما هو واضح فإن هناك ثلاثة مفاهيم يجب تحديد معناها لإزالة اللبس، أو التداخل بين حدود ومجال اشتغالها الدلالي إذ إن هناك «المؤنث» و«النسوي» و«الأنثوي» ولهذا تظهر الإشكالية الأولى المتمثلة في إشكالية ضبط المصطلح، وتحديد معناه الدلالي وصياغته.

وسنجد أن هذه الإشكالية حاضرة في اختلاف الناقدات النسويات العربيات على استخدام الصفة المميزة لكتابة المرأة، كذلك فإن المراجعيات الفكرية التي تستند إليها الناقدة النسوية في تشكيل منظورها إلى مفهوم الكتابة النسوية، ستلعب دوراً مركزياً في تحديد طبيعة الرؤية إلى هذه الكتابة، والموقف منها، وسنجد أن هذه الظاهرة مشتركة بين النقدين النسويين في الثقافة الغربية والثقافة العربية.

لا شك أن قضية ضبط المصطلح وتعيين حدوده ومجال اشتغاله الدلالي تعد من القضايا الإشكالية البارزة في المناهج النقدية الحداثية وما بعد الحداثية، وهي ترتبط أساساً بتعدد التيارات النقدية، والاجتهادات والمرجعيات التي تستند إليها هذه التيارات في صياغة رؤيتها ومفاهيمها وأدواتها ولذلك فإن هذه القضية لا تخص النقد النسوي وحده، ولا تدل على ضبابية الرؤية، والاختلاف في المفاهيم داخل حقل الممارسة النقدية النسوية فقط، بل هي تطال كل هذه المناهج النقدية بتياراتها المختلفة.

رفضت الناقدة العراقية نازك الأعرجي التي تعتبر من الناقدات النسويات المجتهدات في هذا المجال استخدام مصطلح الكتابة الأنثوية، لأن الأنوثة كمفهوم تعني لها ([7]ما تقوم به الأنثى، وما تتصف به وتنضبط إليه) ص 26، فلفظ الأنثى (يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، وذلك

لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية)[8] ص 31، وبناء على استخدامات هذا المفهوم في الثقافة والمجتمع العربيين، تدعو الناقدة إلى استخدام آخر هو مصطلح الكتابة النسوية لأن هذا المصطلح (يقدم المرأة والإطار المحيط بها - المادي والبشري والعرفي والاعتباري.. إلخ - في حالة حركة وجدل)[9] ص 35.

وتسعى الناقدة - كما هو واضح - إلى صياغة بديلة تحرر المصطلح من المعنى الدلالي له في مجال تداوله الثقافي والاجتماعي، وليس انطلاقاً من مفهوم لغوي/ معرفي، ذلك أن الحساسية القارة تجاه استخداماته هي التي تدفع الناقدة للبحث عن مصطلح بديل.

لكن الناقدة تكشف في عنوان كتابها عن الاختلاط والتداخل في الرؤية والمفهوم، مما يكشف عن إشكالية المصطلح في هذه الكتابات فهي تعنون كتابها بـ «صوت الأنثى»، وتضع عنواناً تالياً هو «دراسات في الكتابة النسوية العربية» فإذا كانت ترفض مصطلح الكتابة الأنثوية، فكيف تطلق صفة الأنثى على هذه الكتابات، ثم تعود لاستخدام مفهوم النسوية في عنوان فرعي لاحق؟

وتبدي الأعرجي استغرابها من مقاومة الوسط الثقافي العربي لهذا المصطلح، لأن ذلك أدى إلى عدم تفحصه وترشيده وتأصيله، ثم تحاول أن تشرح أسباب مقاومة المرأة/ الكاتبة للمصطلح و(للنوع والتسمية والتوصيف: «النسوي» لأنها ببساطة تريد أن تخرج من حصار «الفئة» الموصوفة بجنسها إلى فضاء «النصف المشارك» المجرد من جنسه إلا أنها في الوقت نفسه، تدرك في قرارة وعيها أن ذلك لن يتحقق إلا لفظياً، وأنها محكومة بحتمية شرط جنسها، وتزداد مقاومة لتصنيف نتاجها الأدبي والذهني بأنه نسوي»[10]) ص 12.

وتقترح الدكتورة زهرة الجلاصي استخدام مصطلح «النص الأنثوي» بديلاً لمصطلح «النقد النسوي» أو الكتابة النسوية، مؤكدة على التعارض بين

المصطلحين من حيث الدلالة والمعنى، إذ إن مصطلح النص الأنثوي (يعرف نفسه استناداً إلى آليات الاختلاف، لا الميز وهو في غنى عن المقالة التقليدية «مؤنث/ مذكر» بكل محمولاتها الأيديولوجية الصدامية، التي صارت اليوم تستفز الجميع النص المؤنث ليس «النص النسائي»، ففي مصطلح«نسائي» معنى التخصيص الموحي بالحصر والانغلاق في دائرة جنس النساء، بينما ينزع «المؤنث» الذي نتراضى عليه إلى الاشتغال في مجال أرحب مما يخول تجاوز عقبة الفعل الاعتباطي في تصنيف الإبداع احتكاماً لعوامل خارجية على غرار جنس المبدع)[11] ص 11.

ويتميز هذا النص عند الناقدة بالرفض للانطلاق من أي تصنيف مسبق، كما يتميز بوجود علامات «مؤنث» في تشكيل تعبيراته، إضافة إلى تعريفه لنفسه (من خلال حركة ممارسة فعل الكتابة ويمكن مقاربته اعتماداً علي قانون افتراضي مؤقت، وقصد رصد المختلف فيه)[12] ص 11.

وبعد أن تقدم نقدها لما طرحته بعض الناقدات من تساؤلات جوهرية بخصوص المصطلح تشير إلى أن الناقدة رشيدة بنمسعود (اتجهت إلى رد الاعتبار إلى المصطلح، وتخليصه من التأملات الخاطئة، لكنها لم تحدد المفاهيم الإيجابية الممكنة لمصطلح «نسائي» رغم أنها تخطت المظهر الخارجي لغاية توجهي التحليل نحو مقاربة النص الذي تكتبه المرأة من الداخل، وحددت خالدة سعيد من جانبها صفات فعل الكتابة عند النساء واعتبرت الخصوصية هي المنطلق)[13] ص 12.

وتطرح جلاصي تساؤلات منهجية هو مفهوم الخصوصية ومدى اعتبارها صفة ملازمة لما تكتبه النساء، وكذلك حول مدى وعي المرأة المسبق بهذه الخصوصية، على أن هناك أكثر من سؤال يتفرع من تلك التساؤلات ويتعلق بغموض المصطلح وعمومية معناه الدلالي، وبشكل أكثر وضوحاً هل يكفي أن يكون كل أدب تكتبه المرأة هو أدباً نسائياً؟

وكما أشارت الجلاصي إلى غياب تحديد معنى المصطلح دلالياً،

تحديداً واضحاً من قبل رشيدة بنمسعود، فإن بنمسعود تنطلق في هذا التحديد من سؤال الخصوصية الذي تؤكد عليه في عنوان الكتاب، وتبين أن (علاقة المرأة بالممارسة الأدبية والمكانية التي احتلتها في تاريخ الكتابة الأدبية، يجب أن ينظر إليها من زاويتين طبعتا سيرورة الإبداع النسوي وتطوره، زاوية الخلق والإبداع التي تبدو من خلاله المرأة كذات فاعلة ومنتجة، والزاوية التي تحضر فيها المرأة كمادة للاستهلاك يستمد منها الرجل/ المبدع إنتاجه الفني)[14] ص 7.

وترفض الناقدة مقولة التمييز بين الأدب كمفهوم عام، والأدب النسائي كمفهوم خاص، وهي تعتبر مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي وسيلة من وسائل تحرر المرأة، وإغناء وعيها وتعميق تجربتها في الحياة وإقامة علاقة جمالية مع الواقع، إلا أن ناقدة مثل يمنى العيد ترفض الانطلاق من هذه الخصوصية (لأنها تعيق مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي والتي منها الأدب)[15]، لأنها تعود لتعترف بهذه الخصوصية على أن لا تعد (خصوصية طبيعية ثابتة، بل هي ظاهرة تجد أساسها في الواقع الاجتماعي، التاريخي الذي عاشته المرأة)[16]. وفي ضوء هذا الفهم تحدد خصوصية الأدب النسوي بالتمركز حول الذات، ورفض السلطة الذكورية، والبحث عن الحرية.

وعلى غرار هذا الموقف الوسطي ليمنى العيد، تقر خناثة بنونة من المغرب بوجود هذا التصنيف عند الجيل الجديد من الكاتبات وما يقدمنه من وجهة نظر بهذا الخصوص، إذ يكون هنا (التصنيف مبرراً، لكن عقد الجيد الجديد الذي يحمل أفكاراً متطورة، ويقدم الوضع ضمن منظورات واقعية وحديثة)[17] ص 53، وهي تربط هنا بين الخصوصية والوعي الجديد بالخصوصية عند هؤلاء الكاتبات الجدد، إلا أنها تعود في النهاية لتعتبر أن هذه (التصنيفات عابرة، إذا كانت المرأة تمتلك الجدارة الفكرية والاجتماعية)[18] ص 53.

وفيما تؤكد الكاتبة بنونة على عدم ثبوت هذه التصنيفات، تحدد الناقدة بنمسعود خصائص الكتابة النسوية التي تميزها عن كتابة الرجال،

وتأتي الوظيفة التعبيرية التي تؤكد على دور المرسل في طليعة هذه الخصائص، مما يجعلها تصل (إلى خلاصة هي أن الكتابة النسوية – وهذا رأي عام – تتميز بحضور مرتفع نسبياً لدور المرسل)[19] ص 93، كما أن هناك حضوراً للوظيفة اللغوية (التي يقع فيها التركيز على القناة كوسيلة للاتصال في حد ذاته، تمكن من المحافظة على الروابط والعلاقات الاجتماعية)[20] ص 94. وتتجلى هذه الوظيفة اللغوية من خلال الإطناب والتكرار كما تقول. وتكاد تتفق أغلب الناقدات النسويات على أن وجود الخصوصية في الكتابة الأدبية النسوية، ترتبط بوجود وعي نسوي عند الكاتبات من النساء، فلا يكفي أن تكون المرأة هي الكاتبة حتى نجد هذه الخصوصية في نصها، ولعل هذا الاشتراط هو الذي يدفع زهرة الجلاصي لربط الخصوصية في الكتابة النسوية بتوفر علامات «المؤنث» فيها.

وينطلق الناقد الدكتور عبدالله محمد الغذامي في تحديده لمفهوم الكتابة النسوية من نفس المنظور الذي يشترط توفر وعي المرأة/ الكاتبة بذاتها ووجودها، لأن (هناك نساء كثيرات كتبن بقلم الرجل ولغته وبعقليته، وكن ضيفات أنيقات على صالون اللغة، إنهن نساء استرجلن وبذلك كان دورهن دوراً عكسياً إذ عزز قيم الفحولة في اللغة.. من هنا تصبح كتابة المرأة – اليوم – ليست مجرد عمل فردي من حيث التأليف أو من حيث النوع، إنها بالضرورة صوت جماعي فالمؤلفة هنا وكذلك اللغة هما وجودان ثقافيان فيما تظهر المرأة، بوصفها جنساً بشرياً، ويظهر النص بوصفه جنساً لغوياً)[21] ص 182.

إن هذه الخصوصية لابد أن تصدر عن وعي محدد لدى الكاتبة التي يجب أن تدرك أيضاً (أنها تنتمي إلى فئة اجتماعية عاشت ظروفها التاريخية، وقد جعل ذلك المرأة تتمركز حول «أناها» والبحث عن الحرية)[22]، وتطالب رشيدة بنمسعود بضرورة (البحث عن موقع المرأة داخل اللغة، ودور اللغة في تشكيل رؤية المرأة للعالم)[23]، لكن أية لغة هي التي تتحدث عنها بنمسعود هنا، هي اللغة السائدة التي يسميها الغذامي بأنها لغة جرى أن تكسر قاعدة

التذكير فيها، وأن تعمل على تأنيثها لكي تجعل وجود المؤنث داخل هذه اللغة وجوداً تاماً وأصيلاً؟ من هنا فإن الناقد الدكتور عبدالله إبراهيم يعمل على توسيع حدود هذه العلاقة لتشمل بعدين أساسيين، هما البعد الداخلي المتمثل في علاقة المرأة مع ذاتها وعالمها الخاص، والبعد الخارجي أو العلاقة مع العالم مع التأكيد على الاتصال الوثيب بين هذين البعدين، إلا أن هذه العلاقة (بمقدار ما كانت في الأصل طبيعية، فإنها بفعل الإكراهات التي مارستها الثقافة الذكورية، قد أصبحت علاقات مشوهة ومتموجة وملتبسة، لأن المرأة بذاتها قد اختزلت إلى مكون هامشي)[24].

وفي كتابه – الهوية والاختلاف: في المرأة والكتابة والهامش – يؤكد الدكتور محمد أفاية على الطابع الذكوري للغة والذي يحول بين المرأة، وبين جعل هذه اللغة وسيلة لصياغة خطاب تحريري للمرأة، فهو يتقاطع مع الدكتور الغذامي في نظريته حول اللغة التي جرى إقصاء المرأة عنها زمناً طويلاً، ولذلك لا يمكن أن نستعملها وسيلة لصياغة خطاب تحرري (لأنها) تحدد مسبقاً موقع المرأة ووظائفها داخل المجتمع، أي أنه قبل وضع القوانين التي تسعف الرجل في تدجين وتسييج حضور وإيقاع المرأة ككائن، فإن اللغة تقدم له بشكل أولي ما يرنو إليه)[25] ص 36.

إن عدم وجود تحديد دقيق وكامل لمصطلح الكتابة النسوية وغياب الإطار النظري المصاحب قد ساهم في شيوع مفاهيم مختلفة، منها أن مفهوم الكتابة النسوية يطرح ليوضع في مقابل كتابة الرجال أي تقيم الأدب على أساس الهوية الجنسانية لكاتبه وانطلاقاً من فهم يعمل على تصحيح هذا التصور الخاطئ تؤكد الناقدة نازك الأعرجي أن (الرجل هو المجتمع والمرأة ليست سوى فئة فيه، وهي لم تحقق إنجاز كونها «فئة» إلا في العصر الحديث)[26] ص 10.

تعرف سارة جامبل في كتابها النسوية وما بعد النسوية مفهوم الأنوثة بأنه (مجموعة من القواعد التي تحكم سلوك المرأة ومظهرها، وغاية القصد

منها جعل المرأة، تمتثل لتصورات الرجل عن الجاذبية الجنسية المثالية، والأنوثة بهذا التعريف نوع من التنكر الذي يخفي الطبيعة «الحقيقية» للمرأة، ولذلك فهي أمر مفروض على ذات المرأة على الرغم من أن الضغوط التي تدفع باتجاه الامتثال للنموذج الأنثوي السائد ثقافياً أصبح مستقراً في نفوس النساء أنفسهن إلى الحد الذي يجعل المرأة تنصاع له من تلقاء نفسها)[27] ص 337.

وتلتقي جامبل في هذا المفهوم مع الناقدة نازك الأعرجي التي تقدم نفس المعنى المفهوم، الأنوثة، وبسبب ذلك تعنون جامبل كتابها بـ «النسوية وما النسوية» أي أنها تجد أن مصطلح النسوية هو الأصح في التعبير عن هذه الكتابات النسوية وتوصيفها.

وكان الاتجاه الأمريكي/ الإنكليزي يميز بين الجنس والنوع على اعتبار أن الجنس هو مسألة بيولوجية، والنوع كـ (الأنوثة) هو التصور اجتماعي، في حين أن التيار التحليل النفسي يقول بأن الجنس والهوية القائمة على النوع مرتبطان، ومتداخلان تداخلاً كبيراً، وتحدد سارة جامبل مفهوم الكتابة الأنثوية بأنه مصطلح يقتصر استخدامه على نوع معين من الكتابة النقدية النسوية، التي نبعت من نسوية الناقدات الفرنسيات المعاصرات مثل إيجاري وسيسو وكرتستيفا)[28] ص 323. وقد رأينا أن هؤلاء الناقدات يمثلن التيار الوسط، الذي يعتبر أن مفاهيم الذكورة والأنوثة مواضع للذات تشكلت نتيجة عوامل اجتماعية فقط.

ويستخدم الدكتور ميجان الرويلي وسعد البازعي في معجم – دليل الناقد الأدبي – مصطلح النقد النسوي/ النسائي ويحدد أهم سماته في أربع سمات هي: (تحديد وتعريف موضوع المادة الأدبية التي كتبتها المرأة وكيف اتصفت هذه المادة بسمة الأنوثية: عالم المرأة الداخلي المحلي.. وينصب الاهتمام هنا على الأمور الشخصية والعاطفية الداخلية، والاهتمام باكتشاف تاريخ أدبي للموروث الأنثوي.. ومحاولة إرساء صيغة التجربة الأنثوية المتميزة

أو «الذاتية الأنثوية» في التفكير والشعور.. ومحاولة تحديد سمات «لغة الأنثى» ومعالمها والأسلوب الأنثوي المتميز في الكلام المنطوق (الحكي) والمكتوب وبنية الجملة وأنواع العلاقات بين عناصر الخطاب وخصائص الصور المجازية والخيالية)[29] ص 224-225.

ويقع الكاتبان في نفس الإشكالية التي لاحظنا وجودها فيما مضى بين مفهومي «الأنثوية» و«النسوية» ولا شك أن هذه الإشكالية قد قام الكاتبان بنقلها عند محاولة تقديم تعريف شامل مستمد من المرجعيات النقدية النسوية في مصادرها الغربية، وهذه الإشكالية هي كغيرها من الإشكاليات الأخرى التي يعاني منها المصطلح في المناهج النقدية الحداثية، وما بعد الحداثية عندما جرى نقلها من مصادرها الغربية، إذ من غير الممكن نقل هذه المناهج دون نقل إشكالياتها معها، ثم تأتي إشكالية المصطلح عند الترجمة إلى العربية.

ونظراً لشيوع استخدام مصطلح «النسوية» وكثرة تداوله في الكتابة حول أدب المرأة، فإننا آثرنا استخدامه عند الحديث عن هذا الأدب، وعن تياراته ورموزه، وخصوصيته وطروحاته إذ لم يتم حتى الآن حل هذه الإشكالية، وتجاوزها باتجاه تحديد تام وكامل للمصطلح المعبر عن هذا الأدب والنقد الذي يواكبه، وتنشغل ممارسته النقدية وفاعليته في الكشف عن «علاماته» وخصوصيته سواء في بنية الخطاب، أو في بلاغته أو أدواته التعبيرية والفنية.

الهوامش

1) مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي – د. يمنى العيد – مجلة الطريق العدد 4 – نيسان 1975م.

2) القبيلة تستجوب القتيلة – غادة السمان – حوار مع عفيف حنا – منشورات غادة السمان – بيروت 1981 – ص 121.

3) الثقافة العالمية – العدد 7 – السنة الثانية – المجلد الثاني – نوفمبر 1982 – المجلس الأعلى للفنون والآداب – الكويت.

4) فرجينيا وولف – الثقافة العالمية – العدد 7... المرجع السابق.

5) فرجينيا وولف – الثقافة العالمية – العدد 7... المرجع السابق.

6) النسوية وما بعد النسوية – سارة جامبل – ترجمة: أحمد الشامي – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة 2002م.

7) صوت الأنثى – نازك الأعرجي – دار الأهالي – دمشق 1997م.

8) صوت الأنثى – نازك الأعرجي... المرجع السابق.

9) صوت الأنثى – نازك الأعرجي... المرجع السابق.

10) صوت الأنثى – نازك الأعرجي... المرجع السابق.

11) النص المؤنث – زهرة الجلاصي – دار سارس – تونس 2002م.

12) النص المؤنث – زهرة الجلاصي... المرجع السابق.

13) النص المؤنث – زهرة الجلاصي... المرجع السابق.

14) المرأة والكتابة – رشيدة بنمسعود – أفريقيا/ الشرق 1994م.

15) مساهمة المرأة في الإنتاج الأبي – د. يمنى العيد – مجلة الطريق... المرجع السابق.

16) المرأة والكتابة – رشيدة بنمسعود... المرجع السابق.

17) علامات في الثقافة العربية – بول شاوول في حوار مع خناثة بنونة – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت 1979م.

18) علامات في الثقافة العربية – بول شاوول في حوار مع خناثة بنونة... المرجع السابق.

19) علامات في الثقافة العربية – بول شاوول في حوار مع خناثة بنونة... المرجع السابق.

20) علامات في الثقافة العربية – بول شاوول... المرجع السابق.

21) المرأة واللغة – د. عبدالله محمد الغذامي – المركز الثقافي العربي – بيروت 1996م.

22) المرأة والكتابة – رشيدة بنمسعود... المرجع السابق.

23) المرأة والكتابة – رشيدة بنمسعود... المرجع السابق.

24) الرواية النسائية والجسد الأنثوي – د. عبدالله إبراهيم – مجلة عمّان – العدد 38 آب 1998م.

25) الهوية والاختلاف: في المرأة والكتابة والهامش – محمد أفاية – دار أفريقيا/ الشرق – بلا تاريخ.

26) صوت الأنثى – نازك الأعرجي... المرجع السابق.

27) النسوية وما بعد النسوية – سارة جامبل – ترجمة أحمد الشامي... المرجع سابق.

28) النسوية وما بعد النسوية – سارة جامبل... المرجع السابق.

29) دليل الناقد الأدبي – دميجان الرويلي د. سعد البازعي – المركز الثقافي العربي – بيروت 2000 – الطبعة الثانية.

❖ ❖ ❖

نعمد في هذه الورقة النقدية إلى الغور في أساسيات المفهوم الدقيق للترجي، وكذا الحال بالموضوعات الأخرى المذابة في «التمني» لنؤكد عمق الارتباك الذي أصاب منهجية البلاغيين القدامى، والدارسين المحدثين، في ترتيب حقل «الإنشاء الطلبي» ونظيره «غير الطلبي»، فضلاً على تقويم مكانة بعض موضوعاتهما.

وسنحدد وجهتنا تجاه حل هذا الإشكال عبر محورين، لخصناهما بالآتي:

المحور الأول: الارتباك في تقويم الترجي:

أشرنا في دراسة سابقة[1] إلى مدى الارتباك الذي ألحق بتحديد موقعية «الترجي» من منظومة الحدود المعرفية التي يحتويها «الإنشاء الطلبي» في حديث البلاغيين القدامى والدارسين المحدثين. ولعل ملامح الارتباك كان عند الدارسين المحدثين أكثر من ملامحه في كتابات القدامى.

لكننا وقفنا عند هذا الارتباك وحاولنا الكشف عن مرجعياته وأسباب ولادته عندهم، وذكرنا أن الحل الأمثل لمثل هذه التفاوتات هو عزل «الترجي» عن فرعية «الإنشاء الطلبي»، وأصلية «الإنشاء غير الطلبي»، وإكسابه الموقع الذي يستحق.

وقد حددنا ملامح ذلك الموقع الاستحقاقي للترجي بـ: «أن يكون نوعاً من أنواع الإنشاء الطلبي، ومستقلاً عن موضوع «التمني».

ونضيف إلى ما ذكرنا سالفاً من أدلة على ضرورة هذا الإجراء، أسباباً أخرى نجملها بالآتي:

1 – إن انطباق معايير الإنشاء الطلبي على آليات اشتغال هذا الموضوع البلاغي، يؤكد أهليته في الاستقلال، فهو يستدعي مطلوباً، وذلك المطلوب غير حاصل وقت طلبه، يضاف إلى ذلك أن زمانية قيامه تتحقق بمرحلة تعقب ذكر الطلب. وهذه السمات العامة لـ «الترجي» تؤكد حقوقيته في وسم الأصلية لا الفرعية؛ لأنه يحمل ملامح أي نوع آخر من أنواع «الإنشاء الطلبي» الرئيسة.

2 – إن محاولة تذويب «الترجي» في مضمون «التمني» أدى إلى ولادة فرع جديد من التمني اصطلح عليه البلاغيون بـ «التمني الممكن غير المطموع في نيله» كقوله تعالى: ﴿ياليت لنا مثل ما أُتي قارون﴾ [القصص/ 79].

ومثل هذا التوجه يبين أمرين:

أ – تناقض هذه الوظيفة المؤداة من هذا النمط من التمني مع الوظيفة المعنوية المؤداة من موضوع التمني الرئيس، فالتمني يتعلق بالمستحيلات، وهو أمر أجمع عليه القدامى والمحدثون[2]، فكيف يكون مستحيلاً في دلالة الحقل الرئيسة، ومن ثم يتفرع ليكون في إحدى معانيه الحقيقية ممكناً.

ب – جاء هذا التناقض في عملية التذويب التي مورست بحق «الترجي»، فلو اعترف القدامى والمحدثون بأصليته ونبذوا القول بفرعيته، لساغ أن يكون هذا المعنى المؤدى انزياحاً لأنساق تركيبية التمني نحو معنى «الترجي»، لكن فرعية الترجي منعت البلاغيين من تشبيه أصل بفرع؛ لأن المنطق يقول بعكس هذه الممارسة.

3 – إن احتواء «الترجي» على المؤهلات الأساسية لتسنيمه موقع النوع الأصلي لا الفرعي، تجعلنا نقول بأصليته، ومن ذلك:

أ – كونه مصطلحاً له مفهوم محدد وواضح عند القدامى من بلاغيينا والمحدثين من دارسي البلاغة.

ب – حيازته لأدوات رئيسة تحدد مركزيته وتميزه من سواه من موضوعات اللسان العربي، فله الحرف «لعل» والأفعال «عسى» و«حرى» و«اخلولق»، فهو بذا يفوق الرصيد الأداتي لـ «التمني».

ج – تحقق الانزياح المعنوي في دلالة أداته الرئيسة «لعل»، بحيث وردت الكثير من الشواهد التي تؤكد ذلك التحول الوظيفي، وهو أمر يكمّل حلقة البنيان الرئيس لنوع «الإنشاء الطلبي».

كل هذا يدعونا إلى الاعتراف بأحقية هذا الموضوع لأن يكون نوعاً رئيساً، مستقلاً، جاء في ذلك حال أنواع «الإنشاء الطلبي» الأخرى.

وتبعاً لهذا الاستنتاج، يمكن لنا أن نرتب مفردات هذا الموضوع على حسب ما رُتبت مفردات الأنواع الرئيسة الأخرى المنتمية إلى «الإنشاء الطلبي»:

❖ الترجي:

يعرّف بأنه: طلب تحقق أمر محبوب ممكن الحصول.

أدواته الرئيسة:

أ – الحرفية:

– لعل.

ب – الفعلية:

– عسى.

– حرى.

– اخلولق.

المعاني البلاغية التي يخرج إليها:

– التمني.

المحور الثاني: إعادة ترتيب المنهج وفقاً لمعايير القدامى:

درج علماؤنا القدامى من البلاغيين، وكذا الحال بالدارسين المحدثين ممن اتبعوا سبيلهم، على جعل «الإنشاء الطلبي» على خمسة أنواع، هي:

- الاستفهام.
- النداء.
- الأمر.
- النهي.
- التمني.

وحاول بعض المحدثين الإضافة إلى مفردات هذه الأنواع أنواعاً أخرى، استمدوها من إشارات القدامى، أو من عندياتهم.

فقد جعل الأستاذ الأزهر الزناد الإنشاء الطلبي على تسعة أنواع، هي:

- الاستفهام.
- النداء.
- الأمر.
- النهي.
- التمني.
- الترجي.
- التحضيض.
- العرض والالتماس.
- الدعاء.

وقارب الدكتور تمام حسّان هذه الإضافة، من خلال جعله الإنشاء الطلبي على اثني عشر نوعاً، هي:

- الاستفهام.

- النداء.
- الأمر.
- النهي.
- التمني.
- التحضيض.
- العرض.
- الدعاء.
- التحذير.
- الإغراء.
- الاستعانة.

أما نحن فنميل إلى جعل أنواع «الإنشاء الطلبي» على ثمانية فقط، مفادها:

- الاستفهام.
- النداء.
- الأمر.
- النهي.
- التمني.
- الترجي.
- التحضيض.
- العرض.

وسنوضح من خلال الآتي من قراءتنا هذه سبب اقتصارنا على هذه العدة، وذلك وفقاً لثلاث نقاط هي:

النقطة الأولى: محاكمة الإغراء والتحذير:

لا نرى صوابية ضم «الإغراء والتحذير» إلى مفردات «الإنشاء الطلبي»، للسببين الآتيين:

1 – إن إدخال أي عنصر جديد على هيكل معرفي معين بحجة فرعيته عنه، لابد أن يكون مدعّماً بدعائم كثيرة، لعل أهمها: تقارب الخصائص العامة الحاكمة لمبنى الداخل والمدخول عليه.

لذا يجب علينا أن نبحث عن موافقة ملامح المفردات التي نرغب في إلحاقها بموضوع الإنشاء الطلبي، بملامح المفردات القارة أصلاً فيه، ويتحقق ذلك القياس بفحص انطباق المعايير العامة لأنواع الإنشاء الطلبي على الأنواع الجديدة التي نرى انتسابها إلى الحقل نفسه.

وبقراءة فاحصة لملامح «الإغراء والتحذير» لا نجدها تنطبق على الملامح العامة المستنبطة من معايير الميز الأساسية المعترف بها عند القدامى والمحدثين.

فهما ليسا من أنواع الطلب، وحتى الدكتور تمام حسّان الذي رأى ضمهما إلى «الإنشاء الطلبي»، عرّفهما بتعريف يوحي بذلك.

فـ «الإغراء» عنده: (ترغيب المخاطب في شيء يحمد به)[3]، و«التحذير»: (تنبيه المخاطب إلى ما ينبغي له أن يتجنبه، فهو أقل من النهي دخولاً في قبيل الكبح)[4].

2 – لا يوجد هناك ما يدعم هذا التوجه من تراثنا البلاغي، بحيث يكون مستنداً أولياً له.

النقطة الثانية: محاكمة الدعاء:

لا نرى مسوّغاً قوياً لتوسيع مساحة «الدعاء»؛ ليكون موضوعاً قائماً برأسه، لذا نحن ندعو إلى استبعاده للأسباب الآتية:

1 – إن أهم ركيزة معرفية تحقق بنيان النوع الرئيس المشكّل بانضمامه إلى الأنواع الأخرى لموضوع «الإنشاء الطلبي»، تتمثل بالأدوات الأساسية، والصيغ الرئيسة المشكّلة لهيكله المعرفي في حقل «النحو»، بجميع أنواع الإنشاء الطلبي تخضع لهذا السياق؛ لأنه أساس العدول نحو البلاغة.

فانزياح تلك الأدوات أو الصيغ ذات المعاني الحقيقة نحو معانٍ جديدة، هو الذي يسوّغ إدخالها في الحقل البلاغي، وإلا بقيت قارة الحقل النحوي.

ولو دققنا ببنية «الدعاء» المرام إدخالها في موضوعات «الإنشاء الطلبي»، لوجدناها مفتقدة إلى تلك الركيزة الرئيسة، مما يجعل احتمالية قبول ضمّها ضعيفة جداً، وقد أكد الدكتور تمام حسّان – الراغب بضمها – ذلك الافتقاد بقوله: (وليس للدعاء صيغة محددة فقد يستعمل فيه الماضي نحو: بارك الله فيك، والمضارع نحو: يحفظك الله، والأمر نحو: اللهم اغفر لنا، والجملة الاسمية نحو: والله المسؤول أن يبارك لك وقولك: لك الأجر إن شاء الله، ويستعمل فيه الرجاء أيضاً نحو: لعل الله يجزيك عنا خيراً، والمصدر المنصوب نحو: هنيئاً لك...)[5].

2 – أن «الدعاء» هو معنى بلاغي متفرع عن انزياح البنية النحوية ذات المعنى الحقيقي في موضوعين من موضوعات الإنشاء الطلبي، هما: الأمر والنهي[6].

وقد ذكر الأستاذ الأزهر الزناد والدكتور تمام حسّان إلى تولده عن الأمر ولم يشيرا إلي تولّده عن النهي، إذ ذكر الأول أن الدعاء يأتي (من صيغة الأمر [كقوله تعالى] ربّ اشرح لي صدري ويسر لي أمري)[7]، وكذا الحال بالثاني[8].

ويعد هذا الأمر نقصاً في إتمام مفردات هذا النوع الجديد الذي يرغبان بإلحاقه بالإنشاء الطلبي.

يضاف إلى ذلك أن عزل المعاني البلاغية لأن تكون موضوعات رئيسة

قائمة برأسها، يفتح الباب أمام عزل معانٍ أخرى، فضلاً عن أن ذلك العزل لا يستند إلى مستند قوي أو منطقي ليكون شرعياً.

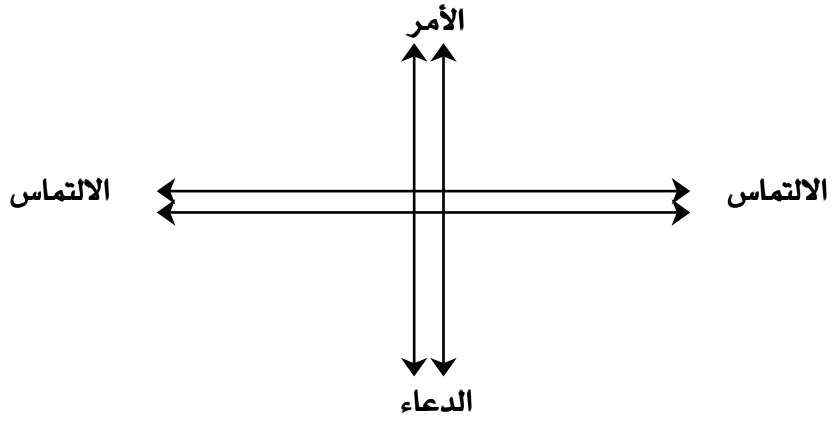
وحتى لو سلمنا جدلاً بأن هذا الموضوع يصلح للعزل، فما المعاني البلاغية الأخرى التي تنزاح عن بنيته، فكونه معنى حقيقياً لا يبيح لنا إدخاله في حقل البلاغة؛ لأن المعنى الحقيقي هو القاعدة النحوية التي تكون مرتكزاً لولادة المعاني البلاغية، فإذا ما عجزنا عن توليد المعنى البلاغي المنزاح، بقي الموضوع نحوياً ولا شأن للبلاغة به.

3 – أن «الدعاء» هو المستوى الأخير من مستويات طلب تحقق «الأمر»، فالأمر له ثلاثة أوجه، واحد منها حقيقي واثنان بلاغيان، ويحددها طرفا الأمر.

فإذا كان طلب فعل الشيء موجهاً من مرتبة عليا إلى من هو في مرتبة دنيا، فهو «الأمر» الممثل لوجه الحقيقي.

ولو تحدد مرتبة الطالب بذلك الأمر مساوية لمرتبة المطلوب منه القيام بذلك الأمر، فهو «الالتماس» وهو الوجه البلاغي الأول، والثاني من وجوه الأمر بنحو عام.

أما إذا كان موجهاً من الأدنى إلى الأعلى، فهو «الدعاء» وهو الوجه البلاغي الثاني، والأخير من وجوه الأمر الثلاثة.



فإذا ساغ لنا أن نعزل الوجه الأخير من وجوه «الأمر»، فلِمَ لا نعزل الوجه الثاني، وقد ألمح إلى ذلك الأستاذ الأزهر الزناد حينما أضاف لفظة «الالتماس» إلى نوع «العرض» – الذي رغب في إضافته إلى موضوعات الإنشاء الطلبي –، وهي محاولة لا تعوّض عن هذا التجاوز؛ لأنها إضافة غير وظيفية، فحديثه في ذلك الموضوع كان مخصصاً لموضوع «العرض» فقط، ولا صلة له بـ «الالتماس» المكوّن للوجه الثاني لوجوه «الأمر» البلاغية.

النقطة الثالثة: إضافة الشرط:

يأتي التمني على سبيل (التعبير عن عاطفة المتكلم [الذي] يحتل مركز الثقل، وإن اقترن بطلب يدرك مقدمة نفسه صعوبته أو استحالة تنفيذه)[9]، لذا فـ (التمني نوع من الطلب والفرق بينه وبين الطلب: أن الطلب يتعلق باللسان والتمني شيء يهجس في القلب يقدره المتمني)[10].

ولعل هذا المستوى من الانفعال النفسي المتحقق في نفسية المتكلم، وتواؤمه مع نسقية التمني في لسان العرب، هو الذي دعا الأدوات النحوية الأخرى التي وضعت لتأدية وظيفة معنوية معينة لتنزاح من قاعدتها القارة إلى فضاء دلالي جديد قوامه «التمني».

ولعل أقرب الأدوات النحوية التي تتواءم مع هذا البعد الاستحالي في تحقق الطلب المرام نيله، هي أدوات الشرط التي تنداح معانيها نحو الامتناع.

فقد أكد النحاة أن الأداة «لو» تنتمي إلى قائمة أدوات الشرط غير الجازمة، وتؤدي وظيفة معنوية قوامها: امتناع الامتناع[11].

ويتساوق الامتناع الموجود في صميم دلالتها النحوية، مع المنعة الموجودة في بنية التمني، لذا تؤدي «لو» معنى التمني إن كان المتمني عزيزاً لا يمكن تحققه، أو لكونه بعيد المنال.

(ولكي تؤدي «لو» هذه المهمة الإنتاجية الطارئة، فلابد من تحقق بعض المواصفات السطحية، حيث ينتصب الفعل «تحدث»، وهذه العلامية الإعرابية

ترتد إلى المستوى العميق الذي تضمر فيه «أن» محدثة هذا الانتصاب، ومن ثم يأتي التحول لإنتاج التمنى على النحو التالي:

(أ) إن وقع منك إتيان، فإنه يقع مني تحديث.

(ب) أتمنى أن يقع إتيان فتحديث.

(ج) ليتك تأتيني فتحدثني.

(د) لو تأتيني فتحدثني.

فالتركيب الأول يقدم «أصل المعنى» رابطاً بين الشرط والجواب اقتضاء لهذا الأصل، ثم ينزلق التركيب من الشرطية إلى منطقة التمني في «ب»، حيث يأتي الفعل «يقع» في سياق «أن» منصوباً ليشكل مصدراً تقديرياً هو «الوقوع» معلقاً بما بعد الفاء «فتحديث»، فالتركيب يأخذ نسق الشرط على مستوى السطح، وإن دخل منطقة التمني بتأثير الفعل الذي يتصدره. وفي «ج» تحضر «ليت» كأداة تحولية لفعل التمني، ونصب «تحدث» بأن مضمرة في العمق، بعد الفاء الممهدة لجواب التمني.

ثم في التركيب الأخير يحدث إحلال وإبدال – على مستوى السطح – حيث تحضر «لو» المفرغة من «أصل المعنى» لتؤدي مهمة «ليت»، وأداؤها لهذه المهمة يعتمد على أن دلالتها الأصلية صالحة للتعامل مع «الممنوع والمحال»، ليكون إنتاجها النهائي هو: «لو حصل ما يتمنى وهو الإتيان فالتحديث، ليسرنا ذلك» وهو ما يعني أن «لو» قد استحضرت – في العمق – وظيفتها الإنتاجية الأصلية أثناء ممارستها الطارئة في إنتاج التمني، وتلك هي الإضافة التي تغيب عند استخدام «ليت»)[12].

وتحقق الأداتان «لولا» و«لوما» الشرطيتان هذا البعد الوظيفي، لكونهما يشتركان مع الأداة «لو» بعدة سمات، منها:

1 – كل هذه الأدوات تنتمي إلى خانة «الحروف».

2 – كلها تنتمي إلى أسلوب الشرط غير الجازم.

3 – كلها تنتمي إلى ما وسمه الدكتور تمام حسان بـ «الشرط الامتناعي»[13]، نعم هناك بعض الفروق بين امتناعية «لو» وامتناعية «لولا» و«لوما»، فالأولى – كما ذكرنا – تأتي: امتناع لامتناع، في حين تأتيان «لولا» و«لوما» لتأدية وظيفة: الامتناع لوجود، وقد أكد هذا الأمر صاحب الكافية الشافية:

على امتنـــاع لوجـــود دلتـــا «لولا» و«لوما» حيث باسم خُصّتا[14]

لكنها تؤدي في نهاية المطاف وظيفة معنوية واحدة، إن تساوقت أنساق تركيبها مع ذكرنا من تحوّل «لو» إلى تأدية معنى «التمني».

يضاف إلى ذلك أن هاتين الأداتين «لولا» و«لوما» تؤديان وظيفة معنوية أخرى غير الشرط، إذ تنزاح ركائزهما المعنوية من قرارة الشرط إلى «العرض والتحضيض»، إن جاءا في سياق معين.

وقد أشار النحاة إلى ذلك التحول الوظيفي، ومن بين هؤلاء صاحب الكافية الشافية، إذ قال بعد أن ذكرهما:

وبهما التحضيض مز و«هلا» «ألا» كذا وأولهن الفعلا[15]

وقد شرح ابن مالك هذا القول، بأن هذين الحرفين (يدلان على التحضيض فيختصان بالأفعال كقوله تعالى: ﴿وقالوا لولا أُنزل عليه ملك﴾ [الأنعام: 8]، وقوله: «لو ما تأتينا بالملائكة» [الحجر: 7][16].

وعلل ابن يعيش ذلك التحول بتركيبة الأداتين، فـ (اعلم أن هذه الحروف مركبة تدل مفرداتها على معنى وبالضم والتركيب تدل على معنى آخر لم يكن لها قبل التركيب وهو التحضيض، والتحضيض: الحث على فعل الشيء، يقال: حضضته على فعله، إذا حثثته عليه، والاسم الحضيضي، فـ «لولا» في معناها التي للتحضيض مركبة من «لو» و«لا»، فلو معناها: امتناع الشيء لامتناع غيره، ومعنى «لا» النفي، والتحضيض ليس واحداً منهما، وكذلك «لوما» مركبة من «لو» و«ما»، و«هلا» مركبة من «هل» و«لا»، و«ألا» في

معناها مركبة من «أن» و«لا» ومعناها كلها التحضيض والحث، وإذا وليهن المستقبل كن تحضيضاً، وإذا وليهن الماضي كن لوماً وتوبيخاً فيما تركه المخاطب، أو يقدر فيه الترك، نحو قول القائل: أكرمت زيداً، فتقول: هلا خالداً، كأنك تصرفه إلى إكرام خالد، وتحثه عليه، أو تلومه على ترك إكرامه...)[17].

وتأسيساً على ما مر ذكره يكون هذا الموضوع ملحقاً بأنواع الإنشاء الطلبي، وممنهجاً وفقاً لمنهجية موضوعاته على النحو الآتي:

❖ الشرط الامتناعي:

يدل على امتناع حصول الطلب إما لامتناع أو لوجود.

وأدواته الرئيسة هي:

- لو.
- لولا.
- لوما.

أما المعاني البلاغية التي تؤديها فهي:

1 - التمني.

2 - التحضيض.

الهوامش والمصادر

1) التمني: المنهج واستلاب الموضوعات الأخرى، دراسة مقدمة للنشر في مجلة «جذور التراث».

2) ينظر: مفتاح العلوم: 147، وشروح التلخيص: 238/2: دار البيان العربي – دار الهادي/ بيروت/ ط 4/ 1992م، وأساليب بلاغية: 126، وعلوم البلاغة: 60، وغيرها.

3) الخلاصة النحوية: 141.

4) م.ن.

5) م.ن: 144.

6) أشار الدكتور تمام حسّان إلى أنه يتفرع عن الترجي أيضاً ومنابع لسانية أخرى ذكرناها في النص المنقول عنه في المتن.

7) دروس في البلاغة العربية: 132.

8) الخلاصة النحوية: 144.

9) علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة: د. صلاح فضل: 55.

10) شرح المفصل: ابن يعيش: 11/9.

11) ينظر: قواعد اللغة العربية والتطبيق عليها: د. أحمد شلبي: 238-239.

12) البلاغة العربية: قراءة أخرى: 282-283.

13) ينظر: الخلاصة النحوية: 134 وينظر المخطط الموجود في: 136.

14) شرح الكافية الشافية: ابن مالك: تحقيق: علي محمد معوض وعادل أحمد عبدالموجود: 182/2: دار الكتب العلمية/ بيروت/ ط 1/ 2000م.

15) شرح الكافية الشافية: 183.

16) شرح الكافية الشافية: 184.

17) شرح المفصل: ابن يعيش: 144/8: عالم الكتب/ بيروت – مكتبة المتنبي/ القاهرة.

❖ ❖ ❖

هذا بحث يقارن بين مشروعين في كشف الكمون، والاختفاء، والإضمار، والتخفي، والتحجب، والستر، والتقنع، والتخبئة، إلخ. أحدها يلاحق *النسقية* العربية، والآخر *الشكلية - اللفظية* العربية. ينعي الأول علينا بغضب غفلتنا عن ذلك الثابت الثاوي في طيّات شعرنا العربي عبر تاريخه، وينعى الثاني علينا بحسرة تخلينا عن الروح وانهماكنا في المادة. الأول يهمّه كشف اختباء الأنساق عبر ظاهرها اللفظي. والثاني كشف غياب التجربة الروحية عبر الشكلية - اللفظية. وكلاهما يتوجه من السطح إلى العمق، من الظاهر اللفظي إلى الباطن الدلالي. لكن كلام الأول كلام معملي، تقرقع فيه الأدوات، وترن المصطلحات، أما الثاني فكلامه نفثه مصدور.

يستند المشروع الأول إلى خبرة النقاد عبر الاعتماد على أطروحات غربية في *النقد الثقافي* للكشف عن الأنساق المضمرة، وهو يمتص نظريات غربية ويتمثلها ويزيد عليها من أجل تبيئة منهجية يراها أكثر ملاءمة للكشف عن النسقية، ويستند المشروع الثاني إلى خبرة *الشاعر* في الكشف عن القيمة الحقيقية للشعر. عمل الأول في الثقافة/ الفكر، فبحثه يفكك الأنساق الثقافية، وهذا يستبطن تفكيك الشخصية العربية التي تخلقت سماتها داخل الشعر بما أنه يجلي الأنانية والطبقية والاستبداد، وعمل الآخر عمل في النقد والفكر والثقافة أيضاً وهو يعالج البنى الفكرية المستحكمة في ذواتنا، والمترسبة لاشعورياً في لاوعينا. والنسقية هنا هي المسؤولة عن عوائقنا الحضارية، وقل الشيء نفسه بالنسبة لانتشار اللفظية والشكلية في مجمل أنشطتنا الفكرية والثقافية.

الأول سعي للكشف عن أسس القناعات التي جعلت النسقية سائدة، وهو أيضاً توصيف لهذه الأسس منبث في تضاعيف الكتاب برمته. وخلاصة

مرماه تجلية العيوب التي تتغطى بالجمالي. والآخر سعي للكشف عن اللفظية والشكلية اللتين تتخفيان تحت الجمالي. وكلاهما يستدرجان المضمر إلى السطح، ويخترقان حجب الجماليات اللفظية لينفذا إلى ذلك الذي ظل نائماً طيلة قرون يرتع في مخيلاتنا مطمئناً لشغفنا، وسهونا عنه، بجمال الحجب المزدانة بالتطاريز الخلابة.

ربما يضمر عبدالله الغذامي صاحب كتاب «*النقد الثقافي*»[1] – وهو يكتب كتابه، وهو بعد لم يقرأ كتاب فوزي كريم صاحب «ثياب الإمبراطور»[٢] (نفترض ذلك لأن الكتابين صدرا في العام نفسه 2000) – نقداً لكتاب فوزي كريم حين يشترط «مؤلفاً مزدوجاً» (ص 74) يعمل على مستويي النقد والثقافة في آن، ويتحقق فيه الشرط النقدي والشرط الثقافي ليدير الدفة بمنهج منضبط، وما لم يكن ذلك فإن تغيير مجال البحث فقط سيوقع الدراسة في فخ النسقية. ينظر (ص 74). فهل النتائج التي توصل إليها فوزي كريم واقعة في فخ النسقية وهي نفسها نتائج الغذامي؟ ببساطة لأن فوزي لم يعتمد أسساً منهجية ومفهومية غربية في دراسته، أم أن مشروع فوزي كريم يضع على المحك مشروع الغذامي؟ أي ربما يضمر فوزي كريم نقداً ضمنياً للغذامي، وهو بعد لم يقرأ كتاب الغذامي أيضاً: إن فوزي قد يثير سؤالاً جدياً يقدمه إلى مشروع الغذامي يتعلق بجدوى تسلحه بكل تلك العدة النظرية، مصطلحات ومفاهيم واقتراحات وتعديلات، لكي يصل إلى النتائج نفسها؟ وهل أبالغ في القول إن الغذامي وقع في فخ نسقية جديدة قابعة في أعماقنا منذ أن اكتسحنا وأغرانا فكر الآخر الغربي ومنهجه في معالجة مشكلاته فرحنا نسقطها على مشكلاتنا بدعوى تجردها من التاريخ والثقافة والعرق الدين، ليكون مسوغاً إدمجاها في آوضاعنا المختلفة جذرياً عن الأوضاع التي نجم عنها ذلك الفكر والمنهج. وبهذا الصدد، يمارس الغذامي نقلة سريعة من توظيفه مدخرات الحداثة الغربية إلى توظيفه مدخرات ما بعد الحداثة الغربية، نقلة سريعة ربما خشية فوات الأوان؛ وأقول مدخرات لأن ثقافتنا العربية لم تزامن، في منطلقاتها وأفكارها ومناهجها، الثقافة الغربية على

الإطلاق، وهل يمكن ذلك؟ فنحن دائماً تالون، وحينما يشرع الفكر الغربي بتطوير مدخراته نهرع نحن إلى تصريفها في أسواقنا، فمرة تجد بضاعتنا المستوردة رواجاً يسكنه الخوف، ومرة تجد رواجاً يسكنه الإعجاب والدهشة. وتلك مشكلة ساهمنا جميعاً في تعزيزها. ولنجعل هنا فوزي كريم يساعدنا في كشف هذه العقدة. فهو ينظر إلى حداثتنا الشعرية بأسى بالغ كونها تطمح إلى القفز على الواقع الذي تحيا فيه، «إنها ببساطة طليعية عالم ثالثية أو رابعية تتجاوز بالوهم لا زمنها المسكين وحده، بل زمن الغرب الذي يطمع اليوم بسكنى الفضاء. ولا تتجاوز لغتها النائمة في (لسان العرب) بل لغات الغرب التي تعيد تنقيح معاجمها أكثر من مرة في العام الواحد. ولا تتجاوز مدركاتها التي تتناهبها السلطات القامعة والأحزاب القامعة والجماهير القامعة أيضاً، بل مدركات الغرب التي لا تحصيها الفهارس الإلكترونية»[3]. هذه المفارقة التي ألح عليها كثير من منظرينا لم تحل دون ولع الغذامي بما بعد حداثة الغرب لكي يستدرجها، عن سابق تصميم، من تخلفنا وانحطاط واقعنا إلى مشروعه القمين بالإعجاب مع ذلك. ولقد عزز في معجب الزهراني قناعتي بأن مشروع الغذامي لم يكن بحاجة ماسة إلى ذلك الجهد النظري الانتقائي الذي بذله في القسم الأول من كتابه. ولعلي أنوه بالملاحظة التي أبداها الزهراني – وهو الذي تولى على حياء واضح تسويغ بعض المآخذ على الغذامي – فيما يتعلق بالعلاقة بين الجانب التنظيري والجانب التطبيقي من كتاب «*النقد الثقافي*». فهو يرى أن قناعة الغذامي بوجود النسقية، وقناعته بأنها سبب الأزمة الثقافية حدت به إلى اختيار نظرية (النقد الثقافي)، وليس العكس. وبتعبير آخر، فإن النتائج التي توصل إليها الغذامي كانت وليدة تفكيره الخاص وليست وليدة النظرية التي ساقها عنوة إلى مشروعه، حتى كأن مشروعه لا يتحصل على مصداقية ما لم يتم بمرجعية الآخر. ولذلك بدا الجانب التنظيري من مشروع الغذامي «ملحقاً» بكتابه، بل قد يبدو «نابياً»[4]. لقد طفق الغذامي يغرف على هواه من مدخرات النقد الثقافي الغربي

فجاءت «ذاكرة مصطلحه» مصابة بالعطب الجزئي، ومصادره في ذلك تبقى مصادر انتقائية، فهل تغفل بعض المصادر، وتشدد على بعضها الآخر.

لا يدور في خلد الغذامي، غالباً، إلقاء تبعة ثبات الأنساق على الممارسات السياسية. وهو نادراً ما يشير إلى التأثير التبادلي، وربما الإكراه القسري، بين الممارسات الشعرية والممارسات السياسية. إنه يغلب قوة تأثير الأنساق الشعرية المضمرة على سواها، ويصب جام غضبه عليها من دون محاولة صب جام غضبه على الظروف التي ولدت هذه الأنساق، ومعظمها سياسية. حتى ليبدو أن النسقية التي «شعرنت» فعالياتنا الثقافية والاجتماعية والوجودية قد تولدت من الفراغ. وإلحاحه على هذه الموضوعة يفوق كل إلحاح، فالمهمة الجليلة التي أخذها على عاتقه - تعرية الأنساق التي تتحكم في حياتنا - تتغافل عن الشأن السياسي الراهن بما أنه مازال يسعى حثيثاً إلى ترسيخ النسقية نفسها، ومن هنا فإن مطارداته اللاهثة وراء الأنساق الثقافية تتوقف حالما يلوح خطر الملاحقة الشمولية ليكتفي بأمثلة، وربما مثال واحد، لفضح علامات النسقية واستحكامها في نماذجنا السياسية. إن المحاذير السياسية مازالت تلقي بظلالها الثقيلة حتى على كاهل الذي يجندون أنفسهم لكشف شمولي. فلماذا لا نحمل السياسة مشكلة ثبات الأنساق، وللسياسة الدور الأكثر فاعلية في ترسيخ الثابت مادام المتغير يغيرها؟ ويبدو أن الشعراء، في مشروع الغذامي، الحراس الأمناء والساهرون الوحيدون على صيانة هذه الأنساق الثقافية الضاربة جذورها في أعماق نفوسنا وتاريخنا. أما السياسيون فلا دور لهم سوى الغبطة والاستجابة الطربة لما يقوم به الشعراء من تدعيم لأسس أنساقهم الشعرية رفقة الأنساق السياسية التي هي جزء من الأنساق الثقافية العامة. والحق إن العكس صحيح، فالذي يقوم بدور توجيه الطاقات، إبداعية وغير إبداعية، نحو ترسيخ النسقية إنما هم السياسيون بالدرجة الأولى منذ ما سمي بخلفاء بني أمية وبني العباس حتى خلفاء العصر الحديث الذين يسيرون على النسقية نفسها، بل حتى أنهم يتلقبون بالألقاب نفسها أحياناً. وحتى الآن مايزال

الشاعر حين يقف بين يدي السلطان إنما يستجيب لما تمليه إرادة السلطان ورغباته أولاً، رغبات السلطان التي تلازمها رهبة الشاعر، وإلى مطامحه كشاعر ثانياً، مطامح الشاعر التي تلازمها الرغبة[5]. ولو شئنا التعبير عن ذلك بحسب أطروحة فوزي كريم فسنقول: إن الشاعر حين يقف بين يدي السلطان يتغافل عن تجربته الروحية، وعن أفكاره، ومشاعره، ليستجيب إلى أولويات السلطان، وأفكاره، ومشاعره. وهذا الإغفال الباهظ للتجربة الروحية ومحاولة مقاومة انعكاسها على الشعر، عزز النسقية أو ثبات الأنساق. وبالعودة إلى تحليلات الغذامي للعلاقة بين الشاعر والحاكم/ المادح والممدوح، تتراءى لي صورة تضج بالمفارقة: صورة الحاكم المذعور من جبروت الشاعر، الممدوح المروع بسطوة المادح، يقول في وصف الشعراء بضاعتهم المتجنية: «إنه (الشاعر) ليوظف هذا التجني لممارسة التخويف ولتوظيف فعل التخويف لإحداث الرهبة في نفس الممدوح، ومن ثم دفعه للرغبة بهذا المجد الموعود» (ص 186). ولنلاحظ، مرة أخرى، أن الشاعر هو وحده من يحوز قدرة الترغيب والترهيب، ولا أمل للممدوح سوى اختيار الاستجابة المناسبة لهما. ولننصت إلى الغذامي بعد تعليقه على قصيدة لأبي تمام في مدح أحمد بن أبي داود: «هنا يعرض الشاعر بضاعته، وإن كانت بضاعته مغشوشة، ومن ذا يقف في وجه السيد الشاعر أو السيد الشعر، هذا الذي حكمه هو النافذ، مع أنه حكم ظالم» ص 185. وهنا لست أعترض على النص، بل أود أن أبين مجافاته للمنطق السليم. ولا تعليق لي أكثر من دعوة القراء إلى استبدال لفظة الشاعر في النص بلفظة الحاكم ليروا أيهما يثير في دواخلهما مصداقية معينة، أية مصداقية، وآمل أن لا يقال عن القراء إنهم كلهم مخترقون أيضاً من وحش النسقية.

من جانب آخر، يعد الغذامي الإسلام أول «موقف مضاد للشعر» – عبر التنويه بالحديث النبوي «لئن يمتلئ جوف أحدكم...» وآية ﴿والشعراء يتبعهم الغاوون..﴾ – لكنه يتجاهل مشكلة لا مفر منها: إن الشعر الذي أيده الإسلام بشخص النبي كداعم للعقيدة الجديدة كان يتضمن العيوب النسقية نفسها،

تلك التي جعلها الغذامي هدفاً يسعى نحو كشفه. فالشعر في صدر الإسلام، ذلك الذي وقف مع الدعوة، كان حماسياً، هجائياً، مديحياً. أليس الإسلام أول محارب للعيون النسقية بما هي مكونات للشخصية العربية، ألم يبدل الإسلام مكونات هذه الشخصية العربية تبديلاً جذرياً فأنسنها، وأرهف إحساسها بالعالم والإنسان والطبيعة، فلماذا لم يؤنسن الشعر ويلغي نسقيته القديمة ليعبر عن الشخصية التي يصوغها الإسلام صياغة جديدة؟

إن النسق الثقافي في شعر الدعوة الجديدة بقي هو هو نسقاً جاهلياً، حتى إذا تحول ظاهره المجازي من الولاء إلى القبيلة إلى الولاء إلى الإسلام، فنسقه هو هو، وبلاغته هي هي.

وينوه الغذامي بنكوص التأسيس الإسلامي الأصيل للحياة في أعقاب نزوان بني أمية على السلطة، لكنه سرعان ما يصرف النظر عن تحميل هذه «الردة» الكبرى أية مسؤولية ثقافية تتعلق بما ترسخ في أثنائها، وفيما بعد، من سياقات ثقافية اجتماعية سياسية هدمت البناء الحديث لأخلاقيات الإسلام، وبدلاً من ذلك يلح إلحاحاً مريراً على النسق الشعري، وقد بحث هذه المعضلة عبدالعزيز السبيل فوضع المسؤولية الأكبر على ما دعاه «سيسنة» وليس «شعرنة»[6]. كما أنه رأى إلى الغذامي رؤية مكثفة ملؤها المكاشفة، يقول: «يتولى الغذامي، حسب فهمي، الدفاع غير المباشر عن السلطة السياسية عبر التاريخ؛ وذلك بتحميل الشعراء فقط مسؤولية تخلف الأمة»[7]. نعم إن الغذامي مشغول بـ «حكومة البلاغة الفحولية» (ص 154)، ولا يعنيه أمر حكومة المؤسسة السياسية إلا بمقدار تأثير الحكومة الأولى فيها، ذلك التأثير الذي ضخمه إلى حد قلب الحقائق. وكتابه يعج بمثل هذه الإكراهات التي تحمل «حكومة البلاغة الفحولية» مسؤولية صنع الطاغية، فالمتنبي لديه صانع طاغية، لأن خطابه الشعري خطاب تهديدي: «وعداوة الشعراء بئس المقتنى»، ولأنه ساحق للآخر، ومؤكد للذات، «أوليس هذا هو ما *ينتج الطاغية ويصنعه*» (ص 168)، والنسق «يؤسس لنشوء الطاغية ويزرع الأرضية الملائمة لهذا النشوء» (ص 175). كما أن «حكومة البلاغة الفحولية»

ألقت بظلالها الثقيلة على «مجمل السلوكيات والتعاملات الاجتماعية وحتى الفكرية، وهذا كله من *جناية النسق الشعري* مذ هيمن هذا النسق وصبغ أنساقنا الثقافية كلها بصبغته ذات الظاهر الفني الجمالي المحايد، ومن وراء ذلك يتغلغل النسق غير مراقب ولا مكشوف للنقد أو الاحتراز» (ص 165). ويفلت من الغذامي، في بعض الأحيان، ما يفيد عكس أطروحته، عكس إلحاحه على إلقاء تبعة تشعرن المؤسسة السياسية على الشاعر. فالشاعر جعل وظيفة الشعر ذات بعد سلبي فصنع، في نهاية المطاف، من طريدته (الملك) طاغية (ينظر ص 156 و168)، لكن الغذامي يجعل الشاعر، في بعض الأحيان (وكلمة بعض تفيد الواحد)، طريدة تقع في شراك الطاغية، وشاهده على ذلك وقوع «المتنبي في حبائل سيف الدولة الذي كان يدبر الحيل على المتنبي كي يجعله لا يتوانى في سكب المزيد من المدائح» (ص 157)، وبعد ذلك لا نستطيع أن نعرف ما إذا كان المتنبي هو المغفل الذي وقع في شرح اللعبة السياسية، أم أن سيف الدولة هو الغر الذي جعلت منه قصائد المتنبي مرسخاً للعادات والأنساق؟ وربما يكون سبب هذا التناقض تواتر الأحكام في أماكن متباعدة من البحث، وربما التصميم المسبق، فالغذامي كثيراً ما يطلق أحكاماً ويرجئ التفصيل فيما لما سيأتي من الكتاب[8].

وفضلاً عن ذلك، يجاري الغذامي تقييم القدماء للشعراء ليبني أدلته في النسقية عليها. وعلى سبيل المثال، عد القدماء الشاعر ذا الرمة ربع شاعر؛ لأنه عجز في نظرهم عن المديح والهجاء والفخر. والغذامي يستثنيه من جوقة المداحين. فإذا كان الغذامي يستشهد (ص 183) بقول أبي تمام:

باشرت أسباب الغنى بمدائح ضربت بأبواب الملوك طبولا

فما باله بقول ذي الرمة:

وما كان مالي من تراث ورثته ولا دية كانت ولا كسب مأثم
ولكن عطاء الله من كل رحلة إلى كل محجوب السرادق خضوم

أثمة فرق بين (الملوك) و(محجوبي السرادق)؟ لو التقط الغذامي هذين

البيتين لعزز بهما كشفه النسقية المضمرة ليكون ذو الرمة، مناهضاً للنسق ونسقياً في آن. إن الغذامي، في مثل هذه الحالات، لا يعتد بالتنوع الزاخر لمواقف الشعراء، ولا بتنوع الشاعر الواحد في حقب حياته. وهو لا يحترز، في الأقل، من الأشعار والشعراء الذين كانوا مناهضين للنسقية بمعنى من المعاني. وهنا، في مادة بحثه الأثيرة هذه، يمارس الانتقاء الدقيق لما يدعم أطروحته. وعلى العكس، فلو نظرنا إلى أطروحة فوزي كريم نراه يميز بين مذهبين في الشعر: شعر المذهب الشامي وشعر المذهب البغدادي (ينظر المقالة الثانية من كتابه). الأول كان شعر مواضعة مستحكمة، وشعر أغراض، ولغة رصينة: «إن الجد الذي التزمه شاعر المذهب الشامي لم يكن (جد) الحياة، بل جد (العرف الشعري) الذي تتسم لغته بالرصانة. وجد الأغراض الشعرية المؤسسة والقائمة في محراب (صناعة الشعر)، خارج جسده وروحه. فهو يكتب في (غرض) الحب حتى لو لم يكن عاشقاً، وفي (غرض) الفخر بالعرب حتى لو لم يكن عربياً، وفي (غرض) الفخر بشجاعته حتى لو جباناً» (ص 93). ويقول عن الآخر: «المذهب البغدادي وريث شعراء التبسط والطبيعة والخبرة الروحية مازال، كما كان، يجري ولكن على هامش المذهب الشامي وريث شعراء الكد والتعمل والأغراض. يجري في شعرنا الحديث، كما كان يجري في الشعر القديم، منتصراً للحياة التي تتوهج في مختبر التجربة الروحية» (ص 94، 95). ومع أن احترازات فوزي كريم تبقى هامشية رجاء ترسيخ فرضيته في أن السائد (المذهب الشامي) طغى على الهامشي (المذهب البغدادي)، لكن تنويهه يعكس محاولة في الرصد الأمين لمجمل الشعر الذي وجده في طريقه وهو يمسح خارطة ثقافتنا باحثاً عن مكامن وجود الروح وغيابها. وبهذا الصدد، تجدر الإشارة إلى الغذامي لا يغفل تماماً التنويه ببعض الشعراء من مناهضي الأنساق (ينظر: ص 177)، لكنه لا يشير إليهم إلا حين ينبهه على ذلك غرنباوم في كتابه «دراسات في الأدب العربي» حيث استثنى بشاراً وأبا نواس والسيد الحميري وأبا العتاهية.

وعلاوة على ذلك، يبالغ الغذامي ويزيد الفحل فحولة، والذات شعرنة،

والأنساق نسقية عبر تحليلاته، والتسويغ معروف طبعاً، فهو حريص الحرص كله على حبك سلة واحدة يلقي فيها جميع مصائبنا الثقافية، وبدلاً من توزيع المسؤوليات، ثقافية وغير ثقافية، كل بحسب مقدار مساهمته، نجد لديه القدرة على ترويع إحداها لا ليتعظ الباقي، بل ليرضى هذا الباقي، لاسيما مساهمة المؤسسة السياسية. ومع ذلك، فإن هذا لا يدفعني إلى القول إنه «يتولى الدفاع عن السلطة السياسية عبر التاريخ»، فهو أيضاً ابن النسقية التي راح يطلب كشفها، ومن صميم قرفه منها ظل يحنو حنواً غير واع على السياسة، كحنو الشعوب غير الواعي أيضاً على طغاتها. وهنا يكمن الترسب الخفي للنسقية في الذات، أية ذات كانت.

لا شك في أن أنسنة الإنسان والحياة، ومن ثم النصوص الشعرية لا يتم في البلاطات أو القصور، فهي تتحقق في الغرف الخاصة المؤثثة بأرواح الشعراء ومشاعرهم. لكن السياسيين يحرصون على اقتحام هذه الغرف الخاصة بحرسهم الخاص ليعيدوا تأثيثها من جديد بحسب متطلباتهم الخاصة أيضاً. ومن هنا كانت ثمة انقطاعات لذلك الخيط الواهي الذي حاول شعراء مناهضة النسقية (شعراء التجربة الروحية) أن يمتنوا نسيجه فكان الاضطهاد الذي تعرض له أبو نواس وبشار بن برد والمعري والتوحيدي. وكانت الحظوة لأبي تمام.

وبعد كل هذا، ألا يحق لنا التساؤل: لماذا يكون الشعر هو الذي أضمر العيوب في النسق الثقافي، ولا يكون النسق الثقافي هو الذي أضمر عيوبه في الشعر؟ بمعنى آخر: لماذا لا يكون الشعر ضحية النسق الثقافي وفريسته؟

أما فيما يتعلق بالموقف من الحداثة الشعرية العربية فكلا المشروعين يعري ما ترسخ في أنفسنا من أنفسنا من أشعار وشعراء ليظهر أنها إنما تنطوي على عيوب متخفية. وكلاهما يتخذ من المتنبي وأبي تمام وأدونيس أمثلة على فرضيتهما. فالغذامي يهاجم المتنبي وأدونيس ونزار (ص 93)، وكذلك الحال مع فوزي كريم في العديد من صفحات كتابه. والغذامي يصف حداثة أدونيس بأنها رجعية، ويصف فوزي حداثة أدونيس بأنها ارتدادية

(ص 231). ويرى الغذامي أن «حداثية أبي تمام حداثة شكلية، كما أن اتخاذها نموذجاً للحداثة العربية يكشف عن مقدار العمى الثقافي الذي تعاني منه هذه الحداثة» (ص 182)، أما فوزي كريم فمشغول أيضاً «بالكشف عن جذور الظاهرة (الشكلية) وظاهرة (الصنعة) التي تلبس أكثر من قناع طوال حياة الشعر العربي حتى اليوم. ولعل آخر أقنعتها السياق الشعري السائد الذي تبنى مفاهيم الحداثة المضطربة. بمعنى آخر أجدني معنياً بالكشف عن الجذور التي أعطت لهذه (الهوة) كل هذا العمق بين (النص الشعري) الذي يكتب و(تجربة الشاعر) الحية في داخله، بين (صناعة الفن) و(الحياة)» (ص 72). والهوة التي يتحدث عنها فوزي كريم هي انفصال الشاعر عن نصه، ونصه عن الحياة، وانصياعه للتقاليد المتجذرة في اللغة الشعرية، والغذامي يشير إلى مثل هذه الحقيقة، هذه الهوة، ويعدها «علامة على الانفصام ما بين اللغة كتعبير حي واللغة كتعبير صناعي وكمجاز شكلاني. فهل حداثتنا كانت مجازاً شكلانياً فحسب...» (ص 182). وكلاهما - الغذامي وفوزي كريم - يتشاطران الرأي في أن ما يكتب من شعر إنما لا يصدر عن تجربة الذات الفردية بتعبير فوزي، بل يصدر عن مضمر نسقي بتعبير الغذامي، وكلاهما ينعيان على شعرنا العربي عبر التاريخ ذلك التمسك بالنسقية أو الصنعة، التمسك بكل هذه العيوب، حسب الغذامي، والعورة حسب فوزي. وفوزي الشاعر يعنيه من هذه «العورة في الموروث الشعري العربي المادة التي غذت بها شعرنا الحديث، ونقدنا الحديث، وفكرنا الحديث بصورة عامة. وهذا يعني أنني (يقول فوزي) مازلت أقرأ المتنبي، كشاعر كبير، ولكن لأتفحصه من جديد في إعادة نظر جذرية، من أجل أن أكتشف مصدر هذا الشحوب في التطلعات الروحية والفكرية والميتافيزيقية التي يتشرب قصائدي، أنا الشاعر العربي، وهذا القصور عن المهمات الكبرى التي عرفها شعر الحضارات الأخرى القديمة والحديثة» (ص 73). وكلاهما أيضاً يشير إلى محاولة العلامة على الوردي في كتابه *أسطورة الأدب الرفيع*، تلك المحاولة التي سعت إلى التنبيه على معظم شعرنا العربي إنما شعر لا يلبي حاجات الإنسان

الحضارية إجمالاً، ويبدو أن هذه المحاولة سبقت زمنها فطاشت رماحها. وكلاهما يعالج مصطلح الأدب، يقول الغذامي: «هنا نقول إن مصطلح أدبي وأدبية لابد أن يتحررا من قيد التصور الرسمي المؤسساتي، بحيث يعاد النظر في أسئلة الجمالي وشروطه وأنواع الخطابات التي تمثله» (ص 59)، أما فوزي فيقول: «تستخدم كلمة (أدبي literary) في النقد، أحياناً، صفة سالبة للنص الشعري الذي يعتمد الصنعة، ويخلو من أية تجربة روحية حقيقية» (ص 5). ويرى الغذامي إلى أدونيس كفحل، طاغية، رجل أوحد منفرد (ص 86)، [وترد عند الغذامي لفظة الإمبراطور في كتاب *تأنيث القصيدة* (ص 94)] . ويرى فوزي إلى أدونيس ....، إمبراطوراً (ص 256).

يتحدث الغذامي عن الفعل النسقي المضمر في مجالات فنية عديدة ليس الشعر إلا واحداً منها، «وقد يكون في الأغاني أو في الأزياء أو الحكايات والأمثال مثلما هو في الأشعار والإشاعات والنكت. كل هذه وسائل وحيل بلاغية/ جمالية تعتمد المجاز والتورية وينطوي تحتها نسق ثقافي ثاو في المضمر ونحن نستقبله *لتوافقه السري وتواطئه مع نسق قديم منغرس فينا، وهو ليس شيئاً طارئاً وإنما هو جرثومة قديمة تنشط إذا ما وجدت الطقس الملائم*» (ص 80). أما فوزي فيرى بصدد مناقشته حداثة أدونيس: «ولذلك، يبدو أدونيس، داخل حداثتنا الشعرية، أكثر تأثيراً على محيطه وعلى الأجيال المتلاحقة. *لأن الاستجابة إليه إنما هي استجابة لحنين دفين للشكل اللفظي المصوت الذي جرى عليه الشعر العربي. حتى لو بدت هذه الاستجابة حداثية تنكر على الشعر القديم، وحتى الحديث، تقليديته وشكليته* . إذ إن هذا الوهم انسحب على الوعي النقدي وعلى الذوق العام وأفرغ كل مفرداته ومصطلحاته من دلالتها الدقيقة» (ص 148).

ومن جهة أخرى، تتجلى فضيلة فوزي كريم في أنه لم يجد من الضروري إعلان موت النقد الأدبي كما فعل الغذامي في مقدمته (ينظر: ص 8)، فالغذامي لا يكتفي بالعدة النظرية التي تدجج بها لكي يرتاد غابة الأنساق، بل إنه قبل أن يرتاد الغابة، عمد ببرود شديد إلى الدعوة إلى قتل

النقد الأدبي، وطريف تساؤل عبدالعزيز السبيل: «ها نحن أمام فحولة هنا»[9]. يبدو النقد الأدبي لدى الغذامي المتهم الوحيد بالتواطؤ على تغطية النسقية، وكأن النقد الأدبي لابد من أن يكون بدءاً نقداً ثقافياً يتوجه إلى العمق القبيح ويترك السطح الجميل. إن الغذامي حين يهاجم النقد الأدبي ومقولاته المنهمكة بالجماليات إنما يهاجمه بعد أن اكتشف أن هناك حين يهاجم النقد الأدبي ومقولاته المنهمكة بالجماليات إنما يهاجمه بعد أن اكتشف أن هناك نقداً ثقافياً، وهو لا يريد أن يقنع بتحول نقده من أدبي إلى ثقافي، وتحوله من ناقد أدبي إلى ناقد ثقافي، بل يندفع اندفاعة فحولية ليطالب النقد الأدبي العربي بوجوب تحوله الآن وآنذاك، في عصور نقدنا القديم، إلى نقد ثقافي.

وزيادة على ذلك، هو يرى أن مشروعه «بديل نظري وإجرائي عن النقد الأدبي» (ص 69 و(176)، ولا أريد التعليق على هذا الوصف إلا بمقدار ما يذكرني بعنوانات فرعية براقة لبعض الكتب العربية الحديثة التي مافتئت تبدأ بـ «تحويل بديل...»، وكأن ليس ثمة إمكانية للتوازي، لابد من البديل، والنسف، والاستئصال، الغذامي الذي حرص على طول كتابه وعرضه على احترام الآخر والاستماتة في الدفاع عنه، لم يفكر في النقد الأدبي كآخر، وفي نقاد الأدب كآخرين. ونعود لنقول إن فضيلة فوزي هي أنه لم يدع مثل هذه الدعوات، ولم يضع عبارة: «نحو بديل...»، ولم يعلن موت حقل معرفي أو أحد. إنه من داخل دائرة النقد تجاوز النسقية، بلا عدة غربية، ولا نظرية حداثية، ولا ما بعد حداثية. أخيراً، يكتفي الغذامي بكشف النسقية، كشف العيون والأمراض من دون أن يقترح لها علاجاً، ربما لأن عدة النقد الثقافي لم تسعفه في ذلك، أما فوزي كريم فيشخص العيوب والأمراض ويقترح العلاج الذي يتلخص بالعودة إلى التجربة الروحية، إلى ذات الإنسان، تلك الذات التي إن جرى الاستناد إليها في الإبداع الأدبي فلن تكون ثمة أنساق مضمرة من وجهة نظر فوزي كريم، ولن تكون ثمة نقود تحوم حول الجماليات وتتغافل أو تسهو عن القبحيات.

وعلى الرغم من كل ذلك، يبقى كتابا الغذامي وفوزي كريم من أشد الكتب التي نحتاج إليها في الوقت الحاضر، فبراعة مؤلفيهما، وقدرتهما الفذة على التعمق في رؤية معضلات ثقافتنا العربية في صلاتها بمرجعياتها القديمة والحديثة تمثلان مطلباً أساسياً لما نشهده في الوقت الراهن من تغير في طبيعة النظر إلى القديم والجديد وكيفية التعامل معهما.

الهوامش

1) عبدالله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2000.

2) فوزي كريم، ثياب الإمبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، دار المدى، دمشق، 2000.

3) المصدر نفسه، ص 355، 356.

4) معجب الزهراني، النقد الثقافي: نظرية جديدة أم منهج متجدد، في: مجلة علامات في النقد، عدد آذار 2001، المجلد العاشر، الجزء 39، ص 370 وما بعدها.

5) يعزو الغذامي كلاً من الرغبة والرهبة إلى الشاعر فقط في مشهد وقوفه بين يدي ممدوحه، فهو يرى الشاعر: «كفحل مفرد وكذات تمتلك سحر اللغة وقوة الترغيب والترهيب مع التربص بالآخر بوصفه خصماً لابد من تصفيته،....» ص 191، 192. وهو يعزز هذا الترغيب والترهيب الأحادي الجانب في تحليله لقصيدة المتنبي (واحر قلباه) حين يصور المتنبي مرغباً ومهدداً لسيف الدولة، لاحظوا لسيف الدولة الحمداني الذي بلغت به درجة خوفه من المتنبي أن ضربه بالدواة فشج رأسه.

6) ينظر: عبدالعزيز السبيل، الشعرنة بين السياسة والشعر، مقالة في: مجلة علامات في النقد، عدد آذار 2001، المجلد العاشر الجزء 39، ص 382 وما بعدها.

7) المصدر نفسه، ص 384 وما بعدها.

8) يمارس الغذامي طريقة إرجاء الكلام كثيراً، وكتابه فيه من الوعود التي يعد بتحقيقها لاحقاً الشيء الكثير فهو يسارع إلى إصدار أحكام ويعد ببحثها فيما بعد تفصيلاً، وإذا كانت هذه الوعود صادقة، وإذا كانت بنية الكتاب التنظيمية تقتضي أحياناً مثل هذا الإرجاء ليكون كل شيء في موقعه، فإن هذا الأمر يؤثر، مع ذلك، سلباً على متابعة القارئ. إذ يتقطع التسلسل الفكري للأطروحات والأحكام. (ينظر، على سبيل المثال، إرجاءات الكلام في الصفحات: 156، 162، 168، 174، 175 وغيرها.

9) عبدالعزيز السبيل، الشعرنة بين السياسة والشعر، ص 389.

1) المنشأ الألسني للنقد السيميائي:

لقد جاءت أطروحات دى سوسير
بفضائها الألسني، فمزقت الستائر
والحواجز، ورفعت الحجب بين العلوم
سواء في علم النفس أو في مفهوم
«النظام» «والعلامة» «والإبلاغ» أضحت

هذه العلوم تستعير المنهج الالسني، وبلا تردد تأثر الأدب الحديث في بناء القصة الحديثة بتقنياتها السردية باللسانيات، ومن الناحية النقدية ألفينا تأثر النقاد الغربيين بأطروحات سوسير بدءاً بالشكلانيين الروس مروراً بالسيميائيين وصولاً إلى أحدث المحطات النقدية المعاصرة، وهو الأمر الذي أوجب على الناقد الأدبي أن يتزود بثقافة لسانية متجددة، وتبعاً لذلك فإن كل من اللساني والناقد الأدبي مطالبان اليوم بإحكام الصلة بينهما لفك مغالق النص.

ومما لا شك فيه أن المنهج النقدي يتقدم في خارطة الجمال فيتيح إمكان ظهور هذه الصلة بل يسعى جاهداً إلى إبراز مجموع القيم التى تزخر بها ولادة النص، وهذا هو السر الخفي للجمال الذي يجلس خلف «جبال البيرنيه». والسيميائية هي علم تمت ولادته الحقيقية بعد مخاض تراثي عسير على يد العالم اللغوي السويسري «فرديناند دي سوسير» من خلال تدريسه في مجال اللسانيات أو البحث اللغوي أولاً، فمن هذا الحقل الألسني نشأت السيميائية. بيد أن ميدان السيميائية تنوعت فيه أقنية البحث حتي كادت تشمل كل ميدان قابل للتحليل: فالاقتصاد السياسي وجد فيها المعين المتوفر ليطبق عليه بين البنية والدلالة، واللغوي كذلك، وعلم الاجتماع، وعلم النفس.... إلخ.

ومهما يكن من أمر فلا أحد ينكر أثر المد الألسني في الاتجاهات

النقدية المعاصرة سواء كانت بنيوية أو سيميائية أو أسلوبية أو تفكيكية. والذي يعنينا هنا هو الأثر الألسني في الدائرة السيميائية المعاصرة فترى إلى أي مدي كانت السيميائية وريثة شرعية للحقل الألسني؟

النقد السيميائي كنشاط فكري خاص، يسعى دوماً الى تعزيز أرضيته تعزيزاً ألسنياً، وذلك بهدف إنتاج معرفة جمالية عن طريق تخصيصها بموضوعها الذي هو نصوص أدبية، بيد أن هذا التخصيص يبقى متحجماً ومتقزماً إن لم يتخذ من الدرس الألسني دعامة له، ويتمظهر ذلك نظرياً وعملياً في تأثر الدرس السيميائى بالنظرية اللغوية السوسيرية، حيث أضحى حديث دى سوسير عن ثنائية (الدال والمدلول) والعلاقة بينهما، وكذا خطية الدال والآنية (الوصفية) ومهمة اللساني في اعتماده على مبدأ الثنائية للظاهرة اللغوية (لغة/ كلام)، (اختيار/ تأليف)، (داخل/ خارج)، (صوت/ معنى)، (واقع/ خيال)، (حضور/ غياب) وكذا المحادثة .كل هذه المسائل كانت بمثابة المقدمات النظرية التي استثمرتها المناهج النصانية في رحلتها وترحالها الى العوالم الداخلية للنص الأدبي. و السيميائية تأتي في طليعة المناهج النقدية المستثمرة، ويتجلى ذلك في تركيزها على القطب الداخلي للنص فلا ريب إذن من إضفاء صفة الألسنية على هذا النقد.

نود التأكيد هنا على أن السيميائية باتجاهاتها المختلفة هي أطروحة سوسيرية و يتمظهر ذلك في اتكائها على الثنائيات الألسنية لاسيما ثنائية «الداخل و الخارج» وهي الثنائية التي انبنى عليها منطق النقد الأدبي الحديث و المعاصر، فالانتصار إلى قطب الداخل انجرت عليه البنيوية والسيميائية والأسلوبية... إلخ. والسيميائية لا تلتقي مع اللسانيات السوسيرية في هذه النقطة فحسب، بل أجدها تلتقي معها أيضاً في القول باعتباطية العلامة اللغوية «فللعلامة اللغوية: صفة جوهرية هي الطبيعة الاعتباطية»[1] هذه الطبيعة الاعتباطية هي التي تمنح الدوال مدلولات لا نهائية؛ لأن المبدع في تصور السيميائيين يحصد الكلمة من مخزون اللغة فيدخلها في سياق جديد وهو الدخول الذي يجعلها تحمل أكثر من دلالة.

دي سوسير وهو يقرر اعتباطية العلامة اللغوية لم ينج من بعض الانتقادات فـ «بنفنيست» اعتقد أن سوسير خانته الصلابة والتماسك في شأن اعتباطية العلامة بوصفها النقطة الجوهر في صلب النظرية السوسيرية، يقول والقول لـ: بنفنيست «إن الاعتباط يقع بين العلامة (دالاً ومدلولاً) والشيء الذي تعينه وليس بين (الدال والمدلول) خصوصاً أنها من طبيعة نفسية... إن الاعتباط يكمن بين اللسان والعالم، ليست العلاقات داخل اللسان باعتباطية وإنما هي (ضرورية)»[2].

هذه الانتقادات لا تنفي بتاتاً أثر الدرس السوسيري في أطروحات السيميائيين و أكثر ما يتجلى ذلك في تصور اللسانيات للرسالة اللغوية بوصفها منظومة من العلامات اللغوية و أن العلامة هي التي تتكون من دال ومدلول، والدال هو تلك الصورة الصوتية والمدلول هو ما تثيره تلك الصورة في ذهنية المتلقي، هذا الطرح وما يعج به من مصطلحات ومفاهيم كان قد غزا دنيا النقد السيميائي فيما بعد، فأحادية النظر تكمن في التصور الأحادي و الواحدي للغة أي التركيز على فعالية الوحدات والعناصر اللغوية في استنطاق المكامن الجمالية للرسالة النصية.

إن التزام سوسير بضرورة إدراك اللغة إدراكاً ذهنياً ثم إن مهمة الألسني عنده تنحصر في وصف النظام اللغوي وصفاً آنياً، هذه الأصداء السوسيرية نجدها في أطروحات السيميائيين في القراءة والوصفية للنصوص. يضاف إلى ذلك تركيز اللسانيات على العلاقة بين العلامات داخل النسيج النصي، هذا التركيز تحول فيما بعد إلى ربيب استضافته السيميائية في قراء النصوص الأدبية.

وإذا كانت اللسانيات في واحدة من منطلقاتها الأساسية قد عملت على تحرير علم اللغة من العلوم الأخرى اللالغوية، فهذا المنطلق اعتنقته السيميائية في محاولة تحرير وتخليص النص من اهتماماته بالمحيط الاجتماعي والتاريخي على حد سواء.

وإذا كان دي سوسير قد بشر بميلاد علم جديد سماه بالسيميولوجيا أو «الإعراضيه» في الستينات من هذا القرن دالاً في الوقت نفسه عن الفضاء الذي يتحرك فيه هذا العلم، وهو دراسة حياة الرموز في رحاب الحياة الاجتماعية، معرباً عن القوانين العامة التي تتحكم في هذه الرموز(3). ومشيراً في الوقت نفسه الى أن موضوع اللسانيات الوحيد هو دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها. هذه الإشارة السوسيرية تحولت في كتابات النقاد السيميائيين إلى موقف تبناه النقاد السيميائيون، ويتضح ذلك في دراستهم للأحداث اللغوية للنص وما تزخر به من عطاءات جمالية في سياق من العلاقات الاعتباطية والتي تفرض دلالات لانهائية.

لعل النقاط السالفة الذكر قد أسهمت في إماطة اللثام على مجمل التداخلات الموجودة بين الحقل اللساني والحقل السيميائي، مما يؤكد للعيان أن السيميائية بتصوراتها المختلفة هي أطروحة ألسنية.

2) نظرية النص من المنظور السيميائي:

أ – ساندرس بيرس: (sandres pirs) (1839 - 1914)

تشغل السيميائية في أطروحات بيرس فضاء أوسع من النطاق الذي تشغله النظرية السوسيرية، إنها نظرية سيميوطيقية نظرية جمعية، أشمل من الأولى؛ لأن صاحبها جعل فاعليتها خارج علم اللغة، وأعطاها تحديداً أشمل وأكثر عمومية، فهي علم الإشارة، الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى وفي هذا الصدد يقول: «ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في الكون كالرياضيات والأخلاق والميتافيزياء والجاذبية الأرضية والديناميكية الحرارية والبصريات و الكيمياء وعلم التشريع المقارن وعلم الفلك وعلم النفس وعلم الصوتيات وعلم الاقتصاد وتاريخ العلم والكلام... إلى أنه نظام سيميولوجي»[4].

هنا ينكشف الفضاء اللامحدود للسيميائية التي تنظر إلى علامة بوصفها كيانا ثلاثي المبنى يتكون من (الصورة BEPRESENTAMEN) وتقابل (الدال) عند سوسير و(المفسرة INTERPRETANT) و قابل (المدلول) عند سوسير و الموضوع (OBJECT) ولايوجد له مقابل عند سويسر. وقد ميز بيرس بين نوعين من الموضوعات، أحدهما الموضوع الديناميكي، وهو الشيء في عالم الموجودات، وثانيهما هو الموضوع المباشر، ويشكل جزءاً من أجزاء العلامة، وعنصراً من عناصرها المكونة[5]. ولكل ركن من هذه الأركان الثلاثة تفريعات ثلاثية، كما في الهيكل التفريعي التالي[6].

علامة نوعية	علامة منفردة	علامة عرفية
Legi-Sing	Sim-Sign	quali -Sign
1) المفسرة		
أيقونة icon	تصوير chema	مؤشر index
2) الموضوع		
3) المصورة	تصديق dicent	
رمز symbole	حجة argament	

إن هذا التصور السيميائي في مثلث بيرس لم ينج هو الآخر من انتقادات بنفنيست، حيث أخذ على بيرس تحويله كل شيئ الى علامات، و وضع العلامة أساساً للعالم بأسره فهو... ينطلق من مفهوم العلامة لتعريف و تحديد جميع عناصر و مكونات العالم، سواء كانت هذه العناصر ذات طبيعة حسية أو مجردة أو منفردة، أو كانت متشابكة. والإنسان بمشاعره وأفكاره في تصور بيرس هو علامة أيضاً. واللافت للنظر أن هذه العلامة وكما يرى بنفنيست – لا تحيل إلى شيء سوى إلى علامة أخرى، فكيف يمكن أن نخرج عن نطاق عالم العلامة المغلق نفسه؟ هل نستطيع في نظام بيرس أن نجد

نقطة خارج هذا السياج نرسي فيها علاقة تربط بين العلامة العلاقة وشيء آخر غير نفسها[7].

وما نلحظه نحن على نظرية بيرس هو أنه عمل على توسيع الفضاء المعرفي الذي تشغله السيميائية، وذلك بعقد صلة جوهرية بينها وبين مختلف العلوم والمعارف، وقد تجلى ذلك في علاقتها وتواشجها مع الحقول اللسانية والأسلوبية والشعريات، والبنيوية، وعلم النفس، إلى جانب إسرافها في استخدام أدوات هذه العلوم، ومفاهيمها الإجرائية .

بيد أن تداخلها مع فصائل العلوم الأخرى غير الألسنية لا ينفي انتماءها إلى مملكة النقد الألسني والبنيوي، ولعل هذا ما جعل أحد النقاد المعاصرين المهتمين بها ، يذهب إلى وصفها بأنها: «الوريث الشرعي للسانيات البنيوية مقدمة في شكل تقليعة جديدة»[8].

ب) رولان بارث: Roland barthes:

باتباعنا لما قاله رولان بارث في خاتمة مقدمة كتابه «ميثولوجيات» وذلك في سنة 1970 ندرك جيدا مدى الاهتمام الذي يوليه للسيميائية ممارسة وتنظيراً، حيث قال: «لا تبين دون أداة تحليلية دقيقة ولا سيميولوجيا لا تقوم بوصفها سيميائية»[9].

وباتباعنا لهذه الملاحظات سنرى إلى أي مدى كان العطاء السوسيري – نسبة إلى فرديناند دي سو سير أبي اللسانيات الحديثة – يشكل خطوة ماثلة في الأطروحات البارثية .

تعد السيميائية البارثية نموذجاً صارخاً لهذا الانتماء الألسني، فقد أخذ عن فرديناد دي سوسير النظرية المتعلقة بالدال والمدلول، والمرجع برمتها، إضافة إلى المفهوم المزدوج لغة/ كلام. وأخذ عن اللساني الدانماركي هيلم سليف (HYELM SLEV) مفهومي التعيين والتضمين. غير أن بارث كان قد استعاض عن مفهومي التعبير والمحتوي اللساني أو الميتالساني بالدال

والمدلول، من هنا فإن تفسير مصطلح التضمين يقودنا بالضرورة إلى المصطلحات السوسيرية .

هذا الاتكاء على الإرث السوسيري لم يمنع بارث من نقده لواحدة من حيتان سوسير، حيث عمل على قلب أطروحة سوسير الرامية إلى أن «اللغة ليست إلا جزءا من علم العلامات العام». داعياً إلى أن «علم العلامة فرع من علم اللغة العام»[10]. إنما يميز الاتجاه البارثي عن الاتجاهات الأخرى بما في ذلك الاتجاه السوسيري هو قلبه للأطروحة السوسيرية القائلة بعمومية علم العلامة، وخصوصية علم اللغة، فاللسانيات ليست جزء مفضلا من علم العلامة العام، ولكن الجزء هو علم العلامة باعتباره فرعاً من اللسانيات.

لم يكتف رولان بدحضه لهذه الأطروحة السوسيرية بل انتقد الجانب النفسي الذي غلفت به العلاقة بين الدال والمدلول، فهما عند سوسير «يتحدان في دماغ الإنسان بصورة التداعي (الإيحاء). كما شدد البعض الآخر على المبنى الثنائي للعلاقة عند سوسير وانغلاقها على نفسها...»[11].

هذا وقد تمكن رولان بارث – بنشره لكتاب الأساطير – من «وضع نظرية سيميولوجية تتجاوز اللسانيات النسقية... كان فيها كتاب بارث بمثابة القنبلة ويعتبر في الوقت الراهن إنجيل المنهجية السيميولوجية»[12]. فقد بين بارث ومنذ تأليفه لهذا الكتاب تصوره لسيمياء العلامة، التي تقوم على «العلاقة بين العلامة والدال والمدلول، فالعلامة مكونة من دال ومدلول، يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلولات، صعيد المحتوى، وإذا أخذنا نظاماً مثل الأدب نجد أنه يتكون من مثلث: العنصر الأول هو الدال أو القول الأدبي، والعنصر الثاني هو المدلول أو العلة الخارجية للعمل، والعنصر الثالث هو العلاقة أو العمل الأدبي، وهذا العمل ذو دلالة...»[13].

إن المتمعن في المساحة السيميولوجية لدى بارث يلحظ بوضوح جملة من النقاط الرئيسية تتمحور حولها النظرية النصية البارثية، ويمكن حصر هذه الملامح في أربع نقاط هي:

1 – *الدليل*: يمكن فهم النظرية النصية لدى بارث من خلال حديثه عن الدليل ويتجلى ذلك في موازنته بين الأثر والنص الأدبي، فالأثر ينحصر في مدلول جلي وهو موضوع الفيلولوجيا أو خفي، وهو موضوع التأويل . أما النص فمجاله الدال والدال يحيل على فكرة اللعب ليجعل النص غير خاضع إطلاقاً لمنطق تفهمي، والنص بهذه الكيفية وفي ظل التصور البارثي لا يرسم خطوطاً، بل يخط أحجاماً، وهو لا يشير إلى دلالات بل يبني التباسات، وهذا كله راجع إلى القدرة الرمزية التي يحتويها»[14].

2 – *تعدد المعنى*: يقيم بارث موازنة يسيرة بين الأثر والنص فيما يخص تعدد المعنى، حيث يرى أن: «الأثر أحادي (أو توحيدي) أما النص فتعددي ولذلك تحاول المؤسسات السلطوية توسيع الأول، والدفاع عنه، في حين تخاف من النص تحاول تغييبه بشتى الوسائل لأنه؛ يهددها في كيانها وفي تصورها المتوحد، إنه يخلق التعددية على مستوى الفكر (والتصور) هذا التعدد ناتج عن بنية النص «وليس عن عطب في عقول من يقرؤونه»[15]. النص بهذا التصور يحتوي عودة المعنى كاختلاف وليس كتطابق، ولا يمكن إخضاعه إلى تفسير أو تأويل لأنه ينفر من أحادية المعنى ويطالب بتفجير المعاني، فيتحول بموجب هذا التفجير الى مجرة من المدلولات. بل أن النص في ظل هذا التعدد يمتلك قوة إمكان على تجاوز المجتمعات مهما فكرت، وبهذا التصور يتحول النص إلى جهاز لغوي مفكر في حين أن الإنسان يتولى مهمة التدبر.

3 – *السلالة أو موت المؤلف*: لم يعد المؤلف في التحليل البارثي يتمتع بالسلطة أو السيادة التي كان يتمتع بها في النقد التقليدي. بل حل محله القارئ، وسيادة المؤلف تنتهي بمجرد الانتهاء من الكتابة، وهذا ما عناه بارث بالكتابة في الدرجة الصفر، والسر من وراء هذا الهجر البارثي لمبدع النص هو الاعتقاد بتفجير الدلالة في لحظة انقطاع النص عن الصورة الحياتية لمؤلفه، يقول بارث في هذا الصدد «إن نسبة النص إلى

المؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطائه مدلولاً نهائياً. إنها إغلاق الكتابة...»[16]. كما قال بارث أيضاً بثنائية الهدم والبناء وهذا ما اصطلح عليه بتهشيم اللغة «فالنص يثور على الأدب وذلك لأنه لا يوحي بصورة الكائن العضوي وإنما بصورة الشبكة (التناص). إنه يهشم لغة المؤلف ويعيد توزيعها (تركيبها) مثلما يهشم المؤلف العالم، ويعيد تركيبه بطريقته الخاصة، وإذا ما سمح للمؤلف بالظهور فباعتباره مدعواً... الشيء الذي يكشف عن زيف قضية الصدق»[17]. «عقيدة الأخلاق الأدبية»، فالمؤلف أو الأنا الذي يكتب النص ليس غير «أنا من ورق»[18] من هنا يصبح القارئ منتجاً لنص بعد أن كان متفرجاً عليه. وما ينتهي إليه بارث بعد عرض سريع لنظرية «موت المؤلف» هو أنه... لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة «فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة»[19].

وهنا أود أن أشير إلى ملاحظة أساسية أجسد بموجبها مدى التقاطع والتضافر بين السيميائية والتفكيك، فهذه المبادئ التي صاغها بارث نجد لها تقابلات نظرية في الحقل التفكيكي، فموت المؤلف مثلاً يعد من النقاط الجوهرية التي نادى بها جاك دريدا، والتناص ليس معلماً سيميائياً فحسب، بل نجده أيضاً في صلب أطروحات التفكيكيين، ثم أن تعدد المعنى وانفتاح النص كلها مقولات عرفت رواجاً في سوق التفكيك فيما بعد.

هذا وقد درس عبدالله إبراهيم مختلف الاتجاهات السيميائية، فتوقف مطولا عند «سيمياء الدلالة» بوصفه اتجاها جديدا تمظهر في كتابات بارث، حيث بحث وتباحث عناصر هذا الاتجاه، فعمل على تقسيمها إلى أربع ثنائيات وهي كلها مشتقة من الألسنية البنيوية وهي: («اللغة» و«الكلام»، «الدال والمدلول»، «المركب والنظام»، «التقرير والإيحاء» الدلالة الذاتية والدالة الإيجابية)[20].

– هذه الثنائيات تنبع في مجملها من الدرس السوسيري، فتفيض بلآلئها على

الساحل السيميائي البارثي، فتغدو بارثية في تجذرها، سوسيرية في تجدرها – غير أن هذا التأصل والتجذر لا ينفي بعض التعارضات الجوهرية بين الحقلين.

– في *الحقل الألسني*: «إذا كانت الألسنية تميز بين اللغة والكلام، وتجعل وجودهما ضرورياً لها فإن السيميائية لا تفرق بينهما، ففي الأول يستحيل أن توجد لغة من دون أن يوجد كلام، وفي الثانية لابد أن تتعاقب اللغة والكلام من غير أن ينطلق معاً من المنطلق نفسه. فاللباس الذي تصفه صحيفة من صحف الأزياء بواسطة اللغة المنفصلة يعد لغة على مستوى التواصل اللباسي وكلاماً على مستوى التواصل اللفظي»[21]. والشيء نفسه ينسحب على ثنائية: الدال والمدلول فمن المعروف أن العلامة في التصور السوسيري والبارثي – على حد سواء – تتكون من وحدة ثنائية المبنى الدال والمدلول، وما يميز السيميائية عن اللسانيات هو أن دلالة العلامة في المنظور السيميائي «تنحصر في وظيفتها الاجتماعية هذه الوظيفة رهينة المنظور السينمائية تنحصر في وظيفة الاجتماعية، هذه الوظيفة رهينة بالاستعمال وهذا الاستعمال مشروط لحلول وقته وأوانه، وهذا الوقت والأوان ليس شيئاً غير علامة لهذا الاستعمال. إن المعاطف تلبس وقاية للحس من البرد ومن الأمطار، أي أنها لا تستعمل إلا حين يحين وقت البرد والشتاء»[22]. هذا على سبيل الإيجاز لا الحصر.

اللذة: بدا الاهتمام واضحاً في كتابات بارث بما أسماه «باللذة» في عنونته لواحد من كتبه بـ «لذة النص»[❖] وثمة مرجع هام عمد فيه المؤلف إلى تحليل مجمل الأفكار البارثية المنشورة في هذا الكتاب[❖❖]، فالنص مشدود إلى اللذة من كل جانب أنه الفضاء «الذي لا تعرف فيه لغة حاجزاً عن أخرى وحيث اللغات تمر»[23] تجري، تدور، تنتقل.

وما نستخلصه من النقاط السالفة الذكر أن نظرية النص عند بارث معناها أن السيميائية تستلزم عدداً من المبادئ أو الأسس والأداء أن وما يأول

هذه المبادئ هو الدليل، ويشيها تعدد المعنى وتفجيره ويثلثها موت المؤلف ويربعها اللذة.

أما الإجراءات فتتمثل في اللجوء إلى النتوءات، التلاعب بالكلمات، التعدد الدلالي، الحوارية، الكتابة البيضاء، اللامحتملات، قلب العلاقة بين الكتابة والقراءة.

ج) جوليا كريستيفا: Julia kristeva:

إذا كانت السيميائية البارثية تمثل ردة فعل، بل قلباً لبعض أطروحات سوسير، فإن السيميائية الكريستيفية تمثل هي الأخرى ردة فعل على سيميولوجية التواصل لدى بويسنس وبربيطو ومونان، والتي تحصر وظيفة السيميولوجية في التواصل أساساً ما يشكل جانباً واحداً لها بيدها بخدمة اللسانيات، وهو الأمر الذي مهد السبيل لكرستيفا في إمكانية إلحاق السيميولوجيا بالعلوم الأخرى ودمجها فيها، ومن هذه العلوم: الرياضيات والفيزياء، المنطق.

ينضاف إلى ذلك العلوم الإنسانية كالماركسية والفرويدية، هادفة بذلك إلى جعل السيميولوجيا «علم النقد أو/ ونقد العلم»[25]. بوصفها ملتقى العلوم ولغتها الواصفة.

وفي هذا الموضع نجد كرستيفا تتفق مع بارث، وسندرس بيرس اللذان عملا على توسيع الفضاء الذي تشغله السيميائية كموضة نقدية معاصرة، فهي إذن لم تأت بشيء جديد، عدا نظرتها المتميزة للنص.

والمتتبع لمختلف الخطوات التي سلكتها جوليا يجد أن نظرتها للنص تتحد بمفاهيم دقيقة تقول: «النص مثل جهاز تراسلي» يعيد توزيع نظام اللغة وذلك بأن يعالق من الكلام التواصلي الهادف إلى الأخبار المباشرة وبين مختلف أنماط الملفوظات الداخلية والالتزام بها»[25]، وبموجب هذا التفكير تتحول الصورة لدى كرستيفا إلى صورة إنتاجية، وهو الشيء الذي يعني:

1) إن علاقة النص «باللغة التي تتموضع فيها هي علاقة إعادة توزيع (هدم/ بناء).

2) إن النص هو بناء النصوص، في فضاء نصي تلتقي فيه مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى، ويبطل إحداها مفعول الآخر.

إن المتمعن في هذه التعاريف البسيطة للنص يمكنه القبض على بعض المصطلحات الرئيسية التي تحدد المفعول المفهومي للنص كما تمثلته الناقدة البلغارية جوليا، هذه المصطلحات هي:

- المارسة الدالة.
- الإنتاجية.
- التدليل.
- النص الظاهر و النص المولد.
- التناص.

الممارسة الدالة : معناها أن السميولوجيا باستطاعتها إدراك الأنساق وهي بذلك تعد منهج العلوم الإنسانية: لأنها تعتبر الممارسات السوسو تاريخية أما فيما يخص الإنتاجية فقد ألفينا جوليا تفرق بين الممارسة الدالة و نمط الإنتاج، حيث أن «الممارسة الدالة و نمط الإنتاج لا يتضمنان أي تفريق أساسي بينهما يجب إصلاحه، إنما، أصلياً لنمط إنتاج الرموز، أي لنفس النمط الإنتاجي للمجموعة السوسيو اقتصادية»، وهنا نلحظ اتكاء كريستيفا على عطاءات الموروث الماركسي والفرويدي دون أن نتناسى استفادتها من الفلسفة الظواهرية لهوسلرو وهيدجر، فقد تناول ماركسي بالدرس والتحليل أنماط الإنتاج وعلاقاته وقواه ووسائله كما أن فرويد هو الآخر قد طرح الحلم كإنتاج وفصل إلى النقطة الثالثة (التدليل وهو «عمل تفريقي، تنضيدي، تجابهي، يمارس داخل اللغة ويودع على سطر الذات المتلمة سلسلة تواصلية ونحوية)»[26].

فالتدليل إذاً يجعل من النص فضاء متعدد الدلالة قبل نصاً مفتوحاً ذو دلالة لانهائية. والنقطة الرابعة هي النص الظاهر والنص المولد فالأول هو «المجال الذي لا يعرف الذات لأنه خارج عنها، كما أنه خارج الزمانية والشخصية»[27] إنه كما ترى كرستيفا: «بنية وليست بنية تلفظ وليس ملفوظاً أنه ليس الدال بل هو "جميع الدوال اللانهائي»[28].

والنقطة السادسة هي التناص (Intertesctuolite) وهو «تلاق بين نصوص حيث تقرأ على الأقل نصا آخراً»[29]، كل نص هو «امتصاص وتحويل لنص آخر»[30] هذا هو المفهوم العام للتناص في كتابات جوليا، وهو المفهوم الذي أشبعه جيرار جنيت بحثاً، إذ لم يقف عند حدود التناص بل تجاوزه إلى البحث في التعالي النصي فهو يعرفه بقوله: «كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو سرية مع نصوص أخرى»[31] وقد قسم جنيت التناص إلى خمسة أقسام هي: التناص، النص النظير، ما وراء النص، النص الأعلى، جامع النص[32].

هذه هي مجمل النقاط التي يتحدد فيها وينكشف في فضائها التصور السيميائي للنص الأدبي كما طرحته جوليا في النقاط السالفة الذكر.

جوليا وهي ترسي أساساً صلباً لنظريتها السيميائية تكون هي الأخرى قد تأثرت بأطروحات سوسير ويتضح ذلك في معرض حديثها عن البرغراماتية فمن مفهوم البرغرام لدى سوسير أقامت كرستيفا مفهوماً جديداً أطلقت عليه مصطلح «البرغراماتية» فقدان النظمية الذي هو «خصوصية اللغة الشعرية التي تظهر وكأنها لها معنى»[33] هذا التصور البراغراماتيكي يتمثل اللغة الشعرية بوصفها لغة لا نهائية والنص الأدبي هو نص مزدوج، كتابة – قراءة والذات القارئة تصير في النهاية هي الأخرى نصا[34].

3) مدار المقاربة السينمائية:

قلنا سابقا إن السيميائية امتداد طبيعي لخطية الدال الألسني والبنيوي، ومادامت كذلك فهي تتركز على فعاليات العنصر اللغوي داخل جملة من السياقات الترابطية يحددها البحث في الأنظمة الدلالية للشفرات. والعلامات في الحقل السيميائي وكيفية إنتاجها للمعنى والعلامات في الحقل السيميائي تتآلف لتشكل جملة من الأنظمة الرمزية المنتجة على نحو اختياري فهي «بيت الوجود»[35] وبواسطة هذه الأنظمة الرمزية تتحول العلامة الى إشارة تحمل دلالات متعددة بحسب النظام السياقي والإشاري الذي توضع فيه مثل هذا الطرح نجده متجذراً في وعي الناقد الجزائري نور الدين السد و لكن أين تلك الخاصية الإنسانية في رحاب للغة النقد السيميائي؟ وأود هنا أن أشير الى نقطة مفادها أن ما ذهب إليه نور الدين السد ما هو إلا توكيد لمقولة رولان بارث «السيميائية» قسم من اللسانيات، حيث لا يتصور وجود سيميائية بدون لغة»[36].

ويحاول عبد الجليل منقور في مقال له بعنوان «المقاربة السيميائية للنص الأدبي: أدوات ونماذج»، أن يحصر خطوات المقاربة السيميائية للنص، حيث اعترى هذا التحديد بعض النسمات النقدية منها ما يرتبط باستراتيجيات العمل الإبداعي في صورته التكوينية وقواه الداخلية وعلاقاته الغيابية والحضورية ومنها ما يرتبط بالعلامة وموضوع الإبداع وفي طرحه للجانب الإبلاغي للمقاربة السيميائية للنص نجد أن النص الإبداعي هو نص مخادع، مخاتل على لسان علي حرب وهو لا يفصح إلا بقدر ما يبطن ولا يظهر إلا بقدر ما يخفى والقراءة السيميائية الحقة تنهض على مبدأ التداعي والتقاطع بين الكلمات والنصوص كما تقوم على مبدأ الفراغ والتجاور وتبعاً لذلك تتبني المقاربة السيميائية على دراسة الفضاء الأبيض والأسود وتبيان درجات التناص وكشف الانتظام القابع وراء فوضى النص هذه الفوضى تتمثل

عموداً أفقياً في شبكة العلاقات كالتشاكل والتباين والتقابل وما إلى ذلك من العلاقات المختلفة و المتولدة عن حركة داخلية تفاعلية في النص[37].

وأحب هنا أن أبدي ملاحظة بسيطة من شأنها أن تسهم في إماطة اللثام عن جماليات النص إماطة سميائية، إذ النص في المنظور السميائي يتحول إلى نص ديناميكي ويتم الكشف عن ديناميته عبر مرحلتين؛ المرحلة الاولى تمثلها القراءة الأفقية، والتي تم فيها تقسيم وحدات النص بدأ بوحدة الصوت، فالكلمة، فالجملة، فالمكون أو المشهد. ويلي ذلك الوقوف عند المعاني القاموسية لهذه الوحدات، ينضاف إلى ذلك هندسة الوحدات الجمالية الكبرى كالإيقاع الداخلي والخارجي والحوار والزمان والمكان وتحديد أقطاب الصراع الدرامي وتبيان الحقول الدلالية الطاغية والثبات والتحول والثنائيات الضدية، وما إلى ذلك من التحديدات المبثوثة في قواميس السميائيين.

وتأتي المرحلة الثانية وهي القراءة العمودية لهذه الوحدات، إذ يتحول النص الأدبي إلى نص سابح في فضاء من اليم الدلائلي اللامحدود، وبموجب هذا الانبجاس الدلائلي يتحول النص من مرحلة النص البداية أو النص الكتابة إلى مرحلة النص القراءة أو النص شبه الاكتمال؛ لأن النقد السيميائي يعمل على إضاءة الفضاء المعتم الذى يشغله النص كلعبة شكلية فى مرحلته الأفقية أو في مرحلة النص البداية.

والنص الإبداعي في التصور السيميائي متعدد الدلالة بتعدد قراءه و متلقيه فهو لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية بل هو فضاء دلالي وإمكاني تأويلي ولذا فهو لا ينفصل على قراءه: ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ كل قراءة تحقق إمكاناً دلالياً لم يتحقق من قبل.

كل قراءة هي اكتشاف جديد[38]

وفي مثل هذا السياق أضحى أمر الدلالة أمراً ثانوياً لأن السؤال السيميائي حول أمر القراءة النقدية تحول من سؤال لماذا إلى سؤال الكيف أي

«كيف قال الأديب ذلك و ما هي الأنساق اللغوية التركيبية والصوتية[39] في هذا المجال تتقاطع الرؤية السيميائية للنص مع الرؤية الشعرية الحداثية لأن الحداثة لا تبحث عن موضوع النص بقدر ما تبحث عن الكيفيات التي تم بموجبها إبداع النص فيتحول النص الإبداعي الى موضوع كبير تتناسل وتتولد منه موضوعات لا حصر لها وهذا ما تمليه الحداثة بوصفها رؤية مغايرة وموقفاً جديداً من العالم والإنسان.

هذا وقد حظي العنوان في تصور السميائيين باهتمام خاص، وهو بحد ذاته نص وباقي المقاطع ماهي إلا تفريعات نصية تنبع من العنوان الأم والعلاقة بين هذا الدفق التفريعي والعنوان بوصفه متخيلاً شعرياً أو سردياً هي ليست بالعلاقة الاعتباطية، إنها علاقة طبيعية منطقية؛ علاقة انتماء دلائلي؛ لأن الدلالة التى تثيرها الوحدات والمقاطع أصبح محكوماً عليها بفلسفة الانتماء إلى الحقل الدلالي الرئيس الذي يشغله الفضاء الدرامو دلالي للعنوان، والمساحة الدلائلية للعنوان هي أكبر من الحيز الدلائلي للوحدات والمقاطع. والعنوان أيضاً هو: «تجميع مكثف لدلالات النص إن البؤرة قد يستقطبها العنوان ثم يتم ترددها في مقاطع النص، فتأتي تلك المقاطع تمطيطاً للعنوان وتقليباً له في صورة مختلفة فالكلمة المحور والتي هي العنوان تتحول الى الجملة المنطلق لتناسب النص عبر تشكلات و تقابلات عدة ليمر على الجملة الرابطة و تتلاقى هذه الآليات جميعها في الجملة الهدف...»[40].

هذه هي الأطر العامة للمقاربة السيميائية، وكل نص يملي أطره الخاصة وتبقى هذه المقاربات مجرد آليات مساعدة للنبش عن القيم الجمالية التي يتضمنها النص.

4) رواج السيميائية في التجربة النقدية العربية:

أشهر المقاربات بالرغم من القصور الذي منيت به السيميائية في ظل

تصريحات إقطابها، إلا أن هذا القصور لم يمنع الساحة النقدية العربية من اعتناقها خاصة في فترة الثمانينات ومن الأسماء التي أسست لها بوجه خاص نذكر (محمد مفتاح عبدالفتاح كيليطو، محمد الماكري في المغرب...) ينضاف الى ذلك مجهودات عبدالله محمد الغذامي في السعودية وعبدالملك مرتاض وعبدالقادر فيدوح وحسين خمري في الجزائر وقاسم مغداد في سوريا... ولعل أهم ممارسة سيميائية سميولوجية في وطننا العربي هي ممارسة صلاح فضل في كتابه «شفرات النص»: دراسة سيميولوجية القص والقصيد[41].

والواقع أن هذه الممارسات السيميائية في وطننا العربي لاتزال بعيدة عن السيميائيات في مهدها الأوربي، إذ لم تعالج مجموعة من الميادين ولم تنطلق من أرضية علمية، ومعرفة شمولية عن الظاهرة الأدبية. ولعل هذا ما صرح به الدكتور حنون مبارك، حين أجرى مقارنات يسيرة بين النقد السيميائي في إيطاليا والوطن العربي[42].

مثل هذا الطرح لا يحمل في اعتقادنا أدنى غرابة مادام النقد السيميائي غريباً عقر ديارنا النقدية وأكثر ما تتجلى هذه الغرابة في الممارسات الإجرائية على النصوص التقليدية ، أما النص المعاصر فهو أكثر مرونة من غيره.

5) أزمة النقد السيميائي:

أ- على المستوى النظري: إن النطاق الذي تشغله السيميائية والذي يتمظهر في علاقات وطيدة تربطها بمجموعة من العلوم والمعارف، إنه نطاق يحول بينها وبين إمكانية التمركز في قلب النقد، إننا نقول ذلك انطلاقا من بعض المشكلات النظرية يأتي في مقدمتها مشكلة المفهوم ففي تعدد المفاهيم والتعاريف، وتباين الخلفيات المنهجية والمنطلقات النظرية لدى أقطابها كل

هذه المسائل تحول بين المعرفة السيميائية والقارئ، ويتمظهر ذلك في جانب من جوانب القطيعة بين القارئ العربي والنظرية السيميائية.

إن هذه الاضطرابات المعرفية و المفهومية في الحقل السيميائي والمتمظهرة في تعدد المفاهيم أو المبادئ لدى منظريها، وفي ظل هذا التعدد تأتي اعترافات السيميائيين أنفسهم بقصور السيميائية وضحالتها فهذا ج كوكي (J. Koky) يقر بأن الحديث عن السيميائية: «يجري في اتجاهات مختلفة وبلا تمييز»[43] وغريماس (GREIMAS) نفسه يعترف وبكل صراحة عام 1973 بأن السيميائية «قد تكون موضة ولم يستبعد أن يكف عنها الحديث في مدة لا تتجاوز ثلاث سنوات[44] ويري تودوروف أن السيميائية بقيت مجرد مشروع أكثر منه علما وبقيت الجمل التي تنبأ بها سوسير مجرد أمل[45]. وما نستشفه من هذه التصريحات هو أن السيميائية باتجاهاتها المتباينة بقيت مجرد اقتراحات أكثر من كونها مجالاً معرفياً متميزاً هذا عن مشكلة تعدد المفهوم.

وفيما يخص تعدد المصطلح فقد أحصى باحث معاصر وهو عبدالله بوخلخال هذا التعدد فبلغ به ما يقارب تسعة عشر مصطلحاً ومن ذلك: (السيميائية، السيميولوجية، علم العلامات، الدلائلية... إلخ)[46] ويبدو لي أن مشكلة المصطلح هي مشكلة ثانوية؛ ذلك لأنه مهما تعددت المصطلحات تظل مفاهيمها واحدة في الأغلب الأعم، فجملة، المصطلحات الرديفة لمصطلح السيميائية كلها تحيل إلى مضامين المنهج نفسه سواء على المستوى النظري أو الإجرائي، فعلى صعيد الدلالة المصطلحية، لا فرق بين مصطلح السيميائية والسميولوجيا، فهما مصطلحان مترادفان، بل أن ترادفهما ينبع أساساً من واحدية تجدرهما وانحدارهما من منحدر واحد هو علم الطب، فهما يدلان «على علم في الطب موضوعه دراسة العلامات الدالة على المرض»[47].

إن القول بواحدية المفاهيم وتماثلها لا يلغي أبداً بعض التعارضات الجوهرية بين مختلف الاتجاهات السيميائية، وندلل عن ذلك بالاختلاف في

زاوية النظر لبنية النص بشقيها الظاهر والخفي، حيث يقع الاختلاف فيما يخص العناصر المكونة لهذه البنية، ولعل هذا ما جعل مثلا سيميائية غريماس تشمل القواعد التي يخضع لها العالم السردي) (فيقع الاهتمام خاصة بالبناء الوظائفي، تحتل العلاقات بين الفاعلين أو القوى الفاعلية في المستوى العمودي والأفقي..)[48].

أما البنية الظاهرة (فإنها تتركب من الصياغة التعبيرية)، إذ يهتم الناقد بتحليل خصائص الشكل الأدبي والخصائص الأسلوبية) كما يحلل (علاقة اللغة بالسياق الخارجي). وفي مقابل ذلك نجد سيميائية جوليا كرستيفا تطمح الى التعمق في المنهج الاجتماعي في النقد وتأصيل النظريات القولدمانية GOLDMADILOCIEN كما يحاول هذا الاتجاه استيعاب معطيات التحليل النفسي وصهرها ضمن التحليل الاجتماعي. (والبنية العميقة تتكون من العوامل الخارجية التي عملت على ظهور النص الأدبي، من ظروف اجتماعية واقتصادية وثقافية ونفسية في حين أن البنية الظاهرة تتكون من البنى اللغوية الخاضعة للقواعد التركيبية والإبلاغية)[49].

وهكذا نلحظ كيف أن منطق الاختلاف يمس بأصابعه اتجاهين سيمائيين إدعى النقاد أنهما ينتميان إلى شجرة نسب واحدة، اختلاف تمتد أنامله من ناقد لآخر بين غريماس وجوليا، كل واحد بحسب ما تمليه عليه ايدلوجيته، اختلاف مس بؤرة النظر للبنية الظاهرة والعميقة فكان التميز بينهما واضحا، والسر في عدم انفراج الزاوية النقدية بين جوليا وغريماس مرده إلى أن الأرضية الألسنية للاتجاهين كانت واحدة، فالأصل الألسني هو الذي أنبتا فيهما مثل هذا التقارب في الطرح لدى كل من غريماس وجوليا، لاسيما على المستوى الإجرائي.

أعود إلى مشكلة تعدد المصطلح، أقول مستطرداً ومفصلاً أنه مهما تعددت المصطلحات تظل شحناتها النظرية واحدة بل أن المشكلة لا تخط خطوط. ولا ترسم أحجاماً سوداوية على جبين النقد السيميائي المشكلة تزول

بزوال وعي وإدراك القارئ لهذا التعدد والذي يبقى دون إدراك المدار. أو المفهوم الذي تشغله السيميائية. ومادام العجز في هذا المفهوم في علاقاته بالأفاق المعرفية والجمالية للنص، لابد إذن من أن ينصب النقد حول هذا المفهوم بوصفه بؤرة الإشكال.

ب) *على المستوى الإجرائي*: ما يجب أن نؤكد عليه هو أن أزمة النقد السيمائي لا تنبثق كلية من تلك الإجراءات التطبيقية وانما تنبثق أيضاً من قصور المفهوم الذي يشعله النقد السيميائي؛ ذلك لأن الإجراء التحليلي ما هو إلا معلول أو نتيجة لعلة أو مقدمة لازمة لزوما ضروريا عما يفرزه المفهوم ولو كانت أزمة هذا النقد في ممارسته الإجرائية ما كانت هناك تصريحات السيميائيين المنظرين أنفسهم بالأزمة.

وإذا كان منظرو السيميائية في الغرب قد صرحوا بمعضلة السيميائية، فإن النقاد العرب الذين أسسوا للسيميائية في وطننا العربي لم يتوانوا في ذلك وهذا ما يجسده اعترافهم بأزمة هذا النقد، فـ: محمد مفتاح يتساءل عن فعالية النقد السيميائي فيجيب عن استخدامه للسيميائية بعضها آفاقاً لا واقعا[50].

وعبدالملك مرتاض المهموم بالسيميائية يتساءل وفي أكثر من موضع – من أين؟ إلى أين؟ وبأي منهج نقتحم النص؟[51]، تساؤلات قادت ما تقود الناقد عبدالماك مرتاض إلى المزج في كثير من الأحيان بين السيمائية والتفكيكية، وهذا ما نلاحظه في:

أ – في دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «أين ليلاي» لـ: محمد العيد آل خليفة، الذي ألفه سنة (1987) ونشرة سنة (1992) وكتاب «تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدة الذي ألفه سنة (1989) ونشره سنة (1995).

إن هذا التضافر بين السيميائية والتفكيكية في عملية إجرائية واحدة نعده – من دون هوادة – مغالطة نقدية، لأنها تكشف عن قصور الحقلين

ويتمظهر ذلك التركيب الاستدعائي بين السيمياء والتفكيك، فلو كانت السيميائية قادرة على استنباط الروح الجمالي للنص ما كان مثل هذا الاستدعاء.

وإلى جانب عبدالملك مرتاض نلتقي بعبدالله محمد الغذامي الذي عرف بتحليقه في فضاء السيميائيات غير المحدود ألفيناه يصرح وبأعلى صوت باحثاً عن منهج يتسق وينسجم مع ذاتنا وثقافتنا «أي منهج نقدي نأخذ به، وأي رأي نسعى إلى تكوينه، وأي مدرسة نشكلها، لن تكون كلها سوى حوافز غرست – من قبل – في جبين الزمن السابق لجودك بل مكونة لوجودك وليس إلا بعض صناعتها» وأمام هذه الحيرة والاضطراب المنهجي نتساءل من جديد عن الآفاق التي ينفتح عليها المشروع السيميائي، وهو تساؤل آخر يفصح عن أزمة السيميائية مرة أخرى: ترى ما دلائل التصريحات السالفة الذكر من النقاد السيميائيين عرب وأجانب؟ وهل ما تدعو إليه السيميائية واقعاً بالفعل في نطاق علم اللسان؟ وإلى أي مدى يمكن اعتبار السيمائية علماً صارماً، ومبدع العلامة فيها هو الذي يدرس العلامة؟؛ أي ربط العلامة بمرجعها وكيف يمكن للسيميائية أن تكون علماً موضوعاً، وهي تختفي خلف البدائل اللسانية (الكتابة، العلامة، النص) وهي متغيرات أو على الأقل عرضه للتغيير؟ وإذا كانت السيميائية تحاول الربط بين الأنساق كأنظمة رمزية، وبين ما تثيره هذه الأنساق من إيحاءات ودلالات، كإشارات المرور والألوان الثلاثة... إلخ، أنها خطوة إيجابية ترتقي بالنص صعداً في سلم الحضارة الجمالية، غير أن هذا الارتقاء سرعان ما يتم وأده وذلك في اللحظة التي تعلن فيها السيميائية – بأسسها ومفاهيمها – دخولها على النص الأدبي دخولاً آلياً، وسؤال النقد السيميائي خاصة والنقد الألسني عامة ليس هو مجرد سؤال عن فكرة المرجعية كما ادعى عبدالله محمد الغذامي، فالغربيون لهم مناهج نقدية وهذه المناهج لها أصول فلسفية قامت عليها استمدت منها عطاؤها النظري، لكن هذه المناهج استنفدت لاستنفاد

أصولها الفلسفية، فالجذر الفلسفي يستنفد، والذي لا يستنفد هو التصور النابع من الإبداع.

ونود الاشارة هنا إلى أن النقد الألسني سواء كان بنيوياً أو سميائياً أو تفكيكياً لا يمكن لهذه الموضات النقدية أن تأخذ موقعها الصحيح ضمن الخارطة النقدية الجديدة – باستراتيجياتها الجمالية – إلا في ضوء سؤال المفهوم فقط. المفهوم الذي لقي تحديداته وتقنيناته في كتابات الشعراء المنظرين عرباً كانوا أم أجانب.

والثابت لا المتحول أن الجمال الذي نتحسسه في العمليات السيميو اجرائية مرده الى التصور الذي يمتلكه المبدع الناقد عن النص، فالتضافر بين آليات هذا التصور الشاعري، وآليات المنهج السيميو بنيوي هو الذي أدى ويؤدي وسيؤدي إلى موطن الجمال في النص الشعري، بوصفه صديقا لعوباً أو جاذبية مجهول، تشدك شداً وتؤزك أزاً.

هوامش الدراسة

1) فيردنيا نددي سويسر: محاضرات في الألسنية العامة ، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر المؤسسة الجزائرية للطباع ، ط 1، 1986، ص 87.

2) نقل عن: عبدالله إبراهيم وآخرون: في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، الدار البيضاء، ط 1996، ص 75.

3) فيردنيا نددي سويسر: محاضرات في الألسنية العامة، ص 27.

4) أعمال ملتقى «الأدب الجزائري في ميدان النقد» السيميائية والنص الأدبي، معهد اللغة والأدب العربي – جامعة عنابة، 1995، ص 10.

5) ينظر عبدالله إبراهيم وآخرون، في معرفة الاخر «مدخل الى المناهج النقدية الحديثة» المركز الثقافي العربي – الدارالبيضاء ط 2، 1996 ص 78.

6) المرجع نفسه، ص 78، 79 للتوسع في مفهوم المؤشر والرمز والأيقون يراجع: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقة (أنظمة العلامات) «مقالات مترجمة ودراسات»، دار الياس العصرية، القاهرة، 1986، ص 142.

7) المرجع نفسه، ص 82، 83.

8) المرجع نفسه، ص 28.

9) ينظر: مارك انجينو: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد الميداني دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط 2، 1989، ص 62.

10) ينظر: عبدالله إبراهيم: في معرفة الآخر – مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 96.

11) المرجع نفسه، ص 77.

12) محمد نظيف: ماهي السيميولوجيا، إفريقيا الشرق، ط 1، 994 1ص 46.

13) عبد الله ابراهيم: في معرفة الآخر، ص 97.

14) عمر أوقان: النص والسلطة، أفريقيا الشرق، ط 2، 1994، ص 48.

15) المرجع نفسه، ص 49.

16) رولان بارت: درس في السيميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بن عبدالعالي دار توبقال – الدار البيضاء، ط 2، 1986، ص 86.

17) المرجع نفسه، ص 50.

18) المرجع نفسه، ص 50.

19) رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذ رعياشي، مركز الإنماء الحضاري ط 1، 1994، ص 25.

20) عبدالله إبراهيم: في معرفة الآخر، ص 99.

21، 22) المرجع نفسه، ص 99، 101.

❖) الصادر عن دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ترجمة فؤاد صما والحسين – سبحان، 1988.

❖❖) ينظر عمر أوقان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، أفريقيا الشرق 1996م.

23) عمر أوقان: النص والسلطة، ص 51.

24) المرجع نفسه، ص 52.

25) المرجع نفسه، ص 53.

26) المرجع نفسه، ص 60.

27) المرجع نفسه، ص 53.

28) المرجع نفسه، ص 60.

29) المرجع نفسه، ص 63.

30) المرجع نفسه، ص 63.

31) المرجع نفسه، ص 63.

32) المرجع نفسه، ص 63.

33) المرجع نفسه، ص 67.

34) ينظر جيرار جنيت: مدخل إلى النص الجامع ترجمة: عبد العزيز شبيل – مراجعة: حمادي حمود الهيئة العامة لشؤوون المطابع الأميرية 1999م.

35) gulia kriateva:semiotike: recherche pour une sema-nalisecoll points.ed "seuil paris 1969 p114.

36) (أعمال ملتقي الأدب الجزائري في ميزان النقد السيميائية والنص الأدبي). ص 188.

37) المرجع نفسه. ص 76.

38) محاضرات الملتقى الوطني الأول «السيمياء والنص الأدبي».

39) المرجع نفسه، ص 62.

40) المرجع نفسه، ص 60.

41) المرجع نفسه، ص 62.

42) الصادر عن عين الدراسات والبحوث الانسانية، ط 2، 1995.

43) ينظر: حنون مبارك: دروس في السيميائية، الدار البيضاء، ط 1987 1، ص 6.

44) أعمال ملتقى «الادب الجزائري في ميزان النقد» «السيميائية و النص الأدبي»، ص45 28.) المرجع نفسه، ص 28.

46) المرجع نفسه، ص 335.

47) المرجع نفسه، ص 75.

48) O Ducros et T. Todorov: dictionnaire en cificlozedie des sciences du langages leve publication. Edition du Seuil.1972.P.115.

49) ينظر: محاضرات الملتقى الوطني الأول «السيميائية النص الأدبي» ص 30.

50) بيار جيروا: السيميائية، ترجمة أنوطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط 1، ص – 9، ثم ينظر قريش بن علي: السيميائية: التاريخ والأسس العلمية: محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيميائية و النص الأدبي)، ص 30.

51) ينظر على سبيل المثال: عبدالملك مرتاض أ، ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة – ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر، ط 1، 1992، ص 9.

52) عبدالله محمد الغذامي: الخطيئة والتفكير، النادي الأدبي والثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط 1985. 1، ص....

❖ ❖ ❖

يقف المتقصي لحيثيات مختلف المنظومات المعرفية على الارتباط الوثيق بين أطر التغيير وبين المثقف، وهو ما تحيلنا إليه الأسبقية في الترتيب (المثقف والسلطة)، أسبقية منحته شرعية امتلاكها واحتكارها، مجابهاً مختلف الاحتواءات الممارسة عليه لنزع تلك الملكية ولكن الشرعية التاريخية حالت دون ذلك فظلت تعضده في صنع مسار التحولات الحضارية، وهو ما يفتقده المثقف العربي اليوم حيث يعيش بلا تاريخ، فاقداً للذاكرة – على حد رؤية الخوري – بسبب التوجه المشهود لأصحاب المشاريع النهوضية للاعتماد على الإطار المرجعي المستعار (مرجعية دريفوس 1898) ومنظومة مصطلحية غريبة عن المناخ الثقافي العربي (منظومة غرامشي)، متوخين التجديد الفعلي والتحديث الحقيقي والرغبة الملحة في استعادة الذاكرة المفقودة، ولكن سرعان ما وجد المثقف العربي نفسه أكثر ضياعاً بذاكرة أكثر تشويهاً، متشظياً ومتوزعاً بين ماضي عصور الازدهار العربي الإسلامي وماضي الغرب (مخاض التحولات الحداثية).

وحتى لا نقلل من جهود وجدية تلك المحاولات بتشخيص الأزمة عوض تقديم البديل فإن هذا البحث عبر رحلته، ذهب إلى تنشيط خلايا الذاكرة الميتة والسعي لاستعادة سليمة لها وفقاً لمنهج النقد الثقافي بالمعطيات الغذامية من خلال الإجابة عن التساؤلات التالية في ظل ندرة الدراسات المقاربة للمنظومة القروسطية:

أي المرجعيات نعتمد للمقاربة؟ هل مقولة المثقف كمرجعية ومنظومة غربية وممارسة مفاهيمية غرامشية أم أنه لابد من الغوص في الإرث الثقافي للبحث عن مرجعية تحقق الخصوصية والتمايز الثقافي؟ ولماذا لا تعتمد ممارسات أصحاب المشاريع النهضوية من دراسات(❖) تخوض في

هذا المعطى مفهوماً عملياً لمقولة المثقف، تقابل التجديد الغرامشي في الفكر الماركسي؟ ألا تعد تلك المعطيات التراثية كافية لبلورة مرجعية ومنظومة مصطلحية تنطلق من الثقافة العربية؟

إن الهلامية والضبابية اللتين نخرج بهما من تلمس المفهوم داخل الخطاب العربي القديم حتمت انزياحاً عن المفهوم التقليدي للشاعر ليصبح الشاعر بهموم أمته حتى الاغتراب – l'aliénation، ووفقاً لذلك توخينا منهج النقد الثقافي بمنظور ومنطلقات الغذامي المرتكزة على التوجه المابعد حداثي عند غرينبلات أين نشهد انزياحاً عن الرؤية الغرينبلاتية التي سعت للبحث عن السلبي والإيجابي داخل الخطاب تجلى فيه انطلاق الغذامي في فرضية جاهزة بتحميل الشعر الذائقة الحضارية محاولاً كشف وتعرية الخطاب المنتج للمؤسسة الثقافية المهيمنة وتلمس الإيديولوجيا القابعة داخل الجمالي المحتكر للممارسات النقدية منذ عقود طويلة، ذلك الاحتكار الذي جعل الغذامي يعلن موت النقد الأدبي(*) بتحويل الأداة النقدية من الاعتناء بالجمالي وتبريره وتسويقه في محاولة لاستعادة القيم التي امتصها النص بتشابكاته مع سائر أنماط المعرفة.

ومادامت الأمة العربية أمة شاعرة لن تترك الشعر حتى تترك الإبل الحنين فإن الغذامي عده ذلك النسق المهيمن على الثقافة العربية (القروسطية/ الحديثة) رؤية أقرها الجابري حين تحدث عن تراتبية الأنظمة المعرفية لبنية العقل العربي، تلك السيطرة التي أوعز إليها الغذامي الذائقة الحضارية للأمة منذ فقد الحاكم مشروعية حكمه بتراجع النظرية الإيمانية واحتاج إلى إضفاء شرعية لحكمه، شرعية لا يكفلها إلا الشاعر عن طريق ممارسة اللعبة الشعرية، فيتحول هذا الأخير نتيجة لضغوطات الوضع الاقتصادي وظروف الولاء والمنافسة مع الأقران إلى مشوه للوقائع ومحور للحقائق ومدجن لها، يسوق خطابها ويعطيه مشروعية الوجود والبقاء ضمن الخطابات المزاحمة له من أجل التمركز.

ولاختبار جدوى ذلك التحول في الأداة المنهجية ذهبنا لمقاربة النص الشعري للمتنبي عبر توجيه هزات لذلك النسق ومحاولة خلخلة مركزيته بالوقوف على مدى الانزياحية عن الدور المنوط بالشعر الذي لا شك يقرنه الغذامي بنموذج شاعر الدعوة والخلافة الراشدة، وكأنه يشير إلى التداول التاريخي بين الشعر المؤثر الديني من المركز إلى الهامش والعكس بالعكس.

ترى هل نقف مع الطرح الغذامي ونسلم به ونشاركه هواجسه القلقة أم نستبعد سعيه ونظرته الجاهزة بالبحث عن السلبي داخل النسق المهيمن ونذهب لاكتشاف ذلك الطرح انطلاقاً من تتبعه عبر مراحل البحث؟

أولاً: في المفهوم المثقف ومسألة المرجعية:

لا شك أن الحديث عن المثقف كمفهوم ومرجعية في القرون الوسطى أمر محفوف بالمخاطر نتيجة لهلامية وضبابية المفهوم في الخطاب المنتج لتلك القرون، إذ يعثر القارئ المتصفح لخباياه على الكثير من الذين ينضوون تحت ذلك المفهوم حسب ما يطرحه الجابري من مفهوم للمصطلح انطلاقاً من الطرح الغرامشي(*) ذي النسق الماركسي، فإذا اعتمدنا عليه: «فسيغدو من السهل علينا أن نضع فقهاء السلاطين وكتابهم ومؤرخيهم وأعضاء مجالس أنسهم من أدباء وشعراء وقصاصين... إلخ»[1] على حد تعبير الجابري ضمن ذلك المفهوم.

وحتى لا يفاجأ القارئ الغائص في ثنايا البحث بالمفارقة بين العنوان والمضمون فإن تحولية باتت وشيكة الوقوع لمفهوم الشاعر الذي صار حبيس المفهوم التقليدي أين يصبح ذلك الشاعر بهموم أمته إلى حد الاغتراب.

إن هذا المفهوم الجديد بات عليه أن يتجاوز المفهوم الشائع البسيط عند غير الأكاديميين، فقد بقي حتى اليوم هو ذلك المتحدث في شتى صنوف المعرفة مدلياً بآرائه في كل ما يطرح أمامه من قضايا على الساحة الفكرية، وبمعنى آخر يملك كثرة المعلومات وسعة الاطلاع، كما ترسخ في ذهن بعض

الشرائح الأكاديمية أنه الممارس للنشاط الفكري (الذهني) الذي تحيل عليه الكلمة الفرنسية – INTELLECTUEL –.

ولعل توخي الحقيقة والوقوف على المفهوم والمرجعية الأصل لتلك المقولة يدفعنا إلى محاولة توخيها ونحن نتتبع الخطابين العربي القديم والمعاصر الذي لا نشك أنه صورة مشوهة عن النسخة الأصل (الخطاب الغربي المعاصر).

1 – في الخطاب العربي القديم:

مادام ملجأ سائر المؤصلين لسان العرب لابن منظور فإننا مجبرون على الإبحار فيه والسباحة في شواطئه للمسك بمرجانه وياقوته، وفحص فصوصهما لمعرفة ثمن ما تحمله تلك المادة المنبسطة على صفحات مياهه من حقيقة تتعلق بأصل تلك المادة (ثقف) التي نجد الوقوف أمامها أمر لابد منه للجزم بالهلامية والضبابية أو نفيهما.

إن ما يطرحه أصحاب المشاريع النهوضية العربية حول غياب لفظ (المثقف) على صيغة اسم الفاعل أمر لا ينفي بأية حال من الأحوال العثور على مرجعية للمقولة في الخطاب العربي القديم، فالانتقائية التي مارسوها على معاني جذر (ثقف) حالت دون إصابة كبد الحقيقة، فهذا الجابري يكاد يجزم بالضبابية والهلامية جزم المتيقن قائلاً: «لابد من الإشارة إلى أن لفظ «مثقف» في اللغة العربية المعاصرة – وهو مولد كما قلنا – لا نكاد نعثر له على أثر في الخطاب العربي القديم، وهو اسم مفعول من «ثقف» بمعنى حذق»[2] ليذهب باحثاً عن مفهوم للمثقف في الخطاب الغربي المعاصر، ساعياً كمرحلة تالية إلى تأصيله في الخطاب العربي المعاصر، وحتى لا نجافي الصواب مقللين من جهد الأستاذ الجابري، فإن عدم العثور على اسم الفاعل «مثقف» لا يعني غياب الممارسة المفاهيمية للمدلول والمقولة داخل الخطاب العربي القديم، ذلك المدلول الذي حملته فروع الجذر «ثقف» في

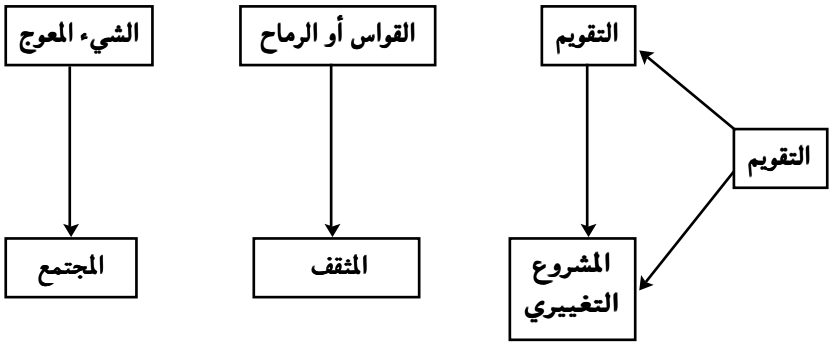
الخطاب نفسه – مع استثناء لنعت القرآن الكريم بالقدامة – وقبل التتبع للحضور المفهومي في النص ... يجمل بنا اعتماد ذلك الترتيب الزمني للخطاب البياني (الشعر/ النثر/ .../ ...) ففي ديوان العرب نعثر على قول عمرو بن كلثوم في معلقته الشهيرة(❖):

إذا عض الثقاف بها اشمأزت تشج قفا المثقف والجبينا

عشوزنة إذا انقلبت أرنت وولته عشوزنة زبونا

وقد شرح ابن منظور قول عمرو متوقفاً عند «الثقاف»: «والثقاف: الحديدة التي يقوم بها الرمح، وقد ثقفته: قومته» وفي لسان ابن منظور: «والثقاف: حديدة تكون مع القواس والرماح يقوم بها الشيء المعوج، والثقاف ما تسوى به الرماح»(3).

وعند نقل اللفظ من الدلالة الحسية إلى الدلالة التجريدية تصبح الحديدة هي المشروع التغيري الذي لابد وأن يصوغة المثقف (الرماح أو القواس) لتقويم الشيء المعوج (المجتمع) ولعل هذا الرسم التوضيحي يزيل ذلك الغموض:



ففعالية المثقف متأتية من فاعلية القواس والرماح في تقويم الاعوجاج، فاعلية لا تختلف عن حضور القوس والرمح في الحياة العربية، ذلك الحضور

الذي لا يخفى ولا يحجب في تأمين البقاء وأسباب القوة (سلاح في القتال والصيد).

إن وظيفة التقويم الموكلة للثقاف لا تختلف عن التعديل والتوجيه الذين ارتبطا بالمثقف خلال التجربة التاريخية للأمة، ولعل ذلك ما قصدت إليه عائشة أم المؤمنين في حديثها عن أبيها: «وأقام أوده بثقافه، والثقاف: ما تقوم به الرماح، تريد أنه سوى عوج المسلمين»(*) فأي عوج للمسلمين قومه الصديق يا ترى؟ لا شك أنه عوج حروب الردة الذي هب الصديق لتقويمه وإعادة المسلمين من الغي إلى الرشد، غير آبه برأي من أشار عليه بمهادنة المرتدين، ليعمل السيف ممارساً الثقاف والثقافة، ليس كمثقف حرفي يصنع السيوف وإنما كمثقف مناط به صياغة مشروع يتم من خلاله تغير شيء كالردة مثلاً إما بمهاجمته أو إبقائه بالدفاع عنه بعيداً عن الملمح اليوتوبي الذي ربما يسم المشروع، ذلك الملمح الذي رآه الصديق متجلياً في فكرة المداهنة.

ولعل الحذق والمهارة الذين أقرهما الجابري لا يتناقضان مع ما نطرحه، إذ إن فاعلية التقويم متوقفة على مهارة وحذق القواس أو الرماح في استعمال الحديدة، وبمعنى آخر تظل المهارة والحذق بالنسبة للمثقف أداة لامتلاك القدرة على تشخيص المشاكل والقضايا الحياتية التي تبقى معالجتها حكراً على الدراسة الدقيقة والمعرفة العميقة بخبايا بنى المجتمع وأسرار تركيبته المعقدة.

وعند الانعراج نحو النص القرآني يستوقفنا قول الله تعالى: ﴿إن يثقفوكم يكونوا لكم أعداء ويبسطوا إليكم أيديهم وألسنتهم بالسوء وودوا لو تكفرون﴾ [سورة الممتحنة الآية 2] والتي حملت جذر «ثقف» في صيغة الفعل المضارع المسبوق بالشرط الدال على الاستمرارية والتجديد، تجدد لا شك أنه يفضي إلى ارتباط المثقف بآلية التغيير والدينامية.. غير أن العودة إلى مناسبة النزول أمر لابد منه حيث يفيدنا ابن كثير بذلك إذ كان سبب نزول

هذه السورة الكريمة قصة حاطب بن أبي بلتعة: «ذلك أن حاطب هذا كان رجلاً من المهاجرين وكان من أهل بدر أيضاً، وكان له بمكة أولاد ومال، ولم يكن من قريش أنفسهم بل كان حليفاً لعثمان، فلما عزم رسول الله - ﷺ - على فتح مكة لما نقض أهلها العهد، فأمر النبي - ﷺ - المسلمين بالتجهيز لغزوهم قال: «اللهم عم علينا خبرنا»، فعمد حاطب هذا فكتب كتاباً وبعثه مع امرأة إلى أهل مكة يعلمهم بما عزم عليه، رسول الله - ﷺ - من غزوهم يتخذ بذلك عندهم يداً، فأطلع الله تعالى على ذلك رسول الله - ﷺ - استجابة لدعائه فبعث في إثر هذه المرأة. فأخذ الكتاب منها»[4].

وعلى الرغم من تعدد روايات سبب النزول واختلاف الأحداث ومحركيها، فإن تفسير ابن كثير للآية المذكورة سابقاً يجعلنا نقف على المدلول والممارسة المفاهيمية للمقولة في النص القرآني حيث يقول: «أي لو قدروا عليكم لما اتقوا فيكم من أذى ينالونكم به بالمقال والفعال أي يحرصون على أن تنالوا خيراً، فهم عداوتهم لكم كامنة وظاهرة فكيف توالون مثل هؤلاء؟ وهذا تهيج على عداوتهم أيضاً»[5].

لقد حملت هذه الآية الكريمة رغبة المشركين ومن ولاهم في تغير وضرب أسس الإيمان وإيذاء المؤمنين لثنيهم على ما هم عليه من ثبات على الإيمان بالقول والفعل، هذين الجانبين اللذين سنعتمد عليهما لتأسيس وتأصيل مرجعية تراثية تنطلق من الثقافة العربية.

إن الربط بين ما حملته النصوص التراثية والقرآن وبين القدرة على التغير بالفعل لا يجد القارئ يناقضاً ماثلاً إذ التأثير الفعلي والمهارة والحذق في استعمال الحديدة من طرف القوس والرماح لا يختلف عن امتلاك القدرة على الإساءة وهو ما سها عنه الجابري تاركاً الربط بين الدلالة الحسية والدلالة التجريدية (المعنوية) قائلاً: «ولم يرد فيه لفظ «مثقف»، أما لفظ «الثقافة» فقد ورد كمصدر بمعنى الحذق..... وقد استعمل - ولكن بندرة - في هذا المعنى، معنى الحذق في صفة من الصنائع المادية أو الفكرية»[6].

ولعل ذلك التجاهل والتغاضي عن حديث عائشة وقول عمرو بن كلثوم مرده إلى طبيعة مشروع الجابري الفلسفي الذي يستبعد الشعر من موقف أفلاطوني جديد ونظرية ماركسية مبعدة للدين كمحرك لأطر الحياة، ذلك الإبعاد الذي فسح المجال لوجود المبرر المقنع للتوجه نحو الثقافة الغربية للبحث عن مرجعية بديلة يحاول كمرحلة تالية تبيئتها في الخطاب العربي المعاصر، واقعاً تحت سطوة الانبهار والتماهي مع النظرية الجاهزة إذ يحول بينه وبين عملية التأصيل التراثي الفشل في فك العقدة التاريخية بين مركب النقص عند الأنا ومركب العظمة عند الأخر وذلك ما أحال المرجعية العربية المعاصرة لمقولة المثقف لتكون صورة مشوهة عن المرجعية الغربية مشكلاً أزمة يعيشها المثقف العربي اليوم كسائر الأزمات التي يعاني منها الإنسان العربي في سائر المجالات نتيجة لاعتماده على المرجعيات المستعارة - التي تحمل من الخصوصية الحضارية ما تحمل - خاصة على مستوى الإبداع حيث تتجلى تلك الأزمة في إشكالية الإطار المرجعي للمقولة وكذلك ما تطرحه الممارسة المفاهيمية باعتبارها نتيجة حتمية لتوظيف المقولة.

ولم يجد كل أصحاب المشاريع النهضوية العربية من بد للخروج من تلك الأزمة سوى الاعتماد على المرجعية الغربية كأساس وكأصل للمقولة وإطار مرجعي لها، حيث يذهب الجابري إلى ضرورة الاعتماد على مرجعية الآخر (الغرب) مؤكداً أن ذلك: «يتطلب أولاً وقبل كل شيء بناء مرجعية لمفهوم «المثقف» في الثقافة العربية وإلا فلا معنى للحديث عن شيء لا يرتبط بمرجعية، لا يستند على «أصل»، شيء معلق في الفراغ»[7].

إن السفر في طائرة الجابري وعلي أومليل يجعلنا مجبرين على تفحص تلك المعطيات التي جزمت بعدم قدرة الثقافة العربية الإسلامية على صياغة نظرية سياسية ذات مرجعية ومنطق ومبادئ، فعلي أومليل يذهب جازماً بذلك العجز قائلاً: «فالفلاسفة المسلمون لم يقدموا مفهوماً عقلانياً للسياسة من حيث المبادئ والقيم والمؤسسات وأسس نظام الحكم وظل

حديثهم في السياسة حديثاً مجرداً يعنى بسياسة النفس أكثر من اهتمامه بسياسة المجتمع»[8].

إن منطلق علي أومليل لا يختلف من معطيات الجابري السابقة فهو كذلك حبيس العقدة التاريخية التي ساقت الجابري إلى المصير نفسه، غير منتبه إلى الخصوصية المنهجية بين الخصوص التراثية المقاربة والمناهج الغربية المقاربة (البنيوية، التشريحية) والتي اعتمدها في دراساته لعقلنة النظرية السياسية التي أفرزتها تلك النصوص، وفي ذلك لا شك هجوم مضمن على الأطر النقلية التي حكمت ولاتزال الأنساق المعرفية للعقل العربي إذ يقول: «إنه إذا جاز لنا أن نسمي الحضارة العربية الإسلامية بإحدى منتجاتها، فإنه سيكون علينا أن نقول عنها: «إنها حضارة فقه»»[9].

ويطفو لا محالة على سطح تلك المعطيات مسكوت عنه يفضي إلى حتمية الثقافة العربية وحاجتها إلى صراع مع الكنيسة تقليداً لما حدث في أوروبا حتى تتعقلن المعرفة وتحقق التحديث والنهضة، إنها بناء على ذلك في حاجة إلى أن تعيش المخاض نفسه، فيكون لنا كوبرنيكوس وغاليليو وفرانسيس بيكون، ولكن ألم يعش الإنسان العربي مخاضاً أعسر منه مع الشرك والجاهلية والردة كان من نتائجه إخضاع كسرى وقيصر؟

ومجمل القول إن مقولة المثقف في الخطاب العربي القديم لا تنتفي لمجرد الانبهار والذوبان في الآخر (الغرب) والفشل في فك العقدة التاريخية واعتمادهم النظرية الجاهزة تجنباً لعناء التأصيل.

تلك النظرية الجاهزة التي تبقي العقلنة والتحديث حكراً عليها، ولعل ذلك دافع إلى أن نبسط الإطار المرجعي الغربي للمقولة، محاولين التأصيل لمرجعية تراثية تضع معطيات النص القرآني نصب عينيها.

2 - في الخطاب العربي المعاصر:

إنه لا يمكن الحديث عن خطاب عربي معاصر دون استحضار

الخطاب الأصل الذي يعد على حد تعبير الجابري توظيف المقولة دون اعتماده سباحة في الفضاء إذ يجمع أهل الذكر من الخائضين في قضايا الثقافة والمثقف على جلب الإطار المرجعي الغربي في كل حديث أو دراسة أكاديمية حيث ينطلقون من حادثة ذلك الضابط الفرنسي ذي الأصل اليهودي (ألفريد دريفوس): «الذي حكم عليه بالنفي إلى غويانا بتهمة التجسس لصالح ألمانيا، وكانت هذه التهمة موضع شك من طرف عائلته وأصدقائه الذين استطاعوا أن يثبتوا بعد عامين زيف الوثائق التي أدين بسببها، فاتجهوا إلى الرأي العام الفرنسي يستنهضونه للمطالبة بإعادة المحاكمة، واستطاعوا أن يجندوا شخصيات مرموقة من عالم الفكر والأدب في فرنسا في ذلك الوقت كإميل زولا الذي كتب مقالة اشتهرت بعنوانها «إني أتهم – j'accuse» – والذي أسهم مع آخرين أمثال أناتول فرانس ومارسيل بروست وسينيوبوس وليون بولم ولوسيان هير... إلخ في إصدار بيان حمل توقيعهم ونشرته جريدة لورو الفرنسية يوم 14 كانون الثاني/ يناير 898 بعنوان «بيان المثقفين... manifeste des intellectuels»[10].

ولعل آخر دراسة حول الثقافة والمثقفين لراسل جاكوبي – Russell Jacoby – تؤكد ذلك الحضور المكثف لمرجعية دريفوس، إذ لم يجد صاحب نهاية اليوتوبيا بداً من الحديث عنها: «وقد رويت قصة ظهور المثقفين في أثناء قضية دريفوس – Dre Fus – مراراً، لقد ظهر الشاهد الكلاسيكي للمثقفين في خطاب إميل زولا المفتوح: «إني أتهم... J'accuse الذي كان يطالب بالعدالة والحقيقة، وقد اختتم بسلسلة من الاتهامات الموجهة ضد الدولة وعملائها»[11] فباتت الأصل الذي يستند إليه عندما يتحدث عن المثقف وهو ما استحضره علي أمليل في حديثه عن هموم المثقف وعطائه إذ يقول: «إن عبارة المثقف كلمة مستحدثة في العربية وضعت لتترجم كلمةintellectuel وهي حديثة في اللغة الأجنبية، والتي ترجع إلى نهاية القرن الماضي وقبلها استعملت كلمة (الأديب) – Gens de lettre – ثم كلمة الكاتب (Ecrivain)

وكلها تدل على ظهور المثقف بمعناه الحديث الذي اختلف في معارفه وعقليته وذوقه داخل المجتمع عن فقيه القرون الوسطى»[12].

ونخرج بعد ذلك كله من الآراء التي يطرحها الجابري وأمليل بذلك الاكتفاء بالمعنى اللغوي الذي مورس عليه الانتقاء، حيث استبدل بالهرولة إلى النظرية الجاهزة وموضة العقلانية الغربية الذي يعد تجاهلها خروجاً عن التحديث والحداثة خاصة وقد عرفنا ممارسة الجابري للمعطيات الغرامشية النابعة من الفلسفة الماركسية إذ اتسع المفهوم وأصابه الابتذال مما أفقد المقولة دورها الأساسي المنوط بها ليسقط من حدود مفهومه الارتباط المباشر بآلية التغيير وفقاً للمشروع الذي يحرص المثقف على صياغته لتقويم الاعوجاج والأوضاع التي لا تلائمه ومن ثمة لا تلائم مجتمعه ليدخلها في أبدية الصراع التي تحيل عليها الفلسفة الماركسية، وهو ما يجعلنا نطرح الأسئلة التالية:

بأي المرجعيات يا ترى نأخذ؟ هل لفظ المثقف كمرجعية غربية وممارسة مفاهيمية غرامشية أم نغوص داخل الإطار المرجعي للفكر العربي للبحث عن مرجعية بديلة يكون منطلقها الخصوصية الحضارية للمنظومة الثقافية العربية التي لا نبعد أنها تقف وراء تسرب الممارسة المفاهيمية للمقولة إلى الغرب بعد التلاقح بين المنظومة القروسطية والغربية الحديثة؟ ولماذا لا نعد ما قال به الجابري وعلي حرب وعلي أمليل وغيرهم من أصحاب المشاريع النهضوية وأنتجوه من دراسات تخوض في هذا المجال مفهوماً عملياً لمقولة المثقف تقابل ما حاول أنطونيو غرامشي تقديمه للمقوله في إطارها الغربي؟ ألا تعد مرجعية سورة الممتحنة مرجعية للمثقف في الخطاب العربي القديم والمعاصر معاً نتيجة لاحتواء القرآن لأبعاد الزمن ؟ أولم يأت الغرب فقط للاستفادة من المقولة تلك وتوظيف إطارها المرجعي انطلاقاً من تسرب مؤلفات ابن رشد إلى أوروبا؟

قبل الحديث عن مرجعية المنظومة المصطلحية التراثية التي سنحاول

تأصيلها؛ ويجدر بنا أن نتكلم عما عرف بمقابسات أبي حيان التوحيدي وتراتبية السيف والقلم عند ابن خلدون اللتين سنبحر في أعماقهما للبحث عن تلك المرجعية والممارسة المفاهيمية لها، فقد ارتبط ظهور مثقفي المقابسات حسب ما يطرحه الجابري في العصر العباسي الثاني (القرن الرابع الهجري)، ذلك العصر الذي كان: «خالياً من أي مشروع ثقافي أو سياسي للدولة ككل، فأصبحت كل إمارة بل صار كل ذي جاه وسلطان يزين مجلسه بالعلماء والكتاب والأدباء والشعراء فظهرت فئة من المستهلكين للثقافة الآخذين من هنا وهناك «المتقابسين» الحريصين على المشاركة في كل علم والإدلاء فيه بدلو خلال المناقشات والمقابسات التي كانت تزخر بها المجالس الثقافية سواء مجالس الأمراء والوزراء أو المجالس التي كان يعقدها هؤلاء المثقفون في بيوتهم أو في مكاتب الوراقين التي اشتغل فيها كثير منهم كنساخ لكسب قوتهم»[13] حيث شغلوا بقضايا هامشية يصدق عليهم ما يطرحه اليوم علي حرب ويسميه وهم النخبة تلك الفئة التي اكتفت بالنظر إلى المجتمع من أبراجها العاجية بعيدة كل البعد عن الدور المنوط بها، وهو ما جعل ذلك الحديث عن غياب نظرية سياسية ترتكز على أطر عقلانية أمر مشروع إذ في هذه الفترة يكاد يجمع أهل الذكر على التغييب المقصود والفعلي لإطار العقلاني والارتماء فيما تفرضه الأهواء والميولات المادية المتسربة مع الثقافات الوافدة إلى الحضارة العربية الإسلامية بعدما ظل حاضراً داخل الثقافة العربية أيام قوة الإسلام أين كان للمقابسات فاعلية تعود بالفائدة على مشروع الدعوة والذي ارتبط بمرجعية سورة الممتحنة إذ يتوافق خلالها الإطار القولي (المقابسة) مع الإطار الفعلي (الفاعلية).

وإذا أردنا ربط ذلك بالطرح الخلدوني فإن العودة إلى معطيات الخطاب العربي القديم أيام أبي بكر الصديق باتت ضرورة لنقف على مدى حضور فاعلية السيف داخل المنظومة الحضارية، فالسيف وكما هو معروف استطاع أن يعيد المجتمع المسلم أيام الردة وتقويمه، وهو حضور لا يبخس له في الطرح الخلدوني إذ لا نعثر على حضارة كان منشؤها القلم.

لذلك يصبح الربط بين فاعلية المقابسات وعدمه بالتراتبية بين السيف والقلم أمر بسيط فالحضارة الرومانية وعلى الرغم من حقيقتها اليونانية إلا أن ذلك لم يكن وراء تأسيسها الفعلي الذي يرجع فيه الفضل للسيف، ولا أدل على ذلك من محنة خلق القرآن التي شغلت المسلمين آنذاك عن التحرش الرومي على الحدود، ولم يكن ذلك فحسب بل قادت الأمة إلى الشك في ثوابتها وهزت الإيمان في قلوب الشريحة الكبرى والسواد الأعظم من الناس.

وحتى يكون التأسيس المصطلحي للمرجعية التراثية سليماً فإن المقابسة لا تكون وليدة غياب المشروع السياسي والثقافي فحسب بل إنها قد تنتج عن الاغتراب الذي قد يعيشه المثقف نتيجة لعدم الانسجام بين ما ينتجه من أفكار وبين مستوى الوعي عند الطبقة التي يدافع عنها ويبلور مطامحها، أبو حيان التوحيدي: «استمد آراءه في الاغتراب من تجربته الحياتية، التي تعد رحلة اغتراب متواصلة، فقد أمضى حياته بائساً، فقيراً منبوذاً، قصد الأمراء والوزراء وذوي السلطان وجاب البلدان وظل يكافح في التأليف والنسخ، واحتراف الوراقة، ولكنه لم يحظ بطائل، فذاق مرارة الفقر، في حين كان يرى غيره من الأدباء والشعراء ينعمون بالمال والعز والجاه»[14].

وعند البحث عن الأسباب التي جعلت أبا حيان يبعد عن الجاه والمال يجعلنا نجزم بعدم نهجه الطريق الذي حددته السلطة آنذاك، فهو لم يرض بالمقابسة وتزيين المجالس بل راح يبحث عن الوظيفة المنوطة به، والتي حددتها التجربة التاريخية للأمة.

ولعل الاغتراب نفسه مطروح عند ابن خلدون في التراتبية في شغل وظيفة الحجابة - إما بحجب الحقائق وتحوير الوقائع - في بلاط صاحب الدولة أو برد عنه من لا يأمنه على نفسه من أهل دولته: «فإذا رسخ عزه صاحب الدولة، وصار إلى الانفراد بالمجد، واحتاج إلى الانفراد بنفسه عن الناس للحديث مع أوليائه في خواص شؤونه، لما يكثر حينئذ من بحاشيته، فيطلب الانفراد عن العامة ما استطاع، ويتخذ الإذن ببابه على من لا يأمنه من أهل دولته، ويتخذ حاجباً له عن الناس يقيمه على بابه لهذه الوظيفة»[15]

إذاً، فالحجابة والمقابسة كلاهما تعطيل للفاعلية الذي لا يختلف عن الاعتكاف في الأبراج العاجية المرتبطة بالطرح الغرامشي والمهادنة المتعلقة بمرجعية سورة الممتحنة والمعطيات التراثية (المعنى الجاهلي، حديث عائشة).

وفي ذلك سنحاول أن نتوخى المقاربة المنهجية الكفيلة برأب الصدع الماثل بين المناخ الفكري والحضاري العربي وبين خصوصية الآليات المنهجية المستعملة ذات التحيز الفكري لأنساق نشأتها، أين سنقترب بالأطر الغرامشية إلى المرحلة القرمطية وبالمرجعية التراثية إلى مراحل حياته الأخرى، مراعين طبيعة العصر السياسية ومدى حضور الثقافة السائدة الذي لا ينفصل إنتاجها عما تفرضه تلك الأطر السياسية، أين تصبح عملية الفصل بين الروحي والإبداعي عملية عسيرة.

3 - السلطة بأية مرجعية:

قد يستقر في ذهن القارئ وتنفرد به المرجعية السياسية للسلطة.. إن الحقيقة المستقرة في الذهن عبر القراءة الفعلية للعنوان ليست الحقيقة داخله، إذ القراءة المستقصية لرحلته تبعث تلك المرجعية وتشظيها، لتسود هلامية وضبابية متوازية مع تلك الضبابية التي وسمت مفهوم المثقف في الخطاب العربي القديم، والتي حاولنا أن نكون وراء انقشاعها بتلك القراءة في معطيات الخطاب نفسه.

وللوقوف على حقيقة تلك الهلامية فإنه يجمل بنا تسليط الضوء على مختلف المنظومات المعرفية باستحضار الوعي المعرفي والقرائي لبداية نشوء الشعر والشاعر، حيث تستوقفنا بادئ ذي بدء المنظومة اليونانية ووريثتها الرومانية، لنقف علي بدايات المواجهة بين الشعر والفلسفة باعتبار هذه الأخيرة مركز المعرفة اليونانية، مركزية صبغها عليها المعطى الأفلاطوني في الجمهورية الذي زاد تلك المعرفة المركزية إشعاعية وألبسها حلة القداسة التي لن تخلع أبداً، لارتباطها بإسعاد الإنسانية.

لقد قدم أفلاطون تراتبية للنفوس رأسها النفس العاقلة التي يحتكرها الفلاسفة وقاعدتها النفس الشهوانية (الشعراء). محاولاً الإشارة إلى التعارض بين الحكمة والأخلاق وبين الغرائز والشهوات ليصل أخيراً إلى قرار مجحف بطرد الشعراء وقذفهم خارج الجمهورية الفاضلة، مبقيا فقط شريحة رأى فيها المنفعة الأخلاقية وهي فئة شعراء الملاحم كهوميروس، فالشعراء بالنسبة إليه: «مفسدون للمثل العليا ولأخلاق الناس لذلك طردهم من جمهوريته الفاضلة، لكن حكمه لم يكن مطلقاً أي لم يشمل جميع الشعراء فقد أدخل بعضهم بشروط، فقبل أنواع الشعر التي تتمثل بالقصائد التي تزجى بالأبطال والعظام من المشاهير»[16].

وأخذ تلميذه أرسطو طريقاً غير التي سلكها أستاذه. فرأى في الشعر تلك الطبيعة الفلسفية باعتباره يحمل أطر الاستشراف لما يمكن أن يكون، فهو أعلى مرتبة من التاريخ، لإحداثه ذلك التوازن الانفعالي أو ما يسميه التطهير (الشرخ التراجيدي للمتلقي).

وعلى الرغم من الاختلاف حول طبيعة الشعر ووظيفته إلا أن الأصل واحد وهو الانطلاق من النظرة العقلية للشعر، المغيبة لذاتية الشاعر والمتجاهلة لفاعلية محيطه الاجتماعي.

وأما المنظومة الرومانية فإن اقتصارها على الثقافة العسكرية واكتفائها بها جعلها تعطي الطرح الخلدوني حول اقتداء المغلوب بالغالب نسبية، فقد تدرجت على شكل من النمطية والنمذجة لتلك المعطيات الفلسفية اليونانية: «فاليونان لم يجدوا عند الرومان إلا فنونهم التي امتازوا بها وهي فنون الحرب والنظام والقوانين، وليست هذه الفنون من شأن الأمم المغلوبة، لأن مسألة الحكومة والجيش تظل في أيدي الغالبين لا ينزلون عنها لتلك الأمم مختارين، وعلى أن اليونان أخذوا عن الرومان ترفهم وحضارتهم. ثم أخذوا بعد ذلك نظامهم وقوانينهم، حتى أصبح لهم نوع من الاستقلال في الدولة البيرنطية أو حين أصبحت بيزنطة دولة اسمها للرومان وحقيقتها لليونان»[17].

ومادام الأمر كذلك فإن تجاوز الرومان لليونان في نظرتهم للشعر تظل مستبعدة فلا نكاد نتحدث عن الإنتاج الشعري الروماني إلا ونذكر إنياذة فرجيل التي احتذت لامحالة إلياذة هوميروس مؤكدة ذلك التماهي المعرفي بين المنظومتين.

وعلى طرف نقيض يتحول الشعر في المنظومة العربية قبل الإسلام من هامشية المركز في المنظومتين السابقتين إلى مركزية الهامش. حيث تتراءى تلك المفارقة في الحضور والغياب، غياب عند الرومان واليونان وحضور عند العرب، فهو ديوانها وعلمها الذي لم تعرف غيره على حد قول رأي أدونيس: **«إن القصيدة الجاهلية لم تكن فقط مصدر طرب وحسب، وإنما كانت أيضاً مصدر معرفة»**[18].

وإذا كان لا مجادلة في أن العصر الجاهلي يمثل بجلاء تشكل تلك المعرفة فإن عملية التشكل لم تسلم من رقابة مورست على مبدعيها. انطلاقاً من واجب الولاء لتوجهات القبيلة وقيمها السائدة الواجب على المبدع أن يضعها نصب عينه وهو يتحرك في فضائه الإبداعي، مما أدى في المحصلة العامة إلى قمع الذات الفردية وقبر التجربة الخاصة في الذات الجماعية حيث يصير بذلك الشاعر صوتاً يعبر على الجماعة متصيداً الفرصة للخروج عنها وتحقيق ذلك النزوع إلى الأنوية على الرغم: «من ارتباط الشاعر الجاهلي على المستوى الاجتماعي بالقبيلة ارتباطاً تبدو فيه أناه أو فرديته كأنها ذاتية في ذات القبيلة. فإن شعره على المستوى الفني يتسم بالفردية الأنوية كأنه عالم وحده»[19].

إنها لحقيقة تلك التي يطرحها أدونيس إذ لا نستطيع الفصل بين المنتوج الإبداعي وبين التجارب النفسية والروحية والحضارية. فالواقع التاريخي والموروث الأدبي محملان بتلك الحقيقة، حيث يعثر المتصفح لهما على ظاهرة الصعلكة التي ارتبطت معانيها بالحرية في صورتها العامة، رافضة للأطر والأعراف القبلية التي رأت فيها هضماً لحقوق أفرادها على

كل المستويات، رفض ورؤية رافقها خروج عن سلطة النموذج أو الأدب الرسمي للقبيلة (المعلقات)، فقصائدهم اتخذت طريقاً ورحلة نحو التمظهر مع معطيات وصورة النموذج السائد من ابتعاد عن المقدمات والرحلة وغيرهما من خصائص يحملها.

ولقد مثل ذلك الخروج عن السلطتين الأدبية والاقتصادية ضرباً لتلك الفطرة والعرف فيتحول الشاعر من مقدس ضمن الثلاثية(*) إلى مارق تسعى للتخلص منه بشتى الوسائل. وقد ركز أدونيس على الأنوية في الإطار الفني. لأن قصائد كالمعلقات أو شعر طرفة أو امرئ القيس تعد سيراً في الاتجاه المضاد للذات الجماعية، إنها فروسية اللاانتماء كما ينعتها، فالمتأمل لصياغاتهم الشعرية يقف على تلك الأنوية ورفض الانتساب إليها والانتساب إلى الذئاب والوحوش[20]:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأميل
ولي دونكم أهلون سيد عملس وأرقط زهلول وعرفاء جيأل

ولا يعني ذلك أن شعراء الذات الجماعية قد سلموا من تلك الرقابة كدريد بن الصمة لسان القبيلة وناصرها ظالمة أو مظلومة، بل إن تراتبيته في القبيلة ومكانته متوقفة على براعته في الدفاع واستمراريتها والمناصرة الدائمة والمتجددة لتوجهاتها، فأي تخلف وتقاعس يحصل يسقطه من أعلى التراتبية إلى أسفله وإثر ذلك تصبح التضحية به من أجل الأطر العامة أمراً بسيطاً إذا خرج عن إطار التوجهات المطلوبة منه.

ولم تبق المضامين مستهدفة فحسب من قبل الرقابة القبلية بل امتدت لتطارد الشاعر في القوالب الشكلية لتلك الصياغات، مؤكدة حضور التقليد الفني الذي تكرس وترسخ منذ تحولت عكاظ من سوق تجارية إلى ملتقيات أدبية ونقدية، ليصير الخروج عن تلك المعطيات الفنية جرماً وإثماً يحاكم مقترفه ولو كان حاميه. ولأدل من ذلك على مواجهة النابغة الذبياني لسلطة

الذوق الفني، بعدما ظل الحكم الفاصل في المنازعات النقدية إذ: «عاب العرب على النابغة الذبياني وبشر بن أبي خازم الإقواء في شعرهما - أي اختلاف حركة الروي في القصيدة - ولم يستطع أحد أن يصارح النابغة بهذا العيب حتى دخل يثرب مرة فأسمعوه غناء قوله»[21]:

أمن آل مية رائح أو مغتدٍ عجلان ذا زاد وغير مزود

زعم البوارح إن رحلة غداً وبذلك حدثنا الغراب الأسود

وما عدم القدرة على مصارحته بذلك إلا دليلاً على التقدير والتبجيل ومكانة الشاعر الناقد صاحب الازدواجية السلطوية، التي منحت لتلك الصياغات رصانة خلعت عليها حلة القداسة وأضفت عليها أطر المركزية التي جعلت منها ديوان العرب.

كل ذلك في غياب النظرية الإيمانية التي تعد فرقة الحنفاء استثناء يؤكدها، فالتغيرات الحاصلة بظهور الدين الجديد، نقلت المركزية من الصياغات الشعرية ليتلقفها ويستخلفها المؤثر الديني في المنظومة الجديدة، فانتقلت المعيارية العكاظية النقدية والبلاغية من النابغة الذبياني إلى النص القرآني حيث تعد نماذج الوليد بن المغيرة ولبيد بن ربيعة والخنساء إلى تأكيد ذلك التهاوي والانهيار لإمبراطورية المعيارية العكاظية وتخلل مركزية الشعر، لينصب الاهتمام على المركز الجديد فقد: «نشأ مع النص القرآني على الصعيد الإنساني إنسان جديد ونشأ معه على الصعيد الأدبي الخالص قارئ جديد، ونقد جديد، وذوق جديد»[22]، ولعل علي أحمد فيما يطرحه يشير إلى التحولية الكبرى للمفاهيم الجديدة للإنسان والكون وما نتج عنها من تغيرات جذرية على مختلف الأصعدة والمستويات فعلى المستوى الفني الذي يرتبط بالوحي ارتباط المثير بالاستجابة فإن الدرس يلحظ في هذه الفترة تراجع أغراض شعرية وأشكال فنية - حتى وإن اقتضى على التغير ردحاً من الزمن - كما هو عند حسان بن ثابت[23]:

عـفـت ذات الأصـابـع فـالجـواء إلـى عـذراء مـنـزلـهـا خـلاء
ديـار لـبـنـي الحـسـحـاس قـفـر تـعـفـيـهـا الـروامـس والـسـمـاء

وقول كعب بن زهير في البردة[24]:

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول متـيـم إثـرهـا لـم يـفـد مـكـبـول

وقد استبعدت لارتباطها فكرياً وعقائدياً وحضارياً وزمنياً بالمعطيات الجاهلية التي أحدث معها الإسلام قطيعة شبه كلية، الأمر الذي وضع الشاعر تحت سطوة نقيضين أو بديلين إما التكيف أو الثورة، وذلك ما يفسر ظهور فريقين أحدهما يدافع عن ماضويته والآخر يرى القطيعة مع تلك الماضوية شرطاً أساسياً ودعامة وحيدة لنقاء السريرة وصحة الإيمان على الأقل في المحصلة العامة ودونها تفقد الحظوة والمكانة والسلطة المركزية.

وفي ذلك ظل الشاعر يقارن بين مكانته الجاهلية وحاضره الإسلامي، الذي مافتئ يقنن المضامين ويربطها بخدمة النص الديني والرسالة الكونية. فالمكانة والحظوة تتناسبان طردياً مع مدى المنافحة عنه والتخاذل والهجوم عليه، فما منع الذين نصروا الرسول بسيوفهم أن ينصروه بألسنتهم، محاولين ارتقاء سلم بلاغة النص الجديد، بعدما نفى صفة الشاعرية عن نبيه. فاسحاً المجال لبروز وتجل لصور الإيمان في فعالية تلك الإبداعات التي أثبتت جدارتها كسلاح ناجع من أسلحة خدمة الدين الخالد، وقد تزامن ذلك مع سقوط آخر قلاع الشرك بإسلام خريج المدرسة الأوسية (كعب بن زهير)، مسلماً بقوة النص الجديد وفرادته واضعاً سلطة نصه تحت تصرف الدين الجديد لخدمة وإعلاء كلمته، فكانت البردة إكليلاً على رأس الشاعر يؤكد وظيفية تلك الصياغات وظيفة وجهها المعيار الأخلاقي هذا الذي رأى فيه متأخر كالأصمعي سلطة تقتل الفحولة والجمالية مما دفعه لإبعاده من ميدان الممارسة النقدية. فلا يرفعون به شاعراً ولا يخفضون به آخر.

ولا شك هذا أن الشاعر العربي لاتزال تربطه خيوط رفيعة بالمنظومة

الجاهلية التي تم الارتداد والنكوص نحوها، فعادت في عصر بني أمية العصبيات لتحتل الصدارة كسلاح ومادة خام لصناعة الشعر والنقد وأدى ذلك التحول في نظام الحكم من الخلافة إلى الملك إلى انقسام بيئات الشعر والنقد بتعدد العواصم السياسية (الحجاز/ الشام/ العراق) وأنتجت كل بيئة أغراضاً شعرية وموضوعات معينة تتناسب مع المعطيات الفكرية السائدة فيها، فعرف الحجاز بلونين من الغزل (لاهٍ وحضري/ عذري وعفيف) وسرعان ما سجل حضور المؤثر الديني، متجلياً في صورة ما كان يحدث بين شعراء كعمر بن أبي ربيعة والمتلقين لشعره كسعيد بن المسيب.

أما في الشام فقد فرضت سلطة الولاء السياسي لبني أمية غرض المدح، ليسهم في إرساء مشروعية حكمهم وربط تلك المشروعية بالشرعية التاريخية المتمثلة في ماضيهم الجاهلي والإسلامي، وأفرزت الصراعات السياسية حول طبيعة الحكم ووظيفته الشعر السياسي، فتوجه الشعراء (عبدالله بن قيس الرقيات/ عمران بن حطان/ الكميت بن زيد/ شعراء النقائض) بصياغاتهم الشعرية لخدمة الأطراف المتنازعة والمفاضلة بينها بقدرتها على النيل من الخصوم والتأثير عليهم، وإضفاء الإشعاعية على النهج أو الطريق المتبع في تسيير دواليب الدولة والأطر المرجعية لذلك التوجه. وهي مهمة أنيطت وتجلت بوضوح في إبداعات شعراء المثلث الأموي خاصة وشعراء الأحزاب السياسية على وجه العموم.

وفي كل تلك المسيرة كان الشاعر يصطدم ويجد نفسه أمام يدي الحاكم الناقد، الذي كثيراً ما سفه خروج تلك الصياغات عن الأطر المحددة لها فهذا عبدالملك بن مروان يرد على جرير مطالع قصائد لسوء أثرها ووقعها في النفس ذلك الوقع والأثر الذي صقلته التجربة التاريخية للقرون السابقة أيام الرسول وخلفائة الراشدين.

وهنا تجدر الإشارة إلى إسهام السلطة بشقيها الديني والسياسي في النهوض والترقي بالممارسات النقدية حيث انتقلت من خدمة وحراسة الحق

والدين الخالد إلى الدفاع عن التوجهات السياسية لتلك الأحزاب مما جعل إصدار الأحكام لا يخرج عن العناية بالمضامين إلا أثناء التحولية من نقد المعاني إلى نقد القوالب النحوية والبلاغية فيما عرف بمتابعة عبدالله بن أبي إسحاق الحضرمي للفرزدق.

لقد دارت أول الأمر في دائرة النقل فسعت إلى موافقته والدفاع عنه، فيما كان يصدر عن الرسول الكريم - ﷺ - وخلفائة الراشدين من مواقف نقدية ماضية أو حاضرة، وسعت مع الملك لإرضاء الأهواء وكسب الولاء وتأمين الوضع السياسي والاقتصادي، هذا الولاء الذي جعل شاعراً كالفرزدق يكفر به لشكوكه في أحقيته، لتتأرجح نفسه بين مد وجزر، مد ما يفرضه الواقع الموضوعي من الولاء والمنافسة مع الأقران، وجزر ما تختلج به النفس ويرتاح له القلب وهو ما نعثر في قصيدته المدحية لزين العابدين بن الحسين بن علي ومواجهة هشام بن عبدالملك[25]:

ولست قائلاً من هذا بضائره العرب تعرف من أنكرت والعجم

إن سلطة المؤثر الديني بقيت تمارس حضورها، إذ لا يمكن لتلك المركزية العربية أن تلغي جوهرها الديني بالانفتاح على الثقافات والحضارات المجاورة، فراحت تمحص وتدقق في النصوص المترجمة خاصة اليونانية، يراودها خوف من ضرب مضامين هذه الترجمات لأسس التمركز العربي من جانبه العقيدي وهو ما تفطن إليه الحجاج في نفيه للنبط ونصر ابن عاصم الليثي في الإشارة والتحذير من خطر المستعجمين على النص القرآني: «فقد كان الفتح الإسلامي جليل الخطر بعيد الأثر في اللغة العربية، كان بعيد الأثر في انتشارها، واتساع رقعتها وكثرة المتكلمين بها، وكان بعيد الأثر في تسرب الفساد إليها وتطرق اللحن والتحريف»[26].

أدى ذلك علم النحو كحتمية لمواجهة ذلك الخطر، ليتخذ منها الحضرمي وسيلة لمطاردة الفرزدق ومثل المولود الجديد لبنة أساس في مشروع التمركز العربي الذي قام على عهد العباسيين، ولكن مالبث أن قل

ذلك التأثير ليناط الشاعر بتلك المهمة، فيقاوم تأثير الثقافات الوافدة، فيجدد بصياغته الشعرية طاقة الاستمرارية.

وأثناء الانفتاح الحضاري الكبير أيام بني العباس، ورغبة في بقاء الأصالة والتفرد تابع الخلفاء الأوائل بؤر التوتر التي تترصد أسس التمركز العربي، فذهبت لتراقب المعارف المترجمة: «أما بالنسبة للنصوص اليونانية المترجمة إلى العربية، فقد ظهر أن الترجمة كانت ترافق أحياناً بنوع من التعديل الذي كان فيه الأبطال والعظام مثلاً يتعرضون لنزع صفة الأسطورة عنهم وذلك لتجنب إزعاج القارئ العربي»[27].

وكمرحلة ثانية اتجه الخلفاء لممارسة استجوابات تخص الجوانب العقيدية عند العديد من الشعراء، هذه الاستجوابات شملت ما يعرف بالزنادقة والشعوبيين، ولعل عدم ابتداء الشعراء قصائدهم بالمقدمات الخمرية أمام الخلفاء دليل على الرقابة الشديدة لشعراء الثقافات الوافدة مثل شاعري الشعوبية لبشار وأبي نواس، الذين لا نعتقد جازمين أن قصائدهم بدئت وافتتحت بالحديث عن الخمر إلا عند منادمة الأصحاب والجلساء كحماد عجرد ومطيع بن إياس ووالبة بن الحباب مما يعني أن الإطار الديني كان وراء عملية التوجيه تلك لخدمة التمركز العربي، وهي حقيقة تقررها المستشرقة هيلاري كيلباتريك: «إن عدم تمتع الشاعر العباسي بالحصانة أمر يتضح تماماً من خلال النوادر حول الخلفاء الأوائل – المنصور والمهدي والرشيد – الذين يستجوبون الشعراء حول أبيات تدعو إلى الريبة في قصائدهم وحول موقف الشاعر الكامن وراء هذه الأبيات»[28].

ولعل بشاراً كان كبش الفداء لهذه الحملة، ولم ينج منها أيضاً كاتب كابن المقفع الذي أفرزنه التوسعات في رقعة الدولة والحاجة إلى الربط الإداري بين تلك الأقطار، لتنتقل تلك الاستجوابات للفقهاء لإجبارهم على القول بخلق القرآن، مما أنتج خصماً جديداً للشاعر في البلاط – وأحياناً الفيلسوف – وما أيام المأمون إلا صورة جلية لتلك التغيرات إذ سيطر المتكلمة

بقيادة أحمد بن أبي دؤاد على زمام الأمور، فانحصرت الصراعات حول المسائل التي يتجادل حولها الفقهاء والمتكلمة (ابن حنبل/ ابن أبي دؤاد) وبات الشاعر على الهامش إذ اكتفى أبو تمام بصياغة حوارية حول وقعة عمورية وما دار من جدل بين المعتصم والمنجمين مؤكداً مقولة من قال «إن الشاعر شاعر الأحايين والمناسبات».

ولعل تفنيد ذلك الزعم والمقولة هو الدافع لرحلتنا عبر صفحات هذا البحث أين سنتوقف عند كل مرحلة مبينين مدى اتصاف الشاعر بها ومدى قدرته على الانفلات منها مسهماً في استعادة دوره التاريخي.

طبيعة العصر السياسية:

إن الحديث عن طموحات المتنبي السياسية دون الإحاطة بطبيعة وظروف العصر المختلفة أمر لا طائل منه، إذ إن حجم تلك الطموحات متوقف على ما تمنحه المعطيات التاريخية من حيثيات عن العصر نفسه والتي من خلالها نستطيع أن نعطي مشروعية لها.

وإذا كان أغلب الباحثين يرجع ازدهار الحضارة العربية الإسلامية إلى تجاوزها المنجزات الأموية المتعلقة بالعصبية، ذلك التجاوز الذي يطرح أكثر من تساؤل حول مدى نجاعة تلك السياسة المنتهجة خاصة ونحن نعرف أنه بعد تلك المرحلة - نقصد العصر العباسي - بدأ تراجع النقل أمام الموروث الهليني والثقافات الأعجمية المتجلية في (فلسفة زرادشت/ ماني/ مزدك...) وما نتج عنها من حركات ثورية (الزنج/ القرامطة/ الزط/...)؟

إن خطر الثقافات الوافدة على مكونات وثوابت الثقافة العربية الإسلامية لا يختلف حوله اثنان إذ يشهد ذلك السواد المعتري صفحة تاريخ العصر على الأثر البالغ الذي تركته (محنة خلق القرآن) التي تدل بوضوح على الانسجام بينها، مما أدى في المحصلة العامة إلى انقسام الذات العربية على نفسها، أتواجه الروم في الخارج أم تلتفت إلى المحنة في الداخل: «وإذا

جاز لنا تلخيص أعمال المعتصم كلها في عبارة واحدة أمكن القول إنه قضى مدة ولايته كلها - وهي مدة ثماني سنوات وثمانية أشهر - في الصراع ضد خطرين رئيسيين ظلا يهددان أمن الدولة: خطر الخرمية بقيادة زعيمها بابك الذي استولى على أذربيجان وتواطأ مع ملك أرمينيا وإمبراطور الدولة البيزنطية، فهدد ملك المعتصم وأفنى كثيراً من جنده... ثم الخطر الذي يمثله المعارضون للدولة من أهل السنة الرافعين لشعار «القرآن غير مخلوق»[29].

وقد انتهت هذه الثورات التي هزت بنيان الحضارة الإسلامية من داخلها، لتلوح في الأفق بوادر التفكك والسقوط النهائي على الرغم من محاولات التجديف التي مافتئ يقودها خلفاء تحملهم الغيرة على العروبة والمجد العربي في مواجهة تلك الانحدارية: «وكان الخليفتان المعتضد والمكتفي في السنين الأخيرة من العصر السابق (القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي) قد حال - والحق يقال - دون انحطاط المملكة فقد قضيا على الثورات الداخلية وضما إليها ولايات أصبحت مستقلة ولم يجدا مناصاً من اتخاذ موقف تجاه حال معقدة، فكبحا بمهارة فائقة مطامع الموظفين الفرس»[30] ولكن ضغط الحركات السياسية المغلفة بالإطار الديني بدأ يأتي أكله في ميل بعض الخلفاء إليها بسبب ضعفهم وعدم كمال نضوجهم أدى إلى سيطرة بعض الأمراء الأتراك كمؤنس الخادم الذي كان يحرك دواليب الدولة دون الظهور في الصورة وعلى مسرح الممارسة السياسية، فاسحاً المجال لبروز الأطماع الأعجمية في نثر عقد الخلافة والتنازع على التقاط أكبر عدد من فصوصه: «وقد بدا للخليفة دوماً وكأنه سيد المملكة، فهو الذي يختار وزيره الذي يحكم باسمه، أما في الواقع فلم يكن للخليفة المقتدر بالله حرية الاختيار بحكم شلل إرادته الناشئ عن خوفه من المرتزقة الأتراك»[31].

وازداد خطر الحركات السياسية التي مالبثت تتجدد وتفور بعد خمود في أثواب جديدة محافظة على مضامينها الزرادشتية والمانوية والبابكية والمزدكية المعتمدة في عمومها على المعطيات اليوتوبية لجمهورية أفلاطون

الداعية إلى شيوعية النساء والأموال والتي أضافت وجددت في ذلك الأصل (جمهورية أفلاطون) فدعت إلى إباحة الزواج من البنات والأخوات والتناسخ وتحريم ذبح الطير والحيوان، والزهد والتنسك والرهبنة، لتتلقف الحركة هذه المعطيات وتجعلها أسساً للثورة، مسهمة في عملية الانهيار والتفكك إذ: «ثبت أن حركة اجتماعية دينية وهي القرمطية التي زعزعت المملكة حتى من مركزها في العراق، عجلت في حدوث هذا التفكك»[32].

وفي ظل ما شكلته هذه الحركة (القرمطية) من خطر على عقد الخلافة المتناثر، مانحة شرعية لكل طموح في التقاط والفوز بأكبر عدد من فصوص ذلك العقد الذى راح المتنبي يتلقف ويتتبع فصوصه، لعله يظفر بأحدها.

ثانياً: طموحات المتنبى السياسية:

فى ظل هذا الجو السياسى المضطرب بعد تناثر الخلافة المركزية إلى مجموعة أطراف، برزت رغبات وطموحات اختلفت دوافعها حيث ناشد بعضها إنقاذ دونية الفرد، وسعى البعض الآخر لإدراك رفعة الجماعة، ولعل اعتلاء كافور الإخشيدى منصة السلطة دليل على مشروعية أي طموح مهما كان نوعه.

ولم تبتعد غاية الحركات الثورية (الزنج، القرامطة...) عن ذلك محاولة إحداث تغيرات على مستوى التركيبة الاجتماعية، مانحة شرعية لطموحات طبقات المجتمع المستغلة، ووسط هذه الأوضاع نشأ أبو الطيب المتنبي، وقد شكلت لديه كل تلك المعطيات دوافع ورغبة جامحة في خوض مغامرة لعلها تحمله لسدة إمارة من تلك الإمارات ولو كانت بمرتبة النجوم[33]:

إذا غامرت فى شرف مروم فلا تقنع بما دون النجوم

ولابد أن لتلك الرغبة دوافعها وأسبابها التى تحملها السيرة والنص على حد سواء حيث شهدت فترة صباه جملة من الأحداث جعلت تلك الدوافع تكون أكثر ترسخاً وإيغالاً في النفس، من وضع أمني نتيجة لغارات القرامطة المتكررة على الكوفة وفقدان الحنان الأبوي بعد وفاة أبويه وهو صغير إلى شعور بضعة النسب - ببطلان رواية الانتساب العلوي - وهجاء خصومه له[34]:

أي فضل لشاعر يطلب الفضـ ـل من الناس بكرة وعشيا
عاش حيناً يبيع فى الكوفة الما ء وحيناً يبيع ماء المحيا

وفى هذين البيتين يذهب خصومه إلى الإنقاص من قدره بتعييره بمهنة أبيه (عيدان السقاء) فالذي كان أبوه بائعاً للماء لا ضرر أن يبيع ماء وجهه، وكل ذلك ولد شعور بالامتعاض ورد فعل لذلك الشعور وبالنقص والدونية، ليولد في النهاية حباً ورغبة في إشباع غريزة حب الظهور والبروز على مسرح الأحداث، ظهور تكلفة القوة والرجولة وانتساب للسيف والرمح[35]:

أنا ابن اللقاء، أنا ابن السخاء أنا ابن الشراب، أنا ابن الطعان

ليظهر هذا الانتساب في اتخاذ السيوف وسائل لإدراك الشرف العظيم، فالمجد دونه لا يتحقق، إذ لا تبلغ المطامح والآمال بالتمني والوعود[36]:

أليست الحاجات إلا نفوسكم وليس لنا إلا السيوف وسائل

وهو لا يطمع في مجد يدرك بمعاقرة كؤوس الخمر أين يصبح طموحه صورة من آمال ملوك عصره المتردي الذي راح يوزع دواليب إدارته في مجالس الخمر واللهو والمجون، فالكفيل بتحقيق المجد على حد ما تمنحه البيئة السياسية من معطيات هو السيف دون سواه[37]:

لا تحسبن المجد زقاً وقينة فما المجد إلا السيف والفتكة البكر

أضف إلى تلك الدوافع حساسيته الشديدة من وضعه الاقتصادي، الذي كان يشعره بالدونية والضعف بالنسبة لأقرانه في مدارس أشراف العلويين: فاختلف بالرغم من حاله المتواضعة إلى كتاب فيه أولاد أشراف الكوفة، ولا ريب في أنه تحمل تلك المضايقات التي يلقاها تلميذ فقير ضائع بين رفاقه الأغنياء»[38]، ولكن الذي يثير التساؤل، كيف أن ذلك الكتاب خاص بأولاد أشراف الكوفه ويدخله فقير كالمتنبي ابن عيدان السقاء؟

إن هذا التساؤل يجعل من رواية أن أباه من العلويين لها سندها المنطقي، إذ نقع من جديد تحت سلطة الاحتمال التي أسرت الأستاذ بلاشير، بأن تعلمه وثقافته الأولى كان منبعها تلك المدرسة التي يكون لها باع طولي في تقرمط أبي الطيب، والذي سنحاول أن نثبته فيما يأتي من صفحات هذا البحث.

لقد أنتجت تلك الدوافع والمعطيات امتلاك أبي الطيب لنفس كبيرة تعب في مرادها جسمه جعلت النقاد والدارسين يذهبون إلى الحديث وتأسيس نظرية العظمة لديه، فإيليا الحاوي يقول: «طبع المتنبي على العنجهية، لا يجد لذاته مثيلاً بين الناس من أعلاهم إلى أدناهم، وهذه الطباع ظلت في قاع نفسه»[39] وذلك ما نعثر عليه في نصوصه الشعرية[40]:

أى محل أرتقي أي عظيم أتقي
وكل ما خلق الله وما لم يخلق
محتقر في همتي كشعرة في مفرقي

ومن الأمور التي تزيد من تجلي رغبة البروز والظهور على مسرح الأحداث، ما روته كتب التاريخ عن حادثة النبوة وما انجر عنها من سجن «إذ دانت له السلمية وباديتها والقرى الضاربة بينها وبين حمص»[41] إعجاباً بقدرته الأدبية واللغوية إثر تبديه فى الشام هذه القضية التي اختلف حولها الدارسون اختلاف أصابع اليد ووقفوا عندها وقوف الحائر - كما نقف نحن

هنا – فطه حسين يناقشها ديكارتياً ويقول عنها «إنها شطحة من شطحات أحد النحويين آنذاك»[42].

ومهما يقال حولها فإن قصائد المتنبى ومضامينها ومناسبتها تبقى دليلاً على ذلك، ولعل قصيدته التي بعث بها إلى صديق أبي دلف التي ضمنها بقاءه على كبريائه وصبره وتحديه لمنحه سجنه[43]:

كن أيها السجن كما شئت فقد وطنت للموت نفس معترف
لو كان سكناي فيك منقصة لم يكن الدر ساكن الصدف

فأي مناسبة لهذه القصيدة إن لم تكن صياغة لتحدي ذلك الردع الذي جوبهت به نبوة أبي الطيب، ذلك التحدي الذي تحول إلى استعطاف للؤلؤة أمير حمص متزلفاً إليه شاكياً تدهور حاله[44]:

دعوتك لما براني البلى وأوهن رجلي ثقل الحديد
وكن فارقاً بين دعوى أردت ودعوى فعلت بشأو بعيد

وقد بذل من أجل ذلك المطمح النفس والنفيس. فظل مرتحلاً بين تلك الإمارات باذلاً كل ما يستطيع[45]:

أوانا في بيوت البدو رحلي وأونة على قتب البعير
وأسري في ظلام الليل وحدي كأني منه في قمر منير

ولكن ذلك كله لا يوازي ما روي عن اتصاله بالحركة القرمطية – إن صحت تلك الرواية – والتي سنحاول أن نغوص في الآراء النقدية والتاريخية والنصوص الشعرية لننفي أو نؤكد ذلك الاتصال.

1 – اتصاله بالحركة القرمطية:

قبل أن نخوض في إثبات صحة أو بطلان العلاقة بين الشاعر

والحركة، يجدر بنا أن نزيح بعض الغبار عن حقيقة تلك الحركة وأهدافها، ليسهل علينا الوقوف على دلائل تلك العلاقة من خلال المقارنة بين مضامينها ومعاني النصوص الشعرية وما حملته السيرة.

إن القرمطية من حيث اللقب لا تخرج عما يقرره إبراهيم حركات: «ويظهر من مقابلة المصادر الإسلامية أن الحركة نسبت إلى قرمط الذي اسمه الحقيقي حمدان، ولكن لا يعرف شيء عن نسبه، ويذكر الطبري الذي عاصره وأدركه لمدة غير قليلة أنه قدم خوزستان وحل بإحدى قرى سواد الكوفة، حيث أظهر الزهد والتقشف، وكان يتكسب من الخوص ومرض مدة فتولى رعايته بالقرية نبطي يلقب بكر ميتة، أي أحمر العينين وانتقل وصفه إليه وأصبح قرميطة ثم قرمط»[46].

ويسير زكي نجيب محمود في المسار نفسه: «فلقد سميت - باطنية - لدعوة أنصارها أن لظواهر والأخبار بواطن تجري في الظواهر مجرى اللب من القشرة ولكنهم كذلك كانوا يسمون «القرامطة» نسبة إلى رجل يدعى قرمط»[47]، أما مضامينها. بالإضافة إلى ما يطرحه زكي نجيب محمود فهي من فروع الإسماعيلية، وهي بفكر القرن العشرين ثورة ونزعة اشتراكية، هدفت إلى تحقيق ما عرف بنظام «الألفة» بين الناس، حيث جعلوا ما يملكونه مشاعاً بين الجميع (الأموال/ النساء/ الأولاد) حتى لا يبقى بينهم فقير أو غني، وهي في رأي البعض الآخر ثورة سياسية مغلفة بالإطار الديني المغالي، فثاروا ثورة شرسة وشنوا حرباً ضروساً على الطواف بالكعبة لاعتقادهم أنها عبادة للأصنام والأحجار لذلك خرب زعيمهم أبو طاهر الجنابي الكعبة ومكة ودك أركانها وأخذ الحجر الأسود، حيث مكث عندهم اثنين وعشرين عاماً، كما عرف عنهم سفك الدماء وخاصة قتل الحجيج في الحرم، وقد ظهرت في واسط والكوفة والبصرة، هذه المنطقة الخصبة للدعوات الثورية (البابكية/ الزط/ ثورة المقنع الخرساني.....) ذات الخليط السكاني من العرب والأنباط والزنج.

ولعل هذا الاختلاف حول أسبابها ودوافعها. امتد ليشمل اختلاف النقاد والدارسين حول حقيقة قرمطية الشاعر؛ إذ إن الفهم المتباين لهذه الأشعار والمعتمد على التأويل جعل الدراسات التي حاولت الإطاحة بحياة المتنبي تارة والتي تتبعت أطوار حياته تارة أخرى تنفي قرمطيته اعتماداً على ما روي عنه، وعلى المعاني التي حملتها أشعاره المتفقة أو المختلفة مع الخلفية المذهبية للحركة القرمطية، فحبهم للموت وسفك الدماء جعل عميد الأدب العربي يرتكز على قوله[48]:

إلى أي حين أنت في زي محرم حتى متى في شقوة وإلى كم؟
وإلا تمت تحت السيوف مكرماً تمت تقاس الذل غير مكرم
فثب واثقاً بالله وثبة ماجداً يرى الموت في الهيجا جنى النحل في الفم

ليثبت اتصاله بهم داعياً من دعاتهم، مؤلباً قبائل كلاب وكلب وتنوخ: «وهذه الأبيات الثلاثة التي استبقاها المتنبي كافية كل الكفاية لإثبات أن الغلام قد عاد من البادية القرمطية وهو قرمطي الرأي متحفزاً أن يكون قرمطي السيرة أيضاً، وفي هذه الابيات الثلاثة جزالة بدوية لا تخفى»[49].

بينما يرى فيها أندريه ميكال استفادة من الحركة لاعتلاء منصة السلطة وتحقيق الآمال والمطامح: «ثمة نقطة أخرى في حياة الشاعر جديرة بأن نعيرها اهتمامنا هي ثورته وتلقبه بالمتنبي ولن أعود هنا إلى النظرية التقليدية التي تصر على وقوع الحادثة ولا نظرية كراتشوفسكي التي تدحضها ولا نظرية بلاشير الوسيطة التي تجعل من هذه الثورة – وهي تقر بواقعيتها – تجعل منها تظاهرة لطموحات شخصية قبل أي شيء آخر، استفادت لعلها، وبشكل خاص من الحركة القرمطية إلا أنها لا تنتمي إليها»[50].

وحتى لا يتيه القارئ بين حادثة النبوة والاتصال بالحركة، فإن النقاد المؤرخين تفرقوا شذر مذر حول سفر الشاعر إلى البادية، وجعل بعضهم كطه

حسين ذلك السفر سفراً لنشر الدعوة القرمطية كداع من دعاتها أما الأستاذ بلاشير فرأى فيه خروجاً لاكتساب الموهبة الكلامية التي تتطلبها الشاعرية: «ولذا وجد أبو الطيب نفسه إجمالاً في وضع أحسن مما كان عليه في الكوفة يمكنه من اكتساب تلك الموهبة الكلامية التي لا غنى عنها لمن يريدون أن يتعاطوا الشعر»[51] ولكننا نعثر على رأي مصطفى الشكعة الذي أدلى بدلوه في هذه المسألة ليكون مرحلة وسطية بين العميد والأستاذ: «ومجمل القول إن أبا الطيب كان قرمطي العقيدة في صباه الأول، قرمطي السيف والعزم – إن صح هذا التعبير – في فترة طويلة من شبابه»[52] وما وسطيته هذه إلا لخدمة المحاكمة التاريخية للمتنبي التي مارستها بنت الشاطئ وعلي الجارم والعقاد والعميد...

وقد اقترن تباين هذه الآراء في اتصال الشاعر بها بتشتت أسبابها ودوافعها إذ رأى فيها ثورة اقتصادية مثلت امتداد لثورة الزنج، فيوسف العش يقول عنها: «فحسين الأهوازي يسأل حمدان قرمط عن أهدافها فيقول: «أمرت أن أروي هذه القرية وأغني أهلها وأن أنقذهم من الفقر وأضع بيدهم ثورة أسيادهم»[53].

ويتبين من خلال ما يطرحه العش هدف هذه الثورة التي غلب عليها الطابع الاجتماعي والاقتصادي بالمقارنة مع الجانب الديني الذي رأى فيه البعض امتداداً وتتمة للحركة البابكية ذات الأهداف السياسية المغلفة بالغلاف الديني، غير أن أدونيس يصورها على أنها ثورة طبقات كادحة ومستغلة ضد الطغيان الإقطاعي الذي شهده المناخ المتعفن للعصر العباسي الثاني: «وكان المناخ الاجتماعي الاقتصادي والسياسي ملائماً لانتشار أية دعوة ذات طابع جذري وعنفي، فقد انضاف إلى الطغيان السياسي بدءاً من أواخر القرن الثاني الهجري طغيان اقتصادي واجتماعي، تجلى في ظهور طبقة إقطاعية سيطرت على أملاك الفلاحين الصغار فكانت هناك طبقتان، غنية تملك كل شيء وفقيرة معدمة»[54].

ويسندنا الطرح الأندونيسي في عدم التعسف في الاقتراب من هذه الثورة التي قامت على أساس الصراع الطبقي بالمرجعية الغربية والممارسة المفاهيمية الغرامشية لنمارس تبيئة منهجية تكفل لنا الابتعاد على المقاربات التعسفية التي كثيراً ما مورست في عمليات تحريك التراث، وفحوى هذه التبيئة قائمة على التشابه بين الثورات الثلاث (الصعلكة/ القرمطية/ والاشتراكية) من حيث اشتراكها في إبعاد المعطيات الدينية ومناشدة العدالة الاجتماعية، سندنا في ذلك دراسات كل من يوسف خليف (الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي) الذي رأى في الصعلكة ملامح وبوادر اشتراكية قبل الأوان، وسعد الدين السيد صالح (انهيار الشيوعية أيام الإسلام) ورؤيته القرمطية الرؤيه نفسها بدعوتها إلى شيوعية ما يملك أفرادها، وهو ما يتعاضد مع رأى وطرح أدونيس حول تطلع الطبقات الكادحة من فلاحين إلى ثورة تنقذهم من ما هم فيه: «وهكذا انتشرت الملكيات الواسعة، وتقلصت الملكيات الصغيرة مما دفع الفلاحين إلى التذمر والتعاون، فالتهيؤ لقبول أية دعوة يرون فيها طريقاً لتحررهم»[55].

ولم تكن حال المتنبي لتبعد عن حال أولئك الفلاحين والطبقات المستغلة مما دفعه للاختيار بين العيش البسيط ومناشدة الموت، الذي قد يكون كافياً كل الكفاية لإدراك المطامح ونيل المجد، فالمتنبي من طبقة كادحة كون أبيه سقاء بعيداً – عن رواية علوية أبيه – فهذا الوضع المادي المتردي الذي سبب له تلك المضايقات في كتاب أشراف العلويين دفعه إلى الثورة ومعاقرة المنايا بامتطاء الحركة القرمطية التي مثلت تخليصاً له ولأمثاله من الفقر المدقع والظروف الاجتماعية المتردية بسبب تركز الثورة وجعل الأموال والعقارات في أيدي كبار التجار والملاك الإقطاعيين، فشعره كان دعاية لتلك الثورة بالحديث عن الفقر[56]:

إذا لم تجد ما يبتر الفقر قاعداً فقم واطلب الشيء الذي يبتر العمرا

وقد وجد أبو الطيب المتنبي ما يطمح إليه في الأسس والمبادئ الثورية

القرمطية، فراح يسوغ مبادئها ويبلور مطامحها مسهماً في تعبئة قبائل كلب وكلاب وتنوخ أبرز القبائل المنتصرة والمؤيدة للثورة القرمطية، هذه القبائل التي يقول عنها بطرس البستاني: «فاجتمعت إليه بعض القبائل الضاربة في بادية السماوة بجبال الكوفة وما يليها من مشارف الشام كبني كلب وكلاب وغيرهم، فأبو الطيب في اعتماده عليها قد استنصر رجالاً لا يأتلون في مواقعة الحروب، ومقارعة الخطوب»[57] ونقف من جديد في مفترق الطرق حول الفصل في قضية النبوة وخروجه داعياً من دعاة القرامطة، ولكن في كلتا الحالتين، فأبو الطيب رفض الأوضاع السائدة وسعى إلى الثورة عليها والإسهام في التوجهات القرمطية التي نجحت في نحت اسمها على خريطة الواقع العباسي خاصة بعد هجوم أبي طاهر الجنابي على البصرة: «فقد عاد زعيم قرامطة البحرين بعد هدنة دامت ثماني سنوات، إلى مناوشة جنود الخليفة المقتدر بالله، فهاجم البصرة سنة 311هـ/923م، وباغت قوافل العائدين من مكة في نهاية تلك السنة كما اعترض القوافل الذاهبة من العراق إلى الحجاز فشتت شمل الحجيج وحاميتهم ثم انتهز فرصة الذعر الذي دب في النفوس، فدخل الكوفة فنهبها وعاد إلى البحرين مثقلاً بالغنائم الوافرة»[58].

إن ذلك الحضور الفعلي للقرامطة في الواقع العباسي وحيثياته ذهب بأبي الطيب إلى أن يحلم ولما لا بزوال دولة مؤنس الخادم، والعناصر الأعجمية التي تغلبت على العرب، والرغبة الشديدة في إرواء السيوف من دمائهم والطيور الكاسرة من لحومهم[59]:

أيملك الملك والأسياف ظامئة والطير جائعة لحم على وضم

فالسيوف وسائل لإدراك المطامح بتخليص الطبقات الكادحة من استغلال دولة الخدم بمناصرة الهجومات القرمطية والدعوة لمبادئها وتبرير أساليبها وإضفاء الشرعية على منهجها في إنقاذ طبقات المجتمع تلك، فالقارئ يقف على قول أبي الطيب[60]:

لقد تصبرت حتى لات مصطبر فالآن أقتحم حتى لات مقتحم
لأتركن وجوه الخيل ساهمة والحرب أقوم من ساق على قدم
بكل منصلت مازال منتظري حتى أدلت له من دولة الخدم
شيخ يرى الصلوات الخمس نافلة ويستحل دم الحجاج في الحرم

يرى التشابه بين هذه الأبيات الشعرية وبين المذهب القرمطي في القاموس المستعمل (الدعوة إلى الحرب/ سفك الدماء/ سفك دماء الحجيج في الحرم/ الصلوات الخمس كنوافل...) فعناصر الثورة التي تحملها هذه الأبيات وغيرها دوت أصقاع الأرض لتبلغ مسامع الحاكم الإخشيدي القائم بالأمر في هذه المنطقة التي نزلها المتنبي مما لا شك أنه أشعره بالغضب لأنه: «وجد فيه ثائراً خطيراً، وفوضوياً مزعجاً يعد وجوده خطراً على سلامة الدولة فألقى لؤلؤ الغوري وإلى الإخشيديين على حمص القبض عليه وألقى به في غياهب السجن وكان ذلك في أواخر سنة 321 وأوائل سنة 322»[61] فلقد اتفقت المبادئ الثورية القرمطية المعتمدة على السيف منهجاً وطريقاً للموت ورغبة الفتى في تأمين العيش العزيز والقضاء على الشقاوة والذل فالموت تحول عنده من صورته المخيفة المرة إلى عسل نحل ذي طعم حلو[62]:

وعند المقارنة بين الطرح الغرامشي وتضيفه للمثقفين الذي يبسطه الجابري: «إن المثقفين بما هم مثقفون لا يشكلون طبقة مستقلة بل إن كل مجموعة اجتماعية لها جماعة من المثقفين خاصة بها، أو تعمل على خلقها وظيفتهم القيام لها بدور أداة الهيمنة ووسيلة السيطرة وتحقيق الانسجام داخل المجموعة وبذلك يتحقق وضع المثقف من خلال المجموعة الاجتماعية التي يخدمها، من خلال الدور الذي يقوم به في السياسة والصيرورة التاريخية، فيكون مثقفاً «تقليدياً» عندما يرتبط بالمجموعات القديمة والطبقات الآيلة للزوال ويكون مثقفاً جديداً، ناقداً عندما يساهم في تعبئة المجموعة الاجتماعية الصاعدة وبلورة مطامحها وأهدافها»[63]، وبناء على

ذلك فأين أبو الطيب مما نظر له غرامشي وبسطه الجابري محاولاً التنظير له بممارسته المفاهيمية؟

إن عدم مشاركة أبي الطيب في الإغارات القرمطية تلك (315هـ/ 316هـ/ 319هـ) يجعل تصنيفه ضمن العضوية التقليدية باعتباره مثقف طبقة آيلة للسقوط، خاصة وقد انفصل عن طبقته الاجتماعية وبقي معتكفاً وراء قلاعه الفكرية متفرجاً على القرامطة وهم يخوضون معاركهم وصراعاتهم في أبراجه العاجية، نقول الآيلة للسقوط لأن نجم البويهيين زاد لمعاناً حيث بدأوا يسيطرون على الخلافة ليعقد معهم القرامطة معاهدات ومواثيق وتحالفات أبرزها كان ضد العدو المشترك (الحمدانيين)، ولكن كيف نفسر القبض عليه من طرف والي الإخشيديين أبو لؤلؤة الغوري وسجنه إثر ذلك؟

إن هذا التساؤل يعيدنا إلى نقطة الصفر، لتسقط القرمطية عن أبي الطيب أو النبوة كما يطرح البعض، إلا أننا نعثر في شعر أبي الطيب على لوم للنفس قبل تعنيف الآخرين، فلا يلامون قبل أن يتحلوا بمكارم الأخلاق وطلب المعالي والرغبة في إتيانها، وهو يشير إلى الزمن الذي عز عليه أن ينجب كراما[64]:

وإنما نحن في جيل سواسية شر على الحر من سقم على بدن

وإني لأعذرهم مما أعنفهم حتى أعنف نفسي فيهم وأني

ويذهب عبداللطيف شرارة ليقف وقفة المتأمل عند الأبيات مجيباً عن ذلك التساؤل، فيتحدث عن اتصال أبي الطيب بواقعه ومجتمعه وعدم تقوقعه على نفسه فيشهد له بتلك: «الصلة الدائمة بواقع الحياة والناس من حوله التي يكشف عنها البيت الأخير «إني لأعذرهم» الذي يضعنا على يقين أنه لم يدع النبوة جاداً ولا كانت دعواه عن حمق أو غرور أو جهالة، وإنما كانت «خاطرة» شعرية أملاها عليه طموحه إلى الإصلاح الشامل الذي كان حلماً يراوده في مطلع صباه، فلما أودع السجن تنبه، وتبين في لحظات تنبهه وصفائه إلى أن قصده لم يكن على شيء من السوء الذي فهموه به»[65].

ومن خلال ذلك يصدق طرح طه حسين والأستاذ بلاشير إذ خرج أبي الطيب المتنبي داعياً من دعاة القرامطة ينشر مبادئهم بشعره دون تصريح متخذاً من تضمين تلك المبادئ سبيلاً إلى تحسيس طبقات المجتمع العباسي خاصة تلك القبائل العربية المهيأة لتلقي كل دعوة كما يقول أدونيس، وهو ما يجعلنا نقول بمحاولة الاستفادة الشخصية لأبي الطيب من صعود القرامطة وسيطرتهم على الأوضاع، وما حاول شرارة أن يبرر النبوة من خلاله والتي شذت عن تلك الصورة التي رسمها المخيال المصري للمتنبي في صورتها العامة.

ووفقاً لذلك فالمتنبي مثقف عضوي جديد ناقد وثائر على الأوضاع السائدة ولكن ما هو المبرر لإخفاء الشاعر قرمطيته بعد اندحار القرامطة؟ أهي آلام السجن التي دفعته إلى التخلي عن عضويته الجديدة أم بقاؤه على قرمطيته حمل جديد لصحيفة المتلمس؟

يذهب الدكتور طه حسين إلى أن اندحار القرامطة وانهزامهم على يد جيوش الخلافة تارة وعلى يد الحمدانيين جيوش الخليفة تارة أخرى، حذا بالشاعر إلى مغادرتها: «وقد رأيت أن جلاء القرامطة على الكوفة، وانهزامهم عن العراق وارتدادهم إلى البحرين، قد حمل الغلام أن يجعل هو أيضاً عن الكوفة لا إلى البحرين، بل إلى الشام بعد أن مر ببغداد مروراً يسيراً وأنا أعتقد أن الفتى أخفى قرمطيته بعد انهزام القرامطة»[66] ألا يجعل ذلك من أبي الطيب حسب المعطيات الغرامشية مثقفاً عضوياً تقليدياً، فقد ارتبط بطبقة زائلة أو في طريقها إلى الموت نتيجة لبزوغ نجم الحمدانيين والتحالفات مع الخليفة؛ إذ صاروا سيفه الذي يؤدب به الخارجين عليه ويسنده إذا أخذ بتلابيبه حكام بني بويه، ولا يعني انهزام القرامطة سنة 338هـ على يد الحمدانيين زوال خطر القرامطة عن البلاد العربية، وزوال حضورها في صنع حيثيات الواقع العباسي.

والحال نفسه فيما يتعلق بالنبوة، فالسجن وآلامه ومصاعبه ترك الأثر

البليغ في نفسية الغلام بعد مرحلة انطلاق وحرية، ليجد كل تلك الأمور قد فقدت في غياهب السجن المظلم ولعل ذلك ما ذهب به إلى تغيير أسلوب طموحه متخذاً نبوته الشعرية وسيلة لمحاولة كسب المجد بعد فشل أسلوب الثورة المعلنة إذ: «يخرج المتنبي من حمص بل من جنوبي الشام كله حيث يبسط الإخشيديون سلطانهم، وهو في حالة نفسية سيئة فقد تحطمت آماله التي كان يطمع فيها، ولم يظفر من الغنيمة إلا بالإياب وهو لا يعرف شيئاً عن مستقبله المجهول، ولا يدري إلى أين يتجه، ولا ماذا يفعل، فهو غريب، مشرد، فقير، معدم، يائس، بائس، ولم يجد أمامه إلا أن يعود إلى شمالي الشام بعيداً عن ملك الإخشيديين، ليستأنف حياته الماضية البغيضة إلى نفسه التي طالما شكا منها، حياة بيع الشعر في سوق الكساد»[67].

أين سعى للاتصال بالحمدانيين عن طريق أبي العشائر الحمداني ابن عم سيف الدولة في أنطاكية، ليتوافق ذلك مع هزيمة القرامطة سنة 338هـ: «وكان له ما أراد والتحق ببلاط الأمير سنة 338هـ، وإذا ما ذكر الحمدانيون ذكر القرامطة في الحال، ذلك أنه ما من فرسان أوقعوا بالقرامطة وهزموهم، وفرقوا شملهم وأعملوا السيف في رقابهم مثلما أوقع بهم الأمراء الحمدانيون»[68].

ومن خلال ذلك كله يقف القارئ على اضطراب في تصنيف أبي الطيب في هذه المرحلة، إذ يصعب ذلك نتيجة لكثرة الروايات والآراء المتعارضة التي حالت دون حصول ذلك، فلا نستطيع أن نجزم لماذا خرج أبو الطيب إلى البادية؟

2 - الإقامة الحمدانية والدفاع عن العروبة:

تصادفنا ونحن على عتبة الإقامة الحمدانية إشكالية التعامل المنهجي من حيث المرجعية والممارسة المفاهيمية وما تؤسسة من منظومة مصطلحية، فمن المقاربات التعسفية تمرير المرجعية الغربية والجهاز المفاهيمي الغرامشي ذو المخزون المفهومي الماركسي لمحاولة تفسير هذه الفترة والإحاطة بجوانبها

المختلفة إذا عرفنا أن المرجعية الحمدانية المرتكزة على المخزون المفهومي العربي الإسلامي تتعارض عقدياً وفكرياً مع الإيديولوجيا الماركسية التي تستبعد الدين من حلبة الصراع.

إن هذا الإبعاد نفسه مارسه الفكر الاستشراقي عندما حصر دائرة الصراع في تلك الفترة داخل الإطار القومي منكراً حضور الإطار الديني، وهو طرح يصدق على أطر الصراع.. غير أن إلحاق التناحر العربي البيزنطي به، أمر بجانب الصواب، ذلك الزعم الذي يبطله حسن الأمراني مؤكداً تلاشيه: «إن الإشادة بالعروبة والانتصار للعرب واضح في شعر المتنبي، ولكننا لا نحتاج إلى جهد كبير لنعرف أن الحس الإسلامي في شعر أبي الطيب كان قوياً، وحسبنا أن نعود إلى رومياته، حتى يتجلى فيها ذلك الصراع بين الشرك والتوحيد والكفر والإسلام»[69].

وذلك يعني ضعف الدين وقوة العصبيات، وهي النقطة المركزية في عملية الفصل بين العروبة والإسلام هذا الفصل الذي ينفيه المتنبي، ويؤكد تلازم الحسين الديني والقومي من خلال التجربة التاريخية للحضارة العربية الإسلامية في قصيدته المشهورة «وصف معركة الحدث»[70]:

ولست مليكاً هازماً لنظيره ولكنك التوحيد للشرك هازم

تشرف عدنان به لا ربيعة وتفتخر الدنيا به لا العواصم

ويدفعنا ذلك لا محالة إلى بسط إشكالية الإطار المرجعي الذي لا تختلف عن قضية المصطلح وقضايا كثيرة تطرحها علاقة الأنا بالآخر، إذ بات الاشتراك باد في حجم المعاناة من ذلك الحضور الدائم للمفاهيم والمرجعيات الغربية المستعارة، التي احتكرت التفكير والاشتغال على القضايا الفكرية داخل إطارها، مما يحيل في النهاية إلى التماهي التام، ليبق التمظهر فقط على مستوى إنتاج تلك القضايا بلغة الضاد، لذلك وجد «المثقف»: «نفسه في قطيعة مع جذوره التراثية، ومع مضامين الإيديولوجيا العملية»[71].

إن كل ذلك يشكل حضوراً وشرطاً أساسياً لإنجازات المثقف، ووعيه الكامل ببنى مجتمعه فالانفصال عن تلك البنى يجعله كما يقول علي حرب مصاباً بوهم النخبة، الذي يحول دون التمكن من صياغة المشاريع التغيرية، ومجابهة الأوضاع التي لا تخدم مجتمعه انطلاقاً من المعرفة الدقيقة بالمسافة بين الواقع والمثال، تلك المعرفة التي لا تؤمن بالقطيعة الجذرية ولا الجزئية مع الجذور التراثية إذ: «تشكل الخلفية الإيديولوجية والعقدية عاملاً أساساً ومسألة ضرورية في عطاءات المثقف وإنتاجه المتعدد»[72]، فهي ما تلبث تثبت حضورها كمخزون مفهومي ونظري يفرض نفسه كمركز في الاشتغالات الفكرية والتصورات والمواقف تجاه الظواهر التي يفرزها الواقع الموضوعي.

إذاً لقد شغل الإطار المرجعي ومنظومته المصطلحية بال المشتغلين على مختلف القضايا الفكرية، فأولوا الاهتمام به قبل الحديث عن عطاءات المثقف وإنجازاته، من غالي شكري إلى الجابري ومن حرب إلى محفوظ، مدركين أن: «لغياب الإطار المرجعي الثقافي للثقافتين العربية والإسلامية، المنبثق من الذات الحضارية والموروث الثقافي والاجتماعي المحلي الكثير من المردودات السلبية والآثار السيئة»[73].

أما فيما يخص المنظومة المصطلحية فإننا نعثر على ما يطرحه أبو حيان التوحيدي في المقابسات، ويبسطه محمد عابد الجابري عن القرن الرابع الهجري باعتباره عصر اللامركزية والدول المستقلة إذ كان: «عصراً خالياً من أي مشروع ثقافي أو سياسي للدولة ككل، وأصبحت كل إمارة بل صار كل ذي جاه أو سلطان يزين مجلسه بالعلماء والكتاب والأدباء والشعراء، فظهرت فئة من المستهلكين للثقافة الآخذين من هنا وهناك «المتقابسين» الحريصين على المشاركة في كل علم والإدلاء فيه بدلو خلال المناقشات والمقابسات التي كانت تزخر بها المجالس الثقافية، سواء مجالس الأمراء والوزراء أو المجالس التي كان يعقدها هؤلاء المثقفون في بيوتهم أو في مكاتب الوراقين التي اشتغل فيها الكثير منهم كنساخ لكسب قوتهم»[74] ويطلق الجابري على هذا النوع من المثقفين صفة اللامنتمين حيث: «لقد كان فيهم

المنطقي والمتفلسف والفقيه والنحوي والأديب والكاتب وكان منهم المشارك في هذه الألوان من الثقافة جميعاً بنصيب، على أن مشاركته في شتى المعارف والفنون خالية من أي مجهود إبداعي»[75].

في هذه المرحلة تتعاضد السيرة والنص في إثبات فاعلية المتنبي من خلال مقابساته وقلمه لإقامة مشروع ثقافي ثوري يتصدى للأطماع البيزنطية والفارسية والفتن الداخلية (بني كلاب) - ذات الولاء القرمطي - التي اتفقت أطماعها وطموحاتها على احتواء يمارس على بقايا المركزية (الحمدانيين)، وفي ذلك مبعث للتساؤل عن مدى إسهام مقابساته وفاعلية أشعاره (قلمه) في رد حملات العجمنة والأطماع البيزنطية والدفاع عن التوجهات الحمدانية؟

يقف المتصفح لشعر المتنبي وسيرته على ممارسة المقابسة في مواجهة سيطرة العنصر الأعجمي على التركيبة البشرية وتطورات المجتمع المستجدة، مما أدى إلى ممارسة الاختراق الثقافي في الثقافة العربية الإسلامية، متخذاً من الزندقة والشعوبية أسلحة لبلوغ ذلك المرام، فتكفلت الزندقة بضرب الثوابت العقائدية معتمدة على معطيات الثقافة الهلينية (اليونانية/ اللاتينية) بتكريس لامحدودية العقل وتحكيمها في مختلف وأهم القضايا المواكبة لتطور الحياة، متجددة كل مرة في سورة جديدة مرتكزة على الأسس نفسها فقد أدركوا: «أنهم لو قضوا على هذا الدين لكان ذلك قضاء على الحضارة العربية والسيادة العربية، فمضوا يهاجمون الإسلام ويكيدون له، ويعملون على نشر الديانات والمذاهب الفارسية من مانوية وزرادشتية ومزدكية، واقترن تعصبهم ضد العرب بتعصبهم ضد الدين، الذي جاء به العرب وتعصبهم للفرس بتعصبهم لأديان الفرس ومذاهبهم»[76] هذه المذاهب التي رأت في نفسها البديل المقنع والممكن لتلك المركزية الثقافية العربية.

أما الشعوبية فلم تدخر جهداً لمحاولة تشويه ذلك الماضي وإلحاق العيوب به باعتباره يشكل حضوراً دائماً في وعي الإنسان العربي في كل عصر، إذ كانت ترتبط فيما بينها بخيوط ولو بدت رفيعة إلا أن الوعي بذلك

بات يفرض نفسه إذ إن: «صورة العصر الجاهلي في الوعي العربي لم تكن وليدة المعطيات التاريخية وحدها ولا نظن أنها كانت اليوم، بل كانت، وماتزال، خاضعة لمتطلبات تنتمي إلى الحاضر حاضرنا نحن أو حاضر من كانوا قبلنا»[77]، فالشعر الجاهلي ظل ذلك الأصل للمنظومة المعرفية البيانية والثقافية النموذج والمقوم الأساس في المحصلة العامة للصراع العروبي الشعوبي في نظر مطاع صفدي إذ يقول: «ولا عجب أن الشعوبية القديمة، كانت تبذل قصارى جهدها للنيل من الشعر الجاهلي، تارة عن طريق الطعن في نسبته فخلقت بذلك مشكلة النحل والوضع في أصوله، وتارة عن طريق إثارة عواصف نقدية في النقد والتجريح تحط من قيمة موضوعاته وأساليبه البلاغية»[78].

لقد مثل أبو الطيب مرحلة جديدة ومواصلة لبناء الماضي العربي تكملة لما صنعه عصر التدوين، ولنهج ابن سلام الجمحي في رده على الحملة الشعوبية وكان من الطبيعي أن يكون رد الفعل العربي هو الدفاع: «إن الدفاع عن الماضي العربي وعن العصر الجاهلي بالذات، أصبح يكتسي الآن شكل الدفاع عن هوية القومية لا بل الدفاع عن الوجود وأسباب الوجود»[79]، ذلك ما فعله المتنبي بانتصاره وتفضيله للشعر الجاهلي وشعرائه ولتقاليدهم الشعرية التي لم يخرج عنها أستاذيه أبي تمام والبحتري: «لقد جعل المتنبي شعراء الجاهلية فوق كل الشعراء، ويليهم شعراء الحقبة العباسية، ولاسيما أبو تمام والبحتري اللذان ينحدران هما أيضاً من عرب الجنوب، واللذان يمثلان الكلاسيكية العربية في مواجهة المحدثين الذين لم يحتفظ المتنبي من أعمالهم إلا بما يبدو متلائماً مع هذه الكلاسيكية»[80].

إذاً فالشعر الجاهلي أساس الماضوية العربية والدائرة المركزية في التناحر الشعوبي العروبي، وعندما نقول الشعر الجاهلي فإن ذلك يحيل إلى اللغة العربية والقرآن الكريم، فهي المشترك بين الشعر الجاهلي والقرآن، تلك الدائرة التي تحتوي كل مرة الماضي والحاضر والمسرح الثقافي العربي، مؤكدة قدرة المواصلة ورفع التحدي في وجه الشكوك القائلة بتراجع اللغة والثقافة

العربيتين من حيث الفاعلية والاستمرارية، إذ: «إن إنشاء المجتمع الجديد يتطلب من وجهة نظر الشعوبيين إدخال النظم والأساليب الساسانية في الإدارة وتشجيع الأفكار والآراء الأعجمية في الثقافة، بينما تؤكد النظرة العربية على جدوى التراث العربي وفاعلية اللغة والثقافة العربية الإسلامية، وإمكان استيعابها للمنسجم والقابل للهضم من الإرث الحضاري غير العربي، وهكذا كانت الحركتان متضادتان تستندان على أرضية فكرية وثقافية متناقضة»[81].

وداخل ذلك البحر الخضم من الاضطرابات السياسية يلتحق أبو الطيب بالبلاط الحمداني إثر الهزيمة القرمطية على يد الحمدانيين سنة (338هـ)، ليمارس مقابساته ويسخرها لخدمة المشروع الحمداني النهضوي لإعادة المركزية العربية في بلاط كان بحق جامعة ومركز للدراسات، حيث التقى بمجموعة من مثقفي المقابسات كرست نفسها للتباحث في شتى المعارف والقضايا المطروحة آنذاك: «وبعبارة أبي حيان التوحيدي يتقابسون في موضوعات منتزعة من المنطق والفلسفة والعلوم وعلم الكلام والفقه واللغة والأدب والنحو والبلاغة في جو من اللانسق واللانظام، ينتزعون فكرة أو جملة من هذا الفيلسوف أو ذاك أو هذا الأديب أو ذاك يفصلونها عن سياقها وعن الحقل الذي تنتمي إليه، ليجعلوا منها موضوعات لمناقشات لفظية وجدل سفسطائي في الغالب»[82].

إن عملية فصل القضايا المقابسة عن سياقاتها وعن الحقل الذي تنتمي إليه لا شك يقف وراء فقدانها للفعالية، وبمعنى آخر تعزل عن العصر وتحفظ تاريخياً كخطاب يستحضر للمتعة المعرفية، وهو ما يجعلنا نطرح سؤالاً حول مدى فعالية وجدوى تلك المقابسات الدائرة في البلاط الحمداني قبل وصول المتنبي إليه وأثره في تسرب النشاط والحيوية إلى جسدها؟.

قد لا نجافي الصواب عند القول إن وصوله إلى البلاط الحمداني أضفى الحياة على هيكل تلك المقابسات وجوهرها، إذ أعطاها فعالية تجلت في صراع الأنتلجانسيا (المثقفين الثوريين) - إذا جاز لنا هذا التعبير - حول

تجديد آليات الثقافة العربية والرد على الحرب الشعواء للفرسنة والعجمنة حيث تحولت تلك المقابسات من إطار الجمود واللاجدوى لتناط بها عملية تنشيط اللغة بالبحث عن المنقرض منها والميت وإعادة الحياة إليها، وهي حقيقة يقرها أندريه ميكال مؤكداً إسهامات المتنبي في هذا المجال: «ولكن ما نريد أن نقوله ببساطة هو إن إعادة عدد من الألفاظ التي غدت مجهولة أو معماة إلى هيكل اللغة هو استحضار لأكبر ذخيرة من اللغة العربية وهو توسيع لرقعة هذه اللغة، كما هو تمديد لحدود العربية في اتجاه أكثر غنى»[83].

إذاً بناء على هذه المعطيات فالمتنبي مجمع لغوي يولد الألفاظ ويشتقها ويستحضر المنقرض ويعيد الميت إلى هيكلها ليعبر عن الذات العربية الماضوية التي اتضعت نتيجة لتلك الحملة المسعورة للتيار الشعوبي، تعبير لا يخلو من حمل لخصوصية تلك البيئة العربية وثقافتها على حد سواء في ظل سيطرة المعجم المديني في العصر العباسي الأول واستمرار تلك السيطرة إلى عهده، أين فرض عليه ذلك إحداث تمظهر بين ثقافتي البادية والمدينة[84]:

حسن الحضارة مجلوب بتطرية وفي البداوة حسن غير مجلوب

إنه في مقابساته مع ابن خالويه وأبي فراس ومختلف السلطات المعرفية المنثورة في البلاط الحمداني حول مختلف القضايا النحوية والمعرفية والمعاني الشعرية يهدف إلى إثبات فعالية اللغة والثقافة العربيتين اللتين اشتغل عليهما لمواجهة الثقافة اليونانية التي بسطها الفارابي في البلاط، مواجهة لا تختلف عما حدث قبل ذلك بين المعرفة المركزية الإسلامية واللوغو سنتريزم الإغريقولاتيني أين ذهب يفعل تلك المقابسات واقفاً على أسباب وخبايا الانهيار الحضاري وتفكك المركزية العربية، مقدماً مشروعاً سياسياً رأى فيه شراعاً كفيلاً بحفظ توازن سفينة الحضارة العربية ورأب لذلك الصدع الذي أصاب بنيانها.

إن ذلك يتجلى في القصائد الثورية منذ فترة صباه القرمطي إلى أواخر الإقامة الإخشيدية، ففي بداية الثورة الشبابية لاينفك يعرض بملوك

عصره وحكامه مهاجماً دولة الخدم ومن جر عن حكم مؤنس الخادم وكافور وبني بويه[85]:

بكل منصلت مازال منتظري حتى أدلت له من دولة الخدم
أيملك الملك والأسياف ظامئة والطير جائعة لحم على وضم
ميعاد كل رفيق الشفرتين معاً ومن عصى من ملوك العرب والعجم

وقد خبت تلك الثورة بعد مرحلة التوثب والشباب لينتقل المتنبي إلى التهكم والسخرية والتعريض تلميحاً وتصريحاً كلما فسح المجال وسنحت الفرصة أثناء مواكبة تلك الأحداث المتسارعة[86]:

أرانب غير أنهم ملوك مفتحة عيونهم نيام

ليذهب في موضع آخر إلى تحسس أسباب الانحدار والتقهقر الحضاري الناتج عن تولية أمور الحكم لملوك أعاجم لا أدب ولا حسب ولا عهود ولا ذمم لهم، وهو في ذلك يشخص اختلال الجهاز المفاهيمي والمعياري الأخلاقي[87]:

وإنما الناس بالملوك وما تفلح عرب ملوكها عجم
لا أدب عندهم ولا حسب ولا عهود ولا ذمم
بكل أرض وطئتها أمم ترعى بعبد كأنها غنم

فهم لا يستحقون إلا ضرب رؤوسهم التي تشبه الأصنام تشابه لا شك مرده إلى الانحدارية الأخلاقية المقترنة بالإطار الحيواني[88]:

ولا أعاشر من أملاكهم ملكاً إلا أحق بضرب الرأس من وثن
فقر الجهول بلا عقل إلى أدب فقر الحمار بلا رأس إلى رسن

وفي هذه الأبيات جميعها يرسم الشاعر صورة لملوك عصره، صورة

الخلفاء الذين غلبوا على أمرهم ممن طرف الفرس والمرتزقة الأتراك أصحاب الحل والربط والمتحكمين الفعليين في زمام الأمور نتيجة لإضفاء الشرعية على حكمهم من خلال إبقاء سلطة شكلية للخليفة، وهو ما جعل المتنبي يمتعض حث: «كان يرى تغلب عناصر غير عربية على الخلافة، وأن هذه الدولة لابد وأن تعود للعرب، وأن الخدم أو عبيد القصر ممن تولوا الإمارة أو ولاية بعض أقاليم الدولة أمثال مؤنس الخادم التركي والإخشيد وغيرهما من الخدم الذين سيطروا على الخلافة في بغداد، أمثال الأتراك أو البويهيين من الفرس، من كان لهم السلطان الحقيقي كل هؤلاء ينبغي أن يجلوا بالسيف وأن تعود الدولة عربية وأن يعود العرب للسيطرة عليها وتولي زمامها»[89].

ولا أحد بالنسبة إليه ولمعطيات عصره يكفل تلك العودة إلا فارس بني حمدان الذي حمل على عاتقه مهمة إنقاذ بقايا المركزية العربية من خلال الانحلال والذوبان في ظل الصراع الحضاري والثقافي والعسكري البيزنطي إذ يقول فيه[90]:

بغيرك راعياً عبث الذئاب وغيرك صارماً ثلم الضراب

فهو الراعي الفطن الذي لا يغفل شؤون رعيته وأغنامه التي تتربص بها الذئاب الرومية على الحدود وذئاب بني كلاب في الداخل، إنها صورة الراعي النموذج التاريخي[91]:

أنا ملك لا يطعم النوم همه ممات لحي أو حياة لميت

لقد ذهب وفقاً لمعطيات عصره ليعقد مقارنة بين منقذ الخلافة والمركزية العربية وبين ملوك الأطراف، مستحضراً النموذج التاريخي للحاكم، محدداً لطول المسافة بين الواقع والمثال، ذلك ما يوضحها المخطط التوضيحي التالي:

صفحة كاملة تصور من الأصل

يمثل هذا المخطط ملخصاً لنظرية المتنبي السياسية النابعة من تجربته الحياتية بمعاقرته لملوك عصره هذه النظرية التي تنطلق من داخل البيت الحمداني - حيث يذهب الشاعر إلى تذكير وحث الأمير الحمداني على ضرورة التخلي عن العناصر الأعجمية والاكتفاء بالعرب في سياسة الدولة وإدارة دواليبها مضمناً ذلك في رثائيته لملوك سيف الدولة «يماك التركي»[92]:

وإن الذي أمست نزار عبيده غني عن استبعاده لغريب

وفي ذلك تتجلى صورة السياسة الأموية التي ظلت فيها الدولة قائمة على الفرد العربي العظيم الذي تجلت في شخص بدر بن عمار[93]:

مثلك يا بدر لا يكون ولا تصلح إلا لمثلك الدول

ونحضر بذلك التجربة التاريخية مثبتة حضورها في هذا المشروع التغييري، ذلك الحضور الذي حقق في الحقبة الأموية إدارة عربية خالصة لدواليب الدولة العربية الإسلامية، إدارة تماثلت في صورتها العامة مع شروط حكم زعيم القبيلة (الحلم/ الفصاحة/ حسن تدبير الأمور) تلك المعطيات التي أقرها الإسلام وباركها على لسان رسوله - صلى الله عليه وسلم - في النموذج الجاهلي للإنسان[❖]، فالبيئة بكل مكوناتها الثقافية والحضارية كانت مرجعية للحاكم زادها الإسلام ترسخاً فرض نفسه عليه: «فإذا كان الأمويون يعلمون أن النقل (المأثور القرآني والنبوي) لا يؤيدهم، فقد كان العقل ملجأهم هم وفقهاؤهم وأنصارهم في مواجهة المسلمين من العرب ومواليهم»[94].

لقد قادت المقارنة والدراسة العميقة لحيثيات الواقع السياسي للقرن الرابع الهجري أبا الطيب ليرصد تلك التحولات في شخص الحاكم، بسبب غياب المعطى الأخلاقي الذي عرفته التجربة التاريخية في أزهى مراحلها، غياب يقف وراءه استناد الحاكم إلى مرجعيات مستعارة ومستحضرة من

ثقافات أعيد انبعاثها مع تفوق العناصر الجديدة، مما جعل النموذج التاريخي للملك يتلاشى، ماراً بصور ثلاث، متحولاً من الإطار الإنساني (الراعي) إلى الإطار الحيواني (الأرنب والحمار) حيث تم تغييب العقل ليفقد فعاليته التمييزية (فقر الجهول بلا عقل إلى أدب) ويحال بعد تلك الانطلاقة اللامحدودة والحرية المطلقة في مقاربة القضايا المعرفية إلى حالة اللاوعي ويصل في النهاية إلى حالة الصنمية (الوثن) نتيجة لذلك الانغماس في الملذات ومطاردة المتعة أينما كانت وحيثما وجدت، فإذا كان العصر الجاهلي عصر غزارة الوقت وندرة المتع فإن العصر العباسي عصر غزارة المتع وندرة الوقت، ونتيجة لغزارة المتع تلك راح الحكام وذوو الأملاك والنفوذ يتصيدونها في ظل رعية كالأغنام بل أضل سبيلاً، بلغ بها الحد لتفقد إرادتها فيقودها غير أهلها[95]:

أرى أناساً ومحصولي على غنم ذكر جود ومحصولي على الكلم

ولعله يشير إلى قول من قال: «الناس على دين ملوكهم»، إذ تصدق هذه المقولة على مختلف المعطيات للقرن الرابع الهجري (10/م) فالرعية والطبقة الحاكمة وجهان لعملة واحدة، حالة لاوعي من الطبقة الحاكمة بسبب مطاردة المتع ولاوعي عند الرعية نتيجة لتغيب العقل المفتعل والذي توخته الطبقة الحاكمة لفرض سطوتها وضمان بقاء الأمور واستمرارها لخدمة مصالحها، فلم يكن مطلوب من الرعية إلا إتمام تلك اللوحات الغرائزية للحكام إذ: «في هذا العصر يشهد الباحث بوضوح حياة القصور وما بها من إسراف وتبذير وشهوات ومؤامرات، استهدفت جعل الخلافة ألعوبة في أيدي الجيش تارة أو في قبضة الوزراء تارة أخرى أو وفق أهواء الحريم تارة ثالثة»[96].

وقد نتج عن ذلك كله ابتعاد وانشغال عن شؤون الخلافة وأمور الرعية، ليصبح المجال مفسوحاً لتلك الذئاب المترقبة لحظات الغفلة واللامبالاة للانقضاض على الرعية وشؤونها مادام الحكام في ظل نوم كالأرانب وجهالة كالحمير، نوم عما يحاك في بلاطاتهم وقصورهم من مؤامرات ودسائس مما

نزع عنهم حلة الرفعة وهون أمرهم على الناس خاصة الوزراء وقادة الجند من الأتراك أو ذوي الولاءات الأعجمية فقد: «تآمر المنتصر ابن المتوكل مع الأتراك على أبيه وقتله ليحل محله والمستعين اعتقل المعتز والمؤيد ولكن الموالي الأتراك أرغموا المستعين على خلع نفسه وتولية المعتز ثم اضطر المعتز بدوره إلى خلع نفسه، ولم يقض الشاعر الناقد الأديب سوى ليلة ونصف ليلة في منصب الخلافة»[97].

وبتشظي النموذج التاريخي للملك بدأت الذئاب (الروم/ الفرس/ الأتراك/ القرامطة/ بني كلاب) تتوثب للفتك بالأغنام بعد غفلة الراعي وسباته العميق، باحثة عن راع تلجأ إليه بعد شرودها ليحميها: «فقد كانت دولة الخلافة ممزقة الأوصال أقاليمها نهباً يتخاطفها القادة الأقوياء الذين لا يكتفون بما تحت أيديهم من ولايات بل يستبد بهم الطمع حتى دقوا أبواب بغداد واستولوا عليها»[98].

وهنا يصور المتنبي ظهور وتجلي النموذج الأحادي والتاريخي للملك متجسداً في شخص سيف الدولة الذي استطاع في العديد من المرات أن يرد حملات الذئاب الرومية والبويهية والقرمطية والإخشيدية وينقذ أغنامه من بين أنيابها ومخالبها غير مقصر في ردع ذئاب بني كلاب في قلب المركز الناشئ، عملية رفع تحققت فيها أخلاقية الحاكم في صورته الإنسانية حيث تبدو بجلاء ملامح التعامل الحربي المرتبطة بالنموذج التاريخي للحاكم في حفظ حرمة النساء والرأفة بهن وصيانتهن من السبي[99]:

فعدنا كما أخذن مكرمات ... عليهن القلائد والملاب
يثبنك بالذي أوليت شكراً ... وأين من الذي يولي الثواب
وليس مصيرهن إليك سبقاً ... ولا في صونهن إليك عاب

ولقد رأف بهم لأنه يدخرهم للنوائب والمحن التي قد تتربص ببقايا المركزية العربية، أين تصبح الحاجة إليهم ملحة إذا ما تعلق الأمر بالأطماع

الخارجية خاصة البيزنطية، فألمه من ألمهم وقوته من قوتهم ولعل صورة التلاحم بين الحاكم ورعيته تبدو أكثر جلاء في شخص سيف الدولة[100]:

وكيف يتم بأسك في أناس تصيبهم فيؤلمك المصاب
وإنهم عبيدك حيث كانوا إذا تدعو لحادثة أجابوا

وقد لبوا النداء وأجابوا في رد الأطماع البيزنطية – بعدما أدبهم في موقعة الغرارات – ومعهم المتنبي منتقلاً من مرحلة المقابسة إلى مرحلة الفاعلية بعد التعاظم التوسعي والعداء الديني من قبل الإخشيديين والروم في وقت واحد إذ: «أصبحت الدولة بين نارين، الروم في الشام والإخشيديين في الجنوب، وليس ثمة من سلطة مركزية للدولة التي خلعت لقب (سيف الدولة) على أمير حلب، وكانت بيزنطة قد شهدت نهضة عسكرية وثقافية وسياسية تنامت بسرعة لا نظير لها، حيث انكفأ العرب عن جزيرة أقريطش (كريت) اليونانية»[101].

وفي هذه المناوأة استعاد المتنبي دوره التاريخي بعد مرحلة بيع الشعر في سوق الكساد أين يحاول أن يسهم مع تلك الأنتلجانسيا والسيف الحمداني في بلورة المشروعين السياسي والثقافي معاً بإلهاب حناجر المقاتلين وإشعال فتيل الحماسة كلما زحف العدو البيزنطي أو غيره من الأطراف، مثبتاً بقاء الشعر كفاعل يصنع التاريخ بعيداً عن الانكفاء والاكتفاء بوظيفة تحقيق الإطراب والأريحية التي أنزلته ذات يوم من مكانته بعد التجائه إلى التكسب لتأمين وضعه الاقتصادي، وهو ما أضفى الملحمية الشعرية لتتناسق مع البراعة القتالية في سبيل إعلاء صوت التوحيد ضد الشرك والكفر الذي لا ينفصل عن رفعة الصوت العربي[102]:

نثرتهم فوق الأحيدب نثرة كما نثرت فوق العروس الدراهم
ولست مليكاً هازماً لنظيره ولكنك التوحيد للشرك هازم

ويستشف القارئ للمشروع الثوري الذي قدمه المتنبي تقديم نفسه

كبديل للعودة إلى ذلك النموذج التاريخي للملك في أحادية النموذج الإنساني، ففيه تتوفر أخلاق الملوك وعظمتهم وحزمهم - حتى وإن كان لسانه من الشعراء - فبمثل سيف الدولة ومثله فقط يحصل رأب لذلك الصدع الحضاري ويظهر لذلك المجد العربي فجر جديد[103]:

وفؤادي من الملوك وإن كا ن لساني من الشعراء

فهو الموت إذا لاقى أولئك أشباه الملوك، وشبحاً وكابوساً يعرض لهم ليلاً ليحول بينهم وبين نومهم الهادئ وبين راحتهم الدائمة، فزيادة على حالة اللاأمن والاضطراب الناشئة عن تحولهم إلى ألعوبة في يد الخدم ستلقون منه ومن أمثاله المناشدين لأفول النجم الأعجمي وشخوص النجم العربي ضربات تهدف إلى إزاحتهم من مسرح الأحداث وتولية الأمر لمن يستحقه[104]:

أيملك الملك والأسياف ظامئة والطير جائعة لحم على وضم

من لو رآني ماء مات من ظمإ ولو مثلت له في النوم لم ينم

لقد أراد أن يكون صورة منعكسة من ذات سيف الدولة الذي أثبت مرة بعد مرة أنه جدير بتلك، الصورة التي مافتئ أبو الطيب يرسم فسيفسائها فهو ليس: «مجرد ممدوح أو أمير أو ملك، بل إنه أحب فيه شخصه وخلاله. وتمثل فيه فتوة عربية وشهامة ومروءة وكفاحاً في سبيل الدولة، وحفاظاً على غزو الروم، فلم يكن غريباً إذا صدق في شعره معه وإن جاء فيه بكل رائع فريد وقد اغتنى وكثر ماله»[105]، فما حال بينه وبين مراده لإنقاذ بقايا الحضارة العربية الإسلامية من اكتمال التفكك والانهيار إلا تلك الأغنام العاجزة خائرة الهمم والعزائم والقوى التي كرست الأوضاع القائمة بفقدها الإرادة مسهمة في إحالة سلطة شعره في إطار من اللاجدوى وبالتالي إلحاق مشروعه الثوري بالحيز المقابساتي السائد والمسيطر على القرن الرابع الهجري لذلك راح يقدم نفسه بديلاً[106]:

وفؤادي من الملوك وإن كا ن لساني من الشعراء

فهو الموت إذا لاقى أولئك أشباه الملوك وشبحاً وكابوساً يعرض لهم ليلاً ليحول بينهم وبين نومهم الهادئ وبين راحتهم الدائمة فأجسادهم أجسام بغال وأحلامهم أحلام عصافير - كما قال حسان - أجساد دون أرواح بسبب تغييب العقل المؤدي إلى اضطراب الجهاز المعياري والمفاهيمي للقيم والأخلاق[107]:

ودهر ناسه ناس صغار وإن كانت لهم جثث ضخام

غير أن القارئ المتمعن لأشعار أبي الطيب يقف على حصر الشاعر لدائرة الملك في الإنسان العربي دون سواه لاشتماله دون غيره على معايير الملك من أخلاق وقيم رفيعة لاحتكامه إلى مرجعيات إما بيئية ثقافية (معايير زعامة القبيلة) وإما دينية والتي ارتبطت بالنموذج التاريخي للملك، حصر إن دل على شيء إنما يدل على حب كبير للعرب وأمرائهم كبدر بن عمار - على الرغم من اضطهاده له - وإخلاصه الشديد في مدحهم، إخلاص يقول عنه الأستاذان (محمد كرو/ عبدالله شريط) وهما يتصفحان قوله[108]:

وإنما الناس بالملوك وما تفلح عرب ملوكها عجم
لا أدب عندهم ولا حسب ولا عهود لهم ولا ذمم
بكل أرض وطئتها أمم ترعى بعبد كأنها غنم

ليؤكدا ذلك المعطى وكأنه ينتصر إلى أصله العربي (جعفي اليمنية) في ظل عصر لا يعرف إلا بعصر تناحر القوميات: «وكان المتنبي كما يظهر من هذه الأبيات ومن أشباهها لا يلذ له المقام إلا بجانب الأمراء العرب ولا يخلص في مدحه للأمراء إلا إذا كانوا عرباً، ولقد مدح المتنبي كثيراً من الأمراء والملوك من غير العرب ولكن لهجته في هذا المدح تكاد تخلو خلواً تاماً من حرارة الإخلاص التي تلاحظ في مدحه للأمراء العرب كسيف الدولة مثلاً»[109].

وتزداد دائرة الحصر ضيقاً، ليؤمن بأن المسلمين الحقيقيين هم العرب

دون سواهم على حد مضمون الصرخة الحجاجية(*) لواليه الحكم بن أيوب[110]:

سادة كل أناس من نفوسهم وسادة المسلمين الأعبد القزم

ويذهبا مرة أخرى للحديث عن هذا البيت ليؤكدا أن الإسلام نشر بفضل العرب وبه عرفوا خارج باديتهم وأخضع بفضله كسرى وقيصر: «ولم يكن للمتنبي فكرة دينية واسعة تجعله يقبل حكم الأعاجم على العربي بمجرد كون هؤلاء الأعاجم من المسلمين، بل كانت تطغى عليه عواطفه القومية وتأثير حياته البدوية التي عاشها في صباه، لذلك كان المتنبي لا يفرق بين المسلمين والعرب إلا لأن العرب هم المسلمون»[111].

وقد كان لتلك النفس الكبيرة واعتزازه بانتمائه العربي أثراً في ترسخ النزعة القومية التي ظهرت في صورة رفض مدح الأمراء والوزراء والكتاب ذوي الولاءات الأعجمية من أمثال محمد بن المهلبي وابن الفرات وابن كيغلغ والصاحب بن عباد.

وفي هذه الفترة كان المتنبي ذلك المثقف الفاعل الذي تمكن من تفعيل الثقافة العربية وجعلها مواكبة للتغيرات والحملات الشعوبية لتخدم ذلك المشروع السياسي الحمداني ويصنع ملحمية ومن سيف الدولة مارداً يقف في وجه الأطماع الداخلية والخارجية على حد سواء.

3 - تنافسية السلطات المعرفية أثناء الإقامة الحمدانية:

لقد كان لتلك الثورة الثقافية التي أحدثها وصول المتنبي إلى البلاط الحمداني نتائج عادت على ذلك التوجه السياسي الحمداني بآثار إيجابية لا تبخس، خاصة بعد تلك الحملة الثقافية الشعوبية التي شنت من طرف الزنادقة والشعوبيين على الثقافة العربية منذ العصر العباسي الأول والتي استفحلت بعد الضعف السياسي وتناثر عقد الخلافة وتغلب العناصر الوافدة على معطيات الواقع السياسي، حيث ذهبت كل تلك المقابسات والمناظرات

التي كانت تثار من حين إلى آخر لإعادة الاعتبار للثقافة العربية ولغتها. وفي كل ذلك ظلت الصراعات تنشب حول الانفراد بحيازة شرف تجديد الآليات والمعطيات الثقافية للمشروع الحمداني بالاشتغال على تلك الثقافة وإخراجها من حالة الجمود وبث الحياة في هيكلها.

وهكذا يستعاد ذلك الصراع التاريخي بين الأنواع الأدبية، أين كانت السيطرة المطلقة للشاعر في العصر الجاهلي حيث صنف ضمن تلك الثلاثية المميزة (شاعر ينبغ/ فرس تنتج/ غلام يولد) غير أن تزلف الشاعر للبلاطات متكسباً قلص تلك الأفضلية ليتقسم السيطرة مع الخطيب الذي تجاوزت مكانته في أكثر الأحايين منزلة الشاعر وهو تحول ترسخ مع مجيء الدين الجديد إذ كانت الخطابة عماداً له لنشره والإقناع بجدواه والانكباب على تبليغه.

وإثر التحول والتمركز حول المكتوب (عصر التدوين) واتساع رقعة الدولة ظهر مولودان جديدان (اللغوي/ الكاتب) فرضتهما ضرورة التصدي لذلك الفتح المضاد للثقافات الأعجمية والهيلينية والمحافظة في النهاية على القرآن من آثار اللكنة والعجمة مما جعلهما يشكلان حضوراً دائماً خاصة الكاتب الذي صار قريباً من الحاكم في أطراف الليل وآناء النهار، يحتاج إليه في السلم والحرب مما أحال الشاعر إلى أحايين معينة يحضر فيها ليزين تلك الانتصارات التي تعجز الكتابة عن تحقيق بقائها لتحدث تلك الأريحية والإشباع والإمتاع لمن حضر بلاطه.

وقد أدى ذلك في المحصلة العامة إلى نشوب تنافسية بين تلك الأنواع العتيقة والناشئة خاصة بين الشاعر والكاتب، يقول عنها جابر عصفور: «ولم أجد فيما أعلمه من تراثنا الأدبي موقفاً يبرز التراتب القمعي بين الكاتب والشاعر ويجسد العلاقة المتوترة بينهما. مثل التراتب الذي جمع بين أبي تمام ومحمد بن عبدالملك الزياد. وهي العلاقة التي وصلت بينهما الوصل الذي هو نوع من الفصل»[112].

وإذا كانت مقولة جابر عصفور تصور حقيقة العلاقة بين الأنواع الأدبية داخل البلاطات فأين المتنبي والبلاط الحمداني من هذه الخارطة؟ وما تصنيفه الجديدة؟ وهل سيرضى بتصنيف يمكن أن يفقده دوره الذي حدده العصر الجاهلي؟ ذلك الدور الذي لا ينحدر عن منزلة الحكماء والخلفاء في ظل احتلال العناصر الجديدة مكانة متميزة عند أهل الحكم والسلطان؟

لقد تحول ذلك السبق في الإنشاد والتقديم في مختلف التجمعات قبل الإسلام وبعده إلى انحصار ذلك الحضور الدائم إلى غياب خلال مركزية الشعر ليقابل بديمومة حضور للكاتب واللغوي واقتراب من السلطان مما مكنهما من امتلاك مصادر العطاء والمنع فبات حينئذ على الشاعر أن يمر باستجدائه عليهما قبل التفكير في مدح السلطان كونهما الطريق الموصلة إليه: «وطبيعي أن تنطوي العلاقة بين الكاتب والشاعر في هذا السياق على عنف مكتوم أو ظاهر وتوتر معلن أو مبطن، فالأول لن يعامل الثاني إلا بما يعامل به الرعية والأتباع وقاصدي العطاء وطالبي الفضل، والثاني لن يستطيع أن يعامل الأول إلا بما هو جدير به من الاحترام والتقدير والتكريم بما هو مفروض عليه في موقفه أو يحتمه وضعه الاجتماعي بالقياس إليه»[113].

وقد كان المتنبي ملزماً بالتقرب من اللغوي ابن خالويه مؤدب سيف الدولة وأقرب المقربين إليه حتى يضمن الحظوة والمكانة المناسبة لشاعر كبير مثله. وقد رأى المتنبي في ذلك تنازلاً منه وهو الملك الشاعر الذي يستطيع أن ينافس أقرانه من اللغويين. ولعل هذ الترفع جلب له أعداء كثيرين خاصة وقد نجح في أن يكسر ثنائية (الفرزدق/ عبدالله بن إسحاق الحضرمي) ويقضي بانتهاء عهد الفرزدق ليبدأ عهد الشاعر اللغوي ليتفوق على اللغويين ويجادلهم في مختلف القضايا اللغوية والأدبية المطروحة في تلك المقابسات إذ: «كان الأمير يجمع العلماء والأدباء في مجلسه كل ليلة فيتباحثون في شؤون العلم والأدب وتدور بينهم المناظرات والمساجلات»[114] وفي إحدى هذه المنافرات والمناظرات بين ابن خالويه وأبي الطيب اللغوي بحضرة سيف الدولة حيث

طلب من المتنبي أن يدلي بدلوه إذ: «قال الأمير ألا تتكلم يا أبا الطيب؟ فتكلم فيها بما قوى حجة أبي الطيب اللغوي وضعف قول ابن خالويه، فأخرج ابن خالويه مفتاحاً حديداً ليكلم به المتنبي، فقال له: اسكت، ويحك، فإنك أعجمي وأصلك خوزي فمالك وللعربية؟»[115].

ومتى أردنا أن نتأمل هذه المناظرة وما حصل فيها ندرك المكانة التي يحظى بها لغوي كابن خالويه حتى يتجرأ على ضرب المتنبي بمفتاح في حضرة سيف الدولة وسكوت الأمير عنها ولعل ذلك كان من أسباب القطيعة التي سنتكلم عنها عندما يحين أوانها.

ولم يكن المتنبي مستهدفاً فقط من لغوي كابن خالويه بل إن الشاعر الفارس الأمير راح يترصد الكبوات للشاعر الذي أفقده مكانته بوفادته إلى البلاط، حيث ذهب يتتبع أشعاره للكشف عن السرقات التي راح الشاعر يعتمد عليها لصياغة أشعاره محرضاً الأمير على قطع هباته وعطاياه التي تبلغ ما يجلب عشرين شاعراً مداحاً يغنون عنه. وقد بلغ هذا الحديث من الأمير مبلغه، فلما حضر المتنبي أنشده أبياتاً لم تبلغ مرادها لينقطع عنها وينشد القصيدة التي أولها[116]:

واحر قلباه ممن قلبه شبم ومن بجسمي وحالي عنده سقم

وظل أبو فراس يتتبع أبيات القصيدة ويستوقف المتنبي متحدثاً عن المسخ والسرقات التي مارسها المتنبي على إرث أسلافه وعندما وصل إلى قوله[117]:

أعيذها نظرات منك صادقة أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

«فعلم أبو فراس أنه يعنيه فقال: ومن أنت يا دعي كندة حتى تأخذ أعراض الأمير في مجلسه»[118] وهكذا أعجزت أبا فراس الحيلة في الإقلال من شاعرية المتنبي، التي مافتئت تزيل ذلك الحقد المترسب في نفس سيف الدولة نتيجة لوشايات الأعداء. ولما سمع سيف الدولة قوله[119]:

وما انتفاع أخي الدنيا بناظره إذا استوت عنه الأنوار والظلم

«لم يلتفت سيف الدولة إلى ما قال أبو فراس وأعجبه بيت المتنبي، ورضي عنه في الحال وأدناه إليه وقبل رأسه وأجازه بألف دينار ثم أردفهما بألف أخرى»[120].

ولعلنا نخرج من كل ذلك برفض المتنبي مبارحة نموذجه الأصلي عند النابغة الذبياني (الناقد/ الشاعر) الذي له من المهابة ما له حتى ليحجم أحد بأن يصارحه بالإقواء في شعره حتى يدخل يثرب وينشدوه ذلك على لسان جارية، ميزة لم ينزعها إلا القرآن الكريم.

إن مواجهة الشاعر لأبي فراس لم تكن عادلة بكل المقاييس إلا مقياس الشاعرية فإن كانا ندين في الفروسية والشاعرية مع تفاوتهما في المقدرة والبراعة في الأولى لأبي فراس وفي الثانية للمتنبي إلا أن الشق السياسي كان الفاصل في رجحان كفة الشاعر الأمير باعتباره أحد أطراف السلطة السياسية الحمدانية.

وعلى الرغم من تلك المناظرات التي بلغت في بعض الأحايين المعارك الكلامية واليدوية إلا أن إسهامها في صياغة المشروع الثقافي الحمداني لا ينكر، خاصة وقد تكفلت برد الحملات الشعوبية المنتقصة من فعالية اللغة والثقافة العربيتين والتشكيك بعدم القدرة على بقائهما في الريادة وهو الهدف الذي حاولت تلك المقابسات أن تنفيه بإعادة الاعتبار لهما وتفعيلهما لخدمة بقايا المركزية العربية ذات التمركز البياني الذي أحال المعرفة الفلسفية إلى هامش يفضي إلى صداقة بين الشاعر والفيلسوف الفارابي المصدر الأول الذي إليه الفضل في إطلاع المتنبي على الفلسفة اليونانية.

ومجمل القول إن تلك التنافسية بين السلطات المعرفية في البلاط الحمداني كانت تبين بوجه من الوجوه صراع الثقافة المركز (الثقافة الهيلينية والأعجمية) والثقافة الهامش (الثقافة العربية الإسلامية) التي حاول المركز الحمداني بالمقابسات الدائرة في بلاطه أن يعيد لها ذلك المجد الضائع

بسيطرة الثقافة الوافدة ويحقق هامشية الثقافة المركزية الجديدة بإبعادها من فلك تلك المناظرات لاحتوائها على خلفيات فكرية وفلسفية تضرب أساس التمركز العربي الذي أثبت جدواه من خلال التجربة التاريخية، وبالإضافة إلى ذلك فإنها جسدت فساد الجهاز المفاهيمي الأخلاقي للعصر بخروج تلك المقابسات عن أطر اللياقة فيما عرف بدائرة الوشاية الضاربة بأطنابها في كل بلاط.

ثالثاً: مواجهة المتنبي للسلطة:

1 - الانقلاب القرمطي:

قبل الحديث عن حيثيات الانقلاب القرمطي نجد أنفسنا مدفوعين إلى نفض الغبار عن حقيقة الحركة، ذلك الذي لم يتح لنا أثناء الحديث عن اتصاله بها بسبب سعينا إلى إثبات أو تفنيد ذلك الاتصال، وعلى الرغم من تلك المعطيات التي حاول أصحابها الوقوف على حقيقتها سوى باعتبارها ولادة جديدة للأمة لا تنأى كثيراً عن أهداف الخلافة الفاطمية أو تفسيرها تفسيراً مادياً بفكر القرن العشرين، إذ يعدها البعض(❖) ثورة بروليتاريا هادفة إلى إنقاذ الطبقات الكادحة والمستغلة من سيطرة الإقطاع ثورة لا تختلف عن ثورة سبارتكوس الروماني(❖).

وليس ذلك نهاية التفسيرات إذ لا علاقة لها بتخليص الطبقات المستغلة من الطغيان الإقطاعي ولا هي عودة للقوة العربية بعودة النموذج الخلافي، فالبحث الغائر في أسس المذهب القرمطي يقودنا إلى تشابه لا يبخس بين مبادئها وبين فلسفة الجمهورية الأفلاطونية مما يجعلنا نجزم بأنها مرجعية لها على حد ما يطرحه جميل صليبا إذ يقول: «إن كثيراً من الأحوال الاجتماعية التي تخيلها أفلاطون لا تتفق وأحكام الدين، كالاشتراك في النساء والاشتراك في الأولاد والاشتراك في الأموال»[121].

وهو ما عرف تاريخياً عن الحركة القرمطية حيث جعلوا كل ما يملكونه مشاعاً إلا سيوفهم، ولا شك أن في ذلك تحضر مرجعيات فلسفات انبعثت مع عصر التدوين، كل ذلك يفضي إلى تعارض قائم وماثل بينما تمارسه الحركة وبين أصول الدين الإسلامي حيث بدأ ذلك التعارض حسب ما يطرحه الجابري مع التمركز الذي عرفه عصر التدوين: «العصر الذي توقف فيه الفتح العربي السياسي والديني الموجه إلى الخارج، ليحل محله فتح مضاد إلى الداخل، فتح قام به هذه المرة الموروث القديم بكل أبعاده الإبستمولوجية والإيديولوجية»[122].

لقد انبعث إذاً الموروث الهيليني واختلط بالديانات المتعددة (فلسفة زرادشت/ ماني/ مزدك...) لتتلقفه الحركة وهي تظن أنه البديل الذي يستطاع به تجاوز الدين الإسلامي الذي أثبت نجاحاً من خلال التجربة التاريخية، نجاح رأت فيه عدم الصلاحية لعصر كالقرن الرابع الهجري، حيث قالت بالتناسخ واستحضار الماضي الأعجمي كالأعياد (المهرجان/ النيروز): «وعلى نمط هذا السياق راح يتلاعب[❖] بكيفية أداء الصلاة وما يقال في الركوع والسجود، ثم امتد إلى العبث بغيرها من العبادات، فجعل من شريعة الصوم يومين في السنة هما «المهرجان» و«النيروز» والنبيذ حراماً والشراب حلالاً وأمر بعدم الاغتسال من الجنابة إلا بوضوء كوضوء الصلاة، وجعل القتل مصير كل من حاربهم، ومن لم يحاربه ممن خالفهم أوجب عليه الجزية ولا يأكل كل ذي ناب، ولا كل ذي مخلب»[123].

وهذه المعطيات بالضرورة ستؤدي إلى صعوبة تعايش بين الأنظمة والخطابات الثلاثة التي حددها الجابري كمكونات لبنية العقل العربي (البياني/ البرهاني/ العرفاني) وهو ما ولد مواجهة يقول عنها سليمان عشيراتي: «إن المواجهة بين ما سموا بالزنادقة وبين خصومهم من المنافحين عن العقيدة، كانت تعكس من بعض الوجوه المفاعلة السلبية بين اللوغوسنتريزم الوثني والمعرفة المركزية الإسلامية»[124].

ولعل ذلك ما حذرت منه النظرة الاستشراقية الأموية على لسان الحجاج، الرافضة لكل انفتاح على الآخر ذلك الانفتاح الذي يعتبره الدارسون أساساً من أسس ازدهار الصرح الحضاري العربي الإسلامي وبفضله تشكل ذلك الإطار المرجعي للفكر العربي نتيجة لعدم التعايش بين: «بنيات العقائد والثقافات السابقة على الإسلام التي انبعثت مع عصر التدوين في شكل موروث فلسفي وعلمي»[125] وبين أصول ذلك التمركز (النص القرآني والسنة).

لقد صدقت نبوءة الحجاج، فقد كانت حصة الأسد من الثائرين القرامطة من النبط من قبائل عربية (كلاب/ بني أسد) حيث تغلفت بالغلاف الديني كغطاء سترت وراءه حقيقتها السياسية لتكسب مشروعية المعارضة فبلغ بها الأمر إلى رفع شعارات من الآيات القرآنية كقوله تعالى: ﴿ونريد أن نمن على الذين استضعفوا في الأرض ونجعلهم أئمة ونجعلهم الوارثين﴾ [القصص الآية 105].

ولكي تزيد تلك المعارضة شرعية تعلقوا بالأسماء العلوية وانتسبوا إليها لكونها التيار المعارض لخلافة العباسيين التي صارت مع العصر العباسي الثاني خلافة صورية.

غير أنه عند البحث عن مدى التوافق بين الشعارات المرفوعة والممارسة العملية لها تبدو المفارقة جلية تحمل تناقضاً شديداً بين النظرية والتطبيق، فبرنامجها الاقتصادي يبطل الزعم الأدونيسي حول سعي الحركة للقضاء على الاغتراب الطبقي إذ بعدما تم توزيع الثروات على المقاتلين عاد هؤلاء لاستعباد الرقيق وهو ما أكده عبدالله التطاوي قائلاً: «فإذا جاء قبول المعنى الاشتراكي فيها فبم يفسر الباحث ظهور طبقتين اجتماعيتين من أحرار معظمهم من المقاتلين يقسمون بينهم موارد الدولة ومن رقيق خاصة في البحرين والأحساء؟»[126] احتذاءً بالنظام الإقطاعي الساساني وتراتبية جمهورية أفلاطون، فلا فرق بين الفيلسوف والإمام والموبذان موبذ

(البطريرك) إذ إن: «الفكر السياسي الساساني يقسم المجتمع إلى فئات، لكل فئة اختصاص وتميز في الطبيعة الإنسانية صحيح أن الملك يقف في النهاية على رأس الهرم عند الساسانيين ولكن «الموبذان موبذ» بطريرك والمجوسية يتولى شؤون الدين ويدعم السلطة عن هذا الطريق»[127].

وأما البرنامج الديني المبني على شيوعية النساء والعبث بالعبادات فقد أباح – والقول لإبراهيم حركات – لزوجة الجنابي أن تغازل زكرويه (يحيى بن المهدي)[128] كل ذلك لا مبرر له إلا الانطلاقة الجديدة القديمة المرتكزة على المرجعيات الساسانية والهيلينية حيث ذهبت الحركة إلى رفض: «حجية النقل بذاته إذا لم يكن مؤيداً بالعقل، وهذا يعني أنها اتخذت العقل أساساً ومقياساً»[129] ولكن أي انطلاقة للعقل؟ أهي انطلاقة العقل التي نقلت العرب ذات يوم من هامش التاريخ إلى مركزه مع مجيء النص القرآني الذي وجه إلى متلق خاص (عاقل)، فهو خطاب لذوي الألباب دون سواهم أم أنها انطلاقة عقل ابن الراوندي؟

إنه لا مجادلة في الفضل الكبير للعقل ذي الانطلاقة القرآنية في نقل العرب من عالم الجهل وتعطيل الملكة العقلية إلى: «عالم يحترم العقل، ويؤمن بالعقل ويموج بالعقل، عالم أقام بنيانه على العقل وأقام للعقل صروحاً هي التي انطلقت بالعرب انطلاقتهم المظفرة وقفزت بهم من ضحضاح الجهل والجاهلية إلى آفاق العلم والعقلانية»[130]، انطلاقة استطاعت على ضوئها المعتزلة أن تبطل تلك الفلسفات وتنشر التوحيد عن طريق الجدل – حتى وإن خلفت ما خلفته أثناء محنة القرآن – غير منكرة لتلك التكاملية بين الوحي والعقل التي أنكرتها الفلسفات الهيلينية والساسانية والحركات الناشئة على غرارها، إذ نصبت هذه الأخيرة العقل على عرش التشريع لتذكرنا بانطلاقته التجريبية الحديثة وبانطلاقة عقل ابن الراوندي: «الذي أنكر النبوات والمعجزات وأنكر إعجاز القرآن وسخر من الملائكة الذين أنزل الله في يوم بدر لنصرة النبي، وتساءل كيف لم يقتلوا زيادة عن سبعين رجلاً وقد بلغ

عددهم الخمسة آلاف كما تساءل أين كانت الملائكة يوم أحد لما توارى النبي بين القتلى فزعاً وما بالهم لم ينصروه في ذلك المقام»[131].

وقد تلقفها محمد بن زكريا الرازي ليجعلنا نجزم بحبك نظرية للمؤامرة على الدين الإسلامي منذ أعلن ابن المقفع أن: «الأديان كثيرة وأن أصحاب كل دين يزعمون أنهم على حق، وأن كل من يخالفهم على خطأ وضلال وأن الدين ينتشر إما بالوراثة أو الإكراه أو باتخاذ وسيلة للعيش وتحصيل المنزلة في الدنيا وقد تحقق هذا كله بالتجربة»[132].

فأي انطلاقة هذه التي يرى فيها أدونيس حياة أفضل وتكافل اجتماعي لطبقات المجتمع المستغلة بعدما جعلت الطواف بالكعبة عبادة للأصنام وأقرت اشتراكية النساء والأولاد؟

إن ذلك المعطى الأدونيسي لا أساس له من الصحة إذ مالبثت دعاوى الحركة أن سقطت بسبب عجزها عن تقديم بديل للدين الخالد خاصة وقد غيب العقل واستبدل بحضور الأهواء والميولات لتصبح المسافة بين الواقع والمثال أكثر شساعة مما كانت عليه في العصرين السابقين في القرن الرابع الهجري وهو ما يقول عنه سمير أمين: «فالمذاهب المعينة مجرد تعبير عن ديمومة المقهورين إلى عدالة اجتماعية، دون أن تكون قادرة على طرح النمط البديل للعلاقات الاجتماعية المتمشي مع الاحتياجات الموضوعية لإنماء قوى الإنتاج وبالتالي كانت هذه الحركة الشيوعية البدائية المعتمدة على الدين محكوماً عليها بالفشل، وفشلت فعلاً فصارت المبادئ التي أقيمت على أساسها بعض الدول في القرون الوسطى الإسلامية خالية من مضمونها الأصل، بحيث أن نظم هذه الدول أصبحت في نهاية المطاف متماثلة مع النظم التي ثارت ضدها»[133].

وبناء على تلك الاعتبارات دك القرامطة أركان الكعبة وأخذوا الحجر الأسود ليمكث عندهم اثنين وعشرين عاماً وتنتكس بذلك الحضارة العربية الإسلامية بعد ذلك التحليق بكلتا جناحيها على جغرافية شبه الجزيرة

العربية وما جاورها من بقاع لتتحول تلك العقلانية إلى تصوف وتسود الصدفة وتنتشر الأسطورة التي كثيراً ما ارتبطت بتغييب العقلانية ولذلك: «وقفت الحضارة العربية الإسلامية في القرن الرابع في مفترق الطرق تحمل كل قدرات النهوض والإقلاع وقد كان المجرى معداً؛ إذ فتح العصر العباسي الأول كل أبواب الأمل، أمل التغلب على التحديات، ولما كان الإقلاع ممكناً ومتوقعاً فقد كان الطموح للفرد العربي المسلم شرعياً وطبيعياً إلا أن الضرورة تكشف في صورة الصدفة قد كانت بدلاً من أن تقلع الحضارة العربية الإسلامية فقد سقطت في مجراها مما أدى بالعقلانية أن ترتد إلى تصوف»(134).

إن سيادة الملامح الصوفية في القرن الرابع الهجري هي التي جعلت ماسينيون يجد أرضية لطرح مشروعه الاستشراقي لتفسيره تفسيراً باطنياً، فهو بالنسبة إليه قرناً إسماعيلياً أن تختل تلك التراتبية الجابرية للأنظمة المعرفية (البياني/ البرهاني/ العرفاني) ليسيطر الخطاب العرفاني ويجد في ذلك الحضور (القول بباطنية المتنبي): «ما يسعفه في منظومته الفكرية التي تسعى إلى أن تفسر تاريخ الإسلام تفييراً باطنياً يقوم فيه العرفان مقام القلب من الجسد»(135).

إن إزاحة الغبار عن حقيقة الحركة يسهل علينا محاولة إيجاد مبررات مقنعة لذلك الانقلاب القرمطي للشاعر على الحركة بعدما دعم أسسها وبرر مطامحها وهو الانقلاب الذي يطرح أكثر من سؤال، أتقف ورائه الطموحات الشخصية والحضارية بعد ذلك التحول الجديد إلى الطرف الحمداني الذي تتعارض مرجعيته الدينية والقومية مع الفكر القرمطي أم أن التشعب في مصادر ثقافته جعله يقف على حقيقة الثورة القرمطية؟

وقد أدرك أبو الطيب فشل أسلوب الثورة المعلنة – سوى كان خروجه للبادية للتبدي والفصاحة أم داعية من دعاة القرامطة – وبات عليه أن يغير الوسيلة في إدراك الطموح المزدوج (الشخصي – الحضاري) خاصة بعد

اندحار القرامطة إثر الضربات الموجهة من طرف الخلافة تارة ومن سيفها الحمداني تارة أخرى، وتشهد السيرة على التوافق بين انهزام القرامطة على يد الحمدانيين سنة 338هـ، وبين تاريخ اتصال الشاعر بهم (بأبي العشائر) حيث التقى بعد ذلك بسيف الدولة وراح يوظف سلطته الجديدة القديمة (بيع الشعر في سوق الكساد) كبديل لأسلوب الثورة المعلنة إذ: «في هذه الفترة من حياة المتنبي خمدت نيران ثورته، وخبت جذوة الحقد والسخط على الناس من نفسه ولم يعد يفكر في الملك والسلطان ولا استخدام العنف والقوة في سبيل الوصول إلى أغراضه»[136].

وفي بدايات شعره الحمداني يسقط أبو الطيب الزعم القائل بنموذجها الخلافي معلناً ثورته على الحركة، ساخراً مع زعيمهم الذي يركب جملاً ويلبس ثياباً فضفاضة ذات أكمام واسعة وقد تقدمه أنصاره[137]:

وجيش إمام على ناقه صحيح الإمامة في الباطل
فأقبلن ينحزن قدامه نوافر كالنحل والعاسل
فلما بدون لأصحابه رأت أسدها آكل الآكل

وفي قصيدته التي مدح بها كافور راح يبطل أساس المانوية الجدلي حول أساس الكون (النور، الظلمة، الخير، الشر) ليقلب تلك المعطيات، مفضلاً الظلمة على النور، فهي التي تقيه غائلة أعدائه ويحتمي بها في سيره إلى محبوبته – إن وجدت – فهي تمنع الرقيب من رؤيته على عكس النور الذي يكشفه لأعدائه وللرقيب ويمنعه المتعة في عالمه الغزلي[138]:

وقاك ردى الأعداء تسري وزارك فيه ذو الجلال المحجب
ويوم كليل العاشقين كمنته أراقب فيه الشمس أيان تغرب

ويذهب مذهباً آخر ليصف جواده حيث تغلب صورة الظلمة تلك ليظهر منه إلا جبينه الأغر الذي يمزق ذلك الثوب الأسود لليل ككوكب مضيء[139]:

وعـيـنـي إلـى أذنـي أغـر كـأنـه من الليـل باقٍ بين عينيه كوكب

ومن هـذا المنطلق ألا نقف عند المزحة الفنية، حيث إن غلبة الصورة القاتمة ما هي إلا تجل لسوداوية نفسيته التي إذا دلت على شيء إنما تدل على: «قتامة أعماقه فيما أحسه من اضطهاد يطارده أينما ذهب، أو حسد الشعراء له وما عاناه من صور النفاق الاجتماعي لدى البشر أو غموض عالمه الطامع إلى ما وراء الشعر في أمر ولاية يتمناها، فبدا الظلام مخيماً على عالمه الغامض»[140] ولا نستبعد من ناحية أخرى أن تفضيله للظلمة إنما من قبيل الهجاء المضمن على حد قراءات ابن جني، فيصبح كافور زيادة على سواد بشرته سبباً في ظلامية العصر وفساده السياسي والأخلاقي، مما يعني عدم تورط الشاعر في مفاضلة بين النور والظلمة كموقف للمانوية قد يبعده عن الهدف الأساس وهو السعي في سبيل إحلال مفهوم الخلافة من جديد، فالخلافة بالنسبة إليه هي ذلك النور الكفيل بإضاءة عتمة ذلك الواقع الحضاري.

وإذا كنا لا نشك في براعة المتنبي الفكرية فإن الفضل يعود إلى الفارابي الذي استعان به في فهم أقوال الحكيمين (أرسطو/ أفلاطون) والإطلاع على ثقافات عصره وتياراته المختلفة ليصبح في المحصلة العامة قادراً على إصدار حكم ببطلان المانوية[141]:

وكم لظلام الليل عندك من يد تخبر أن المانوية تكذب

والذي قرأ المانوية وحكم ببطلانها لا يعجز عن معرفة خبايا الحركة القرمطية التي شكلت خطراً كبيراً على الخلافة هادفة إلى العبث بالمقدسات (الكعبة/ الحجيج/ الصلاة/ الصوم/ النساء) حيث لم تحرص إلا على الظفر بالإسلام والمسلمين، أينما كانوا وحيثما وجدوا للتنكيل بهم وهو ما أكده مصطفى الشكعة إذ يقول: «ولم تكن غاراتهم للسلب والنهب وحسب، وإنما كانت للسلب والنهب وسفك الدماء دون تمييز بين رجل وامرأة وشيخ فضلاً

عن التمثيل بقتلاهم من المسلمين بل إنه لم يعرف عنهم أنهم أغاروا على أرض غير إسلامية وأناس غير مسلمين كان هدفهم المسلمين دون غيرهم من خلق الله»[142].

وبناء على ذلك استطاع المتنبي أن يدرك الخطر الذي تشكله الحركة القرمطية في إطارها الفكري والسياسي والعسكري أيضاً بارتكازها على تلك المرجعيات المتسربة نتيجة للموروث الهيليني والفلسفات الأعجمية التي فرضت بسبب التفوق العسكري من جهة مما يجعلنا لا نشك في تبلور نظرية للمؤامرة اشتركا في صنعها الشعوبية والفتح المضاد حيث باتت عداوة المتنبي القرمطية انطلاقاً من ذلك أمراً مشروعاً لتتواصل عداوته للحركة ليبلغ به الأمر للخروج مع دلير بن لشكروز راداً الحملة القرمطية، ثائراً على بني كلاب أبرز القبائل ذات الولاء القرمطي[143]:

أرادت كلاب أن تفوز بدولة لمن تركت رعي الشويهات والإبل

أبى ربها أن يترك الوحش وحدها وأن يؤمن الضب الخبيث من الأكل

ولو لم تكن هذه الأبيات للمتنبي لكانت شعوبية بلسان أبي نواس غير أن تلك الشعوبية كانت تهدف إلى محاربة النزعة الانفصالية التي هزت كيان العصر العباسي، وفي ذلك كله ظل يحسس بتلك الوحدة التي يكفلها الحكم الأخلاقي المرتكز على الأطر الدينية المتجلية في شخص دلير ابن لشكروز[144]:

فتمليك دلير وتعظيم قدره شهيد بوحدانية الله والعدل

وهكذا بعد الوقوف على حقيقة الانطلاقة العقلية للحركة القرمطية باتت عملية المقاربة بينها وبين انطلاقته عند المتنبي بالتقصي الدقيق لحدوده من خلال بعض معاني الأبيات ضرورية ليقف القارئ على اختلاف كبير بين مفهومه وحدوده عنده وبين ما رآه القرامطة، فهو عند هذه الأخيرة معيار كل الأشياء الذي يبدأ: «من سلم اللهو والمجنون إلى الزندقة إلى الكفر والإلحاد،

وهي القمة التي تسنمها زعماء القرامطة وحاولوا نشرها بين أتباعه، فجاروا على عقائد الناس أشد جور وانحرفوا عن أصول الشريعة»[145].

ولذلك فالتوافق ماثل بين الانطلاقة الإسلامية للعقل وبين حدوده عند المتنبي إذ رأى فيه تلك القدرة التمييزية والفريدة التي حبا الله بها الإنسان دون سائر مخلوقاته حتى يسخرها لخدمته وعبادة خالقه، ولعل هذا المعنى هو المعنى الأوحد الذي خرج به كل من أراد تحديد مفهومه المستعصي إذ يقف أمامه وقفته أمام الروح: «فبالعقل فضلنا على الحيوان غير الناطق حتى ملكناها وسسناها وذللناها وصرفناها في الوجوه العائدة منافعها علينا وعليها، وبالعقل أدركنا جميع ما يرفعنا ويحسن ويطيب به عيشنا ونصل به إلى بغيتنا ومرادنا»[146].

فالفرق إذاً بين الطروحات الروندية والقرمطية والرازية وبين رؤية المتنبي والدين الإسلامي أن العقل عند الطرف الأول سيد كل شيء وغير قاصر على إدراك ما يريد وهو المشرع الوحيد الكفيل بتنظيم حياة الإنسان وإرساء سفينتها على شواطئ الأمان ولكن إذا كان الأمر كذلك فلماذا جاءت ونزلت الكتب السماوية؟

إن مجيء وإنزال الكتب السماوية يؤكد محدودية العقل وعجزه عن إدراك جل القضايا المتعلقة بمختلف جوانب الحياة إذ: «حينما تستبد أحداث الحياة بالإنسان وتضيق منافذ الدنيا في نظره يحس العقل الإنساني بأنه قاصر عاجز، لا يستطيع أن يدفع عوادي الزمن ويرد نكبات الحياة، ومن هنا رباه الإسلام على أن يركن في هذه الحالة إلى قوة ترد إليه الاطمئنان وتبعث في نفسه الثقة، وهي قوة الإله الذي بيده وحده مصائر الأمور»[147].

ولم تختلف رؤية المتنبي للعقل وانطلاقته عن تلك الرؤية الجاهلية التي أقرها الإسلام في صورتها الجزئية كونها تضاد الحمق وتناشد التثبت في الأمور وحسن تقدير العواقب، فالشجاعة بالنسبة إليه إذا لم تأت وتصدر عن

عقل أهلكت صاحبها، فالعاقل قبل الشجاع في تراتبية المناقب وإذا وهبهما أحد فهما غاية الشرف والعلا(148):

الرأي قبل شجاعة الشجعان هو أول وهي المحل الثاني
فإذا هما اجتمعا لنفس حرة بلغت من العلياء كل مكان

وهو القدرة التمييزية التي تكفل الحفاظ على الأنفس والحقوق والعهود والمواثيق(149):

لولا العقول لكان أدنى ضيغم أدنى إلى شرف من الإنسان

وفي كل الأبيات المنثورة في الديوان تتلازم الشجاعة مع العقل الذي غيب لصالح الأهواء في القرن الرابع الهجري، فالشجاعة دونه تهور والعقل دونها عجز، فهي في الحكيم العاقل أتم وأحسن(150):

يرى الجبناء أن العجز عقل وتلك خديعة الطبع اللئيم
وكل شجاعة في المرء تغني ولا مثل الشجاعة في الحكيم

وفي هذه الفترة كان المتنبي ذلك المثقف الفاعل الذي استطاع أن يكشف أهداف الحركة القرمطية حيث رأى أن ازدهار المركز الحمداني وإنشاء مشروع سياسي/ ثقافي متوقف على مكافحة القرمطية بالمقال والفعال والثورة عليها لتهديم أسسها.

2 - اتصاله بالسلطة الأعجبية:

يكاد يجمع أهل الذكر أن القطيعة بين الشاعر والحمدانيين تعود إلى تلك التنافسية بين السلطات المرفية داخل البلاط حول الحظوة والمكانة والانفراد بتجديد الآليات المعرفية للثقافة العربية من خلال احتكار إضفاء الإشعاعية وشرعية الوجود لخليفة المركز: «وفي الحق أن تلك الخلافات لم تدم طويلاً، فقد كان من شأنها كل منها - على الأقل - أن يباعد الشقة بين

سيف الدولة وشاعره زد على أسباب الشقاق تلك دسائس المتآمرين وأبا فراس»[151]. ولكن هل ما يطرحه الأستاذ بلاشير من منظور تاريخي هو نهاية التفسيرات أم أن هناك بديلاً يمكن تقديمه لتفسير تلك القطيعة؟

إن صراع المتنبي مع مثقفي المقابسات يستشف إحساس السلطة السياسية بفاعلية مقابسات أبي الطيب إذ أدركت الازدواجية الوظيفية لسلطة شعره ومقابسته فهي بالإضافة إلى تدعيم وإرساء الكيان والوجود العقلي للطرف الحمداني والدفاع على توجهاته وتحدياتها الحضارية تحولت إلى معول هدم وعقبة كؤود أمام استقرار السلطة السياسية واستتباب أوضاعها، متحولة عن دورها التاريخي الذي حددته لها من تزيين وزخرفة ما تصنعه هي من انتصارات، فابتعادها عن تلك الوظيفة الجاهزة أدى في المحصلة العامة إلى إنكار وتجاهل لدوره في صنع تلك الانتصارات، إنها خلع لحلة المكانة التي ارتبطت بنموذج (الشاعر الجاهلي/ شاعر الدعوة) ولم تكن نفس المتنبي الكبيرة ولا شاعر من طرازه ليرضى بتلك الهامشية والإقصاء والإبعاد من حلبة صنع التاريخ.

وقد بدأ المتنبي بمهاجمة الخصوم والحساد وكسر دائرة الوشاية التي أحاطت بكل حياة في البلاطات آنذاك وصنعت حيثياتها، فهو يدعو السلطة إلى التفطن إلى ألاعيب المرتزقة الوشاة والتمكن من رد كيدهم إلى نحورهم عن طريق امتلاكها ناصية النقد، متوخية النموذج التاريخي للحاكم الذي استطاع طيلة ذلك التاريخ الشعري أن يفاضل بين الإبداعات والصياغات المختلفة بتوجيهها لخدمة المشروع الحضاري وتحقق فعاليتها، مضمناً مواجهته للسلطة التي تورطت في إذكاء تلك الصراعات فيما بينها لتغلها عما هو منوط بها من تقويم الاعوجاج والإسهام في التوجه الحضاري لإعادة بناءه، الاعوجاج الذي قد يلحق ويمس مسار النهضة العربية الذي سخر نفسه لقيادة مشروعها الثوري المهدد من طرف حملة الحساد الخصوم المسخرين من طرف السلطة السياسية لتلك الوظيفة بسكوتها عن إساءتهم له والإنقاص

من قدره، فقد سكتت عن الواقعة بينه وبين ابن خالويه أو ما يعرف بقضية المفتاح حيث: «غضب أبو الطيب لذلك إذ لم ينتصر له سيف الدولة، لا قولاً ولا فعلاً، فعرف الشاعر أن كل شيء انتهى بينهما وانسحب من المجلس»[152]، لإحساسه بهامشية دوره في تشكيل المركز الجديد[153]:

أزال الحساد عني بكبتهم فأنت الذي صيرتهم لي حسدا

فالسلطة السياسية ما سكتت عن الإساءات إلا لأنها تفتقد المقدرة على الحكم الموضوعي والفصل في تثمين تلك المقابسات اللغوية والفكرية والإبداعات الشعرية وصياغة تراتبية للأنواع الأدبية في بلاطها. وقد تخلل ذلك التعريض حسرة على تلاشي نموذج الحاكم الناقد الذي عرفه الشاعر من خلال التجربة التاريخية[154]:

بأي لفظ تقول الشعر زعنفة تجوز عندك لا عرب ولا عجم

ولكن كيف لا يفاضل سيف الدولة بين تلك السلطات المعرفية؟ وهو من دفع به والده إلى حقل العلم والعلماء منذ سن مبكرة إذ: «لم يكد سيف الدولة يبلغ العقد الأول من حياته حتى أسلمه إلى العلماء والحكماء يدربونه ويلقنونه الحكمة وصنوف العلم»[155] وأية دوافع وأسباب تقف وراء ذلك التجاهل والإنكار مادام لا يشك في براعة سيف الدولة النقدية؟

يقودنا البحث والربط بين ما مضى من صفحات البحث إلى الوقوف عند المعطى الخلدوني: «فإذا رسخ عزه (صاحب الدولة) وسار إلى الانفراد بالمجد. واحتاج إلى الانفراد عن الناس للحديث مع أوليائه عن خواص شؤونه. لما يكثر حينئذ من بحاشيته فيطلب الانفراد عن العامة ما استطاع، ويتخذ الإذن ببابه على من لا يأمنه من أهل دولته، ويتخذ حاجباً له عن الناس يقيمه على بابه لهذه الوظيفة»[156].

إنه لمن المنطق أن يتناول ما حصل في البلاط الحمداني وفقاً للطرح الخلدوني. فالمتصفح للواقع السياسي للقرن الرابع يقف على التناحر الشديد

بين الأطراف فالحمدانيون بعد أن دحروا أعداءهم (القرامطة. الإخشيديين. البويهيين...) وثبتوا ورسخوا بنيانهم بالوقوف في وجه المد البيزنطي، يعضدهم في ذلك سيف المتنبي وشعره الذي أكسبهم مشروعية الوجود التي تمثل امتداداً للدولة العربية الأموية وتحقيقاً وعودة لمفهوم الأمة والخلافة بالكفيل بإعادة التمركز[157]:

أما للخلافة من مشفق على سيف دولتها الفاصل
يعد قداها بلا ضارب ويسري إليها بلا حامل

ولم يجد سيف الدولة لتلك الوظيفة (الحجابة) من شخص مناسب إلا الشاعر، فأبو فراس من أوليائه وكذلك ابن خالويه مؤدبه الذي نهل منه المعارف، وظيفة رفضها المتنبي لبعدها عنه وبعده عنها، إنه لا يريد انزياحاً عن دوره التاريخي المرتبط بسلطة النموذج[158]:

رضاك رضاي الذي أوثر وسرك سري فما أظهر
وسركم في الحشا ميت إذا أنشر السر لا ينشر
وإفشاء ما أنا مستودع من الغدر والحر لا يغدر
إذا ما قدرت على نطقة فإني على تركها أقدر

ويعتبر السكوت عن إساءة مؤدبه للشاعر رغبة صريحة في إسناد وظيفة الحجابة لرأس التراتبية التاريخي وأشدها خطراً على استقرار الوضع السياسي، لإفصاحها الدائم عن نواياها في مزاولة العمل السياسي التي رأت نفسها جديرة به في ظل أحادية النموذج (سيف الدولة)[159]:

وما أنا منهم بالعيش فيهم ولكن معدن الذهب الرغام

وإثر ذلك الإنكار والتجاهل تم تجريد السلطة الشعرية من فعاليتها وقود تأثيرها التي مافتئت تصنع جوانب هامة في تخليد تلك الملحمية العربية. التي ارتبط صنعها واحتكر لصالح السيف الذي احتوى القلم تاريخياً

على طرف نقيض مما يطرحه ابن خلدون حول التراتبية بينها، وهو ما يطرقه إلياس الخوري إذ: «تبدو سلطة المثقف – والتي تقوم أساساً على إنتاج المعرفة – سلطة شكلية في جوهرها فالمعرفة لا تنتج وحقل الاستقلال السلطوي الذي تقدمه المعرفة يفقد آخر مبرراته ويصبح المثقف مجرد أداة حجب»[160] ويريد الخوري بهذا الطرح تحول المثقف إلى أداة في يد السلطة تستعمل في تشويه الحقائق وتحوير الوقائع وتدجينها وإحساس المتنبي لم يخنه بل أدرك ذلك التماهي والاحتواء تارة أخرى[161]:

حتى رجعت وأقلامي قوائل لي المجد للسيف ليس المجد للقلم
أكتب بناء بعد الكتاب به فإن غفلت فدائي قلة الفهم
أسمعتني ودوائي أشرت به فإنما نحن للأسياف كالخدم

ومادمنا نؤصل لمرجعية تراثية ومنظومة مصطلحية تحمل خصوصيتها الحضارية، فإننا سنحاول تصنيف أبي الطيب في هذه المرحلة لثنائية (المثقف الحاجب/ المثقف الفاعل) ولا اختلاف بين المقابسة والحجابة إذ كلاهما تغيب لفاعلية المثقف وإبعادها عن مكانته التي حفظته الأطر التاريخية. إذ الاختلاف في حرفية المصطلح ارتباطاً وتأصيلاً له لا غير داخل فلسفة صاحبيه (أبو حيان – ابن خلدون).

وحتى يمارس أبو الطيب رفضه للحجابة عملياً بعد التسليم النظري بذلك التماهي والاحتواء، سافر إلى أرض الإخشيد بحثاً عن هوية القلم التي استلبت نتيجة لتلك الأفضلية للسيف في بناء الدول والحضارات وفقاً للطرح الخلدوني، لكن الشاعر لم يقع تحت الانهزامية والرضوخية لذلك الوضع الذي عرفناه منذ تخلى الشاعر عن الارتقاء باتجاهه نحو التكسب وسعيه الدؤوب لإرضاء الممدوحين لدر عطاياهم الكفيلة بتأمين العيش الرغيد، ميزة النموذج الجاهلي المتجلية في شخص زهير بن أبي سلمى ونموذج شاعر الدعوة الذي يعد استمراراً وتأكيداً لتلك الميزة والتبجيل.

ولعل بداية مقاومة الحجابة نشأت بتدرج من العتاب لتصل إلى التعريض، يحدوه في ذلك أمل تمظهر السلطة المرتبطة بنموذج الحكم الرسولي في آخر قصيدة يبدعها بين يدي سيف الدولة، قصيدة بدأها بعد الفخر والتمدح بالنفس بعتاب هو عتاب المحب الغيور على العروبة، الراغب في مواصلة صنع الملحمية العربية وبناء المركز الجديد ذو الامتداد العروبي، عتاب يحمل رأي النصيح ونصيحة الحازم[162]:

هذا عتابك إلا أنه مقة قد ضمن الدر إلا أنه كلم

وصعد لهجة العتاب لتبلغ درجة اللوم الممزوج بعزة النفس والكبرياء، محملاً السلطة السياسية أسباب القطيعة وتبعاتها، مبدياً تلك الرغبة في البقاء والاعتراف بالحضور والفعالية[163]:

إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا ألا تفارقهم فالراحلون هم

شر البلاد مكان لا صديق به وشر ما يكسب الإنسان ما يصم

وشر ما قنصته راحتي قنص شهب البزاة سواء فيه والرخم

وفي هذه الأبيات إحساس باغتراب الأهل والوطن ونظرة استشراقية لحياته بعيداً عن العرب والعروبة وأمير العرب، حيث تتراءى له صورة معتمة تسودها الضبابية ليتملكه الشؤم بعد المقارنة بين الباز الأشهب (سيف الدولة) والنسر الرخمة (كافور وغيره من ملوك الأطراف) وهي مقارنة لا شك بين السيف والعصا وبين ماض يحمل من صورة البطولة ومعاني الرجولة وتحقق الذات ما يحمل ومستقبل مجهول المعالم لا تظهر منه إلا الرغبة الإخشيدية في توظيف سلطته المعرفية لخدمة مركزها وتبرير مشروعية حكمه، توظيف يزيد الاحتواء والتماهي ترسخاً يؤسس لذلك التحول الذي عرفته وظيفة الشعر منذ تحولت الخلافة إلى ملك.

أ - الإقامة الإخشيدية:

لقد كان لتلك النظرة الاستشرافية جدواها الواقعية، فالقارئ للبائية

التي افتتح بها حياته السياسية في مصر يدرك ذلك من خلال فتور المقابلة التي تحمل تحذيراً مضمناً للسلطة الإخشيدية من تكرار التجربة الحمدانية بعد تنازله من عليائه والتوجه نحو عبد أسود نقلته ظروف عصره المتردي سياسياً ليصبح ملكاً يقصده حر كالمتنبي غدر به الزمان والأصدقاء[164]:

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً وحسب المنايا أن يكن أمانيا

وقد أدهش هذا المطلع كافور – الذي لا تبخس مقدرته النقدية – كما عابه النقاد وصنفوه ضمن المطالع السيئة[165]، إذ بعد صبر وطول انتظار لمدحيات الشاعر الكبير ينشد أمامه متمنياً الموت الكفيل بشفائه من دائه، داء إجباره على مغادرة العرب وأميرهم الذي بخسه قدره في ظل جحود للزمن قاده بحدثانه إلى عبد مثقوب المشفر يرجو منه نصراً على العدا[166]:

أبا المسك أرجو منك نصراً على العدا وآمل عزا يخضب البيض بالدم

وقد وقف المتنبي أمام كافورٍ جسداً بينما روحه ووجدانه مازالا في أرض بني حمدان تعاتب سيف الدولة عبر حوارية مع القلب حيث يتحول من عتاب ممدوحه الحمداني إلى لوم قلبه، مناشداً تقلبه عن الوفاء في ظل نكران الصديق وجحوده[167]:

حببتك قلبي قبل حبك من نأى وقد كان غداراً فكنت أنت وفيا

وأعلم أن البين يشكيك بعده فلست فؤادي إن رأيتك شاكيا

فإن دموع العين غدر بربها إذا كن إثر الضاعنين جواريا

ويتذكر أخيراً أنه أمام مدوح همشه أثناء إنشاده يتذكره بعد العديد من الأبيات ويقارن بينه وبين سيف الدولة مفضلاً إياه في صيفة تلميحية[168]:

قواصد كافور توارك غيره ومن قصد البحر استقل السواقيا

ويلحظ القارئ لهذه الأبيات ازدواجية في الخطاب الشعري، ففي

مدحه للسلطة الإخشيدية يحسسها والحمدانية بضرورة التكاملية بين (الفن القولي والفعل السيفي) في بناء الدول والحضارات إذ لا يستطاع الفصل بين ما يصنعه السيف وبين معاضدة القلم الذي مافتئ يحول تلك الانهزامات الحمدانية إلى انتصارات لخلق جو جديد للقائد والمقاتل المنهزم الذي لابد أن يتجاوز تلك الانهزامية ويحول دون استمرارها محملاً الهزيمة للجبناء الذي تتجسد شجاعتهم فقط في أقوالهم[169]:

غيري بأكثر هذا الناس ينخدع إن قاتلوا جبنوا أو حدثوا شجعوا

وقد أحس سيف الدولة بمكانته في إقامة دويلته إثر سماعه للبائية (كفى بك داء...) قائلاً: له الويل جعلني ساقية وجعل الأسود بحراً»[170] وقد تضمنت كذلك تحذيراً للسلطة الإخشيدية يظهر جلياً في الحديث المفرط عن الكبرياء وعزة النفس والأنفة التي يريد انتشالها ولو كلفه ذلك اللجوء إلى عدو الأمس الذي ما من صداقته بد[171]:

إذا كنت ترضى أن تعيش بذلة فلا تستعدن الحسام اليمانيا

ولا تسطيلن الرماح لغارة ولا تستجدن العتاق المذاكيا

لقد حاول أن يلطف تلك الوفادة، فما وفد ذليلاً ولا مقهوراً وإنما عزيزاً كريماً ممتلئاً عزة وكبرياء ليتفطن أخيراً إلى أنه في بلاط جديد لأمير غريب عن العرب الذين ألف معاشرتهم وعليه أن يعرف كيف يعامل سياسياً لبقاً ككافور[172]:

ولكن بالفسطاط بحر أزرته حياتي ونصحي والهوى والقوافيا

وهو بذلك مستعد لنذر سلطته الشعرية (القلم) لخدمة المركز الجديد وتوظيف خبرته السياسية التي خرج بها من التجربة الحمدانية، فقد حضر حروباً ومفاوضات مع الروم أدلى فيها بدلوه كمستشار سياسي[173]:

دروع لملك الروم تلك الرسائل يرد بها نفسه ويشاغل

ويزداد ذلك التحذير عندما يعود إلى وصف الخيل وحوافرها وتقصي حيثيات مسيره إليه وتكبد المشاق بقطع الفيافي ولفح الهواجر[174]:

وجرداً مددنا بين آذانها القنات فبتن خفاقاً يتبعن العواليا

تماشى بأيد كلما وافت الصفا نقشن به صدر البزاة حوافيا

وقد كان أبا المسك في حاجة إلى استدرار مدائحه ليكسب شرعية لحكمه التي تناثرت الأقاويل حول استيلائه واغتصابه إرث الإخشيديين إذ: «أصبح كافور بعد موت الإخشيد ولعل ذلك تبعاً لترتيبات خاصة في وصيته، وصياً على الإمارة الممتدة حينئذ ليس إلى حدود مصر فحسب بل بلاد الشام حتى دمشق والحجاز»[175]. وما كان ذلك الاحتفاء به إلا من قبيل نيل المدح والدعم السياسي في ظل غياب الحريات بمفهومها العام، دعم حتى ولو كان مزيفاً، تزييف يكلفه الفن القولي[176]:

وما كنت ممن أدرك الملك بالمنى ولكن بأيام أشبن النواصيا

ومع تلك اللهفة الكافورية على شعره استعاد أبو الطيب هوية القلم وإمكانية توظيف تلك الفعالية المستعادة في مجاهرة كافور برغبته الشديدة في مزاولة العمل السياسي الذي حرم منه في البلاط الحمداني وأبعد عن حلبته على الرغم من جدارته[177]:

وغير عجيب أن يزورك راجل فيرجع ملكاً للعراقيين واليا

فقد تهب الجيش الذي جاء غازياً بسائلك الفرد الذي جاء عافيا

وفي ذلك ذهب المتنبي يرفض الاحتواء والتماهي مسترجعاً دوره التاريخي ولكن أي دور ياترى؟ هل دور شعراء الحنفية (زهير) وشعراء الدعوة أم الدور الجاهلي أين كان فيه يصنع الطاغية - على حد تعبير الغذامي - حيث يوظف لأداء دور كلامي؟

إن المتنبي وبعد التحذير للسلطة الإخشيدية اتجه ليفقد من جديد

دوره التاريخي (شعراء الحنفية/ شعراء الدعوة) منساقاً بفعاليته القولية لترسيخ الأوضاع الفاسدة ودعم وجودها، باكتفائه وبقائه كإطار يزين لوحة انتصاراتها بإلحاحه على استنجاز الوعد ليقود الشعر إلى مأزق النموذج الجاهلي والأموي والعباسي الأول الذي ظل يستعمل فيه لصنع نموذج مثالي للحاكم من لا شيء كما يستخدم العسكر[178]:

أبا المسك هل في الكأس فضل أناله فإني أغني منذ حين وتشرب

ولكن هيهات، فكافور لا يختلف ولا يتميز عن ملوك عصره المرتبط بالنموذج الجاهلي والأموي - عدا فترة عمر بن عبدالعزيز - والعباسي الذي ظل يرى في المعرفة إلا ذلك الإطار المقابساتي الذي يحقق المتعة والإطراب والتلذذ بها حيث ينتظر توزيع لعطايا بعدما تتعانق الأقداح فيخلد تلك الوقائع محققاً ما تنشده السلطة[179]:

هو الوفي ولكني ذكرت له مودة فهو يبلورها ويمتحن

وأجل كافور رده على الوعود الكثيرة ما استطاع حتى يستدر الكثير من المدائح التي بات يكتشف فيها تلك المبالغة، ليحين الوقت لرده: «يا قوم من يدعي النبوة مع محمد إلا ويدعي الملك مع كافور»[180].

وقد كانت هذه المقولة نقطة تحول وانعطاف في حياته وإقامته الإخشيدية ليدرك سياسي ككافور خطر وازدواجية الفن القولي «سواء أكان رده عنيفاً أم لا فهذا لا أهمية له فلن ينخدع الشاعر بعد الآن. لقد كانت نقمته على الرجل الملون المخادع وخيبة أمله كبيرة في انهيار مشاريعه بصورة يرثى لها عظيمتين»[181].

بينما يذهب عميد الأدب العربي لينهج طريقاً بعيداً عن الموضوعية ويمارس اقتصاصاً تاريخياً من الشاعر بعد هجائه لكافور[❖] ومن ورائه المصريين، ناعتاً إياه بالأنا المتضخم والاعتداد بالنفس، حيث راح يطرح تساؤلاته المعتادة التي كثيراً ما خلفت الشك والإدانة: «أيهما المخطئ في هذه

القضية؟ أهو كافور الذي سار سيرة السياسي اللبق فاجتهد لنفسه واحتاط لملكه وخذل عدوه واصطنع في ذلك ما يصنعه الساسة المكرة من وعود تفرض على أصحابها الوفاء وأقوال لا تحفظ على أصحابها الصدق؟ أم هو المتنبي الذي أسرف في الاعتداد بنفسه وغلا في حسن الظن بها وبالناس وإنما اندفع في غير روية ولا أناة»[182].

حقاً ذلك الذي وصف به العميد كافور باللباقة وصفات السياسي الماكر وليس ذلك غريباً على الساسة منذ تم تغييب العقل والاكتفاء بالأهواء كمشرع أحادي غير أن المثير والغريب في تساؤل العميد الحديث عن غلو ظنه بالناس – مع التسليم بقضية الاعتداد – فالمتجول في ديوانه شهد ذلك التهكم على أناس عصره، الذين راح يحملهم مسؤولية الأوضاع المتردية[183]:

ودهر ناسه ناس صغار وإن كانت لهم جثث ضخام

ولعل ذلك ما وقف حائلاً بين إحداثه تغيرات على مستوى المجتمع العباسي آنذاك حيث فشل كمثقف في إقامة تواصلية بينه وبين من يدافع عنهم إذ: «طغت المادة وارتفع صوت المال لتصبح له القوة العظمى في تحديد علاقة الناس بعضهم بالبعض الآخر»[184].

وفي وضع كهذا لا شك اجتمعت دوافع تأمين الوضع الاقتصادي ودوافع النفس الكبيرة ليقصد كافور مستجدياً طالباً للمجد والولاية ليكون التناسب طردياً بين المال والمجد[185]:

فلا مجد في الدنيا لمن قل ماله ولا مال في الدنيا لمن قل مجده

ولا شك أن إيمانه بالنخوة والشهامة والأخلاق الكريمة وتعظيمه لها في ظل عصر تسيطر فيه الأطر المادية جعله «لامنتمياً» بتعبير «كولن ولسن» ومقابس حسب أبي حيان التوحيدي إذ: «في أي عصر من العصور مهما بلغ الناس فيه من الفساد، لابد أن تظهر فيه النفوس الأصيلة التي ترفض ما عليه الآخرون من زيف وتتمسك بأصالتها، ولم يشذ القرن الرابع عن هذه

القاعدة إذ ارتفعت أصوات بعض الشعراء الذين آلمهم ما وصل إليه الناس في السلوك والآراء والاهتمامات والأذواق وصاغوا أحاسيسهم تلك كلمات نقد لاذعة»[186]. فياترى هل المتنبي من تلك الفئة تلك أم أنه بتملقه زاد الأوضاع الفاسدة رسوخاً وهو يسعى لتأمين وضعه الاقتصادي حيث أحيل مع ذلك إلى حاجب للحقيقة وأداة تستخدم في يد السلطة السياسية؟ ولماذا نحمله ذلك إذا كان يصنف نفسه[❖] ضمن الساسة؟

والمتنبي لم يكن بمنأى عن أولئك، فبعد الرفض الكافوري لاستجاز الوعد، لم يجد الشاعر بداً من تشخيص للعصر وأناسه حيث يجسد كافور صورة تلك القهقرى بكل جوانبها، فهو حسب المرجعية الحمدانية ذات الأصول الأموية مولى من مواليه ينسب إليه كما كان عبداً لبني الإخشيد حيث: «كان غلمان أبي بكر محمد بن طغج الإخشيد، كلما صادفوا هذا الزنجي الصغير الذي تبدو عليه مخايل النجابة سخروا منه واحتالوا عليه بطرق شتى فلا يغضب قط بل ويضحك»[187] ليأت زمن يستبد فيه بالمتنبي الحر الأبي[188]:

ما كنت أحسبني أحيا إلى زمن يسيء لي فيه كلب وهو محمود

ولعل هذا البيت كان مثار اهتمام من إيليا الحاوي الذي راح يتتبع الدالية ليقف عند هذا البيت قائلاً: «هذا البيت يطلعنا على ملمح من ملامح مأساة المتنبي وهي مأساة القيم التي انهارت وتبدلت وتناقضت حتى أصبح كافور يستبد بالمتنبي وهو أعظمهم وأشرفهم، إنها مشكلة الاغتصاب للقيم»[189].

فالتجوال بين المراكز الناشئة وإغداق المدائح عليها عاد بالفائدة على تجذر الأوضاع تلك حيث استخدم الشاعر لأداء دور كلامي كما تستخدم العسكر والحاشية لتحقيق مآرب الحاكم، ومادام المتنبي قد استعاد دوره التاريخي في البلاط الحمداني حيث خرج من تزيين الانتصارات مالكاً القول (الشعر) والفعل (السياسة) فبات المقاتل بالسيف والمضمد للجراح عند

الانهزامات محولها إليها إلى نصر، ففي الفترة تلك جسد ببراعة دور المستشار السياسي والمقاتل الفذ والشاعر الحكيم.

ليذهب أيام الفترة الإخشيدية إلى تجسيد صورة الشاعر المزيف للحقائق، الذي لا يمكن أن يتخذ كنموذج أخلاقي لبعده عن صورة النموذج - بمعيار الغذامي وبنت الشاطئ -: «أما بنت الشاطئ فقد اقترحت حذف أشعار المدح للمتنبي من مناهج تدريس الأدب، إذ ليس من المفيد في الشيءتغذية الناشئة الملق والنفاق»[190]. ولذلك يحمل المتنبي وزر تردي الأوضاع وتكريسها بالعودة إلى عصر: «صناعة الطاغية التي بدأت مع العصر الجاهلي عبر اللعبة الشعرية بين المادح والممدوح»[191] ولكن هل يبقى هذا الطرح منطقياً إذا ما بسطنا رأي عبدالعزيز الدسوقي المعتمد على طروحات ابن جني الشارحة لشعر أبي الطيب ووطأة الوضع الاقتصادي الذي فرضته الأطر المادية للعصر؟

بناء على طروحات ابن جني العارف بشعر أبي الطيب تسقط عن أبي الطيب كل تلك التصنيفات وهو ما بنى عليه عبدالعزيز الدسوقي طرحه حيث راوده الشك حول أول قصيدة قالها المتنبي وشاعت على أنها مدحية لكافور[192]:

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً وحسب المنايا أن يكن أمانيا

ليجزم بعدم انفصالها عن المقطوعة التي يعثر عليها القارئ في الديوان تحت مطلع[193]:

أريك الرضا لو أخفت النفس خافياً وما أنا عن نفسي ولا عنك راضيا

ليقول: «إذا كنا نعتقد مع ابن جني أن أبا الطيب كان يفكر وهو يكتب هذه القصائد في هجاء كافور بل الذي أرجحه أنه كتب قصيدة الهجاء بعد أن كتب القصيدة التي أنشدها أمام كافور مباشرة»[194].

لأنهما من البحر الطويل والقافية من المتواتر والتقارب في معانيهما

وموضوعهما إذ يقول: «هناك مقطوعة أميل أنه كتبها بعد أن أنشد هذه القصيدة، وهي تجربة من أعتى التجارب، تصور تمزق المتنبي وأحزانه ووصوله إلى الدرك الأسفل من الضياع»[195].

ولعل هذه المقطوعة حملت تلك الحقيقة إذ كان يذهب المتنبي إلى الإشارة إلى تعالي نصه ومعانيه عن متلق ككافور، فلولا الحضور الذي في مجلسه الذي يستطيع أن يفرق بين المدح والهجاء، لجاءه هاجياً مظهراً هجاءه[196]:

ولولا فضول الناس جئتك مادحاً بما كنت في سري به لك هاجيا

فأصبحت مسروراً بما أنا منشد وإن كان بالإنشاد هجوك غاليا

فهو يلوم ويضحك على نفسه لأنه راح يترجى مثله، فابتسامته البادية على ملامحه إنما هي على حد تعبير السلوكيين: «قد يضحك الإنسان من شدة الحزن وقد يبكي من شدة الفرح»[197]:

تظن ابتساماتي رجاء وغبطة وما أنا إلا ضاحك من رجائيا

وإذا عدنا إلى الحديث عن الدوافع والدواعي المستترة وراء طموحات أبي الطيب - والتي سبق وأن تحدثنا عنها في بدايات البحث - فإن القرن الرابع الهجري ونتيجة لذلك الانحلال الخلقي وتردي الأوضاع السياسية وتفشي الفلسفات ذات الطابع المادي إذ الناشئ في وسط كهذا ليس غريباً عليه أن يتوجه ويقصد البلاطات موظفاً سلطة شعره لتأمين وضعه الاقتصادي بعد فشل أسلوب الثورة وهو ما تقره هيلاري كيلباتريك إذ: «كان الشعراء البدو الذين يزورون بلاطاً بين الحين والآخر، يكسبون دخلاً إضافياً مفيداً وهذا يختلف تماماً عن حالة معظم الشعراء الذين يعيشون طوال الوقت في بيئة مدينية، فقد اعتمد هؤلاء في معيشتهم على نظم الشعر»[198].

فعدم انتماء المتنبي إلى طبقة أرستقراطية كأبي فراس، وفقدانه لثورة

ورثها كأبي العلاء جعل تبعيته للحاكم ضرورة، حيث يناط به تأدية وظيفته وانتظار توزيع العطايا والأجور، وهو ما أحاله إلى اللجوء بكافور واتخاذه الشعر سبيلاً إلى الرزق لتصدق عليه تسمية «المداح المرتزق».

وهي قصيدة تحمل في مضانها بالإضافة إلى الهجائية الصريحة للعبد المثقوب مشفره، ذماً للزمان وثورة على اختلال الجهاز المفاهيمي للعصر وذوبان القديم وانصهارها في بوتقة الأطر المادية التي كرستها الثقافات الجديدة المتغلبة بنفوذها السياسي والعسكري، كما حوت إلى جانب كل ذلك مفاضلة غير معلنة بين شرعيات السلطة حيث يستشف قبول تماه للسلطة المعرفية (القلم) مع سلطة أصيلة عريقة في الملك رافضاً حصول ذلك مع دخيلة لا شرف ولا نسب لها[199]:

من علم الأسود المخصي مكرمة أقومه البيض أم آباؤه الصيد؟

وهي مفاضلة تستعاد من خلالها السياسة الأموية التي طالبت بالملك لشرف يضاهي بني هاشم، أما العبيد فقد اختاروا وحددوا لهم وظائف ومهن كالحلاب والرعي التي تحيلنا إلى البيئة الجاهلية والأموية وتركيبتيهما الاجتماعيتين ولذلك اختار المتنبي حرفة الحجامة لكافور[200]:

من أية الطرق يأتي نحوك الكرم أين المحاجم يا كافور والجلم؟

ولعل القارئ هنا يستحضر صورة المشروع الثوري التي عرفها أيام الإقامة الحمدانية حيث تتجسد تلك التحولية لصورة الملك (الإنسان/ الحيوان/ الصنم[❖])، ولعل هذا الرسم التوضيحي يبين التشخيص الحقيقي لحيثيات المشروع الثوري:

كافور (الحجام)	كافور (الحمار/ البقرة)	كافور (المبراة)

بعد أن اختار أبو الطيب حرفة الحجامة ذهب يعقد مقارنة بين ضخامته وضخامة بعض الحيوانات وما تقوم به من أعمال شاقة (الحمار/

البقرة) وهو بذلك يومئ إلى ضرورة عودة كافور إلى أصله ودوره التاريخي (الحضور الجاهلي/ السياسة الأموية)[201]:

لا تشتر العبد إلا والعصا معه إن العبيد لأنجاس مناكيد

وهذا البيت كان أيضاً مثار توقف من الحاوي: «إن هذا الخصي الذي يتربع على عرش السلطة أحق أن يساق كالبعير، هذه الصورة صورة من يساق بالعصا، ليست إلا صورة حيوان كالجمل أو البقرة، لقد جعل كافوراً حماراً بأسلوب غير مباشر هو أسلوب التورية»[202] فلا حاجة بعد اليوم إلى مبراة، فأظفار كافور موجودة تغني عن البحث عنها.

ولكن يأخذنا هذا الانقلاب على كافور إلى طرح التساؤلات التالية، هل وظف المتنبي شعره التوظيف المنوط به؟ أولم يكرس وضعاً قائماً وأعطى مشروعية لذلك الفساد الذي حمل كافور إلى سدة الحكم؟ وهل المتنبي هو الشاعر النموذج الذي يمثل امتداد لشعراء الحنفية (زهير...) وشعراء الدعوة والخلافة أم أن ما تطرحه بنت الشاطئ والغذامي له صداه المنطقي؟ وإذا كان ذلك صحيحاً، فلماذا نقتلع المتنبي من بيئته التي لابد وأن تترك أثره في شخصه؟

إذا جاز لنا أن ننعت الشعر المنزاح عن صورة النموذج (الحنفية/ الدعوة/ الخلافة) مقابسة أو إحالة إلى الحجابة، فإن لا فعالية تسهم في تغيير الأطر الموضوعية التي تشكل استمراراً للأوضاع السيئة، فبدل الثورة وتبلور الطموح الحضاري - حتى ولو قمع الطموح الشخصي - ذهب أبو الطيب إلى صنع الطاغية إذ: «لن يكون أجمل ولا أحلى من أن يرى الحاكم نفسه متربعاً على كرسي الشرف مثلما هو متربع على كرسي الحكم، هنا جاء الشعر ليحقق تلك الرغبة الملحة، وجاء فن المديح ليشكل خلطة ثقافية من البلاغة والكذب (الجميل) وبينهما مادح وممدوح وكيس من الذهب، هذا شجاع كريم يعطي وهذا شاعر بليغ يثني»[203].

ولا شك أن في ذلك العدول عن الدور المنوط والذهاب لتزييف الحقائق الموضوعية وتجميلها زاد الوضع السياسي العربي الإسلامي فساداً وانحلالاً، قاد الحضارة إلى هوة السقوط، فالدافع الشخصي وإنقاذ الأنفة والنفس الكبيرة فعلي الجارم: «قد تأكد له أن دوافع الطموح عنده ذات طابع شخص إذ كان يروم ملكاً فانخذل»[204] ليصبح كافور نموذجاً لحاكم مثالي، وهو ما يتناقض مع الطرح الثوري للمشروع السياسي (عودة الخلافة).

ومجمل القول أن أبا الطيب في هذه الفترة من حياته ظل ضائعاً شريداً، مضطرب الولاء، ناقماً على نفسه والناس، يحمل في داخلته غضباً شديداً لتآمر الزمن مع أناسه عليه لينتج عن ذلك الاضطراب ارتماء في أحضان الأعداء، سوى تعلق الأمر بالناس أو بالدهر الذي حال بينه وبين بلوغ المطمح، مما جعله يشك في مقدرة الدهر الاصطفائية وعجزه عن اختيار العظماء[205]:

أعطى الزمان فما قبلت عطاءه وأراد لي فأردت أن أتخيرا

فقد اختار كافور وأمثاله من الخدم وتركه وهو صاحب الخلال الرفيعة والنفس العربية الكبيرة ليحس بالاغتراب عن الناس والزمن معاً إذ: «يظل الموقف معلقاً بمفتاح شخصية الشاعر التي بدت موزعة بين الطموح القاتل، والخوف من السقوط، إن لم يتحقق هذا الطموح، فبدا الشاعر شديد الانقسام على ذاته في ظل هذا النوع القاتل من الصراع بل بدا عاجزاً عن الاتساق مع معطيات واقعه»[206] لذلك أحس بتلك الهواجس المقلقة التي باتت تقضه مضجعه لبعده عن الأحبة والأهل والخلان (العرب والعروبة)[207]:

بم التعلل لا أهل ولا وطن ولا نديم ولا كأس ولا سكن؟

ولذلك فقد الشاعر سلطة شعره وتماهي قلمه مع سلطة دخيلة عن الحكم مما أحال وظيفته إلى حجابة ومقابسة إذ ابتعد عن الإسهام وصياغة

المشروع الحضاري الكفيل برأب الانزلاق والتصدع، بسبب الالتفات حول الأنا المتضخم والنفس الكبيرة والطموح الشخصي، فهو مثقف حاجب حسب الطرح الخلدوني ومقابس وفقاً لمعطيات أبي حيان التوحيدي، حجابة لم تدم إذ سرعان ما انقلب المتنبي بعد اندثار تلك الآمال الشخصية وانكسار تلك النفس الكبيرة من طرف عبد بني الإخشيد، ليستعيد هوية القلم (الشعر) فيشخص تلك الأزمة الحضارية تشخيصاً دقيقاً، جاعلاً من كافور المثال المناسب لتبيان ذلك الداء، ووصف الدواء الذي رآه متجلياً في عودة مفهوم الخلافة أيام الإقامة الحمدانية.

ب - الإقامة البويهية:

لم يشذ عضد الدولة (فناخسرو) عن سائر ملوك الأطراف، فقد بدا ساعياً سعي الحثيث للظفر بشاعر كبير ولماذا لا يكون المتنبي؟ الشاعر الذائع الصيت، ليدعم كيانه السياسي الذي نجح في أن يكون خير خلف لخير سلف، بعد موت عمه عماد الدولة سنة 338 هجري/949 ميلادي[208]، مثبتاً لمنافسة معز الدولة (عمه) ومقنعاً والده (ركن الدولة) بمقدرته على سياسة ذلك الإقليم (جنوبي فارس) بعد حالة الفوضى التي عمت الدولة العباسية، فهو الشاعر الذي جعل من سيف الدولة مارداً يقف أمامهم ويجابه العدو البيزنطي، فلماذا لا يناله من تلك الإشعاعية نصيب؟ ولعل هذا ما ينبهه إليه كاتبه عبدالعزيز بن يوسف بحاجة بلاطه إلى شاعر كأبي تمام أو البحتري ليرد عليه قائلاً: «لو حضر المتنبي لناب عنهما»[209].

من خلال هذا الرد تتبين الرغبة الشديدة للسلطة البويهية في استقبال شاعر كبير، وقد تجسدت عملياً عند أبي الفضل بن العبيد، حظوة تطرح العديد من التساؤلات، حول انتفاء التراتبية بينه وبين ابن العميد، أحصل ذلك لعظمة الرجلين وارتفاعهما عن الصغائر ورغبة ابن العميد في استضافة الشاعر الكبير الذي سيضفي لا محالة على الحياة البويهية ملامح الحيوية والنشاط ويدعم المركز البويهي ويبرر سيطرته على مقاليد الخلافة

الشكلية؟ ألم يرغب الشاعر في أن تكون بداية حياته الجديدة عند رجل وكاتب وصانع يقدر بضاعة الشاعر ودرره، طامع في تزكيته وهو الكاتب الكبير؟

لا يختلف دارسو الأدب سيرة ونصاً حول الاستقبال اللائق بالشاعر الكبير الذي ملأ الدنيا وشغل الناس من طرف الكاتب ابن العميد الذي: «لم يتوان بحسب أخلاقه في أن يعامل الشاعر طوال مكثه معاملة الأنداد، وإغداق النعم عليه»[210].

ولقد صدق فعلاً ما يطرحه جابر عصفور عن تحول الكاتب إلى باذل للعطاء وعلى الشاعر أن يمدحه ويرضيه حتى يظفر بكل ما ينشده كما لا نستبعد الرغبة الشديدة للكاتب في حصد اعتراف بمقدرته الأدبية والسياسية: وقد حصل ذلك في أول قصيدة بويهية[211]:

من مبلغ الأعراب أني بعدما شاهدت رسطاطاليس والإسكندرا
وملت نحو عشارها فأضافني من ينحر البدر النضارى لمن قرى
وسمعت بطليموس دارس كتبه متملكاً متبدياً متحضرا

إن ذلك بمنطق مصطفى الشكعة والنقاد المصريين – في الأغلب الأعم – تملق كافوري جديد، غايته هذه المرة العمل بالشطر الأول من قوله[212]:

فلا مجد في الدنيا لمن قل ماله ولا مال في الدنيا لمن قل مجده

وما رد ابن العميد عليه عند رده على دعوة عضد الدولة إلا إدراك من الكاتب غاية الشاعر إذ قال: «عضد الدولة أفضل مني ويصلك بأضعاف ما وصلتك به»[213].

وبذلك وضع المتنبي هذا الرد نصب عينيه بعد أن تأكدت للكاتب تلك المبالغة والتزلق والتملق على ضوء ما يطرحه بلاشير: «وكان القسم الأخير من القصيدة في مدح الوزير الإخشيدي ابن حنزابة لما قصد الشاعر كافوراً في

مصر، ولم يكن ينشده إياها ولما تحول إلى أرجان حول القصيدة بلمسات بسيطة إلى ابن العميد، إنه لمثال رائع عن العمل الشعري حيث تتيح الرواسم تغير اسم الممدوح دون أن يعلم أحد بذلك»[214].

ولعل ذلك ما يبقي التنافسية بين الكاتب والشاعر إذ الأخذ بطرح الأستاذين بلاشير والشكعة يجعل من الكاتب مثار سخرية عند الشاعر الذي لم يكلف نفسه أن ينظم قصيدة في مدحه ويحور قصيدة[❖] قيلت في غيره وهو المعروف بالارتجال - وذلك ما أدركه ابن العميد الذي: «لم يخف خيبة أمله في القصيدة، فهي من الشعر الذي لا يتميز بشيء جديد يحس المتنبي بذلك، ويفطن إلى ضعف القصيدة، ويلحظ فتوراً من الممدوح حيالها»[215].

ومن خلال ما مضى تتغير المطامح والآمال وتصبح أكثر واقعية والشاعر بأرض غير الأرض العربية ولا أرض الأتراك عند كافور، أرض أحس فيها بغربة فاقت إحساسه عند الإخشيديين، غربة ثلاثية (اللغة/ الوطن/ المال) حيث امتزجت بانبهار بمناظر الطبيعة وجمالها الفتان (شعب بوان)[216]:

مغاني الشعب طيباً في المغاني بمنزلة الربيع من الزمان
ولكن الفتى العربي فيها غريب الوجه واليد واللسان
ملاعب جنة لو سار فيها سليمان لسار بترجمان

والواقف على معاني الأبيات يترك ذلك المدح جانباً، لتثيره تلك الثورة الصريحة والمفاجئة على المنظومة الحضارية العربية والسخرية البالغة بكل مكوناتها وأسباب ومواطن فخرها، فالرجل سئم ضيافة الأعراب التي لا تتعدى نحو العشار (الإبل)، ليناشد كرماً لا تنحر فيه العشار والنوق بل تنحر فيه البدر النضارى من الذهب والفضة، إنه انقلاب على العروبة كما يسميه مصطفى الشكعة الذي يقول عنه: «غير أنه لا ينبغي أن تفوتنا ملاحظة خطيرة مستجدة تتمثل في هذا التحول الفريد في تفكير المتنبي واستمساكه

بعروبته وعصبيته لها، فلأول مرة يعرض الشاعر بالعرب الذي يحصر صفة الكرم المعروفين بها في نحو النياق والعشار»[217].

ويذهب المتنبي في قصيدته البويهية الأولى إلى إغداق مدائح أشعرت الممدوح بأثر المبالغة والافتعال حيث شبهه بأرسطو (المعلم) والإسكندر وبطليموس، متهكماً على إيقاد خشب الرمث وتحوله إلى قوم يوقدون العنبر، إذ لا يرضى أن تبرك ناقته إلا على المسك الأذفر[218]:

تركت دخان الرمث في أوطانها طلباً لقوم يوقدون العنبرا

وتكرمت ركباتها عن مبرك تقعان فيه وليس مسكاً أذفرا

كل ذلك بعد أن تغنى المتنبي بجمال البادية الطبيعي وتهكم على الجمال المتصنع للمدينة، وتغزل بنسائها اللواتي يشبهن صغار الظباء والنوق الحمر، حمرة الشرف والملك على مسامع الإخشيديين (الأتراك)[219]:

من الجآذر في زي الأعاريب حمر الطلى والمطايا الجلابيب

حسن الحضارة مجلوب بتطرية وفي البداوة حسن غير مجلوب

وإذا اعتبرنا تلك الثورة على المنظومة الثقافية العربية بكل مكوناتها إرضاء للممدوح، وسعياً إلى تحصيل المال بأية وسيلة كما يقول مصطفى الشكعة، فأين نضع رده على استدعاء عضد الدولة: «مالي للديلم؟»[220].

وقد تحددت آماله في أرض الشعوبية، فاستمرار الحلم بها بالإمارة، إنما هو من قبيل الحمل الجديد لصحيفة المتلمس، ويلحظ القارئ ذلك الحصر في قوله: «غريب اليد» حيث يطمح إلى جمع البدر النضارى التي جعلت منه ذات يوم عبداً ذليلاً لعبد بني الإخشيد وقبله خرج من البلاط الحمداني لأن الحاجة قد أوعزته، إنه ينشد حياة مستقرة رغيدة بعد انكسار أمواج الأمل على جدران الوسيلة، في ظل ممدوح يبدو مستعداً لبذل كل غال ونفيس للظفر وسماع اعترافات شاعر كبير، اعترف بمقدرته الفذة على إدارة

دواليب إقليمه وعقد الخلافة المتناثر، ويرسخ دعائمه في ظل صراع الأطراف خاصة الحمداني[221]:

أبا شجاع بفارس عضد الـ دولة فنا خسرو شهنشاها
وقد رأيت الملوك قاطبة وسرت حتى رأت مولاها
أساميا لم تزده معرفة وإنما لذة ذكرناها

ولعل ذلك نمطاً اعتاد عليه الشاعر وصنعة حلت محل الموهبة – على حد تعبير بلاشير – ليصبح شاعر بني بويه الذي ظل عضد الدولة يرغب في الظفر بشاعر مثله وقد أصبح: «فخوراً بأن يرى إلى جانبه مداحاً أصيلاً من شأنه العمل على زيادة لنفوذه»[222].

وتتثال على عضد الدولة المدائح ليلتحق بكافور قبل الهجاء – إن كان ذلك مدحاً – وسيف الدولة، لتتكرر تلك الصورة التي مافتئ أبو الطيب يرسمها لكل ممدوح لا تتغير فيها إلا الأسماء، حيث يمجده كما سبق وأن جعل سيف الدولة بالغيب عالم، فعضد الدولة كريم شجاع في مقارعة الأنداد وملاقاة الخصوم، في راحته تكمن المنايا والحياة يوزعها على من شاء كما يوزع العطايا، فالحياة لديه إنما هي تلك العطايا والهبات[223]:

هو النفيس الذي مواهبه أنفس أمواله وأسناها
ومن مناياهم براحته يأمرها فيهم وينهاها

وقد تميزت قصائده بنمط أحادي (واحد) في صورتها العامة إما مدحاً له أو لمستوزرته (ابن العميد) وقد حملت القصيدة الاغترابية (مغاني الشعب) مدائح عملت على إرساء الفساد الذي كرسته السيطرة البويهية على عقد الخلافة وأحالت تلك الإمارات الأخرى إلى أسباب فساد أخرى فالدولة على حد قوله تحتاج إلى عضد يقويها وقد كان لها فنا خسر العضد القوية، فمدحه للآخرين إنما هو تعلم ومراس للتمكن من نظم القوافي المضمرة تحت العجاج[224]:

بعضد الدولة امتنعت وعزت ولـيس لـغـيـر ذي عـضـد يـدان
لـه عـلـمـت نـفـسـي الـقـول فـيـهـم كـتـعـلـيـم الـطـراد بـلا سـنـان
فـقـلـت إذارضـيـت أبـا شـجـاع سـلـوت عـن الـعـبـاد وذا الـمـكـان

والمتأمل للمعجم الشعري المستعمل في هذه الفترة لا شك يقف على ترسب تلك الألفاظ الأعجمية وغزوها لشعره حتى أن القارئ يجد صعوبة في نطق بعضها، وكل ذلك يصب في ذلك التحول الجديد عن العروبة[225]:

يـلـنـجـوجـي(*) مـا رفـعـت لـضـيـف بـه الـنـيـران نـدي الـدخـان
مـنـازل لـم يـزل فـيـهـا خـيـال يـشـيـعـنـي إلـى الـنـوبـنـذجـان(*)

غير أن الغرابة المتأتية من حضور ذلك المعجم المديني (الفارسي) لا يغض من براعة الشاعر الذي تهيأ له جو في ظل ممدوح: «لم يكن ينقصه لكي يكون حامياً الأدب والفن إلا السخاء بالمال ولكن كرمه كان يعدل على الأقل كرم سيف الدولة وكان معاصروه يعرفون ذلك ويتعجبون منه»[226] والسؤال الذي يطرح نفسه هنا لماذا لم يكن ذلك الكرم مثار إعجاب من المتنبي في رده عن عيون عضد الدولة التي طلبت منه المقارنة بين عطائه وعطاء الأمير الحمداني؟

إن رد الشاعر بعد السؤال: «أين هذا العطاء من عطاء سيف الدولة؟ فقال: هذا أجزل إلا أنه متكلف، وسيف الدولة يعطي طبعاً»[227] يجعلنا ندور في حلقة مفرغة بين ما تتضمنه المعاني الشعرية وبين ما تقدمه السيرة، لنحاول الخروج منها بالحديث عن نظرية المؤامرة التي راح ضحيتها الشاعر الكبير إذ: «بلغ ذلك مسامع عضد الدولة فحقد عليه، فلما سار المتنبي من شيراز إلى الكوفة، هيأ له الوزير ابن المهلبي بالاتفاق مع عضد الدولة عيوناً تترصد طريقه لتقتله»[228].

لتنتهي رحلة الشاعر الذي ملأ الدنيا وشغل الناس بعدما دخلت تلك

النهاية عالم الأسطورة من الصبح المنبي إلى يتيمة الدهر، حيث انتشرت روايات متناقضة حول خروجه ووفاته لا تختلف عن الأساطير العنترية، ولكن المهم أن الشاعر قد انتهت حياته عند دير العاقول على يد فاتك الأسدي وابن أخته ضبة وأعراب البادية.

ج - تنافسية السلطات المعرفية في البلاط البويهي:

إن التنافس السياسي والصراع العسكري بين الأطراف لم يمنع من أن يوازيه تنافس في جلب السلطات المعرفية إليها الذي كان الظفر بها مجال من مجالات التفاخر والمفاضلة، خاصة بين المركز البويهي والحمداني الذين تنقلت بينهما السلطات المعرفية مناشدة الحظوة والمكانة والعطاء، فالبلاط البويهي لم تنزل مكانته عن الجامعة الحمدانية والبلاط الإخشيدي، هذا الأخير الذي لم يجد فيه المتنبي أنداداً لا في اللغة ولا في الشعر وما مناظرته مع الآمدي(*) إلا دليل على ذلك.

وفي البلاط البويهي وجد المتنبي سلطات معرفية شملت الشاعر والكاتب واللغوي والمؤرخ والفيلسوف خاصة وقد وجد المؤرخ أبي الفرج الأصفهاني والشاعرين ابن سكرة وابن الحجاج الذين سبق وأن التقى بهم في البلاط الحمداني بالإضافة إلى الحاتمي الناقد المشهور والكاتب المترسل إبراهيم بن هلال الصابي وقد اشرأبت أعناقهم تترصد الشاعر الكبير للمناظرة معه ولما لا التفوق عليه.

وبمجرد الوصول إلى البلاط البويهي حتى استقبل من الوزير الكاتب الشاعر الحسن بن محمد المهلبي بحفاوة بالغة لتندلع بينه وبين أبي الفرج مناظرة مرت كسحابة صيف عابرة: «فقد قصد بعد وصوله بغداد بمدة وجيزة دار المهلبي ممتطياً جواده فتلقاه الوزير وأجلسه في صدر المكان، حيث كان بين القوم أبو الفرج الأصبهاني - فجرت بينه وبين أبي الطيب مناظرة

علمية، ثم افترقا على أحسن حال بالرغم من الحدة التي اتسمت بها المناظرة»[229].

ولعل الوزير المهلبي انتظر مديحه من الشاعر بعد ذلك الاستقبال الفريد وما ظفر بذلك ولا ندري أذلك ترفع جديد عن مدح الوزراء كما حدث مع ابن حنزابة أم أن نفوره من الوزير ابن المهلبي العجوز الماجن المخادع كان بسبب أمل في تحسن علاقته مع سيف الدولة والعودة إليه بعد تلك الرثائية التي بعث بها إليه بعد وفاة أخته (خولة)؟

لا نستطيع أن نجزم بأحادية التفسير إذ العنجهية والترفع عن مدح الوزراء والاكتفاء بمدح الملوك أمر اعتاد عليه المتنبي، كما أن المدح الجديد للمركز الجديد كان يرفض التعريض بالخصوم خاصة الحمداني الذي لا نستبعد شوق الشاعر إليه بعد القطيعة الكافورية وقبلها الذي أشعره بالاغتراب، وهو البعد الذي جعل العيد لا يختلف عنده عن سائر أيامه في كنف كافور[230]:

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد

أما الأحبة فالبيداء دونهم وليت دونك بيداً دونها بيد

فليت تلك الصحاري التي تفصل بينه وبين أحبته (سيف الدولة) تكون فاصلاً بينه وبين كافور، وتتواصل تلك المناظرات التي أشعل المهلبي فتيلها والتي لا يريد منها إلا الانتقاص من قدر الشاعر وتمريغ أنفه في التراب، خاصة وقد وجد خصوم الشاعر سنداً سياسياً من معز الدولة الذي لم يخف كرهه للمتنبي وتحته وجد الحاتمي الجو مناسباً لقيادة الحملة النقدية ضد الشاعر، يعضده في ذلك أكبر شخصيتين في بغداد (معز الدولة/ الوزير المهلبي) فراح يتبع أشعار الشاعر كما تتبعها أبو فراس في البلاط الحمداني محاولاً إقامة الدليل على سرقاته وكشف اقتباساته من الفلسفة اليونانية حيث: «نهد إليه أبو علي الحاتمي، وناظره في بعض ما جاء في شعره من

معان غثة، واستعارات قبيحة وأوصاف قاهرة وأخذ وسرقة وكأنما شغل أبو علي الحاتمي بأبي الطيب شغلاً فألف فيه رسالتين إحداهما سماها الموضحة في مساوئ المتنبي، والأخرى في أغراضه الفلسفية ومعانيه المنطقية وما أتى في شعره موافقاً لحكمة أرسطاطاليس»[231].

وبعد كل ذلك كان ما يجري يدخل الغبطة والفرح لا شك إلى خصومه حتى لو كان الصاحب بن عباد الذي قاد حملة لا تختلف عن تلك التي قادها الحاتمي حيث كان آنذاك: «الصاحب بن عباد صغيراً، هين المكانة حين وفد المتنبي على ابن العميد ومدحه، وكان يود له قصده المتنبي فلما تجاهله جزع وسخط ولم يسكن ما به حتى ألف تلك الرسالة(❖) ينال فيها منه»[232].

ولم تنفك الحملات الشرسة تشن على الشاعر منذ وفد على البلاط سوى النقدية أو الهجائية التي قادها ابن سكرة وابن الحجاج ولعل أبرزهم أبو الحسن محمد المعروف بابن لنكك الشاعر النحوي الذي: «كان يسمو إلى غاية بعيدة في الشاعر فتأخر عنها وكان التقدم في زمنه لشاعرين أحدهما أبو الطيب، فولع بثلبه والتشفي بهجوه وذمه»[233].

وظل رد المتنبي عن تلك الحملات كثيراً ما اعتراه الصمت المحير حتى نطق قائلا[234]:

أرى المتشاعرين غروا بذمتي ومن ذا يحمد الداء العضالا
ومن يك ذا فم مر مريض يجد مر به الماء الزلالا

ولعل عدم النجاعة في الأساليب المتبعة من عصابة المهلبي جعله يتخذ من المؤامرة سبيلاً للنيل من الشاعر وإسكات صوته الذي دوى في أصقاع تلك الإمارات.

إن ذلك الصمت الذي اعترى حياة أبي الطيب النقدية ومقابساته الأدبية في البلاط البويهي يأخذنا إلى الحديث عن المثقف الحاجب الذي

ذهب لتدجين الواقع السياسي بتبرير السيطرة الأعجمية للبويهيين وترسيخ الثقافة الوافدة والاعتراف بمركزيتها.

إن التناقض يبرز جلياً بين فاعلية المقابسات الحمدانية الساعية إلى رد السيطرة الأعجمية للبويهيين والأتراك وبين المشروع الثوري الذي مثل مرحلة فاعلية المثقف سوى على المستوى (الحملة الشعوبية الأدبية) أو السياسي بالوقوف الند للند في وجه المد البيزنطي وأطماع الجيران.

ولذلك فالمتنبي راح يضفي أطر شرعية على ثقافة المدينة وصراعها الحضاري مع البادية بالثورة على هذه الأخيرة، ثورة لا مبرر لها إلا حالة الاضطراب واللاتوازن مخلفات النكسة الكافورية، مما أحال الفاعلية إلى حجابة بفقدانها معطيات التغيير بتملك وتحكم المنظومة الوافدة في منابع السيطرة وهو لا شك ما يفسر لنا ندرة المنتوج الشعري والنقدي للمتنبي لهذه المرحلة إذا ما قارناها بالمراحل السابقة.

الهوامش

❖) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد.

- علي أومليل: المثقف العربي، همومه وعطاؤه.

- علي حرب: أوهام النخبة أو نقد المثقف.

- سماح إدريس: المثقف العربي والسلطة، بحث في رواية التجربة الناصرية.

❖) ضمن كتابه الأخير: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق العربية، الصادر عن المركز الثقافي العربي 2000، وقد تناولته مقالات ثلاث بالدراسة: عبدالعزيز السبيل: «الشعرنة بين السياسة والشعر» ومعجب الزهراني: «النقد الثقافي نظرية جديدة أم مشروع متجدد» وحسن عز الدين البنا: «ملامح النقد الثقافي، الغذامي أنموذجاً» ضمن علامات في النقد المثبتة في البحث وقائمة المصادر والمراجع.

❖) يذهب أنطونيو غرامشي حسب ما جاء في كتاب الجابري: (المثقفون في الحضارة

العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد)، ص 20 : «أن المثقفين نوعان: مثقف تقليدي يرتبط بالمجموعات القديمة والطبقات الآيلة للزوال، ومثقف عضوي ناقد يسهم في تعبئة المجموعة الاجتماعية الصاعدة وبلورة مطامحها وأهدافها».

1) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد ص 20.

2) المرجع نفسه، ص 22.

❖) مادة «ثقف».

3) ابن منظور: معجم لسان العرب، مادة «ثقف».

❖) مادة «ثقف».

4) ابن كثير: تفسير القرآن الكريم، ط 1، م 4، دار الفيحاء، دمشق، سوريا، دار السلام، الرياض، 1994، ص 442.

5) المرجع نفسه، ص 445.

6) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، ص 22.

7) المرجع نفسه، ص 9.

8) علي أومليل: المثقف العربي، همومه وعطاؤه، ط 1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان 1995، ص 144.

9) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ط 2، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1985، ص 339.

10) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، ص 23.

11) راسل جاكوبي: نهاية اليوتبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، عالم المعرفة، ع 269 المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت مايو 2001، ص 124.

12) علي أومليل: المثقف العربي، همومه وعطاؤه، ص 144.

13) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، ص 55.

14) سميرة سلامي: الاغتراب في الشعر العباسي، القرن الرابع الهجري، ط 1، دار الينابيع، دمشق، سوريا 2000، ص 17.

15) ابن خلدون: المقدمة ص 227.

16) شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، ط 1، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان 1993، ص 28.

17) عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب، ط 2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان 1969، ص 651.

18) أدونيس: الشعرية العربية، ط 1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1985، ص 56.

19) أدونيس: كلام البدايات، ط 1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1989، ص 22.

❖) جاء في العمدة لابن رشيق ج 1 ص 65: «كانت القبيلة إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل وهنأتها وصنعت الأطعمة واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الولدان، لأنه حماية لأعراضهم، وذب عن أحسابهم وتخليد لمآثرهم وإشادة بذكرهم وكان لا يهنئون إلا بغلام ولد أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج».

20) ديوان الشنفرى: ت طلال حرب، ط 1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1996، ص 55.

21) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ط 1، دار العلم، بيروت، لبنان 1980، ص 21.

22) أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، ط 1، دار الآداب، بيروت، لبنان 1993 ص 35.

23) ديوان حسان بن ثابت، ط 1، ت، طلال حرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1984، ص 7.

24) ديوان كعب بن زهير، ط 1، ت، محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت، لبنان، 1995، ص 84.

25) ديوان الفرزدق: ت، طلال حرب، ط 1، م 2، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ت، ص 178.

26) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص 53.

27) هيلاري كيلباتريك: «الشاعر العربي في القرون الوسطى وحدود حرية التعبير» مجلة المعرفة، ع 205، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، بغداد 1979، ص 187.

28) المرجع نفسه، ص 184.

29) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، ص 80.

30) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ترجمة إبراهيم الكيلاني، ط 2، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1982، ص 7.

31) المصدر نفسه، ص 9.

32) المصدر نفسه، ص 11.

33) أبو البقاء العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4 ص 119.

34) سميرة سلامي: الاغتراب في الشعر العباسي، القرن الرابع الهجري، ص 223.

35) العكبري: البيان في شرح الديوان، ج 4، ص 189.

36) المصدر نفسه، ج 3، ص 177.

37) المصدر نفسه، ج 2، ص 149.

38) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ت: إبراهيم الكيلاني، ص 42.

39) إيليا الحاوي: في النقدوالأدب، العصر العباسي، ط 1، ج 3، دار الكتاب، بيروت، لبنان، د.ت، ص 207.

40) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 341.

41) محمد صالح الشنطي: في الأدب العربي القديم، عصوره واتجاهاته ونماذج مدروسة منه، ط 1، دار الأندلس، المملكة العربية السعودية، 1992، ص 395.

42) طه حسين: من تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ج 3، د. ط، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د.ت ص 98.

43) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 281.

44) المصدر نفسه، ج 1، ص 346-347.

45) المصدر نفسه، ج 2، ص 142.

46) إبراهيم حركات، المجتمع الإسلامي والسلطة في العصر الوسيط، ط 1، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب 1998، ص 197.

47) زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربي، ص 158.

48) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 33-34.

49) طه حسين: من تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ص 47.

50) أندريه ميكال: «المتنبي شاعر عربي»، ت: خليل الخوري، مجلة الأقلام، ع 4، وزارة الثقافة والفنون، بغداد 1978، ص 62.

51) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ت: إبراهيم الكيلاني، ص 47.

52) مصطفى الشكعة: أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين، ط 1، عالم الكتب، بيروت، لبنان 1989، ص 46.

53) يوسف العش: محاضرات في تاريخ الخلافة العباسية، ط 1، مطبعة فتى العرب، دمشق، سوريا 1997، ص 142.

54) أدونيس، الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ط 1، ج 1، دار العودة، بيروت، لبنان 1997 ص 67.

55) المصدر نفسه، ص 67.

56) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 114.

57) بطرس البستاني: أدباء العرب في الأعصر العباسية، د. ط، دار نظير عبود، بيروت، لبنان، د.ت، ص 311.

58) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ت: إبراهيم الكيلاني، ص 45-46.

59) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4 ص 43.

60) المصدر نفسه ج 4، ص 40-41-42.

61) يوسف خليف: في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، ط 1، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت ص 126.

62) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 33-34.

63) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، نكبة ابن حنبل ومحنة ابن رشد، ص 20.

64) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 209-210.

65) عبداللطيف شرارة: أبو الطيب المتنبي، دراسة ومختارات، ط 1، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان 1988، ص 39.

66) طه حسين: من تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ج 3، ص 90.

67) يوسف خليف: في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، ص 127.

68) مصطفى الشكعة: أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين، ص 456.

69) حسن الأمراني: المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، ط 1، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان 1994، ص 227.

70) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 3، ص 391.

71) محمد محفوظ: الحضور والمثاقفة، المثقف العربي، وتحديات العولمة، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2000، ص 39.

72) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

73) المرجع نفسه، ص 41.

74) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، نكبة ابن حنبل ومحنة ابن رشد، ص 54-55.

75) المرجع نفسه، ص 55.

76) يوسف خليف: في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، ص 18.

77) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 58.

78) مطاع صفدي: قراءة ثانية للشعر الجاهلي، الأصالة والممكن، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 10، بيروت، لبنان 1981، ص 4.

79) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 60.

80) أندريه ميكال: «المتنبي شاعر عربي» ت: خليل الخوري، مجلة الأقلام، ص 61.

81) فاروق عمر: التاريخ الإسلامي وفكر القرن العشرين، دراسات في تفسير التاريخ، ط 2، دار اقرأ، بيروت، لبنان 1985، ص 227.

82) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، ص 55.

83) أندريه ميكال: «المتنبي شاعر عربي» ت: خليل الخوري، مجلة الأقلام، ص 65.

84) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 1، ص 168.

85) المصدر نفسه، ج 4، ص 42-43-44.

86) المصدر نفسه، ج 4، ص 70.

87) المصدر نفسه، ج 4، ص 59.

88) المصدر نفسه، ج 4، ص 210-211.

89) محمد زغلول سلام: الأدب في عصر العباسيين، من بداية القرن الرابع إلى نهايته، دار نشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة 1999، ص 31.

90) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 1، ص 75.

91) المصدر نفسه، ج 1، ص 221.

92) المصدر نفسه، ج 1، ص 53.

93) المصدر نفسه، ج 3، ص 200.

❖) ورد في حديث الرسول – صلى الله عليه وسلم –: «إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق».

94) رضوان السيد: الأمة والجماعة والسلطة، دراسات في الفكر السياسي العربي، ص 158.

95) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 59.

96) فتحي أسعد إسماعيل نعجة: الشخصية الإسلامية في شعر المتنبي، ط 1، دار البشير، مؤسسة الرسالة، عمان، الأردن 2000، ص 61.

97) عبداللطيف شرارة: أبو الطيب المتنبي، دراسة ومختارات، ص 14-15.

98) فتحي أسعد إسماعيل نعجة: الشخصية الإسلامية في شعر المتنبي، ص 62.

99) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 79.

100) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

101) عبداللطيف شرارة: أبو الطيب المتنبي، دراسة ومختارات، ص 32.

102) العكبري: التبيان في شرح الديوان، ص 388-389.

103) المصدر نفسه، ج 1، ص 36.

104) المصدر نفسه، ج 4، ص 43-44.

105) محمد زغلول سلام: الأدب في عصر العباسيين، من بداية القرن الرابع إلى نهايته، ص 45.

106) العكبري: التبيان في شرح الديوان، ص 36.

107) المصدر نفسه، ج 4، ص 70.

108) المصدر نفسه، ج 4، ص 59.

109) أبو القاسم محمد كرو وعبدالله شريط: شخصيات أدبية من المشرق والمغرب، ط 2، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان 1966، ص 264.

❖) جاء في العقد الفريد لابن عبد ربه ج 3 ص 227: «أن الحجاج بن يوسف بعث إلى واليه الحكم بن أيوب كتاباً يقول فيه: «إذا وصلك كتابي هذا، فانف من قبلك من النبط فإنهم مفسدة للدين والدنيا» فرد عليه الحكم بن أيوب وكتب إليه: «قد نفيت من النبط إلا من قرأ القرآن وتفقه في الدين» وكتب إليه الحجاج: «إذا قرأت كتابي هذا، فادع من قبلك من الأطباء ليقفوا عروقك فإن وجدوا فيك عرقاً نبطياً فاقطعه والسلام»».

110) العكبري: التبيان في شرح الديوان، ص 4، ص 150.

111) أبو القاسم محمد كرو وعبدالله شريط: شخصيات أدبية من المشرق والمغرب، ص 264.

112) جابر عصفور: «لك القلم الأعلى» مجلة العربي، ع 438، الكويت، ماي 1995، ص 77.

113) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

114) فتحي أسعد إسماعيل نعجة: الشخصية الإسلامية في شعر المتنبي، ص 85.

115) المرجع نفسه، ج 86.

116) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 3، ص 361.

117) المصدر نفسه، ج 1، ص 366.

118) عبدالسلام نور الدين: «المتنبي وسقط الحضارة العربية» مجلة الأقلام ص 57.

119) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 1، ص 367.

120) عبدالسلام نور الدين: «المتنبي وسقط الحضارة العربية» مجلة الأقلام ص 57.

❖) أدونيس: في كتابه الثابت والمتحول، تأصيل الأصول.

❖) طه حسين: في المجلد السادس من «المجموعة الكاملة»، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص 546، نقلاً عن كتاب عبداللطيف شرارة: أبو الطيب المتنبي، دراسة ومختارات ص 17-18.

121) جميل صليبا: من أفلاطون إلى ابن سينا، محاضرات في الفلسفة العربية، ط 3، دار الأندلس، بيروت، لبنان 1983، ص 61.

122) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 142.

❖) المقصود الإمام القرمطي.

123) عبدالله التطاوي: حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، ط 1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة 1992، ص 266.

124) سليمان عشيراتي: «المعرفة المركزية الإسلامية واللوغو سنتريزم الإغريقولاتيني» مجلة الآداب ص 64.

125) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 135.

126) عبدالله التطاوي: حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، ص 269.

127) رضوان السيد: «السلطة والمعرفة في التاريخ العربي الإسلاي، مشكليات الطرح ومنهجيات المواجهة»، مجلة الدراسات العربية، ع 7، م 25، بيروت، لبنان، س 1986، 15، ص 30.

128) إبراهيم حركات: المجتمع الإسلامي والسلطة في العصر الوسيط ص 297.

129) أدونيس: الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ص 208.

130) محمد علي مرحبا: انتفاضة العقل العربي، ط 1، دار عويدات الدولية، بيروت، لبنان 1994، ص 416.

131) المرجع نفسه، ج 418.

132) أدونيس: الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ص 73.

133) سمير أمين: القضايا للمستقبل، تأملات حول تحديات العالم، ط 1، دار الفارابي، بيروت، لبنان 1990، ص 139.

134) عبدالسلام نور الدين: «المتنبي وسقوط الحضارة العربية» مجلة الأقلام، ص 59.

135) حسن الأمراني: المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين ص 173.

136) يوسف خليف: في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، ص 131.

137) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 3، ص 26-27.

138) المصدر نفسه، ج 1، ص 179.

139) المصدر نفسه، ج 1، ص 179.

140) عبدالله التطاوي: مداخل نفسية وفكرية إلى المتنبي، ط 1، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة 1991، ص 12.

141) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 1، ص 178.

142) مصطفى الشكعة: أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين، ص 45.

143) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 9، ص 295.

144) المصدر نفسه، ج 3، ص 298.

145) عبدالله التطاوي: حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، ص 280.

146) عبدالعال سالم مكرم: الفكر الإسلامي بين العقل والوحي، ط 1، دار الشروق، القاهرة 1982، ص 11.

147) المصدر نفسه، ص 29.

148) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 174.

149) المصدر نفسه، ج 4، ص 174.

150) المصدر نفسه، ج 4، ص 120.

151) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ت: إبراهيم الكيلاني، ص 271.

152) المصدر نفسه، ص 273.

153) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 1، ص 289.

154) المصدر نفسه، ج 1، ص 373.

155) فتحي أسعد نعجة: الشخصية الإسلامية في شعر المتنبي، ص 49.

156) ابن خلدون: المقدمة ص 227.

157) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 3، ص 31.

158) المصدر نفسه، ج 2، ص 92-93.

159) المصدر نفسه، ج 4، ص 70.

160) إلياس الخوري: الذاكرة المفقودة: دراسات نقدية، دار الآداب، بيروت 1990، ص 53.

161) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 159-160.

162) المصدر نفسه، ج 3، ص 374.

163) المصدر نفسه، ج 3، ص 372-373.

164) المصدر نفسه، ج 4، ص 281.

165) يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ط 2، دار الأندلس، بيروت، لبنان 1983، ص 206.

166) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 138.

167) المصدر نفسه، ج 4، ص 283.

168) المصدر نفسه، ج 4، ص 278.

169) المصدر نفسه، ج 4، ص 221.

170) المصدر نفسه، ج 4، ص 278.

171) المصدر نفسه، ج 4، ص 278.

172) المصدر نفسه، ج 4، ص 278.

173) المصدر نفسه، ج 3، ص 112.

174) المصدر نفسه، ج 4، ص 285.

175) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ت: إبراهيم الكيلاني، ص 276.

176) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 291.

177) المصدر نفسه، ج 3، ص 286.

178) المصدر نفسه، ج 4، ص 182.

179) المصدر نفسه، ج 1، ص 172.

180) إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ص 251.

181) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ت: إبراهيم الكيلاني، ص 297.

❖) جاء ضمن هجائيته لكافور في الدالية:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها فالحر عبد والكلب محمود.

182) طه حسين: تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ج 3، د.ط، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د.ت، ص 267.

183) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 70.

184) سميرة سلامي: الاغتراب في الشعر العباسي، القرن الرابع الهجري، ص 162.

185) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 23.

186) سميرة سلامي: الاغتراب في الشعر العباسي، القرن الرابع الهجري، ص 162.

❖) جاء في الديوان:

وفؤادي من الملوك وإ ن كان لساني من الشعراء

187) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ت: إبراهيم الكيلاني، ص 276.

188) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 43.

189) إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ص 257.

190) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

191) عبدالعزيز السبيل: «الشعرنة بين السياسة والشعر» مجلة علامات في النقد، ج 39، جدة، السعودية، مارس 2001، ص 385.

192) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 281.

193) المصدر نفسه، ج 4، ص 294.

194) عبدالعزيز الدسوقي: «في عالم المتنبي، رؤية فنية» مجلة الثقافة، ع 59، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، س 5، 1978، ص 71-72.

195) المرجع نفسه، ص 72.

196) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 295.

197) المصدر نفسه، ج 4، ص 294.

198) هيلاري كيلباتريك: «الشاعر العربي في القرون الوسطى وحدود حرية التعبير» مجلة المعرفة، ص 134.

199) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 46.

200) المصدر نفسه، ج 4، ص 150.

❖) جاء في الديوان قوله:

يستخشن الخز حين يلمسه وكان يبرى بظفره القلم

201) المصدر نفسه، ج 2، ص 43.

202) إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ص 256.

203) عبدالله محمد الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب 2000، ص 93، نقلاً عن مقال عبدالعزيز السبيل: «الشعرنة بين السياسة والشعر» مجلة علامات في النقد، ج 39، م 10، جدة، السعودية، مارس 2001، ص 384.

204) عبدالسلام نور الدين: «المتنبي وسقوط الحضارة العربية»، مجلة الأقلام، ص 57.

205) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 163.

206) عبدالله التطاوي: مداخل فكرية ونفسية إلى المتنبي، ص 198.

207) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 233.

208) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ص 342.

209) المصدر نفسه، ص 345.

210) المصدر نفسه، ص 388.

211) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 170.

212) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 23.

213) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ص 339.

214) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

❖) القصيدة كانت في الأصل بالصيغة التالية:

صفت السوار لأي كف بشرت بابن الفرات وأي عبد كبر!؟

215) مصطفى الشكعة: أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين، ص 459.

216) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 251-252.

217) مصطفى الشكعة: أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين، ص 456.

218) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 169.

219) المصدر نفسه، ج 1، ص 159.

220) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ص 339.

221) المصدر نفسه، ج 4، ص 274-275.

222) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ص 345.

223) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 274-275.

224) المصدر نفسه، ج 4، ص 256.

225) المصدر نفسه، ج 4، ص 254.

❖) بلنجوجي: العود الذي يتبخر به.

❖) النبوبنذجان: موضع في الطريق، وقيل بلد بفارس.

226) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ص 343.

227) أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، د.ط، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ت، ص 300.

228) محمد صالح الشنطي: في الأدب العربي القديم، عصوره واتجاهاته ونماذج مدروسة منه، 402.

❖) جاء في لسان الميزان لابن حجر العسقلاني ج 1 ص 159-160، نقلاً عن كتاب فتحي أسعد: الشخصية الإسلامية في شعر المتنبي ص 87: «مما يذكر في سرعة جواب المتنبي وقوة استحضاره، أنه حضر مجلس الوزير ابن حنزابة وفيه أبو علي الآمدي الأديب المشهور، فأنشده التنبي أبياتاً جاء فيها «التهنئات» فقال أبو علي: «التهنئة مصدر والمصدر لا يجمع»، فقال المتنبي لآخر بجانبه أمسلم هو؟ فقال: «سبحان الله! هذا أستاذ الجماعة»، فقال المتنبي: «إذا صلى المسلم وتشهد أليس يقول: «التحيات؟ قال: «فخجل أبو علي وقام».

229) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ص 321.

230) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 39.

231) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص 145.

❖) الرسالة سماها: الكشف عن مساوئ المتنبي.

232) المصدر نفسه، ص 144.

233) المصدر نفسه، ج 4، ص 145-146.

234) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 3، ص 228.

إذا كان العمل الإبداعي يقدم نفسه للقارئ، اعتماداً على المكونات والسمات التي ينهض عليها. فإن العمل النقدي، عادة ما يقترح طروحاته، انطلاقاً من المصطلحات والمفاهيم والتصورات النقدية.. وإذا كان كتاب «النص الروائي والتراث السردي» يزاوج بين النقد ونقد النقد، فإن أسسه العامة تقوم على ثلاثة مفاهيم نقدية، يلخص كل واحد منها قضايا باب، من أبواب الكتاب، الثلاثة: يغطي مفهوم «النص الروائي» الباب الأول «الانفتاح والتفاعل النصي»، ومفهوم «التراث السردي» الباب الثاني «انفتاح النص الروائي على التراث السردي»، ومفهوم «التعلق النصي» الباب الثالث «دراسة تحليلية». فكيف بنيت هذه المفاهيم النقدية؟ وما أشكال وطرائق اشتغالها نظرية وتطبيقا؟ وما علاقتها بالتصورات النقدية الثاوية في ثنايا فصول الكتاب؟.. هذه ، بعض الأسئلة، التي نروم الإجابة عليها، للتعريف بالكتاب النقدي – موضوع هذه المراجعة النقدية...

أولا: مفهوم النص الروائي:

قبل تناول «مفهوم النص الروائي» نشير إلى أن تلقي النظريات والكتابات النقدية الغربية – يتخذ أبعاداً مختلفة ومتخالفة، أشار إليها الدكتور معجب الزهراني في مقال يحمل عنوان: «.. مقاربة لأشكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في السياق العربي»[2] – حصرها في ثلاثة أنواع من التلقي:

أ) التلقي المعرفي – الترويجي.

ب) التلقي التوظيفي – الإديولوجي.

ج) التلقي النقدي – الحواري.

وعند النظر في طرائق تشغيل المفاهيم النقدية لدى عبدالسلام أقلمون، يلاحظ القارئ أن هذا الدارس يميل إلى الاجتهاد الدؤوب، في محاولة علمية، إلى إضفاء البعد النقدي - الحواري على المفاهيم المستلهمة من سوسيولوجيا النص والشعرية، ونظرية الأجناس الأدبية، وعلوم السرد البنيوية بتياراتها السيميائية، السيميولوجية، واللسانية... وهذا يعني، أن المفهوم النقدي ينبني على أركان، يمكن إيجازها في ثلاثة:

- الركن الأول: حد المفهوم.

- الركن الثاني: الأنواع والخصائص.

- الركن الثالث: طرائق تشغيل المفهوم ، المؤدية إلى بلورة تصور نقدي.

فماذا يعنى بمفهوم النص الروائي؟

استهل الدارس الباب الأول بفصل يعرف بالمنظور السوسيونصي، تهيئة للخوض في مفهومي النص والرواية، لاجتراح مفهوم النص الروائي. وقد كان سنده الأول في بناء هذا المفهوم نقاد كبار، أمثال باختين، بيير زيما، ميشل زيرافا، جوليا كريستيفا..

بدأ الدارس، حديثه عن «النص» باصطلاح متلون بظلال فلسفية اقترحه ميخائيل باختين تحت اسم «مسألة» دلالة على الإشكالات التي تتفتق عن هذا الاصطلاح. يقول عبدالسلام أقلمون - بعد تعريفه للأطر النظرية، للمنهج السوسيونصي: «يمكن للتأطيرات السابقة (يقصد بها السوسيونصية).. أن تفيدنا في دعم هذا المستوى التالي من التحليل الذي يهدف إلى التركيز على مفهوم النص كفاعلية أدبية منفتحة من وجهة نظر سوسيو نصية»[3]. وبما أنه يعي الأبعاد المتشابكة والمعقدة لمصطلح (النص)، يصرح في استفهام منهجي دال: «لكن المسألة في مبتدئها هي مسألة نص؟». فما هو هذا النص؟ وما المقصود به؟: «إن النص في الأخير هو قراءة وكتابة أي تركيب وتفكيك... لهذا تشارك في النص عناصر متنافرة، واردة عليه من جهات مختلفة وعبر أزمنة متباينة... وترى كريستيفا أن الأبعاد الثلاثة

المؤطرة للتركيب النصي، والتي تخلق فضاء التلاقح الدلالي والبويطيقي هي: 1. الذات الكاتب 2. المتلقي . 3 – النصوص الخارجية «ثلاثة عناصر في حوار»[4]. وبما أن مصطلح النص – ها هنا – لا يؤتى به لذاته ، بل للتأشير على جنس أدبي مخصوص، هو الرواية، فإن المعالجة النقدية – في الكتاب – تناوب بين مصطلحي «النص» و«الرواية». إن «الرواية» – كما يقول عبدالسلام أقلمون، مع ميخائيل باختين: «جنس أدبي مفتوح... على اللغات الاجتماعية، وعلى الأجناس الأدبية... أي على حركة الأدب والتاريخ..»[5]. ومن ثمة نظفر بمفهوم «النص الروائي» كما حدده ميشال زيرافا في كتاب «الرواية والمجتمع»: «الرواية نص، لكن هذا النص نفسه هو نسيج من النصوص، والرواية المعاصرة على الخصوص هي تناصية»[6].

وفي الفصل الثاني، يتبلور «مفهوم النص الروائي» اعتماداً على نظرية البويطيقا، وذلك باستحضار مدونة غنية بالمصطلحات النقدية (التفاعل النصي – التناص – تكون النص – النص القبلي – اشتغال الاستشهاد – التعالي النصي – المناصصة – الميتانصية – معمارية النص –..). تنضاف إليها مدونة الفصل الثالث الخاص بالتفاعل الأجناسي.. وتستقي هذه المدونة مادتها من نظرية الأجناس الأدبية التي قعد لها منظرون – عديدون – يتزعمهم جيرار جنيت وجان ماري شيفر، الأول بكتابه الهام «مدخل لجامع النص»[7] والثاني بكتاب: «ما هو الجنس الأدبي؟»[8]. ونتعرف – في هذا المستوى = على أبعاد أخرى لمفهوم النص الروائي = من منظار نظرية الأجناس الأدبية –: «الرواية.. جنس أدبي له ما يميزه عن الأجناس الأدبية الأخرى ونكاد بطريقة حدسية لا نخطئ التمييز بين النصوص باعتبار انتمائها الأجناسي، لهذا عندما نقع على نص نجد فيه مواصفات الرواية نقول: إنه رواية؟ وحتى لا نطرح سؤالاً مباشراً ونقول ما هي الرواية؟ سنقول ما هو الجنس أولا؟ وهنا نجد أن الأمر ليس هيناً، وتواجهنا نفس الصعوبات التي تحدث عنها جان ماري شيفر، والتي تؤدي إلى اختلاف الباحثين بشأن تحديد مفهوم محدد لمقولة الجنس الأدبي، فمنهم من يعتبر الجنس معياراً

(norme) أو جوهراً مثالياً (essence ideale) أو قالباً للقدرة (matrice de compétence) أو مجرد مصطلح للتصنيف (terme de classification) لا تماثله أية إنتاجية محض»[9] ولا يخفى – على القارئ – ما تطرحه أمثال هذه القضايا من صعوبات وإشكالات، حاول عبدالسلام أقلمون تذليلها بالوصول إلى صلب الإشكال الذي ينتج عن تقعيد «مفهوم النص الروائي» – خاصة وأن هذا النص يقوم على أساس التفاعل الأجناسي.

بيد أن الوقوف على حد المفهوم ، لا يجلو وحده الحقيقة النقدية المتوخاة، لذلك تم اللجوء إلى تبيان أنواع النص الروائي، على أساس من فهم خاص لمراحل نشوء وتطور الرواية – العربية خاصة، ونلاحظ في هذا السياق انتقالاً من العام إلى الخاص، أي من النص الروائي بشكل عام إلى النص الروائي العربي بشكل خاص، وفي هذا ما يخفف من غلواء التعريفات المزدحمة ، المستقاة من مصادر متنوعة.

أما أنواع النص الروائي (العرب) فهي: الرواية التعليمية – رواية التسلية والترفيه – الرواية الفنية – الرواية التحليلية – رواية الترجمة الذاتية (وقد سادت في المرحلة التأسيسية)، ثم الرواية الأسطورية – الرواية الوجدانية التحليلية – الرواية الاجتماعية – رواية النضال الوطني – الرواية التعبيرية (وقد هيمنت في المرحلة الكلاسية)، وأخيراً الرواية غير التراثية والرواية التراثية (وترتبطان بالمرحلة الجديدة)[10]. فهل استطاع عبدالسلام أقلمون – بكل هذا – الكشف عن مفهوم النص الروائي؟ إن الإجابة لا تتبلور إلا في الباب الثالث التطبيقي، حيث نقف على المفهوم – الإجرائي – للنص الروائي، حين تحليل رواية نجيب محفوظ «رحلة ابن فطومة» ورواية الطيب صالح «عرس الزين» – مع إسقاط تحليل رواية مجيد طوبيا «تغريبة بني حتحوت...» المعلن عنها في تمهيد الكتاب.

إن المقصود بالنص الروائي في الأخير هو هذا العمل الإبداعي الذي ينطوي على مكونات وسمات عامة متفق عليها في «الميثاق السردي»

باصطلاح فليب لوجون[11]... وتبدو وظيفة مفهوم النص الروائي واضحة عند ترداد اصطلاحي (نص) و(رواية) اللذين يعنيان ببساطة نوعاً خاصاً من الكتب الإبداعية، ممهورة باسم جنس أدبي مشهور (رواية).

ثانياً: مفهوم التراث السردي:

يحضر هذا المفهوم في الباب الثاني من كتاب عبدالسلام أقلمون، ويختلف شكل حضوره من فصل إلى آخر، اعتباراً للإشكالات المتباينة التي يتناولها كل فصل من الفصول الثلاثة المكونة لهذا الباب: (1) (التصور النقدي لعلاقة الرواية بالتراث). (2) (نحو وضع أجناسي للرواية «التراثية»). (3) (استجلاء النص السابق: البناء والدلالة).

لا يصرح الدارس بتعريف محدد للتراث السردي، لكننا نفهم من استقصاءاته وتحليلاته النظرية والتطبيقية الثاوية في الفصول الثلاثة للباب الثاني من الكتاب، أن المقصود بالتراث السردي، تلك الآثار الإبداعية القائمة على مقومات الحكي أو السرد، وتجلوها خصائص التراث السردي - بأنواعه المختلفة: «التاريخ، الرحلة، التصوف، السيرة الشعبية، ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، الأدب الأخروي..»[12]. ولا تتكشف وظيفة مفهوم التراث السردي، إلا بتتبع القضايا النقدية الخصبة التي يثيرها هذا المفهوم. فمجمل الدراسات النقدية الشائعة في هذا المجال تتفق على بدهيات عامة، من مثل وجود أنواع عديدة من النصوص السردية في الأدب العربي القديم - لكن هذه الدراسات تتباين في تقييمها لهذا التراث السردي. وما كان يؤرق الدارس عبدالسلام أقلمون هو إبراز مدى الإغراء الكبير الذي مارسه التراث السردي على روائيين مجددين، يقول: «إن الحديث عن النص السابق/ التراث السردي من منظور علاقته بالرواية، يعد بالأساس محاولة لتفكيك مكون (مادة) مؤسس لبنية الاختلاف الروائي على مستوى التجنس.. أي منح الرواية فرصة تنويع فروعها الأجناسية.. مادامت هذه المادة النصية هي المسؤولة عن وسم النمط الروائي بميسم تراثي. وللإحاطة بعمق هذه الظاهرة النصية لابد من خطوة

نصية موازية للخطوة التجنيسية السابقة، تطمح هذه المرة إلى تفكيك النص السابق نفسه، بعد عزل وحداته الأساسية. ثم الإبانة عن أوجه الغنى الفني والدلالي الذي يمارس نوعا من الإغراء (sollicitation) على الرواية المعاصرة، مما يؤدي إلى انجذابها إليه، من خلال جملة إثارات (excitations)...»[13] وذاك ما قام به الدارس إزاء نص مجتزأ من رحلة ابن بطوطة، وفصل من كتاب البادسي حول التصوف الشيخ مركاب بن عيسى البلندي.. وقد كان ذلك فرصة لوضع الفرش - حسب اصطلاح ابن عبد ربه في العقد الفريد - المناسب للباب الثالث التطبيقي...

ثالثاً: مفهوم التعلق النصي:

لقد اجتهد الدارس في تجميع المصطلحات والمفاهيم النقدية، في جميع أبواب وفصول الكتاب، للبرهنة على تصور نقدي عام، صاحبه منذ مفتتح الكتاب إلى آخره، ومفاده أن النص الروائي المعاصر، الباحث عن أشكال جديدة للكتابة الإبداعية الروائية قد وجد ضالته في التراث السردي بمختلف أنواعه وأنماطه، خاصة وأن «النص الروائي» يقوم على الاستيعاب والاستقطاب، لمختلف أشكال الكتابة في الأجناس الأدبية الأخرى المغايرة، القديمة أو الحديثة على السواء: «ويبقى أن النص الروائي كان واعياً بهذه البنى وببؤرها المميزة فأحسن توظيفها، في شكل: رواية - تاريخ، ورواية - رحلة، ورواية - منقبة، والنتيجة: اعتناء هذا الجنس الأدبي بنصوص جديدة، تكيف الوضعين الأجناسيين: «رواية/ تراث» لصالح: «رواية جديدة»»[14]. والواقع أن تحديد مفهوم التعلق النصي، قد تم إنجازه منذ فصول الباب الأول باستحضار مدونة المصطلحات النقدية، التي أشاعها جيرار جنيت في كتب مختلفة، وخاصة في (مدخل لجامع النص) و(الأطراس)[15]، ونخص بالذكر مصطلحات معمار النص» و«التعالي النصي» و«التعالي النصي للنص»... وارتباط هذه المصطلحات بمصطلح آخر كان مدار معالجات نقدية هامة، أسهم فيها نقاد مشهورون أمثال كريستيفا، كريزينسكي، جيرار جنيت، ولوران

جيني... وغيرهم. لقد كان «التعلق النصي» مصطلحا - ضمن مصطلحات أخرى عديدة، نحتها جيرار جنيت وأودعها كتابه (أطراس). فماذا كان جنيت يعني بـ «التعلق النصي؟». يجيب عبد السلام أقلمون، في إطار استقصائه للمصطلحات: «التعلق النصي (hypertextualite): حظي هذا الصنف من صنافة جنيت، باهتمام زائد في هذه الدراسة الموسعة، بل هو الموضوع الحقيقي لها. يتعلق الأمر بكل علاقة تجمع «نصاً لاحقاً» (hypertexte بـ «نص سابق»). (hypotexte) هذه العلاقة لا ينظمها التعليق (كما في الميتا نص)، إنما لا وجود ممكن للنص اللاحق دون وجود السابق، بحيث يرتبطان ارتباطاً عضوياً يجعل وجود الثاني مشروطاً بوجود الأول. وتتمظهر هذه العلاقة في شكلين أساسين هما: التحويل (transformation) والمحاكاة (imitation)...»[16]. وحين الانتقال بهذا الاصطلاح إلى مستوى المفهوم (من النظرية إلى التحليل التطبيقي)، نعاين مظاهر وأشكالاً متعددة للتعلق النصي، إن في رواية نجيب محفوظ (رحلة ابن فطومة) أو رواية الطيب صالح (عرس الزين): نجد ذلك بوضوح، في قول عبدالسلام أقلمون، وهو يفسر ويحلل مظهرا من مظاهر التعلق النصي في رواية نجيب محفوظ المشار إليها: «لكن الأهم هو أن النص الروائي إنما يتخذ من هذا الاختراق فرصة كشف وإضاءة أنماط من حيوات الشعوب والعشائر التي تمثل كل دار على حدة. لكي تنتج عناصرها الموجهة نحو المقارنة والحوار أنسجة الأطروحة النصية كما رأينا في هذه الرواية. إن الفضاء في الرواية بالإضافة إلى كونه فضاء رحلة، فهو فضاء رواية، وكلا المعطيَيْن يحملان إلى النص فروضات سياقية تتجابه داخل السياق النصي الذي هو نتاج الاستقدام (النص السابق) والتوظيب (النص اللاحق) والذي يجعل النص في النهاية - رواية - الرحلة...»[17]، ولا تخفى على القارئ المتتبع «الصفات المميزة» التي تضفى على التعليق النصي، المستوحاة من باختين وغيره، والتي تفسر - أعني الصفات - التصور النقدي العام الذي يسري في كتاب عبدالسلام أقلمون. ذاك التصور الذي يفسر (واو العطف) الموجود في العنوان، فبمكنتنا أن نعرف بالكتاب، في شموليته، بجعل

هذا العنوان – هكذا: النص الروائي العربي – الجديد والتعلق النصي بالتراث السردي القديم...

ما يشبه كلمة ختامية:

لا يفوتني في خاتمة هذه المراجعة النقدية لكتاب عبدالسلام أقلمون «النص الروائي والتراث السردي»، أن أشير إلى أنني عمدت إلى رسم صورة كلية للكتاب – علها تنطبع في ذهن «المتلقي»، وتكون حافزا له على العودة إلى تناول الكتاب بتفصيل، يلم بجميع قضاياه النقدية. خاصة وأن هذا الكتاب، ثري بالمصطلحات والمفاهيم والتصورات النقدية المنفتحة على مختلف النظريات والمناهج النقدية – الغربية – المعاصرة... فما المفاهيم النقدية، المتناولة في هذه المراجعة النقدية إلا مفاهيم بؤرية، تقرب التصور النقدي الذي يطمح الكاتب إلى بسطه وتحليله: نظرياً وتطبيقياً ....

الهوامش

1) عبدالسلام أقلمون: النص الروائي والتراث السردي. تقديم: أحمد اليابوري. الدار البيضاء. الأحمدية للنشر. الطبعة الأولى 1420-2000.

2) د. معجب الزهراني: نحو التلقي الحواري.. مقاربة لأشكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في السياق العربي. مجلة العلوم الإنسانية. كلية الآداب. جامعة البحرين. العدد 3 شتاء 2000 ص ص 158-182.

3) عبدالسلام أقلمون: المرجع السابق ص 27.

4) نفسه. ص 33.

5) نفسه. ص 37.

6) نفسه. ص 38.

7) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص ترجمة عبد الرحمان أيوب. الدار البيضاء. دار توبقال. الطبعة الأولى 1985.

8) جان ماري شيفر: ما هو الجنس الأدبي؟ سلسلة الشعرية. دار سوي 1989.

9) عبدالسلام أقلمون: المرجع السابق ص 56.

10) نفسه ص 86.

11) فليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي. ترجمة وتقديم عمر حلي. بيروت. الدار البيضاء. الطبعة الأولى 1994.

12) عبدالسلام أقلمون. المرجع السابق. ص 103.

13) نفسه. ص 101.

14) نفسه. ص 123.

15) جيرار جينيت: الأطراس الأدب من الدرجة الثانية . باريس. دار سوي 1982 انظر ترجمة الفصل الأول من هذا الكتاب في مجلة علامات في النقد. جدة. سبتمبر 1997م ص ص 175-192.

16) عبدالسلام أقلمون: المرجع السابق. ص 53.

17) نفسه. ص 157.

❖ ❖ ❖

فيما تستوقفنا، في مقال من مقالات الشاعر اللبناني جودت فخر الدين، إشارته إلى كثرة الكلام عندنا، في الصحف وفي غيرها من المنابر الثقافية، عن غياب النقد الأدبي، وخصوصاً نقد الشعر، يطول وقوفنا أمام قوله: «ومثل هذا الكلام يقصد غياباً (نوعياً) للنقد، لا غياباً كمياً، فمن المؤسف أن كميات ما يكتب من مقالات ودراسات نقدية، وكذلك من رسائل وأطروحات، هي كميات هائلة، إلا أنها أشبه ما يكون باللغو أو الثرثرة، لا تشكل أي فعالية حيال الأدب، الذي ترمي إلى مساءلته وتحليله»[1].

وكما استوقفنا هذا القول لأحد المبدعين، يستوقفنا قول الناقد السوري محمد عزام في مقالٍ من مقالاته: «النقد ليس غائباً والنقاد ليسوا مقصرين، ولكن استقبال المناهج النقدية الحداثية يحتاج في مرحلة أولى إلى التنظير، ثم تلي ذلك مرحلة التطبيق والاهتمام بالإبداعات الأدبية، على الرغم من أن مطالب الأدباء لا تنتهي، فكل أديب يريد من كل النقاد أن يكتبوا عنه، وعن تجربته الأدبية، وأن يجعلوه قدوة وأنموذجاً، وإلا فإنهم مقصرون!!»[2].

وعلى الرغم من كثرة ما قرأنا وسمعنا عن الخصومات بين النقاد والمبدعين، إلا أن الأمر - كما يبدو لنا - ليس متعلقاً بخصومة قدر تعلقه بقضية، فهل النقد العربي غائب كما قال المبدع، أم هو حاضر كما قال الناقد؟

إن ما يسترعي انتباهنا أن الشاعر فخر الدين يميز، حين يتحدث عن غياب النقد وحضوره بين نقد (كمي) حاضر، ونقد (نوعي) غائب. وأن الناقد عزام، الذي ينفي غياب النقد، يميز هو الآخر، حين يتحدث عن حضور النقد،

بين مرحلتين، مرحلة تنظير المناهج النقدية الحداثية التي يستقبلها، ومرحلة تطبيقها.

ويذهب بنا الاعتقاد، بناء على التمييز الذي اتبعه كل من المبدع والناقد، إلى أن النقد (الكمي) الذي لم ينكر المبدع حضوره، هو ذات النقد الذي نفى الناقد غيابه وأكد حضوره ممثلاً في مرحلتين. ويذهب بنا الظن، بناءً على هذا، إلى أن النقد (النوعي) الذي تحدث المبدع عن غيابه، ربما يكون نقداً آخر غير النقد الذي تحدث الناقد عن غيابه. فهل تراه يصدق ظننا؟

إنه وكما استوقفنا كل من المبدع فخر الدين والناقد عزام، يستوقفنا مرة أخرى الناقد المغربي الدكتور عبدالملك مرتاض، ربما ليجيبنا على سؤالنا بقوله: «لقد راجت فكرة بين أشياع النقد الجديد أن هناك إبداعين اثنين، لا إبداعاً واحداً. الإبداع التقليدي الذي يعرفه الناس جميعاً، وهو الماثل في هذه الأجناس الأدبية مثل الرواية، والشعر والقصة، والمسرحية وسواها من وجهة، والإبداع الآخر المنبثق عن النقد»[3] حيث نكاد نجزم بأن النقد (النوعي) الذي يكثر المبدعون الحديث عن غيابه، إنما هو هذا النقد الذي يحدثنا عنه الدكتور مرتاض مادامت حاجة نقادنا إليه لا تقل، في اعتقادنا، عن حاجة مبدعينا، لاسيما حينما يمضي الدكتور مرتاض بنا ليحدثنا عمّا شاع عند بعض النقاد الفرنسيين الجدد من «أنهم حين يكتبون نقداً، كأنما يكتبون إبداعاً خالصاً، أو أن النقد في مستواه الأرقى، ليس إلا إبداعاً آخر، وذلك من أجل تخليص هذا النشاط الذهني الأدبي من القيود الثقيلة التي أريد له أن يرسف في أغلالها، ويحتمل كل أثقالها عبر القرون السحيقة، ومنذ الأزمنة البعيدة» فمبدعونا الذين يعكسون في إبداعهم توقنا، نحن العرب، إلى الإلهام والبداهة، يعكسون في حديثهم عن غياب النقد (النوعي)، كما نعتقد، توقهم إلى التخلص من قيود (التنظير).

إلا أن الدكتور مرتاض يزرع بذرة الشك لدينا في نقد كهذا الذي

يحدثنا عنه، حينما يصف لنا هذا «الإبداع الآخر المنبثق عن النقد» بأنه، وهو الذي «أضيف إلى مفهوم الإبداع الأول في بعض التمثلات الحداثية» قد «أعناه وأربكه في الوقت ذاته من وجهة أخرى»، إذ إننا ومبدعينا الذين يطالبون بحضور نقد (نوعي) إنما نطمح إلى أن يكون هذا النقد رافداً من روافد الإبداع الأول، لا قيداً عليه أو حجر عثرة في طريقه.

فهل لهذا النقد، إذا ما حضر، أن يُعني إبداع مبدعينا ويربكه، أم أن الناقد مرتاض، وقد حدثنا عن تجربة بعض النقاد الفرنسيين الجدد، قد حدثنا عن إرباك هؤلاء النقاد للإبداع لا عن إرباك النقد الجديد له؟!

لقد حدد الناقد الفرنسي «سيرج دوبروفسكي» في كتابه «لماذا النقد الجديد. النقد والموضوعية» موضوع النقد الجديد في فرنسا بأنه «ليس دراسة العالم أو الآخر، ولكنه إنتاج لخطاب تأويلي حول خطاب إبداعي، أي إنجاز لغة ثانية أو لغة واصفة - كما يقول أهل المنطق - تتحكم في اللغة الأولى (أو اللغة - الموضوع)[4].

وبما أن هذا النقد يقوم - كما نرى - على التأويل، فإن قبولنا لنقد نوعي عربي على شاكلته، أو رفضنا له، يبدو أمراً متسرعاً لسببين: أولهما أن عودتنا إلى تراثنا العربي والإسلامي تقفنا على كثير من ظواهر التأويل في تاريخنا الإبداعي. وثانيهما أنه لا يجوز لنا أن نحكم، وبناءً على دراسات نظرية، على تجربة نقدية لم يمارسها نقادنا، فنحن بحاجة إلى تجربة نقدية عربية معاصرة قامت على التأويل، ندرك خلال درسها مدى قدرة نقدنا الجديد، ونقادنا الجدد على الاستفادة من التأويل في النقد، وندرك أيضاً انعكاس ذلك على إبداعنا ومبدعينا.

ولعل من أولويات ما يتوجب علينا فعله أن نقارن أولاً بين التأويل العربي الذي قعّد أجدادنا قواعده، والتأويل الغربي الذي قعّد مفكرو الغرب قواعده. وما نلاحظه حين النظر فيما قاله كتابنا التراثيون عن التأويل حرصهم على عدم الخلط بين قضية وأخرى، إذ نقل الكفوي (ت 1094هـ =

1683م) في معجمه (الكليات) عن الراغب الأصبهاني قوله: «أكثر استعمال التفسير في الألفاظ ومفرداتها، وأكثر استعمال التأويل في المعاني والجمل».

وبخصوص قواعد التأويل قال الكفوي: «التأويل هو ما يكون إدراكه بقواعد العربية. فالقول فيه بمجرد الشبيهين خطأ وإن أصاب فيهما، وأما استنباط المعاني على قوانين اللغة فمما يعد فضلاً وكمالاً».

ويستدرجنا الحديث عمن يجوز له التأويل إلى الحديث عن مبتدأ العمل به إذ «كان مدار التأويل في مبتدأ الأمر على النص القرآني الكريم، وقد نشأ هذا الاتجاه في النظر إلى القرآن في العصر الأموي على يد الجهم ابن صفوان»[5].

أما أهل السنة فقد ضيّقوا التأويل «واختلفوا في جوازه فمنعه قوم سداً للباب وتمسكاً بظاهر الحديث، وجوّزه آخرون لمن كان عالماً بعلوم عدتها خمسة عشر علماً، أحدها اللغة، والثاني: النحو، والثالث: التصريف، والرابع: الاشتقاق، والخامس: المعاني، والسادس: البيان، والسابع: البديع، والثامن: علم المفردات، والتاسع: علم أصول الدين، والعاشر: أصول الفقه، والحادي عشر: أسباب النزول والقصص، والثاني عشر: الناسخ والمنسوخ، والثالث عشر: علم الفقه والرابع عشر: الأحاديث المبينة لتفسير المجمل والمبهم، والخامس عشر: علم الموهبة»[6].

وتوحي هذه القيود، كما يقول الدكتور سمير أحمد معلوف، بطبيعة التأويل نفسه، فالناظر فيها يدرك أنه على المؤول أن ينظر إلى النص من وجه لغوي خالص، ومن وجه آخر خارج عن النص نفسه، غير أن قاعدته الرئيسية هي اللغة نفسها.

فإذا ما اتجهنا غرباً رأينا لغطاً كثيراً عن التأويل متداخلاً مع قضايا أخرى، وطالعنا وجه الكاتب الإيطالي المولود في الإسكندرية (أمبرتو إيكو) الذي قام بصياغة نظرية جديدة في النقد الأدبي سماها «نظرية التأويل»، وكان مبتدأ ذلك في مجموعة محاضرات ألقاها في جامعة بال سنة 1992،

ثم ألّف كتاباً استكمل فيه جوانب تلك النظرية عرف بـ «التأويل والتأويل المضاعف» سنة 1996.

لقد أقام إيكو نظريته على نتاجات السيمائيين أمثال «بورس» في أبحاثه المتصلة بالمتناهي واللامتناهي، وأقرّ أن الفكر اليوناني الذي يعد مصدراً انبثقت عنه الحضارة الغربية الحديثة في عقلانيتها الصارمة لم يكن عقلانياً في مجمله، وإنما تأسس على نموذجين فكريين متناقضين، أحدهما عقلي تمثل بفلسفة أرسطو، والآخر غير عقلي تمثل بالهرمسية والغنوصية[7].

وقد حصر إيكو نظريته في جانبين عدهما من أرقى أشكال التأويل:

الأول: جانب التأويل المتصل بالمتناهي، وهو ذلك المتعلق بالمحدود والمعين المرتبط بغاية وهدف، ومحكوم بنقطة بدء ونهاية وبمرجعياته وحدوده وقوانينه وضوابطه الذاتية، إذ التأويل في هذه الحال يتأسس على منطق الإحالة، فكل علامة في النص المقروء تحيل على علامة أخرى بحسب المبدأ الذي يحكم الكون، فهذه الإشارات المرجعية أو الإحالات من شأنها تقييد اللامتناهي بحسب تعبير «بورس» لتتقلص إمكانات التأويل فيغدو عملاً غير مطلق، أو يمسي رسماً لخارطة تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة، وهي فرضيات تُسقط، انطلاقاً من معطيات النص، معطيات تأويلة تطمئن إليها الذات المتلقية.

ومع ذلك فإن هذا الضرب من التأويل (المتناهي) ليس نهائياً، ولا ينبغي أن يكون لأنه إذا كان مثل هذا الصنيع أمراً نهائياً كان خرقاً لمبادئ التفكير العقلي، ومن ثم فهو يؤدي إلى تدمير المبادئ الذي قامت عليها العقلانية الغربية كمبدأ الهوية (أ = أ)، ومبدأ عدم التناقض (مال أن تكون (أ) ليست (أ) في الوقت نفسه)، والمبدأ المرفوع (/أ) إما صحيحة وإما خاطئة).

أما الجانب الثاني في نظرية التأويل عند إيكو، جانب التأويل اللامتناهي أو التأويل المضاعف، فهو على النقيض من التأويل المتناهي، إذ يقوم على الإشارات الحرة، والإحالات غير المعينة والعفوية، ولا يخضع لغاية.

وقد ميز إيكو في هذا الجانب بين نموذجين: النموذج الهرمسي، والنموذج الغنوصي.

في النموذج الهرمسي، كما يقول إيكو، نفي لمبدأ الهوية ومبدأ عدم التناقض والمبدأ المرفوع، وفيه تتكفئ السلاسل المنطقية على نفسها لتشكل هرماً حلزونياً، ذلك لأن الـ «ما بعد» يسبق الـ «ما قبل».

ومما لاحظه إيكو أن المقاربات الهرمسية المعاصرة للنصوص تنطوي على أن النص كون مفتوح بإمكان المؤول اكتشاف سلسلة من الروابط اللانهائية فيه، وأن اللغة عاجزة عن الإمساك بدلالة وحيدة ومعطاة بشكل سابق، وأنها (أي اللغة) تعكس عدم تلاؤم الفكر.

أما الغنوصية فإنه تقوم على ما يشبه الوحي أو ما يسميه إيكو بالمعرفة الحدسية السابقة للعقلانية، والغنوصي هو الروحي الذي يختزن قوة غير محدودة، وهو إنسان كلي قادر على الوصول إلى الحقيقة، ومن ثم يظفر بالخلاص من العالم بلا خطيئة.

والسؤال الذي لابد لنا من طرحه: ترى هل أخذ النقاد الفرنسيون الجدد في نظريتهم النقدية الجديدة بنظرية التأويل العربية، فجعلوا اللغة قاعدة رئيسية لها، ونظروا إلى النص المؤول من وجه لغوي خالص، ومن وجه آخر خارج عن النص نفسه، غير أن قاعدته الرئيسية هي اللغة نفسها. أم أنهم أخذوا بنظرية أمبرتو إيكو في التأويل؟ وإذا كانوا قد أخذوا بهذه النظرية الأخيرة، فعلى أي جانب من جوانبها قامت نظريتهم؟

إن ما يجدر ذكره في هذا المقام، أن حركة النقاد الفرنسيين الجدد، قد ظهرت على إثر خصومة نقدية ما بين «رايمون بيكار» و«رولان بارت» عام 1964، أي قبل أن يلقي إيكو محاضراته عن التأويل بما يقرب من ثمانية وعشرين عاماً، وقبل أن يصدر كتابه «التأويل والتأويل المضاعف بما يزيد عن ثلاثين عاماً. وهذا يعني سبق هؤلاء النقاد لإيكو زمنياً في الاهتمام بهذه القضية.

لقد ذهب بيكار في خصومة للنقد الجديد إلا أن الدلالات المتنوعة المرتبطة ببعضها داخل العمل الأدبي هي التي تنتج ما سماه «البنى الأدبية». وذهب النقاد الجدد إلى أنه يصعب تحقيق هذه «الدلالات التفاؤلية»، رغم تجذّر تقاليدها الأصيلة، إذ تتجاوز أبعاد اللغة حدود «ما يقوله» الإنتاج الأدبي وهكذا تدخل الكتابة ضمن هذا التصور عالماً «متعدد المعاني» لا نستطيع ضبطه والتحكم فيه[8]. وقال بارت «كل روائي، كل شاعر، مهما كان المنعرج الذي تسلكه النظرية الأدبية، يُفترض فيه أن يتحدث عن أشياء وظواهر حتى ولو أنها متخيلة، وخارجية، وسابقة بالنسبة للغة. العالم يوجد والكاتب يتحدث، ذلك هو الأدب.. وغرض النقد مختلف جداً. إن غرض النقد إنشاء عن إنشاء، إن لغة ثانية، أو لغة عن اللغة، تعمل في لغة أولى»[9].

وبذا نرى أن نظرية النقاد الفرنسيين الجدد في التأويل لم تبتعد عن نظرية التأويل العربية وحسب، بل ناقضتها كل المناقضة، لأنها لم تقم على قاعدة أن نظرية النقاد الفرنسيين الجدد في التأويل لم تبتعد عن نظرية التأويل العربية وحسب، بل ناقضتها كل المناقضة، لأنها لم تقم على قاعدة اللغة التي قامت عليها النظرية العربية، ولم تنظر إلى النص المؤول من وجه لغوي خالص كما فعلت، بل نظرت إليه من وجه آخر خارج عن النص نفسه وبعيد عن لغته.

وكما ناقضت نظرية النقاد الفرنسيين الجدد النظرية العربية، فقد ناقضت أيضاً جانب التأويل «المتناهي» في نظرية إيكو، إذ لم تجعل تأويلها مرتبطاً بغاية أو هدف، ولم تؤسسه على منطق الإحالة، كما لم تربطه بمرجعياته وحدوده وقوانينه وضوابطه الذاتية.

ومادامت هذه النظرية تتحدث عن النص ككون مفتوح، وعن النقد كلغة سابقة للغة فإنها تعيدنا إلى أحد نموذجي التأويل اللامتناهي الذي تحدث عنه إيكو، وتعود بنا تحديداً إلى النموذج الهرمسي حيث نرى الـ «ما بعد» يسبق الـ «ما قبل».

لقد نبهنا الدكتور مرتاض، وهو يتحدث عن تجربة النقاد الفرنسيين الجدد هذه، إلى أن هذا النوع من النقد، الذي أضافه أصحابه إلى مفهوم الإبداع الأول، قد أعناه وأربكه. فهل يحق لنا أن نوسع دائرة قوله هذا ليشمل ما قد يقع تحت أيدينا من تجارب نقدية عربية حداثية، لاسيما أن إيكو قد وسعه من قبل، ليشمل تجاربنا وتجارب غيرنا من الأمم في العصر الحديث بقوله: «لقد أخطأت القرون الوسطى حين اعتبرت العالم نصاً، وأخطأ العصر الحديث حين اعتبر النص عالماً»[10]؟ أم أنه لا يجوز لنا ذلك لأننا مازلنا، ولو في حدود الأدب والنقد، خارج «العصر الحديث» الذي يتحدث عن إيكو. ولأن نقدنا مازال - في ظننا - خالياً من تجارب كتلك التجربة الفرنسية، حيث لا يمكننا، في حال كحالنا، إخضاع تجربة غائبة عن نقدنا للدرس وإطلاق الأحكام أو إبداء الرأي؟

تحت عنوان «الرواية عند العجيلي، محاولة لتقديم الكاتب خلاف ما يرى نفسه»[11] نقرأ دراسة نقدية يقول كاتبها فيها: «وقد اعترف الروائي - يعني العجيلي - أنه بطل رواية باسمة بين الدموع، كما اعترف أنه شخصية سليمان في الرواية»، فيدعونا هذا القول إلى البحث عن المذهب النقدي الذي أقام عليه الناقد دراسته، لا لأن العجيلي ينكر دائماً أن يكون بطل أي من رواياته وحسب، بل لأن الناقد الذي يحاول تقديم الكاتب خلاف ما يرى نفسه في ذات الوقت الذي ينسب إليه اعترافاً يعمل محامياً، وهو يدرك دون ريب معنى «الاعتراف»، ويدرك أنه، كما يقول القضاة والمحامون والمحققون «سيد الأدلة» فهل اعترف العجيلي حقاً؟ وماذا قال في اعترافه؟

إن الناقد الذي يتحدث عن اعتراف العجيلي يتابع حديثه قائلاً: «وقد ذكر هذا بعد صدور الرواية بأربعين سنة تقريباً ليقول: حين انزلقت سيارتي على الطريق بين ظهر البيدر والمريجات في عودتي من بيروت إلى دمشق. فهوت منحدرة مسافة مئة وعشرين متراً قبل أن تصطدم بصخرة توقفها عن استمرار الهوى إلى حيث كان ينتظرني الهلاك، وقد أوردت هذا السقوط في

مدخل روايتي باسمة بين الدموع، ناسباً إياها إلى بطل الرواية سليمان عطاالله، هذه كانت أفكاري وقت الحادثة، أعني قبل أربعين عاماً».

إن السؤال الذي لابد لأي قارئ أن يسأله: ترى هل نجد في قول العجيبي هذا اعترافاً صريحاً بأنه بطل روايته، يماثل ما نجده في قول الروائي المغربي محمد شكري وهو يتحدث عن روايته «الخبز الحافي»: «قمت بتحويل الرواية إلى سيرة ذاتية، وجعلت من سيرتي الذاتية رواية»[12]؟ والذي يصدق وصفه بـ «سيد الأدلة»!

ليس في مقدورنا أن ننكر الصدق والصراحة فيما قاله كل من الروائيين محمد شكري وعبدالسلام العجيلي، ولكن في مقدورنا أن نلاحظ، أن ما صارحنا به الروائي شكري مختلف عما صارحنا به الروائي العجيلي. ففيما صارحنا شكري بأن روايته «الخبز الحافي» هي سيرته الذاتية، وأن سيرته الذاتية هي روايته، لم يفض لنا العجيلي بسر من أسرار حياته لا في باسمة بين الدموع، ولا في غيرها من رواياته، وكل ماً أفضى لنا به، أن حدثاً جرى له، من البداهة أن يراه بعض الناس، وأن يسمع به آخرون، قد نسبه إلى بطل من أبطال رواياته. ويكمن الاختلاف في رأينا بين ما صارحنا به كل من الروائيين في أن شكري قد صارحنا بأمر شخصي يتعلق بحياته، وأن العجيلي قد صارحنا بأمر فني يتعلق برواية من رواياته.

إلا أن الناقد يمضي مؤكداً وصف ما قاله العجيبي بأنه اعتراف منه بأنه بطل رواية باسمة بين الدموع، وأنه شخصية سليمان في الرواية، بإيراد أقوال العجيلي الأخرى المتعلقة بالرواية لا بحياته الشخصية، والتي كان قد صرح بها في الحوارات التي أجريت معه، حيث نقل عنه قوله: «كتبت باسمة بين الدموع في مدة سبعة شهور، وقد انتهت في تلك المدة لأني كنت ملتزماً بكتابتها، لصديق استكتبني تعهداً قانونياً بمدة محددة، وأخذ ينشر القصة مسلسلة في مجلته، وكنت أرسل إليه الفصل فينشره قبل أن أعرف ماذا

سيحتوي الفصل التالي الذي لم يكتب بعد، لهذا لم أكن راضياً على الرواية كل الرضى من الناحية الفنية...».

كما نقل الناقد عن الروائي قوله «وهكذا ولدت باسمة بين الدموع، أثري الروائي الأول، أن بناء باسمة، يحمل في نظري، أنا كاتبها ثغرات فرضتها الظروف الخاصة التي ألفتها فيها، وهذا لا يحول بيني وبين القول إن هذا الأثر يحمل أغلب خصائص مذهبي الروائي الذي تبدّى في رواياتي التالية، إن موضوعها كان مرتجلاً، بنيته أو تخيلته أو ابتكرته لأسوغ به العنوان الذي اخترته لتلك الرواية طبقاً للعقد الذي وقعته، أن أكتب رواية عاطفية مشوقة، لم يكن في ذهني أي تصور سابق لأحداثها، غير أن الأفكار التي عبرت عنها أفكاري التي ما كانت بنت يومها، بل حصيلة تراكم التجارب والمحاكمات والقراءات الكثيرة، كما أن طريقتي في عرض الموضوع لم تكن مرتجلة. إنها أسلوبي في مباشرة أي موضوع أعالجه عن طريق الحكاية».

وبالرغم من أن ما نقله الناقد عن الروائي من أقوال يؤكد، بسبب اقتصار الحديث فيه علي الجوانب الفنية في الرواية، على أن ما صرح به الروائي من نسب حدث جرى له إلى بطل روايته، لم يكن اعترافاً بقضية شخصية، بل اعترافاً بقضية فنية، إلا أن الناقد قد يمضي إلى تأكيد صفة «الاعتراف الشخصي» على ما فعله الروائي بطريقة أخرى إذ يتحدث عن تولستوي وروايته «البعث» قائلاً: «ويرى بعض النقاد، ومنهم ألكسندر سولوفييت، أن العلاقة بين شخصية نيكيلودوف، وكاتيوشا، في رواية البعث هي سيرة ذاتية للروائي ذاته». ثم يتحدث عن كولن ولسون وكتابه «اللامنتمي» ناقلاً عنه قوله: «كان في اللامنتمي شيء من الاعترافات الخاصة بتاريخي الشخصي». وما بين حديث الناقد عن تولستوي وعن كولن ولسون، نراه يتحدث عن العجيلي ويقول، مشيراً إلى مبدع يصعب على القارئ التعرف على هويته من بين المبدعين الثلاثة الذين تحدثَ عنهم: «هل تظن أن اعترافات

الروائي في غير محلها؟ أبداً إنها الصراحة والصدق مع الذات أولاً ومع الآخر ثانياً».

وإزاء أسلوب كهذا الذي يتبعه الناقد لإقناع القارئ بأنه قد قبض على الروائي متلبساً باعترافه، تعود بنا الذاكرة البعيدة إلى حوار، كان الناقد المعروف محيي الدين صبحي قد أجراه مع الروائي العجيلي عام 1974، لنتذكر ونذكر قوله فيه: «في مرات كثيرة كتب بأن فلاناً «يعنيني» هو سومرست موم العرب، أو تشيخوف القصة العربية، أو مَن يقول هذا يظن بأنه يرضيني، فأجيبه بأن هذا لا يرضيني، لا ترفعاً، ولكنني لا أريد أن أكون إلا أنا، عبدالسلام العجيلي، لا فلاناً ولا فلاناً، ربما كنت أقل منهم، ولكنني أريد لي صفتي الخاصة»[13] لنتساءل بعد ذلك: أليس هذا ما عناه أمبرتو إيكو، حينما تحدث بعد عقدين من الزمان تقريباً عن مبدأ «الهوية» في سياق حديثه عن النظريات التأويلية؟ ونتساءل أيضاً، وقد أعيانا البحث عن اعتراف العجيلي الذي حدثتنا عنه الدراسة: ترى هل ذهبت الدراسة مذهباً تأويلياً، فلم يكن اعتراف العجيلي الذي حدثتنا عنه اعترافاً صريحاً، شأنه في صراحته شأن اعتراف محمد شكري، بل كان اعترافاً مؤولاً؟ وأخيراً: إذا كانت الدراسة قد قامت على التأويل، فأي مذهب من مذاهب التأويل التي أتينا على ذكرها قد تمثّلته؟

إنه ليمكننا أن نلاحظ أن كلاً من التأويل «المتناهي» الذي عرضه إيكو في كتابه، والتأويل العربي قد تمم كل منهما الآخر وفسّره. ففيما تمسك التأويل المتناهي بمبدأ الهوية القائل أن (أ = أ) فقد رفض العرب في تأويلهم قيامه على مجرد «الشبيهين».

وفيما اتفق كل من العرب ومذهب التأويل المتناهي على أن على المؤول أن ينظر إلى النص من وجه خارج عنه، اشترط التأويل المتناهي أن يكون هذا النظر قائماً على معطيات النص، وهو الأمر الذي لم يخالفه العرب وإن اشترطوا أن يكون هذا النظر قائماً على لغة النص تحديداً.

فإذا ما عرضنا الدراسة التي بين يدينا على هذين المذهبين، بدا لنا أنها قد قامت - كأي دراسة تأويلية - على مساءلة النص من وجه خارج عنه. والسؤال الذي لابد منه هنا: ترى هل ربطت هذه الدراسة فرضياتها التأويلية بمعطيات النص ولغته، كما تقضي بذلك نظرية التأويل المتناهي ونظرية التأويل العربية؟

لقد تحدث العجيلي في النصوص التي ساءلتها الدراسة عن أثره الروائي الأول، وعن ظروف تأليفه وطريقة بنائه وعن أفكاره وأسلوبه، إلا أن الدراسة لم تقم تأويلها على هذه المعطيات، أو شيء منها، فقد أغفلتها جميعاً، واتخذت لنفسها موقعاً ينأى بها عن قدر نأيها عن المذهب التأويلي، إذ تحدثت عن «الروائي» لا الرواية.

ومن ناحية أخرى فإننا لا ننكر بأن الدراسة قد حاولت أن تقيم تأويلها على «اللغة»، إلا أن محاولتها هذه قد باءت بالفشل لأنها خرجت عن قواعد اللغة التي حاولت أن تقيم تأويلها عليها. وقد بدا هذا الأمر واضحاً في حديث العجيلي عن «واقعة» جرت له نسبها إلى بطل روايته، وحديث الدراسة عن «وقائع شخصية، جرت له، وكتبها في أسلوب خاص فيه المزيج من الخيال والواقع». وقد فعلت الدراسة الشيء ذاته حينما احتجت بقول «بعض» النقاد: أن رواية البعث سيرة ذاتية لمبدعها تولستوي. احتجاجها بقول قاله النقاد جميعهم. وكررت الفعل ذاته حينما نقلت عن كولن ولسون قوله: «كان في اللامنتمي شيء من الاعترافات الخاصة بتاريخي الشخصي» واحتجت به احتجاجها بقول مؤلف عن كتاب له: في كتابي كل الاعترافات الخاصة بتاريخي الشخصي.

وما نخلص إليه أن الدراسة التي لم تقم تأويلها على معطيات النص، ولم تنجح في إقامته على لغته، قد أقامت هذا التأويل على النظر إلى النص من وجه واحد خارجه فمن أي وجه نظرت الدراسة إلى النص إذاً؟

لابد للذاكرة أن تعود بنا، مادمنا نتحدث عن النقد العربي الحديث،

إلى النقاد الفرنسيين الجدد الذين يعتقدون أن لغة النص الأدبي «تتجاوز حدود ما يقوله الإنتاج الأدبي»، وأن لغة النص النقدي، كما قال بارت، «لغة ثانية، أو لغة عن اللغة». ولا نظن أننا سنكون مخطئين في عودتنا هذه مادامت الدراسة التي بين يدينا قد نظرت إلى لغة النص الذي ساءلته، سواء ما قاله العجيلي، أو بعض النقاد الروس، أو ولسون، على أنها لغة تتجاوز حدود ما يقوله الإنتاج الأدبي، ومادامت قد جعلت من لغتها النقدية لغة ثانية.

إلا أن ما رأيناه من نفي الدراسة لمبدأ الهوية، ومزجها لشخصيات كل من تولستوي والعجيلي وولسون لتشابههم في الصفة الإبداعية، لابد أن يعيدنا إلى ما تقدم من حديث أمبرتو إيكو عن أحد نموذجي التأويل اللامتناهي، لاسيما أنه لا يذكر فيما يذكر من خصائص النموذج الهرمسي اعتقاده بأن اللغة «عاجزة عن الإمساك بدلالة وحيدة ومعطاة بشكل سابق» وحسب، وهي الخاصة التي يلتقي فيها هذا النموذج مع نظرية النقاد الفرنسيين الجدد، بل يذكر من خصائصه نفيه لمبدأ الهوية أيضاً. ولهذا يمكننا القول: إن الدراسة النقدية الجديدة التي بين يدينا، والتي قامت على التأويل، قد ذهبت في تأويلها المذهب الهرمسي الذي ربما أقام النقاد الفرنسيون مذهبهم عليه.

لقد نقل عن النقاد الإنكليز قولهم وقد وصلهم مذهب هؤلاء النقاد: «هذا نقد فرنسي»، فهل لنا أن نقول عن الدراسة التي هي موضوع درسنا الآن وأمثالها إنها النقد العربي (النوعي) الذي يكثر الكلام عندنا عن غيابه؟ أم نقول: إنها وأمثالها النقد العربي الذي لم ينكر أحد من النقاد أو المبدعين حضوره، حتى وإن صعب عليهم أو على بعضهم التمييز بين ما وصفه الشاعر فخر الدين باللغو والثرثرة، وما وصفه الناقد عزام بالنقد في مرحلة التنظير، لاسيما وأن الدراسة قد أطلقت على نفسها وصف «محاولة»؟

إنه لا يحق لكاتب هذه السطور أن ينفرد بالإجابة على أسئلة كهذه من بين عدد لا يحصى من النقاد والمبدعين في وطننا العربي، لكن من حقه أن

يختم دراسته هذه بالحديث عما عاناه من إرباك في بحثه عن منهج الدراسة، ففي إحدى قراءاته المتعددة لها خيل إليه أن الناقد ربما اعتمد فيما خلص إليه من اعتراف العجيلي بأنه سليمان عطا الله بطل روايته باسمة بين الدموع على أقوال أخرى للعجيلي، شكل غيابها عن الدراسة لسبب ما الحلقة المفقودة فيها، فكتب إلى الروائي سائلاً: «هل اعتمد السيد خلف على أقوالك هذه وحدها ليصنف هذه الرواية في عداد الاعترافات الشخصية، أم أنك قلت شيئاً آخر؟» فرد الروائي عليه قائلاً: «باسمة بين الدموع، كما توقعت أنت، ليست سيرة ذاتية لي. حادث السيارة جرى حقاً لي. وهناك صور في الرواية لشخصيات عرفتها أو كانت لي علاقة بها، ولكن كثيراً أن شخصياتها ومن أحداثها متخيلة بالكامل. الأفكار من علمية وسياسية وأخرى تتعلق بالعلاقات العاطفية، أفكاري حقاً ولكن سليمان عطا الله ليس أنا قطعاً».

لقد أدرك كاتب هذه السطور، بين السؤال الذي طرحه والإجابة التي تلقاها، كما لم يدرك من قبل، كيف أمكن للنقد الفرنسي الجديد، وكيف يمكن لأي نقد آخر على شاكلته أن يُعني الإبداع الأول ويربكه!

الحواشي

1) أي نقد أدبي هو الذي نفتقر إليه.. وأي أدب؟ جودت فخر الدين، جريدة الحياة، العدد (14967)، الإثنين 2004/3/29.

2) النقد تابع للإبداع..، محمد عزام، جريدة «النور» السورية، العدد (155) الأربعاء 2004/6/17.

3) النقد والإبداع وما بينهما، د. عبدالملك مرتاض، جريدة الرياض، العدد (11476) الخميس 1999/11/25.

4) النقد الجديد في فرنسا، عبدالجليل غزالة، مجلة «علامات في النقد»، المجلد الثاني عشر، الجزء (47) ص 251.

5) حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، د. سمير أحمد معلوف، إصدار اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عام 1996، ص 254.

6) المصدر السابق ص 255.

7) أصول نظرية التأويل عند أمبرتو إيكو، د. أحمد علي محمد، جريدة «الأسبوع الأدبي»، دمشق العدد (911)، السبت 2004/6/12.

8) النقد الجديد في فرنسا، مصدر سابق، ص 249.

9) عالم الكتب (هوامش) جريدة تشرين، العدد (8973)، الأربعاء 2004/6/23.

10) من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبيرت ياوس، ت: رشيد بنحدو، جريدة «المستقبل»، العدد (1627)، الأربعاء 2004/6/23.

11) الرواية عند العجيلي، محاولة لتقديم الكاتب خلاف ما يرى نفسه، خلف محمد خلف، جريدة المحرر، العدد (435)، السبت 2004/2/21.

12) محمد شكري: «الخبز الحافي» ليس أفضل ما كتب، جريدة الحياة، العدد (13825)، السبت 2001/1/20.

13) مجلة «المعرفة» وزارة الثقافة – دمشق، العدد (146)، نيسان 1974.

❖ ❖ ❖

يتناول د. عبدالإله الصائغ في دراسته الجديدة «دلالة المكان في قصيدة النثر نصوص بياض اليقين» لأمين أسبر نموذجاً، وهي الدراسة التطبيقية التاسعة بالنسبة إلى الناقد الصائغ بعد سلسلة من الكتب النقدية، بل والإبداعية أيضاً.

يرى المؤلف، بداية، أن إشكالية التجنيس قد تطرق إليها أفلاطون (ت 347 ق. م) دون أن يحدد مفهوماً معيناً لمقدمة الجنس، بيد أن أرسطو 322 ق. م، أومأ إلى الأجناسية الأدبية من خلال تقسيمه للشعر إلى: ملاحم وملهاة وأناشيد الديثرمبوس التي كانت تغنى في باخوس عادة.

والمؤلف يجد أن الشعر العربي قد تطور عبر ثلاث مراحل هي: سجع الكهان - الرجز - الشعر - وأن لا ضير من أن (يضمّ الشعر قصيدة النثر في حاضنته، مادام أنه قد فعل ذلك من قبل دون حرج، لاسيما وأن ألفية «ابن مالك» أنموذج صارخ عن وجود شعر بلا شعرية، كذلك أن (اللوحة التشكيلية) هي شعرية بلا شعر...!

وأن تقسيم الأدب إلى أجناس، إنما هو، محاولة (لإسكات الأصوات القائلة بوحدة الفنون) بل والأخطر من ذلك إعادتهما إلى أرومة فاشية، أو نازية، كمرجعية نظرية، وإن تجلببت التقسيمات فيما بعد بلبوس العلم والمنطق الأكاديمي، وأن أهمّ ما يستخلصه الدارس في مقدمته النظرية هذه، التأكيد على المفهوم الأرسطي في هذا المجال، وهو أن الشعر من الفنون اللغوية وبهذا فـ (الشعر إذاً، جنس، والنثر جنس، وهما مثل خطين متوازيين قدر عليهما ألا يلتقيا).

وتأسيساً على ما سبق (إن قصيدة النثر، تمثل حالة مروق لا تشاكل الشعر، ولا تشاكل النثر، وأنها جنس «مخنث» أي منفعل بنفسه مثل الحية،

فيه صفات الشعر، وصفات النثر معاً، وأن تسمية الشعراء المحدثين لقصائدهم النثرية بأنها نصوص تأتي نتيجة إدراكهم تمايز هذه الكتابات عن النصوص التي يخيل إليهم بأنها منتمية إليها...).

إشكالية الإيقاع

يؤكد الدارس، أن إيقاع قصائد (بياض اليقين) قائم على عروض جديدة، وهو ما أطلق عليه (العروض البصري) الذي يحول الموجات البصرية إلى موجات سمعية، استناداً إلى قدرة المتخيل على وضع التماثل في اللاتماثل، وفقاً لمقولة ارشيبالد مكليش.

ويمثل مسالك (بياض اليقين) في الإيقاع البصري الآتي:

1 - التكراران: البصري والدلالي، المتجلبان في تردد: الحرف أو الكلمة أو العبارة أو الصياغة أو البياض أو النقاط (علامات الترقيم بعامة).

2 - التصاقب المتأتي من: الجناس التلقائي أو الحروف المتشابهة بصرياً مثل د ذ/ س ش/ ص ض إلخ... فضلاً عن تصاقب مخارج الحروف.

3 - استثمار المفاتيح الاستهلالية للقصيدة من نحو الاستهلال بحرف جر تنهض عليه البنية الإيقاعية أو الدلالية أو الصورة ومن نحو الاستهلال بفعل.

4 - تبادل الأثر والتأثير بين خفاء الغاية وتجليها شكيل ذلك التنكير والتعريف والتنافذ بين الصور الوقعية والصور المجازية.

5 - الاتكاء على مرجعية الحواس وحماسيتها بتوظيف الصور الفنية: البصرية والسمعية والشمية واللمسية والذوقية فثمة غالباً شفرات تغذي التلقي الحسي، لتمنح ذاكرة التلقي شحنات إضافية، مركزها المرجعية المشتركة بين النص وقراءته وشيء من ذلك مثل مركزية اللون في صياغة النصوص.

6 - الاجتهاد في طول الشطر الشعري أو قصره، بما يحقق رغبة النص في محاكاة معطي اللوحة البصرية.

7 - تصاقب ملحوظات الكلمات لتماثل رغبة (بياض اليقين) في استثمار وهلات الشعر الأولى المخبأة بين السجع والرجز.

8 - الإيقاعات التلقائية: وأمر هذه الإيقاعات بيّن (بياض اليقين) على نحو يشكل درجة أكثر من الاعتيادي، وأقل من الظاهر.

وماذا بعد أول البياض؟

يبين الناقد، أن الدعوة إلى موت المؤلف لا تعني إغلاق النفق/ المعتم في وجه محلل النص، وإنما هي دعوة علمية للتخفف من أعباء الهوامش التي تهبط النص، لمسوغات شتى، وسيطل المفتاح الرئيسي Master Key بيد منتج النص أو ضميره، فهو مالك أسرار البنية.

ومن أجل ذلك فإن الناقد يحاول أثناء دراسته (بياض اليقين) إقصاء كل ما هو خارج النص بغرض التفرغ للنص، دون التمكز على آليات مناهج التاريخ وعلم النفس والاجتماع والإيديولوجيا ويرى مرجحاً، وعلى سبيل الاستنتاج القائم على استقراء النصوص إن (بياض اليقين) برم من هالات تقديس المألوف والمعتاد والمنمط لحاجته إلى الصراخ في وجه المدنس الذي يتظاهر بالمقدس - ويرى - أنه هنا تحديداً تكمن مركزية المعنى في - بياض اليقين - ذلك لأن الحداثويين لم يفكروا بموت الشعر العمودي أو شعر التفعيلة، فيما إذا انطلقوا من الأصالة، المشروطة بالحرية، مادامت الحرية لا تكرس بأي حال من الأحوال سبيلاً واحداً للتعبير نزولاً عند مقولة (دع مائة زهرة تتفتح ثم اختر زهرتك المفضلة).

بل إن هاجس الشعر الحداثوي الأصيل - على الدوام - هو التواصل مع هموم الناس الطيبين من خلال شعرية مونقة. قوامها جماليات البنيتين:

الداخلية (المعنى) والخارجية (الشكل) وغاية المبدع اليوم ليست واحدة، وإنما هي غايات متداخلة، فالمتلقي ليس تقليدياً كما كان، بل هو متلق حداثوي، لا يميل إلى تبويس اللحى، ولا يأنس إلى النصوص المقعّرة، إنه منتج ومخرج معاً.

وإن شعرية النص الحداثوي هي شركة بين النص، والمتلقي، ولن يؤسس الشعر الحداثوي المنحاز إلى هموم الوطن شعريته على شعرية الماضي، أو شعرية المستقبل المزعوم، ولم تشأ نصوص (بياض اليقين) اصطناع قطعية مع الإيقاع الذي يتمثل نسغ النص الشعري عن كل الأذواق، ولكن الجديد هو اجتراح إيقاع جديد قائم على التناغم بين الصياغات والقوالب والصور والحروف، مع استمثار واع، أو غير واع، لأقصى شحنات الإيقاع البصري.

دلالة المكان في بياض اليقين

حول (حساسية المكان في بياض اليقين) يرى الناقد أن الزمان أزمنة، والمكان أمكنة، بحسب التأويل، والتلوين، ولكنهما مع التباين والتشابه، يمثلان دائرة واحدة، حتى نحت (الزمكان) حلاً وسطاً، لإشكاليات لا حصر لها! منهجية، فكان أن استأثر الزمان لمسوّغات دينية متصلة بوعي الإنسان الأول بالملاحظة والمقاربة والدراسة، هما ثمر مباحثات معمقة قالت الكثير الكثير عن الزمان، الذي يعني: الله في الدين، والجريان في الفلسفة، والدائرة في الرياضيات الفلكية والدهشة في الشعر، وقد احتفل الشعر الجاهلي بثنائية (المكان/ الزمان) احتفالاً ملفتاً للدارس.

وإذا كان دارس الشعر الجاهلي لا يستطيع أن يجد مكاناً لا يسطع فيه الزمان ولا زماناً لا يحده المكان، فالاثنان في روع الشاعر القديم حالة واحدة. فالجاهلي قتيل المكان، وقاتله، وسيده، وعبده....!! تماهى الزمان في مرجعيته مع المكان لتكون الحصيلة (المكان هو الإنسان نفسه)!! وقد تسابق علماء الشعر الكبار في مضمار الكتابة عن المكان، وانعكاسه على الزمان

والشعر فأنجزوا عدداً من الكتب المهمة مثل (الدينوري في كتابه الأنواء في مواسم العرب والمسعودي في أخبار الزمان وعجائب البلدان والبيروني في كتابه الآثار الباقية عن القرون الخالية). وإن علماء الشعر قد لاحظوا أن الشعراء العرب القدامى ابتداءً من ابن خذام مروراً بامرئ القيس، وانتهاءً بلبيد المخضرم، قد وقفوا على الأطلال (المكان الغائب) ليبكوا لإنسان الفن والذكريات الفتية والفرح والمرح والعبث.

وفي العصر الحديث - كما يقول الناقد حرفياً أيضاً - تأججت الدراسات المكانية على جهود الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار (1962-1884) ضمن أطروحته الثمينة (جماليات المكان) التي قامت على فكرة (أن الحدوس نافعة جداً فهي تفيد في هدم نفسها) مستثمرة التحليلات السايكولوجية للنار، والماء، والأحلام، والهواء، والنوم، والأرض، والسكون، واللغة، فكشفت عن أحلام اليقظة مرتبطة بـ «جدول الديمومة» مما دعا باشلار إلي القول بضرورة تفعيل نصوص أحلام اليقظة في الشعر.

التعامل مع المكان

يكتب الناقد، تحت هذا العنوان مؤكداً، أن بياض اليقين قد تعامل مع المكان بآليات المجاز والرمز، والمرجعية المشتركة، بين النص ومتلقيه، فالمكان هو الزمان، والوطن، والحلم، والفتاة الجميلة والإحباطات. كما تعامل مع النص المكاني، وفق مفردات العفوية عززت الرؤية وقاربت الموضوع.

وينتبه الناقد، بذكاء بالغ إلى استثمار البياض لشحنات حروف الجر - في بياض اليقين - يعيد إلى ذاكرة التلقي، مقولة الاندغام بين فكرة الحرف، الذي هو طرف الجيل أو الشيء، وبين المكان. فالحروف وظرفا المكان والزمان، إن هي إلا أدوات لا يظهر معناها إلا في محمولات المكان والجملة معاً.

استحضار المكان

لعل الأوراق نفسها تقرأ المكان، ممسكة بالخيط الذي يقود إلى مغارته، مع إدراكها أن لكل قراءة وسائلها لهتك الهمّ المركزي، والهم المركزي هموم صغيرة تجمعت وتقاربت وتجاذبت، وتداخلت وشكلته دون أن تغادر حقوقها فالوطن - هماً مركزياً - هكذا يمضي الناقد حرفياً لا يلغي هموم المرأة، أو الحلم، ولماذا يلغي ذلك، وهو لن يتعزز إلاّ بها، والمكان - هماً مركزياً - يتكئ كثيراً على مشاغل النص الأخرى، ومباهجه الدلالية، فهو استناداً إلى هذه، لن يخشى إيماءات الزمان والمرأة والحلم، والبوح...!

صورة المطاولة المكانية

إن البنية الشعرية - كما يؤكد الناقد - حرفياً أيضاً - إنما هي حاصل بنيات متعددة، تجتهد كل واحدة في ابتكار الهموم الوجودية والجمالية للاستئثار بقلب المتلقي، كما استأثرت هي بقلب الشاعر وحين تصطنع مقاربة مع النصوص، وفق ظاهرة المكان، التي امتدت نصوص الديوان فإن علينا إلغاء الشعريات الأخرى. التي تناكف شعريات المكان، حيث يلاحظ:

1 - بروز وحدة النص في بياض اليقين.

2 - أسماء الناس.. الأنبياء والقديسون والأئمة والقادة والنجوم.. داخل النص تحيل متخيل المتلقي إلى سانحة استحضار المسمى من مكانه وزمانه، واجتراح حالة ثالثة ليست حالة الاسم الأولى، ولا حالة الاسم الثانية، وإنما هي حالة اندغام الاثنتين في حالة واحدة.

3 - إن الأمكنة في بياض اليقين ليست الأمكنة التي قرَّت في مرجعياتنا، إنها - باختصار هي.. وليست هي!! هي أمكنة في متخيل النص، قبل أن تكون أمكنة في مساحة الجغرافية، ولأن الأمكنة كذلك، فهي لا تلتقي

علي الخارطة، أو على الواقع، ولكنها تلتقي في حلم النص، وإشاراته، فالقدس تساكن الكوفة، وبغداد تعانق دمشق، والقائمة طويلة.

ويورد الناقد تحت عنوان: تأسيس الظهور الأول للاسم أسماء مثل – القدس – اليمن – ضيعتي – ويحدد أرقام صفحات كل اسم على حدة ليبين لنا أن الديوان قد بدأ بمفردة: الجسد – وأنه قد انتهى بمفردة السلام في نهايته، وأنه بين (الجسد والسلام ثمة الوطن دائماً، ذلك المكان الذي أردناه سلاماً وأرادوه خراباً) فالنصوص بثت مئات الأسماء، وأطلقتها لتناقض من تشاء وتعاقب من تشاء، لكي تقول الأسماء، بمكانتها الإحالية، كلاماً مسكوتاً عنه لم تقله النصوص..

قارئ.. في الوطن الكبير

يبحث عن فسحة،

من التفكير..

والرسم

والتعبير

المادة..

والرموز..

والأصوات..

هدايا.. ملكية مشروعة،

لمن أتذكر

الصورة الملونة:

يولي الناقد اهتماماً كبيراً بالصورة الفنية فهي بؤرة جمالية كبرى، تشدّ أجزاء متخيل النص إلى بعضها، فهي نسخة أخرى للواقع، أجمل منه أو

أقبح، لأنها لا تسعى لمحاكاة الأشياء كما هي، وإنما محاكاة الأشياء كما ينبغي أن تكون، وسبيل الصورة إلى ذلك تعادلية سحرية بين المجاز والواقع، ويستمر قائلاً بهذا الصدد: وقد تحدث عنها - أي الصورة - أرسطو، باستفاضة في فن الشعر وفن الخطابة، وإذا انبثق العصر الجاهلي في الذاكرة الشعرية، كانت الصورة معياره الذي لا معيار سواه، ثم قعّد الجاحظ أهمية الصورة في الشعر فنص على أن (الشعر صناعة وضرب من الصباغة وجنس من التصوير) ومازالت الصورة، وستظل، أهم المداخل لشعرية النص، فالشعر الجميل إنما هو شعر صورة جميلة، وليست الصورة هي: المثالية، أو الأيقونية، وإنما هي الصورة الجمالية التي تتألق لإضاءة النص، واستثمار طاقاته لإيصال الحقيقة الشعرية من المنتج إلى المستهلك..!

وعلى ضوء هذا التعريف المستفيض يرى أن الصورة في الديوان كما قال د. عبدالعزيز المقالح (تتميز نصوص الديوان الجديد بالألق العميق وبالغموض الهادئ والشفيف) وذلك بعد أن أشر حالات التماهي بين النصوص واللوحات ناهيك عن وسائل البيان التي تندغم من أجل إيناق الصورة والأسماء تتحرك في المسمات، تتحرك في الأمكنة، والأمكنة تتحرك في الدلالات والأحداث. وإن نسبة كبيرة من صور البياض تستند في حرارة ألوانها، وحدة خطوطها إلى الحركة التي تحيق عادة بالصور الفنية، وبخاصة المكانية وتسمها بالسكونية، إلا أن نمو الصور المكانية هنا، قد اعتمد على ظواهر مثل: التماهي - التجسم - التراسل - التجسيد - الكناية - التشبيه - الإيقاع الداخلي - بما يخلق من كل هذه الظواهر مجتمعة إيقاعات على مستوى الدلالة وفضاءات النص، فقصيدة النثر تسوّغ دائماً تجنيسها مع الشعر وتزود المتلقي ببدائل إيقاعية تنسيه إيقاعات التفعيلة..

ما وراء المكان:

يؤكد الناقد أن الشاعر على الرغم من أنه يقدم قصيدة نثرية، مونقة

الصور يحقق على امتدادها تلك الجمالية العالية، إلا أن كل ذلك موظف من أجل رؤى لم يساوم عليها البتة، حيث هناك هم وحلم واضحان لا يتجاوزهما الشاعر، بل ولا يتنكر لهما و«إن الأيديولوجية» في - بياض اليقين - تحذر الطيبين من مغبة ترك المكان دون مكين.. من مغبة انتظار المعجزة..، فالطيبون مسلوبون في المكان، وهم الأكثر عرضة للأذى القادم مع المخلوقات غير المرئية التي تلوث وتغتال وتعرّض دون أن تراها عين.. من هنا.. جاءت بعض الصياغات منسجمة مع طبائع النثر، عن أنها لم تتخل عن المنجز الشعري.

ملاحظات سريعة:

1 - لعلي عبر مراجعاتي - بعامة - أحاول الاعتماد على لغة الكاتب الذي أتناوله، وأتخير الخلاصة المفيدة بالنسبة إلى قارئ المراجعة، مجزّأة حرفياً، كي تكون بمثابة دليل إلي عالم المؤلف، متحاشياً قدر المستطاع ضروب التأويل التي لا تخدم المرجو أصلاً من هكذا قراءة.

2 - حقيقة أن هذه الدراسة تقترح معجمها الخاص ضمن هاجس الناقد في عملية تأصيل عدد من المصطلحات - التصاقب - ايناق الصورة - تبهيظ النص.. إلخ.

3 - إن دراسة المكان - كما يؤكد الناقد لا تنفصل البتة عن عدد آخر من أدوات النص، فهي لا تنفصل عن الصورة واللغة. بل والإيقاع والرؤى أيضاً وتأتي فكرة طرح هذا الرأي هنا مقنعة، دون أية مقدمات استعراضية لفلسفة هذه المقولة المركزية حقاً.

4 - إذا كان الناقد منذ مفتتح دراسته: أول البياض - لا يخفي حالة تواد مع - الديوان - تظهر في أول الصفحة من دراسته، بل منذ الأسطر الأولى، وكان من الممكن أن يرجئ هذا الموقف، أو الأحكام المسبقة حتى يفرغ من

معالجاته النقدية، لتأتى أكثر إقناعاً، إلا أن هذه الخلاصة - والتي هي في مظنتي - لم يبدأ منها، قبل دراسته، وإنما انتهى وفرغ إليها بعد أن أعمل أدواته النقدية، وحاور ملامح النص مطولاً، وإن كان الترتيب على هذا النحو مفاجئاً، بل صادماً، وناسفاً لمقولة بارت (موت المؤلف) والتي يوردها حرفياً أثناء الدراسة..

عموماً، يمكن القول، وباطمئنان: أن هذه الدراسة التطبيقية التي قدمها الناقد، لتعد بحق ثمرة جهد كبير، بل وإنها إحدى الدراسات الموفقة جداً والتي لا تتعكز على مقولات مسبقة - بشكل استراتيجي - ولا تتفيأ في ظلال هياكل نقدية، منخورة، مكرورة، على نحو بروكروسي عسفي... وهي علامة مائزة، تسجل لهذه الدراسة المهمة جداً... وبكل تأكيد...

❖ ❖ ❖

عن منشورات الزمن، وفي إطار سلسلة ضفاف، صدرت الترجمة الأنيقة لمنجزات رولان بارت المطبقة على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة تحت عنوان (التحليل النصي)، ترجمة وتقديم الأستاذ عبدالكبير الشرقاوي الذي عودنا على التوغل في الأسفار الغربية كاشفاً أسرار اشتغالها للمتلقي وآليات تفاعلها مع المناخ الثقافي العام الذي ميز مراحل صدورها، ومن هنا تبدو وعورة المسالك التي يجتازها المترجم المحنك للعبور إلى ثنايا السفر المُتَرجَم، إذ لابد من هضم الأنموذج السائد لحظتها ووضع نصب الأعين التطاحنات المفهومية والإيديولوجية والمنهجية دون نسيان الطموحات والرهانات التي كانت تستولي على ألباب مثقفي المرحلة.

وهذا ما سعى إليه عبدالكبير الشرقاوي من خلال التوطئة التي صدَّر بها ترجمته للكتاب واضعاً المتلقي من خلالها في صورة ميزت الفترة التي صدر فيها عمل بارت، وسنقف على ما ورد ضمن المقدمة من خلال ثلاثة مستويات: (الجرأة – التحدي – القراءة الفاعلة).

الجرأة:

وضعتنا بوابة التقديم في خانة الصعوبات التي اجتاحها بارت حينما تناول في أبحاثه نصوصاً دينية تصنف ضمن دائرة المقدس الذي لم يكن من الهين العبور إليه إلا من طرف ذوي الاختصاص الديني المقتصر على آباء الكنيسة، وغير خاف ما تعرض له الباحثون والمفكرون حينئذ من مضايقات سلطة الكنيسة... ولم يفت المترجم الإشادة بالدور الريادي الذي لعبه بارت في خدمة التناول النصي وتحريره من أوهام وقيود «الماسلف» والأحكام

المسبقة والسياقات الآتية من مجالات علوم أخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع.. وقد تسلح بارت وغيره من مجايليه بترسانة من المفاهيم أمتحتها النظرية البنيوية من مناهج العلوم الحقة التي أثبتت جدارتها في الساحة كالفيزياء والبيولوجيا.

التحدي:

لم تكن ثائرة أعداء البنيوية قد غفت بعد حينما بدأ بارت عمله هذا، حيث كانوا مايزالون يروجون فكرة قصور البنيوية بوسائلها العلمية البحتة المستوردة من علوم أخرى، عن تفكيك بنى النص الأدبي بمتاهاته الدلالية وتعرجاته الأسلوبية، وقد حاول بارت إثبات فعالية قناعاته النظرية وإجرائية أساليب التحليل البنيوية، ليس فقط في كشف أغوار النص السردي، بل حتى في تناول النص الديني الذي كان من قبل أرضاً لا يجرؤ حارث على سلك روابيها وأتربتها.

القراءة الفاعلة:

يعتقد بارت بما يشبه اليقين أن القارئ ليس أداة استهلاكية بل له ما يؤهله لأن يكون قوة إنتاجية، ويقترح استغلال طاقات النص ومكوناته بعيداً عن القراءة التأويلية التي تبحث في النص عن شيء منشود قبلياً، وعن التصور المسبق «الماسلف» دون أن يخفي صعوبة التعامل مع النص الأدبي لكونه يحمل دلالات متعددة متباعدة أو متقاربة ولكونه فضاءً هائلاً لتولد البنى وتفاعل المعاني، ولكونه يتعامل في إطار تشكله مع لغة غير اعتيادية تتبنى على الإيحاء والانزياح.. إن بارت يعتبر القارئ معولاً ينقب في النص عن البنية structuration بمعنى الحركة الدائبة التي تشكل النص وتشرع أبواب تفاعله مع النصوص والأنساق الثقافية، إن التحليل النصي عند بارت

يرفض مبدئياً إغلاق معاني النص وتجميد توالده الدلالي، ومن هنا يختلف هذا التصور عن مفهوم التحديد الذي يقتصر على وضع ملامح خارجية للنص.

صفوة القول، بالنسبة لبارت، إن التحليل النصي هو عتبة أساس عبرها يمكن للمناهج الأخرى أن تتحدر إلى النص، أما المحلل فهو ينتج نصاً جديداً هو النص الواصف، الذي يعكس في الحقيقة النص الأصلي في منتهى تحرره من القيود، وبشكل أدق فالتحليل النصي يمنح للقارئ فرصة تحرره من تراكماته النسقية، وبالقدر نفسه يتيح له أن يكون متلقياً منتجاً وفاعلاً.

أول النصوص التي اشتغل عليها بارت هو نص «أعمال الرسل 10-11» الذي هو نص ديني يقوم على أساس الإبلاغ والإرسال، وهو أمر قصد من خلاله الباحث إدراج النصوص الدينية في شبكة النصوص السردية، وقبل بدء عمليات التحليل استطرد بارت في شرح موقفه من التحليل النصي الذي توخاه وبيّن مطامحه وغاياته من هذا الطرح كاشفاً الصعوبات التي اعترضت سبل بحثه كما فضل أن يسميه، ولم يفت الباحث الحديث عن خصائص التحليل البنيوي للسرد متطرقاً لذلك من خلال أعمال كبار الرواد بدءاً بأبحاث الشكلانيين الروس مروراً بياكبسون وبروب وستراوس وغريماس وكريستيفا وتودروف وغيرهم. ولعل نجاح أطروحات هؤلاء هو ما شجع بارت على الإدلاء بدلوه في هذا الجب العميق حيث عمد في كثير من المواضيع، في هذا المبحث، إلى التخوف والاعتذار عما قد يلحق أعماله من خلل أو هفوات وهذا منطق يستلزمه البدء.. وقد نبه بارت إلى تناوله لهذا وباقي النصوص، لن يكون بغرض التفسير لأن ذلك من اختصاص المناهج التفسيرية، ولن يكون بقصد التأويل لأن النص الديني يؤول نفسه ويوحي بمعناه بصفة شخصية، إنما يتغيا الوقوف على البنيات الفاعلة في النصوص أي شكلها الذي قد يميز أكبر عدد من النصوص المتناولة، كما رصد الباحث أهم المبادئ والترتيبات التي يعتمدها التحليل وقد أجملها في أربع نقاط:

1 – مبدأ الصورنة: ويهدف هذا المبدأ إلى الوقوف التجريدي الصوري على أهم البنيات المشتركة للدلالة التي تستوطن ما وراء اللغة السردية الظاهرة.

2 – مبدأ الملاءمة: من أهداف التحليل كشف الاختلافات والتشابهات بين بنيات المحكيات الإنسانية.

3 – مبدأ التعددية: ليس هدف التحليل البنيوي للسرد، إثبات المعنى الوحيد للنصوص، بل إثبات إمكان المعاني وتعدد المعاني أو المعنى باعتباره متعدداً .. إنه كينونة المتعدد.

4 – ترتيبات إجرائية: ينفي بارت أن يكون ما يعتمده منهجاً، وإن كان ينتمي إلى ذلك، لذا فهو يقترح إجراءات هامة. أولها تقطيع النص، بما يسهل عملية التحكم في شذرات النص، وكذا التنسيق بين هذه الشذرات والبحث عن الروابط المنطقية بينها، لأن النص نسيج يتراص في إطار جدلية من الترابطات المتفاعلة.

بعد هذه التوضيحات الجذرية يقتحم بارت النص الأول الذي حددناه سابقاً، وأول ما بدأ به هو ضبط قضية الأنساق المشكلة للنص نذكر منها: النسق السردي، النسق الزماني، النسق المكاني، النسق الافتتاحي، النسق التاريخي، نسق أسماء الأعلام، النسق البلاغي، نسق الأفعال، نسق إقامة الاتصال، النسق الباطني، نسق اللغة الواصفة [التلخيص، التمطيط، بنية الرسم البياني: (تعميم ونشر النص بواسطة تكثير التلخيصات)] .

ويتابع بارت مبحثه في الفصل الثاني بتحليل نصي لسفر التكوين (32-33-23) المعنون بـ (الصراع مع الملاك) وذلك بشكل مغاير، حيث اعتمد هنا على تحليل المتواليات عن طريق جرد وتصنيف الصفقات التي تميز الشخوص. ثم جرد وظائفها وأخيراً تصنيف أفعالها، وقد عزز بارت تحليله لهذا النص بإيراد تيمات غالبة متمثلة في الصراع، العبور، التسميات أو التبديلات، وكذا بتوضيح تحولات المعنى في شكل خطاطات وترسيمات،

وضمن مبحثه آليات اشتغال التحليل البنيوي عند كل من غريماس (التحليل العاملي) وبروب (التحليل الوظيفي) مبيناً أهميتهما في استكناه بنى النص السردي، وقد وضح الصعوبات التي تعترض المحلل أحياناً في تطبيق آليات (تعذر تطبيق الحوافز واشتراك العوامل وتداخلها بشكل متناقض).

يستهل بارت فصله الثالث بتمهيد حول اختلافات أبحاث التحليل البنيوي للسرد والتي اعتبرها أمراً صحياً مادامت تصب في واد واحد ومنشأ واحد هو: السيميولوجيا، ومادامت تسلك اتجاهين كبيرين:

- الأول يتغيا تأسيس نموذج سردي شكلي (بنية السرد وقواعده).
- الثاني يرى أن المحكي يندرج ضمن فضاء النص (الدلالية).

ولا يفوت الباحث التذكير بغاية التحليل النصي والتي تتمثل في إنتاج بنية متحركة متجددة ودائمة التوالد. إن هدفه ليس شرح مدلول النص. وإنما تشريحه من خلال كشف الترابطات والعلاقات والإيحاءات، إنه بهذا المعنى اختراق للنص واستكشاف لمسالك المعنى. وقد عمد في تحليله لنص حكائي النص الأول (أعمال الرسل): تقطيع النص إلى وحدات قرائية، استنكناه المعاني المستوحاة من هذه الوحدات، التدرج، التركيز على منطلقات المعنى).

وقد تناول بارت بالتفصيل مؤشر العنونة باعتباره ذا وظيفة أساس نعتها يوسم بداية النص، فهو على جانب أهمية مماثلته للنص وموازناته له، يمكن أن يلعب دور الدعاية «الدعاية المنمقة» أو «المشهي» الذي يقود المتلقي إلى الإغراء والإثارة والتشويق، وقد أدرج بارت العنوان ضمن عناصر النسق السردي (بلاغة السرد) ويعتبر هذا الوقوف المتأني على مقولة العنوان إيجابياً باعتبار الأهمية التي يتكفل بها كنص مواز قادر على مخاتلة القارئ وتوريطه، وبعد ذلك، فهو عتبة تستدرج المحلل إلى تفكيك بنى المقولات الموالية، حيث ضبط بارت المتواليات المتحكمة في النص الحكائي وجردها، موزعاً إياها عبر أنساق متعددة، اعتبرها من مشكلات «الماسلف» التي تتحبك في إطار نسيج النص عن طريق «التناص».

والواضح في هذا الفصل أن الباحث وضع عدة مصطلحات كانت لتوها من المتجددات في عالم مفاهيم السردية (المتوالية - البرنامج - الحالة - الأفعال - الوقائع - الانجدال - اللامعكوسية - من يتكلم...) والتي ستجد صداها الكبير في المابعد.

ويختم بارت تناوله الجاد لهذه النصوص بالتحليل، بخلاصة تترجم انشغال الباحث بهذه الأنساق ورغبته في ترسيخها، وتفكيره العميق في خلق ترسانة مفاهيمية إجرائية قادرة على تفعيل القراءة وتحويلها من نمط الاستهلاك والمتعة إلى الإنتاج والإبداعية.

واللافت للنظر في هذا الكتاب هو التماسك اللغوي الجميل الذي وُفِّق المترجم الكبير الأستاذ عبدالكبير الشرقاوي في تحويله بأمانة إلى القارئ بعربية تنتحي عما يكتنف بعض الترجمات من رداءة وركاكة في الأسلوب وملل على مستوى المتابعة وقد كان التقديم شهية الفاتحة، وللتذييل بالنصوص المترجمة (المتون) والملحقات والهوامش نكهة التلذذ، حيث يجد القارئ نفسه أمام سِفر، سيكون لتفعيل محتواه في تناول منجزاتنا القرائية، دون شك، أثر إيجابي على مستوى توليد سبل قرائية مغرية وجديدة.

❖ ❖ ❖

تبدو قضية التجنيس من أهم المسائل الخلافية التي لقيت اهتماماً كبيراً من الدارسين بعد أن أثارها تودروف حول (العجائبي). فهو يرى أن (العجائبي) جنس (genre) يقع بين جنسين مجاورين هما (الغريب) و(العجيب). على حين يرى غيره أن (العجائبي) - ومثله (العجيب) و(الغريب) - ليس سوى صيغة (mode)، أو حافز (Impuls)، أو موضوعة ووظيفة.

ويقول بـ (الموضوعة والوظيفة) الصّديق بوعلام الذي لا يبدو حديثه عن هذه المسألة واضحاً؛ إذ لا يمكن البت بمعنى (الموضوعة) عنده وعلاقتها بمصطلح (theme) الأجنبي، لأنه بعد أن دعا إلى عد (العجائبي) وظيفةً وموضوعةً رأى أنه يمكن أن يتجلى بعدَّة مستويات مثل: «الجو العجائبي والموضوعة العجائبية واللغة العجائبية»[1]. ومع ذلك فإننا نرى أن بوعلام لا يبتعد عن دائرة القائلين بعدّ (العجائبي) حافزاً، مثل إيرين بيسيير وكاثرين هيوم؛ إذ ترى بيسيير أن الإيهام العجائبي يتركّب من «احتمالين خارجيين، الأول عقلي تجريبي (القانون الفيزيائي) والذي يماثل التحفيز الواقعي، والآخر عقلي ميتا تجريبي (الميثولوجيا) والذي ينقل اللاواقع على مستوى فوق طبيعي»[2]. وتعريفها هذا يجعل النص العجائبي مؤسَّساً «على قصدٍ تناقضي... لا يعني أن الشيء (أ) هو ضد الشيء (ب) بقدر ما يكون حافزه الذي يختلق مجموعة أدوات صدامية لتوضيح الشيء وفضحه»[3]. وبناءً على ذلك فإن الحكي العجائبي «يفترض منطلقاً سردياً يعتمد توتر العناصر والعلاقات الخليطة التي تعطي صفة الحكي العجائبي»[4]. أما كاثرين هيوم فتخالف كلاً من القائلين بتجنيس (العجائبي) والقالين بعدّه صيغة، لأنها ترى في رأييهما عزلاً لأدب الفانتازيا - والعجائبي منه - عن باقي الأدب.

وهذا لا يستقيم عندها مع جوهر الممارسة الإبداعية، لأن الفانتازيا حافزٌ يماثل في أهميته حافز المحاكاة الواقعية، فكلاهما ضروريٌّ لعملية الخلق الأدبي[5].

ويبدو أن التعامل مع (العجائبي) من حيث هو (حافز) لا يختلف عن اعتباره (صيغة)[❖]، ذلك أن حدود مفهوم (الصيغة) غير واضحة المعالم وتقبل أن تُحمل على أكثر من وجه. ويمكن أن ندرج ضمن القائلين بعدّ (العجائبي) (صيغة) كلاً من جان بلمين نويل وشعيب حليفي[6]. ولكن أهم القائلين بهذا الرأي هي روزماري جاكسون التي أفردت كتاباً كاملاً خصصت قسمه الأول[❖❖] لبسط نظريتها ومناقشة آراء من سبقها من النقاد أمثال (لويس فاكس وفلاديمير بروب وتودوروف). والصيغة عندها تعني مجموعة من المظاهر البنيوية المشتركة لأعمال متنوعة تنتمي إلى أزمنة مختلفة، بحيث يمكن أن تغدو الفانتازيا – على سبيل المثال – صيغة أدبية تنشأ عنها مجموعة من الأجناس[7].

يلوح لنا أن *الصيغة (mode) مصطلح شديد الالتباس*؛ فقد ذكر كريس بالديك في تعريفه أنه «مصطلح نقدي غير محدد»[8]. وشابهه في ذلك محمد عناني الذي عرفه بأنه «طريقة، نوع، وسيط، قناة توصيل»[9]؛ ويلاحَظ أنه في تجاور هذه الدلالات ما يدل على تشعب المعنى والتباسه. ويبدو أن علة الالتباس تعود إلى أن «*الصيغ تنطوي على فكرة تجنيسية مراوغة جداً، وأن علاقة الصيغة بالجنس علاقة غير واضحة*، ربما بسبب الاستخدامات الكثيرة لمصطلح (صيغة mode)، فهو الأسهل بين كل التعبيرات الاصطلاحية»[10]. حتى إن وولف ستمبل يرى معنى مفهوم (صيغة) «يتنوع حسب الكُتّاب»[11]. فهي قد تستعمل دلالة على مواقف إنسانية أساسية كبرى تندرج تحتها الأجناس، كما هو الحال عند إميل شتايجر[12]، وكذلك عند روبرت شولز الذي يراها أنماطاً مثالية[13]. أو قد تدل على أنماط كونية صالحة للدراسة في كل الآداب، وتصبح الأجناس بموجب ذلك مرتبطة فقط

بالثقافة التي تنتج النصوص، كما هو الحال عند كارل فيتور[14]. وقد ينظر إليها، كما يفعل جيمس دروف، على أنها ظاهرة بلاغية وشكلية لها وجودها المتحقق في العمل الأدبي، وتتعلق أساساً بالشكل الداخلي للعمل، بحيث نستنتج: «أن الجنس الأدبي لا يمكن إلا أن يكون حصيلة لجنس (شكل خارجي) وصيغة (شكل داخلي)»[15]. وقد تبدو بمعنى (التقنية)، كما عند فايزشتاين[16]. على حين يرى فولر، في إشارة مهمة، أن (الصيغة) أقرب إلى (الصفة) وهي تتولد من أجناس تاريخية، وتبقى حية حتى بعد اختفاء هذه الأجناس. ولذلك فإن للصيغ مخزوناً غير مكتمل، لأنها ليست جنساً كاملاً بل منقولة عن جنس. «وحينما يلصق المصطلح الصيغي باسم جنس ما [غير الذي تولدت عنه] فإنه يشير إلى جنس يجمع بين شيئين، لكن الشكل الكلي يتحدد عن طريق الجنس وحده. وسوف ينطوي المصطلح الصيغي عادة على معنى مؤداه: أن بعض السمات البنائية في جنس ما قد انتقلت لكي تعدّل من حالة جنس آخر»[17].

ويقوم التفريق الذي يقره فولر على ضرورة التمييز بين (الجنس – genre) و(الصيغة mode)؛ فكثير من تعريفات الصيغة هي تعريفات للجنس أساساً. وقد لصقت بالصيغة بسبب سهولة استعمالها بدلاً من أي مصطلح آخر، كما رأى فولر من قبل، لأنها أكثر تعميماً ويمكن أن تدل على كل شيء، كما أنها قد تستعمل تُكأةً للتعبير عمّا لا يكون واضحاً لدى مستعمليها في الأصل.

وحين نُقر الفرق بين (الصيغة) و(الجنس) يصبح تعلق الصيغة بـ (العجائبي) مشوباً بكثير من المخاطر؛ *فحين تكون الصيغة (طريقة في الحكي)، سواء أكانت متسربة من جنس سابق أم لم تكن، فإنها تفقد بموجب ذلك الطاقة المعيارية للجنس، وتتحول إلى مجاز فحسب*[18]. وفي هذا التحول مساس بأهم أركان (العجائبي) وهي (الحرفية)، كمقابل للرمز، إذ كيف يجتمع اشتراط (العجائبي) للقراءة الحرفية مع عده مجازاً في حد ذاته!! إن هذا تناقض لا يمكن قبوله.

وقد أدرك الصديق بو علام هذا التناقض فدعا إلى إزالته عن طريق التفكير بإمكانية رفض شرط الحرفية من أساسه، بحيث يصبح من الممكن أن نجد (العجائبي) في الشعر والأسطورة وأشكال الأدب الأخرى[19].

ولكن الحل الذي يدعونا بوعلام إليه ينهي (العجائبي) ولا ينقذه، يميته بدلاً من إحيائه؛ إذ باعتماد المجاز أو حتى القراءة الشعرية للنص العجائبي يزول تجاور المألوف واللامألوف، لأن المجاز يحل صدمة الوقائع المتأبية على التفسير، عن طريق رفض وجودها الحقيقي وإعادتها إلى حظيرة القواعد التي بدت أنها خارجة عليها. وبذلك تعود السيادة للنظام، ولا يبقى في النص سوى عالم المألوف وحده. فأي مكان سيبقى لـ (العجائبي) إذا كان شرط وجودة اختراق عنصر اللامألوف لسكون نظام الألفة؟! أفلا نتجاوز (العجائبي) إلى (الغريب) حين نقر بوجود عالم واحد فقط، هو المألوف، قادر على تفسير كل الوقائع مهما بدت مستعصية على التفسير!! أي فرق إذاً بقي بين (العجائبي) و(الغريب)!؟.

إن هذا المأزق الذي لا يبدو قابلاً للحل هو الذي يجعل القول بتصييغ (العجائبي) غير مقبول ضمن هذا النمط من الفهم لطبيعة (الصيغة).

ولا يقل مفهوم الجنس (genre) تعقيداً عن مفهوم (الصيغة)، ذلك أن قضية التجنيس تقع في صلب قضايا النظرية الأدبية. وكما يرى جان ماري شافر: "من بين كل المجالات التي تخوض فيها النظرية الأدبية يعتبر مجال الأجناس، دون شك، واحداً من أشدها التباساً»[20]. ولكن.. ما الذي يجعل الأجناس ضرورة لا غنى عنها داخل نظرية الأدب؟!

يرى هانس ياوس – فيما يبدو إجابة عن هذا السؤال– أنه «لا يمكن *أن نتصور أثراً أدبياً يوجد داخل ضرب من الفراغ الإخباري، ولا يرتهن بأي وضعية مخصوصة للفهم*»[21]. ويصف جان ميشيل كالوفي مقولة ياوس هذه بأنها رؤية ثاقبة تؤكد أننا «لا نستطيع أن نتصور عملاً دون أن نموضعه بالنسبة إلى مجموعة من الثوابت»[22]. هذه الثوابت أو المعايير التي تبحث

عنها الأجناس، لأنها تساعد كلاً من النص والمتلقي؛ فتمنع النص من الوجود في الفراغ، وتعين المتلقي على الفهم.

ومهما بدت تعريفات الجنس متشعبة ومختلفة يمكن أن نخلص إلى نتيجة تفضي إلى ارتباط تحديد معنى الجنس، عامة، بإرساء تقاليد *تتعلّق بتشكيل أفق توقع لدى المتلقي من أجل كيفية استقبال النص، وتقاليد تتعلق بالأساليب والموضوعات الممكنة التحقيق داخل النص نفسه*(❖).

فإذا كان الجنس ترسيخاً لتقاليد معينة، ما الذي يجعل البحث عنها، إذاً، معقداً وملبساً إلى هذه الدرجة؟!

يمكن أن نرد منشأ اللبس إلى ثلاث نقاط جوهرية؛ الأولى هي *العلاقة الجدلية بين الجنس والنص*، فتشكل الجنس مرهون بتراكم النصوص بحثاً عن المشترك والثابت فيما بينهما. ولكن تشكل النص مرهون، هو الآخر، بجنسه الذي يرسم له كيفية تشكله، أي أن تحديد الجنس مبني على النص، وتحديد النص مبني، في الوقت نفسه، على الجنس(23).

والنقطة الثانية هي نسبية *المعايير*؛ إذ ليس سمة اتفاق بين النقاد على طبيعة المعايير التي ينبني عليها مفهوم الجنس. والاتفاق الوحيد بينهم هو ضرورة وجود المعيار، بصرف النظر عن طبيعته. وهذا ما عبر عنه كارل فيتور حين تساءل مستنكراً: «هل يمكن كتابة تاريخ الأجناس إذا ... لم يكن ممكناً تحديد أي معيار للجنس مسبقاً»(24)؟! ويؤكد تودوروف ذلك حين يرى أن «الأجناس توجد في مستويات متباينة من الكلية وأن مضمون هذا المفهوم إنما يتحدد بوجهة النظر التي يقع عليها الاختيار»(25).

وبسبب اختلاف وجهة النظر = التي أشار إليها تودوروف = من ناقد إلى آخر اقتضى ذلك تشعباً كبيراً لمفهوم الجنس نفسه، منذ أرسطو إلى الآن؛ فهناك من النقاد من يعتقد أن معيار الجنس يرتبط بسمات شكلية بالضرورة(26). ويرى آخرون أن المقصود بالشكل هو الشكل الداخلي أو (العنصر الروحي القاعدي)(27)، أو هو مضمون من نوع خاص(28). وبين

انتماء المعايير إلى صيغة شكلية أو مضمونية يرى ياوس أنه إذا أردنا فهم الأجناس الأدبية «ينبغي لنا أولاً أن نفترض أن تعيين الحدود والتمييز لا يمكن القيام بهما انطلاقاً من خصائص شكلية أو مضمونية بحتة»[29]. وكي لا ننساق وراء معيار داخلي صرف أو خارجي يرى كارل فيتور أن «(المحتوى النوعي والشكل الداخلي والشكل الخارجي) - والأخيران مخصوصان - هي التي عندما نتناولها مجتمعة، في وحدتها النوعية، تكون الجنس»[30].

أما النقطة الأخيرة فهي الاعتقاد السائد لدى أغلب النقاد بأن *النص الفني الحق ليس الذي يحقق بشكل تفصيلي شروط انتمائه بجنس أدبي بعينه - إن صح عدها شروطاً - بل الذي يجمع إلى جانب ذلك خروجاً على هذه الشروط*. فالنص الذي ينسج على مقياس تقاليد ثابتة، أو عناصر مهيمنة لجنس ما لا يضيف شيئاً ذا بال، لأن ما سيقدمه لن يكون سوى نص مصوغ ضمن قالب، كآلية من آليات التكرار ترسخ مبدأ التنميط. أما النص الذي يقع بين الولاء لجنسه والتمرد عليه فهو نص عظيم بجدارة[❖]. ولعل هذه الإشكالية في علاقة النص مع جنسه هي التي دفعت ديريدا - رأس التفكيكية - إلى الإقرار بوجود الجنس وإنكاره في الوقت نفسه[31].

فإذا حاكمنا (العجائبي) على ضوء هذا الفهم للطبيعة المعقدة للأجناس وجدنا أن اعتباره جنساً - كما هو الحال عند تودوروف - يبدو مسوغاً وقابلاً للفهم. ولإدراك ذلك بشكل دقيق علينا أن نعيد صياغة المنظومة التي اعتمدها تودوروف لتجنيس (العجائبي) كي نحكم على مدى انسجامها الداخلي.

يرى تودوروف أن *مفهوم الأجناس يتحدد وفقاً لوجهة النظر التي نختارها*[32]. ولكن هذا يقتضي أيضاً أن أي نظرية للأجناس تقوم بالضرورة على تصور معين للعمل الأدبي[33]. فعلى سبيل المثال، عندما ميز أرسطو بين فنون الشعر[❖] كان تميزه يقوم على فهم خاص يربط الأدب بالمحاكاة، ثم جاء بعد ذلك بتقسيمه المنطقي الذي يفرق بين الوسيلة والطريقة والموضوع.

ولذلك خرج بالتصنيف المشهور الذي يفرق بين: 1 – وسيلة المحاكاة (ما يحاكى به)، 2 = موضوع المحاكاة (ما يُحاكى)، 3 = طريقة المحاكاة[34].

وبالعودة إلى موقف تودوروف من العمل الأدبي يمكن أن نخلص إلى نتيجة مفادها: أن الشرط الأدبي، عنده، يتحقق بين قطبي الواقع والخيال، (الواقعي والمتخيل)[35]. وهما عنده يمثلان القيد والحرية، القاعدة والخرق؛ ففي الواقع تسود القوانين ويسيطر نظام المألوف. وفي الخيال لا مكان إلا للخرق والسيلان الحر للخيال غير المؤطر بأية قاعدة أو حدود.

هذا الفهم الخاص يجعل النصوص الأدبية تتراكب فوق بعضها، وتختلف بحسب قربها وبعدها عن كل قطب. فتظهر الحاجة حينئذ إلى التصنيف الذي يقتضي، بدوره، إيجاد معيار خاص يتشكل من خلاله مفهوم الجنس. وسيكون هذا المعيار منسجماً بالضرورة مع الفهم الخاص لتحقق الشرط الأدبي. ويستدل من طريقته تفريق تودورف بين (العجائبي) والحدود التي تجاوره أن المعيار الذي اتخذه للتجنيس هو: الموقف الأخير الذي يقدمه النص خلال علاقته بالواقعي والمتخيل؛ فإذا انتهى النص إلى أن الأحداث يمكن أن تفسر ضمن نظام المألوف فهذا يعني أن الموقف قد اتخذ لصالح تجذير النص في الواقعي. وإذا انتهى النص إلى أن الأحداث تفسر بنظام آخر غير المألوف فذلك دال على أن الموقف قد اتخذ لصالح انتماء النص إلى المتخيل. أما إذا انتهى النص إلى التردد بين تفسير الأحداث ضمن نظام المألوف أو اللامألوف فقد دل ذلك على أن ثمة حيرة إزاء وجود النص على الحد بين الواقعي والمتخيل، وهنا يحيا (العجائبي).

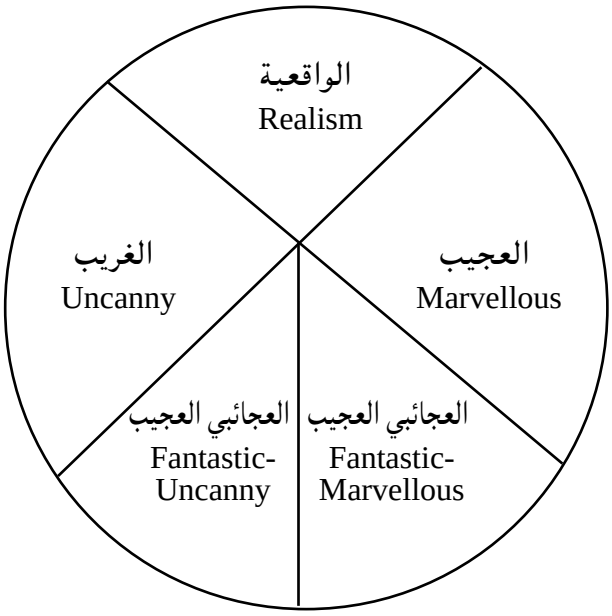
ويمكن أن تستثمر وجهة نظر تودوروف تجاه النص الأدبي وطريقة تجنيسه،، من أجل استكمال الجدول التصنيفي حتى يشمل معظم النصوص الممكنة التحقيق. وسيكون لدينا، حينئذ، المراتب التجنيسية التالية:

المألوف	الغريب	العجائبي	العجيب	المقدس

شكل رقم (1)

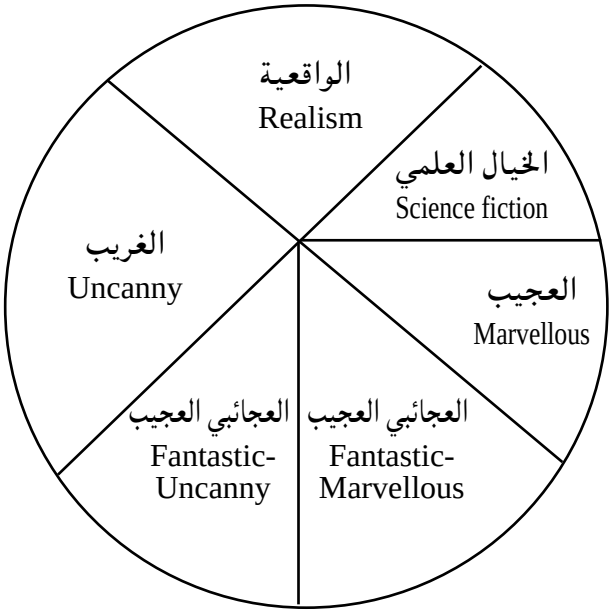
الفرق بين (الغريب) و(المألوف) أن النص الغريب تظهر فيه أحداث يبدو ظاهرها خارجاً على نظام الألفة، ولكنها سرعان ما تنتهي إلى الانضواء ضمنه. أما في النص المألوف فلا توجد أي وقائع تشكك بقدرة نظام الألفة على تفسيرها. ولذلك فإن درجة الشك في نسبة النص إلى عالم الواقع تبدو معدومة تماماً، على حين يبدو الشك في أولى درجاته داخل نص (الغريب). ففي (الغريب) لا يُتخذ الموقف تجاه انتماء النص إلا في نهاية النص نفسه. أما في (المألوف) فيبدو الموقف تجاه انتماء النص سارياً منذ بداية النص إلى آخره. والفرق بين (العجيب) و(المقدس) أن نصيهما يقعان، بالكلية، خارج نظام الألفة، ولكن نص (المقدس) يعد نفسه حقيقة مطلقة محاطة بالقداسة، على أن نص (العجيب) لا يتبنى مثل هذا الموقف، ويكتفي بوجوده خارج إطار نظام الطبيعة الاعتيادي(❖).

وقد سبق لكل من كريستين بروك روز نيل كورنويل أن وضعا جدولين مشابهين لهذا الجدول. ولكن بروك روز جعلته جدولاً دائريا[36]:



شكل رقم (2)

وقد أخذ عليها كورنويل التماس – الذي فرضه الشكل الدائري – بين (العجيب) و(الواقعية)[37]. ولكنها حلت هذا التماس بإيجاد مساحة بينهما تشغلها نصوص (الخيال العلمي)، بحيث يصبح الشكل كالتالي[38]:



شكل رقم (3)

ولكن يمكن أن يؤخذ على هذا الجدول أيضاً غياب أي مساحة لـ (العجائبي) الصرف؛ إذ يوجد فقط (العجائبي – الغريب) و(العجائبي – العجيب).

وقد حاول كورنويل أن يضع تصنيفاً آخر استمده من تنظيرات كل من تودوروف وكريستين بروك روز وروزماري جاكسون وكاثرين هيوم، اعتقد فيه على الشكل المستطيل، متجنباً الشكل الدائري الذي استخدمته بروك روز[39]:

→	الأسطوري	العجيب	العجائبي العجيب	العجائبي المحض	العجائبي الغريب	الغريب الواقعي	الواقعية	الوقائعي	اللاسردي
→	Mythol5gy	Marvellous	Fantastic Marvellous	Pure Fantastic	Fantastic Uncanny	Uncanny Realism	Realism	Faction(*)	Non-fiction

شكل رقم (4)

يُلاحَظ من الجدول أن نيل كورنويل يفرد مساحة خاصة لـ (العجائبي المحض)، على خلاف تصنيف بروز روز التي لم تشر إليه أبداً. وهو يبدأ تصنيفه من النصوص اللاسردية(❖❖) التي تقع خارج إطار التخييل الأدبي، ثم نصوص السرد الوقائعي التي تضم (السرد التاريخي والسياسي المعاصرين)، ثم الواقعية، فالغريب، ويجاوره (العجائبي – الغريب)، ثم (العجائبي المحض)، ثم (العجائبي العجيب)، فـ (العجيب المحض) فـ (الأسطوري)... إلخ، ولكننا لاحظنا غياب (الغريب المحض) عن التصنيف؛ إذ هناك فقط (العجائبي – الغريب) و(الغريب الواقعي). والحق أن (الغريب) لا يخرج على قوانين الواقع ولذلك لا حاجة إلى وصفه بالواقعي.

ويظهر من تصنيف كورنويل وكذلك تصنيف بروك روز أن الأساس الذي بنيا على جدوليهما هو النصوص الموجودة والمتحققة فعلياً، ولذلك أضاف كورنويل خانة (الوقائعي) لتضم نصوص السردين التاريخي والسياسي المعاصرين، وكذلك خانة (اللاسردي) لتضم النصوص ذات الطابع الشخصي كالمذكرات، أو التقارير اليومية البسيطة. وترك المجال مفتوحاً لتصنيفه بأن وضع سهماً في النهاية يدل على أن الجدول لم يُغلق وأنه قابل للزيادة بظهور نصوص جديدة قد لا تنتمي إلى أي من الخانات السابقة. وعلى خلاف جدولي بروز روز وكورنويل يبدو الجدول الذي بُني على استثمار منظومة تودوروف في التعامل مع الأجناس جدولاً تجريدياً نظريا[40]. ولا ضير في ذلك مادام مفهوم الجنس في نظرية الأدب يتشكل بطريقتين، الأولى تتبع النصوص المتحققة تاريخياً، والأخرى تتبع الاستنتاج والتوقع النظري(❖).

الهوامش

1) تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 22.

2) حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 30.

3) المرجع نفسه، ص 32.

4) حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية ص 32. وقد غيرنا الكلمة الأخيرة من (الفانتاستيكي) إلى (العجائبي) توحيداً للمصطلح.

5) ينظر:

Cornwell - The literary Fantastic, p: 18.

❖) وهذا هو رأي نيل كورنويل أيضاً، ينظر: المصدر نفسه.

6) ينظر: حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 03 - 92، 49. حيث يرى حليفي أن العجائبي صيغة يمكن أن تتبدى بعدّها (تقنية وتشكيلاً وطريقة في الحكي).

❖❖) جاء الجزء الأول من هذا القسم بعنوان (العجائبي صيغةً): (The Fantastic As A Mode).

ينظر:

Jackson, Rosemary - Fantasy: The literature of subversion, p: 35.

8) Baldick - Concise Dictionary of literary terms, p: 139.

9) عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 55.

10) دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 47.

11) ستمبل، وولف ديتر، المظاهر الأجناسية للتلقي، ضمن كتاب (نظرية الأجناس الأدبية)، ص 121.

12) ينظر: دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 49-50.

13) ينظر: شولز، روبرت، صيغ التخييل ضمن كتاب (نظرية الأجناس الأدبية)، ص 97.

14) ينظر: دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 50.

15) المرجع نفسه، ص 53.

16) ينظر: المرجع نفسه، ص 54. ويبدو رأي فايزشتاين شبيهاً برأي حليفي. ينظر: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 49.

17) دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 55-56.

18) كانت أنجليكا نويفرت قد أنحت إلى مثل ذلك. ينظر مقدمتها لملف (أساطير ونماذج بدئية) في مجلة الآداب، ص 56.

19) ينظر: تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 21-22.

20) شافر، جان ماري، من النص إلى الجنس. ضمن كتاب (نظرية الأجناس الأدبية)، ص 130. وكذلك يرى كارل فيتور أن الأجناس الأدبية من أشد الأصول الفنية غموضاً، ينظر: فيتور، كارل، تاريخ الأجناس الأدبية. ضمن كتاب (نظرية الأجناس الأدبية)، ص 18. كما يراها وولف ستمبل قضية معقدة، ينظر: المظاهر الأجناسية للتلقي، ص 110-111.

21) ياوس، هانس روبرت، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس. ضمن كتاب (نظرية الأجناس الأدبية)، ص 55.

22) كالوفي، جان ميشيل، الأجناس الأدبية، مجلة قوافل، مج 5، عدد 9، ص 87-88.

❖) عن هذه التقاليد ينظر: كوهين، رالف، التاريخ والنوع، ضمن كتاب (القصة، الرواية، المؤلف)، ص 32-33. وكنت توماس، تصنيف الأنواع، ضمن كتاب (القصة، الرواية، المؤلف)، ص 60-61، 63-65. وستمبل، المظاهر الأجناسية للمتلقي، ص 188. وشولز، صيغ التخييل، ص 53، حيث هي سنن أدبية. وكلر، جوناثان، نحو نظرية لأدب اللانوع، ضمن كتاب (القصة، الرواية، المؤلف)، ص 193، حيث هي مجموعة من التعليمات حول نمط البناء. وويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، ص 376، حيث هي تقاليد إستيطيقية وتودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 27. حيث هي قاعدة تشتغل عبر عدة نصوص، وص 134 حيث هي قاعدة يُعلل النص من خلالها.

23) ينظر: تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 27. وشافر، من النص إلى الجنس، ص 130-136.

24) فيتور، تاريخ الأجناس الأدبية، ص 37.

25) تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 28. وللتوسع حول هذه الفكرة ينظر: كالوفي، الأجناس الأدبية، ص 86-87.

26) يُنسب هذا الرأي إلى فونتر مولر: فيتور، تاريخ الأجناس الأدبية، ص 20.

27) يُنسب هذا الرأي إلى شافتسبري. ينظر: المصدر نفسه، ص 21.

28) هذا الرأي لكارل فيتور. ينظر: المصدر نفسه، ص 26.

29) ياوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، ص 58.

30) فيتور، تاريخ الأجناس الأدبية، ص 28.

❖) يرى كروتشه أن كل أثر فني حق يخرق قانون مُقرّر. ينظر: كروتشه، بنديتو، علم الجمال، ص 50. ويرى روبرت شولز أن الفنان العبقري يُثري السنة الأدبية بمساهمة جديدة، ينظر: شولز، صيغ التخييل، ص 93. وكذلك يرى فوبييني أن الأعمال الأدبية تفلت على الدوام من أحد جوانبها من الأجناس. ينظر: كالوفي، الأجناس الأدبية، ص 84. و(الرائعة) عند ياوس ليست ما يُعيد إنتاج مكونات الجنس حرفياً بل التي تستغل مكوناته. ينظر: كالوفي، الأجناس الأدبية، ص 84. ويشبّه رينيه ويليك الجنس بالمؤسسة، حيث يستطيع المرء أن يعمل من خلالها ويخلق مؤسسات جديدة، كما يستطيع أن يلتحق بها ثم يطوّرها. ينظر: ويليك، مفاهيم نقدية، ص 37. ويرى تودوروف أن العمل الأدبي الذي من حقه المثول في تاريخ الأدب هو الذي يعدّل مجموعة الممكنات ويغير السائد في تصورنا. ينظر: تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 29.

31) ينظر: كوهين، التاريخ والنوع، ص 26-27.

32) ينظر: تودرووف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 28.

33) ينظر: المصدر نفسه، ص 38.

❖) الشعر عند أرسطو يشمل الموسيقى والرقص والشعر كما نفهمه اليوم. ينظر: أرسطوطاليس، في الشعر، ص 28-34. ويُقارَن بمقدمة زكي نجيب محمود للكتاب، ص هـ – ز.

34) ينظر: المصدر نفسه، ص 28.

35) ينظر: تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 44. وقد أشار بوعلام إلى ذلك في مقدمته للكتاب، ص 19.

❖) يثير الجدول مجموعة من الأسئلة التي تبدو جديرة بالاهتمام، منها:

– هل يعكس التصنيف وجوداً تراتبياً للموجودات يبدأ من الجماد (حيث مطلق القيد) وينتهي بالإله (حيث مطلق الحرية)؟ هل يمكن القول: إن الجدول يعكس ترتيباً تاريخياً لظهور النصوص؟ فإذا كان ذلك حقاً فمن أي أطرافه نبدأ؛ من المألوف حيث الكلام العادي اليومي أم من المقدس حيث النصوص الدينية؟! وهل يمكن أن يعكس الجدول التطور التاريخي للتفكير البشري؟ ولكن تبقى المعضلة نفسها؛ من أي طرفيه نبدأ، من

المألوف أم من المقدس؟! تدل الأسئلة التي يستفزها التصنيف على ثراء طاقاته من جهة، وعلى عمق علاقته بالتجربة الإنسانية من جهة أخرى. ولكن الإجابة عنها تخرج عن غاية هذه الدراسة وتحتاج إلى دراسة أخرى مستقلة.

36) Cornwell - The literary Fantastic, p: 38.

37) Cornwell - The literary Fantastic, p: 38.

38) المصدر نفسه.

39) Cornwell - The literary Fantastic, p: 39.

❖) اعتمد نيل كورنويل في هذا المصطلح على ما يسمى (أدب الحقيقة – literary of fact) وهو مصطلح أسسه منظرو جماعة (LEF) في الاتحاد السوفييتي 1920 – ينظر: المصدر نفسه.

❖❖) قد يدل معنى السرد على التخييل الأدبي أيضاً. ينظر:

Baldik - Conces Dictionary of literary Terms, p: 83.

40) ينظر: شكل رقم (1) من هذا البحث.

❖) يرى تودوروف أن ثمة «معنيين اثنين... لكلمة (جنس)... الأجناس التاريخية من جانب، والأجناس النظرية في الجانس الآخر... الأولى ستستنتج عن ملاحظة للواقع الأدبي، والثانية عن استنباط ذي طابع نظري»، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 34.

المصادر والمراجع

أرسوطاليس

- *في الشعر*، نقل: متّى بن يونس، ترجمة: شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.

تودوروف، تزفيتان

- *مدخل إلى الأدب العجائبي*، ترجمة: الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة، 1994.

حليفي، شعيب

- *شعرية الرواية الفانتاستيكية*، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.

دومة، خيري

- *تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960-1990*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

ستمبل، وولف ديتر

- المظاهر الأجناسية للتلقي، ضمن كتاب: *نظرية الأجناس الأدبية*، ترجمة: عبدالعزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، النادي الثقافي بجدة، 1994.

شافر، جان ماري

- من النص إلى الجنس، ضمن كتاب: نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة: عبدالعزيز شبيل، مراجعة: حمادي صود، النادي الثقافي بجدة، 1994.

شولز، روبرت

- صيغ التخييل، ضمن كتاب: *نظرية الأجناس الأدبية*، ترجمة: عبدالعزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، النادي الثقافي بجدة، 1994.

فيتور، كارل

- تاريخ الأجناس الأدبية، ضمن كتاب: *نظرية الأجناس الأدبية*، ترجمة: عبدالعزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، النادي الثقافي بجدة، 1994.

كالوفي، جان ميشيل

- الأجناس الأدبية، ترجمة: محمد خير البقاعي، *قوافل*، كتاب دوري يصدر عن نادي الرياض الأدبي، عدد (9)، 1998.

كروتشه، بنديتو

- *علم الجمال*، ترجمة: نزيه الحكيم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1963.

كلر، جوناثان

- نحو نظرية لأدب اللانوع، ضمن كتاب: *القصة، الرواية، المؤلف*، ترجمة: خيري دومة، مراجعة: سيد بحراوي، دار شرقيات، القاهرة، 1997.

كنت، توماس

- تصنيف الأنواع، ضمن كتاب: *القصة، الرواية، المؤلف*، ترجمة: خيري دومة، مراجعة: سيد بحراوي، دار شرقيات، القاهرة، 1997.

كوهين، رالف

- التاريخ والنوع، ضمن كتاب: *القصة، الرواية، المؤلف*، ترجمة: خيري دومة، مراجعة سيد بحراوي، دار شرقيات، القاهرة، 1997.

نويفرت، أنجليكا

- مقدمتها لملف الآداب: أساطير ونماذج بدئية، وشخوص رمزية في الأدب العربي، ترجمة: عبده عبود، *مجلة الآداب*، بيروت، عدد 10/9، 1997.

ويليك، رينيه

- *مفاهيم نقدية*، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة (110)، الكويت، 1987.

ياوس، هانس روبرت

- أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، ضمن كتاب: *نظرية الأجناس الأدبية*، ترجمة: عبدالعزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، النادي الثقافي بجدة، 1994.

BALDICK, CHRIS

- *Concise Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, New York, 1996.

CORNWELL, NEIL

- *The literary Fantastic; From Gothic of Postmodernism*, Harvester - wheatsheaf, New York, 1990.

JACKSON, ROSEMARY

- *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen, london - New York, 1981.

❖ ❖ ❖

ذهب العديد من المفكرين إلى أن الإنتاج الأدبي المطبوع هو جوهر الأدب الحديث، ولم لا؟ والكلمة المطبوعة لها العديد من المميزات التي لا توجد في أي وسيلة إعلامية أو اتصالية أو ثقافية حديثة أخرى، وذلك عكس ما يعتقد البعض من أن الإذاعة المسموعة والمرئية والفيديو والكاسيت.. قد أخذت بلُب المشاهد وقضت على الكتاب تماماً، إلا أننا نؤكد دائماً أن الكتاب... هذا المطبوع والموجود بين الصدور باق وله القمة إلى آخر الزمان... ولكن ما هي الأسباب؟...

تعالوا معنا في جولة قصيرة مع بعض هذه الأسباب[1].

- فالكتاب عظيم التأثير في النفوس لأن القارئ للكتاب يستخدم كل حواسه السمعية والبصرية والتذوقية واللمسية، عكس الوسائل الأخرى التي تعتمد على حاسة واحدة أو حاستين، فالإذاعة المسموعة تتلمسها بحاسة السمع فقط دون بقية الحواس الأخرى، والإذاعة المرئية (التلفاز) تستعمل معها حاستي السمع والبصر فقط، وكذلك بقية الأدوات الاتصالية والثقافية.
- الكتاب يأتي إليك وتحمله في جيبك، فهو خفيف الوزن سهل الحمل صغير الحجم، تستطيع أن تحمله معك في مخدعك، وتستطيع أن تقرأه في أي مكان وفي أي زمان، في الصحراء لا يحتاج إلى مولدات ولا كهرباء، في أي مكان تستطيع اصطحابه بسهولة ويسر وبساطة كبيرة.
- الكتاب يخاطب الوجدان دائماً، يخاطب العقل والقلب معاً بواسطة اللسان، بينما الوسائل الأخرى تخاطب الحواس.
- الكتاب يتيح للقارئ التركيز الشديد بالعقل وبالفكر لتلمس كلماته ومراميه عكس سطحية المواد الأخرى الإعلامية والثقافية التي لا تتطلب هذا التركيز.

- الكتاب أيضاً سهل الاسترجاع، في أي وقت تعيد قراءة قصة معينة (في أي وقت تشاء) وحينما تريد، أما الاسترجاع في وسائل الإعلام صعب للغاية وخصوصاً وسائل الإعلام والثقافة الجماهيرية (مثل الراديو والتليفزيون) فإذا فاتك شيء لا يمكن استرجاعه، عكس الكتاب سهل تقليب الصفحات سهل الإعادة والاستزادة.

- الكتاب لا يتطلب نفقات تشغيل (لا كهرباء ولا شرائط ولا غيره) عكس وسائل الإعلام والثقافة الأخرى البالغة العلو والغلو في تكاليف التشغيل، من كهرباء ومستلزمات التشغيل (شرائط فيديو، شرائط كاسيت وخلافه).

- الكتاب رخيص، بل أرخص وسائل الثقافة والإعلام وسيظل كذلك!!، فهو لا يحتاج إلى تكاليف صيانة ولا يتعطل عن التشغيل، بالإضافة إلى رخص ثمنه، فمثلاً تحتاج لتشغيل الفيديو إلى شرائط، وفيلم معين 4 ساعات يتضمن قصة معينة تشتريه بـ: 50 ريالاً مثلاً، بينما الكتاب الذي يحتوي على قصة الفيلم الأساسية لا يزيد سعره عن 5 ريالات فقط فإذا حاولت إيجار هذا الفيلم ليوم واحد فهو بعشرة ريالات بينما الكتاب الذي سيظل معك أبداً إذا اعتنيت به بنصف هذا الثمن.

- مادام الكتاب يخاطب كل الحواس ويخاطب العقل والوجدان، فإنه يُنَمي الإنسان أدبياً ولغوياً وثقافياً، بينما الوسائل الأخرى التي تعتمد على مخاطبة الحواس تعتمد على الإثارة فقط، وهذه ميزة الكتاب الذي يساعد على التنشئة المتكاملة للإنسان عقلياً وذهنياً وعاطفياً وروحانياً.

ولهذا، فالكتاب سيظل له المقدمة على كافة الوسائل الأخرى، وستظل المكتبة لها أهمية قصوى في المنزل لتربية الأولاد وتنشئتهم تنشئة قويمة، ولابد أن نقدمها على كافة الوسائل الأخرى في المنزل، فالمكتبة المنزلية أهم من حجرة الطعام.

وحتى لا يتشعب الموضوع، فالكتاب المطبوع سيظل سيد الموقف،

وسيظل هو الوسيلة الأولى الثقافية والإعلامية والاتصالية في العالم أجمع إن شاء الله إلى يوم الدين.

وسنتناول في هذا الفصل تحليلاً لمضمون عينة من الكتب التي صدرت خلال الفترة الماضية، لنتعرف من خلالها على اتجاهات هذا الإنتاج الأدبي المطبوع في إطار الأدب العربي السعودي.

1 - عينة البحث وأسلوبه:

من المستحيل حصر كافة الإنتاج الأدبي العربي السعودي خلال العشرين سنة الماضية، حتى وإن تم هذا البحث على مدى أربع سنوات (هي السنوات المطلوبة لإعداد رسالة للدكتوراه مثلاً)، وذلك لتعدد المنابع الأدبية والطباعية، وطباعة كتب عديدة خارج المملكة، وانتشار دور النشر في كل مدن المملكة العربية السعودية، ولذلك لابد أن نختار عينة لإجراء الدراسة عليها:

أ - مواصفات وصفات العينة:

يتم اختيار عينة الدراسات، على أن تتصف تلك العينة بالصفات التالية:

- الموضوعية في اختيار مفرداتها: لأن الموضوعية تبعدنا عن الأهواء الشخصية للباحث ولا تؤثر على سير خطة البحث ونتائجه.
- الشمول: شمول عينة البحث لأغلب اتجاهات البحث، ولأعم منابعه، ولأكثر مواضعه الجوهرية التي لو تركت لتؤثر على نتائج البحث بالسلب والإيجاب.
- الوفرة العددية التي تضم كافة المفردات بالنسبة لوحدة واحدة معينة من المواقع التي اختيرت للدراسة.
- البعد عن الرغبات الشخصية لدراسة وحدة معينة في إطار معين في وقت معين، حتى لا تميل النتائج إلى رأى الباحث الموجود لديه قبل البحث.

ب - عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث كالآتي:

- شمولها (أغلب) مناطق المملكة، وكانت هناك عوائق في ذلك، فتم التركيز على بعض مناطق المملكة ومدنها الهامة.
- اختيار الجهات التي تحمل اسم الثقافة والأدب، مثل الأندية الأدبية الثقافية، واختيار معها شركة تعتبر شركة خاصة للنشر، وهي من أكبر الشركات في النشر العربي السعودي وهي (تهامة)، حيث أن مقرها مدينتي جدة والرياض، وهما أهم مدينتين في المملكة العربية السعودية (العاصمة وأهم المدن بعدها).
- اختيار الأندية الأدبية والثقافية يتيح لنا أن نستوفي شروط العينة، لأن الأندية الثقافية والأدبية في مدن مختلفة، فاخترنا (لتوفر المعلومات) النادي الأدبي الثقافي في كل من: جيزان، والمدينة المنورة، ومكة المكرمة وجدة، وهي كافية للتدليل والتمثيل، لأن هذه الأندية تمثل قطاعات حيوية من المجتمع، ثم إن هذه الأندية تتميز بأن نشاطاتها في النشر ظهرت خلال فترة دراستنا (العقدين الماضيين).
- أما بالنسبة لمطبوعات (تهامة)، فقد أخذنا الموضوعات الثقافية والأدبية في النشر (الذي بدأ عام 1400هـ - 1980م، تقريباً)، واستمر في طفرة النشر لمدة حوالي خمس سنوات، وهي تقع خلال فترة دراستنا، وأخذنا سلسلتين من تهامة فقط هما سلسلة الكتاب العربي السعودي، وسلسلة مطبوعات تهامة، واستبعدنا السلاسل المتخصصة مثل: الكتاب الجامعي وقصص الأطفال والكتاب العربي اليمني، وذلك لعدم سهولة تصنيفها، نظراً لوجودها متخصصة في الأصل.

- ومما سبق يتضح أن العينة المختارة[2] تمثل قطاعاً كبيراً (عينة) من النشر، واشتملت عينة البحث العشوائي على 427 كتاباً فقط، وهو (في اعتقاد

الباحث)، يناسب طبيعة هذا البحث وطبيعة هذه الدراسة السريعة للاستدلال فقط.

ج - أسلوب التحليل:

أما أسلوب البحث فهو أسلوب تحليل المضمون (المحتوى) (Content Analysis) فأهم تعريفاته هو «الوصف الموضوعي للمحتوى الظاهر للعملية الاتصالية وصفاً موضوعياً ومنهجياً وكمياً»[3]، وهذا التعريف يعطينا فكرة كاملة عن التحليل، فالتحليل بهذا الأسلوب، يتم:

- بموضوعية، دون تدخل الباحث فيه، فلا يتعامل إلا مع المفردات ويحولها إلى أرقام. وبالتالي فتحليل المضمون (أو المحتوى) يتميز بالموضوعية الشديدة.
- التحليل يكون للمحتوى الظاهر فقط، أي لا يتضمن الرمز والوجدان، بل يشمل ما تظهره مادة الاتصال من مضامين تحليلية طبقاً لوحدات وفئات وعناصر التحليل.
- التحليل لا يكون إلا على مادة اتصالية لها حجم معين ومساحة معينة، وهذه المادة تكون اتصالية، مثل الكتاب أو المجلة أو الزمن... إلخ.
- من خلال وحدات تحليل المحتوى المتعددة، ومادمنا نتحدث عن الاتجاهات الأدبية بوجه عام، فإننا لا نحتاج إلا إلى وحدة تحليل العنوان (تحليل شكلي) وتحليل موضوعي أيضاً، لأن أهم شيء في الكتاب هو عنوانه ، ويقولون في المثل الشعبي (الكتاب يبان من عنوانه)، ولأننا نتحدث عن اتجاهات، ونتحدث عن تصنيفات، فإن وحدة العنوان تكفينا، أما المضمون الفعلي (وحدة الكلمة، وحدة العبارة، وحدة الموضوع) فهي لا تهمنا إلا إذا كنا ندرس جانب اجتماعي معين أو جانب اقتصادي أو سياسي، ونحن لسنا بصدد دراسة هذه الموضوعات، وإنما دراستنا تنصب على الاتجاهات لنتعرف عن تطور الأدب العربي السعودي من خلال حركة النشر.

2 - النتائج الإجمالية لدراسة تحليل مضمون اتجاهات النشر:

وتظهر عينة الدراسة النتائج الإجمالية لتحليل مضمون الكتب الصادرة من خلال ست عينات، ومن خلال العديد من الفئات، ووحدات التحليل، والتي تعبر عن مختلف جوانب عملية النشر الأدبي والثقافي، ومختلف جوانب عملية الأدب والثقافة.

والجدول التالي يوضح التفريغ العام لعينة الدراسة:

(الجدول رقم 1)

المجال الأدبي	الكتاب السعودي	مطبوعات تهامة	نادي جدة	نادي المدينة	نادي مكة	نادي جيزان	المجموع
أولاً: الأدب الخاص:							
القصة	7	10	4	4	-	5	30
الرواية	5	-	-	1	-	-	6
الشعر	17	11	25	22	5	12	92
المقالات	18	5	5	9	4	2	43
كتب مترجمة	5	1	-	-	-	-	6
تراجم	9	2	2	-	1	-	14
رحلات	1	2	-	-	-	-	3
نقد	13	2	6	3	1	2	27
مسرحيات	3	1	-	-	-	-	4
دراسات أدبية ولغوية	1	2	18	6	1	6	34
محاضرات وإعلاميات	-	-	11	-	2	-	13
أطفال	-	-	1	-	5	-	6
المجموع	79	36	72	45	19	27	278
ثانياً: الثقافة العامة:							
اجتماعية تربوية	4	5	4	2	3	4	22

المجال الأدبي	الكتاب السعودي	مطبوعات تهامة	نادي جدة	نادي المدينة	نادي مكة	نادي جيزان	المجموع
اقتصادية وتنموية	6	3	-	-	2	1	12
سياسية	7	6	2	-	1	-	16
تاريخية وجغرافية	3	1	2	2	-	-	8
إسلامية	8	5	3	7	5	2	30
صحية وطبية	5	8	14	11	5	6	49
رياضية	1	6	1	-	-	-	8
المجموع للثقافية	-	1	-	-	3	-	4
المجموع العام	34	35	26	22	19	13	149
	113	71	98	67	38	40	427

شكل رقم (1): التفريغ العام لمفردات عينة الدراسة وفقاً لوحدات وفئات التحليل.

3 - تحليل موضوعي لجوانب اتجاهات النشر:

بالنسبة للتحليل الموضوعي لاتجاهات النشر، أبرز التحليل مايلي:

أ - بالنسبة للجنس:

احتل الرجال موقعاً كبيراً من النشر، بل الأغلبية في هذه الجهات، حيث لم تمثل المرأة إلا نسبة بسيطة لا تعبر عن تعدادها في المجتمع، ولكن نظراً للتقاليد الإسلامية، فإن المكان الأول للمرأة في البيت، ولذلك قد تختفي أو تتوارى الإبداعات النسائية نظراً للتقاليد الإسلامية التي مازالت المملكة محافظة عليها بشدة، عكس كل البلاد حولها.

وإذا نظرنا إلى اتجاهات نشر الأقلام النسائية في عينة البعث نجدها كالآتي، كما يوضحها الجدول رقم (2):

المجـــال	قـصـة	شـعـر	مقالات	دراسات لـغـويـة	تربـويـة	المجموع	التوزيع النسبي
تهامة (ك.ع)	2	1	1	-	-	4	٪40
مطبوعات تهامة	-	2	-	1	-	3	٪30
ن المدينة	-	-	-	-	-	صفر	صفر٪
ن مكة	-	-	-	-	1	1	٪10
ن جدة	1	-	1	-	-	2	٪20
ن جيزان	-	-	-	-	-	صفر	صفر٪
المجموع	3	3	2	1	1	10	٪100
التوزيع النسبي	٪30	٪30	٪20	٪10	٪10	100	

شكل رقم (2): يوضح موضوعات والتوزيع النسبي لمساهمة المرأة السعودية في مجالات النشر والإبداع.

ونلاحظ من هذا الجدول:

- **أن إبداع المرأة واتجاهات النشر الأدبي النسائي في الأدب العربي السعودي تركز في القصة والشعر (لكل منهما 30٪) وهو ما يعني أن هناك إبداعات واعدة من النساء السعوديات. وتلى ذلك المقالات الاجتماعية والأدبية بنسبة 20٪، بينما الاهتمامات الأكاديمية في المجال التربوي والدراسات الأدبية بلغت 10٪ لكل منها وهو يعني أن الدراسات الأكاديمية للمرأة السعودية لم تظهر بعد.**
- **أن تهامة كانت أكثر اهتماماً بالأقلام النسائية بنسبة 40٪، 40٪ منها ضمن الكتاب العربي السعودي، و30٪ منها ضمن مطبوعات تهامة، هذا بالنسبة لتواجد المرأة على ساحة النشر وليس داخل السلسلة ذاتها، ويأتي نادي جدة بعد ذلك بنسبة 20٪ ثم نادي مكة بنسبة 10٪ أكاديمية من أم القرى،**

بينما نادي جيزان ونادي المدينة لم يهتما بالأقلام النسائية لعدة أسباب، منها عدم وجود جامعات نسائية في جيزان أو المدينة، وسيادة التقاليد الإسلامية في المدينة وسيادة التقاليد المحلية والإسلامية ونقص التعليم في جيزان بالنسبة للمرأة عنه في مناطق المملكة الأخرى، وغير ذلك من الأسباب.

ب - التوزيع الجنسي لعينة الدراسة:

ويوضح جدول رقم 3، هذا التوزيع (رجال ونساء)، كما أظهره تحليل مضمون عينة الدراسة:

الفئة	التكرار	التوزيع النسبي
رجال	417	٪97,6
النساء	10	٪2,4
المجموع	427	٪100

جدول رقم (3): توزيع الاتجاهات الأدبية حسب الجنس.

ويوضح الجدول السابق أن الرجال احتلوا الغالبية العظمى من فرص النشر الأدبي، بينما كان للنساء نصيب 2,4٪ فقط، ويعكس ذلك، إما عدم اهتمام النساء بنشر كتاباتهم، وإما إحجام دور النشر عن نشر إبداعاتهم، ونظراً لأن القائمين على النوادي الأدبية والثقافية وعلى جهات النشر رجال، فإنه من الصعوبة التعامل النسائي معهم، للنشر، وينعكس ذلك على حجم النشر، ومن الممكن أن يكون إحجام الأزواج عن مساعدة النساء (زوجاتهم) في ذلك هو سبب من الأسباب المؤدية إلى هذه النتيجة الضعيفة، وإن كان كما قلنا من قبل إن ما يتميز به العقدين الماضيين توهج العديد من الأقلام النسائية.

ج - التصنيف الموضوعي لاتجاهات النشر الأدبي في المملكة:

وحيث إن الأدب ينقسم إلى أدب عام وأدب خاص، فإن كافة المجالات الثقافية تدخل في باب الأدب، ولذلك فقد قسمنا اتجاهات النشر طبقاً للتقسيم الموضوعي إلى موضوعات أدبية وموضوعات ثقافية.

ويوضح الجدول رقم 4 مجمل هذه الاتجاهات الموضوعية في النشر الأدبي العام خلال فترة الدراسة ومن خلال عينة الدراسة:

الفئة	التكرار	التوزيع النسبي
الأدب الخاص	278	٪65,1
الثقافة	149	٪34,9
المجموع	427	٪100

جدول رقم (4): يوضح نتائج التحليل فيما يخص مجالات النشر الأدبي.

ويوضح هذا الجدول ما يلي:

- إن اتجاهات النشر الأدبي في المملكة تهتم بالموضوعات الأدبية عنها بالموضوعات الثقافية، ويرجع ذلك، إلى أن الإبداع الأدبي، وخصوصاً في الشعر من مميزات المواطن في هذه المملكة، وأن النهضة الأدبية والطفرة الأدبية التي تعيشها المملكة، والتي سبق إيضاحها في جوانب هذه الدراسة، سمتها الأساسية الإبداع أكثر من التأليف الثقافي العام، وأن نحو ثلثي اتجاهات النشر إبداعية.
- إن للثقافة المتنامية في المملكة دور حضاري، ووصلت نسب اتجاهات النشر في الموضوعات الثقافية الأكاديمية 34,9٪ أي أكثر من ثلث النشر، وهو معدل متنامي في هذا البلد العربي الإسلامي، ويدل على حركة علمية ثقافية نشطة، وإن كانت أمام الحركة الإبداعية متقلصة إلى حد ما.

د - الاهتمام والتصنيف الموضوعي في الجهات المختلفة:

على أن الاهتمام بين الأدب والثقافة، وإن كانت نتيجته الإجمالية لصالح الأدب بمعناه الخاص (إبداعات أدبية مختلفة)، إلا أنه قد تظهر لكل جهة اهتماماتها الخاصة نظراً لموقعها الجغرافي ونظراً لاهتماماتها. وسيكون التكرار والتوزيع النسبي لإجمالي التكرارات في العينة مجتمعة.

ويوضح الجدول رقم (5) هذه الاتجاهات والتصنيفات الموضوعية:

الجهـــة	الأدب الخاص		الثقافة		المجموع	التوزيع النسبي العام
	ت	٪	ت	٪		
تهامة (ك.ع)	79	28.5	34	22.8	113	٪26,5
مطبوعات تهامة	36	12.9	35	23.5	71	٪16,6
نادي جدة	72	25.9	26	17.4	98	٪22,9
نادي المدينة	45	16.2	22	14.8	67	٪15,7
نادي مكة	19	6.8	19	12.8	38	٪8,9
نادي جيزان	27	9.7	13	8.7	40	٪9,4
المجمـوع	278	٪100	149	٪100	427	٪100

جدول رقم (5): يوضح تحليل اتجاهات النشر في الجهات المختلفة.

ويوضح هذا الجدول ما يلي:

- إن أكبر نسبة اهتمام بالأدب كانت في الكتاب العربي السعودي بتهامة، بينما أكبر نسبة للموضوعات الثقافية كانت في مطبوعات تهامة بنسبة 23.5٪.
- أن أقل نسبة للاهتمام بالأدب كانت في نادي مكة الثقافي والأدبي 6.8٪ من مجموع الأدب، وتساوى النشر الأدبي مع النشر الثقافي في النادي بتكرار 19 لكل منهما، وربما يرجع ذلك إلى عاملين مؤثرين في رأينا: وجود جامعة أم القرى بمكة وخصوصاً أن رئيس النادي ومدير الجامعة

شخص واحد وهو أكاديمي ولا يُصنف مع المبدعين، والثاني وجود نادي مكة وسط رحاب المدينة المقدسة أعطى للدراسات الإسلامية شيئاً من التفوق النسبي.

- من حيث تكرارات ونسبة النشر العام كان الكتاب العربي السعودي في المقدمة يليه نادي جدة الأدبي الثقافي ثم مطبوعات تهامة، فنادي المدينة ، فنادي جيزان وأخيراً نادي مكة.
- يظهر التحليل انخفاض التوزيع النسبي للأدب في مطبوعات تهامة (12.9٪) عن الثقافة (23.5٪)، رغم أن تكرارات الأدب 36 أعلى منها من التكرارات الثقافية 35 تكراراً، وهذا من عيوب تحليل المضمون: إلى أي شيء نسبت التوزيع النسبي، إلى نفس التكرار أو إلى داخل تكرار الأدب أو إلى التكرار العام، فلو حسبناها إلى نفس تكرارات مطبوعات تهامة لأصبحت نسبة الأدب حوالي (52٪) بينما الثقافية 48٪، وإذا حسبناها داخل الأدب والثقافة لقلت نسبة الأدب (كما يظهر في الجدول السابق) نظراً لأن تكرارات الأدب عالية، بينما هي منخفضة في مطبوعات تهامة ، والنتيجة أن الاهتمام بالأدب والثقافة يتقارب في مطبوعات تهامة عكس السلسلة الشقيقة في الكتاب العربي السعودي لمطبوعات تهامة ، والتي بلغت تكرارات الأدب بها 79 تكراراً بتوزيع نسبي 28.5٪ من تكرارات الأدب، في مقابل 34 تكراراً للكتب الثقافية بنسبة 22.8٪ من الكتب الثقافية في العينة .
- وتظهر العينة طغيان الإهتمام بالأدب على الثقافة ويرجع ذلك إلى طبيعة الشعب السعودي الذي يهتم أكثر بالإبداع.

4 - التصنيف الإبداعي والفني الأدبي والثقافي:

ومادمنا نتحدث عن الإبداع وتصنيفاته والثقافة واتجاهات النشر بها، فلننظر إلى تحليل التكرارات المختلفة لنواحي الإبداع الأدبي في العينة

ونقارنها بحجم العينة من جهة، وبحجم النشر الأدبي من جهة أخرى، ونلحظ الفروق والنتائج في ذلك:

أ - اتجاهات الفنون الأدبية:

والفنون الأدبية المختلفة الجدول رقم (6) يوضح لنا هذه التكرارات والتوازيع النسبية لمجمل التصنيفات والفنون الأدبية :

الفن الأدبي	التكرار	التوزيع النسبي بالنسبة للأدب	التوزيع النسبي بالنسبة للعينة
الشعر	92	٪32.1	٪21.5
المقال	43	٪15.5	٪10.1
القصة والرواية	36	٪21.9	٪8.4
الدراسات الأدبية	34	٪12.3	٪8
كتب النقد الأدبي	27	٪9.4	٪6.3
التراجم	14	٪5	٪3.3
المحاضرات	13	٪4.6	٪3
كتب مترجمة	6	٪2.2	٪1.4
كتب أطفال	6	٪2.2	٪1.4
مسرحيات	4	٪1.4	٪9
الرحلات	3	٪1.1	٪8
المجمـــوع	278	٪100	٪65.1

جدول رقم (6): يوضح لنا نتائج التحليل فيما يتعلق بالوزن النسبي للفنون الأدبية والإبداعية المختلفة.

ويوضح هذا الجدول رقم (6) التوزيع النسبي لمجمل كل فن أدبي إبداعي، بالنسبة للأدب وبالنسبة لمجمل تكرارات العينة، ويوضح هذا الجدول ما يلي:

- الاهتمام الأصيل والمتأصل، والعميق الجذور بخير تراث للجزيرة العربية،

ألا وهو الشعر العربي الأصيل، الذي كانت تكراراته في القمة 92 تكرار بنسبة ثلث العينة الأدبية (33.1٪)، وبنسبة تزيد عن خُمس اتجاهات النشر.

ويحضرني هنا خاطر لابد من تسجيله، أنه رغم أن حركة النشر في مصر عالية إلا أن الشاعر هناك لابد وأن يطبع الديوان على نفقته الخاصة (إن استطاع) نظراً لعدم رغبة الناشرين (في أغلب الجهات) في نشر الشعر أساساً، لأنهم يدعون أن لا قراء له اليوم، وهذا الاتجاه في الأدب العربي السعودي اتجاه محمود لأن الشعر لغة العربية وإبداعها الأول ومن لا يتذوق الشعر من المستحيل اتقان اللغة العربية، ويتضح أن أغلب اتجاهات النشر كانت في الشعر ودواوين الشعر، مع استبعاد الدراسات الشعرية لوجه فني وهو الدراسات الأدبية. فالاهتمام يبدو أصيلاً بالشعر العربي بين أبناء المملكة العربية السعودية منبت الشعر العربي ومسقط رأس اللغة العربية.

- المقال الاجتماعي والأدبي جاء في المركز الثاني بتكرارات عددها 43 تكراراً، وبتوزيع نسبي أدبي 15.5٪ و10.1٪ من العينة يوضح القدرة الأسلوبية واللغوية لأبناء هذا الشعب ، والمقال عادة يكتب في الصحف والمجلات، ثم يجمع، وقد تميز المقال العربي السعودي بالقوة والتأثير العميق والبلاغة في التعبير والواقعية، وموقعه في المركز الثاني بين الصنوف والفنون الأدبية يؤكد أهميته في الأدب العربي السعودي .

- والقصة والرواية جاءت مجتمعة بالمركز الثالث، بتكرارات 36، وبتوزيع نسبي أدبي 12.9٪ وبتوزيع نسبي عام 8.4٪ على العينة، وهو ما يدحض آراء النقاد غير العرب من عدم تغلغل فن القصة في نفوس السعوديين، وعدم معرفتهم أصول كتابتها، والحقيقة من خلال استعراضنا للأدب العربي السعودي وقراءتنا المتعمقة له أن للقصة مستقبل زاهر في هذا الأدب، وخصوصاً الإبداعات النسائية، وأن نموها ظاهر في ثنايا النشر الأدبي والثقافي.

- ثم تأتي الدراسات الأدبية واللغوية، وهي ما تسمى بتاريخ الأدب ، وهذه الدراسات أتت في مركز متقدم وبتكرارات عالية (رغم أن العينة ليست لها جهات أكاديمية)، تؤكد المسيرة التعليمية والعلمية التي تعيشها المملكة العربية السعودية، ومدى تأثير انتشار الجامعات بها، ومدى تأثير الأقسام الأدبية واللغوية على مسيرة تاريخ الأدب، وجاءت الدراسات الأدبية واللغوية بتكرارات 34، وبتوزيع نسبي 12.3٪ بالنسبة للأدب و8٪ بالنسبة لعينة الدراسة.

- وأتت بعد ذلك كتب النقد الأدبي، بنسبة عالية أيضاً، وهي نسبة غير متوقعة، وتعكس مدى الاهتمام بالتقويم والنقد الذاتي للأدب العربي السعودي في مرحلته الحالية، وجاء النقد الأدبي بتكرارات قدرها 27 تكراراً ، وبتوزيع نسبي بالنسبة للأدب 9.7٪ وبتوزيع نسبي عام 6.3٪.

- ويأتي بعد ذلك العديد من الفنون الأدبية في مواقعها من التراجم الذاتية التي أوضح البحث نموها وتزايد الاهتمام بها في الفترة الأخيرة، وهي ليست نوع من النرجسية، بل هي نوع من التأريخ الأدبي، ولكن من وجهة نظر كاتبه، ثم محاضرات الأندية وكتبها الإعلامية، ثم الكتب المترجمة التي تعكس الاهتمام بالثقافات الأدبية حولنا، والاهتمام بالعالم الذي نعيشه، وكتب الأطفال التي أتت في ثنايا النشر العام لأن تهامة لديها سلاسل أطفال لعزيز ضياء ولإسحاق يعقوب وغيرهم بنحو ما يزيد عن مائة كتاب، ولكنها في سلاسل خاصة بالأطفال، ومادمنا قد استبعدنا السلاسل التخصصية، فقد استبعدنا كتب الأطفال التي لا تنشر ضمن السلاسل العامة، ثم يأتي فن المسرحيات وفن الرحلات، وبهما اهتمام متنامي في ذيل قائمة الاهتمامات بالنسبة للنشر العربي السعودي.

- إذاً الفنون الأدبية المختلفة، وفي مقدمتها الشعر العربي الأصيل، تهتم بها مجالات النشر، تهتم بجميعها، طبقاً لوزنها النسبي في المجتمع ، وطبقاً لاهتمامات السعوديين بها، ونلاحظ الاهتمام المتنامي لبعض الفنون من نقد

ومن رحلات ومسرحيات... إلخ، يعكس النظرة الشاملة للمفاهيم الأدبية المتكاملة في المملكة.

ب - التصنيف الفئوي للفنون والاتجاهات الثقافية:

وهي من حيث مجالات التخصص، ومن حيث التصنيفات الثقافية، نجد أنها في مجملها احتلت 34.9٪ من اتجاهات النشر، وهي نسبة كبيرة تعكس الاهتمام الأكاديمي والثقافي الذي تعيشه المملكة في العشرين عاماً الماضية.

ويوضح الجدول رقم 7، هذه الفنون والمجالات الثقافية والاتجاهات التي اهتم بها النشر الثقافي خلال عينة البحث، والتوزيع النسبي بالنسبة للثقافة وبالنسبة لعينة الدراسة لكل فئة من هذه الفئات:

المجال الثقافي	التكرار	التوزيع الثقافي النسبي	التوزيع النسبي العام
الدراسات الإسلامية	49	٪32.8	٪11.5
الدراسات التاريخية والجغرافية	30	٪20.1	٪7
الدراسات الاجتماعية	22	٪14.8	٪5.2
الدراسات الاقتصادية والتنموية	16	٪10.7	٪3.7
الدراسات التربوية	12	٪8.1	٪3.8
الدراسات السياسية	8	٪5.4	٪1.9
الدراسات الصحية والطبية	8	٪5.4	٪1.9
الرياضة البدنية	4	٪2.7	٪9
المجمـــوع	149	٪100	٪34.9

جدول رقم (7): يوضح لنا مجمل نتائج الفنون الثقافية والأكاديمية في عينة التحليل ووزنها النسبي لكل من مادة التحليل والمادة الثقافية.

ونلاحظ على هذا الجدول ما يلي:

- إن الدراسات الإسلامية احتلت قمة الاهتمام الثقافي وهذا أمر طبيعي في

مجتمع عربي إسلامي يعتبر الإسلام مصدر وحيد لشريعته وقوانينه ونظمه، ويتخذ من الإسلام ديناً وشريعة ومنهاجاً، خصوصاً وأن هناك بعض الجامعات قد اصطبغت بالصبغة الإسلامية الكاملة، مثل جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض ومدن المملكة، وجامعة أم القرى بمكة المكرمة، والجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، ومركز أبحاث الاقتصاد الإسلامي بجامعة الملك عبدالعزيز، ومركز الملك فيصل للدراسات الإسلامية بالرياض، وكلها ساهمت في إثراء حركة الاهتمام بالدراسات الإسلامية، مما أدى إلى حصولها على هذه المكانة الرفيعة، حيث احتلت ثلث الاتجاهات الثقافية ونحو 11.5٪ من اتجاهات النشر بالمملكة العربية السعودية.

- وجاءت الدراسات التاريخية والجغرافية المركز الثاني في الاتجاهات الثقافية للنشر السعودي بتوزيع نسبي 20.1٪ (أكثر من الخمس) وذلك يرجع أساساً إلى الدراسات التي وضعت للتأريخ للفترة الهامة لإنشاء الدولة السعودية وتأريخ المملكة العربية السعودية ومناطقها المختلفة، وطبيعتها وأقاليمها، وكلها دراسات تساهم في تعميق الوعي بالانتماء القطري عن طريق الزمان والمكان والتعريف بهما.

- ثم جاءت الدراسات الاجتماعية في مجتمع المملكة العربية السعودية وخصائصه السكانية وطباعه وعاداته وسماته الأساسية (إلخ)، في المركز الثالث بتوزيع نسبي 14.8٪ من مجموع تكرارات واتجاهات النشر الثقافي للأدب العربي السعودي بمعناه العام، وجاءت هذه النسبة المرتفعة للدراسات الاجتماعية لتؤكد على تماسك وتوحد أهداف واتجاهات وقيم المجتمع العربي السعودي وتداخل عناصره الاجتماعية.

- وجاءت الدراسات الاقتصادية والتنموية في المركز الرابع، بتوزيع نسبي قدره 10.7٪ من اتجاهات النشر السعودي لتواكب حركة التنمية الاقتصادية الضخمة التي تعيشها البلاد والنهضة التنموية التي تخطط لها البلاد من خلال خطط التنمية المتتالية (كل خمس سنوات).

- وجاءت بعد ذلك الدراسات التربوية والتعليمية بتوزيع نسبي 8.1٪ لتؤكد أهمية التربية في بناء المجتمعات، ثم تلاها الدراسات السياسية بتوزيع نسبي 5.4٪ لتؤكد ارتباط السياسة السعودية بالسياسة العالمية وموقع السعودية السياسي الهام في قلب العالم، وكذلك أتت الدراسات الطبية والصحية بنفس التوزيع النسبي لتؤكد الاهتمام الذي يلاقيه الإنسان السعودي في مجال الصحة العامة، والرعاية الطبية التي تحاول الدولة توفيرها لكل المواطنين، ثم جاءت أخيراً الدراسات الخاصة بالتربية البدنية بتوزيع نسبي قدره 2.7٪ لتؤكد الاهتمام بالجسم السليم بجانب العقل السليم في هذه البلاد العربية السعودية.

5 - النتائج العامة للدراسة التحليلية:

أثبتت هذه الدراسة السريعة، عبر منهج وأسلوب تحليل المضمون، على وحدة العنوان، بالنسبة لعينة من النشر التي نشرت خلال العقدين السابقين، تبلغ عددها 427 كتاباً منشوراً، أن هناك اتجاهات الاهتمام بالنشر الأدبي العربي السعودي، وأن هناك طفرة حقيقية في اتجاهات الأدب العربي السعودي، تظهر من خلال حركة النشر، وأن أهم هذه الاتجاهات الأدبية تظهر فيما يلي:

أ - إن أغلب المبدعين من الرجال، وإن لم يمنع ذلك من بعض المنافسة لتوهج الأقلام النسائية، وخصوصاً في مجالات القصة القصيرة والدراسات الأدبية، وإن الحركة النسائية السعودية دورها متنامي وتسير في طريقها للحصول على دورها المنوط بها في المستقبل القريب.

ب - إن اتجاهات النشر الأدبي بمفهومه العام قد غلب عليها الطابع الإبداعي الأدبي فاحتل الأدب بمعناه الخاص نحو ثلثي الاتجاهات الأدبية للنشر العام، وهو يعني أن هذه الأرض الطيبة مازالت منبت الإبداع في العالم العربي، وأن الإبداع يغلب فيها عن العلم العام بمعانيه الاجتماعية

والسياسية والاقتصادية... إلخ، وأن الإبداع يحتل الأهمية القصوى في الأدب العربي السعودي، ولِمَ لا...؟ فالشعب العربي السعودي مُبدع بطبيعته منذ القديم.

ج - بالنسبة لاتجاهات النشر عموماً، دون التفرقة بين فن أدبي أو علمي أو اجتماعي أو ثقافي، جاء الشعر، وبنسبة تزيد عن خُمس حجم العينة، في المركز الأول (21.5٪)، مما يؤكد التواصل الشعري في منبت الشعر العربي واللغة العربية ومنبت الأدب والإسلام، الجزيرة العربية، في أجيالها الجديدة داخل المملكة العربية السعودية، ثم جاءت الدراسات الإسلامية في المركز الثاني لتعبر عن روح هذا المجتمع ووجهه الإسلامي المشرق عقيدة ومنهاجاً وشريعة، وذلك بتوزيع نسبي عام 11.5٪، ثم جاءت كتابة المقال الأدبي والاجتماعي في المركز الثالث بتوزيع نسبي عام 10.1٪، فالقصة والرواية العربية السعودية احتلت المركز الرابع بتوزيع نسبي عام 8.4٪ لتؤكد التفوق العربي السعودي في الفنون الإبداعية الجديدة والمستحدثة في الأدب العربي، ثم جاءت الدراسات الأدبية في المركز الخامس بتوزيع نسبي عام قدره 8٪، ثم الدراسات التاريخية والجغرافية بتوزيع نسبي عام قدره 7٪ ففن النقد الأدبي بتوزيع نسبي عام قدره 6.3٪، فالدراسات الاجتماعية بتوزيع نسبي عام قدره 5.2٪ ثم الدراسات الاقتصادية والتنموية بتوزيع نسبي عام قدره 3.7٪ فتراجم الشخصيات الأدبية بتوزيع نسبي عام قدره 3.3٪ ، فالمحاضرات والكتب الإعلامية بتوزيع نسبي عام قدره 3٪، فالدراسات التربوية ثم الدراسات السياسية والصحية، ثم كتب الأطفال والكتب المترجمة، فالكتب الرياضية والبدنية والمسرحيات، وأخيراً كتب الرحلات بتوزيع نسبي عام قدره 8٪.

وهكذا، تتضح بعض الاتجاهات الأدبية الهامة من خلال هذا التحليل السريع، للأدب العربي السعودي خلال العشرين عاماً الماضية.

الهوامش

1) راجع في مزايا الكتاب عن بقية الوسائل الإعلامية والثقافية الأخرى، إسماعيل عبدالفتاح عبدالكافي، القيم السياسية المتضمنة في كتب الأطفال، رسالة ماجستير في العلوم السياسية، جامعة القاهرة، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، 1987، ص ص 144-196.

2) مصادر عينة البحث جاءت على النحو التالي: كتب تهامة (الكتاب العربي السعودي ومطبوعات تهامة): راجع: عبدالرحمن المعمر، البرق والبريد والهاتف وصلتها بالحق والأشواق والعواطف، مرجع سابق، ص 93-100، وكتب نادي جدة الأدبي، راجع: عبده خال: حكايات الأطفال، مرجع سابق، ص ص ، ونادي المدينة المنورة ونادي مكة ونادي جيزان الأدبي والثقافي، قائمة مطبوعات مقدمة إلي المعرض الثاني للكتاب والحاسب الآلي، كلية ينبع الصناعية 3-11 جمادى الآخرة 1414هـ.

3) هذا التعريف لبرلسون، وهناك العديد من التعاريف منها تعريف دائرة المعارف الدولية للعلوم الاجتماعية «تحليل المضمون هو أحد المناهج أو الاقترابات المستخدمة في دراسة مضمون وسائل الاتصال المكتوبة أو المسموعة بوضع خطة منتظمة تبدأ باختيار العينة من المادة محل التحليل، تم تصنيفها وتحليلها كمياً وكيفياً»، بينما يرى د. عاطف غيث أن تحليل المضمون هو أداة للبحث تستخدم في وصف وتحليل محتويات المؤلفات أو الأقوال أو الأخبار أو الصور أو الأحاديث العامة أو الرسائل، ويتم ذلك عن طريق تصنيف منظم للمادة موضوع الدراسة، إلى فئات ثم يعبر عنها بصيغ كمية، وتستخدم هذه الطريقة عادة في دراسة مضمون الاتصال، ويعرفه كابلان «يهدف تحليل المحتوى إلى التصنيف الموضوعي الكمي لمضمون معين وذلك في ضوء نظام للفئات صُمم ليعطي بيانات مناسبة لفروض محددة خاصة بهذا المضمون». ويعرفه الباحث «أداة من أدوات البحث العلمي يستخدم في العلوم الاجتماعية لجمع البيانات المنظمة والمعبرة عن السلوك البشري، بأي صورة من الصور، وتحليل هذه البيانات بأسلوب علمي منظم ودقيق يستهدف التحديد الموضوعي لمضمون مادة الاتصال أو التحليل للظاهرة من حيث الشكل والمضمون وفق تحديد موضوعي للأهداف المتوخاة من هذه الدراسة، ويهدف للوصول إلى تعميمات قوية وواضحة وسهلة التعميم على حالات أخرى متشابهة، بسبب الدقة الإحصائية والعمق في تحليل الظواهر» وهناك العديد من الألفاظ المستخدمة في تحليل المضمون، يمكن التعرف عليها في هذه العجالة، منها فئات التحليل «ويقصد بفئات التحليل العناصر الرئيسية أو الثانوية التي يتم وضع وحدات التحليل فيها بكل دقة مثل الكلمة – الموضوع –

القيم، والتي يمكن وضع كل صفة من صفات المحتوى فيها، وتُصنف على أساس، وينبغي أن تتصف الفئات بعدد من الصفات، منها أن تكون محددة بدقة وشاملة لمختلف الجوانب التي يتعرض إليها الباحث، وأن تتضح الفروق بن هذه الفئات»، أما عن وحدات التحليل (فهي التصنيف الشكلي لمادة التحليل من حيث الكلمة أو العنوان أو مقاييس المساحة والزمن).

راجع في ذلك:

- د. صلاح الفوال، مناهج البحث في العلوم الاجتماعية، القاهرة، مكتبة غريب، 1982م، ص 135.

- د. يوسف مرزوق، مدخل إلى علم الاتصال، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1988م، ص 102.

- د. فاروق يوسف أحمد، مناهج البحث، دراسات في علم الاجتماع السياسي، العدد ٢، القاهرة، مكتبة عين شمس، 1978م، ص 149.

- محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، القاهرة، هيئة الكتاب، ١٩٨٣م، ص 88.

- د. رشدي طعيمة، تحليل المحتوى في العلوم الإنسانية، القاهرة، دار الفكر العربي، 1987م، ص 18-19.

- إسماعيل عبدالفتاح عبدالكافي، التعليم وبث الهوية القومية في مصر، رسالة دكتوراه في فلسفة العلوم السياسية (غير منشورة)، القاهرة، جامعة القاهرة، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، 1991م، ص ص 230-234.

❖ ❖ ❖

المبحث الأول: ما الرواية؟

ترى هل تقدر الرواية أن تحقق فينا رغبتنا بأن نقف على ربوة عالية وقد على قمة جبل لنقول: ها نحن هنا. بعد أن نكون قد أشرفنا على المساحات والمسافات المحيطة، ورأينا كل ما يتخذ لنفسه زاوية ما أياً كانت، في هذا الوادي أو ذاك، وعند ذلك المستنقع أو تلك البركة، وقد بجوار جذع يابس، أو عند شجرة مثمرة؟ هل تقدر الرواية على ذلك؟ وما وسيلتها في جعلنا نتسلق ذلك الجبل دونما شعور بالإعياء أو بالضجر ونحن مانزال قابعين حيث نحن، فلا جبل ولا قمة، حقيقة وواقعاً؟

لا شك أن محاولة الروائي تحقيق ذلك الهدف أو تلك النية المسبقة في تسلق القمة، تجري في مكان وزمان وبوساطة شخصيات.. والذي ما بين المكان والزمان والشخصية علائق ووشائج، كتلك التي كانت بين مرتكزات وعناصر أو مقومات الحدوث في المكان والزمان من قبل محدِث، ولكن الذي تختلف فيه الرواية وهي موضوع لتبين الحدوث بوصفه فعلاً روائياً، هو أنها أن تكون فاعل الحدوث بعد أن كان وسط الحدوث الذي يقوم به الراوي.. فالرواية منفعل من حيث هي جهة الراوي، وفاعل من حيث هي جهة القارئ، بل إن القارئ نفسه حينما تكون الرواية ناجحة وفقاً للمعايير البلاغية له أن يكون فاعلاً ومحدِثاً متخذاً من المادة الروائية وشكلها الفني وسيلة لذلك الفعل، أما الروائي أو الكاتب فهو الآخر منفعل قبل أن يكون فاعلاً بوساطة الرواية.

فالرواية مظهر فني بلاغي لانفعال الكاتب بما هو موجود قبل القص، أي بما هو كائن واقعاً لا خيالاً، وما ذاك الكون إلا لأن الروائي إنسان اجتماعي، وإذ هو كذلك فإنه موضوع لحدوث فعل الآخرين والأشياء فيه..

وهكذا يتبين لنا أن الأطراف جميعاً؛ (الإنسان، الإنسان – الكاتب، الإنسان – القارئ) تمارس لعبة الفعل والانفعال من خلال العمل الروائي الذي من سماته التكوينية، سعة مساحته المكانية والزمانية ثم كثرة مكوناته، وبالمحصلة كثرة تمظهرات الحدوث الإنساني والمعرفي والجمالي به وفيه ومن خلاله.

الرواية إذاً ليست هي الغاية الكامنة وراء الفعل، إنها الوسط البليغ لحصول الفعل، أو إنها المحمول – الحامل الذي للروائي ثم للمتلقي، أن يحمله بوصفه مظهراً، ويحمّله من عندياته بوصفه ظاهرة.

فإذا تمكن الفعل الروائي من تحقيق صفته التكوينية بوصفه حاملاً، أو بوصفه زالقاً بليغاً للمتلقي ومن قبل للمؤلف في الواقع بوساطة الخيال، كان العمل الروائي بليغاً، على أن ذلك الزلق ليس زلقاً في الجزئي الثانوي الغُفْل من تمفصلات الواقع وإنما في الكلي والشمولي الإنساني المشترك، وبما يشبه إطلالة ذلك المتسلق الذي وصل إلى القمة، على ما حوله وما يدور ويجري ويحدث في المساحات القريبة والبعيدة.. تلك الإطلالة التي تبئر الحدث لا لأجل التبئير حسب، بل ليكون الحدث منطلقاً إلى استدعاء تمظهرات أخرى للحدوث في مخيلة القارئ والمؤلف.. وكأن الوسيلة التي تحقق للتبئير الروائي بلاغته بوصفه جامع الحدث مكاناً وزماناً وشخصية، هو الخيال الخلاّق، فالخيال إذاً هو المكوِّن، الجامع الذي تتكون به الرواية من حيث هي حبكة وشخصية ووصف، وقبل ذلك من حيث هي موقف من الحياة والواقع. فالرواية إذاً وبقدر ما هي كل ذلك فإنها بناء وتركيب تكويني من خلال اللغة غايته ليس توصيف أو عرض الواقع كما هو حسب، وهذا ما توفره الحكاية المنسربة خلال القص، وإنما غايته إعادة بناء الواقع، بل تشييئه ثانية من خلال الوصول إلى انحرافاته وما يترتب على انحرافاته من تشتيت وهدم لكل ما هو قيمي وإنساني. وما الرواية بعد ذلك كله إلا خيال لغوي مشابه لكل الخيالات أو الأخيلة الأخرى التي نبدعها حين التصدي لشرح وتنظيم تجربة ما لنبين الواقع»[1].. وبموجب هذه الحقيقة البلاغية الجامعة للعمل الروائي،

موقفه من الحياة وبنائه لأنموذجها المقترح، عرضه للواقع وإعادة بنائه، ارتكازه على الشخصية والحبكة والوصف والعرض وتكوينه لذلك كله من خلال الشكل.. بموجب هذه الحقيقة الجامعة نعيد النظر في الجامع الإبداعي بعامة، والجامع الشعري بخاصة، ألا وهو جامع الخيال فنرى إلى ذلك الجامع المكوِّن من حيث هو مستوى أو نمط إدراكي لمؤلف العمل وقارئه وطبيعة العمل المائزة، على أنه مظهر آخر لرجاحة البلاغي وهو يحاول أن يستقرئ تلك العلاقات التكوينية المكنونة فيما بين المظاهر الإبداعية جميعاً، ومنها المظهر الروائي.. وكما اختلفت وتختلف بلاغة الظهور باختلاف القدرة الخيالية شعراً، اختلفت وتختلف بلاغة الظهور باختلاف القدرة الخيالية قصاً.. وبموجب هذا الاختلاف نرى إلى الرواية وهي تتكون منذ القرن السابع عشر والثامن عشر غربياً، ومُذ ما قبل ذلك عربياً وأن ثمة مسميات أخرى ومظاهر مختلفة، على أنها دوماً كانت بحاجة إلى الخيال الشعري لتولد بعد موات، وليس الذي يستلزمه ذلك الخيال أو الذي هو لزيمه إلا «فهماً جديداً لطريقة تنفيذ هذا الخيال روائياً[2]».. ولكن الذي لابد من الانتباه إليه هو أن ارتكاز الرواية أو انطواء المظهر الروائي على ظاهرة الخيال، لا يعني ميل الرواية، أو رجحان كفة الشكل من كفتي الفعل الروائي على حساب النزعة الطبيعية للرواية نحو الواقعي والواقعية.. فالواقعي هو المكون الكامن خلف الشكل الروائي على حساب النزعة الطبيعية للروائة نحو الواقعي والواقعية.. فالواقعي هو المكوّن الكامن خلف الشكل الروائي وليس العكس، وما ارتداد الرواية لفحصها ذاتها الروائية بين الفينة والأخرى من خلال تغيير تمظهرها الشكلي أو اللغوي، أي من خلال إعادة النظر في وسائلها السردية، إلا نتيجة طبيعية لارتداد الإنسان على نفسه، وللإنساني والقيمي والوجداني المكنون في صلبه. وليس الذي يترتب على ذلك الارتداد إلا ارتداد الواقع الذي حرفته مسارات الحدوث المادي عن مداراته الكونية.. وهذا ما يدعونا إلى النظر إلى الارتدادات الشكلية الإبداعية بعامة والروائية بخاصة، خاصة تلك التي ينادي بها دعاة التجريب، نظرة حذر وتفحص وتبين، قبل الاعتبار بها والمناداة

بضرورتها.. فالارتدادات الشكلية مزلق من مزالق المخيلة حينما لا تكون منبثقة من صلب الارتدادات الإنسانية والواقعية.. وإذ هي كذلك فإنها معبر سهل جداً لأولئك الذين لا يقدرون على الإمساك بقراءة بليغة للواقع، فيعدلون إلى تقويله من خلال تقويل الشكل ما لم يقله المعنى الأدبي، أي من خلال تكوين الشكل دونما أخذ بنظر الاعتبار صلة المتكون بالمكون والسطح بالعمق والظاهر بالخفي..

فالرواية لا تعني بالضرورة غموضاً في السرد وتعقيداً في التركيب، وقد تقتضي بلاغة الوصول وما يترتب على تلك البلاغة في الاستقراء، قد تقتضي غموضاً وتعقيداً وتشتيتاً، فإذا جاء الغموض بوصفه مظهراً لعمق القراءة، وإحاطة القارئ بالخفي العميق من مساحات المقروء الظاهرة فلا ضير شرط أن لا يكون الغموض مقصوداً للغموض، فالرواية ليست موئلاً لفعل المؤلف حسب ولا هي موئل لتزييف الواقع أكثر مما هو مزيف أصلاً، ولا هي ساحة للعب الأطفال، ولا هي كيس الدادائيين وقصاصاته الورقية.. وبالنتيجة فإنها ليست التي يريده ما بعد الحداثيين الغربيين والتابعين لهم عربياً، من حيث إن الرواية شكل حسب، شكل يحكمه إيقاع الإنشاء اللغوي دون غيره، وبما يعمل على أن يجعل من ذلك الشكل؛ «شبيهاً ببنية اللعبة يمكن أن نقوم بها بالإبدال والتبديل»[3] وبحيث سيصير الكاتب والشخصية والقارئ جزءاً من لعبة الشكل فهم خاضعون جميعاً لمنطق الكيس الدادائي، وخيالاته الفاسدة اللاواعية والعاجزة عن البناء والفاقدة القدرة على التماسك.. وما وسيلة الذي يريده الشكلانيون إلا الخيال «وأصبح الخيال الأداة التي من خلالها يمكن اللعب باحتمال وقوع أو حدوث التجربة، سواء أكان أم لم يكن لها معنى، أو سواء وصفت أم لم توصف بالواقعية»[4].

الشكل الروائي ممثلاً ببناءاته اللامنظمة واللامرجعية المكانية والزمانية الواقعية، ورمزيته وأسطورية وحداته الدلالية، وفزيقيته، دليل بلاغي على أن لا رواية بليغة خلفه، ثم لا فعلاً روائياً مكوناً له، فهو لا يميل

إلا إلى وعلى ذاته دونما قدرة على استسقاء ما يكمن في العمق من تلك الذات من إمكانات رؤية بليغة، سدلت عليها الحجب حسية صاحبها وفوضويته، ثم عجزه التام عن الإمساك بقضيته، وإذ هو كذلك فإنه عاجز عن إعادة بناء ذاته، وبالمحصلة فهو عاجز عن إعادة بناء الواقع المعيش، لأنه أصلاً لا يمكن أن يكون إلا الطرف المتكون لا الطرف المكوِّن من طرفي الحدوث الروائي.

نعم قد لا يتساوق المظهر مع الظاهرة، ونعم قد ينحي أحد الطرفين الاخر، ونعم قد يثبت الأول ويتحرك الثاني.. نعم وارد، بل واجب كل ذلك حينما نعرض ذلك كله على العلاقة فيما بين البنية أو الموضوع المحمول الحكائي، والبنية أو الوسيلة الحاملة السردية أو الشكلية.. فالرواية ليست مستودعاً للوقائع، فهي ليست توثيقاً تأريخياً ولا يمكن لها أن تكون كذلك، وإن تقصّت الواقع فإنها لا تتقصّى الواقع من حيث هو، إنها تتقصى آثاره، وفرق كبير بين صاحب الأثر والأثر. ما الأثر إلا الظاهرة المتحجبة التي بها حاجة إلى سياسة إدراك جمالي بليغ، «ولأن الظواهر لا تكون متجلية وراء مظهر خادع؛ فإنها بالتالي تحتاج إلى نشاط هيرمونطيقي (..) أي نشاط يقوم على التفسير (..) وهو يقع على عاتق الموجود البشري الذي يحاول فهم الوجود من خلال فهم الوجود نفسه»[5]، وفي ضوء ذلك نرى إلى المؤلف ثم نرى إلى القارئ، على أنهما الموجود البشري الذي يفسّر الوجود الروائي، سواء في الواقع من خلال المؤلف أم في العمل من خلال القارئ.. وما الشكل إلا موئل للتفسير، فالشكل الروائي لا يمكن أن يكون بليغاً حينما يكون مكشوفاً، إنه دعوة للكشف والاستكشاف وكذلك هو الحال مع المصطلح البلاغي.. فالشكل وكذلك المصطلح البلاغي مشروع حرية قصوى، ولكن الحرية غير الفوضى، وبلاغة الحرية هي أن تكون الحرية منبثقة من صلب القيد، فالمصطلح البلاغي منبثق من صلب النظام الكوني ممثلاً بالنص الكريم، ولابد للشكل الإبداعي أياً كان تمظهره أن يتوسم هذه البلاغة، وإلا فإنه سيتهافت تماماً.

أما أن تظل الرواية ما بعد الحداثوية، أو التجريبية بعامة «تتحرك حول بدايتها بدلاً من أن تتجه إلى نهايتها. لأن الرواية التجريبية تتحرك نحو بدايتها لتلاصق خلودها»[6]، وهي تقصد من وراء ذلك إلى «إعادة النظام الواقعي إلى حالة الفوضى الأولى والبالية»[7]، والهدف من وراء ذلك؛ «لا يقل عن السبر والاستنفاد الكاملين والنهائيين لجوهر شكل روائي معين وجعله عديم الجدوى لكل من يحاول استعماله من بعد»[8].. فهذا مما لا يمتلك الوعي به الناقد الغربي قبل الكاتب، أو أنه ليمتلك الوعي بسفسطته، ولكنه يسعى من ورائه إلى ما هو أصلاً متكون به، ممثلاً بذلك البريق الخلبي الذي تبرق به سماء العلم التجريبي الغربي، والذي ثبت خواؤه، وبانت خلبيته بعد منجزات أمثال هيزنبرج في علم الفيزياء، ومن ثم بعد عود نظرية المعرفة الغربية إلى القول بالميتافيزيقيا، ثم إلى القول ببلاغة التفكير الغيبي الديني خاصة بعد أن قوضت فلسفة العلم المعاصرة أركان الوضعية التقليدية.. وهذا ما ستتبين آثاره بعد حين، أي بعد انطفاء البريق الخلبي لنصوص ما بعد الحداثة، وليس أمر هذا الانطفاء ببعيد، لأن المنجز الإبداعي الغربي ومقابله النقدي وليد المنجز الفلسفي وأنموذجه العلمي الفيزيائي الموئل، دون الإحيائي.

فالذي نراه أن الذي ما بين البداية والنهاية مواجهة بلاغية لابد من اعتبارها في العمل الإبداعي وخاصة العمل الروائي.. والذي تقتضيه تلك المواجهة هو أن تكون البداية كائنة في صلب النهاية وبالعكس، مع فارق جهة المكون المتكون، حيث الجهة الأولى هي جهة المكون والجهة الثانية جهة المتكون.. فالبداية الروائية هي المختفي والعميق الذي لا يظهر أبداً، لأنها أصلاً الحدث الذي مضى وانقضى، وما العمل الروائي إلا بدء النهاية، وما تمظهرات الشكل الروائي جميعاً ومنذ اللحظة الأولى للبناء الروائي إلا تهيئة لتتبع آثار تلك البداية التي كانت.. فالعمل الروائي بتصاعده الدرامي وبتنامي صراعاته وأحداثه يشكل نهايته، ولا يتحرك في دائرة بدايته، فإن بقي كذلك استنفد مقوماته ولم يجد ما يقوله، وما حجمه الكمي – عدد أوراقه – إلا

حمل كاذب، وما فعله الروائي إلا فعل سطحي يتحرك ضمن مساحة ما هو جزئي، دون ما هو علمي مترابط.. أما تشظية الحدث الروائي فواردة جداً، الورود الذي نرى إلى بلاغته المنحازة، حينما يكون ذلك التشظي تفريقاً للحدث على الشخصيات أو تفريقاً للشخصية على الأحداث، أو تفريق هذا وذاك على المكان والزمان، فيخلق كل مظهر من مظاهر التفريق حدثه وتعبر كل شخصية عن موقفها ووجهة نظرها بالحدث الواحد وبحرية مطلقة. ولكن التعبير لابد أن يخلص إلى نهاية في كل مرة من مرات التفريق. وبالخلوص إلى النهايات المتحققة المنجزة من قبل المؤلف أو المحققة والمنجزة من قبل القارئ يخلص العمل إلى نهايته، ولن يعود أبداً إلى بدايته، لأن العمل المتكون من حيث هو شروع إلى نهايته، يختلف عن بدايته، فالعمل الروائي يحاول أن يقف على نقطة البداية ليقول، وليست البداية عنية إلا بالقدر الذي تكون فيه البداية وسيلة لقوله، أي وسيلة لاختلافه ومفارقته من حيث هي موقف من الحياة والأشياء، أو من حيث هي شكل فني يعمل على استظهار ذلك الموقف.

الذي يريده المعيار البلاغي من الرواية، هو أن تنتهك سطوح الأشياء إذا كانت تلك السطوح قد تصلبت، التصلب الذي يشي بأن لا إمكان لتليين أرضيتها بإنزال الماء عليها من غيمة حبلى بالماء، فلا جدوى لمطر في صخر أو على صخر،، فإن كان ثمة لين خلف تلك الصخور الكأداء وبين ثناياها فلابد من المطر، بل يتوجب الاستمطار، وإلا فيجب تليين التربة الروائية من خلال الانتهاك الكلي، أي انتهاك الوابل من المطر، فإذا حدث ذلك الوابل فلا تربة إطلاقاً ولا بناء بل تدمير تام. وهاهنا تتعامل التجربة الروائية على أنها (مسوّدات) النص، التي تتبعها (مبيّضات) ويجب على الروائي ممارسة هذا التسويد قبل أي كتابة يسعى بها إلى دار نشر، فإن وصلت الكتابة إلى دار النشر، فيجب أن تصل وهي (مبيّضة)، أي فيجب أن تصل وقد عمل فعل الحدوث الذي هو فعل المؤلف على تليين تربة الواقع ثم استزراعه، فالمبيّضة هي استنبات جديد سمته الأولى والأهم، هي أنه حيوي ومنسجم، وما الحيوية والانسجام، إلا مرحلة ما بعد الاستقراء أو ما بعد مرحلة البلوغ، أي إنه

مرحلة القراءة والبلاغة، وليست هذه المرحلة الكائنة دونما ممارسة انتهاك الوعي قبل انتهاك التركيب النحوي للرواية على الورق، أي إنها انتهاك الروائي لنفسه قبل انتهاكه لغيره، فإذا تم له انتهاكه لوعيه من خلال الفعل الروائي ممثلاً باختلال التعاقب وإعطاء النهايات في البدايات وحذف النقلات وتجاهل التمفصل المستقيم لحركية الوعي، وإحباط جميع الترابطات الفكرية – اللغوية المكنونة في العقل.. إذا تم له كل ذلك وهو ما ينادي به التجريب الروائي ولكن على الورق(9) لا في الوعي كما نريد، إذا تم له كل ذلك، ترتب على ذلك الانتقال إلى المرتبة الثانية من مراتب الفعل الروائي. وما هذه المرتبة إلا استخلاص ما وراء تلك التقصيات الإبداعية لمكامن الوعي، ولكن بعد ملاقحتها، ولن تلقح دونما تلك الدفقات المقصودة والمسبقة، فإذا لاقحت مراتب الإدراك حسيتها بعقليتها وعقليتها بوجدانيتها والجميع بخياليتها، تبلورت الرؤيا الإبداعية، وشفّ الشكل الروائي عن رؤيته الشفوف الذي لا تسلبه كثافته النوعية ونسيجه البلاغي ودائريته الزمنية وجمعه المكاني، وجوهية شخصياته. وهاهنا يصير الحيوي سمة الحياة الكائنة في صفحات الرواية والبادية من عليها، فلا خير في المظهر السردي لتلك الحياة وهو يختلف من حيث اتساقه مع اتساق القصد الحيوي للفعل الروائي، ولا خير فيه وهو لا يقدر على استظهار تلك الحيوات الكامنة والمكنونة في صلب الواقعي الذي كثيراً ما يقدم لنا شخصياته الطازجة التي تفوق في حيويتها ممثلة بثراء ما نستخلصه من معاناتها وآلامها وانكساراتها، ما يقدمه لنا العمل الروائي وهو يستعين بالخيالي واللاموجود واقعاً.. ومن ثم لا خير فيه وهو لا يتساوق في تتابعيته الإبداعية الخاصة مع ما ترجوه فيه شخصياته وأمكنته التي ألفها البصر واعتادتها الحاسة في الواقع وما هي كذلك في الحقيقة، ولهذا فإنها تطمح بمبدع ينتشلها من مواتها ليعيد عرضها ثانية، العرض الذي يحقق لها كينونتها التي لا يقدر الآخرون على تلمسها دونما وجود ذلك الروائي الناجح.. فالسردي هو الممارسة التي ستجد لها مسالكها في أرضية الحكاية الواقعية حينما يمتلك الروائي قدرته على

البلوغ، فإذا وجدت لها مسالكها في المتن الحكائي بكل استقامته وميكانيكية حركيته، استجاب لها الحسي ولقح بفرديتها. فالممارسة السردية ممارسة شخصية تماماً، ممارسة حرة تماماً، لها أن تفيد من القوانين المجردة والمقومات المستلة من قبل هذا الناقد أو ذاك، ولكن الإفادة لا تعني الاتباع، والاستلال لا يعني القدسية، والتجريد لا يعني التقييد، والذي يعنيه كل ذلك هو ممارسة الحرية بعد الوعي بالقيد ومعاناته، وإلا كيف يقدر المبدع أن يستظهر معاناة الآخرين وهمومهم وآلامهم وعذاباتهم دونما أن يمارس هو، أو دونما أن يتعشق هو أدنى درجات تلك المعاناة، من خلال الوعي بالقيد والانطلاق منه.. ثم ممّاذا.. يريد المبدع أن يتحرر إن لم يكن ثمة قيد ينطلق منه في كل مرة من مرات الكتابة، وإلى أي حرية يدعو، إن لم يكن يدعو إلى ما بعد الحرية أي إلى الفوضى والعبثية والتدميرية واللاأدرية التي خلفتها حتميات المادة الغربية ومنطقها، مما غاب عن بال الكثيرين من نقادنا، قبل المبدعين.

أما أن تصير الممارسة السردية هي الحَدث والمُحدِث، وهي الوسيلة والغاية وهي الأول والأخير وهي البلاغة وبلاغتها، فهذا ما يجعل منها سُبَّة، ولن تشفع السردية ومنظروها وهم يفصلون بين بنية الشكل وبنية المعنى، لصالح الشكل، ثم يفصلون دراسة السرد عن دراسة الفعل الروائي بكليته.. لن تشفع سردياتهم لأولئك العاجزين عن استخلاص الحيوية بعد الموات والانسجام بعد اللاانسجام.. أما أن يقول من يقول أن اللاانسجام الذي على ورق الرواية يخلق انسجامه لدى القارئ، فنقول، إن الذي يخلقه حينها ليس إلا لذاذات حسية طارئة مموهة موهمة، إن الذي خلف البرق غيمة مكتنزة بالحياة، وليس ثمة غيمة ولا اكتناز!.. ويظل القارئ البليغ به حاجة إلى أن يخلق هو لا انسجامه الخاص، ثم يستخلص انسجاماً، ولابد له من أرضية بها حاجة إلى فعله القرائي، فإن لم يكن ثمة انسجام فلا أرضية بالمرة كيما تستدعي فيه تحريك وعيه واستشراف ما وراء العمل استشراف الصاعد نحو القمة.

لابد للسرد أن يرى إلى كل مكون من مكونات الأرضية الروائية مكانها وزمانها وشخصياتها وأحداثها وحبكها، وبدايتها، عرضها وحلولها.. على أن كل مكون من تلك المكونات وجه لغيره، فيعمل على أن يربط بين المكان والزمان، والمكان والزمان والشخصية، والشخصية والحدث، والزمكان والشخصية والشخصية والحدث.. وهكذا بحيث لا تنبثق الشخصية الروائية على صفحة ما من صفحاتها إلا وثمة مكان يعادلها تماماً.. فلا بلاغة للشخصية المهزوزة حينما تنبثق من صلب مكان مقدس، إلا إذا كان الفعل الروائي بمجمله ووفقاً لقصدية مؤلفه، يريد أن يخلق بنية مفارقة يتطلبها الفعل الروائي بمجمله.. ولا بلاغة لحدث إلا وذلك الحدث يصلح لأن يكون بديلاً للشخصية، ولا بلاغة لزمان إلا والزمان يصلح أن يكون طباق الشخصية، فإذا كانت الشخصية مسطحة جاء الزمان مستقيماً رتيباً متراخياً، وإذا كانت الشخصية متنامية دائرية فاعلة جاء الزمان دائرياً دافقاً سريعاً، يوجب على الروائي والقارئ معاً أن يتخليا عن مطالبة الفعل الروائي البليغ بالتأني الزمني والمتابعة لحركية الزمن دونما اختصار واختزال وقذف للماضي في المستقبل وللمستقبل في الماضي، فلا استقامة للزمن، ممثلة بالماضي يتبعه الحاضر، يتبعه المستقبل، وإنما البلاغة حينها، أن يكون الزمان دالاً على الشخصية وهي تستحضر الأزمان جميعاً في لحظة واحدة، لا من حيث هي ذات مجسدة، بل من حيث هي بؤرة وعي تصلح أن تلمع أو تقدح أو تتألق في هذا المكان أو ذاك وفي تلك الشخصية أو غيرها ومن خلال ذلك الحدث وصنوه، بغض النظر عن موقف المؤلف من الشخصية كأن يكون متعاطفاً معها أو كارهاً، محمّلاً لها ومقوّلاً لها ومتمظهراً بها، أو متمظهراً بغيرها... وهكذا بالنسبة إلى المكونات جميعاً، بحيث يصلح المكون أن يصير مكوناً لغيره، ومتكوناً بغيره.. ولا بلاغة إطلاقاً للتضحية بعنصر من العناصر الرئيسة السابقة للرواية، فالتضحية بعنصر ما من العناصر تعني التضحية بوجه من وجوه القوة الفاعلة أو المحركة للشكل السردي، ثم التضحية بمظهر من مظاهر التجلي الرؤيوي.. وإننا وبالعكس تماماً مما ينعق به الشكلانيون

وتابعوهم، ننادي ونتمنى على الروائي أن يضيف إلى عناصر الرواية السابقة عنصراً أو عنصرين أو أكثر، مما يعمل على ثراء رصيدها البلاغي.. فالعنصر الروائي أي عنصر ذو وجهين فاعلين، أما الوجه الأول فيتحرك من حيث المكنون والكامن الرؤيوي، وأما الوجه الثاني فيتحرك من حيث السطح السردي، فالعنصر الروائي أي عنصر، هو حاصل لقاء إبداعي وملاحقة بليغة للرؤيا بالسرد وللسرد بالرؤيا؛ وفق الخطاطة الآتية:

اتجاه الحركة اتجاه الحركة

الرؤيا ← العنصر الروائي → السرد

فكيف للمبدع البليغ بعد ذلك أن يضحي برصيده البلاغي فيما تقضي البلاغة بتنميته.

نعم على الرواية أن تتخلى عن انغلاقها على نفسها، ونعم عليها أن تفيد من تقنيات الفنون الإبداعية القريبة والبعيدة، نعم عليها أن تستثمر المستخلص الشمولي للفلسفة، والإرباك الشكلي (العلاماتي) للزمن والحدث والمكان.. الذي تقدمه المسرحية، ونعم عليها أن تستثمر الاستعارة الشعرية المكثفة والمقتصدة لغوياً، ونعم عليها أن تستثمر الاكتناز والوحدة اللذين تقدمهما القصة، ونعم عليها أن تستثمر التخليط اللوني (الحواسي) الذي يقدمه الفن التشكيلي، ونعم عليها أن تستثمر المونتاج التلفازي والسينمي، ونعم عليها أن تستثمر التوزيع الإيقاعي الذي تقدمه الموسيقى، (السمفونية)،.. إلخ، ولكن الذي عليها أن لا تنساه، هو أنها بلاغة الواقع والواقعة، «فالروائي يقدم لنا أحداثاً تشبه أحداث حياتنا اليومية، ويحاول أن يضفي عليها مظهر الواقع بقدر ما يستطيع، مما قد يصل به إلى درجة الخداع»[10].. ومن ثم، فلابد للروائي أن يكون أميناً الأمانة الفنية لا الأمانة التأريخية في عرض ذلك الواقع علينا، فإنه في اللحظة التي يضع فيها الكاتب كلمة «رواية» على غلاف كتابه، فإنه يعلن أن من العبث التحقق من صحة أحداث ما يرويه، وأن اقتناعنا بشخصياته يقتصر على ما يرويه لنا

عنها، حتى لو كانت موجودة في الواقع»[11]، وعلى الروائي أن يسعى جاهداً إلى إقناعنا بمصداقيته ثم إمتاعنا، ومن بعد تحرير وعينا من تحجّره، وإطلاق مشاعرنا من معتقلاتها، وأخيراً لابد له من جعلنا نشاركه خوض تجربته في بحثه البلاغي، عمّا وراء المظاهر، فليس ثمة فصل للبحث عن المبحوث عنه، ولقد ورد في المعجم العربي وهو يتابع حركية المادة اللغوية (سرد)، والسَّرد: الحَلَق، والتقدير في السرد: هو أن لا يجعل المسمار غليظاً والثقب دقيقاً فيفصم الحلق، ولا يجعل المسمار دقيقاً والثقب واسعاً فيتقلقل أو ينخلع.. اجعله على القصد وقدر الحاجة[12].

فعلى القصد وقدر الحاجة تلك العلاقة الكائنة بين السرد من حيث هو كيفية عرض، والسرود من حيث هو موضوع، وإلا فلا بلاغة. فالرواية بحث بليغ، ويجب النظر إليها من قبل كاتبها وقارئها وناقدها، بوصفها بحثاً كما يرى أحد النقاد الغربيين البلغاء حقاً[13]، وإذ هي كذلك فإنها لابد أن تحرص على توضيح نفسها التوضيح الجمالي لا التوضيح العلمي، أما أن لا تقدر الرواية على ذلك، فذاك دليل على أن الوعي الروائي لمؤلفها وعي عاجز حقاً عن القدرة على قراءة ذاته من خلال استقراء مكونات تلك الذات، ومن ثم إقرائها.. وهاهنا يقدم لنا الشكل الروائي صورة للواقع «تناقض بشكل صارخ الواقع الذي اعتمدت عليه»[14]، وما تقديمها الصارخ هذا إلا دليل على عدم قدرتها على جعل الواقع مكوِّناً لتكوّنها.

الهوامش

1) مالكولم براد بري، الرواية اليوم، ترجمة أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996؛ ص 11.

2) المصدر السابق: ص 9-10.

3) المصدر السابق: ص 15.

4) نفسه.

5) سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال، الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1412هـ – 1992م: ص 81.

6) جون هالبرن، نظرية الرواية (مقالات جديدة)، ترجمة محيي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق – 1981: ص 151.

7) نفسه.

8) نفسه.

9) المصدر السابق: ص 150.

10) الرواية اليوم: ص 43.

11) المصدر السابق: ص 44.

12) لسان العرب، مادة (سرد).

13) انظر الرواية اليوم: ص 43.

14) نفسه: ص 47.

❖ ❖ ❖

11

● يندرج كتاب «عبدالله الغذامي»: «حكاية سحارة»، في السياق الذي دأب المؤلف على الخوض فيه، خاصة في التجربة الأخيرة: «المرأة واللغة»، بجزئيه.. على أن اللافت في «حكاية سحارة» كونه يرسم صورة أخرى لـ «الغذامي» هي بالضبط صورة المبدع.. وقلة هم على امتداد الوطن العربي من زاوجوا بين كتابة النقد والإبداع، بتفوقٍ سامٍ.

12

● اختار «الغذامي» لهذا الكتاب الجديد ما سماه بـ «تكاذيب الأعراب». وهو مبحث تناول بالدرس والتحليل في كتابه النقدي: «القصيدة والنص المضاد»، من خلال «جماليات الكذب»، حيث دعا إلى تجنيس هذا الباب.

في «حكاية سحارة» نجده يعود إليه مبدعاً لا ناقداً.. أقول عاد ليؤسس الجنس تأسيساً من هذا الباب، وفق الإشارة إلى كتاب «مرآة الضمير الحديث» لـ «طه حسين»، حيث ينسب المؤلف لـ «الجاحظ» ما ليس له، في نوع من التخييل القاصد.

> «... ولقد أبدع طه حسين في هذا الكتاب حيث كتب رسائل جميلة ومعبرة فيها وجدان عميق وتأنق بياني ساحر في فن الإنشاء والترسل..» (ص/ 10).

13

● إن السحارة بمثابة صندوق تجمع فيه الحاجيات على تباينها

واختلافها.. فقد تكون ألبسة، وثائق، كتباً، وغيرها من ثمين الأشياء.. لذلك فإن حكاية السحارة في هذا المؤلف، يجدر أن تؤخذ من حيث كونها مصدر التخييل ومنبعه.. والمؤلف لا يعمل إلا على التقليب فيها، وقراءة ذلك، وبالتالي إمدادنا به.

على أن نوعية التلقي بالنسبة إلينا وللمؤلف، تحدد في كون (المادة) حكايات (حكاوي)، مادام الرهان في تلقي الحكاية يتأطر في نوعية الوعي بها كتخييل، وليس كواقع، يفترض تصديقه.. فالحكاية في شجرة أنساب النوع أو الجنس، بمثابة أصل تفرعت عنه القصة والرواية، كجنسيْن متداوليْن وليس العكس، حيث إن للرواية حكاية تعمل على قولها وإنتاجها، وللقصة ذات التوجه.. والأجناس الثلاثة تتوحد في بعد الخيال والتخييل.

في ضوء هذا، أعتبر «حكاية سحارة»، حكاية مؤلفة تأليفاً إبداعياً، بغض النظر عن القيمة الأدبية والروح الإبداعية.

> «.. وفي هذه المخيلة عثرت على (مخيلة) قديمة وجدت فيها مطويات من الأوراق القديمة والمخطوطات وشرعت أنظر فيها وأقلب في صفحاتها فوجدت فيها طرائف من الكتابات وبعض المدونات والملاحظات التي كان صاحب (الشنطة) يكتبها ثم يلقيها في سحارته هذه...) (ص/ 10).

14

1 ● بيد أن السؤال الذي يثيره كتاب «حكاية سحارة» والمندرج تحت باب «تكاذيب الأعراب»: إلى أي مدى تستعاد الأجناس بعد موتها، إن كانت بالفعل أجناساً؟ إن من يتأمل وضعية الأنواع الأدبية، يقف في مستوى التداول على أنواع انتهت ولم يعد ثمت مَنْ يمارس التأليف في بابها إلا في الأندر النادر: حالة المقامة مثلاً، شعر النقائض، وإلى حد ما فن الخطابة في بعده

الأدبي الصرف، لا المقصد الديني أو السياسي.. هذه الأنواع، انمحت كوجود ذاتي مستقل، إلا أنها (قد) تذوب في أنواع أخرى، كالقصة والرواية، والمسرحية بالتوظيف القصدي فقط.. وخاصة في جنس الرواية المفتوح، والذي يعد غير مكتمل لقابليته احتواء واستيعاب أكثر من نوع.. ويحق التمثيل في هذا المقام بالروايات الموظِّفة للأشكال الأسلوبية التراثية، نحو ما طالعنا به الروائيون: «جمال الغيطاني»، «يحيى الطاهر عبدالله»، و«إميل حبيبي».

2 ● لكن، في الحالة التي يكون فيها الجنس مفرداً، كيف يتأتى تداوله وتلقيه؟ وهو حال باب «تكاذيب الأعراب» في سياق التداول الراهن.

من المتعارف عليه أن الأنواع توجد ضمن نسق منهجي موضوعي شبه صارم.. فالوجود، يتحقق التواضع بشأنه بين المؤلف والقارئ.. الأول يحدد مجال إبداعه، والثاني يستقبل في ضوء ما تم تحديده.. هذا الميثاق، يسوِّغ إمكان الإلمام بالحدود الشكلية البنائية، وإن كانت رُوعيت أم العكس.. فأكثر من روائي يكتب في جنس الرواية، ولكن الأعمال الروائية التي هي كذلك قليلة، وكان الراحل «جبرا إبراهيم جبرا» يعتبر الروائيين العرب تسعة فقط.

في ضوء هذا، وبالاحتكام للراهن، فإن «الغذامي»، ينجز وينتج معناه ومقصده، انطلاقاً من جنس مفرد لا امتدادات له في الحاضر.. بمعنى آخر، إنه يكتب فيما لا يكتب فيه غيره، ولعل هذا المسار سيخلق قلق التلقي وصعوبة التفسير والتأويل.. ذلك أن تحديد الميثاق، يؤهل لكفاية الإنجاز النقدي، مادام النوع يقود إلى تفسير النوع المندرج في شبكة من الأنواع لها ما يوحد فيما بينها.

من هنا نعتبر بأن «حكاية سحارة» في الراهن، والمجنّس تحت «تكاذيب الأعراب»، ليس له ما يفسر مقصديته، إذا ما علمنا بأن «مرآة الضمير الحديث» لـ «طه حسين»، لم يُسق تحت ذات التحديد، ولئن كان المسعى لا يمكن الاسترشاد إليه، إلا وفق المقارنة بين «حكاية سحارة» و«مرآة الضمير الحديث».

15

● إن المادة المشتغل عليها في هذه التكاذيب، تتفرد بخاصة التنوع، مادامت غير منتظمة في مسار معنوي واحد.. واختارت للتأطير الحكاية بهدف إنتاج معناها.. لذلك نجد منها تقريرَيْن: واحد عن ديوان أعد للنشر، وثان عن رسالة دكتوراه.. فيما أعطيت الهيمنة لمادة زواجت بين شخصيتين: المعلم مسعود، والتلميذ سمير.. وهي أقرب إلي الطابع السيري منها إلى غيره.. علماً أن المخيلة هي ما ينسج المادة وتحيلها لا واقعية، إن لم أقل سيريالية، كما هو الحال في حكاية «سيارة طلعت» (ص/ 28).. وترد في البعض من هذه التكاذيب، وعددها (26 حكاية)، شخصيات كتاب وأدباء قدامى، يتم النسج عليها، وفق منطق تخييلي.

على أن من الملاحظات التي يحق إبداؤها على مستوى الصيغة:

● كون بعض الحكايات تتفرد بعناوين، وأحياناً بتقديمات عن مؤداها.

● إعادة بعض البدايات على ذات الإيقاع السابق، نحو ما نرى في الحكاية (14) والحكاية (19):

> «بعد أن نشرت الحلقة الماضية تلقيت مكالمة هاتفية مفاجئة من الشاب (سمير) تلميذ المعلم مسعود ومريده الأثير، وقد قال سمير إنه يهاتفني ليبلغني بأمر أستاذه بعد حادثة لقائه مع ناظر المدرسة في المختبر الصوتي في المدرسة..» (ص/ 68).

> «ما إن نشرت الحلقة الثامنة عشرة حول مرض (الاختلاف) حتى صرت أتلقى مكالمات هاتفية من شخص يشير إلى نفسه على أنه هو مسعود ابن عبدالقيوم، وكان يذكر ذلك في كل مرة أستعمل فيها هاتفي المنزلي..» (ص/ 89).

● اعتماد الربط بين حكاية وأخرى، عن طريق الإرجاء في القول والحكي، وهو المعتمد في المحكيات التراثية القديمة:

«.. وفي الفصل القادم سأعرض تقريراً آخر عن أطروحة دكتوراه – إن شاء الله..» (ص/ 18).

«... ولقد وعدني سمير بأن يطلعني على المخطوطة وسمح لي بأن أنقل منها نتفاً من حكايات القوم وأنشرها بإذن منه وهذا ما سأفعله إن شاء الله..» (ص/ 119).

ويورد في نهاية (الجزء الأول) من «حكاية سحارة» التالي:

«هذا ما أمكنني نقله من أوراق السحارة، ولعلي أتمكن من نقل المزيد في جزءٍ ثانٍ يتلو هذا الكتاب، – إن شاء الله –...» (ص/ 124).

إن المادة المستجلاة، توضح – كما سلف – طابع التنوع، على اعتبار أن الهدف من حكاية سحارة ليس المادة في ذاتها، وإنما صناعتها من أجل تأسيس جنس في باب هو: باب تكاذيب الأعراب.

❖ ❖ ❖

أصبح من البدهي القول بأن النص هو الذي يفرض منهجه النقدي، وأدواته المفاهيمية النقدية، وانطلاقاً من ذلك يمكن التأكيد على أن بعض قصائد وأشعار الماغوط يمكن دراستها في ضوء هذا المنهج النقدي الحديث.

أما البعض الآخر فيمكن دراستها وفق مناهج نقدية أخرى، سواء تلك التي تدرس النص من خارجه: كالاجتماعي (السوسيولوجي)، والنفسي (السايكولوجي)، والفكري (الأيديولوجي)، والتاريخي. أو المناهج الحديثة التي تدرس النص من داخله: كالبنيوي، واللساني، والسيميولوجي، والتفكيكي.

وقبل الخوض في دراسة شعر الماغوط دراسة تطبيقية في ضوء المنهج المذكور، ينبغي تحديد بعض المصطلحات النظرية والأدوات المفاهيمية النقدية التي تهم دراستنا هذه.

فعلم «السيمياء»: هو علم الدلالة، أو السيمياء هو علم تفسير معاني الدلالات والرموز والإشارات وغيرها، ويعد من أحدث العلوم في ميادين اللغة والأدب والنقد، وهو امتداد للألسنية وتطوير لها، لأنه يعتمد عليها أصلاً، ويهتم علم الدلالة بدراسة أنظمة العلامات واللغات... إلخ، هذا التحديد يجعل اللغة جزءاً منه، وقد كان سوسير أول من حاول تحديد السيمياء بقوله: «إنها العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية»[1].

وأهمية هذا المنهج النقدي السيميائي تكمن في أنه يساعدنا على كشف الدلالات والمعاني الخبيئة، المضمرة، والمستترة في النص، وكشف وتحليل البنية العميقة أو (العمودية) للنص، التي تركز على (المعنى التواصلي) أو (المعنى المصاحب) كما تكمن أهميته في أنه يمنح المتلقي والناقد إمكانية تأويل النص وقراءته قراءة تعددية متنوعة، وحسب رأي الناقد الدكتور خليل

الموسى، فإن «الشعر العربي الحديث - عموماً - هو نص مفتوح متعدد الدلالة، أما الشعر القديم فهو نص مغلق أحادي الدلالة....»[2].

وحول أهمية النقد السيميائي يقول الناقد العربي السوري محمد عزّام: «لا يكتفي النقد السيميائي بتحليل البنية الأفقية للنص، وإنما يلجأ أيضاً، إلى تحليل البنية العمودية للنص، وذلك من خلال البحث عن (المعنى التواصلي) أو (المعنى المصاحب) وهو ما يعطيه الأديب للنص، والتفسير السيميائي يستهدف هذا المعنى الذي يختلف باختلاف النقاد والقراء، ذلك أن القارئ حسب بارت، ليس مستهلكاً للنص فحسب، بل هو منتج له أيضاً وهو مجموعة من النصوص الذاتية والموضوعية...»[3].

وعن المعنى «الاصطلاحي» والمعنى «المصاحب» يورد محمد عزّام في كتابه: «النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب»، بعض الآراء للتمييز بينهما: فالمعنى الاصطلاحي تكون فيه المدلولات مترابطة ترابطاً إجبارياً، أما «المصاحب» فتكون الدلالات فيه مترابطة ترابطاً حراً، وتوجد المجموعة الثانية عندما يرفض السياق المعنى العادي أو يطلب معنى مساعداً، والمعنى الصاحب صورة من (المعنى الاصطلاحي)، ولا يمكن أن يكون له وجود مستقل عن هذا الأخير.

وعلم العلامات لا يبحث عن الحقيقة الذاتية، بل يحاول أن يبرز السنن الموجودة في نسيج النص، ومن بينها المعنى المصاحب، ونظراً لأن المعنى الأول، فإنه يتطلب مزيداً من الانتباه من قبل المتلقي. فعندما يرى المتلقي مثلاً ميزاناً - في محيط ثقافي معين وفترة معينة - يُنسب إليه تواً معنى العدالة، دون أن يمر بالمعنى الأول للميزان كأداة لوزن الأشياء....»[4].

وإذا انتقلنا إلى المجال التطبيقي فيمكن القول بأن عملية البحث عن «المعنى المصاحب» أو استجلاب العناصر الغائبة ليست هينة فإنها تحتاج إلى تركيز شديد وذائقة نقدية عالية قادرة على فعل ذلك وهو ما أكده شولز، يقول عبدالله الغذامي حول ذلك مورداً الشرطين اللذين تحدث عنهما شولز:

«وأخيراً نجد مفهوم الاعتباطية وما نتج عنه من إطلاق قيد الإشارة تقوم كأخطر مما قدمته السيميولوجية ويتأسس عنه مبدأ «القراءة السيميولوجية» للنص التي تقوم على إطلاق الإشارات كدوال حرة لا تقيدها حدود المعاني المعجمية، ويصير للنص فعالية قرائية إبداعية، تعتمد على الطاقة التخييلية للإشارة في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقي ويصير القارئ المدرب هو صانع النص، ولذلك شرطان يقترحهما، هما:

1 – لكي نقرأ النص لابد أن نعرف تقاليده الجنسية (أي سياقه الفني داخل الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص).

2 – لابد أن يكون لنا مهارات ثقافية تمكننا من جلب العناصر الغائبة....»[5].

لنقرأ للماغوط هذا المقطع الشعري من قصيدته «حزن في ضوء القمر». ونحاول اكتشاف «المعنى المصاحب» فيه، أو استجلاب العناصر الغائبة، والكشف عن المعاني الخفية، أو المستترة في النص:

«أيها الربيع المقبل من عينيها

أيها الكناري المسافر في ضوء القمر

خذني إليها

قصيدة غرام أو طعنة خنجر

فأنا متشرد وجريح

أحب المطر وأنين الأمواج البعيدة

من أعماق النوم أستيقظ

لأفكر بركبة امرأة شهية رأيتها ذات يوم

لأعاقر ... وأقرض الشعر

قل لحبيبتي ليلى

ذات الفم الثمل والقدمين الحريريتين

أنني مريض ومشتاق إليها

إنني ألمح آثار أقدام على قلبي»[6].

المعنى السطحي الظاهر أو العادي في هذا المقطع الشعري هو الحب، والفراق عن الحبيبة الغائبة: ليلى.

لكن المعنى المصاحب، الخبيء والمستتر، هو حالة الوجد والهيام التي تصل بالعاشق إلى حد المرض، وهو معنى خفي يوحي الشاعر به ولا يصرّح، إن الشاعر هنا لا يتحدث عن سبب مرضه بشكل مباشر، بل نحن نفهمه من سياق النص ومن خلال الطاقة الإيحائية التي تشع داخل نسيجه العضوي الحي، وكذلك من خلال استجلاب العناصر الغائبة فيه. إن ما يشير إلى حالة الغياب في بداية المقطع المذكور هو قوله «خذني إليها»، وما يشير إليه (أي الغياب) في نهاية المقطع هو قوله: «إنني مريض ومشتاق إليها»، ثم نكتشف في نهاية المقطع معنى خفياً آخر «المعنى المصاحب»، ألا وهو «شدة الألم»، فنقرأ قوله: «قل لحبيبتي ليلى/ ذات الفم الثمل والقدمين الحريريتين/ أنني مريض ومشتاق إليها/ إنني ألمح آثار أقدام على قلبي»، إن حالة الوجد والشوق تجعل الذات الشاعرة تعاني من وطأة مرض شديدة الثقل، وكأنه يقول في هذه الصورة الحسية «إنني ألمح آثار أقدام على قلبي»، إنني أتعرض لآلام شديدة بسبب حالة الوجد والهيام التي قادتني إليها حالة الغياب والفقدان، وإن وطأة هذه الآلام وشدة ثقلها عليه كوطأ أقدام على قلبه، ومن الملاحظ هن أن الشاعر استخدم الفعل المضارع «ألمح» دلالة للتعبير عن الزمنين: الحاضر والمستقبل، إننا إذاً إزاء حالة «رؤيا» فالدلالة تقودنا هنا إلى القول بأن الشاعر يتشوف ويستشف حالته المستقبلية النفسية والعاطفية من خلال هذه «الرؤيا» والشاعر هنا يكشف عن سمة من أهم سمات القصيدة الحديثة، وذلك كونها قصيدة رؤيا انفتاح على المستقبل.

ومن الملاحظ أيضاً أن الشاعر هنا لم يقل أرى، بل قال: «ألمح وهو فعل

يدل علي النظرة الخاطفة، وحسب وجهة نظري أن استخدام هذا الفعل أكثر جمالية من استخدام الفعل «أرى» وكأننا إزاء حالة برقية وامضة تدل على مدى حساسية الذات واستجابتها لشرطها الموضوعي، وإذا عدنا إلى خاتمة المقطع الشعري يمكن القول إن الفعل الدرامي للقصيدة يتنامى من خلال جدلية وحركية العناصر الشعرية الداخلية المتفاعلة مع بعضها حاملاً الدلالة التي تتطور وتتعرض لعمليات تحولية واضحة داخل النص، وحسب قراءتنا فإن الدلالة تمر عبر هذه المراحل: الحبيبة ليلى ذات الصفات الجمالية المبهرة: فم سكران وقدمان حريريتان، حالة الغياب والفقدان، شدة الشوق والوجد بسبب الفقدان - (وهو معنى مصاحب هنا) - يقود الذات الشاعرة إلى المرض ثم إلى شدة الألم - (وهو معنى مصاحب هنا) -.

ونلاحظ في هذا المقطع أيضاً مدى التماسك الرؤيوي والفني والفكري الذي يشد كافة عناصر العمل الشعري، والوحدة العضوية بأبهى تجلياتها، وهي من أهم الخصائص والسمات التي تميز الحداثة الشعرية بنمطيها: شعر التفعيلة، والقصيدة الحرة «قصيدة النثر»، وقد اعتبرها كلا الشاعرين: أدونيس وأنسي الحاج من أهم خصائص وسمات النمط الشعري الأخير.

البناء الشعري متين وراسخ في المقطع المذكور، اللاحق يرتبط بالسابق بعلاقة سببية، وحذف أية جملة شعرية يخل بكامل المعمار الشعري، فلو حذفنا هذه الجملة: «إنني مريض ومشتاق إليها» وقرأنا خاتمة المقطع الشعري كالتالي:

«قل لحبيبتي ليلى

ذات الفم الثمل والقدمين الحريريتين

....

إنني ألمح آثار أقدام على قلبي».

لاختل كامل المعنى، ولما فهمنا لماذا يعني الشاعر من وقع آثار أقدام على قلبه.

لنأخذ مثالاً تطبيقياً آخر ونقرأ هذا المقطع الشعري الكامل من نفس القصيدة:

«دمشق يا عربة السبايا الوردية

وأنا راقد في غربتي

أكتب وأحلم وأرنو إلى الماره

من قلب السماء العالية

أسمع وجيب لحمك العاري

عشرون عاماً ونحن ندق أبوابك الصلدة

والمطر يتساقط على ثيابنا وأطفالنا

ووجوهنا المختنقة بالسعال الجارح

تبدو حزينة كالوداع صفراء كالسل

ورياح البراري الموحشة

تنقل نواحنا

إلى الأزقة وباعة الخبز والجواسيس

ونحن نعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ

نبكي ونرتجف

وخلف أقدامنا المعقوفه

تمضي الرياح والسنابل البرتقاليه...

وافترقنا

وفي عينيك الباردتين

تنوح عاصفة من النجوم المهرولة

أيتها العشيقة المتغضنة

ذات الجسد المغطى بالسعال والجواهر

أنتِ لي

هذا الحنين لكِ يا حقوده!»[7].

المعنى العادي هنا هو عري المدينة – دمشق – في قوله: «أسمع وجيب لحمكِ العاري»، أما المعنى المصاحب والخفي فهو حالة «التخلف» المركبة التي تعاني منها هذه المدينة التاريخية العظيمة. وهذه الحالة يمكن استشفافها من خلال كامل السياق الشعري، حيث تتضافر العديد من الإشارات الموحية والدالة التي تؤكد على وجودها: الوجوه المختنقة بالسعال، الحزينة والصفراء كالسل، النواح، والبكاء، والارتجاف، والتغضن. المرض والخوف والجوع ينهك جسد هذه المدينة.

القصيدة كما هو واضح مكتوبة في الخمسينات من القرن العشرين، وهي تؤشر إلى مرحلة سياسية – اجتماعية تحدد طبيعة الأوضاع التي كانت تمر بها البلاد حينذاك. يلفت انتباهنا انتقالة الشاعر من الخاص «أسمع» إلى العام «نحن». إلا أن جهود هؤلاء لإنقاذها من حالة التخلف لم تثمر، ويدل على ذلك حالة الفراق، ومع ذلك فالشاعر يظل متشبثاً بحبيبته – دمشق – رغم تغضنها وشيخوختها.

لنعد إلى قوله: «أسمع وجيب لحمك العاري»، يتضافر السمعي والبصري هنا في تشكيل هذه الصورة، وهي صورة حسية مكتنزة وثرية، لذلك فهي تفسح المجال لإمكانية التأويل والتعدد الدلالي، كما يمكن قراءتها قراءة تعددية.

هل يمكن إحالة دلالة هذا «العري» إلى مفهوم الاستلاب الفطري؟.

ليس ذلك مستحيلاً أمام النشاط التخييلي للإنسان، فيمكن أن يتخيل أحد القراء هذه المدينة على هيئة امرأة ... .

وبالرغم من أنني أرى أن هذه «الدلالة» بعيدة، وأن خيالاً «متطرفاً» - إذا جاز التعبير - هو وحده القادر على تصور مثل هذا المعنى، لاسيما وأن السياق الشعري، وخاصة الجملة الشعرية اللاحقة: «عشرون عاماً ونحن ندق أبوابك الصلدة» توحي بأن «العري» الذي ينتاب المدينة يحيلنا إلى «الفقر» و«الجوع» و«البرد» وغيرها من الدلالات المحتملة، والشاعر هنا - حسب ظني - أراد إسقاط حالة المدينة على حالة أبنائها العراة، إشارة إلى الفقر والمرض الذي يستبد بهم. ثمة تأويلات وأسئلة أخرى، كيف سمع الشاعر هذا الوجيب؟ وما هو نوع الصوت؟ هل هو صراخ، أزيز، أنين، دوي،؟.. بوسعي مثلاً أن أتخيل صوت أنين المدينة وهي تُشوى عارية في مجمرة أحزانها وآلامها.

إنني أكاد أشم رائحة شواء لأجساد بشرية عارية تصطلي بنيران جحيمها الأرضي، تلك الرائحة التي يرافقها أنين مكتوم تارة، وصاهل تارة أخرى.

وإذا تجاوزنا السمع إلى الذاكرة البصرية، فكيف يمكن تصور هذا اللحم العاري؟.. بإمكاني مثلاً أن أتخيل دمشق على هيئة إنسان عملاق يسير بأقدامه الثقيلة والواهنة والنيران تطارده من كل الجهات؟ وبإمكاني أن أتخيلها كتلة لحمية هاذية.

وهكذا يمكن أن تتعدد القراءات وتتعدد زوايا الرؤية، وتختلف تبعاً لذائقة المتلقي ووعيه ونوعية استجابته للمؤثرات، أو للمنبهات الشرطية على حد تعبير «بافلوف». ونحن هنا ننطلق من مقولة رولان بارت الشهيرة: القارئ ليس مستهلكاً للنص بل هو منتج له أيضاً. وفي قصيدة أخرى: «رجل على الرصيف» نقرأ هذا «المعنى المصاحب» في قوله:

«أيها الشارع الذي أعرفه ثدياً ثدياً، وغيمة غيمه

يا أشجار الأكاسيا البيضاء

ليتني مطرٌ ذهبيٌ

يتساقط على كل رصيف وقبضة سوط»[8].

هذا المقطع الشعري مثال حي وملموس على مدى البراعة الفنية التي يمتلكها الشاعر الكبير محمد الماغوط، حيث استخدم فيه عدة أساليب وتقنيات فنية حديثة، فنقرأ أولاً انزياحاً دلالياً مدهشاً ومبتكراً: «أيها الشارع الذي أعرفه ثدياً ثدياً، وغيمة غيمة».

فالطبيعي والمتوقع والسائد هو أن يقول: أيها الشارع الذي أعرفه حجراً حجراً، أو زاوية زاوية... إلخ، أما أن يقول: ثدياً ثدياً وغيمة غيمة، فهنا تكمن المفاجأة التي تثير فينا الدهشة التي تجعلنا نتمتع بميزة الفن السحرية التي تخلب الألباب، وهذه التقنية أو الظاهرة الأسلوبية (الانزياح الدلالية) سنتناولها بالتفصيل في موضع آخر من هذه الدراسة.

ثم نقرأ أسلوباً فنياً آخر، وهو النداء: «أيها الشارع... يا أشجار الأكاسيا»، وبعد ذلك مباشرة تعانق ذاكرتنا البصرية أسلوباً فنياً آخر: بقوله: «الأكاسيا البيضاء، والمطر الذهبي».

ثم تتجسد البراعة الفنية للماغوط في الطاقة التحويلية التي يكشف عنها النص بقوله: «ليتني مطر ذهبي» حيث نلمس هذا التحول في تمني الشاعر أن يتحول إلى «مطر ذهبي». يمكن قراءة هذا النص المكتنز والثري قراءة تأويلية قائمة على التعدد، وحسب وجهة نظري فإن قراءته قراءة ألسنية - سيميولوجية يمنحنا العديد من المفاتيح القادرة على تحليله وفك شيفرته ورموزه ومفاليقه، فاللغة بوصفها نسقاً إشارياً، والكلمة هي «إشارة» - حسب علم السيميولوجيا - تتضمن قطبين: الدال، والمدلول. والدال كما هو معروف هو الثابت، أما المدلول فهو المتحول الذي يمنحنا إمكانية تأويله: «ليتني مطر ذهبي/ يتساقط على كل رصيف وقبضة سوطه». كلمة المطر هنا هي رمز أو إشارة تدل على الخصب أو الإخصاب، أما كلمة «سوط» فهي إشارة إلى القمع و«القسوة» و«الاضطهاد». يمكن هنا إثارة بعض الأسئلة: لماذا

يسقط المطر على قبضة السوط؟ وما هي طبيعة العلاقة التي تربط بين المطر والسوط؟ هل ثمة دلالة واحدة أو دلالة منفتحة قائمة على التحول والتعدد؟

المعنى العادي أو الظاهر هنا هو الخصب أو الإخصاب الذي يشير إليه «المطر»، أما المعنى المصاحب أو الخفي والمستتر الذي يكشفه السياق الشعري هنا أو الطاقة الإيحائية في النص، فهو «الحرية»، وهي دلالة نقيضة «للقمع».

أما طبيعة العلاقة التي تربط بين المطر والسوط هنا - حسب قراءتنا لها - فيمكن القول إن سقوط المطر الذي هو رمز «للإخصاب» على قبضة السوط الذي هو رمز «للقمع» يؤدي - كما يتمنى الشاعر ويرى - إلى تحويل «السوط» إلى حالة خيّرة وإنسانية، وإلى حالة من الخصب والعطاء والتجدد تنفي حالة القمع وتحوّلها. وإن نفي القمع والقضاء عليه سيقودنا بالضرورة إلى سماء الحرية وفضائها الرحب.

هذه إحدى القراءات الممكنة، ويمكن لأي متلق أو ناقد أن يقرأ النص قراءة أخرى حسب اجتهاد وزاوية رؤياه وذائقته النقديةً والفنية.

أما في قصيدته: «الشتاء الضائع» فنقرأ «المعنى المصاحب» أو البنية العميقة للنص في هذا المقطع الشعري:

«فأنا رجلٌ طويل القامة

وفي خطواتي المفعمة بالبؤس والشاعرية

تكمن أجيال ساقطة بلهاء

مكتنزة بالنعاس والخيبة والتوتر»[9].

المعنى العادي أو الظاهر في هذا المقطع هو البؤس والإحباط الذي تعاني منه الذات الشاعرة، أما «المعنى المصاحب» فهو فكرة التخلف المبثوثة هنا في ثنايا السياق الشعري والتي ينتقدها الشاعر انتقاداً مريراً وساخراً، ومن مظاهر ونتائج هذا التخلف هو سقوط الأجيال وتوترها وقلقها الدائم،

أما ما يوحي ويشير إلى فكرة التخلف هذه فهي الدلالات التالية: «بلهاء» و«النعاس وهي رديفة للكسل وعدم الفاعلية والإنتاج»، و«الخيبة».

ونلاحظ هنا القدرة البارعة لدى الشاعر وانتقاله من الفردي والخاص «في خطواتي» إلى العام والمشترك «تكمن أجيال».

وفي قصيدته: «الرجل الميت» نقرأ «المعنى المصاحب» في واحدة من أبهى تألقات الماغوط الفنية: صورة وبنية ودلالة وعمقاً، لنقرأ له هذا المقطع الشعري المتألق:

«يا قلبي الجريح الخائن

أنا مزمار الشتاء البارد

ووردةُ العار الكبيره

تحت ورق السنديان الحزين

وقفت أُدخن في الظلام

وفي أظافري تبكي نواقيس الغبار

كنت أتدفق وأتلوّى

كحبل من الثريات المضيئة الجائعه

وأنا أسير وحيداً باتجاه البحر

ذلك الطفل الأزرق الجبان

مستعداً لارتكاب جريمة قتل

كي أرى أهلي جميعاً وأتحسسهم بيدي

أن أتسكع ليلة واحده

في شوارع دمشق الحبيبه»[10].

المعنى الظاهر أو العادي هذا هو الحزن والوحدة التي يعاني منها الشاعر، هذا الحزن الذي يقود إلى ألم شديد تعاني منه الذات المتشظية: «كنت أتدفق وأتلوى/ كحبل من الثريات المضيئة الجائعة».

في هذه الصورة التشبيهية ذات الطابع الحسي نلمس الطاقة الحركية في الصورة في أجمل تجسيداتها وتحديداً في هاتين المفردتين: «أتدفق» و«أتلوى».

إنها صورة مكتنزة وثرية وتشع بالدلالة، فالتدفق هو رمز الحياة والحركة والحرية، أما «أتلوى» فهي بالإضافة إلى حركيتها تشير إلي الألم، فالحزن الشديد الذي يعاني منه الشاعر يؤدي إلى ألم شديد، إلا أن براعة شاعرنا الماغوط تتجلى لنا هنا في المعنى المبتكر الذي يخلقه ويبدعه، فالألم الذي يعاني منه الشاعر لا يقود إلى الانطفاء والانسحاق، بل يقوده إلى الإضاءة والإخصاب، إنه «الألم المضيء» الذي يؤدي إلى العطاء والتجدد والإخصاب رغم الجوع.

ما قادنا إلى هذه الدلالة «الألم المضيء» هو قوله «الثريات المضيئة» وقد جمع الماغوط في هذه الصورة التشبيهية الحسية المبتكرة «كحبل من الثريات الجائعة» بين النقيضين والضدين: «الإضاءة» و«الجوع» مستخدماً تقنية أو أسلوب المفارقة - الدهشة الذي برع فيه الماغوط بشكل خاص من بين الشعراء العرب.

فمفارقات الماغوط غالباً ما تقودنا إلى الطازج واليانع والجديد والمبتكر في الفن الشعري، إلى الدهشة السحرية والمفاجأة التي لولاها لفقد الشعر والفن عموماً أحد أهم قيمه وأسسه الجمالية.

أما المعنى المصاحب أو الخبيء هنا فهو «الحنين» والذي يمكن استجلابه هنا من خلال كامل السياق الشعري: «مستعداً لارتكاب جريمة قتل/ كي أرى أهلي جميعاً وأتحسسهم بيدي/ أن أتسكع ليلة واحده/ في شوارع دمشق الحبيبة».

هذا الحنين المخبوء، والذي يشتعل كالنار داخل أعماق الذات الشاعرة يتجه إلى جهتين حبيبتين: «الأهل» و«شوارع دمشق»، ما يقودنا إلى الدهشة والفرادة والمعنى المبتكر في الفن، هو كيفية التعبير، وطريقة الوصول التي يستخدمها الماغوط للوصول إلى غايته وتفجير طاقته الشعورية المكبوتة «الحنين»، فالوسيلة ليست عادية، ولا يمكن أن تخطر على بال كل إنسان، فالشاعر من أجل الوصول إلى غايته: عناق «الأهل» و«شوارع دمشق» مستعد لاستخدام كافة السبل، بل وأكثرها غرابة وتكلفة: «ارتكاب جريمة قتل»!!، أما مفردة «أتحسسهم» فكم تخفي بين طياتها من الحنين والجوى والآلام المبرحة.

الهوامش

1) محمد عزّام/ النقد والدلالة/ نحو تحليل سيميائي للأدب/ دمشق/ وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية/ 1996.

2) جريدة الأسبوع الأدبي/ الملحق 91/ في 1996/1/11/ الشعر المعاصر وإشكالية التلقي والقراءة/ الدكتور خليل الموسى.

3) محمد عزّام/ النقد والدلالة/ نحو تحليل سيميائي للأدب/ دمشق/ وزارة الثقافة السورية/ 1996/ ص 143.

4) ص 125-126/ المصدر السابق.

5) الدكتور عبدالله الغذّامي/ ص 49/ الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية/ النادي الأدبي الثقافي/ 1985/ جدة/ المملكة العربية السعودية/ ط 1.

6) ص 15-16/ ديوان محمد الماغوط/ الآثار الكاملة/ دار العودة/ بيروت/ الطبعة الأولى/ 1973/ الطبعة الثانية/ 1981.

7) 16-17/ من قصيدة: «حزن في ضوء القمر»/ المصدر السابق.

8) ص 42/ المصدر السابق.

9) ص 38/ المصدر السابق.

10) ص 36، 64/ المصدر السابق.

شهد النقد الأدبي عامة اهتماماً خاصاً بالنص ولغته وتراكيبه وسياقاته بعد أن بالغت بعض المناهج النقدية المعروفة بأطر النص وظروف تشكله وشخصية مبدعه لاسيما أنها نظرت في كثير من الأحيان إلى النص من خلال الظاهرة التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية كما هو شأن النقد التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي... وإذا كانت هناك مبالغة في الاهتمام بما يُدعى بـ «أطر النص الخارجية» في هذه المناهج فإن رد الفعل على هذه المبالغة يتشكل من خلال الاتجاهات النقدية التي استندت إلى النص بوصفه عالماً قائماً برأسه منفصلاً عن أطره بل مقطوعاً من جذوره في بعض المناهج النقدية كالنقد البنيوي الذي يصرّح بموت المؤلف على أنه نقطة انطلاق مبدئية لا تتنازل عنها البنيوية بكل تفرعاتها. بل إنها تعد موت الإنسان مسلمة أولية[1]. مما يذكّرنا بمثل هيجل القائم على رؤية منطقية للظواهر الفكرية عامة. إذ إن المبالغة الأولى بأطر النص بديلاً عن عامل النص ذاته لابد أن تقود بالضرورة إلى مبالغة أخرى تقف على النقيض منها، بيد أن المحصلة النهائية لمثل هذا التضاد هو الرؤية المعتدلة للنص وعلى وجه الدقة بعد أن هدأت الزوبعة واستقرت الموجة.

وثمة ضرورة حضارية تحفّزنا على أن نفيد من المناهج النقدية المعاصرة منعكسة على تراثنا الأدبي وإن كانت هذه المسألة لا تطّرد تماماً في كل الأحيان. فلكل عصر سياقاته ومنطقه بيد أن ثمة ما يدرس على وفق رؤية معاصرة، ذلك أنه لا يخص عصراً دون سواه، ولا بأس في أن نعكس بعض معطيات المناهج النقدية المعاصرة على تراثنا الأدبي عامة وتراثنا الشعري خاصة من أجل زحزحة بعض القناعات الراكدة وتأسيس قناعات أخرى تستمد رسوخها من طبيعة النص ولاسيما فيما يخص لغته ونموها وتلونها

بألوان السياق الشعري للقصيدة العربية وبما ينسجم مع المراحل والانتقالات التي شهدتها عبر مسيرتها.

ولقد حاول الباحث السعودي د. سعيد السريحي أن يرصد الظاهرة اللغوية في القصيدة العربية في العصر العباسي وتخصيصاً لدى الشعراء المحدثين في كتابه «حركة اللغة الشعرية» لاسيما أن الكتاب صدر عام 1420هـ، ومعنى هذا أنه ينسجم مع أحدث ما طرح من أفكار وآراء بشأن الاحتفاء بالنص والاهتمام به، ولذلك يصرّح الباحث السريحي بمنطلقه الأساسي في «ضرورة الاستفادة التامة من المناهج النقدية الجديدة بما انتهت إليه من استثمار للدراسات المختلفة في مجال العلوم الإنسانية وما خلصت إليه من سبل علمية في تناول الظاهرة الأدبية فإن من شأن هذه المناهج إن أحسنّا تطبيقها والاستفادة منها أن تكشف لنا ما يحتضنه تراثنا من قيم إنسانية وحضارية خالدة، وأن تنزّه هذا التراث العظيم عن أن يؤخذ مأخذ الزينة والزخرف والطلاء، فينفصل بذلك عن أصالة اللغة التي منحته قوّتها فمنحها إشراقه»[2].

وفي تقديم الكتاب يشير مؤلفه إلى أن المحدثين جسّدوا تياراً شعرياً مستقبلاً تبلور على يد بشار بن برد وإبراهيم بن هرمة وسواهما من الشعراء، وقد وصل هذا التيار إلى مداه عند أبي تمام ممّا دفع عالماً مثل ابن الأعرابي إلى أن يقول محتجاً ساخطاً «إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل»[3] ممّا يعكس موقفاً مشهوداً للنقاد والبلاغيين وعلماء اللغة ضد شعر المحدثين وكثيراً ما وصف شعر المحدثين بأنه مغرق في الصنعة وفاسد ويلجأ إلى أقصى المبالغة. ذلك أن النقد القديم ينطلق من رؤية لا تستسيغ اللغة الجديدة التي صيغ بها ذلك الشعر ولا تستوعبها، لذلك يحاول هذا الكتاب أن يقرأ شعر المحدثين على وفق منهج يؤمن بأصالة اللغة الشعرية وقدرتها على أن تحلق في آفاق جديدة بعيداً عن المعيارية التي تحكّمت بهذه اللغة وحاولت حصر عالمها بمجموعة من القواعد والقوانين فضلاً عن أن الانطلاق من مبدأ استقلال الظاهرة الشعرية عن أن تكون مجرد انعكاس لظاهرة تاريخية أو

بيئة جغرافية بحيث لا يفسر التجديد في لغة الشعر على أنه محض صدى لمظاهر الترف والبذخ في العصر العباسي - كما درج الدارسون المعاصرون على ترديد مثل هذا الكلام ولذلك فإن كتاب حركة اللغة الشعرية للباحث سعيد السريحي ينصرف إلى لغة شعر المحدثين، ويحاول أن يستمد أحكامه من تحليله لها والغوص في أعماقها.

وعلى هذا الأساس قُسِّمت الدراسة إلى بابين، الأول منهما: مضايق اللغة الجديدة، وبما أن أزمة شعر المحدثين تتجلى من خلال موقف النقد القديم منها لذلك كان عنوان الفصل الأول: موقف النقد من شعر المحدثين لاسيما أن الشعراء المحدثين وجدوا أنفسهم أمام إرث شعري هائل لا يمكن تجاهله من جانب ومن الجانب الآخر ينبغي التميز عنه، وهو ما عبّر عنه الكتاب بـ «الأزمة» التي هي عنوان الفصل الثاني. وقد أدّت هذه الأزمة إلى موقفين أحدهما: الثورة على رموز القصيدة القديمة - وهذا هو موضوع الفصل الثالث - والموقف الآخر: «تكثيف اللغة الشعرية» وهو عنوان الفصل الرابع.

وأما الباب الثاني فإنه يدرس معالم اللغة الشعرية التي يطل الغموض بوصفه الملمح الأول فيها، لذلك فقد تصدّر فصول الباب الثاني، ويحتل التشبيه الفصل الثاني، وقد جاء تحت عنوان «تجاذب الأكوان الشعرية». والتشبيه من شأنه أن يميز الصورة الشعرية لدى المحدثين بحيث ينسجون نسيجاً شعرياً خاصاً بهم مع أن بعض خيوط هذا النسيج قد تكون مستمدة من ذلك التراث الشعري العريض. ويخصص المؤلف فصله الثالث من بابه الثاني للاستعارة، وقد جعلها تحت عنوان «تداخل الأكوان الشعرية» منطلقاً من طبيعة العلاقة بين المستعار له والمستعار منه إذ يتداخلان تماماً بل ينصهران حين يخلقان الصورة الاستعارية المتميزة في حين أن هذا قد لا ينطبق على الصلة بين المشبه والمشبه به إذ يظل طرفا التشبيه محتفظين بكيانهما قياساً بما يحصل في الصورة الاستعارية الحية.

ويقصد المؤلف سعيد السريحي من عنوان فصله الرابع من الباب الثاني «بلوغ الغاية» أن الغلو والمبالغة التي عرف بها شعر المحدثين إنما كان هدفهما إطلاق الطاقات الكامنة في اللغة والوصول بها إلى آفاقها القصوى. وقد تلمّس المحدثون هذا المنحى في الشعر العربي القديم وفي اللغة نفسها، فمضوا به إلى غاياته حتى انتهوا إلى الخروج عن العادي والمألوف.

ويختم السريحي بابه الثاني بالفصل الخامس «جدل الأشباه والنظائر» حيث يعرّج من خلاله على ظاهرتين متداخلتين، الأولى منهما هي: التضاد أو الطباق وربما دعيت بـ (التكافؤ)، والظاهرة الأخرى هي: الجناس الذي قد يُدعى بـ (التجنيس) وهما مما يصبان في علم البديع. والجناس لدى المحدثين – وهو ينطوي على تضاد ضمني – إنما يؤخذ بوصفه إطلاقاً لهذه القدرة الإيحائية في اللغة تتراوح فيها بين دلالات تتجاذبها الأصوات وأصوات تترامى إلى مستوى يتجرد من المعنى المحدد. والكشف عن قيمة ما قاموا به لا يمكن أن يتحقق ما لم ننزّه عملهم عن أن يؤخذ مأخذ الزينة والطلاء وأن ننظر إليه باعتباره عملاً شعرياً ثابتاً في اللغة.

وينتقي السريحي طرائف الأخبار والأشعار التي تعزّز منطلقاته ومن ذلك «ما رواه أبو عمرو الطوسي من أن أباه وجّه به إلى ابن الأعرابي ليقرأ عليه أشعاراً. وكان أبو عمرو معجباً بشعر أبي تمام، فقرأ عليه أشعار هذيل ثم قرأ أرجوزة أبي تمام على أنها لبعض شعراء هذيل:

وَعاذلٍ عَذَلْتُهُ في عَذْلِهِ فَظَنَّ أنّي جاهلٌ في جَهْلِهِ

حتى أتمّها، فقال له ابن الأعرابي: اكتب لي هذه، فكتبها له ثم قال له أبو عمرو: أحسنة هي؟ قال ابن الأعرابي: ما سمعتُ بأحسن منها، وعندما أخبره أبو عمرو أنها لأبي تمام، هتف به ابن الأعرابي: خرّق، خرّق»[4]. ممّا يعكس حجم التعصب وأسلوبه الظالم في التعامل مع رقة النص وجماليته بحيث يمكن أن ينسحق الجانب الفني تحت وطأة تجاهل مرير مبعثه انتماء النص لشاعر محدث كأبي تمام.

وفي المقابل فقد شكا بعض الشعراء من جهل نقاد الشعر وعلمائه وتعصبهم واقتصارهم على رواية الشعر وترداده دون فهمه وتذوّقه واستيعاب جمالياته. يقول ابن الرومي معرّضاً بالأخفش:

قُلْتُ لِمَن قالَ لي: عَرَضْتَ عَلى الْـ أَخْفَشِ ما قُلْتَهُ فَمَا حَمِدَهْ
قَصَّرْتَ بالشِّعْرِ حين تَعْرِضُهُ عَلى مُبين العَمى إذا انتَقَدَهْ
ما قالَ شِعْراً ولاَ رَواهُ.. فلا ثَعْلَبَةٌ كانَ ولاَ.. أَسَدَهْ
فَإنْ يَقُلْ: إنّني رَوَيْتُ فكالد فَتَرِ جهلاً بكلّ ما اعْتَقَدَهْ
.....
أَنْشَدْتُهُ مَنْطِقي لِيَشْهَدَهُ فَغابَ عَنْهُ عَمىً.. وَما شَهِدَهْ
وَقَالَ قَوْلاً بِغَيْرِ مَعْرِفَةٍ إفْكاً فَما حَلَّ إفْكُهُ عُقَدَهْ(5)

ويورد المؤلف نماذج من أسلوب النقاد القدامى في التعليق على شعر المحدثين ممّن طار صيت أشعارهم فطبّقت الآفاق كقول الآمدي معلقاً على بيت أبي تمام:

قَدْ عَهِدْنا الرّسومَ وَهْيَ عُكاظٌ للصبا تَزْدَ هيكَ حُسْناً وطيبا

يقول الآمدي «قوله (قد عهدنا الرسوم وهي عكاظ) معنى ليس بالجيد لأنه إنما أراد: قد عهدنا الرسوم وهي معدن للصبا أو مألف أو موطن فقال عكاظ أي سوق للصبا يجلب إليها. ولو قال: (سوق) لكان أجود من قوله (عكاظ). وإنما ذهب إلى أن عكاظ من أعظم الأسواق التي تجتمع إليها العرب، وقد كان يكفيه أن يقول: سوق، فيأتي باللفظة المستعملة المعتادة وأن السوق قد تكون عظيمة آهلة، وعكاظ أيضاً سوق، فما وجه التخصيص في موضع العموم، والعموم أجود وأليق؟ وقد يجوز أن يكون احتذاه على مثال. والرديء لا يعتبر به»(6). حيث يطالعنا التعصب في تعليق الآمدي على البيت مرتدياً رداء المنطق. وقد انتبه الشريف المرتضى إلى هذا وهو يتعقب نقد

الآمدي لبعض أبيات أبي تمام حيث وصف ذلك النقد بأنه «من قبح العصبية»[7].

ويصدّر سعيد السريحي فصله الثاني الذي حمل عنوان «الأزمة» بخبر ينقله عن ابن عبدربه في كتابه العقد الفريد إذ يورد «أن الربيع حاجب المنصور قال: قلتُ يوماً للمنصور: إن الشعراء ببابك وهم كثيرون طالت أيّامهم ونفدت نفقاتهم، فقال: اخرج إليهم فاقرأ عليهم السلام وقل لهم: من مدحني منكم فلا يصفني بالأسد فإنما هو كلب من الكلاب ولا بالحية فإنما هي دويبة منتنة تأكل التراب، ولا بالجبل فإنما هو حجر أصم، ولا بالبحر فإنما هو غطامط لجب. ومن ليس في شعره هذا فليدخل، ومن كان في شعره فلينصرف فانصرفوا كلهم إلا إبراهيم بن هرمة....»[8]. ودلالة هذه القصة تكشف عن مدى ما تعرّضت له الألفاظ الشعرية من استهلاك حتى أنها لم تعد تحمل من القيمة الرمزية ما كان لها من أشعار الأوائل، إنها الأزمة أو المأزق الذي يتطلب الصنعة والتصنيع والتكلف وسواها مما كان يردده البلاغيون القدامى والنقاد.

ولم تكن ظاهرة الثورة على أسلوب الشعراء القدامى في الوقوف على الأطلال مقتصرة على شعر أبي نواس، فقد ورد في شعر أشجع السلمي قوله:

مالي وللرّبْعِ والرسومِ هُنّ طريقٌ إلى الهمومِ
لَلَحْظُ طَرْفٍ وَغَمْزُ كفٍّ وخمرةٌ من بناتِ ريمِ
.....
أحْسَنُ مِنْ خَيْمَةٍ وَرَبْعٍ تَجْرَحُهُ الرّيحُ بالنّسيم

وما ذلك إلا لأن الشعراء المحدثين يحاولون إحلال رموز شعرية جديدة محل رموز رثّت عبر تكرار استعمالها من جانب وغياب دلالاتها وتجاوز العصر لها من الجانب الآخر.

وبشأن الغموض في شعر المحدثين يبدأ المؤلف حديثه بخبر أبي سعيد البصير وأبي العميثل الأعرابي «حين هتفا بأبي تمام وهو يقرأ مطلع قصيدته:

هنّ عوادي يوسُفٍ وَصَواحِبُهُ فَعَزْماً فَقِدْماً أدْرَكَ السُّؤْلَ طالِبُهُ

قائلين له: لم لا تقول ما يُفهم»[9]. الأمر الذي يكشف عن أن الذائقة الأدبية السائدة لم تستطع استيعاب هذه القصيدة الجديدة ذات الطابع المكثّف والمركب، ولا ريب في أنها تحتاج إلى نمط آخر من الرؤية النقدية التي تتجانس مع طبيعة القصيدة الجديدة. ويعزو السريحي هذا التعقيد في أن يعيدوا تشكيل صورة العالم وبلبنات لغوية وأدوات فنية ذات طابع جديد.

ومن المؤكد أن نهج الباحث سعيد السريحي في هذه العودة النقدية إلى تراثنا الشعري في كتابه «حركة اللغة الشعرية، مقاربة أولى لشعر المحدثين في العصر العباسي» ممّا يعزّز الصلة بين تراثنا العربي العريق من جانب ومن الجانب الآخر روح هذا العصر وما يستجد فيه من آراء ونظريات هي خلاصة الفكر الإنساني ونتاج جهده الحثيث الدائب.

الهوامش

1) روجيه جارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة ط 3، بيروت 1985، ص 112.

2) سعيد السريحي، حركة اللغة الشعرية، مقاربة أولى لشعر المحدثين في العصر العباسي، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1420هـ - 1999م ص 337.

3) أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق د. خليل عساكر، عبده عزام، نظير الإسلام، المكتب التجاري للطبع والنشر، بيروت، دون تاريخ ص 244.

4) أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، ص 176.

5) ابن الرومي، الديوان، تحقيق د. حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1974م، ص 743.

6) الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: محيي الدين عبدالحميد، ط 2 القاهرة 1373هـ - 1954م جـ 1 ص 509.

7) الشريف المرتضى، طيف الخيال، تحقيق حسن كامل الصيرفي، الحلبي، ط 1، 1381هـ - 1962م، ص 19.

8) ابن عبدربه، العقد الفريد، تحقيق محمد سعيد العريان، منشورات دار الفكر، بيروت، دون تاريخ، جـ 1 ص 224.

9) التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف ط 4 القاهرة جـ 1، ص 217.

❖ ❖ ❖

d¹uDð ux½ علامات

نريد أن نحيط الإخوة الذين يشاركوننا في تحرير هذا الإصدار النقدي، إلى أننا نريد أن نخطو بـ علامات خطوة ارتقاء، ونعتقد أنها خلال الخمس عشرة سنة التي قطعتها، قد أدت على الوجه المرضي الدور الذي أنيط بها في المرحلة الأولى، ونقدر أنها مقدمة على مرحلة جديدة، من أهم سماتها الانتقال من صفة المجلة النقدية العامة، إلى المجلة المختصة المحكمَّة.. وهذه الخطوة تقتضي تغييراً في التطور وأساليب الإنجاز وطرق الإخراج، وربما النشر والتوزيع..

ولمن أهم ما تلزم به علامات نفسها للانتقال إلى هذه المرحلة الجديدة، إعادة هيكلة جهازها الإداري والعلمي، وذلك بإنشاء لجنة قراءة من المختصين التنفيذيين، يوكل إليها النظر في النصوص المقترحة وفي سياسة نشرها..

ويقتضي ذلك أيضاً أن تكون المادة المنشورة أو المقدمة للنشر، مادة مبتكرة مستحدثة، مواكبة لتطورات المعرفة ومراحلها القريبة منا، وأن تكون كذلك عاكسة لمشاغل المساهمين فيما يقدمون من أبحاث أو يتقلدونه من مسؤوليات علمية أكاديمية..

إن علامات مدعوة إلى أن تساهم في توصية الكتاب بتفكيرها في محاور تكون موضوعات لعدد أو أعداد، وتفكيرها في إعداد موضوعات من

ميادين مختلفة، ولكنها تصب كلها في قضية واحدة، وهذا يقتضي تشريك باحثين في اختصاصات مختلفة.. وإني ألقي بهذه الرؤية إلى كاتبينا راجياً تعاونهم بالكتابة إلى علامات بحوثاً في حدود خمس عشرة صفحة فلوسكاب إلى عشرين،. وستكون مكافأة البحث ما قيمته ألف ريال سعودي.. شاكرين كريم الاستجابة نحو تعاون مستمر بإذن الله.

رئيس التحرير

الآنسة مي الأديبة اللامعة؛ قال صاحب الأعلام الأستاذ خير الدين الزركلي في ترجمتها: «ماري بنت الياس زيادة، المعروفة بميّ، أديبة، كاتبة، نابغة، قال فيها مصطفى عبدالرازق: «أديبة جيل، كتبت في الجرائد والمجلات، وألفت الكتب والرسائل، وألقت الخطب والمحاضرات، وجاش صدرها بالشعر أحياناً، وكانت نصيرة ممتازة للأدب، تعقد للأدباء في دارها مجلسا أسبوعياً، لا لغو فيه ولا تأثيم، ولكن حديث مفيد وسمر حلو وحوار تتبادل فيه الآراء، في غير جدل ولا مراء».

كان والدها من أهل كسروان (بلبنان) وأقام مدة في الناصرة (بفلسطين) فولدت بها «ماري» وتعلمت في إحدى مدارسها الابتدائية، ثم تعلمت بمدرسة عين طورة، بلبنان. وانتقلت إلى مصر مع أبويها.. وكتبت في جريدة «المحروسة» وفي مجلة «الزهور» وأحسنت مع العربية اللغات الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والألمانية. أشهر كتبها «باحثة البادية» و«بين المد والجزر» و«سوانح فتاة» و«الصحائف» و«كلمات وإشارات» و«ظلمات وأشعة» و«ابتسامات ودموع» ولها شعر بالفرنسية، وعلم بالتصوير والموسيقى. مات أبوها ثم أمها، ولم تتزوج، فشعرت بالوحدة، وغلبها الحزن، فاعتزلت الناس، وانقطعت عن الكتابة والتأليف، وتغلبت عليها «الوساوس» فمرضت بها سنة 1936 وظلت في اضطراب عقلي نحو عامين، وتعافت، ثم عاودها المرض، فتوفيت في مستشفى المعادي (من ضواحي القاهرة) عام 1941م؛ ودفنت في القاهرة.. وقالت السيدة هدى شعراوي في تأبينها: «كانت ميّ المثل الأعلى للفتاة الشرقية الراقية المثقفة». ولجميل جبر كتاب «ميّ في حياتها المضطربة» ولمحمد عبدالغني

حسن «حياة مي» وللدكتور منصور فهمي «محاضرات عن مي زيادة مع رائدات النهضة النسائية الحديثة» - وللمطالع أن ينظر «مي زيادة في مذكراتها -.. كان أبوها وأمها يعتنقان في النصرانية مذهبين متباينين، فالأول ماروني، والثانية آرثوذكسية، وقد تعزو مي تسامحها الديني ومجافاتها للتعصب إلى ذلك التباين الذي كان بين الأب والأم في مذهبيهما».. لقد شغلت مي كبار الأدباء بإنتاجها الحافل وشخصيتها المحبّبة، وسلوكها الطيب النزيه، فجعلوا يتهافتون على ندوتها، وينظمون القصائد في مدحها، ويكتبون المقالات النقدية في آثارها الأدبية، ومنهم الأساتذة الكبار أحمد لطفي السيد وإسماعيل صبري الشاعر الكبير، وأحمد شوقي أمير الشعراء، وعباس العقاد ومصطفى صادق الرافعي، وخليل مطران، وأنطون الجميّل ومصطفى عبدالرازق ومنصور فهمي، ومن لا نُحصي من كبار الأدباء، ولهم في حديثها شهرة محببّة تتسم بالنبل والعفة، ولكني رأيت، أن أديباً كبيراً كان قريع شوقي وحافظ ومطران ، وكان ذا صلة وثيقة بها، ولكن صلته بها لم تنل قدراً من الذيوع كما نالت علاقة هؤلاء الكبار، فرأيت أن أتحدث عن هذه الصلة الأدبية الرقيقة، ذلك أن الذي دفعني إلى ذلك ما كتبه الأستاذ كامل الشناوي في كتابه الصغير: (الذين أحبّوا مي)، وقد نشرته دار المعارف في سنة 1972م، وكان مثاراً لتعليق الصحف المصرية، لأن كامل الشناوي صحافي بارع، كان زميلاً للأستاذين علي أمين ومصطفى أمين، واقترن اسمه باسمهما وقتاً غير قصير، ويزيد عنهما ميله الأدبي للشعر والأدب، فله ديوان طريف؛ أسماه: (لا تكذبي)، وفيه قصيدته التي غنتها نجاة الصغيرة ، كما غناها المطرب الشهير (محمد عبدالوهاب).

غير أن ولي الدين يكن بن حسن سري بن إبراهيم باشا يكن، تركي الأصل لم يأخذ حظه من الذيوع الأدبي كزملائه، وهذا ما عناه الأستاذ الكبير كرم ملحم كرم الكاتب اللبناني الشهير، حيث نشر مقالا قويا

بمجلة الرسالة بتاريخ 1938/10/31م بعنوان: (ولي الدين يكن تجاهله المصريون)؛ قال فيه:

«مما يؤلم أن ليس لولي الدين يكن صدى مسموع في وادي النيل، وهو الذي ملأ وادي النيل صيحات وأغاريد، فالمصريون إخوانه لا يحفلون به كما يحفلون بسواه من رجال الأدب والعلم، فكأنه لم يكن، مع أن ولي الدين بلغ مكانةً في الأدب والبيان يحنُّ إليها عدد وافر من بني قومه، ومعظم هؤلاء الذين يكتبون اليوم في مصر لا يُجيدون الكتابة كما أجادها ولي الدين، فإن لولي الدين في الإنشاء أسلوباً لم يسبقه إليه مُنشئ، وما جاراه فيه أحد؛ فارتقى إلى ذروة سامية كان فيها يسبح وحده، فنفحنا بلغة القرآن، كما نفحنا جبران بلغة التوراة، وظهرت لنا منه الفخامة والتشبيه البكر، والرقة والبلاغة، وقد يكون في بيانه أقدر كاتب عرفته مصر، فما في أسلوبه تقعر ولا تحذلق ولا ترهل، بل قوة ورسوخ لحمته الإخلاص، فليس كتابة ولي الدين ليملأ فراغاً، بل ليجود بما تزخر به نفسه من أشجان».

والحظ الذي لازم ولي الدين بعد وفاته بسنوات عدة، وأشار إليه الأستاذ كرم ملحم كرم في وضوح وقوة، لازم الرجل الطلعة منذ فاضت روحه، فقد كتب الأستاذ الكبير أنطون الجميل رئيس تحرير جريدة الأهرام يقول في مقدمة ديوانه:

«وقد قدّر له أن يغمط فضله بعد مماته، كما غُبن في حياته، فقد اجتمعنا في الخامس عشر من شهر إبريل سنة 1921 لتأبينه فإذا بنا نفر قليل حول قبره؛ فأنت تفتش عن حملة الأقلام ومعظم أدباء مصر، فلا تجدهم مع أنه كان خليقاً بهم أن يتألبوا حول ضريح من كان في طليعة الأدباء؛ نزاهة وإباءً وشرفاً وطيب نفس وكرم عنصر.. ولكن ولي الدين كان يتوقع مثل ذلك؛ فهو الواصف حالة الأديب في الشرق في مقال له بعنوان (مصارع الأدباء)؛ قال فيه:

«علم من أعلام العراق هو أبو القصائد المحبّرة، والقوافي المحكمة؛ مُقيم في مصر في دار هرمه يُعالج أيامه، ويعاني شدائده، وليس في مصر من يقول له أين أصبحت أيها الأديب العظيم، يريد بذلك الشاعر الكبير عبدالمحسن الكاظمي».

وأحمد مفتاح رجل البلاغة يموت ويدفن، ولم يكتب خبر وفاته في أي جريدة كما علمت، وهو أديب عراقي كان يعيش في مصر.. ومحمد إمام العبد، وهو شاعر مجيد، يوسد بالأمس في التراب، ولا يتقدم أحد ليقيم له ليلة مأتمه.. وهذا الشاعر، كما ترجم له الأستاذ الزركلي في الأعلام، فقال: «إنه آية في الظرف، أجاد الشعر والزجل، سوداني الأصل، ولد ونشأ في القاهرة، وكان هجّاءً مقذعاً في زجله، وديعاً دمثاً خفيف الروح في خلقه، تعلم في إحدى المدارس الابتدائية، ولم يتزوج، وهو القائل:

«أنا ليل، وكل حسناء شمس فاقتراني بها من المستحيل!»

اتصل بالشيخ محمد عبده ورثاه بقصيدة مطلعها:

«فداك أبي لو يفتدى الحر بالعبد!»

وفي بلاد الغرب يقيمون التماثيل للشعراء، ويسمون باسمهم الشوارع، ويجعلون لميلادهم في كل سنة أياما هي بمنزلة الأعياد». إلى آخر ما قال.

لقد كان ولي الدين قريع شوقي، وقد ساجله في مواقف كثيرة، أشهرها معارضته لقصيدة شوقي التي قالها يوم نزول السلطان عبدالحميد عن العرش؛ فبكاه شوقي وتوّجع لمصيره في قصيدة شهيرة قال فيها:

«سل يلدزا ذات القصور هل جاءها نبأ البدورِ
لو تستطيع إجابةً لبكتك بالدمع الغزير

أخنى عليها ما أناخ على الخَورنَق والسدير
ودها الجزيرة بعد إسـ ـماعيل والقصر الكبير
ذهب الجميع فلا القصو ر ترى ولا أهلُ القصور
أين الأوانس في ذُرا ها من ملائكة وحور؟
العاثرات من الدلا ل، الناهضات من الغرور
الناعماتُ الطيبا ت العَرفِ أمثالُ الزهور
الذاهلاتُ عن الزما ن بنشوة العيش النضير
في مسكن فوق السما ك، وفوق غارات المغير

إلى آخر هذه القصيدة التي لا يُغني الاستشهاد ببعضها عن قراءتها جميعاً، في الجزء الأول من الشوقيات، وقد كان ولي الدين مناهضاً لسياسة عبدالحميد، وقد كتب مؤلفات نثرية ، وقصائد شعرية في ذمّ سياسته، فلما أنشد شوقي قصيدته؛ عارضه بقصيدة رنانة ؛ قال فيها:

هاجتك خاليةُ القصور وبكتك آفلةُ البدور
وذكرت سكان الحمى ونسيت سكان القبور
وبكيت بالدمع الغزير لباعث الدمع الغزير
إن كان أحلى يلدزا ربُّ الخورنق والسدير
فلتأهلن من بعدها آلاف أطلال ودور
بعض النجوم ثوابت والبعض دائمة المسير

والمجال متسع أمام النقاد لموازنة دقيقة بين القصيدتين، وأذكر أن بعض النقاد قد فعل ذلك منهم الدكتور محمد رجب البيومي، الذي نشر

بحثاً في مجلة الرسالة عام 1952م؛ فرجحت لديه كفة ولي الدين، وهذا طبيعي لأنه يسبح مع التيار العام، أما شوقي فيعارض التيار، ذلك أنه مقيّد بمركزه الرسمي.

لعلي بهذه المقدمة قد أبنت للذي لم يعرف ولي الدين يكن، ولم يشعر بمقامه الأدبي الرفيع بين أدباء عصره، ولعل هذه الإبانة تحفظ له بعض مكانته الأدبية؛ التي غُبن بها غبناً شديداً، وشوقي وحافظ اللذان كانا يرثيان كل راحل؛ لم يأبها برحيل ولي الدين؛ لذلك فقد سكتا عن رثائه، أما الذي أبدع حقيقة في رثائه فهو الشاعر خليل مطران مع صديقه أحمد محرّم، وهما مثل عالٍ في المروءة والوفاء.

إن الشعر الذي تركه الأديب الكبير ولي الدين يكن لا يتجاوز «127» صفحة.. غير أننا نقرأ في كلمة جامع الديوان، أخيه يوسف حمدي يكن قوله: «نطق ولي الدين يكن بالشعر قبل أن يبلغ العشرين، وكان له شعر كثير، نشر في الصحف، أحرقه برمته منذ ثلاثين سنة؛ أما هذا الشعر فهو مما قاله بعد ذلك، ولقد محا منه بعض القصائد، وفقد بعضها، وأراد قبل وفاته بعامين أن يطبع ديوانه، فنقل منه ما يربو عن سبعمائة بيت، ثم حال مرضه دون استمراره، فبقي قسم عظيم في مسودات بين أوراق لا تحصى، وآخر كان مقصوصاً من الصحف التي نشرته وليس له أصل محفوظ».. أما تسمية الديوان باسمه فهو من اختياره كما تحدث أخوه في كلمته في صدر الديوان.. وديوان الشاعر، جاء في سبعة أقسام بتحديد أخيه أولها: شعره السياسي وهو أكبر الأقسام ، ثم الرثاء والعزاء، ثم التهنئة والمديح ، ورابعها: الدهريات، وخامسها: الهجاء، وهو أربعة أبيات منزهة عن القول المرذول، كما أعلن أخوه، وسادسها: الغراميات، وسابعها: المتنوعات.

ونقرأ في صدر الديوان بعد كلمة أخ الشاعر، مقدمة ضافية ثرية، صفحاتها عشر، بقلم أنطون الجميّل، تحدث فيها عن علاقة الشاعر به،

وذكر أن مولده كان في الأستانة، وجاء به والده إلى مصر وهو مايزال في مطلع عمره، ولما بلغ السادسة توفى والده، فكفله عمه حيدر باشا، وكان يومئذ وزير المالية المصرية، وتلقى تعليمه الأولى في مدرسة «الأنجال» المشهورة، وهي المدرسة التي أسسها محمد توفيق باشا «خديوي مصر يومئذ» ودرس الشاعر مع الخديوي عباس في مدرسة واحدة، ولما نضجت شاعريته، أخذ ينشر شعره في مجلة «الزهور»، وكان يكتب مقالاته بعنوان: «المعلوم والمجهول» الذي صدر في كتاب فيما بعد ضمنه سيرة نقية.. ويقول الأستاذ أنطون الجميل عن الشاعر الكبير، كان شريفا مخلصاً، حراً في فكره وقوله، حراً في قوله وقلمه، وهو القائل: «لا أبالي الثناء ولا أبالي الهجاء، وإنما أبالي أن يصدق فيَّ أحدهما».. وخلال حياته في تركيا، نفاه السلطان عبدالحميد إلى سيواس، لمدة سبع سنوات، فقال:

رضيت سيواس داراً وما بسيواس شر

وفي مصر ظل في داره في المعادي منسيا أحياناً حتى من أقرب الناس إليه.. كان يكتب رسائل وفصولاً شائقة كما يقول أنطون الجميّل، في «الأهرام»، و«المؤيد»، و«الرائد المصري»، وله كتابان مشهوران، هما «الصحائف السود» و«التجاريب»، ضمنه سلسلة مقالات اجتماعية، كما ترجم من اللغة التركية إلى اللغة العربية كتاب: «خواطر نيازي أو صحيفة من تاريخ الانقلاب العثماني الكبير»، طبع في سنة 1909م. وكان الكاتب الشاعر يجيد التركية والفرنسية والإنجليزية واليونانية.. وعمل في وزارة – الحقانية – وزارة العدل، وفي عهد السلطان حسين كامل، عيّنه سكرتيراً عربياً في الديوان العالي السلطاني، غير أن مرض «الربو» الذي لازمه جعله يترك هذا المركز حتى توفاه الله، وعمره تسع وأربعون سنة.. وخلال إقامته في مصر أصدر صحيفة سماها «الاستقامة»، فمنعت حكومة الاستانة دخولها إلى الممالك العثمانية، فأوقف صدورها، وودعها بقصيدة قال فيها:

ولما غدا قول الصواب مذمماً عزمت على أن لا أقول صوابا
فجافيت أقلامي وعفت «استقامتي» ورحت أرجّي للسلامة بابا

ومما قال فيه أنطون الجميّل: «كان شاعراً ملء روحه الشاعرية، وملء قلمه الفصاحة، يستهوي النفس بسلاسة ألفاظه ورقة قوافيه وعذوبة أسلوبه، ويملك القلب بلطف معانيه التي يصورها تصويراً، كله سلامة في الذوق ونزاهة في الفن، فتراه يسترضي القارئ ساعة يرضى - وقليلاً ما يرضى -، حتى ليملأ قلبه سروراً وصفاءً، ويستبكيه حين يبكي ويتألم - وكثيراً ما يبكي ويتألم - حتى ليجعله يلمس دموعه لمس اليد، ويحسّ بناره تتأجج من خلال ألفاظه»..

وكنت أقرأ في ديوان ولي الدين يكن الذي طُبع بعد وفاته عام 1924م؛ وقام على نشره أخوه الأديب يوسف حمدي يكن؛ مقطوعاتٍ غزليّة؛ فيها حرارة دافقة ووجد مشتعل.. ولا نعرف من التي ألهمت الشاعر بهذه الجذوات المحترقة، لأن المحبوبات كثيرات في حياة ولي الدين يكن قبل أن يعرف الآنسة مي!؟ ولكن الأستاذ كامل الشناوي قد أماط اللثام عن كثير من الحقائق؛ التي تدل وقائعها على مقطوعات خاصة قيلت في الآنسة مي، وما كتبه الأستاذ الشناوي ليس غريباً في مضمونه، فقد عُرف هيام ولي الدين يكن بمي؛ في كثير ممن تحدّثوا عن الأديبة النابغة، ولكن ما جاء به الشناوي من التفصيل الوافي؛ يكشف كثيراً من العواطف التي لم تكن لتعرف قبل ما كتب هذا الأديب الكبير.. وسأحاول أن أقدّم خلاصة لما كتبه؛ عن هذا الوجد الدفين.. وقد بدأ حديثه بما يُشير إلى أن ولي الدين يكن كان أنيقاً في زيّه، جميل الصورة، خفيف الروح، وكان مهذباً رقيقاً؛ يجيد الإصغاء والحديث معاً، وكان حلو الابتسامة، يعرف كيف يجذب المرأة إليه بكل ما فيه من مزايا.

وكان ولي الدين يكبر الأنسة مي بنحو خمسة عشر عاماً، وكان يلقاها في المساء كثيراً وحده أو مع زملاء أعزّة؛ مثل الأستاذ خليل مطران

والأستاذ أنطون الجميّل، وقد قال الأخير إن علاقة ولي الدين في نظر مي لا تخرج في رأيها الخاص عن كونه أديباً له أسلوبه ورقته ولطف مشاعره، لذلك لم تشأ أن تغلق باب الأمل في وجهه، وإن كانت لا تصل في علاقتها معه إلى درجة مثيرة دافقة.. ولعل ما كانت تبديه نحوه من عاطفة، مردّها الأول هو العطف الشديد على أديب رقيق مريض يستحق الحنّو والإشفاق، وكانت فترات المرض تخف عنه بعض الشيء، فينظم الرقائق الفاتنة في حبها ، وحين اشتد عليه المرض اعتكف في بيته بحلوان، فرأت ميّ أن تزوره مراعاةً لمشاعره، وقد قدَّم إليها كتاباً يصف ما نزل به من السقام، فقرأته وبكت بكاءً حاراً؛ متأثرة بما يُعاني من وطأة الداء وبرح السقام، وكان شقيق ولي الدين يكن الأستاذ/ يوسف حمدي يزور مي يومياً لينقل إليها تطورات حالته الصحية، فكانت تُرسل إليه عبارات التشجيع ، ثم تسأله عن درجة حرارته، وتطلب منه أن يشرح لها شرحاً مسهباً؛ ما يتعلق بالدواء والطعام والشراب والنوم والسهر، وكيف انقطع السعال أو زاد عما كان، وكان ذلك بمسمع من رواد الندوة، لأنهم يعرفون حقيقة شعور ولي الدين نحوها بحق، فلا غرابة في السؤال والجواب. يقول الأستاذ كامل: وفي إحدى الليالي جاء يوسف حمدي يكن من حلوان، وكان مكفهر الوجه، وأعطى ورقة لميّ بخط أخيه ولي الدين ولم تستطع أن تتم قراءتها، وكانت الورقة تحمل هذه الأبيات الثلاثة:

عُمرَ الشباب لقد مضيت حبيساً وتركت لي عمراً سواك بغيضا
أُمْحيَ وتُثبتني الشقاوة كارهاً مثل الكتاب يكابد التبييضا
عُوّدتُ أمراضي وطولَ تألّمي حتى كأني قد وُلدت مريضا

وبعد أسبوع جاء يوسف حمدي يكن بورقةٍ أخرى بخطّ ولي الدين ، وكانت تتضمن بيتين من الشعر، فقال خليل مطران، هذه نشراتٌ طبية منظومة، ولم تضحك ميّ لمداعبة مطران؛ وأخذت الورقة وجعلت تقرأ ما بها من الشعر بصوت مخنوق من الدمع، والبيتان هما:

مــتّ يــا ولــيّ الــديــن مُــتّ مــا ثــمّ مــن يــبــكــيــكــا
ودع حــيــاتــك هــذه مــا ذُقْــتــه يــكــفــيــكــا

وفي يوم الأحد 6 مارس من عام 1921 انطفأ اللهب من قلب ولي الدين؛ ليشبَّ في قلب ميّ حريقاً، فقد بكته بعنف وحزنت عليه، وكان خياله يطاردها في النوم واليقظة، ولبست عليه السواد عامين ، وكان كلما جرى ذكره تندت من عينها الدموع.

والذي يقرأ هذه السطور يعرف أن ميّاً كانت تكن لولي الدين عاطفةً قوية؛ ولم تكن في ذلك مجاملة كما ذهب إلى ذلك كثيرٌ ممن كتبوا سيرة مي، لأن التي أخذت تبكي عليه، ولبست السواد عامين متتاليين، وتندى عينها بالدموع لذكراه، لابد أن تحمل له من العاطفة ما يجعلها تحرص على لبس السواد أمام زوّارها، وليس بينهم قريب لولي الدين يكن؛ حتى يقال إنها كانت تبدو بمظهر التي تجامل، نعم إن حبها لولي الدين لم يكن في درجة حبها لجبران خليل جبران، الذي ظهرت جمراته المتقدة، فيما نُشر من رسائلها ورسائله؛ على نحو يُوحي بأنه كان كل شيء في حياتها، ولكن الأديبة الرقيقة الشعور؛ لم تشأ أن تُغضب ولي الدين أوّل الأمر، فلما رأت أشعاره الكثيرة في الصحف تنطق بمحاسنها، حنَّت عليه ورقَّت له، وذلك غير مستغرب من أديبة حيّة الشعور ، رقيقة الإحساس.

وسأحاول أن أقرأ بعض أشعار الغزل في ديوان ولي الدين على ضوء ما قدّمت من أسرار العلائق العاطفية؛ بين الشاعر والأديبة الكبيرة، ولعل ذلك هو الهدف من كتابة هذا الحديث، لنقف على قبس من روح الشاعر الذي تجاهله معاصروه، فلم يخصّوه بدراسة تحليلية غير ما كتبه الدكتور محمد مندور في عُجالة يسيرة، محدودة الصفحات، صدر عن معهد الدراسات العربية؛ وكان عليه أن يتّسع في حديثه ليُرضي حاجة الباحث الأدبي، فمندور يُقدّر ولي الدين ويراه من كبار شعراء الصف

الأول في مصر، فلماذا لا يفيض في تحليل شعره ليرفع عنه مظنة الجحود؟

أما القصيدة الأولى التي أختارها من غزليات ولي الدين فأرجّح أن تكون صورة لشكٍ حصل في صدره حين رأى ميّاً تعامله كما تعامل غيره من أعضاء الندوة، دون أن تميّزه بعطف خاص كان يرجوه، وهي طبيعية في سلوكها، ولعلها لم تكن تتصور أنه يعنيها بنوع خاص من العاطفة، وقد عدَّ ذلك هجراً، وأكبر الظن أنه ليس هجراً .. وأخذ يتساءل: هل الملائكة كالحسان تهجر أحبابها؟ ويفيض في خواطر نبيلة حين يتمنى أن يكون طائرا أو زهراً؛ لأن حبيبته تهوى الطيور والزهور؛ ويسيئه هذا التناقض بين قلب يحب ويألف؛ وآخر ينفر ويهجر؛ فيقول:

تُمسين ناسيةً وأصبحُ ذاكراً ... عجباً: أشاعرةٌ تهاجر شاعرا
فهل الملائكُ كالحسان هواجرٌ ... إن الملائك لا تكون هواجرا
يُسبيك طيرُ الروض في ترجيعه ... ياليتني في الروض أصبح طائرا
ويهز منك الزهر في زفراته ... نفساً تطل لها النفوس زوافرا
قد عشت دهرك بالمحاسن صبَّةً ... وقضيتُ دهري بالمحاسن حائرا
إنا اقتسمنا السّحر فيما بيننا ... لله ساحرةٌ تُساجلُ ساحرا
يا ويح ذي قلب يُناجي مثله ... يدعوه مؤنسه فيغدو نافرا
قلبان ذو صبرٍ يعاني هاجراً ... أو هاجرٌ ظلما يُعذّب هاجرا
إن كان قلبي في التصبر مذنباً ... فليمس قلبك في التصبّر عاذرا

فهذه قصيدة قالها في المرحلة الأولى، تدل على غرام من طرف واحد، وعتابٍ لهاجر لا يعرف بلوى المهجور، ثم أخذ يُرسل لها قصائد غزل تدلّ على الولع بحبيب مجهول، ولكنّه يأبى ذكر اسمها مخافة أن يجرح شعورها، مع إنّ إرسال القصائد لها يدل دلالة أكيدة على أنّها

المقصودة بذاتها، ثم جاءه أن ميّاً مريضة، وأنها تشكو ما ألمّ بها من السقام ، فعجز عن الكتمان، ولم يلجأ إلى التلميح، ولكنه لجأ إلى التصريح باسمها، فنشر قصيدة علنية؛ قال فيها:

أتسقُمُ ميّ وأبقى صحيحاً ألا إنني الصاحُب الخائن
فيا ويح قلبي من غادر لقد غرَّ بالمسكن الساكن
فياربّ هب لي مواجع مي بأضعاف ما يزن الوازن
وهب من حياتي حياة لها ودائي بأمثالها ضامِنُ
لها من أمانك ركن منيع ومن أنت أمَّنته آمنُ

وكانت ندوة ميّ أسبوعية ميعادها يوم الثلاثاء، وهو الذي يقول فيه إسماعيل صبري باشا:

روحي على دور بعض الحي ها ئمة كهائم الطير تواقا إلى الماء
إن لم أُمتّع بميّ ناظريّ غداً أنكرت صُبحك يا يوم الثلاثاء

ولكن ولي الدين يكن يحسب الأيام منذ يُفارقها، فيرى الأربعاء والخميس والجمعة وما بعدها إلى يوم الثلاثاء؛ سدّاً منيعا يحول دون اللقاء، وحتى كأن ستة الأيام أعوام طوال، ويكتب إليها قائلاً:

طال هذا البعاد جداً فمن لي سبيلٍ تُدنى إليك قليلا؟
كلما قلت في غدٍ نتلاقى حلف الدهر صادقا أن يحولا
بَي شوقُ نما فأضحى هياماً وهُيامُ نما فأضحى غليلا
اسهري الليل واذرفي مثل د معي واذكريني إذا ذكرت عليلا
لك يا ميُّ خاطري ولساني فاجعلي منهما رضاك بديلا
قد علمت الوفاء فيك ولكن ليس يرتاحُ من أحبّ جميلا

وكان العقاد محباً ذا كبرياء وأنفة، فهو يأبى أن يعترف أن ميّا كانت ذات هوى مع ولي الدين، وقد قال الأستاذ الشناوي؛ إنه سأل العقاد ذات يوم: هل كان ولي الدين هو الشخص الوحيد الذي أحبته ميّ، فقال: ليس هو الشخص الوحيد، فقال كامل الشناوي: وهل كانت تحبك كما تحبها، فقال: ليس من حقي أن أجيب عن هذا السؤال، ولكن عندما أقول لك إنّ ولي الدين ليس هو الشخص الوحيد الذي أحبّته ميّ ، فأنا أعرف ماذا أقول؟

ولنترك الأستاذ كامل الشناوي إلى الكاتبة الأديبة السورية وداد سكاكيني، فإنها ألّفت كتابا قيّما عن ميّ زيادة، بعنوان: «مي زيادة»، طبعته دار المعارف بمصر؛ تحدثت في أحد فصوله عن الذين عشقوها من كبار الأدباء، وكان حديثها منطقياً سديداً؛ لا يميل إلى المبالغة والاستهواء، شأن بعض الذين يجدون في أحاديث الهوى مجالاً للاستزادة والاستنتاج المبالغ؛ الذي يصل أحياناً إلى حد السخف، وقد قالت في حديثها عن ولي الدين يكن ما لم أجده في كتاب غير كتابها، لأنها نقلت صورة من خطاب نثري بعث به إليها الكاتب ولي الدين يكن، وقد مهدت إليه بقولها:

«أما الشاعر الناثر ولي الدين يكن الذي كان مشغولاً بالسياسة، وعليلاً في جسمه، فإنه قال في ميّ شعراً ونثراً مواجاً بهواه ووجده، معبّراً عن حنينه وتواضعه لها، وهو الأديب الذي ناضل الطغيان السياسي بقلمه الحر، وشجاعته الأدبية، فمما كتب لها شوقا وهياما هذا الخطاب:

«ما أسكت هذا القلم عن مناجاتك إلا حرب الأيام، إنني منذ أيام كثيرة أسير الذي لا يُرجى فكاكه، غير أني كنت أناجي رُوحك كلما بدت لعيني أشياء من محاسن هذا الوجود، كم وقفت أمام البحر الأبيض المتوسط أرتجل العبرات (يريد قصائده التي قالها فيها)؛ وهي أشعاري لا لأهديها إليك؛ لأني أشفق أن أجيبك بغير الابتسامات، وإني لأخاف أن أغنيك بغير المسرّات، والآن عندي قُبلة هي أجمل زهرة في ربيع الأمل؛

أضعها تحت قدمك إن تقبليها تزيدي كرماً، وإن تردّيها فقصاراي الامتثال، وأرفق الخطاب بقصيدة من رقيق شعره»..

وقد أهدى إليها - كما تقول وداد سكاكيني - صورةً من صوره وكتب تحتها هذا البيت:

كل شيء يا ميُّ عندك غالٍ غير أني وحدي لديك رخيصُ

ولم يكن رخيصاً، ولكنه ربما كان يريد ما لا يُستطاع؛ أو لو قنع بما قنع به إسماعيل صبري وأنطون الجميل وخليل مطران، لارتاح من عواصف شديدة تهب أعاصيرها في جنبات صدره، ولكن متى يملك المحب الشاعر من طراز ولي الدين يكن زمام قلبه؛ حتى يأمره بالاقتصاد في مشاعره ؟ إننا لنكلفه ما يشبه المستحيل، والشاعر الذي يرسل لها يوميا أبياتاً من الشعر، وهو في مرض الموت؛ لا يمكن أن يصبر على شوقه، وهذه النشرات الطبية الشعرية؛ التي وصفها خليل مطران؛ تُغني عن كل تعليق.

ولا أختم هذا البحث دون أن أُشير إلى شيء هام؛ هو أن بعض الذين كتبوا تاريخ الآنسة ميّ؛ أشاروا إلى أن جميع رواد الندوة الأدبية كانوا يعشقونها، وكانت تتسامح في تلقّي ما يظهرون من علائم الحب والشوق، ولعلي أشك في ذلك ؛ لأن الندوة أدبيّة وتجمع الشيوخ الكبار، والأدباء الشباب، فليس من المعقول أن يكون شيخٌ كشبلي شميل أو إدريس راغب أو نجيب هوادينى ممن يعشقون ميّ، ولكن المعقول أن تكون النفوس تهفو إلى اجتماع أدبي؛ تتصدّره امرأةٌ فاضلة ؛ فتدير الأحاديث المتفرّقة إدارةً تنم عن ذكاء؛ وليست الأولى في بابها؛ فقد سبقتها ندوة الأميرة نازلي فاضل؛ وكان يؤمها الكبار من أمثال محمد عبده وسعد زغلول وقاسم أمين وحسن عاصم وغيرهم من عُلماء البلاد، ولم يقُل أحد إنهم كانوا يبادلون الأميرة علائق الحب، بل كانون يكنون لها التقدير لذكائها

اللّماح، وخبرتها بالشؤون السياسية والاجتماعية في مصر وأوربا؛ على نحو يعزّ مثيله في الشرقيات المعاصرات.

يقول الأستاذ عباس محمود العقاد فيما نقلته الأستاذة وداد سكاكيني حول هذا الموضوع: «هل يُعدّ كلُّ من أرسل إلى مي كلمة اعتذار أو اعتزاز من الأصدقاء الهائمين؟ وهل كانت هي تتقبّل هذا الهيام ممن يدعيه؟ وقد عُرفت هذه الأديبة منذ نشأتها بالحفاظ والتحرز من كل ما يُسيء، حتى غدا هذا الاحتراس خصلة عميقة في سريرتها لازمتها من ريعان شبابها، لأنها كانت قليلة الأمن والطمأنينة للناس، وكانت على دماثتها لا تدع الحواجز بينهم وبينها ولا تفتأ وراء سور من الحيطة والكتمان.. وكنت أشفق من فرط احتراسها، فقلت لها يوماً مجترءاً على مصارحتها: أنا على رأيك يا صديقتي في أنّ الناس لا يؤمنون، ولكني لست على رأيك في نفع الحذر وجدوى الاحتراس، بل عندي أن عناء الاحتراس أضر من كل عناء يصيبنا به ترك الحذر وقلة المبالاة ، فلا تُبالي ولا تحترسي وانطلقي في حياتك فذلك أخف الضررين»..

ولعلي لا أوافق الكاتب الكبير فيما قال، وأظنه أنه كان مازحاً، فأنا مع المثل الذي يقول: «من حذر سلم، ومن اتقى أمن».

هذه شذورٌ شتّى عن أديبة كبيرة هي مي زيادة، وشاعر كبير هو ولي الدين يكن..

❖ ❖ ❖

- مدلول الترجمة لغة واصطلاحاً:

إن الرجوع إلى الدلالة المعجمية لكلمة ترجم يبيّنُ لنا الأصل الذي انحدر منه المدلول المصطلحي فيما بعد، علما بأن هذه الكلمة راسخة في القدم في *اللغة العربية* ومحددة الدلالة بدقة بالغة. فقد ورد مصدرها في بعض القصائد الشعرية نذكر من ذلك قول الشاعر البحتري:

وفي عَيْنَيكِ ترجمةٌ أراها تَدلُّ على الضّغائِنِ والحُقودِ

ونلاحظ هنا أن الكلمة تحمل دلالة التعبير الرمزي بكل ما يتطلبه ذلك من تفسير أو تأويل. وقد استخدم الشاعر الشريف الرضي الكلمة بنفس المعنى، ولعله تبع البحتري في هذا الاستعمال حين قال:

فَكيْفَ بي وعلى عينيكَ ترجمة من الحقود وعنوانٌ من الشَّنَفِ

أما فعل ترجم فقد كان متداولاً في الشعر العربي وحمَل أيضا نفس الدلالات وإن كان يتأرجح بين دلالة الشرح والتأويل من جهة ودلالة إفهام ما لا يُفهم من جهة ثانية. والواقع أن الدلالة الاصطلاحية استفادت من المعنى المعجمي الأخير بشكل أقوى، دون أن يغيب في المدلول المصطلحي معنى التفسير أو التأويل، وهو ما يجعل معنى كلمة الترجمة في العربية مفتوحاً على بعض المعاني الجديدة التي نجدها لهذه الكلمة في اللغات الأجنبية.

وإذا ما أردنا أن نقدم مثالين دالين على الاستعمال المتباين لفعل تَرْجمَ في الشعر العربي وجدنا أولا ما يدل على الإفهام والتفسير أو التأويل كما جاء في قول أبي تمام:

نَطقَتْ مُقلةُ الفتى الملْهوفِ فَشَكَتْ بفيضِ دَمْعٍ ذَروف
ترْجمَ الدمعُ في صَحائفِ خدَّيْه سُطوراً مُؤلَّفاتِ الحُروف

فكأن الدمع هنا تكفل بشرح ما كانت تدل عليه مقلة الفتى الملهوف من لواعج الشوق، فكتب على خديه شروحا ضافية ترسم معاناته.

أما الشاعر ابن خفاجة الأندلسي فكأننا به يستخدم فعل الترجمة بالمعنى الاصطلاحي، لأن شرط اختلاف اللغة وحضور المترجم وتحويل المضمون من موقع لغوي إلى آخر،كلها عناصرُ متوفرة في قوله:

وسَرْحَةُ وادٍ هزَّها الشوقُ لا الصَّبا وقدْ صَدحَ العُصفورُ فجْرا فَهيْنما
أطَفْتُ بها أشْكو إليها وتَشْتكي وقدْ تَرْجَم المُكَّاءُ عنها فأفْهَما

هكذا فجميع شروط قيام الترجمة بمعناها الاصطلاحي ماثلة في كلامه: اختلاف اللغة التي تحدثت بها سرحة الوادي، وهي هنا لغة الألوان الطبيعية، ووجود المترجم وهو المكاء، ثم تحويل لغة أولى، وهي لغة الألوان، إلى لغة ثانية وهي لغة الأنغام.

ويكاد ينطبق هذا المعنى مع ما ذهب إليه صاحب اللسان حين قال في شرح كلمة ترجمان بمعناها الاصطلاحي (انظر باب رجم):

«والتَّرجُمان والتُّرجُمان : المفسر... ويقال ترجم كلامه *إذا فسَّره بلسان آخر* ومنه التَّرجَمانُ والجمعُ التراجِمُ،،».

ونلاحظ هنا احتفاظ ابن منظور بكلمة التفسير حتى في المعنى الاصطلاحي، فهل كان العلماء العرب يعتقدون على الدوام بأن الترجمة لا تختلف عن التفسير الذي يجري حتى داخل اللغة الواحدة؟ بمعنى أن المفسر يتدخل بمعارفه وإمكانياته الثقافية لينقل وجهة نظره الخاصة في شرح الكلمة؟ لا نستبعد في جميع الأحوال هذا التصور. المهم أن المعنى الاصطلاحي لهذه الكلمة ومشتقاتها مندمج بالمدلولات المعجمية في

استعمالات اللغة العربية. وقد كان ابن منظور نفسه يردد كثيراً كلمة ترجمة في لسان العرب للإشارة إلى شرح الكلمات، ومن ذلك قوله على سبيل المثال: «*ذكر الأزهري في ترجمة عُهْعُخ أنه شجرة يُتداوى بها وبِوَرقِها. قال: وقيل هو الخمخع، وقد ترجمتُ عليه في بابه*» (انظر مادة خمع) وقصده بـ: «ترجمتُ عليه» أي اعتمدت عليه في شرحه للعهمخ.

وكان ابن منظور دائماً يستعمل كلمة ترجمة للدلالة على الشرح المعجمي للكلمات. وفي ذلك يقول أيضاً: «*وفي ترجمة خَبَزَ: الخَبْزُ: السَّوْقُ الشديد بالضرب* (انظر مادة بسس في اللسان)».

وإذا ما استعرضنا الكلمات المرادفة الشارحة لكلمة: traduction في اللغة الفرنسية فإننا نجدها تقترب إلى حد كبير من المجال الدلالي المعجمي لكلمة ترجمة في العربية مع بعض الإضافات الخاصة بالثقافة الفرنسية: إذ نجد من مرادفاتها: adaptation ملاءمة interprétation تأويل transposition نقل transcription نسخ version ترجمة من لغة أجنبية إلى اللغة الأم thème ترجمة من اللغة الأم إلى لغة أجنبية explication شرح paraphrase شرح موسّع. وتعظُمُ دائرة مدلولات فعل traduire إلى حد أنها تشمل دلالات معاكسة لما هو مألوف. نجد هذا الفعل مثلاً يأخذ معنى إعادة إنتاج الشيء reproduire أو تمثيله représenter، بل نراه في أقصى الحالات يعني خيانة الشيء trahir.

- التباين الحاصل بين نظريات الترجمة:

إن المشاكل التي تطرحها الدلالات المعجمية للكلمة، بما فيها تلك التي ترتبط بالمعاني الاصطلاحية، *ستظل* مستمرة أيضا في النقاشات التي واكبت تطور نظرية الترجمة منذ نشوئها إلى وقتنا الحالي. ومعظم هذه المشاكل متمحور حول مدى مطابقة النص المترجَم للنص الأصلي أو مدى تحرره منه. ومن الأكيد أن النصوص الدينية التي كانت تُتَرْجَمُ في العالم الغربي، كانت

تثير هذا المشكل بحدة، فالترجمة هنا لا ينبغي أن تحرِّف الأصل. ومع ذلك فقد وجدنا من كان يعارض أو يحد من هيمنة الترجمات الحرفية التي من شأنها أن تُدخِل على اللغة المترجَم إليها صِيغاً أو تعابير غير مألوفة ولا مستساغة في سليقتها الخاصة. وكان الحد الأدنى الذي قبل به أنصارُ النص الأصلي أن تكون الترجمة من معنى إلى معنى وليس من كلمة إلى كلمة[1]، ومع ذلك فإن هذه الملاحظة القديمة كانت تشير إلى مسألة أساسية وهي أن الترجمة عملٌ تتدخل فيه ذاتٌ جديدة ليست هي الذات التي منحتنا النص الأصلي، و هذا التدخل لابد أن تترتب عنه آثار ملحوظة في النص الجديد، تدفعنا إلى التساؤل عن حقيقة هوية هذا النص بالنسبة لهوية النص المصدر.

لقد نبه بعض الدارسين الغربيين إلى أن الترجمة في العصور الوسطى بدأت تُولي اهتماما كبيراً للنص الناتج عن الترجمة باعتباره يمتلك نوعاً من الاستقلالية عن النتاج الأصلي المترجَم. كما نُظِر إلى النصوص الناتجة عن الترجمة باعتبارها امتدادا للنصوص الأصلية وليس إعادة إنتاج لها و اعتبرت أيضا تأليفا خاصاً جديداً ينتمي، عن جدارة واستحقاق، لمن أنجزه، بغض النظر عن أنه استمد موضوعه وصياغته من نص سابق[2].

والواقع أن هذا الموقف المتميز من النصوص المترجَمَة كان معروفاً في بدايات عصر النهضة في الثقافة العربية، وخاصة في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حيث لم تكن هناك ضوابط محددة للترجمة الأدبية بشكل خاص. وكان المترجمون يعتمدون كثيرا على قرائحهم في نقل بعض الأفكار التي يجدونها في مؤلفات أدبية غربية، ولكن لم يكن لديهم الصبر والتمرس الكافيين باللغة الأجنبية لتتبع تفاصيل الأعمال المنقولة إلى اللغة العربية، لذا لجأوا إلى طريقة النقل الحر للأفكار وصياغتها بأساليب عربية جذابة.هذا ما فعله المنفلوطي على سبيل المثال في كثير من أعماله المتأثرة والناقلة لبعض مضامين الروايات الرومانسية، بل إن كثيراً من

الترجمات التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين كان أصحابها يمنحون أنفسهم كثيراً من الحرية في التعامل مع الأعمال الأدبية الغربية التي يعجبون بها، فتراهم يكتبون على منوالها كتابات خاصة تقتفي أفكار النصوص الغربية وتقتبس بعض أساليبها دون أن يغيب عنها التفنن الحر بأساليب العربية وأفكارها.

وسنجد في الغرب من حاول أن يقيم توازناً مقبولاً بين استحضار معطيات النص الأصلي وتطويعها في نفس الوقت لكي تندمج بسلاسة في النص المترجَم ، ويقصدون بذلك أن لا يحدث أي نوع من التنافر بين تلك المعطيات والبنية اللغوية الجديدة ، على اعتبار أن هاته البنية تمثل ثقافة أخرى بل حضارة لها خصوصياتها المتميزة عن حضارة النص المنبع.وفي اعتقاد أحد المهتمين بالترجمة في العالم العربي، فإن تسهيل اندماج الترجمة في العصر الحالي، وهو عصر العولمة، لا يتحقق إلا من خلال مواجهة بعض الأوهام ومنها وهم الأصل بالنسبة للنص المنطلق، ووهم المدلول الواحد أيضا لأن مجال الترجمة مُعرَّضٌ دائما لحالات الاختلاف والتعدد، وإذا ما استجابت الترجمة لهذا الجانب الأخير، فإنها ليس من الضروري أن تُفرط في الخصوصية ولا أن تبتعد عن تحقيق مُثاقفَة متوازنة(❖).

لذا فإن الدعوة إلى الملاءمة بين عبقريات وثقافات اللغات في فعل الترجمة يمكن أن تكون لها نتائج إيجابية، سواء بالنسبة للغة المنقول عنها أم بالنسبة للغة المنقول إليها، لأن اللغة الأولى تحقق امتدادها في اللغة الثانية واللغة الثانية تغتني بالإمكانيات التركيبية والتصويرية والثقافية للغة الأولى. إن النظر إلى النص الأصلي في سياقه الثقافي العام، سيمكن على الدوام من معرفة خلفياته اللغوية والثقافية والحضارية وسيجعل المترجم ينظر أيضا إلى النص كبنية متفاعلة العناصر، لذلك سيبتعد حتما عن القيام بترجمة حرفية، أو إذا شئنا التدقيق، سيبتعد عن تلك الترجمة الخطية التي تتناول النص كلمة كلمة وجملة جملة .هذا الإجراء يتطلب في الواقع ممارسة ترجمة

شمولية تفترض أولا أننا واعون بانتماء النص إلى بنية ثقافية أوسع ،وثانيا واعون أيضا بانتماء كل مكوناته إلى البنية العامة الناظمة لهذه المكونات . وفي مقابل ذلك يُفترض أن يتم التعامل مع النص الناتج عن الترجمة على أساس أنه ينبغي أن يعكس ثقافة وملامح الحضارة التي ينتمي إليها. هذا ما يمكن أن يفهم من التصور الثقافي لفعل الترجمة أيضا عند جورج ستينر George Steiner، ففي رأيه لابد من مراعاة الخصوصيات المميزة للغات والثقافات، كما ينبغي أن لا يكون لدينا تفضيل للنص المصدر ولا للنص الهدف، بل الحرص على إحداث نوع من التوازن بين النصين[3]. كما أن جورج مونان دافع عن نفس الفكرة عندما اعتبر المترجِم ((صاحب رسالة، لأنه وسيط بين نظامين لغويين، بين ثقافتين و بين حضارتين»[❖].

إن تحوُّل نظرية الترجمة نحو إحداث التوازن بين اللغات في الترجمة والابتعاد قدر الإمكان عن الترجمات الحرفية، لم يجعل المهتمين بالترجمة التجارية على الخصوص يتخلون عن التفكير في تطوير الترجمة الآلية التي من أهم عوامل نجاحها حصول إمكانية القيام بترجمة حرفية وخطية في آن واحد، لكن النجاح الذي أُحرز في هذا المجال لايزال محدوداً في نطاق التعامل مع اللوائح التجارية والتعليمات المضبوطة وبعض مجالات الاستعمال العلمي للغة، وأحياناً بعض المطبوعات الإدارية التي تستخدم إشارات محددة لها طابع التكرار.. إلخ. وهذا يعني أن الترجمة الآلية لا تنجح إلا مع لغة مجزأة أو بسيطة التركيب أو تعتمد على قوالب مكررة، على أن ما يسمى بالترجمة المسندة بالحاسوب traduction assistée par ordinateur تصبح ضرورية إذا تعلق الأمر بالنصوص الأكثر تعقيداً كالخطاب اليومي والسياسي وكل الخطابات غير المجزأة أو تلك التي لا تعتمد على قوالب مكررة. (المرجع المذكور).

وتبقى المشكلة الأساسية قائمة في النصوص الأدبية التي تعتمد على خرق البُنى النحوية والتركيبية، وابتكار البنيات التصويرية الجديدة،

فلا نعتقد أن هذه اللغة ستكون يوما ما في متناول أجهزة الترجمة الآلية بشكل يعتد به، لأن المسألة هنا متعلقة بمجال الإبداع والابتكار، إبداع اللغة وابتكار صورها وقوالبها على غير مثال سابق.

- خصوصيات الترجمة الأدبية:

بحثنا هذا له علاقة مباشرة بالترجمة الإبداعية التي لا يمكن الركون فيها ببساطة إلى مناهج الترجمة الآلية أو الحرفية. ونعتقد أن خصوصيات الترجمة الأدبية تتحدد انطلاقاً من الإشكاليات الأساسية التالية: غرابة التركيب اللغوي، صعوبة ترجمة الصور، تعذر نقل الإيقاع والأوزان الموسيقية:

● غرابة التركيب اللغوي:

من المعروف أن مسار الكتابة الشعرية على المستوى النحوي والتركيبي يسير دائما في اتجاه معاكس للتراكيب اللغوية والنحوية السائدة في الخطاب العادي. لذا يكون خرق المألوف وتكسير السَّنَن في هذا المجال أحد دعائم التركيب الشعري. ومن الطريف في هذا المجال أن نشير إلى أن جاكوبسون قد بنى تصوره للخاصية النحوية المتميزة في الشعر على أفكار بودلير بالذات، ورأى أن إعادة توزيع المقولات النحوية في الشعر وخلق التناظرات وعلاقات التضايف بين المقاطع والعروض تكون مسؤولة إلى حد كبير عن خلق الخاصية الشعرية. وقد قال في هذا الصدد مشيرا إلى رأي بودلير:

« ... ولقد سبق لبودلير أن أجاب عن ذلك مسجلا مع بُّو (إدكار ألان) «أن الاطراد والتناظر يشكلان حاجة من الحاجات الأولية للذهن الإنساني كما أن المنحنيات المشوهة بلطف التي تبرز على أرضية هذا الاطراد، واللامتوقع والفجاءة والذهول، تشكل بدورها «جزءاً جوهرياً» من المفعول الفني أو بعبارة أخرى التَّابلَ الضروري لكل جمال ، لكن عملنا قد وَظَّف منذ

حوالي سبعين سنة هذا التابل في الشعرية توظيفاً واسعاً تحت تسميتي التوقع الخائب أو الانتظار المحبِط»[4].

ونعلم أيضا أن جان كوهن J. Cohen في كتابه بنية اللغة الشعرية قد أولى أهمية بالغة للبنية النحوية في صياغة الشعر واعتمد أيضاً على أقوال الشعراء الكبار لتعزيز قناعته بضرورة أن يلجأ الشعر إلى تكسير السُّنَن النحوية المألوفة إذا أراد أن يخلق خاصية الانزياح المسؤولة عن توليد الشعرية. وقد أورد رأي الشاعر الفرنسي رامبو الذي جاء فيه بوضوح:

«لا يكون هناك شعر إلا بالقدر الذي يكون هناك تفكير عميق في اللغة ويكون في كل خطوة إعادة ابتكار، وهذا يقتضي تصديع الأطر الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب..»[5].

ليست البنية التركيبية والنحوية للغة الشعرية مجرد بنية مضبوطة القواعد، وهي لذلك لا تحتاج من المترجم فقط أن يكون ضابطاً للنحو والتراكيب ليجد لها مقابلات مماثلة في اللغة التي يريد أن ينقل إليها النص الشعري، فالتراكيب والنحو ليسا سوى مظهرين من مظاهر اللغة الشعرية، ولذا يلزم أن يكون المترجم قادرا على استيعاب أنواع الخرق والعدول وتكسير اللغة، وبعد ذلك عليه أن يحاول البحث عن صيغ نحوية وتركيبية جديدة تكسر المعيار حتى في اللغة التي ينقل إليها النص. ومعنى هذا أن عليه أن يكون ذا مؤهلات شعرية، وقدرة كافية على المساهمة المباشرة في الكتابة النحوية الشعرية رغم أن مهمته الأولى هي ترجمة نص من لغة إلى أخرى.

● صعوبة ترجمة الصور:

المشكلة الثانية الأساسية في ترجمة الشعر كامنة في نقل الصور الشعرية من لغة إلى أخرى. فإذا كانت هناك إمكانية لتحقيق هذه المهمة بنجاح بالنسبة لكثير من الصور المألوفة، فإن العبقريات الخاصة بكل لغة على حدة تجعل من المتعذر اللجوء إلى النقل الحرفي لصور أخرى تأتي بها قرائح

الشعراء بسبب معوقات ثقافية أو لأسباب مرتبطة بالأعراف اللغوية والعادات أو الأديان الخ. لذا يضطر المترجم إلى البحث عن صور بديلة مقبولة في اللغة المترجَم إليها. وهذا يؤدي بالطبع إلى الخروج كثيراً أو قليلاً عن الصور الماثلة في النص الأصلي. كما قد يؤدي إلى احتمالات للتدليل ليس من الضروري أن تكون مماثلة لما هو موجود في النص الأصلي. والمترْجِمُ في هذه الحالة ينبغي دائماً أن يكون قادراً على امتلاك سلطة إبداعية تقديرية تجعله يختار أنسب الاختيارات التي يتصور أنها قريبة من النص الأصلي، وفي نفس الوقت ينبغي أن تظهر اللغة المنقول إليها وكأنها محتفظة بصفائها من تشويش بنيات اللغات الأجنبية، رغم أن اثر هذه البنيات الجديدة قد يبدو ماثلاً في أفقها وكأنه نتاج طبيعي لتطورها الخاص أو إمكانية من إمكانيات التجديد فيها. لكل هذه نظن أن أهم صعوبات الترجمة في الشعر ترتبط بعملية نقل الصور هاته من لغة إلى أخرى. وإنتاج أي ترجمة ناجحة في هذا المجال لا يمكن مع ذلك من أن يُعفى من صفة *خيانة النص الأصلي* إلا أن الخيانة هنا هي بالمعنى الإبداعي للكلمة، ونعني بذلك أن مترجم الشعر لا يمكن أن نتصوره شخصا محترفاً لفعل الترجمة يَقنَعُ بأن يكون مُزوَّداً بالقواعد والآليات المدرسية، *بل ينبغي أن يكون مشاركاً في عملية إبداع حقيقية ومنصهراً بالتجربة الشعرية التي يعتزم نقلها من لغة إلى أخرى*. ولا نتصور أن يكون مترجمُ الشعر مكلفاً بمهمة في هذا المقام بل نتصور أن تأتي مبادرة الترجمة انطلاَقاً من حاجة شخصية ملحة في الابتكار لديه تماثل تماماً حاجة المبدع الذي كتب القصيدة المراد ترجمتها.

ويترتب عن هذا كله أن الحديث عن نقل ما يسميه البعض جواهر النصوص الأصلية ، سواء كان ذلك متعلقا بالمعاني أم بالقيمة الجمالية، إنما هو ملاحقة شيء لم يكن أصلا محددا أو معطى بشكل تام ومباشر في النصوص. فما هو ماثل أمامنا في النصوص الأدبية المراد ترجمتها هو إمكانيات المعاني لا المعاني نفسها، كما أن الصياغة الفنية تفر من بين أيدينا ساعة إخضاعها لنظام صياغة جديدة، ويتجلى هذا الهروب خاصة على

مستوى الإيقاع والأوزان الشعرية والصور ولذا فالحديث عن مهمة للترجمة تضطلع بنقل جواهر النصوص إلى لغات أخرى(❖) لا يبدو أن له موقعا واضحا في مجال الترجمة الأدبية وخاصة ترجمة الشعر.

وتحضرنا هنا بعض النماذج المترجَمة من شعر بودلير تثير حقاً كثيراً من التساؤلات، لكونها لا تقيم اعتباراً لأهمية نقل الصور من اللغة الفرنسية إلى العربية، كما أنها لا تعبر عن جهد إبداعي يقوم به المترجم في هذا المقام وهو ما يعني أن مبادرة الترجمة جاءت في سياق التكليف بمهمة لا في سياق الحاجة الشخصية للإبداع من خلال ممارسة فعل الترجمة باعتبارها أيضاً إبداعا لأن الموضوع يتعلق بالشعر لا باللغة العادية:

جاء في إحدى قصائد بودلير ضمن ديوانه أزهار الشر وعنوانها : الناقوس المشروخ La Cloche Féllée ما يلي:

Il est amer et doux pendant les nuits d'hiver
D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,
Les souvenirs lointains lentement s'élever
Au bruit des carillons qui chantent dans la brune.
Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux
Qui, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,
Jette, fidèlement son cri religieux,
Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente

وقد ترجم خليل الخوري هذين المقطعين كالتالي:

إنه لمر وحلو معاً الإصغاء في ليالي الشتاء،
قرب النار التي تختلج وتدخن،
إلى الذكريات البعيدة المتصاعدة بهدوء،
على وقع النواقيس الصادحة في الضباب.

طوبى للناقوس ذي الحنجرة القوية

الذي يطلق نشطا ومعافى،

صيحته الدينية بإخلاص، رغم شيخوخته،

كجندي عجوز يسهر تحت الخيمة.

فبغض النظر عن أن ترجمة هذا المقطع الشعري تحتاج إلى جهد جبار لتتحول إلى شعر عربي مقبول، فإن ما يهمنا هنا هو بالتحديد ترجمة السطر الأول من المقطع الثاني الذي عملنا على إبرازه سابقا:

Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux

بقوله: *طوبى للناقوس ذي الحنجرة القوية*.

وقد تصور المترجم أن الشاعر هنا رسم صورة استعارية لناقوس هرم بحنجرة قوية، ونقل الصورة كما نرى بشكل حرفي إلى اللغة العربية التي لم نسمع فيها أبداً عن *ناقوس بحنجرة*. والواقع أن المترجم هنا وقع في خطأ مزدوج:

الأول: متعلق بقراءة المعاجم ، لأنه أخذ منها ما ليس له علاقة باللغة اليومية ولا الأدبية بل وقع اختياره على مدلول متخصص في مجال علم التشريح فكلمة gosier ليس لها معنى الحلقوم أو الحنجرة إلا في ميدان الطب وبالتحديد علم التشريح. وفي مقابل ذلك نراه قد أهمل بعض الدلالات اللغوية العادية التي يمكن أن تمنح لغته المُترْجِمة بعداً أدبياً إذا ما وفر لها سياقا تعبيريا ملائماً: فعبارة: coup de gosier تَعني صوت أو صرخة وعبارة plein gosier تعني صوت مرتفع. لذا كان في إمكان المترجم أن يستغل الدلالة الصوتية لهذه الكلمة بدل الدلالة الخاصة بحقل علم التشريح.

الخطأ الثاني: متعلق بالتكلف في نقل صورة إلى العربية غريبة كل الغرابة عنها، لأننا كما قلنا لم نألف الحديث عن ناقوس بحنجرة، فجميع الصيغ التي لها علاقة بالناقوس في الشعر العربي تكتفي باستعمال العبارات

التالية: دقُّ الناقوس، قرعُ الناقوس ،صك الناقوس. والحالة الوحيدة المرصودة في الاستعارة عند استعمال كلمة ناقوس في الشعر العربي هي التي تجعل الناقوس يؤذِّن كما في قول ابن المعتز:

أيُّ حُسن تُخفي الدنانُ من الرا ح وحُسن تبديه منها الكؤوسُ
يا نديميَّ اسقِياني فقد لا حَ صباحٌ و أذَّن النَّاقوسُ

ولم يكن ابن المعتز وحده الذي أجرى هذا الاستعمال بل هناك شعراء آخرون فعلوا ذلك، مما يدل على أن الثقافة الإسلامية كانت تسمح باستخدام مثل هذه الاستعارة استجابة لمتطلبات ذاتية خاصة، لأن قرع الناقوس في الديانة المسيحية يقابله الآذان في الإسلام وهذا ما سمح للشعراء بالحديث عن آذان الناقوس.

إن عالم الاستعارة في الشعر غير محدود كما نعلم، لكن هذا لا يعني أن كل ما يخطر من أنواعها سيكون مقبولاً إجراؤه في كل اللغات. وقد بنت اللغة العربية رصيدا طويلا من النماذج الاستعارية تمت دراستها في مجالي البلاغة والنقد ووضعت أحياناً حدوداً ومقاييس لا ينبغي تجاوزها من وجهة نظر القدماء، غير أن تجربة الشعر الحديث طورت مسالك جديدة في الاستعمالات المجازية والتمثيلية تتحدى القيود القديمة. ولكن محاولات الشعراء الكبار أمثال بدر شاكر السياب والبياتي وأمل دنقل وعبدالمعطي حجازي ونزار قباني وغيرهم كانت لا تُدخل إلى العربية إلا ما يمكن أن تكون له ركيزة في الرصيد الثقافي والفكري، أو أنها تتلطف في خلق السياقات الملائمة للصور الجديدة المبتكرة. ولذلك جاءت أغلب صورهم واستعاراتهم مقبولة رغم جدتها وخروجها عن مسكوكات البلاغة العربية القديمة. ويحضرنا هنا الجهد الجبار الذي قام به نزار قباني في هذا المجال ، ففي اعتقادنا أنه من أكثر الشعراء العرب المعاصرين الذي استطاعوا أن يبتكروا صوراً غير مسبوقة في الشعر العربي واستعمل فيها أحيانا عناصر لم يفكر

أحد سابقا في أن يدخلها بهذه الطريقة إلى الشعر: وأذكر منها على سبيل المثال الصورة التالية:

إرْمي أَوْراقَكِ كامِلَةً
وسَأَرْضى عَن أَيِّ قَرارِ
قُولِي..
انْفَعِلي..
انفجري..
لا تَقِفي مِثْلَ المِسْمار(*)

الصورة الملفتة للنظر هي الموجودة في السطر الأخير من هذا المقطع (*لا تَقِفي مِثْلَ المِسْمار*) لأنها استَعْمَلَت لفظ المسمار. وهو آخر شيء يمكن أن نتصور أن تكون له علاقة باللغة الشعرية، ومع ذلك فقد كان السياق التعبيري في هذا المقطع مهيأ لتحويل لفظ المسمار إلى وحدة شعرية دالة. وفي المقطع أيضا صورة أخرى مأخوذة من لغة الحقل السياسي ومع ذلك تم جعلها أيضا دالة بشكل شعري في هذا الحوار العاطفي الصاخب. «*ارمي أوراقَكِ كاملةً*». ويمكن أن نضيف إلى ذلك أيضا عبارة: *انفجري* وهي واردة هنا كما نرى معزولة عن أي تشبيه مما يكسبها معنى حسيا أكبر دون أن يمنعها ذلك من أن تكون حبلى بالدلالات الإيحائية.

لذا فليس من البسيط تقبل ترجمات شعرية حرفية في الشعر لا تراعي تطوير الاستعارة من داخل الممارسة الشعرية العربية، حتى وإن تم استغلال عناصر صور خارجية قادمة من لغات أخرى.وبمعنى آخر ينبغي تكييف الصور الشعرية الغربية لتتلاءم مع البيئة الثقافية العربية وذلك بخلق سياقات مناسبة لها أثناء القيام بالترجمة. وهذا يدعونا دائماً إلى القيام بترجمة تراعي البُنى العامة للنصوص الشعرية التي نقوم بترجمتها من أجل

امتلاك القدرة على خلق بنى عامة في النص العربي المراد اعتباره مقابلاً للنص الأصلي.

● تعذر النقل الموسيقي:

أكبرُ مشكلة تواجهنا في ترجمة الشعر على الإطلاق هي مسألة ترجمة النظام الموسيقي. وهذا الجانب هو الموقع الفعلي الذي يتم فيه اقتراف «*الخيانة الكبرى*» إذا صح التعبير في عملية الترجمة في شبه توافق عام مسكوت عنه بين جميع المترجمين. وكثيراً ما نقف على بعض المحاولات المثيرة للتساؤل عندما نجد بعض المترجمين يتكلفون مشاق بالغة لترجمة أبيات شعرية غربية قائمة على أوزانها الخاصة بإفراغها في أحد البحور الشعرية العربية التقليدية المعروفة. وكثيراً ما يحدث ذلك بالطبع على حساب الدلالات والصور الشعرية، إن تصيُّد الأوزان في النص العربي البديل يقود تلقائياً إلى التضحية بكثير من العناصر الأصلية التعبيرية والدلالية. وإذا تم الحرص على العناصر الدلالية، فإنه في المقابل لابد أن تكون ترجمتنا عرضة للتضحية بالجانب الموسيقي للنص الأصلي واستبداله ببنية موسيقية مرتجلة أو فيها كثير من الثغرات تجعلها أقرب إلى النثر منها إلى الشعر. هذا ما جعلنا نقول سابقاً بأن حل مجموع إشكالية ترجمة الشعر متوقف على امتلاك المترجم أولا وقبل كل شيء ملكة إبداعية حقيقية، ومعرفة بالإيقاعات الموسيقية. والتمكّن من إنتاج نص شعري في اللغة المترجم إليها لا يقل إبداعاً عن النص المترجم(❖). على أن مقياس النجاح في هذه المهمة لا يكون دائماً بمقارنة حرفية بين النصين، بقدر ما يكون بمدى قدرة النص الجديد على فرض نفسه في الثقافة المترجم إليها، بحيث يتمكن من إثارة اهتمام أكبر عدد ممكن من القراء والنقاد الذين يستقبلونه ويتداولونه ويعترفون بقيمته الفنية والدلالية على السواء.

وعلى العموم فترجمة الشعر محفوفة بكثير من المزالق ولا سبيل إلى

التغلب عليها إلا بواسطة عمل يتدخل فيه المترجم بقدرته أيضاً على إبداع الشعر، في الحدود التي يسمح بها فضاء القصائد المترجَمة. وقد قيل عن صعوبة ترجمة الشعر ما يلي:

«... بينما فلسفة سبينوزا هي فلسفة سبينوزا إذا ما شرحها أحد تلامذته، وتبقى رواية تولستوي رواية تولستوي حين تترجم ، والحكاية الخرافية حكاية خرافية كائنا ما كان راويها، فإن إعادة سبك القصيدة رغم أنه يقدم نفس البيانات التي قدمها الأصل لا تبقى القصيدة نفسها بل ربما لا تبقى قصيدة إطلاقاً»[6].

وخلاصة القول إن ترجمة الشعر هي أبعد ما تكون عن مجرد الاستجابة للوصفات والنصائح الخاصة الماثلة في القواعد المدرسية للترجمة، كما أنها أبعد من أن تكون مجالا لممارسة مهنة أو حرفة، إنها عمل إبداعي بالدرجة الأولى قبل أن تكون مجالاً لتطبيق الدروس المدرسية التي تلقيناها عن الترجمة. وهذا ما أراد الإشارة إليه رومان جاكوبسون بالتحديد عندما رأى أن الشعر، انطلاقا من تعريفه الخاص، لا يقبل أن يخضع لفعل الترجمة. كلُّ ما في الأمر أننا يمكن أن نقوم بنقله بطريقة إبداعية[7].

ورغم قلة الدراسات الخاصة بترجمة الشعر في العالم العربي فإننا نجد بين الحين والآخر بعض التأملات و الملاحظات المفيدة في هذا الصدد. ونشير هنا إلى إحدى الدراسات التي ألمحت إلى إشكالية ترجمة الإبداع الروائي والشعري مع إرجاع صعوبة ترجمة الشعر إلى العوامل التالية[8]:

- الشعر خطاب ذاتي الإحالة
- مرجعيته غير محددة
- يتداخل فيه الدليل بالمدلول
- يقوم أساسًا على الكثافة الدلالية.

- نحو منهجية جديدة لممارسة ترجمة الشعر:

وسنحاول في كتاب نعده قريباً للنشر أن نقرب فعل الترجمة الشعرية من الناحية المعرفية، لأننا انطلقنا من النماذج الموجودة لترجمة بعض قصائد بودلير كما سنحاول المقارنة بينها ومناقشة الاختيارات الماثلة فيها وتعليل توافقها أو عدم توافقها مع النصوص الأصلية استناداً إلى معايير نحوية وسياقية ومعرفية وثقافية وجمالية(❖). إلا أننا رغم كل شيء احتفظنا على الدوام بالتشديد على أهمية المبادرة الإبداعية في فعل الترجمة، وهذا ما دفعنا إلى إعطاء بدائل خاصة بنا باعتبارها مساهمة في الترجمة الإبداعية. وهدفنا من كل هذا هو خلق منهجية جديدة في الترجمات العربية للشعر المكتوب بلغات أخرى وفي مقدمته الشعر الفرنسي. ونشير إلى أن هذه المنهجية تعتمد أساساً على ضرورة جعل الترجمة التحليلية traduction analytique حاضرة في حقل ممارسة الترجمات العربية. وتأتي أهمية هذا النوع من الترجمة من كونه يحاول إرساء دعائم معرفية لتطوير ترجمة الإبداع بشكل خاص، وحينما نقول دعائم معرفية فإننا نقصد تجاوز المعايير المدرسية والشكلية التي تقدم عادة في دروس الترجمة سواء في المدارس أم في معاهد الترجمة الحالية في العالم العربي(9).

على أن الترجمة التحليلية لا تقف عند حدود التحليل المعرفي بل تقترح أيضاً الوقوف على نماذج الترجمة من حيث جوانبها الإبداعية وابتكاراتها الفنية والتدليلية. لذا فمُمارِس الترجمة التحليلية المقارِنة على سبيل المثال لا يمكن أن يعفي نفسه من تقديم جهده الخاص أي إعطاء بدائل تعكس ممارسته الإبداعية في حقل ترجمة النماذج المدروسة. وهذا بالتحديد ما حاولنا القيام به في هذا الكتاب المزمع نشره لاحقا ، فبعد أن قدمنا تحليلات دقيقة ومقارنات داخلية بين المقترحات الماثلة في نماذج من ترجمات بعض قصائد الشاعر الفرنسي بودلير، بيَّنا ما يوجد بينها من تفاوت وما يعتريها من مشاكل أو ما يميز بعضها عن بعض من حيث الاستجابة لحاجيات

الإبداع الشعري في الثقافة العربية، ثم أوضحنا من جهة أخرى أن تطوير ممارسة الترجمة لا يمكن الاكتفاء فيه بهذا الجانب التحليلي وحده، فلابد من الانتقال إلى تقديم البدائل الإبداعية الممكنة . وهكذا تصبح ممارسة الترجمة التحليلية المقارِنة فعلا نقديا ومعرفيا وإبداعيا في نفس الوقت.

ولا شك أن تحويل الترجمة إلى ممارسة نقدية وإبداعية هو نوع من المزاوجة بين توظيف آليات المناهج النقدية ونخص بها التحليل البنائي والأسلوبي والسيميائي والتأويلي، فضلا عن آليات المقارنة والاستدلال والاستنتاج وبين توظيف القدرات الإبداعية الخاصة بالمترجم وما يمتلكه من مهارات خاصة في استيعاب شاعرية النصوص المترجمة ونقلها إلى مجال اللغة الحاضنة دون أن تفقد أيا من قدراتها الجمالية والتعبيرية والدلالية المحتملة.

الهوامش

1) كان هذا هو شعار شيشرون Cicéron (ماركوس توليوس شيشيرون) (43 ق. م) انظر ما ورد في دراسة: Jacqueline Guillemin-Flescher وعنوانها: Traduction, Prise de vue. Universalis 2000، سنعتمد على هذا المصدر في كثير من الآراء الواردة حول قضايا نظرية الترجمة، لأهمية ما ورد فيه.

2) المرجع السابق انظر دائماً مادة Traduction في موسوعة: Universalis 2002.

❖) د. رشيد برهون: *الترجمة ورهانات المثاقفة والعولمة*. مجلة عالم الفكر عدد: 1. مجلد 31. يوليو سبتمبر 2002 .ص: 171.

3) انظر أيضا ما ورد في دراسة: Jacqueline Guillemin -Flescher وعنوانها: Traduction , Prise de vue. Universalis 2002.

❖) جورج مونان: *القضايا النظرية للترجمة*. ترجمة عبدالرحمن بودرع. مجلة ترجمان. منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة. طنجة. مجلد 4. عدد: 1 أبريل . 1995ص: 13.

4) رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية. انظر إلى المبحث الخاص بـ: شعر النحو ونحو الشعر. ترجمة محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال للنشر ط: 1، 1988 ص: 83.

5) J. Cohen: *Structure de Langage Poétique*. Flammarion/ 1978. p: 174.

❖) هذا ما ذهب إليه أحد الباحثين في مجال الترجمة، وهو رضوان العيادي حين كتب مقالاً قصيراً معتمداً على بحث غربي بعنوان: Pour une théorie de l'essence de la traduction. وهو بحث يندرج كما يبدو في نطاق نظرية الإبلاغ التقليدية التي تقضي بأن يكون المتلقي قادرا على إدراك الرسالة المبعوثة من الباث كما أراد أن تدرك. وهذا يعني أن مقصدية الباث هي التي تتحكم في طريقة فهم الرسالة من قبل المستقبل، بل إن المستقبل سيكون قادراً على الإمساك بجوهر النص الأصلي وإفراغه في نص لغة أخرى. (من أجل نظرية حول جوهر الترجمة. رضوان العيادي. مجلة ترجمان. منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة. طنجة. مجلد 4. عدد: 1 أبريل 1995. ص: 55).

❖) نزار قباني ديوان: قصائد متوحشة قصيدة: *اختاري*. ط: 1، 1970. ص: 8.

❖) انظر أيضاً الإلحاح على أن يكون مترجم الشعر شاعراً وعارفاً بالأوزان الموسيقية في مقال: المنصف الجزار: *الترجمة الأدبية*. ضمن كتاب: *الترجمة ونظريتها*. بيت الحكمة. قرطاج. تونس. 1989. ص: 136.

6) كريتوفر كودويل: *الوهم والواقع، دراسة في منابع الشعر*. ترجمة توفيق الأسدي. دار الفارابي 1982. انظر القسم السابع بعنوان: *خصائص الشعر* ص: 135.

7) Roman Jakobson: Aspects linguistiques de la traduction. voir Essais de linguistique générale Ed Minuit.1967. p: 86-87.

8) انظر محمد عجينة : الترجمة الأدبية من خلال بعض التجارب. ضمن كتاب: الترجمة بين المعادلة والتوافق (أعمال ندوة دولية بتونس) منشورات المعهد العالي للغات 2001. ص: 18-19.

❖) لا نرى فيما بذله د. سعيد علوش في كتابه: *شعرية الترجمات المغربية* من جهد في قراءته «التفكيكية» لترجمات بعض قصائد بودلير ما يمكن أن يفيد كثيراً دراستنا، وذلك لأن البحث الإحصائي المُقارِن الذي طبقه بقي في حدود المقابلة الهيكلية بين

الأصل ومختلف الترجمات، مع وضع بعض الملاحظات العامة المقتضبة دون ملامسة محتوى النصوص ومظاهرها التصويرية. والواقع أن ما قام به الباحث هو جرد *للوحدات المعجمية* في النص الأصلي ومقارنتها بما جاءت به الترجمات العربية. (انظر الكتاب المشار إليه. منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة. طنجة 1991 .انظر على الأخص الصفحات التالية 252-253-254) وذلك لأخذ فكرة واضحة عن منهج الباحث. ومن الملاحظ أن المنهج الإحصائي الصارم المتبع في هذا الكتاب يبتعد كثيرا عن المنظور الذي كان الباحث قد رسم معالمه في كتاب سابق له بعنوان: *مكونات الأدب المقارن في العالم العربي*. ففي قسم خاص بالترجمات الأدبية بين المثاقفة والمقارنة ألح على أن الترجمة الأدبية ليست مجرد إعادة إنتاج، بل هي *إعادة إبداع* تعمل في نص الأدب المستقبِل دوراً هاماً كما تقوم بإثارة دور المثاقفة، ثم إن حضور الآخر في النص الأدبي الجديد هو حضور للاختلاف وللأدب الإنساني والعام.. إلخ (انظر كتابه: مكونات الأدب المقارن في *العالم العربي*.. الشركة العالمية للكتاب. وسوشبريس. ط: 1. 1987 ص: 264) وهذا التصور يقتضي في الواقع أن تكون المقارنة شاملة *للمحتوى* والبنية العامة للنصوص وكذا للصور والأخيلة والبناء الموسيقي إلخ، وهذا بالذات ما نريد التركيز عليه في دراستنا هاته. وقد نستفيد من المقارنات التفصيلية اذا دعت الضرورة إلى ذلك، لكن في نطاق الاهتمام بالصور والمضامين والتراكيب.

9) يحق لن أن نتساءل هنا مثلا عن حجم الاهتمام بالترجمة الأدبية في إطار أنشطة هيئات ومؤسسات التعريب المتخصصة في العالم العربي. فالمطلع على هذا الجانب سيجد أن هذا التخصص موكول إلى الجامعات والمجهودات الفردية. والجانب المتعلق بترجمة الإبداع وخاصة الشعر بالغ المحدودية. ومعظم المجهود الموجود موجه لتعريب برامج التعليم والتخصصات العلمية ومن بين 960 معجما نجد 15. فقط تهتم بالأدب عامة. انظر د. ممدوح محمد خسارة: *التعريب مؤسساته ووسائله* . الدار المتحدة ومؤسسة الرسالة. بيروت. ط: 1، 1999 ص: 71.

❖ ❖ ❖

في سياق النقد الأدبي وممارسة القراءة والتأويل باتت كلمة موت تتكرر في مستويات مختلفة وعلى كل صعيد مثل: موت الحضارة، وموت الشعر، وموت الأيديولوجيا، وموت الواقع، وموت الأدب، وموت النقد، وموت المؤلف، فإذا كانت هذه العناصر في مجملها مهيأة للموت، فكيف يمكن أن نتعامل في تحليل الخطاب إذا ما أضفنا إلى هذه السلسة أو إلى هذه الحلقة موت القارئ، لا مندوحة عن القول من أن عمليات القراءة والتأويل التي تعد استراتيجية واضحة في الممارسة النقدية قد أصابها كثير من التشويش والخلط. فموت البطل المؤلف جعل ما كان ثانوياً وهامشياً يلد من جديد وهو القارئ، وإذا كان النقد الحديث قد سعى إلى تهميش الذات على أنها مالكة للنص الأدبي ومنتجة له، فإنه أبرز عدة أنواع من المؤلفين وبخاصة في مجال الدراسات السردية، فظهر المؤلف الحقيقي والمؤلف الافتراضي إلى جانب القارئ الحقيقي والقارئ الافتراضي.

ليس هناك من نص يتخلق من العدم، فالنص أي نص لابد أن يرتبط بمؤلف، فالمؤلف إنسان من لحم ودم سواء أكان معروفاً أم مجهولاً، والنص يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمؤلفه سواء أكان هذا المؤلف مؤلفا فردياً أم مؤلفاً جماعياً أم يكتب باسم مستعار، وكذلك تغدو مقولة موت المؤلف قضية بحاجة إلى إعادة نظر وإعادة قراءة في ضوء معطيات النقد الحديث.

ويرتبط مفهوم المؤلف بالإلهام والأداء والفردية أو الذاتية وبالأسلوب وبالقصدية وبحقوق النشر، مع وجوب مراعاة التطور الذي تجسد في الدراسات النقدية التي حاولت التمييز بين المؤلف والكاتب، فمن هو المؤلف؟ إنه الذي ينشئ النص وينميه ولذلك يمتلك معنى حقوقياً ويصبح صاحب حق، وصاحب سلطة، وصاحب الكلمة التي تمنحه الهيمنة.

تتمحور هذه الدراسة حول أربعة منطلقات أساسية تكتسب فيها المقاربة النقدية عملية الكشف عن المؤلف ودوره في عمليات التأويل وإجراءاتها، ولذلك فإن الغاية المنشودة تبدو هنا بحاجة إلى إعادة نظر في الدراسات النقدية وتطورها. وأول هذه المتطلبات هي سلطة المؤلف وسلطة النص وسلطة القارئ وعودة المؤلف.

أولاً: سلطة المؤلف:

شهدت استراتيجيات قراءة النصوص الأدبية في حركتها التطورية مواقف مختلفة ومتباينة من المؤلف وأولت بعض الدراسات النقدية اهتمامها للمؤلف لفترة زمنية طويلة، وجعلته محور العملية الإبداعية والنقدية ومركزها، فالدراسات النقدية الكلاسيكية والرومانسية على وجه الخصوص جعلت المؤلف محورها الأساسي، ومن هنا فإن المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية والثقافية والدراسات السيرية قد عززت ما يمكن أن يسمى بسلطة المؤلف[1]، فالنقد التاريخي يكرس شخصية المؤلف ويجعلها المحور الذي تدور حوله الدراسة، وقد تمثل مثل هذا في ما فعله سانت بوف وهيبوليت تين، وعمد بعض النقاد العرب إلى معاينة الأدب في ضوء معايير النقد التاريخي كما فعل طه حسين في كتبه (مع المتنبي) «وذكرى أبي العلاء» و«حديث الأربعاء» والعقاد في (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي).

وقد اعتنى هذا النقد بسيرة المؤلف وظروف حياته وعصره، وتيارات بيئته، وكذلك كان النقد التاريخي نتاجاً لتطورات القرن التاسع عشر في التاريخ وعلم الحفريات، وفقه اللغة، وقد سعت التاريخية كطريقة لقراءة النصوص إلى ترسيخ السياق التاريخي للنص، والبحث عن مصادره التاريخية وتأثيراتها عليه ووضع النص في مكانه من حياة المؤلف. وبتعبير آخر حولت التاريخية العمل الأدبي إلى وثيقة تاريخية، وتكمن أهميته الرئيسة ومعناه الحقيقي في وصفه فترة زمنية معينه ووضعه في حياة المؤلف»[2].

وساهم المنهج الاجتماعي في تكريس دور المؤلف في خدمة القضايا الاجتماعية، إذ تحولت النظرة إلى الأدب على أنه ظاهرة اجتماعية، مما جعل المؤلف يمتلك سلطته ودوره في قدرته على التعبير عن قضايا المجتمع، وتطور هذا النقد عند كل من لوكاتش ولوسيان جولدمان(3).

وجعل النقد النفسي المؤلف محور دراسته، وبدلاً من الاعتناء بالنص جعل المنهج لاوعي المؤلف هو الأساس، ففي هذا المنهج يعد الأثر وسيلة لإدراك كيان غريب عنه وهو بذلك يغدو منهجاً لا يحيد عن السبيل التي اختطها النقد الذي يوظف كل الوثائق لإعادة بناء حياة المؤلف ولتحديد معالم شخصية. ولذلك لم يعد هذا المنهج مجديا لأنه يتجاوز دراسة الأثر إلى الاعتناء بصاحبه وبلاوعيه(4).

لقد تربع المؤلف منذ أرسطو على عرش النص حتى بدأت أركان هذا العرش تهتز تدريجياً مع مطلع القرن العشرين، فالمؤلف هو صاحب النص الأدبي ومالكه منذ ولادته، فهو المالك الأوحد، ولا يجوز للقارئ أن يقرأ النص إلاّ كما يريده المؤلف، وعلى القارئ أن يتغلغل في النص ليكشف أو لينير تجربة المؤلف، فكل شيء في النص يتمحور أو يتمركز حول شخصية مؤلفه، فهو المركز وكل شيء أخر يغدو أمراً ثانوياً، فالمؤلف إنسان أعرف بمكونات النص ومكنوناته. إن تسييد الكاتب ومنحه السيادة المطلقة خضعت لها التجربة النقدية منذ نشأتها وحتى عهد قريب، ولكن هذه السيادة أفضت بالمؤلف إلى الإلغاء والإقصاء لأن المؤلف لا يشكل القطب المركزي في عملية القراءة، فهو أحد أقطاب ثلاثة المؤلف، والنص، والقارئ، والسؤال الذي تتغيا هذه الدراسة أن تجيب عنه هل ثمة تأويل لحظة إقصاء المؤلف أو إلغائه.

ثمة نصوص في التراث الأدبي الإنساني لم يتوافر لها أن ترتبط بأسماء مؤلفيها وخضعت لدراسات نقدية تعاورتها أقلام النقاد دون سؤال عن هوية المؤلف، وظروف حياته وعلاقته بالنص، وليس هناك من شك في أن معاينة سيرة المؤلف لابد أن تقدم بعض الإضاءة عن معنى النص، ولكن هنا

ينبغي القول إن الاهتمام لا ينصب على عملية التأويل، حتى إن بعض أصحاب فلسفة التأويل حاولوا أن يقيموا علاقة أكيدة بين المؤلف والعمل مثال ذلك فليلهم دلتاي، الذي أشار إلى مصطلحي الخبرة والفهم وقال بحتمية العلاقة بين المؤلف ونصه[5].

ولكن عملية التأويل لا يمكن أن تكون تامة إذا ما اقتصرت على مثل هذه العموميات والفرضيات، إن الافتراض بوجود تطابق كامل بين العمل الأدبي وبين حياة مؤلفه شيء لا يقود إلى اكتمال دائرة التأويل، وإنما يغدو محاولة بسيطة لفهم حياة الكاتب من نصه وليس لفهم النص، وفي ضوء هذا التصور فإن التأويل لا يمكن أن يتحقق بهذه الطريقة القاصرة عن تناول النص؛ لأنها اهتمت بالاشتغال على حياة المؤلف وقصديته، وهي لا تعد قراءة قائمة على التأويل وإنما قراءة قائمة على محاولة فهم المؤلف، ولذلك شاعت عبارات كادت تهيمن على رؤية المشتغلين بالأدب، وذلك في البدايات الأولى وبخاصة في النقد الأكاديمي، تلك العبارة التي كانت تقول: (حتى تفهم بلزاك عليك أن تعرف عاطفته وحياته)[6].

وترتبط بهيمنة المؤلف هيمنة قصديته، فالبحث عن قصدية المؤلف كانت إجراءً نقدياً يهدف إلى الكشف عن نيته ومراميه من نصه، ووظيفة الناقد تتجسد في الوصول إلى هذه النية أو القصدية ولذلك فإن المقاربة النقدية تتم بالوصول إلى مقصديه المؤلف دون الوصول إلى مقصدية النص. ولذلك فإن النص مثله مثل المؤلف يحمل هو الأخر بين ثناياه مقاصده ونواياه، إذا كان ذلك كذلك فإن النص يغدو أحادي المعنى، ومن هنا يسعى أصحاب هذا الاتجاه إلى تثبيت معنى النص، وعندما يكون للنص معنى واحد، فإن ذلك يعني في الوقت نفسه أن للنص قراءة واحدة ومن هنا يصبح إعلان موت النص إعلانا مسوغاً.

إن التركيز على المؤلف يؤدي إلى إغفال النص، الذي هو محور العملية النقدية، ومن هنا ظهرت اتجاهات جديدة وأزاحت المؤلف وألغت دوره، وهذا يقود إلى الجزء الثاني من هذه الدراسة وهي سلطة النص.

ثانياً: سلطة النص:

لم يعد المؤلف مركز النص، وإنما تم التعامل معه على أنه أدى دوره بمجرد فراغه من نصه، وانكب الدارسون على النصوص يجعلونها المركز كما فعل أصحاب النقد الجديد والشكلانيون والبنيويون ونقد ما بعد البنيوية. لقد وقف أصحاب النقد الجديد بشكل حازم وصارم في وجه ما يعرف بقصدية المؤلف ونيته: «فالاتجاهات الألسنية والأسلوبية والبنيوية الجديدة هي التي أعطت السلطة المطلقة للنص، وأهملت أو كادت تهمل معظم الجوانب الأخرى الخاصة بالإبداع الأدبي كدور القارئ والمبدع والظروف الاجتماعية والمرحلة التاريخية والدلالات السيكولوجية والأيديولوجية والفلسفية وغيرها»[7].

إذا كانت حركة النقد الأدبي التقليدي متمسكة بمقاصد المؤلف فإن الشكلانيين تجاوزوه ونسفوا الأسس التي تقدم عليها المقاربة النقدية التقليدية من خلال اعتمادهم الأساسي على لغة النص، وتمييز هذه اللغة عن اللغة العادية أو المألوفة، فأصبح المؤلف خارج النص ولا دور له في قراءته أو تأويله؛ لأن مهمته انتهت مجرد فراغه من كتابة نصه ومن هنا انصب الاهتمام على العجينة اللغوية التي يتشكل منها النص، وقد ركزوا على النص وقادهم هذا إلى أن يعاملوا الأدب بوصفه استعمالاً خاصاً للغة يتحقق لها التميز بانحرافه عن اللغة العملية المشوهة، وتستعمل اللغة العملية لتحقق أفعالٍ اتصالية بينما لا تمتلك اللغة الأدبية أية وظيفة على الإطلاق، وتقتصر على جعلنا نرى الأشياء رؤية مختلفة[8].

لم يعتنِ الشكلانيون بالسيرة الذاتية ولا بالتأملات النفسية والفلسفية والتاريخية والاجتماعية في دراسة الأدب، وإنما جعلوا القراءة موجهة إلى لغة العمل الأدبي بمعزل عن السياقات الأخرى، ولذلك لم يعد الالتفات إلى المؤلف أمراً اضطرارياً وإنما صار المؤلف مثل الصانع الذي ينتهي دوره عندما يقوم بآخر عمل في هذه الصناعة، وإذا كان النقد الشكلاني قد ألغي أي دور

للمؤلف، فإن أصحاب النقد الجديد تجاوزوا ما كان النقد التقليدي قد اعتمده واتخذه أساساً لمعاينة النصوص وفحصها، فالنقد الجديد لا يلتفت إلى سيرة المؤلف ولا يبحث في هدفه وغايته، ولذلك تبنى النقد الجديد فكرة الاشتغال على النص بوصفة كياناً قائماً بذاته دون الحاجة لأي شيء خارجه. ولذلك تحدث هؤلاء النقاد عن المغالطة المقصدية (DER INTENTIONALE FEHISCHLUSS)، وقد نشر ويمزات وبيردسلي مقاله تحت هذا العنوان بينا فيها عكس ما كان شائعاً في عصرهما من اهتمام بسيرة المؤلف، فقصدية المؤلف لا يمكن أن تعرف، وهي معيار لا يجوز الاعتماد عليه في الحكم على النصوص(9).

ومن هنا أصبح المؤلف خارج نصه، وأن المعنى منوط بالنص وليس بالقارئ ولذلك فإن القارئ عليه أن يدخل عالم النص ويفهمه من الداخل، وهذه استراتيجية من استراتيجيات القراءة عند أصحاب النقد الجديد الذين حولوا النص إلى صنم على حد تعبير تيري إيغلتون، فالقصدية في النقد الجديد تدور حول قصدية النص ولا تدور حول قصدية المؤلف.

لقد سعت البنيوية إلى علمنة الأدب، والنظر إلى النص على أنه بنيه لغوية مغلقة، وصار المؤلف ضحية، لأنه يظل خارج اللعبة تماماً، ويصبح النص دون هوية، وإنما هويته كامنة في بنيته اللغوية المغلقة أو ما عرف بسجن اللغة. وهنا تتنافى النزعة ضد المؤلف في انبثاقها من النزعة التدميرية للإنسان، وقد تتوج مثل هذا الصنيع على يد رولات بارت بعد أن أعلن الموت الرسمي لمؤلف عام 1968 أي في بدايات تحوله من البنيوية إلى التفكيك.

انطلق بارت من إعلانه الشهير لموت المؤلف ليجعل النص عالماً بلا حدود، فهو تناص وكتابة مضاعفة لا ينشئها المؤلف، وإنما هو مجرد جامع لها، وقد أزاح بارت المؤلف ليحل محله الناقد الذي يحدد المعنى، وينتج لغة خاصة به، فالمؤلف ما قبل نصي، فإذا كانت الشكلانية والنقد الجديد قد استعبدنا المؤلف ولم تقولا بموته فإن البنيوية أعلنت نهايته، ولا شك أن موت

المؤلف تزامن مع موت الإنسان وموت الذات، إذ إن هذا الموت جاء نتيجة المنهج البنيوي العلمي ،ولعل ليفي شتراوس، قد قنن هذا الموت حين قال: «إن هدف العلوم الإنسانية ليس بناء الإنسان وإنما تذويبه»[10]، لقد اعتمد بارت التركيز على مفهوم الكتابة بدلاً من التركيز على المؤلف، فقد بدأ مقالته بسؤال مقتبس من بلزاك من يتحدث هنا؟ ووجد بارت أنه لا إمكانية للإجابة عن السؤال، لأن الكتابة تدمر كل صوت، وكل أصل، إذ إن الكلمة المكتوبة تنفصل عن مالكها على النقيض عن الكلام الذي يرتبط بقائله، ارتباطاً وثيقاً، وما يتبقى هو الكتابة ذات اللونين الأسود والأبيض[11].

إن إقصاء المؤلف وعزله عن نصه قد أدى إلى طمس السلطة و تجريده منها، فاللغة هي التي تتحدث والمؤلف يقع تحت هيمنة الكتابة والقارئ. فالمؤلف يعيش قبل النص أما الكاتب فهو يكون في اللحظة نفسها التي يوجد فيها النص، ويكون موجوداً أثناء عملية الكتابة وقد حاول فوكو في مقاله (من هو المؤلف) أن يبين أن المؤلف يرتبط بمفهوم القوة والسلطة ويختلف عن بارت في أن موت المؤلف سيترك فراغاً لابد أن يملأه مفهوم آخر ليتأكد من حتمية موت المؤلف إلى الأبد، فهو لا يكتفي بمجرد إعلان موت المؤلف، وتكرار مثل هذا الإعلان، بل لابد من تتبع الفجوات والصدوع التي نجمت عن انسحاب المؤلف من الخطاب الثقافي عامة... ومن غير هذا يرى فوكو أننا نخادع أنفسنا ونكتفي بالإعلان فقط، بينما المؤلف يتمتع بصلاحيات وامتيازات الأمر والنهي، أما بارت فوقع فيما حذر منه فوكو، خاصة أن بارت قد قلص المؤلف إلى ضمير لغوي ورقي[12].

وبهذا يكون موت المؤلف إعلاناً عن ولادة القارئ التي جاءت على حساب المؤلف. وقد سعت التفكيكية أيضاً إلى نفي المؤلف بعد أن ألغت سلطته وقصديته، كما أنها ألغت سلطة النص، ولم يبق لها سوى اللغة وهي لغة اللعب الحر واللانهائي، إنها لغة اللادلالة، «وفي غيبة المؤلف بعد إعلان موته رسميا وغيبة القصدية سواء أكانت قصدية المؤلف أم قصدية النص ومع سحب الاعتراف بمركز الأصالة المرجعي بكافة صوره وأشكاله لا يتبقى أمام

الناقد التفكيكي من النص إلاّ اللغة لكنها اللغة التي حرمت القدرة على الدلالة أو تحديد المعنى[13].

ويغدو النص عند التفكيكيين منفتحا لتعدد القراءات التي تتأسس على الحضور والغياب والاختلاف والتعدد والإرجاء، ولذلك غدت التفكيكية استراتيجية في تحليل الخطاب أو الأثر من وجهة نظر أن كل ممارسة نقدية لنص ما هو إلا إساءة للقراءة، فالنص متعدد القراءات، وإذا كانت البنيوية والتفكيكية قد ألغيتا المؤلف والنص فإن ذلك يقود إلى السلطة الثالثة وهي سلطة القارئ.

ثالثاً: سلطة القارئ:

لقد تحول القارئ في نقد نظرية التلقي ونقد استجابة القارئ من صاحب دور هامشي إلى صاحب الدور الأساسي، فقد حل محل المؤلف ومحل النص في آن واحد، وفي ضوء هذا التصور فقد أعلن بارت أن ميلاد القارئ يجب أن يكون عن حساب موت المؤلف[14].

فثنائية الموت والميلاد قد أدت إلى إزاحة المؤلف وولادة القارئ، وإذا كانت البنيوية ترى في النص عالماً مغلقاً وبنية لغوية مقفلة مستقلة عن مرجعياتها سواء أكان المؤلف أو المجتمع، فإنها حصرت وظيفية الناقد في الكشف عن نظام النص وقوانينه الداخلية، ولذلك تغدو وظيفة القارئ متمثلة في إبراز شيفرات النص وأنساقه المختلفة، وليس له الحق في أن يضيف شيئاً من عنده .

إن القارئ كان ذا حضور مهمش ومقزم في نظريات الأدب الكلاسيكية، لكن نظريات التلقي والتأويل حولته إلى مؤلف للنص ومنتج له. بعد أن أكدت موت المؤلف الحقيقي، وفي ضوء هذه المعطيات انتقلت السلطة إلى القارئ، وأصبح المهيمن على النص، حتى إن النص أضحى لا وجود له دون قارئ يستطيع أن يخلق المعنى ,وقد تخلص القارئ من كونه متلقياً سلبياً

أو مستهلكاً يقع تحت سلطة النص إلى أن اصبح هو البديل الحقيقي للمؤلف. ومن هنا أصبح النص مفتوحاً على قراءات متعددة لا يمتلك دلاله واحدة وإنما صارت دلالاته متعددة ومتشعبة إلى حد كبير، وظهر أصناف من القراء مثل: القارئ الضمني والقارئ المرتقب أو القارئ العمدة، والقارئ المثالي، والقارئ غير البريء.

وقد تولد نقد استجابة القارئ عند إيزر من تأثره بظاهرية رومان إنغاردن الذي اعتمد عليه اعتماداً واضحاً ورأى أن القراءة عند إنغاردن تسير باتجاه واحد من النص إلى القارئ وليست ذات اتجاهين. أي أن نظرية إنغاردن تحول القراءة إلى عملية إكمال أو ملء لا تسمح بأي نوع من التبادل بين القارئ والنص[15].

لقد سعى فولفغانغ إيزر إلى جعل القارئ يحتل مركزية أساسية في عملية القراءة غير المنتهية التي لا حدود لها، ومن هنا يصبح القارئ سيد الموقف لا ينازعه منازع، (ويتشكل التأويل في حركة دائرية يغيب عنها المؤلف الحقيقي، وهذه الحركة الدائرية تبدأ حين يتناول القارئ نصاً ما فتقوم إشارات النص الصريحة بعمل العناصر المرشدة وتحرضه على تشكيل توقعات خاضعة لما هو ظاهر، تتغير بمجرد عرضها على خلفية القارئ الثقافية الرافدة وتجربته الحياتية، ثم ترجع هذه التغيرات المتغيرة لملء الفجوات ضمن شروط يحددها الواضح من النص، وهكذا تظل توقعات القارئ دائماً في حالة تجديد وتعديل مستمر يتناسب مع تحريضات النص الصريحة، فتتكون بذلك دائرة لا تعود بنا إلى نفس نقطة البداية وتكون النتيجة نص جديد)[16].

إن القارئ لم يتحول إلى صانع للنص فقط، وإنما تحول إلى صانع لمعنى هذا النص أيضا، وقد احتل القارئ في نظرية التلقي عند ياوس أهمية كبيرة من خلال الاعتماد عن أفق التوقعات والمسافة الجمالية وتغير الأفق أو اندماجه، ومع أن نظرية التلقي ونقد استجابة القارئ تركز على دور القارئ فإن مقولات إيزر قد أفضت إلى ما يسمى بفوضى التأويل، لأن التأويل يعد

حركة دائرية لا يستقر لها قرار، وفي ضوء هذه العملية فإن المقولات التي تعنى بالقصدية لم يكن لها مكان في هذا التأويل باستثناء ما جاء به هيرش، وبانتفاء القصدية باعتبارها المعنى الذي يريد نص ما توصيله نتوغل خطوات داخل التيه بعد أن أصبح معنى النص بل وجوده ذاته يحدد وعي القارئ به كل قارئ به[17].

رابعاً: موت موت المؤلف:

هناك معطيات كثيرة أدت إلى إعادة الهيمنة إلى المركز بعد أن أقصته ودحرته وأعلنت موته، إن فلسفة موت الإنسان وإعلان تدمير الذات كانت وراء موت المؤلف ولكن هناك ارتداداً إلى المؤلف لأن النصوص لا يمكن أن تتولد من فراغ أو من لا شيء ولابد لكل سبب من مسبب ,ويرتبط ذلك ارتباطا وثيقا بالمعطيات الأساسية التي تحاول إعادة الهيمنة إلى المؤلف بعد أن تم استلابها، ولذلك ظهرت في الآونة الأخيرة أصوات لم ترد أن تدحر المؤلف وتضعه على الهامش، وإنما نادت بضرورة إعادة الهيبة إليه بعد أن همشته الاتجاهات النقدية التي دعت إلى تعددية الدلالة التي أفضت إلى لانهائية التأويل. ولذلك فالمعنى الذي يحتويه النص بين ثناياه يظل معنى منعزلا عن منتجه. ويظل العمل بعيداً عن قصدية المؤلف.

وقد تولدت عن مقولة المؤلف «قضية أخرى يمكن أن تسمى بانفلات المعنى، فالمعنى في ضوء مثل هذه المقولة يغدو أمراً صعب المنال، فقد قال بول فاليري: لا يوجد معنى حقيقي للنص؛ لأن المعنى يتهرب باستمرار ويتعالى على كل نقد سخيف أو غير جدي؛ لأن المحك الأساسي لقيمة النص هو أنه متحرك ليس له معنى مسبق ثابت، فمعنى النص الأدبي يتجدد مع كل قراءة مع كل قارئ بشكل جديد غير منتظر، إن للنص دلالات بعدد قرائه[18].

إن آليات القراءة ومكانزمات التأويل عمليات إجرائية تكشف عن الآليات التي يتم البحث فيها عن المعنى، وان إقصاء قصدية المؤلف وشخصيته

قد تؤدي إلى تشويش الدلالة، فالبحث عن المعنى الكامن في النص ليس شيئاً ثابتاً مطلقاً، وإذا كانت هذه المسألة قد تم تخطيها من خلال تسييد القارئ، فإن ذلك يغدو عملية قائمة على تجدد المعنى ولانهائية الدلالة.

وإذا كان الأمر قد صار حقيقة واقعة في الممارسة النقدية واستراتيجيات القراءة والتأويل، فإن عملية البحث عن دور المؤلف قد أضحى شيئاً ثانوياً، فعملية القراءة والتأويل التي تتم دون البحث عن المعنى المراد أو المقصود من النص تغدو قراءة منفلتة وغير منطقية في إطار آليات تحليل الخطاب الأدبي بشكل تام.

إن البحث عن معنى النص الذي يمثل مهمة القارئ صار عملية لانهائية، فإذا كانت تأويلية شلاير ماخر ودلتاي وشبتزر ونقاد مدرسة جنيف قد اتفقوا على رد المعنى إلى المؤلف، فهي في الوقت نفسه تجعل عمل المؤول لا يختلف عن عمل المؤلف، ومن هنا تغدو العملية النقدية أو الإجراء النقدي عملية ارتداد إلى المؤلف ومعناه الذي قصده النص، ولكن البحث عن قصد المؤلف يصبح عملية عصية على القارئ ومن هنا تخلص أصحاب النقد الجديد من البحث عن قصد المؤلف إلى البحث عن قصد النص.

وتظل مشكلة البحث عن المعنى قائمة في ضوء تعدد القراءة وتعدد القراء ومرجعياتهم، وإذا لم يكن النص تجسيداً حقيقياً وموثوقاً لروح الكاتب وعصره فيجب أن ينظر إليه على أنه نص قائم على المراوغة، يحتاج إلى الكشف عن المسكوت عنه. (وقد حاول هيرش أن يميز في كتابه صحة التفسير بين المعنى المقصود الذي أراده المؤلف وبين المغزى، فإذا كان معنى النص، يتمثل بما قصده صاحبه، فإن مغزى النص يتغير من جيل إلى آخر وذلك وفق زاوية نظر تاريخية)[19].

وإذا كانت الاتجاهات النقدية التي أعلنت موت المؤلف كما فعلت الشكلانية الروسية والبنيوية والتفكيكية فإن المؤلف لم يمت وحده، وإنما مات النص أيضاً، ولذلك يمكن الحديث عن موت النص كما هو الحديث عن موت

المؤلف، فموت المؤلف والنص يعني بشكل أساسي حضور القارئ الذي يتجدد معه المعنى في كل ممارسة قرائية.

وأن الإعلان عن موت المؤلف بشكل أساسي ما هو إلا خيار من الخيارات التي تعطي التأويل إمكانية المعنى المتعدد، ولذلك يغدو التأويل محاولة أساسية للكشف عن المستور وراء التراكيب للوصول إلى قصدية النص التي تعني في المقام الأول دحر قصدية المؤلف، وتجاوز القراءة الأحادية (ومع ذلك فإن المقصدية التي دحرها كثير من الاتجاهات النقدية ربما تكون ضابطاً أساسياً من ضوابط التأويل، ولذلك فلا يمكننا أن نتحدث عن تأويل محدد ما لم نفترض سلفا قصدا للمؤلف يوجه ذلك التأويل)[20].

ليس من السهل التعامل مع النص الأدبي والكشف عن دلالته بتغييب شخصية المؤلف، فإذا كانت النصوص مفتوحة للتأويل وكل ممارسة نقدية إساءة للقراءة، فإن ثمة نصوصاً تأتى مقترنة بمقدمات يكشف فيها مؤلفوها عن غاياتهم وأهدافهم، فكيف للقارئ أن يشتغل على هذه النصوص دون أن تكون هناك رؤية مسبقة يشكلها بمجرد قراءة هذا النص، ولذلك ليس بعيداً أن يضع القارئ في ذهنه تصوراً معيناً لقصدية المؤلف قبل أن يباشر عملية القراءة، وإن مثل هذا يقارب ما يمكن أن يسمى بالقبل جمالي على حد تعبير رومان إنغاردن.

إن جدلية القراءة والتأويل تتمثل في البحث عن أحادية المعنى أو في تعدديته، وتنطوي مثل هذه المقولة على ارتباط المعنى بالتاريخ الذي يجسد تجدد القراءة وتجدد الدلالة عبر سيرورة التاريخ، وذلك بما يمارسه القارئ من فعل يرتبط بالوعي الذاتي للكشف عن حقيقة المعنى الكامن في النص.

ولم يتوقف سعي النقاد إلى تجاوز المغالطة القصدية، فقد سعت ظاهرية مدرسة جنيف إلى محاولة استعادة وعي المؤلف الذي يمكن التوصل إليه من خلال فعل التقمص، فاللغة والأسلوب يكشفان عن الكون العقلي للمؤلف وعن تفرد وعيه، ومع أن النظريات التي ركزت على معنى المؤلف تؤكد

ثبات المعنى وأحاديته عبر حركة التاريخ، فإن مثل هذا يجعل آفاق التأويل ضعيفة جداً، فقد تتكشف في العمل أسرار ودلالات لا تتكشف للكاتب إلاّ في سياق تاريخي مستقبلي، ولذلك ينبغي تجاوز فكرة التحقيق الذي يربط النص بظرفه التاريخي، فالنص يمتلك صفات كثيرة، فهو يتمرد على صاحبه لينفتح على احتمالات متعددة

هناك أصوات أعادت الهيبة إلى المؤلف الذي سفك دمه، ولم يتمثل هذا الأمر في الصورة التي تدعو إلى التطابق بين رؤية المؤلف، ورؤية القارئ وإنما دارت حول الاعتراف بالدور الذي يقوم به المؤلف بعد أن يفرغ من كتابه نصه، فللنص ارتباط بخارجه وبسياقاته، ولكن لا يجوز أن تكون الممارسة النقدية بحثاً عن السياقات والاكتفاء بها، وإنما يجب البحث عن دلالات النص وليس عن مقاصد المؤلف فقط.

وقد ظهرت نظريات في النص تنظر إليه في ضوء لسانيات التواصل، وذلك من خلال تحويل اللغة من نظام إشارة عام إلى فعل اجتماعي هادف كما تجلى ذلك في النظرية التي أرسى دعائمها الألماني زيغفريد شميث، وجعل المعايير التي يتأسس عليها النص على النحو التالي: المعيار الدلالي ويتألف من ترابط عنصرين هما وحدة الموضوع وتماسك النص والمعيار التداولي ويتألف من عنصرين متلاحمين: التأثير في المخاطب (الطاقة الإنجازية والمخاطب أو المؤلف صاحب الطاقة الإنجازية)[21].

ويتأسس هذا التصور على تجاوز حدود النقد البنيوي الذي يتعاطى مع المعيار الشكلي ومحاثيتهم للنص، ويتجلى الاحتفاظ بالمؤلف في النقد الثقافي والنقد النسوي، ومن هنا يعود المؤلف ليكون معياراً للتأويل أو التفسير، وفي ألمانيا ظهرت الأصوات النقدية وورش العمل التي نادت بعودة المؤلف Rückkehr des Autors.

وإلى جانب ذلك تطرق الشك إلى نقد مقولة موت المؤلف بالإضافة إلى الشك في كونه عبارة عن جامع لنصوص عبر مقولة التناص التي نادت

بها كريستيفا، فالمؤلف لا يتعدى كونه رابطا للاقتباسات، وذلك تمت المعاينة في ضوء معطيات عودة المؤلف، ويبدو أن نظرية النظام أو النسق التي جاء بها زيغفريد شميث كانت هي الحل الأمثل في عودة الذات إلى فاعليتها دون الاقتصار على البنية اللغوية أو الشكلية للنص أو الخطاب، فليس هناك من قراءة واعية أو تأويل دون الأخذ بالاعتبار الأثر الذي يحدثه المخاطب في المخاطب عبر قنوات اللغة.

ولذلك هل مات المؤلف أن المؤلف لم يمت ولن يموت وإنما تم الأخذ بثأره وتمت إعادته إلى حركية التأويل، أو أنه لابد أن يكون حاضراً في ميكانزمات القراءة.

الهوامش والتعليقات

1) شرشار عبدالقادر: نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي. مجلة الموقف الأدبي. العدد 367 تشرين ثاني 2001، ص 220.

2) ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبدالمقصود عبدالكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1996، ص 57.

3) صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات السابع من أبريل، ليبيا 1996ص 95 وما بعدها.

4) انظر: حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس1985 ص 15.

5) انظر:

Jürgen Hauff And Andere: Methodendiskussion. Arbeitbuch zur Literaturwissenschaft, athenaum. Taschenbücher k?nigstein 1985.

6) Maren Griessbach: Methoden der Literaturwissenschaft. Franke Verlag Gmbh. Tübingen. 1985.

7) فاضل ثامر: من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 48/49/ 1988 ص 95.

8) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1996 ص 18.

9) Wimasatt, Wiliam :Der Intentionale Fehlschluss, in the verbal Icon, übers. vom Bettina Raff. in Jannidis. 2000.

10) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط 2، 2000 ص 154.

11) Roland Barthes: Der Tod des Autors: Jannidis Fotis U.A Texte zur Theorie der Autorschaft. reclam. Stuttgart 2000.185.

12) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 155.

13) عبدالعزيز حمودة: الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة ،العدد 298 نوفمبر 2003، الكويت ص 1999.

14) أديث كيرزويل: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، وزارة الإعلام، بغداد، 1985 ص 285.

15) وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، 1987، ص 43.

16) ليماء باعشن: نظريات قراءة النص، مجلة علامات المجلد العاشر، الجزء 39 ص 20، 2003.

17) عبدالعزيز حمودة: الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص، ص 134.

18) انظر: حسين خمري: متخيل النص وعنف القراءة، مجلة علامات، المجلد الحادي عشر 2001 الجزء 41 ص 356.

19) ل. م: نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، دار عين، القاهرة، 1988، ص 114.

20) روبرت شولز: السيمياء والتاويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1994 ص 30.

21) نزار التجديتي: إنتاج النص في نظرية زيغفريد شميث، مجلة علامات، المجلد الحادي عشر، الجزء 41، 2001 ، ص 390.

قائمة المراجع

أولاً: العربية والمترجمة:

1) باعشن، لمياء: نظريات قراءة النص، مجلة علامات، المجلد العاشر، الجزء 39 2003.

2) بشبندر، ديفيد: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبدالمقصود عبدالكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996.

3) التجديتي، نزار: إنتاج النص في نظرية زيغفريد شميث، مجلة علامات، المجلد الحادي عشر، الجزء 41، 2001.

4) ثامر، فاضل: من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 48/49، 1988، ص 95.

5) حمودة، عبدالعزيز: الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، الكويت، العدد 298، نوفمبر 2003.

6) خمري، حسين: متخيل النص وعنف القراءة، مجلة علامات، المجلد الحادي عشر، الجزء 41،2001.

7) راي، وليم: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، 1987.

8) الرويلي، ميجان والبازعي سعد: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط 2، 2000.

9) سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1996.

10) شلولز، روبرت: السيمياء والتاويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1994.

11) كيرزويل، أديث: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، وزارة الإعلام، بغداد 1985.

12) نيوتن. ك. م: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، دار عين، القاهرة 1988.

13) هويدي، صالح: النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات السابع من إبريل ليبيا 1996.

14) الواد، حسين: في مناهج الدراسات الأدبية. سراس للنشر، تونس 1985.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

1) Roland Barthes: Der Tod des Autors in: Jannidis Fotis U.A Texte zur theorie der Autorschaft. reclam. Stuttgart 2000.

2) Maren Griessbach: Methoden der literaturwissenschift Franke Verlag Gmbh Tübingen 1985.

3) Hauff, Jürgen U.A :Methodendiskusion. Arbeitbuch zur Literaturwissenschaft. ?thenaum Taschenbücher. K?nigstein 1985.

4) Wimasatt, Wiliam: Der Intentionale Fehlschluss, in the verbal Icon, übers. vom Bettina Raff. in Jannidis. 2000.

يروي الدكتور عبدالله محمد الغذامي في كتابه (حكاية الحداثة) ذلك الصراع العنيف الذي مرت به ثقافة المملكة العربية السعودية من أجل تحديث الفكر والمجتمع، وتلك المواقف المتغايرة بين مناصر للحداثة ورموزها من طرف، ومعادٍ لها ولأصحابها من طرف آخر، وذلك كله في حكاية غير عادية.

وإذاً ولهذا فإن الحداثة لابد أن تكون حكاية غير عادية في مجتمع كهذا، ولا شك أن الحداثة سمة عصرية وهي قدر لأي مجتمع حديث، ولذا فإن قدر المجتمع السعودي سيكون بين قطبين كلاهما قسري إذ إن قدره أن يكون محافظاً مثلما أن قدره أن يكون في زمن هو زمن العصرنة التحديث بل زمن ما بعد الحداثة. ولن يتخلص من واحد مثلما أنه لن يسلم من الآخر.

ولقد جرى حدث جوهري طرح سؤال الحداثة بصورة سافرة وقوية وذلك عام 1985، حيث ظهرت النظرة النقدية والتشريح الثقافي وطرحت أسئلة عن إشكاليات المعرفة ومسلمات الثقافة، وهذا هز كل شيء في المجتمع ونتجت عنه ثورة عنيفة مضادة لهذا التيار الحداثي الذي أعلن عن نفسه بجرأة وتصميم. وقامت معارك امتدت من الصحف إلى منابر الجوامع وأشرطة الكاسيت والكتب، وبدأت حملة تشهير اجتماعية شاملة مع اتهامات بالخيانة والماسونية والعلمانية والتغريب، ومعها تشكيك بالأشخاص في دينهم ووطنيتهم وأمانتهم العلمية وتعرض البعض لخطر شخصي وتضرر كثير وعم ذلك لمدة عقد كامل.

في هذا المعترك كانت الحكاية التي يرويها الغذامي، وهي حكاية متوقعة في مجتمع محافظ وتراثي وديني، وهو مجتمع ظل مسالماً وهادئاً إلى

أن هزته حادثة فكرية قلبت موازين الهدوء عنده، ونحن هنا في هذا الكتاب نقرأ هذه القصة التي هي حكاية مجتمع وسيرة أفكار.

ولا شك أن هذا المجتمع قد مر بمراحل واضحة المعالم وهي مراحل من المحافظة إلى الحداثة ثم إلى مطالع ما بعد الحداثة، غير أن المحافظة هي اللازمة الجوهرية في ذلك كله، ومهما كان من حداثة فإنها ستظل حداثة ظاهرية وقد تكون سطحية لا تلامس الجذور ولا تنسف الأنساق. ولكن المحافظة تظل هي القيمة الكامنة إما لمقاومة التحديث وإما لنزع فتيله بالتحايل عليه.

هذا جزء من المعركة، ولقد حاول المؤلف في هذا الكتاب أن يروي القصة كما شاهدها، ولقد حصر نفسه في الحكايات التي كان طرفاً فيها، ولذا فإن الكتاب يمزج ما بين الشخصي والموضوعي، وهو تاريخ للأشياء والوقائع التي تعودنا أن نمر بها ثم ننساها بوصفها ذكريات شخصية ولا نتبين الموضوعي فيها ولا الجانب العلاماتي الكاشف منها، وهي قصص تحكي قصة مجتمع وقصة ثقافة وهي قصة في صراع الأنساق، ولهذا قرر أن يرويها.

حرص الغذامي على تسجيل ردود الفعل المضادة على أساس أن الفعل المضاد هو الذي يكشف عن الحس الاجتماعي بما أن الرفض له أسبابه الجوهرية وبما أنه علامة على طريقة تفكير المجتمع وتصوره لنفسه وموقعه التاريخي. وكلما عظمت المقاومة والرفض صار ذلك علامة على قوة المرفوض نفسه وعلى أنه قد هدد قيمة عميقة في داخل النسق المحافظ، ولقد كان كتاب (الخطيئة والتكفير) هو الكتاب الذي استقطب أشد أنواع الهجوم والرفض من المحافظين ومن الحداثيين التقليديين، وكتب عنه ما لا يقل عن مائتي دراسة وصدرت عنه كتب وخطب جمعة وأشرطة ومواعظ وصار علامة على الحداثة من جهة وهدفاً للمعارضة من جهة ثانية. ولذا استقطب الهجوم كبؤرة للتحول المفاجئ والمشكوك فيه، ولقد ذكرت كل ذلك مفصلاً في الكتاب.

إن القصص الاجتماعية حكايات وهي في الوقت ذاته رموز كاشفة،

وفي هذا الكتاب استخدم الكاتب القصص والمواقف بما أنها علامات ثقافية تخبر عن النسق الثقافي وعن المضمر الاجتماعي، وروى ما حدث على أنه سيرة وحكاية لمجتمع لا يريد الحداثة ويشك فيها، وعبر عن موقفه هذا بواسطة منظومة من الرموز والقصص هي في مقام البيان التاريخي عن تحول لا يملك المرء فيه سوى أن يضع يديه أمام ضوء الشمس فيحجب منه مقادير لكنه لن يسيطر على الشمس ذاتها ولا على تحولاتها ما بين الظل والإنارة ودورة الأرض.

ولنا أن نتصور أمر هذه الحكاية - يقول المؤلف - ودرجة حساسيتها لو أخذنا في الاعتبار صورة المجتمع السعودي عربياً وإسلامياً ولنا أن نتصور الحقيقة التالية وهي أن كل سوري وكل مصري وكل مغربي سيقبلون الحداثة في مجتمعاتهم ولكنهم سيقاتلون ضد تحول السعودية إلى الحداثة بمعناها الجذري، ولو حدث تحول جذري هنا لصار هذا في العرف العام بمثابة كارثة حضارية عربياً وإسلامياً، إذا كان هذا هو الشعور العربي العام فكيف سيكون الموقف الداخلي الذي يعتقد فعلاً أن الحداثة هي اجتثاث حضاري ومسخ وجودي.

هذا ما يجعل حكاية الحداثة في السعودية حكاية ملحمية وغير عادية. ولذا صار هذا الكتاب.

ونحن لو تمعنا تاريخنا الثقافي (العربي كله) لتبين لنا بسهولة أن الوازع السكوني هو الغالب على نظام رؤيتنا للحياة وللزمن. وذلك منذ الجاهلية الأولى. وهي جاهلية ظلت تتكرر في ثقافتنا فترة بعد أخرى - في رأي الغذامي -، بنظامها النسقي الذي ما يختفي فترة حتى يعود. وما حالات الارتداد عن الإسلام إلا محاولة تشف عن قوة النسق ومساعيه للعودة مرة بعد أخرى، مع بقائه في حالة كمون يتربص ساعة الانقضاض متى تحين، وكانت المحاولة الأولى عقب وفاة الرسول المصطفى مباشرة، ثم تكررت في صيغ متنوعة للعودة الجاهلية بدلاً من التقدم المتطور. وهذا نسق يأخذ

مواقعه في كل صيغ الحياة والمسلكيات حتى وإن بدا علينا بعض لبوس التغير الذي نسميه أحياناً تحضراً وتطوراً، ولكنه في النهاية ليس سوى أنماط لنسق واحد تاريخي وكلي يعبر عن نفسه بصيغ مختلفة.

الموقف من الحداثة هو إياه الموقف من الجديد، وهو إياه الموقف من الموقف من الطارئ. وإن كان الجاهلي الأول قد وقف ضد الإسلام مع قداسة الرسالة واستنادها إلى الوحي الرباني الذي لا ريب فيه، إن كان ذلك الرفض النسقي للمقدس الرباني، فماذا سيكون الوضع مع خطاب ليس سوى اجتهاد بشري محدود..؟.

لا شك أن النسق هنا سيكون على الدرجة نفسها من التوسل بالحيل النسقية التقليدية، أي الركون إلى السالف كرد سريع على الجديد، والطعن بحامل الدعوى، وكذا الطعن بالخطاب ذاته. وهذه حبكة واحدة متكررة، بما أنها طبعة نسقية جاهزة للاستخدام وقت الضرورة. ولسوف نرى أن ردود الفعل على الحداثة كلها لا تخرج عن النموذج النسقي بأركانه الثلاثة. والمؤلف هنا لا يبرئ الحداثيين من النسقية، فالجميع نتائج ثقافية لنسق أصلي واحد، ولسوف تتكشف نسقية الحداثيين عبر طريقة استجاباتهم للخطاب الرافض لهم - كما يوضح المؤلف لاحقاً.

وهذا ما يعنيه في هذا الكتاب من وصف لسؤال الحداثة على أنها (حكاية). وهي حكاية اجتماعية تقوم على حبكة محكمة، ظل الكل أطرافاً في تمثيلها وتمثلها، سواء كنا معها أو ضدها حتى محايدين. وما من أحد منا إلا وله موقف منها بالضرورة. ولعل الوقت قد تهيأ لقراءة هذه الحكاية، بعد أن هدأ إطلاق النيران، في معركة الحداثة في السعودية، وهي المعركة التي اشتعلت نيرانها في منتصف الثمانينات حتى بداية التسعينات من القرن العشرين، وهذا الهدوء، وإن كان ظاهرياً، يوفر جواً من المراجعة يعين على تبين القصة من كافة وجوهها.

كما أن ميزة الحداثة أنها صارت فيما بعد العام 1405 موضوعاً عاماً

تناوله الجميع في السعودية، حتى إن كانت الحداثة أبكر من ذلك التاريخ، لكن تفجرها كحادثة اجتماعية لم يحدث إلا في تلك السنة لأسباب لابد لنا من التساؤل حولها.

يرى المؤلف أننا قد نجد أنفسنا أمام موضوع فريد في نموذجيته، من حيث اشتراك الكل فيه، ومن حيث حرية التحدث فيه من غير قيود، ومن غير تدخل من السلطة بمنع الحوار فيه، كما هو المعتاد مع قضايا أخرى. وهذه كلها صفات تساعد على قراءة مجتمعنا، وتفهم حقائقه النسقية، وما الحداثة إلا حكاية ستساعدنا على التعرف على المشهد الذهني لأبطال القصة وللمشهد الاجتماعي كعينة بشرية وحضارية على النموذج العربي العام.

ما الحداثة...؟! يتساءل المؤلف... هذا سؤال شكله بسيط ولكن الذي وراءه أخطر بكثير من كل ما يمكن لعاقل أن يتوقع. ولولا اختلاف المفاهيم حول الحداثة لما صار الذي صار من حملة شعواء. ولا شك أن الذي صار لم يكن أبداً بالأمر الهين، فهو يمس الأشخاص بأعيانهم مثلما يمس المجتمع ومؤسساته، كما أنه يلامس علاقة الأمة مع زمانها وتاريخها. ومن الواضح أن الذين تعاملوا مع الحداثة بالرفض لم يكونوا يملكون تعريفاً عن الحداثة يؤسسون عليه نظرتهم، لذا يؤكد الباحث بأن كل ما يصدرون عنه هو تصورات عامة، تستند على اقتباسات وعلى إحالات شخصية، ولا تستند على مفاهيم يمكن الاحتكام إليها، ولو تتبعنا خطب المساجد والجوامع وأشرطة الكاسيت والمقالات والكتب التي جاهرت في الطعن بالحداثة لكشفنا بسهولة أنهم يتصرفون بذعر أكثر مما يتصرفون بوعي معرفي، فهم يشعرون بادئ ذي بدء بأن خطراً داهماً يهدد الأمة، وأن أهل الشأن من الساسة والعلماء لا يدركون هذا الخطر، ويشعرون أن عليهم واجباً دينياً ووطنياً في التنبيه لهذا الخطر، وهذا هو ما نجده في الشريط المشهور عن الحداثة، وفي كتاب (الحداثة في ميزان الإسلام)، وفي كتب أخرى ككتاب (الحداثة من منظور إيماني).

يشير الدكتور الغذامي إلى زمن التأسيس في المملكة على أنه يمثل البذرة الأولى في التحول الاجتماعي من النسق القبلي التقليدي إلى نسق الدولة، بوصف الدولة نظاماً من العلاقات الجديدة التي تحكم الأفراد والجماعات فيما بين أنفسهم وفي علاقتهم مع الآخر. ثم إن قيام نظام في الإدارة والتعليم ونظام في الاقتصاد، مع نظام العمل الوظيفي، كله يمس أنظمة التصور وأنظمة السلوك. ولكن هذا المشروع التحديثي لن يؤثر علي أنظمة التفكير وأنساقها إلا إذا تضافر معه نظام ثقافي في الرؤية والتعبير يقوم على نقد الأنساق التقليدية، من جهة، وعلى التأسيس لفكر جديد وحيوي عصري.

أي إن التحول يجب أن يتكامل سياسياً وثقافياً لكي يحدث التحول الاجتماعي المأمول، غير أن قراءتنا للحال الثقافية في المملكة منذ فترة التأسيس وإلى الأربعين سنة التالية تكشف عن أن الواقعة الثقافية لم تكن من القوة إلى حد إحداث التغيير، فالكتاب قلة قليلة أولاً، بسبب سيادة الأمة وندرة المدارس، ثم إن من نسميهم كتاباً هم جيل أول من الذين تلقوا تعليمهم على النسق التقليدي، ولم يتعرضوا لثقافات أخرى ولا يعرفون لغات أخرى، بل إن وجود الكتاب العربي والمجلات العربية بين أيديهم نادر وإعجازي، ولقد تكلم عزيز ضياء في كتيبه عن شحاتة عن حال هذا الجيل مع الكتب والمجلات، وكيف يفرحون إذا ما جاء أحد الحجاج بكتاب تتلاقطه أيدي الشباب في مكة ويدور الكتاب عليهم من يد إلى يد، وكذا المجلات وكافة وسائل المعلومات، وقد كان لمكتبة الثقافة دور رائد في جلب بعض الكتب إلى مكة المكرمة، ولابد من تقدير صاحبها صالح جمال، وكذا لابد من ذكر مدارس الفلاح والصولتية، وهما الوحيدتان اللتان علما ذلك الجيل كيف يفك الحرف.

فهذا الجيل - يقول الغذامي - نشأ على الندرة في كل شيء من المأكل والملبس مثلما الكتاب والكلمة، ثم إنه حين تلقى العلم تلقاه حسب تقاليد الكتاتيب، وإن جاء على شكل مدرسة جديدة.

وفي مقابل ذلك كانت ندرة القراء الذين يمكن أن يتفاعلوا مع جيل الكتبة الأولى، وكان الجهل والحاجة هما السائدين بين الناس. وإذا كان الشباب في مكة على قسط من الحظ بحيث يجدون كتاباً يتناوبون على قراءته واكتشاف العالم به، فإن غيرهم لم يكن ليرى كتاباً حديثاً أو مجلة جديدة، ولكم كان الجيل الأول يروي لنا كيف كانوا ينبهرون حينما يجدون مجلة المقتطف أو الرسالة، أو يقرؤون لطه حسين ولطفي السيد والعقاد والزيات فينبهرون من هذه الأساليب الكتابية، ويتوخون طرائقهم في التعبير، كما روى حسين زيدان، وقد ذكر عزيز ضياء في مقابلة معه في مجلة (اقرأ) أنه تعمد التوقف عن قراءة طه حسين لأنه اكتشف أنه عاجز عن التخلص من أثره عليه حينما يكتب، لقد كان فضاؤهم محدوداً ولذا كان التأثير عليهم طاغياً.

هذه صورة لبداية بسيطة وإن كانت طموحة، ولقد كان قيام إدارة للتعليم في مكة حدثاً مهماً وخطراً، وكان قرار الملك بتكليف طاهر الدباغ في هذه المهمة تحولاً جذرياً له ما بعده، لقد كان قراراً شجاعاً ومستقبلياً، ولقد كان الصمود أمام ثورة المعارضين للتعليم، موقفاً مصيرياً لولاه لضاع كل شيء، ولقد أشرت إلى ذلك من قبل، كما ذكره حافظ وهبة في كتابه.

إن نشوء التعليم النظامي وقيام الصحافة، مع وجود ذلك الجيل الأول من الكتبة الذين تصدوا للعمل الصحافي، كان مفيداً ومحركاً لقوى العمل والتفكير ومؤسساً لنمط من التصور الحديث، غير أن قدرات هذا الجيل من جهة، واحتكامه إلى ثقافة تقليدية من جهة ثانية، ثم تعامله مع واقع محافظ، من جهة ثالثة، كل ذلك لم يمكن من نشوء وعي ثقافي تنويري أو تحديثي يترجم فكرة الوحدة الوطنية إلى فكرة ذهنية عقلية ثقافية، وإن كان الوطن قد أصبح كياناً سياسياً وإدارياً متماسكاً وموحداً وصار حقيقة جغرافية وسياسية ثابتة وواضحة، إلا أنه لم يتحول إلى كتلة ثقافية واحدة، وظل التقارب الثقافي بين أجزاء الوطن غائباً وإلى وقت طويل، ولم تظهر رموز ثقافية عالية الوجود والصوت لكي تتمكن من ترميز الحركة وخلق جو من

التلاحم والالتفاف، تأييداً أو معارضة، في الوقت ذاته. والخلاصة هي أن التغيير لا يمكن له أن ينشأ من فراغ، بل هو ناتج عن وعي بالأصول، وهو تجديد والتجديد لا يتم من دون الوعي بالأصل والعرف. كما أن التجديد لا يحدث من المؤسسة، بل من أفراد يخرجون منها وعليها، والمؤسسة لا تؤهلهم لهذا الخروج بل إنها تعلن معارضتها لهم، والخروج ليس سوى وعي شقي طامح لما هو أبعد وأرقى، ولكن على أكتاف المعطى المؤسساتي العرفي. وهذا ما حدث ويحدث فعلاً.

ففي الثمانينات من القرن العشرين هبت نفوس شعرية ونقدية تضافرت في عملية تسويقية واسعة للقصيدة الحديثة، ونشط الجميع في التسفار من مدينة إلى مدينة في أمسيات شعرية وقصصية سارت على نمط واحد ثابت، تبدأ فيه الأمسية بشعراء أو قاصين يقرؤون نصوصهم، ثم يتولى ناقد أو أكثر إلقاء قراءة نقدية معدة سلفاً تتولى شرح وتقرير إبداعية الشاعر أو القاص، ويتلو ذلك حوار يتولى الناقد غالباً الإجابة فيه على الأسئلة، وسط حماس واستماتة في الدفاع والتبرير، ولقد كثرت هذه الأمسيات ونشطت وتابعتها الصحافة حتى شكلت حركة أدبية لافتة.

وهي حلقة تاريخية في تفاعل قضية الحداثة غير أنها تمخضت عن صحوة ظرفية مؤقتة، ولم تصمد لا كأسماء ولا كحركة نقدية، وذلك بسبب أن الشعراء الذين اعتمدت عليهم الحركة مالبثوا أن تواروا عن المسرح، وكانوا ثلاثة شعراء رئيسيين حظوا بالعناية والتركيز وكانوا يبشرون بجيل شعري توقع الجميع أنه سيؤسس لمجد شعري حداثي متصل، غير أن الوهج مالبث أن انطفأ وذابت الحركة في أقل من بضع سنوات، ولقد كانت خسارة ثقافية مثلما كانت صدمة للنقاد الذين ارتبطوا عضوياً بها حتى لقد اختفى بعضهم وانطفأ آخرون.

يعد المؤلف عام 1405 تاريخاً للموجة الحداثية الثالثة، وهي موجة تحمل تغيراً نوعياً في حكاية الحداثة في السعودية، هذه المرة جاءت حداثة

من نوع مختلف وصادم. وقد كانت العلامة الحداثية الفاعلة عندما في السبق هي (القصيدة) بصيغتها الحداثية الحرة، وما يتبع هذه القصيدة من نقد يصاحبها ويكون في خدمة قضية الشعر الحداثي، وكان متماهياً مع المقولات النقدية العربية المطروحة منذ الستينات، وخاصة النقد الواقعي مع شيء من نقد فني بلاغي محدود، وقضيته محصورة في تسويق القصيدة الحديثة والمنافحة عنها، حتى لقد كان شباب النقاد يجرون في إثر المبدعين من مدينة إلى مدينة ومن ندوة إلى ندوة، حاملين معهم القصيدة والشاعر في حفلة بهيجة وواسعة، وكان لذلك جو حماسي ملموس. غير أن إطلالة عام 1405هـ/1985م كانت تحمل معها منعطفاً مفصلياً في تاريخ الحركة وفي أبعادها، وهذا هو في تحول المسار إلى النقد (والنظرية النقدية)، وتحوله إلى نوع من الريادة، لا المحلية، فحسب، بل العربية.

ويشير الغذامي إلى أنه طرح النظرية النقدية النصوصية، عبر كتاب (الخطيئة والتكفير) الصادر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة في ذلك العام، ويحمل الكتاب عنواناً جانبياً هو (من البنيوية إلى التشريحية)، ويصحب العنوان على الغلاف وفي الواجهة، مصطلح كتب باللغة الإنجليزية، هو مصطلح (Deconstruction) وهي كلمة صاحبت عنوان الكتاب في أربع من طبعاته الخمس، وغابت عن طبعة واحدة فقط.

بعد ظهور الوعي النقدي، وتحول الحداثة من حداثة إبداعية إلى حداثة نقدية وتنظيرية، مع شيوع الطرح المنهجي والنظري، حصل إحساس بضرورة التأسيس لهذا الوعي ورسم خطة لضمان تثبيته ومأسسته، وجاءت فكرة تأسيس جماعة نقدية تضم المهتمين بالنقد النصوصي/ الألسني، مع تأسيس جيل شاب يأخذ النظرية مأخذاً علمياً واعياً.

تشكلت جماعة منطق النص، وكنت أوثر تسميتها بكلمة (منطق) فحسب، بل إن الكلمة تحيل إلى معنيين جوهريين، هما اللغة كخطاب منطوق، وكذا كلمة منطق بوصفها مصطلحاً لعلم المنطق، غير أن أول اجتماع ناقشنا

فيه الفكرة تمخض عن صعوبة لدى بعض أفراد المجموعة في تفهم الكلمة بمفردها، وكان لابد من التنازل قليلاً لإعطاء مسمى متفق عليه، وإن شابه بعض التقليدية، التي كان الأمل هو القطع التام معها، فصار الاتفاق على تسمية المجموعة بجماعة (منطق النص).

حين اشتدت الحملة على الحداثة وبلغت ذروتها في العامين 1407-1408 (1987-1988) صارت بمثابة القضية الشخصية لكثير من أفراد المجتمع، ودخلت جماعات من شباب الصحوة، ممن استقبلوا حكاية الحداثة استقبالاً صحفياً واجتماعياً، عبر المجالس وتسلسل الأحاديث، وكانت هذه كلها تشوبها شوائب الإشاعة، لا العلم والبرهان، وسادت تصورات عن كون الحداثيين علمانيين وإلحاديين وتخريبيين، وتزامن هذا مع دخول قطاعات من الشباب في الصحوة الدينية التي كانت على أشدها، ووجد هؤلاء أن عدوهم الديني والتاريخي هو الحداثيون، وبدأت علامات هذا التوتر تصل إلى الشارع.

إن الذي انتهى فعلياً وعلمياً هو الصراع العلني المركز ضد الحداثة كمصطلح وكميدان وحيد للصراع والنقاش، ثم إن الذي انتهى فعلياً أيضاً هو بعض الأسماء التي كانت متوهجة في الثمانينات وتراجعت بعد ذلك وانطفأت. غير أن الحداثة ظلت تتفاعل بطرق وأساليب تنوعت وتعددت على صور كثيرة يعرض المؤلف لأهمها في عناوين مقتضبة، كالتالي:

1 - كان التصور العام في بداية الثمانينات يركز على الحداثة الشعرية ويكاد يحصرها في ذلك، ثم جاء تطور نوعي وجذري في منتصف الثمانينات نقل هذا التصور ليتركز على النظرية النقدية، واشتعلت نيران الصراع حول ذلك، وظلت على مدى عقد كامل. وهذا هو تاريخ الصراع وخلاصته في تلك الفترة. وكتابي هذا يحكي حكاية هذا الصراع.

2 - في مرحلة التسعينات في مرحلة أكثر انفتاحاً وأوسع رؤية ولم تعد الأسئلة محصورة في الشعر والأدب، بل طرح السؤال الثقافي حول اللغة

والمرأة والإنسان، وتطورات النظرية لتصل إلى سؤال الأنساق الثقافية. وشمل ذلك الخطاب الثقافي بكل تكويناته ومعه السؤال السياسي والاجتماعي، وهذا نقل بؤرة الاهتمام من الأدب والشعر إلى الخطاب الثقافي والحضاري. وهذا تغير نوعي لا يعني نهاية شيء وإنما هو تحول معرفي ضروري وحيوي.

3 - تبدلت الوجوه والقضايا تبعاً لهذه التحولات فجاءت أسئلة جديدة وجاءت وجوه جديدة، بعضهم نقاد عادوا من بعثاتهم في فرنسا وأمريكا، وبعضها لناقدات مثل فاطمة الوهيبي ونقاد شباب دخلوا المعترك مع نظريات داعمة كالحوارية التي طرحها معجب الزهراني العائد من السوربون في مطلع التسعينات والسردية التي تبناها نقاد عادوا من أمريكا مثل عبدالعزيز السبيل وحسن النعمي، وجاء النقد الثقافي كنظرية ومنهج في الرؤية والأسئلة.

4 - ظهرت الرواية بقوة في التسعينات وكان هذا تحولاً ثقافياً واجتماعياً كبيراً يحدث في مجتمع محافظ تعود على الستر والمداراة وتزكية النفس فجاءه فن يكشف ويفضح ويعترف، وهذا تغير نسقي كاشف ويحمل علامات ذات دلالات عميقة في التحول. كما تطورت فنون أخرى من مثل قصيدة النثر التي زاد شأنها بين المبدعين وانتشر كتابها وتحمسوا للنشر وخاصة في بيروت حيث هاجرت تجاربهم إلى هناك في احتجاج معلن ضد رفضهم داخلياً. كما تطورت القصيدة النسائية في تجارب شعرية قوية ومؤثرة عند مجموعة كبيرة من الشاعرات اللواتي غيرن النسق الشعري وفتحن للقصيدة أفقاً جديداً وجريئاً وقوياً. وهذا كله فتوحات ثقافية لها دلالات قوية توحي بالتحول والتطور وليس بالنهاية.

5 - ظلت التغيرات تحدث بشكل جذري ونوعي حتى بدأت مع مطلع القرن الجديد في تحول ضخم تجلى في بيانات المثقفين والمثقفات، حيث ظهر عدد من هذه البيانات فيها تعبير نقدي وفيها وعي اجتماعي وحواري لم

يكن معهوداً في مجتمع محافظ، وجاءت فكرة الحوار الوطني بين تكوينات المجتمع مؤسسة لفكرة التعدد والتنوع من فكرة التحاور بين المتنوعين وبدأ التساؤل عن مفهوم الرأي الواحد بوصفه علامة على النسقية والانغلاق وليس قانوناً طبيعياً.

6 – ثم هناك الخطاب المفتوح على كل مصارعه، وهو خطاب الإنترنت، حيث بدأت لغة جديدة من الإفصاح تتشكل دون رقيب اجتماعي أو لغوي ودون وسيط، وهذا يفتح مجالاً للقول تتغير معه خارطة الأشياء وعلاقات السلطة والمرجعية.

هذه كلها علامات على تحولات كبيرة ونوعية تشمل التصور النقدي النظري وأسئلة البحث وتشمل الخطاب المنتج في الكتابة وفي البيانات التي هي نوع من الكتابة الجماعية وأساس لتشكيل رأي عام ومن هنا فإننا لسنا أمام نهاية للحداثة بقدر ما نحن على مشارف عصر (ما بعد الحداثة) حيث الفسيفساء الاجتماعية وحيث التعدد والتجاور وحيث الكشف والإفصاح، وهذه مؤشرات لمرحلة ما بعد الحداثة، وهذا ما أرى أننا على مشارفه، ولهذا قصة أخرى تحتاج إلى كتاب آخر.

❖ ❖ ❖

إن الترجمة إحدى الوسائل للمثاقفة بين الشعوب والأمم، ولقد أدركت الأمم منذ عهد اليونان والشعوب اللاتينية والعرب أهمية الترجمة في احتكاك الثقافة وتبادل المعلومات. وهي مظهر من مظاهر العولمة في العصر الحديث. وسوف أبدأ بحثي هذا باقتباس مطول للمرحوم أحمد الزيات حول التأليف والترجمة، إذ يقول (... إن الأمة وهي في طور الانبعاث والنهوض تكون أحوج إلى الترجمة منها إلى التأليف. كذلك فعل العرب في عصر الرشيد وكذلك فعل الفرنج في عصر الإحياء والتجديد. والناظر في سجل الإحصاء الرسمي لما ترجم في عام 1953م من الكتب الأجنبية في شتى العلوم والفنون نجده أربعة وخمسين كتاباً أكثرها سيئ الترجمة قليل القيم، وهذا على علاته لا يجدد أدباً، ولا يزيد علماً ولا يوسع ثقافة. والواقع الذي لا نزاع فيه أن أدبنا لايزال ناقص الخلق بطيء الشباب لأمة أنكر قديمه وجهل جديد الناس، فلم ينقذه ماض ولم ينمه حاضر. ولقد كان أدبنا القديم في حدود صرامة اللسان العام لخوالج النفس الإنسانية في أكثر بقاع الأرض، فلم تكن هناك فكرة تحول في ذهن كاتب، ولا صورة تتمثل في خاطر شاعر، إلا وجدت في هذا المحيط صدفة تستقر فيها. فلما تحولت عن مذاهبه الأنهار، وجفت على جوانبه الروافد، عاد كل البحيرة المحدودة لا يمدها إلاّ قطرات المطر ودفعات السيل حيناً بعد حين. فالقارئ العربي الحديث لا يجد فيما أثر منه ولا أكثر ما استجد فيه غذاء عقله ولا رضاء شعوره ، لأن المأثور منه ناقص لانقطاعه عن سير المدنية، والجديد منه ناقص لخلوه من الآداب الأجنبية. والغريب المخجل أن المرء يقرأ أي نابغة من نوابغ العالم في أي لغة من لغات التمدن إلاّ في اللغة العربية! حتى التركي مثلاً يستطيع أن يقرأ في لغته لهؤلاء العباقرة العالميين ألا يضع كتب أخبارهم المترجم على ذوقه ونشرها على حسابه.....).

فإذا أردنا لأدبنا أن يتسع في حاضره كما اتسع في ماضيه فليس لنا اليوم بخير سبيل الأمس: نرفد بآداب الأمم الأوربية، ونصله بتيار الأفكار الحديثة، فإن لكل أمة مزايا ولكل بيئة خصائص. ولكن يكون أدبنا عالمياً ما لم يلقح بآداب العالم. والمحاكاة والاحتذاء من أقوى العوامل أثراً في الأدب وما قلناه في الأدب نقوله أيضاً في العلم والفن. فإن ما في العربية منهما لا يعد في الغالب أن يكون ملخصات مجهولة النسب ومقتبسات قليلة الفناء إذا نفعت فإنما تنفع طلاب المدارس..... أما الشعب الظامئ إلى المعرفة فلا يجد بين يديه من أمهات الكتب العلمية والفنية ما ينفع غليله ويسد عوزه: إن العلوم اليوم أوربيه وأمريكية ما في ذلك شك. وأن الفروق التي باعدت بين الشرق والغرب في مدلول الإنسانية الراقية إنما يجمعها كلها لفظ العلم. وهذا العلم الذي سخر السموات والأرض للإنسان الضعيف (... سيبقى غريباً عنا ما لم ننقله إلى ملكنا بالتعريب ونضمه في شعبنا بالشر. ولا يمكن أن يصلنا به أو يدنينا منه كثرة المدارس ولا وفرة الطلاب، فإن من المحال ألا تنتقل الأمة كلها إلى العلم عن طريق المدرسة، ولكن من الممكن أن ينتقل العلم إلى الأمة عن طريق الترجمة.....)[1].

يصور هذا الاقتباس المطول حاجة اللغة العربية إلى الترجمة ونقل التراث العالمي إلى اللغة العربية. ويصور في الوقت نفسه الحالة المزرية للكتب التي نقلت إلى العربية. ولكن علينا قبل أن نخوض في صلب هذا البحث أن نوضح الترجمة الأدبية ونفرق بينها وبين ما سواها من أنواع الترجمة. الترجمة الأدبية هي ترجمة النصوص الأدبية بأجناسه المختلفة مثل الشعر والقصة والمسرح والنقد الأدبي. ويتضمن تحولها من شفرة لغوية، أي مجموعة من العلامات المنطوقة والمكتوبة، إلى شفرة لغوية أخرى. وتختلف الشفرات المستخدمة فعلياً في الكلام والكتابة من لغة إلى أخرى، ويكون هدف التحويل إيصال المعنى، الهدف الأول للمترجم. وقد يكون المعنى قد يكون إحالياً وقد يكون أدبياً يتضمن عناصر بلاغية وبنائية وموسيقية. إن تحويل الشفرة هو عصب؟ البحث في علم الترجمة، مما يقتضي مقارنة دائمة

على جميع المستويات بين اللغات، وخصوصاً في علم التراكيب وعلوم اللغات الثقافية والنفسية والاجتماعية والتي تعتبر تخصصات متداخلة مع علوم طبيعية وإنسانية أخرى[2].

يتمتع المترجم الأدبي بازدواجية في اللغة والثقافة فهو ممتلك لناصية اللغة والثقافة المصدر واللغة والثقافة الهدف. وعليه أن يدرك بأن هناك تداخلاً بين الثقافة الهدف والثقافة المصدر، وعليه أن يدرك الفرق بين النماذج الثقافية الأحادية التي تسيطر على الثقافة، والعوامل الثنائية التي تهيمن على الثقافة واللغة. إن من مظاهر العولمة في الثقافة أنها تعزل الثقافة أحادية الجانب وتحاول أن تسوغها بأن تجعل منها ثقافة عالمية. وهي تسعى إلى كسر القيود التي تتميز بها الثقافة أحادية الجانب في أنها تجعل من العمل الأدبي عملاً عالمياً وتجعله ملكاً للثقافة العالمية مثل أعمال شكسبير التي تتميز بمظاهر عالمية مشتركة وترجمتها إلى اللغة الألمانية على سبيل المثال تجعل منه ملكاً للثقافة الألمانية.

لقد جعلت ترجمة شليغل وتيك من شكسبير شاعراً ألمانياً مثل كبار الألمان الكتاب كجوته: ذكر الوانراندل في محاضرته (شكسبير وألمانيا) مميزات هذه الترجمة عندما قال (إحدى صفات هذه الترجمة وهي أن الكلمات المنبوذة القديمة والمعاني الغريبة لكلمات شكسبير التي حيرت قراءه الإنجليز، والتي تطلبت أحياناً تعليقات، قد استبدلت بكلمات رائجة ... ففي ترجمتنا الكلاسيكية لشليغل وتيك، يظهر المعنى ظهوراً واضحاً حتى أنه كان عليّ أن أعيد نشر الترجمة في طبعة شعبية، ولم يكن هناك أحياناً مقطع واحد في المسرحية كلها بحاجة لشرح، فعلى نحو مثالي تمت صياغة الكلمات التيودورية القديمة بلغة ألمانية واضحة وعصرية...)[3].

سوف يجد المترجم الأدبي أمامه كلمات وشفرات في نص، وهذا النص مشحون بعدة عوامل ومظاهر ثقافية ولغوية يبثها مؤلف. والمؤلف معزول عن النص، لأن النص أصبح ملكاً للثقافة والتراث على حد تعبير رولان بارت.

وهذا النص قد خضع لعدة قراءات، والمترجم الأدبي يحاول أن يخضعه لقراءة جديدة في إطار ثقافي وحضاري جديد. وهناك تداخل بين القراءات في اللغة المصدر واللغة الهدف، و يحاول المترجم أن يضعه في إطار ثقافي ولغوي جديد. مبني على أسس ثقافية ولغوية جديدة. وسوف يخضع لعدة قراءات في اللغة الهدف.

يلعب المترجم الأدبي دوراً أساسياً في مواجهة عدة تداخلات ثقافية حضارية . وهو لا يقل مقدرة عن المبدع الأساسي[4].

من الصعوبة بمكان أن تتميز الترجمات في اللغة المصدر عن الترجمات في اللغة الهدف. ومن الندرة بمكان أن الترجمات تميزت عن النصوص الأصلية ، ومن الأمثلة على ذلك ترجمات جوته لأعمال شكسبير، وترجمات بودلير لأعمال إدقر ألن بو. هذا في التراث والأدب الغربي. أما بالنسبة للعلاقة بين الشرق والغرب مثل ترجمة فيتزجرالد لرباعيات الخيام وهي إعادة صياغة جديدة. كذلك ترجمات جبرا إبراهيم جبرا لأعمال شكسبير وكذلك ترجمات الدكتور محمد عناني لأعمال شكسبير تغيرت إلى حد كبير إلى درجة لا كمال في الترجمة والإبداع. كذلك علينا أن نتذكر ترجمة الإنجيل وخاصة الترجمة المعروفة بترجمة الملك جيمس. وترجمة تشابمان لاشعار هوميروس، وترجمة بوب للإلياذه، وترجمة درايدان لفيرجيل[5].

ولكن ماذا عن العناصر الثقافية والفكرية والعادات والتقاليد التي أصبحت متداخلة ومترابطة بسبب العولمة التي جعلت من العالم قرية واحدة. لقد قضت العولمة وتيارها الجارف على الحواجز الثقافية التي كانت قائمة بين الثقافة الأصل والثقافة الهدف. وجعلت من فن الترجمة الأدبية مظهراً متعدد الجوانب. ولم يعد ثنائي المظهر والثقافة الذي يجدد العناصر اللغوية أصبحت عالمية القيم والعادات والتقاليد التي تعبر عنها العناصر اللغوية أصبحت مشتركة بين الأمم والشعوب[6].

وهكذا فإن دراسة الترجمة الأدبية في دراسة في عصر العولمة وهي دراسة النماذج والأطر الثقافية العالمية والتلاقح الثقافي واللغوي بين الشعوب والثقافات. وهي بالتالي جزء من المخزون الثقافي العالمي، وتحويل الثقافة والظواهر الثقافية المحلية إلى ملفوظات وظواهر ثقافية عالمية. وتلعب الثقافة في عصر العولمة أهمية في تشكيل الخريطة العالمية الثقافية واللغوية[7].

ولكن ما هي مقومات المترجم الأدبي الناجح في عصر العولمة. على المترجم الأدبي الناجح أن يمتلك ناصية الأسلوب والصياغة والمعلومات والمقومات الثقافية واللغة والنماذج الفكرية الأدبية في اللغة المصدر واللغة الهدف، وأن يكون كذلك واسع الاطلاع والثقافة، وأن يعرف أن يتعامل مع الصيغ اللغوية المعقدة في اللغة المصدر واللغة الهدف، وأن يمتلك ثروة لغوية واسعة، وأن يكون ممارساً ممارسة كافية لأسلوب الكاتب الذي يترجم له. ولذلك نجد كاتباً واحداً يخصص في ترجمة كتابات أحد الكتاب، فيتعود على أسلوبه وصياغته اللغوية. مثلاً تخصص ريتشارد هورد في ترجمة أعمال بارت وجزء من أعمال تدوروف ونقلها من الفرنسية إلى الإنجليزية.

إن العلاقة بين المؤلف والمترجم والقارئ يمكن أن ترسم بالمخطط التالي:

مؤلف ← مترجم ← قارئ

وهكذا يقع المترجم وسط وسيلة اتصال بين المؤلف والقارئ. وبدون وصول المترجم بين المؤلف في اللغة المصدر والقارئ في اللغة الهدف، لا يتم الاتصال بين المؤلف والقارئ. على المترجم أن يحدد الاستراتيجية التي ينبغي أن يتعامل بها مع النص الذي يتعامل معه. ويتعرف على نقطة انطلاقه: أهي الكلمة، أم الجملة، أم العبارة، أم النص كوحدة متكاملة. ويتعامل مع هذه العناصر بصورة تسمح له بالتحرك في عدة استراتيجيات، ويعرف كيف يتعامل مع الوجهة المختلفة للنص[8].

لا يتعامل المترجم الأدبي مع الكلمات فقط ولكنه يتعامل مع الأفكار والثقافة. ولا تكمن الصعوبات التي يتعامل معها في الكلمات فحسب، ولكن أيضاً في النماذج الثقافية والأطر الحضارية التي قد تختلف مع اللغة المصدر إلى اللغة الهدف. كلما كان التباعد بين الثقافات أكبر كان عليه أن يعمل جاهداً لسد الهوة بين الثقافة المصدر والثقافة الهدف، مثل العلاقة بين الثقافة الغربية، أو إحدى اللغات الغربية مثل الفرنسية أو الإنجليزية والثقافة العربية، أو التباعد بين الثقافة الألمانية والثقافة واللغة الصينية. هذه الهوة بين اللغتين الإسبانية واليابانية على سبيل المثال تقتضي من المترجم أن يقوم بعدة شروحات وتوضيحات حتى تضيق الهوة بين اللغة المصدر واللغة الهدف. ولكن هذه الهوة تضيق على سبيل المثال، بين الترجمة الانجليزية والألمانية أو العربية والفارسية(9).

تحتاج الترجمة بين الثقافات المتباعدة إلى كثير من الشرح، والزيادة والحذف. مثل ترجمة الدكتور طه محمود طه ليوليوسيس لجيمس جويس والتي سماها بالعربية عوليس. فقد وجد صعوبة بين التناغم والأطر اللغوية والثقافية في اللغة الإنجليزية وما يمكن أن يقابلها باللغة والثقافة العربية، حتى يتمكن القارئ العربي من فهم النص المترجم، الذي هو أقل صعوبة على القارئ والمتلقي الإنجليزي والغربي. ولذلك عمد إلى كثير من الحذف والزيادة والإضافة واستخدام العامية المصرية.

يشمل الحذف والإضافة قطع جزء أو إضافة شروحات وتعليقات والمحاولة الجادة التي يستطيع بواسطتها المترجم التعديل في الصياغة وإضافة بعض الكلمات والعبارات وحذفها والتعامل مع التراكيب الصعبة. ويلاحظ أن التراكيب تتضمن أبعاد لغوية وثقافية، على المترجم أن يعربها ويخفف من حدة الفروق اللغوية والثقافية بين اللغة المصدر واللغة الهدف. أما المتلقي ويضيف بدوره إلى النص المترجم أبعاداً ثقافية ولغوية جديدة من ثقافة اللغة الهدف حيث يضيف النص المترجم أبعاداً لغوية وثقافية إلى اللغة المصدر التي انطلق منها النص الأدبي ونبع(10).

يقول الكاتب المكسيكي أوكتافوباز الحائز على جائزة نوبل للآداب عام 1990م : لأنه لا يوجد نص إبداعي وأصلي في حد ذاته، ولأن اللغة أصلها في حد ذاتها ترجمة، والكلمات والعبارات في حد ذاتها تحويل وترجمات لعلامات أخرى واللغة والنصوص الأدبية هي ترجمات وتحويلات إشارية وعلامات من اللغة نفسها ومن لغة إلى أخرى، وكل ترجمة هي إعادة خلق جديد للنصوص الأدبية، وبذلك فإن كل ترجمة هي وحدة خلق جديد للنص الأدبي. وبذلك لا ينفي أوكتافوباز الترجمة الحرفية، وإنما لا يسميها ترجمة. وإنما هي محاولة تعيننا على حصر بعض الكلمات التي تجعلنا قادرين على التعرف على النص في اللغة الهدف. إن الفرق بين الترجمة الأدبية وترجمة النصوص العلمية، هو أن الترجمة العلمية هي نقل للمعنى وإيحائه[11].

في الترجمة الأدبية كل كلمة تتضمن عدة من المعاني المتداخلة، وعند تداخل كلمة مع كلمة أخرى يهيمن أحد المعاني على المعاني الأخر للكلمة وبذلك تكون العبارة. في النثر تشير كل كلمة إلى معنى محدد. أما في الشعر فإن الصفة المميزة له أن الكلمة تشير لعدة معانٍ متداخلة وتشير إلى عدة لمحات ثقافية ولغوية في آن واحد[12].

الترجمة والإبداع مترادفان ولصيقان كيف؟ وهل المحاكاة إبداع؟. وكما تشير ترجمات بودلير لأعمال بو، لا يمكن الفصل بين الإبداع والترجمة ، فكلاهما يثري الآخر. من مظاهر الصور الإبداعية في الشعر الأوروبي أنها سبقت المحاكاة أو ترابطت معها، والمحاكاة نوع من الترجمة، أو حركات الترجمة. من هذا المنظور يعتبر تاريخ الشعر الأوروبي سلسلة متداخلة من المحاكاة والترجمة. فنجد مظاهر الشعر العربي في شعر البرفنسال وملامح الشعر الغنائي الياباني المعروف بالهياكو والتراث الصيني في الشعر الأوروبي الحديث. ومن ذلك على سبيل المثال التراث الهندي وخاصة السنسكريتي في أعمال إليوت[13].

ولكن هناك نظرة أخرى واتجاه آخر في المدارس المختلفة يعارض

وجهة نظر باز. بعض علماء اللغة يرى أن كل لغة لها جذورها اللغوية والثقافية والتي تختلف من لغة إلى أخرى. لا توجد لغتان متطابقتان، وهذا يفسر التحولات الثقافية واللغوية من تراث إلى آخر .تكون المعاني المختلفة بين اللغات متأصلة في الأبعاد الثقافية واللغوية للتراث. على المترجم أن يكون حذراً في تصوره وإدراك هذه الأبعاد. إن قدم النص الأدبي في التراث يجعل من الصعوبة بمكان أن يتفاعل المترجم مع الأبعاد الثقافية واللغوية لتراث ذلك النص الأدبي. يجعل البعد الثقافي واللغوي للنص ترجمة ذلك النص أكثر صعوبة، ويجعل المترجم يتفاعل مع نماذج لغوية وثقافية متأصلة الجذور في النص الأدبي. ترجمة الإلياذة والأوديسة لهوميروس والكوميديا الإلهية لدانتي يجعل المترجم يتفاعل مع نصوص لغوية وثقافية وكلمات قديمة بائدة وغير موجودة في القواميس. في هذه الحالة يعتمد المترجم على حاسته اللغوية والثقافية، تمت الترجمات العبرية لعدة أعمال أدبية ودينية عبرية من القرن الثاني عشر إلى القرن الرابع عشر، وكانت حرفية وساهمت في ظهور اتجاهات لغوية جديدة في العبرية، ونماذج ثقافية ولغوية جديدة في النصوص العبرية[14].

ولكن العولمة قضت على هذه الفروق الثقافية في العصر الحديث. فالنماذج والأطر الثقافية واللغوية أصبحت عالمية وقضت العولمة على الفروق الجنسية واللغوية بين الثقافات، وفلسفة العولمة هي لغة ثقافية وعالمية مشتركة. ولكن الثقافة العربية حاولت أن تحافظ على أطرها الثقافية والفكرية، لذلك لم تفلت من حركة المثاقفة والتي ظهرت لأول مرة على أيدي علماء أصول ألإنسان في أمريكا عام 1880م. ودخلت الثقافة العربية في حركة المثاقفة منذ دخولها فيما سمي بمرحلة النهضة في القرن التاسع وحتى يومنا هذا[15].

أصبحت الترجمة العربية في العصر أكثر اتساعاً وشاملة لجميع النصوص الفكرية. ومازالت الدراسات الأدبية قادرة على أن تكون أكثر شمولاً ودقة للنصوص الأدبية والفكرية.

من خلال نظرة سريعة على قائمة تحتوي على أربعمائة وأربعة وعشرين عنواناً من الكتب المترجمة في إطار المشروع النهضوي للترجمة. نجد أن المواد المختارة تتوزع كالتالي:

المـــــواد	عدد الكتب المترجمة
1. أدب ودراسات نقدية	181
2. علوم إنسانية واجتماعية	61
3. دراسات تاريخية	43
4. دراسات فلسفية	40
5. أبحاث ومقالات عامة	38
6. فنون وسينما	15
7. علوم	13
8. لغويات	12
9. ديانات	11
المجمـــــوع	414

المصدر: مقال الدكتور محمد علي الكردي في مجلة فصول عدد 64 – صيف 2004.

لقد فطن العرب منذ القديم إلى أن الترجمة جزء من حركة العولمة، وأنها مظهر من مظاهر التلاقح والتمازج بين الحضارات. فمنذ القدم سبقت الترجمة من اليونانية إلى السريانية الترجمة إلى العربية. فاشتهرت مراكز علمية للترجمة مثل مركز جنديساسابور بالترجمة من اليونانية وعرفت بانفتاحها على الثقافات الهندية والفهلوية. وكذلك مدينة حران التي استوطنها السريان وعدد كبير من المقدونيين والإغريق والأرمن والعرب. وكان لهذين المركزين أثر في تطور الطب واشتهرت به عائلة نخيشوع، وعرف أثر

مركز حران في تقدم العلوم الرياضية والفلكية. وكذلك عرفت مدينة الإسكندرية التي اشتهرت بمذهب الأفلاطونية الجديدة والمزج بين اللاهوت المسيحي والميتافيزيقيا اليونانية. وظهر أثر النساطرة الذين كان لهم دور كبير في نقل الكتب اليونانية إلى السريانية ثم إلى الفارسية والعربية. وبفعل هذه التمازج والاختلاط الثقافي تمكنت اللغة ذات الأصول البدوية الطبقية أن تستوعب الثقافة العالمية من أواسط الصين إلى جنوب أوربا، أخذاً بقوله تعالى: ﴿إنا نحن نزلنا الذكر وإن له لحافظون﴾[16].

أما في العصر الحاضر فقد بدأ التلاقح بين الترجمة العربية والترجمة الفرنسية ببداية الحملة الفرنسية على مصر في عام 1789م عندما قام نابليون بغزو مصر، عندما استقدم معهم ما يقرب من مئة وسبعة وستين فرداً من علماء، ومهندسين ومترجمين بهدف عولمة مصر وضمها إلى الثقافة الغربية واستعمارها بطريقة علمية منظمة. وكان الهدف من هذه الحملة دمج مصر بالحضارة الغربية وسيطرت العولمة العلمية المنظمة في السيطرة عليها. وعندما جاء محمد علي باشا حاول بفكره المستنير تحديث مصر وضمها إلى الثقافة العالمية. وأدرك محمد علي أن الترجمة هي الوسيلة الوحيدة لصهر الثقافات وضم مصر إلى الثقافة العالمية. وأرسلت بعثات إلى أوربا في الأعوام 1813وعام 1826 وعام 1848 لنقل التراث الأوربي إلى الثقافة العربية. وتمتاز بعثة عام 1826، بمظهر من مظاهر عولمة الثقافة العربية. وكان عدد هذه البعثة أربعة وأربعين دارساً يركزون على التخصصات العلمية وأرسل معهم رفاعة الطهطاوي إماماً وواعظاً، ولكنه استثمر فرصة وجوده في باريس لدراسة اللغة الفرنسية ودراسة العادات والتقاليد الفرنسية وأثمر ذلك عن كتابه الذي ألفه فيما بعد بعنوان (تخليص الإبريز في تلخيص باريس)، وترجم بعد ذلك من الفرنسية إلى العربية تليماك. وتمثل هذه المرحلة مع بعض الحركات التي ظهرت آنذاك في كل من سوريا ولبنان بداية التلاقح والتمازج في العصر الحديث بين الثقافة الغربية والثقافة العربية وبداية العولمة الثقافية العربية. وتبعها بعد ذلك ظهور اتجاهات فكرية نحو

صهر الثقافة العربية في الثقافة الغربية. ويتجلى ذلك في هجرة مفكرين من الشام من أمثال بشارة تقلا الذي أسس جريدة الأهرام وجورجي زيدان الذي أسس دار الهلال، وكذلك مؤسس مجلة المقتطف ,وظهور جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده في مصر، وخير الدين التونسي في تونس وعبد الرحمن الكواكبي في الشام، والذين دعوا إلى صهر الثقافة العربية في الثقافة الغربية ,وأحمد فارس الشدياق وغيرهم من المفكرين العرب والأتراك الذين يمثلون الدعوة إلى عولمة الثقافة العربية والاستفادة من الثقافة الغربية. والدعوة إلى حركات التجديد في الثقافة العربية مثل دعوة قاسم أمين إلى تحرير المرأة في كتابه تحرير المرأة والمرأة الجديدة. والدعوة إلى دمج الثقافة والفكر العربي في الثقافة الغربية والتي تجلت في كتاب طه حسين مستقبل الثقافة في مصر.

من مظاهر العولمة في العصر الحديث بين الثقافة العربية والفكر الغربي التي سادت البلاد العربية منذ نهاية القرن التاسع عشر وخاصة منذ عام 1850 في الفترة من منذ عام 1850 إلى عام 1980 نجد أن الترجمة من الفكر الغربي هي التي أدت إلى تنشيط الفكر العربي وجعله فكراً عالمياً، يزاحم وينافس الاتجاهات والمدارس الأدبية الأوربية التي ظهرت منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. ولكي ندرك أهمية تلاقح الترجمة الأدبية في اللغات الأوربية إلى اللغة العربية، علينا أن نقسمها إلى ثلاث فترات تمثل كل فترة اتجاهاً وتلاقحاً بعينه للترجمة الأدبية من اللغات الأوربية إلى اللغة العربية:

أ) ترجمة النصوص الأدبية من اللغات الأوربية إلى اللغة العربية من 1850 إلى نهاية الحرب العالمية الثانية.

ب) من عام 1950م إلى عام 1965م.

ج) الفترة الثالثة من عام 1965م إلى عام 1980م.

أ) الفترة الأولى وهي ترجمة النصوص الأدبية من عام 1850 إلى نهاية القرن التاسع عشر:

1 – غلبت على ترجمات هذا العصر التلخيص. بمعنى أن ترجمات النصوص الأدبية كانت تقوم على تلخيص هذه النصوص باللغة العربية. والتلخيص ليس ترجمة.

2 – عدم الدقة في اسم الكاتب وفي العلم الذي ترجم منه مع صياغة تلك النصوص من لغة عربية شعرية دون التقيد بالنص الأصلي. ففي الفترة بين عامي 1882-1945 ظهرت ترجمة روايات الحب الرومانسية، ومن هذه الروايات التي ترجمت روايات أنطوني هوب Antony ويكلي كوينر W.Colling وكوريلليي Marie Corelli. ورواية ولترسكوت The Talissmanوسميت قلب الأسد، وترجمت عام 1886. وفي عام1889 ترجمت لسكوت قصة إفانهو Ivanhoe ونشرت في حلقات في جريدة المقطم تحت عنوان الشجاعة والعفة. ومن عام 1909 نشرت وترجمت رواية رحلات جليفر Gulliver's Travels، وفي عام 1908 ترجمة رواية باختصار بعنوان وجيه أفندي دون الإشارة إلى الأصل، وفي عام1910 وعام 1922 ترجمت اينن لديزرائيلي وهما قصة Tancared وفيفان جرى، وفي حوالي عام 1923ترجمت رواية اللاجئون The Refugees، والتي نشرت تحت عنوانين مختلفين في الهجرة مرة والعذاب في الحب مرة أخرى. وفي عام 1923 ترجمت قصة ربنسون كروزو Robinsoa Crusoe. وترجمت كذلك رواية ستيفنسون جزيرة الكنز Treasure Island ورواية البارونه أوركزي Bornen Orczy ورواية الزهرة الحمراء[17].

وترجمت تقريباً كل أعمال شكسبير من مجلة المسرح. ونشرت عدة ترجمات في مجلة الرواية التي صدرت عام 1937 وتوقفت عام 1939. وفيما يلي ثبت قام به كاتب هذه السطور يمثل القصص القصيرة المعروفة[18].

المؤلف	المترجم	عنوان القصة	العدد	التاريخ
هاردي	خليل نظمي	بعد مائتي سنة	2	15 يوليو 1937
مانسفيلد	عبدالحميد	الطائر	2	15 يوليو 1937
ديكنز	عياد	مستر بكويك ورفاقه	3	1 مارس 1937
واشنطن إرفنج	حسين كمال	القلب المكسور	9	1 يونيو 1937
واشنطن إرفنج	حسين كمال	اليد الممسوخة	10	15 يونيو 1937
ماريك كولي يدج	محمد محمد	يعيش زكي الملك	1	يونيو 1937
توماس هاردي	ناظم خليل	الخيال	4	1937
توماس هاردي	كامل حبيب	للزوجة	6	1937
توماس هاردي	ناظم خليل	المرأة الخجولة	7	1937
توماس هاردي	ناظم خليل	بعد عشرين عاماً	12	1937
مسز جورج	كامل حبيب	دورثيا	7	1937
أو هنري	بشروق الشرقي	الشبح	14	1937
ساكي	عبدالحميد حمدي	مستر باكافيل	15	1937
أسوكو وايلد	حسن صدقي	سالومي	17	1937

ب) الفترة الثانية الترجمة من عام 1950 إلى عام 1965م:

1 – تميزت هذه الفترة بالدقة في الترجمات عن الفترة السابقة إذ إن الرواية تترجم كاملة سواء عرف المؤلف أو لم يعرف .

2 – شعرت البلاد العربية بعد أن رحل عنها الاستعمار بضرورة التمسك باللغة العربية في الأوساط الرسمية والشعبية.

3 – شعرت دولة مثل الجزائر بأصالتها العربية وشعورها باللغة العربية والاتحاد العربي ديناً وثقافياً وعلمياً، ولقد ساعدت البلاد العربية الجزائر على التغلب على حالات وضرورات الترجمة.

4 – رغم أن الترجمات كاملة، لم يظهر أي أثر للدعوة للتمسك بالمصطلح

بالإضافة إلى الزيادة والنقصان في النص المترجم ودون الاهتمام بالدقة في الأصل.

5 - كانت أغلب الروايات التي ترجمت في هذه الفترة روايات شعبية وللتسلية ونشرت في سلسلة روايات الجيب وروايات الهلال ودوريات رمسيس. ومن الذين ترجم لهم ماري كوريلي وآرثر كونان ودل وآرنولد بنيت وسومرست موم وأجثا كرستي. بالإضافة إلى جين أوستن وإميلي برونتي وتوماس هاردي وج.هت وبلزد وأوسكار وايلد و د.هـ.موراتس الذي ترجم له عشيق ليددي وتشترلي ورواية العذراء والغجري وقد ترجمت هاتان الروايتان عامي 1947 و1948 . وقامت هيئة الترجمة والتأليف والنشر بترجمة قصة ويلز (الرجل الخفي). من عام 1955 أحد مشروع الألف كتاب تضمن الأعمال المترجمة. بلغ المترجم منها 153 عملاً أدبياً منها 20 ترجمة أدرجت تحت الأدب ومن ضمن هذه الترجمات.

- جورج أرويل عام 1984 وظهرت عام 1956 وقد ترجم فيما بعد الأديب السعودي المرحوم عزيز ضياء ترجمة لهذه القصة.
- القوة والمجد لجرهام جرين وظهرت عام 1956م.
- رحلة إلى بلاد الهند للكاتب الإنجليزي أ. م. نورسترد وظهرت عام 1957م.
- أول من رحل إلى القمر، للكاتب الإنجليزي هـ.ج ويلز عام 1959م.

أما قائمة 1955-1963م لكل من مشروع الترجمة مشروع الألف كتاب فقد بلغ مجموع موادها 690م مادة كانت بعضها طبعات ثانية لأعمال سبق أن ترجمت من قبل. ويشمل الجزء الخاص بالأدب لمشروع الألف كتاب 143 ترجمة من مجموع 170 عمل. أما مشروع الترجمة فيشمل 22 عملاً فقط وكذا بلغ عدد الأعمال المترجمة في المشروعين معاً 134 + 22 = 156 عملاً. ولم يكن من بين هذا العدد سوى 18 عملاً قصصاً إنجليزيا منها: 13 رواية و5 مجموعات من القصص القصيرة. وما بين 1964-1967م ترجمت 11 رواية

إنجليزية أخرى، وهكذا يبلغ مجموع الروايات الإنجليزية 24 رواية، بينما بلغ عدد روايات التسلية والترفيه 895 عملاً قصصياً ومن الأسماء التي ظهرت لهم أعمال مترجمة هم: جوزيف كونراد وفوستر وأوليفر جولد سميث ولورنس ستيرن[19]. وقامت الهيئة المصرية للكتاب بترجمة ما يقرب من 540 عملاً قصصياً مترجماً ما بين 1958-1968 وهذه الترجمات كانت لروائع الكلاسيكية والأدباء المعروفين في أوروبا.

ج) الفترة الثالثة وهي الأخيرة من عام 1965حتى عام 1980م.

1 - بدأت الجهود المبعثرة التي بذلت في الفترة الثانية تقطف ثمارها في اختيار النصوص الأدبية وترجمتها بدقة وأمانة علمية. وامتازت بالشروح والإضافات التي يستوعبها القارئ العربي. فمن ذلك على سبيل المثال ترجمة المرحوم حسن عثمان الذي نشر في 1968م النص الكامل للكوميديا الإلهية للشاعر دانتي مزودة بالشروحات والتعليقات . وهي نموذج يحتذى في دقتها وأمانتها العلمية، وتقدم نموذجاً للترجمة العلمية الموضوعية السليمة. كذلك ترجمة المرحوم الدكتور محمد غنيمي هلال لكتاب جان بول سارتر، (الأدب)، وزوده بشروح وتعليقات وتوضيحات خاصة بالأدباء والكتاب الذين ورد ذكرهم في النص الأصلي، مما يساعد القارئ العربي على أن يستوعب العبارة بسهولة ويسر. أيضاً هناك ترجمات قصص إيرنست همنجواي وكولن ولسن، مثل المعقول واللا معقول في الأدب الحديث والمنتمي وما بعد المنتمي. وتعتبر تلك الترجمات مقبولة إلى حد كبير، وإلا أنها كانت تحتاج إلى مزيد من الدقة مع ذكر المصطلحات الإنجليزية أو الفرنسية، مع مزيد من الشروحات والتعليقات.

2 - إقامة الندوات والاجتماعات الخاصة بالترجمة بدعم من المنظمة العربية للثقافة والفنون والآداب والإدارة بدول الخليج العربي والجامعات العربية. وقد أصدر مكتب التربية العربية كتباً لخص حركة الترجمة في الوطن العربي من عام 1948 إلى عام 1975 كما يوضح الجدول التالي:

الكتب المترجمة من العربية		الكتب المترجمة إلى العربية	
أدب	1380	أدب	937
تاريخ - جغرافيا - سير	534	دين	558
علوم	493	كتب أخرى	416
قانون - اجتماع - تربية	461	كتب أخرى	929
المجموع	4028	المجموع	1911

3 - ظهور المعاجم والقواميس المتخصصة والدقيقة منها معجم الدكتور مجدي وهبه تضمن مصطلحات الأدب، ومعجم علم النفس والتحليل النفسي، ومعجم الاقتصاد ومعجم المصطلحات السياسة، ومعجم الفلسفة، ومعجم المصطلحات الجغرافية، ومعجم اللغويات النظرية، ومعجم اللغويات التطبيقية، ومعجم الأسلوبية للأستاذ الدكتور حسن غزالة ومعجم مصطلحات الفقه والقانون. ومعجم المورد في طبعته الجديدة عام 1983 وإن كان هناك ملاحظات على معجم المورد فهو استخدام كلمات وعبارات شائعة ودارجة، وهناك معجم المغني الأكبر لحسن الكرني وهذا المعجم يمتاز بدقة الكلمات العربية المرادفة، ويحتاج إلى الرجوع إلى القواميس العربية القديمة مثل القاموس المحيط ولسان العرب وتاج العروس وهو يعبر عن سعة وثراء المفردات العربية وشمولها وقد استفاد العلامة الكرمي من البرنامج الذي يعده من إذاعة لندن بعنوان قول على قول ولكي أعطي مثال على ذلك كلمة Purse وهي تعني حقيبة السيدات واسمها باللغة العربية عتيدة. وكلمة Infuriate وهي تعني بالكلاسيكية العربية نفر وقد ورد في لسان العرب ج 6ص4487 مادة نفر. وكذلك كلمة Glee جذل، وقد وردت في لسان العرب ج 1ص 577مادة جذل طبعة دار المعارف. ووردت في أساس البلاغة ص 86، وفي المعجم الوسيط ج 1 ص 113 مادة جذل وكذلك كلمة Ascetic. بمعنى زاهد وقد وردت في أساس البلاغة ص 279، ولسان العرب مادة

زهد ج 3 ص 1876، والمعجم الوسيط ج 1 ص 405 مادة زهد ووردت في قوله تعالى: ﴿وشروه بثمن بخس دراهم معدودة وكانوا فيه من الزاهدين﴾ سورة يوسف آية رقم 20.

هذه العوامل كلها أدت إلى الاهتمام بالترجمة فنجد على سبيل المثال سلسلة المسرح العالمي التي تصدر من الكويت وقد تجاوز عدد تلك الترجمات العشرات، وكذلك سلسلة عالم المعرفة التي تصدر من نفس المجلس وتمتاز بالدقة في الترجمة وأغلب تلك الترجمات لها مترجم ومراجع. وقد نقلت تلك الترجمات بعيون الفكر العالمي إلى اللغة العربية فنجد أن مجلة الخليج رصدت حركة الترجمة والتعريب في البلاد العربية من عام 1970 إلى عام 1980م على النحو التالي[20]:

الدولـــــة	العـــــدد
الأردن	22
تونس	40
السعودية	7
سوريا	442
سلطنة عمان	5
قطر	3
لبنان	152
مصر	1758
دولة الإمارات العربية المتحدة	2
الجزائر	16
السودان	90
العراق	258
فلسطين	5
دولة الكويت	95
ليبيا	44
المغرب	2

المصدر: من مجلة رسالة الخليج العربي العدد 23 السنة الثامنة 1408هـ/ 1987م.

هوامش وإحالات

1) هذا الاقتباس ورد في كتاب د/ محمد خير البقاعي. الكلام على الكلام: دراسات في الفكر والثقافة. الرياض: كتاب الرياض، فبراير، 2004م ص.ص 167-169.

2) د/ محمد عناني، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان 2003. الطبعة الثانية ص. ص 7-8.

3) هورست فرنز (فن الترجمة) ترجمة فؤاد عبد المطلب نوافذ. عدد 27، محرم 1425هـ – مارس 2004م ص ص 90-59-12-13.

4) Mona Baker,ed Routledge Encyclopedia of Translation Studies. London: Routledge, 1998 P.129.

5) هورست فرنز (فن الترجمة) ترجمة فؤاد عبد المطلب ص 19.

6) Encylopedia of Translation. P.132.

7) Ibid . P.132.

8) Clifford E.landus . Literary translation : A practical guide.Buffolo: Multilingual Matters LTD, 2001. PP.8,51,55 and Passim.

9) Ibid. , P93.

10) Ibid . , P.95.

11) Otavo Baz. Translation: Literature and Letters. Translated by Iren del Corral, in Theories of translation: An Antthology of essays from Drydn to Derrida. ed. by Rainer Schulte and John Big Venet. Chicago: The University of Chigaco Press, 1992 PP. 152-162.

12) Ibid. , P.158.

13) Ibid. , p.160.

14) Newsletter of translation. The International Federation of Translators. Vol7 (1988) PP.334-70.

15) الدكتور محمد علي الكردي (الترجمة وحركة المثاقفة في العالم العربي). مجلة فصول عدد 64 – صيف 2004 ص ص 306-319.

16) الدكتور محمد علي الكردي (الترجمة وحركة المثاقفة في العالم العربي). مجلة فصول عدد 64 – صيف 2004 ص ص 306-319.

17) الدكتور إنجيل بطرس سمعان. الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية . مجلة عالم الفكر، المجلد الحادي عشر العدد الثالث، 1980م ص 81-48.

18) مجلة الراوية التي صدرت في عام 1937 إلى عام 1939 والترجمات المذكورة وردت بالسنة الأولى من مجلة الرواية.

19) الدكتورة إنجيل بطرس سمعان (الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية . مجلة عالم الفكر ، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، 1980م ص ص 81-48.

20) الأستاذ كمال توفيق الهلباوي (موقع التعريب والترجمة من التثقف والأسلمية) مجلة رسالة الخليج. العدد 23، السنة الثامنة 1408هـ/1987م.

❖ ❖ ❖

تقديم:

كان الشعر والحكاية، إلى جانب الخطابة والترسل والمقامة والنقد والفلسفة وغيرهما، من أهم القنوات الثقافية التي اعتمدتها السلطة الأموية، والعباسية من بعدها، لنشر قيم الطاعة وتسويق أخلاق الخنوع في المجتمع العربي آنذاك، وتكريسها وترسيخها في العقل الأخلاقي العربي، وبالتالي «شرعنة» التسلط وقيم الاستبداد في الثقافة العربية بعد ما أفرزته «الفتنة الكبرى» من أزمة في القيم، وبعدما دخلت موروثات ثقافية «أجنبية»، منها الموروث الفارسي على وجه التحديد. وقد وجدت هذه السلطات في الأماكن العامة (الأسواق والمساجد) والمجالس الخاصة فضاءات «مثالية» لتحقيق ذلك، علماً بأن تلك القنوات كانت «مادة ثقافية» رائجة جداً، يستهلكها بإدمان الخاصة والعامة من الناس، لاسيما وأن المؤسسات الثقافية، وبإيعاز من السلطة السياسية، عادة ما تشجع هذه «البضاعة» وتدعمها وتروج لها، ليس من أجل ذاتها بالطبع، ولكن من أجل حل أزمة القيم التي نتجت عما يعرف بـ «الفتنة الكبرى» – أو على الأقل التخفيف من حدتها – من ناحية، ومن ناحية أخرى من أجل الدعوة إلى «قيم جديدة» تقوم على الطاعة والامتثال غير المشروطين للحاكمين، ومن في معناهم. وهذا ما سنعمل على البرهنة عليه من خلال مسلكين ثقافيين مركزيين في الثقافة العربية هما: الشعر وحكايات كليلة ودمنة، على أن نعود إلى باقي المسالك الثقافية الأخرى لاستكمال الصورة واستجلائها في ما سيأتي من دراسات نعدها لهذا الغرض.

1 - الشعر: ديوان العرب أم ديوان القيم؟

1-1 - الشعر: نص ثقافي أم سجل للقيم؟

كان الشعر ينعت على الدوام بديوان العرب، بل وسجل مآثرهم الثقافية والأخلاقية والحضارية. فهو [علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه] كما يقول ابن الخطاب، ولذلك عد أحد المقومات المركزية ، إن لم يكن أهم المقومات الجوهرية المكونة للشخصية العربية عبر تاريخها الطويل، وهذا ما يبرز مكانة الشعر الكبيرة في الوجدان العربي، وحضوره القوي في كل المرافق الاجتماعية والسياسية والثقافية والتربوية... «رغم كون العرب أنتجوا فنونا وأجناسا أخرى»[1]، لا شك أن لها دور هام في تكوين العقل العربي.

وقد كان الشعر بالخصوص، في شبه الجزيرة العربية، كالماء والهواء... أينما وليت وجهك فثمة الشعر. الشيء الذي يفسر تلك المكانة الكبرى التي يحتلها الشاعر داخل القبيلة[2]، وهي المكانة التي لا تضاهيها سوى مكانة شيخ القبيلة والكاهن. ومن هذا المنظور، لا يستقيم تحليل العقلين السياسي والأخلاقي العربيين، دون استحضار هذا المعطى الجوهري، على اعتبار أنه النص الثقافي، الذي لا يحتاج إلى «تأشيرة» في الثقافة العربية للدخول إلى حياة الناس «الخاصة» و«العامة»، بحكم أنه سجل لقيمهم بل ولوجودهم الثقافي والحضاري. ولذلك فهو يتمتع بكل حقوق النص الثقافي، كما حددها الأستاذ عبدالفتاح كيليطو في سياق تفريقه بين النص/ الثقافة واللانص/ اللاثقافة لما قال... أما النص فإنه يتمتع بخاصيات إضافية أي بتنظيم فريد يعزله عن اللانص (كما) أن النص لا يدون فقط بل يحرص على تعليمه، فالمقررات المدرسية والجامعية لا تتضمن إلا الأقوال التي تعتبر نصوصاً *أي الأقوال التي يجب الأخذ بها والاستشهاد بها والنسج على منوالها والعمل بمقتضاها*»[3].

وإذا تقرر هذا، فلا يستقيم الحديث عن القيم الأخلاقية العربية «الخالصة»، على وجه الخصوص، دون استحضار هذا المقوم الجوهري

واستقرائه لمعرفة القيم التي يعمل على تكريسها واستنباطها في الفكر الأخلاقي العربي. وقد تنبه الباحث السعودي: الدكتور عبدالله محمد الغذامي إلى هذه المسألة بعمق، لما أسس له مشروعاً علمياً[4] جريئاً، يعيد فيه النظر في ما أسماه بـ «*الأنساق الثقافية العربية*»[5]، من مدخل *النقد الثقافي* باعتباره الأداة المناسبة لتكليم هذه الأنساق المضمرة واستنطاق المنظومة القيمية ونقدها وتعرية أشكال «الرجعية» والهزيمة والتسلط والاستبداد فيها، ثم كشف «الحيل الثقافية والجمالية" التي تعتمدها في تمرير هذه الأنساق القيمية، وبخاصة إذا اتفقنا بأن الثقافة تخفي أشياء أكثر ما تظهر. وأن أسرارها – الثقافة – أشد دهشة وأهمية..»[6].

ويحدد الأستاذ عبدالله محمد الغذامي غاية مشروعه النقدي هذا في عبارات منتقاة قائلاً: «إن مشروع هذا النقد يتجه إلى كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خفية، وأهم هذه الحيل هي الحيل الجمالية التي من تحتها يجري تمرير أخطر الأنساق وأشدها تحكما فنياً. وأمر كشف هذه الحيل يصبح مشروعاً في نقد الثقافة، وهذا لن يتسنى إلا عبر ملاحقة الأنساق المضمرة ورفع الأغطية عنها»[7].

من هذه الناحية، فإن غياب استقراء الشعر العربي، عبر تاريخه الطويل – شأنه في ذلك شأن استقراء الخطابة والترسل والمقامات و«حكايات» ابن المقفع وغيرها – هو تغييب لأهم مقوم في الثقافة العربية، لما له من أهمية قصوى في تشكيل وتكوين الشخصية العربية الإسلامية بكل أبعادها السياسية والأخلاقية والاجتماعية والنفسية والوجودية، بشكل لا يضاهيه فيه سوى الخطابة. علماً بأن الحدود الفاصلة بين الشعر والخطابة نفسها في الثقافة العربية، حدود واهية. ليس لكون الشعر «كان يؤدي الكثير من المهام الخطابية سواء في الصلح أو الحمالات أو المخاصمات والمحاكمات وما سوى ذلك من مشاكل الحياة الاجتماعية والسياسية العربية»[8]. وأحسن مثال على ذلك، تلك المواجهة الشهيرة في عصر ما قبل

الإسلام التي جرت بين الشاعرين عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة، في حضرة عمرو بن هند، إذ يجتهد الأول في إبراز فحولته وتطرفه الأهوج، وتأكيد «*أناه الطاغية*» الجارفة، بمفهومها عند الأستاذ الغذامي، فيما يعمل الثاني على كسب المواجهة باستثمار خطاب العقل والعقلانية، ولغة الرصانة والتواضع، بلغة الأستاذ الجابري.

وقد أدرك الأستاذ الجابري، خطورة الخطاب الأدبي، والشعر منه بالخصوص، ودوره الكبير في استضمار القيم وتمريرها من الأسلاف إلى الأخلاف[9]، وذلك لما حاول نقد شعر ما قبل الإسلام، على هامش مشروعه العلمي، بغية نبذ كل قيم التطرف والغطرسة وأخلاق اللاعقلانية التي يطفح بها في سياق حضاري يحتاج أكثر ما يحتاج إلى الهدوء والرصانة وتحكيم العقل والعقلانية في تدبير الخلافات والمخاصمات[10]. ومع ذلك فلم يخصص صاحب رباعية نقد العقل العربي للشعر، على مساره الطويل، مثل ذلك الحيز الهام الذي أفرده للخطابة أو لحكايات ابن المقفع، كما جاء في كتابه: العقل الأخلاقي العربي، فاكتفى فقط بإبراز المواقف العقلانية وغير العقلانية في شعر ما قبل الإسلام، دون أن يتجاوز ذلك إلى إبراز دور هذا الشاعر في صناعة الطاغية المستبد ودوره في دعم قيم أردشير من طاعة وخنوع وامتثال مطلق لأوامر الحاكم. وإن أدرك هذا الأمر في إشارة عابرة نوردها للتأكد على صحة فرضيتنا. يقول الأستاذ الجابري في كتابه العقل الأخلاقي العربي: «ولكي نقدر مبلغ تأثير هذا النوع من الاستشهاد في توزيع القيم والترويج لها وتكريسها وبالتالي فرض سلطتها، يكفي أن نلاحظ دوره – يقصد الشعر – في حياتنا المعاصرة. فمن منا لم يستشهد بينه وبين نفسه أو من أجل إقناع مخاطبيه ببيت *لزهير بن أبي سلمى أو لطرفة بن العبد أو للمتنبي إلخ*»[11].

وهذا يعني أن الأستاذ الجابري قد حدس أهمية الشعر في تمرير القيم وتسويقها، إلا أنه لم يكلف نفسه، كصيغ اهتمامه بالخطابة وحكايات

ابن المقفع والفلسفة، تعميق هذا الحدس والتدليل عليه، واكتفى بالإشارات العابرة والتلميحات اللامعة. وهو الجانب الذي تكفل الباحث السعودي الدكتور عبدالله محمد الغذامي بتداركه ورصده وتوسيعه والتدليل عليه في بناء نظري شمولي متماسك. وهذا ما سنعمل على استجلائه فيما سيأتي من الصفحات.

هذه الزاوية، فديوان الشعر العربي العريق والعريض في تاريخ الثقافة العربية لا يقل خطورة في تمرير رصيد لا يستهان به من «*القيم الشريرة*»[12]، بلغة ابن رشد، التي تزكي الطاعة والخنوع والنزوع «القلبي» والفردي، وبالتالي التسلط والاستبداد، لاسيما إذا أدركنا أن الشعر العربي كان، وظل في عصر التدوين وما قبله وما بعده المرجع الأول، أو على أقل تقدير أهم المراجع المركزية، في تكوين العقل العربي، النظري منه ونجاعته في نشر وتمرير وترسيخ قيم معينة تعدها السياسة وتسهر على تسويقها المؤسسات التربوية والثقافية و السياسية في البلدان العربية.

وحصيلة هذه القيم هي حصيلة مركبة، يستضمرها الأخلاف عبر مسالك مختلفة – (الخطابة والترسل والمقامات وغيرها) نقتصر في هذه الدراسة على مسلكي الشعر وحكايات كليلة ودمنة – يصدرون عنها في وعيهم ولاوعيهم. ولو تمعنا في الشعر/ ديوان العرب على سبيل المثال، كما يقول الأستاذ عبدالله محمد الغذامي «لوجدنا أن الشعر هو المخزن الخطر لهذه الأنساق وهو الجرثومة المستترة بالجماليات، والتي ظلت تفعل فعلها وتفرز نماذجها جيلاً بعد جيل ليس في الخطاب الشعري فحسب بل في كل التجليات الثقافية بدء من النثر الذي تشعرن منذ وقت مبكر، وكذا الخطاب الفكري والسياسي والتأليفي بما فيه النقدي، وكذاك في أنماط السلوك والقيم ولغة الذات مع نفسها ومع الآخر...»[13].

وهكذا، فإن استنطاق كل الأنساق الثقافية العربية التي تضمر قيماً أخلاقية أو سياسية أو اجتماعية أو فكرية، عبر حيل ثقافية أو قوالب جمالية

بما فيها الشعر، على سبيل المثال، لمن المهام الضرورية التي لا ينبغي التقليل من أهميتها، أو التراخي في استجلائها، بل ينبغي الاهتمام بها قدر الاهتمام الموجه للخطابة والبلاغة والترسل والحكايات، باعتبارها جميعاً مسؤولة عن تمرير مجموعة من القيم السلبية ونشرها وتسويقها، إلى حد صارت إحدى العقبات الكأداء في إقرار نظام ديمقراطي يفسح المجال للمؤسسات الدستورية والتنظيمات السياسية والاجتماعية المدنية (أحزاب ونقابات وجمعيات...) باعتبارها المجال الطبيعي للممارسة وصنع القرار.

إن غياب القيم الديمقراطية أو تأجيلها أو التآمر عليها اليوم لمن الأسباب المباشرة في تزكية الاستبداد و«شرعنة» التسلط، وفتح الباب أمام قيم الطاعة اللامشروطة، كما مهد لها الشعر منذ عصر ما قبل الإسلام وكرسها في العصر الأموي والعباسي، بحدة أوضح، لاسيما بعدما استثمر مكانة الشاعر في تسويق القيم التي يرتضيها الحاكم. بل إن غيابها – أي القيم الديمقراطية – هو أحد العوامل المركزية في تحويل الشاعر – وبضاعته الشعرية – إلى «خادم مطيع» أمام أعتاب الحاكم، إذ لا ترى كما يصف أبو حيان التوحيدي، «شاعراً إلا قائماً بين يدي خليفة أو وزير أو أمير باسط اليد، ممدود الكف، يستعطف طالباً، ويسترحم سائلاً، هذا مع الذلة، والخوف من الخيبة والحرمان...»[14].

وفي هذا السياق، نستغرب تلك الانتقادات الحادة والعنيفة أحياناً، التي يوجهها الدكتور عبدالله محمد الغذامي إلى الحداثة بمعناها العام، وإلى أهم رموزها في الثقافة العربية المعاصرة، وخاصة نزار قباني وأدونيس وغيرهما[15]، دون أن يفرد مبحثاً خاصاً للقيم الديمقراطية الكفيلة بـ «قتل» الطاغية وإخراجه من النسق الشعري، والثقافي العربي عموماً، إلى الأبد، وإن كان يومئ إليها من حين إلى أخر بشكل عابر ومحتشم.

2-1 – شعرنة الطاغية وإعاقة القيم الديمقراطية:

إن المتتبع لما كتبه الأستاذ الغذامي في كتابه: النقد الثقافي، وما قام به

الأستاذ الجابري بالخصوص في كتابه: العقل الأخلاقي العربي من «دراسة تحليلية ونقدية لنظم القيم في الثقافة العربية» - وهو عنوان فرعي للكتاب - لن يجد صعوبة تذكر في إدراك أن الباحثين يتقاطعان ويتكاملان في تحليلهما ونقدهما لمنظومة القيم أو الأنساق المترسخة في عمق العقل العربي، والتي ساهمت وتساهم في «*صناعة الطاغية*»، أو في استعادة وصايا أردشير بن بابك[16] الفارسي، كما بينها الجابري في كتابه المذكور، وأسهب في التدليل عليها.

فالطاغية من هذه الناحية، كما تحدث عنه صاحب الخطيئة والتكفير، لا يختلف في شيء عن نموذج أردشير الذي تحدث عنه الجابري كثيراً في كتابه: العقل الأخلاقي العربي، إذ يتماهيان في ممارسة الاستبداد والتسلط، واستعادة «الأنا الفحولية» والترويج لها.

هذا النموذج المجسد سواء في السلطان أو الملك أو الخليفة أو الأمير أو الرئيس أو في رئيس الحزب أو رئيس الجمعية أو شيخ القبيلة أو شيخ الطائفة أو شيخ الزاوية أو زعيم الجماعة أو حتى في رب الأسرة[17]... إلخ، مايزال حياً قوياً على الساحة الفكرية والسلوكية في الثقافة والمجتمع العربيين إلى اليوم. وهو النموذج المستمر والممتد، بل و«المتعالي» في المجتمعات العربية التي صارت بفعل ذلك، كما يقول الجابري: «مدينة الجبارين»[18]، التي ما تزال قائمة وإن بأشكال مختلفة وتجليات متنوعة حتى هذه اللحظة.

إذا ظل صاحب نقد العقل العربي مرتكزاً، في قراءته للتراث العربي، على نماذج من «الجبارين» الذين ينتمون إلى الماضي. أي إلى التراث، وإن كان يعمم نتائجه على الحاضر ويستشرف في ضوئها المستقبل، بحكم استحضاره الدائم لهموم الحاضر، وآفاق الغد، فإنه لا يقف عند «أردشيرات» العالم العربي الإسلامي في العصر الحاضر بشكل عام يوحي باقتراح بدائل فكرية وسياسية اقتصادية وأخلاقية وغيرها، لتحويل المدينة العربية الإسلامية

الماضية والحالية «*مدينة الجبارين*»، إلى مدينة، لا نقول عنها «*مدينة فاضلة*» على غرار «حلم» الفلاسفة عبر التاريخ الفلسفي الطويل والمديد، أو «مدينة الشرع»، بعبارة ابن رشد.

من هذه الزاوية، فإن أهمية مشروع الأستاذ الجابري لا تكمن بالأساس في قراءته النقدية والعقلانية الواقعية الجريئة للتراث العربي الإسلامي وإعادته التفكير الجذري في كل مرافقه وقطاعاته المختلفة فحسب، بل في الآفاق التي يفتحها مشروعه لقراءة الحاضر بالدرجة الأولى، قراءة إدراك واستيعاب وبالتالي قراءة تجاوز، في انتظار مستقبل ديمقراطي ذو توجه سياسي واجتماعي، يسد الباب أمام تناسل الطغاة والمستبدين، ونسخ أردشير..

يقول صاحب نقد العقل العربي مدعماً تلك الفرضية ومدافعاً عن اقتناعه معاً في الصفحة الأخيرة من كتابه: العقل الأخلاقي العربي – وسنثبت نص الاستشهاد لأهميته القصوى فيما نذهب إليه: «وبعد، فقد انطلقنا في بناء موضوع الدراسة من بداية فرضت نفسها علينا *لأنها البداية التي مازالت حية في وضعنا الراهن، أعني التي تقف بنا عندها عملية الرجوع القهقرى من لحظتنا الراهنة*. ذلك أننا لو رجعنا *نحن أبناء القرن الواحد والعشرين*، أو أبناء أي قرن آخر من القرون الماضية المنتمين إلى الحضارة العربية الإسلامية، أقول لو رجعنا مع التاريخ إلى الوراء نبحث عن بداية لما عبرنا عنه أعلاه بـ «*غياب نظام واحد للقيم*»، لما توقفت بنا عملية «الرجوع» على أن نصل إلى تلك الحقبة من الزمن التي نسميها «الفتنة الكبرى»! الفتنة التي اندلعت بالثورة على عثمان و«انتهت» بانتصار معاوية في حرب صفين. إنها الفتنة التي يجمع المؤرخون أنه كان من نتائجها «*انقلاب الخلافة إلى ملك عضوض!*»[19].

وبانقلاب الخلافة إلى ملك عضوض، أصيبت بأزمة حادة، سيكون لها انعكاس مباشر على الأوضاع السياسية وغير السياسية داخل المجتمع، إذ

سيتم استقدام «قيم جديدة» تقوم على الطاعة والامتثال، كما أوصى بهما أرشيدر، ثم استثمار «القيم المحلية» الضاربة في أعماق شعر ما قبل الإسلام وما بعده، وذلك من أجل أهداف سياسية سينجلي أمرها على طول هذه الدراسة. الشيء الذي رسخ مبادئ من قبيل: طاعة السلطان من طاعة الله، والدين والملك توأمان... وعزز من «صناعة الطاغية» السياسي، بالدرجة الأولى - أي الحاكم المستبد و«ملك الملوك» و«الحاكم بالله» و«المنتصر بالله» و«المستنير بالله» «والقائم بأمر الله» «والواثق بالله»... - الذي يملك السماء والأرض والماء والهواء، ويملك البلاد والعباد ولا أحد يملكه. فهو البلاد، والبلاد مجسدة فيه، ليصير الرقم الأول والأوحد في كل شيء: العادل الأول الأوحد والحكيم الأول الأوحد والعارف الأول الأوحد والمالك الأول الأوحد الوطني الأول الأوحد... إلخ. الأمر الذي عاق العقلين السياسي والأخلاقي العربيين من التحرر مما أطلق عليه الأستاذ الجابري «*وزر الفتنة الكبرى*» الذي كرس قيام الحكم في الإسلام، *وعلى الدوام إلى الآن على «وحدانية التسلط»، فكانت مدنيتنا على اليوم «مدينة الجبارين»*[20].

وبالفعل، لم تأت «مدينة الجبارين» تلك من فراغ. فقد سلك منظورها ومدبروها، خاصة في أواخر الدولة الأموية، ومع الدولة العباسية مسالك واستراتيجيات[21] لدعم هذا النوع من المدن وإضفاء المشروعية عليها حتى يصيروا وتصير معهم «المدينة» «حقيقة» متعالية لا يعلى عليها، وذلك بنشر القيم الكسروية والعمل على إضفاء الشرعية الدينية عليها.

هذه القيم هي التي مازالت تسري في شرايين الدولة العربية الإسلامية. وذلك ما سنعمل على تجسيده من خلال نموذج فعلي في الواقع المعيش - وإن كان الدكتور الجابري لا يقيم لها وزناً بحكم الحدود التي رسمها الباحث لمشروعه - مستثمرين نتائج أبحاث الباحث الدكتور الغذامي في هذا الشأن، مع تنسيب" لبعض خلاصته العامة، وللنماذج التي قدمها للبرهنة على صحة فرضياته...

3-1 - أردشير أو صناعة الطاغية:

لقد أنشأ الدكتور عبدالله محمد الغذامي مشروعه النقدي على قراءة الأنساق الثقافية العربية ورصد مصادر أخلاق التسلط في الثقافة العربية القديمة، أو ما يسميه بـ «صناعة الطاغية»، ثم مظاهر امتدادها في الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة. وهو الجانب الذي سنعتمده ونستلهمه من مشروعه ذاك لإبراز أن أردشير بن بابك هو الطاغية التي يتحدث عنه الدكتور الغذامي دون أن يسميه.

يقف الدكتور الغذامي عند الشعر العربي القديم ودور «*ثقافة المديح*» بالأخص في «*صناعة الطاغية*» وإضفاء المصداقية على سياسته. ومعنى هذا أن الشعر قد لعب دوراً لا يستهان به في ترسيخ صورة الطاغية، و«شعرنة» قيمه حتى صارت سلوكاً اجتماعياً وسياسياً رسمياً. ذلك أن نسق الطاغية، ليس سوى نتيجة حتمية لصورة «*الفحل الشعري*»، الذي سيتحول بدوره إلى «*فحل ثقافي*»، ثم إلى «*فحل سياسي*». هذا الفحل الذي ظل يتسرب ويتغلغل كما يقول الأستاذ الغذامي في «الذاكرة المحفوظة في ثقافتنا، وكأنما هي بيان ثقافي عن الذات الثقافية المترسخة فينا مما يكشف كيف أن الذات الطاغية المطلقة والمتفردة صناعة ثقافية/ شعرية متخذة، منذ أن تحولت النحن القبيلة على النحن النسقية إلى الأنا الفحولية»... إلى أن يقول: «وظلت هذه الأنا تمر دون نقد أو مساءلة، منذ عمرو بن كلثوم إلى جرير وإلى المتنبي وحتى زمننا هذا لدى نزار قباني وأدونيس، على الرغم من إبداعية الجميع وجمالياتهم وحداثية بعضهم، غير أن النسق أقوى وأرسخ ولذا ظل يتجلى في نسخ متعددة، ويؤسس لنشوء الطاغية الأرضية الملائمة لهذا النشوء...»[22].

وبالطبع، لا أحد يمكن أن ينكر المكانة الهامة للشعر في الوجدان العربي. من هنا خطورته لاسيما وأنه شعر عظيم وعريق، غير أن في عظمته وعراقته وجماليته تختبئ «قبحيات عظيمة» أيضاً. وليس من شك في أن الشعر هو أهم المقومات التأسيسية للشخصية العربية ورثنا حسناته وورثنا

سيئاته»[23]. أما بالنسبة للحسنات أو الجماليات في الشعر العربي فليست مجالاً للمزايدات النقدية، أما السيئات أو القبحيات كما ينعتها صاحب النقد الثقافي، فهي المؤهلة تماماً لتكون موضوع النقد الثقافي بامتياز، لكشف القيم وأشكال السلوكيات التي تمرر عبر الجماليات لتتسرب في العقل العربي، ولتصير ثابتاً بنيوياً في عملية التفكير والسلوك لديه، خاصة وأن هذا الشعر ليس مصدراً علمياً وتاريخياً فحسب، بل «قيمة أخلاقية بما أنه ديوان المآثر وسجل الأخلاق»[24].

وبناء عليه، فعادة ما يبدأ الطاغية أو أردشير بالفحل الشعري ليتحول إلى فحل ثقافي، ويعود ليصير في آخر المطاف «فحلاً سياسيا» أي طاغية / أرديشر. وهكذا في عود أبدي مستمر. ذلك ما ظل، بتعبير الغذامي، يتكرر من «زمن الجاهلية وانبعاثها النسقي في زمن بني أمية، وتعزز ذلك زمن التدوين، *إلى يومنا هذا*. وكل القيم التي اصطنعها الشعر تحولت لتكون قيماً للذات العربية الثقافية ولمنظومة السلوك الاجتماعي العربي، ولقد تشعرنت الذات وتشعرنت القيم معها»[25]. مما جعل الطغاة أو «أرديشرات» يرددون في مدنهم قول الشاعر عمرو بن كلثوم التغلبي للشاعر الحارث بن حلزة البكري في مجلس الملك عمرو بن هند[26]:

ألا لا يجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلين

«وجهل الجاهلين» هنا، هي قمة التطرف والإلغاء والتضخم الذاتي الذي يمر أردشير على مستوى السياسة والحكم لأنه امتداد طبيعي لسلالة من الشعراء – وغير الشعراء كما سنرى – القدامى منهم (زهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني وعنترة بن شداد وامرئ القيس والشنفرى وطرفة بن العبد والحطيئة وجرير والفرزدق وبشار بن برد وأبي تمام والبحتري والمتنبي...) والمحدثين والمعاصرين[27] (نزار قباني وأدونيس وغيرهما) الذين يغذون الفرد بقيم الجبروت والطغيان والتسلط، حتى يكبر ويشتد عوده ليصير طاغية/

أردشير على الجماعة التي أصبحت «تستسيغ» هذا الجبروت و«وتستلذ» هذا الطغيان و«ترتضي» هذا التسلط، على أنه أمر طبيعي أو قدر سطرته السماء.

إذا بلـغ الفطـام لنا صـبي تخر له الجبابر ساجدينا[28]

وقد وجد الأستاذ عبدالله محمد الغذامي في *شخصية الرئيس العراقي صدام حسين*[29] النموذج المثالي الذي يشكل في نظره، نتيجة مباشرة لثقافة النسق العربي و«الزعيم الفحل»، وكذا مثالاً صارخاً على نموذج «الطاغية» لديه. أو بعبارة أخرى، استمرارا لنموذج أردشير الذي لم يدفن بعد في أنفس مدبري «المدينة» العربية الإسلامية من بداية تشكلها الأولى إلى اليوم.

يقول الدكتور الغذامي في دعمه لهذا الموقف: «حينما ننظر في معجم صدام حسين نلحظ حالة التطابق مع النموذج الشعري النسقي، فهو لا ينتسب للعالم بمقدار ما ينتسب العالم إليه، فهو ليس عراقياً بمقدار ما يكون العراق صداميا فالجيش هم جنود صدام، وما يفعله الجيش هو قادسية صدام، كما يصف حرب الخليج الأولى مع إيران، كما أنه ليس بعثيا بمقدار ما إن الحزب صدامي...»[30]. ويبدو، أن هذه النتيجة التي استخلصها الدكتور الغذامي قد تنسحب على شرائح من الحكام العرب والمسلمين دون استثناء يذكر، اللهم في درجات الطغيان، إذ ماتزال وصايا أردشير تسري في شرايين الثقافة العربية، ومن ثمة في العقل الأخلاقي العربي، وإن اختلفت درجة هذا السريان ومفعوله من مدينة إلى أخرى.

وهي النتيجة نفسها التي خلص إلها الأستاذ الجابري في كتابه العقل السياسي العربي، لما أكد على أن يمارس حكمه على المحكومين بشكل مباشر أي دون وسيط. وهذا «ما يجعل المجتمع راع ورعية لا غير»[31] يعني أن مجال الحكم كما يتصوره أردشير ويوصي به هو مجال مباشر لا يتوسطه وسيط، فهو حكم مباشر على المحكومين، يصير فيه الحاكم/ الطاغية/ أردشير حاكماً ورعياً وحيداً، فيصير المجتمع بذلك رعية (أي قطيعاً من الأكباش

والنعاج)[32] للحاكم ورغباته ونزواته. بهذا تغيب الوسائط المجتمعية أي المؤسسات التي تفسح المجال السياسي لطرف آخر يساهم في ممارسة السياسة، كما هو الشأن في النظام الديمقراطي والحداثة السياسية.

وبناء على كل ما تقدم، يتضح ذلك الحضور المتميز للشعر في تكوين العقل العربي ورسم معالم الشخصية العربية وترسيخ قيم شعرية سلبية ماتزال تفعل فعلها في العقلين الأخلاقي والسياسي العربيين، إلا أنه ليس النص الثقافي الوحيد الذي لعب هذا الدور الخطير. فقد كانت حكايات كليلة ودمنة من أهم وإبراز مكانتها في هذا المجال، وتلك هي مهام الفقرات الموالية.

2 – الحكاية: كليلة ودمنة أو الكتاب الباقي وقيم أردشير/ الطاغية:

2-1 – كليلة ودمنة ونقد المستهلك الثقافي:

كان القارئ العربي يدرس في مؤسساته التعليمية والتربوية، العصرية منها أو العتيقة، في العصور الحديثة منها والقديمة وفي مستوياته الدراسية المختلفة، «بيانات توجيهية للحكم الاستبدادي» في كتب من قبيل: رسالة ....، والأدب الكبير والأدب الصغير، وبخاصة *حكايات: كليلة ودمنة*، لعبد الله بن المقفع[33]، فيقبل عليها بكثير من الشغف وزائد من «حسن النية»، دون أن يُدرك – هذا القارئ – الخلفيات الأخلاقية والسياسية والحيثيات الثقافية والحضارية لهذه الكتب التي عرفت رواجاً قلّ نظيره، رغم السمعة السيئة التي ارتبطت بالأشكال السردية والحكائية[34] في الثقافة العربية الكلاسيكية.

يقول الأستاذ عبدالفتاح كيليطو عن وضعية حكايات كليلة ودمنة، مقارنة مع حكايات ألف ليلة وليلة: «يمكن مقارنة *ألف ليلة وليلة* بوضعية *كليلة ودمنة* التي ألفها بيدبا لملك الهند، ثم ترجمها برزويه إلى الفارسية، ثم ابن المقفع من الفارسية إلى العربية. وبما أن النسختين الهندية والفارسية

مفقودتان، فإن المؤلّف لا يوجد إلا بصورته في اللغة العربية، صورة لا يمكن تقدير درجة أمانتها للأصل. ما أن تُرجم إلى العربية، حتى كان تلقيه بالترحاب، لكنه بسبب من نسبه الغامض لم يكن بمقدوره أن يصير الكتاب بامتياز. غير أنه شكّل مرجعاً دائماً في الثقافة العربية، لأنه، على خلاف ألف ليلة وليلة/ الكتاب الغُفل، قد استفاد من السلطة التي منحها له الاسم المهيب لمترجمه»[35]. طبعاً، دون أن يتوقف الباحث عند الأسباب الظاهرة والخفية لهذا الاستثناء من الترحيب الذي لقيته كليلة ودمنة على حساب ألف ليلة وليلة؟! كما لم يقف عند المبررات الذاتية والموضوعية التي منحت الهيبة لاسم عبدالله بن المقفع، حتى يُدرك الأسباب الحقيقة وراء ذلك الترحاب الذي لقيته حكايات كليلة ودمنة دون حكايات ألف ليلة وليلة، ويُلم بالخلفيات التي أتاحت لهذا الكتاب من «الذيوع والانتشار ما لم يتح إلا للنادر من الآثار»[36]؟!

ولا ندّعي في هذا المقام، أننا سنقف عند كل مؤلفات ابن المقفع للبرهنة على مزاعمنا والبرهنة على الفرضيات التي انطلقنا منها لأسباب ذكرنا بعضها فيما سبق، إنما سنكتفي في هذه الدراسة فقط بمقارنة حكايات: كليلة ودمنة، كجزء ينوب عن الكل من جهة، وباعتبارها أكثر كتب صاحبنا رواجاً في الثقافة العربية، من جهة ثانية، وذلك بغرض نقد «المستهلك الثقافي»، بمفهومه عند الأستاذ الغذامي – الذي يسوّقه ذلك الكتاب الشائق رغم أصوله الهندية – في غفلة من قرائه ومستهلكيه.

في سياق القراءة «الفاتنة» و«العاشقة» التي أنجزها عبدالفتاح كيليطو عن حكايات كليلة ودمنة، سجل الباحث ملاحظات دقيقة وثاقبة تنبّه من خلالها إلى ثنائية: الظاهر والباطن التي تخترق الحكايات و«الحيل الكلامية» التي تنتظمها وتتضمنها وتتوسل بها بهدف «المكر والخداع». إلا أن الباحث لم يتجاوز الاستعمال المتداول «للمكر والخداع» إلى الفهم الثقافي والأيديولوجي الذي يوجّه فعل «مُترجم» هذه الحكايات ومروجها في الثقافة العربية. الأمر الذي وسم قراءة الرجل بميسم «اللعب البنيوي» – بمعناه الإيجابي – الذي

يكتفي بقراءة الحكايات قراءة عاشقة ومغلقة وأفقية، ليبقى في هذا الحال الباطن الحكائي باطناً، والظاهر منها ظاهراً.

إن اللجوء إلى الحكايات على أفواه البهائم، والاعتماد على «الأمثال الخرافية»[37] باعتبارها استعارات تصريحية، لم يكن من أجل الحكماء و«المثقفين» بالدرجة الأولى، كما يزعم الأستاذ كيليطو، وإلا لما كانت الحاجة ملحة إلى توظيف الحيوانات وتكليمها من وراء حجاب، وإنما كان من أجل التأثير على عامة الناس وإقناع السواد الأعظم منهم بقيم سياسية ذات مرجعية فارسية صرف، وعبر حيل حكائية استعارية وتشبيهية ورمزية «جميلة»، من تحتها يجري تمرير أخطر الأنساق وأشدها تحكماً فينا»[38].

في كتاب: تلخيص الخطابة لأبي الوليد بن رشد، وفي سياق حديثه عن الأقاويل الخطبية والتمييز بين المثال Exemple والضمير Enthymeme أو القياس المضمر، يميز فيلسوف قرطبة بين نوعين كبيرين من المثال، هما:

أ - *المثال التاريخي* ويعتمده الخطيب، كما يقول ابن رشد، ليمثل «بأمور قد كانت وجدت مثل قول القائل إنه لا ينبغي للملك أن لا يُغير فيميز النصحاء من حرسه من غير النصحاء، وإلا خيف أن يثبتوا عليه فيقتلوه، كما عرض للمتوكل من بني العباس».

ب - *والمثال الخرافي*، وهو «أن يكون الخطيب يصنع المثال صنعة ويخترعه اختراعاً، وهذا ربما كان مقدمة، وربما كان حديثاً طويلاً، والحديث الطويل ربما كان معلوم الكذب عند المتكلم والسامع كالحال في الحكايات الموضوعة في كتاب «كليلة ودمنة»، وربما لم يكن معلوم الكذب ككثير من الألغاز التي يستعملها *أصحاب السياسات*»[39].

ومن دون شك، فإن ابن رشد كان يعرف حق المعرفة أن ابن المقفع من «أصحاب السياسات»، ولذلك فإن لجوءه إلى الحكايات الموضوعة على ألسنة الحيوانات - التي تبدأ عادة بفعل: مثل و«*المثل*[40] مقرون بالحجة»، كما يقول ابن وهب[41] - لم تكن مقصودة لذاتها، وإنما كان مقصوداً ما ترمز إليه تلك

الحكايات وما تعبر عنه تلك الألغاز، أو ما يقصد بذلك الكذب المعلوم بين الكاتب والقارئ والمستمع. ذلك أن الغاية في نهاية المطاف، من المثال الخرافي على لسان الحيوان، هو التأكيد على ضرورة مراعاة المشابهة بين عالم الحيوان/ الغاب وعالم الناس/ المجتمع، لا لأغراض فنية أو تعليمية أو تربوية، بل بالأساس لمقاصد سياسية محض، أطلق عليها الأستاذ يقطين «*أسرار معاني الكتاب الباطنة*»، ستتوضح معالمها بالتدرج.

وبالجملة، فإن الحكايات الموضوعة على ألسنة البهائم لم تكن فقط استجابة تعليمية أو تربوية أو فنية فحسب، بل كانت بالأساس *بياناً سياسياً* مبنياً على المشابهة والمقايسة والمناسبة والمفارقة حسب المقام والغرض، بين *عالم الحيوان* المروض (ويقال ساس الدواب إذا قام عليها وراضها. مادة سوس من لسان العرب). إلا واحداً منهم، يُتعامل معه كحيوان مفترس، وهو كملك للحيوانات: *الأسد / الملك*، و*عالم الناس* الذي ينبغي أن يُروض ليراعي التراتبية نفسها. ويحفظ المقامات. وهكذا يصير الأسد في العالم الأول نظير *السلطان/ الملك* في العالم الثاني، وطاعتهما – و«التحري لما يرضيهما» – في كل الأحوال واجبة وملزمة، وإلا علت «لغة الافتراس». من هنا وجب الحذر كل الحذر[42] من سطوة الملك، سواء من جهة العامة والخاصة أو العقلاء والسخفاء على حد سواء.

يميز الأستاذ كيليطو في سياق قراءته لحكايات ابن المقفع بين «ثلاث صور للقارئ كما يرسمها، في نظره، كتاب كليلة ودمنة:

القارئ السخيف الذي يتوقف عند السرد، عند «الهزل» و«اللهو». أي عند الأدوات السردية في حد ذاتها.

القارئ الفطن الذي يجتاز مرحلة «اللهو» ليصل إلى الحكمة، ولكنه يتوقف عند هذا الشوط.

القارئ العاقل الذي يستوعب الحكمة، ويخضع سلوكه لأوامرها[43].

والحق أن هذا التصنيف مغر، قد نتفق فيه مع الباحث على وجه الافتراض، وفي الوقت نفسه نختلف مع التوجه الذي سار عليه تأويله لمستويات هؤلاء القراء. ذلك أن «القارئ السخيف»، أو الجمهور من العوام، هو المستهدف الحقيقي من هذه الحكايات، وليس القارئ الفطن أو حتى العاقل. فلو كانت الحكايات تخاطبهما، على حد تعبير الأستاذ كيليطو، لما احتاج أصحابها إلى صوغ «الحكايات وتكلموا عن *أغراضهم مباشرة*، لكنهم يعرفون أن جمهورهم يتضمن أصحاب العقول السخيفة الذين لا يستطيعون الاستفادة من الحكمة إذا لم تعرض عليهم بصورة غير مباشرة»[44]. لكن، ماذا عساها تكون تلك «الأغراض غير المباشرة» ومضامينها التي يتداولها «الحكماء، والتي تحتاج إلى الاستعانة بـ «الكذب والألغاز والرموز والأساطير الصغرى»، وتوظيف السرد أو الحكايات على أفواه «البهائم والطير والسباع»؟ وهل بالفعل، «الحكمة مغلقة في إطار الحكاية»، كما يزعم الأستاذ كيليطو أم أنها تمتد إلى ما دون ذلك؟

قد نجازف مجازفة كبيرة إذا ربطنا بين *الحكيم بيدبا الهندي* – باعتباره «ناطقاً رسمياً» باسم الكاتب السلطاني أو فقيه السلطان، وبين الملك *دبشليم الهندي* من جهة، وبينهما وبين ملك الملوك *أردشير بن بابك الفارسي* من جهة أخرى، لاسيما إذا استحضرنا المسار الصعب والمعقد[45] الذي قطعته هذه الحكايات حتى استقرت في أعماق العقل الأخلاقي العربي، وماتزال مستقرة إلى أجل غير مسمى. ولتكن هذه «المجازفة» على الأقل فرضية للعمل تعمدها حتى يثبت العكس.

ولنبدأ بالأسئلة التالية، فضلاً عن السابقة، تمهيداً لركوب المجازفة: من يتكلم في حكايات كليلة ودمنة. هل هو بيدبا الحكيم الهندي أم هي الحكايات الموضوعة على ألسنة البهائم هي التي تتكلم وتمرر قيماً معينة؟ ثم ما هي خلفيات وحيثيات مخاطرة برزويه «رأس أطباء فارس»، باقتناء كتاب: كليلة ودمنة، وهو الكتاب المحفوف بالمخاطر والأهوال، علماً بأن أخطر

المخاطر والأهوال، هي تلك المرتبطة بالسياسة والسلطة عموماً»[46]؟ وهل هناك حدود فاصلة بين أهداف برزويه وأهداف ابن المقفع ذاته؟

لقد جاء كتاب: العقل الأخلاقي العربي للأستاذ الجابري، ومن خلال قراءته لمؤلفات عبدالله بن المقفع، وبالتحديد لكتابه الشهير: كليلة ودمنة، ليميط اللثام عمّا تجرّعه هذا العقل العربي من قيم انهزامية في لفيف جميل وأخاذ، وعبر أقنعة بلاغية وجمالية فاتنة، الأمر الذي يبرر في هذا السياق دعوة الباحث عبدالله محمد الغذامي – وهنا تكتسي هذه الدعوة مشروعيتها ومصداقيتها وإجرائيتها أيضاً – إلى ضرورة «إيجاد نظريات في القبحيات، لا بمعنى البحث عن جماليات القبح، مما هو إعادة صياغة وإعادة تكريس للمعهود البلاغي في تدشين الجمالي وتعزيزه، وإنما المقصود بنظرية القبحيات هو كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي»[47].

كانت حايات: كليلة ودمنة تستأثر باهتمام القراء والمستمعين والمتعلمين في الفصول الدراسية في مؤسساتنا التعليمية والتربوية أكثر من غيرها، فكانت تشدهم إلى أحداثها. وتملك عليهم كل عقولهم ووجدانهم. وقد كبر مع معظمهم هذا الشغف و«التملك»، وتمكنت هذه الحكايات العجيبة والفاتنة من أن تخترق العقل والوجدان العربيين اختراقاً، وأن ترسّخ فيهما، وفي غفلة كاملة، قيماً وسلوكاً قوامها قبول الاستبداد واستساغة الطاعة، إن لم يكن «استلذاذهما».

فالحكايات شأنها في ذلك شأن الشعر والخطابة والترسل، خزان ثقافي وأخلاقي وسياسي غني وخطير، «يؤطر السلوك اللغوي والوجداني والفكري في الإنسان العربي»[48]، علاوة على كونها أداة أدبية وفنية وجمالية وجمالية للترويض والتدجين والتطويع. فمن منا لم ينبهر ولم يتشوق لقراءة حكاية: الأرنب والأسد وحكاية: القملة والبرغوث، وحكاية: الأسد وابن آوى والحمار، أو حكاية: الحامة والثعلب ومالك الحزين، وحكاية الثور الأبيض، وحكاية العُلجوم والحية وابن عرس... إلخ؟! في مقابل هذا من منا – قراء

هذه الحكايات وسامعيها -، ولو لحظة واحدة، كان يدرك أن «مترجم» هذه الحكايات، والمقدَم لها، والمتصرف فيها، كان «صاحب مشروع حضاري قوامه إلباس الدولة العباسية الناشئة لباس الدولة الساسانية»[49]؟

إن حكايات ابن المقفع، في كليلة ودمنة، حكايات مشوقة، لا شك في ذلك: تحكي لنا على لسان البهائم أخبار الحيوانات ونوادرهم وحيلهم ومغامراتهم... إلا أنه قليل منا من توقف عند تنبيهات وإشارات ابن المقفع نفسه في بداية تقديمه للكتاب، حين يقول: «وكذلك يجب على قارئ هذا الكتاب أن يديم النظر فيه من غير ضجر، ويلتمس جواهر معانيه، ولا يظن أن نتيجته إنما هي الإخبار عن حيلة بهيمتين أو محاورة سبع لثور، فينصرف عن *الغرض المقصود* ...»[50]. هذا «الغرض المقصود» هنا في عبارة ابن المقفع، هو تمرير للقيم الكسروية وتسويق أخلاق الطاعة التي تتكرر في ثنايا هذا «الكتاب الرائع» بشكل مثير للفضول والعجب المعرفيين، بل والعمل بها. وليس المقصود بالعمل هنا غير الارتقاء بالإنسان إلى أعلى مراتب السمو والكمال الأخلاقي والقيمي»[51]، وإن يحدد الأستاذ يقطين طبيعة هذه الأخلاق ونوعية هذه القيم التي يمكن أن تسمو بالإنسان نحو كمال الأخلاق، إذا كان كذلك بالفعل.!

يقول الأستاذ الجابري في سياق استجماع الخلاصات حول الخلفيات التي كانت تحرك صاحب كليلة ودمنة وصديقه عبدالحميد الكاتب: «كان ابن المقفع صديقاً حميماً لعبدالحميد الكاتب، تجمعهما المهنة والمحنة. هذا الشيء معروف. وعلينا أن نضيف هنا أنهما كانا صاحبي مشروع *نقل القيم الكسروية* إلى الحضارة العربية الإسلامية، قيم *الطاعة والاستبداد*[52]، والعمل على نشرها وتسويقها وتثبيتها في العقل الأخلاقي والسياسي العربيين.

وهكذا فكلما دخل *الحكيم بيدبا*[53] على «*دبشليم الطاغية*»، كما ينعته

الكتاب في مرات عديدة، إلا «وخرّ ساقطاً». وكذلك حال برزويه *الطبيب* تجاه كسرى أنو شروان «أكبر ملوك الفرس»، إذ لا يدخل الحكيم – أي برزويه – على «الملك المعظم» إلا وخرّ له «... ومعفراً وجهه *طاعة للملك*»[54].

وإذا تقرر كل الذي مضى نخلص إلى أن حكايات كليلة ودمنة لعبدالله ابن المقفع[55]، هي عبارة عن نسخة معدّلة على ألسنة البهائم، للعهد الذي اشتهر باسم أردشير في الثقافة العربية! أو بعبارة أخرى، هي عبارة عن صورة حكائية مصغّرة ومكثفة لوصايا أردشير، *ظاهرها* مبني على الحكاية الخرافية التي تتوسل بالمثل والتشبيه والاستعارة، *وباطنها* مبني على نشر قيم أردشير المتمثلة في الطاعة، وما يترتب عنها من تسلط واستبداد، صادفت هوى في نفس «المترجم»، واستغلها لتسويقها باعتبارها القيمة المركزية لموروثه الثقافي «الأصلي»، وقضاء لمآربه السياسية.

ولدينا ما يبرر هذه الخلاصة، لو تأملنا ما قاله الحكيم بيدبا/ الكاتب السلطاني، للملك دبشليم في آخر حكايات كليلة ودمنة. يقول الحكيم الفيلسوف: «وقد جمعت لك في هذا الكتاب شمل بيان الأمور وشرحت لك جواب ما سألتني عنه منها، تزلفاً (تقرباً) إلى *رضاك وابتغاءً لطاعتك*، فأبلغتك في ذلك غاية نصحي واجتهدت فيه رأيي ونظري ومبلغ فطنتي»[56].

إن ابتغاء طاعة الملوك غير المشروطة، أو «*حسن طاعة الملك*» التامة – كما جاء في كليلة ودمنة – هو الغاية القصوى من كل مؤلفات ابن المقفع، وبالتحديد كتاب كليلة ودمنة الذي يهمنا في هذا الباب. وهو «معنى الكلام» الذي من أجله وُضع الكتاب وتُرجم. وليس غريباً في هذه الحال، أن يجزى الملك دبشليم حكيمه و«كاتبه» بيدبا – بمفهوم كريماص Greimas[57] للجزاء La sanction – بأن نصّب له سريراً مثل سريره، وكرسياً مثل كرسي أبناء الملوك والعلماء»[58]. لأن المقصود بثمرة الحكايات هو الملك وأبناء الملك من بعده ولا أحد غيرهم، حفاظاً على التراتبية *الاجتماعية* و«*الطبقية*» التي يُصر عليها أردشير في وصاياه الشهيرة، على غرار «التراتبية الحيوانية»، والتي

تجسدها حكايات كليلة ودمنة – ذات الأصول الهندية – أحسن تجسيد. وهي الفكرة التي فطن إليها الأستاذ عبدالفتاح كيليطو، في نص مركز وشائق، نورده كالآتي: «من المعلوم أن الحكمة في الخرافة توضع على ألسنة الحيوان. طبعاً هناك من *يُحرك الأمور، لكنه يتوارى مانحاً الحيوانات ملكة النطق*... فالقيمة الرمزية التي يجسدها كل حيوان ضمن مجموع الحيوانات، كل خطاب ينطق به حيوان يكون مطابقاً للموقع الذي يحتله هذا الأخير في مجمع الحيوان والدور الذي يلعبه فيه. يختلف دور الأسد عن دور ابن آوى، وابن آوى عن الثعلب أو التمساح، وتلك تصاغ حسب الموقع الذي يحتله في *قمة التراتب الحيواني*»[59]. وهذا يعني، مرة أخرى، أن حكايات كليلة ودمنة غير مقصودة لذاتها أو لما تحدثه من «دغدغة جمالية» في نفسية القارئ، ولكن، لقصد يتوارى من أجله الكاتب السلطاني بالأساس، وراء هذه الحيوانات ويمنحها «ملكة النطق» بأخلاق تحافظ على «قيم طبقية» وتراتبية تحفظ المقامات. ومن هنا أهمية الكاتب السلطاني، وابن المقفع أحد أكابرهم. ولذلك وجب تقريبه وتتويجه والعناية به وبما يكتب، ليس من أجله طبعاً، ولكن من أجل أن يظل ذلك الكتاب باقياً بين الناس.

2-2 – حكايات كليلة ودمنة وخلفيات الاحتفاء:

إن حكاية الحكيم بيدبا الهندي لا تختلف في العمق عن حكاية الحكيم برزويه الفارسي، من حيث وظيفتيهما تجاه ملكيهما إلا في التفاصيل الجزئية فحسب، إذ يظل الجوهر واحداً وثابتاً، وهو تقديم غاية النصح للملك/ السلطان/ الأسد، لتدبير «العامة لتطيع وتمجّد وتعظّم ملوكها»[60]. لذلك كان من الطبيعي أن يُجزى كل من دبشليم وكسرى حكيميهما/ كاتبيهما على ما بذلاه من جهد، سواء في وضع الكتاب وتأليفه بالنسبة لبيدبا الهندي، أو في استقدامه وترجمته بالنسبة لبرزويه الفارسي. وهكذا جاء جزاؤهما على الشكل الآتي:

أ – *الجزاء الأول*: التاج على رأس برزويه بالتخصيص. على عادة

الفرس الخاصة، ثم الجلوس إلى جانب حضرة الملك تشريفاً وزيادة في الإجلال»[61] بالنسبة للحكيمين: بيدبا وبرزويه معاً. وهي قمة التتويج والجزاء بعد نجاح مسار سردي صعب ومعقّد لكل منهما وإن اختلفت طبيعة هذا البرنامج السردي، بلغة السيميائيات السردية.

ب – *الجزاء الثاني*: تدوين الكتاب والمحافظة عليه في بيت الحكمة. كما كانت رغبة بيدبا الحكيم أولاً، حتى لا يتسرب خبره إلى أهل الفرس[62]، ثم رغبة برزويه الحكيم ثانياً، لمّا طلب من كسرى أنوشروان أن يأمر «الفاضل الرفيع المقام ووزيره بزرجمهر بن البختكان» أن ينظم، كما يقول، «أمري في نسخة ويبوّب الكتاب ويجعل تلك النسخة باباً يذكر فيه أمري ويصف حالي ولا يدع المبالغة في ذلك أقصى ما يقدر عليه»[63]. وعملية التدوين، كما هو معلوم، هي العملية التي تنقل الكتاب من العدم إلى الوجود. أي إلى الحياة. أو بعبارة واحدة، من اللانص إلى النص الثقافي[64].

من هذه الناحية، جاز لنا الحديث عن علاقة الكتاب بالتدوين، والتدوين بالذهب، والذهب بالاحتفال، كما تتداوله كتب الأدب والحكايات... في الثقافة العربية وغيرها. ذلك أن النص، أي نص، عندما يقدر على انتزاع «صك» الاعتراف في الثقافة التي ينتمي إليها، عندئذ يستحق احتفالاً خاصاً. وبداية هذا الاحتفال الخاص بالكتاب أن يُوضع ويُحفظ في الخزانة، لكن ذروة منتهاه أن يُكتب على مآق البصر، ليُقرأ وتُعاد قراءته عبر الزمن، باعتبار القيمة النفيسة والنفسية والسياسية والثقافية والأخلاقية للكتاب المحتفى به.

ألم تكن حاجة حكيم الفرس برزويه – وقبله الحكيم بيدبا الهندي[65] – أو رغبته الأبدية، هي أن ينظم أمره في نسخة ويبوب الكتاب – كليلة ودمنة – ويجعل من تلك «النسخة باباً يذكر فيه أمره ويصف حاله ولا يدع في المبالغة أقصى ما يقدر؟". يقول برزويه في هذا الشأن «إذا فعل ذلك، – أي الملك – فقد بلغ بي وبأهلي غاية الشرف وأعلى المراتب وأبقى لنا ما لايزال ذكره باقياً إلى الأبد حيثما قرئ هذا الكتاب»[66]، – أي كليلة ودمنة –.

وليس غريباً والحال هذه، أن يعتبر الأستاذ الجابري كتاب: كليلة ودمنة، «المرجع الأول في تكوين العقل الأخلاقي العربي. ليس هذا وحسب، بل كان هذا الكتاب، طوال هذه المدة، قيمة في ذاته: قيمة على مستوى «أدب اللسان» وقيمة على مستوى «أدب النفس». ومن هنا كان بالفعل أول كتاب مدرسي في الثقافة العربية الحديثة، وهل هناك ما هو أكثر قيمة وأبلغ تأثيراً على مستوى تكوين العقل الأخلاقي العربي من الكتاب المدرسي»[67]؟.

وبالتأكيد كما يقول الأستاذ العروي، «ليس المهم المدرسة بل الثقافة العامة التي تنتشر من خلالها»[68]، أي *الكتاب المدرسي* الذي يتضمن تلك الثقافة العامة المراد تمريرها أو تسويقها. ومما يسّهل العملية اعتماد الصنعة اللغوية و«*الضغط البلاغي*»، بلغة الجابري، و«*صنوف الحيل*» بتعبير ابن المقفع. ونورد في هذا المقام نصاً لصاحب كليلة ودمنة، بالغ الدلالة بصدد ما نحن فيه، إذ يقول: «ولم تزل العلماء من كل أمة ولسان يلتمسون أن يعقل عنهم، ويحتالون لذلك بصنوف *الحيل*، ويبتغون إخراج ما عندهم من العلل في إظهار ما لديهم من العلوم والحكم. حتى كان من تلك العلل وضع هذا الكتاب، على أفواه البهائم والطير فاجتمع لهم بذلك خلال. أما هم فوجدوا منصرفاً في القول، وشعاباً يأخذون منها ووجوهاً يسلكون فيها. وأما الكتاب فجمع حكمة ولهواً فاختاره الحكماء لحكمته والأغرار للهوه. وأما المتعلم من الأحداث ناشط في حفظه ما صار إليه من أمر»[69].

وبالجملة، فإن نقل هذه الحكايات وترويج مضامينها الثقافية على ألسنة «البهائم» و«الطير»، لم يكن لمجرد اللهو وتزجية الوقت وجلب السخف، بل كان في «الباطن» موجهاً إلى غايات مضمرة ومخطط لها سلفاً، وهي نشر القيم الكسروية عبر الحكايات الساحرة، وعبر «الحيل» اللغوية والبلاغية والجمالية، وبموجب استحضار عالم الحيوانات كقناع مغر لتمرير السنن الثقافي الفارسي كما خطط لذلك عبدالله بن المقفع وأسلافه من الكتّاب

السلطانيين، إذ قد يبلغ العاقل، كما ورد في كليلة ودمنة «*بحيلته ما لا يبلغ بالخيل والجنود*»[70].

في هذا السياق، تكتسي قولة الأستاذ الغذامي مشروعية الاستشهاد والاستثمار حين يقول: «وكما هي الدلالة اللغوية المزدوجة لكلمة «جميل» التي تعني «الشحم» مثلما تعني «الجمال» فإن في الثقافة أيضاً جمالاً من تحته شحم، وكما أن الشحم لذيذ وجذاب إلا أنه ضار وفتاك بالصحة البدنية، وكأنما لذته هي الواسطة والقناع لمضاره، وكذا هي الجماليات البلاغية تضمر أضرارها وقبحياتها، والحاجة إلى كشف ذلك تصبح هماً نقدياً مشروعاً وضرورياً»[71].

وغني عن البيان القول إن الحكاية من القوالب الفنية الجميلة التي تستبد بالقارئ، وتوقعه في شراك «حيلها» الفنية لتمرير قيم ثقافية تخترق بها ثقافة «جاحدة» ومعتزة بذاتها وبقيمها، وثقافة محكمة الانغلاق ومتماسكة العناصر والبنيان كالثقافة العربية، الأمر الذي تصدى له الجاحظ في مشروعه الضخم، كما سنرى في مقام غير هذا.

ولا شك أن مشروع ابن المقفع يدخل في هذا الإطار، وينبغي التعامل معه من هذا المنظور، علماً بأنه، كما يقول أبو حيان التوحيدي، «أصيل في الفرس عريق في العجم»[72]. ويضيف في صفحة أخرى: «والفارسي ليس في فطرته ولا عادته ولا منشئه أن يعترف بفضل العربي»[73]، ومادام الأمر كذلك، فإن كبير همه هو أن يشكل «مؤسسة الخلافة الإسلامية على شاكلة إمبراطورية فارسية»[74]. علماً بأن الرجل كما يقول الأستاذ الجابري في كتابه العقل السياسي العربي، «لم يكن يشرّع لـ «مدينة فاضلة»، فهو لم يكن فيلسوفاً سياسياً ولا أديباً حالماً. لقد كان خبيراً تقنوقراطياً يشرع لـ «مدينة واقعية، ويكرس من اتجاه تطور الأوضاع تكريساً»[75].

ومما له دلالة خاصة في هذا السياق أيضاً، وفضلاً عن التدوين والاحتفاء والكتابة والترجمة والتعليم الذي عرفه كتاب: كليلة ودمنة، يذكر لنا

عبدالفتاح كيليطو، مرة أخلى ملاحظة في غاية الأهمية والخطورة في الآن نفسه، لمّا ربط بين *المقدمات وكليلة ودمنة*، ومد الجسر بينهما من خلال قوله: «وأغرى الحريري كذلك رسامي المنمنمات، وصلنا عدد من مخطوطات *المقامات*، يصحب النص الدعامة فيها شرح بواسطة الصورة. وأشهر مخطوط أنجزه الرسام يحيى بن خالد الواسطي. وتنبغي ملاحظة أن حظوة المنمنمة لم تكن تمنح إلا المؤلفات مثل *كليلة ودمنة وكتاب الأغاني*»[76].

فلماذا الربط بين المقامات وكليلة ودمنة؟ وما هي الأسباب التي دفعت الواسطي إلى تزيين كتب بعينها بمنمنمات نادرة، ومن ضمنها بالخصوص كليلة ودمنة والمقامات – حتى وإن كانت خاصة بمقامات الحريري، فهذا لن يغير في الأمر شيئاً – وكليلة ودمنة؟ وهل يمكن اعتبار تزيين المقامات وكليلة ودمنة بالمنمنمات نوعاً من الاحتفاء بهذين الكتابين؟ وما هي خلفياته وأبعاده من ذلك؟

هنا نضع اليد على خيط رفيع آخر يتيحه لنا هذا النص الثمين للأستاذ كيلطو، إذ يمنحنا فرصة البحث في المقامات، وبالتحديد في مقامات بديع الزمان الهمذاني ودورها في الصراع الثقافي والأخلاقي والسياسي بين القيم العربية والقيم الفارسية، بين قيم المروءة وقيم الطاعة غير المشروطة. وهذا موضوع لكلام آخر.

الهوامش

1) يقول الأستاذ يقطين في هذا الباب: «ظل الشعر العربي، ولأمد طويل جداً «ديوان العرب»، ورغم كون العرب أنتجوا فنوناً وأجناساً أخرى، فقد ظلت صورة الشعر وأسبقيته منطبعة في الوجدان العربي». انظر سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ص: 129.

2) يقول ابن رشيق عن تلك المكانة: «كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمعت النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية لأعراضهم، وذبّ عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم. وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج». العمدة 65/1.

3) عبدالفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، ص: 14-15. يُنظر أيضاً في هذا الصدد تمييز الأستاذ يقطين بين النص واللانص في كتابه: الكلام والخبر، ص: 47-58.

4) انظر دراستنا في هذا الاتجاه: «الإمكانات والعوائق في المشاكلة والاختلاف»، ص: 31-62. كتاب الرياض، خاص عن *الغذامي الناقد*.

5) ويبدو أن *عبدالله محمد الغذامي* يستعمل مفهوم: *الأنساق الثقافية*، بمعناها العام، ليقوم بملاحقتها وقراءتها وتحليلها ونقدها ثم إبراز كيف تتسرب إلى الشخصية العربية، وأخيراً يكشف عن زيفها وأقنعتها السلطوية والتسلطية. أما *الجابري*، فيلجأ إلى تبني نظم *القيم*، فيقوم بدراستها وتحليلها ونقدها ثم وصفها ورصدها وتصنيفها تصنيفاً نسقياً، ثم أخيراً يبرز مظاهر التسلط والاستبداد فيها، كما يفعل الغذامي أيضاً، وإن كان كل منهما يفعل ذلك حسب رؤيته الخاصة. أما *عبدالله حمودي*، فيتأرجح استعماله للمفاهيم الآتية: *النسق الثقافي* أحياناً، و*البنية* أحياناً أخرى، كما يستعمل أحياناً أخرى مفهومي: *الأنظمة السلطوية والخطاطة الثقافية*. انظر كتابه: الشيخ والمريد، النسق الثقافي للسلطة في المجتمعات العربية الحديثة، بالخصوص، الفصل الأول والفصل الخامس والفصل السادس.

6) Edward T. hall: Le Langage Silencieux. p: 48.

7) الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص: 77.

8) العمري: في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص: 99. يقول أستاذنا الدكتور العمري في هذا الشأن: وعموماً فإن الخطابة العربية نشأت في محيط شعري، بل ربما جاز القول بأنها أحد الأفلاك المنفصلة عن الشعر المشدودة إليه بجاذبية أسلوبية قوية»، انظر في هذا الصدد أيضاً كتاب عبدالله الغذامي: النقد الثقافي، ص: 100.

9) الجابري: المسألة الثقافية، ص: 127. يقول الجابري في هذا المضمار: «وهكذا نجد الأخلاف يستضمرون، عبر *اللغة والأدب والتاريخ*، تطرف الأسلاف فيحتفظون بنماذج منه، *خطابية* أو مخيالية أو سلوكية، في وعيهم ولاوعيهم». ولذلك فأي مجهود يبذل لمحاربة التطرف في الحاضر – حاضر أية أمة – سيظل ناقصاً ما لم يستهدف أيضاً الحفر فيما يستضمره *المخيال الاجتماعي والخطاب الأدبي والشعري والأسطوري* من نماذج تراثية من التطرف في الحاضر، كما في الماضي... ص: 126. التشديد من عندنا.

10) وللتذكير فقط، نشير إلى أن مناسبة هذا النقد الذي وجهه الأستاذ الجابري إلى الشعر ما قبل الإسلامي، وبالتحديد إلى معلقة عمرو بن كلثوم وما تتضمنه من قيم التطرف والغطرسة واللاعقلانية، تعود إلى ما جرى في وسائل الإعلام في المشرق العربي أثناء حرب الخليج الثانية، إذ كانت جميع الأطراف تصرخ، كما يقول الأستاذ الجابري:

ألا لا يجهل أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلين

انظر كتابه: المسألة الثقافية، ص: 132.

11) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 500.

12) وهذا ما يؤكد عليه ابن رشد في سياق القيم الثقافية التي تغرسها في نشء المدينة الفاضلة. يقول: «ولنعلم أن *شعر العرب قصائد مليئة بمثل هذه الشرور، ولهذا فإن الضرر الأكيد إن لقنت للصبيان منذ صغرهم*». التشديد من النص. ص: 89. من تلخيص السياسة.

13) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 87-88.

14) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، 138/2.

15) ونسجل في هذا الصدد تحفظاتنا على بعض الأحكام والخلاصات العامة و«الفضفاضة»، وبعض التعميمات «العائمة» التي لا نتقاسمها مع الدكتور الغذامي ليس هذا مكان التفصيل فيها.

16) *وأردشير بن بابك الفارسي*، هو مؤسس الدولة الساسانية. وقد استطاع هذا الملك أن يوحد البلاد ويبني دولة قوية، وأن يعيد الإمبراطورية الفارسية وحدتها ومجدها. ولهذا لُقب بـ «الملك الجامع» أو «الموحد»، لأنه جمع الفرس وأعاد إليهم وحدتهم، ليس بتوحيد البلاد عسكرياً وحسب، بل أيضاً من خلال تحالفه مع رجال الدين من أتباع الديانة الزرادشتية التي جمع نصوصها وجعل منها الدين الرسمي للدولة». بهذا جعل وحدة الدين والدولة أساساً لملكه.

وقد اشتهر أردشير بوصاياه السياسية إلى الملوك من بعده، يقدم لهم النصح في تدبير الملك وسياسة الرعية بما يضمن لهم دوام الملك واستقراره. وهي الوصايا التي تعرف بـ «*عهد أردشير*» التي تسربت إلى الثقافة العربية الإسلامية في وقت مبكر مع الدولة الأموية. ويتضمن هذا العهد القيم الكسروية التي تقوم على *أخلاق الطاعة غير المشروطة* للحاكم. وكانت هذه الوصايا تدرّس لأبناء ملوك العباسيين إلى جانب القرآن الكريم وكتاب كليلة ودمنة. انظر تفاصيل هذه الوصايا في كتاب: العقل الأخلاقي العربي، للأستاذ الجابري، ص: 153– 154 – 156 – 155.

17) ويشكل بطل ثلاثية نجيب محفوظ: «سي السيد» امتداداً سردياً ورمزياً لكل حكايات: ألف ليلة وليلة، أو «أردشيراً مصغراً» في الأسرة العربية على اعتبار، أنه يمثل ذلك *الأب الرمزي* الذي يعلو على كل أفراد الأسرة، ولا يعلو عليه أحد منهم. انظر مقالتنا، لمزيد من التوضيح، في هذا المقام: «المرأة والأفعى والشيطان». مجلة علامان بمكناس العدد 5. 1998

18) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 630.

19) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 630، والتشديد من عندنا.

20) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، نفسه. (التشديد على النص من عندنا).

21) ونقصد بالاستراتيجية هنا، كل الوسائل والقنوات و«التكتيكات» التي يعتمدها السياسي أو المنظر السياسي لبلوغ أهداف وغايات مسطرة بدقة.

22) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 175.

23) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 94.

24) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 97.

ولابد في الصدد، أن نسجل أن الفصل بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، هو فصل إجرائي فحسب، وليس فصلاً تفاضلياً أو إقصائياً للأول على حساب الثاني. لأن استبعاد النقد الأدبي في مقاربة الشعري/ الثقافة، على حساب النقد الثقافي، ولكن قد يكون مشوشاً في عملية الفصل التام. إذ يتعذر في الحقيقة الفصل بينهما، بل بالعكس فهما يتكاملان ويتفاعلان في رصد الأنساق أو البنى أو القيم الثقافية لأمة ما. فالاكتفاء بالنقد الثقافي لوحدة، قد يحول الشعر إلى جثة هامدة، بلا روح/ الجماليات.

25) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 119.

26) لمزيد من التوضيح انظر كتاب: المسألة الثقافية، للجابري ص: 125-133.

27) يمكن العودة إلى نماذج شعرية للتأكد من ذلك في كتاب عبدالله محمد الغذامي: النقد الثقافي. وكذا إلى كتاب: المسألة الثقافية للجابري لمزيد من التوضيح، ص: 125-133.

28) الحسين الزوزني: المعلقات السبع، ص: 94-109.

29) وللقارئ الحق في ألا يشاطر صاحب النقد الثقافي على هذا الاختيار/ النموذج، إذا استحضرنا أنه [ليس في القنافيد أملس] ، كما يُقال، إلا من باب ضرب المثال فقط.

30) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 193.

31) الجابري: العقل السياسي العربي، ص: 41.

32) لسان العرب، لابن منظور، مادة رعى. والراعي هو الوالي والرعية هي العامة. والرعايا: الماشية المرعية تكون للسوقة.

33) ولد ابن المقفع بالبصرة سنة 106هـ، من أب فارسي مجوسي، واسمه روزية فصار يُدعى حين أسلم بـ «عبدالله بن المقفع». درس بالبصرة، وكان صديقاً حميماً لعبدالحميد الكاتب، عاش بعده إلى ما بعد انتصار الثورة العباسية نحو عشر سنوات، فكتب رسالة .... للخليفة العباسي الثاني أبي جعفر المنصور، يبين له فيها الخطة التي عليه أن يسلكها ليطوّع الشريعة/ الدين حتى تصبح مؤسسة من مؤسسات الدولة، على هدي من وصايا أردشير، وليقترح عليه كما يقول الجابري، اقتراحات «تخدم النزوع الاستبدادي للمنصور». انظر كتاب: العقل الآخلاقي العربي، ص: 171-177، للجابري، وكتاب الأستاذ علي أومليل: السلطة الثقافية والسلطة السياسية، ص: 42.

34) يراجع في هذا الباب كتاب الأستاذ يقطين: ص: 61-77، وهو ينتقد موقف كل من الأستاذ العروي والجابري من الثقافة الشعبية على العموم.

35) كيليطو: لسان آدم، ص: 75.

36) سعيد يقطين: «بيان القراءة عند ابن المقفع من خلال عرضه لكتاب كليلة ودمة»، ص 84، مجلة جذور، 2000.

37) العمري: في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص: 85. ويمكن العودة إلى مقالة له بعنوان: «التحويل الحكائي للاستعارة أو أسطرة الاستعارة»، تم فيها توسيع الفكرة وإمدادها بحكايات، ذات طبيعة أسطورية، حيث كان ينطق الحجر والنبات والحيوان.

38) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 77.

39) ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص: 212.

40) مثل القنبرة والفيل، مثل الرجل والطائر، مثل الرجل وامرأتيه، مثل الأسد وابن آوى والحمار، مثل الرجل واللص، مثل الثعلب، مثل الذئب، مثل القرد، مثل الأرنب، مثل القملة، مثل الحية... إلخ إلخ.

41) ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص: 66.

42) وفي هذا الباب تدخل نصيحة ابن آوى على لسان «كليلة» المحنك في صحبة الملوك ومعاشرة السلاطين، إلى أخيه «دمنة» لما قرر معاشرة الملك والتقرب من السلطان/ الأسد ملك الحيوانات قائلاً: «إن أموراً ثلاثة لا يجترئ عليهن إلا أهوج، ولا يسلم منهن إلا قليل، وهي *صحبة السلطان، وائتمان النساء* على الأسرار، *وشرب السم للتجربة*»، انظر باب: «القرد والنجار» من كتاب: كليلة ودمنة ص: 78.

43) عبدالفتاح كيليطو: «زعموا أن...»، ص: .234

44) عبدالفتاح كيليطو: «زعموا أن...»، ص: 232.

45) انظر مقدمة كتاب: كليلة ودمنة، وبالتحديد باب كسرى أنوشروان، وإرسال برزويه إلى الهند لنسخ الكتاب ثم المصاعب والأهوال التي صادفها في مهمته تلك حتى تمكن أخيراً من نسخه والرجوع به.

46) ومن تحصيل الحاصل التأكيد على دور السياسة في الثقافة العربية وما ترتب عليها من كثرة المضطهدين والمسجونين والمعذبين والمقتولين والمصلوبين.

47) عبدالفتاح كيليطو: النقد الثقافي، ص: 84.

48) الجابري: المسألة الثقافية، ص: 127.

49) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 195.

50) ابن المقفع: كليلة ودمنة، ص: 53. ويمكن العودة كذلك إلى ص: 44-52.

51) سعيد يقطين: «بيان القراءة عند ابن المقفع»، ص: 101. يقول: «تتعدد أشكال العمل التي يرصدها ابن المقفع في عرضه للكتاب – يقصد كليلة ودمنة – وتتسع لمختلف القيم والأخلاق المتصلة بالقارئ النموذجي، ولا يمكن الوقوف عندها جميعاً لأنها تخرج بنا عن المقصود»، ص 101.

52) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 193.

53) والجدير بالذكر هنا، أن بيدبا إلى جانب أنه حكيم فيلسوف فهو، في الوقت نفسه، رجل دين يدين بالديانة البرهماتية. ومعلوم أن أردشير كان يوصي بتقريب رجال الدين الزرادشتيين من السلطة السياسية، لكنه في الآن ذاته يحذر

منهم، باعتبارهم مصدر الخطر. انظر الجابري في كتابه: العقل الأخلاقي العربي، ص: 160.

54) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص: 21 – 26 – 29.

55) يقول الأستاذ يقطين وهو يرصد المفارقات المركزية لكتاب كليلة ومفتاح أسراره: «يتحول الكتاب إلى العربية. ويقوم بهذا الصنيع ابن المقفع كما هو معروف ومتداول. إنه بذلك يحمل مواصفات «الحكيم» بيدبا و«الطبيب» برزويه». ويضيف: «فالأول يؤلف الكتاب، والثاني «يسرقه». وفي سرقته إياه عملية تأليف ثانية... وإقدام ابن المقفع على تعريبه تأليف آخر (نقل الكتاب إلى العربية)... فكان بذلك «بطلاً» لا يقل مغامرة عن برزويه،. ولا جرأة من بيدبا. انظر «بيان القراءة عند ابن المقفع»، ص: 90-91.

56) عبدالفتاح كيليطو: كليلة ودمنة، ص: 242.

57) سعيد بنكراد: مدخل إلى السيمائيات السردية، ص: 117.

58) ابن المقفع: كليلة ودمنة، ص: 24.

59) عبدالفتاح كيليطو: المقامات، ص: 133-134. وتوظيف عالم الحيوانات ليس أمراً مقصوراً على كليلة ودمنة وابن المقفع، لأسباب سياسية صرف، إنما اللجوء إلى توظيف الحيوانات يمتد إلى مرحلة التفكير الأسطوري عند الإنسان (يمكن العودة في هذا المجال إلى دراسة استكشافية لأستاذنا محمد العمري، عن التحويل الحكائي للاستعارة، مادامت هذه الأخيرة أسطورة مصغرة، وعنوانها: «التحويل الحكائي للاستعارة أو أسطرة الاستعارة» وكذلك إلى إخوان الصفا وخلان الوفا، وتوظيفهم «السياسي» للحيوانات). انظر كتاب زكي نجيب محمود في هذا الشأن: المعقول واللامعقول، ص: 175-207. وانظر كذلك كتاب الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 157-165.

60) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: ٧٥١.

61) عبدالفتاح كيليطو: كليلة ودمنة، ص: 39.

62) وهو ما تم بالفعل، ربما كما أريد له أن يتم. وما يثير الانتباه هو السبب الحقيقي الذي جعل الحكيم بيدبا يخاف بالذات من أهل الفرس دون غيرهم، خصوصاً وأن الذي احتل الهند هو الإسكندر المقدوني، وينتمي إلى بلاد اليونان؟

63) ابن المقفع: كليلة ودمنة، ص: 40.

64) انظر: مفهومي النص واللانص في كتابي عبدالفتاح كيليطو: المقامات، ص: 146. والأدب والغرابة، ص: 14.

65) قال بيدبا: «يأمر الملك أن يُدون كتابي هذا كما دوّن آباؤهم وأجدادهم كُتبهم»، انظر كتاب: كليلة ودمنة، ص: 25.

66) ابن المقفع: كليلة ودمنة، ص: 40.

67) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 173.

68) العروي: ثقافتنا في ضوء التاريخ، ص: 148.

69) ابن المقفع: كليلة ودمنة، ص: 43.

70) ابن المقفع: نفسه، ص: 9.

71) عبدالله الغذامي: النقد الثقافي، ص: 84.

72) أبو حيان التوحيدي: 70/1.

73) أبو حيان التوحيدي: نفسه 73/1.

74) علي أومليل: السلطة الثقافية والسلطة السياسية، ص: 42.

75) الجابري: العقل السياسي، ص: 377.

76) عبدالفتاح كيليطو: المقامات، ص: 162. التشديد في النص. انظر أيضاً كتابه: لسان آدم، ص: 79.

مراجع الدراسة

- محمد عابد الجابري:

1 – تكوين العقل العربي، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1984.

2 – بينة العقل العربي. المركز الثقافي العربي. البيضاء، ط 1، 1986.

3 – العقل السياسي العربي، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط 1، 1990.

4 – العقل الأخلاقي العربي. المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط 1، 2001.

5 – المسألة الثقافية، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، ط 1، 1994.

– عبدالله محمد الغذامي:

1 – النقد الثقافي. قراءة في الأنساق الثقافية العربية. المركز الثقافي العربي – البيضاء. ط 1، 2000.

2 – الخطيئة والتكفير. النادي الأدبي الثقافي. المملكة العربية السعودية، ط1، 1985.

3 – المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي – البيضاء، ط 1، 1994.

– عبدالفتاح كيليطو:

1 – الأدب والغرابة. دار توبقال للنشر، ط 2، 2000.

2 – لسان آدم. ترجمة عبدالكبير الشرقاوي. دار توبقال للنشر، البيضاء، ط2، 2001.

3 – المقامات. السرد والأنساق الثقافية، ترجمة ع. الشرقاوي. دار توبقال للنشر، ط 1، 1993.

4 – «زعموا أن.... ملاحظات حول كليلة ودمنة» مجلة الكرمل، العدد: 8، السنة 1982.

– محمد العمري:

1 – في بلاغة الخطاب الإقناعي. أفريقيا الشرق. المغرب، ط 2، 2002.

2 – «التحويل الحكائي للاستعارة أو أسطرة الاستعارة». العدد الرابع – السنة الرابعة شتاء 2002.

– سعيد يقطين:

1 – الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي. المركز الثقافي العربي – البيضاء – ط 1، 1997.

2 – «بيان القراءة عند ابن المقفع». النادي الأدبي الثقافي بجدة، الجزء 3. المجلد 2، مارس 2000.

– عبدالله العروي: ثقافتنا في ضوء التاريخ. المركز الثقافي العربي. البيضاء، ط 2، 1988.

– علي أومليل: السلطة الثقافية والسلطة السياسية. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط 2، 1998.

– سعيد بنكراد: مدخل إلى السيمائيات السردية. منشورات الزمن. المغرب، ط 1، 2001.

– إدريس جبري:

1 – «الإشكالات والعوائق في المشاكلة والاختلاف»، كتاب الرياض، خاص عن *الغذامي الناقد*، العدد: 97-98.

2 – «المرأة والأفعى والشيطان». مجلة علامات بمكناس العدد 5، 1998.

3 – «هكذا تعلم أردشير...» جريدة الاتحاد الاشتراكي. العدد: 6723 – 6724 – 6725. السنة 2002.

– ابن رشد: تلخيص الخطابة. حققه وقدم له: عبدالرحمن بدوي. دار القلم بيروت. وكالة المطبوعات. الكويت. دون تاريخ.

– ابن وهب: البرهان في وجوه البيان. تحقيق عبدالمجيد العبادي. دار الكتب العلمية. بيروت، 1982.

– ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده تحقيق: محيي الدين عبدالحميد. دار الجيل – بيروت – ط 5، 1981.

– أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة. شرحه وصححه وضبطه وشرح غريبه: أحمد أمين وأحمد الزين. منشورات المكتبة العصرية – بيروت، صيدا. دون تاريخ.

– الحسين الزوزني: مدخل إلى السيمائيات السردية. منشورات الزمن. المغرب، ط 1، 2001.

– ابن منظور: لسان العرب، دار صادر واللفكر. بيروت. دون تاريخ.

- Edward T. hall: Le langage Silencieux. Traduit Par: Jean Mesrie et Barbara Niceal. Edt: Seuil. 1984.

❖ ❖ ❖

تقديم:

لقد جاء الكتاب الجديد للناقد والباحث الدكتور حميد لحمداني (القراءة وتوليد الدلالة)[1] ليوسع البحث في مجال قراءة النص الأدبي، عبر منظور نقدي يتوخى تأسيس تقليد جديد في القراءة. ولهذا انبنى على جدلية الهدم والبناء؛ هدم تصورات تقليدية ارتبطت بفعل القراءة في التمرحل التاريخي للنقد الأدبي، وبناء رؤية جديدة على أنقاضها بلورتها نظرية التلقي - بأصولها الغربية - التي امتلكت قوة نقدية بين المناهج النقدية، نظراً لقدرتها على استكناه هويات النصوص الأدبية. لذلك تم التنصيص على دور القارئ في منح العملية الأدبية بعداً فنياً وجمالياً في إطار تفاعلي، على اعتبار أن معنى النصوص الأدبية مشروط بالقراءة، حيث إن (النص في وسعه أن يمتلك المعنى فقط عندما يكون قد قرئ)[2]. ومادام كتاب (القراءة وتوليد الدلالة) يندرج في إطار النقد الأدبي، فإن دراسته يجب أن تتم بناء على موقعه في الممارسة النقدية. لأنه إذا كان لناقد الإبداع طريقته الخاصة، فـ (إن الموقع الطبيعي لناقد النقد هو أن يتخلى عن تبني أحد مناهج نقد الإبداع، وأن يترك هذا الاختيار لنقاد الإبداع أنفسهم، لأن المجال الحقيقي لبحثه ليس هو المعرفة بل هو معرفة المعرفة، هو إذاً مجبر إذا كان يدرك حدود مهمته الخاصة على أن يشتغل في الحقل الإبستيمولوجي)[3]. منا هنا نقترح مقاربته وفق الخطوات المنهجية التالية:

1 - «القراءة وتوليد الدلالة»، الطروحات العامة والأساسية:

إن التمادي في النظر إلى النص الأدبي أثناء قراءته، باعتباره حاملاً لمضمون ثابت ومحدد، وليس «تجربة تفاعلية» تبلورها الأطراف المتفاعلة

(مؤلف + نص + قارئ) المدعمة للصيرورة الإنتاجية والتفاعلية للأدب، من العوامل التي حفزت الدكتور لحمداني إلى (محاولة إعادة النظر في علاقتنا بالنصوص الأدبية،وخاصة تلك الفكرة التي تتعامل مع النص الأدبي باعتباره حاضنا لمضمون محدد وثابت عبر العصور) (ص 7)، لأن دينامية الأداء الإبداعي العربي الحديث في شقيه الشعري والنثري، ولّدت تحولاً أدبياً في صيغه ووظائفه. مما حتّم على القارئ العربي تغيير عاداته في القراءة. ومادام الإبداع الأدبي يحمل عناصر تخييلية تثير القارئ وتمد جسور التواصل بينه وبين النص، فهذا يمنح القارئ حضورا لافتا في النصوص؛ لأنه يساهم في فك مغالقها واستجلاء بنائها العضوي، خاصة إذا كانت أعمالا أدبية مغرقة في الغموض عبر «جمالية البشاعة».

1-1 – النص و الخطاب: آليات توليد الدلالة:

لقد عالج الدكتور لحمداني الميكانيزمات المتعددة والمتنوعة المتحكمة في توليد دلالة النصوص والخطابات، منها التناص باعتباره من العناصر الفاعلة في تخليص النصوص الأدبية من قبضة التبليغ وسلطة التواصل. كما اتضح مع أبحاث (م. باختين) الذي استثمر «الحوارية Dialogisme» بديلاً مصطلحيا للتناص. ومع (ج. كريستيفا) التي بلورته كمفهوم (أي التناص)؛حيث بدا النص عندها (أداة تحويل النصوص السابقة أو المعاصرة) (ص 25). أما (م. ريفاتير) فيعتبر التناص (ظاهرة توجّه قراءة النص وتهيمن عند الاقتضاء على تأويله أثناء هذه القراءة نفسها) (ص 27). لذلك يبقى النص غير مكتمل، فيغدو القارئ ضرورة أساسية لأنه (يحسم الفعالية التناصية ويعطيها تأويلاً محدداً) (ص 29). لهذا عمق (ج. دريدا) من «لانهائية التدليل»، مادامت الدلالة في النص الأدبي تتأسس على مبدأ «التشتت Déssemination»، الذي يتطلب بالضرورة قارئا يلملم الدلالة ويجمعها في إطار دينامية قرائية تُولِّد المعنى في سيرورة تاريخ القراءة. وبالتالي فالنصوص كما يرى (ف. إيزر) تضم بالضرورة (عملية انتقاء من

الأنساق الأدبية والاجتماعية والتاريخية والثقافية التي توجد كمجالات مرجعية خارج النص) (ص 32)، فتتأسس بذلك على أنساق واقعية مصاغة في سياق النص الأدبي(*)، الذي ينفتح على بنيات (ترسم مسارت مختلفة لاحتمالات المعنى) (ص 33)، وتستدعي بإلحاح القارئ للاندماج والتفاعل مع النص. لذا نجد (أ. إيكو) يشترط في تفعيل النص وتأويله، مراعاة قرائن ومؤشرات نصية دالة. أما (ج. جنيت) فيعد التناص أحد أنماط «التعالي النصي Transtextualité» الخمسة: التناص، المصاحبة النصية، النصية الواصفة، الملابسة النصية، النصية الجامعة.

وفي محور مواز، يعالج الدكتور لحمداني سيرورة قراءة النص الأدبي عبر التفاعل والتواصل مع بنياته انتقالاً من الفهم إلى التأويل. فاستعرض العناصر المحورية للعملية التواصلية (باث، رسالة، قناة، مستقبل)، والتعاريف المنصبة على التواصل (ديبوا، موليزشانون وويفر). لأن ذلك يعد أرضية أرهصت بنشأة علم النصوص، بما فيها النصوص الأدبية المفتوحة على قراءات متعددة عبر تمرحلها التاريخي بناء على «مبدأ الفراغ»، الذي يعتبره (ف. إيزر) أساس التواصل والتفاعل بين النص والقارئ، بغية (توليد معنى ما وقيمة أدبية ما، لا تعودان بالتحديد إلى ملكية خاصة بالنص، ولا إلى ملكية خاصة بالقارئ) (ص 70). فيغدو التواصل «فعلاً منتجاً للدلالة» وحافزاً للنصوص لتشغيل «القدرة الإنتاجية» لحظة القراءة.

إذاً، فمعنى العمل الأدبي أثناء التأويل ليس ملكاً للنص أو للكاتب، وهو ما حاول رواد نظرية التلقي مطارحته. فمتلقي (م. ريفاتير) تتمفصل قراءته إلى «استكشافية» و«هيرمينوطيقية» تهم الدلالة والتدليل اللامنتهي مهما تعددت القراءات، مما يجعل كينونة الظاهرة الأدبية متمركزة (في علاقة النص بالقارئ) (ص 71). ورغم أن النص من منظور (إيكو) (مزود بقصدية إخبارية) (ص 72)، إلا أنه يحافظ على التوازن (بين مقاصد المؤلف ومعطيات النص ودور القارئ) (ص 81). غير أن "نظرية المقصدية" الممتدة جذورها في

تربة النقد العربي القديم مع (عبدالقاهر الجرجاني)، أصرت جمالية التلقي على تجاوزها، مع (ياوس) الذي يعد تأويل النص إجابة على «انتظارات شكلية» و«أسئلة المعنى» (ص 75)، ومع (إيزر) حيث وجود القارئ والنص مرهون بلحظة القراءة، بناء على مبدأ «التفاعل»؛ لأن (الموقع الحقيقي للعمل يقع بين النص والقارئ)[4].

إن الحديث عن التأويل دفع الدكتور لحمداني لمعالجة دور «السياق» وأهميته في توسيع دلالات النص الأدبي. بدءاً بمفردات معجمية في قصيدة شعرية، حيث تصبح «الوردة» مثلاً في القصيدة، وحدة معجمية ممتلكة لإبدالات دلالية متنوعة عمل السياق الكلي على توسيع دلالتها. مروراً بالسياق الأسطوري والحكائي داخل الرواية، فتتخذ الحكاية بعداً رمزياً دالاً. انتهاءً بـ «مغامرة تأويلية»، في ارتباط بالسياق الخارجي وسياق العصر، لنص رحلي يعود للقرن 18. و ذلك ما يفسح المجال للانتقاء أثناء التأويل الخاضع للقراءة الفردية في إطار «التأويل المتسق»، فتتم مراعاة السياقين الداخلي والخارجي، وتغدو العلاقة بين النص والواقع «علاقة مماثلة».

2-1 – الأدب والحلم: مستويات الائتلاف وآليات التأويل:

إن بنية المماثلة والتطابق تتحكم في العلاقة بين الأحلام والأعمال الإبداعية الأدبية، وذلك يجعل ضوابط التأويل الخاصة بالحلم مناسبة لقراءة وتأويل العمل الأدبي الإبداعي. وبالتالي فالمكانيزمات المتحكمة في اشتغال الحلم: «التكثيف»، «غياب الروابط»، «النقل»، «المشابهة والتعيين»، متشابهة مع الآليات المسؤولة عن تشكل العمل الإبداعي. من هنا اتخذ الناقد «التأويل الحلمي» آلية لتفكيك قصة «البحر» لـ (بثينة الناصري)، لإبراز بنية التماثل بين القصة والحلم، عبر تأويل جملة من الرموز الدالة كخطوة أولية للتأويل الحلمي الذي ترتهن فعاليته بـ (تحليل متسق يراعي العلاقة بين جميع مكونات النص الرئسية) (ص 163).

والحديث عن التأويل باعتباره آلية لتفسير الحلم والأدب، جعل الدكتور لحمداني يطرق علم الدلالة والهرمونطيقا، فبدأ باللغوي والفيلسوف الأمريكي (ش. س بورس Pierce) وتصوره حول الدليل ومستوياته و«التأويل اللامتناهي»، ثم انتقل لدراسة تصورات الفيلسوف واللغوي (محيي الدين بن عربي) الذي تحكمت المرجعية الصوفية في تصوراته.

وبعد ذلك، اتخذ الدكتور لحمداني التحليل النفسي خلفية منهجية لقراءة رواية «العشاء السفلي» لـ (محمد الشركي)، فركز على الشخصية الروائية كعنصر جوهري في العمل الروائي؛ لأن الشخصية في العمل السردي (تلعب دوراً من الدرجة الأولى وانطلاقا منها تنتظم عناصر السرد الأخرى)[5]، وربطها بالبنية التركيبية والدلالية، لكن دونما اعتبار الشخصية جسراً للعبور نحو فهم «عصابية المؤلف». كما اهتمم بالوجوه الجمالية التي انفتحت عليها الرواية وأثثت نسيجها، كالوجهين: الأسطوري والشعري.

3-1 – الخطاب الأدبي ومستويات تلقيه:

إذا كان التلقي مرهونا بالقارئ، فإن القارئ الذي يقصده الدكتور لحمداني في هذا السياق هو الناقد المتمرس الممتلك زمام الخطاب النقدي، مادام النقد (ليس قراءة عادية أو تلق عاد، خصوصاً إذا كان الناقد جاداً في مهمته) (ص 214). وذلك ما يجعل النقد نسقاً معرفياً يتخذ مستويات، تتراوح بين المعرفة الحدسية، الإيديولوجية، الفكرية، الإبستمولوجية. وكل مستوى معرفي يقابله آخر قرائي من جنسه بهدف تحقيق وظائف تفرضها طبيعة القراءة ذاتها. ولعل القراءة المناسبة هي التي تحاور النص وتؤسس لـ (تفاعل دينامي بين معطيات النص والخطاطة الذهنية للمتلقي بما فيها رغباته وردود أفعاله) (ص 218)، كعناصر تفضي إلى تعدد القراءات؛ مثل القراءات المقدمة بصدد قصة «الجرادة» لـ (محمد زفزاف)، رغم تقارب المستوى المعرفي للقراء (طلبة السلك الثالث) وزمن القراءة ومكانه. ولعل السبب في ذلك هو خاصية

الانفلات التي يمتاز بها النص الإبداعي؛ كالقصة القصيرة التي اعتمدها الدكتور لحمداني منطلقاً لتجريب قراءة خاصة تتخذ لعبة الأسئلة والأجوبة المتضمنة خيارات للقراء، كي يحددوا المناسب منها لدلالة النص بعد قراءته، بناء على تأويلات احتمالية فرضتها «الفراغات»، التي تخترق النص القصصي وتستدعي القارئ لملئها وبناء معناه كفعل مكمل للنص، في إطار «دينامية تداولية».

وارتباطاً بموضوع القراءة وماهية القراء المحكومة بمنطق التعدد بحكم اختلاف تأويلاتهم، يقارب الناقد لحمداني اختلافات النقاد في تأويل وقراءة «ثلاثية» (نجيب محفوظ) الروائية. فبعد فرش نظري حول تلقي النص الأدبي في ضوء نظرية التلقي، تَمَّ تفكيك المتن النقدي المنصب حول «الثلاثية»، متمثلا في أربع قراءات - لكل من غالي شكري - علي الراعي - نبيل راغب - د. شفيع السيد - ترى في المتن الروائي إجابة عن أسئلة معينة. وختم الدكتور لحمداني مناقشة هذه القراءات بقراءة ذاتية، اتخذت من شخصية الرواية المركزية (كمال عبدالجواد) مفتاحا للتأويل المبني على «دينامية تفاعلية»، تجعل الرواية تقول لنا شيئاً ونحن نقول لها شيئاً آخر، انسجاماً مع المتغيرات الزمنية. لذلك فالقدرة على تحليل الواقع وفهمه في ظل صراع اجتماعي ، هو ما جعل الرواية تخترق زمننا الراهن.

وبعد ذلك ناقش الناقد، من زاوية نظرية التلقي، تصور (توفيق الحكيم) حول القراءة والفعل النقدي ومهمة الناقد الأدبي. فاكتشف أن لـ (الحكيم) أراءً جريئة تكاد تقترب من بعض طروحات رواد نظرية التلقي، لولا بعض المنزلقات التي سقط فيها (الحكيم)؛ أهمها التصريحات أو بالأحرى القراءات التي كان يقدمها لإبداعه، والتي تصدى لها بالنقد والدراسة (د. محمد حسن عبد الله) في جزء من دراسته «الحكيم وحوار المرايا»، التي طرحت محتوياتها قضايا غير مسبوقة - بتعبير د. لحمداني - في تاريخ النقد العربي كـ (العلاقة بين الأدب وقراءة صاحبه) (ص 299)، وقضايا أخرى تهم القراءة وعلاقتها بالنصوص الأدبية.

2 - «القراءة وتوليد الدلالة»: والرؤية المنهجية:

توخياً لوضوح منهجي دقيق،فإن الدكتور لحمداني يبرز بدقة في مدخل الكتاب هدفه الأساسي من الدراسة النقدية، وذلك في تعبيره الصريح: (ما يهدف إليه هذا الكتاب هو محاولة إعادة النظر في علاقتنا بالنصوص الأدبية، وخاصة تلك الفكرة التي تتعامل مع النص الأدبي باعتباره حاضناً لمضمون محدد وثابت عبر العصور.) (ص 7). وبعده عاد ليؤكد أن الغاية من الكتاب هي (تغيير عادتنا المألوفة في قراءة النصوص الأدبية.) (ص 8)، بقراءة تزحزح النزعة الوثوقية الصارمة المؤمنة بمضمون ثابت في النص الأدبي. لهذا فالكتاب جاء في سياق تغيير النقد المألوف في قراءة النصوص الأدبية، عبر مساءلة مجموعة من المفاهيم المتواتر تداولها في حقل النقد الأدبي الحديث، وترهين مجموعة من التصورات والافتراضات النظرية والمعرفية والمنهجية، علاوة على تحليل بعض التحققات النصية الأدبية (شعر + قصة + رواية...)، قصد تأسيس رؤية نقدية جديدة لقراءة النص الأدبي. وهذا ما يلح عليه العنوان، الذي يشتغل كاستراتيجية تيماتية توجه القارئ نحو موضوع الكتاب.

يقدم الكتاب، إذاً، تصوراً منهجياً للناقد وقارئ النصوص الأدبية، وينحو صوب استبدال صيغة القراءة التقليدية بصيغة القراءة التفاعلية المتولدة عن علاقة التفاعل والتعايش بين المحافل المؤسسة للفعل والتواصل الأدبيين: النص والدلالة والقارئ. ذلك ما جعل الناقد يطرح خطابا استشرافيا غايته استنبات «عادة» جديدة لقراءة النص الأدبي، باعتماد تصورات منهجية جديدة، تتجاوز التصورات النقدية التي أرهقها التداول النقدي وفقدت قوتها الإنتاجية؛ سواء عبر تقديم المنجز النقدي العربي التراثي وفتح الأبصار على ما فيه من عناصر مضيئة يجب كشفها وتشغيلها، أو من خلال تخصيب النقد العربي الحديث بالإطارات النظرية الغربية

بحمولتها المفاهيمية وضوابطها المنهجية وتطويعها كي تستجيب للنص الأدبي العربي الحديث.

والمتأمل في الرهان المتوخى تحقيقه، يلاحظ أن الناقد يركز في رؤيته المنهجية على البعدين الإبستيمولوجي (الفكرة + العادة) والمنهجي (العلاقة + القراءة + العادة)، لتشييد الخطاب النقدي بشقيه النظري والتطبيقي، مع ما يفترضه ذلك من استدعاء إجراءات منهجية ومرجعيات نظرية وجهاز مفاهيمي. لذلك تصبح الممارسة النقدية عند الدكتور لحمداني مبنية على رؤية منهجية ومعرفية دقيقة،تتوخى تجاوز التعليق على النصوص الأدبية إلى تشكيل نسق نقدي ومعرفي ممنهج. لهذا يغدو النقد بحثاً وفعلاً و«قراءة» غايتها إيجاد الشروط الملائمة لتأسيس بنيات ذهنية نقدية جديدة، جراء (التحول الذي طرأ في شكل ووظيفة الأدب) (ص 9). وتلك البنيات تؤطرها أنساق معرفية قابلة للتمثل والتفعيل، ولعل ذلك ما دفع الناقد إلى الاشتغال على الخطاب النقدي النظري أكثر من التطبيقي. فكيف ينتظم هذا المتن النقدي المفصل إلى نمطين أحدهما نظري والثاني تطبيقي؟ وما هي مستويات الممارسة النقدية بمختلف مكوناتها (الخلفية النظرية، المنهج، المفاهيم..)؟

3 - «القراءة وتوليد الدلالة»: ومستويات الممارسة النقدية:

إن الغاية المسطرة في مدخل الكتاب، تجعل النقد من منظور الدكتور لحمداني ممارسة تفاعلية بين القارئ و النص الأدبي. لهذا فـ «القارئ» مطالب بـ «التفاعل» مع النص، وليس «شرح» فكرة أو مضمون ثابت فيه يتعالى عن التحولات الزمنية. من هنا أمكننا القول إن الناقد يتبنى نظرية التلقي بمساراتها المنهجية وجهازها المفاهيمي، لأن مع هذه النظرية أصبح القارئ هو مركز الاهتمام. بيد أن أهمية هذا الاختيار المنهجي تتجلى أكثر حينما يجعل الناقد نظرية التلقي مفتوحة على مرجعيات نقدية متنوعة،

فتساهم جميعها في تشييد قراءة تفاعلية ومندمجة. هكذا تساهم مكونات التناص، السياق، بنية الحلم، مبحث التدليل، النظرية السيميولوجية، التأويل والتأويل الصوفي.. في تفعيل استراتيجية القراءة التفاعلية، بعدما أعاد الدكتور لحمداني النظر في مسارها المنهجي وآليات تشغيلها. فكيف تتجلى هذه المكونات في المتن النقدي؟ وما هي مستويات الممارسة النقدية انطلاقاً من هذا التجلي؟

إن المنجز النقدي الذي نحن بصدده، يشمل خطاباً مزدوجاً موزعاً بين النظري (وهو المهيمن) والتطبيقي. هذه الازدواجية فسحت المجال للتنوع في الممارسة النقدية، مما نتج عنه تباين في الاستراتيجيات والخطابات والمرجعيات. إن ذلك فرض على الناقد ترهين مجموعة من المعايير المعرفية والمفاهيمية والمنهجية والتصنيفية، تمكنه من تأطير الفعل النقدي في نسق منتظم وممنهج: (لا أزعم أني سأتناول الإبداع العربي الحديث بشتى مستوياته في هذا المدخل، لذلك سيقتصر حديثي على النص الإبداعي العربي الحديث. ما هو واقع هذا النص؟ وما هي علاقته بالمتلقي؟ وما هي آفاقه؟) (ص 9) يبدو جلياً أن الدكتور لحمداني يوظف النص والقارئ وآفاق القراءة مبادئ تنظيمية وتوجيهية لتشييد علاقة نقدية ثلاثية الأطراف:

تفاعل تأويل

النص الأدبي ⟷ النص الأدبي القارئ ⟷ آفاق دلالية/ «تدليل»

إن ما يميز هذه العلاقة هو قابليتها لاحتواء قراء متنوعين في خطاباتهم النقدية مرجعياً ومفاهيمياً ومنهجياً، الشيء الذي يمكننا من تصنيف مستويات الممارسة النقدية ضمن هذا المتن النقدي إلى ما يلي:

1-3 – الفعل النقدي ومرجع نظرية التلقي:

سبقت الإشارة إلى أن الممارسة النقدية عند الدكتور لحمداني مبنية

على فلسفة «التفاعل» بين القارئ والنص، لأجل «إنتاج» الدلالة المحتملة وليست «المقصودة» أو «الصريحة»، وذلك (ما يدعونا إلى ضرورة استبدال:

علاقة القراءة بالفهم ←——— بعلاقة القراءة بالتأويل.) (ص 7).

ومادام الناقد يشدد على «التفاعل» بين أطراف مثلث الفعل النقدي: المؤلف، النص، القارئ، كخيار منهجي لقراءة النصوص الأدبية بتنوعها الأجناسي، فإن ذلك يهجس باستفادة الدكتور لحمداني من الناقد الألماني «فولفغانغ إيزر»، الذي يعتبر عملية القراءة تفاعلاً ديناميا بين النص والقارئ[6]؛ وهو تفاعل يساهم في إنتاج الدلالة وصنع الأثر الجمالي. وتكمن أهمية هذا الخطاب النقدي في تأسيس جدلية النص والقارئ أثناء الفعل النقدي. لذلك فناقد النص الأدبي من داخل الطرح «الإيزري»، يكتشف بدائل جديدة لكل نزعة قد تفصل النص عن سياق التلقي وتدفعه للانغلاق على ذاته كنسق مغلق، لأن أفكار «إيزر» (تجمع بين السياق الفكري الخارجي بالنسبة لتكون النصوص الأدبية، وبين تجسيد كل ما يتصل بذلك على المستوى السيميوطيقي في النصوص نفسها) (ص 76).

والملاحظ أن خطاب نظرية التلقي في المتن النقدي يتخذ عدة صور، لكنها تظل متأرجحة بين الثابت النظري والمتحول المعياري. لهذا أمكننا تصنيف هذا الخطاب وفق المعايير المتحكمة فيه إلى ما يلي:

1-1-3 – نظرية التلقي ومعيار التنظير:

إن الخطاب النقدي في هذه الحالة، يصبح خطاباً معرفياً مؤسساً لأرضية إبيستمولوجية تحكمها شروط النسقية والمقبولية، لأن نظرية التلقي فتحت (أفقاً جديداً في مجال النقد الأدبي، غايته لم تعد هي المعرفة، بل معرفة المعرفة) (ص 79). إضافة إلى أن هذا الخطاب النقدي سيغذي سيرورة المثاقفة مع الآخر، لأنه يقربنا من التحولات والكشوفات النقدية الغربية المتعلقة بـ «النص الأدبي في ضوء نظرية التلقي». هكذا يبسط

الدكتور لحمداني علاقة القارئ بالنص الأدبي كما تداولها النقد الغربي عند: م. ريفاتير M.Riffaterre، أ. إيكو U.Eco، ر. بارط R.Barthe، هـ. ر. ياوس H.R.Jauss، و ف. إيزر .W.Isre لكن طرح أراء هؤلاء النقاد لم يكن استعراضياً بل تأصيلياً، فضلاً عن كونه طرحاً محكوماً برؤية نقدية عميقة جعلت المنطلقات النقدية النظرية مؤطرة بمبادئ دقيقة منها:

- مبدأ التفاعل والتحاور: ونقصد به إبراز الناقد لحمداني كيفية تصادي بعض المواقف والطروحات النقدية لرواد نظرية التلقي، وتقاطعها في بعض المنطلقات المنهجية والمفاهيمية. ولعل ذلك ما يفسر التجاء الناقد إلى أسلوب المقارنة (بين إيكو وإيزر ص 73 – بين ياوس وبارط ص 75 – بين ياوس و إيزر ص 78 – بين إيزر و ريفاتير ص 78)، باعتباره خياراً منهجياً ومعرفياً يهدف تجاوز كل تصور نقدي يعتبر نظرية التلقي اتجاهاً نقدياً مبنياً على المفارقة (كل رائد يمثل جزيرة نقدية معزولة) أو المطابقة (أي تطابق بين الطروحات النقدية لرواد نظرية التلقي).

- مبدأ التأسيس والتطوير: ويتجلى في رغبة الدكتور لحمداني تحطيم كل تصور نقدي يجعل الممارسة النقدية تدور في فلك الاستهلاك بدل الإنتاج. هكذا طرح الناقد كل الإمكانيات المساهمة في تأسيس رؤية نقدية جديدة لتلقي النص الأدبي، رؤية تنبني على (ضرورة الاهتمام بفعل القراءة باعتباره فعلاً منتجاً، لا مستهلكاً للأدب) (ص 11). مما يجعل الخطاب النقدي داخل هذا المنجز النقدي مؤسساً على بنية إبستيمولوجية نوعية في مكوناتها النظرية والمنهجية والمفاهيمية، كما أنها تنطوي على مقومات ذاتية ملائمة لدفع الممارسة النقدية نحو التطور الذي تحقق مع آلية التأويل؛ لأن (نظرية التلقي فتحت في الواقع أفقاً جديداً في مجال التأويل ضمن النقد الأدبي بحيث لم تعد غاية دراسة الأدب فحسب بل معرفة طرائق المعرفة وإمكانياتها وممكناتها) (ص 81).

2-1-3 – نظرية التلقي ومعيار التطبيق:

في هذه الحالة، ينتقل الخطاب النقدي إلى مستوى الاشتغال النصي؛ حيث تُشغل أدوات التحليل لتفعيل المكونات البنائية والعناصر التخييلية للنص الأدبي بمختلف تشكلاته النوعية والأجناسية. ودرءاً لكل لبس، يؤطر الناقد عمله التطبيقي بمقدمات نظرية هدفها جعل القراءة تقترح بدائل نقدية أثناء التفاعل مع النص الأدبي. من هنا فمعيار التطبيق يجعل خطاب نظرية التلقي النقدي يتأسس على بنية التفاعل بين النص والقارئ، قصد بناء الدلالة بناءً على آلية التأويل وخصوصيات السياق. لهذا فالممارسة النقدية التطبيقية عند الدكتور لحمداني تتخذ مسارات منهجية مختلفة، وذلك بناء على الخصوصيات الأجناسية لنص الانطلاق. كما أن معيار التطبيق تتحكم فيه آلية «التأويل السياقي»، حيث يعتمد عناصر سياقية داخلية ويستند على أخرى خارجية. لذلك يبقى التحليل النصي – من منظور الدكتور لحمداني – مشروطا بمراعاة كل من: السياق الداخلي، لأنه (يعمل على وضع تأويل داخلي متسق يضبط موقع ووظيفة ومدلول العناصر التي بدت أساسية للقارئ) (ص 117-118)، ثم السياق الخارجي الذي (يعمل على منح النموذج النصي امتداداً في الواقع أو على الأصح فيما يتصور القارئ أنه هو الواقع) (ص 118).

والمتأمل في المقاربة التطبيقية للنص الأدبي الإبداعي (الشعر + الرواية + القصة)، يجدها تركزت على بنيات نصية داخلية وبنيات «المماثلة الواقعية» التي يفرضها السياق الخارجي على النص. أما دراسة النص الأدبي النقدي – في إطار نقد النقد– فتمت وفق منهجية تراعي سيرورة التحول في الرؤية النقدية تجاه العمل الأدبي. ليصبح معيار التطبيق برهاناً على مبدأ «اللاتماثل» بين القارئ والنص الأدبي، مادام هذا الأخير (يثير باستمرار وجهات نظر متغيرة لدى القارئ)[7]؛ مما يفرز تعدد القراءات الذي سيكون

فعلاً (مخصباً للنص، ومفيداً لتطور النقد الأدبي، بإعادة الاعتبار لما يدعى بالتأويل في عملية القراءة) (ص 279).

3-1-3 – نظرية التلقي ومعيار التقويم:

إنه معيار يجعل «القراءة»/ «التلقي» ممارسة معرفية تمتاز بالنسقية والشمولية، وفعلاً مشروطاً بالتفاعل والحوار مع النص الأدبي لإنتاج معرفة غير مسبوقة؛ لكن (لا يتم الوصول إلى هذه الشمولية إلا بفعل قراءة حوارية مع النص غايتها الوصول إلى المعرفة لا إلى تأكيد معرفة محصلة سلفاً في الذهن) (ص 213). لهذا فرصد علاقة نظرية التلقي بإجراءات الاختبار والتقويم، يسمح بفحص إنجاز الفعل القرائي، وتقويم حصيلته المعرفية ونتائجها التي قدمها القارئ. علاوة على ذلك، فإن الناقد يتخذ معيار الاختبار والتقويم ليكشف بالملموس مرونة نظرية التلقي (نظراً لما تقدمه من بيانات إجرائية عن الكيفية التي تقرأ بها النصوص وتفهم وتؤول) (ص 243) كما أنه معيار ينطوي على بعد تعليمي بيداغوجي، يتمثل في تقديم فائدة معرفية ومنهجية للمتلقي الراغب ممارسة النقد الأدبي.

من هنا، فهذا المعيار يبرز عمق فعل النقد الأدبي عند الدكتور لحمداني، لأنه ينطوي على تحقيق أهداف معرفية وتربوية. لذلك فالناقد يؤكد أن بلورة خطاب نقدي جديد من داخل المؤسسات المعرفية/ العلمية يجب أن تؤطره (علاقة قائمة على الحوار والتوجيه بالوسائل التربوية المدروسة والقادرة على قياس القدرات الذهنية والمعرفية من جهة، وقياس طبيعة الموضوعات الأدبية المدروسة بالإضافة إلى نوعية العلاقات وتبادل التأثير القائمة أثناء فعل القراءة بين القراء والنصوص المقرؤة) (ص 245). كما يبدو أن معيار التقويم في علاقته بنظرية التلقي، ينحو صوب الاستدلال على شرطية «تفاعل» لفهم وتأويل النص الأدبي، لأن (فعل القراءة هو تفاعل دينامي وليس استخراجا للمعاني من جراب النص.) (ص 257).

4-1-3 – نظرية التلقي ومعيار المقارنة:

إن هذا المعيار يطرح إشكالاً رمزياً في التفاعل مع الموروث النقدي، مؤداه أن طروحات نقدية تراثية يتم عرضها على مرايا النقد الغربي لتحقيق صيغة المطابقة بدل مناقشة تجليات المفارقة؛ كما هو الشأن مع نظرية «المقصدية» البلاغية عند «عبدالقاهر الجرجاني» التي عمل بعض النقاد على استكشاف معالمها الكبرى في «دلائل الإعجاز» من خلال مدونة نظرية التلقي. لهذا فمعيار المقارنة عند الدكتور لحمداني ينطوي على غاية إبيستمولوجية ومنهجية، عبر (إثبات خصوصية التجربة النقدية العربية القديمة) (ص 105). لكن وجب القول إن الوجه الأخر لهذا الهدف، هو إثبات حركية النقد العربي الذي يستمد كثيراً من آلياته من دينامية المثاقفة. لأن القول بمطابقة نظرية «المقصدية» الجرجانية لنظرية التلقي الغربية، يعد اعترافاً ضمنياً بسكونية النقد الأدبي العربي؛ لأنه تم إسقاط المسافة الزمنية المنطوية على ملامح تطور الممارسة النقدية.

لكن هذا المعيار نفسه،قاد الدكتور لحمداني إلى إثبات أصالة وراهنية بعض الطروحات النقدية العربية التراثية، خاصة ما اتصل بالمرجعية اللغوية والصوفية. هكذا يؤكد الناقد على أصالة تجربة «ابن عربي» وأهميتها في التراث النقدي العربي، بالمقارنة مع تصورات «ش. س. بورس» حول «الدليل» و«التأويل»، لذلك فـ (أوجه الشبه الموجودة بين سيميوطيقا بورس التأويلية وفلسفة ابن عربي المرتكزة على فكرة وحدة الوجود المتعددة) (ص 179).

خلاصة القول، إن هذه المعايير تظل محكومة بالتقاطع وتبادل التأثير والتأثر. كما أن هذا التصنيف يعكس وعياً نقدياً عميقاً يمتاز بالحركية. لأن الناقد يقتحم بفعله النقدي مجال الإنتاج والإبداع الأدبي والفكر النقدي قديمه وحديثه بسند منهجي ومعرفي دقيق؛ حيث يتكئ على نظرية التلقي ويشغل من خلالها معايير المقارنة والتقويم والتنظير والتطبيق.. ، مع مراعاة

انتظام الكل في نسق نقدي يمكن تعميقه إذا لم يخطئ النقاد تشغيل آليات القراءة والتأويل.

2-3 – الفعل النقدي والمرجع النفسي:

يمكننا التمييز في هذه الممارسة النقدية السيكولوجية بين خطابين نقديين: الأول نظري يحكمه مبدأ المقارنة بين (آليات تأويل الأحلام وآليات تأويل الأدب) (ص 139)، والثاني تطبيقي يستند إلى إواليات المنهج النفسي، ثم ينطلق في تأويل البنيات الحلمية والرموز النصية.

هكذا ينهض الخطاب النقدي النظري بمهمة رصد مظاهر الائتلاف بين النصوص الأدبية والأحلام، على اعتبار (أن معظم ما يقال عن طبيعة الأحلام ومكانزمات فهمها،يمكن أن ينطبق إلى حد ما على الأعمال الإبداعية الأدبية) (ص 139). وهذه المطابقة تجد تجليها الأكبر في عنصرين هامين:

- ضوابط التأويل والتفسير، سواء في الثقافة العربية مع «ابن سيرين» أو الغربية مع «فرويد».
- المكانزمات المسؤولة عن اشتغال الحلم والأعمال الإبداعية الأدبية.

ورغم أن الممارسة النقدية في هذا المستوى مؤطرة بالمرجعية السيكولوجية، إلا أنها تظل مقترنة بنظرية التلقي. فإذا كان الحلم «موضوعاً للتلقي» ولو على صاحبه الذي يحاول فهمه؛ لأنه (من النادر أن يقدم لنا الحلم صورة صادقة وطبق الأصل عن مشهد من مشاهد حياة اليقظة)[8]، فإن النص الأدبي – كيفما كانت طبيعته الأجناسية– يستهدف أولاً وأخيراً متلقياً؛ باعتبار المتلقي عنصراً محورياً في صيرورة الفعل التواصلي الذي لا يتم إلا به. من هنا فـ (إن التلقي الذاتي للحلم يماثل إلى حد ما تلقي أنماط الإبداع بشكل عام) (ص 148). نفهم،من داخل هذا الطرح، أن صيغة «المماثلة» في فعل التلقي تزيد من أهمية «التأويل التفاعلي» في إعادة إنتاج النص؛ لأنه إذا

كان الحلم لا يكتسي أهميته إلا حينما «يفسر» و«يؤول»، فإن النص الأدبي لا يكون حاضرا و«محققاً» إلا لحظة قراءته وتلقيه.

يلاحظ أن الدكتور لحمداني ينطلق من «التأويل» كما تداولته المرجعية النفسية، لتخصيب الفعل النقدي المرتبط بنظرية التلقي. بيد أن أهمية الطرح النظري تكمن في قابليته للأجرأة والتطبيق. هكذا جاءت الدراسة النقدية لقصة «البحر» لبثينة الناصري ورواية «العشاء السفلي» لمحمد الشركي مبنية على رؤية نقدية عميقة، لأن الناقد جمع بين «تفاعلية» نظرية التلقي وإواليات «التأويل الحلمي» الفرويدية. لهذا فـ «التأويل» الذي يقترحه الدكتور لحمداني يدعم الدينامية الجدلية بين النص والقارئ، لكنه يبدو مشروطاً بمبادئ الإنسجام والمقبولية والنسقية والنصية والتناصية: (إن هذا التأويل يمكن أن يستمد مقبوليته من انسجامه الداخلي أول ثم من ارتباطه الضروري بمعطيات النص الداخلية وبنيته الكلية ثم من قابلية النص للتأويل باحتوائه على صور شعرية أو لوحات تجريدية أو بنية حلمية) (ص 154).

وبقدر ما يوجه الناقد الدكتور لحمداني العناية بالنص الأدبي من منظور تفاعلي بينه وبين المتلقي، بقدر ما يقترح أنماط تلق تسمح بالانفتاح على مرجعيات متنوعة؛ ومنها المرجعية السيكولوجية التي تحتفظ بقدرتها الإنتاجية القوية: (إن الاهتمام ببنية الحلم وتأويل الأحلام يمكن أن يقدم لدارس الأدب كثيراً من الأفكار البناءة لفهم طبيعة النصوص الشعرية والقصصية على السواء، بحكم أن التماثل القائم بين هذين الحقلين على مستوى الصور والتراكيب ووسائل التكثيف والنقل والترميز) (ص 8).

4 - «القراءة وتوليد الدلالة»: وطبيعة المتن المدروس:

إن المتن المدروس في هذا المنجز يشكل أرضية تطبيقية للممارسة النقدية المتنوعة المرجعية والمبادئ، كما يعد جهازاً استدلالياً على صحة التوجه النظري، لهذا يقول الناقد: (قد كان من الطبيعي أن يتجه الاهتمام

الأكبر في هذا الكتاب بالدرجة الأولى إلى التحليل النظري دون إغفال التمثيل التطبيقي عند الضرورة) (ص 7). فما هي طبيعة المتن المستثمر في التطبيق؟ وما هي السياقات المعبر عنها؟

إن المتأمل في هذا المنجز النقدي سيلاحظ اعتماده على متن متنوع، يمكننا تقديمه كما يلي:

متن غير أدبي		متن أدبي			
		متن كلي		متن جزئي	
نوعيته	سياقه	نوعيته	سياقه	نوعيته	سياقه
- خبر صحافي (ص 55، 58، 62)	- تحقيق هدف (إدراك الفرق بين الأخبار من جهة والتعبير عن وجهة النظر في نطاق الإخبار ذاته من جهة أخرى (ص 54).	- قصيدة شعرية معاصرة (من سفر الخروج/ راضي صدوق). - أقصوصة (البحر/ بثينة الناصري) + رواية (العشاء السفلي/ محمد الشركي). - قصة (الجرادة/ محمد زفزاف) + قصة (شبح اللحاف/ نافلة ذهب). - دراسات نقدية حول ثلاثية نجيب محفوظ + فن الأدب/ توفيق	- الدراسة كانت لأجل (إنزال أفكار جمالية التلقي الشارحة لمفهوم التأويل المتسق إلى أرض الواقع التحليلي المباشر (ص 188). - تمت دراستهما من زاوية نفسية، وذلك عبر آلية «التأويل الحلمي». - ارتبطت دراستهما بسياق ما سميناه سابقاً بـ «نظرية التلقي ومعيار التقويم». وتبرز إجراءات التقويم أن القراءة ليست (معطى تجريدياً يمكن الحديد	- مقطع شعري من قصيدة «ذات طابع سردي» (مرثية إلى ناظم حكمت/ عبدالوهاب البياتي). - مقطع شعري مكن قصيدة (رسالة إلى سيدة طيبة/ صلاح عبدالصبور). - مقاطع من رواية (الأبله والمنسية وياسمين/ الميلودي شغموم). - القسم الأول من رواية (عين الفرس/ الميلودي شغموم).	- مقطع تمثيلي ونموذج استدلالي على أن (الاختلاف بين القراء في تأويل الصور الشعرية لا يؤدي بالضرورة إلى الاختلاف في تأويل النص) (40). - نموذج تمثيلي لإبراز وظيفة و(دور السياق في تحديد إمكانيات التأويل المتاحة لدى المتلقي) (ص 81). - من أجل تعميق دلالة الترميز وتوسيعها عبر الرمز الأسطوري (ص 83). - دراسة «رمزية الحكاية». - لتمثيل كيفية قيام

متن غير أدبي		متن أدبي			
نوعيته	سياقه	متن كلي		متن جزئي	
		نوعيته	سياقه	نوعيته	سياقه
		الحكيم. الحكيم وحوار المرايا/ د. محمد حسن عبدالله.	عنه كفعالية واحدة منسجمة في كل زمان ومكان ولدى كل الأشخاص(ص 228).	- مقطع من «الرحلة الواصفة»(نهاية الاجتهاد في المهادنة والجهاد/ أحمد بن المهدي الغزال).	«السياق الخارجي» بدور قوي في تأويل النصوص.

والمتأمل في هذا المنجز النقدي، يجد الدكتور لحمداني يعرض النص - أوجزءاً منه إذا تعذر عليه عرض النص بكامله - ثم يلجأ إلى النقد والدراسة. وذلك ما يكشف الرغبة في خلق حوار مع متلقي الدراسة من جهة، وتسهيل عملية تتبع تفاصيل التحليل من جهة ثانية.

خلاصات عامة:

تجدر الإشارة في البداية، إلى أن المنحيين التنظيري والتطبيقي للكتاب، يجعل التلخيص والاختصار محفوفاً بمخاطر الإساءة إلى هذا المنجز النقدي. لأن كل المعطيات تبدو على قدر متساو من الأهمية سواء في التصورات النظرية ، أو أثناء قراءة بعض التحققات النصية وتأويلها وتحليلها.

ويبدو جلياً من خلال كل ما سبق، أن كتاب الدكتور لحمداني حميد، مساهمة نقدية جادة في تفعيل وتطوير النقاش الدائر حول نظرية التلقي في المشهد النقدي العربي(❖❖). ناهيك عن تخصيب هذا النقاش بقراءات نقدية ومقاربات تطبيقية تسعى إلى إبراز أهمية التوجه النظري لهذه النظرية وفعاليته الإجرائية. خاصة وأن الكتاب ينبني على استراتيجية نقدية ذات طبيعة توجيهية، تهدف تجاوز الكثير من التصورات النقدية المرتبطة بالنقد

الأدبي، نظراً لفقرها المعرفي أو قصورها المنهجي، وبناء تصور نقدي جديد بديل ومدعم نظرياً وإجرائياً/ تطبيقياً، يمكّن من «تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي». ولعل ذلك ما جعل الكتاب ينحو نحو مساءلة بعض التصورات النقدية منهجياً ومفاهيمياً، ومراجعتها والتدقيق في مرجعيتها الفلسفية والإبستيمولوجية (ص 74 مثلاً، مناقشة ديكارتية ياوس من خلال مبدأ الشك المنهجي الديكارتي).

ولذلك فكتاب (القراءة وتوليد الدلالة) يعد رؤية نقدية ونظرية متميزة، لأنه أتى في سياق مشروع نقدي ومعرفي ينحته الباحث بتأن وثبات. فضلاً عن كونه ينطوي على أفق معرفي متمثل في تأسيس خطاب نقدي بديل يمتاز بقوته النظرية والمنهجية. مما يجعله إضافة قيّمة للمشهد النقدي المغربي والعربي من خلال عدة عناصر، يمكن أن نحدد بعضها كما يلي:

- إن الكتاب لا يكتفي بالتنظير بل ينتقل إلى التطبيق، مما يفسح المجال للفهم أكثر. بل يمكن القول إن ارتباط التطبيق بالتنظير منح الكتاب قوة فكرية جعلت التطبيق استدلالي على صواب الطرح النظري. مادامت المقاربة التطبيقية تنقل المفاهيم النقدية والإطار المنهجي من مستواه النظري التجريدي إلى بعده التطبيقي الإنتاجي. وذلك ما يجعل المقاربتين معا تضعان في الحسبان القارئ، أي متلقي هذا المنجز النقدي، الذي يمكنه أن يقدم إضافات جديدة. مما يكشف رحابة فكر الناقد والإيمان بإمكانية تقديم تحاليل نقدية جديدة، يقول (ما كتبته عن هذا النص لا يمكن أن يعتبر التحليل الوحيد الممكن فبنيته الرمزية ٦٣تجعله أحياناً منفلتاً من كل دلالة قارة.) (ص 164).
- إن الكتاب غني بالمعلومات والأفكار المرتبطة بالتلقي. كما أنه يتميز بالشمولية والانفتاح على الثقافة العربية القديمة في شقها النقدي والصوفي، ثم المنجز النقدي والإبداعي (شعر + قصة + رواية) العربي والمغربي الحديث، وكذا الثقافة النقدية الغربية الحديثة – خاصة في شقها

النظري – مع التركيز على الوجوه البارزة في المشهد النقدي الغربي. مما جعل المقاربات النقدية تشغِّل أسلوب المقارنة والموازنة أحياناً، عبر الوقوف على مضاهاة ومقابلة النظريات العربية القديمة ببعض الإنجازات النظرية الغربية الحديثة دون حد التطابق، مع تأكيد ذلك عبر تجليات إجرائية تبرز هذا التمايز؛ كالمقارنة بين نظرية «المقصدية» عند (الجرجاني) وبعض مبادئ نظرية التلقي (ص 106-113). والمقارنة بين تصوري (بورس) و(ابن عربي) حول الدليل اللغوي (ص 169-179).

- الكتاب يرصد – في كثير من مباحثه – مظاهر الخلل في النقد الأدبي (ص 27 – ص 49،..)، كنسق معرفي يشيد دعاماته على أسس تجرد الإبداع من عوامله الفنية والجمالية والحداثية، وتهتم بـ «المقصود» قوله، وتغييب الدلالة التي يفصح عنها النص لحظة «التفاعل»؛ باعتبار ذلك من الإجراءات المركزية التي تبني دلالات النص وتؤسس العلاقة بين القارئ والنص. مما جعل الكتاب يجمع بين أكثر من نوع نقدي، ويفسح المجال لتداخل الممارسات النقدية وخرق مبدأ الصفاء النقدي. لهذا نجد الاشتغال بالنقد النظري المنصب على مساءلة الكثير من المفاهيم والمصطلحات النقدية (التناص – القراءة – السياق – التأويل – المقصدية...)، ثم شرحها وتفسيرها وتقديمها في تعاريف جامعة بطريقة دقيقة ومركزة. فضلاً عن الاشتغال بالنقد التطبيقي الموجه لبعض النصوص الإبداعية (شعر ص81 ص 119 ..، الرحلة ص 88..، الرواية ص83.. وص180 ..، القصة ص 154.. وص 234)، وكذلك بعض التحققات النقدية في إطار نقد النقد (ص 273-264.. ص 282..).

الهوامش

1) د.حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، البيضاء – بيروت، ط 1، 2003، وأرقام الصفحات داخل المقال والتي لا تحيل على الهوامش تشير إلى صفحات الكتاب.

2) فولفغانغ إيزر، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة وتقديم، د. حميد لحمداني – د. الجلالي الكدية، منشورات المناهل، فاس، دون تاريخ، ص: 11.

❖) انظر، فولفغانغ إيزر، التخييلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية، ترجمة، د. حميد لحمداني– د. الجلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط 1، 1998، ص:.12-11-10

3) د.حميد لحمداني، سحر الموضوع، منشورات دراسات سال، 1990، ص: 7.

4) فولفغانغ إيزر، التفاعل بين النص والقارئ، ترجمة، د. الجلالي الكدية، مجلة دراسات سال (المغرب)، ع 7، 1992، ص: 7.

5) Tivitan Todorov, Les catégories du récit, in, communication 8 ,éd Seuil,1981,P138.

6) فعل القراءة، مذكور ، ص 55.

7) نفسه، ص 99.

8) سيغموند فرويد، الحلم وتأويله، ترجمة، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت،دون تاريخ، ص: 51.

❖❖) نحيل هنا على قول الدكتور حميد لحمداني التالي: (ولا يفوتنا أن نشير هنا بأننا ساهمنا أيضا في النقاش الدائر في العالم العربي حول نظرية التلقي ومشاكل القراءة بكتاب أصدرناه مؤخراً، تحت عنوان: القراءة وتوليد الدلالة). مجلة «علامات في النقد»، المجلد 13، الجزء 50، ديسمبر 2003، ص: 108.

❖ ❖ ❖

ملخص:

يقف القارىء في هذه الدراسة النقدية عند أهم الإشكالات النظرية والتطبيقية التي تختزل لنا أزمة النقد البنيوي في كتابات النقاد الغربيين والعرب المعاصرين، وذلك من خلال استحضار تلك التصريحات المندة بالنقد البنيوي ممارسة وتنظيراً. وقد جرى التركيز في منعطفات هذه الدراسة على اعترافات النقاد المؤسسين لاستراتيجية النقد البنيوي. وذلك عبر محطتين كبيرتين؛ المحطة الأولى خاصة باعترافات وتصريحات النقاد الغربيين المعاصرين، أما المحطة الثانية فقد جاءت مخصصة لاعترافات النقاد العرب المعاصرين. وأحب أن أشير في هذا السياق أن هذه الدراسة ليست مجرد استنساخ أو سرد ممل لتلك التصريحات فحسب وإنما هي محاولة جريئة عمدنا فيها إلى جمع شتات ما توفر لدينا من اعترافات و تصريحات ثم عملنا على مناقشتها و تحليلها تحليلاً موضوعياً لا يخلو من تقديم بعض الاقتراحات الجديدة الرامية إلى تخطي الأزمة البنيوية سواء على المستوى النظري أو الإجرائي.

أولاً: اعترافات النقاد الغربيين المعاصرين:

لقد ندد النقاد الغربيون بالبنيوية في أطرها النظرية والإجرائية، وهذا التنديد يكشف بوضوح عن أزمة النقد البنيوي، فقد توالت تصريحات النقاد الغربيين بهذه الأزمة، وأول هذه الانتقادات و ألذعها، نقد «روجية غارودي» لمفهوم البنية، التي تنشأ من خلال وحدات تتقمص أساسيات ثلاثة هي: الشمولية والتحولات والضبط الذاتي، كما حددها بياجيه، والبنية بهذا المفهوم: «في أيامنا هذه تحمل فلسفة تمثل في طبعتها الدوغمائية نقطة

الوصول لفلسفة موت الإنسان، للفلسفة التي بلا ذات»[1]. فالبنيوية في تصور غاردوي هي آلة استلاب للذات الإنسانية، بل هي طريق يؤدي إلى انغلاق البنية عن التاريخ، ويتضح ذلك عند ألتوسير وتلامذته وغودلييه يقول غارودي: «إن ألتوسير وتلامذته يجدون أنفسهم مضطرين، بحجة التطهير المفهومي والدقة العلمية، إلى أن يسقطوا من الرأسمال كل ما ليس بنظرية خالصة للمفهوم والبنية، وإلى أن يقصوا من التاريخ كل ذات، وإلى أن يجعلوا حركة البنية بالذات وتحولها غير مفهومين، بل إنهم لا يحجمون حين يتحدث ماركس عن الذات عن اتهامه بالافتقار إلى الدقة، وبالرجوع القهقري إلى الأنثربولوجيا، وبالسقوط من جديد في الأيديولوجيا...»[2]. ويشير غارودي إلى أن موريس غودلييه قد اقتفى خطوات ألتوسير بالرغم من وعيه لفشل ألتوسير في محاولته إعادة بناء التاريخ بدءاً من البنية المشروع نفسه، ومن دون أن يتخلى عن مسلمات البنية المجردة في إقصائها للإنسان كذات والتاريخ والتأويل البنياني[3]. ولعل مثل هذه الشكوك التي أحاطت بالبنيوية عملت على تحويلها إلى هيكل جامد، حين أفرغته من عطاءات الذات وحرمته من التعلق بالتاريخ من حيث هو استراتيجية فكرية موجودة بالقوة في بنية الأشياء[4].

لعل هذه السلبيات هي التي جعلت «ميشال فوكو» يرفض بأن يكون بنيويا، بل إنه عمد إلى حذف هذه الكلمة من كتابه «الكلمات والأشياء» بكامله، فيما أشار جوناتان كولبير في واحدة من محاضراته الحسان إلى أن كلمة البنيوية قد فقدت جدواها بعد أن صارت تشير إلى إضمامة من العلوم، منذ أن وجد جان بياجييه في كتابه «البنيوية» أن الرياضيات والمنطق والفيزياء وعلم الحياة وكل العلوم الاجتماعية اهتمت بالبنية، وأنها كانت «بنيوية» قبل مجيء كلود ليفيس شتراوس[5]، وإن كانت هذه العلوم على اختلاف مشاربها قد ارتوت من ينبوع البنيوية فإن الذي يميز البنيوية الفرنسية في النقد الأدبي هو المعنى الجديد الذي أضفته على البنية، فغدت بهذا الإضفاء متحولاً نقدياً جديداً يختلف عن سائر المتحولات النقدية

الأخرى التي عجت بها أطروحات الآخرين، غير الفرنسيين. هذا وقد لقي المنهج الشكلي هو الآخر انتقاداً من النقاد المفكرين الغربيين، بل حتى من المؤسسين لهذا النمط البنيوي، كما سنرى فيما بعد ونشير إلى أن النقد الذي حام حول المنهج الشكلي عامة والشكلانيين الروس خاصة، انصب على الجانب العام المتمثل في تقصير الدراسة الأدبية على بعض الجوانب الجزئية من العمل الأدبي كشكل أعلى من التعبير الحضاري.

و يرى «تروتسكي» أن التناقض الأول الذي يظهر للعيان فيما يخص الشكلية الروسية ارتباطها للمدرسة المستقبلية التي أخذت تتقرب أكثر فأكثر من الشيوعية، في حين أن المنهج الشكلي يظهر تنافره مع النظرية الماركسية[6]. وهذا العمل الذي لا يهاب الشكلانيون تسميته بالعلم الشكلاني للشعر، أو الشعرية يبقى مفيداً، ولكن يجب أن نفهم من الإفادة هنا الطابع الجزئي والإجرائي، وهذا العلم الذي لم يكن سوى عنصر أساسي للتقنية الشعرية لقواعد الحرفية[7]، فالنظرية الشكلية للفن على الرغم من اصطناعها ورجعيتها فإن أجزاء مما تقدمه للبحث مفيد، فهذا المجهض غير المحتشم الذي هو الشكلية، وما هو إلا جهاز مفهومي تبسيطي مبني على جهلهم بالوحدة النفسية للإنسان المجتمع، للإنسان الذي يبدع يستهلك ما أبدعه[8]. وينتهي تروتسكي إلى أن الموضوعية التي يسعى الشكلانيون إلى بلوغها تؤدي بهم إلى ترميز الكلمة، فمن غير الصواب أن نرى في الإبلاغ الفني مجرد هراء، أنه تحويل للواقع حسب القوانين الفنية الخاصة.

إن الفن عنصر لا يمكنه أن يعيش مستقلاً، بل هو وظيفة للإنسان المجتمع المرتبط بمحيطه ونمط عيشه[9]، و يتوصل تروتسكي في الأخير إلى حل توفيقي يرى فيه أن العمل الفني يجب أن يحاكم أولاً، ومبدأ الحكم من المبادئ التي ترفضها الشكلية حسب قوانينها الخاصة، أي الداخلية والفنية الخالصة، ولكن الماركسية وحدها قادرة على التفسير لماذا وكيف فالطرق التي تقدمها الشكلية ضرورية ولكنها غير كافية، ويرى تروتسكي أن الفهم الشكلاني للأدب فهم مثالي، وأن تحرير الفن من الحياة وإعلانه كنشاط

مستقل يعني حرمانه، بل إن الحاجة لهذه العملية ـ التحريرية – هي علامة أكيدة للتفسخ الأيديولوجي[10]، فاستقلالية العامل الاجتماعية على طريقة شكلوفسكي – وهو مثال محدد هو الآخر بالشروط الاجتماعية التي أنتج فيها ويرى تروتسكي أن المدرسة الشكلانية هي (مجهض المثالية) في المسائل الفنية، فهم يعتقدون في البدء كانت الكلمة، ولكن الشيوعيين يعتقدون أنه في البدء كان الفعل ثم جاءت الكلمة بعده، والسؤال: هل استطاع الفهم الماركسي أن يستوعب التناقض الذي سقطت فيه الشكلانية، أم أنه نقله من موقع لآخر من موقع شكلانية إلى موقع ذي معايير ومنطلقات جديدة تهتم بالمحتوى والبعد الإبلاغي الأيديولوجي للعمل الأدبي؟

وإذا ما تأملنا المصطلحات التي اعتمدها ترتسكي نجده يسير بالنقد في الاتجاه المعاكس الذي أطلق عليه البنيويون خارجيات النص، عندئذ يصعب فهم النصوص واستعمالها من جوانبها المختلفة؛ لأنه يغيب النص في ثنائية الشكل والمضمون فيسقط في مغبة تناول النص من زاوية أحادية، يقول «جيرار جينات»: في مقالة حول «علاقة الشعرية بالتاريخ» و بإيديولوجية اللاتاريخية، فهو يشير إلى أن المآخذ الأساسية التي تسجل على المنهج الشكلي عدم إدخال التاريخ في التحليل، بحيث إن الشكلانية تأخذ لحظة تزامنية، تهمل الظروف التي واكبت بنية النص، أي اعتبار النص مكتملاً بذاته[11] فالنقد الشكلاني بهذه الكيفية يلغي العامل الزمني والتاريخ، ويتناول النص من داخله كمعطى فاعل الآن فقط، ثم إن هذا النقد يهمل مبدع العمل الأدبي، الذي هو الإنسان الحي الذي كتبه[12]، و من هنا يلغي هذا النقد الفاعلية الإبداعية ليصير فاعل النص هو البنيات الشكلية الداخلية وليس الإنسان والمجتمع والتاريخ، ويغيب الإنسان، ويستحضر مكانه النسق كلعبة بنيوية فارغة لا تحمل أية حمولات معينة، فإذا كان للنص قصد فهو القصد الداخلي (قصد الأدبية) أي قصد اللعبة نفسها، وبهذا يكون التاريخ قد: «ألغي في موضوعه وفي مسعاه لأن العمل مستخلص من سلسلة كرنولوجية للوقائع الإنسانية... »[13].

إن الرؤية الشكلية بهذا المفهوم تستبدل التطور بالتعاقب الذي يصبح معه النص الأدبي مجرد بنيات غير دالة، يمكن أن تضيء نفسها بنفسها وقضية نفي التاريخ هي قضية وهمية وغير ممكنة، لأن النص الأدبي يحمل معه دوما ميسم تاريخه.

وقد وقف «لوسيان جولدمان» في تأسيسه للبنيوية التكوينية، موقفاً معارضا للبنيوية الشكلانية اللسانية: فيما يخص البنيوية اللألسنية فإن العقبة الألسنية الأساسية التي تقف في وجه أي فهم إيجابي لعمل ثقافي ما تبدو لي أنها تبطل الأهمية المعطاة، لهذا المنهج، لا مجال هنا بطبيعة الحال لإنكار فعالية هذا المنهج، فيما يتعقل بالنطاق الألسني (اللغوي) البحت، إنكاري لأهمية هذا المنهج (في النقد) ليس تراجعاً إلى عدم كفاءتي في هذا الميدان فحسب، إنما يتناول أيضاً اعتراضاً أساسياً فيما يخص التفريق ما بين مصطلحي: اللغة والكلام، وإنني أعتقد باستحالة تطبيق الممارسة فيما يخص المصطلح: «الأول (اللغة) على المجال الخاص بالمصطلح الثاني (الكلام)»[14] إن ما يأخذه جولدمان عن البنيوية الشكلية، وبرغم إقراره بأهمية وفعالية المنهج البنيوي الشكلاني – هو تعامل هذا المنهج الشكلاني مع الأدب، تعاملاً يستمد أدواته ومفاهيمه الإجرائية من اللسانيات، مما يؤدي إلى اعتبار النص كياناً لغوياً مغلقاً، تنعدم علاقاته مع البنية الاقتصادية والاجتماعية لذلك ينتج جولدمان على ضرورة القيام باكتشاف البنيات الكلية المعبرة للنص ودراستها، وعند ذلك اتخاذها دليلاً ومرشداً للدراسة الألسنية، ويبقى الاختلاف قائماً بين البنيوية الشكلانية والبنيوية التكوينية، وينحصر هذا الاختلاف في تصور كل منهما للبنية.

فإذا كانت البنية الشكلانية، تتسم بالانغلاق عن نفسها وانعزالها عن الذات الفاعلة والتاريخ، فإن البنية التكوينية ترى أن البنية ليست كياناً مغلقاً، وهي ترتبط بوشائج قوية مع كافة أنواع السلوك الإنساني في سيرورته الاقتصادية والاجتماعية.

إن هذه المآخذ التي أخذت عن البنيوية الشكلانية، وتؤكدها تصريحات النقاد المؤسسين أنفسهم، فقد كتب شلوفسكي ـ أحد أقطاب الشكلانية الروسية – في عام 1926 في كتابه «المصنع الثالث» ما يشبه الاعتراف بقصور الدراسة الشكلية، و هذا ما عناه بقوله: « إن تجاهل القضايا غير الجمالية بطريقة جذرية يعتبر خطأ، إذ إن التغيرات الفنية يمكن أن تحدث، بل هي تحدث بالفعل – على أساس عوامل غير جمالية، و ذلك عندما تخضع لغة ما لتأثير لغة أخرى عندما تظهر مقتضيات اجتماعية جديدة»[15]، و يعبر شلوفسكي في مقدمة كتابه المتأخر عن «نظرية النثر» عن أزمة الشكلية حيث أكد على: «تأثير الظروف الاجتماعية على الأدب، خاصة من خلال اللغة: سواء كانت بمستواها العادي أو الشعري...»[16] ولعل هذا ما جعل «تودوروف» يذهب إلى أن الاعتماد على مبدأ البنية الشكلية المباشرة يقود إلى العقم والانتهاء إلى مجرد تصنيف محدود[17]، و قد ألفيناه في موضع آخر قد قرأ السلام على وأد المعنى في ضوء المقاربات البنيوية الحائرة، لأن «ظاهر المعنى الذي يمثل موضوع التفسير لا يمكن تحديده بسهولة (...) و من ثم فإن ما يمكن وصفه موضوعياً – عدد الكلمات أو عدد المقاطع أو الأصوات، لا يمكننا من استخراج المعنى»[18].

وبالتالي فإن أطروحات البنيويين الشكلانيين – في ظل تصريحات منظريها – تعمل على إقصاء جملة من المعايير الجمالية في الحقل النقدي، هذا ناهيك عن عزلها للعمل الأدبي عن الظروف الثقافية أو النفسية أو الاجتماعية، وذلك بإعلائها من سلطة النص على حساب السلطات الخارجية الأخرى، فهل الأزمة تكمن في هذا العزل؟ ثم ما قيمة تحقيق اجتماعية الأدب في ضوء النقد الماركسي الذي يعد الرحم الأول في ميلاد وإخصاب البنيوية التكوينية (Structuralisme génétique) التي كانت ردة فعل عن عنفوان البنيوية الشكلانية في محاولتها الطموحة و الجريئة لإخراج النص من تقوقعه الشكلي وذلك عن طريق إعطاء الأولوية إلى سلطات خارجية، عن عالم النص المدروس والسؤال الذي يطرح نفسه، هل استطاعت البنيوية

التكوينية - في إطلاقها العنان لانفتاح البنية عن الذات والتاريخ والمجتمع والإنسان - ترقيع الثوب الذي عملت البنيوية على تمزيقه في منعطفات حضارية حرجة؟ إن وظيفة البنية الأدبية في تصور «جولدمان» تتلخص في تقديم رؤية الكاتب أو الأديب للحياة، ولكن هذه الرؤية لا يمكن أن تكون من اختراع الفرد وابتكاره، و إنما هي رؤية تسوغها فئة اجتماعية، يشكل الكاتب أو الأديب أحد الأفراد المنضوين في صفوفها، وتحت لوائها، وعلى الناقد الذي يريد دراسة الأعمال الأدبية في حقبة ما أن يدرسها متجاوزاً بناءها الذاتي إلى التكوين المعرفي الذي ينطلق منه الكاتب، ويحدد المنظور الذي يتطلع منه إلى العالم.

إن الطابع الشمولي أو الكلي: الذي تتسم به بنيوية «جولدمان» وإيمائها بحتمية العلاقة بين شكل البنية الأدبية والتكوين المعرفي لقريحة الكاتب الاجتماعية، يجعلان من تطبيق هذا المنهج أمراً صعباً، إن لم يكن في عداد المستحيل، فكيف يمكن التحقق من صحة قراءتنا لكاتب معين؟ وما الذي يمكن فعله إذا تعذر على الباحث أن يعرف بوضوح السياق التاريخي المطلوب الذي يمكننا من معرفة التكوين المعرفي للكاتب وطبقته الاجتماعية، وكيف يمكن إجراء تحليل بنيوي تكويني لأعمال قليلة أو فردية هي كل ما تبقى من عنصر سابق نجهل الكثير عنه.

كلنا نتفق على الاعتراف بمجهودات لوسيان جولدمان خاصة في تطبيقاته الرائدة التي عمل فيها على تطبيق منهجه في أطروحته «الرمز الخفي» (منشورات غاليمان 1956) وفي المقالات التي تدور من حولها، وثمة بحوث بالغة الأهمية عن «الجانيسينية» وعن باسكال وراسين نحبها في منهجه، وقد ظل جولدمان في كل ذلك ماركسياً، صفته صفة عالم اجتماعي لم يعد يتجه نحو مضمون الفكر ولكن نحو البنية المرسومة للفكر الاجتماعي ونحو التأثير الذي يمكننا ممارسته.

إن اعترافنا بهذه المجهودات لا يعني أبداً إعفاء النقد التكويني من

مزالق أدركها جولدمان نفسه وقد تجلى ذلك في تصريحه بقصور منهجه حيث يقول: «التحليل السوسيولوجي للعمل الأدبي لا يستوفي العمل الفني، ولكن يشغل خطوات أولى ضرورية على الطريق الموصل إليه»[19].

بهذا التصريح الجولدماني تبدو البنيوية التكوينية مثلها هي الأخرى مثل البنيوية الشكلانية أرادتا النهوض بجماليات النص الأدبي من موطن النقد التقليدي بالنقد الذي اهتم بمختلف السياقات الخارجية مهملاً في الوقت نفسه، السياق الداخلي الذي تكشف عنه العلاقات الداخلية للبنية، وقد جاءت البنيوية التكوينية لتعلن انفتاح هذه البنية وانبجاسها عن الواقع الاجتماعي لتكون بذلك بنية دالة، بعدما كانت بنية صماء خرساء في ضوء البنيوية الشكلانية، فما زادت عقبا ذلك البناء سوى طيف آخر أكثر تحجراً وجموداً من طيوف الشكلية الروسية.

إن ما يحدث في ضوء المقاربات البنيوية ليس مجرد إنطاق القصيدة، بل إنه عملية تعذيب حقيقي للنص الإبداعي كما يرى شولز حيث إن: «فكرة وضع لغة الشعر فوق جهاز الشد وإرغامه لإفضاء أسراره، أو ما هو أسوأ، على الاعتراف الكاذب، كانت مثار رعب جزء كبير من العالم الأدبي، قد كانت النتائج الفعلية للنقد الأدبي الذي قام به البنيويون فظيعة بما فيه الكفاية»[20] ويؤخذ على البنيوية كثير من ذلك أن أكثر روادها المتعاملين بأصولها ومبادئها تخلوا عنها. وفي مقدمة هؤلاء رولان بارت الذي أنكر مفهوم العلمية البنيوية في مستهل كتابه (SZ) الصادر عام 1970 معلناً من جانبه انعدام الجدوى من أي منهجية نقدية مؤكدا أن كل حديث حول الثقافة يزعم أنه حديث علمي لا يتجاوز الادعاءات[21]. ومن بين البنيويين الذين تنكروا للبنيوية بل عجلوا الدعوة إلى هدمها والتخلي عنها «جاك دريدا» الذي هاجم ما فيها من تجريد واختزال شكلي، وآنية ميتافيزيقية، كما سنرى في حديثنا عن منطلقات «دريدا» في التأسيس للتفكيك. يضاف إلى هؤلاء النقاد: «جوليا كريستيفا» ومجموعة تال كال، التي دعت إلى سيميائية جديدة، ويمكن تلخيص مأخذ النقاد الغربيين عن البنيوية في النقاط التالية:

1. البنيوية شبه علم فهي تخبرنا برطانة غريبة ورسوم بيانية جداول معقدة بأشياء نعرفها مسبقاً، ولذلك فهي ليست عديمة القيمة فحسب وإنما مؤذية لأنها تجرد الأدب ونقده من صفاتهما الإنسانية.
2. تتجاهل البنيوية التاريخ تجاهلاً تاماً، قد يكون ذلك مقبولاً إذا تعلق الأمر بالوصف القائم على التعامل مع الثوابت والسواكن، أما في التعامل مع الظواهر ذات الطبيعة المتغيرة مع الزمن فلا.
3. ليست البنيوية سوى صورة محرفة للنقد الجديد New Criticism الذي عرفناه من خلال التعامل مع النص كما لو أنه مقطوع عن موضوعه مستقل عن موضوع القراءة.
4. البنيوية تهمل المعنى وإن كانت تسلم بأن النص متعدد المعاني ولكن عدم اهتمامها به يجعلها على خلاف مع التأويليين Herméneutics وذلك يعني بصورة من الصور أن البنيوية ليس لها ما تقدمه[22].

ولم تسلم البنيوية أيضاً من انتقادات أخرى آثرنا اختصارها في نقاط ثلاث:

1. الغموض والإبهام والمراوغة أحيانا وهذه النقاط جعلت من عملية تلقي النقد الأدبي عملية متعثرة، لقد كتبت «كروزولين» تقول: بعد قراءتها لكثير من الدراسات البنيوية: «بدهتني فكرة مؤداها أن حركة فكرية بعينها يمكن أن تشيع دون أن تكون مفهومة تماما ولقد سبق أن هاجم «ميشال ريفايتر» ما كتبه جاكبسون وشتراوس في تحليلهما لسوناتة «بودلير»، حيث يرى أنهما توصلا عن طريق الدراسة البنيوية إلى توصيف قوانين بنيوية، يستعصي فهمها لا على القارئ العادي، بل على القارئ المثقف العارف»[23].
2. أخذ على البنيوية كذلك أنها أدت إلى عزل الأعمال الأدبية عن مؤلفها عزلاً تاماً، وذلك بإعلانها عن موت المؤلف، لقد كتب بارث يقول: «إن علم الأدب لا يستطيع أن ينسب العمل الأدبي، وإن كان هذا العمل الأدبي

مرهوناً بتوقيع كاتبه، إلا إلى الأسطورة وذلك لأن الكاتب ليس هو العمل»[24] ولا يخفى أن القصد هنا من تشبيهه بالأسطورة، أن الأسطورة كلام ليس له مؤلف بعينه كما يبدو، إنها فقط تضطلع بمضمون أو مغزى ومن الإنصاف أن نقول إن شعار موت المؤلف عند بارث وغيره من البنيويين لم يكن أبداً يقصد به إلا وضع حد للتيارات التاريخية والنفسية والاجتماعية في دراسة الأدب، فقد كان البنيويون يهدفون إلى عدم اعتبار البيانات المرتبطة بالمؤلف هي جوهر الدراسات النقدية.

3. عجز المنهج في تحقيق ما وعد به من القدرة على تفسير الأعمال الأدبية من خلال النموذج اللغوي، وهذا ما أكده جوناتان كيلرJonathan culler حين كتب يقول: «إن باستطاعة اللغة أن تقدم نقطة ارتكاز عامة للنص الأدبي، لكنها لا تقدم منهجا لتفسيره»[25].

هذه هي مجمل الانتقادات التي وجهت للبنيوية عموماً والبنيوية الشكلانية والتكوينية على وجه الخصوص، وهي انتقادات ظهرت فيها البنيوية آلة استلاب حائرة لجماليات النصوص وأبعادها المعرفية والإنسانية، ابتداء من انغلاق البنية عن ذاتها وعن التاريخ والذات والإنسان إلى تحويل النص الأدبي إلى مجموعة من الجداول والأشكال الهندسية التي لا تخبرنا في النهاية بشيء، وإن ادعت البنيوية أنها قد جاءت بمقولات نقدية جديدة، فما ذلك سوى صورة محرفة من صور النقد الجديد، صورة أهملت المعنى وعملت على تغييبه تحت ستائر الغموض والإبهام، مغفلة في ذلك ومتجاهلة دور المبدع. وبهذه الكيفية عجزت البنيوية في تحقيق أحلامها الواعدة، ولم تجد من هذه الأحلام الوردية سوى بياجيه مدافعاً عنها فهو الذي يرى أن الاتهام الذي وجه للبنيوية: «هو اتهام مبني على سوء فهم لمعنى النزعة الإنسانية، ذلك لأن موجهي هذه التهمة يعرفون الذات الإنسانية على طريقتهم الخاصة ثم ينعون على البنائية أنها تهدم هذا الذي يرون أنه هو تلك الذات وحقيقة الأمر في رأي بياجيه، هي أن البنيوية تفرق بين الذات الفردية التي لا تتخذها البنائية موضوعاً للبحث على الإطلاق وبين الذات المعرفية،

أي تلك النواة المعرفية التي تشترك فيها الذوات الفردية كلها على مستوى واحد»[26]، إن انتصار بياجيه للنزعة الإنسانية التي عملت البنيوية على تحطيمها لا يضيف إلى ملف البنيوية سوى مظهرا آخر من مظاهر التعصب لدورة نقدية حائرة وما الوابل النقدي الذي عجت به أطروحات النقاد الغربيين الذين تعرضنا إليهم في هذا المبحث، بما في ذلك تصريحات النقاد المؤسسين، إلا دلائل وحججاً قاطعة عن أزمة البنيوية.

ثانياً: اعترافات النقاد العرب المعاصرين:

تعد قضية إضفاء الموصوف المنهجي من بين القضايا الكبرى التي طرحت على بساط النقد العربي المعاصر في صورته الاحترافية، فقد اختلف نقادنا المعاصرون في قضية البنيوية كونها منهجا أو نظرية أو فلسفة أو مذهباً، وهل هي تيار أو اتجاه أو مدرسة؟!!

نلتقي أول ما نلتقي بالناقد المغربي محمد بنيس، وهو في كلامه عن البنيوية لا يتردد في استعمال كلمة منهج ودون أن يكون لنا اعتراض على ذلك، نراه في كلامه على الاجتماعية الجدلية يستعمل كلمة اتجاه حيناً، وكلمة تيار حيناً آخر[27] كما يستعمل كلمة منهج حينا ثالثاً[28]، دون أن يوضح لنا الفرق بين الاتجاه أو التيار والمنهج، ومن دون أن يشير إلى تعادلهما....

وقد اعتبر عبد الله محمد الغذامي البنيوية منهجاً: «البنيوية من واقعها ليست مذهباً، وما هي بنظرية وليست فلسفة، و لكنها منهج، ومن حيث كونها منهجاً فبالتالي أداة للرؤية وميزة أداة الرؤية أنها شيء خاضع لمستخدمها، المستخدم هو الذي يستطيع أن يجعلها مفيدة أو غير مفيدة»[29] ويتفق مع الطائفة السالفة، أعني الطائفة التي اعتبرت البنيوية منهجاً كل من فاضل ثامر[30] وعبدالله إبراهيم[31] ويوسف وغليسي[32] في حين أننا نجد

«صلاح فضل» قد اعتبر البنيوية نظرية، وهذا ما نلمسه من عنوان كتابه «نظرية البنائية في النقد الأدبي»[33].

وعبدالسلام المسدي هو الآخر يتردد في إضفاء صفة الموصوف المنهجي على البنيوية، فتارة يطلق عليها نظرية، وتارة أخرى منهجاً، وهي «استقامت منهجاً في تناول الظواهر أكثر منها شيئا آخر»[34] غير أن البنيوية بالنسبة إلى الأدب كانت دائماً نظرية، ولم تكن أداة عملية، فهي كما يقول أحد المعجبين بها ليست منهجاً لإيجاد تفسيرات جديدة ومدهشة للأعمال الأدبية وإنما هي باب من التفكير يتساءل كيف يمكننا الوصول إلى دلالات الأعمال الأدبية»[35] هذه النصوص على اختلاف سياقها تكشف لنا عن إستراتيجية الخلاف القائم بين مختلف النقاد في قضية التردد في إطلاق صفة الموصوف المنهجي على البنيوية، ونحن نميل إلى اعتبار البنيوية نظرية ودليلنا في ذلك هو أن النظرية كمصطلح تشير إلى التأمل النظري في كون ما. وهذا التأمل محكوم عليه بعدم التموقع في معايير ثابتة، فهو تصور لا محدود ومن هذه الزاوية تبدو النظرية غير قابلة للتحديد وضبط الملامح، وهذا هو شأن البنيوية التي اختلطت ملامحها وتشتت مبادئها في غمرة الاتجاهات النقدية الأخرى على المستوى النظري ولاسيما الإجرائي؛ ذلك لأن البنيوية تنتمي في جلها إلى اتجاهات نقدية سابقة عليها كما أنها تستدعي في الكثير من مقارباتها الإجرائية ملامح أخرى تنتمي إلى زمر منهجية جاءت من بعدها كالسيمياء والتفكيك، هذا علاوة على التقاطع والتداخل الذي نلمحه بينها وبين الماركسية[❖] من جهة، وبينها وبين الشكلية الروسية من جهة أخرى، و برغم تباين الآراء حول هذا التأثر الذي ينفيه بعض مؤرخي النقد، و يؤكده البعض الآخر.

إلا أن الثابت هو أن الحديث عن الكلية (Holisme) وتركيز البنيوية على طريقة الدلالة، وليس معنى الدلالة جاء تطويراً بنيوياً لنفس الأفكار عند الشكليين الروس، على هذا الأساس: «لا يتردد بعض مؤرخي النقد الأدبي في الربط بين البنيوية والشكلية الروسية، بل يذهب بعضهم إلى القول بأن

الشكلية هي في حقيقة الأمر بنيوية مبكرة »[36] ويمكننا أن نتبين ذلك التأثير من خلال تأسيس البنيويين الفرنسيين لاتجاه نقدي عني بالشعرية، ويعد جينات وتودوروف، ورومان جاكبسون من رواده البارزين، فقد أخذ البنيويون الفرنسيون من الشكلانيين مفهوم الأدبية، وصاغوا على منواله مجموعة من المفاهيم مثل النصية والتناص والشعرية، وإضعاف دور المؤلف والتركيز على البنية، والانتصار إلى قطب الداخل، وقد اهتم البنيويون الفرنسيون بمؤلفات ميخائيل بلفتين التي ترجمت جل أعماله إلى الفرنسية، وخصص له تودوروف مؤلفاً وناقش أطروحته في مبدأ الحوارية: في كتابه «نقد النقد»[37].

وفيما يخص الحكاية الشعبية، لا يكاد مؤلف من مؤلفات البنيويين الفرنسيين يخلو من إشارة ضمنية أو صريحة إلى عمل (فلادمير بروب)، والنظرية التي ساغها حول الحكاية من خلال تحليله لمائة حكاية شعبية.

وإذا أمعنا النظر في مبادئ البنيوية كما حددها بياجيه (الشمولية التحولات، الضبط الذاتي) فإننا نقول مع صلاح فضل «بأن الشكلية الروسية قد عبرت عن نفسها كنشاط بنائي مبكر»[38]، واستعاد البنيويون الفرنسيون قول تنيانوف (إن الأثر يمثل نظاماً من العناصر المترابطة، ووظيفة كل عنصر تكمن في ترابطه مع العناصر الأخرى ذات الدلالة، كالعلاقات التي تربط بين شخصيات رواية ما، تبعا لتعارضها أو تماثلها) وقد مهد بروب في دراسته للحكاية الطريق أمام ليفيش شتراوس في التحليل البنيوي للقصص، ولعل تحديد تودوروف للشكلية البنيوية يضيء مسارا قيما في إقراره بأن موضوع الأثر الأدبي هو خصوصية ذلك الأثر وليس الأثر الأدبي عينه[39].

هذه هي مختلف المفاهيم التي تتقاطع فيها البنيوية مع إرث الشكلانيين الروس مما يؤكد للعيان أن البنيوية الفرنسية هي أطروحة شكلانية ومن دون هوادة.

وإذا ما أعدنا النظر في أطروحات النقاد العرب المعاصرين في إضفائهم لصفة الموصوف المنهجي على البنيوية، فإننا نقر بمجانبتهم للصواب

مادامت البنيوية قد غيبت ملامحها في غمرة الشكلانية الروسية، استناداً إلى التواشجات السالفة الذكر، هذه المشكلة تقودنا إلى قضية أخرى هي استحالة التصنيف المنهجي في عرف النقاد، والواقع أننا لا نعتبر التصنيف المنهجي مشكلة، ولو جعلنا منه مشكلة ما استطعنا الحديث عن النقد برمته. فإقصاء المنهج الفني من دائرة النقد الألسني عند الكثير من النقاد - لسبب بسيط مفاده ذوبان هذا المنهج في غمرة المناهج الأخرى. ونعتقد أن مسألة غياب الملامح هي مسألة لا تخص المنهج الفني فحسب، بل هي لصيقة باتجاهات النقد الاحترافي برمته، وعليه فإن اعتبار التصنيف مشكلة لا يقود في رأينا إلا إلى طريق مسدود.

وتأتي «يمنى العيد» في طليعة النقاد العرب الذين نددوا بالبنيوية، حيث ترى أن هذه المحاولات محدودة لازالت محدودة جداً ومتواضعة جداً، ولكنها برغم ذلك متحفزة وطموحة، وهي في وضعها هذا لا تخلو من التعثر الذي يظهر في ضياع هدفها أحياناً أي عدم وضوح ما تتوخاه: هل تريد هذه المحاولات أن تحقق معرفة علمية بالنص الأدبي العربي؛ أم أنها مجرد مواكبة لحركة تطور النقد، وترد يمنى العيد أسباب التعثر والتردد فيها إلى أن: النقاد يمارسون محاولاتهم مصحوبين بهمين؛ الهم الأول أن هذه المحاولات تنطلق من النص العربي في خصوصيته اللغوية، وفي ضوء ارتباط بواقع ثقافي أدبي معين، الأمر الذي يدعو إلى ضرورة تملك المناهج النقدية تملكاً علمياً واعياً، أما الهم الثاني فيكمن في أن البنيوية هي محاولات لتملك مناهج مازالت هي نفسها تطرح علامات استفهام على بعض أسسها أحياناً، وعلى وظيفتها أحياناً أخرى، وهذا ما يضع نقدنا الحديث المستفيد من هذه المناهج موضع قلق واضطراب دائمين[40] يضاف إلى هذين الهمين، هم انغلاق البنية نفسها «فالنص الأدبي على تميزه واستقلاله يتكون أو ينهض وينبني في مجال ثقافي هو نفسه، أي هذا المجال الثقافي - موجود في مجال اجتماعي، وإن ما هو داخل في النص الأدبي هو في معنى من معانيه «خارج» كما أن ما هو «خارج» هو أيضاً وفي معنى من معانيه داخل... »[41]، وقول

يمنى العيد بانفتاح البنية عن الخارج مرده إلى أن الكثير من دلالات النص التي يسعى المنهج البنيوي الوصول إليها، لا يمكن كشفها إلا برؤية الخارج في هذا المجال أي بالنظر في النص الثقافي من حيث هو منظومة اجتماعية، وسياق تاريخي لا ينفصل عن الذات الإنسانية، وترى يمنى العيد «أن كشف الدلالات وإضاءة المنطق الذي يحكم البنية عمل هام ولكنه عمل غير كاف، ذلك أن وضع هذه الدلالات في موقعها من سيرورة البنية الثقافية، ومن حيث سيرورة البنية الاجتماعية نفسها، عمل نقدي أيضاً ومطروح على المنهج البنيوي النقدي للأدب (يمكن أن نقول أن المسألة الجمالية هي مسألة مطروحة أيضا على هذا المنهج)»[42].

وإن كانت «يمنى العيد» ترفض الانفصال بين الداخل والخارج، فإنها بالمنطق نفسه ترفض الفصل بينهما في إعلائها من سلطة الشكل على حساب المضمون، فإن يمنى ترى أننا «في بلداننا العربية أكثر ما نكون حاجة إلى مثل هذا النقد الذي لا يهمل النص كنص أدبي، لا يهمله في جسده الذي هو اللغة، والذي في ما هو يشتغل على هذا الجسد ويصل إلى الأحشاء فيه، فيكشف غناه ويلامس أسراره، ويراه في الوقت نفسه في المجال الذي ينهض فيه، ويتجرأ على الجهر بجمال الجسد، ويشرع لنا نوافذ نظل على زمن تسعى ويسعى التاريخ إليه»[43] إن اعتراض يمنى عن قضية الفصل بين الشكل والمضمون أو اللغة و الأفكار يعود بالأساس إلى اعتبارها النص كثرة واحدة، فالعالم يمدها بالأفكار، في حين أن اللغة تمدنا بالشكل، ونحن لا نعتقد أننا نستطيع الفصل بين الأفكار والعالم مثلما لا نستطيع الفصل بين لغة النص، ومضمونه، وفي اتحادهما تكمن جماليات النص التي هي موضع بحث وتساؤل من مختلف الآليات التي تعج بها هذه المناهج النقدية.

هذا وقد أعرب صلاح فضل عن قصور الدراسة الشكلية للعمل الأدبي حيث يقول: «... إن الدراسة الشكلية المحضة قد آذنت بالقصور عندما أغفلت رصد علاقات الأدب المتشابكة بالظواهر الثقافية والاجتماعية المختلفة وتجاهلت الوحدة النفسية للإنسان الاجتماعي الذي يبدع ويستهلك

ما صنعته يداه»[44]، و في ذلك تجريد لحرية الإنسان أو قدرته على ممارسة الإرادة الإنسانية، فحولت الإنسان من قوة فاعلة ومؤثرة في سجل التاريخ والواقع الاجتماعي إلى قوة سلبية عملت على تجميد حرية القارئ والمبدع، وهنا يلتفت الناقد إلى اغتيال عنصرين أساسيين فالعملية الإبداعية وهما المبدع و القارئ، هذا ناهيك عن الطابع التجريدي الذي يرتديه النص الأدبي في ضوء التحليل البنيوي مما يؤدي إلى طمس بعده الإنساني، أو الإرادة الإنسانية الفاعلة، وما ينتج عنها من تأثير في حركة التاريخ والإنسان، وفي هذا المعنى يندد فاضل ثامر بالإجراء البنيوي، حيث يرى: «... أن دور القارئ في المنهج البنيوي خاضع كلياً لسلطة النص ذاته، فنوايا القارئ وأفكاره وخبرته وكذلك نوايا مبدع النص ذاته لا قيمة لها، والقراءة الإبداعية هي القراءة التي تسعى للكشف عن المكونات البنيوية والأنساق الداخلية للنص الأدبي »[45]، و في هذه القراءة الإبداعية تكمن خطورة النموذج البنيوي «... فالقول بوجود نسق أو نظام عام للنوع تدرس في ضوئه الأنساق النصوص الفردية يعني بالدرجة الأولى وجود نسق عام مغلق ونهائي، إذ كيف نحلل نصا فرديا في ضوء نسق غير مكتمل»[46]، على حد تعبير عبدالعزيز حمودة.

و هو ما يظهر في عملية التحليل البنيوي: «تطمح أصلاً إلى اكتشاف قواعد التركيب و آلية المعنى (تشكيل المعنى).»[47] وهو ما يظهر جلياً في قراءات البنيوية من خلال: «تجاهلهم لعملية تحديد المعنى أو الدلالة وتركيزهم على كيف تؤدي الدوال وظائفها»[48] وهو تصور بنى عليه فقدان موجهان إلى البنيوية، الأول الفشل في تحقيق المعنى، والثاني تعدد معنى النص الواحد.

لقد تحفظ عبدالسلام المسدي عن البنيوية الشكلانية تحفظاً كبيراً فيما انتقد أيضاً البنيوية التكوينية في مقاربتها للواقع الاجتماعي، مبديا في موضع آخر اعتراضه عن البنيوية عموماً من حيث هي استعارة منهجية غريبة وفيما يلي: شيء من هذه الشطحات النقدية الرامية إلى

أسطرة البنيوية، يقول والقول لعبدالسلام المسدي: «أبدي تحفظي خاصة تجاه البنيوية الشكلانية كما تتجلى في المدرسة البارتية مستثنياً من هذا التحفظ البنيوية التكوينية كما تتجلى في المدرسة البارتية الغولمانية، ويخامرني شعور قوي بأن البنيوية الشكلانية في مجال النقد العربي المعاصر خاصة، لن تعمر طويلاً، ولن تغير الزمن النقدي العربي، كما هي تأمل تغيراً بنيوياً جذرياً، ولن تزيد عن كونها زوبعة في فنجان فكر عربي، و موجت فيه السطح، إن نقطة الحساسية والحرج في البنيوية الشكلانية هي بالضبط نقطة قوتها وإبداعها وهي نزعتها العلمية التقنية الباردة...»[49]، ثم يتابع المسدي نقده لهذه النزعة العلمية التقنية الحالمة إلى أن تصير علم خالصا بقوانين الأدب ومختبراً لتجاربه ونصوصه، وهي بهذا الدأب تبدل التعليل بالتحليل والتفسير بالفهم، فهي تنسخ وهي تعيد قول النص سؤالاً بسؤال ومقالاً بمقال، يضاف إلى ذلك عزلها للنص عن شروطه ومفاعيله الأساسية، وعن المجال الحيوي التاريخي[50].

ثم ينفذ المسدي إلى البنيوية التكوينية «وبقدر ما كانت البنيوية من هذا المنظور – تعالج الواقع الاجتماعي كله بوصفه تفاعلاً بين أبنية جمعية لاواعية في التحليل الأخير فإنها كانت تخفف من راديكالية الذين اعتنقوها دون أن تدفعهم إلى التخلي الكامل عن نزعتهم الإنسانية، ولكن على نحو أصبحت مع البنيوية نفسها أقرب إلى نزعة معالية تلغي التاريخ وتغترب بالإنسان في سجون النسق والبنية والنظام»[51]، ولئن أثمرت البنيوية من حيث هي منهج عطاءً متنوعاً في مجال الفكر الغربي عامة والفرنسية منه خاصة، إلا أن تقويم قضية البنيوية في الوطن العربي، وفي رأي عبدالسلام المسدي يأتي في استخلاصين مفادهما أن البنيوية وإن احتلت منزلة واسعة في مجالنا العربي فإنها لن تنفذ بصفة جلية وفاعلة، إلا في نطاق الأدب، ومن المميز للاستغراب أن الاهتمام بنشوء بنيويات توزعت على مختلف الحقول المعرفية لم يكن في مناخنا العربي ذا شأن يذكر، بل لم نكد نرى من المختصين في علم التاريخ أو علم الاجتماع أو

علم النفس مثلاً من قد حاول تجسيم ريادات منهجية جديدة انطلاقاً من جداول البنيوية، والأشد إثارة للتساؤل أن البنيوية لم تخلق في حقول البحث اللغوي لدينا ريادات متميزة وإن قصارى ما حصل في هذا المضمار هو صورة عارضة من صور القضية، تمثلت فيما يسمى بالمنهج الوصفي الذي استوى ضديداً لما يسمى بالمنهج المعياري أما الاستخلاص الثاني للمسدي، فيكمن في أن البنيوية قد حققت في مجالات البحث العربي تأثيراً غير مباشر، ولكنه كان تأثيراً عميقاً ذا إنعطات مترامية الأبعاد، و قد تمثل على وجه الخصوص في استلهام الباحثين لها، إما، بقصد صريح أو بوعي غامض – عند إقدامهم على دراسة الماضي وفحص خباياه[52].

وبعيداً عن هذين الاستخلاصين يناقش عبدالسلام المسدي قضية اغتراف البنيوية من اللسانيات، وهو مكسب من مكاسب البنيوية، جعلها ومكنها من تعميق مفهوم النقد ومصطلحه: «بيد أن البنيوية عوض من أن تتخذ من اللسانيات وسيلة إجرائية فحسب جعلت منها وسيلة وغاية معاً، وعوضاً من أن تجعل منها آلية الدراسة الأدبية، جعلت منها جماع الدراسة الأدبية الأم، فأضحى النص في ضوئها نسقاً لغوياً صرفاً وطقوساً شكلية المقام الأول، وهي إذ تبتز النص عن شروطه التاريخية ومكوناته المرجعية وتنزع منه ذاكرته الحية، مكتفية بتفكيك أجزائه وتسريح كتلته إنها تكتم أنفاس النص وتجمد زمنه كما تجمد زمن النقد أيضاً حين يغدو وصفاً محايداً وبريئاً للنص وأعمدة مجهرية له حين يغدو مجرد وسيلة لامتلاك جسد النص دون روحه وأعصابه»[53] وهنا يكشف عبدالسلام المسدي عن التوازي القائم في عرف النقاد البنيويين بين البنيوية واللسانيات، فقد أخذت البنيوية من اللسانيات جميع مبادئها الإجرائية إلى درجة أصبح يصعب معها التمييز بين الدراسة اللسانية، والدراسة البنيوية للنص الأدبي، وبهذا الدأب تكون البنيوية قد استعارت من اللسانيات وصفة نقدية، أرادت بموجبها سبر مكامن النص الجمالية، إلا أن هذا الهدف حال بينها وبين الدراسة اللغوية الصرفة فتحولت المقاربة البنيوية إلى

هندسة شكلية محضة تنم عن حياد كبير بروح النص، ولآلئه الجمالية. ولعل هذه المزالق هي التي جعلت المسدي يتحفظ عن البنيوية الشكلانية، و ينتقد في الوقت نفسه، البنيوية التكوينية، ومن دون تخطي النقد الذي اعترى المنهج البنيوي في رحلته إلى البقاع العربية.

هذا وقد التفت ميجان الرويلي وسعد البازغي، إلى المزالق التي اعترت البنيوية، أولها نفي العلمية عنها مع استخدامها للرسوم البيانية وجداول متشابكة تخبرنا في النهاية ما كنا نعرفه مسبقاً وثانيها: تجاهلها للتاريخ، وثالثها عزل النص عن سياقه وعن الذات القارئة، ورابعها: إهمال للمعنى[54] يوجه اتهاماً إلى البنيوية بمختلف اتجاهاتها يتمثل في أنها فلسفة موت الإنسان، وإنها تلغي التاريخ، وهي بهذا الدأب تقدم دعما للأيديولوجية التكنوقراطية التي تتخذ موقفاً سلبياً من الإنسان وتدمر قيمه بمختلف أنواعها، و يرى عمر محمد الطالب: «أن نظرة البنيوية السكونية إلى الإنسان وإلى التاريخ تعد من أبرز القضايا التي ركز عليها نقاد البنيوية خصوصاً»[55]، لأن البنيوية تجاهلت التاريخ والإنسان على حد سواء، بل إن «ميشال فوكو قد أنكر التاريخ والإنسان بشكل صريح، مركزاً على العناصر الثابتة في المرحلة التاريخية بل إنه يشكك في مفهوم الإنسان نفسه، وينكر بشدة النزعة الإنسانية »[56]، و قد استعاضت البنيوية عن النظرة الشائعة إلى تقدم الروح الإنسانية، وهي النظرة التي تمثل هذا التقدم، على أنه تراكم تدريجي لمكتسبات يضاف الجديد منها إلى القديم إضافة خارجية، أي تكون فيه الأفكار الجديدة مجرد توسيع لأفكار سبق ظهورها من قبل.

وقد أشار عبدالعزيز حمودة إلى الفشل الحقيقي الذي منيت به البنيوية: «وهو العجز عن تحقيق المعنى.. وإذا سلمنا بكفاءة المنهج البنيوي في تقديم منهجي علمي للغة، فمن الصعب التسليم بكفاءته في تحليل النصوص الأدبية، وإنارتها وتحقيق المعنى»[57].

ويلفت سمير سعيد إلى نقطة حساسة تتمظهر فيها البنيوية كجسم غريب على نصنا العربي، فهو يشير إلى الروح العربية والحضارية تحت وقع

سياط البنيوية في تسليط أضوائها المعتمة على نصنا الأدبي «فهذه الاتجاهات البنيوية تعالج الآثار الأدبية في ضوء مفاهيم ومناهج تقطع الأوشاج التي تصل بينها وبين بيئة الأدب الحضارية أو التاريخية، بحيث يبدو لنا أن المنطق الذي تنطوي عليه غائب عن وجودنا الفكري والثقافي. وحاضر في منطق النموذج الثقافي الذي ظهرت في...»[58]. ويؤكد الناقد أن البنيوية قد ألغت كل علاقة بين الأثر والمجتمع والتاريخ، والسير نحو الاتجاه الانعزالي الفردي، وإهمال الوعي بالإطار العام للحضارة[59] فهذه الأبحاث «(البنيوية) قد قضت على معنى العمل الأدبي في صميمه ومعنى عناصره المتكاملة»[60].

البنيوية بهذا التصور الذي جاء به سمير سعيد – تمثل حلقة اغتراب كبرى عن النص العربي؛ لأنها قطعت تواشجه بالروح العربية، حين أبعدته عن بيئته الثقافية والحضارية، وهي محاولة لعزل النص عن المجتمع والتاريخ والإنسان. والحضارة والثقافة ومن ثمة القضاء على معنى النص ووأده نهائياً. وهذا الطيف من الانتقادات أشار إليه النقاد الغربيون عدا قضية انفصال النص العربي عن بيئته و حضارته و ثقافته، لأن مثل هذا الانفصال لم تعرفه الثقافة النقدية الغربية البنيوية، مادام المنهج البنيوي هو وليد تلك البيئة، و برغم ذلك لم تخل تصريحات النقاد الغربيين من التنديد بالبنيوية.

و نرى أن هذه السلبيات لا تضيف جديداً إلى الأفق الجمالي والمعرفي للنص، فهي سلبيات وانتقادات شكلية تحوم حول الظاهرة الأدبية دون أن تتخذ من بؤرتها الجمالية والمعرفية مستقراً، فهي انتقادات موجهة صوب البنيوية لا إلى علاقتها بالحيز أو المدار الذي تشغله البنيوية عن النص وما ينفتح عليه من آفاق جمالية، الإشكاليات إذاً تكمن في علاقة المدار الذي تشغله البنيوية في أطرها النظرية بالحيز المعرفي والجمالي للنص الأدبي، إنها مشكلة مفاهيم.

وحينما نرفض مثل هذه الانتقادات، فإننا نرفضها لسبب رئيس يتمثل في بعدها عن القوانين التي تنفتح عليها المعرفة الشعرية. والبنيوية إذاً تدمير للإنسان وذاته تحت أنغام لعبة تكنولوجية عظيمة وحائرة شبيهة بمغامرة العقل الأولى.

هوامش الدراسة

1) روجيه غارودي: البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، سوريا، ط 3، 1983، ص 13.

2) المرجع نفسه، ص 104.

3) المرجع نفسه، ص 108.

4) ينظر: عبدالله إبراهيم: في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 2، 1996، ص 40.

5) المرجع نفسه، ص 40.

6) ينظر تروتسكي: الأدب والثورة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا، ط 1، د ت، ص 189.

7) المرجع نفسه، ص 190.

8) المرجع نفسه، ص 198، 199.

9) ينظر: تروتسكي: الأدب والثورة، ص 200-208.

10) المرجع نفسه، ص 210.

11) Jerrar Jinnat: Figures 3: Collection »lequel «édition de Seuil, 1966, p 13.

12) Ebi dem , p 280.

13) Ebidem , p280.

14) ينظر: عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار السير للنشر والتوزيع، المغرب، ط 1، 1988، ص 246.

15) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات الافاق الجديدة، بيروت ، ط 3، 1997، ص 104.

16) المرجع نفسه، ص 103.

17) المرجع نفسه، ص 138.

18) تيزفيتان تودوروف: مقدمة الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط 2، 1990، ص 5، ثم ينظر: عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، منشورات عالم المعرفة، الكويت، ط 1، 1998، ص 283، 284.

19) جون إيف تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط 1، 1994، ص 129.

20) Robert Schoes: Structure in literature An introductiob, Now Haven and londan, yale , up , 1971, p 22.

21) جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني والفنون و الآداب، الكويت، ط 1، 1996، ص 103-108.

22) ينظر: سوزان روبين: ما هو النقد، ترجمة سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية، ط 1، بغداد، 1979، ص 80-89، ثم ينظر إبراهيم خليل في النقد و النقد الألسني، مختارات أردينية دراسات نقدية، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، ط 1، 2002، ص 91.

23) ينظر: عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 281.

24) ينظر: رولان بارث: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 1994، ص 69.

25) جوناثان كيلر: الشعرية البنيوية، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط 1، 2000، ص 109.

26) ينظر: عبدالله إبراهيم وآخرون، في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 67.

27) ينظر محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت ، ط 1، 1979، ص 21.

28) المرجع نفسه، ص 23.

29) من حوار مع عبدالله محمد الغذامي، أجراه جهاد فاضل في أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، د. ط، د.ت، ص 207.

30) ينظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص 45.

31) ينظر: عبدالله إبراهيم و آخرون، في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 39.

32) ينظر يوسف وغليسي: إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة عبدالملك مرتاض النقدية (رسالة ماجستير): معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، 1996، ص 114.

33) الصادر عن منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، ص 1997.

34) عبدالسلام المسدي:قضية البنيوية دراسة ونماذج، منشورات دار أمية، تونس، ط1، 1991، ص 18.

35) المرجع نفسه، ص 124.

❖) يتضح هذا التدخل بين البنيوية والماركسية في أن كلتيهما استخدمت مصطلح البنية، والاختلاف هنا يكمن في طريقة الاستخدام لا غير، ويلقيان في فكرة التخلص من طغيان السلطة والإعلان عن نهاية الإيديولوجيات للتوسع يراجع رومان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر والتوزيع، المغرب،

ط 1، 1996، ص 64 وما بعدها.

36) عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، ص 187.

37) الصادر عن المنشورات الإنماء القومي، بيروت، ط 1، 1996.

38) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 106.

39) ينظر: عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 210.

40) ينظر: يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان ، ط 1، 1985، ص 121.

41) المرجع نفسه، ص 38.

42) المرجع نفسه، ص 39.

43) المرجع نفسه، ص 40، 41.

44) صلاح ثامر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 103، 104.

45) فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، ص 45.

46) عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 284، 285.

47) المرجع نفسه، ص 237.

48) عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 282.

49) عبدالسلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة ونماذج، ص 109.

50) المرجع نفسه، ص 109.

51) المرجع نفسه، ص 85.

52) المرجع نفسه، ص 21.

53) المرجع نفسه، ص 109، 110.

54) يوسف وغليسي: إشكالية المنهج والمصطلح في تجربة عبدالملك مرتاض النقدية، ص 108.

55) عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 217.

56) المرجع نفسه، ص 217.

57) عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 281، 282.

58) سمير سعيد، مشكلات الحداثة في النقد العربي، دار الثقافة للنشر القاهرة، ط1، 2001، ص 42.

59) المرجع نفسه، ص 41.

60) المرجع نفسه، ص 153.

❖ ❖ ❖

«لابدّ لأهل كل علم وأهل كل صناعة من ألفاظ يختصون بهاللتعبير عن مراداتهم وليختصروا معاني كثيرة»

[إبن حزم الأندلسي]

«تأتي الاحتياجات المصطلحية من تمفصلاتها المتنوعة،بحسب طبيعة مجالاتها وتطوراتها»

[ألان راي: المصطلحيات]

عتبة منهجية: (رهانات المصطلح النقدي):

لقد أصبح المصطلح محط اشتغال العديد من الدارسين، لوعيهم بضرورته في أي علم يراد درسه، لأن المصطلحات مفاتيح العلوم، فنحن لا نسائل هذه العلوم بقدر سؤالنا عن أجهزتها المفاهيمية، وقوائمها المصطلحية،فالمصطلح نحيا به فهماً، ويحيا بنا وضعاً.

فقضية المصطلح، ماتزال تعاودنا الطرح كل مرة، لتخلقه الدائم والمستمر، فما من لغة تخصصية إلا وتعتمدعلى ترسانة مصطلحية، لتعريف بعلومها،وتحديد مجالاتها، وتخصصاتها،

وليس النقد ببعيد عن هذه المطارحات، كونه مثل المصطلح، لغة تخصصية قائمة على أدوات إجرائية تتوسل المصطلح لتفهيم النص المشتغل عليه، ليصبح بذلك مواضعة مضاعفة، بتحوله إلى اصطلاح داخل اصطلاح.

فمدار كلامنا سيكون عن المصطلح (النقدي)، بالمصطلح نفسه، لتتبني إستراتجيتنا في المداخلة على الحفر في ذاكرة المصطلح (الطويلة، والقصيرة)، للكشف عن توظيفاته واشتغالاته، وتداوله في الدرس النقدي

المعاصر، وعن كيفية وضعه، وترجمته، وهنا تظهر صعوبة اشتغال المصطلح على المصطلح.

لذا وقع اختيارنا على مصطلح مركزي لمناقشته، وهو المناص (paratexte)، الذي بدأ يعرف طريقه للتداول، وإن بدا بطيئاً إلا أنه سيترسخ بمداومة الإستعمال على الساحة النقدية العربية.

1 – عين على المصطلح وأخرى على ضبطه:

أ- في ذاكرة المصطلح:

إن الحفر في ذاكرة المصطلح سيؤدي بنا إلى الكشف عن مفاهيمه المصاحبة والمفارقة في آن، فمثلاً المناص (النص الموازي، paratexte)، الذي يعد من المصطلحات الجديدة التي دخلت حقل الاشتغال النقدي. بحيث سنتوقف عند هذا التركيب المصطلحي، المتكون من مقطعين [para/ texte] في لغته الأصل، قصد تفكيكه ثم تركيبه من جديد:

- أما مقطع (para)، فنجده في اليونانية واللاتينية صفة تحمل عدة معانٍ[1]:

1 – بمعنى الشبيه والمماثل، والمساوي (egal-pareil)، التي لها علاقة بالأبعاد الكمية والقيمية، بحيث نجد الكلمة اللاتينية (توازي) الكلمة اليونانية.

2 – بمعنى المشابهة، والمماثلة، والملاءمة، والمجانسة، وكذلك معنى الظهور، والوضوح، والمشاكلة (- apparie - semblable - convenable compagnon). بمعنى الموازي والمساوي للارتفاع، والقوة.

4 – بمعنى الزوج،والقرين، والوزن بين مقدارين، أو شيئين، والعدل والمساواة بين شخصين.

5 – بمعنى تحاذي الجمل بين بعضها البعض.

6 – كما أخذت معنى المضلي، وهي جزء من العملة التركية[2].

والملاحظ على السابقة (para)، أنها إذا ألحقت بأي كلمة حملت إليها معنى من المعاني المذكورة أعلاه، ومن بين هذه الكلمات:

- المطرية، أو الواقية من المطر، (parapluie).
- الشمسية، أو الواقية من الشمس، (parasol).
- الشبه المدرسي، (parascolaire).
- الشبه العسكري، (paramilitaire).
- متوازي،متماثل، (paralléle).
- أما مقطع (texte)، فقد كثرت تعريفاته (قديماً، وحديثاً)، حتى تكوثرت دلالاته في علم النفس، وعلم الاجتماع، واللسانيات، والسيميائيات، وتحليل الخطاب[3]، إلا أن أصله التاريخي في الثقافة اللاتينية يرجع إلى كلمة (textus) والتي تعني النسيج، والثوب، وتسلسل الأفكار وتوالي الكلمات...[4]، أما الثقافة العربية الإسلامية، حيث يقدم لسان العرب عدة معان لغوية للنص، يتداخل فيها المحسوس بالمجرد، ومجمل المعاني تدور على البروز، والظهور، وغاية الشيء، ومنتهاه[5].

والمدقق في هذين التعريفين يجد تقارباً بينهما، حيث تقر الثقافتين بأن النص هو بلوغ الغاية، واكتمال الصنع[6].

ب - في دلالة المصطلح:

وإذا بحثنا في دلالة هذا المصطلح النقدي،سنجدها لم تترسخ بعد عند النقاد، والمنظرين العرب لجدة مصطلح paratexte، وصعوبة إيجاد مصطلح مقابل يغطي مساحته المفاهيمية، عكس ما هو عليه في الساحة النقدية الغربية، التي أفردت له دراسات بأكملها، أبرزها كتاب (عتبات) لجيرار جينيت الذي سنتوقف عنده لفهم هذا المصطلح وضبطه غير أن هناك بعض

تحديدات لا يخرج عما حدده جينيت،أول من طرحه في سوق التداول المصطلحي:

1 = فنجد دوبوا (Dubois)، يعرفه في معجمه اللساني المنقح بأننا[7]:

«نسمي مناصاً (نصًا موازياً)، ذلك المجموع من النصوص التي تكون على العموم مقتضبة ومصاحبة للنص الأصلي.

- ففي حالة كتاب ما: يمكن للنص الموازي أن يتكون من، صفحة العنوان، التمهيد/ التوطئة، الاستهلال/ المقدمة، ومن الصفحة الرابعة للغلاف، ومن مؤشرات مختلفة...

- في حالة مقال ما: يظهر المناص في الملخص (في اللغة نفسها، أو اللغة الأجنبية)، وفي النقاط، والفهرس..

- في حالة مسرحية ما: نجد المناص متمظهراً في قائمة الشخصيات، والموجهات المسرحية، ووصف الديكور...

2 - وقد تعرض المعجم الأدبي المختص في (التاريخ والمواضيع والتقنيات)، إلى المناص:

إذ يذكر أن أول من اقترحه هو (T.M.Thomasseau)، في مقالته بمجلة الأدب، عدد 53 لسنة 1984، بعنوان «قصد تحليل المناص المسرحي»، حيث يحمل عنده كل من عناوين الأحداث المحتملة، وقائمة الشخصيات الزمنية والفضائية، وتوصيف الديكور، ومؤشرات العرض... فالمناص عنده يكشف عن البنى العميقة للكتاب، وهو جانب تقني محض[8].

فالملاحظ أن دائرة الاشتغال النقدي، والتداول المصطلحي للمناص، قد اتسعت لتجاوز النص الأدبي إلى النص المسرحي، والنص البصري...

3 - تحديدات «جينيت» للمناص:

لقد أحدث ظهور كتاب (عتبات) لجينيت سنة 1987 انزياحاً معرفياً

في الدراسات السردية، والتي تركزعلى المكونات الداخلية للنص، دون الالتفات إلى العتبات المفضية إلى هذا النص، إلا أن جينيت مهد لهذا المصطلح في مقالته بمجلة الأدب المتخصصة، عدد 192، لسنة 1983، حيث تبنى فيها مصطلح المناص، ليكون بذلك السباق إلى وضعه، وطرحه، عكسما أورده المعجم الأدبي المتخصص، بأن «توماصو» هو أول من اقترحه في الحقل المسرحي.

فنجد أن جينيت لم يقدم تحديداً للمناص، إلا بعد تعديله من مفهومه لمقولة «الشعرية» سنة 1982، في كتابه (palimpsestes)، الذي تجاوز فيه معمارية النص كمجموعة من المقولات العامة في أنماط الخطاب، والصيغ القولية، والأجناس الأدبية... ليصبح الآن موضوع الشعرية عنده تلك المتعاليات النصية التي ضمنها خمسة أنماط هي : التناص، المناص، الميتناص، النص اللاحق، معمارية النص[9].

فالمناص بالنسبة له يعد نمطاً من الأنماط الخمسة للمتعاليات النصية، لأننا لا نستطيع معرفة نص ما، إلا بنصه الموازي (بمناصه)، فنادراً ما يظهر النص خاليا من عتبات لفظية، أو بصرية مثل (اسم الكاتب، عنوان الكتاب،دار النشر...)، وهذا قصد تقديمه للجمهور، أو بمعنى أدق جعله حاضراً إلى الوجود لاستقباله، واستهلاكه، وتداوله، فالمناص عندنا يقول جينيت:

«كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه، أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة، نقصد به العتبة، أو بتعبير بورخيس البهو الذي يسمح لكل من دخوله، أو الرجوع منه...»[10]، فهو منطقة تردد يتوسط فيها النص والنص الخارجي، لأن المناص يضع الكتاب/ النص في حالة سير وتواصل، فهذا البعد التداولي يتمظهر من أول الغلاف إلى اسم الكاتب، والاختيارات المطبعية، ودار النشر، والعنوان...[11].

ففي هذا البهو البورخيسي، الذي ندلف إلى دهاليزه لنتحاور مع المؤلف الحقيقي و/ أو المتخيل، لن يصبح منطقة للتردد بين الداخل والخارج

فقط، إنما منطقة للانتقال والتعاقد، لاستراتيجيته التداولية.

- أقسام المناص:

أ - النص المحيط: (péritexte):

ما يتضمنه فضاء النص، أو كل هذه المنطقة الفضائية والمادية من النص المحيط، والتي تكون تحت المسؤولية المباشرة، والأساسية للناشر، مع استشارة الكاتب،للعلاقة التعاقدية (التجارية، والجمالية) التي تربطه بالناشر[12]، فيما يخص إخراج الكتاب، من خطوط مستعملة، وصور مرفقة بالغلاف، وعناوين، وحتى نوع الورق الذي سيطبع به الكتاب، لأن هذه التقنيات الطباعية تحكمها أدبيات صنعة الكتاب (biobliologie)، التي تحقق القيمة المناصية (paratextuale) بعدما حقق الكتاب قيمته السلعية، كمنتوج قابل للبيع والاستهلاك[13]، والتداول.

ب - النص الفوقي: (Epitexte):

تندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب، بحيث تكون متعلقة به، ودائرة في فلكه، كالاستجوابات، والقراءات النقدية، والشهادات، والمذكرات، والتعليقات الذاتية،...[14].

وعليه فالنص المحيط والنص الفوقي يشكلان حقلاً فضائياً للمناص، يحققانه في المعادلة التالية:

المناص = النص المحيط + النص الفوقي.

جـ - مبادئ المناص:

لمعرفة مبادئ المناص، لابد من تحديد نظام الرسالة المناصية، الحاملة لعناصرها الفضائية والزمانية، والتداولية، والوظيفية، ومن أجل فهم مبادئ المناص لزم علينا طرح الأسئلة المقولية التالية[15]:

1 – سؤال المكانية (أين؟): والذي يطرح قصد تحديد موضعه وموقعه.

2 – سؤال الزمانية (متى؟): لتحديد تاريخ ظهوره و اختفائه المفاجئ (أي متى ظهر، ومتى اختفى؟).

3 – سؤال الكيفية (كيف؟): لتحديد الصيغة الوجودية،لفظية كانت أو غيرها.

4 – سؤال التداولية (ممن وإلى من؟): لرصد العملية التواصلية والتداولية من (مرسل،ومرسل إليه).

5 – سؤال الوظيفية (ماذا نفعل به ؟): والذي يحدد الوظائف المحركة للرسالة المناصية.

وبهذه الأسئلة تتبني أنواع المناص عموماً، والرسالة المناصية على وجه الخصوص.

2 – من بابل الترجمة إلى بابل المصطلح:

الناظر في الجهاز المصطلحي للنقد العربي، سيجده متبلبلاً على نفسه، إن لم نقل متململاً في الكثيرمن الأحيان، ومرد هذا إلى أسباب عديدة قعدت بالناقد العربي عن أن يتخطى عقبة الوضع المصطلحي إلى مرحلة تداوله،ومن الأسباب المركزية التي شغلتنا في هذا البحث، ترجمة المصطلح، ووضعه.

فإذا علمنا أن الترجمة من الكيفيات الإجرائية لوضع المصطلح، كما أقرها المجمعيون، إلى جانب الاشتقاق والنحت[16]، وهي عندنا طريقة في القراءة والتحليل، ونقل من نظام لساني إلى نظام لساني آخر، فعلى الناقد أن تكون له كفاءة ترجمية تقدره على وضع المصطلح المواجه في لغة المنطلق، كونه قارئ ترجمي، وممارس للطرق الترجمية الخاصة بالمصطلحات النقدية،

كما أنه قارئ مصطلحي، لتوسله بالترجمة لنقل المصطلح من لغة

المنطلق إلى لغة الهدف، فهذا الناقد - المترجم أول «من ينخرط في البحث المصطلحي لأنه منتج المصطلح، وأول من يصطدم به في لغته، ولا يصل إلى المصطلحي إلا بعد أن يترجمه...»[17].

لذا على المستوى التنظير الترجمي، يمكننا أن نمفصل الناقد إلى ثلاثة مترجمين[18]:

1 - المترجم التحصيلي:

هو عبارة عن المترجم الذي ينقل المصطلح النقدي على مقتضى التحصيل، لا فارق بينه وبين المتعلم، إلا أن هذا يتلقى تعلمه بقصد التمكن فيه، وهو يتلقاه بقصد تمكين المتلقي منه، والترجمة التي تقوم بذلك هي الترجمة التحصيلية.

2 - المترجم التوصيلي:

هو عبارة عن المترجم الذي ينقل المصطلح النقدي على مقتضى التوصيل، لا فارق بينه وبين الراوي، إلا أن هذا ينقل ما علم به بقصد إخبار المتلقي، بينما هو ينقله إليه بقصد تعليمه، والترجمة التي تقوم بهذا هي الترجمة التوصيلية.

3 = المترجم التأصيلي:

هو عبارة عن المترجم الذي ينقل المصطلح النقدي على مقتضى التأصيل لا فارق بينه وبين المؤلف، سوى أن هذا ينشئ ابتداء من نصوص متفرقة معلومة، وغير معلومة دامجاً بعضها في بعض، وذلك ينشئ من نص واحد معلوم (النص النقدي)، والترجمة التي تقوم بذلك هي الترجمة التأصيلية.

وبعد هذا البسط النظري، يمكننا أن نقيم الشاهد والدليل، ليتضح المقصد والسبيل المنهجي، لكل من اللغتين التخصصيتين (لغة النقد، ولغة

المصطلح)، علماً أن ترجمة المصطلحات النقدية والأدبية تتدرجان من حيث المنهج في إطار الترجمة العلمية[19]:

أ- الترجمة التحصيلية لمصطلح (paratexte):

لقد واجهتنا بعض الترجمات التحصيلية، التي لا تغني الباحث ولا القارئ، بل تجهد فكريهما لفهمها، لاعتمادها حرفية النقل، ونجد هذا في مقالة محمد الهادي المطوي (شعرية عنوان الساق على الساق في ما هو فارياق)، بترجمته لمصطلح paratexte بـ (موازي النص)، ومصطلح paratextualité بـ (الموازي النصي)[20]، محتفظاً بالتركيب الأصلي للغة المنطلق، دون مراعاة خصوصيات اللغة الهدف، ومستويات اللغة الترجمية، لأن الموازاة صفة للنص وليس العكس، والقاعدة النحوية تلزم الصفة اتباع الموصوف (النص) في كل أحواله.

ونفس الشيء نجده عند مختار حسني في مقالته حول (نظرية التناص)[21]، لما ترجم مصطلح paratextuaité بـ (*التوازي النصي*)، ومن النقاد من التبست عليه الترجمة حتى أصبحت خيانة مضاعفة، كما وجدناه عند أنور المرتجي في كتابه (سيميائية النص الأدبي)[22] حيث قابل مصطلح paratexte بمصطلح آخر، وإن عالقه، وهو (المابين نصية)، وهي إحدى ترجمات التناص، وإن كان التعريف الذي قدمه له صائباً، ولكن التسرع وعدم الكفاءة الترجمية قعدتا به دون تحقيق الغرض من قصد المصطلح، فكانت ترجمة مستغلقة عن فهم القارئ العادي فما بال المختص.

ب - الترجمة التوصيلية لمصطلح المناص:

والشاهد الثاني الذي نقدمه للناقد - المترجم، والناقد - المصطلحي، ما ورد في الترجمتين المقدمتين لكتاب «برنار فاليت» (الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي)[23]، لكل من الأستاذين عبدالحميد بورايو (الجزائر)، ورشيد بنحدو (المغرب).

فعبدالحميد بورايو ترجم مصطلح paratextualité بـ (المناص الخارجي)، محتذياً سعيد يقطين في ذلك ،وإن كان من بين المشتغلين على جينيت إلا أن بعض المصطلحات التي اعتمدها لأقسام المناص جاءت مرتبكة كثيراً، فالمناص الخارجي هو أحد قسيمي المناص وهو النص الفوقي كـ «نص، فإن لم نقل أنه نص فهو يوجد في النص»[24]، فكانت ترجمة عبدالحميد بورايو بعيدة عن قصد المصطلح، لأن المناصية هي التحقق الداخلي للمناص.

أما ترجمة رشيد بنحدو لنفس المصطلح، جاءت ترجمة توصيلية شارحة لهذا المركب المصطلحي، فالمقابل الذي وضعه للمصطلح هو (النصية المحاذية)، كما ترجم paratexte بـ (النص المحاذ)، فهي ترجمة تعليمية غايتها توصيل معناها للمتلقي، محافظة على حمولاتها المعجمية والدلالية في لغتها الأصل.

والقريب من هذه الترجمة، الترجمة التي قدمها محمد بنيس له[25]، وهي النص الموازي والنصية الموازية، التي تعد ترجمة شارحة للمركب المصطلحي، وترجمه عبدالعزيز شبيل وهو بصدد ترجمة كتاب جينيت (L architexte، بـ (النص المصاحب)، و(النصية المصاحبة)[26]، ناظراً للخلفية المعجمية والدلالية للمصطلح.

والملاحظ أن النقاد المارين بنا سواء كانوا مترجمين تحصيليين، أو توصيليين، قد وقعوا في تبلبل مصطلحي بين المناص الذي حددنا مفاهيمه ومعالمه، وبين المناصية التي هي ما يقوم عليه المناص مثلها مثل النصية بالنسبة للنص.

جـ - الترجمة التأصيلية للمصطلح:

من بين الترجمات المصطلحية التي أرادت أن تأصل المصطلح كأنه هو، ترجمة «سعيد يقطين» لـ paratexte بـ (المناص)، ولـ paratextualité

بـ (المناصة)[27]، بعدما كان يترجمها بـ (المناصِصات)[28]، ليهتدي إلى الترجمة السابقة، المراعية للميزان الصرفي،

والقواعد النحوية العربية، وهي من جنس النص، ومشتقاته، حافظت على خصائصه المعجمية والدلالية، القائمة على الظهور والارتفاع ومنتهى الغاية، فاستطاع «يقطين» بهذه الترجمة التأصيلية موافقة القواعد العامة التي أقرها المجمعيون، ومنها تفضيل الكلمة الواحدة مثل مصطلح المناص على الكلمتين فأكثر مثل النص الموازي، أو النص المحاذ، أو النص المصاحب، عند وضع الاصطلاح الجديد، وإذا لم يكن ذلك تفضل الترجمة الحرفية (التحصيلية)[29].

والمدقق لترجمة «يقطين» لـ paratextualité بالمناصة، سيجدها أقرب لمقابلتها بالفرنسية Paratextuale، والتي نحتاج فيها إلى (ياء النسبة) لتستقيم ترجمتها بالمناصية، لتحفظ لنا خصوصية النصية (textualité) بها، وقد اعتمدها محمد الهجابي في قراءته للصورة البصرية[30].

4 - التداول المصطلحي في الاشتغال النقدي العربي:

1 - تداول مصطلح المناص في نقد الشعر:

إن أول الاشتغالات النقدية التي وقعت بين أيدينا على مصطلح المناص المتعلق بالشعر كانت في المدرسة الجادة والمؤسسة لـ «محمد بنيس» حول الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته[31]، لما تعرض للتقليدية في الشعر العربي ونصها الموازي، من تقديماتها لدواوينها، وتصنيفها، وعناوينها، ومواقع النصوص فيها، وهذا مدار اشتغال مصطلح المناص، كما عرفناه عند جينيت، حيث يقول بنيس إن «العناصر الأولية للتسمية، ونقصد بها العناصر الموجودة على حدود النص داخلة وخارجة في آن، تتصل به اتصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالاً يسمح

للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته، والإقامة على حدود إشارة للعابر أمام الكتاب - النص،مصاحبة لمريد القراءة، وإرشاد للمسالك»[32].

هذا يبين أن هناك وعياً معرفياً باشتغال هذه المصطلح في الدرس النقدي العربي على الرغم من أنه كان في بداياته التداولية، فمحمد بنيس قدم له ترجمة وتحديداً شارحاً لمفاهيمه، بعيدة عن الصياغة المصطلحية، ليبرز خاصية التوازي والمصاحبة بين النص والمناص.

ليضيف أن: «الشعرية العربية القديمة لم تهتم بقراءة ما يحيط بالنص من عناصر، أو بنيتها أو وظيفتها، وكذلك هو كتاب الشعرية لأرسطو أيضاً»[33]، وهذه المقولة تعد مصادرة علمية، وحكماً تعميمياً يحتاج إلى الكثير من التوقف والصبر البحثي، فلا يمكن أن نضيم الجهود البلاغية لقدماء اليونان في بحثهم عن حسن البدايات والنهايات، والافتتاحيات والإغلاقيات[34]، وما عده البلاغيون العرب في البديع من براعة الاستهلال، وحسن الابتداءات، وحسن الاختتام[35]، التي تعد من أقسام المناص اليوم.

إلى جانب هذا، نجد دراسة أخرى، تركز على المنجز النصي للشعر العربي الحديث،التي قام بها «رشيد يحياوي» في درسه للعتبات النصية، لبعض الشعراء، خاصاً أحد عناصر المناص وهو العنوان وتوظيفاته، ودلالاته، حيث اشتغل على المناص معتمداً بالأساس كتاب (عتبات) مراوحاً بين الترجمتين التوصيلية والتأصيلية (النص الموازي، والمناص)[36].

2 - تداول مصطلح المناص في نقد الرواية:

ونحن نتتبع المسار التداولي لمصطلح المناص، وجدناه قليل الشيوع لدى النقاد العرب، إلا ما مر بنا من مقالات متفرقة، أو مبحث من كتاب، وعلى الرغم من هذا كله نجد أكثر المتداولين للمصطلح، الباحث المغربي سعيد

يقطين، والذي قدمنا بعض اختياراته الترجمية للمصطح، في كتاباته الحاملة للهم المعرفي، والبحث المستمر:

❖ - فأول كتاب طالعنا فيه مصطلح paratexte، كان كتاب (القراءة والتجربة)[37]، حيث ترجمه بالمناصصات، على علاتها الصرفية، وإن قاربت الصياغة المصطلحية التي تداركها في اقتراحاته اللاحقة[38]، إلا أن توظيفه للمصطلح بدا غامضاً، لتداخله مع مصطلح التناص، بجعله هذه المناصصات، تلك الهوامش النصية للنص الأصل، بهدف التوضيح، أو التعليق، أو إثارة الالتباس الوارد، وجعلها مناصصات تفسيرية، وتعليقية، وخارجية وداخلية[39] ،معتمداً على كتاب جينيت Palimpsestes الخاص بالتعالقات النصية، الذي لم يفصّل فيه ما يريده بالمناص، لعدم اكتمال مشروعه بعد.

❖ - إلا أن هذا الغموض في الاشتغال النقدي على المصطلح لم يتبدد في كتاب «يقطين» اللاحق (انفتاح النص الروائي)[40]، على الرغم من استقرار ترجمته المصطلحية على مصطلح (المناص) المقابل لـparatexte ، و(المناصة) كمقابل لـ paratextualité، وفي هذا الكتاب يطرح تصوراً خاصاً ،حيث يساوي بين التناص والمتعاليات النصية، ويفضل عليهما التفاعل النصي لدلالاته الإيحائية، ثم يرجع ليقول إن التناص أحد أنواع التفاعل النصي[41]، مثل المناص الذي يتداخل عنده مع مصطلح التناص حتى لا نستطيع التمييز بينهما، لنظرته الموسعة لهذا الأخير، الذي جعله الحاوي لجميع أنماط المتعاليات النصية التي حددها جينيت، محافظاً على خصوصياتها المصطلحية التي تقتضي منا الفصل المنهجي، فكيف غاب هذا على قارئ محترف لمشروع جينيت، ومرده عندنا، أن «يقطين» لم يرجع إلى كتاب عتبات المؤسس لمشروع جينيت المناصي، وإن أشار إليه يقطين إشارة عابرة[42]، مركزاً على كتاب palimpsestes في فهم المصطلح.

ونجده يقدم تعريفاً للمناص كما حدده جينيت في متعالياته النصية، إلا أنه يجتهد لتحديد مفهوم المناصة بأنها «بنية نصية تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعراً أو نثراً، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشاً أو تعليقاً على مقطع سردي أو حوار وما شابه»[43].

فنحن نوافق على هذا التعريف، مع الاختلاف في ضبط المصطلح بين المناصة أو المناصية التي دققنا ترجمتها سابقاً، وهي ما يجعل من المناص مناصاً، تحققه كبنية نصية داخلية (التحقيق النصي للمناص)، مثل النصية التي يقوم عليها نص ما، ونجدها في تعريفه هذا قريبة من الاشتغال التناصي لأنها تفاعل نصي داخلي.

وهو يقسم المناص إلى مناصات داخلية، ومناصات خارجية، والتي يربطها بما يحيط بالنص، من ذيول وملاحق، وكلمات الناشر، أين يصبح المناص عبارة عن حكاية داخل حكاية أو بتعبير «مايك بال» الحكي على الحكي (métarecit)، أي كبنية نصية مستقلة ومتكاملة[44].

وبعودتنا إلى تقسيمات جينيت للمناص السابقة، لا نجده يعتمد المناص الداخلي والخارجي، لأن الأصل في المناص كما حققناه، تموضعه في حدود النص أو في تلك المنطقة المترددة بين الداخل والخارج، ليتمفصل على نفسه لنص محيط (peritexte) به العناوين، والإهداءات، والهوامش...، والنص الفوقي (epitexte)، فيه القراءات النقدية، والمراسلات الخاصة، والاستجوابات...

فكيف نضيف إلى المناص هذه الصفة الخارجية التي اعتمدها يقطين، وهي صفة ملازمة ومتضمنة ومتأصلة في المصطلح ذاته.

❖ – وهذا التبلبل في التداول المصطلحي على مستوى الاشتغال النقدي لسعيد يقطين سيظهر أيضاً بجلاء في كتابه (الرواية والتراث

السردي)[45]، الذي سيقدم لنا توضيحا عما ورد في كتبه السابقة،على الرغم من أن ترجمة المصطلح وإيجاد مقابلات له لم تعد تطرح عنده.

حيث يسترجع تقسيمات جينيت للمتعاليات النصية، معتمداً كتاب عتبات، وباقي الكتب الأخرى له، إلا أنه وقع في خلط مفاهيمي، بتعريفه للمناص بماعرف به (المناصية)، كبنية نصية متضمنة في النص كما هي[46]، ونحن قد بينا حدودهما الفارقة، وخصائصهما المتعالقة.

لذا سنأخذ بعض الفقرات التي يظهر فيها الاشتغال على مصطلح المناص، وهويحلل في رواية «نوار اللوز» لواسيني الأعرج، باحثاً فيها عن النص والمناص:

«إن الأسئلة التي طرحناها أعلاه حول المناص الفرعي سرعان ما تتبين لنا بعض عناصر الجواب عنها من خلال المناص الداخلي (المقدمة) أو (فاتحة الرواية) التي يوقعها الكاتب»[47].

إن القارئ الذي لم يستوعب طروحات جينيت حول المناص، لا يمكنه الإجابة، لأنه لم يتكلم عن مناص فرعي وآخر كلي كما أورده «يقطين»، الذي قصد به العنوان الفرعي، الذي يعد أحد عناصر النص المحيط لرواية نوار اللوز، وهو «تغريبة صالح بن عامر الزوفري».

فالملاحظ أن يقطين لم ينسق بين مفاهيمه المصطلحية، كما لم يوحدها في كتاباته النقدية التي مرت بنا، فنجده يربط مصطلح المناص الداخلي بالمقدمة، والعناوين، وفاتحة الرواية، ثم يربط نفس العناصر بمصطلح المناص الخارجي[48]، فهذ التبلبل سيوقع بالقارئ في دوامة التيه المصطلحي خاصة في مبحث (لتراث ووعي الكتابة الروائية)، حيث يطالعنا بتعريف آخر لمصطلح المناص الخارجي المعترض عليه سابقاً، ليصبح عنده «النص الموازي الذي يكتبه الروائي على هامش نصوصه وبشكل مستقل عنها... لأنه يكتب بمنأى عن النص، وإن كان جزءاً من رؤية الكاتب، ومتصلاً بعوالمه اتصالاً وثيقاً»[49].

فإن سلمنا بتعريف المصطلح، فإن توظيفه له يحتاج إلى نظر، فما أسماه بالمناص الخارجي، هو عندنا النص الفوقي، أحد قسيمي المناص، بدليل أنه أضاف قائلاً: «إن المناصات الخارجية الحوارات، الشهادات)، يمكن أن تساعدنا على وضع اليد على مكونات هذا الوعي – لدى الكاتب – ومواده الأساسية التي يتشكل منها»[50]، وهنا نحّاج يقطين عن هذه الاستعمالات المصطلحية التي بنى عليها تصوره الخاص حول التفاعل النصي، مهلهلاً بذلك المصطلحات الجينيتية، التي لم يتجاوز سطوتها المعرفية، خاصة المتعاليات النصية مدار اشتغاله.

فما درسه يقطين كمناص خارجي، للوعي الكتابي عند جمال الغيطاني، من خلال كتابته عن أعماله، يعد عنصراً دقيقاً من العناصر النص الفوقي، والذي أسماه جينيت بـ (التعليق الذاتي) utocommentaire، محدداً وظائفه واستعمالاته عند المشتغلين عليه[51]، أمثال (إدغار بو، مشال بتور)، في كلامهم عن طرق كتابتهم لأعمالهم الأدبية.

❖ وبعيداً عن الحقل السردي واشتغالاته النقدية على مصطلح المناص، نجد «محمد الهجابي» يوظفه في الحقل البصري، في كتابه (التصوير والخطاب البصري)[52]، حيث استفاد منه في قراءته الإجرائية للصور الجماهيرية بخاصة، والحقل البصري بصفة عامة، مستفيداً مما قدمه جينيت في (عتبات)، فأصبح ظاهراً للعيان أن المناص قابل للتداول والاشتغال في جميع الحقول الإنسانية، إذا حسن استعماله، وفهمت جيداً خلفيته المعرفية والمصطلحية.

غلق منهجي:

لقد رمنا في بحثنا، رفع بعض القلق الذي يعتري العبارة المصطلحية، أمام هذا التكوثر المصطلحي الذي عرف قلقات ثلاث:

1 – القلق الصرفي:

يظهر في مصطلح المناص، لما فك يقطين إدغام ما لا يجوز فك إدغامه، في ترجمته الأولى للمصطلح (بالمناصصات)، فأبان بفكه للإدغام عن ثقل وزني وقلق صرفي.

2 – القلق النحوي:

كعدم اتباع الصفة للموصوف، وسوء التقديم والتأخير، وهذا خروج بيّن عن الضوابط النحوية للغة، في مثل ترجمة الهادي المطوي لمصطلح المناص، بالتوازي النصي مقدماً الصفة عن الموصوف.

3 – القلق الدلالي:

يظهرفي عدم تطابق إحدى جهات دلالة المصطلح مع معناه الموضوع له،كأن يكون موضوعاً لمعنى مصطلح آخر، مثل ما جاء عند «أنور المرتجي» في ترجمته لمصطلح المناص بـ (المابين نصية)، وهو من بين المقترحات الترجمية لمصطلح التناص.

إلى جانب هذا كله استعنا ضمنياً لرفع قلق العبارة المصطلحية، مراتب التجريد الاصطلاحي[53] لنتوصل إلى مايلي :

- ❖ – ففي المرتبة الأولى اعتمدنا على الترجمة التخصصية، وهي الترجمة التوصيلية للمصطلح بالنص الموازي، النص المحاذي، النص المصاحب، وكل هذه الترجمات تعد ترجمات مفاهيمية شارحة للمساحة المعجمية والدلالية له.
- ❖ – وفي المرتبة الثانية، استعنا بأحد الكيفيات الإجرائية لوضع المصطلح، وهو (النحت)، حيث نحتنا من الترجمات السابقة، وعلى وجه الخصوص المركب المصطلحي (النص الصاحب)، لسهولة نحته ليصبح:

Paratxte ـــــ النص المصاحب ـــــ النصحبة

paratextualité ـــ النصية المصاحبة ـ النصحبية

فالقارئ الفاحص سيجد هذا النحت جامع لمفاهيم المصطلح، لأن النص موجود، والنصية موجودة، والمصاحبة والتوازي موجودين أيضاً، وإن كان النحت من خصائص اللغات الالتصاقية عكس اللغة العربية التي تعد من اللغات التوالدية والاشتقاقية.

فإن لاقى هذا المصطلح قبولاً لدى المؤسسة النقدية أخذنا به، وإن كسد في سوق التداول فلنا اجتهادنا، لعلمنا بأن المصطلح يبتكر، فيوضع، ويثبت ثم يقذف به في حلبة الاستعمال، فإما أن يروج فيثبت، وإما أن يكسد فيختفي... ثم يحكم التداول للأقوى فيستبقيه، ويتوارى الأضعف[54].

❖ - أما المرتبةالثالثة، فهي مرتبة التجريد، بها يستقر المصطلح على مقابل يفي بمفاهيمه ودلالاته كالترجمة التأصيلية لمصطلح paratext الذي قابلناه (بالمناص)، لإبقائه على الخصوصية الاشتقاقية والصرفية، والدلالية، بحيث اشتق من فعل نص، ووزنه الصرفي ورد على وزن اسم الفاعل، ودلالته احتفظت بالظهور، والارتفاع، ومنتهى الغاية، وزاد على النص، صفة الموازاة، والمصاحبة، لأنه يحيط به ويعالقه في آن.

فالمصطلح النقدي تزداد حظوظ مقبوليته في التداول، والتأثير كلما توفرت فيه مقومات المواءمة الإبداعية... وإن من شروط الجهاز المصطلحي في مجال النقد الأدبي، أن يستبقي اللفظ كل طاقته الإيحائية لأن التماهي المنشود بين المتصور الذهني والكلمة المصطلح بها عليه، هو ليس ضروب التطابق المعجمي بقدر ما هو من التماثل الوظيفي[55].

لذا وجب على الناقد حال تعرضه للمصطلح النقدي، أن يجد الترجمات المناسبة والمساوقة لحقله المعجمي والدلالي، والمنسجمة مع قائمته المصطلحية، فكما أمكننا التواضع على مصطلحات مثل:

المرسل ـــــ الرسالة ـــــ المرسل إليه، ونحن بصدد نظرية التواصل، يمكننا أن نتواضع على تداول مصطلحات:

المُلقي ـــــ التلقي ـــــ المتلقي، بدل الباث، والباعث، والسامع والمستمع، لنتجنب الخلط المصطلحي ونحن نشتغل على نظرية التلقي.

ولنستعمل مصطلحات:

الناص ـــ النص ـــ النصية ـــ المناصية ـــ المنصوص له

في تداولنا واشتغالنا على نظرية النص.

وكل هذا سيبقى حبيس التنظيرات، ما لم نقذف بالمصطلح إلى شارع التداول، ليواجهه القارئ فهماً واستعمالاً، فإما أن تروج سلعته، وإما أن تنفق في سوق التداول المصطلحي، بذلك وحده يرفع قلق المصطلح النقدي.

الهوامش

1) ed. hachette,paris, 1934, p. 1112. Dictionnaire latin- français.

2) paris,1980, p.667. Dictionnaire larousse, ed. larousse.

3) Encyclopédie universel ,larousse ,tom 15, « texte ».

4) محمد مفتاح، المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي، ط 1 ،سنة 1999، الدار البيضاء، ص 16، وما بعدها.

– نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، المركز الثقافي العربي، ط 4، سنة 1998، الدار البيضاء،ص 29-55.

– الأزهر الزناد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، ط 1، سنة 1993، الدار البيضاء، ص 11-14.

5) محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص 18.

6) محمد محمود، تدريس الأدب (استراتيجية القراءة والإقراء)، منشورات ديداكتيكا، سنة 1993 المغرب، ص 25.

7) J-Dubois, Dictionnaire de linguistique ,ed.larousse, paris, 2001,p.344.

8) Dictionnaire des littératures, (historique, thématique, et technique), ed. Larousse, paris,1990,p.1202.

9) G.Genette,palimpsestes,ed.du sueil,paris,1982,p7-11.

10) G.Genette, seuils, ed. du seuil, paris, 1987,p.7-8.

11) Abdelhaq regam, les marges du texte , ed.casablanca, 1998, p.95.

12) G. Genette, seuils, p.10-20.

13) Claude duchet, sociocritique , ed.nathan,paris, 1979, p.89.

14) G.Genette,seuils,p.10-11-316.

15) المرجع نفسه، ص 10.

16) محمود فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، مكتبة غريب، 1993، القاهرة، ص 192.

17) محمد الديداوي، الترجمة والتواصل، المركز الثقافي العربي، ط 1 ،سنة 1996، الدار البيضاء، ص 50.

18) لقد استفدنا كثيراً من تقسيمات طه عبدالرحمن، للمترجم الفلسفي الناقل للمصطلح على وجه الخصوص، في كتابه، فقه الفلسفة (الفلسفة والترجمة 1)، المركز الثقافي العربي، ط 1، سنة 1995 الدار البيضاء، ص 305-336-362.

19) محمد عناني، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان، ط 1 ،سنة 1996، ص 31.

20) محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، مجلد28، العدد الأول يوليو – سبتمبر 1999، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون، دولة الكويت، ص 455-501.

21) المختار حسني، نظرية التناص، مجلة علامات في النقد، جزء 34، مجلد9، ديسمبر 1999، بيروت، ص 242.

22) أنور المرتجي، سيمياء النص الأدبي، إفريقيا الشرق، سنة 1987، المغرب، ص 55-56-57.

23) برنار فاليت، النص الروائي (تقنيات ومناهج)، ت: رشيد بنحدو، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، سنة 1999، مصر، ص 11-36-146.

– ترجمة أخرى: الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة لتحليل الأدبي، ت: عبدالحميد بورايو، منشورات دار الحكمة، سنة 2002، ص 13-34.

24) p.12. G.Genette, seuils.

25) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته (التقليدية 1)، دار توبقال للنشر،1989، المغرب، ص 73-76-77.

26) جيرار جينيت، مدخل إلى جامع النص، ت: عبدالعزيز شبيل، مجلس الأعلى للثقافة، سنة 1999، مصر، ص 71-87.

27) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط 2، سنة 1992، الدار البيضاء، ص 97-99-111.

– الرواية والثرات السردي، المركز الثقافي العربي، ط 1، سنة 1992، الدار البيضاء، ص 50–51–89–90.

– سعيد يقطين، القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، دار الثقافة، سنة 1985، الدار البيضاء، ص 208.

29) محمود فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، ص 241.

30) محمد الهجابي، التصوير والخطاب البصري (تمهيد في البنية والقراءة)، مطبعة الساحل، ط 1 سنة 1994، الرباط، ص 143.

31) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص 73.

32) المرجع نفسه، ص 76.

33) المرجع السابق، ص 77.

34) رولان بارث، قراءة جديدة لبلاغة قديمة، ت: عمر أوكان، إفريقيا الشرق، سنة 1994، المغرب، ص 72-73-74.

35) ابن الإصبع المصري، تحرير التحبير، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، سنة 1963، القاهرة، ص 168-616.

36) رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النصي)، إفريقيا الشرق، سنة 1998، ص 12-13-25-28-29-114.

37) سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص 208.

38) في كتابيه، انفتاح النص الروائي، والرواية والثرات السردي، كما سنحلله.

39) سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص 208-209.

40) س-ي، انفتاح النص الروائي، ص 92-93-98.

41) المرجع السابق.

42) المرجع نفسه.

43) المرجع السابق، ص 97.

44) المرجع نفسه، ص 99-111.

45) س-ي، الرواية والثرات السردي، ص 23-29-50-89.

46) المرجع السابق، ص 29.

47) المرجع نفسه، ص 50-56-57.

48) س- ي، انفتاح النص الروائي، ص 99-111.

49) س-ي، الرواية والثرات السردي، ص 89.

50) المرجع السابق، ص 90.

51) G. Genette, seuils, p.337-338.

52) محمد الهجابي، التصوير والخطاب البصري، ص 143-144-145.

53) عبدالسلام المسدي، قاموس اللسانيات (مقدمة في علم المصطلح)، دار العربية للكتاب، سنة 1984، تونس، ص 47-53.

54) عبدالسلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسة عبدالكريم بن عبد الله للنشر، سنة 1994، ص 15.

55) المرجع السابق، ص 21.

❖ ❖ ❖

تأطير عام:

يسعى هذا المقال إلى التعريف بأحد أهم المفاهيم النقدية المتصلة بنظرية التناص عموماً، هو مفهوم التناص النقدي L'intertextualité critique. وقبل ذلك، نشير إلى أن حديثنا عن هذا المفهوم يستند إلى مبدأ عام يقوم عليه علم المصطلح Terminologue اليوم هو أن التعريف بأي مصطلح كيفما كان نوعه ومجاله المعرفي، وكيف دلالاته لابد أن يتم من داخل السياق النظري والفلسفي الذي ينتمي إليه. ومن خلال النسق العام النهائي أو المتحول للمشروع العلمي المتوخى إنجازه[1]، لأنه قد يحدث أن تتغير دلالة المصطلح الواحد بتغير البناء النظري لنظرية ما وتحولها. علاوة على أن تغيب الخلفيات النظرية والمعرفية لمصطلح ما ومقاصد استعماله من شأنه أن يعيق عملية التواصل به وتوظيفه التوظيف الأمثل[2].

من هنا يبدو مفيداً قبل الشروع في الحديث عن هذا المفهوم النقدي وصله بسياقه النظري العام المرتبط بنظرية التناص التي ترتكز في اشتغالها على خلفيات أدبية وفلسفية معينة. ونكتفي هنا إجمالاً بالقول = مراعاة لسلطة المقام – أن التناص يشكل إحدى آليات التواصل الأدبي والثقافي معاً؛ فهو من المفاهيم النقدية الحديثة التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية، وتتنازعه نزعتان: *أولهما أدبية*: وتتجلى في آثار باختين من تأثر بها ككرستيفا وبارت في بداية أمره. فهؤلاء ينظرون، مع بعض الخلاف، إلى أن النص الأدبي هو إعادة إنتاج وليس إبداعاً محضاً، وأن كل نص هو معضد أو قالب لنص آخر سابق عليه أو معاصر له. وإن غلبوا الوظيفة القلبية على ما سواها لأن نظرية التناص نمت وترعرعت في خضم نزعة احتجاجية واعتراضية في السياسة والثقافة. *ثانيهما: فلسفية* وتتجلى في التفكيكية التي يمثلها دايريدا

وبارت في آخر أيامه وبول ديمن وهارتمن. فقد وظفت نظرية التناص هنا لنسف بعض مقولات المركزية الأوروبية مثل مقولة الحضور ومقولة الانسجام ومقولة الحقيقة المطلقة. وكان سندها النظري الثقافة القبالية اليهودية والفلسفات السوفسطائية وبعض الممارسات الشعبوية[3].

وقد ظهر مصطلح التناص في بدايته مرتبطاً بالجنس الروائي المحايث لنشأته، لكن سرعان ما انتشر في مجال الدراسة الأدبية بمختلف أجناسها وأنواعها، وصار بذلك مفهوماً مشهوراً كل يحاول تجريبه في مجال اختصاصه واشتغاله؛ فاهتم به المبدع والناقد والبلاغي والمؤرخ والسوسيولوجي وما إلى ذلك، بل إنه استطاع أن يثير انتباه المهتم بحوار الحضارات والثقافات أو صراعهما على نحو أصبح معه سؤالاً فنياً وبلاغياً ونقدياً وثقافياً. وهكذا انشغل الباحثون بضبط دلالات هذا المصطلح، وتصنيف أنواعه وأشكاله، فتحدثوا عن التناص الفني والنقدي والبلاغي والثقافي وغير ذلك.

إذا كان التناص الفني كما بينا قد أضحى مشهوراً لدى كل المهتمين بالشأن الأدبي عموماً، فإن التناص في الخطاب النقدي والبلاغي لم يلق تلك الشهرة التي بلغها هذا المصطلح في المجال الإبداعي. وربما يحتاج الحديث عنه شرعية أدبية وأطروحة نظرية وعملية؛ الأمر الذي خصت له الباحثة ليلى بيرون موازي مقالاً لها في مجلة Poétique يحمل عنوان: التناص النقدي Lintertextualité. حاولت من خلاله الإجابة عن سؤال واحد هو[4]: *ما هي حدود الاختلاف بين الحوارية النقدية والحوارية الفنية؟ وقد صاغت هذا السؤال بطريقة أخرى مفادها: ما هي طبيعة الاختلافات بين التناص النقدي والتناص الفني؟ أو هل يمكن أن يوجد هناك تناص حقيقي بين النصوص في هذا الخطاب الذي هو النقد؟*

للإجابة عن السؤال المطروح انطلقت الباحثة من مبدأ عام لا نملك معها إلا أن نسلم به هو أن النقد كان دائماً تناصياً إذا منحنا لمصطلح التناص

معنى موسعاً، فهو يتعلق بوصف نص لنص آخر، نص يتحاور مع آخر؛ وحتى في الحالة البسيطة هناك في الخطاب النقدي تداخل أو تقاطع بين نصين: النص المحلِّل والنص المحلَّل[5].

ورغم هذا، فقد احتاجت الباحثة للدفاع عن أطروحتها المتمثلة في نحت مصطلح التناص النقدي والبحث عن موقع له في النظام المصطلحي لنظرية التناص إلى مناقشة أربع قضايا أساسية هي عبارة عن مقولات نظرية في النقد البنيوي وما بعد البنيوية. نستمع إلى مناقشتها ونتتبعها أولاً، وبعد ذلك نبدي حولها مجموعة من الملاحظات والتحفظات. والقضايا الأربع هي:

الأولى: حدود النص Les frontiéres du texte:

في إطار البحث عن إجابات على السؤال المطروح بدأت الباحثة بإبداء ملاحظات تجريبية منها أن التناص النقدي مصرح به وخاضع لقانون ما في حين أن التناص الفني يمكن أن يكون ضمنياً، وفي أغلب الأحيان يكون كذلك. النقد يصرح أنه يصف نصاً أو عدة نصوص[6]. ومن ثمة فهو خاضع في تصورها لقانون الملكية بمعنى ملكية خطاب الآخر، الشيء الذي يفترض من الناقد معرفة حدود الملكية وقوانينها. أما الإبداع أو بالأحرى المبدع فهو يتجول في مملكة الأدب بحرية ليست موجودة عند الناقد، إنه لا يصرح بشيء، ويمكن أن يتحاور مع مبدعين آخرين دون ذكر أسمائهم، فهو يستعمل أجود ما عند غيره وكأنه له[7]. ومن الملاحظات أيضاً التي قدمتها الباحثة في الموضوع أنه في الحوارية الفنية تكون مختلف النصوص في المستوى نفسه، بينما في الحوارية النقدية يوجد النصان المتحاوران في مستوى مختلف[8]، الأمر الذي يطرح مشكلة الحدود بينهما وطبيعة العلاقة التناصية التي تربط النقد بالإبداع. وإذا كان موقف المتلفظ الكاتب محمياً من قبل مؤسسات الأجناس الأدبية، فإنه ابتداء من نهاية القرن 17 أصبحت هذه

الحدود مموهة. وهكذا ظهرت عدة أصوات في القرن العشرين تعترض ضد سلطة الجنس الأدبي على نحو ما تبين مقاربات بارت وبيتور وموريس بلانشو الذين أكدوا جميعاً على كتابة أدبية لا تعترف بالحدود الأجناسية. وقد شكل هذا سنداً مرجعياً مكان ليلى موازي من القول: إنه لكي يكون هناك تناص حقيقي ينبغي العمل من أجل إلغاء الحدود بين ما هو نقدي وإبداعي في الخطاب النقدي عموماً[9].

الثانية: اللغة الواصفة والتناص Métalangage et intertextualité:

تعميقاً لمناقشتها السابقة، وامتداداً لها ترى ليلى بيرون موازي أن سؤال التناص النقدي يطرح بشكل مختلف عن التناص الفني بناء على الطريقة التي نعرف بها النقد. فإذا اعتبرناه ميتالغة Métalangage فالحدود الأجناسية بين النصين المتحاورين تظل قائمة. ويصعب في تصورها الحديث هنا عن تناص نقدي[10]، لأن العلاقات التناصية تصبح كلها مزدوجة؛ لغتان وتاريخان وذواتان. الأمر الذي لا يحصل في التناص الفني؛ إذ نواجه ذاتاً واحدة ولغة واحدة وتاريخاً واحداً. أما إذا اعتبرنا النقد كتابة بالمفهوم البارتي لها، فإن هذه الحدود تلغى وتنمحي[11]، لأنه لا يوجد تناص في الخطاب النقدي بالمعنى القوي للكلمة إلا عندما تلغى هذه الحدود بواسطة قوة الكتابة. إضافة إلي النقد باعتباره كتابة وحده – في تصور ليلى بيرون موازي – يمكن من ظهور تناص حقيقي في الخطاب النقدي، يمنح للنص الجديد خصائص التكثيف والتعدد الجمالي الذي يميز النص الفني[12].

الثالثة: العمل غير التام L'ouvre inchevée:

لكي يتحقق هناك تناص في الخطاب النقدي، وحتى لا يصبح النقد مجرد إعادة إنتاج بسيطة، اشترطت ليلى بيرون موازي أن يتم النظر إلى

الأعمال الفنية باعتبارها أعمالاً غير تامة؛ ذلك أن العمل التام تاريخياً هو الذي لم يعد يقول شيئاً بالنسبة للإنسان المعاصر؛ أما العمل الفني غير التام فهو العمل الاستشرافي الذي يتقدم عبر الحاضر ويتطلع نحو المستقبل[13]. وقد استندت الباحثة في الأخذ بهذا المبدأ إلى آراء بيتور وموريس بلانشو ورولان بارت الذي عبر من جهته عن انفتاحية العمل الفني بإشارته إلى «تعذر العيش خارج النصوص اللانهائية سواء كان هذا النص بروست أو الجريدة اليومية أو شاشة التلفزيون، الكتاب يخلق المعنى، والمعنى يخلق الحياة»[14].

الرابعة: المتناصات النقدية Intertextes critiques:

وجدت ليلى بيرون موازي في الكتابات النقدية لكل من بلانشو وبيتور وبارت مجالاً لتطبيق تصوراتها النظرية حول مفهوم التناص النقدي، وهكذا بينت الكيفية التي تشتغل بها المتناصات النقدية عند هؤلاء النقاد الذين يمثلون في تصورها أمثلة للتناص الذي يتجاوز معايير الحوار التقليدي بين الخطابين النقدي والشعري[15]. وقد خلصت من خلال ذلك إلى أن الاستشهادات التي يستشهد بها بلانشو تشكل متناصات بالمعنى الذي يفيد أنه رغم كونها تأتي بين معقوفتين، فإن كتابته تمتصها وتمحوها؛ فكتابة الفضاء الأدبي L'space littéraire نقدي لأن ملاحظات الناقد النظرية مبررة في النصوص التي يستشهد بها، بل إنه في تصور الباحثة يتجاوز ذلك إلى كونه عملاً فنياً وكتابياً مكثفاً وفريداً[16].

أما المتناص النقدي عند بيتور فيختلف عن الحوار النقدي التقليدي؛ إذ إنه يلعب مع استشهاداته ومراجعه مولداً شبكة من العلاقات. فهو لا يستشهد ببودلير كما يستشهد به المؤلفون الآخرون، بل إن قطعه الفنية تدخل في ملكية الناقد، يعيد وضعها بطريقته الخاصة، ويطورها في نصه الخاص، ويحولها بحسب الاختيار الذي يدخله فيها والطريقة التي تعرض بها في تعليقاته[17]. وهذا ما صرح به بيتور نفسه حين أكد على أنه يوجد دائماً في

نقده عنصر معارضة مع إبقاء مسافة على مستوى الفعل وليس على مستوى الأسلوب[18]. وقد تمكن بهذا أن يعيد كتابة نص بودلير من خلال عمل ترابطي وإعادة تركيب للنصوص المستشهد بها؛ فالمادة بودليرية والترتيب الجديد والترابطات بيتورية[19]. إن النص النقدي لبيتور ليس نصاً تحليلياً وثانياً فقط، بل هو كالكتاب يدخل في لعب المبدعين[20] متوسلاً في ذلك بلغتهم الفنية المزدوجة الدلالات. ولعل هذا الذوبان للمؤلفين المستشهد بهم، وهذه المعارضة على مستوى الفعل، كل هذا له اسم واحد - في نظر ليلى بيرون موازي - هو التناص النقدي[21].

أما رولان بارت، فإن كتابه S/Z هو تركيب لمتناقصات بالزاك[22] وأخرى تتصل بالشخصيات والثقافة وتاريخ الأدب والبلاغة والأمثال. هذه النصوص المنقولة والمستشهد بها في الخطاب النقدي ليست لها أية قيمة سلطوية ومرجعية؛ فالنقد هو لغة واصفة، والتطبيق لهذه اللغة ليس علاقة من نوع منطقي وكلي، ولكن لغة واصفة لا تفجر اللغة الموضوع ولا توقف سيرورتها. وهذا ليس ممكناً في نظر ليلى بيرون موازي إلا إذا لم يكن هناك تمييز بين الخطابات عندما يصبح النقد مرة أخرى لغة فنية توازي لغة الإبداع[23].

إن ما يجمع بين كل من بلانشو وبيتور ورولان بارت - في تصور ليلى بيرون موازي - أنهم جميعاً بينوا، كل بطريقته، كيف أن النقد يمكن أن يتجاوز الاستشهاد ويقترب من التناص عن طريق التوزيع والتفريق والربط والتشويش والكتابة. شرط المتناص هو اجتيازه حدود الملفوظ، ثمنه يمكن أن يكون خسران الخصوصية الخطابية والأجناسية التي من شأنها أن تعطي لنوع من الخطاب اسم النقد[24].

خلاصة وتركيب:

انتهت ليلى بيرون موازي في دراستها التطبيقية إلى خلاصة هي أن

المتناصات التي يستحضرها الناقد ويستشهد بها في كتاباته النقدية ليست لها أية سلطة مرجعية عليه؛ بل إنه يتعامل معها كما لو أنها ملكيته الخاصة، يعيد كتابتها ويمحوها غير معترف بخصوصيتها الأجناسية. ومن ثمة يعطيها نحواً خاصاً بها في نصه الجديد معتمداً في ذلك على لغة فنية توازي لغة الإبداع على نحو يجعل كتابته النقدية كتابة فنية بامتياز.

وإذ نتفق مع ليلي بيرون موازي في المبدأ العام الذي انطلقت منه وهو أن النقد تناصي في طبيعته العامة، إلا أننا نختلف معها في مستنداتها العملية والنظرية؛ ذلك أن اعتبار النقد كتابة إبداعية لا تعترف بالحدود الأجناسية للنصوص المتناصية هي إحدى المقولات النظرية التي ارتكز عليها الخطاب النقدي الحديث في مرحلته البنيوية والتفكيكية مع بارت جاك دايريدا وغيرهما من النقاد الذين شكلوا في كتابتهم جانباً من الخلفيات الأدبية والفلسفية لنظرية التناص عموماً. كما أنها تتصل في جوهرها بالنقاش النظري الدائر حول علاقة ما هو نقدي وإبداعي في الخطاب النقدي قديمه وحديثه. وقد هب بارت في هذا السياق إلى اعتبار النقد إبداعاً مؤكداً إن إمكانات النقد الراهنة تتمثل في أن الناقد قد أصبح كاتباً بمعنى الكلمة[25]، وأن النقد غدا من الضروري أن يقرأ ككتابة؛ بل إنه يتجاوز ذلك إلى تقديم تصور سيميولوجي للنقد؛ فالناقد في تصوره يضاعف المعاني ويجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر، أي أنه ينتج تلاحماً للعلامات[26]. ونجد المقولة نفسها في النقد التفكيكي عند دايريدا وأتباعه الذين أفرطوا في القول بإبداعية النقد في إطار دعوى عدمية ألغت سلطة النص الإبداعي وأبقت على سلطة النص النقدي وأعلت من شأنه[27]. ولا شك أن التسليم بهذه المقولة والأخذ بها قد يترتب عليه بشكل منطقي حسب عبدالعزيز حمودة «تبني منهج كتابة نقدية تتعمد لفت انتباه القارئ إلى النص النقدي الجديد في ذاته ولذاته أي تحقيق استغراق القارئ في النص النقدي بعيداً عن القصيدة أو القصة التي كانت نقطة انطلاق القراءة النقدية في المقام الأول، بل أي تعليق ثان أو ثالث علي النص النقدي يصبح هو الآخر

إبداعاً»[28]. إضافة إلى أن التمسك بهذا الشعار النقدي يخل بأهم وظائف النقد الأساسية وهي وصف مكونات بناء النص الإبداعي بشكل يمكن من تقديم تفسيرات مختلفة، ويساهم في التبشير بعصر إبداعي جديد، كما يرى ذلك ماتيو أرنولد في مقاله النقدي المعروف «وظيفة النقد في الوقت الحاضر» الذي نشر ضمن كتاب «مقالات في النقد»[29].

وهكذا نجد عبدالعزيز حمودة يعتبر القول بإبداعية النقد إحدى علامات التيه في الخطاب النقدي الحديث والمعاصر، بل هي في تصوره أكبر المزالق النظرية وأخطرها على الإبداع الأدبي، لأنه في ظل هذا المفهوم الجديد لم يعد النقد خادماً للنص الأدبي ولم تعد النظرية خادمة لخادمه[30].

وإذا شئنا أن نركب وجهة نظرنا حول مفهوم التناص النقدي كما اقترحته ليلى بيرون موازي نشير إلى أن الحرص على إلغاء الحدود الأجناسية بين النصوص المتناصية في الخطاب النقدي، والقول بإبداعية اللغة النقدية يضعنا في صلب تصور حداثي يلغي أغلب أصناف القراءات النقدية في تفسير النصوص الإبداعية ويجعلها خارج الدائرة الحوارية للتناص النقدي، فضلاً عن أن ذلك قد يقصي من دائرة الأدب جميع النصوص غير الرمزية وغير القابلة لتأويلات لانهائية بالمفهوم الحداثي لها. وبالجملة قد يضرب بالمبدأ الأساس المنطلق منه في وصف هذه الظاهرة الحوارية المتعلقة بالتناص النقدي. ولعل الحرص على مراعاة هذه الاعتبارات هو الذي سيقوي المبدأ الحواري في الخطاب النقدي، كما هو الشأن بالنسبة للمبدأ الحواري في النص الأدبي، كما صاغه ميخائيل باختين. وربما مكن ذلك من تشييد وصياغة نقد حواري بين النصوص، كما وصفه تودروف؛ إذ يصبح النقد – في تصوره – حواراً أو «لقاء صوتين: صوت الكاتب وصوت الناقد وليس لأي منهما امتياز على الآخر»[31].

فالحوار الذي لا يقصي أحد الطرفين المتحاورين ويقوي من الوظيفة

الفنية والمعرفية للنقد هو وحده الذي يمكن من الحديث عن التناص في أي خطاب نقدي، وإن شئت قل يسهم في صياغة نقد حواري لا يلغي النص الإبداعي ولكن يخدمه وفق آليات الحوار المختلفة؛ ولا يضر في شيء أن يتقاطع هنا التناص النقدي مع التناص الفني في طريقة اشتغال المتناصات التي تنسجم مع أهم الوظائف التي يؤديها التناص في عموم أشكاله وأصنافه وهي الوظيفة التحويلية. ولهذا، فإن النقد لا يمكن أن يكون إبداعاً بالمفهوم القوي للكلمة، ولكنه بالمقابل لغة تساهم في تقديم معرفة واصفة وشاملة للنص على نحو يبشر بكتابة إبداعية جديدة.

الهوامش

1) ينظر هنا مقال محمد العمري، «مصطلح الدرس الأدبي والنسق المعرفي»، ص 94؛ وينظر كتابه: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 13.

2) ينظر هنا سعيد يقطين «من النص إلى النص المترابط»، ص 73-74.

3) محمد مفتاح، «دور المعرفة الخلفية في الإبداع»، ص 86.

4) Leyla perrone moisés, “L’intertextualité critique”, p 762-484.

5) Ibid, p 373.

6) Ibid, p 372.

7) Ibid, p 372.

8) Ibid, p 373.

9) Ibid, p 375.

10) Ibid, p 376.

11) Ibid, p 375.

12) Ibid, p 376.

13) Ibid, p 377.

14) Le plaisir du texte, p 59.

15) L'intertextualité crituique", 372.

16) Ibid, p 380.

17) Ibid, p 380.

18) Ibid, p 381.

19) Ibid, p 380.

20) Ibid, p 382.

21) Ibid, p 380.

22) Ibid, p 382.

23) Ibid, p 384.

24) Ibid, p 384.

25) النقد والحقيقة، ص 7؛ وينظر فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 112.

26) نفسه، ص 69.

27) عبدالعزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 43.

28) نفسه، ص 43.

29) نفسه، ص 18.

30) نفسه، ص 42-43.

31) نقد النقد، ص 147، وينظر فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 112.

فهرس المصادر والمراجع

- بارت رولان: النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، المغرب، 1985.
- تودوروف: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986.
- ثامر فاضل: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي الحديث، ط 1، المركز الثقافي العربي، 1994.
- حمودة عبدالعزيز: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد 298 نوفمبر 2003.
- العمري محمد:
  - البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، بيروت – لبنان، 1999.
  - «مصطلح الدرس الأدبي والنسق المعرفي»، نشر ضمن مجلة فكر ونقد، عدد 20، السنة الثانية، يونيو 1999.
- مفتاح محمد: «دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل والتفسير والتأويل»، ضمن مجلة سال، عدد 6، 1992.
- يقطين سعيد: «من النص إلى النص المترابط»، نشر ضمن مجلة عالم الفكر، المجلد 32، العدد 2، 2003.

- Leyla Perrone-Moisé: “L’intertextualité critique”, in poétique, nº 26, Ed du seuil.

- Reland Barthes: le plaisir du texte, Ed du seuil.

❖ ❖ ❖

تزايد الاهتمام بمفهوم الاغتراب في الفلسفات المعاصرة وعلم النفس وعلم الاجتماع والدراسات الأدبية والأنثروبيلوجية. ويعود المصطلح الغربي إلى الأصل اللاتيني لكلمة اغتراب وهو alenatio ويعني تحويل شيء ما لملكية شخص آخر. كما ترجع إحدى الاستخدامات التقليدية لهذا المصطلح إلى الإنجليزية الوسيطة المستمدة من اللغة اللاتينية حيث تستخدم كلمة alienato للدلالة على حالة فقدان الوعي أو شلل وقصور القوى العقلية. ويمكن أن يفيد الفعل alienare معنى التسبب في فتور علاقة ودية بين طرفين أو جعل شخص ما مكروها. والواقع أن للاغتراب جذوره الدينية في الفكر المسيحي؛ فقد ارتبطت الكلمة بالآداب اللاهوتية وجاءت في الترجمات والشروح اللاتينية للإنجيل، وكانت تعني الانفصال عن الله بسب السقوط في الخطيئة والحرمان من النعمة الإلهية. وبدأ مصطلح الاغتراب يأخذ مكانته الفلسفية والفكرية في العصور الحديثة وبالتحديد منذ أواخر القرن الثامن عشر الميلادي على يد عدد من الفلاسفة، ومن أهمهم جان جاك روسو وهيجل وماركس وكارين هورني وهيدجر وإريك فروم وسارتر. وقد ناقش روسو الاغتراب في ضوء نظرية العقد الاجتماعي التي يرى فيها أن المرء بوسعه أن يتنازل عن جزء من ملكية يحرزها، أويمنحها كلها للآخر طواعية لتكون تحت التوجيه الأسمى للإرادة العامة للجماعة دون أن يعرضه ذلك للمهانة؛ لأن هذا التنازل لا يفقده شيئاً أساسياً بالنسبة لوضعه إنسانًا، لكنه إذا قام بنقل سيادته على نفسه إلى الآخر فإنه يعرض وجوده حينئذ إلى الانحطاط والاغتراب بغض النظر عن التعويض الذي يقدم إليه نظير ذلك، إذ لا يوجد شيء يعوض حرية المرء إذا فقدها. ووسع روسو نطاق مصطلح الاغتراب في مواضع أخرى ليجعله يشمل تقديم المرء شخصيته إلى الجماعة مثنيا على هذا الاغتراب الإيجابي الذي يوحد بين

الفرد والبنية الاجتماعية. أما هيجل فقد تميز مصطلح الاغتراب عنده بطبيعة ازدواجية فهو يستخدمه أحيانا بمعنى الانفصال أو التنافر الذي ينشأ بين الفرد والمجتمع ويؤدي إلى اغتراب الذات الناشئ عن التنافر بين الوضع الفعلي للمرء وبين طبيعته الجوهرية. ويصل الفرد الغارق في تميزه في هذه الحالة إلى اعتبار البنية الاجتماعية شيئاً خارجاً عنه ومعارضاً له، ويصبح بالتالي مغترباً عن ذاته لأنه أغفل كليته الجوهرية، ذلك لأن البنية الاجتماعية ليست خارجة عنه، بل هي عقله المتموضع. ويتم قهر الاغتراب عند هيجل عن طريق التسليم أو التخارج وهو بمثابة الوجه الإيجابي لمصطلح الاغتراب في مؤلفاته.ويتحقق ذلك بواسطة التضحية بالخصوصية والإرادة حتى لو وصل الأمر إلى التنازل عن الشخصية شرط ألا يسفر هذا عن الخضوع للآخر أو الاعتماد عليه؛ فالتنازل لابد أن يكون واعيا يهدف إلى ضمان تحقيق غاية مرغوب فيها ألا وهي الوحدة مع البنية الاجتماعية. وإذا كان هذا يقربه من روسو فإنه يرتبط بما كان يؤمن به في كتاباته الأولى من أن الحب يتطلب التنازل عن الاستقلال بهدف إقرار التضامن بين البشر. وقد ربط ماركس بين اغتراب الناس عن بعضهم وبين الإنتاج؛ لأن إنتاج الإنسان هو حياته في شكل متموضع، وإذا اغترب المرء عن إنتاجه فقد اغترب عن ذاته. ويرى أن هذا ما يحدث في النظام الرأسمالي حين تتحكم المصالح الخاصة بطبقة ما الأمر الذي يؤدي إلى أن يفقد الإنسان شخصيته ووجوده الكلي ,ويتدنى إلى مستوى الآلة والعبد والحيوان، ويصبح كل فرد مشغولاً بمصالحه الخاصة منعزلاً عن الآخرين. ومن هنا يتولد الاغتراب الذي يضرب بجذوره في التمحور حول الذات؛ إذ تعد الأنانية الشرط الضروري والكافي لحدوث الاغتراب. ويقدم ماركس الشيوعية على أنها الحل الحقيقي للتغلب على اغتراب الذات الإنسانية ولفض النزاع بين الإنسان و الإنسان. وعلى الرغم من وجود بعض أوجه الاختلاف بين الفلاسفة السابقين فإنهم يكادون يتفقون على أن من أهم أسباب الاغتراب التنافر الموجود بين الواقع الفعلي للإنسان و الطبيعة الجوهرية، وحل هذا الإشكال لا يتم إلا عن طريق تنازل الفرد عن جزء من

ملكيته واستقلاله في محاولة منه للتوفيق بينه وبين البنية الاجتماعية. أما سارتر فقد قدم مفهوماً مخالفاً فهو لا يفترض وجود هذا التنافر بين الجزء والكل، بل يراه أمراً حتمياً لا مفر منه وعلينا الإقرار به ومواجهته. ويركز سارتر بؤرة اهتمامه في مناقشة مصطلح الاغتراب على ما يسميه نظرة الآخر؛ فالذي يحدد وجودي قدراتي وليس خصائصي المفروضة، ولكن الآخر حين ينظر إلي لا يرى إلا الخصائص المفروضة وأبدو له موضوعاً. وهكذا فإن هذه الذات التي يبصرها الآخر غريبة عني وهي تشكلني موضوعاً غير قابل للعلاج. وليس بوسعي التخلص منها مما يجعلني مغتربا عن نفسي على نحو حتمي لا مفر منه. وقد طور سارتر فيما بعد مفهومه عن الاغتراب رابطاً إياه بالعمل والإنتاج متأثراً بماركس مع الإصرار على أن الاغتراب أمر حتمي ملازم للتموضع بالمعنى الذي يقصده سارتر وتميز به عن السابقين له. هذا ومن السهل ملاحظة كيف تميز مصطلح الاغتراب عند الغربيين عموماً منذ نشأته بسمته الجدلية التي منحته معنى تكامليا وتنازعا بين السلبية والإيجابية، أو كما عبر عنها هيجل بالألمانية بين الانفصال entfremdung والتمازج entaeusserung[1].

أما في الثقافة الإسلامية والفكر العربي فإننا بداية نجد معاجم اللغة تركز على الغربة المكانية؛ فالكلمة ترد فيها بمعنى البعد والنأي كما وردت فيها بمعنى الحدة والتمادي والغموض في الكلام والخروج عن المألوف[2]. ولم ترد الكلمة في القرآن الكريم، وقد ربط بعض فلاسفة ومفكري الغرب أثناء مناقشتهم قصة خروج آدم – عليه السلام – من الجنة كما وجدوها في التوراة والإنجيل، ربطوا بين خروجه من الجنة وهبوطه إلى الأرض وبين تعرضه للشقاء والاغتراب نتيجة لهذه النقلة الكبيرة التي عرضته إلى حالة اغتراب دائم كما يقولون. وسار في هذه الوجهة بعض المفكرين العرب مؤكدين على قبول توبة آدم – عليه السلام – ورحمة الله الواسعة[3]. وعندما نتأمل الآيات القرآنية التي ناقشت هذه القصة لا نجد فيها ما يوحي بالاغتراب من قريب أو بعيد؛ فخروج آدم وزوجه بسبب غواية الشيطان لم تعرضه للعنة الله – عز

وجل – فقد تاب الله عليه وقبل توبته ﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمِ﴾[4] ولم يكن خروجه من الجنة ـ وليس من دليل قاطع يدل على أن الجنة التي كان فيها آدم هي جنة الخلد[5] – إيذاناً ببدء انفصاله عن خالقه وعذابه وشقائه، بل كان بداية لممارسة تشريف الله له باستخلافه في الأرض لإعمارها وبنائها وعبادته فيها. لكن الإنسان سيتعرض للشقاء والاغتراب لا محالة إذا ترك هدى ربه وخدع بحيل عدوه اللدود واتبع هوى النفس وشهواتها في ما يغضب الله ﴿قُلْنَا اهْبِطُواْ مِنْهَا جَمِيعاً فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُم مِّنِّي هُدًى فَمَن تَبِعَ هُدَايَ فَلاَ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلاَ هُمْ يَحْزَنُونَ﴾[6] وتكفل الخالق لعباده بنجاتهم من الضياع والضلال والشقاء إذا احتكموا إلى شرعه وهداه ﴿قَالَ اهْبِطَا مِنْهَا جَمِيعاً بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُم مِّنِّي هُدًى فَمَنِ اتَّبَعَ هُدَايَ فَلاَ يَضِلُّ وَلا يَشْقَى﴾[7] أما من اختار طريق الكفر والجحود والغواية وابتعد عن خالقه باتباعه الهوى والشيطان فهو يسير في طريق مسدود وشقاء لانهاية له ﴿أَوَ مَن كَانَ مَيْتاً فَأَحْيَيْنَاهُ وَجَعَلْنَا لَهُ نُوراً يَمْشِي بِهِ فِي النَّاسِ كَمَن مَّثَلُهُ فِي الظُّلُمَاتِ لَيْسَ بِخَارِجٍ مِّنْهَا كَذَلِكَ زُيِّنَ لِلْكَافِرِينَ مَا كَانُواْ يَعْمَلُونَ﴾[8] وإذا انتقلنا إلى السنة الشريفة فسنجد استخداما مباشرا للكلمة في حديث المصطفى عليه الصلاة والسلام: [بدأ الإسلام غريباً، وسيعود كما بدأ غريبا فطوبى للغرباء][9] وقد صدمت التعاليم الإسلامية كفار قريش وأبوا في عناد وصلف أن يتنازلوا عما ألفوه من أفكار ومعتقدات، وتسلطوا على المؤمنين بالدين الجديد بالإيذاء والبطش والقتل. ولم يبدل أتباع النبي – ﷺ – حسبهم ولا نسبهم، ولكنهم صاروا غرباء عن مجتمعهم بسبب ما باتوا يعتقدونه ويؤمنون به، فهي إذاً غربة روحية ونفسية أقصتهم عن أهلهم وذويهم وهم يعيشون بين ظهرانيهم، وهي غربة ترفع من قدرهم لأنها تصطفي الفئة التي عرفت الحق فانتصرت له وصبرت عليه.و يمنح هذا التفسير مصطلح الاغتراب في الإسلام والفكر العربي خصوصية وتميزاً سيلازمانه بعد ذلك في معظم الأطروحات الفكرية والإبداعية، وهو يعتمد

في جذوره على ربط العربي قديماً بين الشعور بالغربة والإقصاء وبين التميز كما يظهر في الشعر الجاهلي، بل حتى في قواميس اللغة.

هذا وقد لقي موضوع الاغتراب في الثقافة العربية اهتماماً ملحوظاً من المفكرين والفلاسفة العرب، وتمت مناقشته في الأغلب ضمن نطاق الغربة المكانية والزمانية. ومن أشهر المؤلفات التي كشفت عن ذلك الاهتمام: (رسائل الحنين إلى الوطن) للجاحظ وكتاب (أدب الغرباء) للأصبهاني و(الغربة والاغتراب) لابن القيم الجوزية. هذا بالإضافة إلى أننا نجد استخداماً للكلمة واشتقاقاتها بشكل موسع في الشعر والنثر، كما اهتم بها المتصوفة اهتماماً خاصاً. و يميز تاريخ هذا المصطلح في الفكر العربي افتقاده في أغلب الأحيان ذلك الطابع الجدلي الذي تميز به في الثقافة والفكر الغربي؛ إذ قلما نجد اتجاهاً نقدياً في التعامل معه، وغالباً ما يناقش في جو من الشجن والحزن. يقول أبو حيان التوحيدي في كتابه (الإشارات الإلهية): «الغريب في الجملة من كله حرقة، وبعضه فرقة، وليله أسف، ونهاره لهف، وغذاؤه حزن، وعشاؤه شجن، وخوفه وطن»[10]. وإذا أعيت أحدهم القدرة على القولبة ومسايرة من حوله، وشعر بالغربة وسط أهله وأحبابه فهو ليس غريباً ولا شاذاً، بل خاصاً ومتميزاً لكنه لم يجد من يفهمه ويقدر مواهبه كما يرى الصوفيون. يقول ابن باجة في كتابه (تدبير المتوحد): «فأما من وقع على رأي صادق لم يكن في تلك المدينة أو كان فيها نقيضه هو المعتقد، فإنهم يسمون «النوابت» وكلما كانت معتقداتهم أكثر وأعظم موقعاً، كان هذا الاسم أوقع عليهم وهذا الاسم يقال لهم خصوصاً، وقد يقال بعموم على من هو يرى غير رأي أهل المدينة، كيف كان صادقاً أو كاذباً، ونقل إليهم هذاالاسم من العشب النابت من تلقاء نفسه بين الزرع، فلنخص نحن بهذا الاسم الذين يرون الآراء الصادقة»[11]. ويصفهم قائلاً: «هم ما لم يجتمع على رأيهم أمة أو مدينة. وهؤلاء هم الذين يعنونهم الصوفية بقولهم الغرباء، لأنهم وإن كانوا في أوطانهم وبين أترابهم وجيرانهم، غرباء في آرائهم فقد سافروا بأفكارهم إلى مراتب أخرى هي لهم كالأوطان»[12].

وقد عزز الشعر العربي دلالة الأقوال السابقة في عصوره المختلفة منذ العصر الجاهلي وما بعده[13]، وصور الشعراء مشاعر الغربة تصطفق بين جوانحهم، واقترن ذلك في أحايين كثيرة بشعور بالتميز والتفرد. يقول أبوالعلاء المعري:

أولو الفضل في أوطانهم غرباء تشذ وتنأى عنهم القرناء[14]

وساعدت الطبيعة الغنائية للشعر العربي على استثمار تلك الأحاسيس وتعميقها على أفضل وجه. وإذا كان طرفة بن العبد من الذين أقصتهم مجتمعاتهم عن مظلتها حين جاء تعبيره عن فرديته متعارضاً مع قوانينها وأعرافها، فإن عذابه لم يكن يكمن في ذلك الإقصاء، بقدر ما كان يتجسد في عجزه أن يرى نفسه خارج إحساسه المزلزل بالانتماء، أو أن ينتصر لفرديته – رغم اعتداده بها – وإرضاء شراهة (أنا) المتضخمة لديها دون أن يفقد (نحن) العظيمة:

ومازال تشرابي الخمور ولذتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي
إلى أن تحامتني العشيرة كلها وأفردت إفراد البعير المعبد[15]

«لقد عبر طرفة عن تفرده وبروز ذاته في هذه اللمحات الفكرية التي بثها في عدد من موضوعات نصوصه وقرر من خلالها ملامح نمط ذاتي قد ينتمي في بعض خصوصياته إلى توجهات مارسها الجاهليون ولكنه يبقى ذا دلالات خاصة في مضامينه التفصيلية الأخرى. ومن أبرز معطيات التعبير عن الذات المتفردة في شعر طرفة جنوحه إلى تصوير وجوده الفردي بصيغة تؤدي مدلولات التميز وتضخم (الأنا) المنفصمة تماماً عن مقومات وجودها الاجتماعي المفترض»[16]. أما المتنبي فان فرديته لم تكن سببا في اغترابه وحسب ,بل كانت أحد أوجه عظمته الشعرية ومحركات ديناميكيتها الخاصة، وكان انتماؤه إلى هذه الذات وإيمانه بتفردها أقوى من انتماءاته الأخرى:

يقولون لي ما أنت في كل بلدة؟ وما تبتغي؟ ما أبتغي جل أن يسمى
فلا عبرات بي ساعة لا تعزني ولا صحبتي مهجة تقبل الضيما[17]

ويشهر المتنبي فرديته في وجه ما هو أقوى سلطة من المجتمع في وجه الزمن، ويقف في سبيل ذلك التفرد حتى ضد نفسه ولا انتماءات لديه، ولن يبقى أمام المرء حين يفر من زمنه وذاته إلا الاغتراب وويلاته. وقد لاقى شعراء العربية قبل المتنبي وبعده من أسباب الاغتراب النفسية والاجتماعية والسياسية ما هو مذكور في أشعارهم و أقوالهم من أمثال ما نجده عند امرئ القيس، وأبي فراس، وابن الرومي، وأبي العلاء، وابن الفارض وغيرهم كثير. أما في العصر الحديث فإن الشاعر العربي = متكئاً على إرث أجداده وما حفلت به الفترات الزمنية التي عاشها من انكسارات وهزائم وإحباطات قومية وإنسانية، اندفع في طرق شتى كان من بينها الانكفاء على الذات، والوقوع في قبضة الغربة والاغتراب. كما أن طابع الحياة الحديثة والفلسفات العدمية التي سادتها أثرت في الفنون والآداب على نحو خاص وأبرزت حقيقة «أن الإنسان كائن وحيد، وأنه رغم وجوده في جماعة فإنه دائما حالة خاصة من الوحدة: يمرض وحده ,ويموت أيضا وحده، ويتمتع أو يتألم وحده....»[18] والشعور بالعزلة والوحدة ظاهرة قديمة رصدها وعبر عنها شعراء وكتاب الحضارات القديمة من أمثال الشاعر اللاتيني أوفيه صاحب كتاب (فن الهوى) و(مسخ الكائنات)[19] ومن المدارس الشعرية العربية الحديثة التي اكتوت أشعارها بالغربة والاغتراب المهجر والديوان وأبوللو. وقد رفعت الأخيرة لواء العاطفة، والفن والجمال والتغني بدنيا الوجدان وما يجول فيها من مشاعر وأحاسيس، واهتمت بتسجيل تلك المكونات بكل تفاصيلها ووحدتها وتناقضها. وهكذا وفرت هذه المدارس والحركات الشعرية الفرصة الذهبية لأحاسيس الغربة والوحدة والعزلة أن تبرز نفسها أغراضاً وموضوعات مستقلة على شكل تجربة متكاملة بعد أن كانت أبياتاً متفرقة ينفس الشاعر القديم بها عن ظلم مجتمعه وعصره وإنسان ذلك العصر.

وقد تأثر الأديب والشاعر السعودي مثله مثل غيره بكل المؤثرات السابقة وفي مقدمة هؤلاء الشعراء الشاعر حسن عبدالله القرشي (1927-2004م) شاعر الحب والفن والجمال. وإلى جانب سيرته الشعرية ومجموعة من المؤلفات في النقد والتاريخ والقصة والمسرح الشعري، ترك الشاعر لنا ما يزيد على خمسة عشر ديواناً سطر فيها أشواق روحه الظامئة المحلقة في عوالم مختلفة. ومن اليسير على قارئه أن يلحظ كيف استأثرت دنيا العواطف بجل اهتمامه، وكيف وهبها جذوة فؤاده، وسفح على أعتابها عصارة روحه ومداد قريحته، راصداً حركاتها وسكناتها بعين لا يفوتها شيء، ولا تمل عملها المضني مما يرجح أن المسألة بالنسبة له لم تكن مجرد تأثر بالحركات الشعرية المعاصرة له، بقدر ما كانت إرواء لنفسه المفطورة على حب الجمال المشدودة إلى حديث القلب ودفقة الشعور، هذا ولا يمكن بالطبع إهمال أثر وسلطان الأجواء الثقافية والأدبية التي عاصرها الشاعر. والواقع أن من يتأمل إنتاج القرشي، على تنوعه وغزارته، تلفته البساطة المتناهية التي كان يركن إليها أثناء أداء عمله، فهو يحتفظ بتلقائيته وعفويته ما وسعه ذلك على الرغم من انبهار معاصريه ببعض المذاهب والحركات الشعرية التي مالت إلى الغموض والتعقيد تحت مسميات وأهداف مختلفة. والحق أن القرشي انجذب إلى الرمزية واستسلم لإغرائها في بعض قصائده دون أن يفقد براءته الشعرية وتلقائيته المحببة، كما لم يجد غضاضة في الإفادة من التغيرات التي نالت شكل القصيدة العربية على أيدي المجددين فيما عرف بشعر التفعيلة، وليس ذلك بمستغرب منه ولا يضير كلاسيكيته العريقة التي جاءت أغلب أشعاره في وهجها. يقول القرشي: «بالرغم من ذلك كتبت فيما بعد الشعر الحر في نماذج مقبولة؛ ذلك إنني أستنكر التعصب للشكل في الشعر. ولم يكن اتصالي بحركة الشعر الحر غريباً علي أو متعارضاً شكلاً مع اتجاهاتي، فقد تخليت كما قلت عن القافية ذات الجرس والرنين، وفي كثير من قصائدي الأولى اتجاه إلى تنويع القافية في القصيدة الواحدة...واعتقادي أن الشعر الحر لون سيقدر له البقاء لأنه أقدر – في أغلب الأحيان – على الرمز من

بعض الشعر العمودي، وهذا لا يعني أنه اللون المفضل عندي فكلا اللونين أثير على نفسي محبب إليها[21].

أما هويته الشعرية الحقيقية فهي لا تجد ذاتها وتتعرف عليها إلا في دنيا العاطفة، ولم يكن من قبيل المبالغة أو التصنع أن تتراءى له دنيا الشعر في أتون العواطف المتأججة وبوتقتها. يقول في مقدمة ديوانه (موكب الذكريات): «الشعر دمعات، وابتسامات، وأفكار تتألق، وجراح تسيل على الورق، وقلوب وأكباد تحترق، وطاقات ورد نشوان حسبها أن تفعم الكون بشذاها المسكر وتطلق فيه عبقها المثير! .... ليس الشعر خيالاً مجنحاً في لفظ مشرق ولكنه روح قائله انسكبت للقارئ، أحاسيس دافئة، ونبضات خافقة، وهمسات مرتعشة..»[22]. وحري بمن يولي المشاعر والأحاسيس هذه الأهمية أن يصدم بطغيان الحسابات المادية ورح الأثرة والأنانية في عالم يسود مشهده الظلم والاستبداد ولا يعترف إلا بالقوة والجبروت، وحري بنفس مفتونة بالجمال والفن أن تتمزق إربا أمام كل مظاهر القبح والوحشية من حولها وتسقط في براثن الغربة والاغتراب. وقد سجل الشاعر لنا بكل صدق عذابات اغترابه في أحوالها المختلفة، وخص بعضها بقصائد مستقلة لينقل تجربة روحه المغتربة بكل تفاصيلها وأبعادها. وإذا كان القرشي شاعراً أبولياً صميماً - بالفطرة قبل أي شيء آخر - فإن مشاعره تجاه المرأة تفوز بالحيز الأكبر من عالمه العاطفي وفكره ووجدانه. وإذا كان القرشي هو شاعر الحب والفن والجمال، فإن خصوصية هذه المفردات الثلاث عنده تنبع من أنها كانت تعني: المرأة. و لا يقف الأمر عند المقدار الكمي للقصائد المعبرة عن هذا الموضوع، بل يتجلى في الكيفية التي أبرزت محورية الأمر بالنسبة لتجربته الشعرية والإنسانية، وكيف حافظت على أهميتها وحضورها على امتداد عمره الشعري المديد. لقد كانت المرأة نقطة الارتكاز في عالم القرشي وفضائه الشعري؛ ولهذا فإن المدخل الحقيقي لمناقشة تجربة الاغتراب لديه إنما ينبغي أن تتم من هذه البوابة دون سواها لارتباط هذه الظاهرة في شعره بتركيبته العاطفية والنفسية.

الاغتراب والبعد العاطفي:

حين ننظر إلى واقعية دلالة المرأة ورمزيتها في الشعر العربي من أقدمه إلى أحدثه نجدها في قلب الصورة وفي خلفيتها، ويبدو الأمر في معظمه كأنه لا مهرب منها إلا إليها. وإذا كان الشعراء اختلفوا في التعبير عن ذلك التورط والانغماس كل حسب المدرسة التي ينتمي إليها والمذهب الذي يدين به، فإن المرأة كانت بالنسبة إلي القرشي بداية القصة ونهايتها. وقد أولاها منزلة عالية وكانت انطلاقاته وأجواؤه رومانسية في جذورها تستمد شرعيتها القوية من عفة واعتداد العذريين وولههم المتسامي المضطرم بعواطفه المشتعلة المكبوتة، دون أن يمنعها ذلك من أن تتطلع إلى ما يقدمه لها عالم عمر بن أبي ربيعة الجريء الواثق من نفسه الثرثار المتباهي بصولاته وجولاته. وتظهر أشعار القرشي كيف اتخذ من المرأة في ظل علاقته بها ودلالتها عنده معادلاً موضوعياً للحياة نفسها، وتتغلغل هذه التعادلية أو التبادلية بين المرأة والحياة في قصائده وتعبر عن نفسها بطرق مختلفة على نحو لا يمكن أن تخطئه عين. وقد عرف الشاعر الوجداني عموماً بإيمانه العميق بهذه الجدلية بين الحب والحياة «ومن هنا وجدنا الشاعر يقيم علاقة جدلية بين الحب والحياة، والحب والموت. وهي مسألة خضع لتأثيراتها كثير من الشعراء الوجدانيين لان التعلق بروحانية هذا الحب لابد من أن يكون ممتزجا بدم الشاعر، إذ إنه يوجه كل زوايا وجدانه صوب حالته العاطفية في توهجها وهدوئها. على هذا الأساس يمثل حبه الأمل المرتجى في حالتي الانبساط والانقباض»[23]. ومن الإشارات المباشرة في هذا الصدد قصيدة بعنوان (أنت الحياة) في ديوانه (النغم الأزرق):

إيه يا قاتلي وسارق حظي والذي منه تَعذُبُ الترهات!
رغم يأسي ورغم حرمان نفسي أنا هواك أنت أنت الحياة[24]

ويقول في قصيدة بعنوان (مناجاة):

بـعـيـنـيـكِ أدركـتُ لحـنَ الخـلـودْ ومن عـطـركِ الحـلـو هـذا الـنـشـيـدْ
تَـبَــاركـتَ ربّــاه، هــذا الجــمــال تَـسـامـى بـروحـي لمعـنـىً شـرود[25]

ويكمن سر الكون وسر الخلود فيها، أليست المرأة هي رمز الخصب والتجدد والعطاء كما تمثلت في الوجدان الإنساني منذ عهده البدائي وحضاراته القديمة؟ وقد دار الشاعر حول هذا المعنى في قصائد عديدة على نحو يمثل ظاهرة بارزة في شعره ,ويكشف عن مدى أصالة هذا الشعور لديه:

أفـاجـأ، ألـقـاكِ لا أحـتـفـي بـك وقد كنتِ في القلب عطرَالأماني
فـيـمَ وقـد كـنـتِ سـرّ الـوجـود؟ وقد كنت للرُّوح سحر الخلود؟[26]

ولا يهتز هذا المعنى في داخله حتى في حالة غضبه منها، أو عندما تسوء علاقته بها فهي تظل تمثل عنده القيمة نفسها:

إنـــي لأحـــتـــقـــر الحـــيـــا ةَ تـذيـبـنـي عـبـثًـا ولـهـوا[27]

ويناجيها في مسحة صوفية:

مـن أنـت قـولـي يـا حـيـاتـي إنـنـي لم أدرِ كيف أعودُ منكِ إليكِ؟![28]

وعلى عادة الرومانسيين نجد الطبيعة حاضرة بكل مظاهرها في مختلف الأغراض التي كتب فيها القرشي، وخصوصاً أثناء حديثه عن المرأة.. وإذا كانت المرأة هي الحياة والحياة هي المرأة، فإن من الطبعي أن نرى ذلك الاندماج بين المرأة والطبيعة؛ فهي النور والقبس والندى والربيع والسلام والدفء والصبح والبدر والضياء والجنة والملاك. وقد دأب الشاعر على الدوران في فلك هذه الألفاظ، وبدا كأنه يضرب بها حصاراً حول روحه الولهى المأسورة. والواقع أن التداخل بين المرأة والطبيعة ملمح رئيس عند شعراء الرومانسية عموماً، فهي واحة الأمان والملجأ والملاذ والكف الحانية وصاحبة اللمسة السحرية القادرة على تبديد الأسى ومحو الشقاء. يقول

الدكتور عبد القادر القط «لذلك تبدو عاطفة الحب عند هؤلاء الوجدانيين وكأنها تجربة روحية ترتبط بمعاني الطهارة والعفة والصمود أمام الشهوات، ويسمو الشاعر فيها بخياله إلى عالم نوراني من الأحلام.. والأوهام، متخذاً من حبه مجرد إلهام لموهبته وحافزًا لوجدانه ليرقى إلى ما يستطيع من رحاب الروح والفن. ومن هنا كان وجود المرأة – عند من ينحون هذا المنحى من الشعراء – وجوداً مطلقاً غائماً لا يحده في الأغلب اسم أو زمان أو مكان، يتحدث الشاعر عنه في كثير من الأحيان حديثه إلى غائب مجهول، أو يخاطبه أحياناً كما يخاطب مثالا سامياً، خالصاً من أدران الحياة وأطماعها.

وفي ظل هذه المحورية لدلالة المرأة في شعر القرشي وبخلفيتها النفسية والعاطفية والفنية التي تم بسطها فيما سبق يمكن لنا أن نفهم كيف عبرت روحه المغتربة عن أشجانها وشقائها وإحساسها بالاغتراب في حضور المحبوبة وغيابها وعطائها وإمساكها. يقول في قصيدة بعنوان (في قيود العذاب):

ترقرق في وجنتيك الضياءُ وأزهي بجبهتكِ الناعمه
وفي صدرك انبثقَ الناهدا ن يطلانِ من فجوةٍ فاغمه
هما طائران استفزَّا الغرامَ تفديهما مهجتي الهائمه
فقلتُ هنا مهدُ روحي الغريبِ هنا عشُّ أحلامي الحائمه
هنا عَوْدُ ماضيّ بعد المغيبِ وصحوةُ أشواقي النائمه
ونبضةُ قلبي الذي أثقلتْه طيوفُ الأسى بالرّؤى القاتمه
هنا جذوةُ الحبّ ويْحَ الرمادِ أيغمرُ أجوائيَ الناغمه؟
أيمضي بنا في عُبابِ الحياةِ فنشرقُ بالظلمة الجاثمه؟[30]

فهو لا يأوي إليها بأشواقه وتحنانه فحسب، بل وبغربته أيضاً ناشداً لديها العزاء والسلوان «فالمرأة عند الرومانسيين هي الملاذ الذي يحتمون بحبه

من اغترابهم في الواقع الإنساني، لأنها هي الكيان الإنساني الذي تكتمل به حياة الرجل»[31]. يقول في قصيدة بعنوان (أصداء):

أنا في الكون غير أنِي من الكو ن بعيدٌ، أعظمُ بذلك داءَ
وغريب أجل غريب، ومالي نشوةٌ من سواك تُسَرّي الضياءَ[32]

وفي قصيدة أخرى بعنوان (نجوى) يحتمي بجمالها وإشراقها وسحرها لتنقذه من غربته رغم ضجيج الحياة من حوله:

نضِّري بالجمال عمري، وبالإشـ ـراق فجري، وبالحنينِ كياني
واسكبي في مسامع النفسِ نجوى عذبةَ السحر ثرةً بالمعاني!
أنا في ضجة الحياة غريبٌ خافتُ الجرسِ في صحارى الزمان[33]

وهكذا يربط الشاعر بين عذابه واغترابه وبين افتقاده وجود المرأة في حياته، فهي الربيع الذي يرحل بغيابها ويترك المشهد بأكمله في قبضة الخريف القاسية. والربيع ذو دلالة عظيمة عند القرشي وهو من المكونات الأساسية لعالمه الشعري - مثل أغلب شعراء أبوللو - وأحد أوجه الحبيبة بكل نضارته وعنفوانه. إنه وجه الحياة العاشق المتدفق حيوية وبهجة الذي يؤمن الشاعر بوجوده، أما الوجه الآخر الخريف أو افتقاد الحب والمرأة فذلك أحد أهم مسببات الاغتراب لديه، لأنه يعني أن الحياة أصبحت أقل جدارة من أن تعاش ولا بديل حينئذ إلا الضياع والأسى والقيد والاغتراب في صحراء قاحلة:

وحلَّ النوى فاستفاق الغرامُ على صرخةٍ كالأسى قاصمه
فولّى الربيعُ وجاءَ الخريفُ بأصدائِهِ المرّةِ الجاهمه
وقفنا نودِّعُ حلمًا جميلا ونرنو بعين الأسى الغائمه
أحقًّا توارى شذى الذكرياتِ وولتْ مواكبها الباسمه؟

وعدنا كقافلةٍ في الفلاةِ أطافتْ بها طغمةٌ غاشمة
تناءت مشردة بعدما أطاحتْ بها النكبةُ العارمة
أجل نحن عدنا شريدَيّ ضياعٍ أسيريْن في قبضةٍ جارمه
نجرّ سلاسلَ هذي القيودِ تقاليدَ محكمة صارمه
فلا أنتِ لي وبرغمِ الهوى تعيشين حسرى المنى راغمه
وما أنا بعدَكِ إلا شراعٌ تهاوى مع اللجة الداهمه؟[34]

وكثيرة هي القصائد التي تدور حول هذا المعنى ومنها (الأمس الضائع) و(ضباب) و(جني الأحلام) و(غير كاسي) و(ضياع) و(في عينيك) و(زخارف فوق أطلال عصر المجون). ولأن المرأة ملهمته الجمال والفن وفي كنف وصلها يحل الربيع ويسري الضياء وتتعالى الأناشيد ويسقى شاعرنا الشهد وتصدح أنغامه وتجود عبقريته الشعرية، فإن غربة الشاعر تبدو أقسى وأمر وتبلغ ذروة حدتها عندما تتغير حواء وتتلون ويشتم منها رائحة الزيف والكذب:

رنّحتني الآلامُ حين تَرَاءيـ تُ سناكِ الوضيءَ وصمةَ عارِ!
أيّ نارٍ تشبُّ ملءَ دمي أي انتحارٍ لخافقي وانكسار؟
أي ذكرى حملتنيها لتجتثَّ صفائي كموجةِ الإعصار؟
أوَ أنتِ التي نسجتُ هواها من حنيني وفرحتي وانبهاري؟
تزرعينَ الأشواكَ في روحيَ الحيـ ـرى وتمضينَ بي لغيرِ قرار
فإذا بالهوى الجميلِ سرابُ وإذا بي أسيرُ رهنَ قفار
مثقلَ الخطوِ متعبَ الطرفِ لهفا نَ وحيداً مضيّع الأوطار
أستعيدُ الماضي ولن يُرجعَ الما ضي لقلبي غير الأسى والدمار![35]

واقتران الحب بالشقاء واللوعة قدر العاشقين المحظوظين منهم وسيئي

الحظ فأشعارهم لا تكاد تخلو من أنة الشكوى والتباكي، لكن ذلك الألم يتعاظم داخل شاعرنا بسبب مثاليته وتفانيه في عواطفه. ويصبح الأمر فوق استيعابه حين يقابل هذا التفاني وهذه الجدية من جانبه - والناس يهزلون - بالزيف والنسيان في زمن جف فيه ينبوع الحب وذبلت أزهاره:

من أنا ؟ لحن في ضمير الدنى من أنا ؟ وَهمٌ في ضلال الغيوبْ!
روحيَ ظمأى ليس من مَنْهَلٍ يشفي صداها ليس من عندليبْ
لن يسكبَ السحرَ بآفاقها إلاّ حبيبٌ، أين مني الحبيب؟
لا يُزهِرُ الحبُّ (بصبارةٍ) تعيشُ في قفرٍ سحيقٍ جديب؟[36]

يقول كينيث كينستون «إن معظم استخدامات اصطلاح الاغتراب تشترك في افتراض أن علاقة أو ارتباطا ما وجد من قبل ويتسم بأنه طبيعي وجيد ومرغوب فيه قد تعرض للفقدان»[37]. وهكذا حين تتراءى صور الزيف والخداع خلف ذلك اليقين الذي يسكن جوانحه تسقط نفسه الظامئة فريسة للاغتراب:

كنتُ وحدي هناكَ وكان الغروبُ
ونُضارٌ على الأفقِ زاهٍ يذوب
رغم صوتِ الطيور العجيب
كان قلبي غريب....
فأنا كنتُ وحدي و لا من مُجيب
.. .. ..
لا تقولي نسيتكَ وسطَ الزحامْ
لا تقولي انتهى حبنا في الظلام
حبنا ليس عنه انفطام

حبُّنا لا ينام

حبنا قصة تتحدى الأنام

.. .. ..

لا تقولي أنا قد قلوتُ الهوى

فأنا كل عمري صريعُ الجوى

إن قلبي صد ما ارتوى

عاش رهنَ النوى

هو قد ضلَّ في تيههِ ما أرعوى[38]

ورغم مسحة المراهقة الفنية التي تغلف الأبيات السابقة، فإنها تكشف في صدق عن أن القرشي كلما اقترب من رؤية هذا الجانب الخادع والمضلل في الحياة أو الحب أو المرأة، وكلما أجبرته الظروف على الإقرار بوجوده، زادت حدة اغترابه وشعر بأنه يطارد السراب وأنه إنما يمسك الجمر في يده:

تـذكـرتُ أنـي فـي فـدفـدي أضـعـتُ بـنـفـسـي عـتـادَ الـغـدِ
وغـيّـبـتُ عـن نـاظـري أيّ زهـرٍ سـريّ الـشـذى نـاضـرِ المـولـدِ
وأي جـمـالٍ أثـارَ الـهـوى بـقـلـبـي الـذي عـادَ كـالجَـلْـمَـد
تـذكـرتَ أنـي الـغـريـبُ الـوحـيـدُ وأنـي الـشـريـدُ فـلـن يـهـتـدي
وَلِـمَ لا؟ وفـي غـاشـيـاتِ الأسـى أعـيـشُ وفـي لجّـهـا المـزبـد
أحـطـمُ أوتـارَ قـيـثـارتـي لـغـيـرِ مـحـبٍ ولا مُـنـشِـدِ

❖ ❖ ❖

فـحـتـامَ أرنُـو إلـى مـوعـدٍ وأضـربُ فـي مَـهْـمَـهٍ أجـرد؟
ويـشـجـي الـفـؤادَ ضـيـاعُ المـنـى وتَـذوي الـهـوى قـالـةُ الحـسـد؟
إلـى كـم أهَـدْهـدُ مـن وَحـشـتـي ولا ثمَ غـيـرُ الـلظى فـي يَـدي؟![39]

لقد كان القرشي مقبلاً على الحياة يرى في الحب والمرأة تعبيراً عن جوهرها وحقيقتها وحيويتها المتجددة التي تتحدى الجدب والظلام والقبح والموت، وربما لهذا لم يقف وقفة طويلة أمام الموت رغم غزارة شعره وتعرضه لصدمة فقد الأحبة والأصدقاء. غنى القرشي للحياة لأنه كان مؤمناً بها، وأطال الوقوف أمام مظاهرها البهيجة والجذابة والخلاقة التي تتسم بالديناميكية والخصوبة مثل: الربيع والنور والماء والزهر والقمر، وكانت المرأة تلخص تلك المظاهر بكل جمالها وفتنتها وقدرتها على صنع حياة جديدة. لكن الوجه الآخر للصورة موجود أيضاً وإنكارنا له لا يلغيه، ومشاهد البشاعة والظلم والعدوان والغدر والخيانة والجدب والفناء وما شابهها أكبر وأوسع من أن ينفع معها تجميل أو ترقيع أو مداراة. ولأنه مجبر كغيره على تأمل تلك المشاهد سقط في حمأة الاغتراب وقاده ذلك أحياناً إلى الاعتقاد بأن الحياة عبء لا طائل من حمله ولغز لا يستحق عناء التفكير والحل. وإذا لم يكن ثمة إلا المشي في صحراء قاحلة فإن الرحلة ستكون رحلة شقاء وبؤس لانهاية لها إلا السأم والعبث، وهذا ما راحت تبوح به قصائده الوجودية.ويلحظ أنه في أغلب تلك القصائد يمم وجهه شطر الرمزية وانحاز إلى شعر التفعيلة على حساب الشكل العمودي الذي عادة ما يصوغ في ثوبه الزاهي القشيب أشواقه الملتهبة ويتغنى بهناء وصل الأحبة وأيام السعادة والهناء.

الاغتراب والقلق الوجودي:

عبر الشاعر العربي مثل غيره عن مخاوفه وموقفه من قضايا مصيرية ذات أبعاد أنطولوجية مثل: ثنائية الموت والحياة، والوجود والعدم، ووقوع الإنسان في قبضة الزمن الصارمة، ومقدار نصيبه من السعادة والشقاء، والمصاعب التي توضع في طريقه منذ مولده إلى مماته، وعدالة ما يحدث له أمام خلقه الضعيف الذي يتهدده بالفناء. كما تساءل الشعراء في ألم ممض عن قصة الإنسان: بدايتها ونهايتها وهدفها ومغزاها. وقد شغلت هذه الأسئلة

وسواها عقول الفلاسفة والمفكرين منذ القدم في مختلف الحضارات، وكانت الشغل الشاغل لعدد كبير منهم وخصوصاً في العصور الحديثة. ودفعت الحرب العالمية الأولى والثانية ونتائجهما المفكر الغربي إلى الاتجاه نحو الإحساس بالظلم الفادح الذي يتعرض الإنسان له في عالم يفتقد المنطق ولا يؤمن إلا بالقوة والأثرة والطغيان؛ فكان ذلك الهجوم الشرس على القيم والأخلاق والدين وفكرة الله ووجوده، والتأكيد على عبث الحياة وخلوها من أي معنى وضرورة مواجهة الإنسان مصيره البائس واعتماده على ذاته كما عبرت عن ذلك مؤلفات شوبنهور و نيتشه وسارتر وألبير كامي وغيرهم. وقامت الأعمال الأدبية الغربية الممثلة لهذه المعاني والصادرة عنها في نشر أفكارها ومعتقدات تلك الاتجاهات والمذاهب الفكرية والفلسفية، واشتهر بعضها وعظم تأثيره وصداه. وصدر الأديب الغربي فيها عن أصالة وعمق، وعبرت أعماله عن مأزق روحي يعيشه ولا يدعيه، وقادته شكوكه الدينية إلى ترك الدين والاعتماد على ذاته في مواجهة الأسئلة الصعبة والحيرة والقلق ليسقط بعدها ضحية للتمزق والشقاء. وقد وصل تأثير هذه الأعمال إلى الأدب العربي المعاصر ورأينا تداعياتها في الأدب السعودي لدى عدد من شعرائه وكان منهم القرشي. واللافت للنظر أن قصائده التي سارت في هذا الاتجاه ضجت بآهات الاغتراب والإحساس العميق بالوحشة والعزلة والإقصاء وتظهر هذه الروح في أحد دواوينه المتقدمة (موكب الذكريات) في قصيدة (غربة):

تشاجيتُ حتىً ألفتُ الأسى وأنكرتُ لحن الهوى والمرح؟
وفاضتْ بقلبي مآسي الحياةِ ككأسٍ حوى الخمرَ حتى طفح!
فلستُ أبالي أناحَ الهزارُ على روضهِ للمنى أمْ صدح؟!
ولستُ أبالي نعيقَ الغرابِ ولستُ أوالي أليفا نزح!
أنا غربةٌ في ضمير الزمانِ وهمسٌ شقيٌ هنا مُطَّرح
أنا شبحٌ هائمٌ مُفرَدٌ بصحراء هل يُستبانُ الشبح؟(40)

وفي قصيدة أخرى تحمل العنوان نفسه (غربة) يغرق الشاعر في وحدة قاتلة تحاصر روحه وتضغط على أعصابه ويستسلم لها في عجز عن محاربة المقدور أو تغيير نفسه التي يلقي عليها باللائمة. إن اغترابه هنا يبدو مرتبطا بتكوينه النفسي والعاطفي والمعرفي؛ ولهذا يفر الشاعر من ضميره فراره من وحش يلاحقه:

عدتُ وحدي أعيشُ فوق البراكيـ ... ن وأحيا هُنا حياةَ الأسيرِ
لسفوحُ الخضراءُ ضاعتْ رؤاها ... فأنا رهْن مهمة وهجير
عدت وحدي في قبضةِ العدم المُرِّ ... وفي مَجْثَمِ الظلام الكفور
غارقاً في متاهةٍ من شجوني ... ضارباً في دجى حياتي الضرير
أحرقتْ فجري الطروب الموشى ... لفحاتٌ من قسوةِ المقدور
فحصادي الأنينُ من دَهْري الجا ... سي ونجوايَ لوعتي وزفيري
ونثارات غابرٍ يتهادى ... مثل شيخ يدبُّ فوق الصخور
أي ماضٍ نسجت منه أمانيّ ... روّيته بقايا شعوري؟
عدتُ وحدي، كلا، فهذا شقائي ... عاد لي إلْف وحدتي واغترابي!
أتراه أين يمّم خطوي ... مُمْعنا في تعقُّبي وطلابي
ليس يَرثي لحيْرتي واضطرابي ... أو يُرى مشفقا على أوْصابي
أتراه في مطالع صُبحي ... وضحائي وفي المساءِ الكابي
أتراه في الظلام ككابو ... سٍ يشنُّ الوغى على أعصابي
موغلاً في الأذى مُطيفاً بحسي ... زمجراتِ الأسودِ وسْط الغاب
كلما شمتُ في حياتي نَبعاً ... سحر النبع لي فكانَ سرابي
أو تنورتُ في مَسيري طريقاً ... رَبضت نارُه على أعتابي!

❖ ❖ ❖

عدت وحدي، لا بل فهذا ضميري مستثارٌ يهفو إلى إحراقي
هو قيدي الباقي يعضُّ ضَراعاً تي ويلوي عن الأماني سباقي
أيُّ قيدٍ يغلُّ دُنيا حنيني ويثيرُ الشجون في خفاقي[41]

ولا يبدو تصويره تأنيب الضمير وعذابه يهدف إلى الإشارة إلى القيمة الأخلاقية لهذه الملاحقة في نهي النفس عن شرورها وغوايتها، بقدرما يصور اعتقاده أن في تلك الملاحقة يكمن أحد جوانب المأساة الإنسانية أو مأساته هو على الأقل كما تكشف عن ذلك مفرداته وصوره سواء قصد إلى هذا المعنى أم لا. فعذاب ضميره يقلب سعادته إلى شقاء ، ويحول بينه وبين الاستمتاع بحياته، ويوقعه في قبضة البؤس والتعاسة حين يحيل النبع إلى سراب والنور إلى نار، ويحاصره في الليل والنهار، ويشن حربا على أعصابه موغلا في إلحاق الأذى به قاصداً إلى شل حركته، تاركاً إياه فريسة للحزن والإحساس المزلزل بالوحدة والفردية الموحشة. وهكذا بدا الشاعر كأنه يستعير التصور السارتري للأثر المحبط والمدمر لعذاب الضمير الذي وقعت فيه اليكسترا وخافت من ويلاته في مسرحية سارتر (الذباب) في حين هزأ أخوها أورست منه وخرج لملاقاته، أما القرشي فقد اكتفى بالإقرار بضياع الأخلاق ونعى سقوطها متألماً لبقائه هو في أسر ضميره وتحكماته:

فِيمَ هذا الرقيبُ يَغْلو قد عا د عدوّ النفاقِ عَبْدالنفاق؟
عادَ كلٌّ يرى الحياة نعيماً إن تناءتْ عن قبضة الأخلاقِ
ويرى الذل أن يعيشَ بعيداً عن عبوديّة الثراء الباقي
سالكاً للوصول أيّ طريق حاطماً للنعيمِ كلَّ وثاق
ضاع معنى الضمير، فيمَ ضميري يقتضيني مباهجي وانطلاقي؟[42]

وفي قصيدة أخرى بعنوان (غروب) وقف الشاعر بروح مفعمة بالألم متأملا منظر الغروب أمامه متحسرا على شمس عمره الغاربة في رحلة كان الغريب فيها والسجين الذي يرسف في قيده ويلاحق السراب :

شفتاي مطبقتان لا تتساءلان!

ويدايَ في القيد المُدمّى ترسفان

وأنا هنا أنشودةٌ ولهى ولحنٌ لا يبين

قيثارةٌ لم ينسكبْ منها الأنين

رغمَ الزمان

رغمَ ارتعاشاتِ الهوان

أستمرئ العيشَ المهين

عيشي على مرّ السنين!(43)

ويتأمل ماضيه فلا يرى فيه إلا صور البؤس العقيم والعبير الذاوي الذي لم يترك اليأس فيه أملا للغد:

وغدي؟ وأيّ غدٍ يلوح؟

لمعذَّبٍ دامي الجروح!

يمشي وتتبَعهُ خطاه

أيّان لا عينٌ تراه

لا همس تتبعه رؤاه

تهديه آثارُ القطيع

في رحلة لا تنتهي

والغيبُ يحجُب عنه ركب السائرين!(44)

ويختار القرشي في هذه المقطوعة ألفاظه بعناية محاولاً تلوين حسها الأنطولوجي ما أمكنه ذلك، لكن القصيدة تستجيب عادة لمثل هذه المحاولة على نحو معاكس فتعبر عن نفسها بطريقة أعمق وأوقع أثراً، خصوصاً إذا كان كاتبها يعيش قلق لحظتها الشعورية. ويظهر الشاعر في القصيدة فرداً

في قطيع يساق إلى مصير مجهول لا عين تراه ولا عناية تتبعه. وتساوره الشكوك في مصير الجموع التي سيقت قبله وحجبها الغيب أو المجهول عنه. و يكون الاغتراب عادة وليد الشعور باليأس والإحباط، لذا فإنه لن يجد مناخا تنشط فيه أحاسيسه المتشائمة وأفكاره السوداء أفضل من الفلسفات الوجودية وما تزخر به من قلق وشك ويأس وتمرد. ولا شك أن الشعور بالاغتراب هو أحد مرتكزات العالم الرومانسي الذي يأخذ طابع الحزن والاستكانة واستعذاب أسى الوحدة والفردية «إنها الذات الرومانتيكية تبحث عن نفسها، وبهذا المفهوم كانت الرومانتيكية نوعا من التمرد الميتافيزيقي على العصر. وقد مزق الرومانتيكي أقنعة الرياء في الاعتراف بالحزن المطلق وليس في مجابهة الواقع، لأن مواجهته لا تعني إلا القبح وهو يحلم بيوطوبيا لا بثورة»[45]. لكنه في ظلال الوجودية يعبر عن خلجاته أحيانا في تمرد ورغبة في مواجهة المصير وسط المخاطر والمخاوف:

الأفقُ ينذرُ؟.. لستُ أذعر للنذير!

والشكُّ يطمُرُ فيَّ أنغام الحبور

هذي شرور!

دكناءُ تسبقُها شرور

هذي ظُهور

حمراءُ تلهبُها السياط

لم يبقَ من شمسي ترفرفُ للغروب

غيرُ الشفق!

شفق سيمحوه الأفق !

والأفقُ ينذر لستُ أُذعر للنذير![46]

إن هذا الرفض الميتافيزيقي الذي تعبر عنه القصيدة وهذه اللامبالاة

التي تطل منها نلتقي مجدداً بها في نصوص أخرى. وكأنما «قفز الفشل الوجودي إلى مركز الوعي الإنساني متأثراً بالظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية التي سيطرت على عصرنا، وأدى هذا إلى انشقاق وعدم انسجام بين الإنسان الشخص والعالم. وكانت هذه المقولة هي الإحساس الذي قاد الإنسان إلى مشاعر اللانتماء»[47]. وفي قصيدة بعنوان (بحيرة العطش) يقع الشاعر كلياً تحت وطأة الإحساس بالتفاهة والعبث والغربة. بيد أن اغترابه هذه المرة يحثه على الانسحاب والتقهقر:

أتسأليني مَعْبَرا؟ لا تسالي!
سفائني تسيرُ لا يدفعُها شراعْ
تحضِنُها شواطئُ الحرمانِ والضياع
أعيشُ لا متاع
وليس لي من زادْ
في زحمةِ الحياةِ غير لحنيَ الجريح
وغير وجهِك الذي بدا كواحةٍ من الترف
لأنني في رحلتي عشتُ بلا هدف!
.....
مستقبلي؟
مستقبلي أمسٌ مضى فلا يعود
ذبحتُه فهو شهيد
وقد نذرتُ للشقاءِ خبزيَ العتيد
أغلقتُ شباكي على سرابه البعيد
وعشتُ وحدي

للأسى للشوكِ للقيودْ

كقاتل لا يعترف!

.....

وكم هتفتُ من جَهامة المساء

وبُحَّ في قِيثارتي النداء

يا موْكبَ القرصانُ عدْ بي إنني وحيدْ

عُدْ بي قد مزّقَني العناء

عُدْ بي قبلَ أن تجفَّ في عروقيَ الدماء

عد بي فاني لاهثٌ مضيّعُ الغناء

كأنني أرجوحةٌ يهزُّها القضاء

يُثقِلني سرٌّ غريبُ الهمسِ ساغبٌ عنيدْ

مرنّحاً مشرّدا

تحملُني صُدف!(48)

ويصدر الشاعر في النصيين السابقين المغتربين عن روح مفعمة باليأس والحزن والوحشة، وإذا كانت هذه هي أجواء الرومانسيين ومرتكزات عالمهم الشعري والشعوري، فإن قلق الوجوديين يعبرعن نفسه هنا في جلاء ووضوح، هذا على الرغم مما يمتاز القرشي به عموما من روح متفائلة قوية الإيمان بربها وبعدالة قضائه وقدره، ومن السهولة بمكان ملاحظة ذلك على امتداد شعره الغزير. ويبقى السؤال حول أصالة هذه الأفكار الوجودية في الشعر العربي الحديث خصوصاً عند أولئك الذين ينتمون إلى بيئة محافظة تتمسك بتعاليم دينها الحنيف ومبادئه السمحة مثل شاعرنا. يقول الدكتور عزالدين إسماعيل: «حقاً إن بعض محاور النغمة الحزينة في شعرنا المعاصر قد تكون أصولها وافدة كالإحساس بالغربة والضياع والتمزق، ولكن عبثاً

نحاول رد هذه المعطيات إلى تأثر شاعرنا بالشعر الغربي، وإنما هي في الحقيقة أثر لفنين أدبين آخرين هما الفن الروائي والمسرحي، بخاصة الروايات والمسرحيات الوجودية التي ترجمت إلى العربية، ولدراسة كولن ويلسون عن (اللامنتمي) التي ترجمت كذلك منذ أعوام إلى العربية واستفاض الحديث عنها..... ومع تسليمنا بتأثر شاعرنا المعاصر بهذه المحاور الوافدة فإنه لا يمكننا أن نحل الإشكال ببساطة حين نرفض هذه المحاور الجديدة في شعرنا المعاصر على أساس أنها ليست ببساطة أصيلة وليست نابعة من ظروف حياتنا الخاصة ولاهي بزغت وترعرعت في أرضنا. ذلك إن الاستجابة للتيار الوافد لا تقل أهمية ودلالة عن ظهور التيار الجديد الأصيل»[49]. والواقع أن انجذاب القرشي في جزء يسير من شعره إلى الوجودية والوجوديين لا يعني تبنيه لفكر تلك المذاهب والفلسفات العدمية، بل الأقرب أن تكون تلك الإسقاطات من تداعيات نفسه المغتربة التي يصدمها الفارق بين الواقع وما تحلم به، أو ما كان من المفترض أن يكون. وربما ينطبق ذلك على عدد من شعراء العربية الذين عانوا من القلق الوجودي الذي لا يعبر في أغلب الأحيان عن مأزق روحي، بقدر ما يكشف عن تصادم بين الإرادة الفردية والإرادة الجماعية. وربما لهذا اعتقد بعض الدارسين أن هذا القلق الميتافيزيقي ليس أصيلا فالتجربة الوجودية «ليست بالتجربة الأصيلة في الكتابة العربية الإبداعية، إن ما يتهدد الفرد العربي من مخاطر فعلية لا يقع في ممارسة الإرادة بشكل وجودي واضطرار الإنسان إلى أن يختار بين إمكانيات غير محدودة ,بل في انمحاء الإرادة الفردية بفعل قوى تقع خارج نفسه»[50]. وإذا كان الإنسان الغربي تبنى الوجودية والفلسفات العدمية وغيرها لأسباب جوهرية وثيقة الصلة بطبيعة ما تحمله تلك الفلسفات من أفكار ورؤى منحرفة، فإن انجذاب الأديب العربي نحو هذه المذاهب وتمثلها في إنتاجه الإبداعي كان بفعل عوامل أخرى وقضايا خارجية قد لا تربطها صلة حتمية بجذور الوجودية الفلسفية والفكرية والروحية. ومن الملاحظ أن «الموضوع الرئيسي في الرفض في الشعر العربي المعاصر يتجه بصورة أكبر

نحو رفض العالم الخارجي، والاجتماعي والسياسي. ويبدو أن انشغال الشاعر يدور بصورة أكبر حول مشكلات الحياة لا الموت، حول هذا العالم لا العالم الآخر. فالخطر اليومي الذي يتهدد حياة الفرد يمثل الخطر الأكثر قربا إلى تفكير الشاعر..... ولقد بدا الكثير من الرفض لدى الشعراء على شكل إشارات غامضة لدى أفراد أحسوا بعناصر الخيانة و اللاجدوى في الحياة السياسية والاجتماعية فرفضوها»[51]. وتظهر بعض أشعار القرشي أنه كان من الذين صدموا بذلة العرب وهوانهم وعجزهم عن استرجاع حقوقهم المغصوبة رغم شرعية هذه الحقوق، ورغم كل تلك الأمجاد والبطولات التي تؤهل الإنسان العربي للتصدي لغاصبيه والدفاع عن نفسه وعن أرضه. ومع أنه ظل يؤمن بقدرات المقاتلين العرب إلى آخر لحظة في حياته وتتعلق روحه المحبة المخلصة ببارقة أمل مهما كانت ضئيلة أو مستحيلة، فإن قسوة الواقع دفعته - كما دفعت غيره - إلى استشعار روح اليأس والتمزق بين ألم ووحشية وعبثية ما يرون وبين ما يقوله لهم وهج وبطولات التاريخ العربي. وقد عبر هذا التمزق عن نفسه في عدد من القصائد القومية التي أبانت عن فجيعة الشاعر في قومه على نحو أبرز الهم القومي كأحد أهم مسببات الشعور بالاغتراب في تجربة القرشي الشعرية.

الاغتراب والهم القومي:

إن نظرة سريعة في شعر القرشي الذي خصصه لنصرة قضايا قومه والدفاع عنهم ورثاء شهدائهم لكافية إلى لفت النظر إلى الروح الحماسية التي ينطلق الشاعر منها في كتابة أشعاره القومية، وروح التفاؤل والثقة في قدرة المقاوم العربي على انتزاع حقه من غاصبيه وتسجيل انتصارات مدوية يتواصل فيها الأحفاد بالأجداد. لكن الإيمان يزيد وينقص ومع توالي الأحداث المأساوية والمؤسفة كان لابد أن يواجه الشاعر كثيراً من الأسئلة الصعبة والاحتمالات المرعبة والتفسيرات الموجعة، ولم يكن هناك بد من أن تطبق روح

اليأس عليه وتحاصر إيمانه وتفاؤله. واليأس عدو القرشي اللدود، ورؤاه لا تحل في أحد نصوصه حتى يفقد الرجل اتزانه ويغادره تفاؤله ليسقط بعدها في قبضة الاغتراب وتتنفس قصائده روح القلق والضياع. فالحياة جميلة فاتنة خصبة معطاءة هذه حقيقتها وجوهرها عنده، وحين يبصر فيها وجها للقبح والبشاعة والخراب والظلم يغترب القرشي وترتفع آهاته شاكية الغربة والعزلة. هذا بالإضافة إلى البعد التاريخي الذي يثبت حضوره على الدوام في رؤيته الإبداعية كما يظهر من إنتاجه النثري والشعري بحكم دراسته التاريخية التخصصية وعلاقته الوثيقة به «وتغذي دراسة التاريخ في ثقافة القرشي هذا المعنى الفكري في رؤياه الإبداعية، فالماضي لا يكف عن الوجود في العمل الأدبي الذي يبدعه باعتباره تلك الذات التي لم تعد تعبر عن صميم وجود الشاعر، أو تلك الأنا التي لم يعد وجوده سوى معارضة مستمرة لها، وقد نرى في نموذج عنترة اتحاد بالماضي العربي، وعندئذ نرى الشاعر وفيا للماضي مخلصا له، مايلبث أن يتحول عنده إلى قوة دافعة لبناء الحاضر»[52]. لكن الواقع العربي الكارثي أكبر من التفاؤل والمتفائلين، وأمام تلك النظرة المجلة للتاريخ المجيد والماضي العريق، وقوة الانتماء للجذور لم يكن ثمة من مهرب لدى بعض الفئات إلا الأوهام ومعاقرة الأحلام والأماني العذبة، أو مواجهة الواقع بروح يائسة انهزامية تجتر أحزانها وآلامها في إحساس مزلزل بالضياع والغربة:

عَلى سورِ الضياعِ
بساحَة الأشجانْ
ومنْ أرضِ الضّحَايَا
في صُخُور الشمعِ
غَنّتِي الرِّيَاحُ السودُ
حَمْلَقَ فِيَّ وجدانُ القطيعِ

أطِلّ مِنْ عَيْنِ المساء الصيفُ
هشَّ السِّجنُ والسَّجانْ
وزفَّتْني القَنَاديلُ الضّبابيّةْ
إلي..... إلي
مُدي الظلَّ وارْتَفِقِي
وَرَائي يَا حَوَاري الحُزنِ في الغاباتِ
يا دُنيا الكآبةِ.....
سَلْسلي المأساةَ وانطلقي
سحابتُكِ المطلّةُ في دمي
تَسْتَتْبت الأشواكَ في عنقي
تُضَاعفُ غُرْبَتي بصفَائحِ الفولاذِ كالفَسَقِ
تَدَاعَى النَّجْمُ في الطُرُقَاتِ
جَفَّ النَّهْرُ.....
وارْتَطمَتْ رُؤَى الآفاقِ بالشّفَقِ![53]

إن الروح الاغترابية تزحف في النص السابق على مفرداته في مبناها ومعناها وعلى صوره ونبضه وأجوائه. وتتلاشى أطياف تلك المخلوقات الجميلة الرقيقة التي عادة ما يزدحم عالم القرشي الشعري بها لتحل محلها رؤى الجفاف والجدب والحدة والغلظة، فليس هنا سوى الصخور، والرياح السود و الأشواك وصفائح الفولاذ الملتهبة والسجن والسجان. وتعبر صوره عن يأسه وإحساسه بالمأساة تدفع بقومه في طريق مسدود وتؤذن بوقوع الكارثة و النهاية وماذا بعد جفاف النهر وتهاوي الأنجم وارتطام الشفق بالأفق؟ والصورة الأخيرة من التصورات التي يعاود الشاعر اللجوء إليها في

نصوص أخرى، وهي عنده منتهى اليأس وانقطاع الأمل. ويلوذ الشاعر عادة بالرمزية ووشاحها الشفاف إذا ما رغب في البوح والكشف عن أحزانه دون أن يجرح إحساسه بالمسؤولية والخوف من بث روح الهزيمة وتثبيط الهمم والعزائم. ولكن جرح العرب النازف يتسع ومصابهم يتضاعف مع الأيام، وكان من الطبعي أن يشعر القرشي مثل غيره من شعراء العربية أن الشق أكبر من الرقعة وأن الهروب إلى الوهم أقسى كثيراً من مجابهة الواقع:

أنْ تجْهَدَ في تبْريرِ الأخطاء
أن تمشيَ فوق سُطوحِ الماء
أن ترقصَ أعزلَ متّشِحًا بسلاحِ الوهم
وتستخفيَ عبرَ الأضواء
أن تغْرقَ في تيَّار الأهواءْ
أن تمضَغَ شوْكَ السُّهْدِ
وتستديَ قيظَ الصحْراء
أن تتلاشى فوقَ رَمَادِ الريح
أن تستتبتَ مَطَرَ الحقْد
وتحسبَه أزهارَ الحُلْم
أن تَنْدسَّ مع الأشباحِ الغرباءِ
وتُعانق مَقرورا أطيافا هوْجاء
فحياتُك مَضْيَعةٌ ورمادٌ وهباء![54]

وهكذا يتحول الهم القومي في شعره إلى أحد أبرز المشاهد في تجربة الاغتراب لديه إلى الحد الذي أمده بلغة خاصة بات الشاعر يركن إليها في هذه النوعية من قصائده؛ إذ تعج مشاهدها بالعواصف والريح والأشواك

والقيود والتيه والضياع وإحساس بالعبث والجدوى والسير حثيثاً إلى أحضان الهاوية، أما الغربة وبردها القارص فهي بداية ذلك المشد ونهايته. «فهنا تتلاحم الأبعاد الثلاثة للمأساة عند شاعرنا أي يتلاحم البعد الذاتي والبعد القومي والبعد الفلسفي، ذلك لأن المشي على سطح الماء هو المستحيل... هو العبث هو اللامعقول. هو اللاجدوى. وهذه المشاعر نجدها تتردد عند فلاسفة الوجودية تعبير عن إحساسهم بالحياة وهي أبلغ تصوير لوجدان الشاعر الذاتي والوجدان الجماعي لأمته العربية التي تمشي فوق سطوح الماء..»[55]. ويختم الشاعر قصيدته السابقة بأخطر ما يمكن أن تتعرض له نفس آمنة مطمئنة تؤمن بجمال الحياة وأن الغلبة للحق والجمال والضياء والخصب والنماء؛ إذ يهاجم روحه الإحساس بالزيف والكذب والبهتان؛ فوجه محبوبته السمراء التي غنى لها ومجدها في شعره ليس سوى غواية وضلال وسراب خادع. لقد بذل مهجته وعصارة روحه إذاً من أجل حمقاء مرائية ومزيفة:

مزَّقتُ حنايا الليلِ ألومُكِ ياسَمْراء

وأجرِّبُ أقنعتي سوْداءَ وحمراء

وأعانقُ أشرعتي في كَبِد الدَّأماء

يا ناراً تُلهبُ أوردةَ الصحراء

يا ظمأً، وسرابًا، وظلامًا، ورياء

يا شَفَقا يتلوَّنُ في كبِد الشمس الصفراء

أعْفَيتُك مِن لَوْمي، أبغضتُكِ ياحَمْقاء![56]

وفي قصيدة (عندما تحترق القناديل) يبلغ القرشي ذروة الإحساس بالخيبة ومرارة الهزيمة ,وتتحول تلك الشخوص العملاقة وذلك الحضور المهيب لقامة أمته إلى ظل خائف وتمثال نحاسي مفقأ العيون. يقول في مقطعها الختامي:

يَسْحقُ القيدُ أقدامَنا

ونعيش، ونمشي، ظلالاً، ظلالا

تماثيلَ ماض نُحاسيةً

بذوراً خُرافيةً في حقول الصدى

وعيونًا مفقّأةً بالنعاسِ

وأسرابَ جَرْحَى، فلولاً، فلولا

وَأشرعةً خائبة!(57)

إن المتأمل في تلك المساحة الشعرية الشاسعة التي منحها الشاعر لقومه وأمته ليلفته كيف استأثرت النبرة الحماسية بمعظم القصائد القومية التي جاءت ضمن ما يقارب ثلثي إنتاجه الشعري، بينما أخذت تلك النبرة في قصائد الثلث الأخير من ذلك الإنتاج تخفت وتكاد تتلاشى دون أن تغادرها روح الأمل والتفاؤل أو يتركها حماسها الذي كان يستيقظ من وقت لآخر لائذاً بنماذج البطولة العربية المشرفة من جاهلية أو إسلامية. وقد اقتصر استدعاء النموذج التاريخي والإنساني في شعر القرشي على ذكر الأسماء واستخدامها على طريقة المشبه والمشبه به. ويبدو أن طريقة الشعراء المعاصرين له في التعامل مع عدد من النماذج والشخصيات التراثية في شعرهم لم تجذبه على الرغم من شهرة بعضهم من أمثال أمل دنقل والبياتي والسياب وغيرهم. كذلك لم يحاول الاعتماد على الأساطير العربية أو الغربية - إلا في حدود ذكر الأسماء - وكان بإمكانه توظيف الرمز الأسطوري في قصائده القومية المغتربة على اعتبار أن الأسطورة من أهم مظاهر الاغتراب في النصوص الأدبية. والمحاولة اليتيمة للشاعر في هذا الصدد قصيدة بعنوان (غادتي «شهرزاد»). وتعود ملكية شهريار في تلك القصيدة إلى توفيق الحكيم في مسرحيته (شهرزاد) عندما فقد نهمه الحسي لاعتبارات فكرية وفلسفية طرأت عليه بعد أن فتحت شهرزاد باب المعرفة أمامه على مصراعيه، الأمر

الذي أفقده اتزانه ودفع به إلى ما يشبه الجنون. أما شهريار عند القرشي فإنه يتحول ذلك التحول الخطير بسبب الزمن وأحكامه القاسية التي لا مفر من الرضوخ لها والانصياع لأوامرها إلى جانب ما بات يثقل كاهله من هزائم وانكسارات:

ارجعي (شهرزاد)

ارجعي فالحُداءُ القديمُ تعَالى

وظلُّ المساءِ تمددَ

وانهارَ فوقَ أريكتهِ (شهريار)

عاد طفلاً بريئا

يخوِّضُ في النهرِ حرا

ويلتحفُ الانكسار

سيفُه لم يعدْ مُصلتا مشهَرا يتحدى

صدُورَ الصبايا الصغار

سيفُه عادَ من خشب الوردِ

في ذلةِ الاحتضارْ

أغمد السَّيفَ منكسراً ومشى حاسر الرأسِ

يَبْكي ,ويَمْرَحُ

يُسقط حتى بقايا الإزارْ

قد تولّى النهار

ارجعي هي ذي الأرضُ ممطورة

ونسيم الزهور تَماوجَ

في رَدَهاتِ الأمل

والقَمَارى تلحِّنُ - ثمةَ - سكرى

فنونَ الغزل

إيه قصّي علينا حديثَك

واسترسلي، جُنّ فينا السَأم

قد سُقينا المراراتِ في كل كأسٍ

وشُلَّت أحاسيسُنا - في دروب الأفاعي - مروَّعةً

وشجَانا الندم!(58)

إن الهم الشخصي ومخاوف الشاعر من زحف الشيخوخة وسطوة الزمن يستولي على البعد القومي في النص ولا يترك له إلا مساحة هامشية. وهو يطلب من شهرزاد ابنة الأسطورة المزينة بالرؤى القرشية أن تنقذه من سأم المرحلة المقبلة وتبعث الحياة في أرضه التي توشك على الإقفار. وهكذا يعيد الشاعر شهريار الحكيم إلى قلب الأسطورة مجدداً بكل منطلقاته الجنسية والنفسية واحتياجه العاطفي وشغفه الطفولي. لكنه عند القرشي لا يتجه إلى هذه الوجهة بدافع الانتقام والحس الشره النهم كما في الأسطورة الأصلية، بل بدافع الخوف من سطوة الزمن والرغبة في الاختباء من ظله الكئيب في أفياء حواء وحدائقها اليانعة المزهرة. ولا شك أن استثمار الأسطورة على هذا النحو يعد إضافة مهمة لها، ومن الإنصاف أن يحسب للشاعر. وإذا كان الهم الشخصي استأثر بنبض القصيدة السابقة فإن هناك عدداً من النصوص خلط الشاعر فيها بين أحزانه وأحزان قومه وغربته وغربتهم، وتنقل بخفة ورشاقة بين الجرحين في خط متعرج متشابك ومتطابق أحياناً، وذلك عندما يتحد الصوتان ولا نعود نعرف من الذي يشتكي ويتأوه؟ ومن قصائده التي تسير في هذا الاتجاه قصيدته (زخارف فوق أطلال عصر المجون) وهي من شعره الجميل الذي يبرز اتساع رؤيته الشعرية وانفساحها

أمام عدد من التأويلات التي تجد مكانا لها داخل نص غائم بالرؤى الحزينة والذكريات العبقة ومشاعر الحنين والغربة والوله والحسرة على تدنيس الطهر والصفاء في عالم القبح والبشاعة:

سماويةٌ أنتِ علوية

فوق أرضٍ من الطين، والحقد، والعهر

تُرعشها خيلُ كلِّ المرابين

فوق مناراتِ عصر المجون!

.....

وقلبي الترابيُّ

تحصده أذرعُ النار في هيكل القحط

تخذله ذهلةُ الحلم

يرفضُهُ شجرُ الورد والياسمين!

سماويةٌ والثرى مخصبٌ بالمهانات

ممتزجٌ بأنين الثكالى الغريقات

والكونُ منفى الحثالات

مهترئٌ

غارقٌ في التوافهِ حتى الجنون![59]

لقد سجل الشاعر إخفاقاته وهزائمه العاطفية في قصائد كثيرة، وبكى إخلاصه وتفانيه الذي قوبل بالغدر والجحود في دنيا لا تعترف بالمشاعر الصادقة والطهر والصفاء. وهذا ما تتلقاه محبوبته السماوية هنا، وقد تكون هذه المحبوبة الحجاز أو الديار المقدسة في فلسطين أو الحضارة الإسلامية عموماً لصبغتها السماوية والنورانية (وربما يختلط كل هذا بذكرى

حبه الحجازي الأول: فتاة الشرفة) إنها تعاني - مثله - من هجمة الحقد الشرسة الدموية في زمن جنون المادة وتفاهة الفاسدين والمنتفعين. ولا يماثل عطشه للحب وظمأه للحياة وينبوعها الثري المتدفق إلا شوق هذه الأمة لماضيها وعبق ذلك الماضي وألقه وعنفوانه. وفي ظل شعورهما بصعوبة اللقاء واستحالة الوصل يتعذب الاثنان:

وأعرف أن التداني مُحالٌ

وأنَّ اقترابَ المسافاتِ ما بيننا

قدرٌ مستحيل

وأن انبهارَ العيون بومض الهوى

برزخٌ لا يهون!

.....

وأعلم أنَّ الزحامَ مضلٌ

وأن المنى وجعٌ مستبدٌ

وأنكِ عطشى إلى النهر

والنهرُ معتكرٌ ثائرٌ

والرمادُ يسربلُ

كلَّ الحصون

.....

دعيني أخوِّضُ في الترهاتِ

وحيداً غريبا

ولا تحفَلي إن رأيتِ المكبلَ

يُقتاد مرتهنا للمآسي

ويُلقي بأعماقِ تيه السجون!(60)

.....

لقد انحاز الشاعر في قصائده القومية المغتربة إلى شعر التفعيلة و ومال إلى تقسيم تلك القصائد إلى مقاطع أو مشاهد أداها بطريقة غنائية مفرطة شكلاً ومضموناً. وليس من غرابة في ذلك فهو شاعر مطبوع عرف بسيطرته التامة على ألحانه من خلال علاقته الحميمة والممتدة بالشعر العمودي بموسيقاه الفخمة الشجية التي لطفها الحس الأبوللي المرهف وصبغها القرشي بلونه الخاص بكل ما عرف عنه من أناقة وذوق رفيع. لكن الشاعر بدا في بعض تلك القصائد كلفا بمطاردة القافية مسكونا بالهاجس الموسيقي على نحو أساء لعدد منها وصبغها بطابع المراهقة أو السطحية، هذا مع أن الشكل الجديد يعطيه من الحرية ما يهيئ له الانصراف إلى متابعة الرؤية الشعرية واللحظة النفسية التي تعيشهما القصيدة فهما أولى بالعناية والرعاية. ومع هذا فإن القرشي أثبت من خلال شعره القومي - والعاطفي والوجودي - الذي عبر عن اغترابه و فجيعته في قومه، أثبت نجاحه في التعامل مع تقنيات الشكل الجديد وإخضاعه وإخضاع الرمزية لذائقته الخاصة ومزاجه الكلاسيكي. ومن اليسير ملاحظة كيف ازدحمت تلك القصائد بالمخلوقات الشائهة ورموز الجدب والجفاف والبشاعة والغدر والقسوة كالغربان والأفاعي والحيتان والذئاب والجنادب. أما مرتكزات تلك المشاهد وخلفيتها فهي الريح والصحراء والصخور والليل والظمأ والأفق الدامي، وغالباً ما يظهر الشاعر وسطها سجينا يرسف في قيده دامي الجرح مطبق الشفتين مضيع الألحان لا يأسى أحد لمصابه. أما اغتراب الشاعر عن وطنه لأسباب اجتماعية أو فكرية فهي تجربة أخرى تميزت بسمات وملامح مختلفة.

غربته المكانية والزمانية:

تقلب الشاعر في عدة مناصب تعليمية ووزارية، كما عمل سفيراً لبلاده لدى موريتانيا والسودان، وعرف بكثرة أسفاره ورحلاته واتساع مشاركاته العلمية والثقافية. وقد عاش فترات من حياته مغترباً عن وطنه، وأتاح كل ذلك له أن يعيش حياة حافلة وتجارب كثيرة سمحت له بالاختلاط بمختلف الأجناس والمجتمعات لتزداد خبرته بنفسه وبالآخرين. وإذا كانت المعرفة حزناً - كما يقال - فإن ما كتبه القرشي من وحي هذه المعرفة، وما انتهى إليه في آخر أيامه من اعتزال الناس والمجتمعات، يظهر أن ما تكشف له من أحوال الناس كان فوق احتماله وقدرته. ولم يكن يعرف الشاعر عموما بميله إلى حياة الصخب ولفت الأنظار، وكان من الزاهدين في الأضواء وفتنتها رغم مكانته العلمية والشعرية. كذلك اشتكت روحه ألم الغربة عن الوطن والأحبة والأصدقاء، واشتاقت نفسه المجبولة على الوفاء والإخلاص إلى معانقة ربوع مرباه وذكريات صباه وأحلامه. وقد عكس شعره التداعيات الشعورية لغربتيه الإجبارية والاختيارية على نحو يدل على أصالة هذا النوع من الاغتراب في شعره، وأنه لم يكن من تهويمات العالم الرومانسي الذي ينتمي إليه الشاعر قلبا وقالبا . ومن القصائد التي سجل من خلالها تداعيات غربته المكانية قصيدة (مذبح الحب) وهي من وحي زيارته لباريس. وتظهر القصيدة دهشته من جرأة الفرنسيات وصدمته من طريقتهن العملية في الحب، بينما يفضل هو طريقة الشرقيين بحيائها وسحرها وخصوصيتها وغموضها:

في (باريس) عَرفْتُ الجمرة

وعَرفتُ اللوعةَ والحسرة

وكرهتُ الرّاءَ الملثوغةَ في وحشيّة

تُخفيها نظرةُ جنية

تُبديها همْسة مأجورة

من بينِ شفاهٍ مسعورة

فأنا شَاعرٌ

لا يكفيهِ رُواءُ الصورة

لا يرويه ضَبابُ الجنسِ الأحمرْ

يهوى في الإنسانةِ روحَ الشرقِ الأخضر! .....

.....

في (باريسَ) جرعتُ الغصة

فكأنيَ طفلٌ محرومٌ من أبويهِ

وتراءيت كلابَ الصيد تُهرولُ نحوي

تلعق من أقدامِ الطرقِ

لا تعرفُ معنًى للفسقِ

تجري لاهثةً لتعيشَ كلابُ الصيد َ

من خفقات غريب أسمرْ

يستوحي (الكُونكُورْدَ) قصيدة

ويعيش خيالاً ومثالا....(61)

ويقلق القرشي المشاعر العدائية التي تكنها باريس له – كما يتصور – وهذا يدل على تفاقم إحساسه بالغربة. ويشعر أن كلاب الصيد تطارده وتتربص به شراً وبأن عاصمة النور – كما يسمونها – تسخر من سذاجته القروية ومثاليته الرومانسية. لكنه يدرك من جهة أخرى أن مشكلته ليست مع المكان وأن غربته لم تكن مكانية وحسب، بل روحية تعزله داخل أسوار تمنعه الضياء وتطفئ نار روحه المتقدة:

وتراءيتُ جدارَ العزلة كالأسوارِ

يحجبُ عن عينَيَّ وميضَ النارِ
فكأني قَنديلٌ مطفأ
في حجرةِ أعشى أعزلَ سكيِّرِ
نسيته قافلةُ النورِ!
.....
في (باريسَ) شعرتُ بغربةِ رُوح ثَكلى
أحسَسْتُ بمصرع آحلامي
فبناتكِ (باريسُ) سُكارى عن أنغامي
في لحظاتِ الحبِّ العَجلى

ويغرق في تفاصيل المكان يبحث فيه عن شيء يشبهه ويبدد غربته. وتتوثق صلة الإنسان بالجماد والحيوان عادة عندما ينقطع ما بينه وبين البشر وينفض يديه من عالمهم ويزهد فيهم وفيه. ويبدو أن حسية باريس المكشوفة تجرح كبرياء عواطفه المتأججة التي كانت تعلق أمالاً كبيراً على زيارتها لباريس الأسطورة أمل المحرومين الظامئين للفن والحياة:

وأسيرُ بشارعكِ الأبيضِ أغسِلُ يأسي
في شلالاتٍ ضوئية
و«الفسقيّات» الأربعُ ترمُقني
كعرائس بحرٍ ذهبيّة
في صُفْرتِها لهفةُ أجْوائِي الشفقيّة
أمسحُ من حبّاتِ المطرِ
عن نظارةِ طرْفٍ مسهدْ
أوَ ذا ما يملكُه الشاعرُ في أفْيائكِ يا (باريسُ)؟

أهْديتُكِ لرُوحي العطشى لقمةَ جوعٍ؟ جُرعة آلِ؟!

يا أسطورة

يا أغنيّة

ردّدها حرمانُ بلادي

أشبَعَها الشعراءُ تهاويلاً وغراما

يا سحْرا يقتلُ أزهارَ سنيني

وأعُودُ كظلٍّ مسكينٍ

وحْدي

أتلمّسُ دربا لـ (المترو)

أحشرُ نفسي ما بينَ فئاتٍ بشريّة

وأعُودُ لفندقيَ الأدردْ

وحْدي

مثلَ الطيفِ المجهد!(63)

ويلحظ كيف اقترن الشعور بالغربة في النص السابق بالإحساس بالمهانة وضآلة الحجم والضياع في مدينة لايعرفه أحد فيها، وهذا يقربه من تجربة الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي وطريقته المميزة في رصد أحاسيس القروي المغترب في المدينة. أما صورة باريس المتوحشة الشهوانية المسعورة التي تنظر إلى ما في جيبه لا إلى ما في قلبه فهي تأخذه إلى الشعراء التموزيين وموقفهم من المدينة، وعلى رأسهم بدر شاكر السياب الذي يكن القرشي له إعجاباً خاصاً وينجذب إلى عالمه في بعض قصائده مثل (من أطياف الغربة) وفيها تأثر واضح بقصائد السياب في ديوانه (شناشيل ابنة الجلبي) وخصوصا قصيدته (يا غربة الروح) التي يقول السياب في مطلعها:

يا غربةَ الروحِ في دنيا من الحَجرِ
والثلجِ والقارِ والفولاذِ والضجرِ،
يا غربة الروح.. لا شمسٌ فائتلق
فيها ولا أفقُ
يطير فيه خيالي ساعةَ السحرِ.
نارٌ تضيء الخُواء البرد، تحترقُ
فيها المسافات، تُدنيني، بلا سَفَرِ،
من نخل جيكورَ أجني دانيَ الثمر.
نار بلا سمر
إلا أحاديثَ من ماضيّ تتدفقُ
كأنهن حفيفٌ منه أخيلةٌ
في السمع باقيةٌ تبكي بلا شجر.
يا غربةَ الروح في دنيا من الحجر!
مسدودةٌ كلُ أفاقي بأبنيةٍ
سودٍ، وكانت سمائي يلهث البصرُ
في شطّها مثل طيرٍ هدّه السفرُ:
النهر والشفقُ
يميل فيه شراعٌ يرجف الألقُ
في خفقهِ، وهو يحثو، كلما ارتعشا،
دنيا فوانيسَ بعد أخرى تنشر الغبشا
فوق الجناحين... حتى يلهث النظرُ[64].

أما القرشي فهو يقول:

غريبٌ.. فوقَ أنهارِ المساءِ
سَرَى بغيرِ شراعْ
أسيرٌ غاصَ حتى القاعْ
تلوحُ الشمسُ فوق وشاحهِ
ترنُو.. وتنغمُر
يغيبُ سنا
يضيعُ وشاحْ
وفي أذنيّه ثرثرةُ الحَيارى
وفي ظلامِ اليمِّ
تستأني، وتتحسرُ
ولا نأيٌ بكفيهِ
ولا عودٌ .. ولا وترُ
وفي منفاهُ همهمةُ الرياحِ
تهزُّها الأشباحْ؟(65)

إنها غربة المسافر بعيدا عن وطنه وأحبابه بطعمها المر ووجهها الحزين الآسيان، وما تبعثه في المرء من إحساس بالوحدة والوحشة والانقطاع .وكما لاذ السياب بجيكور وذكرى أمه والعراق، توجه القرشي بأشواقه وحنينه واستغاثته إلى موطنه وحبه الحجازي الذي لايفتأ يلح على خاطره ناشداً لديه العزاء والسلوان لنفسه الظامئة للحب والنور والبعث من جديد:

وأنتِ... وأنتِ....
يا همسَ القُرون

ودفقةَ الألحانْ

ذكرتُكِ واعتصرتُ صداكِ

فانفجرتْ بيَ الجدرانْ

ذكرتُكِ حالما بالموتِ، بالمأساةِ

في بَوابةِ الأحزانْ

ذكرتُك ظامئا للفجرِ

للأمطارِ

للأصحابِ

مُرتمياً على الشطآنْ

ذكرتكِ لمْ تزلْ ذكراكِ نهرا

يغمرُ الأعشابْ

وينقعُ غُلَّةَ الغدرانْ

ذكرتكِ أنتِ يا قدرَ الغريبِ

بساحة الحرمانْ

ويا خيطَ الضياءِ إليَّ

يعبرُ سُدْفةَ الآفاقِ مشتعلا

ويسحبُ حالكَ الأكفانْ![66]

إن تجربته الاغترابية هذه المرة تقربه من السياب وعالمه في منطلقاتها ومفرداتها وصورها وتفاصيلها المائية: بحراً ونهراً وغديراً ومطراً وشراعا وزورقا وقاعا وشاطئا وموجا ويما. واحتشدت تلك الأوجه المائية في القصيدة تهزها رياح الغربة والذكرى، ويعصر روحها حب عارم للحياة

وهديرها الصاخب ممثلا في الماء: رمز الخصوبة والعنفوان. لكنها لا تنسى مغازلة الموت بدافع الفضول والتحدي والاعتقاد الراسخ بتلازم الاثنين في تلك الثنائية والازدواجية التي كانت سبب عذاب شاعر العراق العظيم وخلوده في الوقت نفسه. إن ظمأ السياب إلى الحياة والرغبة المجنونة التي كانت تسكنه في اعتصار لذتها ومتعها لآخر قطرة لا يماثلها إلا تلك التي كانت للقرشي، ويكمن الفارق بينهما في أن الأول غلبته الحسية تؤججها عواطفه القوية، بينما استأثرت العاطفة وسموها بلب الثاني دون أن يتمكن من أن يصم أذنيه عن الحس وشراهته. يحدث هذا رغم الفارق الكبير بين غربة القرشي التي كانت في معظمها بدافع الوجاهة والثراء وتجدد المعرفة، وبين غربة السياب غربة الفقر والحاجة والمرض العضال والتشرد. ولا يمكن إرجاع هذا التشابه بين التجربتين إلى إعجاب القرشي بالسياب وحسب، بل الأقرب أن يكون مرد ذلك إلى التوافق النفسي بين الشاعرين في إقبالهما على الحياة ولذتها، وتعبيرهما عن ذلك في ضوء اختلاف انتماءاتهما الثقافية والعقدية والفكرية. وفي حين تجاهل القرشي الموت والفناء والسكون في شعره ما وسعه ذلك، كان حضور جدلية الموت والحياة في شعر السياب من أهم مرتكزات عالمه الشعري المتميز.

بيد أن الغربة المكانية ليست هي هاجس القرشي الأقوى كما يظهر من شعره، وربما لهذا لا يرصد شعره اغترابه المكاني إلا في قصائد محدودة مقارنة بتجاربه الاغترابية الأخرى، هذا على الرغم من قضائه فترات طويلة من حياته بعيداً عن وطنه. وفي النهاية ليس المكان هو ما يستأثر باهتمام القرشي بل الإنسان، وهذا ما يفسر شغفه برسم تلك اللوحات الرائعة لعدد من الشخصيات التاريخية والمعاصرة وحفرها ونقشها بأنامل خبير فنان يؤدي عمله بأكبر قدر من المتعة والمهارة. ويستحوذ هذا النوع من القصائد على مساحة جيدة من شعره تجلت قريحته فيها في أروع حالاتها في أداء كلاسيكي يقطر رقة ورشاقة في نغم بحتري أخاذ وروح صادقة الحب خالصة النية. ولا شك أن هذه المجموعة من أشعاره التي توجه بها إلى عدد من

الشخصيات الأدبية وغيرها تحتاج إلى دراسة خاصة مستفيضة تكشف معالمها وأدواتها النفسية والفنية. لكن هذه القدرة والمهارة في قراءة النفس البشرية وفض مغاليقها لم تكن في صالح الشاعر دائماً، بل أضافت سببا آخر إلى شقائه واغترابه. يقول في قصيدة له بعنوان (صحيفة الوجوه):

إني سئمتُ من الأنامِ خداعاً ورجعتُ مكلومَ الحشا ملتاعا!
كم ذا أطالعُ في الوجوهِ صحيفةً تجلو الخَنا وتجسّم الأوجاعا
كلٌّ يبادلك المودة كاذبا فإذا اختبرتَ وجدته خدّاعا
بئستْ خلائق كالسّراب خوادع تُخفي الأذَى وتبدّل الأوضاعا[67]

ويمضي الشاعر في تأمل أحوال هؤلاء المزيفين والخداعين بكل ما جبلوا عليه من كذب ونفاق، ويذهله كيف تقدموا الصفوف دون سواهم واعتلوا أعلى المناصب والرتب، ولا يجد مفراً أمام هذا الزيف والنفاق والأوضاع المقلوبة إلا أن ينأى بنفسه عن هذا العبث ويفر إلى العزلة والتفرد:

لا تسألوا لمَ عدتُ فردا في الورى إنيّ سئمت من الأنام خداعا![68]

كذلك شكا الشاعر من جحود ونكران الأبعدين والأقربين كما في قصيدته (هتفة مجروح) التي لاذ فيها بأعتاب الكريم يشكوه غربته وكربته:

فاقبلْ شَكاتي إنني مثقلُ إني غريبٌ عِشتُ بينَ البشرْ
مستغفراً جئتكَ لا أحملُ إلا إلى ذاتِكِ روحي الأشِر[69]

كما أرجع قدراً من عذابه واغترابه إلى علاقته بالشعر والكلمة وما تفرضه هذه العلاقة على بعض الشعراء من إحساس بالمسؤولية تجاه البشر فهم شمعة تحترق ونبض يشتعل من أجل الآخرين. هذه المكانة الرفيعة التي تمنح الشاعر هالة تكاد تكون أسطورية لها جذورها في الشعر العربي القديم كما عبر شعراء العربية عنها من أمثال: طرفة والمتنبي وأبي العلاء وابن

الرومي وغيرهم. فلا أحد يقدر مواهبهم العظيمة وتضحياتهم الجمة ولا يكافئهم زمنهم إلا بالإهمال والجحود والنكران. وقد تميز شعراء أبوللو عموما بهذا المنحى الأسطوري في إعلاء قدر الشاعر وتعظيم مكانته، ولهم في ذلك قصائد مشهورة كتلك التي كانت لعلي محمود طه والشرنوبي. يقول القرشي في قصيدة بعنوان (الشاعر):

هـدأ الـكـونُ وأشـجـاه الـظـلامُ
مـلـكٌ يـسـهـر والـنـاس نـيـامُ

غـارقٌ فـي لجـج الـفـكـر شـج
زارعٌ، والـزرع يـجـنـيـه الـطـغـام

ضـاحـكٌ بـاك مـعـاً، كـم يـغـتـلـي
بـمـآسـيـه فـيـعـيـيـهِ الـكـلام

راعشُ الـقـلـب، وفـي الـقـلـب جوًى
حـائـر، مـن صـولـة الـغـدرِ مُـضـام

خـافـض الـرأس، وكـم يـثـقـلُـه
أن يـرى الأحـلامَ يـعـلـوهـا قـتـام

صـحـب الـنـاس عـلـى شِـرَّتـهـم
وتـنـاءى حـين أعـيـاه الـسـقـام

يـحـمـل الـوردَ إلـى داراتـهـم
فـيـبـاديـه عـقـوق واتـّهـام

ويـريـق الـشـهـدَ فـي أكـوابـهـم
وحـصـادُ الـشـهـدَ ذلٌ ومـلام

أوسـعُـوه ألـمـاً وهـو الـذي
عـاش يـأسـو الجرحَ والـداء عـقـام

يـا لـه مـن عـاشـقٍ، مـغـتـربٍ
في ربُىً ملء حواشيها الضِّرام»[70]

وقد مال أسلوب الشاعر في هذا النوع من الاغتراب إلى التقريرية والمباشرة ومن قصائده في هذا الصدد (ذكرى غاربة)، و(ذكراك) و(ذكرى) و(موكب الذكريات) و(الحب والذكرى) و(شهقة ذكرى). بينما لجأ في قصائد أخرى إلى طرق غير مباشرة لنقل إحساسه بالغربة، وامتلأ رغبة في الفرار إلى الماضي والاحتماء بعالم الذكريات من الحاضر وقسوته في محاولة منه لاستعادة توازنه. ويعبر الهروب إلى الماضي في أحد أشكاله عن غربة زمانية ومحاولة من العقل الباطن لإيجاد رابط حتى ولو كان وهمياً مع الحياة والأحياء. ورغم اهتمام القرشي بالماضي بحكم دراسته وتركيبته الرومانسية، فإنه لا شك شاعر الحاضر واللحظة الآنية. فالحاضر هو البعد الزماني الذي أطال الشاعر الوقوف عنده وكان مسكونا بهاجس الإمساك به وتأمله وتسجيل وقائعه حتى لو بدت لغيره تافهة وسطحية . و يعكس هذا الأمر إلى أي حد كان القرشي مقبلاً على الحياة طامعا فيها لإرواء نفسه الظامئة إلى

الفن والجمال والحب. وكما مثل هروبه إلى الماضي ملمحاً لاغترابه الزماني كذلك جاء هروبه إلى المستقبل مدفوعا برغبته في الانعتاق من دنيا البشر وغربته بين أنحائها، خصوصاً حين تبدو الحياة التي أحبها في صورة غير التي يريد. ومن هذا القبيل قصيدته (صديقنا القمر):

لوْ كنتُ رائدَ القمر

لو انطلقتُ في «أبُولُّو»

مُصْعداً سعيدْ

إلى حدائقِ الفضاءِ

للجزيرةِ البيضاءْ

إلى انعتاقِ الغدِ

من حَظائرِ القطيعْ

ولو وطئتُ ذلك الثرى العتيد

مُسْتَشرِفاً إلى المدى البعيدْ

مخلّفا في الأرضَ

شوكَ اليأسِ والقيودْ

في حقلنا المزروعِ بالآلامَ

بالحروب، والصديدْ

لماَ قفلتُ عائدا إلى البشرْ

لما رجعتُ للشقاءِ

للعناءِ، والكدرْ

لمسْرحِ الحواةِ للسّرك لملعب الأُكرْ

للناعقين بالسلامِ، والسلامُ ينتحرْ

ولو بقيتُ بركانا هناكَ

يلفظُ الجحيمَ ..... أو حجرا![71]

إن فرار الشاعر من كوكبه إلى كوكب آخر يعبر عما بات يستشعره من ضيق وحصار، وهو يعلم أنه إنما يفر إلى حلم أو وهم بعد اكتشاف حقيقة القمر، لكنه مع ذلك يتمسك بهذا الحلم؛ لأنه لا يفر من المكان، بل من ساكنيه وما باتوا عليه من ظلم ووحشية. ورغم كراهية القرشي الصامتة لمظاهر العدم والسكون والفناء والموت وميله إلى تجاهلها في شعره ما أمكنه ذلك، فإنه يتمنى هنا أن يتحول إلى قطعة حجر أصم وهي أمنية قاسية بالنسبة لمن كان مثله. وقد أبدى الشاعر صدمته في عدد من قصائده من الصورة التي نقلها العلماء عن القمر- وللقمر منزلة خاصة عند الأبوللين - فنفسه لا تؤمن إلا بالجمال ولا تريد أن ترى سواه، فهو حق وما عداه باطل سيسقط وضلال سيندحر. ويفر الشاعر مجددا إلى القمر وهذه المرة في صحبة المرأة في قصيدة بعنوان (مهاجران إلى القمر). ويتجه الشاعر فيها إلى بناء مدينته الحلم، مثل غيره من الشعراء، ويرسم صورة غريبة لها في حلم أقرب إلى الكوابيس والمنام المزعج:

وحينَ أقلعَ النهارْ

وعُدتِ يا صديقتي كدرَّةِ المحارْ

وحين أوْرقَ السهرْ

ورنَّحتْ أقدامَنا نَداوةُ المطرْ

حَسِبتُ أنَّا طائرانِ هاربانَ من قَسَاوة البشرْ

مهاجران للقمر..[72]

حبيبتي.....

رأيتُ في الحلم الغريبِ أنَّا ضائِعانْ

طفلانِ ضَائعانِ متعبانْ

عاشا معاً مشرَّدينَ في القفار

وقبل مولدِ النهارْ

رأيتُ أنَّا قد كبرنا قد تَزوجنا وأنجبنا صِغار

وعيْشُنا قد كان في مدينةٍ بلا بشر

كان هناك الصخرُ قد كان الدخان

يغلّف الآفاقَ..... قد كان المطر

يلقّحُ الأشجارَ لكنْ لا ثمرْ

أضرَبتِ الأشجار، عرّبدَ الزهر

فرحت إذ رأيتُ طفلنَا الكبيرَ يعشقُ الخطر

قد كانَ يجري كالرجالِ لا يُبالي المنحدر.....(73)

ويسقط ذلك الطفل الجميل ويلقى مصرعه ليستفيق الشاعر من حلمه آسفا حزينا لهذه النهاية. وتفوح في هذا الجزء من النص رائحة أجنبية تعود بالتحديد إلى عالم الأساطير اليونانية والتصورات الإغريقية وخيالها المجنح وغرامها بصورة الإنسان والأبطال الخارقين كباراً وصغاراً رجالاً ونساء. وقد استثمر هذه الأجواء كاتب الألمانية الكبير جوته في مسرحيته الرائعة (فاوست) وفيها يتزوج فاوست من هيلانة رمز الكمال البشري ويرزقان بطفل خارق يتضوع حيوية وبطولة، لكنه سرعان ما يقضي أثناء أداء إحدى حركاته الخارقة وسط حسرة والديه وحزنهما. وهو أمر يشبه ما يذكره القرشي في قصيدته، وقد كان – رحمه الله – واسع الثقافة مهتما بالاطلاع على التراث الأجنبي والثقافات المختلفة. وهكذا يجمع الشاعر في هذه القصيدة بين منحيين كلاهما يعبر عن غربة قاسية ويكشف عن رغبة عارمة

تستولي عليه في الفرار من زمنه وحاضره؛ فرجوعه إلى الطفولة وارتداده الزمني إلى عهد النقاء والصفاء، وهو منزع رومانسي، يقترن بانطلاقه إلى المجهول والمستقبل، ويجمع الشاعر بهذا بين لحظتين مستحيلتين ناشداً الحرية والانعتاق. يقول الدكتور يسري العزب: «ولقد حدا هذا بالرومانسيين إلى استحداث ظاهرة (التسامي) في شعرهم، حيث يصبح الشاعر في القصيدة طيفا أثيريا أو روحاً مجنحة يخترق الحواجز الواقع إلى واقع مثالي أكثر رحابة وقدرة على استيعاب طاقته الروحية والخيالية التي بلا حدود»[74]، هذا وتتنفس القصيدة السابقة أجواء عالم صلاح عبدالصبور. فارس مصر الحزين ـ ورؤيته الشعرية المميزة بطابعها السردي، وطلعتها الحزينة، وكلماتها الممزوجة بتفاصيل الحياة اليومية المغموسة في ألم الشعور بالوحدة والوحشة. فهي تستوحي أصداء قصائده خصوصا ديوانه (أحلام الفارس القديم) بروحها التي تتفتح جراحها في المساء كما تتفتح الورود النضرة لتبعث أنغامها الشجية في ألم ممض يتغلغل في جسد القصيدة على نحو خفي مبهم في حس إنساني مهيمن لا يفرط في علاقته الحميمة بالحياة والأحياء رغم حزنه وألمه. يقول القرشي:

وحينَ أقلعَ النهارْ

نسيتُ يا صديقتي... أنّي نسيتُ الانتظار

وعادَ جرحي في انهمار

يسألُ عنكِ.. نجمة مهزومة الضياء

أضلَّها الفضاءْ

كما أضلَّ رُوحي في المساءِ الانتظار[75]

ويحتفظ الشاعر بأسبابه للهروب من وجه البشر وعالمهم القاسي الموحش، ويضع ثقته الكاملة في العاطفة وقوتها السحرية وخيالها الحر الطليق لإنقاذ صديقه القمر:

حبيبتي لا تحزني فلن يضيعَ بدْرَنا جيشُ التترْ

ففي خيالنا البُدورُ تنتظر

سنرجعُ البدرَ إذا البدرُ انتحرْ..(76)

وتبدو خاتمة القصيدة مفتعلة وساذجة، وكان يمكن استثمار موت ذلك الطفل الجريء المغوار رمز الحب في قوته وطهره وعدم مبالاته بالأخطار بطريقة تتناسب مع طابعها العميق الهادئ وخفوت نبرتها الحزينة. لكن هذه النهاية تتوافق على سذاجتها مع إيمان الشاعر وتفاؤله وعفويته وتلقائيته. والواقع أن صوت الشاعر في قصائده التي عبرت عن غربته المكانية والزمانية كان ظاهراً أكثر من المطلوب على نحو أفسد بعض تلك النصوص ووسمها بالسطحية والضعف. ويبدو أن الشاعر يفهم هذا النوع من الغربة ويستوعب أبعاده وأسبابه، ولهذا كان يتأملها بوعي حاضر متيقظ دون أن تصيبه في مقتل وتفقده توازنه مثل غربته العاطفية أو قلقه الوجودي.

هذا ولاشك أن دراسة موضوع الاغتراب في شعر القرشي تعني الكشف عن جوهر تجربته الشعرية وأهم مرتكزاتها الأساسية، وهو أمر متوقع بحكم انتمائه إلى العالم الرومانسي برؤاه الحزينة الغائمة وانتسابه إلى أبوللو بتطرفها العاطفي ورقتها المتناهية. وإذا كانت هناك خصوصية تميز القرشي في هذا المجال فإنها تكمن في ارتباط ظاهرة الاغتراب في شعره بموضوع المرأة التي تسجل - هي أوأحد رموزهاً - حضوراً مميزاً في مشهده الاغترابي. وتتعلق أنظار الشاعر بها أملا يبدد الغربة وأشباحها التي تحوم في المكان، ويصل إيمان الشاعر بقدرتها السحرية على بعث الحياة والربيع ونشر الضياء إلى درجة اليقين. وربما ليس من المستغرب أن يكون هذا اليقين من أهم أسباب تفاؤله الذي يميز رومانسيته الحزينة ويمنحها ألقها ولونها البهيج مقارنة مع سوداوية بعض الرومانسيين وأشعارهم الكئيبة البائسة.

فهرس الحواشي

1) انظر: ريتشارد شاخت، الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص: 63-294.

2) ابن منظور، لسان العرب، ج 1، ص: 637-648.

3) محمود رجب، الاغتراب سيرة مصطلح، القاهرة: دار المعارف 1986، ص 178-181.

4) البقرة آية 38.

5) الشيخ محمد متولي الشعراوي «عداوة الشيطان للإنسان»

http://www.islamiyyat.com/books.htm

6) البقرة آية 38.

7) طه آية 123.

8) الأنعام آية 122.

9) صحيح مسلم، بشرح الإمام محي الدين، جدة: كنوز المعرفة ج 2، ص 176.

10) أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، تحقيق: وداد القاضي، بيروت: دار الثقافة 1973، ص 84.

11) ابن باجة الأندلسي، تدبير المتوح، تحقيق وتقديم: معن زيادة، بيروت دار الفكر، 1978م، ص: 45-46.

12) المرجع السابق، ص: 46.

13) انظر: أحمد عودة الله الشقيرات، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب ,دار عمار، ص: 20-51.

14) أبو العلاء المعري، ديوان لزوم ما لا يلزم، تحقيق وشرح وحيد كبة وحسن حمد، بيروت: دار الكتاب العربي 1998م، المجلد الأول، ص 43.

15) طرفة ابن العبد، شرح الأعلم الشتمري، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال 1975م، ص 31.

16) محمود عبدالله الجادر «طرفة ابن العبد، بين الانتماء والاغتراب في نصه الشعري» مجلة التراث الأدبي 85، 2002م،

http://www.awu-dam.org/index.html

17) أبو الطيب المتنبي، تحقيق الشيخ ناصيف اليازجي، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر،المجلد الأول، 1984م، ص 145.

18) محمود قاسم، «ظاهرة الغربة: الإنسان كائن وحيد في الأدب الحديث» المنهل، مج 56 رجب شعبان 1419، ص 111.

19) المرجع السابق 111.

20) يقصد شعر التفعيلة.

21) حسن عبدالله القرشي، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، بيروت: دار العودة 1983، ص 24-27.

22) المجلد الأول 278.

23) عبدالكريم راضي جعفر، رماد الشعر، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة 1998م، ص 24.

24) المجلد الثاني 313.

25) المجلد الأول 281.

26) المجلد الثالث 419.

27) المجلد الأول 346.

28) السابق 187.

29) عبدالقادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر1981م، ص: 289.

30) المجلد الثاني 105-106.

31) يسري العزب، القصيدة الرومانسية في مصر 1932-1952، القاهرة: الهيئة المصرية العامة 1986، ص 41.

32) المجلد الأول 64.

33) السابق 316.

34) المجلد الثاني 107-108.

35) السابق 150-151.

36) السابق 154.

37) ريتشارد شاخت، ص: 300-301.

38) المجلد الثاني 396-397.

39) السابق 403-404.

40) المجلد الأول 347-348.

41) السابق 487-490.

42) السابق 490.

43) السابق 632.

44) السابق 633-634.

45) ماهر حسن فهمي، الحنين والغربة في الشعر العربي، الكويت: دار الفكر، ص: 127.

46) المجلد الأول 634.

47) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية 2002م، ص: 283.

48) المجلد الثاني 452-454.

49) عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ص: 356.

50) سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2001، ص: 708.

51) السابق، ص: 714-715.

52) عبدالعزيز شرف، الرؤيا الإبداعية في شعر حسن عبدالله القرشي، القاهرة: دار المعارف 1992م، ص: 27.

53) المجلد الثالث 167-169.

54) السابق 325-326.

55) صلاح عدس، الحركة الشعرية في السعودية: حسن عبدالله القرشي حياته وأدبه، القاهرة: مكتبة مدبولي 1991م، ص: 52.

56) المجلد الثالث 326.

57) السابق 195-196.

58) السابق 331-333.

59) السابق 301-302.

60) السابق 305-306.

61) المجلد الثاني 683-685.

62) السابق 685-686.

63) السابق 687-688.

64) بدر شاكر السياب، المجموعة الكاملة، المجلد الأول، بيروت: دار العودة 1986م، ص: 660-661.

65) المجلد الثالث 232-233.

66) السابق 234-236.

67) المجلد الأول 515.

68) السابق 517.

69) المجلد الثاني 242.

70) المجلد الثالث 675-277.

71) المجلد الثاني 675-676.

72) السابق 689.

73) السابق 690-691.

74) يسري العزب، القصيدة الرومانسية في مصر 1932-1952، ص 61.

75) المجلد الثاني 690.

76) السابق 693.

❖ ❖ ❖

تقديم عام:

عرف مجال النقد الروائي العربي خلال العقود الماضية انشغالاً كبيراً بالمؤثرات الخارجية للممارسة الإبداعية عموماً. فقد كان النقد الأدبي السائد، زمنئذ، ينظر إلى الأثر الأدبي في علاقته بأشياء تجاوز الأدب سواء أكانت تاريخية، أم اجتماعية، أم سياسية، أم نفسية. وتنبني هذه الرؤية النقدية على اقتناع ثابت للناقد بأن الكتابة الأدبية ما هي إلا استنساخ لما هو خارج - أدبي. بيد أن هذه الممارسات النقدية، على الرغم من تعددها وتباينها (مناهج نفسية، تاريخية، اجتماعية...)، فإنها تلتقي حول نقطة واحدة مشتركة، وهي الحيرة الدائمة التي تلازمها حين تطرح عليها بعض الأسئلة المتعلقة بوصف القوانين الداخلية لهذا الأثر الأدبي، أو تحديد نوعية العلاقات التي تنسج قوانين هذه الكتابة الإبداعية.

ولقد غدت هذه الأسئلة وغيرها مقلقة لراحة الناقد، داعية إياه - وبإلحاح - إلى تطوير رؤيته النقدية إلى أن بات يدرك، بعد ذلك، أن عدم الاكتراث بهذه الأسئلة المخصبة للممارسة النقدية هو الذي يعمق انتكاس التجربة النقدية العربية، ويكبل طاقتها النقدية بأسئلة تقليدية متجاوزة، لا تدخل في نطاق طموحاته النقدية المأمولة.

من هنا كانت المراجعة النقدية التي تتالت، وشملت مناحي مختلفة ومتعددة، تصب كلها في ضرورة النهوض بالنص الأدبي إلى مستوى اعتباره مادة جمالية، فنية لا مجرد وسيلة من وسائل النقل والاستنساخ.

1 - النقد العربي التقليدي وطبيعة العتبات:

درج الناقد التقليدي على تغييب دور العتبات، في ظل استفحال ربط

الأدب بإطاره الاجتماعي من منظور انعكاسي ساد في مناخ سياسي ساخن، متسم بوعي إيديولوجي حاد، تعبر عنه مفاهيم هيمنت في تلك الفترة منها: الالتزام، الواقعية، والتقدمية وغيرها.

في ظل أجواء هذا المناخ المحموم كان هاجس الناقد هو ربط العمل الروائي بعناصر خارجـ نصية، في حين لم يلتفت إلى مواقع العتبات الهامة التي طالما اعتبرها ثانوية وعريضة ليس إلا، لا شيء إلا لأنها لم ترق بعد، في نظرة، إلى مستوى تمتعها باستقلالية بنيوية خاصة حتى يجهد الناقد العربي نفسه في استكشاف مكوناتها النصية وتفكيك مكوناتها البانية للوقوف على رهاناتها الفنية. وإذا ما اضطر إلى ذلك الإجراء عن طريق المصادفة، فذلك لا يعدو أن يكون وسيلة ساذجة لاطلاع الناقد على استراتيجية النص الأساسية، وهي بدون منازع، عصرئذ، تتجسد في استهداف المضمون أساساً.

من هذا المنطلق، تصبح هذه العتبات المحيطة نصوصاً صماء، إلا بما يريد الناقد أن تنطق به، يقولها ما يريد من مضامين تعزز تصوره نقدي لا يستمد مشروعه أحكامه النقدية من بنيات المبررة نصياً. وهذا في الحقيقة تصور نقدي لا يستمد مشروعية أحكامه النقدية من بنيات النص الداخلية، بل من بنيات خارج -نصية أخرى (نفسية، اجتماعية واقتصادية...).

أما إذا ما أتيحت الفرصة للناقد كي يتوقف عند محفل "اسم المؤلف"، فإن أول معالجة لوقع هذا الاسم على مسامعه هو المبادرة الفورية إلى تصنيفه بطريقة آلية، في هذه الخانة المذهبية أو تلك، وهي ممارسة أقل ما يمكن أن يقال عنها إنها تتلبس بلبوس النقد لتتيح لصاحبها إمكانية التأويل الإيديولوجي الذي لا حدود لأحكامه ومعاييره مادامت هذه التأويلات والتخريجات صادرة عن تقييمات خارج نصية.

كل ذلك وغيره، يتم في سياق تنشيط الإسقاطات النقدية التي تتفاعل معها أحكام القيمة التصنيفية ما بين الاسم الذي يجعل على الصفة «التقدمية» وما بين اسم العلم «الرجعي»... وما إلى ذلك من الثنائيات التي

ترتد في العمق إلى ثنائيات تقليدية تشطر العمل الأدبي شطرين، تمعن في الانتصار إلى شطر المضمون التي هيمنت ردحاً من الزمن على نقدنا العربي. فلا يتبقى من اسم المؤلف - في هذه الحالة - سوى انتمائه الطبقي والإيديولوجي، في حين يتم تغييب وقع «اسم المؤلف» على مستوى جماليات الكتابة، والحساسية الإبداعية التي يندرج في نطاقها. ناهيك عن المميزات الإبداعية التي صنعت اسم هذا الكتاب، وميزته عن باقي الأسماء الأخرى في عالم الكتابة.

أما في حالة طرق الناقد أبواب «*التعيين الجنسي*» (شعر، قصة، رواية...)، فإنه عادة ما يستحضر سلطة التصورات القبلية التي سادت في ثقافتنا العربية من جهة، وكذا سلطة المضمون، في مرحلة لاحقة من مراحل تلقي هذا الجنس الأدبي أو ذاك، من جهة ثانية.

لقد كان تلقي مفهوم «*الجنس الأدبي*» في أغلب المراحل الأدبية، مشدوداً إلى سلطة التصورات النقدية القبلية، وذلك جراء المفاضلات المصطنعة بين ما هو «شعري» وما هو «نثري»، وما سيتتبع ذلك الإجراء في ثقافتنا العربية التقليدية، من دونية السرد (الأنواع المنحطة) مقابل الإعلاء من شأن الشعر (الأنواع الرفيعة)، وهذه الدونية لها ما يقابلها على مستوى تحفيز المتلقي للإقبال على تلقي هذا الجنس الأدبي أو الإعراض عنه وازدرائه. فإما أن يستميل الجنس الأدبي قارئه (منذ الوهلة الأولى) أو ينفره، انطلاقاً من الخلفية الثقافية التي تم تكريسها سلفاً، بهذه الصفة أو تلك، بشكل مغلوط على مر الزمن.

كما ظل محفل «*العنوان*» موضوعاً منسياً في الثقافة العربية، وإذا ما أسعف الحظ الناقد الروائي لاستعراض فكرة العنوان، فإن الهاجس المركزي سيكون، لا محالة، هو أخذ تصور أولي مختزل عن الموضوع، أو إثارة اهتمامه لغوياً وأسلوبياً. أما النتيجة المترتبة عن ذلك الإجراء الضيق، فهي هيمنة بعض *العناوين الجذابة* والمعسولة التي تدغدغ أفق انتظار القارئ، حيث كان

الناقد التقليدي يختزل مهمة العنوان المركزية في التلخيص الشامل لمضمون النص الذي يحيل على منتج كتابي يدخل في نطاق ما هو خارج نصي. لذا، فإن كل من اجتهد من النقاد للبحث في عنوان ما، إنما كان يهدف إلى الكشف عن أشياء خارج - نصية، والقيام باستباق لمعرفة مضمون ما للنص الأدبي بالدرجة الأولى.

في نظير هذه الأسيقة (جمع سياق)، شاع التميز والمفاضلة بين العناوين *المقبولة* والأخرى المزدراة: فالعناوين المقبولة كانت واضحة تمام الوضوح، وشاملة لكل ما يستوعبه النص من جزيئات وتفاصيل، كما تحمل في طياتها إشارات الخطابين التاريخي والرومانسي في مرحلة سيادة هذين الخطابين، أو سمات الخطاب الملتزم الثوري والواقعي في مرحلة لاحقة. أما العناوين غير المرغوب فيها فهي العناوين *الملتبسة* الحاملة للمواصفات التالية: الغموض، الخلو من الحس الاجتماعي، عدم الانسجام في تركيبها اللغوي المألوف.

هذا ما فرض إعمال مبدأ سلطة الانتقاء لدى قراءة الكتاب، فالعناوين التي تستجيب لآفاق الانتظار، يقبل عليها من منظوره الخاص، وما لا يجذبه منها أو يخيب أفق انتظاره، يعتبره عنواناً مضللاً أو غير واضح لا يلتفت إليه. إذ يتحول العنوان، من جراء ذلك، إلى مجموعة من العلامات التي يصنفها الناقد هنا وهناك، مادام (أي العنوان) يعتبر مجرد وعاء، أو معبراً نحو مضمون النص وأيديولوجيته.

وبخصوص «*محتويات أغلفة*» روايات «الحساسية التقليدية» فتجدر الإشارة إلى أنها كانت على نحو صور مصممة بشكل بسيط، تهيئ للعين مضموناً مباشراً، يساعد على الفهم القبلي لفحوى ومضامين النص الآتي.

والراجع أن الغلاف كان يكتسب مواصفات ملصق للدعاية والإشهار، حامل لمضمون رومانسي حالم، محفز على الدخول إلى عالم النص ذي الانتماء الرومانسي، أو مشحون بصور ذات مضامين تحميسية تطلع القارئ

على أشكال الصراع الاجتماعي، وذلك من خلال التركيز على تثبيت صور أمكنة شعبية، أو شخصية في وضع من الأوضاع الملفتة للانتباه.

ونجد ذلك في نظير صور أغلفة روايات «*الحساسية التقليدية*»، في حين تقلص محمول الصورة على المستوى الجمالي، وبالتالي قلما وجدنا ناقداً تقليدياً يجرؤ على دراسة أغلفة هذه الروايات ويهتم بها، مادام يعتبرها هامشية، ونقطة عبور للعين نحو المضمون؛ فهي، بالتالي، صور خالية من الحس الفني الخلاق.

أما في حالة «*الخطاب التقدمي*»، فعادة ما كان الناقد (وربما لايزال) «يقفز» فيها على صفات المقدمة سواء أطالت أم قصرت، لاعتقاده المغلوط بأنها «غير ضرورية» ولا محل لها من الإعراب.

وتأسيساً على نقيض هذا الوعي النقدي المغلوط، فإن «أفضل وسيلة لرد الاعتبار للمقدمة هي قراءتها والتحاور معها»[1] بدل تجاهلها وتهميشها. ذلك أن التعامل غير الآبه بهذا المحفل النصي، ينعكس سلباً على طبيعة تلقيه من لدن الناقد، حيث بقيت جل «المقدمات الروائية» - مقدمات لا تطرح من القضايا النظرية ما يسعف القارئ أو الناقد على استجلاء طبيعة تصور الروائيين لمفهوم الرواية أو لغيره من القضايا النظرية، انطلاقاً من «تحول جل [هذه] المقدمات إلى مجرد قراءات نقدية أو انطباعية في النصوص المقدم لها»[2].

غير أن النقد الإيديولوجي عادة ما كان يتكئ على فحوى هذه المقدمات كي يبرز نجاعة أحكامه النقدية. إذ تدعم هذه العتبات الافتتاحية تصنيفات الناقد الطبقية، والتي تكفي لإدانة هذا الروائي بتهمة «الرجعية» أو كيل المديح لـ «تقدمية» ذاك.

على هذا الأساس، فإن التركيز على الخطاب التقدمي وجعله موضوعاً للدراسة والتحليل، هو صيغة من الصيغ التي تعيد الاعتبار إلى هذا المكون الأساس من مكونات النص في كليته.

وبالنسبة للاستشهادات والتنبيهات فهي، من منظور النقد التقليدي، نصوص عريضة زائدة في مفاصل صفات ما قبل المتن الروائي، لا يهتم النقد بوظائفها ولا بطبيعة العلاقة التي تقيمها مع المتن الروائي في شموليته. ونادراً ما عثرنا على دراسات في النقد الروائي أولت جانباً من اهتمامات لهذه العتبات المحيطة الداخلية، باعتبارها مكوناً من مكونات النص الروائي الهامة.

باختصار شديد يمكن القول، إنه غالباً ما ارتبط تصور الناقد العربي بالتصور التقليدي للرواية باعتبارها منتجاً فكرياً تواصلياً بالدرجة الأولى؛ وبالتالي يصبح سؤال الإبدالات النقدية في هذا الإطار عنصراً مؤسساً للبحث عن تصورات نظرية جديدة تستند في إدراكها للنصوص المدروسة على خلفية نظرية مغايرة للخلفيات التي أنتجت أسئلة النقد الروائي التقليدي. ومن مواصفات هذه الخلفية: المردودية النقدية والإنتاجية الإبداعية.

2 - موقع العتبات في النقد العربي الجديد:

لا يمكن القول إن الممارسة النقدية في عالمنا نجحت في تقديم إجابات متكاملة وشافية حول أسئلة النص الأدبي، بما في ذلك نصوصه المحيطة، في المرحلة التي تلت النقد التقليدي. فالكثير من التساؤلات لا زال معلقاً حتى إشعار آخر، لنقص في تمثل التجارب النقدية المتطورة، أو نتيجة انغلاق غير مبرر حول الذات في بعض الأحيان. ذلك أن بعض الممارسات النقدية العربية ظل يشكو من فقر ملحوظ في مواكبته لتطورات السيرورة النقدية على المستوى العالمي.

في هذا النطاق، تجدر الإشارة إلى ما يسم موضوع العتبات من تهميش لا معنى له في حقل الدراسات العربية، الأمر الذي جعل منه حقلاً بكراً في النقد العربي ما زال نادر الاستحضار أو في طور الاستكشاف من قبل نقادنا. لذا، فإن قلق مرحلة السيرورة النقدية الحديثة لم يحسم بعد في

النقد العربي أمام اختبارات جديدة تتطلب منه أحياناً تعديل جوانب رؤياه النقدية كل مرة.

ففي زمن الحوار الخصب بين النظريات، وفي سياق الإيمان بشرعية القراءات المتعددة، حريٌّ بنا أن نعيد الاعتبار إلى هذه المواضيع المنسية، لإعطائها حقها في التداول النقدي بعيداً عن المصادرة التي تسفه النص المحيط أو تبسطه، سواء من خلال الادعاء بالتقيد بالنص وببنيته، أو حصره في منظومة نقدية واحدة تزعم لنفسها القدرة المطلقة على حل إشكالات هذا الموضوع المتنوعة، ولن يتأتى ذلك للناقد، إلا إذا ما انفتح على مجالات العلوم الإنسانية الأخرى. وهو طموح يمكن أن يتحقق بالنسبة للناقد العربي الذي يجيد التأمل في أدواته النقدية، ويطيل التمعن في الخطابات الأدبية، والظواهر الثقافية سواء تعلق الأمر بالنص أم بالنص المحيط في نطاق انفتاح النص، ويقيم معها حواراً خلاقاً، وفق وضوح منهجي يعتبر أساس كل فاعلية نقدية أصيلة وجادة.

أما الحقيقة التي لا يجب أن تغفل، ولا يمكن تجاهلها هي أن التطورات النقدية المتسارعة بشكل عام ستكون أقرب إلى الجانب المحفز الإيجابي، رغم أنه لزم التنويه ببعض ما أنجز حديثاً في هذا الصدد من دراسات جادة وطموحة، ساهمت بفتح هذا المحور النصي على مصراعيه[3].

هكذا سنجد أن هناك تنويعاً مهماً في تناول العتبات المحيطة في نقدنا العربي المعاصر والمغربي بصفة خاصة. وكان لمحفل العنوان أهمية خاصة في كتاب الأستاذ: محمد عويس: «*العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور*» (1988)، أما في الضفة الأخرى، فقد خص عبدالفتاح الحجري الخطاب الافتتاحي لأعمال الباحث عبدالفتاح كليطو النقدية في كتابه: «*عتبات النص: البنية والدلالة*» (1996)، كما قارب عمر حلي أهمية العتبات في مجال السيرة الذاتية في مؤلفه: «*البوح والكتابة، دراسة في السيرة الذاتية في الأدب العربي*» (1998) ، في حين انكبت السعدية الشاذلي على

خطاب المقدمات الروائية في اطروحاتها: «*مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي*» (بدون تاريخ). أما عبدالنبي ذاكر فتوقف عند خصوصية العتبات في خطاب الرحلة: «*عتبات الكتابة، مقاربة لميثاق المحكي الرحلي*» (1998)، في حين ركز عبدالرزاق بلال على دراسة العتبات في النقد القديم، مركزاً على أهمية الخطاب الافتتاحي، وذلك في كتابه: «*مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم*» (2000). أما في مجال الدراسات الشعرية فقد ساهم رشيد يحياوي في قراءة العتبات المحيطة (العنوان على الخصوص) في بعض الدواوين الشعرية، وذلك في كتابه: «*الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي*» (1998).

ويتمثل فضل هذه الدراسات في مزية تحقيق السبق في عرض هذه الأفكار النقدية الجديدة، والدعوة إلى نشرها على أوسع نطاق، وذلك في زمن نقدي لا نعدم فيه من لا يزال يستخف بهذه المواضيع المستجدة ولا يتورع في اعتبارها ترفاً فكرياً لا أقل ولا أكثر[4].

3 - العتبات وفعل القراءة:

تعد العتبات المحيطة أول لقاء مادي ومحسوس بين الكتاب والقارئ الحصيف الذي تراهن استراتيجية الكتابة على حسه وحدسه الإبداعيين، اللذين يشفان عن أفعال قرائية تتعامل إيجابياً مع هذه العتبات خاصة، وذلك من خلال ما تقترحه تلك القراءات من اجتهادات وتأويلات وتنظيرات، تزيد من غنى تلك العتبات، وتفتح آفاقاً متعددة للحوار النقدي. فكل عتبة يفترض أن تخلق وضعية تواصلية معينة، ما بين كل من الباث (الكاتب - الناشر) والمتلقي (المرسل إليه الناظر) عبر الرسالة المراد توصيلها (أي *الطيمة "theme"* التي تفترض أن يدور حولها موضوع العتبة).

لقد خلص لوجون إلى أن (ميثاق) قراءة كتاب ليس مرهوناً فقط بالعلامات التي تصاحب الكتاب نفسه، ولكن أيضاً من خلال مجموع الأخبار

التي نستشفها من النصوص المحاذية، الملحقة منها: استجواب المؤلف، الإشهار...[5].

هكذا، نظر النقد الجديد إلى هذه العتبات لا باعتبارها مواقع نصية انتقالية فقط، ولكن بصفتها مواقع تعاقدية كذلك[6]. إلا أن الملاحظ، هو تغير طبيعة العتبات المحيطة حسب المراحل والثقافات والأجناس الأدبية، وحتى عند الكتاب أنفسهم (من كتاب إلى آخر) ومن طبعة إلى أخرى ومن ناشر إلى آخر، مع ما يترتب عن هذه التباينات والاختلافات من نتائج على مستوى الإنتاج والتلقي.

إضافة إلى ما سبق، فإن بعض العتبات المحيطة (العنوان على سبيل المثال) تتجه فعلياً، إلى جمهور أكبر من عدد قراءة النص الفعليين، وذلك لسببين أساسيين، أولهما: موقعها الخارجي على صدر غلاف، وثانيهما: وظيفتها الأساسية التي تتمثل في جلب اهتمام القارئ وإثارة انتباهه. إنها تتوجه، إذاً، إلى ما يمكن تسميته بـ (*القارئ الكامن*) *"le lecteur virtuel"* أو (*المحتمل*) *"potential"*[7].

على خلاف من ذلك، تخاطب النصوص المحيطة المتوارية في الصفحات الداخلية للكتاب (المقدمات والعبارات التوجيهية والإهداءات...) جمهوراً أقل، وينحصر أساساً في فئة الذين فتحوا، بالفعل، الكتاب، وطفقوا في قراءته.

ولقد شددت «*جمالية التلقي*» على أن الشيء الأساسي في قراءة الأعمال الأدبية، يمكن في ذلك التفاعل بين بنية العمل الفني ومتلقيه. فالنص ذاته لا يقدم إلا «مظاهر خطاطية»، يمكن من خلالها أن يتخلق الموضوع الجمالي للنص، بينما يحدث الإنتاج «الفعلي» للنص عبر فعل التحقق (أي فعل القراءة).

نستخلص إذاً، أن للعمل الأدبي قطبين أساسيين، هما: *القطب الفني "Le pole artistique"* و*القطب الجمالي "Le pole esthetique"*، إذ يحل القطب

الأول على نص المؤلف، بينما يرتبط الثاني بالتحقق "*la concretization*"، وهو الفعل الذي يقوم القارئ بإنجازه[8]. فالناقد لن يخترع شيئاً من عندياته، وهو يسائل العتبات ويحاورها، بل يفترض فيه أن يأخذ بعين الاعتبار كل مشمولات الأثر الأدبي، بدءاً بعناصر الصفحة الأولى مروراً بما يثوي في داخل الكتاب انتهاء بحدود الصفحة الرابعة. وهذا ما يتطلب تفعيل كل إمكانيات النص وطاقاته، بما في ذلك عناصر النص المحيط وعتباته.

إن كل رواية تتمظهر في سلسلة من الآليات والتقنيات التعبيرية التي يجب تحيينها "Actualisees" وتفعيلها بواسطة المرسل إليه، وذلك أن تحقق النص رهن بهذا التفعيل، الأمر الذي يعني أن كل أثر أدبي هو عمل ناقص. فلا يتعلق الأمر بالموضوعات اللسانية، أو ما يسميه إيكو النص "Texte"، بل يجب أن يطول هذا الإجراء النقدي كل رسالة "Message"، بما في ذلك الجمل والتعابير المعزولة عن النص[9] (ومنها العتبات أيضاً).

كما أن فعل القراءة، هو الذي حدا بهنري ميتران إلى اعتبار هذه الإرساليات النصية الموجودة في محيط النص ذات أهمية استثنائية. إنها تسترعي انتباه القارئ وتساعده في أن يجد لنفسه موقعاً في النص، بالإضافة إلى أنها تستهدف توجيه وتحفيزه وترسم له أفق انتظار محدد.

من هذا المنطلق، لا يمكن اعتبار أن المواقع الاستراتيجية كامنة فقط في حدود النص المركزي، بل يجب اعتبار أن كل نص أدبي يتشكل من مواقع نصية في حدها الأدنى، والتي تعتبر بمثابة بداية الاتصال بين النص وقارئه، وهذا ما تضطلع به عادة العتبات بامتياز.

ويمكن القول كذلك، إن العتبات، عموماً، هي بمثابة «خطاب حاشية» "Lisiere" بتعبير فيليب لوجون-، وهذا الخطاب يتحكم في القراءة كلها ويوجهها[10]. فهي (أي العتبات) تبرمج نموذج القراءة وسلوك القارئ، كما قد «تنصب له حبالاً سيميائية مقصودة...»[11].

تأسيساً على ما سبق، فإن أول استقبال في استضافية هذا القارئ

الذي يقف أمام عتبة النص -الخارج في انتظار تشجيعه على اختراق فضاء العتبة لولوج فناء النص- الداخل، فكلما كانت عناصر الجذب قوية ومثيرة كلما تيسرت عملية العبور من خارج النص إلى داخله بدون عراقل، كما أنه كلما كانت علامات سوء الاستقبال بادية كلما حصل لدى القارئ نفوراً ولا مبالاة. لهذا السبب، فإن العتبات عادة ما تكون «مزينة بمختلف أنواع العلامات (علامات الدار أو المعبد، زخارف، رسومات). وهذه العلامات تشير إلى دلالة الطريقة والاستقبال»[12]. إنها بمثابة شكل من أشكال الضيافة، المصحوب ببروتوكول خاص.

هكذا تشي العتبات، بشكل صريح أو مضمر، بأخبار النص، قياساً على المثل المغربي المشهور: «أخبار الدار على باب الدار!». فمن خلالها (أي العتبات) يستطيع القارئ أن يستقصي حداً أدنى من «أخبار» النص.

4 - العتبات بين الضرورة والاختيار:

على الرغم من التشابه الظاهري للعتبات، فإن واقع الأمر يشي بغير ذلك. إذ الظاهر يوحي بأن هناك مجموعة من القواسم المشتركة التي تعتبر الخيط الناظم بين هذه العتبات، بيد أن ما يغلفه الكثير من الباحثين هو مدى الاختلاف الذي يسود بين هذه العتبات - وهو اختلاف يرجع بالأساس إلى طبيعة كل مكون نصي على حدة - وكذا إلى الدور الموكول إليه أن يقوم به في اقتصاد النص، والأهداف الجمالية التي يعمل كل نص محيط على تحقيقها.

فلابد، في هذا الصدد، من البحث عن الفروقات الدقيقة النوعية والوظيفية لهذه العتبات، والموكولة لكل واحدة منها حسب صيغتها الخاصة، وموقعها القار في فضاء النص عامة. وبالتالي، فإن كل عتبة تحتفظ لنفسها بما يميزها عن باقي العتبات الأخرى، «تضفي على وجودها مشروعية كافية للحفاظ على مكانتها وموقعها»[13].

إن هناك اختلافاً ملحوظاً بين المبدعين والنقاد حول ضرورة استحضار

أو عدم الاهتمام بالعتبات المحيطة. فهناك يعتبر العتبة عنصراً أدبياً لا غنى عنه في نسيج النص برمته، ولحظة إجبارية لا محيد عنها، وذلك لعدة أسباب نجرد منها ما يلي:

- الحفاظ على هوية النصوص المركزية: وهذا ما يضطلع به العنوان عادة، وذلك لارتباطه الوثيق بحاجة النص الداخلية «باعتباره خطياً كاليغرافياً قاراً ومستقلاً عن مصدره وسياقه»[14]، وكذلك الحال بالنسبة إلى اسم العلم.
- الحفاظ على حسن تلقي النص المركزي: وهذا ما ينهض بمهمته الخطاب التقديمي، وكذا الاحتراسات التي نجدها في النصوص التوجيهية.
- توجيه القارئ نحو نموذج محدد من القراءة: وهذا ما يضطلع به التعيين الجنسي واسم العلم والمقدمة...

إلا أن فريقاً آخر لا يشاطر هذا التصور، ويعتبر أن جزءاً من هذه العتبات يظل في النهاية مجرد إضافات ليس إلا، مادامت لا تشكل ضرورة الكتابة في كل الأحوال. إنها لا تعدو أن تكون لحظة اختيارية، يخضع وجودها أو عدمه لتقديرات الكاتب الشخصية. وهذه العتبات الاختيارية هي على التوالي:

- صورة الغلاف، أو ما يمكن أن يملأ الصفحة الأولى من رسوم وصور ولوحات تشكيلية.
- الإهداء، ما دام نص الإهداء يدخل في نطاق الكماليات التي يتضرر النص أو يختل معناه في حالة غيابه.
- المقدمة: فالنص التقديمي من هذا المنظور نص مضاف إلى النص المركزي، قد يشكل استثقالاً في بعض الأحيان، حينما يتعدى المجال المعقول من عدد الصفحات التي تخصص له، وبالتالي قد يعود سلباً على تحفيز القارئ على قراءة المتن، ناهيك على أن هذه المقدمات يراد بها شرح النص

أو تسلط الضوء على مناطقه المعتمة فيه، وهذا ما لا يقتضيه الإبداع، لأن أصل الإبداع هو اختراق مغاليق الكتابة بدون توجيه خارجي أو بدون أخذ فكرة مسبقة عن فحوى الموضوع. إذ إن فكرة إعطاء معلومات أولية حول موضوع الكتاب يعني خرقاً لأسراره الداخلية وانتهاكاً لحرماته، وما قيل عن المقدمة ينسحب - بصورة جزئية - على النص التوجيهي الذي له علاقة بموضوع التنبيهات والاحتراسات.

ومحصلة القول: إن العتبات هي *مدخل كل شيء*، وأول ما يقع عليه البصر وتدركه البصيرة. إلا أن ما يجب لفت الانتباه إليه هو ضرورة اعتبارها نصوصاً انتقالية نحو الأهم، ألا وهو النص المركزي. وبالتالي، فإن أفضل طريقة للاستفادة من إمكانيتها الفنية تكمن في ضرورة التعامل معها في مستواها الخادم للنص المركزي، وليس في صورتها التي تتحول فيها إلى موضوع معزول عن النص، لا يتناغم مع إيقاعاته وإيحاءاته. من هنا أمكن القول: «إن العتبات إجراء ثابت في ترتيبه زمن الكتابة، متحول مرن زمن القراءة»[15].

ولتفادي ما ستسفر عنه القراءة الطويلة (كأن يصر القارئ على قراءة العنوان ثم اسم المؤلف فالتعيين الجنسي...) من نتائج عكسية، يغدو من المفيد إخضاع هذه العتبات لنتائج القراءة البعيدة. فالتصورات التي يمكن أن تفيد بها قراءة العتبات، هي تصورات تخضع دائماً لما ستسفر عنه القراءة البعيدة، فإذا جاءت قراءة المتن بما يخالف قراءة العتبات أو غيرها أو يضيف إليها أو يلغيها جملة وتفضيلاً، «وجب على القارئ أن يخضع لسلطة النص/ المتن ويجري التغييرات على ما أفضت إليه قراءة العتبات، من هنا فالقارئ ينتقل من العتبة إلى النص ومن النص إلى العتبة»[16].

في هذا السياق، نرى ضرورة اعتباره العتبة بمثابة نقطة ذهاب وإياب إلى النص، من أجل تعديل المواقف القبلية التي تولدت نتيجة القراءة الطويلة البسيطة والأولية. فالنص لا يخفي حديثه - بشكل صريح أو ضمني - عن

النص المحاذي رغم صعوبة التوفيق بين الطرفين لشدة التداخل بينهما، كما عبرت عن ذلك راندا صبري[17].

وعلى العموم، فإن العتبات المحاذية عامة – والمحيطة بشكل خاص – ليست نصوصاً قطوفها دانية، بل هي عتبات لا تخلو من دلالات متعددة وملتبسة، بتعدد أسيقتها التداولية واختلاف وظائفها وطبيعة مستهدفيها، وهذا ما حذرنا منه جونيط عند قوله: «احذروا النصوص المحاذية»[18]، منبها بذلك القارئ الذي اطمأن إلى نتيجة القراءة الطويلة الأولية، بدون أن ينتبه إلى ما يمكن أن تنطوي عليه تلك العتبات من مفارقات ومن ألاعيب فنية قد تؤدي إلى تضليله وخداعه بدل أن تشكل بالنسبة إليه مداخل طبيعية لفهم النص وبوابات رئيسية للدخول في عالمه. فويح من لا يحذر المعنى الظاهر للعتبات، ويخفف من يقظته ولا يظل على احتراسه! ذلك أن العلامة مضللة لأن بوسعها أن تكون موضوعاً لعملية خداع منظمة، وتخدم غرضاً يكن المتلقي عاجزاً عن إدراكه للوهلة الأولى.

هوامش البحث

1) عبدالفتاح الحجمري: «عتبات النص، البنية والدلالة»، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص – ص: 40-41.

2) عبدالرحيم العلام: «الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية، محاولة في التصنيف»، مجلة: «علامات» (المغرب)، العدد 8، 1997، ص: 20.

3) ما يثير الانتباه هو أن بعض الدراسات التي طرقت موضوع النصوص المحيطة بصفة جزئية، غالباً ما يطبعها الابتسار والتجزيء، إضافة إلى التبسيط المخل بالتحليل. إذ تندرج هذه الكتيبات عادة في نطاق الكتاب المدرسي الموازي لدراسة المؤلفات في أقسام التعليم الثانوي بأسلاكه الثلاثة. ويبرر أصحاب هذه الكتيبات ما يشوب كتابهم من تقصير وابتسار وتبسيط إلى عامل مراعاة خصوصية المستهدف من نظير هذه الكتيبات، ألا وهو التلميذ بالدرجة الأولى ثم الأستاذ بعد ذلك. وهذا ما تؤكده مقدمات تلك الدراسات، وذلك بتشديدها على ضرورة استحضار المعطى الديداكتيكي عند كل تقييم نقدي لمحتوى هذا الكتيب أو ذاك.

4) إن ما يثير الكثير من التساؤلات هو تلك الدعوات التي تعلو بين الفينة والأخرى، محذرة من مغبة الانساق وراء هذه المقاربات الجديدة، كأن هناك تراكماً منقطع النظير في هذا المجال يدعو باستحثاث إلى دق ناقوس الخطر للتوقف عن هذا المنحنى النقدي، أو لكأن موضوع النصوص المحيط أصبح هاجس الدارسين، وشغلهم الشاغل يقول مصطفى سلوي، في هذا السياق، محذراً: «لابد من تصحيح وتوضيح جملة من الأمور المتصلة بالنص ومصاحباته، حتى لا يستشري هذا الداء أكثر مما هو عليه الآن في الأوساط الجامعية، فيهمل النص في مقابل فرط الاحتفاء بلواحقه التي قلنا إنها مهما بلغت تبقى مجرد لواحق».

– مصطفى سلوي: «عتبات أم عتمات»، جريدة: «العلم» (الملحق الثقافي)، السبت 26 مايو 2001، ص: 6.

5) Philippe Lejeune: “Moi aussi”, Ed. Seuil, Paris, 1986. p; 41.

6) G. Genette; “Seuils”, Op. p;8.

7) Andrea Del Lungo; “Pour une Poetique de lincipit”. Poetique, Nº 94, Ed. Seuil, paris, avril 1994, p-p ; 134-135.

8) W. Iser; “L,acte de la lecture”, trad. Franc. Bruxelles, rierre Mardaga, coll. “philosophie et langage”, p; 48.

9) Umberto Eco; “lector in fobula”, Ed Grasset, paris, 1979, p; 61.

10) Gérard Genette; “suils”, Op. Cit., p; 8.

11) Henri Mitterrand; “Le discourse du roman”, Op. Cit., p; 15.

12) Jean chevalier, Alain Gheebrant; “Dictionnaire des symbols”, Ed. Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982 p; 880.

13) عبد العالي بوطيب: «العتبات النصية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية»، جريدة: «العلم» (الملحق الثقافي)، السبت 28 أبريل 2001، ص: 6.

14) المرجع نفسه، ص:.11

15) مصطفى سلوي: «عتبات أم عتمات»، جريدة «العلم» (الملحق الثقافي)، السبت 26 مايو 2001، ص: 6.

16) مصطفى سلوي: «عتبات أم عتمات»، مرجع سابق، ص: 6.

17) Randa Sabri: “Quand le texte parle de son parptexte”, in. poétique, Nº 69. 1987, p: 85.

18) Gérard Genette: “seuils”, Ed. Op. Cit, p: 367.

يعرف الدكتور عبدالنبي اصطيف النقد الأدبي:

«النقد الادبي إنشاء لغوي، عن إنشاء لغوي آخر هو الأدب، أحد الفنون الجميلة، حافظة القيم الإنسانية التي لايكون الإنسان إنساناً إلا بها، وهو إنشاء يستخدم اللغة الطبيعية، اللغة الإنسانية، أداة له، مثله في ذلك مثل موضوعه، الذي يستخدم اللغة الطبيعية أيضاً، فالأدب فن لغوي كما أن النقد الأدبي تفكير منظم باللغة عن هذا الأدب»[1].

النقد مثله مثل الأدب حقل من حقول المعرفة الإنسانية، لكنها معرفة عن الأدب، في حين أن الأدب نفسه معرفة عن الإنسان وما يحيط به، عن ماضي الإنسان وحاضره ومستقبله وبيئته. يعرف الدكتور فؤاد المرعي الأدب: «إننا نعني بكلمة الأدب تلك الأعمال التي تخاطبنا بلغة الصور، لا بلغة المفاهيم المجردة، وتصور الحياة، وتفسرها، وتحكم عليها»[2].

وكما هو واضح يتكون مصطلح النقد الأدبي من مفهومين، النقد والأدب. ويقول ميخائيل نعيمة (1889-1988) عن الأدب «فالأدب الذي هو أدب، ليس إلا رسولاً بين نفس الكاتب ونفس سواه، والأديب الذي يستحق أن يدعى أديباً هو من يزود رسوله من قلبه، ولبه»[3].

ويقول ميخائيل نعيمة أيضاً عن الشعر: «هو غلبة النور على الظلمة، والحق على الباطل، هو ترنيمة البلبل، ونوح الورق، وخرير الجدول، وقصف الرعد، هو ابتسامة الطفل ودمعة الثكلى، وتورد وجنة العذراء وتجعد وجه الشيخ، هو جمال البقاء، وبقاء الجمال، الشعر لذة التمتع بالحياة، والرعشة أمام وجه الموت، هو الحب والبغض. والنعيم والشقاء....»[4].

فالنقد الأدبي: نشاط إنساني يستخدم اللغة أداة لا ليعبر عن موقف

جمالي كما هو حال الأدب، بل ليكتب عن الأدب. والنقد الادبي قسم من أقسام علم الأدب الثلاثة وهي:

1 – نظرية الأدب.

2 – تاريخ الأدب.

3 – النقد الأدبي.

فهو إنشاء لغوي عن إنشاء لغوي آخر وهو الأدب ويحتاج إلى موهبة وفكر وتجربة ومهارة. وجاء هذا المصطلح من الكلمة اليونانية القديمة التي تعني فن البحث والتقويم.

ويقوم النقد الأدبي على فعاليات.

1 – تذوق النص الأدبي.

2 – القدرة على تحليل النص الادبي.

3 – القدرة على تقويم النص الأدبي، وإصدار الأحكام.

– علاقة النقد الأدبي بالأدب:

الأدب أسبق من النقد، فلا وجود للنقد الأدبي، إذا لم يتوفر أولاً النص الأدبي، مثلاً أولاً كتب هوميروس ملحة «الإلياذة» في القرن التاسع قبل الميلاد، وبعد ذلك بقرون جاء أرسطو (322-384 ق. م) وألف كتاب «فن الشعر» الذي تطرق به إلى «إلياذة» هوميروس، وإلى المسرحيين الذين سبقوه، أي سبقوا أرسطو مثل أسخيلوس (456-525 ق. م) وسوفوكليس (406-496 ق. م) الذي ترك لنا مجموعة من المآسي مثل مأساة «أوديب الملك» ومأساة «أنتيغونا» وغيرهما.

فكتب عن الأدباء الذين عاشوا قبله فلا يعقل أن يكتب عن أدباء جاؤوا بعده، لأنه لا يعرفهم، هذا أمر طبيعي. وكما نعلم قد يكون المبدع نفسه ناقداً

على سبيل المثال كان الشاعر العربي الجاهلي النابغة الذبياني شاعراً كبيراً، وبالوقت ذاته كان يمارس النقد في سوق عكاظ الشهير، وهذا ما نجده في العصور كلها، فمثلاً هناك شاعر عربي سوري اسمه حسين حموي نظم الشعر، وكتب دراسات نقدية، وهناك روائي عربي من فلسطين اسمه حسين حميد، كتب الرواية، وكتب بحوثاً نقدية عن الأدب، وكذلك الأمر بالنسبة لمعظم الأدباء، فلقد كتب الروائي الروسي الشهير دوستويفسكي روايات عظيمة مثل «الفقراء» (1846) ورواية «الجريمة والعقاب» (1866) ورواية «الأبله» (1868) ورواية «الإخوة كارامازوف» (1880)، ومارس الروائي المذكور النقد الأدبي عن رواية تولستوي «آنا كارينينا» (1873-1877).

ولقد نشر الروائي الروسي المذكور أعماله النقدية في المجالات التي كان يصدرها، فكما هو معروف، أصدر دوستويفسكي (1821-1881) مجلة «الزمان» مدة عامين ما بين عامي (1861-1863) وأصدر بعدهما مجلة «العصر» ما بين عامي (1864-1865)، وأصدر فيما بعد مجلة «المواطن» ومجلة «يوميات كاتب» التي يظن البعض أنها مذكرات الروائي المذكور، في حين أنها اسم مجلة كان يصدرها وينشر فيها آراءه في الأدب والفكر، فلقد ألقى عام 1880 كلمة عن بوشكين، ونشرها، وله آراء عن الحضارة الغربية، ونشرها بعنوان «انطباعات شتوية عن رحلات صيفية» يذكر فيها انطباعاته عن زيارته لباريس ولندن، وكانت آراؤه سلبية.

وكتب الروائي الروسي إيفان تورغينيف (1818-1883) رواية «رودين» (1856)، ورواية «عش النبلاء» (1859) ورواية «في العشية» (1860)، ورواية «الآباء والبنون» (1862)، وكتب أيضاً مقالاً هاماً بعنوان «هاملت ودون كيشوت».

أما الكاتب الروسي ليف تولستوي (1828-1910) الذي ترك لنا مجموعة من الروايات والمسرحيات والقصص القصيرة، من رواياته «الحرب والسلام» (1863-1869) ورواية «آنا كارينينا» (1873-1877)، ورواية «البعث»

(1899)، كتب أيضاً عن الأدب والفن انتقد مسرح شكسبير (1564-1616) وترك مجموعة من الدراسات عن الأدب.

والكاتب العربي من لبنان ميخائيل نعيمة (1889-1988) كتب القصة القصيرة وأصدر مجموعته القصصية الأولى «كان مكان» وفيما بعد أصدر مجموعتيه القصصيتين مجموعة «أكابر: (1856) ومجموعة «أبو بطة» (1958) ونشر أكثر من مسرحية مثل «الآباء والبنون» (1917) وكذلك أصدر مجموعة من الأشعار، جمعها في ديوانه «همس الجفون» (1943)، وأصدر اكثر من عمل نقدي مثل كتابه «الغربال» (1923) صدر في القاهرة، بتقديم عباس محمود العقاد (1889-1964) الذي نظم الشعر وترك كتاباً عن شكسبير (1564-1616) وكتباً أخرى عن أدباء عرب وغربيين، وكذلك الدكتور طه حسين (1889-1973) كتب القصة وترك مجموعة كبيرة من الدراسات النقدية منها «في الأدب الجاهلي» وكتب عن المتنبي (916-966م) والمعري (973-1057م) وغيرها.

وبذلك فإن العلاقة بين الأدب والنقد علاقة جدلية، فالتأثير قائم ومتبادل، وأول ناقد للنص الأدبي هو المؤلف نفسه، وإن كان نقده عادة يتصف بالذاتية اكثر من كونه موضوعياً، فليس دائماً يعرف الكاتب قيمة ما كتبه، فيعطيه أحياناً قيمة أكبر من قيمته الحقيقية أو العكس، فيأتي الناقد المتسلح بالمعرفة النقدية، والمطلع على المناهج النقدية مثل المنهج النفسي لتفسير االأدب، والمنهج الانطباعي والمنهج التاريخي والمنهج الفني والمنهج الاجتماعي، والمنهج البنيوي، والمنهج الشكلي، أما الأديب فينتمي إلى مدرسة أدبية معنية، مثل المدرسة الكلاسيكية أو المدرسة الرومانسية أو المدرسة الواقعية النقدية أو المدرسة الواقعية الاشتراكية.

ويبين الناقد إيجابيات وسلبيات النص الأدبي ومكانته الحقيقية، ويقارن بينه وبين النصوص الأدبية الأخرى. وأول ناقد للنص الأدبي هو المؤلف نفسه كما أسلفنا، ولذلك يلجأ بعض الأدباء على إعادة كتابة مؤلفاتهم

فبعضهم يعيد كتابة النص قبل نشره، وبعضهم يعيد كتابة النص بعد الطبعة الأولى فتأتي الطبعة الثانية متميزة عن الطبعة الأولى، والأمثلة على ذلك كثيرة، مثلاً كان تولستوي يعيد كتابة الصفحة الواحدة من رواية "الحرب والسلام" مرات عدة، قد تصل إلى ثماني عشرة مرة، واختلفت الطبعة الثانية عن الطبعة الأولى، واختلفت الطبعة الثالثة عن الأولى والثانية، وهذا كله يدل على أن المؤلف ينتقد نفسه، فيتجنب العيوب التي يراها كتاباته، وتصل درجة الانتقاد عند بعض عظماء الأدباء إلى درجة عدم الثقة، ولاسيما في بداية الحياة الأدبية، فمثلاً كل من دوستويفسكي (1821-1881) وتولستوي (1828-1910) والروائي العربي من القطر المصري نجيب محفوظ (مواليد 1911) بدؤوا حياتهم الإبداعية بالترجمة، فلقد ترجم دوستويفسكي رواية الروائي الفرنسي بلزاك (1799-1850) «يوجين غرانديه» عام 1844 عن الفرنسية إلى الروسية، ومازالت هذه الرواية تقرأ في روسيا بترجمة دوستويفسكي، مما يدل على جودة الترجمة وبذلك بدأ دوستويفسكي حياته الإبداعية بالترجمة، ونشر بعد مرور عامين على ترجمة الرواية المذكورة روايته الأولى «الفقراء» عام (1846)، ولم يكن واثقاً من موهبته إلا أن الناقد الروسي بيلينسكي (1811-1848) شجعه كثيراً، وإنني اذكر أن بعض الأدباء الكبار بدؤوا بالترجمة مما يدل على تواضعهم، وعدم تقديرهم لموهبتهم حق التقدير. وممارسة النقد الذاتي، قبل أن ينتقدهم الآخرون.

أما ليف تولستوي فلقد بدأ حياته الأدبية بترجمة رواية «رحلة عاطفية» لشتيرن، ونشر روايته الأولى «الطفولة» عام (1852) بالأحرف الأولى من اسمه، فلم يكتب اسمه صراحة مخافة الفشل.

ولقد بدأ نجيب محفوظ (مواليد 1911) حياته الإبداعية بترجمة أحد الكتب عن اللغة الإنكليزية، ولم يكن يتوقع حصوله على هذا المجد الأدبي كله، وصرح عن مشاعره هذه في إحدى المقابلات التلفزيونية، إذ قال لو كان يعلم بموهبته الأدبية لدرس اللغة العربية وآدابها، ولما اختار اختصاص الفلسفة،

ونجيب محفوظ هو الروائي العربي الوحيد الذي حاز جائزة نوبل للآداب، وذلك عام 1988.

وأولى علامات النقد الذاتي للأديب، تكون أحياناً توقيع مؤلفاته باسم مستعار، فيلجأ بعض الأدباء، أحياناً وليس دائماً، إلى هذه الطريقة مخافة الفشل. مثل الروائي الروسي مكسيم غوركي (1868-1936)، وغوركي اسم مستعار أما اسمه الحقيقي بيشكوف، ولقد استطاع هذا الأديب تأسيس مدرسة أدبية انتشرت في العالم كله، وهي المدرسة الواقعية الاشتراكية، وكانت روايته «الأم» (1907) العمل الأدبي الأول الذي ينتمي لهذه المدرسة، وأصبح لها ممثلون في الآداب العالمية كلها مثل بريخت في ألمانيا، ولوركا في الادب الإسباني، وناظم حكمت في الأدب التركي، وحنا مينة في الأدب العربي.

وكذلك فإن المسرحي الفرنسي الشهير موليير (1622-1673) فموليير ليس اسماً حقيقياً، فاسمه الحقيقي جان بوكلان وهو الذي ترك لنا ملهاته الشهيرة «البخيل» (1668).

وكذلك الشاعر العربي السوري الشهير «أدونيس» فهذا ليس اسمه الحقيقي، اسمه الحقيقي على أحمد سعيد (مواليد 1930).... وكذلك الأديبة مي زيادة فاسمها ماري زيادة.

القارئ العادي والنص الأدبي:

تختلف الانطباعات التي يتركها نص أدبي من قارئ إلى آخر، وقد تختلف الانطباع لدى القارئ الواحد من قراءة إلى أخرى، فعندما نقرأ في الصباح، قد نتفهم النص الأدبي بصورة أفضل من قراءتنا له مساء، وذلك لأن قدرة الإنسان، بوجه عام، على الاستيعاب صباحاً تكون أفضل مما هي عليه مساءً. وكما يقولون "لا يسبح المرء في البحيرة مرتين" لأنه إما أن يتغير المرء نفسه من مرة إلى أخرى أو تتغير البحيرة من فترة لأخرى.

يختلف القراء باختلاف مؤهلاتهم العلمية، فقد يكون القارئ متعلماً، وقد يكون أمياً، وقد يكون ممن حصلوا على التعليم الجامعي ومنهم من اكتفى بالدراسة الثانوية.

كما يختلف القراء باختلاف اهتماماتهم، فمنهم من يهتم بالمسرح وآخر يهتم بالشعر وثالث يهتم بالقصة القصيرة ورابع يهتم بالرواية، وهؤلاء بدورهم أيضاً ينقسمون بحسب ميولهم، فمنهم من يهتم بالرواية الاجتماعية أو الرواية التاريخية أو الرواية النفسية أو الرواية الوطنية.

وقد تختلف آراء القراء النقدية باختلاف انتماءاتهم الطبقية، فإذا قرأ إنسان غني رواية عن الفقراء والبؤساء مثل رواية «البؤساء» لفيكتور هيجو (1802-1885)، وقد يتعاطف الغني مع الفقراء ولكن بوجه عام الفقير يتحسس آلام أبناء طبقته وأوجاعهم أكثر من الأغنياء.

وقد تختلف آراء القراء باختلاف انتماءاتهم القومية، حين كتب العرب أدباً عن القضية الفلسطينية شعراً ونثراً كتبت المسرحيات والروايات والقصص القصيرة، ونظمت القصائد، يقرأ القارئ العربي الأدب القومي ويتحسس آلام الفلسطينيين ولكنني لا أعتقد أن القارئ الأمريكي يتحسس آلامنا وأوجاعنا عندما يقرأ أدبنا، بالدرجة ذاتها التي نتحسسها نحن العرب، وهذا الأمر قائم في أدبنا، وفي الآداب العالمية الأخرى، فمثلاً لقد قام الروائي الروسي دوستويفسكي بزيارة لأوروبا الغربية وترك لنا انطباعاته عن هذه الرحلة تحت عنوان «انطباعات شتوية عن رحلات صيفية» انتقد في هذه الانطباعات الثورة الفرنسية عام 1789، وأهدافها الثلاثة، الأخوة والحرية والمساواة وانتقد العلاقات الأسرية في فرنسا، وعدم إخلاص الزوجة لزوجها والزوج لزوجته، إن القارئ الروسي يقرأ هذه الانطباعات ولا يغضب منها، في حين إذا قرأها قارئ فرنسي، فقد لا تسره.

تنتشر في البلاد العربية ملهاة شكسبير (1564–1616) «تاجر البندقية» (16) إنها ملهاة جميلة بحد ذاتها، وينتقد شكسبير في هذه الملهاة

شخصية المرابي اليهودي شايلوك الذي يستغل حاجة الآخرين لنقوده فيضع لهم شروطاً تعجيزية فيطلب من أنطونيو توقيع صك يتعهد بموجبه أنه يحق للمرابي شايلوك اقتطاع رطل من لحمه من أقرب نقطة على قلبه في حال عدم تسديده للنقود خلال فترة معينة، ومع ذلك يوافق أنطونيو على توقيع الصك المذكور، وتشاء الأقدار ألا يقع أنطونيو في الحفرة التي أعده له شايلوك. نقرأ، نحن العرب، هذه الملهاة، ونرتاح للوصف الذي وصف به شكسبير شخصية المرابي اليهودي، أما اليهود فلا أعتقد أنهم يحبون شكسبير بسبب هذه الملهاة.

وكذلك فإن الروائي الإنكليزي تشارلز ديكتر (1812-1870) انتقد في روايته «أوليفر تويست» (1838) شخصية اليهودي فاجين الذي كان يدرب الأطفال الفقراء على السرقة، فقد تكون للقارئ الإنكليزي قراءة لهذه الرواية تختلف عن قراءة اليهودي.

وكذلك فإن الروائي الروسي دوستويفسكي (1821-1881) كتب مقالاً عام 1876 بعنوان «المسألة اليهودية»، ينتقد فيه طمع اليهود المقيمين في روسيا، وعدم محبتهم لروسيا وتخطيطهم للاستيلاء على القدس وفلسطين، ونقل أموالهم وذهبهم وفضتهم إلى هناك، وبالطبع فإن هذا المقال موجه ضد الحركة الصهيونية، ومن الأعمال الأولى التي كتبت ضدهم، ولذلك فإن بعض اليهود يكرهون دوستويفسكي في حين نحبه نحن العرب، ويحبه القارئ الروسي.

ومادمنا نتحدث عن تأثير الانتماء القومي في فهم النص فلا بأس من أن نذكر رواية «الحرب والسلام» (1863-1869) لتولستوي (1828-1910) تناول فيها موضوع الحرب التي نشبت بين روسيا وفرنسا ما بين (1805-1814)، واستطاع خلالها نابليون بونابرت (1769-1821) احتلال موسكو 1812، إلا أن الجيش الروسي لاحقه واستطاع دخول باريس عام 1814.

يصف تولستوي الأحداث المذكورة التي راح ضحيتها نحو خمسة ألف مواطن، ويصف شخصية القيصر الروسي الكسندر الأول (1777-1825) بالغ تولستوي في هذه الرواية بتصوير قسوة نابليون بونابرت، ولو أن كاتباً فرنسياً صور الأحداث لصورها بطريقة أخرى، فكان تعاطف تولستوي واضح مع شعبه أي مع الشعب الروسي، وهذا أمر مبرر، يصف تولستوي نابليون بونابرت: «بعادته المجنونة لذاته وبجرأته في الجريمة وبإخلاصه في الكذب....»[5].

صفات الناقد ومؤهلاته:

1 – الناقد إنسان موهوب، فلا بد من توفر الموهبة الفطرية، وهي الأساس. فكثيرون الذين حصلوا على أعلى الشهادات في النقد ومناهجه وكتبوا في النقد إلا أنهم لم يأتوا بشيء جديد لعدم توفر الموهبة لديهم، فالمعرفة لوحدها غير غير كافية، مع أنها ضرورية ولكنها لا تصنع النقاد لوحدها، فلا بد من توفر الموهبة، والموهبة استعداد فطري، يرافق الإنسان منذ ولادته وبالتالي فهي غير مكتسبة، أي لا يكتسبها المرء عن طريق التعليم، وإنما يقوم التعليم بصقلها.

يجب أن يتمتع الناقد بملكة تذوق النص الأدبي، والقدرة على تقديم تحليل له، ومقارنته بغيره من النصوص، وبالتالي القدرة على إصدار أحكام دقيقة وصحيحة وجديدة.

2 – الثقافة الواسعة، لكي ينتقد المرء الأدباء، يجب أن يعرف معرفة جيدة معظم ما كتبه هؤلاء الأدباء ومعرفة ما كتبه النقاد عنهم، وإلا فإنه قد يأتي باستنتاجات سبقه إليها غيره من النقاد، ويظن أنه أول من كتب عن نقطة معينة.

3 – هناك من يرى أن من ينتقد جنساً أدبياً معيناً، عليه أن يكون ممن كتبوا الجنس الأدبي ذاته مثلاً لا يحق لمن لا يستطيع أن ينظم الشعر أن ينتقده

الشعراء، ولا يحق لمن لا يكتب الرواية أن ينتقد الروائيين. ولا يحق برأيهم، نقد المسرحية إلا لمن يكتب المسرحية، ولقد رد الأديب العربي ميخائيل نعيمة (1889-1988) على هذه الآراء في كتاب «الغربال» (1923) إذ قال: من الناس، كذلك من يقول – ويقول بإخلاص – إنه لا صلاحية لناقد أن ينقد شاعراً أو كاتباً أو ابن أي فن كان من الفنون، إلا إذا كان هو نفسه شاعراً أو كاتباً أو من أبناء ذلك الفن، فجوابي لهؤلاء هو جواب أحدهم، وقد سمع هذا الاعتراض عينه فقال: «أعليّ أن أبيض البيضة، إذاً، لأعرف ما إذا كانت صالحة أو فاسدة».

إن هذا الجواب في ذاته، لجواب مفحم، لا يحتاج إلى تفسير أو زيادة، غير أن من الناس من لا يدركون أن من لا ينظم القصيدة، قد يقرأ فيها أكثر مما أودعها ناظمها فرب ناقد لم ينظم في حياته بيتاً، ولا عرف ما في النظم من مشقة الأوزان والقوافي، ولا من لذة الفوز بها، غير أن ذلك لا يعوقه عن إدراك ما في الإفصاح عن عوامل النفس عن لذة روحانية...[6].

صحيح أن من ينتقد الشعر ليس بالضرورة أن يكون شاعراً، ولكن يجب أن يعرف بحوره الشعرية والقوافي موسيقياً الشعر، ويجب على من ينتقد الرواية أن يعرف تاريخها وأعلامها ونماذج عنها وخصائصها الفنية، وبنيتها، وكذلك الأمر بالنسبة للمسرحية، فليس بالضرورة أن يكون الناقد المسرحي ممن يكتبون المسرحية، ولكن عليه أن يلم إلماماً تاماً بتاريخ المسرح، وأهم أعلامه، ومدارسه، أما من ينتقد ترجمة عمل أدبي معين من لغة إلى لغة أخرى، يجب ان يتصف بمعرفة اللغتين المترجم عنها والمترجم إليها، لكي يشير إلى مواطن الحذف والزيادة، وكذلك عليه الإلمام بالعلم الذي تتناوله الترجمة، وقد يكون النقد نقداً لكتاب نقدي وهنا على الناقد أن يعرف المنهج الذي اعتمده مؤلف الكتاب.

4 – القدرة على إقامة التوازن بين الموضوعية والذاتية، النقد الجيد هو النقد الصحيح، ولكي يكون النقد صحيحاً يجب ألا يغرق في الموضوعية،

وكذلك يجب ألا يغرق في الذاتية، وإنما يجب أن يكون معتدلاً، لأن التطرف في الموضوعية، لا يؤدي إلى نتائج صحيحة، ولقد وقع في هذا الخطأ، بعض النقاد الفرنسيين الذين أشار إليهم الدكتور طه حسين (1889-1973) في كتابه «البحث الأدبي» الذي رأى أن سانت بيف (18869-1804) وتلميذه تين (1828-1893) ونالت الثلاثة في هذا الاتجاه برونتيير (1849-1906)، فلقد أنكروا «التذوق الشخصي، ولكل ما يتصل بالذوق وأحكامه، وأخذوا يضعون في قوة وضع قوانين ثابتة للأدب ثبات قوانين العلوم الطبيعية، قوانين تطبق على كل الأدباء كما تطبق قوانين الطبيعة، على كل الجزئيات كل الكائنات، وفي رأي هذا الاتجاه أن من أشد الأمور خطأ أن يقال إن كل أديب كيان مستقل بذاته، فضلاً عن أن يقال ذلك في أثره من آثاره: قصيدة أو قصة أو مسرحية، إنما الأديب وكل أثاره وأعماله ثمرة قوانين حتمية عملت في القديم، وتعمل في الحاضر وتظل تعمل في المستقبل، وهو يصدر عنها صدوراً حتمياً لامفر منه ولا خلاص، إذ تشكله وتكيفه حسب مشيئتها وحسب ما تحمل في تضاعيفها من جبر وإلزام»[7].

والصحيح أن لكل كاتب خصوصيته وصفاته وميزاته، ولكل عمل من أعمال الأديب الواحد خصوصيته، ولا يوجد قانون واحد يمكن تطبيقه على الأدباء كلهم، صحيح أن بعض الأدباء يتفقون على آراء أدبية واحدة وينتمون إلى مدرسة أدبية واحدة مثل المدرسة الكلاسيكية أو المدرسة الرومانسية، إلا أن انتماءهم لمدرسة واحدة لا يلغي أبداً فرديتهم، فكما أن بصمات الأبهم تختلف من شخص لآخر، ولا يوجد بصمة واحدة تتطابق مع بصمة شخص آخر، وكذلك الأصوات، فلا تجد صوتاً يتطابق تماماً مع صوت شخص آخر، ولا يوجد إنسان يتصف تماماً بصفات الشخص الآخر، حتى أن الإنسان نفسه يتغير من لحظة ومن يوم لآخر، وإن كنا لا نلاحظ هذا التغيير مباشرة، إلا أنه موجود، نلاحظه بعد مرور سنة مثلاً، إلا أن التغيير الذي تم خلال سنة في كل يوم وفي كل لحظة، وبالتالي إن ما يمكن تطبيقه على النبات وعلى

الطبيعة لا يمكن أن يطبق على العمل الإبداعي، هذا من جهة. أما من جهة أخرى فلا يجوز الإفراط في الذاتية، وبالتالي نقد إنتاج مبدع معين من خلال علاقتنا به، فإذا كانت علاقة الناقد بالأديب المبدع علاقة حسنة، فالنقد إيجابي والعكس صحيح، نضرب مثالاً على ذلك وضع ميخائيل نعيمة (1889-1988) كتاباً عن حياة جبران خليل جبران (1883-1931) وأدبه، وصدرت الطبعة الأولى في بيروت عام 1934 أي بعد مرور ثلاثة أعوام على وفاة جبران خليل جبران وبعد مرور عامين على عودة ميخائيل نعيمة إلى لبنان من الولايات المتحدة الأمريكية، ولكن الكتاب يبتعد عن الموضوعية، ويعد تجسيداً لعلاقة ميخائيل نعيمة بجبران وهي علاقة على ما يبدو لا تخلو من الغيرة والحسد، كما أشار الأديب أمين الريحاني (1876-1940) يقول نعيمة أنه عاشر جبران مدة خمسة عشر عاماً، أي تعرف عليه عام 1916 واستمرت علاقتهما إلى وفاة جبران عام 1931 ويتابع نعيمة فيقول عن آراء الناس في كتابه، واحتجاجهم عليه: «ومنهم من عاب على "فضح" أسرار جبران في علاقاته الجنسية مدعياً أن في ذلك خرقاً لحرمة الصداقة التي تشدني إلى جبران، ومنهم ذلك منتهى السخافة، من رأى في صراحتي حطاً متعمداً من منزلة جبران الأدبية لترجح كفتي على كفته»[8].

وكتب أمين الريحاني (1876-1940) عن الكتاب المذكور في جريدة «البلاد» التي كانت تصدر آنذاك في بيروت، وذلك في 6 كانون الثاني عام 1934 رسالة مفتوحة موجهة إلى نعيمة: «... رأيت في جذع شجرتك أثر للسوس أخشى عليها منه، وجئت أعلمك بذلك لأني معجب بها وبثمارها، وبكلمة لا استعارة فيها، لقد بان لي، وأنا أطالع الكتاب، أنك ما أشفقت على أدبك من أنانيتك»[9].

ينتقد أمين الريحاني كتاب نعيمة المذكور لأنه فضح في أسرار جبران الشخصية، ولو كان جبران يريد فضحها لكتبها بنفسه، فإذا سلمهما أمانة لصديقه، فليس من حق الصديق فضحها، ولاسيما لكل الناس، بكتاب منشور

يستطيع قراءته كل من يشاء، فالسر أمانة، وكان على نعيمة الوفاء لجبران على الأقل بعد وفاته.

ويرد نعيمة على الريحانى فى الجريدة ذاتها،أى جريدة"البلاد" وذكر فى رده البيتين التاليين لجبران:

والحب إن قادت الأجسام موكبه إلى فراش من اللذات ينتحر

والحب فى الروح، لا فى الجسم، نعرفه .....

ويتابع نعيمة فيري أنه لا معنى للتستر على أسرار جبران لأن الله يعرف كل شيء، وعلينا أن نخافه ولا نخاف الناس، وعلى أية حال فهذا الكتاب لايخلو من الذاتية.

ويعترف بذلك نعيمة فيقول: «فما أنا بالمؤرخ أو البحاثة، يجمع شتيت الأخبار، والصور، ثم يعرضها عليك مسلسلة في الزمان، ويردك في آخر الكتاب، أو على هوامشه إلى مصادرها ..»[10].

معايير النقد:

يحاول النقاد وضع معايير محددة واضحة لمعرفة العمل الأدبي الجيد من العمل الأدبي الأقل جودة. ولكن هذه المعايير صعبة، لأننا نتعامل مع الأدب، الذي يلبي حاجة روحية لدينا، وتختلف الحاجات الروحية عن الحاجات المادية اختلافاً جذرياً.

فهل مثلاً نعتمد عدد طبعت الكتاب الواحد معياراً لجودة الكتاب؟ أم نعتمد شراء كل نسخات الكتاب وبيعها فى السوق السوداء بسعر أغلى من ثمن النسخة المدون على الغلاف معياراً لجودة الكتاب؟ أم نعد الترجمة إلى اللغات الأجنبية معياراً؟ أم عدد النسخات ؟ أم رأي النقاد فيه؟ أم حصول العمل الأدبي على جوائز محلية أو عالمية؟.

يكتب ميخائيل نعيمة (1889-1988) في كتابه «الغربال» الذي صدر في القاهرة عام 1923 بتقديم عباس محمود العقاد (1889-1964) «وها نحن أولاء نردد اليوم بعض أبيات من قصائد يقال إنها علقت على باب الكعبة قبل الإسلام، ونعيد سواها من قصائد لشيخ أعمى يدعى أبا العلاء ولمتقشف يدعى ابن الفارض ، ولمجنون يدعى قيساً العامري، ولعشرات سواهم، فما السر في هذه الأبيات التي كلما طال عليها الدهر تجددت لذتها؟»[11].

ومازالنا إلى يومنا الحاضر نقرأ «إلياذة» الشاعر الإغريقي هوميروس، الذي عاش في القرن التاسع قبل الميلاد، ونقرأ مآسي وملاهي الشاعر الإنجليزي شكسبير (1564-1616) ونقرأ قصائد الشاعر الروسي بوشكين (1799-1837) ونقرأ المتنبي (916-966م) ونقرأ المعري (973-1057م). تلبي بعض الآثار الأدبية حاجات مؤقتة لدى فرد أو مجموعة من الناس يعيشون في زمان ومكان معينين، وتزول أهمية هذه الآثار بزوال المرحلة التي جاءت بها.

أما بعض الأعمال الأدبية فهي خالدة لأنها تلبي حاجات روحية موجودة لدى كل الأمم في كل الأزمنة. يشير نعيمة إلى هذه الحاجات: حاجتنا إلى التعبير عن عواطفنا ومشاعرنا من أمل ويأس، ونجاح وفشل، وإيمان وشك، وحزم وتردد، وحب وكراهية، ولذة وألم، وحاجتنا على نور نهتدي به، وليس من نور نهتدي به غير نور الحقيقة، وحاجتنا إلى الجميل، فعلى الرغم من تفاوت الأذواق فيما نحسبه جميلاً أو قبيحاً، إلا أن هناك جمالاً مطلقاً لا يختلف فيه ذوقان، ولدينا حاجة فطرية تولد معنا إلى الموسيقى أي إلى التناغم الجميل، والصوت الجميل سواء أكان مصدره الطبيعة أم الآلة الموسيقية، أو بيت شعر أو صوت إنسان، ترتاح نفوسنا للصوت الجميل وتنقبض إن سمعت صوتاً غير جميل.

فالناقد الجيد هو الذي يبين لنا أسباب خلود هذا النص أو ذاك، وعدم انتشار نص آخر، ولهذا يمكن أن نعد من معايير النقد:

1 – نقد النص وعدم نقد صاحب النص، أي عدم المساس بشخصية الأديب، صحيح أنه من الصعب الفصل بين شخصية المبدع وإبداعه، ولكن يجب ألا يستغل الناقد نصاً إبداعياً معيناً من أجل التشهير بصاحبه وأيضاً عليه عدم إصدار الأحكام المسبقة، فهذا النص لفلان من الأدباء فإذن هو نص عظيم، أو نص لا يستحق التوقف عنده، وأسوأ ما في الأمر أن نصدر حكمنا على نص أدبي بحسب مركز صاحب النص، فإذا كان المبدع صاحب مركز حكومي رفيع، فإذن النص رفيع، والعكس صحيح أحياناً. ولذلك يجب الفصل بين الإمكانيات الإدارية والإمكانيات الإبداعية، فقد يكون المرء إدارياً ناجحاً، ومبدعاً فاشلاً، وقد يكون إدارياً فاشلاً، ومبدعاً ناجحاً.

والمبدع ابن بيئة، ابن زمان ومكان معينين، وابن شعب معين، عاش في مرحلة تاريخية محددة، فكل هذه الأمور تؤخذ بعين الاعتبار، وللمؤثرات الثقافية مكانتها في إبداعه، فقد تأثر بسابقيه من أدباء شعبه ومن أدباء الأمم الأخرى. وقد ينتمي لمدرسة أدبية معينة، تلقي بظلالها على تراثه.

ولكننا مهما أبعدنا النص عن صاحبه، فإن بعض الأمور الشخصية قد تؤثر في إبداع الأديب. مثلاً ألم يكن لمرض كف البصر عند أبي العلاء المعري (973-1057م) أثره في إبداعه، وهناك أدباء آخرون أصيبوا بالمرض نفسه، وتأثر إبداعهم بهذا المرض، مثل هوميروس مؤلف «الإلياذة» و«والأوديسة» وكذلك طه حسين (1889-1973) وكذلك الشاعر العباسي بشار بن برد وغيرهم كثير.

ألم يترك مرض الفالج أثره على إبداع الجاحظ (869-780م) الذي عانى من مرضه السنوات الثلاثين الأخيرة من عمره.

2 – من معايير النقد الجيد، أن يأتي الناقد بفكرة أو نظرية جديدة لم تخطر

على بال الآخرين، وتقوم هذه الفكرة الجديدة، أو النظرية الجديدة بتفسير أمور غامضة في إبداع أديب معين. أذكر على سبيل المثال: أن الروائي الروسي دوستويفسكي (1821-1881) من الروائيين الذين احتار النقاد في فهمهم، فلقد اتهمه التقدميون بالرجعية، واتهمه الرجعيون بالتقدمية، واتهمه المؤمنين بالإلحاد، والملحدون بالتعصب الديني، إلى أن جاء الناقد الروسي باختين (1895-1975) وأصدر كتاباً عام 1929 بعنوان «مسائل إبداع دوستويفسكي» أوضح فيه أن سبب وجود تناقضات في إبداع دوستويفسكي يعود إلى الخصائص الفنية لروايته. إذ إنها رواية ذات أصوات متعددة، وأوضح باختين أن دوستويفسكي جاء برواية جديدة لم يسبقه إليها أحد من الروائيين وربط باختين بين شكل الرواية ومضمونها أي بين الجانب الفني وبين الجانب الإيديولوجي، وبذلك فإن الروائي العظيم يحتاج إلى ناقد عظيم كي يفهمه ولكي يوضح للقراء خصوصية هذا المبدع.

3 – الناقد الجيد هو الذي يتبع منهجاً نقدياً يتناسب مع المادة التي يدرسها. فإذا كانت رواية نفسية فأفضل المناهج للوصول إلى خفايا هذه الرواية هو المنهج النفسي لتفسير الأدب، مثال على ذلك رواية "الأخوة كرامازوف" (1880) للروائي الروسي دوستويفسكي (1821-1881)، فلقد اتبع العالم النفساني فرويد (1856-1939) المنهج المذكور في دراسة هذه الرواية. ولكنه أخطأ قليلاً لأن الرواية المذكورة ذات أبعاد متعددة. فالبعد النفساني واحد من هذه الأبعاد، ولكن هناك أبعاد اجتماعية.

ولكننا إذا درسنا روايات الروائي العربي جرجي زيدان (1861-1941) مثل رواية «فتح الأندلس» (1902)، أو رواية «الحجاج بن يوسف» (1902) أو رواية «أحمد بن طولون» (1909) وغيرها، فنعتمد المنهج التاريخي لدراسة هذه الروايات، ولعل أفضل المناهج هو المنهج التكاملي الذي يعتمد على

المناهج كلها، لأن منهجاً واحداً لا يفي بالغرض. ولكننا إذا جمعنا ميزات المناهج كلها، فقد نصل إلى استنتاجات جيدة، لأننا نجد في الرواية الواحدة ابعاداً اجتماعية ونفسية وجمالية وتاريخية...

4 – لابد من الإشارة إلى أن النقد الجيد هو الذي يشير إلى البحوث والدراسات التي تناولت المادة المدروسة، ويعطي لكل دراسة حقها، فلا يقلل من قيمتها العلمية، لكي ترجح كفته على حساب كفة سابقيه. وكما أن التوثيق أمر ضروري في الدراسات الحديثة. فإذا ما اقتبس الباحث فكرة معينة من دراسة للمادة، فعليه الإشارة بدقة إلى المصدر، ولابد من الإشارة إلى أن النقد العربي لم يهتم سابقاً بالتوثيق، أذكر على سبيل المثال الدراسات التي قدمها الدكتور طه حسين (1889-1973) فجميعها غير موثقة، أما الدراسات العربية بدءاً من النصف الثاني من القرن العشرين فلقد اعتمدت على التوثيق. والأفضل في حال وجود عدة طبعات الاعتماد على الطبعة الأخيرة، التي صدرت في حياة المؤلف، أما بعد وفاته، فعلى الباحث الاعتماد على الطبعة الأكاديمية.

ويفضل عدم اقتباس شاهد من مصدر آخر غير المصدر الأصلي. التبويب أمر ضروري، فالكتاب يبوب إلى مقدمة وفصول وخاتمة وقائمة بالمصادر والحواشي. ويقسم كل فصل بدوره على فقرات ترتبط فيما بينها بشكل منطقي ومتسلسل.

5 – النقد الجيد هو الذي لا يكثر من الافتراضات، فعلى الباحث أن يقدم الحجج والبراهين على صحة أفكاره. فليس من حق الباحث إلحاق الظلم بكبار الأدباء من أمثال المتنبي (916-966م) كأن يفترض أن المتنبي كان يستعطي بمدحه للأمراء والحكام. لأن المتنبي كان يسعى لتحقيق مجد العرب بعد أن رأى الظلم الذي لحق بالأمة العربية وتسلط الأعاجم على مصائرهم.

ولكن على الناقد أن يستنتج أفكاراً جديدة من مواده التي يجمعها أثناء

البحث، أي يجب أن يتمتع بالقدرة على الاستقراء والاستنباط، أي القدرة على التحليل واستخلاص الاستنتاجات. فمن عيوب النقد كثرة الافتراضات، كما من عيوبه أيضاً قلة الاستنتاجات.

6 – وغني عن القول، أن الدراسة الجيدة هي التي تتمتع بأسلوب جميل سلس، وأسلوب الدراسة في أيامنا هذه يبتعد عن الإنشائية، ويقترب إلى حد ما من الأسلوب العلمي، واللغة يجب أن تكون لغة عربية سليمة تخلو من الأخطاء والتراكيب الغريبة، وعلى أية حال لا نستطيع حصر معايير النقد الجيد لكثرتها.

وظيفة النقد:

ترتبط وظيفة النقد بوظيفة الأدب، فيقوم الأدب بوظيفتين: تحقيق الفائدة، والوصول إلى المتعة، ويقيم توازناً بين هاتين الوظيفتين، ولقد أشار الناقد قسطاكي الحمصي (1858-1941) في كتابه الشهير «منهل الوراد في علم الانتقاد» إلى وظيفة النقد فوجد أنها تتلخص فيما يلي:

1 – إلقاء الضوء على المرحلة التاريخية التي عاش فيها الأديب. فقد يقودنا الحديث عن أبي الطيب المتنبي (916-966م) إلى الحديث عن سابقيه من الشعراء، وعن المكافآت المالية التي كانوا يتقاضونها لقاء قصائدهم، ومكانتهم الرفيعة لدى الخلفاء والحكام،فكان الشاعر نديم الخليفة، ومعرفة حالة العصر الأدبية ضرورية لكي نعرف هل أتى الشاعر بجديد أم انه كان مقلداً لسابقيه.

وتختلف وظيفة الناقد عن وظيفة الأديب لأن الأديب يستقي مادة إبداعه من الواقع المحيط به، أو من التاريخ، في حين أن الناقد يتعامل مع النص الذي تركه له الأديب، مثلاً مدح أبو الطيب المتنبي (916-966) أمير حلب سيف الدولة الحمداني لتصديه للروم، نذكر بعض أبيات قصيدة المتنبي المعروفة التي يبدأها بالحكمة:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم
وتعظم في عين الصغير صغارها وتصغر في عين العظيم العظائم
أتوك يجرون الحديد كأنهم سروا بجواد ما لهن قوائم
وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم
تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم

لقد قام الأديب هنا بوظيفته وهي تخليد معركة خاضها سيف الدولة الحمداني أمير حلب، وانتصر فيها وأشاد المتنبي بهذه المعركة وبقائدها، بشعر جميل، ولولا أبيات المتنبي لما بقيت هذه الصورة الناصعة لأمير حلب في أذهاننا إلى هذا اليوم، وستبقى في أذهان القراء الذين سيأتون بعدنا.

استمد المتنبي مادته من الواقع ومن التاريخ، فصور أمير حلب، وصور مرحلة تاريخية بكاملها، إذ كان الصراع قائماً بين العرب والروم في القرن العاشر الميلادي، القرن الذي عاش فيه المتنبي.

تأتي بعد ذلك وظيفة النقد، فقام عبدالرحمن البرقوقي بشرح الأبيات مشيراً إلى تاريخها ومناسبتها وعلاقة المتنبي بسيف الدولة الحمداني، ويرى صدقه في مدحه، ولقد درس المتنبي باحثون كثيرون، مثل الدكتور طه حسين (1889-1973) أي قام عبدالرحمن البرقوقي بالشرح والتفسير والتأويل، وهذه إحدى وظائف النقد الأدبي.

2 – النقد الأدبي ليس هدفاً بحد ذاته، وإنما هو وسيلة للوصول إلى هدف معين، وهو تذوق النص وفهمه وإدراكه والاستمتاع به، ويسعى النقد الأدبي إلى تحديد جماليات النص الأدبي، ولعل من أهم صفات النص الجيد هو الانسجام بين العناصر المكونة له، ولا سيما الانسجام بين المضمون والشكل، فلا يطغى أحدهما على الآخر. فلن يكون النص الأدبي نصاً فكرياً خالصاً، ولا يجوز أن يكون تجمعاً لعبارات جميلة ولكنها فارغة.

ولقد انتقد المازني في كتابه «الديوان» الذي أصدره مع عباس محمود العقاد عام 1921، مصطفى لطفي المنفلوطي (1876-1924) لأنه ممن يغلبون الاهتمام باللفظ على الاهتمام بالمعنى، لأن اللفظ هو الغطاء الخارجي أو الرداء، أو الوعاء، والمضمون أهم منه بكثير برأي المازني، وينتقد المازني أسلوب المنفلوطي، لا بل يتجاوز ذلك ويحلل أخلاقه وشخصيته، فيرى أن عواطفه مصطنعة، وأدبه أدب ضعف لا أدب قوة، متكلف يخلو من العاطفة الصادقة والإحساس السليم.

وينتقد عباس محمود العقاد (1889-1964) أمير الشعراء أحمد شوقي (1868-1932) لأن شوقي يتناول المسائل الجارية، ولأنه يقلد القدماء ويسطو على معانيهم ويقصر عنهم. فأهم موضوعاته هي الرثاء والمدح، ويرى العقاد أن شوقي قلد المتنبي (916-966م) والمعري (973-1057م) ويتهم العقاد الشاعر شوقي بسطحية الخيال وضحالته، وأهم مأخذ للعقاد على شوقي عدم توفر الوحدة العضوية في قصائده. وبذلك فلم يكن النقد عند المازني أو عند عباس محمود العقاد هدفاً بحد ذاته، وإنما كان وسيلة لتقويم أعمال المنفلوطي (1876-1924)، ولتقويم قصائد أحمد شوقي، لأن في ذلك فائدة للأدب العربي وللقارئ وللمؤلف المبدع ذاته، فهنا يقوم الناقد صاحب رسالة، لا تقل أحياناً عن رسالة المبدع ذاته. والناقد الأصيل خير من المبدع الضعيف. لأنه يقوم بدور المحرض على أسلوب إبداع جديد، لم يكن المبدع قد تنبه إليه.

ورسالة النقد الأدبي ووظيفته تشبه إلى حد ما رسالة الأدب نفسه في نقطة معينة، وهي أن وظيفة الأدب وظيفة متغيرة، تتغير من مرحلة تاريخية إلى أخرى. فوظيفة الأدب العربي في العصر الجاهلي تختلف عن وظيفة الأدب العربي في عصر صدر الإسلام، وكذلك تختلف وظيفته في العصر الأموي أو العباسي...

وكذلك وظيفة النقد الأدبي تتغير من عصر لآخر. ومن مدرسة أدبية لأخرى، فمثلاً ترى المدرسة الكلاسيكية أن معايير النقد ثابتة، لا تتغير وهي

المعايير التي وضعها أرسطو في كتابه «فن الشعر» في حين ترى المدرسة الرومانسية أن معايير النقد الأدبي تتغير من عصر لآخر ومن بلد لآخر ومن ناقد لآخر لأن أذواق الناس والنقاد مختلفة، تختلف من زمن لآخر ومن بلد لآخر. فليس بالضرورة أن ما يراه الإغريقي جميلاً، يكون جميلاً بنظر العربي أو الفرنسي أو الروسي. وليس بالضرورة أن ماكان يراه النقاد جميلاً منذ مئتي عام، أن نراه اليوم جميلاً أيضاً.

ولعلنا لا نخطئ إذا قسمنا النقاد إلى فريقين كبيرين، وقسمنا كلاً من هذين الفريقين إلى مجموعة من الاتجاهات وذلك لأن الأدباء أنفسهم ينقسمون أيضاً إلى هذين الفريقين. يرى الفريق الأول أن الفن لا يخدم إلا نفسه، ورفعوا شعار الأدب للأدب أو الفن للفن، وبالتالي اهتموا بالشكل أكثر من الاهتمام بالمضمون، أثناء نقدهم للنص.

ونادى الفريق الثاني بالالتزام بقضايا المجتمع الوطنية والقومية والطبقية وبالتالي فلقد اهتم أنصار هذا الاتجاه بالمضمون أكثر من الشكل. من بين هؤلاء أنصار المدرسة الواقعية الاشتراكية، وأنصار المدرسة الوجودية، علماً بأن هناك خلافات كبيرة بين مفهوم هاتين المدرستين للالتزام.

وبذلك فإن النقد الأدبي مسؤولية كبيرة، والنقد مسؤول إلى حد ما عن حركة الأدب وبالتالي هو مسؤول عن المجتمع والتاريخ إلى حد ما. فهو يوضح معالم الأدب في الأزمنة الثلاثة، في الماضي والحاضر والمستقبل. ويشير إلى نقاط قد لا يتنبه إليها المبدع ذاته، وهذا حق من حقوق الناقد، لا بل واجب من واجباته.

المصادر

1) د. عبدالنبي اصطيف. في النقد الأدبي العربي الحديث، الجزء الأول، دمشق، جامعة دمشق، 1991، ص 41.

2) د. فؤاد المرعي. نظرية الادب. جامعة حلب، 1982، ص 1.

3) مجموعة الرابطة القلمية لسنة 1921، بيروت، دار الصادر، 1964، ص 18، المقدمة.

4) المصدر نفسه، الشعر والشعراء، ص 250.

5) ليف تلستوي، الأعمال الكاملة، المجلد السابع، رواية الحرب والسلام، ترجمة صياح الجهيم، 1983، ص 497.

6) ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة، المجلد الثالث، بيروت، دار العلم للملايين، 1979، الغربال، ص 352.

7) د. شوقي ضيف، البحث الأدبي، الطبعة الثانية، القاهرة، دار المعارف، 1976، ص 85-86.

8) ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة، المجلد الأول، سبعون، المرحلة الثالثة، بيروت، دار العلم للملايين، ص 707-708.

9) المصدر نفسه، ص 708.

10) المصدر نفسه، ص 705.

11) ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة المجلد الثالث، الغربال، مقاييس الأدب، ص 189.

12) شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، بيروت، دار الكتاب اللبناني، الجزء الرابع، ص 102.

❖ ❖ ❖

يظلّ الناتج الأدبي دائماً ،سواء أكان قصة قصيرة، قصيدة، مسرحية، أو رواية، مغلّفاً بالأسرار، مسربلاً بالغموض، عصيّاً علي الفهم، وإن أثار – في ذات الوقت – كثيراً من الأسئلة، منها للمثال:

ما هو (المحفز) وراء إبداعه؟!

كيف كانت (رحلة) كتابته؟!

هل دان العمل بيسر للكاتب، أم استغرق منه عدّة (محاولات)؟!

ماهي (الظروف)، التي واكبت تلك المحاولات؟!

❖ ❖ ❖

هذه (محاولة) تتلمس بعض الأجوبة عن تلك الأسئلة، من خلال استقراء عدد من الأعمال الأدبية، هي:

- ❖ قصة الكاتبة التشيلية إيزابيل الليندي القصيرة «من طين خلقنا»، المنشورة ضن مجموعة قصص «حكايات إيفالونا» (1989)، التي ترجمها صالح علماني وصدرت في دمشق عام 1997.
- ❖ مسرحية الكاتب السوري سعد الله ونوس «الحياة أبداً»، الصادرة عن دار الآداب ببيروت عام 2004.
- ❖ رواية الكاتبة الأمريكية إيدث ورتن «إيثان فروم»، من ترجمة هاني الطائي الصادرة عن دار المأمون ببغداد عام 1992.
- ❖ رواية الكاتب الكولومبي جابرييل جارسيا ماركيز «ذاكرة غانياتي الحزينات»، من ترجمة صالح علماني وصدرت عن دار المدي دمشق في مطلع عام 2005.

محفز الإبداع:

قد يكمن (محفز) الإبداع في تجربة (شخصية) شديدة الخصوصية، كما حدث مع الكاتبة الأمريكية إديث ورتن، التي ولدت في 24 يناير 1862، بمنطقة نيو إنجلاند في مدينة نيويورك بالولايات المتحدة الأمريكية، لأبوين كوّنا ثروة من صناعة السفن والبنوك. وبعد ست سنوات من السفر والإقامة في أوروبا، رجعت أسرة إيدث وهي في العاشرة من عمرها، ليستقروا في بيت بمانهاتن بنيويورك. لم تذهب إيدث للمدرسة، لكنها علّمت نفسها من خلال الاطلاع في مكتبة والدها، كما كانت تأخذ بعض دروس بواسطة الولاية. كانت إيدث قد أظهرت منذ طفولتها وقبل أن تتعلم القراءة لماعية وقدرة استثنائية علي الإبداع، حيث كان لديها قدرة على ابتكار القصص. بدأت بعد ذلك في كتابة قصائد الشعر والقصة، لدرجة أنها كتبت وهي في الخامسة عشرة من عمرها رواية بعنوان «بسرعة وانطلاق».

تزوجت عام 1885 (وهي في الثالثة والعشرين من عمرها) من إدوارد (تيدي) روبنز ورتن، الذي كان يتمتع بطلعة جذابة، وله خلفية اجتماعية مشابهة، إضافة إلى كونه شاباً رياضياً، لكنه كان يفتقد كلية لاهتماماتها الفنية والفكرية، لذلك كان زواجاً محكوماً عليه بالفشل!

كانت إديث ورتن خلال تلك الفترة تعاني أشد المعاناة، وهو ما عبر عنه كاتب سيرتها الذاتية، حين قال إنها كانت «*حياة بائسة عاشتها ورتن مع زوجها المريض وغير المتزن تيدي، الذي كان يكبرها كثيراً. في أثناء حياتها معه غالباً ما انتابتها شكوك حول سلامة زوجها العقلية، حتى إنها كانت تستغرق أحياناً في أحلام يقظة متصوّرة موته*» (من مقال مترجم كمقدمة للرواية، للناقدة دوريس كرامباك: ص 9، 10).

نحن، هنا، إزاء مأساة (شخصية) بين طرفين: كاتبة مرهفة الحسّ، وزوج يكبرها دائم الشكوى. وفي الوقت الذي كانت لها اهتمامات فنية وفكرية، كان هو يعيش عالما آخر بعيداً عنها. لكن بينما كان (عذابها) يتصاعد

وتتابها مشاعر الكراهية، كان هناك عنصر (أخلاقي) حاكم في شخصيتها يحتم عليها (البقاء) معه وعدم هجره في (محنته)، وربما ساعد هذا التوزّع على اشتداد معاناتها!

وحين تحسنت أوضاعها المالية، قامت ببناء بيت ريفي خاص بها، في ضاحية نيو إنجلاند من نيويورك، هو «ذا ماونت»، الذي منحها حسّاً بالاستقلال، كما أتاح لها الفرصة في الخروج من (قوقعة) حياتها الكئيبة، فكانت - كما يقول كاتب سيرتها الذاتية ز. و. ب. لويس - بأنها كانت «*تسير مسافات طويلة فوق التلال. وفي أثناء هذه الرحلات استوعبت ورتن التلال المتموجة والغابات السود والسماء الملبدة بالغيوم ذات اللون الرصاصي، والقرى الجبلية المهملة لمنطقة نيوانجلاند*».

كانت تلك جميعها مرحلة أولى (داخلية) من حياتها، ولكن مع بناء بيتها الريفي «ذا ماونت» بدأت مرحلة أخري (خارجية)، انفتحت فيها على الطبيعة من حولها، ورأت أن (المصاعب) ليست مرتبطة فقط بحياتها، بل هي تتجلى أيضاً في مظاهر الطبيعة من حولها، وتنعكس على حياة سكان تلك المنطقة بالمثل، وهو ما عبرت عنه في سيرتها الذاتية «*كانت قرى ماساشوتيس الغربية المحاطة بالثلوج ماتزال مناطق كئيبة أخلاقياً أو مادياً . وكانت واجهات البيوت الخشبية العديمة اللون والبيوت الريفية المتفرقة في التلال المجاورة وراءها تخفي الجنون والاتصال ما بين المحارم وسغباً أخلاقياً وعقلياً بطيئاً ..*».

كانت تلك إذاً، هي تجربة حياتها الشديدة الخصوصية، التي حملتها على ظهرها كصليب، لا تستطيع الفكاك من أتون عذابه، فكان حتماً أن تواجهها على مذبح عالمها الفني، حتى تستوعبها، وتتجاوزها!

من ناحية ثانية، قد يكون (محفز) الكاتب رواية قرأها فاستأثرت باهتمامه، وهو ما حدث مع الكاتب الكولومبي المعروف جابرييل جارسيا ماركيز، الذي كان قد تعرّف على الأدب الياباني، وتوصل إلى (قناعة) أوردها في مقدمة كتبها لترجمة رواية «الجميلات النائمات» لياسوناري كاواباتا عام

1982، وترجمتها إلى العربية ماري طوق وصدرت عن دار الآداب ببيروت عام 1989، كان نص كلماته أن «*الكتاب الوحيد الذي وددت لو أكون كاتبه هو «منزل الجميلات النائمات» لكاواباتا، الذي يحكي قصة منزل غريب في ضواحي طوكيو، يتردّد إليه بورجوازيون يدفعون أموالاً طائلة للتمتع بالشكل الأكثر نقاء للحب الأخير: قضاء الليل وهم يتأملون الفتيات الشابات الأكثر جمالاً في المدينة واللواتي يرقدن تحت تأثير مخدّر إلى جانبهم في السرير. لا يملكون حق إيقاظهن ولا لمسهن. ولا يحاولون علي أية حال، لأن الاكتفاء الأكثر صفاء لهذه المتعة الناجمة عن الشيخوخة هو إمكانية الحلم إلى جانبهن*».

كانت إذاً رواية «الجميلات النائمات» لكاواباتا، هي الكتاب (الوحيد) ،الذي رغب ماركيز أن يكون كاتبه، ولعل ذلك يرجع إلى أن هذه الرواية ترتكز أساساً علي (صورة) محورية، لعجوز يتأمل شابة جميلة، دون أن يمتلك حق لمسها أو إيقاظها، لأن من المعروف عن ماركيز، أن (المحفز) الأساسي (لمخيلته) الإبداعية غالباً ماكان (صورة)، وقد بزغت أشهر أعماله الإبداعية قاطبة، وهي رواية «مائة عام من العزلة» عن صورة أب يصحب ابنه للتعرف على الثلج، كما نشأت رواية «ليس لدى الكولونيل من يكاتبه» عن صورة عجوز ينتظر سفينة البريد في المرفأ. وربما كان ذلك هو السبب في أن تلك الصورة المحورية لرواية «الجميلات النائمات» قد هيمنت على خياله، لدرجة أنها غدت الرواية (الوحيدة)، التي رغب لو كان كاتبها!

ولكن لنتوقف قليلاً أمام تحليل أبعاد هذه الصورة. نحن هنا إزاء علاقة لها طرفان (متقابلان): جمع بينهما المكان مقابل مبلغ كبير يدفعه الرجل لصاحبة الدار.. الرجل عجوز ثري، يكشف عن جانب خفيّ من حياتنا الداخلية. يشغل الرجل مكانة في المجتمع الكبير، لذلك يأتي وينصرف في الخفاء، بكل ما ترمز إليه من ملاذ وجداني أخير يحتفي بالرجال الوحيدين البائسين دون أي شرط سوى المال، وهي تحاول أن تمنح الرجل تفهماً كاملاً.

الرجل في حالة يقظة. وهذا، يعني إبعاد كل العوائق الأخلاقية، وخلع

الشخصية لكل المظاهر الخارجية. والعجوز بالمقابل يمثل الماضي وانقضاء الزمن وتدهور الأحوال، واقتراب الموت!

لقاء وما أصعبه من لقاء، بين ذروتين الرجل وهو يجتاز الشيخوخة خلال طريقه إلى الهزيمة أمام الزمن. لقاء يستحيل أن يحدث في الواقع، لكنه أصبح في هذا البيت ممكناً بشرط الحفاظ على كينونة المكان ومن فيه، مرة أخيرة يمتلك الرجل حق (الحلم) المستحيل، وسط (صفاء) الشيخوخة المهيمن!

كما قد ينبع (المحفز) من (صورة) مأساة شاهدها الكاتب في التليفزيون، كما حدث مع الكاتبة التشيلية إيزابيل الليندي، التي أوضحت (أصل) هذه الحكاية، في حوار معها - أجراه فرحات افتخار الدين، منشور ترجمته في كتاب «ذلك العالم المدهش: حوارات مع كتاب عالميين» ص 67. هيئة قصور الثقافة (2000) - قالت فيه إن قصة «من طين خلقنا»، قد *«ارتكزت على قصة حقيقية، ففي عام 1985، كانت هناك ثورة بركان في كولومبيا، وكانت هناك طفلة صغيرة محاصرة وسط الطين، وماتت هناك بعد أربعة أيام من عذاب رهيب. لقد شاهدتها في التليفزيون بفنزويلا».*

كما ألقت مزيداً من الضوء على تلك الواقعة، في رواية «باولا» (1994) - ترجمها إلى العربية صالح علماني، وصدرت عن دار جفرا بحمص بسورية (1996) والتي كانت أقرب ما يكون إلى سيرة ذاتية، أرّخت فيها لمرض ابنتها الوحيدة المميت، مستعيدة أثناء ذلك بعضاً من رحلة حياتها العامة وتجربتها الأدبية الخاصة، والتي جاء ذكر هذه القصة في سياق حديثها عن مجموعة «حكايات إيفالونا»، حين قالت إن *«القصة الأخيرة في هذه المجموعة» من طين خلقنا «تستند إلى مأساة حدثت في كولومبيا عام 1985، عندما أحدث انفجار بركان نيفادو دل رويث المفاجئ انهيار جليد ذائب انزلق عن الجبل وغطى قرية بكاملها. آلاف من الناس لقوا حتفهم في ذلك اليوم، ولكن العالم يتذكر الكارثة من خلال أومايرا سانتشيث، الطفلة ذات الثلاثة عشر عاماً التي*

علقت في الوحل. لقد احتضرت طوال ثلاثة أيام ببطء مرعب أمام المصورين والصحفيين ومصوري التليفزيون الذين جاءوا بطائرات الهليوكوبتر. لقد تألمت منذ ذلك الحين الذي رأيت فيه عينيها على شاشة التلفزيون. ومازلت أضع صورتها على مكتبي».

هنا لابد أن نتوقف أمام أهم عناصر الواقعة، وهي:

- يرجع أصل الحكاية إلى ثورة بركان (كولومبيا) المفاجئة، التي أدت إلى انهيار جليد ذائب غطى قرية بأكملها
- انتقلت صور الكارثة إلى كل أنحاء العالم، عبر الأقمار الصناعية بواسطة أجهزة بث الصحافة والتليفزيون.
- تذكر العالم تلك الكارثة (العامة) من خلال متابعة حالة (خاصة) لطفلة ذات ثلاثة عشر ربيعاً، علقت في الوحل.
- تابعت إيزابيل في منفاها في (فنزويلا) ما يجري، و(انفعلت) بما رأت، بل بلغت قمة انفعالها وهي تصر على نعتها بأنها (طفلة)، ربما لأنها كانت في عمر التفتح على الحياة، التي لم تجرب منها شيئاً بعد! واحتفظت بعد ذلك بصورتها على مكتبها، «*في محاولة لتفهم معنى عذابها*».
- ذكرت في الحوار، الذي أجراه معها افتخار فخر الدين عام (1997)، أن الطفلة ماتت بعد أربعة أيام، في حين أنها أوردت في رواية «باولا» (1994) أنها كانت ثلاثة أيام فقط. وصحة الرقم هو ما أوردته في الرواية، لأنها في الرواية كانت تدقق تواريخ سيرتها الذاتية، وتتحري الدقة فيما تورده من بيانات، أما الحوار فكان أمره متروكاً للذاكرة، التي قد تتعرض أحياناً للسهو أحياناً.

كما قد يكمن (المحفز) في الجو (العام)، الذي يحيط بالكاتب، كما حدث مع الكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس، الذي كان أغلب الظن أن (محفزه) لكتابة هذه المسرحية، هو ذلك التهديد الشامل بحرب نووية شاملة،

الذي كان يحوّم فوق رؤوس (البشر) أثناء الصراع المحتدم بين الكتلتين الشرقية والغربية، أو بين العملاقين الشيوعي والرأسمالي، والذي بلغ ذروته في بداية الستينات، خلال أزمة الصواريخ الروسية، التي طلب الرئيس الأمريكي من الاتحاد السوفييتي سحبها من كوباً، لما تشكله من تهديد علي الأمن القومي الأمريكي!

مما سبق يتضح أن (محفز) عملية الإبداع قد ينشأ من تجربة شخصية شديدة الخصوصية ينوء الكاتب بحملها (الحياة الشخصية للكاتبة الأمريكية اديث ورتن)، أو من صورة فنية قرأها الكاتب وأمسكت بخياله (جابرييل جارسيا ماركيز مع الصورة المركزية لرواية «الجميلات النائمات»)، أو ربما يكون المحفز صورة مشهد مأساوي شاهده الكاتب علي شاشة التلفزيون (إيزابيل الليندي وهي تشاهد صورة طفلة محاصرة من بين مشاهد ثورة بركان في كولومبيا)، أو قد ينشأ المحفز من جو تهديد عام يحيط بالكاتب فيستنفر خياله (سعد الله ونوس تحت وطأة التهديد بحرب نووية في الستينات)!

محاولات الإبداع:

يستنفر المحفز طاقات الكاتب، فتبدأ رحلة الإبداع بالإعداد والتجهيز، تمهيداً لمرحلة (حمل) في مخيلته الإبداعية يلتحم فيها مع عالمه الداخلي ورؤاه الخاصة، تتخلّق فيها ملامح (جنين) العمل الأدبى، وتتبدى أبعاده، وقد يقدم الكاتب على (إخراج) أولى محاولاته الإبداعية خلال تلك المرحلة، ولنتابع الكاتبة إيدث ورتن، التي رغم حبّها الشديد للأدب، فإنها لم تعجّل بالنشر، لقناعتها بصعوبة الكتابة. ولعل صعوبة حياتها الزوجية، وعدم احترافها الكتابة، قد أثارا لديها قلقاً شديداً أوصلها إلى إحباط، تصاعد خلال حقبة التسعينات من القرن التاسع عشر، ففكرت في الارتحال إلى فرنسا وإيطاليا، اللتان ألهمتاها الكتابة حول الفن، فن العمارة، والحدائق، كما

أنعشت آمالها تجارب من قابلتهم من الأمريكيين هناك، لأنها وجدت فيهم مادة خام تصلح لأعمال أدبية، وهو ما شجعها على الإقبال على عالمها الأثير، عالم الأدب، فنشرت أول أعمالها الأدبية عام 1898.

وعلى الرغم من أن إيدث ورتن كانت قد بدأت تحقق ذاتها أدبياً، وهي تخطو واثقة على طريق النجاح، فلعل اقتناء بيتاً ريفياً «ذا ماونت» كدليل استقلال، قد أتاح لها - وهذا هو الأهم - الدخول إلى مرحلة جديدة من حياتها، بعد أن كانت في المرحلة السابقة (منغلقة) علي ذاتها، تنوء بحمل تجربة عذابها وحدها كصليب، بينما أتاح لها البيت الجديد فرصة (الخروج) إلى المناطق الحيطة به. وربما كانت في رحلاتها تجتر عذاباتها الخاصة، وهي تحاول أن تتفهم مبررات ما يحدث لها، فإذا هي تجد في الطبيعة من حولها قسوة وخشونة، بل وامتدت قسوة الحياة والفقر إلى ما وراء بيوت سكان تلك المنطقة!

وربما في تلك الفترة ،كانت تجربتها الخاصة قد بدأت تتفاعل مع مخيلتها الإبداعية، منصهرة مع خبرات حياتها، وإذا بجنين يبدأ في التخلّق بداخلها، متخفياً في شكل جديد مبتكر، (انقلبت) فيه الأدوار. كان بطل ذلك العمل رجلاً، فلاحاً من تلك المنطقة، منحته اسم هارت، بديلاً لشخصها كامرأة مثقفة، وجعلت بالتالي من زوجها المريض الدائم الشكوى زوجة، حتى تبرز معاناة الزوج وافتقاده للحب، كما أدخلت إلى دائرة الزوجين المحدودة، فتاة شابة، جعلتها تمت بصلة قرابة للزوجة، تدعى ماتي، وذلك بغرض رعاية الزوجة في مرضها، حتى يتاح للزوج من خلالها، ما حرمت منه الكاتبة في الواقع!

وربما ساعد هذا الجوّ الجديد إديث من عام 1904، على التفكير في (الانفصال) عن زوجها، ولعلها في تلك اللحظة فقط فكرت في أن تكون (فرنسا) هي محطة استقرارها، فكان لابد لها من مدرّس يحسّن لغتها الفرنسية. وفي بيت بشارع فارين بفرنسا، طلب منها مدرسها بعد عدة دروس

أن تكتب قطعة طويلة تختبر فيها ما اكتسبته من قدرة على التعبير بالفرنسية. هنا، لم يكن أمامها سوى (تجربتها) الخاصة، والتي ربما كانت في تلك الفترة في طور (التشكل)، فمدت يدها إلى العالم السهل المتاح أمامها، و«*كتبت قطعة نثرية حاولت أن تصوّر فيها قصة فلاح فقير من نيو إنجلاند اسمه هارت، له زوجة متذمرة اسمها أنّا، ويغرم بابن أخت أنّا، التي كان اسمها ماتي. وعندما تهدد أنّا بطرد ماتي، يرغب هارت في الذهاب معها، ولكن ماتي لا تسمح بذلك*» (من مقال الناقدة السابق الإشارة إليه).

وربما لم يتوقف سعد الله ونوس فقط ،أمام ذلك التهديد النووي الذي كان يسود فترة الستينات، بل (تخيّل) أنه قد بلغ مداه، ووقعت الطامة الكبرى، وانفجرت حرب نووية حصدت الأخضر واليابس، لذلك (اختار) أن يكون (المكان)، الذي تجري عليه أحداث مسرحيته، هو (جزيرة)، بكل ما يوحي به وجودها من أرض صلبة محاطة بالماء من كل الجهات، كأنها جنين في رحم أمه، أو هي مخاض لذلك الدمار الكوني الكبير، بكل ما تمثّله الجزيرة من ملاذ، أو ملجأ، أو فردوس أرضي، إضافة إلى ما ترمز إليه من (استقلال)، حين يجد الفرد ذاته فيها وحيداً!

تبدأ المسرحية (بشاب)، هو الناجي (الوحيد) من تلك الحرب الكونية بعد أن غرقت سفينته بكل من عليها، ثم يظهر وراءه (شيخ) «يستحيل تحديد عمره»، ومعه (فتاة) طاغية الجمال، وسرعان ما يظهر شيخ آخر. كان الأول يرتدي سترة (بنيّة) والثاني يرتدي سترة (خضراء)!

انعقدت لتلك الشخصيات (الأربع) بطولة هذه المسرحية. ويمكن تقسيمها إلى مستويين، يتضمن أحدهما الشيخين والآخر الشاب والفتاة. يعتبر الشيخان وجهين (متقابلين)، بدءاً من (لون) سترتيهما، فبينما يذكرنا (الأخضر) باللون السائد في النباتات والأشجار، ويشير إلى النمو والحيوية وقوة الحياة نفسها، كما قد يعني أيضاً البكارة وقلة التجربة ونقص الخبرة، لكنه يقترن في ذات الوقت بالأمل والرغبة في البقاء، ومن ثم يصبح الأخضر

هو لون الشرف الإنساني والحب والانتظار والصبر والبعث بعد الشتاء، فإن (البني) يشير إلى لون الأرض وفضلات الإنسان، ويرمز إلى الذهب والأموال، وان ارتبط بالعقل. وبمعنى آخر قد يعتبر هذان الشيخان رمزين، يمثل الشيطان الشيخ البني السترة، ويمثل ملاك الخير الشيخ الأخضر السترة!

كان الشيطان قد سعد بما آل إليه حال البشرية من خراب ودمار، فقرّر أن يحتفظ لنفسه بفتاة جميلة كتذكار، أمّا الشاب فيرى أن الصدفة وحدها هي التي أنقذته من سفينة غرق كل من عليها، وقذفت به إلى تلك الجزيرة!

هنا (صراع) أزلي بين الشيطان وملاك الخير، يظن الشيطان أنه قد كتب له الانتصار فيحتفظ بتذكار من معركته الأخيرة، بينما يرى ملاك الخير أن المعركة لم تنته بعد، لأنه يرى أمامه فتاة بارعة الجمال وشاب في مقتبل العمر. وتتحقق نبوءة الشيخ الأخضر السترة، إذ سرعان ما يحدث تقارب بين الفتاة والشاب بعيداً عن رقابة الشيطان، فتنشأ علاقة تؤدي إلى تحوّل في شخصيتهما بفعل قوة الحب، فيفهم الشيطان أنهما أنموذج متجدد، وأن الميلاد هو الانبعاث الجديد من عدم الخراب. عندئذ يتدخل شيخ السترة الخضراء ناصحاً بأن عليهما أن يتقبلا الأمر ببساطة، لأن ذلك هو (دورهما) المرسوم، وسيتكرر كل شيء تماماً كما حدث في الأزمان السابقة!

ولعل ذلك كان هو النص القديم للمسرحية، كما أنجزه سعد الله ونوس في حقبة الستينات، ولعله لم يرض عنه، فاحتجزه في مكان قصي من مكتبه، دون أن يفكر في نشره؟!

أمّا الكاتبة إيزابيل الليندي فقد استحوذ (مشهد) تلك الطفلة (الرهيب)، وهى تعاني لمدة ثلاثة أيام، على كل مشاعرها وتفكيرها، فكان (محفزاً) لخيالها الإبداعي، كي ينشط ويعمل، في «*محاولة لتفهم عذابها*». وربما بدءاً من تلك اللحظة، بدأت فترة إعداد للمادة المتصلة بالموضوع، وكان

منها تلك الصورة، تأكيداً لهذه العلاقة الوليدة، التي أصبحت تشكل جزءاً من عالمها. وخلال محاولتها للإمساك بعالم تلك الطفلة (الخيال)، وضعت صورتها (الحقيقية) نصب عينيها، بينما كان المعنى (الجوهري) مازال غائباً عنه. كانت قد تأملت ما حدث مرات ومرات، لكن الطريق إلى عالم تلك الطفلة ظل مستغلقاً عليها، ولم ينداح المعنى أمامها. وانظر إليها، وهى تعبر عن عذاب فترة (الحمل)، التي استمرت طويلاً حتى تحولت إلى (كابوس) – حين أوضحت في رواية باولا» – أنها بدأت محاولتها (الأولى) لكتابة القصة «*بعد ثلاث سنوات من ذلك، حاولت أن أزيح عني ذلك الكابوس، وأنا في كاليفورنيا برواية القصة، أردت أن أصف عذاب تلك الطفلة المسكينة المدفونة في الحياة، ولكنني كلما تقدمت في الكتابة كنت أنتبه إلى أن ما أكتبه ليس جوهر القصة*».

هنا ، كانت إيزابيل الليندي – كفنانة صادقة – في لحظة (وعي)، أو مواجهة للذات، لمراجعة ما أنجزت. كانت قد شعرت أن ما كتبته ليس هو المطلوب. وهو ما عبرت عنه – بعد ذلك في حوارها المذكور ص 67، 68 – قائلة «*ولكن بعد أن أنهيت القصة، أدركت أنني حاولت أن أحكي القصة من وجهة نظر فكرية، شديدة الألم. لكن عقلي هو الذي كان يعمل خلالها*».

هكذا، بدأت محاولتها (الثانية)، من منظور سرد (مقابل)، حين ظنت، كما قالت في حوارها، «*إنها قصة الرجل الذي يمسك بها*»، وهو ما عبرت عنه أيضاً في رواية «باولا» (ص 340)، حين قالت «*قلبت الموضوع لأرى إن كان بإمكاني رواية الوقائع من خلال مشاعر الرجل الذي رافق الطفلة خلال تلك الأيام الثلاثة، ولكنني عندما انتهيت من روايتها بهذه الطريقة أدركت أنني لم أصل إلى ما أريده*»، أو كما قالت في حوارها «أدركت أنه يوجد هناك شيء ما زائف حول ذلك أيضاً». أنظر هنا إلى (تكرار) كلمة «أدركت». الإدراك يعنى، هنا، المعرفة في أوسع معانيها، وتشتمل على جانبين: الإدراك الحسي (بمعرفة الأشياء من خلال الحواس، إلى جانب الوقوف على المشاعر

والاحساسات الداخلية)، والإدراك الذهني (هو المقابل للحسي، ويتضمن معرفة الكلي من حيث إنه متميز عن الجزئيات، التي يصدق عليها).

وكان منطقياً، بعد أن أيقنت فشل محاولتها الثانية، أن تتوقف قليلاً، في محاولة لاستجماع القوى، وحتى تتدبر أمورها!

أمّا جابرييل جارسيا ماركيز فلم يكن ممكنا له (كفنان) كبير أن يستسلم لسطوة هذه الصورة، فإذا به في ذات المقدمة التي كتبها لرواية «الجميلات النائمات» (يبتكر) تنويعة بديلة على ذات صورة العجوز إلى جوار جميلة نائمة، وذلك حين جعل مدخل مقدمته سفرة بالطائرة من نيويورك إلى باريس، وإذا بالمسافرة إلى جواره «*أجمل امرأة رأيتها في حياتي*»، لكنها سرعان ما استسلمت لنوم منذ بدء إقلاع الطائرة استمر طوال الرحلة، وإذا هو عجوز (54 عاماً) إلى جوار جميلة نائمة، وانظر إلى انطباعه «*كنت قد اعتقدت على الدوام أن لا شيء في الوجود يفوق جمال امرأة جميلة، بات مستحيلاً أن أفلت ولو لدقيقة من سحر هذا المخلوق الخرافي النائم إلى جانبي*». ولكن انظر إلى عمق تأثير صورة رواية «الجميلات النائمات»، الذي كان (يهيمن) على التنويعة الجديدة، ذلك حين استطرد قائلاً «*كان نومها ثابتاً للغاية حتى أني خشيت أن تكون قد تناولت أقراصاً للموت بدل النوم*». كانت الجميلات النائمات يتناولن (أقراصاً) مخدّرة تجعلهن يسقطن في نوم عميق، فامتد تأثير القرص المتخيّل بإيصال النوم العميق إلى بعده الأعمق (الموت)!

هنا، مشهد بديل، أو (تنويعة) أخرى لجميلة نائمة إلى جوار عجوز دون أن يدور بينهما أي حوار. كانت الجميلة في رواية كاواباتا...، بينما هي في هذا المشهد مرتدية ملابسها بالكامل. كما كان العجوز في رواية كاواباتا في السابعة والستين من عمره، بينما كان الراوي (الذي يتوارى وراءه ماركيز) في الرابعة والخمسين. كانت الجميلة في الرواية تسقط في النوم بعد تناول قرص مخدّر قوي، بينما نامت الجميلة هنا وفق إرادتها المعتادة فقط. وقد رأى ماركيز في الرواية «*الاكتفاء الأكثر صفاء لهذه المتعة الناجمة عن*

الشيخوخة هو إمكانية الحلم إلى جانبهن» بينما كانت مشاعر الراوي (ماركيز) بعد أن عاش تجربة السفر إلى جوار جميلة نائمة، أن *«الشيء الوحيد الذي تمنيته خلال الساعة الأخيرة من الطيران هو أن يوقظها المضيف لأتمكن من استرجاع حريتي أو ربما شبابي»*. وفي الوقت الذي لم تكن الجميلة في الرواية تستيقظ أبداً خلال وجود العجائز، إذا بالجميلة النائمة في المشهد الجديد تستيقظ من تلقاء نفسها عندما لامست الطائرة أرض ميناء الوصول!

ولكن يبدو أن عمق (تأثير) صورة الجميلات النائمات ظلّ مسيطرا على (مخيلة) ماركيز لسنوات تالية، فكان لابد من أن يبذل محاولة (جديدة) للخلاص من سطوتها وتجاوزها، ولم يكن أمامه إلا معمل فنه، فهو الملاذ والملجأ للكاتب كلما أرّقه أمر أو واجهته مشكلة، فإذا به في بداية التسعينات (أي بعد ما يقرب من عشر سنوات) يعيد النظر في تلك المقدمة محوّلاً إيّاها إلى (قصة قصيرة)، مستبعداً منها أشياء ومبقياً علي أشياء أخرى، مبقياً في ذات الوقت علي محور الارتكاز الأساسي، وهو صورة الراوي المسافر في طائرة من نيويورك إلى باريس إلى جوار مسافرة جميلة تنام طوال ساعات الرحلة وتستيقظ عندما تحطّ الطائرة رحالها على الأرض وتغادر دون أن يدور بينهما أي حوار، وجعل عنوانها «طائرة الحسناء النائمة»، والتي ضمّنها مجموعته «اثنتا عشرة قصة مهاجرة»، أصدرها عام 1992، وترجمها صالح علماني ونشرها عن دار الأهالي بدمشق عام 1993، ولعلّ أهم ما أضافه إلى تلك المعالجة الجديدة أن جعل *«بشرتها تطلق بخاراً خفيفاً لا يمكن له أن يكون إلا الرائحة الخاصة لجماله»*، و*«أن الشيء الوحيد الذي كنت أتمناه في تلك الساعة الأخيرة من الرحلة هو رؤيتها مستيقظة ،حتى وان كانت غاضبة، لكي أتمكن من استعادة حريتي، وربما شبابي كذلك»*.

ولعل في كلمتي استعادة (حريتي)، تعبيراً مجازيّاً للرغبة في الانفلات من سطوة صورة الجميلات النائمات عليه، وذلك من خلال ناتج إبداعي مناسب. هو قصة «طائرة الحسناء النائمة»!

هنا، بدت محاولات الكتاب الأربعة لإنجاز أعمال أدبية، لم يرتاحوا لها، لأنها لم يكتب لها الاكتمال بعد، بل كانت مجرد محاولات علي طريق الإبداع، قد تتكون من ناتج وحيد (إديث ورتن، وسعد الله ونوس)، أو من أكثر من ناتج (إيزابيل الليندي، وجارسيا ماركيز)، كانت نتائجها جميعاً غير مكتملة، أو غير مشبعة لكاتبيها، لأن الحمل مازال مستمراً ولم يسفر المخاض عن نفسه بعد!

مخاض الإبداع:

هي المرحلة الأخيرة للإبداع، التي يبدأ فيها العمل يدمدم بداخل الكاتب معلناً عن بدء مرحلة المخاض، وعن رغبته في البزوغ الى الحياة. لكن ايدث ورتن لم تكتب رواية «إيتان فروم» بعد أن استقرت في فرنسا، بل كتبتها بعد ذلك بسبع سنوات، أي في عام 1911.

فما هو (تفسير) هذا الانتظار؟!

لعل أول تفسير يتبادر إلى الذهن، هو أن الفيصل في الإبداع هو تلك القواعد التي تحكمه، ومدى وعي الكاتب بها. من تلك القواعد فترة الحمل، التي ربما لم تكن قد اكتملت بعد رغم بزوغ كثير من ملامح الجنين، وربما لإحساسها بوجود بعض مشكلات فنية لم تجد بعد حلاً لها!

ولعلها قابلت في تلك الفترة في باريس مورتون فرتون، الصحفي في لندن تايمز وصديق هنري جيمس، ووقعت في حبّه. لكن يبدو أنها كانت علاقة لم تستمر طويلاً، بل وكانت مخيبة للآمال.

وربما بدا فشل تلك العلاقة عنصراً آخر من عناصر الخيبات الكثيرة، التي رماها بها (القدر)، فبعد حياة زوجية فاشلة، هاهي علاقة حب وليدة يصيبها الذبول أيضاً. ولعل ذلك كان (محفزاً) جديداً جعلها تعكف على تجربتها الأساسية ثانية في محاولة لاستيعابها وتفهم أسباب فشلها!

وتدريجياً، بدأت رواية «إيثان فروم» تبزغ إلى حيز الوجود، وإذا كان حسّ (المسؤولية) هو الذي أبقى على علاقتها مع زوجها المريض، فسرعان ما كان هو الملمح البارز في شخصية إيثان فروم، وإن أضافت له عمقاً (قدرياً)، فبينما كان شاباً ووحيد أبويه، إذا به يتولى مسؤولية أسرته بعد أن طردوا أباه من عمله، فخفّ عقله، وكان ينفق المال كمن يعطي نسخاً من الإنجيل لغيره قبل أن يموت، فاضطر إيثان إلى أن يتوقف عن إتمام دراسته، ليقوم بمسؤوليات البيت. ثم أصيبت أمّه بلوثة، وظلّت تجرجر نفسها كطفل صغير، وبعد أن كانت متكلمة في زمانها القديم، بدأت تدريجياً تخلد إلى الصمت، حتى جاءت ابنة عمه زنوبيا من الوادي المجاور لمريض أمّه، وبعد «صمت الأموات الذي عاناه في أثناء مدة سجنه الطويل، كان ما تهذر به زنوبيا كالموسيقى في أذنيه». وبعد أن ماتت أمه، «تملكه خوف شديد من أن يترك وحيداً في المزرعة»، فعرض عليها الزواج، وتزوجا رغم أنها كانت تكبره بسبع سنوات، بينما لم يكن هو قد تجاوز الثامنة والعشرين (كان زوج إيدث يكبرها فعليا في العمر أيضا)!

تدريجياً، بدأت زينا تصمت هي أيضاً، وربما كان ذلك بفعل تأثير الحياة في المزرعة الذي لا مفر منه. وعندما كانت تتحدث يكون كلامها للشكوى فقط، للشكوى من أشياء لم يكن في مقدوره علاجها. ثم بدأت تمرض فتم إرسال ماتي سيلفر، إحدى أبناء عمومتها لرعايتها، بعد أن مات أبوها فجأة ولحقت به أمها بعد انكشاف فضيحة اختلاساته، فأصبحت ماتي وحيدة، وهي في العشرين من عمرها، دون أي مورد رزق، ولا قدرة على أي عمل شاق، فرحبت الأسرة الخلاص من أمر إعالتها بإرسالها لرعاية زينا.

هنا، كان مسرح حياة إيثان قد أصبح مهيئاً للتجاوب مع وجود ماتي، وسرعان ما انجذب إليها، لكنه لم يجرؤ على الإفصاح عن مشاعره لها. لكن حين قررت زوجته ترحيلها بحجة تفاقم حالتها وأنها استحضرت ممرضة محترفة لرعايتها بناء على أوامر الطبيب، قرر عندئذ أن (ينفصل) عنها، لكنه

سرعان ما أدرك جنونه، «*ورأى حياته أمامه كما كانت حقاً . إنه رجل فقير، زوج امرأة سقيمة معتلة الصحة سيؤدي هجرها إياها إلى أن تبقى وحيدة معدمة، وحتى لو كانت لديه الجرأة علي هجرانها فإنه لا يستطيع أن يفعل ذلك إلا من خلال خداع إنسانين لطيفين أشفقا عليه* »، وأذعن لعنف زوجته، التي «بدت كأنها أداة تجسّد القدر»، وأخرج العربة ليوصل ماتي إلى محطة القطار، وسرعان ما اعترف لها بحبه، ففاجأته بأنها تبادله نفس الشعور، واقترح عليها أن يتزلجا أولاً كما وعدها في يوم سابق، واستمتعا فعلاً بتزلجهما ليلاً، وحين جاء موعد السفر، اقترحت عليه أن يعودا إلى المنحدر لينهيا حياتهما معاً، فاقتنع بوجهة نظرها، لكنه لم يكن يعلم بأن (للقدر) حكماً آخر، إذ إنهما لم يموتا معا كما تمنيا، بل عثر عليهما القس في اليوم التالي، وبينما شفي هو من إصابته كانت ماتي قد أصيبت بالشلل. المذهل في الأمر أن زينا هي من كانت ترعاهما خلال فترة نقاهتهما، وأصبح عليه ثانية أن يقوم (بمسئولية) رعايتهما، بعد أن أصبح ثلاثتهم (محبوسون) هناك، في ذلك البيت المنعزل!

وقد تتفسر كلمات إديث ورتن ،التي كتبتها بعد ذلك بسنوات «*إن إيتان فروم كانت الرواية، التي استمتعت بصنعها أكثر من أي كتاب آخر من كتبها . وهي الرواية، التي جلبت لها «أعظم متعة وأكبر طمأنينة*»، بأنها بكتابتها كانت قد تجاوزت محنتها (الخاصة)، وبعد أن نشرتها عام 1911، أقبلت على إجراءات الطلاق من زوجها، حتى تم فعلا عام 1913!

عندئذ، كان عالم الإبداع قد انفتح أمامها على مصراعيه، فأبدعت عدداً من الأعمال، بلغ ذروته في رواية «عصر البراءة» (عام 1920)، التي نالت عنها جائزة البوليتزر، أرقى الجوائز الأدبية الأمريكية على الإطلاق!

والآن، إذا أعدنا النظر إلى ما أبدع سعد الله ونوس بدءاً من بداية التسعينات مروراً بمرضه وانتهاء برحيله، وهي الفترة التي بلغ فيها أوج تطوره الفني، أنجز أعمالاً تعتبر من أروع ما كتب، بدءاً من مسرحية «طقوس

الإشارات والتحولات» (1994)، وذلك حين احتضن واقعة (تاريخية) بسيطة، فإذا هي بناء فني سامق لمجتمع مدينة صغيرة، تبرز من خلال شخصياتها المرسومة بعناية فائقة قضية (المخبر والمظهر) في أقوى صورها. ثم إذا هو في مسرحيته التالية ذات الفصل الواحد «أحلام شقية» (1995) يهبط إلى أرض (الواقع) منقباً عن أبعاد أخرى لذات القضية، حين غاص في (جزء) من واقعنا الشرقي كاشفاً الستر عن الوجه (المختفي) تحت أفكار وعادات وتقاليد تكبل حياتنا (الظاهرة). ثم يستمر موسّعاً ذات الاتجاه، في مسرحية من ذات الفصل الواحد أيضاً، هي «يوم من زماننا» (1995)، مسلطاً أضواء باهرة على المجتمع (ككل) ليجسّد تراجيدياً المجتمع (الحديث)، ثم يغوص عميقاً (داخل) تجربة حداثة الانفتاح، في مسرحيته الطويلة «السراب» (1996).

لقد قاوم سعد الله ونوس خلال العامين الأولين، رافضاً الاعتراف بالمرض، فكان صراعاً ضارياً للإنجاز، استنفر فيه كل قواه الغافية أمام عدو عنيف لا يرحم، يقف وراءه الزمن والموت، واستطاع أن (يبدع) أربع مسرحيات عظيمة. ولكن حين عاوده المرض الخبيث في عام 1996، وحسم الأطباء الأمر ،كان الوضع قد أصبح مختلفاً، وكان على سعد أن يتواءم مع الوضع الجديد، بدا ذلك باهتاً أول الأمر في مسرحية «بلاد أضيق من الحب» (انظر كتاب «عن الذاكرة والموت» الصادر عن دار الأهالي بدمشق 1996)، ثم كان عليه كفنان أن يواجه الموقف بسلاحه الوحيد الذي يملكه من (الكلمات). من هنا، قد، يتفسّر النص الثاني «ذاكرة النبوءات»، الذي يعتبر خوضاً مباشراً، وتصدياً وجها لوجه مع واقع (مرضه) الجديد بكلمات بسيطة محددة، واضحة، كمرحلة ضرورية، ثم كان لابد أن يعد نفسه ويتهيأ (للارتحال) محلّقاً إلى نص وداعه الأخير في مسروايته «رحلة في مجاهل موت عابر»، مزاوجاً فيها بين الواقع المرير وعالمه الفني الرحيب. وربما في تلك المرحلة (الأخيرة) أعاد النظر في مسرحيته التي سبق أن أنجزها في الستينات ولم يكن مرتاحاً إليها، وربما مع ذروة نضجه وتحت ظلال اقتراب شبح الموت المهيمن رأى أوجه الخلل فيها، وربما كان ما آذاه فيها من قبل أنها بدت

كدائرتين منفصلتين دائرة الشيطان وملاك الخير ودائرة آدم وحواء، ولعله رأى فيهما تجريداً لا يرغبه، بالإضافة إلى غلبة الجانب الفكري على إيقاع العرض، وربما لم يكن يرى فيهما (الواقع) كما يعرفه. وربما في تلك اللحظات (الفارقة) أسعفته (مخيلته) الإبداعية بالحلّ الذي افتقده سنوات طوال، كان الحلّ بسيطاً وفي متناوله، فبعد أن تمت ولادة توأم وسمعت أصواتها في نهاية النص، قام كل من الشيخين بخلع سترتيهما ورميهما على الأرض، وسرعان ما اختفيا، ليظهر الشاب حاملاً التوأمين، ليسدل الستار أخيراً، وليضيف سعد الله ونوس كلماته تسجيلاً لما قام به من تعديل: «تمّ إضافة خلع السترة وتكرار ولادة الخير والشر يوم 26 يناير 1997». هنا يكون سعد الله ونوس قد حدّد (التعديل) الذي (أضافه) إلى النص السابق: كان خلع الملابس، واختفاء الشيخين، حلاً لإشكالية النص، وهو ما سمح للدائرتين بأن تتداخلا وأن تندمجا مع دائرة الشاب والفتاة، وأن يتوحّدا في وحدة واحدة، كما البشر في الحياة حين يحملون في داخلهم ذلك الصراع الأزلي بين الشر والخير، على امتداد الحياة!

أما بالنسبة للكاتبة إيزابيل الليندي، فقد كان لابد لها من أن تقوم بمحاولة ثالثة، عبرت عنها بقولها – من خلال حوارها المذكور – «*إنها ليست قصة الرجل الذي يمسك بالبنت، إنها قصة المرأة التي تراقب من الشاشة الرجل الذي يمسك بالبنت. لقد جعلتها مصفاة الشاشة مسافة صناعية، لكنها كانت مقاربة مرعبة، لكنك ترى تفاصيل لم يكن ممكناً أن تراها لو لم تكن هناك فعلاً. وهكذا أصبحت القصة حول التغير الذي يحدث للمرأة، التي تراقب الرجل، الذي يمسك بالبنت التي تموت*».

وهذا هو المعنى، الذي (كررته) في رواية «باولا»، حول تلك المحاولة، حين قالت «*إن القصة الحقيقية هي قصة امرأة – وهذه المرأة هي أنا – تراقب على شاشة التليفزيون الرجل الذي يساند الطفلة. إن القصة عن مشاعري وعن التبدلات الحتمية التي عاينتها وأنا أشهد احتضار الطفلة*».

والآن، إذا حولنا تلمس أبعاد عملية (الإبداع)، فسنلاحظ ما يلي:

- بدأت رحلة الإبداع عند إيزابيل الليندي من مشهد (خاص) لطفلة محاصرة تحتضر، بتأثير كارثة (عامة) لثورة بركان، وهو ما زلزل كيانها، وكان (محفزاً) لها، في محاولة لتفهم عذاب تلك الطفلة. والفن بشكل عام يعتمد على الجزء لتناول الكل، وعلى التفاصيل الصغيرة لتناول ما هو عام!
- إذا أردنا أن نلخص الموضوع، فيمكننا أن نقول: هناك ثورة بركان أغرق جليده الذائب قرية عن بكرة أبيها، فعلقت (طفلة) في الثالثة عشرة من عمرها، في انتظار الموت لمدة ثلاثة أيام كاملة قامت خلالها أجهزة الإعلام من صحف وشبكات تليفزيون بتغطية الحادث، وكان هناك مذيع يرافق الطفلة خلال رحلة الموت، ورغم أن الكارثة وقعت في كولومبيا، إلا أن إيزابيل الليندى تابعتها وهو في منفاها في فنزويلا.
- إذا، كانت هناك ثلاثة شخصيات رئيسية: الطفلة، المذيع، والكاتبة. لذلك، كان منطقياً أن تبدأ أولى محاولات الكتابة من منظور الطفلة، لكنها كانت كلما تقدمت كانت تشعر أن ما تكتبه ليس هو (جوهر) القصة، فأعادت السرد من منظور (مقابل)، هو منظور المذيع الذي رافق الطفلة، لكنها لم تشعر أيضاً أنها وصلت إلى ما تريده، فانتقلت إلى منظور ثالث (مغاير)، هو منظورها هي، أي من زاوية المرأة التي تراقب احتضار الطفلة، وما طرأ على مشاعرها من تغيرات، وكان ذلك هو المدخل الأول البسيط (التلقائي) لتلقي تلك الواقعة!
- هكذا بدأت رحلة إعداد و(حمل)، استمرت لمدة ثلاث سنوات، حتى اكتمل تكوّن الجنين، متخذاً شكل (قصة)، وبدأ يدمدم مطالبا بحقه في الحياة، وهو ما بدا من تعبيرها «*حاولت أن أزيح عني هذا الكابوس*»، فبدأت مرحلة (المخاض) بالكتابة!
- هكذا كتبت إيزابيل الليندي قصة «من طين خلقنا»، وان استبدلت باسم

الطفلة الحقيقي اسماً آخر هو «اثوثينا»، وهو ما يعني بالأسبانية زهرة السوسن. كما جعلت من مذيع التليفزيون رفيقاً وحبيباً للرواية، وأعملت (خيالها) في تطورات عملية الإنقاذ، التي قام بها المذيع أولاً بشكل فردي، ثم بمساعدة شرطيين سرعان ما انصرفا عنه، حتى توقف أمر إنقاذها على ضرورة إحضار مضخة، لتفريغ المياه من حولها، لأنها كانت عالقة وأي محاولة جذب كانت تؤذي جسمها، وهو ما طالب المذيع به الجميع. ورغم تكالب جميع وسائل الإعلام لنقل تفاصيل الحدث إلى مختلف أنحاء العالم، حتى أن رئيس الدولة قام بنفسه بزيارة موقع الكارثة، ومن ثم موقع الطفلة، إلا أن هذا لم ييسر لها توفير مضخة. وحين استطاعت الراوية بعد محاولات مضنية أن تحصل على المضخة، وعدها أحد قادة الجيش أن ينقلها إلى الموقع في اليوم التالي، لكن روح الطفلة كانت قد فاضت إلى بارئها!

حين اكتملت قصة «من طين خلقنا»، وكانت إيزابيل الليندي تعتبرها آخر قصص مجموعة «حكايات إيفالونا»، دفعت بها إلى النشر، وصدرت فعلاً عام 1989.

أما بالنسبة لماركيز، فيبدو أنه لم يستطع الخلاص رغم ذلك من وطأة تلك الصورة المسيطرة للجميلات النائمات، ومع انقضاء العمر ظلّت تلك الصورة تطارده، بينما هو يخوض (فعلاً) مراحل الشيخوخة، فإذا به يجد فيها (تعبيراً) عن تلك المرحلة، فرجع مرة أخرى إلى عالمه الفني، فهو الملاذ والملجأ، ليواجه تلك الصورة الراسخة عبر عملية إبداعية جديدة، يكون ناتجها الإبداعي الجديد، هو رواية «ذاكرة الغانيات الجميلات» (2004)، مستوحياً إيّاها من (نفس) صورة الجميلات النائمات المهيمنة، فإذا العجوز بطل الرواية في التسعين من عمره، بينما كان بطل رواية «الجميلات النائمات» في السابعة والستين من عمره. وفي الوقت الذي حافظت فيه رواية «الجميلات النائمات» على استقرار العلاقة بين العجوز مع جميلاته النائمات

سرية خفية، نجد أن رواية «ذاكرة غانياتي الحزينات» قد كسرت هذا الحاجز، حين خرجت علاقة حب العجوز والشابة إلى الملأ، لأن الراوي كان يكتب عموداً أسبوعياً لإحدى الصحف المحلية، كان يتناول فيه كل ما يطرأ على علاقته من تطورات. وفي الوقت الذي لم يكن في رواية «الجميلات النائمات» أي تماس أو تواصل مع العجوز والجميلة النائمة إلى جواره، نجد أن التواصل في رواية ماركيز قد مرّ عبر مرحلتين: الأولى، حين كان العجوز يقرأ للفتاة أثناء نومها عدداً من الأعمال العالمية مثل رواية «الأمير الصغير» لسانت اكزوبري وحكايات بيرول، وقصص التاريخ، وألف ليلة وليلة في طبعة مهذبة للأطفال، وانظر إلى تأثير تلك القراءات عليها «*وبسبب الاختلافات بين كتاب وآخر، انتبهت إلى أن لنومها درجات متفاوتة من العمق، حسب اهتمامها بالقراءات. وعندما كنت أشعر أنها لم تعد قادرة على تقبل المزيد، أطفئ النور، وأنام إلى أن تصيح الديكة*». ثم جاءت المرحلة الثانية بعد اكتشاف أحد كبار زبائن الدار مطعوناً في الغرفة الأولى من الجناح وهروب القاتل، فبدأت فترة ابتعاد وتفريق إجباري بينهما حتى تهدأ الأوضاع، فإذا به يكتشف خلال فترة البعاد أنه يحبها ولا يستطيع الحياة بدونها. وبعد فترة طويلة جمعت سيدة دارها ثانية بينهما، فإذا به يكتشف أنها مشعّة ومختلفة بعد أن نضجت، فأخذته الغيرة واعتبر أن صاحبة الدار قد دفعت بها ثمناً لتدرأ الفضيحة عن دارها، وثار ثورة هائجة ناعتاً إياها بأنها...، وراح يدمر كل ما يعترض طريقه، فكان انفصال طويل بينهما، استغرق شهوراً من المعاناة حتى أعادتها المرأة ثانية إليه تحت إلحاحه المستمر، ليتكبد إصلاح ما أفسده خلال ثورته، إضافة إلى رعاية الفتاة، حتى وصل الأمر إلى حد التفكير في الزواج منها!

ورغم أن رواية ماركيز قد حافظت على الوحدات الخمس التي كانت رواية «الجميلات النائمات» تتكون منها، إلاّ أن أوجه الاختلاف كبيرة جداً بينهما، ففي الوقت الذي حافظت فيه رواية «الجميلات النائمات» على نشوء علاقة بين العجوز وفتاة نائمة تتغير بين فترة وأخرى وقد تستبدل باثنتين في

وقت واحد، التزمت رواية ماركيز بعلاقة العجوز مع فتاة واحدة لم تتغير أبداً. وفي حين كان هناك محظور في «الجميلات النائمات» هو ألاّ تمسّ الفتيات أو يتم إيقاظهن، فإن رواية ماركيز خاصة قد طورّت علاقة خاصة مع الفتاة النائمة سواء في المرحلة الأولى من خلال سرد حكايات وقصص وروايات على مسامعها أثناء نومها، ثم كان هناك تواصل مباشر معها في المرحلة الثانية بعد أن تطوّرت العلاقة إلى حب رهيب يكتسح كل ما يعترض طريقه. وفي حين كان أي عجوز في «الجميلات النائمات» لا يملك في حضرة الجميلة النائمة إلا الحلم، فإن ماركيز في روايته قد حوّل الحلم إلى واقع!

ولا يمكن للقارئ أن ينسى استبصارات ماركيز حول ملامح الشيخوخة، التي أوردها في روايته، تارة حين قال «*والحقيقة هي أن أول التبدلات تكون شديدة البطء، لا تكاد تلحظ، ويواصل أحدنا العيش، بينه وبين نفسه، مثلما كان علي الدوام، الاّ أن الآخرين يلحظون التبدلات من الخارج*»، وتارة أخرى حين دار حوار بينه وبين سيدة تلك الدار، حين قال لها «*المسألة هي أنني آخذ بالهرم. فتنهدت هي: بل إننا هرمنا. والمسألة هي أن أحدنا لا يشعر بذلك في داخله ،بينما الجميع يرونه من الخارج*»!

❖ ❖ ❖

ويبقى من (غرائب) عملية الإبداع، أن إيزابيل الليندي كانت تعتقد أن علاقتها قد انتهت بتلك القصة، حتى فجعت عام 1991 بإصابة ابنتها «باولا»، وهى في مطلع شبابها، بمرض عضال، وحين دخلت ابنتها غيبوبة الموت، وارتفع مد عذاب إيزابيل إلى حد لا يحتمل، لم يكن هناك من سبيل أمامها للخلاص إلا بالكتاب ، فبدأت بكتابة رواية «باولا»، وإذا بها تجنح فيها إلى قصة «من طين خلقنا»، فتكتب «*بعد نشر القصة في مجموعة قصصية ظننت أنني قد قمت بواجبي تجاه أومايرا، ولكنني سرعان ما أدركت أن الأمر ليس كذلك، فهي ملاك متسلط على عقلي لن تسمح لي بنسيانها. عندما سقطت*

باولا في حالة السبات ورأيتها أسيرة السرير، جامدة، تموت شيئاً فشيئاً أمام نظرتنا العاجزة كلنا، ورد وجه أومايرا سانتشيت إلى ذهني. لقد أصبحت ابنتي أسيرة جسدها نفسه مثلما كانت تلك الطفلة أسيرة الطين. عندئذ فقط أدركت السبب الذي جعلني أعيش وأنا أفكر فيها كل تلك السنوات واستطعت أخيراً أن أحل رموز رسالة عينيها السوداوين: الصبر، الجرأة، الخضوع للقدر، الكبرياء أمام الموت».

عندئذ، وفى ذروة محنتها، أدركت إيزابيل، من خلال (الكتابة) فقط، ماكان (خافياً) عليها من أمر تلك الطفلة، ومبرر تسلطها على عقلها، كأنها كانت (استبصاراً) ونذيراً، بما سيؤول إليه حال ابنتها من كارثة، لا نملك أمام وقعها الرهيب، إلا «*الصبر، الجرأة، الخضوع أمام الموت*»!

❖ ❖ ❖

مقدمة:

لقد أثارت آراء طه حسين في الأدب والنقد والفكر جدلاً واسع النطاق عند الناقد العربي الحديث، لأن آراء طه حسين وطروحاته - لاسيما النقدية منها - جاءت - في معظمها - معاكسة لتلك المختزلة داخل الوعي العربي في زمن انبثاق المعارف في العصر الحديث، والجدل الذي جرى بين المفاهيم التقليدية عن الأدب والنقد والنقد المتعارف عليها عند الناقد العربي، وبين الرؤى الجديدة التي طرحها طه حسين، يشير إلى مدى طموح الناقد العربي الحديث وفاعليته في تجاوز مشكلاته وأزماته الفكرية.

تهدف هذه الورقة إلى تقديم رؤية نقدية لأحد النقاد العرب المعاصرين في سياقين، تنظيري، تطبيقي:

السياق التنظيري: يكشف عن المرجعية الثقافية التي اعتمد عليها الناقد العربي الحديث وقلقه وتوتره في اتباع الخطاب النقدي السلفي العربي، أو الانفتاح على التيارات النقدية الحديثة في النقد العالمي عن طريق حركة الترجمة.

أما السياق التطبيقي: فيكشف عن مدى وعي الناقد العربي بذاته، وبهويته، وبكيفية التأسيس المعرفي للإيديولوجية النقدية العربية من ناحية، وكيفية تطوير المناهج النقدية الحديثة من خلال النصوص العربية، من ناحية أخرى.

لعل هذا يجعلنا أكثر إدراكاً لجهود العقل العربي، الذي يحاول جاهداً أن يتغلب على هذا المأزق ويجعلنا نطمح بأن يقدم لنا نماذج نقدية تضادية أكثر إجرائية.

واختياري لعز الدين إسماعيل يعود إلى ثلاثة أسباب:

- منها بالضرورة ما هو تاريخي، لأنه - أي عز الدين إسماعيل - ينتمي إلى مرحلة تحول وانتقال جوهرية في النقد العربي الحديث، جاءت بعد مرحلة التأسيس المبكرة في بداية القرن التاسع عشر، ومرحلة التأسيس المتأخرة عن طه حسين والعقاد وأمين الخولي، هذه المرحلة - التي ينتمي إليها أيضاً شكري عياد، لطفي عبدالبديع، ومصطفى ناصف - تمثل أكثر انفتاحاً وأكثر مسؤولية بحكم الزمن.

- السبب الثاني، يتعلق بفكرة التمايز بين النقدين، النقد القديم، والنقد الحديث، لأن النقد العربي القديم - في جانب كبير منه - كان أكثر ذاتية، من خلال اعتماده على ثنائيات «الحسن/ القبيح» - «الجيد/ الرديء» إلخ، من خلال نظرة أحادية، هي نظرة الناقد نفسه، وبين النقد العالمي الحديث الذي يكاد يقترب - في معظمه - من الموضوعية، ولهذا فإن الظلال التي يخلفها السابق - النقد العربي القديم - في اللاحق - النقد العالمي الحديث - تصبح أكثر جدة داخل وعي عز الدين إسماعيل نفسه.

- أما السبب الثالث، فيتعلق بفكرة «التأثر» «*influence*» ويتمثل في أن عز الدين إسماعيل، استطاع أن يحتوي مرجعيته النقدية إلى حد تبلورها، والإفادة من معطياتها في الانفتاح على النقد العالمي في كتاباته النقدية، الأمر الذي جعله يهتم بإثارة تساؤلات أزمة الناقد العربي الحديث، وتمكنه - في حالة وجود إجابة عنها - من الخروج عن دائرته النقدية المغلقة لإنتاج أفكار نقدية جديدة تجعل من تراثنا العربي القديم أرضاً خصبة لإنبات كل ما هو جديد في عالم الفكر والمعرفة.

وسوف أناقش فاعلية الناقد العربي الحديث من خلال ثلاثة محاور أساسية:

المحورل الأول: *الناقد العربي الحديث ونزعة الظن والمساءلة.*

المحور الثاني: *الترجمة بوصفها إيديولوجيا تعكس إرادة التفاعل والتجاوز عند الناقد العربي.*

المحور الثالث: *الأسس المعرفية لممارسة الحداثة في معطياتها عند الناقد العربي.*

مع ملاحظة أن هذه المحاور الثالثة التي سوف أقتفي أثرها في تراث الناقد العربي، يمكن أن تتعدد، وتتضاعف عند نقاد معاصرين آخرين، ويمكن أن تتطور هذه المحاور إلى ما هو أعمق من ذلك، لأن مساءلة الناقد العربي، تنطوي على ثنائية «الذاتية/ الموضوعية» الذاتية بكل انطباعاتها وانفعالاتها، والموضوعية بكل حيادها مما يكشف عن المفارقات النقدية.

مدخل:

يجب أن نختار ما يتلاءم مع حياتنا، وما هو صالح لدفع هذه الحياة،
ويجب أن يتحرر تعبيرنا من كل قيد قديم أو حديث، إذا كان في هذا القيد
ما يشمل الحياة أو يشمل جانباً منها».

عز الدين إسماعيل، معالم، الهدف، مايو 1958، م ص 71

المتأمل في فلسفة النقد العربي، يدرك أنه كغيره من النقد العالمي، له إيديولوجيته الخاصة به، وله منظومته الخاصة به أيضاً، فسيادة المذهب الكلاسيكي النقدي عند ابن سلاّم وابن قتيبة، وابن رشيق، والجرجاني، وغيرهم وهيمنة هذا المذهب على عقل الناقد العربي على مر العصور، أدى إلى عدم التفكير في تحويل هذا المذهب إلى إيديولوجية نقدية تقدم إلى الدارسين على هيئة طروحات نقدية أو آراء، تقبل المناقشة، بل تقبل الخلاف معها وتكون قابلة للتغيير.

إن هذا النهج الكلاسيكي، أدى إلى انغلاق الناقد العربي داخل حدود منهجية أثبتها العقل الكلاسيكي العربي بكل هيمنة وسلطة، وفي هذه

المنهجية يفقد دائماً العقل حريته في اختيار أدواته، ويجعله دائماً يركن إلى كل ما هو ثابت ومتعارف عليه.

وهكذا سار النقد العربي حقبة طويلة في اتجاه القوانين المحددة، والأعراف المهيمنة على العقليات التي مارست دورها بوصفها سلطة مطلقة، أثرت على منطلقات الناقد العربي القديم آماداً طويلة، ولا يعود هذا القصور إلى أصول النقد العربي القديم، ولا إلى ضيق أفق الناقد العربي، ربما يعود ذلك إما إلى أن الفكر النقدي العربي السلفي انحصرت أطره الفكرية في أطر مرجعية استمدها الناقد العربي من مجموعة الأعراف والتقاليد السائدة في البيئة العربية القديمة (ويوضح ذلك انقلاب الخلفاء العباسيين - لتغيرات سياسية - على ثورة الحداثة آنذاك، وبالتحديد على الفكر الاعتزالي الذي يرتكز - في إيديولوجيته - على الجدل والحوار، حيث انحاز الخليفة العباسي المتوكل - على سبيل المثال لا الحصر - إلى كل ما يتصل بهيمنة الذاكرة الاجتماعية الثابتة، ومطاردة كل أشكال الفكر الاعتزالي عن طريق أتباع الإمام أحمد بن حنبل، وعمل على تدعيم مبدأي التقليد والجبر، وكان ابن قتيبة أحد هؤلاء الذين اعتنقوا هذا الفكر، وبات هذا واضحاً في آرائه النقدية فيما بعد)[1] وإما بسبب الممارسات الكلاسيكية المتعددة بتعدد الأذواق، التي تقدم نفسها في آراء وتصورات شخصية انطباعية.

وإني بإزاء هذا الطرح، لا أهتم بتقييم النقد العربي، فالواقع يؤكد أن تصورات الناقد العربي القديم - على الرغم من ذلك - قامت بدور فاعل في قراءة التراث العربي القديم، في ضوء تصورات تاريخية، اجتماعية، دينية، سياسية، اقتصادية.. إلخ ولكن في المقابل، تقتضي الحاجة إعادة التفكير حول ماهية النقد العربي القديم، وتعدد المناقشات والحوارات حول هوية الفكر العربي القديم، بصفة عامة، والناقد العربي القديم والحديث، بصفة خاصة، لخلق جو فكري نقدي عربي حول الإشكاليات الجديدة للنقد، وبالتالي يصبح ذلك الفكر متحرراً من سطوة التبعية السلفية وقيودها وممارساتها.

من الدواعي الملحة على الناقد الحديث، أنه إذا كانت الأفكار والتصورات النقدية تتطبع على مزاجنا العصبي، ومن ثم تثبت وتصبح بعد فترة زمنية أشبه بالحقائق المفرغ منها، فإنه ينبغي علينا مراجعة تصوراتنا ومفاهيمنا المتعلقة بالنقد وطروحاته، وعندئذ سوف تنزاح هذه التصورات والأفكار المتمثلة في الممارسات النقدية المتعددة بتعدد الأذواق من دائرة التعالي إلى دعامات نقدية حديثة تُفيد من العلوم الإنسانية الأخرى، التي لايزال النقدالحديث يواصل استكشافها.

إن هذه النظرة هيمنت بشكل واضح على النشاط الفكري النقدي العربي، ومارست دورها بوصفها سلطة فاعلة ساعدت على انتصار العقل السلطوي السيادي، الذي أدى إلى انغلاق الناقد العربي داخل الحدود التاريخية بنزعة تذوقية انعكاسية شكلية، من ناحية، ومن ناحية أخرى إلى توحد العقل العربي، والمعارف النقدية العربية تقريباً، لأن المعرفة التقليدية التي تستقبل الواقع بكل سلبياته، دفعت الناقد القديم إلى أن يؤكد إيديولوجيا الجماعة، تلك الإيديولوجيا التي تكبت رغبات التحرر داخل وعي الإنسان[2] وخصوصاً الشاعر الذي يعد - دائماً - صوتاً لضمير الجماعة، ويتمظهر ذلك في أن العلوم العقلية التي سادت إبان الدولة العباسية، والتي ارتبطت بشكل وثيق بالفلسفة والتأويل، لم يكن لها أي دور في تحول عقل الناقد العربي ونزعته الانفعالية، وتصوراته الشكلية عن النص الأدبي، لقد مارست دورها الفاعل على العقل الديني فقط، حيث برز نشاط الفرق الإسلامية، وذهبت في علومها وتصوراتها عن الدين إلى أبعد حد ممكن تسمح به الوسائل والأدوات المعرفية التي كانت متوافرة في عصرهم.

ولعل أبرزها ما يؤكد سلطة الممارسات الكلاسيكية القديمة على عقل الناقد العربي القديم تلك الوصية التي قدمها أبو تمام لتلميذه البحتري، يقول فيها:

«يا أبا عبادة، تخيّر الأوقات وأنت قليل الهموم، صفر من الهموم، واعلم أن

العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر، وذلك أن النفس قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم، فإن أردت النسيب فاجعل اللفظ رقيقاً، والمعنى رشيقاً وأكثر فيه من بيان الصبابة، وتوجه الكآبة، وقلق الأشواق، ولوعة الفراق، وإذا أخذت في مدح سيد ذي أياد فأشهر مناقبه، وأظهر مناسبه وأبنْ معالمه، وشرف مقامه، وتقاض المعاني، واحذر المجهول فيها، وإياك أن تشين شِعرك بالألفاظ الزرية، وكن كأنك خياط يُقطّع الثياب على مقادير الأجسام وإذا عارضك الضجر فأرح نفسك، ولا تعمل إلا وأنت فارغ القلب، واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإن الشهوة نعم المعين، وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين، فما استحسنه العلماء فاقصده، وما تركوه فاجتنبه، ترشد إن شاء الله تعالى»[3].

هذا النسق النقدي القديم، يحمل عناصر ضعفه في داخله، فهو لم يكشف لنا عن نظم جديدة لدراسة الشعر، ولم يقدم لنا نسقاً معرفياً متعدد المداخل لدراسة النص الأدبي، بل قدم لنا أحكاماً تعليمية صارمة، يمارس فيها الناقد العربي القديم دور المعلم الذي يقوم بدوره التعليمي مع المبدع نفسه.

إن المعرفة النقدية العربية المتولدة عن القوالب المعرفية الكلاسيكية والمختزلة إلى أطر ونصائح ومضامين جامدة تتناسب - في الواقع - مع عقل الناقدالعربي آنذاك، وفي حين راحت الفرق الإسلامية تعيد صياغة معارف العقل العربي عن طريق الإفادة من الفلسات التي فجرت الرغبات المكبوتة داخل عقل الإنسان العربي، وبدا ذلك واضحاً في النظرة التأويلية للقرآن الكريم. راح النقاد القدماء - في مقابل ذلك - ينشرون نقداً قابلاً للتأثر بالأذواق الشخصية، وجعلوا الشعر صناعة وحرفة.

إن هذا المستوى من التفاعل والتبادل بين نقد أرهقه الذوق الشخصي، وفقد حريته وهويته وبين ثقافات وتقاليد راسخة تمارس هويتها في كبت الأفكار والحريات تحت شعار (الحسن/ القبيح) (الجيد/ الرديء) جعل العقل

النقدي العربي تقليدياً جامداً، لم يتفاعل مع العقل الإسلامي الذي تحرر من كل هذه القيود، واعتمد على منطلقات فلسفية جعلته يتقدم كثيراً نحو تأويل النص القرآني.

وبمقتضى جوانب هذه المعرفة الجامدة، ظل العقل النقدي العربي القديم يتأرجح بين الممارسات النقدية المتعددة بتعدد الأذواق، وبين القوالب النقدية الكلاسيكية الشكلية فترة طويلة، وهنا وجد الناقد العربي الحديث نفسه مدعواً لإقامة علاقة تفاعلية واعية مع الآخر تضمن له استقلاليته، وتكون سبباً في خروجه من حالة العزلة الفكرية المفروضة عليه، وعاملاً مؤثراً في سبيل تناميه وتطوره.

هذه العلاقة التفاعلية = على النحو السابق = بمثابة فعل الخلخلة أو الزلزلة التي جعلته قادراً على استيعاب فكرة المزاوجة (أي الجمع بين متابعته النقدي الحداثي، وبين وعيه بضرورة التعمق في معرفة ذاته أكثر)، تلك الفكرة التي تمكنه من النظر إلى «الآخر» بوصفه «أنا» و«الأنا» بوصفها «آخر» جعلته يعي الفرق بين أوثان العقل العربي القديم الذي يركن إلى القوانين الثابتة المنضبطة، وبين العقل الحر الذي ينمو ويتطور بمقدار انفتاحه على الآخر، هذا العقل النامي لا يستسلم بسهولة أمام إغواءات الثبات والجمود، ولا إلى أدوات استلاب المعرفة الحداثية، بل يؤمن بالفكر الذي يختزل كل أشكال المعرفة التي تجعله يلاحظ ليعرف، ويعرف لكي يتنبأ، ويتنبأ ليكون فاعلاً.

المحور الأول: الناقد العربي الحديث ونزعة الظنِّ والمساءلة

- هل يقودنا الاهتمام بالتراث إلى الاهتمام بالحداثة؟

- أم هل يقودنا الاهتمام بالحداثة إلى الاهتمام بالتراث؟

عز الدين إسماعيل (أما قبل/ فصول مج 6 ع 2 يناير/فبراير/مارس 1986، ص 4)

أقصد بالمساءلة عند الناقد الحديث - ها هنا - تلك النزعة التي تزيل النقاب عن حالة الجمود الشكلي التي سيطرت على عقل الناقد العربي القديم، حين ظن أنه بأدواته النقدية القديمة. قد حقق نصراً أدى إلى تضخيم دوره في تاريخ الثقافات.

هذه المساءلة التي تحوّل النقد إلى ممارسات فكرية متحررة وفاعلة، ترفض كل أشكال الأبوة القمعية وإيديولوجيتها، مما يساعد على توليد وعي نقدي لا ينبثق من فكر نقدي واحد، بل من حركات فكرية متعددة، لا يُخضع النص إلى الفكر الأبوي المتسلط الذي يمارس خلاله الناقد السلبي دوره في إيجاد نقد دفاعي يخشى التفاعل والحوار ويحتمي وراء سلطة الأب المقدس.

وانخراط الناقد في المساءلة - على النحو السابق - سوف يصدمه حتماً بسلطة الأب، ويبدو أن «التمرد» يعد أهم الممارسات التي سوف يزاولها الناقد الحديث لبلوغ مأربه في تعدد القراءات وتنوع المداخل، فعز الدين إسماعيل بدا متمرداً منذ بدايته على الفكر الثوري النقدي القديم. متجاوزاً الفكر النقدي الأصولي النامي الذي يهتم بإبراز عظمة النقد العربي القديم عن طريق إعلان الحرب المعاكسة على كل بدعة نقدية حديثة. وهذا الموقف يُعد ردة فعل لحالة الخواء المعرفي لهؤلاء النقاد.

فيقول في أول مقال أدبي كتبه تحت عنوان «موازين النقد»:

«على أننا لو رجعنا إلى تلك الموازين المحلية الكثيرة نتقصاها عند أصحابها ممن نصبوا أنفسهم منذ القدم لمهمة النقد كابن قتيبة في الشعر والشعراء، والجرجاني في دلائل الإعجاز وابن خلدون في مقدمته وابن رشيق في العمدة وغيرهم، لوجدناهم جميعاً يتفقون في عنصر من أهم عناصر مقاييسهم أو موازينهم في النقد الأدبي وهو الذوق، وأنه ضروري لكل ناقد يريد أن يميز بين الصالح والطالح والحسن والقبيح، وفريق كبير من هولاء النقاد كانوا يعتبرون الإنتاج الأدبي صناعة كسائر الصنائع لا يمهر فيها الصانع إلا بعد التمرس الكثير والدربة المتواصلة... ولكننا ها هنا لا نحب أن نعطي للذوق هذه القيمة الكبيرة، وهذا الاهتمام البالغ،

وأن نجعله في هذه المكانة من موازين النقد، لا لشيء إلا لأنه يختص بالصناعة الأدبية، وهي ليست كل ما للإنتاج الأدبي من قيمة ولا هي أحسن ما فيه. لأنه بذلك يحول دون وقوفنا على قيمة المترجم من الإنتاج الأجنبي»[4].

هذه قراءة واعية لذاتها، ترفض الانغلاق والتقوقع داخل دائرة الأب الرمز، كما تصر هذه القراءة على استقلالها الفكري من خلال نزعة المساءلة، حيث تنطلق من موقع مغاير للقراءة الأبوية التقليدية، فعز الدين إسماعيل ينطلق من اعتبارين أساسيين الأول حرفية/ آلية التراث النقدي العربي، والثاني ضرورة توالد النقد العربي الحديث، وأن الفكر النقدي القديم بسلطته وهيمنته يقف عائقاً أمام الفكر التوالدي الحديث.

إن عز الدين يركز مساءلته على إشكالية الذوق عند الناقد العربي القديم وسيطرتها وهيمنتها على عقل النقاد العرب القدماء. ويوضح أهمية العلاقة بين الذوق والصنعة عند العرب القدماء، ثم يتمرد على هذه الإشكالية ويشير إلى تضاؤل أهميتها في موازين النقد الحديث، لأن المزج بين الذوق والصنعة عند القدماء مزج ساذج، والنظرة المبالغ فيها للذوق كآلية من آليات النقد تدفع الناقد إلى قراءة النص قراءة ذاتية متعسفة، يقرأ فيها الناقد أشياء ترتبط بذاته والأب المهيمن أكثر من ارتباطها بالنص نفسه. وبهذا يرسم الناقد العربي تاريخه النقدي كما تمليه عليه ذاته.

ثم يناقش عز الدين إسماعيل سبب تمرده بقوله:

وبذلك نستطيع أن نقول إن الذوق لا يصلح ميزاناً من موازين النقد الأدبي بمعنى أنه يضع يدنا على قيمة كل إنتاج أدبي بغض النظر عن اللغة التي يورد فيها هذا الإنتاج، لأنه خاص بالناحية الفنية البلاغية في الأسلوب، وهذا في اعتبارنا أمر ثانوي بالنسبة لقيمة الإنتاج الأدبي... وماذا يقول الذوق فيما صوره شاعر كبودلير من صور قذرة ومواقف «مقيئة» إذا أمكن التعبير في أغلب أشعاره. لا يحكم الذوق في ذلك وإلا لطوح به وضرب به عرض الأفق على ما فيه من قيمة أدبية. وإذا قرأنا صور كهذه لشاعر كذي الرمة مثلاً حيث يقول:

إذا خطرت من ذكر مية خطرة على النفس كادت في فؤادك تجرح

تصرف أهواء القلوب ولا أرى نصيبك من قلبي لغيرك يمنح

فماذا يقول الذوق في هذين البيتين؟ هل يستحسنها؟ ولِمَ؟ أم يرفضهما؟ ولم يستحسنها الذوق أو يرفضهما من الناحية الفنية والبلاغية، ولكن ذلك ليس أهم ما للبيتين من قيمة، ولن يقدرهما حق قدرهما»[5].

من الواضح أن عز الدين إسماعيل ينطلق من مساءلة التراث في اتجاه الحداثة، وهو هنا يضع أيدينا على إشكالية حقيقية كثيراً ما شغلت فكر الناقد العربي القديم، وهي إشكالية «الذوق» ودورها المؤثر في فكر الناقد العربي القديم، ومناقشة هذه الإشكالية على النحو السابق تجعله أقرب إلى الحداثة، حيث بدا متمرداً على أفكار الناقد العربي القديم منذ البداية بدعوته الصريحة إلى تهميش مثل هذه الأفكار التقليدية التي لم تعد تواكب انطلاقات العقل النقدي الحديث، فتجاوز هذه الأصنام شرط أساسي لتأسيس معرفة نقدية جديدة لا تقوم على الخلط بين المعارف المتناقضة، بل تقوم على التفاعل الإيجابي والمثمر بين المعارف المختلفة، فيدعو إلى إخضاع النقد العربي إلى قوة المعرفة الجدلية المتنامية بدلاً من قوة السلطة القمعية.

كما تؤكد المقولة السابقة على ضرورة الوعي بالحدود الفاصلة بين النقد العربي في عصوره المختلفة، حتى لا تتشوه المعرفة النقدية العربية في العصر الحديث، كما تؤكد أيضاً أهمية الوعي - من جانب الناقد العربي الحديث - بفلسفة الاختلاف وطرح التساؤلات التي تبحث - في جوهرها - عن يقين نقدي معرفي جديد يؤكد هوية الناقد العربي الحديث بوصفها خيارات مطروحة ومفروضة في الوقت نفسه على الناقد الحديث كي يمارس فعل الحداثة النقدي.

فالناقد الحديث - إذاً - حين ينخرط في غمار المساءلة، يتوخى توليد الرؤى التي تعكس فاعليته في تطوير أدواته النقدية، ووعيه بذاته، لأن عملية الانفجار الثقافي التي شهدها العالم مؤخراً، أجبرت الناقد العرب على إعادة

النظر في انطلاقاته المعرفية السكولاستيكية «Scholastic» (المدرسية – التقليدية التكرارية وغير الإبداعية) – على حد تعبير أركون[6] – تلك المعرفة المتولدة عن القوالب المعرفية الكلاسيكية المستأصلة من سياقها والمبعثرة والمنتقاة والمختزلة إلى أطر ومبادئ وقواعد ومناهج ومضامين جامدة.

ومساءلة الناقد العربي الحديث تنطوي على ثنائية «الذاتية/ الموضوعية»، الذاتية بكل انطباعاتها وانفعالاتها، والموضوعية بكل حيادها، والناقد العربي حين يخوض غمار المساءلة، يتوخى الثنائية السابقة، بدءاً من اعتناق أحكام نقدية مسبقة عن النص الأدبي بالنزعة الانفعالية التي لا تعترف – ضمنياً – إلا بما هو موجود داخل العقل، بمعنى أن الحكم النقدي يتأسس على تصورات مسبقة، وانتهاء بتحطيم هذه النزعة الانفعالية، وتكسير حواجزها المألوفة، بهدف تأسيس مشروع نقدي يقوم على تقصي المعرفة، والانفتاح على الآخر بواسطة الظن والمساءلة التي لا تنطوي على التمركز حول «الأنا/ التراث العربي» بل تتخذ من «الأنا» مجالاً ممتداً يتداخل مع «الآخر/ النقد العالمي الحديث» وتؤسس وجودها بالتحاور مع هذا الآخر، وتحاول إعادة إنتاج نفسها مرة أخرى بالنزوع الظني الذي تتفاعل فيه «الأنا» مع «الآخر».

والناقد في هذه الأثناء يمارس تفعيل حركة الانزياح، بمحاولة خرق قوانين الشعر الشكلية القديمة، وتعديه باعتناق معارف تؤسس لأبنية خطابية نقدية جديدة، تعي الذات وتستوعب الآخر.

يقول عز الدين إسماعيل:

> إن الصورة الشعرية ينبغي ألا تنفصل عن التفكير الكلي الشامل. إنها وإن لم ترتبط فيها المفردات المكانية والزمانية ارتباطاً منطقياً مايزال هذا الارتباط – ولابد وأن يكون – خاضعاً لمنطق الشعور[7].

ثم يورد قصيدة لمحمد عفيفي مطر، ويعلق على موضوع الصورة فيقول:

«وفي الصورة الشعرية، يشكل الشاعر الزمان والمكان تشكيلاً نفسياً خاصاً، يتفق وحالته الشعورية المسيطرة، إنه يقوم - كما رأينا - بعملية تكثيف للزمان والمكان، فإذا بالأشياء المتباعدة في زماننا ومكاننا تتقارب وتتشابك وقد تتداخل في زمانه ومكانه، وليس لهذا التكثيف من سبب إلا أن بنية الصورة الشعورية إلى جانب كثافتها، لا تجد في الواقع الطبيعي الصورة المقابلة المطابقة، ومن أجل هذا ينبغي في محاولتنا تذوق مثل هذه الصورة الشعورية ألا نُحكِّم فيها النظر العقلي، لأن النظر العقلي سيرفضها منذ اللحظة الأولى، ويحول دون إدراك الشعر فيها.

وفي مثل هذه الصور، كثيراً ما يستغل الشاعر رواسب الصور الشعبية التي تنقلها إليها الخرافات والأساطير والحكايات، أو التي ينسجها خياله على غرار تلك الصور[8].

من الواضح أن الصورة الشعرية - عند عز الدين إسماعيل - لا تغدو علاقة لغوية ضرورية في النص الأدبي فحسب، بل تفكيراً ثورياً تشابكياً مولداً لرمزية عميقة داخل وعي الناقد والشاعر معاً، تستمد قيمتها ودلالتها من التراث، وترمي نظرة عز الدين إسماعيل السابقة إلى تخطي النظرة التقليدية للصورة الشعرية من مرحلة الجمود والثبات إلى مرحلة التشظي والانفتاح.

ونلمح توتراً - ملحوظاً - في نظرة إسماعيل السابقة، بين صيرورة النقد العربي القديم وإيديولوجيته من جهة ووثبة النقد الحديث وانفتاحه من جهة أخرى. هذا التوتر ناتج عن ديناميكية رؤيوية تجسدت في خطاب الناقد العربي الحديث على وجه التحديد. وتمثلت فاعلية عز الدين إسماعيل في امتصاص التناقضات، إيماناً منه بأن قدرة الناقد تتجلى في استيعاب المتناقضات، والعمل على توحدها والتماهي معها. والتماهي - ها هنا - لا يعني إلغاء لفاعلية الناقد، بقدر ما هي محاولة دائبة للاستكشاف والبحث عن الكينونة وسط التناقضات وإثبات القدرة على ربط معاني الماضي بالتطلعات والآفاق الحديثة التي تعطيها قيمتها.

فالصورة في المفهوم التراثي العربي القديم، ليست وسيلة للمعرفة، وتخضع للمقاييس الشكلية القديمة، أما في وعي عز الدين إسماعيل، فهي كشف واستجلاء لآفاق ما وراء العقل أو مكبوتات اللاوعي، وعلى الناقد الحديث أن يطور من أدواته في التعامل معها، لأنه يبحث في آفاق ما وراء العقل، وعلى الناقد - أيضاً - أن يتداخل مع المعارف - حتى يتمكن من اختبار أدواته - إلى حد التماهي، هذه المعارف الظنية المتسائلة الباحثة عن الهوية التي تهدف إلى خلخلة الثبات والجمود من ناحية وتمزيق الحجاب، هذا العائق العرفي الذي يحول دون استشراف آفاق نقدية جديدة.

ولعل عز الدين إسماعيل كان أكثر وعياً لفكرة «الثبات» التي عانى منها الناقد العربي كثيراً بقوله:

> «لكن فكرة الثابت ظلت - على المستوى العملي أكثر استقراراً وتسلطاً. وهذا تناقض عانينا منه في بيئاتنا العربية، ولعلنا مازلنا - على نحو ما - نعاني منه. إننا جميعاً نتعامل مع معطيات العصر المستحدثة، ولكن مايزال منا من يقشعر عقله أمام أي حداثة فكرية، أو أي إبداع يخرج عن الثبات والمألوف، وأزمة هؤلاء أنهم يريدون أن يعيشوا عصر التغيرات الحاسمة بشروطهم الخاصة. والنتيجة الحتمية لذلك أنهم سيجدون أنفسهم وقد انزلقوا شيئاً فشيئاً إلى الهامش، لأن الواقع الحي النابض المتغير والمتحول لن ينتظرهم»[9].

تنفي فقرة عز الدين إسماعيل السابقة الخوف من الآخر وإنجازاته المعرفية والعلمية - ضمنياً - وتنهض على إيديولوجيا إعادة تحديد الهوية العربية من خلال قبول الآخر، والتفاعل معه. ولا يعني هذا هدم الذات العربية، لأن فلسفة إسماعيل السابقة تفترض وجود الذات كمركز إيديولوجي يستوعب الأفكار، وتقوم هذه الإيديولوجيا على التواصل الحي والخلاق بين الثقافة العربية والثقافات الأخرى المغايرة.

وهذا ما يشير إليه قول إسماعيل نفسه:

> «وإذا كانت هناك بعض الطوائف التي تتحفظ على أية حداثة على مستوى

الإبداع. فربما كان المتحفظون على الحداثة على مستوى النقد أكثر. ولا يمكن أن يستقيم في العقل أن يمتد التحديث إلى الإبداع في مجالاته المختلفة ويظل النقد جامداً وثابتاً عند حدود نظرية بعينها أو منهج بعينه. إذا كانت التجربة قد استنفذتهما وعبرتهما فبقدر ما عرف عصرنا الحديث من توجيهات إبداعية نسخ بعضها بعضاً، كذلك تحورت نظرية النقد وتعددت مناهجة، ومازال الباب مفتوحاً - وسيظل كذلك - لتوجيهات إبداعية محتملة لا حصر لها، ولمناهج نقدية قادرة على مواكبتها. والمهم أن نفتح جميعاً عقولنا وقلوبنا لكل إبداع جديد فنتعامل معه بشروطه الخاصة، وأن نكون على استعداد لتقبل كل منهج نقدي جديد ولممارسة العمل وفقاً لأدواته ومعطياته[10].

تؤكد هذه المقولة على قبول الآخر، لأن الآخر - ها هنا- هو القادر على فك الارتباط - المهيمن - مع الماضي، محولاً العلاقة مع مستجدات العصر إلى علاقة متنامية، لا تتقبل الآخر تقبلاً تاماً، لأن العقلية العربية ستتحول - في هذه الحالة - إلى عقلية تابعة، يسهل اختراقها وتخضع إلى ما يسمى بالاختراق الثقافي والتبعية، ومن ثم تتلاشى الهوية العربية سريعاً.

كذلك لا تنفي المقولة نفسها «الآخر» نفياً تاماً، لأن هذا النفي يعني الانغلاق السلبي، وهو موقف غير فاعل من شأنه - أيضا - تهميش الثقافة العربية وانعزال العقل العربي، واصطدامه بحدوده الخاصة.

إن ثنائية «القبول المطلق/ الرفض المطلق» وممارستهما الإيديولوجية على العقل، يشكلان نقطة الضعف الخطيرة في واقعنا النقدي لأن شقها الأول يعني التبعية وسلب الإرادة، وشقها الثاني يعني الانعزال والتوقع، وتنفي الثنائية السابقة وجود الذات العربية كذات فاعلة مستقلة ولكنها - في المقابل- ثبت ذاتنا، كذات منفعلة ومتوترة دائماً.

نحن إذاً في حاجة إلى إعادة بناء ثقافتنا النقدية المعاصرة، فالإنسان سابق على الثقافة، وشرط لوجودها، ويشترط وجودها بفعله، لابد إذاً من

وجودنا كذوات فاعلة. وتتحقق هذه الفاعلية عن طريق التساؤلات المنفتحة التي تؤكد هويتنا في وجود الأخر، حتى تتحول الذات إلى فعل حضاري لأن الآخر - ها هنا- لا يصبح عنصراً خارجياً ينضاف إلى «الأنا» أو مثالاً نموذجياً تقاس عليه «الأنا» بل هو عامل مؤسس للذات العربية على نحو داخلي.

لابد إذاً من هذا التفاعل بين الذات والآخر، لأن هذا التفاعل يستدعي وعياً كاملاً للذات، وفهماً أعمق للآخر، كما يهدف إلى تقليص الهوة الفاصلة بينهما، وهنا تستشعر الذات قوتها ورغبتها في التقدم.

التراث وأفق الذات:

نقطة الارتكاز - ها هنا - في النظر إلى التراث بوصفه مصدراً لمعرفة الإنسان العربي، ودافعاً لانفتاح العقلية العربية على الثقافات الأخرى المتعددة، لا كسلطة قوية ينبغي الخضوع لها والاستسلام لجبروتها، لأن التراث يحوي المعايير والسنن في جانب كبير منه، وإضافة إلى ذلك يحوي مقاربات فكرية تحيل إلى تنوع في الثقافات وتداخل في المعارف، ولهذا يستلزم التراث - دائماً إعادة القراءة والاكتشاف والبناء في ضوء منظومات نقدية متعددة المداخل، وطرح تساؤلات جديدة تنطوي على معرفة أعمق به.

يقول عز الدين إسماعيل:

> التراث جزء من بنية حضارية أشمل، تضم الماضي البعيد والماضي القريب والحاضر والمستقبل جميعاً، وهذه البنية الموحدة ليست مع ذلك بنية منتهية، ولكنها بنية مرنة، قابلة للتشكيل وإعادة التشكيل بلا نهاية، وذلك من خلال الفهم وإعادة الفهم بلا حدود، ومادام العقل العربي الذي أنتج هذا التراث، هو العقل العربي نفسه الذي مازال ينتج ويبدع... فإننا نستطيع في اطمئنان أن نقول، إن صياغة العقل العربي لم تتم قط بصورة نهائية.

من أجل هذا كله كان اهتمامنا بالتراث قرين اهتمامنا بالحداثة، ولا مجال عندئذ للتساؤل عن أي الجانبين يقود الاهتمام به إلى الاهتمام بالآخر، هل يقودنا الاهتمام بالتراث إلى الاهتمام بالحداثة؟ أم يقودنا الاهتمام بالحداثة إلى الاهتمام بالتراث؟ كما أنه مجال أيضاً للتساؤل عما إذا كان اهتمامنا بالتراث من أجل تقدير أفضل للحداثة، أم أن اهتمامنا بالحداثة من أجل فهم أفضل للتراث، لا مجال لهذا أو ذاك لأننا - كما قلت - نرى في نتاج الفكر العربي بنية موحدة، لا يقوم جزء منها بمعزل عن الأجزاء الأخرى ولا يكتسب أهمية خاصة إلا من خلال علاقته بسائر الأجزاء»[11].

إن دعوة إسماعيل إلى العودة إلى التراث لم يكن الهدف منها إعادة التحقيق والتحضير العلميين لنشره وتداوله، ولا عند حد الوقوف على أطلاله والبكاء على ماض مفقود والعزم على العيش على ذكراه، واجترار الناقد العربي - كالشاعر العربي قديماً عندما يقف على الطلل - لأفكاره وإعادة درسها بنفس الطرق السابقة. بل النظر إلى التراث ككيان يصير ويتطور ويتعدى من خلال عقلية عربية مرنة وطموحة، تعي ذاتها من خلال الاحتكاك سلباً وإيجابياً مع الثقافات الأخرى المغايرة.

إن إقامة مواجهة بين التراث العربي وصيغ الحداثة التي تنتمي إلى الفكر العربي العالمي الحديث. هي شيء ضروري وملح، ليس فقط لتطور عقلية الناقد العربي، بل من أجل النظر في بعض الطروحات النقدية القديمة التي توارت وراء الحجب وهوت إلى دائرة المسكوت عنه.

وتؤكد مقولة إسماعيل السابقة أمرين مهمين:

الأول: إدراك خطورة الاختزالات النقدية القديمة، والتمحور حول الذات الانطباعية السلفية التي سيطرت على عقلية الناقد العربي زمناً طويلاً.

الثاني: فتح مجالات معرفية جديدة، وإفساح الطريق أمام العقل ليمارس تأملاته النقدية دون قيود من خلال الانفتاح على «الآخر».

إذاً هناك صراع ضمني بين موقفين نظريين يتعلقان بمنطلقات الناقد العربي الحديث، الموقف الأول، يتمثل الاتجاه التقليدي النقدي القديم الذي ظل مسيطراً على عقلية النقد العربي.

أما الموقف الثاني، فيتعلق بتطلعات الناقد العربي الحديث، ولكن هذا موقف يحمل - ضمنياً - مجموعة من الفرضيات والمسلمات النقدية القديمة التي توضع موضع المساءلة والمراجعة والاستجواب، وأخيراً إعادة النظر.

ولعل المتأمل في مقولتي عز الدين إسماعيل السابقتين عن علاقة التراث بالحداثة ووحدة الفكر العربي يدرك إلى أي حد تساعدنا هاتان المقولتان على تفهم رؤية الناقد العربي الحديث «التراث» و«للحداثة» ورغبته في اختصار المسافة التي تفصل بين المصطلحات النقدية الحديثة، وتلك المصطلحات التي رسخها التراث في عقل الناقد العربي القديم.

إن مفهوم التغير أو التحول في وعي إسماعيل، ليس عائداً إلى الضرورة الحتمية للدخول مع الثقافات الأخرى في لعبة القوى المتصارعة، كما ليس عائداً إلى رغبة الناقد العربي في تكوين حواجز ثقافية تحافظ على هويته الموروثة. ولكن يعود ذلك إلى طموح الناقد العربي الحديث في التأسيس المعرفي للهوية العربية الحديثة وإثبات ذاته، كذات فاعلة في النقد العالمي. إن سلسلة الأفكار التي تربط بين «التراث» و«الحداثة» المختزلة داخل وعي إسماعيل ليست إلا كشفاً جزئياً عن الإيديولوجية الجديدة للناقد العربي، كما أن الثنائيات الضدية - التي تختلف في فلسفتها عن الثنائيات النقدية العربية القديمة - التي تهيمن على الفكر النقدي الحديث، سوف تترك أثرها على الناقد العربي الحديث أيضاً، وهنا سوف يواجه العقل العربي بمجموعة من التعارضات المحورية التي تحرك كينونته، ويقوم هذا التعارض أيضاً بدور مهم في إعادة صياغته الواقع النقدي العربي عن طريق مراجعة الأساليب النقدية التي أدت إلى تكوين المعارف والممارسات النقدية السابقة.

لقد ساهم التفاعل بين «الأنا» و«الآخر» في تحول عقلية الناقد العربي على الرغم من تحفظات التقليديين، وساهم أيضاً - بشكل ملحوظ - في تحرير العقل العربي من سلطة أساليب الشرح والتلخيص والموازنة والتحقيق..، إلى آخر ما هو معروف عن شكليات النقد العربي القديم، وأضاف أبعاد معرفية جديدة تستحضر البنية، التركيب، السيميولوجيا، التفكيك، الخطاب، النص، التدخل النصي، الهرمينيوطيقا، السرد. وهذه المفاهيم تشير إلى تيار إبداعي نقدي حديث يتجاوز مرحلة البحث الكلاسيكي والرومانسي، من مرحلة القراءة الأولية للنصوص والظواهر، وربط دلالاتها بالنظم السياسية والتاريخية والاجتماعية والعقائدية.. إلى القراءة التي تهتم بتأويل الأشكال الأدبية وتشكلاتها وتحولاتها.

الفكر المختلف وتعدد المنطلقات:

يؤكد بعض المعاصرين على أنه:

> لا يمكن للوعي النقدي الحديث أن يرتكز على قاعدة واحدة أو ينبثق من فكر واحد أو من نظرية واحدة، فبصفته وعياً ناقداً وحديثاً لابد له أن ينبع من أطراف وحركات فكرية متعددة[12].

إن الانفتاح الفكري والتعددية الفكرية شرطان أساسيان في بناء وعي ذاتي، وقيام ممارسة نقدية إيجابية، لأن التذبذب بين مساومة الأب/ التراث، والموقف المتردد من التفاعل مع الثقافات المغايرة، يساعد على وجود نقد مهلهل ومضطرب يوقع الناقد في شرك أحلام المواءمة بين القديم والجديد، وهذا يؤدي في النهاية بالحركة النقدية إلى الإحساس بمرارة الإخفاق واليأس في العثور على الذات وسط هذا الارتباك، لأن محاولة التوفيق على النحو السابق، محاولة كاذبة وخادعة، حيث يجد الناقد نفسه أخيراً منعزلاً، لا هو منتمٍ إلى القديم، ولا هو قادر على استيعاب الحديث.

إن مساءلة الثقافات المغايرة، واستجواب ثقافة الناقد تعد آلية مهمة من آليات استيعاب كل ما هو جديد وغير مألوف، ولا مخرج من حالة الثبات الفكري إلا من خلال هذه المغامرة، لأن المساءلة والاستجواب - على النحو السابق - يساعدان على فهم الجديد بعقل جديد، لأن الفهم الصحيح يتم بالاستيعاب الصحيح، وهنا فقط يتم تطور الوعي حيث تكون الذات واعية لنفسها وسط ذوات مغايرة.

ما أركز عليه هنا، محنة الناقد العربي في حل لوغاريتمات المعادلة الصعبة على النحو السابق، فالناقد إذا لم يستطع قراءة الجديد بأسلوب جديد، لن يتمكن من التغلب على محنته الأزلية، إذا لم يتمكن من الدخول في المشاركة الفاعلة والمنتجة لذاته وتراثه، وسوف يبقى أسيراً لسلطة الأب المهيمن ليمارس دور الابن المطيع.

«إن القراءة الفاعلة المشاركة، عندما يمتلكها الفرد، تلغي الصوت الواحد، وطغيان المعنى الواحد، وتثبت في الوقت نفسه قاعدة الحوار الديمقراطي، لا يعود النص بالنسبة إليهما خطاباً مغلقاً مملى من فوق لا قدرة لأحد على تفسيره (إلا أصحاب المعرفة والعلم) ويصبح نافذة مفتوحة على فضاء الفكر الواسع. هنا يتم التغلب على صعوبات المضي والمضمون لا من خلال سلطة عليا تقرر محتوى الفكر وشرعية النص، بل من خلال نظرة جديدة وفهم مختلف للذات والعالم والآخرين»[13].

يقول عز الدين إسماعيل في تعقيبه على عبارة كارل ماركس (إن الإنتاج لا يخلق موضوعاً للذات فحسب، ولكنه يخلق ذاتاً للموضوع):

واضح أن هذا المنحنى في التفكير يستند إلى النظرية العامة للإنتاج عند ماركس التي تقول في إيجاز إن المجتمع كما ينتج السلعة التي يحتاج إليها كذلك تنتج سلعة مستهلكها (وهذا هو أساس المبدأ القائل إن الذات تنتج الموضوع كما أن الموضوع ينتج الذات).

وعلى هذا الأساس يمكن تحليل العلاقة بين الخطاب - أي شكل من أشكال الخطاب - والمتلقي، فهناك الطرف الذي نسميه منشئ الخطاب،

أي - بعبارة أخرى - منتجة، وهناك الطرف المقابل الذي يتلقى هذا الخطاب، والذي يستهلكه، ولكن الخطاب من جهة أخرى - يكون في حالة ما موضوعاً من إنتاج الذات المنتجة، على أساس صدوره عن هذه الذات، وفي حالة أخرى يكون - هو نفسه - ذاتاً منتجة وذلك عندما يجد متلقيه، إنه في الحقيقة يخلق هذا المتلقي، أي يخلق الذات المتلقية، وفي مجال الأدب، حيث يكون الخطاب بنية لغوية على وجه الخصوص، ينتج هذا الخطاب متلقيه.

والنظر إلى القارئ على أساس أنه نتاج للخطاب إنما يرتكز على النظر إلى الخطاب بوصفه إيديولوجيا، لا لمجرد أنه منتج تاريخي فحسب، بل لأنه كذلك لا يكف عن «إنتاج» القارئ الذي ينتجه خلال قراءته في الحاضر»[14].

إن قراءة المختلف بأسلوب جديد - كما في الفقرة السابقة - تستخدم كعلامة على تطور الوعي النقدي العربي الحديث، كما تشير - من ناحية أخرى - إلى انزياح أفكار «الإنتاج» «الذات»، «الموضوع» عند كارل ماركس، وإحلال أفكار «الخطاب»، «والمنشئ» «المتلقي» في وعي عز الدين إسماعيل.

إن هذه المغامرة تقوم على تجاوز أفكار كارل ماركس - على النحو السابق - بخطاب توالدي يطرح فكرة ماركس الرئيسية «الإنتاج والاستهلاك» - والتي تنتمي في الأساس إلى الفكر الاقتصادي - للمساءلة النقدية، ليولد فكر جديد يكشف عن الرغبة الحقيقية في التنامي، من خلال مساءلة تقوم على فهم جديد لثقافة مغايرة، تنطلق من الوعي بالذات وسط الثقافات المغايرة، المحاورة، والمراوغة في الوقت نفسه، وهو ما يحمي الناقد العربي الحديث من الانخراط الأعمى في الثقافات المغايرة والوقوع في أثر التبعية الثقافية.

عندما تكون «الأنا» فاعلة -على النحو السابق - تصبح ناضجة، قوية، قادرة على فعل المساءلة والاستجواب النقديين، وتؤكد نفسها دائماً من خلال الاعتراف بالآخر المختلف، والدخول معه في علاقة حوارية، تؤكد فيها، «الأنا»

فاعليتها من خلال التوفيق بين طموحاتها وتناميها المعرفي والفكري. وبين إغراءات الآخر وأهدافه غير الواضحة. وما أود الإشارة إليه على نحو خاص، أن «الأنا» قد تتعامل مع «الآخر» بحذر وحيطة، وهو ما يجعلها ترفض طروحات وأفكار قد تكون فعالة ومؤثرة في تناميها وتطورها، وهنا يتعاظم دور «عقدة الآخر» ليقف حائلاً بينها وبين التنامي والتطور.

إن مساءلة عز الدين إسماعيل على النحو السابق، تتسم بالقوة التي تمنح الناقد العربي القدرة على اقتحام الشائك والمختلف، فتتناسل الأفكار وتتنامى الرؤى، ويمارس «الآخر» دوره الفاعل في «الأنا» وتمارس «الأنا» دورها الحقيقي – دون خوف أو حذر – في إعادة بناء نفسها وتناميها وسط ثقافات مختلفة ومغايرة لتؤسس لنفسها مختلفاً، حتى تتمكن من ممارسة دورها الفاعل في الحوار الثقافي العالمي بوصفها له آخر دوره المؤثر.

المحور الثاني: الترجمة بوصفها أيديولوجيا تعكس إدارة التفاعل والتجاوز عند الناقد العربي:

> «لابد أن نفتح كل النوافذ، إذا كانت هذه النوافذ تدخل إلينا النور والهواء النقي، وبهذا يمكن أن يتحقق الاندماج المفيد، الاندماج الذي يعني الانسجام بين العالمين الخارجي والداخلي».

عز الدين إسماعيل، معالم، الهدف، مايو 1958. م ص71

الترجمة تعني استدعاء «الأنا» لفكر «الآخر» ولغته، تعني أيضاً عدم اصطدام «الأنا» بحدودها الثقافية الخاصة، ورغبتها في الخروج من صومعة الفكر الأبوي المتسلط إلى عالم «الآخر» لكي تكشف عن فاعليتها في الحياة، تعني – أخيراً – نقل الإمكانية إلى فعل. «فالآخر»، هو النموذج الذي تقيس عليه «الأنا» فاعليتها عبر وسيط وهو اللغة، وتعبر «الأنا» عن نفسها – في هذه الأثناء – كفاعل قبل أن يعبر عن نفسها كفعل، لأن الفعل سوف يتحول على صفة تدل على الفاعل.

ومصادر فاعلية «الأنا» – ها هنا – تتمثل في:

أولاً: مجموعة الخبرات المعرفية المختزلة داخل ذاكرة «الأنا».

ثانياً: الوعي بآليات تفكير «الآخر» بوصفها وسيطاً للتعبير.

ثالثاً: إتقان «الأنا» للغة «الآخر» بوصفها وسيطاً للتعبير.

رابعاً: أن لا يكون تفكير «الأنا» ذاتياً مرجعياً أو أبوياً متسلطاً، حتى لا يصطدم بالحدود المعرفية لثقافة «الأنا» فتكون عائقاً في طريق معرفة «الآخر».

لابد إذاً من أن تتفاعل «الأنا» كفاعل مع «الأخر» بوصفه مصدراً مختلفاً من مصادر المعرفة، لإنتاج الفعل، وهوية «الأنا»/ الفاعل - ها هنا - لا تتشظى ولا تنشطر، لأن الفاعل يقوم بأداء الفعل وفق تصورات الذات عن كينونتها وفلسفتها، وبهذه الطريقة نتحقق من أن فعلاً ما قد يحدث، وهذا الفعل ملك لمن فعله، وفوق هذا الفعل ينضاف فعل آخر، يكتسب دلالة معرفية جديدة، ويتقاطع مع الفعل الآخر، ويصف نفسه - دائماً - بقدرته على مساءلة ذاته عن كيفية وجوده في وجود ذوات أخرى ناضجة وفاعلة لأن الهوية - ها هنا- تنشأ عن المزج بين البقاء والتواصل، التي تقدم حلاً سحرياً - إذا جاز التعبير - لمعضلات الفكر الحديث للناقد العربي.

إن الترجمة - بمعناها السابق - تساعد الناقد العربي على التخلص من حالة الوصاية الأبوية التي يفرضها على نفسه، والتي قد تؤدي إلى عجزه عن استخدام ذكائه دون توجه خارجي، فيدور في حلقة التراث المفرغة، لأن في الترجمة تعددية، وفي التعددية تنوع في الأهداف والآراء والمعارف، وتتحقق الذات - ها هنا - في تقديرها لمعارف الآخرين واستقلالها عبر سؤال ملح، كيف أعثر على ذاتي وسط الكم المتفاوت من المعارف والثقافات؟

إن نفي «الآخر» لا يعبر عن تحقيق الذات، بل يعبر عن ضعفها وعجزها إزاء المتغيرات الجديدة الوافدة من الآخر.

لعلنا نجد إجابة عن السؤال في أفكار عز الدين إسماعيل.

يقول عز الدين إسماعيل:

«إن النظرية نفسها تظل - في تصوري - قابلة للصياغة وإعادة الصياغة من منظورات فكرية وثقافية مختلفة، ولا شك في أن الفكر النقدي العربي في جملته قديماً وحديثاً ينطوي على رؤى وأفكار يمكن أن تنتظم حول نشاط التلقي الأدبي أو الفني، وأن تنمي لتضع في النهاية إطاراً نظرياً خاصاً، يكون بمثابة تطوير وإضافة إلى النظرية العامة. ويكفي هذا مبرراً للإقدام على ترجمة هذا الكتاب»[15].

تتضح السمة المميزة لفكر عز الدين إسماعيل - عن الترجمة - في تصوره لنظرية التلقي أنها «قابلة للصياغة، وإعادة الصياغة» وفي إصراره على «إعادة الصياغة» للمساهمة في تشكيل الهوية النقدية العربية من خلال المراجعة، لأن «الآخر» هاهنا يحتل مكانة عليا حقاً، ولكنها ليست مقدسة، وتبدو «الأنا» في حاجة إلى هذا «الآخر» لبلوغها مرحلة الاكتمال والنضج، وبوصفه - الآخر - أحد المكونات الأساسية لإعادة صياغة «الأنا» مرة أخرى.

ويؤكد عز الدين إسماعيل أهمية الترجمة بوصفها وسيلة مهمة من وسائل التقدم الثقافي فيقول:

«المسألة أنني أعيش في عالم ولا أعيش في عزلة، أمارس المعرفة في قطاع معرفي معين، وهو قطاع النقد، المعرفة العلمية الصرف في العالم تحركت. المعرفة العلمية عندنا كان عليها أن تتحرك لكي نتواصل مع التطور العلمي الذي يحدث على مستوى العالم، على مستوى العلم، ليس ليس في ذلك غضاضة، بل على العكس هذا الشيء مطلوب، كلما تطور العالم في العلوم المختلفة علينا أن نلاحق هذا التطور»[16].

إن دور «الآخر» إذاً لا يستهان به، لاسيما إذا كان الناقد العربي الحديث أكثر حيوية وتطلعاً لآفاق المعارف، وأن آفاقه النقدية تتسع وتتقدم بثقة، في حين وجدت الذات العربية نفسها أمام أحكام نقدية معروفة وملقنه، تتجاهل تماماً معرفة الآخر. إن الترجمة هي الوسيط الذي لابد منه بين الناقد العربي الحديث والمعرفة، ليس لأنها تتيح الانفتاح على «الآخر»

فحسب، وإنما لقدرتها على زلزلة فكر الناقد العربي الأبوي الأكثر ثباتاً وترسيخاً وتسلطاً، وهي الوسيلة المهمة للتعرف على «الاختلاف» بالنسبة للناقد العربي، وهي وسيلة مغايرة يستطيع من خلالها الناقد العربي أن يقيم معبراً - جسراً - لتجاوز حدود «الأنا» الانفعالية، إلى قراءة «الآخر» وإساءة قراءته في آن واحد، لأن إساءة قراءة «الآخر» شرط نجاح استحضاره ويكون تجاوز «الأنا» العربية إلى «الآخر» ثمرة هذه الإساءة، وإساءة القراءة - ها هنا - لا تعني القراءة غير الصحيحة، وإنما تعني القراءة الواعية الفاحصة التي تفسح المجال لقراءات أخرى متعددة[17].

ولكن ينبغي - ها هنا - أن أشير إلى ملاحظتين رئيستين:

الملاحظة الأولى: هي أن مصير عقل الناقد العربي سوف يرتبط بمعطيات الآخر، لأن العقل العربي لم يستطع بعد السيطرة على الآخر وسبر أغواره:

> والملاحظ كذلك على خطابنا النقدي أنه ظل، ولايزال، مرتبطاً بالأفراد ولم يرق بعد إلى الانتظام في جماعات كما نجد في البلدان الأوروبية، خصوصاً وأن هذه الجماعات تضمن أكثر تطوير للخطاب النقدي. وارتباط الخطاب النقدي بالأفراد، هو الذي يفسر لنا تقلبات هذا الخطاب وانتقالاته السريعة بين النظريات والمناهج التي تظهر من حين إلى آخر في السوق المعرفية الأوروبية، وهذه المناهج تبهرنا وتسحرنا، ولذلك نعمل جاهدين لكي نمدها إلى ثقافتنا دون أن نلتفت إلى جذورها»[18].

أما الملاحظة الثانية: فتتعلق بمسألة التراث النقدي العربي ومصيره في زمن المتغيرات النقدية العالمية الراهنة، هل سيمارس دوره - في عقل الناقد العربي- بوصفه مرجعاً أو منطلقاً ينطلق منه الناقد العربي إلى استيعاب الآخر، أم سيمارس دوره كملاذ يعتصم فيه كل من يعارض قبول الآخر. مع الوضع في الحسبان أن «الآخر» قد يستخدم التراث العربي كأداة للتشكيك في قدرات العقل الذي أبدع هذا التراث، وهذا واضح تماماً في

حركة الاستشراق عند «الآخر». إن لعبة التأثير والتداخل التي يشهدها الفكر العالمي الآن سوف تضع الناقد العربي أمام مأزق يؤدي إلى سوء الفهم للمفاهيم النقدية الحديثة من ناحية والعلاقة بين التراث والحداثة من ناحية أخرى. لأن يهمل الوعي الجماعي الذي يشير - في أيديولوجية - إلى التماسك والتفوق.

ويبدو عز الدين إسماعيل أكثر وعياً لخطورة هذه المزالق على عقل الناقد العربي، فنجده يختتم فقرته السابقة بقوله:

«ولا شك في أن الفكر النقدي العربي في جملته قديماً وحديثاً ينطوي على رؤى وأفكار يمكن أن تنتظم حول نشاط التلقي الأدبي أو الفني، وأن تنتمي بمثابة تطوير أو إضافة إلى النظرية العامة، ويكفي هذا مبرراً للإقدام على ترجمة هذا الكتاب»[19].

فالترجمة - عند الناقد العربي - تطوير للفكر وتحرير للعقل من قيود التقليد، والعقل العربي يعي كيف يطور نفسه من خلال قراءته لثقافة الآخر عن طريق الترجمة، لاسيما إذا ما كان التراث النقدي العربي القديم حياً -إذا ما نظرنا إليه بعقلية مغايرة - وأن على الناقد العربي إعادة بلورة مفهوم التراث النقدي لكي يخلصه من تلك الأحكام المطلقة.

ويلتقي جابر عصفور مع عز الدين إسماعيل في وعيهما لحركة الترجمة وأثرها على الخطاب النقدي فيقول:

«وما يقال عن استقبال النص في لغته الأصلية، يقال أكثر منه حول عمليات استقباله في اللغات التي ينتقل إليها بواسطة الترجمة، أو بواسطة ألوان مغايرة من التقديم، حيث يتفاعل النص والثقافة المنقول إليها سلباً وإيجاباً، ويدخل في علاقات متغايرة الخواص مع تياراتها المستقبلة أو الرافضة، سواء من زاوية إمكان أدائه وظائف بعينها داخل علاقات الثقافة المنقول إليها، ومن وجهات نظر التيارات التي تستعين به على ماهي فيه من مشكلات، أو من زاوية إمكان النفور الموازي الذي تتقبله به تيارات معادية للتيارات التي تستقبله استقبال الترحيب، أو

استقبال الإسقاط الذي يعيد إنتاج النص المترجم لينطلق هموم التيارات التي تتبناها، ويكتسب ملامحها الخاصة أو المائزة»[20].

لقد أقام الناقدان. عز الدين إسماعيل وجابر عصفور، قراءتهما - لحركة الترجمة - على أساس «إعادة الصياغة - في عبارة عز الدين إسماعيل»، «إعادة إنتاج النص المترجم - في عبارة جابر عصفور» وهاتان الفكرتان تشيران إلى الحضور الفاعل للناقد العربي وانخراطه في المثاقفة، فهو الذي سوف يطور، وهو الذي سيعيد إنتاج النص المترجم. إن وعي الناقد العربي - بمزالق حركة الترجمة - يبدو مكتملاً، لأن الناقد العربي هنا واع لأزمنة، وبالمسافة الشاسعة التي تفصله عن «الآخر»، فالآخر - دائماً- مراوغ ومتحول بصفة مستمرة، والتعامل معه يتطلب الحيطة والحذر.

تتمثل -إذاً - فاعلية الناقد العربي - ها هنا - في تطوير النص المترجم، وإعادة إنتاجه بالقراءة الفاعلة وتكتشف هذه الفاعلية - ضمنياً- عن موقف الناقد الحديث من حركة الترجمة، حيث يوضع في موقف يجعل من هذه المرحلة تعلم منتجة، يتعلم في أثنائها مع "الآخر"، ويصحح هذا «الآخر» في الوقت نفسه، لأنه حريص دائماً على مرحلة تأكيد ذاته لحظة الترجمة، ويرفض كل أشكال التبعية التي تمارسها الثقافات المغايرة وتتلبسه حالة تمرد «بروميثيوسية». نسبة إلى بروميثيوس. الذي تمرد على سطوة الخرافات في الاساطير الإغريقية القديمة.

هكذا تتصارع الاشياء خارج الإنسان، وتتنازع داخله، ثم هو بعد ذلك لا يدري، أيترك نفسه لها، أم يغلق نفسه دوناه؟ اينطلق في الغمار وتذوب ذاته؟ أم يتوقع ليصنع من نفسه رمزاً بغير أسطورة؟

أما الذين لم يرضوا أن يكونوا أدوات كما أنهم لم يعتقدوا في أنفسهم الرمزية، فقد استحكمت لديهم أزمة التعبير أيما استحكام. أنهم لا يريدون أن ينفصلوا عن الآخرين، وكذلك هم لا يحبون أن ينفصلوا عن أنفسهم، فأي تعبير إذن ذلك الذي يتحقق معه الاندماج؟

قبل أن يتسير ويتحقق هذا اللون من التعبير يتحتم الاعتراف بمبدأ أساسي، هو أن الآخرين لديهم دائماً ما يهمني ويفيدني، وأنني دائماً لي الحق في أن أمارس حريتي في أن آخذ وأرفض. ولا يمكنني أن أشكل تجربتي إلا إذا مارست هذا الحق إلى حد ممكن»[21].

الترجمة بوصفها استجابة تعكس رغبة التجاوز عند الناقد العربي:

إن استجابة الناقد العربي لآفاق المعرفة عند الآخر من خلال حركة الترجمة، تحول هذه الاستجابة إلى نشاط مبدع، وتسهم هذه الاستجابة في إعادة هيكلة النشاط المعرفي للمترجم، لأن الدافع وراء الترجمة هو نوع من التجاذب العاطفي الذي ينطوي على الإعجاب ويتمظهر هذا الإعجاب في أن المترجم - غالباً - يمنح النص المترجم جزءاً كبيراً من هويته، لأنه يستدعي أفكار الآخر ليتعايش معها، يؤولها، يسيء قراءتها، ينفيها، يثبتها، لتخرج في صياغتها الجديدة، بعد أن تكون قد تركت انطباعات وتطورات لدى المترجم تساعده فيما بعد على تجاوز الأفكار المطروحة في النص المترجم لأنه ينطلق من هذه الأفكار إلى أفكار أخرى أكثر تقدماً.

فمفهوم عز الدين إسماعيل للقراءة والتلقي والقارئ اختلف من مرحلة زمنية إلى مرحلة أخرى، بمعنى آخر، تطور مفهوم عز الدين إسماعيل للقراءة والتلقي بعدما قام بترجمة كتاب، «روبرت هولب» *Robert Holub* (نظرية التلقي) (*Reception theory Acritical introduction*) الذي صدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة (1994م) عن مفهومه عام (1983م) عندما قال في مقدمته الشهيرة (أما قبل) التي اعتاد أن يقدم بها لأعداد مجلة فصول القاهرية:

«إن عملية القراءة لا تتوفر إلا بتوافر عنصرين، قارئ ومادة مقروءة، ثم تكون القراءة بعد ذلك بمثابة فاعلية من القارئ تتجه إلى المادة المقروءة. وقد تكون هذه الفاعلية في أدنى صورها، وذلك عندما تقتصر على

التحقيق الصوتي - مسموعاً أو مهموساً للمادة المقروءة... وتكون هذه الفاعلية في أعلى صورها عندما تصبح القراءة، دون أدنى اعتبار لتحققها المحسوس - أي الصوتي - محققة في ذهن القارئ، أو في وجدانه، كل الأبعاد الموضوعية للنص المقروء فكراً كان أو أدباً، وعلى المحور الممتد بين هذين المستويين، الأدنى والأعلى، تتحقق مستويات من القراءة، تتفاوت في قربها أو بعدها من هذين المستويين.

ممارسة القراءة إذاً تتحقق في عدة مستويات، وفقاً لنوع الفاعلية التي يتحرك بها القارئ في المادة المقروءة، فماذا إذاً عن الوظيفة؟

في أدنى مستويات القراءة لا تكاد الوظيفة تجاوز المران اللساني على نطق الكلمات مفردة وفي النسق، أو الأنساق القولية، وفي أعلى مستوياتها تصبح الوسيلة تحصيلاً لأقصى كم من الدلالات التي يحملها النص، واستيعاباً لها، وبين هذين المستويين من وظيفة القراءة، يتحقق عدد من الوظائف، يتفاوت في قربه أو بعده منهما ويتفاوت - نتيجة لذلك - مقداراً ما يحصله القارئ وما يستوعبه بين مستوى منهما وآخر»[22].

إن فاعلية القراءة - في الفقرة السابقة - تتحقق في صورتين: الصورة الأدنى، وهي عندما تقتصر على التحقيق الصوتي، والصورة الأعلى، عندما تحقق في ذهن القارئ كل الأبعاد الموضوعية للنص المقروء وعز الدين إسماعيل يعترض على القراءة التي تقتصر على التحقيق الصوتي، ربما لأن ذهن القارئ - في هذه الحالة - سوف يتنكر ويلبس قناعاً لا يمكنه سوى سماع الصوت الذي يريده المبدع، وفي المقابل يصم أذنيه عن سماع بقية الاصوات بما فيها صوت القارئ نفسه، لأن الأمر - ها هنا - يتعلق بالسماع الظاهري، إننا نسمع - في القراءة كي نكون تابعين نتعرف أفكار المبدع كما يراها هو، وفي الوقت نفسه لا نسمع أو نتعرف أفكار الآخرين.

وفي طرح عز الدين إسماعيل السابق لفكرة «الصورة الأدنى للقراءة»، وعيان، فالقارئ يظل قارئاً مستجيباً سلبياً، ليس بوسعه أن يتدخل - فكرياً - مع القراءة، أي لا يصبح قارئاً مبدعاً. أما الوعي الثاني، فهو الذي يحمل

معنى الاعتراض - ضمنياً - ويتمثل في الجزم بأن المقاربة بين الذاتين - القارئ والعمل، أثناء فعل القراءة - هي من السمات الضرورية لفك رموز الإدراك المبهم والمتردد عند القارئ.

إن ما اقترحه عز الدين إسماعيل بشأن القراءة التي تقتصر على التحقيق الصوتي، لم يكن في أفضل الأحوال إلا وصفاً جيداً لنظرة الناقد العربي - في فترة زمنية ربما تكون بعيدة أو قريبة - إلى قضية القراءة والتلقي، إن هذه النظرية السطحية لفعل القراءة والتلقي، تدفعنا إلى مناقشة هذه الطروحات النقدية، لإيضاح فاعلية الناقد العربي الحديث التي تتمثل - في إرهاصاتها - في إزالة الحجب التي تستر وراءها تلك الافكار البسيطة، فماتزال حركة التحديث في بدايتها، وليس من المنطقي أن نطالب الناقد العربي القديم بطروحات تتضمن أسئلة حول القيمة، إن الناقد القديم كان مطالباً فقط بتقديم مقاربات نقدية أولية تفتح الآفاق أمام الناقد الحديث، إنه يجب علينا - إذا ما أردنا الموضوعية والإنصاف - أن لا نبدأ من النهاية قبل أن نكون قد خطونا الخطوات الأولى، تلك التي كتبت على أسلافنا القدماء.

أما الصورة الثانية - الأعلى - والتي تحقق في ذهن القارئ، كل الابعاد الموضوعية للنص المقروء، فتختفي داخلها، أن الحكم التقويمي للعمل يرتبط بنية القارئ، وهذا يؤدي إلى انقطاع العمل عن قارئه، فالقيمة تكمن في العمل نفسه وليس في قارئ ما قد يكون سيئ النية أو حسن النية، إن تجربة القارئ - من هذا المنطلق - تؤكد أن جمال العمل أو قيمته لا تتأتى إلا من خلال قارئه، في حين نرى أن هذه التجربة هي تجربة فردية ظالمة، يكون فيها الحكم التقويمي حكماً ذاتياً محضاً، وهو حكم مخالف للفاعلية التأويلية للأعمال الأدبية التي تعتبر القارئ والعمل مكونين أساسيين لوحدة واحدة.

ونستطيع أن نلمح الفارق بين النظريتين عند عز الذين إسماعيل، إذا

ما أطلعنا على نظرته للقراءة والتلقي بعد ما قام بترجمة كتاب «روبرت هولب» (نظرية التلقي) عام 1994م، فيقول في مقدمته:

«إن المعنى لا يستخرج من النص، أو تشكله المفاتيح النصية، بالأحرى أن يتحقق من خلال التفاعل بين القارئ والنص، والتفسير وعندئذ لا يستلزم استكشاف معنى محدد للنص. وفي هذه الحدود تبدو نظرية التلقي منقطعة عن نظريات التفسير الأقدم.. لقد نقلوا الاهتمام من النص - الذي كان النقد التقليدي يتجه إليه - إلى القارئ المتلقي»[23].

فعز الدين إسماعيل ينطلق من نقطة التفاعل بين القارئ والنص لتشكيل المعنى، وهذا على حد تعبير بعض المعاصرين:

«مبدأ مهم في نظرية التلقي بينها وبين النظريات السابقة، وخاصة البنائية، وإن كان في الوقت نفسه يقرب بينهما وبين نظريات أخرى من تيارات ما بعد البنيوية، وعلى الأخص التيار التفكيكي الذي منح القارئ، هو الآخر، دوراً أساسياً في تناول المعنى، فقد كانت البنيوية - على سبيل المثال - مقيدة بالنص. وكانت وظيفة الناقد، وكذلك القارئ، تتمثل في محاولة الكشف عن الأنساق البنيوية داخل النص. وبذلك يكون دور القارئ في المنهج البنيوي خاضعاً كلياً لسلطة النص ذاته. ومن تكون نواياه وأفكاره، وخبرته، وكذلك نوايا مبدع النص نفسه لا قيمة لها»[24].

فانطلاقة عز الدين إسماعيل من نقطة التفاعل بين القارئ والنص، تجعله واعياً - أيضاً - لفعل القراءة بوصفه نشاطاً إبداعياً، ودور القارئ بوصفه فاعلاً منتجاً، ونجد أنفسنا أمام ثلاثة عناصر أساسية، هي القارئ، والنص، وعملية التفاعل، والقراءة - بهذا المفهوم تعد عملية القراءة إعادة تركيب لتجربة سابقة بخبرة معرفية راهنة، وهي عملية مستمرة وغير منتهية عند حد قارئ معين، فالأجزاء يعاد تنظيمها في كل مرة بطريقة مغايرة، تتفق والخبر ة المعرفية والجمالية للقارئ.

ونلمح - ها هنا - تحولاً جوهرياً في نظرة عز الدين إسماعيل للقراءة، فالقارئ يشترك مع المؤلف في عملية الإنتاج المعرفي، وينظر إلى القراءة

بوصفها نشاطاً معرفياً ذات مرجعية مزدوجة لمجموعة متنوعة من المعارف والثقافات المتمثلة. وهو هنا يتداخل مع نظرة «فولفجانج إيزر» بالمفهوم السابق للعلاقة بين القارئ والنص المقروء، ويتجنب نظرة «ميشيل ريفاتير» التي تعتمد على استجابة القارئ الذاتية، وهذا يشير على حقيقة مؤداها، أنه بقدر التواصل مع الآخر، يكون العمق الفكري أكثر رقياً وتقدماً، لأن الفكر النقدي العربي الحديث، لم يكن ليحاول تفكيك البناء الإيديولوجي للفكر النقدي العربي القديم إلا من خلال حركة الترجمة التي تفرز عقلاً إيجابياً لا يركن إلى المطلق.

ضمن هذا المنظور المنفتح، تتخذ الترجمة بعداً آخر مثمراً، يختلف كثيراً عن البعد الذي تريد تقاليد النقد القديمة أن تسجننا فيه، بحجة الاستقلالية المزعومة للعقل العربي.

من الواضح - إذاً - أن هناك رغبة واضحة لدى الناقد العربي الحديث في الإفادة من ثقافة الآخر وطروحاته النقدية، وتمثلها وإعادة صياغتها طموحاً في التجاوز، وصياغة المعارف بفكر عربي حداثي دون التخلي عن الأفكار النقدية العربية القديمة، ووسيلته إلى هذا الهدف هي الترجمة، لأنها تلفت النظر إلى حالة الركود الفكري التي يعاني منها العقل العربي، حقاً، نحن في أمس الحاجة - أكثر من أي وقت مضى - لإنجاز مهمات نقدية وفكرية كبرى إذا ما أردنا البقاء. فنحن مطالبون بإيضاح آليات الوعي الفردي والوعي الجماعي النقدي أو الفكري، إذا كان هناك وعي نقدي جماعي.

نحن مطالبون بتحديد نقاط الاتفاق والاختلاف مع التراث النقدي العربي. نحن مطالبون بوضع أسس وضوابط نقدية حديثة، بالقياس إلى الوعي النقدي العالمي الحديث لدى الآخر.

إن وسيلة الناقد الحديث لتحقيق هذا الطموح، ممثلة في الترجمة،

لأنها تساعد على ملء الفراغ الذي يعاني منه العقل العربي، لأن الفراغ يعني انقطاعاً معرفياً، وإحلالاً مرجعياً ثانياً، وفي هذه الحالة، تبدأ المرجعية في إزاحة المعرفة والإحلال محلها، وهذه أكبر أزمة يواجهها العقل النقدي العربي.

إن الاطلاع على ثقافة «الآخر» يساعد على التحولات الجوهرية في الثقافة والرؤى النقدية ويضرب لنا عز الدين إسماعيل مثلاً تطبيقياً على ذلك حين عقد مقارنة -في مرحلة مبكرة جداً من حياته الفكرية والنقدية بالتحديد عام 1985م - بين قصيدة «الملك لك» لصلاح عبدالصبور، وقصيدة إليوت «الرجال الجوف» ليوضح تأثر صلاح عبدالصبور بإليوت، فيقول في مجلة «الهدف» الثقافية:

ومنذ البداية أحب أن أقرر أن النزعة الدرامية في الشعر الحديث، ليست قاصرة على شاعر واحد، فمنذ ما يقرب من ثمانية أعوام كان بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة في العراق يشقان هذا الطريق ويتبعهما آخرون في سوريا ولبنان وغيرهما من الاقطار العربية فإذا نحن خصصنا وقفتنا اليوم للشاعر المصري فلأنه صالح في مجال المقارنة التي نريد عقدها هنا بين شعرنا القديم وشعرنا الحديث من حيث النزعة الدرامية.

وقصيدة «الملك لك» تستعيد عنوانها هذا من قصيدة مشهورة للشعارات. إس إليوت هي قصيدة الرجال الجوف «*The Hollow Men*» وشعارنا - كما هو ظاهر - لم يستعر من العنوان وإنما استعار عبارة محورية في قصيدة «الرجال الجوف» هي *For Thine is The kingdom*، وهي عبارة تتكرر بعد مقطعين... وليس مجالنا هنا الحديث عن قصيدة إليوت، وإنما لزمت الإشارة إليها لبيان أن هذا الشاعر - إليوت - كان له أثر قوي ملحوظ في التحول الذي تم في شعرنا الحديث، حتى وقعت تلك النزعة الدرامية في نفوس شعرائنا موقعها ولقيت منهم استجابة لها فطوعوا لها شعرهم ما أمكنهم التطويع، والمقارنة على نطاق أوسع تكشف لنا عن تأثر قصيدة «الملك لك" بأكثر من العنوان وبأكثر من الفكرة الأساسية التي تتبلور في هذا العنوان فهناك أيضاً تأثر بالسياق في بعض الحالات وببعض العبارات التي وردت في قصيدة إليوت في مجال التفصيل والسرد. وفي هذه الإشارة السريعة، رد على ما قد يخطر للبعض من تساؤل عن السر في تحول شعرنا العربي من شعر غنائي إلى شعر درامي»[25].

إن مفهوم «التحول» قد شكل جزءاً كبيراً من تصور عز الدين إسماعيل في الاطلاع على ثقافة الآخر، وأن «التأثر» هو بداية «التحول» فصلاح عبدالصبور اقتبس ما شاء من أفكار تناهض المتعارف عليه - ثقافته - ثم ألبسه لباس التأمل الفكري مع الاجتهاد، حتى ربط بين تصوراته وتصورات «إليوت» فحدث التحول الجوهري في فكر الشاعر العربي.

المحور الثالث: الأسس المعرفية لممارسة الحداثة في معطياتها عند الناقد العربي

المعرفة، هي بحث عن الحقيقة، بحث عن النظرية، بحث عن اليقين، بحث عن الموضوعية. فالمعرفة - إذاً - هي بحث لإعادة صياغة الواقع بفكر مغاير، والإنسان - بطبيعة الحال - لا يسلم من الخطأ، فالخطأ صفة بشرية، وعلى الباحث أن يتأكد - دائماً - من أنه لم يخطئ، ورغبة الإنسان في البحث عن الحقيقة أو المعرفة تشير على محاولة الإنسان المستمرة لقهر الخطأ وكشف الزيف، وكل ما يؤدي إلى تدني النفس البشرية، ويؤدي إلى إنارة الطريق أمام النفس البشرية وسموها وتعاليها.

والعلاقة بين الناقد والمعرفة، علاقة متداخلة، والبحث، هو النقطة التي يلتقي عندها الناقد مع المعرفة، التي هي نتاج حقيقي للوعي، إنها تؤسس لنفسها من خلال فعل البرهنة على الفرضيات المطروحة، ويلجأ الناقد - في أثناء الفعل المعرفي - إلى استنباط كل ما هو مجهول، تمهيداً لإبرازه ومساءلته ومناقشته بهدف إزاحته من هذا العالم المجهول إلى عالم المعرفة، ووعي الناقد يتمثل - في أبرز مظاهره - في المغامرة ورصد حركة المجهول والبحث عن الكينونة من خلال اعتناق المعرفة.

والناقد العربي، حين يتوخى غمار مساءلة المعارف، يربط بين الصياغات والتعاليم والمبادئ التي رسخها التراث، وبين محاور الفكر العالمي الراهن وفرضياته، وربما أجبر الناقد العربي الحديث على ذلك، حينما أسقطت فترة الحكم العثماني والمملوكي من ذاكرته معظم أشكال المعرفة

الحقيقية، تلك الحقبة التي تمثل انتكاسة فكرية وخراباً معرفياً للعقل العربي، فبدأ العقل العربي في إعادة صياغة معارفه. ولعل أبرز تلك المحاولات محاولة طه حسين التي انطلقت - في فلسفتها - من مرحلة الشك الشمولية لبلوغ المعرفة. وشك طه حسين ينطوي على دلالات فلسفية عميقة -إذا ما حاولنا تأويل تجربته فلسفيا - فشك طه حسين في التراث العربي يعني - ضمنياً - أن المعرفة تؤول إلى ذلك «الآخر» الغربي، وهكذا استمرت محاولة طه حسين كمنهج لبلوغ المعرفة، وكان رد الفعل عند الناقد العربي - الذي استيقظ من سباته فجأة، ثورياً، سلبياً -في معظمه- تجاه هذه القضية، حيث ارتمى العقل العربي في أحضان خديعة المرجعية العربية من ناحية، والجدل العقيم حول فكر طه حسين من أجل إثبات حقيقة واحدة، هي رفض معظم أفكار طه حسين شكلاً وموضوعاً، وزرع بذرة نقد الأنياب والأظافر في عقل الناقد العربي الحديث، حتى أصيب بمرض «حمى الرد على طه حسين».

على هذا الأساس ارتد النقد العربي في مطلع القرن العشرين على التراث النقدي العربي ورفض ثقافة «الآخر» ممثلة في فكر طه حسين دون أن يدري، وارتمى الناقد العربي الحديث في أحضان الذاتية والنرجسية وأصبح عقله أسيراً لهذا الفكر الثابت الذي يعمل بآلية ضدية، يكون الناقد فيها ضد نفسه.

كانت تلك روح النقد في بداية القرن العشرين، ولم يكن مناخ التيار النقدي الغربي المعاصر بعيداً عن بعض النقاد مثل المازني، وأمين الخولي، والعقاد، حيث ارتدوا - أيضاً - إلى التراث، ولكن كان الارتداد بهدف عودة الثقة المفقودة إلى العقل العربي، بفكر مغاير يتخطى حواجز المصادفة والانفعال والتوتر، بفكر يساعد على تحقيق المعرفة الحقيقية فأسسوا لحركة نقدية عربية جديدة، تهدف على إعادة صياغة الفكر النقدي العربي من خلال عملية تداخل واضحة بين التراث العربي، والفكر النقدي العالمي، وكان

عز الدين إسماعيل أحد هؤلاء الذين أخذوا على عاتقهم هذه الحركة، حيث يقول:

«الفترة التي نجتازها الآن من حياتنا الأدبية والعلمية فترة حرجة، ولكنها رغم ذلك - أو سبب ذلك - غاية في الخصوبة والوعي بالمشكلات الكبرى، فنحن الآن في فترة تتصارع فيها القوى المختلفة، فينتج عن صراعها ذلك القلق الخصب. وتتركز هذه القوى في الصراع بين القديم والجديد، وبين الشرق والغرب وفي هذا الصراع تبذل المحاولات الكثيرة من الطرفين، تلك المحاولات التي لم تبدأ بالأمس القريب، بل ارتبط ظهورها بمطلع القرن العشرين. ففي هذه الفترة حقق كثير من كتب الأدب القديمة، كما درس هذا الأدب دراسات تاريخية ونقدية. ولكن هذه الدراسات كانت توازيها دراسات أخرى أكثر وعياً وطرافة، هي تلك التي استمدت الأصول والمبادئ من الآداب الأوروبية وراحت تنتظر من خلالها إلى ذلك التراث الأدبي»[26].

لقد حاول الناقد العربي الحديث طرح مشروع طموح لتأسيس نقد عربي ذي خصوصية، فتمثل - عن وعي - نموذج - النقد الغربي، بهدف إنارة الطريق، فتطور نموذج التحليل الأدبي على غرار النموذج الغربي، انطلاقاً من هذه المعطيات - المعترض عليها أحياناً - وإعادة تقييم النموذج النقدي العربي، الذي كان ينظر إلى القصيدة كوحدات مستقلة مفككة.

إن هذه المقولة تهدف على قلب تلك المنهجية التي تنطلق من التاريخ والمعتقد الجامد وغيرها لتفسير النص الشعري، نحن نعلم علم اليقين، كيف أن الغربيين أنفسهم قد أجبروا على إعادة النظر في صياغة أفكارهم النقدية بسبب الدور المتعاظم للعلوم الإنسانية - من خارج الأدب - وطروحاتها التي أفاد منها النقد الغربي.

إن طراز حضور «الآخر» عند الناقد العربي، أمر ضروري - كما أشار عز الدين إسماعيل في فقرته السابقة - وهذا الحضور ليس ثابتاً بل متغيراً بتغيير المدارس والاتجاهات المعاصرة، هذا الحضور المتغير أوجد «قلقاً خصباً»

- بتعبير عز الدين إسماعيل - انعكس بالإيجاب على عقل الناقد العربي وهذا الاتجاه يؤكد على أن الناقد العربي يحبذ هذا التفاعل بين التراث النقدي العربي والنقدي الغربي لأن هذا الشعار فعال لدى ناشدي المعرفة الحقيقية، لأن الفصل بين التراث العربي والنقد الغربي يعبر عن العجز وعدم التفكير، ولكن من الضروري الانتباه إلى الفرق بين طرق فهم التراث وأساليبه ومستوياته من جهة والطروحات النقدية التي فرضها العقل الغربي على النقد العالمي حتى لا تطمس الهوية العربية من جهة أخرى لأن «الآخر» ليس هدفاً في حد ذاته، لكنه وسيلة من وسائل المعرفة التي تضمن لنا نقد الآخرين.

لذا ينبغي التمسك بالفرضيات الضمنية المشتركة بين التراث النقدي العربي والنقد الغربي الحديث، وهذا التمييز يحيل إلى نظرة فاحصة ينظر بها «الآخر» إلينا وإلى أحكامه والتحولات التي طرأت علية، لأنه في اللحظة التي تطلب فيها "الأنا" من «الآخر» الاعتراف بها، يطلب «الآخر» من «الأنا» الاعتراف به أيضاً، ولن تتحقق هذه المعادلة إلا عن طريق تداخل الثقافتين وتمثل كل ثقافة للثقافات الأخرى المغايرة.

الفكر الليبرالي النقدي العربي، والازدواجية المعرفية:

المكونات الأساسية للكتابة النقدية عند عز الدين إسماعيل تتمثل في الصراع بين ممارسات الفكر النقدي العالمي والفكر الليبرالي النقدي العربي داخل وعي عز الدين إسماعيل، فهو تتلمذ في مرحلة مهمة من مراحل حياته - على يد طه حسين[27] صاحب المشروع الثقافي التنويري العربي الذي يهدف فيه إلى إيجاد صلة مزدوجة بين التراث والمعاصرة.

فطه حسين نظر إلى الأدب الجاهلي بنظرة معرفية مغايرة تحمل - ضمنياً - فكراً ليبرالياً عربياً إلى جانب معرفة حداثة مغايرة، تلك النظرة التي يبدو أنها أثرت في فكر عز الدين إسماعيل، بل وكانت محوراً مهماً من

محاور تفكير عز الدين نفسه، ويشير إلى هذا مجموعة الاعتبارات التي بلورت فكر عز الدين إسماعيل:

- الاعتبار الأول: يتصل بالدعوة إلى ضرورة تقدير التراث في إطاره الخاص، فلا نحمله وكذلك لا نحمل عليه، ما لا يطيق. أن نتمثله من حيث هو كيان مستقبل يربطنا به وشائج تاريخية.
- الاعتبار الثاني: يتصل بإعادة النظر إليه في ضوء المعرفة العصرية، لا لتجريحه أو الانتصار له كما سبق أن حدث، ولكن لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية.
- الاعتبار الثالث: يتصل بطريقة توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث لا عن طريق الردة إلى الماضي كلية، ولا عن طريق الاجتهاد في عجله مسايراً لتصورات العصر، ولكن عن طريق استلهام مواقفه الروحية والإنسانية..
- الاعتبار الرابع: يتصل بضرورة إيجاد نوع من التوازن التاريخي بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي، والفروع الناهضة على سطح الحاضر[28].

تلك النظرة الإيجابية للتراث - والتي تنطلق فلسفتها من المعرفة المزدوجة التي تجمع بين الفكر الليبرالي وبين الفكر الحداثي - تشير إلى فكر نموذجي يعرف كيف يستوعب الأفكار، ويقيم علاقات إيجابية بين المتناقضات، وكيف يتبنى مفاهيم نظرية، ثم يطبقها بعد تمثلها، ومزاوجتها بفكر مغاير، مما يؤدي إلى فكر جديد يبعث الأمل في صياغة نظرية نقدية عربية جديدة

ومنطلقات هذا الفكر، تبدأ من المعرفة المزدوجة = الوعي بالأنا ومعرفة الآخر- حيث تساعد الناقد على الانتقال من طور التقديس للتراث إلى طور المعرفة الحقيقية والوعي بالذات.

إن تبني عز الدين إسماعيل لهذا المفهوم، في هذا المنعطف التاريخي الصعب، في تاريخ الفكر النقدي العربي، يقر بفكرة الشك في مثالية الوضع النقدي العربي السائد في هذه الفترة، وهو بذلك يؤسس - بهذا الطرح - لأنموذج العمل النقدي الذي يعتمد على الربط بين الأفكار المغايرة -الفكر

الليبرالي والفكر الحداثي – عن طريق الجدل والحوار من قبل جيل من النقاد واثق في هويته، ومدرك لإمكاناته، ولعل هذا كان كافياً – من وجهة نظر عز الدين إسماعيل نفسه – لانصرافه عن تحقيق التراث، الأمر الذي قد يعكس = في ظاهره = بعد عز الدين عن التراث.

الاتجاهات النقدية الحديثة وممارستها عند الناقد العربي:

لا شك في أن هناك مجموعة من المدارس والاتجاهات النقدية الغربية المعاصرة، قد فرضت نفسها على الفكر العربي المعاصر، وظهر لها خصوم وأنصار، وكان الناقد العربي فعالاً في اهتماماته بهذه الاتجاهات، حيث أسس عز الدين إسماعيل مجلة «فصول» المتخصصة في النقد الادبي عام 1980م وظل يرأس تحريرها حتى عام 1991م، حيث فتحت هذه المجلة أبوابها أمام المفكرين العرب ليسهموا بأفكارهم و ترجماتهم المتميزة عن هذه الاتجاهات لبث حركة النشاط في العقل العربي، ومازال تمارس دورها الفعال حتى الآن.

كما أسس مجلة «إبداع» في عام 1983م، ومجلة «عالم الكتاب» في عام 1958م، ثم مجلة «القاهرة» عام 1985م، ولعل من أبرز الجهود الثقافية التي أثرت الحياة النقدية العربية بحق، تأسيسه للجمعية المصرية للنقد الأدبي عام 1987م، وحتى الآن ماتزال تمارس نشاطها الثقافي التنويري مساء كل أحد من كل أسبوع، هذا بالإضافة إلى رئاسته لمؤتمر «النقد الأدبي في منعطف القرن» والذي عقد المؤتمر دورته الثانية في نوفمبر2000م تحت عنوان «النقد الأدبي على مشارف القرن الحادي والعشرين».

لا أهدف من وراء هذا المحور أن أستعرض المنشأ التاريخي لمختلف الاتجاهات النقدية العالمية التي سيطرت على الفكر الحديث، لأن عملاً كهذا أنجز فيه كتب ومقالات متعددة سابقة، ولكن هذا المحور سوف يركز على مدى استيعاب العقل العربي لهذه الاتجاهات، وكيف أثرت – إيجاباً أو سلباً –

على نزعته النقدية، وما التحولات التي طرأت على الناقد العربي بعد معرفته بهذه الاتجاهات.

بداية يجب أن نأخذ في الحسبان، أن العقل النقدي العربي مضطر - لاسيما في الآونة الأخيرة - إلى الخضوع أمام الحاجات المعرفية التي تطرحها هذه الاتجاهات، من أجل تطوير نظامه الفكري الحالي وخلع الشرعية عليه.

يقول عز الدين إسماعيل:

> أظن أننا في السبعينات كنا بحاجة إلى مواجهة اهتزازات أشياء كثيرة، كانت تبدو مستقرة ومفهومه طوال الستينات، إلى أن حدث ما حدث، فاكتشافنا أننا بنينا قصوراً من رمال، وكان لابد من محاولة جديدة للفهم، وأصبح الجانب المعري ضرورة لا مفر منها.
>
> ومن هنا كان طموح تأصيل شيء له رصانته العلمية، هذه العلمية، هي التي رسمت أمام الذهن العربي صورة للممكن الآخر الذي يجاوز به الإنسان مرحلة الاقناع بما هو متوارث إلى امتحان الأشياء بالدخول في صميم بنيتها[29].

لذا يصبح من الملح والضروري أن نبدأ بتحديد الأطر المعرفية الحديثة، ومدى وعي النقد العربي بفهمها وتمثلها، وقبل أن نخوض في تفصيل هذه النقطة، أطرح التساؤلين الآتيين:

- هل كانت هناك خطة عربية واضحة للاطلاع على ثقافة الآخر، بهدف تأسيس مشروع نقدي عربي يعكس هوية النقد العربي؟ أم أنها كانت محولات فردية يسهل على الناقد فيها الانزلاق إلى هاوية التبعية الثقافية؟
- هل من الممكن استكشاف نوع من التجاذب أو التنافر بين مستويات التفكير النقدي العالمي، ومستويات التفكير النقدي العربي القديم والمعاصر معاً؟

إن أول صعوبة تواجهنا هي مسألة المصطلحات المستخدمة من قبل

المفكرين أصحاب الاتجاهات السابقة وكيفية نقلها إلى اللغة العربية، لقد قيل الكثير والكثير عن البنيوية، وما بعدها، والألسنية، والتفكيكية، والحداثة وما بعدها، والاستعمارية وما بعدها، حتى يشعر القارئ للمصطلحات المستخدمة في هذه الاتجاهات بالعجز والجهل مما قد يعوقه عن اللحاق بركب هذه الدراسات الحديثة، لأنه كان يلزمنا أن نمتلك معياراً معرفياً نكشف به عن معاني هذه المصطلحات في لغتها الأصلية وعند مفكريها.

أعتقد أننا كنا بحاجة إلى الكشف عن المنشأ الإيديولوجي لهذه المصطلحات، لأنها نشأت نتيجة صراع فكري بين إيديولوجيات متماثلة ومتناقضة، وبين معارف مختلفة، ولكننا - للأسف - توقفنا عند حد الجدل حول تعريبها أو إيجاد مرادفات لها في اللغة العربية، كما توقف معناها عند المعنى الفردي الذي فهمه الناقل، حتى إذا جاء ناقل آخر اختلف المعنى، والتبس -تبعاً لذلك- معنى المصطلح عند القارئ، ربما تعود هذه الإشكالية إلى استبداد الناقد العربي في معظم آرائه النقدية، الأمر الذي جعل الناقد العربي - في معظم مراحله - مستقبلاً، أي لا علاقة له إلا بذاته، لأن الناقد العربي - في معظم منطلقاته النقدية - كان يتسلح بأدوات ومناهج شكلية وقوية وعرقية في التعامل مع النصوص الأدبية.

يقول عز الدين إسماعيل:

«فكرة في رأس كاتب يعبر عنها بشكل مختلف وملتو عمداً، وقارئ لا يريد أن يعترف أنه يفهم، فيقر شيئاً ثالثاً، ثم يعود هو الآخر فيحاول أن يكتب هذا الشيء الثالث بلغة غير مؤدية، فيفهم قارئ جديد شيئاً رابعاً، تصور هذه الدائرة الجهنمية، كل يذهب فب اتجاه وندعي أننا نتفاهم ويفهم بعضنا بعضاً[30].

ليس علينا هنا أن نناقش أسباب الالتباس المصطلحي الذي يعاني منه العقل العربي[31] ذلك أن الشيء المهم بالنسبة إلينا هو أن الأسس المعرفية الحداثية عند الناقد العربي الحديث تقدم تبريراً لشرعية تفكيره الراهن، والتراث النقدي العربي القديم يمثل العنصر الإيجابي في الثقافة المحلية

العربية، حيث يدمجها العقل العربي في إطاره الخاص، ومن ثم فقد نجح العقل العربي الحديث في السيطرة على تاريخه الثقافي المحلي، وتوارت من امامه فكرة الصراع الدائم والمستمر بين التراث/الحداثة، الأصالة/ المعاصرة، القديم/ الجديد، هذا الصراع الذي يظهر اليوم توتراً بين مكانة القيم والتقاليد التراثية والمستنبطة والمتأصلة في وعي الناقد العربي، وبين مغريات الأفكار النقدية الجديدة الوافدة.

ولعل هذا ما دفع عز الدين إسماعيل إلى القول:

لا تقديس للتراث، ولا انكسار أمام الوافد، للحقيقة أكثر من طريق... ولهذا أجرب كل المناهج[32].

هذه المقولة تنير الطريق أمام الناقد الحديث لممارسة الحداثة بفاعلية، فنحن بحاجة إلى مغامرة التجربة والتعرف على المناهج المختلفة، نحن بحاجة اليوم إلى ذاكرة جماعية واعية ومرنة تستوعب المناخ الثقافي والنقدي السائد الآن أكثر من أي وقت مضى، لأن:

«التحول عن الواقع العربي كان ضرورياً، أنت في أواخر التسعينات ولا يمكن أن تمارس لغتك وتفكيرك ومنطقك وأساليب تعاملك مع الأدب والشعر والنقد نفسه كما كانت تمارس في الأربعينات، أو قبل الأربعينات، محال أن يظل الإنسان في هذه التسويات متجمداً عند معطيات حقبة مضت عليها عدة عقود من الزمن.

لماذا؟ لأن الذي يحدث أن التكرارية فرضت نفسها بالضرورة، الناس يسيرون كأنهم في موقعهم يدورون فيه، هذا معناه أنهم يتراجعون.

إذا كنت واثقاً في موضعك، فأنت لست في نفس موضعك، ولكنك تتراجع بقدر ما يتحرك العالم إلى الأمام... هذا شيء مزعج، فكان لابد من المغايرة والمغامرة بأي ثمن. كان لابد من قفزة سريعة وإعادة رسم الخريطة الفكرية والنقدية والإبداعية مرة أخرى، وليكن في ذلك بعض الأخطاء، ومع الزمن كل هذا من الممكن أن يعدل ويتطور، وعلى الاقل يخلق مناخاً أكثر حركية وأكثر إقناعاً[33].

إن جميع الأفكار التي بلورها عز الدين إسماعيل في فقرته السابقة ينبغي أن ننظر إليها تحت فكرة النشاط الإيديولوجي في الفكر العربي المعاصر، لاسيما تلك الافكار التي تتعلق بالمعاني الفلسفية التي تتضمنها مصطلحات «المغايرة - المغامرة - التحول» وطرحها في هذا السياق، حيث نجد فيها النموذج المثالي المحرك للفكر العربي، كما نجد فيها عمقاً.

وهذا يشير إلى اعتراف الناقد الحديث بها، وأنها دخلت في دائرة اهتمامه، والتأمل فيها يؤدي إلى الوعي بالذات، وإعادة اكتشاف الأنا، لأن هذه المصطلحات تعلي من شأن الشمولية، وفي المقابل، نجد رفض الناقد الحديث لكل أشكال «الجمود، التكرار، التراجع»، ودخولها دائرة «المهمَل» أو المسكوت عنه، لأنها تؤدي إلى ما حاولت مصطلحات «المغايرة/ المغامرة/ التحول» طمسه وإخفاؤه.

من هنا نفهم رفض الناقد العربي الحديث لتلك المصطلحات التي تقف بالعقل عند الحدود المرجعية الثابته، لأنها تمثل عائقاً أمام المعرفة الحديثة، ولم تكن ترضي طموح الناقد الحديث، ولم تكن تلبي حاجاته الفكرية، لذا فرض الناقد العربي الحديث هذه المصطلحات كبديل معرفي عن المصطلحات القديمة، وكان لابد من هذه المجابهة بين الرؤية العربية الكلاسيكية، والرؤية الحداثية الوافدة، أي بين ثقافتين مختلفتين في الوعي والمعرفة، بين ثقافة ذاتية تركن دائماً إلى الثبات والنمطية، وثقافة متنامية جدلية متطلعة لاكتشاف آفاق جديدة من المعرفة.

هذا التضاد الحاد في وعي الناقد العربي بين المعرفة الحداثية الجديدة، والأيديولوجيا القديمة، يوضح لنا حاجة الناقد العربي لإيجاد نمط جديد من التفكير يتجاوز التحديات الشكلية الجدلية المترسبة في العقل العربي، لذا نجد أن العقل العربي ينزع إلى العمل في اتجاه «الآخر» كوسيلة للمعرفة بصفته مرحلة حاسمة وخطوة أساسية في اتجاه تحرير العقل

العربي، من كل أشكال الوعي الخاطئ ولكن المشكلة الأساسية التي يجب على العقل العربي التخلص منها هي مشكلة «الالتباس المصطلحي» لأن الأزمة الحقيقية التي يواجهها العقل العربي في هذه المرحلة الحاسمة، هي أزمة «مصطلحات» لأن المصطلح الغربي المنقول، يحمل فكراً مغايراً لفكر الناقد العربي المتوتر الحذر.

خاتمة:

يهدف هذا البحث إلى شق طريق وعر في عقل الناقد العربي الحديث، والتعرف على ممارسته النقدية، ورصد تحولاته الفكرية، والتعرف على الأسس المعرفية التي ينطلق منها حيث ممارسته النقدية الراهنة، عبر سؤال مهم، هل استطاع النقد العربي الحديث أن يتجاوز حدوده المعرفية العرقية وهيمنتها؟

لقد أكد الناقد العربي الحديث أن إحدى مهامه النقدية إزاء هذا «القلق الخصب» - بتعبير عز الدين إسماعيل - يكمن في وعي أوسع للعلاقة بين «الأنا» و«الآخر» أو بين «التراث» و«الحداثة» من أجل السيطرة على هذا الوافد المنذر دائماً بالخطر.

من الواضح أن الناقد العربي الحديث تجاوز حدوده المعرفية العرقية من خلال مساءلاته التي يمارس من خلالها تفعيل حركة الانزياح بخرق القوانين الشكلية السائدة، وتعديه باعتناق معارف تؤسس لأبنية خطابية نقدية جديدة، تنفي الخوف من الآخر وإنجازاته المعرفية، وتنهض على إيديولوجيا إعادة تحديد الهوية العربية من خلال التفاعل مع الآخر، لأن فلسفة الناقد العربي ممثلة في الخطاب النقدي لعز الدين إسماعيل تفترض وجود الذات النقدية العربية كمركز إيديولوجي يستوعب الافكار المختلفة من خلال علاقة متنامية تتحول فيها «الأنا» إلى فعل حضاري و«الآخر» إلى عامل

مؤسس للأنا العربية ولكن على نحو داخلي، لأن «الأنا» الفاعلة تمارس فاعليتها وتأثيرها بالانتشار، لا بالمحافظة، لأن المحافظة تعني المزيد من العزلة والهامشية ومما ساعد الناقد العربي الحديث تلك المعرفة المزدوجة التي تجمع بين الفكر الليبرالي والفكر الحداثي، حيث تشير هذه المعرفة إلى فكر نموذجي يعرف كيف يتبنى مفاهيم نظرية ثم يطبقها بعد تمثلها ويزاوج بينها وبين الفكر المغاير، على نحو يؤدي إلى فكر جديد يبعث على الأمل في صياغة نظرية نقدية عربية جديدة.

يبقى أخيراً أن النقد العربي بحاجة إلى طروحات نقدية أخرى جادة تهتم بمراجعة الثوابت وتغيير المنطلقات على نحو يتجاوز التساؤلات المطروحة في الدراسة الراهنة، حتى نستطيع مغادرة هامشيتنا، وسلوكنا التبريري الدائم.

رهاني النقدي الأخير أن نمارس فاعليتنا النقدية العربية من خلال إقامة علاقة مع الآخر حرة وفعالة ودون حساسيات على نحو يساعدنا على تغيير أفكارنا، وتحويل علاقتنا مع الأشياء إلى علاقة «الاستيعاب والفهم» بدلاً من علاقة «القبول والرفض». هنا فقط يكون الاشتغال بالأفكار لإنتاج أفكار جديدة لها القدرة على فعل الخرق الثقافي.

الهوامش والإحالات

1) راجع أحمد أمين، ضحى الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب (1999م) الجزء الثالث ص 198، 199،201، ويؤكد على ذلك في ص 203 فيقول: المتوكل أمر الناس بالتسليم والتقليد. فهذه هي طبائع العلماء من عهد المتوكل، تسليم بالقضاء والقدر، والتسليم بما كان وما يكون، وتقليد للسابقين، وتقليد في الفتاوى والآراء، ومن ثم تكاد تكون الكتب المؤلفة في الحديث والفقه والتفسير، بل والنحو واللغة من عهد المتوكل صورة واحدة، إن اختلف في شيء فاختلاف في الإطناب والإيجاز والبسط والاختصار. أما الترتيب فواحد، وأما الأمثلة فواحدة، وأما العبارة الغامضة في الكتاب الأول فغامضة في الكتاب الأخير، كلها خضعت لأمر المتوكل بالتسليم والتقليد، وانعدمت فيها كلها الشخصية، لأن الشخصية عدوة التسليم والتقليد.

ولو بقى الاعتزال لتلون المسلمون بلون آخر أجمل من لونهم الذي تلونوا به.

– وراجع محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية (بيروت – لبنان)، الطبعة السابعة (1998م)، ص 118-117، 341.

– وراجع أيضاً، جابر عصفور، قراءة محدثة في ناقد قديم، فصول، المجلد السادس، العدد الأول، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر (1985م) ص 101.

2) لعل أشهر مثال يمكن تقديمه على هذه الحالة، النص المعروف لابن قتيبة عن نظام القصيدة العربية القديمة الذي لقي جدلاً واسعاً عند النقاد العرب المحدثين، والجزء الشاهد هنا هو «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي، أو يرحل على حمار، أو بغل، ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا عن الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب والجواري، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي» راجع ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، الطبعة الثالثة (1977م) ص 82، 83.

وينطبق المثال نفسه على قول القاضي الجرجاني «والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدل والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة، وقد يكون الشيء متفنناً محكماً، ولا يكون حلواً مقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً، وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً».

راجع القاضي علي ابن عبدالعزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق

وشرح محمد إبراهيم أبو الفضل، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي (د–ت) ص 100.

3) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل (بيروت – لبنان) الطبعة الخامسة (1981م) الجزء الثانيص 114-115.

4) عز الدين إسماعيل، موازين النقد، مجلة ثقافية، العدد (450)، الأثنين (4 من رجب سنة 1368، 5-2 مايو سنة 1949) السنة الحادية عشرة ص 25.

5) السابق ص 26.

6) محمد أركون، تاريخية الفكر العربي الإسلامي، ترجمة/ هاشم صالح. المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية (1996م) راجع الفصل الأول.

7) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية المعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر (القاهرة) (1967م) ص 161.

8) السابق ص 163، 164.

9) عز الدين إسماعيل، أما قبل، فصول، المجلد الثامن، العددان (1-2) مايو (1986م) ص 4.

10) السابق ص 4.

11) عز الدين إسماعيل، أما قبل، فصول، المجلد السادس، العدد الثاني يناير/ فبراير/ مارس (1986م) ص 4.

12) هشام شرابي، النقد الحضاري للمجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية (بيروت – لبنان) الطبعة الثانية أيار/ مايو (1999م) ص 14.

13) السابق ص 17.

14) راجع المقدمة النقدية لعز الدين إسماعيل، التي قدم بها ترجمته لكتاب «ديانا مكدونيل» (مقدمة في نظريات الخطاب). المكتبة الأكاديمية (القاهرة) الطبعة الأولى (2001) ص 44.

15) راجع المقدمة النقدية لعز الدين إسماعيل التي قدم بها ترجمة لكتاب «روبرت هولب» (نظرية التلقي)، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد (1415/3/1) (97هـ) 1998/84م) ص 29.

16) راجع أخبار الأدب، جريدة أسبوعية تصدر عن دار أخبار اليوم بالقاهرة، العدد

(301) الأحد، 2 محرم (1420هـ) الموافق 18 إبريل (1999م) ص 10. حيث خصصت الجريدة محوراً خاصاً تحت عنوان: [عز الدين إسماعيل، صانع الأفكار والمؤسسات] وذلك بمناسبة بلوغة سن السبعين.

17) Harold Bloom, The Anxiety of Influence (New York; Oxford Up, 1973), p. 30, 31.

18) يحي بن الوليد، أزمة المثقف في الخطاب النقدي المغربي، فكر ونقد دورية، شهرية، (الرباط – المغرب) العدد (6) فبراير (1998) ص 19.

19) المقدمة النقدية لعز الدين إسماعيل، التي قدم بها ترجمة لكتاب (نظرية التلقي) ص 29.

20) جابر عصفور، مغايرة الاستقبال، الحياة، (جريدة يومية تصدر عن شركة الحياة الدولية للنشر) العدد (13339) الأربعاء 15 سبتمبر (1999م) ص 19.

وراجع أيضاً، مقدمة جابر عصفور التي قدم بها ترجمة ماهر شفيق فريد «المختار من نقد. ت. س. إليوت» المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة (2000م) ص 16.

21) عز الدين إسماعيل، معالم، الهدف، مجلة شهرية ثقافية تصدر عن إدارة التعبئة، مايو (1958م) ص 71.

22) عز الدين إسماعيل، أما قبل، فصول، المجلد الثالث، العدد الثالث، إبريل/ يونيه (1983) ص 4.

23) عز الدين إسماعيل، نظرية التلقي، ص 26.

24) حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، كتاب الرياض، العدد (30)، يونية (1996) ص 144.

25) عز الدين إسماعيل، دراسة تطبيقية للعنصر الدرامي في الشعر العربي، الهدف، مجلة شهرية، تصدر عن إدارة التعبئة، أكتوبر (تشرين الأول) (1958) ص 60.

26) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الشئون الثقافية العامة (آفاق عربية) (بغداد – العراق)، الطبعة الثالثة (1986) ص 2.

وراجع أيضاً، عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 6 حيث يقول «وفي نهضتنا الأدبية الحديثة بدأ التطور الحقيقي للنظر في تلك العلاقة وتحديد معالمها تحديداً علمياً. وقد ساعد على ذلك اتجاه التفكير الحديث نفسه، أعني الاتجاه

العلمي، فإلى أوائل القرن العشرين ظل التفكير في قضايا الأدب تفكيراً أدبياً، أعني أنه كان، تفكيراً انفعالياً أكثر منه علمياً، وإلى الدكتور طه حسين يعزى الفضل في لفت الدارسين إلى المنهج العلمي في دراسة الأدب وقضاياه، وقد ساعدت روافد الثقافة العلمية الغربية على تعزيز هذا الاتجاه».

27) راجع، محمد عبد المطلب، عز الدين إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب (1991) ص 12، 13. حيث يقول «اتجه عز الدين إسماعيل منذ مرحلة التعليم الثانوي إلى تحصيل المعرفة من رافديها الأساسيين: القديم والجديد، وفي هذه المرحلة المبكرة شده أولاً اتجاه المحافظين فأقبل على كتابات صادق الرافعي، التي تميزت بالعمق والتحليل، وإحكام العبارة، واستبطانه لذاته وذات من يتحدث عنه، وفضله على المنفلوطي، الذي فتن به كثير من الشباب فجذبه إلى لون من الأداء التعبيري الذي ينتمي في جملته إلى التراث، وقد ظل عز الدين إسماعيل وفياً لهذه الروافد الأولى التي أثرت في توجيهاته الثقافية عندما اتسعت لتستوعب القديم والجديد على صعيد واحد».

وفي نهاية المرحلة الثانوية حدث تحول آخر في توجهه الثقافي، حيث بدأت صلته بالعقاد في كتابه «الله» إذ كان بمثابة دعوى للتأمل بمنهج عقلي خالص يتعامل مع اللغة تعاملاً يختلف كثيراً عن لغة الرافعي... والتحول إلى العقاد صاحبه توسع في التعامل مع الزملاء والأصدقاء العقادين آن ذاك أمثال: عبد الفتاح الديدي، سعد أبوالسعود، ومحمد خليفة التونسي، وغيرهم.

وقد استمرت العلاقة مع العقاد، وازداد الارتباط به، بفعل كتاباته العميقة التي وجدت صدى أعمق عند عز الدين إسماعيل، على أنه لم يلفته من العقاد إلا جانبه النثري، أو بمعنى آخر جانبه كاتباً، في حين ظل العقاد الشاعر في الظل لم تتحرك له مشاعره، أو يتقبله عقله، بل على العكس، إذ نراه يتجه شعرياً إلى أحمد شوقي برغم أنه كان يمثل فنياً الطرف المقابل للعقاد في الشكل والمضمون.

وقد جاء الالتقاء بتيمور والحكيم تالياً للعقاد، وبرغم أن التوجه إليهما جاء بعد العقاد، فقد ظل الارتباط بالأخير أقوى، وإن كان هذا لا يمنع من وجود تأثيرات فكرية وفنية بالغة في الأولين، وخاصة ذلك النمط المتميز لهما في «نداء المجهول» لتيمور و «أهل الكهف» للحكيم على سبيل الذكر.

وجاء طه حسين تالياً لهما، إذ تأخر الالتقاء به إلى مرحلة الجامعة. لكن هذا التأخير هنا كان عاملاً مساعداً في استيعاب فكره وهضمه، وخاصة فيما يتصل برؤيته الحضارية والثقافية التي تشكلت بفعل انفتاحه على ثقافة الغرب، واستيعابه

لعناصرها الأساسية، أو لنقل استيعابه للعوامل في حضارة الغرب الحديث، سواء اتصل بالبنى الفكرية أو بالقوالب التعبيرية، أو المناهج البحثية.

28) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ص 28.

29) راجع، أخبار الأدب، العدد (301) ص 10.

30) راجع، أخبار الأدب، العدد (301) ص 10.

31) راجع، عبدالسلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبدالله للنشر والتوزيع، (تونس) (د – ت).

32) راجع، أخبار الأدب، العدد (301) ص 10.

33) راجع، أخبار الأدب، العدد (301) ص 11.

❖ ❖ ❖

المصطلح:

يقابل مفهوم الانزياح «lecart» (باعتباره مصطلحاً فرنسياً أساساً) مجموع مصطلحات أخرى ، مثل الانحراف: (Diviation)، والمنافرة (Impertinance)، والغرابة: (Letrangite).. إلخ. وهو ما يطلق عليه الباحث «جان مولينو» (عائلة الانزياح)[1]. في كتابه «مدخل إلى تحليل الشعر»، حيث ناقش فيه قضايا الانزياح، انطلاقًا من رصده لمستويي: الاستبدال والتركيب داخل اللغة المنزاحة (الشعرية).. ويقدم في هذا الصدد مثالين للدراسة والتحليل؛ *أولهما* – يتعلق بوصف القمر على سبيل المجاز (نجم الليالي L,astre de muit) أما *الثاني* – فيرتبط بعبارة «رجل غاضب مستفهم على النحو التالي: (لا، لكن، ماذا نعتقد؟ Non, mais,Quest-ce-que,tu crois?) حيث يتم تضعيف الاستفهامات المتتابعة ضمن الكلام المستفهم به، مما يحدث مجموعة من التغييرات على مستوى التركيب، بعدها يخلص الباحث إلى التمييز بين مستويين من الانزياح: *أولهما* – الانزياح البلاغي: ويتضمن أنواعاً شتى من الحذف (Leseffacements)، تتوزع بدورها إلى قسمين: يصطلح على تسمية القسم الأول منها بصور البناء، عن طريق التضمين، وأخرى تتم على طريق الاستبدال. أما *المستوى الثاني* من الانزياح فيسمه الباحث بالانزياح الإنشائي، ويتضمن هو الآخر بدوره صوراً شتى، وهو ما يعرف بـ «الجوازات الشعرية»، يحددها كالآتي:

أ – إضافة عنصر جديد إلى التركيب (Adjectio).

ب – حذف عنصر من التركيب (Detractio).

ج - قلب نظام العناصر داخل التركيب (Transmutatio)[2].

د - التأليف بين جزءين، الأول والثاني (أي الإضافة والحذف) (Immutatio) والانزياح بتعريفه البسيط (خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال، رؤية ولغة، وصياغة وتركيباً)[3].

وللانزياح الاستعاري دور كبير في جمالية الصورة الشعرية، يقول (بيير رفيردي) «الصورة إبداع خالص للروح... وكلما كانت علاقة الواقعين المتقاربين بعيدة وصحيحة، صارت الصورة أمتن، وامتلكت قوة حركية، وواقعًا شعريا»[4].

واللغة في انزياحاتها تجمع بين الإيحاء والحلم والرؤيا، لذلك يصعب تفسيرها، وتتعدد القراءات التي تتناولها. والانزياح مفهوم واسع جداً، لن ندخل في تشعباته اللغوية والاصطلاحية، وإنما نحاول الاقتراب من معيارية له تقرب لنا درجاته في استخدامات الشاعر بدوي الجبل.

يذهب الدكتور خليل موسى في كتابه (الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر) إلى «أن الانزياح يؤدي إلى غموض الرسالة، وإضعاف بنيتها، وهذا يعني أنه كلما عمد الشاعر إلى تعميق الانزياح ازداد انفصاله عن الجمهور»[5] ثم سرعان ما يستدرك ذلك بقوله: «لكن الانزياح ليس هدفاً في ذاته، وإلا تحول النص إلى عبث لغوي، وفوضى في الرسالة ذاتها، وإنما هو وسيلة الشاعر إلى خلق لغة شعرية داخل لغة النثر، ووظيفته خلق الإيحاء»[6]. وهكذا يظهر الدكتور خليل موسى تحفظه على تعميق الانزياح، لأنه قد يؤدي إلى غموض الرسالة، ومن ثم حدوث فجوة بين المبدع والمتلقي.

يقول «موكاروفسكي»: «إن اللغة الشعرية - دائماً - تعيد إحياء موقف الإنسان من اللغة، ومن علاقة اللغة بالواقع، وتجلو بطرق جديدة التأليف الداخلي للعلامة اللغوية، وتكشف إمكانيات جديدة لاستخدامها»[7]. مما يثبت محدودية اللغة وقصورها أيضاً عن الاستجابة لحاجات الإنسان المتجددة،

واللانهائية في إعادة التوازن للغة، نتيجة استعمالها الاستهلاكي المألوف، ومن هنا « ما الانزياح – عندئذٍ – سوى احتيال الإنسان على اللغة، وعلى نفسه، لسد قصوره وقصورها معاً»[8]. بل وكما يصرح «أدونيس»: «إن التقنين والتعقيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية؛ فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه، تظل في توهج وتجدد وتغاير، وتظل في حركية وتفجر، إنها – دائماً – شكل من أشكال اختراق التقنين والتعقيد»[9].

أما بالنسبة للبدوي فقد خلق لغة جديدة، تغاير لغة الحياة اليومية، ولغة الحياة الشعرية السائدة، حيث جاءت معانيه مغايرة للمعاني المألوفة، وجاءت صوره وتراكيبه «تشكيلاته اللغوية» مغايرة كذلك للمألوف، ومن هنا جاء تفرده، وتبدَّت شاعريته. والانزياح يكون خرقاً للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ في أحايين أخرى – كما يرى ريفاتير – والأول بلاغي، في حين أن الثاني لغوي أسلوبي[10]. وتتجلى فاعلية الانزياح في شعر البدوي في خرقه لقانون اللغة من خلال صوره ذات الظلال الإيحائية الكثيفة. وتشكيلاته اللغوية المتميزة على الصعيدين الدلالي واللفظي معاً.

تعريف الانزياح البلاغي:

ونقصد به الانزياح الجمالي، الذي يولد صوراً متتالية، ويخلق انزياحات عديدة في بنية اللغة الشعرية، وهذا التركيب هو الذي يرجح شاعراً عن شاعر آخر، وتعد الصورة الشعرية من أبرز الأدوات الشعرية، التي يستخدمها البدوي في صياغة تجربته الشعرية، فبها تتجسد الأحاسيس، وتشخص الخواطر والأفكار، وتتكشف رؤيته الخاصة، عن العلاقات الخفية والحقيقية في عالمه، وهي أيضاً أداته، أو لنقل: وسيلته الرئيسة في معرفة النفس وأغوارها؛ وارتباطها بأشياء العالم الخارجي، لذلك نلاحظ أن القصيدة – عنده – غابة من الصور الجزئية المتآزرة، والمتفاعلة فيما بينها، تحركها الألفاظ المتقابلة، أو لنقل المتزاوجة داخل تراكيبه وعباراته الشعرية.

أشكال الانزياح البلاغي:

ومن أشكال الانزياح البلاغي:

أولاً - التقديم والتأخير:

يتبوأ مبحث التقديم في الدرس البلاغي مكاناً مرموقاً، يرتد في أصله إلى أهمية ما يقوم في الكلام الأدبي من علاقات، هي - في الحق - صلب ما في الأدب من أدبية، ومن البدهي أن التقديم لا يظهر إلا من خلال التركيب، بل لعله أظهر ما يقوم به المبدع من تركيب، ومن البدهي أيضاً أن مبحث التقديم والتأخير يتعلق أساساً بطبيعة اللغة التي يتم فيها، إذ ليست إمكانات اللغات في ذلك على حد سواء. «وكان مر معنا فيما مضى أن حرية التصرف في اللغات المعربة أكبر من تلك التي تعتمد في فهم العلاقات بين أجزائها على موقع الكلمة داخل الجملة[11]. وعلى ذلك فإن إمكانات التصرف في العربية - ولاسيما في مجال التقديم والتأخير - كبيرة جداً، إذ إنها لغة معربة.

بيد أن تلك الحرية في التصرف ليست على إطلاقها، بل إن هناك ما يحدها، وآية ذلك ما نراه عند أهل العربية من تقسيمهم لرتبة الكلمة إلى قسمين: «رتبة محفوظة يجب فيها تقديم جزء من الجملة على جزء آخر، ورتبة غير محفوظة تعبر عن حرية جزء الجملة أو الباب النحوي في موقعه من حيث التقديم والتأخير»[12].

ومن المعروف أن النحويين عنوا بكلا النوعين، في حين انصب اهتمام البلاغيين على الرتبة غير المحفوظة؛ «لأنها هي التي تعطي المتكلم أو الكاتب أو الشاعر حرية في التعبير»[13]. غير أن المبدع ربما لا يروقه هذا التحديد بعض الأحيان، فلا يكتفي بالوقوف عند حدود الرتب غير المحفوظة، بل يتعداها إلى التصرف فيما يقال إنه رتب محفوظة، ويتأكد هذا عند الشاعر ذي الفردية المتميزة، فتراه لا يبالي بهذه الرتب غير المحفوظة إذا ما رأى أن

التصرف فيها مؤد لغاية فنية، لا تكون إلا به، وعلى ذلك فلم يكن الشاعر ليبالي حين عطف على متأخر، فقال:

ألا يا نخلة من ذات عرق عليك ورحمة الله السلام[14]

ويخيل إلينا من تأمل هذا البيت أن تركيب الشطر الثاني فيه على هذا النحو غطى ما يمكن أن يكون في العبارة من ألفة واعتياد، ربما أديا بها إلى شيء من الابتذال الذي لا يخولها أن تكون في بيت شعري، لا بل إن هذا التركيب الجديد أحدث للمتلقي مفاجأة تدهشه، وتقع من قلبه موقعاً لطيفاً، فإذا التفتنا إلى السياق الذي ورد فيه هذا البيت، فقد نجد أن للانزياح في شطره الثاني تعلقاً وارتباطاً بما في الشطر الأول من انزياح، وذلك بأن نداءه النخلة – وهي مما لا يعقل – بدلاً من تسميته المرأة، إنما هو انزياح ظاهر، فكأن هذا اقتضى من الشاعر إحداث انزياح آخر، وهو ما كان منه في الشطر الثاني.

إن التقديم – عامة – يشكل خرقاً للنظام الثابت، وانزياحاً عن المعتاد، ويتأتى التقديم والتأخير في أحوال كثيرة، من مثل: «تقديم المفعول به، والتقديم في التركيب الشرطي، وتقديم الجار والمجرور والظرف على الفاعل»، وللتقديم أثره في التأكيد والتجانس، والتفصيل والتوضيح والتحديد المكاني والزماني وبعث الهمة في ذهن المتلقي، وتيقظه لطبيعة التراكيب التي خالفت السائد في الذهن.

والتقديم والتأخير موجودان بكثرة في شعر البدوي، من ذلك قوله:

«يارب أحزاني وضاء كأنني سكبت عليهن الأصيل المذهبا
ترصد نجم الصبح منهن نظرة وأشرف من عليائه وترقبا»[15]

قدم الشاعر الجار والمجرور «عليهن» و«منهن» على المفعول به «الأصيل» و«نظرة»، لغاية جمالية، قصد الشاعر من خلالها التأكيد على خصوصية أحزانه، وما كان الشاعر ليحقق هذا الأثر الفني لولا هذا التقديم؛

فالشاعر يعظم أحزانه وأثرها في نفسه ودورها في مسار حياته الطويل الحافل بالمغامرات والأحداث والمفاجآت.

ومن ذلك قوله:

من موطن النور هذا الحسن أعرفه حلو الشمائل قدسي الأسارير
ففي السماء على مطلول زرفتها أرى مساحب ذيل منك مجرور[16]

فالشاعر ليحقق جمالية الصورة، قدم الجار والمجرور على الفعل «أعرفه» والفعل «أرى»؛ فهو بالإضافة إلى أنه أخرج البيت من صورته العادية الرتيبة «استطاع أن يكشف الدلالة، ويعمق من دلالة الصورة؛ فثوب الحبيبة يمد ظلاله، ليشمل السماء باتساعها وفضائها الرحب، وعلى هذا النحو استطاع البدوي أن يكسر حاجز الرتابة، ويقوده نحو الجمالية الشعرية؛ وهو تقديم أضفى على الأبيات نبرة قوية، تلائم السياق؛ فـ «التقديم من الوسائل الهامة التي يلجأ إليها المبدع، لنقل الخطاب من العادي إلى الشعري»[17].
لننظر إلى هذه الأبيات:

وفي نفسي السماء وفرقداها ومن سمك السماء ومن رقاها
وهل من أنَّةٍ خفيت ودقت أسىً إلا وفي نفسي صداها[18]

يقدم هذا النص مثالاً آخر لبراعة الشاعر في استعمال تقنية «التقديم والتأخير» أكثر من مرة، للإضاءة والعمق، وكشف كل تضاعيف النص، وزواياه غير المرئية، لقد قدم هاهنا الجار والمجرور على المبتدأ، للتأكيد على العبودية والتقديس المطلق للذات الإلهية؛ ومن هنا قدم الشاعر الأشياء والصفات بغية تعميق الدلالة، وتكثيفها في نفس المتلقي؛ ومن ثم في تعميق شعرية الخطاب.

إن التقديم والتأخير يكسبان اللغة مرونة ومطواعية، إذ يمكنان الباث من الحركة بحرية، وتتمثل فاعليتها في إعطاء التركيب المألوف واللامألوف تميّزاً، إضافة إلى مساعدة المتلقي على الشعور بنشوة الاكتشاف، وإيصال

المدلول بطرق مختلفة، إذاً التقديم والتأخير انزياح عن المعتاد والمكرور في التركيب ، ولهذا الانزياح دوره في شعرية التركيب والخطاب الشعري. وهذا ما أشار إليه الدكتور محمد عبدالمطلب، بقوله: «إن إدراك البلاغيين لهذه الحقيقة النحوية المسماة «التقديم والتأخير»، أتاح لهم أن يضيفوا إلى مباحثهم، بعداً جمالياً في تركيب الكلام، من خلال العدول عن الترتيب المألوف، إلى ترتيب آخر، يتميز بقدرته على إبراز الدلالة، بتقديم جزء على آخر أو تأخيره عنه»[19].

وليس بنا حاجة إلى مزيد من التدليل على ما لقيه مبحث التقديم والتأخير من اهتمام عند شاعرنا البدوي، الذي أفاد منه في تكثيف صوره وازدياد دلالاتها، لكن من المكن القول ختاماً لما مضى: إن فن التقديم والتأخير كان ولن يبرح وراء الكثير من عبقرية الأسلوب وحيويته عند شاعرنا، فهو في الحق طاقة أسلوبية، ذات معين لا ينضب، وفيه تتجلى إمكانات المبدع في الصياغة والتعبير.

ثانياً - الالتفات:

ورد في معجم لسان العرب «لفت وجهه عن القوم: صرفه، والتفت التفاتاً؛ والتلفت أكثر منه، وتلفت إلى الشيء، والتفت إليه: صرف وجهه إليه، ويقال: لفت فلاناً عن رأيه، أي: صرفه عنه، ومنه الالتفات»[20].

والالتفات من الأساليب العريقة في اللغة العربية، حيث حظي باهتمام أهل اللغة والبلاغة، وكانت بوادر ذلك مبكرة نوعاً ما، فأول من ورد عنده هذا المصطلح «هو فيما يبدو الأصمعي، إذ نراه يسأل إسحاق بن إبراهيم الموصلي: «أتعرف التفاتات جرير؟ فيقول له: وما هي؟ فينشده:

أتنسى إذ تودعنا سليمى بعود بشامة سقي البشام

يقول الأصمعي: «ألا تراه مقبلاً على شعره، ثم التفت إلى البشام،

فدعا له»[21]. وعند هذا يقف الأصمعي دون أن يشير إلى غاية ما من وراء هذا الالتفات، فهو يكتفي بأن يصف الظاهر وحسب.

وممن عرض له في هذه الفترة الباكرة أيضاً ابن قتيبة دون أن يمنحه اسماً ما، وإنما جعله من «باب مخالفة ظاهر اللفظ معناه» قال: «ومنه أن تخاطب الشاهد بشيء، ثم تجعل الخطاب له على لفظ الغائب[22]، كقوله عز وجل: ﴿حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم بريح طيبة وفرحوا بها﴾[23]. ولا نرى هاهنا من ابن قتيبة محاولة لتبيين غاية ما من وراء الالتفات.

وعرض ابن المعتز للالتفات، وعرفه بأنه: «انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك. ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر»[24].

وسماه ابن وهب «الصرف» إذ قال: «وأما الصرف فإنهم يصرفون القول من المخاطب إلى الغائب، ومن الواحد إلى الجماعة»[25].

وبدأ الالتفات يأخذ معنى دقيقاً بعد أن بدأت البلاغة تستقر، وقد عرفه الرازي بقوله: «إنه العدول عن الغيبة إلى الخطاب أو على العكس»[26]. وأدخله السكاكي في علم المعاني، إذ قال فيه: «إن هذا النوع أعني نقل الكلام من الحكاية إلى الغيبة، لا يخص المسند إليه، بل الحكاية والخطاب والغيبة؛ ثلاثتها ينقل كل واحد منها إلى الآخر؛ ويسمى هذا النقل التفاتاً عند علماء علم المعاني. والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع، وأحسن تطرية لنشاطه وأملأ باستدرار إصغائه»[27].

وكان كلام ابن الأثير على الالتفات مسهباً، وهو عنده من الصناعة المعنوية قال: «وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه و شماله، فهو يقبل بوجهه تارة كذا، وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة لأنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب،

أو من غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض»[28].

ومثاله قول الشاعر:

«من سحر عينيك الأمان الأمان قتلت رب السيف والطيلسان
أسمر كالرمح له مقلة لو لم تكن كحلاء كانت سنان»

فقد عدل عن الخطاب في البيت الأول إلى الغيبة في البيت الثاني، لغرض بلاغي، قد يكون التفنن في الأسلوب، وقد يكون التمكن من بناء التشبيه الذي يشبه فيه القوام بالرمح، مع المحافظة على سلامة الوزن الشعري[29].

أما الالتفات في شعر البدوي فقد تنوع بين الأسماء والضمائر؛ وأكثر أنواعه نوع يتحول فيه البدوي من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب، أو من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب، كما في قوله:

أولى المدائن أخت الشمس قد شهدت روما وغار الضحى منها فما شهدا
ثراك والدر ما هانا وإن ظلما وأنت والنور ما ضاعا وإن جحدا»[30]

فالالتفات هنا منبسط حتى يكاد يخفى، وقد خرط الشاعر كل النتوءات اللغوية في السياق، من خلال تسخيره لضمائر الغائب، عوداً بها على مرجعية الحاضر ودلالته، ففي قوله: «تفرد» يخص الذات الإلهية بكل مظاهر التفنن والإتقان، التي منحها للشام، وقد التفت الشاعر بقوله «ثراك» التفاتاً مثيراً من ضمير الغائب إلى المخاطب «أنت»، لتخصيص الشام بكل مظاهر الروعة والجمال، وعلى هذا النحو يناوب الشاعر بين الضمائر، بغية كسر حواجز الرتابة وتعميق أثر الخطاب الشعري في المتلقي؛ إذ يحول الشاعر – هنا – خطابه الشعري من الغيبة إلى المخاطبة تارة، ومن المخاطبة إلى الغيبة تارة أخرى، لشحن الدفقة الشعرية بمزيد من التكثيف والإيحاء.

ومن هذا النوع قوله أيضاً:

تصوف القلب تدليلاً لساكنه فما شكى عنت البلوى ولا عتبا
وكيف يوحش قلبي من سلافته وقد أدرت عليه الحب والأدبا
يا عذبة الثغر... لو طاف الخيال به قرأت في وجهك الإشفاق والغضبا[31]

هنا يحصل الالتفات بضرب من الازدواج اللطيف، حيث يزدوج فيه الحضور مع الغيبة، إذ انتقل الشاعر - هنا - من المخاطبة «أنت» بقوله: «يا عذبة الثغر» إلى الغيبة «هو» «لو طاف الخيال به»، والذي يؤكد عمق الالتفات ودلالته قوله: «قرأت في وجهك الإشفاق والغضبا»، الذي يستقطب الحدث الدلالي والحالة الشعرية، التي يعانيها الشاعر من جراء الوجد والحب؛ فالالتفات - هنا - ولد نوعاً من المكاشفة والبوح الواضح لحالة الشاعر الشعورية، أو لنقل الغرامية التي يشعر بها تجاه الحبيبة.

والخلاصة أن الالتفات - عند البدوي - مظهر من مظاهر بلاغة الخطاب الشعري، يبين قدرته على تفتيق الكلام وتشقيقه، والذهاب به إلى حيث يريد منه، من إيصال فكره ووجدانه، والتأثير به على القارئين والسامعين.

ثالثاً - الحذف:

ورد عند علماء اللغة مصطلح الحذف كما يلي: «حذف الشيء يحذفه حذفا: قطعه من طرفه، وحذف الشيء إسقاطه»[32] وقد مثل له العلوي الشاعر بقوله:

«أعد لحسادك حب السلاح وأورد الأمل ورد السماح
وصارم اللهو ووصل المها واعمل الكوم وسمر الرماح
واسع لإدراك محل سما عماده لا لادراع المراح»[33]

وقال عن هذا اللون من الحذف: «هو في مصطلح علم البيان عبارة عن التجنب لبعض حروف المعجم عن إيراده في الكلام»[34]. وقال الحموي: «هذا النوع - أعني الحذف - عبارة عن أن يحذف المتكلم من كلامه حرفاً من حروف الهجاء، أو جميع الحروف المهملة، بشرط عدم التكلف والتعسف...»[35].

ومن هنا يشكل الحذف" لبنة في بناء الانزياح عن مستوى التعبير العادي، وقد يستمد أهميته من أنه لا يورد المنتظر من الألفاظ، ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية، توقظ ذهنه، وتجعله يتخيل ما هو مقصود، ومن ثمة حدوث تفاعل بين المرسل والرسالة والمتلقي»[36]. ومن هذا التفاعل تتضح لدينا خصوصية النص، لكن «ما يجب ألا ينساه المبدع أن الحذف ليس دائماً يقترن بالإيجاب، بل قد يؤدي إلى ما لا تحمد عقباه»[37].

إن الحذف - من وجهة نظر بلاغية ونحوية - يجب ألا يقود إلى الغموض، وقد أجاز النحويون حذف المكملات ، فيما ركز البلاغيون على الوظيفة البلاغية للنص.

لقد أكدت البلاغة أهمية الحذف دون أن تشير إلى أهميته الجمالية؛ «لأن القيمة الجمالية للحذف لم تدرس، ولم تحلل وإن أحسوا بأهمية الحذف، وهو عندهم خروج عن النمط الشائع أو هو خرق للسنن اللغوية»[38].

و«الأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف، فإنه لغو من الحديث، لا يجوز بوجه ولا سبب»[39].

وظاهرة الحذف متنوعة في شعر بدوي الجبل، ولكننا سنقتصر في الدرس الأسلوبي على أبرز مظاهرها، وأكثرها تواتراً في شعره، وأخصها من حيث هي كلام شعري قبل كل شيء، وأبرز مظاهرها في شعر بدوي الجبل، هي: «حذف المسند إليه في الجملة الاسمية، وحذف المسند والمسند إليه معاً

في الجملة الفعلية، وحذف المفعول به في الجملة الفعلية كذلك، وحذف النعت والمضاف».

أ - حذف المسند إليه في الجملة الاسمية:

يعمد البدوي إلى حذف المسند إليه في الجملة الاسمية في مقام الاستئناف بكثرة بالغة. وإذا علمنا أن المعاظلة نادرة في شعره، وأن البيت في قصيدته يتمتع بكامل استقلاله - عادة - على ما اشترط العرب، لم يعد من الغريب أن نلمس ظاهرة الحذف هذه في صدور الأبيات:

«موكب كالأمواج عج دعاؤها ونار الضحى حمراء ذات شبوب»[40]

شاد على الأيك غنانا فأشجانا تبارك الشعر أطيابا وألحانا[41]

«نبع من النور عرانا لموجته فكحل النور أجفاناً ووجدانا[42]

«غرير يبين القول بل لا يبينه طفور كأطلاء الظباء بغوم[43]

«عبرة للطغاة مصرع طاغ وانتقام من عادل لا يجور»[44]

فكل مطلع في هذه الأبيات وقع مسنداً لمسند إليه محذوف؛ يدل عليه السياق، تقديره في الأول «هي»، وفي الثاني «هو»، وفي الثالث «هذا»، وفي الرابع «هو»، وفي الخامس «هي»، أومأ إليها.

فالحذف في هذا المقام من أساليب التفنن في الكلام، يخرجه الشاعر من مجرد التقدير والإخبار، إلى التحريك والإيحاء، الغاية منه إبراز المسند، وتسليط الضوء عليه، لإظهار دلالته للمتلقي.

ويصادف أن نجد هذا الضرب من «الحذف» في غير هذا المقام في شعر البدوي، لكن دواعيه في ذلك مختلفة؛ فمنه الذي اقتضته طبيعة الكلام، كأسلوب النداء والحوار والمشافهة.

والمحذوف فيه: مسند إليه من نوع «يا ميخائيل» أو «هذا».

ومنه ما اقتضاه الإيجاز، ولكن المعنى معه لم يسلم من الغموض تماماً.

فالمعنى لا يستقيم إلا على تصور محذوف تقديره: «ما هذا حب من لا يخشع؟» إن درجة الانزياح تخف – هنا – لكنها لا تصل إلى" درجة الصفر " بتعبير بارت.

ب – حذف المسند والمسند إليه معاً في الجملة الفعلية:

يعمد البدوي كثيراً إلى حذف المسند والمسند إليه معاً في الجملة الفعلية، ويقتصر على المفعول به من دون بقية العناصر، يجعله مطلعاً يبتدئ به البيت، لكن الشاعر أكثر ما استخدم لذلك تعابير جاهزة، استعملها العرب، أو استعملوا أشباهها؛ فهي من هذه الناحية من باب الأساليب المشتركة في التركيب لا من باب الأسلوب الخاص ببدوي الجبل، وهي ضعيفة الأثر في الكلام ، إلا أن المعنى لم يتضرر بها، لسهولة حضور محذوف الكلام في ذهن العارف بكلام العرب.

والذي شاع في شعر البدوي حذف المسند والمسند إليه في مطلع بعض أبياته:

«سمعاً حكيم الدهر فهي قصيدة وأبيك بدع مغرد صداح»[45]

«شرفاً على غض القيو د فشارة الشرف القيود»[46]

فقوله «سمعاً» مفعول مطلق، عامله معاملة المفعول به لمحذوف تقديره ««اسمع»، والتقدير في البيت الثاني «شرف شرفاً» يدل على عظمة النضال والمقاومة.

ويطرأ هذا الحذف أيضاً في قوله:

«الشاتمين من الأعراض ما مدحوا والثالبين من الطغيان ما حمدوا

«البائعين لدى الجلى وليهم والرائجين ولولا ذلهم كسدوا»[47]

فقد حذف الشاعر المسند والمسند إليه المتمثل بالفعل «أرى»، لغاية بلاغية ألا وهي الإيجاز؛ فالمعنى لم يتغير ولم يتضرر السياق، بل على العكس من ذلك أسهم الحذف في تعميق دلالة المفعول به، ليغدوا في مواجهة مباشرة مع المتلقي.

ومثاله – أيضاً – حذف كان واسمها، للبلاغة والإيجاز، كما تبدى في قوله:

«روى لنا عنك ما ندى سرائرنا من المنى السمر إن صدقاً وإن كذبا»[48]

جـ – حذف المفعول به:

ومن ألوان هذا الحذف الطريفة– في شعر البدوي– حذف المفعول به بعد فعل متعد إلى مفعول في الأصل ،لإبراز الحدث ذاته دون موضوعه أو نوعه.

«حمنا مع العطر وراداً على شفةٍ فلم نغر منه لكنا أغرناه
نعبُّ منه بلا رفق ويظمؤنا فنحن أصدى إليه ما ارتشفناه»[49]

فالتقدير «نعب العطر» حذف المفعول به، واستخدم الجار والمجرور (منه) لإبراز العمق والشمولية في نوع العطر، حتى يشمل أنواع العطر كلها.

ومن ذلك قوله:

«هات حدِّث عن الشام وحدِّث وأطل في الحديث عنها الكلاما»[50]

فقد حذف الشاعر الضمير في قوله «حدث» والتقدير «حدثني»، لأن الشاعر قصد من ورائه إبراز الحدث ذاته، وتعميمه وعدم تخصيصه بذات الشاعر فقط؛ وهذا أبلغ وأعمق أثراً في نفس المتلقي من التصريح أو الذكر.

د – حذف الأدوات:

ومما وجدناه عرضة للحذف– في تراكيب البدوي– حذف أحرف النداء والاستفهام

أ - حذف حرف النداء:

حذف حرف النداء أسلوب شائع في شعر البدوي. وهو من خصائص المطالع ، فأكثر ما كان منه في صدر البيت، بحيث يتنزل المنادى بعد الحذف في صدارة البيت، فيبرز بذلك لفظه، ويقوى به معناه، وينحصر فيه الاهتمام؛ وهذا الحذف هو أيضاً من خصائص الطوالع والأبيات المستأنف بها حديث جديد في القصيدة عامة، في مواطن يكون فيها المنادى محور الموضوع المدروس.

فمن مطالع البدوي المحذوف فيها حرف النداء:

«أبا جميل سلام الله لا كتب إليك تحمل أشواقي ولا برد»[51]

«أبا طارق ً هذي سراياك أقبلت يرف على أعلامها العز والنصر»[52]

وقد بعث هذا الحذف الحيوية في كامل القصيدة ، لأن النداء هنا فيه نوع من التحبب والإجلال لبطولة هؤلاء القادة العظماء.

ويكثر حذف حرف النداء في ملاحم الشاعر - أيضاً - ومواطن التعبير عن التضرع والأسى ، وهذا ما تبدى لنا في سياق مراثيه لسعدالله الجابري، ولإبراهيم هنانو، وسياق مدائحه النبوية:

«أبا أحمد هل يرفع الستر مرة عن ..... وتنكشف الحجب»[53]

وقد يطرأ حذف حرف النداء في غير مطالع القصائد، ويكون في مقام العطف والتحبب كما في قوله:

أماه، دمعك تبكي من مواجعه شم البواذخ والأفلاك ترتعد

أماه، لم يبق لي روح فأغدقه على أساك ولا دمع ولا كبد»[54]

ب - حذف أداة الاستفهام:

قد يحذف الشاعر أداة الاستفهام بداعي الوزن ، كما في قوله:

«إني لتطربني الحمامة أنشدت فوق الغصون فرنحت ميادها»[55]

فحذف الأداة «كيف» قبل الفعل «أنشدت»، حول الدلالة أو انزاح بالدلالة من معنى الاستفهام وأشربها بشيء من التحقيق والتأكيد والثبات.

أخيراً يمكن القول: إن الحذف أحد وسائل الانزياح البلاغي في لغة البدوي الشعرية، وقد حقق حضوراً قوياً خاصة الحذف الواقع في المسند إليه.

رابعاً- الاعتراض:

يقال في معجم اللغة: «اعترض الشيء دون الشيء أي، حال دونه، واعترض فلان الشيء: تكلفه، واعترض عرضه : نحا نحوه ، واعترض له بسهم، أقبل قبله، فرماه، فقتله»[56].

أما عند علماء البلاغة فالمقصود به: «اعتراض كلام في كلام، لم يتم معناه، ثم يعود إليه، فيتممه في بيت واحد، كقول كثير:

«لو أن الباحثين - وأنت منهم - رأوك تعلموا منك المطالا»[57]

فقد اعترض بقوله - وأنت منهم - وهذا الاعتراض غرضه الاستدراك وتوجيه اللوم للمهجو.

وتتأتى فاعلية الاعتراض من موقعه ، إذ إنه يرد بين عنصرين يكونان متلازمين - غالباً - من مثل المسند والمسند إليه، والنعت والمنعوت، والفعل الفاعل، والقول ومقوله، وقد تحدث محمد الهادي الطرابلسي عن الاعتراض بقوله: «إن الاعتراض يكون بتغيير الترتيب في عناصر الجملة، أي بتحويل أحد عناصر التركيب عن منزلته، وإقحامه بين عناصر من طبيعتها التسلسل، كما يكون بزيادة عنصر أو أكثر من عنصر أجنبي تماماً عن التركيب، يقطع هذا التسلسل[58].

وقد عده الناقد أحمد جاسم الحسين شكلاً من أشكال الانزياح، كما

تبدى في قوله: «إن الاعتراض يشكل خرقاً للمألوف من الألفاظ في تتابعها التركيبي؛ إذ إنه يوقف سير السرد الشعري، بهدف إيضاح شيء أو تأكيد شيء، وهذا الإيقاف لمسيرة التتابع هو انزياح عن العادي، إذ يأتي بين الفعل والفاعل، أو المبتدأ والخبر، وهذا الاعتراض يحضر بين هذه المتلازمات فيوقف المسيرة المدلولية، وينبه الذهن لشيء غامض أو سواه، وهو بهذا الخرق يحقق فاعليته، ووجوده، وقيمته؛ ويترك بصمته على التركيب اللغوي، بأن يبعث فيه فاعلية وحيوية، تلفت الانتباه إليه، وتسيره نحو الوظيفة الجمالية «الشعرية»، التي تمتزج مع الوظيفة البلاغية»[59].

وقد يأتي الاعتراض بأشكال كثيرة ؛ فقد يكون بين عناصر الجملة الفعلية ، أو عناصر الجملة الاسمية (المبتدأ والخبر)، أو بين عناصر الجملة الاسمية المنسوخة بأن أو إحدى أخواتها، وقد يكون بين النعت والمنعوت، أو بين أركان الجملة الشرطية.

أما الاعتراض في شعر البدوي فقد حضر بكل أشكاله ، وحقق حضوره بنسبة كبيرة لافتة ، خاصة بين أجزاء الجملتين الاسمية والفعلية ، وذلك على الشكل التالي:

أ - الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية:

أبرز مظاهر الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية في شعر البدوي، هو الاعتراض بين الفعل والفاعل، أو بين الفاعل والمفعول به، وأبرز العناصر التي تعترض بينهما - على الإطلاق - الجار والمجرور من ناحية، والجملة الفعلية المستدركة والمعظمة للذات الإلهية من ناحية ثانية.

- الاعتراض بين الفعل والفاعل:

«أرجت صباك ، يجيد - حين يشمها - من لا يجيد»[60]

«فغور نجم الصبح يأساً وما رأى - على طهره - حتى بناناً مخضبا»[61]

- الاعتراض بين الفاعل والمفعول به:

هاهنا أفاد الاعتراض الاستدراك والتأكيد والتعظيم ، فالله وحده الخاص بالخلق ، أما خلق الشاعر فهو نظمه لفصيح البيان والشعر.

كما يكون الاعتراض في الجملة الفعلية بين الفعل والجار والمجرور، كقوله:

«يعللني – والصدق فيه سجية – بوعد عنيف في الرمال كئيب»[62]

لقد اعترض في البيت السابق بين الفعل «يعللني» والجار والمجرور «بوعد»، وكان الاعتراض بجملة اسمية كاملة، فيما الجملة المعترض بين أجزائها جملة فعلية، وهاهنا تولد لدينا تناوب بين الخبرية والإنشائية، أسهم بتحريك التركيب اللغوي، ومنحه الدفق والحيوية، إضافة إلى التوضيح والتأكيد على أن الصدق صفة ثابتة من صفات الرسول؛ والوعد منه هو وعد حق أكيد، لا خلاف فيه ولا نكران.

ب – الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية:

الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية يتمثل في الاعتراض بين المبتدأ والخبر، أما ما يكون من التصرف في ترتيب العناصر الثانوية بعد المبتدأ والخبر فليست لنا قاعدة نحوية نقيس بها حدوده ومداه فقصارى الأمر أن نقول إن الشاعر يرتب زوائد الكلام «كالجار والمجرور والأدوات» إذا كثرت بعد المسند والمسند إليه بحسب أهمية الإبراز؛ ويكون الاعتراض بين المبتدأ والخبر – عادة – بالجار والمجرور، يقول الشاعر:

«ذاك البيان – على مرارة كأسه – سكر العقول وفتنة الألباب»[63]

لقد اعترض في البيت السابق الجار والمجرور «على مرارة كأسه» بين المبتدأ «ذاك» والخبر «سكر»؛ وقد أفاد هذا الاعتراض التأكيد على عظمة البيان، وأثره في النفوس على الرغم من مرارته أحياناً.

وقد يكون الاعتراض بين المبتدأ والخبر بأشكال أخرى غير الجار والمجرور ، للاستدراك والاعتزاز، بالأفعال التالية: «أستغفر الله، حاشا لله، عفا الله، وغيرها.

ها هنا أفاد الاعتراض الاستدراك لئلا يقع الشاعر في الشطط والمبالغة المنفرة التي تسيء لنصه الشعري، ومن ذلك قوله:

«غر وأرفع ما فيه غرارته وأنذل الحب - جل الحب - أدهاه»[64]

هنا أفاد الاعتراض تنزيه الحب عن كل الدنايا، التي قد تشوبه من كذب وخيانة أو غش وغدر، لأن الحب من أسمى المشاعر الإنسانية التي تدل على إنسانيته النبيلة.

جـ - الاعتراض بين الصفة والموصوف:

من مظاهر الاعتراض الشائعة في الديوان، الاعتراض بين النعت والمنعوت، ويكون الاعتراض فيها بالجار والمجرور غالباً، وقد يقتضيه في التركيب الوزن والمقطع، وذلك لإفادة معنى جزئي:

«وباده لطف الله من يمن أحمد ببرد - على عري الرجاء - قشيب»[65]

«بجمر هوى عند الحجيج لمكة ودمع - على طهر المقام - سكوب»[66]

ومثاله أيضاً:

«أناخوا الذنوب المثقلات لواغبا بأفيح - من عفو الإله - رحيب»[67]

في كل هذه الأمثلة اعترض بالجار والمجرور بين الصفة والموصوف ، وقد أفاد هذا الاعتراض معنى جزئياً أو حالة معينة، أراد إظهارها أو تخصيصها في جميع هذه الحالات.

د - الاعتراض بين المتعاطفين:

إن الاعتراض بين المتعاطفين سمة هامة من سمات الاعتراض الدلالي في تراكيب البدوي الشعرية ، ومثاله قوله :

«قد رجها العاصف حتى طغى لؤلؤها - طوع يدي - والجمان»[68]

ومن قول الشاعر أيضاً :

«مفتشاً عن عزاء النفس لا لعبي أدى إليه ولا حلمي وعرفاني»[69]

وقوله أيضاً:

«سلاحك النور والإسلام وحدهما ومنها العون عند الفتح والمدد»[70]

ها هنا اعترض بين المعطوف والمعطوف عليه بالخبر في المثال الأول، وبالظرف «عند» في المثال الثاني، لضرورة الوزن، والحفاظ على اتزان القافية.

ومن شواهده الظاهرة قوله:

«وجهي - ولم تخدع أساريره - والقلب مرآتان مجلوتان»[71]

لقد اعترض بجملة كاملة بين المعطوف «القلب» والمعطوف عليه «وجهي»، وهي جملة كاملة «لم تخدع أساريره»؛ الغاية البلاغية منها إظهار حالة الوجه، ومدى صدقه وصفائه؛ لأن الوجه يمتاز بوضوح الدلالة عن مكنونات النفس أحياناً فلا يخدع الناظر إليه.

أخيراً يمكن القول:

إن الاعتراض- في شعر البدوي في صور كثيرة منه - لا يحقق الانزياح الذي يحققه الحذف مثلاً لأن الألفة معه تخفف من إحساس المتلقي بالانزياح، لكنه يبقى انزياحاً عن الترتيب العادي، لأنه يؤدي وظائف بلاغية

هامة منها الاستدراك والتأكيد والإضافة، والتخصيص وغيرها من الوظائف البلاغية المثيرة.

خامساً - المشاكلة:

ورد في معجم اللغة: «الشكل: الشبه والمثل، وقد تشاكل الشيئان وشاكل كل واحد منهما صاحبه»[72] وكان الفراء قد تحدث عن هذا النوع ولكنه لم يسمه ، وقال المتأخرون «هي أن تذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته، تحقيقاً أو تقديراً»[73].

أما التبريزي فقد نظر إلى المشاكلة نظرة أخرى، فقال: «والمشاكلة أن يجمع الشاعر في البيت كلمتين متجاورتين أو غير متجاورتين، شكلهما واحد ومعنياهما مختلفان»[74] واستشهد بقول أبي سعيد المخزومي:

«حـــــدق الآجـــــال آجـــــال والـهـوى لـلـحـرِّ قـتَّـال»[75]

وهذا هو الجناس، ولكن السكاكي نظر إليها كنظرة الفراء، الذي استشهد بالبيت المعروف:

«قالوا اقترح شيئاً نجد لك طبخه قلت اطبخوا لي جبة وقميصاً»[76]

والمشاكلة قسمان:

- مشاكلة اللفظ للفظ:

وهي قسمان: «المشاكلة بالثاني للأول، كقوله تعالى: ﴿وامسحوا برؤوسكم وأرجلَكم﴾[77] على مذهب الجمهور، وأن الجر للجوار، وقوله تعالى: ﴿والنجم والشجر يسجدان والسماء رفعها﴾[78].

والمشاكلة بالأول للثاني كما في قراءة إبراهيم ابن أبي عبيلة (الحمدِ لله)[79] بكسر الدال»[80].

- مشاكلة اللفظ للمعنى:

مشاكلة اللفظ للمعنى من أبواب عمود الشعر التي حددها القدماء، قال المرزوقي: «وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية طول الدربة ودوام المدارسة»[81]، ومنه قوله تعالى ﴿إن مثل عيسى عند الله كمثل آدم خلقه من تراب﴾[82] ولم يقل من طين كما أخبر به سبحانه في غير موضع ﴿إني خالق بشراً من طين﴾[83] إنما عدل من الطين الذي هو مجموع الماء والتراب إلى ذكر التراب، لمعنى لطيف، ذلك أنه أدنى العنصرين وأكثفهما لما كان المقصود مقابلة من ادعى الألوهية، أتى بما يصغر أمر خلقه عند من ادعى ذلك، فلهذا كان الإتيان بلفظ التراب أمس في المعنى من غيره من العناصر.

والمشاكلة - كما يراها الدكتور أحمد زكي - «تهدف إلى ناحية معنوية، تجاوز الدقة المنطقية، كما تفارق الدلالة الرمزية»[84]، وهي - كما نرى - «تقوم على اكتساب الألفاظ من المجاورة تمازجاً في الدلالة، يخرجها من نمط المألوف، ويعدل بها عن دلالة المطابقة إلى الناحية الإبداعية، وهذا التمازج لا يتمثل في التكرار المجسم في العبارة، بل إنه يتحقق ذهنياً من خلال تقدير المجاورة في الدلالة، وما يستتبع ذلك من تمازجها»[85].

أما المشاكلة في شعر البدوي فتمثل ظاهرة بلاغية انزياحية هامة، وهي ظاهرة مركبة تعتمد على المجاورة والتلاقي حينًا، والانزياح والتنافر البعيد حيناً آخر.

أما المشاكلة بالتلاقي والتجاور فتتبدى في قوله:

«قد باح جفناك بسر الدجى جفناك من سر الدجى مترعان»[86]

فالمشاكلة هنا جاءت لفظية مكررة بالتجاور «جفناك بسر الدجى»، و«جفناك من سر الدجى» لم تحقق أية وظيفة بلاغية هامة، سوى أنها حافظت على اتزان البيت من الناحية الإيقاعية.

وهناك نوع من المشاكلة تنوب فيه الصفة عن الموصوف للمجاورة والمشاكلة المستمرة، كما في قوله:

«رشفت صوتك في قلبي معتقة من لغو طفل ومن تغريد عصفور»[87]

هنا أدت المشاكلة دوراً بلاغياً هاماً، لأن الشاعر عدل عن الاسم الصريح إلى صفته ، وذلك لمشاكلة الصفة موصوفها، بشكل دائم، فالخمرة توصف – دائماً – بالمعتقة للدلالة على كثافتها وشدة تأثيرها على شاربها؛ ولذلك اكتفى الشاعر بلفظة «المعتقة» للدلالة دلالة كاملة على الخمرة.

ومن ذلك قوله أيضاً:

«أغليت نعمى الهوى عندي ومحنته فحب ما مر منه حب ما عذبا»[88]

ها هنا شاكل الشاعر بين لفظة «الحب» ولفظة «الهوى»، لتجاورهما المستمر ،كما تبدى لنا في قوله: «فحب ما مر منه حب ما عذبا»، حين عدل الشاعر عن لفظة «الهوى»، لتكرارها في الشطر الأول إلى لفظة «الحب» في الشطر الثاني، وكان الأولى أن يقول: «فحب ما مر منه هوى ما عذبا» أو العكس.

ومنه قوله أيضاً:

«لدات طفولتي ذهبوا تباعاً وعاقتني الخطوب عن الذهاب»[89]

ها هنا شاكل الشاعر بالمعنى بين لفظة «الخطوب» ولفظة «السنون»؛ فالخطوب لم تمنع الشاعر من اللحاق بركب أصدقائه الراحلين بذاتها، وإنما منعته السنون، فكنى الشاعر بلفظة «الخطوب» عن لفظة «السنون»، لمشاركتها حياته حتى أصبحت تمثل سنوات عمره كلها، بما فيها من مصائب وخطوب وآلام.

وأما المشاكلة بالانزياح والتنافر فقد تبدت في قوله:

«يرفعني الموج إلى شاهقٍ وحطنّي.. لا تهدأ الكفتان»[90]

هنا انزاح الشاعر بالدلالة الشعرية من صيغة المضارع إلى صيغة الماضي، ليحقق المشاكلة القائمة بين الكفتين؛ ولكي يولد نوعاً من الحركة تبدت في تناوب الصيغة الفعلية الحاضرة والماضية على السواء؛ فلو قال الشاعر: «يرفعني الموج إلى شاهق ويحطني لا تهدأ الكفتان» لما حدث هذا الانزياح في الحركة الفعلية، الذي أدى إلى انزياح في الحركة الإيقاعية، مما أدى إلى كسر حاجز الرتابة في الإيقاع، ليتناسب مع تذبذب الحركة صعوداً وهبوطاً في الكفتين. ومن هنا يمكن القول: إن المشاكلة طاقة دلالية وإيقاعية داخلية، تمنح النص قيمة جمالية خاصة ، لأنها تسهم في تحريك التركيب اللغوي، وتمنحه مزيداً من التدفق والانفتاح.

هذه باختصار أهم الوظائف التي يحققها الانزياح البلاغي في بنية اللغة الشعرية عند البدوي، فرضتها علينا نصوصه الشعرية، التي تمتاز بطاقات شعرية هائلة ودلالات جديدة، تتأتى مع كل قراءة جديدة لشعر البدوي، تحاول الكشف عن فضاءاته وإيحاءاته الشعرية.

الحواشي

1) Team Molinoet Jolle Gardes Tamine: Introduction alanalyse delapoesis, I: verset Figures, p. g1 - g2, zemedotion, 1982.

2) Molino, p 129.

3) اليافي، نعيم، 1995 – الانزياح والدلالة، مجلة فيصل ع 226، أغسطس – سبتمبر، ص 28.

4) موروا، فرانسوا، 1995 – الصورة الأدبية، تر: علي نجيب إبراهيم، دمشق، ص 85.

5) الموسى، خليل، 1991 – الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، طبعة الجمهورية، دمشق، ط 1، ص 99.

6) المرجع نفسه، ص 100.

7) أبو ديب، كمال، 1987 – في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، ص 17.

8) المسدي، عبدالسلام، 1982 – الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 2، ص 106.

9) أدونيس، علي أحمد سعيد، 1985 – الشعرية العربية، دار الآداب، ط 1، ص 31.

10) ريفاتير، مايكل – دلائليات الشعر، ص 56.

11) فندريس، 1950 – اللغة، تر: عبدالحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 112.

12) جطل، مصطفى 1979 – نظام الجملة عند اللغويين العرب في القرنين الثاني والثالث للهجرة، مطبعة جامعة حلب، ج 2/ ص 498.

13) المرجع نفسه، 498/2.

14) ذكره ابن جني في كتاب الخصائص، ج 2/ ص 376. وابن هشام في كتابه «مغني اللبيب» تح: مازن مبارك ومحمد علي حمد الله، طبعة دار الفكر، ص 467.

15) الجبل، بدوي، 1978 – الديوان، ص 163.

16) المصدر نفسه، ص 414-415.

17) الحسين، أحمد جاسم، 2001 – الشعرية، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي،

الأوائل، دمشق ط 1، ص

18) الجبل، بدوي، 1978 – الديوان، ص 340.

19) عبدالمطلب، محمد، 1994 – البلاغة والأسلوبية، ص 337.

20) ابن منظور، لسان العرب، مادة (لفت).

21) انظر، ابن رشيق، العمدة، ص 639.

22) ابن قتيبة، 1954 – تأويل مشكل القرآن، تح: السيد أحمد صقر، القاهرة، ص 223.

23) يونس، الآية 22.

24) ابن المعتز – كتاب البديع، اعتنى بشعره المستشرق كراتشكوفسكي، دار الحكمة، دمشق، (د.ت)، ص 85.

25) ابن وهب الكاتب، 1967 – البرهان في وجوه البيان، تح: الدكتور أحمد مطلوب، والدكتورة خديجة الحديثي، بغداد، ص 152.

26) الرازي، فخر الدين، 1317هـ – نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، القاهرة، ص 112.

27) السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر، 1937 – مفتاح العلوم، القاهرة، ص 95.

28) ابن الأثير، ضياء الدين، 1939 – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، القاهرة، 2/ ص 139.

29) قليقلة، عبده عبدالعزيز، 1991 – البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، ط 2، ص 320.

30) الجبل، بدوي، 1978 – الديوان، ص 173.

31) المصدر نفسه، ص 395.

32) ابن منظور، لسان العرب، مادة «حذف».

33) ابن حمزة العلوي، يحيى، 1914 – الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج 3/ ص 175.

34) المرجع نفسه، ج 3/ ص 175.

35) ابن حجة الحموي، أبو بكر، 1304هـ – خزانة الأدب وغاية الأرب، القاهرة، ص 439.

36) سليمان، فتح الله محمد، 1990 – الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 139،

37) الحسين، أحمد جاسم، 2001 – الشعرية، ص 162.

38) سليمان، فتح الله محمد، 1990 – الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 140.

39) ابن الأثير، المثل السائر، ج 2/ ص 279.

40) الجبل، بدوي، 1978 – الديوان، ص 61.

41) المصدر نفسه، ص 128.

42) المصدر نفسه، ص 129.

43) المصدر نفسه، ص 186.

44) المصدر نفسه، ص 204.

45) المصدر نفسه، ص 317.

46) المصدر نفسه، ص 154.

47) المصدر نفسه، ص 287.

48) المصدر نفسه، ص 395.

49) المصدر نفسه، ص 386.

50) المصدر نفسه، ص 516.

51) المصدر نفسه، ص 297.

52) المصدر نفسه، ص 263.

53) المصدر نفسه، ص 283.

54) المصدر نفسه، ص 300.

55) المصدر نفسه، ص 511.

56) ابن منظور، لسان العرب، مادة (عرض).

57) ابن المعتز، كتاب البديع، ص 95.

58) الطرابلسي، محمد الهادي – خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 290.

59) الحسين، أحمد جاسم، 2001 – الشعرية، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، دار الأوائل، ص 164.

60) الجبل، بدوي، 1978 – الديوان، ص 151.

61) المصدر نفسه، ص 163.

62) المصدر نفسه، ص 63.

63) المصدر نفسه، ص 330.

64) المصدر نفسه، ص 391.

65) المصدر نفسه، ص 71.

66) المصدر نفسه، ص 69.

67) المصدر نفسه، ص 62.

68) المصدر نفسه، ص 409.

69) المصدر نفسه، ص 325.

70) المصدر نفسه، ص 303.

71) المصدر نفسه، ص 410.

72) ابن منظور، لسان العرب، مادة «شكل».

73) السكاكي، أبو بكر – مفتاح العلوم، ص 200.

74) التبريزي، الخطيب، 1975 – الوافي في العروض والقوافي، تح: فخر الدين قباوة وعمر يحيى، ط 2، دمشق، ص 296.

75) المرجع نفسه، ص 296.

76) السكاكي، أبو بكر – مفتاح العلوم – ص 200.

77) المائدة، الآية 6.

78) الرحمن، الآية 6-7.

79) الفاتحة، الآية 2.

80) الزركشي، محمد بن عبدالله، 1957 – البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، ج 3/ ص 377.

81) المرزوقي، أحمد بن محمد، 1951 – شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبدالسلام محمد هارون، القاهرة، ج 1/ ص 11.

82) آل عمران، الآية 59.

83) آل عمران، الآية 71.

84) زكي، أحمد كمال، 1981 – النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، النهضة العربية، بيروت، 111-112.

85) المرجع نفسه، ص 112.

86) الجبل، بدوي، 1978 – الديوان، ص 406.

87) المصدر نفسه، ص 413.

88) المصدر نفسه، ص 397.

89) المصدر نفسه، ص 419.

90) المصدر نفسه، ص 409.

❖ ❖ ❖

ساهم التيار الشكلاني في انبثاق مجالات اهتمام في الرواية كانت حتى هذا التاريخ غفلاً، ولعل من أبرز هذه المجالات مسألة «الخطاب» مع ما أثارته من قضايا وجدال سواء في النقد الغربي – حيث نشأ التيار الشكلاني وترعرع – أم في النقد العربي حيث انتقل هذا التيار على استحياء حيناً وبعنف حيناً آخر. وضمن الدراسات العربية التي تبحث في طبيعة الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة كتاب «الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة» للدكتور محمد الخبو[1].

يقيم الأستاذ الخبو دراسته على ثلاثة أبواب حاول فيها محاضرة مصطلح «الخطاب» من زوايا ثلاث رآها كفيلة بحدّه وضبطه، فكان الباب الأول مهتماً بالخطاب المروي، في حين اهتم الباب الثاني بالخطاب الراوي، أما ثالث هذه الأبواب فقد محضه الدارس للخطاب العامل.

وقد مهد الدكتور الخبو لهذه الأبواب بمقدمة لا تقل أهمية عن متون هذه الفصول، تناول فيها مصطلح الخطاب القصصي من زوايا معرفية راوح فيها بين وضع المصطلح وما جاوره وما شابهه من مصطلحات عند العرب قديماً لينتقل بعدها إلى معالجة المصطلح نفسه حديثاً، وقد بدا الباحث ماسكاً بأطراف المصطلح، عارفاً بصلاته الدقيقة بغيره من المصطلحات، ملماً بتقاطعه مع ما عداه من العلوم. وليس أدل على ما ذكرنا، من ذلك التوقف، صلب هذا المدخل، عند أحد أهم مصطلحات التيار التداولي، ونعني مصطلح العمل اللغوي إذ باشره في إيجاز غير مخلّ، متتبعاً تطوره بين قطبي المدرسة التداولية أوستين Austin وسيرل Searl . وكان هاجس الأستاذ الخبو في كل ذلك تتبّع آثار الخطاب في الجملة المتنزلة في مقام. وقد بدا لنا أن ما يعنيه أساساً من هذا هو ما توصلت إليه التداولية مع سيرل وريكناتي Récanati

من «أنّ الجملة أنّى كانت مضموناً تمثيلياً وصفياً وهي معزولة عن السياق، لكن الجملة نفسها تكتسب معاني شتى متى قيلت في مقامات مختلفة»[2]. والحق أن الأستاذ الخبو قد ربط بذكاء بين نظرية الأعمال اللغوية ومصطلح الخطاب فأقر بأن «ما تمخضت به نظرية الأعمال اللغوية من مفاهيم، شمل الخطاب، فعدل به عن مبدأ الانغلاق والمحايثة الذي يوجب من الناحية البنيوية، النظر فيه من قبل كونه كلاماً مقطوعاً عن قائليه. فاغتنت الأعمال التلفظية بما جُعل لها من أغراض مقاصد. وبذلك أصبح الخطاب سلسلة من الأعمال اللغوية متنزّلة في مقامات متنوعة، ينتظمها عمل خطابي كبير»[3] ليصل بعد ذلك إلى استنتاج «أنّ للخطاب وجوهاً شتى ومفاهيم مختلفة تصل أحياناً إلى حد التباين»[4]، ورغم قناعتنا بوجاهة هذا الموقف فإن لدينا احترازاً منهجياً عليه، ذلك أن لجلّ المصطلحات «وجوهاً شتى ومفاهيم مختلفة مختلفة تصل أحياناً إلى حد التباين» تبعاً للمجال الذي تتنزّل فيه، فالخطاب في مجال السرديات، مباين للخطاب في المجال اللساني، مختلف عنه في الدراسات الفلسفية... وقد كان هذا الاختلاف أحد الخلفيات التي حركت الدراسة التداولية، ولا نظنه غاب عن الأستاذ الخبو ولكن لا ندري لِمَ غضّ عنه الطرف، فهل كان مصطلح الخطاب متفرداً بهذه الخصوصية ليقدم هذا الاستنتاج كما لو كان سمة نوعية له؟ وربما كان يحسن بالباحث أن يركز جهده على البحث في تداخل حدود مصطلح الخطاب ضمن مجال السرديات وعدم وضوحها.

غير أن الأستاذ الخبو سرعان ما يتدارك الأمر ليصب اهتمامه على ضرب من التفصيل والتشريع للمفهوم الذي سيتبناه للاشتغال عليه في عمله هذا مستغلاً دخول المصطلح في مركّب نعتي (الخطاب القصصي) ليستدعي، ضمنياً، مصطلح «الخطاب الروائي» وليطرح سؤالاً هاماً جداً: «ما الأسباب التي دعت بعض منظري الخطاب القصصي إلى استعمال هذا المصطلح وقد تنكّبوا عن إجراء مصطلح الخطاب الروائي في أعمالهم، والحال أن منطلقات نظرياتهم في الخطاب هي الروايات؟»[5] ويجيب الباحث في ضرب أقرب إلى

التبرير بأن استخدام مصطلح «الخطاب القصصي» لدى أصحابه، سببه «ما لحق مصطلح الخطاب الروائي من مفاهيم وسّعت نطاق الرواية فجعلتها حيّزاً لأفكار الفئات الاجتماعية المتضاربة»[6] وبذلك يكون هذا الهروب لاستعمال مصطلح الخطاب القصصي بسبب التباس مصطلح الخطاب الروائي بالمحمول الإيديولوجي، في حين أن غاية هذه الفئة من علماء القص «النظر في أشكال الخطاب بدرجة أساسية»[7].

الباب الأول: الخطاب المروي: مسألة الزمن القصصي

توزّع هذا الباب على فصول ثلاثة جاء الفصل الأول منها حاملاً للعنوان: مسألة الترتيب الزمني: «عالم بلا خرائط»، وزمن التيه بلا خرائط.

انطلق في حديثه عن مسألة الترتيب الزمني من الإقرار بأنه من أخص آيات الخطاب القصصي والقصة «حتى أن بعضهم عد القصة معرّفة بالترتيب الزمني»[8] ويبرر الباحث اهتمامه بهذه المسألة بما لاحظه في عديد الروايات من «جنوح الروائيين إلى استخدام صيغ صرفية وتراكيب نحوية دالة على الزمن استخداماً كثيراً ما ينحون به عن أصولها إلى غيرها مما ليس في بابها في الأصل»[9] لذلك وزّع عمله في سياق هذا الفصل على خمسة مستويات بدت متدرّجة ومتكاملة في الآن ذاته وهي: 1 – «عالم بلا خرائط» رواية بحث مزيف، 2 – الزمن في لغة «عالم بلا خرائط»، 3 – وجوه المفارقات الزمنية، 4 – العلاقات بين أشكال المفارقات، 5 – وظائف تلك المفارقات.

وقد قاده عمله إلى استنتاج أن رواية «عالم بلا خرائط» رواية زمن بلا خرائط مرسومة، تبدأ من منتهى حكايتها أي من مقتل نجوى العامري. يوهم شكلها الظاهر بكونها ستجري مجرى الرواية البوليسية تُستقرأ فيها سلسلة الأحداث المؤدية إلي القتل. لكن حقيقة انتظام الأحداث فيها وقد اختلفت وجهاتها وطبائعها تنفي هذا الوهم»[10] وإلى أنها تمثل نموذجاً لتكسير خطية الزمن في الرواية المعاصرة[11].

وجاء الفصل الثاني حاملاً عنوان: سرعة السرد، وقد خصصه الأستاذ الخبو لرواية «رامة والتنين» ورغم توضيحه أنه سيتناول الزمن من زاوية السرعة (La vitesse) فقد كان واضحاً منذ البدء أنه استقى مفهومه من مصطلح «المدة» (la durée) الذي اعتمده جينات لذلك لم يكن غريباً أن تردد أصداء العلاقة بين زمن السرد وزمن الوقائع بتفاصيلها التي اهتم بها في كتابه FiguresIII على وجه الخصوص، في أعطاف هذا العمل. وقد توزّع هذا الفصل على قسمين رئيسيين هما «*المشهد المتلاشي*» حيث خلص إلى أن «السرد المشهدي أنشأ ضرباً من التوافق بين مدة الخطاب ومدة الحكاية. غير أن هذا التوافق كان متقطعاً منكسراً بواسطة شيوع الإضمارات التي تجنح بسرعة السرد إلى أقصاها وبهذا تحصل على نوع من الإيقاع القائم بين السرد المشهدي والإضمار»[12] و«*الوصف التعبيري*» الذي اهتم فيه بكل من مواضع الوصف وحدوده والصياغات اللغوية للوصف، ونظام الوصف وختمه بأهم وظائف الوصف في «رامة والتنين» ليخلص في النهاية إلى أن «رامة والتنين» رواية الوصف بشكل أساسي.. وأن النص جميعه عبارة عن مشهد عظيم اشتمل على بعض الأحداث والكثير من الأقوال تجيء منطوقة ولكنها غالباً ما خرقتها الشخصية بأقوالها الباطنية وتأمّلاتها التي كانت مجالاً للوصف عامة»[13]. وقد وفّق الباحث في هذا القسم في استثمار أهم منجزات النقاد الغربيين وخصوصاً فيليب هامون وتنزيلها في دراسة السرعة في «رامة والتنين» غير أنه لم يعد مستوى الاستثمار وذلك ما جعل هذا القسم، في نظرنا، صدى لتلك الدراسات، وإنما مزية الباحث فيه تجميعه لمختلف المقاربات التي اهتمت بالوصف وتأليفه بين مستويات تناول الظاهرة، لا نقدياً فقط كما جرت العادة، وإنما معجمياً ولغوياً كذلك[14].

أما الفصل الثالث: الزمن من حيث التواتر، وهو الفصل الأخير من الباب الأول، فقد اهتم فيه الباحث برواية «الوجوه البيضاء» لإلياس خوري، وقد جاء تناوله لها على اتجاهات ثلاثة:

أ - الوجوه البيضاء: رواية البياض: وفيه يخلص إلى أن سمة البياض المنتشرة في الرواية ليست إلا رمزاً للموت والتشوّه، وليست حكايات الموت والتشوّه إلا تنويعات للرمز الأبيض الشائع في الرواية شيوع الفناء والقتل[15].

ب - الوجوه البيضاء: السرد يدور على نفسه: وفيه إلحاح على أن الحدث نفسه يتكرر أكثر من مرة في الخطاب، وهو ما يؤدي إلى استنتاج أكثر أهمية وهو أن السرد «غير مستقر في بابه قلِق في موضعه، وقد انبثق من ذات مهتزّة متذبذبة تقول الشيء وضده فيكون السرد وعكسه. وبذلك يستحيل السرد (..) كلاماً ذاتياً منطلقه أحداث تقع ولكن الذات تتجاوزها وتعمل فيها تغييراً وتعديلاً»[16].

ت - وظائف السرد من جهة التواتر: توصل فيه الأستاذ الخبو إلى أن السرد لا ينهض بوظيفة تقريرية فحسب بل ينهض بوظيفة تخصيصية، فالحدث لا يسرد في كلياته، بل في تحققاته العينية المتدرجة من حال إلى حال على نحو ما يراه المشاهد في السينما من أحداث[17].

وقد خلص المؤلف من وراء هذا إلى أن رواية «الوجوه البيضاء» رواية «تساق الأحداث فيها على طرائق مخصوصة تسوّغها الحرب الأهلية الخالية من المنطق»، وأنها «رواية الحرب التي أهلكت الناس وألحقت بالشخصيات الرعب وهزّت كيانهم وهو ما نشأت عنه أنواع من السرد موسومة بالتردد والتذبذب والتكرار»[18]. ويستغرب الكاتب نعت عبدالفتاح الحجمري لها في مقال له بمجلة «فصول»، بأنها رواية الإمتاع والمؤانسة[19].

الباب الثاني: الخطاب الراوي

يشرّع المؤلف لهذا الباب باستثمار ما أنجزته الدراسات السردية الحديثة عن مفهوم «التلفظ» Enonciation موضحاً أن «سبيل الانتقال

المروي إلى الخطاب الراوي هو سبيل التحول من الملفوظ القصصي كلاماً تتناول فيه الطرائق السردية في نطاق علاقة الحكاية بالخطاب إلى التلفظ فعلاً منشئاً موجداً للكلام المذكور»[20]، ثم يدقق ما يعنيه بـ «التلفظ» فيبين أنه «ليس مقصوراً على ما يقوم به الراوي من أفعال قولية، وإنما يشمل أيضاً أقوال الشخصيات الجارية في غضون تلفظ الراوي»[21] ومن الجلي هنا استثمار المؤلف لمنجزات جينات وما قام به من تمييز بين مستويين كثيراً ما خلط بينهما المنظرون قبله «وهما فعل الكلام أو السرد وفعل التبئير أو الرؤية»، إذ يمكن أن يفترق هذان الفعلان في نفس الملفوظ «عندما يروي الراوي الأحداث ولكنه ينظر إليها بعين الشخصية»[22] ورغم وجاهة هذا الرأي فإنه يعنّ لنا هنا أن نتساءل: إذا كان التبئير قائماً في أحد أركانه على «الاختيار»[23] فمن الذي يختار زاوية الرؤية؟ أليس هو الراوي؟ وهل يرى المتقبّل حقاً رؤية الشخصية أم تراه يرى ما يريد له الراوي أن يراه من هذه الرؤية؟ أليس من يمسك بناصية السرد هو من يمتلك زمام الانتقاء والاختيار؟ ألسنا نجد أحياناً أن وظيفة المقاطع السردية تبئير السارد نفسه من خلال خصائص ملفوظة؟ وإذا كان ذلك كذلك، أفليس الراوي في النهاية هو «من يرى» وإن قدّم ذلك بعين الشخصية؟ ولعل مرد هذا التداخل في نظرنا أن التمييز بين الرائي والراوي لم يكن محكماً، فليس كل متلفظ مبئراً دائماً[24].

والواقع أن مشكلة المصطلح في هذا القسم بدت لنا لافتة وحذر المؤلف من «المغامرة» بالاختلاف عن المتداول كان واضحاً، فبعد أن يبين في الهامش 18[25] أن مصطلح السارد استعمله العرب إلى جانب مصطلح الراوي وأنه «مؤد لمعنى فاعل السرد» يختار مصطلح الراوي لما فيه من معاني التصرف والتزيد فيما ينقل من أخبار، ولكنه يغض الطرف عما يحمله لفظ السارد معجمياً من معاني النسج والرسم بالكلمات، ولعل مرد هذا الاختيار شيوع المصطلح وجريانه على الأقلام لا أكثر. غير أن هذه المآخذ لا تحجب عنا ما في هذا الباب من غناء فهو يبني الفصل الأول منه على أربعة عُمُد، تناول في أولها مسألة الراوي في رواية «وقائع حارة الزعفراني» بين الخفاء والتجلي

فوقف عند الراوي المتظاهر بالحياد (أو «المتحايد» كما يسميه)، وعند الراوي الموجّه للأحداث ثم انتهى إلى الراوي في علاقته بالمروي له. وكان من أهم ما توصل إليه أن «للراوي في «وقائع حارة الزعفراني» صورتين متباينتين: صورة الناقل للأخبار «المتحايد» وهو يتظاهر بموضوعية ما يروي مستنداً إلى طريقة الملفات والتقارير المستقاة من مصادر مختلفة وما تقتضيه من ابتعاد عن المحكي من الأحداث، وصورة لذات متغلغلة بعمق فيما تورده من وقائع، مذكرة إياه، متهكمة منه»[26].

أما ثاني العُمُد فكان علاقة «الأنا» الراوي بـ «الأنا» المروي في رواية «ترابها زعفران». وقد عرض فيه إلى وجوه العلاقة بين الأنا الراوي والأنا المروي من جهة اللغة أي من جهة سجلات الأقوال المختلفة والطبقات اللغوية التي تلاحظ في النص وتكشف طبيعة العلاقة التي تصل الأنا الراوي بالأنا المروي، ثم وقف عند درجات سرد الراوي لحكايته قبل أن ينظر في علاقة الراوي والشخصية المروية بالكاتب لينتهي بعد هذا كله إلى صورة التواصل بين الراوي والمروي له.

أما العماد الثالث فكان فصلاً عن تعدد أطراف القص في رواية «الموت والبحر والجرذ» حيث نظر في «الراوي متكلماً مفتناً باللغة» يحتفي بصياغة الكلم وكثيراً ما يجريه إجراء يحيد به عن مراجع معينة فإن اللغة لا تحيل إلا على نفسها[27]، ثم نظر في ثنائية تعدد الرواة ووحدة الصوت، ولاحظ أن كثرة الرواة في «الموت والبحر والجرذ» لم ينشأ عنها تعدد في الأصوات[28] وقد قادته هذه الملاحظة إلى التساؤل عن علاقة الرواة بالمؤلف (فرج الحوار) خصوصاً وأنه لاحظ تردد اسمه في أعطاف المروي بما يدفع إلى التساؤل: ألا يجوز أن يُرد النص إلى جنس السيرة الذاتية؟[29]. ويتوّج هذا العماد بالنظر فيما بين الراوي والمروي له من تنازع لا يَنِي، ووقف عن العلاقة المشوبة بالتوتر الشديد بين الكاتب وقارئه[30] وعند الصور التي رسمها الراوي الكاتب للمروي له وهي في مجملها صور «دالة على ما فيه من فساد شبيه بنتن الجيفة» أو «تدل على قصوره عن الفهم»[31].

ويكون رابع العُمُد لعبة الراوي والكاتب في «إخطية» لإميل حبيبي، حيث عرض لمختلف مهام الراوي من مجرد ناقل للأحداث إلى متكلم معلّق ليعود بعدها إلى عرض إشكالية علاقة الراوي بالكاتب، ثم علاقة الراوي بالمروي له. وقد كان المؤلف في غضون كل هذا مدفوعاً بالبحث عن خصائص «العقد الروائي» وما اعتراه من خرق بتدخل الراوي في أحايين كثيرة، وقد خلص الأستاذ الخبو إلى أن «ما قال به الإنشائيون البنيويون من تغييب للكاتب في النص لا ينطبق على كل النصوص»[32] ولكن ألا يكون هذا الحضور للراوي وللكاتب ضرباً آخر من عقد الكتابة؟ ثم ما الذي يضمن أن «مَنْ» ظهر في النص هو الكاتب عينه؟ ألا يمكن أن يكون مظهراً من مظاهر الراوي كما كان الراوي آلية من آليات الكاتب[33].

أما الفصل الثاني من هذا الباب، التلفّظ المضمّن أقوال الشخصيات، قد سعى فيه المؤلف إلى «تناول النص متكلماً» ودراسة خطاب الشخصية[34]. ومن اللافت أن الأستاذ الخبو قد عرّج في هذا السياق على قضية المصطلح معبّراً عما يعترض الباحث العربي من عنَت إزاء القضايا الاصطلاحية. فمن خلال تشريعه لاستعمال «أحد المصطلحات الثلاثة: القول والكلام والخطاب» بدلاً من مصطلح الحوار، يستطرد لطرح ما بين هذه المصطلحات من إشكالات لم تنحل بعد وخصوصاً ما يتعلق بحدودها[35]. ولعل هذا الاستطراد، على إيجازه، من أهم ما حواه هذا الفصل، إذ لم يعد المؤلف في بقية هذا الفصل إعادة التصنيف الذي أثبته علماء السرديات لأنماط الخطاب من خطاب مسرّد إلى آخر منقول محوّر في صيغة الأسلوب غير المباشر إلى ثالث غير مباشر حر فرابع منقول وخامس فوري (رغم احترازنا على ترجمة immédiat بفوري إذ هي أقرب إلى معنى مباشر، ولعل المؤلف فرّ إلى مصطلح فوري هرباً من التداخل بين immédiat وdirect) ليعمد بعد ذلك إلى محاولة تنزيل هذه الأصناف إجرائياً في مستوى الروايات المدروسة معزّزاً عمله بجداول بيانية متعددة، عامداً إلى ضروب من الربط بين هذه الأنماط من الخطاب ومسألة الراوي ليخرج في النهاية باستنتاج مفاده «أن

الأقوال المنسوبة إلى الشخصيات، لا يمكن دراستها خارج نطاق القول الأول أي قول الراوي: فقد تكون سائرة في ركابه، مندرجة في منطقه، وقد تكون نازعة إلى الهروب منه والانصراف عنه»[36] وهذا الاستنتاج يؤول به من جديد إلى إعادة طرح مسألة التبئير، فخصص لها الفصل الثالث من هذا الباب، أعاد فيه التساؤل عما يعنيه هذا المصطلح خصوصاً وأن «الحدود التي وضعت للتبئير لم تكن خليقة بتبديد ما حفّ بالمصطلح من مظاهر غموض متأتية من أسباب شتى»[37] ملاحظاً اختلاف المنظّرين في المصطلحات رغم اتفاقهم في التقسيم الثلاثي، فبويون Pouillon وتودوروف Todorov يتّفقان في استعمال مصطلح «*الرؤية*» بينما يستعمل فاولر Fowler مصطلح «*المنظور*»، أما جينات Genette فيستعمل مصطلح «*التبئير*». وقد كان هذا العرض مقدمة لدراسة التبئير في الروايات المدروسة من زوايا مختلفة، فوقف عند التبئير الظاهر والتبئير الباطن في «وقائع حارة الزعفراني»، ووصل إلى أن الرواية مبأرة بطريقة مزدوجة، «فالراوي يظهر من خلال تركيبه الخارجي للأحداث... أنه راو محايد لا يعلم من هذه الأحداث إلا بقدر ما تقوله الملفات، ولكن هذه الطريقة في إدراك الوقائع لاتلبث أن تكشف حقيقتها إذ لا تعدو أن تكون قناعاً لما في النص من ألاعيب... وهو أيضاً قد يتظاهر بنقل ما يراه أو ما يتأوله بالاعتماد على علامات بعينها تظهر على الشخصيات بطريقة التبئير الخارجي. ولكن ذلك كله لا يخرج متى وصلنا هذه الأنواع بعضها ببعض عن التبئير الصفري الذي يكون الراوي فيه عالماً بدقائق الأمور وإن بطريقة خفية»[38] ووقف عند التبئير المتغير باستمرار في «الوجوه البيضاء» فلاحظ عدم استقرار التبئير على حال واحدة وتحوّله الدائم من نمط إلى آخر، ولعل أهم ما وصل إليه المؤلف في هذه النقطة اعتباره «ما ذهبت إليه هامبورغر من انتفاء الأحاديث الداخلية في نص مسرود بضمير المتكلم لا يعدو أن يكون ضرباً من التنظير المجرد الذي لا مسوغ له إلا بحثها عن منطق للأدب»[39]. ووقف أخيراً عند التبئير المعقّد في «ترابها زعفران» فرد هذا التعقد إلى عدة أسباب «منها التطابق بين الراوي

والمروي، ومنها أيضاً انقلاب التطابق بينهما إلى تباين من حيث الضمير (...) ومن هذه الأسباب أيضاً الاختلاط المتكرر بين زمني الراوي الكهل والطفل وكذلك التمازج بين زمن الرواية وزمن الإدراك»[40]. لينغلق الكتاب إثر ذلك بباب ثالث أفرده المؤلف للخطاب العامل.

الباب الثالث: الخطاب العامل

وهذا الباب في نظرنا من أهم أبواب هذا الكتاب بل لعله أهمها على الإطلاق. فيه انعتق الأستاذ الخبو من ربقة المباحث الجاهزة ليقدّ لبحثه سمتاً غير مسبوق على حد علمنا.

فهذا الباب يوسّع دائرة التعامل مع الخطاب القصصي بتناول «الخطاب من حيث ما يؤديه من أعمال يسوقها المتكلم إلى المخاطَب»[41]، وجليّ من خلال هذا التحديد أن المؤلف يسعى إلى استثمار منجزات التيار التداولي (البراغماتي) وتطويعها لخدمة السرديات، وهو لا يقتصر في عمله على تبني توجهات المدرسة التداولية وإنما يتجاوز ذلك إلى «جلب» مصطلحاتها المركزية من قبيل أعمال القول Actes locutoires، والأعمال المقصودة بالقول Actes illocutoires، وأعمال التأثير بالقول Actes perloc-utoires، ولا شك أن اقتحام المؤلف هذا المجال ومحاولته توظيف الرؤية التداولية فيه من الجِدّة والطرافة الشيء الكثير. ولولا شيء من التهيّب، لم يعلن عنه المؤلف صراحة، لكن هذا العمل رائداً في هذا المجال ضمن الدراسات النقدية العربية، بيد أن الأستاذ الخبو طلب السلامة فعرّج على «المقام» أحد العناصر الأساسية في «الأعمال المقصودة بالقول» ليجعله مدار هذا الباب فاهتم بالمقام التعاملي الداخلي في «وقائع حارة الزعفراني» ليبين أن «الكلام الهامس غير المنطوق في نص» «وقائع حارة الزعفراني» يتضمن العديد من الأعمال بالقول من أهمها الإثبات والنفي والتمني والاستفهام (...) ومن أهم ما اتسمت به هذه الأعمال كونها لا تتبع نظاماً تعاملياً طبيعياً كما

هو في المقام المألوف، فمن ذلك أن أعمال التمني كثيراً ما تتكرر باعتبارها ردوداً متماثلة على أحوال مختلفة. ومن ذلك أيضاً أن التحوّل الطارئ على أعمال الاستفهام لا يخضع لمنطق تعاملي مألوف، وإنما يخضع لتوتر في النفس وشدة انفعالها بما تنجز من أعمال»[42]. واهتم في فصل لاحق بالمقام التعاملي المزدوج في «رامة والتنين» حيث يختلق البطل لنفسه مقاماً يتحدث فيه، فينصرف عن المقام التخاطبي إلى القول الداخلي يواصل فيه الحديث إلى نفسه أو إلى رامة في ذهنه[43]، وخصّ الفصل الثالث من هذا الباب بدراسة المقام التعاملي الفعلي في «الموت والبحر والجرذ» من خلال ما لاحظه في هذا الأثر من حضور وغلبة للسؤال «وقد يتشكل السؤال ويُلقى لا لغاية انتظار معلومة تستفاد من المخاطَب ولكن لغاية السؤال فحسب»[44]. ويتوّج هذا الباب بفصل «جامع» تناول فيه المقام التعاملي بين الراوي والمروي له في مختلف الآثار المدروسة، والدافع إلى هذا الفصل، كما يبين المؤلف نفسه، أن «ما يدور في ذهن الشخصيات من أقوال وأعمال، أو ما يجري بينها من أحاديث ليس إلا مندرجاً في خطة أوسع يمتلك ناصيتها الراوي ويتوجه بها إلى المروي له»[45] لذلك وقف عند خطة الراوي لتضخيم الظواهر والأحوال بطريقة تجعل هذا التضخيم قناعاً لعمل أساسي بالقول، هو إمّا دعوة المروي له إلى الإعراض عن الحياة في كنف التصورات الغيبية (في «وقائع حارة الزعفراني»)، وإما الاحتجاج بجدارة الفلسطينيين بأرضهم (في «إخطية»). كما وقف عند تغير طبيعة التعامل بين الراوي والمروي له في نصي «رامة والتنين» و«ترابها زعفران» حيث يسعى المتكلم أن «يقدّم عن نفسه صورة تروم إفتان المروي له وإعجابه عوضاً عن إخباره»[46] وعندما يكتنف المقامات التعاملية بين الراوي والمروي له من توتر بسبب ما يصنعه الأول عن نفسه من صور مشوّهة ينكرها الثاني من قبيل ما نجد في «الموت والبحر والجرذ» أو في «عالم بلا خرائط» أو «الوجوه البيضاء».

الخاتمة:

لقد كان كتاب «الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة»، في نظرنا إحدى العلامات البارزة في النقد الأدبي العربي عموماً وفي علم السرديات خصوصاً، حاول فيه الأستاذ محمد الخبو إعادة تشكيل المعطى النقدي الغربي ليتلاءم مع النص الإبداعي العربي. ولعل المزيّة الكبرى لهذا العمل أنه يجعل النص النقدي تابعاً للنص الإبداعي.. لذلك وجدنا المؤلف أحياناً يرد على بعض النقاد المعاصرين آراءهم (من قبيل ما صنع من الإنشائيين البنيويين في الصفحة 346 أو مع هامبورغر في الصفحة 437) ويصفها بأنها من باب التنظير المجرد ليس أكثر.

ولئن كان هذا العمل، أحد أهم الدراسات الصادرة مؤخراً فإنه لم يخل، فيما نرى، من بعض المآخذ لعل أهمها ما يتصل باستعمال المصطلح النقدي واللساني العربي وإجرائه، فقد لفت انتباهنا «مماهاة» المؤلف، ضمنياً، بين الراوي والكاتب دون تبرير ذلك، أو التشريع له، ودون إشارة إلى اختلاف الكاتب Ecrivain أو تميّزه عن المؤلف Auteur[47]، وإن كان في حديثه عن رواية «إخطية» لإميل حبيبي يستعمل مصطلح الكاتب في معنى المؤلف[48]. ومن أبرز مواطن هذه المماهاة استعماله للمصطلح المركّب «الراوي الكاتب»[49]. ولسنا هنا بصدد المؤاخذة، فالنص النقدي، شأنه شأن النص الإبداعي، نص مفتوح، وقد يكون هذا الاستعمال منبثقاً من رؤية نقدية أو فلسفية وجيهة لكنه يحتاج، وهو يخرج بنا عن المألوف المعتاد، إلى بيان ذلك، لأننا نعتقد أن كل تجديد أو اختيار ينبغي أن يحاط بالتفسير والتشريع اللازمني، وإلا عُدّ من قبيل ما يخرج عفواً من غير بديهة.

الهوامش

1) الدكتور محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، نشر مشترك بين كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، ودار صامد للنشر والتوزيع صفاقس 2003.

2) الدكتور محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، ص 32.

3) نفسه ص 34.

4) نفسه ص 35.

5) نفسه ص 36.

6) نفسه ص 36.

7) نفسه ص 37.

8) نفسه ص 63.

9) نفسه ص 64.

10) نفسه ص 132.

11) نفسه ص 133.

12) نفسه ص 148.

13) نفسه ص 209.

14) انظر مثلاً استغلاله لغريماس وكورتاس وديكرو والمنصف عاشور والقزويني في غضون هذا الفصل.

15) محمد الخبو: الخطاب القصصي... ص 217.

16) نفسه ص 224.

17) نفسه 236.

18) نفسه ص 237-238.

19) نفسه ص 238 في الهامش 39.

20) نفسه ص 242.

21) نفسه ص 242.

22) نفسه ص 243-244.

23) يقوم التبئير على أركان ثلاثة هي: الاختيار والرؤية والتقديم (Sélection, Vision, Présentation).

24) انظر في هذا السياق حديث مايك بال عن مستويات التبئير ضمن مقالها Narration et focalisation في مجلة POTQUE N°29, février 1977.

25) محمد الخبو: الخطاب القصصي... ص 246.

26) نفسه ص 268.

27) نفسه ص 300.

28) نفسه ص 314.

29) انظر أمثلة على إقحام اسم «فرج» في حوار بربارا والجرذ ص 315.

30) نفسه ص 318.

31) نفسه ص 309.

32) نفسه ص 346.

33) انظر مايك بال في مقالها السابق ص 115 و116 خاصة.

34) محمد الخبو: الخطاب القصصي... ص 348.

35) نفسه ص 350.

36) نفسه ص 408.

37) نفسه ص 410.

38) نفسه ص 426-427.

39) نفسه ص 437.

40) نفسه ص 443.

41) نفسه ص 450.

42) نفسه ص 465.

43) نفسه ص 467.

44) نفسه ص 496.

45) نفسه ص 526.

46) نفسه ص 526.

47) المألوف في علم القص الحديث عن المؤلف (خارج النص) والراوي (داخل النص)، ولا صلة، مبدئياً، بينهما. انظر في هذا مقال مايك بال السابق وFgures III لجينات.

48) محمد الخبو: القصصي... ص 320-321.

49) نفسه ص 318-319.

❖ ❖ ❖

إنّ روايات ما بعد الثلاثية كانت موضع خلاف بين النقّاد من حيث تأويل بعض الأحداث أو الشخصيات، وهذه الخلافات، بشكل عام، هي دليل غنى للرواية، وفي هذه المرحلة سنلحظ شيئاً من الاختلاف حول التسمية نفسها أيضاً.

الناقد «نبيل راغب» يطلق تسميته ليبدأ بعدها مباشرة بتناول رواية «أولاد حارتنا» ومن دون أن يعطي القارئ سبباً واحداً جعله يختار هذا الاسم لهذه المجموعة من الروايات. أما الناقد «النساج» فيطلق على روايات هذه المرحلة اسم الواقعية النقدية، لأن الروائي يتعرّض بالنقد إلى تجربة الاتحاد الاشتراكي، ويعرّي المنتفعين من الثورة ومن النظام الاشتراكي معاً، ويرى أنّ الروائي استطاع أن يتخذ موقفاً مما يجري حوله، إذ إنّه تناول المتناقضات القائمة كلّها[1]. أما "صبري حافظ" فقد أطلق عليها اسم «الواقعية الجديدة» لأنّ رواياتها تنطلق من أرض الواقع، ولكنها جديدة، لم يسبق للروائي أن تناول الروايات التي قبلها بهذه الطريقة الجديدة[2]. والناقد "طه وادي" يرى فيها روايات «واقعية فلسفية»[3]. ورجاء النقاش يرى فيها «واقعية وجودية» ويلاحظ أنّ الروائي هنا قد انتقل من «المحلية» باتجاه المشكلة الإنسانية العامة، التي لم يتوان في أن يسميها «النزعة العالمية»[4] وانتقال الروائي نجيب محفوظ إلى هذه المرحلة ليس بدافع المزاج الشخصي، بل «استعدّ لها استعداداً واضحاً، فقد أصبح أسلوبه مليئاً بالندى الشاعري الحلو، بعد أن كان جافاً موضوعياً قاسياً، وأصبحت كتابته ذات موسيقا داخلية تتسرب إلى روحك تسرباً عميقاً، وتشعرك حقاً أنّ الفنان الذي كان يتحدّث عن الإنسان في مصر، أصبح يستمدّ من مشاكل الإنسان المحلي صورة للإنسان العالمي»[5]. أما الناقد محمود أمين العالم فيقف ممثّلاً للذين يطلقون على

هذه المرحلة اسم «المرحلة الفلسفية»[6] وعلى الرغم أنّ هذه المرحلة يغلب عليها طابع التجريد الفكري بإجماع أكثر النقّاد[7] إلا أنها لا تفتقر أبداً إلى الطابع التاريخي أو الدلالة الاجتماعية، وهذا يعني أن ثمة تواصلاً بين هذه المراحل، وهي «تسميات ضرورية ونافعة من الناحية المنهجية، والمهم ألا تخدعنا... فتقيم حوائط صينية بين المراحل الثلاث[❖]، تحرمنا من متابعة النمو والتداخل بين هذه المراحل جميعاً»[8]. أما الدكتورة عزيزة مريدن فتضيف كلمة «الدرامية» لتصبح هذه المرحلة عندها «المرحلة الدرامية»[9] واسم المرحلة الفلسفية هذا، هو الذي حدا بالناقد «مصطفى التواني» للجوء إلى تسمية أوسع هي «المرحلة الذهنية» ويعلل هذا الأمر بأن «الأفكار الذهنية المجردة هي التي حلّت في هذه الروايات محلّ الأشخاص، وعوّضت الأطروحة الفلسفية العقدة الروائية الكلاسيكية»[10].

بقي ناقدان اختارا تسمية أخرى هي «المرحلة التعبيرية» والناقدان هما شفيع السيد في كتابه «اتجاهات الرواية المصرية»، والعربي حسن درويش في كتابه «الاتجاه التعبيري في روايات نجيب محفوظ»[❖❖] و«السيد» يفرق بطريقة جيدة بين الرواية التعبيرية والرواية الذهنية، ويرى أن المؤلف في الرواية التعبيرية «لا يخلق الفكرة من أساسها كما في الرواية الذهنية، ولا يتلقفها من التراث ثم يعيد تشكيلها كما في الرواية الأسطورية بحيث يكون مضطراً في كلتا الحالتين إلى خلق عالم خاص يتواءم مع فكرته، وإنما هو يستمد فكرته من الواقع، أو بعبارة أخرى يلهمه الواقع الحي الذي يعيشه هذه الفكرة، ومن ثم يسعى إلى التعبير عنها ويوظف من الوسائل الفنية ما يراه كفيلاً بتحقيق هذه الغاية، وبعض هذه الوسائل قد ينبو عن الواقع المألوف لكن المؤلف يظل دائماً موصولاً بهذا الواقع، غير غائب عنه، مهما دقت أداة الوصل بينهما»[11]. والاتجاه التعبيري في الرواية أحدث الاتجاهات وآخرها ميلاداً، وقد ظهر على يد الروائي نجيب محفوظ[12] وهو «ثورة جذرية على الواقعية، فبدلاً من تمثّل العالم تمثيلاً على نحو ما يدعو إليه المذهب الواقعي، يقوم المؤلف بالتعبير عن تجربته الباطنية بتمثيل العالم كما

يبدو لعقله، أو عقل إحدى شخصياته التي تكون عاطفية أو مضطربة أو شاذة»[13]. أما ميزة هذا الاتجاه فتكمن في «أنّه جعل من الرواية عملاً فنياً لا يتمثّل عصبه الرئيسي في الحبكة التي تتوالى فيها الأحداث تواليا منطقياً تنبني في النتائج على المقدمات وإنما يتمثّل في المستحدثات الفنية... التي لا تواتي القارئ بسهولة، ويتطلّب إدراكها كثيراً من التأمل والمعاناة، ومن هذه الناحية أيضاً اكتسب العمل الروائي قيمة جديدة في عالم القراءة، ولم يعد مجرّد مسالة لمن يرغبون شغل الوقت وإزجاء الفراغ»[14]. ومن المعلوم أنّ «التعبيرية» بدأت في فن الرسم ويصف معجم «بنجوين» الفني الاتجاه التعبيري بقوله إنّه: «البحث عن تعبيرية الأسلوب بواسطة المبالغات والتحريفات في الخط واللون، وهو أيضاً تخلّ متعمّد عن النزعة الطبيعية الكامنة في التأثيرية من أجل أسلوب مبسّط يحمل أثراً انفعالياً أكبر»[15]. وهكذا يغدو التجريد انفصالاً مجازياً عن الواقع «بكافة نسبه ورسومه البيانية وإحصائياته، ولكنه في الوقت نفسه أحشاء هذا الواقع وأغواره البعيدة مهما لجأ إلى تفتيت وحدة القياس التقليدية»[16].

وسواء اعتمدنا المرحلة الفلسفية، أو الذهنية، أو التجريدية، أو غيرها من التسميات، فلن تختلف ظروف الدراسة، لأنّ أصحاب هذه التسميات جميعاً قد صبوا في بوتقة واحدة، والنتائج التي خرجوا منها واحدة تقريباً، بل إننا لن نفاجأ إذا رأينا الصفات العامة لهذه المرحلة تكراراً لما توصّل إليه النقّاد الفنيون، ذلك أن ثمة إجماعاً على أنّ نجيب محفوظ قد عدّل من أسلوبه الوصفي المسهب، فما عدنا نرى وصفاً دقيقاً للأماكن ولا تصويراً مفصلاً للشوارع، والأزقة والغرف والأشخاص، فالروائي قد استعاض «عن ذلك كله بوصف الحركة النفسية للبطل وحده، وفي سبيل ذلك، ركّز تركيزاً كبيراً على الحلم، لشرح موقف البطل أو مشاعره، واقتصر على ما هو أساسي، حاذفاً كل ما عداه من خلفية اجتماعية تعنى بتصوير حيوات الناس في دقائقها وتفاصيلها»[17]. ومن الوسائل التي أجمع عليها النقّاد، واعتمد نجيب محفوظ اعتماداً أساسياً في روايات هذه المرحلة، اللجوء إلى تيار

الوعي[18]، ويتصل بهذا الأسلوب خاصية أخرى «هي عدم الاعتراف بمنطقية تقسيم الزمان إلى ماض وحاضر ومستقبل»[19]. وكذلك «اكتناز السرد وإضمار كثير من الأحداث»[20].

ووفقاً لكل ذلك، تغدو الظاهرة الرئيسية في معمار هذه المرحلة هي «الوحدة العضوية، الوحدة التعبيرية، الوحدة الشعرية، التي تكاد تجعل من رواياتها ملاحم وقصائد درامية»[21].

إنّ غايتنا من وضع هذه الآراء النقدية جنباً إلى جنب هو الوصول إلى قناعة مفادها أنّ اختلاف التسميات لم يؤدِّ إلى اختلاف النتائج.

قبل الانتقال إلى روايات هذه المرحلة نريد أن نقف وقفة متأنية أمام الناقد «التواني» فكتابه في جملته، وكما صرّح هو عبارة عن «دراسة مورفولوجية تكشف قدر الإمكان عن تركيبتها البنيوية»[22]. وهو يعتمد على الطريقة التي ضبطها «بروب» في كتابه "مورفولوجية الحكاية" والمتمثّلة في العناصر التالية:

«1 – وصف مختصر للحركة التي تمثّلها الوظيفة[❖].

2 – تعريف موجز ما أمكن لمفهوم الوظيفة...

3 – رمز مناسب لكل وظيفة حتى يمكن أن نقوم بمقارنة تبسيطية بين هياكل عدة حكايات»[23].

الأمر الذي نأخذه على الناقد في انطلاقته هو «تسفيهه» الروايات السابقة حتى يصل إلى أنّ الروايات اللاحقة هي القمة الحقيقية، وما دونها لا قيمة فنية له، فعندما يتعرّض إلى لغة روايات المرحلة الاجتماعية يقول إنّها: «كانت لغة مباشرة تثقل عليها قوالب البلاغة العتيقة، تكاد تكون عارية من كل صورة، عاطلة عن كلّ وظيفة فنية سوى أنّها قناة للتواصل والتبلي»[24]. وكنا سنقبل هذا الكلام فيما لو وجدنا ما يسوغه، ولكن وضعه بهذه الطريقة يجعلنا لا نوافق عليه بحال.

يبيّن الناقد في عرضه لصفات هذه المرحلة أنّها تميّزت بالتفاعل الحي بين الشكل والمضمون[25]، كذلك يرى أنّ الروائي «ما عاد ينقل لنا الأشياء نقلاً مجرّداً مثلما كان يفعل في المرحلة الواقعية، وإنما أصبح ينتقيها انتقاءً مدروساً، ولا يذكر من صفاتها إلا ما يخدم غايته من ذلك الانتقاء. ولذلك نلاحظ أنّ اهتمامه بتصوير الأثاث قد نقص كميّاً عنه في المرحلة السابقة. وأصبحت الأشياء خاضعة للتكثيف الرمزي»[26]. ووفقاً لهذا فإنّ محفوظ أصبح في هذه المرحلة يجعل من المكان رمزاً فكرياً[27]، بل إنّه نصر حي وجزء من الشخصية المحورية[28]. أما الزمن فصار «عنصرا» معقّداً وشرياناً حقيقياً من شرايين الرواية[29]. ويقسمه الناقد إلى:

- زمن الخلق: وهو «الزمن الذي خلق فيه الكاتب عمله، ومعرفته ضرورية لتنزيل هذا العمل في سياقه التاريخي والاجتماعي لأنه لا يوجد عمل فني قام في الهواء مهما كان خالياً»[30].
- الزمن الخارجي: وهو «الزمن الذي يبقى عند طرفي الرواية، أي البداية والنهاية. وبالتالي فهو موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي، وما يحويه من موضوعات اجتماعية. إنّه التوقيت.
- القياسي للأحداث التي تجري في الآن، ولذلك فإنّها تروى بصيغة الحاضر، ويكون هذا الزمن إطاراً خارجياً لكامل الرواية»[31].
- الزمن الداخلي: وهو الأكثر أهمية لأنّه يرتبط بالشخصية المحورية بالرواية «وإذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هو الزمن الحاضر، فإنّ الزمن الداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة «الومضة الورائية» وهو زمن المستقبل المعيش في الحلم بنوعيه: حلم النوم، وحلم اليقظة. وبعبارة أدق هو زمن الديمومة، أي الزمن الجاري، لا الزمن المقاس، لأننا إذا قسنا الزمن فمعنى ذلك أننا افترضنا توقفه بين نقطتين. والشيء المقاس شيء جاهز بينما الديمومة زمن يجري ويتكوّن»[32].

يتناول الناقد في كتابه هذا ثلاث روايات لنجيب محفوظ هي: «اللص

والكلاب والطريق، والشحاذ» ويدرسها وفقاً لفرضية يلزم نفسه بها، وهي أنّ هذه الروايات هي عناصر ضمن نظام واحد، أو بعبارة أخرى إنّ هذه الروايات هي ثلاثية جديدة في أدب نجيب محفوظ[33]. وهذه اللفتة الذكية التي لم يتطرّق إليها أحد من النقّاد، لنا عليها بعض المآخذ، فلو كانت هذه الروايات تشكّل ثلاثية لكانت متصلة الصدور، وهي ليست كذلك، وإلا فإنّ من حقنا على المؤلف أن يشير لنا بأنّها ثلاثية، ثم ما هو الرابط الذي يجمع بين هذه الروايات؟ إنّها مختلفة من حيث الموضوع، على الرغم من وجود بعض القواسم المشتركة بينهما، ولكن هذه القواسم، وقواسم أخرى غيرها، موجودة ضمن روايات المرحلة كلها، سواء من حيث البطل الفرد، أو من حيث النهاية المأساوية، أو اللغة المكثّفة والمركّزة... إلخ. ومع هذا، نجد لزاماً علينا أن نحترم رأي الناقد طالما أنّه اختار هذا الدرب.

سنحاول في هذه الدراسة، ما أمكننا، أن نترك العام من الأحكام النقدية، والتي ورد مثيلها معنا، في سياق هذا البحث ونقتصر على «الجديد» من الآراء بغية الوصول إلى ما قدّمته الدراسة المرحلية إلى النقد الروائي حول روايات نجيب محفوظ. وكما أشرنا سابقاً، فإنّ هذه المرحلة تبدأ مباشرة بالروايات التي تلت «الثلاثية»، وهذا يعني أنّها تبدأ برواية «أولاد حارتنا» وأشرنا أيضاً، في غير موضع، أنّ هذه الرواية لا ترقى بحال إلى مصاف الروايات الفلسفية، ومع هذا فأكثر الدراسات حولها كانت تضعها ضمن هذه المرحلة فغدت هذه الدراسات تتسم بالعاطفية، وغير العلمية. يظهر هذا جلياً من قول «يحيى حقي» الذي يرى أنّ الروائي قد حقق في هذه الرواية «ما عجز عنه غيره من الكتّاب، حقق الأمل الذي كنا نتطلّع إليه، وهو ارتفاع الأدب عندنا إلى النظرة الشاملة والتفسير الفلسفي الموحّد للبشرية جمعاء، ووضع تاريخ الإنسان في بوتقة واحدة»[34]. ويظهر هذا جلياً، أيضاً، في قول «العالم» الذي رأى فيها «ملحمة شعرية على غرار ملاحمنا الشعبية... بل لعلّها تفوقها من حيث الرواء والعمق والشاعرية. إنّ بناءها الفني هو بناء الشعر الملحمي، ولغتها هي لغة الحكمة والنبوءة والشعر. إنّها لغة التركيز

والشمول والعمومية والتجريد والإيقاع العميق»[35]. ولا نظن أحداً يوافق أحد الناقدين على لغته الإنشائية القائمة على المديح لا التحليل العميق.

وحده الناقد عبد الرحمن أبو عوف، بين النقّاد المرحليين، يرى أنّ هذه الرواية هي دون الروايات الأخرى فنياً، ولذلك قال إنّه «ربما تصبح الرواية مدخلاً للمرحلة الفكرية الإبداعية التي قدّم خلالها الروائي كلاً[❖] من اللص والكلاب، والسمان والخريف، والطريق، والشحاذ، وثرثرة فوق النيل وأخيراً ميرامار»[36].

في «اللص والكلاب» ثمة إجماع على أنّ «خروج سعيد مهران من السجن ليس مجرّد خروج إنسان من السجن، بل هو مجيء الإنسان إلى العالم»[37].

ويرى «التواني» أنّ هذه الرواية تشترك مع رواية الطريق والشحاذ «في ثلاثة أفعال وظيفية هي: الانطلاق –البحث – الفشل»[38]. وقد ركّز على عدد من النقاط المشتركة بين روايات هذه «الثلاثية الجديدة» وهي:

أ – نقطة البداية: «وهي تبدأ من لحظة انعتاق أو انفكاك قيد ما عن الشخصية المحورية، فسعيد مهران خرج من السجن، وصابر ماتت أمه «الماضي السيئ» وفي الشحاذ قيد العادة والرتابة والركود الآسن»[39].

ب – الانغلاق والانفتاح: كانت هذه الروايات تبدأ بانفتاح ثم تسير أحداثها نحو التقيد التصاعدي[40].

ج – الإيهام: وهو «انفتاح كاذب استعمله نجيب محفوظ ليجدّد الدافع والحركية في رواياته»[41].

ورأى الناقد أنّ هذه الرواية (اللص والكلاب) واحدة من روايات العبث واللامعقول، ويقول: «ورغم أنّ عبارة «عبث» لم تتكرّر فيها إلا 12 مرة بينما ذكرت 21 مرة في الشحاذ و11 مرة في الطريق، فإنّ كلّ شيء فيها ينطق بالعبث»[42].

والآن، كيف نظر النقّاد إلى بطل هذه الرواية؟ إنّه عند نبيل راغب «بطل يحمل كلّ بذور المأساة، فهو يحارب الخيانة بمفرده، ولكن ضرباته تطيش، ولا تصيب إلا الأبرياء، وتتحوّل حياته إلى جحيم متصل، وتنقلب أيامه إلى كابوس ثقيل يقلق راحته أثناء النهار، ويزوره في الليل زيارة الضيف الثقيل، وبذلك يثير تعاطف القارئ مع مصيره، إذ إنّه ثار على الخونة، والخيانة ولكنه لم يعرف كيف ينظّم ثورته»[43]. وواضح تعاطف الناقد مع هذا البطل، والواقع أننا لمسنا مثل هذا التعاطف عند جميع النقّاد، فهو بطل وجودي يعاني من التأزّم والغربة[44]. وهو يدين الانتهازية كتدهور في قيم النبل والإخلاص للمبادئ، ويختار طريق المواجهة الذي أدّى به في النهاية إلى الموت، إنّ سعيد مهران «هو رمز لقيمة أصيلة في مجتمع متغيّر ومتدهور، ولئن فشل في قلب عجلة الزمن، فقد أهدر دمه احتجاجاً على هذا الحاضر الذي فقد فيه كلّ قيمة أصيلة، قيمة الأبوة والحب والصدق والحرية»[45].

أما شخصية الشيخ المتصوّف علي الجنيدي الذي كان يلجأ إليه سعيد مهران فهي ترمز «إلى حياة الوداعة والسكينة والهدوء، على النقيض تماماً من حياة العنف والاضطراب والقلق التي عاش فيها سعيد»[46]. كذلك موقع «شقة نور» التي ارتضاها سعيد مكاناً لاحتمائه واختفائه على التخوم الفاصلة بين مساكن الأحياء ومقابر الأموات في باب النصر، يرمز من ناحية أخرى إلى موقع سعيد نفسه على شفا الهاوية متأرجحاً بين الموت والحياة، حين أصرّ على ارتكاب الجريمة مهما كان الثمن[47]. وللناقد «التواني» رأي قريب من هذا عندما يقول: «إنّ تزاوج مسكن منزل نور والمقبرة هو تزاوج الحياة والموت في ثنائية متوازية لا معنى لأحدهما إلا بوجود الآخر، لذلك عندما انغلق في وجهه مسكن نور انفتحت له المقبرة، أما الخلاء فيلعب دوراً مكملاً للمقبرة، فهو أيضاً العدم، أو هو الوجود المعدوم الذي كان يعيشه سعيد مهران»[48].

نلاحظ أنّ هذه الآراء لا تختلف جوهرياً عن الآراء التي أثبتناها في

قسم التحليل الفني، ولعلّنا نتذكّر أنّ الناقد محمود الربيعي في كتابه «قراءة الرواية» لم يتعرّض إلا لهذه المجموعة من الروايات.

في «السمان والخريف» يركّز النقّاد على أنّ مبعث الإحساس بالضياع والقلق لبطل الرواية ناتج عن أزمة الوضع السياسي الجديد، كما أنّ شخصية الدباغ ترمز إلى جماعة من حزب الوفد، وهذه الجماعة قد تقوقعت داخل نفسها، وعجزت عن التكيف مع الوضع السياسي الجديد[49]. ويرى الناقد «نوفل» أنّ نجيب محفوظ يلجأ في هذه الرواية إلى «معالجة سياسية هي أولى معالجاته السياسية بعد قيام ثورة 1952، فيرمز بأسراب السمان إلى الوفديين، جاعلاً من فترة حكمهم خريفاً يشمل فترة الحكم السابق على قيام الثورة»[50]. والواقع أنّ أغلب النقّاد قد شرحوا هذه الرواية على الطريقة التي عرضناها في الفصل الأول من هذه الأطروحة[51]، وأغلبهم تناول شخصياتها بالأسلوب نفسه الذي تناولها فيه بقية النقّاد، فيرى الناقد «درويش» مثلاً أن من الشخصيات الرامزة في هذه الرواية شخصية الشاب الأسمر، ذي الطول الفارع والعضل المفتول الذي لقي عيسى الدباغ في منتصف الليل، فهذا الشاب الذي كان جريئاً وعنيفاً، ولم ينته التحقيق معه سابقاً إلى إدانة، وكان مع هذا، قد أرسل إلى المعتقل، هو «رمز لفكر الثورة المصرية الذي كان مايزال في دور التكوين خلال الأربعينات، والذي لم يلقَ ترحيباً من جانب حزب الوفد على الرغم من موقفه الوطني تجاه الملك والاستعمار البريطاني، وذلك لخروجه عن إطار الفكر السياسي الذي التزم به الحزب»[52].

أما عن أسلوب الروائي في هذه الرواية، فلم يختلف، عند النقّاد، عن النعوتات التي أشرنا إليها في بداية هذه المرحلة، فالكلمات «مشحونة شحنات موحية، وذلك من أثر استعماله للعبارة المركزة بعيداً عن البلاغة والإطناب» وكذلك تجنّب الروائي استعمال «المقدمات الطويلة في مطلع الفصول حيث كان يحلو له أن يصف الخلفية الاجتماعية بتفاصيلها»[53]. وما قيل عن

الأسلوب يقال عن الرمز الذي يلعب دوراً كبيراً في إخصاب اللغة، وحشدها بظلال المعاني[54].

ينطبق هذا الكلام بحرفيته على رواية الطريق، ولعلّ هذا التماثل بين النقّاد من جهة وبين النظرة إلى الروايات من جهة أخرى، إنما يعود إلى النظرة العامة التي توجه هذه الروايات، فدائماً يشعر القارئ أنّ الناقد يشدّه إلى أكثر من رواية، كما كان يفعل «التواني»، وكما فعل «السيد» بقوله: «والاتجاه العام الذي يجتاح الشخصيات الرئيسية في الروايات الأربع الأولى - اللص والكلاب، والسمان والخريف، والطريق، والشحاذ - هو الإحساس بالقلق والمطاردة والغربة النفسية، وافتقاد الأمان والاستقرار وإن اختلفت البواعث والملابسات في كل منها»[55]. وإذا أراد الناقد أن يخصص كلامه فإنه يكرّر أكثر ما قاله سابقاً، كقوله: «ولا يرتبط الإحساس بالقلق والضياع في رواية «الطريق» بتغير وضع البطل السياسي في المجتمع، وعجزه أو تأبيه على الكشف مع هذا الوضع، واستساغته له على نحو ما رأينا في السمان والخريف، وإنما يعود إلى المحاولة المضنية العقيم للبحث عن قيم الحرية والكرامة والسلام، والتي تفجّر ينبوعها الأول في نفس بطل الرواية «صابر الرحيمي» في الساعات الأخيرة من حياة أمه «بسيمة عمران»[56]. يعود سيد الرحيمي وفقاً لهذا «رمزاً للحياة النظيفة المطهرة، حياة الكرامة والحرية والسلام التي بات على صابر أن ينشدها، يسعى لبلوغها بعد هذا الماضي المهين الذي خلفته له أمه»[57]. ثمة رأي طريف وجدير بالتوقف في دراسة «التواني» هو قوله: «وإذا عدنا إلى التحليل الفرويدي، فإنّ زواج «صابر» من «كريمة» المزمع، يمثّل عقدة حب الأم، لبنة ذلك الماضي وأصله. وقتله العم «خليل أبا النجا» إنما هو قتل «لوالده» «سيد الرحيمي»، رمز المستقبل والحرية والكرامة والسلام، وهو بالتالي ردم للطريق التي رسمتها له إلهام، وهكذا حلّت عليه النقمة التي دمّرت أوديب من قبله[58]. ويدرك الناقد أن قتل صابر لكريمة قد جاء متأخراً جداً، فلم يفده في شيء على الإطلاق.

إنّ هذا الرأي النقدي نسجله للناقد، لأنّ أحداً من الباحثين لم يتعرّض له، وهو، على جدته، رأي فيه الكثير من الدقة. وثمة رأي ثانٍ ليس مبتكراً ولكنه جدير بالتوقف، فعندما يتحدّث الناقد عن ظاهرة المكان في هذه الرواية يقول: «وأول ما نلاحظه هو التضاد في الهيئة الخارجية، فمبنى الجريدة «فيلة» صغيرة، وفندق القاهرة عمارة متكوّنة من أربعة أدوار، والتضاد الثاني يتمثّل في الزمن فمبنى الجريدة يبدو من خلال لونه الأبيض أحدث من الفندق الذي يوحي كلّ ما فيه بالقدم، فهو جزء من الماضي، بينما الجريدة جزء من الحاضر، والاختلاف الثالث يتمثّل في الموقع، فمبنى الجريدة يقع بميدان التحرير، بكل ما تحمله هذه اللفظة من معانٍ حافلة، بينما يقع الفندق بشارع الفسقية بكل ما تحمل هذه المادة اللغوية منً معاني الفسق، وآخر هذه الاختلافات ما يبعثه بياض الجريدة في النفس من انشراح يتناقض مع الكآبة التي يشيعها جو القدم على الفندق... ولا تكتمل صورة هذا التضاد بين مبنى الجريدة والفندق، إلا عندما نذكر بالتضاد الذي يقابل بين كريمة صاحبة الفندق وإلهام الصحفية بجريدة أبي الهول»[59]. ومما لا شك فيه أن هذه الملاحظات الجيدة تدعم الرأي الآخر الذي يرى أنّ نجيب محفوظ قد بدأ في هذه الروايات بانتقاء الأمكنة انتقاءً مدروساً فيه الكثير من الإبداع.

أما رواية «الشحاذ» فقد رؤي أنّها أثبتت «مقدرة نجيب محفوظ الفائقة على تطوير أدواته التي يستخدمها في إبراز ملامح الشكل الفني لروايته، دون التقيد بقالب معيّن»[60]. ومأساة عمر الحمزاوي لم يختلف حولها أحد من النقّاد فهي تكمن «في امتلاء حياته الراهنة بالعمل والمال إلى حدّ التضخم، وخواء روحه في الوقت نفسه من أي معتقد فكر اجتماعي أو قيمة فنية، يمكن أن تعمر بأي منهما حياته، وتكتسب قيمة ومعنى، ومن هنا كان إحساسه العارم بالقلق والضياع، وشعوره بالملالة والضجر. وقد أكد هذا الإحساس في نفسه ماضيه الذي كان يتفجر بالثورة من أجل الاشتراكية، مع رفيقيه مصطفى المنياوي وعثمان خليل كما كان يتدفق بالشعر». ويرى

«التواني» أنّ سعيد مهران يبعث من جديد في هذه الرواية «في صورة عثمان خليل، بينما يتجسّد رؤوف علوان في شخص مصطفى المنياوي ويتلبّس عمر الحمزاوي الشيخ علي الجنيدي، وينطلق مثله يشحذ الحقيقة ليلاً نهاراً، وتتواصل المواجهة من جديد»[61].

إنّ هذا الناقد في رأينا، هو أفضل النقّاد المرحليين الذين تناولوا كلاً من اللص والكلاب والطريق والشحاذ، على الرغم مما يبدو في تحليله من قسر على بعض المشاهد، ففي كتابه الكثير من الآراء الجديدة التي تُسجَّل له وحده، ففي حديثه عن الحب مثلاً، يقول بأسطر قليلة، ما لم يقله غالي شكري في كتاب كامل عن أزمة الحب، فالحب، كما يرى «التواني» «له دلالات عديدة أهمها أنّه تعبير عن الالتحام بالطبيعة، ونلمس ذلك على وجه الخصوص عند «سان جون بيرس» الذي تمتزج المرأة لديه بالبحر... ونجد صدى هذه النظرة في «الشحاذ» حيث يقول نجيب محفوظ: «وتنتشر في الجو رائحة آدمية عميقة الأثر في الحواس مذابة في رائحة البحر المتحدية تحت الشمس تخلّت عن بطشها» (ص 28 من الرواية) وهو أصل لكل التوترات لدى الأدباء الفريوديين، كما أنّه تعبير عن «نشوة الخلق المفقود» وتحقيق للذات، بل هو كوة يطلّ منها الإنسان عبر الجدار السميك الذي يفصله عن الحياة، والذي يسمى الموت». ويتابع الناقد قائلاً: «ولئن كانت تجربة الحب حاضرة في «اللص والكلاب» عن طريق نور، ومقترنة بالقتل في «الطريق» عن طريق كريمة، فإنّها في «الشحاذ» تمثّل عنصراً أساسياً؛ وأحد أعمدة الرواية... حيث قطع البطل كل صلاته البرجوازية والعائلية، وراح يحقق وجوده ويحلّ اللغز عن طريق الحب»[62]. وعندما يتحدّث عن مغامرات الحمزاوي يقول: «ولابدّ من الإشارة في هذا الباب إلى ما يكنّ نجيب محفوظ، من عطف واحترام للمرأة، فالمرأة لا تكاد تخلو منها رواية من رواياته، إنّها أحد الأشخاص الأليفين، وهي دوماً بعكس الفكرة الشائعة عنها، رقيقة، خيّرة، وشريفة»[63].

يربط هذا الناقد بين حدث جرى في الرواية مع أمر خاص بالروائي، فعندما تزوج عثمان خليل رمز الثورة من ابنة الحمزاوي بثينة رمز العلم والشعر، حملت منه جنيناً «هو رمز المستقبل الذي يعود به الحمزاوي إلى الدنيا، والذي تمخضت عنه أزمته باعتباره ممثلاً لطبقة اجتماعية معينة قادت تحولاً تاريخياً انتقالياً. وهو الوريث الذي انتظرنا لأن يتابعه نجيب محفوظ في مرحلة أخرى، ولكنه حتى الآن لم يفعل إذ وقف بأدبه عند جيل الهزيمة والتأزم. ولم يتابع جيل «الثورة» وربما يعود ذلك إلى أن هذا الجيل مازال في الواقع العربي جيلاً جنينيا»[64]. وبعد هذا الكلام يضع الناقد في الهامش الحاشية التالية: «تبدو هذه الملاحظة إرهاصاً بالموقف المتخاذل الذي اتخذه نجيب محفوظ مؤخراً من القضية العربية الإسرائيلية، ومساندته لنظام السادات رغم تعسفه على العشرات من زملائه المثقفين المصريين، وهو تخاذل ليس بغريب على الحيرة الإيديولوجية التي ميزت فكر نجيب محفوظ ومفهومه المغلوط المتشائم للثورة، كما نلمس خاصة في اللص والكلاب والشحاذ».

وهذا الربط الذكي لا يهمنا بقدر ما يهمنا موقف الناقد ذاته، وهو موقف ناقد حيادي منصف، فمن خلال هذا الرأي يظهر جلياً أن الناقد على خلاف فكري كبير مع الروائي، ولكنه في أثناء تحليله لرواياته، بدا لنا معجباً بها، وهذا يعني أنه نحى الجانب الشخصي ليلتفت إلى الجانب الفني الذي هو هدف الناقد من دون شك، بل إنه حاول في غير مرة أن يلتمس العذر للروائي، فعلى الرغم من أن نهايات الروايات التي تناولها بالدرس تنتهي نهاية عقيمة إلا أنه يقول: «فإذا ما قرأنا كل رواية على حدة نحكم بأنها رواية منغلقة على نفسها، لا تبشر إلا بالتشاؤم وضياع الأمل، ويحق لنا أن نسأل نجيب محفوظ: ولكن ما هو الحل؟ غير أننا نجد الجواب في نهاية الشحاذ، ذلك إذا ما أعدنا قراءة هذه الروايات قراءة تأليفية، وعندها نفهم بناءها الحقيقي، ويتأكد لدينا أنها ليست إلا عناصر في نظام واحد، إنها ثلاثية يخرج بها علينا نجيب محفوظ دون إعلان»[65].

بقيت في هذه الرواية قضية واحدة تعرض لها هذا الناقد بشكل مختلف عن بقية النقاد، فهو يرى أن «قطيعة عمر الحمزاوي مع المكان قد مرت بمرحلتين: القطيعة مع المسكن والعمل أولاً، ثم القطيعة مع الدنيا بأكملها ثانياً، ولكن هذه القطيعة لا تدوم، فيعود قسراً إلى الدنيا من جديد ليؤكد لنا عبثية محاولته الهرب من منزلته الإنسانية، وليقول لنا بدون لبس إنه هو ذاته الطفل الذي يركب حصاناً خشبياً يناطح به الأفق، وهو يظن أنه يركب حصاناً حقيقياً، وهو موضوع اللوحة التي شاهدها في عيادة الطبيب، والواقع أن تلك العيادة، بما فيها من لوحات رمزية، وبما دار فيها من حديث بين الطبيب وعمر الحمزاوي هي اختزال للدنيا بأكملها، وهي كذلك اختزال للرواية إلى عناصرها الأساسية»(66).

إن ما مرّ معنا من تحليل لهذا الناقد قد أظهر من دون شك مهارة في الدخول إلى عمق الرواية، ونحن وإن كنا لا نرى الصواب في فرضيته تلك، إلا أنه استطاع، من خلال هذه الفرضية، أن ينفذ إلى بعض الجزئيات التي لم يتنبه إليها النقاد الآخرون، ولكن تظل تلك الموضوعات، في رأينا موضوعات متباينة لا ترابط فيها ولا نظن أن سعيد مهران اللص يلتقي مع صابر الرحيمي، وإذا ما التقى هذان الاثنان، فإنهما لا يلتقيان بحال مع عمر الحمزاوي المحامي الناجح، ولا ننسى أنه يوجد بين اللص والكلاب والطريق رواية أخرى أهملها الناقد دون أن يقدم للقارئ أي مبرر، والرواية كما رأينا هي «السمان والخريف». ولعل الظروف المتشابهة التي وجدها الناقد بين رواياته الثلاثة، هي قواسم مشتركة بين روايات المرحلة كلها، بل إن عبث المحامي الناجح، وطريقة حياته التي آل إليها، أقرب بكثير إلى رواية «ثرثرة فوق النيل» التي تضم في عوامتها، نخبة ناجحة من المثقفين أيضاً.

الناقد محمود أمين العالم يجعل من روايتي «ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار» بداية مرحلة «اجتماعية جديدة» وهو بهذا يستدل على أن أدب نجيب محفوظ لا يتوقف أبداً عن التطور، كما يرى أنه في هذه المرحلة

يستعين بالخبرات التي حصل عليها، فأصبح يمزج السرد بالاستبطان النفسي بالتحليل الاجتماعي بالرمز الشعري... إلخ[67]. وبخلاف هذا، فإن الناقد لم يقدم لا هو، ولا غيره من النقاد شيئاً جديداً على ما عرضناه في قسمي التفسير والتحليل الفني، ففي «ثرثرة فوق النيل» «لمس نجيب محفوظ قضية مهمة من قضايا المجتمع المصري وهي «قضية سلبية المثقفين، وانعزالهم عن مجرى الحياة العامة والتقوقع في عالم خاص لا يكاد يحس به أحد»[69]. وكذلك تناول بعض النقاد شخصية «عم عبده» على أنها «رمز كبير للعالم الذي يهرب إليه أنيس زكي...»[69]. ولا ندري حقيقة العلاقة بين العالم الكبير «عم عبده» وأنيس زكي، إن أنيس زكي يهرب من العالم الكبير؟!! كذلك نرى الناقد «درويش» يتعرض في بعض الأماكن للشخصية الرمزية الواضحة، ويشرحها، ولكنه لا يبين للقارئ دلالة هذه الشخصيّة. يظهر لنا جلياً في تناوله للعم عبده الذي يتولى خدمة العوامة فبعد أن يظهر أن هذه الشخصية ليست واقعية لأنها مجهولة العمر، وليس لها أقرباء، وهي تؤذن وتؤم المصلين وتجلب الحشيش... ينتقل مباشرة إلى رواية أخرى بدلاً من أن يقدم للقارئ تحليلاً يروي ظمأه[70].

الرواية الأخرى هي «ميرامار» التي لم ترق لكثير من النقاد، حتى النقاد الذين كانوا متعاطفين مع الروائي، فالطريقة الرباعية التي استعملها نجيب محفوظ تكاد تفقد هذا العمل حيويته وهذا الأسلوب هو «مجرد تجربة أسلوبية يختبر بها نجيب محفوظ أرضه الجديدة، وهو في الحقيقة شكل خارجي فحسب للرواية، يحاول أن يصوغ أفكارها الجوهرية، أما الأفكار الجوهرية للرواية فتتمثل أساساً في التوازن والتصادم - غير المحدود بحدود ا لمكان والزمان بين الواقع الاجتماعي الخارجي، والوجدان الداخلي للنفس البشرية[71].

أما مدلولات الشخصيات فليس فيها نظرات خلافية باستثناء رأيين وجدناهما متناثرين بشكل عابر ومن دون تحليل وافٍ، وخلافهما فلا جديد،

إذ إن «ماريانا» رمز للسيطرة الأجنبية[72]. وزهرة رمز لمصر[73]، ولكن لزهرة هذه خصوصية عند «العالم» لأنها نموذج فريد وجديد في أدب نجيب محفوظ، فهي «أول فلاحة تتحرك في رواياته، باحثة عن الاستقرار والمحبة وعلى كثرة النماذج النسائية في أدبه، ولهذا فهي... بداية نبض اجتماعي جديد ما أكثر ما سننصت إليه في رواياته القادمة»[74]. أما الرأيان اللذان فيهما مخالفة للسائد من آراء النقاد، فالأول يكمن في رأي الناقد «درويش» الذي يرى أن «مدلول الرمز في عامر وجدي، الصحفي العجوز، أنه يمثل الشعب المصري بروحه الفتية، وماضيه الحي القريب وذكرياته المجيدة في الكفاح الوطني... وتتبدى أصالة شعب مصر في وفائه لتراثه وعقيدته الدينية متمثلاً ذلك في القرآن الكريم الذي كان عامر وجدي يتلوه بين الحين والآخر»[75]. وهذا الرأي «الغريب» ليس له ما يؤيده في الرواية كلها، وبخاصة أنه ليس شخصية محورية كزهرة التي تكلمت عليها الشخصيات كلها، وكانت مركز استقطاب للجميع، وإنما هو شخصية أدّت وظيفتها كما أدتها بقية الشخصيات، أما عن روحه الفتية فلم نلمسها في هذه الرواية، فقد أتى إلى «البنسيون» «عجوزاً» بجسمه وروحه، بعد أن أكل الدهر عليه وشرب، وأراد أن يمضي بقية أيامه فيه.

أما الرأي الثاني فهو للناقد أبي عوف الذي لا يرى في زهرة «إلا ديكوراً وبوقاً ورؤيا قاصرة للروائي عن تمرد الفلاحين وتخطيهم لواقعهم، وذلك في شكل الهجرة إلى الاسكندرية، والعمل خادمة في "بنسيون" يوناني للعزاب»[76]. وسنسمح لنفسنا أن نقف على الحياد من هذا الرأي، والواقع أن كل ناقد من النقاد الذين تناولوا زهرة كرمز: كان قد قدم الكثير من وجهات النظر المنطقية، ووقوفنا على الحياد هو اعتراف مباشر بتعدد مستويات النص.

الرواية الأخيرة التي سنقف عندها هي «الكرنك» وقد مرّ معنا أن النقّاد قد وضعوها في مرتبة فنية أدنى من سابقاتها، فنجيب محفوظ قد

طبع «المقالة – الرواية – التي يكشف فيها الأقنعة عن كل تصوراته في مغالاة وإسراف شديدين فرجال الثورة أبطال خطب فارغة همهم التكيل. وأبناء الثورة غارقون في الرشوة والاختلاس والفساد والقمع والإرهاب والذّل والهزيمة، حتى «الجرسون»، وماسح الأحذية، اللذان يرفضان الهزيمة، ويحلمان بيوم النصر، يفقدهما نجيب محفوظ قناعتهما الطبيعية ليجعلهما عرضة لفتك الجراثيم، ثم يحولهما إلى احتراف مهنة القوادة، وهو يقدم ذلك في تقريرية مباشرة وفي انفعال صاخب في بعض الأحيان، بحيث خلت من الفن»[77]. أما الناقد أبو عوف فيصل به الأمر إلى حدّ اتهام الروائي اتهاماً خطيراً جداً بعد أن نعت هذه الرواية بأنها استمرار ممل لمنهج الروائي، وأن فيها اختزالاً للواقع وهدير تفاعلاته المتشابكة، وأن وصفها يتأمل سطح الظاهرة دون تقصي أعماقها وقوانينها الداخلية، وأنها هي نفس المقهى الذي يذكرنا بمقهى زقاق المدق وخان الخليل[78] والاتهام الخطير هو أن الروائي كان يرصد «نماذج مشوهة وساقطة وعاجزة لكي يضعها في أعماله ويتجنّى بذلك على صدق وحقيقة ما يحدث في قلب الواقع المصري من طرح جديد دائم لنماذج إنسانية بين الثورتين، بين فتيات الجامعة بالذات، وهو يعرف سلفاً ما سيعقب ذلك من استخدام هذه النماذج في السينما المصرية التجارية، ومنتجي الأفلام التجارية الرخيصة الذين يزيدون من تشويه الصورة، وتملق غرائز متدنية للمتفرج سواء في الجنس، أو تزييف صورة الثوري اليساري في رواياته»[79].

إننا نوافق النقاد فيما ذهبوا إليه، من أن هذه الرواية أشبه بمقال سياسي رديء الإنشاء، خالٍ من الفن، ولكننا مع هذا، نربأ بأنفسنا من توجيه اتهام كهذا للروائي نجيب محفوظ فليس من حقنا نعته بهذه الصورة المفزعة لمجرد إتيانه بعمل هابط فنياً. والذي نعلمه أن هذه الرواية تحديداً لا تستهوي منتجي الأفلام الرخيصة، إذا إنها رواية عادية جداً، ليس فيها مقاطع جنسية، ولا أحداث مرعبة، ولا أمور خارقة. وما نعلمه أن نجيب محفوظ يوم كتب هذه الرواية كان خائفاً من الاعتقال وكان يتداول مسوّدتها سرّاً مع

أصدقائه. إن نجيب محفوظ في ذلك الوقت، حاول أن يقول شيئاً، ولا شك أنه لم يوفق في قوله، لكنه لم يصل أبداً إلى المرحة التي نعته بها الناقد.

وهكذا نكون قد وصلنا إلى نهاية هذه المرحلة التي لم نجرؤ أن نفصّل فيها أكثر من ذلك، فهي، في جوهرها، كما أشرنا، تتضمن نظرات النقاد الآخرين نفسها.

تجدر الإشارة هنا، إلى أن ثمة قسمة اتبعها الناقد يحيى حقي مع الأدباء، وطريقته في تقسيم الأدباء - عامة - تختلف «شكلاً» عن القسمة التي اتبعها النقاد مع نجيب محفوظ، فهذا الناقد يرى أن الأدباء يقسمون إلى قسمين هما: «النمط الديناميكي الذي تعكس أعماله وهج معركة، والنمط الاستاتيكي الناجي من خوض المعارك، عدته التأمل بلا انفعال أو ثورة، فهو يضع حجراً على حجر بصبر، كأنه مهندس معماري... ونجيب محفوظ - حفظه الله لنا - أصلح شاهد على الفروق بين خصائص النمطين، فنحن نجد الاثنين عنده، وهو في النمطين قد بلغ حدّ الكمال في التعبير الفني»[80]. إن مقال الناقد يضع جميع روايات نجيب محفوظ التي سبقت اللص والكلاب ضمن النمط الإستاتيكي والبقية يضعها ضمن النمط الديناميكي، والكلام في هذا المقال عام جداً، والكلام فيه ليس على رواية بعينها، إضافة إلى أنه قسري بشكل لافت للنظر، ولا نظن أحداً قرأ روايات نجيب محفوظ، يمكن أن يضع رواية «يعبث الأقدار» مع «الثلاثية» في خانة واحدة، ويجعل خصائص الروايتين واحدة أيضاً، ويرى الناقد أن من صفات الإستاتيكية عند نجيب محفوظ، أن البناء متماسك والقصة ذات فصول متساوية في الحجم، والزمن امتداده طولي، فكما لا قفز إلى الأمام، لا قفز إلى الوراء، وكذلك فإن العناية فائقة بالتفاصيل الصغيرة لأنها هي «المونة التي تلصق الطوبة بالطوبة»[81]. أما صفات النمط الديناميكي عنده فيكمن في أنه وليد انفعال متقد، والألفاظ فيه ليست اعتباطية، بل مقدرة بحكمة مختارة بوعي، ليطابق

جرسها موضعه من النغمة الجزئية، وفي اللحن العام للأثر الأدبي، فتحسّ «أن هذه الألفاظ تشع بحرارة شديدة»[82].

في نهاية هذه الدراسة، نقول إن هذا النوع من النقد لا يختلف عمّا رأيناه من أشكال أخرى، وكل ما في الأمر أن الناقد «المرحلي» قد جزّأ إنتاج الروائي، تجزيئاً مدرسياً بغية سهولة تناوله، وبخلاف هذه النقطة، فإنه لا يوجد أي فارق جوهري آخر.

في الختام، إننا لا ندعي أننا حققنا فتحاً في بحثنا هذا، بل إن مجمل ما أثرناه من قضايا لا يمكن أن يُحلّ دون تضافر الجهود، بغية تفكيك البنى النقدية، وتركيبها من منظور الجدلية الوصفية والمعيارية، وجدلية الحوار والنقد. والطموح المستقبلي لنا سيكون في متابعة ما بدأناه، وهو محاولة تقديم رؤية متكاملة في النقد العربي الروائي، علّها تساهم في التأسيس لهوية نقدية روائية عربية نحلم به.

حواشي الدراسة ومصادرها

1) انظر: بانوراما الرواية العربية، سيد حامد النسّاج، القاهرة: دار المعارف، 1980، 59-62.

2) انظر: *استجداء الحقيقة*، المجلة، عدد أبريل، 1966.

3) صورة المرأة في الرواية العربية، طه وادي، القاهرة: دار المعارف، ط 2، 1980، 248-250.

4) أدباء معاصرون، رجاء النقاش، كتاب الهلال (241)، 1971، 166.

5) المصدر نفسه، 175.

6) تأملات في عالم نجيب محفوظ، محمود أمين العالم، القاهرة: الهيئة الفنية للتأليف والنشر، 62، 1970.

7) انظر على سبيل المثال: في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، عبد الرحمن ياغي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1981، 109-130.

8) تأملات في عالم نجيب محفوظ، 26-27.

9) القصة والرواية، عزيزة مريدن، دمشق: دار الفكر، 1980، 108.

10) دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، مصطفى التواني، تونس: الدار التونسية،الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، 11.

11) اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967، القاهرة: دار المعارف، 1978، 240.

12) انظر: الاتجاه التعبيري في روايات نجيب محفوظ، العربي حسن درويش، القاهرة: مكتبة النهضة العربية، 1989، 73.

13) انظر: المصدر نفسه، 74 . عن التعبيرية في الشعر والمسرح للدكتور عبدالغفار مكاوي، 66-80.

14) المصدر نفسه، 7.

15) انظر: صراع الأجيال في الأدب المعاصر، غالي شكري، القاهرة: دار المعارف، 1971، (سلسلة اقرأ)، 137.

16) المرجع نفسه، 146.

17) المغامرة الروائية/ دراسات في الرواية العربية، جورج سالم، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1973، 157، وانظر: قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، نبيل راغب، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975، 243، واتجاهات الرواية المصرية، 299، والاتجاه التعبيري في روايات نجيب محفوظ، 145-146.

18) اتجاهات الرواية المصرية، 291.

19) المصدر نفسه، 294.

20) المصدر نفسه، 305-306.

21) تأملات في عالم نجيب محفوظ، 97، وكان قد ذكر هذه الفكرة في الصفحة 96.

22) دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، مصطفى التواني، تونس: الدار التونسية، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، 18.

23) المصدر نفسه، 28.

24) المصدر نفسه، 15.

25) انظر: المصدر نفسه، 12، 18.

26) المصدر نفسه، 155.

27) المصدر نفسه، 104.

28) انظر: المصدر نفسه، 85.

29) المصدر نفسه، 107.

30) المصدر نفسه، 107.

31) المصدر نفسه، 109.

32) المصدر نفسه، 119.

33) انظر: المصدر نفسه، 18.

34) عطر الأحباب، يحيى حقي، بيروت: الشركة الشرقية للنشر والتوزيع، 1971، 110.

35) تأملات في عالم نجيب محفوظ، 96.

36) الرؤى المتغيرة، عبدالرحمن أبو عوف، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991، 21-22.

37) المغامرة الروائية، 156.

38) دراسة في روايات نجيب محفوظ، 29.

39) المصدر نفسه، 18.

40) انظر: المصدر نفسه، 22.

41) المصدر نفسه، 24.

42) المصدر نفسه، 76.

43) قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، 245.

44) دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، 245.

45) المصدر نفسه، 61.

46) اتجاهات الرواية المصرية، 260، تجدر الإشارة إلى أن هذا الكلام موجود بحرفيته في كتاب الاتجاه التعبيري، 103.

47) المصدر نفسه، 261. وهذا الكلام موجود بحرفيته في الكتاب نفسه، ص 105.

48) دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، 95.

49) انظر: الاتجاه التعبيري في روايات نجيب محفوظ، 105.

50) الفن القصصي بين جيلي ...، 105.

51) انظر على سبيل المثال: اتجاهات الرواية المصرية، 242-247.

52) الاتجاه التعبيري في روايات نجيب محفوظ، 107.

53) قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، 261.

54) انظر: المصدر نفسه، 270.

55) اتجاهات الرواية المصرية، 240.

56) المصدر نفسه، 247.

57) المصدر نفسه، 247. وهذا الكلام موجود بحرفيته في الاتجاه التعبيري، ص 86.

58) دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، 65.

59) المصدر نفسه، 97.

60) قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، 292.

61) دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، 44-45.

62) المصدر نفسه، 79-80.

63) المصدر نفسه، 82. وقد لاحظ هذه الملاحظة أيضاً الدكتور طه وادي وأشار إلى أن الروائي يعطي البغي دائماً أسماء مشرقة متفائلة مثل: وردة ، كريمة، زهرة... حيث إنه يريد أن يدلل على حقيقة الإنسان في الكائن الحي مهما قست ظروفه. ونحن مع هذا الرأي، مع التنبه إلى أن الناقد قد وضع اسم "زهرة" متعجلاً، فهي ليست بغياً، كما هو معروف. انظر: صورة المرأة ، 307.

64) دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، 70.

65) المصدر نفسه، 22.

66) المصدر نفسه، 103.

67) انظر: تأملات في عالم نجيب محفوظ، 128-129.

68) اتجاهات الرواية المصرية، 252، أيضاً في هذه الدراسة نلمس التماثل الحرفي مع كتاب الاتجاه التعبيري، وبخاصة عندما يتعرض إلى شخصية «عم عبدة».

69) قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، 319.

70) انظر: الاتجاه التعبيري في روايات نجيب محفوظ، 116.

71) تأملات في عالم نجيب محفوظ، 133.

72) انظر: الاتجاه التعبيري في روايات نجيب محفوظ، 120.

73) انظر: تأملات في عالم نجيب محفوظ، 130.

74) المصدر نفسه، 132.

75) الاتجاه التعبيري في روايات نجيب محفوظ، 117.

76) الرؤى المتغيرة، 147.

77) بانوراما الرواية الحديثة، 63.

78) انظر: الرؤى المتغيرة، 90.

79) الرؤى المتغيرة، 147.

80) عطر الأحباب، 84-85.

81) انظر: عطر الأحباب، 85-89.

82) انظر: المصدر نفسه 111-113.

❖) الناقد يضع رواية السراب من المرحلة الاجتماعية، وهذا ما جعله يقسم المراحل إلى ثلاث فقط.

❖❖) تجدر الإشارة إلى أن هذا الناقد قد أخذ صفحات كاملة، وبشكل حرفي من كتاب «السيد» سنشير إليها في حينها.

❖) الوظيفة هي الفعل الذي يلعب دوراً أساسياً في البناء القصصي. انظر: المصدر نفسه، 29.

❖ ❖ ❖

بين الآنسة «مي» وولي الدين يكن(❖)

عبدالفتاح أبو مدين

(❖) محاضرة ألقيت في شهر شعبان 1426هـ – سبتمبر 2005.

قضايا الترجمة الأدبية

حميد لحمداني

موت المؤلف
وآفاق التأويل

موسى ربابعة

حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية

عباس عبدالحليم عباس

تطور ترجمات النصوص الأدبية

عبدالوهاب الحكمي

في تقاطع مشروعي الجابري والغذامي

إدريس جبري

نحو تأسيس رؤية جديدة لقراءة النص الأدبي

عبدالرحمن التمارة

اعترافات النقاد الغربيين والعرب المعاصرين بأزمة البنيوية

بشير تاوريريت

قصد رفع قلق المصطلح النقدي

بلعابد عبدالحق

التناص النقدي

بقشي عبدالقادر

ظاهرة الاغتراب في شعر القرشي

نورة السفياني

عتبات الكتابة

في النقد العربي الحديث

عبدالمالك أشهبون

النقد الأدبي
رؤى وأفكار

ممدوح أبو الوي

جدلية الإبداع بين المحفز ومحاولات الإنجاز!

حسين عيد

فاعلية الناقد العربي الحديث

عبدالفتاح أحمد يوسف

الانزياح ووظيفته البلاغية عند بدوي الجبل

عصام شرتح

الميزانية

شعبان محمد مرسي

الخطاب القصصي
في الرواية العربية المعاصرة

ثامر الغزي

«فيروسات»
تهاجم لغتنا

جميل حسن

روايات ما بعد «الثلاثية»

لنجيب محفوظ

فاروق مغربي

العـــــــدد

عبدالفتاح أبو مدين 7
حميد لحمداني 23
موسى ربابعة 43
عباس عبدالحليم عباس 61
عبدالوهاب الحكمي 75
إدريس جبري 95
عبدالرحمن التمارة 131
بشير تاوريريت 153
بلعابد عبدالحق 177
بقشي عبدالقادر 201
نورة السفياني 213
عبدالمالك أشهبون 271
ممدوح أبو الوي 287
حسين عيد 311
عبدالفتاح أحمد يوسف 335
عصام شرتح 385
شعبان محمد مرسي 415
ثامر الغزي 417
فاروق مغربي 431

رئيس التحرير

عبدالفتاح أبو مدين

* * *

هيئة التحرير

* سعيد السريحي
* عبدالمحسن القحطاني
* أبو بكر باقادر
* حسن النعمي
* معجب الزهراني

* * *

العنوان

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066364-6066122

رقم الإيداع 14/0513

محتويـــــــات

* بين الآنسة «مي» وولي الدين يكن .....
* قضايا الترجمة الأدبية .....
* موت المؤلف وآفاق التأويل .....
* حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية .....
* تطور ترجمات النصوص الأدبية .....
* في تقاطع مشروعي الجابري والغذامي .....
* نحو تأسيس رؤية جديدة لقراءة النص الأدبي .....
* اعترافات النقاد الغربيين والعرب المعاصرين بأزمة البنيوية .....
* قصد رفع قلق المصطلح النقدي .....
* التناص النقدي .....
* ظاهرة الاغتراب في شعر القرشي .....
* عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث .....
* النقد الأدبي – رؤى وأفكار .....
* جدلية الإبداع بين المحفز ومحاولات الإنجاز .....
* فاعلية الناقد العربي الحديث .....
* الانزياح ووظيفته البلاغية عند بدوي الجبل .....
* الميزانية .....
* الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة .....
* روايات ما بعد «الثلاثية» لنجيب محفوظ .....

علامات

1 - ينشر الإصدار الدوري للنقد « علامات» الأبحاث والدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليهما على ألا يكون البحث منشوراً من قبل أو مقدماً للنشر إلى جهة أخرى.

2 - ينشر الإصدار « علامات» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بمجال النقد الأدبي.

3 - يرحب الإصدار « علامات» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

ALAMAT

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
alamat@adabijeddah.com

العـــــــدد

الحبيب المبروك 7

العربي اسليماني 15

إبراهيم عمري 41

يوسف ناوري 47

أحمد محمد ويس 95

عبدالملك مرتاض 103

سعيد بوكرامي 167

فوزية سعيد 179

عبدالسلام فزازي 219

أحمد علي محمد 249

محمد الداهي 277

الهادي غابري 307

عبداللطيف الأرناؤوط 355

منذر عياشي 384

الإشـــراف

عبدالمحسـن القحطـاني

رئيس التحـريـر

عبدالفتـاح أبو مدين

* * *

هيئة التحرير

* سـعيـد الـسـريحـي

* أبـو بـكـــر بـاقـادر

* حـسـن الـنـعـمـي

* مـعجـب الـزهرانـي

* * *

العنوان

النـادي الأدبـي الـثـقـافـي بـجـدة

الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)

جدة (21432) فاكسميلي: 6066695

هـاتـف: 6066364-6066122

رقم الإيداع 14/0513

محتويـــــــات

* في علوم النقد الأدبي .....
* إشكالية المنهج في اللسانيات الحديثة .....
* الترجمة والأنثروبيا .....
* جماليات اشتغال النص الشعري المعاصر .....
* تعقب مقال وكشف سرقات .....
* بنية اللغة الشعرية عند سعد الحميدين .....
* الوظائف السردية في (بائعة الورد) .....
* البناء الفني في رواية بوصلة .....
* سعدي يوسف والموقف السياسي .....
* قراءة نقدية في «قصيدة حب إلى مطرح» .....
* من التعددية المنهجية إلى نسقية الثقافة .....
* وظائف السارد في رواية «باب الشمس» .....
* أنثوية العلم من منظور الفلسفة النسوية .....
* الترجمة والمعارف المهاجرة .....

علامات

1 - ينشر الإصدار الدوري للنقد « علامات» الأبحاث والدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليهما على ألا يكون البحث منشوراً من قبل أو مقدماً للنشر إلى جهة أخرى.

2 - ينشر الإصدار « علامات» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بمجال النقد الأدبي.

3 - يرحب الإصدار « علامات» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

ALAMAT

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
alamat@adabijeddah.com

معــذرة..!

نعتذر إلى أعزائنا كتاباً وقراءً، ذلك أن صدور دورياتنا لمطلع العامين الجديدين 1427هـ، 2006م، قد تأخر ثلاثة أشهر، ومرد ذلك التغيير الذي تم في مجلس إدارة النادي، وكذلك بقية أندية البلاد، وأدى ذلك إلى إعادة ترتيب أوراق كل ناد، ومنها (جدة)، ومن طبيعة هذا التغيير وأمثاله أن يأخذ بعض الوقت في مسار الإجراءات الإدارية وحركتها عبر وزارة الثقافة والإعلام، وكذلك عبر حلول الأعضاء الجدد وتعرفهم على طبيعة العمل وتعارف بعضهم ببعض.. على أن ما يقرر حول هذه الدوريات وصدورها، سيكون ذلك لاحقاً خلال الشهور القادمة، بعد تمحيص الرؤية أمام المجلس وما يسفر عنها من قرار يحدد مسارها وجدوى استمرارها من عدمه..

وعلامات التي أمضت من عمرها وتجربتها خمس عشرة سنة، إحدى دوريات النادي الأدبي الثقافي بجدة، التي كانت لبنات على طريق المعرفة بين بلادنا والوطن العربي وما وراءه، وهي في رأينا معالم لرسالة ثقافية نتطلع إلى أن تثمر عبر السنين، لاسيما في مسار الارتقاء والتطوير، بعد أن يتاح لها الدعم المالي والمعرفي، لتستطيع استكتاب رموز الثقافة في الوطن العربي، وفق المتغيرات الحياتية ولاسيما في عالم متجدد كثير المعارف والأداء والعمل، ومسايرة آفاق الحياة وجديدها وإيقاعاتها ما يحتم الحضور الفاعل عبر مختلف الساحات. بعيداً عن الجمود والترقب بله التوقف لاستمزاج الظروف البعيد منها والقريب، ذلك أن الحياة بعامة عمل وكدح ونصب، ودأبها المسير ومتابعة التجديد فيها، وأعني ما ينفع الناس ويرقى بحياتهم ومسارها في

زمن لا سبيل إلى التوقف فيه إلا بقدر للتأمل والرؤية الصائبة التي تقود إلى ما هو خير وأبقى وأجدى..

أعود لتجديد الاعتذار عن تأخير صدور هذه الدفعة من دوريات النادي، وهي حال لم تحدث من قبل خلال كل الظروف، غير أني قد ألمحت إلى أن مرد ذلك هو التجديد في مجلس إدارة نادينا وأندية البلاد الأدبية بعامة، وآمل أن يتاح للمجالس الجديدة وفيها ومنها نادي جدة، أن تتوجه إلى مزيد من الارتقاء بالثقافة في مهد العرب واللغة العربية الشاعرة.. ولا أفتأ أردد، أن مقياس رقي أي أمة، ليس بما تملك من مال وناطحات سحاب، وإنما بمعارفها، التي تفتح لها آفاقاً إلى الرقي الحياتي والثراء وازدهار وجودها، فالعلم بكل ضروبه هو الذي يقود إلى المعالي والنجح والحياة الكريمة، وطموح أي أمة تنشد التقدم والحياة الكريمة، إرادتها التي تدفعها إلى تخطي المصاعب لتكون، بعيداً عن آمال لا يسندها عمل ولا سعي، ذلك أنها أشبه بالأحلام، وكما قال الشاعر؛ «وما نيل المطالب بالتمني» فيقتعد المرء ويطمع أن ينال حياة ذات قيمة، لا جهد فيها ولا كد ولا كفاح، فالحياة عمل، وكتابنا العزيز حثنا على العمل والسعي، فقال الحق: «وقل اعملوا»، والأقوال التي لا تدعمها أعمال لا قيمة لها، ولا جدوى منها، ولذلك نقرأ في قول من لا ينطق عن الهوى ﷺ: «لا قول إلا بعمل، ولا عمل إلا بنية»، فإذا وعينا ذلك وأنجزنا ما نقول تحقق لنا ولسوانا عبر هذه السبيل النجح والرقي والحياة الكريمة، بعون الله وتوفيقه، والله المستعان.

رئيس التحرير

ليس من وكدنا في هذا المقال أن ندقق النظر، بحثاً ومدارسة، في كتاب الدكتور توفيق الزيدي الموسوم بـ «في علوم النقد الأدبي»[1] بقدر ما نترسّم الوقوف عند أمهات الأفكار التي انتظمت متنه والتصورات النقدية – الفكرية التي شكلت لبناته.

ولئن يشهد الخطاب النقدي العربي اليوم ضروباً من التحولات شتى نتيجة ما طرأ على المناهج من تبدل مستديم وما داخل الأنساق النظرية في الشرق والغرب من تخلخل نزع بها إلى ارتياد آفاق بكر تروم الاستفادة من كشوفات الحداثة، فإن طائفة، ليست بالقليلة، مازالت تدفع عنها دروب التحديث في مقاربة النص الأدبي إيثاراً للسلامة وركوناً إلى المسلمات الجاهزة والسنن المألوفة. فتبقى مظان الأدبية مجهولة ثاوية في مطايا النص ويستقر النقد تكراراً يلوك الأقوال السائرة والنماذج المنمّطة. حتى لكأنه يكتفي بالاتّباع والمسايرة ويكف عن الإبداع، وهو على هذا الحال يطمئن إلى إعلام التراث يفكّر بهم ومن خلالهم أو إلى المعارف الإنسانية الوليدة ينقلها نقل من لا يدرك أصولها النظرية وفروعها التطبيقية والسياقات التي حفت بها فشكلت مادتها.

يمكن لقارئ مقدمة الكتاب أن يستجلي حيرة المؤلف وهو يعقد المقارنات بين إقبالنا على التحديث في المباحث العلمية واحتفالنا بالثورة الطارئة على وسائل الإعلام وطرق تبادل المعلومات من وجه، وعزوفنا الغريب عن مظاهره في الأدب والنقد من وجه آخر. «ما بال بعضنا اليوم يصدّون كل تحديث في المسالك الأدبية إبداعاً ونقداً، قراءة وتدريساً؟ مشاهيرنا، ما قيل في شأنهم لم يتغيّر، تناول نصوصهم، لم يتغيّر...» ص 5.

أما ثانيهما وهو الخيار الإنتاجي فعماده مواجهة حالة التسيّب والتشتّت التي تنخر مجهوداتنا إلى إنتاج المعرفة ومقصده الأم قيام العلم شروعاً في توليدها وتثميرها.

هكذا انتهى د. توفيق الزيدي من مقدمة كتابه إلى الإقرار بأن:

«ليس للمهتمين بدراسة الأدب اليوم إلا الخيار المنهجي والخيار الإنتاجي بهذا يكون تأسيس «علوم النقد الأدبي» إنقاذ فئة حكم عليها العصر بالانقراض ما لم تتفاعل مع واقعها وتأخذ برهانات التحديث. بهذا لا يمكن أن تكون الحداثة بالتقسيط: إنها أفعال كاملة» ص 8.

تمثيلاً لهذين الخيارين بنى المؤلف عمارة كتابه – المشروع على مراحل ثلاث:

سمّى أولهما بـ «في تعليمية النقد» وهي عنده ضرورة إبستمولوجية – بيداغوجية لأنها ذات توجه تطبيقي منهجي تُعنى بتقنيات تبليغ المعرفة وكيفيات تحصيلها وتؤهل العلوم لترتقي إلى مرتبة المحك به تقوم النظريات وطاقاتها الإجرائية. وكيفما طبقناها على كثير مما ساد لدينا ثبتت لنا قلة جدواه وضنانة نفعه، وأنه ما راج في صفوفنا إلا لأسباب ظرفية أو لعوامل ضعيفة الصلة بالنقد والأدب.

في هذا الباب سعى الباحث إلى أن يتبين كيف تطور النقد من خطل التسيب إلى نظام الضبط معتمداً في ذلك مصنفين برَّر اهتمامه بهما بالسبق التاريخي. فعمل الناقد أحمد الشايب «أصول النقد الأدبي»[2]. عُدَّ من النصوص الأولى التي نظرت في إشكالية قيام النقد علماً مستقلاً بذاته عن غيره. وقد ثبَّت د. الزيدي أن أهمية هذا الكتاب كامنة في «هذا التوجه الذي يسعى إلى جعل الخطاب النقدي خطاباً ضابطاً أقرب ما يكون إلى العلم. ولا يخرج عمل عز الدين إسماعيل «الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة»[3] عن هذا التوجه» ص 15.

لئن كان تناول هذين الكتابين مطيَّة لتدبر المقاربات الأولى التي رامت أن تُجرِّد خطاب النقد مما ليس له به علِقة، فقد مثل مَرْقاة إلى التصريح برأي خطير ذا أبعاد أصولية (إبستمولوجية): «فأجدر بنا قيام علم، رغم الاحترازات على ترك النقد متسيباً لا ثمرة له، ثم إن المبدأ مفيد في ثقافتنا إذ هو مواصلة البناء على ما جاء في تراث العرب القدامى... إننا بذا نصل حاضرنا بالنصوص التأسيسية» ص 16-17.

على هذه القاعدة تشكلت رؤية الد. توفيق الزيدي مُجذّراً مشروعه في التراث بانياً إياه على أرضية في القراءة والتمحيص حديثة فكان أن فرَّع علوم النقد إلى قسمين كبيرين:

أ - علوم النقد العامة: وبين ثنياتها تضم علوماً فرعية خمسة هي نظرية النقد وتاريخ النقد ونظرية الأدب تاريخ الأدب والنقد الاستشراقي.

ب - أما علوم النقد الخاصة فموزعة بين علوم الخطاب الأدبي وعلوم الخطاب النقدي.

وإجراءً لما اصطلح عليه بتعليمية النقد ترسّم صاحب المشروع أن يختبر فوائدها الجُلَّى لما تطبق على النقد القديم فتحفر في آليات تشكُّله وتتقصَّى دلالاتها القريب منها والبعيد. ولهذا الإجراء طرائق هي كالمنارات يهتدي بها الباحث والدارس والمتعلم والمخطِّط البيداغوجي ومنها طريقة التأريخ النقدي وطريقة المداخل وطريقة مدارسة النصوص.

والحق أننا أصغينا في متعة ويقظة إلى ما صَدَع به د. الزيدي لدقته وسعة علمه ووضوح منهجه بل إنه يرسم خطاطة منهجية تنفع كل من ضَرَبَ في مضايق النقد بسهم.

«إن تعليمية النقد، إن اجتهد الدارسون في تطويرها ستغنم كثيراً من الإعلامية والوسائل التكنولوجية فقد نصل في يوم إلى استحداث برمجية تعليمية نقدية أو إلى تحويل قاعات الدرس إلى مخابر تطبّق فيها الصوتيات

على النصوص الأدبية وتدرس فيها ردود المتقبلين على تلك النصوص... إن تعليمية النقد علم دقيق فاعل خلَّص النقد من تسيُّبه وأرجع إليه جدواه». ص 29-30.

في القسم الثاني من الكتاب الذي وشَّاه صاحبه بـ «تأسيس الاصطلاحية النقدية العربية» بحث في التمييز القائم بين علم الاصطلاحية (La terminologie) وعلمها الوليد المصطلحية (La terminographic) التي تُعنى بالجانب التطبيقي مدققاً في كيفيات نشأة المصطلح وأطوار تولّده كاشفاً عن أهم المؤسسات الساهرة على خزْنه وجرده في الغرب وعندنا نحن العرب مصرِّحاً في صدق وحماسة أن الفوضى المصطلحية تعم المشهد الثقافي وأن الجهود المبذولة ليست سوى أعمال فردية معزولة لم تبلغ غاياتها لأنها تحتاج مؤسسات تُسخّر المال والتقنية وتجمع العلماء من كافة الاختصاصات عسى يتضافر المجهود ويثمر كشوفاً علمية أو فتوحاً معرفية.

وقد تعهَّد صاحب المشروع بعض القضايا الموصولة بالمصطلح النقدي مثل قضية الانفتاح والنظام الاصطلاحي مشتغلاً في ذلك على الرمز اللغوي «طبع» في صلته بالرؤية الجمالية عند العرب وبالنظام الدلالي للغة. ولا يسمح لنا المقام بالتوسع في مختلف المسائل التي أثارها، حسبنا أن نشير إلى أن الرجل قد اشتغل بعمق على نموذج تطبيقي: «مصطلح قصيدة عصماء منتهياً إلى القول:

«إن استعمل النقاد نعوتاً كثيرة للقصائد فإننا لم نقف على مصطلح قصيدة عصماء في المدونة النقدية إلى القرن الخامس فقد وجدنا المعلقات والسموط والمجوهرات والمشُوبات والحوليات والمحكّمات والشوارد... وقد انفرد ثعلب (ت 291هـ) دون غيره باستعمال مصطلحات مستمدة من الأثر اللوّني أطلقها على الأبيات الشعرية. وهي التالية:

المعدَّل من الأبيات، والأبيات الغر والأبيات الموضحة والأبيات المرجلة». ص 52.

ولعل من وجوه الطرافة والعمق معاً في الكتاب القسم الثالث منه الذي استوى كشّافاً عن «آليات الخطاب النقدي» لدى الشابي ووجه الطرافة أن الشعر هو الجوهر في درس حياة صاحب «أغاني الحياة» وأدبه وأن ما رسخ في الضمائر والعقول صورته شاعراً مما يجعل «البحث في صور أخرى للشابي غير صورة الشاعر أمراً قليل التداول وصعب الدرس» ص 55.

وبعد أن قاس خط الخطاب النقدي لدى الشابي من الدرس في الكتب والمقالات التي صيغت حول فنه وشعره. أكد أن تلك الدراسات ذات جانبين: انتقائي ووظائفي. وقد رصد الد. الزيدي المدونة النقدية لدى الشابي في نزعة منهجية صارمة وتدقيق بحثي موثّق ليخلص إلى مضارب الترحال من النوّبة الشعرية إلى شيطان/ ملاك النقد مكاشفاً تخلّق الحس النقدي عنده متسائلاً: ما الدافع على الخروج من الشعرية إلى النقدية» ص 68.

وضمن هذا المبحث يعتبر أن الشابي على وعي بتمايز النظامين إذ قد صرّح في رسالة كتبها إلى الشاعر والطبيب السوري «علي الناصر» (سنة 1930): «وإني أقدّم لك نسخة من كتابي الصغير» «الخيال الشعري عند العرب» الذي وإن لم يكن قصة قلب فإنه جهاد قريحة أرادت أن تحرّك الناس وتدعوهم إلى سواء السبيل».

حظيت خصائص الخطاب النقدي لدى الشابي بحيز هام من القسم الثالث من الكتاب وقد عالج فيه هذه المسألة من زاويتين: المسلك النقدي والجهاز النقدي.

أما عن المسلك فقد نبّه في سياق الحديث عنه إلى أن سؤال النقد عند الشابي يداخل سؤال الشعر ويشاكله خاصة في كتابه «الخيال الشعري عند العرب». أما كتاباته النقدية الأخرى فقد أخذت منحى واضحاً نواته سؤال الشعر وما يقتضيه من إجابات.

أما عن الجهاز النقدي فقد لاحظ أن مبدع «إرادة الشعب» لا يحضر في مرجعياته النقدية إلا ما كان ذا صلة بتراث العرب. أما ما يخص النقد

الغربي فغائب تماماً رغم الإشارة إلى بعض التيارات الأدبية الغربية وتخصيصاً الرومانطيقية. ومن ثغرات الجهاز النقدي كما يراها الد. الزيدي ضعف الطاقة التجريدية إذ يكتفي الشابي في مناسبات كثيرة بالتعبير المجازي دون تعمق المصطلح تعمقاً نظرياً. هذا الأمر ينطبق على متصوَّر الخيال الذي وإن جاء في مدونة الشابي النقدية طريفاً فإنه لم ينحت له المصطلح الدقيق غير أن ذلك لا يعدم بعض مظاهر الفرادة والتميز تجلّت في المسلك النقدي إذ اعتمد على عرض خطة مقالاته في البداية وتوسَّل بالمنهج الاستدلالي توسُّلاً يصرِّح بالفكرة أولى ليوضحها بضرب الأمثلة ثانياً إضافة إلى أسلوب في الكتابة النقدية أسُّه رشيق اللفظ وأنيس العبارة وشعري الصور.

إن الذي تُفضي بنا إليه قراءة هذا الكتاب أن الخطاب النقدي علوم متراتبة متراكبة متواشجة متى لم نفرزها ونجرِّدها مما يشوبها من غير النقد تعثَّرت جهودنا وذهبت هباءً، وأننا ما لم نتوسَّل بعلوم المصطلح وأصولها النظرية والإجرائية بقينا نخبط خبْط عشْواء في البحث والتجريب.

أما الشابي الناقد فصيحة في الصيحة يدعونا إلي التفكير بعمق وصدق مع النفس فيما يصلح لنا منه وقد شرَّع قرن جديد أبوابه وماذا أنتجنا نحن إلى اليوم في باب النقد ونقد النقد حتى ندعو إلى التقويم والاستصفاء.

إن الحداثة الحق مساءلة وتجاوز وخرق للمسلمات لا يَنِي. وتلك، في غير ادّعاء أو تمحُّل، مزيَّة هذا الكتاب يدعوك إليه في أطوار اليقظة والغفلة، يؤجّج نار السؤال أو يرفع عنك ما ران من مسلوك السُّبل.

الهوامش

1) د. توفيق الزيدي: في علوم النقد الأدبي، قرطاج 2000 – ط 1، 1997 – سلسلة المنهج أولاً.

2) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي. القاهرة – مكتبة النهضة المصرية. ط 5/ 1955 (ط 1/ 1940).

3) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة. القاهرة – دار الفكر العربي، 1992 (ط 1/ 1995).

❖ ❖ ❖

مقدمة:

تميزت الفترة الممتدة بين أواخر القرن التاسع عشر وما بعد الحرب العالمية الثانية بتراكم كبير في مجال الدراسات اللغوية، وإذا كان من الصعب تصنيف هذه الدراسات في خانات معينة، انطلاقاً من معايير محددة، فإنه يمكن أن نميز، على الأقل، بين مدرستين فيما يخص المناهج المعتمدة في دراسة وتحليل المواد اللغوية وما يرتبط بها من صيرورات ذهنية وعوامل فيزيولوجية ومؤثرات خارجية.

في هذا الإطار تندرج محاولة عقد مقارنة بين اتجاهين يعتبران من أكبر الاتجاهات اللسانية الحديثة إنتاجاً واستهلاكاً. ويتعلق الأمر بالمدرستين: البنيوية والتوليدية.

إذاً ما هي الأسس المعرفية والفلسفية لكل منهما؟ ما هي منطلقاتهما المنهجية؟ ما هي أساليب تحليلهما للظاهرة اللغوية؟ وما هي أوجه التشابه والاختلاف بينهما؟ هذه مجرد أسئلة نحاول الإجابة عنها من خلال هذه الدراسة محترسين بملاحظة هي أن هناك مدارس لسانية جديدة لم نعتمدها.

1 - تحديدات أولية مفاهيمية:

1-1: مفهوم المنهج: إن كلمة منهج مستمدة من الكلمة اليونانية (Meta-hodos)؛ ومعناها الطريق أو النهج الذي يؤدي إلى هدف ما. وفي اللغة العربية ،المنهج هو الطريق الواضح. ويبدو أن أرسطو هو أول من استعمل كلمة «منهج»، وأسسه على دعامتين: الأولى منطقية تبدأ بالمسلمات

ثم تنتقل إلى طبقات الاستنتاج المنطقي الصارم لتنتهي بالنتائج؛ والثانية دعامة إجرائية تبدأ بالمشاهدة الدقيقة، ثم تنتقل إلى استنباط التعميمات في سلم تتصاعد درجاته حتى تصل إلى المبادئ الأولية[1]. ويعني هذا التصور الآرسطي أن الباحث يكتشف بالاستقراء ثم يؤسس معرفته في شكل استنتاج. وفي بداية العصر الحديث ظهرت نظريات متعددة في المنهج على يد كل من فرنسيس بيكون وروني ديكارت وبرتراند راسل وميل ستيوارت. يركز بيكون في مؤلفه (الأورغانون الجديد) على الاستقراء التجريبي الذي يعتمد على الملاحظة والمشاهدة ثم القيام بمختلف انواع التجارب، خلافاً لصاحب الأورعانون (أرسطو)، الذي ينطلق من معطيات نظرية. أما ديكارت فإنه يركز على التحليل والتركيب. وحتى لا نخوض في إشكالية التعريف ونتطرق لإشكالية التطبيق في حقل الدراسة اللسانية، نقترح التعريف التالي للمنهج:

المنهج هو مجموع العمليات العقلية والخطوات العملية التي يقوم بها الباحث بهدف الكشف عن الحقيقة أو البرهنة عليها بطريقة واضحة وبدهية تجعل المتلقي يستوعب الخطاب دون أن يضطر الى تبنيه[2]. ويتضمن هذا التعريف الذي نقترحه الجانب العقلي والجانب العملي في الممارسة. وهذه الازدواجية تقودنا إلى الحديث عن منهجين هما:

1-2: المنهج الاستقرائي: الاستقراء هو كل استدلال ينتقل فيه الباحث من الخاص الى العام، أو من الجزء الى الكل، أو من المحسوس الى المجرد[3]. ويعتمد الاستقراء على الوصف الذي يعني عند اللسانيين البنيويين «رصد ما نلاحظه من الأشياء، والوقائع والظواهر، وما ندركه بينها من علاقات متبادلة، وتصنيفها وتصنيف خصائصها، وترتيبها واكتشاف الارتباط بينها، إنه كشف دلالات المعطيات الحسية بالاعتماد على الملاحظة والتجربة، ودراسة ما بينها من علاقات متبادلة»[4].

ويتضمن الدليل الاستقرائي استنتاجاً علمياً يقوم على أساس الملاحظة والتجربة، فالملاحظة تقتضي في المنهج الاستقرائي أن يبقى الباحث أو الذات

العارفة خارج الظاهرة اللغوية التي يدرسها ويكتفي بمشاهدتها كما تقع في الطبيعة أو كما هي واقعة طبيعية. وهكذا فإن الباحث الذي يطبق المنهج الاستقرائي ينطلق من الواقع ليصل إلى النظرية.

1-3: المنهج الاستنباطي: الاستنباط عملية استدلالية تنتقل من العام الى الخاص، أو من الكل إلى الجزء. والمنهج الاستنباطي منهج يقوم على التأمل والاستنتاج انطلاقاً من أفكار وتصورات قبلية، ويختلف المنهج الاستنباطي عن المنهج الاستقرائي في كونه لا ينطلق مباشرة من ملاحظة المواد اللغوية ووصفها وصفاً محايداً، ولكنه يسعى إلى بناء نظريات يرى أنها قادرة على تفسير العالم الواقعي، إلي جميع لغات العالم.

1-4: الأسس الفلسفية والمعرفية للمناهج المعتمدة: في العصر القديم، تساءل الفلاسفة عن طبيعة ومصادر المعرفة البشرية. ومن هؤلاء الفلاسفة نذكر أرسطو وسقراط وأفلاطون وبعض الرواقيين. فأفلاطون مثلاً كتب عن سقراط وهو يحاور مينون العبد وبرهن على أن هذا المملوك الشاب يعرف مبادئ الحساب دون سابق تدريب ولا تجربة. فالمعرفة موجودة في ذهنه قبلياً، وما فعل سقراط هو مجرد إيقاظها من كمونها[5].

وخلال عصر النهضة الأوربية، وابتداء من القرن[16]، أفرزت اشكالية الثقافة البورجوازية فلسفة وتيارات فكرية، استمرت من عصر الأنوار إلى يومنا هذا؛ وساهمت الى حد كبير في تأطير المناهج المطبقة في العلوم الاجتماعية واللسانية.

وعموماً يمكن أن نميز بين ثلاثة اتجاهات أساسية ترتبط بإشكالية المنهج في اللسانيات الحديثة.

1-4-1: الاتجاه العقلاني: ويمثله كل من ديكارت وليبنز وميشال بريال. وفي مجال اللسانيات يعد شومسكي وفودرو وكاتز والفاسي الفهري من أكبر المدافعين عن هذا الاتجاه. ويرى التيار العقلاني أن العقل البشري (la raison humaine) هو عقل فطري وقبلي (aprioriste)، أي انه يمتلك بالفطرة أفكاراً

ومعارف سابقة عن الاحساس والتجربة. وفي حقل الدراسات اللغوية يرى شومسكي أن اللغة تشكل جزءاً لا يتجزأ من هذه المعارف الفطرية التي لا مجال لغض الطرف عنها أثناء الدراسة والتحليل اللغويين. وسنرى كيف وظفت اللسانيات التوليدية، ممثلة بأحد روادها نعام تشومسكي، هذه الفلسفة في فهم وتفسير الظواهر اللغوية. إن المدرسة التوليدية تستعمل المنهج الاستنباطي في التحليل اللساني فتحلل اللغة عن طريق صياغة الفرضيات التي تفسر بها القضايا الممكن ملاحظتها وتدرس العلاقات القائمة بينها[6].

1-4-2: الاتجاه المادي: يمثله ولف ودافيد هيوم وجون لوك. يرى هذا الاتجاه أن المعرفة تصدر عن التجربة والملاحظة. كما أنها تنبثق من مسلمة العقل البعدي (postérioriste) التي تقول إن العقل البشري عبارة عن صفحة بيضاء تنطبع بآثار الإحساس والتجربة. وسنوضح كيف وظفت اللسانيات البنيوية الفلسفة التجريبية والوضعية المنطقية لرودولف كارناب، ولماذا تنطلق من الواقع اللغوي إلى النظرية اللسانية. (لقد اعتبرت الوضعية المنطقية السيميوطيقا فلسفة عامة للغة وقسمها كارناب إلى التركيب syntaxe الذي يدرس بناء الجمل وتنظيم الكلمات؛ السيمانتيك sémantique أو الدلالة التي تدرس معاني الكلمات، ثم البراغماتيك pragmatique الذي يدرس البناء والمعاني والأشخاص الذين يتحدثون هذه الكلمات[7].

1-4-3: الاتجاه التوفيقي: يمثله كانط (1724-1801) وكثيرون. فكانط هو أحد فلاسفة الأنوار العقلانيين، ما يتميز به هو الثورة التي أحدثها في المعرفة الإنسانية حيث تجاوز الثنائية الديكارتية وعمل من أجل المصالحة (Transaction) بين الفطرية والإمبريقية. إن المعرفة عند كانط تأتي من خلال عنصرين رئيسين هما الحساسية (La sensibilité) والفهم (L'entendement). فقد بين أن «العلوم الاجتماعية والإنسانية، التي يعد علم

اللسان واحداً منها، لا تصل إلى معرفة الأشياء والمواضيع التي تبغي دراستها وإنما تصل فقط الى تمثلات حول هذه الاشياء»[8].

2 – اللسانيات البنيوية والمنهج المادي:

2-1 نشأة اللسانيات البنيوية: قبل فرديناند دي سوسور (1857-1913) كانت دراسة اللغة تتم حسب مقاربات متعددة: فيلولوجية، وجمالية وتاريخية واجتماعية. إلا أن نشر كتابه «دروس في اللسانيات العامة» سنة 1916، أحدث ثورة منهجية في علم اللسان.

لقد تأثر سوسور بعدة مفكرين وباحثين في علم اللسان أمثال دفيد ويتناي (D, Whitner 1894-1927)، ويودوان دي كورتناي (Boudouin de courtenay 1845-1929)، وشارل سوندرز بيرس ch s. Pierce 1839-1914. فقد أخذ منهم معارف كثيرة في علم وظائف الأصوات (phonologie) والنظام اللغوي والقانون اللغوي. ورغم أن الدراسات الصوتية والمنطقية الشكلية أعطت البحوث والاستقصاء في اللغة قيمة إضافية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فإن سوسور يعد، بدون منازع، الأب الروحي للسانيات الحديثة والمعاصرة.

لقد استعمل سوسور كلمة نسق ولم يستعمل كلمة بنية، كما أنه اهتم باللسانيات الداخلية (linguistiques internes) التي تدرس نسق اللغة وقواعدها الباطنية، تاركاً اللسانيات الخارجية، التي تدرس تطور (linguistiques externes) اللغات واللهجات وتوزيعها الجغرافي وعلاقتها بالسياسة والمجتمع والثقافة، للباحثين الذين يهتمون بذلك. وهكذا فإن سوسور يعد أول من وضع اللبنة الأولى لظهور المنهج البنيوي، ذلك المنهج الذي ستتحدد معالمه الواضحة ومنطلقاته المعرفية في مؤتمر يراغ عام 1929 بمبادرة من رومان ياكويسون وكارشفسكي Kascevsky وتروبتسكوي

Troubetzkoy وقد اعتبروه «منهجاً علمياً صالحاً لاكتشاف قوانين بنية النظم اللغوية وتطورها»[9].

2-2 المنهج البنيوي والسلوكية أية علاقة؟ تمثل السلوكية اتجاهاً جديداً في علم النفس المعاصر. يرى السلوكيون أن تخلف علم النفس التقليدي يكمن في عدم قدرته على الوصول إلى نتائج مهمة. كما أن أدواته المنهجية غير إجرائية اذا أردنا أن نصل إلى الحقيقة. لقد تأثرت السلوكية بإنجازات العلوم الرياضية والطبيعية والفيزيائية والكيميائية التي استطاعت أن تحقق، خلال القرن 19 القطيعة الإبستمولوجية مع أمها الفلسفة، وتصبح كيانات مستقلة لها إبستمولوجيتها وديداكتيكها الخاصان بها.

تأسست المدرسة السلوكية على يد وطسون watson الأمريكي في بداية القرن 20، ومن مبادئها:

- ❖ اعتبار الانسان شبيها بالآلة المعقدة.
- ❖ الاقتصار على دراسة السلوك الخارجي لأن الانسان علبة سوداء (Boite noire) لا نستطيع دراسة سلوكه الداخلي.
- ❖ رفض منهج التأمل الباطني Introspection الذي تزعمه كل من هيلموتز (Helmholtz) وفندت (wundt) وجمس (James) والذي يعني ملاحظة ما يجري في الشعور من خيرات حسية أو عقلية او انفعالية وبالتالي العمل على وصفها وتحليلها وتأويلها[10].
- ❖ إنكار وجود قدرات واستعدادات فطرية إذ لا تعترف السلوكية بذكاء موروث ومعارف قبلية.

– وتعارض الدراسات السلوكية الدراسات العصبية والمعرفية التي كشفت عن وجود ما يسمى بالفينوتيب (phénotype)[11]، التي تؤكد فطرية المعرفة ووجود بنيات ذهنية سابقة، ودور التجربة إنما هو مجرد القدح أي استثارة هذه المعارف الفطرية التي تبدأ في التمظهر والتجلي وفق

نظامها الخاص بها. يعني أن هناك عمليات غير فيزيائية ملموسة في سلوك الإنسان بم فيها أحاسيسه، وشعوره، ورغبته.

في هذا الإطار برز، إلى جانب وطسون وسابير وسوسور، الأمريكي ليونارد بلومفيلد (Leonard, Boomfield 1887-1949) الذي كان له قصب السبق في وضع الحجر الأساس في بناء النظرية البنيوية في علم اللسان البشري. وإذا كان الحناش قد تحدث بدءاً عن ثغرات كتابه اللغة (langage)، فإن زكريا ركز على إيجابياته، وخصوصاً ما يتعلق منها بالمبادئ المنهجية (المبتدلوجية) التي اقترح (بلومفيلد) تطبيقها في دراسة الظواهر اللغوية، حيث يطرح المنهج المادي بديلاً للمناهج السابقة والمعاصرة.

3-2 التحليل اللساني حسب المنهج البنيوي: يذهب كل من جان بياجيه وليفي ستراوس وفرانسوا شاتلييه وكمال أبو ديب إلى أن البنيوية منهج للبحث العلمي وليست مذهباً وأن ما يميزها هو التزامها بمبادئ الدراسة العلمية. أما جورج كانغيلم فيشك في إمكانية تاسيس منهج بنيوي[12]. وتنطلق اللسانيات البنيوية من عدة مسلمات منهجية نلخصها فيما يلي:

- عدم الاهتمام بالمظاهر الواعية للغة ودراستها في آنيتها وتزامنها دراسة سانكرونية. لقد رأى سوسور أن اللغة شكل (forme) وليست جوهراً (substance)، وأنها تشكل نظاماً مغلقاً قائم الذات، له قواعده الخاصة وروابطه الذاتية الداخلية. إنها مجموعة من العناوين لأشياء موجودة في الخارج و/أو الواقع. وهذا الواقع ليس منظماً، فاللغة هي التي تنظمه[13]. إن الشكل اللغوي هو سلسلة الأصوات والتموجات الصوتية بينما الجوهر فهو المعنى. إنه داخلي وقيمة نفسية تتغير بتغير الأشخاص والمواقف. وبالتالي فهي غير قابلة للملاحظة والقياس ولا لصرامة الدراسة العلمية[14].

- إخضاع المادة اللغوية لصرامة الدراسة العلمية من خلال إزاحة حقيقتها المعطاة في التجربة التاريخية أو المجتمعية أو التطورية،.

❖ رفض التعامل مع الوقائع اللغوية كما لو أنها كيانات مستقلة. إن المواد والكائنات اللغوية ليس لها استقلال مادي، ولكنها في حاجة إلى المفهمة عن طريق تمثل اللغة نسقاً مبنياً على أساس قيم خلافية وعلاقات تضاد محايثة لها.

❖ اعتبار اللغة نسقاً أو نظاماً مبنياً على أساس علاقات لغوية مباطنة[15].

❖ اكتشاف قوانين علمية معطاة على صعيد الوصف والتجربة.

2-3-1: خطوات المنهج البنيوي: قلنا بأن المنهج البنيوي منهج مادي يهتم بدراسة اللغة وقواعدها الداخلية ونظامها البنيوي. ويتضمن هذا المنهج الخطوات التالية:

2-3-1-1، ملاحظة المادة اللغوية: إن النظرية البنيوية نظرية استقرائية تجريبية تنطلق من الواقع اللغوي وتبدأ بملاحظته ملاحظة علمية موضوعية[16]. تتوخى الضبط والتحليل، إن اللسانيات البنيوية لسانيات وصفية يبدأ الباحث فيها بجمع المادة اللغوية ثم يصفها وصفاً خارجياً، يقول بلومفيلد: «لكي يكون التحليل اللغوي تحليلا علميا ينبغي أن يكون قائما على الوصف» بعيداً عن التصور التجريدي والعمل الذهني والفكري[17].

2-3-1-2: حدس المادة اللغوية: إن النظام اللغوي ثابت في كل اللغات. ولا تختلف المدارس اللسانية في هذه المقاربة النسقية تقريبا، ولكن الاختلاف يكمن في الطريقة التي يعالج بها كل اتجاه النسق اللغوي. فالمنهج البنيوي يركز أساساً على الجانب المادي والكلية والتفاعل والمدخلات والعمليات والمخرجات. إن هذا المنهج يبحث العلاقات التفاعلية بين عناصر النسق ثم يجزئها ثم يحلل ثم يركب، ويفعل هذا دون أن يفكر في ربط النص أو الخطاب اللغوي بصاحبه أو إطاره الزمكاني أو الظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي أنتجته. فقراءة النصوص إذاً قراءة مثولية محايثة (immanente) وليست تأويلية[18]. ذلك ما نجده عند جاك لاكان (J. Lacan) خلافاً لتلميذيه فليكس غواتاري (F. Guatary) وجيل دلوز

(G. Deleuz)اللذين يتبنيان القراءة التاويلية (Herméneutique) وهي قراءة ترتد الى الفلسفة العقلانية و المنهج النوليدي.

3-1-3-2 صياغة الفرضيات: بعد ملاحظة الظاهرة اللغوية وحدسها يقوم الباحث اللساني بصياغة فرضية معينة انطلاقاً من نظرية.

4-1-3-2 تمحيص الفرضيات اللغوية: بعد صياغة الفرضيات يقوم الباحث بفحصها للتأكد من صدقها أو عدم صدقها. فإذا تأكد من صحتها فإنه يستطيع أن يبني نظرية. وتكون هذه النظرية قد انبثقت من الجزء والخاص، أي من تطبيقها على الكل والعام إلى جميع اللغات. أما إذا تأكد عدم صحتها فإنه لابد من التخلي عنها.

رسم يصغر ويصور من الأصل

خطاطة توضح خطوات المنهج الاستقرائي في التحليل اللساني

وهكذا نلاحظ أن المنهج البنيوي منهج استقرائي ينطلق من مسلمة مفادها أن الكفاية اللغوية Compétence linguistique تصدر في رأي البنيويين، عن عوامل غير فيزيولوجية، وبالتالي فإن المعرفة اللغوية الاعتباطية الاتفاقية بين الأطراف الموجودة في وضعية تواصلية هي التي تحدد هذه الكفاية، وكما أن هذه الكفاية اللغوية باطنية غير قابلة للقياس والملاحظة العلمية فيجب أن نلتجئ إلى الأداء اللغوي الذي يرتبط بالاستعمال الحقيقي والفعلي للغة. وهذا الأداء هو نطق صوتي لمواد لغوية مختلفة.

2-3-2 مفهوم اللغة عند سوسور: يتحدث البنيويون بطبيعة الحال، عن اللغة والنحو والصرف والتركيب والتواصل. وسنحاول عرض بعض التعريفات التي نعدها ضرورية.

❖ *اللغة: langage* يميز سوسور بين اللغة والكلام. فاللغة نظام اجتماعي مستقل عن الفرد «إن اللغة هي مجموعة من الاتفاقات الضرورية وضعها الهيكل الاجتماعي ليسمح باختيار أو استخدام ملكة الكلام لدى الأفراد»[19]. إن اللغة نظام يتكون من عناصر فاعلة ومتفاعلة في إطار كلية يحدد فيها كل عنصر حسب علاقته الخلافية بالعناصر الأخرى حتى إذا طرأ تغيير على أحد العناصر تغير النظام كله وربما تعطل. مثال: أ) ينجز الباحث دراسة ميدانية في موضوع البطالة. ب) الباحث دراسة في موضوع البطالة ينجز. إذاً نلاحظ أن الجملة الاولى سليمة بينما الجملة الثانية فهي غير سليمة رغم ان عناصر النظام هي نفسها؛ فالذي تغير هو العلاقة مع النسق، أي المحور الجدولي (l'axe paradigmatique).

❖ *الكلام: parole* هو الإنجاز أو الاستعمال الفردي للغة.

أيضاً، يميز علماء اللغة العرب بين اللغة والكلام ويقول أحدهم بأن «الكلام عمل واللغة حدود هذا العمل. والكلام سلوك واللغة معايير هذا السلوك... الكلام نشاط واللغة قواعد هذا النشاط... الكلام حركة واللغة نظام»[20]...

❖ ***الدال والمدلول:*** بدون الدخول في التفاصيل، نقول على حد تعبير دي سوسور بأن لكل علامة (sème) وجهين: الدال (Signifiant) والمدلول (Signifié). والعلاقة بينهما علاقة اعتباطية اتفاقية وليست طبيعية مادية. إن الدال عند دي سوسور هو الصورة السمعية التي تكونها الأصوات، الملتقطة بواسطة الأذنين، في دماغ المستمع خلال دورة الكلام، إنها حقيقة نفسية ومادية. أما المدلول، فهو تلك الصورة الذهنية التي تشكلها نفس الأصوات في ذهن المستمع. الشيء الذي يجعل المفهوم يدل على مجموع الصفات المشتركة بين أفراد الجنس الواحد فيما يدل الماصدق على جميع أفراد الجنس الواحد مثال: الكائن مفهوم يدل على شمول المعنى المجرد وعلى الصفات المشتركة التي هي الكينونة. ماصدق هذا المفهوم هو الإنسان والحيوان والجماد. وكلما أضفنا صفة للمفهوم حذفنا فرداً من الماصدق مثال الكائن الحي = الإنسان والنبات. وقد عبر المنطق الأرسطي القديم عن هذه العلاقة الطردية هكذا: ضيق المفهوم يلزم عنه اتساع الماصدق.

❖ ***الدلالة***: الدلالة عند دي سوسور مجرد «علامة» تتحقق من تآلف الدال والمدلول. وقد ميزت مدرسة النقد الجديد بين المعنى sens الذي هو من وضع صاحب النص والدلالة signification التي هي من وضع القارئ والمتلقي.

❖ ***المورفوتركيب: (morphosyntaxe)*** ميزت الدراسات القديمة بين الصرف والتركيب على أساس أن الصرف يعطي الشكل، ويهتم بدراسة الزوائد واللواحق والصيغ والأوزان بينما يعطي التركيب الوظيفة، أي أنه يهتم بدراسة تركيب الكلمات وانتظامها وتداخلها داخل الجملة الواحدة»[21]. ولما جاءت البنيوية لم تعد لهذا التمييز مسوغات منهجية. وظهر مفهوم جديد ألا وهو المورفوتركيب الذي يعني الدراسة الوصفية لقواعد تتداخل فيها المورفيمات أو المونيمات لتؤلف وحدات لغوية كبرى. وفي هذا الصدد نقترح تعريف المصطلحات التالية:

❖ *الجذر*: *lexème* هو المادة الأولى التي تشكل الأصل. والجذر ثلاثي في اللغة العربية. ومنه تنطلق المعاجم والقواميس العربية باستثناء لسان العرب لابن منظور في طبعة صادر. إن الأفعال: استدخل وتداخل وتدخل ترجع الى الجذر دخل[22].

❖ *المورفيم*: *morphème* ويسمى صرفة كذلك، وهو مرتبط بالشكل إلا أنه يؤثر على المعنى والدلالة. دخل – دخلوا أو دخلتم الاستدخال

❖ *المونيم*: *monème* هو «الكلمة» وتساوي الجذر + المورفيم.

❖ *الفونيم*: *phonème* أصغر وحدة صوتية. وليست لها دلالة في اللغة العربية إذا كانت منعزلة. فحرف ك مثلا له دلالة في مونيم كتب ودلالة مغايرة في مونيم أكرم.

❖ *القيم الخلافية*: *valeurs distinctives* إن حرف ل في السلام ليس هو حرف ل في الصلاة من الناحية الصوتية النطقية. (الحناش). وهناك قيم خلافية أخرى.

2-3-3 مفهوم اللغة عند بلومفليد: تعد اللغة بالنسبة لبلومفليد سلوكا فيزيولوجيا إزاء مثيرات خارجية. ولتوضيح هذا الافتراض يقدم لنا المثال التالي:

كان جاك وجيل يتمشيان في حديقة، وبينما هما كذلك رأت جيل تفاحة ناضجة على شجرة طويلة؛ وبسبب هذا المثير الخارجي بدأت تحرك حنجرتها ولسانها وشفتيها، الشيء الذي جعل جاك يثار فيتسلق الشجرة ثم يقطف التفاحة لجيل[23]. إن التحليل اللساني البنيوي لهذه الواقعة هو كالتالي:

أ – إن التفاحة ورؤية جيل لها حدث فيزيولوجي خارجي سابق لعملية النطق والكلام وبالتالي فهو مثير عملي stimulus وواقع موضوعي مادي ينطلق منه المنهج البنيوي خلال عملية التحليل اللساني.

ب – العملية الكلامية لجيل هي استجابة لغوية réponse لهذا المثير المتمثل في تحريك الحنجرة والشفتين واللسان.

ج – هذه الاستجابة اللغوية لجيل أصبحت مثيراً لغوياً لجاك.

د – تسلق جاك للشجرة وجني التفاحة هو استجابة عملية وقد رأينا أن بلومفيلد تأثر كثيراً بالسلوكية فاعتبر كل نطق صوتي استجابة لإثارة خارجية محيطة، وليس له أية علاقة توليدية مع ما يعتمل في الدماغ البشري.

وقد طبق هذا المنهج البنيوي على اللغة الفرنسية من طرف العديد من الباحثين[24]. كما طبق على اللغة العربية من طرف كمال أبو ديب سواء في "جدلية الخفاء والتجلي في الشعر العربي «أو في الشعرية».

3) اللسانيات التوليدية والمنهج العقلي:

3-1 النشأة: في حمأة الصراع بين الاتجاهين الفرنكفوني والأنجلوسكسوني، وفي مناخ ثقافي مأزوم بمخلفات الحرب العالمية الثانية وما أفرزته من وجودية وظاهراتية وشخصانية وإنسية ومادية ماركسية ونزعات لا علموية وإيديلوجيات متضاربة، في هذه الظروف الساخنة، صدرت ثلاثة كتب تهم علم اللسان: الأول لبلومفليد تحت عنوان «اللغة»، والثاني لسنكير تحت عنوان «السلوك اللغوي» سنة 1957، ثم كتاب شومسكي «البنى التركيبية» structures syntaxiques سنة 1957. ويعد هذا الكتاب الأخير نقطة تحول في الدراسلت اللسانية على الإطلاق رغم ما كتبه هاريس زليغ Harris zellig وروومان جاكويسون Jakobsun Roman وموريس هال Halle Morris.

لقد أحدث تشومسكي بكتابه هذا ثورة عالمية في اللسانيات المعاصرة. ففي هذا المؤلف يتحدث عن «النظرية اللسانية» التي يجب أن تحلل مقدرة المتكلم على أن ينتج الجمل التي لم يسمعها من قبل وعلى أن يتفهمها. وذلك

انطلاقا من قواعد ضمنية تمكنه من توليد الجمل وتحويلها توليدا وتحويلاً لا متناهيين[24].

- وقد مرت هذه اللسانيات الجديدة (التوليدية التحويلية) (Génératives et Transformationnelles) بعدة مراحل يمكن تلخيصها فيما يلي:

أ – مرحلة المباني التركيبية سنة 1957.

ب – مرحلة وجوه النظرية النحوية سنة 1965.

ج – مرحلة الأعمال التي أنجزها باحثون ذهنيون أمثال كاتز Katz وفودور Fodor، والتي تندرج ضمن «علم الدلالة التوليدي» وإذا كان سوسور الأب الروحي للبنيوية، فإن تشومسكي يعد الأب الروحي للتوليدية.

د – مرحلة الأعمال والنماذج الحالية لتشومسكي والتي تميزت بمراجعة هذه الذات العارفة واعادة النظر في نماذجه الاولى؛ وقد لمينا شخصياً نزوعه إلى التصالح مع البنيوية والاتجاهات التكوينية والتجريبية من خلال المناقشات التي جمعت لسانيين ذوي شهرة عالمية[26]، وعلى رأسهم جان بياجيه. كما أن إمكانية الحديث عن الأثر المنهجي لغاليلي على نظرية تشومسكي إمكانية واردة.

2-3 مفهوم اللغة عند التوليديين: ترى المدرسة التوليدية أن اللغة هي مجموعة من الجمل. وهذه الجمل تصنف إلى فئة الجمل المنفية وفئة الجمل المبنية للمجهول وفئة الجمل المثبتة. ويرتبط بعض هذه الجمل بالبعض الآخر. يقول تشومسكي.

«من الآن فصاعداً نعتبر أن اللغة كناية عن مجموعة (متناهية وغير متناهية) من الجمل، كل جملة منها طولها محدود ومكونة من مجموعة متناهية من العناصر»[27]. فاللغة في رأيه «ظاهرة بالغة التعقيد، ودراستها تقتضي بناء نظرية فإمكانها أن تفسر القضايا اللغوية»[28]. إن نقطة الاختلاف بين تشومسكي وسوسور هي أن الأول يحلل اللغة انطلاقاً من

مسلمة أنها وسيلة للتواصل أو التعبير بينما يحللها ويفسرها الثاني انطلاقاً من مسلمة أنها مجموعة جمل كل جملة منها تحتوي على شكل صوتي وعلى تفسير دلالي ذاتي محايث لها. فالأول يتحدث عن اللغة باعتبارها شكلاً قبل كل شيء بينما يعطي الثاني الأسبقية للجوهر والبنية العميقة دون أن يهمل البنية السطحية، أي المعنى الظاهر للغة. فالمهم في اللغة حسب المنهج العقلي ليس هو جانبها المادي البنيوي ولكنه قدرتها على التوليد والإنتاج الجملي. فقد تأثر التوليديون كثيرا بديكارت وغيره من العقلانيين وتبنوا مقولات الإبداع اللغوي والسلوك الداخلي وما يعتمل من قدرة وطاقات داخل الدماغ أو العقل البشري[29]. لقد ألف تشومسكي كتاب: اللسانيات الديكارتية عام 1966، و فيه تأثر كثيراً بديكارت وفون همبولت Von Homboldt اللذين يظهر مفهوم الكفاية عندهما بوضوح.

إن اللغة عملية توليدية فعالة في الذهن البشري قادرة على الخلق والإبداع من خلال قانون نحوي عام يشمل كافة اللغات البشرية.هذه العملية اللغوية تتكون من 3 عناصر بنيوية هي:

أ) *العنصر النحوي*: ودوره مزدوج: تنظيمي حيث ينتج معان نحوية منظمة؛ وتوليدي لأنه يولد عدداً من الجمل النحوية.

مثال: «يشرح الأستاذ الدرس، اليوم، بطريقة جيدة».

التنظيم: حيث لا نقول كـ «شرح الدرس اليوم الأستاذ بطريقة جيدة».

التوليد : اليوم، يشرح الاستاذ الدرس بطريقة جيدة» «يشرح الأستاذ اليوم الدرس بطريقة جيدة» «الدرس يشرح من قبل الأستاذ بطريقة جيدة» «إن شرح الأستاذ للدرس شرح جيد اليوم». «الدرس شرحه الأستاذ».

ب) *العنصر التحويلي*: أي قدرتنا على تحويل الجملة الواحدة إلى جملة شرطية او تعجبية أو استفهامية أو منطقية. مثلاً: «شرح الأستاذ الدرس». «هل شرح الأستاذ الدرس؟» «إذا شرح الأستاذ الدرس فإن

التلاميذ يفهمون»... ونجد عند تشومسكي ما يسميه بالارتباط البنياني الذي يرتبط به إجراء التحويل مثلاً: أ) «قرأ الرجل الكتاب» نحولها إلى ب) «الكتاب قرأه الرجل». فالجملة الثانية حولت من الجملة الاولى بواسطة إجراء تحويل نقل الركن الاسمي إلى موقع الابتداء. وهذا التحويل يتناول الركن الاسمي الذي يقع على يسار الفعل فينقله إلى موضع الابتداء تاركاً ضميراً عائداً إليه في الموضع الذي كان يشغله الركن الاسمي.

ج) *العنصر التركيبي*: وظيفته هي إنتاج جمل سليمة سواء أكانت منطوقة أم مكتوبة.

ويقدم مازن الوعر مثالاً لصياغة رياضية وعملية توليدية للجملة التالية: The book could have been written by chomsky يمكن أن يكون الكتاب قد كتب من طرف تشومسكي.

رسمة تصغر وتصور من الأصل

3-3 دراسة النحو عند التوليديين: قلنا بأن البنيويين اهتموا بالجانب التواصلي في دراسة اللغة. إلا أن التوليديين يركزون على البنية العميقة والجانب الضمني، والملاحظ أن تشومسكي مثلاً يتحدث عن العمل والعامل والمعمول والرتبة أي عن الفاعل والمفعول والنظام، ويقول بأن الجملة يمكن أن تكون سليمة من حيث النحوية او القواعدية grammaticalité التي تصف، بطريقة ملائمة، وضع ما هو مقبول في نحو ما وما هو غير مقبول. وهي غير صحيحة من الناحية المنطقية المقبولية acceptabilité . ونلاحظ أن تشومسكي، في نموذجه الأول 1957، يعطي الأسبقية للنحوية ويقرنها بالكفاية اللسانية على حساب المقبولية التي يقرنها بالإنجاز 30، لكنه عاد في نموذج 1965 ونماذج تالية فاهتم أيضاً بالمقبولية.

يرى تشومسكي أنه لابد من نظرية لممارسة التحليل اللساني. وهذه النظرية تتكون من النحو التوليدي التحويلي الكلي إذ يعتبر النظرية النحوية نظرية علمية يمكن تطبيقها على جميع اللغات الطبيعية. فالنحو إذاً «نظام من القواعد والمبادئ» والمبادئ المحددة لخصائص الجمل الشكلية والدلالية حيث يستعمل في تفاعله مع مجموعة من الميكانيزمات الذهنية من أجل فهم لغة ما والتحدث بها (...) فالنحو العالمي نظام من المبادئ والقواعد والشروط، أي أنه عبارة عن عناصر وخصائص مشتركة بالنسبة لسائر لغات العالم[31].

ونظراً لتأثر تشومسكي بالنظريات الفيزيائية (غاليلي) خاصة والعلمية عامة، فإنه يقيم تشابهاً بين خطوات النظرية الفيزيائية وخطوات النظرية النحوية. ففي الفيزياء تبنى النظرية على ما يلي:

- عدد من الملاحظات سواء أكانت طبيعية أم موضوعية أم تتبعية أم تلقائية.
- الربط والتركيب بين هذه الظاهرة الملحوظة.
- التنبؤ بظاهرة جديدة.

ويرى أنه بإمكان الباحث اللساني أن يطبق في حقله هذه الخطوات كما يلي:

- ملاحظة عدد محدد من النطق الصوتي.
- تمييز ما هو نحوي وما هو غير نحوي.
- شرح الظاهرة اللغوية بطريقة مبسطة.

ولتوضيح هذه الخطوات نقول بأن الباحث يميز بين ما هو نحوي وما هو غير نحوي انطلاقاً من القانون العام الذي يحدد الطرائق السليمة لبنية الوحدات اللغوية وصياغتها. وهذا لا يعني أن تشومسكي يتجاهل الدور الذي تلعبه الدلالة والتداول.

4-3 خطوات المنهج التوليدي: تنطلق اللسانيات التوليدية من مسلمة وهي أن تفسير الظاهرة اللغوية تفسيراً لسانياً يقتضي الانطلاق من نظرية مبنية بطريقة علمية ثم الانتقال إلى الواقع الذي نقوم بشرحه وتفسيره وفق مبادئ هذه النظرية، خلافاً للمنهج البنيوي المادي السلوكي الذي ينطلق من الواقع نحو النظرية كما أسلفنا. فلكي يحلل الباحث اللساني الظاهرة اللغوية فإنه ملزم - كما يرى تشومسكي - بالاقتراب من المتكلم واستكناه قدرته الكلامية التي تشتغل داخل الذهن البشري. ويمكن تلخيص خطوات المنهج التوليدي فيما يلي:

1-4-3 وضع فرضية لغوية: انطلاقاً من البحث العلمي في مجال اللسانيات ، وانطلاقاً من نظرية علمية واضحة المعالم والمحددات والعناصر حيث يقوم الباحث بوضع فرضية البحث والتحليل.

2-4-3 تمحيص الفرضية : في خطوة ثانية يقوم الباحث بتطبيق الفرضية اللغوية على بعض المواد اللغوية. لأنه ينطلق دائماً من العام إلى الخاص ومن الكل إلى الجزء خلافاً لمن يعتمد المنهج الاستقرائي.

3-4-3 إعادة صياغة الفرضية اللغوية : عندما تدعو الحاجة إلى إعادة النظر في الفرضيات من أجل جعلها أكثر مطابقة وملاءمة للاهداف المتوخاة.

4-4-3 تثبيت الفرضية اللغوية : عندما نتأكد من ملاءمة الفرضية للمواد اللغوية نطرحها للتخصيص ونسحبها على جميع الحالات والظواهر اللغوية.

رسمة تصغر وتصور من الأصل

خطاطة توضح خطوات المنهج الاستنباطي
مأخوذ عن المجلة العربية للعلوم الإنسانية عدد خريف 1994

وفي هذا الإطار فإن تشومسكي يطرح النحو الكلي (grammaire universelle) ويرى أن الرتبة فاعل – فعل – (مفعول) التي نجدها في اللغة الإنجليزية صالحة للتطبيق على جميع لغات العالم الطبيعية. وينطلق في كلامه هذا من فرضية أننا ننحدر من نوع واحد، وبالتالي يوجد بيننا جميعاً اتحاد وليس تغيرات. وهذا ما يشبه الحالة البدائية السابقة عن التجربة. ونفس الاتجاه والمنهج يطبقه الفاسي الفهري على اللغة العربية إذ يقول بأنها تملك رتبتين هما: أ) فعل – فاعل – (مفعول) مثال: «يشرح الأستاذ الدرس»؛ ب) «الأستاذ يشرح الدرس» أو «الدرس شرحه الأستاذ» أو «الأستاذ طلبت منه

شرح الدرس» أو «المجتهد نوه به الأستاذ». وهناك من يرى أن اللغة العربية لا تملك إلا رتبة واحدة هي: فعل – فاعل – (مفعول) إنها رتبة أصلية سائدة تحكم كل عربية تليدة. وفي حالة رتبة ثانية مثل: فاعل – فعل – (مفعول)، أو مفعول – فعل – ضمير عائد على المفعول – فاعل: الدرس شرحه الأستاذ فإن هذا الفاعل «لا يتقدم ولا يصعد من داخل المركب الفعلي إلى مكان متقدم على الفعل في مخصص التطابق»[32]، وإذا وجدنا اسماً متقدماً في الجملة الثانية: الدرس يشرحه الأستاذ؛ كما نجد في القرآن الكريم رهبانية ابتدعوها – في حالة رتبة ثانية –، يحتل الاسم المتقدم في المركب الفعلي موقع الموضع (T) وليس موقع الفاعل، مثله في ذلك مثل الاسم المتقدم. وهذا ما قال به الفاسي الفهري (1981 و1985) أيضاً نجد نفس الاختلاف بين مدرسة البصرة ومدرسة الكوفة من حيث اعتبار الاسم المتقدم مبتدءاً أو فاعلاً[33]. ولكن إذا كانت الجملة خالية من مفعول به وتقدم المركب الاسمي، فإن المتقدم يعد فاعلاً لا موضعاً في رأي الفاسي 1993، ورأي مدرسة الكوفة الذين يجيزون تقديم الفاعل خلافاً لمدرسة البصرة .

خاتمة : لقد حاولنا في هذه الدراسة أن نقارن بين مدرستين من حيث المنهج المعتمد في الدراسة اللغوية؛ وحصرنا المحاولة في اللسانيات المعاصرة. وفي نفس السياق نسجل الملاحظات التالية:

- إن الدراسات اللسانيات جد متشبعة، وبالتالي يكون تصنيفنا لها إلى بنيوية وتوزيعية ووظيفية وتوليدية تصنيفاً إجرائياً نسعى من ورائه إلى جعل المتلقي العادي يكتسب بعض المعارف في تخصص يتميز بقدرته الاختراقية، فالنظريات اللسانية تفرض نفسها حالياً على جميع الباحثين وفي كل التخصصات والعلوم.
- إن الثنائية الحدية: استقراء/ استنباط، مادي/ عقلي، ذاتي/ موضوعي وخاص/ عام تعتبر في رأينا ثنائية زائفة. وذلك لأنه لا وجود لمعايير ثابتة ومحددة تمكن من رسم حدود أنطولوجية وإبستمولوجية بين الذات

والموضوع فيما يخص إنتاج المعرفة وبحث الظواهر والمواد اللغوية. وهذا ما نستشفه من كلام تشومسكي عندما أجاب عن سؤال حول المنهج قائلاً: «إنه ليس لي مناهج إطلاقاً، ومنهج البحث الوحيد الذي أتبعه هو أن أبذل طاقتي في النظر في مشكلة صعبة معينة، وأن أحاول أن أجد بعض الأفكار عما يمكن ان يكون تفسيراً لها»[34].

- إن ممارسة النقد على العديد من نظريات العلم المعاصرة. تكشف زيف الثنائية استقراء/ استنباط[35] وذلك لعدم إمكانية فك التداخل الحاصل بين الذات العارفة الباحثة والمادة اللغوية موضوع المعرفة. ولذلك نجد تشومسكي يقول بالقدح الذي تمارسه التجربة على المعرفة الفطرية. كما أنه يوظف مناهج الفيزياء الغاليلية[36]. وعموماً، هذه مجرد محاولة بيداغوجية لكنها مؤسسة على مرجعية.

الهوامش

1) فخري، ماجد، أرسطو، المعلم الأول، ص 145-155، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1977، عدد الصفحات 182.

2) العربي، اسليماني، مناهج البحث في الجغرافيا، مقاربة إبستمولوجية، مركز تكوين المفتشين، الرباط، 1997.

3) محمد، الحناش، البنيوية في اللسانيات، ص 127-128، دار الرشاد، الحديثة، البيضاء، 1980، عدد الصفحات 422.

4) عبدالله غزلان، اللسانيات وتعليم اللغة العربية وتعلمها، سلسلة ندوات منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، رقم 14 ص 77 عدد الصفحات 184.

5) نعام، تشومسكي، اللغة ومشكلات المعرفة، ترجمة حمزة بن قبلان المزيني، ص 16، توبقال، 1990 عدد الصفحات 170.

6) زكريا، ميشال، الألسنة التوليدية والتجويلية وقواعد اللغة العربية. (النظرية الألسنية)، ص 96، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1981 عدد الصفحات 180.

7) زكريا، إبراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة ج 1، ص 194-299 دار مصر للطباعة عدد الصفحات 576.

8) محمد، وقيدي ما هي الإبستمولوجيا؟، ص 155، مكتبة المعارف، 1987 عدد الصفحات 446.

9) Canguilhem ,G , Etudes d'histoire et de philosophie des sciences p 37 à 50 Vrin ,1994 paris 430 pages وكذلك

9) زكريا، إبراهيم، مشكلة البنية، سلسلة مشكلات فلسفية رقم 8 ص ص 43-44، دار مصر للطباعة عدد الصفحات 238.

10) أحمد، عزت راجح، أصول علم النفس، ص 42-62-63، المكتب المصري، مزيدة منقحة، عدد الصفحات 649 . انظر كذلك Hervé, Barreau, l'épistémologie, p 109 , Q.s.j ,127 pages Paris ,1992 PUF.

11) Cf : Piaget, J, et chomsky, Noam, Théories du langage, Théories de l'apprentissage. Le débat entre Jean Piaget et Noam Chomsky, 1979 le Seuil 545 pages.

12) زكريا، إبراهيم، مشكلات البنية، مرجع سابق ص 21-22.

13) Ferdinand de Saussure, Cours de Linguistique Général, p 16, Payot, Paris 1981.

14) محمد، الحناش، مرجع سابق ص ص 141-152.

15) محمد الأطلسي، بنيوية ليفي ستراوس، الاتحاد الاشتراكي 28 شتنبر 1980 ص ص 5-6.

16) هناك أنواع أخرى من الملاحظات انظر عزت راجع م س من 44-50 وكذلك.

17) Léonard, Bloomfield, Langage, pp 9 -10, New york 1957.

18) محمد، الحناش، مرجع سابق ص ص 39-339.

19) De Saussure, Ferdinant, op, cit, pp 25 - 419.

20) حسان، تمام، اللغة العربية، معناها ومبناها، ص 32، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، عدد الصفحات 273.

21) محمد، الحناش، مرجع سابق، ص 44.

22) هناك من يميز، المعجم من القاموس انظر الحناش مرجع سابق ص 31-32 وكذلك عبدالقادر الفاسي الفهري المعجم العربي نماذج تحليلية جديدة، دار توبقال للنشر 1999، وكذلك المعجمة والتوسيط نظرات جديدة في قضايا اللغة العربية المركز الثقافي العربي 1997 عدد ص 111.

23) Léonard, J, Bloomfield, op, cit, pp. 22-23.

24) Dubois, J, Grammaire structurale du Français, noms et prénoms, Larousse , 1965, p 195 du même auteur, GSF, le verbe, 1967 224 pages. GSF, (la phrase et les transformations) 1969, 192 pages.

25) زكريا، ميشال، مرجع سابق ص 12.

26) Piaget, J et Noam Chomsky, opt, cit.

27) زكريا، ميشال، مرجع سابق ص 91.

28) نفس المرجع، ص 92.

29) يميز تشومسكي، بين الدماغ لذي يلصق به ما هو مادي، والعقل الذي يلصق به ما هو فكري.

30) Hymes, Dell, H, Vers la compétence de communication, pp 82-130-131, Hatier - Crédif paris 1984, 223 pages.

31) محمد سبيلا، وعبدالسلام، بنعبدالعالي، اللغة، دفاتر تربوية ع 5 ص 42 دار توبقال للنشر 1994. عدد الصفحات 103.

32) عبدالله، غزلان، اللسانيات المقارنة م س ص 32 منشورات كلية الآداب رقم 51، الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1996، عدد الصفحات 382.

33) محمد، الرحالي، ملاحظات عن الرتبة والإعراب ص 31-57، اللسانيات المقارنة واللغات في المغرب، منشورات كلية الآداب، الرباط ، رقم 51، السنة 1996.

34) اللغة ومشكلات المعرفة، مرجع سابق، ص ص 161-162.

35) شالمدز، آلان، نظريات العلم، ترجمة: الحسين سحبان، وفؤاد الصفا، دار توبقال للنشر، البيضاء، 1991، عدد الصفحات 169.

36) لقد تاثر ديكارت بغاليلي. الأول ربط بين الهندسة التحليلية والفيزياء والجبر والثاني أدخل الرياضيات في الفيزياء حيث وظف المسافة بين سقوط الأجسام والرياضيات في قياسها.

المراجع غير الواردة في الهوامش

1) أحمد، المتوكل، مؤلفاته.

2) أحمد، بدر، أصول البحث العلمي ومناهجه، وكالة المطبوعات، عدد ص 236.

3) إحسان، محمد الحسن، الأسس العلمية لمناهج البحث الاجتماعي، دار الطلبعة بيروت عدد ص 160.

4) عبدالقادر، الفاسي الفهري، مؤلفاته.

5) نعام، تشومسكي، البنى النحوية، ترجمة د بؤيل يوسف عزيز، مراجعة: مجيد السمائطة مطبعة النجاح الجديدة 1987 عدد ص 160.

6) Christian, Baylo et Xavier, Migno, la communication, Nathan1991, 400 pages.

7) Dubois J et al , Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, 1994 Laroosse 515 pages.

8) Ducrot, Oswold et Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage 1972 le Seuil 481 pages.

9) Greimas, A, J, Sémantique Structurale, 1966, Larousse 262 pages.

10) Jacob, Pierre, l'empirisme logique, ses antécédents, ses critiques, 1980, Minuit, 307 pages.

11) Mounin G, Histoire de linguistique: des origines au XX siècle, 1967 puf paris, 231 pages.

12) Mounin G, Introduction à la Sémiologie, 1970, Minuit, Paris 253 pages.

13) Noam Chomsky et Morris Halle, Principes de phonologie générative, 1968, le seuil.

14) Oléron, Pierre, le raisonnement,QSJ, 1977 puf paris 126 pages.

15) Perrot, J, la linguistique QSJ pue 1993, paris 128 pages.

16) R, Boudon, A quoi sert la notion de structure? édit Gallimard, paris, 1968.

❖ ❖ ❖

تتشكل خصوصية أي نص أدبي من لغته أولاً، فهي بؤرة تلتقي عندها باقي عناصر هذه الخصوصية، التي لا تقل أهمية حتى بالنسبة إلى أقل اللغات تداولاً. وتصنيف هذه العناصر إلى خاصة وعامة: وتتمثل الأولى في لغة المؤلف ذاته وطبيعة أسلوبه في الكتابة، ومرجعياته الفكرية والجمالية، وفي الجنس الأدبي والفترة التاريخية التي تنتمي إليها...إلخ. أما الثانية فهي أشمل من الأولى، وتتمثل في الواقع غير اللساني الذي ينتمي إليه النص المترجم، والمحيط الحضاري والثقافي العام، وطريقة هذه اللغة الخاصة في تقطيع هذا الواقع، ومختلف الخصائص والمرجعيات لهذه اللغة، والذوق الفني السائد في زمن النص. وهي خصائص لا يشكل النص سوى أحد تجلياتها الممكنة.

ولا أحد يجادل في أن أهم شرط يجب توفره في المترجم هو الإلمام شبه التام بهذه العناصر كلها، سواء الخاصة منها اللغة المصدر أو الخاصة منها باللغة الهدف. غير أن السؤال الجوهري الذي سبق أن طرحه المهتمون بالمجال هو: هل باستطاعة هذا الإلمام حتى وإن تحقق في أبهى صوره وأرقاها، أن يجنب المترجم «شر» أي ترجمة والمتمثل في «خيانة» النص الأصلي؟ من السهل جداً الادعاء بأنه «شر لابد منه» وبأنه أبهى الشرور. وأسهل من ذلك القول بأن «الخيانة» في الترجمة هي أجمل الخيانات، ولكن ألم تكن هذه الثغرة «منفذاً» قانونياً أجاز للكثيرين ارتكاب خيانات «جنائية» باسم الجمالية؟

سنحاول الإجابة على هذين السؤالين وعلى بعض الأسئلة الأخرى المرتبطة بإكراهات الترجمة ولكن بشكل غير مباشر، وذلك باعتماد مفهوم الأنثروبيا في الأصل إلى حقل الفيزياء الحرارية.

القارئ الطبيعي:

نشير في البداية إلى أننا لا ننفي عن المترجم صفة القارئ، غير أن هذه الصفة تتراجع في اعتقادنا، عند الشروع في الترجمة، إلى الخلف لتحتل محلها صفة المبدع الذي يبث «خطايا آخر بدوال لغوية مختلفة إلى مرسل إليه يفترض فيه عدم درايته بلغة النص - الأصل»[1] وهو بوصفه متمثلاً للغة النص ومدركاً لمختلف سياقاتها، فإنه يحتل ذات الموقع الذي به يوجد القارئ الطبيعي، أي القارئ الذي يتلقى النص في صيغته الأصلية وبيئته الطبيعية التي تم ضمنها إنتاجه. ونجد في المقابل قارئاً آخر يستقبل النص في صيغته الثانية وفي محيط مغاير للمحيط الذي أنتج فيه أول مرة، هو القارئ غير الطبيعي. ولذلك فإن حديثنا يهم بالأساس دائرة القارئ الواسعة لأنها هي المستهدفة بالنص - الأثر في صيغته، أو النصين المتماثلين في اختلافهما. لكن لماذا هذا التمييز؟ وما الذي يفقده النص في رحلته من لغته وقارئه الطبيعيين إلى لغة وقارئ آخرين، وما الذي سيجنيه؟

لقد حاول المؤلفون المترجمون منذ فجر التاريخ (أي منذ المحاولات الأولى لترجمة النصوص المقدسة) التغلب على معضلة الترجمة، ومن ثم ترويض النصوص واللغات وتطويعها، واستحدثوا - عبر مراحل تاريخية طويلة - نظريات ومذاهب متباينة ومتفاوتة بدءاً من مجرد الاقتباس والتلخيص، إلى غاية الترجمة الآلية، مروراً بالترجمة الحرفية والترجمة الحرة وغيرها. ولا تعكس هذه النظريات هاجس تحقيق مسعاهم ذاك فحسب، بل تتجاوزه إلى نشدان أقصى درجات التطابق بين الآثار وترجماتها. أما اليوم فلا أحد بإمكانه ادعاء تماثل النص بترجمته تماثلاً مطلقاً، وليس بمقدور أي ترجمة (حرفية كانت أم حرة، بزجاج شفاف أم بزجاج ملون) أن تبلغ هذا التطابق أو تحقق هذا التماثل المطلق، لأن الأمر بكل بساطة لا يتعلق - في الترجمة - بلغة تشتمل على «لوائح من الكلمات تقابل حقائق أو وقائع ثابتة دوماً، ومعطاة سلفاً»[2]، وإنما بلغتين مختلفتين تعكسان كل منهما واقعاً

أكثر تشعباً، وبسياقين ثقافيين يحيطان بهما، وبنصين ملغومين بكثرة التأويلات والإيحاءات التي يكون المترجم محيراً على اختيار بعضها وتبليغه دون سواه.

حرارة النص:

لا شك في أن لكل نص أدبي ارتقى إلى مستوى لأثر، علاقة حميمة مع قرائه الطبيعيين، أي المتمرسين بلغته والعارفين بها، والمستقلين لإبداعاتها دون وسيط. وهي حميمة متولدة عن وحدة اللغة والثقافة، ووحدة المرجعية. فتفاعل القارئ المستهدف بالنص – الأصل مع الأثر، مصدره درايته شبه التامة بمختلف السياقات غير اللغوية المحيطة بالعمل (السياق المقامي، السياق الاجتماعي، السياق التاريخي... إلخ)، وبإشراقاتها المنبعثة من النص، وبفعل دراية القارئ الطبيعية باللغة الأن وبما تحيل عليه من جهة، ومعرفته التامة بطرائق تقطيعها الخاصة للواقع غير اللساني الذي هو جزء منه من جهة ثانية، فقد امتلك كفاءة تلقائية في فك شفرات لغته تلك وردها إلى أصولها السحيقة، لا مجال لمقارنتها بكفاءة من اكتسب اللغة ذاتها في غير سياق التواصل والممارسة، ولا مجال كذلك لمطابقتها بكفاءة قارئ مستهدف بالنص – الهدف ومماثلتها بها، مما أهله دون سواه إلى إدراك جزء هام من قصد المؤلف. وبالإجمال تتولد هذه الحميمية، (أو حرارة النص بصيغة فيزيائية)، عن تفاعل خلاق بين النص وقارئه الطبيعي الذي ينتقل جيئة وذهاباً وبشكل تلقائي ودون عناء بين دائرة النص الضيقة ومحيطها الشاسع المشكل من دوائر متداخلة.

ولا شك في أن مثل هذه العلاقة قد تنشأ مع قراء آخرين في إطار لغة أخرى، لكن مصدرها سيكون تفاعلاً مختلفاً مع نص «مغاير في تماثله مع الأصل»[3]. إنه في واقع الأمر تفاعل قارئ جديد جاهل بلغة النص – الأصل مع «قراءة» جديدة لنص قديم يسعى إلى إحداث أثر في متلقيه بدوال لغوية

أخرى غير دواله الأصلية، لذلك فربط نجاح الترجمة بإحداثها أثراً في قارئها مماثلاً لأثر النص الأصل في قارئه الأصل يبدو، في اعتقادنا، في حاجة إلى مزيد من المناقشة والتوضيح.

إن الترجمة، كما قال روني لادميرال، لا يمكن أن تكون إلى جزئية، وتتضمن، شأنها في ذلك شأن كل فعل تواصلي، حداً أدنى من الأنثروبيا[4]. كما أن السياق اللساني «لا يشكل في واقع الأمر سوى مادة خام لعملية الترجمة»[5]. أما ما يميز هذا النشاط الإنساني بحق فهو كامن في سياق آخر أعقد وأكثر تشعباً وهو سياق الروابط بين ثقافتين وبين عالمين فكريين وبين حساسيتين.

وإذا كانت الأنثروبيا ظاهرة فيزيائية تعني التضاؤل (أو الضياع) الحراري التدريجي، بفعل عوامل متعددة، فإنها تعني في الترجمة «ضياع» حد أدنى من قصد المؤلف بسبب تحول شروط تلقي النص الطبيعية التي كانت تضمن وصوله إلى متلقيه. ويعتبر تحول هذه الشروط [المترجم (بدل المؤلف)، القارئ الجديد (بدل القارئ الطبيعي)، النص الجديد (بدل النص الأصلي)] وما استتبع ذلك من تحول في سياقات غير لغوية سبق ذكرها، هو المسؤول أولاً وأخيراً عن هذا الفقدان المحتوم والتدريجي (مع تعاقب الترجمات) لقسط من المعنى يوازي الفرق بن القصد والنية وما يحصل منهما[6]. وفي انتظار حنكة وكفاءة مترجم مؤلف يقلص الفارق بين النص وترجمته، أو بين القصد وما يتحقق منه، يحق لنا، بعد هذا الاحتفاء الطويل بما استطاعت الترجمة تحقيقه، أن نبحث في ما لا تستطيع الترجمة تحقيقه.

الهوامش

1) رشيد بنحدو، «الترجمة سيرورة تواصل وتناص: عن «الأمانة» في الترجمة الأدبية»، ضمن «الترجمة والتأويل" مؤلف جماعي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالربط، سلسلة: ندوات ومناظرات رقم: 47، 1995، ص: 67.

2) Geoges Mounin, <Linguistique et traduction>, ed: Dessarrt et Mardaga, 1976, p:18-19.

3) رشيد بنحدو، المرجع السابق.

4) J-R Ladmiral, Théorémes pour la traduction, Petite bibliothéque payot, 1976, p:18-19.

5) G, Mounin، المرجع السابق، ص: 114.

6) قسطندي شمولي، «اشتراطات الترجمة الأدبية»، ضمن مجلة: «ترجمان»، عدد: 2، مجلد: 5، خاص بالترجمة الأدبية بإشراف رشيد بنحدو، 1996، ص: 56.

❖ ❖ ❖

يغلب على الدراسات النقدية الحديثة تناولها للشعر عبر مداخل تاريخية أو لسانية وأسلوبية.. وإذا كانت النظريات حددت للشعر مسارات للقراءة والتأمل فقد اعتمدت اللغة (الشعرية) مجالاً للاشتغال:

- إما في اعتبار الشعر انزياحاً عن اللغة العادية بطرائق تنتمي للعملية اللغوية ذاتها، إذ تعمل على بنيتها كإنجاز فردي يتمثل في الكلام ويستند إلى اشتغال العناصر والوظائف.
- أو في اعتبار اللغة تبنيُناً لمجموعة من العناصر اللغوية، أولها الكلمة إذ تصير مدخلاً لقراءة الإنجاز الفردي، أو لإدراك طبيعته لاعتبار الكلمة دليلاً ذا معنى أو دلالة متولدة عنه. وكلا المدخلين؛ اللغة في كامل اشتغالها والكلمة في إمكانيتها الجزئية سمح للشعريات بأن ترى فيهما (اللغة والكلمة) العناصر الأساس للخطاب ولبناء دلاليته.

وإذ لا يمكن للدراسة أن تعتمد عنصراً دون آخر في تصورها للخطاب الشعري، كما لا يمكنها أن تنطلق من فكرة الانزياح المعيارية كما سعت الشعرية اللسانية والبلاغية إلى تأكيدها دون طائل؛ مادامت اللغة العادية ذاتها تعرف الانزياح والتمايزات التي تتجسد في انقسامها إلى لغة مكتوبة وأخرى شفهية؛ وإلى سجلات لغوية جماعية وأخرى مستعملة كأسلوب مخصوص بالمستعمل بصورته الفردية.. ومن هنا يتأكد القول بأن الشعر لا يوجد في معنى الكلمات التي يبحث خطابه عبرها، ولكن ضمن الخطاب الشعري مجملاً، الذي يتحقق ضمن مسارات نصية (بها ينتمي للمدونة اللغوية واللسانية) وطرائق بانية للأشكال الفنية (بها ينتمي للذخيرة الإبداعية والذائقة الجمالية للجنس الشعري). مسارات وطرائق بها يتعين الشعر

كنشاط للغة، وكصيغة نوعية للدلالة الإبداعية، وكتجسيد لاتصال الذات بالتاريخ واللغة في تاريخيتها.

والقول بأن الشعر خطاب ينقل الممارسة من تصورها ضمن ثنائيات الشكل والمحتوى؛ الدليل والمعنى؛ الدال والمدلول.. إلى فرضية "أسبقية الخطاب" التي تعني في المقام الأول بأن الخطاب (بكامله) هو الذي يشكل الملفوظ الشعري في هيئة نص دلائلي ينتج سيرورة من المعاني اللانهائية تسمى «دلالية».. وأن معنى هذا الملفوظ ودلالته لا يكمنان في الكلمات والعبارات المفردة، كما لا تكفي الدلائل اللسانية لبنائه. وهذا الملفوظ ودلالته لا يكمنان في الكلمات والعبارات المفردة، كما لا تكفي الدلائل اللسانية لبنائه، وهذا يقود إلى القول بأن الشاعر لا يشتغل بالأفكار ليجعلها ملفوظاً أو ليكسبها جمالية. كما أن الكلمات لا تدل بذاتها ولا بمعانيها فقط على مقاصده الشعرية؛ أو على الحقائق الفنية التي قد يجسدها النص أو يخلص إليها بناء دلاليته التي قد نعتبرها مآله. فالانشغال اللغوي للنص الشعري هو بناء لصيغة نوعية وخاصة للدالة على الذات والتاريخ مادام الشعر «نشاط لغة، صيغة دلالة تبين أكثر من غيرها بأن رهان اللغة هو رهان تاريخيتها. إنه ذات، ذات تجريبية، ووظيفة يقوم بها كل الأفراد»[1].

إذا كان الشعر خطاباً نوعياً خاصاً بالذوات؛ فإنه ككل استراتيجية لعرض الذات واللغة (والتاريخ أيضاً) وفق ما يختاره الاشتغال النصي، وما تستقر عليه في بنيات النص باعتبارها لغة - نسقاً. لكن ما النص الذي يجسد الخطاب ويمثل حضوره؟ ما هي حدوده النظرية في علاقته بالخطاب؟ وما هي حدوده الإجرائية لنقل التصورات المجردة إلى عناصر فاعلة في تناول الأنساق الجمالية للغة الشعرية بالخصوص؟ ثم؛ ما هو دور القراءة سواء في بناء دلالية النص اللغوي؛ أو في الانتقال منه إلى ما بعد النص مجسداً في القيم التاريخية والجمالية التي عرضها في وعيه أو لا وعيه الشعري؟.

1 - مفهوم النص:

يبدو أن تحديد النص لا يقتصر على الإشارة إلى ملامحه وخصيصاته وحسب، بل يتعداها إلى إثارة خصيصات النصوص الأدبية عامة، وصلتها بالشروط والسياقات التي تنوجد ضمنها. ولعل هذه الشروط هي ما يكسب مفهوم النص تلوينات وظلالاً تنعكس عليه من مجالات نظرية مختلفة ومن مجالات واستراتيجيات تحدده في ضوء أهدافها المتباينة كما هو الحال مع اللسانيات والدلائليات والشعرية التي استفادت التنظيرات منها في تسييجه كمفهوم إجرائي للتحليل. فالنص «بناء أنشئ من عناصر دلائلية مناسبة للمشروع النظري للوصف..»[2]، وهو يقبل نظرياً على الأقل بوجود «علم يدرسه ويقيم نظرياته" كما تمثلت ذلك تصورات جوليا كرستيفا وتوين فان ديك. يجعله الأخير قريباً من اللسانيات وبجانب علم الأدب؛ فيما ترى الأولى نظريته واهتماماته تابعة للدلائلية. والفرق بينهما لا يمنع من استثمار اقتراحاتهما في فضاء الشعرية (والعربية بالخصوص).

1-1 - ج. كرستيفا - إنتاجية النص ودلاليته:

كان لتصورات جوليا كريستيفا أفادت من موقعته ضمن السيميائيات ووصلته بالتاريخ والمجتمع بغرض إقامة نظرية مادية وعلم ذي وضع اعتباري خاص بالنص. وهي إذ تعرف النص كـ «جهاز عبر لساني.. وكإنتاجه»[3]، فإنها تعينه ضمن علاقاته بنظام اللسان وبالنصوص السابقة عليه، أي في ضوء مفهوم التداخل نصي. فالنص ترحال وتداخل بين النصوص. ففي فضاء كل نص «تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى» (نفس) وهي عملية تسمح بتداخل النصوص فيما بينها وضمن النص العام الذي هو الثقافة؛ بارتباط بالمجتمع والتاريخ[4].

ولأن النص من اللسان؛ يندرج مفهومه في خانة السيميائيات المهتمة بالدلائل التي منها الدلائل اللسانية التي تلتقي على صفحة النص. فهو يهدف

باشتغاله إلى بناء الدلالية – Signifiance التي هي بالتحديد «ذلك العمل المتعلق بالتمييز والتضيد والمواجهة الذي يمارس داخل اللسان ويطرح على الذات المتكلمة سلسلة دالة تواصلية ومبنينة نحوياً»[5]. ولذلك يجب على التحليل الدلائلي الذي يجعل الدلالية موضوعه أن يخترق الدال ومعه الذات والدليل والتنظيم النحوي للخطاب. وعلى هذا الاعتبار يكون النص وحدة دالة ضمن الخطاب تارة؛ وضمن اللسان بصورة أوسع تارة أخرى.

2-1 – ت. ف. ديك؛ علم النص:

خص توين فان ديك النص بدراسة نظرية موسعة استهدفت بنياته ووظائفه في أفق صياغته مدخل أولي إلى «علم النص»[6] وقد اتخذت الدراسة من الخصائص الداخلية للنصوص، وبناها ومن الخصائص الخارجية المتمثلة في الشرائط والسياقات مداراً، يسعى فان ديك من خلاله إلى بسط «العلاقات الموجودة بين النص (بنية) والسياق»[7]. يدرس علم النص في تصور فان ديك «ملفوظات اللسان في كليتها والأشكال والبنى التي تختص بهذه الملفوظات والتي يمكن للنحو أن يصفها»[8]. إن علم النص غير بعيد عن اللسانيات وعن علم الأدب. كما أنه قريب من البلاغة إذ يسعى إلى تحديد خصائص النصوص.

من هذا المنظور تتطابق مبادئ التحليل النصي في أنموذج توين فان ديك مع اللسانيات والعلوم الاجتماعية، وهو ما لا يعني إقامة تحديد إجرائي حاسم لمفهوم النص. إذ يبقى هذا الأخير مفهوماً حدسياً في الغالب عكس ما يبنى عليه كل علم نظري من ضرورة تأسيس بمصطلحات تجريبية. نقرأ لفان ديك قوله:

> «بالقدر الذي نعتبر «نصا» من النصوص المنطوقة نعتبر كذلك النصوص المكتوبة (المطبوعة). ولو استعملت اللغة العادية كلمة نص مبدئياً لتعني بها النصوص المكتوبة والمطبوعة. كما أننا نعتبر النصوص لاحقاً أشكالاً خاصة لملفوظات اللسان»[9].

من هذه الزاوية المتشبعة باللسانيات اعتبر النص متوالية من الجمل التي يصفها النحو في مستوياتها الصواتية والصرفية والتركيبية والدلالية. كما يبحث في مدى تماسكها قبل أن يهتم بشمولية النص وبناه الكبرى المتمثلة في موضوعه أو بناه الفوقية التي تضمن تماسكه وانسجامه. كما لعلم النص أن يعتني بأسلوب النص وبناه البلاغية؛ والوظائف المحتملة في سياقه التداولي: فالنص فعل لغة ضمن سياق معرفي؛ وسياق سوسيو نفساني واجتماعي؛ وسياق ثقافي يجعل النص ظاهرة ثقافية وتاريخية ومجتمعية ويحدد فهمه إلى جانب السياقات الأخرى.

3-1 – رولان بارت ومحددات النص:

خص رولان بارت النص بدراستين أساسيتين: أولاهما عن «نظرية النص» أفاد فيها من جهد جوليا كريستيفا في نقد التصور الكلاسيكي للنص الذي يتأسس على مفهوم الدليل؛ في انغلاقه؛ على معنى وحيد يصير بمثابة الحقيقة. يتساءل بارت:

«ما هو النص في الرأي العام السائد؟ إنه السطح الظاهري للأثر الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة داخل الأثر والمنسقة بطريقة تفرض معنى ثابتاً ووحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً»[10].

وانطلاقاً من مفاهيم كريستيفا الأساس؛ يصوغ رولان بارت تصوره. وهذه المفاهيم هي الممارسة الدلالية؛ الإنتاجية؛ الدلالية؛ النص الظاهر؛ النص المكون ثم التداخل النصي. ويخلص بارت إلى التفريق بين الأثر والنص في اعتباره هذا الأخير «حقلاً منهجياً» أو «لغة لا يمكنها أن توجد إلا عبر لغة أخرى أو بعبارة أخرى «إن النص لا يتواجد إلا داخل عمل، وداخل إنتاج» أي عبر دلالية»[11].

أما الدراسة الثانية لرولان بارت: «من الأثر الأدبي إلى النص»[12].

فقد أعاد فيها تأمل النص كمفهوم عبر سبع نقاط تحدد مجالاته وحدوده:

1 – ليس النص موضوعاً للتبعيض. ولا يتم التعرف عليه إلا داخل عمل وإنتاج.

2 – لا يقتصر النص على الأدب (الجيد) فهو يسعى إلى أن يكون وراء الحدود. بدعة وخروجاً عن الآراء السائدة.

3 – للنص علاقة بالدليل، وليس بالمدلول والذي لا ينفك أن يبدأ في الانحسار لفائدة رمزية النص الناتجة عن إيلاء الأسبقية للدال.

4 – تعددية النص وتحقيقه لتعدد المعنى.

5 = تخلي النص عن أبيه (المؤلف) وتجسده كشبكة ممتدة.

6 – ارتباط النص بعملية القراءة، وربط الأخيرة بالكتابة ضمن الممارسة الدالة.

7 – انشداد النص إلى المتعة، أي اللذة التي لا تنفصم.

تتمي هذه القضايا إلى ما وراء النص أيضاً. سياقه ووظائفه فضلاً عن بنيته وخصيصاته اللسانية. وهي بذلك تنفتح على الخارج نصي أي على الذات والمجتمع والتاريخ.

2 – الوضع الاعتباري للنص الشعري:

عن هذه التصورات نلاحظ اختلافاً إبيستيمولوجياً بين الخطاب والنص. فالأول في اعتباره "نشاط لغة ذات معينة داخل مجتمع وتاريخ" يتقدم كاستراتيجية في ضوئها تنبني الممارسة سواء تعلق الأمر بالشعر أو بغيره. ويتجسد نشاط لغة الذات (الشعر) في ممارسة يحدد طبيعتها السياق التاريخي والاجتماعي. فيما تسيج خصيصاتها بحضور أو غياب مجموعة من

العناصر تتسمى داخل النص أو بارتباط معه. ولذا كان النص إنجازاً للخطاب وتحقيقاً له. إنه اختيار منهجي يفي للاستراتيجية التي خطتها الذات في اللقاء والتفاعل المحتمل بين اللغة والمجتمع والتاريخ.

ينشأ النص في التصور الدلائلي العام من عناصر دلالية مناسبة للمشروع النظري للوصف. وإذا كانت دراستنا تستهدف الشعر كخطاب يتمثل في مجموعة النصوص التي أنجزتها تجربة الشعر المعاصر، وفق استراتيجية لها الذاتي واللغوي والتاريخي. وبحسب هذه الثلاثية يصبح النص إنتاجية تضمن لقاءً بين العناصر النظرية ويتحدد فيما بينها بالصراع والتفاعل، وبالتالي يضمن إقصاء كل تصور يتبنى النص كانغلاق أو أحادية معنى. وها هو يوري لوتمان يضيف إلى تحديدات سابقيه مفهوماً إجرائياً آخر هو التعبير. فانطلاقاً من الدلائل ويتقابل مع الخارج نصي يتخذ النص داخل الأدب خصيصة «التعبير بدلائل اللغة الطبيعية»[13]. وبالتالي ضرورة «اختياره كإنجازه للنسق وتجسيد مادي»[14]. وهذا التحديد يستدعي تعريف النص من حيث حدوده وإعلانه إياها. إن تعيين الحدود خصيصة للنص تسمح بملاحظة اندماج العناصر أو عدم اندماجها ضمن «البنية» التي هي ثالث عناصر التعريف لدى لوتمان. كما يتحدد النص بخصيصته البنيوية أيضاً. إنه تنظيم داخلي وليس متوالية بسيطة من الدلائل. تنوجد بين الحدود. إن «التنظيم الداخلي يخص النص ويحوله في المستوى التركيبي إلى كل بنيوي»[15].

3 - جماليات النص المعاصر:

وإذ يكون موضوع الجمالية هدف هذه الدراسة، وجبت الإشارة إلى أن الأبحاث التي استهدفت جماليات الشعر العربي المعاصر لم تكن طوال تاريخه قليلة العدد. ففي كل دعوة صدرت عن رواده التبس خطاب الدفاع عن

ممارسة تجارب الشعر المحدثة أمام المتحفظين والرافضين باستجلاء خصيصاته النوعية: إيقاعاً وبلاغة في مرحلة أولى؛ ومكاناً نصياً وتركيباً في مرحلة تالية. في هذا السياق ترسخت تنظيرات نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ويوسف الخال ثم أدونيس كشعراء بادئين للتجارب وباحثين عن طرائق جديدة لممارساتهم. وكتابات عز الدين إسماعيل وغالي شكري وإحسان عباس «القصيدة» العربية إلى «نص» متعدد العناصر والطرائق الفنية وبأن «الخطاب» مخصوص بالذات والمجتمع العربيين في الزمن الراهن. بل ولربما صنفت المغامرة الشعرية الحديثة إلى اتجاهات جمالية أولت بها تجارب الشعراء مع اللغة والإيقاع؛ ومع الصورة والرمز.. وهم يعتمدونها مرجعية أو عنصراً أو بعداً معرفياً أو شعرياً دون آخر. فالجمالية اتجاهات وطرائق كما نصت على ذلك مراجعة الشعرية العربية لها في خطاب الممارسات المعاصرة.

1-3-2 – طرائق بناء النص الشعري المعاصر:

إذا كان الإيقاع بانياً للخطاب؛ ومجسداً لتفاعل عناصره وحركيتها؛ فإنه محدد لنسق النص الشعري ولانشغاله اللغوي، وبالتالي فهو محدد لوضعية عناصره ووحداته كالكلمة والجملة والبيت، ودون أن تكون هذه العناصر مكتفية بذاتها. فقيمة كل عنصر تتأسس داخل النسق وبه. نفيد من صلاح فضل إضاءته المنهجية لبناء الدلالية النصية من قوله:

«إن جملة واحدة سطحية يمكن أن تكمن تحتها جمل عديدة، تتطلب وبالتالي تأويلات شكلية متكاثرة. وعلى العكس من ذلك فإن جملة واحدة عميقة تخضع لتحولات كثيرة تتجلى على السطح بأشكال مختلفة. ومع ذلك فإنه في مقابل «النحوية التوليدية المعاصرة» لابد أن نتوقع «معنى» منظومات التحولات لا يظل هو ذاته عندما يطفو إلى السطح. بل أكثر من ذلك إن هذه الاختلافات

الدلالية الصغرى على وجه التحديد هي التي تولد التنويعات الأسلوبية، بحيث يصبح كل حذف أو استبدال أو إضافة معدلاً بشكل أو بآخر في البنية الدلالية العميقة الشاملة..»[16].

قد تجد هذه الدراسة في اشتغال الكلمة مدخلها السري نحو النص. ولها في قولة مالارمي «ليس بالأفكار يصنع الشعر؛ بل بالكلمات» حجة الاعتماد على الكلمة وقد صارت في الشعر مركز المفاجآت المرتجة. غير أنه؛ لكي يتحقق الشعر كإيقاع أو خطاب، ضمن الممارسة النصية، ويتم عبور الذات في اللغة، وعبور المعنى نحو إنتاج الدلالية، يجب التخلي بدءاً عن تصور الكلمة دليلاً ضمن الممارسة النصية، واعتبارها بدل ذلك دالاً يدخل وباقي الدوال (العناصر) في علاقات تبني الدلالية وتفضي إلى الخطاب. وفق هذا التصور تبقى الكلمة؛ بعد الإيقاع؛ مدخلاً للقراءة؛ بل وحدته الأساس. نقرأ ليوري لوتمان قوله:

«رغم كل الأهمية التي يحظى بها كل مستوى مبين في النص الفني بالنسبة لبناء كامل بنية الأثر، تبقى الكلمة الوحدة الأساسية لكل بناء فني شفهي»[17].

يبدأ اللقاء بالشعر عبر الكلمة قبل الوصول إلى مسار بناء الدلالية. فالكلمات والتعابير تقود القراءة في وعيها أو لا وعيها إلى المعنى أولاً ثم إلى الدلالات الحافة بعد ذلك.. بحسب النسق الذي ترد فيه. لذلك اعتبرت الكلمة حرباء في تحولاتها واشتغالها الفني بالدلالات وتعدد المعنى. وكان ميخائيل باختين أشار إلى فعل الكلمة في النص وسياقه قائلاً:

«ويحدد السياق كلياً معنى الكلمة. والواقع أنه كلماً تعددت السياقات كلما تعددت المعاني. ورغم ذلك تبقى الكلمة واحدة. فهي لا تحلل إلى كلمات تعددت بقدر تعدد السياقات التي يمكن أن تدمج فيها»[18].

ونحن نهتدي بهذه المنطلقات الإجرائية: اعتبار الكلمة وحدة النص الأساس؛ ومدخل قراءته في الشعر؛ نوزع الدراسة إلى مبادئ اشتغالها وما

بين استراتيجية الخطاب الشعري المعاصر. مبادئ مستخلصة من صميم الممارسة والإشارات التي يبثها النص من بين ثنياته. تفيد من اللسانيات وتؤشر على ما تنهجه الذات في اللغة قصد بناء إيقاعها الفردي وبناء خطابها الشعري وهذه المداخل هي التكرير والقلب والحذف.

2-3 – عناصر لسانية لاشتغال النص المعاصر:

1-2-3 – التكرير:

تخلت الممارسة الشعرية المعاصرة عن الأساليب البيانية التي اعتمدتها القصيدة العربية، غير أنها لم تتخل عن خصيصة التكرير. وإذا ما كان هذا الأخير في الشعر القديم ذا وظيفتين؛ إيضاح وإبانة المعنى وتحقيق التوازي ضمن البنية الإيقاعية للبيت أو القصيدة، فقد أصبح الشعر المعاصر خصيصة نصية تجسد فعل الإيقاع وبناء الدلالية. لا يتعلق التكرير بالكلمة فقط بل بالجملة أو خطاطة العبارة أيضاً. يكون درسه أوثق صلة باللسانيات.. حتى وإن كان عملنا يتقصده من منظور الشعرية وقد انتقل إليها من المجال الأول وأصبح مكان تأمل؛ أو مدخل قراءة للشعر.

كان ابن رشيق أدرك بحدسه المواطن التي يحسن عندها التكرير في الشعر القديم؛ ويرتبط أغلبها بالبعد البياني للبلاغة العربية يقول: «وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها؛ فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه»[19].

وسوقه عدداً من الأمثلة لم يكن كافياً لضبط المفهوم شعرياً، وبلاغياً. كما حاول السجلماسي القيام بذات المهمة فأكثر من تحديد المصطلحات التي تقع في دائرة التكرير وهي مفاهيم بلاغية إجرائية تلائم الوصف. وقد تسنى له ذلك يجعل التكرير جنساً عالياً عرفه بقوله:

«والتكرير هو مثال أول لقولهم: كرر تكريراً: ردد وأعاد»

{..} وأما الفاعل فهو إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع، أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع في القول مرتين فصاعداً»[20].

ينقسم إلى: تكرير أعم يحدث باللفظ؛ أو آخر بالمعنى وهو المناسبة؛ كما أنه سرعان ما ينقسم إلى أنواع تجسد تداخل الصيغ البلاغية ومجالاتها؛ كالتجنيس والبناء والمعادلة والموازنة.. مما يعتبر تصنيفاً لصور التكرير واشتغاله أول الأسفر. وإذا ما كانت الشعرية القديمة قد نظرت إلى التكرير من زاوية بلاغية تقعيدية؛ فإن الشعرية والدلائلية عموماً اعتبرتا كل تردد يعرفه النص ترددا بنيوياً حاملاً للدلالة[21]. بل لا مناص من حضور التكرير، لأنه «البنية الأساسية للبيت»[22] كما يعلم الجميع. فهو يمثل التردد في النص الفني عامة وبالتالي خصيصته الأساس التي تحدده «إن تصنيف التكريرات خصيصة محددة لبنية النص»[23] يبدأ أن تكرير عنصر معين؛ لا يعني أبداً بأنه يمتلك دلالة تكتفي بنفسها، ولكنه يشير إلى وجود علاقات ثانوية أو رئيسية تبرز تفاعل العناصر النصية أو البنية الدلالية بصورة عامة لفائدة البعد الجمالي الذي يكشف عنه تردد التكريرات داخل كل نص فني دلالي. يقول لوتمان:

«اعتماداً على مادة التكريرات ينكشف بصورة أوضح الانتظام الجمالي الأعم»[24].

ولأن دراستنا تتهيأ في فضاء الشعرية وبها، وخاصة تلك المتصلة بالممارسة النصية؛ فإنها تختار لتتبع نماذج التكريرات في الشعر العربي المعاصر، نصوصاً تقدم مادة لا يمكن حد قراءتها. فيما هي تتوزع الممارسات في مختلف الأقطار العربية ومنذ انطلاق الشعر المعاصر؛ فالكتابة.

3-2-2 - تكرير الكلمة المفردة:

ونعني به تردد الكلمة داخل النص الشعري المعاصر، سواء كانت هذه

الكلمة حرفاً، أو فعلاً، أو اسماً. لن نتتبع التصنيفات. فليست دراستنا غير قراءة ممكنة فقط، لا تعتبر الكلمة مدخلاً معجمياً؛ ينتمي لجهة اللسانيات؛ ولكن عنصراً مجسداً لدلالية الخطاب الشعري المعاصر. عبر التركيب والانتظام النحوي والدلالي. أي في ارتباطه وباقي النص. ولذلك نختار لتكرير الكلمة المفردة النماذج الآتية:

1 – أنشودة المطر – السياب[25]

مطر....

مطر....

مطر....

وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع

ثم اعتللنا – خوف أن نلام – بالمطر...

مطر....

مطر....

2 – هذا هو أسمي – أدونيس[26]

دهر من الحجر العاشق يمشي حولي أنا العاشق الأول للنار

تحبل النار (..) أيامي نار أنثى دم تحت نهديها صليل

3 – إسماعيل – أدونيس[27]

/... انا الذي نبذته كل قبيلة

هو ذا تفرقني يداي / دمي يحاربه دمي

جسداً يمزق في جسد

والحب لا أحد (...)

4 – موسم الموت – محمد بنيس[28]

قريب هو الشرق من نخلة نزلت

بضفاف سبو هل تدور الحرائق أم تستطيل لي الشرق

هذا الردى المستحيل لي الشرق بين قباب من الدم

والصولجان

5 – مسكن لدكنة الصباح – محمد بنيس[29]

من كون هذا الدم حتى فاجأ

في الأهداب الريح

الريح تصد الريح

الريح تصدق أهداب جريح

والريح مقاصدنا

الريح

ألف التكوين

تنشأ في هذا الرمل الحصوي كإنشاد الملك الضليل

يحضر التكرير في هذه النماذج بصورة جليلة وبغنى مشهود من حيث تردد الكلمات – الدوال وطبيعة اشتغالها والدور الذي تقوم به. وعلى محدودية النماذج فإنها تقدم مشهد مساهمة التكرير في بناء دلالية نصية عبر الدوال. فالقول بشعرية الخطاب يجعل بناء الدلالية وتحقيق تحولاتها

داخل النص الشعري المعاصر ممكناً بالدوال اللسانية، والتكرير من بينها. كل تكريرات هذه النماذج تنتمي إلى جهة الاسم. وفي اعتباره دالاً فهو يجسد في كل مقطع عنصراً أساسياً لبناء الإيقاع والوصول إلى الدلالية؛ في المقطع أو النص الشعري كلية. والأنموذج الأول لبدر شاكر السياب وقد كتبه في مرحلة مبكرة يمثل صورة لمكانة الكلمة المفتاح في تجربة الشعر المعاصر. أقصد كلمة: مطر، في طبيعة اشتغالها والتحولات التي خضعت لها ضمن إيقاع القصيدة ككل.

يدفع إيقاع «أنشودة المطر» كلمة مطر في ترددها لأن تكون عنصراً رئيسياً، تشكل وحدة دلالية تضمن انتظام النص وانتسابه لفضاء معين. تضمن حضور عنصر الماء وتؤكد في القصيدة كرمز لانتصار إدارة الحياة..، قراءة محتملة ليس إلا؛ فيما الكلمة: مطر؛ وتكريرها يعملان على إنجاز إيقاع للخطاب الشعري ضمن المسار التاريخي للذات والجماعة؛ والذي يجد صورته في استمرار الحياة والقدرة على خلق أجواء تتضح بالأمل الخصيب بالمطر.

قد نترجم بناء دلالية المقطع، أو النص بهذه القراءة. فيما تكرر الكلمة في الاستشهاد بنفس الدلالية الفاعلية... بل هي لازمة القصيدة ككل. عنصر إيقاعي ومعبر تتمكن الذات فيه، وبه؛ من خلق ظلال وتلوينات دلالية لا تفتر عن الانتشار.

وإذا كان أنموذج التكرير في الشعر المعاصر يؤكد خضوعه للدلالة الواحدة؛ فإن تجربة الكتابة ستتخلى عن معلوم المسار النصي لتصوغ في كل تجربة أو ممارسة نمطاً من التحولات الفاعلة في بناء الدلالية وتجسيد إيقاع الخطاب الشعري، وها هو الأنموذج الخامس من قصيدة "مسكن لدكنة الصباح" لمحمد بنيس؛ يقدم الريح كدال ليس لتكريره في كل مرة نفس الدلالة السابقة. لذلك تتقدم قراءة الكلمة في علاقتها بما يسبق المقطع؛ تركيباً ودلالياً؛ وبمجمل النص الشعري انطلاقاً من ملاحظة حضور الريح كعنصر نصي يتصل في المقطع السابق بمتاه الكتابة تارة؛ فإذا كانت خصيصة المتاه

فقدان الخرائط ومن ثمة الضلال، فإن عنصر الريح يتحدد في تحولاته وانتقاله من خصيصة إلى أخرى. ومن هنا تتغير طبيعة العنصر وتتحول دلالته كتجسيد لتحول إيقاع النص. لإبراز ذلك نتبين بالملاحظة انتقال دلالة الكلمة من الحضور؛ وارتباطها بالذات الفردية ومتاهها؛ إلى تجسيدها للقاء الحتمي بين المتاه ومغامرة التكوين والانقذاف في إيقاع الزمن... تحول تكون معه الريح مجسداً للذات الفردية في البيتين 2 و4. وانفتاحاً على التغيير والصراع في الأبيات 3، 5 و6.

وللتكرير فعل آخر: الانتقال من دال إلى آخر؛ باتباع الدلالة الثانوية للدال الأول. يتعلق الأمر ببناء النص الشعري عبر كلمات سرعان ما يفضي تكريرها إلى البحث في الدلالات الحافة المتمثلة في الصفات أو النعوت؛ أو نقل إسنادها من دال إلى آخر كما يقدم النموذج الرابع صورة عن ذلك بالانتقال من خصيصة إلى أخرى. والشرق الذي نعهده؛ البيت الأول، سرعان ما يتحول إلى شرق آخر يتسمى بالموت في الأبيات الموالية. وإذا كان استعمال كلمة الشرق يتميز بخصيصة الانتقال من حال إلى أخرى؛ فإنه ينعكس على القراءة ويفرض عليها الانتباه إلى إفراغ الكلمة من الدلالة المتعارف عليها، وشحنها بدلالات شعرية ترتبط بذات الشاعر وتحويلاتها.

إلى ذلك يبقى الانتباه إلى علاقات الكلمة بالسياق أساسياً في بناء دلالية النص حتى وإن كان التكرير يضمن الاستمرار بين الاستشهاد الثاني لأدونيس بأن تكرير كلمتي: العاشق وكلمة النار. وتسليم الكلمة الأولى إلى الثانية مع التكرير؛ استرسال في بناء الخطاب عبر دواله التي يلعب فيها التكرير دور الربط والبناء.

3-2-3 – تكرير المقطع...

ونعني به تردد وحدة تتضمن أكثر من عنصر الكلمة المفردة. أي الجمل والعبارات بل والأفعال التي ألحقت بها الضمائر المتصلة فيما يمكن تسميته نحوياً بالجملة.. وقد عرف الشعر العربي تكرير البيت الشعري ضمن

القصيدة الواحدة: تحفيزاً لإيقاع القصيدة وتوكيداً لبعض الدلالات التي تحملها؛ فأحرى المقطع أو الوحدة الدلالية التي تتجاوز الكلمة. ولتكرير المقطع في الشعر العربي المعاصر نماذج عديدة نختار منها:

1 – أنشودة المطر – بدر شاكر السياب

أصيح بالخليج: «يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى!»
فيرجع الصدى
كأنه النشيج:
«يا خليج
يا واهب المحار والردى..»

2 – زهرة الكيمياء – أدونيس[30]

ينبغي أن أسافر في جنة الرماد
بين أشجارها الخفية
في الرماد الأساطير والماس والجزة الذهبية
ينبغي أن أسافر في الجوع، في الورد، نحو الحصاد
ينبغي أن أسافر، أن أستريح
تحت قوس الشفاه اليتيمية،
في الشفاه اليتيمية في ظلها الجريح
زهرة الكيمياء القديمة.

3 – موسم الموت – محمد بنيس

يأتونك في جلباب بني هل تعرفهم لا تشغل سمعك هذا موكبهم هل تعرفهم يتقدمك الزيتون النخل تعلم كيف تسير إلى بوابة كوكبك البحري هواء قنطرة هل تعرفهم في كفهم الحناء انتبهت لزغاريد النسوان ألفت عمامتهم هل تعرفهم نطقوا صمتاً وأشاروا بيروت أشاروا.

كان لإعادة تهيئ البيت الشعري في القصيدة المعاصرة وفي الكتابة أثره البالغ في رسم خريطة المغامرة الشعرية دون يقين إدراك مسالكها السرية. ذاك ما تسمى بالمتاه تارة وباليتم تارة أخرى. لقد جسد تكرير الوحدات النصية اختباراً لإمكانات البيت الشعري فيما هو دال إيقاعي يؤسس الخطاب ويبنيه.

لن نعيد ما قلناه سابقاً حول التكرير فيما نتناول نمطاً آخر أساسه تكرير وحدة المقطع كاملة؛ سواء كانت هذه الوحدة مشكلة من جملة، أو بيت واحد، أو أكثر من بيت. فإذا كانت الشعرية العربية الحديثة قد نظرت إلى هذه الواقعة من زاوية الإيقاع؛ فإننا لا نغفل الانتباه إلى خصيصتها كعنصر رئيس في بناء الدلالة النصية في كل الممارسة وفق علاقة العنصر المكرر بباقي النص الشعري.

هكذا نجد في تكرير المقطع (وإن حذف منه عنصر) بقصيدة بدر شاكر السياب: "أنشودة المطر"، وفي فرصتين، خضوعاً لإيقاع النص الذي جعل من التكرير عنصراً بانياً للاسترسال النصي؛ وضماناً لتماسكه. لعل في صيغة النداء ورجع الصدى ما يحمل أيضاً علامة حوار يشرط النصي بالخارج النصي. وبالتالي لن يكون في استطاعتنا فهم الدور الذي يقوم به تكرير وحدة المقطع إلا إذا نظرنا إليه داخل النص الشعري ككل، وضمن علاقته به. «إن كل جزء من النص يتلقى جميع مميزاته؛ وكل تحديده في تبادل العلاقة (بتوافق أو تعارض) مع أجزائه الأخرى، ومع النص ككل»[31] وسبق إشارتنا لعنصر المطر وتكريره في جسد النص مفيد في إضاءة دور المقطع في بناء الدلالية.

أما النمط الثاني من تكرير الوحدات الذي يقدمه أنموذج أدونيس أولاً؛ فضلاً عن مساهمته في بناء إيقاع الخطاب الشعري؛ فإنه يتقدم بداية كل بيت شعري. سواء تعلق الأمر بتكرير (ينبغي أن أسافر) أو بتكرير (الشفاه اليتيمة). وإذا كان لنا أن نقرأ في ظل هذه الواقعة ترابط النص الشعري وتتابع تجدده وبدئه (اقتراحاً قولياً وإنجازاً فعلياً) فإن القراءة تبقى مهددة؛ ما لم تنتبه لسياق التكرير ودلالات السفر نحو بناء نص شعري مغاير بكلمة لها ممكن الآتي؛ وليس مبتذل العادة.

ويكون لتكرير وحدة المقطع كاملة؛ فضلاً عن الوظائف التي ذكرنا؛ فعل رسم البدء ودخول الذات في إيقاع الخطاب الشعري. فأنموذج محمد بنيس إذ يتقدم في أول القصيدة يخط حالة الذات الكتابة وزمنها. كما يبرز زمن الكتابة المندغم بالموت، بدءاً وانتهاءً في (موسم الموت).

قد يكون تتبع ملامح ووظائف تكرير الكلمات المقاطع مهمة لا نهائية ومستحيلة. ولما ترصدناه من وظائف التكرير كبناء للإيقاع وضمان استرسال النص وتماسكه، أو تجسيد لحالة الذات زمن الكتابة يمكن أن ينتمي إلى التكرير تارة وينفتح على غير التكرير تارة أخرى. غير أن اعتمادنا هذا المدخل إنصات لحالة نصية لا تقف عن التنوع وخلق فرص الاختلاف ضمن مسارات المؤتلف النصي. فالتكرير؛ كما يقول محمد بنيس؛ «ذو وظيفة بنائية أساسها اختلاف المؤتلف وائتلاف المختلف»[32]. والاستشهاد الرابع من نفس النص الشعري؛ لمحمد بنيس؛ صورة واضحة لفعل التكرير في نقل إيقاع الكتابة من زمن إلى آخر. ووحدها الذات الكتابية ترسم علاقتها بهذه الأزمنة ويكون تكرير (هل تعرفهم) لازمة عبور الذات في الخطاب وهو ينبني بعناصر المتخيل الشعري وأصواته. فضاء شعري واحد وسمات دلالية متعددة تنتمي لجهة العناصر وهي تختلف في بنائها النصي بتكرير وحدة المقطع.

3-3 – القلب:

نعني بالقلب ما يطرأ على الجملة؛ وهي سلسلة الوحدات الدلالية

كالكلمات؛ من تقديم وتأخير من حيث مواقع الإسناد؛ وبالتالي العلاقات التي تربط بين الكلمات. ويستدعي القلب فهما أولياً للتربة في اللغة ودورها في تحديد تركيب الجملة. نقرأ لعبدالقادر الفاسي الفهوي:

«معلوم أنه من يستعمل اللغة يؤلف بين وحدات لغوية صغرى بهدف بناء مكونات أكبر فمركبات فجمل؛ إلى غير ذلك.

وعملية التأليف هذه تنتظمها رتب تختلف في اللغة الواحدة. وتختلف من لغة إلى لغة أخرى أحياناً. إلا أن تغييرات الرتبة في اللغة الواحدة أو في اللغات المختلفة ليست اعتباطية أو غير محددة، بل هناك ما يدل على وجود قيود على رتب المكونات الكبرى داخل الجمل (من فعل وفاعل ومفعول...) أو رتب مكونات أصغر داخل المركبات الاسمية أو الحرفية أو الفعلية»[33].

وما نفيده من الشاهد النظري اعتماد اللغة على التركيب لبناء الوحدات؛ وفق نظام تحكمه الرتبة وشرائط تبنين الجملة، ويمكن اعتبار تغير مواقع الكلمة، والإسناد في الجملة؛ محكوماً هو أيضاً بالرتبة، وبالقيود التي يفرضها المتكلم... وبالنسبة للشعر ينضاف عامل الإيقاع كمؤسس للخطاب أولاً، وضابط لحركة التركيب بالعبارة؛ ثانياً. إن تصورنا للتركيب يخضع القلب؛ كقضية نحوية وتركيبية؛ إلى الإيقاع الذي يضبطه؛ حسب الذات الشاعرة وإمضائها الشخصي في الخطاب الشعري. وإذا كانت الشعرية العربية القديمة فطنت لفعل التقديم والتأخير في النص الشعري كما تبين لعبدالقاهر الجرجاني:

«هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لايزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولاتزال ترى شعراً يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنتظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء؛ وحول اللفظ عن مكان إلى مكان»[34].

فإنها لزمت التصورات النحوية في تتبع اشتغال التركيب وفق مبدأي التقديم أو التأخير؛ حتى وأغلب الاستشهادات عن هذه الخصيصة شعرية. والاستثناء الذي يمثله عبدالقاهر الجرجاني باختيار التقديم والتأخير بحجة بلاغية؛ لا يعفيه من هذه الملاحظة.

عندما يطرأ القلب على العبارة يهب النص الشعري خصيصته المركبية؛ يصبح دالاً من دوال إيقاعه. يتم تقديم أو تأخير الكلمات، سواء كانت في بدء الكلام أو متمه؛ أو كانت فعلاً أو اسماً أو صفة... وقد فسر التقديم بإيلاء العناية أو التوسيع على الشاعر والكاتب؛ حتى كانت هذه التعلة بعيدة عن الصواب في رأي الجرجاني؛ الذي يقول بالفائدة. «فمتى في تقديم المفعول؛ مثلاً؛ على الفعل في كثير من الكلام أنه قد اختص بفائدة، لا تكون تلك الفائدة مع التأخير؛ فقد وجب أن تكون تلك القضية في كل شيء وكل حال»[35].

وبالنسبة للشعر المعاصر، يلعب القلب دوراً هتوكاً لبنية النص فهو لا يعمل على تسهيل مهمة الشاعر أو إيلاء العناية لكلمة محددة... بل يساهم في تغيير البنية المركبية وفق إيقاع القصيدة ليبرز الدلالات الثانوية للكلمة.

فإذا كان الشعر العربي قد اهتم بالتقديم والتأخير كمنحى شعري طوال تاريخه، فإنه مع تجربة الشعر المعاصر بصورة عامة؛ والكتابة بصورة أخص؛ عمل على استنفاذ مكامن الجمال والإبداع في القلب. فقد جعل من التركيب مكان المفاجآت المرتجة بامتياز. ولذا نختار عينة تجسد هذه الخصيصة النصية التي شكلت في بعض وجودها سبباً في غموض الشعر، وتعدديته:

1 – أنشودة المطر – لبدر شاكر السياب.

فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء

ونشوة وحشية تعانق السماء

كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم

وقطرة فقطرة تذوب في المطر...

2 – هذا هو اسمي – أدونيس

لوجوه تسير في وحدة الصحراء للشرق يلبس العشب

والنار سلام للأرض يغسلها البحر سلام لحبها...

عريك الصاعق أعطى أمطاره يتعاطاني رعد في نهدي

اختمر الوقت تقدم هذا دمي ألق الشرق اغترفني وغب.

3 – كيمياء النرجس – أدونيس

المرايا تصالح بين الظهيرة والليل،

خلف المرايا

جسد يفتح الطريق

لأقاليمه الجديدة

في ركام العصور

ما حيا نجمة الطريق

بين إيقاعه والقصيدة

عابراً آخر الجسور

4 – موت آخر... وأحبك – محمود درويش[36]

غريبان

إن القبائل تحت ثيابي تهاجر

والطفل يملأ ثنية ركبتك

الآن أعلن أن ثيابك ليست كفن

5 – ورقة البهاء – محمد بنيس[37]

يوقن أنه شبح كريم جاسر يطأ البعيد ينشوة الضحكات يفسح للخلايا صبوة السفهاء من أهداك سكين السؤال هواؤك خيمة مسكونة بتقاطع الأيام غناء سيدة مباركة يضوئ للصغير سكوته المعتاد يحتمل النهار سحابة تتنفس الصور الوحيدة للفضاءات التي وسعت علو مهالك الأمم القديمة والحديثة تظهر لي عروش النخل شاردة فنائمة جيوش بني مرين تصهر الهضبات أو تصل القناطر تسبق الزيتون والحلفاء يأسرها سرير العشق في وهران تلك طقوسنا.

يصعب حصر طرائق القلب وحالاته في الشعر العربي لتعددها وانتشارها بين الممارسات. وبالنسبة للشعر المعاصر؛ تطفح نصوص محمود درويش ومحمد بنيس بهذه الخصيصة وهي تؤول بالتركيب إلى إيقاع القصيدة. فيكون التقديم والتأخير في رتبة الكلمات والإسنادات دالاً يبين كيف ينبني الخطاب الشعري، وبالتالي دلاليته.

إن وقوفنا على عينة محدودة من الشعر المعاصر؛ نمثل بها للقلب؛ هو وقوف أيضاً على بعض حالات الالتباس الدلالية الناتجة عما سماه الجرجاني بخصيصتي الإبداع واللطف؛ أو ما يكون مغادرة مألوف العادة في بناءه كالجملة في البيت الشعري وترتيبها وحداتها أو عدم الخضوع لعلاقات التركيب فيها سبباً في هذا الالتباس والغموض. فما أن تغادر الكلمة معهود موقعها؛ حسب ما يفرضه الإيقاع ويدفع إليه التركيب؛ حتى تصبح خاضعة لرغبة الذات الشاعرة في الانفعالات واختيار تركيب شعري له القدرة على

استيعاب ارتجاج الذات في اللغة والخطاب من جهة، وعلى تجسيد القدر الفردي في التحرر والمتاه. من جهة اخرى. نقرأ لأدونيس قوله في مفتتح المطابقات حول «الكتابة»[38].

الفضاء دم واجتياح –

جعلت الكتابة مهوى:

كلماتي تدلت

ورأسي يدنو...

يستهدف القلب في النماذج التي قدمنا الأبيات الشعرية من حيث وحداتها المركبة، إذ يغير مواقع الكلمات والإسنادات. وإذا كانت بنية الجملة في العربية ذات نمط: (فعل – فاعل – مفعول..) فإنها تتميز في هذه الاستشهادات بخصيصتين:

1 – بتأخر الفعل عن مكانه وإعطاء الفاعل محل ابتداء الجملة... خاصة في نماذج الشعر المعاصر. فيما عمل تأخر الفعل في نماذج الكتابة على ربط الوحدات فيما بينها، حتى يكون الإسناد متعلقاً بأكثر من وحدة داخل البيت الشعري. ويشكل الانتباه لاشتغال دواله أنموذج أدونيس الأول في بيته الثالث والرابع؛ وفق تركيبها؛ عاملاً حاسماً في طريق بناء دلالية المقطع الشعري، وبالتالي دلالية كامل النص. فقد احتل الفعل مرتبة متأخرة فجاء؛ ممثلاً بـ «أعطى» متأخراً عن فاعله الذي صار ابتداء الوحدة المركبة وعن صفة «العري» فيما تقدم الفعل بصيغة أخرى فاعله، ولكن بتأخير عن مرتبته فورد بعد المفعول.

2 – كما يتميز القلب في الشعر العربي المعاصر بعمليتي تقديم وتأخير بين الجمل كما بين الوحدات المسماة مركبات اسمية وبين المركبات الفعلية. الخبر أو الجملة الاسمية أو جملة الحال... أنماط من القلب الذي يطرأ

على الوحدات النصية؛ وبالتالي فهو عنصر فاعل في بناء الدلالية. إذا كانت قراءتنا للخصيصة الأولى للقلب أفادت تأخير الفعل عما هو عليه في اللغة العربية فإن في ذلك إعلان ضمني للأهمية والمركز الذي احتله الاسم. بل وكما رأى ذلك كمال خير بك هجوم على الفعل ونزع السيادة عنه في الشعر المعاصر.

«إن الهجوم على الفعل في الجملة العربية لا يتحقق عبر "إحالته اسماً" فحسب؛ وإنما كذلك عن طريق استبعاده عن العبارة كما جرى في كثير من الأحيان، وربما كان ذلك للأسباب المطروحة أعلاه. ولكن أيضاً بدافع من هذا الهم الذي تبرزه طبيعة الحياة الحديثة والذي يدفع إلى إيجاز التعبير وتنسيقه من التفاصيل السطحية والإطالات غير المجدية. هكذا تخلي الجملة الفعلية المكان للجملة الاسمية – القصيرة تحديد»[39].

ودون الذهاب في هذا المنحنى نؤكد الأهمية التي يحظى بها الاسم في الشعر العربي المعاصر؛ فيما يقدمه الأنموذج الأول لبدر شاكر السياب، والرابع لمحمود درويش من انتصار للجملة الاسمية.. حيث كانت وحدتها الأولى: الاسم؛ أساسية لبناء دلالية الخطاب. إذ تفتح الطريق أمام الدلالات الثانوية لتصير مهيمنة. وفي ضوء هذه الملاحظة يمكننا أن نتابع استعمال كلمات المرايا والجسد في أنموذج أدونيس، والغريبان – القبائل – الطفل أنموذج محمود درويش.. ونعتبرها مفاتيح نلج بها إمكانية بناء دلالية النص الشعري الذي وردت فيه.

بيد أن للقلب وظيفة أخرى غير ما يتحدد في التقديم والتأخير بين الأسماء والأفعال.. تماسك النص واسترساله. والكتابة بما هي تجربة شعرية معاصرة أفادت من هذه الخصيصة النصية؛ القلب؛ وهيأتها لتبلغ بها أقصى حالات البناء النصي. نقصد تماسك النص؛ واعتباره دالاً يتغيا ضمن الممارسة تحقيق دلاليته. فإذا كانت هذه الوظيفة واضحة في نموذج أدونيس، حيث تعمل الكلمات على تسلسل الجمل (والدوال على بناء الوحدات

واسترسالها)؛ فهي أجلى ما تكون أيضاً في أنموذج محمد بنيس حيث تجسد امتياز القلب في الكتابة؛ ونعني بها تعالق الوحدات المركبية وتسلسلها بما يجعل التركيب الضمانة الوحيدة؛ ليس للتواصل كما ذهب ملارمي، ولكن لإيقاع القصيدة والذات والكتابة. لإدراك فعل التركيب في هذه الوحدات – الدوال تكفينا العودة إلى كلماتها؛ خاصة بعض الأفعال، كـ (يطأ، يطوي، تتنفس، تصهر..) من نموذج محمد بنيس لنلاحظ عدم خضوعها لمعهود تركيب اللغة العادية، أيضاً تسلسلها وتسلسل وحداتها (الجمل) قصد تشكيلها دوالاً تؤسس الإيقاع الشعري بخصيصة تركيبية هي القلب.

بهذه القراءة (المستعجلة) نلمس وجود وظيفتين وجود للقلب في الشعر العربي المعاصر:

1 – إبراز الدوال الأساس وإعطاؤها رتبة متقدمة فيساهم القلب كدال نصي في بناء؛ ليس فقط التركيب؛ بل وأيضاً الإيقاع الشعري..

2 = ضمان استرسال النص وتسلسله بوصل وحداته فيما بينها بكلمات دوال تتبادل أماكن انعقاد الروابط فيما بينها حسب الإيقاع الخاص للخطاب؛ وحسب الدلالات التي أريد لها الظهور.

وإذا ما كانت الوظيفتان عامتين بالشعر المعاصر؛ فإن الوظيفة الثانية أكثر بروزاً في تجربة الكتابة عما عليه في الشعر المعاصر؛ حيث غلبه حضور الوظيفة الأولى كدال تركيبي. ولنا أن نرى في سريان الوظيفة الثانية بقصيدة النثر؛ فضلاً عن تجربة الكتابة كمتن عام؛ حجة إضافية لمكان القلب وأهميته النصية.

4-3 – الحذف:

للحذف في العربية عدة معان منها القطع، والتسوية، والإسقاط والأخذ كما يفيدنا «لسان العرب». بيد أن له في علوم العربية وضعية المصطلح المنشبك بممارسات لها اللغوي والنحوي والبلاغي... والملاحظ التي

تستوقفنا أن يكون الشعر العربي؛ قديمه ومحدثه؛ فضلاً عن القرآن المتن الذي تابع فيه اللغويون والبلاغيون والشاعريون أيضاً؛ الحذف كخصيصة نصية. لن يكون بمقدورنا تتبع تصوراتهم جمعاً ... ونقتصر على التعرف على دلالة المصطلح على أهمية الحذف وفعله في النص، في تصوراتهم.. نقرأ لعبدالقاهر الجرجاني؛ هذه المرة بخصوص الحذف؛ بقوله:

«هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر. فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك ما تكون إذا لم تنطق؛ وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن»[40].

فقد اعتبر التقليد العربي للبلاغة الحذف تابعاً لمباحث المجاز. وبصورة أدق لباب الإيجاز، كما نقل إلينا ابن رشيق عن المازني. فالأخير يقسم الإيجاز، إلى ضربين «ضرب مطابق لفظه لمعناه: لا يزيد ولا ينقص عنه كقولك «سل أهل القرية»[41]. ومنه ما فيه حذف للاستغناء عنه في ذلك الموضع كقول الله عزوجل ﴿واسأل القرية﴾. يدعى الضرب الأول مساواة والثاني اكتفاء مثل له باستشهاد من القرآن. إن الاكتفاء «داخل في باب المجاز، وفي الشعر القديم والمحدث منه كثير يحذفون بعض الكلام لدلالة الباقي على الذاهب»[42]. وأهميته للبلاغة تظهر من قول ابن رشيق: «وإنما كان هذا معدوداً من أنواع البلاغة لأن النفس تتسع في الظن والحساب؛ وكل معلوم فهو هين لكونه محصوراً»[43].

ما يستبصره ابن رشيق من أهمية الاكتفاء؛ يتوافق وما ذهب إليه الجرجاني. بيد أنهما لا يلتقيان إلا من حيث تناولهما الموضوع لاختلاف إشكالية كل منهما والأهداف النظرية. نرجئ تناول تصورات الجرجاني للحذف بخاصة؛ وننتقل إلى أبي محمد السلجماسي لما ينبني عليه تصوره من أساس بلاغي؛ بينه وبين ابن رشيق أكثر من صلة. فقد جعل السجلماسي الحذف نوعاً ثانياً للجنس الأول من منزعه أي الإيجاز. والنوع الأول هو

المساواة؛ أما الثاني فهو المفاضلة.. التي تنقسم بدورها؛ كجنس؛ إلى الاختزال والاصطلام. وتحت هذا الأخير نجد الاكتفاء؛ كنوع أول ثانوي؛ والاكتفاء بالمقابل أو الحذف المقابلي.. وكل هذه الأجناس والأنواع؛ حسب تسلسلها؛ ذات صلة وثيقة بالحذف وبه تكون. والترادف اللغوي لا ينفي الاصطلاحية التي عملت على ضبط كل مفهوم على حدة حتى يكون إجرائياً. نقرأ للسجلماسي قوله:

«والحذف والاختزال والاصطلام - بحسب الوضع الجمهوري - مترادفة أو متداخلة. وأما بحسب الصناعة فمتباينة لنقل اسم منها إلى نوع منها وسيط أو أخير من هذا الجنس؛ فلذلك لإخفاء بالموطئ من نوع الحذف»[44].

توضح هذه الكلمة صلة الحذف بباقي المصطلحات البلاغية وتضبط موقعه واستقلال تناوله عن باقي المصطلحات والمفاهيم الإجرائية. لن ننساق إلى ذرية غير مفيدة لنا؛ ونذهب رأساً إلى النوع الثاني من جنس الإيجاز؛ وهو المفاضلة؛ وبالضبط إلى نوعها الأول: الاختزال؛ لنقرأ للسجلماسي قوله في تعريفه:

«قول مركب من أجزاء فيه مشتملة بجملتها على مضمون تنقص عنه يطرح جزء منها شأنه أن يصرح به. وهو جنس متوسط تحته نوعان: أحدهما: الاصطلام والثاني الحذف. وذلك أنه لما كان القول مركباً من عمد وفضلات - كما قد استقر في صناعة العربية - وكان الحذف يعرض لكل واحد من الصنفين ماعدا عمدة الفاعل عند سيبويه وكان أن عرض في العمد أو ما حكمه حكم العمد بحكم الارتباط بأحد وجوه الارتباط التي سنذكرها فيما بعد بحول الله تعالى؛ سميناه اصطلاماً وأن عرض في الفضلات سميناه حذفاً؛ انقسم هذا الجنس المتوسط إلى نوعين - كما قررناه - أحدهما: الاصطلام؛ والثاني: الحذف»[45].

سقنا هذا الاستشهاد لاغتنائه بالمصطلحات والمفاهيم المرتبطة بالحذف، حتى لكأنه خريطة ترسم معالم وطرق الحذف في العربية.. ويهمنا اعتماد هذه المفاهيم على الحذف والنقص الذي يطرأ على الجملة؛ سواء من جهة عمدتها (كالفعل، والمبتدأ) أو من جهة الفضلة التي قد تلحق بها (الصفة والحال والمفعول به...). وإذا كان السلجماسي يحدد الحذف باعتباره نقصاً يحدث بطرح الفضلة.. فإنه لا يتوقف عن الإشارة إليه بمفهوم موسع؛ يشتمل على ما اقترحته البلاغة العربية كالاكتفاء الذي يشرط الاختزال كمفهوم.. وقد أبرز أهمية الحذف في الكلام المختزل بقوله في معرض ذكره لشرطه «وهو قطع الدلالة على المختزل المتروك حيث الحذف أجزل مبنى؛ وأشرف مقطعاً؛ وأنوه دلالة؛ وأشد مبالغة؛ وأفصح لفظاً»[46].

لقد تعينت وضعية الحذف وحدودها ضمن مباحث البلاغة؛ وخاصة الإيجاز – والمجاز؛ حسب السلجماسي وابن رشيق. وكان سبقهما الجرجاني إلى تناوله من موقع آخر فقد تناول الحذف في صلته بالنحو والتركيب في "دلائل الاعجاز". وترصد صوره ممثلة في حذف المبتدأ والفعل أو المفعول به أو الفاعل؛ والغاية من كل حذف. بيد أنه ساءل هذه الصور في «أسرار البلاغة» فينظر إلى الحذف من موقع آخر غير الموقع البلاغي. فرفض بدءاً اعتبار الحذف تابعاً للمجاز وخاضعاً لأحكامه، فلكل منهما حدوده ومجالاته. والحذف لا يؤدي «إلى تغير حكم فيما بقي من الكلام، ويزيده تقريراً. إن المجاز إذا كان معناه أن تجوز بالشيء موضعه وأصله، فالحذف بمجرده لا يستحق الوصف به؛ لأن ترك الذكر وإسقاط الكلمة من الكلام لا يكون نقلاً لها عن أصلها؛ إنما يتصور النقل فيما دخل تحت النطق»[47].

قد تكون إضاءة الحذف بتصورات بلاغية وشعرية قديمة ومفيدة. لكنها إفادة محدودة بلا شك لقراءة الشعر المعاصر وقد أصبح الحذف فيه دالاً من دوال الممارسة؛ به تنفتح القراءة على «العجب والسحر» كما تصور ذلك الجرجاني؛ لالتباس الحذف باشتغال اللغة وفق إيقاعها الفردي الخاص؛

وبظلال ذلك على بناء دلالية النص. نختار عينة نمثل بها فعل الحذف في النص الشعري المعاصر:

1 – أنشودة المطر – بدر شاكر السياب

وفي العراق جوع

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشوان والحجر

رحى تدور في الحقول.. حولها بشر

مطر..

مطر..

مطر..

2 – قصيدة بيروت – محمود درويش[48]

أرتجل الوداع

وتغرق المدن الصغيرة في عبارات مشابهة

وينمو الجرح فوق الرمح أو يتناوبان علي

حتى ينتهي هذا النشيد...

وأهبط الدرج الذي لا ينتهي بالقبو والأعراس

أصعد مرة أخرى على الدرج الذي لا ينتهي بقصيدة..

أهذي قليلاً كي يكون الصحو والجلاد..

أصرخ أيها الميلاد عذبني لأصرخ أيها الميلاد..

من أجل التداعي أمتطي درب الشام

لعل لي رؤيا.

3 – هذا هو اسمي – أدونيس

أ – ماحيا كل ... هذه ناري

هذا بدئي

دخلت إلى حوضك أرض تدور حولي أعضاؤك

نيل يجري طفونا ترسبنا تقاطعت في دمي قطعت

صدرك أمواجي انصهرت لنبدأ: نسي الحب شفرة الليل

ب – زمني لم يجئ ومقبرة العالم جاءت عندي لكل

السلاطين رماد هاتي يديك اتبعيني...

ج – ... وعلى رموزه في الجب غطوه بقش والشمس تحمل

قتلاها وتمضي هل يعرف الضوء في أرض على طريقه؟

4 – موسم الصفات – محمد بنيس[49]

في البدء يلفح جلدي المتشقق الألياف

تدخل في مدار الفصل ينهشي توالي

الصوت يقترب العظام تحس حد الموت

والموسى تريد الصوت يحفر في سطوح

الكلس مجراه الأليف ويحتمي بالقشرة

السفلى يفرخ في متم الصلب حمى الوصل

يعلوني هدير جامح

أرضي

تفسخني المسافة

يحضر الحذف في الشعر العربي بكثافة عليا، وفي الشعر المعاصر يمس القصيدة في كامل مشهده؛ ومن جميع أطرافه وحدة البيت وقد تصدعت واحتمى البيت بالنقصان. في انتظام وحداته التركيبية واشتغال دواله. وما يتسمى هنا مواقع لاشتغال الحذف يشكل مفاصل عبور الدوال. فيها وبها تتبني دلالية النص الشعري بارتباط مع إيقاعه الفردي.

يعود الحذف إلى جانبين عبرهما يتحقق إيقاع القصيدة وتشتغل عناصره:

1 – الجانب الأول: ويخص بنية البيت ومظهره وقد مسها النقصان أو تخللته الفراغات.

2 – الجانب الثاني: ويتصل بالبنية المركبية للبيت حيث يكون حذف بعض الوحدات التركيبية؛ وإسقاط بعض علاقاتها خضوعاً لإيقاع القصيدة المعاصرة وأزمنة البيت بها.

لقد كان لانفجار «أزمة البيت»؛ كما أعلنها ملارمي وتتابعت حلقاتها في المدار الكوني للقصيدة؛ أن أصبح البيت الشعري يتيماً منعزلاً. وتتبع عناصر وشروط هذا اليتيم وفعلها بين الخطاب والإيقاع؛ هو ذهاب إلى حالة الحضور الفاعل إزاء القصيدة ومتاهها؛ يكون الحذف عنصراً اساسياً لهذه الحالة. (على الأقل هذا ما تعلمنا النصوص التي اخترنا).

لقد عرف الشعر المعاصر الحذف منذ بداية ممارساته النصية. ويعين أنموذج بدر السياب للحذف موقعين: بين وحدات البيت؛ وفي آخره. وهذان الأنموذجان يحضران بكثافة في ممارسات الشعر المعاصر. ولعل ذلك يعود إلى تصور الشعراء لبناء البيت وفق إيقاع التفعيلة بالشعر المعاصر. فيما

يشكل الحذف من أول البيت اختياراً من اختيارات تجربة الكتابة التي لم يختبرها الشعر المعاصر في مرحلته الأولى.

لقد أفادنا الدرس البلاغي والتركيبي القديم وجود صيغ للحذف يتم إدراكها بتقدير التعلق بين الوحدات والإحالة فيما بينها.. وبينما يستغل الشعر المعاصر هذه الإمكانية بصورة شاسعة، يضيف إليها صيغاً جديدة للحذف، معلنة بفراغات أو بنقط الحذف.. وقد استخلص بنيس وجود ثلاث صيغ للحذف: حذف مخبر به: «وفيه تقوم دوال الترقيم بإثبات عنصر محذوف أو عناصر محذوفة»(50)؛ وحذف عير مخبر به لا يظهر مباشرة إلا بصورة بياض يصاحب الدال النصي؛

وأخيراً «الحذف الملتبس» حيث الفراغ يمحو الدوال ويشوش علاقاتها.. بالاقتراب من نموذج بدر السياب أولاً؛ نلاحظ صيغة حذف «الخبر في البيت الأول» وتأخير المبتدأ (جوع) كما يلاحظ حضور الحذف «المخبر به» بكثافة. وسط سلسلة البيت الخامس ونهاية الأبيات الموالية.. ربما تكون نقاط الحذف مهيأة لاسترسال بناء دلالية النص بحسب التأويل الشخصي (للأبيات الأخيرة)، أو حسب قراءة الفراغ المعلن بحضور النقاط الثلاث، حتى إن لم يصاحبه حذف عروضي؛ في اعتبار الفراغ دالاً ينضاف إلى باقي دوال السلسلة ليجسد حالة التفاف البشر المقصي إلى طرف السلسلة على فراغ الحقول.

قراءة محتملة ليس إلا للحذف وسط السلسلة. وما تقدمه صيغة الحذف آخر سلسلة البيت يدفع بالقراءة إلى اعتبار الحذف عنصراً بانياً للنص. هو إن كان يقوم في نموذج السياب بوظيفة الترديد الإيقاعي أساساً، فإنه في أنموذج محمود درويش يتقدم كدال بان لاسترسال النص في نفس إيقاعه (ب 4 وب 6 وب 8) فتكون لانهائية النشيد أو القصيدة والصرخة.. بل ولانهائية العذاب اليومي الذي ترسمه القصيدة.

يقدم النموذجان (السياب ودرويش) الحذف بصورة مباشرة وبسيطة. حقاً؛ إن (الحذف – مخبراً به – وسط السلسلة أو في طرفها) دال من دوال النص الشعري. غير أنه لا يرتفع إلى مستوى الفاعلية التي تميز حضوره في نماذج الكتابة؛ والتي اخترنا منها نماذج لأدونيس ومحمد بنيس، ونرى في هذه النماذج صيغاً للحذف تمس البيت الشعري من كل أطرافه: من البدء والوسط، والنهاية. وتختلف صوره من حذف معلن بنقاط إلى حذف يعلن ببياض فقط يصير دالاً بدوره.. ولعل هذه المزاوجة مما يخلق التباسات في قراءة النص، بالخصوص عندما يرتبط الحذف بالكتابة وكتجربة،ويصبح ضمنها خاضعاً لفعل التركيب اللغوي الذي يتجسد في اللعبة النصية وتعالق الدوال.

زواج أدونيس بين حذف معلن ينطق وحذف غير معلن سوى بياضات، فيما استقر بين مختلف المواقع عبر النماذج الثلاثة من نفس القصيدة التي بدأت زمن الكتابة الحديثة عربياً. ويتعاضد الحذف في الأنموذج الأول وباقي الدوال لتجسد توافق الفراغ؛ وهو دال؛ مع المحو الذي يسعى إليه الشاعر. المحو والحذف مترادفان. والثاني إذ يحدث بالنص الشعري، يجعل تسلسل الوحدات متقطعاً بفصل البياض أولاً، ثم بتغير العلاقات بين المركبات حتى أننا لا نقع على ارتباطاتها دون انتباه لهذه البياضات وهي تتناثر في النص. والقراءات المتعددة لهذا النص التاريخي تجسد حرج القراءة أمام هذه الظاهرة: اتصال الحذف بتغير العلاقة المركبة أو بقطعها. تقول خالدة سعيد بصدد ذلك:

«تطرح قصيدة أدونيس «هذا هو اسمي» قضايا متعددة، فهي منذ النظرة الأولى تبدو جديدة، مخالفة للمألوف من حيث الطريقة التي صفت بها الكلمات. وعندما نبدأ القراءة يفاجئنا نظام الأصوات أي الوزن...»[51].

وتضيف قائلة:

«تجد نفسك بعد هذا أمام مسألة جديدة هي القراءة، إذ كيف تقرأ هذه العبارة مثلاً: «هذيت كي أحسن الموت اصطفيت النهدين بيت تقاليدي» هل تقرأ «هذيت: كي أحسن الموت اصطفيت...» أم هذيت كي أحسن الموت، اصطفيت النهدين بين تقاليدي؛ فتكون الفاصلة بمثابة واو عاطفة إطلاقاً أو واو نسق؛ هكذا يصبح الهذيان واصطفاء النهدين؛ في حالة العطف المطلق،وسيلتين لإيجادة الموت وفي حال النسق يصبح اصطفاء النهدين نتيجة لإيجادة الموت، ومثل هذه العبارة «أرض تدور حولي أعضاؤك نيل يجري»[52].

لا نتردد في وصف قراءة خالدة سعيد بالقصور. لا لشيء إلى لكونها تنظر إلى قصيدة أدونيس خارج الوعي بالكتابة كتجربة لها إيقاعها الفردي الخاص؛ به وفيه تعمل على تنظيم دوالها وعناصرها البانية. وابتعادها عن هذا الوعي بتجلي أكثر لدى اعتبارها انتظام وتجليها «تصفيف كلمات» و«إيقاعها» «نظام الأصوات» (أي الوزن). وما نفيد منها: إشاتها إلى حالة الالتباس التي تداهم الذات القارئة إزاء الجسد الشعري للنص؛ والعلاقات القائمة بين وحداته.

محمد بنيس خبر بدوره «وقفة البياض في الممارسة النصية المعاصرة» ولاحظ انفجار أزمة البيت معها، حيث يفقد المعيار في تعيين حدود البيت؛ وفي تعيين حدود الشعر والنثر، أو الشعر والأجناس الأدبية الأخرى[53]. وبخصوص هذا هو اسمي لأدونيس كتب ما يلي:

«كانت قصيدة «هذا هو اسمي» صدرت للمرة الأولى وقد استحوذت عليها العازلة لتأخذ مكانة القاسم؛ ولكنها في الطبعة الأخيرة التي نعتمدها تخلت عن علامة الترقيم هاته لتعطي لمكانها فراغاً مشحوناً. وإلغاء العازلة يندمج في مفهوم الممارسة النصية العربية الحديثة للمعاودة التي كان خليل

مطران منتبهاً لها، وهي تفيدنا أن النص متجدد الكتابة، بمعنى أنه ناقص دوماً، وليست المعاودة الانهائية إلا تأكيداً على النقصان كعنصر ملازم للنص والكتابة»[54].

لقد مكنت شعرية الإيقاع محمد بنيس من تحليل العناصر النصية وإدراك اشتغالها ضمن الممارسة. وما لم تدركه خالدة سعيد (رغم اختلاف الطبعات) يجد مكانه كدال نصي، كعنصر أساسي لبناء دلالية الخطاب الشعري للقصيدة. وما يشير إليه محمد بنيس من خضوع النص للنقصان يصير علامة على فعل الحذف والمحو الذي تتعرض إليه دواله وعناصره.. بما فيها وحداته المركبية، فراغات النص المعلنة بنقط الحذف، أو فراغاته البيضاء. نفيد من نفس القراءة لهذا هو اسمي؛ وهذه المرة من موقع الحذف القول:

«أن النص يختطف حركيته من زوبعة خط النمو المستقيم الذي متحكماً في النص المعاصر؛ وها هي الكتابة تمحو وتحذف؛ ومعها تمحى القواعد المركبية المطردة في البنية السطحية. ويلاحظ في قصيدة هذا هو اسمي أنه كلما تكاثر الفراغ بين السلاسل النصية كلما تركبت المتتاليات مع جملة نواة وامحت القواعد المركبية المطردة»[55].

وتفيدنا مباشرة النموذج (ب) مزاوجة أدونيس للحذف المعلن عنه بنقط والحذف المقتصر على البياض. والنموذج (ب) يستغل صيغ الحذف في بيتين من هذا هو "اسمي" الحذف من أول سلسلة البيت؛ ومن وسطها وفي طرفها بنقط معلنة عنه. فإذا كان بياض أول البيت قبل كلمة (زمني) يهيأ لاسترسال النص من موقع بدءاً غير معلنة؛ فضاءً أو زمناً؛ فإن البياض الثاني؛ وسط سلسلة البيت يتقدم كعنصر يقطع السلسلة تركيباً ودلالة.. قبل الانتقال إلى سلسلة أخرى. ينتهي إليها البيت الثاني بحذف معلن عنه بنقط حتى يكون البيت جانحاً نحو الاسترسال، والدخول في مغامرة الشاعر.

إن التركيب، واشتغاله أساساً؛ مكان للمفاجئات المرتجة. به تكون الحذوفات والفراغات أو البياض دوالاً بانية للدلالية والخطاب. وما تقدمه تجربة الكتابة عند محمد بنيس يصير نموذجاً لتحرر الذات والتركيب وهما يأتيان إيقاع الكتابة وماءها. والحذف الذي حاولنا استقصاء صيغه في الشعر العربي المعاصر (عبر نماذج معينة) يوجد في حالة التباس تام. وما يجسد القصيدة تحرر الكلمات من عقال تركيبها. نموذج في "موسم الصفات نعثر على صيغ للحذف؛ كلها غير معلنة. مكانها التركيب والمفاصل بين وحدات السلاسل. في البيت الأول؛ على سبيل المثال؛ يحذف فاعل الجملة؛ فلا نتعرف عليه. كما يعمل حذف الوقفات وعلامتها على جعل التعالق بين الوحدات بعيداً عن الإدراك.. وفي هذا تكون هي أقصى تكثيف التركيب سلسلة الكتابة.

وإذا كان أدونيس قد جعل البياضات إعلاناً على الحذف ودالاً عليه؛ فإن بنيس يتخلى عنها وعن نقط الحذف. وإذا ما أضيف عنصر التقديم والتأخير في السلسلة؛ نكون إزاء حالة تكثيف عليا لإيقاع القصيدة عبر تركيبها، كما في حالة استرسال نصي ضمانته التركيب. نقرأ البيت الثاني (تدخل في مدار الفصل ينهشني توالي) والثالث (الصوت يقترب لعظام تحس حد الموت) فنعجز عن إحالة الكلمة دون تشوس. ففعل «يدهشني» ملتبس الإحالة على (مدار الفصل) أو على (توالي الصوت)، ونفس القول ينطبق على فعل (يقترب).

ويكون للحذف في كثافته الأثر البالغ في أنموذج محمد بنيس، فتبرز بين توالي السلاسل والوحدات المركبية صيغة حذف تبقى فقط على حضور الكلمة الواحدة؛ تشكل بيتاً مستقلاً (الثامن) وإذ تصعب إحالتها؛ يلاحظ أنها تقوم بدور الناقل من مجموع العناصر الخارجية، إلى ذات الشاعر لضبط صلته بالعالم الذي انتمى إليه.

4 - التركيب الشعري:

خضع تعاملنا مع المبادئ الثلاثة (التكرير، القلب، الحذف) لرؤية في التركيب أكثر من اتباع للقواعد النحوية والتركيبية، بل تعتبره من الأماكن التي تؤشر لبناء الإيقاع والخطاب الشعريين، وتعتبره أيضاً من العناصر الأساس لبناء القصيدة المعاصرة وإيقاعها؛ قبل ذلك؛ وليس فقط مستوى من مستوياتها كما تصورت الشعرية اللسانية. وهذا القلب الذي نحن مدينون به للشكلانيين الروس ولشعرية الإيقاع عموماً، يعطينا فرصة تتبع التركيب في إيقاع النص وبالتالي اختياره عنصراً أساساً لبناء الدلالية.

يعضد هذا الاقتراح الفرضية التي نصدر عنها؛ أولوية الإيقاع وهيمنته على باقي الدوال، بيد أن الوضعية الاعتبارية للتركيب داخل شعرية الإيقاع؛ وفي مسارات دراستنا؛ لما يستدعي التحديد والتجلية. وما نقترحه يذهب إلى اعتبار التركيب مكاناً للمفاجئات المرتجة به تتآلف الدوال وتتحدد علاقتها، كما تتسلسل وحداتها بالإيقاع ومن أجله.

والفقرة التي نحن بصددها تسعى لضبط وضعية التركيب داخل الإيقاع وكيفية اشتغاله كدال أو عنصر بالشعر العربي المعاصر، ووعي الشعراء به كمجسد لسر من أسرار الممارسة الشعرية وجماليتها.

1-4 - من التركيب إلى الإيقاع:

وضع الشكلانيون الروس قضية التركيب في صلب دراستهم للبيت الشعري. ومنذ 1920 تأكدت لديهم؛ بفضل دراسة أ. اوسيب بريك O. BRIK «الإيقاع والتركيب» الأهمية الاستثنائية للتركيب وحضوره في شكل بناءات ثابته داخل البيت الشعري. بل إن وضعية الإيقاع ذاته تحددت وفق صلته بهذه البناءات التركيبية؛ وبمعالجتهم لها في صلتها بالإيقاع. وكان أن غادر العروض؛ إلى مستوى ثان؛ مشهد العناية، ودخل الإيقاع في علاقة مع المادة

اللسانية للبيت الشعري[56] بما هيأ له وضعية الباني الأول للبيت الشعري. «إن كشف الصور الإيقاعية والتركيبية قلب نهائياً مفهوم الإيقاع كملحق خارجي يظل على سطح الخطاب. وشعرت نظرية البيت في دراسة الإيقاع كأساس بانٍ للبيت؛ ومحدد لكل عناصره»[57].

تتحدد وضعية الإيقاع والتركيب بالبيت الشعري وداخله. وإذ نرجئ تناول البيت الشعري كمفهوم نشير إلى فعل التركيب به. نقرأ لأوسيب بريك قوله:

«التركيب هو نسق تآلف الكلمات بالخطاب العادي. وفي حالة عدم خضوع اللغة الشعرية للقوانين الرئيسية للتركيب النثري؛ فإن قوانين تآلف الكلمات هي أيضاً قوانين الإيقاع. وهذه القوانين الإيقاعية تعقد الطبيعة التركيبية للبيت»[58].

هكذا يصير التركيب عنصراً بانياً للإيقاع. ويخضع البيت الشعري إلى «التركيب الإيقاعي» أي «التركيب الذي يغني قوانين الإيقاع الضرورية»[59]. بيد أن تصورات بريك فيما تقدم إضافة إلى حلقات دراسة الإيقاع؛ تقصر عن إدراك الطبيعة الخاصة للتركيب ضمن الشعر.. وتصوره ضمن رؤية معيارية يجعل التركيب واحداً: أتعلق الأمر بالشعر أم بالنثر. إن تبني رؤية موحدة للتركيب؛ بين الشعر والنثر؛ منتشرة بين الشاعرين الغربيين؛ رغم ملاحظة بعض الانزياحات المتفاوتة. يقول كوهن:

«عموماً أبدى الشعر الفرنسي احتراماً لقواعد النحو؛ وانحرافاته تبقى دائماً خجولة وذلك على الأقل حتى ملارمي الذي يظهر أنه كان يبحث في الانزياح النحوي عن دعامة أساسية لكتابته الشعرية»[60].

يتأسس مسار هذه الرؤية، بين أ. بريك وكوهن؛ ويتعضد بفضل ياكبسون الذي أدرك ما للتركيب من دور في بناء الإيقاع وخلق التوازي بين

وحدات النص الشعري. وامتياز ياكبسون يعود إلى نظرته الموسعة إلى فعل التركيب حيث يقول:

«إن التقاطع – عبر التماثلات والاختلافات – للمستويات التركيبية والصرفية والمعجمية؛ ولمختلف الأنواع على المستوى الدلالي، للتجاورات والمشابهات والترادفات والطباقات، وأنواع أنماط ووظائف ما يسمى بـ «الأبيات المفردة» لهي نفس الظواهر التي تتطلب، كلها، تحليلاً منتظماً وضرورياً لفهم وتأويل مختلف الزخارف النحوية في الشعر»[61].

عن كل الاستشهادات والتصورات النظرية نخلص إلى:

1 – أهمية التركيب كعنصر بانٍ لإيقاع؛ محدد لطبيعة اشتغال النص الشعري.

2 – حضور الصور التركيبية في عمليات التحليل عبر مفهوم التوازي في الشعرية اللسانية.

3 – النظر إلى التركيب برؤية جزئية أحادية ترى فيه نفس الاشتغال بين النثر والشعر.

4-2 – مشهد التصدع:

إن التركيب عنصر أساس لبناء الإيقاع وصوره (اخترنا التكرير والقلب والحذف) التي تكون مدخل قراءة، وبناء؛ لدلالية النص. فيما يبقى حضورها عبر الممارسة أوسع من أن تحكمه الصدفه. فخلف التكرير مثلاً تمكن ذات الشاعر وإيقاعها كامتياز فردي خاص. تهيئ النص الشعري المعاصر حسب وعيها باللغة وتصدع القوانين التركيبية والعروضية. آية ذلك ما لاحظناه من كثافة حضور هذه الصور في الكتابة الشعرية وتفاوتها كما ودرجة. ارتجاج في بناء إيقاع اشتغال باقي الدوال وتفاوتها في بناء البيت أو مغامرة أنموذجه:

أ – لقد صاغت الذات الشاعرة مشهد ارتجاج الكتابة الشعرية واختبرت فعل تصدع اللغة بها؛ وعبور البيت الشعري نحو المتاه. وأول من تفجرت لديه

«أزمة البيت» مالارمي الذي اعتبر نفيه مركباً. ومن هنا تكون الإشارة إلى احتفاله بالتركيب ذات أهمية. فضلاً عن كونها شهادة على إنجازه الشعري. وتبرز غنى معطياته التركيبية. وإذا كان مالارمي نفسه مركباً؛ فالدور الذي يلعبه التركيب في ممارسته. ألم يكن ضمانة الكتابة؟ بل الضمانة الوحيدة.

ب - أفاد الشاعر العربي المعاصر من فعل التركيب باللغة. وتمثل هذا الفعل في النص الشعري المعاصر أولاً وتجربة الكتابة بصورة أكثر كثافة. كما أن الذات الشاعرة أعلنت عن هذا الحضور؛ وعن وعيها به نقرأ لأدونيس قوله في «كلام البدايات»:

«لا يفكر الشاعر في القاعدة حين يكتب اللغة، فيه قبل القاعدة. إنه يجد نفسه، فيما يكتب شعره، سابحاً في بحر اللغة. حتى أن الكلمات التي يستعملها تبدو، في سياقها الذي يبتكره، كأنها لا تخرج من المعجم وإنما تخرج من سياق وجوده الثقافي الاجتماعي. من النموذج اللغوي - الحياتي الذي يتحرك داخله وينمو. بل إن هذه الكلمات تفتقد دلاليتها المعجمية، حتى أننا نشعر، فيما نقرأها، أننا لا نقرأ الكلمات، وإنما نقرأ أصداء حروف، أو نقرأ شحنة، نفسية وتخيلية أفرغت كلياً من معناها المعجمي، ومما وضعت له في الأصل اللغوي»[62].

تموضع هذه الكلمة الشاعر في فضاء اللغة ومتنها. وتجربة الذات في علاقاتها ببحر اللغة إعلان لحرية بناء الإيقاع الفردي إيقاع القصيدة الشعرية عبر اللغة ودوالها، وهي تتأسس وفق عناصر يمكن تحديدها في:

- حرية الذات في التعامل مع قواعد اللغة ودوالها.
- السياق الثقافي الاجتماعي؛ محدد لاستعمال الكلمة وتموجها داخل الذات.
- تغير دلالة الكلمة الدوال حسب السياق الذي يستعملها.

ويضيف أدونيس موضحاً «المعنى» بالكلمة والسياق، وكيفية اشتغال هذه الثلاثية: «يبدو أن المعنى ليس في الكلمة بل في علاقاتها. وهي إذاً لا تقدم لنا في حدود حروفها معنى، وإنما تحرك، بسياقها وعلاقاتها أصداء لاحتمالات ما. أو تدفعها في أفق اكتشاف معنى ما. وفي هذا المناخ الشعري الإبداعي لا نعود نعني بثبات الصيغ القاعدي أو المعياري قدر عنايتنا بما في الكلام من طاقة الكشف عن حقائق أو معان جديدة. ومن هنا نصف الكلام الشعري بأنه فيض لا يمكن كبحه ولا يمكن تقعيده»[63].

يتحدد فعل اللغة، واشتغال دوالها إذاً بالسياق والعلاقات التي ترتبط بينها. تركيب الدوال طريق نحو اكتشاف المعنى. والاعتبار الأول ليس إقامة هذا التركيب خضوعاً للقواعد والصيغ التي صارت معياراً .. وإنما الانتباه إلى الكشف عما تختزنه هذه الكلمات والعلاقات في تركيبها وعلاقاتها المتحررة.

> «إن مصدر التحرر من كل تقنين للسان، هو في اللسان ذاته. في جوهره الذي لا يقبض عليه، في نبضه العصي على كل تدجين»[64].

وإذا كان تناول أدونيس لفعل التركيب تم مواربة عبر الانتباه إلى اشتغال الكلمات في علاقاتها وسياقاتها؛ فإن هذا التناول لا يذهب أبعد من الإشارة إلى حرية الذات وضرورة عدم إيلاء التركيب المعياري أولوية على حساب طاقة الكشف الذي تختزنه الممارسة.

ورغم صدور هذا التصور في مرحلة متأخرة من التجربة الشعرية لأدونيس (1989) وقد بلغت الكتابة الشعرية تراكمها فإنه معبأ بمآزق نظرية لطالما تناولها أدونيس، وصاغ عبور الذات الكاتبة بها، في البيانات التي أصدرها سابقاً. وما نشير إليه فقط هو:

1 = الصدور عن تصور يرى في المعنى سابقاً؛ كامناً في الكلمة؛ يحتاج إلى الانتباه والفيض في أقصى الحالات.

2 – لا يدعو أدونيس إلى تصور للتركيب خارج المعيارية. إنه يقتصر فقط على عدم إعطائه الأولوية والأهمية على حساب المعنى.

3 – وحدساً؛ يعتقد أدونيس صعوبة القبض على الطرق التي تتحقق بها حرية الذات باللغة.

ج – ارتبطت تجربة الكتابة عند محمد بنيس بوعي حاد بتجربة الشاعر المعاصر في المغرب أولاً؛ وباقي الوطن العربي ثانياً. أعني الوعي بما يتحكم في هذه التجربة من قوانين نصية وتاريخية تقعد بها عن الانطلاق الكلي للذات وتحررها. لسنا في حاجة إلى الاستشهاد عن ذلك بمقاطع من دراساته أو بيان الكتابة السالف الذكر. وما نقصده هنا؛ موقع التركيب من تأملات محمد بنيس في الكتابة. أقصد موقع التركيب في الجسد الشعري؛ وضمن استراتيجية الإيقاع كما تبينت له في «بيان الكتابة» أولاً، حيث يقول:

> «كان الإيقاع وما يزال مخلخلاً للبنية النحوية. فكل صراع بين قوانين الإيقاع وقوانين النحو؛ تكون نتيجته انتصار الإيقاع على النحو. وما الإيقاع إلا النفس؛ ولذا فإن ما يحدد المتتاليات داخل النص هو هذا النفس ضوء الجسد النافذ إلى عتمة الكلام اليومي وقوانينه العامة»(65).

أو في نص له تحت عنوان «الكتابة وتمجيد الماء». حيث يقدم تجربته في البحث عن الشعر في ارتباط مع بحثه عن الذات والعالم. ولكن العبور إلى التجربة وإلى الكتابة الذي لا يتعين إلا بحدين: أولهما أزمة البيت حيث تغيرت الدوال وعلاقاتها وحدودها؛ وثاني الحدين: «بياض الصفحة" الذي يجعل العين في حال متاه. بالفراغ أو بالخط المغربي.. وبين هذين الحدين يتأرجح التركيب، تركيب الدوال في فضاءاتها. غير أن رحلة العبور ليست سالكة بدون مآزق، خاصة وأن تجربة الكتابة تكثف حضور الذات وفعلها في تركيب البيت. يقول:

«هذا البيت الذي يعترف على نفسه أثناء مغامرة الدلالية تعرض لما يسميه ريلكه بـ «مسرح الفقدان» إنه الحبسة»[66].

قد تكون الحبسة نتيجة لأزمة البيت؛ كما قد تكون الأزمة سبباً فيها؛ خاصة وأن تجربة الكتابة ذهبت إلى التركيب لتضيفه دالاً إلى الاستعارة قصد بناء إيقاعها والبحث عن لغتها، يقول:

«رغبة الذات تكشف في الممارسة النصية بالانتقال من فضاء الاستعارة إلى فضاء التركيب. في غير الاستعارة يتم البحث عن اللغة التي تسمى أنها ليست رؤية الأشياء بما هي غير متعودة عليه، أكان مصدرها العين الثالثة أو اللاوعي؛ ولكن عيش الأشياء في جسد يصبح غريباً عن صاحبه أثناء الكتابة. لا يكون الإيقاع سابقاً على القواعد النحوية ولا لاحقاً لها؛ ولكنه في الكتابة يتعرف على نفسه. والحبسة في هذه الحالة تبعد عن أن تكون عجزاً عن النطق (أو الإفضاء) بلغة منظمة في الداخل، بل عنف يسلب الخطاب إمكانية الخضوع لقواعد النحو؛ وتكون الكتابة مصابة بعدوى المستحيل وبصرحة العبور»[67].

اقتطفنا كامل الاستشهاد لأهميته في إضاءة التجربة أولاً، وإيلائه التركيب وشرائطه من الاعتبار الذي نراه استثنائياً في شهادات الشعراء ثانياً. وما تبتغيه الكتابة ينبني بالتركيب وغير التركيب، متاه يتأسس في العناصر وبها. والذات مآلها الهذيان. وفي التركيب يبدو الفعل انشقاقاً وتصدعاً للدوال، والمعنى. يضيف محمد بنيس:

«الهذيان في التركيب والنحو يعثر على معبر. الجملة لا تلتئم، والتركيب يظل مشوشاً على الدوام (..) الهذيان مكان لتشظي وبعثرة القبلي في الكتابة، وبالكتابة. حتى تبلغ صرح المرجعية والمعنى مزوبعين في جسد القصيدة»[68].

هي أزمة البيت وقد تجسدت في فعل الذات. والكتابة قد تخلت عن

القواعد؛ سوى نبض الكتابة والرغبة في الذهاب إلى الهذيان ومتاه اشتغال الدوال.

الهوامش

1) H. MECHONNIC. Critique du Rythme. Ed. Verdier. PARIS. 1982. P. 35.

2) A. GREIMAS ETJ. COURTES. Semiotique, Dictionnaire Raisonne de la Theorie du Langage. P. 390.

3) جوليا كريستيفا؛ علم النص؛ ترجمة فريد الزاهي؛ دار توبقال للنشر؛ البيضاء؛ ص. 21.

4) المرجع السابق؛ ص. 22.

5) المرجع السابق؛ الصفحة ذاتها.

6) t. Van Dikj, in Theorie de la Literature, ed, pikard, 1988. p. 63

7) Ibid, p. 64.

8) Ibid. p.66.

9) Ibid, p. 68.

10) Ronald barthe, Le texte, in Universalis, 1967, p. 1015..

11) Ibid, p. 1013

12) رولان بارط، درس السيميولوجيا، تر. عبدالسلام العالي، توبقال للنشر.البيضاء، 1985، 59.

13) Iouri Lotman, structure du texte Artistique, p: 91.

14) Ibid, p. 92.

15) Ibid, p. 93.

16) صلاح فضل؛ نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر؛ مجلة عالم الفكر؛ مجلد 22؛ عدد4- 3؛ يناير- أبريل 1994 ص – ص. 73-74.

17) Iouri Lotman, structure du texte Artistique, p: 95.

18) ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر. محمد البكري ويمنى العيد، توبقال للنشر، البيضاء . 1986،

19) ابن رشيق القيرواني؛ العمدة في محاسن الشعر ونقده؛ تح. محمد محي الدين عبد الحميد؛ ج. .2ص- ص. .74-73

20) السجلماسي؛ أبو محمد القاسم؛ المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع؛ تحقيق علال الغازي؛ مكتبة المعارف؛ الرباط؛ 1980؛ ص. 476.

21) Iouri Lotman, La structure du Texte artistique, op. p. 162

22) Ibid. 204.

23) المرجع السابق ص. 165.

24) المرجع السابق؛ ص 191.

25) بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، ط 4. بيروت، 1985، ج 2 ص 272.

26) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط 4. بيروت، 1985، ج 2 ص 272.

27) أدونيس، كتاب الحصار، دار الآداب، بيروت، 1985، ص 215.

28) محمد بنيس، مواسم الشرق. دار توبقال للنشر، البيضاء 1985 ص 52.

29) محمد بنيس- مسكن لدكنة الصباح. كلمات. ع. 3، يونيو، 84 ص 31.

30) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، م. س. ص، 435.

31) Iouri Lotman, La structure du texte artistique. P. 198.

32) محمد بنيس؛ الشعر العربي الحديث بنايته وإبدالاتها؛ الجزء الثالث: الشعر المعاصر؛ دار توبقال للنشر؛ البيضاء؛ 1990. ص. 150.

33) عبدالقادر الفاسي الفهري؛ اللسانيات واللغة العربية؛ دار توبقال للنشر؛ البيضاء؛ 1985. ج. 1؛ ص. 103.

34) عبدالقاهر الجرجاني؛ دلائل الإعجاز؛ تحقيق محمود شاكر؛ مكتبة الخانجي؛ القاهرة؛ ط 2. 1989 . ص 106.

35) المرجع السابق ص 110.

36) محمود درويش، الديوان، دار العودة ط 11، بيروت 1984، ص 517.

37) محمد بنيس، ورقة البهاء؛ دار توبقال للنشر، البيضاء 1988. ص 32.

38) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة م. س. ج 2، ص 425.

39) كمال خير بك، الحداثة في الشعر المعاصر، ط 2. دار الفكر، بيروت 1986 ص 156.

40) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، م. س. ص 146.

41) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر.. م. س. ص. ج 1. ص 250.

42) المرجع السابق، ج 1، ص 251.

43) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

44) السجلماسي، المنزع البديع، م. س. ص 201.

45) المرجع السابق. ص 186.

46) المرجع السابق، ص 186.

47) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. م. س.ص 362-363.

48) محمود درويش، حصار لمدائح البحر2 دار العودة بيروت 1985 ص. 96.

49) محمد بنيس مواسم الشرق م. س. ص. 66.

50) محمد بنيس الشعر العربي الحديث.. ج 3 الشعر المعاصر م. س.ص 176.

51) خالدة سعيد، حركية الإبداع – دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، 1982، ص 87.

52) المرجع السابق، 87-88.

53) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث.. ج 3، الشعر المعاصر، م. س. ص 12.

54) المرجع السابق، ص 128.

55) المرجع السابق، ص 177.

56) B. Eikhenbaum, 'La théorie de la méthode formelle' , inthéorie de la literature, op cit. p 56.

57) المرجع السابق ص 57.

58) O. Brik, rythme et syntaxe, in théorie de la literature, op cit. p. 148.

59) المرجع السابق ص 149.

60) جون كوهن، بنية اللغة الشعرية.؛ دار توبقال للنشر البيضاء؛ 1986، ص 176.

61) R. Jakbson Question poétique, op cit. p. 223.

62) أدونيس، كلام البدايات. س. ص 187.

63) المرجع السابق، ص–ص 178-179.

64) المرجع السابق ص 179.

65) محمد بنيس، حداثة السؤال، م، س، ص 34.

66) محمد بنيس، الكتابة وتمجيد الماء مواقف. ع 63 ص 145.

67) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

68) المرجع السابق الصفحة ذاتها.

❖ ❖ ❖

طالعتنا مجلة علامات في عددها الثامن والخمسين بمقال عنوانه «*الانزياح ووظيفته البلاغية عند بدوي الجبل*» لكاتب شابٍّ يدعى «*عصام شرتح*» وهو من الحاصلين مؤخرًا على درجة الماجستير، ويبدو أن لديه طموحًا كي يكون باحثًا وهذا حقٌّ مشروع لكل من شاء وأراد، بيد أن الطموح لايخوّل صاحبه البتة أن يسطو على جهود غيره ينتحلها عبر التدليس والسرقة كيما يتحقّق له طموحه؛ فمثل هذا سلوك ليس له ما يسوّغه، لا بل إنه يتنافى وأخلاقيّات البحث العلمي هذه التي ينبغي أن يكون في المقدمة منها التحلّي بالأمانة العلمية. ولمّا كان كاتب هذه السطور ممن أسهم بجهد متواضع في دَرْس الانزياح عبر كتابين له طُبعا وصارا متداولين بين الباحثين فقد استرعى انتباهه عنوان المقال المذكور باعتباره يقع ضمن مجال اهتمامه فراح يقرؤه ليرى مافيه، لكنه فوجئ بأن في المقال كلامًا طويلاً يحفظه جيدًا ويورده الشاب المذكور ثم لا يشير أدنى إشارة إلى مصدره الذي نقله منه. وقد أثار استغرابي أن الأخ المذكور كان يتردّد على كاتب هذه السطور يستشيره ويطلب مساعدته في قضايا الأسلوبية وكنت أساعده على قدر ما أستطيع. ويبدو أن ذلك كله أسفر عن هذه النتيجة المضادة وهي أن يسرق على هذا النحو من الجرأة الجريئة. والحقّ أنني تردّدت باديَ الرأي في أن أردّ سرقاته أو أن أدعها لغيري يكشفها. بيد أنني رأيت أن الأمانة العلميّة تقتضي أن أشير إلى ما وقع فيه هذا الشاب من سرقة لعلّ في ذلك فائدة له ولغيره. وها أنذا أسرد طرفًا من هذه السرقات واحدة تلو أخرى:

- *السرقة الأولى في الصفحتين 389-390 من علامات:*

يتحدّث فيها [شرتح] عن التقديم والتأخير ويبدؤه بالقول: يتبوأ مبحث التقديم في الدرس البلاغيّ مكانًا مرموقًا يرتد في أصله إلى أهمية

ما يقوم في الكلام الأدبي من علاقات...» إلى قوله: «... فكأنّ هذا اقتضى من الشاعر إحداث انزياح آخر، وهو ما كان منه في الشطر الثاني» ومجموع الأسطر المسروقة في هذا النص ثلاثة وثلاثون سطرًا وهي مأخوذة برمّتها من كتاب: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي(*)، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق 2002، ص 163-165.

والغريب أن السرقة ههنا سرقة حرْفيّة تامّة تدلّ في بعض وجوهها على شيء من السذاجة البحثية؛ ذلك أن النصّ الأصليّ الذي سرقه [شرتح] يحيل في جانب منه على دراسة سابقة لنفس الباحث المسروق منه بقوله: «وكان مرّ *بنا فيما مضى* أن حرية التصّرف في اللغات المعربة أكبر من تلك التي تعتمد في فهم العلاقات بين أجزائها على موقع الكلمة داخل الجملة» فهذه الفكرة كانت قد وردت في الكتاب الأول عن الانزياح الذي نُشر بعنوان: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، كتاب الرياض 2003 ص 137-138 ويبدو أن السارق لم ينتبه إلى هذه الإحالة فنقلها كما هي من دون أن يعرف إلى أين تحيل. ومع أنه كان في مُكْنته أن يتصرّف فيها بالحذف فإنّ ضعفه واستعجاله في السرقة أوقعاه فيما وقع فيه.

وأيضًا فإن [شرتح] يسطو على تحليل البيت الشعري الذي يقول:

ألا يا نخلةً من ذات عِرْق عليكِ و رحمةُ الله السلامُ

فيأخذ التحليل الذي استغرق عشرة أسطر كما هو وكأنه قد ورثه عن أبيه أو كأنّ أحدًا وهبه إيّاه. مع أنّ ذلك منه يبدو إقحامًا لشيء لا داعي لإقحامه، ولكنّ حاطب الليل من شأنه ألاّ يَميز.

السرقة الثانية في الصفحة 392 تبدأ من قوله:

«وليس بنا حاجة إلى مزيد من التدليل على ما لقيه مبحث التقديم والتأخير من اهتمام...» إلى قوله : «... وفيه تتجلى إمكانات المبدع في الصياغة والتعبير» فهذه مأخوذة من المصدر نفسه ص 174.

- السرقة الثالثة في الصفحتين 392-393 والحديث هنا عن الالتفات:

وتبدأ من قوله: حظي [أي الالتفات] باهتمام أهل اللغة والبلاغة، وكانت بوادر ذلك مبكرة نوعا ما...» إلى قوله: «وسمّاه ابن وهب «الصرف» إذ قال.. » إلخ.

وفي هذه السرقة والتدليس نجد تغييرًا طفيفًا في بعض الكلمات لكنّ السرقة في المجمل واقعة.

- السرقة الرابعة: في الصفحتين 393-394:

تبدأ من قوله: « .. وبدأ الالتفات يأخذ معنى دقيقًا بعد أن بدأت البلاغة تستقر..» إلى قوله: «وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة، لأنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض» والكلام هنا مسروق من كتاب الدكتور أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط2مكتبة لبنان بيروت 1996، ص 175-176. وليس للدكتور مطلوب ذكر في الهوامش البتة.

- السرقة الخامسة: في الصفحتين 406-407:

والحديث هنا كله عن المشاكلة في البلاغة وهو مأخوذ بنصّه الحرفيّ من كتاب الدكتور أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان بيروت2001، ص 373-375. وههنا أيضًا ليس للدكتور مطلوب ذكر.

- السرقة السادسة:

ومع أن [شرتح] أحال ثلاث مرات على كتاب: الشعرية؛ قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، للدكتور أحمد جاسم الحسين ، ط1، دار الأوائل دمشق 2001، مع ذلك فإنه ينقل منه ست مرات على الأقل من دون أن يحيل أو يشير. وسأكتفي بذكر ثلاثة مواضع فحسب من هذا النقل:

- الفقرة الثانية من ص 390 التي تبدأ بقوله: «إن التقديم عامة يشكل خرقًا للنظام الثابت..» إلى قوله: «والتقديم والتأخير موجودان بكثرة في شعر ابن المعتز/ البدوي من ذلك قوله» مأخوذة حرفيًا من كتاب الشعرية، ص 161 الأسطر 8-14.

- الفقرة الأخيرة من ص 391-392 والتي تبدأ بقوله: «إن التقديم والتأخير يكسبان اللغة مرونة ومطواعية..» إلى قوله: «ولهذا الانزياح دوره في شعرية التركيب والخطاب الشعري» مأخوذة من الكتاب المذكور نفسه، ص 162 الأسطر 8-11.

الفقرتان الثالثة والرابعة من ص 396 واللتان تبدأان من قوله: «إن الحذف من وجهة نظر بلاغية ونحوية..» إلى قوله: «وهو عندهم خروج عن النمط الشائع أو هو خرق للسنن اللغوية» مأخوذتان من الكتاب عينه، ص 162 الأسطر 18-21.

وقس على هذا النحو بقية السرقات.

- وأخيرًا فإن [شرتح] يفتتح مقاله بالحديث عن مفهوم الانزياح ومصطلحاته. ومع أنه قد يبدو حرًا في أن يعزو إلى كتابي الذي يعرفه جيدًا والذي ناقش في أحد مباحثه قضية الانزياح وتعدّد المصطلح بتوسّع واستفاضة ونُشِر ذلك المبحث في أحد أعداد مجلة عالم الفكر الكويتية عام 1997 أقول: مع أنه حرٌ في ذلك إلا أنه ليس حرًا في أن يدلّس فيزعم أنه في افتتاحيته يعود إلى كتاب «المدخل إلى التحليل الألسني للشعر» في نسخته الفرنسية لمؤلفيه: جان مولينو وجويل تامين. والأرجح في حالة [شرتح] أن يكون نقل ممن نقل عن الأصل الفرنسي. إذ إن هذا الكتاب كان عَرَضَ له بتوسّع عدنان بن ذريل في العدد 141-143 من مجلة الموقف الأدبي.

- وعلى هذا النحو أيضًا نراه في ص 388 يورد كلامًا لريفاتير نصّه «والانزياح يكون خرقًا للقواعد حينًا، ولجوءًا إلى ما ندر من الصيغ في

أحايين أخرى» ويحيل على كتاب ريفاتير: دلائليات الشعر، ص 56 والنص الذي ينقله ليس موجودًا في الصفحة التي أحال إليها من دلائليات الشعر، وإنما هو أخذه فيما أحسب من كتاب عبدالسلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 103 أو ممن نقل عن عبدالسلام المسدي. فأمّا أن يكون نقله من ريفاتير رأسًا فهذا أمر يبدو مستبعدًا لمن شأنه التدليس والسرقة.

ومما يسجّل لهذا الباحث الجديد (الماهر في القصّ واللصق) أنه غالبًا مايأخذ من الأصل دونما تحريف أو تبديل على نحو ما رأينا. وهذا إن يكن له من دلالة فهي العجز الذي يعاني منه بعضُ مَن يتصدّون للبحث من دون أن يكونوا أهلاً لذلك. ولكنّهم ينضوون تحت مَن وصفهم القرآن بقوله: ﴿يُحِبُّونَ أن يُحْمَدُوا بِما لَمْ يَفْعَلُوا فلا تَحْسَبَنَّهُم بِمَفَازَة..﴾ (آل عمران188). ولذا فأنت ترى الواحد فيهم يُغِير على جهود غيره: يأخذ من هذا فكرة ويقتطع من ذاك فقرة ويسطو من آخر على صفحة أو ما يزيد على الصفحة وقد يضمِّن ذلك بعضَ عُجَرِه وبُجَره ثم يخرج من ذلك كله بشيء هجين سمّه ما شئت إلا أن تسميه بحثًا.

وبعد: فإننا إذا ما عرفنا أن هذا البحث الذي نُشر في علامات هو جزء من رسالة ماجستير تقدم بها الطالب إلى جامعة لها سمعة طيبة أدركنا حينئذ أن شيئاً من اللوم ربّما يقع على من امتحن هذا الباحث الجديد من دون أن يكشف، ما في رسالته من سرقات والذي ليس ماننبّه عليه اليومَ إلا أنموذجًا سافرًا عليها. ورحم الله أستاذنا الدكتور نعيم اليافي فقد كان يخشاه أمثال هذا الباحث من طلبة الدراسات العليا لأسباب عديدة منها: أنه كانت لديه قدرة على كشف كثيرٍ مما يقع فيه بعض الطلبة من سرقات وتخرّصات. فكم هو البحث العلميّ في حاجة لأمثال نعيم اليافي!!. إن كثيرًا من الرسائل الجامعية تنطوي على سرقات لست أدري كيف تمرّ من بين أعين الممتحنين من دون أن يُلقوا لها بالاً؟! لا بل إنه إذا ما أُتيح لأحد أن يكشفها على ملأ فإن الغالبَ أن ينحاز المشرف إلى طالبه يدافع عنه باستماتة حتى لكأنّ التهمة

موجهة إليه لا إلى الطالب. وحينئذ يبدو الأمرُ كما لو أنه تواطؤ بين لصّ وبين من يُعتَقد أنه القيّم على قِيَم البحث ونزاهته. فإذا ما افتضح الأمر وانكشف فحينئذ يقال للطالب: عُدْ وثِّق النصوص واعزُ ما أخذْتَه إلى أصحابه كي تنال الدرجة (وكفى الله المؤمنين القتال)، وبذا تنتهي الفضيحة أو قل: يُتَسَتَّر عليها. وهو في الحقّ أمرٌ لو فعلته الشرطة مع كل لصّ إذًا لأصبحت اللصوصيّة حرفةً من لاحرفة له.

أخيرًا فلا بدّ من الإشارة إلى أنّني أكتبُ هذا التعقيب وأنا في مكان بعيد عن مكتبتي ولربما لو كنت قريبًا منها لأسعفتني بكشف مزيد من سرقات هذا الباحث الجديد، ولعلّ ذلك قد يتاح لأحد في قابل الأيام.

الهوامش

❖) وهذا الكتاب هو في الأصل القسم الثاني من رسالتي للماجستير التي نوقشت في عام 1995م والقسم الأول صدر بعنوان : الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، كتاب الرياض 2003.

❖ ❖ ❖

صدرت الأعمال الشعريّة لسعد الحميدين في مجلّد واحد[1]، وهي تَضمُّ ستّةَ دواوينَ هي: «رسوم على الحائط»؛ «خيمة أنت والخيوط أنا»؛ «ضحاها الذي...»؛ «وتتحر النقوش أحياناً»؛ «أيورق الندم»؛ «وللرماد نهاراته».

وعلى الرغم من أنّه سبق لنا أن تناولْنا غيرَ ديوان للشاعر سعد الحميدين، في غير مقالةٍ، إلاّ أنّنا كنّا نقدّم ذلك في شكل درًاسات مقتضبةٍ تشبه التعريف العاجل، والقراءة الخاطفة؛ وظلّْنا، أثناء ذلك، نمنّي النفس ونَعِدُها بالتوقّف طويلاً لدى أحدِ دواوين الحميدين، أو إحدى قصائده على الأقلّ لنعالجها بالتحليل الذي ألِفْنا قراءة النصوص الأدبيّة بالإجراءات التي أنشأنا بعضها إنشاء من وجهة، وطوّرنا بعضها الآخر ووسّعنا أدواته من وجهة أخرى...

ولذلك جئنا اليوم إلى هذه الأعمال الستّةِ كلِّها فأعدْنا قراءتها بتأنٍّ وتُؤَدَة، فبدا لنا فيها طائفةٌ من الملامح الفنّيّة، والمَظاهر التقنيّة التي تطبَع أشعار الحميدين في هذه الأعمال، وتُفَرِّدُ بنية القصيدة لديه فتجعله متميّزاً من بين الشعراء العرب المعاصرين، وفي الوقت نفسه تجعله منتمياً إليهم، منضوياً في لوائهم؛ غيرَ زاعمين، أثناء ذلك، أنّنا انتهَيْنا في سعْينا إلى القراءة المثلى للكشْف عن سرّ اللّعبة الشعريّة لدى الحميدين...

لمّا كان من العسير التعرُّضُ لتحليل قصائد دواوينه بحذافيرها تحليلاً مجهريّاً على نحو ما نأتي في كثير من تحليلاتنا، فقد ارتأينا أن نقُوم مقاماً وسَطاً بحيث إن لم يستطع هذا التحليل تقديمَ كلّ شيء، فلا أقلّ من أن لا يفوتَه من ذلك أيضاً كلّ شيء؛ وهي السيرة التي حملتْنا على الاجتزاءِ بتقديم نظرة عامّة نتحدّث فيها عن الخصائص الفنّيّة في هذه الأعمال، (أو ما

أطلقنا عليه: «بنية اللّغة الشعريّة عند سعد الحميدين»)، مُؤَثِرين التركيزَ، من بعد ذلك، على تحليل قصيدة واحدة هي «رحلة المراحل» من الديوان الأخير الذي نفترض أنّه يمثّل شعريّة سعد الحميدين أحسن تمثيل على أساس أنّه آخر أعماله تداوُلاً بين النّاس.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

ذلك، وإنّه قد تبيّن لنا من خلال قراءَاتنا المتأنّيةِ المتكرّرة معاً لأعمال سعد الحميدين الشعريّة الستةِ التي أتَينا على ذِكْرها آنفاً، أنّ جماليّة الشعريّة لديه تنهض على جملة من القيم الفنية والجماليّة والبنَويَّة التي يراد من وراء توظيفها أسْرُ القارئ والتّأثير الفنّي في نفسه، وترقيَةُ الذَوق الجماليّ لديه. ونسعى في هذا المستوى من القراءة إلى أن نَعُمَّ ولا نَخُصّ، فنستنبطَ أهمَّ الملامح التي تسِمُ شعريّة سعدٍ الحميدين بميسم خالصٍ له فيجعله متفرّداً من بين الشعراء العرب المعاصرين.

1. اللّغة وشعريّتُها عند سعد الحميدين:

أمسى مِثل هذا الاستعمال (شعريّة اللّغة؛ شعريّة القَصّ...) من المصطلحات الرائجة في الكتابات التحليليّة العربيّة المعاصرة، ويُراد بها إلى مقاربة اللّغة التي يصطنعها شاعر من الشعراء، أو قاصٌّ من القاصّينَ، ابتغاءَ استكشافِ الجماليّة الكامنة في ألفاظ اللّغة التي ينسج بها، أو منها، الأديبُ عمله الأدبيّ، فيتفرّد ويتميّز... غير أنّ شعريّة اللّغة ليس مفهوماً مسلَّماً لدى كلّ النّقّاد والشعراءِ – أنفسِهم – المعاصرين؛ فلقد تحاورت يوماً مع شاعرٍ مغربيّ صديق في مدينة الرياض، عَرَضاً، عن هذه المسألة فزعم لي فيً اقتناع وإصرار: أنّ اللّغة الشعريّة يمكن أن تكون ماثلة في نحو ألفاظ البصل، والبطاطس، والباذنجان... ولا إثمَ على الشاعر في ذلك ولا حرج!... وليتَ شعري، والحالُ ما يتصوّر هذا الصديق، ما يمنع أيّ فلاّح محروم، أو أيّ تاجر جمّاع، أو أيّ ذِي مالٍ منّاع، أو أيّ جاهل من النّاس نفّاج، لا يتذوّق الجمال

ولا يتحسّسه: أن يكون شاعراً فيستويَ أهل الأرض جميعاً في هذه الشعريّة المزعومة؛ وخصوصاً بعد أن «رخّص» النقد الحديث لِمَنْ هبَّ ودبّ كتابةَ «قصيدة النثر»، أو أيّ لون آخرَ من الكلام ولو كان بهلوانيّاً ركيكاً، وعَيِيّاً سخيفاً؟ إنّا لَنحسَب أنّ مثلَ هذا الموقف ينطوي على شيء كثير من المغالطة الفنّيّة، ولعلّ ذلك الصديق لم يكن جادّاً فيما كان يجادلني... على الرغم من أنّ مستوى اللّغة الشعريّة بدأ يتدنّى قليلاً، قليلاً في الشعر العربيّ المعاصر، فلو اتّخذنا معياراً صارماً، ولو نوعاً ما، نحتكم إليه في متابعة أشعار الشعراء العرب المعاصرين قياساً على اللّغة الشعريّة التي كان يصطنعها بدر شاكر السّيّاب مثلاً، منذ زهاء نصف قرن فقط، لَلاحظْنا أنّ مستوى الشعريّة بين اللّغتين متباعدٌ جدّاً في أطوار، ومتباعد إلى مدى بعيد في أطوار أخرى...

من أجل ذلك ارتأيْنا أن نَعقِد هذه الفقرة القصيرة نسعَى من خلالها، محاوَلَةً لا تطلُّعاً إلى التمكّن وطلب الشمول، إلى الكشف عن شعريّة اللّغة التي يصطنعها سعد الحميدين: وهل كان وهو ينسج بها يغترف من بحر؟ أو كان ينحت من صخر؟ أم هل كان كحاطب بليل في لغته يتلقّف منها ما ينهال عليه دون تمحيص ولا انتقاء؟ أو إنّه كان يتحسّس اللّفظة الشعريّة، إمّا هي في نفسها، وإمّا هي في معناها ودلالتها، فينسج بها شعريّته؟...

والحقّ أنّ الحميدين، نقضي بذلك دون انتظار، هو شاعرٌ وفيّ لتقاليد الشعريّة العربيّة المعاصرة لغة وإيقاعاً، ومتعلّق بالشعريّة العربيّة القديمة ثقافة وتناصّاً؛ فهو من هذه الوجهة يتبوّأ المكانة الشعريّة الرفيعة في الشعريّة العربيّة لأنّه ليس شاعراً يكتب الشعر من عدم، ولا يجتزئ باللّعِب باللّغة دون أن يحمّلها قضيّة من قضايا الأمّة، ولا همّاً من همومها الثّقَال الكِثار...

ونريد أن نقرّر من وراء هذا إلى أنّ اللّغة الشعريّة لدى الحميدين هي رقيقة، في أغلبها، كالهواء، وسلسة كالماء؛ وهذه أعماله الكاملة مفتوحة أمامنا، على سبيل المصادفة والمغافصة، ودون انتقاء، واللّه، ولا الْتماس، ننتزع من صفحتين مفتوحتين هما صفحتا: عشرين وأربعِمائةٍ، وواحدٍ وعشرين

وأربعِ مائة، نحاول من خلالهما استخلاص رأي في شعريّة اللّغة لدى سعد الحميدين، ولو من باب إطلاق جزء القضيّة على كُلِّها، وقياس بعضها على جُلّها، لِسَعة أرجاء هذه المسالة، وتنائِي مُضطرَباتِها. ونودّ أن نورد النّصّ الذي جاء في هاتين الصفحتين لنرى ما يكون من شأن لغته الشعريّة:

أنهارٌ طويله

ويفرّخ الأقفار في

كلّ المفازات السحيقه

وتَدَّقُّ أوتادٌ بأعناق التّوحُّدْ

فيخور مرتمياً على الضلع الشمال

فأَنثني متوَكّئاً

ليغوص رأسُ عصايَ في نَحْر الطّريق

فترسُم خُطوتي

عند التابع كلَّ شكلٍ

كان يَنضُجُ في مُخيلتي، على نار السنينْ

وأُفيقُ عند أوّل مُنْحَنىً

خان الطريقُ خُطايَ فيه

لكنْ سأُمْعنُ في المسير

حتّى يتيهَ الدّربُ

ويجيءَ معتذراً إليها

لتبدأَ رحلةُ اليوم الطّويل

ونحن نقرأ هذا النّصّ الشعريّ طفرت لنا كلمة لطيفة مأثورة عن بدر

شاكر السياب، ونحسب أنّ الذي ذكرها لي هو الشاعر بلند الحيدري بمدينة أصيلة المغربيّة في صيف عام تسعة وثمانين وتسعمائة وألف، ومضمونها المنسوب إلى السّيّاب، وكان يريد أن ينال من شاعر عراقيّ معاصر له فيُغيظه، أنّ من أَمارات الشاعر الكبير أن يكون نثرُه، إذا كتب، رديئاً...

ونحن إذا جئنا نركّب هذا النّصّ فنجعلُه ماثلاً في شكل كتابة نثريّة لن يكون شيئاً على الإطلاق!... وهذا الاستنتاج في حدّ ذاته حكْمٌ له بأنّه يَرتَكِض في أبعدِ مُرْتَكَضَاتِ الشعريّةِ في لغته وتصويره وتكثيفه:

«ويفرّخ الأقفارَ في كلّ المفازات السّحيقة، وتدّقّ أوتاد بأعناق التوحّدْ، فيخور مرتمياً على الضلع الشمال، فأنشي متوكّئاً، ليغوصَ رأسُ عصايَ في نحر الطّريق، فترسم خطوتي عند التابعِ كلَّ شكل...».

فهذه اللّغة لا يمكن أن تكون نثريّة وما ينبغي لها، لأنّها لا تعني في مجال الكتابة النثريّة شيئاً ذا بال؛ بل هي لغة شعريّة تتّسم بالإيحائيّة والظّلاليّة، وتستميز بالكثافة... كما تستميز بأكبر خاصّيّة تَسِمُ الشعر الحداثيّ، وهي «المسكوت عنه» فيها...

وإذا كان مثالٌ واحدٌ قد لا يكون مُقْنعاً للمجادِل المناوئ، أو حتّى المتعطّش الباحث، فإنّا نزعم أنّ عامّة اللّغة الشعريّة لدى الحميدين، من خلال متابعتنا لأعماله التي بين يدينا وتمثّل نصوص ستّة دواوين، هي من المعجم الشعريّ، لا من المعجم النثريّ... فكما أنّك تحكم على الناقد، أو له، من خلال قراءة أوّل صفحة في عمله النقديّ، وذلك من طبيعة لغته النقديّة التي يصطنعها، وهل هي ممّا ينتمي إلى المعجم النقديّ حقّاً؛ فإنّك مُستطيعٌ الحُكمَ للغةِ الشاعر التي يَنسَج بها، أو عليها، من مجرّد قراءةِ قصيدةٍ واحدة من قصائده (بلْه الخوضَ في قراءة قصائد أعماله بجَذَامِيرِها...): أفلا يكون، إذن، ما استشهدْنا به في هذا النّصّ من شعر الحميدين، في هذه الفقرة، هو كافِياً ليقدِّمَ بين يدينا صورةً ما عن لغته الشعريّة الكاملة؟...

وليس على من لم يقتنع بهذا الاستنتاج إلاّ أن يرجع إلى لغة سعد الحميدين الشعريّة لكي يَثْبُتَ له هذا، إن شاء اللّه.

2. توظيف اللّغة اليوميّة:

يختلف النقاد المعاصرون، وقَبْلهم الشعراء، في أيِّ لغةٍ يصطنع الشاعر في كتابة قصيدته، كما سبق تفصيل بعض ذلك لدى الحديث عن شعريّة اللّغة الحميدينيّة في الخاصّية الأولى، فهل يتقبّل منها كلّ ما ينهال عليه من ألفاظها انهيالاً، فيستعملَ العاميَّ والمحليّ والتقنيّ أو الوَظَفِيَّ وما لم يستعمله قدماء الشعراء في لغاتهم الشعريّةِ البالغةِ الأناقة، أو إنّ للشاعر الحقَّ في أن يستعمل في كتابة قصيدته ما يراه غيرَ مُستنكَر منها، فيوظّفَه في تبليغ رسالته إلى المتلقّي والبلوغ منه إلى الحدّ الذي ينتظره، ومن أدنى السّبل، وبأبسط الأدوات؟ فليس الشاعر كائناً يعيش خارج مجتمعه، بل هو يعبّر عنه، وهو يصِفه بما فيه من عيوب ومَحامد، وهو يتكلّم باسمه بكلّ لغته المستعملة بين الناس الذين ينتمي إليهم لغويّاً واجتماعيّاً وثقافيّاً ... ثمّ إنّ الشاعر إذا تجانَف عن الألفاظ الحضاريّة المستجدّة في الاستعمال اللّغويّ العامّ فإنّه يكون قد خان زمنه، وغالَطَ قارئه، فكتب له ما ليس في عصره ولا في مجتمعه...

وواضح أنّ الاختيار في هذه الإشكاليّة، على عُسره، قد يكون، مع ذلك، سهلاً يسيراً ...

وأيّاً ما يكن الشّأن، فإنّ الحميدين لم يبالغ في استعمال اللّغة اليوميّة، وإنّما كان لا يتردّد في استعمال بعض مستعمَلاتِها النقيّة إذا رأى أنّ ذلك سيؤدّي عنه، منها، غاية فنّيّة. ولذلك فإنّ القارئ العاديّ قد لا يُحسّ إطلاقاً بذلك التدبير في بناء اللّغة لدى سعد الحميدين للُطْف ذلك الاستعمال وذكائه. وكثيراً ما يحدُث ذلك لدى اصطناع مفردة حضاريّة من الأدوات والأشياء المستجدّة، أو المستقدمة، التي نرتفق بها في حياتنا اليوميّة

المعاصرة. فمثل هذه اللّغة مقبولة في جميع الكتابات، بل ربما ندعو إلى إدراج ما نَقِيَ منها في المعجم العربي المعاصر لإغنائه. فلم يكن استعمال هذه اللّغة اليوميّة، إذن، إلاّ لغايات فنّيّة عارضة، ثمّ تعود اللّغة الشعريّة لديه إلى مستواها الأنيق.

وكأنّ الحميدين يريد أن يُثْبت، لمن كان يريد أن يُثبتَ له ذلك، أنّه شاعر معاصر حتّى النّخاع، ولذلك يتجانَف في الغالب عن استعمال الألفاظ الغريبة على قارئه، بل هو يسعى إلى إثبات المُحْمَدة الواردة في المقولة العربيّة القديمة: «السهل الممتنع»، فلغته بسيطة جداً، وإنّما جمالها تستمدّه من شعريّتها الماثلة في نسوجها الآسرة...

كما لا يتردّد الحميدين في توظيف بعض العبارات الثقافيّة والإعلاميّة السّائرة بين كلّ العرب المعاصرين بفضل تعميمها في التّلفزة واللّغة الإعلاميّة السّائرة، كقوله من قصيدة: «نغمات على الطّمبرة»:

يا سمسم افتحْ

خَثَرَ السُّمّارُ لم يبقَ على الدّكّة ... عازف(2)

فعبارة السطر الشعريّ الأوّل هي تناصّ مع العبارة الشهيرة التي ردّدها مسلسل للأطفال بعنوان: «افتح يا سمسم». والفكرة في أصلها مستوحاة من بعض الحكايات العجائبيّة الواردة في «ألف ليلة وليلة»...

ومن الأمثلة على بعض هذه الخاصّيّة في بناء الشعريّة من اللّغة الحضاريّة الجديدة لدى الحميدين ألفاظ «النيون»، وطقم الأسنان، والإسفنجة، والفانوس، والفنار، وشمشون، والنرجيلة، والكشكول، وغيوم السجاير، وميكروفونات الإذاعة، وموجات الأثير، والأفلام، والبرصة، والأزياء، ووكالات الصحافة... وذلك حين يقول:

إلى شارع الأسفلت تجري

تحت أنوار النيون(❖3)

ويتكرّر بعض هذا كما يقع في قوله:

في كهوف يُومِضُ الفسفور فيها

والنيون...

أقبل الصيف ونام(4)

كما نجد الشاعر يصطنع لفظة حضاريّة معاصرة كثيرة المعاني، غنيّة بالدلالات، وهي «إسفنجة» حين يقول:

أنا لست الساحرَ يا سادة

أنا شاعر...

والشاعر في العُرف إسفنجة

تمتصّ جميع الأشياء ...(5)

وحين يقول أيضاً:

... يفحُّ جاء الحمّلُ يا حمّال

انهضْ!

إسفنجة جسمي... ويشرب في الإناء

غبار أبعاد المحطّة(6)

ولقد وظّف معنى السَّفَنجة لحال الشاعر الذي هو ليس مرآةً لمجتمعه ينعكس فيها كلّ شيء منه فحسب، ولكنّه سفنجة تمتصّ في خلاياها كلّ القضايا والأطوار، والأحوال والأهوال. فالشاعر هنا لا تقتصر وظيفته على مجرّد التسجيل والعكس، وهو التمثّل التقليديّ لتعريف وظيفة الشاعر في مجتمعه، ولكنّه يمتصّ كلّ الهموم والمحن، والآلام والآمال التي تلتمع في صدور النّاس الذين يمثّلون المجتمع الذي ينتمي إليه... وشتّان بين فعْل المرآة التي تعكس الأجسام وتحتويها، والسّفنجة التي تمتصّها امتصاصاً، فتُودعها

داخل نفسِها حتّى تثّاقَلَ بها اثّقَالاً، فإن شئت أن تُعيدَها إليك أعادتْها بأن تعمِدَ إلى عصْرها...

وقد يكون الشاعر سعد الحميدين من قلائل الشعراء الذين اصطنعوا هذه اللّفظة الحضاريّة اليونانيّة -الإسفنجة- التي اندمجت في اللّغة العربيّة على استِحياء، إذْ لا نجد النّاس يستعملون منها الفعل ولا توابعه، بل أُبْقِيَ عليها مجرّد اسم شارد منعزل في الاستعمال العربيّ؛ وذلك على الرغم من أنّ اللّغات الغربيّة المعاصرة، كاللّغة الفرنسيّة مثلاً، تستنفد استعمالات هذا المعنى استنفاداً، لالتصاقه بالحياة اليوميّة للناس، فتستعمله في الحقيقيّ والمجازيّ، وفي المادّيّ والمجرّد، وفي الفعل والمصدر. فهم يستعملون السَّفْنَجَة لمعنى العفو عمّا مضى، وللتغاضي عن الخطإ، ولامتصاص الغضب، بالإضافة إلى استعماله في معنى امتصاص الأجسام السائلة على المعنى الحقيقيّ[7]. ونحن ندعو، بهذه المناسبة، إلى استعمال هذا الحرف كما يُستعمَلُ في كثير من اللّغات اليوميّة العربيّة دون همز في أوّله، حتّى يتأتّى استعمال الفعل منه[8].

وإنّا إذا استعملْنا مثل هذا في العربيّة فلن نعثُوَ فيها فساداً، ولن نعطّل تطوّرها في الزمن، بل سنكثّر من سَوادها، ونمكّن لها في الرشاقة والامتداد. ومن المحزن حقّاً أنّ «المعجم الوسيط» الذي أصدره مجمع اللّغة العربيّة بالقاهرة أهمل هذا التركيب فمشى عليه مِشيةَ الدَّأَلَى، وألزمه عيناً عمياءَ، وأذناً صمّاء، على أساس أنّه ليس من العربيّة الجاهليّة، وهو سلوك غريب في صناعة المُعْجَمَة العربيّة المعاصرة التي لا تزال تعمل بانتهاء زمن اللّغة العربيّة بعهد الاحتجاج! وكأنّ هذا المعجم العجيب كانت غايته الأولى والأخيرة أنّه يختصر ما جاء من اللّغة في المعاجم العربيّة القديمة، وكأنّه يرفض تطوّر اللّغة ومُسايرَتها للعصر!...

كما استعمل الشاعر الحميدين اللّفظة الحضاريّة التي يدخَّنُ بها في مجالسَ مخصوصةٍ تعقد ببلاد المشرق، وهي لفظة «النّارَجِيلة» التي تُعرف في

الاستعمال طلباً للخِفّة تحت اسم «النّرجيلة»، ما دامتْ ليستْ من اللّغة الأصيلة، وأولى لها أن تكون كذلك. وإلى معنى العَبّ فيما تُفرزه هذه الآلة الفولكلوريّة من دخانٍ أومأ سعد الحميدين:

وأشنِّف الأسماعَ من صوت الرَّبابة

فأعُبُّ أقداحاً من البنِّ المخثَّر في الدّلال

أمتصّ من نرجيلتي الكسلى حمولاً من دخانْ (...)

وأنا أعبّ القهوة الصفراء

أمتصّ أنفاساً من النرجيلة الكَسْلى

وأصطاد الْهَباب!(9)

ومن الألفاظ الحضاريّة اليوميّة لفظة «الدكّة» التي وردتْ في قوله:

«يا سمسم» افتح

خَثَرَ السُّمّارُ لم يبقَ على الدّكّة ... عازف(10).

ويَعمِد سعد الحميدين، في بعض الأطوار النّادرة، إلى اصطناع ألفاظ بهلوانيّة أو عجائبيّة قد لا تدلّ على شيء دلالة تقليديّة مألوفة، لتغتديَ، في الحقيقة، دالّة، في حال كونها غيرَ دالّة، على شيء، وهو عالَم الاتّصال بالأرواح؛ وهو الاتّصال الذي يزعم بعض النّاس أنّه يقع لهم بالجذْب والغُبُور عن هذا العالم المحسوس الذي نعيش فيه؛ وذلك كما في قوله:

يهُزّون رؤوساً ورقاباً تحت قرْع الدُّفّ مجذوبين

(طغطميشْ، نمتاروتْ، كريبوشيديدْ، شولاعْ، ماميتو

رجالْ، رابيصو، طاريدْ، طيريدْ، أومو، ليبو، إيديبو)

يُلحقون العارَ بالمسمار، والقصدير، والطّين المحمى(11).

فهذه الألفاظ مظنونةٌ بأن ينطِقَها الذين يجذبون في الحضرة، وربما

تُعزَى باطلاً إلى لغة الجنّ؛ ولذلك تراها صعبة النّطق، خاليةً من دلالة المعنى. والشاعر هنا إنّما يصف وضْع أناس يزعمون أنّهم يقَعون في جذْب، فيَفْقِدون الوعي، ويتّصلون بعالَم روحانيّ تتغيّر فيه لغتُهم فتغدو غريبة، وتَخِفّ فيه أذهانهم فتُصبح مستطيرةً، وتصفو فيه أرواحهم فيقع لها هذا الكشف العجائبيّ المزعوم، فيُمسي المستحيلُ ممكناً، والمحظورُ مباحاً...

ولعلّ الشاعر، ببعض ذلك، لا يسعى إلى إثبات معاصرته لعصره فحسب، ولكنه يريد أن يُثبت مِرْآتِيَّتَه لمجتمعه المَحَلِّيّ، العربيّ السعوديّ الخليجيّ، كما سنرى حين نتحدّث عن خاصّيّة المحلّيّة الماثلة في شعره، في بعض هذه الدراسة، وهو ما كان عبد اللّه الغذامي نفسُه لاحظه لدى تقديم الأعمال الشعريّة للحميدين[12]؛ ولذلك تراه يصف ما يرى، وصْفاً دقيقاً كأنّه صادر من ذكريات الصّبا المتوهّجة.

3. تضمين نصوص شعريّة:

إنّ الذي يقرأ الحميدين، ويريد أن يعود إلى مصادرِ ثقافته قد يَعْنَتُ عنَتاً شديداً في معرفة تلك المصادر. فسعد الحميدين شاعر مثقّف، وقارئ حافظ؛ يمثُلُ ذلك في كلّ قصيدة من قصائده، ويتجلّى في كلّ ديوان من دواوينه. ويزداد مثُولُ هذه الثقافة في شعره في الدّواوين الأخيرة حيث إنّ الحميدين يشتغل على التعامُل مع النّصوص الشعريّة وغيرِ الشعريّة السابقة عليه، فهو يتناصّ معها بالإحالة الصريحة عليها بالتضمين، وبتمثُّلها تمثُّلاً ذكيّاً دون تضمين ولا إدراج. ومن العسير على من يكون محفوظه الشعريّ قليلاً أن يدريَ إلىً أيّ الشعراء تنتمي تلك الأبيات، وفي أيّ العصور قيلتْ تلك المقطّعات التي يوظّفها في كتاباته الشعريّة بوعْيٍ فنّيّ مقتدر.

ولهذا السلوك غايةٌ فنّيّةٌ تَأسِرِ القارئَ وتشُدُّه إلى النّصّ شدّاً، ولا سيّما إذا كان مُلِمّا بما جاء في النّصّ من تضمينات، فإن لم يكن كذلك فلا أقلَّ من أن يَحمِلَهُ فُضولُه على التطلّع إلى معرفةِ مَن القائل، فيبحث

عنه... فالغاية الفنّيّة للتضمين لا تثير في النفس مجرّد المتعة والإحساس بالجمال بالفنّيّ فحسب، ولكنّها تبعث فيها القلق والتحفّز والتطلّع أيضاً...

ويُعَدُّ التضمين من التقنيات الجديدة التي كلِفَ بها كثيرٌ من الشعراء – والرّوائيّين والقاصّين – العربِ المعاصرين؛ من أجل ذلك لاحظْنا وجود أطرافٍ منه يضمِّخ بها سعد الحميدين شِعرَه هنا وهناك. وما نمثّل به في الفقرة الآتية لا يمثّل، في الحقيقة، الاستقراءَ والشُّمول؛ ولكنّه سيكون مجرّد تمثيلٍ لِمن أراد أن يبحث هذه القضيّةَ الفنّيّة في شعريّة سعد الحميدين.

فمن ذلكم تضمينُه ثلاثةَ أبياتٍ مختلفة المعاني والموضوعات، لشعراءَ ثلاثةٍ مختلِفِي الأزمنةِ والانتماءات، أوّلُها مطلَعُ قصيدة كعْب بْنِ زُهير العجيبة:

بانتْ سعادُ فقلبي اليومَ متْبولُ مـتَـيَّـمٌ إثْـرَهـا لـم يُـفْـدَ مـكـبـولُ

وأمّا البيت الثاني فهو لِعَمْرِو بْنِ مَعْدِيكرب الزّبَيديّ يُنشَدُ في معرض المثل للحالة التي يتحدّث فيها الحكيم أو الكبير عن قضيّة من أجل أن يأخذَ بها النّاس، أو الأفراد، فلا يأخذوا:

لـقـد أسـمـعـتَ لـو نـادَيـتَ حـيّـاً ولـكـنْ لا حـيـاةَ لِـمَـنْ تـنـادي[13]!

والبيت الآخر يتناول مسألة وقوع المنافس المناوئ للمرَء حيثما يذهب، وفي أيّ درجة اجتماعيّة من الشأن يكون:

لـيـس يـخـلـو المـرءُ مـن ضـدٍّ ولـو حـاول العـزلـةَ فـي رأس الجبل[14]!

ومن ذلكم أيضاً تضمينُه بيتين اثنين من مطلع «لاميّة العرب» الشهيرة وهي لثابت بن أوس الأزديّ المعروف تحت لقب الشنفرَى:

أقيمُوا بَني أمّي صدورَ مَطيِّكم فـإنّـي إلـى قـومٍ سِـواكـمْ لأمْـيَـلُ

فقد حمتِ الحاجاتُ واللّيلُ مُقْمِرٌ وشُـدّتْ لِـطـيّـاتٍ مَـطـايـا وأرحُـلُ

من ذلكم أيضاً تضمينُه أبياتاً للشاعر المرحوم محمود حسن إسماعيل تكريما له، وتنويها به، وتقديراً لمكانته، إذ يقول الحميدين في ذلك:

لو كان في واقعه صفِراً على الشمالْ

ففي الفناءِ بَوْحْ

جسّده شاعرنا في «عطره الأسير»:

«يا ربيعَ الكون ما ذنبي إذا قلبي جفاكا؟

الهوى لم يَسقنِي إلاّ خريفاً في رُباكا

فأنا أوراقُ دَوحٍ ذابلاتٍ في ثَراكا

وأنا آهاتُ طيرٍ مستضامٍ في ذُرَاكا

وأنا عطرُ أسيرٍ يسأل اللّهَ الفِكَاكا

أطلقيني أنتِ، إنّي كدتُ أستَافُ الهلاكا»[15].

كما يضمّن مقطّعةً من النثر الذي يسمَّى «شعراً» لإبراهيم الكوني في قصيدة «رحلة المراحل»، جاء في بعضها:

«في الطّفولة أكتشف[16] أن الطّيرَ لا يضحّي بالأعشاش الخاوية فحسب، ولكنّه يترك البيض أيضاً إذا وجد أنّ يد الأنام قد مسّته، فيحوم حول العشّ أيّاماً ويكفّ عن الغناء طوال أيّام الحِداد، ثمّ يهاجر إلى أرض أخرى، لا أثَر فيها لجنس الدّنس»[17].

وعلى أنّ هذا في أشعار الحميدين كثير؛ وهو يتّخذ منه تُكَأة فنّيّة يتّكئ عليها قبل التضمين طوراً، كما رأينا في المثال السابق، وهو قد يُغافِص تضمينَه مُغافَصةً طوراً آخرَ مُتَّرِكاً للقارئ أن يصطنع انتباهَه، ويُعْنِتَ ذكاءه معاً في الإلمام بذلك، إن شاء؛ إذ قد لا يكاد هذا القارئ يُحسُّ بشيء من نَشاز أو انقطاعٍ للنَّفَس الشعريّ كما يمثُل ذلك فيما قبْلَ تضمينِه نصّاً آخَرَ شعريّاً:

خفِّفي عنه اتّرُكيهْ

جاءه يعدو إليهْ/

يربط الساقَ بحبْل ليس فيهْ

جاء يعدو مُقْعَداً

قال يوماً سامراً حين انحنى:

«يا رفيقي إن تكنْ زرتَ الحمى وتذكّرتَ عيوناً وفَما
هبْكَ أجحفتَ سؤالاً ومُنًى وتساءلتَ فجُبْتَ المُغْنَما»[18]

ونلاحظ أنّ الحميدين يذوّب إيقاع النّصّ المضمَّن في إيقاع نصّ قصيدته بحيث لا يقع نَشازٌ أو قلقٌ أو بتْر نفسيّ للقارئ وهو يقرأ قصيدة «في حلْق المرّة»:

قال يوماً سامراً حين انحنِى:

«يا رفيقي إن تكن زرت الحمّى».

كما يضمّن الحميدين أبياتاً أو مقطّعات من الشعر العموديّ، أو شعر التفعيلة في قصائده، فقد يضمّنها أيضاً أسطاراً من قصيدة النثر، أو من أيّ نصّ أدبيّ آخر كما يمثُل ذلك في قصيدة «رحلة المراحل»، ثمّ يُحِيل على الأديب الذي ضمّن بعضَ نصّه على طريقة بعض الروائيّين العرب المعاصرين الذين يكتبون الرواية الجديدة؛ فقد ضمّن نصّاً لإبراهيم الكوني في قصيدته..[19].

4. توظيف التناصّ:

لم يعُد التناصّ مُحتاجاً منّا إلى أن نقدّم عن مفهومه طرَفاً من القول يوضّح معالمه، ويبيّن أسُسَه؛ فقد أمسى هذا المفهوم في النقد العالميّ واضحاً لا يفتقر إلى أيّ شيء من ذلك؛ ولكنْ حسْبُنا هنا أن نقرّر أنّ للتناصّ،

بالإضافة إلى ما يُكتب عنه من حيث هو جهازٌ للتفاعل بين النّصوص الماثلة والغائبة، جماليّةً فنّيّةً بديعة في نسّج الخطاب الأدبيّ. فالقارئ حين يقرأ النّصّ الماثل أَمامه يقرؤُه، إذا كان خالياً من أيّ إحالة تناصّيّة، وكأنّه نصّ دعيّ لا يعْتزي إلى الأدب العربيّ، ولا إلى الثقافة الإسلاميّة؛ ولكنّه حين يُدرك أنّ النّاصّ، أو الأديب، شوَّرَ إلى نصّ ما، أو إلى مقولة ما، مشهورة في الأدب العربيّ وهو ذو إلمام بها، فإنّه يشتدّ ارتباطه بالنّصّ الماثل حين يرتبط بنصّ آخرَ غائبٍ حاضر معاً فيما يقرأ ... فتعريف التناصّ، من بين عدد كبير من التعريفات، على أنّه إحالة على نصوص غائبةٍ لا يعني شيئاً كثيراً ما لم يُعَقَّبْ بتعريف إضافيّ يحدّد الوظيفة الجماليّةً منه، وليس مجرّد وصْف الحال...

والشاعر الحميدين مثقّف، وقارئ، وحافظ لمخزون شعريّ كبير؛ ولذلك لا تكاد قصيدة من قصائد أعماله الشعريّة تخلو من بعض هذا التناصّ الذي كان هو يستمتع بإثارته، وبعْثه في نصّه تحت شكل جديد، قبل أن يستمتع به قارئه أو متلقّيه.

والحقّ أنّه لمَن العسير التوقّف لدى كلّ التناصّاتِ التي يزْدان بها شعره، فهو يتناصّ مع القرآن الكريم، وهو يتناصّ مع الشعر العربيّ القديم، وهو يتناصّ مع الشعر العربيّ الحديث والمعاصر، كما يتناصّ مع التراث الشعبيّ والثقافة العربيّة العامّة أيضاً ... من أجل ذلك نجتزئ بالتّمثيل بنماذج من هذه التناصّات مُتَّرِكِينَ الباقيَ لمن شاء أن يُدارِسَ هذه المسألة الفنّيّة في شعر الحميدين، على حدة... وعلى أنّ هذا التناصَّ لدى الحميدين كثيراً ما يكون باللّفظ، بحكم أنّه شاعر ينسج الجمال باللّفظ المرقون، لا بالمعنى...

فمن تناصّاته اللّفظيّةِ مع القرآن الكريم قولُه من قصيدة «إخصاب»:

أصلُها ضاربٌ في بطون الأزل

فرْعُها سامقٌ نحو أفق المدى[20]

فواضح أنّ ذلك مقتبَسٌ من قوله تعالى: ﴿ألم تَرَ كيف ضرَبَ اللّهُ مثَلاً كلِمةً طيّبةً كشجرةٍ طيّبةٍ أصلُها ثابتٌ وفرْعُها في السَّماء...﴾[21].

ومن مُتَناصَّاتِه مع القرآن الكريم أيضاً، قوله:

يقولون:

أيأتي إلى الدّار مشياً؟

تُرى، أم يجيء على الصافنات الجيَاد[22]؟

فهو متناصٌ مع قوله تعالى: ﴿إذْ عُرِضَ عليه بالعَشِيِّ الصافناتُ الجيادُ﴾[23].

وعلى أنّ التناصّات مع نصّ القرآن الكريم في أشعار الحميدين كثيرة، وذلك يدلّ على تأثير الثقافة الإسلاميّة في شعره، كتأثير الثقافة العالميّة، بحكم أنّ الحميدين من أكثر الشعراء العرب المعاصرين قراءةً واطّلاعاً ..[24].

ومن مُتَنَاصَّاتِه مع الشعر الجاهليّ، وهي كثيرة جدّاً أيضاً، قوله من قصيدة «الإيقاعات المتورّمة»:

لو قيل: إنّ أعظم المَرَاقِسَةْ

قد عاد كالجلمود حُطَّ من علٍ[25]

فالتناصّ هنا مزدوج أوّله يشملُ اسمَ الشاعر نفسِه وهو امرؤ القيس، والآخر يشمل نصّ بيته الشّهير، وهو قوله:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ، مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معاً كجُلمودِ صخرٍ حطّهُ السيلُ من علِ

ومن التناصّات التي وقعتْ لسعد الحميدين مع الشعر الجاهليّ أيضاً، قوله من قصيدة «الجحور»:

إذا جاء... قال:

ألاَ يَجْهَلَنْ... أحدٌ علينا[26]

فقد تناصّ مع قول عمرو بن كلثوم، ذاك واضح، في معلّقته:

ألاَ لاَ يَـجْـهَـلَـنْ أحـدٌ عـلـيـنـا فـنـجْـهَـلَ فـوقَ جهْـلِ الجـاهـلـيـنـا!

ومن التناصّات التي وقعتْ في شعر الحميدين مع الشعر الجاهليّ أيضاً قوله من قصيدة «ابتعدْ عنها... ودعْني»:

لا تسلْ عن سبيلٍ للخلاصْ

- وعلى الدنيا السّلامْ

- وستُبْدي لك الأيّامْ

- ستبدي لنا الأيّام ماذا؟

- (ما كنت جاهلاً)[27]

فإنّما تناصٌّ مع بيت طرفة بن العبد في معلقته:

ستُبْدي لكَ الأيّامُ ما كنتَ جاهلاً ويـأتيـك بـالأخـبـار مَـن لـم تـزوِّدِ

كما تناصّ الحميدين مع زهير بن أبي سُلمى حين يقول من قصيدة «إلى روحَيْ ميخائيل نعيمة وخليل حاوي»:

وما الحربُ إلاّ ما علمتم سابقاً أو لاحقاً خمس وعشر ثبتتْ[28]

في إيماءة ذكيّة إلى الحرب الأهليّة التي اكتوى بنارها المتأجّجة الإخوة اللّبنانيّون انطلاقاً من سنة 1975.

ونجد الحميدين يتناصّ مع علي بن الجهم، وذلك حين يقول:

أوّاه... كم خلبتْ عيونُك يا مها... الجهميّ يوما

من حيث لا يدري...

ويدري[29]

فقد كان يُحيل على بيت عليّ بن الجهم الشهير:

عيـونُ المُهـا بـين الرُّصـافةِ والجسـرِ جلبْنَ الهوى من حيث أدري ولا أدري!

ولـه تنـاصّـات أخـرى كثيـرة مـع الشـعـر العـربيّ فـي العـهـود القـديمـة، والحـديثـة أيضـاً، فـذلك شـيء لا يكـاد الحصـر يـأتي عليـه؛ ومـا ذلك إلاّ لـكثـرة قراءات الحميدين في الشعر العربيّ قديمه وحديثه، فنجده يتناصّ، مثلاً، مع أبي ذؤيب الهذليّ[30]، ومع مجنون ليلى[31]، ومع أبي الطّيّب المتنبي[32]، ومع أبي العلاء المعري[33]، ومع معين بسيسو[34]، ومع خليل مطران[35]، ومع إيليا أبي ماضي[36]، ومع سَواءِ هؤلاء كثير...

كمـا نجد الحميـدين، ونحـن نتحدّث عـن ثقافتـه وقراءاته، يضمّن كثيـراً من الأسـاطير والآداب العالميّـة، أو يتنـاصّ معهـا: يوظّفـها في نسـج قصـائده... فنجده يوظّف طائفة من الأساطير والأمثال والثقافات والحكايات العربيّة والعالميّة مثل أسطورة العنقاء[37]، وأسطورة سيزيف[38]، والأرض اليباب لإليوط[39]، وقنديل ديوجن[40]، وإزميل رودان[41]، وجناية بَراقش على نفْسها[42]، وخطوة الصينيّ..[43].

ولم يجتزئ الحميدين بتوظيف كلّ هذه الثقافات حتّى امتدّت عنايته إلى التراث الشعبيّ يغترف منه، ويتناصّ معه، لتوظيفه فنّيّاً وجماليّاً في كتاباته الشعريّة حيث إنّ عناية الأدباء العرب المعاصرين، شعراءَ وساردين، بدأتْ تجنح إلى توظيف التراث الشعبيّ في كتاباتهم بما يظاهر النّصّ على الاتّصال بالمجتمع الذي يضطرب فيه، وبما يبعث في نفس المتلقّي أو القارئ أريحيّة والتصاقاً بالنّصّ المتلقَّى. والمجتمع العربيّ السعوديّ هو كعامّة المجتمعات العربيّة غنيّ بالتراث الشعبيّ، إن لم يكن أغناها، وخصوصاً بعد أن بدأت المملكة تنظّم في كلّ سنة مهرجان الجنادريّة الذي أعيد من خلاله صياغةً بديعة لجماليّة التراث الشعبيّ في المملكة بكلّ أجناسه وألوانه وأطيافه...

وإذا كان من العسير التوقّف لدى هذه المسألة نحلّلها ونفصّل الحديث فيها، لِسَعة هذه الخصائص الفنيّة التي تكوّن الشعريّة العامّة لدى سعد

الحميدين، فلا أقلّ من أن نومئ إلى ذلك بما يثبّت مزعمنا تثبيتاً. فمن ذلكم قوله من قصيدة «ضحاها الذي»:

حبَا... حبا... حُوني

بالسوق لاقوني...

لاقانْ ولْد عمّي

يبي يخطب امّي

يا خطبة قَشرا

تلعبْ مع العَشرا..[44].

من أجل ذلك نجد الحميدين لا يتردّد في الاستقاء من هذا التراث الشعبيّ الغنيّ الكبير يستلهمه ويستنطقه، ويوظّفه في إغناء النّصّ الشعريّ وجعْله مرتبطاً بالثقافة اليوميّة الحيّة...

5. توظيف جماليّة الإيقاع:

الإيقاع في الشعريّة العربيّة خصوصاً، هي خاصّيّة مركزيّة، وليس مجرّد شكل عارض أو سطحيّ. ذلك بأنّ أيّ كلمة تزعم لنفسها الاعتزاءَ إلى الشعريّة من حيث هي، وحتّى في اللّغات الأجنبيّة، ولا تتّخذ لها من الإيقاع رُكنا مركزيّاً في نسْجها فليستْ إلاّ خيبةً من السعي، ورداءةً من الشعر، وحرماناً من القول... وجدّةُ الشعر لا ينبغي لها أن تتخلّى عن هذا المكوّن المركزيّ في الجماليّة الشعريّة؛ فالإيقاع مثلُه مثلُ التصوير، بل لعلّه أن يكونَ ركناً مكيناً في التصوير الشعريّ، فكما أنّه لا شعرَ دون تصويرٍ بديع، فكذلك لا يمكن أن يوجد شعرٌ عارٍ من الإيقاع...

وعلى أنّنا نودّ أن ننبّه إلى أنّا نميز بين الميزان العروضي، بمعناه المدرسيّ التعليميّ، وبين الإيقاع بمعناه الجماليّ في النسْج الشعريّ... فليس

ضرورة أن يتقيّد الشاعر المعاصر، في كتابته قصيدة التفعيلة، بصرامة العروض ودقائقه كما وردتْ في بحور الخليل، ولكنْ حسبُه أن يكتب شعراً مصوَّراً ذا إيقاع آسر، ولا عليه أن يكون متحرّراً ما لم يُؤْذِ سمْع المتلقّي إيذاءً...

وليس سعد الحميدين بدْعاً من الشعراء العرب المعاصرين الأُصَلاء، ولذلك عُنِي عنايةً خاصّة بالمكوّن الإيقاعيّ في شعريّته؛ وليس يدلّ ذلك إلاّ على أصالة ذوقه، وخُلُوص عروبته، وصفاء أرومته؛ لأنّ الأذن العربيّة القحّة، منذ كانت، تهوَى الكلمة الأدبيّة التي تتّخذ لها الإيقاع شكلاً معبّراً، والألفاظ المنغَّمة قولاً محبَّراً؛ حتّى إنّ عبد الصمد الرقاشي قال منذ الزمن الأقدم: «ما تكلّمتْ به العربُ من جيّد المنثور، أكثرُ ممّا تكلّمتْ به من جيّد الموزون؛ فلم يُحْفَظْ من المنثور عُشْرُه، ولا ضاعَ من الموزون عُشْرُه»[45].

وإذاً، فإنّ الذي تراه يكتب الشعرَ، مُفَعَّلَهُ وعموديَّه معاً، وهو يتجانَف عن الإيقاع فتراه لا يصطنعه، أو يلتمسه في نسْج كَلامه فلا يُقْبل عليه، فاعلمْ أنّه ليس شاعراً عربيّاً وما ينبغي له! ذلك بأنّ الإيقاع في الشعر، في رأينا، يظلّ، بعد التصوير الفنيّ، هو المكوِّنَ المركزيّ في الخطاب الشعريّ بعامّة، والخطاب الشعريّ العربيّ بخاصّة... ولذلك إذا لم يتلطّفْ شعراء النثر العرب، على عهدنا هذا، في رشّ كتاباتهم الشعريّة المزعومة بشيء من أنواع الإيقاع يُقيمونها به، فإنّ مستقبل ما يكتبون قد يكون مهدَّداً بالزوال!... وإنّما تلقّى القرّاءُ العرب شعر التفعيلة لدى شعرائه الأوائل الذين أصبحوا الآن كلاسيكيّين، وفي طليعتهم بدر شاكر السّيّاب ، بِحُسْن القَبول لأنّ شعر التفعيلة ظلّ مرتبطاً بأحد أكبر أسس القصيدة العموديّة وهو الإيقاع الذي انسلخ من صرامة العَروض، ولكنّه لم ينسلخ من جمال ما في هذه العَروض، وهو الجانب الإيقاعيّ بمعناه الجماليّ، لا بمعناه المدرسيّ الصارم...

وعلى أنّ الحميدين لا يتّخذ سبيلاً واحدة للعمل بالإيقاع في نسْج شعريّته، بل تراه يوظّف هذا الإيقاع وينوّع منه ما بين قصيدة وأخرى؛ فلو

جئنا نتوقّف قليلاً لدى قصيدة «وتنتحر النقوش أحياناً»، مثلاً، وهي أطولُ قصائده على الإطلاق، نلاحظ أنّه يشتغل على ضربيْن اثنين من الإيقاع: إيقاع رباعيّ تتكوّن أجزاؤه من مجرّد سمتين لفظيّتين اثنتين، ويقتصر عليه في توزيع الأسطار عبر حيز صفحات الديوان، حتّى إذا انتقل إلى ما يقابل هذا الرباعيّ الإيقاعيّ في الصفحة الموالية، اشتغل على ضربٍ آخرَ من الإيقاع، ممّا يعني أنّ هناك وعياً فنّياً بوظيفة الإيقاع في الشعريّة الحميدينيّة.

ولقد لاحظنا أنّ هذه الرباعيّات تنتهي في الغالب بإيقاع: «ـآن»، أو «ـآل»، ونحوهما، كما يمثُل ذلك في الرباعيات الآتية:

يا أيّها الحادي

قدّامك الوادي

هل تسمع الشادي؟

يتولّد الألحانْ

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

حَبٌّ على الطّرقات

متعدّد الحبّاتْ

قد بُثَّ في الساحاتْ

كي يشبعَ الغرْثانْ

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

تتلفّت الأنظارْ

بحثاً عن الأقطارْ

والراعي، والبحّارْ

كلّ يرى القُطعانْ

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

يا سدرةً طالتْ

ونسمة طابتْ

حنّتْ، وما ارتابتْ

مَيَّادة الأغصان(46)

فإذا انتقلتَ إلى الضرب الآخر من النسج المكوِّن لنصّ هذه القصيدة ألفيتَ الشعريّة لا تنهض على مجرّد أربعة أسطارٍ ثلاثةٍ منها تنهض على إيقاع خارجيّ متّحدٍ مع نفسه، لتنتهيَ إلى السطر الرابع الذي يتّحد مع المقاطع السابقة واللاحقة في الغالب من نسّج الإيقاع، كما رأينا؛ ولكنّها تنهض على العمل بالتقنيات الإيقاعيّة التي تتفاعل داخليّاً، لتنتهيَ إلى إيقاعٍ خارجيّ، يتوِّج نهايات المقطّعات، ويتكرّر في كلّ لوحة:

تتلاحق الأنفاس/ والَهْفِي على الأنفاس

في جريانها خَبَباً/ تُحسّ بوقْعها الظلمات

في ليل بهيمٍ تومِضُ النجمات: خلف تلاله،

وتُحَدّق النّظرات: صوبَ نِصاله: فيعود يلهث

نفسه متلهّفاً ...

عجباً! أناكلُ في حُشاشةِ بعضِنا مستسهلِين؟!(47)

فالشغل على الإيقاع، هنا، بادٍ لذي ذوق عربيّ؛ ففي السطر الأوّل يتزاوج فونيم «الأنفاس» مع سَمِيِّهِ الآخَر: «الأنفاس»، من أجل أداء التناغم الإيقاعيّ الخارجيّ، مع صِنْوِهِ الداخليّ. ثمّ ينتقل النسج إلى اصطناع إيقاع آخر أكثر تنوّعاً، انطلاقاً من السطر الشعريّ الثاني: فنجد فونيم «خَبَبا»،

يتقابل فيما يأتي من الأسطار، عبر اللّوحةِ الشعريّة نفسِها، داخليّاً وخارجيّاً، مع قوله: «عَجَبا»، وبدرجة أدنى مع قوله: «متلهّفاً». ثمّ لا تلبث الإيقاعيّة الشعريّة، في هذه اللّوحة، أن تنهض أثناء ذلك، على مكوّناتٍ إيقاعيّة أُخَرَ فتوظّفها في النسج الشعريّ، مثل قوله:

بوقْعِهَا الظُّلماتْ؛

تُومِض النَّجَمَاتْ؛

وتحدّق النّظَراتْ؛

من وجهة، وفي قوله:

خلْفَ تِلالهِ؛

صوْبَ نِصالِهِ؛

من وجهة أخرى.

وأمّا الإيقاع الذي ينتهي به السطرِ الشعريّ الأخير في اللّوحة، وهو إيقاع: «ِينْ» فوظيفته الإيقاعيّة هي الربْطُ الإيقاعيّ العامّ لنهايات اللَّوْحات الشعريّة، ليكوّن بذلك بنية إيقاعيّة تحكم نهايات ألواح القصيدة كلّها؛ كما سنرى...

في حين أنّ كلّ لوحة شعريّة تتّخذ لها إيقاعاً داخليّاً خالصاً لها، كما يلاحَظُ ذلك من خلال اللوحة الشعريّة الموالية التي حلّلنا إيقاعها:

يأجوج... يسرِي/ يعجز الحاسوب أن يُحصِي

فيعرُجُ يتّكِي/ وعصاهُ في يمناه، يخطو خطوه

وبنصف أخرى يرعَوِي، ويخور والياجوج

يركض صوبَ ما يبغي، ويقبض، ثمّ يفتك

بالمئينْ[48].

فهنا تعمِد التقنية الإيقاعيّة إلى لعبة أخرى تمثُل في المُتَواقِعات الدّاخليّة، لأنّ النسج الشعريّ الكبير لا يعوّل على الإيقاع الخارجيّ وحدَه، ولكنّه يَأسِر متلقِّيَهُ بتكثيف هذا الإيقاع داخليّاً وخارجيّاً جميعاً، فيملأ عليه نفسه، ويُمْتع منه وِجْدانه؛ فامرُؤُ القيسِ، مثلاً، حين كان يصف فرَسه لم يَعمِدْ إلى الإيقاع الخارجيّ وحدَه الذي هو مجرّدُ رَويّ عروضيّ يقع الاتّكاءُ عليه لدى الوقْف قبل كلّ شيء، ولكنّه عمَد إلى إيقاع داخليّ أيضاً تضافرَ مع الخارجيّ فصار صدرُ البيت تشكيلةً عجيبةً من الأنغام الصوتيّة البديعة:

مِكَرٍّ، مِفَرٍّ؛ مُقْبِلٍ، مُدْبِرٍ: معًا /كجلمودِ صخرٍ حطّه السيلُ من عَلِ

ونلاحظ هنا أنّ الانسجام الإيقاعيّ يقوم على تسخير الألفاظ المنتهية بكسْرٍ لتُسهم كلّها، على نحو أو آخر، في تشكيل النظام الإيقاعيّ المتناغم المتتابع: مِكَرٍّ؛ مِفَرٍّ؛ مُقْبِلٍ؛ مُدْبِرٍ؛ كجُلمودِ؛ سيلٍ؛ من علِ...

فلا عجبَ أن نجد الإيقاع الشعريّ لدى سعد الحميدين يتّخذ جملة من الأوجه ابتغاءَ تنويعه، كما يبدو ذلك ماثلاً في اللّوحة الشعريّة التي استشهدْنا بها، فقوله:

«يأجوج»... يقابل: «واليأجوج»؛

«يتّكِي»، يقابل: كُلاً من: «يرعوِي»؛ «ما يبغِي»؛

«يَسّرِي» يقابل: «يُحْصِي»؛

«يعجز»، يقابل: «يقبض»؛ «يفتك»؛

«يعرُجُ»(49) *يقابل: «يركُضُ»؛*

«وعَصاهُ» يقابل: «في يُمناهُ»...

وأمّا الإيقاع الأخير المتفرّد بنفسه في اللّوحة، وهو المنتهي في كلّ اللّوحات الخمس والعشرين بإيقاع: «ـينْ» (بالمِئينْ) فقد سبق أن لاحظْنا أنّه يربط أواخرَ اللّوْحاتِ الشعريّة في هذه القصيدة/ الديوان، فيجعلُها تتّخذ لها

بنيـة إيقـاعيّـة خـارجيّـة واحـدة، كمـا يمثُلُ ذلـك فـي أواخـر اللوّحـات الخمسِ والعشـرين كلِّها: السِّنينْ؛ البائسينْ؛ والطّعينْ؛ لا يَبينْ؛ الطّحينْ؛ للسـالكِينْ؛ الهائمِينْ؛ الهجينْ؛ أو يبينْ؛ لا تلينْ؛ مستسهلِينْ؛ بالمَتِينْ؛ ولا تتحرّجينْ؛ مَكينْ؛ الجبينْ؛ العارفينْ؛ تَزِينْ؛ الدّفينْ؛ الأَنينْ؛ الحاجبينْ؛ لا يرتقِينْ؛ لا يَبينْ؛ تائهينْ؛ لا يلِينْ؛ الجبينْ[50].

وكـان يمكـن أن نخصّص فصـلاً كامـلاً لأسس التقنيـة الإيقاعيّـة فـي شعريّة سعد الحميدين، لولا أنّا نعدّ هذه الخاصّية مجرّد واحدة من بين أكثر من عشر خصائص تحكم شعريّة الحميدين، ولعلّ فيما مثّلنا به أن يكون قد رسم صورة مصغّرة لمن شاء أن يتابع البحث في هذه المسألة الجماليّة في شعريّة سعد الحميدين.

6. توظيف التكرار الفنّي:

وذلك بتَرْداد الشاعر سعد الحميدين عباراتٍ بأعيانها من أجل توظيفها في جماليّة البَثّ، لإشاعة هذه الجماليّة ذاتِها في نفْس المتلقّي، فيُحسّ الرسالةَ الشعريّة التي تملأ عليه وِجْدانَه، وتهزُّ منه كِيَانه.

ولم يزل التكرار، منذ صدْر تاريخ الأدب العربيّ، مكوِّنا جماليّاً في النسْج الأدبيّ بعامّة، والشعريّ منه بخاصّة... على أنّ هذا التكرار الفنّيّ لا يتّخذ له سيرةً معيّنةً يقْفُوها الأديب ليزدانَ بها كلامُه؛ بل إنّ كلّ أديب مبدع، شاعراً كان أم كاتباً، يتّبع، انطلاقاً من إلهام اللحظة الإبداعيّة، تكراراً بعينه، فيردّد ألفاظاً، أو جملاً بأعيانها، لا على سبيل العِيِّ والضَّحالة، ولا على أساس العجز والفَهَاهة؛ ولكنْ على سبيل توظيف اللّغة في تجلياتها المتكررة من أجل أن تُصبحَ في نفْسِها جمالاً فنّيّاً في حدّ ذاته، عبْر النّسْج الأسلوبيّ. وإذا كان النّحاة العرب فسّروا معنى التكرار اللّفظيّ على أنّه يأتي توكيداً

لحدوث الشيء ووقوعه، فإنّ التّكرار الفنّيّ في الكتابة الأدبيّة لا يأتي لمجرّد توكيد الشيء وتقريره، ولكنْ لغاية، بل ربما لغايات، فنّيّة يرادُ من ورائها، من جملة ما يراد، إلى إشاعة الجمال الفنّيّ لدى المستقبِل: متلقّياً وقارئاً معاً.

وفي قصيدة «إيقاعات متورّمة»، مثلاً، لسعد الحميدين يمثُل التكرار الفنّيّ في نسْج النّصّ الشعريّ، كتَرْداد عبارة «يا سيّدي». وهذه العبارة التي تكرّرت في القصيدة زهاء ثماني مرّاتٍ لا تعني أنّ الشخصيّة الشعريّة هي دون المخاطَب فضْلاً ومنزلةً حين تخاطب الموضوع بقولها: «يا سيّدي»، كما قد يُفهم ذلك من الاستعمال التقليديّ لهذا الإطلاق الدّالّ على تحديد علاقة اجتماعيّة في مستويَيْن معيّنَيْنِ مختلفَيْن في الدرجة والمكانة... بل إنّه إطلاق يراد به إلى مجرّد إثارة الانتباه، وتجديد الاتّصال بالمتلقّي، فكأنّه إطلاق لغويّ محايد بحيث لا يحدّد منزلة اجتماعيّة تحدّد طبقة المخاطِب بالقياس إلى المخاطَب، ولا يدلّ على أنّ استعماله هو من باب التّأدّب والتقدير... فالخطاب «يا سيّدي» ليس موجَّها إلى أيّ أحدٍ بذاته فيكونَ ملزَماً بالإجابة، أو عدم الإجابة، عنه؛ ولكنّه خطاب يُلقَى دون انتظار من أحدٍ أن يُجيب عنه إجابةً مّا... فهو إطلاق إلى مجهول، أو هو خطابٌ لِمن لا يراد منه أن يجيب. من أجل ذلك كان تكرارُه يندرج ضمن الجمال الفنّيّ الذي يطبَع النّسج الشعريّ في هذه القصيدة...

ولدى مقاربتِنَا تكرارَ هذه العبارةِ الاجتماعيّة ألفَينا مَواقعَها في الاستعمال تختلف من موقع إلى آخر، فإذا كانت تدلّ في مطلع القصيدة:

يا سيّدي...

هل عادت الخيول فوقها الفرسان

للميدان

وكان عنترة من جملة الفرسان(51)

على التساؤل عن شيءٍ مضَى ولن يعود أبداً، ولكنّ النصّ الشعريّ أثاره

من باب تمكين المستحيل، وبعْث الميت، وتهييج الغافل، وإثارة الذّاهل؛ فإنّ الغاية من نداء لفظ «السّيّد» هنا هي تقريرُ اليأس من الواقع المعاصر للعرب؛ فلا الخيولُ عادتْ لأنّ الذي غبر ومضى، لا يعود أبداً؛ ولا عنترة آبَ وهو الفارس المغوار، ليبدّلَ الأرضَ غيرَ الأرض، والزمنَ غيرَ الزمن، والبَشرَ غيرَ البشر... فالغاية الفنّيّة من العبارة الأولى المتكرّرة في هذه القصيدة – يا سيّدي– هي لتقرير اليأس من وجهة، وهي لتيئيس المتلقّي من كلّ أملٍ ممّا آل إليه أمر العرب على عهدنا هذا، من وجهة أخرى.

ويربط النّصّ الشعريّ العبارة المكرّرة في الموقع الثاني من القصيدة:

لأنّ في زماننا – يا سيّدي –

كلَّ الأشياءِ تنحو للغرابة

وتتكي على بساطٍ وافرٍ من الفوارق

وخلفها الخوارق(52)

بغرابة هذا الزمن حيث إنّ كلّ شيء يتجانَفُ نحو الغرابة في تمثّله وتجلّيهِ، إلى درجة بلوغه حدّ خرْق العادة!... والتكرار الثاني، من هذا الوجه، يعزّز الرؤية التي رأيناها في الاستعمال الأوّل.

ويربط النّصّ الشعريّ في التكرار الثالث للعبارة:

يا سيّدي:

لو قيل: إنّ أعظم المَراقِسَةْ

قد عاد كالجلمود حُطَّ مِنْ عَلٍ

فقل: يجوز!(53)

بما كان في الأوّل والثاني، بحيث إنّ أعظم المراقسة (جمع لامرئ القيس، أي إنّها عبارة ترمز لأحرار العرب وأبرارهم، ومع ذلك...) إذا رأيته

يقع من أعلى الجبل في أعماق الوادي كجُلمود صخر امرئ القيس الذي حطّه السيل من عَل، فلا تستغربْ ولا تستعْجبْ! فكلّ شيءٍ من شأن هؤلاء العرب أمسى ممكناً غير مستحيل، وارداً غيرَ مدفوع!

وقد وظّف النّصّ، هنا، التناصّ لتثبيت الفكرة المطروحة للمعالجة في القصيدة بحيث وقع التناصّ مع بيتٍ من الشعر مشهور لأشهر شاعرٍ عربيّ، وهو امرُؤ القيس، ثمّ اتُّخِذ الشاعر نفسُه رمزاً لكلّ عربيّ قحٍّ الأُرومة، فحسُن الكَلامُ وعذُبَ وخفّ موقعه في النّفْس.

ويتناول النّصّ الشعريّ من خلال التكرار الرابع للعبارة غياب القيم من السلوك، حتّى لدى العشّاق الذين أمسَوْا لا يُخلصون في عِشقهم، فتراهم يقايضون الحبّ بالمَصالح، والهوى باشْتِيَار النتائج:

يا سيدي

نامتْ عيون العاشقين

تحوّلَ العُشّاقُ للمقايَضةْ

بالحبّ

بالتسويف بالمخاتلةْ(54)

ويمضي الشاعر في كلّ مرّة يذكر فيها عبارة «يا سيّدي» ليعرض قضايا تصبّ لدى نهاية الأمر في اليأس من الأمّة، وتأبين حالها، وتشييعها إلى مثواها الأخيرِ بنفْض اليديْن من أمرها..(55).

كما نجد الحميدين يكرّر العبارة نفسَها –يا سيّدي– في قصيدة «مرجان»؛ غير أنّ اصطناع التكرار لهذه العبارة في هذه القصيدة يتّخذ معنى طبقيّاً بحكم أنّ مرجان مجرّد خادم، مجرّد عبد حبشيّ أسود(56) يخاطب النّاس بمناسبة حلول العيد، ومن هذه الوجهة الطبقيّة يخاطب أسياده بهذه

العبارة التي تجعل منه شخصاً في الدرجة الأخيرة في التصنيفات الاجتماعيّة، وإلى درجة أنّه كان ينطق هذه العبارة، في بعض الأطوار، باللّكنة الحبشيّة قائلاً: «يا ثيدي»[57]. في حين أنّ ما يضمّنه النّصّ من تراث شعبيّ قد يعني إقراراً بالقيمة الدينيّة والأخلاقيّة للمخاطَب..[58].

ويعمِد الحميدين، من وجهة أخرى، إلى تكرار عبارة: «مَنْ يشتري» في قصيدة «ضحاها الذي...»، فيكرّرها سبعَ مرّاتٍ. وقد اقتضى تَرْادادُ هذه العبارة، في هذه القصيدة، مقتضيات السرد التي كانت تتطلّب إجراء هذه المساءلة على لسان الشخصيّة الشعريّة التي تمثّل هنا الحادي:

عقِبَ التَّثاؤُبِ تتّئِدُ/ خطواتُ حادينا[59]

وهو الذي كان ينادي مردّداً في كلّ مرّة:

– *«من يشتري»؟*

كما يتبيّن ذلك من قول الحميدين:

ويردّد الموّال أخرى...

مَن يشتري؟

مَنْ منكم يَشْرِي فتلك بضاعتي؟..[60].

وكما يتّضح بعض ذلك من قوله أيضاً:

تجري بعرْض الأرض فائرة، مطوّحة، بصوتِ ندائه:

من يشتري؟... من يشتري؟..[61].

إنّ الحميدين يوظّف التكرار لغاية فنّيّة بحيث يسهم تَرادادُ عبارةٍ بعينها، في قصيدة من قصائده، في تطوير ما يمكن أن نطلق عليه «الحدث الشعريّ» ذا النزعة السرديّة، فينتقل النّصّ من مجرّد تقرير ضبابيّة شعريّة غامضة، إلى رشاقة سرديّة متحرّكة وحركيّة، في الوقت ذاته.

7. اللّعب بالحروف والكلمات:

الاتّجاه الحديث في الكتابة، وبعض القديم أيضاً، أنّ اللّغة في الكتابة الأدبيّة هي الأداة التي تنسج أفانين الجمال الفنّيّ؛ ولا شيء في النّصّ غير تجلّيات اللّغة؛ فبكلمات قليلة نبني عملاً أدبيّاً كبيراً؛ وذلك بالتقديم والتّأخير، والنفي والإثبات، والنداء والاستفهام، وبتوتير ألفاظ اللّغة حتّى تغتديَ مُثْقَلَةً بالمعاني كالسّحابة المثقلة بالغيْث الغَدَق، والجُدَى الطَّبَق... اللّغة هي المادّة التي تَنْتَسِج منها الكلمات التي تتشكّل منها الجُمل التي تتكوّن منها الفَقرات التي تتألّف منها الصفحات... فتنمو وتربو، وتتجلّى وتزهو... ولعلّ السّر كلّه يكمُن في امتلاك اللّعبة السحريّة التي من خلالها يقع التحكّم في استعمال اللّغة واللّعِب بها، فالأديب الأبرع في حذْق اللّعبة اللّغويّة هو الذي يسحَر ويبهر، ويتسامى ويتفوّق، على سَوائِهِ مِن الأدباء الأقلّ حذْقاً لها...

واللّعب باللّغة ينصرف شأنه إلى شيئين اثنين: الشّأن الأوّل هو التحكّم في تقديم ألفاظ اللّغة وتقديمها واصطناع بعضها بدل بعضها الآخَر لدى تقارب معانيها؛ وذلك كيما تتلاءمَ مع ما تُلاَصُ عليه وما يرُادُ منها، كقول امرئ القيس:

كأنّي -غداةَ البين، يومَ تحمَّلوا، لدى سَمُراتِ الحيّ- ناقِفُ حنظلِ

فالشاعر لامتلاكه ناصيةَ اللّغة قدّم وأخّر، بما يقتضيه جمال الإيقاع وقيامُه أيضاً، فلعِبَ باللّغة على النحو الذي شاء لنسْج هذا البيت الشعريّ العجيب؛ وإلاّ فإنّ أصل الكلام: كأنّي ناقفُ حنظلٍ يومَ تحمّلوا غداةَ البين لدى سمرات الحيّ. غير أنّ هذا الذي أعدنا نسجه من ألفاظ هذا البيت، على الرغم من أنّه هو أصْلُ التركيب المنطقيّ لتسلسل المَعَانِي، فهو يغتدي مجرّد كلام، وليس شعراً!...

وهذا اللّعب بألفاظ اللّغة، وبتشكيل النّسْج، يكثر في الأساليب العربيّة العالية كثرة تشكّل ظاهرةً قائمةً في الأدب العربيّ، ولاسيّما في المقامات،

والخطب الشهيرة، والرسائل الجميلة، وفي أقوال البلغاء والفصحاء... بالإضافة إلى نسج الشعر الذي طبيعتُه الإيقاعيّة، ونحن نصرف الوهم إلى القصيدة التقليديّة خصوصاً، تتطلّب ذلك.

وأمّا اللّعِب الآخر فهو هذا الذي يصادفنا كثيراً في أشعار سعد الحميدين، وهو الماثل في تشكيل ألفاظ اللّغة وحروفها، والبراعة في تقطيع حروف ألفاظها بما تقتضيه دلالة اللّغة، ومعاني ألفاظها. أرأيت أنّ الحميدين ربما أطالَ من ألفاظه، في شكل كتابة اللّفظ بتقديم حروفه مفكَّكة، إذا رأى أنّ ذلك يخدم معنى الطُّول، فيكون الطُّولُ بالمعنى الماثل في الذهن أوّلاً، وبالتجسيد الماثل في البصر على حيز الصفحات آخراً، كشأنه حين كتب لفظ «الطّويل»، وكان يريد أن يُوَكِّدَ معناه في الذهن والعين معاً، فكتبه على النحو الآتي:

ا

ل

ط

و

ي

ل

وذلك من قوله في قصيدة: «حالات»:

ويجيء معتذراً إليها

لتبدأَ رحلةُ اليوم الطّويلْ

أجل

رحلة اليوم

ا

ل

ط

و

ي

ل[62]

وعلى أنّ هذه الخاصيّة تمثّل ظاهرةً في شعريّة الحميدين لأنّها تتكرر كثيراً، وخصوصاً في آخر دواوينه وهو «وللرماد نهاراته»؛ وذلك كما في قوله من قصيدة: «متوالية الصورة الأخرى»؛ فهو حين يتحدّث عن لفظ «النّثر» يُلْقَى إلى ذهنه أنّ دلالة هذه الكلمة في أصل وضْعها هي التشتيتُ والتفريق، فلذلك يكتبها على حسَب دلالتها المعجميّة الأولى، من باب اللّعِب باللّغة الشعريّة:

في انتظار سفينة الركْب المجنَّحِ لاعتصارِ الشمسِ بالكلمات

شعِراً

ونَ ثْ ر اً

وبكلّ أجناس العبارةْ[63]

وكما في قوله:

أخنى عليها

لبدٌ من العشّ... حامَ... حم، يـ،

يحوووووم[64]

وكما في قوله أيضاً:

بالبصماتِ في كلّ الجهات

بصمة

ب

.

.

.

صمة صـ...مـ... بصمة

.

.

.

ة

بصمة[65]

فاللّعب بتفكيك حروف اللّغة ليس من باب العبث، ولكنه من باب الدّلالة؛ ذلك بأنّ الحرف وحده حين يُفَكّ عن صنوه فيغتدي متفرّداً، يُؤْتِي الانطباع بأنّه يتّخذ له دلالة جديدة تعوَّم في الحقل الدلاليّ لأصل لفظه المنزوع منه، والمفصول عنه. كما أنّ اللّغة الشعريّة تسعى، بفضل هذا السلوك، إلى الاستغناء عن الكلمات بالحروف، والاجتزاء بالحروف عن الكلمات، بل الاكتفاء بلغة النّقط (...) عن الألفاظ، كما رأينا. وكان الروائي فرانز كافكا أطلق على بعض شخصيّاته مجرّد رقم... أفيكون الرقم دالاً على وجود شخصيّة روائيّة ولا يكون الحرف -أو النقطة- مجسّداً لمعنى اللّغة الشعريّة؟

ونجتزئ بذكر نموذج آخر من «تلاعبات» الحميدين باللّغة الشعريّة، وقد تناصَّ فيه مع لغة أبي العلاء المعرّي:

ووفود كالطواويس اختيالاً

برزتْ في كلّ وقتٍ... بعد آخر

غير مُجْدٍ

غَيْرُ مُجْدٍ

فالإذاعات ببثٍّ كالمبشّرْ(66)

والحقّ أنّ هناك خصائصَ فنّيّةً أخرى تطبع شعريّة سعد الحميدين وتُفرِّدها؛ ولكنّنا بعْد ارْتِصادِها ارتأينا الاستغناءَ عن ذكْرها، مخافةَ أن يستحيل هذا المستوى من الدّرس إلى حجم كتاب...

وممّا يذكر من ذلك أنّ الحميدين، كما لاحظنا بعض ذلك من قبل، هو مثقّف كبير، وقارئ كثير الإلمام بالنّصوص؛ مما يجعل قراءاته الكثيرة في الثقافة العربيّة الإسلاميّة، وفي الثقافة السعوديّة المحلّيّة، تنعكس في كتاباته الشعريّة انعكاساً... فهو يوظّف قراءاته في كتاباته الشعريّة طوراً بقصد، وطوراً بغير قصدٍ، فيشكّل كلُّ ذلك شعريّتَه في شِقَّيْها السطحيّ والعميق جميعاً.

8. التصوير الفنّيّ في شعريّة الحميدين:

كثيراً ما يخلط النقّاد المبتدئون الصورة الأدبيّة (والغربيّون يُطلقون عليها مصطلح «الصورة» دون وصْف، لكنّنا نحن العربَ إذا عجزنا عن تحديد مفهوم من المفاهيم تحديداً صارماً وصفْناه بالفنّيّ، وعلى أنّ الفنّي في الكتابات العربيّة المعاصرة، العامّة، كثيراً ما يلتبس بالتقني، فيضيع معْنَيا المفهوميْن معاً بتداخل بعضهما في بعض...) بالتشبيه فيُخْطئون. إنّ التشبيه بأركانه الأربعة قد يحتمل في طيّاته صورة أدبيّة ما، ولكنّه لا يكونها بالضرورة. وفي أحسن الأحوال تكون الصورة التشبيهيّة بسيطة إلى حدّ السطحيّة مثل قولنا «خدُّهُ كالوردة»... وإنّما الصورة الأدبيّة هي التي تجعلك تتخيّل جملة من الصور المتراكبة في هيئة نسْج من الكتابة العبقريّة شعراً ونثراً، إذا حُقّ لنا أن نعود إلى تقسيم الكتابة تقسيماً مدرسيّاً مُعْتَسِفاً...

والصورة الفنّيّة في كتابات سعد الحميدين الشعريّة أجنحُ ما تكون إلى التكثيف والعمق منها إلى التسطيح والتبسيط، شأن كلّ شعر حداثيّ. وإذا كانت صورُه بعامّة ليستْ مضبَّبة إلى درجة الاستغلاق، فهي أيضاً ليست عارية إلى درجة السّطحيّة، فهي تقع وسطاً بين الفهم واللاّفهم، على حدّ تعبير جان كوهين[67]، وهي سيرة الشعر الحداثيّ الكبير. خذ لذلك مثلاً قولَه من قصيدة: «على نغمات الطّمبرة»:

زَورقي يسبَح في بحرِ مِداد

وبُحيراتٌ من القرار المحميّ

يسفح الموجاتِ... بالقيدوم

ينثرها كحبّات مطر...

أنا والمجدافُ عُكّازانِ في كفَّيّ قعيد

تورق الخُطوات... في الطّين يفوح العرق[68]

فالذي يقرأ هذا النّصّ أو يتلقّاه إنشاداً ويسمع قوله: «زورقي يسبح في بحر» يتمثّل صورة شعريّة عاديّة لا جِدّةَ فيها ولا طرافة؟ وأيّ غرابة في زورق يمخُر في بحر أو في نهر؟ فالصورة الشعريّة، إذن، إلى هذا الحدّ، هي صورة عاديّة تمثُل في ذهن القارئ بصورة واضحة. غير أنّ هذا المتلقّي حين يُكمِل قراءة السطر الشعريّ من أوّله إلى آخره يفاجَأ بأنّ هذا البحر ليس حقيقيّاً، وأنّه لا يراد به إلى البحر المعروف، لأنّه أضيف إلى المداد، فهو إذن، بحر انزياحيّ، لتُطابِقَه صورتُه فتغتديَ، هي أيضاً، انزياحيّة. ذلك بأنّ البحر لا يمكن أن يتكوّن إلاّ من الأمْواهِ الغامرة، والأمواج الطّامية، لا من مجرّد المداد الذي هو سائل اصطناعيّ مهما يغزُرْ ويكثُرْ، فلن يستطيع تكوين حيّز سائليّ هائل بحجم لجّة البحر العاتية. ولكنّ الطّرافة كلّها تكمُن في إحالة معنى البحر الذي يدلّ عليه ظاهر الكلام في أوّل وهلته إلى كثرة كثيرة من المداد. وركحاً على ذلك، فإنّ الزورق نفسَه يفقِد معناه الظاهرَ لتُصبحَ صورتُه

الشعريّة الحقيقيّة هي غير الصورة الظاهرة التي تُفهَم من معنى الزورق بمجرّد وقوعه في الذهن ليعالجه الإدراك متقبِّلاً أو رافضاً. وببعض ذلك تغتدي الصورة الشعريّة، في هذا الكلام، غير ما كنّا رأينا، بحيث لا يمتنع عليها أن يغتديَ الزورقُ مجرّد قلم، وأنْ يكون معنى سباحة الزورق قائماً في تغميس القلم فيه باستمرار لتقعَ الكتابة به، وأن يغتديَ معنى البحر ماثلاً في مجرّد دواة. ومفتاح المعنى الذي فكّ لغز الدلالة هو سمة «مداد»؛ فهي الأداة السِّيمَائيّة التي أحالت الصورة الشعريّة من ظاهرها إلى صورة بعيدة لم تكن قائمة في الذهن قبل أن نبلغ إلى قراءتها...

والصورة الفنّيّة، في مُبتدإ الأمر ومنتهاه، والماثلةُ في نسْج هذا السطر الشعريّ، هي تركض في حيز شاسع واسع في أوّل أمرها، لكنّها تنتهيَ إلى حيز ضيّق محدود في نهايته. ويجوز تمثيل الكبير بالصغير، كما يجوز تمثيل الصغير بالكبير؛ فقديماً قال أبو تمّام :

لا تُنْكِرُوا ضَرْبِي لَه مَن دونَه مثَلاً شروداً في النَّدَى والْبَاسِ
فاللّهُ قد ضربَ الأقلَّ لنُورِه مثلاً من المشكاة والنِّبْراس

وإذاً، فليس بمستنكر ولا مستغرب أن يقع تمثيل صورة شيء صغير ينغمس في شيء أقلّ منه صِغراً، بشيء كبير بكلّ المواصفات المتخيَّلة.

والحقّ أنّ الصور الفنّيّة الكثيفة القشيبة معاً في شعر سعد الحميدين لا تُخْطئه، بل هي التي تمثّل إحدى خصائصه الجماليّة؛ وإذا كان من العسير متابعة هذه الصور في كلّ شعره فلا أقلّ من أن نمثّل لذلك بنموذج آخر، وليكنْ من ديوانه الخامس: «أيورِق النّدم»، بعد أن كنّا مثلنا لذلك من صورة فنّيّة من ديوانه الأوّل (رسوم على الحائط):

أرجل تعلو لتهبطْ

كي تخوضْ

في بحار الرملِ

لا مجداف إلاّ من تراتيلٍ بسوقٍ مُقْفرهْ

تَلِدُ الوقتَ وتجثو عند باب المقبره

ترقُب الغادي والرائح مثل المبخرهْ

غرستْ أسنانها العُوجَ بوسط الحنْجَرهْ

حبْلُ نارٍ طوّفَ الجيدَ بعزّ الزّوْبعهْ

وبأصل الحبل نامت عقدة أخرى... معهْ!(69)

نجد في كلّ سطر شعريّ صورةً فنّيّة تختلف مستوياتها في الكثافة والدلالة الحركيّة... إنّ كلّ صورة تمنح انطباعاً بوجود حركة تدلّ عليها، أو تنطلق منها، لتُحيل على حركة أخرى تنتهي إليها. خذ لذلك مثلاً قوله:

أرجل تعلو لتهبطْ

كي تخوضْ

في بحار الرّمل

فهذه الأرجل لا تزال تعلو وتهبط، وتتمشّى وتَعْنَتُ، ولا تكاد تتقدّم إلاّ ببطء شديد، بل لا تكاد تتحرّك إلاّ بجهد جهيد؛ لأنّها تَمَشّى وكأنّها تخوض في بحر طَام من الرمال. ولعلّ مفتاح الصورة الفنيّة يكمن في إضافة البحار إلى الرمال؛ لأنّ خوض الأرجل لو كان في لجّة من الماء لكانت الصورة قويّة وحركيّة، ولكن دون طرافة ولا انزياح؛ لأنّ الخوض إنّما يكون لمكابدة المشي، أو العوم في الماء؛ فلمّا استحال إلى التّمْشَاءِ في الرمال فإنّ ذلك دلّ على أنّ هذه الرمالَ كانت من الكثرة بحيث تشبه البحر العُباب، وإنّها كانت من الصعوبة والوعورة بحيث إن كانت الأرجل فيها لَتسُوخُ، وإن كان الركضُ فيها لَمُستحيلٌ، وإنّ الماشيَ فيها لكأنّه يتحرّك في مكانه لا يَريم، لِوَعْثِ رماله. والصورة الفنّية هنا، في عامّتها، تمثّل مجموعة من الأشخاص يخوضون المشيَ في صحراءَ

مُقفرةٍ كأنّها مُحيطٌ عُبابٌ من الرمال المُوَعَّثَة. فلَكأنّ هذه الصورةَ هي حركة تعلو وتهبِط، وتتقدّم ولكنّها لا تكاد تتقدّم، وتتحرّك ولكنْ كأنّها مُتَرَيِّمَةٌ مكانَها لا تعدوه.

والصورة الفنيّة التي تليها هي أكلحُ في اللّون، وأبْرحُ في الشقاء، وأجهَد في النّصَب:

لا مجدافَ إلاّ من تراتيلٍ بسوقٍ... مُقفرةْ

تلد الوقت وتجثو عند باب المقبرةْ!

إنّ تلك الأقدام المرتعشةَ الواهنة التي كانت تكابد التَّمْشاءَ في بحار من الرّمال، وتعاني التحرّكَ في مُقفرٍ من المكان، لم تظفَر بمجاديفَ تظاهرها على خوض ما يقوم أمامها كاللُّجّة الهائجة، فهي تكابد دون وسائل، وهي تَعْنَتُ دون ظهير... إلاّ من كلام تتسمَّعه في سوق ليس بها بضاعةٌ فتُشترى، ولا نفائسُ فتُقْتَنَى... من أجل ذلك أمست هذه الأرجل الواهنة تنتج الزمن الخالي من كلّ خير، وتلد الوقت الفارغ من كلّ معنى، وهي تجثو على باب المقبرة في انتظار المُنتهَى المحتوم! فالصورة الفنّيّة هنا هي تعميقٌ لحالِ البؤس الذي تعيشه الشخصيّة، أو الشخصيات، الشعريّة؛ فلا شيءَ يدعو من أمرها إلى الطُّمَأنينة والاِستئناس، بل كلّ ما مِن حولها، ومِن أمامِها ومن خلفها، يدعو إلى التشاؤم والاِبْتئاس:

ترقُب الغادي والرائحَ مثل المبخرةْ

غرستْ أسنانها العُوجَ بوسط الحنْجَرةْ

حبْلُ نارٍ طوّفَ الجيدَ بعزّ الزّوْبعةْ

وبأصل الحبل نامت عقدة أخرى... معهْ

فهذه الكائنات البشريّة، المرتعشة المُهيضة، والبائسة الحزينة، لا تزال تشخَص بأبصارها إلى النّاس وهم بين رائح وغادٍ، وذاهب وآتٍ... إنّهم أشقياءُ في حالهم مثلُ مبخرةٍ يبخّر بها المبخّرُ الدّاخلَ إذا دخل، كما يبخّر بها

الخارجَ إذا ذهب... وصورة غرْز الأسنان المعوجّة -وذلك أحدّ لها وأنكأ لمفعولها- في الحناجر، وحبْل النّار الذي يطوّق العُنق من سائر أقطاره: هي تمثيلُ شيءٍ مَعيب حادٍّ ينغرس في مكان طريّ حسّاس من الجسم هو الحنجرة ابتغاءَ خَنْق الأنفاس وكتْم الأصوات، وليس ذلك فحسب؛ ولكن انْضافَ إليه حبلٌ من النّار المحرقة يطوّق الجيد الذي فيه الحَنْجَرَةُ التي كانت تعرّضتْ للعَضّ... فأصبحت الأسنان الحِدَادُ عاضّةً في هذه الحنجرة، وأمستِ النّار المحرقة مطوِّقةً العنقَ والرّقبة، فاكتملت صورة الشقاء والْبُرَحاء...

وتذكّرني هذه الصورة بصورة للشاعر الفرنسيّ بودلير حين تحدّث هو أيضاً عن الحنجرة، ولكن في سياق سعيد جميل، لا في سياق شقيّ بئيس، وذلكم حين يقول في بعض ديوانه: «أزهار الشّرّ»:

إنّ عِطْراً يسبَح مِن حولِ حنجرتِكِ العارية(70)

فالحنجرة في بيت بودلير مصدر للفتنة والمتاع، في حين أنّ الحنجرة في بيت الحميدين مصدر للأوجاع والآلام.

إنّ الصورة الماثلة في هذه المقطّعة الشعرية الحميدينيّة هي استمرارٌ لتصوير الشقاء الذي لم يزَل يُمِضّ الشخصيّة الشعريّة ويَهيضُها: صورة جماعةٍ من الناس، دون الدّخول في تفاصيل كلّ سطر شعريّ على حدة، نِحَافِ الأجسام، مُمْتَقِعِي الألوان، مرتعشِي السِّيقان، عُرْيِ الظهور، خِمَاصِ البُطون من فرْط ما أصابهم من طَوىً، وهم لا يكادون يعرفون لا ما يأتون من الأمر ولا ما يدَعون: لِما ألَمَّ عليهم من الوهَن والبؤس، ولِما حلّ بهم من الذلّ والشقاء، فهم مُزْدَحِمُون أمام باب المقبرة ينتظَرون أن تُلِمّ عليهِمُ المنيّةُ في أيٍّ لحظة من عمرهم الضائع...

إنّ الصورة الفنّيّة هنا قاتمة متشائمة، لأنّها صورة مصغّرة تعكس صورة مكبَّرة للحياة في أشقَى مظهرها، وأبشع حالها؛ فكلّ شخص في عامّة حياته هو إلى شقاء محتوم، ومن باب أولى أحوال الفقراء الذين يعتقدون،

خطأً، أنّ الأغنياء هم سعداءُ بما يمتلكون من أموال، وبما يكتسبون من عقار، وبما يكنزون من نُضار... فلَكأنّ الشاعرَ كان يصف منظراً من المجتمع بائساً يائساً شاهده، فعمَد إلى رسْمِه بريشته الشعريّة الحسّاسة في صور قاتمة تمثّل، بصدق وصفاء وتفاعل أيضاً، ما رأى...

ونودّ أن ننزلق إلى الصورة الفنّيّة الثانية في هذه المقطّعة (بعد الوثْب على صُور أخرى فيها)، وهي:

أنا والمجدافُ عُكّازانِ في كَفَّيْ قَعيد...

فالشخصيّة الشعريّة تمثّل نفسَها، هنا، شيئاً يتساوَى مع عكّاز فيقعان بيد رجُل مُقْعَد؛ فتتجمّد الحركة في هذه الشخصيّة، ويُطبق عليها الشلل فلا تَريم مكانَها أبداً؛ فكما أنّ القعيد لا يستطيع الارتفاق بالعكّاز لأنّه ليس مشّاءً؛ فهو لا يتحرّك إلاّ إذا حُرّك، فإنّ الشخصيّة الشعريّة أمستْ رهينةً في حيّز لا يتيح لها حريّة الحِرَاك. فالصورة الفنّيّة تمثّل إرادة قائمة تريد فعْل شيء ولكنّ قوّة خارجيّة تحول بينها وبين ذلك فتُمسي إرادتها معطّلة من المبادرة، ومشلولةً من الحركة.

وأمّا الصورة الثالثة التي نودّ التوقّف لديها فهي هذه الماثلة في السطر الشعريّ الآتي:

تُورِقُ الخُطُوات... في الطين يفوح العَرَق

إنّ الصورة الفنّيّة هنا مركّبة متحرّكة، أو قل إنّ أحدَ شِقَّيْها متحرّكٌ مجهود، وأحدَ شقّيها الآخَرِ ذو رائحةٍ مستقذرة... فالخُطُواتُ التي تُورِقُ هنا مَشْياً ولا شيءَ غيرُ المشي، في أرض مطيَّنَة مُحَمَّأَة معاً، لكثرة ما خطَتْ من خُطىً، ولتورُّمها ومُجُولِها لمُكابَدَتِها التَّمْشَاءَ والتَّرْحال: يُصيبها العرَق الذي يجعل الأقدام التي تنهض بهذه الخطوات ذافرةً كريهةً، وذلك بفعْل ما أصابها من جهدٍ وكَلاَل، حتّى سال منها العرَق فذفِرَتْ رائحتُه ذَفَراً...

9. تصوير البيئة المِحلية:

يُخْطئ من يحسَبُ أنّه بابتعاده عن بيئته المحلّيّة يغترف من عاداتها، ويعكس تقاليدها، ويصوّر حياتها الاجتماعيّة في أدقّ تفاصيلها اليوميّة، أنّه سيكون أديباً كبيراً؛ فلم يزل الالتصاقُ بالبيئة المحلّيّة يصوّرها الأديب لقارئه هو المعيارَ الأكبرَ في تحديد شعريّة الشاعر، وأدبيّة الأديب. وحتّى جوائز نوبل للآداب كثيراً ما تعتمد مثل هذا المعيار في تقويمها لأعمال الأدباء، على الرغم من أنّ هذه الجائزة لم تزل تجنح للنزعة السياسيّة المتحيّزة إلى أن يأتيَ عليها يوم، إن أصرّتْ على المضيّ فيما هي ماضية عليه، تُصبح مسبّةً، لا مزيّة، لمن ينالها!...

لم يكن الشاعر الحميدين بدْعاً من كبار الشعراء الذين يستهويهم الالتصاقُ ببيئتهم المحلّيّة حتّى تغتديَ أشعاره كالمرآة المجلوّة لها. ولذلك لاحظ عبد اللّه الغذامي في تَقْدِمة الأعمال الشعريّة لسعد الحميدين أنّ «تجربته» الشعريّة ظهرتْ «على مستوى اللّغة والرمز والخيال الشعريّ، مع وعْي مبكّر للقيم السرديّة والمخزون الشعبيّ والتراثيّ للمملكة والجزيرة العربيّة، حتى إنّك وأنت تقرأ نصوصه لَتُحسّ بسير الأرض والناس العاديّين والمهمّشين وتحسّ بإيقاعات الزار والمجرور والهجيني، تحس بالأغنية الشعبيّة والأهازيج، وترى وجوه الناس وألوانهم وروائحهم، من الطّائف وجبال الحجاز إلى سهول نجد ووديانها»[71].

والحقّ أن الغذاميّ أوجز في هذه الفقرة ما يمكن أن يكون مشروع كتاب كامل لمن يريد أن يتابع هذه الخاصّيّة، أو هذه الخصائص على الأصحّ، في أشعار سعد الحميدين. ولا نختلف مع الصديق الغذامي إلاّ في إطلاقه مفهوم «تجربة» على كتابات الحميدين الشعريّة، فإذا كان الديوان الأوّل، أو حتّى الدواوين الثلاثة الأولى للحميدين، ربما يصدق عليها هذا الحكم، فإنّ الدواوين الثلاثة الأخيرة قد يكون من القسوة أن نطلق عليها مجرّد «تجربة» شعريّة. بل إنّ الحميدين اتّخذ سبيله إلى الشعر فأبدع فيه وأضاف إليه.

ولعلّ هذه المميّزات التي تفرّد شعريّته، وهي التي نحن بصدد عرْضها في هذه الدراسة، أن تكون دليلاً آخرَ، في رأينا نحن على الأقلّ، على أنّ الحميدين أفْلت من مستوى الشاعر المجرِّب المحاول، وانضمّ إلى مستوى الشاعر المُسْهِم المؤسِّس، ليس في تأسيس الشعريّة العربيّة المعاصرة في المملكة فحسب، ولكن مستواه جاوز ذلك إلى مستوى الشعريّة العربيّة الحداثيّة: بتفرّد وتميّز، وبانْتِلاقٍ وانْتِناق.

وليس المقصودُ برسْم البيئة المحلّيّة، هنا، هو وصْفَ الديار، ورسْمَ الآثار؛ ولكن أيضاً بتصوير المجتمع بعاداته وتقاليده وأهوائه وانحرافاته. ويتناول في قصيدة «القرينة وقطرات الماء» معتقَداً شعبيّاً شائعاً في بلاد المشرق، كما هو شائع في بلاد المغرب، وهو ترْقِيَة المصابين بالأزمات العصبيّة الذين يخِرّون صرعى في الشوارع والأمكنة العامّة؛ فترى النّاس يفزعون إلى المشعوذين وأصحاب الرُّقَى المزعومة يداوونهم أمام عجز الطّبّ العلميّ الذي لم يتوصّل في هذه العاهة أو هذا الدّاء إلى شيء يذكر... والعوامّ يطلقون على هذه الحالة التي تعتور المريض فتُسقطه أرضاً «القرينة»، أو «الجنّيّة». ومن علاجاته المعتقداتيّة أن يضعوا مُوْسَى مطويّةً في يد المصروع كيما يُفيق... ويقول الحميدين عن بعض ذلك:

مثلما تُلقَى على الدرب نفِايَةْ

خرّ في الدّرب صريعا

قال، من قال: أصابتْه القرينةْ

أعطني السّكّين والماءَ المثلَّج

إنّها بنت لعينةْ!

من بنات الجنّ تهواه فعارض

إنّها تَشفِي لَظاها

أعطني الماء سريعاً

سوف تخرج

بعد أن أتلو القراءه(72)

وعلى الرغم من أنّ الحميدين يتناول في هذه القصيدة مسألة من صميم المعتقدات الشعبيّة، إلاّ أنّها، في الحقيقة، هي وصْف للبيئة المحلّيّة بثقافتها الشعبيّة التي تصدّق بالعجائبيّة التي يحترفها المشعوذون المخاتلون، ولذلك يختم قصيدته قائلاً وهو يسجّل خيبة أهل المريض في هذا المشعوذ المخادع الذي لم يستطع أن يفعل شيئاً فلاذ بالفرار نَجِيّاً:

قيل: أين الرجل دجّال الزمان؟

أينهُ؟... أين المشعوذ؟

والمخادع

قد مضى بالدرب لم يتركْ سوى السّوط اللعين وبقايا

من ترانيمَ عتيقهْ(73)

ويصوّر بعض مجالس الطّرب الشعبيّة في وجه من مناطق المملكة تصويراً بديعاً في قصيدته «جوقة النّار» التي يقسّمها إلى ثماني جوقاتٍ. ويقول في الجوقة الأولى:

تدقّ طبول...

على أنغامها يتمايل السُّمّارُ في فخر

كأغصان، يداعبها النسيم بمنتهى الحذرْ

وينداح الصدى متقطّع الوتَر

لتسمعَ في بقايا اللّيلِ أغنية شتائيّة

تدقّ... ترنّ...

وراء الأفق مذبوحة:

«خوّفوني وأنا ما أخاف

وأحسب الضلع يزيني»[74]

والحقّ أنّ الحميدين كثيراً ما يعمِد إلى مثل هذه المجالس الشعبيّة التي تعقد مساء في الحيّ أو القرية فيصف مَشاهدَ منها، كما يأتي بعضَ ذلك في قصيدة «منابتُ السُّرَى»، إذ يقول:

يردّ الصوت إن همَّ السُّرى، وشُدّت الرحالْ:

إلى مرابع الأمانْ

وأصبح الحادي يردّد الألحانْ

يشدو بها على الرّبابْ

وتتّكي على أنغامه حُثالة المساءْ...

ناقتي تضلعْ ولا أدري وشْ بلاَها؟

ما عليها إلاّ القلّص والزّمزميّه»[75].

10. وظيف السرد:

ليس السرد غريباً على الشعر العربيّ، فقد عرفنا امْرَأَ القيس من أكبر السُّرَّادِ الشعريّين وأوائلِهم في معلّقته العجيبة[76]، كما عرفْنا عُمرَ ابْنَ أبي ربيعةَ سارداً بارعاً في قَصيدة «نُعْم»[77]. كما عرفنا سَوَاءَهُما من قدماء الشعراء العرب الساردين: كثيراً. فلما جاء القرن العشرون، جنح سَوَادٌ من الأدباء إلى المزْج بين الأجناس الأدبيّة في تطلّع إلى إلغاء الحدود المدرسيّة بينها، فإذا الشاعرُ لا يتردّد في العمْد إلى الاغْتراف من المكوّنات السرديّة يصطنعها في كتابة شعره ابتغاءَ منْحِهِ حيويّةً وخِفّة، ورشاقة وطرافة، لدى قارئه أو سامعه، فتجتمع فيه الخصائص الشعريّة بما فيها من تكثيف بديع، وتصوير مُثير؛ كما تجتمع فيه الخصائص السرديّة بما فيها من حَكْيٍ

وتشخيص، بالإضافة إلى طريقة التعامل مع الشخصيات الشعريّة التي تسعى إلى النهوض بما تنهض ببعضه الشخصيّةُ السرديّة في العمل القصصي أو الروائيّ، ليس إلاّ ... وقد تكاثر هذا في الشعر العربيّ المعاصر حتّى اغتدى خاصيّة فنّيّة تتكرّر لدى كثير من الشعراء في المشرق والمغرب، وفي التّفعيليّ والعموديّ معاً ... ويعود ذلك، كما يلاحظ كثير من الدارسين، إلى أنّ في الطريقة السرديّة مرونةً واتّساعاً لا يُعْجزها أن تَنْزَعَ إلى تناوُل عامّة الموضوعات[78]. فأيّ واحد من الناس يستطيع أن يحكي حكاية وقعتْ له، أو لسَوائِه، في حين أنّ من العسير جدّاً على أيٍّ من النّاس أن يكتب قصيدةً. وعلى أنّا لا نتحدّث عن الكتابة السرديّة الفنّيّة الرفيعة، ولكنّنا إنّما نتحدّث عن قابليّة الحكاية من حيث طبيعتُها السرديّة لأنْ يَحْكِيَها الفلاّحُ والراعي والعجوز، مع إضافة شيء إليها غالباً، وتفاعُل بما يَرد فيها من مضمون، وما يضطرب خلالها من شخصيّات... في حين أنّ الشّأن يختلف اختلافاً بعيداً إذا تمحَّضَ للشّعر... وعلى أنّ القاصّين والروائيّين المعاصرين كثيراً ما يجنحون للكتابة الشعريّة في مَجازاتٍ من سُرُودِهم فيصوّرون ويؤنّقون ويكثّفون... وهذه السيرة أمست تُغري بعض النقاد الغربيّين بالمناداة بإلغاء الحدود بين الأجناس الأدبيّة بحيث يُطلَق على كلّ أدب مكتوب مصطلح «كتابة». فالكتابة من هذا المنظور الجديد تشمل الشعر والسرد معاً ...

فلا عجبَ أن نجد هذه الخاصية نفسَها تطفُر من شعر سعد الحميدين هنا وهناك فتسِمُها بالتفرّد والتّميّز...

ويمثُلُ ذلك بدرجات متفاوتة في شعر الحميدين، وحسْبُنا، هنا، أن نمثّل لذلك بقصائدَ ثلاثٍ في أعماله الشعريّة هي: «الألحان تموت معلنة»[79]، و«مرجان»[80]، و«رحلة المراحل»[81].

فالشاعر في هذه القصائد يستحيل إلى قاصّ، وخصوصاً في قصيدة «رحلة المراحل»، فيقصّ الأحداث قصّاً، ويتناصّ مع حكايات السندباد فيقدّم شعره وكأنّه حكاية جميلة، لا قصيدة بديعة. وقد تظاهَرَ على ذلك بتقديم

نصّ القصيدة الطويل في لوحات متتابعة بحيث تنهض على تتابُع الأرقام المرتَّبة من واحد إلى عشرة، وهذا في حدّ ذاته ضرْبٌ من الحكْي: فكما يقال في «ألف ليلة وليلة»: اللّيلة الأولى، واللّيلة الثانية، وهلم جرّاً، فإنّ الحميدين يرتّب لَوْحاتِه، في هذه القصيدة الكبيرة، فينطلق من الرّاء الأولى، ثم الراء الثانية، ثمّ الثالثة إلى العاشرة...

11. تَلْويح القصائد:

لاحظْنا ونحن نتابع الأعمال الشعريّة لسعد الحميدين أنّه يجنح لتقسيم قصائده إلى لوْحاتٍ لوحاتٍ، وهي سيرة من الشعر ظهرت في القصيدة العربيّة المعاصرة لدى أكابر الشعراء. وهي وإن لم تكن عامّة في كلّ القصائد، فإنّها يمكن أن تغتدي ظاهرة فنّيّة يجدر التوقّف لديها. ويعمِد الحميدين إلى الاستعانة بالتقسيم اللّوْحيّ في كتابة القصائد الطّوال، كما يمثل ذلك في القصائد الآتية: في قصيدة «ارتجاجات على سطح الزمن الراكد»[82]، وتشتمل على عشرِ لوحاتٍ؛ وفي «ورقة من اعترافات شاعر»[83]، وتشتمل على أربعِ لوحاتٍ؛ وفي «الألحان تموت معلنة...»[84]، وتشتمل على خمسِ لوحاتٍ؛ وفي «نغمات على «الطّمبرة»[85]، وتشتمل على ثلاثِ لوحات.

كما لُوِّحَتِ القصائدُ الأَوَاتِي: «آثار تتجدّد أبداً»[86]؛ «ما تبقّى لي»[87]، وقد كتبها الشاعر تحت لوحات: ا، ب، ج، د، هـ.

والحقّ أن هذه الظاهرة تتكرّر باستمرار، وفي معظم دواوين سعد الحميدين، بحيث يضع بين اللّوحة الشعريّة واللوحة الأخرى إمّا ثلاثَ نجمات، وإمّا حروفاً أبجديّة، كما رأينا منذ قليل، وإمّا أرقاماً مرتَّبة، وإمّا تكرارَ حرفٍ واحدٍ بعينه مع ترقيمه مثل ما يمثُل في قصيدة «رحلة المراحل» التي يتّبع فيها نظام «راء 1»؛ «راء 2»؛ «راء 3»، إلى الراء العاشرة...

وإذا كان لنا من تأويل لهذا السلوك الفنّيّ في أشعار الحميدين، فهو

الرّغبةُ في تخفيف النّصّ من أثقال الطُّول، بحيث إنّ القارئ يسهل عليه تبيُّنُ المستويات الشعريّة التي كُتبتْ فيها القصيدة، فيتطلّع إلى اللّوحة الموالية بعد قراءة اللّوحة السابقة... لأنّ عرْض نصّ شعريّ طويل دون تلويحه أو تقسيمه قد يُحدث مللاً وعزوفاً لدى القارئ. وهو، بالإضافة إلى ذلك، ضرْبٌ من تنظيم الأفكار الواردة في القصيدة وتناوُلها متسلسلة...

12. الاقتصار على كتابة قصيدة التفعيلة...

ظهر شعر التفعيلة العربيّ، منذ زهاء ستّين عاماً، ليكسر تاريخا طويلاً للشعر العربيّ العموديّ استمر قريباً من ستّة عشر قرناً على الأقلّ؛ فقد ظلّت القصيدة العموديّةُ هي السائدة، وقد كابدتْ ما كابدت من الشّعَارير أو المُتَشاعِرين الذين حين فاتهم أن يكتبوا شعراً كبيراً، في العهود الأدبيّة المنحطّة، كانوا يعمِدون إلى كتابة كلام منظوم من حيثُ وزنُه، ولكنْ لا صلة له بالشعر العبقريّ الآسر من حيثُ زُخْرُفُهُ ونسْجُه وتصويرُه وجمالُه... فكان لا مناصَ من التفكير في ابتكار شكل شعريّ بسيط يستطيع من خلال معالجته أن يعبّر الشاعرُ عن هواجسه وعواطفه ولواعجه معاً، دون أن يَهويَ إلى درَك النّظميّة المُقيتة، ودون المعاناة التي تشبه نزْع الأضراس، علىَ حدّ تعبير الفرزدق...

وشيئاً فشيئاً، بدأتْ مسامع المتلقّين العرب تَأْلَفُ، كما تأْلَف أذواقُهم أيضاً، هذا الشّكل الشعريّ فأصبحوا يتفاعلون معه ما كان جميلاً كبيراً، واضطُرّ النقد العربيّ المعاصر، هو أيضاً، تحت ضغط تقبّل القرّاء لهذا الشكل الشعريّ الجديد، ولو على هون ما، إلى أن يُقرّ بالشرعيّة الفنّيّة لهذا الشكل الشعريّ فيقرّر أنّ الشعر ليس ينبغي له أن يخضع لشكل معيّن، كالعموديّ وحده مثلاً، لكي يكونَ شعراً مقبولاً؛ بل إنّ الشعر قد يمَثُلُ في أشكال أخرى من التعبير ما استطاعتْ أن تبعث في القارئ أو المتلقّي الإحساس بالجمال الفنّيّ البديع فتهزّ وجدانه هزّاً، وتُمْتع جَنانه إمتاعاً؛ وما

استطاعت أن تصوّر ما أرادتْ إليه في نسْجها فترقَى به إلى الشعريّة البديعة...

ولم يمضِ إلاّ زمنٌ قصير حتّى أصبح معظم الشعراء العرب المعاصرين يكتبون شعر التفعيلة أكثر مما يعالجون الشعر العموديّ التقليديّ، وذلك بحكم أنّ الذوق الأدبيّ العامّ، في سيرة التّلقّي، تغيّر فأصبح يتقبّل هذا الشكل الشعريّ الجديد دون رفْضٍ ولا نشاز...

والذي يرجع إلى الأعمال الشعريّة لسعد الحميدين يلاحظ أنّه لا يكتب القصيدة العموديّة، بل عامّة قصائد دواوينه السّتّة تنحُو منحَى الشكل الشعريّ الجديد. غير أنّ الحميدين كما عزف عن كتابة القصيدة العموديّة، في شكلها التقليديّ، عزف أيضاً عن كتابة قصيدة النثر إلاّ في قصيدة وحيدة وردت في ديوان: «أيورق النّدم» وعنوانها: «رسالة من احتضار العقم»[88]، فإنّه عمَد فيها إلى كتابة هذا الشكل الشعريّ الأجَدّ، والذي لا تزال الأذن العربيّة متردّدةً في الاستئناس بسماعه، لأنّه جاء جديداً داخل جديد آخر؛ فإذا كان بعض النقّاد الشيوخ إلى اليوم تنقزّز أذواقهم الأدبيّة من الاستماع إلى شعر التفعيلة نفسِه، فما القولُ فيما يُطْلَق عليه، بحقّ أو بباطل، مصطلح «قصيدة النثر»[89]؟

وأيّاً ما يكن الشأن، فإنّ الدّواوين السّتّة الحميدينيّة، فيما أدركْنا من قراءاتنا إيّاها، لا تشتمل إلاّ على نصّ نثريّ/ شعريّ وحيد هو ذاك الذي أومأْنا إليه، والذي قدّمه في سِتٍّ فقرات، نورد منهنّ أُولاَها:

«سأقرأ قبل السَّماع وفي الابتداء كتاباً خطّه النَّكَدُ المُثْخَنُ بتاء التحيّة، ثمّ، وبعد: خفَقاتٌ تتوارَى، تتْبع الخطوَ، ترفو كلّ ثقْب ينهش الثوبَ المعفَّر بالزَّيف المهلهَل صدأ، ملجأ للدُّود يرعَى في مَجاريه بما يتّسع الإصبُعُ، دَبِقٌ يَحْلِبُ الأقذارَ طوْعاً ويُؤْدي ببقايا، يتعالى... يتطاول»[90].

بل كتب الحميدين قصيدة أخرى في جنسها، ولكنّها أقلّ نثريّةً من صِنْوتها، وهي: «ارتجاجات على سطح الزمن الراكد»[91].

في حين أنّه ربما عمَد إلى المزج بين التفعيلة والنثر معاً، كما في قصيدة: «رسالة من احتضار العقم»[92]، وفي قصيدته العجيبة: «متوالية الصورة الأخرى»[93].

13. الميل إلى تطويل القصائد:

وعلى أنّ ذلك ليس يعني أنّ كلّ قصائد الحميدين في أعماله الشعريّة تجنح للطّول، ولكنّنا لاحظْنا أنّه لا يُعْجزه أن يكتب قصائدَ طِوالاً إن شاء فيكون ذلك خاصيّة تطبع الشعريّة لديه. ويمكن أن نمثّل لذلك بقصيدتين طويلتين من مدوّنته: الأولى «وتنتحر النقوش أحياناً»، وهي تمثّل الدّيوان الرابع كلّه: عنوانَه ونصّه.

ذلك، وإنّه كان سبق لنا أن قدّمْنا هذا الديوان الجميل في كتابة عارضة فكنّا لاحظنا أنّه اشتمل على قصيدة واحدة هي تجربة تكاد تكون فريدة من نوعها في الشّعر العربيّ المعاصر، في حدود ما بلغناه نحن من العلم على الأقلّ؛ وذلك لأنّ الحميدين عمَد فيها إلى تجريب ينهض على كتابة نصّ واحد، من حيث التّوزيعُ الفضائيّ للقصيدة، هو الذي يشكّل نصّ الدّيوان كلّه. ولقد عمَد الشّاعر إلى هندسة القصيدة على شكلين شعريّين اِثنين متقابلين: أحدهما مكتوب في الصّفحة اليسرى ووُزِّع نصُّه على أنّه شعر منثور على الرّغم من خضوعه لنظام الإيقاع، والقافية التي تطْبع كلّ مقطّع؛ في حين أنّ أحدهما الآخر مكتوب في الصّفحة اليمنى للدّيوان؛ وينهض على ما يشبه التّشطير الرّباعيّ، أو الزّجل الأندلسيّ؛ فكأنّ هذه النّصوص رباعيّاتٌ قصيرات تخضع للميزان والقافية في الجهات اليمنى من صفحات الديوان، وتتسامح في ذلك فيما عدا نهايات المقطّعات التي تخضع لنظام القافية؛ ولنضربْ لذلك مثلاً بالمقطّع الأخير من نصوص الصّفحات اليمنى:

عدنا مع الأحلام

نسترجع الأفلام

ونقذف الأقلام

ونمزّق الأوراق(94)

في حينِ تخضع النّصوص المثبَتة، على مدى الصّفحاتِ الخمسِ والعشرين اليسرى، هي أيضاً، لإيقاع وقافية ولكن تحت تشكيل هندسيّ مختلف؛ كما يمثُلُ ذلك في المقطَّع الأخير:

طُفنا نردّد حالمين... وكان يحدونا اليقين

/وخُطَى رموش العين تكبو في طريق

السّادرين/ ويقطّع الوقت المسجَّى

بالمناشير المريبة/ تعصف الرّيح

السّليطة... بالنُّثار على الوجوه... وعلى الجبين(95).

ولدى تأمّلنا هندسةَ نصٍّ هذا المقطّع استكشفنا أنّه وقع فيه ضرْب من اللّعب لدى توزيع نسوجه بحيث يبدو، لأوّل وهلة، كأنّه نثر؛ على حين أنّنا لدى إعمال النّاظر فيه تتبيّن هندستُه الشّعريّة بامتياز على نحو كان يمكن معه تقديم هذا النّصّ تحت الشّكل التّقليديّ للأسطار الشّعريّة:

طفنا نردّد حالمين

وكان يحدونا اليقين

وخطى رموش العين

تكبو في طريق السّادرين

ويقطّع الوقت المسجّى بالمناشير المُريبة

تعصف الرّيح السّليطة

بالنّثار على الوجوه وعلى الجبين(96)

14. القلَق الوجودي:

الشاعر إذا لم يكن صوتاً قلِقاً في مصير وجوده، ونصّاً حائراً في تشكيل سُموده، فلا يكون إلاّ مدبِّجَ ألفاظ، وناسجَ جُمَل، وبهلوانيّ كَلام! من أجل ذلك نجد سعداً الحميدين يحمل همّاً ثقيلاً علىً كاهله، كأيّ شاعر ينضَح عن قضيّة، ويسعى إلى وصْف الوضع السائد من أجل التّطلّع إلى تغييره، أو الدّعوة إلى تغييره على الأقلّ. لأنّ وصْف المأساة لا يعني إلاّ أنّه مطالَبةٌ غيرُ مباشرةٍ بالخلاص منها لبناء حياة أمثل للنّاس.

ويبدو هذا القلق الوجوديّ ماثلاً في عامّة الكتابات الشعريّة الحميديّة، فيمثُلُ طوراً في القلق المتخفّي وراء بعض النسوج كقوله:

ويُمْعن النظرَ بين السطور وفي السطور،

والكون في منظاره مُجسّداً مكامنِ العجب

من ألفِهِ ليائه وحتّى بعد الياء

يحفر فيما وراء

راء...!؟

و...راءٌ!؟(97)

فهذا الكونُ مُلْغِزٌ معمّىً، فيه تنعكس مكامنُ العجب؛ وإمعانُ الناظر بين السطور، أو فيها، لا يعني إلاّ دلالة واضحة على فرْط القلق المُمِضّ، وغُلواء الحيرة السّامدة.

كما يمثُل القلق الوجوديّ في كثير من كتابات سعد الحميدين، ويمكن أن نمثّل لذلك تارة أخرى بقوله من قصيدة «وللحروف رماد»:

والصورة صارت مقلوبةً

ودخان ورماد أزرقٌ

لا يُنْبئ عن ومضة برْق، أو مصباح فنارٌ

امَّحتِ الآثارُ الأولى

والدربَ يتيهُ بخطواتي

والخطوة تبحث عن أختٍ

وضياع الدرب... ضياعُ

في

ضَـ.. يَـ... ا

عْ[98]

فهذه المقطّعة تُرينا مدى القلق الذي تحمله الشخصيّة الشعريّة التي صارت الصورةُ الطبيعيّة للأشياء مقلوبةً لديها، وصار العُثَانُ والرَّماد يقومان في سبيلها: لا ومْضةَ برْق فتضيء الدرب، ولا مصباحَ «فنارٍ» فينير هذا الطريق الذي تتيه فيه الخطوات فلا اهتداءَ منه إلى الغاية؛ فصارت الخطوة تبحث عن خطوة أخرى تماثلها لتجُوبَ بها هذا الدرب المظلم فلا تظفَر بها لارتعاش القَدمين، فيضيع الدّربُ ويغتدي ضياعاً في ضياع...

غير أنّ الشاعر لا يجتزئ بالتعبير عن هذه الظاهرة الفلسفيّة التي تطبع أشعاره، فيعمِد إلى المساءَلة المباشرة... فهو كثير التَّسَآل في أشعاره لا يكاد يطمئنُّ فيسأل، ويتساءل... كما يمثل ذلك في بعض هذه المساءلات:

ما الذي وجّهني نحو شعابك خطوة؟[99]؟ أين المصير[100]؟ أأمشي بدربي[101]؟ مَن يشتري[102]؟ أتُجدي كلّ تعريَةٍ لبُرْقُع[103]؟ أتبتسمين[104]؟ أيحِقّ لي أن أدخل...

مجرايَ... ومجرايَ

بلا أحَد[105]؟

يا تُرى أيّ قدَر[106]؟

ولماذ؟ كيف؟ ومَن؟..[107].

فالحميدين يتساءل كثيراً، ويشكّك كثيراً، ويستنكر كثيراً، في نسوج أشعاره، وكلُّها أَمَارات دالّة على القلق الداخليّ العارم الذي يتأوّبه لدى كتابته الشعر. ولعلّنا أن لا نفتقر إلى توكيد وجود جماليّة نسجيّة في كلّ نصّ يثير الأسئلة، ولا يقرّر الأمور على أساس أنّها مسلَّمات... وقد كان البلاغيّون العرب لحِنوا إلى هذه المسألة منذ القِدم حين ميّزوا في تصنيف الكلام بين الخبر والإنشاء، وتعصّبوا للإنشاء على الخبر... لكنّهم لم يلحنوا إلى أنّ الإنشاء يحتمل في طيّاته القلق والتخوّف والترقّب والحيرة، وهي صفات تجعل الكلام ينتقل من مجرّد كلام، إلى شأن أعلى من ذلك... ولذلك نجد وجْهاً آخر من النّسْج الذي كأنّه يكمّل التساؤل والحيرة، وهو النّداء...

15. الحيرة والقلق:

كما يتساءل الأديب في كتاباته، فإنّه يعمِد إلى وجوه أُخَرَ يؤثّر بها في متلقّيه، ومنها النّداء الذي ألفيناه يكثر كثرة لافِتةً في نصوص الحميدين. وحسْبُنا، هنا، أن نحيل على بعضها على سبيل الاستئناس تاركين لمن أراد أن يتابع هذه المسألة بالبحث المستقصي، والتحليل المستقرِي.

فمن ذلكم قولُ الحميدين:

أيّها الدربُ الذي يخطو

ولا يُخطَا[108] *عليه*

ما الذي وجّهني نحو شِعابك

خطوة...

أو خطوتين؟

- إنّ بي مما أنا فيه امْتِعاض

وامتراض

أوِّبي أيّتها الريح

أنيخي الراحلة[109]

فالنصّ الشعريّ هنا قلِق حيرانُ، ووجِلٌ سامد، فهو يتساءل، وهو ينادي ما لا يعقِل: «أيّها الدربُ...»؛ «أوِّبي أيَّتُها الريح».

إنّ النداء في علم الأَسْلَبَة أنواعٌ مختلفة، فأنت إذا ناديتَ عاقلاً حيّاً سامعاً قريباً منك، فنداؤك عاديّ ولا يحتاج إلى أيّ التفات ولا تأويل، لأنّه لا يحمل أيّ انزياح أسلوبيّ؛ ولكنّك بمجرّد أن تنادي غيرَ عاقل (هنا النداء موجَّه إلى كلٍّ من الدرب والريح) فإنّ الشأن حينئذ يختلف اختلافاً بعيداً ... والنّداء هنا موجّه في أوّله إلى حيز محسوس هو الدّرب بمعنى الطريق، فهو ضارب في الحيزيّة الدّالّة على وجود ممرّ طويل يسلكه النّاس لغايات معيّنة. وكأنّ الدّرب هنا يَسمع ويعقل ويعي إذْ خاطبه الشاعر القلِق الحيران. وأمّا النّداء الآخر فهو منادىً به شيءٌ غيرُ مرئيٍّ ولا محسوس، وإنّما يُسمع أزيزُه وهو هذه الريح التي تُحَسّ بالمشاهدة كاهتزاز الأشجار، وتحرّك الأثواب، وانسياب الشّعور، حين تهبّ عليها هَبّاً ...

وإذا كان النداءانِ الاثنانِ معاً وُجِّها إلى غير عاقل، فهما، إذن، يدلاّن على حَيرة الشخصيّة الشعريّة وسُمودِها؛ فإنّ النداء الثاني قد يكون أبلغَ في التصوير، وأشدّ دلالةً على حال القلق والذّهول لديها إذْ ذَهِلَتْ، أو عجزتْ، عن أن تنادي الأحياءَ العقلاءَ، أو أنّها يئِسَتْ من استجابتهم لها، فالتمستْ بعض ذلك لدى الجمادات والأشياء... وإلاّ فهل تسمَع الريحُ إذا نُودِيَتْ؟ وهل يعِي الدّرْب إذا خُوطِب؟ ولكنّ في انعدام وعْي هذا، وفي غياب إدراك تلك، يكمن الجمال الفنّيّ البديع لهذه النّسيجة الشعريّة[110].

16. توظيف الثقافة العربيّة العامّة:

الثقافة العامّة الواسعة هي شرط مركزيّ في شخصيّة الأديب

ومكوّنات رصيده المعرفيّ الذي يتيح له أن يتحدّث، أو يتناول، جملة من الموضوعات في كتاباته الإبداعيّة عن وعْي وتبصُّر. وقديما كان الشاعر طرفة ابن العبد سَخِرَ من المسيَّب بن علَس حين وصف جمَلاً في شعره، أمام بعض الملوك، بما يشبه وصْف الناقة، فقال له متهكّما: «استنوق الجمل»! ولعل ذلك يدلّ على قِصَر باع المسيّب في الثقافة الفولكلوريّة التي تسمح له بالتمييز بين صفات الناقة، وبين صفات الجِمل، أو ربما خانتْه شعريّتُه فوقع فيما وقع فيه من خِطْءٍ كبير. من أجل ذلك تُعَدُّ الثقافة العامّة للأديب شأناً ذا بال، وإلاّ تناول الأشياءَ تناوُلاً خاطئاً فاسداً، ولا يشفع له حينئذ سَعةُ خياله، ولا جماليّةُ نسْجِ شعره في الحُظوة لدى المتلقّين بالتقدير.

وسعد الحميدين شاعرٌ مثقّف قارئ، ولذلك تجد هذه الثقافة العربيّة العامّة تطفو على شعره هنا وهناك فلا تكاد تُخْطِئُه؛ فمن ذلك تَرْدادُه لمصطلحات المعلّمين كقوله متحدّثاً عن نصيحة المعلمين للمتعلّمين بأن يلتزموا الحذَر لدى التلفّظ بأواخر الألفاظ بنطقها ساكنةً إذا خامرهم شكّ في كيفَ يكون إعرابُها، وهي سيرة لا يتّبعها إلاّ الكسالَى وقُصّار التّحصيل من المعرفة النحويّة. وفيما يذكر الحميدين سخريّةً من قصور المعلّمين أيضاً في تعليمهم فيستعيضون عن خيبتهم بالالتحاد إلى التزام الألفاظ الساكنةِ الأواخرِ لِتَسْلَمَ ألسنتُهم من اللّحن:

سكّن الحرفَ واقرأْ

سكّن الحرف واكتبْ

سكّن الحرف واخطُبْ

سكّن الحرف... سكّن الحرف

«سكِّنْ تسلمْ»!(111)

سكّنْ، نسكْ، كنسْ، نكسْ(112)

كما يضمّن ثقافة نحويّة باديةً في أسطار من شعره ليوظّفها توظيفاً جماليّاً يتّصل من خلاله بمتلقّيه، كما في كقوله:

يقرؤني في التاريخ الماضي

بالقطعة والحرف

بالكسرة والضمة

أحياناً بالفتح

وأحياناً بالحذف(113)

وكما في كقوله أيضا:

أخوات كان توافدتْ

صارت... ومازالتْ

وليس...

ومُلْحة الإعرابِ تنصب خيمتينْ

إحداهما اتّكأتْ على:

«حدّ الكلام ما أفاد المستمعْ

نحو سعى زيدٌ، وعمرو مُتَّبِعْ»

وتوسّدتْ أخراهما:

«ونوعه الذي عليه يُبنَى

اسم وفعلٌ ثمّ حرفُ معنى»(114)

وكقوله:

إلى جحيم الشعر فوق صراط مفعول وفاعل

بالضم والمخفوض والمفتوح من سَفَهِ الكَلام المستباح

على درْبِ مصارع العشّاق عند أبواب النّحاة

قل لا تقلْ!

قل لا تقلْ![115]

كما لم يفته أن يصطنع بعض لغة السحرة والمشعوذين[116]، والموسيقيّين..[117].

وكلّ ذلك جاء سعد الحميدين ليطرّفَ شعره، وليجعله خفيفاً لدى المتلقّي، قريباً منه عند القراءة أو الاستماع للإنشاد...

تلكم طائفة من الخصائص الفنّيّة ارْتصدْناها في المجموعة الشعريّة لسعد الحميدين نأمل في أن تكون مجرّد مفتاح لدراسة معمّقة موسّعة تكشف عن خصائص فنّيّة أخرى في شعريّته من وجهة، وتهتدي إلى خصائص لم نتبيّنْها، فلم نُوردْها نحن هنا في هذه الدراسة، من وجهة أخرى.

الهوامش

1) صدرت عن دار المدى، دمشق – بيروت، 2003. ومتن هذه الأعمال يقع في 503 صفحات من القطع المتوسط.

2) سعد الحميدين، الأعمال الشعريّة، ص. 59.

3) م. س.، ص. 40.

4) م. س.، ص. 58.

5) م. س. ، ص. 47.

6) م. س.، ص. 64.

7) فيقال: «سَفْنَجَ يُسَفْنِجُ سفْنَجةً فالشيءُ مُسَنْفِجُ، ومُسَنْفَج...». ويمكن أن يوسَّع الاستعمال إلى معان أُخَرَ فيقال: اسْتَنْفَج بمعنى صار سَفَنْجة، أو على هيئة من هيئاته... ونقترح أن يُستعمل الاسم الخفيف القصير في الفصحى، كالعاميّة، وهو «السَّفَنْج»، وهو يستعمل في المغرب العربيّ أيضاً ليطلَقَ على عجينة من دقيق القمح

مستديرة الشكل كالكعكة فتقلى في الزيت الغالي لتُقْلَى فيه، وألذّ لها أن تؤكَلَ وهي ساخنة...

8) ينظر لويس معلوف، المنجد، سفْنج. (وعلى أنّ لويس لا يتوسّع في استعمال هذا الحرف لما نقترح، ولكنّه اجتزأ باستعماله في معنيَيْ أسرع، وعجّل)...

9) م. س.، ص. 53-55.

10) م. س.، ص. 59.

11) م. س.، ص. 473.

12) ينظر عبداللّه الغذامي، في م. س.، ص. .11ربما وظف الشاعر سعد الحميدين اللهجة العاميّة –اللبنانيّة– لمقتضيات الضرورة، ومتطلّبات المناسبة، وللتلطّف مع القارئ؛ كما في قصيدته التي يرثي فيها ميخائيل نعيمه وخليل حاوي، ينظر م. س.، ص. 417.

13) وبعده:

ولو ناراً نفخْتَ بها أضاءتْ ولكنْ أنتَ تنفُخُ في رمادِ

14) م. س.، ص. 160.

15) م. س.، ص.391.

16) كذا بأصل نصّ الكونيّ، في مجموعة الحميدين، و«اكتشف» هو: تعرَّى! وإنّما الوجه أن يقال: «استكشف».

17) م.س.، ص. 430.

18) الحميدين، م. س.، ص. 213.

19) م. س.، ص. 430.

20) م. س.، ص. 403.

21) سورة إبراهيم، من الآية 24.

22) م. س.، ص. 200.

23) سورة ص، الآية: 31.

يلاحَظ أن كثيراً من الشعراء الأقدمين اصطنعوا هذا المعنى كما في قول النابغة:

لنـا قُبّةٌ مضـــروبةٌ بفِـنائها عِتاقُ المَهاري والجيَادُ الصّوافِنُ

ولكنّ تناصّ الشاعر كان مع نصّ القرآن غالباً.

24× ينظر مثلا: ص. 197؛ 208؛ 214؛ 255؛ 289؛ 309؛ 386؛ 387؛ 388.

25) م. س.، ص. 192.

26) م. س.، ص. 170.

27) م. س.، ص. 385.

28) م. س.، ص. 485.

29) م. س.، ص. 109.

30) م. س.، ص. 405.

31) ينظر الحميدين، الأعمال الكاملة، ص 63. إذ يقول:

أنقّبُ في كتاب الأمسِ عن بيتٍ قديمٌ

صاغه المجنونُ في ليلاهُ يستجدي الوصالْ

وينظر أيضاً م. س.، ص. 167.

32) ينظر الأعمال الكاملة، مثل صفحات: 51؛ 200؛ 357.

33) م. س.، ص. 243 وذلك حين يقول الحميدين:

وشيخ المعرّة لم يُجْدِهِ

نَوحٌ وشدْوٌ

فلا فرْقَ بين

بشير... وناعْ

وينظر أيضاً ص. 380 حيث يقول الحميدين:

رغم حبسين كنت أنادي

/غير مجدٍ في ملتي واعتقادي...

وينظر أيضاً ص. 381؛ 383؛ 385؛

34) ينظر م. س.، ص. 209.

35) مع قول علي محمود طه:

وليسوا بغير صليل السيوف يجيبون صوتا لنا أو صدى

وينظر أيضا ص. 257؛ 373؛ 380؛ 381؛ 383؛ 385؛

36) ينظر م. س.، ص. 166، وذلك حين يقع التناصّ مع قول أبي ماضي:

أيّ سرّ فيك... إنّي لست أدري

37) ينظر م. س.، ص. 65.

38) م. س.، ص. 147.

39) م. س.، ص. 140.

40) م. س. وذلك حين يقول:

أين قنديل ديوجن وإزميل رودان؟

فديوجننس (Diogenês) فيلسوف إغريقيّ قديم كان يعيش في برميل، وظهر يوماً في وضح النهار يحمل قنديلاً وهو يقول: «إنّي أبحث عن رجل»!

41) م. س. أوغست رودان (1840-1917): هو نحّاتٌ فرنسيّ مشهور. من أعمله: «باب الجحيم»، و«الفجر».

42) م. س.، ص. 237.

43) م. س.، ص. 176، والنّصّ المتناصّ هو:

ثم قيل: «الطريق الذي ألفُ ميلٍ...

بدايته خطوة واحدة».

44) م. س.، ص. 228-229 وينظر أيضاً صفحات: 251؛ 269؛ 281؛ 342؛ 345؛ 346؛ 350؛ 355؛ 493؛ 494.

45) أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، 281 .1، تحقيق حسن السندوبي، القاهرة، 1947.

46) م. س.، ص. 298-306.

47) م. س.، ص. 307.

48) م. س.، ص. 309.

49) يقال: عرَجَ يَعْرِجُ وعَرُجَ يَعْرُجُ أيضاً، مما يجعلنا نقرأ في هذا الشعر قوله: «يعرُج» (بضمّ الراء) ليتزاوجَ الإيقاع مع قوله: «يركُضُ».

50) يُتابَعُ ذلك فيما بين الصفحات الآتية من الأعمال الكاملة لسعد الحميدين: 287-335.

51) م. س.، ص. 191.

52) م. س.

53) م. س.، ص. 192.

54) م. س.، ص. 193-194.

55) ينظر م. س.، ص. 196؛ 197.

56) ينظر م. س.، ص. 341.

57) ينظر م. س.، ص. 345؛ 350.

58) ينظر سعد الحميدين، قصيدة مرجان، الأعمال الشعريّة، ص..341-357.

59) م. س.، ص. 225.

60) م. س. ، ص. 226.

61) م. س.، ص. 228.

62) م. س.، ص. .421

63) م. س.، ص. 460.

64) م. س.، ص. 469.

65) م. س.، ص. 478.

66) م. س.، ص. 381 وينظر أيضاً ص. 400؛ 401؛ 404؛ 401 416؛؛ 419؛ 440؛ 441؛ 469؛ 478.

67) Cf. Jean Cohen, Structure du langage poétique, p. 100. Flammarion, Paris, 1966.

68) م. س.، ص. 57.

69) م. س.، ص. 399-400.

70) ونصّ البيت باللّغة الفرنسيّة:

Un parfum nage autour de votre gorge nue Baudelaire, Les fleurs du mal, p.13, Larousse, Paris, 1970.

71) م. س.

72) م. س.، ص. 125.

73) م. س.، ص. 127-128.

74) م. س.، ص. 131.

75) م. س.، ص. 281.

76) ينظر عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربيّ القديم، القصّة الشعريّة، ص. 39-61، نشر مرازقة وبوداود، الجزائر، 1968.

77) م. س.، ص. 62-88.

78) ينظر عبد اللّه أبو هيف، النقد الأدبيّ العربيّ الجديد، في القصة والرواية والسرد، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص. 508.

79) ينظر سعد الحميدين، م. س.، ص. 51-54.

80) ينظر سعد الحميدين، م. م. س.، ص. 341-357.

81) م. س.، ص. 429-455.

82) م. س.، ص. 37-41.

83) م. س.، ص. 45-47.

84) م. س.، ص. 51-54.

85) م. س.، ص. 57-59.

86) م. س.، ص. 81-84.

87) م. س.، ص. 93-95.

88) م. س.، ص. 393-396.

89) م. س.، ص. 393-396.

90) م. س.، ص. 393

91) م. س.، ص. 37-41.

92) م. س.، ص 457-479.

93)

94) م. س.، ص. 336.

95) م. س.، ص. 335.

96) ينظر عبد الملك مرتاض، ملامح الأدب العربي المعاصر في السعوديّة –متابعات نقديّة لمساراته المعاصرة–، كتاب الرياض، دار اليمامة، الرياض، 2004، عند تقديم سعد الحميدين (رقم 17)، ونقلنا هذا النّصّ بشيء قليل من التصرف، ولذلك لم نُوردِه بين علامات التنصيص.

97) م. س.، ص. 454-455.

98) م. س.، ص. 410-411.

99) م. س.، ص. 208.

100) م. س.، ص. 212.

101) م. س.

102) م. س.، ص. 225؛ 226؛ .228.

103) م. س.، ص. 243.

104) م. س.، ص. 247.

105) م. س.، ص. 257، وانظر أيضاً صفحة 256.

106) 382.

107) 415. وينظر أيضاً الصفحات الآتية من الأعمال الشعريّة للحميدين: 200؛ 208؛ 258؛ 259؛ 410؛ 413.

108) كذا بالدّيوان، ولعلّه سهو من الطّابع، إذ نرى نحن أنّ وجه كتابة هذا اللّفظ هو «يُخْطَى»، بالألف المقصورة. فهو من خطا يخطو، مثل دعا يدعو الذي يكتب في مثل حالة هذا الحرف: «يُدْعَى».

109) م. س.، ص. 208.

110) ينظر أيضاً، مثلاً: م. س.، ص. 209؛ 210؛ 242؛ 379.

111) كُتبتْ هذه العبارة في الأصل بين هلالين للدّلالة على أنّها مقولة شائعة بين المعلّمين في بلاد المشرق والمغرب معاً، فلطالما كنّا نسمع المعلّمين وهم يردّدونها ببلاد المغرب أيضاً...

112) م. س.، ص. 476. وواضح أنّ الشاعر قلّب حروف «سكّن» ثلاثة تقليبات، بالتقديم والتّأخير، من باب اللّعب بحروف ألفاظ اللّغة، كما كنّا لاحظنا بعض ذلك في الخاصية السابعة من هذا الفصل.

113) م. س.، ص. 341.

114) م. س.، ص. .363ذلك وإنّ هذين البيتين هما من منظومة الحريريّ: «ملحة الإعراب»، ص. ؟

115) م. س.، ص. 483.

116) ينظر م. س.، ص. 149؛ 415 مثلاً...

117) ينظر الحميدين، في م. س.، ص. 413؛ 473 وقد ذكر الشاعر أسماء آلات طربٍ كثيرة مثل الطّبلة، والربابة، والكمان، والدّفّ، وغيرها...

❖ ❖ ❖

تقديم:

يعرف السرد القصصي المغربي علامات متميزة على الصعيد المغربي والعربي والعالمي ولعل أبرزها الراحل محمد زفزاف الذي أبدع في القصة والرواية وترجمت أعماله إلى عدة لغات أجنبية وتدرس أعماله في عدد كبير من الجامعات العالمية (دار تموت بالولايات المتحدة والسربون بفرنسا ولايدن بهولندا وغيرها) بل إن الاهتمام بإبداعه ازداد بشكل مكثف بعد موته.

وخلال هذه الدراسة عن مجموعته القصصية: (بائعة الورد)[1] سنتناول عالماً سردياً نموذجياً وأثيراً عند الكاتب: عالم المهمشين والمحرومين والضائعين في الحياة. عوالم شخصيات تقف على حافة من صنعها أو من صنع آخرين.

1 - وظائف السارد:

يأخذ السارد في مجموعة (بائعة الورد) القصصية على عاتقه الأفعال السردية. التي سنسميها الوظائف السردية ليباشر وظيفة الوصف وأهم ميزة في أسلوب زفزاف عموماً وصف الشخصيات كمراقب لسلوكها ومؤطر لخطابها. كما في: (لا أحد يدري فيما إذا كانت الزنجية تبحث عمن يخلفها. كانت تعيش مع الورد والكلب والكنيسة المهجورة والعجائز وروح المرحوم. هل التقت روحها روحه؟! لا أحد يعرف. فكل الناس يتشبثون بالبقاء في هذا العالم. ومن حقهم ذلك لأنهم لا يعرفون ما وراء الستار. ولو عرفوا ذلك لانتحروا جماعياً هروباً من القتل والمجاعة ونظرات السخرية والاستهزاء ص 9).

ونفس الملاحظة يمكن نشرها على القصص الأخرى المؤلفة للمجموعة، فدائما هناك سارد يعلق ويعقب ويبدي مواقف حول شخصيات أو أحداث تشغل محيطه السردي. وهو هنا يقوم بوظيفة تأويلية لا تكتفي بالوصف فقط بل تنخرط في العوالم المتخيلة: (وهما يصعدان الدرج. كان يفكر في هذا المغربي الذي خانها. قد يحصل كل شيء بين امرأة ورجل قد تخونه وقد يخونها. حتى الأبناء يخونون آباءهم. وقد يخون الآباء أبناءهم وفي نهاية الأمر فإننا لا نختار آباءنا ولا أبناءنا. فكر في هذا الأمر وهو يصعد الدرج ص 43).

هناك وظائف أخرى يقوم بها السارد في مجموعة (بائعة الورد) وهب وظائف رئيسية أو ثانوية. وتمكن السارد في أغلب المواقع السردية من إبداء مواقف من العالم المتخيل أي يتمكن من تقييم أحداث أو شخصيات وإن صرح السارد بأيدلوجيته فإنه يفعل ذلك انطلاقاً من وظيفته العالمة بالخلفيات الذهنية والنفسية والاجتماعية لشخصياته:

(وفكر في المثل العربي الذي يقول بأن البطنة تذهب الفطنة. لكن بالرغم من أنهم يأكلون كثيرا فإن فطنتهم لم تذهب. فصنعوا أشياء كثيرة مثل مبيدات الحشرات أو مبيدات الإنسان. ص 38) وفي مكان آخر تبدو هذه الوظيفة أكثر وضوحاً:

(تذكر تحت ثلج موسكو. أن في بلده كم من إنسان لا يفرق بين الألف والزرواطة أصبح وزيراً أو نائباً في البرلمان. ولماذا لا يكون هذا السائق ذات يوم نائباً أو وزيراً في بلده. لأن أمامه في السيارة ثلاثة كتب. ص 40).

إن التعليق على الأحداث في مجموعة (بائعة الورد) لمحمد زفزاف قد تأتي متناقضة أو متعاطفة مطردة حسب وظيفة السارد في القصة. وهذا يدفعنا إلى التفكير في من يحكي القصة أهو السارد حقا أم المؤلف الضمني الذي يختار للقارئ شخوصاً مثل: (الخادمة – بائعة الورد – الحارس – الخادمة – الطفل – الشاعر بورخيس – أحمد بن أبي داود – نساء – الأزواج

- الزوجات - البناء - البنات...) إن التأويل في القصص وظيفة تتجاوز السارد ليضطلع بها المؤلف الضمني الذي يبرز نفسه في مواقع سردية عديدة مستلذاً هذا الدور الاستعاري الذي يقوم به بدل المؤلف الواقعي.

2 - وظائف القارئ:

قد يحدث أن تتلقى القصة القصيرة قراءة ساذجة خاصة إذا كانت القراءة محاولة لتمثل إشاراتها وردها إلى الواقع واعتبار أحداثها حقائق فعلية خارج شعرية القصة. ويمكن تعميم الأمر على السرد المغربي بصفة عامة لأنه لحد الآن لا يقرأ بالكثافة المطلوبة ولا بالثقافة المفترضة لهذا فهو مغمور ومغبون ومهمش. ودون ريب هذا يؤدي إلى تحريف في التلقي ويضع الخطاب السردي خارج سياقه التداولي.

ولتفادي هذه البدائية في القراءة. سنحاول الابتعاد عن الإسقاطات الخارجية والاكتفاء بما هو تداولي في بنياتها. لهذا كان علينا استنباط الموحدات السردية من القصص وتصميماتها البنيوية وقد ركزت على ما هو متعلق بوظائف التلقي أي ما يقوم به القارئ أثناء القراءة من وظائف متتالية ودينامية. كما نعلم هناك أنواع من القراء:

- (القارئ الفعلي (فان ديك يوس) - القارئ المتفوق (ريفاتير) - القارئ المختبر (فيش) .
- القارئ المثالي (كولر) - القارئ النموذجي (إيكو) - القارئ الضمني (بوث، آيزر، تشاتمان، بيري) - القارئ المشفر (بروك - روز)[2] ولكل وظائفه وحيله التي ينتج بها المعنى.

ولعل أبرز ما يشد القارئ كيفما كان نوعه إلى حكاية كيفما كان نوعها أيضا تلك الجاذبية السرية المطلسمة عن كل افتضاض والآسرة بلذتها الغريبة/ المتوحشة/ الرومانسية/ المرعبة/ الحميمة...

ويبقى السؤال التالي مشروعا كيف يصنع المؤلف قارئه؟ أو بالأحرى بماذا يصنع القاص قارئه؟ وبدقة أكثر كيف استطاع زفزاف أن يشيد قارئه المغربي والعربي والغربي؟

3 - الموحدات السردية:

يوظف محمد زفزاف مجموعة من الموحدات السردية التي تشكل طرائقه السردية المميزة لتجربته القصصية. ولعل أبرزها الموضوعات المتداولة في السرد لأنها مصدر تفاعلي مع القارئ وكما نعلم فقارئ القصة القصيرة تتميز حركيته القرائية بالسرعة والشمولية فهي لا يتم تركيبها حرفاً بحرف أو كلمة بكلمة أو جملة بجملة وإنما بصور وإدراكات متتالية وكأنك تشاهد لوحة تشكيلية تندفع أمام بصرك بشموليتها وتشابكها المعقد المكثف فغالباً لا تهتم بالجزئيات وإنما بكليتها لكن عاملا آخر متاح لقارئ القصة وهو تكرار المحاولة وهنا تترسّخ الانطباعات الأولى كموضوعات أساسية في السرد وتفضي بدورها إلى إنتاج معان معينة.

وفيما يلي بعضها:

1 - موحد السخرية:

تعتبر السخرية موضوعة مفضلة عند زفزاف فهي تأخذ حيزاً هاماً في متنه السردي. لأنها تقوم بتوحيد الفضاء النصي للقصة لأن الطبيعة الزائفة لعلامات القصة تفترض ضرورة النظر إلى كل مفهوم في النص على ضوء باقي المفاهيم ونظراً لأن متيفات السخرية عديدة عند زفزاف وغزيرة بالإيحاءات فإننا سنقتصر على بعضها.

عندما تحدث السارد عن بائعة الورد الزنجية كرر أن حياتها كانت مملة وبئيسة وانتهت نهاية غريبة. فقد قتلتها خادمتها. ثم جاءت إلى دكان الورد بائعة أخرى:

(تنظر إلى السماء كأن الأرض ليست تحت قدميها. تلك الأرض التي تدفن تحتها ذات يوم. وقد يغلق الدكان مرة أخرى ويختم بالشمع إلى حين. تلك خاتمتكم جميعاً. ص 13) لاحظ هذه النقلة الساخرة التي خلخلت السرد وجعلت القارئ الضمني يحضر بقوة لملء فراغات هذا التحول من الحياة إلى الموت.

أما شخوص قصة (الفيلا المهجورة) فتعاني من الريبة والشك والفضول وتنتقل أحاسيسها من الواقع المرعب إلى أحلام تكثف هذا الرعب خاصة بالنسبة للخادمة التي لا ترى في منامها لفرط توجسها وهواجسها المتواصلة غير (سواطير، زجاجات مكسرة، وقبعات رجال الشرطة).

وفي قصة (مشي) نجد السرد يبأر من منظور طفل يعيش في مدينة القنيطرة (عام 1950-1951-1952) وفي وضعية اجتماعية مزرية بالفقر والمرض والتخلف التي تعيشها شرائح مهمّشة. لهذا كان خطابها السردي بئيساً وساخراً: (.. لا يمكن لبهيمة أن ترعى وحدها بدون إنسان، وإلا جاء إنسان آخر فسرقها وباعها أو ذبحها. والإنسان إذا لم يرع بهيمته يجيء شخص آخر فيسرقها كما هو الشأن بالنسبة للمرأة إذا لم تحرسها وترعها مثل بهيمة فإن رجلاً آخر يأتي ويأخذها. وهكذا فيجب أن يبقى الرجل خلفها أو أمامها أو بالقرب منها مثل بهيمة ص (28-29).

وينهي السارد حكايته بتعريف ساخر لحياة الطفل: (هناك من مشى إلى القبر، وهناك من مشى إلى الحج على الأقدام. أما أنا فقد مشيت في طريق أخرى. عندما طردونا من أكواخنا. تعلمت وكبرت. وتمكنت من أن أكتب مثل هذه القصة. امشوا جميعا فالطريق طويلة والحمارة..إلخ.. ص 32) وتنتهي القصة بهذا الانطباع الذي يرسب في ذهن القارئ أن الكاتب الضمني وإن لم نقل الكاتب الحقيقي عاش ظروفاً قاسية ولولا مقاومته وتحديه لها لما استطاع أن يصبح كاتبا للقصص.

تزداد مهارة السارد في استثارة القارئ بأوهام جديدة حين يستدعي

خورخي لويس بورخيس الكاتب الأرجنتيني المعروف ليحضر محاكمة الأفشين قائد جيوش المعتصم. وعندما نعرف مكان المحاكمة ستتكاثف أوهام القارئ. المكان هو الآخرة بما تستدعيه من تصورات دينية ومرجعيات أدبية.

سيكون تعليق بورخيس على هذه المحاكمة/ المهزلة التي تلخص تاريخ الجريمة والاغتيال. يقول صاحب (الدنو من المعتصم): (يالكم من أناس طيبين تعرفون كيف ترحبون بالأموات. ولو كنت أعرف منذ زمان أن هذا العالم جميل لانتحرت وعلى كل حال فلتبق هذه القصة سرية. لأنهم لو علموا هناك بأن هذا العالم جميل لانتحروا جماعيا. إلا أنهم يفعلون ذلك بطريقة أخرى. مساكين ص 106).

يرى (إيزر)[3] أن التجربة الجمالية للقصص تتمثل في عملية خلق الأوهام ونسفها. وفي نفس الوقت تكوين أشكال من المعنى وتبديدها. وإذ يبدأ القارئ من لحظات عدم التحديد أو الغموض، فإنه في الوقت نفسه يمارس استقباله الإبداعي ويعيش واقعاً نصياً لا يتطابق أبدا مع معنى معين، بل ينشأ داخل إطار رؤى دائمة التغير.

إن طاقة التغير في مجموعة بائعة الورد تغني أفق الانتظار عند القارئ وتغني القصص أيضاً. ومرد ذلك بالأساس إلى الموحدات السردية التي يعتمدها الكاتب كموضوعات مركزية في سرده. ومنها أيضاً:

2 – موحد العبث:

يحاول السارد في أغلب القصص أن يؤجج أعماق سرده كي تبدو مضاعفة ومبالغا فيها وربما كلاشعور لقارئ منزعج من صيرورة السرد المتهكمة.

اخترت هنا موضوعتين أساسيتين هما: (الحياة والموت)، (الرجل والمرأة) وسنلاحظ مدى تحكمهما في الخطاب السردي للمجموعة.

أ - الحياة والموت:

هناك الحياة التي تحياها الشخصيات ثم هناك الموت الذي ينتظرها. غير أن بعض الشخصيات تحيي الموت بدل أن تنتظره. وهنا تكمن المفارقة التي يلح السارد على استثارتها. لم هذه الشخصيات دون سواها دائمة التفكير في الموت؟

بائعة الورد لا تكف عن الحديث المرحوم وتنتظر حياة أخرى إلى أن لقيت حتفها على يد أقرب الناس ظاهرياً إليها (خادمتها). كأن السارد يريد أن يقول للقارئ أن الموت يأتي من أقرب الأماكن. كما أن الشك والريبة لا يؤديان كسلوك إلا إلى الموت. وهذا ما تفعله السلطة فهي تشك في كل ما يحجب عنها حتى الحدائق تخربها.

وفي مكان آخر متخم برائحة الجثث التي فرض عليها أن تكون كذلك: (ربما كانت نساء ما وراء الطريق، في المنخفض، وتحت خيام الوبر يفعلن نفس الشيء. ولذلك كثر موتاهم وقل أحياؤهم. وعلى كل حال، فسوف يموتون فيما بعد كما مات الذين سبقوهم. قد نموت بالسحر أو بغيره. فهناك أشياء أخرى تقتل ص 27-28).

فالناس في قصة (مشي) تموت بالأمراض والأوبئة كما تموت بالجهل والشعوذة. ويختزل السارد حياة شخصياته في نمط وجودي يرزح تحت حتمية الموت في الحياة والحياة في الموت: (هناك بشر يموتون وبشر يعيشون، ونساء يولولن ويلطمن أفخاذهن وأحناكهن ويمزقن ثيابهن. لكن كل ذلك سوف ينتهي ذات يوم. كما انتهت أشياء كثيرة في الحياة وابتدأت أشياء أخرى. وعلى سبيل المثال قد تبدأ الحرب لتنتهي ذات يوم. ثم تبدأ حرب أخرى لتنتهي وقد يولد شخص آخر. ص 30).

يعبر السارد عن عبث الحياة وديمومتها الفجائعية التي تنسى ليواصل الإنسان مشيه في الحياة. نوع من الرغبة في تطهير النفس من الذنب والعجز.

(الطرق طويلة والحمارة ماشية إلى أين؟ لا أحد يعرف. هناك من مشى وسكن أكواخا قرب المحيط الأطلسي وهناك أيضا من مشى وسكن خيام وبر الإبل. وهناك من مشى فقدر عليه أن يموت منفردا منعزلا يلعب الأطفال فوق قبره، ص 32).

تبدو الآن دلالة الـ (مشي) واضحة، فهي تعني الحياة في العالم الثالث المحاصر بالفقر والمرض والأوبئة والتخلف.

ولا يخفي السارد في بعض القصص منظوراً نقدياً لعالمه بالموازاة مع العالم الآخر خاصة (موسكو/جنوة) لعقد مقارنة ساخرة بين وطنه المتخلف والعالم المتحضر. فهناك فروق شاسعة في الذهنيات والطموحات وهذا يسقط القصص في تقريرية حادة يسيطر عليها الانفعال وليس التقنية القصصية نوع من الانزياح الأيدلوجي المعروف به الكاتب محمد زفزاف.

يعاني السارد في قصة (كيف نحلم بموسكو) من رهاب الموت وكأن الاحساس بالعجز والفشل في تحقيق الرغبات المشروعة أحال وظيفته إلى مشروع حلم غير محقق ليغدو الأكل أحد موضوعاتها الأساسية: (وفكر في ذلك المثل العربي الذي يقول بأن البطنة تذهب الفطنة. لكن بالرغم من انهم يأكلون كثيرا فإن فطنتهم لم تذهب، ص 38).

وفي موقع آخر يدور حوار بين المرافقة الروسية والشخصية الرئيسية في القصة:

(– لا تغضب يا حبيبي، سوف نغير لك الغرفة. تعال لنتناول طعام الافطار، كل جيداً. انك تبدو نحيفا كما لو كنت من الحبشة.

– سوف أشرب شاياً أسود. هذا يكفيني.

– لا سوف تأكل جيدا. وسوف ترى كيف يأكل الروس في الصباح. ليس سهلا أن تقاوم البرودة الشديدة بدون أكل. أنت الآن لست في إفريقيا، ص 36.

وإذا كان الطعام أحد المؤشرات الدالة عن الفروق بين عالمين فإنه

كذلك أحد التمثيلات المشكلة لوعي الإنسان الإفريقي الذي يعاني من الفقر والجوع والموت المحقق.

ولعل هذا ما يفسر رهاب الموت الذي يصاحب السراد الإفريقيين في قصص زفزاف. لكن هذا لا يمنع هؤلاء من التفلسف حول الموت الذي يوجد في كل مكان لكن أسبابه تختلف:

(- يا إلهي ربما كان قدرك هنا، وسوف نموت كلنا نتساوى في المرض والموت.

قال:- الموت لا يهمني لقد ماتوا قبلنا، وسوف نموت كلنا نتساوى في المرض والموت.

- والحب؟ ألا نتساوى فيه؟

- قد نتساوى فيه كما نتساوى في الكراهية والأنانية والكيد لبعضنا البعض. وقد نتساوى في حب هذا الشيء أو كراهيته. إن الإنسان كائن غريب هناك من يدوس وردة وهناك من يهديها لحبيبته. هناك من يصنع عربة للأطفال وهناك من يصنع مدفعا للرجال. الأطفال يتدربون على أسلحة بدون رصاص عندما يكونون صغارا لكنهم عندما يكبرون يحققون أحلامهم فيقتلون. عالم غريب أليس كذلك؟ ص 42).

وفي شاطئ جنوة ورغم الجمال الباذخ ورفاهية العيش يحضر هاجس الموت أيضا: (كما يموت الإنسان في جنوة فإن الإنسان يموت هناك. لا فرق إن الناس ينسون أن هناك شيئا اسمه موت محقق. مهما تناكحوا وتناسلوا وعمروا وغدروا واستنفروا أو استقروا. لا يعجبك الحديث عن الموت. هذا شيء طبيعي وأنت تعرفه أكثر مني. آه، يجب ألا نتحدث عنه في الصباح الباكر!! ومتى نتحدث عنه. وهو حاضر في أية لحظة. إنني أتحدث معك الآن وفي هذه اللحظة يكون العديد من الناس قد ماتوا وآخرون ولدوا ص 57).

خاف من الموت؟! إنك أحمق إنهم هنا لا يخافون من الموت. ولذلك فهم يأكلون كثيرا ويشربون كثيراً، ص 59).

إن التكرارية الحتمية لهذا المؤشر يفتح أفق التأويل على مصراعيه. لماذا يكرر الكاتب تيمة الموت وما يتساوق معها من رغبة في الحياة؟ إن الموت في المجموعة لا يحقق دلائليته إلا في سياقات السرد ووظائف السارد. فالرؤية السردية للسرّاد متخمة بالقلق الوجودي والشك في حياة أخرى. ويبرز ذلك في عدد كبير من أعمال زفزاف القصصية والروائية فهي مدموغة بطابع الوجودية كتيار فلسفي وأدبي.

ب - الرجل والمرأة:

يعيش السارد في فضاءات متعددة من المجموعة في تعارض صارخ مع المرأة. فهي إما بائعة ورد مملة وبئيسة أو خادمة قاتلة ومجرمة. أو خادمة أخرى فضولية مهووسة. أو امرأة مدعية للمعرفة والإبداع. أو امرأة بضاعة. أو زوجة خائنة.

إذا كان القارئ يبحث عن الحب في موضوعة العلاقة بين المرأة والرجل فالحب غير موجود. لأن السرد صحراء قاحلة تقتل الطير وتغيض الماء ولا تنفث غير الرياح والعواصف. وحتى ذلك الحب الجميل الضئيل في قصة: (كيف نحلم بموسكو) فقد تبخر لأنه مجرد حلم مستحيل التحقق. ماذا تبقى إذن من هذه العلاقة؟ (غالباً ما يكون إيروس حاضراً بين رجل وامرأة. مثلما يكون الشيطان حاضرا بين رجل وامرأة ص 70).

ما يبقى إذن من هذه الرغبات المادية العاصفة بالحب الإنساني غير الجنس العقيم المفضي إلى الانحراف والعنف والإدمان.

تركيب:

يمكن من خلال هذه الدراسة استنتاج المعطيات التالية:

- الوظائف السردية في مجموعة (بائعة الورد) وظائف اجتماعية نقدية لأنها ترصد متغيرات المجتمع المغربي على الخصوص. تعري مساحيقه بوعي

نقدي يدعو إلى التمرد على الأوضاع كيفما كانت لأن هدفها هو التغيير حتى ولو كان هذا التغيير نحو الأسوأ.

- الموحدات السردية تؤشر على فضاء مترع بالعنف واليأس والعبث والإحباط والتسلط والقهر والحرمان وتكلس الحب.

- لقد أصر محمد زفزاف طيلة تجربته الإبداعية أن يكون الصوت السردي المتميز للمحرومين والهامشيين كاشفا عوالمهم منتقدا تمثلاتهم وفاضحا أسباب أوضاعهم المزرية.

الهوامش والمراجع

1) محمد زفزاف: بائعة الورد . منشورات عكاظ. الرباط 1996 - 128 صفحة.

2) ش ر كنعان: التخييل القصصي الشعرية المعاصرة. ترجمة لحسن حمامة نشر دار الثقافة الدارالبيضاء 1995.

3) كارل هاينز ستيرل: قراءة النصوص القصصية. ترجمة نشوى ماهر. مجلة فصول. المجلد الثاني عشر. العدد الثاني صيف 1993.

❖ ❖ ❖

المقدمة:

شد الأدب الفلسطيني المعاصر اهتمام الدارسين لسببين أساسيين:

- السبب الأول: عالج هذا الأدب قضايا إنسانية نبيلة كالحرية والعدل والسلام.
- السبب الثاني: مثل هذا الأدب منعرجاً جديداً – في جدول الثقافة العربية – له خصوصياته الفنية. فلمع في فن السرد أدباء فلسطينيون وسموا ملامح الأدب الفلسطيني بعلامات مميزة ومنهم: غسّان كنفاني، جبرا إبراهيم جبرا، إميل حبيبي، توفيق فيّاض، رشاد أبو شاور، سحر خليفة، سميرة عزّام، ليلى الأطرش، وليانة بدر.

نهتم في هذه الدراسة بليانة بدر روائية وقاصة فلسطينية، ولدت في القدس. نزحت عام 1967 إلى عمّان. درست في الجامعة الأردنية. حازت على ليسانس فلسفة وعلم نفس وعلى شهادة علم النفس العام من جامعتي بيروت العربية والجامعة اللبنانية. عملت صحفية في بيروت كما شاركت في العمل النسائي التطوعي في المخيمات. عاشت بعد عام 1982 في دمشق ثم في تونس حيث عملت في دائرة الثقافة الفلسطينية، ومع التسعينات التحقت بمنطقة الحكم الذاتي الفلسطيني رفقة زوجها ياسر عبدربه وزير الثقافة والإعلام بالسلطة الوطنية الفلسطينية بغزة.

أصدرت ليانة بدر العديد من الأعمال الروائية والقصصية ومنها: بوصلة من أجل دوّار الشمس – رواية – سنة 1989 التي ترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية، عين المرآة – رواية سنة 1991 – نجوم أريحا – رواية – سنة 1993، ولليانة بدر أربع مجموعات قصصية وهي: قصص الحب والمطاردة، شرفة على الفاكهاني، أنا أريد النهار وجحيم ذهبي، ترجمت العديد من قصصها إلى الإنجليزية، الهولندية، الفرنسية، البولندية،

والإسبانية، لها خمس قصص منشورة للأطفال إلى جانب موهبتها في فن الرسم.

ليانة بدر أديبة متعددة المواهب والنشاط الثقافي والسياسي فهي روائية وقاصة وفنانة تشكيلية وصحفية، فكل هذه التجارب والفنون تداخلت في نسيج رواية «بوصلة من أجل دوّار الشمس» موضوع دراستنا وفق منهج تحليلي يستفيد من المناهج النقدية الحديثة في فن السرد ومنها اعتمدنا دراسات ت. تودوروف T. Todorov وجيرار جينيت G. Genette وفيليب هامون Philippe Hamon وغايتنا الوقوف على تقنيات البناء الفني في رواية «بوصلة من أجل دوّار الشمس» حتى نتبين موقع هذه الرواية في عالم الرواية الفلسطينية المعاصرة.

دلالة العنوان:

«بوصلة من أجل دوّار الشمس» عنوان لافت فالبوصلة تدل على اتجاه المكان، وهي الدليل الصحيح للمسافر كي لا يتيه، وأما دوّار الشمس فهو نبات ذو زهرة صفراء مستديرة تدور حسب حركة الشمس تستمد منها الحياة في عبادة دائمة لها. وفي الرواية تتيه جنان بحثاً عن مدينة أريحا المكان المفقود، وزهرة دوّار الشمس ترشدها إلى المكان، فعنوان الرواية رمزي يضرب في عمق الديانات القديمة فقد عبد المصريون القدامى قرص الشمس مصدراً للحياة والنور فأقاموا لها المعابد وقدّموا لها القرابين، وكذلك كان ومايزال الفلسطينيون يتعبّدون المكان المسلوب – فلسطين – من خلال دوران الشمس معتقدين أن فلسطين هي مركز العالم وسرّته، ومنه تنبع الحياة فتبدأ رحلة البحث عن المكان المفقود مع الشمس بزوغاً وغياباً في رحلة زمنية دؤوب يحمل لواءها جيل بعد جيل حتى العصور على الفردوس المأمول والاستقرار فيه، ولن يكون الوصول إليه إلا ببوصلة لا تخطئ الاتجاه ولعلها في الرواية الثورة أو الرأي السياسي السديد الذي يعيد المكان – فلسطين – بنباته المعهود

دوّار الشمس الذي ظل ماثلاً في مخيلة الساردة منذ خروجها من مدينها أريحا قسراً فكلما شاهدت الشمس تدور استيقظ في داخلها دوّار الشمس بفلسطين.

الوصف

ينشأ الوصف متلازماً مع السرد، فلا سرد دون وصف ولا وصف دون سرد، ولكل واحد منهما خطابه الذي يدعم النص السردي، فخطاب السرد يستند على الحركة ويعتبر الزمن الركيزة الأساسية له بينما خطاب الوصف ينقل الصورة والمشهد ويعتبر المكان قوامه الأول وكلاهما الوصف والسرد يكملان بعضهما البعض فالسرد «تشخيص الوقائع والأفعال والأحداث في حين الوصف هو تشخيص لأشياء وأشخاص»[1].

اعتبر البعض أن الوصف عائق يساهم في إيقاف السرد وهي نظرة متعجلة وغير ثاقبة، لأن السرد لا يكون دون وصف وإذا قدمت الأحداث والأفعال دون وصف تكون جافة وجامدة فلا وجود فيها لروح المتعة الحكائية عكس الوصف الذي يمكنه التخلص من السرد ولكنه في ذات الوقت يضيء الفعل الحكائي «فمن لا يجيد الوصف لا يجيد الكتابة»[2].

عرف الوصف مثل السرد والفضاء والزمان تطورات وتقنيات متعددة لها دلالات متنوعة دعت دارسي الوصف إلي البحث عن وصف خلاّق، قسّم فيليب هامون (Philippe hamon) الوصف إلى عدة أنواع ومنه: وصف الزمن ووصف الأمكنة والمشاهد ووصف المظهر الخارجي للشخصية ووصف الكائنات المتخيلة.

السرد والوصف ضروريان لتشكيل الفن الحكائي، فالوصف يتداخل مع السرد فكلاهما يخطط المسار الحكائي وقد حدد جيرار جينيت (G. Genette) ماهية كل منهما بقوله: «إن الأمر يرجع دون شك إلى أن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة ولكن الحركة لا توجد بدون أشياء»[3].

لم يهتم الأدباء والنقاد في الماضي بالوصف على اعتبار أنه دخيل وموضوع لخدمة السرد فأهملوه وتحاشوه خوفاً من الإطناب الممل ولكن الدراسات الحديثة أثبتت أهمية الوصف، من خلال سيطرته في بعض الأشكال الروائية المعاصرة. وقد عبّر عن ذلك آلان روب غرييه A. Robe Grillet بقوله «لقد كان الوصف يستخدم في تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية ثم لإيضاح بعض العناصر التي تتميز بشيء من الأهمية وتعبر عن شيء ما، أما الآن فلا نتحدث إلا عن جمادات وأشياء لا تكشف عن شيء ولا تعبر عن معنى»[4] وبالتالي أضحى البحث عن الوصف بحثاً عن وصف خلاق «يخترع عالماً بكل ما في العالم من تماسك وينزع إلى انبعاث معنى يدخل معه في صراع»[5].

الوصف جزء لا يتجزأ من العمل الروائي تستمد منه الرواية القدرة على التمثيل والخيال وتدخل القارئ إلى مكونات يعتقد أنها الواقع وما هي بالواقع.

احتفت ليانة بدر في روايتها «بوصلة من أجل دوّار الشمس» بالوصف فكانت العين الحاسة الأهم في نقله فالعين لا ترى ولا تصوّر عند ليانة بدر إلا ما ينعكس في إحساسها وقد جاء الوصف في هذه الرواية على ثلاثة أشكال هي:

وصف الأشياء:

❖ المستشفى:

شكّلت الأشياء أهمية كبرى في الرواية لأنها تنقل الجانب الآخر من الحركة فهي صيغة لمزيد من الكلام إذ تؤثث الأشياء لمشاهد العين ولو كانت من الذاكرة «دم!... والتفتت بماغتة ودهشة إلى المصدر الذي تنزلق منه البقعة الحمراء... دم يتداخل في الرمادي والأزرق والأبيض وينبع بين شقوق الذاكرة... النسيان»[6].

لم يكن وصف صورة الدم عابراً أو اللون الأحمر تنميقاً للوصف في الرواية بل كانت الساردة واعية بهذا الوصف لما يشكّل الدم عند الفلسطيني من شعور بالمعاناة ومسيرة للذبح المتواصل فلا فرق بين دم ذبيحة الجزار ودم الفلسطيني «وجدتني أنظر بعفوية إلى بقعة الدم الممتزجة بالوحل والماء»[7] يتركّز الوصف على الدم الذي يشكّل مشوار الوجود الفلسطيني ويرتبط هذا الوصف بحدث الذبح تارة والقتل تارة أخرى كما يرتبط بالزمان والمكان فقد بينت الساردة أن الدم هو الحقيقة اليومية والوعي بالقيمة الرمزية «التي يعطيها الفضاء اليومي عن واقع وقضية وأفق الناس الذين يحكي عنهم»[8].

التقطت الساردة صورة الدم مما تراه يومياً وهي تعمل ممرضة في المستشفى، فكانت هذه الصورة تبعث في نفسها شعوراً غامضاً لأنها تعيدها إلى ذاكرة الضحايا فيرتبط وصف الدم بوصف المهنة والأدوات المستعملة «يداها تقتران دماً قانياً والإبرة المعدنية تأتي وتروح بين زوايا اللحم المسلوخة المثقوبة إنها تصرخ وأنا أهدئها بالتياع وحرقة»[9].

❖ وصف الآلة الكاتبة:

وصفت الساردة الآلة الكاتبة فأحالتها إلى مجموعة من الأفكار إذ تختلف الكتابة باللغة العربية عن الكتابة باللغة اللاتينية وأهم اختلاف هو الاتجاه من اليمين إلى اليسار أو من الشرق إلى الغرب «أحسست بغثيان خفيف والكلمات تنساب مسرعة من اليمين إلى الشمال من الغرب إلى الشرق»[10] وهذا الوصف يجسد اختلاف الحضارتين الشرقية والغربية فترسم ملامحه الكتابة التي تعبر عن هذه الحضارة أو تلك وتشير الساردة إلى أهم الشخصيات التي تتبنى فكرة الصدام بين الشرق والغرب وهذه الشخصية هي عامر بن سليمة «بدأت بدق الحروف التي ترتسم على الورقة البيضاء مسرعة في سيرها من اليمين إلى الشمال من الغرب إلى الشرق. الغرب والشرق قطبا معادلة عند عامر بن سليمة الحاجة»[11].

❖ وصف الجدران:

وصفت الساردة الجدران التي مثلت فراغاً يستهوي من يريد الكتابة عليها فهذه الجدران هي السجل الحقيقي للواقع الفلسطيني في المخيمات وهي الموقع الذي يعبر عن الحرية والقمع في آن معاً «هذه الحيطان الواسعة البيضاء رهن إشارتك اكتبي عليها ما تريدين»[12] لقد كانت صورة الجدران في الرواية سجلاً للحياة والموت فعليها تكتب عبارات الحرية وتلصق الإشهارات وصور الشهداء «الحيطان تزدحم بملصقات الأفلام الحديثة وصور الشهداء تضحك أو تبكي»[13].

❖ وصف الطائرات الحربية:

رواية «بوصلة من أجل دوّار الشمس» كوّة للفرجة على صور الحرب المدمرة للإحساس الإنساني ونص لنماذج من أجساد ممزقة أثناء الحرب فقد تداخل الوصف مع السرد حتى أضحى كلاهما واحد لأن هذه الصورة تعبر عن مغامرة الوصف وقدرته على الحركة والإنتاج السردي فهو «فضلاً عن أنه تشكيل إضافي للمعنى هو إضاءة أخرى للفعل الحكائي»[14].

الحرب مشهد من المشاهد اليومية تعيشها الشخصيات مكاناً وزماناً فجاءت في الرواية ذات قيمة درامية وتراجيدية «إن هذا القصف على قاعدة فدائية قريبة من المعهد يا إلهي! هذه المرة الثانية ركضنا ثم ارتمينا تحت جذع شجرة خوخ تجوّفت الأرض قربه تلاطمت أصوات الموج الداوي وهدرت عبر التربة، وتناثر غبار كثيف وحصى يختلط بأعقاب الجذور الجافة على جوانب الأخدود الصغير، والتمعت في السماء توهجات لقطع معدنية تشبه صلباناً معقوفة سوداء تنقض علي الأرض انقضاضاً لولبياً مباغتاً»[15].

ليست الحرب تلك النقطة التي تشكّل فاصلاً بين زمن وزمن بل هي مشهد يشد النظر ويستدعي التفكير في الحياة اليومية في نص «بوصلة من أجل دوّار الشمس حيث تخلق عالماً حزيناً يشير إلى واقع مألوف في حياة

الشخصيات فالطائرة الصليب الأسود الذي يحمل صورة الماضي أي الحروب الصليبية ثم صورة الحاضر أي القنابل الحارقة والغارات المرعبة التي تفتح للموت آفاقاً سواء في الوطن أو في المنفى «حوّم الرعب على وجه سماء رصاصية صمّاء واتخذ شكل رصاصة تثقب ظهري عمودياً وتفتح فيه مجرى ضيقاً مستقيماً»[16].

تصف الساردة الطائرات الحربية التي تدمّر الإنسان والطبيعة معاً. «تقصّفت فروع الأشجار التي أصيبت برشاشات الطائرات وارتفعت أبواق السيارات مذعورة تتصادم على الطريق العام وانثالت جموع الطلاب يبحثون بين أشجار السرو والصنوبر عن آثار الجذوع المحترقة»[17] الحياة في الحرب هي نوع من الموت المطبق على كل شيء «هي ترقد في قبر مغلق بحجر رخامي أبيض ونحن نتمدد في قبر مفتوح تحت سماء رمادية تعج بالصلبان المعقوفة الفضية اللون تتحول إلى السواد تحت ظل الغيوم»[18].

❖ وصف الدبابات:

وصفت الساردة الحرب البرية فالدبابة صورة من صور الموت الزاحفة فوق الأرض وكأنها في وصف هذه الحرب تستمد استعارات ورموز حقيقة لتصوغ من خلالها خطاباً صامتاً حول الحرب المروعة لتنقلها إلى تفكير القارئ فالصمت ليس فضاءً فارغاً وإنما هو عنصر مكمل لتركيب جمل إذ تقف أحياناً حركة النص فيشعر القارئ بالحاجة إلى الربط والإتمام اعتماداً على تفكيره الخاص وتخيله للافتراضات التي تربط بين ما قيل وبين ما سكت عنه.

الدبابة كتلة من المعادن التي صنعها الإنسان ولكنها أيضاً كتلة متحركة ولها أصوات وهذه الأصوات تحمل رموزاً واستعارات للموت «الدبابة تجأر وتزحف باتجاهه، تبدأ رمايتها بمدفع الخمسمائة وفلاحة يتقدم دون أن يرمي. الرصاصات تنفجر ذبابات معدنية تتطاير حول وجهه وحول قامته

القصيرة لا تصيبه الرصاصات النحاسية، تزخ كالمطر الثقيل وهو يتابع اقترابه نحوها»[19].

❖ وصف الشظايا:

الأشياء في الحرب ليست جامدة بل متحركة وفاعلة وهذا الفعل يأخذ دوره في تقديم وصف ذا حركة وتفاعل مع الشخصيات فيصبح الوصف وصفاً سردياً يحرك أحداث الرواية «لم ترتعب شهد الشجاعة حينما مسّت أطراف شعرها رصاصة طائشة سحبت من حينها قطعة حديدية ثقيلة ووضعتها في كفّي وقالت هذه شظية أوشكت أن تصيبني بالأمس»[20].

صور الحرب متعددة فكان الوصف تارة نقلاً لما هو مرئي وتارة تعبيراً عن معاني الخوف أو الشجاعة التي انتابت الشخصيات فالقنابل الفوسفورية إذا سقطت تحرق أجساد المستهدفين ولكن إذا تعاملوا معها بحكمة وشجاعة وخلعوا الثياب وتعفّروا بالتراب نجوا منها.

❖ وصف المكان:

تختار الساردة من الأمكنة الطبيعية ما يناسبها فتعيد تصويره على الورقة مثرية معانيه بمباهج جديدة وسمات لم تكن فيها من قبل وقد بيّنت الساردة أن الوصف يبنى سواء بالنظر إلى شيء موصوف أو بالحديث عنه أو العمل عليه فهو يحتاج قبل كل شيء إلى الحواس التي تنوع له الأشكال والصيغ وتفتح للسرد قضايا جديدة تمكنه من تفعيل فنياته وتحركه.

❖ السماء:

مثلت السماء الخلاء الذي يفرغ تارة ويمتلئ تارة أخرى والساردة عندما تصفها تحيلنا إلي الامتداد ورموزه فإذا كانت السماء فارغة تبرز لحظات السلم والأمان «نظرت من نافذة الغرفة وجدت السماء صافية زرقاء موشّحة بالقليل من الأبيض»[21] بنت الساردة الوصف من خلال النظر

وأحالت إلى معاني السماء الفارغة إلا أنها تبدو مليئة بالطائرات المعادية «بين الحين والحين انظر إلى السماء لتفحص الطقس قبل الذهاب إلي العمل أو لمعرفة عدد الطائرات العدوّة التي تمر على ارتفاع شاهق. تكسر الحاجز فيهوي الصوت مجوّفاً إلى بطن الأرض في المخيم»[22].

لا تثير السماء في النفس إحساساً بالامتداد والأحلام واتساع رقعة الأمل والحلم القريب من الإله بل أضحت ذات حركة مرعبة تدعو إلى التفكير «لا يعني ما يقوله النص ولكن ما لا يقوله»[23].

انقطعت علاقة الفلسطيني بسماء الوطن وبالواقع ولكنها بقيت صورة من صور الذاكرة تشكل الحنين والعودة إلى الماضي فيحول عامر تغيير هذه الصورة إلى واقع عندما يختطف طائرة ويحلق بها في السماء هي المكان الوحيد الذي يجتمع تحته الناس ويخططون ولكن مجتمع الرواية مشتت ومشرد وكل مجموعة تعيش تحت سماء بأسماء مدن المنفى إلا أن اختطاف الطائرة يوحد المشاعر فكل الفلسطينيين يهتمون بهذه الطائرة يساندون المغامرين. وهم في السماء والغيوم تحيط بالطائرة المخطوفة ومصيرها مجهول.

❖ وصف المخيم:

يمثل المخيم الجانب الأساسي للمجتمع الفلسطيني بعد النكبة فهو صورة لحياة البؤس والمعاناة التي عاشها هذا الشعب ومع ذلك هو موقع انطلاق الثورة الفلسطينية، فلا توجد رواية فلسطينية لم تمر هذا المكان الاهتمام اللازم لما له من تأثير نفسي وفكري وأخلاقي على شخصيات الرواية فقد خلق أوضاعاً ووسائل تعبير جديدة عند الروائي الفلسطيني، جنان تصف المخيّم في الأردن فتقول «أرض مزدحمة بالبرّاكات والأكواخ والبنايات يدب على سطحها آلاف الأطفال وملايين الزواحف»[24].

ولا يختلف الحال في مخيمات بيروت فالشوارع فيها الأوساخ والروائح

الكريهة «اقفز على القناة المكشوفة حيث تسحّ مياه المجارير الدبقة الهلامية فتعبق رائحة عظام الأسماك المتعفنة والجلد المدبوغ حديثاً مع لزوجة القاذورات المتكاثفة»[25].

يوجد فرق كبير بين صورة بيروت وبين مخيّمي شاتيلا وصبرا المتآخمين لها فبيروت تمتاز بالجمال والتنظيم العصري بينما مخيم شاتيلا صورة من الصور القبيحة المعلنة عن فقر مدقع وظروف صعبة يعيشها الناس لم تكن العين هي التي تنقل الصورة فقط بل شاركتها حاسة الشم «الرائحة نفسها شيء غريب غامض متمازج مع رائحة التراب الرطب المنقوع بمخلفات ماء الغسيل الذي تدلقه النسوة تتخذ البيوت شكلاً شعاعياً وهي تتداخل بين بعضها والتجمعات السكنية في مخيم شاتيلا تدل وتوصل إلى وجهات متعددة من هنا ممر يؤدي إلى بيوت أهل فرادة ومن هنا تبدو أكواخ ومساكن أهل مجد الكروم»[26].

وصفت الساردة الظروف السكنية وتفاصيل الحياة اليومية في مخيم صبرا «الجزّارون يعلقون ذبائحهم ويزينونها بضمم البقدونس وعشرات العربات اليدوية الفارغة تنتظر من يستأجرها كي يبيع عليها حمولة النهار أقفاص الدجاج المزدحمة بالفراح البيضاء والسوداء وأسراب الذباب التي تحوم فوق تلال القمامة المتراكمة على مداخل الأزقة المؤدية إلى السوق... كانت بقعة كبيرة من الوحل الرمادي تلطّخ الأسفلت الكابي المهشم وكان هناك بقعة كبيرة من الدماء»[27].

يحمل الوصف في ثناياه ملخصاً لكل ما في المخيم من هموم وأحزان فمن وسط تراكمات الوحل يبحث الفلسطينيون عن الكرامة فتمتزج دماء الذبح بدماء الاستشهاد فوق تراب المخيم.

كانت لغة الوصف مزيجاً بين الوصف والسرد «إننا ونحن نصف إنما نخبر المتلقي من حيث لا نشعر بأحوال نسردها عليه»[28].

ومنها وصف مكاتب الفدائيين في مخيم البقعة في الأردن قبل عام

1970 ففي هذا المخيم قد زينوا الجدران بصور الشهداء من أجل الأرض «المكتب كوخ تنكي صغير تلتصق على جدرانه المثقوبة صور الشباب الذين استشهدوا»[29].

وصف الشخصيات:

❖ وصف رجال السلطة:

الساردة تنقل الوصف من الإجمال إلى التفسير في تحديد ملامح الشخصيات ولم تعتمد في وصفها على نقل الصورة فقط بل اعتمدت على الهواجس والأفكار إذ إن رجال السلطة لا يمثلون حسب الساردة إلا العنف والقمع «رأيت أبي قادماً باتجاهنا يصطحب رجالاً غرباء لا نعرفهم رجال قاتمون يرتدون معاطف طويلة في الربيع... دب في رعب غامض فسألته: وإلى أين تذهب؟ استعجله الرجال»[30].

الغموض والتجهم والفظاظة صفات لا تتغير عند رجال السلطة والساردة تحاول تفسير ذلك عند متابعة المغامرة أو في تداعي ذكرياتها «توظف حركة السرد هذه لمعاضدة موقف أيديولوجي تؤديه حركة القصة»[31].

جنان في رواية «بوصلة من أجل دوّار الشمس» فلسطينية تنتمي إلى المقاومة مثل والدها وأمها وهذه المقاومة في خلاف مع النظام الأردني ورجال الملك لابد أن تكون صفاتهم «معبّرة عن صورة سلبية أو نموذجاً أقصى للدناءة والقبح جسمياً ومعنوياً»[32] حسب ما تراه هذه الشخصية.

تنشر أجهزة المخابرات الملكية الرعب بين الناس وتحرمهم من حقهم في الحرية فتحمّل الساردة هذه الفئة صفات مليئة بالرموز الغامضة لتكشف عن حقيقتهم الحاضرة بين الناس وتركز الوصف على الحواس وما تحمله من معانٍ فعيونهم منتشرة في كل مكان لنقل أخبار الناس وتسليط العقوبة عليهم

تقول الساردة «ملك يقتني جنده مثل النعاج السوداء ويوزع جواسيسه أنوف تجسس واقتفاء للأثر»[33] من المعروف أن الصفات التي ينطق بها السارد عن الشخصية هي صفات حيادية وموضوعية والواصفة في رواية «بوصلة من أجل دوّار الشمس» نقلت صورة المحقق لتتبين من خلالها انقطاع لغة الحوار بين شهد وجنان وبين سلطة الملك فصوت المحقق يعلو وهو يبتسم ويهدد الفتاتين وفي نفس الوقت يقطع لغة الحوار مع المقاومة.

تقدم الساردة صورة طريفة للسجّانة فملامحها مثل كل ملامح رجال السلطة «استقبلتنا امرأة قصيرة ممتلئة ترتدي الزي العسكري وتحمل وجه رجل عجوز عرفنا أنها شركسية تحمل رتبة نقيب أول»[34].

الأوصاف التي قدمتها الساردة بشكل متقطع لهذه الشخصيات تتدرّج من المظهر الجسدي إلى «الطبيعة الخلقية والنفسية»[34] لتلائم الدور فهي لا تظهر كثيراً في الرواية ولكن وجودها يحرك الشخصيات الأخرى وينقلها عبر الزمان والمكان فيؤثر على هيئتها وطبيعتها من خلال ما تمارس من عنف ضد الشخصيات الأخرى.

❖ وصف الشخصيات الفلسطينية:

تمثل هذه الشخصيات الركن الأساسي الذي يقوم عليه القص لأن الرواية تعالج الوضع الفلسطيني في المنفى بعد عام 1967 هذه الشخصيات شخصيات ورقية ذات دلالة قابلة للتحليل والوصف أعلن في بداية الرواية بواسطة الأوصاف والنعوت والأسماء وهي عامر، شاهد، شهد، جنان، ثريا، سليمة الحاجة وأم محمود تتدرج الساردة في تقديم الأوصاف إلى أن تختزلها وتقتصر على أهمها دلالة فالسارد يعود إلى هذه الأوصاف عند الضرورة «إذا لاحظ أن إخفاءها سيؤدي إلى التباس في المعنى أو تداخل في الدلالة»[36].

لا يتم التعرف عن الشخصية إلا بعد كم هائل من المعلومات المقدمة وهذه المعلومات قسّمها فيليب هامون (Philippe Hamon) إلى معلومات

مقدمة حسب الكمية تعتمد إلقاء الضوء حول الشخصية ومعلومات مقدمة حسب النوعية أي المصدر الذي قدّم تلك المعلومات سواء كان السارد أو الشخصية نفسها أو الشخصيات الأخرى وكل مصدر لهذه المعلومات له دلالة خاصة مختلفة عن المصادر الأخرى ومضيئة لجوانب مختلفة وغالباً ما تكون الأوصاف الثابتة صادرة عن السارد أما المعلومات الضمنية فتستنتج «من سلوك الشخصية وأفعالها»[37].

المتن الروائي كم هائل من المعلومات حول عامر وأمه سليمة الحاجة، تدور الرواية حول اختطاف عامر لطائرة من نوع «جمبو» وأثناء ذلك تقدم الساردة مجموعة من المعلومات حول عامر فهو ابن سليمة الحاجة من أهالي القدس درس الهندسة في فرنسا وعاد إلى عمان لينشط بالثورة الفلسطينية ويسجن بعد أحداث أيلول 1970 ثم يطلق سراحه ويتجه إلى لبنان يحيلنا الوصف على المظهر الخارجي لهذه الشخصية «يرتدي الجينس دائماً ولا يحلق لحيته ولكنه يبدو في الصورة حليقاً مهذباً ... يحدثني عن الخطابات والاجتماعات الجماهيرية في المنفى رغم استدعاء البوليس له مرات عديدة يبعثر بين يدي صور فتيات جميلات كممثلات السينما ويخبرني باعتزاز: جميعهن يدن بالولاء لي وأنا لا ولاء لي لواحدة منهن... من سألهن أن يتعلقن بهذا الفتى الشرقي الأسمر العاطفي الشبيه بعمر الشريف»[38].

تذكر جنان الساردة صفات عامر وما تميز به من عبث ولهو فتعود إلى ذاكرة الطفولة لتقارن بين ما كان عليه وبين ما فعله الزمن به نتيجة القهر والنكبات المتكررة تقول «كم يبدو نحيفاً هذا الشخص الذي يسيطر على طائرة «الجمبو» أهو عامر الذي تعاطته طفولتي... ابن غمزتك التي تطلقها عيناك حين يؤنبنا أهلنا فتفلت ضحكاتنا المحبوسة وينالنا عقاب أكبر... أنت الخبيث المراوغ الذي لطّخ دفاتري بالحبر الأسود حين تفوقت عليه في المدرسة وأفشى أسرار أول حب أمام فتيان الحارة»[39].

أشارت الساردة إلى ماضي هذه الشخصية وإلى حاضرها وصفتها كما كانت تراها من خلال الصفات والأفعال والأقوال فكانت شخصية تمثل الطفل

الفلسطيني المنفي الذي وقف عاجزاً أمام ضياع الأرض فكانت الثورة الوسيلة الوحيدة لإعادة الكرامة والاعتبار، غير أنه سجّل في رأي العالم ضمن الحركات الإرهابية دون العودة إلى الأسباب التي دفعته للبحث عن وسائل للدفاع عن نفسه ومنها العمليات الانتحارية التي تحسم الموقف دائماً بموته.

لا تكتمل صفات هذه الشخصية دون الإشارة إلى صفات أمة سليمة الحاجة وما تميزت به من تعلق بالأرض بعاداتها وتقاليدها فلم يقدم الوصف الملامح الخارجية لهذه الشخصية بل قدمها من خلال أفعالها، فهي امرأة تؤمن بالسحر والشعوذة والمعجزات والكرامات وتصدّق قول العرّافين ويوازي إيمانها هذا إيمان بالواقع والحياة فالتجربة علّمتها مثل كل نساء فلسطين كذب وافتراء هؤلاء السحرة والمشعوذين فانكفأت تصنع حياتها وتكافح من أجل الاستمرار «أمراضها قد تكاثرت وهي مازالت على القيام بأعمالها السابقة وكأنه مازالت تتمتع بالعافية تشتغل بالإبرة وتبيع قطعها البسيطة وتواصل أهازيجها وأغانيها القديمة مستنكفة عن قبول المساعدة من أحد كدت أتنشّق رائحة تبغها القوي... تجلس على طرّاحتها في الزاوية وتطعمنا أطيب الوجبات التي تصنعها وهي جالسة على أرض عازفة عن الطعام. منذ صغرنا وهي تروي لنا قصصاً»(40) وهي قصص خرافية عن الغولة والجنيّة.

تمد هذه المرأة يد العون لرجال الوطن فتساعدهم مثل كل أم فلسطينية، تثكل في ولدها تصرخ وتبكي، وتحزن وتعدد مناقبه وتحكي عن خطط المستقبل التي رسمتها معه لبناء عش الزوجية مع عروس الغد. إنها المرأة التي تعطي صورة للأرض عن العادات والمعتقدات التي تميز مجتمعها فقد اعتمدت الواصفة انتقاء كيفياً في اختيار الشخصية التي تكمل وتتمم صورة الشخصية الرئيسية عامر إذ لا تكتمل هذه الشخصية إلا بصورة أمه التي تعلّم منها لغة الوطن وضرورة التضحية من أجله.

تقدم الساردة شخصية شاهر وما تتميز به من صفات ومزايا وتحدد تلك القرائن فهو رجل انتسب إلى الثورة الفلسطنية في عمّان وشارك في

معارك أيلول سنة 1970م ثم غادر الأحراش إلى بيروت، لم تقدم الساردة ملامحه ومظهره الخارجي إلا أنها ركّزت على ضحكته فوصفت تلك الضحكة في أكثر من موقع ولا يعني هذا أن الساردة لم تستطع إقناع القارئ بوجود تلك الشخصية بل كانت تقيم لهذه الشخصية مكاناً متميزاً في النسيج الاجتماعي الروائي. فالشخصية المتروكة بدون وصف أو تمييز يمكنها أن تكون أكثر فأكثر حضوراً في الرواية من الشخصية الموصوفة بوضوح تام.

لقد قدمت الساردة صورة عن هذه الشخصية من خلال علاقته بجنان والحوارات التي تدور بينهما حول الحب والوطن والناس وشخصية شاهر صورة من أمه الفلاحة أم محمود «تنحنحت وهي قادمة صوبي بوجهها الأسمر النحيف ذي التقاطيع الصارمة وشعرها النحاسي متلوّن في خصل قصيرة على صدغيها يتدلى في ضفيرة رفيعة تحت غطاء شعرها الأبيض»[41]. أم محمود هي النموذج الذي يكمّل صورة شاهر فإنها مثله تتميز بضحكة تحمل كل معاني الأمل فهي امرأة لا تستطيع الخروج من الماضي وبينها وبينه مدينة مفقودة بساتين وبيّارات وأشجار «تطلق ضحكة راضية ترن كصنوج فضية تلتحق بشمس المغيب الهاربة تستمتع بالتحدث وهي تطرف برموشها القصيرة أو تعض بأسنانها على شفتها السفلى القاسية حسرة على شيء مضى وفقدت الأمل في إدراكه. تحكي عن أشجار الرمان الملّيسي»[42] إنها امرأة ترتبط بالأرض بأكثر من وشيجة ووشيجة ولم يبق من هذه العلاقة إلا شجرة الياسمين علّها تعيد لها رائحة الأرض وتلك الأغاني التي تذكّرها بليالي الحصاد واليد الصلبة القوية.

سمّت أم محمود ابنها شاهر والاسم يرمز إلى استمرار الثورة كما أن هذه الشخصية لم تمت في نهاية القصة بل تعود لها الحياة من جديد.

تمثّل الفتيات في الرواية نموذجاً للمرأة المثقفة ودورها في الثقافة إلى جانب وضعها في المجتمع فثريا، شهد، جنان، وسمر نماذج لهذه المرأة في

المجتمع الفلسطيني وكل واحدة هي صورة مغايرة للأخرى ومتمم له في ذات الوقت.

فقد درسن في مدرسة واحدة وسكنّ نفس المبيت وعشن نفس الظروف الفقر والقهر وعرفت واقعها وتلمّست طريقها»[43] قدمت الساردة جنان معلومات عن صديقاتها ثريا وشهد وسمر ثم انتقلت إلى تحديد السمات «رأيت شهداً قادمة بوجهها المثلث القمحي وشعرها المشبع بالعرق والغبار»[44] وشهد الصمدي هي شهد المطر والسوسن البري تتحول فيما بعد إلى شهد الفصل والطرد، إذ إنها تشهد انتقال الفرد الفلسطيني من العزة والكرامة في الوطن إلى الذل في المنفى فقد تشردت مع أهلها إلى عمّان فتساهم شهد في نشر رسالة التعليم بين اللاجئين في المخيمات ولكنها تطرد من العمل وبعد أن كانت مدرّسة لغة إنجليزية أصبحت موظفة في شركة خاصة وبذلك حرمت من حقها في خدمة المجتمع كما كانت تطمح لما تميز به من سمات الوطنية التي دفعتها لبذر الوعي بين التلميذات.

تكشف الساردة من خلال هذه الشخصية أزمة المرأة العربية المتطلّعة نحو الحرية فهي مثل كل فتاة شرقية تسعى إلى إقامة علاقة مستقيمة مع الرجل ولكن بشروط الفتاة الشرقية المشدودة إلى تاريخ عريق وطويل في قضايا الحب وما تتميز به الفتاة من خجل وحياة تقول ليانة بدور حول شخصياتها في رواية بوصلة من أجل دوّار الشمس «أن طقوس الحياة العصرية لم تبن على قاعدة حقيقية تبيح لها إنتاج تراكم يضمن عدم التراخي أو عدم النكوص إلى المواقع السلفية القديمة التي تظل مشرئبة لاحتواء أية بادرة للتغيير تمهيداً للانقضاض والحكم عليها بالمحو والإلغاء»[45].

فالمرأة مثل الرجل تملك شخصيتين الشخصية الظاهرة وهي المرأة العصرية وما تسعى إليه من أجل التطور سواء بعلاقاتها مع الرجل أو مع نفسها والشخصية الثانية وهي الأعمق والكامنة في أعماق النفس تحرك الفعل والتصرفات إنها الشخصية التقليدية التي صقلتها خمسمائة عام من

الانحطاط والتخلف بعد أفول نجم الحضارة العربية الإسلامية. فشهد هي تلك الفتاة التي أقبلت على الحب ولكنها رفضته لتعارضه مع أخلاقها وتربيتها بالطريقة التي طلبها الرجل فسخّرت نفسها من أجل العمل والمجتمع ولكنها تفشل أيضاً بعد طردها فتتكفئ على ذاتها في شركة خاصة.

لقد كانت صفات ثريا متناثرة بين ثنايا الرواية كما أنها كانت خاضعة للزمن فالفتاة التي تنتمي إلى مدرسة كفالة الأيتام وتسكن المبيت تكبر وتتغيير ملامحها نتيجة العمل إذ كان عملها عاملاً فاعلاً في تغيير الملامح بالإضافة إلى الزمن فهي موظفة في دائرة الآثار في نابلس وهذا العمل يحتاج إلى حماية ورعاية قال زميلها «معلقاً على انحناءة ظهرها الخفيفة التي أصبحت خطاً جديداً من خطوط جسدها المرهق بالعمل الدائم»(46).

كانت هذه الفتاة هي الفتاة الوحيدة المشدودة إلى الطفولة تقول جنان «كم كانت تحس بمرور الزمن أكثر منّا فتراعيه كأية طفلة حمقاء تحمل ساندويتشها وتأكله خارج المطعم وهي تجول تحت أشجار السرو والصنوبر ترتدي كلسات بيضاء إلى تحت الركبة وتفك جديلتها ثم تجعلها ضفيرتين تعقد في نهايتهما أشرطة بيضاء كالصغيرات الذاهبات إلى المدرسة»(47).

وبهذا الوصف تؤكد الساردة أن الشخص الذي يتقمص الطفولة لا يفقد الأمل بل يبحث عنه ويسعى إليه فتربط الساردة علاقات مع أكثر الشخصيات التحاماً بالتراب وهو جعفر الذي يقوم بعمليات انتحارية داخل الأرض المحتلة.

تتعرض هذه الفتاة إلى صدمة عاطفية بعد استشهاد جعفر في عملية انتحارية فتصاب بنوبة هستيرية من الصراخ والبكاء وترتسم ملامح الحزن والألم على وجهها فتلجأ إلى الصمت ثم الامتناع عن أي عمل عنيف لاعتقادها بأن العنف هو سبب فقدانها لجعفر ولكنها تدرك مع مرور الزمن الأمل المنغرس في أعماقها بأن القضية قضية وطنية.

تبقى ثريا في الضفة الغربية بعد سقوطها عام 1967 وتشهد الظلم

والقمع الإسرائيلي فوق أرض فلسطين وتشعر بالتمييز العنصري والقهر فتنجرف من حيث لا تدري في الانتفاضة من جديد لأنها تكتشف أن الحل الثوري القائم على العنف هو الحل الوحيد لأبناء وطنها وما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة «فليس القتال هواية عند الفلسطيني ولا هو رغبة عابرة إنما هو ناتج عن واقع مؤلم قاس مر به الإنسان الفلسطيني على مدى عشرين عاماً يقاسي عنت الحياة وذل التشريد وكانت النتيجة الطبيعية البحث عن الحق المسلوب» وما ثريا في الرواية إلا استمرار لجعفر وكلاهما المرأة والرجل يخوضان مشوار الثورة ولكل منهما أسلوبه.

الزمان:

يشكل الزمن الركيزة الأساسية التي تقوم عليها القصة فلا يمكن لحدث أن يتم دون زمن، ولا وجود لمكان دون زمان، والشخصية يشكلها الماضي والحاضر والمستقبل «والقص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن»[49].

أحدث الشكلانيون الروس ثورة حول مفهوم الزمن في الأدب مما دفع الكثير من النقاد والعلماء إلى البحث عن هذا المفهوم وتجاوز الفكر السائد الذي رسّخ له فلاسفة القرن الثامن عشر مثل: كانط (Kant) وهيغل (Hegel).

وكان لهذا البحث تأثيره الإيجابي على الدراسات النقدية فلا تطابق بين الزمان داخل الرواية وزمان الواقع بل أضحى الزمان تخييلياً من صنع الروائي فـ «زمن الحكاية متعدد الأبعاد إذ يمكن أن تجري جملة من الأحداث في الحكاية في وقت واحد ولكن الخطاب مرغم على تقديم هذه الأحداث واحداً تلو الآخر»[50].

قسّم الزمن لسانياً إلى زمن الحاضر وزمن الماضي وزمن المستقبل ونتج عن هذه الرؤية الجديدة تصنيف حديث للزمن حسب تودوروف

(Todorov) إذ قسّم الزمن في الرواية إلى زمن القراءة، وزمن الكتابة، وزمن ما قبل الكتابة، أي زمن التخييل، وهذا الزمن الأخير يخص الكاتب وثقافته وعصره ورؤيته، أما زمن القراءة فهو يخص القارئ. وزمن الحكاية هو زمن السرد فالسرد هو الذي يحدد مقوماته فينشر إشارات لتحديد زمن الأحداث وزمن المغامرة وكلما كان السارد قادراً على تفكيك الزمن وربطه بمقومات السرد الأخرى كلما كان متمكناً من تقنيات السرد الفني وزمانه وذلك لأن «الأزمنة تنفرد بتنظيم الخطاب»[51] داخل القصة.

في رواية «بوصلة من أجل دوّار الشمس» - الرواية الأولى لليانة بدر - تلاعب بالزمن، فمن خلال عملية القراءة يتبين الدارس أن المادة الحكائية تتكون من زمانين هما زمن السرد وزمن المغامرة في الرواية.

فزمن المغامرة ويطلق عليه زمن الحكاية ومنه تتكون المادة الحكائية كما أنه يحدد الزمان الفعلي الذي حصلت فيه المغامرة مع الشخصية والظروف التي عاشتها والأحداث التي شهدتها.

روت جنان في رواية «بوصلة من أجل دوّار الشمس» الأحداث التي مرت بها، ونقلت المغامرات التي خاضتها منذ الطفولة فكانت تنقل مغامرات اللعب والانتقال من مدينة إلى أخرى في الضفة الغربية ثم في المنفى عمّان وبيروت.

لم يكن هذا الانتقال بين المدن انتقالاً عادياً بل ارتبط بالظرف الفلسطيني لأن أسباب الهروب من أريحا إلى الأردن كان لأسباب سياسية في المرة الأولى بعد أن مسكت زمان السلطة الأردنية جماعات من الشيوعيين وفي المرة الثانية بعد هزيمة حزيران 1967.

عاشت البطلة في مدرسة داخلية بعمّان وكان لها نشاط سياسي جرّها إلى السجن وشهدت أحداث أيلول الأسود عام 1970 ثم انتقلت إلى بيروت

حيث المقاومة الفلسطينية وتشارك جنان في العمل النضالي، ولم ترض عنه لكثرة ما كانت ترى في جماعات الفدائيين من الكذب والادعاء.

تنقل الساردة مغامرات أخرى رفقة عامر وشهد وشاهر وأم محمود وأما المغامرة الأهم التي جمعت الشتات الفلسطيني في الداخل والخارج هي عملية الاختطاف التي قام بها عامر لطائرة الجمبو.

لقد أثر زمن المغامرة على زمن السرد فتداخلت الأزمان الحقيقية والفنية في الرواية فشهدنا الاستباق في أكثر من مكان للأحداث مما يدفع القارئ للبحث عن «مختلف العلاقات التي تربط بين مختلف الأزمنة وهي تتحقق من خلال علاقة الإنتاج والتلقي»[52] وهذا ما نسميه بزمن النص.

أما زمن السرد ففيه احتلت جزئيات الهم الفلسطيني حيزاً مكانياً داخل الرواية وكان لهموم المرأة حيّز مواز له أيضاً في هذا الزمن مما أدى إلى إبراز إيقاع الزمن الفني من تباطؤ الحدث أو تسارعه. زمن الحكاية نهار واحد من الصباح الباكر إلى الليل فالرواية تبدأ بذهاب جنان إلى المستشفى للاطمئنان عن شاهر في الصباح الباكر فتنتقل من مخيم صبرا إلى مدينة بيروت تقول «إنها صبرا في الصباح»[53] ثم تعود إلى منزلها مع أم محمود وقبل أن تنتهي الرواية بصفحة واحدة تشير إلى نهاية النهار «كانت الممرضة تطالبنا بالعودة في صباح اليوم التالي»[54] ثم تؤكد على زمن نهاية الرواية ليلاً أثناء عودتها فتقول «الدكاكين مغلقة وحواف الطرق الأسفلتية تتراكض على جانبي الطريق»[55] إنها الساعات التي تتوقف فيها الحركة ويخلد الناس إلى الراحة والنوم في مخيم صبرا.

يتواتر الزمن نحو المستقبل في الرواية ثم يتراجع إلى الماضي حتى ما قبل سنة 1967 وأثناء ذلك تستحضر جنان الصور فقد رأت في الحاضر امتداداً لهذا الماضي إذ إن الحروب استمرت وكذلك السجن والقهر ضد الفلسطيني في الرواية. وأما الحاضر فهو مصير لحظة المحاولات العاجزة عن تحرير فلسطين مثل خطف الطائرات والمظاهرات والمنشورات والعمليات

الانتحارية دون جدوى فالحاضر ليس زمناً دخيلاً وإنما هو «حاضر حضوراً كثيفاً ثقيلاً يحاصر البطل من كل صوب ويدفع بجموع المطاردين وراءه»[56].

كثّفت الساردة من نقل صور هذا الحاضر العاجز عن الفعل المليء بالأمل من خلال حركات الشخصيات فجعفر يقوم بعملية خاطفة إلى أن تخترق الرصاصة رأسه وعامر يختطف طائرة ومصيره السجن أو الموت، وكلا الفدائيين يعرفان النهاية الفاشلة ولكنهما يحاولان دون يأس بحثاً عن أمل يكاد يكون مفقوداً. يتجلى من خلال الوضع النفسي الذي يعيشه الجيل الجديد من أبناء فلسطين في المنفى فكان الحنين الذي يعصف بهم لرؤية الأرض أو العودة إليها فبحثوا عن ثوابت تربطهم بهذه الأرض وهي التضحية بالدم من أجلها فيكون التواصل مع ثورة عام 1936 وكأن الساردة تؤكد ما أشار إليه بعض الذين كتبوا عن القضية الفلسطينية مثل غسّان كنفاني ومطاع الصفدي وغيرهما فقسّموا الأجيال الفلسطينية إلى «جيل آثم يريد أن يشتري خطيئته ويكفّر عن عاره وجيل يريد أن يلقي نفسه في النار ولا يدري أنها تحرق، وجيل يتهيأ ليكون كفؤاً للسهم الذي أعد له وأجيال لاتزال في باطن الغيب»[57] وبالتالي تعتبر الساردة أن زمن التحرير لم يحن بعد لا في الحاضر ولا في المستقبل القريب وقد أكدت ذلك بتلك الصورة التي رسمتها جنان لصديقها الذي حرقته القنابل الفوسفورية في معركة الكرامة «رفيقي الحميم كان مستلقياً في الساحة بنصفه الأسفل المتفحم ومن نصفه الأعلى السليم تماماً تطل عيناه البرّاقتان ممتلئتين بالدهشة»[58] على الرغم من أن لحظة النصر الوحيدة عسكرياً في تاريخ حروب الثورة مع إسرائيل هي معركة الكرامة.، فالنصر لا وجود له في هذا الزمن المهزوم الذي يجعل البطل متفحماً من الأسفل ومملوءاً بالدهشة من الأعلى وكأنه يعيش على الأمل عاجزاً عن المشي.

أما صورة الماضي فقد استوحتها الساردة من التاريخ الفلسطيني المعاصر الذي بدأ بوعد بلفور سنة 1917 ثم امتد إلى زمن ملاحقة النظام الأردني للشيوعيين خلال سنوات الستينات والسبعينات والثمانينات.

إلحاح الساردة على تجسيد الزمن بواقعية ووضوح منعها من إضفاء المرونة عليه فبدل أن يكون زمناً معبراً عن الواقع كان زمناً غنائياً والمعروف أن «الدراما تتجسد في الواقع حيث لا دوام للحظة الراهنة أما الغناء فهو اصطفاء لمحة زمنية وتخليدها وتمكينها إلى الأبد»[59].

اعتماد الساردة على الزمن الغنائي خطأ وقع فيه كل من الروائيين الفلسطينيين والعرب الذين كتبوا عن القضية الفلسطينية فهذا الأسلوب أقرب إلي الرثاء والبكاء أفقد الرواية الفلسطينية الكثير من التقنيات الدرامية فكانت قضية فلسطين قضية عاطفية لم ترق إلى الدراما.

لم يكن الزمن زمناً خطياً في الرواية بل كان زمناً متقطعاً فقد تقاطع زمن السرد مع زمن الحكاية كما كان للماضي كثافة فاقت الحاضر ذلك لأن الحاضر هو زمن الواقع والماضي هو زمن الذكريات والأحلام والتأملات فالحاضر مثّل الوجود الفلسطيني في لبنان بينما مثّل الماضي الثورة في عمان والوطن.

هذا الوجود كان مشحوناً بالدم الحروب المستمرة مع إسرائيل ومع سلطة الملك مما أدى إلى طرد رجال المقاومة إلى لبنان ثم استمرت الحرب مع إسرائيل ومع بعض الفصائل في لبنان وشخصيات الرواية مثّلت هذا الوجود وتفاعلت معه فحركة الزمن كانت مؤثرة على حركة الشخصيات مما أدى إلى تداخل بين الزمن الفردي والزمن الجماعي.

أما الزمن الفردي فقد مثّلته مجموعة من الشخصيات في الرواية أهمها جنان وشهد وثريا وأم محمود وكل واحدة منهن لها حيز من المكان والزمان إلى جانب الرجال مثل شاهر وعامر وجعفر وغيرهم.

فقد اجتمع هؤلاء جميعاً حول الثورة الفلسطينية داخل المخيمات التي مثّلت الالتحام والأمل ولكن الثورة تهزم في أريحا أولاً ثم في عمان وثانياً في بيروت والالتحام الذي جمعهم يفرّقهم فـ «ثريا في نابلس وشهد الصمدي في عمان وعامر يخرج من السجن، هزيمة الثورة تفتت الزمن الجماعي وتحوله

إلى أزمنة بالنسبة إلى الشخصيات فبدا الزمن الفردي ذا دلالة ووجود أقوى في الرواية فبعد أن انصهرت جنان وشهد وثريا في العمل الفدائي فرقتهن الهزيمة فسمر تتزوج وتذهب إلى نيويورك وشهد تعمل في شركة وثريا في الضفة الغربية وجنان في بيروت وبذلك يتجه الزمن الجماعي نحو الزمن الفردي. والساردة تنظر إلى المستقبل نظرة تشاؤم فالفلسطينيون في المنفى في طريقهم نحو نهاية لا تبشر بتوحد الذات الاجتماعية بل بتوسع التفتت والتشتت والفردية ولكن الأمل بالمستقبل لم ينته لأن الشخصيات لم تتكفئ على نفسها بدافع ذاتي.

لقد كانت الساردة تشير إلى قرائن تدل على الزمن فكانت هذه الإشارات تربط السرد في لحظة الحكي وتضمن له الاستمرار والديمومة فهذه الإشارات تمتد من لحظات السرد أو تختزلها فتكوّن إيقاع السرد داخل الرواية فتارة يسرع وتارة يبطئ وأحياناً يسير منتظماً ويكون المسرود مكثفاً جامعاً بين الحاضر والماضي «لماذا تأكل جنازير الدبابات أوقات عمرنا دائماً؟ ولا نؤرخ أيامنا إلا بيوم بلفور وزيارة روجرز ومجازر أيلول»[60].

إن القرائن الزمانية في الرواية تقطع سير السرد الأصلي وتنقله إلى سرد فرعي «حينما كنت وشاهر في عمّان كانت لنا نافذة زجاجية كبيرة نجلس أمامها ونحدّق»[61] لقد نقلت البطلة السرد من بيروت إلى عمّان من الحاضر إلى الماضي فتعرض التطورات التي طرأت على الشخصيات والأحداث التي مرّت بها وتنقل المشاهد وبالتالي تختلط مشاهد الحاضر بمشاهد الماضي عند لحظة القراءة فالمشهد يعطي للقارئ إحساساً بالمشاركة الحادة في الفعل إذ إنه يسمع عنه معاصراً وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت السارد في قوله.

❖ الحذف أو الغياب الكلي (Ellipse):

كان التلاعب بالزمن وسيلة الساردة لإبراز تقنيات الإبداع السردي فقد

استعملت الحذف في الرواية والحذف يشير إلى حكاية غير محكية ويحيل على قراءتها عبر الذاكرة والخيال فهو غياب عن البنية السطحية وحضور في التركيب العميق للمتتالية الحكائية. لقد كثر استعمال هذا الأسلوب في الرواية لأن زمن الرواية يمتد أكثر من أربعين عاماً والرواية تعد من الصفحات 134 صفحة من الحجم المتوسط وبالتالي تختزل الزمن في هذه الصفحات وتضيف إليه الفنيات الزمنية. تقول «خرجوا في النكبة الأولى... قالوا يومين أو ثلاثة»[62] حذفت الساردة أحداث النكبة 1948 ولمّحت إليها ولكن هذا التلميح يحمل القارئ والخيال إلى ما جرى لهؤلاء بعد النكبة من تشريد ونفي وفقدان للأرض لسنوات طويلة وفي مثال آخر تقول «عرفت أن أبي أصبح سجيناً وبيتنا الذي أحب لم يعد يخصنا... فقد غاب أبي طويلاً وتنقلنا في بيوت كثيرة»[63] إن الحذف التي توخته الساردة في هذه الجملة حقق المعنى التي أرادته فقد قادنا إلى زمن السجن تارة وإلى زمن الشتات تارة أخرى وكل زمن يفسح المجال للخيال والفهم فالحذف هنا «هو إلغاء لكلمات ضرورية لتحقق الفهم الكامل ولكن معناها يبقى مقدّراً»[64].

❖ الإجمال (Sommaire):

تمكنت الساردة من تسريع السرد أيضاً عن طريق الحذف أو الاختزال أثناء العودة إلى الماضي بالإضافة إلى الحذف استخدمت الساردة أسلوب الإجمال فكانت تكثّف الأحداث وتعود إلى الماضي وتوجزها في جملة أو جملتين تنثرها في الرواية هنا وهناك.

لقد كان هذا الأسلوب أكثر استخداماً في الرواية ربما كان السبب كثافة التجارب التي مرت بها الشخصيات بالنسبة إلى عدد الصفحات فجعفر «رامي بن سيفن يجتاز النهر في العمليات الانتحارية ضد العدو»[65] ثم تهيأ لموته في عملية انتحارية تقول «كانت الفجيعة مجرد خبر نقله إلينا أحد أصدقائنا. وصارت غرفتنا حائط المبكى تتحدر على أدراجها الصغيرة آلامنا وتمزّقاتنا وصرخت ثريا التي أصيبت بنوبات هستيرية»[66].

وفي الإجمال نجد أنفسنا «أمام شبكة متوالية من الأحداث تذهب من الماضي البعيد كإرجاع خارجي إلى الاستباق الخارجي وكل ذلك يأتي لتفسير الأحداث وآثارها على الشخصيات»[67].

المكان:

يبنى الفضاء الروائي من تقنيات فنية جمالية تستقيها الساردة من الذاكرة والخيال، فإذا هو «مكان آخر تكميلي للمكان الواقعي الذي يستحضره»[68] السارد.

فبقدر ما تكون الرواية حكاية للشخصيات بقدر ما هي حكاية للمكان التي تشغله الشخصيات وهذا المكان في حاجة إلى «الإضاءة الأيديولوجية اللازمة للفعل»[69] لأن اختيار السارد للمكان اختيار انتقائي حسب تجربته ورؤيته فيلقي الضوء والظلال على فضاءات أثناء الحكي تارة وأثناء السرد تارة أخرى «فإذا تخلى الحكي عن الفضاء فإن السرد يستحضره بصيغة أو بأخرى والعكس ممكن أيضاً»[70] فالسرد لا يتم دون إضاءة للمكان وكل منهما يعكس عبقرية الآخر.

❖ المنفى:

تأخذ أماكن المنفى أهمية كبرى في رواية «بوصلة من أجل دوّار الشمس» لأنها الأماكن التي ستشهد حركة الشخصيات وتحمل كل الدلالات والقيم الفلسطينية خارج الوطن فـ «المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية»[71] تتعدد الأماكن في المنفى بتعدد مناطق الشتات وكل منطقة من هذه المناطق تشكل مرحلة زمنية من مراحل الغربة الفلسطينية يقول شاهر: «إن بصمات أقدام المنفى قوية وواضحة لا يجوز أن نهملها وإلا أصبحنا غجراً يتجولون في المنافي»[72] فالمكان لم يعد له دور التزيين وإنما له دور فاعل في السرد الروائي. والمنفى هو أهم الأماكن التي صنعت الحدث وشاركت السرد

في إيضاح الحالة الفكرية والنفسية للأبطال فكل واحد منهم يتطلع إلى الوطن تماماً مثل كل أبطال الروايات الفلسطينية. وأهم مناطق المنفى في رواية «بوصلة من أجل دوّار الشمس» هي مدينة عمّان ومدينة بيروت.

❖ مدينة بيروت:

شكلت مدينة بيروت عبئاً ثقيلاً على إحساس الشخصيات فمنها انطلقت الحكاية وكانت الصورة الأولى لبيروت صورة المدينة التي تمثل التناقض مع المخيم فبيروت مدينة تقترن بالجمال والعطاء فهي «مثل بركة ماء بيضاوية لون مياهها أخضر زيتي لا بل أخضر داكن أريد الأخضر النعناعي»[73] وإذا كانت لرمزية اللون الأخضر والأزرق أهمية في تحديد ملامح الجمال لبيروت إلي جانب الماء فإن اللون الرمادي يشير إلى غموض هذه المدينة واختفاء وجه آخر وراء هذا الجمال فهي في الآن نفسه مجموعة حيطان متشابهة رمادية تتقاطع وتتوازى متجهة صوب البحر والجبل.

إنها تضم كل المتناقضات الاجتماعية، الفقير والغني، الفائز والخاسر، النصر والهزيمة، فبيروت «مدينة رقع الشطرنج والبنايات العالية ودكاكين الهمبرغر»[74].

في الرواية تصوير يؤكد الفزع والخوف من التطور الاقتصادي الذي تميزت به بيروت نتيجة السياحة فكل شيء فيها يسير نحو هذا الهدف، المتاجر والواجهات والألبسة تشد الناظر إليها، ومن وراء الواجهات تزداد الهوّة بين الفقراء والأغنياء «هذا الشارع هو الواجهة واجهة كبيرة ممتدة لعالمين لا يلتقيان عالم يصرف مئات الألوف من أجل أن تلمع الشوارع بالأضواء في ليلة العيد وعالم آخر يشتم العيد لأن الثلج والبرد يأتيان معه»[75].

تمثّل بيروت الحيز الروائي التي تدور فيه أحداث الرواية وهذا المكان يأخذ في الاتساع والضيق معاً فهو ممتد إلا أن الامتداد غير واضح لأنه

مرتبط بالسياحة ورؤوس الأموال في المدينة فلا تبدو من ملامح بيروت إلا الحركة التجارية ومجتمع الاستهلاك وإلى جانب هذا نجد الأماكن الضيقة مثل المصاعد والمقاهي والمكاتب والمطاعم وهي أماكن تشعر الإنسان بالخوف والفزع والانكفاء على الذات فيلوذ بالماضي خوفاً على مسح معالم بيروت التي استقبلت الثورة «ولم تتقبل المقاومة إلا لأنها ترتبط بألف وشيجة ووشيجة مع الثورة»[76].

إن التطور الاقتصادي والتجاري يقود بيروت إلى محاولة لفظ الثورة الفلسطينية فالمجتمع هناك بدأ يتغير إما بسبب الاستهلاك وغلاء الأسعار فالبشر يئنون تحت وطأة غلاء الأسعار أو بسبب سيطرة المظاهر التي تؤثر على السياحة «إنهم يدفنون أنفسهم في أكوام الكتب المبتذلة وأكوام الملابس المتحذلقة وأكوام المال وأكوام العطور وينحتون أجسادهم اثنتي عشرة ساعة في النهار كي تبدو برّاقة لامعة في الاثنتي عشرة ساعة الأخرى»[77].

تبدو المدينة مليئة بالحركة مكتظة بالسكان لا مكان فارغ فيها مما يغرق الشخصيات في البحث عن طريق للخلاص وكأن الطريق في بيروت تفتح الباب للثورة وفي الآن نفسه تغلقه وسط الازدحام وضرورات السياحة التي تتطلب الأمان والأمن الذي لا يسمح به وجود الثورة هناك. فيضحى المكان «رمزاً للضياع بالنسبة إلى الشخصية الروائية»[78] ويتجلى ذلك في المفارقة بين بيروت والمخيم.

إن الطريق بين المخيم وبيروت يحمل الكثير من المعاني من معاني الغربة والتشرد والوضع البائس الذي تعيشه الشخصيات فمخيما صبرا وشاتيلا غير بعيدين عن بيروت ولكن الفرق شاسع بين بيوت وعمارات أسمنتية ومآوي أكواخ من القصدير فلم يكن المخيم مكان ألفة بل كان مكان تشرد وخيبة والبيوت في المخيم لا تزيد سكانه إلا تعاسة لأن البيت أكثر من منظر طبيعي ولكنه يعبر عن «حالة نفسية»[79] لم يكن البيت موضع أحلام وملجأ أمان للشخصيات بل كان وسيلة لاستذكار الماضي بعد أن أصبح

الحاضر صورة للفقر «من أين آتي لهن وكيف يمكن أن أدبر أمورهن؟ قطعة الأرض تأخذين وتعطين معها ولكن المصروف إذا راح هنا لا يأتي غيره»[80].

لقد أجبر المنفى المجتمع الفلسطيني على نبذ الفلاحة فاضطر الأفراد إلى أعمال المدينة فازداد الفقر والفاقة وافتقدت بيروت القيم والألفة رغم جمالها فارتبطت هذه المدينة بالدلالات الزمنية التي «تتحول بسببها إلى زمن المكان يعرف من خلال اللحظة التاريخية التي تحيل عليه والحدث النضالي الذي يؤقته»[81] فبيروت هي الملجأ الثاني للثورة الفلسطينية وعلاقتها بالوطن تنبع من الماضي العميق كما أنه علاقة جوار ومصير مشترك وبالتالي لم تكن علاقة الشخصيات بهذه المدينة علاقة جغرافية فحسب بل كانت هذه المدينة هي المكان الذي تتطلع منه الشخصيات إلى الوطن فجمعت بين الألفة والرهبة بسبب الغارات الإسرائيلية المتواصلة «أصبحت الأرض الجديدة مكاناً لا تنتهي وثبات الطائرات عليه»[82] وحيّز لحنين لا يتوقف نحو الوطن مما يجعل القارئ محاصراً بذاكرة المكان الفلسطيني الذي يتقاطع مع أمكنة بداية تحتضن الوجود الفلسطيني مؤقتاً لتلفظه إما اختياراً أو اضطراراً»[83].

❖ مدينة عمّان:

مثّلت عمّان مكان الانفصال الأول عن الوطن الأم فلسطين بالنسبة إلى البطلة فشهدت هذه المدينة احتضان اللاجئين، فعوّضت مدينة عمان لبطلة الرواية مدينة أريحا، ولكنها في الآن ذاته بترت لحظات الطفولة البريئة من ذاكرتها مما جعلها مدينة تفتقد إلى مقومات الألفة والاستئناس فلم تكن وطناً يستطيع فيه الفرد ممارسة نشاطه وإبراز ذاته وتخطيط أحلامه بل كانت مكاناً يحتوي الفلسطيني ويحميه من الضياع ففيها أكبر تجمع للاجئين الفلسطينيين وهي شاهدة على ما عاشه هؤلاء من فقر وفاقة «ومن الذي لم يكن فينا مشرداً في طفولته. أنت الذي سرقت برتقالة في مخيم إربد فنالت العصا من كفيك حتى ترشرش الجلد بالدماء»[84].

كانت مدينة عمّان مثل غيرها من المنافي العربية مكاناً يعيش فيه الفلسطيني ازدواجية المكان، تقول ليانة بدر: «يوفر المنفى إمكانية غريبة ليعيش المكان بشكل مزدوج فأنت ترى المكان الحالي فيما يراودك المكان الأصلي»[85].

الأماكن تتعامد وتتقاطع في الرواية وأحياناً تتوازى وفي كل مرة كانت أريحا هي الممثلة للهناك الوطن وما يحمله من أحلام بينما كانت مدينة عمّان المنفى هي الهنا وما فيه من عذاب وآلام.

ومثلما كانت مدينة عمّان مكاناً للأحزان كانت مكاناً للنصر فهذه المدينة هي المقر الأول للثورة الفلسطينية التي انطلقت عام 1965 أملاً في العودة والتخلص من المنفى فلم يعد أبطال الرواية ينظرون إليها مدينة لاحتوائهم من التشرد بل هي اليقين إلى تحرير الأرض خاصة وأن الثورة الفلسطينية حققت نصراً فوق أرضها في معركة الكرامة عام 1968 ولكن هذه المدينة انقلبت ولفظت الثورة عام 1970 بعد مذابح أيلول الأسود فلم تعد الأماكن فيها بؤرة لذاكرة المنفى والتشرد فقط بل لذاكرة الموت في جبل النزهة وجبل الحسين وأحراش جرش وداخل كل مخيم حيث دارت المعارك بين الفدائيين ورجال الملك «توقف هدير القصف وأصبح جبل النزهة مهدداً بالاستسلام. عقد الشيخ صبحي مختار الحارة هدنة مع الجيش حين نفذت ذخائر المقاتلين أفلح بعضهم في الانسحاب وبدأ الباقون في البحث عن البيوت الخالية والبرّاكات المهجورة»[86].

لقد قطعت السلطة الملكية شريان المعاني النبيلة التي تربط الشخصيات بالمدينة «مدينة عمّان مسبح رائع القسمات والعذوبة يتعاطف مع ألمي وهو مكبّل اليدين بالسلاسل الفولاذية»[87] فعيون العسس تراقب المدينة وتشل حركة الناس وتمنعهم من استقبال الفدائيين الذين لاذوا بالفرار، لم يبرز من ملامح هذه المدينة سوى شوارع وطرقات باهتة غائمة لسيطرة الحرب عليها والشوارع تمتلئ بالدبابات والجنود والطرقات مسدودة أما

المكان الذي برز واضحاً فيها فهو المستوصف والمخيم. وكلاهما يرسم ملامح هزيمة الفدائيين الفلسطينيين أمام رجال الملك فقد طغى الدم واللون الأحمر على الأدوية والأرض، والشوارع والناس، وكثر الجرحى والمصابون بحروق، بل إن المدافع والدبابات تحاصر هذا المستوصف مما يشير إلى انعدام الإنسانية ووحشية الحرب الملكية. فالقذائف تدفع بأصابع القهر والعنف وسال الدم في كل مكان والنار تطال الكبير والصغير فيزداد عدد المشوهين ويندفع كل واحد منهم للبحث عن خلاص فلا يراه إلا في حلم العودة إلى الوطن الأم فلسطين لأن العنف الملكي يطحن الجميع دون هوادة في مخيمات اللاجئين الفلسطينيين بمدينة عمان «يسوقون آلاف الرجال والنساء والأطفال خارج بيوتهم التكية التي دكّت إثر قصف الأيام الثمانية. يفرزون الرجال وحدهم وتقف النسوة بأثوابهن الطويلة السوداء في الجانب الآخر، يتصاعد العويل والولولات تنعقد غيمة كثيفة في سماء المخيم المهشّم وترتفع أذرع الرجال والفتيان إلى أعلى غابة شاسعة من الأشجار المقطّعة المكسورة»[88] يعترف الفلسطينيون بالسقوط في هذا المكان فيؤسسون نواة ثورة في بيروت مما يجعلنا نؤكد بأن الأزمات تدفع بالمكان إلى صدارة الاهتمامات والمشاغل فهو الذي تمر منه العقبات - غالباً - ومنه أيضاً تمر الحلول وتنبع.

وأحراش عمّان التي حوصرت إبّان الثورة كانت بوابة تنفتح على العدو الرئيسي إسرائيل كما أنها كانت طريق الفرار إلى بيروت وبذلك يعني المجتمع حقيقة التنقل بين المنافي «فهناك أماكن جاذبة تساعدنا على الاستقرار وأماكن طاردة تلفظنا»[89].

❖ الوطن:

حضر الوطن مجسداً في مدينة: أريحا ونابلس والقدس وهي أماكن ألفة وحنين للشخصيات فأم محمود تقارن بين الوطن والمنفى فتقول «وين الكروم والزيتون وقطاف التفاح؟ يمّا احنا اللي اعرفنا العز أولادنا ما عرفوا غير الحسرة»[90].

الوضع الذي يعيشه الفلسطيني بكل فئاته في المنفى يؤكد أن له «اليقين وحده هو فلسطين الكلمة الحقيقية الأولى والأخيرة موجودة في كأس الماء وفي رؤوس الأولاد الحليقة وعلى أبواب البيوت والنوافذ الخشبية العتيقة وأنامل الصبايا»[91] لذلك كان استحضار الوطن في ذاكرة الشخصيات والسعي من أجل استرداده واستعادته والوصول إليه سراً أو حلماً فجعفر رامي بي سيفن في الرواية يتسلل إلى الأرض في عملية انتحارية عبر النهر ليتلحم مع الأرض وكأن الحياة والموت لا يتمان إلا فوق ترابها وكأنه يعيد الترتيب الصحيح للأمور فهو في المنفى ضحية مشوهة ومشبوهة، والآن هو شهيد حي يرزق في ذاكرة الأجيال.

فعلاقة الشخصيات بالأرض «علاقة صوفية تزاوج الخيال مع حلم اليقظة»[92] تقسو الحياة مع الوطن نتيجة الظروف السياسية الصعبة التي تمر بها الشخصيات إلا أنه يبقى مكان الألفة والأمان فجنان بطلة الرواية يسجن والدها ويعذّب فتتشرد إلا أن الأرض والبيت يؤمّنان لها الدفء والأمان كما أنها هي نفسها تتعرّض للاضطهاد والقهر فتسجن بعد توزيع منشورات على الطالبات في المبيت ولكن أريحا المدينة تبقى مكان الألفة ففيها ذلك البيت حسب تعبير يوري لوتمان وهو «الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيداً عن صخب الحياة ويكون صورة للرحم»[93] يمتد هذا الشعور لدى جنان نحو الوطن فيتساوى البيت والوطن وكلاهما ملجأ وافتقاد البيت أو الوطن سيؤدي إلى الإحساس بالحرمان من الأمان ثم افتقاد للوجود والكيان «على الطريق الجرداء الملأى بالفقر جمعت حنيني إلى أريحا وحرقته بلا ندم عرفت تماماً أننا لن نعود اندفعت في أرجاء بيتنا ملتاعة مضطربة فصرخوا بي وقالوا أسرعي... يومان ليس غير ونرجع إلى هنا مسرعين»[94] ولم يعودوا.

مدينة أريحا، مدينة ناطقة فاعلة في الشخصيات بل إن هذه المدينة تتحد مع الشخصيات مما يجعلها أكثر قرباً من القارئ فـ «الأمكنة» الأثيرة

توجد صوراً أثيرة ومصطفاة»[95] هذه المدينة هي الحلم الوحيد الذي يستمر مع بطلة الرواية إلى النهاية باللحظة الحاضرة واللحظة تشبه كل شيء أملكه رغم أني لا أراه النخيل وسقف جبل قرنطل يظلل سماء أريحا. الغيوم الرمادية وحصى المياه المالحة سوداء وبيضاء على شاطئ البحر الميت»[96].

حنين جنان إلى أريحا هو حنين إلي المدينة المفقودة التي تمثل الجذور التي أخرجت منها بشكل قسري بعد أن دخل إليها الإسرائيليون عام 1967 فكان الحنين هوالنبع الذي لا يتوقف تجاه هذا المكان المفقود والبطلة ترويه بضمير الأنا وكأنها سيرة ذاتية تحاول من خلالها استرجاع البيت والمدينة والوطن تلك الأماكن الوحيدة التي تمثل الانتماء والوضوح.

تنتقل الساردة بين العديد من المدن في فلسطين مثل القدس ونابلس وحيفا ورام الله ولكن لم يكن هناك إشارة إلى معالم وتفاصيل هذه المدن الألمانية أريحا إذ تنقل الساردة ملامحها من خلال حضور ترابها وزهورها وأشجارها ومياهها فهذا الحضور يبدو توثيقاً جغرافياً لهذه المدينة وتخلله إشارات إلى الزمان والمكان المحيطين به فذاكرة المدن لا تحفظ إلا بعادات وتقاليد أهلها وعلاقتهم ببعضهم البعض وحضور المجتمع في أريحا من خلال الرواية هو الحافظ لكل عادات الوطن لأن الزمان هو الزمان والمكان هو المكان ومجتمع أريحا يتنقل بين هذه المدينة وتلك وبتنقل هذا المجتمع تنقل ملامح أريحا ورائحتها ونباتها لتعبق وتنتشر على ما حولها من الأمكنة فتتحسس الساردة عالم هذا المكان باحثة عنه في الذاكرة من خلال الحواس السمع والنظر والشم واللمس ولعل حاستي اللمس والشم هما الأشد بروزاً في الرواية إذ إن افتقاد الشيء يدفع الإنسان للبحث عنه بالنظر وإن لم يجده من خلال رائحته وتلمّس أجزائه عن بعد أن حاسة اللمس إذا تجلّت تتيقن الشخصية من وجود الوطن أو افتقاده وكأنها تتطلع لاحتضانه بأناملها دون أن تدركه. لذلك لا تكف الساردة عن التذكير بأزهار ونبات أريحا الذي

مازالت تختزنه في الذاكرة تقول «ما أذكره تماماً هو أنني انقطعت عن التفتيش بين شقوق الأرض عن زهر أصفر ملمسه شمعي وأوراقه لمّاعة»[97].

❖ اللغة:

انتقت الساردة لغة مناسبة لصياغة روايتها، فهي لغة شاعرية تنطوي «على جدل المرئي والغائب وعلى حوار المعاني المطموسة، معاني التاريخ والواقع»[98] لأن الساردة التقطت الحكايات والخرافات القديمة وما تتضمنه من ألغاز وحكم وأمثال وردت على ألسنة العجائز باللهجة العامية الفلسطينية المحلية وما تعنيه تلك العامية من دلالات تربط الحاضر بالماضي تمسكاً بالموروث الشفوي الشعبي المحلي «بعد ما شاب ودّوه للكتّاب» و«السلاح زينة الرجال» و«اقعدي يا خايسة، شو دخّل بعقلك هالكلام»[99].

حضور الحوار في الرواية مكثّف يتراوح بين العامية والفصحى حسب مكانة الشخصية الاجتماعية والثقافية والسياسية لأن الساردة واعية «بخطورة الدور الذي يحظى به الخطاب الحواري في النص بنائياً ودلالياً[100] لإثراء الأحداث وتنويعها وذلك أن الحوار «هو الأداة التي تتواصل على طريقها شخصية المسرحية، وتقوم مقام المؤلف في الرواية في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات»[101] التي تستحضر صور الوطن عبر استدعاء عاداته وتقاليده من خلال ألوان المعتقدات الشعبية المنتشرة في فلسطين: مثل إهداء المولود الجديد كفاً عليها ما شاء الله، والخرزة الزرقاء وحدوة الحصان والسمكة وكل ما يرمز إلى التخلص من الشر والحسد وكأن الساردة تفصح عن معتقدات هذا الشعب الخائف من الشر منذ تاريخ طويل وتلك التمائم لم تحمه من العدوان الإسرائيلي، ولكن تلك التعاويذ كانت كفيلة بتعميق وجوده وتثبيت ثقافته داخل هذه الأرض، وتلك الثقافة والمعتقدات الدينية الشعبية القديمة هي تراث ثري يسفّه ادعاء العدو بأن فلسطين أرض بلا شعب.

الخاتمة:

بوصلة من أجل دوّار الشمس رواية الشوق والحنين إلى الفردوس المفقود – فلسطين – استحضرت الساردة عناصرها من ذاكرة الطفولة ومن تجاربها لاجئة وتداخلت مع تلك العناصر مشاهد الحاضر في المنفى فهيمن وصف المكان الغائب بأبعاده الجغرافية وحضر الزمان بسجلاته تجوس الشخصيات في متاهاته بحثاً عن زمن الاستقرار ومكان الألفة ولكن دون جدوى.

رواية بوصلة من أجل دوّار الشمس لا تبكي الماضي ولا ترفع شعارات جوفاء بل تؤصّل لبناء رواية فلسطينية نسوية فنية يتجلى فيها التخييل وقدرة الساردة على الاستفادة من ألوان مخزونها الثقافي الشعبي والأكاديمي إضافة إلى تجارب الحياة التي صقلت مواهب الساردة فبنت روايتها طبق الفن الروائي الحديث من تداخل الأزمنة إلى غياب المكان وحضوره في الخيال وهذا أدى إلى ابتداع شخصيات حقيقية في ظاهرها وليست بحقيقية في الواقع لأنها شخصيات ملحمية تتحدى الواقع فتنجز الكثير ولا ترهب العراقيل وهي شخصيات نموذجية تصنع قدرها بنفسها وتعرف مصيرها الموت فتقدم عليه لتحقق بطولة الفداء للوطن.

وهذه الشخصيات النموذجية هي البطل الثوري في الأدب الفلسطيني المقاوم وضمنه تندرج رواية بوصلة من أجل دوّار الشمس تؤسس أدباً فلسطينياً محلي الموضوع ولكنه أدب إنساني يلامس قضايا إنسانية نبيلة ناضل الفلاسفة والمفكّرون في سبيلها طويلاً في بلدان كثيرة من العالم.

الهوامش

1) Gérard Genette, Figures II, Ed. Seuil (Points) Paris 1969 p 56.

2) Francis Wey, in Philippe Hamon, Introduction a l'analyse du descriptif, Paris. Ed., Hachette 1981, P 25.

3) Figures II, P 57-58.

4) آلان روب رغييه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر (د.ت) ص 166.

5) جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1977 ص 166.

6) ليانة بدر، بوصلة من أجل دوّار الشمس، دار الآداب، ط 2، بيروت 1993، ص 7.

7) م.ن. ص 8.

8) حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء 2000 ص 188.

9) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 8.

10) م.ن، ص 12.

11) م.ن، ص 9.

12) م.ن، ص 61.

13) م.ن، ص 131.

14) حسن نجمي، شعرية الفضاء ص 70.

15) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 59.

16) م.ن، ص 60.

17) م.ن، ص 60.

18) م.ن، ص 60.

19) م.ن، ص 68.

20) م.ن، ص 76.

21) م.ن، ص 10.

22) م.ن، ص 11.

23) حسن نجمي، شعرية الفضاء ص 140.

24) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 11.

25) م.ن، ص 92.

26) م.ن، ص 101.

27) م.ن، ص 7.

28) عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية العربية، عالم المعرفة عدد 240 الكويت، ديسمبر 1998، ص 310.

29) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 26.

30) م.ن، ص 13-14.

31) الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب ط 1، تونس 1994 ص 177.

32) م.ن، ص 189.

33) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 18.

34) م.ن، ص 19.

35) رينيه ويلك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دمشق 1987، ص 385.

36) Philippe Hamon Introduction a l'annalyse du descriptif, Paris Ed., Puf., 1981 P

37) Philippe Hamon, Pour un Statut sémologique du personnage: in poétique du récit, oev, col, Paris le Seuil 1977, P 134.

38) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 27-28.

39) م.ن، ص 45-46.

40) م.ن، ص 29.

41) م.ن، ص 114.

42) م.ن، ص 115.

43) واصف أبو الشباب، صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية، ط 1، دار الطليعة، بيروت 1977 ص ٦٤٢.

44) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 67.

45) ليانة بدر، المرأة، الشخصيات التي أعمل عليها، دفاتر نسائية، عدد 1، الجزائر ربيع 1991، ص 93.

46) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 73.

47) م.ن، ص 95.

48) صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة ص 247.

49) سيزا قاسم، بناء الرواية، دار التنوير للطباعة ط 1، بيروت 1995 ص 33.

50) عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية العربية ص 221.

51) عبدالوهاب الرقيق، فن السرد، دار محمد علي الحامي ط 1، تونس 1998، ص 28.

52) سعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء 1997 ص 163.

53) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 7.

54) م.ن، ص 132.

55) م.ن، ص 132.

56) عبدالصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب ط 1، تونس 1988، ص 150.

57) حسام الخطيب، ظلال فلسطينية في التجربة الأدبية، الأهالي ط 1، دمشق 1990، ص 83.

58) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 127.

59) صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصبّاح ط 1، الكويت 1992، ص 86.

60) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 11.

61) م.ن، ص 10.

62) م.ن، ص 40.

63) م.ن، ص 14.

64) H. Morien: dictionnaire de poétique de rhetorique, puf.Paris 1975, p 390.

64) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 99.

65) م.ن، ص 99.

66) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء 1989 ص 130.

67) Michel Butor, repretoire II, Ed., minuit, Paris 1964, p 43.

69) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات، ط1 القاهرة 1987، ص 102.

70) حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص 48.

71) حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط 2، بيروت 1993، ص 70.

72) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 11.

73) م.ن، ص 85.

74) م.ن، ص 12.

75) م.ن، ص 87.

76) فاضل الربيعي، السؤال الآخر، الأهالي للنشر ط 1 دمشق (د.ت) ص 111.

77) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 87.

78) محمد رجب الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار ط 1 سوريا 1993 ص 239.

79) قاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 3، بيروت 1987، ص 20.

80) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 102.

81) رشيدة بن مسعود، ذاكرة المكان في قصص ليانة بدر، بيادر عدد 10 تونس 1992، ص 70.

82) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 89.

83) رشيدة بن مسعود، ذاكرة المكان في قصص ليانة بدر، بيادر عدد 10 تونس 1992، ص 67.

84) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 97.

85) ليانة بدر، شجرة الماء والحرية في الحياة والإبداع، فصول، عدد 11، القاهرة، ص 233.

86) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 16.

87) م.ن، ص 31.

88) م.ن، ص 17.

89) يوري لوتمان، جماليات المكان، ترجمة سيزا قاسم، عيون المقالات ط 2 الدار البيضاء 1988، ص 63.

90) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 102.

91) م.ن، ص 80.

92) فخري صالح، في الرواية الفلسطينية، دار الكتاب الحديث، ط 1، بيروت 1985، ص 39.

93) يوري لوتمان، جماليات المكان، ترجمة سيزا قاسم، عيون المقالات، ط 2 الدار البيضاء 1988، ص 63.

94) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 39.

95) حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص 104.

96) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 133.

97) م.ن، ص 14.

98) يمنى العيد، جمالية المكان والحنين إلى المدينة المفقودة، الآداب عدد 10/9 سبتمبر، أكتوبر، بيروت 1987، ص 81.

99) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 55.

100) سامي سويدان، الحوار في الرواية، الفكر العربي، عدد 91، بيروت 1998، ص 219.

101) عبدالقادر القط، فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط 1، القاهرة 1998، ص 27.

عاشت الساحة العربية هزات عنيفة غيرت بشكل من الأشكال من واقعها المعيش، تلك الهزات التي خضعت لقانون المد والجزر حسب الموقف السياسي، سواء على المستوى العربي أو على المستوى العالمي. وكانت لحصيلة هذه المواقف السياسية ومدى تغيراتها المتتالية الدور الفعال والحاسم في شأن توجيه ردود فعل الشعراء، وفي شحذ وانتقاء أدواتهم التعبيرية. ولعل معاهدة 1948 وما رافقها من نكبات عربية وقومية تجلت أساساً في تشريد الفلسطينيين في بقاع العالم، حاملين لجراحه، وفاتحين لعهد شعري جديد يتقصى الشاعر من خلاله، عالم الذات، وعوامل الاضطهاد، والمطاردة والتقتيل، والفداء رمزاً من رموز الخلود والبقاء الشريفين؛ مروراً بهزات نوعية أخرى غيرت بشكل من الأشكال الوجهة الثقافية العربية، وأذكت فيها عنصر الرؤيا والموقف. فمن حرب أكتوبر 1973، والاعتداء الثلاثي على مصر 1965، وثورة 1958 في العراق، وثورة البعث 1963، وظهور ملامح تمثيل فلسطيني فعلي 1965 إلى هزيمة حزيران 1967. وفي خضم هذه الأجواء، ظهرت وبشكل جلي، تحولات عميقة ترتب عنها ظهور شعر شبيه وبشكل كبير بذلك الذي ظهر في أوروبا بعد خلخلتها الفكرية. شعر يدعو إلى إقصاء كل ما هو رجعي، ليتحدث عن الانكسار، والتشتت، والاغتراب، والهموم المتناسبة من السياسة العربية العاجزة عن مواكبة مطامح طبقاتها الكادحة. إنه الشعر الذي نهل من الواقع المعيش، ليكون صادقاً، وليجسد فترة صحو لم تشهد لها الساحة العربية مثيلاً. وفي هذا السياق استطاع *سعدي يوسف* أن يخرج عن صمته الواعي، داعياً إلى فكر اشتراكي ديموقراطي، كبديل لهذه الأمة العربية، وداعياً إلى محاولة البحث عن إحداث تطور جذري في البنية التحتية. هذا التطور الذي سوف

يكون لا محالة، عاملاً مهماً في سبيل تطوير البنية الفوقية للمجتمع العربي. وهذا بالطبع سوف يترتب عنه تأثير متبادل بين البنيتين.

ولعل البعد السياسي للأمة العربية، يحتم الثقافة التقدمية، إذ عبرها تستطيع الجماهير ممارسة حقوقها الديموقراطية، أن تلعب دوراً ثقافياً واسعاً، ساعية إلى إعطاء شرعية مطلقة لهذا الفكر... ولعل هذا الطموح الذي يهدف إليه *سعدي يوسف* هو طموح يتعلق أساساً بالمستوى السياسي الذي يلتحم حتماً بالديموقراطية، كما يلتحم بكشف الطغيان الذي تفرزه الثورة، وبالتالي تكون بصدد الحديث عن ممارسة سلطة سياسية معينة. وهكذا نستطيع أن نتكلم عن *سعدي* وعن تحالف صريح بين ثقافة وطنية وبين سياسة وطنية، وبالتالي، الكشف الصريح عن الموقف السياسي عند *سعدي*. وفي هذا الإطار، استطاع أن يبرهن غير ما مرة على أن المؤسسة السياسية في الوطن العربي في أمس الحاجة إلى إعادة قراءة لواقعها، وبشكل دقيق قد تبدو عملية سهلة، إلا أن هذه المسؤولية مشتركة بين الحركة السياسية والحركة الثقافية. وهذه خاصية مهمة جداً، إذ إن هناك الكثير من الأحزاب التي تعتبر أحزاباً صورية في آلية الدولة، لا تمثل في واقع الأمر أحزاباً حقيقية ثورية تعبر عن مصالح الجماهير الكادحة. هكذا إذاً، غدا *سعدي* يرنو ويتطلع إلى مرحلة قد تمثل البديل الصريح لسياسة عربية وجيهة، والمتمثلة في مرحلة الثورة الوطنية الديموقراطية الملائمة لكل البلدان العربية؛ ومسؤولية حاسمة لحركة التحرر العربي؛ إذ إن العالم العربي في أمس الحاجة إلى أن يتحرر سياسياً واقتصادياً وثقافياً، والابتعاد عن كل تبعية تكتسي الطابع الاستعماري لعملة إمبريالية واحدة.

انطلاقاً من هذه النظرة الموغلة في الواقع العربي المزري، استطاع *سعدي* المبدع أن يحمل هوية الإنسان المتمرد، والمتطلع أبداً نحو التجديد في البنيات اللغوية، والكشف عن الموقف الثوري، والرؤية المستقبلية. كل هذه القضايا ترمي في نظر سعدي إلى تمجيد الشعب بصفة عامة، وتمجيد الإرادة الصلبة لكل الطبقات الاجتماعية الكادحة. ولعل الوصول إلى هذه

البغية، يعتبر مكسباً سياسياً يخدم هذه الطبقات نفسها، بل ويرمي إلى تحقيق عملية التحول النوعي لنضال الجماهير وآفاقها المستقبلية.

أ - القمع السياسي:

أكيد أن الحرية غدت مكسباً صعب المنال، والساحة العربية أصبحت تعج بالقلق الذي بات ينذر أكثر من ذي قبل بقدوم هجمات رجعية لا تكتفي بتشتيت الحركة التحررية للوطن العربي فقط، بل تسعى في مسيرتها إلى تضييق كل أفق يؤشر بسمة التصدي لها ومحاولة إجهاضها؛ إذ إن الرجعية العربية في تحالفها، تعمل على تبني الإرهاب كمنهج تستطيع به فرض قمع سياسي فعال، حيث لا تسمح للإنسان الوطني الغيور التنفس والتعبير عن رفضه لهذا القمع السياسي المفروض عليه، مما لا يجعله يستطيع التعبير وبكل حرية عن تهميشه وقهره، بل وشجبه للخيانات وما يترتب عليها من انهيارات حاسمة. لكن *سعدي يوسف* ذهب بعيداً ليؤكد لنا أن الشعر العربي الحديث عليه كجنس أدبي أن يمارس حضوره الفعلي والحاسم في المعركة الجماهيرية إلى جانب الرصاصة إن اقتضى الحال. وهكذا أصبح الشعر رهين بالسياسة، والسياسة رهينة بالشعر، مما يجعل الشاعر نفسه إنساناً لا يعبر عن القمع الداخلي فقط، بل يتعداه إلى التعبير عنه حتى على المستوى العالمي والقومي:

«الشعر امتداد للسياسة بوسائل فنية، لذلك سيظل *سعدي يوسف* كما سيظل آخرون غيره من الشعراء مغموراً ومغمورين أكثر بالنسبة لهذا الواقع حتى يتعدى ميزان القوى السياسية في الشرق الأوسط ليصبح *سعدي* شاعراً عالمياً، أو نصف عالمي، أو حتى شاعراً قومياً على الأقل، و*سعدي* كونه شاعراً سياسياً أولاً وأخيراً، لم يدخل في أطراف الميزان السياسي بالرغم من كونه شاعراً سياسياً حتى العظم...»[1].

فالكتابة عنده تمييز بكونها تواكب التحولات السياسية وتعمل على

تعميقها، من حيث هي عملية تنويرية مساحتها الواقع السياسي وما يحيل به من تناقضات. وتظل الكتابة طرفاً منفعلاً يغير جلده كلما اقتضت ذلك المستجدات الاجتماعية والسياسية. ولعل الحاضر بات مسرحاً لكل تغير، إذ بقي يعج بكل أشكال المآسي المتناسلة، والحصار تلو الحصار، فكانت البداية لتكتسح الواقع العربي بشكل واسع:

«وتحول الحاضر مسرحاً للتجريب والمحاصرة، وتعرضت جميع عناصر القضية إلى تغير وتفجير إيقاع القصيدة الشعرية غربة وتساؤلاً ومحاكمة للذات وللواقع، وأصبح بشكل عام إيقاعاً مأساوياً يتردد بين الصرامة الحزينة عند *أدونيس والحيدري وجبرا وحاوي والماغوط*، والمتردد عند *البياتي*...، والتحدي والرفض عند *الصايغ وجبرا وحاوي وأمل دنقل*، والتثوير والانتفاضة عند *سميح القاسم وزياد ودرويش*»[2].

في هذا الاتجاه يكتب *سعدي* متتبعاً تاريخ الإنسان العربي الذي دمرته الأنظمة الطبقية وسلبته، بل ودفعت به إلى أتون الحرب حطباً يابساً بعد أن حاولت إرغامه على السكوت والخنوع، وجعلته يعيش مشرداً على جميع الواجهات، لا يسعه إلا أن يفقأ عينيه. ونظر بعمق للقتل نظرة شزراء، محاصراً بفضاء العين - عين العدو - حيناً سلطة القمع، وحيناً آخر، أفول النجم العربي الذي جعله يجرجر القتل في زمن التعب العربي:

في زمن الفتنة

والقتل، سأغمض عيني..

وأنظر للقتل

وأحاصره حيناً

وأحاصره حيناً

أو أرضى حيناً بالقتل[3]..

فالمناضل الشريف مطارد في حله وترحاله، ومراقب إلى حد الاشمئزاز، وهذه هي الصورة القاتمة للهزيمة السياسية الدنيئة:

لماذا تراقبني؟

منذ عشرين عاماً تراقبني[4]..

إنها لوحة ساخرة، تشي حتماً بمرارة عميقة يستصحبها الشاعر. لوحة القمع السياسي المكرس، تؤكل الامتثال والخنوع، ومصادرة الحرية بأشكالها المتعددة، ويبقى أبداً للثائر، إما أن يشنق نفسه، وإما أن يهان ويغازل الأنظمة ليخون بذلك قضايا الجماهير، وبالتالي يشارك مع من رفعوا راية التضليل والاستغلال. ولعل هذا القمع المفروض على المواطن الغيور، يظهر في عمقه مدى سحرية النظام، ودناءة السلطة الحاكمة في شخص أجهزتها البوليسية، تلك التي تجعل يتساءل: هل التحدث عن الحرية في الوطن العربي أصبح جريمة؟ وإلا فلماذا المخبرون يرون العادي غريباً، والوطني بهتاناً؟

لماذا يراني جنود الخليفة شخصاً غريباً؟

لأنني تحدثت في السوق عما وراء النهر؟[5].

ولعلنا أصبحنا وكأننا نحاول أن نجعل من النظام صديقاً، ونطلب من الطغاة والقساة معرفة أعماق المضطهدين، والحقيقة أنهم ليسوا أبناء وطن بقدر ما هم سدنة طغاتهم. ولا شك أن الأصوات الجريحة لا يفهمها إلا الصوت الجريح، ولا مجال للخوف من الفضيحة مادامت المهزلة تبقى أبداً لصيقة بصانعيها:

هم لا يعرفون الحب والمهج الجريحة

لا يعرفون الصدق، أغنية الجماهير الصريحة

إحسان

لا تخشى الفضيحة..[6]!

فالتشبث كعقيدة ثابتة راسخة هو ما تبقى لدى الأحرار، ولهم رغم كل

الحضارات أن يعلنوا استشهادهم مقابل الوطن، ولهم أن يعيشوا مكرمين معززين. فالوطن - العراق - الذي شهد مجازر عديدة ككل الأوطان العربية، لازال فيه الشهداء عبارة عن قربان من أجل القوت والخوف والضياع المجاني:

تحت الأسوار نموت

وعلى الأسوار نموت

لم نعرف في بابل

غير القتل لأجل القوت[7]..

هل ثمة سلطة قمعية تستطيع أن تجهض زفرة يرسلها الشاعر المناضل لأقرب الناس إليه؟

لعل القمع إذاً، تسرب في الوطن العربي إلى أعمق الأعماق، إذ إن النظام تشكل إلى سرطان خبيث يقتل كل الحريات؛ حتى حريات إرسال رسالة إلى الأهل، ويختمها بالشمع الأحمر كي يشفي غليله ويدين المرسل والمرسل إليه. وهكذا غدت حرية التعبير في الوطن العربي من قبيل المستحيلات:

واليوم يا أماه لم أرسل رسالة فلربما لن تقرئيها

ولربما طرقوا عليك الباب في الليل الغريق

متسائلين عن الرسالة[8].

ولعل سعدي يريد أن يكشف للرأي العام على أن حرية التعبير في الوطن الأم - العراق - دون استثناء الوطن العربي الكبير، غدت مستحيلة مصادرة، فكل من تطاول لسانه بجهر كلمة الحق مهدور دمه، مقتول قبل الأوان. ومن أجل هذا أصبح سعدي يوسف مطارد ولازال، وكأن الكتابة عن هموم الوطن تتحول في واقعنا إلى نعت بالخروج عن الطاعة «أعطيني خدك لأصفعك». فمهمة المبدع الحقيقي رغم كل أشكال الحصار، تتجاوز كل قمع وكل كمامة تلف الأفواه الناطقة بالحقيقة:

«هناك مسألة ينبغي أن أنبه إليها وهي أنني لم أكن هاوي سياحة، كنت ومازلت أشعر بما يشعر به المطارد. وأحياناً أتساءل مع نفسي لماذا هذا كله؟ لماذا وجب أن آكون ملاحقاً هكذا؟ هل كتابة نص جميل جديرة بأن يؤخذ عليها المرء إلى هذا الحد»[9].

«وإن كان القمع قد تسرب إلى حمل الأقلام بما فيهم أدباء وسياسيين، فهل استطاع هؤلاء أن يفعلوا مقابل هذا القمع شيئاً؟ لعلنا أصبحنا أمام الحقيقة المرة، إذ إن من العجب العاب أن يصمت الأدباء، ولا يحاولوا ولو إصدار قائمة بأسماء المعتقلين والمنفيين من المثقفين العرب، وهذا بالطبع يدل على خضوع واستسلام لآليات القمع، وهل القمع انتقل إليهم أنفسهم ماداموا لم يفكروا يوماً حتى في إرسال إدانة من وقفوا ضد إصدار مجلة أو جريد؟ وهل القمع حقاً انتقل إليهم وأصبح واحداً من أفراد العشيرة؟:

حتى الآن لم يصدر اتحاد محلي أو مؤتمر للأدباء العرب قائمة. أية قائمة بأسماء المعتقلين، والممنوعين من المثقفين العرب. بل لم يجر احتجاج ملوم واضح على منع كتاب أو كتب أو صحف أو مجلات، حتى المجلات التي تصدرها الاتحادات ذاتها»[10].

وهذا يحتم على المثقفين الانخراط في حركة الدفاع عن حقوق الإنسان في الوطن العربي، بغية اقتلاع جذور القمع، واسترداد الحرية، بل حتى التوازن السياسي والسعي إلى كسبه مشروعية الدفاع عن حقوقهم، على اعتبار أنهم يمثلون زمرة من الذين غلبوا على أمرهم عندما حاولت الأنظمة الرجعية العربية أن تجعلهم أبداً تحت القهر والطغيان ووضع الرأس تحت الجزمة. ألم تضق حتى الآن الأرض بهؤلاء، ألم تعد لهم بصيرة، وإلا كيف تحلو للعربي الأبي الشريف أن يرى المناضل يموت في دهاليز السجون، موتاً مشوهاً، منكل به أبشع تنكيل ولا أحد يستطيع أن يرد له الاعتبار، ألم يتشهد هؤلاء من أجل القضية؟

أخليفة الملقى على الأسفلت في سجن هناك

متدفق الدم، أسود الشفتين، مزرق المفاصل

لكأن وجه الأرض أعمى

أخليفة الملقى على الأسفلت، يا شرف المناضل[11]!

هذا هو النداء الموجه لكل غيور في سبيل إنجاح ثورة الشعب وقلع جذور القمع، ولعل المقصلة أصبحت لا تكتفي برقبة واحدة مادامت الرقاب منكسرة، ولا مجال للاستسلام دون محاولة الجهر:

ارفعوا أيديكم عنه ارفعوها

ارفعوها

هذه الأيدي المدماة اللئيمة التي تأكل حتى في الجريمة، ارفعوها[12]..

فالواقع العربي انعكاس حقيقي للواقع السياسي، إذ القمع أصبح عملة تقود المناضل إلى حتفه، والرؤية المستقبلية أصبحت هي الأخرى تحجبها سماء هذا الوطن المدجج بسلطان الأنظمة العربية الرجعية. وفكرة الوطن تعتبر في زمن الارتهان هذا عبارة عن صفقة يتجادل فيها البائع والمشتري. فهلا لهذا الوطن أن يكون غير هذا! وهل يستطيع يوماً أن يكون نزيهاً وعادلاً ليجعلنا نسحب عنه ما عاهدناه به، قاسياً حاكماً يعج بأشكال القتل؟:

يا وطني: صفقة!

نتبادل فيك المواقع

كن مرة حكماً. لا تكن حاكماً[13]..

وهكذا نرى أن سعدي استطاع من خلال شعره أن يجعلنا نتحسس مواطن الاضطهاد والقمع، تلك التي تختلف من بلد إلى بلد، ومن مستوى إلى مستوى، لكنه يبقى أبداً القمع المقنن لحرية الأحرار باختلاف شرائحهم الاجتماعية ومشاربهم السياسية. أولئك المتطلعين إلي الحرية كمكسب ثمين،

والشاعر بالطبع لا يستثني من يعتز بالحياد، إذ هو نفسه يكون عبارة عن شكل من أشكال الاضطهاد المقنع.. فالحرية إذاً مطلب عظيم إلى حد الأماني المستحيلة في ظل الأنظمة الرجعية التي تعمل جادة في سبيل خلق شروط قاسية لإغلاق منافذ الحرية. وهذه الشروط تكون أبداً صعبة المواجهة مادامت الحرية الطبيعية مفتقدة. تلك رحلة شاقة صاحبت *سعدي يوسف* إلى حد محاولة إقصائه:

«إن *سعدي يوسف* الشاعر التقدمي الذي تعاديه الرجعية والأنظمة الاستبدادية، والمعادي للصهيونية والإمبريالية، والمناضل من أجل حرية شعبه ومن أجل حقوق الشعب الفلسطيني، وقضية السلام، والمدافع عن الاشتراكية، والشاعر الجيد الكبير، لم يستحق حتى الآن – على سبيل المثال – ترجمة تقدمية أو تقديراً»[14].

فـ *سعدي* واحد من الذين وقفوا موقفاً حساسياً راسخاً في وجه الأنظمة الرجعية والأنظمة المستبدة بالمواطنين باختلاف طبقاتهم وشرائحهم، كما أنه جهر بحق الشعب الفلسطيني وكل الشعوب المستضعفة، ودافع دفاعاً مستميتاً عن الاشتراكية كمبدأ بديل لا هي عليه، مادامت الأنظمة عندنا تتشابه وتتماثل، ومادام الحكام العرب عبارة عن قياصرة يتلذذون بشنق الثوار على المشانق العربية، ومن خلالهم يشنقون الجماهير لأنهم أعلنوا رفضهم واستنكارهم وعمق تشكيكهم في مصداقية كل ألوان الأنظمة العربية وشعاراتهم الكاذبة الخائنة... تلك التي قادت الأمة إلى مهزلة تاريخية تجلت في الهزائم المتتالية التي شهدتها الساحة العربية.

ب – الهزيمة:

لقد عاشت الأمة العربية هزات متتالية منذ أوائل القرن 19 إلى ثمانينات هذا القرن. ولعل هذه الهزات تمثلت بشكل واضح في التسلط الاستعماري المتعدد الأشكال من نكبة فلسطين 1948 إلى هزيمة 1967، مروراً

بمجازر أيلول الأسود 1970، وكذا الحرب الأهلية المفروضة في لبنان، وصولاً إلى اتفاقية كامب ديفيد، والاغتيالات السياسية، وحصار بيروت... كل هذه الهزات ساهمت بشكل من الأشكال في انتعاش ونهوض تجربتنا الشعرية، لتصل إلى كتابة صدامية ترمي إلى إدانة الخيانة العربية وتعاقب انهياراتها التي صنعت الهزيمة. ولقد كانت نكبة 1948 بالفعل، صاعقة مفجرة لهذا الصراع، حيث أثبتت الحكومة الإقطاعية هشاشتها وفراغها، وبالتالي خيانتها الوطنية:

«لقد استيقظ الوجدان العربي فجأة بعد الحرب العالمية الثانية على جرح هائل في كبريائه؛ فقد اغتصبت فلسطين، وتشرد أهلها في الداخل والخارج في مأساة غير عادلة في آن واحد، وأصبح الإنسان العربي المشرد يواجه حاضراً رهيباً مليئاً بالتعاسة، وخالياً من الإشراقات. واندفع الجيل الأول لشعراء النكبة.. اندفع هذا الجيل في حماسة ثائرة للبحث عن الرفض والثورة»[15].

ولعل ميلاد القضية الفلسطينية أفرزت وبجلاء وصمة عار رافقت الضمير الإنساني وجعلته يتطلع إلى مستقبل رهين، ستتعاقبه النكسات التي سوف تنجب جيل الرفض والانتفاضة، جيل الثورة التي أقسمت أن تموت شهيدة أو تحيا معززة مكرمة. وسعدي آمن أكثر من غيره أن النار سوف تطهره من هذا العار، وأن البغض لا يمكن أن يولد من فراغ إن لم يمنحه الحب العظيم. وتلك جدلية نداء بطولي يختزل الشعارات والثورات المجانية:

أومن أن النار قد تحرق العار الذي فيّ وقد تخبو

أومن أن البغض

أعظم ما يمنحه الحب[16]..

غدت الهزيمة عند سعدي شيئاً يكاد يألفه، إذ إنه ينام ليستيقظ على الهاوية. وموقفه أصبح موقف من يطل على الهاوية، ورسالته الآن هي أن

يقول ما عجز عنه الآخرون، بغية أنه لا يرثه جيل سيستفيق هو الآخر على نفس الهاوية.

فمنذ هزيمة 1948 إلى هزيمة 1967 التي يعتبرها الشاعر محطة أساسية، جعله يراجع خلالها وبشكل عميق واقع الأنظمة العربية بعدما تسرب إلى - سعدي - الملل والضجر وكره الجميع، بل ذهب به اليأس المتناسب من هذه الهزائم إلي إحراق أسمائه ليستغيث بـ صلاح الدين وبجميع الذين رسموا أسماءهم في الذاكرة العربية، ذاكرة نضال الشعوب الحرة:

كرهت سيفي وذراعي على أسوار عكا، وكرهت الجميع

أدعي صلاح الدين، وأدعي الجميع(17)

ويقين سعدي يوسف جعله يؤمن أن ذكر الأوجاع وإنشاد مراثي هذه الأمة سوف لن يفيد في شيء، بل على كل عربي أن يدون هذه الحقائق في كتبه لتصير عبرة، بل على كل عربي أن يخبئها تحت وسادته وينقشها على خرائط يجب أن لا يعرفها غيره. فإلى متى تظل سماء الوطن العربي عرضة للهزائم المحبوكة، ووكراً للمتناقضات التي تصنعها الخبايا الخارجة من تلابيبنا؟:

أطلقنا العصافير

وطلقنا صفير القبلة

آه يا رايتنا المنخذلة!

أيتها الأرض العربية، يا من تصطدمين بنفسك

يا من تلقيت بنادق ثوارك

في مستنقع أغوارك..(19)!

ولعل هذه الأصوات الطالعة من عمق شرائح الوطن، سوف تبقى أبداً متشبثة بالأرض المتطلعة إلى الرجوع إلى أحضانها رغم أن الغروب اكتسح

سماء الوطن ورضي بالمقام فأقام، وأحال الفضاء الحزين إلى شارات هزيمة جديدة ستقض مضجع الشاعر الذي أضناه القمع وأبعده عن حماه:

يقول المقاول: نرجع بعد الغروب

تقول الحمامة: أرجع بعض الغروب

يقول المغني: بلادي.. لماذا يظل

الغروب[20]؟

إن واقع الهزيمة وتمزق الوجدان العربي الذي أفرزته الانكسارات السياسية المتتالية، جعلت الشاعر يستعرض من خلال تجربته الشعرية أعماق هذه الانهيارات. بدأ من العراق الذي عاش هو الآخر هذه المحنة التي أكسبته بالفعل فرصة التأمل واستخلاص الرؤية العميقة للسياسة المتبعة آنذاك في العراق. معتمداً في كل هذا على إظهار ملامح هذه الهزيمة في شخص جل المناضلين الذين آوتهم الزنازين، لأنهم أعلنوا غير مرة رفضهم للهزائم المجانية، تلك التي أفرزتها السياسة الفاضلة للأنظمة الرجعية.

ولم تقف تجربته – *سعدي* – عند هذه الهزائم دون الوصول إلى حقيقة الراهن العربي المتمثل في غزو إسرائيل للبنان وحصار بيروت، تلك الحقيقة التي كشفت عن مغزى ودلالة الشعراء والأدباء دون أن تستثني المقاتلين. إنها الحقيقة التي جعلتهم بين خيارين؛ إما أن يقاتلوا فرادى ليتم لهم شرف الانتساب لشعبهم العربي الأبي – لبنان – ولقضية انتصار العدل والحرية والتقدم، وإما أن يستسلموا للهزيمة كبقية العرب، وتكون بذلك المأساة الكبرى. هذا ما جعل *سعدي* يتساءل بإلحاح: إلى متى تظل الهزائم مصاحبة للأمة العربية، وإلى متى سيظل الإنسان العربي يرتقب مسلسل السقوط؟ من سقوط *القدس*، إلي التهديد بسقوط بيروت، إلى سقوط النخوة العربية:

«إننا أمة عديدة العواصم، عواصم مؤسسة في الضمير العربي، القدس، دمشق، بغداد، الجزائر، طرابلس، القيروان، البصرة، صيدا، غزة هاشم، فسطاط، مصر، مكة، عدن، صنعاء... وليس أوجع على أمة من فقد

عاصمة فكيف بنا نحن، وقد فقدنا عاصمة هي القدس، وها نحن أولاً مهددون بفقدان عاصمة أخرى، هي بيروت؟»[21].

إن مهزلة حصار بيروت، واقتحام الآليات العسكرية الصهيونية لها بغية إبادة الفلسطينيين وملاحقة كل من يناصرهم في قضيتهم العادلة، ومحاولة ضم لبنان، وجعلها قلعة منيعة لهم حتى يتسنى لهم تعميرها، وتسليحها بآليات الدمار لتتوسع رقعتهم التي باتوا يحلمون بها، كل هذه الحقائق احتوتها وبشكل عميق قصائد «مريم تأتي».

لو كنت أعرف مريم

لا تبعث بالنجم نحو بلادها

لكن مريم خلفتني في المتاهة منذ

أن رحلت

وقالت: سوف تلقاني إذا أحببتني[22]

وبهذه الإطلالة يكون سعدي قد قدم لنا صورة واضحة عن حقيقة بيروت وهي تعيش داخل الحصار المفروض مشيراً إلى الفراغ الذي اكتسح الساحة العربية وجعلها تجتر خيبة الأمل التي تراودها في جميع المحافل الدولية، وكأن لا شيء يجمعها بلبنان. لبنان الذي أعطاهم الشيء الكثير ولم يعطوه غير الصمت الذي بات يشي بالهزيمة المنظرة:

«... أتعجب للعالم الصامت، أتعجب للدول والمؤسسات الدولية وللأشقاء والأصدقاء: ألم يبلغهم هدير المدافع؟»[23].

لم يبق إذاً للبنان إلا أن يثبت وجوده وحده، وما عاد إطلاقاً يجمعه ببقية العرب أي شيء. ولقد آن له أن يعلن كرهه إياهم، وبذلك يكون الحصار قد أخذ أبعاداً وأشكالاً قد تكون قابلة للمساومة إلا حصار الضمير، وتلك هشاشتنا ولعبتنا الخسيسة، ولعل مدننا المعاصرة تعتبر جزءاً من ضمائرنا، بل من تراثنا، فلا مجال إذاً للبكاء على الأطلال والأفق يدعونا:

«من سيغفر لنا، حين تغور مدننا.. بينما أذرعنا عاجزة حتى عن تمتد إليها ضارعة متوسلة: أيتها المدينة.. أنت لنا؟»[24].

إن حصار بيروت لم يعد جغرافياً فقط، بل تناسلت منه حضارات تهدمت معها أحلام إخوة يعيشون تحت القصف، والمدافع العربية صامتة، وبصمتها يكون الشعب اللبناني قد دفع خيانة الأنظمة السياسية العربية المهزومة حتى النخاع. ولعل هذا المد الإسرائيلي لأرض لبنان وفلسطين، يعتبر وبشك صريح بمثابة الإنذار المدوي عن الخطر الذي بات يتهدد بلاد العرب كلها، بل أصبح يشي بمجازر قد تكون مشروعاً صهيونياً محكماً لتخطيط يستهدف مناطق حساسة للعبور نحو مستعمرات ومستوطنات جديدة:

نذبح في نابلس، ونتذابح في الخليج

نتساءل في المشرق، ونتصل في المغرب

نخرج من سجن، ونفتح سجناً[25].

إن الجسم العربي أصبح الآن منهوكاً بسبب التواجد الصهيوني ككيان باسط نفوذه على أرض فلسطين، والطامع أيضاً في التوسع إلى حدود لبنان عبوراً إلى باقي الدول العربية المجاورة له. ولعل هذا الجسم العربي المريض، استفحلت علته على مر الأيام، وتناسلت منه الهزائم. فمادامت الأمة العربية تعيش حالة صحية مريضة فعين إسرائيل سوف لن يسعفها النوم. إنها تختار الوقت المناسب لتهاجم الأقطار العربية ولتضمن لنفسها البقاء في المكان الذي استعمرته، ولتستعد من جديد لغزو عسكري بات يحتم علينا كمناضلين فهم حقيقة فلسطين ولبنان ومدى ارتباطهما الوثيق، إذ لا يمكن أن يجد لهما حلاً جذرياً إلا إذا ابتعدنا عن مواجهتها بلغة العاطفة.

ج - التحريض:

لقد بات مؤكداً أن التغييرات الجذرية التي تقتضيها المرحلة الراهنة

في عمق التحديات، لم تعد تقتصر فقط على الردود السريعة المعتمدة على الكشف والتعرية. فنحن - يقول سعدي - في أمس الحاجة إلي النهوض الجماهيري التحريضي، المتجاوز لكل الخلافات المعيشة. فالأمة العربية أنهكتها المؤامرات المحبوكة الخسيسة، تلك التي انطلقت مستهدفة تصفية القضية الفلسطينية لتتوغل في الجسم العربي كلية. وفي هذا الإطار كان لزاماً على كل عربي مناضل بما فيهم المثقفون، الدعوة جهراً إلى خلق جهات وطنية وقومية ديموقراطية، متمسكة بالحد الوحدوي الثابت، ومتماسكة على جميع المستويات، ومحرضة كل الطاقات الجماهيرية العربية على أن تأخذ وبشكل حاسم وقطعي دورها الفعال في سبيل دعم الثورة الفلسطينية، وإجهاض كل المؤامرات والمخططات التي تحاول الإمبريالية والصهيونية، والرجعية العربية تمريرها وتحويلها إلى واقع مكرس. وفي هذا الصدد دعا *سعدي يوسف* إلى تأسيس جبهة ثقافية ديموقراطية واعية ومسؤولة: ملتزمة بقضايا الجماهير ودورها في نضال الأمة من أجل التحرر والتقدم والوحدة:

«أعتقد أن إخفاق الإيديولوجيات والقناعات يضيف قوة إلى الجبهة، لأن الانهيار ليس مقتصراً على فئات ضيقة من المثقفين التقدميين، إنه يشمل فعل الديموقراطية والوطنية الليبرالية.. فأي مساعد في إيقاظ الضمير الثقافي، يمكن أن تنهض به الجبهة الثقافية الديموقراطية، هذه المساعدة ستعود بالنفعل على مجمل الحركة الثقافية العربية»[26].

فالشاعر يشير أساساً إلى أن تأسيس الجبهة الثقافية ستمثل في الحقيقة بديلاً، وستشمل مجموعة من الإيديولوجيات والقناعات. والجبهة نداء الضمير الديموقراطي نحو إيقاف هذا التدهور، بل الحد من عملية الإجهاض السياسي. وهذا ما يدعو في نفس الوقت إلى حركة ثقافية عربية من شأنها أن تجعلنا نرنو إلى مستقبل مشرق. وقد يكون بدهياً إذا ما اعتبرنا أن حرية الناس هي بالأساس انعكاس لحرية الفرد، ومن ثمة يكون على الشاعر تحمل مسؤولية رسالة سامية تتمثل في الكتابة الديموقراطية،

والجهر بعدم الطغيان، وإلا سيكون شريكاً في الجريمة مع الرجعية. ولا غرابة في هذا مادام الإبداع والحرية ينهلان من منبع واحد:

«إن حرية الإنسان، تقاس بمدى حرية الآخرين. فالشاعر الذي يستمر في كتابة الشعر صامتاً على الطغيان، والحرية كل، فلا تكتمل إنسانية الإنسان ما لم تكتمل حريته. والحرية كالإبداع تبدأ، دائماً إذ يبدع الشاعر قصيدة لا يخلق لغته من جديد وحسب، وإنما يخلف إلى ذلك شخصيته من جديد»[27].

وهكذا يبقى الشعر قناعة تصب في داخل هموم الجماهير، وتنطلق من خباياهم الدفينة رمزاً من رموز التحريض/ البديل، ويعكس الواقع ليبقى خارج السلطة إذ إن الشعراء هم سادة كل ثورة تلوح في الأفق، وعليهم ألا يسكنوا فيها، لأن رسالتهم تتجاوز عالم كل ثورة، لتلبس من جديد ثوب عهد من سيولد داخل الوطن المدجج بالأنظمة الرجعية:

وكنت أعني الشعراء خارج السلطة... هنا، أو هناك،

على امتداد الأرض العربية

لكن علينا ألا نسكن فيها[28].

ولقد بات مؤكداً التفكير في عدم الانفراد بمحاولة إيجاد الحلول الفردية، لاسيما والقومية الصحيحة هي التي تستهدف وحدة الحلول.

وانطلاقاً من هذه النظرة العميقة، رفض *سعدي يوسف* وبشكل صريح الانغلاق على الذات، ومحاولة تعطيل الوعي التاريخي عند الإنسان العربي، كما أنه دعا إلى إعادة النظر في دلالة القومية، والاستفادة من التاريخ العربي الذي يعتبر بحق عبرة عالمية كشفت عن حقيقة انكسارنا... والقومية عنده ليست سهلة المنال إن لم تصدر عن الوعي والشعور العميقين بوجود كيان مستقل وحر، نسميه الوطن:

وطني...

أيتها الأرض الصغيرة

أنت يا خير النخيل

لك يا أرض أحارب

وأقاتل[29]..

فالوطن قضية مصيرية عند الشاعر، ومن أجل القضية يخلف الإنسان ويقاتل، وهي التي تشعره بتلك الرابطة القومية التي تجمعه بأفراد شعبه. والشاعر في الوقت نفسه يعتبر الوطن معبداً يمارس فيه كل وطني غيور طقوسه الدينية في أمان واطمئنان:

وطني ونهر الشمس يغسل كل بيت، كل شارع،

والشرق تنفض الحياة لديه راكضة المنابع

أبداً ستبقى مجد مدوية المقاطع

يا مولد التاريخ، يا نجماً عريق النور رائع[30]...

فأي تاريخ هو أجدر من تاريخ وطني حر طليق!؛ وأي حرية أحلى من تلك التي تجعلنا ننشد مجداً أضعناه بأيدينا في ظل الأرض التي شببنا فيها على الطوق حتى استحالت نشوة الوطن أغنية نرددها معلنين عن ميلاد تاريخ جديد، وبزوغ نجمنا الذي أفل من بين أيدينا..! من أجل العراق كتب سعدي معلناً تقديم نفسه قرباناً للوطن إن كان في حاجة إلى قربان. فالشاعر لم يعد يملك لسانه ولا حتى أشكال الكتابة مادام الوطن يطالبه بحمل البندقية لقلع جذور القمع والاستبداد من أرض الحضارة التليدة – أرض ما بين النهرين –. وسعدي على استعداد لبيع كينونته الحقيقية – الكتابة – مقابل امتلاك البندقية سعياً إلى الدفاع عن الأرض الموعودة:

أنا لست أملك بندقية،

لكنهم لو يسمحون هنا لأسرعنا إليك

ولبعت أوراقي ومكتبتي وجئت ببندقية[31].

فتصور سعدي للوطن يتوقف أساساً على وجود الأرض أو التراب الوطني، وعلى إثبات الشروط اللازمة للتمتع بالحق والسيادة والإيمان الراسخ بالفكر المشروع للحقوق، الشيء الذي سوف يؤهله إلى التنفيس في مناخ فكري سياسي حديث. ولعل التشبث بالأرض، وبهذا الشكل، هو الرمز الصحيح والصريح لذلك الحب الوثن، الحامل لخصوصية طبيعته العقائدية العميقة. طبعاً، هذا ما جعل سعدي يصدر عن حب عميق تتوب من خلاله الحدود الجغرافية ليعانق الطفل والرجل والمرأة في أرجاء الوطن العربي الكبير. ذلك لأن الشعور القومي كان أبداً همه الكبير:

إنني أنشبت أسناني بأرضي

وعبدت العشب والنمل وحتى الأغبياء

إنني غنيت من أجل النساء[32]..

إن فكرة الوطن هذه صاحبت الشاعر في رحلته القاسية، وفي غربته المفتعلة، وأكسبته ثقة على أن الوطن مصدر كل عطاء للإنسان منذ فجر التاريخ.. يعطي المعاني والقيم لبناء دعم الحضارات العالمية الثابتة، والحضارات التي منحت للإنسان أرقى المرتبات، وعلمته كيف يعي حقوقه وحرياته رغم ما يدفعه في المقابل من ثمن قد يصل إلى التشرد والاضطهاد. فـ *سعدي* الشاعر الرافض لا يختلف عن *سعدي* القناع *الأخضر بن يوسف* مادام المصير واحد يدخل في إرادة بناء مصير وطني مشترك:

«... في كلمات عادية يصوغ الشاعر صوره المعبرة عن إصراره على التمسك بأرض الوطن، ومبادئه وكلماته رافضاً تغييرهما مهما مر عليها زمن

المحن، لأنه «عندما يبتعد الأخضر بن يوسف عن الأرض يفقد قواه»، فقوته في وطنه، حيث مجال كلماته وقصائده وفكره ونضاله»[33].

وبما أن كلمة الوطن تبقى أبداً ذات أبعاد دلالية تشي بعنصر التكتل والوحدة، فمفهوم الأمة يبقى أكثر مجال تتوفر على وحدة لا شك فيها، إذ إنها تعبر عن واقع ظروف الأمة العربية الراهنة. والفكرة أساساً تقودنا إلى ملامسة حقيقية واحدة تتمثل في أن هنا أمة واحدة ووطن واحد، إنه الوطن العربي الكبير. ولعل طموح الشاعر نفسه إلى تأسيس أمة عربية موحدة، يشترط أساساً حضور الأهداف المشتركة، والأهداف المتباينة التي تشترط هي الأخرى من يجمعها وينقذها من الأهداف القطرية الضيقة:

«علينا أن ننظر إلى المشهد العربي. أعتقد أننا أضعنا التأسيس وأطللنا على الهاوية. وأقول أضعنا مرحلة التأسيس التي من أجلها عملنا، وعمل آخرون قبلنا، منذ ما سميناه بمرحلة التنوير، طه حسين في الثقافة، وعبدالناصر في السياسة، إن عموم المشهد السياسي لم يعد مهتماً باستقلال الوطن»[34].

لم يعد إذاً، هناك مجال للشك في أننا مطالبون بإعادة تأسيس عماد هذه الأمة، والدليل هو راهن السياسة العربية، إذ إننا أضعنا الكثير وهدمنا تاريخنا بأكمله، ذلك التاريخ الذي ساهمت فيه سواعد أجيال متعاقبة، قاطعة الصعاب إلى أن وصلت إلى مرحلة التنوير. ولعل هذا المشهد السياسي أصبح الآن لا يقتصر على التطلع إلى استقلال الوطن فقط، بل كبر طموحه ليصل إلى استقلال الأمة العربية:

ولا مت حين تعيش الأغنيات العربية

أنني غنيت من هواها

ولقد مرغت وجهي في ثراها[35]

هل يستطيع المرء أن ينسى نضال جميلة الجزائرية التي ظلت أبداً رمزاً من رموز الاستشهاد والنضال الوطني والقومي؟:

إنها تقطع في سجن بأعماق الجزائر

عنقي

إنها تسأل السادة الضباط: لن تحيي جميلة

على أكتافهم تشحب كورسيكا العتيقة[36]..

فالدعوة إلى القومية والوحدة مطلب شرعي، بل هو المطلب المستقبلي لكل من أراد أن ينقذ هذه الأمة من هذه العزلة المفترضة عليها والتي أقصتها عن مسيرة باقي الأمم الباقية، وإلا فكيف يحق لعالم يعيش ثورة على جميع الوجهات أن يصاهر عالماً يكتفي بسماع هذه المعزوفة المشتهاة؟ هذا ما جعل حقاً *سعدي يوسف* ينادي بمعانقة كل جديد يخدم القومية العربية ويخرجها من هذا الحصار، ويدخلها إلى الوحدة العربية، وهي حتمية تاريخية لا مناص منها:

«إن العالم العربي يعيش عصر الثورة، لأن الثورة هي الإطار العام الذي يحدد طابع هذا العصر على المستويات الفكرية والاجتماعية السياسية، والشاعر فرد من الناس يعيش داخل هذا الإطار وينفعل به، فتنعكس الثورة فيما يبدع من شعر»[37].

إن التغلغل داخل الجسم العربي وما يحتويه من تفاصيل، أهلته أن يكون شاعراً أممياً وقومياً بعد أن خلع عليه، رداء البلد، وعانق كل المسافات وكل الأمكنة والأزمنة، بل كل الناس. *سعدي* ألغى بحق حتى المسافات والزمن والحدود، وعانق همومه الوطنية ليختار لنفسه هوية مواطن عالمي، وليعلن للعالم أنه ابن أرض الله وسماواته. خلق لينعم بما سخرته له الطبيعة، بعيداً عن الإقليمية الضيقة المسيجة بالأنظمة المدججة بالأجهزة الديكتاتورية. ويعتقد أنه من الممكن للأمة وما تحتويه من أوطان وكيانات أن تبني دولة

واحدة يسودها الحب والسلام والوئام. وإن كان كذلك، فماذا ينتظر العرب وهذه الحتمية الوحدوية تنتظرهم وإرادتهم؟!

«ويمكن القول إنني منذ 1964 لم أعد شاعر بلد، وهذا الأمر أكسبني القدرة على التحرك في المشكلات العربية، والتعرف على الإنسان من المغرب إلى الخليج، وأنا أعتبر نفسي أحياناً شاعر أماكن.. المكان دائماً له أهمية خاصة لدي. أنا أحترم المكان وأهله، وأحاول أن أكتب معبراً عن أحاسيس وألوان وجغرافية وهموم وأفراح، يستوي هنا لدي مقهى في الدار البيضاء، أو بستان برتقال في جنوب لبنان»[38].

فإن كانت القومية تعتمد أساساً على قطبين أساسين: الوطن والأمة، فأعتقد أن *سعدي* اهتم بعنصر ثالث له دلالته العميقة، إنه بالطبع الديموقراطية التي تغنى بها، واعتبرها الغاية المنشودة لتأسيس الفلسفة القومية العربية وما تحتويه من خصوصيات ومميزات. والأنظمة العربية – في نظر سعدي – يجب أن تكون ديموقراطية، تشارك فيها الجماهير الشعبية بكل حرية وعدالة، مع العلم أننا أصبحنا ندرك أن تاريخ الحركة القومية العربية هو تاريخ تطور القهر الشعبي، تاريخ مجتمع من الأحرار من جهة، ومجتمع من العبيد من جهة أخرى. ولعل الهزيمة سمة للأمة العربية، وهي بالأساس هزيمة الأنظمة والطبقات التي قذفت بالحركة التحررية إلى ما هي عليه اليوم، الشيء الذي يستدعي مراجعة شاملة وكلية لسياستها الفاشلة، وهذا لا يتم إلا بنقد التاريخ القومي للأمة العربية.

وسعدي يوسف من المبدعين الذين تعمقوا في الخريطة الثقافية العربية البعيدة عن المنهج الديموقراطي، وهذه النظرة العميقة جعلته يرى أن المسؤولية تحمل في عمقها صعوبات بالغة. إلا أنه يؤكد على عدم إغفال طبيعة هذه المسؤولية إذا ما أردنا توحيد ما تفرق بشكل علني، وإلا فإننا سوف نعيش مهزلة قد تفوق مهزلة تخريب عاصمة الثقافة العربية الديموقراطية بيروت. ولعل هذه الضربة تعتبر بحق أعنف ضربة وجهت إلى وحدة الثقافة العربية الديموقراطية:

«لكني أعتقد أن كل المصاعب والمتاعب يجب ألا تحجب عن عيوننا شرف المسؤولية التي أخذناها على عاتقنا. باعتبارنا مبدعين عرب نوحد ما تفرق، ونصل ما انقطع، وننبه إلى ما ينبغي التنبيه إليه من مخاطر وعلل ولربما يمثل القضاء على عاصمة الثقافة العربية الديموقراطية بيروت، أشد ضربة وجهت إلى وحدة الثقافة العربية الديموقراطية»[39].

وسعدي يوسف يرى أن العمل الثقافي يجب أن يخوض هو الآخر معركة حاسمة في سبيل بلورة تفاعله وتحالفه مع الثقافة الوطنية والسياسة الوطنية. ونتيجة كل هذا، تظهر من خلال نوع الاهتمامات النظرية التي تطرح المواضيع الدقيقة كحصيل متوصل إليه، ويكون هذا الحصيل هو مجموعة ثمار سياسة المثقف على المستوى النظري، والذي سوف يساعد لا محالة على مستوى الممارسة السياسية. هذه الأشياء كلها آلت إلى فكرة تأسيس جبهة ثقافية ديموقراطية تعيد قراءة الثقافة العربية ومراميها المتباينة:

«العمل الثقافي الوطني يقاتل من أجل تفاعل وتحالف حقيقيين بين الثقافة الوطنية والسياسة الوطنية. ويبرهن على هذا الموقف السياسي المباشر. وفي شكل الاهتمامات النظرية والفكرية التي يجب عليها أن تطرح المواضيع الملحة وتعمل من أجل إنتاج إجابتها. وفي هذا الحال تكون سياسة المثقف هي الإنتاج النظري الذي يساعد الممارسة السياسية»[40].

ولعل فكرة تأسيس جبهة ثقافية ديموقراطية باتت البديل المثل عند سعدي، بل الهدف والطموح لتعميق فكرة انتصار القومية العربية المتمثلة في الثقافة التي تعكس بشكل من الأشكال الواقع العربية بصورة واضحة، وتبقى على الجهود أن تتضافر، جهود المثقفين العرب من أجل مساءلة الثقافة العربية، ومن أجل مساءلة الثقافة العربية المعاصرة بغية محاولة تجاوز ما هو سطحي، والنفاذ إلى أعماق الراهن العربي دون إقصاء الفكر الغربي المعاصر:

«العمل الثقافي لا يسعى إلى تدعيم العلاقة الفردية بين المثقفين، إنما يناضل من أجل فرض وتعزيز ونشر نهج ثقافي معين يتعامل مع المهمات

الوطنية والقضايا الوطنية، أي إنه يخلق عملاً ثقافياً ذا وظيفة، وذا فعالية وصاحب طموح وأفق والتزام عملي وبرامج وأدوات عمل»[41].

إن بناء القومية العربية منوط ببناء الوحدة العربية تحت سياسة ديموقراطية، سعياً إلى نبذ الفوارق الطبقية الموغلة في الاستغلال، والحق في التعبير عن الرأي المغاير والمخالف للآخر. ولعل هذا البناء المنشود قد يبقى غير مكتمل مادامت الأمة العربية تجر أذيال الهزيمة والردة، وتاريخ انحطاط السيادة المفقودة بدءاً من الخلافات العربية/ العربية وصولاً إلي القضية الفلسطينية التي غدت مفتاح القومية الحقيقية، وهكذا أصبحت دراسة الحركة القومية الحديثة ناقصة ما لم تأخذ القضية الفلسطينية فيها مأخذ جد وحزم.

وعلى هذا الأساس يجب إعادة بناء الأمة العربية بناءً حضارياً، يلغي الحروب الداخلية، ويرمم طاقاتها المشتتة في ظل الشرعية الديموقراطية، ويستفيد من التفكك الطائفي المدمر الذي شهدته الساحة العربية والمتمثل في القضية الفلسطينية، هذا التفكك الذي أنعش المد الصهيوني وقوى من الاتهامات التي توجهها اليهودية العالمية للعرب:

لأجلها اختبئوا

وفوق بهائها اختبئوا

فلسطينية كانت

وصارت لعبة دوارة في ساحة العشرين[42].

فلسطين ذلك الجرح الذي يصاحبنا ليستفز فينا العروبة المفقودة، ولتذكرنا بالأمجاد التي غدت كأضغاث أحلام، من أجلها نحن الآن نختبئ، من أجل جمالها وبهائها صارت الدول العربية تشهد أفولها الرمزي، مؤسسة بذلك مهزلة تاريخية حضارية، مهزلة الدول العربية العشرين. فهل يستطيع المرء أن يتكهن بتحقيق حلم الوحدة العربية بإقصاء فلسطين؟ فـ *سعدي* يدعو

الأمة العربية للاختباء حتى لا ترى مأساة فلسطين وهي تغتصب وتمزق على امتداد الوطن العربي، وهو بالفعل اغتصاب رمزي، إذ إن الاغتصاب الحقيقي هو اغتصاب الأمة العربية التي لم تستطع أن تفعل شيئاً.

إن القضية الفلسطينية - يرى *سعدي* - ليست مجرد مشكلة قومية عربية، ولا حتى مشكلة اجتماعية فلسطينية، بل هي جريمة إنسانية حضارية صنعتها العنصرية الصهيونية، لتسجل بذلك ظاهرة تاريخية خسيسة:

«إن قضية فلسطين ليست مجرد مشكلة قومية على الصعيد العربي، إنها مشكلة اجتماعية بالنسبة لأبناء فلسطين، وإنما هي مأساة إنسانية عامة، هي مأساة «*العنصرية*» أكبر وصمة عرفها التاريخ الحديث، لذلك أتصور فلسطين دائماً نبعاً لا ينضب من الأفكار والتجارب»[43].

هكذا غدا الإنسان العربي يعيش مسلسل محاولة إبادة الوجود الحضاري للشعب الفلسطيني، بل صار يرنو إلى من يسعى إلى امتصاص ونشل تراثه الثقافي.. إن ضياع فلسطين هو ضياع القومية العربية المنشودة. فلسطين التي أعطت للعرب نخوتهم وكبريائهم، وأعطتهم المكابرة والعناء، وعمقت فيهم رمزة الثورة التي لا تعرف المغازلة المجانية. إلا أنها ما حصدت منهم غير الصمت، وإقامة جدار حديدي يوجه مستقبلها. ولعل المهزلة تجاوزت حد ضياع عنصر القومية والوحدة العربية وعانقت وبلا خجل أبشع مهزلة صنعتها بالفعل أياد آثمة، ذلك أننا جلسنا حول مائدة الشعب الفلسطيني وشربنا من عرق جبينه، وتناولنا خبزه المرشوش بالماء الزلال، ودخلنا البيت الفلسطيني لنمارس فن تشريح الجسم الفلسطيني ونهش جثته التي تطاردنا في العلانية والخفاء:

أو لم نأكل فوق جسم القتلى خبزهم مرشوشاً بالماء؟

أو لم نجلس في قاعة مشرحة حول فلسطين؟

أو ما مزقنا جثتها.. مزقا[44]؟

فلسطين التي علمت العالم معنى مشروعية القضية، وصنعت له نموذجاً للتحدي والنضال، وجعلته يحسن رفع شعارات الثورة المقدسة، جعلت العرب يخجلون من أنفسهم، إذ إنهم لا يحسنون غير رفع شعارات الفحولة العجفاء، وبذلك انكشفت حقيقتهم بجلاء:

بدلاً من رايات الثورة

رفعوا رايات ذكورتهم[45]

ولعل مجرد التفكير في محاولة إبادة الشعب الفلسطيني بات مستحيلاً، وهذه القناعات الهشة أجهضتها الثورات الفلسطينية المتعددة، إذ أظهرت أن الإرادات الجماهيرية لا تقهرها الهجمات البربرية. وقد تكون القضية الفلسطينية مصدر كل إلهام يبشر بتحقيق حلم القومية العربية، ذلك الحلم الذي أضعناه بضياعها لفلسطين، وكأننا لم نكن قد حققنا انتصارات حينما كنا موجودين. لقد كان إيماننا يوم ذاك عميقاً بقوميتنا وعروبتنا:

«من نافلة القول أن نذكر أن هجمة مهما كانت بربرية لن تبيد شعباً مكافحاً، حتى إبادة الهنود الحمر استغرقت عشرات السنين، فهل يتصور الأعداء والمتفرجون، والشامتون أن ما يجري الآن سيضع النهاية السوداء للشعب الفلسطيني؟ ومن أين استقوا هذه القناعة؟»[46].

إن فكرة القومية العربية رهينة بقضية الشعب الفلسطيني، وأي محاولة لا ترتكز على هذا الأساس ستكون كما أثبتها التاريخ القريب، وراء تعثر كل مباحثات الوحدة بين الأقطار العربية. فلو أن المجتمع العربي، اتعظ بالمسار التاريخي المعاصر الذي رافقه، وعمل جاداً على صيانته، بل وعمل على إشراك كل البلدان العربية في سبيل تأسيس قومية عربية، لأصبح بالفعل رمزاً من رموز القوميات التي شهدتها الحضارات الإنسانية. ولعل المكانة الخاصة لفلسطين داخل الأمة العربية تعتبر بحق، شرطاً من الشروط الضرورية لتكوين دعم القومية العربية ومسارها التاريخي، ومن هنا يفهم لماذا يشكل تحرير فلسطين شرطاً أساسياً لتحرير الأمة العربية.

الخلاصة:

لعل الموقف السياسي لـ سعدي يوسف، النابع من النظرة الموغلة في أعماق الواقع العربي المنهزم، جعله ينطلق بحقيقة الإنسان العربي الذي أسكته القمع السياسي، وأقصاه من حرية التطلع إلى كل جديد، بل وشحذ مواقفه الثورية ورؤياه المستقبلية الرامية إلى معانقة آفاق الجماهير الكادحة وتحقيق نضالها. هذه النظرة العميقة يعتبرها *سعدي يوسف* بديلاً لسياسة الأنظمة العربية الرجعية، والمعادية للمنهج التقدمي الذي يسعى إلى اقتلاع سياسة أبانت وبشكل عميق عن تعميق الهوة بين الطبقات الاجتماعية. هذه السياسة التي قادت الأمة العربية إلى الهزائم التي شهدتها الساحة العربية والتي أرهقت واقع العالم العربي وأدخلته إلى مراحل تاريخية كشفت عن عجز هذه الأنظمة العربية على جميع الواجهات. أكيد إذاً، إن هذه الهزائم جعلت من الوطن العربي رجلاً مريضاً تفاقمت عليه العلل، وأسلمت روحه إلى الهجمات الصهيونية الساعية إلى سياسة التوسع والتوغل في تخوم الوطن العربي، منفذة بذلك لمشروعها الاستعماري التوسعي القديم، متآزرة في نفس الوقت مع الإمبريالية العالمية الهادفة إلى تطبيق غزوها الرامي إلى خلق كيانات استعمارية في الوطن العربي.

وسعدي *يوسف* كواحد من المناضلين التقدميين، استطاع أن يكشف لنا عن موقفه الصريح تجاه هذه الهزائم التي أقصت الإنسان العربي من طموحاته وتطلعاته على مناهضة كل الأنظمة العربية التي أفرزتها الإمبريالية والصهيونية، وأبان عن الدعوة إلى إعادة قراءة حركة التحرر الوطني للعالم العربي... الحركة التي لم تستفد من حركة التحرر العالمية. هذا ما جعله يسعى منادياً إلى معانقة القومية العربية كبديل جذري لمناهضة كل القوى الاستعمارية. فموقفه إذاً مع الوحدة، ومع الثورة والنضال والمساواة والديموقراطية. وفي ظل هذه الحقائق تتحرر الشعوب من زبانيتها، وتعانق السلم والسلام. ومواصلة الثورة هو البديل المرتقب للعالم العربي، وما دونه

يبقى عبارة عن تنويم مغناطيسي. أكيد أن الإنسان المقهور عندما يعانق الوحدة كشعار، يكون بالفعل قد عانق الثورة والديموقراطية والحريات الشعبية والمساواة الجماهيرية. وكل قومية تخرج عن نطاق الوطن ككيان مستقل حر، معزز بحدود جغرافية، وأمة متماسكة البيان، متكاملة الأهداف والغايات، وديموقراطية حقيقية ترتبط بالجماهير الكادحة وتخدم مصالحها، بالطبع كل ديموقراطية تخرج عن هذا النطاق، تصير في نظر سعدي عبارة عن أضغاث أحلام لا تستند إلى مشروعية نضالية جماهيرية، وبالتالي لا تصب في المفاهيم المعاصرة للحقوق الإنسانية، ولا تنهل من المحاولات الثورية الرائدة التي تصدر عن منهج عالمي جديد للتاريخ العربي المعاصر.

إن القضية الفلسطينية جزء لا يتجزأ من القومية العربية، وهي على كل حال تعتبر على المستوى النضالي، الأسلوب العلمي الفعال لمقاومة الصهيونية في المجال العالمي، ودحض الاتهامات التي توجهها اليهودية العالمية للعرب. وفي هذا الإطار جعلنا سعدي ومن خلال أشعاره نصل إلى حقيقة أن محاولة إبادة الشعب الفلسطيني هي محاولة لإبادة كفاح الشعوب المقهورة، وفي هذه المواقف دلالات على التردد الذي كان ولازال يشوب انطلاقة الفكرة القومية لدى العرب في العصر الحديث. والحقيقة أن فلسطين إن أصبحت جرحاً غائراً في الجسم العربي؛ فالقومية سوف لن تستقيم دعائمها إلا بعلاج هذا الجرح العميق، وبذلك تكون القومية رهينة بقضية هذا الشعب المناضل، وأي محاولة لتأسيس قومية عربية ولا حتى قومية إنسانية عالمية بدون فلسطين، سيكون لا محالة إجهاض للمسار التاريخي العالمي، ذلك أن تحرير الشعوب هو موقف عن تحرير أنفسنا من النظرة الفطرية الضيقة.

الحواشي

1) «*الحرية*»، العدد: 44/43 ديسمبر 1983، ص 47.

2) الدكتور السعيد الورقي، «*لغوية وطاقاتها الإبداعية*»، ص 49/48.

3) سعدي يوسف: «*الأعمال الكاملة*»، دار الفارابي، بيروت 1979، ط 1، ص 125.

4) سعدي يوسف: «*الأعمال الكاملة*»، دار الفارابي، بيروت 1979، ط 1، ص 88.

5) سعدي يوسف: «*الأعمال الكاملة*»، دار الفارابي، بيروت 1979، ط 1، ص 89.

6) سعدي يوسف: «*الأعمال الكاملة*»، دار الفارابي، بيروت 1979، ط 1، ص 446.

7) سعدي يوسف: «*الأعمال الكاملة*»، دار الفارابي، بيروت 1979، ط 1، ص 46.

8) سعدي يوسف: «*الأعمال الكاملة*»، دار الفارابي، بيروت 1979، ط 1، ص 350.

9) مجلة «*الأوراق*» مقابلة مع سعدي، «*الشعر خارج العصر*»، ص 16.

10) سعدي يوسف: «*أفكار بصوت هادئ*»، ص 31.

11) سعدي: «*الأعمال الكاملة*»، ص 461.

12) سعدي: «*الأعمال الكاملة*»، ص 476.

13) سعدي: «*الأعمال الكاملة*»، ص 184.

14) مجلة «*الحرية*»، العدد 84/83، ديسمبر 1983، ص 46.

15) السعيد الورقي، ص 235.

16) سعدي: «*الأعمال الكاملة*»، ص 334.

17) سعدي: «*الأعمال الكاملة*»، ص 343.

18) سعدي: «*الأعمال الكاملة*»، ص 72.

19) سعدي: «*الأعمال الكاملة*»، ص 72.

20) مجلة «الشعر»، ع 22 أبريل 1981، ص 146.

21) سعدي: «*الأعمال الكاملة*»، ص 156.

22) سعدي: «*الأعمال الكاملة*»، ص 150.

23) سعدي يوسف، «يوميات المنفى الأخير»، الهمذاني، ص 124.

24) المصدر نفسه، ص 32.

25) المصدر نفسه، ص 32.

26) المصدر نفسه، ص 47.

27) سعدي، *أفكار بصوت هادئ*، ص 79.

28) الحرية، عدد 42/83، ص 42/41.

29) أدونيس «*زمن الشعر*»، دار العودة، بيروت، ط 3، ص 62.

30) سعدي: «*يوميات..*» ص 109.

31) سعدي: «*الأعمال الكاملة*»، ص 391.

32) المصدر نفسه، ص 132.

33) المصدر نفسه، ص 435.

34) المصدر نفسه، ص 425.

35) المصدر نفسه، ص 461.

36) سعدي: «*اليوميات..*» ص 465/464.

37) سعدي بمجلة *أوراق الشعر العربي خارج العصر*، ص 16.

38) المصدر نفسه، ص 58.

39) الحرية، 42/83، نونبر 1983، ص 40.

40) المصدر نفسه، ص 58.

41) *الآداب*، مجلة بيروتية، العدد 1979/12، السنة السابعة والعشرون، ص 34.

42) سعدي: «*الأعمال الكاملة*»، ص 44.

43) سعدي: «*الأعمال الكاملة*»، ص 47.

44) المصدر نفسه، ص 47.

45) المصدر نفسه، ص 48.

46) سعدي، «يوميات المنفى..»، ص 32.

❖ ❖ ❖

سأتناول في هذه القراءة سبع نقاط أحسبها أساسية في تحليل هذا النص وهي: دوافع القراءة، ردودأفعال القراء إزاء تجربة الرحبي الشعرية عامة والنص المعروض هنا خاصة، مدار الدلالة في النص، تقنيات قصيدة النثر على اعتبار النص الذي نحاوره هنا يندرج تحت إطارها، تجليات الصعود والهبوط، الطاقات الايقاعية.

1. شبهة القراءة:

اختيرت «قصيدة حب إلى مطرح» للشاعر العماني سيف الرحبي موضوعاً لهذه القراءة لكونها استجابة للتحولات الفنية والشكلية التي طرأت على الشعر العربي في هذا العصر، وتمثيل جيد لما آلت إليه قصيدة النثر وفق نموذجها القادر على التأثير في الملتقي وإغناء تطلعاته إلى الجمال.

إن الشعر العربي المعاصر، إلا نماذج نادرة منه، يواجه مشكلة حين يقدم نفسه في إطار قصيدة النثر، يتجسد في ذلك الإعراض وربما الرفض الذي تنصهر فيه مواقف شريحة واسعة من قراء الشعر والمثقفين، ومن هنا لا تسعى هذه القراءة إلا لمحاورة هذه التجربة التي تجسدها قصيدة الرحبي بعيداً عن المواقف المسبقة والرؤى الجاهزة والأحكام المصممة سابقاً، متحررة من العصبية فاتحة ذراعيها لكل ما هو جاد وجميل، معترفة للجديد بأحقيته في الحياة إن اكتملت له أسبابها.

وهذا إنما هو اعتبار فني لا يعنيه ما علق بإنجازات الدارسين النقدية حول أدب الخليج عامة والأدب العماني خاصة، من شبهات كشبهة

التزلف التي وسم بها د. سعيد علوش أبحاث كلٍّ من علي عبدالخالق وعبداللطيف عبدالحليم ويوسف الشاروني التي تناولت الأدب العماني، أو شبهة تجاهل الخصوصية كما يظهر في ردود سيف الرحبي على مقالات نشرها جابر عصفور وصلاح فضل وغيرهما في هذا المجال[1].

لا نريد الخوض، في هذا السجال إلا من الناحية التي تشعر بأن جانباً من الكلام الذي أدخله أصحابه في باب النقد الأدبي انحرف عن جادة الصواب، فاستحال ضرباً من العنت ومجانبة الموضوعية، مثل أن يُجرد علي عبدالخالق مثلاً من كل فضيلة وهو من قدم للمكتبة العربية كتابين عن الأدب العماني أحدهما كان نواة أطروحة دكتوراه مقدمة لجامعة القاهرة، وقد طبع بعنوان «اتجاهات الأدب العماني في العصر الحديث» سنة 1980م، والآخر طبع بعنوان «الشعر العماني مقوماته واتجاهاته وخصائصه الفنية» سنة 1984م، في زمن لم يكن بين يدي القارئ عن هذا الموضوع سوى كتاب عبدالله الطائي «الأدب المعاصر في الخليج» المطبوع سنة 1974م، وهو كتاب لا يقتصر على الأدب العماني كما يتضح من عنوانه، من أجل ذلك يغدو علي عبدالخالق من الأوائل الذين أفردوا دراسات خالصة في الأدب العماني باعتراف د. علوش نفسه[2].

بغض النظر عما إذا كانت الدراستان اللتان قدمهما علي عبدالخالق تصمدان أمام نقد د. سعيد علوش أم لا فإن ذلك الجهد يسهم إلى حد كبير في توضيح صورة الأدب العماني التي تبدو غامضة في ذاكرة القارئ العربي، وليس ذلك فحسب بل إن طائفة الدراسات التي أنجزت في هذا الباب، مهما كانت دوافعها، تدرأ شبهة تلحق بأدب الخليج عامة فحواها أنه لا يشكل حضوراً ذا شأن في المشهد الثقافي العربي المعاصر، وقد ذكر د، كمال خير بك ذلك صراحة في مؤلفه عن حركة «الحداثه في الشعر المعاصر».

إذا كان د. علوش يتقرى بشيء من الدقة ووضوح الرؤية ما أنجز

على صعيد الدراسات الأدبية التي تناولت الأدب العماني مظهراً عبداللطيف عبد الحليم مؤرخاً مضاداً للحداثة، وعلي عبدالخالق ذا نظرة قاصرة لرسمه وجهاً واحداً للأدب العماني[3]، فإن القارئ ليعجب كيف سكت عن دراسات أخرى أنجزت في هذا الباب وهي لا تتميز كثيراً عما صب عليه هنا جام نقده[4].

إن كتاب د. سعيد علوش الذي أدخله في باب نقد النقد الأدبي العماني، في جزء كبير منه، لا يعدو كونه تكراراً لما طرحه قبله كل من سعيد السريحي وهادي العلوي وجاسر عبدالله الجاسر وسيف الرحبي وغيرهم ممن نشر نقداً صحفياً على صفحات الجرائد اليومية كالشرق الأسط وملحق عمان الثقافي، وصحيفة القدس، وليس ذلك فحسب وإنما تراه يستعير عبارات لا ترقى إلى المستوى المطلوب مثل «نقاد الشنطة» «ونقاد البريد السريع».

2. ردود أفعال القراء:

يجدر بنا قبل أن نلج النص الذي قدمه الرحبي تحت عنوان «قصيدة حب إلى مطرح» عرض ثلاث ملاحظات تطول تجربته الشعرية:

أ - حداثة الرحبي في ضوء قراءة عبداللطيف عبدالحليم:

لم ترتق نتاجات سيف الرحبي الشعرية عامة عند عبداللطيف عبدالحليم إلى رتبة الشعر، بما فيها مجموعته «رأس المسافر» التي تنطوي على النص الذي نعرضه هنا؛ ذلك لأن الرحبي على حد قوله: «وإن كتب كلامه على طريقة شعر التفعيلة والشعر المترجم، وإن مهر غلاف كتابه بكلمة شعر، وإن عرفه الناس من الجنة والناس بأنه شاعر، وأشهر شاعر عماني يتخطى الحدود الإقليمية فليس بشافع له عندي كل

هذا وأشد منه لأنه يكتب النثر ودعك من قصيدة النثر وخير له أن يكون ناثراً مجيداً من أن يكون من أهل الأعراف(5).

ما يسترعي الانتباه في مقولة الباحث هنا أمران: أولهما أن الآراء تكاد تطبق، باعتراف الباحث نفسه، على أن الرحبي شاعر تخطت شهرته حدود الإقليم، ومع ذلك لم يعترف بشاعريته فوضعه في طبقة تترجح بين كتاب النثر وكتاب الشعر، أو ما عبر عنه بمنطقة الأعراف التي هي وسط بين الجنة والنار. ثم يباغتنا الباحث بكلام آخر فيه ما يدل على شيء من الإعجاب بكلام الرحبي، فيورد في موضع آخر من كتابه الآنف: «لسيف الرحبي كتاب أمامي صدر مؤخراً في عمان بعنوان «مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور = رأس المسافر» فيه نفس شعري غير مذكور مع صور خيالية أقرب إلى اللقطات تبين أحياناً وتغمض أكثر الأحيان على المتمرسين بالكتابة إبداعاً ونقداً»(6).

وثانيهما: أن الباحث يضع تجربة الرحبي ضمن إطار قصيدة التفعيلة أو في مقام الشعر المترجم، ثم يذكر مصطلح قصيدة النثر في ذيل مقولته الآنفة، مما يدل على أنه لا يهتم بإظهار الفوارق بين كل هذه المسميات من الوجهة النقدية، وهذه في الأصل رؤية تنحل عن موقف الباحث من الحداثة بصورة عامة، وهو موقف ثقافي يميل إلى التعنت من جهة الإصرار على تجاهل الظاهرة الحداثية في الشعر المعاصر.

من المعروف أن الصراع القائم بين الحداثة والتراث لم يسمح إلى وقتنا الحالي بصهر التناقضات الناجمة عن تصادم المعارف العصرية بالخبرات التقليدية، ومن ثم بقيت المعارف التي تعد إنجازاً حضارياً معزولة في محاولة لحماية نفسها من الذوبان أو الانصهار في بوتقة الحداثة، في الوقت الذي تحاول فيه المعرفة الحداثية أن تؤسس لنفسها وجوداً بعيداً عن تجليات التراث بكل صيغه ومعطياته، ومن هنا تُصور العلاقة بين أنصار التراث وأنصار الحداثة، لا بل بين الحداثة نفسها

والتراث على أنها «علاقة بينية طويلة الأمد لا تحسم إلا عبر تحولات بعيدة المدى، وانتقال منظومة ثقافية تقليدية إلى الحداثة هو في الغالب انتقال عسير مليء بالصدمات والجراح والتمزقات العقدية لأنه يمبر عبر قناة النار، أي عبر مطهر العقل الحديث والنقد الحديث، وكل ثقافة لم تتجشم مثل هذه المعاناة المرة تظل تراوح مكانها على عتبة الحداثة»[7].

ب - نصوص الرحبي من خلال تصنيف د. درويش:

عرض د. درويش في مؤلفه «تطور الأدب في عمان» نصين لسيف الرحبي: الأول عنوانه «مقاطع من سيرة طفل عماني» والآخر «قصيدة حب إلى مطرح» تحت عنوان (شاعرية النثر[8]، وهما نصان متباعدان من الناحية الفنية إذ يمكن أن يدخل الأول تحت إطار السرديات، والآخر تحت مصطلح قصيدة النثر. وما يلفت النظر هنا أن الباحث في تجاهله الفوارق بين هذين النصين لا يعرض عن المصطلحات السائدة في هذا الموضوع فحسب، وإنما يعبر عن حيرته إزاء تصنيف تجربة الرحبي عامة، لأن عبارته «شاعرية النثر» تضع الرحبي في موضع قلق بين الشعرية والنثرية، وهذا موقف لا يختلف عن موقف عبداللطيف عبدالحليم الذي عرضناه آنفاً، وهو التفسير القريب من حقيقة تجاهل د. درويش مسميات اجتازت مرحلة الخلاف والتشتت وآلت إلى حالة قد تكون مستقرة اليوم مثل قصيدة النثر والسيرة الذاتية، والقصة[9].

ج - قراءة الموسوي للحداثة في الشعر العماني بما فيها تجربة الرحبي:

أنجز شبر بن شرف الموسوي دراسة حول الشعر العماني انطوت على فصل خاص بقصيدة النثر ذكر في مستهله: «تبني شعراء قصيدة النثر في عمان كل مفاهيم ورؤى رواد الحداثة وشعرائها في مجلة شعر وطبقوها في قصائدهم، ونستطيع أن نلمس في هذه القصائد كثيراً من عناصر الحداثة ومفاهيمها حسب رؤية الحداثة عند شعراء قصيدة النثر

حتى أصبحت قصائدهم نسخاً مكررة من قصائد النثر العربية الأخرى»[10].

هذا الحكم غير معلل وعام ويلتقي مع الموقفين في نواح عدة، إذ يكشف في الواقع عن موقف مناهض للحداثة، من أجل ذلك لا يريد تعمقها، أو إدراك خصوصية تجارب شعرائها.

والحقيقة أن هذه الآراء الثلاثة التي أعدنا تقييدها هنا تفضي إلى فكرة واحدة فحواها أن معالجة الظاهرة الحداثية التي تجلت في الشعر المعاصر عامة وفي نصوص سيف الرحبي خاصة تحتاج إلى أمرين: الأول الاعتراف بالظاهرة الحداثية المتمثلة عندنا بقصيدة النثر، وثانيهما معرفة الأداة الفنية المناسبة التي تستجيب لها قصيدة النثر، وهذان الأمران لم يتوفرا عند أغلب من عالج الظاهرة الحداثية عند الرحبي، من أجل ذلك بدا التناقض واضحاً بين الأداة التقليدية أو الذوق التقليدي والظاهرة الأدبية التي تتمثل بقصيدة النثر.

3. تقنيات قصيدة النثر:

عندما تحول الذوق الأدبي إلى قصيدة النثر عبر عن إمكانية إنجاز ضرب من الشعر يكاد يكون مغسولاً من تقييدات الوزن والقافية والرصانة الأسلوبية وحسن الديباجة وسمو المعاني ودقة الأوصاف ومقاربة التصاوير، ومثل هذا التحول أحدث صدمة هائلة ودوياً عظيماً في أوساط الثقافة، إذ شعر قراء الشعر الكلاسيكي بقلق بالغ إزاء ما يمكن أن تواجهه القصيدة العمودية التقليدية إذا ما استطاع كائن غير شرعي مثل قصيدة النثر أن يشق طريقه في الحياة، ولما تنضجه نار الزمن بعد، وقد بدأ يظهر إلى الوجود منذ بداية القرن العشرين في صور لغوية مشتتة وأنساق متنافرة وإشارات عائمة وتصاوير مبتورة ونقاط متتابعة وأشكال متباعدة، وكل ذلك كان كافياً ليخذل الذوق المؤسس على الخطاب

الراقي واللغة المشرقة والبيان الباهر الذي امتاز به شعر البارودي وشوقي وغيرهما ممن أعاد للقصيدة العمودية في العصر الحديث وجهها الناصع، من أجل ذلك تعاظم القلق وازدادت الحيرة إزاء المواضع المحدودة التي أخذت تحتلها قصيدة النثر في نفوس بعض القراء الذين وجدوا في بعض نماذجها الجيدة ما يعبر عن أزماتهم الناجمة عن حياتهم المعاصرة من جراء التحول المعرفي السريع الذي أخذت حياتنا تشهده بدءاً بالثلث الأخير من القرن العشرين، خصوصاً ما تحقق على صعيد التكنولوجيا من منجزات مذهلة.

لقد أخذت قصيدة النثر توطد لنفسها علاقة جديدة مع القارئ المعاصر في ضوء ما آلت إليه الحياة الجديدة مرتكزة أساساً على الجمع بين المتناقضات كأن تضم الألفة إلى الجفوة، والتمرد إلى الخنوع، والانتصار إلى الانكسار والجمال إلى القبح، ثم تصب كل ذلك لتصهره في بوتقة العقل الحديث لتجسد معنى جديداً للحياة، في محاولة لإدخال تعديد جذري على المعرفة الخاصة بمفهوم الشعر وأنساقه الحداثية. من أجل ذلك شكلت قصيدة النثر علاقات لغوية جديدة ضمن أنساق شعرية لم تكن مألوفة من قبل لتكشف عن بعد جديد يوضح طرفاً من العلاقة الجديدة بين الإنسان والطبيعة.

إن الإنسان المعاصر لم يعد يتعامل مع الطبيعة على أساس سلمي، ومع ذلك يريد أن يعيش سالماً وهو يمارس عملاً تخريبياً متعمداً ضدها، إذ لم يكتف باستنزاف طاقاتها واستهلاك مواردها وإنما ضاعف من نسبة التلوث البيئي من جراء التحول من المعرفة التأملية إلى المعرفة التقنية.

في ضوء التكالب المادي الذي آلت إليه الحياة المعاصرة ظن أصحاب المثال أن بوسع الشعر أن ينجح في تحقيق التوازن بين الحاجات المادية المتزايدة والحاجات المعنوية على الدوام، غير أن قصيدة النثر

خذلت الأذواق التي تتطلب من الشعر إيجاد ذلك التوازن الذي كانت تنهض به القصيدة العمودية والحرة (التفعيلة) وخصوصاً في صورها الرومانسية، وذلك لما تمثل شعراء قصيدة النثر مفهوم الحداثة بدقة متناهية، فحولوا تجاربهم الشعرية في صورة من صور التكنولوجيا، بمعنى أنهم مارسوا الفعل التخريبي نفسه الذي مارسته التكنولوجيا ولكن على صعيد التراكيب اللغوية والأنساق الشعرية.

إن ما يمارسه الإنسان من عدوان ضد الطبيعة بحجة التقدم هو المحور الذي تقوم عليه الحداثة، وليست الحداثة الشعرية بمنأى عن ذلك التحول؛ لأنها في واقع الأمر تستهلك ما تختزنه الذاكرة الإنسانية من معارف تدخل في إطار المعارف التأملية النظرية لتحولها إلى إنجازات حقيقية محاولة قطع خط التطور نفسه الذي قطعته التكنولوجيا في هذا العصر.

لم يكن التحول الحداثي التقني على مستوى العلوم يلقى المعارضة نفسها الذي لقيه التحول الحداثي على صعيد الشعر، حتى لكأن استنزاف الطاقة وهدر الموارد والتلوث أقل ضرراً من العبث في أنظمة اللغة والخبرات الأدبية التي حصلها الذوق الفني عبر العصور.

لقد اقتحمت قصيدة النثر بجرأة الكون الشعري الذي بدا من منظور أهل الحداثة متحجراً داخل أسوار الذاكرة الإنسانية، ولهذا جوبهت بضراوة وعُدت عملاً غير مشروع، لأنها تصيب جسد المعرفة التراثية بكثير من التشوهات، غير أن تلك التشوهات التي تحدثها قصيدة النثر في التراث لا تختلف عن التشوهات التي تخلفها التكنولوجيا في الطبيعة، واليوم يتعاظم الإحساس بالخطر من جراء اتساع ثقب الأوزون والاحتباس الحراري وغير ذلك مما ينجم عن التلوث البيئي.

إن قصيدة النثر إنجاز حضاري لها ما للتكنولوجيا من منافع ومضار، ولعله من الغريب حقاً أن تقبل الحداثة العلمية بصورة تحول

تكنولوجي، وتلقي قصيدة النثر كل هذا الرفض لمجرد خروجها على النسق الثقافي الموروث.

وما من شك أن رفض قصيدة النثر لا يعني أنها ليست موجودة؛ ذلك لأن مضمار الحياة يشتمل على المتناقضات، وقصيدة النثر تحاول إثبات صلتها بالحياة من خلال تلونها بالتناقض بدءاً بعنوانها الذي جمعت فيه بين (قصيدة ونثر)، من أجل ذلك سوغت لنفسها منذ البدء الاطلاع على ما أنجز من أفكار معاصرة خصوصاً في الغرب، لا لشيء إلا لاستحداث أسلوب شعري مرن يستجيب للتغيرات المتسارعة التي تشهدها الحياة، والحقيقة أن الذهنية العربية لم ترفض الحداثة الشعرية لكونها خروجاً سافراً على التراث الشعري العربي فحسب، وإنما لاعتراف كثير من ذوي التوجه الحداثي إن الحداثة العربية تكاد تكون نسخة أخرى للحداثة الغربية، فها هو ذا أمين الريحاني وهو من أوائل الشعراء الذين أنجزوا نصوصاً قريبة مما اصطلح عليه فيما بعد بقصيدة النثر، يصرح في مقدمة ديوانه (هتاف الأودية) أنه يحتذي تجارب الحداثيين الفرنسيين الذين اندرجت أشعارهم تحت مسمى (les vers libers) والإنكليز فيما أطلقوا عليه اسم (thfree vers) وقد سمى الريحاني هذا الضرب من الشعر «الشعر المطلق» ووصفه بقوله: «هو آخر ما وصل الارتقاء الشعري عند الإفرنج، وبالأخص عند الإنجليز والأمريكيين، فشكسبير أطلق الشعر الإنجليزي من قيود القافية، أما والت ويتمان فقد أطلقه من قيود العروض[11]. وبالفعل استقرت نماذج قصيدة النثر بعد الريحاني في مضمار يتخطى فيه الشعراء الوزن والقافية على حد سواء، أي النموذج الغربي دون تعديل.

لم يقف الأمر عند تمثل التجارب الحداثية الغربية فحسب، وإنما استعار منظرو قصيدة النثر تسميتها وعناصرها من مباحث الغربيين في هذا المجال، كما فعل أنسي الحاج في مقدمة ديوانه (لن) إذ نقل عن كتاب

سوزان برنار المسمى «قصيدة النثر في بودلير إلى أيامنا» بعض المقومات التي زعم أن القصيدة الحداثية العربية لا تقوم إلا عليها كالإيجاز والتوهج والمجانية[12]، وأضاف غيره عناصر أخرى كالتماسك الداخلي أو الإيقاع الداخلي، وقد بدا لبعض شعراء الحداثة أمثال أدونيس بعدئذٍ أن قصيدة النثر التي قبست من العناصر الغربية ما قبسته قد تلونت بطوابع المجتمع العربي فقال: «إن الحداثة الشعرية في المجتمع العربي تكاد تضارع في بعض وجوها الحداثة الشعرية الغربية»[13]. وهذا بالطبع لم يكن صوتاً منفرداً في الساحة الثقافية العربية التي ترى القصيدة الجديدة إنجازاً عربياً خالصاً يقول المقالح: «القصيدة الجديدة تشكل في واقع الأدب العربي المعاصر أخطر إنجاز وأعظم تحد معاصر»[14]، والواقع أن القصيدة الجديدة والنثرية خاصة لم تحقق كل هذا النجاح الذي يتصوره المدافعون عنها، ذلك لأنها لم تنجز بعد مرحلة الخلاف الواسع الذي لايزال على أشده بين قراء الشعر اليوم.

4. المدار الدلالي:

تبدو الظاهرة الأدبية في قصيدة النثر عصية على التحديد، إنها على غاية من التشتت والامتداد لكثرة العناصر المنصهرة في بوتقتها، تلك التي تبدو للمتأمل متنافرة إلى حد بعيد، غير أن النص يسعى على الدوام إلى إبرازها مؤتلفة في نسيج لغوي متماسك.

لقد قدم سيف الرحبي قصيدته «قصيدة حب إلى مطرح» معبراً فيها عن علاقة متميزة بالمكان، إنها علاقة على غاية من الخصوصية؛ لأنها متغلغلة في الذاكرة مثل تعمقها الواقع بأبعاده المختلفة، وإذا كان العنوان يشي بالألفة والشاعرية في آن، على اعتباره جعل كلمة «قصيدة جزءاً من العنوان، إلا أن ذلك ليس مؤشراً على أن النص يتحرك في أرض

ممهدة، بل سبح للتعبير عن تلك العلاقة في بحر من التحولات على صعيد البنية اللغوية والفكرية:

«حين تمددت لأول مرة على شاطئك

الذي يشبه قلباً نبضاته منارات

ترعى قطعانها في جبالك الممتدة

عبر البحر

أطلق منجنيق طفولتي

واصطاد نورساً تائهاً في زعيق

السفن»

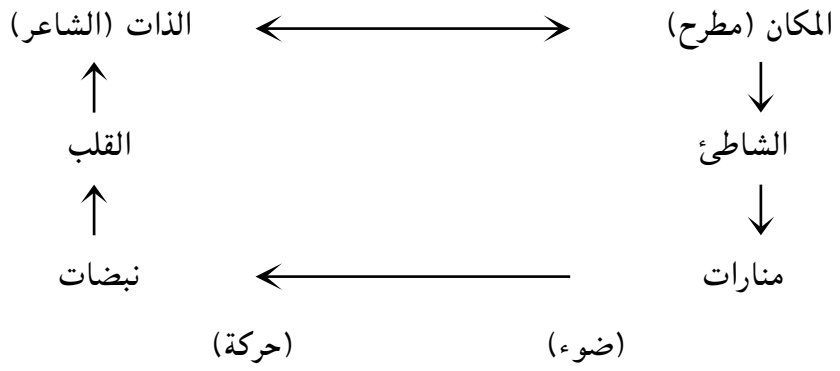
إن قابلية التحول التي اتسمت بها الموجودات التي ينطوي عليها المكان الذي يجسده النص هنا أسعفت على صهر ما لا يأتلف في الواقع ليغدو في القصيدة على غاية من الانسجام، وكان يكفي أن يذيب النص روحه في تلك الموجودات لترفل متناغمة مفعمة بالحياة. فالشاطئ هنا سرعان ما يتحول إلى قلب، للقلب دلالة عميقة في هذا الموضع، فهو موطن المشاعر والانفعالات، وعندما يغدو الشاطئ قلباً فيه ما يشير إلى القرب النفسي من المكان، أو أن الذات والمكان اتحدا في تشكيل فريد.

إن الصورة هنا لها صفة الامتداد، أو أنها ذات طبيعة تدنيها من المشهد الرحب الذي ينطوي على جزئيات كثيرة، وإذا ما تابعنا المشهد هنا نلاحظ كيف تتحول المنارات إلى نبضات كنبضات القلب، ثم تمتد تلك المنارات عبر الشاطئ لتتحول إلى قطعان ترعى في جبال مدينة مطرح.

يتوغل النص في الذاكرة معبراً عن قدرة فائقة في استنطاق أدق التفاصيل التي تشكل علاقته بالمكان، تلك التفاصيل التي تتمثل في القصيدة على صورة رشقات منجنيق الطفولة تحظى في نهاية الأمر

بصيد وفير من الذكريات، وفي ذلك رغبة في انقضاء رحلة الاغتراب والبعد والجفاء عن المكان من الناحية النفسية على الأقل.

إن الصورة التي تتأسس في النص تشتمل على أشياء تندغم وفق رؤية كونية خاصة للعالم والكون، وقد غدا المكان والذات عنصرين من عناصر لوحة رحبة تنصهر فيها الجزئيات لتتحول بمجرد أن تلامسها يد الفنان إلى أشياء خارجة عن طبيعتها المألوفة لدينا، إن تلك اللوحة ترينا كل شيء وكأنه قد تحول عن طبيعته على النحو الآتي:



ونلاحظ من خلال هذا التشكيل أن علاقة التشابه بين الأشياء وكأنها قد انتفت، ليحل محلها مفهوم التحول، ويقف مفهوم التضاد قبالته لتُستكمل به الرؤيا، يقول:

«نجومك أميرات الفراغ

وفي ليل عريك الغريب تضيئين

الشموع لضحاياك كي تنيري

طريقهم للهاوية

أبعثر طيورك البحرية لأظل

وحيداً أصغي إلى

طفولة نبضك المنبثق من

ضفاف مجهولة

تمزق عواصفها أشرعة

المراكب

كم من القراصنة سفحوا أمجادهم

على شواطئك

المكتظة بنزيف الغربان

كم من التجار والغزاة

عبروك في الحلم»

تتمثل العلاقات الضدية هنا على النحو الآتي:

النجوم	≠	الليل
|		|
أميرات	=	ضحايا
|		|
شموع	=	هاوية

وعلى هذا النحو تتصهر علاقات كثيرة كانت تمثل فوارق حادة بين الموجودات، غير أنها في الوقت نفسه، في ضوء أسلوب التضاد أخذت تؤسس لنفسها وجوداً جديداً، وكأنما قد تولدت من جديد، وفي ذلك بالطبع إثراء للدلالة. وهذه المزية التي يتيحها التضاد هنا تتضافر وتتناسق مع ما تحيل إليه الأنساق اللغوية في النص من مجالات متعددة تتحرك فيها الدلالة، فلو أمعنا النظر في عبارته: «نجومك أميرات الفراغ» لوجدنا الدلالة مترجحة بين مستويين:

1. الفراغ ——— يعني ———→ الكون

أميرات الفراغ = أميرات الكون

وعليه تبدو نجوم مطرح أجمل نجوم الكون؛ لأنها بمقام الأميرات.

1. الفراغ ——— يعني ———→ العطالة

أميرات الفراغ = أميرات لا ينشغلن إلا بالزينة

بمعنى أن نجوم مطرح أكثر النجوم جمالاً؛ لأنها بمقام الأميرات اللواتي لا ينشغلن إلا بأناقتهن.

يتحرك النص هنا عبر الزمان ليستعرض تاريخ مطرح الذي استقر في الذاكرة، ويروي لنا كيف كانت تعيش لحظات عشق مع صيادين دفع نفرٌ منهم حياته ثمناً لذلك العشق، ولم يكن المصير الذي واجهه هؤلاء الصيادون في رحلاتهم الشاقة للبحث عن الرزق ينقص من مقدار الحب الذي كان يلامس شغاف قلوبهم وهم يرتادون ذلك المكان مساء.

ومن سحر ذلك المكان الذي يتجسد في النص أن روح الديمومة تهيمن عليه، وتجعل من دفقات الحياة في قلبه غزيرة لا تنضب، وبفضل تلك الديمومة ترى النص يروي لك كيف انقضت آجال القراصنة والتجار والغزاة الذين لم يصنعوا أكثر من سفح أمجادهم، وقد مروا بالمكان كطيف خاطف ثم اندثروا، لتبقى مطرح صامدة في وجه الزمان:

«كم من الأطفال منحوك جنونهم

مثل ليلة بهيجة

لعيد ميلاد غامض

القرويون أتوك من قراهم

حاملين معهم صيفاً من الذكريات

مطرح الأعياد القزحية البسيطة

والأمنيات المخمرة في الجرار

الدنيا ذهبت بنا بعيداً

وأنت مازلت تتسلقين أسوارك القديمة

وما بين الطاحونة والمثعاب

يتقيأ الحطابون

صباحات يطويها النسيان سريعاً

هذه القلاع بقيت هكذا تحاور

أشباحاً في مخيلة طفل حيث

بنات آوى يتجولن جريحات

بين ظلالها كموت محتمل»

إن ممطرح شاهدة على جوانب متغايرة من الحياة، إذ لم تزل تسمع بأذن الشاعر رنين ضحكات الصغار، وجلبة القريين الذين جابوا المكان وهم يلبسون الثياب الملونة، وتطلع على ما تطويه القلاع من أسرار حفظتها في أزمنة انقضت، ولم تزل المدينة في أول صباها.

«وحيث كنا نرى عبر مسافة قصيرة

ثعباناً يختن جبلاً في مغارة

لم أنسك بعد كل رحلاتي التعيسة

لم أنس صياديك وبرصاك النائمين

بين الأشجار

حين تمددت لأول مرة

كان البحر يشبه أيقونة

في كف عفريت

لأنه كان بحراً حقيقياً يسرح زبده

في هضاب نساء يحلمن بالرحيل

حين تمددت لأول مرة

لم أكن أعرف شيئاً عدا

ارتجافة عصفور

في خصرك الصغير»

إن عبارته «حين تمددت لأول مرة» تكررت ثلاث مرات: في بدء النص وقبيل نهايته وفي النهاية، ولهذا التكرار دلالة مهمة هنا توحي من جهة البناء باستدارة النص أو تكوره، على اعتبار أنه بدأ بعبارة ثم أكدها قبيل الختام، وبعد ذلك انتهى عندها، وهذا النظام البنائي أدخل في الشكل الدائري الذي يمثله الشكل الآتي:

رسمة تصور من الأصل

من المعروف أن البناء الدائري موصول بالذهنية الإسلامية التي تحاول إخراج أغلب نتاجاتها الفنية سواء أكانت فنوناً قولية أم معمارية

وفق الخطوط المنحنية أو الدوائر، ففي معارض أحاديث العامة في المحكيات كثيراً ما يعمد المتحدث إلى التكرار أو ما يوصف بـ «اللف والدوران» بغية التأكيد أو الإشارة إلى أهمية الجزء الذي يكرره في كلامه، وفي النماذج الأدبية نثرية أكانت أم شعرية نلحظ الأسلوب ذاته حيث يغلق كثير من الأدباء نتاجاتهم بعبارات افتتحوا فيها تلك النتاجات كما هو الشأن في النص الذي بين أيدينا، مما يشي كما قلنا بالاستدارة في بناء الكلام، وإذا ما تأملنا العمارة ذات الطابع الإسلامي نلاحظ أنها تنزع إلى الدوائر أو أنصافها أو المنحنيات من الخطوط كما هو واضح في شكل القباب والقناطر والأقسام العلوية من النوافذ والأبواب، يضاف إلى ذلك أهمية الطواف والدوران من الناحية الدينية، في حين تغلب الخطوط المنكسرة والزوايا بأشكالها المختلفة على واجهات المعابد والمسارح التي تعود في أصلها إلى الحضارتين اليونانية والرومانية.

إن النص الذي بين أيدينا لا يمثل نظاماً أو بنية لغوية معزولة، وإنما يتصل بنظام أشمل وهو، بسب قراءتنا، التصور الإسلامي للبناء الأمثل، وهذا التصور بدوره موصول بنظام أوسع وهو النظام الكوني القائم أصلاً على فكرة الدوران بدءاً بأصغر الموجودات كالذرة وانتهاءً بالشمس. قال تعالى في محكم تنزيه: ﴿وكلٌّ في فلك يسبحون﴾[15].

5. التشكيل اللغوي:

عبر النص عن علاقته المميزة بالمكان في قالب فني يسمح له بقدر واسع من الحرية على صعيد التشكيل اللغوي، أقصد ما تتيحه قصيدة النثر للشاعر من حرية تجعله بعيداً عن مقارعة أساليب فحول الشعر في الصياغة وقوة التعبير، غير أن المواجهة مع اللغة كانت أمراً لا مفر منه؛ ذلك لأنه أراد أن يعبر عن التجربة تعبيراً فريداً، بعد أن كاد من سبقه أن يستوفي صور التعبير الشعري الأمثل مستهلكاً جل طاقات اللغة الشعرية

وتفصيلاتها الجمالية، من أجل ذلك عمد على مستوى الاستخدام اللغوي إلى تفكيك النظام التركيبي للعبارة الشعرية التقليدية في محاولة لإعادة تشكيل أنساق قادرة على استيعاب آفاق التجربة والتعبير عنها تعبيراً متميزاً.

بدا تشكيل النص من الناحية اللغوية على هيئة أسطر متباينة من حيث الطول، وقد ترجع عدد الكلمات في تلك الأسطر بين كلمة واحدة وست كلمات، والسطر لا ينطوي على عبارة كاملة دائماً فقد يكون جزءاً من عبارة، وقد يزيد عنها في بعض الأحايين.

ينزع النص في كثير من عباراته إلى الاسمية نزوعاً واضحاً، ويمكن أن يلاحظ المرء ذلك من خلال الحشد الهائل من الأسماء مقابل عدد قليل من الأفعال، لا تزيد نسبتها في النص عن نسبة الملح في الطعام، حتى لكان النص لا يستخدم من الأفعال إلا ما يكفي لشحن العبارة بالحركة الكافية لتقدم النص تقدماً بطيئاً، ولهذا لم تزد نسبة الأفعال عن 15 بالمائة من مجموع كلمات النص[16] بحسب الاستخدام الفعلي على عموم النص كما يبينه الجدول الآتي:

عدد الأفعال	عدد الحروف	عدد الأسماء
142	49	34

ومن الملاحظ أن الفعل يتصدر أغلب العبارات في أول النص، ثم يتراجع في سائر الأسطر التي تأتي بعد ذلك ليترك الأولية للأسماء أو الحروف، ولهذا مؤشر واضح يدل على النص يجنح إلى التباطؤ والحد من الحركية للتوسع في الوصفية وتقوية الجانب التأملي.

إن التوسع في استخدام الصيغ الاسمية على حساب الفعلية كما أشرنا غايته الحد من الحركة يقول:

«القرويون أتوك من قراهم

حاملين معهم صيفاً من الذكريات

مطرح الأعياد القزحية البسيطة

والأمنيات المخمرة في الجرار»

في هذه الأسطر الأربعة تتجلى روح النص في نزوعها إلى الاسمية، حتى لكأن التجربة تذوب في بحر من الأسماء ليبقى التأمل سيد الموقف، على اعتبار أن الأفعال تعد مصدر الحركة والتوثب، في حين تفيد الأسماء الوصف والثبوت والتأمل، والتركيز على الاسمية هنا أدى غرضاً جمالياً على اعتباره يتسق والتجربة القائمة أساساً على تأمل علاقة النص بالمكان.

إن من ظواهر النزوع إلى الثبات في النص الامتداد بالجملة امتداداً مسرفاً، إذا الجملة لا تقوم فيه على ما يمثل عمدة في الكلام، وإنما نجدها حافلة بالزيادات، وقد تكون كثافة الإضافات وصيغ العطف والوصف هي مصدر الإطالة على صعيد البناء اللغوي للعبارة وهذا في الواقع ما جعل النص مكيناً في باب التأمل.

لا شك أن أسلوب الإضافة يضفي على الجملة نوعاً من التماسك لإلغائه الفاصل بين المتضايفين فقوله: «زعيق السفن، أميرات الفراغ، أشرعة المراكب، نزيف الغربان» يدخل ضمن إطار الإضافة التي تعد من لوازم العبارة، وهي في الوقت نفسه وسيلة للامتداد بالجملة، وهذه الوسيلة وإن كانت أمراً ضرورياً في الخطاب الشعري التقليدي، تستلزمها إقامة الوزن في كثير من الأحيان إلا أنها في قصيدة النثر قد يكون فيها ما يعيق عنصر التكثيف.

أما أسلوب الوصف فظاهر في النص على نحو واسع: «ليلة بهيجة، أسوارك القديمة، بحراً حقيقياً، مسافة قصيرة...» فيفيد فيما يفيده

تعيين الموصوف، أي التوضيح والتفصيل، ويوحي أيضاً بامتداد العبارة الذي يحد من الإيحاء في بعض الأحيان.

وكذلك قد يؤدي أسلوب العطف الشائع في النص: «التجارة والغزاة، الطاحونة والمثعاب، صياديك وبرصاك..» دوراً مضاداً لتقنيات قصيدة النثر من جهة إسعاف القارئ على تلمس الدلالة المقصودة التي تريد أن تكون سابحة أو غير معيّنة.

إن كثيراً من نماذج قصيدة النثر قدمت نفسها مجردة من أدوات الربط وتخلت عن وسائل كثيرة اسمها الذوق القديم في مجال التعبير الشعري، وتحولت إلى الإشارات والرموز، ذلك لأنها لم تكن معنية إلا بتحقيق التماسك الداخلي على مستوى البنية الإيقاعية والفكرية على حد سواء.

6. تجليات الصعود والهبوط:

تقدم قصيدة النثر نفسها على شكل جرعات متتالية تغمض وتتضح بحسب تفصيلات التجربة، والنص الذي بين أيدينا يمثل في قرارته طموح المنشئ في إنجاز نص فريد على صعيد اللغة على نحو خاص، من أجل ذلك ظل الإحساس بالتميز قوة ضاغطة على مخيلته لينتج في النهاية خطاباً يدهش المتلقي، أو يحدث لديه مسافة من التوتر تدعوه إلى تأمل النص، وما أنجز في الواقع يشي بأن الشاعر قطع شوطاً في التفكير باللغة، ومع ذلك لم يستطع إنجاز لغة متميزة تماماً في صعودها أو نهوضها بكل جزئيات التجربة، وإنما أنجز لغة تترجع بين الصعود والهبوط، وفق تصورات النقد الحديث.

ولعل أهم جوانب اللغة شفافية تتمثل في قوله: «زعيق السفن، أميرات الفراغ، كي تنيري طريقهم للهاوية. سفحوا أمجادهم، طفولة نبضك، الأمنيات المخمرة بالجرار... فهذه العبارات تصدم إحساس

المتلقي، وتخلق لديه توتراً يدعوه إلى التفكير في الدلالة المقصودة، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن مثل هذه التعبيرات ذات صلة قوية بتقنيات قصيدة النثر التي تريد أن تؤسس لنفسها خطاباً جديداً لا ينفتح تماماً ولاينغلق تماماً على القارئ وإنما تتوهج الدلالة بين وضوح وخفاء، وهذا في الواقع ما يشكل العمق الفكري للخطاب.

وتُقابل هذه العبارات بعبارات أخرى شديدة الصلة بالموروث الشعري كقوله:

«حين تمددت لأول مرة على شاطئك

الذي يشبه قلباً نبضاته منارات

ترعى قطعانها في جبالك الممتدة

عبر البحر»

فالدلالة المهمة هنا تتركز حول علاقة الشاطئ بالقلب التي تكوّن صورة فنية على غاية من الجمال، لا يضر بها شيء سوى أنها مفصلة واضحة الأبعاد، وهي إضافة لذلك مفعمة بالتفصيلات والجزئيات، وهذه الصورة وإن كانت ترضي الذوق الكلاسيكي، إلا أنها لا تتناسب مع الطبيعة الإشارية العائمة للغة في قصيدة النثر. ومثل هذه الملاحظة تطول قوله:

«كان البحر يشبه أيقونة

في كف عفريت

لأنه كان بحراً حقيقياً يسرح زبده

في هضاب نساء يحلمن بالرحيل»

فقصيدة النثر لا تحارب الوضوح بمقدار ما تحارب الأسلوب التي تعبر به اللغة عن نفسها، فقوله «لأنه كان بحراً حقيقياً» فيه معنى التعليل

والمباشرة وهذا أسلوب مضاد للإيحاء والرمز اللذين يتركان اللغة سابحة في فضاء رحب لا ينحصر، لتعود في النهاية إلى طبيعتها الأولى طليقة من أسر الأنساق والنظوم التي لبثت فيها عبر الأزمنة المتتالية، إنها طبيعة مطلقة إشارية تعبر المحدود إلى اللامحدود الوضع الراهن إلى السيرورة، والثبات إلى الحركة.

7. الإيقـاع

لم تكن قصيدة النثر وفيه لتاريخها الشعري؛ لأنها سعت منذ ظهورها إلى تحطيم عناصر فينة مستقرة، وقد أرادت أن تشكل من نفسها نقطة فاصلة بين الماضي الشعري وحاضره، من أجل ذلك يرتد سياقها إليها، أو أنها قصيدة بلا تاريخ، وقد كان على شعراء قصيدة النثر وهم يصوغون تجاربهم وفق هذا الشكل الفني أن يؤسسوا كثيراً من القيم التي تعزز من مكانة الشعرية فيه على صعيد الكلمة والعبارة والإيقاع. ولكنهم فعلياً لم يظهروا مهارة في هذا المجال على الإطلاق، وهذا أمر كان مقصوداً فيما يبدو إذ لم يتعنّ الشاعر الحداثي في اختيار كلماته، لاعتقاده بأن الكلمة ما هي إلا صورة صوتية للمعنى وهي بحد ذاتها ليست بشيء على اعتبار أن التجارب الحداثية تريد أصلاً النزول باللغة إلى الواقع، لتكون قادرة على التعبير عن أدق خلجات الوجدان وومضات الفكر. ومن جهة العبارة لم يعد الشاعر المحدث يعتد بالنظم وتجويد صياغة التراكيب؛ إذ النظم عنده ما هو إلا سجن للكلمات، لهذا سعى إلى خلخلة نظام الجملة وتقطيع أوصالها والتوسع في استخدام الإشارات والنقاط والأشكال الطباعية المختلفة، لا لشيء إلا ليحرر الكلمة ويطلق اللغة لتنبعث على الدوام، ولهذا ترى في كثير من نماذج قصيدة النثر مفردات متنافرة ضمن العبارة وليس للعبارة وظيفة إلا أنها شكل أعم من الكلمة. وهذا كله يجعل قصيدة النثر فقيرة من الجهة الإيقاعية، أو أن

إيقاعها لا ينبعث من جراء ائتلاف الألفاظ داخل العبارة، أو جريان بعضها أخذاً برقاب بعض، ولا يتأتى من جراء إقامة الوزن أو مراعاة القافية، وإنما انبعث الإيقاع هنا من خلال التكرار بنوعيه اللفظي، لونية إذ تحولت الحركة الخاصة بالنبض إلى لون حين تحولت النبضات إلى منارات وفق التصور الذي جاء به النص هنا، وقد حدث التجارب الإيقاعي من خلال تكرار هذه اللفظة وغيرها مما يشي بالتكرار اللوني في عبارات تالية في النص مثل قوله: «طفولة نبضك..» فالنبض هنا ارتبط بالسابق وبذلك يتشكل الإيقاع بصورته اللونية، ثم يتسق مع إشارات لونية أخرى مثل قوله: «مطرح الأعياد القزحية» إشارة إلى (ألوان قوس قزح) وقوله «في ليل عريك تضيئين» إشارة إلى (الإضاءة) وقوله: «الأمنيات المخمرة بالجرار» إشارة إلى (لون الخمرة) وقوله: «كي تنيري» إشارة إلى (الإنارة)... وهذا كله له كبير الأثر في توليد الإيقاع في النص، وهو وإن لم يكن أسلوباً جديداً إلا أن قصيدة النثر حولته إلى تقنية تعبر به عن حاجتها إلى الانسجام ولكن وفق تصور جديد.

وفحوى القول: إن النص الذي بين أيدينا أعاد تشكيل العالم بصورة مثيرة عبر أنساق لغوية مؤثرة إلى حد بعيد، وفي ذلك الصنيع مسافة قطعها في التعبير عن الظاهرة الشعرية تعبيراً يتوخى منه المنشئ مخاطبة الذوق المعاصر والنقد المعاصر بما هو موصول بالحياة المتجددة على الدوام، وقد استطعنا محاورته والتواصل معه على نحو ما مؤكدين صلته بالحياة والفن في وقت واحد.

الحواشي

1) ينظر:

- علوش، سعيد (أطروحة الثقافة الخليجية في نقد النقد الأدبي العماني المعاصر) ص: 148 وما بعدها.

- الرحبي، سيف (حوار الأمكنة والوجوه) ص: 276 وما بعدها.

2 - أعد د. علوش جدولاً أحصى فيه بعضاً من الدراسات والأبحاث التي أنجزت حول الأدب العماني وقد تصدر كتاب عبدالخالق سلسلة المؤلفات التي ذكرها الجدول. انظر (أطروحة الثقافة الخليجية).

3) علوش، سعيد (أطروحة الثقافة...) ص: 148، 160، 217.

4) للتوسع ينظر إلى: عبدالحليم، عبداللطيف (في الشعر العماني المعاصر) ص: 46 خصوصاً فيما يتصل بمناقشته مقدمة ديوان (على ركاب الجمهور) للشيخ عبدالله الخليلي فكان في تعليقه على مفهوم عمود الشعر وعرضه كلام المرزوقي في هذا الباب يقصد د. أحمد درويش الذي صرح في معرض مناقشته مقدمة الخليلي الآنف ذكرها في كتابه (تطور الأدب العماني) أن عمود الشعر يتناول عند الأقدمين الابتداء بذكر الطلل والوصف... وهذا وهم.

5) عبدالحليم، عبداللطيف (في الشعر العماني المعاصر) ص: 71.

6) نفسه ص: 74.

7) سبيلا، محمد/ بحث بعنوان (التحولات الفكرية الكبرى للحداثة) مجلة فكر ونقد، العدد 2 أكتوبر 1997م، ص: 78.

8) درويش، أحمد (تطور الأدب في عمان) ص: 262.

9) ينظر فيما يخص مرحلة التشتت التي مر فيها مصطلح قصيدة النثر خصوصاً إلى بحث عنوانه «قصيدة النثر وإشكاليات التسمية».. «المنشور في مجلة نزوى العدد 29 يناير 2002م.

10) الموسوي، شبر (اتجاهات الشعر العماني المعاصر) ص:

11) الريحاني أمين (هتاف الأودية): المقدمة.

12) في مقابلة نشرت في مجلة نزوى - العدد 291 الصادر في يناير 2002م، نفى

أنسي الحاجة تأثره بالتجارب الشعرية الحداثية الفرنسية فيما نظمه من أشعار تندرج تحت مسمى قصيدة النثر، واعترف أنه اقتبس من أدونيس تسمية قصيدة النثر من كتاب سوزان برنار المشار إليه آنفاً. والواقع أن تجارب أنسي الحاج في مجال قصيدة النثر ليست النموذج الأمثل الذي يعترف به النقد المعاصر، غير أنه وفق في اقتباساته عن الفرنسية في هذا المجال، لكثرة دورانها في أبحاث الدارسين فيما بعد.

13) أدونيس (فاتحة لنهايات القرن) نقلاً عن كتاب عبدالعزيز المقالح (أزمة القصيدة العربية) ص: 15.

14) المقالح (أزمة القصيدة العربية) ص: 14.

15) سورة يس آية 40.

16) في النص لا يستخدم الشاعر إلا نحو ست وثلاثين صيغة فعلية مقابل مائة وعشر صيغة اسمية، أي أن نسبته الفعلية نحو 25 بالمائة من مجموع كلمات النص وهذا قليل إذا ما قوبل بنصوص وشواهد كثيرة تنزع إلى الفعلية كقول الشاعر:

ألمت فحييت ثم قامت فودعت فلما تولت كادت النفس تزهق

وقول الآخر:

فدقت وجلت واسبكرت وأكملت فلو جن إنسان من الحس جنت

المصادر والمراجع

1) أبو جهجة، خليل (الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد) دار الفكر اللبناني، بيروت 1995م.

2) الحاج، أنسي (لن) دار مجلة كانون ط 1، بيروت 1960م.

3) درويش، أحمد (مدخل إلى دراسة الأدب العماني) 1992 و(تطور الأدب في عمان) دار غريب للطباعة والنشر القاهرة 1998م.

4) الرحبي، سيف (مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور ورأس المسافر) المطبعة الشرقية، عمان 1989م. و(حوار الأمكنة والوجوه) مسقط 1999م.

5) الريحاني، أمين (هتاف الأودية) بيروت 1910م.

6) الشاروني، يوسف (في الأدب العماني) ط 1 دار رياض الريس 1990م.

7) الطائي، عبدالله (الأدب المعاصر في الخليج) المنظمة العربية للثقافة والعلوم، القاهرة 1974م.

8) عبدالحليم، عبداللطيف (في الشعر العماني المعاصر) ط 1 مكتبة نهضة مصر 1989م.

9) عبدالخالق، علي (اتجاهات الأدب العماني في العصر الحديث) ط 1 القاهرة 1980م. و(الشعر العماني مقوماته واتجاهاته وخصائصه الفنية) دار المعارف 1984م.

10) علوش بن سعيد (أطروحة الثقافة الخليجية في نقد النقد الأدبي العماني المعاصر) الرباط 1999م.

11) المقالح، عبدالعزيز (أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل) دار الآداب بيروت 1985م.

12) الموسوي، شبر بن شرف (اتجاهات الشعر العماني المعاصر) مسقط 2000م.

13) مجلة فكر الرباط/ ونقد العدد 2 أكتوبر 1997م.

14) مجلة نزوى مسقط/ العدد 291 يناير 2002م.

❖ ❖ ❖

تمهيد

يصعب أن نتناول أي مؤلف لمحمد مفتاح، ونتدبّر معانيه، ونكشف عن خلفياته المعرفية دون النظر إليه بوصفه حلقة مردوفة وموصولة بحلقات أخرى. وما حفزنا على ذلك هو أن محمد مفتاح استطاع خلال ثلاثة عقود من الممارسة النقدية والبحث الجاد أن ينتج نسقاً معرفياً متكامل ومتضافر العناصر ومشيداً على قاعدة إبستمولوجية متينة. وبتتبعنا لما يكتبه، نجده يتجه على المستوى العمودي والتطوري من التعدد المنهجي إلى نسقية الثقافة. أما على المستوى الأفقي والتزامني فإن عناصره تتداخل في علائق متلاحمة، وأنساقه المعرفية والمنهجية تتقاطع في بنيات متراصة وتستدعي معطيات جديدة تفرضها طبيعة الخطاب المُعَايَن والتطورات المعرفية السريعة التي مست في الجوهر مفهوم النص بصفة خاصة ومفهوم الأدب بصفة عامة؛ وتَتَغيَّا بلورة تصور منهجي شامل وملائم يسعف على تحليل الخطاب الشعري العربي.

تضرب التعددية المنهجية بجذورها في كتاب *في سيماء الشعر القديم* (1982) الذي أكَبَّ على نونية أبي البقاء الرندي. واعتمد فيه على أربعة مناهج: الشعرية بشقيها العربي والغربي، والسيميائية، والتداولية، والفيلولوجية. وما يلفت النظر في هذا الكتاب أن صاحبه اتبع القراءة الموازنة التي تتعامل مع القصيدة بمنظار الشعرية العربية ومقاييسها، وتستثمر آراء المحدثين الذين قوموا ما في بعض آراء القدامى من خروج على جادة الصواب، وتَفْتَتِحُ على الإسهامات الغربية التي تقدم إضاءات جديدة ومفيدة حول بنية الخطاب الشعري. كما نهج القراءة الكلية التي تنظر إلى جميع العناصر والمستويات في تضافرها وتفاعلها.

عمق محمد مفتاح في *تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)* (1985) تصوره للتعددية المنهجية التي يمليها تعقد النص وحفوله بمستويات متنوعة ومتباينة. ورغم أهمية النظرة الأحادية من حيث تجانس مفاهيمها، وقدرتها على معالجة مستوى من المستويات النصية بنوع من الاستقصاء وبمزيد من الدقة؛ فإنها تعجز عن مقاربة النص في شموليته، وعن إضاءة المستويات الأخرى واستيعابها. يعي محمد مفتاح مدى خطورة الانتقائية والتلفيقية في التعامل مع نظريات مختلفة والمَنْح منها؛ ولهذا يتحصَّن بالأسئلة الإبستمولوجية لمعرفة الظرفية التاريخية والإبستمية التي ظهرت فيها النظريات ولتمييز ثوابتها من متغيراتها، والقادرة على الإسهام في بلورة وصياغة نظرية شاملة. استند محمد مفتاح في تحليل الخطاب الشعري إلى مناهج متعددة (النظريات اللسنية، والتيار السيميائي، والشعرية) مشيدةً على الصرح اللسني - السيميائي. فقام في البَدْء بالتعريف بها والكشف عن الخلفيات الإبستمولوجية المتحكمة فيها، ثم نهض بمساءلتها للتغلب على المُحْرجات والعوائق الإبستمولوجية، وللتمكن من فرز العناصر الصالحة لاستثمارها في إطار بناء منسجم. فابْتَدَرَ عرض ثلاثة مواقف تحكمت في تعامله مع مادة التأليف سواء أكان عربياً أم غربياً، مبتدئاً بما ثبت الإجماع حوله (على نحو المقاطع، ونبر الكلمات، وبعض أمثلة انظرية الجشتالية، والموجهات)، ومثنياً بمناقشة النموذج لتدارك نقائصه وإعادة تصنيفه بالإضافة أو الحذف (على نحو الأفعال الكلامية، ونموذج كريماص)، ومثلثاً بإعادة مثل التشاكل، واللعب، والتناص، والتفاعل). لقد قربته النظرية الكلية الجامعة بين اللسانيات الوضعية والذاتية المستغلة لكل معطيات النص من إدراك خصوصية النص الأدبي، ومن التوقف عند الأسباب التي جعلتها تهتم فقط بالمعطيات القابلة للإحصاء والتكميم؛ وهو ما فَوَّت عليها التعمق في المعطيات النغمية (التنغيم والنبر والإيقاع) والمجاز (الاستعارة والكناية والمجاز المرسل). وقبل انتقال محمد مفتاح إلى تحليل نونية ابن عبدون، عرف بالعناصر التي سيعتمد عليها مُدْخِلاً على بعضها إضافات نوعية ومانحاً

إياها أوضاعاً اعتبارية جديدة. واستطاع أن يقدم تصوراً شمولياً للنص الأدبي بالاعتماد على المنجزات الغربية المفيدة وبرد الاعتبار لبعض المفاهيم التراثية وبالتحلي بالجرأة العلمية وبحصافة الاجتهاد. وفي كل ذلك كان يعي تمام الوعي بضرورة احتواء المفاهيم ومساءلتها، وتطويعها وفق متطلبات الظرفية التاريخية والتطلعات إلى التحديث. يمكن أن يستخدم ذلك التصور الشمولي بوصفه نموذجاً قادراً على دراسة كل أنواع الخطاب واستيعاب جميع المقاربات الأدبية، ثم قابلاً للتطوير والاستكمال بحسب خصوصية النص وبحسب التراكمات المعرفية السريعة. ويقوم هذا النموذج على محورين (أفقي وعمودي) قابلين لاستيعاب بعض العناصر الجديدة ولتغيير مواقع بعضها والاستغناء عنها. ويعرض محمد مفتاح تصوره لهذا النموذج على النحو التالي: «استقينا عناصره من بنية شديدة التعقيد وهي الشعر، فأنواع الخطاب الأخرى غير المعقدة مثل النحو والفلسفة والفقه... وما شاكلها من ضروب واسترسال المعنى وخطيته ومنطقية التركيب تكون هي الأساس. ومعنى هذا أن العناصر الأفقية تختلف نسبة وجودها في فنون الخطاب، لأنها محكومة بالمحور العمودي (المقصدية - المجتمعية) أي أن المتكلم وحالاته العقلية المشعور بها (الرغبات والمعتقدات) وغير المشعور بها (النرفزة والاكتئاب غير المباشرين)، ومحيطه العام يوجهان فعله وعمله الكلاميين... وهكذا فإن العملية الكلامية بمختلف وظائفها تعكس مواقف الذات وأفعالها وحالاتها العقلية وتمثل في الوقت نفسه العلاقات الإنسانية المتفاعلة» ص 169.

حافظ محمد مفتاح في دينامية النص (1987) على المنطلقات المنهجية نفسها (التعدد المبني على النظرة الوضعية والذاتية) والإبستمولوجية (مساءلة النظريات المعتمدة) التي تحكمت في الكتاب الآنف الذكر. لكنه غير زاوية النظر (البرهنة على دينامية النص) في التوليف والمواءمة بين مختلف المناهج المشغلة، وفي رصد ثوابتها الجوهرية (بيولوجية النص، استغلال علم الرياضيات، النزعة العلمية التجريبية المحض)؛ ووسع المتن ليشمل - بالإضافة

إلى النص الشعري - النص القصصي والنص الصوفي والنص القرآني. أوضح في البدء الأسس الإبستمولوجية والعلمية للاتجاهات التي اكتسحتها النظرية البيولوجية وهي في حلتها الجديدة المستعارة من إبستمية المنتصف الثاني للقرن العشرين. ورصد تجليات المؤشر البيولوجي المشترك في النظرية السيميائية والنظرية الكارثية ونظرية الشكل الهندسي ونظرية الحرمان ونظرية الذكاء الاصطناعي ونظرية التواصل والعمل، وبَيَّنَ الأسس الإبستمولوجية الكامنة وراء توظيفه، والمتحكمة في كل نظرية على حدة؛ بحيث أرجعها إلى «أساسها العقلاني الذي تمتد ركائزه - على الأقل - إلى فلسفة كانط، وافقها الوصف الظاهراتي الواقعي: تنطلق من *ظاهر الواقع إلى اكتشاف ماهية البنية المتجذرة في الفكر الإنساني والمحددة بيولوجيا* » ص 34. وإن اختلفت هذه النظريات من حيث منطلقاتها ومبادئها، فهي تتفق في خضوعها لعاملين أساسيين: عامل اقتصادي يبين فعالية الآلة، ويَحُضُّ على تَأْنِيسِ الإنسان بها والتحكم فيها، وعامل سياسي يَتَغَيَّا الكشف عن آليات الإنسان البيولوجية واللسانية للتنبؤ بغيب مكنون سلوكه أو خلقه.

استخلص محمد مفتاح ثوابت هيمنت على أصحاب تلك النظريات جميعاً في النظر إلى اللغة أو إلى تحليل النص (المقصدية، الفضاء، الظهور/ الكينونة). وقبل الانخراط في التحليل عمد إلى الكشف عن المفاهيم الجوهرية (النمو، والحوار، والصراع) والمفاهيم الفرعية (المقصدية، والتفاعل، والمعرفة الخلفية المشتركة، والفضاء/ الزمان) التي انبنت عليها تحليلات الكتاب؛ وطرح جملة من الأسئلة النقدية والمعرفية حول مدى انسجام ذلك اللَّبُوس المعرفي على قِيسِ الثقافة العربية الإسلامية ذات الخصوصية المتميزة، وأظهر عالمية وإنسانية تلك النظريات وأهمية التناسل الذاتي والثوابت النفسية والذَّاكِرية والتفاعلية والفضائية - الزمنية في وجود النص وتفريده من حيث الغرض الكلامي ومن حيث تعبيره عن الهوية والخصوصية العربية الإسلامية، وعليه استنتج ما يلي: «بهذا المنظور يمكن أن نوفق بين المكتسبات العلمية العالمية ليصير لنا علم للنصوص، وبين الأخذ بعين الاعتبار

خصوصية الثقافة القومية وتفرد النص وتميزه داخل الثقافة وداخل الجنس الأدبي نفسه» ص 45. ونعاين في *ديناميـة النص* إعادة كتابة ترسيمة النموذج الذي سبق أن ألمّعنا إليه، إذ تمت إضافة عناصر إلى المحور العمودي على نحو التفاعل والتملك وعناصر أخرى إلى المحور الأفقي على غرار التوليد والتحويل والانسجام والزمان – الفضاء. «على إن هذه المفاهيم جميعها هي عمودية بالنسبة إلى عناصر الخطاب الشعري التي هي: الأصوات، والمعجم، والتركيب، والمعنى والتداول. ولكن هذه العناصر ليست خاصة بالخطاب الشعري إذ كل خطاب يحتوي عليها، ولهذا، فإننا ملزمون بإنجاز عملية فرز وبتحديد خصائص بنيوية مميزة لكل خطاب. وهذه العملية مستحيل لعدم وجود أي جنس أدبي نقي، ولتحطيم المبدعين المعاصرين قيود الأجناس الأدبية ومواصفاتها، ومع ذلك، فإنه لابد من التسليم بوجود خصائص فوق تاريخية تكون مرئية أحياناً، ومحتاجة إلى استنباط أحياناً أخرى» 54.

يدخل كتاب *مجهول البيان* (1990) في إطار إخصاب القضايا البيانية التراثية بأسئلة جديدة قوامها النقد والبرهنة والتأويل، ولتدارك ما بقي ناقصاً في طروح القدامى (إثبات علاقة الاستعارة بقياس التمثيل، والكشف عن وضعها المعرفي، والارتقاء بها من مستوى الجملة إلى مستوى النص (أو السياق)، واستنتاج منها مقاييس التأويل)؛ ولتقديم مقترحات لدراسة الاستعارة في منظور «علم الدلالة المعرفي» بصفة خاصة، وفي منظور «العلم المعرفي» بصفة خاصة. ينطلق محمد مفتاح في مستهل المؤلف من التحديد الأرسطي (الشجرة الفرفورية) للتعريف به، وبيان تأثيره على الدراسات القديمة والحديثة؛ ثم يكشف عن خلفياته الإبستمولوجية وعن ثغراته، ويدعو إلى تجاوز الإبستمولوجيا الأرسطية الوضعية التي اهتمت بتحليل الكائنات الطبيعية والمفاهيم اعتماداً على مقوماتها الملاصقة قصد تبني التحليل بالمقومات السياقية التي تستمد نُسُغَها من تفاعل المفاهيم والخطاب وسياقه ضمن بنية شاملة. كما يدعو إلى الانفتاح على نظريات جديدة مراعية لعلاقة الاستعارة بما قبلها وما بعدها (السياق). وفي هذا الصدد، يشيد بالنظرية

التفاعلية (رتشاردز، ماكس بلاك، لايكوف، جونسون، كوفيتش...) المبنية على ترابط اللغة بالإدراك والمعرفة والمتحررة من كثرة التقسيمات والتفريعات، والقادرة على تشخيص رؤية أو إيديولوجية مجتمع من المجتمعات. ومع ذلك لا يرتاح محمد مفتاح للبدائل الجاهزة، بل يناقشها بوصفها مجسدة لخصوصية حضارية، ويكشف عن ثغراتها وهفواتها لغرض تقديم تصور علمي ينسجم ومنطلقاته المعرفية والمنهجية ويتماشَى وقوانين النَّسقِ ا لذي يتحرك فيه. وهذا ما نلمسه من باب التمثيل في الصفحات 84 - 85 - 86؛ إذ بين حدود مقاربة العلم المعرفي في تناول الاستعارة، وحاول بكفايته المعرفية أن يوسعها على نحو يمكنه من تحليل النصوص الاستعارية (مثل المناقب والكرامات، وبعض الشعر المعاصر، وبعض القصص والأمثال القرآنية)؛ وذلك في أفلق الخروج بتأويل شامل، والكشف عن آليات الانسجام والتفاعل. أردف محمد مفتاح الفصول النظرية بفصل تطبيقي تَظْهِيراً للمفاهيم وتثْبيتاً للعلاقة الجدلية بين النظرية والممارسة. وفي هذا الصدد مَوْضَع الكتاب ضمن نظرية تفاعلية عامة تنظر إلى موقع كل عنصر من العناصر في إطار بنية شاملة؛ وضمن نظرية تفاعلية خاصة ترتقي بتحليل الاستعارة من الجملة (التحليل المقومي)، فالنص (تفرع سلسلة من الاستعارات من الاستعارة النواة)، ثم إلى السياق (استخدام التمثيل للاضطلاع بتأويل شامل). ومثل في *التظهير* بالترجمة – المَنْقَبة المنتقاة من كتاب التشوق المتعلقة بأبي زكريا يحيى الرجراجي. استعمل الوقائع الحرفية لإبراز موازاتها المضمرة، وتعامل مع النص الظاهر كمشبه (أو مشبه به) يحيل إلى مشبه به (أو مشبه)، وهو المقصود والأمثل وعالم الإمكان. وهذا ما فعله ديرقن في مقاربة *المزرعة الحيوانية* لأورويل. فمحمد مفتاح يريد أن يصل إلى استعارة السياق ليبين أن النص هو جماع من الاستعارات المترابطة التي توازي الخلفية الثقافية والاجتماعية؛ وهو ما يدعوه بالتمثيل (المقابل لمفهوم الرمز عند أمبرتو إيكو). استخلص ثلاث بنيات أساسية: أوُلاَها التدين الشعبي (فهم الرجل العادي المجاب الدعوة في إطار التصوف) وثانيتها غريزة المحافظة على الحياة (يبذل

ذلك الرجل قصارى جهده لاستدفاع شبح الموت في بيئة ممحلة) وثالثُها الجنس (مسألة ضمنية ثاوية بين السطور).

رغم أن الكتاب مخصوص للجانب البياني (إعادة تقعيد الاستعارة وفق التراكمات المعرفية الجديدة)، فهو يضيء الجوانب الأخرى، بل أكثر من ذلك يقدم تصورات منهجية قابلة لتعميمها على أنواع خطابية متعددة؛ مع مراعاة بطبيعة الحال ما ينْمَازُ به كل خطاب من خصوصية، وينفتح على مناهج متعددة (سيميائية الدلالة، وسيميائية التلقي، والتداولية، والكارثية، والذكاء الاصطناعي، وعلم النفس المعرفي)، وينظر برؤية نسقية إلى بعض المجالات المعرفية المتداخلة فيما بينها على نحو حلزوني (الفقه، والمنطق، والبيان، والانتربلوجيا، والفلسفة). وعليه، نعتبره فاتحة انخراط الأستاذ محمد مفتاح في المنهاجية النسقية.

صرح محمد مفتاح بالمنهاجية النسقية في كتابه *التلقي والتأويل* (1994) الذي يهدف إلى ترسيخ وتعميق ما ورد في *مجهول البيان*؛ وذلك بطرح فرضية أصلية تهم الضرورات البشرية، واشتقاق منها فرضيات فرعية تتعلق بكونية الآليات المنطقية والرياضية والنفسية، وبتأطير سلوكات اللغة وغيرها بسبب تفاعلات الإنسان مع محيطه، وباستهداف مفكري المغارب إلى منتصف القرن الهجري التاسع من كتاباتهم وتأويلهم توحيد الأمة وتوحيد الدولة للقيام بأعباء الجهاد.

انصب الباب الأول على الجانب البياني، مبيناً أن البلاغيين المغاربة كانوا مطلعين على الكتب البيانية المشرقية، وأنهم لم يكونوا نقلة بل أبدعوا حسب ما يتيح لهم المجال الجغرافي بخصائصه السياسية والثقافية والاجتماعية، واطلعوا على الكتب البلاغية النظرية، وعلى أصول الكتب المنطقية وتلخيصات الفلاسفة المسلمين لها؛ ولذلك حاول بعض البيانيين المغاربة «ضبط معالم البيان المشرقي واستصلاح أرضه وإزالة الأعشاب والطفيليات بآليات المنطق والرياضيات وبمفاهيمها لتحقيق نوع من

«التراضي» على قوانن الكتابة والتأويل» ص 18. حلل محمد مفتاح في هذا الباب ثلاثة نماذج من الاتجاه المنطقي الرياضي:

أ – اعتمد أبو المطرف أحمد بن عميرة في *التنبيهات على ما في التبيان من التمويهات* على المقدمات البرهانية لضبط التأويل وصياغة معايير له تجنباً لتفاقم آفة التَّشْغِيب والفتنة، وللفت النظر إلى الأخطاء الفظيعة التي يقع فيها المؤول غير المعتمد على البرهنة المنطقية؛ لهذا السبب اقترح معايير تعصم من الخطأ (تقديم الدلالة الصريحة على المفهومية، وسُلميَّة الدلالة، وتقديم المذكر على المقدر، وغائية الخطاب). لقد كان رهان ابن عميرة ذا طبيعة مزدوجة: تقنين التأويل (خصوصاً تأويل القرآن)، وصياغة قواعد بلاغية مختصرة تمكن من تحقيق الوظائف الدينية والدفاع عن العقائد والوظائف الدنيوية المعتقدة.

ب – تَغَيَّا ابن البناء المراكشي العددي من كتابه *الروض المريع في صناعة البديع* تقوية المنة في فهم الكتاب والسنة، وتقريب صناعة البديع وضبطها وتنظيمها، وصياغة قوانين تأويلية تعصم من القول في كتاب الله وسنة رسوله من غير علم، وتجنب الأمة مغبة التفرقة والتشرذم. ويعتبر وريثاً شرعياً لتقاليد المدرسة الرياضية المنطقية العربية؛ ومن المفاهيم الرياضية والمنطقية التي استثمرها في جنس «تشبيه شيء بشيء» وفي جنس «تبديل شيء بشيء» نذكر النسبة أو التناسب أو المناسبة.

ج – استهدف أبو محمد القاسم السجلماسي من كتابه *المنزع البديع* الوقوف على لطائف القرآن، ومعرفة وجوه إعجازه، وتنقية البلاغة العربية من فساد التقسيم وتداخل الأقسام وتراكبها، واستنتاج قوانين التأويل التي تعصم من الهذر والقول والمخاطبات بغير علم الله، ونقل نظرية المقولات الأرسطية إلى ميدان علم البيان وتطبيقها بنجاح. «إن السجلماسي الأرسطي لم يزغ عن طريق أرسطو ولذلك تبنى المبدأ المذكور (الجنس العالي لا يترتب تحت شيء ولا يحمل على جنس آخر أصلاً. *المنزع* ص 290). وعلى أساس هذا المبدأ

وضع الأجناس العشرة العليا ونوعها أنواعاً، وحاول أن يضع حدوداً فاصلة بينها، ولكن اعتراضية عقبات أحياناً فأدلى بملاحظات ذكية تقربه من البستمولوجية المعاصرة» ص 63.

استنتج محمد مفتاح أن هذه النماذج الثلاثة تتضمن أفكاراً مازالت لحد الآن محافظة على راهنيتها في بعض روافد الثقافة الغربية (كالإعلاميات والدراسات اللسانية ودراسة تحليل الخطاب...) التي أعادت قراءة ومساءلة الإرث الأرسطي، وتستبطن كذلك عناصر كونية أملتها الفطريات الإنسانية وفرضها التعامل مع المنطق والرياضيات. وفي هذا الصدد يبين محمد مفتاح أن خلل الثقافة العربية المعاصرة يكمن في إيمانها المطلق بما يرد علينا من الغرب معتبرة إياه من صنع خيالهم؛ في حين ما هو إلا إعادة قراءة للميراث الأرسطي. ولم تستطع معاودة قراءة المناطقة والأصوليين المسلمين بطريقة إبداعية إلا نادراً جداً. مع العلم أن مؤلفاتهم تتضمن كثيراً من المعطيسات التي أكدتها الإبستمولوجية المعاصرة؛ على نحو الاستعارة التناسبية والإبدالية والتشبيهية عند ابن البناء، ووجود التحليل المقومي SéMIQUE في التحليل الأصولي والبلاغي، وعدم اختلاف «النموذج الأمثل» عن نظرية المقولات الأرسطية التي استثمرها السجلماسي... إلخ. ويشيد محمد مفتاح كثيراً بما اضطلع به السجلماسي من مجهود للتعمق في قراءة كتب أرسطو وخصوصاً كتاب *المقولات*. وهذا ما جعل طُرُوحه قريبة من صنيع المحدثين، لأن أرسطو وضع نظرية التعريف التي هي قاعدة التحليل المقومي المميز بين الصفات الجوهرية وبين الصفات العارضة، كما صاغ المقولات التي تشترك كثيراً مع فرضيات «النموذج الأمثل».

انْكَبَّ محمد مفتاح في الباب الثاني على أمثلة من الكلام وأصول الفقه للتأكد من صحة وضع قوانين التأويل لتحقيق وحدة الأمة ووحدة الدولة وتعبئة عموم الشعب لتحمل أعباء الجهاد وتحقيق المصالح.

أ - خصص ابن رشد *فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من*

اتصال، والكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة لتناول معضلة التأويل؛ فوضع في المرتبة العليا التأويل الناتج عن القياس المنطقي الذي هو أتم أنواع القياس، وهو مخصوص بالراسخين في العلم. ونبه من خطورة وضعه في الكتب الجدلية والخطابية حتى لا يطلع عليه العامي. استخدم أرسطو كذلك نظرية التوسط ونظرية الطرف المحايد في حل مشاكل فلسفية وكلامية وسياسية وتأويلية قد تكون مصدر خلاف بين الناس. وما يهم محمد مفتاح بالدرجة الأولى هو توظيف ابن رشد لهما في تأويل النصوص و«التوسط والحياد مكونان اثنان من مكونات المربع السيميائي المنطقي، أو المربع أو المسدس السيميائي المعاصر، والمربع السيميائي وسيلة تأويلية وتوليدية في الوقت نفسه» ص 99.

ب – إن كان كتاب *لباب العقول في الرد على الفلاسفة في علم الأصول* لأبي الحجاج يوسف بن محمد المكلاتي (ت 626 - 1228) مخصصاً للرد على الفلاسفة وخصوصاً أرسطو وأتباعه من غير المسلمين ومن الفلاسفة المسلمين مثل الفارابي وابن سينا فهو متمحور حول غاية كبرى وهي مهاجمة التفرقة والذَّبٌ عن وحدة الجماعة وتماسكها. ومن الآليات التي وظفها في كتابه (نظرية المقايسة، وآليات المنطق الصوري، والتأويل). ومن خلاله يتبين مدى تمثله للكتب المنطقية الأرسطية (خاصة *المقولات والبرهان*)، واطلاعه على ما كتبه الفارابي وابن سينا في المنطق والإلهيات، ومزجه بين قياس التمثيل وقياس الشمول، واتباع لنهج ابن حزم وابن رشد المناوئين لقياس الغائب على الشاهد وخصوصاً في مجال الإلهيات. يرى محمد مفتاح أن «كتاب المكلاتي يدخل ضمن نسق عام ونسق خاص، ونسق أخص؛ فالنسق العام هو انتماء كتابة للمنهاجية الكلامية التي تمزج المقايسة والبرهنة. والنسق الخاص هو تجنب المقايسة والاعتماد على البرهان لضبط قوانين التأويل؛ وأما النسق الأخص فقد دفع الرجل بالتجريد والتأويل خطوة إلى الأمام في نطاق ما تسمح به الكفايات البشرية. وبهذه الأنساق يمكن أن يؤول كتابه بأنه يحقق هدفين مزدوجين: أحدهما هو فتح آفاق للخيال المرتكز على

آليات كونية وإنسانية مما يؤدي إلي مغامرات استكشافية. وثانيهما توكيد وحدة الأمة ووحدة الدولة للقيام بأعباء الجهاد بمحاربة الطوائف المبتدعة» ص 120.

ج - قام أبو اسحاق الشاطبي في *الموافقات والاعتصام* بتوظيف المنطق لبناء أحكام الشرع، وبتحديد العلاقة بين الجزئي والكلي، وبنقل التمييز بين الصفات وعلاقة الأنواع بعضها ببعض إلى المجال الديني، وباستثمار نظرية التعريف لتشييد المسائل الفقهية، وبتسخير نظرية التجنيس للربط بين القضايا الفقهية والأحكام الشرعية، ولصياغة تعريفات اصطلاحية. واجتهد لوضع مبادئ للتأويل مع مراعاة ما سماه محمد مفتاح *بالمجال التداولي*، ويشمل قواعد على نحو مراعاة أوضاع المؤول (مجاراة الأولين) وأوضاع المؤول (الإقرار بوجود الظاهر والباطن في القرآن) وأوضاع المؤول له (مراعاة ما يليق بالعامي وعدم اطلاعه على كبار المسائل)، ومراعاة المؤول لمقتضيات الأحوال ومجاري العادات، واعتبار الخطاب القرآني متعال الأجزاء مترابطها. وعلى الجملة، يهدف الشاطبي من مشروعه الفكري توطيد قوانين تأويلية متينة صحيحة ضماناً لقوة الدولة ووحدتها ولتطفئة ثائرة الفتنة، واستنباط الأحكام الجديدة المسايرة لروح العصر.

بَيَّنَ محمد مفتاح أن المشروعات الفكرية الثلاثة (لابن رشد والمكلاتي والشاطبي) تتفق في استثمار الآليات المنطقية، وصياغة قواعد تأويلية تعصم من القول في الشريعة بما لا سَنَدَ له من نقل أو عقل. وأظهر «أن التأويل إذا لم يكن مستنداً إلى مشروع فكري وسياسي فإنه يكون مجرد مادة استهلاكية أو لهواً ولعباً يشغل عن الحياة الدنيا وعن الآخرة» ص 144.

خصص الباب الثالث لمثالات التأويل (مثال الإنسان من خلال قصيدة ابن طفيل، مثال الحيوان من خلال كرامات أبي يعزي، ومثال النبات في *روض التعريف بالحب الشريف* لابن الخطيب) التي تحكمت فيه آليتان أساسيتان: المقايسة الطبيعية التي حلت محل المنطق، والتوفيق بين فئات المجتمع وتعزيز

السلطة. وإن اتفقت هذه النماذج في غايتها الكبرى، فقد اختلفت في وسائل التعبير، وفي التكيف مع الظرفية التاريخية، وفي توظيف بعض آليات المنطق الطبيعي المنسجمة وطبيعة النموذج. وظف محمد مفتاح في تحليله لقصيدة ابن طفيل مفهومين جوهريين (الصورة والعمق) للتدليل على انسجام النص واتساقه وعلى دفاعه عن التوفيق بين الموقف الشعبي وبين الموقف المتفلسف وعن المصالحة بين السلاطين للتمكن من القيام بفريضة الجهاد. وانطلاقاً من البنيات الموضوعاتية وآليات التمثيل، نفذ محمد مفتاح إلى البنية العميقة لدعامة اليقين لأبي القاسم العزفي للكشف عما خفي منها وهو إيعاد بعض المناقب والكرامات التي تعبر عن الجذور الوثنية وعن الصراع بين السلطة المركزية وبين سلطة أبي يعزي، وما ظهر منها وهو تلك المناقب والكرامات التي توفق بين أبي يعزي وبين سلطان الوقت، وبين أبي يعزي وبين فقهاء عصره، وعلى دور أبي يعزي في المصالحة بين القبائل المتناحرة. وبين محمد مفتا إن كتاب ابن الخطيب ينهض على *التوسطية* في تعبئة الناس، ويقوم عل استعارتين نموذجيتين (المحبة شجرة، النفوس أرض) تتولد عنهما استعارات مفهومية فرعية وتعابر استعارية معتمداً على معلومات أفلاطونية وأفلوطينية وهرمسية للربط بين العالم العلوي والعالم السفلي والواقع الأندلسي، ومدافعاً عن وحدة الأمة وعن تكوين الإنسان السياسي الكامل ليتحلى بالصبر ويضطلع بالجهاد.

يسعى *التلقي والتأويل* إلى تبيان أن عملية التلقي مشيدة على قواعد تأويلية تتحكم فيها آليات منطقية وقوانين كونية، ومعززة بحجج وتصورات لدعم وحدة الأمة والتوفيق بين مختلف الفئات. لقد بني هذا الكتاب على منهاجية بنيوية – نسقية توازن بين تحليل بنيات كل خطاب على وحدة وبين العلائق البنيوية واوظيفية التي تهم مختلف الأنواع الخطابية المعيانة.

بين محمد مفتاح في *التشابه والاختلاف* أن الرؤية الشمولية تضرب بجذورها إلى التصورات الهندية والفيتاغورية والأفلاطونية والرواقية

والأفلوطنية وبعض التيارات الصوفية والفلسفية والفكرية الإسلامية الجديدة. لكن المحدثين أعادوا الاعتبار لها واعتمدوا عليها، شأن القدماء، لتفسير نظام الكون ورفض اختلاله وعمائه وفوضاه، وإعطاء كل عنصر مرتبته ودرجته ضمن النسق العام، والكشف عن البنية الرابطة بين مختلف العناصر والمجالات والظواهر. تقوم الرؤية الشمولية على مفهومين قاعديين (الدينامية والانتظام) تتناسل منهما مفاهيم كبرى على نحو التشابه والتناظر والانتظام والانسجام والاتصال والانفصال. تنتظم هذه المفاهيم لتحديد طبيعة العلاقة والترتيب (الترتيب الخطي، والترتيب الشجري، والتفاعل الدينامي والتجاوري) والاشتراك (التناظر والمقايسة) ووحدة النظام رغم تشعبه وانشطاره، ولضبط الآليات المتحكمة في نسقية الثقافة.

أبرز محمد مفتاح في *التدريج* أن مقصوده من التعامل مع النظريات والمناهج المختلفة هو حل الإشكال المنطلق منه والوصول إلى الهدف المنشود. ويتمحور الإشكال حول دفع *الأغلوطة الأنطلوجية والأغلوطة التشييدية المتطرفة*. وعرف بجملة من استراتيجيات تحليل الخطاب المتبعة بفرنسا وانجلترا وألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية، وكشف عن أسسها المعرفية والمنهجية، وبين اتفاقها في بعض القواسم المشتركة على نحو تجاوز حدود الجملة للتعامل مع الخطاب بوصفه كلاً منسجماً ومتماسكاً. وعلى جَرْي عادة مفتاح قاسم باستخلاص لُباب الأشياء وبإعادة صَوْغ المفاهيم وإعطائها وضعاً اعتبارياً جديداً على نحو تكون فيه متماشية مع استراتيجيته. وتتبنى استراتيجيته على ما يلي:

- مرعاة الشروط المقامية (أو الظرفية) والشروط البيولوجية والنفسية والمعرفية للمنتج والمتلقي، ونتيجة لهذا تدفع الأغلوطة الأبدية والأغلوطة التاريخانية النسبية.

- إعطاء تعريف جديد للتخاطب ليستوعب العلاقة بين خطابين أو بين أنواع من الخطاب. وهو ما يفترض أن يكون هناك خطاب أعلى وأنواع خطابية

فرعية. تمَّ استنتاج من الخطابات المتداخلة بين العلائق المطردة والمرتبة تدريجياً من الكثرة إلى القلة على القياس والتقريب: المطابقة، والمناظرة، والمحاذاة، والمماثلة، والمضاهاة، والمضارعة، والمشاكلة، والمشابهة.

- اعتبار النص نسقاً مغلقاً مكوناً من عناصر مترابطة ومتفاعلة ومنضبطة ذاتياً، وبنية منفتحة على ما يعرفه المجتمع من تحولات اجتماعية وتاريخخية تمس في الجوهر وظيفة الأدب.

- توفر النص على بياضات وفُرَجات يضطلع القارئ بملئها لإضفاء طابع الانسجام عليه، وتضمُّنه لنواة بسيطة تتفرع إلى بنيات معقدة. ورغم انشطارها وتشعبها تظل محافظة على الوحدة والانسجام.

- اتسام الخطاب الأدبي بتعدد القيم، ومن ضمنها خصيصة الخصائص التي تم اقتراحها لتحل محل المفاهيم التي استهلكت بكثرة؛ وهي المواضعة الجمالية.

مما تقدم يستنتج محمد مفتاح ما يلي: «وقد حاولت استراتيجيتنا أن تستثمر بعض مفاهيم القراءة الطبيعية والقراءة الاصطناعية فركزت على نسقية الخطاب بما يعنيه من انغلاق وانفتاح، وعلى تنظيم الذاكرة الدلالية وعلى بعض مظاهر الاستدلال، وعلى مفاهيم بيولوجية وفيزيائية وجمالية» ص 53.

لما فرغ محمد مفتاح في فصل *الانتظام* من عرض ومناقشة الأطروحات ا لمتداولة حول كتب المنتخبات والكتب الجامعة والكتب التي تتعدد مواضيعها، أدلى بدلوه ليقدم أطروحته الخاصة. قدم في البداية الرأي (يندرج فيه أحمد أمين، وإبراهيم كيلاني، ومحمد عابد الجابري) الذي يَسِمُ مؤلفات أبي حيان التوحيدي بالتشتت والاضطراب المطلقيْن، ويرجع ذلك إلى الثقافة الموسوعية للكاتب. وأعقبه بالتيار الذي يأخذ بالتشبب والاضطراب النسبيين، وخير من يمثل هذا الاتجاه هو داود القاضي. باعتماد محمد أركون على علم الدلالة البنيوي وعلى النتائج المستخلصة من دراسة الفلسفة

اليونانية، تبنى رأياً مغايراً يثبت من خلاله توفر مؤلفات مسكويه على وحدة دلالية عميقة.

ينْتَقِض بُنْيان أطروحتيْ التشتت والاضطراب أمام طرح محمد مفتاح المشيد على قاعدة لسانيات الخطاب ونظريات التلقي والتأويل، والمبرهن على وجود تجليات الانتظام في *البصائر* لأبي حيان التوحيدي؛ وتتجلى في الإحالات، ووجود وحدة موضوعاتية جامعة (الجد/ الهزل)، ودراية المؤلف بشروط التأليف وبقواعده ومراميه (الجمع، والتحليل، والتصنيف، وتوخي الغايات، وتبليغ رسائل)، ومراعاة شروط الجنس المعتمد عليه في التأليف، واستبشاع أشكال الخلل والتفرقة. لا يتوقف محمد مفتاح عند هذا الحد، بل يسترسل في تفصيل مظاهر الوحدة مشيراً إلى اشتباك العالم الأوسط الإنساني بالعالم العلوي، وإلى تراتبية العلوم وأهدافها، وإلى تراتبية الكائنات ومراميها، وإلى تراتبية الإنسان ومغازيها. ورغم ارتكاز معالم الوحدة، في المؤلف السابق وغيره، على أفكار فلسفية يونانية، فإن التوحيدي استطاع – بالإضافة إلى المحافظة على بعدها الإنساني الساعي إلى إسعاد البشر – أن يكيفها مع المنظور الإسلامي؛ إذ يبقى «الله هو المصدر الحق لكل ما في الكون، ومصير كل ما في الكون إليه، والله أدرى بحكمته في مخلوقاته، فكل ما في الكون من عقليات ووهميات وظنيات وحسيات وعمليات يسري فيه روح الله وفيضه» ص 77.

بعد التدليل على مبدأ الانسجام من خلال فرض المحاكاة (العالم السفلي يحاكي العالم العلوي)، افترض محمد مفتاح أن كتاب *البصائر* مسرح لواقع إنساني عميق ولواقع نصي سطحي، واستطاع أن ينفذ إلى العمق بأوليات انتربلوجية وثقافية وتعبيرية. وبعد إثبات الوحدة على المستوى المثالي العميق، وعلى الواقع الواقعي العميق، قام بتأكيدها على المستوى السطحي للكتاب بالاعتماد على آليتين، وسم الأولى بالانضباط الذاتي (وجود آليات تضمن استقرار النص وانتظام فقراته وأجزائه)؛ وأطلق على الثانية التفاعل

(أوجه الاختلاف والائتلاف بين الفقر) وبالجملة، لقد تعامل مفتاح مع كتاب *البصائر* بتصور شمولي ينفي العماء واللانظام، ويقر بوجود بنية عميقة ذات نظام متراص، وبوصفه نواة لبقية آثار المؤلف، *وحكاية لكون واقعي*. ولا يمكن تعميم النتائج المتوصل إليها على كتب أخرى إلا بعد التأكد من وجود قواسم مشتركة، وهذا ما تَستَحِثُّ عليه المقايسة الجدية.

وتمحور الفصل الثالث حول ثلاثة مفاهيم جوهرية: *التوازي والتماسك والتفاعل*. أثبت محمد مفتاح مدى شُحِّ النظريات القديمة والحديثة في وضع مفاهيم إجرائية لوصف ظاهرة التوازي. ولهذا استفرغ جهوده لبيان شموليتها وتجلياتها المختلفة (مقطعية وعمودية ومزدوجة وأحادية وتناظرية) من حيث الطبيعة ودرجاتها ونوع العلاقة في شعر أبي القاسم الشابي على وجه العموم وفي قصيدة *النبي المجهول* على وجه الخصوص. وقد شخصها بالمنهاجية الظاهراتية التي تنتقل من الظاهرة إلى الدينامية التوليدية. تعامل محمد مفتاح مع التماسك بوصفه مفهوماً شاملاً يحوي مفاهيم تراتبية إجرائية خاصة على نحو التنضيد والاتساق والتشاكل والترادف. وعلى جدي عادته، يتحرر من إسار التصورات الغربية لينْسَلَّ منها مفاهيم ملائمة لطبيعة اللغة العربية، وهكذا فصل بين الترابط النحوي الذي يشمل التنضيد والمحيلات وجهات الأفعال وبين الترابط المعجمي الذي صنفت فيه أنواع العلائق التي تخص مفردات المعجم (التكرار، والاشتقاق، والكناية، والمجاز المرسل). بنى مفهوم التشاكل على ثوابت لغوية وانتربلوجية. واعتمد على المعرفة الموسوعية لاستنتاج المقومات السياقية القادرة على التأليف بين مفردات متنافرة. ولم يكتف بإثبات انسجام الرسالة، بل كشف عن بعض الثوابت الانتربلوجية (ثنائية الطبيعي/ الثقافي؛ السلم/ الحرب؛ الدين/ الالحاد؛ التملك/ رفع الحيازة...)، واستغل بعضها للبرهنة على وجود الكليات التَّحْرِيبَانيَّة من خلال بعض مفردات *النبي المجهول*. واستنتج من خلالها السر الذي يكمن وراء خلود بعض الأعمال الأدبية، وبخاصة الرومانسية منها، وهو التعبير عن الثوابت الانتربلوجية في الكائن البشري (ثوابت أخلاقية وجمالية ودينية) بطريقة

عميقة وجميلة ومؤثرة. شعب محمد مفتاح مفهوم التفاعل إلى تفاعل مذهبي يبين اطلاع الشاعر على بعض اتجاهات المذهب الرومانسي المدافع عن قيمة الحرية؛ وإلى تفاعل ذاتي يتجلى في تنظير الشابي للخيال الشعري عند العرب، وفي التعبير عن الغنائية، وفي الاحتجاج على مظاهر الظلم والاستعباد، وفي تشخيص الثوابت الإنسانية؛ وإلى تفاعل وجود يعكس – من خلال *الجنة الضائعة*، *أحلام شاعر*، *قيود الأحلام* – تجاذب الذات بين محدوديتها وسعة الميراث الثقافي والغنوصي. لقد حاول محمد مفتاح مما تقدم أن يقترح إطاراً نظرياً يراعي الخصائص الجمالية والإيديولوجية والكونية عند تحليل الشعر.

خصص الفصل الرابع لتحقيب الأدب المغربي بمنهاجية نسقية تفترض تمحوره حول وظيفة الدعوة إلى الاتحاد والجهاد وخدمة المقاصد السياسية، وتقتضي التعامل معه بوصفه نسقاً فرعياً من نسق مجتمعي عام، واعتماد المقايسة لإثبات العلاقة بين الأنساق. انتقد محمد مفتاح التحقيبات المتداولة لكل من عبدالله كنون ومحمد بن تاويت ومحمد بن شقرون ومحمد حجي ومحمد الأخضر بحجة «تبنيها للآماد القريبة القائمة على مصير شخص مما أدى إلى نتائج غير محمودة ألا وهي: إن الآداب تعتريها قطائع... وأنها مجرد حلقات لا صلة بينها ولا يجمع بينها جامع ماعدا أنها تنتمي إلى بقعة معينة من أرض الله الواسعة فتنتسب إليها» ص 163. واقترح تحقيباً بديلاً لحمته الناظمة هي الدعوة إلى *الاتحاد للقيام بالجهاد*، وأركانه استثمار الخيال المعقلن، والاعتماد على «عيون الوقائع»، والأخذ بمفهوم الأمد البعيد (من فتح العرب للأندلس إلى حدود الآن) الذي يتكون من أربع حقب (*حقبة الهيمنة*، *حقبة التحصين*، *حقبة البعث*، *حقبة استكمال التحرير وبناء الدولة العصرية*). ومثل لهذا النوع من الأدب الداعي إلى الجهاد والاتحاد بجملة من الآثار الشعرية والنثرية. لما فرغ من التمثيل والتحليل والبرهنة، تأكد من صحة الفرض المنطلق منه، وهو أن روح الأدب المغربي هو الدعوة إلى الجهاد. إن ما عرفه العالم الحديث من تحولات وثورات كبرى، فرض على مفتاح القيام

بتحقيب جديد يتبنى مفهوم الإبدال الضعيف (الإبدال الجديد يحتوي القديم ويتجاوزه دون إلحاق أدنى تغيير بالغايات المشتركة) الذي يقر بتحكم إبدالين في الأدب المغربي الحديث: *إبدال ما قبل الاستقلال، وإبدال الدفاع عن الهوية مع الانفتاح الضروري على الثقافة الإنسانية*، وبانتعاش الإبدال القديم بتعاظم الهم الوطني الساعي إلى استكمال تحرير التراب الوطني؛ وهكذا بدأت جماعة من الأدباء يخلدون الذكريات التاريخية والوطنية المجيدة شعراً ونثراً، وتركزت جهود المجتمع المدني للجهاد الأكبر المتمثل في بناء دولة عصرية مستقلة وقوية ومحافظة على كيانها وشخصيتها.

بين محمد مفتاح في الفصل الخامص الذي وسمه بالتشابه أن اللغة الشعرية أيقونة بامتياز، لأنها قابلة للمزج بين الكلام والتشكيل لأغراض جمالية وإيديولوجية مقصودة، وأوضح بأن التنظيرات الترجمية تقوم على أزواج (الترجمة الدلالية/ الترجمة التواصلية)، ونمذج الأيقون إلى عدة أنواع (المثالي والمتماثل والمتشابه والمتناظر). وعلى ضوئها قام بنمذجة الممارسة الترجمية إلى ما يلي: ترجمة أيقونية نموذجية مثالية، وترجمة متوازية، وترجمة أيقونية متناظرة أو متكافئة. ويرى محمد مفتاح أن الترجمة «يجب أن تراعي كل محددات النص من سياق وقارئ وتواصل وشكل ونمذجة للأيقون» ص 202. ولم يكتف بالتنظير، بل امتحن إجرائية النمذجة المقترحة لتقويم وتقنين ترجمة القصيدة المجسمة La colombe poignardée et le jeu d'eau للشاعر الفرنسي أبولينير إلى الإنجليزية، فاستنتج استحالة ترجمة النص الأصلي كما هو لاختلاف الأنساق اللغوية، وانفلات كثير من الخصائص الشكلية واللغوية على ترجمة المماثلة والمشابهة، هما مناط كل ترجمة تجمع بين الأمانة وإعادة الإبداع، بين المعاني الواردة في البنية السطحية النصية وبين أبعادها الرمزية الضاربة في أعماق النفوس البشرية، بين المحافظة على تداخل الأنساق وبين الرسالة المركبة، بين التعقيد الظاهر والتعقيد الخفي، بين الأبعاد الروحية والمادية» ص 210.

إن ما قدمناه هو «غيض من فيض»، بحيث أن المشروع النقدي والفكري لمحمد مفتاح يحتاج إلى مبحث مستفيض للكشف عن الآليات والضوابط المتحكمة فيه. ومع ذلك سنحاول في عجالة ملامسة بعض الثوابت التي ينبني عليها على المستوى التزامني (العمودي) والتطوري (الأفقي).

أ - المستوى التزامني: يتعامل محمد مفتاح مع مناهج متعددة رغم ما يتطلب منه ذلك من جهود مضنية ومتواصلة لتذليل المعضلات المُعْتَاصَة والإلمام بكل منهج على حدة، والتعرف على توجهاته ومبادئه وأسسه الإبستمولوجية. وقبل تشغيل المفاهيم، يعرف بالمنهجية والظرفية التي تبلورت فيهما، ثم يغربلها ويفحصها لبيان ملاءمتها الإبستمولوجية ومواطن ضعفها وقوتها، ويكشف عن مرجعياتها الفكرية والفلسفية، ويسهم في إعطائها وضعاً اعتبارياً جديداً بالتوسيع والتلقيح والتعديل. وما يحرص عليه هو أن تكون منتجة، وذات مردودية، ومشيدة على أسس متينة في الحقل الذي وظفت فيه. ويتجشم مختلف المشاق المنهجية من تطويع وتلئيم وتظهير قصد تشييد تصور شامل لتحليل النص، وصياغة نموذج ملائم لمعالجة الخطاب الشعري في تعقده وشموليته. وهكذا عمل مفتاح على صياغة نموذج قابل للتطوير والتعديل والتوسيع تبعاً لما تعرفه التراكمات المعرفية والمنهجية من تطورات سريعة تمس طبيعة النص ووظيفته داخل المجتمع. ولم يكتف بإضافة عناصر إلى هذا النموذج (المثبت في *تحليل الخطاب الشعبي* ص 169، وفي *دينامية النص* ص 54، وفي *التلقي والتأويل* ص 87)، والاستغناء عن بعضها، بل استثمرها في التحليل مبرهناً على العلاقة الجدلية بين النظرية والممارسة. يقوم النموذج المستمد من بنية الشعر الشديدة التعقيد على محورين، أحدهما أفقي وثانيهما عمودي. فالنص ينمو بطريقة أفقية حسب آليات معينة مثل أدوات الربط والمعجم والأصوات والاستعارات والكنايات. وهذا الترابط الأفقي يمكن أن يقسم بدوره إلى نوعين: أحدهما خاص، وهو الذي يبحث فيه المختصون بلسانيات الخطاب، وثانيهما عام، وهو ما ينطلق من ثوابت قليلة مفترضة يبرهن عيها بقراءة النص قراءة متعددة قائمة على حفريات في اللغة

مما يؤدي إلى علاقة أفقية شاملة. كما أن النص يتوالد بطريقة عمودية متدرجة من العام إلى الخاص مما يسمح بالاستدلال الغيابي، ومبنية على مبادئ المقصدية - المجتمعية والتملك والتفاعل. ويمكن أن يستوعب مبادئ أخرى على نحو التوليد والتحويل والانسجام والزمان/ الفضاء. لكنها تكون عمودية بالنسبة إلى عناصر الخطاب الشعري التي هي: الأصوات والمعجم والتراكيب والمعنى والتداول. وبما أن هذه العناصر ليست خاصة بالخطاب الشعري، فالأمر يقتضي تحديد ما ينْماز به كل خطاب من خصائص بنيوية مميزة. وما يلفت النظر في مؤلفات مفتاح أنها تتضمن بعض المُحِيلات التي تؤكد مدى ترابطها وتكاملها وإصرارها (بخاصة الإحالات البعدية) على مواصلة مشوار البحث عن نموذج متكامل لتحليل النص و«اكتشاف الآليات التي تحكم الثقافة العربية»[1]. وبرجوعنا إلى النماذج المقترحة والمستثمرة في التطبيق، نلاحظ أن مفتاح دائم الإطلاع على المستجدات المنهجية والمعرفية، ومحصن بالأسئلة الإبستمولوجية الملائمة لتحديد خلفيات المناهج والتركيب فيما بينها، ولدفع الأغلوطات التي تنفي صيرورة الحقيقة وتستبعد الشروط المجتمعية والتاريخية، وللمزج بين مكتسبات العلوم الصرف والعلوم الإنسانية، ولتجاوز مخلفات «الأممية البنيوية»، وللكشف عن الثوابت الكونية والإنسانية المتحكمة في العقل البشري، وللتمييز بين أجناس الخطاب وأنواعه وأصنافه، ولترميم بعض الصروح النظرية حتى تكون مسايرة لروح العصر وتتدارك نقائصها وثغراتها. إن المناهج المترابطة نسقياً، تعمل على إضاءة مختلف جوانب النص من زوايا متعددة وبطريقة تفاعلية متءرجحة بين مقتضيات الأحوال (المقصدية، التكييف، الشروط المجتمعية والبيولوجية والنفسية للذات المنتجة والمتلقية، جمع المعرفة وبناؤها واستخدامها، تشغيل الخلفيات المعرفية، ضبط قواعد التأويل، التعبير عن ثوابت كونية، الحوار الخارجي...) وبين دينامية النص (تنمية النواة الدلالية، السالبية، التماسك، التوازي، التشعب، الرمزية الصوتية، الفضاء/ الزمان، التشاكل، الحوار الداخلي، الصراع، التدرج، التشابه...)؛ وبين المبادئ الكلية والمبادئ الخاصة لبيان فرادة الخطاب

وخصوصيته ولتمييز الشعر الراقي الذي تتناغم جميع عناصره في بنية متراصة من الشعر العادي الذي يُبرز فيه عنصر على حساب العناصر الأخرى.

ب - على المستوى التطوري: تبنى محمد مفتاح في كتابي *التلقي والتأويل والتشابه والاختلاف* على المنهاجية الشمولية[2] Holiste; Holistic أو المناهجية النسقية Systémique. وهي منهاجية جديدة فرضها المنطق التطوري للعلم الذي «انتقل من الواقعية المادية (التصور الميكانيكي للذرة) إلى الواقعية الرياضية، أي التفكير في الواقع كله من زاوية انبنائه وانتظامه الرياضي العلاقي»[3]. لقد جاءت هذه المنهاجية لتقويض المنهجية التحليلية Analytique التي تفصل ما بين العناصر والمعطيات وتركز اهتمامها على دقة التفاصيل والجزيئيات، والنظرة المقولية التي تفرض حواجز فاصلة طبيعية موجودة مسبقاً، والنزعة الوضعية التي تقر باستقلال الكائنات والأشياء بعضها عن بعض، والنظرية الذرية Atomisme التي «اعتبرت الذرة مجالاً كهرطيسياً صغيراً، وعممته على المجال الكوني الكهرطيسي الكبير. ودُعي هذا النموذج الأول بالنموذج الكوني، وواضعه هو العالم الإنجليزي رذرفورد (1871 - 1837) الذي شبه فيه الذرة بمجموعة شمسية تحتل النواة مركزها، وتسبح الإلكترونيات حول النواة مثلما تسبح الكواكب حول الشمس»[4]. لا يعتبر جول دو روزناي Joel de Rosnay الرؤيا النسقية نظرياً أو علماً أو أداة كباقي الأدوات، بل أداة رمزية مكونة من مناهج متعددة، ومن تقنيات مستعارة من ميادين مختلفة[5]. وهي مقاربة موحدة وعبر ميدانية، وتمكن من تجميع وتنظيم المعارف بغرض ضمان فعالية أكثر للفعل[6]، وتحليل تعقد الظواهر المجتمعية والكونية. تكشف المقاربة اشمولية عن تصور الإنسان للإلمام بمجالات وميادين معرفية متعددة. لكن أهميتها تكمن في حَفْز الإنسان على غزو ميادين جديدة لمتح منها معلومات ثَرَّة تُسْهِم بدون شك في توسيع وإغناء مقاربته للكون. إن التعددية المنهجية التي تبناها مفتاح بصبر وجلد أفلضت به إلى نسقية الثقافة. وهكذا شغل ما تراكم لديه من مناهج وتقنيات

ومفاهيم لإيجاد البنيات المتناظرة والمتشابهة التي تتحكم في الأنساق الثقافية تزامناً وتطوراً. وإن كان يتبنى المفاهيم الأساسية للنظرية العامة للأنساق (التفاعل، الغائية، الانتظام)، فهو يطوعها - انسجاماً مع رؤيته للعالم واستحضاراً للشرط التاريخي والاجتماعي - للنظر» إلى الإنسان من حيث هو روح وعقل، ومن حيث أنه يعيش في محيط يتأثر به ويؤثر فيه» 213. وتقوم استراتيجية مفتاح النسقية على المداميك الثلاثة التالية:

أ - تعاملت مع نسق واحد لبيان ما يتوفر عليه من آليات تضمن استقراره وانتظام عناصره وتفاعلها الدينامي (*أنموذج كتاب البصائر وشعر الشابي*). وفي هذا الصدد استخدمت تقنيات التضيد والمحيلات والتوازي والتشاكل لإثبات اتساق النص وتماسكه، وللبرهنة على الثوابت الإنسانية، ولنفي أطروحة التشتت.

ب - أكَبَّتْ على تحليل الأنساق الثقافية المتداخلة (المنطق الصوري، الأصول، النحو، النقد الشعري، الرياضيات...)، وبيان الغاية المتوخاة منها والمتمثلة في الدفاع عن وحدة الأمة وفي توظيف الآليات «الكونية الإنسانية». وبالرغم من تغليب نسق ثقافي على نظائره، فهو - في الآن نفسه - يبقى مرتبطاً بها لأغراض تأويلية وتقعيدية، ومحافظاً على استقلاليته ومرتبته داخل النسق العام.

ج - أعادت تحقيب الأدب المغربي ارتكازاً على لا تكافؤ الأنساق، وافتراض وجود *نواة موجهة*، وهي الدعوة إلى الاتحاد والجهاد، وعلى التعامل مع الثقافة بوصفها أنساقاً دينامية ممتدة في أمد بعيد، تجمعها روح تعكس الصراع مع الأجنبي لضمان التوفيق والوحدة.

نقل محمد مفتاح المبدأ العام للنظرية النسقية إلى مجال خاص هو النسقية الثقافية. ولم يقصر هدفه على استنتاج مبادئ التنسيق المتحكمة فيها، بل تعداه إلى إعادة قراءة التراث بواسطة الاستدلال بالمقايسة وبالمخالفة حتى يتمكن الإنسان العربي المسلم من ربط الحاضر بالماضي، وتخليد سجيته،

والوعي بأهمية الاختلاف في الحياة اليومية. وما يلفت النظر أنه وظف مفاهيم علمية ومنطقية لتحليل الظواهر الأدبية؛ إذ بَيَّنَ مدى خضوع عناصرها ومكوناتها *التراتبة والمتدرجة* لمركز جذب يُرْسي دعائم الانتظام. إن *الترتيب الخطي* على سبيل المثال يتلاءم مع روح الثقافة الإسلامية التي تسلم بوجود إله خالق كل شيء،و وتقيم تراتيبة بين مختلف المخلوقات التي هي الملائكة فالإنسان فالحيوان فالنبات فالجماد. يتوسع محمد مفتاح في تصنيف القدماء للعلوم وترتيبها. وللإيضاح نكتفي بالتمثيل بتراتيبة من التراتيبات الممكنة في *البصائر*، وهي تراتبية العلوم وأهدافها (1996، ص 70-74). إن العلوم تفيض من منبع واحد، فتتكامل بالوحدة وتختلف بالكثرة. ومهما تنوعت الأصناف فهي تشترك في تحقيق سعادة البشر، ومراعاة التدرج والترتيب من أسفل إلى أعلى لمراعاة الفائدة والثمرة والموضوع والصورة. لقد صنف أبو حيان التوحيدي العلوم إلى ثلاثة: علوم دخيلة، وعلوم شرعية، وعلوم لغوية، وأخضعها إلى تراتبية متوجة ومكللة بعلم معين، وجعل التصوف «تاجاً على رؤوس كل أصناف العلوم ومجمعاً لثمراتها» ص 72. بنى التوحيدي تصنيفه للعلوم على أساس الترابط للاضطلاع بوظيفة جوهرية مشخصة في *الفعل الواحد النافع*، والخضوع لمبدء التدرج الذي يقتضي أنه كلما اقترب صنف من المصدر إلا وازداد كمالاً وكلما انزاح عنه انحط عن الكمال، وتشرب كل علم إلى درجة ما بالأخلاق مهما كان جنسه وصنفه، وإثبات وجود الله باري الكون ومبدعه الأعظم. ويبين مفتاح أن انبناء بحثه على التراتبية المتفتحة والمتنورة، كان لغرض «إثبات مركزية ما ضماناً لوحدة الأمة والوطن خوفاً من التشرذم والحروب الأهلية ريثما تنتشر العقلانية بين أفراد المجتمع... فمن أراد أن يحرق المراحل في هذا الشأن فإنه يحرق نفسه؛ ومع ذلك لابد من الاستفادة من المفاهيم العلمية لما بعد الحداثة. ولذلك فقد وظفنا «التفاعل» و«العماء» و«اللانظام» ص 87.

يمكن أن أبدي بعض الملاحظات العامة التي عنت لي وأنا أقرأ كتابه

التشابه والاختلاف بوصفه عنصراً أساسياً من نسق معرفي ونقدي مغلق وقابل للانفتاح على مستجدات أخرى:

أ – تعامل محمد مفتاح مع النسق «من حيث هو جماع من العناصر التي تندغم في تفاعل دينامي، وتنتظم لتحقيق هدف مشترك»[7]، وأبرز حدوده وعناصره الجوهرية وأنواع العلائق الموجودة فيما بينها والترابطات التي تدمجها في كل منظم ومتراص. فرغم اهتمامه بالجانب البنائي والوظيفي للنسق، لم يفصل ظاهرة التعقد Complexité. ومرد ذلك في وجهة نظري المتواضعة جداً إلى اعتماد مفتاح بصفة خاصة على بنية الشعر التي يكون فيها التفاعل بين العناصر بسيطاً على نحو الغاز المكون من جزيئات Molécules الأوكسيجين. في حين أن الرواية – شأن الخلية – تتكون من عناصر متعددة ومتنوعة، متراتبة ومترابطة في تفاعلات دينامية معقدة (وهو ما أشار إليه مفتاح في *التشابه والاختلاف* ص 36). إن بنية الشعر تحتم على الشاعر الخضوع للحلقة السلبية la boucle négative التي تسعى إلى ضبط السلوك وتكييفه مع غاية منشودة، وإلى تصحيح أي تغيير نحو «الزائد» أو نحو «الناقص»، وإلى التنوع والاختلاف، وتمتثل للحلقة الإيجابية positive التي تدفع في اتجاه التطور الذي قد يفضي أحياناً إلى اندثار النسق أو توقف وظائفه بحدوث انفجار ما، وتشخص توازن القوى Equilibre de forces المتساوية أو المتعارضة (جيشان، الحكومة والأحزاب، الدولة والقوى الأجنبية) الذي قد ينتهي بحصول تغير منفصل discontinu على نحو التحاق قوة بأخرى في «محطة» تاريخية معينة، أو توازن المَدِّ flux الذي يحسم الخلافات ويسويها في شكل التعامل التجاري (المال مقابل البضاعة)، ويرسي تقاليد سياسية واجتماعية مبنية على التراضي أو التوافق بين مختلف أطراف النزاع الاجتماعي والسياسي. ولما تكون مختلف الأطراف راضية على النتائج المحصل عليها، يتحقق التوازن الدينامي وتشتغل مختلف فروع النسق العام في حاة استقرار وثبات Etat stationnaire. ما يلاحظ على الأستاذ مفتاح نزوعه الكلي نحو وحدة النسق وانتقاده الشديد لأنصار الاختلاف الخصوصية»

وهكذا نجد تيار ما بعد الحداثة يناهض التراتبية والكليانية والنسقية، سياسياً واجتماعياً وفكرياً فيدعو إلى ما يشبه الفوضى بالتركيز على الاختلاف والخصوصية والذاتية، متأثراً بنظرية العماء في الفيزياء وفي الرياضيات، وفي الكيمياء، فيحلل الظواهر الثقافية والنصوص الأدبية في منظار التفكيكية» (1996 ص 87)، ويعلل ذ لك بعدم دخول المجتمع في عهد العقلانية السياسية والاجتماعية والدينية. ألا نلاحظ هنا – بعكس ما عايناه في جميع كتاباته من إشادة بالمنظور التاريخاني – رفضاً للطفرات الثورية وإمكانات اقتصاد الزمن بذريعة تحسين الأوضاع بالتدريج وتقديراً للتقاليد بوصفها السر الكامن وراء التماسك الاجتماعي؟[8]. ألا تتحكم الأنساق العَمَائية Systémes cjaotiques (الصدفة أو الروح الشيطانية بلغة لابلاص Laplace) في تطور العلوم والفكر البشري، وفي تقويض مفهوم الحتمية الملموسة Le déterminisme concret الذي كانت تتبناه الأزياء الكلاسيكية؟

انسجاماً مع النقطة السابقة، نلاحظ أن مفتاح في كل مؤلفاته يشير إلى مفاهيم الاختلاف والانفصال والتعارض والتباين واللاتشاكل. لكنه ينزع بالكلية إلى التدليل على ظاهرة الانسجام النصي. ألا يمكن بالمقابل البرهنة على عدم تجانس النص؟ وسنمثل بمثالين فقط، أحدهما متعلق بالنظرية العلمية الكوانطية Quantique التي فندت مطلق الاتصال، وأقرت «بوجود كيانات جسيمية متقطعة ومنفصلة»[9]؛ وثانيهما متعلق بتحليل الخطاب، إذ ميز دومنيك مانكونو بين التماسك النصي وبين اللاتجانس Hétérogénéité الذي تسهم فيه العناصر التالية: تعدد الأصسوات، والاقتضاء، وNégative، والخطاب المنقول، ووظائف الاستشهاد، والتناص، والتشارح، والتعدد اللغوي، والسخرية...[10].

ت – جاءت الرؤية الشمولية أو النسقية لتجاوز الإنسان ذي البعد الواحد (تنفيذ القرارات ا لمتخذة من أعلى، والاستهلاك) والإنسان ذي البعد المزدوج (التكيف مع الواقع بنية تغييره) للمراهنة على الإنسان المتعدد الأبعاد

Multidimensionnel الذي ينظر إليه من زوايا متعددة (بيولوجية وثقافية واجتماعية ورمزية) مندغمة في كلية متراصة Totalité. فالحاجات الإنسانية أصبحت غير مرتبطة فقط بالسياق السوسيو - اقتصادي، بل كذلك بالبعد البيولوجي (الوحدة هي الجسم) وبالبعد الثقافي (الوحدة هي الشخص) وبالبعد الاجتماعي (الوحدة هي الوطن) وبالبعد الرمزي (الوحدة هي الكائن). وهي أمور موكولة إلى التربية النسقية المبنية على غايات منسجمة مع ما يعرفه العالم من تطورات سريعة وخطيرة، تَسْتحثُّ الإنسان على تسخير معارف ثَرَّة متعددة منافية للتحاليل السطرية Linéaire أو القطاعية Séquen-tielle، والإكْباب على نقطة واحدة من زوايا متعددة لفهمها واستيعابها. وإذا كنا نلاحظ في كتابات مفتاح كثيراً من ثوابت المنهجية النسقية المتمثلة في إدماج مفاهيم ذات مرجعيات متباينة، وفي الاعتماد على مجالات متنوعة (الأدب والمنطق والرياضيات والانتربلوجيا والبيولوجيا والذكاء الاصطناعي...)، وفي نسج علائق متينة ومُحْبكة ومحكمة بين عناصر النسق، وبين النسق الفرعي والنسق العام، فإننا نتريث في إبداء أي حكم حول تصوره للإنسان المتعدد الأبعاد إلى حين اكتمال حلقات مشروعه النسقي.

ج - رغم أهمية المنهاجية النسقية في الحفز على الخيال والإبداعية والابتكار، وعلى حل المشكلات المعقدة، فهل لا تسلم من أخطار ولا تخلو من ثغرات. وقد شخصها جول دو رزناي في تبني النظرة الأحادية والنموذج الشمولي، وتوظيف اللغة الرياضية، والتركيز على الجانب الوصفي العلائقي دون النفاذ إلى المبادئ التي تشترك فيها الأنساق، وتعقيد الأمور بكثرة القياسات والتماثلات والتشاكلات Ismorphismes والاستعارات، والإفضاء إلى النزوع النسقي Systémique المتشدد أو إلى النزوع البيولوجي Biologis-me الاختزالي، ونضيف إلى ذلك ما أورده برناد دي اسبانيا B. d'Espagnat، ويتعلق بتشعب العلوم إلى تخصصات صغرى ومغلقة، وبإدخال في المعادلة القاعدية عناصر جزئية إضافية تصبح، بمقتضى انتقاض الشمولية Holis-me، أشياء صُلبة على نحو الحقائق في حد ذاتها[11]. ويمكن أن نجمل ما

سبق في هذه القولة لادكار موران Edgar Morin «يكاد الإكثار من التوحيد أن يفضي إلى التبسيط المفرط، ثم إلى الأفكار المسكوكة والوصفات الفكرية»[٢١].

الختام:

إن أي مؤلف من مؤلفات محمد مفتاح إلا ويعتبر حلقة هامة ضمن مشروع فكري مترابط ومتكامل، يبين أصالة مفكر مغربي في الإفادة من التراكمات المعرفية والمستجدات المنهاجية، وفي إرساء ممارسة نقدية ومعرفية مشيدة على أسئلة إبستمولوجية متينة، وفي الكشف عن الثوابت والفطريات الإنسانية الكونية، وفي البحث المستمر عن اقتراح تصور شامل لدراسة مختلف الظواهر النصية، ولتحليل على وجه الخصوص الخطاب الشعري. وتتدرج الرؤيا الشمولية والنسقية لضحد أطروحة التشتت والعماء واللانظام، وللتعامل مع النسق في انغلاقه وانفتاحه، وفي تزامنه وتطوره، وفي كليته وجزئياته، وفي انتظامه وديناميته؛ ولإبراز عناصره وعلائقه المتراتبة والمتدرجة والمتفاعلة والمتضامة للاضطلاع بوظيفة جوهرية ولتحقيق غاية مذهبية موحدة.

1 - الهوامش

1) «التحليل السيميائي؛ أبعاده وأدواته» حوار مع الدكتور محمد مفتاح، أجراه الأساتذة: عبدالرحمن طنكول، ومحمد العمري، وحميد لحميداني، دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 1، خريف 1987، ص 20.

2) Bernard d'Espagnat, *Penser la science ou les enjeux du savoir*, Dunod, 1990:

تبنت الميكانيكا الكوانطية Quantique (المناقضة للميكانيكا النيوطنية والنسبوية Newtonienne et relativiste) مفاهيم الانفصال والانقسام (non-séparabilité et non-divisibilité) والانتظام والدينامية. أصبح الآن مفهوم الدائرة الشمولية Cercle holiste شائعاً في الأدبيات العلمية بخاصة الفيزيائية منها. وهي ترفض أن يكون مرجعها «الواقعي» مكوناً من أشياء متباينة، حتى وإن كانت مترابطة فيما بينها بتفاعلات. وهكذا لا تقر إلا ب الكون كله. انظر في هذا الصدد إلى الصفحات التالية: 123 - 155 - 165.

3) سالم يفوت، *مفهوم الواقع في الفكر العلمي المعاصر*، مظاهر النزعة الاختبارية لدى الوضعيين الجدد وستروس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة الأطروحات والرسائل: 1980,7، ص 117.

4) المرجع نفسه، ص 94.

5) Joel de Rosnay, le macroscope wers une version globale, Seuil, 1975, p 10.

6) Ibid, p 91.

7) Ibid, p 101.

8) رغم إيمان التاريخانية بثبوت قوانين التطور التاريخي (حتمية المراحل)، فهي تقرب دور المثقف والسياسي لإحداث الطفرة واقتصاد الزمن بالفعل الواعي والإرادة والفهم التاريخي «فالوعي التاريخي لا ينشأ إلا بفعل مفاضلة بين واقعين تاريخيين متفاوتين» «عبدالله العروي المؤرخ/ المفكر» حوار من إنجاز الأستاذ بنسالم حميش، الوحدة، العدد 23/22، ص 152، انظر كذلك إلى عبدالله العروي، أوراق، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط 2، 1996، ص 120.

9) سالم يفوت، *مفهوم الواقع في التفكير العلمي المعاصر*، م. سا ص 93.

10) Dominique Mangueneau, L'Analyse du Discours, Hachette, 1991, p 127 - 152.

11) B. d'Espagnat *Penser la science* pp 156 - 157.

12) Koel de Rosnay, *Le macroscope*, op, cit, p 140.

2 – مؤلفات محمد مفتاح المعتمد عليها:

– *في سيمياء الشعر العربي القديم*، دار الثقافة، ط 1، 1982.

– *تحليل الخطاب الشعري* (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط 1، 1985.

– *دينامية النص* [تنظير وإنجاز]، المركز الثقافي العربي، بيروت، (لبنان)، الدار البيضاء (المغرب)، ط 1، 1987.

– *مجهول البيان*، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1990.

- *التلقي والتأويل، مقاربة نسقية*، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1994.

– *التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية*، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1996.

❖ *ملحوظة*: أنجزت هذه المداخلة في إطار لقاء ثقافي حول *الكتاب المغربي وتلقيه. التشابه والاختلاف مثالاً*، نظمته جمعيتا الامتداد الأدبي والبحث التاريخي بالقصر الكبير (المغرب). وكان مجمل رد الأستاذ محمد مفتاح على النحو التالي: إن نظرية الأنساق نظرية متماسكة، تتجاوز النص لتنظر إلى ما يحيط به، وهي لا تنقص من قيمة أي عنصر من العناصر، لأن كل ما في الوجود له الحق في الوجود. لقد كان الهدف من تبني المنهاجية النسقية هو تشغيل بعض المفاهيم والمبادئ العلمية في الحقل الأدبي ونسقية الثقافة، ودفع أطروحة التشتت والتشرذم، ودعم أطروحة الوحدة والتوفيق، وبيان فكرة التسامح عند أبي حيان التوحيدي، والنظر إلى الثقافة المغربية بمنظار وظيفي. وإبراز أن هناك فطريات وآليات كونية تؤدي إلى مغامرات استكشافية. لكن المجتمع بكل مكوناته السياسية والثقافية Umvflt هو المسؤول على إخراجها من القوة إلى الفعل وتطويرها. وبين أن طرح دريدا يبحث عن المعنى الكامل في النص، في حين تعمل النظريات التشييدية على بنائه. ويرى أن أنصار دريدا يشيعون أطروحة الفوضى باسم الاختلاف والخصوصية والذاتية، وهم بهذا الصنيع يبعثون أفكاراً يهودية قبانية من مرقدها.

❖ ❖ ❖

يتواتر في بعض الدّراسات النّقدية العربية الحديثة في مجال السّرديات إيراد مصطلح الرّاوي أو السّارد(*) دلالة على من سمع قولا، وقام بروايته على الوجه الذي قيل فيه، فقد جاء في لسان العرب أنّ «شرّ الرّوايا روايا الكذب {...} قيل هي {روايا} جمع راوية للرّجل الكثير الرّواية والهاء للمبالغة، وقيل جمع راوية أي الذين يروون الكذب أو تكثر رواياتهم فيه»[1] كما جاء فيه أن الرّوايا «جمع رويّة وهو ما يروّي الإنسان في نفسه من القول والفعل أي يزوّر ويفكّر»[2] وبهذا التّعريف يمكن وسْم الرّاوي بالكذب لأنّه فنّان يتحايل في روايته للمادة بإضفاء عناصر عليها من خياله، أو إخفاء عناصر منها فيكون كذبه مقبولاً.

أمّا السّارد فهو اسم فاعل مشتق من الفعل الثلاثي المجرّد «سرد، يسرد - سرداً. والسّرد في اللغة: تقدمة شيء على شيء تأتي به منسّقاً، بعضه في إثر بعض متتابعاً. سرد الحديث ونحوه سردا، إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سرداً، إذا كان جيّد السّياق له»[3] والسّارد اسم فاعل يدلّ على الحدث وفاعله، فهو - إذاً - عون وظيفته السّرد وإبلاغ المروي له بالتّوالي أحداث القصّة. وإزاء هذا الخلط بين المصطلحين - الرّاوي، السّارد - في الدّراسات النّقدية السّردية الحديثة، فضّلنا انتقاء مصطلح السّارد على مصطلح الرّاوي وذلك أنّ «سارد الرّواية ليس الكاتب {...} السّارد هو شخصية تخييلية قد تحوّل إليها الكاتب»[4] ليضطلع بمهمّة الوظائف، غير ان تلك الشّخصية التّخييلية - في أحيان كثيرة - «ترتدي باستمرار أقنعة متناقضة تتراوح بين صورة مؤلّف من لحم ودم وصورة شخصية ما»[5] يبلّغ من خلالها السّارد أفكاره، ولذلك يمكن الحديث عن نوعين من المحكيات «محكي يكون فيه السّارد غائباً عن الحكاية التي يحكيها، والمحكي الذي

يكون فيه السّارد حاضراً باعتباره شخصية في الحكاية»[6] وعلى هذا الأساس يمكن التّمييز بين سارد غريب عن الحكاية، وإن كان هذا «السّارد يرى كل شيء بعيون الشّخوص»[7] ينقل ما سمع للمروي له، وبين سارد حاضر وفاعل في الحكاية، وهذا السّارد هو غير «الكاتب الذي يوجد، أو يكون قد وجد من لحم وعظم في عالمنا، وأمّا السّارد الذي ظهر يروي الحكاية داخل الكتاب لا يوجد إلا بالكلمات في النصّ، فينشئ - نوعاً ما متلفّظاً داخلياً - وهذا التّمييز يؤسّس جزءاً كبيراً لحرّيّة الكاتب. إنها تسمح للفهم بأنّ الكاتب نفسه يستطيع أن يكتب رواية مختاراً سارداً، قد يكون رجلاً أو امرأة من الماضي أو الحاضر او المستقبل»[8] وبعد هذا التّدقيق في المصطلح تبيّن لنا أنّه لا يوجد اتّفاق موحّد بين النّقاد في شأن المصطلحين - الرّاوي، السّارد - ولذلك يرد مصطلح الرّاوي رديفاً لمصطلح السّارد، وكذلك الشّأن لمصطلح السّارد، وقد يرد في بعض الدّراسات المصطلحان في الآن نفسه. وللسّارد أهميّة في القصّ، ولذلك يتخيّره الكاتب - بإتقان - ليضطلع بوظائف شتّى و«في جميع حالات السّرد، يؤدّي السّارد لحظة القصّ وظيفتين أساسيتين: الوظيفة السّردية - يروي السّارد بمقتضاها ويثير عالماً -. ووظيفة التحكّم أو المراقبة - يتولّى السّارد تنظيم السّرد مراوحاً فيه بين القصّ والوصف وأقوال الشّخصيات - لكن بحسب الطّريقة التي تروق للسّارد، فبإمكانه أن يتدخّل بصفة مباشرة قصد تقديم معلومات تكميلية، كذا تجري الأمور في طريقة القصّ - بخلاف طريقة العرض والإظهار، إذ يميل السّارد الى تقنيع علامات حضوره - حيث بإمكان السّارد أن يؤدّي وظائف سبعاً مكمّلة لبعضها البعض، قابلة للتّأليف فيما بينها»[9].

وسنحاول - في هذه الدّراسة - تحديد أهمّ وظائف السّارد[❖❖] في رواية «باب الشّمس»[10] للأديب اللّبناني إلياس خوري، وقد ساهمت تلك الوظائف - بتفرّدها الفكري والفنّي - في بناء الرّواية فأعطتها ميزة الاختلاف السّردي عن مثيلاتها من الرّوايات العربية التي كان الموضوع الفلسطيني محوراً أساسياً في إشادة معمارها الفنّي، غير أن هذه الوظائف

التي اضطلع بها السّارد لن تكون وفيّة لحجم الرّواية الكبير، بل هي وظائف ومفاتيح لأهمّ المحطّات الحرجة التي مرّت بها القضية الفلسطينية هزيمة ونصراً، دون أن يسقط السّارد في الشّعار السّياسي، وهو في خضمّ المعركة - أحياناً - مشاهداً وسامعاً وسارداً من الدّاخل - وأحياناً أخرى - يتلقّى ما يحدث، وهو بمثابة المروي له - من الخارج - فيسرد بدوره ما علق بذاكرته إلى الآخرين الذين يسردون إلى غيرهم من الأجيال، وهكذا دواليك. فهذا السّرد المتعدّد الأصوات يفضي إلى تعدّد الوظائف حسب طبيعة السّارد ومكانته الاجتماعية وخلفيته الفكرية التي تحدّد - في كثير من الأحيان - وظائفه فتأتي ناطقة بما هو سياسي وفلسفي وديني لتؤلّف فيما بينها البناء الفنّي للرّواية كما تبرزه وظائف السّارد التالية:

الوظيفة العامة أو الأيديولوجية: (La Fonction Généralisante ou Idéologique):

إن هذه الأخيرة تظهر علاقة السّارد بالعالم فتقطع - على هذا النّحو - مجرى الأحداث التاريخية، وتندرج في فقرات أكثر تعميماً وتجريداً وتعليمية، كما ترد - في كثير من الأحيان - في شكل حكم أو أقوال مأثورة، كلّ منها قابل للاستقلال بذاته، ومتضمّن لأحكام على المجتمع والرجال والنساء[11].

وعلى هذا الأساس، تذهب بعض الدراسات إلى أن النص السّردي يتضمن رموزاً تعكس أيديولوجية معينة ولذلك «يستخدم النص أنظمة شفرية، تحمل في طيّاتها اتفاقا ضمنياً بين النص والقارئ حول الفرضيات الأيديولوجية»[12] الممكنة لأن السارد عندما يحكي لن يكون محايداً بل تتسلل عقائده السياسية والدينية والفلسفية بوعي أو دون وعي في توجيه النص السردي وتكشف اللغة عن المضامين بجلاء وإن حاول السّارد التخفي وراء الرموز أو استعمال الضمائر في حالات متعددة للتمويه، فلن يتجرّد من الأيديولوجيا لأن السّارد «وبدرجات مختلفة، منتج أيديولوجيا وكلماته هي

دائما عينة أيديولوجية (idéologème) واللغة الخاصة برواية ما، تقدم دائماً وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية. تدقيقاً، باعتبار الخطاب نصاً أيديولوجيا»[13].

وقد ينقل السارد مختلف آراء شخوص الرواية دون التدخل فيها وليس ضرورة أن ذلك النقل يعني تأييداً أو رفضاً لتلك الآراء بل هو تأكيد من السارد بوجود رأي مخالف لقناعاته الأيديولوجية التي تكشفها لغة الشخصية.

ومن الإنشائيين الذين وضّحوا المنظور الأيديولوجي للسارد في الرواية الناقد الروسي – بوريس أو سبنسكي – Boris uspensky – في كتابه شعرية التأليف وقد طبّق المؤلّف المنظور الأيديولوجي على نصوص سردية مختلفة كما أن المؤلف قسّم طرق مقارباته لبيان وجهة النظر إلى مستويات أربعة «هي: المستوى الأيديولوجي (أو التقويمي) والمستوى التعبيري (أو اللغوي) والمستوى الزماني – المكاني والمستوى النفسي»[14].

وبيّن المؤلف أن وسائل تعبيرية يتوسّل بها السّارد تكشف عن نظرة أيديولوجية، قد تكون ظاهرة أو باطنة في النصّ السّردي «وإحدى هذه الوسائل الاستفادة من النعوت والألقاب الرّاسخة في الموروث الشعبي»[15]، ولو أردنا اعتماد هذه المعطيات النظرية المتّصلة بالتأثير الإيديولوجي في الكتابة السّردية وتجلّياتها في رواية باب الشمس، سنجد إحالة على الألقاب والكنى التي تحيل على منظومة من الدّلالات، منها الدلالات العرفية والثقافية في المجتمع العربي الذي يمجّد الأصل والنّسب، وذلك أن الكنى تحدّد هوية الأفراد مدحاً او ذمّاً لما لها من طابع أيديولوجي ومن خلاله يتموقع طبقياً وفكرياً – في حالات كثيرة – صاحب الكنية. «وكان أبو كمال يدعى الباذنجانة»[❖❖❖] في قريته. فنحن يا ابني جئنا وجلبنا معنا أسماءنا[❖❖❖❖] الحقيقية والمستعارة[16]. وفي ذلك إشارة إلى انتشار الأسماء الحركية وتعدّدها لنشطاء الثورة الفلسطينية، وهي أسماء ذات دلالات أسطورية

وتاريخية لأن صفة فدائي أو لاجئ فلسطيني «ترافقه كنية – ومع النسيان – تحجب اسمه الحقيقي»[17] وبمرور الزمن تغلب الكنية الاسم. فتختزل من جديد الوظائف القديمة والجديدة التي كانت تميّز الشخصية في ظل هويتها القديمة. ويتجلى الأثر الأيديولوجي – أيضاً – في رواية باب الشمس من خلال إشارات السارد السّاخرة من المعتقدات الدينية الشعبية الفلسطينية «ليظهر دجل رجال الدين»[18] وأساساً شيوخ الطرق الصّوفية في الزاوية اليشرطية الشاذلية ونموذجهم قصة الشيخ هاشم الملقب بالشيخ الأخضر في المخيم وهو شيخ في السبعين من عمره وله مغامرات عاطفية مع «زوجة أحد مريديه»[19] فكان هذا الشيخ يأتي ما ينافي القيم الاسلامية الحميدة. ويعتقد العامة والرّعاع أن ذلك من الكرامات والبركات التي يحظى بها شيوخ الصّوفية دون سواهم من البشر.

ويبرز السّارد مكر شيوخ الصّوفية وحيلهم وتفنّنهم في تفسير آيات القرآن الكريم وتطويع معانيها وأبعادها ليسيطروا على عقول البسطاء فيتسلّلوا إلى نقاط الضعف الكامنة في ذواتهم حتى يحقّق الشيوخ مآرب خاصة قد تكون مادية أو معنوية سمتها – في الغالب – الرّذيلة وإن تجلبب الشيخ في الظاهر برداء الفضيلة ومن ذلك محاولة الشيخ الأخضر استدراج شاهينة زوجة أحد شهداء المقاومة إلى .... قالت شاهينة: «ذهبت إلى الشيخ الأخضر، الله يصلحه، ورويت له منامي، فطمأنني، وقال إن الموتى لا يعودون إلى بيوتهم، وزوجك شهيد، والشهداء في الجنة، وطلب مني أن آتي لزيارته بين وقت وآخر. ولكني لم أزره، فلقد رأيت في عينيه ذلك الشيء، الحمد لله أنني لم أزره أبداً. كان ينظر إليّ من رأسي إلى قدمي، ويتلمّظ ويلحس شفتيه بطرف لسانه، ويقول إن الشهيد في الجنة، هناك النعيم والحور العين. زوجك يا شاهينة يتمتع بالحوريات. قال الحوريات ولحس شفتيه، كأنه أعوذ بالله، أهكذا يتعاملون مع أرامل الشّهداء؟ يعني ماذا يعتقد هذا الختيار نفسه، لا والله، تفو!... على لحيته ولحى أمثاله، يمسك بكتاب الله، وينظر تلك النظرة الشهوانية»[20]. وفي سلوك الشيخ الأخضر إشارة إلى

سلبية الحل الدّيني من خلال الإسلام الطرقي، ثم فشله في تلبية الحاجات المادية والنفسية للأفراد في ظل متغيّرات شديدة الغرابة والالتباس، سيطرت بظلالها على المجتمع الفلسطيني في الشتات.

وينهض السّارد في شبابه – وهو في معسكرات التّدريب الفدائي بأرض الشّتات الفلسطيني أو في مراكز تدريب الطبّ الميداني بالصّين – بوظيفة الإشادة بدور الصّين الشّيوعية في مساعدة الثّوار الفلسطينيين فاتّخذ بعضهم تجربة الثّورة الصّينية – بزعامة ماو تسي تنغ – نموذجاً يحتذى به في التّحرير، كما ينهض السّارد أيضاً بوظيفة الإفصاح عن عقيدته الدّينية بوضوح، فأعلن إنكاره للماورائيات وفاء منه لمذهبه السّياسي الذي اعتنقه خلال سنوات الستّينات: سنوات المدّ الشّيوعي وغزو الفضاء «فأنا على عادة تلك الأيام، أعلنت إلحادي. فإذا كان الانسان قادراً على الوصول إلى القمر فهذا يعني أن .....»[21].

غير أن الإلحاد يغدو موضة لا غير لأن الإيمان الدّيني قابع في ذات السّارد بحكم الموروث والتربية والتنشئة الاجتماعية ولذلك يحترم السّارد – في مواقع أخرى من الرواية – الدّين ويحتمي به عند الأزمات الفردية وهو يواجه السجن الانفرادي والموت «قلت إنني مسيحي، فأنا مؤمن بالله وأحب المسيح»[22].

هذه الازدواجية في العقيدة الدينية والسياسية إلحاد/ إيمان هي سمة التّذبذب والتوتر في ظل واقع فلسطيني غير مستقرّ، ومن خلال الازدواجية العقدية يحاول السّارد التّوفيق بين الموقف المادي الاشتراكي والموقف العقدي الديني، وهي ازدواجية الذات الساردة اليسارية وبها تبرّر نهجاً أيديولوجياً كان سائداً «المزيج بين العلمانية والإنسانوية والماركسية الذي كنت أؤمن به... وإنني أحب الطقوس الدينية»[23].

يجلّ السارد الدين – في بعض القضايا – وهو موقف استراتيجي يسعى من خلاله إلى عدم هتك المسافة الفاصلة بينه وبين تلك المعتقدات التي

تشكّل الموقف الجمعي للمجتمع الذي يعيش فيه. واستجابة لذلك الموقف يستعين السّارد بقصص الأنبياء ومعجزاتهم فيبدو مؤمنا بها فيذكر «إيليا نبيّ النار»[24] و«إبراهيم الخليل أبو الأنبياء وسورة النّور»[25] والنبي يونس[26] وسيدنا عيسى[27] ومريم العذراء. يحترم السّارد عقيدة العدو الصّهيوني وطقوسه الدّينية في مسألة «المقبرة اليهودية»[28] ولا يتعصّب السّارد لمذهب ديني معيّن، بل هو متسامح مع كل الدّيانات في ظلّ حرب طائفية عصفت بلبنان لسنوات طويلة.

وللسّارد وظيفة أدبية، والأدب حمّال أيديولوجية معيّنة، وهي لون أدبي وسياسي من خلاله يصنّف الأديب في خانات الأدب وتيّاراته الفنية والسياسية. ووفاء من السّارد لمذهبه الدّيني المتسامح ومذهبه السياسي الإنساني المنفتح فإن مشاربه الفكرية والأدبية متنوّعة فكانت مطالعاته للكتب ثريّة ومطلّة على الأدب العالمي الاشتراكي، فقد طالع الرّوايات التاريخية – جرجي زيدان – وروايات نجيب محفوظ بمراحلها التاريخية والذهنية والواقعية والفلسفية والنفسية والروايات الواقعية الروسية وأساسا الرّواية النفسية –دستويفسكي (1821-1881) والروايات الفلسطينية الرّمزية والملتزمة، وقد حصرها في أدب غسّان كنفاني الذي اغتاله العدوّ الصّهيوني سنة 1971 ببيروت، وهو اغتيال للمشروع الوطني والثقافي التقدمي الفلسطيني الذي رسمه غسّان كنفاني في مسيرته الأدبية، وهو يتوئم المعركتين السياسية والثقافية في أدبياته، لأن الأدب أداة قتال فعّالة لا يوازيها إلا القتال بالسّلاح. «كنت أحب الأدب. أقرأ الروايات وأحفظ مقاطع كبيرة منها غيباً. قرأت جرجي زيدان ونجيب محفوظ، ولكن اختصاصي كان غسّان كنفاني فلقد حفظت روايته رجال في الشمس غيبا، كأنها قصيدة. ثم توسّعت آفاقي وحفظت مقاطع من الروايات الروسية وخاصة لدوستويفسكي وكتابه الأبله(❖❖❖❖❖). يا عيني على الأمير ميشكين، يا عيني ما أحلاه بين حبيبتيه، يا عيني على سذاجته كأنه.... . أقرأ الأبله ولا أشبع، ياليتني أستطيع ان أصبر مثله، ياليت»[29].

وينهل السّارد – أيضاً – من روايات الأديب الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا، وهي روايات ذات طابع فلسفي سياسي لا يخلو من تعقيدات شأنها شأن الواقع الفلسطيني الذي يختلط فيه الواقع بالتخييلي الأسطوري، ولاسيما رواية البحث عن وليد مسعود وهي «عالم تخييلي تتداخل فيه الحدود، وتكاد تمّحي أحياناً، بين ما هو واقعي وما هو أسطوري»[30] لأن وليد مسعود اختفى في ظروف غامضة تعبيراً منه عن برمه بالواقع السياسي العربي فكانت غيبته متماهية مع غيبة خليل يونس عن الوعي، مع حضور جسدي في رواية باب الشمس، وتعبيراً عن تلك الغيبة في رواية جبرا، جاءت الرواية وفق بناء فني مشاكل لوقائع الاختفاء غموضاً وتعقيداً، فضلاً عن مضامينها السياسية والاجتماعية والدينية والفلسفية، وهي أيديولوجيا جبرا إبراهيم جبرا هدف إلى إبلاغها فأثرت في السّارد «كنت أجلس هنا وأقرأ رواية جبرا إبراهيم جبرا – البحث عن وليد مسعود – وكنت غارقاً في وليد مسعود – هذا الفلسطيني الذي اختفى تاركاً شريطاً غامضاً في مسجل سيارته، ومن أجل فكّ لغز هذا الشريط، اضطرّ جبرا إلى كتابة رواية كبيرة وجميلة. أنا أحب جبرا لأنه يكتب بشكل أرستقراطي جملته نخبوية وجميلة. صحيح أنه كان فقيراً في طفولته، لكنه كتب، مثل الكتاب، أي صاغ جملاً أدبية بليغة، عليك أن تقرأها كما تقرأ الأدب، وليس كما أحكي معك الآن»[31].

يقوم السّارد بوظيفة التعريف بأحرار العالم من الأدباء الذين التزموا الدفاع عن القضايا الإنسانية العادلة ومنهم المناضل الفرنسي جان جنيه (1910 - 1986) Jean Genet الذي احتكّ بالعالم العربي منذ شبابه فكانت له مواقف مؤيدة للقضايا العربية وعلى رأسها القضية الفلسطينية «إنهم يستعدّون لتقديم مسرحية لكاتب فرنسي اسمه جان جنيه عنوانها: أربع ساعات في شاتيلا – ... إنه الكاتب الفرنسي الذي عاش مع الفدائيين في الأردن، وكتب عنهم كتاباً جميلاً اسمه العاشق الأسير»[32].

ناضل جان جنيه بالقلم مدافعاً عن الثوريين الحمر الألمان وعن الزنوج الأمريكان ثم عن الفلسطينيين وكان في كل مرة يقول: «في اليوم الذي تستعيدون فيه أرضكم فإني لن أبقى معكم».

بنى السّارد وظيفة التّعريف بجان جنيه باختزال من خلال إنتاجه في الفكر والأدب - خاصة في المسرح - دون تصنيفه في خانة الالتزام السياسي اليساري الذي درج النقّاد على ذكرها لأن السّارد عليم بالخلفية الفكرية الوجودية لجان جنيه فهو الأديب الحر الذي يرفض اللهاث وراء التظاهر باليسارية من أجل الشهرة والاشهار، بل فضّل جان جنيه البقاء خارج الأقفاص الحزبية ليبقى فنّاناً صعلوكاً غير مقيّد بسلوك أخلاقي أو سياسي معيّنين.

ينهض السّارد بوظيفة التعريف بأسماء فصائل فلسطينية مسلّحة، فيذكر منها فتح، والجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، ويعرّف أيضاً بالتيّارات الفكرية السّياسية والدّينية الفاعلة في غزّة وفي باقي الأراضي الفلسطينية، فيشير إلى الحركات الإسلامية، والحركات اليسارية، القومية والشّيوعية، مبرزاً البعد الإيديولوجي لتلك الفصائل والحركات وأثرها في التحوّلات الجغراسياسية، فلسطينياً وعربياً وعالمياً، ويدعّم ذلك الأثر الإيديولوجي بذكر أسماء سياسية قيادية عربية، وأسماء نضالية عالمية لها مكانتها في الوجدان العربي والإنساني لما تميّزت به من نضالات في سبيل تحرّر الشّعوب وفكّ قيودها من الاستعمار، ولتلك الأسماء صدى وتأثير في التاريخ الإنساني من خلال مواقفها الفكرية أو نهجها اليساري الماركسي أو القومي العربي وذلك أن هذين التيّارين - وعلى مدى سنوات الحرب الباردة بين المعسكر الاشتراكي بقيادة روسيا والمعسكر الرأسمالي بقيادة أمريكيا - تحالفاً أحياناً وتصدّياً للإمبرالية الأمريكية.

وتبرز الأسماء في قيمة أصحابها ودورهم في إدارة الأحداث وتوجيهها حتى غدا الاسم من هؤلاء يختزل عبء مرحلة ملأى بالصّراعات نعرفها من

خلال اسم العلم الذي هو مفتاح خزانة ذاكرة الإنسانية وما تحويه من تواريخ ودلالات تبسط ظلالها من الماضي إلى الحاضر. «ففي تلك الأيام كانت أسماؤنا كلها مستعارة. أنا مثلاً لم يكن اسمي خليل، كان اسمي أبو خالد، رغم أني أردت تسمية نفسي جيفارا. فأنا أحب جيفارا، وحين أرى صورته، أرى الضوء في عينيه كأنه قدّيس... كنت أريد تسمية نفسي جيفارا، لكني اكتشفت أن أحدهم سبقني إلى هذا الاسم، فقال آمر الفصيل نسمّيك أبو خالد. ثم كثر الأبو خالدات. جمال عبدالناصر هو أبو خالد الأول، وبعد موته عام 1970 صار الشباب يريدون التسمّي باسمه فصرت تجد هذا الاسم في كل مكان. أنا أوّل أبو خالد في جنوب لبنان. ولكن بعد مذابح أيلول في الاردن. تدفّق علينا المقاتلون الهاربون من هناك فلم نعد نعرف التّمييز بين الأبو خالدات»[33].

يفتخر المناضلون التسمّي بتلك الأسماء لكسب شهرة ومكانة مرموقتين في السلّم الاجتماعي والسّياسي والنضالي، لان تلك الأسماء تركت بريقاً لا ينطفئ فانخرطت في محبّتها أجيال وانقادت لها طواعية، لأنها جسّدت الزّعيم المخلّص لها من براثن الاستعمار .

ويتجلّى لنا – من خلال الوظيفة الإيديولوجية وهي ثريّة جداً، وسمة لافتة في الرّواية – أنّ "جودة العمل الرّوائي قد ترتبط في أحيان كثيرة بدلالته الإيديولوجية، وبذلك نفهم مثلاً اهتمام النقّاد بالرّوائيين الذين يقترحون مضموناً إيديولوجياً واضحاً»[34] وهو ما وسَم رواية باب الشّمس بهذه الدّلالة، ولا يمكن أن تخفيها، لأنّها تعالج قضيّة سياسية بالدّرجة الأولى متشابكة العلاقات، وكلّ ما يحفّ بها قابل للجدل السّياسي ومضامينه الفكرية، وهذا الجدل السّياسي ساهم – بجلاء – في بناء "الشّكل الرّوائي الذي يعبّر – في الواقع – عن الواقع، أن يفعل، ويغيّر، ويلتقط من الممارسة اليومية أفقها الدّلالي»[35] والحال أنّ تجربة السّارد ترتبط بذلك الواقع فكراً وممارسة، ومنه تستمدّ كلّ مقوّمات السّرد، ومنه تنهض بوظيفة السّارد الإيديولوجية الثرية بالدّلالات الفكرية على مختلف مشاربها.

الوظيفة التأثيرية: (Fonction modalisante):

إنها مركّزة على العاطفة والوجدان، إذ بها تتجلى المشاعر والأحاسيس التي تثيرها القصة أو روايتها لدى المروي له[36] فيلجأ السّارد إلى اختيار الصّور الأشدّ تأثيراً في النّفس البشرية لتحريك مشاعرها واستفزازها، فيصحو الضّمير الإنساني من غفوته أمام هول الصّدمة التي صاغها الموت الرّمزي والحقيقي المهيمن بسطوته على الشّخوص، ولينهض السّارد بهذه الوظيفة التأثيرية، استهل الرواية بخبر الموت «ماتت أم حسن»[37] وهي أم الجميع، وبموت الأصل يموت الفرع، وبالموت المتعدّد من خلال تعدّد الحكايات الدّالة عليه «يمكننا تحديد خصوصيات خطاب تلك الشخصية السّاردة، وهو الخطاب الذي يتخذ من الموت بؤرة سردية تنظم عناصر المحكي»[38] والموت بؤرة سردية وسمت الرواية، فمنه الموت الحقيقي، ومنه الموت الرمزي لأنّ السّارد يحاول التأثير على المروي له بسرده لألوان الموت وتقلباته وتأثيره في شخص مريض مستشفى الجليل أحمد خليل يونس «قالوا انه أصيب بالكوما»[39] فغاب عن الوعي وشلّت ملكاته الفكرية وعجزت عضلاته عن الحركة وأثبت الطب أنه «ميّت سريرياً»[40] وأن حالته ميؤوس منها واستفاقته مرّة أخرى باتت مستحيلة لأنه «دخل في السّبات»[41] الأبدي وهذا الموت لم يأت على المريض فيكون فناؤه العضوي نهائياً، بل كان المريض متأرجحاً بين الموت والحياة وهو ما يستدعي قتله بدافع الشّفقة أو السّهر على تمريضه – إلى أمد غير معلوم – بدافع الشّفقة – أيضاً – وبذلك يضطلع السّارد بوظيفة أخلاقية إنسانية سامية في المستشفى لمقاومة الموت حتى لا يتعفّن الجسد المسجّى، وقد فقدت أهمّ خلاياه وظائفها فبادر السّارد بوصف حالة المريض مبرزا القيم الأخلاقية النبيلة التي يتحلّى بها السّارد، فيعدّد تضحياته اليومية وهو في خدمة المريض، ويرى ذلك التزاماً مبدئياً وأخلاقياً ثابتين لا يمكن التّنازل عنهما مهما افتقر جسد المريض عناصر الحياة الأساسية، لأن وظيفة السّارد الأخلاقية تلزمه طوعاً بتنشيط تلك الخلايا بالعقاقير وبالرياضات حتى تتواصل بشكل رمزي مع الحياة، ولتأكيد تلك الوظيفة الأخلاقية التي

لا تخلو من تأثيرية على المروي له يشخّص السّارد طبيّاً مواطن الخلل في الجسد المسجّى ثم يحاول بجهده الخاص مداواة تلك الخلايا العاجزة عن تأدية وظائفها بل هو يستبدلها بقطع اصطناعية دخيلة على الجسد المسجّى، وهي عبارة عن قطع غيار طبية تعوّض وتؤدّي وظائف الأعضاء البشرية الطبيعية، وتلك القطع الدّخيلة وظائفها نسبية، ولها تأثير سلبي على باقي أعضاء الجسد فتسبّب آلام عضوية ونفسية غير محدّدتين وتبعث تلك القطع تقزّزاً في النفس حين تنظيفها أو تعويضها، ومع ذلك كان السّارد صبورا على تحمّل ما لا تتحمّله حواسّ ممرّض متمرّس بفضاءات المستشفيات، وفضاءات الأجساد البشرية بألوانها وروائحها وطبائعها. وهذه القدرة على تحمّل بؤر الموت تسنده خلفية أخلاقية همّها القيام بالواجب وهدفها راحة الضّمير، وهو ما أكّده السّارد مخفّفاً من آلام الجسد المسجّى، وقد تداعت أعضاؤه عاجزة عن تأدية وظائفها «فأنت لم تعد تبول وحدك... حبست كل شيء في داخلك... لن أسمح للدّم بالتّجمّد والتّحوّل قروحاً تلتهمك... أرمي البول في المرحاض... أحمّمك بالصّابون وأنت في سريرك... وأقوم أنا بتغيير الشّراشف... أجلب شفّاطة البلغم، فأنت لم تعد تستطيع السّعال، وقذف البلغم إلى خارج قصبتك الهوائية، أسحب البلغم، أنظّف الشفّاطة، وأرتاح قليلاً... أعدّ لك فطورك، وأطعمك إيّاه من أنفك بهدوء... إنني لا أبالي، فضميري مرتاح، لكن كما ترى، أنا مستمرّ في هذا المستشفى وعاجز عن مغادرته»[42].

هدف السّارد التأثير على المروي له من خلال حالات المرض والموت ليتبيّن حالة المريض قد أشرف على الهلاك في انتظار بلاغ رسمي لوفاته، وهذا المريض المسجّى في شراشف بيضاء ودخل حالة السّبات – في الواقع – هو جسد الثّورة الفلسطينية الذي بدأ يتهاوى، وانبعثت منه روائح مقزّزة "وأنا أيضا أرى شيئاً يتعفّن[43] فأصاب الفساد والتفسّخ كل شيء بسبب الاقتتال الفلسطيني الفلسطيني أو الاقتتال الفلسطيني العربي أو بسبب الحروب الفلسطينية الصّهيونية، وقد أكّد السّارد تلك الحروب المفزعة بسؤال

استفهامي استفساري «الحرب لا تحتاج الى أضرحة وشواهد، فالحرب ضريح نفسها، ونحن نعيش في ضريحها، حتى المخيّم، ما هو المخيّم؟ إنه ضريح فلسطين...»[44] يشكّل المخيّم الفلسطيني بأرض الشّتات في الوجدان الفلسطيني مكاناً اجتماعياً بؤرة للدّفق الثّوري، ففيه تتلاقح الأجيال، وتتناسل الأفكار الثّورية، وتتشكّل المنظمات المسلّحة، ومنه تنطلق شرارات الثّورة لتحرير فلسطين.

هذا المكان الدّافق بالبشر والحياة هو قبر جماعي لأهله منذ الولادة – حسب – السّارد قصد التّأثير على المروي له، وهذه نظرة عدمية انعكست على الفعل الثّوري والسّياسي بعد طرد الثّوار الفلسطينيين من بيروت إبعاداً الى تونس 1982 استسلاماً وتمهيداً لمفاوضات السّلام المزعومة بأوسلو 1991، فكانت وطأة الاستعمار الصّهيوني شديدة، وفي ذلك يضطلع السّارد بوظيفة استشرافية لما بعد خروج المقاومة الفلسطينية في تغريبة هلالية جديدة إلى تونس لأن حدسه الثّوري حرّك فيه عقم التّغريبة ووخم نتائجها موتاً بتونس لبعض زعامات المقاومة الفلسطينية الرّاحلين إلى شمال أفريقيا وموتاً للمقيم بالمخيّم في بيروت، وهذه النظرة الاستشرافية دفعت السّارد إلى البقاء بالمخيّم لمشاركة أهله كل الهزائم بدل الرّحيل إلى تونس بحثاً عن حلول استسلامية «بعد مذبحة المخيّم عام 1981. أنا لم أذهب مع الذّاهبين إلى تونس، لأنني خفت من الموت الذي كان مرتسماً على وجوه المودّعين. بقيت هنا وعشت الموت»[45].

لكن تلك النظرة العدمية للثورة الفلسطينية خلال سنوات الثمانينات هي نتيجة حتمية للتخلّي عن الكفاح المسلّح بحثاً على الحلّ السّلمي السّياسي الذي تبيّن فيما بعد أنه خيط واهن وعمره – هو الآخر قصير – وحلوله لم تكن سوى مراهم وعقاقير تزعم مداواة وترقيع الجسد الفلسطيني – الجسد المسجّى – لدفع الحياة فيه بدم جديد تمّحي منه لغة الثورة والعنف غير أن السّارد يكشف تلك الحلول لأنها زادت الجسد المسجّى دمّلاً «سبب حرارتك

المرتفعة هو القروح هذه المرة »[46] التي ستكون سبباً في تعفّن الجسد أكثر بتعدّد الأطراف الدّولية المتدخّلة في إرشاد الجسد الفلسطيني ورعايته وحقنه بالمضادّات الحيوية – الكلامية – لا غير لاستبعاد شبح الكفاح المسلّح.

هذه الوظيفة التأثيرية للسّارد قوامها الموت حسب التّسلسل التّاريخي لمذابح الفلسطينيين منذ التّيه الأول سنة 1948 «النّكبة قصّرت أعمارنا وقصّرتنا»[47] طال التّقصير أعمار الفلسطينيين من الخارج بموتهم شهداء صغارا، وطالهم بتقزيمهم سياسيا من خلال المفاوضات السّلمية، ونال منهم التّقزيم اجتماعياً من الدّاخل من خلال التّوظيف الدّعائي الإعلامي الكاذب على حساب شرف بنات العائلات من قبل بعض الزّعمات الفلسطينية التي توظّف إعاقات الضّحايا لجمع التبرّعات من الجمعيات الخيرية الإنسانية وتودع في الحساب الخاص لبعض السّياسيين «لا أعلم ماذا حلّ بنا بعد الاجتياح الإسرائيلي عام 1982 صار كل المثقّفين والمناضلين لا يتحدّثون إلا على المؤسسات الدّولية التي تهب المال. تحوّل المناضلون لصوصاً يا سيدي يضبّون هذا Fund raising في جيوبهم»[48].

يضطلع السّارد بوظيفة كشف الحقائق الكامنة وراء ركوب تشوّهات الضّحايا الفلسطينيين العضوية والنفسية الحقيقية منها والمفتعلة – أحياناً – قصد إثارة شفقة الرّأي العام وابتزاز شعوره الإنساني ليدفع سيولة مالية يغتنمها – دون سواهم – أصحاب النّفوذ السّياسي في الثّورة الفلسطينية، فيورد السّارد حكايات الاغتصاب الجماعية المفتعلة والمضخّمة على لسان الفتاة دنيا المعاقة تدلي بشهادة حيّة أمام جمع من الصحفيّين وعلى شاشة التّلفاز «حين سقطت، وسقطت الوجوه فوقي They rapped me، اغتصبوني وكنت لا أشعر، اعتقدت، إنها سخونة الدم الذي يتفجّر من فخذي اليمنى. كل شيء كان ساخناً، كل شيء كان أسود. لا أستطيع تحديد كم من الوقت استمرّ ذلك ، كنت كمن أغمى عليه، أرى ولا أرى، أشعر ولا أشعر»[49]، هذا التّوظيف الدّعائي على لسان المعاقة هو الأكثر تأثيراً في

الآخر، وقد ورد الخطاب باللغة الإنقليزية في شكل مسرحية من خلال تعابير جسمانية تدفع المروي له إلى التّعاطف مع الضحية ومساندتها ومساعدتها مادياً ومعنويًا لتجاوز بشاعة صور الاغتصاب الجماعي، ولما لها من تأثيرات سلبية تخلّف شروخاً نفسية وجسدية واجتماعية مدمّرة تمحق الضحية من الدّاخل لإحساسها بالدونية، وهي براءة ممّا حصل، ويضطلع السّارد - أيضا قصد التّأثير في المروي له - بمهمّة الاستشهاد بمذابح وحشية قام بها البلاشفة خلال الحرب الأهلية الرّوسية، ودّون تلك الفظائع الرّوائي الرّوسي شولوخوف في رواية «الدّون الهادئ»[50] وكما يقارن السّارد بين ذاته كاتباً وطبيباً ناجحًا - وفي الواقع هو طبيب فاشل - شأنه شأن الطبيب الرّوسي «تشيخوف»[51] الذي تخلّى عن مهنة الطب وتحوّل كاتباً، ومثل هذه الإضاءات المطلّة على العالم الرّوائي والقصصي الرّوسي، هدف - من خلالها - السّارد الى التّأثير على المروي له، لأنّ ذلك العالم الرّوائي مشبع بفنون الجريمة والعقاب وما يحصل - الآن - حسب السّارد هو رديف لذلك العالم أو هو أبشع منه، ولذلك اتّكأ السّارد على ذلك الموروث الثّقافي الرّوسي بكل تناقضاته وآلامه ملتقطاً صوراً ملائمة لما يريد تبليغه والتّأثير به على المروي له.

الوظيفة التفسيرية (La Fonction explicative):

الوظيفة التّفسيرية تقطع مجرى القصّة التي ترتكز على تقديم أخبار حكمية ضرورية للمروي له كي يفهم ما سيحدث[52].

في هذا المجال اضطلع السّارد بعدّة وظائف: ومنها ربط الأحداث وتذكير المروي له بما مضى لأن الحاضر نتيجة منطقية للماضي، وعنه تناسلت أحداث الحاضر وهي بوّابة على أحداث المستقبل، ولا يعني انفتاح السّارد على الماضي أنه يسرد رواية تاريخية وفق تسلسل زمني خطّي بل يقف في محطّات تاريخية كاسراً خط الزمن تقديماً وتأخيراً مبرزاً سمة بعض

المراحل في مجرى الأحداث وهدفه تفسير أحداث الماضي والحاضر ليستشرف المستقبل، وهذه النّزعة التّفسيرية لا تخلو من تعليمية هادفة تكشف عن الخلفية الفكرية للسّارد، فإذا هو متعوّد على طرائق العمل الصّحفي الذي يستدعي تكثيف المادة واختزال الأحداث مع فتح نوافذ مضيئة قادحة من خلال ذكر اسم علم فعّال في التّاريخ العربي ماضياً وحاضراً أو ذكر تاريخ أو واقعة لها تأثير في النّفوس من خلال طريقة تبليغ تعليمية تكشف هي الأخرى عن هويّة السّارد المتضلّع في أساليب التّعليم وطرقه للنّفاذ في نفوس أوسع الشّرائح الاجتماعية بمختلف مشاربها الفكرية ومواقعها الطبقية، وهذا الرّبط بين التّفسير والتّبليغ والتّعليم التزام من السّارد بخدمة قضية عادلة كان فيها شاهد عيان على الأحداث ومشاركاً ميدانياً فكراً وممارسة ثورية، هو متشبّع بثقافة تاريخية وسياسية واسعة تمكّنه من إقناع الآخر بوجهة نظره لما يسرد دون الوقوع في الانحياز فيذكر ويفسّر مواطن الخلل في سيرورة الثورة الفلسطينية ثم ينقد الأسباب الدّاعية إلى ذلك وخاصّة بعد «تحوّل الثّورة إلى مؤسّسة تشبه الدّولة»[53] الفاسدة بدواليب إدارية متسيّبة سمتها العصابات والمحسوبية والوساطة «أنا لا أتكلم هنا على الفساد والرّشوات والمشاحنات التي عشناها قبل اجتياح 1982. أعرف الفساد كان موجوداً. وكنّا نخجل من أنفسنا. لكن هناك شيء يجعلنا قادرين على تحمّل الوضع. لنقل كان هناك قضية أكبر من الفاسدين والزّعران»[54].

قد برز بجلاء تيّار الفساد السّياسي والعسكري في الثورة الفلسطينية بعد خروج المقاومة من لبنان سنة 1982 إلى تونس، فظهرت مجموعات همّها الثّراء الشّخصي على حساب الوطن والشّهداء ثم التّمتّع بأنواع الملذّات الحسية «أكل اللّحم، وركوب اللّحم، ودخول اللّحم في اللّحم ...»[55] حسب نظرية الشّاعر الجاهلي امرئ القيس التي أوردها السّارد «أعظم شيء في هذه الثّورة هو اللحم، إنها ثورة اللحم»[56] حجّة على سلوك الفاسدين ليبرز

التّباين والفوارق الطبقية بين الفئات الشعبية الفلسطينية الفقيرة وبين حقيقة الثورة الغنية وزعماتها الثرية «مصيبتنا أن ثورتنا غنية وشعبنا فقير»[57].

ويعطي السّارد أدلّة واقعية على الفساد المالي في الثّورة الفلسطينية فكان الانحراف واستغلال السّلطة، وتلك الحجج هي شهادة تاريخية موثّقة بالقرائن من خلال السّيولة المالية الخيالية التي تسند بسخاء لبعض العناصر في بعض المنظمات فتصرف في غير مواقعها، وهذا برهان على الأثر السّلبي للمال على أهداف الثّورة الفلسطينية «هل نسيت كيف كان أبو جهاد الوزير، الله يرحمه، يأخذ ورقة شبه ممزّقة ويصرف عليها أرقاما خيالية لطالبي الميزانيات. أخبرتك عن ذلك بتقزّز لكنك لم توافقني. أخبرتك كي أقول لك إن المال أفسدنا وسيقضي علينا. ولكنك يومها، شرحت لي كل شيء، وطلبت مني أن لا أخطئ مع خليل الوزير، اثنان يا ابني هما زينة الشهداء، أبو علي إياد وأبو جهاد الوزير. هل كنت تتنبّأ يومها بموته في تونس. هل كنت تعرف. أم قلتها هكذا. قلت إن أبا جهاد يصرف المال على ورقة ممزّقة، كي يعلن احتقاره له، فالمال لا شيء»[58].

وعلى هذا النحو يقدّم السّارد تفاسير لبعض السلوكيات في مسار الثّورة الفلسطينية على مدار ما يفوق نصف قرن ليصل إلى استنتاجات بعد أن يضرب أمثلة واقعية ليقنع المروي له بما يسرد فتجلّت قدرة السّارد على التحكّم في كمّ المادة فاختزل بعضها أحياناً وأحياناً أخرى أسهب فيها حسب الهدف الذي يرمي إليه تفسيراً وتعليماً في آن. فهو يفسّر أسباب جنون الفدائيين العائدين من السّجون الإسرائيلية بعد سنوات من التعذيب الجسدي والنفسي «وبعد أسبوع بدأت تصل أخبار جنون عدنان»[59] ثم تكون نهايته قتلا بالرّصاص من قبل صديقه رفيق السّلاح بدافع الشّفقة كما يفسّر السّارد أسباب الهزائم العربية في الحروب مع العدوّ الصّهيوني بأنها هزائم داخلية في أساسها لغياب منافذ الحرية بأنواعها في الوطن العربي «لا أحد ينهزم من الخارج، كل هزيمة داخلية»[60] لأن الجانب النفسي هام في تماسك

الشخصية وصمودها لمواجهة العدوّ. والشّخصية العربية كيان مهتزّ من الدّاخل إثر وقوعه تحت سطوة قمع الحاكم المستبدّ الأبدي لعصور طويلة «كل واحد يتكلم عن الأبد يخرج عن التاريخ. فالأبد ضدّ التاريخ»[61]. هذا الموروث الأبدي أقعد الانسان العربي قسراً حتى لا ينهض بحثاً عن سبل النجاة والخلاص. ومثل هذا التفسير له مسوّغاته التاريخية في نظر السّارد، وهو يعطي أدلة نفسية واجتماعية تبرّر سلوك الشّخوص سلباً وإيجاباً في الفعل الثوري، ويقدّم السّارد تلك التّفسيرات ونتائجها وفق تصوّر منطقي لما يسرد لأن الرّواية حفر في المعرفة المؤسّسة على خلفية ثقافية متنوّعة المشارب لكنها تلاقحت لتعطي عصارة فكرية تزاوج بين التفسير والتعليم في آن.

وينهض السّارد بمهمّة تفسير المسرح المأساوي الشّكسبيري، وذلك أن المسرح أشدّ إقناعاً وتعليماً، وأكثر تغلغلا في الذّهن بحكم فرجة المروي له مباشرة على الأحداث والشّخوص على خشبة المسرح، فيستخلص النّتائج من المسرحيات المأساوية التي اختلف في تفسيرها علماء النفس – ولاسيما – مسرحية هاملت Hamlet للكاتب الإقليزي شكسبير Shakespeare (1564-1616) وهاملت شخصية إشكالية سمتها حالة عقلية، أي الجنون الذي نتج عنه التلكّؤ/ التردّد في الأخذ بالثّأر لقتل الملك، وقد تردّد في ذلك إلى أن تحين الفرصة المناسبة، ومن خلال هذه الإشكالية يلتقي بطل باب الشمس مع هاملت في تردّده للأخذ بثأره من مغتصبي أرضه، وقد ذهب النقّاد ألوانا شتّى في تفسير شخصية هاملت التي تقدّم في كل مرّة معان جديدة لكل عصر ولكل جيل، لأنّها حالة عقلية تواجه أزمة ملحّة تجاه الموت والحياة فعبّر عنها شكسبير في مطلع قصيدته المشهورة: «الحياة أم الهلاك: تلك هي المشكلة To be or not to be, that is the question» أي ليست هناك حالة وسطى بين الحياة والموت كما هو شأن مريض مستشفى الجليل الذي استدرجه السّارد عبر حوار ثنائي – بين السّارد والمريض – وبين المريض وباقي الشخوص، وهذا الحوار بمثابة التّنفيس عن المكبوت في صدر المريض الذي نفث ذلك المكبوت من خلال التّداعي الحر كما يحصل في جلسات

الطب النفسي مع المرضى النّفسانيين، وقد اضطلع السّارد بهذه المهمّة من وجهة نظر نفسية لأنه عليم بالحالة العقلية الفلسطينية التي تحظى بتفسيرات شتّى، وقد أشار إليها السّارد ليحيل المروي له على كبرى المآسي المسرحية الخالدة موازناً بين هاملت الحقيقي لشكسبير وبين هاملت الرّمزي المرادف له في رواية باب الشمس، وذلك أن هذا الأخير شبه له أو هو صورة منه "أفكّر في سهام وأحاول النّوم، وأسافر إلى الدّانمارك، وأصير أميراً مثل هاملت، هاملت عاش في مملكة الخطأ، وأنا أعيش في مملكة الخطأ، هاملت مات أبوه، وأنا مات أبي، صحيح أن عمّي لم يقتل أبي ويتزوّج أمّي كما حصل لهاملت. لكن ما حصل لأمّي كان ربّما أفضع من ذلك. هاملت جنّ بسبب عجزه عن الانتقام، وأنا أكاد أجنّ خوفا من الانتقام. هاملت كان أميراً ورأى شيئا يتعفّن، وأنا أيضا أرى شيئا يتعفّن، هاملت صار مجنوناً، وأنا أيضاً»[62] غير أن المأساة في رواية باب الشمس أعمق من مأساة هاملت، إذ شاعت حالات الاضطرابات النفسية بين الشّخوص، وتملّكتها كآبة قهرية ومشاعر قلقة، وتوتّر عام وجنون يرادفه جنون هاملت، فوظّف السّارد المسرح الشّكسبيري لتفسير معاناة الشّخوص، وتردّدها الدّائم في الثّأر متذرّعة بيقظة المثؤور منه وجبروته، في انتظار غفلته، وهذا ضرب من العجز أدّى إلى حالة جنون عامة عصفت بالشّخوص الذين ينتظرون الظروف الملائمة للثّأر، فيؤجّلون العمل الثّوري إلى حين فرصة مناسبة قد لا تأتي.

وظيفة ما وراء السّرد: (Fonction métanarrative):

إنها بشكل من الأشكال وظيفة تحكّمية، متمثلة في التعليق على النص لبيان بنيته الدّاخلية»[63] فتبرز فيه فنّيات القصّ وطرائق نسقه وحبكته فيمكن تصنيفه ضمن نوع معيّن من المدارس والمذاهب الأدبية السّائدة من خلال مؤشّرات دالّة على النصّ يفهمها المروي له – أحياناً – مباشرة أو يؤشّر عليها السّارد – أحياناً أخرى – بعبارات وتسميات حافّة تدل على صنف

النص ، وهو ما أحال عليه السّارد في رواية باب الشمس ليدلّ على النّفس الملحمي في الرّواية بإشاراته إلى الأدب الإغريقي وملاحمه ليبيّن وجوه التّماثل بين شخوص روايته وبين أبطال الملاحم الإغريقية «سميح لا يتوقف عن ترديد حلمه بكتابة كتاب لا أوّل له ولا آخر، ملحمة كما يقول، ملحمة الشعب الفلسطيني، وسيبدأه برواية تفاصيل الطّرد الكبير 1948. قال إننا لا نعرف تاريخنا، إنه يجب جمع حكايات كل قرية كي تبقى القراء حيّة في ذاكرتنا»(64) وبهذا التّصريح يكشف السّارد عن الشّكل الفنّي للرّواية ليدرجها ضمن خانة الأدب الملحمي بصياغات فنّية جديدة تفرضها طبيعة المرحلة والأحداث. ولكنها لا تتقاطع مع سمات الأدب الملحمي اليوناني القديم، بل مؤثّراته جلية في الرواية شكلا ومضمونا، فإذا هي رواية طويلة لتناسب كمّ الاحداث وجسامتها كي تتماثل مع ملحمة الأوديسة(❖❖❖❖❖❖) اليونانية «وتخيّلت نفسي، وأنا في طريقي إلى الملعب البلدي، إنني جزء من ملحمة إغريقية، أذهب في أوديسة فلسطينية جديدة، لست متأكّداً، أتخيّلت الأوديسة يومها، أم أقول ذلك الآن، لأنّ الشّاعر محمود درويش كتب قصيدة طويلة عن هذه الأوديسة رغم أنه هو أيضاً، لم يركب السّفن اليونانية التي حملت الفلسطينيين إلى تيههم الجديد»(65) عبر البحر محمولين في سفن من بيروت إلى تونس وهي تغريبة هلالية جديدة تذكّر بسيرة بني هلال الأوائل الوافدين من بلاد الشّرق إلى بلاد المغرب وتذكيراً - بذلك - يتواتر ذكر اسم تونس في رواية باب الشمس مكاناً هاماً للأحداث يساهم في بنية النص فنّياً من خلال ما يرتسم في ذهن المروي له من أخبار السّيرة الهلالية القديمة المماثلة للسّيرة الفلسطينية الحديثة بدءا من بلاد الشّرق ارتحالاً ونهاية بتونس إقامة.

ولتغريبة بني هلال الأولى طرائق شتّى في السّرد لكثرة السّاردين وتنوّعهم إضافة وحذفاً لأخبار بني هلال وكذلك في رواية باب الشمس تعدّد السّاردون، وهذا التعدّد الحكائي للحكاية الواحدة استثمره السّارد في بناء الرواية لتشكّل في مجملها سيرة شعبية فلسطينية سندها السيرة الشّعبية

الهلالية التي التقط منها السّارد الرّحلات القسريّة أحداثاً وأساساً المكان تونس ليوظّفه في غرض استقرار هؤلاء الرّحّل بوجود السّند المالي المتمثّل في القيادة السّياسية الفلسطينية وهي تماثل الكلأ والماء لبني هلال في التّغريبة الأولى، ولذلك يمدّ الوافدون إلى تونس جسور التّواصل قبل القدوم، وهذه الجسور مبنية على الكشف والاكتشاف لمواقع النّعيم التي يساهم فيها السّارد نفسه بالمساعدة وكأنه الفارس الدّليل إلى الخيرات ببلاد تونس في حكايات بني هلال القديمة «فسألتني عن إمكانية السّفر إلى تونس، للعمل في أحد مكاتب منظمة التّحرير»[66] ولذلك اضطلع السّارد بمهمّة الوسيط «وعدتها بأني سأحاول تدبير شيء لها في تونس»[67].

تساهم الإشارات إلى تونس بأنها فضاء حميمي يحتضن الشّخوص في أمان، ولكنّ ذلك المكان ينقلب إلى مكان طارد وقاتل للوافدين الفلسطينيين في ظروف غامضة «سميح مات في تونس، وزوجته عادت إلى رام الله، علمت أنه مات في بيته الصّغير في المنزه السّادس. قيل إنه مات على إثر صدمة بنتائج الغزو الاسرائيلي للبنان 1982. لم أصدّق هذا السّبب، يعني بعد كل اللذين ماتوا قتلا وذبحا ، يأتينا من يموت بسبب العواطف»[68].

أورد السّارد تونس مكانا للأحداث الغامضة على شكل ومضات ليختزل مرحلة ماضية ترتبط بالحاضر، وذلك أنّ المكان تونس ساهم في «البنيات الفضائية في السّيرة الشّعبية»[69] الهلالية وهو – الآن – يساهم في البناء الفضائي الرّوائي للسّيرة الشعبية الفلسطينية الحديثة، ولا يكتفي السّارد بالموروث السّردي القديم – من خلال – إيراد المفردات والأسماء الدّالة عليه لتساهم في بناء الرّواية، بل يلتقط من أعلام السّرد الفلسطيني الحديث شذرات ثرية وهي عبارة عن منارات لافتة تهدي المروي له إلى المنبع الذي استلهم منه السّارد الحدث أو الشخصية، وتلك المنابع المسكوت عنها، هي روايات لم يذكر السّارد اسمها ولا اسم مؤلفها، بل يفهمها المروي له على أنها من قبيل التّناص، أو هي من قبيل وقع الحافر على الحافر، وهذه حالات

جائزة في السّرد، إذ يمكن أن تتداخل عديد النّصوص في رواية ما، فيجسّد ذلك التّداخل ثراءها، وقد سجّلت رواية باب الشمس تعدّداً في المرجعيات السّردية لأدباء من فلسطين فضّل السّارد التّعتيم عن ذكر أسمائهم، ولكن الإشارات تحيل - بشكل أو بآخر - على تلك أو هذه الرواية، ويمكن أن نذكر استلهام السّارد لصورة رأس الخيش أي المتعاون مع العدوّ الصّهيوني في رواية المتشائل لإميل حبيبي «فما رأس الخيش هذا؟ قالت يعاد: رجل أخفوا رأسه بعديلة خيش، ثقبوا فيها ثلاثة ثقوب، لعينيه ولفمه، وأقعدوه وراء طاولة تحوطها عسكر. وكان رجالنا يمرّون أمامها فيتحقّقونهم. فإذا اهتز رأس الخيش إلى أمام مرتين نحّوا الرجل عن بقية الرجال. فأخذوا، في التّطويق الواحد، ما لا يقل عن خمسمائة رجل وولد، أسرى حرب. فلماذا فعلتها يا سعيد؟»[70].

ويستلهم السارد في رواية باب الشمس شخصية رأس الخيش في سرده لوقائع حقيقية تحدث يومياً تحت ظل الاحتلال بحثاً عن الفدائيين، وفي الوقت نفسه إذلال للمتعاونين مع العدو، فجاءت صورة رأس الخيش معبّرة عن واقع يرشح سخرية ومرارة، وهو أسلوب سلكه إميل حبيبي في أدبه، لأن السخرية أشدّ وقعاً ونقداً، فاقتدى بهذا الأسلوب عدد من الأدباء العرب لتبليغ رسالة ما في ظاهرها ضحك، وفي باطنها بكاء مرّ «وفي تلك اللحظة، جاء أبو كيس وعرفته. كان علي عبدالعزيز يضع على رأسه كيس خيش، له ثلاثة ثقوب. ثقبان في الأعلى للعينين، وثقب في الأسفل للشفتين. هزّ أبو كيس رأسه الى الأسفل. كان يتنفّس من شفتيه، والكيس يلتصق بأنفه وينفتح كأنه يكاد يختنق. عرفته من أنفه. ومن الكيس الذي التصق بوجهه. أحنى ابن الكلب رأسه، فعرفته. أنتم من الكابري، قال الضابط بعد أن أكد له رأس الكيس ذلك. أخذوا زوجي وإبراهيم دباجه وحسين الخبيزة وعثمان أسعد وخليل التملاوي، وتركوا النساء في ساحة القرية»[71].

ويستلهم السّارد - أيضاً - شخصية الحمار من روايات فلسطينية دون

الإحالة على مؤلفيها «وتطلب مني أن أروي لها كيف وقفت مع أبي خلف الحمار، وكيف أمسك بذيل الحمار وقال له أن يقف وراءه. أروي المشهد وتضحك، كيف يعني، هل أعتقد أن الحمار يشكّل متراساً ويحمي من رصاصهم»[72] فيلتقي السّارد في ذلك مع إميل حبيبي مبيّناً فضل الحمار على سعيد أبي النّحس فإذا «سعيد يعلن أن حياته في إسرائيل كانت فضلة حمار»[73] وكذلك يلتقي السّارد مع يحيى يخلف في توظيفه لشخصية «الجحش طريف»[74] دلالة على المعاني الرّمزية الحافة بالحمار، فهو حيوان صبور، ويضرب به المثل في الغباء والبلادة، وتوظيف هذا الحيوان في رواية باب الشمس له أبعاد ساخرة من الواقع الفلسطيني الذي تجلت فيه الشّخوص مثل الحمير في صبرها وغبائها.

يستند السّارد إلى وثائق حقيقية لتكون الرّواية شهادة تاريخية موثّقة بالأدلّة والقرائن دون أن يكون التّاريخ مقصد السّرد ومبتغاه وبذلك يضطلع السّارد بمهمّة المؤرخ الموضوعي المحايد الذي دقّق مليّاً في أرشيف الثّورة الفلسطينية وكذلك أمعن في التّاريخ الشّفوي والمنسي من تاريخ فلسطين ليشكّل كل هذا أصل الرّواية فيلتبس على المروي له التّاريخ والسّرد لأنه في بعض الحالات لا يتبيّن الحدود الفاصلة بينهما، ولتأكيد الحياد والموضوعية وجّه السّارد شكره في آخر صفحة من الرّواية إلى كل من ساعده على إنجاز هذا الأثر الرّوائي فأثبت مراجعه التّاريخية المكتوبة والمسموعة حرصاً منه على المصداقية العلمية لأنه يعي قيمة التّاريخ في التّوثيق لحياة الشّعوب والأمم ولذلك نوّع مصادر خبره للحكاية الواحدة وقارنها مع غيرها للوصول إلى الحقيقة التي لا تقبل الشكّ وهذا المنجز في الرّواية ليس الغاية منه كتابة رواية تاريخية صرفة بل هو كشف جديد لما قد أهمله التاريخ الرّسمي سكوتاً أو سهواً أو تعتيماً مقصوداً، لم تكن هذه الرواية ممكنة لولا عشرات النساء والرجال، في مخيمات برج البراجنة وشاتيلا ومار الياس وعين الحلوة، الذين فتحوا لي أبواب حكاياتهم، وأخذوني في رحلة إلى ذاكراتهم وأحلامهم. كانت المساعدة المباشرة التي قدّمها لي: سعيد صالح عبدالهادي وسامية عيسى

وآمنة جبريل وعرب لطفي وافتكار النابلسي وعبد سرحان وجاكلين جريصاتي، دليلي إلى شذرات الحكايات، ورفيقي في البحث والكتابة. من أجل إنجاز الجانب التاريخي في الرّواية، عدت إلى مجموعة من النصوص التي أضاءت طريقي. صلاح الدبّاغ وأنيس صانغ ونافذ النزال وبيان الحوت وأمنون كابليوك وروز ماري صايغ وإدوارد سعيد وإبراهيم أبو لغد ومذكرات القاوقجي ومذكرات بن غوريون وتوم سيغيف وبني موريس، وعشرات من المقالات والدّراسات التي تسنّى لي الاطلاع عليها في مكتبة مؤسّسة الدّراسات الفلسيطينية في بيروت»[75].

هذا التوظيف للتاريخ يدخل في النّسيج الفنّي للرّواية لما فيه من تدقيقات وحصر لأحداث بعينها تساهم في تطوّر الصّراع لأن لكل تاريخ فردي أو جماعي دلالة ولذلك يذكر السّارد تواريخ معيّنة في حياة خليل يونس منذ ولادته حتى مرحلة الغيبوبة وهي مرحلة النهاية التي هي بداية وهي نظرة السّارد إلى الحياة «كل كائن يتمّ دورته ويضمحلّ ليبدأ من جديد في شكل آخر وفي سيرة أخرى. وهو تماماً حال يونس الذي بدأت الشّيخوخة والمرض يحوّلانه إلى طفل: بدأت قامته تتضاءل وجسده يستعيد روائح الطفولة كما لو أنه يتأهّب للعودة الى باب الشمس والشّروع في البحث عن فلسطين من جديد»[76].

وهذا النّمط الرّوائي هو إعادة لكتابة التاريخ الفلسطيني من منظور شعبي بعيد عن التّشويه والمزايدات لأنّ السّارد استقى المادة التاريخية الخام من ذاكرة جماعية مقارنة أضفى عليها طابعاً تخييلياً دون المساس بحقائق التاريخ الثابتة لكتابة نصّ روائي حداثي يستلهم التاريخ استلهاماً أدبياً فنّياً مفارقا عن غيره من الرّوايات التاريخية التي تستقدم التّاريخ أرقاماً لتسجيل الأحداث دون إكساء تلك التّواريخ طابعا فنيا يغري المروي له بمساءلة النص والتمتّع بجمالياته وخلافاً لذلك تتميّز رواية باب الشمس بالاتّكاء على التاريخ بشكل إبداعي يؤرخ للقضية الفلسطينية في أبعادها النضالية

والإنسانية والسّياسية دون السّقوط في الشّعار السّياسي لأن للسّارد خبرة في تطويع ما هو تاريخي وسياسي لخدمة الفنّ الرّوائي التّخييلي، ومع ذلك لا يعلن السّارد عن نفسه صانعا لكل القصص التي ترويها الشّخوص بل «يتميّز بالالتباس إجمالاً»[77] نتيجة التّداخل المقصود بين صوت السّارد المفرد وبين بقية أصوات السّاردين، وهذا الالتباس يوافق البناء الفنّي للرّواية لأنها تعالج قضية سياسية ملتبسة تتعدّد فيها المواقف والرّؤى التي يتمسّك بها كل سارد بحرية حسب وجهة نظره، ومع هذا التعدّد في السّاردين لا تفكّك يسم الرّواية، بل بنيتها متماسكة في الجزئين لأن السّارد حبك خيطاً دقيقاً يربط كل الحكايات ببعضها البعض فتجلّت قدرته على مزج السّياسي بالتاريخي وبالاجتماعي ثم بالثقافي بكل تناقضاته لإنجاز رواية طويلة لم تكتب في الأدب الفلسطيين واحدة مثلها وفق عمل أدبي إبداعي تخييلي كهذا يرتقي إلى مستوى فنّي ينهض بموضوعات الرواية العربية التي تتّخذ من القضية الفلسطينية محوراً لأحداثها، فإذا رواية باب الشمس حداثية تستفيد من تقنيات القصّ الحديث من كسر للأزمنة وتداخل للأمكنة، وتبادل لعبة الضّمائر، فيأتي السّارد - أحياناً - ساردا ويأتي - أحياناً أخرى - مروياً له، وفي كل هذا يتوسّل السّارد بالمقال الصّحفي والخبر، والرّسم والمسرح والسينما لبناء وصف مشهدي يزاوج بين الأسلوب الحكائي التّراثي القديم في ليالي السّمر «كان ياما كان في قديم الزمان، كان في طفل...»[78] وبين أسلوب قوامه الومضة الخاطفة في سرد الحكاية استجابة لمروي له لا يستسيغ سماع حكاية طويلة، ولذلك ترد في الرواية جمل قصيرة في مستهلّ كل قصة، وهي بمثابة العنوان الذي يشي بفحوى الحكاية وخلفياتها، وهذا الأسلوب استقاه السّارد من تقنيات العمل الصّحفي الذي يستوجب تركيز المادة واختزالها.

وظيفة الشّهادة: (La Fonction testimoniale):

وهي مركّزة على الشهادة، وهي تظهر درجة التيقّن والتحقّق أو درجة

الاحتراز التي يتّخذها السّارد إزاء الحكاية التي يرويها[79] فتكتسب تلك الحكاية المروية مصداقية يقينية تستعصي على الطّعن لأنّ السّارد كان شاهداً حاضراً على عين المكان يسمع ويرى الأحداث مباشرة، وهذا الحضور العيني، الجسدي، النّفسي للسّارد يؤكّد صدقه في أداء الشهادة فسيتعمل ضمير الأنا المتكلم «لما يحمله هذا الضمير من آنية حدثية وحضور متزامن من تطوّر الأحداث في نطاق الرواية»[80] فهذا الضّمير المتكلم شاهد فعلي في رواية باب الشمس على صور الموت وألوانه التي افتتح بها روايته كاشفا للمروي له عن محتوى الرواية بجزئيها «ماتت أم حسن. رأيت الناس يتراكضون في أزقّة المخيّم، وسمعت أصوات البكاء. كان الناس يخرجون من بيوتهم، ينحنون كي يلتقطوا دموعهم ويركضون»[81] ولشهادة السّارد سمة الثبات والدّيمومة واليقين، فهي حقيقة واضحة لا يمكن طمس ملامحها بالقطع أو التّشذيب بل هي متجدّدة وشاهدة من الدّاخل - بكل ثقة - على الأحداث، فلا تتزعزع شهادتها أبداً مهما تغيّرت الظروف والمعطيات السّياسية، فهي شهادة كنبات الصّبّير لا تتأثّر بتقلّبات المناخ، ولها قدرة على التّواصل مع الحياة مهما قست الطبيعة، ولتأكيد سمة الثّبات والصّبر لتلك الشهادة التاريخية المعمّرة في أرضها يلحّ السّارد - وهو شيخ حكيم ثقة مرجعية للجماعة - على الرّؤية العينية من خلال ضرب أمثلة وحكم باللّهجة المحلية الفلسطينية القروية «والآن يا ابني حين تذهب إلى الغابسية، سوف ترى الصّبّير في كل مكان. لم يبق منّا سوى الصّبر شاهداً على صبرنا»[82].

لا ينحصر الإدلاء بالشهادة اليقينية في السّارد الذي يدلي بشهادته شفويا، بل يتوسّع مجال تلك الشّهادة فيشمل الشهادة المكتوبة والمسموعة والمرئية - باعتبارها حكايات - من خلال وسائل الإعلام التي تزخر بالخبر الفلسطيني مادّة إعلامية حيّة كثيفة آنية لا تستقرّ على حال تؤثّر في المناخات الجغراسياسية فلسطينياً وعربياً ودولياً، وذلك أن الإعلام آداة فعّالة في إدارة الصّراع الفلسطيني الصّهيوني لنفاذه بسرعة في أصقاع العالم عبر وسائل الاتصال الحديثة المتطوّرة، فإذا هو شهادة حيّة ميدانية لما يحدث

فيمكن أن تكون شهادته محايدة يقينية موضوعية إذا التزمت ميثاق شرف الصّحفي، كما يمكن أن تكون شهادته مجانبة للحقيقة ذاتية موظفة لأغراض دعائية وهو ما يحدث – عادة – في ظل الصّراعات والحروب فتتّهم الجهات المتنازعة الإعلام بتزوير الحقائق وتضخيم أو تقزيم الوقائع فيكون الاحتراز من شهادته ضربا من الشك في مصداقيته وهو ما ذهب إليه السّارد العليم بفنّيات الإعلام وصناعة الخبر ومصدره من خلال خبرته الشخصية في مجال الإعلام فبسط سؤالاً استفهامياً يحترز فيه من مضامين الإعلام بأنواعها «هل كنت تعمل في الإعلام؟ وما علاقتك بالإعلام والصحافيين والمثقفين، كنت دائما تقول إنك فلاح ولا تفهم في هذه الخزعبلات! »[83].

يضطلع السّارد بمهمّة الاحتراز من شهادة وسائل الإعلام الغربية لأنّها تبعث على الشكّ والرّيبة في الوجدان الشعبي الفلسطيني لتحكّم الغرب في المادة الإعلامية وتكييفها لمصالحه أو مصالح العدوّ الصّهيوني نتيجة هيمنته على صناعة الإعلام وترويجه في أنحاء العالم وفق رؤيته، ويتجلّى الاحتراز إلى حدّ رفض امرأة في مخيّمات اللاجئين الفلسطينيين ببيروت التّعامل أو الجواب على أسئلة وفد من الممثلين الفرنسيين المحايدين من ذوي النّزعات الإنسانية الذين حضروا لتوثيق مذبحة مخيّم صبرا وشاتيلا وتوثيق المقابر الجماعية كما يرويها شهود نجوا من تلك المذابح «نحن مش سينما»[84] وهو ردّ تلقائي وطبيعي تفرضه شهامة الصّامدين حتى لا يكونوا فرجة أو تسلية أو استدراراً للعطف الإنساني «فلماذا نروي للأجانب، ثم ما الفائدة؟»[85]. إذا كان الأجنبي مجرّد مثقف شاهد خارجي بعيد عن مركز القرار وغير قادر على إنصاف المظلومين، وقد جسّدت نموذجه الفرنسية كاترين مع المخرج بقولها «Nous sommes des voyeurs»[85] وهذه سمة المثقّف – عامة – شهادته دون معنى ما دام السّياسي يمسك الزّمام والمثقف تابع له، أو هو يدور في فلكه، وفي أحيان أخرى هو كلب حراسة في ركب السّلطة والسّلطان فيجنح به الخيال إلى استنباط الحلول الطّوباوية لعجزه عن حلّ أعوص القضايا، ولذلك احترز السّارد من شهادة المثقّفين «أنت تعرف كيف يفكّر

هؤلاء المثقّفون. يعتقدون أنهم يحلّون مشكلة ضمائرهم بالتّماثيل أو القصائد أو الرّوايات»[87] يطعن السّارد في شهادة العدوّ الصّهيوني حتى ولو التزمت شهادته الموضوعية والحياد لأنه لا يوجد إعلام حرّ ومحايد في إسرائيل لسيطرة الإعلام العسكري عليه خدمة لأهداف الدّولة الصّهيونية الكبرى، ومن هذه النظرة احترز السّارد على كل المؤلّفات الإسرائيلية المنشورة حول مذابح المخيّمات الفلسطينية «ثمّ أخبرني أنه يعمل الآن على تأليف كتاب عن مذبحة شاتيلا. قال إنه لا يوجد عن المذبحة سوى كتابين إسرائيليين. الأوّل لصحافي يدعى أمنون كابليوك. والثاني هو تقرير لجنة كاهانا الإسرائيلية، هذا معيب، أليس كذلك، عيب أن لا نكتب تاريخنا نحن. قال أخبرني جورج بارودي أنه ترجم تقرير كاهانا إلى العربية. لكنه يشعر بضرورة أن يؤلف كتاباً يجمع الشهادات الداخلية عن المذبحة»[88].

احتراز السّارد من حكايات وسائل الإعلام - بصفة عامة - لا ينفي مصداقيتها - أحياناً - فهو يثق في بعضها لوظيفتها التوثيقية للمكان المسلوب "هذه الأفلام التي يقولون إنها فلسطين، نحن شعب الفيديو. بلادنا صارت بلاد الفيديو»[89] الزّاخر بأهمّ الأحداث حفراً في ذاكرة ماضي الزمن الفلسطيني «أين الزمن الذي تتحدّث عنه هذه المرأة يا أبي؟ هل تجده في كاسات الفيديو التي صارت تسليتنا الوحيدة. مخيّم شاتيلا صار مخيّم الفيديو. الكاسيتات تنتقل بين البيوت، والناس يجلسون حول الأجهزة ويتذكّرون ويروون. يحكون ما لا يرونه، ويبنون بلاداً من صور البلاد. ألا يسأمون من تكرار الحكايات نفسها؟ أم حسن لم تنم ظلّت تروي حتى ماتت في دموع عينيها»[90].

يتّخذ السّارد موقف التّكذيب الصّريح من الحكايات التي يرويها المجانين والمتقدّمون في السن وشيوخ الصّوفية والحالمون تحت ضغط كوابيس أحلام النّوم واليقظة لوقوع هؤلاء تحت وطأة الهلوسات والهذيان والخيالات الوهمية وهم - عموماً - مأزومون يعانون من أمراض نفسية ولاسيما مرض

انفصام الشخصية فمنهم من يرى وهما عودة الموتى أحياء فلا يصدّقه أحد «قالوا اني رأيت شبحاً»[91] ومنهم من صادق الجنّ ودخل مملكته – حسب زعمه– للاستعانة به في قضاء شؤون الناس المستعصية «قالت جدّتي إن عمّي محمد عبدالله أيوب كان عالماً متصوّفاً، وكان يحكم الجان»[92] ومنهم من بلغ به العمر أرذله فأصابه الخرف «هكذا تترابط الأشياء في عقل امرأة خرفانة، كل حادثة المغارة لا معنى لها. تجليط يا أبي، تجليط يا ابني، جدتي مجنونة»[93] هذه الشهادات من داخل الشعب الفلسطيني ومن خارجه رغم تفاوتها في الدقّة والصّواب والحقيقة والخيال هي شهادات قابلة للصدق والاحتراز، ولذلك حاول السّارد أن يورد الحكاية من عدّة مصادر تخييلية واقعية حتى يتمكّن المروي له من المقارنة واتّخاذ الموقف المناسب من الحكاية الشهادة إما يقينا بصحتها أو احترازاً منها وفي كل ذلك يكون السّارد محايداً.

الوظيفة الاتّصالية: (La Fonction communicative):

وتتمثل في التوجّه إلى المروي له للتأثير عليه أو إبقائه على اتصال[94] من خلال تكرار تعابير وصيغ استفهامية من معانيها التّصديق قصد تنبيه المروي له وتشنيف حاسّة السّمع لديه ثم شدّه الى حبل الحكاية «هل تذكر أم حسن؟»[95] ثم ينتقل السّارد إلى الحاضر لسرد حالة خاصة به جديدة في حياته «هل تعلم أني أصلّي»[96] أو يصف السّارد طبيعة مهنته التي جاءها بالصّدفة «هل تعلم يا أبي أن مهنة الطب ضدّ الشفقة، لا تستطيع أن تكون طبيباً وتشفق على المرضى، لهذا أنا طبيب فاشل. لا، لست طبيباً، جئت هذه المهنة بالمصادفة، ولم تكن قد خطرت في بالي أبداً. هكذا قرّرت الطبيبة الصّينية، عيّنتني طبيباً، وأمرت بإبقائي عن التدريب العسكري، وألحقتني بمدرسة الطب. أنا لا أحب الطب. وجدت نفسي في الصّين، وكان لابدّ من الموافقة. ثم أقنعتني نظرات الناس بمهنتي الجديدة»[97] كما يتساءل السّارد عن مدى اهتمام المروي له بالحكاية التي يرويها له فإما أن يغيّر نمط السّرد

إذا أحسّ بمله أو أن يواصل النّمط نفسه إذا أحسّ بغبطته «هل أعجبتك حكايتي؟»[89] ويعمد السّارد في جلّ حكاياته إلى إضفاء الصّبغة التّعليمية قصد تنبيه المروي له بمغازي كل حكاية «هل تعلم يا ابني يونس، ماذا يعني الشعور بالعجز على احتمال الحياة»[99].

يضفي السّارد على حكاياته طابع الغرابة لشدّ انتباه المروي له من خلال امّحاء قيم الإنسانية في ذات المحقّق الذي يغرس المخرز في صدر المعتقل لإبراز تغلغل الجريمة في الزّنازين العربية، وهي جرائم تفوق الخوارق وتبعث في النّفوس الرّهبة والتّساؤل «هل هذا معقول؟»[100] في زمن تتعالى فيه أصوات حقوق الإنسان فما بالك أن يحدث هذا التّعذيب في صفوف الثّورة الفلسطينية وبين مناضليها بسبب شبهات أو اختلاف في الرأي!

السّارد عليم بفنّ الحكي وطرائقه فتوسّل بسبل شتّى كتعدّد الأصوات في الرّواية وإدماج التاريخي في الأدبي والواقعي بالتخييلي ليشدّ المروي له حتى لا يملّ سماع حكاية طويلة غير مجزّأة إلى محاور تقصّ في فترات زمنية معلومة، غير أن السّارد قسّم روايته الملحمية الطويلة إلى حكايات قصيرة متسلسلة يقف عند نقطة التشويق في كل حكاية ليستأثر باهتمام المروي له فيتعلق بالسّارد أكثر فيتابع معه تسلسل الحكايات التي يقطعها بين الحين والآخر متوقّفاً عن السّرد قصد تنبيه المروي له، وشدّ أنفاسه لسماع تتمّة الحكاية وشأن السّارد في ذلك شأن الحكواتي الذي يروي حكايات على حلقات في سهرات ليلية متتالية مستعملاً أساليب القطع التّشويقية التي تأسر المروي له وكذلك استعان السّارد في رواية باب الشمس بأسلوب الحكواتي للتأثير وتبليغ الحكم والأمثال والمآثر، وإذا كان ظهور الحكواتي ظاهرة أدبية شفوية – خلال عصور المماليك – عصور الانحطاط العربي في بعض جوانبه فإن بروز ظاهرة السّارد/ الحكواتي في رواية باب الشمس ظاهرة أدبية قوامها فنّ الحكي القديم تراثاً، ولكنه معاصر وحداثي في طرائق تقديم الحكاية لغة وموضوعاً وهدفاً، وتلك هي جوانب فنية جديدة

انفتحت عليها رواية باب الشمس خلافاً لغيرها من الروايات التي توظّف الحكواتي لغرض تراثي تاريخي فرجوي غايته التّسلية واستنباط الحكم من تلك الحكايات، بيد أن رواية باب الشمس تكشف عن الصّلات العميقة بين حكواتي الأمس وحكواتي اليوم من خلال الوظيفة الاتصالية التي لا تسعى إلى التنبيه فقط بل تسعى - أيضاً - إلى دقّ ناقوس الخطر في أذن المروي له ليعرف واقعه الذي هو صورة لعصور الانحطاط المملوكي بفساده السياسي الذي جلب أطماع الغزاة الأجانب، وكذلك هو صورة لعصور ملوك الطوائف بالأندلس التي ذكرها السارد ومثل هذا التصوّر يؤثّر في المروي له لأنه مشدود إلى خيط الحكاية جسدياً وذهنياً من خلال حضوره الكلّي ومشاركته الأحداث بالسّماع فيتفاعل مع أبطالها إيجاباً أو سلباً ويستنتج أن حكايتهم هي حكايته فيخاطبه السّارد مباشرة باستعمال ضمائر الخطاب للتّصديق - أحياناً - أو للتحرّي - أحيانا أخرى - «هل تسمعني؟»[101] وقد يشدّد من لهجته مستفسراً ومتحرّياً عن أحوال المروي له إذا شكّ أن شروداً علق بذهنه قد يعطّل ملكته في متابعة سماع الحكاية «ماذا يجري لك؟»[102] وغايته تنبيهه والتأثير عليه فتتحرك ملكاته من جديد فيتابع حبل الحكاية وقد يدخل في جدل مع السّارد استفساراً أو يطلب منه المزيد من الحكايات لأنه وجد تسلية في طريقة الحكي ووجد متعة عقلية في اكتساب معارف جديدة.

الوظيفة التّقييمية: (La Fonction évaluative):

تركّز على القيم وتظهر الحكم الذي يصدره السّارد بشأن الحكاية والشخصيات والقصة[103] ومن خلال هذه الوظيفة يضطلع السّارد بمهمّة العليم بخصائص تفاصيل الحكايات، وكذلك بمهمّة العليم برغبات الشخصيات، فيصدر أحكاماً قيمية على كل حكاية سمعها وعلى كل واقعة عاينها. وغايته تفسير وتبرير ما شذّ من سلوك الشخصيات، فيصف ظاهر الشخصية ثم يستبطنها لمعرفة ما يخالجها من أحاسيس، لأنّ وصف حالة

شخصية واحدة واستبطانها ينسحب على حالات في حكايات أخرى، وهذا يعني أن الحالة التي يقيّمها السّارد ليست حالة فردية، بل هي حالة جماعية تجلّت فيها أشكال من أمراض العصاب الجماعي، دوافعها العودة بعد التّهجير القسري "يومها اعتقد الدكتور معنى أنك أصبت بحمّى العودة، وأن ذلك المرض الذي انتشر في أوائل الخمسينات بين الفلسطينيين. وقاد المئات منهم إلى حتفهم، وهم يحاولون عبور الحدود اللبنانية عائدين إلى بلادهم، وقد أصابك. حاول أن يثنيك عن قرارك قائلاً: إن العودة تكون بعد التّحرير»[104].

لا يحصر السّارد حكمه على عيّنة واحدة، بل يسحبه على عيّنات شتّى من الحكايات فيكتسي حكمه صبغة يقينية تعميمية - خاصة - إذا كانت العيّنات ضحية المضغط نفسه «ولو يا دكتور، كيف ما سمعت، شو بيعرّفني، يمكن صار معك كوماً، الخوف بيعمل كوماً»[105]. لا يسخر السّارد من الشخصيات موضوع الحكاية بتعريتها وتجريدها من قيمها الانسانية، ثم إدراجها ضمن عالم الحيوان، بل هو يسعى لإبراز حكم قيمي صريح يكشف به الحقائق المطموسة لتكون تلك الشخصية بمثابة المرجع، وسند العودة اليه موجب للمحاججة، ثم لقراءة الواقع قراءة مغايرة للقراءة الرسمية، لأنّ السّارد في حكمه على الحكاية وشخوصها، لم يترك ثغرة قابلة للتأويل أو الدّحض، بل أغلق كل الفجوات ليثبت صورة واحدة وصادقة لحكمه البات على حكاية مجنونة الكابري، وهي إفراز طبيعي لعالم الخوف، الذي عتّمت عنه وسائل الاعلام بأنواعها تضليلاً خشية الرّأي العام "كانت وحيدة، امرأة وحيدة تدور حول مقابر الكابري المهدّمة. ولم تكن مقابر. فالجيش الإسرائيلي لم يترك حجراً على حجر في الكابري بعد احتلالها. وكانت المرأة تلتقط أشياء عن الأرض، وتضعها في كيس تحمله على ظهرها. اقترب يونس منها، في البداية بدت له كحيوان يدبّ على أربعة. شعرها الطّويل يغطّي وجهها، وتمشي على قدميها ويديها، وتصدر أصواتاً وهمهمة. اقترب منها يونس بحذر، مصوّباً بندقيته استعدادا لإطلاق النار. ثم التفتت ونظرت في عينيه. ارتخت يدي، وكادت البندقية تسقط، قال لزوجته يبدو أنها اعتقدتني

جنديّاً إسرائيلياً، وحين وصلت بالقرب منها، حملت كيسها على ظهرها، وبدأت تركض في الوعر. وقفت حيث كانت، وفتّشت الأرض، فلم أعثر على شيء، وجدت عظاماً يابسة، اعتقدت أنها لحيوانات ميّتة. خطر في بالي اللّحاق بها، كي أسألها عن خبرها، لكنها كانت تركض بسرعة الحيوانات، وعندما أخبرتني نهيلة حكايتها، عدت إلى ذلك المكان، وجمعت ما تبقّى من عظام ودفنتها في حفرة عميقة. وحكاية تلك المرأة أرعبت أهل الجليل. ففي تلك الأيام كان الجليل يرتجف خوفاً: بيوت مهدّمة، بشر تائهون، قرى مهجورة، وكل شيء اختلط بكل شيء. في تلك الأيام، كان صوت تلك المرأة كريح تصفّر خلف النوافذ. وخاف الناس، أسموها مجنونة الكابري، وكانت تدبّ على الأرض، وتقفز بين الحقول، وتحمل على ظهرها كيسها المليء بالعظام. قيل أنها كانت تجمع عظام الموت، وتحفر لها قبوراً على رؤوس التّلال، وحين ماتت، تناثرت العظام من كيسها وسط ساحة دير الأسد، وهرول الناس، التقطوا العظام، وأقاموا لها قبراً جماعياً، ودفنت مجنونة الكابري إلى جانب العظام التي حملتها»[106] الحكايات والشخصيات – حسب حكم السّارد عليها – لا تنتهي، تتناسل من بعضها البعض، وتتفرّع إلى سبل معقّدة، وهي متاهات لا تقف على قرار لارتباطها بقصّة فلسطين، متاهة تاريخية وسياسية دافقة – دائماً – بجديد الحكايات والشّخوص تفرض على السّارد الرّصد وإصدار الأحكام على ذلك الكمّ اللاّمحدود من الأحداث التي تجري في «هذه المتاهة التي اسمها فلسطين. أنا مجبر لأنني ولدت في المتاهة»[107] وهي متاهة دون نهاية، وكل نهاية فيها تؤدّي إلى بداية جديدة، شأنها شأن الحكايات التي يرويها السّارد، لأن حكاياته وليدة فلسطين، وعنها ورثت عناصر التّيه التي بها حكم السّارد على نفسه، سارداً يتيه في قصص الحكايات الفلسطينية، قديمها وحديثها، ثم يصدر أحكامه الأخلاقية والسياسية والقانونية على مراحل تمرّ بها القضية الفلسطينية، وتلك الأحكام تقييم للأفراد، وكذلك هي تقييم للمؤسّسة العسكرية والسياسية الفلسطينية التي حادت عن هدفها الوطني لتلعب دوراً سلبياً في حركة التحرّر الوطني

الفلسطيني الرّاهن. لأن الشّخوص الفاعلين في هذه المرحلة معقّدوا التّكوين، ومتشابكو الاهتمامات والمهمّات، فكانت المرحلة حافلة بسبل النّهوض والانكسار، وتجلّت فيها تصرّفات الشّخوص غير مفهومة ومبرّرة، فجاءت الصّور السّردية ساخرة لتشكّل من الكوميديا السّوداء المبكية المضحكة عالماً غرائبياً وسم فيه السّارد شخوصه بأحكام قيمية متفاوتة الدّرجات. فإلى جانب القائد المحتار ينمو المقود المتمرّد، والإمام العارف الذي يفتي بأكل لحم البشر في مخيّم صبرا وشاتيلا درءاً للجوع. وتتناسل أيضا فئات المخبرين لرفع التّقارير السريّة في شأن الفدائي الجلد، وهذه الأحكام تعكس صورة الحياة الفلسطينية بتعدّدها وتفتح الملفّات الغامضة التي يسّرت – بسهولة – ضياع أجزاء كثيرة من فلسطين، وهو ضياع يشي بأحكام ضمنية على طفرات وفئات سياسية تقود التّضحيات الوطنية الفلسطينية إلى مستنقعات التّزوير والخيانات. وأصدر السّارد هذه الأحكام بعد جمعه لأقوال شفاهية من الأحياء – ولاسيما – تلك الأقوال السريّة التي يحتفظ بها الجهاز العسكري أو المخابراتي الفلسطيني والعربي، كما أن السّارد هضم عديد المراجع والكتب، وتابع عديد الأحداث ميدانيا، وواكب أحداثاً أخرى بالصّورة والخبر، ونقل ذلك في خطاب مضمر يتجلّى فيه رأيه كمبدع عليم بتاريخ الأمكنة والشخوص، فتبيّن له طمس ملامح المكان الفلسطيني إثر تغيير جغرافيته التاريخية القديمة، وتغيير أسمائه العربية إلى أسماء عبريّة، وكل هذا تظافر مع أحداث أثارت قلق الشّخوص فكان تقلّبها وتشظّيها المستمر المؤدّي الى نتائج كارثية، لأن النّوايا الحسنة أو المبيّتة لا تصنع الانتصارات، بل تصنع الهزائم – خاصة – بعد استبعاد العنصر الوطني الصّادق من مركز القرار السّياسي، فبات في عداد المحكوم عليه بالإعدام بعد استئثار الطّفيليات السّياسية الانتهازية بالنّفوذ، انسجاماً مع طبيعة المرحلة الاستسلامية "كنت سأكون في غزّة على الأرجح، وكان وضعي غامضاً. هل تعتقد أنهم كانوا سيعاملونني كطبيب هناك؟ فالجماعة كما فهمنا يؤسّسون سلطة، والسّلطة تحتاج متعلّمين ونصّابين وتجّار ومقاولين ورجال أعمال وأجهزة أمنية. دورنا

انتهى لم يعودوا في حاجة إلى فدائيين. لو ذهبت معهم لكان عليّ أن أختار بين العمل كممرّض، أو الالتحاق بأحد أجهزة المخابرات الكثيرة، ولشعرت أن مصيري معلّق في الهواء. انتهينا في الهواء، يا سيدي، صارت حياتنا عبئاً علينا»[108].

السّارد كان على علم بفساد المؤسّسة السياسية والعسكرية – سلفاً – لأنها تناسلت من صلب الفساد، ولذلك كان حكمه عليها واضحا ومبدئيا فرفض التّعامل مع أجهزتها، كما أن السّارد كان عليما أيضا بخفايا المؤسّسات الاستشفائية الإنسانية بحكم طبيعة عمله في السّلك الطبّي، ممرّضاً وطبيباً، يعالج ويخفّف من آلام المرضى، وهذه المهنة تنهض بمهمّة معاينة اختلال وظائف الجسد البشري، وتلك الخبرة المهنية نفسها وظّفها السّارد لمعاينة مواطن الدّاء في جسد الثّورة الفلسطينية لتحديد الأسباب والنّتائج، وهي كثيرة: فمنها السّرقات الموصوفة – حسب حكم السّارد – وهي جريمة في حقّ الانسانية يقترفها – قصداً – مؤتمن مخالفاً بذلك أخلاقيات مهنة الطب وشرفها في غياب سلطة القانون «أما الدكتور أمجد، فأنت تعرفه أكثر مني، لا يهشّ ولا ينشّ، وصار الطبّ آخر همومه، كل ما يعنيه من أمر المستشفى، هو كيف يسرق الأدوية التي تأتينا كتبرّعات، ويبيعها. كلنا نعلم أنه يسرق، ولكن ماذا نستطيع، هو المدير، فلمن نشتكيه؟ حاميها حراميها، كما يقولون. لن أبدأ في النّقّ والشّكوى، هذا وضعنا ويجب أن نقبله»[109] هذا الحكم له وجهان: وجهه الأوّل إدانة، ووجهه الثاني رضى بما هو قائم لتفشّي العجز الفردي والجماعي القادرين على ردع مثل هذه الظّواهر، فتولّد عن هذا شعور داخلي بالإحباط، وحكم عدمي سرّي تضمره الشخوص تجاه كل حقيقة، وذلك نتيجة شكّها مطلقاً في كل ما يدور من حولها، ولو كان مؤيّداً بحقائق، وهي حالة مرضية نفسية تشخيصها: تلبّس بإثم الخيانة الكامن في الأعماق سواء ارتكبه القائد أو المقود «شعوري الدّائم بالخيانة»[110] يفقد الثّقة في الثّوابت والحقائق، وفي ظلّ هذا التّأزّم العام يتجلّى حكم الآخر على السّارد، فإذا هو موضوع الأحكام القيمية، لأنه داخل في نسيج الحكايات وفاعل فيها

باطّراد، فتظهر قيمه الأخلاقية والسّلوكية ضمن شخوص آخرين ارتبط مصيره بمصيرهم، وهو ما حكم به سارد آخر على السّارد نفسه «تحدّث عنك بوصفك جثّة، وعنّي بوصفي أبله، وعن حكايتنا بوصفها خرافة»[111] لتطابق أحداث الحكاية وشخوصها مع أحداث وشخوص القضية الفلسطينية، فإذا بعض تلك الأحداث قابل للتّصديق كما هو قابل للتّكذيب لكثرة السّاردين، وهم يروون الحكايات ويجوسون بخيالاتهم وذاكراتهم حقبة زمانية تزيد عن نصف قرن، وهي حقبة ملأى بالوقائع الحقيقية والخيالية، تتشابك أحيانا، فلا يقدر السّارد الفصل بينها، وهو يسرد، وهذا التّداخل في أزمنة السّرد والأمكنة والشّخوص يفضي إلى حكايات الأشباح التي لا تتشكّل إلا في ذهن السّارد وهو يطارد شبحا دون طائل، وهذا الشّبح هو فلسطين القتيلة التي تتماهى مع موت نهيلة في الجزء الثاني من رواية باب الشمس «أعرف أنك ستفهم حالتي، تقبل اعتذاري. فأنت أيضا قضّيت خمسين عاما راكضاً خلف شبح امرأة»[112] دون اللّحاق بها، وهو حكم باستحالة اللّقاء المكاني أو الزّماني مع هذه المرأة المعشوقة، لأنّ مطاردة العشّاق لها كمطاردة الصّادي للسّراب في الصّحراء على أنه ماء.

ينهض السّارد – في تصديره للرّواية – بمهمّة التّبشير للخلاص عندما قيّم نوايا مريد الشّيخ الصّوفي، القطب الجنيد، الذي نجا من هلاك العطش في البرية، لأنّ المريد كان يثق ثقة عمياء في شيخه ومآثره الصّوفية، فوهبه الشيخ مدداً روحياً لتجاوز العراقيل، وهو ما أثبته المريد عندما نجا من العطش، بأن تلك النجاة كانت نتيجة حتمية «بحسن ظنّي بشيخي»[113] إلا أن هذا الحل يبدو سحرياً لأنّ خلاص فلسطين لا يكون بالحلول الصّوفية والخيال المجنّح، وهو ضرب من الطّوباوية ينتشر في عصور الانحطاط الفكري، وتدهور القيم وسطوة أجهزة القمع، – وعلى هذا الأساس – نهض السّارد في خاتمة روايته بمهمة تبشيرية تطهيرية، تفاؤلية قوامها المطر رمز الطهارة والخصب والتحوّلات وقوامها – أيضاً – المشي وقوفاً بعد فترة كساح ألزمت الثورة الفلسطينية سباتا عميقا، فإذا الجسد المسجّى ينهض قائماً

مبعوثاً من جديد بعد موات، ليعلن - بثقة - أنه عائد إلى الحياة بثبات «أقف، المطر حبال تمتدّ من السماء، قدماي تغرقان في الوحل، أشدّ يدي، أمسك بحبال المطر، وأمشي وأمشي وأمشي»[114] وهذا التّبشير التفاؤلي نفي لكل حكم قيمي عدمي وتشاؤمي، يعلن موت الثّورة الفلسطينية، وجذوة النشاط الفدائي التحرّري، لأنّ السّارد يعي حركة التاريخ جيدا، ويعتقد أن إرادة الحياة تصنع النّصر - والحال - أن السّارد قد خبر الحياة العسكرية والسياسية منذ نشأته في دروب الثورة مفوّضاً سياسياً ثمّ فدائياً، ولذلك مجّد السّارد انبعاث انتفاضة الدّاخل لتشكّل منعرجاً جديداً بعد سلسلة الهزائم العربية «ألم تقل لي ذلك بعد سقوط بيروت عام 1982، قلت إنّ الكلام القديم مات، ونحن في حاجة الآن الى ثورة جديدة. اللّغة القديمة ماتت، ونحن مهدّدون بالموت معها، لا نحارب ليس لأنّنا لا نملك السّلاح، بل لأنّنا لا نملك الكلام. يومها مات الكلام يا يونس، ودخلنا سباتاً لم نفق منه سوى مع انتفاضة أهل الدّاخل. يومها نشرت الصّحف الطّفل حاملاً مقلاعه ويومها قلت لي: يبدو أنها بدأت من جديد. هي فعلا بدأت»[115]. هذه الأحكام القيمية أصدرها السّارد من وجهات نظر متعدّدة، فمرّة يصدر تلك الأحكام وهو من الدّاخل مشارك ومؤثّر في الأحداث فعلا وقولاً - وأخرى - من الخارج شاهد عيان يقيّم ما يجري، وهو الحكم المحايد، ولكنه العليم بأدقّ التفاصيل التي لا تظهر للعيان.

الهوامش

❖) إلياس خوري : أديب وصحافي لبناني، ولد في بيروت عام 1948، تلقّى دروسه في ثانوية الرّاعي الصّالح الأشرفية بيروت، أنهى دراسة التاريخ في الجامعة اللبنانية، حاز دبلوم دراسات عليا في علم الاجتماع من جامعة باريس، مارس التدريس في الجامعة اللبنانية، والجامعة الأمريكية في بيروت، وكلية بيروت الجامعية، وجامعة كولومبيا في الولايات المتحدة، متزوج وله ولدان: عبلة وطلال، اشتغل سكريتير تحرير مجلة شؤون الفلسطينية منذ عام 1976 وحتى عام 1979، واشتغل مديراً لتحرير مجلة الكرمل الفلسطينية 1982 - 1981، وفي عام 1979 انتقل إلى جريدة السّفير البيروتية كمدير تحرير ثقافي لها وبقي في هذا المنصب حتى عام 1991، بالإضافة إلى عضويته في هيئة تحرير مجلة مواقف، وعمله مع هيئة تحرير مجلة الطريق 1983 - 1985، ويرأس منذ عام 1991 تحرير الملحق الثقافي لجريدة النهار البيروتية، وينشر باستمرار مقالات رأي نقدية بجريدة القدس العربي اللندنية، وله: تجربة البحث عن أفق (نقد) 1974، عن علاقات الدائرة (رواية) 1975، الجبل الصّغير (رواية) 1977، دراسات في نقد الشعر (نقد) 1979، الوجوه البيضاء (رواية) 1981، أبواب المدينة (رواية) 1981، الذاكرة المفقودة (نقد) 1982، زمن الاحتلال (مقالات) 1984المبتدأ والخبر (قصص) 1984، رحلة غاندي الصغير (رواية) 1989، مملكة الغرباء (رواية) 1992، مجمع الأسرار (رواية) 1994، يالو (رواية) 2000، ترجمت رواية الجبل الصغير إلى الفرنسية عام 1987 ثم إلى الإنقليزية عام 1990، وترجمت رواية الوجوه البيضاء إلى الفرنسية عام 1992، وسيصدر في أمريكا الترجمة الانقليزية لروايتي أبواب المدينة ورحلة غاندي الصغير 1993-1994، وستصدر في فرنسا ترجمة رحلة غاندي الصغير عام 1993-1994.

❖) الرّاوي، السّارد: ويمكن – في هذا المجال – التّذكير بمختلف الاستعمالات للمصطلحين، انظر مثلاً، أحمد ممّو، مقوّمات الخطاب السّردي وتطبيقها في الرّواية التونسية، مجلّة قصص، عدد 86 تونس 1986 ص ص 35-45، قد استعمل ممّو مصطلح السّارد ، وانظر أيضاً أحمد ممّو، في المصطلح النّقدي، مجلة قصص عدد 123 جانفي مارس، تونس 2003 ص 45-46، وقد استعمل ممّو مصطلح الرّاوي، Narrateur, Narrater وانظر عبدالله إبراهيم، البنية السّردية للسّيرة الشعبية، مجلة التراث الشعبي، عدد 1 وزارة الثقافة والإعلام – بغداد، العراق 1992 ص 97، وقد ورد في هذه الدّراسة مصطلح الرّاوي، وهو أكثر ملاءمة لسرديات الأنواع

القديمة، وانظر أيضاً، في المجال نفسه، سعيد يقطين، قال الرّاوي، المركز الثقافي العربي، المغرب، وانظر محمد نجيب العمامي، الرّاوي في السّرد العربي المعاصر: رواية الثّمانينات بتونس، دار محمد علي الحامّي للنّشر صفاقس 2001، وقد خيّر العمامي مصطلح الرّاوي بقوله: «فضّلنا «راو» على لفظة سارد الشّائعة حاليّا في النّقد العربي (ص 13) وانظر المصطلح نفسه، يمنى العيد، الرّاوي، الموقع، والشّكل، مؤسّسة الأبحاث العربية بيروت 1986، وانظر عبدالفتاح الحجمري، السّارد في رواية الوجوه البيضاء، فصول عدد 2 صيف 93 القاهرة ص 146، وانظر في العدد نفسه تيودور أدورنو، وضعية السّارد في الرّواية المعاصرة ص 91.

1) لسان العرب، المجلد الثاني، دار الجيل بيروت – دار لسان العرب ، بيروت 1988 ص 1263.

2) م.ن. الصفحة نفسها.

3) م.ن. مادة سرد.

4) Wolfgang Kayser, Qui raconte le roman?, in Poétique, n°4, Ed. Seuil, Paris 1970, P 504.

5) Tzvetan Todorov, les catégories du récit littéraire, in l'analyse structurale du récit, communications n° 8, Ed. du Seuil, Paris, 1966 P 80.
6) Gérard Genette, Figures III, Ed. du Seuil, Paris 1972, P 52.

7) Sandro Briosi, la narratologie et la question de l'auteur, in Poétique, n*68 Ed. Seuil, Paris, Nov. 1986, P 508.

8) Yves Reuter, Introduction à l'analyse du Roman, Dunod, 2* Ed., Paris 1996, P 36.

9) Yves Reuter, l'Analyse du Récit, Dunod, Paris, 1997, P42

10) إلياس خوري، باب الشمس، دار الآداب ط 1 بيروت 1998.

❖) لمزيد التفاصيل حول وظائف الرّاوي، انظر الصادق قسّومة، الرواية مقوّماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس 2000 ص 153 وص 180 وانظر، الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنّشر، تونس 2000 ص 139، وانظر الصادق قسومة، النزعة الذهنية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ، دار الجنوب تونس 1992 ص 141، وانظر محمد بن عياد، إبراهيم الكاتب

لإبراهيم عبدالقادر المازني – دراسة وتحليل – شهادة الكفاءة في البحث مخطوطة بكلية الآداب تونس – السنة الجامعية 1989-1990 ص 99، وانظر أحمد السماوي، فنّ السّرد في قصص طه حسين، شهادة التعمّق في البحث، منشورات كلية الآداب صفاقس 2002، ص 247.

11) Yves Reuter, l'Aanalyse du Recit, Dunod, Paris 1977, P 44.

12) Roland Barthes, S/Z Paris 1970, P 211.

13) ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر ط 1 القاهرة 1987، ص 100.

14) بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف، بنية النصّ الفنّي وأنماط الشّكل التأليفي، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، العراق 1999 ص 3.

15) م.ن. ص 23.

❖❖❖) باذنجان: إشارة إلى الأساطير التي يرويها الناس حول ثمرة الباذنجان في بلاد الشّرق: بلاد الشّام وبلاد فارس، تقول بعض الأساطير إن هذه الثمرة هي بيض الجان، أما السّارد فإنه يضفي هذه الثمرة على شخصية – أبو كمال – للونه الأسود أو لشكله البيضاوي أو لشكله المخروطي المماثل لثمرة الباذنجان أو لسلوكه الثوري حتى غدا كالجان يستعصي العثور عليه، ولمزيد التفاصيل حول ثمرة الباذنجان وحكاياتها انظر إلياس خوري، الباذنجان والمحسوم والعدالة، الكرمل عدد 74-75 شتاء ربيع 2003 رام الله فلسطين، ص 233.

❖❖❖❖) الأسماء: الاسم – حقّاً – مؤشّر هام على الشخصية وله عدة وظائف أساسية – بادئ ذي بدء – يضفي الحياة على الشخصية فمثل ما هو الشأن في الحياة الواقعية يعمل على تأسيس هوية الشخصية الروائية وهو بذلك يسهم في مشاكلة الواقع. ويكون هذا التأثير أوقع إلى درجة أن الاسم يصاغ حسب الأعراف الجارية، وفي النتيجة الاسم – فيما معناه – وحدة الأساس للشخصية فهو يؤلفها بطريقة مجملة وقارّة. يرصد الشخصية ويميّزها عن غيرها. وكل مؤشر نابع عن اسم الشخصية يقوم مقام التذكير بمجمل مميّزاتها، إضافة أن الاسم يمكّن من تصنيف الشخصيات بطرق مختلفة، فهو يحيل على عصر (أسماء – نوعاً ما قديمة ونوعاً ما نبيلة –) ويحيل على فضاء جغرافي – ثقافي (وهو ما نحسّه مثلاً – منذ البداية في الروايات الروسية –) ويحيل على جنس أدبي (أسماء الحكايات، أسماء مركبة ونبيلة في روايات الفروسية والسّيف، أسماء عجيبة من روايات الخيال العلمي). تتميّز

مجموعات من الشخصيات داخل الرواية نفسها (شباب وشيوخ فقراء، وأغنياء، مواطنون أصليون وآخرون أجانب) انظر، Yves Reuter l'Analyse du Récit, Dunod, Paris 1997, P64.

وللأسماء دور هامّ في رواية باب الشمس ولذلك تعدّدت أسماء البطل في الرواية حسب المهمّات التي توكل له "في المخيّم يسمّونك أبو سالم، وفي عين الزيتون أبو إبراهيم، وفي المهمات البعيدة أبو صالح، وفي باب الشمس يونس، وفي دير الأسد الرجل، وفي القطاع الغربي عز الدين. أسماءك كثيرة، وأنا لا أعرف ماذا أدعوك انظر، «باب الشمس» ص 22 يا سيد عز الدين أو عز الدين أو أبو سالم، أو لا أعرف بأي اسم أدعوك. كنت في الماضي موافقاً على كل الأسماء التي يطلقها عليك الناس، كأنك لا تبالي. وحين سألتك عن اسمك الحقيقي، رفعت يدك، اترك هذه الحكاية، قلت وادعني كما تشاء، وحين أصررت عليك جاوبت أن اسمك آدم، كلنا أبناء آدم، فلماذا نتسمّى بأسماء أخرى... أسماؤنا كلها مستعارة، قال الشيخ للمعلم، لا قيمة لها لذلك تستطيع تسمية ابني ما تشاء، لكنه اسمه واسمك وأسماء كل الناس واحدة. سمّه آدم إذا شئت، أو يونس أو عز الدين أو عبدالواحد أو ذئب، لماذا لا نسمّيه ذئباً، والله هذا اسم لم يخطر في بالي انظر، باب الشمس ص 117-118.

16) باب الشمس ، ص 452

17) Abd - El Fattah Kilito, l'auteur de Paille, Poétique n*44 Novembre 1980, P 405.

18) مؤمنة بشر العوف، رحلة إلياس الخوري، من أبواب المدينة إلى باب الشمس، المشرق، بيروت، يونيو 1999 ص 223.

19) باب الشمس ص 162.

20) م.ن. ص 336-337.

21) م.ن ص 53.

22) م.ن. ص 365.

23) م.ن. ص 366.

24) م.ن. ص 511.

25) م.ن. ص 112.

26) م.ن. ص 510.

27) م.ن. ص 413.

28) م.ن. ص 438.

❖❖❖❖❖) الأبلـه: رواية نفسية لدستويفسكي ألفها، (1869) وهي قصة معاناة الأمير ميشكين المثالي في مجتمع ألصق به صفة البله لأنّه كان لطيفاً ومعطاءً وقدّيساً. ومن خلال احتكاكه بمجتمعه، تهزّه مأساة فساد العلاقات الاجتماعية ويقع فريسة الصّراع والاضطراب العقلي ويرتحل إلى سويسرا محطّم القلب بائساً. وفي ذلك إشارة من السّارد إلى طيبة الفلسطيني ووصْمه بصفة البلاهة في صراعه اليومي مع العدو الصّهيوني، وموازين القوى مختلّة بينهما ومثل هذا الصّراع أدّى بالفلسطيني إلى حافة الجنون وحالات المرض النّفسية المختلفة.

29) م.ن. ص 147 ولمزيد التفاصيل حول غسّان كنفاني، انظر مجلة الهدف، دمشق سوريا عدد 1332 بتاريخ 31 تموز (يوليو) 2002 – عدد خاص عن غسّان كنفاني بعنوان السّيرة والمسيرة، وصدر الملف في سبعة عشر مقالاً بمناسبة الذّكرى الثلاثون لاستشهاد غسّان كنفاني.

30) نضال صالح، المستوى الأسطوري في رواية جبرا إبراهيم جبرا «البحث عن وليد مسعود» مجلة نزوى عدد 33 يناير 2003، شوال 1423 سلطنة عمّان.

31) باب الشمس ص 99.

32) م.ن. ص 245.

33) م.ن. ص 226.

34) خالد النجار (حوار مع الياس خوري) من متاهة الإيديولوجيا إلى متاهة الكتابة، الباحث عدد 5 جانفي تونس 1982 ص 5.

35) محمد الباردي، الخطاب الرّوائي بين الواقع والإيديولوجيا، فصول ج 2 عدد 4 مجلد 5، يوليو، أغسطس، سبتمبر، القاهرة، 1985 ص 160، ولمزيد التفاصيل حول الأدب والإيديولوجيا في جزئه الثاني، راجع العدد المذكور، وراجع كذلك الجزء الأوّل من الأدب والإيديولوجيا في مجلة فصول عدد 3، المجلد 5، ابريل، مايو، يونيو، القاهرة 1985.

36) Yves Reuter l'Analyse du Récit, P. 43

37) باب الشمس ص 9.

38) عبدالفتاح الحجمري، السّارد في رواية الوجوه البيضاء، فصول عدد 2 صيف 1993 القاهرة ص 151.

39) باب الشمس ص 11.

40) م.ن. ص 14.

41) م.ن. ص 38.

42) م.ن. ص 48-49.

43) م.ن. ص 55.

44) م.ن. ص 492.

45) م.ن. ص 300.

46) م.ن. ص 302.

47) م.ن. ص 302.

48) م.ن. ص 255.

49) م.ن. ص 256.

50) رواية الدّون الهادئ: لمؤلفها شولوخوف التي بدأها عام 1930، وهي تشبه رواية الحرب والسّلم من حيث أنها مزيج من مشاهد الحرب ومشاهد الحياة العائلية ومن حيث إنها مزيج من شخصيات تاريخية وشخصيات خيالية، انظر سامي الدروبي، الرواية في الأدب الرّوسي، الكرمل للدّراسات والطباعة والنشر، ط 1 دمشق 1982، ص 121، استند السّارد على هذه الرّواية ليبيّن دمار الحروب الأهلية بلبنان منذ 1975 وأثرها السّلبي على الحياة الاجتماعية، وما خلّفته من ثأر دموي بين الطّوائف غابت فيه القيم الأخلاقية والإنسانية «استشهد برواية شولوخوف الدّون الهادئ، وقال: إن البلاشفة خلال الحرب الأهلية الرّوسية كانوا يطلبون من أسراهم خلع ثيابهم قبل إعدامهم، كي لا يمزّقها رصاص الإعدام. وكان الأسرى يقفون عراة فوق الثلج، وهم يرتجفون برداً . ثم يتمّ رميهم بالرّصاص، ليسقطوا في المقابر التي حفروها بأيديهمA باب الشمس، ص 276.

51) أنطوان تشيخوف (1860-1904) درس الطب ثم تخلّى عنه وتفرّغ للكتابة الأدبية، والموضوع الأساسي في مؤلّفاته، الاعتقاد بأن كل جهد باطل، وأبطال تشيخوف

لا يناضلون ولا يكافحون، وإنما هم سيستسلمون، ينتظرون توقّف الحياة، انظر سامي الدروبي الرواية في الأدب الرّوسي، الكرمل للدّراسات والطباعة والنشر، ط 1 دمشق 1982، ص 91-92.

52) Yves Reuter, l'Analyse du récit, p 43

53) باب الشمس ص 409.

54) م.ن. ص 505.

55) م.ن. ص 327.

56) م.ن. ص 327.

57) م.ن. ص 327.

58) م.ن. ص 50-51.

59) م.ن. ص 139.

60) م.ن. ص 128.

61) م.ن. ص 128.

62) م.ن. ص 55.

63) Yves Reuter, l'Analyse du récit, p 42.

64) باب الشمس ص 367.

❖❖❖❖❖) الأوديسة: أقدم ملحمة شعرية يونانية وتنسب الى الشاعر اليوناني هوميروس (القرن التاسع ق.م)، وتروي الأوديسة في اثني عشر ألف بيت مغامرات يوليسيز (أوديسيوس) الذي رفض أن يعود مع الجيش اليوناني بعد تدمير طروادة وآثر أن يشقّ طريقه بنفسه، فضلّ السّبيل في عرض البحر، وقذفت به الأمواج من جزيرة الى أخرى، وأخذ يضرب في البلدان مخاطراً ومغامراً في حين كانت زوجة (بنلوب) وابنه (تلماكس) ينتظران على أحرّ من الجمر عودته إلى وطنه. ويروي لنا الشاعر ما لقيه (تلماكس) من عنت مع خاطبي أمه الطامعين بمالها، وما لقيه من متاعب في رحلة البحث عن أبيه الذي لم يسمع عنه شيئا بعد انقضاء عشر سنوات على حرب طروادة، ويقصّ كذلك مغامرات يوليسيز مع عروس البحر (كاليبسو) وتدخّل الآلهة لإنقاذه، كما يكشف خدعة حصان طروادة الذي تمكّن اليونان بفضله من دخول المدينة المحصّنة، ويظهر كذلك صبر بنلوب وإخلاصها ومماطلتها لخاطبيها بحجّة

نسج رداء لأبي زوجها كانت تغزله في النهار وتتكئه في الليل. وفي الأوديسة تفاصيل ممتعة عن مغامرات يوليسيز مع إلاه البحر (نبتون) الذي أثار البحر على المغامر اليوناني وكاد يقضي عليه لولا تدخل آلهة أخرى، وكذلك مخاطرته العجيبة مع سيكلوب (العملاق ذي العين الواحدة) ابن إلاه البحر نبتون، وحكايته مع الساحرة (سيرس) ومع ملك (فيقيا)، وجولته في العالم السفلي (العالم الآخر عند اليونان). وأخيراً يعود (يوليسيز) الى بيته ويستقر به المقام بين أحضان بنلوب بعد معركة، بل مجزرة، دامية مع أعدائه وخدمه الذين تنكّروا له. انظر، حسام الخطيب، جوانب من الأدب والنقد في الغرب، مطبعة الإنشاء، دمشق 1982، ص 34-35، أثر الأوديسة اليونانية واضح في رواية باب الشمس، فإذا الرواية كالأوديسة تصف أحداثاً كبرى تنطوي على العزة والعظمة، فيبرز العنصر الدرامي من خلال الصّراع الفلسطيني الصّهيوني مثلما كان الصّراع مع الآلهة في الأوديسة.

65) م.ن. ص 96.

66) م.ن. ص 249.

67) م.ن. ص 254.

68) م.ن. ص 363.

69) سعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، ط 1 الدار البيضاء1997 ص 235.

70) إميل حبيبي، المتشائل، دار الجنوب ط 2 تونس 1990 ص 80.

71) باب الشمس ص 183-184.

72) م.ن. ص 342-343.

73) المتشائل، ص 35.

74) يحيى يخلف، تفاح المجانين، دار الآداب ط 2 بيروت 1989 ص 56-57.

75) باب الشمس ص 528.

76) يسري الأمير (حوار مع الياس خوري) الآداب عدد 7-8 تموز، آب بيروت 1993 ص 79.

77) سامي سويدان، شعرية الالتباس، مقاربة لأعمال الياس خوري الروائية، الآداب عدد 10 أكتوبر بيروت 1994 ص 95.

78) باب الشمس ص 31.

79)Yves Reuter, l'Analyse du récit, p 43.

80) أحمد ممّو، مقوّمات الخطاب السّردي وتطبيقها في الرواية التونسية، قصص عدد 86 تونس 1986 ص 38.

81) باب الشمس، ص 9.

82) م.ن. ص 342.

83) م.ن. ص 44.

84) م.ن. ص 252.

85) م.ن. ص 254.

86) م.ن. ص 255.

87) م.ن. ص 258.

88) م.ن. ص 258-259.

89) م.ن. ص 450.

90) م.ن. ص 103-104.

91) م.ن. ص 337.

92) م.ن. ص 378.

93) م.ن. ص 379.

94) Yves Reuter, l'Analyse du récit, p 42.

95) باب الشمس، ص 26.

96) م.ن. ص 30.

97) م.ن. ص 112-113.

98) م.ن. ص 32.

99) م.ن. ص 467.

100) م.ن. ص 466.

101) م.ن. ص 381.

102) م.ن. ص 381.

103) Yves Reuter, l'Analyse du récit, p 43.

104) باب الشمس، ص 63.

105) م.ن. ص 443.

106) م.ن. ص 65.

107) م.ن. ص 441.

108) م.ن. ص 149.

109) م.ن. ص 446-447.

110) م.ن. ص 368.

111) م.ن. ص 314.

1112) م.ن. ص 518.

113) م.ن. انظر تصدير الرواية.

114) م.ن. ص 527.

115) م.ن. ص 458.

❖ ❖ ❖

السؤال الذي يطرحه كتاب (أنثوية العلم) تأليف: «د. ليندا جين شيفرد» ترجمة «د. يمنى طريف الخولي» هو عن مدى حيوية العلم وإنسانيته وارتباطه بالحياة، على نقيض ما هو سائد من الشعور بجفاف العلم وعزلة العالِم وبعده عن المشاعر الإنسانية، فكيف يسخّر العلم اليوم لدمار البشرية وقتلها؟ ولماذا يهرب الفتيان والفتيات من وجه العلم المتجهم وجفافه؟

لعل مرد ذلك إلى أن العلم جاء ثمرة سيادة الثقافة ونتاجها في الحضارة الغربية التي ربطت العقل بالرجل والعاطفة بالمرأة، ولأن السلطة الذكورية بقيمها وملامحها واستبعدت منه الأنوثة وخصائصها، ورأت في الخبرات الأنثوية نقيضاً للعلم ليبدو الرجل وكأنه الصانع الوحيد لكل فعل حضاري، مع أن الرجال ليسوا وحدهم البشر، فالذكورية ليست مرادفاً للإنسانية.

والمرأة ليست نوعاً أو جنساً مخالفاً للرجل، فالذكورة والأنوثة جانبان جوهريان للوجود البشري لكل منهما خصائصه وسماته، والعلم في جوهره له وجه أنثوي وذكوري على حد سواء، ومشاركة المرأة في إنجازاته ستجعله أكثر إنسانية وأقل توجهاً لتدمير البيئة، إن اختراع أدوات الدمار الشامل يستجيب لعنف الذكورية وقسوتها. وتشير المؤلفة إلى أن ممارسات العلماء وأهدافهم من عملهم العلمي، هي أصلاً أقرب إلى الأنثوية من حيث الاهتمام بتخفيف العناء عن الإنسانية ورعاية الكون. فهدف العلم يلتقي ورسالة المرأة في الحياة، حيث الغيرية والتضحية والإخلاص والتعاون والشعور بنبل الهدف. والأنثوية والذكورية صفتان كامنتان في الوجود البشري، ولدى الجنسين معاً، وقد أسهما معاً في العمل العلمي منذ زمن بعد أن كان العلم وقفاً على الرجال

عبر عهود طويلة، ويُمكن تضافر جهودهما وتكاملهما لتحرير العلم من تفرّد الذكور واستئثارهم بالعلم وما نجم غير ذلك من نتائج سلبية وتميز الدكتورة «يمنى الخولي» في مقدمة الكتاب بين النسوية التي تضع النساء في مستوى أدنى من الرجال، والأنثوية التي هي سمة موجودة بتفاوت بين الجنسين.

قامت الحركة النسوية رداً على النزعة الاستعمارية الغربية في أصولها وممارساتها التي كان من ثمراتها تفرّد الرجال بالعمل العلمي والإيمان بكماله. فدعت هذه النسوية إلى التحرر من النظرة الطفولية للعلم هذه النظرة التي ترى أنه كامل لا تشوبه شائبة وأن مناهجه التي تقوم على التجريب والملاحظة ستحل مشكلات العالم إلى الأبد، ولكن العلم أخفق عندما حجر على الأنثوية واستبعدها من أي جهل علمي، فاتجه العلم نحو خدمة العنف والثورة، وهي من سمات الذكورية وانحرفت به عن مساره.

يتألف الكتاب من مقدمة للمترجمة وأخرى للمؤلفة واثنى عشر فصلاً، وقد تناولت المؤلفة في مقدمتها تجربتها الذاتية في المجال العلمي، إذ ولجت دراسة العلوم وعالم البحث العلمي في مرحلة الستينات من القرن العشرين، حين بدأت الحركة النسوية تهاجم نسوية المرأة وتطالب النساء المتطرفات بحرق كل ما يعبّر عن أنوثتهن، كما تأثرت المؤلفة في مرحلة طفولتها ومراهقتها بالقيم النسوية التي تُميز المرأة من الرجل. فلما نالت شهادة الدكتوراه، واكتمل نضجها لم يبق عندها من النسوية إلا ممارسات محدودة، كإعداد الطعام لزوجها، واكتشفت أن الرجل استحوذ على كل النشاطات الاقتصادية والعلمية والقانونية والسياسية، فكان طموحها أن تكون ذات وجاهة اجتماعية كالرجال. ولم تطرح آنذاك السؤال عما يعني أن تكون امرأة، ثم اطلعت على نظرية (يونج) عن المبدأ الأنثوي كقوة أساسية للمرأة، إذ يرى (يونج) أن الأنثوية سمة في الرجال والنساء، وأنها قوة تجذب وتربط الناس بعضهم ببعض، ويتكامل فيها الجنسان.

أدركت المؤلفة ذلك في منتصف العمر، واكتشفت أن الصفات المصنفة

على أنها أنثوية يمكن أن تكون ملائمة للرجال أكثر من النساء، وأنهن يمكن أن يمارسن العلم، وأنهن لسن عاجزات عن التحليل والتعقل وأن دورهن الاجتماعي هو الذي نمّى لديهن الصفات الأنثوية، وأن تقدير الأنثوية يمكن أن يبدل مفاهيمنا عن العلم الذي ظل مسمى ذكورياً، فالعلم لا جنوسة له، وليس للرجال أن يتأذوا من الاعتراف بقدرة المرأة أو يرتدّوا إلى موقف الذكر المفتول العضلات الذي يرفض أن تكون له صفات أنثوية أو يتمسك بتراتبية لا أساس لها يحتل فيها الرجل المرتبة الأولى، ويستبعد الجنس الآخر، وليس للنساء أن تكون ردة فعلهن رفض ما هو أنثوي في طبيعتهن والسعي للاسترجال. وإذا كان خصائصهن البيولوجية تميزهن من الرجال، فإن هذا التنوع يفضي إلى التكامل لا إلى التنافر.

❖

في الفصل الأول من الكتاب، تعرض المؤلفة تاريخ طمس الأنثوية والجانب الأنثوي في الغرب على مدار السنوات الخمسين الماضية، وهو الذي أدى إلى حجب الأنثوية واستئثار الرجال بالعلوم، ولاسيما علم الفيزياء، إذ به صعد الرجال إلى القمر، وقادتهم علومهم إلى ذروة الوصول إلى حرب نووية، وهذا التفرد منهم بالعلم، لا يجوز أن يشعرنا بخيبة الأمل أو التقليل من تقدير جهود الرجل، لكن أهداف العلم في إمبراطورية الرجال قد أهملت وابتذلت حتى سخّر العلم للدمار، وأدى إلى الإساءة للبيئة، وإلى إهمال أهداف البشرية وقيمها الإنسانية، مما يتطلب توجيهه اليوم نحو بناء طبيعة مترابطة الأواصر في منظور أشمل، وعدم تجاهل وجهة النظر الأنثوية.

تتساءل المؤلفة: أيختلف الرجال عن النساء فعلاً؟

تشير دراسة أجرتها «مارجريت ميد» وآخرون أن «الجنوسة» بنية ثقافية، صحيح أن فروقاً بيولوجية تحدد «الجنوسة»، لكن الخصائص العقلية والعاطفلية لا ترتبط كلياً بالجنوسة، ثمة نساء بارزات في العلم والرياضيات، وثمة ذكور برزوا في الأدب والشعر وما يتصل بالمشاعر الدافقة لديهم،

ومعظم الثقافات تربط خصائص معينة وصفات مميزة بأحد الجنسين، كالعقل للرجل والعاطفة للمرأة.

وقد هيمنت آراء «أرسطو» زمناً على الفكر الغربي، وكان تصوره عن الجنوسة يرتبط بنظام كوني سائد يجمع بين السماء والأرض، فالعقل بمنزلة السماء مقام الآلهة، وهي سرمدية خالدة، وكذلك العقل ثابت ودائم. أما الأرض فقابلة للتغيير، فالذكر هو بمنزلة السماء والأنثى بمثابة الأرض في النظام الكوني، والذكر هو الأب أو السماء والأم هي الأرض، والسماء تعلو على الأرض كما يعلو العقل لدى الأب على العاطفة المتبدلة لدى الأم، وعلاقة الرجل بالمرأة هي علاقة الأعلى بالأدنى، والمرأة شيء آخر في نظر الرجل، وقد أسقط عليها كل الصفات الرديئة، فالرجل في نظر الحضارة الغربية هو العقلاني والمستقل والناجح والمغامر والشجاع والمهاجم والمنافس الذي يبدع ويحترم. وتنتظر الحضارة الغربية من المرأة أن تكون وديعة سلبية وعاطفية لاعقلانية، وذات حدس ذاتي، ولذلك فإن أعمال الرعاية التي تختص بها المرأة، كانت ذات أجور منخفضة بالقياس إلى أعمال الرجل، وتم كبح الأنثوية في العلم الغربي، وفي مجالات العمل كالاقتصاد والقانون، وتحاول النساء اليوم تبديل هذه النظرة التي تحكمنا جميعاً. إن حائزات جائزة نوبل، أثبتن أن النساء قادرات على التحلي بفضائل الذكورية في نطاق ثقافة الغرب، لكن مازال كثيرات من الفتيات يُعرضن عن دراسة العلوم لأنها (لا أنثوية) وذلك بتأثير الآراء السائدة، ولاسيما مواقف الأساتذة والمربين الذين يعاملون الفتيات على أنهن عاجزات عن متابعة الدراسة العلمية.

إن الفوارق بين الجنسين هي ثمرة منظورات ثقافية وسّعت الشقة بين الذكر والأنثى، ولم تكن هذه الفوارق ملحوظة في الثقافات القديمة، ففي مصر، قديماً نقضت الحضارة هذه الفوارق، فقد أربكت ربة السماء (نت) زوجها، وحين اجتمعا كان الخلق، وكان الإله (ست) الذكر مصدر التشويش والفوضى والدمار في الكون، وكان (أوزوريس) إله الموت والفيضان، ولم يفصل

المصريون قديماً بين الأرض والسماء، ولم تكن لديهم ثنائية بين الإنسانية والطبيعة. كذلك الأمر بذاته لدى قبيلة (التشامبي) في غينيا الجديدة، فالنساء يُدرن شؤون العمل خارج المنزل، ويصطدن السمك، ويكسبن المال، أما الرجال فعملهم النحت والتصوير والتزين والثرثرة، مما يثبت أن الفوارق ليست نظرية بل هي نتاج التكيف الثقافي، وتناقض (الطاوية) ليست نظرية بل هي نتاج التكيف الثقافي، وتناقض (الطاوية) الصينية حضارة الغرب في موقفها من الذكورية والأنثوية، ويعرفها «يونج» تعريفاً مرناً، فالإيروس هو مبدأ الترابطية الأنثوي، واللوجوس هو مبدأ الاهتمام الموضوعي الذكوري، ويعتبرهما (يونج) مبدأ السلوك الإنساني، إذ يربط «اللوجوس» بالعقل ووضوح التفكير، وحل المشكلات والتمييز وإصدار الحكم والاستبصار والتجريد على نقيض «الإيروس» المرتبط بالصفات الجمالية والروحية والشعورية، ويدعو إلى ضرورة الاهتمام بهما معاً في توجيه الرجال والنساء لكي لا يطغى جانب منهما على الآخر، يفتقد الرجل عنصر «الإيروس» بعد منتصف العمر، ويميل إلى التصلب والخشونة والنمطية والعناد والحذلقة، أو يستكين ويكل، فلا يعتني بالنظافة ويخف تحمله للمسؤولية، ويلح (يونج) على الكلية التي تتطلب التكامل بين مبدأي الذكورية والأنثوية، فلا يصح على صعيد التنشئة الاجتماعية تنمية جانب منهما على حساب الآخر، ومع أن خصائص الذكر والأنثى محكومة بالموروثات والهرمونات ويرتبط بهما تطور وارتقاء الوعي فإن هذه الخصائص سمات إنسانية لنا جميعاً، ويمكن أن تتطور في سياقات مختلفة لدى الجنسين لأن كلاً منهما يملك الذكورية والأنثوية، وقد مرّ تطور الوعي الجمعي لدى البشرية بمراحل تنبئ عن تطور الذكورية والأنثوية لدى البشر.

إن الكلية اللاواعية تمثل مرحلة الطفولة الأولى للبشر، حيث تندمج الأنا في ذات الهوية مع الأشياء، وفيما بعد ينفصل الأنا عن الوعي الأمامي الشامل، ويتحرك نحو الاستقلال والفردية، حيث يتميز الطفل الذكر بالعقل

والإرادة والنضال والاستقلال عن الأب والأم، وهذا الانفصال هو قمة التطور الإنساني، وفي عملية الانفصال عن الوعي الأمومي تبرز الانطوائية أو الانبساطية كموقف نحو العالم، وفي مواجهة أعباء العالم الخارجي وتبعاته.

ويتناقض الإحساس بالشباب وتضمحل الطاقة وتذوي الدهشة. وتشيد الأنا بنيات تدافع بها عن نفسها.

وبانبثاق الذكورة كقوة حاكمة تتراجع الأنوثة وتُطمس، وتصبح القوة الحاكمة للاوعي، ويمكن النظر إلى بزوغ الأنثوية كخطوة طبيعية لاحقة في تطور الوعي. وعبر القرون استجمعت الأنثوية نوعاً من القوة والحكمة، وعندنا تبزغ مجدداً فإنها تبدو كقوة واعية.

ويمثل العلم قوة في تطور الوعي بدلاً من الخرافة والأسطورة؛ والمنظور الأوسع لتطور الأنثوية يفرض إشراك الرجال والنساء في العلم.

وبعد أن تعرض المؤلفة تطور مفهوم العلم، تنتقل إلى أسس المنهج العلمي الذي يقوم على الملاحظة والتجريب عبر الاستقراء، وهو منهج محايد وموضوعي، وقددافع «بيكون» عن التجريب وعدّه تدشيناً للعصر الذكوري يقود الرجال إلى قهر الطبيعة وإخضاعها، وتوسيع حدود إمبراطورية الإنسان. ورأى «ديكارت» أن الرياضيات لغة الطبيعة، كما رأى العالم في العالم الطبيعي آلة محكومة بقوانين رياضية دقيقة. وجمع «نيوتن» بين منهج «بيكون» التجريبي الاستقرائي، ومنهج «ديكارت» العقلي الاستنباطي.

ومع نهايات القرن التاسع عشر بدا الحلم بالسيطرة على الطبيعة قريب المنال، ولكن على الرغم من المنهج العلمي الذي حرر الإنسان من الخرافة، فإن هذا المنهج حجب الجانب الأنثوي، ورأى في العلم بناء ذكورياً خالصاً يقوم على الفكر الموضوعي والعقلاني، واستُبعدت المرأة، فكان استبعادها عزلاً للأنثوية، ورفعاً من شأن العقل على حساب العواطف التي اتهمت بأنها تشوش التفكير العقلي، وأفضى تحديد قوانين الطبيعة إلى إيجاد أدوات وتقنيات لمعالجة البيئة، وتبوأ العلم موقع السلطة في ثقافة الغرب،

وأصبح أداة لحرمان المرأة من حقوقها، خاصة بعد الدراسات التي برهنت أن حجم الدماغ يعكس قوة الذكاء، وأن دماغ المرأة أصغر من دماغ الرجل حجماً، وهذا الانحياز الذكوري تمثل في حكر الرجال العلوم الطبيعية، وعلى الرغم من أن طبيعة بعض العلوم أنثوية مثل علم النفس الذي يعنى بالمشاعر، فقد ذهب بعضهم إلى أن هذا العلم ليس علماً ولن يكون علماً إلا إذا اتبع مناهج العلوم الأخرى في القياس والملاحظة.

ومثلما يمر الفرد بأزمة منتصف العمر، فتتبدل رؤيته للأشياء فقد مرّ العلم بأزمة مماثلة، فالموت المحتمل لكوكبنا بسبب الأخطار النووية والبيئية وثقب طبقة «الأوزون» وأسلحة الدمار الشامل تبدو وكأنها تنذر بأزمة العلم في منتصف عمره وتشي بمسحة من الإحباط والتشاؤم من قدرة العلم على حل مشكلات كوكبنا، وقد رفض العلم الشعور والحدس وعدهما من منتجات لاوعينا البشري، وأنهما أنثويان، لكن الواقع يفرض الاعتراف بهما ضمن إطار وعينا الإنساني، فاستعادة معالم هويتنا السابقة في مرحلة الحدس واللاوعي تهبنا إحساساً بالأمان، ولا يعني ذلك هجران العلم ومنهجه وتقنياته، بل الدخول في علاقة جديدة مع عناصر جرى كبتها في سياق تطور البشرية، وذلك بهدف التكامل بين المتقابلات والتوجه نحو الكلية، وتعهد عالمنا الداخلي، بناء مغزى واع بالهوية، والربط بين الوعي واللاوعي في الأعماق. وقد حان الوقت للاضطلاع بتكامل الأنثوية مع الفلسفة الذكورية للعلم.

وفي الفصول اللاحقة تحاول الكاتبة إعادة اكتشاف خصائص من الظلال المعتمة يمكنها أن تجعل الإنسان والطبيعة متواشجين دائماً، تتحركان نحو الكلية للكون، وكانت الأنثوية حاضرة في العلم لكنها كانت محجوبة ومغيبة، والآن نكتشف قيمة الأنثوية في نفوسنا رجالاً ونساء لتمنح الروح العلمية الرعاية، وتفجر المنابع الخفية.

❖

في الفصل الثاني، تتحدث المؤلفة عن صوت الأنثوية المنطلق بعد

غياب، فتذكر أهمية دراسات «يونج» للطاوية والفيزياء الجديدة وعلم السيمياء وأصبح أبرز العلماء المحدثين يقدرون الأنثوية، ويرفعونها إلى مصاف الذكورية، في مرحلة كان النجاح فيها بالنسبة للمرأة زواجها الملائم، أما الرجل فيتحدد نجاحه بالمهنة المريحة ولكي يحافظ الرجال على منزلتهم الاجتماعية كانوا يقاومون عمل المرأة خارج المنزل، لم يكن والد المؤلفة يؤمن بتعليم الفتاة ويؤثر الإنفاق على تعليم ولده الذكر. وتصف المؤلفة كيف شقّت طريقها العلمي بين الأشواك، كان رئيسها يكره نشاطات المرأة النقابية وكانت المناضلات في سبيل حقوقها من النساء يرتدين ملابس الرجال تحدياً لهم، ويستخدمن لغة عدوانية سائدة لدى الذكور، وكأنهن يردن أن يصبحن رجالاً، ولم تكن الحقوق المدنية متساوية للجنسين في الأجر والفرص، وقد آثرت المؤلفة أن تنال حقها كامرأة وعالمة دون التنازل عن أنثويتها واستبد بها الشوق لتبادل الأفكار مع المفكرات من دعاة تحرير المرأة.

لقد قرأت «يونج»، واطلعت على مؤلفات «كارل وإيما يونج، وإيرين دي كاستيلو، وفلورنس فيدمان» ومالت إلى التفكير المجرد منذ شبابها، وتمثلت سلطوية الرجال، لكنها رفضت أي نزعة سلطوية للنساء مقابلها، فصوت السلطة لا يعكس جدارة أو حلاً، وقرأت ما كتبته الأدبيات النسوية عن الجنوسة، كمؤلفات: فوكر ليكلر، وروث بلبير، وكارولين مرشنت وأخريات.. والتقت كثيراً منهن، ومن مؤلفات هذه الصفوة من النساء تبين لها أن العلم نسق من المعارف لا يكتمل إلا بمشاركة المرأة، ومن أجل ذلك ليس من الضروري أن يكون خط ارتقاء المرأة العلمي مماثلاً لخط ارتقاء الرجل العلمي والنفسي، فأهم ما في ارتقاء النساء العلمي والنفسي، أن يتاح لهن التعبير عن نزعتهن إلى الحميمية والرعاية والتفكير السياقي، وكان العلم وإجراء الأبحاث وقفاً على الذكور في كل العلوم، حتى الدراسات حول التدخين كانت تختار عيناتها من الذكور، واكتشفت «جيليان» أن النساء مجبولات على حب الاتصال، ومقابل تأكيد الرجل لانفصاليته واستقلاله، تميل المرأة إلى تحديد ذاتها من خلال العلاقات والاحتواء، فأفعالها محكومة باستئناسها بالعلم

وقيمه، وفي استجابة راعية وحانية للرجال وفي مشاعر الحب التي تحيط بكل معرفة، ورأت «بيكينكي» أن المرأة تكتسب المعارف كالرجل، وتمر بالمراحل ذاتها التي يمر بها الرجل في عملية الارتقاء العقلي، ورسم «بيري» مراحل هذا الارتقاء، كما لاحظت «بكينكي» أن النساء يُجدن الوصول إلى المعرفة المتصلة إذ هي سهل من الوصول إلى المعرفة غير المتصلة، وأن المرأة تنظر إلى الموضوع المعرفي بحميمية وذاتية، وتهتم بالروابط والعلاقات وتبدي تسامحاً مع التناقض والغموض، وتحكم الحدس وتتعامل مع الذات وخارجها على السواء، وتنظر إلي العلم على أنه فن أخلاقي، وهذه السمات المتميزة لدى المرأة متروكة لجهد المربي للارتقاء بها، وتشجيع الطالبات على أن يكون لهن صوت خاص، فالاتصال والترابطية من أبرز طوابع اكتساب المعرفة لدى النساء. ويرى «يونج» أن الأنثوية تتسم بالترابطية، وعرف ذلك عن المرأة التي تمتاز بالقدرة على الإجراءات المكتسبة من الحياة، وعلى الرغم من عدم الاعتراف بخبراتهن الإجرائية شقت المرأة طريقها في التعليم النظامي، مع أن العلم في جوهره معارف تعكس الولاء لإجراءات متفق عليها، والمرأة تسعى في العلم إلى تقدير الحقائق الشخصية والاهتمام بتكاملها مع الكل الأرحب، بحيث لا يستبعد التفكير الشعور أو العكس.

بحثت الأدبيات النسوية في تسويغ وجود المرأة في رحاب العلم وكفايتها كالرجل، ورفضت الزعم بأن مخ المرأة أدنى من مخ الرجل، وأن التعليم يؤثّر في خصوبتها، واستعرضت تاريخ النساء العلمي وبروز عالمات في تاريخ العلم والرياضيات والكيمياء الفيزيائية. وحين يقرأ المرء قصصهن وما واجهته من عقبات يشعر بالتقدير لإصرارهن على المساواة بالرجل في مجال التعليم، وقد نذرن حياتهن للعلم على رغم ظروفهن النسوية، وقد تعرضن للمهانة، فكان أجرهن أدنى من أجر العلماء الذكور، أو عملهن سنوات في ظلال أزواجهن العلماء بلا أجر أو اعتراف بمساهمتهن، وعارض أنصار الحتمية البيولوجية ممارسة المرأة العلم لأنه في نظرهم يكون على حساب ارتقائها الإنجابي. وقد عملت «ميلفا ماريكا» زوجة «إينشتين» سنوات معه في

النظرية النسبية، وكانت أصول أوراق هذه النظرية ممهورة بتوقيعهما معاً. لكن النظرية نُسبت إلى «إينشتين» ووعد زوجته عند انفصالهما بتخصيص جزء من مكافأة جائزة نوبل لها، وقد تكون شريكته في كشف هذه النظرية. ومن المدهش أن تتحدى المرأة القيود المفروضة عليها في التحصيل العلمي ومجاله، وكانت العالمة منهن تتقاضى ربع ما يتقاضاه العالم الرجل، واستُبعدت من الجمعيات العلمية المهنية، وصار عن أشكال التهميش والظلم بصمت. وضحين بتربية أولادهن ورعايتهم، أو بالزواج، في سبيل تحقيق ذواتهن بالعلم، وجرى الشك في قدرة المرأة على ممارسة أعمال بدنية مربحة كالبناء والتصنيع، بينما تثبت الدراسات أن افتقار المرأة للقوة البدنية ليس مرده بيولوجياً بل بسبب عدم استخدام تلك القوة عبر التاريخ وتاريخ جنسها، وقد استُغلت ظروف المرأة الإنجابية في البرهان على دونيتها وعجزها عن ممارسة الأعمال المربحة التي يمارسها الرجال، كما استغلت حجج الحتمية البيولوجية، كالزعم بأن جنس المرأة قابل للاستغلال، وأن خصوبة الرجل الطبيعية أقوى كثيراً من خصوبتها بدليل أنه يفرز ملايين الحيوانات المنوية بينما لم تزود المرأة إلا ببويضة واحدة، فدورها هو دور المتلقي، مع أن الدراسات تثبت أن البويضة لدى المرأة وجهازها التناسلي يسهمان في تخلق الجنين، وإن عزل المرأة عن مجال العلم قد حرم العلم الإبداعية والإنتاجية والإنسانية والحوار الحميم مع الطبيعة، والترابطية والرعاية والشعور والحدس ووعي الذات.

❖

وفي الفصل الثالث، تتحدث المؤلفة عن الشعور، وتشجب فكرة أن ليس للمشاعر والعواطف مكان في العلم، وأن العالم يجب أن ينحّي مشاعره الذاتية في بحثه، وثمة توجيهات تحث العالم على التجرد من مشاعره الخاصة، لكن الواقع أن بعض العلماء يرفضون التنصل من عواطفهم بحجة أنه ليس في العلم مجال للمشاعر أو للدعاية والإعلان، على أن العالم لا يستطيع أن يتجرد من مشاعره ومحاكمة دوافع العلم الذي يبحث عنه.

لقد حدد «يونج» أربعة أنماط من التوجه نحو العالم هي: التفكير، والشعور، والإحساس، والحدس، ففي الطفولة يعتمد على الإحساس وهو النمط التجريبي الذي يجمع المعطيات ويزودنا بالوقائع، وربما يكون المزج بين الإحساس والحدس في العلم السبيل إلى اكتشاف مخططات الطبيعة بأسرها، أما التفكير والشعور فهما السبيلان للتقويم والحكم والاستنتاج العقلي، وارتقاء وظيفة التفكير في العلم قاد إلى حياده، فالباحثون في العلوم العسكرية ليس في خطابهم أي تساؤل عن القيم والأخلاقيات، فهم يتحدثون عن فتك الأسلحة النووية من غير أن يفكروا مرة بمعاناة من يصطلون بنارها، لكن ذلك لا يعني أن التفكير يمكن تجريده من العواطف، وإنما الهدف من الحياد العلمي بناء العلم على التجرد والموضوعية وعلى المبادئ والقوانين. ويذهب «يونج» إلى أن الشعور له وظيفة التقويم أو تحديد القيمة في إطار الشروط الإنسانية، فأصحاب المشاعر لديهم حس قوي بالقيم والغايات بدل المنطق، والجسد يستجيب لهذا الشعور، والشعور في العلم هو الوظيفة التي تمكننا من الحكم على أخلاقيات ما نبحث فيه، إذ ليس ثمة دائماً علم من أجل العلم بل يرتبط العلم بالحياة، وقد أرسى «جيمس واطسن» هذا المبدأ حين نص مشروع الجينون البشري على جزء من المشروع للنظر في نتائجه الاجتماعية وتطوير سياساته، وتعنى حضارتنا اليوم بالصحة البدنية والعقلية، وتهمل الصحة العاطفية والروحية مع أهميتها، وينادي «سنشيمر» متأسفاً بضرورة التركيز على السياق الاجتماعي للعلم، وتأثيره في الحياة على الأرض، وتتبنى «لاندولت» فكرة مساءلة الطلاب عما يريدون دراسته وتعلمه، ومن الضروري أن يخضع اختيار البحوث العلمية لأولويات الحاجات العلمية، وكذلك توزيع الطلاب على الاختصاصات في ضوء حاجات المجتمع إليها، ويتجنب الترف العلمي بإنفاق المال على بحوث قليلة النفع الاجتماعي أو لاأخلاقية، كالبحث في الانشطار النووي أو الإنفاق المفرط على رحلات الفضاء، وبعض العلماء يرفضون لاأخلاقية العلم، فقد رفضت «ليز ميتز» وهي أول من قام بحساب الطاقة الهائلة للانشطار النووي، المشاركة في صنع

القنبلة الذرية، وسعت إلى منع استخدامها، ووقّع طلاب الجامعات على عريضة يتعهدون فيها بألا يعملوا في مبادرة حرب النجوم، فوظيفة التفكير تساعدنا على اتخاذ القرار المناسب خلقياً بشأن ما نبحث فيه.

ولاحظ «يونج» أن الحب والقوة لا يلتقيان، إذا ساد الحب لم يبق ثمة مكان للقوة، وإذا سادت القوة تبدد الحب. ويقترن الحب في العلم بالحبور ولذة الكشف ومعرفة الحقيقة، والعالِم في نظر «بيكون» يقرن بين الحب والسيطرة، والعالِم في نظر «أفلاطون» يسترشد بالحب حتى يتحد بالطبيعة.. إن عشق الطبيعة دفع إلى المناداة بالتعايش التكافلي بين الأشياء وبين الإنسان والطبيعة، ومن العلماء من يتحدث عن مجال بحثه وكأنه يتحدث عن معشوق يحبه ويبهره.. وإن معظم النساء العالمات يدخلن مشاعرهن الذاتية حين يتحدث عن بحوثهن، وهو ما يجسد مبدأ الأنثوية في العلم، وتعذّر انفصال الذات عن الموضوع، والجمال لديهن مكمل للعلم.. وأن هدف العلم اكتشاف الحقيقة وأنا أسلم بأن هذا هو هدف الأدب.

إن شعور الارتباط بالطبيعة يحول بيننا وبين التعامل مع منتجات الأرض وكأنها مجرد بضائع للاستخدام خالية من الحياة، وأن المسألة في العلم ليست الوصول إلى جداول إحصائية، إنها انغماس في موضوع العلم، إن فكرة الوصول إلى القمر انطلقت من خيال شعري. وأضفى حب «هجرتي» لعملها إلى تدريب فرقاء العمل نشاطاً ونتائج طيبة كانت تنسى نفسها في غمرته فيمتد عملها إلى منتصف الليل ويشغل عطلها الأسبوعية، والشعور بالأشياء يوسع نطاق التفكير ويرفع من شأنه إذا ترابطا معاً بصورة ملائمة.

❖

وفي الفصول التسعة اللاحقة، تحدد المؤلفة تسع سمات لأنثوية العلم:

أولاً: التلقي، أي الإنصات إلى الطبيعة، والتلقي لون بدائي للأنثوية، رمزت إليه الحضارات رموز شتى مستمدة من الرحم لأنه وعاء منفتح على الإخصاب، فهي الآنية في حضارة الفراعنة، وهي المرجل السلتي في

الحضارة الهندوربية أي آنية التحول والتفريخ، والتلقي الأنثوي يهب العلم انفتاحاً على الطبيعة واستجابة ومشاركة، إذ تبدو الطبيعة الحامل العظمى لحركتها الذاتية، الثقافة الغربية تبخس أهمية التلقي، وهي عملية تتم في الطبيعة ببطء، وهدوء وتمهل، ولا تتم في سعينا العلمي، لأن حضارة الغرب مدفوعة بسرعة الإنجاز والعالِم في إطارها مضغوط بالإنجاز على حساب رؤية التلقي.

قليل من العلماء من يملك الصبر على التساؤلات التي تتطلب التأمل، والمعاناة الطويلة والامتثال لمسار التجارب. فهو متسرع في قراراته ومع أنه يدون معطياته لكنه لا يفحصها بأناة، ولا ينصت لما تمليه عليه التجربة، بل يسعى إلى أن يوجه مسارها دون أن يسترخي ويتأمل ما تقدم له نتائج التجريب ملياً، وتسهم الشركات المشرفة على البحوث في حث العلماء للوصول إلى ما تريد بسرعة بدافع الربح، مع أن التلقي يتطلب صبراً ووعياً، وتجميعاً وإعادة النظر في ضوء النتائج، والتساؤل حول أصغر الظواهر، والانسياق مع ما تقدمه التجارب، ومراجعة النتائج واستقراءها، وأول مبادئ التلقي ألا نُقبل علي البحث قانعين أفكار سابقة فالفلكيون في الغرب آمنوا أن السماء ثابتة لا تتبدل إلى أن جاء «كوبرنيك» وبرهن على تخلق نجوم جديدة، والتلقي الهادئ يقود إلى استبصارات جديدة ويرشدنا إلى الخطأ والصواب في عملنا.

إن أكثر العلماء نجاحاً هم الذين ينظرون إلى عملهم على أنه إبداع وفن، يقوم علي المعاودة والتركيز على المشكلة، واختيار العروض المختارة، والإجابة عن الأسئلة العامة المتصلة بموضوع البحث، دون تسرع في الملاحظة أو استنتاج الفروض، والبحث عن الاحتمالات الأخرى، فالأجهزة مهما كانت دقيقة لا تقدم لنا الحقائق في ترابطها، وكذلك الوثوق بالمعطيات والإحصاءات، وليس للعالِم أن يحبط إذا وصل إلى معطيات غير متوقعة، بل عليه أن يبتهج لأن الطبيعة ترشده أنه على خطأ، وعليه أن يرفض أفكاره

السابقة وألاّ يتعنت، والأفكار الجديدة تقاوَم دائماً، فقد سجنت السلطات «غاليله» ثماني سنوات حين قام بتدريس نظرية «كوبرنيك» الفلكية، ومازال الفكر الجديد يقاوَم حتى في العصور الحديثة، ومازالت الأفكار الصحيحة التي لا يمكن البرهان عليها وفق هذا المنهج، فنحن نحمي منهجنا في العلم ولا نملك شجاعة الترحيب بالتلقي، وثمة خامات غفل في الطبيعة لا تخضع للتفسير العلمي المنهجي، تجسدها نظرية «الشواش» في الفيزياء، التي تستعير صوتاً أنثوياً يتجاوز لغة الرياضيات، التي نشأ منها. إن اختراع الحاسوب دفع إلى آفاق ومجالات لم تكن متوقعة، واستعان علم «الشواش» بعدد من العلوم لدراسة الظواهر المعقدة، وآثروا أن يسموا هذا الوليد «علم التعقيد»، وهو علم يملك ثراء كاملاً تجاهلته الثقافة الغربية أول الأمر، لأنها كانت أحادية الجانب اهتمت بالعقل دون الشعور، ولاحظ «يونج» أن التركيز على جانب واحد في الثقافة كالرياضيات يُفضي إلى ردة فعل تتجه فيه النفس الإنسانية إلى اللاوعي مقابل الوعي، ثم ينبثق الوعي مجدداً من عتمة اللاوعي. من وعي العقل إلى عتمة المشاعر والعواطف التي هي من صميم الأنثوية، والتي تواجه جفاف الوعي وعجزه ونزعته النظامية مقابل اللانظام والفوضى، وأثر الفرد في تغيير الظروف الأولية.

عن طريق العواطف، وعلى مدار التاريخ جرى تماثل بين الطبيعة الأم والمرأة الأم حيث اللاخطية واللاعقلانية، وصعوبة التنبؤ، إذ تضخ الأنثوية، وهنا يأتي دور الحدس وهو سمة أنثوية في مد العلم بالإبداعية والاعتراف بالشواش في الطبيعة.

والسمة الثانية هي «الذاتية – الفصل الخامس – فالفروض العلمية تقيد نظرنا إلى العالم فبالذاتية نتكيف مع البيئة، ويتفاوت إحساسنا بها. فطلاب الجامعة لا يرون «الكروموسومات» في المجهر لأول وهلة، بينما يراها العالِم المتمرن بيسر، فجهازنا الحسي يتطور نتيجة خبراتنا الحسية، ولا يستقبل جهازنا العصبي إلا ما تمت برمجتنا على رؤيته، وإن كنا نتماثل في

هذه الرؤية بشراً، النحلة ترى الزهرة بعيونها المكوّنة من عدسات قرنية بأسلوب يختلف عن رؤيتنا، والخفّاش يدركها كصدى لموجات فوق صوتية، والثعبان يدركها كأشعة تحت الحمراء، ويفترض العلم وجود كون موضوعي منفصل تماماً ومستقل عن الملاحظ يمكن كشفه بالعلم مع استبعاد أي تدخل ذاتي، وهذه الموضوعية غير المنحازة تخلو من أثر الأنا، لكن ذلك يبعد الدوافع البشرية.

إن تحصين العلماء من الذاتية خدمت العلم، وجنبته تأثير الدين والسياسة، ويأتي التحكيم العلمي ليكون صمام الأمان للتجرد والنزاهة والصحة العلمية وإن كان ذلك الشعار لا يتم دائماً بصدق في الواقع تحت تأثير المصالح الخاصة للعالم أو للشركة أو للدولة. على أن هذا التجرد يُفقد العالِم الحكم على عمله من حيث القيمة، فالعالِم العاطفي يدخل في وحدة مع موضوع بحثه، أما العالِم البنائي فيُسخر العقل والعاطفة للوصول إلى النتائج فحسب، دون اتخاذ وقفة نقدية ذاتية في مواجهة النتائج، أو توجيه الشعور لبلوغ نتيجة جديدة. إن التمسك بالأفكار المسبقة، يفسد عملية الإنصات إلى الذات والانفتاح على الطبيعة، ويبدو العارف الإجرائي سلطوياً من خلال تطبيقه ما أجمع عليه الدارسون في منهج البحث العلمي، فيفسد بذلك الأصالة الشخصية والصوت الفردي، وبمعنى آخر لا يمكن لسلطان العقل أن يستغني عن سلطان القلب والنفس، فالعالِم له معتقداته وفروضه التي لا يمكن تجاهلها.

ويصف «بورتو» الموضوعية التكميمية بأنها [تكنولوجيا التعامل مع غير الموثوق به] وهي تمثل خسراناً لمستوى التواصل والعلاقة، وتفرض نظاماً على التفكير غائماً، وإبعاد كل ما هو عرضي أو تصادفي، أو عسير على التفسير، والتركيز على العالم الخارجي عالم الوقائع والملاحظة وإهمال العالم الداخلي الذي هو في نظرهم محض خيال، وبهذا ينأى العلماء عن الواقع، وتتخذ ذكورية العلم صبغة سلطوية، وتعترف لجنة السلوك العلمي في الأكاديمية

القومية للعلم بأن المعرفة العلمية تنشأ عن عملية إنسانية، فأكثر قرارات العلماء ليست نتاج البحث العلمي، بل تتضمن أحكاماً قيمية ورغبات شخصية ذاتية، والتزاماً بوجهة نظر خاصة، كما لاحظ «ديمتروف» في مقابلاته مع علماء الفضاء، لقد قلبت نظرية «الشواش» في الرياضيات والكوانتم في الفيزياء أصلب العلوم رأساً على عقب، إذ كشفت عن شبكة من التواصل والتبادل بين العلوم، واخترقت حياتنا من خلال الراديو والترانزستور والحواسب الصغرى، وتمثل نظرية الكوانتم» الخصائص المحالة إلى الأنثوية لعلاقة الملاحِظ بالملاحَظ، والترابط بين الأشياء في الكون، وبين الطبيعة والنوع البشري التي لا تقبل التنبؤ، ولا تقدم حقائق عن طريق القياس.

وحالة اللايقين هذه سمة تمنح الحرية، وتبدل الآراء، تماماً كما تبدل المرأة نظرتها إلى طفلها في حالة من اللايقين. وهذا اللايقين في حياتنا يؤكد أن الذات هي العامل المحرك الأول الذي يقوي فينا إرادة أن نرى ونندهش ونتعلم المزيد عن العالم وعنا، والإسقاط وظيفة نافعة لتطوير الوعي ومعرفة الذات، ولابد أن نربط إسقاطنا بإحكام، لندرك الفرق بين ما نتخيله والواقع متجاوزين الانفعال بمشاعر قوية من الانجذاب والنفور. إن الجانب اللاواعي من نفوسنا يبحث عن تجلية تستخدم آلة الإسقاط لتتفاعل معه، وليس للعالِم أن يصرّ على التمسك بخصائص لا يملكها خارج ذاته، فقد يقوده ذلك إلى التعصب والتصلب.

لقد أكدت الدراسات أن أي نشاط يدفع صاحبه إلى إسقاط مكونات نفسه الفردية على موضوعات الطبيعة، وأن الوعي بالآثار المنحازة للقيم الذاتية والحضارية يرقى بالعلم.

وأقرّ عدد من العالمات أن اختيارهن مجالات بحثهن كان بدافع ذاتي، كأن تكون العالمة مصابة بسرطان الثدي، فيحفزها ذلك لدراسة السرطان، فالعالم الذاتي له قوة دافعة للعلم. وينطبق ذلك على مشروعات العلم الكبرى مثل الدفاع الحربي.

إن معرفة الذات هي عملية تكرارية تفاعلية تمنحنا استبصارات للعلم، ويلقي العلم ضوءاً على قضايانا الذاتية، ويعزز وعينا بالعلاقة بين النفس والتجربة وتسهم في معرفتنا لأنفسنا.

❖

والسمة الثالثة لأنثوية العلم هي: التعددية (الفصل السادس)، وتبعاً للتقاليد، نجد الثقافة الغربية والعلم فيها منحازين نحو التراتب الهرمي، بينما نجد التقدم الخطي الذي يعزَى إلى الذكورية مقابل القوى الأثرية التي تلتقي الأنثوية، تنظيمات النساء تميل نحو البنيات الدائرية في حين تشبه بنيات التنظيمات الذكورية الخط المستقيم أو الهرم، والحوار لدى النساء يتجه نحو التواصل وإقامة العلائق ويميل التصنيف لدى الذكور إلى التراتبية الهرمية، والعلم الغربي الذكوري يعكس هذا التراتب الهرمي، إذ يحتل الفيزيائيون القمة ثم الكيميائيون وعلماء البيولوجيا، وأخيراً علماء النفس والعلوم الاجتماعية، لكن هذا الترتيب الهرمي يؤجج المنافسة على القمة وصراع القوى، وينعكس التراتب الهرمي في إعداد أوراق البحث أكثر مما يظهر في الإسلام الفعلي بالعمل، وهذا البناء الهرمي يعزل العلماء عن أن يتفاعلوا فيما بينهم، ويجعل التحكم أو الضبط ذا طابع سادي، والمنطق العلمي يقوم على رفض التعددية.

إن التعددية جامعة رحيبة للآفاق، تهبنا تنوعاً في الرؤية والشعور والتفكير والتقويم، ووعياً نميز فيه السياق والموقف.

وذهب «نيلوز بور» أحد رواد ميكانيكا الكوانتم إلى أن الجسيمات المادية المنعزلة هي تجريدات، ولا يمكن تعريف وملاحظة خصائصها إلا عن طريق تفاعلها مع الأنساق الأخرى، ويتيح لنا علم التعقيد أن ننظر إلي الطبيعة بوصفها ولوداً ثرة المنابع وفراً وتواصلاً وهي قادرة تلقائياً أن تنظم ذاتها بذاتها، وتتعامل نظرية التعقيد مع ظواهر الحياة اليومية والعالم الدنيوي المرتبط بالأنثوية، عالم السحب والشلالات والزهور والجبال، بدلاً

من فرض بنية تراتبية على المادة، أو اختزال الكون في نظرية منفردة. إن كوكبنا هو كل متكامل منتظم، منظومة تحكم نفسها بنفسها، وفيه تشتبك كل مناشط المجال الحيوي، ونتعلم من براعة الطبيعة وتعقيدها أن الحقيقة لها وجوه عديدة تعتمد على منظور الملاحظ، وتنظر عملية التطواف الأنثوية إلى أي مشكلة من كل جوانبها وروابطها ومستوى تعقيدها، كما تعزز التعددية من عملية الوعي وتطوره، وتستعيد معنى الدهشة في مواجهة العالم.

في هرم التراتب لابد من إزاحة شخص ليحتل محله آخر، أما في البنية الدائرية، فيقيم الكل في المستوى نفسه، ويمكن أن تتسع الدائرة للآخرين دون إزاحة أحد، وفي التراتب الهرمي تضطلع السلطة العليا بتسيير العمل وتوجيه الأوامر، وبدلاً من القوة المفروضة من الأعلى يكون اتخاذ القرار عن طريق الإجماع، وينصت كل شخص للآخر، ويحترم رأيه، ويلتزم الجميع بالقرار المشترك، في حين أن القرار الفردي من الأعلى يواجه معارضة، وقد وجدت «ديبورا ثانن» في دراستها لأساليب الحوار أن الرجال في قمة الهرم، يحلون على الآخرين ما يفعلونه ويقاومون أن يملي عليهم أحد، أما النساء فيملن إلى صياغة المطلوب على صورة مقترحات لا أوامر. والرجال لا يطرحون إجمالاً أسباب مطالبهم. أما النساء فيطرحن الأسباب في ضوء خدمة المصلحة العامة وإيثار التساؤل بدل الأمر.

في إفريقيا، تلاحظ عالمة الأحياء البحرية «ربيكا هوف» إبّان خدمتها في فيالق السلام، أن خبراء الغرب يقيمون للسكان مشاريع مائية باهظة الكلفة ومعقدة، دون تدريب الأهلين على الصيانة والرعاية وترتب على ذلك عودة الأهلين إلى طرقهم البدائية حين وقوع عطل في المشروع، والعودة إلى نقل النساء الماء الملوث على رؤوسهن من أماكن قصية، وفي المؤتمرات العلمية يحتكر العلماء الخبراء الأكاديميون الكلام ويحجبونه عن التقنين والعاملين اليدويين، ويستخدمون رطانة علمية بعيدة عن مدارك الناس، تحت تأثير التراتب الهرمي، بينما تميل الاجتماعات في إطار الأنثوية إلى عمليات

دائرية، ليست ذات نسق خطي، وتشجع على تقدير قيمة المسار بمقدار البحث عن النتائج، فكيفية ممارسة العلم لها أهمية تفوق إنجازاته، وتسهم قيم الحب والتعاون والعناية في تحسين كفاية العملية العلمية ومردودها.

ومن خصائص أنثوية العلم: الرعاية - الفصل السابع - أي توفير الشروط الإنسانية في العمل العلمي، وتخفيف النزعة إلى الصداقة والجفاف الإنساني في الأجواء العلمية وترطيبها بشروط تشجع على العمل، تذكر المؤلفة كيف كان مبنى الكلية التي درست فيها منفرداً ضخماً داكن اللون بهدف صرف الباحث عن كل ما يمكن أن يشيه عن البحث العلمي، وكانت الإنارة صفراء كئيبة، والمناضد المعدنية كابية مغطاة بالقوارير، فلما أصبحت عضواً في التدريس زينت مخبرها بالرسوم والنباتات الصغيرة والمتسلقة. وحاولت خلق بيئة مريحة للعمل العلمي، وتلقت زميلة لها توبيخاً من مديرها الصارم لأنها استخدمت حوجلة المخبر، فوضعت فيه وردة، لأن ذلك يتنافى وجدية العالِم وصرامة العلم..!

هذه الصرامة هي ثمرة سيارة الصوت الذكوري، وتبدي المؤلفة إعجابها بجهود زميلتها «إيمي باكن» في تزويد أماكن العمل العلمي للدراسات البيولوجية بكل ما هو إنساني يربط بينها وبين المجتمع «إن تزويد المختبر بحاجات العالم الإنسانية، يعزز التفاعل بين العاملين وينمي العلاقات الشخصية، ويبدو العمل أكثر إنسانية ومتعة».

هذه الرعاية تخفف من جهامة التركيز على الفاعلية العلمية والضغط النفسي، وتمتد هذه الرعاية إلى تطوير اهتمام العالِم أو الباحث بجوانب المشكلة التي يبحث فيها، قد لا تخلق الرعاية مردوداً مباشراً لكنها ضرورية للعمل، ويجب متابعتها باستمرار، فهي مظهر من مظاهر الحنو الإنساني وتضطلع النساء خاصة في الحضارة المعاصرة بهذا الدور من حيث العناية بالطلاب والعاملين ومعاملتهم بالود والاحترام، وكسر ردة فعلهم أمام برود العمل العلمي وقسوته، والاهتمام الذاتي بمسار كل منهم، والحرص على

إدخالهم تدريجياً في عالم العمل العلمي المعقد والصارم، وإحاطتهم بالمحبة وتعزيز الأمل لديهم في التقدم العلمي والإنجاز، بل توفير فرص عمل ونشاط لهم بعد التخرج، ومتابعة مسيرتهم العلمية، وتؤكد «باكن» أثر هذه الرعاية في تطوير خبرات طلابها والتزامهم.

وتؤكد المؤلفة أهمية تعرّف الحياة الخاصة للباحث، والوقوف على معاناته ومشكلاته الصحية والاجتماعية والسعي لحلها، وكذلك ضرورة الاهتمام بمواقفهم النفسية خاصة حين لا يلقى عملهم تأييداً، أو تكون نتائجه محبطة، فلا يصح تحطيم جهدهم بالنقد أو السخرية، فالنقد قد يكون مدعاة لموت أفكار كثيرة في مهدها، ويعكس الهيمنة السائدة للأسلوب الذكوري الذي يتصيد الأخطاء ويبدد نفسية الباحث المبتدئ، وكثيراً ما تدفن الأفكار غير الكاملة دون مناقشتها أو تشجيعها ومحاورة تبنيها في اجتماعات تضم الأساتذة والطلاب.

وتسهم البيروقراطية في خلق عقبات في طريق الباحثين الذين يشعرون أنهم محاصَرون ولا سند لهم، ويحبطون بسبب أمور تافهة كوصل الماء أو الكهرباء إلى المختبر أو تزويده بالأدوات وذلك يستغرق إجراءات وزمناً بسبب النزعة البيروقراطية، ومشكلات التمويل، وكثيراً ما يتأخر طلب الباحث أو تعيينه أو ترشيحه أو تمويل بحوثه، فيُصاب بالإحباط، ويلزم لترقيته بحوث يقدمها لنيل منصب علمي، وليس لديه ظروف لإنجازها فيقدّمها غير ناضجة، وقد يحول الأجر المتدني دون الإفادة من خبرات الباحثين المتميزة.

ويواجه نشر هذه البحوث مشكلات مالية وطباعية تحول دون الإفادة منها، ويتم عرضها بدقائق لا تفي بمناقشتها في المؤتمرات، ولتفادي هذه العيوب، قامت سبع عشرة باحثة بمناقشة التكامل بين النظرية التطورية ودور بيولوجيا الأنثى، وركزن على التفاعل والتركيب بدل الاهتمام بعرض المعطيات لتقويم النظرية وتطويرها، لا حصر مواطن الضعف فيها، وقد أشركن العامة

في المناقشة، ولسوء الحظ تعرضت المقالة التي نشرت حول نتائج المؤتمر للنقد والتجريح من المتعصبين ضد المرأة واشتغالها بالعلم. إن العلم في حضارة عصرنا يتطلب الصبر والمتابعة الطويلة للإنجاز، وطبيعة العصر التي تتسم بالسرعة كثيراً ما تحول دون ذلك فهي تريد إنجازاً سريعاً تحت تأثير رغبة الشركات في الربح، على أن الرعاية المفرطة لها عيوبها كالإفراط في حنو الأم الذي يفسد الطفل، وقد تؤدي إلي التبلد والتواكل. وإن دعم الآخرين وتشجيع المجموعات والاعتراف بالأفعال الجماعية الصغيرة يفوق في نتائجه تشجيع الأعمال الفردية المتميزة.

❖

ومن سمات الأنثوية في العلم، التعاون والعمل في انسجام (الفصل الثامن) وإذا كانت الطبيعة تقوم الصراع وبقاء الأقوى، فإن التعاون يشجع على خلق بيئة علمية جديدة، وكشف حكمة الطبيعة التي تتعاون عناصرها في الخلق بمقدار ما تتصارع، ويثبت «أجروس وستاينكو» أن الطبيعة تتجنب أشكال الصراع بخلق الكائنات بيئات إيكولوجية وأماكن للعيش بدلاً من التنافس على الغذاء، ثمة ثلاثة أنواع تعيش معنا بسلام، أولها يتغذى على الحبوب الخضر اللينة، والثالث على الحشرات، وبهذا يزول التنافس بينها، وقد تتم هذه الاستراتيجية بتحديد النسل بأساليب كإبطاء الإباضة أو التوقف عنها، كما هي الحال لدى الفئران، ويلاحظ «ونت» أنه لا يوجد صراع بين النباتات، بل ثمة تزامل وتعاون أقوى من التنافس، ولم تدرس هذه الأشكال من التعاون في الطبيعة على نحو جيد، فبعض الكائنات تتبادل الحماية والخدمات، والحياة كما تقول المؤلفة مشروع تعاوني، وإن التركيز على النموذج التنافسي يعمي العلماء عن رؤية الجانب التعاوني من الطبيعة. وتقول مارجويس [علاقات التعايش التكافلي وفيرة في الطبيعة، على الرغم من أنها غالباً ما تعالج في الأدبيات البيولوجية بوصفها غريبة].

والتعاون في شكل التعايش التكاملي في الطبيعة قوة أساسية للبقاء

والتكيف، وفي مستوى العلم يدفع التنافس في الولايات المتحدة الجانب الأكبر منه، وتمول الصناعة العلوم الأساسية لمنافسة الأسواق المحلية والعالمية، حتى دراسة الطبيعة تأخذ في نظر العلم الذكوري المعاصر شكلاً تنافسياً، فنحن ندرسها كما يقول «بيكون» لنقهرها ونخضها، بينما ترى «إيمي باكن» أن ندع الزهرة تتفتح لنرى ما في داخلها، وحتى الجوائز منافسة وأبهة لا تطول أكثر من ثلاثة أفراد في كل بند من بنودها، والتشجيع العلمي يهمل المجموعات المتعاونة، وقد شجع مبدأ السبق العلمي لمن ينشر أولاً لا من يكتشف أولاً العلماء على النشر المتسرع. أما العلماء الذين يهمهم التحقق قبل النشر فلا ينالون ذلك المجد، مع أن الأولوية يجب أن تكون للعلم الأفضل، كما أن الأمر من قبل، وقد يحجب فريق عن زملائه المعطيات والمواد العلمية ليفوز بالسبق، فيخسر العلم ثمار التعاون، وللعلم اليوم سمة المتاجرة بعد أن كان هواية.

يظفر الفرد أخيراً بمنصب أو رتبة على حساب التعاون المثمر، وهذه البيئة التنافسية يعاني منها العلماء والعالمات على حد سواء، تقوم دينامية التنافس على مبدأ «دارويني» مفاده البقاء للأصلح، كما يلجأ الرياضيون إلى الهرمونات للسباق، ويلجأ العلماء إلى تلفيق البيانات، ليس للحب أثر في هذا التنافس بسبب تغلّب المصلحة، وليس لحب العلم أثر فيه. ويكون التنافس صحياً حين يجري بأجواء آمنة وسعيدة، لا بطريقة فظّة ولا بدافع القوة حيث يغدو وحشاً يلتهم أي أمل في التواصل، ولا يرى إلا العداوة والانكفاء على الذات.

وعلى نقيض ذلك، فإن التعاون يعزز الترابط، وفي الثقافة العربية المعاصرة يشجع الفتيان على التنافس بينما تشجع الفتيات على التعاون، ونلاحظ ذلك من خلال لعب الأطفال من الجنسين، فالتعاون رمز الأنثوية والفتيات يتعلمن في البيئة التعاونية أكثر مما يتعلمن في البيئة التنافسية وتعاونهن يعكس سخاء المرأة وغيرتها، وتعد «شبكة الخريجين» إحدى المؤسسات العلمية التعاونية التي تدعم جهود الخريجين، لكن انتساب النساء إليها ليس يسيراً، والتزامل عنصر جديد تأتي به الأنثوية في مجال العلم.

وتحتفي النساء العالمات بالزمالة والتعاون الذي يأخذ أشكالاً عدة كالتواصل باللقاءات أو الرسائل أو المكالمات أو الرحلات. ومن صور التنافس الإفراط في التخصص الدقيق تفادياً للمتنافسين، ثم الانقطاع كلياً في صومعة التخصص الضيق وعلى نقيض ذلك يساعد التعاون بين الجامعات والمؤسسات في استخدام الأجهزة النادرة، وتبادل وجهات النظر في توفير فرص هائلة للتقدم العلمي.

وقد تتعرض المرأة العالمة إلى مضايقات بسبب ميلها إلى التزامل والتعاون فهي إن سعت إليهما، اتهمت بعجزها عن الإبداع الفردي، دون التسليم بطبيعة المرأة وميلها إلى التعاون، بينما الطريقة الذكورية في التواصل هي التظاهر بالسلطة، والمرأة لا تملك صوت الرجل المدوّي الذي يستجيب له المجتمع العلمي.

وقد يحل التعاون المثمر بين العلماء كثيراً من نتائج العلم المدمّرة كسباق التسلح والتنافس على امتلاك الأسلحة المدمرة، وتحويل الإنسانية إلى أسرة عالمية واحدة منسجمة وناجحة اقتصادياً.

❖

ومن سمات أنثوية العلم، استخدام الحدس طريقاً للمعرفة (الفصل التاسع) وتبدو المعرفة الحدسية غامضة لاعقلانية، فقد ارتبطت بالثقافة المعاصرة بالأنثوية، ويقوم الحدس على عدد كبير من الخطوات العقلانية الصغيرة تقع دون أن نلاحظها، ويسميه عالم المنطق: التفكير الضبابي، وتحدده أربعة مستويات للحدس: (الفيزيقي، والعقلي، والعاطفي، والروحي)، ويرتبط الحدس العاطفي بسمة الأنثوية، ويبدو أن البنات في الثقافة المعاصرة، لا يدربن على كبت المشاعر كالصبيان، وتعتني النساء بالتلميحات الجسدية والنظرة ونبرة الصوت. وكثيراً ما يستخدم مصطلح الحدس الأنثوي للتعبير عن محدودية قدرة المرأة على التفكير، والتعويض عنه بالحدس والمعرفة الحدسية في العلم المعاصر أكثر بدائية من المعرفة العقلانية

الموضوعية التي تقوم على الفروض والبرهان والتجريب والاستقراء. ويرى بعض العلماء في الحدس نمطاً فائق المعرفة، وارتباط الحدس بالمرأة يحمل معه وصمة، لذلك يعزف الرجال عن التصريح باللجوء إليه كي لا يتهموا بالنسوية أو اللاعقلانية.

وهناك بعض العلماء ينكر أنه يستخدم الحدس ويستخدمه بعض علماء الفلك والرياضيات في تناول البدهيات، المبرهنة بذاتها أو الموضحة بالحدس.

لكن (وثبة الحدس) تظل ضرورية حين يعجز العلم بعدما يصل إلى طريق مسدود، أو إلى ضغط الوقت، ولابد من استمالته لنتلقى مزيداً من الخيارات، وهو إمكانية إنسانية قابلة للتطوير، يدخل الحدس في هوية واحدة مع الأنثوية، ويتم بأربع مراحل: (التأهل، والاختمار، والإضاءة، والتحقق)، وتثير متطلبات الواقع خياله الإبداعي، وتميل ومضة الحدس إلى انبثاق في فترة الاسترخاء في الحلم أو في مرحلة الاستلقاء للراحة أو الاستحمام، أو في النزهة في الطبيعة، وكأنها تفلت من سيطرة العقل، لكن الحدس لا يغني عن التفكير العقلي المنهجي.

وقد يتمتع بعض الناس بقدرات نفسية مميزة تمكنهم من الاستشعار عن بعد بمهارة يمكن التدرب عليها، وحين ننكر حواسنا إنما ننكر الترابطية مع الآخرين ومع الطبيعة ومع نفوسنا.

❖

ومن سمات الأنثوية العلمية: الترابطية (الفصل العاشر) وإذا كانت التجزئة سمة تطور الحضارة الغربية المعاصرة، فإن إعادة تجميع شظايا العلم المتفرقة تساعد على رؤية كل جزء في سياقه الأوسع، ومن الترابطية تنبثق كل خصائص الأنثوية والتواصل الداخلي، فالشعور، والرعاية، والتلقي، والتعاون، والحدس، جميعها قائمة على مبدأ التبادل ووعي العلاقات. لقد اقتفى العلم الطريق الذكوري طريق المنطق والتحليل القائم على التجزئة والفصل. لكن مبدأ الترابطية يهب العلم منظوراً أكثر كلانية. ويركز علم نفس «يونج» على

الكلانية، كلانية النفس والمجتمع. وأننا نحيا في كون غير خطي؟، يضيف عناصر من التعقيد والجمال كلما تلاقت جسيماته في كيان عضوي كلاني، ولعل أهم ما يمكن أن تسهم به النسوية رؤية الكلية في الكون، والترابطية بين مجالاته، رؤية الأشياء في سياقها واستبصار الروابط التي تربط المعنى، فالكل يهب المعنى للأجزاء، ويضطلع بوظائف لا تطرحها الأجزاء، والرؤية الأنثوية للكلية ترى أن كل مستوى من مستويات تطور المادة يجلب قوانينه الخاصة به، والتي لا يمكن اختزالها إلى قوانين المستويات الأدنى، وليس للرؤية الكلية في العلم المعاصر إلا دور محدود، فمشروعات العلم التي تظفر بأكبر قدر من التمويل الآن هي المشروعات التي تركز على الأجزاء من منطلق أنه إذا فهمت الأجزاء الأساسية فسوف يتم تفسير التركيبات الأرقى. ومن هنا يتم الإلحاح على دراسة «الجينيوم» البشري، والأفضل إقامة توازن بين المقاربة الاختزالية والتجزيء والتطلع إلي الكل الشامل. إن معرفتك بالعلامات الموسيقية لا تغني عن تصورك للحن الذي تريد أن تعزفه، أي الاهتمام بالمنظومات والعلاقات بقدر الاهتمام بالأجزاء.

ويعد علم البيئة من حيث اهتمامه بالعلاقات بين الكائنات علماً ترابطياً متعدد الأنظمة، إنه يشمل النبات والحيوان والسكان والسلوك والتطور وتصنيف الأحياء وعلم وظائف الأعضاء وعلم الوراثة والأرصاد الجوية والتربة والجيولوجيا وعلم الاجتماع والتلوث البيئي.. إن تدمير البيئة يعود إلى تجزئة العلم وانعزال نشاطاته بعضها عن بعض دون التبصر بالهدف. إن تهديد أي نوع من الأحياء ينعكس أثره على البيئة كلها، وتترتب عليه نتائج أكثر تعقيداً، فالترابطية في العلم تغني عن الحلول المجتزأة. إن الرؤية الكلية أساسية في علم البيئة، وهو علم يجمع إحدى القوى الموحدة التي يمكن أن تحل مشكلات العالم، وهو علم يجمع بين علماء النفس والبصريات والفيزياء والهندسة، ويستند إلى بيانات مستمدة من علوم عديدة، ويعكس الفصل بين معهدي الصحة العقلية والصحة الجسدية في الولايات المتحدة القطيعة السائدة بين طب العقل وطب الجسم.

ويعمل علم الشواس الجديد بمفهوم الكلية أيضاً، وهو مجال للأنظمة التعددية لعلم البيئة، وتشير الترابطية في علم الكوانتم إلى أن الجزء لا معنى له إلا في حدود الكل، ويذهب (بوم) إلى أن كل جزء من أجزاء الكون يترابط بكل جزء آخر لكن بدرجات متفاوتة.

إن الأفكار حول الكلية ليست مفاهيم فلسفية ميتافيزيقية مجردة، إنها تجدد الطريقة التي ننظر بها إلى العالم. وهذه النظرة لا يجوز أن تكون محايدة أخلاقياً بإزاء الخير والشر، وبإزاء العالم الذي إذا نظرنا إليه نظرة كلية ستثمر بالحب له وبالحاجة لرعايته لأنه يشملنا اشتمالاً لا انفصام فيه. ومن دون قسمة حاسمة بين المادة والوعي فالمعنى والقيمة جوانب مكملة للعالم ولنا نحن، أما إذا واصل العلم طريقه في اتجاه غير خلقي فإنه سينحرف في مساره إلى التدمير.

❖

وفي الفصل الحادي عشر، تطرح المؤلفة مدى المسؤولية الاجتماعية للعلم، ففي مقابل تأكيد الذكورية على استقلال العلم عن الأخلاق تجدل ترابطية الأنثوية الفرد والجماعة معاً، وقد أظهرت دراسة (جيليان) لتقدم النساء الخلقي أن قيم العناية والمسؤولية الاجتماعية لدى النساء تبدو طبيعية أكثر من قيم التراتب الهرمي في العلم المحكوم بالقواعد. ويحصر العلماء القيم الخلقية بالأمانة العلمية وعدم سرقة الجهد العلمي ولا تستطيع المؤلفة أن تتصور علماً مفصولاً عن هدفه الخلقي، يجب توجيه العلم لخدمة الشعب، والتبصر بالعواقب الاجتماعية، وتستطيع «الأنثوية» بترابطيتها أن توازن بين العلم الجيد المسؤول اجتماعياً وبين العلم قصير المدى والهدف.

ثمة مسائل هامة يجب أن تشغل العلماء، منها تخفيف كلفة استخدام المخترعات النافعة. أما أن يكمل العلم مسيرته دون قيم ولو ذهب العالم إلى الجحيم، فإن ذلك يعرض كوكبنا وسواه إلى الفناء.

❖

وفي الفصل الثاني عشر، تجمل المؤلفة دور الأنثوية في بناء علم فيه خير للبشرية، وذلك بإحضار الأنثوية من مواقعها المعتمة التي أزيحت إلى الظلام بسبب السلطة الذكورية على العلم. ويكون بتحلي العالِم بالسمات الأنثوية، وتبني العلم قيماً ترابطية بدأ يرددها في فيزياء الكوانتم وعلم الشواش، والحد من اللوجس الذكوري المتطرف والفردي، وعلى العالِم أن يتساءل عن نتائج بحثه ومدى صلتها بالقيم الإنسانية. وكما يقول «يونج»: [العلم خاتمة، يفضي إلى تمايز وتخصص عال للوظائف المعينة المعقودة ويفضي أيضاً إلى انفصالها عن العالم والحياة، كما يفضي إلى التعددية في مجالات التخصص التي تفقد تدريجياً كل ارتباط بينها] .

العلم اليوم يجب أن يلتفت إلى الشعور والحدس، وأن يبعث الأنثوية العلمية من أعماق سحيقة، ومع مزيد من الوعي يمكن أن يغدو الاحتجاج الأنثوي على ذكورية العلم مهيئاً لبلوغ غاية خلاّقة.

إن ربط العلم بالمشاعر يتطلب وعياً، وتوجيه الشعور وجهة سليمة، ولكي نتجنب اندلاع الشر من العلم يجب أن نحجب إسقاطاتنا ونتحمل المسؤولية عن ظلاله المعتمة فينا، وسيظل الشر يندس من وراء ظهورنا، ولا مناص للعلماء من بناء علم تعاوني قائم على الحب والثقة والشغف والنبل والإيمان بالقوة التراكمية للأفراد المؤدية للوعي والتناغم والأخلاق، وحالما يصل العلم إلى العتبة الحرجة سوف يعمل على إعادة تنظيم ذاته.

❖ ❖ ❖

1 - الترجمة والإبداع:

اللسان وليد حاجته وبيان ذاته. وإنه ليلوذ بخاصة نفسه لغة فيبني نظامه ومعجمه، كما يلوذ بخاصة نفسه كلاماً فيبني أداءه وعالم تعيناته. ولما كان هذا هو شأنه في معمار نظامه وإنشاء كلامه، فقد صار مستقلاً. وصار باستقلاله هذا بناء تقول المعارف فيه نفسها سواء كانت عقل ابتداع، أم كانت عقل اتباع، أم كانت مما لم تطرحه بعد نبوءة أو بصيرة أو سؤال. فالسؤال يقول، ولقد يأتي لاحقاً بيان ما يقول إنّ فهماً، وإنّ إدراكاً، وإنّ تنظيراً لما يقول.

والترجمة لسان وهي، بوصفها كذلك، تعد وليدة حاجتها وبيان ذاتها، شأنها في ذلك شأن اللسان ذاته. وليس شيء أدل على هذا من كونها، في إنجازها لنفسها معماراً وإنشاءً، تكون على ما به اللسان يكون نظاماً وكلاماً من جهة، واستقلال بنية من جهة أخرى. ومن هنا، فإن اللسان إذا كان يبدع الشيء على ما كان وما لم يكن، فكذلك الترجمة، بوصفها لساناً، تعطي لنفسها مهمات تماثله نظاماً وكلاماً واستقلالاً. وبهذا تكون سبيلُها سبيلَه في إبداع الشيء على ما كان وما لم يكن.

وإذا كان الأمر كذلك، فثمة أسئلة يمكن أن تطرح بهذا الصدد، هي: هل لسان الكلام ولسان الترجمة، كتابة أو شفاهة، يتطابقان عبر لغتين أو أكثر؟ وهل يتطابقان إذ هما يقومان بالتوازي على التماثل الأنطولوجي؟ وكذلك، هل يتطابقان خطاباً إذ هما يبدعان الأشياء أو يعيدان خلقها؟ وأيضاً، هل تكرار إبداع الشيء كلاماً أو ترجمة تحكمه المطابقة؟ وأخيراً، هل الإبداع مطابقة.

لا شيء من هذه الأسئلة يقر للمطابقة بوجود. فاللسان إنّ كلاماً وإنّ

ترجمة إنما هو في أصل التكوين اختلاف. وإنه لولا ذلك لما اتخذ سبيله إلى التبليغ سرياً، ولما صار بسبب منه بياناً. وكذلك في الترجمة، فإنه لا يكون كما يكون عليه الكلام في سواها. فالكلام في أصل نصوصه، ينوب عن العالم ويقوله. وهو إذ يفعل هذا، فإنه يقوم فاصلاً بين الإنسان وما يحيط به. ولذا كان من حكمة الكلام في بيان نفسه وبيان أصل نصوصه أن يُسمى حجاب العالم وأن يكون كذلك. وأما في الترجمة، فإن الكلام فيها لا ينوب عن العالم ليقوله، كما لا يقوم فاصلاً بين الإنسان وما يحيط به، ولكنه ينوب عن الكلام الذي كان قد قيل بلسان ليقوله بلسان آخر خلقاً آخر ونصاً اخر تنعدم المطابقة فيه ولا تتكرر. وإنه ليقوم بهذا فاصلاً بين لحظتين من لحظات الوجود اللساني: لحظة الإنشاء نصاً ولحظة الارتحال والتحول والمفارقة، حيث يصير نصاً آخر. ولذا كان من حكمة الترجمة في بيان نفسها وبيان نصوصها المرتحلة والمهاجرة أن تسمى حجاب الكلام، بل أن تسمى حجاب الحجاب وأن تكون كذلك.

ثمة اختلاف، إذاً، بين الكلام بوصفه حجاب العالم والترجمة بوصفها حجاب الكلام. ولقد نستطيع أن نذكر بياناً لحصول ذلك، سبباً واحداً على الأقل. فالكلام إذ يكون حجاب العالم، فلأنه لا ينقل العالم إذ يقوله، ولكنه ينقل صورة ذهنية عنه ومفهوماً. وهذه ضرورة يقتضيها الكلام نفسه لكي يتمكن من إعادة إبداع العالم فيه. وكذلك الترجمة، فإنها لا تنقل الكلام إذ تقوله، ولكنها تنقل صورة ذهنية عنه ومفهوماً. وهذه ضرورة تقتضيها الترجمة نفسها لكي تتمكن من إعادة إبداع الكلام فيها. ولقد يعني هذا أن مجال اشتغال الكلام هو حجب العالم، في حين أن مجال اشتغال الترجمة هو حجب الكلام.

إننا نعلم أن أطروحة كهذه تفترق عن أخرى تنظر إلى الكلام والترجمة بوصفهما إعادة إنتاج، فلو أن هذه الثانية كانت صحيحة، وكان الكلام والترجمة على إعادة الإنتاج يقومان نصوصاً ووجوداً وليس على إعادة الإبداع، لكان يجب على الكلام أن ينقل العالم إليه بما هو ويتطابق معه لكي

يفصح، وهذا محال، كما كان يجب على الترجمة أن تنقل الكلام إليها بما هو وتتطابق معه لكي تفصح، وهذا محال أيضاً. ومن هنا، يبدو أن الاختلاف وإعادة الإبداع، وليس المطابقة وإعادة الإنتاج، أمران متلازمان في حصول اللسان كلاماً وترجمة.

يبقى أنه يجب أن نشير إلى أن إعادة الإبداع تحمل، بالضرورة كما لاحظنا، قدراً من المغايرة والمفارقة والمباينة ليس موجوداً في الأصل (هذا على افتراض وجود أصل) سواء كان هذا الأصل هو العالم الذي يحجبه الكلام، أم كان هذا الأصل هو الكلام الذي تحجبه الترجمة. وما كان ذلك كذلك، من حيث الحقيقة، إلا لأن الكلام إضافة إلى العالم وزيادة عليه، كما أن الترجمة إضافة إلى الكلام وزيادة عليه.

2 - الترجمة والضيافة:

المعرفة ظاهرة إبداعية، وهي أيضاً وفي الآن ذاته، وجود مشترك بين تراكم علمي، وتعدد لساني، وتواصل حضاري. والترجمة تقوم لحمة وسَدى في نسيج هذا الوجود المشترك للمعرفة. فهي، في الوقت الذي تساهم فيه بإنشاء التراكم العلمي تعاقباً، فإنها تنجز نصيبها الخاص في إبداع هذا الوجود على صعيد التعدد اللساني تزامناً. ولقد يؤدي أمر كهذا إلى انفتاح الحضارات بعضها على بعض وتواصلها. وهذا يجعل المعارف تستمر حضوراً ونماءً في دورة عود أبدي. ولذا، فهي تزداد على العالم كلاماً وتضاف إليه، كما تزداد بالترجمة على الكلام الحامل لهذا إبداعاً وتضاف إليه.

ألا وإن هذا ليضعنا أمام خلاصتين:

- الأولى، وتقول: إن الترجمة قد حولت العلاقة بين التراكم العلمي، والتعدد اللساني، والتواصل الحضاري إلى علاقة تكوينية وعضوية صار فيها وجود كل طرف رهناً بوجود الطرف الآخر.

- الثانية، وتقول: إن الترجمة في تعاملها مع المعرفة، إنما تقوم على إعادة إبداعها وليس على إعادة إنتاجها، وذلك بسبب العلاقة التكوينية والعضوية التي تُدخلها فيها.

ولقد نستطيع، بياناً لهذا الطرح وجلاء، أن نقف على أمرين: يمثل الأول ذهاباً من اللسان الأم إلى غيره. ويمثل الثاني عودة إلى اللسان الأم من غيره.

- الأول، ونرى فيه أن أي لسان يقع على تقاطع تلتقي فيه التيارات الفكرية الكبرى للحضارات، فإنه يفسح مجالاً واسعاً للضيافة في أفقه الفكري، والعقدي، والحضاري، وحينئذ تكون الترجمة فيه مكاناً يؤوي إليه، المتغير، والمتحول، والمهاجر، والقابل للزيادة والإضافة.

ولقد كان اللسان العربي، بعد الإسلام وبسببه، واحداً من تلك الألسنة التي تقع على تقاطع عظيم لكثير من الألسنة وكثير من التيارات الفكرية للحضارات. ولذا، فقد صار الفكر العربي للمعرفة مبدعاً، وصارت الترجمة بلسانه للأفكار حاضنة، وللثقافات مستفيضة، وللعلوم مكرمة.

بيد أن أكثر ما كان يميز اللسان العربي، بوصفه مضيفاً، أنه كان يعيد إبداع المعارف، والأفكار، والثقافات، والعلوم، ويقدمها وقد حملت بلسانه زيادة إلى الألسنة في الثقافات والحضارات الأخرى لتزيد فيها بدورها وتزداد فيها، ثم ربما لتعود إليه كرة أخرى محملة بكل الزيادات التي أبدعتها فيها وأضافتها إليه ألسنة تلك الحضارات والثقافات اتي استضافتها بعده.

ولقد نعلم أن هذا ممكن، فالزيادة أو الإضافة في إعادة الإبداع، تكاد تكون أمراً لا يحدث الإبداع من غيره. ومن هنا، فقد كانت كل زيادة إضافة، وكانت كل إضافة سمة من سمات الضيافة في المعرفة والإكرام في العلم.

وإذا كان ذلك كذلك، فإنه لحقيق ما يقال: ربَّ مبلَّغ أوعى من مبلِّغ، فقد يكون الشيء في أصل تكوينه إشارة يحملها اللسان، ثم لايلبث بعد إبداعه

ترجمة حتى يزداد، فيتحول عما كانه بدلالة الإشارة إليه، ليصبح علماً يدل بنظامه على نفسه وبموضوعه على استقلاله. ولهذا، فإن الترجمة إنْ كان لها فضائل تتميز بها، فمن جملة فضائلها تحويل الإشارة المكتَنَزة والمكثفة بلسان، إلى إمكان نظري وعلمي موسع ومفصل بلسان آخر. ألا وإن كل استضافة تفضي إلى إضافة. ألا وإن هذا ليصدق على الحضارة العربية إذ استضافت الفلسفة اليونانية فترجمتها، كما يصدق هذا على الحضارة الغربية إذ وصلتها هذه الفلسفة عن العربية بترجمة أخرى، فالحال هنا كما هي الحال هناك، أن الشروح قد قامت، وأن علوم التأويل قد توسعت، وأن تحقيق النصوص قد دقَّ واستدق، بل لقد صارت الفلسفة بكائنها المبدَع ترجمة مؤكدة لفلسفات ولعلوم ونظريات قام عليها صرح الوجود الفلسفي كله عند الأمتين العربية والغربية، كل في إطار اختلافه وسمْته الحضاري.

- الثاني، ويتبين لنا فيه أن العلماء في الحضارات التقليدية الكبرى، قد كانوا يستخدمون عدة علوم بآن واحد في معالجتهم للقضايا. وهذا منهج كانت تفرضه شمولية معارفهم، وأصولية عقائدهم، وكلية رؤيتهم للوجود وللحياة. فعلماء الأصول المسلمون، وهم الأمثل طريقة في هذا، كانوا لا يتوانون عن استخدام مناهج وعلوم مختلفة إنفاذاً لتحقيق غرضهم العلمي والبحثي. إلا أنهم ما كانوا ليذكروا تلك المناهج وهذه العلوم مسمى، كما إنهم لو تركوا بشأنها، على نحو ما نرى اليوم، نظرية أو نظريات تقنن لها وتدل عليها. وقد كان حسبهم أن يشيروا بعبارة موجزة تكتنز كل هذا. ثم هناك آخرون قد انحدروا من طبقات علمية مختلفة، فجاؤوا بأقوال تنوب عن النظر في الأشياء، أو تنتقل بها من كونها وقائع في الأعيان إلى كونها متصورات ومفاهيم في الأذهان. إلا أن هذه الأقوال لم تقع عند خلفهم موقعاً لافتاً، أو أن خلفهم كان دونهم علماً، فظلت هذه الأقوال غير معروفة، بل ظلت في حكم معدومة.

وأما لِمَ كان هذا النفر من العلماء كذلك، سواء كانوا علماء أصول أم

طبقات أخرى من العلماء، فبسبب الأفق الحضاري، أو لنقل مستخدمين مصطلحات لالاند، فبسبب «العقل المكوِّن» الذي أبدع عندهم «العقل المكوَّن»، ونحن نقصد بـ «العقل المكوِّن» العقل الحضاري، كما نقصد بـ «العقل المكوَّن» جملة الإبداع العلمي والمعرفي والثقافي الذي يقوم «العقل المكوِّن» من خلفه صانعاً ومؤطراً وموجهاً.

فإذا ما عدنا إلى ما نحن فيه، معضَّدين بهذا التصور، فإننا نستطيع أن نقول إن من فضائل الترجمة وعظيم آثارها على مجتمع المعرفة الحضاري والموسوعي عند السلف العربي العلمي، أن بعض المعارف وبعض العلوم التي لم يُقَنن لها نظرياً، ولم تجد خلفاً يطورها ويعمقها ويعمل بها، قد ظلت في حالة سبات وكمون. فلما انطلقت الترجمة في هذا العصر من الآخر باتجاه اللسان العربي المستودع لها في ذاكرته الحضارية والمعرفية، فقد وجدنا أن أرض هذه المعارف والعلوم قد اهتزت وربت، وصارت يقظة بعد سُبات، وتوفزاً بعد كمون، وانبثاقاً بعد عدم.

لقد تنبه العقل العربي المعاصر، بفعل الترجمة، إلى هذا كله، ولذا، فقد رأى أن إعادة النظر بذاته هي من موجبات العلم ذاته. فمثل هذه الإعادة التي تدفع الترجمة إليها وتحدثها، تمثل العقل المكوَّن في مسعاه المعرفي تراكماً يستطيع الأخذ به فلا يبدأ من فراغ، كما يستطيع تطويره والبناء عليه وتجاوزه.

ومن الأمور الدالة على هذا الوضع، وهي بالفعل كثيرة في مجتمعنا المعرفي المعاصر، نستطيع أن نذكر اللسانيات مثلاً على ذلك. وهو مثل قريب إلينا لاشتغالنا فيه. فمذ ترجمت بعض أفكار سوسير، وبعض أعمال اللسانيين، وشاع مصطلح البنيوية في الحقل اللغوي العربي، تم نفض غبار النسيان عن مفهوم «النظم» في التراث العربي عموماً وعند الجرجاني خصوصاً. ولقد ذهب القوم في النظر إلى هذا المفهوم مذاهب شتى، فمنهم من سماه نظرية، ومنهم من ذهب يعقد المقارنات وينشئ المفارقات أو

المطابقات بين الجرجاني وسوسير، أو بين متصور البنية عند الأول ومتصور النظم عند الثاني. هذا بالإضافة إلى البعد العقدي والفلسفي والإيديولوجي الذي تميز به تدريس محمد عبده لكتاب الجرجاني، وتحقيق محمد رشيد رضا أو تحقيق محمود محمد شاكر.

ولقد يجعلنا هذا، على هامش ما نحن فيه، نقول ليست الترجمة ضد التراث، بل هي إحياء له وتجديد لمعارفه وعلومه، سواء كان ذلك بالمقارنة تطلعاً لإعادة تنظيمه وتوظيفه، أم كان ذلك بالاشتغال عليه بغية تحويله وإخراجه من عالم النظرات واللفتات إلى عالم البناء العلمي الدقيق والنظريات.

ونلاحظ في نهاية هذه الفاتحة أن هذه الحركة الترجمية، بشكلها المضاعف ذهاباً وإياباً من اللغة الأم وإليها، تساهم إنْ في إنتاج المعرفة ونشرها، وإنْ في إعادة إبداع ما توار في كتب التراث سباتاً وكموناً. والترجمة، أخيراً، توطن العلم وتساهم في إبداعه وتأصيله.

❖ ❖ ❖

وداعـاً..!

كم هو جميل أن يصبح الجزء الستين من علامات، عنوانه: «حمزة شحاتة - قراءة نقدية ثقافية -» كمرجع دراسي للباحثين، والفضل في ذلك لله أولاً وآخراً، ثم لأولئك الدافعين بالمشورة والإقدام، للمشروع الذي كان حلماً، هؤلاء، الأخوان الغاليان الكريمان: الدكتور عبدالله الغذّامي، والدكتور عبدالعزيز السبيّل.. وكان العزم إصدار عدد من - جذور -، ويستكتب له فريق من الباحثين من هنا وهناك، وكان رأي ناقدنا المتجلي عبدالله الغذّامي، أن يكون الإصدار الذي نخصص لهذه المناسبة «علامات»، لأنها الأبرز والأقدم صدوراً والأكثر انتشاراً.. وكان رأي الكاتب والباحث أحد رموز شطر من دوريات النادي، عبدالعزيز السبيّل، الاحتفالية بأديب وشاعر متميز، حلقة من «قراءة النص»، الملتقى السنوي للنادي، ولم يكن في الحسبان بعد استقالة مجلس إدارة النادي منذ شعبان 1426هـ، سبتمبر 2005م، أن يكون في هذا العام ملتقى لقراءة النص، ثم إن الوقت ضيّق بالقياس إلى دعوة المشاركين للكتابة، غير أن العزائم تذلل الصعاب بتوفيق الله، والنيات الحسنة يدعمها الله المعين، وأخذت الخطوات تجمز، ليكون حمزة شحاتة - قراءة النص -، كما شاء الله وأعلن وقدّر..

وخلال قراءتي للبحوث التي قدمت لهذه المناسبة، شعرت برضا كبير، فكان أكثرها في مستوى المناسبة الغالية، فحمدت الله على توفيقه، لاسيما وأن معالي وزير الثقافة والإعلام، الأستاذ النابه إياد بن أمين مدني وافق على رعاية هذا الملتقى، تقديراً لرمز من رموز الوطن البارزين بل يعد أبرزهم بلا مراء.. ومعاليه قبل ذلك أوصى بالاحتفاء بهؤلاء الرموز.

إنني أشعر بفرحة غامرة حين استطعت من خلال عملي في النادي أن أحقق بعض طموحاتي، كما أنني أشعر بسعادة ذات أبعاد، أن يحتفي النادي بمواطن بعيد الصوت في وطنه وخارج الوطن، وذلك في الأيام الأخيرة من علاقاتي بالنادي، ولو لم يتم ذلك لشعرت بخيبة أمل وفشل، ولكن فضل الله عليّ عظيم.. وكان الهم في الجانب المادي للإنفاق على الملتقى، غير أن معالي وزير الثقافة والإعلام طمأنني أن

الوزارة ستتولى تحمل ذلك، وكان التفكير السعي إلى من يتولى المهمة من أصحاب المال..

وكان أستاذي الدكتور محمد رجب البيومي، يردد على مسمعي أنني أضيّع وقتي في مطالعة ومراجعة الدوريات، (يقول لي أكِلْ) أمر ذلك إلى آخرين بأجر، غير أني كنت مدركاً أن المسؤولية لا تتجزأ، وأنا من طبعي القلق والخوف من الإخفاق، فلم أستجب لنصيحة الدكتور البيومي، وصرفت النظر عما قال لي: خير لك أن تستثمر وقتك وجهدك فيما ينفعك من المطالعة الدرس، فذلك أجدى لك، وكنت أرى أن في عملي هذا مشاركة في أداء رسالة، لأني المسؤول الأول والأخير فيها أمام الله، لذلك قضيت ربع قرن عاكفاً على أداء هذه المسؤولية دون تفريط في أي جانب منها.. وحين أترجل اليوم فإن ذلك في قناعة، لأدع للأخوة في النادي الذين يتطلعون إلى أداء هذا العمل وتحمل مسؤوليته، ليبحروا بسفينة الإصدارات عبر بحارنا، بل ودخول عباب المحيطات، ليوصلوا معارف هذا الوطن والمشاركين فيه إلى العالم، بتميز واقتدار على جوب الآفاق، ومن حقهم ذلك، وأرجو أن ينهضوا به بأحسن مما كنت أؤدي وأعمل، فقد يكون العمل الجماعي أقوى وأجدى..

وحين شرعنا في إصدار علا مات منذ خمسة عشر ربيعاً، كان في تقدير أخي الدكتور سعيد السريحي، الذي أفضى به إليّ بعد سنوات، إنه يتوقع أن تتوقف بعد صدور نحو ثلاثة أعداد منها، وأنا لا أراهن على شيء من تقدير التوقف أو استمرار الصدور.. لكني تعودت أن أعمل وأجدّ في العمل، ولا أستسلم للهزائم، ثم الأمر متروك لتقدير الله عز وجل.. وأقرأ فيَ داخلي قول: لكل أجل كتاب، ولكل سافرة حجاب، ولكل بداية نهاية..

إن أخي الشاعر الكاتب السفير الوفي الأستاذ محمد صالح باخطمة، قال بعض ذكرياته عن شاعرنا وكاتبنا الكبير الأستاذ حمزة شحاتة رحمه الله، وقال إنه يرجئ أشياء أخر لوقتها، وأقول له: اكتب ذلك اليوم قبل الغد، فذلك أجدى وأبقى إن شاء الله..

وأخيراً أقول للأحبة الكتّاب والقرّاء والعاملين في هذه الدوريات منذ البدء.. وداعاً.. وبيننا بمشيئة الله لقاء موصول إلى ما شاء الله، وأرجو من جميع الأطياف السماح والمغفرة، عن أي زلاّت وأخطاء غير مقصودة، سائلاً الله عفوه ورحمته التي وسعت كل شيء..

عبدالفتاح أبو مدين

لكل ناقد مناطه في عوالم المبدعين. ومناهج النقد وآلياته لا يقر لها قرار، فهي في تحول مستمر، إلا أن طائفة من المتلقفين لا يحسنون استثمارها، ومن ثم فإنها مع كثير منهم لا تشكل ظاهرة حميدة. وتنقل مركزية الاهتمام بين النص والمؤلف والمتلقي، شتت شمل النقاد، وإن أثرت المشهد. ولعل أقرب المحطات إلى نفسي محطة النص بوصفه لغة، ولكنه ميل لم يكن على حساب منطويات النص الأخرى، كالبعد الفني، والبعد الدلالي.

وحين عزمت على خوض عوالم الشاعر [حمزة شحاته 1328-1390هـ، 1910-1970م] تنازعتني عدة رغبات تقتسمها: عوالم النقد وعوالم الشاعر. فأي الزوايا التقط؟ وأي المناهج أعتمد؟ وإذ يشاركني الحديث عدد من النقاد فإن هاجس الفرادة يمثل الشغل الشاغل على المستويين: الموضوعي والنقدي.

وحين أختار التماس حياة الشاعر من شعره، يتبادر إلى الذهن كتاب [ابن الرومي حياته من شعره] للعقاد، وهو ناقد اعتمد المنهج النفسي في كثير من دراساته للشخصيات، وقد يمتد التذكر إلى كتب أخرى ومقدمات ودراسات خصت الشاعر وشعره، وأطوار حياته: الخاصة والعامة، كـ/ عبدالله عبد الجبار وأبي مدين والغذامي وعزيز ضياء وبكري الشيخ أمين وصالح سعيد الزهراني وعاصم حمدان وآخرين. ومن ثم لا يكون قولي في الشاعر وشعره إلا معاراً أو معاداً. ولقد تذكرت ما ادعاه [طه حسين] حين كتب عن [المتنبي]، من أنه فرغ لشعر المتنبي، ولم يلتفت إلى ما كُتب عنه، مع كثرته وتشعبه، ولكنه حين شاع الكتاب بين أيدي الناس، ادعى العلامة [محمود محمد شاكر] وهو من هو في مصداقيته وصراحته وسعة اطلاعه على التراث أن [طه حسين] سطا على جهده، وسرق أفكاره، وعول على النتائج

التي توصل إليها. والمستفيض على ألسنة الباحثين أن مشكلة [المتنبي] تكمن في نسبه، ولقد أطال الباحثان التنقيب في هذه المعضلة المستعصية، وأبديا براعة منقطعة النظير، وتوصلا إلى نتيجة في منتهى التناقض. والمتحدثون عن [حمزة شحاته] لن يشغلهم نسبه بقدر ما تشغلهم أطوار حياته الغربية، وهجرته المغاضبة.

وحديثي عن [حمزة شحاته] من خلال شعره لن يعول على ما سلف، فالذين تناولوه سمو به فوق هام السحب، وقصروا رؤيتهم على ما يتمتع به من مثاليات، وغضوا الطرف عن بعض ما وقع فيه من تجاوزات، طالت ذاته، وطالت من حوله. لقد أطلق عليه بعض الدارسين [الأنموذج] ، ولأنه كذلك حسب تصوره، فقد كثرت إخفاقاته في فهم الحياة، ولم يوفق في مصاحبته للأحياء. وحرصاً مني على اتخاذ منهج مغاير فإنني قد أستعين ببعض آليات ما قد سلف، ولكنني لن أنتهي إلى ما انتهوا إليه. والشاعر لم يحتف بشعره، ولم يعبأ بحفظه فضلاً عن أن يتكلف عناء جمعه، والضائع منه ضعف ما أخرجه المتطوعون للناس، ولم يكن كـ [شوقي] الذي انتقى [الشوقيات] ثم تعقبه من أخرج [الشوقيات المجهولة] ، وهذا النزر اليسير لن يعطي الصورة الحقيقية عن حياته التي نلتمس. وإذ لم يكن من شعراء الواحدة فإنه لم يكن من المكثرين، وإن تبذل في بعض قصائده، وشعره المجموع لا ينهض بمهمة إبراز حياته، وأمام كل المثبطات فلن أنثني عما عزمت عليه. والشعر فيما أرى لا يكون شعراً إلا إذا توفر على أربعة مكونات تتمثل بـ:

- الموهبة.
- والثقافة.
- والموقف.
- والأجواء.

فالشاعر لا يكون شاعراً إلا إذا كان موهوباً، وهو حين يكون كذلك

لا يقول إلا ما هو شعر متفق عليه. والشاعر لا يثري نصه ما لم يكن مثقفاً ثقافة تأصيلية، تتسم بالعمق والشمول والتعددية، وقد ينعكس الأثر المعرفي على الشعرية، فيعيق لغة الفن، كما حصل عند [المعري]. والموهبة لا تجود بما يمتع ويفيد حتى تستدرها المواقف، وسيان في ذلك موقف الفرح أو الترح، الرغبة أو الرهبة. والشاعر لا ينطلق على سجيته حتى يأمن على نفسه وعلى سمعته، ولا يأمن إلا حين تتوفر الأجواء الملائمة، وتخف من حوله حدة المراقبة. وشاعرنا ألمَّ بتلك العناصر كغيره من الشعراء، وإلمام أي شاعر بتلك العناصر يؤكد المصداقية، ويجعل الشعر جزءاً من حياة الشاعر. ولقد تكون وجدانيات الشاعر أقدر على كشف حياته ومعاناته، أما شعر الغزل فهو يراوح بين الفعل والافتعال والانفعال، ومن الصعوبة بمكان القطع بالمصداقية.

ومن الشعراء من يفترض وجود المعوقات فيحتبس شعره أو يتعثر، وقد يبلغ به الارتياب ذروته، فيأتي شعره إدانة لواقع غير مدان، نجد ذلك عند [المعري] في القديم، وعند [الفقي] في العصر الحديث، كما نجد أطرافاً منه عند شاعرنا، وقد يكون ذلك بعض ما عول عليه بعض الدارسين له. وعلى الرغم من أن الشاعر قد توفر على تلك العناصر، فإنه لم يفرغ للشعر، ولما فرغ له بعض الوقت لم يحفل به، وإنما عده لحظة تأمل أو تحسر، وهو في التأمل والتحسر يسجل موقفه من الحياة، ويرصد مرحلة من مراحلها. وإذ لم يعتزل الناس، فقد جعل إلمامه بهم حالة من السخرية. فهو الشاعر الساخر الهجاء حين يختلط بالناس، وهو المتأمل المثالي حين يعتزلهم، وشعر التصور والتأمل حفز بعض الدارسين إلى التماس فلسفة الجمال عنده، ورؤيته الجمالية جزء من حياته، فالنظرة الفلسفية تحوِّل الشاعر إلى مُسيَّر غير مخير في رؤيته للحياة والأحياء.

ولو تلمسنا موقع الشاعر [حمزة شحاته] من خلال تلك المكونات الأربعة لوجدناها تلم به تارة، ويتخلف بعضها عنه تارة أخرى، وهذا التفاوت انعكس على شعره. ورديء الشعراء الكبار كـ [المتنبي] مثلاً مرده إلى تخلف بعض تلك العناصر أو ضعفها. وليس بناقد من يطلق كلمات الثناء دون

استثناء، ومن يجعل من نفسه محامياً يذب عن الشاعر، ويترقى به صعداً إلى مدارج الكمال. وإشكالية المشاهد النقدية أنها محكومة بالرضى المطلق أو بالسخط المعمق، وكأن مصير الناقد مرتبط بمصير المدروس تألقاً أو إخفاقاً، وهذا ما أعانيه في كثير من الرسائل العلمية التي أتيحت لي مناقشتها. وتعاملي مع شعر [شحاته] لم يضطرني إلى افتعال القول، وقد لا أكون مبالغاً إذا قلت: إن رديء شعره قد يرقى إلى جيد غيره، فهو شاعر أمكن، ولكن الإمكانيات لا تحول دون الوقوع في هنات ينفذ من خلالها النقاد.

وحين عقدت العزم على التماس حياته من شعره، لم أشأ استكمال ظروف تلك الحياة ومراحلها، فالشاعر له حياته التي فرضتها حالته النفسية الناتجة من ظروف حياته الاجتماعية والعملية، وما تصوره من تفريط به، وكأنه الشاعر الذي قال عن قومه: [أضاعوني وأيَّ فتى أضاعوا]. والإحباط الذي يعاني منه مرده إلى تصوره للأشياء وموقفه منها، ويكفي دليلاً على اضطراب حياته إخفاقه المتواصل في حياته الزوجية، وهجرته المغاضبة. فالمتشائمون والمتفائلون هم الذين يقرؤون الوقائع والأحوال وفق رؤيتهم. بحيث يكون الحدث الواحد والظرف الواحد له معطيات مختلفة. فالماء الجاري يصطبغ بتربة المجرى، ليكون ملحاً أجاجاً، أو عذباً فراتاً. ولهذا ليس من الإنصاف أن نتصور الحياة كما يتصورها البعض من الشعراء الحادِّي المزاج، ولا أن نتخذ الشعر وحده مرجعية مطلقة لتجسيد الواقع، ولكن الربط بين الشعر والوقوعات الثابتة يعزز بعضها بعضاً. فالشاعر حين يمسه الفقر أو المرض، أو حين يرتطم بنتوآت السبيل، يتصور أن تلك سمة الحياة مع غيره، وليس هذا التحفظ مقصياً لدلالة النص الشعري، ولكنه ضابط للتعامل معه.

وقراءة شعره تعطينا مؤشرات ذاتية، بمعنى أنه يمثل رؤية الشاعر لمحيطه، بصرف النظر عن سائر الرؤى الأخرى. ودراسة الأستاذ [عبدالله عبد الجبار] المبكرة أعطت مؤشرات إلى واقعيته، والواقعية مذهب اضطربت حوله المفاهيم، فهناك الواقعية الاجتماعية والاشتراكية والفنية، ويبدو لي أن

واقعية الشاعر أميل إلى الاجتماعية، وإن عرف عنه الشموخ والتعالي والنزعة [الأرستقراطية] . ولأن حياة الشاعر تعتمد المزاجية فإن مستويات الحالة النفسية تتفاوت من قصيدة لأخرى، وهذا التقلب المزاجي لم يؤثر على سائر الوحدات الفنية: موضوعياً ولغوياً ونفسياً . فالحوافز النفسية قد تؤدي إلى فك المسحة المهيمنة. ولو ضربنا الأمثال ببعض الشعراء الذين طغت حالاتهم النفسية على شعرهم أمثال [أبي العتاهية] و[المتنبي] و[المعري] لوجدنا أن هناك فترات خلصوا فيها من السمة النفسية. وفي العصر الحديث نستطيع أن نضرب المثل بالشاعر السعودي المكثر [محمد حسن فقي] ، ومع إغراقه في التشاؤم والإباء والثورة النفسية، إلا أنه في بعض الحالات، يند بشعره عما هو شائع من سمات دلالية ذات طابع نفسي.

وعندما نجاوز الإطلاقات، ونعمد إلى الشواهد من شعره، نجد أن لكل قصيدة حوافزها النفسية، وضغوطها الاجتماعية، وأجواؤها المحفزة. والذين يودون التماس حياته لابد أن تعدو أعينهم إلى إسهاماته السردية، وبخاصة كتابه [الرجولة عماد الخلق الفاضل] و[رفات عقل] و[إلى ابنتي شيرين] و[حمار حمزة شحاته] إذ تمثل جماع رؤيته، إضافة إلى ممارسته التطوعية في مطلع شبابه، ويقيني أن تفكيك قصيدة من مطولاته ينبئ عن رؤاه وتصوراته. ولعلنا نشير هنا إلى قصيدة [تأملات] التي جاءت على شكل أشواط دلالية، تفيض بالتساؤل والتعجب والحكمة. والقصيدة مؤشر على اضطراب نفسي، واستياء من التقلبات، فهو يتطلع إلى المصرِّحين بعد الصمت، ويعجب من ذوي العدل الظنينين به عندما اقتضاه المستضام، ومن المتَّقين الذين لا يدفعون بالحجة في لجة الشك، ومن تساؤل الحكيم الاستنكاري عن الغرام والحسن، ومن عبودية المال والجاه والهوى. وكأنه يستوحي حديث [تعس عبد الدرهم]... إذ يقول: [فماتت دواعي الكبر فينا... فما نحن؟] . هذا الحشد من التساؤلات التقريعية توحي بالضيق والشك والرفض واحتدام المشاعر. فهل تلك السمات سائدة في شعره، أم هي

عرض زائل؟ لا أشك أن الشاعر مر بحالات من الانكسارات التي أحس أنه ضالع فيها، ومن ثم نجده يلوم نفسه، ولكنه لا يصل إلى جلد الذات.

والتساؤل المشروع أن نستبين ما إذا كان ذا خليقة تخفى، حتى لا تعلم إلا من خلال شعره. الحق أن شعره نفثات مصدور، أرهقه واقعه. لقد كانت له طموحات ترفس تحت وطأة الواقع غير المواتي، فكل قصيدة تنم عن معاناة نفسية، وقصيدة [تأملات] من أوضح الشواهد على اضطرابه النفسي. ولأنه يعتمد التفصيل، ولا يكتفي باللمحة، فقد اتكأ على [قافية النون]، وهي من قوافي المطولات، ومع أن القصيدة ذات أشواط عشرة، إلا أنه لم يعمد إلى تحويلها لرباعيات أو سداسيات على شاكلة الشاعر [الفقي] الذي اشتهر بذلك. والذين جمعوا شعره نظروا في ظواهر القصائد ومطالعها، وظنوا أنهم قادرون على تحديد المعاني في [الوجدانيات] و[لغزل] و[الملاحم] و[المنوعات]، وهذا التقسيم مع سذاجته يوحي بعدم استكناه الوحدة الموضوعية التي تكاد تنظم الديوان كله، وهو الهم الذاتي، أو الذاتية المسكونة بالكبرياء والألم والإحباط. وفوق ذلك فإن الشاعر عميق الثقافة، متعدد الاهتمامات القرائية، ولا شك أن الخلفية الثقافية لها انعكاساتها على التصورات، وهذا مؤشر دلالي، قد يند بالناقد، ويحول دون تحديد ملامح حياته.

والشاعر المسكون بهموم ومفاهيم ومواقف يكتب سيرته ويدون معاناته: تصريحاً أو تلميحاً، ولا يقول الشعر لمجرد الكسب، إنه نفثة مصدور. وهذا يذكرني بمقولة [طه حسين] عن الشاعر [عمر بن أبي ربيعة] الذي فرغ لقلبه، ولم يفرغ لكيسه، وهكذا الشاعر [شحاته] شغلته همومه عن رغباته. وأخوف ما أخاف أن يكون الشاعر من أولئك الذي يسقطون إخفاقاتهم على الآخرين، فالذين يتحدثون عن سيرته الشعرية، يجتهدون في المواءمة بينها وبين معاناته، وإذا كان البعض يراها بوادر إخفاقات فإن آخرين يرونها ممارسة تطهيرية، والحكم الفصل بين الفئتين مدى احتمال الوثائق النصية لمثل هذه الرؤى المتباينة، إذ أن نظرية التأويل قادرة على احتمال القول

التبريري. وإذ تشاع عنه الأنفة وحب الفوقية نجده في مقطوعته الشعرية [ليت العقول سواء] يقول: ـ

[وفيم؟ وينبوع الخليقة واحدٌ.. ... تمايزت الأضداد والنظراء]

وهذا مؤشر ارتباك، ربما كان من الأسباب الرئيسة في حمله على إهمال شعره، وكأنه إن أمسكه أمسكه على هون، على أن هناك ملامح فنية، تشي بواقعية متعددة، وصفها البعض بالقصائد الهازلة، غير أنها تؤكد نزعة السخرية عنده، وهي نزعة قد تكون مؤشر انهزام أمام تحدي الواقع، على حد المثل الشعبي [المأخوذ يضحك]، فالإحباط يحمل على السخرية، والشاعر عاش هذه المعاناة بكل وضوح. وسوف لا أنزلق في مقولة إنتاج النص في مقابل استهلاكه، ذلك أن القول الإبداعي في النهاية رسالة، وليس مجرد إثارة لإنتاج دلالة غائبة، ونحن مع الخفاء، ولكن الشاعر في النهاية يتوسل بالتجلي لإبلاغ رسالته، ولا يجوز أن نغيبه على حساب حضورنا، بوصفنا منتجين على سنن التفكيكيين. نعم هناك لغة، وهناك خطاب، فاللغة تجريئية التصور، والخطاب شمولي.

والدارسون المتعقبون لطائفة من الشعراء هالتهم المسافات السحيقة بين شعرهم وما حوته الموسوعات الأدبية من أخبارهم، حتى لقد وقع الكثير منهم في الوهم حين التمس الحياة من الشعر. فهل [البحتري] في أخلاقه ومظهره متناغم مع شعره الغنائي الجميل؟ وهل [أبو العتاهية] زاهد بالحياة زهد شعره بها؟ وهل [ابن أبي ربيعة] ماجن كما مجُن شعره، وهو الذي أقسم ما حل إزاره علي حرام؟ ولك أن تدع الأسئلة تتلاحق عن كل شاعر. وفي النهاية تجد أن الشعر قد يمثل الهروب من لذعات الواقع، ولقد مررت بدراسة عن [ظاهرة الهروب في شعر طاهر زمخشري] رحمه الله، ولست أدري ما إذا كان هروبه هروباً يماثل هروب [حمزة شحاته].

وحين تسقط العلاقة بين الشاعر وشعره بعامل النقد أو بعامل العدول والتأويل اللغوي والنظرة إلى الخطاب بكل شموليته، نسأل أنفسنا: كيف

نفكك البنية الموضوعية للبحث عن ملامح حياة الشاعر؟ لقد جاء في الأثر عن شعر [أمية ابن أبي الصلت] إيمان لسانه وكفر قلبه، ومعنى هذا أن اختلاف الشاعر مع شعره قضية مسلمة، وقد لا يكون الاختلاف بهذا الحجم، ولكن المثيرات والمواقف تشعل العواطف، وتحملها على الاحتدام والعنف، فإذا زالت المثيرات، هدأت العواطف، وعاد الشاعر إلى وضعه الطبيعي، الأمر الذي يحمل الدارس على تصور التناقض في حيوات الشاعر، وما هو كذلك، ولكن الظروف قد تحمل المبدع على مفارقة سجاياه، وإبداع القصيدة في ظل ظروف عارضة، أنست الشاعر ما هو عليه من أخلاقيات. ومع كل هذه الاحتمالات المثبطة لعزماتنا، تظل الخليقة غير التخلق، والطبع يغلب التطبع، فالشاعر قد يفارق طبعه في سورة الغضب، وحين تعود المياه إلى مجاريها، لا يقدر على استرجاع ما أبداه في شعره على حد: [قد قيل ما قيل] . وكل هذه التحفظات لن تفت في عضدنا، ولن تؤثر على ما عقدنا العزم عليه. وكيف نتردد والحكيم يقول لجليسه: [تكلم حتى أراك] وكم من متحدث ملغز تعرفه من لحن القول لا من منطوقه.

والمتعقب لطائفة من الشعراء يجد أن هناك سمات وخصائص وأخلاقيات لا تفارقهم، فالشاعر [محمد حسن فقي] لا يستطيع أن يتخلص من التشاؤم والرفض والضجر، وإن ألمت به ظروف سعيدة، ولقد أشرت إلى الفجوة بين حياته السوية وشعره الضجر. والذين يدرسون حياة الشاعر من شعره لا يجدون صعوبة في التماس شيء من ملامحها، ولو عن طريق قلب المعادلة، والمغايرة قد لا تفسد للمقاربة قضية. وأحسب أن الشاعر [حمزة شحاته] ليس ببعيد عن [الفقي] ، فإذا كان [الفقي] متشائماً فإن [شحاته] ممتلئاً أنفة وكبرياء وإباء. والشاعران يلتقيان في صفات نفسية، ويفترقان في أمور كثيرة.

والتماس حياة [شحاته] لا تكون عن طريق الاستئناس بمن كتب عنه في ظل الاندهاش بالمثاليات والفنيات واللغويات المتألقة، وأحسب أن القول بوعيه وتعمده لمآلات حياته قول ينقصه الإثبات، ويعوزه الدليل، فالشاعر

مارس حياته بوعي، ولكن خصائصه النفسية لم تدع فسحة لتقبل المناقض، الأمر الذي آل به إلى انكسارات متلاحقة أدت إلى إخفاقه في الحياة الزوجية وهروبه من المشهد، وليس يعيبه ذلك. وإذا كانت قصائده الغزلية ليس فيها رمز ولا قناع فإن للشاعر حياة مزدوجة، فشعر الغزل لا يمثل الوصف والحس، وإنما هو تجسيد لحالة نفسية تغذيها المواقف، ولا يثيرها الجنس. والشاعر كان في مطلع شبابه على صلة وثيقة بالشاعر [محمد حسن عواد] ولما تقطعت بينهما الأسباب، وصل العواد حباله بالتجديد المتطرف، والحضور الفاعل، والثبات أمام الأعاصير، فيما حاول [شحاتة] حفظ التوازن بين التراث والمعاصرة، ولكنه لم يثبت أمام تحدي الأوضاع. ولقد تميز شحاته عن العواد بالوضوح والموضوعية وصفاء الإيقاع ونصاعة اللغة، وامتاز العواد بالثراء المعرفي والحضور الفاعل.

والشعر على الرغم من كل الاحتمالات له مؤشرات، لا يخيب معها الظن، فالشاعر [حمزة شحاته] ومن خلال شعره حاد المزاج، سليط اللسان، يتقن فن الهجاء المقذع، والسخرية المرة، ولولا ما ينطوي عليه من أنفة وإباء وترفع لكان الشاعر الهجاء الذي يفوق المتقدمين والمتأخرين. وتتجلى قدرته المفحمة في ملحمته الكبرى التي خاض فيها معركة الملاسنة الممتعة في بداياتها المسفة في نهاياتها. لقد أثارت تلك المعارك الشعرية اشمئزاز المتابعين، ولكنها خلفت لنا شعراً قوي العارضة، لم نظفر إلا بالقليل منه، ولا شك أن مثل هذا الشعر يكشف عن سجايا الشاعر وعجزه عن كظم الغيظ، ولقد وصفها جامعوا الديوان بأنها مناظرة شعرية، ولا أحسبها كذلك، فالشاعران [شحاته] و[العواد] يمارسان السخرية الشخصية، ويقتربان من النقائض، ولكنهما يقعان في الهجاء المقذع والسباب المسف، والمناظرات أقرب إلى تحرير مسائل النظرية المختلف حولها، ولقد جاءت قضية الشعر عرضاً. والمتقصي لخطوات هذه النقائض يجد أنها بدأت في وقت مبكر، وانحسمت في عام واحد، ولسنا معنيين في صدقية ما قيل. فالشاعران على جانب كبير من الخلق والاستقامة والمكانة في نفوس المخالطين لهم، ولكننا نلتمس

إمكانيات الشاعر، ودوافعه النفسية، وعنفه في مواجهة الخصوم. والشاعر من خلال رفضه وإبائه وعنف مواجهته يبدو شديد الحساسية والشك، وتلك الخلائق لها تأثيرها الأقوى في مسيرة حياته، وبخاصة في علاقته مع المرأة.

والشاعر الذي عصفت به الأحداث، وقست عليه الظروف، وفارق الديار مهاجراً إلى مصر وكف بصره، وكاد يكون رهين المحبسين ترك شعره مع ما ترك، فلم يكن في متناول الكافة، وإنما كان أوزاعاً في لفائف الأصدقاء، وشعر لا يكون حاضر المشاهد، تغفل عنه الأقلام، حتى لا يكون معروفاً. والمتأمل فيما وجد من شعره، وجمع، يكتشف شاعراً موهوباً، ثري المعاني، قوي الأسر، عميق اللغة، يرتبط شعره بحياته أشد الارتباط. ولقد تبدى جانب من أخلاقياته في احتجاجه واعتذاره عبر قصيدة [مناجاة] ص 61، فالشاعر يسلك فيها سبلاً يبدي فيها خطابه، والقصيدة اعتذارية من أجمل ما قيل في الاعتذار، واستعطافية من أروع ما قيل في الاستعطاف، وتبريرية من أقوى ما قيل في التبرير، ودعائية تسترق القلوب. يقول وهو يخاطب صاحبه الذي رمز إليه بالجواد السابق المحجل :ـ

[لا تثنك الأحداث والغضب العارض عني والشك والتأويل

هنة جسَّم الخيال معانيها ضلالاً وضاعف التهويل

قد تعجلتها بالهجر وما ضاقت بها بعد عذرها والدليل]

وهو في هذه القصيدة يعتمد التدوير والتضمين، وذلك مؤشر صدق المشاعر، فالتماسك في القصيدة لا يتهيأ إلا لمن يعاني من الموقف، فالوحدة العضوية التي يتحفظ عليها بعض الأقدمين تعد ميزة شكلية ودلالية. والشاعر حين يقول بصدق، لا يتلعثم، ولا يتردد، ولا يفكر فيما يقول، ولهذا أشار جامع الديوان إلى بعض الهنات العروضية التي تدل على العفوية والمباشرة. وعلى الرغم من كل الانكسارات والتوسلات تشمخ الأنفة، ويستشري الإباء، فكل ما سبق ختمه بقوله:

[لا طوينا على الهوان نفوساً ... لحبيب ولو برانا النحول]

وإشكالية المثاليات أنها حين تمر بمشاهد الواقع لا تكاد تنجو من وضرها، فلو قرأنا [شحاته] في شعره، وفي نثره، لوجدناه يرصد قمة المثالية، ولكننا حين ننظر إلى مواقفه في مواجهة الوقائع نجد أنساناً آخر في عنفه وقسوته وارتباكه وإخفاقاته، وليس أدل على ذلك من خلافه مع صديق طفولته وشبابه وندّه [محمد حسن عواد] ، وزواجه لثلاث نساء وطلاقهن وهجره للحياة واعتزاله للأحياء، وكل الذين يحبون [شحاته] وأنا منهم يقفزون هذه الأحداث، لأنهم لا يستطيعون تبريرها، غير أني سأقف عندها مكرهاً امتثالاً لقوله تعالى: ﴿وإذا قلتم فاعدلوا﴾. وإذا اضطروا إلى ذكر خلافه مع [العواد] أدانوا كل أطرافه، وهي إدانة لا تمضي بهم إلى تلمس الأسباب والنتائج، فهل كان [حمزة شحاته] هازلاً تجاوز حد المباح، أم أنه ضيِّق العطن، لا يتسع صدره لأكثر من قول؟ الشيء المؤكد أن [شحاته] على جانب من الخلق الرفيع، ولكن الضغوط النفسية والاجتماعية تخرج به عن حده، وقد تفقده صوابه، وفوق ذلك فهو يعشق القيم، ولكن الضغوط النفسية تقعد به عن اللحاق بها في ساعة الضيق والبرم. أحسب أنني مضطر إلى التنبيه دون المحاكمة والحكم، وعلى الذين لا يجدون حرجاً من النبش في مثل ذلك أن يتلبثوا فيها كثيراً.

وفي النهاية كيف نتصور هذه الحياة بعد أن عبرنا إليها من خلال وثائقه الشعرية، وحالته الاجتماعية والنفسية الماثلة للعيان. لقد سبقني إلى ذلك دارسون ونقاد، استحضر بعضهم هذه الرغبة، واكتفى بعضهم بالوقوف على فنيات الشعر ومبلغه من الفن. وكل من أوغل في البنية الموضوعية، ألم بشيء من ملامح حياته شاء أم أبى، ولكنه إلماح عارض، ولهذا فإن حياة الشاعر في النهاية تكمن في شعره، وقد لا نكون قادرين على تجليتها بالقدر الكافي، وهي حياة حافلة بالمنغصات والتحديات والإحباطات.

❖ ❖ ❖

ما تبقَّى من شاعر المكابدة والمعاناة/ حمزة شحاتة، رحمه الله: ديوان شعر اختاروا له عنوان: (ديوان حمزة شحاتة) تولى تكلفة طباعته ونشره: الأمير الشاعر/ عبدالله الفيصل عام 1408هـ - 1988م... ولم يكن ذلك الديوان الذي ضم أشهر تراثه الشعري: يشكل «المجموعة الكاملة» لأشعاره، وذلك في واقع عجز المشرفين على إصداره بتكليف من الناشر: محمد علي مغربي وعبدالمجيد شبكشي، رحمهما الله عن حصر شتات (كل) شعره الكان متناثراً ما بين أقربائه وأصدقائه الخلص (الملص)... أما ابنته الإعلامية الكبيرة/ شيرين، رحمها الله: فقد سلمتهما كل ما كان بحوزتها من شعر أبيها... مثلما أثرت مطبوعات «تهامة» - في سلسلتها المحتجبة: «الكتاب العربي السعودي» - بكتاب جمعت فيه رسائل والدها إليها، وعنوانه: (إلى ابنتي شيرين).. ثم بالكتاب الآخر للشاعر الكبير الذي جمعوا فيه: عبارات الحكمة، والرؤية، والرؤى، كنموذج من نثره «الأصنص»، وعنوانه: (رفات عقل)، وكتابه النثري الآخر عن «الأخلاق الفاضلة»/ مضمون محاضرته الشهيرة التي ألقاها بمكة المكرمة.. فكان تحفة فكر!

ويعود «حمزة شحاتة» اليوم ليركض في ساحة الإبداع والثقافة، مغذاً نحو أعراسه في أعماق عشاق شعره ونثره... وأصرّ اليوم «النادي الأدبي الثقافي» أن يحمل شعلة جديدة يضيء بها هذه الأعراس... متفرِّداً بالتذكر لتاريخ «حمزة شحاتة» وبتكريم عبقريته: شاعراً وناثراً مبدعاً.

• • •

هذا هو «حمزة شحاتة» الذي (اختصروه) في عدة مطبوعات، في انتظار مهرجان التكريم الذي سيقيمه: معالي الشيخ/ أحمد زكي يماني، في

إطار فعاليات: (جائزة شاعر مكة)، والذي سيفاجئ عشاق إبداعات «حمزة شحاتة»، والجيل الجديد الذي لم يقرأ عنه كثيراً: بزخم من الدراسات الشاملة عن شعر ونثر/ حمزة شحاتة، ورصد أعماله الشعرية الأكثر، ما أمكن ذلك... وها هو «النادي الأدبي الثقافي بجدة» يضطلع بتكريم الشاعر الكبير من خلال افتتاح فعاليات (ملتقى قراء النص/ 6)، فيقدم قراءة نقدية ثقافية.

ونحسب أن كل هذا الجيل الراعص اليوم: سمع عن «حمزة شحاتة»، لكنه لم يقرأ له الكثير مما قرأناه له، وهو الذي كان يردد عبارته هذه:

- (ماذا كان يمكن أن أكونه.. وماذا كان ينبغي أن أكونه؟!

شيء..... وماذا كنت في آخر جولة؟!

شيء آخر.. هو الذي يبدأمنه القول وينتهي إليه... النهاية هي التي تعطي البداية، أو تسلبها معناها)!!

وفي حصيلة هذه الـ (قراءة النقدية): حرص «النادي الأدبي الثقافي بجدة» على تقديم أبعاد شخصيات «حمزة شحاتة».

ولعل كل «نجم» من ذلك الجيل الرائد، سيردد مقولة الشاعر المعاصر/ محمد الفيتوري:

- «ترى.. ما الذي سيكتبه القادمون بعدنا، وهم يشاهدون: كيف يتحول المثقفون والأدباء والشعراء اليوم إلى: سماسرة، وباعة متجولين في أسواق البيع والشراء»؟!!

ولعل الباحث الذي أبدع في دراسته د. عاصم حمدان: قد استهدف بقراءته النقدية التي قدمها في دراسته أو كتابه (قراءة نقدية في بيان حمزة شحاتة الشعري) تبيان: قيمة، ومضمون ذلك الجيل الذي لم نحسن المحافظة على تراثه بما يستحق!

● ● ●

وبعد فإني أكتب لكم وأحدثكم عن هذا الصوت القادم من جديد.. قادم من خارج الزمن!! عائد هو من تاريخ غرق العشق إلى - تاريخ - النسيان.. إلى الغربة!

عائد من «إرم ذات العماد» لحظة ظهورها على وجه الأرض ومعه الأمواج، والرياح، والنسمة، والشراع المثقوب، وخطوات لم تكد تهرع حتى تتباطأ، وحينما تتباطأ تشهد هروب القادمين إليها!

قادم هذا الصوت في بطء الزمن المحمول على حياة قلقة مسرعة الوقفة.

قادم هذا الصوت.. بعد أن اختفى خارج الزمن وهو ينادي على ما في عمق الزمان، واشتعل رأس صاحبه شيباً، ولم يزل القلب متوهج الخفق، ذائب الوجيب، مردداً مزامير العشق الغارق، وأناشيد الشراع الساري.. حتى وهنت الخطوة، وازداد اتقاد الآهة، وكان ذلك الاختفاء هو تبرير للزين استعذبوا النسيان له، وكان الاختفاء هو «الحكم» الذي أصدره ضد شراعه، وليله وأمواجه، وصوته!

غير أن للنسيان لحظات ذكرى، وللحظات الذكرى خفقة حنين، وفي وقدة الحنين جاء الصوت بلحظة الذكرى.. فقال قبل أن يرحل:

(إنني أقضي أيامي ولياليَّ كالناب في مبركها.. ترقب نشاط الإبل من حولها، ولا تطيق انبعاثاً إلا أن تدور بعنقها، وعينيها)!!

- ويستطيل سؤال: ما مدى العافية التي تنشِّط هذه الإبل؟؟

وقبل الرجابة.. علينا أن نستعيد العبارة ثانية، آتية بنبرة هذا الصوت/ صوت الشاعر المتقد آهة، الكان واهن خطوة زمن، الضاج بالحنين: صوت «حمزة شحاتة»!!

لقد سكب الشاعر حنينه في أنبوبة اختبار ضيقة هي ذكرانا له - نحن الذين نسيناه زمناً طويلاً - مشغولون بالنظرة إلى الداخل.. عيوناً «كعيون

تماثيل الرومان نظرتها إلى الداخل»! وتركنا الخارج للعاصفة.. لخطوات تحدي «جلجامش»، لقرعات «أنكيدو» الذي حاول أن يهزم رفيقه!!

على الشريط الطويل بلا مقاس.. كان تاريخٌ أدبي، وكانت معارك فكرية قديمة توهجت، توهجت، وتكومت رماداً مع الأيام... ومنذ اختفى «شحاتة» بنفسه، غرق العشق وانطفأت جذوة التنافس، وعاطفة الحرف.. بقي فترة - بعده - السرحان، والقنديل، وطغت بعد ذلك النظرة، إلى الداخل بعيون تماثيل الرومان!!

والشريط طويل، و«محنَّط» كمومياءات الفراعنة بلا توابيت!!

إن حمزة شحاتة يشبه إنسان «فاليري» الذي قال عنه في هذه العبارة: (من يتمتع بنظرة معينة تجعله يختفي بنفسه، وبجميع الأشياء الأخرى، وهي تثبت نفسها في الزمن خارج الزمن)!

إن حمزة شحاتة غرق من قديم في تاريخ كان هو غرق العشق.. ثم برز على السطح، وحاول أن يواصل رحلته بشراع ثقبته الأعاصير ومزق أطرافه غلو الحنين.. فإذا هو كحالة - إرم ذات العماد - التي وصفها عبدالوهاب البياتي قائلاً عنها:

- «كلما بعدت أبطأ المجانين في سيرهم إليها، وكلما اقتربت هرعوا مسرعين إليها»!!

فهل تطرحون الآن إجابة على السؤال - أعلاه! -.. القائل: ما مدى العافية التي تنشِّط هذه الإبل؟!

لقد قَدِم صوت «حمزة شحاتة» إلينا في زمنه الراحل معه، يحمل عبارته.. فإذا بنا زمام الشاعر هذا وهو «كالناب في مبركها لا تطيق انبعاثاً».. كما وصف واقعه في أيامه الأخيرة!

كان عائداً من خارج الزمن لا ليثبت نفسه، وإنما ليجعل الأعناق

والأعين تلتفت إلى مكانه - إلى خارج الزمن - وحوله صدى هذه المعاني التي صاغها شعراً ذات يوم فقال:

- «من لنفسي بالوهم فيك فألقاك وتلقيننني إلف قرار
فلقد طال بالحقائق للناس افتقادي وفي الحياة عثاري
وي لها من حقائق زلزلت صرح خيالي، وقتلت أوطاري»

● ● ●

أيها الصوت القادم إذاً:

- من أتى بك؟!

- من أزاح الستر عن مبرك صاحبك بهذا الانبعاث عندنا نحوه.. في اللاانبعاث عنده بسبب الأيام والليالي، والنسيان، والحنين، والذكرى والوهن... حتى الموت؟!

- ما هي تركة الأيام والليالي التي خلَّفتْها لوجدان الشاعر في منتهى رحلته؟!

أكاد لا أطيق التمعن في الأجوبة المنتظرة.. فالشريط الطويل محنط في نفوس الذي يستمعون إلى الصدى هنا.. الذين يصيحون لعمق الصدى للصوت القادم!!

● ● ●

أيها الصوت العائد بخروجك:

الذي أتى بك هو معنى فلسفَتْه عبارة حملتها منه.. تقول:

- (إن المتفقين في الكلمة.. أجدر بالرثاء من المختلفين عليها)!!

وها نحن المتفقين في الكلمة عنك، تجدنا أجدر بالرثاء من دون قيمك ومبادئك!

لقد جئت - أيها الصوت - من خلال احتفالنا بك: ترثي الكلمة هنا..

فالاتفاق عليها لا يعني الفهم لها، أو الاقتناع بها، بقدر ما يعكس الإهمال للكلمة، وسجلها على الورق حتى الطمس!

والاختلاف على الكلمة اليوم أصبح شكلاً، والشكلية ذاتها، والذاتية بُعْد عن استنهاض معاني الفكر، وتلوث بما في الداخل.. بما تراه عيون تماثيل الرومان!

لم يعد اتفاق، أو اختلاف، لأنه لم تعد كلمة.. هنا فقط حروف يتم تركيبها غالباً في أنابيب الاختبار، والذين قالوا إن الأدب مزدهر يجاملون «التجربة».. يخافون على آلية التوليد!

إن مفتاح الفكر: هي الكلمة المليئة بالمعاني.. هي الكلمة التي تنشط بطء التطلع ورتابة الفهم، وتضرب بلادة الرؤية!

أيها الصوت القادم باختفائك:

الذي أزاح الستر عن مبرك صاحبك.. هو الاحتجاج على حوار صاحبك هذا النافي لشاعريته.. المتبرئ من تاريخ وهج عشقه!!

إننا أمام «الناب» في مبركها لا تطيق انبعاثاً، وتاريخ حافل، وكلمة حية حتى اليوم، وشعر نابض حتى الغد.. نتأمل ما قاله «شحاتة» وهو يتبرأ من شاعريته.. من «إزم ذات العماد» التي ظهرت تحت سحابة نسيان مؤلمة.

نتأمل عبارة أخرى كتبها لأحد أصدقائه في رسالة عاتية.. بابتسامة دامعة، فقال:

- (قال صديقي: لماذا لا تعترف بأنك شاعر مادام الناس يقولون هذا؟!

- قلت: أخشى أن يقولوا غداً أني مجنون، أو حرامي!!

ولم يضحك صديقي لأنه لم يفهم)!!

ولم أضحك هنا، ولكني فهمت أن الإحساس اليوم، والمعاني والسمو

الفكري تساووا بتصرفات المجنون، وبانحراف اللصوص.. أي أن الشعر في النظرة العامة، أو التعبير الفني، أو الفكري هو جنون، أو سرقة زمن!!

وفي انطباعي: أن الجنون مادة وليس روحاً، وأن السرقة مسلكاً، أو حالة، وليست شعوراً أو ضميراً!!

واستطرد الحوار عنك بعد هذا.. بأسئلة همشرية متفوقة الغرض، تقول كلاماً عن الشعر، وعن النقد، وعن المحتوى التاريخي لهذا البلد!!

وأردنا - إمعاناً من أجل الحب والإخلاص والعرفان - أن يمتد نفس الحوار.. فالوقت ليس كارثة، والزمن ليس حدوداً، والمعرفة ليست وقفاً على أحد (!!)

وبصوت مسموع جداً: قلنا كلمة مفهومة مقروءة مدروسة: «الأزمة ليست قائمة في الشكل الشعري بقدر ما هي قائمة في وجود الشاعر، أو عدمه!!

إن الناس لا تفهم الشاعر، لأنهم لا يفهمون إلا الحقائق السطحية.. أما الضباب والجليد اللذان يرقد تحتهما زمن كامل، فذلك شيء لا يفهمه الناس الذين لا يعترفون إلا بالحقائق الملموسة من قبيل: ممنوع التدخين.. ممنوع البصق.. الوقت من ذهب»!!

هذه هي الأزمة في الداخل، قريباً من العيون المقلوبة كعيون تماثيل الرومان!!

• • •

أيها الصوت القادم بغرق عشقك:

التركة التي خلفتها الأيام والليالي لوجدان شاعرك، لا تنحصر في البحث عن إطراء وثناء الناس عليك.. إنها تركة موزعة بالقسطاس على العمر، وعلى الشريط التاريخي الطويل للأدب هناء وعلى محاولة الانطلاق خارج الزمن، وعلى اختفاء الأبعاد في ثواني غرق العشق القديم المتجدد!

التركة مخضت أصواتاً هلامية مغرقة في الجحود، مطموسة بالغرور، محقونة بالرفض الأجوف البعيد عن معنى الرفض احتجاجاً على عنت!

التركة في هذا التفكك، والاضمحلال، والشيخوخة الذهنية وخواء الروح من معطيات الحياة!

التركة جعلتك أنت - منذ أناخك المرض - كالناب في مبركها لا تطيق انبعاثاً، وجعلت غيرك يقتات الاجترار، ويتناول الشذوذ الفكري، و«يمارس» تأملاته بعيداً عن الأعين، والأسماع والأذهان الجديدة المقبلة على استيعاب مرغوب!!

وإذا التركة حقيقة هذه الحصيلة التي صوَّرها في أبيات تقول:

- كم سرينا على سناها حيارى نركب الوعر، والعواصف خرقا
وانتشينا بها خيالاً من الرا حة أحنى مهداً وأنضر أفقا
فإذا نحن في كفاح مرير بين سار على الكلال وملقى!

● ● ●

فماذا تبقى من تاريخ العشق؟!

- لا تقولي أخشى عليك العوادي أي شيء أبقت عواديك مني؟

أم هل تبقى هذا الاقتناع:

- لا تقولي أهواك.. لست على صحراء حسي اللاظي سوى ابن سبيل
عاثر الحظ، والخطى يخبط الوعر بوعر من يأسه والغليل
ما له غاية، وما غاية الحيران

الذي تبقى حقاً، وفي الوجدان عمقه.. ما قاله «حمزة شحاتة»:

- أفْلَسْنا والحب مطلب نفسينا غريبين في سبيل الوجود

جمعتنا أسبابه مثلما تجمع ضدين: صائداً بمصيد!
فمضينا على هوى يبطن الغاية منه بين الظما والورود
وانتشينا بل انتشيت، فقد ضاع نصيبي بين الأسى والجمود!!

أيها الصوت القادم - الآيب من جديد:

لا أتحدث هنا عن شاعرية صاحبك لأنني مقتنع بما قال:

- إن المتفقين في الكلمة.. أجدر بالرثاء من المختلفين عليها!!

إنني أنظم هنا رثاءً «منثوراً!» مؤجلاً منذ لحظة موتك!

ألمس به بطء الزمن المحمول على حياة قلقة مسرعة الوقفة.. يندلق امتلاؤها على فراغها، ويعيد الفراغ ذلك الامتلاء بكل قرف!!

إن تسليط الضوء الفاضح على الشريط الطويل المحنط.. مناسبته الصوت القادم، فالحديث كله عن «إرم ذات العماد».. مدينة العشق، وعن تاريخ غرق العشق!

الحديث عن أهل الكهف، وإن كان الاستطراد التاريخي ملح جداً!!

● ● ●

حمزة شحاتة/ أيها النابض على البعد في عشقنا.. أيها الفراغ الممتلئ.. أقول لك:

- دعنا نتفوق عليك مرة بحب كبير كبير.. تعرفه في رغباتك، ولعل تاريخك يعرفه الآن فينا!!

إن للنسيان لحظات ذكرى.

وللحظات الذكرى خفقة حنين.

وفي وقدة الحنين جاء صوتك من خراج الزمن.. عاد من غرق

العشق، ومن سديمية الموت، فدعه يغرق ثانية.. دعه، لأن الاستطراد التاريخي هذا لا يكافئه!!

لأن دواعي العشق قاتلة ومقتولة!!

المشكلة هنا ليست موضوع الحب، وإنما هي وضع الحب!!

• • •

• وصال أخير:

يا سيد الكلمة المنفية إلى الأرض:

- كانت فرصتك أن تكون شاعراً، فتملكت الفرصة لتجعلنا بها جيلاً كبر بأمانيه.. مشى بالبداية، حمل فوق كتفيه طريقه وسار إلى المستقبل!

أتيت من خارج الزمن.. لتموت في داخل الزمن!

قدم صوتك إلينا بإحساسك.. يدخل بطء الزمن المحمول على حياة قلقة مسرعة الوقفة!!

ومضيت عن هذه الحياة التي يبكينا موتها، ويضحكها موتنا.. لأن طبيعتها أن تأخذنا ولا تعيدنا... أن تأخذ منا ولا تعطي إلا ما متنا من أجله.. بعد أن نموت!

هذه الحياة تعطيك الآن هذه الاحتفالية التي يفعلها من أحبوك أو عاشروك أو زاملوك... كلهم تذكروك الآن.. كلهم يردد هذا البيت في تأبينك:

ولم يكن الموت مفاجأة، وإنما المفاجأة كانت أننا نعيش الحب.. كل بأسلوبه، وباحتماله، وبطاقته.. بينما أنت لم تشبع من الحب، فبقي صدرك يدور كرحلة السواقي القادرة على غناء الحزن وسط أشجار كثيفة تنتظر الرواء!

تقف في رؤيتي كالنبرة البهية.. كجذع شجرة تضرب عروقه باطن الأرض، وتتقاسم الطين والماء والهواء.

خلفك الظل يستطيل.

أمامك «الفيء» يتعاطف مع المحرورين من هجير نفوسهم!

ارتفعت بالحياة إلى حيث يقيم الصمت بيتاً له فوق رأس الخرافة.. فوق هامة الأسطورة، فلا شيء يعطيه الآخرون لنا، لقد أخذوا منك لغة الحنان، وفتيل الشمعة، وتاريخ الليل!

ولم تكن مشكلتنا محصورة في أن نجعلك تحبنا، وإن كنا في حياتك: نتلمس ناصية نصل عبرها إليك.. زمنها: هذا البذخ في الحزن.. هذه الوليمة في المعاناة.. هذا الضوء الباهر من الإصرار والعناد لكي لا يهزم الحب في داخل الإنسان.

المشكلة كانت: معرفتنا لزمن جديد يعيشه إنسان اليوم، منذ بدأت قرعات «أنكيدو» حتى عصر الامتدادات لكل ما هو حاصل نتيجة انهزامات البطش النفسي، وانهزامات القوة المتميزة.. ووصولاً إلى فلسفة الحرص على البقاء، وبقاء الحرص على أصغر الأشياء في حياتنا!!

وكنا نتحدث عن الحب فنذكرك دائماً.. أننا أحببناك فكراً، وأحببناك لوحة أصيلة باهرة بكل ما فيها من صراخ الألوان، وأحببناك عطاء خذل بأعباء الشك فيما حول نفسك، فلو بقيت للشك صحته في داخلك لاستمر عطاؤك، وأحببناك حباً لا يهون، وأنت تقول:

- لست أدري، نعم، ولا أنا أدري لم تهفو إلى لقائك روحي؟
ولماذا أكون فيك كما ترسف في السجن فكرة المكبوح؟!

ولقد مضيتَ، وخلفك - في موكبك - عمر آخر.. ابتعته برحمة الحنان من دمعة القسوة التي تكون أكبر من جفاف الأغصان الخضراء.. أكبر من شحوب الجمال الذي شوهته الأصباغ!

ولقد كنت أشهد لحظات النهاية، كان الدمع يترقرق في أعين الذين عرفوك معاشرة، وصداقة، والتصاقاً، وفي أعين الذين أحبوك ببيت شعر،

وأعجبوا بك وأنت تتسنم غرور ماديات الحياة، وأنت تقاوم المأساة والملهاة، وأنت تتغرز في عمق السخرية عند تسلطه على الكاذبين... وتكون المرارة التي تحز في نفسك.. هي من تكبر الأقزام الذين أردت أن تصنع منهم عمالقة!

كنت لا ترغب أن تنسى كل لحظة مرت في حياتك.. فكان الأرق هو فلسفتك، وهو تاريخ ابتدأ، وكانت الحياة هي مادة هذا الأرق، وكانت المقاومة عندك عراكاً مع العجز المباشر، وكان ما يتحقق لك يختفي وهو موجود.. لأنك قلت:

- (إن كل شيء رائع من أحلانا وأمانينا يختفي عندما يتحقق وجوده)!!

كنت تقتل ما تعطي.. فالقصيدة الجميلة التي تصوغها تخرج لسانك لها بعد ولادتها والكلمة المشرقة التي تسكبها تطوح بها بعد لحظات مستهيناً.. فطموحك كان أكبر، واعتزازك بنفسك كان يواجه أخطاء الآخرين.. فآثرت العزلة، وأرهقت ذلك الطموح بنفي الموهبة عنك، وبالتنصل من عظمة ما فيك من فكر ومن رؤية، وكان هناك فارق لابد أن يكون بين من يجد الدعائم لتبرير الغرور، وبين من لا يجد دعامة ترفه عنه من كرب الغرور!!

كان لابد أن تجد الترفيه عنك من كرب الغرور، وحاولت أن توجده - لا تجده.

وحاولت أن توجده من خلال هذه الكلمات التي تيقنت من معانيها عندما قلت:

(إنني أضحك وأقهقه ساخراً بنفسي.. لأنني كنت الغبي الذي يهمه الناس بالفطنة، والضحك بهذا الأسلوب هو العزاء الوحيد الذي بقي لي)!!

لكن..... لم يكن هذا الضحك قبل أكثر من عشرين عاماً في قفلة حياتك.. لقد واجهت صراعاً نفسياً بين الوقوف وبين الانسياب، وكانت قامة فكرك عملاقة، طامنت بها أعلى خط بياني بين أقرانك.

كنت تكتب في جريدة «صوت الحجاز» ثم «البلاد السعودية» تحت اسم مستعار هو «هول الليل».. تفكر أن تكون الجبار الحنون الذي يحتضن الخوف والطمأنينة في آن واحد!

وكان شعرك ينضح بالأسى كعمق الليل، ويتوهج بالمعنى كالنور المشع في الظلمة، وينسكب في الروح كإيحاء الليل.

وفي هذه اللوحة كانت تتضح ملامح الإنسان المفعم بالدهشة.. النابض بالآهة.. المشروخ بالسعادة عندما تكون أرق الحياة!

إنها صورة دقيقة تذكرني بفلسفتك التي لم تفارقك أبداً حينما قلت:

- (إنه انفجار جانبي من القهقهة الساخرة التي تعبر عن التعاسة وهي تتحول إلى شعور بالسعادة بواسطة الهذيان، أن تلمس الشعور بالسعادة على هذه الطريقة لا يقل أهمية عن طريقة برايل.. القراءة بواسطة الأصابع)!!

وكان هذا الهذيان هو أقصى ما يصل إليه الإنسان ليعتقد أنه سعيد، وأن الحياة يمشي دولابها، وأن «الفطنة» شيء لا ضرورة له في التعايش المتواصل مع الناس حتى لحظة الموت!

• • •

• يا سيد الكلمات المتفوقة:

من عرفك حسدك على مشاكسة الحياة لك.. لأنك تبحث عن تضاعيف ذلك عن الانتصار وتفرضه... فلقد بدأت عملاقاً، وجعلت رعيلك يلتف حولك مصغياً وأنت تتحدث، غابطاً وأنت تتألق، غامطاً موهبتك وأنت تتصهر بالسعادة، وتصهر في نفسك أسباب ارتباطنا بأشياء الحياة، فتضيء أكثر وتحترق في مزيد من اللهب.. لأنك تطلب من كل واحد أن يصبح متفوقاً.. لأنك تخاصم كل عيي محدود التفهم والنظرة.. كل متخاذل الشعور موطوء النفس.. كل العجز الذي يأتي به غباء الروح!

ولم تتخل عن هذا الأسلوب... خاصمت به وخاصموك، حددت به قيمة الإنسان في الحياة، وفهم البعض أبعاد ذلك التقويم والتحديد، وناواك بعض آخر من أجل هذا، ولكنك استطردت حتى في عزلتك، وحينما سألناك كان صوتك ينفذ إلى داخل الزمن.. إلى رحم الفكر وأنت تردد:

(من المحتمل أني أفكر بطريقة لا يعتبرها الآخرون مستقيمة، ولكن لي ظروفي التي تملي علي نظراتي وأحكامي، عندما يتحمل الإنسان نتيجة خطئه، فالمسألة طبيعية، وعندما يحمل أخطاء الآخرين فهذا شيء مختلف)!!

وأنت تعرف أن من أخطائك أنك آثرت العزلة وهي السلامة، لم تكن ترغب أن تحدث ذلك الانفجار الجانبي من القهقهة الساخرة التي تعبر عن التعاسة وهي تتحول إلى شعور بالسعادة... كنت تفضل أن تصمت بدل أن تهذي... كنت تقرأ أنصع الكلمات وأنبلها بضميرك، وبحسك بدل أن تقرأها بطريقة برايل!!

وكان خطأ الآخرين أن نفذوا لك رغبتك، تركوك وحيداً مع كل ما في نفسك، وما في أفكارك، ولم تترك الحياة رغم ترفعك الظاهر عن كثير من مباذل ابتساماتها، ولحظتها كنت بقامتك تتساءل ولا تردد حكمة... كنت كما «زارا» نفتش ولا تضع خاتمة... كنت تعرف أنه من المؤكد أن من يفارق الأرض لن يعود إليها إلا ليحاكم على جريمة كبرى، كأن يقتل إنساناً في أحد الكواكب!

- وقلت يومها: «إن أية عقوبة.. لا يمكن أن تبلغ شدة النفي إلى الأرض»!

وهذا قرارك الذي اتخذته مع الناس فأحبوك وهم عاجزون أن يحبوك، وأحببتهم وأنت لا تعرف كيف أحببتهم.. كأي عاشق يتشبث بكل القيود التي تضعه في ارتباطات من يحب!!

أنت الشاعر الذي استوطن الغرابة بسبب الغربة، وزرع فيها حدائق زمن لم يأتِ!!

كنت تغتسل في نهر الكلمات لتموت كل يوم.. تموت لتطعم الجوع المستمر فيك، وقلت أثناء هذا الشريط الطويل:

- كم سرينا على سناها حيارى نركب الوعر، والعواصف خرقا
وانتشينا بها خيالاً من الراحة أحنى مهداً وأنضر أفقا
فإذا نحن في كفاح مرير بين سار على الكلال، وملقى!

●●●

● يا سيد الشعر:

القصائد تبكي سيدها، ومنشئها.

كل الجيل الجديد هذا يسمع عنك فقط... لم يقرأ قصائدك لم يقرأ نثرك... فإذا ما عكف أحدنا اليوم على تجميع كل شعرك وكل رسائلك، وإذا ما كان أصدقاؤك كرماء على التاريخ، كرماء معك هذه المرة فقط، فيمنحوننا هذه الثروة، وستكون الحصيلة دسمة.. نقدم من وراء سطورها فلسفة حمزة شحاتة، عمقه، كروبه، مواجهاته.. وأنت أوجزت الكثير من تنفس الحياة حولك في نفس طويل مليء بهذا المعنى:

(إننا لا نعاقب الوحش أو الحيوان وما لا يحس ولا يعقل، على أي خطأ إلا إذا وصلنا إلى مستواه)!!

والنهاية هنا تتمخض عن استعادة الناس لذاكرتهم.. ليجدوك وأنت في رحاب الحق والذكرى.. فيفقدوك ويؤنبوك، ويذكروا تاريخك الحزين المضيء.

وأتذكر هنا رأياً قاله ذات مرة الشاعر الرقيق الأمير/ عبدالله الفيصل حينما سألوه عن الشعر في بلادنا، فأجاب قائلاً:

● حمزة شحاتة، ثم حمزة شحاتة، ثم حمزة شحاتة، ثم حسين سرحان!!

● حمزة شحاتة.. أيها النابض فينا فكراً، وإلهاماً، وترسماً، وعشقاً، وتاريخاً:

من أنت.. تركض في ساحات حزننا عليك نحو أعراسك في أعماق الناس، فتشاهد بقايا أوهامهم، وبقايا قلوبهم؟!

من هم.. داخل تكرار اندماجهم في الطرقات ووراء المسافات المأهولة بالدهشة؟!

رأيتك كالضمير، أبصرتك تحمل حدقتيك وتزرعها داخل صدرك لتنبت بين ضلوعنا، وتحمل سمعك وتحطمه بين ضلوعك.. لتستحلب غذاء من العشق المسجون في عيني الحياة!!

وينساب عشقك ينساب.. حتى يغرق وأنت تردد:

- لا تقولي أهواك.. فالحب قيد

ودواعي الحياة ضد القيود!

وينساب ضياعك ينساب.. حتى يرتاح وأنت تردد:

- لا تقولي أخشى عليك العوادي

أي شيء أبقت عواديك مني؟!

وينساب اقتناعك الصعب ينساب.. وأنت تستطرد:

- لا تقولي أهواك

لست على الصحراء حسيَ اللاظي

سوى ابن سبيل

عاثر الحظ والخطى

يخبط الوعر بوعر من يأسه والغليل

ما له غاية

وما غاية الحيران تجري

بين السرى والقفول؟!

وما تبقى/ أيها العاشق لشعر/ حمزة شحاتة:

- ونقول: ثمة «حياة» تخوض بنا ساحة الغرق، وتأخذنا إلى شواطئ رحيق الفكر والإبداع، وهناك..... في المنتظر: تلوح (الصدفة) كبيارق القوافل في الصحراء.

هناك.... زمان سيأتي، وشعور يتجدد فيه.

هناك - كما كتبت للشاعر الرائد/ حمزة شحاتة، للمرة الأولى والأخيرة.. أقول له:

- هنا يا سيدي: امرأ ورجل... يجففان دموع القصائد!!

❖ ❖ ❖

بين يدي البحث:

يرجع بي الحديث في هذا البحث، إلى المحاضرة القيمة، التي ألقاها الصديق الدمث الدكتور عبدالله مناع، في نادي أبها الأدبي، قبل أكثر من عشر سنوات عن أدب حمد الجاسر، قبل وفاته رحمه الله، وأتيحت لي يومئذ فرصة المداخلة.. فتحدثت عن الجانب الفكاهي في أدب الرجل، وهو جانب يكاد يكون غائباً عن الذين يذكرون الشيخ الجاسر، أو لا يجسر بعضهم على الحديث عنه، وقد لا يخطر على البال أن رجلاً، وقوراً مثل حمد الجاسر، يمكن أن يوجد عنده هذا النوع من الأدب، وقد استرعى الحديث اهتمام الحاضرين وإعجابهم.. إلا أن أحد الأصدقاء الجادّين انفرد بي بعد المحاضرة، وشكرني على اهتمامي وجهدي، وتمنَّى لو صرفت هذا الجهد إلى الموضوعات الجادّة.

وكأنّ هذا الصديق العزيز، ينكر على الأدباء والعلماء أن يبشوا أو يبتسموا، ويغفل أن في ثنايا الأدب الضاحك أو الساخر مضمونات جادة، تقول ما لا يقوله الأدب الجاد، وأنه يحمل في طياته من الأفكار والقيم والتربية والتوجيه والنقد ما لا يحمله الأدب الصريح، وأنه يسبر أغوار النفس والمجتمع، ويعبر عما لا يعبر عنه الأدب المكشوف إذا صح التعبير.

من هنا كان إقبالي على هذا البحث، وبهذه المناسبة أذكر أن من أسباب اهتمامي بأدب حمزة شحاتة – رحمه الله – وتقوية علاقتي به:

- محاضرة جيدة للدكتور عبد الله مناع عن حمزة شحاتة في نادي أبها قبل محاضرته السابقة بعامين تقريباً.
- قراءتي المبكرة لكتاب الدكتور عبد الله الغذامي «الخطيئة والتكفير»

وإعجابي بما جاء في القسم الأول من الكتاب، وإشادتي به في العديد من المحاضرات والمداخلات.. وأتفق مع الذين تناولوا الكتاب ونوَّهوا بهذا الجانب النظري النقدي منه، إلا أنني أختلف معه كثيراً في القسم الثاني من الكتاب، وهو الذي أراد فيه تطبيق نظرية الخطيئة والتكفير على الأدب الشحاتي، ولو وجدت فسحة من الوقت لكانت مشاركتي عن هذا الجزء.

- وكنت قرأت كتاب «حمار حمزة شحاتة» في العام الذي صدر فيه عن دار المريخ بالرياض سنة 1397هـ، واستوقفني الأسلوب والمضمون الذي كتب به شحاتة حماره، لذا رغبت في هذا البحث أن أجدد العهد به.

والحمار حيوان معروف، اعتمد عليه الإنسان كثيراً في الركوب، ونقل الأثقال.. وقد اختفى من حياتنا اليوم أو يكاد، وحلّت محله وسائل النقل الآلية الحديثة.. السريعة والرخيصة، ذات الإمكانات الكبيرة، وأذكر فترة من الزمن ترك الناس فيها حميرهم هائمة على وجوهها في البراري والطرقات، وكانت سبباً في وقوع حوادث المرور، مما عجل انقراضه، وأخشى بعد سنوات لا تطول أن نحتاج لتعريف أبنائنا بالحمار أو فهم آيات القرآن التي ذكرته إلى عرضه بالصور الثابتة أو المتحركة، ولا شك في أن صغار التلاميذ اليوم هم في حاجة إلى هذه الوسيلة، لأن عيونهم لم تقع إطلاقاً على هذا المخلوق، الذي رافق الإنسان في كل عصور الحضارة الإنسانية.. وذكر في التنزيل العزيز خمس مرات..

كان الحمار في الوقت الذي كتب فيه حمزة شحاتة حماره وسيلة نقل مهمة، يعيش مع الناس، يركبونه، ويحملون عليه أمتعتهم، وقد ركبه حمزة شحاتة، وكل أصحابه الذين رافقوه في الرحلة البرية، والسيارات قليلة لا يملكها إلا الأعيان، والطرقات التي تسير عليها محدودة، ولم تتنوع خدماتها بعد، وكان ذلك مدعاة أن يتأمل حمزة شحاتة هذا المخلوق الصبور الصادق، وأن يدوّن عنه هذه الخواطر الطريفة، متفلسفاً مرة، وساخراً أخرى، وناقداً

مرة ثالثة، نافثاً في ذلك كثيراً من الآراء والأفكار.. وهذا يقتضينا البحث في جذور العلاقة بين حمزة والحمار..

جذور العلاقة ومنبتها:

أثار ظلم الإنسان لهذا الحيوان الأليف المسالم، عاطفة أديب مرهف وديع هو حمزة شحاتة، فانبرى يدافع عنه، ويضمِّن ذلك رأيه في الحياة والمجتمع.. ولم يكن لرجل حضري، بعيد كل البعد عن الحمير والتعامل معها كحمزة شحاتة، أن يجوس في أعماق الحمار، ويستكنه مشاعره، ويستبطن أحاسيسه، لولا هذه الروح الإنسانية التي تعجُّ في أعماقه وتستولي على فكره.

وليس من شك في أن حياة الإنسان مجموعة من الحلقات المترابطة التي يعتمد بعضها على بعض، وأن كثيراً من الصفات والاتجاهات بذرت بذورها، ووضعت أسسها في مراحل سابقة من عمره، وأن المرء لا يموت في مرحلة ليوجد من جديد في مرحلة تالية.. ونستطيع أن نتلمس بواكير الاتجاهات والخصائص في شخصية حمزة شحاتة نحو الحيوان من خلال النماذج التالية:

1 - النموذج الأول:

يبدو أن حمزة شحاتة أعجب منذ بوادر حياته بشخصية أبي العلاء المعري فيلسوف الشعراء، ومازال هذا الإعجاب، ينمو ويتزايد حتى اتخذ سلوك أبي العلاء وآراءه منهجاً وأنموذجاً لفكره وحياته، وقد أشار غير واحد لهذا الأمر[1].

فإذا كان أبو العلاء حال عودته من بغداد، بعث إلى أهل المعرَّة برسالة ينبئهم فيها عزمه على العزلة، وطلب إليهم ألا يخفوا للقائه إذا بلغ القرية، ولا لزيارته إذا استقر في داره[2]، لأنه كما قال «خلق إنسي الولادة، وحشي

الغريزة»[3]، وأقام في بيته قرابة خمسين عاماً لا يريم منه، وإن داهم الروم البلدة، وفر أهلها خوف القتل أو السبي..[4].

فإن حمزة شحاتة يلتقي في تكوينه الفطري، وسلوكه العملي مع هذه الصفات فقد فرض على نفسه عزلة مشابهة امتدت ثلاثين عاماً، حين أقام في مصر في بيت متواضع، منصرفاً عن الحياة والأحياء، والعيش مع الناس، زاهداً في الشهرة والأضواء، رافضاً الدعوة إلى حضور المنتديات والمحاضرات، حتى وافاه الأجل المحتوم، ولو طال به العمر لطالت عزلته أكثر.. وقد صرح الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجى، رئيس رابطة الأدب الحديث في مصر، بأنه دعا حمزة أن يحاضر أو يلقي شيئاً من شعره في الرابطة، ولكنه كان يعتذر فيما يشبه الرفض، وذكر عبدالله عبد الجبار كلاماً مثل ذلك، وقد وصف خفاجى حمزة: بأنه غريب الروح والعقل والبدن[5].

حتى عندما أجرت صحيفة الأهرام معه مقابلة، وأثنى عليه المحرر، وظهرت صورته في الصحيفة، ورأى ذلك أحد جيرانه.. جاءه طارقاً الباب، توّاقاً إلى معرفة المزيد عن هذا الجار السرّ، والأديب المرموق، ولكن حمزة غالطه بأن ذلك مجرد تشابه أسماء، وأن حديث الصحيفة عن رجل في المملكة اسمه كذلك، وانصرف الجار بعد أن تأسف على اللبس، وربما انصرف وهو في شك من أمره[6].

وكم خرَّق من أدبه، وأحرق من إنتاجه «وكانت عادتي أن أتخلّص كلّ عامين أو ثلاثة من كلّ ما حدث.. وكان هذا يريحني، ويملؤني شعوراً بلذة التخلص من شيء لا أطيق النظر إليه..»[7]، وأبى أن ينشر شيء من ذلك في حياته، وكان «لا يسمح لأحد بأن ينشر له شيئاً من شعره، وينفي عن نفسه صفة الأديب، ويغضب على من وصفه بهذه الصفة»[8].

وأعرض في أثناء عزلته الطويلة عن الزواج، كما أعرض أبو العلاء عنه طوال حياته.. وكانت صفته الحياء الذي ألحّ عليه في محاضرته «الرجولة عماد الخلق الفاضل»[9]، والحياء أظهر صفات أبي العلاء، وأعظم خصاله

سلطاناً عليه كما يقول الدكتور طه فإنه «إذا ألمّ بأيسر ما يباح له وهو الطعام، ألم به سراً وعلى استخفاء»[10]... ولعل من غريب المصادفات أن يضعف بصر حمزة شحاتة في السنوات الثلاث الأخيرة من عمره ضعفاً يحتاج معه إلى من يقرأ له، ويسير معه، نتيجة خطأ في عملية جراحية أجراها في عينيه على ما يقرر صديقه با خطمة[11]، أو يفقد بصره تماماً على ما يرى الغذامي[12]، فيزيد الشبه بين الرجلين.

وقد ضجَّ إبراهيم الفلالي في مرصاده من هذه العزلة، التي فرضها حمزة شحاتة على نفسه، وقال: «ولولا سمة من سماته التي لا نحمدها له، وإن كان هو يحمدها لنفسه.. هذه السمة هي (اللاأبالية) التي تتركه ينطوي على نفسه، ولا يبعث بإشعاعه القوي الباهر إلى موطنه ومواطنيه، وإن ميداناً لا يبرز فيه حمزة نحس بفراغ مكانه فيه، فإلى الميدان.. يا أستاذ!.. إن عتادك، موفور، فلا تشحّ على الأدب بمجهودك فيه»[13].

وحين كتب حمزة شحاتة مقدمة كتاب «شعراء الحجاز في العصر الحديث» لعبدالسلام الساسي، سنة 1370هـ/1950م[14]... استقبله إبراهيم الفلالي قائلاً: «يسرني أن يبرز هذا الأديب الذي أعتبره الأديب الأول – من عزلته، ويرفع عنه ستار الانطواء على نفسه، ويقذف بـ (لا أباليته) إلى حيث يقذف بها، فإننا قد سئمناها، وأنكرناها عليه، فحيهلاً بك أبا عرب»[15].

ولكن حمزة شحاتة يعود إلى صمته، ويلوذ بعزلته، ويتبرأ من هذه المقدمة مبالغة في الاختفاء والتنكر، ويقفل الأبواب والأسوار على نفسه[16].

وإذا كان أبو العلاء أعرض عن الدنيا بغضاً فيها، كما يقول الدكتور طه حسين[17]، وحمل نفسه على أعنف المحامل وأخشنها، وفرض على نفسه الزهد والتقشف، والقليل من الزاد واللباس، والغليظ من الفراش في الشتاء (اللبد والماء البارد) وفي الصيف (الحصير)[18]، والماء غير المبرد.. فكذلك، صنع حمزة شحاتة حين قنع في مصر ببيت متواضع، وعاش بلا وظيفة ولا راتب، ووصف نفسه مربية لخمس بنات هن بناته، وحرم نفسه من كل متع

الدنيا، واكتفى بملابسه القديمة، حتى إن الملابس الجديدة التي كانت تهدى إليه من أصدقائه كان يتصدق بها على الفقراء والمعدمين، أخذاً بالحديث «من كان عنده فضل زاد فليعد به على من لا زاد له».

وكان أبو العلاء رجلاً نباتياً، اكتفى في طعامه بما تخرج الأرض، وعاش على العدس والزيت والتين والدبس، من وقف ضئيل كان له، ولا يتجاوز ذلك، وحرم على نفسه أكل الحيوان، وما يخرج منه، وعدّ ذلك استعداء من الإنسان على الحيوان وظلماً منه، حتى قال قولته المشهورة حين وصف له أحد الأطباء للعلاج دجاجة محمرة «استضعفوك فوصفوك.. هلا وصفوا قلب الأسد؟».

ونترك صديقه طه حسين يصف موقفه من الحيوان: «كان يرحم النحل ,ويلحّ في أن لا يشتار ما تجمع لنفسها، وكان يرحم الدجاج، ويفزع إذا قدمت إليه، ويرد الناس أشنع الرد عن إيذائها، وكان يحاور الديك هذا الحوار الحلو.. وكان يترجم عن الضأن للناس، فينبئهم بأنها تعذر عدوان الذئب عليها، لأنه.. من غير بصيرة وعقل، ولا تعذر عدوانهم عليها لأنهم يقدمون عن روية وتفكير، وعن تعمد للقسوة وإصرار عليها، فَهمَ ذوات الأطواق، ورحمها من عدوان الناس وسباع الطير وحوادث الأيام»[19].

«ويغبط الحيوان لأنه لا يعرف الخير والشر، ولا يفكر فيما كان وما يكون، ولا يرجو ولا يخاف، وهو مع ذلك يرثي له من الألم الذي يجده، والشقاء الذي يشعر به، والمكروه الذي يتعرض له»[20].

ولماذا لا يتفجر قلب حمزة شحاتة رحمة وحناناً، ورأفة وإنسانية، ويفيض نميراً عذباً، ومحبة وألفة للحيوان، حتى ليقول: «والحيوانات عندي جزء من الطبيعة التي نرتاح إليها ونحبها، ونربي كثيراً من ملكاتنا الفكرية ومشاعرنا النفسية على حسابها، وهي (الحيوانات) تعد أكثر جوداً علينا من الطبيعة، وآمن مغبة، ونحن بها أكثر امتزاجا»[21].

وخص الحمار الذي لقي من ظلم الإنسان ما لقي على امتداد التاريخ، ولم يعترف الإنسان له بفضل ولا بحرمة - بحديثه.. حتى راح يناجيه

ويتحدث إليه، ويبثه أشواق، ووضع على لسانه الكثير من الأفكار والقيم والأخلاق، وأفهمه وفهم منه، وامتدت الخواطر والأفكار من رأس هذا إلى رأس ذاك، ومن رأس ذاك إلى رأس هذا، ويكتب فيه ما يشبه أشعار الغزل والوجد كأنها علاقة حب، ولم يكن عند الفراق إلا العناق أو الاعتناق.

2 - النموذج الثاني:

أحس الدكتور عبدالله الغذامي التناقض، بين ما وصل إليه من عداوة حمزة شحاتة للمرأة، وهو يطبق نظرية الخطيئة والتكفير عليه، وبين علاقة حمزة بالمرأة في الواقع الفعلي، فأطال في محاولة التوفيق بين الكفتين.

والحقيقة أن علاقة حمزة بالمرأة على الرغم من كل ما قال الغذامي كانت قوية ومؤثرة في سلوكه وشخصيته، وإذا توقفت في النصف الثاني من عمره فلأنه جرب حظه بالزواج ثلاث مرات، واقترن بثلاث من النساء الواحدة تلو الأخرى، وانشغل في هذه المدة بتربية بناته الخمس.

ورجل قال في المرأة أرق الشعر وأعذبه، كما يشهد الدكتور الغذامي نفسه.. لا يتخذ هذا الموقف السلبي من المرأة، أما ما قال فيها من حكم فلا يعدو أن يكون ترجمة لما يشيع بين الناس من أقوال تفنن في صياغتها وسبكها، حتى عندما قال: «في كل امرأة تسرك امرأة أخرى تسوؤك» ترجم معنى الحديث «المرأة خلقت من ضلع أعوج إذا ذهبت تقيمه كسرته».

ونحن إن اتفقنا أو اختلفنا مع الدكتور الغذامي فلابد من الاعتراف أن عاطفة قوية «مستقبلة ومرسلة» تكونت بين حمزة شحاتة وبين المرأة: من حيث كونها زوجة كما أوضحنا، ومن حيث كونها أماً وأختاً وبنتاً فجرت في قلبه ينابيع الحب، وشرايين العاطفة.

كان والده شحاتة الوحيد عند أمه (جدة حمزة) إذ كان لا يعيش لها أبناء، فلما رزقت هذا الولد سمته شحاتة أو «محمد شحاتة»، تشحته من الله، أملاً في أن يعيش لها، وينجو من الأمراض التي تفتك بالأطفال.. ومن

الطبيعي أن يكون مثل هذا الوليد الوحيد مدللاً، وان تغدق عليه الأم كثيراً من العواطف، وأن يتعلق هو بها أيضاً، وربما لحظ حمزة وهو صغير في أبيه ذلك.

وتتكرر الصورة في حمزة ووالدته «زينب» فقد كان أصغر أبنائها، فكانت تحبه حباً عظيماً، وأحبها كذلك، حتى إنها فقدت بصرها حزناً عليه عندما سجن في تهمة سياسية، ولما خرج بريئاً عاد لها بصيص النور، واتخذ منها مثالاً للأنوثة الحانية، وود أن تكون بناته الخمس على منوالها، وجزع كثيراً لموتها.

وقدمت له أخته «خديجة» مثالاً آخر للتضحية والوفاء، وصورة مشرقة للمحبة والإيثار، حين عزفت عن الزواج، ورفضت كل من طلب يدها غير آسفة على شيء، في نظير أن ترعاه وتهتم بشؤونه، وتشرف على بناته، كأنها ليست أنثى، لأنها كانت ترى أنها جاءت إلى هذه الحياة من أجل حمزة وبناته، وظلت في كنفه حتى توفاها الله، فحزن عليها حزناً شديداً، أقعده عن القراءة والكتابة ولوازم البيت نحو سبعة أشهر[22].

وتشاء المقادير أن يكون حمزة شحاتة رجلاً مثناثاً، رزق خمس بنات، ليس بينهن ذكر رغم تعدد زواجه، وكان يقول: «إنه مربية لخمس من البنات».. يقول: «لا تصدق أن هناك شيئاً أسوأ من أن تكون أباً لبضع بنات.. إلا إذا كنت لا تسمع، ولا ترى، ولا تشعر، أو إذا كنت سوائياً، تستوي عندك الأشياء مهما تناقضت وتباينت»[23].

ونحس أن هذه الحالة شكلت عند حمزة قلقاً نفسياً واجتماعياً، أو عقدة يمكن أن نطلق عليها عقدة «الابن» وبناته الخمس ولدن وهو لم يجاوز (33-35) من العمر، وأغلب الظن أن بعضهن أو أكثرهن كان موجوداً عند كتابة المقال، وربما حمله ذلك بعد سبع سنوات إلى الهجرة، والإيغال في الانطواء والعزلة..

ولابد أنه فكر طويلاً في مستقبل هؤلاء البنات، وربما.. بل لابد أنه

فكر بما عليه المرأة من تدهور الحقوق، والتعرض للظلم والطلاق، وهل يطمئن عليهن قبل موته؟ أم يتركهن وراءه بلا عائل؟ هذه الحالة النسائية أوجدت عنده أمرين:

- نمت في قلبه العاطفة الإنسانية وفتقت عيونها ومنابعها.
- نمت العقدة التي واكبته في حياته وورثها من أسرته عقدة «البنوة».

يقول الدكتور الغذامي: ومثلما جاء حمزة من فرع نسائي، فقد تجذر منه فرع نسائي آخر، حيث أنجب خمس بنات، وكذلك كان أخوه نور، ولم ينجب أحد منهما ذكوراً، ولعل ذلك مثل حسرة في نفس حمزة أوقدت نيران النموذج في صدره، ولقد ذكرت شيرين «ابنته» عقدة الذكورة في الإنجاب، في رسالة لها إلى أبيها نشرت في آخر كتاب «إلى ابنتي شيرين»[24].

3 - النموذج الثالث:

كتب حمزة شحاتة ما كتبه عن الحمار في وقت راج فيه أدب المهجر والأدب الحديث، وكان الشباب الطامحون يتلقفون هذا الأدب، ويستمتعون به، ويشبعون نهمهم ورغبتهم الأدبية من ألفاظه وصوره، وأفكاره ومعانيه.

وفي حمار حمزة ما يشير إلى ذلك حين قال في حنفشعياته: «فليسخر الأدباء من هذه الحنفشعيات، وليصبوا عليها كل ما تعلموه من العقاد والمازني وطه حسين، ومن كل أديب في مصر وسوريا والمهجر»[25].

وقد حمل هذا الأدب ولاسيما أدب المهجر من بين ما حمل من قيم واتجاهات: التعاطف مع الحيوان والرحمة به، والدعوة إلى الطبيعة والانغماس فيها، فراراً من ظلم المجتمع وقهره.. وقد مزج حمزة شحاتة بين هذين العنصرين مزجاً محكماً ودقيقا، حتى ليقول عبدالله عبدالجبار[26]:

«حمزة شحاتة ساخر مغرم بجمال الطبيعة ومرائيها الجميلة، وكم تمنى لو قضى حياته في كوخ صغير على شاطئ، فهو يستمتع بالماء والهواء،

والشمس والقمر والنجوم، والأزهار والأشجار وموسيقى البلابل، ونوح الحمائم، ولوحات الطبيعة البارعة، التي رسمتها يد الله، وحماره كذلك، شاعر مفتون بالطبيعة، يقول عنه: كان حماري – دون الجميع – متنبهاً لدقائق وأديه الفاتن.. أبى الوقوف وأخذ يوغل بين الجبال، فأدركت أنه يعد لي مفاجأة سارة، ولم يجد الصحب – أي الحمير – بدا من اتباعه، وكان أن اجتزنا مضايق صخرية انفرجت بعد دقائق عن صخور يتفجر منها الماء، وتغطيها الأعشاب، ويعطر جوها شذى الشيح والحبق، وتضفي عليها السكينة أردية من السحر والفتنة والجمال، وثملنا وانطلقت الحمير ترعى وتشرب، وتتوثب وتضجع، وتنهق نهيقاً موسيقياً لا اعتراض عليه».

ويظهر من ذلك واضحاً التأثر بأدب المهجر ودعوته إلى الفرار من واقع المجتمع، وظلم الناس ونفاقهم إلى الغاب، وإلى أحضان الطبيعة، فهناك الحرية والمتعة والصفاء والحب[27].. ووحدات الطبيعة والغاب والزهور والنجوم والأطيار والحيوان تتكرر في الشعر المهجري بكثافة منقطعة النظير..

حمزة شحاتة وكتّاب الحمير:

شرع حمزة شحاتة في كتابة مجموعة من المقالات في صحيفة «صوت الحجاز» ابتداءً من 6 رجب 1355هـ الموافق 20 سبتمبر 1936م تحت عنوان «حنفشعيات» وقال: هذه الكلمة منحوتة نحتاً ديمقراطياً من كلمتي حنفي وشافعي، وتقال لمن يخلط بين المتناقضات.. وهي ليست من وضعنا، ولكنها مما أجراه الارتجال على لسان امرأة من بنات حواء»[28].

وحين قرأت ذلك قبل تسع وعشرين سنة علقت قائلاً: هذه الكلمة غير سائغة لأنها ثقيلة متعثرة على اللسان، وتخف وتلطف إذا حذفت العين، فتصير حنفشيات ولا يلزم في النحت أن يكون ديمقراطياً كما يقول، والنسبة إليها حنفشي، وبذلك تكون أيسر وأخف من خنفشاري وحلمنتيشي.

ضمت هذه المجموعة من الحنفشيات عشر مقالات منها ثلاث مقالات عن الحمار، في الأعداد «227، 228، 229»[29]، نشرت على النحو التالي[30]:

حمار (1) في 21 من رجب 1355 = 6 من أكتوبر 1936.

حمار (2) في 27 من رجب 1355 = 13 من أكتوبر 1936.

حمار (3) في 4 من شعبان 1355 = 20 من أكتوبر 1936.

بمعنى أنها ظهرت في ثلاثة أسابيع متوالية من شهر أكتوبر من عام 1936.

وكتب توفيق الحكيم ثلاثة كتب أيضاً ذكر فيها الحمار .. يدل تاريخ صدورها على أنها ظهرت بعد التاريخ الذي كتب فيه حمزة شحاتة مقالاته، وكتبه هي[31]:

حماري قال لي ظهر سنة 1938.

حماري الفيلسوف (حمار الحكيم) ظهر سنة 1940.

الحمير – لم أقف عليه والظاهر أنه بعد السابقين.

وقد عمد توفيق الحكيم إلى تغيير أسماء كتبه في الطبعات التالية، حتى ظنها الناس أكثر مما ذكر.. ويقرر الأستاذ عبدالله عبدالجبار تقدم حمزة شحاتة زماناً في الكتابة عن الحمار، فيقول في تقديمه: هي بعد ذلك فكرة جديدة، أو على الأقل – في إحساس كاتبها الأديب السعودي، فهو حين كتبها.. لم يكن توفيق الحكيم الأديب الجهير قد أصدر كتابه حمار الحكيم، وحماري قال لي، ولم يترجم كذلك رائعة خيمنيز[32] «أنا وحماري»[33].

كتب حمزة شحاتة مقالاته وعمره ما بين 26-28 سنة، على الاختلاف في تقدير تاريخ ميلاده ما بين 1908-1910حسب المصادر التي بين يدي..

وهي فكرة مبكرة لشاب في عنفوان الشباب، ومبكرة في معناها وأسلوبها القوي، وعلى الرغم من كونها في ثلاث مقالات، وهو حجم محدود

بالنسبة إلى كتب الحكيم.. إلا أنها أعمق فكرة، وأوسع موضوعاً من كتابات الحكيم.. لا أقول ذلك ادعاءً أو تحيزاً، بل في ضوء الموازنة بين الفكرتين.

فكتاب «حماري قال لي» كتبه الحكيم على عتبة الحرب العالمية الثانية، وأغلب الظن أنه الذي ظهر سنة 1973م، باسم «حماري ومؤتمر الصلح» لأنه يتحدث فيه عن هتلر وموسوليني، ويتخيل فيه انعقاد مؤتمر للصلح بعد انتهاء الحرب، وكلها موضوعات سابقة كثيراً عن تاريخ النشر، وكتب له مقدمة قص فيها علاقته بأربعة من الحمير لم يزد عما تعانيه الحمير من الجوع والعناء، وأشار إلى حماره الفيلسوف، ويضم الكتاب مجموعة مقالات حوارية، تمثل الكاتب فيها الحمار محاوراً، ولكنه حوار سطحي، وقد يكتفي في مطلع الحوار بقوله: قال حماري، ثم يختفي الحمار، ويظل الحكيم وحده في مواجهة الموضوع[34].

وفي «حماري الفيلسوف» أو «حمار الحكيم» يقص الكاتب قصة جحش صغير، لم يكن ينوي شراءه، ولكنه دفع إلى ذلك دفعاً، فوقع في مشكلة إرضاعه، والتمس له الرضاعة الصناعية، وعرضه على المراضع، ولكن الجحش أعرض عن كل ذلك، وأصر على الامتناع حتى مات..

وتنقل الحكيم في كتابه بين موضوعات شتى: كقصته مع فريق تصوير فرنسي قدم ليعد فيلماً عن الريف المصري، وقاده ذلك إلى الحديث عن رداءة الحياة في الريف، وبؤس الفلاحين وشقائهم، وطبيعة الإقطاع ومعاملة الإقطاعيين، والمرأة المصرية وتخلفها عن المرأة الغربية، والدعوة إلى تحرير المرأة وثقافتها، ومحاولته الزواج ثم عزوفه عنه، وانقطاعه عن فريق التصوير وسفره إلى أوروبا ثم عودته.. وأحاديث متفرقة عن الكلاب والقرود ونشر الكتب، وربما أشار من خلال هذه الموضوعات إلى اعتصام الجحش، وإعراضه عن الطعام والشراب، ولهذا أطلق عليه الفيلسوف.

ولم نجد في كتاب الحكيم الأفق البعيد الذي نجده في مقالات حمزة شحاتة، على الرغم من قصرها النسبي.. إلا إذا تمحلنا الفهم، وأثقلنا كاهل

النصوص وأوغلنا في الرمز.. لكن كل ذلك - فيما يبدو لي من قراءة الكتاب - بعيد عن هم المؤلف، فكل ما أراد أن يقوله قاله من خلال الموضوعات التي طرقها، فحمار الحكيم صامت معرض، لا يتكلم ولا يشير، حتى إن إطلاق الفيلسوف عليه لا يعدو مجرد التشابه في الإطراق، وحمار حمزة يتدفق حيوية وألمعية وذكاءً ونشاطاً وخبرة وإنسانية.. ومع ذلك نلحظ بعض التشابه بين العملين يظهر في:

- من العجيب أن يصف حمزة شحاتة المتقدم زماناً حماره بالحكيم، فيقول: «ولم يجد الصحب بداً من اتباع حماري الحكيم»[35] وأن يطلق زميله على حماره «حمار الحكيم» معتمداً على اسمه.
- يقول حمزة في وصف حماره: «يظهر أنه ارتاح ارتياحاً عميقاً إلى هذا، فسار إلى جانبي، وألصق رأسه في صدري، أو بما وسعه أن يلمس منه، وشعرت بأن نفسينا متحدتان، ولم يخطر لي أن في هذا أية غضاضة، فوشيجة الرحم بين الأحياء وثيقة، وإن أنكرها عرف البشر القاسي»[36].. ويقول الحكيم: «وأجلسوني في الجرن خلف كوم القمح، ودفعوا الجحش الهزيل إلى جواري، فوقف المسكين دون أن يتململ أو يتحرك، ورأى أني قد بسطت كفيّ مفتوحتين في حجري، فتقدم ووضع رأسه بين هاتين الكفين»[37]. ويعود إلى هذا الوصف فيقول: «تخيلته يوم وضع رأسه في كفيّ... كأنه يفكر... لو أنه كان يفكر مثلنا برأسه... ذلك الجهاز المحدود التفكير... آه، لقد استطاع هذا الفيلسوف الصغير أن يبلغ قمة الصفاء... تلك القمة التي طمع «جوته» في أن يبلغها يوماً»[38].

وهنا نجد الفكرتين متقاربتين.. هناك الحمار إلى جانب حمزة، وهنا الحمار إلى جوار الحكيم.. وهناك الحمار يلصق رأسه في صدر حمزة، وهنا الحمار يضع رأسه في كفيّ الحكيم.. هناك تظهر وشيجة الرحم بين الأحياء، وهنا يظهر الحمار يفكر مثلنا.. وهناك يصف حمزة البشر بالقسوة، وهنا يصف الحكيم الحمار بالصفاء.

- في خاتمة الكتاب يرتفع الحكيم إلى القول في وصف حماره: «لقد استطاع هذا الصديق الراحل.. أن يخترق الكون كله بجسمه الصغير النحيل، في يومين ويمضي، وأن يتوهم أنه زعيم خطير أو مفكر بصير.. إن هذا الشيء الحقير الذي سمّيناه جحشنا، هو في نظر «الحقيقة العليا» مخلوق يثير الاحترام... في حين أن كثيراً ممن سمّيناهم زعماء وعظماء فركبوه، ولم يبصروا الغرور، وهو يركب رؤوسهم، هم في نظر «الحقيقة العليا» مخلوقات تثير السخرية!... نعم كنت أشعر دائماً شعوراً غامضاً أن حبي لهذا الجحش، هو حب مقترن بشيء آخر، غير العطف والإشفاق... إنه التقدير والتبجيل... أحمد الله، أنه مات قبل أن يكبر فيركب... إني كنت أخجل من ذلك ولا ريب... لأني كنت أسمع في كل خطوة من خطواته المتزنة همسات، تتصاعد من أعماق نفسه، التي في عمق المحيط: «أيها الزمان» أيها الزمان!... متى تتصف أيها الزمان، فأركب...؟ فأنا جاهل بسيط، أما صاحبي فجاهل مركب!!...[39].

هذه خلاصة الفكرة عند الحكيم، وإن بدت خفية في كل ما تحدث به عن الحمار في المواضع المتباعدة من كتابه، حتى صرّح بها في الصفحة الأخيرة من هذا الكتاب، ووضع الجملة الأخيرة على صدر كتابه، وفي هذه الخلاصة يتقارب الكاتبان، وتتشابه الأفكار.. ويلتقي الحكيم مع كثير من خواطر شحاتة:

- فقوله: إن الحمار يتوهم أنه زعيم خطير أو مفكر بصير.. يلتقي قول شحاتة: «وأقسم بالله أنه لو كان إنساناً، لكان مكانه بين من تشتغل الدنيا بذكرهم، من العظماء والفنانين ظاهراً ومرموقاً»[40].

- وقوله إن الحمار: مخلوق يثير الاحترام.. يلتقي قول حمزة في مطلع مقالاته: «في الحمير شيء جدير بالاحترام والدراسة»[41].

- والزعماء والعظماء الذين يصفهم الحكيم بأنهم مخلوقات تثير السخرية.. نجدهم عند حمزة في صاحب الحمار الذي له سمت وأبهة، وكان الحمار

مقدراً هذا وشاعراً به إلى أن أفلت من الرجل ريح مسموع، فتساوى الحمار وصاحبه، «فحبق الحمار، ولوح بذيله في مرح واضح.. وكان تجاوب فني بين الرصيفين»[42].

- وحب الحكيم حماره المقترن بالتقدير والتبجيل.. باد في كل مقالات حمزة، وهو محور المقالات ومدارها، يبادل حماره المشاعر والعواطف إلى درجة الغزل «ولاح لي في النهاية أني على استعداد لحمله لو أعياه الجهد»[43] ويعترف أن كل حمار وكل فرس.. «قد أسدى إلى الإنسانية يداً بيضاء يجب أن لا يقل تقديرها وتقديسها عن تقديرنا المجاهدين في هذا السبيل»[44].

ووصف الحكيم خطوات حماره بالخطوات المتزنة.. نجدها في حمار حمزة «في وقار مشيته واتزان حركاته» وفي قوله: «ذهبت أترسم خطواته الموزونة»[45].

- وقول الحكيم: متى ينصف الزمان فأركب، فأنا جاهل بسيط، أما صاحبي فجاهل مركب .. يظهر في وصف حمزة حماره «بالحمار الكامل»، وفي تفوقه وصواب رأيه على كل أفراد الفريق، «ولم يجد الصحب بداً من اتباع حماري»[46] وقول حمزة «ووجدت بعد لحظات أن في وسعي الاقتناع بوجاهة تصرفاته، علاوة على أنها في مصلحتي»[47].

❖❖❖ وأكاد أشك أن الحكيم اطلع على مقالات حمزة، وتأثر بها، لا يمنعني من ذلك مكانة الحكيم، ولا عدم شهرة حمزة عند كتابتها.. وإنما يمنعني قلة انتشار أدب الحجاز، وضيق توزيع «صوت الحجاز»، الذي لم يكن يتجاوز حدود المملكة، ولاسيما منطقة مكة، وما جاورها، وكون الحجاز آنذاك منطقة مستقطبة للأدب، لا مصدرة له.

وكان الحكيم نهماً للقراءة، متفتحاً للاطلاع، ويرجح عبدالله عبدالجبار أنه تأثر بدو سيجور واقتبس منه، ويبرئ حمزة من ذلك، فيقول: «وإذا رجحنا

أن – حمزة – قرأ كتاب «خواطر حمار» للكونتيس «دو سيجور» فإننا نلاحظ أنه لم يسرق من ذلك الكتاب، ولم يتأثر بتلك الخواطر أو المذكرات، التي يرجح أن توفيق الحكيم قد تأثر بها، واقتبس منها»[48].

ولما شرع حمزة شحاتة في كتابة مقالاته الأدبية تحت عنوان «حنفشعيات» بجريدة «صوت الحجاز» حرص على أن ينوه في تمهيده لها بما يتوخاه من الجدة والابتكار، فقال: «فليسخر الأدباء من هذه الحنفشعيات... فإنا لن نقلد أحداً، ولن نسرق، وحسب القارئ منا هذه الأمانة في الوقت الذي عمت فيه فوضى التقليد، وأصبحت كثرة الأدباء لصوصاً، وغدا الأدب «لصوصية» لا يطلب للبراعة فيها أكثر من جلادة الوجه، وخفة اليد، والصبر على المكابرة»[49].

مثالية الحمار عند حمزة:

كتب حمزة شحاتة ثلاث مقالات متصلة في الحمار، تتراوح بين الطول والقصر، تتناول أمرين :

❖ الأمر الأول: مرافعة عامة عن الحمير – كما يسميها عبدالله عبدالجبار– ضد بني آدم المستبدين المعتدين، جعلها توطئة للموضوع التالي وتمهيداً له.

❖ الأمر الثاني: وهو الغرض الأساس من الموضوع، وصف فيه الكاتب حماره الصغير، الذي امتطاه في رحلة إلى أحضان الطبيعة حتى المساء مع مجموعة من الأصدقاء، كان لكل منهم أيضاً حماره.. ولم ينل هذا الجانب اهتماماً كبيراً من الكاتب، ولم يتوسع فيه، وضمّنه أيضاً الحديث عن أخلاق الحمار وصفاته، فظلت المرافعة المطروحة من قبل قائمة.

وأفضل أن نبدأ الحديث عن هذا الجانب لقصره، ولأنه يأتي في المرتبة الثانية من الأهداف التربوية والتوجيهية التي يرمي الكاتب إليها.

● الرحلـــة:

يصرح حمزة شحاتة أنه لا عهد له قبل هذه الرحلة بعالم الحمار، فهو رجل حضري، ولد في مكة ثم انتقل إلى جدة، وليس لرجل حضري على هذا النحو أن يخالط الحمير، وأن يعرف أخلاقها وخصائصها «ولم تكن لي علاقة مباشرة بالحمير قبل هذا الرفيق الوديع، وكنت مشفقاً عليه وعلى نفسي من نتائج جهلي»[50].

ويشكو أيضاً جهل بعض الناس فن امتطاء الحمير، «ويعاني الحمار المنكوب من ذلك شر ما يعانيه حمار من راكبه»[51].

ويقرر أنه منذ الطفولة يمتلك عاطفة جياشة نحو الحيوان، ويضفي عليه قدراً كبيراً من الحنان والرحمة، ويرى أن طول العشرة وكثرة المخالطة بين الإنسان والحيوان كان من شأنه - كما هو المفروض - أن يوجد ألفة وتفاهماً بين الطرفين، يصل إلى نوع من القرابة على وجه من الوجوه، ويعترف بفضله على الإنسان وعلى الحضارة، ويؤلمه ما يلقى من النكران والجحود، والظلم والقسوة من بني البشر «ولا أكتم القارئ أني منذ كنت.. مفرط الحنان على الحيوانات، أو على ما يشاطر الإنسان معيشته منها، وقد كنت أرى أن عشرتها الطويلة لنا يجب أن تنشئ بيننا نوعاً من القرابة المعقولة»[52].

كانت مجموعة من الأصدقاء.. عزموا على القيام برحلة برية إلى مكان ناء، لا يستطيعون الوصول إليه مشياً على الأقدام، ولم يستطيعوا استعمال السيارة.. إما لعدم توافرها أو ندرتها غالباً، وإما لعدم قدرة السيارة على السير في هذه الأمكنة الوعرة.. فأعدوا لكل واحد منهم حماراً، وراح كل واحد من الأصحاب يختار الحمار الذي يعجبه ويروقه، ووقف حمزة يشهد المنظر، وما تسفر عنه عملية الاختيار.. ولما كانت الحمير بعدد الرجال فمن الطبيعي أن يبقى واحد منها، أعرضوا عنه لصغر سنه، وضآلة حجمه، وضعفه، فكان نصيب حمزة.. وهو رجل طويل ضخم، كما يبدو في صوره بين

الذين يتصور معهم، وقد أشفق على هذا الجحش النحيل الذي لا يتعدى وزنه سبعين كيلو جرام، من حمله.

ولكن هذا الحمار الذي احتقره الجميع أبدى من ضروب المهارة والخبرة والجلد والذكاء ما تفوّق به على سائر الحمير، وأظهر من سداد الرأي ما عاد على الرحلة والرحالين بالمتعة والسعادة، فوقعت الألفة والمحبة بين حمزة وحماره، وصار كل واحد من القرينين يفهم ما يريد الآخر، ويحرص على راحته، واستغنى حمزة عما اتبعه بقية أعضاء الرحلة من أساليب العنف، لحثّ دوابهم على السرعة، فقد انهالوا عليها ضرباً، حتى لقد «كانت – الحمير – على وشك الانفجار» وأضمرت الحقد عليهم، وقصدت إلى الانتقام منهم:

- فهذا حمار ألقى صاحبه في مستنقع متظاهراً بأنه عثر.
- وآخر صدم راكبه بشجرة شوك أدمت أطرافه، ومزقت ملابسه.
- وثالث عض صاحبه عضة أدمت ذراعه فصرخ منها، ومضى يجري والحمار يتعقبه ثائراً ملوحاً بذيله، يقول حمزة: «وألفيت نفسي مسوقاً إلى التدخل بينهما لحل المشكلة ... وأدرك الحمار غرضي فوقف بأدب، فربَّتُ على رأسه وجبهته، وكان هذا بمثابة اعتذار عن غلطة الرفيق.. .. وهكذا استطعت أن أسيطر على الموقف وأن أتلافى فتنة كانت على وشك الشبوب بين الفريقين»[53].

وبفضل حمار حمزة، وخبرته وذوقه الفني الرفيع واختياره، نزل الصحاب في مكان ممرع جميل، تجري فيه المياه، وتغطيه الأعشاب، ويعطر جوه شذا الشيح والحبق، وتضفي عليه السكينة أردية من السحر والفتنة والجمال فأخذ الركب حظهم من المتعة وكذلك حميرهم، وعبر كل منهم بطريقته عن هذه السعادة حتى نزل الليل فودعوا المكان قافلين إلى ديارهم.

● المرافعـــــــة:

كانت هذه الرحلة كما يقول حمزة شحاتة «فرصة ملائمة لدراسة نفسيات الحمير عن كثب»[54]، والتفكير في مزايا الحمار، وفضائله، ومقارنته بعالم الإنسان، وتدبر الفرق بين مخلوق وديع مسالم ومخلوق متجبر ظالم شرس.

وتنقسم هذه المرافعة إلى حديث عن النواحي الحسية في الشكل، والنواحي المعنوية في الأخلاق، وتسقط على الحمار صفات الإنسان التي يفتقدها حمزة فيه:

● النواحي الجسمية:

1 - يصف حمزة شحاتة الحمار بكثير من الصفات الخارجية الظاهرة.. فيشيد بتكامل جسمه، وتناسق أعضائه، ولطف حجمه، وفراهته، وحلاوة حركاته ونظراته، وأناقته ووجاهته «وفي الحمار خفة، وفي حركاته حلاوة، ونظراته لا تخلو من معان تفيض منها العذوبة»[55] وفيه أناقة ووجاهة يفوقان كثيراً من الآدميين[56].

وهذا على خلاف ما عليه أكثر الناس من مصادرة هذه الصفات، وتجاهل هذه المحاسن، وتقبيح صورة الحمار، وجعلها نموذجاً للقبح والنفور، وإلحاق كل مشوه أو مكروه بها، والتندر أو التهكم بكل مزدرى، وتشبيهه بالحمار حتى استقر في العقل الجماعي أن الحمار أقبح القبيح، وصفاته أردأ الصفات.

قال جارالله الزمخشري ومثله القرطبي[57]: «والحمار مثل في الذم البليغ والشتيمة، ونهاقه كذلك، ومن استفحاشهم لذكره مجرداً، وتفاديهم من اسمه، أنهم يكنون عنه، ويرغبون عن التصريح به، فيقولون: الطويل الأذنين، كما يكنى عن الأشياء المستقذرة، وقد عدّ من مساوئ الآداب أن يجري ذكر الحمار في مجلس قوم من أولي المروءة».

ويفضل حمزة الحمار في شكله على البغل، فإن البغل «لما فيه من الغلظة الواضحة، والميول المتشبعة بالشر والخشونة، ودلائل الجحود الشائعة في قسماته النافرة، خليق بأن يبقى هكذا بعيداً عن قلب الإنسان وفكره»[58].

2 – ومع أن الضحك والابتسام من خصائص الإنسان العاقل، حتى قيل في تعريفه «الإنسان حيوان ضاحك» إلا أن حمزة شحاتة يتعمق سمات الحمار، ويستبطن نفسيته، ويصور رضاه بالواقع، ومسايرته للحال على أنها ابتسامة تعج بالمعاني، وتضج بالفتنة، وتفيض بالجمال، وهي «ابتسامة محجوبة يدركها، ويدرك موضع السحر والفتنة فيها كل من يعنيه من أمر الحمير ما عنانا»[59].

وبعد أن يتعارفا «حمزة والحمار»، ويأنس كل منهما لصاحبه، ويقع الحب بينهما من أول نظرة.. تنفرج شفتا الحمار عن ابتسامة عريضة، لأنه وجد الإنسان الذي يفهمه، أو الجنتلمان الذي يتعامل معه «وقد أنس حماري مني هذا الشعور الطيب.. .. فانفرجت شفتاه عن ابتسامة فاتنة»[60].

حتى إن الحمار ليعتز بهذه العلاقة الناضجة، ويسعد بهذا الصديق اللطيف، وتحسده الحمير على نعمته، ويشعر هو بالدلال «وقد أتاحت هذه الفرصة لحماري أن يظهر بمظهر الدلال»[61].

وتتحول الابتسامة والدلال عند الحمار إلى فكاهة عملية وظرف أصيل في قصة الرجل صاحب السمت والوقار حين سمع الحمار الريح المسموع منه «فحبق الحمار ولوح بذيله في مرح واضح.. وكان تجاوب فني بين الرصيفين..»[62].

3 – صوت الحمار: يتفق الناس على قبحه، فأوله زفير عنيف، وآخره شهيق عميق، منكر من الأصوات، منفر للأسماع..

حدثني صديق من البلدان التي لا تعيش فيها الحمير، قدم إلى مصر للدراسة أنه ظن صوت الحمار حين سمعه – ولم يره – شيئاً ينهار، أو خشباً

يتقعقع أو يتكسر.. لأنه خال من الرقة، بعيد عن النعومة، وهو نذير شؤم وشر.. ربطه الحديث الشريف برؤية الشيطان، وأمر بالتعوذ منه فقال: «إذا سمعتم نهيق الحمير فتعوّذوا بالله من الشيطان، فإنها رأت شيطانا» ولهذا قال سفيان الثوري: «صياح كل شيء تسبيح إلا نهيق الحمار»[63].

وصدق الله العظيم ﴿إن أنكر الأصوات لصوت الحمير﴾ [لقمان 19]، قال القرطبي: «كانت العرب تفخر بجهارة الصوت، فمن كان منهم أشد صوتاً كان أعزّ ومن كان أخفض كان أذل.. فنهى الله تعالى عن هذه الأخلاق الجاهلية»[64].

لم يرد حمزة شحاتة في معرض مدح الحمار أن يخالف ظاهر النص القرآني، فلم ينف أن صوت الحمار من أنكر الأصوات أو هو أنكرها إذا قيس بمقياس النعومة والاعتدال، ولكنه يشير إلى اختلال المعايير، وفساد الأذواق في الحكم على أصوات الناس، حتى صاروا يستحسنون القبيح، ويستقبحون الحسن.. في مجالات التأليف والغناء والموسيقا، وبهذه المقاييس يدخل الحمار في ميادين الفن بجدارة.

أليس في الناس «من إذا قيس صوت الحمار بصوته كان أخسر القرينين، وأخلاهما يداً من أدلة الفوز؟»[65].. وكذلك المغنون والموسيقيون والشعراء.

وأذكر أن طالباً كفيفاً حين مررنا بتفسير الآية السابقة في المرحلة الثانوية – وبعض الأكفاء يمتازون بسلاطة اللسان ونفاذ الفكر– انبرى يدافع عن صوت الحمار، ويدعو إلى التأمل فيه وأنه خلق من خلق الله، وعلى الناس ألا يستخفوا به، أو يسخروا منه.. ولم ينح حمزة منحى زميلنا الكفيف، ولم يرد أن يخالف الآية، أو يصادر رأي الناس، وأتى موضوعه من الخلف: وعرض ما في الساحة من أصوات مؤذية، ومعايير مختلة، فـ «لو أن شيئاً يهاب لصوته لكان الحمار، فجعلهم في المثل سواء»[66].

ونوع الصوت وطريقته ومستواه لغة فوق اللغة، تعبر عن المواقف والانفعالات، ولهذا جاء النهي عن رفع الصوت، لأنه ربما استعمل للقهر والابتزاز.. ولزيادة قرب حمزة شحاتة من الحمار، ولوجود قدر مشترك من التفاهم بينهما، يترجم لنا هذا الصوت ويكشف دوافعه، فمرة يكون اعترافاً بالجميل «فتردد في صدره صوت متقطع، خلت أنه لغة في الاعتراف بالجميل»[67] ومرة يكون تعبيراً عن الرفض والاحتجاج «ونهق نهقة أدركت بسهولة أنها تعبر عن احتجاجه»[68].

ورقة الصوت وعذوبته، أمر نسبي وإحساس داخلي، كما هو الحال في عالم الفن والموسيقا والغناء، وربما كان للبيئة المحيطة والحالة النفسية، دخل في ذلك، ولهذا نجد حمزة يتصور صوت الحمار مرة غناء «وقد يخطر لحمار أن يرفع عقيرته مغنياً ليطرب أمثاله من الحمير»[69] ويتصوره مرة أخرى في أحضان الطبيعة، موسيقا عذبة «وانطلقت الحمير ترعى وتشرب وتتوثب، وتنهق نهيقاً موسيقياً لا اعتراض عليه».. وقد تتغير نبرة الصوت بالكلية إذا أعاد الإنسان تشكيل الأشياء من حوله «لاحظت أن في وسع الحمار» أي حمار «أن يكون نهيقه رفيقاً إذا شاء»[70].

● النـــواحي المعنـــوية:

وصف حمزة حماره بعدة صفات وفضائل قال عنها: «ونستبعد أن تقترن بهذه الفضائل الممتازة برذائل تتنافى في جوهرها، وسماتها الأساسية مع تلك الفضائل الثابتة»[71] وأبرز هذه الصفات:

1 – النشاط والحيوية: يتميز الحمار من سائر الحيوانات بأنه نشيط، و«من أنشط الدواب وأقدرها على احتمال المكاره.. .. يؤدي واجباً في حياته، لا يؤدي مثله إلا قليل من الحيوان، ومن بني آدم»[72] دائب العمل لا يكل ولا يفتر، يستجيب كلما دعي، طيِّع لكل عمل يوجه إليه، لا يعترض ولا يرفض، قويّ الاحتمال، صبور على المشقة، لا يشكو التعب والجور «يأبى ممتطيه إلا أن ينهب الأرض ركضاً كالخيول في الطراد، فلا يجد في

ذلك غضاضة على ما فيه من إجهاد له، ومصادرة لإرادته، وإفساد لآدابه وتقاليده»[73].

وما دخل على أخلاق الحمار وغرائزه من الشذوذ المنكور، إنما جاءه من قسوة الإنسان وعنته، وليس العناد من فطرته في الأصل ولا هو من صفاته، أو مطالب عيشه، وإنما هو صفة من صفاتنا «فلم يكن مقدراً للحمير فيما نرجّح أن تحمل على ما تأباه فطرتها، وتتكره طبيعتها، ولا أن تحمل من حماقة غير أبناء جنسها، وشذوذ تصرفاتهم ما يثير فيها روح العناد، ويقوّيها حتى تنقلب طبيعة ثابتة أو صفة لاصقة»[74].

2 – الجاذبية: النفور من الشيء والانجذاب إليه يرجعان في كثير من الأحوال إلى الحالة النفسية عند الإنسان، بدليل أن ما ينفر منه شخص يقبل عليه آخر، وربما تدخل العرف والذوق العام في توجيه الأفراد، وليس من شك في أن تناسق الجسم، وتكامل الأعضاء أحد مظاهر الجاذبية، ووراء ذلك خفة الروح، ودماثة الخلق، وبهذا المنظار نظر حمزة شحاتة إلى الحمار، فوجده مجنياً عليه، يصدر الناس أحكامهم، نحوه جزافاً بالتقليد والنقل، ولو رجعوا إلى الدقة في الحكم، والتجرد في النظر، والتحرر من الآراء المسبقة لرجعوا إلى ما يقول حمزة «وليس هذا وحده ما يجعله أجدر.. فإن في الحمار جاذبية لا يفسرها تناسب جسمه، ولطف حجمه وفراهته، وما نظن أن مردها إلى شيء خفي وراء لحمه وجلده وشياته الظاهرة»[75].

3 – التواضع: وهو حيوان متواضع ليس فيه خيلاء الخيل، ولا خشونة البغل ولا ضخامة الجمل، يتصف بالرزانة والهدوء، وقور المشية، موزون الخطوات، جم اللطف في التعامل، متزن السير، مؤدب مع راكبه، ومصدر هذه الصفات ما فطر عليه من الطيبة والسمو في الأخلاق «وما نشك أنه من أكثر الحيوانات طيبة... وما نظن أن حيواناً آخر ينافسه صفاته الطيبة غير الجمل»[76].

وهذه الطيبة تجعله متسامحاً لا يحمل ضغينة لأحد، ولا حقداً على مسيء يعفو عمن يؤذيه أو يظلمه، ويتناسى الإساءة، ويغفر الذنب.. تساعده على ذلك فطرته وتكوينه «الحمار طيب القلب، يساعده على أن يكون هكذا دائماً ضعف ذاكرته، فهو لا يستطيع أن يحتفظ بالحوادث المؤلمة طويلا»[77].. فسرعان ما ينسى الحقد، ويعود إلى الصفاء، ويصفه مراراً بالأدب.

وهذه أبرز صفات الديمقراطية، لأنه يشعر بالمساواة مع الآخرين، ولا يتعالى عليهم أو يشعر بالغرور والكبر «وفيه ديمقراطية تصرفه عن الخيلاء، فهو أبداً مقضي على أخلاقه وعاداته وميوله التي يندر ألا تكون هادئة جداً في سبيل إرضاء صاحبه أو راكبه، فيكون مؤدباً على أن يسير سيراً ليناً موزوناً»[78].

وهذه الديمقراطية التي هي من صفات الحمار، ويتعامل بها مع الآخرين كان أولى أن يطبقها بنو البشر عليه، فلا يحولوا بينه وبين متعته في النهيق، وحرمانه من هذا الحق لأنه من صميم الحرية[79].

4 – الذكاء: يتهم الحمار ظلماً بالغباء والبلادة، وأصبح ذلك مقرراً في عقول الناس، وحقيقة في ثقافة الشعوب، تلقته البيئات والأجيال بالقبول والتداول والإذعان فلو قلت لشخص يمارس الكذب والغش والنميمة بين الناس، أو يخل بالأمن، ويعبث بالقانون: حمار، أدرك غرضك على الفور، وفهم السامع ما تريد، لا تجد عناء في توصيل رأيك.. حتى لو أطلقت هذا الوصف على طفل صغير لتمعّر وجهه، وتغيّر لونه، ولو استطاع شكاك إلى من هو أكبر منك، أو من يكون مرجعاً له ولك، ومن الظلم دخول هذه الكلمة في ميدان التربية على نطاق واسع «حتى أصبحت كلمة الحمار منذ أجيال سبة الآدميين، وموضع تنادرهم، والحمار في هذا أخسر الأحياء صفقة مع الإنسان، وأبينها ظلامة، وأوكسها نصيباً»[80].

غير أن حمار حمزة لمّاح ذكيّ، عالم بالمصلحة، يميز بين الصواب

والخطأ، ذو خبرة يستثمرها في عمله، يفهم من حمزة ما يريد، ويفهم حمزة منه ما يقصد، تدور في نفسه الخواطر والأفكار، يتنبه لدقائق ما حوله من مظاهر الطبيعة ويتذوقه، ينافس غيره، ويتخذ الأسباب التي تضمن له الفوز..

وكأن حمزة يستعيد لحماره صفته الأصلية، ويزيل ما علق في الأذهان عنه، فإنّ وصفه بالغباء مغالطة جاءته إما من استعماله المفرط للذكاء، وإما من ساعة غفلة وشرود «ولعل حماراً من حمير التاريخ القديم، تمكنت منه الفلسفة، أو تمكن منه الضعف والخرف، ونشأ عن هذا إخلاله بواجباته المفروضة عليه، إخلالاً يدلّ على الغباء والذهول، حتى اشتهر أمره، وتنادر الناس ببلادته وغبائه، فكانت عثرة، ينبذ بها كل حمار بعده، استحثاثاً له، وحفزاً لنشاطه، أو كسراً لسورة شرته وعرامه.. ثم.. درج التاريخ فإذا هو الحكم الذي لا يقبل النقض..»[81].

5 – الوفاء والتضحية: يفني الحمار عمره في خدمة الإنسان، لا يتطلع إلى غير ذلك، ولا يعترض عليه، يحتمل المشقة من أجل إسعاده ورخائه وراحته، يحمله ويحمل أثقاله من بلد إلى بلد، ومن مكان إلى مكان ,لم يكن يبلغه الإنسان إلا بشق الأنفس، من غير عوض أو مَن، يعترف بكل الحقوق التي عليه فيؤديها على خير وجه، لا يدخر جهداً، ولا يترك وسيلة، وليس له شيء من الحقوق حتى إذا جاع وكم يجوع، ودبر وكم يدبر، فلا يتكلم ولا ينطق، ولا يرثي له أحد «وفيه إنكار عميق للذات، ووفاء يجب أن يكون مضرب الأمثال.. ونحسب أن الله خلقه على أن يكون خير الحيوانات وأكثرها شبهاً بالإنسان الكامل من الناحية الخلقية والنفسية، وإن باعد بينهما في الخلقة والإدراك والمقدرة على استخدام الفكر والتصرف والإرادة»[82].

وتعد علاقة الحمار بحمزة شحاتة نموذجاً لهذا الوفاء والقيام بالحقوق، فقد برَّبه، وأراحه واختار المكان الجميل، ووظف خبرته لسعادته، وعمل لمصلحته، وتعامل معه برفق وسمو وإنسانية.

وليس هذا غريباً على جنس الحمير فقد أسهم الحمار مع غيره من الحيوان في بناء الحضارة الإنسانية، ووقف جنباً إلى جنب مع الإنسان يشاركه في أمجاده، ويرافقه في أعماله، ويصحبه في السلم والحرب، ويمده بالغذاء واللباس والفراش.

«ومن ينكر أن الحيوان جندي مجهول في تاريخ حضارتنا، ولو ذهبنا نزن الحقائق وزناً فلسفياً مجرداً، لرأينا أن كلّ حمار، وكلّ فرس، وكلّ جمل، وكلّ كلب قد أسدى إلى الإنسانية يداً بيضاء، ويجب أن لا يقل تقديرها وتقديسها عن تقديرنا المجاهدين في هذا السبيل.. ألم تكن رفيقة الإنسان وعونه في سلمه وحربه، وهدمه وبنائه، وحله وترحاله؟ ألم يكن منها حارسه اليقظ، ومركبه الأمين، وأنيسه المخلص؟[83].

الأبعاد الثلاثة:

الظلم: الجور ومجاوزة الحد، والخروج عن الاعتدال والقصد، ووضع الشيء في غير موضعه.. وهو سمة من سمات الإنسان في بعض أطوار نفسه، حتى قال المتنبي[84]:

والظلم منْ شِيَمِ النُّفوسِ فإنْ تَجِدْ ذا عِفَّـــةٍ، فَلِعِـلَّةٍ لا يَظلِـــمُ

ولهذا ظل الإنسان في طول تاريخه متحفزاً، متوقعاً من غيره الإساءة، فأعدّ العدّة للدفاع، وتهيأ لردّ الظلم، وبدأ بالعدوان قبل أن يكون ضحية، فإما أن يكون جانياً أو مجنياً عليه، وهذا مصدر قول زهير[85]:

وَمَنْ لا يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلاحِهِ يُهَدَّمْ، وَمَنْ لا يَظْلِمِ النَّاسَ يُظْلَم

وحين تستبد بالإنسان الأنانية، وتطغى الأثرة، وتغلبه الشهوة، ويسوقه الهوى.. يصير أعمى وهو يرى، وأصم وهو يسمع، وجاهلاً وهو يدعي الفلسفة.. تنطمس في نفسه الفطرة، وتغطي عينه سحب الضلال، وتحجب عقله زخارف الشهوات، فلا يدرك إلا ذاته ومصلحته.. ولهذا قرنت اللغة

بين الظلم والظلام لأن الحقائق فيهما تختفي، والحقوق فيهما تتوارى، ويعلو فيهما صوت الأنا وصدق الله العظيم ﴿إنّ الإنسان لظلوم كفّار﴾ [إبراهيم 34].

وتعبير القرآن الكريم بصيغة المبالغة.. لتنوع ظلم الإنسان، وشدّته، وإذا كان الإنسان يأتي في قمة هرم المخلوقات المشاهدة - الإنسان والحيوان والنبات والجماد - فقد جعل من هذه النعمة وسيلة للتسلط والظلم والتجبر.. .. فكم أفسد في الأرض، واخترع من أسلحة الدمار، وفتّت من الصخور، ونحت من الجبال، وأفسد في طبقات الجو.. وحرق من الغابات، وقطع من الأخشاب، وأزال من الأشجار، وأكل من الزروع والثمار، وكم استأنس من الحيوان لخدمته، واصطاد منه لأكله أو الانتفاع بجلده، وكم نحر وأكل وأراق الدماء، وأخذ الصوف والجلد والوبر واللبن، وحرم الحيوان أبناءه الصغار، وكم حمّله فوق طاقته، وضربه بقسوة ليصبر على الظلم والإرهاق، وكم بات الحيوان على الطوى والظمأ أياماً، واحتمل من البرد والحر والسفر الطويل..

يقول حمزة شحاتة: «ولسنا في حاجة إلى أن نسوق الأدلة على ظلم الإنسان وتعديه، ففي تاريخ الإنسانية نفسها شواهد حمراء.. ناطقة بذلك، والحمار ضحية من ضحايا هذا الظلم»[86] ولا يتوقف ظلم الإنسان على من دونه.. بل هو أيضاً ظالم لنفسه.. ظالم لأخيه الإنسان.. ظالم للمجتمع الذي يعيش فيه.. ﴿إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقنا منها وحملها الإنسان، إنه كان ظلوماً جهولاً﴾ [الأحزاب 72].

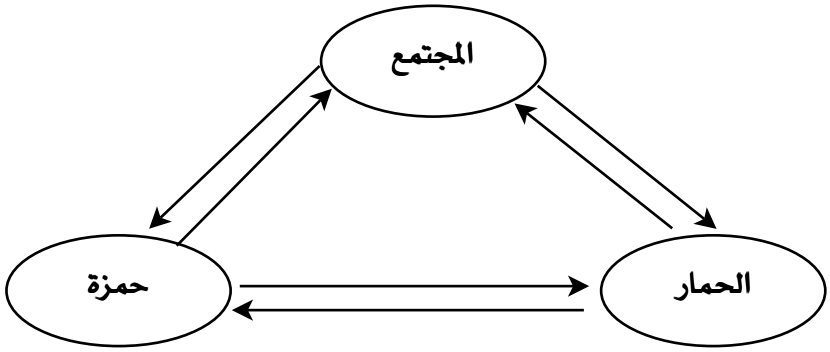
هذه الفكرة كانت تؤرّق عين حمزة شحاتة، وتقضّ مضجعه، وتشدّ فكره إليها كما ينجذب قطب المغناطيس إلى جهة الشمال أينما وجّهته أو انتقلت به، وبنى عليها كثيراً من آرائه وسلوكه، وأدار عليها فلسفته في حماره «وهو - كما يصفه الأستاذ أبو مدين - قارئ فلسفة ممتاز»[87].

في حمار حمزة شخصيات هامشية مثل رفاق الرحلة، وحميرهم، والرجل الوقور، والبغل والطبيعة.. إلخ، وفيه ثلاث شخصيات رئيسة، هي:

- الإنسان أو المجتمع.
- والحمار.
- وحمزة شحاتة نفسه..

وهذه الثلاثة، مركز اهتمام الكاتب، وجوهر فلسفته، يبرز من خلالها ظلم الإنسان وتجبره، وحاجته إلى الحب والتسامح، وسل الأحقاد والسخائم.. حتى تستقر حياة الناس، وتصفو مواردهم، وتسوغ علاقاتهم، وتطهر نفوسهم.

والصلة بين هذه العناصر الثلاثة مختلفة الأنماط، متباينة الاتجاهات، ويمكن تصويرها في شكل مثلث الأركان، يأتي المجتمع في القمة، والحمار وحمزة في القاعدة، وتصدر من القمة إلى ركني القاعدة أحكام متشابه، ويصعد من الركنين إلى القمة أحكام متشابهة مخالفة للأحكام النازلة، ويصدر من ركني القاعدة إلى كل منهما أحكام متوافقة، كما يظهر في الشكل التالي:



1 - البعد النازل:

يمثل أحكام المجتمع على من تتمكن منه سلطته، وهي أحكام جائرة وظالمة مستمدة من طبيعة الإنسان، وأطماعه التي لا تكاد تقف عند حد، أو

تحصر في نطاق وتطلعه إلى السيطرة، وتجاهل حقوق الغير، وانتزاع ما في يده ووصول الإنسان إلى هذه الأطماع عن طريق الظلم والقهر والسيطرة والقسوة..

ويرى حمزة شحاتة نفسه وحماره ضحية هذه القوة المهيمنة، التي يمارسها المجتمع، وجسّم ذلك بما يلقى الحمار من المهانة والاحتقار، والركوب وحمل الأثقال في كل وقت، والعبور به في أضيق الطرقات، وأوعر المسالك في الحر والبرد، والتدخل في خصوصياته حتى النهيق، ولو استطاع الإنسان لحرمه ذلك وحجر عليه استعمال صوته، وقذفه بأقذع الأوصاف، وأقبح الخلال، حتى صوَّره بأنه أغبى المخلوقات، فوق ما يحتمل من المشاق، والكد ليل نهار.. وما يلقى من تجاهل المشاعر وإنكار الحقوق، في الطعام والشراب والمسكن والراحة، وضربه بالسوط وبالعصا، وغرز المنخاس في جسمه حتى يدمى.. ليستخرج أقصى ما عنده من جهد أو يدخر لنفسه من طاقة، تنفعه في مستقبل حياته.. وقد صوَّر حمزة هذه القسوة بالعديد من الألفاظ والعبارات والصور، مثل:

- فما دخلَ على أخلاق الحمار وغرائزه من الشذوذ المنكور إنما جاءه من قسوة الإنسان وعنته[88].
- وقد أساء الإنسان فهم الحمار، وركبه بالسخر والدعابة، حتى أصبحت كلمة الحمار منذ أجيال سبة الآدميين[89].
- يركبه الصبيان أو أشباههم من ذوي اللحى والشوارب، ويعملون فيه أيديهم نخساً، وأقدامهم رفساً، وعصيهم ضرباً، وأصواتهم المنكرة زجراً ويأخذونه بين ذلك كله.. بقيادة مضطربة مجنونة، لا تتخذ اتجاهاً ثابتاً في السير، مائلين به إلى اليمين تارة، وإلى اليسار تارة..[90].
- وكانت المعركة محتدمة طول الطريق بين الحمير والركب، وهذا طبيعي، لأن كل راكب يحمل عصا، لا ترتفع عن ناحية من جسم الحمار إلا لتقع على ناحية[91].

وحمزة في كل ذلك يدخل في بردة حماره، وينضوي تحت لوائه، ويشكو شكوى مبطنة من ظلم المجتمع له، وتجاهله وتجاهل طاقاته، وتقديم طبقة من الأغنياء والأثرياء، الذين يوصفون بالعظماء والوجهاء، وهم فقراء في القدرات والمواهب، والأخلاق والقيم، ولعل تركيزه الفضائل وتعدادها في محاضرته الشهيرة «الرجولة عماد الخلق الفاضل" مبعثه هذا الجانب، وقد صور ذلك في شعره بوضوح تام، كقوله(92):

أيُّ دنيا تلكَ التي غلَبَت فيـ ـها علَى الحقِّ سِفلةٌ وَلُصوصُ
قالَ قومٌ: زمانُنا دونَ أز مانٍ تقضّتْ وَأعوزَ التّمحيصُ
إنّما الناسُ منذُ كانوا ضَعيـ ـفٌ لِقَويٍّ ,وقانصٌ وَقَنِيصُ

وقوله في قصيدته المنقوشة على الشواطئ «جدة»(93):

كَمْ مُعنًّى مِثلي يُطارِحُكِ الحُـ بَّ فَينبو بِهِ السَّبيلُ الزَّليقُ
وَدَعِيٌّ يَصطكُّ فِي فَمِهِ القَو لُ عِثاراً، مَكانُهُ مَرموقُ
أَمِنَ العدلِ أنْ يُشاكِلَني فِيـ كِ جَبانٌ، عمّا أريغُ فَروقُ؟
وَقُصاراهُ فِي هَواكِ هَواناً أَمَلٌ ضارِعٌ، وَوَجهٌ صَفيقُ
لا تلومِي علَى عتابِكِ حُرّاً قلبُهُ مِنكِ، بالجِراحِ شَريقُ

2 - البعد الصاعد:

ورغم ما سبق، فإن ركني القاعدة «حمزة والحمار» يقدّمان إلى القمة وجوهاً لا تحصر من الصفاء والمحبة والخدمة والإخلاص والتضحية، وأماني الخير والسعادة والهناء، ومن إنكار الذات، وإيثار الغير، والقيام بالواجب على خير وجه، وأحسن صورة، لا تعرف التردد أو الحيطة أو البخل، ولا تتخلف في وقت من الأوقات، ولا ينال أحد غير الإنسان هذه العناية المتميزة حتى أقرب المقربين.

فالحمار «رفيق الإنسان منذ كانا ومساعده ومطيته، على قلة ما تستوجب هذه المرافقة من التكاليف والقيود»[94] يدأب في خدمة الإنسان، ويشقى من أجل سعادته، ويتعب من أجل راحته، ويؤثر خيره على خيره، وصحته على صحته، ومصلحته على مصلحته.. لا ينكص إذا دعي في أية ساعة من ليل أو نهار، ولا يمتنع أن يسير في حرّ أو برد، ولكن الإنسان لا يذكر ذلك، ولا يعترف به كعادته في التكبّر، ونكران حقوق الآخرين.

«وقد يحلو لأحدهم أن يترنح عليه، أو يكون جهله لفن امتطاء الحمير يلزمه هذا الترنح، فما يكاد يمسك نفسه فوقه، ويعاني الحمار المنكوب من هذا شر ما يعانيه حمار من راكبه، ثم لا يكون منه إلا احتمال هذا الأذى والمسايرة فيه، فإذا مس السوط جلده، وجن جنونه، فطفر أو رفس، أو قام على رجليه الأماميتين، وألقى راكبه.. قيل حمار: حرون شرّير، وما به شرّ، ولا حِران، ولكنه فساد ذوق الإنسان، وتحجّر عواطفه»[95].

إن وجد طعاماً أكل، أو ماءً شرب، فإن منع هذا أو ذاك، أو ضنّ به عليه، صبر واحتسب، حتّى لو أدّى به ذلك إلى الموت.. يضرب ويعذب فلا يشكو.. حتى إذا عثر لسوء الطريق الذي لم يمهد له، مع كثرة الأحمال وثقلها، جاهد نفسه على القيام ليؤدي حقّ صاحبه، لأنه صادق مع نفسه كما هو صادق مع غيره، لا يخادع ولا يكذب ولا ينافق، فيه «خفة روح، وسلامة نفس، وصدق سريرة، ووضوح عاطفة»[96].. ولايفتأ حمزة يكرر وصف الحمار بالطيبة والأدب، وحسن الخلق والتسامح «فسرعان ما تناسى الجميع أحقادهم، وعادوا إلى الصفاء»[97] والحمار بهذه الأخلاق يصلح أن يكون قدوة للإنسان بعد أن أغواه الطغيان، وركب رأسه في التجبر والتعنت «ونحسب أن الله خلقه على أن يكون خير الحيوانات، وأكثرها شبهاً بالإنسان الكامل من الناحية الخلقية والنفسية»[98] ولكن الإنسان كفور بالنعمة يشتط في تعذيب الحمار وإرهاقه، والحمار يبالغ في خدمته ومساعدته، وأصبح حاله كما قال الأبيوردي مع الدهر[99]:

تنكَّــرَ لِي دَهْــري وَلَمْ يَــدْرِ أنَّنِي أَعِـزُّ، وَأحـــداثُ الـزَّمـانِ تَـهُـــونُ
فَظَلَّ يُرينِي الخَطْبَ كَيفَ اعتِداؤُهُ وَبِـتُّ أُرِيـهِ الـصَّـبْـرَ كَـيـفَ يَـكُـونُ

ولهذا يطلق حمزة شحاتة على الحمار وغيره من الحيوان لقب «الجندي المجهول في تاريخ حضارتنا» ويعترف له بالفضل على الإنسان، وعلى الإنسانية، لأنه شريك فيما أنجز الأبطال عبر العصور، وفيما حقق المجاهدون على امتداد التاريخ، ودوره لا يقل عن دور المصلحين، وما وصل الإنسان إلى ما وصل إليه إلا بفضل هذه الحيوانات ومعونتها، «ألم تكن رفيقة الإنسان، وعونه في سلمه وحربه، وهدمه وبنائه، وحله وترحاله، ألم تكن حارسه اليقظ، ومركبه الأمين، وأنيسه المخلص؟»[100].

وحمزة شحاتة لا يقل عن حماره إخلاصاً للإنسانية، وحباً للمجتمع، وتضحية من أجل الفضيلة، ودعوة للخير، يقف ناصحاً ومرشداً وموجهاً، يبذل من ذات نفسه، ومن وهج أعصابه، ومن فيض مشاعره، ومعين قريحته، حتى بحَّ صوته، وتقطَّعت نفسه، وتهدَّجت أوتاره، ولكن موج الظلم والتجاهل لم يقف، وندف مطره لم يكفّ، وغيمه لم ينقشع، وسماؤه لم تصح..

- «تحطَّمتُ قبل أن أبدأ قصة حياتي، التي شغلني عنها ولوعي بإنقاذ الغرقى»[101].

- «ما أصعب أن تعيش إذا فات أن تموت في الوقت المناسب»[102].

- «إنها ساعة حرجة أن تدور بعينيك محملقاً في جميع الوجوه والعيون، فلا تجد من يفهمك»[103].

ولهذا قرر أن يجمع أوراقه، وأن يلملم أدواته، وأن يغلق مكتبه، وأن يرتج بابه.. ويرحل.. فيعتزل الناس، ويبالغ في التكتم.. ويلتزم الصمت، ولا يتحدث إلا لخاصته، ويتمنى لو كان أبكم، وكلّ ما يهمّه أن يسمع ويرى[104]، ويقول:

- «ألست بحاجة إلى شيء يخلصك من سخف التحدث إلى أناس يعرفون

كيف يسيرون على أقدامهم، ولا يجربون مرة السير على عقولهم، ولو لمجرد الرياضة»[105] ويقوده هذا إلى يأس ثائر على البشر كقوله[106]:

يا مُعافَى مِنْ دَاءِ قلبِي وَحُزْنِي وَسَلِيماً مِنْ حُرْقَتِي وَاشتِياقِي
هَلْ تَمَثَّلْتَ ثَوْرَةَ اليَأسِ فِي وَجْهِي وَهَوْلَ الشَّقاءِ فِي إطراقِي؟

يقول الدكتور الغذامي: «وتشتد حرقته على نفسه، وعلى ضياع صوته، بين البشر السادرين، وتصبح هذه صرخة دائمة النزوع في حياته كلها[107].. وبذلك بلغ شحاتة محطة اليأس التام من الحياة ومن جدواها، وأخذ الصمت لا على أنه انهزام، ولكنه موقف رافض، يتحتم اتخاذه على كل رجل نموذجي، فالحياة تدور في خواء، ودعوة التيقظ لا تجد سامعاً»[108].. وقد أشار الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين إلى ما أدرك الشاعر من اليأس، فلم تستمر جذوة التوقد مشعة متوهجة[109]، يقول شحاتة[110]:

قَدْ شُغِلْنا بالأعيُنِ النُّجْلِ حُبّاً وَسَبَتْ غَيرَنا العُيونُ الخُوصُ
قالَ لِي صاحِبِي سيَصلُحُ شَأنُ النَّـ ـاسِ يَوماً.. فَهالَنِي التَّخْريصُ

3 - البعد الأفقي:

يمثل هذا المحور العلاقة المتكافئة المفترضة بين الكائنات، من وجهة نظر شحاتة، ومن باب أولى بين البشر، إذ يرسم حدود العلاقة المثالية التي يتخيلها ويتمناها، وقد تحققت بينه وبين الحمار على نمط فريد ومتميز، فالسهم يتجه من اليمين إلى الشمال، كما يتجه من الشمال إلى اليمين في انسجام وتكيف واتفاق في المضامين، ولو تأملناها بدقة، وجدناها هي المضامين الصاعدة، ولكن التنافر ويقع من عدم انسجامها مع المضامين النازلة، ولم يتعطل صعودها لإيمان أصحابها بقيمتها ونزاهتها.

الحياة والمشاعر والتعامل تحتاج إلى هذا القدر من التجانس والوفاق والفهم والمحبة المتبادلة، وهذا يضمن سلاسة الحياة وجمالها، وانتشار الأمن

والسلام والدعة، وعمارة الكون، وهدوء النفس، وراحة البال، ويتفرغ المرء لمرحلة البناء والاستثمار والرقي الحقيقي.

يقدم حمزة شحاتة وحماره صورة نموذجية للعلاقات المثمرة، وسلامة النية، وصفاء النفس، تغري بالتمثل والاقتباس، وهو الهدف الذي أراد حمزة ترسيخه من خلال مقالاته الساخرة.. من هنا صح في مفهومه أن يصفه بالحمار الكامل مرة، وأن يشبهه بالإنسان الكامل من الناحية الخلقية والنفسية مرة أخرى، ويتمنى أن يكون هو حماراً ينعم بالراحة والجمال بعيداً عن صراع المجتمع وتكالب الأحياء.. «وسبحتُ في هذه الخواطر المتدفقة، وأمثالها حتى تصورتُني حماراً، أرعى وأعيش في هذا الجانب من الأرض عيشاً خفيضاً، تطرد فيه أسباب الأمن والدعة، والهدوء والسلوى، وتضيق فيه مطالب العيش وغاياته، حتى تنحصر في مرعى خصب تتعهده السماء والشمس ثم لا تكون فيه لأحد بعد الله منة أو يد»[111].

يعدّ المعيشة على طريقة الحمير بعيداً عن أوضار المجتمع، ودوافع القلق، وفقدان الطمأنينة، هي الحياة الحقيقة النموذجية، التي يرضاها لنفسه، ويفتقدها في مجتمعه، ولا يعيبه هذا الشعور من وجهة نظره لأن المعوّل عليه هو نقاء النفس، والبراءة من العيوب، فالحيوان الأعجم خير من الإنسان الغارق في المفاسد والظلم:

«ذلك العبء الثقيل هو رأسي الذي أنوء بحمله، منذ تفطنت للحياة، وغرست بتجاربها القاسية، ولو أن لي في موضعه من عاتقي رأس حيوان أعجم لما أخطأت العزاء في محنة.. فمن لي بذلك؟»[112].

ومن السهل أن ندرك الشبه بين أنواع الإنسان وبين فئات الحيوان حتى ليقول: «وكانت حميرنا دقيقة الشبه بنا، فكان بينها الحمار الحضري والبدوي والأنيق والبوهيمي»[113].

وجد حمزة في حماره كائناً لطيفاً، يستقطب المحبة، ويستجلب الأنس، وهو أهل للصداقة والود، ولمس شبهاً بين أخلاقه وأخلاق الحمار، فتقاربت

روحاهما واتحدت نفساهما «ولاح لي في النهاية أني على استعداد لحمله لو أعياه الجهد وما أحسب أن ذلك يضيرني، فهو خفيف الوزن والروح»[114].

هذا التماهي بين الشخصيتين – حمزة والحمار – جعل من السهل أن يفهم كل منهما مراد الآخر وغرضه، ولم يحتاجا إلى وقت للتعرف أو الاتفاق «فتم التفاهم بيننا على الأساليب التي تحقق رضاء كلينا عن رفيقه»[115] وأصبحت الأفكار تمتدّ من أحدهما إلى الآخر، وتتجانس كما تتجانس ألوان الطيف في اللون الأبيض، فلا عجب عندئذ أن يتناجيا بالإيحاء، ويتحدثا بالتلباثي، وأن تكون لغة الأرواح وسيلة التفاهم «ولا أدري كيف كانت تنتقل خواطري وخوالج فكري إلى رأسه؟ فضاعف جهده في السير»[116].

ولهذا بدا الحمار سعيداً، لعثوره أول مرة على إنسان يرحمه، ويتفاهم معه، ويقدر مشاعره، ويحترم شخصيته.. على رجل لطيف «عِشَري»، لا عهد له بمثله من قبل، والدليل على ذلك، ما وقع لزملائه الحمير مع بقية القوم من العنف والظلم والضرب والإجهاد «كنتُ المحسود الوحيد بين الجماعة على حماري، ولا أشك أنه كان محسوداً من رفاقه أيضاً على هذا «الجنتلمان» الذي يحمله، وقد أتاحت هذه الفرصة لحماري أن يظهر بمظهر الدلال»[117].

وهذا ما جعل الحمار على قدر المسؤولية، وحمّله على مزيد من التضحية والإخلاص، وفكر في تقديم كلّ ما يستطيع لصاحبه، وتوفير الراحة له «ولكن حماري أبى الوقوف، وأخذ يوغل بين الجبال، فأدركت أنه يعدّ لي مفاجأة سارة»[118]، واكتسب ثقة حمزة، وجنّبه ما تعرض له الرفاق من التعب، وسبق كل الحمير، واختار له ولهم أطيب الأماكن، المناسبة لقضاء يوم رحلة جميل «ووجدت بعد لحظات أنّ في وسعي الاقتناع بوجاهة تصرفاته»..

لقد توحّد الكاتب مع حماره.. في المشاعر والأحاسيس والقيم والأهداف، وخلع ثوبه الذي ضاق به طويلاً، وهرب مع الحمار الذي وافقه واتفق معه إلى عالم بعيد، فيه انعتاق من القيود والأوزار، ولذا يتحدث كثيراً بضمير المثنى أو بضمير الجماعة، مما يدل على الوحدة، وزيادة الخلطة

والقرب - بيننا - كلينا - أخذتنا - اجتزنا - ثملنا - شعرت بأن نفسينا متحدتان - ودعنا - اعتنقنا -.

وتحول حديثه عن الحمار إلى نوع من الغزل الذي يفوق الإعجاب, ويتجاوز المجاملة، ويصل إلى نوع من الافتتان.. ولا شك أنه يضمر في باطن هذا الغزل السخرية، ويدعو المجتمع فيه إلى الإصلاح، والتخلص من العيوب، ويقدم مثالاً للعلاقات الصافية، كما سنرى عند الحديث على النقد الاجتماعي.

أحبَّ حمزة الحمار - كما يقول - من أول نظرة، وأحبَّه الحمار كذلك من أول نظرة، وإنما يتحقق هذا في العرف البشري، حين تتفق الأرواح وتتجانس، وتغزو القلوب موجات الألفة والوفاق، و«عندما تتلامح عينان متفاهمتان - كما يقول - يكون هناك لحن موسيقي مشترك»[119] فلم يحتج الرفيقان إلى زمن للتعارف وعقد الصفقات، فالعيون رسل المحبة والغرام «وقد آنس حماري مني هذا الشعور الطيب، وتمثله في وجهي، أول ما تلاقى نظرانا، فانفرجت شفتاه عن ابتسامة فاتنة فمسحت له عنقه، ولعبت أناملي بأذنيه الناعمتين، رداً لتحيته الرقيقة، فأخذ صدره يعلو وينخفض تأثراً بهذه العاطفة التي يبادلني إياها بشهقات حارة»[120].

نحن الآن في موقف غزلي بكل، أبعاده وعواطفه، والكاتب يوظف ألفاظ الغزل والغرام المباشرة في وصف هذه العلاقة: النظر - الحب من أول نظرة - الوجه - الشفاه - الابتسامة - الأنامل - اللمس - النعومة - التحية الرقيقة.. حتى خلجات القلب واضطرابات المحبين: «أخذ صدره يعلو وينخفض، تأثراً بهذه العاطفة التي بادلني إياها.. بشهقات حارة» وفي مثل هذا الحب العنيف لابد أن تكون لحظات الوداع عاصفة، وأنفاسه ملتهبة.. تغرق في الدموع، وتذوب في القبلات، ولا تنتهي إلا بوعود اللقاء، وهذا ما كان بين الرفيقين في نهاية الرحلة، وقد أزف الفراق: «واستطاع حماري أن يملأ نفسي إعجاباً به، حتى اللحظات الأخيرة.. .. وفارقته بعد أن *اعتنقنا*

طويلاً على أمل اللقاء، وما أزال أحس في نفسي *حنيناً وشوقاً ينزعان بي إليه نزوعاً ملحاً*»[121].

لم يعد حمار حمزة حماراً كسائر الحمير، ولا حيواناً من جملة الحيوانات، كيف؟ وهو يملك كل هذه المشاعر والوجدانات؟ إنه معشوق، ويستطيع المرء أن يعشق كل ما في الوجود، فالحب يفعل الأعاجيب، ويغيِّر معادن الأشياء، ويضفي على الكون بهجة وسلاسة، وجدير ببني البشر أن يتحابوا، وأن يرحم بعضهم بعضاً وأن تفيض هذه المحبة إلى ما حولهم من الإنسان والحيوان والنبات والجماد.. ..

النقــد الاجتماعــي:

لم يكن غرض حمزة شحاتة أن يتغزل بالحمار هذا التغزل إعجاباً به لأنه حمار، فليس شكل الحمار بين الحيوان بدعاً، ولا مما يستوقف الإنسان، وربما تفوقت عليه حيوانات مثل الظباء والخيول والبقر والحمر الوحشية، وليست صفاته الخارجية والداخلية: كالجاذبية والوقار والوفاء والذكاء والاتزان على هذا النحو الذي رسمه حمزة شحاتة، ولا مما تنطق به الحقائق.. وإنما كان غرضه من كل ذلك التعريض بتدهور أخلاق الإنسان، وميله إلى الظلم والتجبر والاعتداء على الآخرين وهضم حقوقهم، وحاجته إلى يقظة الضمير، والتمسك بالقيم، والعودة إلى حد الاعتدال والإنصاف، ونتتبع الآن ما في هذه المقالات من نقد اجتماعي:

1 – عاقبة الظلم:

ظلم الإنسان متعدد الصور والأشكال، فهو ظالم لنفسه ولأخيه الإنسان ولمن يقدر عليه من الحيوان، فإذا كان الحيوان قوياً فرّ منه، وإذا أمكنته الظروف منه سامه الخسف، وناله منه الوبال «فإذا طفر – الحمار – أو رفس

أو قام على رجليه الأماميتين وألقى راكبه، قيل حمار حرون شرير، وما به شر، ولا حران ولكنه فساد ذوق الإنسان وتحجر عواطفه»[122].

وقد رأينا في مقالات حمزة أنواعاً من أساليب القهر والظلم التي يتسلط بها الإنسان فيها على الحمار، والكاتب يصور كل ضرر لحق براكبي الحمير على أنه انتقام، وعلى أن الحمير تزمجر من الغضب، وتوشك أن تنفجر، وأن الظالم لا بد أن ينال عقابه.

وإزاء هذا الظلم كانت الحمير «بعضها في ثورة عصبية ظاهرة، بينما كان البعض ضابطاً لأعصابه، وهذا القسم هو الذي استطاع أن ينتقم من راكبيه بإتقان ودقة»[123] وأستطيع أن أراهن على أن الحمير الأخرى كانت على وشك الانفجار في اللحظة التي يبدو فيها أن أحداً منا ينتصر للرفيق المعضوض[124].

بمعنى أن كل مظلوم يستطيع أن يدافع عن نفسه بالوسائل التي يملكها، ولا ينبغي أن يسكت عن حقه، وعلى الظالم أن يكف حتى لا يتعرض لثورة الانتقام، وشراسة الردّ، أو كما قال: «لا يجمل أن تتجرد الحياة من قانون الرحمة، ولكن يجب أن تتجرد ممن يطبق عليهم هذا القانون»[125].

2 - تدهور قيم الإنسان:

يتفوق الحمار في كثير من المواقع في مقالات حمزة على الإنسان، لأنه متمسك بطبيعته وصفاء نفسه، بعيد عن نوازع الشر والضغينة، وإنما يتأخر الإنسان لأنه يتخلى عن القيم، ولذا فهو في حاجة إلى مراجعة نفسه، وتعديل صفاته ولو عاش نقي الثوب طاهر الإهاب، كبعض الحيوان لضمن السعادة لنفسه ولغيره «ورب حمار كهذا لا تجد بين كل ألف من الناس مثله رقة جانب.. .. وإن جيلاً من الحمير يخلقه الله على غرار هذا الحمار لجدير بأن يفوق ألف مرة جيلاً من الأناسي، جرى بالأذى، ومطبوعاً على الشر والتزوير والنفاق والغدر»[126].

إن كثيراً من الناس يحتاجون إلى القدوة التي يتخلصون بها من أوضارهم التي لصقت بهم من العيش الاجتماعي والممارسة الاجتماعية التي تلجئهم إلى الكذب والغش والخداع «ونحسب أن الله خلقه على أن يكون خير الحيوانات وأكثرها شبهاً بالإنسان الكامل من الناحية الخلقية والنفسية، وإن باعد بينهما في الخلقة والإدراك والمقدرة على استخدام الفكر والتصرف بالإرادة»[127].

وسيجد الإنسان في التعامل مع الحيوان على هذا النحو من التعلم البريء والتتلمذ الهادف، والتوجه الصادق، مجالات لا تحصر من وجوه الإفادة والتوجيه «والحيوانات جزء من الطبيعة التي نرتاح إليها ونحبها، ونربي كثيراً من ملكاتنا الفكرية ومشاعرنا النفسية على حسابها»[128].

إن الحمار يتفوق على كثير من الناس في دقة العمل، فقليل من الناس هم الذين يتقنون أعمالهم مثل الحمار «الحمار يؤدي واجباً .. لا يؤدي مثله إلا قليل من الحيوان ومن بني آدم» بل إن بعض الناس يفقدون الحافز إلى التفوق والتميز، وإن بعض الحمير تبزهم في ذلك «ولم يجد الصحب بداً من اتباع حماري الحكيم»[129].

3 - الخلل الاجتماعي:

يحمل حمزة شحاتة علي الأدعياء الذين يتعالون على الناس، دون مواهب وقدرات تؤهلهم للتميز والتقدم، أو أعمال تحلهم مكان الصدارة في المجتمع، وربّما بنى الإنسان مجده على وهم خادع، وجبال من قش، لا تثبت للحقائق والنقد، ولهذا يُقسم بوعي وتوكيد أن حماره «لو كان إنساناً لكان مكانه بين من تشتغل الدنيا بذكرهم من العظماء والفنانين»[130].

لأن العظمة الحقيقية والفن الأصيل، يبرزان في مقدار ما يقدم المرء للمجتمع من خير، وما يستحق به الخلود، ويحقق به المتعة الصحيحة، والفائدة العميمة، والمصلحة المرجوة، ولهذا يسخر حمزة من الرجولة الفارغة التي كالهر يحكي انتفاخاً صولة الأسد، وانظر إلى تعبيره في وصف هذه

الرجولة عندما يقول: «يركبه الصبيان أو أشباههم من ذوي اللحى والشوارب» فهم في الشكل رجال يخدعونك بمظاهر الرجولة، وأبرزها اللحى والشوارب.. ولكنهم في تصرفاتهم وعقولهم وحقيقة أمرهم، وقدرتهم على تبعات الرجولة.. صبيان.

إن العبرة بالمضمون والجوهر وليست بالمظاهر الخادعة والتمويه والسراب المتحرك، ولهذا يرى أن في حماره «أناقة ووجاهة تفوقان كثيراً من الآدميين»[131].

ومن أبرز مظاهر الخلل في المجتمع النفاق الاجتماعي، وهو مرض كاسح يدل على الخواء الأخلاقي، وزيف الحياة، وقيام العلاقات على التمثيل والخداع، فتجد أحدهم يصطنع الفضل والفضيلة أمام الناس، ليقال هو كذا، فإذا خلا إلى نفسه وأمن سلطة المجتمع، وطائلة القانون، أخرج الحيوان المستكن في أعماقه، وعاد إلى طبيعته، وألقى الحياء جانباً.

وكثير من الوجهاء والعظماء يمثلون دور الوجاهة والعظمة أمام الآخرين ﴿وإذا خلوا إلى شياطينهم قالوا إنا معكم إنما نحن مستهزئون﴾ [البقرة 14] ولم يستح حمزة شحاتة أن يصور ذلك في صورة ساخرة، ربما نفرت منها بعض الأذواق ولكن حرصه على أن ينقل إلينا الفكرة قوية، جعلته يضحي بكل اعتبار.. إنها صورة الرجل الذي يتمتع بسمت وأبهة، فهابه الحمار، وقدَّر وجاهته، وأظهر له الاحترام، ولكن الرجل الوقور لم يلبث حين ابتعد عن الناس أن أفلت منه ريح مسموع، فاكتشف الحمار حقيقة الأمر، وعرف أن هذه العظمة قشرة زائفة، وأن هذا الوقار إنما هو لخداع الناس، وفرح الحمار بهذا الكشف، وجاوب صاحبه بمثل فعله، وتناغم الصديقان بلغة فنية تدل على العشق والوفاق..[132].

4 - ضعف التذوق الفني:

يلح شحاتة على فكرة أن حماره يتذوق الجمال، ويسرُّ به ويبحث عنه،

وأن الحمير تستمع بالطبيعة وتندمج بها، وتحزن على فراقها، ويشعرنا من خلال ذلك أن كثيراً من بني البشر لا يلتفتون إلى هذه القيم الفنية، لأنهم يفتقدون الحاسة والموهبة التي تميز بين الجميل والقبيح، وهؤلاء لو اقتفوا أثر هذا الحيوان لتغيرت معالم حياتهم، وأحسوا نعمة الفن على نفوسهم، وفضل الجمال على مواهبهم.

فهو يشكو أولاً بأن كثيراً من الناس لم يدركوا ما في الحمار من الجاذبية والأناقة والوجاهة والاتزان، وما يعبر عنه من حلاوة الابتسام، لأنهم يضعون على وجوههم أقنعة تحجب عنهم الجمال، وعلى عيونهم غشاوة تكسب الأشياء سواداً ..

وحماره ثانياً يحب الطبيعة، ويحسها إحساساً عميقاً، ويكاد يجن بها، ويدرك مفاتنها وعبقريتها، وهو ما لا يلحظه الإنسان، ولا يلتفت إليه، ولا يدرك أبعاده وأعماقه «والحمار من أكثر الحيوانات فرحاً بالطبيعة، وشعوراً بمفاتنها ووحيها الصامت.. ولو استطاع التعبير عنها بغير النهيق لأضاف إلى تاريخ الآداب والفنون شيئاً جديداً لا يقلّ جمالاً وتأثيراً عن أحسن ما يفاخر به الإنسان، ويرتاح إليه»[133].

ولكن حاجز النوع واللغة جعلانا معزولين عما يدور في خلد الحمار من روعة.. ولو عبر بما نفهم نحن لأنتج لوحات خالدة بهرت العباقرة والفنانين. وربما ساعد الحمار على تذوق هذا الجمال أن الحيوانات كما يقول حمزة «جزء من الطبيعة التي نحبها ونرتاح إليها».

وحماره لم يقنع بالقليل من جمال الطبيعة، وأبي أن يستجيب لبعض رفاق الرحلة عندما بهرهم أول طالع من الأرض، أو صورة خلب لا تغني شيئاً، وأخذ يوغل بين المضايق والجبال، ويقطع الوعور والصعاب حتى أتى ما تطيب له النفس وأظهر خبرة وتذوقاً أكثر من بعض الآدميين.

وفي أحضان هذه الطبيعة الفتانة «انطلقت الحمير ترعى وتشرب

وتتوثب وتضطجع»[134] وتعبر عن سعادتها بالنهيق الذي وقع في أذن حمزة كقطعة موسيقية لا يتذوقها كثير من الناس.

وإنما يتذوق الجمال ويولع به أصحاب الحس المرهف والذوق الصقيل، أما الذين تبلد حسهم، ونضب معينهم.. فإن صور الفن لا تحرك لديهم عاطفة، ولا تبعث خيالاً .. وربما أمات الإلف لديهم كل دوافع الإعجاب والمتعة، ويعبر حمزة عن ذلك بمثالين من عالم الحمير:

- «كانت الحمير البدوية منصرفة عن التأمل في هذا الجمال، الذي يغمر الكون كوننا الصغير، فكان هذا دليلاً على أن الألفة الطويلة لها لما في الطبيعة توجد في النفس نوعاً من التخمة والزهادة.
- وكان حماري دون الجميع متنبهاً لدقائق واديه الفاتن».. إلخ[135] وعبرت نظراته النشوى عن كثير من المعاني.

وما أحسب حمزة عندما عبر عن فتنة حماره بالطبيعة إلا معبراً عن نفسه ولهذا تصور نفسه عقب هذا الحديث مباشرة حماراً يرعى ويعيش في أحضان الطبيعة لينعم بالدعة والهدوء والسلوى مما يفتقده كثير من الناس بعيداً عن متاعب الفكر وآلام الحياة.

وحماره كحصان أبي الطيب المتنبي يأسف لمفارقة الأماكن الجميلة الممتعة، لأن أكثر البشر لا يتذوقون الجمال والفن منذ خرج آدم من الجنة بسبب عصيانه فحين عزموا العودة عند حلول الظلام، تخيل حماره ينشد بيت المتنبي[136]:

أبوكُمْ آدَمٌ سَنَّ المَعاصِي وَعَلَّمَكُم مُفارَقَةَ الجِنانِ

5 – أصوات المغنين:

يدل حديثه عن الغناء والمغنين، على عدم رضاه عما تعجّ به الساحة من

أصوات، وما دخل على الفنّ من عناصر غير مؤهلة فنياً، أو جديدة لم تألفها الأذن، ولا يتذوقها السمع، وتعدّ في عرفه نشازاً قبيحة الذوق.

«إنّ من حقّ كلّ إنسان أن يغنّي لنفسه بصوته، ولو كان من أنكر الأصوات أما أن يغنّي للناس، فهذه مسألة أخرى، تتطلب إلى جانب سلامة الصوت وحلاوته: الحذق والمهارة والقدرة على التأثير في خير الصور والأشكال والظروف»[137].

ونحن على كل حال، وقد مضى على مقالاته سبعون عاماً لا نستطيع أن نقوّم موقفه تماماً، فربما كانت بعض الأصوات المذمومة عنده قد نالت الشهرة ورضا الناس فيما بعد، وهذا شيء مألوف في عالم الفن، وفي تطور الأجيال، وهو حكم لا يدل إلا على زمنه، ومن وجهة نظر الكاتب فقط.. ولكنه يعكس الحاجة إلى أن يكون التطور هادئاً ومعقولاً لا يقوم على الفجوات والحلقات المفقودة.. ومن أجل ذلك حمل حملة قوية على نبو الصوت وقبحه، وتعدّدَ تعبيره عن ذلك، وجعل المقارنة بصوت الحمار مجال الاحتجاج والرفض، فصوت الحمار على كل حال عنده أفضل أو ألطف أو مثل أصوات هذه الطبقة من المطربين، ومن هذه الآراء:

- بعض الناس إذا قيس صوت الحمار بصوته كان الخاسر الذي لا نصيب له في الفوز.
- يسمي نهيق الحمار غناءً تعريضاً بأصوات المغنين «والحمار إذا غنى..» ويقول: «قد يخطر لحمار أن يرفع عقيرته مغنياً ليطرب أمثاله من الحمير» وقوله: «أمثاله من الحمير» تعريض آخر.
- الحمار أرقى ذوقاً من الذين يدندنون بأصواتهم، لأنه لا يرفع صوته إلا بعد كل فترة وفترة، وعندما يجيء ما يستدعي ذلك.. أما هم فيزعجون الناس في كل وقت وبلا تمهيد.
- يمدح نهيق الحمار، ويصفه بالرقيق، إشارة إلى خلو أصوات المطربين من هذه السمات الفنية.

5 - ألحان الموسيقا:

ونالت حملته أيضاً الموسيقا، فتندر بالألحان الشائعة، واستنكرها، ولهذا تكرر وصف نهيق حماره بالموسيقي أو النغمة الموسيقية، تعريضاً بالإيقاعات المتداولة، التي تؤذي الأذن، وتنفر المشاعر، لأنها تفتقر إلى التنويع، وإحكام النسب وتحريرها، كما يقول، وبهذه المعايير المقلوبة يعد صوت الحمار في طليعة الموسيقيين الموهوبين[138].

وهو يؤول في ذلك إلى معرفة دقيقة بفن الموسيقا، والعزف على العود، ويذكر مختار الوكيل أنه: «عكف على دراسة الموسيقا العربية، مقامات وأنغاماً، ومصادر هذه المقامات والأنغام وتاريخها عند الفرس وفي الأندلس، وعند الأتراك وفي حلب، وما تولد من هذه المقامات، وكيف تتعاشق؟ وأين تتنافر؟»[139] وكانت هوايته التي مارسها في حياته، وبرز فيها، وربما كشف غلطات الملحنين المشهورين، وأعادها اقتباساتهم إلى أصولها، كما يقول الغذامي[140]. ومن الشجاعة، بل من البطولة الحديث عن الغناء وعن الموسيقا في هذا الوقت المبكر.

7 - مستوى الشعر:

انطلاقاً من كون حمزة شحاتة شاعراً تأخذه الحمية للشعر، والغيرة على مستواه.. نجده يعرِّض بتدني الناتج منه وضعفه: في الوزن والمعاني والصور والألفاظ، ويكرر ذلك في حديثه عن الحمار.

فالحمار إذا غنى على طريقته بمعنى نهق، يتقن عمله وفنه، ولا يتطفل على عمل الآخرين، ولا يسرق إبداعاتهم، ويملك أدوات العمل، ويحسن استخدامها.. بخلاف الذين نراهم في الساحة، ويسمون أنفسهم شعراء، وإنما هم متطفلون، لا يتقنون وزناً، ولا يحسنون أسلوباً، ولا ينتقون لفظاً، فشعرهم يعتريه الخلل في الوزن، والركاكة في الأسلوب، والضعف في اللغة، والانحطاط في الخيال، بينما «الحمار إذا غنى أي إذا نهق، يقول شعراً، ولا يردد كلاماً «فارغاً»، فهو في مأمن من اللحن والنكير، وتتبع الألفاظ

والمعاني، ومسخها وتشويهها، والإنسان على عكس ذلك يجمع على السامع مصابين ويعنيه بحماقتين»[141].

وإذا عقدنا مقارنة بين شعر الحمار وهذا الشعر الذي تلوكه هذه الطبقة من الشعراء، لم ترض المقارنة أياً من الطرفين، لأن كل واحد منهما يدعي الأفضلية، وقد يكون الحق مع الحمار، ولكن هؤلاء يكابرون ويغالطون، ويدَّعون لأنفسهم ما لا يملكون «وما لنا نقارن بين الإنسان والحمار وهي مقارنة لا يرضاها كلاهما».

وإذا كان الشعر ينظم لصاحبه فقط، فلا جناح عليه، في أية صورة يكون، ولكن الشعر ينظم لإمتاع الآخرين، والتأثير فيهم، فشأنه كصاحب الوليمة، يأكل وحده ما شاء، ولكنه متى دعا الناس، وجب أن يبسط أسباب الكفاية والإمتاع، والتوسعة والتجمل والإحسان على مقدار غرضه، أو مقدار حرمة ضيوفه[142]..

ويدعو حمزة في مقدمة كتاب «شعراء الحجاز» سنة 1950 هذه الفئة من الشعراء أن يعلنوا التوبة من رفع عقيرتهم بهذا الهراء الذي ظنوه شعراً، في هذا الزمن المدبر الذي تضخم فيه كل شيء حتى الشعر والشعراء كما يقول[143]:

ويرى في مقالاته الحمارية أن هؤلاء الشعراء أخطأوا مصادر الإلهام في الشعر، وفقدوا الإحساس بالجمال الذي يغذي الموهبة، وضلوا الطريق التي تمنح إنتاجهم الحياة وهي الطبيعة، وما يعجّ بها من مظاهر الروعة الفاتنة، والسحر الأخاذ.. بينما كان حماره يفتن بهذه الطبيعة، وربما قال شعراً على طريقته بسبب ذلك، ولهذا فهو ينهق نهيقاً موسيقياً لو ترجم إلى لغتنا لكان من أروع الشعر «كان حماري متنبهاً لدقائق واديه الفاتن.. وكانت تدور في رأسه خواطر، وتتجلى في نظراته النشوى معان، لعلها من خير الشعر وأروعه، لو كان إلى تصويرها من سبيل»[144].

فرح الحمار بالطبيعة، وتذوقه لمظاهر الجمال فيها، وشعوره بمكامن

الفتنة، وتعاطفه معها «دليل شاعرية عميقة ناضجة فياضة»[145] مستقرة في أعماقه يستدرّها الجمال، وتستثيرها السكينة، وتحرّكها المناظر الخلابة.

ومعيار الفن هو التفوق والخلود، والتجديد، والبعد عن التقليد والتكرار والمحاكاة.. ومن أقواله «ما الإبداع إذا كانت الصور التي يعطيها الفنان.. هي ذات الصور التي تقدمها الحياة؟»[146] فهذا حماره حين انفعل بالطبيعة لم يجد إلا النهيق في الإعراب عن نشوته، وهو لغة صادقة بلا شك، ولكنها بالنسبة لنا لغة مستورة.. ولو استطاع أن يعبر بغير النهيق كالشعر أو الرسم أو الموسيقا أو النحت لجاء بفنّ خالد، تحتفظ به المتاحف وقاعات العرض.

6 – زيف الديمقراطية:

روَّج الغرب في بداية القرن العشرين ديمقراطيته كما يروّجها اليوم، وشاعت هذه الأفكار بين الناس وتحدثوا بها، وقليل من المثقفين وقفوا منها موقف الريبة والشك.. ويبدو أن حمزة شحاتة كان من هذا القليل، وهذا يدل على وعي مبكر واطلاع واسع، فنراه يسخر من الديمقراطية، ويستخف بنتائجها لأنها لا تختار الأصلح دائماً..

يأتي ذلك بطريقة التعريض والتلويح فقد أحضر القوم حميراً للرحلة بعدد أعضاء الفريق، وراح كل واحد من الأصحاب يختار الحمار الذي يعجبه ويروق له ووقف حمزة ينتظر النتيجة، ومن الطبيعي أن يبقى حمار واحد بعد عملية الاختيار كان نصيب حمزة «وأقبل رفاقي في اختيار حميرهم، وكان لكل منهم طريقة تختلف عن طريقة الآخرين، وأسفرت عملية الانتخاب عن سقوط حماري فيه، لفتوره وضآلته، وبقي كلانا بلا رفيق، فبسطت يدي إليه، وكنا رفيقين»[147].

فهو كما ترى يستخدم مصطلحات: الاختيار – وعملية الانتخاب – والسقوط في الانتخاب، ولكن هذا الحمار الذي أعرض عنه القوم، وسقط

في الانتخابات أبدى من ضروب المهارة والخبرة ما تفوق به على سائر الحمير، على حد قول القائل:

تَرَى الرَّجُلَ النَّحِيلَ فَتَزْدَرِيهِ وَفِي أَثْوابِهِ أَسَدٌ هَصُورُ

فهو أنشطها وأسرعها وأعرفها بالطريق، يسرع في الأرض السهلة المتسعة ويتئد في المضايق والوعور ولا يحتاج مثل بقية الحمير إلى الحفز والنخس والضرب، فالاكتفاء بالظاهر دون فحص الجوهر وسيلة مضللة تؤدي إلى سوء النتائج.

وحمار حمزة لا يتأثر برأي الجماعة، ولا ينحاز إلى قول الأكثرية، ولا يضعف وإن خالف الأغلبية، فإنها في الغالب عرضة للخطأ، والناس يتأثر بعضهم ببعض، ويقودهم العقل الجمعي، ولهذا كان حماره «ينتحي يسار الطريق بظرف، مخالفاً في هذا الحمير الأخرى، التي كانت تتجه إلى اليمين أو إلى الأمام بعناد»[148].

ورغم أنه ابتعد عن الأكثرية، وأن هذه الأكثرية اتجهت إلى اليمين الذي يغريه بالاتباع، إلا أنه انتحى جهة اليسار.. ولماذا الجانب الأيسر؟ ويعبر عنه الكاتب باليسار؟ ويكرر معناه..؟ هل يريد أن يكسر دلالة الألفاظ، أو يهشم قيمتها؟ أم يريد أن يذكر بها ويحضرها إلى الأذهان؟ «وبالرغم من أن صحبي كانوا يؤكدون أن الطريق إلى اليمين، معولين على خبرة حميرهم وخبرتهم، فقد وضح أخيراً أن حماري كان أعمق خبرة على حداثة سنه من الجميع، وقد وفر علينا ربع المسافة»[149].

هذه الروح كانت تنزع بالحمار إلى التفرد، والاستقلال في الرأي، والثقة بالنفس، ولو أدى ذلك إلى أن يكون وحيداً، أو أن ينتحي جانباً، أو يمثل حزباً للأقلية فالعدّة والمعوّل ليس للعدد والكثرة، ولكن للحق، وصواب الرأي، ومصلحة المجموع «ولاح لي بعد خطوات أن مزاج حماري من الأمزجة الميالة إلى الاستقلال، فلم أشأ أن أثقل عليه»[150].

وتظهر هذه الاستقلالية في الرأي، والثقة بالنفس، وقوة الشخصية، وعدم الذوبان في الآخر، أو الانقياد للأكثرية، والتمسك بالموقف عند الاقتناع به ولو خالف الجمهور.. حين وصل الركب إلى بعض المناطق المكسوة بالعشب والحلفاء وجداول المياه المنسابة، وظنوا أنه المكان المنشود، وصاح أحدهم قد وصلنا، وترجل عن حماره، ولكن حمار حمزة «أبى الوقوف، وأخذ يوغل بين الجبال.. ولم يجد الركب بداً من اتباع حماري الحكيم»[151] حتى أوصلهم الحمار المتفرّد الذكيّ الخبير إلى أماكن «ينفجر منها الماء، وتغطيها الأعشاب، ويعطر جوها شذا الشيح والحبق، وتضفي عليها السكينة أردية من السحر والفتنة والجمال»[152].

القضية ليست قضية كثرة أو قلة ,بل القضية أين يسكن الحق؟ وأين تكمن المصلحة؟ ومن الذي يقود الركب إلى السلامة والنجاة؟ وصدق الله العظيم حين يقول: ﴿قل لا يستوي الخبيث والطيب ولو أعجبك كثرة الخبيث، فاتقوا الله يا أولي الألباب لعلكم تفلحون﴾ [المائدة 100].

ويقدم صورة ساخرة لرأي الأكثرية المتجبر، حين يضحك الناس من صوت الحمار «ويمطرونه وابلاً من الشتائم والازدراء، وفي هذا حجر لا شك فيه، على.. الحرية.. الشخصية.. وماذا بقي للحمار من الحقوق إن حرم الحرية في استعمال هذا الحق؟؟»[153].

خصائص وسمات:

1 – العنوان:

ربما كان العنوان في القصيدة هو آخر ما يكتب لأنه يتولد منها، وهو بذلك يمثل لحظة الوعي بالإبداع، ويكون في الغالب عملاً عقلياً[154]، بخلاف الكتابة النثرية التي يقوى فيها الوعي، وتحتكم إلى خطة عمل كثيراً ما تلجأ إلى العقل، ومقالات حمزة شحاتة الثلاثة في موضوع الحمار، أخذت اسماً واحداً، وجرى التفريق بينها بالأرقام «1-2-3» وسميت جميعها بعنوان «حمار».

هكذا بالإفراد والتنكير، وهو عنوان مختصر ومكثف، بالنسبة لعنوانات المقالات النثرية، التي تلخص عادة، أو تشير على الأقل لموضوع المقال، وكأن حمزة من البداية وضع القارئ أمام لحظة تأمل، واستنفار فكري، ولم يرد أن يكشف نفسه أو أوراقه من خلال العنوان، أو يدع فرصة للتخمين والتأويل، ليظل مسيطراً على فكر القارئ وعواطفه، وهي الطريقة التي اتبعها أيضاً في تدوين اسمه حين أصر أن يبقى ثنائياً، لو زاد حرفاً، فكأنه نقص، ولن يكون هو عندئذ[155] والطريقة نفسها التي اتبعها في عنوانات كثير من قصائده كما يظهر في الديوان، وقد لاحظ الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين أن الدكتور طه حسين كان يفعل ذلك في بعض مقالاته السياسية والأدبية[156].

وضبابية العنوان على هذا الشكل توافق طبيعة المقالات ومنحاها الفكري والأدبي، وتمثل منعطفاً من التوظيف أو التعريض الذي تهدف إليه المقالات، وتبقى علامة استفهام قابلة لكثير من الاحتمالات.

2 - الحجم:

كتب الرجل مقالاته لصحيفة «صوت الحجاز» ومن الطبيعي أن يكون حجم المقال الصحفي محدوداً، لأن المكان الذي يشغله في الصحيفة عادة يكون محدوداً، والقراءة لمقال أدبي في الصحف لا تحتمل الوقت الطويل لاسيما إذا اتسم بالتأمل كما فعل حمزة شحاتة.. ومع ذلك لم تكن المقالات مختصرة بحيث تشمل خاطرة عارضة أو فكرة مركزة.

يقول عبدالله عبدالجبار في وصفها: «نحن تجاه قطعة أدبية إن لم تبلغ الطول الذي اصطلح عليه عادة نقاد الغرب، فهي كذلك ليست قصيرة إلى الحد الذي تدخل به في الكلمات القصار التي تكتبها الصحف السائرة اليوم كفكرة الأستاذ علي أمين بجريدة الأخبار مثلاً.. إنها قطعة بين بين»[157].

ويظهر لي أن حمزة كتب مقالاته دفعة واحدة في شكل مقال طويل

نسبياً، ثم قسّمه إلى ثلاث حلقات، يدل على ذلك تكرار العنوان من ناحية، وارتباط المقالات بعضها مع بعض حتى في الفكرة الجزئية، من ناحية أخرى، كما في آخر المقال الثاني وأول المقال الثالث.

ويلفت النظر في بناء هذه المقالات أنها مخلخلة إلى حد ما، وأنها تفتقر إلى نوع من الوحدة والترابط، فالفكرة تعرض، ثم يتوقف عنها الكاتب وينشغل بغيرها، ثم ما يلبث حتى يعود إليها، ولهذا اتخذت طابع الحديث المرسل، وليس طابع البحث المقنن، ويظهر ذلك في وصف الحمار، وفي الحديث عن الرحلة، وغير ذلك.

3 - الجدة والغرابة:

هدف الكاتب إلى الجدة والغرابة في موضوعه حين خالف الذوق الاجتماعي العام، وخرج على المألوف في عرف الناس، الذي يتجنى على الحمار، ويستقبح شكله، ويحكم عليه بالبلادة والغباء «وعلاقتنا لما هو مألوف لنا- عادة - علاقة باردة، وكلما اقتربت الأشياء منا نحن البشر، طال الطريق إليها، وتعثر بلوغها»[158].

والعجيب شيء مألوف، ولكنه بعيد عن الاهتمام، أو شيء مهم، ولكنه مألوف لا يثير فضول البحث، والأشياء المألوفة عادة مدعاة إلى أن يتجاهلها الإنسان[159].

من هنا راح حمزة شحاتة يتناول هذا المألوف البعيد عن الاهتمام بالتأمل، ويصدر عليه أحكاماً يصدم بها الرأي العام، و«يتحدى المتعارف المألوف الذي استقر في نفوس الناس جميعاً من أقدم العصور»[160] هذا التناول العجيب للمألوف يثير الغرابة ويولد التشويق في قلب الفكرة، ويجذب المتلقي لمتابعة المزيد.

وإذا كنا نضع الكلام على لسان الحيوان في الخرافة، لنوصل الأفكار

والأهداف التي نريدها، وتظل الستارة مسدلة ونحن وراءها.. فقد استطاع حمزة أن يستبطن مشاعر هذا الحيوان، وأن يقرأ تاريخه، وأن يرصد خوالجه، ويتتبع أحاسيسه، ويتكلم بلسانه، ويترجم نهيقه إلى لغة الفنون والآداب، وأن يمزج ذلك كله بالتأمل والفلسفة والأدب على نحو متفرد.

وقد ناقشنا في مطلع هذا البحث أسبقية حمزة للحكيم في الحديث عن الحمار، وذكرنا كذلك تميزه بالعمق والاتساع، وأكد هو في مطلع خنفشياته أنه لا يقلد أحداً ولا يسرق، وحسب القارئ منه هذه الأمانة كما يقول[161].

4 - القيم الإنسانية:

كتب حمزة مقالاته بروح إنسانية غامرة، انهمرت من أعماق نفسه، فسيطرت عليه، ووجهت قلمه، وتحكمت في عواطفه، وارتبط مع الحمار بعلاقة روحية نبيلة، حتى أوشك أن يحمل الحمار إشفاقاً عليه، وودعه عندما حان الفراق بالعناق والدموع.. وحرص على أن ينصفه من التهم الباطلة، ومما لحقه من الظلم والجور، وأعاد لسائر الحيوانات حقوقها وكرامتها، واعترف بما لها من فضل على الإنسانية، ومن يد بيضاء على الحضارة.. .. إلا أن موقفه من البغل مريب، ويتسم بالقسوة، ومهما قدم حمزة من أسباب ومسوغات لهذه الحملة الجائرة على البغل «الغلظة الواضحة، والميول المتشبعة بالشر والخشونة، دلائل الجحود الشائعة في قسماته النافرة»[162].

فليس للبغل المسكين يد في شكله أو طبعه، وهذه الصفات التي يذكرها حمزة إسقاطات ترجع لأحاسيس آنية أو فردية، تتغير بتغير المزاج، أو حالة الفرد، كما يقول: «خليق أن يبقى هكذا بعيداً عن قلب الإنسان وفكره» وهو حكم يناقض روح المقالات على الجملة.. على أن الطبيعة تتكامل عناصرها، ويكمن جمالها في تنوعها وتستوي جبالها ووهادها، وسيمفونية الحياة تتقبل كل النشازات التي تحدث تنويعاً في الإيقاع والنغم.

5 - البحث عن الكمال

وصف حمزة شحاتة حماره بجملة من الأوصاف والنعوت، تعكس ما يفتقده في عالم الإنسان، ويبحث عنه، انطلاقاً من إحساسه بحاجة المجتمع إلى تلك الصفات، كالأناقة والوجاهة والابتسام وخفة الدم والروح والعاطفة والتفاهم والتسامح والتواضع والذكاء والأدب والجاذبية والوفاء والتضحية والطيبة وإنكار الذات، مما يساعد على تكوين مجتمع مثالي فاضل، ينعم بالأمن والاستقرار، ويخرج هذه الصفات مخرج الاكتمال والنضج والوضوح، فليست صفات متأرجحة، تبدو الحاجة إليها واهية ضعيفة.. يختلف الناس عليها، أو تقبل الظهور والخفاء أو القبول والرفض وهذه القيم أو الغاية تسيطر على المقالات بشكل عام، بل تسيطر على حياة حمزة شحاتة حتى ليبدو الحمار من وصفه حماراً كاملاً، وهو أيضاً مثال الإنسان الكامل الذي ينشده، وقد كرس ذلك في محاضرته الشهيرة «الرجولة عماد الخلق الفاضل» حين راح يحفر في أعماق هذه القيم والفضائل، ويصور حاجة المجتمع إليها، ويندب نضوب معينها، أو إيشاك زوالها، ويحذر من التراخي في إقامة عمود الفضيلة والبحث عن الكمال، يقول: «إن الزوجة الكاملة لا تقل قيمة عن اكتشاف علمي عظيم.. فإذا جاء يوم تغدو فيه الحياة سخية بالاكتشافات العلمية العظمى، فانه لن يأتي اليوم الذي تغدو فيه سخية بالزوجات الكاملات..»[163].

6 - السرد القصصي:

حديث الكاتب عن الرحلة التي قام بها مع صحبه إلى البر، وقضاء يوم كامل في أحضان الطبيعة، وفي نزهة خلوية.. وإبراز دور الجحش في الرحلة، واختياره الأماكن الجيدة الجميلة، وما جرى في الرحلة.. موضوع قصصي، وقد يبدو موضوعاً تافهاً للقصة في نظرنا اليوم، ولكنه بالنظر إلى تاريخ المقالات، يبدو موضوعاً طريفاً أو مناسباً، وقد عالجه الكاتب بهذه الروح، ونفث فيه بذور قصة فلسفية، فرضت نفسها عليه، ولكنه لم يحرص على

بنائها بناء فنياً.. ولهذا جاءت بعد صفحة تقريباً من المقال الثاني، وأكثر فيها من شطحات التأمل والتحليل، وسلط عليها عقله المفكر، فكانت مزيجاً من السرد والفلسفة.

ووظف قدرته اللغوية ومفرداته الكثيرة في هذا السرد.. مما أثقل كاهله، وهو كما يقول صديقه عزيز ضياء «طراز فريد في شخصيته، كمحدث، يملك أذهان وأسماع مستمعيه.. وككاتب، أشعر أن نثره، إن لم يكن أقوى من شعره كثيراً، فإنه النثر الذي تشعر بقوته، ولا تملك إلا أن تستزيد من قراءته»[164] وقد عده الدكتور الحازمي من كتاب القصة في هذه الفترة[165] لكن الرجل بهذا الوصف لا يمكن أن يدرج ضمن كتاب القصة المتميزين.

7 - الأسلوب الساخر:

عالج حمزة شحاتة في شعره نوعاً من الشعر الهازل أو الضاحك اعتمد فيه على استعمال كلمات غير فصيحة «منها ما يرتد إلى أصل هندي، ومنها ما يرجع إلى أصل إنجليزي، ومنها ما هو عامي محلي أو مصري، ومنها ما هو من اختراع الكاتب»[166] ولكنه في هذه المقالات اتبع أسلوب السخرية، وهذا الأسلوب لا يقدر عليه كل كاتب، ويحتاج إلى استعداد شخصي، وربما انطلق من حالات نفسية معينة، هي في أغلب الظن الروح المتشائمة التي يكتسي بها حمزة على طريقة أبي العلاء الممزوجة بالمرارة والألم، التي انقلبت إلى يأس وعزلة كما مر، حتى قال عنه محمد عبدالمنعم خفاجي: «يلقاك باسماً.. .. ابتسامة السخرية»[167].

هذه الروح الساخرة ربما لا تبتز منك الابتسامة لأنها ليست السخرية العبثية التي تنشد الإضحاك، ولكنها السخرية الهادفة التي توغل في عمق وتحمل بين طياتها الفكرة المقصودة، وتبعث في نفسك الرثاء، وتدرك من مرارتها عمق الشكوى التي يئن منها الكاتب، والآراء التي يريد أن يصدرها إليك.

سخرية لا تقوم على المتناقضات الظاهرة التي تثير الضحك، ولكن على خلط العلاقات التي تثير التأمل، فالحمار يغني، ويطرب أمثاله، وغناؤه موسيقا يجهلها الناس، ولو ترجم نهيقه لكان منافساً لأعظم ما أنتج الإنسان في عالمي الفنون والآداب، ووصفه بالغباء لإيغال أحد الحمير السابقين في الفلسفة فانشغل عن واجباته، ويكتشف الحمار أن أبهة بعض الناس زور وخداع، ويدرك من أسرار الطبيعة وتذوق الجمال فيها ما لا يدركه البشر.....

وهي صور من السخرية لا تقصد لذاتها، ولكنها تحمل في أعماقها نقداً اجتماعياً، وتعريضاً بالنقص البشري، ويهدف من خلالها إلى التربية والتوجيه ولكنه لا يقدم ذلك في شكل مواعظ ووصايا وهنا سر الجمال في سخريته. يقول: «إن الابتسام للحياة ليس دليل التفاؤل دائما، قد يكون دليل السخرية، ودليل الاذعان بالواقع»[168].

8 - لغة الكاتب:

يعجب كل من تحدث عن حمزة بمعجمه اللغوي، وثروته من الألفاظ المنتقاة «ورصيده من المفردات اللغوية رصيد ضخم - وهذه السمة - كما يرى النفسانيون - دليل على الألمحية والذكاء.. ولعل قلة من الكتاب اليوم هم الذين يحرصون على مثل هذا التعبير»[169].

هذه الثروة جاءت نتيجة جهد واطلاع لحوحين، عايش بهما التراث، واختزن من مادته الكثير، مما مكنه من القدرة على نثر كنانته، واختيار اللفظ المناسب ووضعه في موضعه، ولهذا جاءت تعبيراته دقيقة، تصيب الهدف، ونأت عن المبتذل أو اللفظ القريب المتداول «حيث تتم عملية انتقاء لغوية لأحسن عناصر اللغة من أجل تمثيل غرض جمالي، والانتقاء يتم من المخزون اللغوي، الذي هو موروث حضاري تمثله داخل ذاكرته»[170].

وكلما كان هذا المخزون غنياً وثرياً استطاع الكاتب أو الشاعر إتقان

عملية الانتقاء والإجادة فيها، حتى لقد احتجت أن أراجع المعجم للوقوف على جمع «وعور» حتى وجدتها، وعن معنى «حبق» فوجدت لها معنيين وقد استعملها مرة في كل معنى واستعمل «رضاء كلينا» وهو أبلغ من رضا كلينا، لأن الرضاء بمعنى المراضاة مصدر راضى وهو يقتضي وقوع الفعل من الطرفين وقوله «لا نجد بين كل ألف من الناس مثل» فيه رائحة الحديث النبوي «الناس كإبل مائة لا تجد فيها راحلة» يقول عزيز ضياء في أسلوب حمزة: «وتمعّن مستوى الأستاذية في اللغة، نحواً وصرفاً ومفردات، وقدرة على أداء المعنى، وانتقاء الألفاظ التي يراعى فيها دقة الجرس الموسيقي في اللفظ بالنسبة للجملة»[171].

بينما يقول عبدالجبار: «ويختار اللفظة لدقتها في تأدية المعنى أكثر مما يختارها لجرسها وموسيقاها»[172] ويخيل إليّ أن الرجلين يردّ على الآخر بطريقة غير مباشرة ولا نستطيع التأكد من السابق ؟ لأن كتابتهما في عام 1977، ولكني أرجح تقدم ضياء لأن كتابته كانت في «مارس» وهو في الربع الأول من العام، وأرى أن كليهما مصيب في رأيه، فمن يدقق قراءة حمزة شحاتة.. يجده يحرص على الأمرين: دقة الاختيار المؤدي للمعنى، واختيار اللفظة التي تحقق له موسيقا وانسجاماً في الجرس.

وما أحسن ما قال أبو مدين «والذين يدركون ببصائرهم مدلولات الألفاظ حراص على الالتزام بما يقولون، لا لأنهم يخشون أن يحسب عليهم نقص وإخلال، ويقام جدل وخصام، وإنما لأنهم يقدرون الدقة من وعيهم وحرصهم، لأنهم يحترمون أنفسهم، فيلزمونها بالأدق والأصوب»[173].

والمقالات محكمة العبارة، قوية البناء، متينة التركيب، متساوقة، تخلو من الضعف أو الركاكة.. لا تحس فيها بارتفاع وانخفاض، أو بنبو ونشاز، فيها سلاسة وتآلف، ولم يخطئ عبدالجبار حين لمح «فيه أثراً من آثار ابن المقفع أو الجاحظ أو غيرهما من كتاب العربية»[174].

ومع ذلك لم تخل ألفاظه من بعض السقطات اللغوية، ومن ذلك:

– ص 29: صدفة، ولبست في المعاجم، والصواب مصادفة.

– ص 30: قام على رجليه الأماميتن، وليس هذا قياماً فالقيام على الخلفيتين والصواب على الأرجح «نكس».

– ص 32: أكثر من جمع حيوان على حيوانات، والمقام في أكثرها للمفرد.

– ص 37: استعمل مثابة بمعنى منزلة والمثابة: الجزاء، ومكان الرجوع.

– ص 37: «على وشك» استعملها مرتين والأرجح بضم فسكون وتحريك الشين لغة رديئة وفي المنير: منع بعضهم مجيئه من الثلاثي.

– ص 34: «عن كثب» والصواب: من كثب، وفي الحديث: إذا كثبوكم فارموهم بالنبل من كثب[175] وقال الشاعر[176]:

رَمَتْ مِنْ كَثَبٍ قَلْبِي وَلَمْ تَرْمِ، بِكُثَّابِ[177]

والله الموفق،،،

❖ ❖ ❖

الهوامش والإحالات

1) انظر: د/ عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، نادي جدة الأدبي 1405، وعبدالله عبدالجبار مقدمة حمار حمزة شحاتة، دار المريخ، الرياض 1977، وعبدالفتاح أبومدين، حمزة شحاتة ظلمه عصره، نادي جدة 1418.

2) د/ طه حسين، مع أبي العلاء في سجنه ص (85) دار المعارف بمصر 1971/1.

3) السابق ص (59).

4) السابق ص (87).

5) حمزة شحاتة، ظلمه عصره ص (69).

6) الخطيئة والتكفير ص (167) وحمزة ظلمه عصره ص (8).

7) حمزة شحاتة، رفات عقل ص (12).

8) الخطيئة والتكفير ص (112).

9) حمزة شحاتة، الرجولة عماد الخلق الفاضل ص (124) وما بعدها.

10) مع أبي العلاء في سجنه ص (68).

11) محمد صالح باخطمة، الأربعاء، ملحق المدينة 1427/2/22 أحداث في حياة حمزة شحاتة.

12) كتابه الخطيئة والتكفير، ص (209).

13) إبراهيم الفلالي، المرصاد 95/1 نادي الرياض الأدبي 1400.

14) حمزة شحاتة مقدمة شعراء الحجاز لعبدالسلام الساسي ص (3) نادي الطائف الأدبي 1402.

15) المرصاد 137/2.

16) السابق 142/2هـ (1).

17) مع أبي العلاء في سجنه ص (65).

18) السابق ص (88).

19) السابق ص (30) بتصرف.

20) السابق ص (41).

21) حمزة شحاتة، حمار حمزة شحاتة ص (32) دار المريخ، الرياض 1977.

22) الخطيئة والتكفير ص (248).

23) حمزة شحاتة، رفات عقل (137).

24) الخطيئة والتكفير ص (197).

25) حمار حمزة ص (24).

26) مقدمة حمار حمزة ص (14).

27) انظر: عيسى الناعوري أدب المهجر ص (99-103) دار المعارف بمصر 1977.

28) حمار حمزة ص (24).

29) منصور الحازمي، معجم المصادر الصحفية، صحيفة صوت الحجاز، ص (133).

30) حمار حمزة ص (92).

31) توفيق الحكيم، حمار الحكيم ص (4) المطبعة النموذجية، مصر، د.ت.

32) شاعر إسباني (1881-1958) انتقل إلى بويرتوريكو وكوبا ثم الولايات المتحدة، ونال جائزة نوبل سنة (1956) اشتهر بكتابه المشار إليه.. انظر الموسوعة العربية الميسرة 771/1 واسمه فيها «خيمينت، خوان رامون».

33) مقدمة حمار حمزة ص (5).

34) توفيق الحكيم، حماري ومؤتمر الصلح، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1973/1.

35) حمار حمزة ص (35).

36) السابق ص (36).

37) حمار الحكيم ص (137).

38) السابق ص (165).

39) السابق ص (166).

40) حمار حمزة ص (31).

41) السابق ص (28).

42) السابق ص (31)،

43) السابق ص (35).

44) السابق ص (32).

45) السابق ص (31) ص (36).

46) السابق ص (35).

47) السابق ص (33).

48) مقدمة حمار حمزة ص (5).

49) حمار حمزة ص (25).

50) السابق ص (32).

51) السابق ص (30).

52) السابق ص (31).

53) السابق ص (37).

54) السابق ص (33).

55) السابق ص (29).

56) السابق ص (28).

57) الزمخشري، الكشاف 234/3 دار الفكر بيروت، د. ت والقرطبي، الجامع لأحكام القرآن 71/1 دار الفكر بيروت د. ت.

58) حمار حمزة ص (32).

59) السابق ص (28).

60) السابق ص (32).

61) السابق ص (35).

62) السابق ص (31).

63) الجامع لأحكام القرآن 72/14.

64) السابق 72/14.

65) حمار حمزة ص (30).

66) الجامع لأحكام القرآن 72/14.

67) حمار حمزة ص (37).

68) السابق ص (35).

69) السابق ص (30).

70) السابق ص (56).

71) السابق ص (28).

72) السابق ص (28).

73) السابق ص (29).

74) السابق ص (29).

75) السابق ص (28).

76) السابق ص (28).

77) السابق ص (37).

78) السابق ص (29).

79) السابق ص (28).

80) السابق ص (29).

81) السابق ص (29).

82) السابق ص (28).

83) السابق ص (32).

84) المتنبي، ديوانه بشرح العكبري 13/125/4 دار المعرفة، بيروت 1397.

85) زهير، ديوانه بسرح ثعلب ص (30) الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1384.

86) حمار حمزة ص (29).

87) حمزة ظلمه عصره ص (37).

88) حمار حمزة ص (28).

89) السابق ص (29).

90) السابق ص (30).

91) السابق ص (33).

92) حمزة شحاتة، ديوانه ص (165) سنة 1408.

93) ديوانه ص (70).

94) حمار حمزة ص (28).

95) السابق ص (30).

96) السابق ص (36).

97) السابق ص (37).

98) السابق ص (28).

99) ديوان الأبيوردي 55/2 ت/ عمر الأسعد، مجمع اللغة العربية بدمشق 1394.

100) حمار حمزة ص (36).

101) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين ص (127) تهامة، جدة 1400.

102) حمزة شحاتة، رفات عقل ص (96) تهامة، جدة 1400 وطبعة نادي جدة 1427/2.

103) رفات عقل ص (99).

104) حمار حمزة ص (22).

105) إلى ابنتي شيرين ص (104).

106) ديوان حمزة ص (21).

107) الخطيئة والتكفير ص (233).

108) السابق ص (236).

109) حمزة ظلمه عصره ص (102).

110) ديوانه ص (166).

111) حمار حمزة ص (36-37).

112) حمار حمزة ص (52).

113) حمار حمزة ص (33).

114) السابق ص (35).

115) السابق ص (33).

116) السابق ص (35).

117) السابق ص (35).

118) السابق ص (35).

119) حمزة ظلمه عصره ص (62).

120) حمار حمزة ص (32).

121) السابق ص (38).

122) السابق ص (30).

123) السابق ص (34).

124) السابق ص (37).

125) حمزة ظلمه عصره ص (63).

126) حمار حمزة ص (36).

127) السابق ص (28).

128) للسابق ص (32).

129) السابق ص (35).

130) السابق ص (31).

131) السابق ص (28).

132) انظر السابق ص (31).

133) السابق ص (31).

134) السابق ص (36).

135) السابق ص (36).

136) ديوانه 18/256/4.

137) الخطيئة والتكفير، ص (108).

138) حمار حمزة، ص (30).

139) حمزة ظلمه عصره، ص (74).

140) الخطيئة والتكفير، ص (198).

141) حمار حمزة ص (31).

142) رفات عقل، ص (32).

143) حمزة شحاتة، مقدمة كتاب شعراء الحجاز، ص (13) نادي الطائف الأدبي 1402.

144) حمار حمزة ص (36).

145) السابق ص (31).

146) حمزة ظلمه عصره ص (64).

147) حمار حمزة ص (31).

148) السابق ص (33).

149) السابق ص (33).

150) السابق ص (33).

151) السابق ص (35).

152) السابق ص (36).

153) السابق ص (30).

154) الخطيئة والتكفير ص (261).

155) السابق، ص (200).

156) حمزة ظلمه عصره ص (123).

157) مقدمة حمار حمزة ص (5).

158) علي الشدوي، جماليات العجيب والغريب ص (107) نادي جدة 1424.

159) السابق ص (107).

160) مقدمة حمار حمزة ص (6).

161) حمار حمزة ص (25).

162) السابق ص (32).

163) رفات عقل، ص (118).

164) عزيز ضياء مقدمة ديوان حمزة ص (13).

165) معجم الصدر الصحفية/ صحيفة صوت الحجاز، ص (133).

166) بكري شيخ أمين مقدمة ديوان حمزة ص (16).

167) حمزة ظلمه عصره ص (16).

168) رفات عقل، ص (146).

169) عبدالله عبد الجبار، مقدمة حمار حمزة ص (16).

170) د/ عبدالله الغذامي، الموقف من الحداثة ص (103).

171) حمزة ظلمه عصره ص (15).

172) مقدمة حمار حمزة ص (16).

173) حمزة ظلمه عصره ص (20).

174) مقدمة حمار حمزة ص (16).

175) ابن منظور، لسان العرب «كثب» دار صادر بيروت د. ت.

176) ابن فارس، مقاييس اللغة «كثب» ت/ عبدالسلام هارون.

177) الكثاب: السهم لا نصل له ولا ريش.

المصادر والمراجع

1) القرآن الكريم.

2) إبراهيم الفلالي، المرصاد، نادي الرياض الأدبي 1402.

3) الأبيوردي، محمد بن أحمد ت (507) تحقيق / عمر الأسعد، مجمع اللغة العربية بدمشق 1394/1.

4) بكري شيخ أمين (الدكتور) مقدمة ديوان حمزة شحاتة، دار الأصفهاني 408.

5) توفيق الحكيم، حمار الحكيم، المطبعة النموذجية، د. ت.

6) توفيق الحكيم، حماري ومؤتمر الصلح، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1973.

7) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، تهامة، جدة 1400.

8) حمزة شحاتة، حمار حمزة شحاتة، دار المريخ، الرياض 1397.

9) حمزة شحاتة، ديوانه، دار الأصفهاني بجدة 1408/1.

10) حمزة شحاتة، رفات عقل، تهامة، جدة 1400 وطبعة نادي جدة 1427/2.

11) حمزة شحاتة، مقدمة كتاب شعراء الحجاز، نادي الطائف الأدبي 1402.

12) الزمخشري، جار الله ت (538) الكشاف، دار الفكر بيروت 1397/1.

13) زهير بن أبي سلمى، ديوانه، بشرح ثعلب، الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة 1384.

14) طه حسين (الدكتور) مع أبي العلاء في سجنه، دار المعارف بمصر 1971.

15) عبدالفتاح أبو مدين، حمزة شحاتة، ظلمه عصره، نادي جدة الأدبي 1418.

16) عبدالله عبدالجبار، مقدمة كتاب حمزة شحاتة، دار المريخ 1397.

17) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، نادي جدة الأدبي 1405.

18) عبدالله الغذامي، الموقف من الحداثة، مطابع البلا، جدة 1407.

19) عزيز ضياء، مقدمة ديوان حمزة شحاتة، دار الأصفهاني بجدة 1408/1.

20) علي الشدوي، جماليات العجيب والغريب، نادي جدة الأدبي 1424.

21) عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف بمصر 1977.

22) ابن فارس ت (395) مقاييس اللغة، تحقيق/ عبدالسلام هارون، دار الجيل بيروت 1411.

23) القرطبي، محمد بن أحمد ت (671) الجامع لأحكام القرآن، دار الفكر د. ت.

24) المتنبي، أحمد بن الحسين ت (354) بشرح العكبري، دار المعرفة بيروت 1397.

25) محمد صالح باخطمة، أحداث في حياة حمزة شحاتة، صحيفة المدينة، ملحق الأربعاء 22 صفر 1427.

26) منصور الحازمي (الدكتور)، معجم المصادر الصحفية/ صحيفة صوت الحجاز، المفردات للطباعة، الرياض 1426.

27) ابن منظور، محمد بن مكرم ت (711) لسان العرب، دار صادر، بيروت د. ت.

28) الموسوعة العربية الميسرة، دار نهضة لبنان للطبع والنشر، بيروت 1406.

❖ ❖ ❖

«إنّي كنت كالجندي الذي قضى أيامه ولياليه في التدريب والاستعداد لمعركة؛ لم يقدر له أن يخوضها ..من أنا؟!... لم أجد في حياتي كلها ما يعينني على ان أعرف من أنا ؟! نعم،وبمزيد من المرارة، والخجل، والحيرة، والضياع.. من أنا؟!»[1].

حمزة شحاتة

1 – تمهيد:

حمارية حمزة شحاتة (1328-1392هـ) نص مقالي – سردي؛ إذ تكمن مقسرديته في قسمين: أولاً: من خلال استخدامه لأسلوب المقالة الأدبية الساخرة في حديثه المباشر عن الحمار والإنسان في القسم الأول من نصه. وثانياً: من خلال استخدامه لأسلوب السرد في الرحلة المتخيلة إلى الطبيعة في القسم الثاني منه[2]. يضاف إلى هذين الاستخدامين إيراده لبعض الحكايات القصيرة جداً عن الحمار والإنسان معاً في سياق الحكي داخل الحكي، على طريقة الإطناب.

ولا يختلف حمزة شحاته في حماريته (مقسرديته) هذه عن غيره من الكتاب الذين كتبوا عن الحمار من منظور ثقافي مغاير، وبأسلوب المفارقة بين المتناقضات؛ فتشكلت شخصية الحمار إبداعياً من خلال صورتين ثقافيتين متناقضتين: الأولى: تتمثل في الصورة الثقافية الجمعية الواقعية الشائعة بين الناس عن الحمار الذي يمثل أدنى مستويات الحيوان، بصفته مثالاً للغباء ورمزاً للبلادة. والثانية: تتمثل في الصورة الثقافية الإبداعية المجازية التي تجعل الحمار ملكاً للحيوانات، وهو يتربع على قمة الذكاء والحكمة والفلسفة، وأنه يتفوق على الإنسان الذي يركبه بدرجات؛ أقلها أن جهل من يركبه مركب، وجهل الحمار المركوب بسيط ، كما يقول توفيق الحكيم[3].

نبدأ بحمار جحا الحمار العزيز الأليف الوديع الصبور الذي يعد – من منظور صاحبه – أهم من أي إنسان في عصره، بما في ذلك، زوجه اللئيمة وابنه الأحمق. فقد كان جحا المتحامق يحاور حماره، ويهمس في أذنه سخرياته اللاذعة.. فينتقد بها حماقات الناس وعيوبهم المستشرية في الاجتماع والسياسة والاقتصاد والتاريخ والثقافة... وبذلك «ارتقى به حتى جعل منه صديقاً، أو شبه صديق»[4]؛ لأنه أذكى وأحكم وأكرم من كثير من الناس المفرغين من إنسانيتهم ووعيهم آنذاك.

وقد كتبت الفرنسية الكونتس دي سيجور كتاب: «خواطر حمار»، لتكشف فيه على لسان الحمار «كديشون» عن الكثير من الحكم والفلسفة التي اتصف بها هذا الحيوان الأليف المحبوب المثقف ثقافة عالية في رحلة معاناته من حمق الإنسان وغدره وقسوته وعدم إنصافه في حكمه على الحمير وغيرها، مؤكدة في نهاية كتابها مسألة وعظية مهمة، خلاصتها: «أنّ كل حمار له كسائر الحمير قلب يحب به سادته ومن أحسن إليه، ويتألم به مما يجد من سوء المعاملة، وأن له إرادة تحمله على إحسان جزاء المحسن والانتقام ممن أساء»[5].

أما توفيق الحكيم، فهو أبرز من كتب في ثقافتنا العربية الحديثة عن الحمار المثقف المحاور بثقافة عالية على الرغم من صمته.ومن أهم ما كتب كتابا «حمار الحكيم»، و«حماري قال لي». بيّن في الأول (حمار الحكيم) أن الجحش الصغير الذي تورط في شرائه، يبدو – من خلال صمته، واعتزازه بنفسه – جحشاً حكيماً فيلسوفاً؛ فسماه «الفيلسوف»[6]، يضاف إلى ذلك أنّ هذا الجحش المتواضع جداً في حجمه، كان أكثر إنسانية من الإنسان المتجبّر الذي يعتدي وحده من بين الكائنات الحية على أخيه الإنسان باسم «المجد والفَخَار»[7]. لهذا كله تميز هذا الجحش «الحقير» على الكثير من زعماء البشر المغرورين، يقول: «إن هذا الشيء الحقير الذي سميناه جحشنا هو في نظر «الحقيقة العليا» مخلوق يثير الاحترام.. في حين أن كثيراً ممن سميناهم

زعماء وعظماء فركبوه، ولم يبصروا الغرور وهو يركب رؤوسهم، هم في نظر «الحقيقة العليا» مخلوقات تثير السخرية»[8].

على غرار الفكرة السابقة،أكد الحكيم في كتابه الآخر «حماري قال لي «أهمية الحمار المثقف، وتميزه، فعدّه كائناً مقدساً، كما كان «الجُعْران» [الجُعَل] عند المصريين القدماء[9]، وأكد تسميته فيلسوفاً لصمته وارتفاعه عن بحر السخف الإنساني[10]، ومن ثم رأى أنّ هذا الحمار يمثل مصدر إلهام وإبداع في حياته كلها، مما جعله يحتفي به، ويعنون باسمه عناوين كتبه ومقالاته، يقول: «أي حمار من تلك الحمير التي أعرف أو لا أعرف هو لي صديق... أحبه وأحدِب عليه، وأفهم ما يجول في خاطره.. وأنظر إلى عينيه وأصغي إليه، فيخيل إليّ أنّ صمته الطويل قد انفرج عن حديث مؤنس، يدلي به إليّ، وأسئلة طريفة يلقيها عليّ...»[11].

وقد ظهر حمار الحكيم في منام أحمد رضا حوحو بعد أن قرأ «حماري قال لي» ، فكتب كتابه «مع حمار الحكيم»، وهو كتاب يضم عدداً من المقالات الحوارية التي تنتقد الأوضاع في الجزائر على طريقة الحكيم في انتقاده للأوضاع في مصر.

يشير حوحو إلى أن أهم ميزة للحمار تكمن في أنه «يرى الأشياء بمنظاره الخاص، يراها على طبيعتها عارية من مؤثرات الأعراف والعادات، والخوف والطمع، لا تؤثر فيه الرغبة ولا الرهبة، فنظرة هذا الحمار إلى الحياة نظرة صائبة، وحكمه لها أو عليها حكم صادق، وتعبيره عنها تعبير صحيح. والمجتمع الإنساني مجتمع فاسد تسيره الأعراف والعادات، ويتحكم فيه الخوف والطمع، وتؤثر فيه الرغبة والرهبة، ونشأت عن ذلك هذه الرذائل التي عكرت صفوه، وهي الأنانية والكذب والطمع والنفاق والغدر والخيانة، فأصبحت هذه الرذائل دستوره»[12] الذي أفسد الطبيعة الإنسانية مما يبرر إنسانية الحمار في موازاة وحشية الإنسان ودناءته.

وإذا تتبعنا صور الحمار في كثير من الكتابات الأدبية والثقافية

وقصص الأطفال – وهي كثيرة كثرة لافتة[13] – لانتهينا منها كلها إلى تأكيد ثقافة الفكرة الرئيسة السابقة في الكتابة والإبداع، وهي أن الحمار أهم من الإنسان وأنظف، وأن بإمكانه أن يحمل الكثير من الدلالات الساخرة والنقد الاجتماعي والسياسي والثقافي، مما يريح الكتّاب الساخرين – المعانين من فساد الواقع الإنساني وتشرذمه – من مسألة الأسلوب المباشر في الكتابة، فيكون القناع الثقافي الإبداعي الحماري أكثر إبداعاً في الرؤى والجماليات خلال إيصال المعنى العميق إلى المتلقي الذي يتفاعل مع جماليات المفارقة والسخرية والإضحاك في الكتابة على وجه العموم، أكثر مما يتفاعل مع المباشر والعادي منها.

بطريقة مباشرة أو غير مباشرة تأثر حمزة شحاته في مقسرديته عن الحمار بهؤلاء وبغيرهم من الساخرين والفلاسفة الظرفاء، أمثال: برنارد شو، والجاحظ، وابن المقفع، وأبي العلاء المعري، وميخائيل نعيمة... فهو قد ارتضى أن تكون كتابته خليطاً من الأدب الساخر والفلسفة الثقافية الشاملة[14]، ومن الطراز الثقافي «اللامنتمي» على حد تعبيره، خاصة أنه قرأ كل شيء وصل إلى يديه، وتأثر بكل ما كان له صدى في نفسه وفكره على حد تعبيره[15] ثقافياً، وإبداعياً، وفكرياً.

إنّ نص «حمار» أحد نصوص «حَنفشعيات» «هول الليل». و«هول الليل» هو أحد الأسماء المستعارة لحمزة شحاته[16]. وهو اسم ينطوي على الخوف والجفوة والأذى[17]، فقد عرّف «هول الليل» نفسه قائلاً: «أنا وحيد مظلم النفس، أنطوي منها على ما يشبه القبر العميق المهدم، وفيّ ميل إلى الصمت، الصمت الطويل، ولو اخترت لكنت أبكم، وكل ما يهمني أن أسمع وأرى، وفيّ ميل إلى الأذى ككل الناس، ولكني أمقت الشر وأعافه، وأذاي من نوع الفكاهة والسخر»[18].

أما «حنفشعيات» هول الليل، فهي – كما يقول – تسمية «منحوتة نحتاً ديمقراطياً من كلمتي حنفي وشافعي، وتقال لمن يخلط بين المتناقضات»، ومن

ثمّ فهي نوع من الأدب الديمقراطي غير التقليدي الذي لا يضيره أن تنقص أسلوبه المتانة ولغته الجزالة، مادام الهدف أن يفهمه العامة، لا القلة من الخاصة[19].

هكذا يشكل ثلاثي «الحمار» و«هول الليل» (حمزة شحاته) و«الحنفشعيات» بنية إبداعية ثقافية حديثة تتحكم في الرؤى والدلالات التي يمكن أن ينتجها هذا النص الثقافي المهم من خلال التركيز على شخصية الحمار لإدانة الإنسان وتحقيره، وعلى نفسية «هول الليل» لإدانة المباشر والواضح في شخصية حمزة شحاته، وعلى «الحنفشعيات» في سياق لغوي جديد، عماده اللغة الوسطى الدارجة في الصحافة؛ لإدانة الخطاب اللغوي التقليدي ذي الدكتاتورية اللغوية المعيارية الكلاسيكية.

2 - لم الحيوان؟

يكشف حمزة شحاته في نصه عن ضرورة الاهتمام بالحيوانات التي عاشت مع الإنسان؛ تخدمه وترافقه في السراء والضراء دون تكاليف أو قيود. ويعدّ الحمار الأولى من غيره بالرعاية والاهتمام؛ لأنه الأكثر ملازمة وتفانياً وجلداً في خدمة الإنسان، من هنا أفرط حمزة شحاته - على حد تعبيره - في الحنان على الحيوان الذي شاطر الإنسان معيشته، فتكونت بينهما قرابة «معقولة»، حافظ عليها الحيوان، وتنكر لها الإنسان دوماً. ثم عدّ هذا الحيوان، وهو في خدمته للإنسان، جندياً مجهولاً، ينبغي تقديره بل تقديسه كما يقدّس المجاهدون، يقول: «لو ذهبنا نزن الحقائق وزنا فلسفياً مجرداً؛ لرأينا أن كل حمار،وكل فرس، وكل جمل.. وكل كلب، قد أسدى إلى الإنسانية يداً بيضاء، يجب ألا يقل تقديرها وتقديسها عن تقديرنا المجاهدين في هذا السبيل.. ألم تكن رفيقة الإنسان وعونه في سلمه وحربه، وهدمه وبنائه، وحلّه وترحاله؟ ألم يكن منها حارسه اليقظ، ومركبه الأمين، وأنيسه المخلص؟!»[20].

كذلك، تبدو أهمية الحيوان - في تصوره - ماثلة في كونه جزءاً حيوياً

من تكوين جماليات الطبيعة المحبوبة الملهمة للقريحة الإنسانية المبدعة، والمربية لملكاتها الفكرية، ومشاعرها النفسية!!

إذاً، في هذا الجو الثقافي النفسي ذي الإيقاع الفلسفي التصوفي تتجلى خصوصية التغزل بشخصية الحمار والاحتفاء بأفعاله، مما ينتج نصاً ثقافياً متجدداً في رؤاه، مسكوناً بالدلالات العميقة المؤنسنة لمثالية الحمار، في مقابل رسم صورة مشوهة للإنسان، وتجريده من كل الجماليات الإنسانية في حياته المعيشية التي غدت مطحونة برحا ممارساته الفاسدة!!

3 - مثالية الحمار:

يرسم حمزة شحاته ملامح شخصية الحمار الحيوانية في لوحة تشكيلية لغوية مثالية،متكئاً في رسم ملامح هذه اللوحة على الإكثار من استخدام أسماء التفضيل؛ الأقدر من غيرها على المبالغة في إظهار مثالية الحمار وتميزه عن بقية الحيوانات!!

في البدء أن الله - جلّ مقامه - خلق الحمار؛ ليكون خير الحيوانات كلّها، ومن ثمّ فهو أكثرها شبهاً بالإنسان الكامل (الإنسان المثال) من الناحيتين الخلقية والنفسية، مع المباعدة بينهما في الخلقة والإدراك واستخدام الفكر والتصرف بالإرادة، وهذه المباعدة الضرورية بينهما لا تعيب الحمار، وإنما تميزه، وتحسن من صورته.

بعد هذا الخلق المثالي، يغدو الحمار من أنشط الدواب، وأقدرها على احتمال المكاره، وأكثرها طيبة، وأوسعها حيلة، وأنه يحسن أداء واجباته في الحياة، بحيث لا يؤدي مثلها إلا القليل جداً من الحيوان والإنسان.

أما عن علاقة الحمار بالطبيعة التي مجدها حمزة شحاته، وعدها مصدر الشاعرية الفياضة في الوجود، وربط بينها وبين الحيوانات بعرى وثيقة... فهي علاقة حميمة وجوهرية؛ وذلك انطلاقاً من ثقافة كون هذا

الحمار «أكثر الحيوانات فرحاً بالطبيعة، وشعوراً بمفاتنها، ووحيها الصامت. وهذا دليل شاعرية عميقة ناضجة فياضة»[21] يمتلكها الحمار المثقف المبدع، ولا يمتلكها الإنسان على الرغم من ادعائه الثقافة وسخريته السوداء من الحمار.

في ضوء هذا التصور الثقافي المثالي الشاعري في توصيف تميز شخصية الحمار على سائر المخلوقات الحيوانية والإنسانية أيضاً، يؤكد حمزة شحاته للمتلقي الباحث عن جماليات الحقيقة، بل يقنعه بضرورة مشروعية احترام الحمار الأجدر بالاهتمام والتقدير من غيره، وخاصة من بني آدم المغرورين.

لكنّ مأساة الحمار المنكوب تكمن في أنه لم يلق من الإنسان سوى الاستلاب والاضطهاد؛ فكان «أخسر الأحياء صفقة مع الإنسان، وأبينها ظلامة، وأوكسها نصيباً»[22]. من هنا يبدو هدف حمزة شحاته – على مستوى البنية الثقافية العميقة – واضحاً ومقصوداً وإشكالياً، مما جعل كتابته للوحات الثلاث المكثفة عن الحمار (حمار 1، 2، 3) في صحيفة صوت الحجاز[23] ذات غايات فلسفية ساخرة، القصد من ورائها أن يدافع بحكمة وفلسفة واضحة عن مثالية الحمار وتميزه ، وفي الوقت نفسه يسخر من الإنسان، ويدين تصرفاته، ويعدّه مسئولاً مباشراً – بعد أن أفسد حياته الخاصة – عن إفساد حياة الحمير التي رافقته، وتشويه سمعتها الطيبة.

هكذا نجد أنفسنا من الناحية الثقافية أمام صورتين متناقضتين للحمار والإنسان: أولاهما: تعمد حمزة شحاته أن يعمق دلالات أسلوب أنسنة الحمار إلى حد تصنيمه تصنيماً إيجابياً، والثانية: تعمده أن يرسم صورة نقيضة للإنسان، يمكن توصيفها – على مستوى السخرية – في عنوان «بغلنة الإنسان»؛ لما بين الإنسان والبغل من تقاطع ومشابهة.

ومع ذلك، لم تخل مثالية الحمار، من إمكانية احتمال وجود خطيئة قديمة وقع بها أحد أجداده ، فتسببت هذه الخطيئة غير المقصودة على أية

حال، في الإساءة إلى أجيال الحمير التالية؛ مما يفضي بنا إلى استحضار طريقة النموذج الغذامي المهم في قراءته لحمزة شحاته في كتابه «الخطيئة والتكفير»[24]. يقول حمزة شحاته: «ولعلّ حماراً من حمير التاريخ القديم، تمكنت منه الفلسفة، أو تمكن منه الضعف والخرف، ونشأ عن هذا إخلاله بواجباته المفروضة عليه إخلالاً يدل على الغباء والذهول حتى اشتهر أمره، وتنادر الناس ببلادته وغبائه، فكانت عثرة ينبذ بها كل حمار بعده...»[25].

فكما كانت خطيئة آدم عليه السلام في الفردوس سبباً مباشراً في شقائه وشقاء أبنائه من بعده، من خلال تكفيرهم عن هذه الخطيئة غير المقصودة، بالعيش على الأرض التي اضطهدتهم، وفتنتهم، وأشعلت النزاعات بينهم؛ فإن الحمار - في بعض التأويلات - يكفّر هو الآخر عن خطيئة أحد أجداده الفلاسفة أو المخرفين، مع طرافة الجمع بين الفلسفة والتخريف.. لكن هذا التفسير وفق (الخطيئة والتكفير) في دائرة جماعة الحمير، يبقى تفسيراً محدوداً في مواجهة التفسير الأهم والأكثر منطقية، الذي يحمّل الإنسان المقهور الخاطئ مسئولية التجني على رفيق عمره الحمار، فكان الإنسان هو الرمز للشر المطلق بالنسبة للحمار، كما كان الشيطان الرمز المطلق في زرع الشر ونشره بين البشر!!

4 - أنسنة الحمار:

تعد صورة الحمار الإنسان شبه الكامل خلاصة الحالة الثقافية الشعورية العميقة لا المتخيلة التي سيطرت على حمزة شحاته، فجعلته يرى في شخصية الحمار بديلاً عن الإنسان في الحياة الحقيقية، ومن ثمّ يضفى عليه الكثير من الصفات الإنسانية التي تشخصه، وتجعله إنساناً دفاقاً بالأنسنة وجمالياتها التغزلية والعشقية، على حساب تجريد الإنسان الحقيقي من إنسانيته؛ لامتلائه بالتوحش والاستكبار ،فبالإضافة إلى الصفات المثالية التي اتصف بها الحمار عن بقية الحيوانات - كما لاحظنا

سابقاً – وهي تعد جزءاً من أنسنة الحمار على أية حال، فإنّ هناك فضائل أخرى ممتازة، وثابتة ، ولا تقترن بها الرذائل... تميز الحمار عن الإنسان، منها:

الجاذبية، والخفة، والأناقة، والوجاهة، والابتسامة الساحرة الفاتنة، والإنكار العميق للذات، والوفاء الذي يجب أن يكون مضرب الأمثال، والنظرات التي لا تخلو من معانٍ تفيض منها العذوبة، والديمقراطية التي تصرفه عن الخيلاء، وهو جم اللطف والتواضع، وفي حركاته حلاوة، ويندر ألا تكون أخلاقه وعاداته وميوله هادئة جداً، وهو على العموم طيب القلب، مؤدّب، لا يحتفظ في ذاكرته بالحوادث المؤلمة طويلاً؛ لذلك لا يحقد، ولا يحسد...!!

إن من يتأمل هذه الصفات المشبعة بالمثالية التي هي غيض من فيض من المعاني العميقة من خلال معنى المعنى – فيما لو تتبع كل صفة من هذه الصفات على حدة ومقارنتها بالصفة النقيضة عند الإنسان الحقيقي – سيدرك أنه أمام شخصية الحمار المثال الكامل، أي الحمار بصفته إنساناً مثالياً، إنساناً كاملاً، لا يمكن تفسير أنسنته وفق المنطق الشائع بين البشر؛ لذلك يشعرنا حمزة شحاته أنّ فهمنا لأبعاد هذه الأنسنة المثالية ينبغي أن يكون على أسس جمالية أو صوفية متجددة؛ أي ألا ننظر إليها على أنها تتوافر في الحمار من الناحية الفعلية أو الواقعية الظاهرة للعيان، أو الشائعة نمطياً بين الناس الذين يأخذون بالمظاهر لا بالجواهر؛ فنهيق الحمار ورفسه – وهما مما يكره الإنسان في الحمار على وجه التحديد– يمثلان خصوصية مهمة جداً تتحقق فيهما حرية الحمار الفعلية، فهو «ينهق لكي تصدر تأثراته بطريقته.. ويرفس لكي يحمي مصالحه»!![26].

كذلك، نجد على سبيل المثال، من الإيقاعات الصوفية أو الجمالية الغامضة في الحمار، وهي مما لا تفهم مباشرة؛ تصوير حمزة شحاته للجاذبية في الحمار بصفتها حالة صوفية غامضة على نحو: «لا يفسرها

تناسب جسمه، ولطف حجمه وفراهته، وما نظن أنّ مردها إلى شيء خفي وراء لحمه وجلده وشياته الظاهرة...»[27]. وإلى مثل هذا يذهب في وصف ابتسامة الحمار ، فيعدها: «ابتسامة محجوبة يدركها، ويدرك موضع السحر والفتنة فيها كل من يعنيه من أمر الحمير ما عنانا»[28].

من جهة أخرى، لا يبدو أن صوت الحمار – على وجه التحديد – قد شكل مأزقاً لحمزة شحاته في سياق الآية الكريمة ﴿إن أنكر الأصوات لصوت الحمير﴾ (لقمان: 19)، فهو قد أيد الآية في حال مقارنة صوت الحمار بأصوات النعومة والاعتدال في سياق الجماليات التقليدية... أي أنه تحدث عن جماليات جديدة للأصوات؛ تجعل صوت الحمار – في ضوء المقاييس الجمالية العصرية التي تتنكر لجماليات النعومة والأنوثة التقليدية في الأصوات – في طليعة أصوات الموسيقيين الموهوبين؛ حيث يظهر الحمار أكثر طرباً وغناءً وإمتاعاً للحمير أو لغيرها، ومن ثمّ فهو الأقدر والأرق ذوقاً من الإنسان في هذا المجال[29] الصوتي الموسيقي.

ولا تقتصر جمالية نهيق الحمار على مقدرته العميقة العليا في الغناء والموسيقى، بل إنه يعدّ نهيقه شعراً يخلو من اللحن والغريب، ومن تقليد الألفاظ والمعاني ومسخها. ويشير إلى أنّ الحمار الرومانتيكي المجدد في نهيقه، لو استطاع أن يعبر عن الطبيعة بغير النهيق «لأضاف إلى تاريخ الآداب والفنون شيئاً جديداً، لا يقل جمالاً وتأثيراً عن أحسن ما يفاخر به الإنسان[30] أي الشعر. لابدّ من أنّ الغاية من الإشادة بصوت الحمار تكمن في أن يتندر حمزة شحاته على معاصريه، ويسخر بأذواقهم، ويندد ببعض المطربين والمتشاعرين، كما يقول عبدالله عبدالجبار[31].

كذلك، نجد هذا، الحمار فناناً مبدعاً في الفكاهة العملية، والظرف الأصيل، وتقدير شخصية من يركبه.. وهنا تحديداً تتشكل السخرية العميقة من الإنسان المتصنع للوجاهة؛ وذلك عندما يشارك الحمار الفكه الظريف راكبه المعتد بنفسه ومظهره، في إخراج الريح المسموع، مما يشعر بوجود

تجاوب فني بين الراكب والمركوب، واتساع في الحرية والانسجام بينهما. طبعاً هذه سخرية من الإنسان المغرور الذي هو في حقيقته العميقة مجرد ريح كريهة!!

على أية حال، سنرى صورة أخرى للحمار أكثر إنسانية وأعمق وعياً، عندما نقرأه في سياق خصوصية حمار الراوي (حمزة شحاته) في نص القصة المكمل لنص المقالة في المقسردية.

وعلى العموم، فإنّ تجاوز حمزة شحاته لأية حدود جمالية للمبالغة الساخرة في تصويره لأنسنة الحمار أو مثاليته، لدليل واضح على أنّ رؤاه الثقافية المباشرة والعميقة من وراء هذا الاحتفاء الباهر بالحمار، تهدف في المحصلة إلى أن تحتقر فساد الإنسان وتسخر منه، ومن إبداعه وغروره، وهذا ما جعله - على مستوى الدلالة العميقة - يقارب بين الإنسان الفاسد والبغل المشبع بالشر والخشونة.

5 - بغلنة الإنسان:

في الوقت الذي جعل فيه حمزة شحاته الجمل - دون أن يتحدث عنه - منافساً للحمار في الطيبة، نجده يصور البغل حيواناً مكروهاً، لا يستحق الاهتمام والعطف؛ «لما فيه من الغلظة الواضحة، والميول المتشبعة بالشر والخشونة، ودلائل الجحود الشائعة في قسماته النافرة»[32].

هذه الصفات الموجودة في البغل نفسها موجودة في الإنسان الغليظ المشبع بالشر والخشونة والجحود... كما يتضح من أساليب تعامله مع الحمار أولاً، ومما يحدث بين الناس بعضهم مع بعض من البغضاء والحروب ثانياً. هذا التصور هو ما جعلنا نقارب بين صورتي البغل والإنسان في حمارية حمزة شحاته من خلال توصيف «بغلنة الإنسان».. فإن وصفنا في الثقافة الشعبية شخصاً ما بوصف الحمار على سبيل الشتيمة أو الصبر والجلد، فإن الوصف ذاته سيختلف كثيراً عندما نصف الشخص نفسه بصفة البغل!!

فمن خلال صورة الحمار المثالي بين الحيوانات، وكذلك صورة أنسنته المثالية في حقل الإنسان الكامل النادر الوجود - كما أسلفنا - يكشف حمزة شحاته عن أن أي عيوب أو شذوذ منكور في أخلاق الحمار وغرائزه يعود إلى قسوة الإنسان وعنته (عجزه)؛ لذلك يعد العناد في الحمار - على سبيل المثال - صفة أصيلة من صفات الإنسان ، ثم نقلها إلى الحمار الذي لم تعرف فطرته وظروف معيشته هذا العناد الذي جاءه في سياق إجبار الإنسان/ البغل له كي يتحمل ما تأباه فطرته، وتنكره طبيعته من حماقات الإنسان وشذوذه، فكان أن تكونت لدى الحمار روح العناد المتواضعة نسبياً، قياساً لعناد الإنسان وتغطرسه!!

أما صفة احتقار الآخر فهي صفة من صفات الإنسان الذي سخر بها من بني جنسه من خلال أوصاف الحمار، فاتخذه مسبة للآدميين، وجعله ضحية من ضحاياه في التاريخ البشري ذي الشواهد الحمراء في الاضطهاد، فأفسد حياة الحمار وتقاليده وآدابه النظيفة، وخاصة عندما أجبره بالضرب المبرح على الركض كالخيول في الطراد، مصراً وهو على ظهره المنكوب أن يتشكل في رسومات كاريكاتورية؛ يترنح فيها قصداً أو جهلاً بفن الركوب، مما يعني بغلنة ركوب الصبيان وأشباههم من الرجال للحمير الوديعة، ومن ثمّ فساد ذوقهم وتحجر عواطفهم، يقول في هذا السياق: «يركبه الصبيان أو أشباههم من ذوي اللحى والشوارب، ويعملون فيه أيديهم نخساً، وأقدامهم رفساً، وعصيهم ضرباً، وأصواتهم المنكرة زجراً ... بقيادة مضطربة مجنونة، لا تتخذ اتجاهاً ثابتاً في السير... فإذا مسّ السوط جلده، وجنّ جنونه، فطفر أو رفس، أو قام على رجليه الأماميتين وألقى راكبه، قيل حمار حرون شرير، وما به شر ولا حران، ولكنه فساد ذوق الإنسان وتحجر عواطفه»[33].

ولعل تعددية هذه الصور الساخرة من تصرفات الإنسان/ البغل هي الدافع الأولي إلى كتابة حمزة شحاته هذا النص الحماري المشبع بإعلاء شخصية الحمار الكامل، والحط من شخصية الإنسان الفاسد. هذا ما تحقق في سياق سخرية ثقافية واضحة الرؤى وعميقة الدلالات، ولا مجال في

ضوء هذا التصور أن تتحسن صورة الإنسان، مادامت صورة الحمار المستلبة اجتماعياً، قد غدت في النص حقيقة إبداعية مثالية، وصورة الإنسان الرصينة اجتماعياً وثقافياً انقلبت إلى مسخرة سوداء في الكتابة، ومن خلال المقارنة مع شخصية الحمار على وجه التحديد!!

6 - شخصية حمار الراوي:

ما قدمه حمزة شحاته في مقالته الأدبية عن الحمار عموماً، كان تمهيداً لحكايته عن حماره وحمير صحبه في رحلتهم المتخيلة إلى أحضان الطبيعة الفردوسية. فهو هنا يكتب قصة قصيرة متواضعة فنياً، لكنّ أسلوبها يختلف اختلافاً واضحاً عن أسلوب مقالته الأدبية التي شكلت نصف حماريته. وعلى الرغم من أن الكتابتين المقالية والسردية قد تداخلتا كثيراً في الكتابة الصحفية ذات النزعة الأدبية آنذاك عند الرواد؛ أي أنها تعتمد على: «العبارة المحبوكة، وعمق الفكرة، والاستناد إلى الخيال»[34]، إلا أن أسلوب القصة كان شائعاً ومهيمناً على المقالة، مما مكّن الكتّاب آنذاك من تفعيل المتخيل في كتابتهم؛ تعميقاً لأدبيتها من جهة، وتسهيلاً لعملية تلقيها من جهة ثانية. وهذه إحدى أبرز جماليات الكتابة الصحفية في زمكانية الصحافة العربية ما بين الثلاثينات والستينات من القرن الماضي.

يعرفنا الراوي على حماره من خلال المبالغة أيضاً في بعض الصفات الخُلقية والخلقية والنفسية والثقافية التي يتمتع بها هذا الحمار لنجد أنفسنا أمام شخصية حمارية متميزة بين الحمير والحيوانات والناس معاً. يقول عن هذا التميز في حماره: «فهو بدع بين الحمير. وأقسم بالله أنه لو كان إنساناً لكان مكانه بين من تشتغل الدنيا بذكرهم من العظماء والفنانين»[35].

كذلك يتصف هذا الحمار الوديع - الذي يوهم حجمه الضئيل (70 كغم) بفتور همته - بقوة تحمله، وعمق خبرته مع حداثة سنه، وسرعته واتئاده حسب الحاجة، ووجاهة تصرفاته، وابتسامته الفاتنة، وعواطفه

الجياشة، وحكمته الفائقة، وخطواته الموزونة، وقدرته على قراءة الطيبة في الوجوه، وثقته بنفسه، وهدوء أعصابه ،وميله إلى العزلة والاستقلال، وتنبهه لأدق الجماليات، وتدور في رأسه خواطر كثيرة ، تتجلى معانيها في عينيه، ولا يقصر فيما يجب عليه كحمار كامل، يحسد على مثاليته وتفرده؛ ليس على الحيوانات والحمير فحسب، وإنما على الناس: «ورب حمار كهذا لا تجد بين كل ألف من الإناس مثله رقة جانب، وخفة روح، وسلامة نفس، وصدق سريرة، ووضوح عاطفة، وأن جيلاً من الحمير يخلقه الله على غرار هذا الحمار، لجدير بأن يفوق ألف مرة جيلاً من الأناسي، حرياً بالأذى، ومطبوعاً على الشر والتزوير والنفاق والغدر»[36].

إن الراوي (أي حمزة شحاته) يدرك أنه عندما يكتب عن حماره مثل هذه الصفات المشبعة بالمثالية، وفوق ذلك يجعله حماراً انعزالياً لغربته عمن حوله، فإنه يكتب بالضرورة عن نفسه ، لوجود تشابه كبير – كما يعلن في النص – بين الحمير وأصحابها، ويؤكد هذا الرأي عبدالله عبدالجبار عندما يقول: «الذين أتيح لهم أن يخالطوا حمزة شحاته – عن كثب – خليق بهم أن يلاحظوا تلك المشابهة بين شخصيته وشخصية حماره»[37].

ولعلّ العزلة على وجه التحديد، هي أهم ملامح شخصية حمزة شحاته المندمجة في حماره ، فالرجل – كما يقول أبو مدين – كره الحياة، وسئم الناس، وآثر العزلة والبعد، فحبس نفسه كالمعري، بل أسوأ؛ إذ «دفعه الجحود لمكانته الأدبية البارزة المتوهجة وعبقريته الفذة.. على الاعتزال والانقطاع، والبعد عن الناس، ودفن ما بقي عنده من آثار حرقًا وتمزيقاً؛ لأنه إنسان فيه إباء واعتزاز بالنفس، ولأنه لا يحسن المداجاة والمداهنة»[38]. وبكل تأكيد، نجد كتابة حمزة شحاته، ولغة معاصريه في وصفه، مليئة بالحديث عن عزلته إلى حد إلغاء ذاته، وفي الوقت نفسه يوجد لديه شعور على الأقل من خلال حماره، بتضخم الذات ونرجسيتها «الجنتلمانية»!!

يدعم هذا الرأي أننا لو تتبعنا ما تركه حمزة شحاته من كتابات؛

لاكتشفنا وجود تناص عميق بين حماره وشخصيته، فما كتبه عن حماره عبّر فيه عن نفسه بطريقة أو بأخرى!! خاصة أنه ينظر إلى حال الناس من حوله على انهم: «ليسوا بأكثر من حيوانات تعيش، وهذا يختلف عن حاله هو التي هي حال إنسان يحيا»[39]، لا يضيره أن يكون حماراً، مادام الحمار أكثر إنسانية من الإنسان.

7 – علاقة الآخرين بحميرهم:

يقدم الراوي انطلاقة الرحلة المتخيلة منذ اللحظة التي اختار فيها الرفاق حميرهم التي سيركبونها، فكان كل منهم يختار حماره بأسلوبه الخاص المفجع الذي يكشف عن نفسيته المعوقة وطبيعة تفكيره الساذجة؛ لذلك سقط حمار الراوي في هذه الانتخابات، أي لم يختره أحد، لما بدا عليه من ضآلة الحجم والفتور، وعليه صار هذا الحمار للراوي، وصار الراوي له؛ لأن كلاً منها (الحمار والراوي) بلا رفيق!! ولو ترك الأمر للحمير على طبيعتها كي تختار أصحابها، فإنها قد تختار كلها الراوي!!

من خلال شخصية هذا الحمار الساقط في الانتخابات بدا الجوهر أهم من المظهر، لذلك فاز جوهر الراوي الحضري الأنيق وحماره المشابه له في الروح لا في الشكل، وخسر مظهر الآخرين وحميرهم؛ إذ إن أهم الميزات التي بينت هشاشة اختيار الصحب لحميرهم ما نجده من تشابه كبير بين الحمار وصاحبه نفسياً وفكرياً، يقول الراوي: «كانت حميرنا دقيقة الشبه بنا، فكان بينها الحمار الحضري، والبدوي، والأنيق ،والبوهيمي»[40]. في ضوء هذا التشابه كانت الفرصة ملائمة للراوي «الجنتلمان» كي يقرأ نفسيات الحمير عن كثب؛ ليتعرف من خلالها على نفسيات راكبيها، وكانت نتيجة الدراسة أن وجد نفسيات بعض الحمير «في ثورة عصبية ظاهرة، بينما كان البعض ضابطاً لأعصابه بتفوق، وهذا القسم هو الذي استطاع أن ينتقم من راكبيه بإتقان ودقة»[41]. إذاً نحن أمام قراءة ثقافية نفسية، تحكم على

الأشياء والعلاقات من خلال العلاقة الجدلية بين المظاهر الثقافية المباشرة، والجواهر النفسية العميقة.

هذا التركيز على الأبعاد الثقافية والنفسية والفكرية للحمير (أي لراكبيها)، يعد أهم إشكالية يريد أن يطرحها حمزة شحاته عن مكونات الصراع الثقافي بين الكتاب أوالمبدعين في زمكانية كتابة النص في الثلاثينات من القرن الماضي؛ حيث نجد صورتين متناقضتين للعلاقات داخل المشهد الثقافي والإبداعي آنذاك، من منظوره، ومن خلال هذا النص على وجه التحديد:

الأولى: صورة العلاقات المنسجمة المثالية، وهي صورة انعزالية تمثلها العلاقة بين الراوي وحماره؛ إذ تقوم العلاقة بينهما على التناغم والتفاهم فيما يحقق رضا كل منهما عن رفيقه، فكان هذا الحمار يعبر بدقة عن خواطر راكبه وخوالج فكره. وكان الراوي يثق به، ويعطيه الحرية كاملة في التصرف، يقول الراوي، مشخصاً هذه العلاقة الحميمة نفسياً وفكرياً وثقافياً: «لا أدري كيف كانت تنتقل خواطري وخوالج فكري إلى رأسه، فيضاعف جهده في السير، ويوفر ربع المسافة عندما يختار السير في يسار الطريق مخالفاً في ذلك بقية الحمير التي اختارت اليمين والاندفاع العشوائي إلى الأمام[42]. وفي المحصلة، نرى الراوي وحماره محسودين على نعمة الانسجام، ومثالية العلاقة ، وتحقق الدلال الذي ربط بينهما، إلى حد أن يعبر الراوي عن حميمية هذه العلاقة من خلال استعداده بل تحمسه لحمل حماره على ظهر لو تطلب الأمر منه ذلك: «ولاح لي في النهاية أنني على استعداد لحمله لو أعياه الجهد، وما أحسب أن ذلك يضيرني، فهو خفيف الوزن والروح، ويستحيل أن يتعدى وزنه سبعين كيلو»[43].

والثانية: صورة العلاقات المتوترة أو الانفصامية بين الآخرين وحميرهم، حيث تميزت هذه العلاقات بوجود حرب حقيقية بين الطرفين. فكانت المعركة محتدمة طول الطريق؛ إذ يحمل كل راكب عصا، لا ترتفع عن

ناحية من جسد حماره إلا لتقع على ناحية أخرى، والحمير من جهتها تتعمد العناد، والإيقاع براكبيها، كالحمار الذي ألقى صاحبه في المستنقع، والآخر الذي صدم راكبه بشجرة، والثالث الذي عض - بعد الإقامة في الطبيعة - راكبه؛ فكادت هذه الحادثة أن تشعل الحرب المدمرة بين الحمير وأصحابها، إلا أن الراوي حلَّ الخلاف، فهدأت الحمير من روعها، وترفعت عن ملاحقة سخافات أصحابها. إذاً، نحن أمام بشر في صور حمير، وحمير في صور إنسانية في التصور العام لهذه الكتابة السردية.

8 - في أحضان الطبيعة:

يهدف الحديث عن الحمار، والإشادة بشخصيته ووعيه وإبداعه.. إلى تفعيل أو إنجاح فكرة الرحلة القصيرة إلى الطبيعة لفترة لا تتجاوز يوماً واحداً، للحد من جفاف الواقع في المدن، وقد تم اختيار الحمار دون غيره وسيلة للركوب؛ لكونه يعمق فكرة التناقض بين الإنسان والحيوان، فلو كانت الوسيلة حصاناً أو جملاً، لما كانت هناك إمكانيات كبيرة لتفضيل ما يعتقد أنه أدنى المخلوقات (الحمار) على أعلاها (الإنسان).

لقد أشاد حمزة شحاته - خلال الطريق إلى الطبيعة والإقامة بها - بشاعرية الحمار، ورومانتيكيته الطبيعية، بل عدّه جزءاً مهماً من الطبيعة الفاتنة الملهمة، من هنا كان الحمار هو الأقدر من الإنسان على قيادة الركب إلى الطبيعة الأكثر جمالاً. فبينما ظن أحد الرفاق واهماً أنهم وصلوا إلى الطبيعة الجميلة، حيث «روعة الطبيعة بين الجبال وسفوحها المكسوة بالعشب والحلفاء وجداول المياه المنسابة»[44]، رفض حمار الراوي الخبير بجماليات الطبيعة أن يتوقف، فتبعه الجميع، موغلاً بهم بين الجبال، والمضايق الصخرية؛ ليدلهم على طبيعة أكثر جمالاً من الأولى، حيث الـ «صخور ينفجر منها الماء، وتغطيها الأعشاب، ويعطر جوها شذا الشيح والحبق، وتضفي عليها السكينة أردية السحر والفتنة والجمال»[45].

في هذه الطبيعة الفردوسية تتحقق الأحلام، وتتجلى المعايير الجمالية، ويغدو نهيق الحمير موسيقياً في أعلى درجاته، يقول الراوي: «ثملنا، وانطلقت الحمير ترعى، وتشرب، وتتوثب، وتضطجع، وتنهق نهيقا موسيقياً لا اعتراض عليه»[46].

كان اللافت في التفاعل مع جماليات الطبيعة انصراف الحمير البدوية عن التأمل في هذا الجمال الفاتن الغامر، والسبب في تصور الراوي، يعود إلى «أن الألفة الطويلة لها لما في الطبيعة، توجد في النفس نوعاً من التخمة والزهادة»[47]، أي أنّ هذه الحمير فقدت ذائقة الاستمتاع بجماليات الطبيعة، ومن ثمّ غدت بلا معنى في وجودها مثلها مثل أصحابها!!

على عكس هذه الحمير (وأيضاً أصحابها)، تصرف حمار الراوي، فهو حمار غير بدوي على ما يبدو؛ كان «متنبهاً لدقائق واديه الفاتن.. وكانت تدور في رأسه خواطر، وتتجلى في نظراته النشوى معان، لعلها من خير الشعر وأروعه»[48]؛ أي أنّ هذا الحمار الدال على صاحبه، يمثل النفسية الفطرية المبدعة، ذات الإحساس العالي بالجمال.

كذلك تتوثق بل تزداد عرى العلاقة الحميمة بين الراوي وحماره في أحضان هذه الطبيعة الفردوسية، فيسير الحمار بجانب الراوي، يلصق رأسه بصدره، فيتحد نفساهما، دون أية غضاضة، لما بين الأحياء من وشائج الرحم التي ينكرها في العادة عرف البشر الجاحد القاسي. ويتعمق الاندماج، ليغدو تحولاً في حياة الراوي الذي يجد نفسه، وهو في قمة نشوته، قد تحول إلى حمار، لما في الحمار من قيمة جمالية طبيعية عليا، لا تفصله عن الطبيعة؛ ليندمج بعد هذا التحول من خلال خواطره أكثر فأكثر بجماليات الطبيعة، فيصبح جزءاً حميمياً منها، ومن مكوناتها الحيوانية البسيطة على وجه التحديد، ومن ثمّ يتخلص من ذاكرة الإنسان الفاسد، وهمومه السطحية القاتلة، يقول: «سبحت في هذه الخواطر المتدفقة وأمثالها، حتى تصورتني حماراً أرعى وأعيش في هذا الجانب من الأرض، عيشاً خفيضاً، تطّرد فيه

أسباب الأمن والدعة والهدوء والسلوى، وتتلاشى عنده متاعب الفكر وآلام الحياة ودواعي السأم والكلال. وتضيق فيه مطالب العيش وغاياته، حتى تنحصر في مرعى خصب تتعهده السماء والشمس، ثم لا تكون فيه لأحد بعد الله منة أو يد. وعشت في هذا الكون لحظة لا يعدلها عمر مديد مليء بالسعادة والهناء»[49].

إن هذا النص المنجز للحظة تحول الراوي إلى حمار، بما يمتلكه هذا الحمار من بساطة في المعيشة، وجماليات فطرية وثقافة أولية، لا علاقة لها بالإنسان وهمومه... هو نهاية تجليات الوجود الإنساني في سياقه الفردوسي... فإذا كانت هناك أمنيات مستحيلة من نوع: «يا ليتني كنت تراباً»، و«ياليت الفتى حجر» للهروب من واقع العذاب... فإن أمنية التحول إلى حمار،تحقق قمة الراحة والإحساس بالجمال وشاعرية الحياة في الطبيعة... هكذا تتحقق انفجارية النص على مستوى الدلالة العميقة في أمنية: ياليتني كنت حماراً!!

لم ينغص هذه اللحظة الموغلة في الاستحمار الإيجابي للافتتان بجمال الطبيعة، إلا صرخة أحد الرفاق؛ بعد أن عضه حماره، وكان بإمكان الصراع – كما أسلفنا – بين الحمار وصاحبه أن يتطور إلى صراع عنيف دام بين الحمير وأصحابها، لو لم يتدخل الراوي الحكيم المحبوب من الحمير والمحسود من البشر، فيسيطر على الموقف، فيعتذر للحمير عن غلطة الرفيق، فتتلاشى الأحقاد، ويحل الصفاء مع الحذر، وينشر الليل أرديته على ذلك الوادي الفردوسي؛ فيزيده جمالاً وجلالاً: «كان كل شيء صامتاً، كأنما يصغي إلى همس الطبيعة الخفي، ووسوسة الحصا، وأنفاس النسيم»[50]. وهنا يتحقق الجمال شبه المطلق على الأرض حيث تصبح الفردوس رؤيا في نوم أو يقظة أو أمنية يستحيل أن تتحقق على البسيطة، على الأقل من وجهة نظر الراوي.

وفي النهاية تكون مغادرة هذه الحياة النابضة بالجماليات الساكنة في أحضان الطبيعة، مشابهة لمغادرة آدم عليه السلام لجنان النعيم، لهذا قرأ الراوي في نظرات حماره ، معنى بيت المتنبي المشهور:

أبوكم أدم، سنّ المعاصي وعلمكم مفارقة الجنان

فمن خلال استدعاء هذا البيت إلى النص، نجد أنفسنا مرة أخرى، مع نموذج «الخطيئة والتكفير» الذي هيمن على إبداع حمزة شحاته، وهذا ما أكده الغذامي كثيراً في كتابه «الخطيئة والتكفير». فالطبيعة المتخيلة من منظور حمزة شحاته معادل محلوم للفردوس المفقودة؛ فهو على أية حال كثيراً ما تمنى لو أنه يقضي «حياته في كوخ صغير على شاطئ نهر يستمتع بالماء والهواء والشمس والقمر والنجوم والأزهار والأشجار وموسيقى البلابل ونوح الحمائم، ولوحات الطبيعة البارعة التي رسمتها يد الله»[51]؛ لكن تكفيره عن خطيئة أبيه... هو ما يحول بينه وبين تحقيق هذه الأمنية[52] المشروعة في الحياة.

9 - التركيب:

لا شك أن الرؤى والدلالات التي بثها حمزة شحاته من خلال نصه «حمار»، تفضي إلى أنه قدم خطاباً فلسفياً رومانتيكياً؛ محوره الذات المبدعة التي تنظر إلى العالم حولها من منظور متشائل إن لم يكن متشائماً، وبآليات نفسية انعزالية، وبثقافة ذاتية متنورة، بحيث يغدو الحمار، كما أسلفنا، أهم شخصية في الحياة التي عاشها الكاتب آنذاك، ومن ثم فهو حمار يعادل موضوعياً ونفسياً صاحبه الذي بالغ في تمييز حماره؛ ليميز نفسه على سائر الحيوانات والناس على محمل الدلالات النفسية العميقة!!

ولو تتبعنا ملامح نفسية حمزة شحاته من خلال بناء شخصية حماره، لوجدنا أنّ هذه النفسية تفضي إلى دلالات نرجسية شعبية عميقة مهما حاول الكاتب أن يخفيها، هذا من جهة، وفي الوقت نفسه نجده مسكوناً بتعذيب الذات وانعزالها من جهة أخرى، فهو عندما يؤسطر حماره مثالياً وإنسانياً، يعني أنه يؤسطر نفسه على طريقة العلاقة بين الناقة والشاعر في القصيدة الجاهلية، وعندما يترك لذاته وللآخرين المجال كي يتهمش وينزوي

ويتمرد على لغته من خلال عدم الثقة بالعالم وإمكانية القدرة على تغييره؛ فإنه يفقد السيطرة على العلاقة بين ذاته والآخرين، لذلك ابتعد عن الشر وغنى له على طريقة الحكمة الشعبية (ابعد عن الشر وغن له)، بل لم يتدخل فيما حوله - في هذا النص - بسلطة الواعظ ليحل الكثير من االتناقضات في الحياة كما فعل - عندما تورط - في محاضرته المشهورة «الرجولة عماد الخلق الفاضل»، ففضح بصوت خطابي وعظي همجية الإنسان وسوء أفعاله وفساده. من هنا تبدو العلاقة مع الذات على الرغم من نرجسيتها - على الأقل في هذا النص - مسكونة بالمازوخية (تعذيب الذات) الناتجة عن عذابات الوحدة والانعزال والصمت، وفقدان الثقة بالآخر!!

إن شك حمزة شحاته بذاته، وعدم قدرته على تعريفها.. ثم التعرّف إلى هذه الذات بعد تحولها إلى حمار ولو للحظات، هو الذي يجعل القصد من كتابته عن الحمار أن ينزاح من واقع الإنسان المؤلم المعذب الخاطئ الشرير إلى عالم الحيوان الفطري الحلمي الذي يعيش فيه بطبيعة فطرية فردوسية كاملة دون منة من أحد!! ولكن هل كان بإمكانه أن يحقق وجوده من خلال هذه الحياة المتخيلة، فيحقق توازنه النفسي على أقل تقدير؟!

يقول الغذامي: «إن نماذج شحاته الأدبية تدور حول (الكمال).. ويتم ذلك عند [ه] على درجات في سلم العودة إلى زمن البراءة والنقاء، زمن الفردوس. وأولى درجات السلم تكون بإقامة (الرجل الفاضل)، ثم يليه الرجل التام الذي يتطور ليكون (رجلاً كاملاً)»[53]. في ضوء هذا التصور كان الحمار كاملاً، وكان صاحبه (الراوي) كاملاً، وكانت الطبيعة الفردوسية شبه كاملة!! لكن المشكلة كانت في الآخرين الذين استشرى فيهم الشر؛ فأحالهم إلى مخلوقات غير إنسانية، كما يتضح ذلك من خلال تعاملهم مع الحمير، واضطراباتهم النفسية العالية الوتيرة خلال ركوبها، مما يجعل الحياة في صورتها الواقعية من خلال هؤلاء في غاية البؤس والشقاء.

إن الذين كتبوا عن الحمار ومن بينهم حمزة شحاته، يعدون من أكثر

المبدعين حساسية تجاه العالم من حولهم، وتتمثل حساسيتهم في مقدرتهم على التغلغل إلى أعماق مأساة العالم الكامنة في عدم توازنه من وجهة نظرهم، ومن ثم فإن رؤاهم العميقة تكون في العادة أكثر تأثيراً، في ثقافة النخبة من تأثيرها على العامة. لكنّ رؤاهم المباشرة وغير المباشرة (الساخرة)، وثقافتهم الواسعة، وامتلاكهم لثقافة شعبية مركزيتها الإعلاء من شأن الحمار أو ما شابه، هي التي تجعل كتابتهم أيضاً تشبه الحكم والأمثال والمنطق والفلسفة ذات الروح الشعبية؛ فتمتلئ بالدلالات السطحية والعميقة، والقدرة على اكتشاف التناقضات التي شوهت المجتمع البشري، فأحالت العلاقات الإنسانية فيه إلى خراب، ولم يعد بإمكان المبدعين الأكثر حساسية ورومانتيكية من غيرهم، إلا أن يبحثوا عن الفردوس المفقودة، وقد يجدونها للحظات حلمية في الطبيعة المتخيلة تخيلاً فردوسياً أيضاً. ومن ثمّ فإنهم من الناحية الثقافية العامة يحلمون عن الناس كلهم، عامتهم وخاصتهم!!

لابد من القول بأنّ الحمار الذي يمتلك كل هذه الصفات التي جعلته أكبر مما نتوقع إنسانياً ومثالياً، ويقترب منه صاحبه الراوي كثيراً للاتصاف بصفاته المميزة ويضفي عليها الكثير من ديمقراطيته وتساهله، في وقت غدت فيه العلاقة بين الحمير الأخرى وأصحابها مشحونة بالعنف والبغضاء، على الرغم من العيش في الطبيعة الفطرية البعيدة عن الواقع المعيشي المكتئب، بعد رحلة الطريق المليئة بعذابات الحمير على أيدي صبيانية أصحابها... كل هذا في المحصلة، يمثل نسق بناء العلاقات النفسية بين الناس، إضافة إلى ما تحمله اللغة السردية من أبعاد أو ثيمات فلسفية ساخرة، شعّبت رؤى النص، وعمقت دلالاته، فجعلت الكتابة وإن تقنعت بأقنعة السخرية، تحمل في طياتها رسالة ثقافية مهمة، غايتها أن تكشف من منظور الواقعية النقدية عن مكونات فساد الوجود البشري على الأرض في صياغاتها الكلية، وجوهرها القائم على فساد البشر، ومأساة تكفيرهم عن الخطيئة، النموذج الذي قام عليه كتاب الغذامي «الخطيئة والتكفير»، بما احتواه من إنجاز تطبيقي احتفى بكتابة حمزة شحاته بصفتها تعبر – من الناحية النفسية – عن مخزون

اللاشعور الجمعي من الموروث البشري، مما هو مخزون داخل النفس المبدعة[54].

ويبقى السؤال المشروع: لم غابت المرأة عن حمارية حمزة شحاته؟

يقدم النص المجتمع ذكورياً، على مستوى الحمير والرجال. وتوجد أكثر من إشارة، في النص تشير إلى أن العلاقة المنسجمة أو المتوترة بين الحمير وأصحابها، هي - إلى حد ما - معادل موضوعي ونفسي، لإحلال الحمير مكان الإناث؛ فكانت علاقة الراوي بحماره، لا تتعدى كثيراً رومانتيكية العلاقة بين العاشقين في طبيعة ممتلئة بالجماليات، وكان بإمكان تحول حالة عض حمار من بين الحمير الأخرى لصاحبه إلى حالة مأساوية، عمادها الشقاء الذي يتضاعف، من خلال التناقض بين الذكورة والأنوثة ، خاصة أن الكثير من الآداب الشعبية، كـ «ألف ليلة وليلة» وغيرها، تعدّ المرأة سبباً جوهرياً في شقاء المجتمع البشري، كما تعدها - إن كانت صالحة - سبباً في نعيمه.. وأظن أنها كانت سبباً في الشقاء في تصور حمزة شحاته؛ لذلك غيبها عن النص، وقدم الحمار - الذي خلقه الله مكملاً للطبيعة الجميلة من منظور النص - بديلاً عنها كإشكالية للجمال المرتبط بالطبيعة شبه الفردوسية، لا كإشكالية كيد ترتبط بالشيطان من وجهة نظر المتشائمين!!

أيضاً أغفل حمزة شحاته صورة الحمار الذي يحمل أسفاراً، كما جاءت صورته في القرآن الكريم ﴿مثل الذين حمّلوا التوراة، ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفاراً﴾ [الجمعة: 5]؛ لأنه ليس بإمكانه أن يبرر ثقافة جهل الأعداء ممثلين بالصهيونية في عصره؛ لينقذ الحمار، كما أنقذه من خلال صوته.. فالحمار هنا حمار حقيقي، لا علاقة له بالثقافة والاستيعاب، على عكس حمار حمزة شحاته المثقف الساخر إلى حد الغلو في سخريته[55].

وأخيراً، فإنه ليس بإمكان هذه المقاربة أن تقول أكثر مما قالت، وأنها في المحصلة لم تقل شيئاً كثيراً، لغنى نص «حمار»، بصفة الحمير إشكالية ثقافية متعددة الجوانب شفاهياً وكتابة، فالنص ليس بلغته وحجمه

ومباشرته؛ إنه بقدرته على التعبير عن عالم شاسع، غني بالمتناقضات الدالة على الكون والنفس والأشياء والعلاقات... وكل ما بإمكانه أن يجعل اللغة - على الرغم من بساطتها المباشرة - لغة كاسرة للحواجز، أو لغة هجينية (شعبية وفكرية وأدبية..) في مفرداتها وعباراتها ورؤاها الكلية ودلالاتها، وما يحضر فيها أو يغيب عنها من قضايا ورموز، تتيح لقارئها أن يتفاعل معها في مستويات عديدة، غير نهائية...

الهوامش

1) حمزة شحاته، رفات عقل، جمع وتنسيق عبدالحميد مشخص، تهامة، جدة، ط 1، 1980، ص 12، وص 75.

2) عدّها عبدالله عبدالجبار مقالة، فيها شيئان: مرافعة عامة عن الحمير ضد بني آدم المستبدين المعتدين، ووصف الكاتب لحماره الصغير ورحلته عليه مع صحبه في نزهة قصيرة، حمار حمزة شحاته ، المقدمة، دار المريخ، الرياض، ط 1، 1977، ص 6.

3) توفيق الحكيم: حمار الحكيم، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985، ص 188.

4) محمد النجار: جحا العربي، شخصيته وفلسفته في الحياة والتعبير، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص 207. وانظر صورة الحمار ودلالاته ص ص 207-215.

5) الكونتس دي سيجور: خواطر حمار، وهي مذكرات فلسفية وأخلاقية على لسان حمار ، تر حسين الجمل (دون ناشر) ، ط 2، 1932، ص 132.

6) انظر: حمار الحكيم، ص 66.

7) نفسه، ص 89.

8) نفسه، ص 188.

9) توفيق الحكيم: حماري قال لي،مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 1945، ص 9.

10) نفسه، ص 11.

11) نفسه، ص 15.

12) أحمد رضا حوحو: مع حمار الحكيم، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 2، 1988، ص 19.

13) من الكتب التي وظفت الحمار، ولم نشر إليها في هذه المقدمة، نذكر: «بلاتيورو وأنا «لخوان خيمينيز»، و«الحمار الذهبي» للوكيوس أبوليوس، و«الحمار» لغونتر ديبرون، و«مذكرات حمار» لجوبيه دوفال، و«الحيوانات في المزرعة» لجورج أورويل و«الحمار الميت» لعزيز نسين، و«الحمير» لتوفيق الحكيم، و«التاريخ العريق للحمير» لمجيد طوبيا، «حمار في المنفى» لأنس زاهد، و«حماريات» لعزت الأمير، و«مذكرات حمار وطني» لخالد الحسن، و«مذكرات حمار» لأحمد رجب، و«رفات حمار مثقف» لزهير محمد جميل كتبي، و«الحمار في الأدب (أبو صابر)» لصالح الغفيلي، و«مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها، كمثل الحمار يحمل أسفاراً» لليلى سعد الدين...

14) ينفي عبدالله عبدالجبار أن يكون شحاته قد تأثر بالحكيم؛ أو بـ «خيمنيز» أو بـ«دوسيجور»، انظر حمار حمزة شحاته، المقدمة، ص 5.

15) انظر: رفات عقل، ص 13.

16) من أسماء حمزة شحاتة المستعارة:

«كاتب بارز لم يشأ ذكر اسمه»، «أبو عرب»، «حنفشعي»، «شاعر قديم»، «الليل»، «العاصف»، «هول الليل». انظر: محمد القشعمي: الأسماء المستعارة في صحافة المملكة العربية السعودية، المجلة العربية،

http://www.arabicmagazine.com/last_issue2.asp?order=3&last_issue_number=3162&num=3265.

17) الهَوْل: الأمر المخيف المفزع الذي لا تدري على ما تهجم عليه منه، كهول الليل، وهول البحر. (انظر محيط المحيط، مادة «هول»

http://qamoos.sakhr.com/openme.asp?fileurl=/html/2058321.html

18) حمار حمزة شحاته، هول الليل، ص 22.

19) حمار حمزة شحاته، حنفشعي، ص 24.

20) نفسه، ص 32.

21) نفسه، 31.

22) نفسه، 29.

23) انظر، صوت الحجاز: الأعداد 227، 228، 5/229، 1936، ص 4 في كل عدد. اعتمدت في هذه المقاربة على النص الموجود في كتاب حمار حمزة شحاته ولم أعتمد على النص المنشور في «صوت الحجاز»، مع وجود بعض الحذف في النص الموجود في الكتاب، فهذا النص: «ولم أجد ضرورة تدعو إلى التحكم في ميوله عندما كان يتنحى يسار الطريق بتطرف، مخالفاً في هذا الحمير الأخرى التي كانت تتجه إلى اليمين والأمام بعناد. واحتملت سخرية رفاقي بصبر مؤكداً لهم أني وحماري نكوّن (حزب

يسار متطرفاً)! وهذا أدعى لسرورنا لما فيه من دلالة عصريتنا واحترامنا للمبادئ النيابية ، ولو في نزهة قصيرة لا تطول» (انظر: صوت الحجاز،ع 228، 1936 أ ص 4. وانظر كذلك: عبدالله عبدالجبار: التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية، النثر: فن المقالة، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، 1959، مخطوط، ص 49) صار على النحو التالي في الكتاب: «ولم أجد ضرورة تدعو إلى التحكم في ميوله عندما كان ينتحي يسار الطريق بظرف مخالفاً في هذا الحمير الأخرى التي كانت تتجه إلى اليمين أو إلى الأمام بعناد» (حمار حمزة شحاته، ص 3).

24) يقول الغذامي «إن نموذجنا الدلالي لأدب حمزة شحاته يقوم على ثنائية (الخطيئة والتكفير)، ويرتكز على ستة عناصر لكل عنصر دلالة نفسية وفنية واسعة الأبعاد، وهذه العناصر هي: 1 – آدم (الرجل/ البطل) البراءة 2 – حوا ء(المرأة/ الوسيلة) الإغراء 3 – الفردوس (المثال/الحلم) 4 – الأرض (الانحدار/ العقاب) 5 – التفاحة (الإغراء/ الخطيئة) 6 – إبليس (العدو/ الشر) «عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية، ودراسة تطبيقية»، ط 2، 1991 ص 148.

25) حمار حمزة شحاته، ص 29.

26) رفات عقل، ص 79.

27) حمار حمزة شحاته، ص 28.

28) نفسه، ص 28.

29) مما يجدر ذكره، أن عزيز ضياء يعد حمزة شحاته من كبار الموسيقيين، فيقول عنه: «لو أراد حمزة أن يكون في عداد كبار الملحنين في مصر، لما أعجزه ذلك، وقد بلغ في الموسيقى مستوى العلماء». عزيز ضياء: حمزة شحاته،قمة عرفت ولم تكتشف، مطابع اليمامة، الرياض، ط 1، 1977، ص 5.

30) حمار حمزة شحاته، ص 31.

31) نفسه: المقدمة، ص 7.

32) نفسه، ص 32.

33) نفسه، ص 30.

34) نفسه: المقدمة، ص 17.

35) نفسه، ص 31.

36) نفسه، ص 36.

37) نفسه: المقدمة، ص 13.

38) عبدالفتاح أبو مدين: حمزة شحاته، ظلمه عصره، النادي الثقافي، جدة، ط 1، 1998، ص 8-9.

39) الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 166.

40) حمار حمزة شحاته، ،ص 33.

41) نفسه، ص 34.

42) يفسر عبدالله عبدالجبار هذا التفرد اليساري في مسلكية حمار الراوي على النحو التالي ، رابطاً بين الحمار وحمزة شحاته: «فهو في هذا الحال يميل إلى التفرد والانطواء ومخالفة التيار العام، تماما مثل صاحبه حينما يتقوقع في حدود ذاته وينطوي على نفسه وكتبه ويتأمل في الكون والحياة ،ويشرّح المجتمع الذي يعيش فيه، ويعري الإنسانية من أرديتها الزائفة حتى تغدو بشرية سافلة خير منها ألف مرة تلك الحيوانية التي لا يحكمها إلا قانون الغاب. نفسه، المقدمة، ص 13.

43) نفسه، ص 35.

44) نفسه، ص 35.

45) نفسه، ص 35-36.

46) نفسه، ص 36.

47) نفسه، ص 36.

48) نفسه، ص 36.

49) نفسه، ص 37.

50) نفسه، ص 37.

51) نفسه، المقدمة، ص 14.

52) انظر الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 149.

53) نفسه، ص 203.

54) نفسه، ص 147.

55) يقول عبدالله عبدالجبار عن بعض كلام حمزة شحاته: «في هذا الكلام من الغلو في النقد والإمعان في السخرية ما فيه. فإن الحمار يفقه الروح العصرية والنيابية والمبادئ الديمقراطية، بينما جمهرة الناس في بلاده – في ذلك الحين على الأقل – لا تذكر في هذه المسائل...». التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية، النثر: فن المقالة، ص 49.

❖ ❖ ❖

– 1 –

كان العنوان المقترح على (حمزة شحاتة) لمحاضرته التي سيلقيها في (جمعية الإسعاف) بمكة، في ذي الحجّة 1359هـ، هو – كما نشرت ذلك جريدة «أُمّ القُرى» – «*الخُلُق الكامل عنوان الرجولة*»، إلاّ أن شحاتة عَدَل عنه إلى «*الرجولة عماد الخُلق الفاضل*»[1]. فلِمَ فعل ذلك؟

على الرغم من محاولته تسويغ اتكائه على مصطلح «الرجولة» في حديثه عن القِيَم، وجعله «الرجولة» عماد الخُلق الفاضل، من خلال قوله: «الرجولة في ميزان الاعتبار الأدبي، ليست هي الفارق الطبيعي بين جنسين، ولكنها مجموعة من الصفات الرائعة في الرجل الرائع»[2]، فإن المرأة قد بدت غائبة من حسبانه كلياً، أو كأن على المرأة لكي تكون على خُلُق فاضل أن تغدو «رجلاً رائعًا»، أو مسترجلة! ولا غرابة في خطاب كهذا وريث قِيَم عتيقة، نُظر إلى الرجل فيها وإلى الرجولة على أنهما معيار الفضيلة، وأن المرأة، إن لم تكن عكس ذلك، فهي دون الرجل في التقييم الاجتماعي. حتى لا مبالغة إذا قيل إن القِيَم، العربية بخاصّة والإنسانية بعامة، هي قِيَم ذكوريّة بامتياز. فإذا أُخِذَت قيمة (الشجاعة)، مثلاً، تبيّن أنها قيمة ذكوريّة، حتى لقد زعم (ابن فارس)[3] عن (أبي زيد) أنه قال: «سمعت الكلابيين يقولون رجلٌ شجاع، ولا توصف به المرأة»[4]. بل إن هذه القيمة حينما ترتبط بالمرأة تصبح قيمة سلبية تعني قلّة الأدب مع الرجال؛ «فالشَّجِعَة من النساء: الجريئة على الرجال في كلامها وسلاطتها»[5]. وكذا القول عن: قيمة (الغيرة)، أو (الكَرَم)، أو (البشاشة)، أو غيرها من القِيَم الاجتماعية. ولهذا ارتبطت قِيَم (الخوف) و(الضعف) بالمرأة، في جانب القيمة الإيجابيّ والسلبيّ؛ فكان من الإيجابيّ قيمة (الحياء)، التي تُعدّ قيمة أنثويّة، تقابل قيمة (الشجاعة) في الرجل، إلى

درجة أن المرأة صارت المثلَ الأعلى الذي يُضرب للحياء، على حدّ قول (النابغة الجعدي)[6]، في مدح نساء تميم:

ومِثْلُ الدُّمَى، شُمُّ العَرَانِيْنِ سَاكِنٌ بِهِنَّ الحَيَاءُ لا يُشِعْنَ التَّقَافِيَا

وقالت العرب في أمثالها: «أحيَا من بِكْر»، و«أحيَا من فتاة» و«أحيَا من كَعاب»، و«أحيَا من مخدّرة»، و«أحيَا من هَدْي»، و"أحيَا من مُخَبَّأة»[7]. في مقابل ما جاء عن حياء الرجل، كقولهم: «حيَاء الرجل في غير موضعه ضَعْف»، و«الحياء يمنع الرِّزْق»[8].

ويركّز شحاتة على أهمية قيمة (الحياء) في البناء الاجتماعي. فيقول عنها: «وللفضائل في رأينا جماع هو الحياء، والرحمة، والعدالة، وقوام هذا الجماع: الحياء»؟[9] حتى لقد عمّم ما يعرفه في المجتمع الحجازي ولهجته من انتهار الخارج عن القِيَم بالأمر بالحياء في كلمة «استح»، ليستدلّ من ذلك على أن الحياء هو القوام في جماع الفضائل[10]. بل أوشك أن ينسب إلى الحياء الإيمان كلّه، مستشهدًا بأحاديث نبوية[11]. ولم يقتصر على أن يجعل الحياء قرينًا للإيمان، بل أراد أن يجعل بين الحياء والإيمان تطابقًا أو اتّحادًا. فلماذا بعد هذا كله لم يجعل (الحياء) عماد الخُلُق الفاضل؟ فمادام الحياء يحمل تلك القيمة التي ركّز شحاتة على أهميتها كثيرًا، فلقد كان يمكن أن يجعل عنوان محاضرته: «الحياء عماد الخُلُق الفاضل»، لولا إدراكه أن الحياء لدى العرب قيمة ضَعف، نموذجها الأعلى المرأة. إن ذكوريّة الثقافة لم تكن لترضى له أن يمنح هذه القيمة الأنثوية منزلتها. وقد كان من هدفه العودة إلى القانون الثقافي الأوّل، بدليل ما يَنُصّ عليه من أن العودة إلى الرجولة عودة إلى الأطوار الأولى؛ فـ «الرجولة كالجَمال قانونها فيها؛ ولذلك كانت أساس نشأة الفضائل في الأطوار الأولى»[12].

فإذاً لا غرابة أن يأتي خطاب «الرجولة عماد الخُلق الفاضل» يمتح من التراث العربي الشعريّ، الذي تستقي جذوره من مياه الجاهلية، لا من استقراء طبيعي أو اجتماعي. وهو تراث تحوّل إلى ثقافة عروبيّة عامّة،

لا ترى في الأنوثة إلا الضعف والنقصان والقصور عن أن يكون لها تعلّق بعماد الخُلُق الفاضل، القائم في الرجولة، ولا أدلّ على هذا من استفهام المؤلّف الاستنكاري: «أللغدِ نعتدّ الإناث؟! استح!»[13] وعليه لن يرى للمرأة شخصية أو مسؤولية، وإنما هي صنيعة الرجل، فَهو يقول عنها: «فإن كانت جاهلة، أو محتاجة، أو ضعيفة، فذلك ذنب الأُمّة التي لا يكون فيها رجال. وإن كانت طائشة بها مسٌّ من طبيعة الشيطان فيها، فذلك ذنب الرجل الذي يراها جسدًا.. فتتقلب به حيواناً بقرنين.. وبنفسها حيوان لا يستحي». ولو أنصفَ المؤلّف لجعل الرجل بالأحرى صنيعة المرأة: أمًّا، ومربية، وزوجًا صالحة. بل إن شحاتة ليبدو مُلْغِيًا شخصية المرأة الاجتماعية إلغاءً، وكأن المجتمع بفضائله ليس إلا رجالاً، والنساء أشياء من أشيائهم. يدلّ على ذلك قوله: «عودوا الآن إلى كلمة الأستاذ العقّاد: «ليس بحيّ الضمير من لا يسمع صوت ضميره مرة»، واجعلوها: «ليس رجلاً ذا ضمير، من لا يسمع صوت حيائه دائمًا».»[14] فإذا هو يلحّ على حصر الحياة الاجتماعية الإنسانية – كما عبّر عنها العقّاد – في الرجل، وجَعْل الضمير الذي نداؤه صوتُ الحياء متمثّلاً في الرجولة. كيف لا، وهو لا يرى في المرأة إلا بنت حوّاء غدّارة، ينطق بذاك النثر كما يفعل الشعر؛ فهو حتى حين يستخدم صورتها في شعره على سبيل الاستعارة– وإنْ للتعبير عن حُلُم غيبي جميل، كما في قصيدته «يا فتنة النهر»[15]، يصورها أحبولة شيطانية للرجولة، فيقول:

لا تقولي: أهواكَ، إنّ بعينيـ ـكِ حنينًا إلى دفوفِ الغابِ
أنتِ في مطلبِ الطبيعة أُحبو لَةُ سِحْرٍ مَنصوبةٌ للشَّبابِ
لا تقولي: أهواكَ، فالحُبُّ قَيْدٌ ودواعي الحياةِ ضدُّ القُيودِ
اذهبي مذهبَ الطَّبيعةِ، لا تَعـ ـرفُ إلاّ غاياتِها مِنْ سُراها
وافعلي فِعلَها، فأنتِ صَدَى الدَّعـ ـوةِ منها، في عُهْرِها وتُقاها
وسواءٌ عندَ الزُّهورِ، إذا رَفَّ سَناها، مَنْ صانَها أو جَناها
لا تقولي: أهواكَ، إنَّ هوى الأنْـ ـثى خِداعٌ مُعَبِّرٌ عن مُناها[16]

– 2 –

ومردّ ميل هذا الخطاب إلى الذكوريّة المطلقة هو – حسب محاضرة شحاتة (تحديدًا) – إلى جعل القُوّة مصدر الفضيلة، من وجهة ماديّة جسديّة، فـ «لا قوّة إلاّ بالرجولة»[17]، كما قال. «فهل الفضائل ألفاظ اخترعها القويّ ووشّاها بالأحلام والتهاويل لاستغلال الضعفاء؟ أمّا تيارات الحياة المتدافعة فإنها تندفع في سيرها تكتسح الضعفاء ومبادئهم وآمالهم وأوهامهم وتكتسح الفضائل والأخلاق، لا قانون لها إلا القوّة؟ وارحمتاه للضعفاء! لماذا لا يتعلمون فنّ القوّة إذاً ليكونوا أقوياء أو ليتّقوا شَرَّ القوّة؟»[18] بيد أن القوّة– هذه التي عوّل على أهميتها شحاتة في بحث القِيَم – هي – بمعناها الروحيّ، وكذا الفضيلة بمعناها الإنساني – مشتركة بين الرجال والنساء، متفاوتة بينهما؛ ولكَم تثبت النساء، في ميدان الصبر والقُوّة والخُلُق الفاضل، تفوّقًا على الرجال؟!

ولقد كمن منطق القُوّة وراء خطاب (شحاتة) منذ مستهلّ كتابه، مستشهدًا ببيت (القُطامي)[19]:

والناسُ مَنْ يَلْقَ خَيْرًا قائلونَ لَه ... ما يَشْتَهِيْ، ولأُمِّ المُخْطِئِ الهَبَلُ

وهو المنطق الشعريّ ذاته الذي عبّر عنه في مثل قوله، من قصيدته «الليل والشاعر»[20]:

فانهض بأعبائك ذا قوّة ... ودَعْ لِنجوَى الضَّعفِ رُهبانَهْ
يا ليلُ، هذا عالَمٌ سادِرٌ ... رشيدُهُ صاحَبَ غَيّانَهْ
ضعيفُهُ مفترسٌ جهرَةً ... حاكَتْ يدُ الطُّغيانِ أكفانَهْ
إنْ طَلَبَ الحقَّ به فاضِلٌ ... هَدَّ عُرامُ الظُّلمِ بُنيانَهْ
أو طامَنَ الحُرُّ به نفسَهُ ... أباحَ للطّاعنينَ إهوانَهْ
والأعزلُ المُدْلِجُ نَهْبَ القَنا ... فيهِ، وإنْ سالمَ عُقبانَهْ

يا ليلُ، دنياكَ سِمامُ الحِجَى أَضَلَّ فيهِ الرُّوحُ سُلوانَهْ!
الفتكُ فيها سُنَّةٌ تُقتَفَى والفَوزُ للمُقحِمِ عُدوانَهْ
فاسبِقْ إلى الفتكِ بمَنْ خِفْتَهُ تَرُدَّ على الظالِمِ طُغيانَهْ
واحمِلْ على الآمِنِ في سِرْبِهِ إنْ لم يَكُنْ لاقيكَ أو كانَهْ
فالعيشُ حَرْبٌ، سادَ فيها الهَوَى وأَسلَمَ الناظرُ إنسانَهْ

على أن ثمّة ما يعدو تطابق خطابه الشعريّ والنثري إلى ما يتوارد في محاضرته عن مصادر – غير موثّقة لديه – من التفسير الاقتصادي للصراع الاجتماعي والقِيميّ. مصادر ذات نزوع مادي في فلسفتها، لابدّ أنها قد سقطت إليه من قراءاته فيما عاصره من أطروحات. فالرجل قد ابتُعث إلى الهند، وأقام بمصر زمنًا، وظلّ قارئًا في مصادر الثقافة وينابيع الفكر، ومن قراءاته مثلاً: «السياسة»، لأرسطوطاليس، وقصة «ابن الطبيعة»، لهاتزبياتشيف، و«تاييس»، و«الزنبقة الحمراء»، لأناتول فرانس، و«حديقة أو مائدة أبيقور»، و«أناتول فرانس في مباذله»، لشكيب أرسلان، و«أهوال الاستبداد»، و«أنا كارينينا»، لتلستوي[21]. حتى لقد بدت محاضرته في بعض أجزائها – لدى قارئ متأمّل – كما لو كانت ترجمة، أو نقلاً، تُلمح أبعاد ذلك في اللغة والصياغة والمصطلح والفكرة. كل ذلك قد أدى به إلى الاعتقاد «أنه لم يَعُد لنا مَعْدًى عن الاعتراف بأن الفضائل، في مراميها الخفيّة، أنانية مهذّبة، ميزان الربح والخسارة فيها قائم منصوب»[22].

ولا شكّ – في هذا السياق – أن أثر فلسفة الفيلسوف الألماني (نيتشه، فردريش Nietzsche، (1844-1900) على محاضرة شحاتة غير خاف. تلك الفلسفة الذاهبة إلى ما تدعوه «إرادة القوّة» – ولنيتشه كتاب بهذا العنوان– وأن الحياة ليست إلا تَطَوُّرًا في تَنَازُع البقاء، مصيره للأصلح، وأن «الإنسان الأعلى» غايةٌ مُثلى يجب بلوغها. وإذا كان نيتشه من مؤسسي الجرمانية، فلقد كان الدارس وهو يقرأ المحاضرة يتساءل عن نزعة شحاتة «الهتلريّة» أيضًا،

فيعلّق ذلك التساؤل على بعض الصفحات[23]، حتى جاء (باخطمة، محمّد صالح)[24] ليؤكّد حقيقة ما كان ينمّ عنه خطاب شحاتة من ذلك النزوع، إذ ذكر أن شحاتة كان معجبًا بأدولف هتلر، وأنه قد أصابه إحباطٌ بهزيمته.

وبذا نقف لدى شحاتة على خطابين متعارضين، خطاب عربيٍّ صميم يرى «الرجولة عماد الخُلق الفاضل»، وخطاب مقابل غريب عن ثقافته، يبدو عن آثار ثقافيّة حديثة، كأن يقول: «ونزيد قولنا وضوحًا فنقول إننا لا نرى معنى لنشوء الفضائل في الطور الأول من حياة الإنسان القديم»[25]. ذلك أنه بهذا يُلغي خاصيّة العقل الإنساني، المهيّأ فطريًّا للنظر والتمييز، ليتبنى هنا ما يشبه رؤيّة نيتشية في نشوء الفضائل، كرؤيته شبه الداروينيّة في نشوء المجتمع البشريّ، وإلا فمصادره الثقافية، التي أَمْلَتْ عليه أن «الرجولة عماد الخُلُق الفاضل»، تقول قطعًا: إن الإنسان لم يكن حيوانًا في يوم من الأيّام، وأن الله علّم آدم الأسماء كلها من أول يوم، وأنه قد هداه النجدينِ. كما أن تراثه يقول أيضًا إن حيَّ بن يقظان – على سبيل الرمز – تجاوز بإنسانيته تلك الضرورات التي يشير إليها شحاتة، زاعمًا أن الإنسان الأول ظلّ لا يختلف كثيرًا عن الحيوان في أنه يعيش للغذاء والغريزة، فهما دستوره الأوّل، حسب تعبيره، وإنما نشأت الفضائل في عصور متأخّرة[26]. فابن طفيل – كنموذج للفيلسوف المسلم – يُعبّر في رسالته تلك عن خطاب نقيض تمامًا، يرى أنَّ إنسانية الإنسان كفيلة بأن تتجاوز به تلك الضرورات الحيوانية إلى آفاق الفضائل والقِيَم العُليا، حتى في عُمْرٍ فرديٍّ لإنسان عاش في غابة، معزولاً عن المجتمع، مثل حيّ بن يقظان. وفي هذا دلالة على التذبذب لدى شحاتة في منطقية الخطاب، بين فلسفات قبسها من قراءاته المختلفة وتراثٍ تشرّبه ولم يستطع الفكاك منه.

وفي هذا السياق ذهب المؤلّف إلى تحليل القِيَم، ومنها: قيمة (الكَرَم)، التي قدّم عنها تحليلاً عميقًا، مقارنًا قيمة الكَرَم بقيمة العِفّة، من حيث تمجيد الأولى أكثر من الأخرى؛ لما كان في الأولى من فضيلة متعدّية. فالكَرَم

كما يقول: «لم يكن في أول نشأته تضحيةً وإيثارًا، وغرامًا بالبذل، إنما كان – ولايزال – دلالة افتخاريّة على اتساع نفوذ القويّ، ومقدرته على مواصلة الجهد والإنتاج»[27]. كما أخذ يقارن الكَرَم بالبخل، ذاهبًا إلى أن:

«البخل فطرة رشيدة، تأخذ بحساب دقيق، وتُعطي بحساب أدقّ. وهو رمز للخوف، وما يعيب الإنسان أن يخاف إلا إن كان يعيبه أن يكون آدميًا. (...) فإن كان الكَرَم شِعرًا وحماسًا، وخيالاً جميلاً، كان البخل حكمة وفلسفة وفهمًا عميقًا. والكَرَم يعطي ليأخذ.. والبخل اكتفاء... ونحن نراه أنانية محدودة قانعة، ونرى الكَرَم أنانية واسعة جشعة، همّها استرقاق النفوس والألسنة، وذيوع الفخار، وتحقيق المطامع، والاستمتاع باللذة الخفيّة»[28].

وهو تحليل صحيح في مجمله لقيمة عربية أصيلة، يقول عنها شحاتة[29] شِعرًا:

أرى الجُوْدَ خَلاّقَ المَزايا، وطالما افتراها، ولولا جُوْدُهُ لم يَكُنْ مَعْنُ

إلا أنه لا يَلتفتُ في تحليله إلى تطوّر الدواعي الاجتماعية وراء قيمة الكَرَم، وأنها لم تكن في حياة العرب شِعرًا وحماسًا وخيالاً جميلاً فحسب، وإنما كانت قبل ذلك كله ضرورة اجتماعية في بيئة قاسية، وضمن بنية اجتماعية مفكّكة، وفي أوضاع اجتماعية تغلب عليها الفاقة والعَوَز. ولذلك لمّا جاء الإسلام رشّد تلك القيمة ليُبقي على وظيفتها الإنسانية ويزيح شعريّتها المسرفة، فجاء الحديث النبوي في هذا الصدد: «من كان يؤمن بالله واليوم الآخر، فليُكرم ضيفه، جائزته يومٌ وليلة، والضيافة ثلاثة أيام، فما بعد ذلك فهو صدقة، ولا يحلّ له أن يثوي عنده حتى يُحرجه»[30]. كما شذّب من شعريّة هذه القيمة وهذّب من حماسيّتها حينما دعا إلى الاعتدال فيها ونهى عن السَّرَف، في مثل قوله تعالى: ﴿وَلا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَى عُنُقِكَ وَلا تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُوماً مَحْسُوراً﴾[31]، وقوله: ﴿وَالَّذِينَ إِذَا أَنْفَقُوا لَمْ يُسْرِفُوا وَلَمْ يَقْتُرُوا وَكَانَ بَيْنَ ذَلِكَ قَوَاماً﴾[32]. فالقِيَم إذاً هي أدوات في

الجهاز الاجتماعي، تتطوّر بتطوّره، وتتغيّر بتغيّره، وليست بأفكارٍ مجرّدة، ليُنظر إليها - كما فعل المؤلّف - بمقياس ذهني ثابت، بقطع النظر عن الزمان والمكان. وثبات القِيَم هذا هو مذهب طائفة من قدماء الفلاسفة، كـ (سقراط) و(كانت)، وكانوا ينطلقون في مذهبهم هذا من وحدة الطبيعة والعقل البشري.

وقد كان (شحاتة) من الحفيّين جداً بقراءة أولئك الفلاسفة وتدارس أطروحاتهم مع أصحابه[33]. على حين يرى الفلاسفة المحدثون - ومنهم فلاسفة المذهب التجريبي الوضعي - أن الأخلاق جزئية ونسبية ومتغيرة[34]. كما يرى علماء الاجتماع المحدثون أن القِيَم في مخاض تحوّليّ دائم، وتطوّر تاريخيّ مستمرّ، وصراع وتداول[35]. ولئن كان شحاتة قد قدّم في تحليل قيمة الكَرَم إشارات عابرة إلى تطوّرها، وإلى ما كانت تُؤدّيه من وظيفة في المجتمع، فقد انتهى به الأمر إلى محصّلة تجريديّة، رأت أن «البُخل إن كان رذيلة فهو رذيلة لازمة، إن كانت شرًّا في ذاتها، فليست شرًّا على غيرها»[36] والحقّ أن البخل، بمعناه الحقيقي - لا المبالغ في تأوّل معناه كالمبالغة في تأوّل معنى الكَرَم -، شرٌّ على صاحبه وعلى سواه من الناس، بل هو مرضٌ يُؤذي صاحبه قبل غيره، ويحرمه قبل حرمان الآخرين. فكيف يُجرّد عن حقيقته النفسية والاجتماعية، إلاّ في رؤية مجرّدة، لا تربط القِيَم بجذورها في البنية النفسية والاجتماعية، وفق نبرة شعريّة، تشاؤميّة في تقييمها للمجتمع، تتردّد أصداؤها أيضًا في ديوان شحاتة:

والمروءاتُ تقتضي بمساعي الـ ـجُودِ صيتًا - على الرِّياءِ - ونَفْعا
والعِباداتُ ترتَديْ مَظْهَرَ الخَيـ ـرِ على أَفْظَعِ المناكرِ دِرْعا

على أنه كان يلزم التفريق في مناقشة القِيَم بين نوعين منها: المُثُل العُليا، والأخلاق الاجتماعية؛ فالأولى قِيَم داخلية غائية، منشودة لذاتها، مستقلة عن أي غاية نفعية مباشرة متغيّرة، وإن تحقّقتْ بها غايات اجتماعية، وذلك (كالحرّية، والحكمة، والسلم، والعدل، والكرامة، والوحدة)، في حين أن

قِيَمًا (كالكَرَم، والشجاعة) هي قِيَم خارجية وسيليّة متغيّرة، مُتَّخَذَة إلى غايات[37].

وبمثل حديث المؤلّف عن الكَرَم جاء تعميمه القول حول قيمة (الإيثار) - اللصيقة بـ (الكَرَم)، أو هي بالأحرى خصلة من خصاله - حينما قال: إن «الإيثار نَظَر حاذق إلى ضمان فائدة الحبّ والإعجاب في الحاضر، وما يفيد بهما في المستقبل. والأَثَرَة نَظَر ضيق إلى ضمان فائدة الحاضر، تقتصر على المادة»[38]. وكذا قوله حول (العِفّة):

> «لم تكن رياضة عسيرة للنفس، وجهادًا مستمرًا لغرائزها، وقمع شهواتها الملحّة. إنما كانت مطلبًا من مطالب الحياة الاكتفائية الحريصة على أن تبقى لها ذخيرتها من النشاط والقوة، حيث كانا سلاح الحياة، وأداة صيانتها، وإنما كانت دليل الزهد في مناورة الجماعة، لضرورة الحاجة إلى حمايتها، والاستقرار فيها. فهي في هذا القياس صفة لا أثر فيها للترفع الأدبي المختار عن انتهاك الحرمات. على أنها قد تكون عجزًا وفتور حيوية!».

صحيح أن للقيم وظائفها الاجتماعية والماديّة، وأنها ليست بمجّانية بإطلاق، لكنّ تجريدها هذا عن دوافعها الروحية في الطبيعة الإنسانية، مبالغةٌ وشكٌّ مسرف.

ولقد تبدّى الأَثَر الماديّ أيضًا في تفسير شحاتة قيمةَ (القناعة)، حيث قال: «ولو قلنا إنها في الغني والفقير دليل سموّ النفس وترفّعها، لم نقل حقًّا»[39]. مستدلاً ببيت المتنبي[40]:

كُلُّ عَفْوٍ أَتَى بِغَيْرِ اقتدارٍ حُجَّةٌ لاجِئٌ إليها اللئامُ

وبتجاوز ملحوظتين على استشهاده هذا - تتعلق الأولى بأن البيت في ديوان الشاعر عن «الحِلْم»، لا «العفو»، والأخرى أن الشعر نفثات انفعالية لا تصحّ براهين علميّة في دراسة الظواهر الاجتماعية - فإن شحاتة كان يتجاهل هنا الدور النفسي للقناعة، الكامن وراء نعتها بأنها فضيلة إنسانية،

ذلك الدور المتمثّل في إحساس الفقير بالرضا وشعور الغنيّ بالاكتفاء، وليست الوظيفة النفسية وراء وجود القِيَم بمنفصلة عن الوظيفة المادية.

فإذا انتقل القارئ إلى مقاربة المؤلِّف قيمةَ (الشجاعة)، وجده كذلك يذهب إلى أن «الشجاعة ليست خُلُقًا طبيعيًا في الإنسان، فما يتّصف بها الناس إلا اضطرارًا، أو فرارًا من عار، أو طمعًا في تحقيق غايةٍ، أو منافسة لندٍّ، أو دفعًا لسُبَّة، أو خطأً في تقدير نتائج المخاطر؛ فبماذا من هذه الأسباب تستحقّ أن تُدعَى فَضيلة؟!» وكأن هذا منطوق قوله شعرًا:

صبرتُ، وما صبرُ امرئٍ لم يعُدْ لهُ ... على يأسِهِ فيما يُحاولُ مذهبُ
أيُقدِمُ؟ والإقدامُ خُطَّةُ يائسٍ ... رأى أنّ ضيْق المَوْتِ للنفسِ أرْحَبُ
أيُحجِمُ؟ والإحجامُ فُسحَةُ ساعةٍ ... سيعقُبُها عُمرٌ كريهٌ معذّبُ
وما هو بالمختار في ذَيْنِ، إنما ... ضرورتُهُ تُمْلِيْ عليهِ، وتَغلِبُ[41]

يقول ذلك عن قيمة الشجاعة، مع أن شعره حافل بالتعبير عن تلك القيمة بوصفها خُلُقًا طبيعيًا في الإنسان، يستحقّ أن يُدعَى فَضيلة، بل يستحق أن تُلبس ثيابه «بديل الألقاب والأسماء» – لا يختلف في ذلك كله عن (عنترة) أو (عمرو بن كلثوم). فمن قصيدته «أبيس»[42]، على سبيل المثال:

حيثُ لا يجبن الشُّجاع لما يَخـ ... ـشَاهُ من سامعٍ يَشِيْ أو رائي
رُبَّ حَرْفٍ دعا، فلَبَّتْهُ أعرا ... قُ المروءاتِ لَظَى الهيجاءِ
يا خيامَ الصحراءِ! قد بَلَغَ الصَّمـ ... ـتُ مداهُ على أذى الغَوغاءِ
فاركبي، واضربي، على طولِ مَسرا ... كِ، فلولَ الخَيالِ والخُيَلاءِ
قَلَمِي! لم تَزَل لمجدِكَ أهلاً ... في دواعي النُّهوضِ بالأعباءِ
لم تزل في مآزقِ الضَّنكِ سيفًا ... صارمَ الحَدِّ يَعْرُبِيَّ المضاءِ
وصَبَرْنا.. وقد صَبرنا طويلاً ... لتحدِّي السَّفاهِ والبَغضاءِ

فانطلقنا إلى الحفيظةِ لا نَلـ ـوي على العاذِلين والنُّصَحاءِ
لا نهابُ الرَّدَى فما زالَ مَسرا نا ومسرَى أجدادِنا القُدَماء
فلتَهُبَّ الرِّياحُ من كلِّ صوبٍ فَهْيَ مِنْ تَحتِنا ثُغاءُ الشَّاءِ
ولْتَدُفَّ الأخطارُ شرقًا وغربًا فَهْيَ مِنّا ليستْ مِنَ الدُّخلاءِ
نحنُ خُطَّابُها على السَّهلِ والوَعـ ـرِ، وركّابُها على الدَّأماء
وبأثوابِنا غُبارُ مَراميـ ـها، بَديلَ الألقابِ والأسماء

والواقع أن ما يصفه في محاضرته (شجاعة) شبيه بما يصفه في نصّه الشعريّ السابق؛ من حيث هو متأرجحٌ بين نوازع التوحّش والطيش، وليس بقيمة الشجاعة بمعناها العقليّ والروحيّ، الباعثة على طمأنينة النفس الواثقة بمقدّراتها، لا عن جهل ولا اندفاع، وتلك خصلة نفسية تكون في الأسوياء من بني الإنسان. وفي المقابل فإن (الجُبن) ليس بمجرد الخوف، كما ذهب الكاتب، أو ضنانة الحيّ بروحه وحرصه على صيانتها؛ فالخوف غريزة إنسانية لدى الشجاع والجبان، كما قال هو، شعرًا، من قصيدته «ملحمة»[43] – فأصاب المنطق أكثر:

أيبيع الحياةَ؟ كلاّ، ولا عا شَ شُجاعٌ بالعُمْرِ غيرُ ضَنِيْنِ
ذَلّ من خاف، فالحياةُ غِلاب فازَ فيهِ الأَحَدُّ نابًا وظُفْرا

إلا أن الخوف يتحوّل في نفس الجبان إلى مرض، يهوّل في عينيه التوقّعات، ويضخّم في خياله النتائج بأضعاف ما قد يحتملهُ الواقع.

على أن ثمة فرقًا بين (القِيَم) من جهة – التي هي نماذج اجتماعية عامة، تتشكّل ذهنيًّا ونفسيًّا، وتترتّب عليها نظرة المجتمع الإيجابية أو السلبية إلى الأشياء، وهي دائمة الحراك والتبدل زمانًا ومكانًا[44] – وبين الأخلاق المعيارية، التي تدور على الأفعال الإنسانية، من حيث هي خير أو شرّ[45]. إلا أن شحاتة لم يكن يتنبّه إلى هذا التفريق، فظلّ معيار الحكم لديه أخلاقيًّا.

بدليل أنه كان يناقش ما يندرج في مفهوم القِيَم، كـ «الرجولة»، أو يمكن أن يندرج فيه - كالشجاعة، والكَرَم - وفق رؤية أخلاقيّة، تستمدّ معاييرها من دائرتي الخير والشر.

ثم ينطلق - بعد أن ساوى الكَرَم بالبخل، والشجاعة بالجُبن، بل قدّم البُخل والجُبن في ميزان العقل والنفس - إلى القول إنه «قد قاد الشعور بهذا التداخل - فيما نرجّح - بعض الفلاسفة قديمًا وحديثًا إلى اعتبار الفضيلة وسطًا بين رذيلتين، فالكَرَم عندهم وسط بين رذيلتين، البخل والسَّرَف، والشجاعة وسط بين رذيلتين، الجبن والتهوّر»[46]. وكأن الشعور بالتداخل بين القِيَم لدى بعض الفلاسفة قديمًا وحديثًا مسوّغ لفهم انتفاء الفواصل وتساوي القِيَم بسلبيها وإيجابيّها! وكأن النسبية لديه منتفية في الحُكم على القِيَم، فإمّا أن يكون الكَرَم خيرًا بإطلاق، أو أن يكون البُخل شرًّا بإطلاق، أو يكونا شيئًا واحدًا! وكذلك الشأن في الشجاعة والجُبن.

ولمّا تطرّق إلى القيم الأخلاقيّة الصرفة، مضى إلى القول بأن ثمة فضائل لا تقبل التقسيم الذي رآه في الشجاعة والكَرَم، بحيث لا تنزل فضيلة منها منزلة وسَطًا بين رذيلتين، وذلك كالأمانة، والصدق، والعِفّة وأمثالها، فقال: إن «الأمين يكون أمينًا كلما بالغ في أمانته، والخائن يكون خائنًا مهما قصر به مدى خيانته، ويكون صادقًا أو كاذبًا، ولا وسط. وللمبالغة بعد حدودها وصيغها الفكرية واللغوية»[47]. وهكذا، فكما جاءت أحكامه على القِيَم الاجتماعية العامة مادية، اتجهت أحكامه على القِيَم الأخلاقيّة إلى النقيض في الطرف المثاليّ. هذا على الرغم من أن ضرورات الحياة الاجتماعية قد تجعل بعض الكذب مبرّرًا، وبعض الصدق وسيلة قتل أو إفساد. وكذا القول في الأمانة؛ فهي مرهونة بنتائجها، وطبيعة ما اؤتمن المرء عليه[48]. ومن هذا المنطلق فمثلما أنه ليس في القِيَم عمومًا ما هو ماديٌّ مطلقٌ، فليس فيها ما هو مثاليّ مطلق، وإنما يتوقّف الأمر على جلب المصالح ودرء المفاسد، فما القِيَم إلاّ عُملات اجتماعية، تختلف باختلاف الزمان والمكان، متى تحقّقت لها الوظيفة كانت مشروعة، ومتى انتفت كانت خارجة

عن وظيفتها، ومتى ترتّبتْ عليها المفاسد صارت شرًّا لا خيرًا. إن القِيَم – كما يدرسها مثلاً: (ماكس شيلر Max Scheler) في «فينومنولوجيا القِيَم»، أو (كارل منهايم K. Mannheim) في «علم اجتماع المعرفة»[49]. تُمثّل حقائق اجتماعية، تقوم على أصول سلوكية مشتركة، وليست بمثالية مجردة ولا مادية بحتة.

– 3 –

ولقد نازعتْ المؤلّف عاطفته الدينية في كلامه على القِيَم الدينية، فإذا هو يعود عمّا قال، دون أن يلتفت إلى مقاييسه السابقة، التي كان يمكن أن يقول بها عن القِيَم الدينية أيضًا، بما أن قانون العقاب والثواب موجود هناك وهنا، وإن كان قانونًا إلهياً مؤجّلاً. فهو يقول: «أمّا الفضائل التي نراها خليقة بهذه التسمية، فهي التي نزل بها القرآن ودعا إليها. تلك فضائل، لا يكون للمتّصف بها، والمؤمن بقوانينها، نظر إلى مصلحة أو سمعة.. وإن كان شيء من ذلك فالمثوبة عند الله، والزلفى إليه»[50]. وليس التفريق لدى المؤلّف بين ما يسمّيه «المحاسن» وما يسمّيه «الفضائل» إلا تفريقًا لفظيًّا؛ فكما أن القِيَم الاجتماعية تُرجى من ورائها المصالح والمكاسب، فإن القِيَم الدينية كذلك تُرجى من ورائها المصالح والمكاسب، وإن كانت مؤجّلة مرجوّة في الدار الآخرة، ومن تلك المكاسب ما يناله الفاضل الدينيّ من لَذّات فكريّة، ومُتَع نفسيّة، ورغبة فيما عند الله. وما دَفَع المؤلّف إلى التفريق بين «المحاسن» و«الفضائل» إلا التحرّج ممّا كان قد قرّره عن القِيَم الاجتماعية أن يقول ما قاله فيها – من أنها ليست مُثُلاً عُليا، لكنها مقدّمات لنتائج، وعُملات اجتماعية تُشترَى بها المصالح والمكاسب – عن القِيَم الدينية. ولكن ألم ترتبط القِيَم في المجتمعات البشريّة بعقائد لا تقلّ قوّةً عن العقائد الدينيّة، إن لم تكن بالفعل عقائد دينيّة، إنْ صحيحة أو باطلة؟! إن قيمة الشجاعة والبطولة، لدى اليونان والرومان مثلاً، كانت لها ارتباطاتها بعقائد القوم وآلهتهم، بل لقد أدى هذا الاعتقاد في البطولة في بعض أطوار الوثنية إلى عبادة السَّلَف من الأبطال

(Ancestor-worship)[51] كما جُعلت لقيمة (الوفاء) بالعهود والمواثيق والأحلاف لدى عرب الجاهلية طقوس مرعيّة - خلّدتها اللغة - تُعقد بإشراف الكُهان لدى الأصنام، مصحوبةً بإراقة الدماء وإشعال النيران، وقَسْم الذبائح، وجاءت من هذا في اللغة العربية: مفردة «قَسَم»، وتَصَافُح المتحالفَين باليمين، وجاءت منه: «اليمين»، وغَمْس أقدامهما في الدم، وجاءت منه: صفة «غموس» لليمين، وحزّ على أذرع المتشارطين بالمشارط، لتُسمّى من ذلك «الشروط» بهذا الاسم[52]. كما أن قيمة الكَرَم لم تكن بعيدة عن عقائد العرب الجاهلية. ولو أُخِذ الميسر نموذجًا، لتبيّن أنه كان ممارسة للكرم، ذات وظيفة جليلة معظمة لديهم، اقتصادياً، واجتماعياً ودينياً[53]. بل لقد كانت للأمم القديمة آلهة ترمز إلى تلك القِيَم، كآلهة للشرّ، وآلهة للخير، وآلهة للحب، أو الخصب، أو الغرائز، وهلمّ جرّا. ممّا يدلّ على أن القِيَم ارتبطتْ بشكل أو بآخر بضروب التديّن. هذا إضافة إلى أن المؤسسة الاجتماعية، في حدّ ذاتها، بسُلطة أعرافها من العادات والتقاليد، تَكتسب قداستها في تلك المجتمعات، بحيث تتحوّل إلى ما يُشبه الوازعات الدينيّة. بل إن القِيَم حتى في تلك المجتمعات التي توصف بـ «اللادينيّة» ماتلبث أن تغدو عقائد؛ إذ ليس الإيمان محصورًا بالإيمان برسائل سماوية، لكنّ ضروبًا من الإيمان الأخرى تنشأ عنها القِيَم وتنمو. ومن ثَمّ تحوّلت قيمتا (العمل) و(الإنتاجيّة) في المجتمع الشيوعيّ - على سبيل المثال - إلى إيمان فرديّ واجتماعي، مثلما باتت قيمة (الحريّة) في بعض المجتمعات الرأسماليّة إيمانًا أيضًا[54]. وبذا يتبدّى كيف أن شحاتة كان قد أخلّ بمقاييسه التي افترضها، منحازًا إلى عاطفته الدينية، أو خشيته، كما قال، من «أن يُؤخَذ [هذا التحليل] دليلاً على عقيدتنا في رُجحانها [أي الرذائل] على نقائضها. وليس لنا في الحقيقة غرض من هذا التحليل والمقابلة، إلا الإشارة إلى أن هذه الرذائل أو بعضها من سنن العقل والطبائع أو من فرائضها»[55]. ولو استقام بالمؤلِّف المعيار لدلّه على النسبيّة في النظر إلى القِيَم الإنسانيّة، بما يجرّدها عن مثاليتها المطلقة، ويرتفع بها عن مصلحيّتها الماديّة المسرفة.

ومـن منظـور يبـدو رافضًا لقِيَم المجتمع الحـديث، مع تصوّر تعـميـميّ وغيـر دقيـق - يخلطُ شـحاتة بـين نوعـين من القِيَم، نـوع يمثّل خصـالاً فطـرية، كـالجُبن، والـشـجـاعـة، ونـوع آخـر هـو سـلـوكٌ أخـلاقـيّ اجـتـمـاعـيّ، كـالـصـدق، والكـذب، والعِفّـة، ونحوهـا. إذ يرى أن البـلاد التي تتّسع فـيها أسـباب الكسب، وتتنوع وسائله، ويتكاثف فيه الاجتماع، «متى تكفّلت الأنظمة بحماية الحُرمات الفرديّة، وبحماية الحُرّيّات والحقوق، وقام الفرد بواجبه القانوني في صِلاته المعينة الحدود بالناس، استوى في القِمّة الحليم والأحمق، والعفيف، والمستهتر، والكاذب والصادق، والشجاع والجبان، والأناني والإيثاريّ. مادامت رذائل إنسان لا تتناول غيره بالأذى والإساءة». فهل صحيح أن من يتّصفون بهذا الخليط من القِيَم الأخلاقيّة والخِصال الذاتيّة يستوون في القِمّة؟! وهل يمكن أن لا تتناول رذيلة الاستهتار أو الكذب لدى الإنسان في تلك المجتمعات غيره بالأذى والإساءة؟! إنها مصادرات تصل به إلى القول: «إن النظرة العامّة إلى الفضائل أصبحتْ نظرة خياليّة، لا نظرة إيمان وتحتيم. وأنها لم تعد سلاحًا يضمن الحماية لمتقلّده». وهو تَصَوُّر نحا الكاتب إلى إسقاطه على المجتمع البشريّ كافّة. ولذلك يكاد القارئ يرى في محاضرة شحاتة محض قصيدة منثورة، لشاعر بَرِم بمجتمعه وعصره، لا يؤمن بنسبية الأشياء، ولا ينظر إلى المجتمع بعينٍ الفاحص المقارن، ولكن بروح الانفعال الشِّعْريّ والموقف النفسي، فيقول في محاضرةٍ ما يقوله في تأمّلاتٍ شعريّة، يرد فيها:

أرانا عَبَدْنَا المالَ، والجاهَ، واللُّهَى فماتتْ دَواعي الكِبْرِ فينا. فما نحنُ؟![56]

يؤكّد هذا أنه- على الرغم من تقريره السابق حول الفضائل، وأن طبيعة النفس البشرية ألصق بالرذائل لولا المصالح والقوانين- يقف متسائلاً: «أرأيتم كيف يتقلّص نفوذ الفضائل في هذا الزمن العجيب الذي اتّضحت فيه سُبُل الحياة وحقائقها، وقلّت مساتير النفس وانكشفت مكنوناتها؟ أرأيتم كيف تقلّص في عصور عجيبة قبله، امتطت فيها الرذائل غوارب الفضائل تقودها، وتُتخذ منها جُنّة تُتّقى بها المخاطر، وتُدفع قالة السوء، وتسخّر الجموع وتُخمد

الفورات؟» فالباعثُ إذن وراء حِراك القِيَم هو - في رأيه - «الزمن العجيب»، ماضيًا وحاضرًا، وليس أن طبيعة الإنسان متقلّبة، ووظيفة القِيَم نسبيّة. ومن هنا يظهر أننا إزاء خطاب شاعرٍ، لا باحث اجتماعيٍّ.

- 4 -

وكما كان ينازع المؤلف حنينُه إلى الماضي، يُلمح حنينُه إلى القرية، أو جفوله من المدينة، وهنا ستقع رؤاه في شَرَك التناقض. لا أدلّ على هذا من ربطه الفضائل بالقرية، والرذائل بالمدينة، حيث يشير إلى أن «الكذب يقلّ حيث يقلّ التزاحم على أسباب العيش، فهو في القرية أقلّ منه في المدينة»[57]. وهو استنتاج مغالط؛ لأن التفاضل بين القرية والمدينة ليس في النوع ولكن في النسبة، والأمر بدهيٌّ إنْ في قيمة الكذب أو سواها؛ من حيث إنّ القِيَم تختلف باختلاف حجم المجتمع، وطبيعة العلاقات القائمة بين أفراده؛ نظرًا إلى أن القِيَم هي نتاج اجتماعي في الأساس. ولئن كانت للمدينة قِيَمها السلبية، فإن لها قِيَمها الإيجابية، قياسًا إلى القرية.

ومع أن المؤلّف كان قد قرّر من قَبْل أن «الأمين يكون أمينًا كلما بالغ في أمانته، والخائن يكون خائنًا مهما قصر به مدى خيانته، ويكون صادقًا أو كاذبًا، ولا وسط»[58]، فإنه قد ناقض رأيه ذاك بعد صفحتين، حيث أقرّ بأن «الكذب في المدينة العامرة ضرورة اجتماعية واقتصادية، تعين على الرواج، وانتعاش حركة التبادل، والإقناع، فلو ساد الصدقُ فيها أُصيبتْ مجالات الحركة والنشاط برَكدة، يتضاعف معها الشعور بأعباء الحياة وهمومها»[59]. فمادام الأمر كذلك، أفيعني هذا أن من مصلحة المجتمع في المدينة ألاّ تقوم حياته الاجتماعية والاقتصادية، وألاّ يكون هناك رواجٌ وانتعاش لحركة التبادل التجاري، تجنّبًا لما يسميه الكذب؟! أولو صح قوله: إنه «لو ساد الصدقُ فيها أُصيبتْ مجالات الحركة والنشاط برَكدة، يتضاعف معها الشعور بأعباء الحياة وهمومها» - يبقى الصدق بعدئذٍ فضيلة، أو يرى التمسُّك به، وإن

«أُصيبت مجالات الحركة والنشاط بركَدة، وتضاعف الشعور بأعباء الحياة وهمومها»؟!

وبرؤيته إلى القِيَم، التي مرّت غَلَبَة ماديّتها على تفسيراتها - وإنْ تضاربت ومرجعياته الثقافية، وأوقعته في التناقض - يناقش قيمة (الأمانة) في المجتمع اليوم. فالأمانة - التي تأتي الإشارة إليها في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿إنا عرضنا الأمانة على السماوات والأرض والجبال، فأبين أن يحملنها وأشفقن منها، وحملها الإنسان إنه كان ظلومًا جهولاً»[60]، «كانت [في رأيه] - على الأرجح - دليل سيطرة القويّ، وندرة مثاله... ولا شكّ أنها كانت مقصورة على من هَيّأت لهم قوّتهم من امتداد النفوذ بين الجماعة سبيل السلطان عليها»[61]. وبذا يقف القارئ أمام نصّين على صفحتين متقابلتين، يقول الأول: إن «الكذب في المدينة العامرة ضرورة اجتماعية واقتصادية»[62]، ويقول الآخر: «إن الأمانة اليوم ضرورة لصيانة السمعة، واستجلاب الثقة والفَرَق من اختراق حدود القوانين»[63]. فكيف تصبح قيمة (الكذب) إلى جوار قيمة (الأمانة) ضرورتين اجتماعيتين في المدينة العامرة اليوم، مع أنهما قيمتان متضادتان؟! من الواضح أن المؤلف لا يفرّق بين هاتين القيمتين إلا لكونهما في رأيه غير أصيلتين في النفس البشرية، وإنما تدفع إليهما المصالح، وتدفع عنهما المضارّ؛ ولهذا فإن الأمانة لم تكن سائدة في المجتمع المدني إلا بسُلطة القانون، على حين أن ليس هناك قانون يمنع من الكذب، بوصفه سلوكًا فرديًا. والمؤلّف يُغفل في تأمّلاته أن المجتمع المدنيّ بقوانينه بمثابة سُلطة تربوية، وأن تلك السُّلطة من نوع الرياضة العنيفة، التي يُقرّ المؤلف بأن الإنسان من خلالها مطالب بأن يَحُوْلَ دون نزعات الشرّ فيه، كما تَحُوْلُ الرياضة العنيفة دون ترهّل الجسم[64]. فكان حريًا بالإنسان إذاً أن تتهذّب أخلاقه نسبيًا في المدينة، وأن تلحق قيمةُ الصدق هناك قيمةَ الأمانة، في مضمار ترقّي الإنسان وتأديبه. بيد أن ثمة عوامل ظلت تقنع المؤلِّف بمثل مقياسه هذا، غير المنطقيّ ولا الإنسانيّ، الذي يفترض تحلّي المجتمع المدني بالأمانة مع اتصافه بالكذب، في آن! منها:

أ) رؤيته المادية الآليّة، المبالغة في نصب ميزان الربح والخسارة وراء قِيَم الإنسان، مع الإعراض عن الجانب الإنساني والتربويّ في منظومة القِيَم.

ب) تفضيله الماضي على الراهن، ولا غرو فهو المتسائل:

وذَكَّرْتُ أَجيالِي بماضي عُهودِنا، فَهَلْ ذَكَرُوها بعدَ لأْيٍ؟ وهل حَنُّوا؟[65]

ج) تفضيله المجتمع القروي على المجتمع المدني، فخطابه يشفّ عن حنين طوباويّ إلى قِيَم المكان البسيط.

ما يُؤكّد بجملته أنه كان يمرّ بطور ثقافي من التنازع بين الماضي والراهن، وعوالم المدنيّة والمجتمع الأوّليّ، مع قلق في الاختيار والتفضيل. ولقد تجلّت آثار مواقفه هذه من الزمان والمكان، تمجيدًا شعريًا للماضي وضيقًا بالراهن، في مثل قصيدته «أبيس»[66] - مستدعيًا تاريخ (مكّة) ومخايل الصحراء - أو قصيدته «جُدّة»[67]، مدينته التي عاث فيها - كما يشكو - «شباب ما زَكَتْ غِرَاسُه»، وأدعياء جبناء، مكانهم مرموق، هم صورةٌ عن مجتمع المدينة، كما أورد وصف قِيَمه في محاضرته:

لِيَ ماضٍ، لم أَنْسَهُ، فيكِ قد غَصَّ بشَجْوٍ، غروبُهُ والشُّروقُ
كيفَ أُنسيتِهِ، وضَيَّعْتِ ذِكرا هُ؟ وهل يُسْلِمُ الرفيقَ الرَّفيقُ
أَهُوَ الغَدرُ مِيْسَمُ الحُسْنِ في شَرعِكِ، والعَهدُ في هَواكِ عُقُوقُ؟
حَبّذا أنتِ، لو وَفَيْتِ وأجْملْـ ـتِ، ولم يُنْتَهَكْ لَدَيْكِ الصَّديق
فوفاءُ الحبيبِ أسمى مَعاني الحُسـ ـنِ، والطُّهرُ بالجَمالِ خليق
لا تكوني خَوّانةً يُمطَلُ الدَّيْـ ـنُ لديها، ولا يَفُوزُ السَّبُوقُ[68]

وهكذا تبدو المدينة لدى شحاتة وجهًا آخر للمرأة، الغادرِ حُسْنُها، العاقِّ هواها، الخائنِ وفاؤها، أشبه ما تكون بحيوان بقرنين، به مس من طبيعة شيطان، لا تستحي، ولا تَعَلُّقَ لها بـ «الرجولة، عماد الخلق الفاضل»، ولكن تَعَلُّقها بـ «شبابٍ ما زَكَتْ غِرَاسُه»، أدعياء، جبناء.

– 6 –

وختامًا، فإن شحاتة – وإنْ ظلّ يرى (الحياء) مفتاح المفاتيح في الفضائل – لم يقدّم إلى القارئ في محاضرته تصوّرًا تربوياً، ذا منهج عمليّ وواقعيّ، وإنما اكتفى بالإشارة إلى مبدأ (الحُرّيّة) في التربية، وأهميّة تكوين الشخصية المستقلّة، مع قيام القُدوة الصادقة[69]. وبالجملة فقد انتهى به المطاف إلى شبِه إنشائيّات وعظيّة[70]، لا تتفق ومقدّماته الوثوقيّة حول تاريخ التجربة الإنسانية. ولو أنه قد سلّم بضرورة قيام الحافز – مادياً أو معنوياً – وراء السلوك البشري، ثُمّ وَعَى مبدأ النسبيّة في قيام الظواهر القيمية في المجتمعات، لاستقام له منطق القياس النظريّ، إنْ في أمور الدُّنيا أو الدِّين.

وعليه، فإن قيمة محاضرة شحاتة «الرجولة عماد الخُلق الفاضل» تكمن بالدرجة الأولى في:

1) ما تكشفه عن المرحلة التي ألقى فيها شحاتة محاضرته، في شهر ذي الحجة 1359هـ = 1939م، وعمره إذ ذاك ثلاثون سنة[71]، تلك المرحلة الانتقالية: بين الشباب والرجولة. ومن هذا الجانب يمكن القول إن المحاضرة شاهدة على شخصية صاحبها وسيرته الفكرية، في طور دقيق من أطور حياته.

2) ما تكشفه المحاضرة عن المرحلة العامة التي عايشها المؤلف، (1910/1908-1973)[72]. وهي مرحلة انتقاليّة قلقة على المستوى العربي والعالميّ، متجاذبة بين الروحانية والمادية، وبين اليقين والشكّ، وبين المجتمع البسيط والمجتمع المدنيّ المعقّد، بمتطلّباته الجديدة وقِيَمه الحديثة. ومن هنا فإن مثل هذا العمل يُعدّ شاهدًا على عصر من التحوّلات الكُبرى في حياة الأمّة والإنسانية، صاحبتها انزياحاتُها في القِيَم والمفاهيم. حتى إن مولد الاهتمام الحقيقي ببحث القِيَم – بل استعمال مصطلح «القيمة Value»، مدركاً فلسفياً – لم يسبق ثلاثينات

القرن الماضي، إذ وُلد في أحضان الفلسفة الوضعية في (فِيَنّا، بالنمسا)، بعد الحرب العالمية الأولى[73].

3) من وجهةٍ نقديّة أدبيّة، تُعدّ محاضرة شحاتة شاهدًا نموذجياً على تنازع القِيَم بين تيارَي ذهن الشاعر ووجدانه. فالمؤلّف – وإنْ تقمّص البحث وحاول التعبير عن القِيَم في خطاب تأمّلي نقديّ – قد ظلّ أمينًا على طبيعته الشعرية، يقع في غير قليل من التطابق بين خطابه الشعري وخطابه النثري، حسب تذبذبهما واتساقهما، رُغم ما يُفترض بين هذين الخطابين من اختلاف نوعيّ.

الإحالات

1) يُنظر: شحاتة، حمزة، (1981)، *الرجولة عماد الخُلق الفاضل*، (جدة: تهامة)، 21؛ ضياء، عزيز، (1397هـ)، حمزة شحاتة: قمّة عُرفت ولم تُكتشف، (الرياض: دار الرفاعي)، سلسلة المكتبة الصغيرة برقم 21، عن: شحاتة، م. ن.- المقدمة، 12.

2) شحاتة، م.ن.، 33.

3) يُنظر: ابن فارس، (1952)، *معجم مقاييس اللغة*، تح. عبدالسلام هارون (القاهرة: دار إحياء الكتب)، 3 :247 (شجع).

4) ابن منظور، (ت.)، *لسان العرب المحيط*، إعداد: يوسف خيّاط (بيروت: دار لسان العرب)، (شجع).

5) م. ن.

6) يُنظر: (1964)، *شعر النابغة الجعدي*، (دمشق: المكتب الإسلامي)، 179-180.

7) الزمخشري، (1987)، *المستقصى في أمثال العرب*، (بيروت: دار الكتب العلمية)، 1:90-91.

8) الميداني، (1955)، *مجمع الأمثال*، تح. محمّد محيي الدين عبدالحميد (مصر: مطبعة السنّة المحمّديّة)، 1:230.

9) شحاتة، م.ن.، 85.

10) يُنظر: م.ن.، 86-87. هذا على الرغم ممّا في هذا من خلل منهجيّ من جهتين، أوّلاً من حيث جعله الحث على الحياء معيارًا قيميًا، مع أنه قد يوظّف بأهواء شتّى، ليصبح ما خالف العادات والتقاليد أمراً ينبغي الحياء منه، وإن وافق الحق والخير والجمال، كحياء الناس – مثلاً – من ممارسة بعض الحرف الشريفة؛ وثانيًا في الاستدلال بالجزئيّ – غير المطّرد ربما في نطاقه الخاص، من حيث إن تلك الكلمة قد تستبدل بعبارات أُخَر، ككلمة «عيب»، أو «خلّك رجال»، أو غيرهما – على الكلّيّ المتّصل بالأُمّة، فضلاً عن الإنسانية.

11) يُنظر: م. ن.، 105.

12) م. ن. 114. ولولا هاتيك المخاتلة للخلاص من قيمة أنثويّة إلى قيمة ذكوريّة ما كان من فرق بين «القِوام» و«العِماد» في قوله: «قد انتهينا إلى أن الحياء قوام الفضيلة، غير أن الرجولة عمادها، الناهض برسالتها».

13) م.ن.، 102. صحيح أن تعبيره هذا جاء في سياق مخاطبة الشاب، حينما قال: «أيها الشاب الذي يتطرّى ويذوب، حتى يفقد رجولته، أللغد نعتدّ الإناث؟! استح!»، إلا أن رؤيته إلى المرأة، وأنها لا تصلح للغد قياسًا بالرجل، تتضافر مؤشراتها، لَتؤكّد نزعته التقليدية في نظرته إلى المرأة، وتدل على أن تصوّره للقِيَم هو التصوّر الدارج في المجتمع العربي.

14) شحاتة، م. ن.، 105.

15) (1988)، *ديوان حمزة شحاتة*، (الطبعة الأولى: ؟)، 55-60.

16) م.ن.، 51-52. وقد استوفى تحليل هذا الجانب من موقف شحاتة من المرأة (الغذامي، عبدالله، (1985)، *الخطيئة والتكفير*، (جُدّة: النادي الأدبي الثقافي)، 111-000، بما يُشير إلى أن الأمر لديه يتجاوز الإرث الذكوريّ، إلى عُقدة نفسية، تضرب بأعماقها في اللاوعي الجمعي الإنساني.

17) شحاتة، *الرجولة عماد الخُلق الفاضل*، 121.

18) م.ن.، 67.

19) (1960)، ديوان *القُطامي*، تح. إبراهيم السامرائي؛ أحمد مطلوب (بيروت: دار الثقافة)، 25.

20) *ديوان حمزة شحاتة*، 285-286.

21) يُنظر: ضياء، 13، 16-20.

22) شحاتة، *الرجولة عماد الخُلق الفاضل*، 77.

23) كالصفحة 68.

24) في ورقته التي ألقاها في ندوة «قراءة النص»، (النادي الأدبي الثقافي بجُدَّة: عصر الثلاثاء 1427/2/14هـ = 2006/3/14م)، بعنوان «*الفارس غاب.. أحداث في حياة حمزة شحاتة*».

25) م. ن.، 38.

26) يُنظر: م.ن.، 38-39.

27) م. ن.، 70.

28) م. ن.، 71.

29) *ديوان حمزة شحاتة*، 174.

30) البخاري، (1981)، *صحيح البخاري*، ضبط وتعليق: مصطفى ديب البُغا (دمشق، بيروت: دار القلم)، 5784:5 (باب إكرام الضيف وخدمته إياه بنفسه).

31) سورة الإسراء، آية 29.

32) سورة الفرقان، آية 67.

33) يُنظر: ضياء، 16-20.

34) يُنظر: فارب، بيتر، (1983)، *بنو الإنسان*، ترجمة: زهير الكَرَمي (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، 10-11.

35) ويُنظر مثلاً: مانهايم، كارل، (1968)، *الأيديولوجيّة والطوباويّة: مقدمة في علم اجتماع المعرفة*، ترجمة عبدالجليل الطاهر (بغداد: مطبعة الإرشاد)، 165-166.

36) شحاتة، *الرجولة عماد الخُلق الفاضل*، م. ن.

37) يُنظر مثلاً: كلاّب، إلهام، (1994)، «*نسق القيَم في لبنان*»، *مجلة المستقبل العربي*، (مركز دراسات الوحدة العربية)، ع 183، 92.

38) شحاتة، *الرجولة عماد الخُلق الفاضل*، 75.

39) م. ن.، 74.

40) (د. ت).، *شرح ديوان المتنبي*، وضَعه: عبدالرحمن البرقوقي (بيروت: دار الكتاب العربي)، 217 وفيه: «كل حِلْمٍ».

41) ديوان حمزة شحاتة، 143.

42) م. ن.، 190، 192، 197-199 وقارن: ديوانه أيضًا: «إلى أبولون» 251-253؛ «الليل والشاعر» 286.

43) م. ن.، 257-258.

44) إلى تفصيل هذا تطرق الباحث في دراسة أخرى، لمّا تُنشر بعد، بعنوان «نقد القيَم». ويُنظر أيضًا: الألباني، محمّد محمّد، (1972-1973)، *القيم الاجتماعية: مدخلاً للدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية*، الكتاب الأول: الخلفية النظرية للقِيَم، (القاهرة: مطبعة الاستقلال الكبرى)، 19.

45) يُنظر مثلاً: وهبة، مجدي، (1974)، *معجم مصطلحات الأدب*، (بيروت: مكتبة لبنان)، 152.

46) شحاتة، *الرجولة عماد الخُلق الفاضل*، 73.

47) شحاتة، م. ن.، 73.

48) فلو اؤتمن إنسانٌ مثلاً على مال مزوّر دون أن يعلم، ثم علم بحال ذلك المال، فهل من الأمانة – والحالة هذه – أن يؤديَ الأمانَة إلى أهلها؟!

49) يُنظر: قنصوه، صلاح، (1987)، *نظرية القيمة في الفكر المعاصر*، (القاهرة: دار الثقافة)، 1: 64-65.

50) شحاتة، م. ن.، 79.

51) يُنظر: محيي الدين، علي الدين، (1984)، «*عبادة الأرواح (القوى الخفية) في المجتمع العربي الجاهلي*»، (بحث ضمن: *الندوة العالمية الثانية لدراسات تاريخ الجزيرة العربية، الكتاب الثاني – الجزيرة العربية قبل الإسلام*: ص ص 153-164)، (الرياض: جامعة الملك سعود)، 155. مشيرًا إلى أن عبادة السَّلَف قد استمرتْ لدى كثير من الأمم الوثنية حتى أيامنا هذه، كما في الصين واليابان.

52) يُنظر: ظاظا، حسن، «المجتمع العربي القديم من خلال اللغة»، (بحث ضمن: الندوة العالمية الثانية لدراسات تاريخ الجزيرة العربية، الكتاب الثاني – الجزيرة العربية قبل الإسلام: ص ص 177-186، 180).

53) يُنظر في هذا: ابن قتيبة، (1342هـ)، *الميسر والقداح*، عناية: محب الدين الخطيب (القاهرة: المطبعة السلفية).

54) علاوة على أن قيمة (الحريّة) هي في الأساس مَثَلٌ أعلى وإيمان إنسانيٌّ عامّ، وإن لم ترتبط بدِين.

55) شحاتة، *الرجولة عماد الخُلق الفاضل*، 78.

56) *ديوان حمزة شحاتة*، 173.

57) شحاتة، *الرجولة عماد الخُلق الفاضل*، 75.

58) م. ن.، 73.

59) م. ن.، 76.

60) سورة الأحزاب، آية 72.

61) شحاتة، *الرجولة عماد الخُلق الفاضل*، 77.

62) م. ن.، 76.

63) م. ن.، 77/

64) يُنظر: م. ن.، 78.

65) *ديوان حمزة شحاتة*، 175.

66) يُنظر: م. ن 190-191، 197-199.

67) م. ن.، 67-70.

68) م. ن.، 69.

69) يُنظر: شحاتة، *الرجولة عماد الخُلق الفاضل*، 106-000.

70) يُنظر: م. ن.،

71) يُنظر: ضياء، 11، 13.

72) التاريخ الأول لميلاد شحاتة يذكره (ضياء، 13)، على حين يرد التاريخ الآخر في (سيدو، أمين سليمان؛ محمد بن عبد الرزاق القشعمي، (2001)، *موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث: نصوص مختارة ودراسات (تراجم الكُتّاب)*، (الرياض: المفردات، 9 :52).

73) يُنظر: بيومي، محمد أحمد، (1981)، *علم اجتماع القِيَم*، (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية)، 45.

❖ ❖ ❖

1 - مقدمة:

ولد حمزة شحاتة في مكة المكرمة، سنة 1328هـ/1909م، وكانت البلاد تمر بأزمة ثقافية بين التجديد والتقليد، والرفض في أحيان كثيرة، ومن جانب آخر، كان هناك تطلع لظهور ثقافة جديدة، على أنقاض الثقافة التقليدية، تستقي منها بعض الأفكار وتجدد في أخرى وترفض البقية، ولم يجد الشباب الحجازي - على وجه التحديد - صياغات جديدة تفي بالغرض أحسن من العكوف على منتج البلاد العربية المجاورة، في مصر وبلاد الشام، هذان البلدان، هما اللذان تمركزت فيهما الثقافة العربية على أيدي التنويريين العرب، الذين استقوا الثقافة الحديثة من الغرب، وأدبوها على الأسلوب العربي، ولن أتحدث في هذه المقدمة عن نشأة حمزة شحاتة على الطريقة التقليدية، التي درج عليها كثير من الباحثين، فقد درس كغيره، وتعلم وقرأ، لكن ليس كل من قرأ وتعلم يعد في عداد المبدعين، فالتلقي شيء والإبداع شيء آخر، فشحاتة خلق وخلق الفن في دمه، قرأ فاستوعب، وأعاد الإنتاج من جديد، وقلد في بعض شعره، كما يرى بعض الباحثين[1] وأبدع في الكثير منه، وكانت له رؤية خاصة في الكون وفي الحياة، فلسف المواقف المختلفة في شعره ونثره، وحاور الأدباء المبدعين والنقاد المحترفين، والعلماء المتفقهين، فكان حواره منطقياً، ودارت بينه وبين الكثير منهم مواقف نقدية، فكان معتدلاً في دفاعه[2] وتغزل فباح بمشاعره في أدب نابع من وجدانيات مكنونة، وتأمل في الخلق وفي الكون، فكان فيلسوفاً محللاً، ومتأملا مدركاً لأسرار الكون حيناً، ومتسائلاً في أحيان كثيرة، شكا حالته الاجتماعية بصدق، ونقد السائد من العادات بموضوعية، وبث كل أشجانه في شعره،

وصور الحرمان الذي عاشه في صورة المجتمع المحروم. وظلم في حياته وبعد موته، ولا أدعي أن هذه الصفحات التي حددها نادي جدة الأدبي - مشكوراً - ستفي بالغرض لإنصاف هذه القمة التي قال عنها الأديب العريق، والمثقف الذي عاش في زمن شحاتة، بل رافقه في الكثير من أطوار حياته (عزيز ضياء) أنها لم تكتشف[3] وفعلاً لم يكتشف، وقد توجه الدارسون في الجامعات - وفي البحوث العلمية في غيرها - إلى أناس لم يبلغوا شأوه بالدراسة والتحليل، وجُمع شعرهم ونثرهم في رسائل تبلغ من الطول ما يزيد على حاجة المدروس، بل أن التكرار والتقليد قد ملأ الصفحات، وكأن البحث العلمي يقدر بالوزن وليس بالكيفية التي يجب أن يكون عليها، لكن بعض الجهات الثقافية السعودية أسهمت بجهد تشكر عليه، وسيبقى في سجلها إلى الأبد، ومنها (شركة تهامة للنشر والتوزيع) التي نشرت نص محاضرته القيمة (الرجولة عماد الخلق الفاضل)[4] في زمن لم يعرف فيه نص في محاضرة عامة بهذا النمط الجديد من التفكير والطرح، لذلك أثارت الكثير من الجدل ودارت حولها المناقشات على صفحات الجرائد وفي منتديات المثقفين[5] ونشرت ديوانه - وإن لم يكن كل ما جمع في الديوان يمثل شعره كله[6] - كما أصدرت كتاباً يتضمن رسائله بعنوان (رسائل إلى ابنتي شيرين)[7] وكتابه (رفات عقل)[8] كما أشار إليه الدكتور محمد عبد الرحمن الشامخ في دراسته للنثر في السعودية على أنه من أوائل من تركوا أثراً في النثر الفني[9] كما تحدث عنه الباحثون في الشعر السعودي ضمن دراسات شاملة، وأثنوا على موهبته ومحافظته على عمود الشعر وتجديده في الشكل والمضمون، وعبقريته الفذة، وما ذلك إلا نتيجة ثقافة أسسها على حب وشوق للثقافة، تدعمها موهبة فذة، فقد تعلم مثل غيره، لكنه اختلف في قوة الموهبة. كل ما ذكرته في هذه المقدمة لم يف بحق هذا المبدع المفكر، وقد أحس بهضم حقه في حياته، فهاجر إلى مصر، وقضى بقية حياته فيها، ولم يكن الحال بأحسن مما كان عليه في المملكة، حتى عاد إليها محمولاً على آلة حدباء، ليوارى الثرى في مثواه الأخير،سنة 1972/1392م.

2 - التكوين:

نعود فنقول: إن التعلم لا يكفي لأن ينتج عبقرياً أو مبدعاً فناناً، لكنه واحد من مفاتيح العملية الفنية، والشاعر الفنان الأديب الموهوب حمزة شحاتة تعلم في مدارس الفلاح، ذلك الصرح العلمي المرموق، مع عدد ليس بالقليل من الطلاب، وبعد مقاعد الدرس اختلف كل منهم إلى شئون الحياة، ومنهم من امتهن ما امتهنه حمزة نفسه، في مجال الثقافة - بشكل عام - لكن ثقافته كانت من نوع يستقبل ويعيد الإنتاج برؤية جديدة، وليست الثقافة التي تستقبل فتخزن ما استقبلته، ليبق في مخزون الذاكرة، أضف إلى ذلك كونه لم يستقر في مكان وظيفي واحد يجعل منه نسخة مكررة في كل الأحوال، فما بين الحجاز، موظفاً، إلى عمله في المكتب التجاري لأحد التجار الحجازيين في الهند[10] وامتزجت ثقافته بالثقافة الشرقية (الهندية) وما فيها من فلسفات متعددة.

كانت بداية التمرد في ذلك الموقف الذي اتخذه حمزة في ذلك اليوم الذي دخل فيه إلى مدارس الفلاح في جدة، عندما رفض الجلوس في الصف الأول بحجة أن الطلاب الذين فيه يصغرونه سناً ولن يجلس معهم، بل اختار فصلاً متقدماً يجلس فيه من هم في سنه، متحدياً في ذلك قوانين المدرسة، لكنه أثبت جدارة علمية استطاع من خلالها السير في نفس المستوى، متحدياً كل من سبقه في الدرس والتحصيل، فمن دراسة جديرة بالاحترام، قام بها الدكتور عبدالله الغذامي، ومن خلال بحث ميداني أجراه الباحث مع المقربين من حمزة شحاتة، ومنهم ابنته (شيرين) البنت الكبرى من بين خمس بنات، هم ذرية الشاعر حمزة شحاتة، ننقل هذا النص، ليكون مدخلاً لنا في دراسة تكوينه الفكري والعلمي:

«في صباه بعد أن تقدمت به خطاه إلى خارج البيت وانتقل مع أخيه إلى جدة، أخذه أحد آل جمجوم ممن كان يولي حمزة عطفاً وحباً، إلى مدرسة الفلاح ليتعلم فيها. ولما دخل هذا الصبي الفاره القوام إلى الصف المقرر له،

ووقعت عيناه على من سيكونون زملاء صف له، فوجئ السيد جمجوم ومعه المدرس بأن الصبي حمزة يرفض الجلوس في هذا الصف، ويأبى حتى الوقوف أمام الطلاب ويخرج إلى الممر قائلاً: لن أدرس هنا. هؤلاء صبية صغار وأنا كبير وأريد أن تأخذوني إلى صف أكبر من هذا. ولم يجد معه أي إصرار من الرجلين كي يقنعاه بأن الكبير فيه هو جسمه لا عقله. ولكن الصبي يفرض قراره على الرجلين فيأخذانه إلى صف أكبر. وهناك يجلس حمزة ليتعلم مع الدارسين الذين سبقوه في زمن تحصيلهم العلمي، ولكنه يدخل في الحلبة فما يلبث أن يبز زملاءه ويتعلى عليهم، بل إنه يتمادى في ذلك حتى يدخل كمنافس عنيد لأحد الأساتذة في المدرسة وهو الشاعر محمد حسن عواد، حيث يأخذ حمزة في كتابة الشعر وما يلبث أن يدخل في مهاجاة حادة مع العواد طال زمنها وارتفع شأنها حتى نشر عدد من قصائدها في صوت الحجاز لكل من الشاعرين[11]. ويعلل الدكتور الغذامي هذه الحادثة بأنها فاتحة الطريق أمام إصرار شحاتة وعناده في الكثير من المواقف في حياته، وأنها علامة مميزة لكل تصرفاته. ونوافق الدكتور الغذامي على أنها علامة غريبة في عالم العلم والمعرفة، وإن كانت علامة تساهل في طلب العلم وجذب الطلاب للتعلم، لكنها - من وجهة نظري الخاصة - لم تأت من فراغ، بل أن تكوين حمزة شحاتة قد فرض عليه الشدة والعناد والتمسك بمبدأ عام لم يحد عنه طول حياته، بل إنه قد دفع الثمن غالياً بسبب هذا السلوك، فلم يداهن ولم ينافق ولم يتنازل عن حق مشروع، بل أنه لا يرضى بأنصاف الحلول، ويقبل التحدي مهما كانت النتائج. لقد قلت في المقدمة إن هذا الرجل لم يأخذ حقه، حياً وميتاً، فقد حورب في كل شيء حتى في نفسه، وما مرد ذلك إلا لأنه من الناجحين، فقدراته العقلية أهلته لأن يبز أقرانه من الدارسين منذ اليوم الذي دخل فيه مدرسة الفلاح في جدة إلى اليوم الذي انتقل فيه إلى جوار ربه. وقلت إنه درس كما درس غيره من الطلاب، واكتفى كل منهم بما حصل من الشهادات وارتزق بها، أما حمزة فلم يقنع بما حصل بل واصل البحث والتعلم ينشد المعرفة في مضانها، بيد أن الكثير من معارفه

كانت نتائج مواقف لم يقنع عقله الكبير بها، يؤكد ذلك من جايله في صباه وكهولته، حتى إذا ما شب وصار فتى من خيرة فتيان الحجاز علماً وثقافة، أخذ يتعهد نفسه بالقراءة والمطالعة في بطون الكتب، وصارت تلك عادة له وطبعاً فيه لا يرضى فيها إلا أقصى غاياتها. «إن خصيصة حمزة التي تبدو خليقة من خلائق العبقرية النادرة، هي القدرة على إتقان ما يولع بإتقانه، بحيث لم يكن يرضى قط إلا بأقصى مراتب التفوق فيما يعن له أن يعنى بمعرفته ودرسه»[12] ولعل العبقرية التي تحدث عنها عزيز ضياء نابعة من العقل الكبير الذي لا يرضى بأقل مرتبة ولا بنصف الحل ولا يقلد من سبقه، بل يأخذ ويناقش ويعيد النظر فيما يمر به من معارف، ولا يسلم بمقولات الآخرين، في غير الثوابت، هذه الخصيصة هي التي تفرق بين مقلد ومجدد ومبتكر، والمبدع الحقيقي من لا يرضى إلا بالشيء كاملاً غير منقوص، ويقرأ فيتأمل فيما قرأ، ويحاور للوصول إلى نتائج مقنعة وليست مرضية، بل أن البحث عن الحقيقة في كل الأحوال يحتاج إلى مشقة وعناء ومكابدة، ومن يقول بغير هذا فقد ظلم نفسه وظلم الآخرين معه، ولعل شاهداً واحداً يؤكد ما ذهبنا إليه في السطور الماضية، ويكاد أبناء جيله أن يجمعوا على هذا الرأي، فقد روى محمد حسين زيدان بعض ذكرياته عنه بقوله «إن حمزة شحاتة هو الفاصلة في مقدمة الطليعة... والتحدي فيه أن يرفض كل ما يتصور أنه النقص يوصف به. وإذا ما عرف أن بعض الشباب يدرسون الرياضة العليا غاب في صومعته عن رؤية الناس ليدرس حتى إذا ما تم له العلم جاء يرفض استعراض العضلات أمامه، ليستعرض عضلات الفكر والعلم» ويضيف زيدان: أن حمزة سأل الشيخ محمد بن مانع عن مسألة في الدين، فأفتاه فيها، لكن حمزة لم يقتنع بالفتوى، فرجع إلى أمهات الكتب الدينية في الفقه، مثل (المحلى) لابن حزم و (المغني) لابن قدامة، وغيرها، حتى أقنع نفسه بالحقيقة. ويضيف زيدان على ذلك ما وجده في روح حمزة شحاتة من الرفض، ليس لمجرد الرفض، ولكن لما يتمتع به من إدراك لمعارفه وقدرة على إتقانها، فيقول: «إنه يحب أن يشبع غلواء نفسه بحب المعرفة

والتفقه في كل شيء «هكذا حمزة شحاتة شبع فكره بالدرس، وأشبع أسلوبه بفكر نظيف، ولكن إياك أن تلمزه في معارفه حتى لعبة الكيرم، حتى نغم على وتر العود، كأنما هو أراد أن يكون موسوعة ثقافية متحركة»[13] ويتضح من الدراسات التي أجريت على أدب حمزة شحاتة وشخصيته العلمية والاجتماعية، أنه مولع بالتعلم، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تطلعاته في الحياة وعدم قناعته بما وصل إليه، لأن طموحاته أكبر مما وصل إليه. ومما ذكر زيدان في مقالته هذه، معرفته للعزف على آلة العود، ويذكر الدكتور الغذامي هذه الهواية بقوله: «وفي ذلك إشارة إلى إجادة شحاتة للعزف على العود، وهي هواية مارسها في حياته وبرز فيها، حتى إنه كان يتسقط غلطات الملحنين المشهورين، مثل محمد عبدالوهاب ويكشفها ويعيد أصولها إلى أساتذة الموسيقى الأولين مثل سيد درويش وسواه، ولكن هوايته هذه ظلت ممارسة خاصة لا يتمتع بها سوى الصفوة»[14] نحن لا نراهن على حب شحاتة للمعرفة أياً كانت، سواء أكانت معرفة علمية أو فنية، فلم تصرفه الحياة العلمية والمناقشات المطولة عن متابعة الفن، إلا أن المناخ الفني في زمنه لم يرق له فلم يدخل في هذا المجال، وأبقى هذه الهواية من ضمن الهوايات الخاصة، يمتع بها نفسه ومريديه في أوقات تروق له، فلم يحترفها مع قدرته عليها كما يذكر الغذامي استدراكاته على الملحنين. والقلق الذي عاناه شحاتة في حياته جاء من مصادر متعددة، استنتجناها من مقالاته وشعره، أما مقالاته، فيكفي في هذا المقام ما ذكره في مقال بعنوان (بين النقد والجمال)، حيث يقول: «ليس أحب إلي من النصب في سبيل تعديل الموازين ومعاناة الحقائق واحتمال مشقة الهدم والبناء في نفسي وفكري، فإن كانت الحياة حياة باستمرار حركتها، وتجدد دواعيها وتعدد صورها، فالنفس ما تكون النفس العميقة إلا بما يجيش بها من أسباب التغيير والتحول والتقدم والتقهقر»[15] إن من يحلل هذا المقال يجد فيه الروح الوثابة، التي تنشد الكمال، وإن كان الكمال نسبياً، لكنها عادة العباقرة والمصلحين الصبورين على المشقة والأذى في سبيل المصالح العامة، فهذه الشخصيات – في قلقها

الدائم- تجد لذة في سبيل الوصول إلى الحقيقة مهما كلف الثمن، والتغيير والتجديد سمة من سمات المبدعين، وإلا كيف يكون إبداعاً إن لم يكن كذلك!! ولا شك أن هذه الشخصيات تعاني رفضها للممارسات الخاطئة، والجمود الفكري. إن كل مبدع يعاني من النقص، ويحاول أن يعوض عنه بطلب الكمال، وليس النقص مدعاة للفشل، بل هو حافز للإبداع، فهناك من تحدى هذا النقص، وجاء بما هو أحسن مما قام به الآخرون الذين استكانوا لمعارفهم المحدودة، وركنوا للكسل، واكتفوا بالقليل عن غيره، ولكن لكل شيء ثمنه وضريبته، فقد أسرف شحاتة على نفسه، وترك ملذات الحياة لغيره في سبيل البحث عن المعرفة الحقيقية، في زمن كان أقرانه يتسابقون على كسب المال، والتقرب بالنفاق، وتحاشي المواقف المحرجة، أما هو فقد قبل التحدي، لكنه تحدي الواثق بعلمه ومعرفته، بعد الرجوع إلى مصادر العلم والمعرفة، في كل شيء، فلم تسيطر عليه الأكاديمية الضيقة ولا الفكر المحصور في (أيديولوجيات) بعض من يسير على مقولة دريد بن الصِّمَّة، الذي لم يقتنع بما يفعل قومه، لكنه يسايرهم مرغماً:

وهل أنا إلا من غزية إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد

وكان شحاتة شديداً في قول الحق، لا يتنازل عن معنى من المعاني يراه حقاً مشروعاً، وكان يجد في النقص- الذي يراه بعض الناس مدعاة للشفقة- كمالاً وسبيلاً للوصول إلى الهدف الأسمى، بل يجد فيه ما وجده علماء النفس في عقدة النقص، على أنها أقوى حافز على تحقيق الرغبات شبه المستحيلة، فبالرغم مما عاناه في حياته من ظلم ذوي القربى- الذي يرى أنه اشد من ضرب الحسام المهند - إلا أنها فجرت فيه ينابيع الحكمة والدأب على مواصلة البحث عن الحقيقة والمعرفة، بذا تميز عن أبناء جيله في كثير من الصفات، أولها صدق عاطفته الجياشة بشعر لم يقلد فيه، وحتى الذين وجدوا في بعض قصائده صورة للشريف الرضي، أو النابغة، أو أبي الطيب المتنبي، وغيرهم، لنا عليها بعض الملاحظات، وسنأتي عليها في تحليل

شخصيته من خلال شعره، والنقص طبع في الناس وليس عيباً، فمن يرى أن النقص يعيب شخصية الفرد، فإنه قد جانب الحقيقة، ويروي الدكتور عبد الله الغذامي، قصة روتها له السيدة شيرين، ابنة الأديب، ملخصها: أن أحد الموظفين في دائرة حكومية ما، طلب من حمزة شحاتة اسمه الثلاثي، لكن حمزة رفض وأصر على أن اسمه (حمزة شحاتة) وكفى، ولن يقبل بأكثر من هذا ولا أقل، وقال: لو زدت فيه حرفاً واحداً، فكأنك نقصت منه، أنا حمزة شحاتة فقط، وهذا دليل غباء النظام" هذا هو أنا: حمزة شحاتة، اسماً ثنائياً فقط[16]. كان حمزة شحاتة مولعاً بالمحاجة والجدل، لكنه جدل المنطق والعلمية الموثوق بها، وما ذلك إلا نتيجة معرفته وسعة اطلاعه، وقد ضحى بالكثير من مصالحه - إن لم نقل كلها - في سبيل استقلال منهجه ودفاعه عن الحق، الذي يرى فيه جودة المنطق، وتصحيح مسارات الحياة، فيما يتعلق بالأنظمة والقوانين العمياء والبائدة، وقد ذكر عنه الكثير من المصادمات والتعنت في سبيل ما يرى أنه حقيقة، ولو كذب الإنسان على نفسه في بعض المواقف مرة، فلن يجدي نفعاً في المرات القادمة، يروي الدكتور الغذامي - في نفس المصدر - قصة مماثلة حدثت لشحاتة في القنصلية السعودية في القاهرة نقلاً عن ابنته شيرين، مؤداها أنه كان يريد توثيق عقد زواج إحدى بناته، فطلب منه الموظف إحضار البنت للتأكد من شخصيتها، لكنه رفض ودخل في جدل استغرق أربع ساعات، بيَّن للموظف غباء النظام، وقال: أستطيع أن أحضر لك أي امرأة من الشارع على أنها ابنتي، فهل تعرفها؟؟ وما كان من الموظف إلا أن اقتنع وصدق العقد. كان حمزة شحاتة من الرجال القلائل الذين لا يتنازلون عن مبادئهم، مهما كلف الثمن، وفعلاً كلف الثمنُ حمزة شحاتة الكثير، سواء في الحياة الاجتماعية أو في الحياة العامة في كل مناحيها، فلم يسعد في الحياة الزوجية، ولا في الحياة الوظيفية، ولا في الحياة التجارية.....، والسبب واحد ليس أكثر من ذلك، فتكوين حمزة شحاتة كان فريداً من نوعه، فقد درج على منهج علمي مثالي لا يقبل بأنصاف الحلول، بل إنه يستطيع أن ينكر إنتاجه الأدبي لو حُرف فيه أو عُدل، ولو في

كلمة واحدة. لقد طلب منه عبدالسلام الساسي أن يكتب مقدمة لكتابه (شعراء الحجاز) وعندما ظهر الكتاب وجد أن الساسي قد عدل في المقدمة وحرف فيها، فأنكر حمزة أن تكون المقدمة بقلمه، وما فتئ ينكرها حتى وفاته[17]. إن ما يقلق حمزة شحاتة – ومعه الكثير – ذلك النوع من البشر، ممن استكانوا للنقص، وساروا في ظل الجمود ومسايرة الآخرين والرضا بالقليل، والتمثل بالمقولة السائدة (ما لم يدرك كله لا يترك جله) مقولة لم تدخل قاموس شحاتة في كل أطوار حياته، فبالرغم من حالته المادية البسيطة، لم يرض بالترضية التي حاول قريبه أن يعطيه إياها تعويضاً عن ماله الذي بحوزته، بل رفض هذا الحل لأنه ناقص، فإما أن يكون المال كله أو لا شيء. هذه الشخصية المعقدة في نظر البعض، المثالية في نظر الآخرين، الغريبة في نظر فريق آخر، خلقت في زمن غير زمنها، ربما يوافقها زمن أبي الطيب المتنبي، الطموح القلق، وربما يكون هذا مثل شحاتة الأعلى، فأبو الطيب لا يرضى بالناقص، وهو القائل:

«إذا غامرت في شرف مروم فلا تقنع بما دون النجوم»

أو ربما يكون زمن ابن الرومي، أو الشريف الرضي، أو ابن طباطبا العلوي، الذي لم يتقرب من أحد ولم يرض بحال مال عن السبيل الصحيح. ربما تأثر حمزة شحاتة بهؤلاء، وبغيرهم من القادة والعظماء، وفي مقدمتهم محمد ﷺ لما اجتمع فيه من صفات الرجولة، وصفات القائد، مؤسس الدولة العربية الإسلامية، ومن عباقرة التاريخ العربي الإسلامي، الذين ضُرب بهم المثل في كل موقف، كل هذا وارد في تكوين شخصية هذا الرجل، لكن الأمر يبدو لي أبعد من ذلك، من حيث التحليل النفسي لهذه الشخصية القلقة، كان يضع عقدة (النقص) أمامه في كل شيء، سواء أكانت على نفسه أو على الآخرين، كان لا يرضى أن يؤخذ مما وضعه شيء ولا يزاد عليه شيء، اكتفى باسمه الثنائي برغم القوانين، ورفض أن يُنقص من أدبه شيء، ورفض أن يدرج اسمه في كتاب فيه شاعر ناقص (سارق) فلم يرض أن يكون من

مجموعة فيها ناقص[18] وشحاتة يرى - ونحن معه - أن السرقة والانتحال والتحايل والنفاق والتعالم في كل شيء مصدر نقص في الشخصية وجهل مركب يعوض به بعض الناس عن شيء فقده، لكن النقص الذي يشعر به شحاتة ومن هم في مستواه دافع شديد نحو الكمال، ولو أننا تحدثنا عن الكمال والعصمة بمعناها المجرد فلن نجدها إلا عند الأنبياء، الذين عصمهم الله - تعالى - عن الخطأ، والحديث الشريف «المؤمن لا يلدغ من جحر مرتين» دليل على الخطأ، ففي المرة الأولى عن جهل لا يؤاخذ عليه، أما المرة الثانية فلم يعد جاهلاً، بل يحسب ضمن المتعمدين، فلا يكون مؤمناً، وهذا ما يعنيه حمزة شحاتة في طلب الكمال، فخطيئة آدم علمته أن لا يكرر الخطأ مرة ثانية، واشترط المولى - عز وجل - عليه وعلى حواء - عدم العودة إلى هذا الخطأ. إن فلسفة حمزة شحاتة ترى هذه الأمور على أنها نقص في الرجولة، فالسارق والكذاب والمدعي... وغيرهم لا تكون رجولتهم كاملة، فعندهم نقص لم يستطيعوا إكماله.

ويضع حمزة شحاتة بنوداً ومبادئ للرجولة، ومنها على سبيل المثال:

- الحياء قوام الفضيلة، والرجولة عمادها الناهض برسالتها. إنه يضع للفضيلة معادلة لا يمكن أن تقوم إلا بها، فلا يكون الإنسان فاضلاً إلا إذا كان مكتمل الرجولة، ويفرق بين الفضيلة والرجولة، فيرى أن الفضيلة مكتسبة، أما الرجولة فطبع وفطرة، يقول: «قد يكون الإنسان فاضلاً ونصيبه من حرية الفكر نصيب منقوص، ويكون فاضلاً ونصيبه من الغيرة على الحق والجهاد له، نصيب عادي. ويكون فاضلاً بالقناعة، والعفة، والأمانة، والصدق، والجود... لكن الرجل لا يكون تام الرجولة إلا متى أخذته نفسه أخذاً صارماً بفضائل طبعه، وأخلاقه، وإيمانه الصارم، وهذا قانونه»[19] وحمزة شحاتة في محاضرته هذه يقدم الطبع على المكتسب، ويجد أن المكتسب رافد للطبع، فالإنسان المطبوع لا يمكن أن يحقق ما طبع عليه إلا بتقوية وممارسة ما اكتسب، ويؤكد على أمر مهم في الدراسات

النفسية والاجتماعية، وهو أن الفضيلة أمر يستطيع الإنسان أخذه حيناً وتركه حيناً آخر، كأن يقوم بمساعدة أحد في وقت ما، وتركه في وقت آخر، مع القدرة في الحالتين. هذه فضيلة، لكن الرجولة أن يقوم بمساعدته في كل الظروف، مع القدرة ومع غيرها، وقد قال- تعالى- ﴿يؤثرون على أنفسهم ولو كان بهم خصاصة﴾[20] ونستطيع أن نفلسف هذا الموقف بالقول: [كل رجولة فضيلة، وليست كل فضيلة رجولة] ومن فلسفة حمزة شحاتة، قوله «فالفضائل قوة بأثرها، وإشاراتها، وغلابها للنفس. لأنها اكتساب وممارسة، ولكن الرجولة طبع وفطرة.... والفاضل يقود نفسه، أو يقسرها. والرجل تقوده نفسه، وتقسره، ويقوده طبعه القوي، وفطرته العارمة، وإيمانه الصارم» ويرى أن معظم الفضائل ما هي إلا انحراف مستور بمطالب النفس، وأنانيتها الخفية[21]. لعل فلسفة حمزة شحاتة هي فلسفة كبار الفلاسفة في موضوع النفس، وهي اللوامة، وما بينها وبين الروح، وقضية الصراع الدائم بينها وبين الإنسان، الذي يراه حمزة (الرجل) فإذا استطاع هزيمتها حقق الفضائل، وإلا ستقوده إلى عكس ذلك، كما أنه يرى أن الفضيلة في عدم من الثبات، أما الرجولة فهي عين الثبات. ويرى حمزة شحاتة أن الحياء - كما أسلفنا - مركز الرجولة وشعارها، فلا رجولة بلا حياء، وكأنه يتمثل قول الشاعر العربي في ما يسمى بالجاهلية، لكن الله يؤتي الحكمة من يشاء، فالعربي يرى أن الحياة بلا حياء ليس فيها خير، ولا تستحق أن تسمى حياة:

«ألا والله ما في العيش خير ولا الدنيا إذا ذهب الحياء
يعيش المرء ما استحياء بخير ويبقى العود ما بقي اللحاء»

فالعود إذا نزع لحاؤه، وهو الذي يحيط به ويستره، ظهرت عورته وذبل ومات، والإنسان إذا ذهب حياؤه ذهبت كرامته، وحسب في عداد الموتى.

والرجولة - في نظر حمزة شحاتة - تقوم على ثلاثة قوانين، أو صفات، القوة والجمال والحق. ويؤولها إلى ثلاثة انعكاسات، أو متقابلات:

القوة = الحياء، الجمال = الرحمة، والحق = العدالة. وهو بهذه المعادلات يفرق بين الرجولة والفضيلة، أو لنقل: الرجل، والرجل الفاضل. فالرجل، هو ما اكتملت فيه الصفات السابقة، أما الرجل الفاضل، فهو ما تحققت فيه صفة واحدة فقط (الجمال) فقد يكون خال من القوة، ومن الحق، ومكتف بالجمال. ويبرر لمستمعيه وقرائه عن إسقاط القوة والحق عن الفاضل، أو تجريد الفضيلة من هاتين الصفتين، بقوله: «وأنا لا أمتهن الفضيلة بهذا التجريد القاسي، ولا أغض من قيمتها إنما أريد التحديد. فإذا كانت الفضيلة تهب لتأخذ، لم تكن قوة، ولو كان هذا الأخذ من وراء ستوره الكثيفة، لذة فكرية أو متاعاً نفسياً أو مطلباً فكرياً ..... وإذا لم تكن الفضيلة إيماناً صارماً بالتضحية، والجهاد الصادق للحق والعدالة، لم تكن حقاً، ولو بقيت بعد جمالا ظاهر الفتنة للعيون، وصوفية تغذي المشاعر، ولا تكون الضمير»[22]. إن حمزة شحاتة في محاضرته - هذه - يكشف الكثير من تركيب شخصيته، وتأثره بالعظماء في القديم والحديث، وفي مقدمة ما تأثر به شخصية الرسول محمد ﷺ فقد استشهد على رجولته بمقولته المشهورة لعمه، وأحب الناس إليه «والله يا عم، لو وضعوا الشمس في يميني، والقمر في يساري على أن أترك هذا الأمر ما فعلت، حتى يظهره الله، أو أموت دونه، أو أموت دونه!»[23] ومن تحليل شخصية حمزة شحاتة نجد أنها قد تبلورت في المواقف التي مرت معنا: من موقفه مع الموظف الذي رفض طلبه لأنه لم يعطه الاسم الثلاثي، إلى موقفه مع موظف القنصلية السعودية في القاهرة، عندما أراد أن يوثق عقد زواج ابنته، ومن قبلها رفضه الجلوس في فصل ليس طلابه في المستوى الذي يرغب أن يكونوا زملاءه، إلى إنكاره للمقدمة التي كتبها لشعراء الحجاز، إلى طلبه إسقاط اسمه من كتاب وحي الصحراء، لجامعَيه (محمد سعيد عبد المقصود، وعبد الله بالخير) إلى محاولة قريبه تعويضه عن بعض حقه. ولو تتبعنا حياة حمزة شحاتة لوجدناها على هذا النمط منذ اليوم الأول في حياته إلى اليوم الأخير، ولو شاء أن يتنازل عن بعض حقوقه، وأن يداهن الآخرين لوجد أكثر مما وجد غيره، من المال

والرتب، لكنه فضل الرجولة على الفضيلة، فالرجولة عنده لا تقبل القسمة، فالحياء واحد لا ينقسم، والرحمة واحدة، والعدل واحد، والقسمة نقص، وهو لا يرضى بالنقص، بل يشعر به ليكون حافزاً على الكمال. وكان مفطوراً على ذلك في تكوينه الداخلي، وقد عززه بالعناد والجهاد في سبيله، وله في العظماء خير مثال أعلى، فقد استشهد بخير البشرية ﷺ وبسقراط الذي شرب السم كي لا يتقهقر عن مبدئه، وسعد زغلول، لم يرض بحل وسط مع المستعمرين المحتلين لبلاده. ويرى أن هؤلاء يتمتعون برجولة كاملة، وإن كان البعض منهم يتمتع بنوع من الفضيلة.

لم يكن حمزة شحاتة في تصلبه وعناده في الكثير من المواقف بالرافض لكل شيء، بل هو الرافض لما يخالف قناعته وبأن ما يرفضه فيه خلل، بل أكثر من ذلك، فرفضه لم يأت اعتباطاً لمجرد الرفض، بل يأتي عن علم ونقد معرفي، فما وجدنا شيئاً رفضه إلا وله مبرراته العلمية، فقد كان ينشد الكمال في كل شيء، ويمد يد العون لمن يحتاجه، ممن يرى أنهم بحاجة إلى مساعدته، ويجد في نقصهم سبيلاً إلى الكمال، بل إنه يحاول سد هذا النقص، وخاصة عند الناشئة من الشباب، ويروي الدكتور عبدالله الغذامي بعض المواقف الغريبة في حياة حمزة شحاتة، التي رويت له من بعض المقربين من شحاتة، أنه كان يساعد الناشئين بكتابة مقالاتهم، ومن ذلك ما كان يكتبه لعبدالله عريف رداً عليه حول موضوع (النقد والجمال) وهذا سر لم نكتشفه إلا متأخرين، فقد كان يجد النقص سمة كل مبتدئ، ومن واجب الآخرين مساعدته لتخطي هذه العقدة واثبات وجوده[24] فشعوره بالتحدي – سواء مع نفسه أو مع الآخرين – منبعه الشعور بالنقص، وليس النقص – كما ذكرنا آنفاً – بما يعوّض عنه بالوهم، لكن بما يعوض عنه بالتحدي العلمي،حيث يقف مواقف الرجال، كما هي نظريته، فكان سريع النجدة، كبير الثقة بالآخرين، صافي السريرة، وبعض هذه الأمور جلبت له التعاسة في حياته وأثرت في نفسه، بل صدمته، وزالت الصدمات الخارجية، بمرور الزمن، وبقيت الصدمة الداخلية ملازمة له إلى آخر يوم في حياته.

يذكر الكثير من معاصريه والمقربين منه بعض المواقف النبيلة، مع أنه لم يتحدث عنها فيما كتب، فقد ذكر الشيخ محمد علي مغربي في كتابه (أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر الهجري) بعضاً من مواقفه الإنسانية، فهو الذي أوصل الشاعر أحمد قنديل إلى رئاسة تحرير جريدة (صوت الحجاز) حيث رشحه لدى الشيخ محمد سرور الصبان، سنة 1936/1355م. حيث كان الصبان رئيساً للشركة العربية للطبع والنشر، والجريدة من امتيازها[25].

من المؤكد أن حياة حمزة شحاتة لا تختلف عن حياة العباقرة والمفكرين، حياة ذات علاقة وثيقة بالشقاء والمعاناة، والصدمات، ولعل العنوان الذي وضعه لكتابه (حمار حمزة شحاتة) وقد جمع فيه بعضاً من مقالاته، التي نشرها في صوت الحجاز، وتحدث فيها عن الجمال في الفن - بصفة عامة - كان انعكاساً للمعاناة التي كان يشعر بها، نتيجة الظروف التي مر بها إلى آخر يوم في حياته، ولم يتنازل عن مبدئه الذي درج عليه من أول يوم دخل فيه المدرسة، والعنوان في دلالته العبقرية يوحي بالتهكم، مما يدور في الحياة، فشحاتة لم يجد الجمال فيما يكتب أو يرى في هذه الحياة، ولذلك اتخذ الحمار رمزاً لهذا الجمال، وإن كان مصاباً بعقدة الكمال، وقد نشدها في كل شيء، حتى في الحمار، ذلك الكائن المظلوم، فهو الغبي في نظر البعض، والصبور في نظر آخرين، والعنيد إذا شاء العناد، فهل وجد حمزة هذه الصفات في البشر؟ أعتقد أنه لم يطلق هذا العنوان من فراغ، بل وجد في حماره الرمزي، الكائن الوحيد الذي يمكنه أن يتحمل أفكاره، كما هي الحال مع حمار الحكيم، وقصة (نائب في الأرياف) فقد وجد كل منهما في حماره مخلوقاً يتحمل أفكاره على كما هي، ويقف مدافعاً عن آرائه في الحياة، ويرى (أنها عقيدة وجهاد) ويتحدث عن معنى الجمال، هل سيذهب أدراج الرياح، أم تبقى منه ذكرى خالدة في النفس؟!!

«الجميل المفقود يبقى جميلاً في النفس، ولا يفقد سماته وتأثيره ومزاياه الفاتنة، لأن الزمن لم يعد جزءاً من حقيقته الزائلة. والمؤلم تبقى

صورته المحزنة أو المثيرة أثراً تتردد به صور أشباهه وبواعثه»[26] إن الألم يظهر واضحاً في حياة شحاتة من خلال ما يكتب تحت ستار الفلسفة الروحية، فالجميل في حياته مفقود، وأثره باق على الدوام، أما المؤلم - إن كان جميلاً أو ضده - فيبقى ماثلاً في مخيلته. إن هذا الصراع في حياته لم يأت من فراغ، فقد جاء من الصدمات التي وقف لها بالمرصاد ووقفت له بكل المراصد، وتغلبت عليه في النهاية، وبقي صلباً في مواجهة هذه الرياح، وهو يعرف أنها ستكلفه أكثر مما يطيق، لكنه فطر على طبع لم يستطع، بل لم يحاول أن يغيره. فأدبه صورة منه وهو صورة من أدبه وسلوكه في الحياة، والتعاسات التي قابلته فجرت فيه ما كان يكنه ويداريه، ولو لم تكن هذه أو تلك لما ترك لنا ينابيع صافية من أدب صادق مع النفس، وتعبيراً فذاً جعل منه إنساناً خالد الفكر صادق التعبير مع نفسه ومع الآخرين، وعندما نعود إلى نفسية المبدع القلقة، وما وراءها من دوافع خلقت لنا أدباً صادقاً جياشاً بالعواطف، فجرتها الأزمات والصدمات، وهذه سمة لازمت كل المبدعين، تؤكد ذلك الدراسات العلمية التي أجريت على عدد كبير من أصحاب الإبداع، فعندما سئل كليبنسكي عن سبب عدم وجود تقليد مأثور عن عبقري سعيد في الحضارة الغربية، أجاب بشكل مباشر: «وهل كان بمقدور رجل سعيد أن يكتب هاملت؟»[27] ولا يعني هذا أن غير المبدعين - إذا ربطنا الإبداع بالعبقرية - سعداء على الدوام، لكن الفرق يكمن في أن المبدع ذو حساسية عالية عن غيره، ولديه من الوسائل التعبيرية الشيء الكثير، ويستطيع أن يبيح بمكنونه في وقت ما، وليس من الضرورة بمكان أن يحدده بنفسه، بل أن الحدث والقريحة هي التي تقوم بالفعل نفسه في وقت تحدده هي.

3 - حمزة شحاتة بين الثابت والمتحول:

منذ أن عرف حمزة شحاتة الحياة، وهو يراوح بين الثبات والتحول، الثبات على مبادئه التي آمن بها، واتخذ من العظماء خير مثال عليها، وبين

التحول في ظروف الحياة الحديثة ومستجداتها، وقد جلبت عليه هذه وتلك بعض المصاعب في الحياة، وفي أحيان كثيرة المصاعب برمتها. وإن كان ثباته على مبدأ لم يتحول عنه قد أراح ضميره في وقت من الأوقات، فإن آخر قد جلب إليه متاعب هو في غنى عنها، وفي كل الأحوال كان يحمل لباس الفلسفة بكامله، وليس لباس القناع الواقي في وقت من الأوقات، أو ما يسمى (الازدواجية) فقد نجد شخصية أبي العلاء المعري في تأملاته في الحياة، أو طموحات أبي الطيب التي لا تنتهي، أو تشاؤميات ابن الرومي من الناس والحياة، وبالرغم من هذا كله فلحمزة شحاتة شخصيته الخاصة، الواضحة المعالم، وإن جمع صفات من ذكرنا كلها أو بعضها، أو الكثير من ثقافات وفلسفات الشرق والغرب. إن الثابت في حياة وأدب حمزة شحاتة – من خلال هذه الدراسة السريعة، التي أرى أنها لن تفي بشيء من حقه، كأديب وشاعر وفيلسوف – لا يزيد على شيئين اثنين:

الأول، إيمانه بمبادئه والدفاع عنها، فهو لا يرضى بشيء ناقص في حياته، سواء أكان له أو لغيره، فقد قام بمساعدة الآخرين، الذين يجد فيهم النقص، فالنقص عنده طريق إلى الكمال، ومادام الإنسان يشعر بالنقص فسيصل إلى الكمال.

الثاني، المرأة، وللمرأة في حياة حمزة شحاتة وجهان: الأول، وجه مشرق، والثاني وجه مظلم. فالوجه المشرق تلك المرأة التي غمرته بحبها وتقديرها ورعته طفلاً وأسبلت عليه من عطائها وحنانها، وهي في نظره المرأة الكاملة، أما الوجه الآخر للمرأة فهو ذلك الجنس الخائن الناكر للمعروف، الأناني، وهو مصدر كل التعاسة التي عاناها في كل ظروف حياته. هذان شيئان ثابتان في حياة حمزة شحاتة، وسنأتي إلى تفصيلهما، من خلال دراسة شعره ونثره. أما المتحول في حياته، فشيء واحد جعل منه قمة في التطور الفكري والسبك اللغوي البارع، ذلك التحول والتجديد في الحياة الفكرية والأدبية، قرأ القديم ولم يقف عند حدوده الماضية، بل طعمه بالجديد، وابتكر عليه نوعاً من الحداثة، ورأى أن الحياة في تجدد دائم فواكبها مع الحفاظ

على معطياته القديمة «إن الحياة تكون جميلة رائعة بالتغيير والتجدد، ونحن نرى أن أصحاب الإدراكات الواسعة، والإحساس القوي والتذوق العميق، أكثر تغييراً وابتداعاً وأكثر ميلاً إلى التغيير والابتداع. وهذا تقليد لمجرى الحياة الصادقة»[28] وبالرغم من تشدد مواقفه العلنية، إلا انه انطلق منها بقوة إلى الجديد، فجدد في الأفكار والأخيلة، والمعاني، وكتب الشعر الحديث على التفعيلة وكان قادراً على مجاراة كبار أساطين هذا الفن، في العراق ولبنان، في فترة الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي، وقد تفوق عليهم في عدم الغموض الرمزي في الشعر العربي الحديث[29]. وقبل الدخول في الحياة الأدبية نود الدخول إليها من خلال الحياة الاجتماعية، ولن نستطيع – بأي حال من الأحوال – التفصيل فيها في هذا البحث المحدود بعدد من الصفحات – وسنحاول الاختصار بما لا يخل بالفكرة العامة.

والمرأة في حياة حمزة شحاتة هي المحور الرئيس، وهي الهيكل العام بوجهيه: (السالب والموجب) وقد أكد الدكتور عبدالله الغذامي في دراسته للنموذج، في (الخطيئة والتكفير) ست نساء في حياة حمزة شحاتة، وقابلهن، ثلاثاً بثلاث، لتصبح النتيجة (صفر) ثم ألحقهن بخمس بنات، هن صلب شحاتة، الذي ورث الجنس النسائي السائد في عائلته، فأبوه (شحاتة) لم يكن له أخوة ذكور، وقد جاء من نسج الأسطورة والخرافة السائدة في ذلك الزمان، على النمط الشعبي (شحاتة) والتاء مبدلة عن الذال، والأصل (شحاذة) أي القوة التي تحمي الإنسان من الحسد، ومنها (يشحذهم) أي يطردهم، وكذلك شحذ الرجل السيف، جعله حاداً[29] وأصل الفعل (شحذ) يتغير في الأعراف الشعبية، ما بين (شحذ، وشحد) أي بمعنى (استجدى) الآخرين، وشحاتة أخذ من الفعل (شحاذة = شحادة = شحاتة)، بمعنى الطلب، فانقلبت الذال إلى دال، ثم انقلبت الدال إلى تاء، والسبب ثقل النطق إذا وجدت الدال قبل التاء مباشرة. وهذه الخرافة من عصور التخلف الفكري تعبير عن طرد الأرواح الشريرة، التي تقتل الأطفال، أو تقصر النسل على نوع معين، مثل البنات... والنساء الثلاث (الموجبات) في حياة حمزة شحاتة،

اللائي ذكرهن الدكتور الغذامي برواية السيدة شيرين شحاتة، هن: أمه، وهو الابن الأصغر بين إخوته، وكانت تحبه حباً جما، حتى أنه عندما سجن في قضية سياسية، بكته حتى فقدت نظرها، ولما خرج بريئاً من التهمة عاد للأم بصرها. ويعلق الدكتور الغذامي على ذلك مقارناً حب أمه له بحب يعقوب، الذي أبصر بمجرد رؤية ابنه يوسف[31] أما المرأة الثانية: فكانت سيدة من آل جمجوم، رعته وحنت عليه كثيراً عندما انتقل من مكة إلى جدة للدراسة في مدارس الفلاح. والثالثة: أخته خديجة، التي ضحت بشبابها في سبيل رعايته ورعاية بناته، حتى توفاها الله إلى جواره، وقد تركت في نفسه أثراً وجرحاً عميقاً لم ينسه، زاد من صمته صمتاً رهيباً، اعتزل فيه الناس لقرابة عام.

تلك ثلاث نسوة في حياة حمزة شحاتة، كان لهن الدور الإيجابي، لم يمكنه الزمن من التمتع بحياتهن، وفي مقابل ذلك ثلاث نساء على النقيض، هن زوجاته الثلاث، لاقى منهن الويل والثبور، وحولن صورة المرأة عنده إلى جسد فقط، ونزوة شهوانية طائشة في ليل بهيم، شبهها بنشوة السكر التي يفيق صاحبها على الندم. ولم يستمر على تلك العلاقة حيث أنهاها بالطلاق المتتالي للثلاث، وهاهو يقول: «الزواج الأول غلطة، والثاني حماقة، والثالث انتحار»[32] وبقي يرعى بناته لعل فيهن من تعوض صبره خيراً، فكانت أمنيته الأولى أن يجد منهن طبيبات يوجد لهن مستشفى لعلاج الفقراء والمعوزين، بلا رسوم، أما الأغنياء فيأخذ منهم رسوم العلاج للصرف منها على العيادات، لكن أمله خاب – كعادته في الناس – فلم يصبح منهن إلا طبيبة واحدة. كانت المرأة في حياة حمزة شحاتة كل شيء، وقد أوجدها في ثنائيات متناقضة، فهي الصديق/ العدو، وهي الوفي/ الخائن، وهي الصادق/ الكاذب، وهي الضعيف/ القوي. أنه يراها كالدنيا (يوم لك ويوم عليك) وقد صور هذا الوضع في معظم قصائده، ووضعها في معادلات ليس فيها تكلف الواعظين وسطحيتهم، فيقول:

«فلم يصحب الدنيا طويلا على المنى سعيدٌ، ولا أفنى الجديدين مصعبُ

ومـــازالـــت الأيـــام تـــقـــبـــل تـــارة وتـــدبـــر، والـــدنـــيـــا تَـــجـــد وتـــلـــعـــب
فهذا خصيب كان بالأمس مجدباً وما يتقى في يومه الجدب مخصب»[33]

نستطيع أن نستخرج حياة حمزة شحاتة من خلال هذه الأبيات الثلاثة، فطامته في الفشل العاطفي والزواج الفاشل من ثلاث نساء، لم يكن الحد الفاصل في مأساته في الدنيا، فبالإضافة إلى أنه يشعر بعدم الأمان فيمن وضع فيهم الثقة، ابتداءً من قريبه الذي ادعى بأنه صرف ما لحمزة من مال عنده على تعليمه ومصاريفه، وفي النهاية حاول معه بترضية كعوض عما فقده، ورفض حمزة هذا العرض، كما ذكرنا من قبل، فإنه مني بنكسة أخرى مع أحد أصدقائه في صفقة تجارية، ادعى الشريك أنه خسر كل المال، ولم يبرر لذلك. لكن مشكلة أخرى كانت تزعجه، وهي عدم وجود الوريث الذكر الحامل لاسمه، لكن هل هذا الوريث هو حقيقة من صلبه؟ هذه علامات استفهام كانت ترتسم أمام حمزة شحاتة في كل تصرفات حياته، كان في يوم من الأيام عند مدير الأمن العام في جدة، وكان أحد أبناء البادية قد جاء إلى هذا المدير في حاجة قضاها له بسرعة، وسر البدوي من شهامة المدير وأراد أن يدعو له بدعوة تليق به، ولم يعرف سبل المجاملة الحضرية التي يعرفها أبناء المدن، فقال: «الله يجعل ولدك من صلبك" هذا البدوي يؤكد على الصلب، أي على الذرية، لكن حمزة – بحساسيته عن المرأة – يؤولها تأويلاً آخر، وفي هذا الدعاء كناية عن سلسلة النسب، وليس بالضرورة أن يكون في المسألة شك، أو يقين»[34]. ويهجر حمزة شحاتة وطنه إلى مصر ليعيش بعيداً عن القلق، ويعلم بناته في جامعاتها، فهو يضع فيهن الأمل، فقد، فقد كل شيء إلا هؤلاء البنات، لكن السبب الرئيس في صدمته وخيبة أمله كان في الناس الذين تعامل معهم بصدق، فقلبوا له ظهر المجن واستغلوا الطيبة التي فطر عليها، وقد صور هذا المشهد في الكثير من شعره، كتعبير عن هذه الخيبة، وتنفيس عن مرارة يشعر بها تجاه هذه الفئة التي ظهرت له بوجه غير الوجه الذي هي عليه:

«حيث لا ترتدي الصداقة أثواباً بلوني خداعها والرياء
حيث لا يَطعن الرفيق رفيقاً بين دعوى تقواه والإغواء
حيث لا تُنْصَب الشعارات زيفاً وفجوراً يروى ومحض افتراء
حيث تبقى الصلاة تقوى وطهراً لا فخاخاً للبيع أو للشراء»[35]

هذه المقطوعات الوجدانية تكفي عن الشرح الطويل لما تعرض له حمزة شحاتة من خيانة وغدر من الأقرباء والأصدقاء الذين يدَّعون التقى والفضيلة، في الظاهر، لكنهم يبطنون عكس ما يظهرون، فكم من إنسان يظهر في اليوم الواحد بعدد من الوجوه، فهو يجيد لباس الأقنعة، واستعمال كل منها في وقت معين وحسب الموقف الذي يحتم عليه لباس هذا القناع أو ذاك، فلكل موقف قناعه المناسب، ويجيدون لعب الأدوار.

وهذه السمة الظاهرة في حياة وأدب حمزة شحاتة لفتت نظر الدارسين والمؤرخين للأدب السعودي على وجه العموم، ويعزو البعض ذلك إلى خيبة الأمل في كل الناس «كانت صدمة حمزة شحاتة وخيبة أمله في الناس وفي الحياة بوجه عام هي أبرز وأقوى مظاهر صوته الشعري. إن أول ما يسترعي انتباه قارئ شعره، هو توقف شحاتة طويلاً عند محور الغدر والخيانة في العلاقات الإنسانية، كان كل إحساس بالعزلة والغربة، وكل إحساس بعبثية الحياة، وكل تعبير عن الشكوى واليأس ينبع جميعه ويصب في هذا المحور الذي يكاد يكون قاسماً مشتركاً في قصائده. كان لا يمل الحديث عن انتكاس القيم والفضائل، وعن استحواذ الغدر والخداع على طباع الناس وعلاقاتهم. وكان دائم البحث عن مثاله الذي لم يجده قط»[36].

ومع أن حمزة شحاتة صور حياته – بما يشبه السيرة – في شعره، من تقلبات عامة و أحداث معينة، ومعاناة ذاتية، إلا أنه قد طرق كل فنون الشعر وأغراضه المتعددة بلغة أدبية راقية مردها تكوينه الثقافي الجيد واستعداده الفطري، لذلك يجمع كل الدارسين والمؤرخين للأدب العربي السعودي على أنه

والعواد فرسا رهان في مقدمة الشعراء في المملكة[37] وقد اعتبره بعض النقاد الفحل المفوه، الذي لا يجامل على حساب شعره ومبادئه، وهذا كلام قلناه من قبل ولا نريد ترديده، فقد ذكر إبراهيم فلالي شاعرية حمزة شحاتة وشعر يته، وقال عنه: «.. وإنك حينما تقرؤه تقف أمام شاعر فخم ضخم جزل الألفاظ متين التراكيب متماسك الأداء تماسكاً يذكرنا بشعر الفحول القدامى، إن من يقرأ قصيدته (نهاية) يتذكر البحتري وجريراً، أداء وشاعرية واستمع إليه وهو يقول:

«أخيرُ سبيليك التي تتجنب؟ وأدنى حبيبيك الذي لا تقرِّب؟

إن ما قاله الفلالي عين الحقيقة، وليس الفلالي هو الوحيد الذي يشهد لهذا العلم بالريادة، وإن كان التعبير الذي وصفه به على أنه يشبه الشعراء الفحول الذين خلدهم التاريخ الأدبي، داخل الحدود العربية وخارجها، تعبير أراد به المدح، وهو تعبير سائد في زمان الفلالي وعند بعض المقدمين للكتب والدواوين على وجه الخصوص، فحق هؤلاء محفوظ، لكن الشاعر شحاتة، تميز في زمانه بما يليق بزمانه، ومن يدري لو كان معاصراً لهم، من سيكون، صاحب السبق؟؟![38] وقد درج الكثير من الدارسين على أسلوب المحاكاة والإسناد السريع، ولم يكلفوا أنفسهم بالتمعن في النص الشعري، في حداثته ومبتكرات معانيه، بل يسندون الشاعر والنص إلى من يحضرهم من الأسماء الفعالة في الشعر العربي، فقد شبهه بعضهم بالمتنبي في الجزالة و آخر بجرير، وفي الفلسفة بالمعري....[39] وليست النسبة إلى هؤلاء بعيب، لكن الزمان والمكان والظروف المستجدة لها وضعها الخاص، فلم ينظر الدارسون إلى هذه الحيثيات في حياة الشاعر أو الناثر بعين الاعتبار، ويقيني أن أحداً لن يرضى بهذا الوصف مع تقديره لكل من نسبوه لهم، وهذا ما سبق أن أشار إليه القرشي، في نقده للمرصاد، حول حمزة شحاتة. ونجد من قرأ حمزة شحاتة من المثقفين والدارسين الشباب يختلفون في الرؤية النقدية، والتحليل المنطقي للنص، فقد أشار علي الدميني إلى شخصية

شحاتة المستقلة وإنه لا يكرر فيها أسلوب الآخرين «في شعر حمزة شحاتة كما في نثره تبرز ملامح التمييز في الأداء الفني، فلا تشعر أنه يكرر أسلوب الآخرين، وفي كتابته تتبدى عبقرية الكاتب الساخر كما تبدت عند [برنارد شو] »[40] وبالرغم من أن هذه الفئة تعتبر مستقلة في التحليل إلا أن الدميني يعيد ذلك إلى إسناد الآخرين كل إبداع إلى تقليد، فالكاتب الإنجليزي الساخر، برنارد شو، يختلف عن شحاتة، فكل كتاباته ساخرة، ولو أراد أن يجدَّ كما جد شحاتة لما استطاع، فسخرية حمزة شحاتة نابعة من انعكاس نفسي على ظروف الحياة، وعدم مبالاته بما فيها من نشاز فكري. ولكي يختصر الدارسون الطريق الشاق في التحليل والمراجعة،وقراءة النصوص من داخلها، اكتفى البعض بالإحالة إلى شاعر أو كاتب ذاع صيت نثره أو شاعر دوى نغم قصيدة اشتهرت من بين قصائده في الآفاق.

عندما استقر حمزة شحاتة في القاهرة، نظم قصيدته المشهورة (غادة بولاق) وسماها البعض (نفيسة) ونفيسة اسم متداول في مصر، ولا يهم المسمى، فالمضمون أولى منه، فمالبث الدارسون إلا أن قالوا: إنه يقلد فيها الشريف الرضي، في قصيدته المعروفة، (ظبية البان) لأنها اتفقت في الوزن والقافية، ومطلعها:

«يا ظبية البان ترعى في خمائلها يهنأ لك اليوم أن القلب مرعاك»

وهي قصيدة معروفة لا تحتاج إلى تعريف، أما حمزة شحاتة فكانت قصيدته على هذا البحر، لكن مفرداتها تختلف في حداثتها عن قصيدة الشريف الرضي، فهي معاناة شاعر فقد الحب والحنان، فوجده في غير من كان يحلم به، وقد تكون غادة بولاق، ذلك الحي القاهري العتيق رمزاً شعرياً قصد به مصر كلها ممثلة في فتاة جميلة:

«يا فرحة النيل يا أعياد شاطئه يا زهر واديه يا فردوسه الزاكي
يا ذخر ماضيه من فن وعاطفة قيدتِه بهما لما تصباك
كانت ضحاياه في الماضي فهالني أن أراه من ضحاياك»[41]

ولعل شحاتة قد عبر عن مأساته في هذه القصيدة خير تعبير، فقد ذكر فيها كل ما كان يفتقده في المرأة وفي الصديق، بل في المجتمع كله من صفات الجمال الروحي المفقود. وفي قصيدة أخرى، بل في عدد من القصائد يستعيد فيها ماضيه الجميل في الحب، لكنه يكتشف أن كل ذلك كان وهماً وسراباً يحسبه الظمآن ماء، وهاهو يقول في قصيدة عنوانها (أنتِ:

«أنت التي أيقظت قلبي

من عميق سباته...

وأنرت عمق حياته...

وسطعت كالفجر المورَّد

في دجى ظلماته

ودفعتِ تيار الشعور

فدب في خفقاته

ونثرت آلاف الزهور

على حقول مواته

وأزحت أستار الضباب

غفا على صبواته

وبالرغم من هذه النشوة يختم القصيدة بما يعانيه ويرى أنه هو الحقيقة في حياته وحياة أمثاله من البشر، الذين خدعهم بريق الحياة وزيفها:

ما جدوى الكلام؟؟

ماتت عواطفنا

فليس يعيدها لحياتها

كل الكلام

وترمدت نار الهوى

بفراقنا .. وخبا الغرام

فعلام ننفخ في رماد؟

وإلام نحلم بالمعاد؟(42)

وهكذا يعود شحاتة إلى واقعه، وهذا دأبه في كل أشعاره، يحلق في خيال كان يتمنى أن يكون حقيقة، لكنه يكتشف أن ما يحلم به رماد، لن تعود جذوته كما كانت، فيرضى بواقعه المرير، ويستسلم لظروف حياته رغماً عنه، وهاهو يرثي نفسه في آخر عمره بمرثية يصور فيها خيبة الأمل في كل شيء، وخاصة الناس:

«خيال أجاد الوهم نسج خيوطه شقينا بما أزجى إلينا وأعقبا

أراني شريداً أنكرته بلاده فشرق مسلوب القرار وغربا

وناضل يستبقي الرجاء فلم يجد عدا اليأس نهجاً والمعاطب مركبا»(43)

وهو في هذا المنحى يلتقي بالشاعر حسين سرحان، في طريق واحد اسمه (اليأس من الحياة والناس) ساق كل منهما إلى الانطواء والابتعاد عن الظهور والناس، لأن أحلامهما أكبر من واقعهما، وقد قدَّر من هو أقل منهما قدراً، فسبب ذلك لهما الإحباط، وليس ذلك بمبرر لهما على هذا السلوك، لكن هذا ما حصل، وسينصفهما التاريخ، ومن هو في مستواهما من المبدعين في يوم ما، فالسرحان يمقت حياته التي أضاعها في الوظيفة،التي لم تكن همه ولا منتهى طموحه، فيقول:

«فكيف قبلت القيد أرسف تحته بخيلاً بإحساسي سخياً بأدمعي

وكيف أرى حريتي بعد محبس مقيت الجنى، أبصر به، ثم اسمعِ

فضل سبيلي، وانتكست كأنني طريد، رماه دهره وسّط بلقع»(44)

وقد حظي شحاتة ببعض الآراء في الدراسات العامة، ومما يدل على عمق فكره وثقافته، اختلاف الآراء حوله، فالدكتور محمد عبد المنعم خفاجي يرى أنه متأثر بأبي العلا المعري في فلسفته نحو الحياة والناس، وبمذهب القوة الذي دعا إليه نيتشة، وهو يمقت الضعف ويزدريه ويحاربه، وله فلسفة خاصة يضمنها بعض قصائده، وشعره سواء منه ما نظم في ربوع الحجاز أو على ضفاف النيل مستوى الشاعرية متشابه السمات، ولا أشبهه إلا بالشاعر القديم النابغة الذبياني في نسجه وأسلوبه وبالمتنبي في عمقه وقوته وجزالته[45] وإذا انتقلنا إلى نثر حمزة شحاتة فسنجده نثراً متعلقاً بنقد الحياة، في سخرية ليست من طبع شحاتة الجدي، فهو يسقط ما في نفسه على المجتمع بالطريقة التي يرى أنها تشفي بعض غليله، وليس مقلدا في أسلوبه النقدي، وإسقاطاته على الحيوان الذي اختاره نموذجاً لحمل أفكاره – كما ذكرنا من قبل –، فهذا الحيوان الذي اشتهر بالصبر والعناد، كان مثار جدل في التراث العربي، منذ الجاحظ، والدميري، والشدياق، والحكيم، وسيبقى كذلك.

ونجد حمزة شحاتة يدافع عن الحمار، فهو – في نظره – مؤدب وصبور ودمث أخلاق وحسن الصوت....[46] ويجد في الحمار فضائل ليست في الإنسان، ليس فيه أنانية الإنسان ولا تكبره ولا ظلمه، ويرى في حماره مزايا انفرد بها – حتى بين الحمير –. فيقول عنه: «أما حماري فهو بدع بين الحمير، أقسم بالله أنه لو كان إنساناً لكان مكانه بين من تشتغل الدنيا بذكرهم من العظماء والفنانين ظاهراً مرموقاً»[46]، ويعلق الدكتور غازي زين عوض الله على هذا القول: «وقد أراد حمزة شحاتة أن يجعل الحمار مجرد موضوع لنقد الإنسان»[48] ولم يكن حمزة شحاتة في مقارنته بين الإنسان والحيوان (الحمار) ليظهر فضائل الحمار، وهو الذي يفرق بين الرجولة والفضيلة، لكنه يهدف من وراء ذلك إلى بيان أن الحمار أوفى من كثير من الناس، فهو صاحب فضيلة لا توجد في بعض الناس، وهم الذين كان له معهم أقسى تجربة. وقد رأى بعض الدارسين، أن حمزة شحاتة ليس بالناقد، فهو

فنان مطبوع، وليس محترفاً للنقد[49] ونحن لا نتفق مع هذا الرأي، فحمزة شحاتة يمتلك من الرأي النقدي، والفكر الثاقب ما لم يهيأ لغيره من الشعراء والنقاد، فقد عالج الكثير من القضايا بروح الناقد الحصيف، لكنه مقل في هذا الجانب.

الخاتمة:

أما وقد عرضنا لشيء من أدب حمزة شحاتة وفلسفته في الحياة، فنود أن نختم القول في هذه الشخصية البارزة في الأدب السعودي والعربي بوجه عام:

إن هذا الموضوع يحتاج إلى دراسة أكاديمية مقننة، لإظهار الجوانب الفنية والعلمية والاجتماعية في أدب علم من أعلام الفكر والأدب، وقد حاولت أن أعطي لمحة مضيئة عن أدبه، من خلال قراءة سريعة، قد لا تفي بالغرض، مما قاساه في حياته، من خيانات وغدر لم يكن مؤهلا لها، فسببت له صدمات هي مصدر إلهامه، ووقود عبقريته الشعرية والنثرية، وهكذا تكون مصادر المبدعين على مر التاريخ الأدبي في العالم كله، وفي هذه الفصول المختزلة من أدب شحاتة لمحة عما قاساه، أرجو أن تكون فاتحة علمية في دراسة تفيه حقه، فقد أخذ غيره حقاً زاد على قدرته، وهو الأحق بذلك، لكن الأمل معقود على طلبة الدراسات العليا في الجامعات العربية، وأساتذتها من الباحثين، وحسبي أنني حاولت في وقت لم يسعفني التوغل في أدب شحاتة وفكره العميق، فلم يفرد الدارسون له دراسة مستقلة، كما أنهم يعزون عبقريته إلى تقليد الآخرين من السابقين، وقد نختلف معهم في هذا الرأي، وإن اتفق وزن قصائده مع الآخرين، فهذا تناص وليس تقليد، فمن يدقق في بناء قصائده يجد فيها روح الابتكار، في المفردات والرؤية الفنية، وكذلك في نثره العميق، وفكره المتألق، ورؤيته للحياة والناس. والله الهادي إلى سواء السبيل.....

الهوامش والمراجع

1) انظر، دراستنا «التيارات الفكرية وإشكالية المصطلح النقدي» ص 107، نادي الطائف الأدبي2005م. ودراسة الدكتور عبد الحميد إبراهيم «نقاد الحداثة وموت القارئ» ص 113 نادي القصيم الأدبي، وانظر الدكتور: حسن الهويمل، النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر، ص388، من إصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة، 1992/1412م.

2) انظر، (بين الجمال والنقد) جريدة أم القرى، ع 449، 1359/1/17 – 1940/2/25م

3) انظر، عزيز ضياء «حمزة شحاتة قمة لم تكتشف» تهامة،

4) انظر، دراستنا «النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية، نشأته واتجاهاته» ص 171، نادي الطائف الأدبي، 2003م.

5) صدر نص هذه المحاضرة كاملاً عن شركة تهامة للنشر، 1981/1401م. وقد تحدث عنها الكثير من الباحثين والمؤرخين للأدب السعودي، انظر: محمد علي مغربي (أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر)، ص 73، تهامة، 1981/1401م.

6) ديوان حمزة شحاتة، تهامة، 1988/1408م.

7) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، تهامة، 1980م.

8) رفات عقل، تهامة، تهامة، 1980م.

9) دكتور، محمد عبدالرحمن الشامخ «النثر الفني في المملكة العربية السعودية»، ص 96، دار العلوم، الرياض 1982/1402م.

10) انظر: عبدالسلام الساسي، الموسوعة الأدبية،ج 2، ص 134، مكة المكرمة، 1395. وانظر: الدكتور محمد العيد الخطراوي، شعراء من أرض عبقر، ص 94، والدكتور، عثمان الصوينع، حركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر،ج 1، وقد اختلف المؤرخون في سنة وفاة حمزة شحاتة، ما بين 1971 و1972، لكن الغذامي يؤكد عن بنت الشاعر السيدة، شيرين شحاتة، أن وفاته كانت في عام 1972م، في القاهرة، ودفن في مكة.

11) الدكتور: عبدالله الغذامي (الخطيئة والتكفير) ص 195-196، نادي جدة الأدبي 1985م.

12) عزيز ضياء (حمزة شحاتة: قمة لم تكتشف) ص 49، مصدر سابق.

13) محمد حسين زيدان (جريدة المدينة، ملحق الأربعاء) 1403/5/3.

14) الغذامي (الخطيئة والتكفير) ص 198، مصدر سابق.

15) انظر: صوت الحجاز، 1940/2/25م.

16) انظر: الغذامي (الخطيئة والتكفير) ص 200، مصدر سابق.

17) الغذامي، ص 201. وذكر الناقد إبراهيم هاشم فلالي، في كتابه (المرصاد) ص 142، بعد أن نقد المقدمة التي كتبها حمزة شحاتة لكتاب الساسي، أن حمزة أعلن في جريدة البلاد السعودية، أنه لم يكتب المقدمة، ويقول الفلالي: «بعد كتابة ما كتبت عن المقدمة اطلعت على إعلان في أحد أعداد جريدة البلاد السعودية بإمضاء الأستاذ حمزة شحاتة، ومفاد الإعلان أن المقدمة ليست بقلمه فدار بخلدي أن الموضوع لا يتعدى أن يكون مؤامرة معقودة بين الساسي والشحاتة باتباع هذه الخطة لترويج الكتاب، المرصاد142، النادي الأدبي في الرياض، ط 2، 1980/1400م.

18) الغذامي، 202.

19) حمزة شحاتة (الرجولة عماد الخلق الفاضل) 114-115 تهامة، 1981/1401م.

20) سورة الحشر، آية 9.

21) الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 115.

21) المصدر نفسه، ص 118.

23) المصدر نفسه، 120.

24) الغذامي، ص 199.

25) محمد علي مغربي: أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر الهجري، ص 19-20، تهامة 1981م.

26) حمار حمزة شحاتة، ص 89، دار المريخ، الرياض، 1977م.

27) انظر: العبقرية، تحرير بنيلوبي مرَي، ص 22، عالم المعرفة، 208، الكويت، أبريل 1996م.

❖) كتبت مرة مقالاً بعنوان (الإبداع وليد الألم) فأنكر البعض عليّ هذا العنوان واتهموني بالمبالغة في الطرح، وضربوا أمثالا بأغنياء وأصحاب مناصب...،على أنهم سعداء في الحياة، فمن أين يأتيهم الألم والحرمان؟؟، لكني برهنت على ذلك بأن المال والجاه ليس هو مصدر السعادة، ربما يكون غنياً ذا منصب مرموق، لكنه محتاج إلى أبسط الأشياء في حياته، وقد حال دونها ظرف ما!!.

28) انظر: صوت الحجاز، 1359/1/20.

29) الدكتور: حسن الهويمل، 413، و449، مصدر سابق.

30) ابن منظور: لسان العرب، مادة شحذ، ص 44، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

31) الغذامي: المصدر السابق، ص 248.

32) حمزة شحاتة: رفات عقل، ص 95، تهامة، 1980م.

33) ديوان حمزة شحاتة، ص 146، دار الأصفهاني، جدة، 1988م.

34) انظر: حمزة شحاتة رفات عقل، ويكاد الكتاب أن يكون كله فلسفة ضد المرأة.

35) ديوان حمزة شحاتة، ص 189.

36) الدكتور: عبد الله المعيقل (معجم البابطين للشعراء المعاصرين)، مج 6، ص 181، الكويت.

37) الدكتور: محمد عبدالمنعم خفاجي (الشعراء والتجديد) ص80، وما بعدها، القاهرة.

38) إبراهيم هاشم فلالي (المرصاد) ج 1، ص 91 وما بعدها، نادي الرياض الأدبي ط 2، 1980/1400م. وانظر: نقد المرصاد للشاعر حسن عيد القرشي في نفس الكتاب، ص 302. والفلالي يميل إلى شعر وفكر شحاتة ويفضله على غيره.

39) الدكتور: بكري شيخ أمين (الحركة الأدبية في المملكة) ص 212، الرئاسة العامة لتعيم البنات، 1976م.

40) علي الدميني: حمزة شحاتة الشاعر المفكر، مجلة قافلة الزيت، جمادى الأولى، 1400، مارس/ إبريل 1980م. وانظر: غازي زين عوض الله، الصحافة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ص83، مكتبة مصباح، 1989م، جدة.

41) ديوان حمزة شحاتة: ص 56، مصدر سابق.

42) الديوان، ص 43. 90-91.

43) نقلاً عن الغذامي، ص 238، مصدر سابق.

44) حسين سرحان (أجنحة بلا ريش)، ص 160، نادي الطائف الأدبي، 1977م. صدرت رسالة دكتوراه عن نثر حسين سرحان، من كلية اللغة العربية، في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية في الرياض، أعدها عبدالله الحيدري.، وصدرت عن النادي الأدبي في الرياض 1426، في مجلدين.

45) الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي، الشعراء والتجديد،، ص 181، مصدر سابق.

46) نظر: صوت الحجاز، ع208، لسنة 1936م.

47) المصدر نفسه، ع 225-227.

48) الدكتور غازي زين عوض الله: الصحافة الأدبية، ص257، مصدر سابق.

49) انظر: الدكتور، عبد الله الحامد، مجلة اليمامة، 1399/2/18م.

❖ ❖ ❖

هذا الكتاب وهو في الأصل محاضرة
يلفت النظر من وجوه عدّة لما فيه من وعي
منهجي متطوّر ولما بنى عليه صاحبه
مقاله من مبادئ ولما فيه أيضاً من
إحساس عميق بطرافة ما هو مقبل عليه

وبجدّته وكلّ هذه الوجوه تدفعنا على أن نبدأ بملاحظة بدت لنا أساسيّة وهو أنّ العنوان الذي اختاره المحاضر لمحاضرته واختاره بعد ذلك ناشر الكتاب لا يبين بما يكفي على محتواه وربّما أخطر العنوانُ ببال القرّاء أنّه من قبيل تلك الكتب المواعظ التي يلقي بها أصحابها على النّاس من باب السّعي إلى تغيير ما طغى على النّاس من زهد في الفضيلة وتراجع في خصال الرّجولة، إذاً قد يفهم القارئ من العنوان أنه من باب «الأمر بالمَعروف» والدعوة إلى سواء السّبيل والاكتفاء في كلّ ذلك بخالص الشعارات ومبذول العبارات التي تطفح بها كتب المواعظ التي تكتفي في عملها بالتوجيه والدعوة السطحية الواضحة إلى ما تدعو إليه.

والمطّلع على هذا الكتاب يدرك أنّ محتواه أكبر بكثير مما يدلّ عليه عنوانه وأنّ صاحبه فيه أبعد ما يكون عن الوعظ وإنّما هو باحثٌ يتصدّى لموضوع خطر وخطير في الوقت نفسه ويريد أن يعرّيَ كلّ جوانبه وأن يردّ فيه الأمور إلى مصادرها وأن يحدّد قيَمها باعتباره باحثا لا باعتباره محاضرا أو واعظا، يقول في هذا المعنى: «وأنا أريد التجريد والتّعريةَ كباحث لا كمحاضر فإنّي لو قصرتُ كلامي على الرجولة أو على الخلق الفاضل خشيتُ أن يتحوّل حديثي إلى موعظة لا تعدو أن تكون تمدّحا حماسيا بالفضائل دون تحليلها وردّها إلى مصادرها وتحديد قيمها ومعاييرها وأثرها في صميم الحياة وعلاقتها بالنفوس» (ص 22).

وهذا الوعيُ المتطوّرُ الذي نصادفه في كلّ صفحة من صفحات الكتاب يكسِبُ هذا العمل قيمة مهمّة تجمعُ بين الفكر المجرّد في القضايا والوعي المنهجي المتطوّر لكي يخرج بالبحث من حدوده الضيّقة إلى حدود رحيبة يضع فيها كلّ شيء موضع السؤال والشكّ لأن ديدن هذا الباحث هو إطلاق العنان للفكر حتّى يجول بكلّ حرّية في المسائل المطروحة للبحث والرجوع بها إلى فترات تشكّلها الأولى لينفض عنها ما ران عليها على مرّ السنين من غبار ولذلك لابدّ من سلوك سبيل تجمع بين التّحليل والتأليف وتزاوجُ بين التجريد والاختبار بقطع النّظر عما قد يؤدّي إليه كلُّ ذلك من نتائج فالكاتب في هذا النصّ مؤمن إيمانا عميقا بأنّ السبيل القويمة في البحث هي السبيل الجانحة التي تخرج عن المكرور والمعتاد وتركب المغامرة في سبيل بحث طريف لم يسبق إليه أحد، وهذه السبيل الجانحة وما قد تؤدّي إليه من النتائج هي اختيار الباحث الآتي من عمق إيمانه بأنّ المغامرة والنتائج غير المضمونة أهمّ من الركود والمشي في السّبل المسلوكة والطّرق المعبّدة والإصداع بآراء ماشتها الناس وكرّرت القول فيها ذلك أنّ "المجازفة في تاريخ نشأة الحياة وفي تاريخ تطوّراتها قادت روّادها إلى القمم الشّامخة وأعانت على كشف مساتير الوجود والفكر" (ص 24).

ولقد أكّد الكاتبُ في عديد المواضع على أنّ إعمال الفكر وركوب المغامرة في قضايا البحث وردّ الأمور إلى مصادرها وتحليلها أهمّ بكثير من الاكتفاء بما هو مطروح موجود وجارٍ بين الناس معهود فـ «الركود في تاريخ أمّة تتطلّع إلى ما وراء حدودها الجامدة شرّ من الخطإ» (ص 24).

وبناء على هذا فإننا سنقرأ هذا الكتابَ في مرحلتين كبريين: المرحلة الأولى نحاول أن نحلل فيها تحليلا خطّيا أهم الأفكار الواردة عند هذا الباحث وفي مرحلة ثانية نحاول أن نستخلص المشروع الذي بدا لنا من هذه القراءة الأولى والذي نعتبره البنية الأساسية التي يتحرّك عليها كلام هذا الكاتب المحاضر.

1. التحليلُ:

توخّى الباحثُ في دراسته المسألة سبيلاً تحاول الوصول إلى تباشير ظهورها مؤكّداً أنّ "الإيمان بالفضيلة قديم كما أنّ الكفر بالرّذيلة قديم" وأنّ العلاقة بين هذين الطّرفين المتقابلين كانت على مرّ التّاريخ سجالا وهي عنده ستبقى هكذا لأنّ بنية هذا الزّوج التقابلية يسكنها في العمق الصّراعُ وسعي كلّ طرف إلى أن يستبدّ بالطرف الآخر ولذلك نجمت في هذه المنطقة من النصّ أسئلة كثيرة موضوعها ما تنطوي عليه النّفسُ الإنسانية من إرادة للخير والفضيلة أو ما قد يتنازعها من دواعي الشر حتّى لكأنّه فطرة فيها وهو تحليل نرى من خلاله أنّ هذه النفسَ ميّالة إلى الشرّ جبلّةً حتّى لكأنّ الخير عدوّها يغزوها وتدفعه "فإن استكانت له فإنما تكون استكانة المجاهد المغلوب على أمره لا استكانة الإيمان بالحق" ولم يغب عن الباحث ما في هذه القضايا من دقّة وما يقف دون الإجابة القاطعة الجازمة من صعوبة ذلك أنّ المسألة من قبيل المسائل الظنّية الأدبية التي لا تسوسها القوانين العملية الملزمة ولذلك يجد الفكر نفسه في عديد المرّات أمام أزمات لا يستطيع لها حلا وأمام أسئلة يحتار في الإجابة عنها وحتى لا يبقى البحثُ في هذه المناطق الموّارة التي لا تستقرّ بها قدم انتقل الباحث إلى مناطق أكثر ثباتا وأدعى للاتفاق والإجماع فترك الخوضَ في المسائل النفسية وقطع بأنّه: «لا خف في أنّ الإيمانَ بالفضيلة والكفر بالرّذيلة غير سلوك سبيلهما» (ص 34).

وهو بذلك يطرحُ مسألة الفرق بين العلم بالشيء والعمل به وهي مسألة سيكون لها في كل حديثه شأن عظيم وسيؤكد أن التفريق بين أطرافها دقيق قد تزلّ فيه العقول الضعيفة بل إنّه يستدرك فيقولُ إن مثل هذه المسائل لا تُحسَم بمجرّد قوى العقل ولا بدّ فيها من ملكات أخرى وطرائق معرفة وتحصيل تعين الباحث والساعي إلى الحقيقة على إدراك مرامه فهي مسائل لابُدّ أن يُستجَد لها الضّمير، وفي هذه النقطة بالذات سيستطرد إلى ما قالته الفلاسفةُ في مسألة الإيمان والعمل أو المعرفة والعمل وهذا الاستطراد

يدلّ على شيئين على الأقلّ: «على اطّلاعه أوّلا واستقلال رأيه ثانيا، فقد أورد بكثير من الاحترام والإجلال رأي الفارابي الذي يقدّم في صبغة صريحة الإيمان بالفضيلة على سلوك سبيلها على غير إيمان وليس الإيمان عند الفارابي كما يؤوّله الباحث إلا "المعرفة، معرفة الفيلسوف المتعمّق المنتهي إلى الطمأنينة والاعتقاد» (ص 34).

وقد أورد من كلامه شاهدا يعزّز به ما روى عنه وهو قوله: «لو وُجد رجلان أحدهما واقف على مبادئ وتآليف أرسطو ولكنه لا يسلك سلوكا منطبقا على مبادئ هذا الفيلسوف والآخرُ يسلك سلوكا منطبقا على ما جاء في هذه المؤلّفات ولكنه جاهل بها فإن الأول أفضل من الثاني لأن المعرفة أفضل من الفعل الفاضل» (ص 35). ولم يخف الباحث استغرابَه من مقولة هذا العقل الذي لم يمنعه الاختلاف معه من أن ينعته بالجبّار ورأى أنّ قوله هذا قد يكون كبوة من كبواته ومع تأكيده على ضرورة سبر هذه المؤلّفات والبحث في مختلف الأطروحات بحثا عميقا يذهب إلى عكس ما ذهب إليه المعلّم الثاني قائلا: «ولا مراء في أنّ الإيمان الكامل الصحيح بالفضيلة معرفة وعمل تقتضيه هذه المعرفة وإرادة وحرية» (ص 35). ولِمّا يدلّ على حصافة الباحث وعمق إدراكه لتعقّد مسائل العقول والنفوس عدم وقوفه عند هذه الصورة الكاملة للفضيلة التي قد لا نصادف لها وجودا إلا في الخيال أو في التصور ويبقى وجودها ذلك طلبة النفس وغاية طموحها والأفق الأسمى الذي ترنو إليه وتسعى إلى بلوغه وهذه الصورة الكاملة التي تترابط فيها المعرفة والعمل والإرادة والحرية لم تمنعه من استعراض ألوان من الإيمان نصادفها في الحياة أكثر مما نصادف هذه الصورة المثال النموذج:

- **الإيمان بالفضيلة دون العمل بمستلزماتها:** ويسم هذا الاتجاه بالضعف ويحاول أن يحدّدَ مآتي الضّعف وينتهي إلى أنّه لا يتناول حقيقة الإيمان الحاصل المنطبع في النفس وإنما يتناول قوة النفس وضعفها وفتورها ونشاطها فكأنه نوع من التقابل أو التفاوت بين القوة المدرِكة والقوة الفاعلة وهو عنده إيمانُ المعرفة لا إيمانُ اليقظة.

- إيمان بالفضيلة يعمل بمستلزماتها ولكنّه لا يعرفها المعرفة التي هي الإيمانُ وهذه تقوم على اندفاع آلي لا اختيار فيه للنفس ولا إرادة فهي حركة ولا وعي وفعل ولا إرادة، طبعا والكاتب يرغب عن هذه المنزلة ويدعو إلى عدم الأخذ بها.
- وثالث الأنواع إيمان بالفضيلة تولّده الضرورة وهي الصورة التي تقابل مقابلة تامة الإرادة والحرية فهو نوع من الإيمان يتولّد عن الحاجة ويُفرضُ على الإرادة فرضاً وإن أتاه الإنسان أتاه كَرها لأن في عدم القيام به مخاطر محدقة قد تذهب بحياة الإنسان وبوجوده جملةً «كإيمان المرء بضرورة الثبات على الاستبسال دون نفسه أمام خطر داهم لا مناص له من مواجهته (..) فالثبات هنا ليس إيمانا بالثبات والعمل. والعمل بمستلزماته ليس عملاً بمستلزمات إيمان يقوم على اقتناع الحرية المختارة لكنه إيمان ضروري بهذه المستلزمات».

وأهمّ من هذا كله ما انتهى إليه الباحث من تقرير ضرورة حرية الإرادة وحرية الاختيار في كل فعل يأتي به وأنّه لا معنى لفعل تأتيه لم تختره بحرية مطلقة وبعيدا عن كل تسلّط فأنت تحمل إنساناً بالسيف على أن يؤمن لأن الصدق خير من الكذب فإنك تحمله على إيمان ضرورة تنتقض عليه نفسه كلما مارسه، كذلك الإيمان بالفضيلة المتأتي عن التقليد وعن المحاكاة وعن النسج على المنوال، فالنفس لا تنتقض على شيء انتقاضها على الإيمان بحدّ السيف وعلى وجودها في وضع تساير الناسَ في ما تراهم يفعلونه فتفعله لا مختارة ولا مُكرهة. ولا يُخفي ألكاتب الباحث في هذا المجال موقفه من كل ضروب التقليد والقهر والتسلّط. وقد عبّر عن ذلك الموقف بحشر هذا الصّنف من الإيمان في ما سمّاه إيمانا بَهيميا، ولابدّ أن نلحّ في هذا الباب على الترابط العميق بين ما هو مُقبل على دراسته بحرية الفكر وتَوهّجه ومحض الاختيار والإرادة الحرّة، وبين موقفه هذا الذي يمكن أن تكون له انعكاسات اجتماعية فيها إصرار على تزهيد الناس في التقليد والسير في السبل التي لم يساهموا في بنائها أو تعبيدها وضرورة أن تكون أفعالهم حرةً

نابعة عن إرادة كذلك حرة وعن اختيار لا يُجبرهم عليه شيء ولا يشعرون لحظة أنّهم مدفوعون إليه دفعا وسنرى آثار هذا التوجه في ما سيأتي من الحديث.

ومن المواطن اللافتة في هذا البحث الأمثلة المستفيضة التي ساقها المؤلّف في مجرى حديثه عن تيار الحياة المتسارع الذي يكتسح كل شيء ولا يدين إلا لمنطق القوة والنفوذ والذي يضع كل شيء إلى جانب الأقوياء الذين يمكّن لهم مالُهم ووجاهتهم في الأرض وفي العباد لبيان أنّ الفضائلَ أنانية مهذّبَة والرذائل أنانية عارية وهي بواطنُ أعاد فيها صياغة الأشياء صياغة جديدةً بعد أن فكّك بناها وتجرّأ على ما كان يُحجم عنه غيرهُ فأبان عن تناقضات ذلك البناء وعن تلقي الناس لها دون إعمال الفكر فيها يأتونها معاودة ومحاكاة وتقليداً ولذلك لم تفصح لواحد منهم عما تختزن من تلك التناقضات. (انظر ص ص 72-77). ولمن أبرز ما يدلّ على ذلك تحليلهُ المقنع لرذيلة الجبن بانياً ذلك على العلاقة التاريخية بين احتسابها قيمة إيجابية وبين نمط العيش الذي ولّد تلك القيمة وإذا أدبَرَ منطق الضرورة الذي كان حائقاً بالفرد والجماعة وجب أن تتغيّر القيمة وأن نعيد النظر فيها، من أطرف الأدلة على ما ينتاب النّفوسَ من الشك في تصنيف مثل هذه الفضائل توليد الناس منها فضائل نصفية واعتبارهم الفضيلة وسطا بين رذيلتين. فقد استمدّوا من الجبن فضائل نصفية لم فيه من الوزن والتقدير والتبصّر والاعتدال، واستمدوا من الشجاعة رذيلة نصفية عندما تكون تهوّراً وتطرّفاً واندفاعا، بل إنّه يجرؤ فيشكك في بعض القيم التي أجمعت الثقافة على وضعها من ضمن القيم الإيجابية بل في مقدمتها بل لعلها في أدبها وفي مختلف منتجاتها الثقافية تحتفي بها وتنزّلها في المحلّ الأرفع وإذا بالباحث يردّها إلى أصلها ويكشف عما تخفي من بنى عميقة قد يحوّلها النظر فيها إلى عكس ما أضفاه عليها الإجماع المنعقد حولها منذ أمد الدهر فأن يُشكّك باحثٌ في الحِلم أو في العفو القادر يجب أن تكون له الشجاعة الكافية وأن تتوفّر لديه الأدوات الضرورية ليقوم بالحفر في التاريخ الاجتماعي والثقافي

والسياسي، حتى يكشف عن الوجه الخفي الذي لا يعرفه الناس منها، يقول: «وهذه فضيلة العفو القادر، أليست أبلغ الانتقام وأدهاه والانتقام الذي يتضمّن الشماتة البليغة والتقريع اللاذع للضعف المنكر بعد اعترافه بالهزيمة أليست عدولَ الكبرياء عن تشديد النكير على الجسد إلى تشديد النكير على الروح؟ أليست الانتقامَ الذي يفثأ غليان النفس ويطفئ أوارَها ثم يستلّ في دهاء سخيمة قلب الضد المندحر ويكسر سَورة الشر فيه؟» (ص 73).

وعملية التفكيك ترمي إلى غاية جوهرية وهو تعرية الحقائق ودرء ما قد يكون تراكم على مرّ الأحقاب من أوهام ونزعة إلى أسطَرة الأمور وإعطائها هيئة المثل والنماذج وجعلها أفقا تتوق النفسُ إليه وتشعر بالحاجة إليه في مسيرة حياتها لأن الإنسان لا يمكن أن يحيا إلا بهذه الأوهام التي يصنعها ويكلّف نفسه جهد الجري وراءها وسعيَ اللحاق بها، يقول: «قسنا الفضائل والرذائل أو بعضها على الأصح بهذا المقياس الذي ما تُقاسُ به الأشياءُ والمعاني إلا مجرّدة عاريةً مما أضفت عليها خيالات القرون والأفكار الذهبية والمدرسية ونعتقد أنه لم يعد لنا مُعدًى عن الاعتراف بأن الفضائل في مراميها الخفية أنانية مهذّبة ميزان الربح والخسارة فيها قائم منصوب» (ص 77).

وإثر هذا التحليل المعمّق يأتي الانقلاب في مسار هذا النص وتنكشف البنية الحقيقية له والغرض الذي من أجله تجشّم الباحث هذا التحليل العميق المغريَ الذي توسّل للقيام به بعدّته العقلية وقدرته على التصوّر والتجريد وكذلك بما له من ملاحظة دقيقة وانغماس في النسيج الاجتماعي مكّناه بالاستقراء والمقارنة من الوصول في موضوعه إلى النتائج التي وصل إليها.

قلنا إن الانقلاب والمفاجأة يبدآن في الصفحة الثامنة والسبعين حيث يكشف النصُّ عن مقصده الأسنى ويبين عن الخيط الرابط بين أجزائه وكيف إنه جاء بالجزء الكبير الأول من النص خدمة لما عقد العزم عليه من احتجاج لفضائل القرآن ودفاع عن نهج العقيدة في بناء هذه الأخلاق بناء يختلف

اختلافاً كلياً عما عرفته الإنسانية في كلّ مراحله وتبدو تباشير الانقلاب في خروج الباحث في الصفحة المذكورة عن السائر المعتاد في تسمية الأمور بل في النكوص عما كان سلّم به في ما سبق من النص أو هكذا أوهم سامعه وقارئه ليكون وقع المفاجأة عليه أشد وليكسبه إلى رأيه ويضعه تحت سلطة الفكرة التي يريد ترويجها، يقول في لهجة واضحة صريحة: «ولنا رأيٌ نخالفُ به الاصطلاحَ الشائعَ في الفضائل والرذائل خلاصتُه أنّا لا نرى صفة من هذه الصفات التي جرينا في هذا الحديث على تسميتها فضائل ورذائل ما هو خليق بهذه التسمية وإنما ندعوها محاسن ومعائب فردية يهبط بها العُرف أو يعلو على وفاق نصيب المتّصفِ بها من القوة والضعف أو على نصيبها من الشيوع والخمول وأساسها الأنانية والمصلحة» (ص 78).

ومباشرة بعد هذا الخروج عن المعتاد في تصريف الأمور، وعما أوهمنا أنّه يسلّم به طيلة البحث والتحليل الذي عقده لبيان الأصول الأولى التي عليها ارتكزت مسائل الفضيلة والرذيلة وهي أصول مادية نفعية تكشفُ عن علاقة وطيدة بين ما درج الناسُ على تسميته فضائل والمناهج التي ينتهجونها بذلك لبسط نفوذهم على غيرهم أو لاستدرار منفعة أو الحصول على منزلة لدى الناس غير مستحَقّة أحيانا، وأهم ما جاء في هذا التحليل نفضه الغبارَ عن حقائق غمرتها كثرة ما ترسّب فوقها من أوهام وما نسجته مخيّلة الإنسان حولها من أحاديث وضعتها بمنعة عن التحليل الرصين ومكّنت لها في الناس حتى تراهم لا يساورهم شك في أنّ ظاهرها كباطنها وشكلها كمضمونها وإذا التحليل يكشف عما لم نكن نتصوّر وجوده وإذا بتلك المنظومة من المقابلات التي ذهب في روع الناس أنّها مثلٌ يسعى الفردُ والجماعة إلى أن يحاكيها ويقتدي بها وإذا بها وقد عرّاها الباحث وجرّدها عن الهالة التي زيّنتها للناس وشرّفت معناها تُردّ إلى حقيقتها وتُبين عما يسكنها من مخاتلة ورياء. ومباشرة بعد هذا يعلن الباحثُ عن العلاقة بين ما سبقَ من تحليل عميق وبين القسم الثاني من المحاضرة بقوله: «أما الفضائل التي نراها خليقة بهذه التسمية فهي التي نزل بها القرآنُ ودعا إليها تلك الفضائل لا يكون للمتّصف

بها والمؤمن بقوانينها نظرٌ إلى مصلحة أو سمعة وإن كان شيء من ذلك فالمثوبة عند الله والزُّلفى إليه» (ص 79).

وفي هذا النصّ أمور تستحقّ التعليق منها:

أ. أنّ الناسَ جروا في تسمية الأشياءِ على جهة التوسّع في العبارة وإلا فكلّ ما جاء قبل القرآن لا يستحقّ متى درسناه دراسة معمّقة هذه التسمية، ومن هنا تصبح من مقاصد التحليل التي مهّد بها الكاتب في القسم الأول فكّ الارتباط بين الاسم والمُسمّى وبيانُ أنّ إسناده له لم يكن على وجه الحقيقة والضبط وإنما كان على باب المجاز والتقريب

ب. تراجع الثنائية فضيلة/ رذيلة لأنّ كتاب الله نزل بالفضائل ورغّب فيها وإن ذكر الرذائل فلِشذبها والترغيب عنها

ت. تبرير الباحث موقفه بناء على مبدأ جوهري أدّى إليه التحليل السابق وهو ارتباط المحاسن بالمصلحة والسمعة وهو المتسبّب في كل ما حاق بها من خروج عن الأصل وتوظيف في غير الوجه أما فضائل القرآن، فهو نفع بالتمكّن في التقوى وزيادة التقرّب إلى الله وطلب المثوبة إليه

ث. أنّ القرآنَ كان يدعو إلى الفضائل التي نزل بها ويحثّ الناسَ على اعتناقها مما يؤكّد أنّها تحتاج إلى الدعوة إليها بحمل الناس عليها وحثّهم على الأخذ بها.

والتحوّل الذي تحدّثنا عنه يقوم كما ذكرنا على مُمهّدات يتعلّق الكثير منها باستعراض ما آلت إليه الفضيلة في زمان الباحث واللافت للنظر أنه لا يتّبع في الحديث عن ذلك لهجة التحسّر والبكاء على ما مضى وإنما يواصل التحليل والتفكيك ليقف على الظواهر التي سبّبت بصفة موضوعية تأخّر فعل الفضيلة وتعلّق الناس بها مثلا أعلى في السلوك أي بالبحث في الحوادث والتنظيمات التي تسبّبت في ألا تكون الفضائل مطلبا خلقيا وقوة متحكّمة في فعل الإنسان وسلوكه وهذه الأسباب من وجهة نظره هي:

1. اتّساعُ أسباب الكسب وتنوّع وسائله وتكثّف الاجتماع «فالناسُ في مثل هذه البيئة يتسامحون في طلابها لأنّ ضرورات التكاتف وما تستلزمه من الاتصال والاستقبال واتّساع العلائق تصرفهم عن التماس القوانين الأدبية فيفهمون الحياة على حقيقتها الواقعة وينشغلون عن النظرة الشعرية المثالية لها» (ص 80).
2. بروز مفهوم الدّولة وتكفّل الأنظمة بحماية الحرمات والحريات والحقوق، وهذه لفتة مهمة وعمق في التفكير لا بد من الإشارة إليه إذ من أبرز ما انجرّ تاريخياً عن بروز الدولة القوانين المنظّمة لحياة الأفراد والجماعات المحدِّدة لأساليب التعامل والقاضية بزجر من لا يحترم تلك القوانين وعقابه فوقع بذلك تحويل مسؤولية السلوك من الفرد والجماعة إلى القانون والدولة باعتبارها جهازا اعتباريا يسهر على استتباب النظام ويخطط للناس طرق عيشهم في المجتمع فيتقلّص دورُ الفضائل ووظائفُها وتصبح سمات فردية لا يتعدّى مفعولُها صاحبَها أو دائرته الضيّقة، ولا يُفضَّل حاملها أمام القانون أي جنس من التفضيل لذلك يستوي الناسُ فالحليم كالأحمق والعفيف كالمستهتر والكاذب كالصادق والشجاع كالجبان...

وقد انتهى الباحث بالتحليل وتقليب النظر في التطورات الحادثة في حياة الإنسان اليوم وما ينتابها من وجوه التشابك والتعقيد إلى أنّ «النظرة العامة إلى الفضائل أصبحت نظرة خيالية لا نظرة إيمان وتحتيم وأنها لم تعد سلاحا يضمن الحماية لمتقلّده» (ص 81). وعند هذا الحد وبعد هذه النتيجة المترتّبة عن تحليل أنثروبولوجي لعوامل نشأة الفضائل وما خلّفته تلك العوامل فيها من سمات وبعد معاينة لوضع المجتمعات الحديثة وكيف أثّر الرقي وتغيّر أساليب التسيير والحكم في تراجع الفضيلة باعتباره قيمة يطمح الإنسان إلى الوصول إليها ليرتّب خلقه على هديها يتغيّر النص من جهة البنية وأساليب العبارة فيه فبعد أن كان يسلك سبيل التحليل ويؤدي ذلك في الغالب في أسلوب خبري تكاد تغيب فيه ذاتية الباحث وعقيدته الشخصية لتترك المكان

لإقامة الروابط بين النتائج وأسبابها والعلل ومعلولاتها يصبح الأسلوب الغالب أسلوبا إنشائيا يعلن عن انتقال النص من التحليل إلى التوجيه والدعوة ومن حياد الباحث المبحر في مجاهل التاريخ لكشف المغمور بمسبار العقل وآلاته المنهجية إلى حرارة المؤمن الذي يدفعه إيمانه إلى دعوة الناس إلى ما يعتقد أنه الحقُّ وأنه السبيلُ الضامنة لخروجنا مما نحن فيه من تخلّف وكساد، أي أنّ الباحث يتحوّل إلى خطيب وتتحول تبعاً لذلك وظيفة النص من التقرير إلى التأثير ومن الإعلام إلى التحريك ويدلّ هذا الباحثَ المتأمّلَ على أنّ صاحبنا يحمل مشروعا للإصلاح وسياسة لتغيير أوضاع أضاعت السبيل وضاعت فيها القيم الحقّ وطلعت قيمٌ لا يمكن أن تنشأ عليها مجتمعات سليمة مستجيبة لما نزل به القرآن من فضائل ودعا إليه ولم يغب عن الباحث هذا التغير في اللهجة، وهذا الانتقال في بحثه من التحليل إلى التحريض ومن خطاب العقول إلى خطاب الضمائر ومن الخطاب العلمي إلى الخطاب الشعري، يقول بعد أن توغّل النصُّ في مناطق الدعوة والحث ومحاولة الفعل باللغة في المستمعين: «خاطبنا الضمائر والنفوس هذا الخطابَ الشعري الذي نرجو أن يكون مُؤثّراً وأن يكون تفصيلاً لنظرتنا إلى الحياء وعلينا الآن أن نسأل كيف نستفيد من هذه القوة المذخورة في دمائنا وكيف نجعلها أساسا تُبنى عليه تربيتنا الفاضلة» (ص 105). وهي فقرة غزيرة الدلالة على ما قدّمنا وعلى عمق وعي قائلها بما هو مقدِمٌ عليه وبالسياسة التي توخّى في كلّ نصّه، فقد بناه بناءً محكماً حسب خطّة مسبَقة كان فيها التحليل العلمي العميق تمهيداً معرفياً على درجة كبيرة من الإقناع أنه سلك فيه مسلك الباحث الذي لا ديدن له إلا اكتشاف الحقيقة أو ما يقرب من أن يكون حقيقة مع السكوت طيلة التحليل عن الطريقة التي سيوظّف بها هذا التحليل الذي بناه على مبادئ وفرضيات وأقامه على منهج الدراسات التاريخية الاجتماعية والأنثروبولوجية ولكننا نكتشف عندما نصل إلى آخر النص أنّ التجريد والتّعرية اللذين كانا طريقته في بحث موضوعه إنما هما سبيل مُهّدت لبناء العلاقة التقابلية بين الفضائل في التاريخ والفضائل في النص القرآني.

أما الأساس النظري الذي يبني عليه صاحبنا هذا التحول العميق بين جزئي نصّه ودفعهُ إلى أن يجمع في ذاته بين الباحث والدّاعية وبين البصير والنصير، فقد لخّصه في قوله: «إنّما تنهض المبادئ والنزعات الطيّبة بالتشجيع والمناصرة والإقبال» (ص 82). فليست اللهجة في هذا النص لهجة حياد ولا يمكن للمؤمن بهذا المبدإ مهما أوتي من علم وموضوعية في البحث إلا أن يضع علمه في خدمة مشروعه ويقوّي به ما يسكنه من دعوة إلى انتهاج السبل التي تخرجنا من الوضع الراهن الذي تردّت فيه الأمور إلى الدرك الأسفل وهو تدهور لا يملك من أدرك أسبابه وعرف مآتيه إلا الاستنكار والتعجّب: «أرأيتم كيف يتقلّص نفوذ الفضائل في هذا الزمن العجيب الذي اتّضحت فيه سبل الحياة وحقائقها وقلّت مساتير النفس وانكشفت مكنوناتها» (ص 82).

وكانت المقارنةُ بين الفضائل في التاريخ وقد انتهى بها الأمر «سلعاً مزجاة يرتفع بها الميزان تارة ويهبط» وفضائل الدين مقدّمة إلى انغماس النص في الأمر صيغة وفي رسم معالم طريق الخير والفضيلة معنى اعتقادا من الباحث أنّها الأملُ في الخروج من هذه الأوضاع التي اختلطت فيها القيم وغلب على الكثير منها منطق السلعة والبيع والشراء أي منطق القوة والمال والجاه، ولقد وردت كل هذه المعاني صريحة مباشرة لا تحوج إلى التأويل للظفر بالمعنى تكاد تقترب أحياناً من الشعارات التي تصدر عن خالص الاعتقاد فتكون بمثابة المحاكاة لما يعتمل في النفس حتى لكأن اللغة تتراجع عن دور الوسيط تاركة السبق للمعنى حتى تنعقد الصلة المباشرة بين نص الدعوة والذين يتوجّه إليهم بها وبين المصلح ومَن يريد أن يشملهم ذلك الإصلاحُ. ولمزيد الإقناع بأنّ فضائل القرآن هي أمل النجاة وسبيل القوة والظفر أشار الباحث إلى أنّها كانت في تاريخ الإسلام مقدّمة الفتوح المادية وقاعدتها بانيا صلة سببية مباشرة بين ما سمّاهُ "فتح القلوب والنفوس «وفتح المدن والممالك» (ص 83).

ولا شكّ أن في العود إلى التاريخ غرسا للأمل في أن تؤدّي اليوم ما كانت أدّته بالأمس اعتبارا أنّ القرآنَ يحمل الإنسانَ على الممكن لا على المستحيل فنخرج بهذه الأمة من وضعها وننهض بها بعد قعود، يقول في فقرة جمع فيها كل هذه المعاني وبناها أسلوبيا على الاستفهام الذي يؤدّي معنى الاستبعاد وربّما الاستنجاز: «وهذه فضائل أقامت مبدأ ساميا فتح القلوب والنفوس قبل أن يفتح المدن والممالك، فما يُعجزها والله أن تنهضَ بهذه الأمة المعروقة التي قعد بها ضعفها وقعدت بها محاسن ومعائب بنيها» (ص 83).

II ملامح مشروعه الإصلاحي:

- الوقوف على أصل جامع تردّ إليه الفضائل في عمومها أو هو أصل متى استمسكنا به ضمن لنا النجاة وسبل السّعادة بضمانه «قوة النفس وحرية العقل وميزان الضمير» (ص 85).

وقد بدأ الباحث الحديث في مشروعه بتقرير هذا الأصل: «وللفضائل في رأينا جُماع هو الحياء... والرحمة... والعدالة. وقوام هذا الجماع الحياء» (ص 85).

- تخليص ذلك الأصل مما ران عليه من سوء الفهم وتضييق المعنى وفساد الأجواء والاستعمال «حتى بلغ من سوء النظرة إليه أن يعتبره بعض الأساتذة المعدودين من المفكّرين في مصر كمالا للأنثى عيبا للرجل» (ص 86). بل حملوه على ضعف الجهاز العصبي «و«أوّل خطوات البله والعته وفتور الحيوية حتى يختلط بالجبن والخور وقصر الفكر وفقدان الثقة بالنفس» (ص 86).

ولا تتسنى عملية التخليص إلا بإعادة التعريف وتحديد المجال المعنوي الذي يبنيه المفهوم وستكون طريقة الباحث الرحلة في مختلف أوجه الحياة الاجتماعية والتربوية والفكرية والنفسية حتى يوقفنا على حقيقة هامة عليها

يمكن أن نبني بناء صحيحا وما لم نقف عليها ونبيّن معالمها بنينا على شفا جرف هارٍ فكان البناء مهدَّدا بالسقوط والانتكاس.

ولذلك طفق الباحث يعرّي «*النظرة الفاشية*» في مجال الحياء التي تحيط بنشأتنا الأولى و«زواجر القانون» المختزَل في كلمة واحدة لا تتغيّر (استح) في البيت وفي الزقاق وفي الكتّاب (ص 87). وزجر الكبار له ونظراتهم القاسية باعتبار الحياء قانونا ولكنّه مفروض على الصغار وحدهم (ص 88).

كما عرّى التناقض الذي يعيشه الإنسان عندما يغادر المدرسة لينغمس في الحياة الاجتماعية فيرى صنوف النفاق والقهر والغلبة وهذه التربية القاسية المتغطرسة التي تتذرّع بالحياء قيمة لها يخنق الحرية والانطلاق والعفوية تملأ نفس الصبي والشّاب عُقَدا وتؤثّر تأثيراً عميقاً في حياته.

وقد تضيع هذه العقد من ذاكرته ولكنها تبقى في واعيته الخفية قوة لاشعورية مستورة ولكنها موجودة تعمل في نفسه وأعصابه عملها المخيف الهادئ (ص 89).

وبناء على كل هذا أصبح الأمر لا يتعلق بإعادة التعريف وضبط المجال وإنما بردّ الموازين إلى اعتدالها وسالف نصابها بتغيير النظرة إلى الحياء تغييراً جذرياً حتى لا يُظَنّ أنه ضعف وهو القوة.

«فالحياء قوة ... والقوة حرة في أروع المظاهر... قوة فيها الرحمة التي هي الجمال... وفيها العدالة التي هي الحق» (ص 93).

ولا معوّل في ذلك إلا على التربية السليمة الصحيحة التي يُعاد فيها توزيع الأدوار وتحديد الوظائف والإقلاع عن الأوهام التي علقت بأذهاننا من جراء تنظيم حياتنا اليوم. والباحث هنا واضح تمام الوضوح مدركٌ تمام الإدراك ما كانت قالته أجيال من المصلحين والفلاسفة من سالف الدهر إلى اليوم وهو أنّ:

«القوانين لا تبرّي الأمم ولا تربّي الأخلاق ولا تبني الحياة» (ص 92) والعقوبات تردّ الناس عن الرذائل والنقائص ظاهراً ولكنّها لا تردّهم عنها باطنا فهي لا تربّي الأخلاق ولا تبني الحياة» (ص 92).

وفي مقابل هذا يقترح الباحث المصلح مذهبا في التربية في البيت يزاوج فيه بين المثل والحرية وينفي عنه التسلط والزّجر. وفي المدرسة يجمع بين العمل والإدراك والممارسة بعيداً عن الترديد السقيم للقواعد والمعلومات المجترّة.

وهو يدعو في الحياة الاجتماعية إلى مطابقة الفعل للقول وذلك من خلال الحديث عن «الفعل الصالح».

على هذا النحو يعود الحياء الذي ضاع في خضمّ هذا الفهم الفاسد والتربية التي حوّلته عن أصله ووظيفته إلى سالف معناه ويعود كما كان «قانون الفطرة الإنسانية وقانون قوتها المطلقة» (ص 96).

وهو الكفيل متى عدنا به إلى قوته وأصل معناه أن يشعرنا بانتمائنا الإنساني وانتمائنا العقدي لأنه قانون ديننا وقانون إنسانيتنا (ص 96).

ومن أبرز ما يتسم به هذا المشروع الإصلاحي التربوي النفسي الاجتماعي المبني على فضيلة الحياء باعتبارها جمّاع الفضائل وقوة صدّ هائلة تحصّن المتحلّي بها عن الزّيغ والانحراف وتهيّئه لمجتمع تسوده القيم الاجتماعية التي تدفعه باتجاه الأفضل والأحسن هو ما نكتشفه للباحث من مواقف وآراء في قضايا كانت مدعاة لخلاف مهمّ بين الناس وبين «زعماء» الإصلاح. ولئن كانت مواقفه من مظاهر الحياة المختلفة التي أجرى في ميدانها هذا الأمر السحري وهو «استح» إيجابية ترسم نموذجا للسلوك يحمل المخاطَبين على اتّباعه فإن من المواطن ما يبدو في نظرنا أكثر من غيره دلالة على حرية فكر هذا الرجل وإيمانه العميق بالذات الإنسانية دون تفرقة في الجنس أو في الانتماء أو في اللون.

ونريد في مقدمة هذه المواقف أن نقف عند الصفحة 103 التي دار فيها الحديث عن المرأة زوجة أو بنتا منذورة للزواج.

ونقتطف من حديثه الذي يتوجّه به لمن ينوي الزواج ما يلي:

- إن كنتَ مريضا مرضاً معدياً... فلا تتزوّج ولا تكن مجرماً.. واستح.
- إن كنتَ بحاجة إلى خادم.... ولستَ بحاجة إلى زوجة فاستح.
- إن كنتَ لا تعرفُ في المرأة إلا لغة جسدها ولغة شهوتك فاستح.

كما نقتطف من حديثه إلى الوليّ أو الكفيل أخاً أو أباً ما يلي:

- إن كنتَ تبيعها لمن يدفع الثّمن الذي تحدّده فوراً ويحقّق الشرائط التي تفرضها .. ولو كان مريضاً.. ولو كان طاعنا في السنّ .. فاستح.
- إذا تقدّم إليك الرّجل .. ووقع في نفسك أنه الرجل. فادفعها إليه دفعاً. لا تضع في سبيله عراقيل المهر الضّخم والمآدب الفخمة والنّفقة المسرفة دع ما في يده يستعن به على حياته وحياة فتاتك وأعِنهُما ما استطعتَ ... المهر للتحليل فلا تجعلوه تهويلا.. إنّ الله يكره الإسرافَ .. ويكره الغلوّ فلماذا نجعل الزواج تجارة تتم بها الغلبة علينا للشيطان.

لا شكّ أننا ندرك أهمية هذا الخطاب وأهمية ما جاء فيه من آراء متطوّرة شجاعة لعلّها أن تكون مقدّمة لآراء أبعد منها جرأة وأكثر تحرراً عندما نضع هذا الحديث في سياقه التاريخي فلقد ألقاه صاحبه سنة 1359 هجرياً أي قبل سبعة عقود تقريباً عندما كانت قوى الصد تقف في وجه هذه الأفكار. فكلّنا يعرف المعارضة التي لقيتها الحركات المنادية بتحرير المرأة من الظلم المسلّط عليها من جرّاء تهميش دورها الاجتماعي والتغاضي عنها كذات مستقلّة لا سلعة يمكن الاتجار بها. والطريق في هذا التوجّه عند صاحبنا هذه القراءة السمحة للنص القرآني التي سمحت بالمزاوجة بين هذه المواقف وبين النص بحيث استطاع أن يقنع سامعه أنّ ما يقوله من أصول الدين لا من معتقده الشخصي وأنّ الشريعة الحقّ تدعو إلى ما دعا إليه وأنّ فرائض الله

لا غلوّ فيها وإنّما ابتعدت عنها حياة الإنسان وأضافت إليها ما ليس فيها وذهب فيها مذهب التشدد والعسر.

ومن هذه المواقف نشير إلى ما فيه دعوة صريحة إلى احترام عقد التربية وعدم استغلال موقع السلطة التي يمنحها مقام التربية للمربّي ليبثَّ في النّاشئة أفكاره وتصوّراته ويحاول أن يستدرجهم إلى ما يريد استدراجهم إليه من الأفكار عوض أن يُنشّئَهم على الحرية وعلى قوة الشخصية حتى إذا وصلوا إلى السن التي فيها يختارون وجدوا في أنفسهم متّسعاً للاختيار ووجدوا لديهم من القوة ما يساعدهم على شقّ سبيلهم في حياتهم وفي أفكارهم بعيداً عن كلّ قولبة وأدلجة فالمربّي مدعوّ إلى أن يمدّ المتعلّمين بالأدوات التي تعينهم على ذلك وتحفّزهم عليه سواء كان شخصا أو مؤسّسة ونظراً إلى أهمية التربية في التنشئة الاجتماعية كان لابدّ من أن تكون المقاصد والأهداف واضحة مطابقة للحاجات التي ينتظرها المجتمع منهما من جهة ولابدّ أن يبعثا في نفس من يقومون على تربيته ما به يستطيع أن يؤثّر من جهته في التوجّه الاجتماعي حتى تتوفّر في العملية عنصرا الاستجابة والحفز في الآن نفسه وحتى لا يكون المتخرّج منقطعاً بما حصل عن الحراك الاجتماعي الذي بمقدوره أن يقصي إلى الهامش كل الذين لم تقع تهيئتهم لينخرطوا فيه ويؤثّروا في وجهته.

يقول:

- «أيها الرجل الذي يسمم عقائد الناشئين وأفكارهم بأفعاله وأقواله هذا عماد قوة الأمة في مستقبلها - فاستح» (ص 102).
- «أيتها المدرسة التي تدفع إلى الحياة شباباً حائراً لا يعرف سبيله في الحياة - استح».
- «أيتها المدرسة التي تخرج متعلّمين لا يؤمنون وقوّالين لا فعّالين وتخرج ذكاء لا تخرج حياء وتخرّج أجسادا ولا تخرّج رجولة وقوة وطنية - استح».

- «وأيتها الأمة التي لا تبني مدرسة تصنع الرجال الأقوياء يقيمون مجد الوطن - استح».

ونشير أخيراً إلى أمر له عند غيرنا من الشعوب رواج كبير وبه عندهم يعبّرون عن روح التضامن والمحبّة والتّضحية وربّما الرحمة وهو انتشال الأطفال الذين قست عليهم الحياة صنوفاً من القسوة وحكمت عليهم بالعيش في أوضاع إن تمادت بهم أسلمتهم إلى الفساد والزيغ والخروج عن السّمت والزهد في منظومة الأخلاق التي يرغب المجتمع في ترويجها لأنها ضمان لقوته ومناعته، وللانتشال في حدّ ذاته وجوه شتّى كالإعانة والكفالة ولكنّ أجملها وأكثرها دلالة على هذه الروح العالية المفعمة بالخير والصلاح التبنّي الذي تصفو به النفسُ إلى الدرجة التي تمّحي فيها فكرة النسب المباشر والمجيء من الصّلب فيسوّى بفضيلة المحبّة والنّصيحة والقدرة على العطاء والبذل بين الابن والمتبنَّى.

ويشير الباحث إلى ذلك إشارة صريحة في سياق نداء فيه تحريض صريح ودعوة، يقول:

«أيها الوطني.. المسلمون أمناء بعض بنتي وابني أمانة في يدك وبنتك وابنك أمانة في يدي. فافعل بأمانتي ما تريد أن أفعل بأمانتك، وأيها الوطني الذي ليست له أمانة.. لا تكن مجرماً.. إن كنتَ عقيما ففي الأمة يتامى.. فيها بنات يفسدون وأولاد يفسدون. يفسدُهم الفقر والضّعف وتصلحهم التربية والإحسان. التبنّي سنّة نبيّك فاجعله فرض حياتك» (ص 102).

والناظر إلى هذا البحث في جزئياته والمنصت إلى المبادئ والقوانين التي يدعو إليها يدرك أنّ صاحب هذا المشروع صاحب عقيدة في الإصلاح تقوم على جملة من المبادئ البسيطة في ظاهرها المهمّة في مفعولها والحاسمة في الوصول بالمجتمع إلى الغايات التي يحدّدها المصلح في مشروعه.

والمبدأ الأسمى عند صاحبنا مبدأ صادفناه عند كبار المصلحين في

المجتمع أو في السياسة منذ أواخر القرن التاسع عشر وبداية هذا القرن صادفناه عند خير الدين باشا والشيخ الإمام والأستاذ لطفي السيد والعميد طه حسين وهو تشارط النهضة والتربية الصالحة فلقد أشاروا جميعاً إلى أنّ الفارق الذي نلاحظه بين الأمم يرتدّ إلى الاختلاف في أساليب التربية حيث نجد من جهة تربية تنشّئ الناسَ على الحرية وتنمية الذات ومدّها بما به تستطيع الانخراط في المجتمع والفعل فيه وتربية تقوم على التلقين والقمع والمحاكاة وحشو الأدمغة بالمعلومات المنبتّة عن الواقع الاجتماعي لا تمدّ صاحبها بما يسمح له بالتأقلم فيعيش انفصاماً غير مضمون النتائج بين ما تلقّى وما هو مطلوب منه.

يقول حمزة شحاتة في ذلك:

«لا تحيا أمة إلا بالتربية الصالحة .. وما نراه من الفروق بين الأمم الناهضة إنما مردّه تفاوت أساليبها في التربية» (ص 106).

ولم يكتف صاحبنا بطرح هذا المبدإ طرحاً عارياً بل استدعى تجارب الأمم ليقنع بأنّ تفاوتها مرتبط بالتّربية وبتربية الطّفل بالخصوص باعتباره رجل الغد كما يُقال. وقد عرض في صفحات طريقة غيرنا في الاهتمام به وإطلاق الحرية له واعتباره شخصاً كاملاً بين أهله له كل الحقوق التي لهم بل أكثر مما لهم لأنّ له عليهم بعد كل شيء أن يراعوا واجبهم نحوه باعتبار تلك السن التي تحتاج إلى عناية أكبر.

ولا شك عندنا أن في تبسيطه في عرض ذلك إحراجاً لمجتمعنا الذي يتعامل مع الأطفال بطريقة مختلفة أشار إليها الباحث في الرحلة الممتعة التي قطعها فعل الأمر *استح* بين مكوّنات مجتمعنا وجهاته.

ونقتطع من حديثه الممتع الطويل ما نعتبره جزءا دالاً على الكل ولو دلالة عموم:

«واتّجاه الأمم في إطلاق الحرية لتربية الطفل، واتّخاذها سياسة لا تنزّل المنزلة الثانية من سياسة الشعب العامة دليل على صحّة هذا القول

(..) فالطفل جزء من المجتمع الصغير في بيته ومن المجتمع الكبير في مدرسته، فهو لا يشعر أنّه صغير أو ضعيف أو مقيّد الحرية أو مهضوم ، وخطؤُه فرصة تُنتَهَز للتفاهم معه والنصيحة له وإرشاده لا لزجره وازدرائه وكبته. والتربية في المدارس في أكثر مراحلها توجيه وليسا قيادة وتحتيماً والمدارس تفرح بالطفل الشاذّ لأنّها تعرف أنه سيكون رجلا من نمط خاصّ فهي تُعنى بتهذيب هذا الشذوذ فيه أو توجيهه ولا تقاومه أو تقسره، إننا نرى صلات الأمهات والآباء في الأمم الراقية بأبنائهم صلات ودّية عميقة تشبه أن تكون صداقة وارتباط في معظم أدوار النّشأة، ونراها عندنا صلات تشملها القسوة والجمود والإهمال والفوضى» (ص 106-108).

والحق أنّ لصاحبنا في التربية أكثر مما لغيره من المصلحين أحياناً لاسيما في ميدان التربية المدرسية التي أشار فيها إلى أغلب الأوصاب التي تشكو منها عندنا باحثاً عن الأدواء في تجارب الأمم الراقية وفي حكمة الفلاسفة الذين اشتهروا بمقولاتهم في هذا الميدان.

فالتربية عندنا تقوم على:

- أساتذة يجهلون علم التربية (ص 110).
- عدم وجود قيادة خبيرة تبني مطالب التربية على دراسة عميقة لـ:
  - طاقة الفكر والذكاء.
  - المقوّمات الذهنية والنفسية.
- دراسة قائمة على حشو الذّهن
- إرهاق طاقة الطالب
- كبت نزعاته النفسية والوجدانية

وبكثير من المرارة يؤكّد الباحث بأنّك وأنت تشير إلى هذه العيوب، ولم يذكر إلا بعضها، لا تستطيع أن تضع بإزائها حسنة *واحدة* لنظامنا التربوي. والنتيجة المرعبة التي تؤدّي إليها هذه النتيجة في التربية هي الإخلال بترتيب

المراحل البيداغوجية والنفسية والذهنية في حياة الإنسان فينشأ معوجّا على غير نظام.

«فالغلام عندنا مطبوع بطابع الكهل والشاب مطبوع بطابع الشيخ الهرم» (ص 111).

ولم يكتف بذكر الأوصاب والإشارة إلى النواقص والسلبيات وإنما أردفها بما يصلح من شأنها ويوقف مفعولها ويغيّر وجهة التربية نحو الصلاح والقوة والخير، وهو يفعل ذلك عن وعي عميق بدور المثقّف الذي مهما اشتطّ وبالغ في إبراز العيوب لا بدّ له من أن يكون مثقّفاً إيجابياً «Intellectuel positif» وهي فكرة رائجة في كثير من أوساط المثقّفين في الغرب وفي بعض النظريات الإصلاحية ذات التوجّه الاجتماعي.

يقول:

«مما يدعو إلى الأسف حقاً أنّ الباحث في الفضائل والرذائل لا يُتاح له الوصول إلى حقيقة قيمتها في الواقع إلا متى طالع الناس بهذه الصورة الشاحبة المرعبة، كأنما همّه أن يعرض شرّ ما في الحياة. على أن غاية المفكّر والأديب يجب أن تكون دعوة إلى اكتشاف مسرّات الحياة ومحاسنها. لأنّ النظرة السلبية إلى الحياة دليل الفتور وضيق مدى الحياة» (ص 112).

وأساس الإصلاح التربوي وشرطه الأقوى قيادة التربية وقد استهلّ حديثه عنها بقولة للفيلسوف الألماني لايبنيتز (ت 1716) جاء فيها:

«سلّمني قيادة التربية وأنا ضمين لك أن أغيّر وجه أوروبا قبل قرن واحد من الزّمن» (ص 111).

وعلى هذا الأساس يقرر صاحبنا ضمن مشروعه في إصلاح التربية ما يلي:

- يجب أن تنزّل سياسة التربية العامة من حياة الأمة المنزلة الأولى.
- يجب أن يقوم بهذا العمل أكفأ رجال الأمة من ساسة وأدباء ونقّاد وفلاسفة

وعلماء ورياضيين وفنّانين وصنّاع حتى تكون المبادئ المثلى للتعليم والتربية في قرار أو تقرير يراعي مختلف حاجات المجتمع وتوجّهاته، وذكر صاحبنا أن قرار التربية قُدّم في انجلترا في عشرين مجلّداً ضخماً.

- يجب ألا تُعطى بالتالي مقادة التربية «لأناس لا همّ لهم إلا تلاوة المقرّرات المطوّلة الجامدة ليعيدها الطالبُ حفظاً وتسميعاً».

- أن تُقلع مدارسنا عن وضعها الحالي الذي يجعلها معامل تخريج لا يعرف المتخرّج منها فنّا تجريبيا ولا علماً عملياً ولا صناعات يدوية. إنّها تخرّج حمَلة شهادات للوظيفة والمكتب والديوان.

- الاهتمام بالمتعلّمين ودراسة ذكائهم وطاقة تحمّلهم وسلوكهم ونفسياتهم واتّجاهاتهم الطبيعية وحرّيتهم وكذلك مستقبلهم.

- ضرورة مواكبة العصر والعمل بالتغييرات الهامة التي مسّت مجالات المعرفة النظرية والتطبيقية وهذا أمر في غاية الأهمية لأنه يكشف عن حرص صاحبنا على أن تكون مدارسنا وتربيتنا على صلة بعصرنا آخذة بأسباب النهضة العلمية التي نرى ثمارها في البلدان الغربية التي أينعت فيها تلك النهضة بما توفّر لأجيالها من تربية سليمة مبنية على دراسات ومخطّطات وأهداف ضبطتها لجان من العلماء المرموقين أشاروا بضرورة سلوك طريقة الصرامة والتجريد وبناء التربية على العمل والممارسة لا على العظة وإثقال الذاكرة وطحنها والسبب في ذلك أنّه:

«إذا وقفت التربية المدرسية ووقفت قيادة الفكر عندنا موقف التستّر والمداورة والجبن في مواجهة الحقائق وواقع الحياة، انتهت بنا أمراضنا النفسية والفكرية إلى اضمحلال محقّق».

ثم إن لصاحبنا من هذه التربية غاية قصوى نعتبرها المقصد الأسنى من مشروعه كله وهو العود بالإنسان إلى وضع كان فيه الوازع الذاتي أقوى من السيف والقانون بل كان هذا الوازع الذاتي كافيا لتنشأ حياة اجتماعية

متوازنة بعيداً عن كلّ قانون زجري وسلطة قاهرة. إنّ التغيّرات التي حدثت بتولّي المؤسّسات الرمزية كفالة العلاقات القائمة بين الناس وتنظيم الحياة بينهم كان من نتائجها تخلّي الإنسان دفعة واحدة عن الدور الذي كان مناطا به في ذلك وترتّب عنه بطبيعة الأمر ضعف ذلك الوازع وإخراجه من ذاتية الإنسان إلى موضوعية المجتمع ومن تكليف عيني إلى سلطة متعالية غائمة لا ندركها.

إنّ هذه التربية التي نريد من القائمين عليها أن يتدبّروا أمرها وكيف تكون مبنية على تلك القوة المذخورة في دماء الإنسان وهي الحياء وهو «لبّ الحديث وخلاصته» عند صاحبنا والنقطة التي يدعو إلى «أن تبقى مداراً لجهاد أقلام قوية من أدبائنا وشعرائنا ومثارا للتوليد والقول والتفكير الدائم» (ص 105). إن هذه التربية تسعى كما قلنا إلى بسط نفوذ هذه الفضيلة الأساس وهي الحياء لأنّ معناها الأقصى في الرّجل «أنّه الرّجل لا يقتنصه القانون، ولا تقتنصه القوة ولكن يقتنصه ضميره ويغلبه حياؤه» (ص 104).

❖ ❖ ❖

البحث عن الكنز

يكاد يكون التعامل مع النصوص الأدبية أشبه بالتعامل مع كائنات زئبقية هُلامية، بينها قدرٌ يسيرٌ من الاشتراك ومساحةٌ كبيرة للاختلاف؛ فلا يعثر الدارس على مفاتيحَ تُعينه في القبض على حدودِ نصٍّ ما، وفكِّ مغاليقه، وإثارةِ السحرِ الكامنِ فيه، حتى يضطره نصٌّ آخر إلى إفراغ جعبته من تلك العدَّة، والبحثِ عن أخرى جديدةٍ تلائم النصّ الجديد.. وهكذا دواليك.

فلكل نص مفتاح، ولكل ناقد رؤيةٌ لإدارة هذه المفاتيح. والمشتَرَكُ الذي يجمع الدارسين هو افتراض وجود كنز[1] كامنٍ في النص، يحتاج إلى يدٍ خبيرةٍ تسلّط الأضواء عليه، فتظهر زئبقية النصوص ومراوغتها من جديد؛ حين تمنح كلَّ قارئٍ وكلَّ دارسٍ سحرَه الخاص - كنزه الخاص، فتتعدد كنوز النص بتعدد القراءات.

وهذا التصور - المبني على وجودِ وديعةٍ في النص - ليس من قبيل الحتميات أو المسلَّمات؛ فلا شيء في الفن نهائيٌّ ومحسوم. ولذلك يحتاج كلُّ افتراض إلى اختبارٍ لإثبات صحته، وليس افتراضُ وجود الوديعة بمعزلٍ عن ذلك.

ومن أجل خلق مناخ مناسب لاختبار كهذا يحسن بالنصوص المعنيّة أن تكون بعيدةً عن التصنيف القِيَمي، أو لم يَصل حدُّ تصنيفها، بعد، مرحلةً يمكن أن تُشكِّل مشتركاً ثقافياً للدارسين، فبقيت بعيدةً، نوعاً ما، عن الانحياز إلى أيّ حدٍّ من حدود أحكام القيمة؛ حتى لا يؤثر ذلك في القراءة، ولا يكون أفقُ التوقُّعِ لأيِّ دارسٍ منحازاً مسبقاً. وبسببٍ من جملة الاعتبارات

السابقة رأينا اختيار النتاج الشعري لحمزة شحاتة المتمثّل في ديوانه، لتحقيقه الاشتراطات المطلوبة بنسبةٍ كبيرة.

هل ثمة كنز حقا؟

ما مقدار السحر المطلوب وجوده في النص حتى يثير دارساً ما؟

بهذا السؤال الافتراضي شرعت في قراءة نصوص الديوان، يحدوني الأمل بأنَّ كنزاً مخبوءاً سيتكشف أمام ناظِرَيَّ في نصٍّ ما، ويدفعني دفعاً إليه، ولكنّ النصوص تتالت والكنز مازال موغلاً في الاختباء، حتى انتهت آخر صفحة من الديوان. فعدت إلى قراءة النصوص مرة أخرى، باعتبارها نصّاً واحداً كلّياً؛ علّ هذه القراءة تعيد اكتشاف ما لم تكتشفه القراءة الأولى.. فتكررت الأحداث، وبقي الكنز في غيابه الأول!! مما يعني أن هناك ثغرةً لابد من ردمها. فهل المشكلة في الافتراض السابق للقراءة، أم هي في النصوص نفسها؟ إن ذلك ما دفع إلى صياغة السؤال على نحو آخر يعكس تصوراً مختلفاً: هل يجب أن يكون في النص سحرٌ مخبوء! أم بحسب النص أن يثير فكرةً للدراسة ، فيكون مجالاً تطبيقياً لها؟

يكمن الفرق بين التصوُّرين في أن افتراضَ وجودِ كنزٍ أو سحرٍ هو افتراضٌ متحيِّز، سببه تحيُّز كلمتي (كنز وسحر) إلى حكمِ قيمةٍ واضح، على حين ينأى التصور الآخر عن التحيز بالمطلق.

من هذا المفترق الجديد يممتُ وجهي قِبَلَ الديوان أتفحص نصوصه للمرة الثالثة ، فاستوقفتني مسألةٌ لافتة، سرعان ما تحولت إلى ظاهرةٍ عندما تكرَّرَ حضورُها بين النصوص بأشكالٍ مختلفة، وعلى درجات متباينة، وأعني بذلك ظهورَ إيقاعٍ آخرَ في النصوص غير إيقاع الشعر، يوازيه أحياناً ويتخلَّف عنه أحياناً، يتقدَّمه حيناً ويشوِّش عليه أحايين كثيرة، ألا وهو إيقاع النثر.

إيقاع النثر

والعلاقة بين النثر والشعر قضية في نظرية الأدب لطالما شغلت النقاد والدارسين، ومازالت متاحةً وقابلة للنقاش، بسبب أن الأحكام فيها ليست قطعية؛ فكلما تطوَّرت المناهج وتعددت الرؤى أمكن إضافةُ بُعْدٍ جديد لكلٍّ من طرفي القضية؛ الشعر والنثر. والزاد الأساس الذي يتقوى به الدارسون لكشف علاقات المشاكلة والاختلاف بين النثر والشعر هي النصوص نفسها، بما تثيره من خصوصية وما تتيحه من إمكانات.

وتمتاز نصوص حمزة شحاتة في هذا السياق بخاصية مهمة، فهي تفسح المجال أمام استكناه العلاقة بين النثري والشعري معاً، من غير أن نحتاج إلى نصوص خاصةٍ للنثر وأخرى للشعر؛ إذ تُقدّم فرصةً نادرةً لاختبار العلاقة بينهما في نصٍّ واحد، على افتراض أن الديوان نصٌّ شعري كبير.

وتنظر هذه الدراسة إلى العلاقة بين الشعر والنثر على أنها ذات طبيعة قد تبدو متناقضة إلى حدٍّ ما، وقطباها على قدر كبير من الافتراق، وقدر آخر أيضاً من الاشتراك . فالأصل في النتاج اللغوي الإنساني أنه كلام، منطوق أو مكتوب، يُعبَّر عن هذا الكلام بالنثر. والكلام نفسه يمكن أن يكون شعراً، بمجموعةٍ من الاشتراطات والاعتبارات، كالتصوير والتخييل والانزياح والإيقاع، إلى آخر ما هنالك من مبادئ الشعرية، وذلك يعني أن الكلام إذا فقد شرط الشعرية عاد إلى أصله نثراً . ومُؤَدَّى هذا أن الشعر موجودٌ في النثر بالقوّة؛ إذا تحققت فيه معايير الشعرية أصبح موجوداً بالفعل وغادر مملكة النثر، كما أن الكرسي موجود بالقوّة في الخشب، فإذا تحققت فيه شروط هندسية فيزيائية معيّنة غدا كرسياً بالفعل، ولم يعد من الصحة بمكان وصفُه بأنه خشبٌ وحسب . وبهذا المعنى يكون الشعر جزءاً من النثر، ولكنه في الوقت نفسه جزءٌ مُنْبَتٌّ ذو خصائص نوعية مفارقة. واشتراكُه مع النثر جاء من جهة كونه جزءاً منه، وافتراقه عنه جاء من جهة خصوصيته النوعية – الكيفية. ولتقريب المسألة أكثر فإننا ننظر إلى النثر على أنه المادة الخام

التي إذا صيغت على شرط الشعرية تحولت إلى شعر. وهذا ما يجعل الشعر والنثر مفترقان مشتركان في آنٍ معاً.

وسيفضي بنا هذا الفهم إلى القول بإمكانية حضور النثر في كثير من النصوص الشعرية، على اعتبار أن الكلام لا يكون شعراً إلا وفقاً لمعايير مخصوصة تنقله من حيّز المادة الخام - النثر - إلى حيّز الشعر، وأي خروج عن هذه المعايير ستؤدي إلى أن يُطِلَّ النثرُ بظِلِّه على ملكوت الشعر. فإذا نظرنا مثلاً إلى معيار الوزن - على اعتبار أنه كان معياراً أساسياً في كثير من نصوص التراث - فسنجد أن أي كسرٍ وزني في البيت الشعري إنما يُمثِّل مظهراً من مظاهر حضور النثر، لأنه خروج على المعيار.

ويمكن أن نتقدم خطوة ونقول: إن أي استخدام لجوازات التفعيلات في أبحر الشعر إذا وصل حداً من الكثافة في النص والإشباع لم يتوافق مع الإيقاع العام للنص المقصود فإنه يمثل مظهراً من مظاهر حضور (النثري) في (الشعري)؛ لأنه يُعد خروجاً عن المعيار ومظهراً عشوائياً لا علّة له ضمن شعرية النص. وكذلك الحال مع اشتراطات الشعر الأخرى أو معاييره. وبهذا المعنى فإن الشعر يصبح خطاباً معيارياً.

وستؤدي هذه النتيجة بالضرورة إلى القول بحضور (النثري) في كل نص شعري، لأن حضوره من قبيل الضرورة الحتمية؛ فأيُّ نص هذا الذي يدّعي تحقيقاً مطلقاً لشرط الشعرية!!

الشعر والنثر - المرأة والرجل

قد تبدو الطبيعة المتشعبة للعلاقة بين الشعر والنثر أكثر قبولاً وتفهماً إذا ما قارناها بمثيلاتها من الحياة نفسها، ولعل أقرب شبيه لها هو نمط العلاقة بين الرجل والمرأة؛ فكما أن الشعر جزء من النثر كذلك المرأة خلقت من الرجل، فهي بهذا المعنى جزء منه. ومع أنها كذلك إلا أنها تمتاز عنه بعدِّها مظهراً جمالياً، كما يمتاز الشعر بعده مظهراً فنياً جمالياً بخلاف النثر

- من جهة اعتباره مادة خام. ولِتَحُوزَ المرأةُ شرطَ كمالِها، كامرأة، عليها أن تنقاد إلى معايير الأنوثة، المتمثلة في مجموعة من الخصائص، من جهة الصوت، والتعابير، والحركة، والنظرة، والمظهر العام... إلخ. ولكن لا نكاد نجد امرأة إلا وقد فاتها جزءٌ من هذه الاشتراطات، يخرجها عن شرط الأنوثة بمقدارٍ ما، كالصوت الأجش، أو الحركات العنيفة، أو القسوة المفرطة ، إلى آخر ما هنالك. وهي في كل هذه الصفات لم تخرج بالمطلق من شرط الأنوثة، ولكنها أنوثة مَشُوبَةٌ بالاسترجال بنسبةٍ ما. فإذا زادت هذه النسبة لدى المرأة فإنها تسترجل وتتحول إلى كائن متناقض في شكله ومضمونه. وقد يؤدي هذا التراكم الكمي لصفات الرجولة لديها إلى تحوُّلٍ نوعي كيفي، يجعلها من جنس الرجال، شكلاً ومضموناً.

ومن حسنات المقارنة بين النثر والشعر وبين الرجل و المرأة أنها تصلح مقدمةً للإجابة عن السؤال: هل يعد ظهور النثر في الشعر من قبيل حُكمِ القيمةِ السلبي الذي يعيد الشعري إلى مادته النثرية الخام؟

إن النص الشعري - شأنه شأن المرأة - إذا فاته تحقيق المعيار بمقدارٍ ما فإن النثر يظهر فيه بالمقدار ذاته، ولذلك قلنا: لا يكاد يخلو نص شعري من حضور نثري، بسبب عدم وجود نصٍّ مطلق الشعرية. فإذا كان حضور النثري في الشعري أمر اضطراري حتمي بطُلَ إذن القول إنه يمثل حكمَ قيمةٍ سلبياً، ولكنْ ما لم يتحول هذا الحضور من ظهور خجولٍ في النص، لا يلغي البنية الشعرية له، إلى حضور طاغٍ يقوِّض البنية، فيتحوّلَ النص حينئذ ، وقد تشبَّع به، إلى نص هجين كالمرأة المُسترجلة تماماً.

والمراد من اقتران الإيقاع بالنثر في نصوص شحاتة الإشارة إلى أن درجة ظهور النثري في الشعري قد وصل حداً من الإشباع والكثافة بحيث شكّل بتضافره إيقاعاً يكاد يوازي إيقاع الشعر نفسه، ولكنه لا يسير معه على نسق واحد، فإيقاع الشعر مبني على النظام وإيقاع النثر مبني على كسر النظام.

وليس جديداً التأكيد على أن الإيقاع غير الوزن، فالوزن مسألة شكلية مرتبطة بالأبحر والتفعيلات، أما الإيقاع فالوزنُ مظهرٌ من مظاهره المتعددة التي قد تأخذ أبعاداً أخرى غير شكلية، كالحركة النفسية على سبيل المثال.

ومادمنا قد عددنا الشعر خطاباً معيارياً[2] في شكله، فمن الجدير ذكره أنه يعبر عن تجربة قائمة على الحس والشعور، ولعل هذا ما يجعل الحقائق التي يقدمها - إن صح عدها حقائق - من قبيل الحقائق الذاتية الشخصية[3]. وفي المقابل فإن النثر ترسُّلٌ غير مقيَّدٍ شكلاً، يعبر عن تجربةٍ مَدارُها العقل، مما يجعل الحقائق التي يعبر عنها ذات طبيعة موضوعية في المجمل العام.

وسنستفيد من هذين الوجهين للشعر والنثر المرتبطين بالشكل والمضمون؛ أي (المعيار في مقابل الحرية) و(الحس في مقابل العقل) ليكونا المقياس الذي ستتميز به مظاهر إيقاع الشعر من مظاهر إيقاع النثر. وهكذا فإنه _من الجهة الشكلية - أي خروج عن إطار المعيار إذا لم يكن منسجماً مع البنية الكلية للنص، ولم يكن عنصراً يؤدي وظيفةً تؤكد الأثر العام للنص - على اعتباره لوحةً فسيفسائية - سيمثل أحدَ المظاهر النثرية. ولعل هذا ما عبر عنه ريتشاردز حين تحدث عن المفاجأة في الإيقاع، «فالتأثير الذي توليه المفاجأة يعتمد على ما إذا كان العنصر الجديد يمكن استيعابه في الاستجابة الكلية، أو إذا كان الذهن مضطراً إلى أن يبدأ بدايةً جديدةً كلّيةً عند وصول هذا العنصر الجديد. وبعبارة مألوفة نقول إن التأثير يعتمد على ما إذا كانت هناك علاقة تربط بين الأجزاء التي تؤلف الكل»[4]. فإذا انتفت العلاقة بين العنصر المفاجئ الذي خرج عن معيار الإيقاع وبين الاستجابة الكلية فإنه سيُعد مجالاً من مجالي حضور النثري في الشعري، كما أن الحضور العقلي، بمظاهره المختلفة، إذا بلغ حد الإشباع وخرج عن خدمة الأثر العام أو الاستجابة الكلية للنص فسيكون أيضاً مظهراً للحضور النثري.

وقبل الولوج إلى عالم النصوص يحسن أن نشير إلى أن الدراسة ليست

معنيةً بإطلاق أي شكل من أشكال أحكام القيمة؛ فملاكُها التوصيف فحسب. وإن بدت بعض العبارات متحيزةً إلى حكم قيمةٍ ما فذلك خارج عن القصد العام .كما أن من المهم الإشارة إلى أن الفروق والمظاهر المفترضة لكل من الشعر والنثر ليست ذات طابع قطعي نهائي، بل هي قابلة للنقاش، إذا حضر الدليل المخالف[5]. وليس من مُهام الدِّراسة البحث في الأسباب التي أدت إلى حضور (النثري) في (الشعري) لدى حمزة شحاتة، كأن يكون متأثراً بشخصيةٍ كالعقاد، أو منتمياً إلى تيار أو مدرسة ذات توجهٍ معين، أو متأثراً بقراءات ذات طابع خاص، فذلك يخرج عن الغرض. ويبدو من البدهي أخيراً التأكيد على أن المظَّاهر التي نشير إليها ليست قابلة للتعميم المطلق على كل النصوص، فقد تحضر في بعضها وتغيب عن آخر، ويتفاوت حضورها من نص إلى نص نوعاً وكماً.

أولاً - توزيع الأشطر وتناميها

تتشعب نصوص الديوان في أكثر من إطار شعري؛ فهناك القصيدة التقليدية وقصيدة التفعيلة والقصيدة النثرية أيضاً. وداخل القصيدة التقليدية هناك محاولات للتنويع على نهج الموشحات، في التلاعب بتوزيع الأشطر والقوافي وحرف الروي. ولاستيعاب هذه التجربة الثرية يُنظر إلى توزيع الأشطر في النصوص من عدة زوايا، فإما أن يخضع هذا التوزيع لمبدأ الإيقاع، أو المبدأ اللغوي؛ أي (متطلبات الجملة والتركيب)، أو يتبع النفس الشعري للدفقة الشعرية. وبالقياس إلى هذه المبادئ الثلاثة لوحظ وجود عدد من النصوص لم تخضع لناظمٍ يحدد شكل توزيع أشطرها. ولعل أقرب مثال على ذلك قصيدَتي (أنتِ) و(رحلَة بلا رفيق).

يقول الشاعر في قصيدة (أنتِ) - وسنسوق القصيدة على الشكل الموجود في الديوان:

أنتِ التي أَيقَظتِ قَلبي

مِـن عَـمـيـقِ سُـبـاتِـــهِ..
وأَنَــرتِ أُفـقَ حـيــاتِـهِ..
وسَـطَـعـتِ كـالـفـجـرِ المُـوَرَّدِ
فـي دُجَـــى ظُـلُـمَـــاتِـــهِ
ودَفـعـتِ تَـيَّـارَ الـشُّـعـــورِ
فـدَبَّ فـي خـفـقَـاتِـــــهِ
ونــثَــرتِ آلافَ الـــزُّهـــورِ
عـلـى حُـقـولِ مَـوَاتِـــــهِ
وأَزَحـتِ أسـتـارَ الـضَّـبـابِ
غـفَـــا عـلـى صَـبَـوَاتِـــهِ
وكـسَــرتِ كـلَّ قُـيـــودِهِ
وهـدَيـتِـهِ بـعـد الـضَّـيـــاعْ
فـإذا بـأحـلامِ الـشَّـبـــاب
تُـضِـيءُ فـي قـسَـمـاتِـــهِ
وتَـلُـوحُ فـي خُـطُـواتِـــهِ
وتَـفِـيـضُ مِـن عَـزَمـاتِـــهِ
وتَـغـيـضُ فـي بَـسَـمـاتِـــهِ
أنــتَ الـــذي.. بـــل أنـــتِ
لا.. بـــــــل أنـــــــتَ..
مـــا جَـــدْوَى الـــكَـــلام؟
مـــاتَـت عـــواطِـفُـنـــــا

فليس يُعِيدُها لحِياتها
كلُّ الكَلامْ
وتَرَمَّدَت نارُ الهَوى
بفِراقِنا.. وخَبا الغَرامْ
فعَلامَ نَنفُخُ في رماد؟
وإلامَ نحلُم بالمَعَاد؟

يبدأ النص ببنية إيقاعية صغرى تتألف من شطر أول بروييٍّ مُرسل غير مقيد (الباء والياء في قلبي)، ويتبعه على شكل مُكمِّل له، أو رديف، شطران اثنان مقيدان بروييٍّ واضح (التاء والهاء)، بحيث يمكن أن يُعاد تشكيل البنية على النحو التالي:

أنت التي أيقظت قلبي من عميق سباته
وأنرت أفق حياته

وبتامي تلقي النص يتضح أن هذه البنية الصغرى التي افتُتح بها ستغيب تماماً وتظهر بنيةٌ إيقاعية أصغر منها، تتكرر خمس مرات، وهي البنية المعتادة في القصيدة التقليدية، حيث البيت الشعري الذي يتألف من صدر وعجز، يختص العجز وحده، غالباً، بالقافية والوزن[6]:

وسطعت كالفجر المورَّد في دجى ظلماته
ودفعت تيار الشعور فدب في خفقاته

وقد يبدو من الأَولى لهذه الأبيات أن تكون مدوَّرةً؛ لأن الصوت الأخير أو الحرف الأخير من الشطر الأول حقُّه أن يكون مبتدأً للشطر الثاني، ولكنْ نظراً لأن الشاعر لم يتقيد، في الأساس، بالشكل التقليدي للقصيدة لم يكن مضطراً لذلك. ولكنَّ الحال ستتغير ما إن تنتهي البنية المتكررة خمس مرات،

فتظهر بنيةٌ أخرى جديدة، تُلحِقُ بالشطر الأول (الصدر) أربعةَ أشطرٍ رديفة (أربعة أعجاز). ويمكن رسمها على النحو التالي:

فـــإذا بـــأحـــلام الـــشـــبـــاب تـــضـــيء فـــي قـــســـمـــاتـــه
وتـــلـــوح فـــي خـــطـــواتـــه
وتـــفـــيـــض مـــن عـــزمـــاتـــه
وتـــغـــيـــض فـــي بـــســـمـــاتـــه

مما يعني وجود ثلاثِ بُنىً إيقاعيةٍ تعتمد كلها على الشطر الأول ذي القافية المرسلة ، والأشطر الرديفة التي لم تخرج حتى الآن عن روي التاء والهاء، ماخلا بيت واحد في البنية الثانية . وما يلبث النص أن يفاجئنا بانعطافة كبيرة ، يتم بموجبها اعتماد بنية جديدة قائمة على الشكل المدوَّر للأبيات ، مع تغيير حرف الروي الذي كان مسيطراً على البنى السابقة. والبيت المدور هو «ما كان قسيمه [أحد شطريه] متصلاً بالآخر، غير منفصل منه»(7):

أنت الذي بل أنت لا بل أنت ما جدوى الكلام
ماتت عواطفنا فليس يعيدها لحياتها كل الكلام

فأصبحنا الآن أمام بنية إيقاعية لا تعتمد التشطير في توزيعها، وتتكرر مرتين فقط . ثم يعود النص مرة أخرى إلى اعتماد التشطير في البيت الذي يلي البنية الرابعة ، فيكرر البنية الثانية القائمة على الصدر والعجز مرة واحدة فقط. وأخيراً تُختم القصيدةُ ببنيةٍ خامسةٍ جديدة اعتمد فيها النص على تكرار الروي في الصدر والعجز ، بحيث ظهرا كأنهما عجزين بغير صدر؛ لأننا اعتدنا منذ مطلع القصيدة أن يكون الصدر مرسلَ القافية غيرَ مقيد:

فـعـلام نـنـفـخ فـي رمـاد
وإلام نـحـلـم بـالمـعـاد

إن هذا الضرب من تشكيل البنى الإيقاعية داخل النص لا يمكن أن نقاربه من غير الإشارة إلى أن الأصل في الإيقاع هو التكرار، وعلى ضوء التكرار تثار قضايا النظام والتوقع والخيبة. فلابد من نظام من التكرار يوحي بوجود إيقاع من نمط ما. وتكرار النمط أكثر من مرة سيهيِّئ الظرف لتوقع القادم. واستمرار النمط نفسه مدةً طويلةً، من غير تنويع ، ولاسيما إذا كان بسيطاً، قد يدفع إلى الرتابة والملل. وهنا يظهر دور خيبة التوقع التي تكسر رتابة النمط وتُهيِّئ المتلقي لبنية إيقاعية جديدة، شريطة ألا يكون هذا الكسر خارجاً عن استيعاب التجربة الكلية للنص[8]. وعلى هذا الأساس نكون قد أطلقنا صفة الإيقاعية على البنية الأولى على سبيل المجاز، أو توقعاً بأنها ستتكرر تبعاً لنظام يمنحها صفة الإيقاع بجدارة. ولكن البنية لم تتكرر أبداً، فسرعان ما خاب التوقع قبل أن يبدأ الإيقاع، فظهرت بنية صغرى جديدة (البنية الثانية) وتكررت خمس مرات، مما أعاد تشكيلَ نظام آخر مُفْتَرض، تبدو فيه البنية الأولى، التي ظنناها خارج النظام، مفتاحاً سيعود النص إلى تأكيده، بشكل متوالية إيقاعية قائمة على التناوب، كما هو الحال في شكل الموشح، الذي تتعاقب فيه الأغصان مع الأقفال على نحو مخصوص. ولكن النص عاد فألغى هذا النظام التعاقبي عندما ظهرت البنية الثالثة، القائمة على صدر وأربعة أعجاز. وهنا بالتحديد حصلت خيبةٌ كبيرة في التوقع المفترَض، فما عاد المتلقي قادراً على تصوُّر نظام إيقاعي يضبط حركةَ النص. وتأكدَ ذلك بظهور البنية الرابعة، ثم عودة البنية الثانية، ثم الختام ببنية خامسة جديدة. فالحاضرُ الأساسيُّ في النص إذاً، وبكثافة، هو خيبةُ التوقع فحسب، فالتوقع لم يُشبع، بسبب غياب تكرار البُنى، مما يعني غيابَ النظام، وبالتالي غيابَ الإيقاع الكلي للنص ، المرتبطِ بالبنى الإيقاعية. وليست خيبة التوقع ، بحد ذاتها، خروجاً عن الإيقاع الكلي للنص، فذلك مرهون بمدى استجابة العنصر الجديد الذي كسر التوقعَ لنظام النص المفترض. غير أن هذا النص اعتمد كلياً على خيبة التوقع ، فلم يعدْ هناك نظامٌ نقيس عليه مدى استجابة العناصر الجديدة.

يقودنا هذا الشكل غير المعياري إلى القول بوجود إيقاع آخرَ يحكم البنى، إيقاع مُرْسل غير مُقيَّد هو إيقاع النثر، فبغياب المعيار الَّذي ارتضاه الشعر لنفسه تَنْفَكُّ العرى التي كانت تربط نسيج النص وتُشكِّل هويته الشعرية، من جهة الإيقاع ، كما تنفك خيطان الرداء فيعود قطعة قماش، فيدخل النثر إلى النص من أوسع أبوابه(9).

وقد يُعترض على ذلك بأن النص حالَ تلقيه يوحي بوجود لذةٍ – على حد تعبير بارت – أو متعةٍ – على حد تعبير ريتشاردز – مَلاكُها الموسيقى، أليس ذلك ضرباً من الإيقاع!؟

يحسن التفريق – في معرض الرد على ذلك – بين الإيقاع الناشئ عن الوزن ، والإيقاع الناشئ عن انتظام بنى النص على نحو مخصوص، وهذا ما أشار إليه عدد من النقاد حين ألحقوا بالشكل المنظوم ضرباً من البهجة الإيقاعية المستقلة تماماً عن أساليب التعبير وعن المعنى(10).

أما النص الآخر الذي نسوقه للتمثيل على اختلال المعيار في توزيع الأشطر الشعرية للنصوص فهو قصيدة (رحلة بلا رفيق)، وتتألف من ثلاثة عشر مقطعاً. ويبدو النص ملبساً في شكله، تحار بين تصنيفه ضمن الشكل التقليدي للقصيدة أو الشكل الحديث لشعر التفعيلة؛ فمدخلُ المقطع الأول يُمثِّل شكلاً يخالف شكل القصيدة التقليدي. حيث يغيب البيت ذو الشطرين ويظهر السطر:

سعاد يا أنشودة الربيع

يا أحلامه النشوى بصبوة الجمال

ويا ضياء الفجر

أمَّا النصف الثاني من المقطع نفسه، وكذلك المقطع الثاني كله ، فيسيران على نهج يوافق الشكل التقليدي للقصيدة، مع الفارق بين تمثيل كلٍّ مقطعٍ لهذا الشكل؛ ففي المقطع الأول يبدو حرف الروي في نهاية السطر

ترداداً لصوت الحرف الأخير من الجملة السابقة في السطر نفسه؛ إذ بُنيت الأسطر الثلاثة فيه على جملتين متفقتين في حرف الروي ، وكأنه شكلٌ من أشكال التصريع في القصيدة التقليدية، بخلاف أنه لا تبدو الجملتان متساويتان في الوزن والإيقاع:

يا دعاءه الحنون ، يفيض بالفتون

من دنانه المضمخات بالطيوب، رشّتِ الدروب

في تهويمة الزهور، يحلم [لعلها يحوم] حولها الطيور

وعلى ذلك فإن توزيع الأشطر في هذا المقطع يقوم على معيارِ صوتِ حرفِ الروي، من غير أن يعني ذلك خضوعَه لعدد التفعيلات في الشطر، أو حتى نهاية التفعيلة نفسها، فقد ينتهي الشطر من غير أن تنتهي التفعيلة، إذ يمكن أن تكتمل مع بدء الشطر الذي يليه، مما يعني أن تقسيم الأشطر لم يتبع التفعيلات المعتمدة في النص (مستفعلن فعلن).

وتختلف المسألة قليلاً في المقطع الثاني؛ فيختفي تكرار صوت حرف الروي الذي اتُّبِع في منتصف المقطع الأول، وتبقى الأشطر مرهونةً لروي واحد، ولكنه روي غير متكرر، بالمعنى الحرفي للتكرار، فالمقطع يتألف من خمسة أشطر، ينتهي الأول منها بالباء، والثاني والثالث والرابع بالراء مسبوقة بواو، والخامس بالراء مسبوقة بميم.

ثم يحضر المقطع الثالث فيعود بالنص إلى إشارته الأولى في مطلع المقطع الأول؛ حيث الشكل المغاير لنهج القصيدة التقليدية والقائم على السطر..

سعادُ، يا شَبَّابَةَ السُّكون

هل كنتِ تَحلُمينَ في إغفاءَةٍ مُتْعَبَة

قَصَّرتُها بمطلبي الذَّاهِل.. لا يَغفِرُهُ الحَنين

أتى بِيَ الشَّوقُ لكي أراك

كي أَرشُفَ الألفاظَ، حلوة، من فمِكِ الجَميل
وكي أَرى السُّباتَ في عينيكِ
زورقاً يسبَحُ بين ضفَّتَين
مُخْمَليَّتَين، تَنضَحان بالشَّذا ..
تُباركان، في حَنان، رِحلةً، تزفُّها سَكينةُ الحَنان

فإذا عدنا إلى تصوُّر القصيدة كاملةً سنلاحظ ما يلي:

إن توزيع الأشطر في الأسطر الثلاثة الأولى من المقطع الأول يتبع نهجَ شعرِ التفعيلة ، من غير تقييد بحرف الروي أو حتى توازي الجمل في الشطر الواحد، وكلُّ سطر منها مستقلٌ ببنيته اللغوية ودلالته، فهو بنية مغلقة مؤلفة من جملة واحدة ؛ فقوله (سعاد يا أنشودة الربيع) قولٌ مكتمل المعنى لا تَعَلُّقَ له بالشطر الذي يليه، وكذلك قوله (يا أحلامه النشوى بصبوة الجمال)، وكذلك قوله (ويا ضياء الفجر).

ولكنَّ هذا المدخل يصطدم بالأسطر الثلاثة التي تليه، والتي قام توزيعها بناءً على حرف الروي مضافاً إليه ما يشبه آلية التصريع، وتوازي الجمل في السطر الواحد. وكلّ سطر منها مؤلف من جملتين تقريباً. ولم يعد كل سطر بنيةً مغلقةً بذاته، فالجار والمجرور (من دنانه) اللذان ابتدأ بهما السطر الخامس متعلقان بالفعل (يفيض) في نهاية السطر الرابع، وكذلك الجار والمجرور (في تهويمة الزهور) اللذان ابتدأ بهما السطر السادس متعلقان بالفعل (رشت) في نهاية السطر الخامس. وهذا يعني أن الأسطر الثلاثة الأخيرة من المقطع الأول تخالف الأسطر الثلاثة الأولى منه، في توزيعها وفي بنيتها الداخلية، وفي إيقاعها الصوتي أيضاً، كما أن الأسطر الثلاثة الأولى محكومة بإيقاع التفعيلة، بينما يحضر الإيقاع الصوتي لحرف الروي في كل سطر على حِدة؛ فلكل سطر حرف روي مختلف، ولكنه مكرر في نفس السطر مرتين كالصدى، إلى جانب التفعيلة، وقد لاحظنا في النص

أن هناك مقطعاً شبيهاً في تركيبه اللغوي والصوتي لهذا المقطع، ولكنه أخذ شكلاً آخر في توزيع الأسطر وهو المقطع الثامن:

سعادُ، إن أذنبتُ ، فاغفِرِي
وإن أسأتُ، فاستُري..
فإنَّ عينيكِ وراءَ قِصَّتي
ميلادُ قِصَّتي
تلك التي.. أخافُ أن يكونَ بَدؤها.. خِتامَها

فكان من الممكن توزيع الأسطر على نحو يماثل النصف الثاني من المقطع الأول، كما يلي:

سعاد إن أذنبت فاغفري وإن أسأت فاستري
فإن عينيك وراء قصتي ميلاد قصتي
تلك التي أخاف أن يكون بدؤها ختامها

فيكون في كل سطر رويّ خاص يتكرر صوته مرتين ، ويختلف عن رويّ السطر الذي يليه ، كما يتميز هذا الشكل باستقلال كل سطرٍ فيه ببنيةٍ لغوية، ما خلا العلاقة بين العائد في (تلك التي) و(قصتي)، ولكن النص آثر أن يتخلى عن هذا النمط من التوزيع، فدلّ على أن هذا التوزيع ليس مفصلاً أساسياً أو معياراً لإيقاعٍ شكلي من نوع ما.

ثم يأتي المقطع الثاني فيقدم اختلافاً جديداً، ولكنه مُلْبِسٌ في الآن نفسه، إذ يلتزم من حيث الشكل شكلَ البيت المدور في القصيدة التقليدية، ويرتهن إلى حرف الروي في الأسطر (2-3-4)، دون الأول والخامس. وكل سطر فيه ذو بنيةٍ لغوية مكتملة أيضاً، ما عدا السطر الخامس الذي ترشح منه الصلة بين (مجنحات) و(قصص) في السطر الذي سبقه.

وتُظهر هذه الأسطر آليةً جديدةً في طريقة توزيعها؛ إذ تنتهي كلها بتركيب إضافي؛ (بسمة الشباب – السطر الأول)، (كهفها المسحور – السطر الثاني)، (مجامر البخور – السطر الثالث)، (قصص الجمال والشعور – السطر الرابع)، (أشعة القمر – السطر الخامس). فيبدو التركيب الإضافي على هذه الصورة من التكرار عاملاً أساسياً في تحديد بدء السطر وختامه، وهذا ما لم يخضع له المقطع الأول بشِقَّيْه. فهل يعني ذلك أن التركيب يؤدي وظيفةً في نظام القصيدة ، تختص بالمقاطع ذات الشكل الشبيه بالبيت المدور!! إن كان الأمر كذلك فهو معيار إيقاعي داخلي ذو طابع لغوي.

إن المقاطع التي تأخذ شكل البيت المدور في النص هي: (2-4-5-7 – والجزء الأول من 9-12) وفي هذه المقاطع يحضر التركيب الإضافي بصورته التي أشرنا إليها على النحو التالي :

- المقطع الرابع – مؤلف من أربعة أسطر – (مفاتن الحياة ، ذخائر الشباب، خوالج الشباب).
- المقطع السابع – مؤلف من أربعة أسطر (صانع المعاد، رحلة السهاد، نفحة الصباح، بلسم الجراح).
- أول المقطع التاسع – (رحلة الضياع ، متاهة الفراغ).

ويختفي التركيب الإضافي من المقطع الخامس بالمطلق، وكذلك من المقطع الثاني عشر، مما يعني أنه لا يشكل علامةً إيقاعيةً فارقة، وإنْ كان شكلُه بدايةً يوحي بآليةِ المتواليةِ الإيقاعية. ولكي نتثبت من مبدأ المتوالية سنمثل للمقاطع بالرسم التوضيحي التالي، بحيث يكون الخط النقطي رمزاً للمقاطع الخالية من التركيب الإضافي، والخط الأسود الممتد رمزاً لحضور التركيب في المقاطع:

.... 1-2 .... 3-4 .... 5 .... 6-7 .... 8-..9 .... 10 .... 11 .... 12 13

يبدو واضحاً من الرسم أن المقاطع ذات الخط أو (الشرطة) لا تتوزع

تبعاً لنظام ما، مما يؤكد مرةً أخرى أن تنامي النص لا يتبع نظاماً يتعلق بالتركيب الإضافي.

أليس من الممكن أن يكون هذا التوزيع مقصوداً لأسباب تتعلق بالمستوى الدلالي للنص، على اعتبار أن فصل الإيقاع عن حركة المعنى أمرٌ لا يستقيم مع التجربة الشعرية11؟

يتوزع النص في إطاره العام إلى محورين متشابكين يقتسمان المقاطع كلَّها ؛ محورٌ سكوني ، تبدو فيه الحركةُ ذاتَ مستوى واحد، وتعبر عنها المقاطع الخاصة بوصف (سعاد) على أنها قيمة إيجابية، وهي المقاطع (1-2-4-7):

سعاد.. يا أنشودة الربيع	(المقطع الأول)
سعاد يا إشراقة الأمل.. وبسمة الشباب	(المقطع الثاني)
سعاد، عيناك بحيرتان فاضتا	(المقطع الرابع)
سعاد، ما أحلى اسمك الطروب.. صانع المعاد	(المقطع السابع)

أما المحور الآخر فأكثر حركةً بسبب تعدد المستويات فيه، وتعبر عنه المقاطع المفعمة بحركة الأسئلة التي تنتظر جواباً ، والحيرة التي لا تستقر، ويظهر ذلك في المقاطع (3-5-6--8-9-10-11-12-13):

سعاد هل تقرأ عيناك الذي تخطه عيناي؟	(المقطع الخامس)
سعاد، إن أذنبت فاغفري وإن أسأت فاستري	(المقطع الثامن)
سعاد هل أقوى على استئناف رحلة الضياع	(المقطع التاسع)
سعاد لو كان لقاء ليس بعده وداع	(المقطع الحادي عشر)
-	-
-	-

وبالعودة إلى هذين المحورين سيظهر أن المقاطع ذات الأبيات المدورة

توزعت عليهما معاً؛ أي أن الإيقاع الذي أفرزه التركيب الإضافي ليس ذا مرجعية دلالية في النص. يضاف إلى ذلك أن التركيب الإضافي – من حيث الوظيفة التي أشرنا إليها – يظهر في عدد لا بأس به من الأسطر، في المقاطع التي اعتمدت التفعيلة توزيعاً لأسطرها:

(مقطع 3) سطر 1 – سعاد ، يا *شبابة السكون*

سطر 9 – تباركان في حنان، رحلة، تزفها *سكينة الحنان*

(مقطع 6) سطر 1 – هذا أنا أضرب في الفراغ موغلاً في *رحلة الضياع*

(مقطع 9) – سطر 7 – والأسى المرير.. ووقدة الهجير، في *دوامة السرى*

(مقطع 10) سطر 11 – وقبل أن أراك في *أرجوحة القمر*

سطر 12 – تسمَّر الخيال.. قلقا.. من *رهبة الوداع*

(مقطع 11) سطر 6 – ساعة اللقاء.. لأنني أخاف لحظة الوداع.. أن تكون *لحظة الفراق*

فإن كان الأمر على هذا النحو ، فما الذي يعلل إذاً وجود التركيب الإضافي على هذه الصورة من الإشباع في النص؟ إننا نميل من أجل تفسير ذلك إلى عدم اعتباره أمراً خاصاً بقصيدةٍ واحدة، بل مسألةً تخص الديوان كله، وهي مسألة يجدر أن تستقل بمساحةٍ ضمن هذه الدراسة، نرجو أن تتاح الفرصة للعودة إليها من جديد.

وهكذا فإن بُطلان اعتبار التركيب الإضافي معياراً، وكذلك بطلان اعتبار الرويّ أو البنية اللغوية أو حتى الدلالية معياراً لتوزيع الأشطر وتناميها في النص يفتح المجال واسعاً أمام (النثري) ليحضر في (الشعري).

ثانياً – الأبيات المدورة والجمل الطويلة

تشكل القصيدة التقليدية عنصراً أساسياً في الديوان، يكاد يكون

العنصر الغالب عليه، حتى إن بُناها تحضر في تركيب عدد لا بأس به من القصائد التي لا تعتمد النهج التقليدي نفسه، مثل الالتزام بالشكل التشطيري للأبيات (صدر وعجز)، أو التزام القافية والروي. فقارئ الديوان أو متلقيه سيبدو مدفوعاً إلى استيعاب النصوص ضمن أفق توقع قائم على معايير القصيدة التقليدية. فإن لم يكن ذلك في الديوان كلّه، فعلى أقل تقدير في القصائد التي تعتمد هذا النهج.

والأصل في هذا النظام التشطيري لأبيات القصيدة التقليدية أن يكون لبوساً خارجياً لبنية الأبحر الشعرية التي تتوزع فيها التفعيلات بشكل متساوٍ على قَسِيمَين، بحيث يشترك البحر بتفعيلاته مع الشكل الخارجي للقصيدة في رسم إطار خارجيٍّ للنص الشعري، يعزله عن التداخل مع أشكال القول الأخرى ، كما يعزل التجربة الشعرية عن التجارب الحياتية اليومية[12]. ويشكلان معاً بنيةً إيقاعيةً خارجيةً تسبق المعنى؛ إذ «مهما قدمت الأوزان معونةً إلى المعنى فإنها تظل بُنيات شكليةً سابقةً، من حيث المنطق، على أي معنىً خاص قد يجد سبيله إليها»[13]. وتثير هذه البنية الإيقاعية الخارجية ضرباً من البهجة مخصوصةً بالوزن.

وعلى الرغم من الصرامة التي قد يبدو عليها هذا الإطار فإنه يسمح بقدرٍ من المرونة على أكثر من صعيد، فمن جهة الإيقاع ثمة إمكانية لإضفاء بعدٍ أو عنصرٍ شكليٍّ آخر عليه، من خلال (التصريع) مثلاً. ومن جهة شكل القصيدة يمكن دمج الصدر مع العجز في ما يسمى البيت المدور، أو بتعبير القدماء (المداخل أو المدمج) الذي لا تنتهي معه آخرُ كلمةٍ في الصدر مع نهاية آخر تفعيلة منه، وإنما تتعداها إلى أول تفعيلةٍ من العجز، وعندئذٍ لا يبدو البيت مقسماً إلى شطرين بل يأخذ شكل شطرٍ واحد طويل.

ويحضر هذا الشكل من الأبيات بكثافة في نصوص الديوان، حيث شكَّل ظاهرةً لافتةً بحد ذاته، فغلب على عدد من القصائد، وضاهى حضور الأبيات ذات الشطرين بنسبةٍ تفوق النصف بكثير، على النحو الذي تبينه النماذج التالية:

- قصيدة (لم أهواك) أبياتها = 68، عدد الأبيات المدورة = 49، النسبة = 72.05٪.
- قصيدة (مناجاة) أبياتها = 49، عدد الأبيات المدورة = 35، النسبة = 71.42٪.
- قصيدة (جدة) أبياتها = 59، عدد الأبيات المدورة = 47، النسبة =79.66٪.
- قصيدة (عودة) أبياتها = 37، عدد الأبيات المدورة = 35، النسبة = 94.59٪.
- قصيدة (أبيس) أبياتها = 212، عدد الأبيات المدورة = 147، النسبة = 69.33٪.
- قصيدة (إلى أبولون) أبياتها = 72، عدد الأبيات المدورة = 56، النسبة = 77.77٪.
- قصيدة (ملحمة) أبياتها = 85، عدد الأبيات المدورة = 75، النسبة = 88.23٪.

فهل يعد هذا الحضور خروجاً على المعيار – على أساس أن قاعدة المعيار تقوم على البيت ذي الشطرين – وما الذي يمنع تبادل المواقع بين البيت المدور والبيت ذي الشطرين أو القسيمين المنفصلين، ولم لا يكون هذا الشكل من القصيدة الذي يغلب عليه البيت المدور أصلاً بدل أن يكون فرعاً يُتَجَوَّز به؟

لا تستقيم الإجابة عن هذه الأسئلة إلا على ضوء ما قلناه من تناسب مُفترَض بين شكل القصيدة الخارجي وبنية التفعيلات في الأبحر الشعرية، فذلك التناسب هو الذي قضى أن تنتهي البنية اللغوية للصدر مع نهاية آخر تفعيلة له ، ليحدث تلازمٌ وانسجام بين كلٍّ من البنية اللغوية ، والبنية العروضية، والشكل الخارجي للقصيدة. وهذا ما يفسر غلبة هذا الشكل من استقلال الصدر والعجز ببنيته اللغوية على القصيدة العربية التقليدية. ولعل

هذا التقليد كان وراء إشارة ابن رشيق إلى أن البيت المدور «مُسْتَثْقَلٌ عند المطبوعين»[14]. فقوله مستثقل، من الثقل، والثقل مسألة تتعلق بالإيقاع، وربما دل ذلك على أن المقياس الذي قيس به مقياسٌ إيقاعي.

ومع كل هذا الذي ذُكر فإنه من غير الممكن اعتبار البيت المدوّر خروجاً على المعيار، وبالتالي مظهراً من مظاهر النثرية ، ولاسيما إذا ما كان وجوده في النص يشكّل الشذوذ الذي يؤكد قاعدة انقسام البيت إلى قسمين. أما إذا حصل العكس وكان البيت المدوّر هو القاعدة، وتقسيم البيت هو الشذوذ فإن القاعدة تصبح مقلوبة.

فهل لذلك دلالة أخرى غير القول بحضور الإيقاع النثري؟

لقد عالج القدماء مسألةً تشبه إلى حدٍّ بعيد ما نحن فيه، فرأوا أن (التصريع) «دليلٌ على قوّة الطبع وكثرة المادة»[15]. والتصريع هو اتفاق عروض البيت مع ضربه، بحيث تبدو النهاية الصوتية للصدر متّفقةً مع نهاية العجز، على اختلاف شكل هذا الاتفاق ، كقول امرئ القيس[16]:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ وعرفانِ رسوماً عفت آياتها منذ أزمانِ

فتفعيلتا الشطرين الأخيرتين متساويتان (مفاعيلن) ، وكلا الشطرين يشترك في آخر صوت من بنيته اللغويّة والعروضية. ولكنهم مع اعترافهم للتصريع بالقوة والفضل قيَّدوا فضله بإشارة دالّة حين رأوا أنه «إذا كثُر في القصيدة دلَّ على التكلُّف»[17]. هذا مع ما للتصريع من مزيّة، فما بالك بما لا يرقى إلى مرتقاه!

الحق إننا لا ننظر إلى غلبة الأبيات المدوَّرة من جهة التكلُّف، وإنما من جهةِ عدِّها شكلاً من أشكال الحضور النثري، ليس لأنها خرقت معياريةً شعريةً فحسب، بل لتضافرِ علّةٍ أخرى تؤيِّدُها، وتتعلق بالشكل الخارجي لكلٍّ من الشعر والنثر.

إن نسيج النثر، بشكل عام، محكومٌ بحركة المعنى، فتطولُ جملُه أو

تقصُر ، تنتهي أو تبدأ، تبعاً لمقتضيات المعنى، ولذلك يفترش هذا النسيجُ الصفحةَ افتراشاً ، لا يحدُّ من تناميه الأفقي – مادام المعنى مستمراً – إلا انتهاء السطر، أو انتهاء الصفحة، فحدود الصفحة، بالقياس إليه، هي مجرد حيِّز فارغ قابل للامتلاء. ولعل هذا ما دفع غراهام هو إلى الاستشهاد بـ جرمي بنتام الذي «عرَف الفرق بين الشعر والنثر لأن السطور في النثر تصل إلى طرف الصفحة أما في الشعر فلا تصل»[18]. وقد أكّد كريس بالديك المبدأ المتعلق بالشكل الخارجي لتنامي النص حين عرّف النثر على أنه «ضربٌ من اللغة... لا يتبع في تنظيمه النمط الشكلي للمنظوم»[19]؛ أي أنه نسيجٌ مترسِّلٌ دونما معيار خارجي، غير حدود الحيِّز الذي يشغله. وهذا يعني، وبشكل مُجمَل، أن لحظة التوقف بالنسبة إلى النثر لحظةٌ معنويَّة، يفرضها المعنى وحده.

ولسنا هنا بمعرض التمييز بين مجمل علاقات المشاكلة والاختلاف بين الشعر والنثر، ولكننا نحاول أن نلمس الوجه الشكلي للاختلاف، وهو الوجه الذي افترضنا معياريته بالقياس إلى الشعر، وحريته بالقياس إلى النثر. فإذا كان النثر يتبع المعنى، ووحدته هي الجملة فإن الشكل المنظوم «كلامٌ مقسَّمٌ في كثير أو قليل إلى وحداتٍ شكلية بموجب مبدأ غير مبدأ المعنى»[20]. يهمنا من هذا المبدأ وجهه الشكليَّ المرتبط بالتشطير وبالوحدات الإيقاعية للعروض. ومُؤدَّى الكلام أن لحظة التوقف ليست مرهونةً بالمعنى، بل هي لحظةٌ محكومةٌ – أولاً وقبل كل شيء – بوحدات شكلية لا تعتمد المعنى مرجِعاً أساسيّاً لها، ويرتبط مجملُها بالإيقاع، من جهة الشكل الخارجي للقصيدة، ومن جهة التقسيم العروضي، ومن جهة وقع البنية اللغوية وأثرها المراد.

ولعل هذا ما يعلل قلة نسبة شيوع الأبيات المدورة ضمن القصيدة في الشعر العربي القديم؛ ذلك أن تنامي النص مرهون، كما ذكرنا، إلى ضروب مختلفة من الإيقاع، يُمَثِّل البيت المدور – إذا شكَّل حضورُه إشباعاً من نوعٍ ما – خروجاً عليها.

ولمزيدٍ من التفصيل والبيان سنقارن بين نصين من الديوان، يمثل الأول نموذجاً للنص المشبع للبيت المدور، ويمثل الآخر نصّاً حيادياً في تعامله مع هذا الشكل من البيت.

جاء في قصيدة (لم أهواك) قوله:

ألهذا أهواك يا مُثْقِلَ القلـ ـب بِهمٍّ من الشقاء طويل
أم لِذُلٍّ أذَقْتَنِي منه ما أظْـ ـمأ روحي على رواءِ مخيلي
أم لهذا الفتونِ يروي بهِ غيـ ـريَ غلاً وما يَبُلُّ غليلي
أم لجَهلٍ عرفتُ سيمَاءَهُ فيـ ـكَ وشأنٍ من الذكاءِ ضئيل

وجاء في قصيدة (ضلال في هدى):

يا هدى من راح في حبك موصول الضلالِ
وسرى في تيه عينيك على لمح الخيالِ
حائراً مضطرب الخطوة مجهول المآلِ
كلما ناء به الجَهد تصدى للنضالِ
راجياً يدفعه اليأس فيُدنيهِ الأملُ
ثائراً يُطمِعُه الشوق فيَثنيهِ الوَجَلُ

نلاحظ في النص الأول أن الأبيات تكاد تخلو من الفواصل الصامتة التي تفسح المجال لوقفات المتلقي النفسية، أثناء استجابته للنص. فأنت إذا شرعت في البيت الأول:

ألهذا أهواك يا مثقل القلـ ـبِ بهمٍّ من الشقاء طويلِ

ستدرك أن النفس الشعري طويل لا يتجزأ ولا يتوزع، بل يستمر حتى نهاية السطر عند كلمة (طويل). ونَفَسُ القراءة أو التلقي لديك مرهونٌ بهذا أيضاً، ولذلك لن تستريح إلا مع نهاية كلمة (طويل)، وحتى الوقوف الذي قد

يبدو متاحاً بعد قوله: (ألهذا أهواك) - على اعتبار أنه سؤال - هو وقوف لا ينسجم مع المفارقة التي يقصدها النص من اقتران الهوى بمن شأنهُ أن يُثْقِلَ القلب بالهمِّ والشقاء، ولذلك لابد أن يأتيا على صعيد واحد ونفَس واحد.

ويخلو البيت الثاني أيضاً من هذه الوقفات، فيبدو متصلاً بعضه ببعض بسبب توالي الارتباطات:

أم لـذلٌّ أذقـتـنـي مـنـه مـا أظـــ ـــمـأً روحـي عـلـى رواء مـخـيـلِ

فاتصال البيت جاء من توالي الارتباطات وتوالي الصلة، بين الموصوف وجملة الصفة، وبين الجملة الفعلية نفسها والفاعل منها، وبين الجار والمجرور ومتعلَّقِهما. ويتكرر الأمر نفسه في البيت الثالث:

أم لـهـذا الـفـتـونِ يـروي بـه غـيـــ ـــري غُـلاً ومـا يـبـل غـلـيـلـي

فيرتبط البدل مع المبدل منه، وجملة الحال مع صاحبها، وتعقيب الجملة الأخيرة مع ما سبقها. والأمر نفسه نراه في البيت الأخير:

أم لجَـهـلٍ عـرفـتُ سـيـمَـاءَهُ فـيـــ ـــكَ وشـأنٍ مـن الـذكـاءِ ضـئـيـل

فترتبط أيضاً جملة الصفة مع الموصوف، والجملة مع الفاعل ومفعوله، والجار والمجرور المتعلقان بالفعل. ولا يحسن أن نفصل جملة (وشأن من الذكاء ضئيل) لأنها معطوفة على كلمة (جهل) المجرورة؛ فتأخُّرُها قد يقطع اتصالها بالعاملِ في جرها.

ومع أن الأصل في البنية اللغوية لأي بيت أن تكون متصلةً لا منفصلةً، مترابطةً لا متباعدةً، فإنه اتصال مرنٌ قابلٌ للقطع والوصل، تبعاً لمقتضيات الإيقاع والاستجابة النفسية للمتلقي. وهذا ما يتضح عند التعليق على المقطع الثاني.

فإذا فرغنا من الأبيات منفردةً، ونظرنا إليها متراصةً سنلاحظ أن

العاملَ وراء وقفِ استمرارِ تنامي النص في البيت الأول ليس اكتمالَ البنية اللغوية، أو حتى المعنى؛ فكلَ الأبيات متعلّقٌ بعضُها مع بعض، بسبب تكرار (أم) في مبتدئها، ولذلك يمكن قراءتها على صعيد واحد، وبنَفَس واحد. وذلك ما يُحيل إلى طريقة افتراش النص النثري للصفحة، حيثُ لا تشكل حدود الصفحة إلا نهايات للحيز الذي يتنامى فيه.

ولا نكاد نجد في هذا المقطع محاولاتٍ داخليةً لإيجاد إيقاعات تعيد التوازن للنص أمام هذا الشكل من الحضور النثري، فبدا وكأنه مسوقٌ بنَفَس طويل لا وقفات فيه ولا صمتاً موقعاً، وتناميه مقودٌ بالمعنى على حساب الأثرً الحسي للبنية اللغوية أو الإيقاعية. ولقد خلّف استحواذ المعنى بحركة النص آثاراً واضحةً على الوظيفة الحسية للبنية اللغوية، تَمَثَّل ذلك في ثقل الأصوات وتقارُب مخارجها؛ فانظر إلى الثاء والقاف في البيت الأول (يا مُثْقِلَ القلب)، ثم لاحظ ثقل الإدغام بقوله (بهَمٍّ مِن) ، ثم راعي توالي الذالات مع حرف الظاء في البيت الثاني (لذُلٍّ أذَقْتَني منه ما أظْمَأ)، ثم انتبه إلى حرف الغين في البيت الثالث (غَيريَ غُلاً وما يبلُّ غَليلي). وهذه كلها مظاهر أتت بسبب سيطرة الروح النثرية اللاهثة خلف المعنى ، والتي تبدو حدود الأبيات بالنسبة إليها حدوداً شكلية لا تعلُّقَ لمسار النص بها.

يقول النص الآخر غير ما قاله سابقُه، فيقوم المقطع على ما يعرف بمشطور البحر، ويعتمد تفعيلة (فاعلاتن) مكررةً مع جوازاتها، ولاسيما (فَعِلاتن)، كما يستفيد من شكل الموشح وإيقاعه. وليتضح المراد مما نحن مقبلون عليه سأعيد رسم النص على نحو يناسب توزيع بنيته اللغوية:

الركن الأول (أ)	الركن الثاني (ب)	الركن الثالث (ج)
يا هدى	من راح في حبك	موصول الضلال
وسرى	في تيه عينيك على	لمح الخيال
حائرا	مضطرب الخطوة	مجهول المآل
كلما	ناء به الجهد تصدى للنضال	

راجياً / يدفعه اليأس / فيدنيه / الأمل

ثائراً / يطمعه الشوق / فيثنيه / الوجل

فلنتأمل الإيقاعات الداخلية التي نسجها النص متمماً بها الإيقاع الوزني، وأول ما سنلاحظه هو توافق كل الأبيات في بداياتها، من حيث اختيارها كلمةً تنتهي بحرف إطلاق مُشْرَع نحو الفضاء (ألف مقصورة أو ممدودة)، وهذا ينسجم مع النداء في (يا هدىً)، و يتضح ذلك في الخانة التي أطلقنا عليها الركن (أ). كما نلاحظ في الركن (ج) اعتماد ثلاثة أبيات على التركيب الإضافي في نهايتها. فإذا انتقلنا إلى الشطرين الملحقين بالأبيات، اللذين يبدوان كالقفل لها، سنلاحظ تنظيماً من نوع آخر؛ فبالإضافة إلى إيقاع الوزن، أوجد النص إيقاعاً لغوياً يتمثّل في توازي الوظائف النحوية للشطرين (الأحوال والجمل الفعلية والأسماء... إلخ)، وكذلك في تماثل الأوزان الصرفية [راجياً + ثائراً = (فاعلا)، يدفعه + يطمعه = (يُفعلَه)... الخ].

وقد منح هذا التوزيعُ الإيقاعيُّ المتنوعُ للمقطع المتلقيَ فرصاً مختلفةً لقراءة النص، على أكثر من صعيد؛ من خلال إتاحة الفرصة لخيارات متعددةٍ من الوقفات، فله أن يقف بعد الركن (أ) وقبل الركن (ج)، وله أن يقف عند أحدهما فقط، وله أيضاً أن يجعل قراءته للقفل موقعةً على إيقاع التقسيم الرباعي الذي اعتمدناه في رسم الشطرين.

يبدو جلياً من النص أن الأطر الشكلية لحدود الأبيات لم تكن مجرد نهاياتٍ لحيز، كما هو الحال في النص الذي سبقه، بل كانت إمكاناتٍ متاحةً للنص كي يستغلها، وقد فعل. ولم يكتفِ بها، فكان إيقاعه الداخلي الشعري مسيطراً على كل بُنى النص: اللغوية (بوجهيها النحوي والصرفي)، والإيقاعية (الخارجية كالوزن والداخلية كتوازي التراكيب وتوازي الأوزان والوظائف النحوية)، وحتى البنية الشكلية لرسم النص كله. وفي مثل هذه الحال لا يكون الهدف من تنامي النص إنشاءَ معنى يتبعه وإنما إنشاء «بنية من الكلمات

تستكن فيها المخيلة»[21] التصويرية والإيقاعية والعاطفية، فلا تغدو البنى اللغوية أدواتٍ للتعبير، بقدر ما هي غايات بحد ذاتها.

من هنا نقول: إن مثل هذا النص الذي يتنامى تبعاً لمعايير خارجية وداخلية هو نص لا يحضر فيه الإيقاع النثري، بالكلية، من هذه الجهة.

الجملة الطويلة

إذا كان شيوع الشكل المدور للأبيات مظهراً من مظاهر النَفَس النثري المحكوم بالمعنى فمن الممكن أن نلاحظ مظهراً آخر، له بالأول تعلُّقٌ من جهةٍ ما، وهو الجملة اللغوية الطويلة. والفرق بين المظهرين أننا نبحث في البيت المدور عن السبب وراء تضامّ شطْرَي البيت، وهنا نناقش مبدأ شيوع الجمل الطويلة بالقياس إلى الجمل القصيرة.

وليس القول: إن الجملَ الطويلة مظهر مرتبطٌ بالروح النثرية قولاً نهائياً مطلقاً، فذلك أمرٌ فيه نظر، ويمتاز بقدرٍ من النسبية مَرَدُّهُ اختلاف وجهات النظر من النص المدروس، ومن طبيعة الشعر والنثر، غير أن ما يسوغ تَبَنِّيهِ هو ارتباطه الوثيق بما سبق من كلام على حركة تنامي النص النثري، المرتبطة بالمعنى، ضمن حدود الحيّز، وحركةً تنامي النص الشعري تبعاً لمعايير إيقاعية، خارجية وداخلية. فبناءً على هاتين الحركتين تبدو الجملة الطويلة أكثر انسجاماً مع حركة النثر، من جهة انعتاقها من البنى الإيقاعية، في الغالب الأعم، ومن جهة تهيُّؤ الحيّز الذي تتنامى فيه لتقبُّلِها دون شرطٍ قياسي يتعلق بحجمها؛ فلا حاجة في الحيز أو في الإيقاع تدفع النصَّ إلى اختزال الجملة أو تكثيفها، مادام المعنى يقتضيها، على حين لا تبدو هذه الشروط أو الإمكانات متاحةً في الشعر الذي يتنامى النص فيه حساً وشعوراً، ضمن معايير شكلية وإيقاعية. ولعل التمثيل بالنصوص أبلغ في التعبير عن علاقة طول الجملة بالإيقاع النثري أو الشعري:

يقول حمزة شحاتة من نص بعنوان (القلب الخائف):

(سأكتب النص بطريقةٍ توحي بصرياً بشكل الجمل فيه):

قلبي يحدثني / ويا لمرارة الذكرى / بأنك لن تعودي

فأحس بالأحلام والأطياف تهجرني / ويتبعها وجودي

وأرى الحياة / بغير أن ألقاكِ / دون سواك / ضيقة الحدود

والعيش قبل هواك/ سجنا لم يخلصني/ سوى عينيك فيه من قيودي

ويقول أيضاً من قصيدة بعنوان (لا تقولي أهواك):

يا بقايا الشعاع من ألق الشمس تحيي البطاح عند الغروب

أنت إيماءة المحب بشكواه تجلت عن بثه لحبيب

لغة الصمت / هل يدانيك في الإعجاز قولٌ من مفصح وهيوب

رُبّ صمت أدّى وصوَّر / عن روحٍ لروحٍ / أنأى خفايا القلوب

ثمة فرق واضح بين النصّين، من جهة أطوال البنية اللغوية السائدة فيهما؛ ففي البيت الأول من النص الأول عملت الجملة الاعتراضية (ويالمرارة الذكرى) على الإيحاء بوجود ثلاث جمل ضمن البيت: (قلبي يحدثني – ويالمرارة الذكرى – بأنك لن تعودي)، فقسمت البنية اللغوية للبيت إلى ثلاثة أركان، مما أتاح للمتلقي وقفتين أضفتا إيقاعاً جلياً على البيت. على حين لا يبدو ممكناً تقسيم البيت الأول من النص الآخر إلى أكثر من جملة؛ ولكي يُقرأ لابد من نَفَس طويل يبدأ مع قوله (يا) وينتهي بقوله (الغروب). فتُحسّ وأنت تقرؤه بمفارقته للإيقاع، ولولا الوزن لخرج بالكلية عن كونه مُوَقَّعاً، مع العلم أن البيت يتضمن جملتين لا جملةً واحدةً، ولكن شبكة العلاقات القائمة ضمن البيت لم تسمح بفصلهما أو بإقامة فترات من الصمت بينهما، فبدتا عصيَّتين على القراءة الموقَّعة، بخلاف البنية اللغوية للبيت السابق في النص الأول. ولو نظرنا إلى أبيات المقطعين الأخرى لما اختلف الأمر في كثير عن هذين البيتين.

فإذا أنت ذهبت تتلقى النص بالكلِّية، لوجدت نفسك مقوداً إلى الحس الشعري الموقَّع في النص الأول، ومتردداً في الاستجابة إلى النص الآخر بالطريقة نفسها؛ فيداخلك شعور بأن هناك إيقاعاً آخر يحضر في النص، لم يستطع الإيقاعُ الخارجي للوزن أن يمنع حضورَه، أعني بذلك إيقاع النثر. فإن أنت ذهبت تبحث عن علّةِ ذلك وجدتَها في الاختلاف القائم بين توزيع البُنى اللغوية في النصين.

ولعل هذا ما يؤكد، مرةً أخرى، قولنا: إن الجملة الطويلة – في الأغلب الأعم – مظهرٌ نثري؛ لأن فُرَص انقيادِها إلى معايير الشعر الإيقاعية تبدو ضئيلةً.

لعل المقولة التي أرادت الدراسة تبنِّيها قد غدت واضحةً الآن، بغض النظر عن الاتفاق معها أو الاختلاف. فباختيارنا هذين النموذجين للإيقاع النثري في الشعر نكون قد أكدنا إمكانية حضور النثري في الشعري، وألمحنا إلى بعض المظاهر التي نظن أنها تمثل مظهراً من مظاهر الحضور النثري؛ لِعِلَّةِ خروجها عن مبدأ المعيارية الذي أشرنا إليه حين عددنا الشعر خطاباً معيارياً. أما بقية المظاهر فنسأل الله أن نستطيع إتمامها في دراسة موسعة.

الهوامش

1) لعل من المناسب الاستشهاد هنا بعنوان كتاب لسعيد الغانمي: (الكنز والتأويل)، ففي مقدمته يشير المؤلف إلى أن «القراءة دائماً بحث للعثور على كنز... [ولكنها] كنوز لن تتجاوز حدود الكلمات» الغانمي، الكنز والتأويل، ص 5.

2) أو كما قال عنه غراهام هو «تنظيم شكلي أكثر صرامة» في مقابل النثر الذي عده تنظيماً شكلياً سائباً. غراهام هو، مقالة في النقد، ص 126. وهناك إشارة إلى شيء من هذه المعيارية في كتاب (معيارية العروض وإيقاعية الشعر) لعبدالمحسن فراج القحطاني، الصادر عن نادي جدة الثقافي 1416هـ.

3) هناك خلاف مثير حول العلاقة بين الشعر والحقيقة يمكن مراجعته عند غراهام هو، ص 92-101، وريتشاردز، العلم والشعر، ص 399-406.

4) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص 189.

5) «فحقيقة كون التمييز بين الشعر والنثر واضحاً من حيث المبدأ لا تعني أن من السهل رسم الحدود الفاصلة بينهما. وليس مهماً أن نرسمها بدقة». غراهام هو، ص 122.

6) تجدر الإشارة إلى أن الشاعر غيّر حرف الروي في عجز البيت الخامس من هذه البنية الإيقاعية.

7) ابن القطاع الصقلّي، الشافي في علم القوافي، ص 105.

8) ينظر: ريتشاردز، ص 185-196.

9) ثمة أمور أخرى في النص تمثل مظهراً آخر من مظاهر الخروج على النظام الإيقاعي ؛ كالأصوات والتفعيلات، وسنرجئ الحديث عنها علّنا نفرد لها فيما بعد مكاناً مخصوصاً.

10) غراهام هو، ص 124. وريتشاردز، ص 194.

11) يرى ريتشاردز «استحالة اعتبار الإيقاع أو الوزن كما لو كانا لا يتعلقان إلا بالناحية الحسية للمقاطع، وكما لو كان من الممكن فصلهما عن المدلول، وعن التأثيرات العاطفية التي تنشأ عن طريق المدلول». مبادئ النقد الأدبي، ص 193.

12) يرى ريتشاردز أن الوزن «له أثر الإطار بدرجة كبرى، فيعزل التجربة الشعرية عما في الحياة اليومية من أحداث عارضة دخيلة». مبادئ النقد الأدبي، ص 196.

13) غراهام هو، ص 123.

14) ابن رشيق، العمدة: 177/1. واستثنى من ذلك دخوله على البحر الخفيف أو الأعاريض القصار، كالهزج ومربوع الرمل، وما أشبه ذلك.

15) ابن القطاع الصقلي، ص 103.

16) المصدر نفسه ، ص 101.

17) المصدر نفسه، ص 103.

18) غراهام هو، ص 120.

19) Literary Terms, p: 180.

20) غراهام هو، ص 123

21) غراهام هو، ص 121.

مظان الدراسة

- ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل ، بيروت، 1972.

- ريتشاردز ، أ . أ ، مبادئ النقد الأدبي و العلم والشعر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.

- الغانمي، سعيد، الكنز والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، 1994.

- ابن القطاع الصقلي، الشافي في علم القوافي، تحقيق: صالح حسين العايد، دار إشبيليا، الرياض، 1998.

- هو، غراهام، مقالة في النقد الأدبي، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1973.

- Baldick, Chris, Concise Dictionary Of Literary Terms, Oxford University Press, 1996.

الملخص

تسعى هذه القراءة إلى مقاربة اللغة الشعرية، بصفتها أحد الجوانب الفنية الرئيسية في شعر حمزة شحاته، وتركز على عدد من الظواهر التي يلمسها المتلقي على المستويين الرأسي والأفقي، إذ يلحظ وجود عدد من المفاتيح في هذه التجربة من مثل: استعمال مفردات عربية تراثية، واعتماده الملفت على التضاد كوسيلة تعبيرية رئيسية، وترافق هذا مع عدد من الظواهر على المستوى الأفقي من مثل التكرار.

تبتغي المقاربة تحقيق أهدافها بالاعتماد على الأسلوبية التي تهتم بتلك الظواهر من خلال أسئلتها المعروفة: من أين ولماذا وكيف؟

تشكل تجربة حمزة شحاتة حلقة مهمة في حركة الأدب العربي السعودي، وتتكامل نصوصه النثرية والشعرية لتكوين صورته، ودوره الفاعل في المشهد الثقافي، وقد نجح في أن يكون ظاهرة لا يمكن لمن يروم استجلاء تمفصلات تلك الحركة أن يتجاهلها.

وقد أطلق فيما أنتج جملة من الرؤى تجاه بعض القضايا والأفكار والشخوص، جعلته يُعْرَف بأنه أديب ذو طابع فكري يسعى لدور تنويري ثقافي حضاري في حركة مجتمعه، وأسهم الغموض الذي اكتنف جوانب من حياته في إثارة المزيد من الإشكالية على نمط شخصيته[1].

بيد أن ما سبق يجب ألا يكون سبباً في التركيز على جوانب تجربته الفكرية، وإغفال مكوناتها التي تجعل من الشعر شعراً، عبر قراءة الأسس الفنية التي يطمئن إليها الشاعر لتجسيد مواقفه ورؤاه[2]، ولعل اللغة الشعرية أحد أبرز تلك الجوانب بما تحتويه من عناصر، وما تحمله من إشارات دالّة على كثير من وعي الشاعر الجمالي، ومواقفه الفكرية.

فاللغة الشعرية عنصر رئيس من عناصر تمايز الخطاب الشعري، وتحقيق وظيفته الجمالية والإبلاغية، وقد انطلقت كثير من المناهج النقدية الحديثة من لغة النص التي أُولِيَت اهتماماً استثنائياً منذ أن كتب سوسير كتابه الشهير في اللسانيات، وفرق فيه بين اللغة: النظام الرمزي، والكلام الذي يحقق صورتها الذهنية في الواقع[3].

واللغة الشعرية تخرجُ الألفاظ من كونها مادة خاماً عبر اختيارها، وتنظيم تواجدها، وتحوّلهُا إلى عامل مكون في الشعرية من خلال تركيبها، وإقامة علاقات انزياحية بينها تدفعها لتكون أكثر شعرية[4].

وتعد مقاربة النص انطلاقاً من لغته خير مدخل لسبر معانيه، وتأويلاته ومقولاته والوصول إلى استخلاص النتائج.

وهذا التعويل على اللغة دفع (كولردج) للقول إنها: «أعظم عنصر في بنائية القصيدة في الآداب الإنسانية جميعها، ففي أرضها تتجلى عبقرية الأداء الشعري، ومن لبناتها تبنى المعمارات الفنية التي تتآزر على إبداعها مجموعة عناصر متعاضدة، متلائمة»[5].

وتعد الأسلوبية من أنجع المناهج النقدية لقراءة اللغة الشعرية، فهي في أحد تعريفاتها: «دراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب الشعري من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية»[6].

غير أن الأسلوبية أسلوبيات: تعبيرية، ووظيفية، ونفسية، وجمالية[7]... لكنها تتكامل فيما بينها، ومما يسجل لها أنها أبقت الأبواب مفتوحة على اللسانيات، والنقد، والبنيوية، والشعرية، والجمالية، بل البلاغة أحياناً.

ففي الوقت الذي تريد فيه اللسانيات الوصول إلى كليات تفسّر الظواهر؛ فإن الشعرية تروم البحث عن القوانين العامة للصوغ غير متجسدة في النص، على حين أن البلاغة مناطها في: التجريد والمعيارية والجزئية والشفاهية والقَبْلِيَّة، أما الأسلوبية فترتئي التركيز على أسئلة: من أين؟ ولماذا؟

وكيف؟ ولا تغفل أياً من أطراف العملية الإبداعية: المبدع، والمتلقي، والرسالة، وتمدّ اهتمامها إلى مختلف جوانب النص: الصوتية، والتركيبية، والصرفية، والشكلية؛ لأنها تُعرف بالنصية، والوصفية، والكلية، والبَعْدِيَّة، والكتابية المعتمدة على اللسانيات، وتستوفي التزامن، والتتابع[8].

وتسعى الأسلوبية إلى وضع مقولات وصفية قابلة للتطبيق، يمكن أن نخلص من خلالها إلى نتائج قابلة للتعميم، والهدف هو تجميع الملامح التي نعثر عليها في لغة أديب معين، وتبيّن علاقاتها وآلية توظيفها ، لأن الوظيفة الشعرية تتصل بالجانب اللغوي الذي يصفه (علم الأسلوب) كما يرى صلاح فضل[9]. وتركز على التجاوري الأفقي، والاستبدالي الرأسي عبر مراحل في التعامل مع النص ثلاث: الحدسية، والخصائص، والتأويل من خلال إسقاط لمحور الاختيار على محور التركيب كما يرى جاكبسون[10].

وقراءة كثير من نصوص حمزة شحاتة الشعرية بالاعتماد على بعض معطيات الأسلوبية تكشف مجموعة من السمات التي يمكن أن تكون مفاتيح لمقاربة لغته الشعرية عبر المستويين: الأفقي والرأسي.

تظهر خصوصيته في توظيف بنى أسلوبية تدفع تحول اللغة من العادي إلى الجمالي الإبداعي المكتنز بالدلالة والمتعة؛ فالشاعر يختار مفرداته من الرصيد المعجمي للغة؛ ليركبه في صيغ وأساليب قولية في تواشج للمستويين الرأسي والأفقي في البناء اللغوي كي تتشكل خصوصية النظم والطريقة المخصوصة في نسق الكلام التي شبهها الجرجاني بـ «عمل الديباج المنقش، وما فيه من وجه الدقة في الصنعة، وكيف تذهب خيوطه وتجيء طولاً وعرضاً»[11].

وتلوح في شعره مجموعة من الظواهر الأسلوبية على مستوى الاختيار، وعلى مستوى الانزياح وقفنا عند بعضها وقفة متأنية مثل: التضاد والتكرار، وبعضها عجّلنا الخطى في مقاربته من مثل: استعمال مفردات تراثية، وحقول المفردات الدلالية... وحاولنا أن نستفيد من الأسلوبية بمفهومها الأوسع في

انفتاحها على البنيوية والشعرية... وفي اهتمامها بالمؤلف والمتلقي والنص متأسين بجهود سابقة كثيرة .

المستوى الرأسي

تركز الدراسة الأسلوبية الرأسية على مقاربة اختيار الشاعر من المعجم اللغوي وآلياته عبر السؤال عن: من أين؟ ولماذا؟ لتشمل ما يخص المعجم الشعري : التضاد والترادف والانتقاء والسمات، وأثر ذلك في المواقف، وما يثيره في المتلقي...

ومن الظواهر الملفتة في شعر شحاته اعتماده على: استعمال مفردات تراثية، وتبئيره لحقول دلالية معينة، والتضاد.

1. استعمال مفردات تراثية:

مثل عدد من الشعراء الذين حسبوا على التقليد التجديدي؛ نزع حمزة شحاتة نحو استعمال مفردات عربية تراثية، وَسمَتْ كثيراً من شعره بميسم الشعر القديم، وهي عادة ما تستعمل لإظهار ثقافة، أو لتبيين مكانة التراث في التجربة، أو الإعجاب بهذا التراث.

بيد أن اعتماد الأسلوبية طريقة مقاربة لايقودنا للنظر إلى تجربته خارج إطارها الزمني ، وقد كان يُنْظَر إلى العودة للتراث لدن يوم ذاك، على أنه أحد أسباب حفظ الهوية.

إن توالي حضور تلك المفردات أضفى على تلقي التجربة شعوراً بأن آلية التعبير متأخرة عن زمانها أحياناً؛ فالتواصل مع كثير منها يحتاج العودة إلى المعجم، بخاصة أن طبعة محققة تحقيقاً وافياً لم تصدر من ديوانه بعد.

وقد غلب على بعض المفردات القوة والفخامة، مع أنه كان يمكن أن تعبر المفردات المعاصرة عما يريده، لكنه اختيار قصدي له دلالته.

ومن تلك المفردات نذكر النماذج التالية التي تشكل قسماً قليلاً مما

استعمل: (وغرة، الحجا، غيهب، تكنفه، غلابيك ، العاني، مسيس، ارعوت، يضوي، وكس، نأمة، غرة الضنى، السهوم ، المكموم، ثرارة، وحف، طليح، محيل، أغضي ، ديجور، الهجير، يطارحك، الحميا، مياسير، مهازيل).

وكذلك تلفت النظر كثرة المفردات ذات الميول النثرية التي تتسم بمباشرتها، وبعدها عن ظلال الدلالة من مثل: (جدوى، اجتلاها، المنطوي، أريحية، أفشى، صلف، مزايا، علالات) ويكاد يتساءل القارئ في مواضع لا ينقطع حضورها إبان تلقيه لتجربة شحاته: أتناسب تلك المفردة الشعر؟ أما كان من الممكن أن يختار مفردة سواها.

وهذه المفردات لم تأتِ كلها نابية عن خصائص التجربة، بل جاءت منسجمة معها، وأسهمت في تعميق دلالة مايريده، وبث شعور بأن قِدمَ المفردة لا يمنعها من التعبير عن همٍّ معاصر في مواضع قليلة!

وفي مطلع قصيدة بعنوان (إلى أبولون) يقول:

هاكها من سحائبي وطفاء صيبا صيِّر السبيل غثاء

وتطامن لها، وتيرة ليث زأره صيِّر الرعود زقاء[12]

تحيل المفردات إلى دلالات قديمة في طبيعة صحراوية: (سحائب، وطفاء، صيِّر، غثاء، تطامن، زقاء، الرعود، ليث...).

وتشير إلى القوة الممزوجة بالحركة، وقد لجأ الشاعر إلى مفردات متجذرة الدلالة في نفس المتلقي من حيث قدرتها على تأدية الحالة النفسية المبتغاة، و أسهم المحور الأفقي في تعميق الدلالة عبر التركيب، مما جعل الحالة تتعمق والشعور بالصراع، وظهر كأن الشاعر رعد يريد أن يهدر.

وهذان البيتان كما كثير من شعره يحملان السمات الدلالية المألوفة في تجربته من: تضاد (الرعود، زقاء)، وتكرار (صيِّر) وانتماء المفردات إلى عصر سابق تحضر فيه المعارك والقوة التقليدية، حيث عناصر الطبيعة

الصحراوية هي أفضل ما يمكن اللجوء إليه للتعبير عن تلك القوة: (السحب والرعود والليث والزئير).

إذ لا يبدو تأثر شحاتة على مستوى المفردات، ومستوى الأسلوب بعامة منسجماً مع قوة التجارب التي عارضها، وهي تجارب أبرز ما فيها بُعدها الفني: المتنبي والشريف الرضي وابن زيدون...لقد ظهر أنه مقلّد غيرمحترف؛ بل بدا أن تجربته فاقدة لكثير من التوهج الشعري الذي كان يخولها صنع خصوصية فنية أعمق أسوة بما عارض من تجارب، غير أن نظرة في تاريخ حركة الأدب تكشف أنه لا تصنع الخصوصية الفنية قوة التجارب التي تتم معارضتها، بل القدرة على الاستفادة منها وقبل ذلك الموهبة!

2. دلالات المفردات:

إن الشجرة الدلالية لمعجم شحاته الشعري تتفرع عنها أغصان متعددة، تشكل مفاتيح مهمة في مقاربة التجربة و شواغلها الدلالية.

فالمقارنة حاضرة غالباً بين عنصرين، إنّ حضر العنصر الأول لابد أن يترقب المتلقي العنصر الثاني، و تنسجم دلالاتها مع أغراضه الشعرية .

ونلحظ في بعض هذه الحقول الدلالية تحديداً، وتوقيتاً بمعنى: وقوع فعل، وارتباطه بحركة، وبشخوص، وبحدث.

ويغلب على بعضها الارتباط بالحالات النفسية، فهي تدل على الزمان اليومي والأسبوعي والفصلي، والزمان المفتوح أحياناً.

وعلى صعيد القيم الأخلاقية ثمة بنيتان متضادتان تتواليان، و تدل كثير منها على تبدّل الأحوال، وعلى قائم بالفعل، وضحية له، فالغدر يقابله الوفاء، والالتزام يستحضر الانحراف...

ولا يختلف الأمر كثيراً فيما يشير إلى الارتواء، فالمراد به هو الارتواء النفسي مع حرص الشاعر على التعبير عن ذلك بمحسوس يجسّده: الرحيل والبقاء مثلاً، إذ يلح عليهما وعلى آثارهما في النفس الإنسانية، ولا ينأى عن

الطبيعة في حديثه عن مواقع اللقاء مع أنه ضنين بمثل هذا التعبير، ربما لم تسعفه تجربته الحياتية، إذ يلحظ أن الهجر والبعد والغدر والألم هو الأكثر حضوراً، ومن أبرز الحقول الدلالية نذكر :

أ - ما يدل على الزمان: الأمس، اليوم، الماضي، الحاضر، المساء، الصباح، الربيع، الخريف، الشتاء، الليل، النهار.

ب - ما يدل على القيم الأخلاقية: الوفاء، الطهر، الشرف، العهد، النقاء، العفاف، الصدق، الإخلاص، العدالة، المساواة.

ت - ما يدل على الماء: الشراب، السحب، الورود، البحر، الشراع.

ث - ما يدل على البعد: النوى، الهجر، الصدود، النأي، الوداع، الفراق، الهجر، الرحيل.

ج - ما يدل على الطبيعة: الزهرة، العبير، الشذا، الجدول، الحقل، النسمة، العطر، السحاب، الصحراء.

ح - ما يدل على الحب: الهوى، الحبيبة، القلب، العشق، اللوعة، الشوق، الألم، الوجع، الشجن، المحزون، المواساة.

خ - ما يدل على القوة: الحزم، العنف، القهر، القيد، السلطان، الصراع، الدرع، السهم، السيف، الإرغام.

ويختلف حضور هذه الحقول الدلالية؛ وتتنوع صياغتها تبعاً لموضوع القصيدة، فاللقاء يحضر معطوفاً على البعد، والقوة تستفزّ الضعف، والاشتمال يتضمن كثيراً من المفردات الدالة على عناصر الطبيعة ، والترادف مع الحب والظمأ والارتواء وهذا يكشف عن بعض حالات الشاعر النفسية ومواقفه الحادة تجاه ما يحدث.

ولا يبدو أن الشاعر تبعاً لموضوعات قصائده منزاحاً عن المعجم الشعري للشعراء الآخرين الذين ساروا في الرؤية التعبيرية التي انطلق منها، ولعل أبرز ما يلفت التركيز على القيم الأخلاقية، والبعد والقرب، والقوة والضعف.

3. التضاد

يراد من التضاد ترسيخ فجوة حاصلة بين لونين من ألوان الدلالة، وعلى الرغم من النقلات النوعية المتلاحقة لآليات التفكير التي أحدثتها الفلسفات وعلم النفس والمكتشفات المتنوعة... إلا أن التضاد لم يفقد جوهره، بل طور في مفهومه، وبدلاً من أن يدل على التناقض؛ بات يُبْحَثُ فيه عن المشترك بين العناصر المشكلة له.

على أن لهذه الطريقة في صياغة الفهم الوجودي منعكسات في التجربة الشعرية توقعها في التفكير السببي، وتفقدها وهجها الشعري أحيانا؛ لأن البعد الفكري بجفافه الضدي القائم على الانقسام يبهت من الوهج الشعري للحالة النفسية التي يعول عليها المتلقي إبان تلقيه للشعر؛ بخاصة إذا تكررت هذه المتراكمات التضادية؛ مما يطفئ لذة الدهشة الأولى، ويزيد درجة الصفر في الكتابة صفراً آخر يجثم فوق الهروب المتتالي من الجمالي المتوهج إلى البرود والجفاف.

يعد التضاد من أبرز المفاتيح الأسلوبية المطردة التي يلفت تحققها على المستوى الرأسي في شعر شحاته، وقد كوّن علامة دالة يمكن الخلوص منها إلى نتائج.

وانبثاقاً من الفكر الذي يسم تجربة حمزة شحاتة، وآليات التعبير عنده نجد أن التفكير الثنائي وصوره المتنوعة من: مقابلة، وتضاد، وطباق شكلت وسيلة رئيسية للكشف عن الحدّة في توصيف الأفكار وفرزها، وقد راكم عليها الشاعر مداميكه الفكرية والشعرية، ولعل الإصرار على التضاد رؤية ووسيلة تعبير يكشف عن المآل الذي بلغته أحوال شحاته الحياتية والوجودية، وربما لو سنح له شيء من المرونة، وتعدد المناظير نحو المكونات الأساسية لتغيرت مكانة التضاد في التجربة، ويكشف حضوره بهذا الكم عن الصراع الذي يعيشه وما يجر إليه من حالات نفسية.

إن الأركان المكونة للعناصر المتضادة، غالبا ماتكون مألوفة مكررة، مما قد يوحي بأن الشاعر لم يستعن كثيراً بالطاقات الفنية الأخرى على المستوى الرأسي من مثل: الانزياح في الصورة التي مالت للمألوف المكرور، ولم يقصد بناء علاقات لغوية خاصة بتجربته، ليضفي عليها أركانا أخرى، تثمّر بنياتها الداخلية، وتعيد إليها رونقها الشعري، لتتوالد مجموعة من الصيغ التضادية في الموقف والفكر.

ثمة ظاهرة ملفتة فكرياً في تجربته هي: تغير الأحوال، ثمة حالتان متعاكستان، ليستا متضارعتين، ففي الحب يستولي لبوس الحكمة والعقل، والموازنة بين الماضي والحاضر، وكيف كانت الأمور وإلامَ آلت ؟ وما هو الخيار الذي سار فيه الشاعر والموقف الذي ارتآه ؟ ولا يترك الكثير للمتلقي كي يتوقع أو يسهم في تحفيز الوحدات التضادية، بل يتعمد إغراق الدلالة وضوحاً.

وتحضر الحالات النفسية المتحولة من حب إلى كره، ومن كره إلى حب، إذ تقاد هذه الحالات على الرغم من بعدها النفسي العنيف؛ تقاد إلى لبوس الحكمة والمنطق بلغة تقريرية مباشرة، ويمعن الشاعر في المعجم النثري ليختار مفرداته منه، فيخف الوهج الشعري، وينعكس هذا على الموقف ليتمنى المتلقي (المؤلف الآخر للنص) حالة جنون شعرية واحدة يخرج عن الأطر المكررة في التجربة ، لعل غليله الإيحائي يرتوي، ويتساءل المتلقي عن الفعل المؤجل المسكوت عنه الذي يجيء متأخراً عن زمانه، ليفسح المجال للتأمل الحكيم اعتماداً على حالتين نفسيتين متغايرتين، و مما فاقم ذلك تواشجه مع معجم مكتنز بالظلم والخيبة والحسرة والغدر والدمع والاختلاف، وكل ما من شأنه التفريق والانعزال والانطواء.

إن التضاد في الزمان، والمكان، والظرف، والصياغة؛ يولد تفارقاً بنائياً، إذ تتنافر المواقف عبر أساليب النفي ونفي النفي، مع أنها ثيمات أسلوبية للتجربة، لكنها لا تولد خصوصية أسلوبية فنية متميزة للذات الشاعرة التي

تضمحل، لتبرز بدلاً منها تجارب أخرى، فيشعر المتلقي في مسعاه التأويلي أنه إزاء تجربة يغلب عليها دورها الريادي التاريخي أكثر من بعدها الفني.

تنتمي المتضادات البارزة في شعر شحاته من حيث الحقل الدلالي إلى حقول دلالية رئيسية هي:

- **اللقاء والبعد**

محور رئيس من محاور شعره يعكس شيئاً من تجربته الحياتية، وينقل لنا الحالات النفسية التي كان يعيش في أوارها، وقد ورد بصيغ اسمية، وفعلية: القرب والبعد، التقينا افترقنا، وصل وفصل، لحظة اللقاء ولحظة الفراق، لقاء ووداع، دان وناء، والنأي والبعد، واللقاء والبعد، ودنو وبعد.

ويكاد لا يغيب عن أي قصيدة من قصائد الديوان، أياً كان الموضوع ،ليجد المتلقي أن القرب والبعد غدا هاجساً من هواجس التجربة يقول في قصيدة (نهاية):

ولا تدنني فالقرب إن كان كلفة فلَلنأيُ أبقى للوداد وأصوبُ
ولولا مسيس الوجد لم أطوِ غصتي على أمل في البعد والبعد مجدبُ
فمن كذبت عند الدنو بروقه فإن مجاليها على البعد أكذبُ(13)

إن البعد يصبح خياراً حياتياً، لقد جرب اللقاء فوجد أنه غير مجد، وهذا الخيار النفسي الصعب يحيل إلى المدى الذي وصلت إليه الحالة النفسية للشاعر، حتى يصبح البعد حلاً، فلا يصور الشاعر في هذه الأبيات فرحة اللقاء، بل حزن اللقاء، وهو بذلك يتضاد مع الدلالة المكرسة ثقافياً للقاء، ويتقاطع هذا التنافر الدلالي مع أساليب على المستوى الأفقي تتضافر معه، لتعميق إحساس المتلقي بما استقرت عنده الحالة، عبر أسلوب الأمر في البيت الأول، والشرط في البيتين الثاني والثالث مع ربطه بالجواب عبر أداة الشرط، وتحضر عدد من المفردات التي تحيل إلى الشوق: الوجد والمسيس والغصة والأمل... وعبر الترادف يذكر: الدنو والقرب وكذلك النأي والبعد..

ويبدأ في بناء الأبيات بالتقديم والتأخير، فما وصل إليه في البيت الأول مبني على تجربة في البيتين الثاني والثالث، وهو لا يريد البعد ولا يفضله خياراً، لولا أنه أبقى للمودة التي ربما ستولد في المستقبل حالة غير هذه التي تسم العلاقة الآن.

• الظمأ والورود

من المتضادات التي لا ينقطع حضورها في تجربة شحاته (الظمأ والورود)، أياً كان الموضوع الذي يقول فيه، ويتنامى هذا الحضور في العلاقة بين الرجل والمرأة، ويتضافر مع البخل والكرم أحياناً.

إن إحالات هذه البنية التضادية تنصرف نحو ما ينتج عن اللقاء، والبعد، والحالات النفسية المرتبطة بهما، وهي تشكل التعبير الحسي عنهما، وقد اتسعت دلالتهما ليصبحا ثيمة يلجأ إليها الشاعر في حالات متنوعة، مستفيداً من المترادفات الخاصة بكل مفردة، وبما يدلان عليه، وينبعان منه في مستواه الحسي والنفسي: الماء والزرع والأمل والحزن عبر صيغ التضاد والترادف: يرتوي ويجف، يرتوي ويظمأ، أظمأ وسقى، سحب روية وأخفى السحائب، أظمأ ورواء، حر وظمأ، ريّ وظمأ، تجف وتظمأ، الظمأ والورود، يقول في إحدى قصائده:

ظمآن يحرقني شوقي ويعصف بي يأسي ومورد نفسي حافل كشف
ما أطلب الحب عفوا، أعطنيه هوى فما يبرد حر الظامئ الرشف[14]

بدأ الشاعر البيت الأول بصيغة المبالغة (ظمآن) التي يلحقها بالحريق، والظمأ يؤدي إلى سهولة الحريق ويعبر عنه أحياناً، ويبني عدداً من المترادفات الدلالية؛ لعلها تستطيع إيصال حالته، فاليأس يعصف به ونفسه دخلت طريقاً في اللهفة لا يبرّده أي ماء، ليصل بعد ذلك إلى بيت القصيد -كما يقال- فهو يريد أن يغبّ غبّاً من الحب، وهذا الغبّ لا يكون إلا عن طريق الهوى الذي يهوي بصاحبه - كما تقول العرب - ولكي يقتنع المتلقي بما يعاني منه يعيد

عليه الدلالة بالعودة إلى الحقل الدلالي نفسه بالترادف، إنما من تجربة يعرفها المتلقي بالخبرة، وهي أن التدرج أو الرشف لا يبّرد حر الظامئ، فكيف إذا كان (ظمآن) مثل حالة شاعرنا هاهنا، فبعد الوصف عبر جمل ثلاث تجمع الاسمي مع الفعلي، يغير الأسلوب في البيت الذي يليه أمراً ثم نفياً في تتال للحالات النفسية التي تثير في البيت الأول عاطفة المتلقي، لكنه يفاجئه بأنه غير نادم ،مما يولد حالة نفسية مغايرة، إذ هو في موقع قوّة على الرغم من معاناته !

متضادات أخرى:

كثيرة هي المتضادات التي يتتالى حضورها في تجربة شحاتة منها: الوفاء والغدر، والقوة والضعف، والحرية والأسر، والغنى والفقر، والحب والكره، والأمل واليأس، والظلم والعدل، والحق والباطل، وتسهم هذه المتضادات في نقل الشواغل الفكرية والدلالية، ويتباين حضورها من نص إلى آخر تبعاً لموضوع القصيدة، وتؤدي في كثير من صور حضورها إلى إيجاد فجوة من التوتر، والمفارقة بين الحالات المتباينة، مما تحيل إليه الحالات النفسية للصراع عند الشاعر.

وتسجل الدوال المحسوسة حضوراً أبرز من الدوال النفسية، و تحيل في عدد من صورها إلى حالة العلاقة وجوهرها بين الرجل والمرأة، وهي ثيمات دالة عبر ما تثيره في النص والمتلقي والمبدع من توليد للدلالة وإثراء للبنية الحركية وتفجير للصراعات النفسية.

صيغ حضور التضاد:

تشكل صيغ حضور المتضادات إضافة دلالية ونفسية لها، بما تحيل إليه كل صيغة في تضافرها مع الدلالة، وبما هو معروف من دلالة كل صيغة في أصل وجودها بفعل التواشج المكتسب الناتج عن العلاقة بين الدلالة والصيغة، وما يضيفه المحور الأفقي للتركيب، وهو ما نبهت إليه اللسانيات،

وقد تنوعت صيغ التضاد ما بين: فعل وفعل، واسم واسم، وفعل واسم، وتركيبها في الجملة متضايفة، أو متعاطفة، أو متضادة زمانياً، وتدخل بينها المعترضات أحيانا، ومن أبرز الصيغ:

• اسم واسم

الاسم في دلالته المفتوحة وفي تعاضده مع اسم آخر يصنع بنية لا تصنعها المفردات حين تكون غير مركبة، ويشكل تضاد الاسم مع الاسم أكثر البنى حضوراً في تجربة شحاته: أفعال وآمال، والقرب والبعد، وكالح ووسيم، والكذوب والصدوق، والخيال والواقع، والقوي والرحيم، وشبعان وجوعان، والبشاشة والأسى، وعهد محبب وعهد مبغض.

• فعل وفعل

تضاد الفعلين بما يحيل إليه الفعل من توتر وصراع، واختلاف يقوم به فاعلان قررا التضاد، وما تشير إليه هذه البنية من حركة، يشكل إغراء للشاعر، وفي التواشج الوزني والإيقاعي للأفعال مع الاختلاف الدلالي تنهض مفارقة مثمرة للنص ولحركيته المتولدة، مع صراع بين أجزائه، وقد تبدى ذلك في تضادات الأفعال التي يغلب عليها صيغة المضارعة: يقوي وتنخسف، وتستخفي وتتكشف، ويصبح ويمسي، ويطلق ويعوق، وتفيض وتغيض، وتلين وتصعب، اتفقنا واختلفنا.

• فعل واسم

صيغة الاسم والفعل تعبر عن مراد دلالي مختلف في كل منها، وهي تزيد التضاد تضاداً نتيجة اختلاف الصياغة، ففي الفعل المضارع بخاصة حركية وفعل حاضر، يقابل الاسم بإحالته التعميمية، وهذا يثري الاختلاف ويزيد في إنتاج الدلالة، وربما تفرض هذا التضاد في بعض الحالات متطلبات إيقاعية في الشعر نذكر منها: تخفق وساكنة، ويدني والنأي، ومات والحياة، وأخرست وناطق.

ويتلون التضاد بتكرار الأنساق المتضادة دلاليا، المتوافقة إيقاعيا، وتركيبيا، وتقديم حالات نفسية متعددة، وصراعات نفسية، ويدخل في المقابلة وسواها ليثير مزيداً من الحركة والصراع والتوتر بين الحالات النفسية المختلفة، إذ يتجاوز المفردات والجمل ليعبر في بعض القصائد عن بنيتين دلاليتان تتقابلان فيما بينهما طوراً، وتتقاطعان تارة لتولدا الدلالة.

يقول في قصيدة بعنوان (فتنة النهر):

يا بنت حواء إن أبعدت غادرة ... وفّى الخيال على بعد فأدناك
وما الخيال بمغنٍ عنك نائية ... لكنها نفثة المحرور ناداك
طامنت من كبريائي فيك فاحتكمي ... فالحب أرخص من قدري وأغلاك
أنت الحياة بلونيها محببة ... فما أرقك في نفسي وأقساك
فليت لي منك بالدنيا وما وسعت ... يوماً يجود به للوصل مسراك
يوما هو العمر والآمال ليس به ... إلا الكؤوس وأشعاري وإلاك[15]

يتشكل التضاد في هذه الأبيات عبر عدد من البنى التي تتسق فيما بينها، وذلك من خلال تكرار الأنساق، والتوازي الإيقاعي مع اختلاف الدلالة، وهو ما نلمسه بين البعد والدنو في البيت الأول، وبين الخيال والواقع في البيت الثاني، وبين الرخص والغلاء في البيت الثالث، وبين الرقة والقسوة في البيت الرابع.

في الأبيات حالتان نفسيتان متنافرتان دلّ عليهما القرب والبعد وتبعاتهما، لأن كل حالة منهما تستدعي شيئاً مختلفاً عن الحالة الأخرى، وهو يوحي بصراع يحاول أن يتغلب عليه الشاعر بالاستغناء عن الواقع بالخيال أحياناً، لكنه سرعان ما يصحو من أمله ذلك ليستسلم للصراع النفسي، ويتمنى الشاعر يوماً واحداً من العمر للقاء يحشد فيه كل آماله، وهو يريده يوم وصل مختلف عن أي يوم آخر، ونظراً لشوقه الشديد؛ فإنه يتحدث عن

تفاصيله المأمولة من امرأة وصفها بالرقيقة والقاسية في آن واحد، وهذه الصفة تتجلى أكثر ما تتجلى في الحبيبة، وبذلك ينقل الحديث إلى مستوى آخر حيث تروق الحالة النفسية وتهدأ، لأن ما تأمّله سيتحقق أو هكذا يتأمل!

وغالباً ما ذكر الحبيبة أو فعلها بصيغة الاسم الفاعل دليلاً على أنها هي التي تقوم بالفعل: (غادرة، نائية) وما يقوم من جهته هو بالفعل شيء غير ملموس (الخيال أدناها)، ويستعمل صيغة التفضيل (أفعل) وكاف المخاطبة الملائمة لسياق البوح، إذ تتفرق به السبل فيلجأ إلى التعجب الحزين عبر صيغة: (أرقك، وأقساك، وأغلاك، وأدناك).

والقصيدة في المجمل تتصارع فيها حالات نفسية متباينة، يبدؤها بحالة من الغزل والشوق واللهفة، لكنه يكشفُ في النهاية أن هذه المشاعر الفياضة لا يوجد من يسمعها، وهي وليدة بُعد وغياب، وعلى الرغم من استعمال كاف المخاطبة يسعى الشاعر في تلوينه للأساليب إلى الكشف عن الصراع الذي لم ينقطع، وهو ينم عن حركية وتبدل، يولد توتراً متتالياً يوحي بالغربة النفسية على الرغم من ظاهر الوصف المنسَّق والخطاب الذي يقود إلى تحقق الآمال.

إن ما سبق يفضي بنا إلى أن العناصر المهيمنة في تجربة شحاتة على المستوى الرأسي؛ جعلت الانزياحات على المستوى الأفقي ممكنة أكثر، لوجود مجموعة من الاختيارات استحضرها، وعدّد ألوانها ومرجعياتها الدلالية، لكن هذا لم يتحقق لأسباب رأسية وأفقية لأن ثمة حلقة مفقودة في التجربة الشعرية، فالمتلقي يشعر أن هناك دأباً لصنع الخصوصية على المستويين، وهو ملائم لحالته النفسية، بل لرؤياه الفكرية، لكن ذلك تلاشى على المستوى الأفقي الذي يتيح موقفاً أوضح في دلالات المفردات و علاقتها بالمواقف، ومناقشة تمايز حضورها ومدى انسجامها مع ما تحقق في المستوى الرأسي وأثرها في الدلالة والموقف الفكري عبر سؤال: كيف ركبت؟ ولماذا؟.

المستوى الأفقي

مجموعة من الخيارات التي يقوم بها الكاتب في نصه ، ويتحقق بتوظيف بنى أسلوبية معينة، وكذلك هو اختيار من متعددات ومفارقة لنموذج، والفاعلية السياقية فيه ملفتة بالتواشج مع مقومات النص ويحمل أسئلة عن مقصدية المؤلف فيما يقوم به في نصه على مستوى التركيب وبناء الجملة وتحريك الكلمات، وتغيير طريقة بنائها، ويتضمن التساؤل عن أثر مواقف الكاتب في بناء الجملة وكشف مظاهر الانزياح للوصول إلى تقاطع الأفقي بالرأسي لإنتاج الدلالة، إذ لا الخصائص ثابتة، ولا وظائفها، بل مرتبطة بالسياق.

ومن مظاهره: التقديم والتأخير، الاعتراض، التكرار، الحذف، التصوير، ويلحظ في تجربة شحاته مجموعة من البنى على المستوى الأفقي لها دلالاتها وارتباطاتها بسياقاتها التي أراد منها صنع أسلوبية خاصة به، وإنتاج دلالة مختلفة منها: الإكثار من الروابط بين المفردات والجمل بخاصة العطف بالفاء، والتركيز على التعليل السببي، وحروف النصب التعليلية، والإكثار من حروف الاستدراك والإضراب.... مما يدل على التعليل والربط المنطقي بين الجمل، ويلحظ حضور بنية المبتدأ المؤخر المسبوق بجار ومجرور، والاعتراض، والمضاف إليه مما يسهم في خلخلة بناء الجملة، و تواشج ذلك مع جمل طويلة متتالية تشغلها التفاصيل.

ونجد تركيزاً على الجانب الحكائي في نصوصه، لكنها لم تتحول إلى بنية سردية مؤثرة في البناء وصانعة لقصيدة درامية، بل حكائية تهتم بالحدث الخارجي الذي يتوجه إلى شخص آخر، أو يروي حكاية.

ونعثر على البناء المقطعي للقصائد، والحرص على أن تكون البداية بما يلفت الأنظار من استفهام أو نداء أو أمر أو نهي أو نفي أو أداة استفتاح، والإكثار من التكرار بخاصة تكرار الأساليب التي فيها (أخر) من: استفهام

ونداء ونهي وجزم وأمر ونفي ونهي وشرط مع ما يتطلبه ذلك من فتح باب الاحتمالات ونفيها واستثنائها وتقديمها وتأخيرها.

التكرار والأساليب: تنازع الوظيفة والدلالة

يقصد بالتكرار في الشعر إعادة مفردة أو جملة أو تركيب أو بيت أو أبيات، لأنها تعني للشاعر أو للنص أكثر من سواها، وهذا الإلحاح على صيغة محددة أو مفردة يعكس بعداً من أبعاد تجربته الانفعالية، و يكشف جانباً من نفسيته، ويشير إلى عدم ارتواء ظمأ المعنى المراد، أو الحالة الشعورية للشاعر؛ ويرتجى منه أن يشفي الغليل التعبيري تجاه الفكرة التي تُقَارَب.

وبتغيير الصيغ التالية للتكرار يغدو ثيمة فنية متجددة تهبط فيها الأحاسيس طوراً، و تتوتر تارة، فيها تجدد ينبع من تغير المفردات والصيغ، وتحقق الانزياح عن المألوف الذي يحتوي على جانب تحفيزي يقود إلى لحظة الانفراج بعد التوتر، وقد يكون طابع التكرار أحياناً غنائياً أو خطابياً، و يشكل التكرار مفتاحاً للمتلقي يبحث فيه عن الطاقة الشعرية للنص، وأثره الدلالي، ودوافع تكراره.

قد يشارك المتلقي في اللعبة الجمالية الدلالية حين يبدأ بتوقع الصيغة التالية، ويتفاعل مع الحالة الشعورية، مما يدفع إلى تواشج مرجوٍّ بين المرسل والمرسل إليه والرسالة.

بيد أن التكرار ليس مطية مضمونة العواقب، فهو: «حين يعد أسلوباً سهلاً يستطيع أن يُرْدِي شعر أي شاعر إلى هاوية، وإلا فليس أيسر من أن يتحول ... بالشعر إلى اللفظية المبتذلة»[16] وهذا ربما مالم ينتبه إليه شحاته، إذ من الملفت أنه ليس ثمة ناظم لتكراراته، فهو متروك إلى الغاية الدلالية والشعورية أكثر من النواظم الفنية.

إنَّ تحوّل التكرار إلى ظاهرة في حركة الأدب العربي الحديث استدعى

التأكيد منذ فترة طويلة على ضرورة: «الإسراع في محاولة إيجاد نوع من الضوابط؛ حتى لا يتحول هذا الأسلوب إلى وسيلة لهدم الشعر أو لغته ، بدلاً من أن يكون عنصر ثراء وغنى»[17].

وقد يكون التكرار عاملاً هداماً في البناء الشعري يشتّت ويفصل ويضعف؛ فيثقل النص ويحوّله إلى نص خطابي يطرب إليه التلقي الشفاهي دون أن يفلح في تثمير بنيات النص النفسية والدلالية.

والتكرار مفتاح رئيسي من مفاتيح لغة حمزة شحاته الشعرية على المستوى الأفقي ، وله دور كبير في عكس تجربته الانفعالية، وقد تعدّدت صيغ حضوره، ويلحظ وجوده في معظم نصوصه، بخاصة تكرار الأسلوب الإنشائي الذي يعد الأكثر حضوراً، فهو لا يريد أن يخبر بما حدث معه، بقدر ما يريد أن يتواصل مع مكونات نصه بصيغة استفهامية لا تستسلم لما حدث، بل تقيم مشادة فكرية استفهامية معه تطرح الأسئلة، وتحرك المتلقي باحتمال الإجابة : تتعجب، وتنفي، وتتهكم، وتتحسر، وتقر بأن ما حدث معه غير مهم كثيراً، وحين لا يكون المتلقي المراد بما يقوله حاضراً؛ فإنه يتوجه إلى نهيه ودعوته للامتناع عن فعل ما في مرحلة، ومناداته بصفته طرف آخر ثانية، والتمني عليه بالعودة ثالثة.

لم يولِ شحاته الانزياح على مستوى الصورة الاهتمام الذي يستحقه، وهو الذي يوصف بأنه أحد العوامل الرئيسة التي تتخلص بها المفردات من إرثها الدلالي المألوف لتنزاح عن الدرجة صفر في الكتابة وفقا لبارت، وكان مشغولا بالجانب الفكري وإقناع المتلقي أكثر من التأثير في الحس الجمالي، فما إن يخرج إلى الجمالي حتى يعود إلى العادي، ويلجأ لإشباع المعنى وتكراره، ليفقده البعد النفسي، ويتشارك في هذا الفعل تقليدية الصور، وطريقة الربط النثرية، والاعتماد على المجردات.

يحقق التكرار البدئي أو الاستهلالي في خطاب شحاتة الشعري الحضور الأكبر؛ وهو تكرار كلمة أو صيغة أول بيت أو مجموعة من الأبيات،

قد تأتي متتالية وقد يكون بينها فاصل، ويعد أبسط أنواع التكرار وأكثرها شيوعاً، وقد يعبر عن ضيق طرق التعبير عند الشاعر فيلجأ إليه، وهو تلوين يوقف الانسياب الشعوري للقصيدة، و تظهر وظيفته في التأكيد، والتنبيه، وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد؛ لمشاركة الشاعر إحساسه الشعري[18]، وقد يكشف عن فاعلية في منح النص اتساقاً، لأنه يجسد الإحساس بالتتابع، مما يساعد على إثارة التوقع لدى المتلقي و تحفيزه للانتباه.

ومما لا شك فيه أنَّ التكرار الاستهلاليّ يسهم في تقوية النبرة الخطابية، وتمكين الحركات الإيقاعية، من الوصول إلى مراحل الانفراج، بعد لحظات التوتّر القصوى، ويعد من الأنواع المكرسة في حركة الشعر العربي.

1. بنية الاستفهام بين القلق والتكرار:

ليس حضور الاستفهام عبر التكرار الشكل الوحيد له في تجربة شحاتة، بل هو أحد الأشكال، لأن الاستفهام أحد أبرز السمات الملفتة في شعره، وربما يعبر عن رؤيته الفكرية، وقلقه الوجودي تجاه ما يحدث في الحياة، مما حار فيه، ولا تكاد أي من قصائده تسلم منه، حيث تنتقل من سؤال إلى سؤال، مما يولد مشكلة بنائية في كثير من النصوص، ويوقعها في حبال الشفاهية ويبعدها عن فسحة التنامي الدلالي.

تثير صيغة الاستفهام التفكيَر، وتتطلب إجابة أحياناً، مع معرفة السائل أن لا مجيب لسؤاله مباشرة، بل هي تفاعل مع المتلقي، أو الشخصية المستدعاة في النص، بخاصة أن الشاعر لا يترك سؤاله تائهاً دون إجابة، بل يضع له مجموعة من الاحتمالات المتنوعة التي تؤدي إلى تقليب الوجوه الدلالية، وتكرار الصيغة، وتنوع الخصائص الأسلوبية ويلحظ الصراع بين التكرار والاستفهام، وينهض سؤال، أتنتمي العبارات لبنيتها وتولد دلالة مختلفة بالتواشج مع الرأسي بالتضاد والمفردات ولاسيما التكرار يريد أن يولد نسقاً متوازياً منها!

وتكثر صيغ الاستفهام في القصائد التي تتناول موضوعة الحب حيث تكشف عن الإشكالية في العلاقة بين الطرفين ليكون الاستفهام خير معبر عنها.

وتتنوع الأدوات الحاملة له: (لِمَ؟ ألأني؟ ألهذا؟ لماذا؟ ما الذي؟ ما؟).

وقد ورد التكرار الاستفهامي بكثرة في خطاب شحاتة الشعري، بخاصة في القصائد التالية: (لِمَ أهواك ؟ ونفيسة، وعودة، ورحلة بلا رفيق، ونهاية، وأبيس...).

يبدأ إحدى قصائده بالقول:

لِمَ كانت – ولا أسومك لوماً – قسمتي في هواك قسمة وكس؟
ألأني آثرت في حبك القا هر عزي، ذهبت تطلب نفسي ؟
أم لأني ضحية الألم الصا مت أطوي على المواجع حسي؟[19]

وكان قد استعمل صيغة مشابهة فيها تساؤل أول البيت الأول، ثم (ألأني) أول البيت الثاني، و(أم) أول البيت الثالث:

لِمَ أهواك أيها المفعم النفـ ـس ، شجوناً وحيرة وشقاء
ألحسن؟ فالحسن في البدر والزهـ ـرة أندى وقعاً وأضفى رواء
أم لمعنى شفت مفاتنك العذ بة عنه، فكاد أن يتراءى[20]

ويجيب بدلاً من المسؤول، وهو لم يعول على إجابته في الأصل بقدر ما يريد إثارة فكرة:

لست تدري ! نعم ولا أنا أدري لِمَ تهفو إلى لقائك روحي؟
ولماذا أكون فيك كما ترسـ ـف في السجن فكرة المبحوح؟
ولماذا أكون إن غبت في دنـ ـيا شؤم، جم الكروب طليح؟[21]

تتالى الأسئلة الشارحة: قسمته في هواه قسمة وكس، لِمَ؟

ولماذا يريد أن يحبّ من موقعه؟

ولماذا يهواه؟

أليعدد صفاته: سجن وحيرة وشقاء، البنية الصياغية نفسها، ويقرر أن الآخر لم يجب ويعيد، لم ترتو الدلالة، لِمَ تهفو نفسه إلى لقاء روحه؟: القسمة، لم يهواه، لم تهفو للقائه؟

ويصف آثار هذا الحب عبر أداة استفهام: (ألأني) ليضع عدداً من الاحتمالات القابلة للتأويل، و في المقطع الأخير يتعدى الاستفهام إلى معاني الخبر لا ليصف حالة موجودة، وليس لإيجاد شيء.

فالقسمة كانت وقَبِل بها، وهو يتساءل: أأهواك الآن؟

وفي النهاية يصف استجابته للحالة، كلاهما السائل والمطلوب يعجبه ما يحدث، لكن الطالب هو الذي يدفع الثمن في حين أن الصوت الآخر مغيب، يُسْأل لكنه غير موجود ثمة من يجيب عنه، أفعاله!

وحدتان دلاليتان متقابلتان يبنيان الخطاب، بعد أن يندب حظه العاثر في هذا الهوى، فإنه يوازن بين حسنها وحسن الزهرة والبدر، بل إن حسنها يتفوق عليه.

وعلى الرغم من لجوئه للصمت، إلا أن ذلك لم يجدِ، ولا يأمل إجابة منه، لأن الطرفين لا يعرفان، ومادام هذا الحب سجناً فلِمَ تلجأ إليه النفس؟

وكذلك تتقابل الوحدات الدلالية بين (عز وقهر) ويسعى لإحداث تفاعل بين الباث والمتلقي ويريد أن يكشف جوانب دلالية في النص بحيث يبني القصيدة كاملة على الصيغة التساؤلية وأجوبتها، مفرعاً في المعاني، ويصنع لوازم ثم يكسرها، لأنه لا يريد أن يقيد بصيغة، تاركاً لشعوره وفكره تخير الآلية التي يبتغي، فهو يزاوج بين التكرار اللفظي والأسلوبي في رؤيا تنظم القصيدة مع عناصر أخرى.

ومن خلال تكرار الصيغة الاستفهامية، وتقليب وجوه أسباب الإجابة

يوصل الأفكار المرادة التي تجعل المتلقي طرفاً في إنتاج دلالاتها، وهذا هدف رئيسي يريد مطاولته.

إن الاستفهام هاهنا لايكتفي بالدور التساؤلي، فهو لا ينتظر إجابة، بل وسيلة تعبيرية مثل سواها من الوسائل: الخبر مثلاً، وتخيّرها الشاعر لتكون ثيمة أسلوبية ينزاح بها عن المألوف، ولتعبر في الوقت ذاته عن الظلم الواقع عليه لمعرفة كنه الأشياء، ولتنقل أفكاره التي يريد دون أن يسقط المغزى الفني، وأثر الاستفهام في المتلقي كبير عبر ما يخلقه من حركة تجمع بين حالات نفسية متنوعة، وقد توهم بوجود آخر، ما هو إلا صوت الشاعر!

وفي موضع آخر يقول:

ثم ماذا أ أنت صادقة الدمـ ـع وماضيك بالدموع يصوب؟
ثم ماذا أعدت طاهرة الذيـ ـل وتلك الجراح عنك تجيب؟[22]

في هذا التكرار المتمثل بأداة عطف دالة على الترتيب والتريث، وأداة استفهام، ويتبعه في البيت الأول ضمير، وفي الذي يليه فعل يخدم التكرار بفكرة التفريع الموجهة له من خلال الموازنة بين حالتين: تستفهم بالأولى المتأخرة زمانياً، عن الثانية الأقرب للواقع، لأن افتراض الصدق والطهر، له ما يناقضه في الماضي: الدمع والجراح التي سبّبها للآخر، وقد جاء هذا الاستفهام بعد جملة استفهامات في القصيدة فيها من التقريع ما فيها، إذ يتهمها بالتحول إلى سلعة وهي بمجيئها الآن تريد العودة إلى أيام الماضي الذي لم تجد سواه منقذاً لها في ظلام المساء...؟

ما الذي كان في ظلام مسار ك وقد غاب عن خطاك الرقيب
ما الذي كان في لياليك إذ فا ضت حنيناً والورد منك قريب

هذا الاستفهام المرتبط بتكرار عدد من المفردات (ما الذي كان في؟) ليذكر مشاهد من سيرتها الذاتية في المشهد الأول غياب الرقيب، وقد تضافر

في المشهد الثاني مع كون الورود قريباً، مكرراً ظلام المسار ، والليالي بما تحيل إليه من ظلام دامس وقد فاض الحنين...!

ليختم القصيدة بقوله:

لا تقولي ظلمتني كل ما فيـ ـك، إذا خانني حجاي مريب[23]

بعد هذه الاستفهامات المتتالية، وما حملته من دلالات يصل إلى فكرة جوهرية عبر نهي بلغة قاطعة لا تحتمل التعددية (المؤقتة)، كما ظهرت في الاستفهامات تعبر عن خلاصة فكرته (إذا خانني حجاي مريب) وهو شرط لا يراد منه الشرط بل جوابه.

2. بنية النداء بين التكرار والصوت الآخر:

يشكل النداء خصيصة من خصائص لغة شحاته، وهو نداء تغلب عليه غاية التنبيه، ونقل المشاعر، والوصف، وقد تنوعت صيغه، وغلبت عليه أداة (يا) لكونها للقريب، وكذلك النداء بأداة نداء محذوفة مقدرة (هدى، سعاد، قلبي) وارتبط أحيانا بالاستفهام، وحمل التوجع والتحسر تارة، فالنداء يستدعي حديثاً على شكل سؤال: (يا شمس بولاق، يا أبولون، يا ليل)، وطوراً نداء لأسماء علم: (هدى، سعاد). ومن أبرز ألوان النداء قصيدة (رحلة بلا رفيق) التي يقول فيها:

سعاد يا أنشودة الربيع // يا أحلامه النشوى بصبوة الجمال // ويا ضياء الفجر
يا دعاءه الحنون، يفيض بالفتون// من دنانه المضمخات بالطيوب رشت الدروب.
في تهويمة الزهو يحلم حولها الطيور
.....
سعاد يا إشراقة الأمل وبسمة الشباب // يا أسطورة الهوى في كهفها المسحور

سعاد يا شبّابة السكون

...

هل كنت تحلمين في إغفاءة متعبة

.....

سعاد عيناك بحيرتان فاضتا // بكل ما في فتنة الربيع // من مفاتن الحياة //وكل ما في روعة الشباب بين ذخائر الشباب // وكل ما لا يعرفه الشباب من دوافع الحياة // في خوالج الشباب

سعاد هل تقرأ عيناك الذي تخطه عيناي؟ // وهل سمعت شهقات مهجتي الحرى

تطوف كالفراش //حول وجهك الوضاء //دافئ السمات //وهل ترين دمعة في كل كلمة لاهثة ، يرسلها فمي//وهل تشعرين في انقباض صوتي الحزين عندما أودعك ؟//وهل تبعث خطاي سمّر الأسى انطلاقها[24]

يتجول الشاعرفي أرجاء الطبيعة وقد رقت عباراته - نادراً ما ترق - في البداية يذكر اسمها، ثم يتبعه بـ (يا) في المقطع الأول والثاني مركزاً على الطبيعة الحالمة واصفاً شوقه ولهفته، وفي المقطع الثالث نثرية ملفتة في اختيار المفردات وتركيب الجملة، وفي المقطع الرابع يلجأ لصيغة الاستفهام.

وفي المقطع الأخير يصف حالته لذلك يكثر من الأسئلة ولعله المقطع الأكثر تعبيراً، ربما لأنه قائم على تجربة، إذ تفيض العبارة وتصبح أكثر تأثيراً.

تتوس خصائص هذه القصيدة بين الصور المألوفة، والصور المنزاحة، وقد انسجمت كثير من مكوناتها لتكون خطاباً غير مألوف في تجربته، وينزاح عن الصور المألوفة نحو صور خاصة به في بعض المواضع: (تخطه عيناي، انقباض صوتي، سمّر الأسى خطاه)، ويعاود حنينه القديم نحو الصور المألوفة

المتداولة: (صبوة جمال، أحلام نشوى، دعاء حنون، إشراقة أمل، أسطورة هوى).

يجعل شحاتة اسمها لازمة استهلالية مستعيضاً به عن كسر الوزن، وكذلك يلجأ لأداة النداء (يا) لتتسجم مع المفردات الرقيقة النادرة التي ربما تعبر عن هوى غير خطابي، وهو الذي لا يناديها لتُقبل، بل لتعرف مكانتها في نفسه، و بذلك يخرج عن ثوبه التقليدي الذي وشّى معظم تجربته في تواشج للمستويين.

وصار التكرار الندائي بذكر اسمها لازمة، كلما يشعر أن هذا الاسم يمكن أن يُنسى، أو خفت وهجه يكرره، وكأن في هذا التكرار إجابة لرغبة داخل نفسه.

لقد صار اسمها أشبه بالإيقاع الذي يرفع توتر القصيدة كلما استوفى معنى من معانيها،وسبق النداءُ الاستفهامَ ليكون توطئة نفسية له.

إن تكرار النداء، وتعدد الدلالات التالية له يراد منه ترك أثر في نفس المتلقي المنادى، ولفت الأنظار إلى من يتوجه إليه مكرساً اللغة للوصول إلى ما يبتغيه.

حالات أخرى من التكرار: (الأفعال والحروف والأدوات...)

هذه الألوان من التكرار تصنع افتراقاً عما سبقها في نقطتين رئيسيتين : الأولى على مستوى الحضور، فهي لا تحقق الاطراد الذي حققه كل من النداء والاستفهام، والثانية: على مستوى الدلالة، فهي تكرارات أقرب إلى تكرار المفردات، وليس تكرار الصيغة أو الأسلوب ويغلب ورودها في بداية الأبيات، ويبرز بعدها الإيقاعي. وهي كثيرة متنوعة سنشير إلى بعضها.

يشكل تكرار الأفعال بما يحمله الفعل من حركية دفعاً لنمو القصيدة، وقد تكرر الفعل الواحد في مواضع عديدة في شعر شحاته، كأنه يريد أن

ينزاح به عن الأسلوب المألوف، لعله يحقق مبتغاه الدلالي، ويصبح لازمة إيقاعية ملائمة للمشافهة.

ومن أمثلة تكرار الفعل قصيدة (عودة) التي كرر فيها الفعل الماضي عدت (عشرين مرة):

عدت بعد النأي الطويل نعم عد ت وعاد الماضي الكريه الرتيب
عدت كالطارق الغريب تلقا ه على غير ما يريد غريب
عدت بالشك عالقا بك لا يأ من عقباه غافل وأريب
عدت لي قصة من الدم يروي ها لعيني جرحك المخضوب[25]

بدءاً من عنوان القصيدة (عودة) تنبثق فكرة القصيدة الرئيسية، ليحدد ضمير المؤنث المتصل بالفعل أنها هي التي عادت، وعاد معها ماض كريه، وعودتها عودة غريب غير مرغوب فيه، ثم يؤكد ثانية على الفعل (عاد) في أبيات خمسة، مازجاً بين أسلوب الاستفهام ودلالة العودة.

وفي إطلالة على الصراع النفسي يؤكد أن العودة جاءت متأخرة، بعد أن تعرض الطرف الآخر لأذى جسدي ونفسي كبير، وقد ورد التكرار في بداية الأبيات ليشكل لازمة يترنم فيها المتلقي الذي يفاجئه المعنى الآتي بعد الفعل.

وجاءت عودتها على شكل مضغة، وحقنة، وسيرة، وشك، وقصة... وهي مفردات تنم عن المآل الذي آلت إليه، و في كل هذه العودة ليست قادرة على الفعل، إنما تعود بعد أن غدت مادة خاماً يصنع بها الآخرون ما يشاؤون في جوانب حياتية عديدة.

عادت أشلاء مغدوراً بها من كل جانب، وينشغل الشاعر بخطاب تقريعي لها وشرح لحالتها التي لا تسر إلا شامت.

حالتان نفسيتان متقابلتان وطرفان يتبدل موقعهما بمرور الأيام،

فالعودة تكون بعد الذهاب، ومن الواضح أن الرحيل لم يكن يرضي الطرفين، وتتغير الأحوال ليغدو الطرف الذي لم يرضَ عن الرحيل غير مرحب بعودته مع ما يحيل إليه ذلك من حالات نفسية، فهاهنا لدينا طرفان تغير موقعهما بين فترة وأخرى بين الرحيل والعودة، وهذا التكرار فيه ارتواء نفسي من خلال (عدتِ) كأنه يقول يا لخيبتك! وشماتتي! عدتِ! ليختم في الخلاصة: مسفهاً كرامتها، ومحاولاً إلحاق كل الدنس فيها، كأنه يتشفى سارداً سيرتها الذاتية عبر لغة فيها الكثير من التعرية .

وفي موضع آخر يكرر الفعل (حدث) بصفته لازمة استهلالية في مطلع معظم مقاطع القصيدة:

حدّث الليل والحديث شجون وحديث العظيم لهو وجد
حدّث الليل قال واستنجد البحـ ـر فلانا أو قال طودا أشما
حدّث الليل قال ما أكرم العا صف ما أكرم القوي الرحيما[26]

هاهنا الفعل الماضي المنسوب لليل أشبه بـ قال الراوي، وهو يناسب جو القصيدة القصصي، لأن الأحداث تحتاج إلى راوٍ يقصها، وهاهو يقدم قصصاً عن البحر وسواه...

والليل هو الحكيم الذي يروي السير ليتعلم منها الناس، ولكي يستفيدوا يعيد العبارة المرة تلو الأخرى، و يروي سيرة الكون والعناصر المشكلة له من ليل وبحر ونار...

فهاهنا لم يضف الفعل كبير خصوصية على القارئ أو الحدث بل يصف ويراقب ويكمل رواية السيرة واصفاً عناصر الكون بخاصة البحر نظراً لخصوصية العلاقة بين البحر والليل مركزاً على الجانب الإيقاعي.

وتكرار الضمائر المنفصلة لا يغيب عن تجربة شحاتة، وهو يستعمل ليمنع تكرار المفردة التي يشير إليها، سواء أكان ضمير الغائب أو المتكلم أو المخاطب، وقد كرر ضمائر متعددة منها : أنا، أنت، هو...

ونكاد لا نجد أثراً خاصاً سوى البعد الإيقاعي، وربما لكي يخفف من وطأة البرهنة العقلية يسعى لإعادة التركيب بما يولده من تحفيز للمتلقي، وشحذ فكره، وربما أبلغ من الصيغة التي سار على نهجها، ومثال تكرار الضمير (أنت):

أنت عنوان الصبا والحسن في أبهى مثال
أنت بدر لو رأى البدر سناه سجدا
أنت كالخلد صفاء ورواء ومدى
أنت كأس الخمر لو بلت لحاسيها صدى[27]

أما تكرار حروف المعاني فمتعدد الورود، إذ تكررت بصفتها الدلالية وولّد حضورها عدداً من التفريعات التي تشكل توليداً للمعاني.

وهو يسعى لكي يستوفي الحالات النفسية ضمن رغبة في الاستقصاء للوصول إلى الرواء في الدلالة، وللإجابة عن الحيرة التي تسكن نفسه نتيجة عدم قدرته على معرفة الظواهر وقلقه، ليركن في النهاية إلى حالة، ربما لم تؤدِ إليها المقدمة. ومن هذه الحروف التي يتكرر حضورها: (أو، في، لا، لماذا، لقد، أم).

من الحروف التي يتوالى تكرارها أداة الاستدراك (لكن) التي هي حرف مشبه بالفعل مسبوقة بالواو يكررها في إحدى قصائده كثيراً مركزاً على بعدها الدلالي والإيقاعي:

ولكنها معنى من الود والوفا يطيف بنفس ليس لي منه مهرب
ولكنها بين الكريمين موثق يطالع آتينا الجميل ويرقب[28]

أخيراً، نجد أن التكرار غالباً ما شكل لازمة هدفت إلى البعد الإيقاعي الإنشادي الخطابي، وعبر عن الإعجاب بصيغة محددة، وحمل تعداداً لجوانب المعنى لإقناع المتلقي ولوحظ غلبة الجانب الفكري والعقلاني على وجوهه، فاضمحلت الدهشة واضمحل معها حفر الأثر في نفس المتلقي.

وهاهنا لا يمكننا إغفال الجانب الإيقاعي الذي يولد التكرار مستذكرين فكرة قديمة حول الطرق المتتالي الذي يولد قوة في النص، كأن ذلك الترديد يشحن المعنى في نفس الشاعر والمتلقي معاً، وهو يحل العناصر ويصطنع لازمة على غير نظام مألوف.

الهوامش

1) ألف عنه كتبا عديدون منهم: عبدالفتاح أبو مدين، عزيز ضياء...

2) هاهنا لابد من الإشارة إلى أن الناقد السعودي عبدالله الغذامي أول من أوصل جوانب من تجربة شحاتة إلى الوطن العربي حين جعله منطلقاً تطبيقياً لرؤاه النقدية في كتابه الشهير الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985.

3) ترجم الكتاب ترجمات عديدة بعناوين مختلفة...

4) أحمد جاسم الحسين، الشعرية – قراءة في تجربة ابن المعتز ص 157.

5) عدنان قاسم، لغة الشعر ص 6.

6) عبدالسلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية ص 22.

7) محمد عبد العزيز الموافي، حول الأسلوبية الإحصائية، علامات، مج 11، ج 42، 43.

8) بشرى موسى صالح، المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، علامات مج 10، ج 40.

9) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ص 274.

10) موسى الربابعة، الأسلوبية: الاتصال والتأثير، علامات مج 7 ج 27.

11) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ص 81.

12) الديوان ص 248.

13) الديوان ص 144.

14) الديوان ص 28.

15) الديوان ص 60.

16) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ص 263.

17) عمران الكبيسي – لغة الشعر المعاصر ص 184.

18) جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ص 215.

19) الديوان ص 31.

20) الديوان ص 36.

21) الديوان ص 38.

22) الديوان ص 96.

23) الديوان ص 96.

24) الديوان ص ص 102-104.

25) الديوان ص ص 95-96.

26) الديوان ص 254 ص 257.

27) الديوان ص ص 136-137.

28) الديوان ص 145.

المراجع

1) أبو مدين، عبدالفتاح: حمزة شحاتة كما عرفته، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

2) الجرجاني، عبدالقاهر، دلائل الإعجاز ،تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، القاهرة 1969.

3) الحسين، أحمد جاسم: الشعرية – قراءة في تجربة ابن المعتز، دار الأوائل، دمشق 1999.

4) الربابعة، موسى، الأسلوبية: الاتصال والتأثير،علامات مج 7 ج 27.

5) شحاته، حمزة: ديوان حمزة شحاته، 1988.

6) ابن الشيخ، جمال الدين، الشعرية العربية ترجمة مبارك حنون وآخرون، دار توبقال للنشر، المغرب 1996.

7) صالح، بشرى موسى: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، علامات مج 10 ج 40.

8) الغذامي، عبدالله: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985.

9) فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985.

10) قاسم، عدنان: لغة الشعر العربي، ليبيا 1981.

11) الكبيسي، عمران : لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت 1982.

12) المسدي، عبدالسلام: الأسلوب والأسلوبية، تونس 1977.

13) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت 2004.

14) الموافي، محمد عبدالعزيز: حول الأسلوبية الإحصائية، علامات، مج 11، ج 42، 43.

❖ ❖ ❖

ما قبلُ

إنّ أوّل ما أثار في نفسي شيئاً من الإزعاج والإحراج معاً، وأنا أَهُمُّ بتحليل إحدى قصائد حمزة شحاتة، أو أطْرَافٍ منها على الأقلّ، في انتظار استكمال العمل بجَذامِيره إذا يسّرَ اللّه لنا ذلك تيسيراً: أنّ ديوان هذا الشاعر الكبير لم يقدِّم له أحدٌ من النَّقَدَةِ السعوديّين الأكابر أمثال عبد اللّه الغذاميّ، وسعيد السريحي، ومعجب الزهراني، وغيرهم في المملكة، كما كان جاء ذلك عبد اللّه الغذاميّ، مثلاً، حين قدّم أعمال سعد الحميدين الشعريّة، فوضع جملة من المفاتيح لقراءتها وفهْمها. ذلك أنّ مثل تلك التّقْدِمَات حين تصدر عن ناقد خِرّيتٍ، قد تكون بمثابة المفتاح السحريّ لقراءة العمل المقدَّم وفهْمِه، ومن ثَمّ إمكانَ الكتابة عنه برؤية ثاقبة، وبقَدمٍ راسخة، وقد كنتُ، في الحقّ، عن شعر حمزة شحاتة غريباً.

أمّا ذلكم فلم يكن...

وأَمامَ هذا الشُّحِّ المعرفيّ عُدْنا إلى معظم قصائد «ديوان حمزة شحاتة»[1] لنقرأَها بشيء من الأناة، وذلك سعْياً منّا إلى فهم الطريقة الفنيّة التي كان شحاتة يكتب بها القصيدة؛ وأيّ الموضوعاتِ كان يشغَل عنايتَه فيتناولَه؟ وأيّ تحسُّس كان يتحسّس به جماليّة الشعر وهو ينسج قصائده؟ وما المعالِمُ الفنّيّة والجماليّة التي تحكُم لغته الشعريّة فتطبَعُها بالطّابَعِ الخاصّ، فتُعرفَ به، كما يُعرَفُ بها؟

ولمّا كانت معظم قصائد ديوان حمزة شحاتة تضطرب في فلَك القصيدة العربيّة التقليديّة (ولم يكتب إلاّ قصائدَ قليلةً منها «ثمنُ الحريّة» – حسَب ما بين أيدي الناس من قصائد هذا الديوان الوحيد، فيما يبدو – تحت شكل ما يُطلَق عليه على عهدنا هذا في نوادي النقد المعاصر، إطلاقاً

مستخذِيا على كلّ حال، «قصيدة النثر»؛ فقد كان لابدّ من الْتِماس المعالم الكبرى التي تَسْتَمِيز بها اللّغةُ الشعريّة التي كان يصطنعها في نسْجها، وهل كانت لغة متينة رصينة، وراقيةً عالية، وجزْلة فخمة، كشأن عامّة الشعراء التقليديّين أو العموديّين الكبار، حقّاً؛ أو كانت تجتزئ بمجرّد الدَّرَجَانِ في طريق صغير، وترضَى بأنْ تنتهيَ لدى أفق قريب؟ ثم ما تلك الموضوعاتُ المعالجَةُ في أشعار شحاتة؟ أكانتْ مجرّد موضوعاتٍ تقليديّة قُتِلتْ بالتناوُل، وابتُذلتْ بالمعالجة، مثل ما كانت تتناوله من مدح وهجاء، ووصف ورثاء؛ أم كانت لاتزال تلتمس لها آفاقاً أرحبَ، فتَتَرَهَّيَأَ فيها؛ وترتاد لها مجالاتٍ أوْسعَ، فتَرْتَئِدَ في مَناكبها؛ فكانتْ قريحتُه بها تَنْتقُ وتُخْصِب، فتُرْضِي وتُعْجِب؟

نخشى أن لا يكون شحاتة تناول من ذلك إلاّ شيئاً قليلاً.

وفيما يلي محاولة متعثّرة للإجابة، بكيفيّة غير مباشرة طبعاً، عن بعض هذه المساءلات التي أثرناها في هذه التّقْدِمَة القصيرة.

أوّلاً. الموضوعات المعالجَة:

والحقّ أنّ شحاتة على الرغم من كَلَفه بكتابة القصيدة العموديّة، الرَّصينة الطويلة النَّفَس، وهي التي تضطرب في مُضطَرَبٍ تقليديّ بحكم طبيعة الوضع، إلاّ أنّ الموضوعات التي كان يتناولها لم تكن تقليديّة، ولا مبتذلة؛ بل كان لايزال يَجْهَد جَهْدَه، ويُعْنِت عَنَتَه، حتّى تكونَ كتاباته الشعريّة من حيث المعالجةُ المضمونيّة منتزَعةً من صميم الحياة اليوميّة للناس في المجتمعات العربيّة، وخصوصاً في مصر والسعوديّة، ومنبثقة عن التجربة الذّاتيّة للتعامل مع الأحياء والأشياء في مسرح الحياة. والتجربة الشخصيّةُ قد تكون، بعد الموهبة المُلهمة، والثقافة الشعريّة المكتسبة: هي أهمَّ أداةٍ فنّيّة يتزوّد بها الشاعر ليكتبَ شَعراً جيّداً؛ إذْ من حقّ كلّ ناقد معاصر، وحداثيّ، أن يتساءل عن ثقافة الشاعر العروضيّة، وهذه مسألة تعليميّة قد يحذقها الشاعر ولا يخطئ في تطبيق الموازين العروضيّة، وقد يستغني عن العَروض

أصلاً إذا كان له حسّ شعريّ أصيل، ومحفوظٌ من النصوص الشعريّة الرّفيعة غزيرٌ، وأُذنٌ موسيقيّة حسّاسة؛ غير أنّ الذي يمكن أن يكون هو الشأن المركزيّ في سيرة الكتابة الشعريّة لشاعر من الشعراء، من بعد ذلك، أو أثناء ذلك، هو كيف يُفيد من قراءاته، ومشاهداته، ومخالطاته، وبعبارة جامعة: من كلّ تجاربه اليوميّة في الحياة. فإنْ وُفّق إلى توظيف تلك التجارب الصادقة في شعره، وإن دُفع إلى تناوُل تلك الموضوعات المحلّيّة البسيطة ووصْفها بطريقة شعريّة دافئة لا تدِبّ إليها البرودةُ، ولا تتأوّبها الرّخاوةُ، فذاك هو الشاعر الخنذيذ.

وبالعودة إلى زهاء اثنتين وعشرين قصيدةً، مما ورد في ديوان حمزة شحاتة، لاحظنا أنّ الموضوعات التي عالجها كانت منتزَعةً، فعلاً، من صميم الحياة اليوميّة، ومن تجاربه الذاتيّة. وإذا كان كلّ شاعر على الأرض يُحبّ ويعشَق، ويهوَى ويَمِقُ، وأنّ شحاتة أفنى كثيراً من شعره في التعبير عن عواطفه وغرامياته، وحبّه ووجدانيّاته: ومن ذلك ما ورد في قصائد: «مناجاة»؛ و«لِمَ أهواك»؟ و«لا تقولي: أهواك!»؛ «رحلة بلا رفيق»؛ و«أنت»؛ و«العقاب المر»، و«لقاء الغُرباء»، و«ضَلال في هُدىً»: فإنّا، مع ذلك، نظفَر بقصائدَ كثيرة في ديوانه تتناول موضوعاتٍ أُخَرَ لا علاقة لها بذاتيّته ولا بشخصه مثل «الشرق والغرب لا يلتقيان»؛ و«ثمن الحريّة»؛ و«إلى أبولون»؛ و«ملحمة»؛ و«أبيس»، وهي أطول قصائده، بل هي من أطول قصائد الشعر العربيّ عبر تاريخه الطويل، إذ اشتملت على مائتين وعشرة أبياتٍ، وهو عدد يصبح مثيراً حقّاً إذا ما اجتمع في قصيدة واحدة، كما وقع بالقياس إلى تلك القصيدة ذات النّفَس الطّويل...

ومع كلّ ذلك فإنّ الشاعر حمزة شحاتة فاته، في نظرنا، شيء كثير ممّا في الحياة الاجتماعيّة من دموع ومآس، وأحزان وأتراح، ومسرّاتٍ وأفراح، أيضاً، فلم يَردْ إلاّ شيءٌ قليلٌ من ذِكْرها في شعره. وكان حقّاً لها عليه أن تَردَ فيه على النحو الكثير. فأين كان من الحديث عن الفقراء والأيتام، ولو أنّه

تناول حديثهم هنا وهناك...؟ وأين كان من اضطهاد الأغنياء للفقراء، وظلْم الأقوياء للضعفاء؟ وأين كان من تصوير الذين سعَوْا في مساعيهم فخابُوا، ومن الذين ذهبوا إلى أمل ليحقّقوه فما أفلحوا ولا آبُوا؟ وأين كان من الذين ازْدَرَعُوا فما حصدوا، ومنْ الذين غبَروا فما ظهروا؟ كلّ أولئك قِيمٌ ومظاهرُ من الحياة لا نكاد نجد لها ذِكْراً في أشعار شحاتة الذي عنايتُه بذاته ليستْ، على كلّ حال، نقصاً في شعره، ولا غمزاً من مكانته الشعريّة؛ ولكنْ كنّا نريد، فقط، لو دُفِع إلى المُعاج على بعض هذه الموضوعات التي تَمَسّ الناس في مجتمعه أيضاً، فلا هو يُفَرِّط في الاشتغال بذاته، ولا هو يُفَرّط في الاشتغال بالآخرين ومآسيهم، وبآمالهم وآلامهم؛ فإذا هي لا تكاد تنال إلاّ مكانةً صغيرةً في شعره الكبير.

ولكنْ علينا أن ننْتَصف للشاعر حمزة شحاتة الذي لم يكن الاهتمامُ بالقضايا الاجتماعيّة على عهده طاغيا، كما هو طاغ الآن، على أشعار الشعراء الجُدُدِ التفعيليّين والنثريّين جميعاً؛ من أجل ذلك لا نجد شحاتة يغترف من اللّغة اليوميّة، بحكم اختياره القصيدة العموديّة ذات اللّغة العالية في كثير من أطوارها، فيوظّف بعض مفرداتها في شعره، كما نجده، نتيجة لذلك، يَعزِف عن رسْم الحياة الاجتماعيّة الأبسط يوميّةً في بيئتها المحلّيّة التي أومأنا إلى بعض مظاهرها وأصنافها آنفاً، على عكس ما نجده في أشعار الشعراء السعوديّين الآخرين في نهاية القرن العشرين حيث إنّهم لم يزالوا يعمِدون إلى بيئتهم المحلّيّة فيصفُوها أبلغ وصف، ويصوّروها أجمل تصوير، فيرسموا معالمها اليوميّة في أبسط مظاهرها، ومن أولئك سعد الحميدين.

1. الغزليّات:

إنّ كلّ شاعر على الأرض، كما سبق قولنا عن ذلك منذ حين، هو شاعرُ حبٍّ وعاطفة، كما هو شاعر غضب وحميّة؛ من أجل ذلك لم يكن حمزة شحاتة بِدْعاً من أولئك فوقَفَ كثيراً من قصائده للحديث عن الغزليّات.

والسؤال هو: هل كان شحاتة حقّاً مَعْنيّاً بتلك التجارب الغراميّة، أو كان كمجرّد من يكتب قصائد غراميّة للملحّنين ليلحّنوا كلماتها، أو كان كمن يكتب رواية غراميّة من الكتّاب الروائيّين دون أن يكون قد عاشها فعلاً... ولقد يعني بعض هذا أنّه ليس ضرورةً أن يكتب الشاعر قصائدَ غزليّة يتحدّث فيها عن غراميّات تكون ملتصقة به، منتزعة من قلبه، متّصلة بحياته الشخصيّة حقاً. فقديماً وقف عمر بن أبي ربيعة شعره كلّه على المرأة والحبّ، مع أنّ النّقّاد ومؤرّخي الأدب العربيّ يشكّون في أنّ كلّ ذلك كان متصلاً به اتّصالاً مباشراً حقّاً. وكثيراً ما يسمع الشاعر قصّة حبّ فيتناولها في شعره دون أن تكون قد وقعت له هو حقّاً.

وتحضرني قصّةُ غرام جميلة ومحزنة معاً كانتْ وقعت في الجنوب الشرقيّ من الجزائر، ويقال إنّها واقعيّة، ولم يمض عليها أكثر من قرن وبعض قرن، فقد كان رجل أحبّ امرأة جميلة حبّاً كبيراً فتزوّجها، ولكنّها لم تمكث عنده إلاّ زمناً قليلاً حتّى تُوفّيت، فكان حزنه عليها عظيماً، وكان له أثناء ذلك شاعرٌ شعبيّ، صديق، هو عبد اللّه بن كَرِّيو فالْتمس منه أن يرثِيَها له، فرثاها بقصيدة طويلة تعدّ من أجمل الشعر الشعبيّ الجزائريّ على الإطلاق؛ حتّى ذهب كثير من النقّاد إلى أنّ الشاعر نفسَه كان يحبّ تلك المرأة، ولكنّه احتراماً لصديقه لم يكشفْ له عن ذلك الحبّ، فظلّ سرّاً في ضمير الدهر مكتوماً، وذلك لجمال هذه القصيدة وحرارة عاطفتها، وتدفّق وجدانها...

وإذاً، فهل كان حمزة شحاتة يعبّر في كلّ قصيدة غزليّة عن مغامرة غراميّة شخصيّة؟ ذاك ما نستبعده استبعاداً.

والحقّ أنّ أكثر من نصف قصائد الدّيوان... تناولت موضوع الغزل والعاطفة والوجدان، ولذلك لا نريد أن ننزلق إلى حديث مفصّل عن ذلك لا تحتمله هذه الدراسة المحدودة بالمساحة سلفاً.

2. التّأمّليات:

لاحظنا أنّ الشاعر حمزة شحاتة كثيراً ما كان يجنح للحكمة يبثّها في

شعره، كأنّه ينحو منحَى أبي الطّيب المتنبي، وكثير من الشعراء العرب الذين كَلِفُوا بشعر الحكمة يبثّونه بين الناس بثّاً، فإذا كثيرٌ من أبيات شعره هي بمثابة حِكَم سائرة، وأمثال جارية، بين النّاس يتمثّلونها في المواقف، ويستشهدون بها في المَآقِط. وشحاتة وإن لم يبلغ ذلك مبلغ أبي تمام، ولا أبي الطّيب المتنبي، ولا أبي العلاء المعرّيّ، فإنّه مع ذلك كان يقول الشعر على بعض طريقتهم في تقرير الحكمة، وفي ابتغاء التأمّل سبيلاً. فقد ألفيناه في قصيدة «لِمَ أهواك؟»، مثلاً، يخاطب الحبيب فيتجانف عن وصف جماله، ويزهد في ذكْر محاسنه ومفاتنه، ليتحدّث عمّا في الطبيعة من جمال قد يفوق جماله، وحسناً يفضح حسنه.

ولعلّ من أجمل قصائده التّأمّليّة وأرصنها أفكاراً، وأدفقها حكمة، تلك التي وردت بالمعنى نفسِه في ديوانه، أي «تأمّلات». ففي هذه القصيدة ذات التسعة والعشرين بيتاً، وهي من أقصر قصائده، يعرض لطائفة من القضايا التّأمّليّة فيعالجها بطريقة فلسفيّة ترقَى بشعره إلى مستوى الشاعر الحكيم حقّاً. يقول في الأبيات الأربعة التي يفتتح بها قصيدته:

أَلاَ مَنْ لقومٍ صرَّحوا، بعد ما كَنُّوا؟ بأن لا يقولَ الساخرون بهم: جُنُّوا!
عجِبتُ لقومٍ صحّ في العدْلِ رأيُهُم فلمّا اقتضاه المُستضامُ، به ضَنُّوا!
وأعجَبُ منهم مُتَّقون تخنّثوا طعامُهُمُ جَشْبٌ، وأثوابُهم خُشْن
رجوناهمُ في ظُلْمة الشّكّ حُجّةً نردّ بها الغاوي، فقيل: قد استغنوا[2]!

يتناول في هذه الرباعيّة، حمزة شحاتة، سيرة الذين يتغيّرون بين حال وحال، ويتبدّلون بين ظرْف وظرف، فهم يكونون في شأن حين يكونون فقراء، حتّى إذا أثرَوْا غيّروا جلودَهم، وبدّلوا سيَرهم في النّاس، ونظرتهم إلى الكون والأشياء. فالمظلوم المهضوم الحقّ إذا أمسى على وجهٍ من القوّة وعُلوّ الجاه، كثيراً ما يتناسَى ما كان فيه ليغتديَ ككُلّ الأقوياء الآخرين. والشاعر شحاتة يَعْجَب من هؤلاء الذين كان يرجو أن يحتجّ بثبات سيرتهم في المواقف،

ويستدلّ بها في المقامات؛ لكنّه خاب مسعاه، وضلّ مبتغاه، حين تغيّر كلّ شيء... وحين أيقن أنّ النّاس ينسلخون ممّا كان أصابهم من ضيم وظلم، وما كان ألمّ عليهم من فقر وهوان، بمجرّد أن يتخطّوا ذلك المقام.

ويختم حمزة شحاتة هذه القصيدة التّأمّليّة مُبدياً خيبته من سيرة الحياة وأهلها، وأنّه بعد أن استيْأسَ من النّاس الذين قالوا عنه: إنّه أديب قرير العين، رغيد العيش، سعيد القلب، وأنّه لا يزال يفتنّ في عيشه، ويتأنّق في شعره... على حين أنّه لم يكن إلاّ شاعراً ثائراً أمسى سيفُه مفلولاً، وحظُّه عاثراً، إذْ لم يُلْفِ شيئاً يدافع به عن نفسه، فأثخنتْه الكِلام، وأثقلتْه الجِراح... وذلك حين يقول:

فزعتُ إلى شعري أُواري به الأسَى فقيل: أديبٌ ناعمُ البالِ، يفتنُّ!
وما أنا إلاّ ثائرٌ، فُلَّ سيفُه وأسلمه الحامي، فأثخنه الطّعنُ
لقد عاد بي جهدُ السُّرَى نحو غاية حرامٌ على طُلاّبها العيشُ والأمنُ[3]

وتوجد قصائد أخرى في الديوان تتناول المسائل التّأمّليّة فتتفلسف في معالجتها الأمور، وفي النظر إليها، وذلك مثل قصيدة: «اللّيل والشاعر» التي يقول في مطلعها:

يا شاعر الكون وفنّانَه وعبقريّاً صاغ ألحانه
وعاشقاً أوطأهُ قلبُهُ مَخاطرَ الحبّ ونيرانَه
جافَى الهوى لا خائباً عنده وإنّما أنكر ميزانَه
لم يسأم الحُسنَ ولا وحيه ولا اجتوى الحبّ وأشجانَه
لكنّهُ والطُّهرُ مأمولُهُ عافَ دناياهُ وأدرانَهُ[4]

ومن القصائد التّأمّليّة أيضاً لشحاتة قصيدته التي كتبها تحت عنوان: «ملحمة». وهي التي يُجري فيها حواراً صراعيّاً بين عناصرَ متباعدة من الطّبيعة أيُّها أليقُ بالإنسان، وأيها أنفع له، وأيّها أكثر به اتّصالاً وأشدّ تلاحماً.

ويقول الشاعر نفسه في بعض تقدمة هذه القصيدة: «فهذه القصيدة تمثّل في ثوب القصّة ملحمةً تخيّليّةً بين عناصر الكون (التراب والهواء والماء والنار) تتمّ فيها الغلبة للعاصف رمز الهواء، على البحر رمزِ الماء»[5].

ونمثّل لحوارٍ أوّليّ يقع بين التراب واللّيل، بقول التراب:

فأجاب الترابُ: هل كان للكوْ ... نِ وجودٌ، لو لم أكن فيه أصلاً
كنتُ سرّ البناء فيه، فما قا ... م بناءٌ، لولايَ، أو مدّ ظِلاّ
وأنا ناثرُ الحقول، ومن أطْـ ... ـلقَ فيها الحياةَ، حقلاً، فحقلا
صِيغَ منّي الإنسانُ والوحشُ والنّبْـ ... ـتُ، وعادتْ إليّ وصلاً وفصْلا
أتلقّى أمانةَ اللّهِ بالصَّوْ ... نِ، و مازلتُ للأمانةِ ثِقْلا

في حين يجيب التّرابَ البحرُ:

وزَها البحرَ أيْدُهُ فرمَى القوْ ... لَ جُزافاً، شأنَ السفيه الغضوبِ
قال: ماذا؟ ألستُ مَن يُطفئ النا ... ر، إذا آذنتْ بوشْكِ شُبوبِ
الذي تسكن العناصرُ، إن ثا ... ر، وتعنو من خِيفَةٍ ووجيبِ
والذي أَغرقَ الشواطئَ لو شا ... ءَ، وجاز الأمداءَ غيرَ هيُوبِ
وطغَى! فانطوتْ شواطئ فيـ ... ـهِ، وقد همَّ مُقْعَدٌ بوُثُوبِ[6]

3. السياسيّات:

من القصائد التي عالجتْ شؤون السياسة والقيادة، والصراع الحضاريّ بين الشرق والغرب من قريب أو بعيد، قصيدة «أبيس»، وقصيدة «الشرق والغرب لا يلتقيان». غير أنّ هذه القصيدة ليست أطولَ قصائد حمزة شحاتة، ولا أكثرها شعريّة، بل ربما تكون من أقلّهنّ رونقاً وتأنّقاً، فهي في بعض أطوارها تلامس المستوى النّظْميّ، وربما تتكلّف ألفاظاً فتُقحمها، بل

تُرغمها على الاقتحام، في بناء بعض الأبيات لمجرّد حبّ إقامة الميزان العروضيّ، كما في قوله:

لنرفعَ أعلام الحضارةِ والسَّنا ودعم أساسَ السّلامِ بواقيا

ذلك بأنّا لا نرى أنّ لفظ «دعْم» هو من ألفاظ اللّغة الشعريّة التي عوّدَنا شحاتة نفسُه على اصطناعها في نسج شعره المتّسم، في مَعاظِمه، بالفحولة والجزالة، والفخامة والطلاوة. كما أنّ قوله في هذا البيت نفسه: «أساس السّلام» قد يتجانف نحو الرّكاكة، مع ما نُقرّ به لشحاتة من ارتقاء النّسج الشعريّ في قصائد أخرى إلى مستوى الفحول حقّاً. ولكنْ يبدو أنّه كان أشعرَ في الغزليّات منه في السياسيّات التي تقترب عامّة قصائده فيها من الوعظ والمباشرة.

ويقول في مطلعها:

أبتْ قُرَبُ الإنسانِ إلاّ تلاقيا على غُلواء الدهر بعد التجافيا
وما قُربُ الإنسانِ إلاّ وشائجٌ من النسب القاصي، تداعتْ دوانيا
رمى بينها عسْفُ الفُروقِ فدكَّها فقام بها داعي الأواصرِ بانيا
فإمّا تلاقتْ بعدَ ريبٍ وجفوة ففي أن ترى وِرد المَناسبِ صافيا
وفي أن ترى حقّ العدالة شائعاً وفي أن ترى ظِلَّ المساواة ضافيا
وفي أن تنالَ الحقَّ حجّةُ أهله ولو أنّ تيجاناً أبتْ، ومواضِيا
وفي أن يماطَ الضيمُ عن كلّ أمّة تَخَوَّنَها بأسُ المُغيرينَ باغيا
وفي أن ترى حرّيّة الرأيِ مورداً مُباحاً، وأن لا يدفعَ الظلمُ صاديا
فما شرَعَ الإنصافِ جوعاً لكادح مُسَخِّرُهُ يقضي الجديدَيْنِ لاهيا
ولا أن ينالَ الدّفءَ نشوانُ طاعم وفي فخّه عانٍ تضوَّرَ عاريا
ولا أن يُرَى جِيدُ الفقيرةِ عاطلاً وأعناقُ أجراءِ الغنيِّ حوالِيا

ومما يقول في أواخرها:

بلى! نلتقي يا غربُ عدلاً ورحمة كما نتلاقَى فكرةً وأمانيا
لنرفعَ أعلام الحضارةِ والسَّنا ودعم أساسَ السّلامِ بواقيا
فما خيرُ مسعىً لا يحرِّرُ راسفاً ويرحمُ محروماً، ويُسعِفُ شاكيا[7]

والحقّ أنّ الشاعر في هذه القصيدة يدعو إلى الأُخُوّة بين النّاس كافّة، وإلى الحوار الثقافيّ، وإلى شيء من التضافر الحضاريّ بين الأمم والشعوب، أي بين الشرق والغرب بعامّة. وأنّ العدل هو العدل، هنا وهناك، لا تتغيّر سحنته، ولا يختلف وجهه. وأنّ حريّة التعبير هي، هي، هنا وهناك، لا تبديل لها في أيّ شأن من شؤونها، ولا في أيٍّ سيرة من سِيَرها، وهلمّ جرّاً. فالإنسان هو أخو الإنسان، في أصل الخلْق، فلمَ يتحارب الأَخَوَان ويتقاتلان، ولم يختلف أحدُهما مع الآخر، مادام أحدُهما لا يختلف عن الآخر فتيلاً؟ وكأنّ الشاعر كان متفائلاً بحيث إنّ النّاس، لدى نهاية الأمر، لابدّ من أن يلتقُوا على الخير والبرّ، وأنّهم سيعدلون عن امتطاءِ حصان الغِواية والهوى، وأنّهم سيلتزمون التعقّلَ والتلطّف، وأنّهم سيتّخذون سيرةَ التسامي والتسامح، فتنتهي الحروب بينهم إلى غير إيَاب، ليعيشوا جميعاً على الأرض دون نزاعٍ ولا صراع، أم أليس هو الذي يقول؟

أبتْ قُرَبُ الإنسانِ إلاّ تلاقيا على غُلواء الدهر بعد التَّجافِيَا

ولكنْ هيهات!

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

ومن العسير علينا، في الحقيقة، أن نقدّم كلّ شعر الشاعر، حمزة شحاتة، في مقالة واحدة محدودة الحجم، ولا حتّى قراءة كاملة، بطريقتنا التحليليّة، في مقاربة النصوص الشعريّة، لقصيدة واحدة من قصائده التي هي في مَعاظِمِها طِوَال. ولذلك ارتأينا أن نجتزئ بتحليل رباعيّتين اثنتين فقط من قصيدته البديعة التي كتبها تحت عنوان: «لِمَ أهواك»؟ مُرْجئين

استكمال التحليل الكامل إلى ما بعدُ إن شاء اللّه، لأنّا لو جئنا نحلّل كلّ نصّ هذه القصيدة لكان استغرق ذلك منا كتاباً كاملاً وهذا ما لم يطلبه إلينا أحد، ولا نحن أيضاً انتوَيناه. وقد نأتي ذلك إذا تكرّم النادي الأدبيّ الثقافيّ بجدّة بنشر هذا الكتاب المقترح، الكامن في ضمير المجهول.

تحليل رباعيتّين اثنتين من قصيدة: «لِمَ أهواك؟»

وبالنظر إلى ما سبق، فإنّا اجتزأنا، في هذا العمل، بتحليل رباعيّتين اثنتين من هذه القصيدة المشتملة أصلاً على سبعَ عشرةَ، وذلك على سبيل التَّقْدِمَة والنَّمْذَجة، من حيث أربعةُ مستوياتٍ:

1. المستوى التّداوُليّ؛
2. المستوى التشاكليّ؛
3. المستوى الإيقاعيّ؛
4. المستوى التصويريّ.

إثبات نصّ الرباعيّة الأولى

1. يا حبيبي، يا ملتقَى السِّحْرِ والفِتْـ ـنَـة يا غالبي على أمْرِ نفْسي
2. لِمَ كانتْ، ولا أسومك لوماً قِسمتي في هواكَ: قسمةَ وَكْسٍ؟
3. ألأنّي آثرتُ في حبّك القا هِرِ عِزّي، ذهبْتَ تطلب نفسي؟!
4. أم لأنّي ضحيّةُ الألَمِ الصّا متِ أطوي على المَواجع حِسّي؟

المستوى الأوّل

قراءة تداوليّة للرّباعيّة الشعريّة الأولى

أوّلاً: مُقارَبَةُ العنوان: «لِمَ أهواك»؟!

أنا أهواك، يا حبيبي، هوىً تتحدّث به الأوائل والأواخر.

قد أُعجِبتُ بك أوّلاً، ثم استحال الإعجابُ إلى عُلُوق، ثم استحال العُلوق إلى شَغَفٍ، فاستحال الشّغفُ إلى حبّ سُخَاخِين، ولم يلبث الحبّ السَّخَاخينُ إلى هوىً مَكينٍ، فاستقرّ في سُويداء القلبِ فإذا هو متبوّئٌ مقامه فيه لا يَريم.

لكنّي لم أزل أتساءلُ: ما الذي فيك فجعلني أهواك إلى هذا الحدّ من الصَّبابة والغرام؟ أيكون ذلك لأنّك أجمل خلْقِ اللّه إنساناً؟ أم يكون لأنّك أطيب عباد اللّه قلْباً؟ تاللّه إنّي لا أدري!

ربما بهاؤُك وطلعتُك. ربما نظرتك وابتسامتُك. ربما محاسنُ أُخَرُ أُدرِكها فأتحسّسها ولا أستطيع وصْفَها.

أرَأَيْتَك هذه المحاسن كلّها هي التي أغرتْني بك؟ أو أنّه يوجَد سرّ آخرُ فيك لا يستوعبه الإدراك، ولا يفهمُه العقل، ولا ينتهي فيه الذكاء إلى وجه؟

إنّي بمقدار ما أكتوي بنار حبّك، بمقدار ما أَتِيه في ضَلال حيرتي التي لا تبرح تَزْدَجِيني فتَحْمِلَني على أن لا آتِيَ شيئاً في الحياة غيرَ الاشتغالِ بهواك: أكتوي به طوراً فيضرّم أحشائي، وأستمتع به طوراً آخرَ فيُنعش وجداني؟

أيّ سرّ فيك هذا الذي شدّني إليك فتعلّقتُ بك، قصداً أو عرَضاً؟ قل أيها الحبيب! أم ألستَ من القائلين؟

ثانياً : مُقَارَنَةُ الرباعيّة الأولى

– 1 –

يا حبيبي، يا ملتقَى السِّحْرِ والفِتْـنَـة يا غالبي على أمْرِ نفْـسي

أيّها الحبيب الرّائع!

كمْ حبَاك اللّهُ به من خصالٍ فجعلتْك أجملَ ما تكون إنساناً، وأفتنَ ما تكون جسداً.

أنت مَجْمَع السِّحْر والجمال!

المحاسن كلُّها تضافرتْ فاجتمعتْ فيك!

والمُغْرِيَاتُ كلُّها تغافصَتْ لتجعلَك كائناً بشـريّاً متفرّداً بالدّلال المُعذِّب، والجمال المدمّر!

لقد غالبتُك فغلبْتَني،

وكم دافعتُ هواك فأسَرَني!

نفسي، وقلبي، وجَناني؛

روحي، وجوارحي، ووجداني!...

– 2 –

كلّ ما يُحيّرني فيك ويُشْقيني، بل يعذّبني بك ويُضنيني:

كيف هَويتُكَ وأنت لا تهواني؟

وكيف كانت قسمتي في حبّك ما كواني!

ليس اللّوم عليك يا حبيبي، فإنّما أنا المُلِيمُ!

فلو رشِدْتُ أمْري، ولم أَسْفَهْ نفْسي، لكنتُ عزفْتُ عن هذا الحبّ إلى حيثُ لا حُبّ، ولا أنا ولا أنت!

وإذاً، لو شاء اللّه لَمَا وقعْتُ في هوىً يَشُفُّنِي ويُذْوِيني

فمَن كان المُذنب منا، إذاً؟ أأنا الذي أحببتُك، أم أنت الذي تجاهَلَني وأنْآني؟!

– 3 –

لماذا القسوةُ والصُّدود؟ ولماذا الإعراضُ والنُّفور؟

ألأنّي استسلمتُ لضَعْفي في هواك ها أنت ذا أزمعتَ على تعذيبي، بل «تطلب نفسي»!؟

كيف تصُدّ عنّي فلا تبادلني هوىً بهوىً، فتُسْعِدَ قلبي؟

ماذا أفعل من أجلك لكي ترضى بي حبيباً فتنعش نفسي؟

أم هل جزاء الحبيب العاشقِ ما أصابني من همّ ووكْس؟

– 4 –

كم تألّمْتُ في حبّك وعانيتُ!

وكم تعذّبتُ في هواك وقاسيت!

وأنت مُعْرِض عنّي فلا أنتَ عليّ رضيتَ، ولا أنت باليْت

فليتني لم أُحْبِبْكَ وأنا الآلِمُ المعذَّبُ

المؤرَّقُ المسَهَّد

«أطوي على المواجع نفسي».

المستوى الثاني

التحليل التشاكليّ

– 1 –

يا حبيبي، يا ملتقَى السِّحْرِ والفِتْـنَةِ يا غالبي على أمْرِ نفْسي

الغايةُ من طرْح الكلام في هذا البيت هي مُساءلةُ الحبيب عن عِلَلِ صُدودِه عنه، وزُهْده فيه، على ما تكنّ له الشخصيّة الشعريّة من الهَوَى السُّخَاخِينِ، والحبّ المكين. ولعل هذا الكلامَ أن يحقّق هنا ثلاثَة أغراض:

1. إعلان الحبّ والإقرار به للموضوع، بمناداته بأدلّ عبارة على ذلك الإقرار، وهي: «يا حبيبي»؛
2. الشهادة للموضوع بالجمال الساحر، والحُسْن الباهر، وأنّ الشخصيّة الشعريّة، نتيجة لذلك، وقعتْ في أسْر هذا الجمال العظيم، وأنّه لم يسَعْها إلاّ فعلُ ذلك: (يا مُلتقَى السِّحْرِ والفتنة)؛
3. الإقْرار بضعف قوّة العاشق، وقلّة حيلة الذات أمام الموضوع الذي كان جمالُه فاتِناً، وسحرُه آسِراً. لقد غلب الموضوع الشخصيّة الشعريّة على أمرها، وهاجَ وجدانها فاهتاجتْ؛ فسَفِهَتْ نفْسَهَا، ولم تَرْشَدْ أمْرَها!

ولعلّ أوّل التشاكل في هذا الكلام أنّه يقوم على أسلوب إنشائيّ، بحيث يصادفنا في هذا البيت ثلاثةُ نداءات متعاقبة تتمحّضُ ثلاثتُها للحبيب المنادَى، وإنّما يدلّ ذلك على فرْط ما كانت الشخصيّة الشعريّة تكابده من قلق وتخوّف وعَناء، حقّاً. وبمقدار ما تتعدّد هذه النّداءاتُ تزداد غِشاوةُ الحيرة تجلّياً، وغِواية الحبّ حضوراً، وشدّة التّعلّق مُثُولاً. أرأيتَ أنّه لو وقع النداء مرّة واحدة لكان الأمر، في شأن العلاقة في هذا الحب، عاديّاً؛ ولكنْ لمّا تعدّد النّداء في موقع واحد، شهد ذلك بفرْط الهوى، ورسيس الغرام، واهتياج الشوق، في قلب الشخصيّة الشعريّة.

وفيما يأتي تحليل تشاكليّ لأهمّ السّمات اللّفظيّة في هذا البيت.

- يا حبيبي،

يا ملتقى السِّحْر والفتنة:

يوجد في هذا الكلام، كما نرى، جملة من التشاكلات، من أهمّها: التشاكل التماثُليّ ومثله النحويّ، وهما القائمان في قوله:

يا حبيبي؛ يا ملتقى السّحر.

ثم يوجد فيه تشاكل نحويّ آخر هو القائم في قوله:

السحرِ؛ الفتنةِ.

والتشاكل السيمَائيّ الآخر الماثل في هذا الكلام أنّه يحمِل صوتاً مرفوعاً، ويمجّد سرّاً مكنوناً، فقوله مرتين اثنتين: «يا» ثم «يا»، إنّما هما سِمَتان صوتيّتانِ تعنيان الحرقة واللّوعة، والحيرة والسُّمود.

ثمّ يمكن قراءة لغة هذا الكلام قراءة تشاكليّة أخرى من حيث المعاني التي تمثُلُ فيها، إذ نلاحظ أنّ المعنى الكامن في قوله: «يا حبيبي»، قد لا يختلف كثيراً عن قوله: «يا مُلتقَى السِّحْر»؛ فلولا ما فيه من هذه الآيات السحريّة الآسِرة من جَماله ودَلاله، لَمَا كان حبيباً للشخصيّة الشعريّة، أثيراً في قلبها، بل يملأ عليها وجودَها. ففي سمة الحبيب (حبيبي) معنىً مسكوتٌ عنه يبيّنه ما في قوله: «يا ملتقى السحر» ويكشف عن خفاياه الكامنة.

والتشاكل الآخر يأتي إلى هذا الكلام من حيث ما نطلق عليه نحن الإجراء الانتشاريّ[8]، وذلك من حيث إنّ سمة «حبيبي» هي سمة يصعب إخفاؤها عن النّاس، على الرغم من أنّ مُستقَرَّها هي سُوَيداءُ القلب؛ ذلك بأنّ الذي يُحِبّ في العادة لايزال يَهيم في حبّه، فلا يستطيع له كَتْماً، فيعمِد إلى البَوْح به للصديق الحميم، أو القريب العزيز. وهو إذا كان طافحاً جامحاً قد يَشُفّه ويُمِضّه، فهو منتشر بحيث يبدو على جسمه وحركته وهيئته معاً؛ فهو، من كلّ هذه المناحي، يحمل دلالة انتشاريّة.

في حين أنّ قوله الآخر، الذي يجاور الأوّل ويقابله (يا ملتقى السِّحْرِ والفتنة) يحمل شبكة من المعاني الانتشاريّة، هو أيضاً؛ وذلك من حيث إنّ هذا الحبيب أمسى مُلتقىً لمجموعة كبيرة من القيم الجماليّة الساحرة الآسرة. ويمكن أن يقع إخفاءُ أيّ شيء على الأرض إلاّ الجمال العظيم فإنّه هو أظهر من أن يُخفى، وأطفَح من أن يُطوَى. ولقد يعني مثُولُ معنيَي الانتشار في السّمتين المتلاحقتين، أو المتجاورتين، أنّ الكلام فيهما بحكم ذلَك يغتدي كلّه متشاكلاً.

- يا غالبي على أمرِ نفْسي:

تُذعن الشخصيّة الشعريّة، كما سنرى في مستوىً آخرَ من هذه القراءة التحليليّة، هنا فتستسلم لقضائها وقدَرها؛ فلم تعُدْ لها حيلة تتّخذها، فانتهتْ إلى اليأس القاتم. وعلى أنّ مناداتها الموضوعَ لا يعني أمَلاً ولا رجاءً، ولا استغاثة واستصراخاً، ولكنّه مجرّد إقرارٍ بالاستسلام، واعترافٍ بالْوَبَاطِ.

ويأتي التشاكل إلى هذا الكلام، لدى تعويمه فيما قبله، من حيث إنّه يشتمل على نداءٍ كنّا صادفناه فيما قبله مرّتين، فتكون علاقةُ التشاكل نحويّة من حيث ياء النداء، وسيمَائيّة من حيث تشاكُلُ أطوارِ المنادَى في الأحوال الثّلاثِ:

يا حبيبي؛ يا ملتقى السحْر؛ يا غالبي على أمر نفسي.

فهذا المنادَى في أطواره الثلاثة هو، هو: جميل فاتن، وساحرٌ ناضر، وبهيّ آسِر؛ يغالِبُ مَن يراه فيَغْلِبه، فيستسلم له، ويُذعن لحكمه، ويُمسي أسيراً بين يديه، طائعاً أو كارهاً، لا حول له ولا طَوْلَ.

ثمّ يأتي إليه التشاكل من حيث ارتداءُ المعاني دلالة الانتشاريّة، ذلك بأنّ الغالبَ إذا غَلب أحداً من النّاس على أمره فلن يكون ذلك، في مألوف العادة، في خفاء؛ ولكنّه يكون في بَرَاح؛ فمعنى الغلبة على النّفْس شأنٌ ظاهرٌ للعِيان، بادٍ في كلّ مكان؛ فعلاقة المعاني المتحكّمة في دلالة هذا الكلام

انتشاريّة، لا انحصاريّة. ولمّا كانت المعاني الواردة في مطالع لغة هذا البيت انتشاريّةً، فقد تشاكلت، أيضاً، معانيها الانتشاريّةُ الواردة في أواخر لغته.

– 2 –

لِمَ كانتْ، ولا أسومك لوماً، قِسمتي في هواكَ: قسمةَ وَكْسِ؟

السؤالُ في لغة هذا البيتِ هو سؤالُ شكٍّ وحَيرة، والمعنى فيه معنىً يقينٍ لا معنى ريبة. فكأنّه سؤال العارف المتجاهل. وكأنّه سؤال يستفزّ أكثر ممّا يستفسر. وكأنّه سؤال فيه ضرْبٌ من الإغراء. بل كأنّه محْضُ تحريض على الإغواء!...

وإذا كانت الشخصيّة الشعريّة في البيت الأوّل تمجّد الحسن الفائق وتصِفه بإعجاب وانبهار معاً، وتُقرّ بالوقوع تحت أسْره؛ فإنّها هنا تكاد ترفض هذا الحبّ المُشْقِي، والغرام المُضْني، وكأنّها كانت تتمنّى لو أنّها لم تُحْبِبْ قطّ ولم تعشَق، إذاً لكانت استراحتْ من هذا العَناء الثقيل.

والكلام في هذا البيت يقوم على أربعة أشياءَ هي بمثابة مفاتيح:

أ. إثارة السؤال الحائر عمّا كان وراء حَمْلِه على حبّ الموضوع، وهل لم يكن ذلك إلاّ جنساً من الخيبة، وضرْباً من الحرمان: (لِمَ؟)؛

ب. الاحتراز في عدم التّثريب على الموضوع إشفاقاً من أن يغضَب منه، فالعاشق يحتاط في خطابه فيأبى توجيه اللّوم إلى العشيق: (ولا أسومك لوماً)؛

ج. توكيد الحبّ وتقرير المعاناة في حبّه الخائب: (قسمتي في هواك قسمة وكْس)؛

د. الانتهاء إلى الوقوع في الخيبة واليأس: (قسمة وكْس).

ويأتي التشاكل إلى لغة هذا البيت، وذلك بتعويمه فيما سبقه، وفيما سيلحقه أيضاً (وذاك شأن ليس ينبغي لأحد أن يُنكره، ولا أن يستنكره، لأنّنا

لا نقسّم هذا التحليل ونجزّئه إلاّ إجرائيّاً، وإلاّ فنصُّ الرباعيّة هو كتلةٌ قائمة بذاتها، متّصِلٌ بعضُها ببعض، مكمِّل بعضُها لبعضها الآخر...) من حيث ورودُه في نسْج أسلوبيّ إنشائيّ، وذلك باشتماله على المساءلة، بعد أن كان اشتمل، فيما قبلُ، على النداء. فتشاكُل هذا البيت جملةً، مع صنوه السابق جملةً، يوثّق العَلاقة الدّلاليّة في اللّغة الشعريّة المنسوجين منها.

ويمثُل في بعض هذا البيت التشاكلُ المعنويّ من حيث الدلالة الانتشاريّة، ولكنّه يشتمل أيضاً على بعض المعاني الانحصاريّة. وفيما يلي تحليل لتلك المَعَاني:

أوّلُها: أنّ الشخصيّة الشعريّة تأبَى أن تُذِلّ العشيقَ بالتّثريب عليه، وإلحَاقِ اللّوائم به، وذلك خشيةَ إغضابهِ أو إزعاجه؛ فآثرَتِ التكتّم على ما في قلبها من حبّ له، وشغَفٍ به، دون الرغبة في الإفضاء إلى إحراجه بحَمْلِه على أن يجيب عن السؤال: لِمَ أحبّت الشخصيّة الشعريّة الموضوع؟ فظلّ هذا الحبّ في ضمير الكتمان، وجعبة الأسرار، لا دَيَّارَ يعرِفُهُ غير الشخصيّة الشعريّة التي شقِيتْ في حبّها، فغويَتْ! فالمعنى في هذا الكلام يقوم على الانحصار لا على الانتشار.

في حين أنّ المعنى الماثل في الكلام الذي بعده (قسمتي في هواك قسمة وكْس) يقوم هو أيضاً على الدلالة الانحصاريّة انطلاقاً ممّا قبله، لأنّ هذا الهوى لم تُعلنْه الشخصيّة الشعريّة للعشيق إعلاناً، ولا أباحتْ به له جهاراً، ولا أذاعتْه بين الأحبّة والصديق، ولا أرسلَتْ به إليه برسول؛ فظلّ كلّ الحبّ مكتوماً في قلبها تتعذب به فيَشُفّها، وتكابده فيُضْنيها. وهو شأن الحبّ في المجتمعات الشرقيّة المحافظة... وإلاّ لَمَا عرفت قصّة المجنون وليلاه، ولا حكاية قيس ولُبْناه... وبهذا المنظور من القراءة تغتدي العلاقة الدّلاليّة في لغة النسج الشعريّ في هذا البيت قائمة على الانحصار، فيقع التشاكل، ولكنْ من منطلَقٍ انحصاريّ.

– 3 –

ألأنّي آثرتُ في حبّك القا هِرِ عِزّي، ذهبْتَ تطلب نفسي؟!

وتمضي هذه الرباعيّة، عبر اللغة الشعريّة لهذا البيت أيضاً، في إثارة السؤال، وتقرير الأمور تحت شكل الحيرة والارتياب. ويشتمل نصّ هذا البيت على شيئين اثنين كأنّهما المفتاحان لقراءته:

أوّلهما، مساءلة الشخصيّة الشعريّة عن السّرّ الذي كان وراء استهتار الحبيب بحبّه، وقسوته عليه، وعدم الاكتراث به، ربما لأنّه أخلد إلى ضعْفه واستخذائه في هذا الحبّ، ولم يكن عزيز النّفس فيه، من حيث نعلم أنّ العاشق لا يبدي قوّته وعزّته وخُيلاءَه لِمن يُحبّ أبداً، كما هو معروف في سير الحبّ والغرام في الشعر العربيّ: (أَلأنّي آثرتُ في حبّك القاهرِ عِزّي؟)؛

وآخرهما، أنّ الشخصيّة الشعريّة تَسْتَعْجِبُ، في استخذاء، عن العلّة التي حملت الحبيب على هذه المغالاة في القسوة على حبيبه العاشق، فإذا هو لا يُرْضيه الصدودُ عنه، ولا النفور منه، بل يمعن في دلاله وإعراضه حتّى يلتمسَ حياتَه ثمناً، وروحَه جزاءً: (ذهبتَ تطلب نفسي!).

كما يشتمل هذا البيت المطروحُ للتحليل على طائفة من التشاكلات لعلّ أهمّ ما ينبغي أن يُذْكَرَ منها:

أوّلها: أنّ هذا البيت يتّخذ له التساؤل سيرةً نسجيّة، كما كان جاء ذلك في صِنْوَيْه السابقَين، فهو، من هذا المنظور من القراءة، يتشاكل معهما تشاكُلاً إنشائيّاً (ولو أنّ هذا المصطلح بلاغيّ، ولكنْ مَن قال إنّ البلاغة انتهت، أو ستنتهي إلاّ بالقياس إلى الذين يرفُضون جمال الأسلوب لإقصارِهم عنه، فتراهم يَغْرَقون في الرّكاكة والبَكاءة؟!)؛

وثانيها: أنّ النسْج الشعريّ يتشاكل من الوجهتين المرفولوجيّة والنّحويّة في سمتين لفظيتين اثنتين، هما: «عزّي؛ نفْسي». غير أنّ تشاكلاً آخر يأتي إليهما من حيث انحصاريّةُ معنيَيْهِما بحكم أنّ كلاً من العزّ والنّفْس ينطوي

على معنىً منحصر لا يجاوز ذاتيّة الشخصيّة الشعريّة، فالعلاقة بين هاتين السمتين علاقة انحصاريّة، لا انتشاريّة.

وثالثُها: أنّ الكلام على غير دأب ما رأينا فيه من قبل، هنا يتباين ولا يتشاكل من حيث المعاني العالقة، ذلك بأنّ قوله: «آثرتُ» يعني اجتلاب رغبةٍ من الخارج نحو الدّاخل، فالإيثار هو شأن ذاتيّ لا يُناقَشُ ولا يعلَّل، فإن نوقِش أو عُلِّلَ فليس يعني ذالكما شيئاً كثيراً؛ لأنّ المسألة، لدى نهاية الأمر، نابعةٌ من العاطفة، وناشئةٌ عن الرغبة الذاتيّة. وكلّ ذلك يعني أنّ هذا المعنى منحصر لا منتشر.

في حين أنّ المعنى الكامن في قوله: «في حبّك» هو أيضاً يمكن قراءته قراءة انحصاريّة من حيث إنّ قيد «في» يحصر المعاني ويحدّ من غلواء انتشارها، فتراه يظرفُها في ظرف معيّن لا تعدوه ولا تخرج عنه، فهذا المعنى أيضاً يمثُلُ انحصارياً. فإذا قرنّا المنحصر من المعاني مع المنحصر الآخر، نشأ عن تلك العلاقة تشاكلٌ انحصاريّ.

في حين أنّ قوله: «ذهبتَ، تطلب...»، ينشأ عنه علاقة معنويّة انتشاريّة، إذِ الذي يذهبُ (ولو أنّ الذهاب هنا معنويّ مجرّد، لا ماديّ محسوس) لا مناصَ له من أن يتحرّك فيَضربَ في الأرض ضَرَباناً، ويرتَكض في مناكبها ارتكاضاً، ويتوجّه في أدنى الأطوار من حيز إلى حيز، مهما يكن صغيراً محدود المسافة. فالمعنى الكامن في الذّهاب (ذهبتَ) هو معنى انتشاريّ.

على حين أنّ المعنى الآخر الكامن في السمة اللّفظيّة المجاورة (تطلب) هو أيضاً معنىً منتشرٌ، لأنّ الذي يطلب الشيء لا يلتمسه تحت جنح الخفاء، إلاّ في الأطوار التي لا تدخل تحت دائرة الاعتبار، بل يطلبه طلباً مِلْحاحاً، بل ربما استعان على تحقيق الطلب بأشخاص، وربما استشارهم ليعرف رأيهم فيما يطلب، فالمعنى فيه منتشر لا منحصر. ولمّا كان المعنيان الاثنان منتشريْن فقد تشاكلاَ من حيث هذه العلاقة الدّلاليّة.

– 4 –

أم لأنّي ضحيّةُ الألَمِ الصّا مِتِ أطوي على المَواجع حِسّي؟

يركض المعنى العامّ للّغة الشعريّة في هذا البيتِ فيما كان ركضَ فيه معاني الأبيات الثلاثة السابقة في الرباعيّة التي هذا البيتُ هو عِجْزَتُها. فالشخصيّة الشعريّة لا تبرح تثير السؤال الحائرَ عن موقف الحبيب المعْوض، والعشيق المُنكِر. وتجعل من هذه المساءلة الثالثة في الرباعيّة أنّ الأبيَات الثلاثة (من الثاني إلى الرابع) تتشاكل تساؤُلِيّاً، من حيث إنّ هذا التشاكل يَعُمّها مجتمعةً إذا راعينا أنّ كلّ بيت في هذه الرباعيّة واردٌ في معرِضٍ إنشائيّ.

ويشتمل هذا البيتُ على شيء واحدٍ فقط هو ذا الماثلُ في إثارة سؤال حيرانَ تَعجَبُ فيه الشخصيّة الشعريّة من أمرها مع الحبيب، فتتساءل وحدَها: ألأنّها غالَتْ في هذا الحبّ حتّى اغتدتْ ضحيّةً له بتجرُّعِها نُغَبَ الآلام أنفاساً، تعمِد إلى طَيِّ إحساسها على المواجعِ والمَقاتل، وتستريح؟ وهل كان جزاء الحبيب إلاّ هذا الجزاء؟

وحين ننزلق إلى تحليل هذا البيت من الوجهة التشاكليّة نلاحظ وجودَ طائفة من السمات المتشاكلة فيه معنويّاً ونسَجياً معاً، وذلك مثل تشاكُل قوله: «أطوي» مع «حسّي». ويمكن أن يُلْحَقَ بهما قوله: «ألأنّي». وهو تشاكل مرْفولوجيّ أساساً. في حينِ يتشاكل قوله: «ضحيّة الألم» مع قوله الآخر: «على المواجع»، إذ ما يشتمل عليه لفظ الألم، هو نفسه الذي يشتمل عليه المواجع؛ فهما، من هذا المنظور من القراءة، متشاكلان تشاكُلاً تلاؤميّاً.

فإن جئنا نحلّل بعض هذه اللّغة بالإجراء الانتشاريّ وما يناقضه، تبيّن لنا أنّ ثلاثة عناصر لسانيّة تتشاكل على سبيل الانحصار، وهي: ألأنّي؛ أطوي؛ حسّي. ويمكن أن يلحق بهما سمة «الصامتِ» الذي يعني معناه وقوع شيء في ضمير النفس غير معلَنٍ بين النّاس. فالمعنى الكامن في هذه السمة معنى

منحصر، ممّا يجعل العناصر اللسانيّة الأربعة ذاتَ عَلاقة متشاكلة على سبيل الانحصار.

وأمّا قوله: «ضحيّة الألم» فإنّه يشتمل على معاني الألم الذي يصعب إخفاؤه عن النّاس، فالمتألّم يصرخ ويشكو، فالمعنى فيه منتشر. ولا يقال إلاّ نحو ذلك في قوله: «على المواجع»، إذ المُواجع هي البُقَع التي تكون عُرْضة للوجَع. والوجع قد يكون أشدَّ من الألم، ولكنّه لا يبتعد عنه، ولذلك قد يستحيل على ذي الوجع أن يُخفيَه عن النّاس، فهو شأن منتشر. فالمعنيان معاً، إذن، منتشران، فهما متشاكلان من حيث منظور هذا التحليل.

المستوى الثالث

جماليّة الإيقاع

سبق لنا في غير هذا المقام أن تناولنا بشيء من التحليل مكانة الإيقاع في مظاهر الطّبيعة من حيث هي، ثمّ مكانته في الشعر إذ كان النقد التقليديّ يجعله أحد أسُسه الفنّيّة التي عليها يقوم. ولم يزل النّاس يتعلّقون بهذا المكوّن الجماليّ في اللّغة الشعريّة التي هي غِناء دون موسيقى، ولحْنٌ ولو عدِمَ الأدوات. إنّ «الإيقاع خاصّيَّة الشعر الأولى، فما ذا كان الشعر يكون لوما الإيقاعُ الذي يجعل منه خطاباً مشتملاً على خصائصَ صوتيّةٍ تميّزه عن النّثر (وذلك بحكم التقسيم التقليدي لهذين الجنسين الأدبيّين على الأقلّ)؟ وعلى أننا لا نريد أن ننزلق إلى فخّ النزعة التقليديّة التي كانت لاتزال تُعْنت نفسها أشقّ الإعنات من أجل وضْع حدود وحواجزَ بين الشعر والنثر؛ فليست تلك النظريّة، في رأينا، إلاّ خرافةً من خرافات أمّ عمرو! إنّ التقليديّين كانوا لا يكادون يميّزون بين نثر ونثر، كما لم يكونوا يكادون يميزون بين شعر وشعر آخر. فكان كلّ كلام يشتمل على وزن عروضيّ يَعُدّونه شعراً؛ كما كان كلّ كلام مرسَلٍ على سجيّته، دون وزن، يَعُدّونه نثراً! ولكنّ هذه التّفاريقَ المدرسيّة

الصّارمة والسّاذَجة معاً، لم تكن كافية، في الحقيقة، لتمييز خطاب أدبيّ، من خطاب أدبيّ آخر.

ثمّ بأيّ حقّ، أم بأيّة حجّة، نميز بين إبداع وإبداع آخر ينبعان معاً من ينبوع واحد هو العطاء اللّغويّ للخيال، ويتطلّعان معاً إلى تحقيق غاية واحدة هي التّأثير في النّفس بجميل الإمتاع؟

فكأيّن من شعر ليس فيه من الشعريّة غير الأصوات الجوفاء التي تماثل الطّبول، والإيقاعات الرّاقصة التي تماثل الأُطُر الفارغة! ثمّ كأيٍّ من نثرٍ استطاع أن يتعالى عن نثريّته، ويضرب في الشعريّة بقدر كبير، أي أنه يتطلّعُ إلى تحقيق أدبيّة رفيعة تجعله يمتاز عن النثر الرّكيك، ويتعلّق بالشعر الجميل.

وإذاً، فالسؤال الذي يجب أن نُلقيه قبل أن نحلّل أيّ نصّ أدبيّ، أو أثناء قراءتنا له: هل في هذا النصّ الأدبيّ أدبيّة، أو خالٍ منها (على الرغم من صعوبة الاتّفاق على طبيعة هذا «الأدبيّة» نفسِها)؟ وفي ضوء طبيعة الجواب تتحدّد الهويّة. إنّ الإيقاع وحدَه لا يكفي لأنْ يكون مقياساً نميز به الشعر من النثر، أو النثر من الشعر -أو قل بتعبير أوضح: نميز به الأدب من غير الأدب. ثمّ إنّ انعدام الإيقاع، أو قلّته في نصٍّ من النصوص الشعريّة، لا ينبغي له أن ينفيَ عنه أدبيّتَه إذا توافرت له أشراطٌ أُخَرُ كجمال الصورة، وكثافة الدلالة، ورحابة الخيال، وأصالة الابتكار في النسج والأفكار، ودفء الوجدان لدى التعامل مع القضيّة المطروحة، وحسن توظيف اللّغة، إلى خصائصَ أخرى كثيرة تلازم كلّ نصّ أدبيّ محضِ الأدبيّة الرّفيعة»[9].

وعلى أنّ حازماً القرطاجنّي كان لا يزال يزعم أنّ العرب، انطلاقاً من بعض ما كان قرّره ابن سيناء في كتاب «الشفاء»، جعلت إيقاعاتٍ عروضيّة معيّنة، لأغراض موضوعيّة معيّنة؛ إذ جعلتْ، كما يُفهم ذلك من مفهوم كلامه لا من منطوقه على كلّ حال، للغزل بحراً، وللهجاء بحراً، وللرثاء بحراً، وهلمّ جرّاً، قائلاً: «لمّا كانت أغراض الشعر شتّى، وكان منها ما يُقصد الجدّ والرصانة، وما يُقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم،

وما يقصد به الصّغار والتحقير، وجَبَ أن تحاكَى تلك المقاصدُ بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزليّاً أو استخفافيّاً، وقصد تحقير شيءٍ أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطّائشة القليلة البهاء. وكذلك في كلّ مقصد»[10].

وإنّما جئنا بكلّ هذه الفقرة من كلام حازم لنبيّن كيف كان الرجل مقتنعاً بأنّ كلّ ميزان عروضيّ لا يليق إلاّ بغرض معيّن من الشعر. غير أنّ الشيخ لم يبيّن تبياناً دقيقاً ماذا كان يقصد بالأوزان الفخمة البهيّة، فهل كان ذلك البهاءُ وقْفاً على مثل بحر الطّويل، أو يجاوزه إلى سَوائه... فكأنّ البحر الذي يستوعب قسوة الهجاء، لا يستوعب صدق الرثاء... وكأنّ البحر الذي يستوعب جمال الغزل، لا يستطيع أن يستوعب جمال الوصف... والحقّ أنّ ذلك ليس قاعدة عامّة، ولومَا أنّ هذا المكان هو من الضيق بحيث لا يتّسع لمناقشة هذه المسألة لناقشناها، لتبيان عدم صحّتها، وافتقارها إلى الدّقّة، انطلاقاً من النماذج الشعريّة العربيّة الشهيرة عبر القرون الطويلة الماضية...

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

فماذا كان شأن جماليّة الإيقاع في هذه الرباعيّة الشّحاتيّة؟ إنّ هذا الإطار الإيقاعيّ (المديد) الذي جُعِل ميقعةً لعرْض القضيّة الشعريّة اخْتِيرَ ليتلاءمَ مع تقطّع الأمل، وتغافُص التخوّف، وفرْط الرغبة المختنقة بالصدود والنفور؛ ففي كلّ تقطّع للصوت الذي تفرضه طبيعة هذا الإيقاع العروضيّ، هو تقطّع للأمل، وفي كُلّ تعلُّق لدفْق الخطاب في وسط البيتِ، هو بمثابة حبْس للأنفاس، ودليل على الاسْتِيئاس. ولقد نعلم أنّ حمزة شحاتة ظلّ يحرص على كتابة الشعرِ العموديّ أكثر من شعر التفعيلة، بَلْهَ «قصيدة النثر»، (وهو الإطلاق الذي يطلقه عليها أصحابها استخذاءً!). وتأسيساً على هذا الوضع، فإنّ الإيقاع في قصائده بعامّة، وفي قصيدة «لِمَ أهواك؟» بخاصّة

(وهي المطروحة هنا لبعض هذا التحليل)، يتبوّأ منزلة مكينة بحيث يُحسّ القارئُ أنّ الشاعر كان يوظّف الإيقاع ليأسرَ به متلقّيه أَسْراً، ويسحره سِحْراً.

ونحن سَنُعْنِت النّفْس من أجل البرهنة، إن كانت البرهنة مما يجوز في تقرير المسائل في العلوم الإنسانيّة، على بعض مواطن الجمال الإيقاعيّ في هذه الرباعيّة.

– 1 –

يا حبيبي، يا ملتقَى السِّحْرِ والفِتْـنة يا غالِبي على أمْرِ نفْسي

ولعلّ أوّل الإيقاع، في البيت الأوّل من هذه الرباعيّة، يمثُلُ في هذه الأداة المتكرّرة ثلاثَ مرّاتٍ في البيت، وهي التي ينادَى بها، بناء على تقريرات النحو، الموضوعُ البعيدُ:

يا حبيبي؛ يا مُلتقَى السِّحر؛ يا غالبي.

لكنّ نسْج البيت لا يجتزئ بتكرار هذه الأداة التي أصبحت تكوّن، فعلاً، إيقاعاً داخليّاً بتواتُرها متتابعةً متعاقبة، بل نجد التركيب الإيقاعيّ يلتزم صوتاً خافتاً خفيضاً ينهض على الْتماس السّمات اللّفظيّة المنتهِيَة بكسرٍ من أجل الحدّ من غُلواء النداء، وارتفاع الصوت، وامتداد الأمل:

حبيبِي؛ السّحْرِ؛ والفتنةِ؛ غالِبِي؛ أمرِ؛ نفْسِي.

حقّاً، إنّ الإيقاع الخارجيّ يقوم على تكرار جرس السّين الذي هو من الحروف التي تُفْرز الصّفير، ولا سيّما حين يتردّد ويتكرّر:

نفسِي؛ وكْسِ؛ نفسِي؛ حِسّي.

غير أنّ التركيب الإيقاعيّ لا يريد، هنا، أن يجتزئ بالإيقاع الخارجيّ وحدَه، بل يسعى إلى نقْل الإيقاع الشعريّ نحو داخل البيتِ نفسه، لتوظيفه في تأْنيق الخطاب الشعريّ وجعْله يمثُلُ كالأنغام العِذاب، والألحان الرِّطَاب. وذلك ما كان.

وإنّا نعتقد أنّ الجنوح بالصوت نحو الخفْض والغضّ، في هذا البيت، لهو دليل على أنّ الشخصيّة الشعريّة كانت في وضْع حزين حملَها على أن لا ترفَع عقيرتَها بالفتح الذي يظاهر الحنجرة على مدّ الصوت والتعبير به عن مَواجعها. ولأنّها كانت أعجزَ من أن تأتيَ ذلك بما كانت تحتمل من همّ دفين، فقد انخفضتْ بصوتها نحو الأسافل حتّى كانت هذه الأصوات المنخفضة تكاد تساوي الصّمت والوجوم. فالنّداء هنا ظاهرُه الطّلب بالصّوت والرغبة معاً، ولكنّ باطنه العجز والاختناق.

– 2 –

لِمَ كانتْ، ولا أسومك لوماً قِسمتي في هواكَ: قسمةَ وَكْسِ؟

البيت الثاني في الرباعيّة لا تتغافص فيه الإيقاعات الدّاخليّة كما رأينا بعض ذلك حين عرَضنا لصنوه الأوّل، ولعلّ الذي حال دون ذلك وجود هذه الجملة المعترضة، التي جيءَ بها فيه للاحتراز (ولا أسومك لَوْماً)، وهي الجملة التي كان يمكن أن تكون بعد استكمال جواب النداء: «لِمَ قسمتي في هواك؟»، لولا الخشيةُ من اضطراب الميزان العروضيّ، فوقع تقديم هذه الجملة المعترضة قبل وقوع جواب الاستفهام اضطراراً. وأيّاً ما يكن الشّأنُ، فإنّ هذه الجملة المعترَضة هي التي قطعتْ نفَسَ الإيقاع فأضعفتْ من شأنه في البيت، وذلك على الرغم من أنّها، في الوقتِ نفسِه، منحت البيتَ دلالة قويّة. ويكاد الإيقاع الداخليّ يتحفّز في قوله:

قسمتي في هواك: قسمة وكْس

لحصول هذا التكرار للفظ «قسمة» مرتين اثنتين.

ولعلّ أهمّ ما يثار من ملاحظة عن سيرة الإيقاع في لغة هذا البيت، من بعد ذلك، أنّ عنصراً واحداً من داخله، يتآلف مع خارجه فيتواقعان على نحو ما، وهو: «قسْمتي»، ليتآلف مع قوله: «وكْسِ».

ولكنْ لا شيءَ يُذكَر من مكوّناته بعد ذلك.

– 3 –

ألأنِّـي آثـرتُ في حبّـك القــا هِرِ عِزّي، ذهبْتَ تطلب نفسي؟!

يتكوّن الإيقاع الدّاخليّ من مجموعة من العناصر اللّفظيّة التي تنتهي بنهايات متماثلة أو متشابهة في هذا البيت الثالث، منها: ألأنِّي؛ فِي؛ القاهرِ؛ عِزِّي؛ نفسِي.

ولا نقول في تعليل تواتُر الأصوات المخفوضة إلاّ ما كنّا قلناه في تحليل إيقاع البيت الأوّل من هذه الرباعيّة؛ أيّ أنّ الشخصيّة الشعريّة كانت مقهورةً مأزومةً، فلم تكن قادرةً على أن ترفَعَ صوتها عالياً، لأنّ رسيس الهوى كان شفّ جسمَها وأمَضَّه، فلم تستطع أثناء ذلك أن تأتِيَ شيئاً. فجاء خطابها للموضوع ضعيف الصّوت لضعف الحال، وحيرة السؤال.

غير أنّ العنصرَيْن اللسانيّين الدّاخليّيْن اللذيْن يكوّنان أقوى إيقاع في تركيبة هذا البيت، هما قوله: ألأنِّي، ثم «عزّي». فإن تجاوزْنا في اعتبار الإيقاع الدّاخليّ أضفْنا إليهما عنصر «فِي»؛ ممّا يجعل الكلامَ مؤلّفاً، حينئذ، وذلك إذا عوّمنا الخارج في الدّاخل، من أربعة عناصرَ إيقاعيّة متماثلة في المكوّنات الصوتيّة لإيقاع هذا البيت هي:

أَلأنِّي؛ فِي؛ عِزِّي؛ نفسِي (أي بالاجتزاء بالفونيم الأخير من كلّ مُونيم: نِي؛ فِي؛ زِي؛ سِي).

– 4 –

أم لأنِّـي ضحيّةُ الألَمِ الصـّا متِ أطوي على المَواجع حِسّي؟

ولايزال الإيقاع ماضياً على نحو سنَّه منذ البيتِ الأوّل في هذه الرباعيّة، إذ تتكوّن جماليّته من نهايات مخفوضة تجعل من الصوت الشاكي لا يستطيع أن يرتفعَ فيختنق، ولا أن يجهرَ فيخفت. ذلك بأنّ المشتكِي لا يستطيع رفْع صوته إذا كان المشتكَى إليه ملزِماً إيّاه أذناً صمّاءَ، وعيناً عمياءَ، فيجتزئ

بترديد الأنين في نفسه، وترجيع بنات الهمّ في وجدانه. وهو إنّما يأتي ذلك إمّا لأنّ الحبيب أزمع على أن لا يسمع منه شيئاً فلا يُتْعب نفسه برفْع عقيرته في مخاطبته؛ وإمّا لأنّه لا يريد أن يتشفّى فيه الشّامتون فيتجلّد على ما ألَمَّ عليه؛ وإمّا لأنّه لكثرة ما كابده في هواهُ أمسى هزيل الجسم، خافت الصوت، فلم يعد قادراً على رفْع صوته وإسماعه بالعنفوان المطلوب.

والعناصر التي تكوّن الإيقاع الدّاخليّ في هذا البيت هي:

ألأنّي؛ الألمِ؛ الصامتِ؛ أطوي؛ المواجعِ؛ نفسِي.

غير أنّ التماثل الإيقاعيّ القويّ يمثُل في العناصر الإيقاعيّة الآتية:

لأنّي؛ أطوي؛ نفْسي.

وتظلّ العناصر الأُخَرُ مكمّلةً للعناصر الإيقاعيّة المركزيّة الثلاثة.

وركْحاً على هذه التحليلات السابقة، فإنّ الظاهرة الإيقاعيّة المتحكّمة في هذه الرباعيّة تقوم على خفْضِ الصوتِ الذي تمثّله اللّغة المخفوضةُ الأواخرِ، كما يبدو ذلك من هذا التركيب الذي نسوقه بعد التحليل:

حبيبي؛ غالي؛ نفسي؛ قسمتي؛ وكْسِ؛ ألأنّي؛ عزّي؛ نفسي؛

لأنّي؛ أطوي؛ حسّي.

وننهي هذا التحليل بتقديم ملاحظة قد تكون ذات أهمّيّة هنا، وهي أنّ الشخصيّة الشعريّة كانت تلتحدُ إلى اصطناع ياء الاحتياز، أو ياء المتكلّم، لتمحيض الهوى لها فيكون وقْفاً عليها، خالصاً لها وحدَها، لا يشاركها فيه مشارك، ولا يطمع فيه طامع.

المستوى الرابع

التحليل التصويريّ

ليس ضرورةً أن تكون الصورة تشبيهاً أو استعارة أو كناية أو نحو ذلك

من النّسوج البلاغيّة؛ فقد يكون الكلام تصويرياً دون أن يكون بعض ما ذكرْنا، أو مفتقراً إليه. هذا شأن.

وأمّا الشأن الآخر فإنّ النُّقّاد لم يزالوا يتوقّفون لدى الصور الجميلة التي تقعُ للشعراء فتميّز بعضَهم عن بعض يحلّلونها، ويبيّنون ما فيها من جدّة وابتكار، وما فيها من عبقريّة الرسْم والتصوير. فقديماً لحِن الجاحظ إلى أنّ عنترة أبدع في تصويره للذباب وهو يتطاير في حديقة من الحدائق في بيتيه المعروفين[11]، فقضى بأنّه يستحيل على مَن يأتي بعده أن يوفَّقَ إلى رسْم تلك الصورة العجيبة للذباب، حتّى إنّه قضى بأنّ امرأ القيس لو عرض لهذا المعنى لافتضح أمرُه أمام عنترة[12]!

ولا يقال إلاّ نحو ذلك في تصوير طول اللّيل في بيتَيِ امرئ القيس الشهيرين في معلّقته. والأمثلة في ذلك كثيرة.

وأيّ شعر لا يشتمل على صور فنّيّة جميلة، ومبتكرة، لا يكون له من الشعريّة إلاّ الميزان العروضيّ إن كان عموديّاً، ولا يكون له إلاّ الابتذال والسّوقيّة إن كان تفعيليّاً. فالصورة الفنّيّة هي أَحَدُ مكوّناتِ الشعريّة البديعة، في أيّ شعر في العالم. من أجل ذلك جئنا نعقد هذا المستوى من المُدارسَة لشعر شحاتة، وللرباعيّة الأولى من قصيدة «لِمَ أهواك؟» أساساً، لنتابعَ ما قد يكون فيها من بعض هذا التصوير، ثمّ لننظُرَ أيّ شيءٍ صوّرَ، وإلى أيّ غرضٍ رمى؟

– 1 –

يا حبيبي، يا ملتقَى السِّحْرِ والفِتْنَة يا غالبي على أمْرِ نفْسي

يمكن أن نتوقّف لدى صورتين فنّيّتين اثنتين في هذا البيت، أُولاَهما تلك الماثلة في قوله: «مُلتقَى السِّحر». إنّ السّحْر هو شبكة من القيم الجماليّة التي توفُرُ في شخصٍ من الأشخاص، غالباً ما يكون امرأةً حسناءَ، فيغتدي حُسْنُه حديث العشّاق، ومَن لهم وطَرٌ في النساء. فأن يغتدي العشيق الحبيب

ملتقىً لكلّ القيم الجماليّة الساحرة الفاتنة فليس يعني ذلك إلاّ مثُول صورة امرأة فاتنةٍ بابتسامتها، ساحرةٍ بقدّها ودلالها، آسرةٍ بترَهّيُئِها وتبخْتُرِها، مَن شاهدها أحرقه جمالُها، ومَن سمعَ بها أُعجبَ بما آل إليه أمرها؛ فهي فاتنة للقلوب، وهي خالبة للألباب. ومن عجب أنّ مثل هذه المرأة الجميلة تقتل وهي بريئة، وتملكُ وقد تكون أَمَة، وتفتن وهي لا تدري أنّها مصدر فتنة!

إنّ ذلك ما نقرؤه في صورة معنى قوله: «ملتقَى السِّحر».

وأخراهما: «يا غالبي على أمرِ نفسي». فالصورة الفنّيّة تمثُل هنا في شخص -عاشق- أراد أن يظهرَ بمظهر القويِّ الإرادةِ، الراسخ العزيمةِ، أمام عشيقه فلم يُفلح فيما همّ به مِن أمره، فبدا ضعيفاً أمام حَبيبه، بل أمام النّاس جميعاً؛ فإذا هو شخصٌ مغلوب على أمره، فلا هو يستطيع أن يتحكّم في شأن نفسه، ولا هو يستطيع أن يعدل عن التّعلّق الشديد بهذا الحبيب. ولم يأتِ الضعف، في هذه الصورة الفنّيّة، إلى هذا العاشق من رخاوةٍ في شخصيّته، ولكنْ جاء إليه من صدْق حبّه. فإخلاصه في الحبّ هو الذي أحال حاله من قوة إلى ضعف، ومن غالب إلى مغلوب.

– 2 –

لِمَ كانتْ، ولا أسومك لوماً، قِسمتي في هواكَ: قسمةَ وَكْسِ؟

يصوّر هذا البيتُ الخيبةَ في الحبّ، والفشل في الهوى. وتبدو الصورة الفنّيّة ممثّلةً لحالتين اثنتين متناقضتين فيه: أمّا طرَفُها الأوّل فهو شخص يحبّ بحنان وتفانٍ وإخلاص، وأما طرَفها الآخَر فشخص يرفض هذا الحبّ ويأباه، أو يتجاهله ويتحاشاه. وتمثّل هذه الحالة في سيرة هذا العشق الخائب، والحبّ الخاسر، ما يمكن أن يكون ورَد في مَضْرِبِ المثل العربيّ القديم: « أخسَرُ من صفقةِ أبي غَبْشانَ»[13]!

إنّ الصورة الفنّيّة تمثُلُ هنا وشخصٌ يتساءل حائراً خائباً، مستنكراً مُسْتَعْجِباً: ما بالُ قسمتي في هواك، قسمة خاسرة، فأنا مغبون فيها؛ لأنّي أنا

العاشق الذي يمنحك الحبّ وهو قيمة عظيمة، وأنت لا تَجزيني إلاّ حرماناً وهو عقوق ونُكران!

– 3 –

ألأنّي آثرتُ في حبّك القا هِرِ عِزّي، ذهبْتَ تطلب نفسي؟!

وتصادفنا الصورة نفسُها التي صادفتْنا في البيت الثاني من هذه الرباعيّة، فليس يوجد إلاّ حالتان متناقضتان متباعدتان: إحداهما تمثُلُ في مُطْلَق الحبّ والانبهار، وإحداهما الأخرى تتجسّد في مطلق الصُّدود والحرمان. ذلك بأنّ هذه الصورة تمثّل طرَفَين اثنين: أحدهما حبيبٌ يتعاطَى الضّعف في سيرة العشق فيتذلّل ويستخذي، على أمل نيْل الوطَر، واشْتِيَار الوصال؛ في حين أنّ أحدهما الآخر جُهَادَاهُ القسوةُ والإذلال، بل قصاراه الذّهابُ إلى حدّ إحراقه في حبّه، وإفنائه فيه حتّى تفيضَ نفسُه!

– 4 –

أم لأنّي ضحيّةُ الألَمِ الصّا متِ أطوي على المَواجع حِسّي؟

تنطوي الصّورة الفنّيّة هنا فلا تنشطر إلى طرَفين اثنين، كما كنّا رأينا في البيتين السابقين من الرباعيّة، ذلك بأنّها، هنا، تتمحّض للشخصيّة الشعريّة فلا تخاطب موضوعها، ولا تحفِل بحبيبها بعد النُّفور والصُّدود، فهي تبدو حزينة واجمة، وهي تبدو معذّبة محطّمة، تتساءل مع نفسها، في صميم نفسِها: ألأنّها ضحيّةُ الألم الصامت، والحرمان الواقع: تعمِد إلى طَيّ حِسِّها على المَواجع، وكتْمان وَجْدها عند المواقف؟ وإذن، أفتأتي ذلك أم لا تأتيه؟ أي أتكتم ذلك البركانَ الهائج من العواطف التي لا تزال تجيش في صدرها، وتقمَع ذيَّالِكَ الوجْدانَ الذي لا يبرح يلْتَعِجُ في صدرها، فتحرق نفسَها تضحيةً وقرباناً؟ أم تعمِد إلى نشْر ذلك بين النّاس، والإباحة به في المجالس، وإذاعته عند الصديق، فتخفِّفَ من رسيس التَّباريح، وتلطّفَ من غُلواء الوجدان؟

تبدو الصورة الفنيّة، في هذا البيت، ماثلةً في نصفها الأوّل، ولكنْ مسْكُوتاً عنها في نِصفِها الآخَر؛ فقراءتُها تظلّ، إذن، مفتوحة.

إثبات نصّ الرباعيّة الثانية من قصيدة: «لِمَ أهواك؟»

1. لمَ أهواك؟ أيُّها المُفْعِمُ النّفـ..... .....سِ[14] شجوناً، وحَيْرةً، وشَقاءَ

2. الحسْنِ؟ فالحُسنُ في البدرِ والزهـ..... ـرَةِ أنْـدى وقْـعـاً، وأضـفـى رُواءَ

3. أم لمعنىً شفَّتْ مفاتنُكَ العـذ..... ....بـةُ عنـه، فكـاد أن يـتـراءَى

4. فالمعاني في الكونِ، ليستْ على الإنْـ.. ـسـانِ وقْـفـاً، إلاّ هـوىً وادِّعـاءَ[15]

المستوى الأوّل

مُقارَءَة تداوليّة للرّباعيّة الشعريّة الثانية

– 1 –

لِمَ أهواك؟ أيُّها المُفْعِمُ النّفـ..... .....سِ شجوناً[16]، وحَيْرةً، وشَقاءَ

أيّ سرٍّ فيك حملني على أن أهواك؟

فهلا عرّفتني السّحْرَ الذي فيك فجعلَني لا أتعلّق بكائنٍ آخرَ سواك!

أيكون ذلك كلُّه من أجل أن تُفْعِمَ نفْسي شجَناً وحزَناً، وشقاءً وقلَقاً؟

يا مَن لم تبرحْ تستمتع بتعذيبي، وتُغالي في الصدِّ عنّي: ألَمْ يأْنِ لقلبك أن يحِنّ عليّ تَحْناناً؟

– 2 –

الحسْنِ؟ فالحسنُ في البدرِ والزهـ... .....ـرَةِ أنْدى وقْعاً، وأضفى رُواءَ

وإنّي، تاللّه، لا أُدرك ما ذا كان وراء حبّي إيّاك؟ المجرّدِ أنّكَ ذو حُسْنٍ فائق؟

فإن كان الأمر مجرّد ذلك، فالحُسْنُ موجود في مظاهرَ أُخَرَ من الطّبيعة...

أم أرأيتَكَ كنتَ أبهى من البدر المنير، في طلعته، وأعبق من شذى الزهر النّضير، في ضَوْعَتِه؟

بل ربما كانت الزهرة أندى منكِ مَمَسّاً، وأفعمَ رُواء...

بل أستغفر اللّه! إنّ هذه المظاهرُ الفاتنة الماثلة في الطّبيعة العذراءِ إلاّ لمحات من طلعتك، ولقطات من عبَقك وابتسامتك...

الآن عرفت!... لماذا أنا لم أزل مُتمادياً في هواك؟ ولِمَ يأبَى قلبي أن يتبوّأ فيه سِواك...

– 3 –

أم لمعنىً شفَّتْ مفاتنُكَ العذ..... ..... بةُ عنه، فكاد أن يتـــــراءَى

لكنّي أعود إلى سيرتي الأولى فأتساءل: وأنا الولهانُ الحيران!...

ربما كان حبّي إيّاك لمعنىً من المعاني الكبيرة التي لا أدرك كنهها فأظلّ أبداً أتساءلُ ولا ألْتمس منك الجواب.

إنّه لَيُخيَّل إليّ أنّي كدت أقعُ على معرفة السّرّ...

ربما ما شفَّتْ عنه مفاتنُك العِذابُ؟!

ربما ما تراءَى من طلعاتك التي تُفعم ما حَوَالَك جمالاً ورُواءً.

أمن أجل ذلك أهواك، أم لسرّ آخرَ يظلّ خارج الإدراك؟

– 4 –

فالمعاني في الكونِ، ليستْ على الإنْـ.. ..ـسانِ وقْفاً، إلاّ هوىً وادّعاءَ[17]

وأعود، يا حبيبي، إلى جمالك فأرنو إليه، فألْتمس ما يماثله في أبهى مظاهر الطبيعة، وألغاز الكون...

فجمالك في الكون ماثلٌ، وجمالُ الكون فيك قائم: أفتكون أنت الكونَ المُلغزَ أم يكون الكونُ هو أنت؟ معانيه معانيك، وعمقه غابرٌ فيك...

كم حاولت أن أنساك... لأهوى جمال الطبيعة المُتجلّي في محاسن الكون... وكم خادعت النّفس فزعمت لها أنّ الكون هو أيضاً جميل، فلم لا يكون هوايَ إيّاه ضرْباً من السّلُوّ عنك... لكنْ هيهات!

وأستعيد الوعي الحقّ...

وأعود إلى التّعلّق بك... وأُقرّ بحقيقة النّفس، فتاللّه أنا لا أهوَى إلاّك!

المستوى الثاني

التحليل التشاكليّ

الغايةُ من طرْح الكلام في هذه الرباعيّة هي مُساءلة الحبيب عن علّة حبّه الشديد إيّاه، وذلك على الرغم من أنّ هذا الحبّ يُفعم نفسه شجَناً وحَزَناً، وحَيرة وقلَقاً؟ ألأنّه ذو حُسْن وجمال؟ فالجمال يمثُلُ أيضاً في القمَر وما يُنير، والزهر وما يعبق. وينتهيً إلى أنّ معاني الأشياء في الكون ليستْ وقفاً على الإنسان وحده، بل هي مشتركة بينه وبين كلّ مظاهر الطّبيعة الجميلة.

– 1 –

لِمَ أهواك؟ أيُّها المُفْعِمُ النّفـ..... .....ـسِ شجوناً، وحَيْرةً، وشَقاءَ

يحقّق الكلام هنا غرَضين اثنين لا ثالثَ لهما، وهما مكرّران، بالقياس إلى ما سبق من أبيات الرباعيّة الأولى، على كلّ حالٍ:

أوّلُهما، استمرار الشخصيّة الشعريّة في مُساءلتها المحيّرة عن العلّة التي حملتْها على أن تحبّ مَن لَم يبادلْها حبّاً بحبّ مثله.

وآخرُهما، مناداة الشخصيّة الشعريّة موضوعَها، بعد المساءلة التي تبدو كأنّها غاضبة شديدةُ الغضب، بأنّه أفعم قلبَها شجْواً وبَثّاً، وحيرةً وهمّاً.

وعلى أنّ العَلاقة الجماليّة في نسْج الكلام هي إنشائيّة لأنّ البيتَ اجتمع فيه أداتان اثنتانِ من أدواتها: الاستفهامُ والنّداء.

ونتوقّف الآن لدى أهمّ السّمات اللّفظيّة المفاتيحِ لنحلّلَها تحليلاً تشاكليّاً. ومن ذلك:

- لِمَ أهواك؟

إثارة السؤال الذي تمثّله أداته: «لِمَ» يحمل إعلاناً جِهاراً بأنّه يحبّ؛ ذلك بأنّ أيّ سؤال حين يُلقَى، إنّما يلقى، في أغلب الأطوار، على مسؤول، أو على أناس يسمعونه ولو لم يكونوا غيرَ معنيِّين بالإجابة عنه. والذي يسائل نفسَه إمّا أن يكون صَبّاً ولهانَ، وإنّما أن يكون معتوهاً حيران. وإذن، فالغايةُ من إثارة هذه الأسئلة المتعاقبة في هاتين الرباعيّتين هي نشْر الخبر الرّهيب، وإعلان النّبأ العقيم: سمعَ مَن سمع، وصَمَّ مَن صَمّ.

أمّا سمة الهوى (أهواك) فهي لا تقِلّ بَوْحاً ونشْراً للعاطفة الجيّاشة في نفس الشخصيّة الشعريّة وقلبها ووجدانها جميعاً. فإن لم يظهر هذا الحبّ ببَوح الكلام، ظهر وانتشر ببوْح الدموع وتباريح الآلام، فهو في الحالين منتشر.

ويعني ذلك أنّ العلاقة بين هاتين السّمتين اللّفظيّتين هي علاقة تشاكليّة يتلاءم فيها معنى الأوّل مع الآخر.

أيّها المُفْعِمُ النّفسَ شُجوناً وحيرة وشقاءَ

سبق للنّصّ أن اصطنع في النداء أداةَ «يا»، وكأنّ الشخصيّة الشعريّة كانت هناك تشعر بالبعد عن الحبيب المعرض، فاصطنعتْ تلك النداءات وكرّرتْها من أجل التّأثير فيه، والاقتراب منه، ولكنّه لم يسمَعْ لها صوتاً، ولم يُحْسِسْ لها وجوداً؛ بل ألزمَها أذناً صمّاءَ؛ فلم يسعْها إلاّ أن تعمد إلى ضرْبٍ آخر من النداء غير المباشر (استعملتْ صلة النّداء)، هنا في هذا البيت، وهو

«أيّ»: إمّا تخوّفاً من التمادِي في عدم الاستجابة إليها، ولا الاستماع لندائها؛ وإمّا تلطُّفاً وتزلّفاً منها عسى أن يحنّ لها فيعطف عليها. ولم تستعمل الشخصيّة الشعريّة في خطابها للحبيب أداةَ النّداء الدالّة على المنادَى البعيد (يا أيّها) للعلّتين السابقتَي الذكْر. والحقّ أنّ أيّ نداءٍ من هذا النوع (يكتب كلاماً على القرطاس، ولا يكون نداء في واقع الحال) هو «مُمَاثِلٌ» (أو«إقونة» بالترطين الأجنبيّ)؛ ذلك بأنّ قول الشخصيّة الشعريّة: «أيّها» إنّما يحلّ محلّ النّداء الحقيقيّ الذي كان يمكن أن يقعَ لو خاطبتِ الحبيبَ خطاباً مُشافهاً له ومُشاخِصاً: فَاهُ إلى فيها! ففي هذا الكلام، إذن، إقونةٌ جميلةٌ.

أيّاً ما يكن الشأن، فإنّ معنى المنادَى هنا، وهو الحبيب الذي أفْعَم نفس الشخصيّة الشعريّة شجْواً وحيرة، هو معنىً منتشر، لأنّ الذي ينادِي لا بدّ له من أن يرفعَ عقيرتَه، وأن يمدّ بندائه صوته، حتّى يسمعَه مَن ينادِي عليه، فإن لم يسمعْه يكون قد أعذر إليه فلا تثريبَ عليه. وإذن، فالمعاني تركض، هنا، كلّها في دائرة الانتشار:

أيّها؛ المُفعم النّفس؛ شجونا؛ حيرة؛ شقاء:

كلّ أولئك عناصرُ لسانيّةٌ مُوقَرَة بالمعاني الانتشاريّة، فالكلام في هذا البيت تحكمه العلاقة التشاكليّة أساساً. ذك بأنّ الذي يُفعِم ينهض بحركة تمثّل المَلْءَ والشَّحْن، فالمعنى منتشر. وأمّا «النّفس» إذا روعِيتْ بمعنى الروح فإنّ معناها يمثُل في قراءتين اثنتين: الأولى، تكون النفس بالمعنى المنحصر على أساس أنّها الحياة الخفيّة التي تدبّ في الجسم فتُحسّ ولا تبدو، فالنّفس تغتدي مساويةً للحياة أو الروح. وهذه الحياة على ظهور أماراتها في حركة الجسم وإدراك العقل وطفوح الوجدان إلاّ أنّ معانيها تظلّ، مع ذلك، خفيّة. في حين أنّا إذا قرأناها على أساس ما يبدو من أَمارات الحياة على سطح الجسم واضطرابه وبطشه، يغتدى المعنى منتشراً. وكلّ قراءةٍ لها وَجاهتُها.

وإذا جئنا إلى قوله: «شجوناً، وحيرةً، وشقاءً»، فإنّ الكلام يغتدي

متشاكلاً بحكم ما في معاني هذه السّمات اللّفظيّة من معانٍ انتشاريّة. وعلى أنّه لا بدّ من الإيماءة إلى أنّ قوله: «شجوناً» يحمل معانِيَ أنتشاريّة كثيرة، فكأنّ هذا الشّجن الذي يمثُل منتشراً على صفحة الوجه، وعلى حديث اللّسان، وعلى شحوب النّظر: يتكرّر ويتكرّر، حتّى ليس لتكراره انتهاء، لأنّه واردٌ في صورة الجمع، لا في صورة الإفراد. ولا ينبغي أن نقرأ معانِيَ الألفاظِ على سبيل الاعتباط، فكلّ سمة، في الفنّ والشعر، هي ذاتُ دلالة سيمائيّة بذاتها.

– 2 –

الحسْنِ؟ فالحُسنُ في البدرِ والزهـ... .....ـرَةِ أنْدى وقْعاً، وأضفى رُواءَ

تمضي الشخصيّة الشعريّة، في هذا البيت الثاني، من الرباعيّة الثانية، من قصيدة «لِمَ أهواك؟» للشاعر حمزة شحاتة في مساءلتها الحائرة للحبيب المعارض، وكيف هويَهُ بكلّ هذه العاطفة المتأجّجة حتى ملأ عليه حياته ووجوده. ويحقّق الكَلام في هذا البيت ما كان حقّق صنوُه السابق بحيث يقع التساؤلُ في أوّله، والتقرير في آخره. فالأوّل ينهض على أسلوب إنشائيّ بإثارته السؤالَ الذي تجيب عنه الشخصيّة الشعريّة في لغة كأنّها غاضبة من الحبيب؛ ذلك بأنّ علّة هواهَا إيّاه إذا كان مصدرها مجرّد الحُسن، فهذا الحسن لا تَعْدَمُهُ مظاهر الطبيعة الجميلة كالبدر والزهر، بل ربما يكون فيها أنضرَ رُواءً، وأجمل مَرْآةً.

وبحكم ورود الاستفهام في أوّل هذا البيتِ فإنّه يتشاكل مع ما سبقه الذي يطرح في أوّله السؤال أيضاً. كما أنّ المعنى في هذا السؤال (الحسْن؟) لا يعدم انتشاراً، لِما كنّا بينا في الفقرة السابقة لدى تحليلنا البيت الأوّل من هذه الرباعيّة.

ونلاحظ أنّ الانتشار هو الذي يتحكّم في معاني عامّة السمات اللّفظيّة التي تكوّن نسْج هذا البيت، فالحُسن لا يخفَى، لأنّه الجمال الفائق، والفتنة

الآسرة؛ فالمعنى في هذه السمة منتشر لا منحصر، ممّا يجعله متشاكلاً مع ما سبقه في الجملة الاستفهاميّة المنتشرةِ المعنَى. في حين أنّ البدر ليس كمثله شيءٌ في الانتشار، فهو الذي ينير الكون بنوره الوديع، فيحيل الأرض من ظلامها الدامس إلى نصف نهار من التنوير. ولا يقال إلاّ نحو ذلك في سمة «الزهرة» التي هي منتشرة بمعنيين اثنين: من حيث هي جسم ينتشر في الفضاء فيتّخذ له موقعاً فيه، فهي حيّز حيّ، إذن، منتشر. ثمّ من حيث هي عِطْرٌ يعبَق فينتشر شذاهُ فيما يجاوره من فضاء. فهذه السمات المفاتيحُ كلّها منتشرُ المعاني، ويعني ذلك أنّها تتشاكل فيما بينها من حيث هذه العلاقة.

وأمّا السّمات التي تأتي بعد ما ذكرْنا (أندى وقْعاً، وأضفى رُواء) فهنّ لسنَ إلاّ مُبيِّنات للسّمات المفاتيح، إذ يمكن أن تتعلّق نُدُوّة الوقع بأيٍّ من السمات الثلاثِ: (الحسن، والبدر، والزهر). كما لا يمتنع على قوله: «وأضفى رُواء» أن يتعلّق بأيّهنّ، وإن كان يجنح بمعناه إلى الزّهر خاصّة.

– 3 –

أم لمعنىً شفَّتْ مفاتنُكَ العذ .....بةُ عنه، فكاد أن يتـــراءَى

وهذا البيتُ يتألّفُ، هو أيضاً، من فكرتين اثنتين ظاهراً، ومن فكرة واحدةٍ حقيقةً؛ إذْ بعد جواب السؤال الذي هو استمرارٌ، في الحقيقة، لسلسلة التساؤلات السابقة عن علّة حبّ الشخصيّة الشعريّة للموضوع، وهو الماثل في «أمْ لمعنىً؟» يتمحّض الخطابُ بعده لوصْف مفاتن الحبيب الساحرة.

وبعد أن ألفينا الشخصيّة الشعريّة تخاطب الحبيب كالمُنْحِيَة عليه باللّوائم، ها هي ذي، ولأوّل مرّة، تعرض لجماله الفاتن فتصف وجهاً من وجوهه، وأيّ وصف؟ إنّه تعرُّضٌ لمفاتن الجسم: «شفَّتْ مفاتنُك العذبة عنه». وإذن، فقد كانت وراء علّة الهوى الذي تحمله الشخصيّة الشعريّة للحبيب هي هذا المعنى العبقريّ الذي شفتّ عنه مفاتنُه، وانكشفتْ فيه ملامحه، فإذا هو يكاد يبدو، ولم يشفعْ له أن كان مستوراً بالحجاب!

وإذا جئنا نحلّل معانِيَ اللّغة الشعريّة في هذا البيت من الوجهة التشاكليّة ألفينا قوله: «لمعنىً» مشتملاً على معنى انحصاريّ، لأنّ المعنى يدقّ في دلالة الألفاظ، ودلالة الجمال معاً. بيد أنّ المعنى هنا يأتي بمعنى الجمال الفتّان، فيستحيل من منحصر إلى منتشر. في حين أنّ الشُّفُوف (شفّتْ) هو تَرائِي الشيء من خلال شيء آخر، فهو يعني الظهور الكامل للشيء، ولكن من خلال غيره لا من خلال نفسه؛ فالمعنى في سِمَة الشُّفُوف معنىً منتشرٌ أيضاً مما يجعله متشاكلاً مع ما سبقه. ففي حين أنّ المُفاتن لا تكون مفاتنَ في التمثّل والتخيّل فقط، ولكنّها تكون كذلك حين تبدو وتتكشّف، فهي مكمّلة للشُّفوف، بل قائمة به، وماثلة فيه، فالمعنى فيها منتشر أيضاً.

وإذا كان البيت احترز باصطناع فعْل المقاربة لمفاتن الجسم (كاد) فلعلّ ذلك كان من باب الرّغبة في التّخلّق بالآداب الإسلاميّة التي تحرّم إظهارَ المفاتن الجسديّة إلاّ للزوج. وإلاّ فأنّى للشخصيّة الشعريّة بمعرفة هذه المفاتن التي شفّت عنها لمعنى الجمال الآسر، لو لم تتمثّل ملامحَ هذا الجمالِ الجسديّ المدمّر؟

وأيّاً ما يكن الشّأن، فإنّ التّرائِي في معنى اللّغة العربيّة هو وقوع ظهور الشيء من تلقاء نفسه، وهذا الجمال، لحِسْنه وسحره، لم يستطع الحجابُ الساتر سَتْرَه فهام به الشاعر هياماً، وفتَنَهُ فَتْناً. فالمعنى الماثل هنا أيضاً هو معنىً منتشر ممّا يجعل من عامّة السّمات اللّفظيّة التي تكوّن نسْج هذا البيت راكضةً في دلالة العلاقات الانتشاريّة.

– 4 –

فالمعاني في الكونِ، ليستْ على الإنْـ.. .....ـسانِ وقْفاً، إلاّ هوىً وادّعاءَ

تمضي الشخصيّة الشعريّة في الإنحاء باللّوائم على الحبيب عوضاً عن الْتِماس رضاه، أو طلب وصاله، فتقرّر هنا، في هذا البيت استثناءً على سبيل الخبر، وليس على سبيل الإنشاء، كما يقول البلاغيّون، فتتحدّى زاعمةً أنّ

المعاني في الكون ليستْ وقفاً على الإنسان وحدَه، بل هي مشتركة بينه وبين مظاهر الطّبيعة في أروع تجلّياتِها. ومن زعم ذلك فمحَّضه للإنسان وحدَه، لم يكن زعْمُه ذاكَ إلاّ هوىً وادّعاءً.

والمعاني هي ذات دلالة انحصاريّة لأنّها تتخفَّى وراء الدّوالّ، في حين أنّ الكون على شُسُوعه واتّساعه اغتدى صغيراً محدودَ البعد حين حدّثْ من غُلواء سَعَتِه «في» التي تختصر الكبير في الصغير، وتطوي البعيد في القريب، ولو أنّ هذه السيرة ليست مطلقة؛ فيكون معنى الكلامُ في قوله: «فالمعاني في الكون» منحصراً ممّا يجعله متشاكلاً بحكم ذلك.

في حين أنّ معنى «الإنسان» بحكم ما فيه من حياة، وبحكم ما ينهض به من حركة واضطراب، وبفضل ما يصدر عنه من أصواتٍ وإشارات، هو في غاية الانتشار. لكن قوله: «وقْفاً» يحتمل معنىً منحصراً، مما يجعل علاقة الكلام قائمة على التبايُن فيما سبق لفظ «الإنسان» وفيما لحقه جميعاً.

المستوى الثالث

التحليل الإيقاعيّ

نلاحظ أنّ الإيقاع الخارجيّ، وليس البحر العروضيّ الذي ظلّ هو، هو في الرباعيّاتِ السبْعَ عشْرةَ ولم يتغيّر شيئاً، بالقياس إلى الرباعيّة الثانية تغيّر من صوت السين (ومن صفاته الصوتيّة أنّه مهموسٌ منفتح ذو صفير)، ونتيجة لذلك فإنّ الذي ينشأ عن تَرداده هو الصفير الشديد[18]، إلى صوت الهمز المنبعث من أصل الحنجرة. فكأنّ دلالة الصوت في الرباعيّة الأولى إحداث ضجيج صوتيّ ذي صفير حتّى يُسمعَ أكثر، فتتموقع الرسالة الشعريّة لدى المتلقّي، فيُحِسّها إحساساً، ويتفاعل معها، ويتأثّر بها. كذلك نتمثّل الغاية من توظيف هذه السمة الصوتيّة في الرباعيّة الأولى من قصيدة «لِمَ أهواك؟»، ولا اعتباطَ في الفنّ، على كلّ حال.

على حين أنّ صوت الهمز المفتوح (ومن صفاته الصوتيّة أنّه مجهور، وشديد، ومنفتح) كأنّ دلالته تُفْضي إلى التّمكين من رفْع العقيرة إلى أبعدِ مدىً ممكن، فيكون لارتفاعها صوتٌ ممتدّ يضرب في أرجاء الفضاء فيملؤه رجيعاً وحنيناً، لأنّه ينبعث من أعماق الحنجرة فينفتح به جهاز الصوت، مما يُتيح لهذا الصوت أن يرتفع وينتشر إلى أقصى فضاءٍ ممكن، كما أسلفنا القَالَ.

فكأنّ الوظيفة الصوتيّة لإيقاع الرباعيّة الأولى تمثُلُ في إثارة انتباه الحبيب، ولكنْ على نحو من الحميميّة تظلّ بين المنادِي، والمنادَى عليه، بعد أن كنّا رأينا أنّ النّص عمَد إلى اصطناع النداء وتكراره ثلاثَ مرّاتٍ، ابتغاءَ توظيفه في تبليغ الرّغبة، وإسماع الصوت، وبَثّ الرسالة. في حين أنّ الوظيفة الصوتيّة لإيقاع الرباعيّة الثانية هي إظهار الرغبة في إسماع الصوت مرتجّاً عالياً، لحمْل الموضوع على التسمّع والتّنبّه. ولذلك وقع التعويل على استخدام النداء بتوظيف صلة النداء «أيّها المفعِم...»، فكان ما بعد الصلة بدلاً ليكونَ توكيداً للمنادَى عليه، فكأنّ الحبيب نُودِي مرّتين من هذا المنظور النّحويّ. وقد وقع الانطلاق من المنادى للدّلالة على الحرقة التي أصابت الشخصيّة الشعريّة فهي لا تزال تردّد صوتها وترجّعه وتحنّنه من وجهة، وترفعه وتمدّه وتجهر به بهذه «الآءاتِ» المفتوحة لتساعد الصوتَ على الارتفاع بعد أن تمكّنت الحنجرة من القذْف بهذا الصوت من أعماقها إلى نحو الفضاء المحيط بالصوت الممدود، من وجهة أخرى.

ونلاحظ، على عكس ما كنّا رأينا في الخصائص الصوتيّة المخفوضة المقموعة التي تكوّن إيقاع الرباعيّة الأولى، فإنّ الخصائص الصوتيّة التي يتكوّن منها إيقاع الرباعيّة الثانية هي مرفوعة مفتوحة لا تَخنُق الصوت، ولكنّها تمكّن له في الارتفاع والجهارة والانتشار. هناك دلالة على شدّة الحزن والتحمّل الباطنيّ. وهنا دلالة على شدّة الحزن، وغلواء الخيبة، ولكنْ برفْض الانكسار والتجرّع، والعمْدِ إلى خلْع العِذار، وإسماع الصوت الحيران، والتعبير

عن راهن الحال بأعلى ما يمكن من التَّرداد المدوّي في الفضاء. بل هناك دلالة على الرضا بواقع الحال، وهنا دلالة على رفْض الأمر الواقع.

من أجل ذلك نجد عامّة السّمات الصوتيّة، في هذه الرباعيّة، تنتهي بأصوات مفتوحة لتدلَّ على رغبة الشخصيّة الشعريّة في التخلّص من همّها الدّفين، وحزنها المكين: لِمَ؛ أهواكَ؛ أيُّهَا؛ النّفسَ[19]؛ شجوناً؛ حيرةً؛ شقاءً؛ أندَى؛ وقْعاً؛ أضفَى؛ رُواءً؛ لمِعنًى؛ فكادَ؛ يتراءَى؛ وقْفاً؛ إلاَّ؛ هوىً؛ ادّعاءً.

فهذه الأصوات المنفتحة هي التي تميّز الإيقاع الدّاخليّ لأبيات هذه الرباعيّة، لمظاهرة الشخصيّة الشعريّة على التخلّص ممّا في نفسها من همّ وحزن فتُخرجه من أعماق نفسها بواسطة فتْح الحنجرة، إذ الأصواتُ المكسورة والمضمومة فيهنّ قليلٌ.

المستوى الرابع

التحليل التصويريّ

– 1 –

لِمَ أهواك؟ أيُّها المُفْعِمُ النّفـ..... .....ـسِ شجوناً، وحَيْرةً، وشَقاءَ

لقد نعلم أنّ الصور الفنّية في الشعر العموديّ قليلٌ، على عكسها في شعر التفعيلة، والشعر الأجدّ، حيث هي فيهما رقيقة الحواشي، وارفة الظِّلال. ونحاول في أن نتلمّس بعض هذه الصور الفنّيّة التي تَسِمُ أبياتَ هذه الرباعيّة على الرّغم من قلّتها أو انعدامها أصلاً. إذ لابدّ من تصوير فنّيّ في أيّ شعر، وإلاّ فلا يكون شعراً.

نلاحظ، في هذا البيت، وجود شخصيّة شعريّة كأنّها تقوم في مَقام ما، ثمّ تتساءل عن علّة هَواها هذا الحبيبَ الكثيرَ الصُّدودِ، فتخاطبه بصلةً المنادى لادّعاء اقترابه منها. فالصورة الفنّيّة في هذا البيت تقوم على مثول

شخصيّتين اثنتين: شخصيّة تتساءل ثمّ تنادي، وشخصيّة تنادَى فتتسمّع فلا تستجيب، بل تُعْرِض وتتأبَّى تأبِّياً. وما يكون بعد ذلك من ألفاظ التمييز المتعدّد الماثل في الشجون والحيرة والشقاء ليس إلاّ تِبْياناً للحال التي كانت عليها الشخصيّة المناديَةُ، لا الشخصيّة المنادَى عليها.

وأجمل في هذه الصورة أنّها لا تخاطب الحبيب باسمه، ولكنّها تتعمّد استعمال ما يجعله يدرك أنّ المناديَ عليه قريب منه، مكين لديه، ففي الصورة ضرْبٌ من المغالطة والإيهام.

– 2 –

الحسْنِ؟ فالحُسنُ في البدرِ والزهـ... .....ـرَةِ أنْدى وقْعاً، وأضفى رُواءَ

في الصورة الفنّيّة هنا، في هذا البيت، مُساءلةٌ ثم تقرير. وتمثُل في هذا الحُسْن البديع الذي يمثّله البدرُ ليلة التمام فيصير منيراً وديعاً، يُرسل بأشعّته الشاحبة على الأرض فيستحيل كلّ ما عليها إلى نور وديع. كما تمثُلُ في صورة هذه الزهرة المتفتّحة البراعمِ التي إذا نظرتَ إليها أمتعتْك، وإذا اقتربْتَ منها عَبَّقَتْك، وإذا مسِسْتَها أحسسْتَ نعومةَ ممَسِّها فيتركّب جمالها ويتعدّد في المنظر والمَشَمّ والممَسّ جميعاً.

وليست هاتان الصورتان إلاّ صورةً معكوسة للحبيب الماثل خلف هذه المظاهر، فلو لم يكن الحبيب، في الحقيقة، جميلاً ساحراً، ولا فاتناً آسراً، لَمَا تبادرتْ إلى ذهن الشخصيّة هاتانِ الصورتان اللّتان هما، من بعض الوجوه، ماثلتان فيه، منبثقتان عنه؛ فكأنّ الحبيب، في الصورة الخلفيّة، يشبه القمر في بهائه، والزهر في عطره ورُوائه. وإذا حُقَّ لنا تحقيق هذا التمثّل فإنّه يصبح في هذا الكلام ثلاثُ صورٍ : صورتانِ اثنتان هما الباديتان، وصورة ثالثة هي الخفيّة، ولكنها في الوقت نفسه هي المقصودة من وراء التصوير.

– 3 –

أم لمعنىً شفَّتْ مفاتنُكَ العـذ..... .....ـبةُ عنـه، فكـاد أن يتـــراءَى

والآية على أنّ الصورة الثالثة المفترَضة في البيت السابق (الثاني من الرباعيّة) هي المقصودة على عدَم ذِكْرها، أنّ هذا البيت الثالث يدلّ عليها فيما زعمْنا؛ وإلاّ فما كان حمل الشخصيّة الشعريّة على الانتقال من التّعْميَة إلى التصريح، فإذا هي تصوّر الحبيبَ المُعْرِضَ على أنّه هو من الجمال العظيم بحيث إنّ مفاتنه ترقّ وتشِفُّ، حتّى يغتديَ كلّ ما فيه أهلاً لأنْ يُرَفَّ! فالصورة الفنّيّة هنا شفّافة تجعل البصر يرى هذه المفاتن من خلال هذا الشُّفوف العجيب الذي يتراءَى منه كلّ شيء! فلأوّل مرّة تشِفُّ مفاتن الحبيب وهو يتجلّى ماثلاً أمام عيني الشخصيّة الشعريّة فتشاهد منه ما تشاهد!...

وربما تكون هذه الصورة، بعد الحرمان الذي ظلّت الشخصيّة الشعريّة تُقرّ به خلال الأبيات الستّة السابقة، هيَ ضرْباً من العِوض، كما يزعم علماء النّفْس في بعض تفسيراتهم لأنواع السلوك؛ فإذا فات الشخصيّة الشعريّةَ إدراكُ الوصال على الحقيقة، ولم تلق من الحبيب إلا الصّدود والنّفور في واقع الأمور، فإنّه لم يَفُتْها أن تعرّيَ هذا الحبيب فتصفَ مفاتنَه، وعلى أنّها عذبةٌ توشك أن تدمِّرَ من يراها!...

– 1 –

فالمعاني في الكونِ، ليستْ على الإنْـ..... ..ـسانِ وقْفاً، إلاّ هوىً وادِّعاءَ[20]

ليس في هذا البيت صورة فنيّة واضحة، ولكننا نصادف فيه إرسال حكمة تلخّص ما ورد في الأبيات الثلاثة التي سبقت هذا البيت من الرباعيّة، إلاّ ما يراد من دلالة لفظ «المعاني» هنا إلى السّرّ العبقريّ الذي يجعل هذا الشيء جميلاً حين يوفُر فيه، فإن انعدم منه ذهبت عنه ملامح الجمال ففقَد كلّ شيء. فصورة الكون بجماله ومظاهره العجيبة لا يقلّ جمالاً عن الإنسان الذي لا ينبغي له أن يدّعيَ ذلك وحده لنفسه أنانيّةً ومكابرةً. فكأنّ الصورة،

هنا، تقوم في طرَفين اثنين: الكونِ بكلّ مظاهره الجماليّة من وجهة، والإنسان بما وُهِب من جمال السَّحنة. ولا ينبغي أن يقتصر سرّ هذا الجمال ومعانيه على طرَفٍ دون طرف آخر، وإلاّ فقدت الحياة نظامَها، وعلّةَ وجودها.

المراجع

1) طُبع عام 1408-1988.

2) حمزة شحاتة، ديوانه، ص. 173.

3) م. س.، ص. .175

4) م. س.، ص. 281.

5) حمزة شحاتة، ديوانه، ص. 254.

6) م. س.، ص. 255.

7) م. س.، ص. 153-154.

8) هو إجراء تحليليّ أسسناه لقراءة الخطاب الأدبيّ بعد أن انتهينا إلى أنّ الكلام كلّه في معناه لا يكاد يخرج عن إطارين اثنين: الأوّل يحمل المعاني الانتشاريّة مثل الفضاء، والأفق، والأرض، والصياح، والضجيج، والحركة، وهلم جرّاً، والآخر يحمل المعاني الانحصاريّة مثل ألفاظ القبو، والقبر، والظلام، والسجن، والقلب، وهلمّ جرّاً... يراجع كتابنا: قراءة النّص، نشر دار اليمامة، كتاب الرياض، الرياض، 1997، ص. 301-303.

9) عبدالملك مرتاض، ألف – ياء، ص. 239-240، نشر دار الغرب، وهران، 2004، مع بعض التصرّف.

10) حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 266، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، الطبعة الثالثة، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت 1986.

11) البيتان هما:

فترى الذّبابَ بها يغنّي وحدَه هزِجاً كفعْلِ الشّاربِ المترنّمِ

غرِداً يحكّ ذراعَهُ بذراعِه فِعْلَ المُكِبِّ على الزّنادِ الأجْذَمِ

12) أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، 3، 127.

13) يزعم المؤرّخون أنّ أبا غبشان باع ولاية البيت الحرام إلى قُصيّ بن كلاب ببعير وزقّ خمر، فضربت العرب المثل بهذه الرزيّة الفادحة التي أصابت أبا غبشان، ينظر المسعودي، مروج الذهب، 31 .2، دار الأندلس، بيروت، 1385-1965.

14) كذا ضُبطَ بالأصل. والوجه أن يضبط لفظ «النفس» بفتح السين على أنّه مفعول اسم الفاعل (المفْعم) المتعدّي إلى فعل واحد. في حين أن قوله «شجوناً» وما عُطف عليه بعدُ إنّما يكون منصوباً على التمييزً.

15) حمزة شحاتة، ديوانه، ص. 36.

16) كذا ضُبطَ بالأصل. والوجه أن يضبط لفظ «النفس» بفتح السين على أنّه مفعول اسم الفاعل (الـمُفْعم) المتعدّي إلى فعل واحد. في حين أن قوله «شجوناً» وما عُطف عليه بعدُ إنّما يكون منصوباً على التمييزً.

17) حمزة شحاتة، ديوانه، ص. 36.

18) يهتدي النّاس بحكم عطاء الطبيعة إلى الخصائص الصوتيّة المتسمة بالحدّة في حرف السين، فترى المعلّمين ومحفّظي القرآن في الكتاتيب حين يتكاثر ضجيج الأطفال يصطنعون لإسكاتهم صوت «السّ»! وكذلك إذا أراد أن يُنبّه أحدٌ أحداً آخرَ إلى وجوده... يصطنع هذا الصوت فيَسمعه المعنيّ بالصوتِ دون الالتجاء إلى مناداته، حفاظاً على سريّة التنبيه، وحميميّة النداء.

19) سبق لنا أن علّقنا على الضبط النحويّ لهذا الحرف في الإحالة الرابعة عشرة، ونعيد هنا ما قلنا هناك، للأهميّة: «كذا ضُبطَ بالأصل. والوجه أن يضبط لفظ «النفس» بفتح السين على أنّه مفعول اسم الفاعل (الـمُفْعم) المتعدّي إلى فعل واحد. في حين أن قوله «شجوناً» وما عُطف عليه بعدُ إنّما يكون منصوباً على التمييز».

20) حمزة شحاتة، ديوانه، ص. 36.

❖ ❖ ❖

حدثنا عن الأستاذ حمزة شحاتة كما عرفته وعايشته زمناً ليس بالقصير؟

سؤال طالما سمعته خلال ما يزيد على عشرين عاماً من كثيرين ممن يعرفون والذين يريدون أن يستزيدوا معرفة عما لديهم عنه.

والذين يريدون أن يعرفوا شيئاً عن هذا الرجل الذي امتلك الأسماع والأبصار دون أن يسعى لذلك لأنه كان عازفاً عن الأضواء خلال الفترة الزمنية التي عرفته فيها على الأقل

كنت في كل مرة يتناهى إليَّ هذا السؤال أنصرف عن الرد عليه، بسبب كنت أجد له مبرراً هو أنه ليس من المقبول لدي أن يكون الحديث عن الأستاذ حمزة شحاتة - في مجلس أو حديث عابر - لإحساس مني بل وقناعة تامة جسمها حبي وإجلالي لهذا الرجل بأن الحديث عنه لا يليق إلا أن يكون في احتفالية تعكس حب كل من يشترك فيها لهذا الرجل، وفاء له ببعض ما يستحق.

وفي مناسبة أدبية جمعتني بنفر من محبي الأستاذ شحاتة الذين كانوا يتبادلون الحديث عنه، ولا أنكر أنني حين كنت أستمع إلى المتحدثين، أكون حاضراً غائباً، أستجمع من حديثهم - وكله وفاء وإجلال - ذكريات ظلت محفورة في وجداني بكثير من الجلال والإجلال، وأسرح في شؤون وشجون امتلكت كل أحاسيسي، وكان لها دور كبير في خط مسار حياتي.

وليس غريباً ذلك من شخص محب لشخص كبير بكل مقاييس الرجولة، عرفه ويكاد يجزم أنه لقيه وعرفه وخالطه أكثر من غيره في فترة ما قبل مغيبه عن الدنيا، بل أكاد أجزم أنه - من جانب - رفع كل حواجز

التحفظ أو التكلف بيننا مع إجلال مني له، وتلك ميزة أو حظ نلته، وأنا على يقين أن ذلك الحظ لم ينله إلا أقل القليلين ممن عرفوه أو خالطوه من قبل.

أعود بذاكرتي لأتذكر أول مرة رأيته فيها، وكان ذلك في فترة الشباب الباكر عندما كنت أدرس في المرحلة الثانوية في مكة المكرمة وكان ذلك في دارة الأستاذ إبراهيم أمين فودة يرحمه الله وكنت مع زمرة من أقراني من هواة الأدب عند ابنه حمزة، حين طلب منا الهدوء لأن في الصالون المجاور الأستاذ حمزة شحاتة، فانسللنا إلى ذلك الصالون واحداً إثر آخر، وجلست مع من جلس في مكان بعيد يليق بأدب جلوس الصبيان إذا جلسوا مع الكبار.

كان في المجلس كوكبة من الأدباء يتصدرهم الأستاذ حمزة شحاتة وكان هو الذي يمسك بأطراف الحديث في وقار وإجلال وصوت جهوري، يمتلك ألباب من يستمع إليه، وكان يتكلم في كل شيء في الأدب وفي الفلسفة وفي الاجتماع والكل منصت إليه، وكلهم من الرعيل الأول من مثقفي ومفكري جيله وكان هو فارس المجلس، وكنت أنظر إليه من بعيد وتمنيت أن أتحدث إليه أو أكلمه ولم أكن أعرف أن أمنيتي ستصبح حقيقة فأراه كل يوم. لقد كانت أمنية تحققت لي ضمن أمنيات أخرى تحققت، والغريب والعجيب أنها تحققت كلها في القاهرة تلك الفترة الخصبة من حياتي عطاءً وأخذاً وسبحان مدبر الأمور.

كيف التقينا؟

حين انتقلت للقاهرة لأعمل قنصلاً في سفارة المملكة العربية السعودية سنة 1384هـ الموافق 1964م كانت إحدى وصايا أبي يرحمه الله لي أن أتعهد بعناية خاصة - تزيد على الواجبات الرسمية - أشخاصاً لهم عنده مكانة أثيرة وكان من بين أولئك الأستاذ حمزة شحاتة، ولم أكن أعلم عن مدى علاقتهما الفكرية والوطنية إلا من الأستاذ حمزة نفسه بعد ذلك.. ولذلك حديث طويل لا أجد مجاله هنا ولكني أحتفظ به لذاكرة الزمن الأمينة.

سألت عنه حين استقر بي المقام في القاهرة ورتبت أموري الحياتية فلم أجده وقيل لي إنه مسافر ولا يعلم أحد إلى أين أو متى يعود، ومرت أيام وشهور حتى كان اليوم الذي انتظرت!!

كنت أمر - ذات صباح - على مكاتب القنصلية أتفقد سير العمل وأتعرف على حاجات المراجعين من مواطنين وغيرهم، وعند أحد المكاتب استوقفني نقاش غريب وعجيب بين موظف صاحب رأي متصلب لا يتعب من النقاش ولو كلفه ذلك عمره كله حتى وإن كان على خطأ بيّن، وبين شخص لم أتبين شكله لأني جئت من خلفه. وكان النقاش حاداً حول وضع الهمزة في كلمة هل هو فوق الألف أو تحتها؟ وكان يصر على رأيه المخالف للآخر، وكان لطرافة الموضوع أن أي وضع للهمزة يعطي معنى مغايراً للكلمة عن الأخرى. ولما طال النقاش والمراجعون في ضجر لضياع وقتهم تدخلت بحكم وضعي الرسمي وقلت: لابد من فض الاشتباك، ولترفع الهمزة الآن، ويضعها كل منكما بعد ذلك كيف يشاء عندما يكتب ويتحمل عواقب ذلك. واستدار نصف استدارة لم أتبين منها وجهه وقال: لقد أنصفت وأنقذت صديقي اللدود من عناده.

قام الموظف يحييني ويعرفني بمن كان يتجادل معه ويعرفني به وما أن نطق باسمه ونظرت إليه حتى أخذني بالأحضان في وداد غامر وقال: أهلاً بالحبيب. ومنذ تلك اللحظة شعرت في أعماقي أن كلينا غدا قريباً من الآخر وأن حواجز التكلف أو الحذر الإنساني المستحب أحياناً قد زال، وشعرت مع الأيام أن هذا الكنز الذي يُخيل للناس أنه في قمقم محكم الإغلاق أو أن هذه القلعة التي تبدو لكثيرين أنها محصنة - وهي كذلك - هذا السر العظيم واللغز الذي حارت فيه عقول الكثيرين من الممكن أن تصل إلى فهمه وإلى أعماق أعماقه إذا كان لك الحظ أن تصل إلى مفتاحه، ولي شرطاً أن تكون حكيماً أو حصيفاً ولكن حين يسعدك الحظ ولو في لحظة إنسانية تنفتح لك فيها مغاليق هذا الرجل، ويسمح لك فيها أن تدخل وتحتل في نفسه مكاناً

يضعك هو فيه، ستجد أنك أمام فارس نبيل من الذين نقرأ عنهم ونحس أنهم رموز مضيئة في زمانهم والآتي من الأزمان، لكن فارسنا الذي أتحدث عنه من نمط عجيب يختلف عن أولئك الفرسان النبلاء فله ميزات ونمط آخر، تحس أنه جاء في زمان غير زمانه، تحس أحياناً أنه جاء متأخراً عن زمانه وأنه يمثل زمان الفضائل الصرفة التي لا يشوبها وهن أو تشويش أو تداخلات، وتحس أحياناً أنه جاء سابقاً لزمانه، وأنه يمثل زمن التفتح في آفاق الذهن والعقلانية المسترشدة بثوابت العقل في تحليلها للأشياء ووضع كل شيء في مكانه الطبيعي.. سواء كان ذلك شخصاً أو فكرة أو ممارسة عامة أو ممارسة خاصة، أنه فارس تدور بوصلته في زمان غير زمانه، وليس ذلك ذنبه وحده.

لمحات شخصية

أحسب أنني لن آتي بجديد حين أقول إنه كان مهيب الطلعة أنيق الملبس لا تحس في ذلك تكلفاً أو تصنعاً، جهوري الصوت يستطيع كل من معه في المجلس أن يسمعه وبنبرات واضحة مريحة حتى ليخيل كل واحد أنه يكلمه وحده. لحديثه طلاوة فهو يسلسل مجريات الحديث تسلسل المتمكن والمرتب لأفكاره، لا تحس مللاً ولكن تحس شوقاً لما يأتي بعد ذلك في الحديث - حتى وإن كان الحديث ابن لحظته ولم يكن هناك ترتيب له - وكان بجانب هذه العظمة في الحضور يحسن الإنصات لمن يتكلم معه وأحياناً يحاوره بتواضع جم كمن يطلب المعرفة. وتكون درجة الإنصات مرتبطة بجدية الحديث وبقدرة المتحدث إليه في الاسترسال، حتى إذا وجد منه خروجاً على مقتضيات الحديث كتشويش في المعلومات أو خروج على النص تحول بأدب جم لإصلاح نظارته أو للنظر لساعته ويسأل عن الوقت ويدعي بلباقة فائقة؛ أن ساعته صارت تؤخر الوقت أو تقدمه حسب ما يراه هو من مجرى الحديث، وكنت أفهم ذلك جيداً فأحاول أن أتدخل لأغير مجرى الحديث بمداخلة تريحه ولا تجرح المتحدث.

حكايته مع السمك

كان لا يأكل إلا السمك وكنت أظن ذلك نتيجة لمعيشته في جدة التي يعشقها وقال فيها قصيدة رائعة[1]. وقد سألته مرة ولِمَ السمك وحده؟ قال: إنه سهل الهضم وفيه الفوسفور واليود ومفيد لمن عنده تصلب الشرايين مثله، وألححت في السؤال وأنا أقول: ولكن في كثير من الأطعمة والأدوية الكثير مما تطلب فصمت قليلاً وقال: يا صديقي.. هناك سبب جوهري: إنك لا تراها تُذبح وتُسلخ ويُكسر عظمها ويُقطع لحمها بالمدي الغليظة والساطور!!.

كان يحب السهر ويقضيه مع نفسه يشرب «الجراك» يتأمل في رحلة طويلة من التفكير في أحوال الدنيا، يستمع إلى المذياع أحياناً كثيرة ليس إزجاء للفراغ ولكن طلباً للمتعة الذهنية التي يفتقدها بسبب مشاغل الحياة اليومية وضجيجها من حوله.

كان مما سمعته منه وهو من أسرار شخصيته وبما أجزم أنه لا يعرفه إلا أقرب خاصته ما يبرهن على أنه يهوى تحدي الصعاب التي لا يجسر كثيرون على ركوبها إما طلباً للسلامة أو لعدم توفر الجسارة الفاعلة.

واقعتان

ومما عرفته وحدثني عنه واقعتان:

الأولى: أنه في شبابه صادفته قضية شخصية كان الفيصل فيها معرفة القانون الدولي العام الذي كان في ذلك لوقت سراً من الأسرار لا يصل إليه إلا الراسخون في العلم لصعوبة تداوله وندرة مراجعه، فما كان منه إلا أن أحضر كتب القانون الدولي العام والخاص واستوعبها ودفع بالحجة تلو الحجة من موادها، دفوع المتمرس لنصوص مواده وما تحت السطور من استنتاجات وشواهد، وكنت من باب المداعبات وتنشيط الذاكرة لي أسترجع

معه بعض ما درست في ذلك فيجيبني جواب من قرأ ذلك لتوه أو قبل يوم، ولم أكن أحس بتعب في ذاكرته أو وهن في تذكره.

الثانية: أنه عنَّ له ذات عشية - وهو في دار نقابة السيارات بمكة المكرمة حيث كان يعمل - عنَّ له أن يذهب إلى «ثول» ليأكل أكلة سمك فقام وقاد السيارة من القشاشية وهو لا يحسن القيادة وسار بها لمقصده وتناول عشاءه من السمك وعاد في ليلته، والذين يعرفون أنه كان لا يصل مكة بجدة إلا طريق واحد للذاهب والآتي، والذين يذكرون كم من الحوادث المرورية وكم من الأرواح قد أزهقت إما لقلة خبرة السائقين أو للانعطافات الخطرة فيه، والذين يعرفون كم هو شاق وعسير الطريق من جدة إلى ثول. إن الذين يعرفون ذلك أو سمعوا طرفاً منه يدركون كم هي جسارة الرجل التي هانت أمامها حسابات العقل والمنطق أمام رغبة لا جدال في غرابتها مع أهوال ومخاطر تنفيذها.

وثمة نقطة لابد أن أقولها وهي أن فارسنا في علاقاته بالناس يضع خطوطاً عدة بينه وبين من يتعامل معه، بعضها بيضاء وبعضها خضراء والأخرى حمراء، يمسك هو بمسار تجاوزها فلكل شخص خطوطه التي حددها هو له ولا يمكن أن يتجاوزها إلا بما يسمح له وبالحدود التي يحددها.

سألته مرة: ماذا يعني لك السهر وأنت في سن يتطلب النوم المبكر؟ فقال: يا صديقي «سهر الشوق في العيون الجميلة حلم آثر الهوى أن يطيله»[2].

أنا لا أنام إلا حينما يطلبني النوم لأنني لا أطلبه، وأستيقظ حينما أطلب أنا الاستيقاظ، وكان يحب شرب «الجراك» وكنت أصحبه لنشتري فحماً، وفي كل مرة كان يجلس القرفصاء وهو بكامل هيبته وأناقته وينتقي ما يريد فحمة فحمة وعز عليَّ ذلك مرة فطلبت منه أن أقوم بذلك نيابة عنه، فاستدار إليَّ ونظر إليَّ نظرة ذات مغزى وقال: يا صديقي إن لكل منا عادة سيئة تتطامن أمامها هيبته وكبرياؤه، وفي كل منا نقطة ضعف إنسانية - وهي

للأسف سلبية - ينسى فيها الحواجز الذي وضعها هو أو المجتمع حوله، وأحمد الله أنك رأيتني أمام عادة سيئة لي تهون كثيراً عن عادات كثير من البشر تدخل أحياناً في إطار الرذائل وتتطلب محاسبة النفس قبل المجتمع، وأحمد الله أنني أمام عادتي تلك لم أضطر لأن أكذب أو أتجمل، وأنها لم تظهر إلا أمام صديق صدوق يحمله حبه لي على تجاوزها.

رهين المحبسين

وثمة نقطة أخرى استحثني على ذكرها ما قرأته - وأنا أستعد لكتابة هذه الخواطر - لكاتب ذكر أن فارسنا كان في آخر سني عمره رهين المحبسين لأنه أصيب بالعمى!! وأود هنا أن أوضح أن فارسنا قد ضعف بصره ولم يكف ولهذا قصة سأسردها لاحقاً، وأنه رغم هذا العائق ورغم وهن جسمه إلا أنه كان حريصاً أشد الحرص على المجاملات الشخصية، فكنت أصحبه لاستقبال وتوديع الأشخاص الذين يكن لهم حباً واحتراماً، وكان له تقييم عجيب، فهو قد يستقبل شخصاً عند قدومه ولا يودعه عند سفره، ويقصد قادماً آخر ليلقي إليه التحية والمجاملة المحدودة، وقد يستغرق مع آخر في الكلام، وأظن أن ذلك كان يعطي إشارات لمكانة كل واحد في نفسه وقد عرفت من تكرار ذلك مكانة الكثيرين من الشخصيات العامة في نفسه.

لن يكون حديثي هنا في تحليل فكر فارسنا فلذلك فرسانه من الأكاديميين أو المفكرين الأفذاذ، وهو ليس موضوع اهتمامي في هذه العجالة ولهذا سيكون الحديث منصرفاً إلى ومضات من فكره في أشياء كثيرة من الشعر، وفي الحياة، وفي الغناء، بقدر ما تسعفني الذاكرة ويسمح المقام.

فللشعر عنده تعريف.. فهو عملية لا تخضع عند تقييمها وتذوقها لمعمل يحسب المقادير فهو ليس عملية كيميائية تخضع للأرقام، وهو ليس عملية هندسية تحسب بالقلم والمسطرة. وأن الذي يتذوقه لابد أن يكون في داخله شاعر أو على الأقل ذوق جمالي رائع، والشعر لغة كل شعوب العالم، لأن

في داخل كل إنسان شاعر والفرق بينه وبين الشاعر هو أنه ظاهر والآخر مختفي. فأنت تقرأ لشكسبير وتقرأ لعنترة وأبي نواس وحتى ديك الجن وفي مختلف الأزمان تعيش معهم مشاعرهم مع اختلاف زمانك عن زمانهم وتعايشهم وتتعاطف مع تجربتهم حتى وإن كنت لا تحب أحدهم أو يستهويك، ويحكم ذلك لغته الشعرية بالدرجة الأولى وقرب درجة تجربته من نفسك.

أما الشعراء فهم قبيلة مهاجرة من الزمان والمكان إلى زمانها ومكانها الخاص، لم تنفصل أواصرها على مختلف العصور - وإن صادف وخرج واحد عن سربه فلابد له أن يعود إليه لأنه سوف يشعر بالغربة، وإن لم يعد فمصيره النسيان لأنه صار بعيداً عن القافلة، وللشعراء درجات عنده، فالذي لا يحفظ شعره بينما يحفظ شعر الاخرين هو شاعر تنتظر منه أن يجود ولا يكرر معانيه، أما من كان غير ذلك فهو مجتر يكرر نفسه ويتقوقع داخل إطاره ولا تحسب له إلا قصائد معدودة. أما الباقي فمن سقط المتاع، ولديه تسميات غريبة لهم، فهو يقول عن أحدهم: الأخرق!.. وسألته عن السبب في هذه التسمية؟ فقال بعفوية وصدق:

رجل أحمق الخطى

سحقت هامتي يداه

المتنبي والشريف الرضي

أما عن الشعراء الذين يجلهم ويحبهم من بين قافلة الشعراء فإن المتنبي له المنزلة الأثيرة عنده فهو في رأيه: كالسيل الذي يحمل الماء والشجر والحجر والطمي التي هي زاد لغيره في البناء لأنها تحمل كل مقومات الحياة، وكان يجل ويحترم كذلك الشريف الرضي الذي يعتبره أصدق رجال القبيلة قولاً وأرقهم لغة وأن في شعره حلاوة وطلاوة لا يدانيها أحد.

وكانت للأستاذ حسين سرحان مكانة خاصة عنده فهو عنده قد جمع

كل محاسن البادية وكل أطايب الحاضرة وأنه لم يأخذ حظه في قافلة الشعراء لأنه كان منطوياً على نفسه، أما عن سيد الشعراء في زماننا في رأيه فهو نزار قباني الذي يصفه بالجواهرجي الفذ، ولم يأتِ رأيه ذلك من فراغ أو جنوح في الهوى ولكن من تقييم موضوعي فنزار بجانب موهبته الفريدة قد جمع خصائص لم تتوفر لشاعر قبله، فهو بجانب لغته العربية الرصينة يجيد ثلاث لغات أجنبية يقرأ عنها ويتذوق معانيها ويتفتح على ثقافاتها وهي اللغة الفرنسية والإنجليزية والإسبانية. وهو كذلك بسط اللغة للقارئ العادي وأوجد ما يسمى باللغة الثانية، فقد نزل للقارئ نزولاً غير مخل ولكنه مدروس ورائع ويترك كلمات القواميس فارتفع بالكثيرين وأوصل هذه اللغة للقارئ من الخليج إلى المحيط وهذا ما عجز عنه حملة أكبر الدرجات العلمية في اللغة والآداب. وهو أيضاً ألمع شعراء الشعر الجديد الذي يطلقون عليه شعر التفعيلة فهو طرق بابه ودخل من أوسع الأبواب برصيد كبير من هضمه لشعر التراث مع رصيده الآخر من الثقافة التي هضمها وتوفرت له بإجادة اللغات الأجنبية الثلاث، وهو يتميز بمزية أخرى لا تتوفر لشاعر من زمانه أو غير زمانه، فلو أتيت بقصيدة - لم تنشر - وليس عليها اسمه وعرضتها على عشرة مثقفين لأجمع كلهم على أنها لنزار.

ثلاثة أجسام إنسانية

ولفارسنا في مجالات الحياة فكر متميز يعكس عمق إدراكه لمجريات الحياة، إدراكاً له دلالات ومعانٍ يقف المتأمل لها موقف الاحترام لهذا الفارس، فله في الجسم البشري رأي يقوِّل إن الأجسام الإنسانية ثلاثة أشكال: الجسم العظمي، والجسم اللحمي، والجسم الأثيري. والجسم الأثيري هو أرقى صور الجسم الإنساني حيث يشف ويتخلص من أدران الدنيا، وله رأي في المحبة والمهابة فيقول: إن من يهابك أطول في احترامك ممن يحبك، لأن للمهابة أسباباً عدة ليس من السهولة أن تتراخى، أما المحبة فلها سبب واحد من الجائز أن يزول في لحظة.. وسبحان مقلب القلوب.. وله في العبقرية رأي

يقول إنها تميز إيجابي لا يظهر فجأة ولكن له أسس ومظاهر تزداد وضوحاً يوماً بعد يوم.

العرب والفيل

وله مقارنة لطيفة بين العقل العربي والعقل الغربي فيقول: إنه لو فرض أن علماء عرباً أرادوا أن يعملوا موسوعة عن الفيل وتوفر لهم مجلد واحد لأشبعوا الدنيا دعاية له على أنه السفر الوحيد في عصره، أما العلماء الغربيون - والألمان بالذات - فقد يسفر بحثهم عن عشرة مجلدات يقدمونها في تواضع ويضعون للسفر عنواناً متواضعاً هو «مقدمة في الفيل». وله عند قراءة أي نص أدبي سواء كان قصة أو قصيدة أو مقالة في بحث أو تحليل - رأي - فهو يقول إنه إذا بدأ بالألفاظ الرنانة وزخرفة اللفظ فاعلم أن الكاتب في مأزق من أي نوع.

لاعب الكيرم الفنان

وقد كان فارسنا يجيد العزف على آلة العود بامتياز ولاعباً لا يبارى في «الكيرم» الذي كان لعبة شائعة في الحجاز ولازالت.

ومن شواهد تميزه في العزف وطبقات الألحان أنه أبدى لمطربين هما الأستاذ طلال مداح ومحمد عبده وكانا في بدء بزوغهما - وفي حضوري - ملاحظات عن هنات في أدائهما وكيف يمكن لهما تجاوزها ليكونا نجمين بازغين ليس في أدائهما هنات وقد تقبلاها بالشكر والامتنان. ومن شواهد تعمقه في الفن ما جرى عندما دار حديث عن تحليل صوت المطربة فيروز وكان في المجلس الموسيقار كمال الطويل الذي أفاض في ذلك إفاضة العارف الذي لا يستطيع أحد أن يزيد عليه أو حتى يجاريه، وما إن فرغ حتى أخذ فارسنا بزمام الحديث فقال: إن لفيروز مزية أخرى لا يدانيها أحد فيها، أن

الحب ينشأ في الإنسان طفلاً فهو يحب أمه وأباه ثم يتطور في النمو فيجب من حوله، ثم الجنس الآخر، ثم الوطن، ثم الحياة بكل ما فيها من جمال. وحين تغنى فيروز فإنك تحس بأنها تمر بك خلال هذه المراحل دون أن تحس بمطبات هوائية وهذا منتهى العظمة. أما أي مطرب أو مطربة - مهما علا قدره - فإنه حين يغني فإنه يظل في مجال مراحل العمل وشجونه. وفي شجن فيروز تحس بالشجن العظيم وليس بالحزن الأسود الذي تحسه في شجن أي مطرب أو مطربة. وقد استحسن الموسيقار العظيم كمال الطويل هذا الرأي الذي ربما سمعه لأول مرة.

التفاعل مع حركات التجديد

وفارسنا الذي يعرف الجميع عظمة نسقه الشعري الذي يذكرنا بالرعيل الأول من الشعراء التقليديين الذي يفخر بهم سفر تراثنا الخالد، لم يكن منعزلاً عن حركات التجديد وتجاربها، فهو مع القديم في رصانته وهو مع التجديد الجيد الذي يحرك كما يقول مياه الشعر الراكدة. ولكن للتجديد شروطه.. فهو لا يكون من راكب موجة التجديد دون أن يكون له رصيد من التراث، فهو يرى أن التجديد مقبول ممن يكون له الموهبة الفذة مع رصيد من التراث يكون قد استوعبه وامتصه، وأن لمن يتصدى لذلك لابد أن يكون حافظاً لمائتي بيت على الأقل من شعر التراث. وقدزاد على هذا الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهرجي فطلب أن يكون أربعمائة بيت يسردها في جلسة واحدة، ويرى فارسنا أن ألمع فرسان التجديد: نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وأزيد أن لفارسنا قصائد في شعر التفعيلة وأنه كان يحثني على كتابته، فأسمعته مطلع قصيدة مرة ولم أزد. وكان يسألني المرة تلو الأخرى فأرد عليه بأن الشعر يعاندني ومرة قال لي: «أظنك ستكملها بعد أن أموت» وأحسب أنه كان يستشرف حجب المجهول، فقد جاءت في رثائه وسآتي لذكرها في نهاية هذه المرويات.

كيف أمتلك نفوس الآخرين؟

لا يفوتني أن أذكر حادثة وقفت أمامها مبهوراً وسألت نفسي: كم هي قدرة هذا الرجل على امتلاك فكر ونفوس الآخرين؟ ففي عصر ذات يوم كنت على موعد معه لنكون في استقبال أحد الشخصيات، وذهبت إليه قبل الموعد بساعة فلم أجده في المنزل وقيل لي إنه ذهب للطبيب وينتظرني هناك، وكانت عيادة الطبيب قريبة من منزله، ذهبت إليه فرأيت منظرا أدهشني فقد كانت أمام العيادة، عيادة لطبيب آخر ووجدت طبيبي العيادتين والعاملين فيهما من ممرضين وممرضات والمرضى الذين قصدوا العيادتين طلباً للعلاج. رأيت الجميع وقد جلسوا في صمت وإنصات كبير إلى فارسنا وهو يتكلم عن نظرية الوراثة، فوقفت أسمع وحين وجدت أن موعدنا قد قرب حاولت بإشارة مني تذكير فارسنا بالموعد فإذا بالجميع وفيهم الأطباء والمتعلمون وأنصاف المتعلمين والبسطاء ينظرون إليَّ حنقاً ويطلبون مني الصمت. ولما أحسست أن الوقت يداهمنا قلت: يا أستاذ سيفوتنا الموعد! عندئذ قام وقال: «حديثنا موصول وله بقية». ولمن يستوعب هذه الحادثة لا شك يدرك ويتأكد لديه كم هي عظمة هذا الرجل في امتلاك عقول المتلقين منه على كافة مستويات عقولهم وثقافتهم ومعرفتهم به أو عدم معرفتهم.

أعرف - بادئ ذي بدء - أن هذه اللمحات هي أدق ما في هذا البحث بل وأكثرها أهمية وقيمة لأسباب عدة منها أن أي موضوع آخر عن جانب آخر من أي شخصية عامة - مهما كان الحديث فيه دقيقاً، فإنه مقبول وإنه يمكن تجاوزه أو الزيادة فيه بالاجتهاد أو الهوى أو الأخذ ببعض جوانب نظرية المؤامرة في البحث. أما في النواحي الإنسانية فتتطلب الأمانة - أولاً - ثم القرب من الشخصية المطلوب الحديث عنها، ولهذا فإنني سأتكلم فيها ورصيدي ذانك الاعتباران مع إحساسي أنني أمشي في حقل من الألغام التي يخشى أن تصيب أحداً كان يسأل المتلقي لهذا الحديث سؤالاً موضوعياً - من حقه أن يطرحه - أياً كان غرضه أو هواه أو مشاعره فلا حرج.. إذاً ففارسنا

إنسان تسري عليه كل قوانين الحياة.. القوة والضعف.. والمد والجزر.. والنصر والهزيمة.. الأمل ولا أقول واليأس ولكن أقول مراجعة النفس.

الإحباطات الثلاثة

من خلال معايشتي اليومية لفارسنا لمدة تزيد على سبع سنين وقر في نفسي أن لديه شعوراً بالإحباط ثلاث مرات في حياته.. الأولى في فجر شبابه حيث انهزم هتلر! وقد لا يعرف إلا القليلون أنه كان منحازاً للألمان بقيادة هتلر مع مجموعة من ألمع شباب جيله، فهم مع انشغالهم بوطنهم ومخاض وإرهاصات فجر التطور والانطلاق التي تكاد تظهر في ذلك الوقت، لم يكونوا متقوقعين في حدود هذا الوطن ولكنهم كانوا يتجاوزون الحدود إلى العالم من حوله، وكانوا مقتنعين أن في انتصار ألمانيا بقيادة هتلر على الحلفاء بروز قطب جديد من أقطاب القوة يعمل على بروز مرحلة جديدة وفجر جديد للعالم. لذلك عندما انهزم هتلر اعتراهم إحباط شديد للحد الذي فكر فيه فارسنا أن يهاجر لأمريكا وقد أتم كل إجراءات الهجرة ولكنه لم يوفق في كشف الهيئة لأنه كان أصلع!

الهجرة لأمريكا

ويتذكر ذلك ويضحك فأسأله: ماذا كنت تريد أن تكون لو قدر لك أن تهاجر لأمريكا؟ فيقول: كنت أود أن أكون راعياً للبقر فأصلح دور الإنسان هناك وأرد للبقرة اعتبارها! ويزيد: إذا كانوا لا يريدون الصلع فما عليهم إلا أن يطوروا في الجينات والكروموزومات، وكان يتحدث عن الهندسة الوراثية والاستنساخ قبل ما يزيد عن عشرين عاماً عن ظهوره وشيوع إعجازاتها.

وثاني الإحباطات في حياته ضعف بصره، ولهذا قصة يجدر بنا أن نذكر أسبابها وتداعياتها عليه شخصياً، لننظر كيف تقبل ذلك راضياً وبإيمان

وشجاعة لا تكون إلا من رجل مثله، فقد أجرى عملية في العين قام بها أستاذ جراحة العيون في مصر وأخطأ ولعلها المرة الوحيدة التي يخطئ فيها من بين ما أجراه من عمليات تعد بالآلاف. وحين سافر فارسنا إلى الدكتور باراكير في أسبانيا كانت المفاجأة في اكتشافه أن هناك خطأ في العملية التي أجريت له لا يمكن تداركه وإصلاح ما فات. كما أنه لا يمكن إيقاف ما يأتي بعد ذلك وإن كان في الإمكان إطالة فترة تدهور البصر.

وحين يتذكر ذلك كان يقول: لنفرض أن طبيبي أخطأ عشرات المرات وكنت أنا من الناجين من الخطأ فلك أن تتصور عدد كفيفي البصر، لقد أخذت وحدي ثمن المخاطرة ليسلم الباقون.. ويظل يردد في إيمان صادق: «خطأ الطبيب إصابة الأقدار».

لقد كلفه ذلك الكثير فقد صار يحتاج لمن يقرأ له ولمن يسير معه حيث كان لا يستطيع النظر لأي مسافة بعيدة ثم خفت البصر تدريجياً حتى لم يعد يتبين إلا ما هو أمامه وهو من مسافة قريبة.

الأب والأم

وثالث الأشياء التي صبغت حياته بالانطواء أنه لم يرزق بالبنين، وأستميح كريماته الفاضلات والعزيزات عندي أن أطرق هذه النقطة بكل دقة وموضوعية رافعاً حجب الحساسية جانباً، أن حياته في منزل يضم بين جنباته بنات ولا توجد فيه أم تقوم بدورها الأمومي ألقى على فارسنا مهمة الأب والأم، فهو قد فرض سياجاً على داره ولا يزوره إلا أخلص الخلصاء وبموعد سابق يكون قد رتب فيه أمور التنظيم في البيت. وهو بالنسبة لهن الأب والأم، وكان حنوناً رقيقاً بهن ويقول في هذا إنك تربي الابن ولكن البنت تربيك بحنانها وذكائها وضعفها الذي هو سر قوتها فما بالك إذا كن ثلاثاً أو أربعاً.. ولعلي أكون قد تجاوزت هذه النقطة بما استطعت من صدق دون أن أستثير حنق بناته الكريمات بما وفره لهن، وبما وفرنه لأنفسهن فهن الآن

زوجات كريمات، فيهن المذيعة اللامعة - رحمها الله - والطبيبة النابهة، وربة البيت الناجحة. وقد كان شديد الاعتزاز بكل واحدة منهن، ولا شك أنهن يتذكرن الدور العظيم والمزدوج الذي لعبه والدهن في حياتهن لاسيما بعد أن صرن أمهات وعرفن كم كان والدهن حكيماً وعظيماً!!

الخديعة الكبرى

لقد خدع في حياته خديعة كبيرة حين أخذ منه شخص كل ما لديه من أموال لتوظيفها في مشروع تجاري هو تشغيل تاكسيات في القاهرة مع مجموعة من السعوديين استطاعوا أن يستردوا أموالهم بعد ذلك إلا هو فإنه لم يسترد كل ما دفعه، وقد سألته مرة مستغرباً: كيف خدعت وأنت الرجل الحصيف الذي يأتي إليه الناس يستشيرونه فيعطيهم الرأي الصادق؟ فأجابني: لقد خدعت يا صديقي.. لقد رأيت ذلك الرجل يصلي أمامي في خضوع وتضرع وكان هذا كافياً لأملكه قياد تفكيري، ولو كنت رأيته على منقصة لأعملت فكري ولما تورطت.

ولم تنته قصة خديعته عند هذا. فقد تتبعه حين سافر للمملكة وقدم شكوى ضده وطلب منعه من السفر وصدر الحكم ضده لكنه غادر المملكة بكفالة شخصية كبيرة وحين طلب أن يتولى الكفيل دفع ما على مكفوله إذا به يفاجأ بأن الكفيل ادعى الإعسار فتقبل فارسنا ذلك وقال: لئن لم أستطع أخذ حقي فقد استطعت أن أثبت إعسار هذا الرجل الكبير!!

حين دمعت عيناه

كان ذلك في مواقف ثلاثة دمعت فيها عيناه ليس من ضعف ولكن من إحساس صادق من موقف رجال ثلاثة كبار هم: السيد عمر السقاف، والشيخ حسن آل الشيخ، والشيخ محمد سرور الصبان يرحمهم الله جميعاً وسوف أذكرها حسب تسلسلها التاريخي.

الموقف الأول: كان في قصر القبة في القاهرة وقد صحبته إليه في حفل استقبال الملك فيصل يرحمه الله للمواطنين السعوديين وكبار الشخصيات المصرية في حضور الرئيس جمال عبدالناصر يرحمه الله.

وكنت مكلفاً بالإضافة إلى مهمة اصطحاب فارسنا بمهمة رسمية هي تقديم الشخصيات السعودية للزعيمين.

دخلت بفارسنا قبل أن يدخل أحد من المسلِّمين فسلم على الزعيمين ثم استدار وكان كل همي أن أجد له مكاناً يجلس فيه. كان الأمر صعباً لأن الواقفين من كبار المسؤولين من البلدين قد أخذ كل واحد منهم مكانه المنكب حذو المنكب. ولم تكن هناك فرصة لأن نجد فرجة إلا أن نسير إلى آخر الصف وكانت المهمة - لجلال الموقف - شاقة ومرهقة له، وما إن وصلنا إلى السيد عمر السقاف وكان ثالث الواقفين في الصف حتى سلم على فارسنا وأوقفه مكانه ثم انسحب إلى الخلف وأخذ مكاناً في أريكة بعيدة.

كان فارسنا ثالث ثلاثة من الواقفين لهم جلالهم وهيبتهم، وانتهى حفل الاستقبال، وعند رجوعنا سألني فارسنا: أين ذهب السيد عمر السقاف فقلت له ترك لك مكانه! قال: وأين ذهب؟ قلت: أخذ مكاناً قصياً وجلس على أريكة بعيدة، هنا دمعت عينا فارسنا وخلع نظارته وأخذ يمسح دمعة غالية وعلى وجهه مسحة من الراحة والرضى وقال: يا صديقي.. هؤلاء الرجال يعرفون كيف يطوقون المنن أعناق الرجال.

الموقف الثاني: حين أخبرني بأنه سبق أن أرسل للشيخ حسن آل الشيخ في موضوع خاص يتعلق بحقوق له عند إدارة البعثات السعودية بشأن عمارة له كانت تستأجرها، وأن الشيخ حسن وصل للقاهرة وحل تلك المشكلة وأنه يرغب في لقائه، فقلت له لا بأس في ذلك فهو يقدر وأنت تستحق. فقال: ليست هذه المشكلة ولكنه يصر على أن يأتي إليَّ في شقتي وأنت تعلم أنها غير مرتبة ولا تليق باستقبال شخص مثله، وأنت تعرف رأيي في هذا الموضوع وهو: إذا أردت أن تلقى من تحب فلتلقه بما يحب. فقلت له: إنه آت إليك

وليس لي كرسي أو سجادة فلا تعط الأمور أكثر مما تستحق وإذا أحببت أن ترتب له طعاماً أو شراباً فإنني سأرتبه. لكنه أجاب بعد اقتناع: سأعد له الشاي بالنعناع المغربي. ومر يوم وإذا به يبادرني حين لقيته بأن الشيخ حسن قد زراه بالأمس وأنه وجده رجلاً ذا علم وثقافة وخلق رفيع. وللمرة الثانية رأيته يكفكف دمعة انحدرت من عينيه وأعاد قولته الأولى هؤلاء الرجال يعرفون كيف يطوقون المنن أعناق الرجال. وعلمت بعد ذلك أنه كان بينهما مكاتبات ورسائل لا شك أنها قيمة وتليق بمكانة الرجلين وبفكرهما.

أما المرة الثالثة، فقد حدثت بعد أن كتب رسالة للشيخ محمد سرور الصبان وطلب مني أن أتابع بالقراءة وهو يكتب معللاً ذلك بمقولته: إذا أردت أن تلقى من تحب.. إلخ. ولهذا فقد حفظت النص لإيجازه وبلاغته. كتب بعد الديباجة والمجاملات (لعلك تعجب حين أكتب إليك ولكن سيزداد عجبك حين تعرف سبب ذلك، فلقد اضطررت لأن أخسف نعلي وأدفع مصاريف محام زاد إلحاحه في قضية تجاوز زمنها زمن ألف ليلة وكذلك أشخاصها وأحداثها) ولم تمض أيام حتى هاتفني عند منتصف الليل مدير أعمال الشيخ محمد سرور وقال: إن الشيخ كلفه الآن بإيصال أمانة للأستاذ حمزة وهو - مع طول عمله معه - لم يتعود أن يكلمه في هذا الوقت المتأخر من الليل، ولهذا فهو يعتبر ذلك أمراً واجب التنفيذ الفوري، وحين طلبت منه تأجيل تنفيذ ذلك حتى الصباح رفض بشدة وأصر بأن يراني على الفور ويسلمني للأمانة وقد كان. وفي الصباح مررت على فارسنا وسلمته الأمانة وذكرت له ما كان من حديث مع مدير أعمال الشيخ محمد سرور، حينذاك نحى الأمانة جانباً، وخلع نظارته ومسح دمعة ترقرقت من عينيه وردد كلمته التي سمعتها منه من قبل مرتين. هؤلاء الرجال يعرفون كيف يطوقون المنن أعناق الرجال. نعم.. وهل يعرف أقدار الرجال إلا الرجال؟!

لقاء العواد

لا أظن أن أحداً ممن عاصروا هذين الشاعرين الكبيرين من أدباء أو

مهتمين بالأدب لم تشغله مساجلاتهما التي وصلت إلى حد الملاحاة في شعر رائع أعطى فيه كل منهما كل ما يستطيع وما لديه من معطيات الشعر الفذة. وكان هاجسي أن أطرق معه هذا الأمر وأعرف كيف بدأ وكيف انتهى وكنت أحاول برفق وبذكاء حين يكون متجلياً ولكنه كان يغلق الأبواب أمامي برفق وذكاء أيضاً. حتى جاء يوم استطعت أن أفتح مغاليق هذا الموضوع حين قال لي: لن أقول لك كيف بدأ ولكني سأذكر لك كيف انتهى وسيمتلكك الاستغراب حين تعرف أن أباك أحد أسبابه. فلقد كنا نجتمع بعد صلاة كل جمعة في منزل الأخ «طلعت وفا» مع مجموعة من الأصدقاء منهم الأخ كمال خوجة والأخ أحمد قنديل وذات جمعة أتانا أبوك ببذته العسكرية حيث كان قد فرغ من إتمام إجراءات قصاص بصفته المدعي العام في الشرطة وكان مكفهر الأسارير على غير عادته حين يلقانا وكنت قد فرغت من قراءة قصيدة كانت شديدة القسوة حادة النبرات وحين انتهيت من قراءتها أخذ كل من الحاضرين يبدي رأيه وكانوا جميعهم من المتذوقين الذين أحترم رأيهم، حتى إذا جاء دور أبيك أمسك عن إبداء رأيه في الشعر قائلاً: إن شعرك فوق أي نقاش ولكني أقول بصفتي صديقاً لك وللعواد أنني أخشى أن يأتي يوم أشهد فيه - بحكم وظيفتي - إقامة حد عليكما أو كليكما. وهنا استيقظت في أشياء كانت خافية وكان هذا الموقف مع تداعيات غيره أحد أسباب وقف تلك المنافحات.

المنافحات

وذات يوم كان فيه فارسنا معي في المكتب ودخل علينا الأستاذ محمد حسن عواد الذي أتى في زيارة مجاملة وود حيث قد زرته في المستشفى عند إجراء عملية له في إحدى عينيه. دخل في جلاله ووقاره رابطاً عينيه لابساً نظارة سوداء وكان معه مرافق يمسك بيده ويعينه على عوارض الطريق، قمت له مرحباً وجلست بجانبه على أحد الأرائك شاكراً له تلطفه وتجشمه المشقة في الحضور، ثم قمت إلى المكتب أدير بعض شؤونه حتى إذا فرغت أغلقت

الباب ثم قلت للأستاذ العواد بعد أن قام من مكانه وأخذ مكاناً قريباً منا: يا أستاذ عواد ما رأيك في أن تلقى الأستاذ حمزة شحاتة؟

رد بنبرة فيها كثير من الحب: بخ بخ.. إني لفي شوق إليه.

قلت له: إنه معنا الآن في الغرفة وسأقربه منك الآن وقمت لفارسنا وأخذته للأستاذ العواد وكلاهما لا يكاد يستبين الآخر وتعانقا في ود ومحبة نادراً ما تراها بين من يتقابل من البشر وأخذا يتبادلان الحديث عن الأحوال، لم أترك الفرصة تمر فاهتبلتها لأروي ظمئي في الهاجس الذي لم أستطع أن أعرف سره فقلت: يا أستاذيَّ الجليلين وبعد أن مر من العمر ما مضى ما رأيكما في مساجلاتكما التي كانت مثار اهتمام وجدل في كل مجلس؟ قال فارسنا: إنها منافحات لها في الأدب العربي أمثلة، فهناك نقائض الفرزدق وجرير، إن ظروف مساجلاتنا أعطت لها هذا الزخم فلم تكن هناك نواد أدبية ولا إذاعة ولا تلفزيون ولا صحافة سيارة مثلما هو الحال اليوم، كان هناك فراغ وجدت فيه تلك المساجلات حظها من الاهتمام والمتابعة ولقد كبرنا فعقلنا، ولا تنسى أن الأستاذ العواد أستاذي ويحق للأستاذ أن يفخر بتلميذه حين يساجله حتى وإن شط وقسا، فرد العواد: العفو العفو يا أستاذ حمزة أنت أستاذ من قبلك ومن بعدك.. وانتهت المقابلة الفريدة وقاما يودعان بعضهما فسأل العواد فارسنا إن كان يريد شيئاً من (جدة) فقال عندي رسالة أود أن تصل للشيخ محمد سرور الصبان فأخذها منه مرحباً.

تلك الرسالة التي أشرت إليها سابقاً، ولعل في سرعة إيصالها وسرعة الرد ما يبين كم أن هؤلاء الرجال الثلاثة كبار مهما اختلفوا في الرأي، فلكل واحد مكانته عند الآخر لا يزعزعها خلاف أو اختلاف.

إن للموت والحياة في ذهن المفكرين وذوي الملكات المميزة معاني وفلسفة شغلت بال كل من بحث في السيرة الذاتية لكل صاحب فكر، يستقصي منها الأفكار لذلك المفكر ويستنتج الاستنتاجات التي تختلف باختلاف مدرسته في هذا المجال. إن فكرة فارسنا وفلسفته في هذا الموضوع

ليست معقدة وليس فيها ارتفاعات وانخفاضات بل هي بسيطة تدل دلالة قاطعة على أنه لم تساوره التساؤلات ذات الإجابات - الأكثر تعقيداً - منها عند طرحها، فهو يرى أن الحياة هي البدء وأن الموت هو الخاتمة، وهذا أمر بديهي ولا يختلف فيه اثنان، لكنه يرى أن الميلاد هو الحقيقة لكنها ليست حقيقة مجردة فأنت حين ترى أو تسمع عن طفل ولد فإنك من المعقول والمقبول أن تسأل ما نوعه أهو ذكر أم أنثى، وعن لونه ووزنه وطوله، وهل يشبه أمه أو أباه؟ أما إذا سمعت عن شخص أنه مات فذلك يقين لا تسأل ما حدث قبله كأن تسأل: هل مات على جانبه الأيمن أو الأيسر، وهل حشرج، أو مات مرتاحاً؟ إلى آخر مثل هذه الأسئلة الميتافيزيقية. وبالقطع لن تسأل: ما سيجري له؟ ولا تملك إلا أن تسأل له الرحمة من الخالق الرحيم، وكان يعتقد أن الراحة عند الموت هي نعمة كبيرة من الله، وكان يقول: إن أروع قصة يمكن أن تكتب هي أن فلاناً ولد وكبر وتعلم ورزق الأبناء والبنين وانتصر وانهزم وتفوق وانحدر وتقدم وتقهقر. ثم جلس على كرسيه وغفا إغفاءة طويلة واستراح.. لقد مات!! أما بعد ما يفعله الناس له بعد الموت فإنه يستشهد بقصة قال إنه قرأها من الأدب الأجنبي وإن كنت أعتقد أن فيها من انطباعه وفلسفته بعض الإضافات أو الرتوش. تقول القصة: إن شخصاً مات وذات يوم سمع طرقاً على شاهد قبره فقال: لعلها زوجتي جاءت بعد أن أحست بوحشة فراقي فذهبت روحه إلى منزله فرأي زوجته وقد انتهت من ترتيب مجلسها ثم ألقت نظرة عابرة على صورته المعلقة على الحائط بعد أن وقع نظرها عليها دون قصد، ثم جلست تعد لنفسها الشاي تدفئ به نفسها من برودة أحستها في جسدها، ثم أحس بطرق مرة أخرى فقال لعلها ابنتي فقد كنت لها أنيساً وجليساً فذهبت روحه مرة إلى منزله فوجد ابنته وقد فرغت من قراءة صحيفة كانت بيدها ثم قامت للهاتف تحادث خطيبها تبثه أشواقها إلى غير ذلك مما يجري بين كل خطيبين من حديث، وسمع الطرق مرة أخرى وثالثة فقال لعله كلبي الوفي فخرجت روحه إلى خارج القبر ودارت حوله فوجد الكلب يتصارع مع كلب آخر على عظمة كانت مع أحدهما فقال لنفسه:

لقد فهمت من كلبي ما لم أفهمه من الآخرين. لقد وصل إليَّ قبل الآخرين ولو أنني كنت حصيفاً على غير عادتي في حياتي لدرت حول القبر أولاً لأعرف الحقيقة كما هي!

وحتى عند الموت يرى في استشهاده بأبيات شعرية سآتي على ذكرها أن الإنسان لا يخلو من أنانية حين يكون محباً وذلك أسمى ألوان الأنانية، والأبيات تدور بين أخت تحتضر وبين أختها والأبيات تقول:

- ماذا أقول له إذا رجعا..
* يوماً ولم يبصرك في القصر
ماتت عليك أسًى أجيبيه..
- وإذا ترفق بي ليسألني
ما قلت ساعة نزعك المر
* قولي له ابتسمت فتسليه
- وإذا لمحت الدمع متحجراً
في جفنه الذاوي من القهر
* رحماك أن الدمع يشقيه
وإذا تطلب أن نسير معاً
للقبر كي نبكي على القبر
كوني له أختاً وسليه!

إن رموزه وشخصياته في هذه الاستشهادات لا تحتاج إلى تفسير وإن كانت في حاجة لدراسة عميقة وجادة.

سارق القصيدة

لم يكن حمزة شحاتة خلال المدة التي عايشته فيها حفياً بشعره أو

حتى بالإشارة له أو بالاستشهاد بشيء منه كما جرت عادة الشعراء قاطبة، الذين فيهم بعض سمات النرجسية وهي صفة إذا قيلت عن الشعراء فلا ضير.

أكثر من ذلك فإنه كان يراه فألاً غير حسن لمن يعجب به أو يردده ولم أجد لذلك تفسيراً رغم محاولاتي الحثيثة والجادة للوصول إلى ذلك.

وهناك أمثلة يمكن أن يستشهد بها في هذا الصدد، فقد أخذ شاعر كان ناشئاً منذ ما يقرب من خمسين سنة - قصيدة لفارسنا ونشرها باسمه - عن قصد أو غير قصد - ولم تثر ثائرته ولم يثر ضجة وقد سألته ذات مرة كيف ترك هذه الحادثة تمر وهو الذي يبحث عن الحق ويدافع عنه حتى آخر لحظة من عمره؟ أجابني: مادام شعري لم ينفعني فلعله ينفعه.

ومرت السنون ووصل الرجل إلى مكانة مرموقة ثم أدار له الزمن ظهره وعلم بذلك فارسنا فقال له أدركته بركات شعري ولو بعد طول الزمن!!

بركات الشعر والسودانيون

وثمة واقعة أخرى، فقد علم أن المطرب طلال مداح غنى له قصيدة وهناك قال: أخشى عليه أن تدركه بركات شعري، وما هي إلا بضعة شهور حتى تعرض طلال مداح - يرحمه الله - لحادث سقوط من شرفة منزله، وهنا نظر إليَّ فارسنا مبتسماً وقال: لقد أدركته بركات شعري على عجل. ولعل الواقعة الثالثة أكثر غرابة ومدعاة للتأمل، فقد قال له زميل في سفارتنا في غانا أنه كان هناك مع الأستاذ محمد محجوب وزير خارجية السودان وهو شاعر مبدع وقد جمعته به حفلة هناك وأنه تطرق إلى ذكر فارسنا وأبدى إعجابه بشعره وبالخصوص قصيدته عن جدة، وأضاف أن كثيراً من الإخوة السودانيين معجبون بهذه القصيدة ولم يمض إلا شهر أو بعض شهر حتى

عزل محجوب من منصبه وأودع السجن حتى انتهى. ولم ينس فارسنا المناسبة ليذكر ببركات شعره وأضاف: أخشى على السودانيين من هذه البركة فهي على شخص تهون أما على شعب فلا تهون!!

في موسم الحج رحل حمزة شحاتة ومكة مشغولة بخدمة ضيوف الرحمن.

محمد باخطمة وعبدالله خياط يسترجعان ذكريات مسيرة شحاتة. وثمة نقطة تثير استغراباً فهو لم يكن حريصاً على الاحتفاظ بما كتب من شعر وكنت كلما سألته عنه يقول عند فلان في جدة يحفظه عنده أو عند فلان في القاهرة الذي كان يكتب ما أمليه عليه. وذات مرة طلبت في إصرار شيئاً من شعره لينشر في «عكاظ» فوافق وظننت أنني انتصرت انتصاراً عظيماً ولكني ذهلت حين طلب من بناته أوراقاً تركها في مكان بشقته وذهلت أكثر حينما أحضرتها وريقات متناثرة وضعتها كغطاء في المطبخ أو البوفيه وضعن عليها الأطباق والكؤوس ولم يثر ذلك حنقه وكلفني ذلك جهداً كبيراً في إصلاح ما أفسدته بعض بقايا الماء من طمس بعض الكلمات ثم إعادة طبعها ثم مراجعتها معه للمرة الأخيرة قبل أن أبعثها وتأخذ طريقها للنشر، وكانت سبقاً كبيراً حُسب لـ «عكاظ» ورئيس تحريرها آنذاك الصديق عبدالله عمر خياط ولعلي لا أذيع سراً إذا قلت إن «عكاظ» رصدت مكافأة لنشر كل قصيدة تجاوزت بكثير ما تقاضاه أي كاتب أو شاعر أو مفكر في ذلك الوقت فقد تجاوزت المكافأة ألف ريال لكل قصيدة، ولم يعلم هو بذلك لأنني على يقين بأنه لو علم بذلك لرفض بشدة ولخاصمني وخاصم «عكاظ» ومسؤوليها وقراءها، لكن يشاء القدر أن تنتفع بها إحدى بناته التي كانت تدرس الطب في تركيا، حيث كانت في حاجة إلى مبلغ من المال لتواصل الدراسة فتم تحويل مبلغ المكافأة لها وكان مجزياً، حتى إذا به يبادرني مرة ويخبرني أن ابنته أرسلت إليه شاكرة تخبره أن ظروفها المالية قد اتحلت، فحمدت الله، ولكنه سألني وكيف كان ذلك؟ فقلت له: لا أدري وأردفت متغابياً لعل شعرك قد حل الموضوع. وأحسبه قد فهم حين حملق فيّ وهو بين مصدق ومكذب ولم

يقل شيئاً لبرهة.. ثم عاد يردد في حنان الأب وشجن المحب وجادت بوصف حين لا ينفع الوصل!

آخر ما كتب

لقيته ذات صباح وهو منهكاً يبدو عليه الإرهاق والتعب من طول السهر وأعطاني لفة من الورق ففتحتها ووجدت أنها قصيدة يقول في مطلعها:

ما اصطباري على الأسى وثوائي

ونـدائـي مـن لا يـجـيـب نـدائـي

وقال: اقرأها فقرأتها حتى انتهيت منها وهي ملحمة تزيد على مائتين وسبعين بيتاً يبدو أنه كتبها بخط يده مرة واحدة دون توقف، وهي عادته وطبيعته التي عرفت عنه. فهو لا يكتب القصيدة على دفعات وإنما يسترسل ويكمل القصيدة دون توقف أو تعديل في بيت أو كلمة أو حتى حرف، وشق عليَّ تعبه حين لاحظت أن في الأسطر الأخيرة بدأ مبلغ تعبه في تراقص الكلمات ولم يعد الجهد يساعد خطه الجميل أن يكون كما هو. وقال لي: يا صديقي هذه هذه آخر ما سأكتب.. وعاد يقول كمن أزاح هماً ثقيلاً عن صدره.. لقد انطفأ السراج.. وأبقاها لدي وطلب أن تكون في حرز مكين وقد كان. ثم طلبها وعلمت أنه أعطاها لشخص كبير قال إنه لم يستطع أن يرد له طلباً، وكانت هذه وباليقين خاتمة العقد وآخر ما كتب من شعر.

دعاباته وحكمه

لم يكن فارسنا كما صوره البعض - ولا أدري إن كان عن حسن قصد أو سوء - في مغيب حياته رهين المحبسين، فهو كان منفتحاً على الحياة يقرأ له ويسمع ويتحدث. كان يحضر إليَّ في مكتبي في القنصلية كل صباح حين كانت القنصلية في الجيزة حيث لم تكن المسافة بينها وبين منزله بالجيزة

كبيرة، وحين انتقلت القنصلية للزمالك كنت أصحبه إليها كل صباح لا يتخلف عن ذلك إلا إذا كان يشتكي من تعب أو شغله شاغل من شواغل الدنيا وظللنا على ذلك من منتصف سنة 1964 حتى نهاية سنة 1971م كما كنت أصحبه في المساء إذا كان هناك استقبال أو توديع لأحد وكان حريصاً على أداء هذا الواجب الاجتماعي مع ما كان يتجشم من أجل ذلك من إرهاق.

كان إذا وصلنا للمكتب يختلف إلى الزملاء وكلهم له محب أو إلى الحديث مع من يقابلهم من السعوديين الذين يترددون على القنصلية، حتى إذا انتصف النهار أكون قد أنهيت جزءاً كبيراً من عملي - وكنت قد رتبت أمري على ذلك - إلا ما يطرأ من طارئ فنجلس نتحدث في كل شيء من الأمور اليومية من السياسة إلى الفن إلى الشعر وحتى إلى الرياضة.

صديقي اللدود

وكان لا يبدأ الحوار مع من يلقاه حتى يسبر غور مستواه الذهني والثقافي عملاً بقول الإمام الشافعي رحمه الله: ما جادلت عالماً إلا غلبته وما جادلني جاهل إلا غلبني، وكان يعف عن الخوض في سفاسف الأمور ولا يذكر أحداً في غيبته إلا بخير.. أما في حضوره فيداعب، حتى إنه كان يقول لشخص إذا لقيه «أهلاً يا صديقي اللدود» وآخر «أهلاً بالذي ليس له من اسمه نصيب، وكان يحس بالموقف النفسي لمن يحدثه من صوته فإذا كان متوتراً باسطه وهوّن عليه الأمر ومن أطرف ما كان من ذلك أنه أحس مرة أنني محنق فأراد أن يسرّي عني فروى دعابة عن نفسه استغربت لها ودهشت فقلت له: أنت يا أستاذ فوق ذلك، فصاح ضاحكاً: لا تقل ذلك! وروى لي قصة أضحكتنا كثيراً. والقصة تقول إنه كان حكيم بالغ الناس في تعظيمه وكان كلما قال شيئاً هش الناس وبشوا وقالوا له: أنت فوق ذلك، حتى إذا جاء يوم قلب له الدهر ظهر المجن فسجن وحكم عليه بالموت على خازوق، وحين أجلسوه عليه كان يصيح فكانوا يردون عليه: أنت فوق ذلك، وكان يصيح متألماً

فيردون عليه بنفس القول حتى إذا ما زاد عليه العذاب مما يلقى ومن قولهم صاح باكياً: ليتكم وفرتم هذا القول من قبل فلم أصل إلى ما وصلت إليه الآن. كم هو فيلسوف حتى في دعاباته والدعابة تتطلب عادة جزءاً كبيراً من الهزل مع شيء من الجد، أما فارسنا فقد أعطى الدعابة ما تستحق ولكن بطريقته هو وبمقياسه هو.

لقيت فارسنا ذات صباح أول شهر ذي الحجة وكنت قد عزمت على السفر لمكة المشرفة لأداء فريضة الحج، لقيته منبسط الأسارير منشرح الصدر على شكل لم أره فيه من قبل: قال لي: يا صديقي إن الجسد الذي أمامك هو الجسد الأثيري فأنا اليوم أشعر أنني ارتحت. قلت: الحمد لله. قال: أشعر اليوم أنني فرغت من الحساب. سألته مستفسراً في اندهاش الحساب! مع من؟ قال: مع نفسي أخبرته بعد ذلك إنني عزمت على السفر لأداء فريضة الحج بعد يوم فانتقلت الدهشة إلى محياه وإن لم تؤثر على مظهر الراحة السابقة التي كانت تكسوه. صمت قليلاً ثم قال: سأفتقدك أيها الصديق في أيام العيد! ثم قضينا النهار معاً.. أنا في أداء عملي وهو في حديث مع من كان يفد إلى المكتب، وكان مظهر البهجة والارتياح يكسو ملامحه، وعندما حان موعد الانصراف طلب أن نسير قليلاً في شوارع القاهرة فتركت له توجيه مسار اتجاهنا، وجبنا يومها القاهرة من شرقها لغربها ومن شمالها لجنوبها حتى إذا مررنا باستاد القاهرة وكانت تجري على أرضه مباراة في كرة القدم سألته مداعباً: أتحب أن تشاهد مباراة كرة القدم؟

رد برضى وسرور: لا بأس ولكني أحب أن نقضي الوقت نسير معاً ونشم الهواء فإن بواكير الشتاء قد أهلّت.

يوم الوداع

استغرقت المسيرة ما يزيد على أربع ساعات وكان المساء قد بدأ يرخي سدوله ووصلنا إلى باب منزله حيث أزفت ساعة الوداع فنزلنا من السيارة

التي كنا نمتطيها في تجوالنا وودعته قائلاً: أستودعك الله، فقال في صوت متهدج: أستودعك الله وإلى الملتقى، وكان وداع.. وداع مفارق غير ملاق على هذه الدنيا، فقد سافرت لمكة وعند عودتي للقاهرة علمت بأنه لاقى وجه ربه ولم أعلم بذلك وأنا في مكة، فهي في عجيج وضجيج بالحج والكل فيها مشغول ولا وسيلة للاتصال فيها بين الناس فهم جميعاً مشغولون، ولا وسيلة للحصول على صحيفة فأغلبها متوقف، أما المتواجدة فمن المستحيل الحصول عليها للظروف التي أوضحت. وكانت فجيعتي كبيرة وأحسست أنه وإن انتهت شجونه فإن شجوناً في داخلي قد بدأت وأظن أنها لن تنتهي. وانتهت فترة عملي وعدت إلى جدة والقصيدة التي كنت قد بدأت بعض أبيات منها لازالت حبيسة في الوجدان، ولم تكتمل ولادتها إلا بعد أعوام حين أخبرني الصديق عبدالله جفري وكان يعمل مدير تحرير لـ «عكاظ» أنه وصلت إليه كراسة فيها كلمات لفارسنا ويريدني أن أختار منها وأقدم لها لتنشر، وقد كان وجاء الإلهام في ليلة واحدة وأكملت القصيدة وجاءت كما أحب هو من شعر التفعيلة وكما تنبأ بعد وفاته وأنها ستكون في رثائه ونشرت مع الكلمات في حلقتين أخذت عنواناً هو: (أول الكلام) والثانية (آخر الكلام) أما القصيدة فقد نشرت في «عكاظ» بتاريخ 8 جمادى الآخرة عام 1394هـ وهي بعنوان (الفارس غاب):

يا من علمني أن الكلمات
رغم الصمت ورغم الكتمان
رغم الخوف ورغم النسيان
تحيا وتعيش لكل زمان

❖ ❖ ❖

يا من علمني أن الغربة في النفس
وليست في بعد الأوطان
يا من علمني أن العالم سجن

والسجان هو الإنسان

هو صنع الكذب ونمقه

أعطاه دواعي

أعطاه معان

❖ ❖ ❖

يا من علمني

أن لا يبني مجد الإنسان

سوى الإنسان

❖ ❖ ❖

الفارس غاب؟!!

ركب الفرس المغسول بضوء الفجر

وسار..

ومضى لا يلوي

ترك الفانية وليس لحي في الأمر خيار

ومضى في دنيا باقية

لا يسمع فيها صوت الأشرار

❖ ❖ ❖

سكت الصوت المجلو بلون الصبح فما ثم هزار

بقيت بسمته للإنسان

إذا عانده زمن أو جار

بقي الفكر الصافي..

يعطي الحكمة..

أن الدنيا

ليل ونهار

ورحل الفارس النبيل عن هذه الدنيا في أعماق كل من عرفه وأحبه - كما ترك في أعماقي خاصة.. شجوناً لا تنتهي، فهو الغائب.

وبقيت كلمة

وبعد.. فهذا هو حمزة شحاتة الذي عرفته مدة تزيد على سبع سنين في فترة ما قبل المغيب في حياته بكل ما في هذه الحياة من مد وجزر وصحة ومرض، لم يكن فيها منعزلاً عن الحياة وما فيها ولكنه كان متفاعلاً مع كل ما يجري فيها من أحداث وتداعيات وكان له رأي واضح ومحدد في كل الأشياء لا يتنازل وإن كلفه ذلك جهده وعمره.

وقد ذكرت كثيراً مما عرفته إلا من أشياء خاصة من خصوصياته لم أذكرها وهي لا تنقص شيئاً من شخصيته العظيمة - كما قد يتبادر للذهن أول وهلة - ولكنها تضيف إن ذُكرت ضوءاً إيجابياً على هذه الشخصية وأمسكت على ذكرها لأنها من خاصة خصوصياته. ولقد أثار تساؤلي واهتمامي من زمن بعيد ما كتبه الأستاذ عزيز ضياء يرحمه الله عن فارسنا إذ قال فيما كتب عنه: إنه قمة لم تكتشف، وهو على حق فيما قاله. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: لِمَ لم يحاول أحد أن يجشم نفسه التعب والجهد ويقترب؟ ووجدت الجواب مراً: إنها مسؤولية الفكر في بلادنا، الرسمي كالنوادي الأدبية والشخصي كالأدباء والمفكرين وأرجو أن أكون صادقاً وواضحاً فأقول إنهم مقصرون فإذا لم يهتموا برموز الفكر والتنوير في بلادهم فبمن يهتمون إذاً؟!

ولئن قامت محاولات طيبة فردية لنشر شعره ونثره فذلك جهد مشكور، لكنه لم يعط هذه الشخصية كل ما تستحقه من تعريف، ولئن قامت

محاولة تحت مظلة التجديد وركوب موجته فقد أساءت ولم تحسن لنفسها قبل أي أحد. رحم الله الأستاذ الكبير ورائد العلم حمزة شحاتة فقد عاش كبيراً ومات وقد خلف من الآثار كثيرها ليبقى على مر الزمن شاهداً على القمة الشامخة.

أما الحدث الرابع وكان يجب أن يكون الأول في السياق؛ لأنه حدث محوري عاشت ظلاله وتوابعه تلامس كل حياته؛ جعلت الملايين لهذه الحياة يشعرون بالأسى ويتساءلون كيف تجاهله زمانه؛ وفيه من المأساة والملهاة ما لن نسمع عنه إلا في أساطير الإغريق. والحدث إنه كان في الحجاز قمتان لهما مكانتهما وقيمتهما.. الأولى الفكر ويمثلها فارسنا. أما القمة الثانية فتمثل المال ونفوذه. وما كان للقمة أن تتسع للاثنين؛ فرجحت كفة المال واندرج تحت عباءته رجال أدركوا الوجاهة في الوظائف ورغد العيش؛ وهم دونه قيمة وقامة. أما صاحب الفكر المستنير فقد تجاذبته وظائف لا تليق بمكانته وقيمته، لعل من أغربها هو عمله في نقابة السيارات. ولم يقف الأمر عند هذا التجاهل بل إنه تجاوزه إلى ما هو أمَر؛ حين طلب وظيفة لم ينلها؛ فكتب في مرارة في إحدى رسائله يقول: نحن الآن في الحجاز؛ وقد ضاق بعض المهتمين بحالي، فرشحني أحدهم مراقباً لغوياً للإذاعة فقالوا له استوثق من رضاه أولاً. فأعلنت رضاي فلما حمله إليهم خرجوا من الموضوع بقولهم: إنه يسخر منك إنه لا يمكن أن يقبل. ويضيف في مرارة أشد: إننا مانزال هنا في الحجاز حيث لا يُصدق شيء حتى إنك في حاجة إلى العمل. وهنا قرر الرحيل عن زمان أنكره وأهل تجاهلوه. وقد سألته مرة ألا تعود للحجاز؟ فصمت طويلاً وقال بنبرة فيها ما فيها من الأسى والعتاب: يا صديقي:

قالت الضفدع قولاً رددته الحكماء

في فمي ماء وهل ينطق من في فيه ماء

تلك الأحداث ومرارتها عبر عنها في أسطر أربعة؛ أوجز فيها ما يمكن أن يكتب في أربعة مجلدات حيث قال: أتعرف قصة القائد العسكري الذي

خسر المعركة لعشرة أسباب؛ أعفاه الحاكم العسكري من تسعة منها حين ذكر أولها وهو نفاد الذخيرة. إنها قصتي. نفاد الذخيرة ثم تسعة أسباب ليس نفاد الذخيرة أهمها ولا ألعنها ولكنه أولها في السياق.

الأساتذة الحضور.. وهنا أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح.

هوامش

1) مطلع القصيدة:

النهى بين شاطئيك غريق والهوى فيك حالم ما يفيق

2) بيت شعر من قصيدة للشاعر جورج جرداق تغنت بها أم كلثوم.

❖ ❖ ❖

- 1 -

سوف تظل صورة حمزة شحاتة حكاية أكثر منها أي شيء آخر، فهو الشاعر الذي لم يكن وهو الأديب الذي لم يظهر، وهو القمة التي لم تكتشف - حسب تعبير صديقه وصهره ورفيق دربه عزيز ضياء -.

أما لماذا هذا كله... فهذه هي الحكاية التي صارت أبرز حكايات ثقافتنا، وليس عندنا في مرحلتنا المعاصرة رجل كحمزة شحاتة في غرائبية سيرته وفي خيالية حياته. لقد عاش ومات وكأنما هو طيف مر ولم يترك أثراً.

كان من ديدنه تمزيق قصائده، وكانت حادثة تمزيق القصائد قصة منزلية شهدتها بناته وسجلتها ابنته شيرين، كما كان يرفض نشر أي شيء من شعره أو كتاباته، وكان يتجنب الظهور الصحفي والإعلامي وحتى الاجتماعي، وحينما حصلت غلطة نادرة ورضي بلقاء صحفي مع جريدة الأهرام القاهرية تنكر لهذه المقابلة بعد نشرها مع صورته على الصفحة، وقد فضحت الصورة الرجل أكثر مما كشف عنه اسمه، وصار ذلك حينما لاحظ جاره المصري أن تلك الصورة تعود لهذا المجاور لهم وهي تشبهه صورة وتشبهه مسمى، ولكن الجار المصري لاقى خيبة أمل حينما طرق باب شحاتة فرحاً ومفاجئاً بأن الجار أديب كبير وشاعر فحل - كما تصفه الجريدة - وراح يطرق الباب ليلاقي جاره بحفاوة المكتشف لعبقريته، غير أن شحاتة فاجأ الجار بدعواه أن هذه الصورة هي من التشابه الذي يخلق الله منه أربعين وأن الاسم هو لشاعر سعودي يقيم في مكة وليس هو هذا الماثل لحظتها في عمارة في القاهرة، وختم شحاتة خبره بأن قال لجاره المصري إني لست سوى مرب لخمس بنات، وإنني رجل من عامة الناس.

وهناك طوى المصري الجريدة وطوى قدميه عائداً إلى باب شقته ليغلق عليه بابه ويردد سبحان الله يخلق من الشبه أربعين ومن الأسماء مئتين.

هذا هو حمزة شحاتة الناكر لذاته والممزق لشعره والقابع في ظله.

ولكن هذا الذي تلك صفته خرق قاعدة عزلته، مع نص واحد، هو محاضرته (الرجولة عماد الخلق الفاضل)، وهي المحاضرة التي ألقاها في جمعية الإسعاف في مكة المكرمة، (1355هـ/ 1935م). وكان يوم إلقائها يوماً مشهوداً وحضرها جمع غفير من الناس، وطال زمن إلقائها حتى امتد لأربع ساعات وكان البعض من الحضور يخرج لقضاء حاجته أو لتناول طعامه في بيته ثم يعود ليجد الرجل مازال يلقي والناس مازالت تستمع. وهي محاضرة صارت حكاية وصارت مختصرا قدريا لصاحبها.

– 2 –

في البدء كانت المحاضرة وفي الختام كانت المحاضرة، إن محاضرة الرجولة عماد الخلق الفاضل هي المحاضرة الوحيدة لحمزة شحاتة في حياته كلها، وهو الرجل القادر والعارف المتمكن، وهي كذلك المحاضرة الخاتمة لنادي الإسعاف في مكة المكرمة، إذ توقف النادي عن النشاط الثقافي بعد تلك المحاضرة، وهذه الخواتم لم تكن سوى بداية قصة سوف تكتب حكاية الرجل المسمى حمزة شحاتة.

وأول الأمر أن هذا الرجل هو سليل عائلة تهيمن عليها الأنوثة في تركيبتها العائلية وكان أجداده يخلفون أكثر ما يخلفون البنات ، كما أنه هو خلف خمس بنات وليس له ذرية ذكور، وقد جاء اسم العائلة (شحاتة) نتيجة لهذا، ولقد روت لي شيرين حمزة شحاتة، أن اسم العائلة الأصلي كان العدوي، وأن جدهم رزق بذرية بنات، وظل يتمنى الولد الذكر، خاصة أن كل ما يحيط به هو الإناث وليس له إخوان ولا بنين، حتى صار يوم وجاءه ولد ذكر، وهناك نصحته الحكيمات العارفات بأن (يشحت) الولد لكي يحصنه من

العين، ومصطلح يشحت يعني أن يلف المرء بالمولود على البيوت ويعرضه على الناس كي يقرءوا عليه تعويذة تحميه من العين، ولقد كانت العائلة بحاجة لهذا الطقس لحماية هذه النادرة العائلية في مجتمع يمجد الذكورة ويحقر الأنوثة.

وهكذا كسب الولد اسمه (شحاتة) بعد أن شحتوه على البيوت ويصير الاسم التعويذة علامة على العائلة ومسمى لها. وتم ضمان دوام التناسل العائلي وحفظ الاسم والتعويذة في ترابط نفسي بينهما.

هذه التعويذة لم تغادر ذاكرة الحفيد حيث صارت أهم علاماته الثقافية فجاءت المحاضرة لتحمل الرجولة عنوانا لها وشعاراً قيمياً وثقافياً. وكان أن كتب حمزة شحاتة محاضرته الوحيدة بعنوان (الرجولة عماد الخلق الفاضل)، والعنوان هنا هو ناتج معرفي لخلاصة الثقافة الشعبية التي تحمل مقولات من مثل الراجل/ والمراجل/ والمرجلة/ وترجمتها الفصيحة عن الرجولة.

ولم تكن المحاضرة خطابا في الفلسفة، ولكن الناس حينها استقبلوها وكأنما هي فلسفة، ولم تكن خطاباً في الأدب ولكنهم رأوها قطعة أدبية مذهلة، والحق أنها قد كانت خطبة عصماء تحيل مرجعياً إلى خطب سحبان وائل في البلاغة والمفاصحة، وفي تركيز فحولة الخطيب وفحولة اللفظ.

كانت المحاضرة خطبة طويلة وعصماء تكشف عن فحولية الثقافة تحت عمامة الخلق الفاضل، وهي تحصر ذلك في مصطلح (الرجولة) ولم يكن ذلك غريباً حينها، وقد جاءت في مجتمع لم تظهر المرأة فيه بعد، وكانت النساء في المعادلة الاجتماعية جاهلات وأميات خارج إطار التصنيف المعرفي حتى إن الذكر يبلغ منزلة اجتماعية منذ لحظة ولادته كبشرى عائلية تعم الحارة وتتم شحاتته خوفاً عليه من العين الخاطفة، والعين لا تخطف البنت لأنها ليست بشارة ولا هي فرحة اجتماعية، ولذا صارت الأخلاق رجلاً والقيم رجولة والمروءة مراجل.

ولقد حفلت المحاضرة بهذه المعاني حتى أحالت المنظومة الأخلاقية

كلها إلى الرجولة، ولم يستنكر أحد ذلك وجرى تقبل الأمر على أنه فلسفة وفكر وأدب بليغ.

في تلك المحاضرة كانت التأملات النفسية والذاتية عالية جداً، وكان الحس الوطني والتربوي لحمزة شحاتة ولمجتمع الثقافة قوياً وحضرت المبادئ العلمية في الإدارة والسلوك والمعاملات قوية وكانت المحاضرة خطاباً وعظياً راقيا في قيم السلوك والوظيفة والعمل ، مع أنه كان ينفي صفة الوعظية عن محاضرته (ص 22)، ولا شك أن المحاضرة كانت ضرورية وكان الوقت يقتضيها ويتطلبها، وجاءت في زمن التأسيس الوطني والسياسي والوظيفي، وفي تلك الفترة كانت الإدارة في بداية عهدها مع ظهور وظائف الدولة خاصة في المالية والسياسة، وهذان أمران يقتضيان منظومة أخلاقية وتربوية منضبطة، وما كان خطاب حمزة شحاتة نظرياً ومثالياً، ولكنه كان عملياً ووظيفياً، وكان يخاطب قوما هم من موظفي الدولة ومسؤوليها، وهم رجال ولذا كانت الرجولة تعني شيئاً مباشراً لهم، وكانوا في موضع الصدارة ولذا كان القول لهم ومعهم عملياً ووظيفياً.

ولكن كيف ولدت المحاضرة...؟

في البدء جاء اقتراح لحمزة شحاتة من جمعية الإسعاف بأن يلقي عليهم محاضرة يكون عنوانها - حسب الطلب - هو: الخلق الكامل عماد الرجولة ، ولكن شحاتة عدل العنوان ليكون: الرجولة عنوان الخلق الفاضل.

وكان اعتراضه على مصطلح الكامل على أساس أن الكمال مطلب مستحيل ولكن الفضل هدف ممكن، ولذا صار التعديل، ويبدو أن العنوان قد مر بمراحل من التعديل والتفاوض، ففي صحيفة أم القرى جاء خبر عن المحاضرة وكان عنوانها في الجريدة هو: الخلق الكامل عنوان الرجولة (ص 11) وهذا يجعلنا أمام عنوان بصيغ ثلاث ، والثابت فيه هو كلمتا الرجولة والخلق، وهذا ربط عضوي بين المصطلحين يجعل (الرجولة) أساساً ثقافياً وأخلاقياً واجتماعياً . وإن اعترض شحاتة على صفة الكامل وأحل

محلها الفاضل، كما شرح في مقدمة محاضرته (ص 20) إلا أنه قد جارى المقترح في الالتزام بكلمة الرجولة عنوانا وعماداً. وهنا يتم التواطؤ الشعبي والثقافي على اعتماد الرجولة والانسياق وراء الإيهام الاصطلاحي.

ومن العجب أننا لا نجد في المحاضرة كلها أية محاولة لتعريف الرجولة خارج كونها قيمة أخلاقية وعنوانا للخلق الفاضل (الكامل)، ولن يكون هذا بعيدا عن المعنى الفلسفي الأفلاطوني أولا والنيتشي تالياً، حيث يجري تمجيد القوة وجعلها قيمة عليا تترجم الخلاصة الأخلاقية، فالرجولة معادل دلالي للقوة في منشأ الحضارة (ص 38) ومعاني الرحمة والشفقة والنخوة ومشاركات الشعور تقف كقيم سلبية ضد القوة من حيث إنها قيم للمجتمعات الدنيا وليست من قيم المجتمعات العليا، وهذا مفهوم يوحي بتأثيرات نيتشوية، وهو بلا شك يقوم كتعارض صارخ بين مفهوم الأخلاق ومفهوم القوة، وحينئذ هل ستنتمي الرجولة للأخلاق أم للقوة.

تبدو المحاضرة وكأنها مرافعة مثالية للانتصار للأخلاق ـ وإن تداخلت عناصرها كثيراً بين معاني القوة وكلمة الرجولة، ولم يحسم الأمر بين هذه التداخلات بسبب من طغيان الاستطراد والدخول من موضوع إلى موضوع، ثم لعدم تحديد معنى الرجولة، وعزله من المترادفات.

ولعل أخطر ما في لعبة المصطلحات في المحاضرة هو تسليم شحاتة بصحة المعنى المقترح كعنوان للمحاضرة فيما يخص التواطؤ على قبول كلمة الرجولة دون مناقشة معناها، والذي تجنب استخدام عبارة الخلق الكامل ووضع بدلاً عنها كلمة الخلق الفاضل مع تبرير التعديل لم يفكر في المأزق الاصطلاحي حول كلمة الرجولة، وقبل بالتوافق الذهني بين الأطراف حول المصطلح وكأنما يحيل إلى معنى جماهيري عام وليس إلى مصطلح ثقافي واجب التحديد ، ويتضح ذلك عبر حضور كلمة الرجولة بوصفها مرادفاً دلالياً وليست مصطلحا معرفياً أو ثقافياً، فهو يقول (ص 34): (إني لو أردت أن أضع تعاريف أدق وأكمل للفضيلة والرذيلة والرجولة والأخلاق لوجب أن أسوق أمامي قطيعاً من أفكار الحكماء والعلماء والأدباء والفلاسفة، وأكون قد

عرضت عليكم بضاعة غيري وبهذا تكون اللعبة أقل خطرا مما نراه أو مما ينتظر).

يقول هذا بعد أن قرر في الصفحة السابقة بأن الرجولة (ليست هي الفارق الطبيعي بين جنسين ولكنها مجموعة من الصفات الرائعة في الرجل الرائع ص 33).

وهو حينما يقرر أن الرجولة هي الصفات الرائعة في الرجل الرائع فإنه يحيل إلى أن ذلك هو المعنى في ميزان الاعتبار الأدبي، ولا شك إن الإحالة الذهنية هنا هي للمعنى الاجتماعي العام الذي كان في الأصل وراء اختيار عنوان المحاضرة ووراء قبول شحاتة للمقترح، ثم إنه وراء هروب شحاتة عن الدخول في تعريف فلسفي ومعرفي لمعنى الرجولة، وهو ما أفضى به إلى أن يجعلها رديفا دلاليا للفضيلة والأخلاق، وفي الوقت ذاته هي نقيض للرذيلة، وحينما نفى أن تكون مجرد فارق بين جنسين وقع فيما نفاه حيث ربطها مباشرة بالرجل الرائع بما إنها صفات رائعة له.

نحن إذن أمام خطاب فلسفي وذهني من نوع خاص، وهذه الخصوصية هي خصوصية اجتماعية تقوم على المتعارف الذهني لبيئة اجتماعية وثقافية محددة زمانياً ومكانياً، وليست المحاضرة إلا صورة لهذه البيئة وفلسفة لها، وعنوان الرجولة لم يكن عنوانا للمحاضرة إلا من حيث الشكل والمدخل، أما في الحقيقة فهو عنوان للمجتمع الرجولي الذي يعبر بهذه الصيغ في كل خطاباته الشعبية عن الرجل والمراجل والمرجلة والرجولة بما إنها صفات مطلوبة وبما إنها علامات على التميز والتفوق وبما إنها مطالب متوخاة تقوم عليها التربية وتقوم عليها صفات المثالية.

وهذا ما يفسر لنا تهرب شحاتة عن التعريفات الفلسفية للمصطلح ومن ثم الاعتماد على ما سماه بالميزان الأدبي، ولقد جاراه أفراد المجتمع قابلين بالمصطلح ومعجبين بالطرح.

ونحن لو جربنا اليوم وحذفنا كلمة (الرجولة) من عنوان المحاضرة

بداية ومن كافة ترددداتها في النص كله لما حدث أي ضرر على المقولات التي ساقها شحاتة وناقشها في كتابه (محاضرته)، ولظل الكلام كله لمصلحة مفهوم الخلق الفاضل دون أي خلل، وهذا يؤكد أن الرجولة مصطلح رديف جاء من القبول الشعبي الاجتماعي لنظرية الأخلاق.

– 3 –

يتقوى البعد الشعبي عند شحاتة ويميل الخطاب للانتصار له والتعويل عليه – وليس هذا عبر استخدام المصطلح – فحسب – وكم هو مهم أن يكون المصطلح مركزياً وموجها للخطاب – ولكن عبر انتصاره لما هو عملي وتطبيقي على ما هو مجرد معرفي وعقلي، ولقد ناقش موقف الفارابي من المعرفة وكيف أن الفارابي ميز تمييزاً طبقياً وعقلياً بين المعرفة والتطبيق، ورأى أن معرفة الصدق والفضيلة أعظم من تطبيقهما، ولو جاء رجلان أحدهما يعي عقلياً ومعرفياً دلالات الفضيلة ونظرية الأخلاق ولكنه ليس فاضلاً في ذاته وفي سلوكه، وآخر فاضل وأخلاقي بالفطرة ولكنه يجهل الأساس الفلسفي لنظرية الأخلاق، فإن الفارابي يفضل الأول على الثاني ولا يرى للثاني ميزة مادام يجهل ما يعمله وليس له من الفضيلة غير تمثلها لها سلوكياً دون وعي معرفي عقلي لما وراء ذلك. هذا ما يراه الفارابي ويعترض عليه شحاتة (ص 35). وشحاتة هنا يرجح العمل والسلوك الخلقي على التصور العقلي ، وهو في هذا عملي وتربوي يقترب من التصور الشعبي للخلق الفاضل مع المصطلح الشعبي الممنوح لمن هذا وصفه وهو الرجولة (الراجل، المرجلة، المراجل) وهي الصفات الرائعة في الرجل الرائع – حسب مفردات شحاتة –.

وهذه ليست مفاضلة جدلية فحسب بل إنها انتقلت لتكون جذراً سلوكياً للرجل المسمى حمزة شحاتة كما سنرى.

– 4 –

إن ما تمخض عن تلك المحاضرة هو أنها صارت بياناً سلوكياً لصاحبها

، وهو لم يلق درساً على المجتمع المكي في تلك المحاضرة بقدر ما كتب سيرته الذاتية الآتية، وأول ما صار هو أنه رفض نشر المحاضرة، وقد أشار عزيز ضياء إلى ذلك في مقدمته للكتاب/ المحاضرة. ثم غادر بعدها البلاد إلى القاهرة لا ليبحث له عن متنفس ثقافي ولكن لينزوي في شقة مغمورة وسط زحام المدينة ويدخل وجهه في قلب الزحام مجهولا ونكرة وجسدا بلا هوية. وعاش هناك سنين طويلة في زمن التوهج الثقافي والسياسي العروبي في مصر ولم يغره ذاك بالظهور واكتفى من الحياة بأربعة جدران في شقة عالية في عمارة تغطيها الأزقة والمضايق.

هكذا كان هناك يمزق ورقات تضم بعض نصوص شعرية له، ولكنه إذ يمزق شعره لم يكن ليمزق محاضرته وكانت في نسخة وحيدة فريدة قابلة للتمزيق والقتل السريع، ولكنه لم يفعل. وهنا يأتي السؤال لماذا....؟؟

ذكرت لي شيرين ابنته أنه كان يمنعها وأخواتها من التنزه في حدائق القاهرة ولا يعطيهن رخصة للخروج من المنزل إلا بعد أن يعطينه ما لديهن من قصاصات ورقية لبعض ما يحفظنه من شعره، فيقوم بحرق هذه القصاصات ثم يسمح لهن بالتنزه، وفي مقابل ذلك روى لي عبدالله عبدالجبار أنه قد استعار من شحاتة نسخة المحاضرة الوحيدة التي يحفظها عنده بخط يده كما ألقاها في مكة وظلت محمية بين أوراقه، ولم يبخل شحاتة على صديقه حيث أعاره هذه النسخة الوحيدة الفريدة، ومضى وقت بلغ السنوات وهي عند عبدالجبار دون أن يسأل عنها صاحبها أو يطلب ردها إليه، وفي ليلة ليلاء ما كانت في حسبان أحد تفاجأ عبدالجبار بصديقه حمزة شحاتة يطرق عليه الباب ويطلب منه المحاضرة بشكل مفاجئ وغريب وكأنما هو شيء قدري، ولم يتردد عبدالجبار في إعادة المحاضرة إلى شحاتة، ومضى الرجل ليأتي الصباح بالمفاجأة الأكبر حيث طرق رجال المباحث المصرية باب عبدالجبار واقتادوه للسجن مع كل ما في البيت من أوراق، وبقي هناك في السجن وقتا خرج بعده طليقاً ولكن الأوراق – كل الأوراق – اختفت إلى الأبد.

وهكذا سلمت المحاضرة بقرار قدري وإلا لضاعت هي الأخرى إلى الأبد .

هذه محاضرة قدرية كتبت سيرة صاحبها وفرضت عليه نظاماً حياتياً صارماً غادر فيه الناس لأنه لم يجد فيهم الخلق الفاضل، ومن أجل رجولة تمناها وطلبها وحينما لم يجدها غادر المجتمع وحبس نفسه، وقرر تمزيق قصائده ولكنه احتفظ بهذا النص القدري واحتمى وتستر بورقه مثلما تستر أبونا آدم بورق الجنة ليغطي سوءته.

لقد كانت المحاضرة كاشفاً للسوءات وكانت في الوقت ذاته غطاء لهذه السوءات ولقد لبى حمزة شحاتة نداء النص وصارت جملة (الرجولة عماد الخلق الفاضل) بمثابة الجملة الثقافية الصادرة من رحم الثقافة الشعبية الإنسانية، بكل ما فيها من زخم معرفي حوله صاحبه إلى سلوك عملي وكتب بقية سني عمره ليكون الحامل لخطايا البشر والمكفر عن نواقصهم ونواقض الرجولة فيهم ولذا مزق كل شيء، صورته وجواز سفره ووثائق زواجه، وسجلاته الوظيفية وشعره وحتى اسمه.

ولكنه أبقى المحاضرة في صندوق سحري وحماها ليحتمي بها وتركها تكتبه بعد أن كتبها.

❖ ❖ ❖

ملاحظة: الإحالات في البحث إلى كتاب (الرجولة عماد الخلق الفاضل) بما إنه النص المنشور عن المحاضرة، منشورات تهامة، جدة 1981/1401.

في مسالة تعريف (الأسلوب) ثمة ربط بينه وبين مفهوم (الرؤية)، أو مفهوم (المعنى الكلي)[1]. وهذا الربط ذو صلة وثيقة بنظرية بيردسلي القائلة بأن الأسلوب يكمن في المعنى المركب الذي يجمع ثلاثة أنواع هي: المعنى الإدراكي cognitive purport وهو قدرة الرسالة على إعطاء معلومات عن معتقدات المتكلم، والمعنى الشعوري emotive purport وهو قدرتها على إعطاء معلومات عن مشاعر المتكلم، والمعنى العام general purport وهو قدرتها على إعطاء أي معلومات أخرى تخص المتكلم[2].

وفي ظني أن هذا التصور يمكن أن تكون له جدواه المعرفية من حيث إنه يجعل درس الأسلوب متسقاً مع الغاية الإبستمولوجية الأعم لوظيفة اللسانيات بما أنها – في المحصلة – «تقريرات عن المعنى»[3]. كذلك فإن هذا التصور يجعل الأسلوب نسقاً مفتوحاً يكاد يرادف مفهوم (رؤية العالم) بمعناه الذي يعني صيغة العيش والمبدأ والتفسير التي يقوم من خلالها الفرد أو الجماعة برؤية العالم القائم وتفسيره والتفاعل معه ومع مكوناته سواء فيما يتعلق بالمكان أو الزمان أو المكانة أو القيمة أو الدور. فنحن عندما ندرس الأسلوب وفق هذا المنظور إنما ندرس رؤية العالم.

ونظراً لأن سياق هذا البحث لن يتسع لإجراء تحليل شامل لأسلوب حمزة شحاتة فإننا سنقصر مهمتنا هنا على بحث علاقة مفهومه للأسلوب برؤيته للعالم.

إذاً مهمتنا في هذا البحث هي أن نعالج مفهوم الأسلوب عند حمزة شحاتة من منظور ارتباطه برؤيته للعالم، أو بوصفه تجلياً لهذه الرؤية.

وبطبيعة الحال فإن نقطة الانطلاق في هذه المهمة هي أن نبدأ بتعريف

حمزة شحاتة للأسلوب حيث يقول: «الأسلوب هو فن القدرة على استخدام المظاهر وتطويعها للتعبير عما ترمز إليه تعبيراً تنهض به الفتنة، ويستقيم التأثير»[4].

ومن الواضح هنا أننا إزاء جملة من المفاهيم التي تشكل أركان هذا التعريف، والتي تحتاج إلى تفكيك نأمل بعد إجرائه أن نرى صورة العلاقات الرابطة بينها. فنحن لدينا في هذا التعريف المفاهيم التالية: فن القدرة، استخدام المظاهر، التعبير، المرموز إليه، الفتنة، التأثير. ولعل أول ما يُلحَظ في هذا السياق أن جملة هذه المفاهيم تخلو من أي عنصر دال يشير إلى اللغة. ومن ثم فإن التعريف يجعل الأسلوب يأخذ دلالة إطلاقية تعم أي شكل من أشكال التحكم في مظاهر الأشياء وتطويعها للتعبير. وبذلك يبدو الأسلوب في مواجهة (المظاهر) فعلاً متعدياً، أو إرادة متسلطة. إنه يُخضع المظاهر للتبدل فلا تصير كما كانت. لقد أصبحت مع الأسلوب مسكونة بـ «التعبير عما ترمز إليه»؛ أي بالمعنى والرمز. بيد أن هذه (القدرة التعبيرية) التي يقوم بها الأسلوب مشروطة بشرطين: شرط «الفتنة التي تنهض به»، وشرط «التأثير» الذي يستقيم به أيضاً. فإن لم يتحقق للأسلوب هذان الشرطان (الفتنة والتأثير) فإنه يخرج عن كونه أسلوباً. وفي هذه الحالة فإن المظاهر سترتد إلى ما كانت عليه؛ أي أنها تظل بلا معنى تعبيري. وبما أن مفهوم (الفتنة) مؤشر لحقل الجمال في درجته القصوى التي تجعل مهمة تفسيره مهمة شاقة، فإننا نكون ضمناً إزاء فكرة (تعددية المعنى) في الظاهرة الأسلوبية. فالأسلوب يجبر المظاهر على الدخول في فتنة التأويل. وهذه الفتنة قيمة إيجابية بأمارة ارتباطها بفعل النهوض؛ فهي التي تنهض بالتعبير. وبما أن المظاهر تحولت بالأسلوب إلى فتنة فإنه يترتب على ذلك قيام الغاية واستقامتها، وهي «التأثير» في متلقي ذلك الأسلوب.

من الواضح إذاً أن تعريف شحاتة لمفهوم الأسلوب على درجة عالية من الكثافة الدلالية، وهو الأمر الذي يشير إلى أنه قد صاغ هذا التعريف بعناية

شديدة. وهذا ما يدعونا إلى مزيد من إمعان النظر في امتدادات هذه الكثافة.

ولنقف بقدر من التأني عند مفهوم (فن القدرة) الذي يمثل المكون الدلالي الأساس في التعريف. وفي هذا السياق نجد أن حمزة شحاتة يعطي أمثلة من صور هذه القدرة الفنية. ومرة أخرى نلحظ أن هذه الصور جميعاً لا تشمل أي فن لغوي. يقول بعد تعريف مفهوم الأسلوب مباشرة:

> «إن فن الحركة، وفن توزيع الألوان، أو الأنوار، والتصرف في تسليطها، وتقدير نسب سقوطها على الأمكنة والأشخاص والمناظر والحالات، وفن تزويق الملابس بالتقصير والتطويل، والتضييق والإرخاء، والشد واللف والضم، والمواءمة أو المفارقة بين خطوط اتجاهاتها بالمعارضة والانحراف - إن كل ذلك أسلوب يصنع صوراً من الجمال أخاذة السحر والفتنة: تكبر الصغير، وتجلو الغامض أو تكسب بالغموض المتوخى أسباباً مثيرة للافتتان، أو تواري القبيح، أو تصوغ بالمغالطة عن الحقيقة صواباً فنياً، يهز أو يحرك الإقبال» [رفات عقل، ص 30] .

وكما ذكرت فإن هذا التمثيل لم يشر إلى فن القدرة اللغوية. وقد يكون لذلك دلالته في أن حمزة شحاتة يريد استبعاد المتبادر - عادة - إلى ذهن القارئ العربي من ربط الأسلوب بظاهرة الإبداع اللغوي، ومن ثم يريد حفز هذا القارئ إلى ربط الأسلوب بظاهرة الإبداع عموماً. فالتمثيل الذي يذكره حمزة شحاتة يمكن أن ينطبق على الإبداع في فن الحركة، سواء في الرقص أم على خشبة المسرح، وفي توزيع الألوان في اللوحة التشكيلية، وفي تسليط الأنوار وتقدير نسب سقوطها في العرض السينمائي، أو فيما يتعلق بالإبداع في الأزياء وفنون الموضات. إننا في كل تلك الفنون الإبداعية نجد القدرة الفنية تبدع صور الجمال التي لا تبقي مظاهر الواقع على واقعيتها.

على أنه من المهم هنا أن نشير إلى جملة من وجوه المغزى الضمني التي تنبثق من تمثيل شحاتة هذا:

أولاً: يُلاحَظ أن كل الفنون التي ذكرها شحاتة إنما هي فنون حديثة مستحدثة في سياق الثقافة العربية. وفي ذلك جانب من تفسير استبعاده المسألة اللغوية في تعريف الأسلوب. فالجمال الذي هو قوام الأسلوب ليس مقصوراً على ما اعتادته ذائقة هذه الثقافة مقترناً بإبداعها في اللغة. إننا هنا إزاء تسريب ضمني لجدارة إبداع الآخر الحضاري بأن نرى إلى ما قدم من جماليات في الأساليب الفنية.

ثانياً: يلاحظ أن حمزة شحاتة يربط بين الأسلوب وفكرة (الغموض المتوخى) الذي يكسب الصور الجمالية أسباباً مثيرة للافتتان كما يقول. ومؤدى ذلك أن الغموض في الأسلوب يُتوخى للقصد الجمالي. وهنا يبدو شحاتة بصورة القطع مع المعتاد البلاغي المعلي - في معظمه - من قيمة (الوضوح).

ثالثاً: يلاحظ أيضاً أن شحاتة يربط بين الأسلوب وما يسمى (جمال القبح). فإذا عُبِّر عما هو قبيح في مظاهر الواقع والسلوك فإن المعول عليه هو أسلوب الصوغ الذي يقتدر بجمالياته على مواراة هذا القبح، أي على حجبه ووأده. فالصورة التي يقدَّم بها القبح غير القبح نفسه. ثمة إمكان للأسلوب على فصل الدالّ عن المدلول. فكما أن المدلول الصغير يمكن للأسلوب أن يكبره، كذلك فإن الأسلوب يجعل القبيح جميلاً.

رابعاً: يلاحظ أخيراً ربط شحاتة بين الأسلوب و(الصواب الفني). وهنا يبدو أن للأسلوب منطقاً يغاير منطق المعايير التي اعتادها الصواب العقلي. غير أن إيراد مفهوم (المغالطة) في هذا السياق يجعل منطق الأسلوب وكأنه نوع من تزييف الحقيقة التي تبدو ذات وجود قبلي. ولا شك أن هذه المسألة - كسابقتها - تثير قضية (الخيال الفني) وعلاقته بالحقيقة. ومن الواضح أن حمزة شحاتة كان متأرجحاً بين طرفين: طرف الإعلاء الرومانسي

(الترنسندنتالي) الذي أسند للخيال الفني امتلاك قول الحقيقة المطلقة، وطرف الجدل النقدي حول الأدب في عصر العلم، ومقولات النقد الوضعي - ريتشاردز مثلاً - حول المعاني الأدبية واعتبارها «معاني شعورية» و«تقريرات زائفة».

هذه إذاً جملة من ارتباطات مفهوم الأسلوب. وفي كل هذه الارتباطات ثمة انبثاق لمفهوم (القدرة) التي يسندها شحاتة إلى الأسلوب. وبطبيعة الحال فإن هذا الإسناد يمثل حركة مجازية يجعلنا عند تفكيكها ننتقل من قدرة الأسلوب إلى قدرة الإنسان: الإنسان المالك لهذه القدرة الأسلوبية الفاعلة في مظاهر الحياة والطبيعة. وهذا ما يوضحه حمزة شحاتة بجلاء حين يقول:

«والحياة بالمعنى الشامل هي الإنسان، وعلاقاته، وصيرورته. والأدب والفنون في الحياة ومنها، ولا يمكن أن تكون شيئاً منفصلاً عن الإنسان» [رفات، ص 22].

ثم يضيف هذه العبارة البالغة الأهمية: «إن الإنسان هدف الوجود، وغايته، ومغزاه. والإنسان وعلاقاته بالطبيعة - مجتمعين أو متفرقين - هدف الأديب والفنان» [نفسه]. وهكذا نجد (الإنسان) يحتل مرتبة عليا هي مرتبة العلة الغائية التي تفسر وجود الوجود، كما تفسر وجود الأدب والفنون. ومادام الإنسان يحتل هذه المرتبة المركزية فإن له أن يمارس قدرته الأسلوبية في مظاهر الوجود، وفي مظاهر الأدب والفنون على السواء. ومن الواضح هنا أن حمزة شحاتة - شأنه شأن كثير من مثقفي الليبرالية العربية في القرن العشرين- ينحاز لتصورات فلاسفة عصر التنوير والرومانسية المثالية التي آمنت بالذات الإنسانية.

وبطبيعة الحال فإن تلقي هذه المركزية الإنسانية كان محفوفاً بعلة فاعليتها في تمكين الذات من الحفاظ على تماسك هويتها في عالم بات فيه الإحساس بإيقاع الصيرورة طاغياً. وبطبيعة الحال فإن هذا الإحساس يتضاعف في ذهن المثقف القارئ (حمزة شحاتة) الذي كان يرى إلى هذا

العالم المتسارع فيخشى على ثقافته وأمته أن تأتي لحظة يفوتها فيها القطار الحضاري!!

ولا شك أن ذلك يلقي ضوءاً كاشفاً على إلحاح حمزة شحاتة على فكرة التغيير والتطور. يقول مثلاً: «ومادامت الحياة حركة دائبة، فهي تغيير وتطور» [رفات، ص 22]. كما يقول «وتتغير اتجاهات الأدب كما تتغير اتجاهات الإنسان على رابطة العلاقة بينهما» [رفات، ص 22].

على أن ما يهمنا هنا من الربط بين الإنسان والتغير هو ما يعكسه ضمناً على مفهوم القدرة الأسلوبية الإنسانية. فعلى ضوء مبدأ التغير تكون هذه القدرة قدرة متغيرة. تكون قدرة في الزمن والصيرورة؛ أي يكون الأسلوب ظاهرة تاريخية. وهنا تنبثق إشكالية وهي: كيف يتفق كون الأسلوب ظاهرة تاريخية مع ما تشهد به التجربة من متعة التلقي والتأثر والتجاوب لأساليب لا تنتمي إلى ظرفنا التاريخي؟ ويكمن حل هذه الإشكالية عند حمزة شحاتة في مفهومه للنفس الإنسانية. ويتمثل هذا المفهوم في قوله عن الإنسان:

> «إذا كانت أوضاع الحياة قد تغيرت، فإن خصائص النفس والفكر لم تتغير تغيراً انتزع عواطفه الإنسانية وبدلها... وإن كان الإنسان المتحضر اليوم لا يعيش كما كان يعيش سلفه، فإن قلبه لايزال ذلك القلب، وقريحته الشعرية ما تزال تلك القريحة، وماتزال أسباب الحب ومشاكله وابتعاثاته وأوهامه في نفس شاعر اليوم هي ذاتها في شاعر الأمس". ويضيف شحاتة: إن"تعدد سبل الحياة والعقل يوسع في مجالات العلائق فقط، ولكنه لا يُخرج الاعتبارات الفكرية عن حدودها إلا قليلاً... وإنما تختلف العصور في الإيمان بالحقائق والتوسع في فهم علاقاتها»[7].

ومؤدى ما يرمي إليه حمزة شحاتة هنا أن للقدرة الأسلوبية منبعاً

لا يكاد يتغير بتغير العصور؛ وهو منبع اعتبارات الفكر والمشاعر والأوهام. أما ما يتغير فهو مجال هذه القدرة الأسلوبية الذي هو العلاقات الجديدة التي ينشئها الإنسان بين ظواهر الحياة والوجود. فالأسلوب ظاهرة تاريخية من جهة المجال، وظاهرة لا تاريخية من جهة المنبع. وعلى الرغم من أن هذا التصور يستعيد أطيافاً من ثنائيات الظاهر والباطن، والجوهر والعرض، والنفس والعالم، فإن المغزى الضمني الذي يسعى إليه شحاتة هو تثبيت ديمومة، ونفخ قوة في الذات الداخلية للإنسان لكي تستطيع مواجهة العالم المتغير. وهو في سبيل ذلك يجعل الحقائق ثابتة من حيث الجوهر، أما الاختلاف التاريخي حولها فهو نابع من جهتين: جهة الإيديولوجيا؛ أي جهة الإيمان بهذه الحقائق من عدمه، وهذه مسألة اختيار وحرية وإرادة، وجهة العلم الذي يوسع علاقات ارتباطات الحقائق وفهمها. وبذلك فإن هذا الاختلاف نفسه يرتد إلى قدرة الذات وملكاتها واختياراتها. وعلى ضوء ذلك نفهم جيداً تعبير (فن القدرة) الوارد في تعريف حمزة شحاتة للأسلوب باعتباره من باب إضافة العرض إلى الجوهر: فكلمة (فن) هنا تعني اختيار الذات وطريقتها التاريخية التي تقوم بها لتُجلّي قدرتها المتحررة من قيد التاريخية.

ولعل هذه النقطة الأخيرة تقودنا إلى مناقشة مقولة (التأثير) التي تنبثق من تعريف حمزة شحاتة للأسلوب. وهنا نلاحظ أن ثمة بعدين لهذه المقولة عند حمزة شحاتة: بعداً انفعالياً وبعداً معرفياً. ويتمثل البعد الأول في أن الأسلوب يحدث لدى المتلقي ما يسميه شحاتة بـ «عنصر الإثارة، الانفعال، الرجة» [رفات، ص 23]. وهو ما يوضحه في موضع آخر بقوله إن الأسلوب هو: «قوام الشعر كما هو قوام الغناء، أو هو قوام كل فاتن وجميل وقوي ومؤثر في جملة ما يتوقف حصول تأثيره على اجتذاب الرغبة فيه، وإثارة الإعجاب به، وتحريك الميل إليه» [نفسه، ص 29]. ويربط شحاتة بين هذا البعد الانفعالي وقضية الجمال فيقول: «اللذة كالألم، كلاهما وليد الانفعال والتوتر. ولذلك كان كل ما لا يثير انفعالاً وتوتراً مولّداً للسأم، حتى الجمال» [نفسه،

ص 67] . كذلك يربط شحاتة بين الجودة الفنية ودرجة الانفعال فيقول: «الشعر الجيد عادة يرفع درجة الانفعال» [نفسه، ص 16] . ومن خلال تأكيد حمزة شحاتة على أهمية هذا البعد النفسي فإنه يفسر نكسة الشعر في عصر العلم بأن «تيار الحضارة الآن مليء بأسباب الانفعال. والشعر بلا شك سذاجة إنسانية لم يعد الاشتغال به معقولاً في عصر العلم وما حققه من غرائب وملهيات تغني عن كل شعر وكل شاعر» [نفسه، ص 16] . ومن الواضح هنا أن حمزة شحاتة ينقض ما قاله في محاضرة (الرجولة عماد الخلق الفاضل) من أن الحياة الحديثة لم تنتزع منبع الشعر الذي هو العواطف والانفعال والاعتبارات الفكرية. وهذا التناقض نموذج آخر من تأرجح الذات المفكرة في حمزة شحاتة بين الصمود الرومانسي تارة، والنزعة العملية الوضعية تارة أخرى.

أما البعد الثاني؛ أي البعد المعرفي، فإنه يكمن في السؤال التالي: هل معنى أن القدرة الأسلوبية قدرة مؤثرة أنها تجعلنا نعرف أنفسنا والعالم والوجود؟. ولتلمس منظور حمزة شحاتة لهذه القضية فإننا نبدأ بتفريقه بين ما ينتمي إلى مقولة (الضرورة النفعية) وما ينتمي إلى مقولة (الصناعة الفنية). فالحجر مثلاً حين يكون مادة البناء التي يقيم بها الإنسان (المأوى) يكون المقصود منه «سد الضرورة والحاجة». ولكنه حين يكون في يد النحات «يصنع منه التماثيل والزخارف وفاتن الأشكال» فإنه بذلك يضع فيه «المعنى والفكرة ورمز الفن وتعبيره، وأثرها في الخيال» [نفسه، ص 24]، ومن ثم «فصناعة النحت أتاحت للحجر تعبيراً أرقى من تعبيره في المأوى الحاجيّ». وعلى القياس نفسه يفرق شحاتة بين حالتين لـ (الكلام): الكلام حين يكون «وسيلة التعبير عن أغراضنا، وأداة تشكيلها وتصويرها، فهو بهذا مادة البناء الأولى في مطالب النفس والفكر»، و(الكلام) حين يكون صناعة أدبية يصنع به الخطيب والكاتب «وسيلة التأثير والاستفزاز والاستهواء وترسيخ الغرض، وتوكيد المطلب، وعرض الفكرة، والدعوة إليها، ويصنع به الشاعر كل ذلك أو

بعضه في صور أعمق فنية، وأوضح مثالية، وأفصح جمالاً، وأروع فتنة»، [نفسه، ص 24].

ومن الواضح هنا أن حمزة شحاتة يجعل (المعنى) قاسماً مشتركاً بين ما ينتمي إلى مقولة (الضرورة النفعية) وما ينتمي إلى مقولة (الصناعة الفنية). ولكن الفرق بينهما يكمن – على حد تعبيره – في «سبيل الجمال وأسلوبه الخاص» [نفسه، ص 25]. الذي يجعل التعبير في الصنف الثاني «أرق» من التعبير في الصنف الأول. وبناء على هذا التفريق يؤكد شحاتة على نظرية «تفاوت مراتب الكلام» وهي في المحصلة تعني تفاوت مراتب القدرة الأسلوبية «قوة وضعفاً، وانطفاء ونصوعاً، وصحة واعتلالاً» [نفسه، ص 26]. وكل ذلك يعني – بدوره – تفاوت القدرة التأثيرية.

ولعل ما ترتب على هذه الفكرة عند شحاتة هو إيمانه بأن ثمة مثالاً أسلوبياً أعلى تأتي بعده مراتب متفاوتة. وهذا المثال الأعلى هو الذي يجتمع فيه جمال الظاهر وجمال المعنى [انظر، نفسه، ص 24]. ولأن هذا المفهوم بالغ التجريد والمثالية فإننا نجد حمزة شحاتة عندما يتحدث عن الأسلوب في فن ما فإنه يراكم مجموعة مكثفة من المقولات التي يحاول من خلالها تجسيد هذا التجريد. ففن الرقص مثلاً «عرض سليم واتساق وجمال وترابط وانسجام وقدرة على التصرف وتعبير وقواعد»، ويختصر ذلك كله في مقولة «إنه أسلوب» [نفسه، ص 34]. وفن قيادة السيارة «فطنة ولمح وإدراك وحذق وحسن تقدير وصناعة»، وأيضاً يختصر ذلك كله في مقولة «إنها أسلوب» [نفسه، ص 34]. وعلى هذا القياس نصيب كل شاعر من قصة الأسلوب «إشراقاً وقوة، ومتانة تركيب» وقدرتُه على التصرف، وفطنته وحذقه في الصياغة والتركيب والتعبير والاتساق» [نفسه، ص 34]. ولا شك أن مراكمة هذه المقولات إنما هو سعي للقبض على كنه هذا المثال الأعلى البعيد، أو لنقل: إنه محاولة لتعليل أمرين: لماذا تتفاوت أحكامنا الجمالية، من جهة؟ ولماذا تتفاوت درجات تأثير الإبداع الفني، من جهة أخرى؟.

على أن المهم في سياق حديثنا عن رؤية حمزة شحاتة للأثر المعرفي الذي توجده فينا القدرة الأسلوبية هو أن نشير إلى أنه يجعل المثال الأعلى لهذه القدرة هو التكامل والتوازن بين الجمالين: جمال الظاهر وجمال المعنى. يقول: «ولا شك أن الجمال التام هو ما تجتمع له سلامة الصورة موازنة لمعاني التأثير» [نفسه، ص 29] . ولكن لا شك أن لتقديم (الصورة) هنا دلالته. وهو يتسق مع تقديم مقوم الجمال والتأثير على مقوم (الفكرة) في مواضع أخرى [انظر، رفات، ص 22، 25] . فهل معنى ذلك أن المعنى أو الفكرة أو المفهوم أو المضمون يأتي – عند حمزة شحاتة – في المرتبة الثانية في مجال القدرة الأسلوبية؟ وهل يتعزز هذا الاستنتاج بما يقوله حول علاقة الأدب والمجتمع وهو أن «الأدب في خدمة المجتمع لا يكون ولن يكون أدباً متجرداً من جمال الفن، وفن الجمال» [نفسه، ص 22]؟ وهل يتأكد ذلك أكثر عندما يقول إن العبرة في غناء المغني ليست «أن يقول شيئاً على أنه باب من أبواب الكلام يفهم، بل شيئاً يستجاد ويطرب ويحرك الإقبال من باب حسن الصوت، ورخامة التنغيم، وقوة الاستجابة للمشاعر أولاً"، وأن هذه الصفات "تنزل منزلة الأسلوب واتساق العرض، وجماله وتأثيره في بسط النفس واجتذابها إلى ما تحتها، أو وراءها من غرض هذا المعنى الماثل» [نفسه، ص 27]؟ وإذا صح هذا الاستنتاج فكيف يتوافق مع الأهمية التي تنبثق من فكر حمزة شحاتة حول (الحقائق الثابتة، أو المعاني اللا تاريخية) التي تحدثنا عنها من قبل؟

إن كل هذه الأسئلة لا تتوضح إلا بإدخال مفهوم (العلائق) التي يرى شحاتة – كما ذكرنا من قبل – أنها هي حامل عنصر الجدة والتجديد الذي يطرأ على الحقائق الثابتة. فـ (العلاقة الجديدة) هي التي تمنح (الحقيقة) التجدد والاستمرار. وعندما قال شحاتة إن كل ما لا يثير انفعالاً وتوتراً يكون مولّداً للسأم حتى الجمال فإنه كان يعني – فيما أتصور – أن (الجمال) بوصفه حقيقة من الحقائق الثابتة يكف عن أن يكون (جمالاً) عندما لا يدخل

في علاقة جديدة. وأحسب أن حمزة شحاتة كان يعني مفهوم (العلاقة الجديدة) فيما أسماه بـ(المعنى الجديد)، وذلك عندما يقول في نص مهم آخر:

«وإنك لتعجب بالمنظر يفتنك، ويلقاك بألف معنى أول ما تتلقاه. فماتزال نفسك دائبة في تحليل معانيه وإذابتها حتى تنتهي بها إلى الإصفاء والإفلاس، وتكون قد حولتها إلى دمك شيئاً منه، فما تلبث أن تنصرف عن هيكلها العاري وقد تركته مادة جامدة، وأضفت إلى قانون الجمال وفهمه والإحساس به في نفسك مادة جديدة، لا يبلغ بها الرضى عندك إلا أن يضمن لك المنظر الجديد معنى جديداً يزيد عما تعرف» [الرجولة، ص 25].

والحقيقة أن هذه المسألة بالغة الأهمية في تشكيل تصورنا لرؤية العالم عند حمزة شحاتة. فعندما تستنفد القدرة الأسلوبية إمكان إبداع العلاقات الجديدة؛ أو إبداع المعنى الجديد، فإنها تكون في مأزق. ولعل هذا التفسير يوضح لنا ما كان حمزة شحاتة يقصده في واحدة من (أفوريزماته) أو (كلماته الجامعة) – عندما قال: «عندما يتعلق الكاتب بظاهرة البيان، وشارات البلاغة، فالمعنى أنه في مأزق» [رفات، ص 26]. إنه مأزق غياب المعنى، أو موت المعنى الذي لا يمكن أن يحييه بيان أو بلاغة. وأعتقد أن تلك كانت هي معضلة حمزة شحاتة الوجوديةُ والفكرية التي على ضوئها يمكن أن نفهم جوانب عديدة من فلسفته وإبداعه؛ أقصد من رؤيته للعالم: لذاته عندما يسأل: ما أنا؟ وللأخلاق السائدة عندما لا تضمر كل فضيلة إلا نقيض معناها، وللمرأة التي ينقلب معنى الجمال فيها إلى حس مستنفد، وللصمت الذي يصبح أكثر جدوى حين لا يكون هناك جديد يقال، أو حين لا يكون بإمكان الجديد أن يقال. ومن ثم لا تبقى إلا تلك الصرخة: «الواقع حقيقة لا يقرها المنطق، والمنطق حقيقة لا يقرها الواقع» [نفسه، ص 50].

على أية حال فإننا نحاول الآن أن نلم شتات ما وصلنا إليه في تفكيك مفهوم الأسلوب عند حمزة شحاتة. وأعتقد أن ثمة مقولتين كان تواترهما في جملة آراء الرجل حول الأسلوب تأكيداً لمركزيتهما التصورية والجمالية عنده.

وهاتان المقولتان هما: القوة والانسجام. وفي سياق فكر حمزة شحاتة نلاحظ أن المقولة الأولى لا ترتبط فقط بمعناها المادي، وإنما أيضاً بمعناها العقلي والنفسي العميق الذي يتماهى مع مفهوم (الإرادة)، ومن ثم فهي شرط التغيير والتجديد؛ أي شرط الهدم والبناء. أما المقولة الثانية فهي ترتبط بنشدان الوحدة المثالية التي تعلو على أي اختلافات أو صراعات داخل الهوية: هوية الذات أو هوية النص، أو هوية الظاهرة. والمتتبع لفكر حمزة شحاتة يجد أن حلمه الضائع إنما ضاع بسبب غياب أو عدم امتلاك القوة التي يمكن بها فرض الانسجام والتجانس المثالي على العالم. ومن ثم ظلت هزائمه تتوالى كلما اكتشف أن كل شيء يحمل في الداخل ضده.

وفي هذا السياق علينا أن نتذكر أن تجربة الرجل جاءت في سياق جملة من التوترات والتعارضات التي شهدتها الحداثة العربية منذ ما يسمى بعصر النهضة. توترات كان منها ما هو امتداد لتوترات أصلية في الحداثة الغربية، وكان منها ما هو من مضاعفات الحراك الداخلي في بنية الثقافة العربية الحديثة. لقد عاش حمزة شحاتة التباسات هذا الظرف الثقافي، وكان لكل ذلك تأثيراته على فكره وشعوره وتجربته الإنسانية. وربما يكون من الدال جداً أن نقرأ بعناية نص محاضرته الشهيرة حول الأخلاق على ضوء هذه الالتباسات والملابسات.

على أن ما يهمنا من هذه المحاضرة حالياً هو كيفية تجسيدها لتجريب حمزة شحاتة ممارسة إرادة القوة في تحليل معاني الأخلاق السائدة، ثم محاولته بناء أخلاقية مثالية جديدة فيها من القوة - كما يرى - ما يعطي العالم انسجامه الكلي. أقول: يهمنا ذلك لصلته العميقة بمفهوم (القدرة الأسلوبية) ومن ثم لعلاقته برؤية حمزة شحاتة للعالم.

لقد بدأ حمزة شحاتة هذا التجريب بإعلان هدفه وهو «أن نصحح مقياساً من مقاييسنا الفكرية، ولو بالشك فيه» [الرجولة، ص 34] . ومن ثم يقوم بالحفز الضمني للمخاطبين بأن يأخذوا هذا الشكل الأولي البسيط من

وخز إرادة القوة للمقاييس السائدة، ويقيسوه على ما تفعله بعض النفوس والأذواق التي لها - كما يقول - «قوة النار واستشراؤها، شأنها في الإذابة شأن النار» [ص 26]. وهنا نلاحظ أن في العقل القارئ - أي عقل حمزة شحاتة - صوراً لمفكرين في فلسفة الأخلاق كانوا بالفعل ناراً أو أشد ضراوة. (ونتساءل: هل كان حمزة شحاتة في هذه اللحظة يتذكر نموذج نيتشه[6] صاحب (أصل الخير والشر) ؟!). على أنه من الشائق أن نلاحظ أن هذه الإرادة القوية التي انطلقت لتمارس فاعليتها وقوتها كانت في الوقت نفسه تمارس خلخلة هذه القوة وبداية شكها في حدودها. فعند منتصف المحاضرة تقريباً يعلن «ينبغي الآن أن نستنتج أن الفضائل أنانية مهذبة، وأن الرذائل أنانية عارية» [ص 64]. وكأن شحاتة هنا يستعيد عبارة نيتشه عندما قال: «ليس هناك أي سلوك لا أناني»[7]. ثم يعلن «وأعتقد أنه لا يسع أحداً أن ينكر أن كل فضيلة لا يكون المتصف بها قوياً لا تكتسب في نظر الناس معنى الفضيلة ونفوذها» [ص 65]. وشيئاً فشيئاً عندما تنزل الإرادة إلى ملامسة الواقع التجريبي للحياة تكتشف انزلاق المعنى والمفارقة الدلالية الفادحة بين الدوال ومدلولاتها: فـ «القرابة بين معظم الفضائل ونقائضها وشيجة» [ص 73].، و«معظم الفضائل لا تنتسب إلى أشرف عواطف الإنسان أو غرائزه، بل تنتسب إلى أنانيته، وشعوره الخفي بالمصلحة» [ص 78]، وفضيلة (الصراحة) مثلاً «في رجل ممتاز تعد نبلاً وعظمة وقوة طبع»، ولكنها «في رجل ضعيف الأثر في تقدير الناس تعد تفاهة وغثاثة وثرثرة وضعفاً عن ضبط النفس» [ص 65]. و«الناس مايزالون يترنمون بالصدق، ويحضون عليه، ولكننا لا نجد له أثراً بينهم» [ص 65]. إلخ.

وإزاء تلك المفارقات والتناقضات فإن الإرادة لا تلبث أن تعلن زوال الفضائل من العالم: «إن حظ الفضائل قد أدبر أو زال» [ص 66]. ومعنى ذلك عنده هو زوال الانسجام والاتساق. وفي رثائية شجية تقف الذات لتستعيد ذكرى هذا الانسجام أيام كانت الفضائل.

«تقاليدَ بهيجة... يوم كانت الحياة أقل تعقيداً، ويوم كانت الجماعة

أسرة مكبرة، تتوحد فيها المشاعر والمقاصد، وتقوى بينها الروابط الطبيعية... وكان القانون الأدبي معنى لذيذاً تسرب في روح الجموع...» [ص 66-67].

ومن ثم فإن الذات التي كانت تحلم بأن تكون من النفوس النارية لاتلبث أن ترتد وتنكمش وتعلن فيما يشبه الاستسلام:

«وليس لنا أن نطمع في تحويل تيارات الحياة، فالحياة لا تخرج على قوانينها، ولا تتكيف على ما يطابق ميولنا. وإنما الإنسان يكيف حياته ومطالبه على وفاق ضروراتها» [ص 81].

وفي شجن شاعري يليق برومانسي مثالي يقول مرة أخرى «كم يلقى العقل، وتلقى النفس الشاعرة في التسليم بهذه الحقيقة من مضض وألم؟» [ص 81].

هذا هو الصدع الذي ملأ ذات حمزة شحاتة شعوراً بفقدان الانسجام والوحدة المثالية. وعند هذا الحد يكاد حمزة شحاتة يكون حالة أخرى من حالات انكسار النموذج الرومانسي في ثقافتنا العربية الحديثة. ولكن هذا الانكسار سيتأخر إلى ما بعد. أما في سياق بقية المحاضرة فقد كان ثمة بقية للأمل في أخلاقية جديدة قوامها قيمتان وضع فيهما حمزة شحاتة – بتأويله الخاص طبعاً– ثقته الفكرية والنفسية لكي يحلم بمستقبل يتجاوز – على حد تعبيره – «المأتم الباكي» الذي يقيمه الحاضر التاريخي للأمة. أما القيمة الأولى، القيمة الأصل التي تنسجم في وحدتها فضائل الجمال فهي قيمة (الحياء) التي هي «قانون الفطرة الإنسانية[8]، وقانون قوتها المطلقة» [ص 96]. ، والتي «تنطوي معانيها في معانيها فتكوِّن المعنى الأسمى، كما تنطوي أجزاء الجمال في أجزائه فتكون الجمال» [ص 104]. وأما القيمة الثانية الوسيلة التي تنهض بأخلاقية الحياء، والتي تنسجم في وحدتها قيم القوة والجمال والحق والحرية، فهي (الرجولة).

هنا نلاحظ أن حمزة شحاتة يجعل (القوة) مقوماً جذرياً لتشكيل ماهية هاتين القيمتين. ولا شك أن ثمة اتساقاً بين ذلك وما قاله من قبل وهو

أن «الإيمان بالقوة ونفوذها هو حقيقة الحياة، وهو قانونها في القرن العشرين، وفي القرون الأولى، وفي أطوار الحياة القديمة البعيدة». ولكن التناقض ينبثق حين يستمر شحاتة في الربط بين الفضائل والقوة في المستقبل، وذلك حين يقول إن الفضائل «حلم جميل بالحياة كما يجب أن تكون لا كما هي كائنة. حلم ما تحققه إلا القوة» [ص 69]. فالقوة كانت موجودة في الماضي، وهي موجودة في الحاضر، ومع ذلك فهو يعلن زوال الفضائل من العالم. فلماذا إذن تكون قوة المستقبل حامية وضامنة لفضيلتي الحياء والرجولة؟!

ولعل مكمن الإجابة عن هذا التساؤل هو أن نلاحظ أن منهج التحليل العقلاني التاريخي الذي بدأ به حمزة شحاتة محاضرته قد تحول في نهايتها إلى خطاب حماسي، ودعوة استنهاضية. لقد تحولت (الجينالوجيا النقدية) إلى (إيديولوجيا رومانسية). ومن ثم فإن الحلم بالقوة التي تفرض الانسجام على العالم ظل في نفس حمزة شحاتة حلماً بقدر ما يوسع المسافة دائماً بين الذات وهذا العالم فإنه يقلص مساحة تجليها في هذا العالم نفسه. وهنا ندرك المغزى الكامن وراء تخلي حمزة شحاتة عن محاولة بناء أنساق معرفية، أو مشاريع فكرية. لقد كان الرجل يعاني تركيب ما هو غير قابل للتركيب: فالقوة صراع وتفكيك ومنافسة ضارية، والانسجام تأليف وتعاون ومحبة. وكما قال يونج فإن «الحب والقوة يستبعد كلاهما الآخر»[9].

ومع ذلك فقد كان حمزة شحاتة استثنائياً في حلمه بأن يأتي يومٌ ما يمتلك فيه العالَمُ والذاتُ والنص القدرة الأسلوبية التي تجمع بين القوة والانسجام.

هوامش

1) انظر: ستيفن أولمان: الأسلوبية وعلم الدلالة، ترجمة وتعليقات د. محي الدين محسب، ص 21 – دار الهدى – المنيا – 2001م.

2) انظر:

Chatman, S., 1971: "The Semantics Of Style" in: Kristeva, J., et al (eds.): Essays In Semiotics. Mouton.

3) Firth, J., 1957: papers In Linguistics. P. 32, London.

4) حمزة شحاتة: رفات عقل. قام بجمعه وتنسيقه عبد الحميد مشخص، ص 30 – الكتاب العربي السعودي 13 – مكتبة تهامة.

5) حمزة شحاتة: الرجولة عماد الخلق الفاضل. ص 30-31. الكتاب العربي السعودي – مكتبة تهامة – 1981.

6) من المحتمل جداً أن تكون فلسفة نيتشه (1844-1900م) قد مارست تأثيراً على فكر حمزة شحاتة، وبخاصة أفكاره حول إرادة القوة، ونقده الحاد لقيم الحضارة الأوروبية والتاريخ الفلسفي، وحملته الأكثر حدة على أخلاق الأمة الألمانية. وإذا كان كتاب نيتشه (هكذا تكلم زرادشت) قد تُرجم إلى العربية قبل محاضرة شحاتة بسنوات قليلة (ترجمه فيليكس فارس سنة 1937م) إلا أن أفكاره كانت معروفة قبل ذلك وبعده لدى عدد كبير من مثقفي الشرق العربي مثل فرح أنطون، وسلامة موسى، وميخائيل نعيمة، وجبران خليل جبران [انظر: أصطفان ڤيلد «جبران ونيتشه» ص 221] في: في ذكرى جبران: أبحاث المؤتمر الأول للدراسات الجبرانية– مكتبة لبنان – 1981م ونضيف إلى هؤلاء عباس العقاد [انظر: رجاء النقاش: عباس العقاد بين اليمين واليسار. ص 241. دار المريخ – القاهرة – 1973م] وتوفيق الحكيم [انظر: محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي. ص 87. المؤسسة العربية – بيروت– 2005م] وغير هؤلاء جميعاً. ويبدو أن بعض أفكار نيتشه كانت معروفة لدي عزيز ضياء كما يظهر من إشاراته في تأبين محمد حسن عواد (انظر: دراسات فكرية: العواد أبعاد وملامح. إعداد عبدالحميد مشخص، ومحمد سعيد الباعشن – ص 69 – دار الجيل للطباعة – القاهرة– 1982م). ويشير هاشم عبده هاشم أن العواد «لم يكن بعيداً أيضاً في فكره ومسلكه وحياته عن نيتشه» (انظر المرجع السابق، ص 107 وعلى كل فإن أمر

تأثير نيتشه في حمزة شحاتة يحتاج دراسة مستقلة، على أن أهم وجهين يستلفتان إليهما النظر هما: (1) محاولة حمزة شحاتة أن يقوم بإعادة إنتاج – لها تأويلها الخاص طبعاً– لفكرة نيتشه في نقد القيم الأخلاقية السائدة، وذلك عن طريق كشف أقنعتها والظروف والأوساط التي أنتجتها، ومن ثم بناء قيم جديدة لأخلاق المستقبل تكون علاجاً ودافعاً وقيداً وسمواً [انظر: د. السيد ولد أباه: التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو. ص 58 – الدار العربية للعلوم – بيروت – ط2، 2004م].(2) قيام حمزة شحاتة بمحاولة استثمار الوسيلة التعبيرية ذاتها التي اعتمدها نيتشه في بث كثير من أفكاره الفلسفية؛ وأعني بذلك وسيلة "ضربات المطرقة" أو (الأفوريزم) التي يترجمها عزيز ضياء بـ (الأقوال المأثورة) [انظر: عزيز ضياء: حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف. ص 8 – المكتبة الصغيرة 1977م]، ويترجمها غيره بـ (الكلمات الجامعة) [انظر: جيل دولوز: نيتشه والفلسفة. ترجمة أسامة الحاج. ط 2، 2001م، المؤسسة العربية – بيروت]. وهذا الجانب من التناص يحتاج إلى دراسة مستقلة، وبخاصة أن بعض هذه الأقوال الجامعة يكاد يكون ترجمة لأقوال نيتشه. (قارن مثلاً: عبارة شحاتة «لا يستطيع النذل أبداً أن يرتفع إلى مستوى المجرم» [رفات، 44، بعبارة نيتشه «جريمتنا في حق المجرمين هي كوننا نعاملهم كأنذال»] نيتشه: إنسان مفرط في إنسانيته، سيأتي ذكره، ص 54. كذلك ثمة التقاء واضح في الموقف من المرأة (قارن ما يرد عند شحاتة في مواضع كثيرة بما يرد في كتاب نيتشة المذكور في الكتاب السابع ص 179 -172).

7) فريدريك نيتشه: غنسان مفرط في إنسانيته. ترجمة محمد الناجي. ص 17 – أفريقيا الشرق– الدار البيضاء/ بيروت – 1998م.

8) لاحظ أنه قال في موضع سابق «يستحيل أن تصاغ الحياة في قوالبها الأولى، وأن تعود إلى قوانين الفطرة القديمة، وأن يتقلص التمدن الاجتماعي إلى حدود هذه الفطرة» ص 68.

9) عن: ليندا جين شيفرد: أنثوية العلم، ترجمة: د. يمنى طريف الخولي. ص 97 – سلسلة عالم المعرفة 306-2004م.

❖ ❖ ❖

«إنها ليست فلسفة ولكنها كلام دائري
وعلى أحسن الفروض حلزوني يجري فيه
الإنسان على طريقة التداعي الحر».

(شرن 84)

حديث الفضائل والرذائل واحد ومطرد في كل كتاب فلسفي وُضع في الأخلاق، وحمزة شحاتة – كغيره ممن سبقه من الفلاسفة– يتبنى نظاما أخلاقيا أساسه الفضيلة التي تخدم المصلحة الإنسانية وتحقق السعادة للبشر على الأرض. هذه الدراسة معنيّة بالوقوف على المضامين الفلسفية لموقف المفكر حمزة شحاتة من المرأة والفضيلة كما تجلت بشكل خاص في محاضرة «الرجولة عماد الخلق الفاضل» التي ألقاها في جمعية الإسعاف بمكة المكرمة عام 1359هـ، وإن كانت تستشهد بأجزاء من شعره ورؤاه النقدية والفكرية، ورسائله، فلحمزة شحاتة تصور فلسفي خاص يحرص على تبنيه في كل ما يكتب، فهو كما قال عنه (الغذامي):

«مجموعة أشياء أسميها الشحاتية وهي مكوّن دلالي من مجموعة أشياء لابد من الحفر باتجاهها ولا بد من تجميعها لكي تشكل صورة كلية». وإن كان شحاتة نفسه لا يرى أنه صاحب فلسفة خاصة به يطورها من كتاب لآخر، بل يجد في كل واحد من أعماله «ثغرات، ولعل سبب ذلك أنني أفكر دائما بصورة اشكالية وهذا ينفي عن أعمالي المختلفة صفة الترابط أو الكمال، ومع ذلك فإن استمرارية مشروعي النظري كامن في طبيعة نصوصي».

أسس شحاتة مشروعه النظري حول طبيعة الأخلاق على الفرض القائل بأن الرجولة هي عماد الخلق الفاضل، وفي ذلك زحزحة لعنوان المحاضرة المقترح عليه من قبل من وجهوا إليه الدعوة لإلقاء المحاضرة وهو:

«الخلق الكامل عنوان الرجولة» عن وضعه، ليتمكن من عرض بيانه الفلسفي بشكل دائري، وربما حلزوني، فهو سيعود إلى هذا الفرض في نهاية المحاضرة وكأنه نتيجة منطقية لما سبقها من معطيات. لذا فهو يقول حين يقترب من نهاية المحاضرة: «الآن... خاتمة حديثنا... الفضائل وعمادها... إنه الرجولة... لذلك اخترنا أن يكون عنوان هذا الحديث» (محاضرة 114) فالقضية محسومه عنده وليست بحاجة إلى قرائن وإثباتات. وقد زحزت بدوري العنوان عن وضعه بهدف وضع نقاط لحوار جدلي بشأن مكان المرأة في هذا الهيكل الفلسفي الشحاتي، ومعرفة فرصها في التأهل للتحلي بالأخلاق الفاضلة.

إضافة إلى العنوان الذي يقترح أن المرأة مستبعدة من صرح أخلاقي عماده الرجولة، فالمحاضرة موجهة لسادتي دون سيداتي.. وأخواني دون أخواتي (محاضرة 21). ثم إن النص يزخر بإشارات وتصريحات توحي بإقصاء المرأة عن عالم الفضائل، رغم أن شحاتة ينفي أن يكون استخدامه للفظ الرجولة هنا ليعني «الفارق الطبيعي بين جنسين، ولكنها من الصفات الرائعة في الرجل الرائع» (محاضرة 33). هي صفة إذاً وليست إسماً لجنس الذكور، فهل يمكن أن تكون رائعة أيضاً في المرأة الرائعة، أم أنها الرجولة صفة يتميز بها الذكور فقط؟

لو عرضنا الآليات التي توسلّ بها حمزة شحاتة في تشكيل فلسفته سنجد أنه عمد إلى تحليل عناصر الرجولة من قوة وجمال وحق يقابلها حياء ورحمة وعدالة، ولكي يفرق بين هذه العناصر والفضائل الأخرى التي اعتبرها رذائل مستترة، فقد نهج منهجاً تاريخياً تابع فيه رحلة البشرية من نشأتها وحتى حاضرها. حدد شحاتة أربعة أطوار كبرى اجتازها الانسان على الأرض، ولأن «المجازفة في تاريخ نشأة الحياة وفي تاريخ تطوراتها قادت روادها إلى القمم الشامخة وأعانت على كشف مساتير الوجود والفكر (محاضرة 24)، فهو سيكون باحثاً مجازفاً ويخاطر بهذه التعرية الزمنية رغم

اعترافه بأنه في الواقع يفترض «فروضاً عقلية مجردة» (محاضرة 38)، فهو يجهل حقاً» هذه الحلقات المفقودة (من) التطورات القديمة التي رافقت كفاح الانسان في أطوار انتقالاته الاجتماعية والنفسية والفكرية... (محاضرة 57)، كما أن فكرته «عن الخير والشر في بقايا الجماعات الهمجية الآن لاتزال غامضة كل الغموض» (محاضرة 28).

خلال الحياة الأولى للإنسان الأول كانت الاحتياجات الأولية للإنسان نابعة من الغرائز التي هي مادة التكوين الباطن فيه، وفي هذا الطور البدائي كانت القوة العارية مبدأ الإنسان وقانونه لأنها مكنت الرجل من اكتساب طعامه وإقامة مأواه، فجسده كان قوياً. وهنا يبدو أن حمزة قد خمن أن جسد المرأة الأولى كان ضعيفاً فلم تستطع اكتساب طعام ولا إقامة مأوى، لذا رمقت الرجل «المرموق» في عالم يستدعي القوة و«للأنوثة فيه حدها الذي لا تتعداه» (محاضرة 38). وهذا ترجيح ذهني يسهل نقضه، لكنه جعل المرأة تخسر أول الجولات في عالم الفضيلة حيث الرجولة رمز القوة التي كانت في الطور الأول: «أصل نشأة الشعور بمحاسن الرجولة... كانت فيه القوة الجسدية مصدر الاعتبارات كلها» (محاضرة 48).

لكن حمزة يستدرك قائلاً: «إننا لا نرى معنى لنشوء الفضائل في الطور الأول من حياة الإنسان القديم» (محاضرة 38)، لأن العمل الفاضل يحتاج إلى وعي اختياري، أما الفطرة البشرية في هذه المرحلة فلم تكن تعي معنى الفضيلة، «فإذا كانت سبلها إلى البقاء تقتضي الخير فعلته مطمئنة وإذا كانت تقتضي الشر فعلته غير مكترثة»، مثلها في ذلك مثل الطبيعة تتبع «نظامها وطريق مسراها إلى غايتها المرسومة لها» (محاضرة 51). والإنسان حقق مطالب حياته بصعوبة وشجاعة، فمحاسنه كانت متصلة «بضرورات عيشه وهو يراها ضرورات تتصل بحياته يأتيها طائعاً أو مكرهاً، ونحن ندعوها محاسن أو فضائل» (محاضرة 39). إذاً... لم تخسر المرأة بعد!

حين ننتقل إلى المرحلة الثانية نجد أن المعايير قد تغيرت بشكل جذري،

فالرجل القوي يعترف بأنه ضعيف أمام الوحوش الضارية، لذلك نلمس لديه نشاطاً ملحوظاً في القوة التعقلية والتفكيرية في محاولاته للتغلب على هذا الخطر المحدق، فيلجأ إلى الاختراع: «فهو ذو حجر وعصا وأنشوطة وذو حيلة وصبر ومهارة» (محاضرة 41). ألم تفكر المرأة وتدبر حتى في مرحلة الصبر والحيلة؟ ثم قرر الرجل أن يستعين على دفع المخاطر بالتجمع التعاوني وبالتكتل من أجل البقاء. في عزلة اكتفاءه كان الإنسان أنانياً، وحين أحس بضرورة التعاون تهذبت غرائزه وتلطفت. هذا التكاتف لا بد أنه أيضاً كان ذكورياً لم تشارك به (عديمة الأكتاف) حتى في مرحلة الضعف الرجولي! أما ما نتج عن المشاركة التعاونية فعنصر أنثوي بحت ألا وهو التعاطف الذي يصفه شحاتة بأنه «ضرورة منشئوها الضعف» (محاضرة 40). من التعاطف نشأت العواطف التي لم تأت «نتيجة عوامل تهذيبية أو تقليدية وإنما كان نتيجة عوامل شعورية ووليد عوامل ضرورات حيوية ثم معنوية ثم أدبية» (محاضرة 60). وقبل أن تندب المرأة حظها لعدم حصولها على نقاط فضيلة في هذا الطور المشبوب، يخبرنا شحاتة أنه كان «طور ألفة واتحاد وهذه ضرورات فلا رذيلة ولا فضيلة وإنما مقابح ومحاسن» (محاضرة 51).

في الطور الثالث قامت قوانين أدبية ألزمت الأقوياء بالقيام على مصالح الضعفاء رغم أنها فرائض اختيارية شدت من أزر الجماعة وانتهت بها إلى اعتبارات روحية زاحمت فيها قوة الجسد قوة أخرى ذابلة حائلة و«بالضعف أشبه، بل هي ضعف ولكنه ضعف محترم محبوب» (محاضرة 48). هذه القوة المعنوية ذات السجايا النافعة حددت جماعة الضعفاء من شيوخ وأطفال انضمت إليهم المرأة مزهوة بضعفها «النبيل»، ضعف «كانت الدعوة الأولى إليه صرخة طفل وبسمته وعواطف البنوة والأبوة والأمومة والقرابة والاشتراك» (محاضرة 49). هل ضمن هذا الضعف المقرر للمرأة مكسباً فاضلاً؟ ليس بعد! فشحاتة يخبرنا أن القوة الجسدية قامت برعاية الضعفاء وهي «غير شاعرة بأنها فضائل تتصل بدخائل النفس لوضوح اتصالها بأسباب حياتها الظاهرة» (محاضرة 114).

أما الطور الرابع فهو «العهد الذي برزت فيه أول فضيلة... هو العهد الذي انبثق فيه فجر المدنية الفكرية للإنسان» (محاضرة 29) هنا يبدأ التلقي عن الأجداد وترسيخ الفضائل ومزاولتها على أنها «فضائل يتحتم الإيمان بها وعلى أنها محاسن وسجايا يتصف بها الأقوياء الممتازون» (محاضرة 59). حين تحولت السجايا إلى أخلاق ومعتقدات لاشعورية كانت المرأة قد انضمت إلى زمرة الضعفاء المستفيدين من فعل الفضيلة، وبالتالي لم يظهر لها دور ولا حتى في العمل على تثبيت معتقدات الفضيلة في نفس الرجل من خلال الإيحاء والتربية. المرأة في هذا الطور متلقي سلبي لما يتفضل به الرجل القوي من فضائل: «في حياة الإنسان القديم: القوي الذي يعطف على الشيوخ والنساء والأطفال أقوى وأحسن وأفضل. والقوي الذي لا يعطف على الشيوخ والنساء والأطفال رديء قاس» (محاضرة 55).

الشيوخ والأطفال رجال في مراحل ضعف، والمرأة لا تخرج من دائرة الضعف وكأن طفولتها وشيخوختها يحاصرا شبابها ونضجها! بل إن شحاتة لا يغفل مساهمة الطفل في مراحل الحياة الصعبة فيقول: «كان الطفل القديم في الأطوار الأولى يخاف ويساهم بنصيبه في احتمال قسوة العيش وأعبائه» (محاضرة 58)، لكنه لا يذكر للمرأة أي عطاء.

ويعزز شحاتة مكانة الرجل على سلم الفضيلة بمنحه صفة يعرف جيداً أنها من صفات النساء، فحين تبقى القوة حكراً على الرجل، يخرج الحياء عن طبيعته المعروفة كدلالة الحس الأنثوي المرهف، حيث جرت العادة على اعتباره «ضابط العفة وصمام الأمن في أخلاق المرأة، كمالاً للأنثى وعيباً للرجل» (محاضرة 86)، فشحاتة يعتبر ذلك سوء نظر إلى الحياء واضطراب في تحديد معانيه، فهو ليس ضعفاً إلا في النساء، أما في الرجل فإنه «قوة تحاول أن تجعل الانسان متسقاً مؤدباً هادئاً» (محاضرة 90). في موضعها الجديد تتحول صفة الحياء إلى «تربية وقانون» (محاضرة 91). هذا هو الحياء الذي «جهلناه فحسبناه ضعفاً ننتزعه انتزاعاً من دماء أبنائنا وناشئتنا وهو قانون الفطرة الإنسانية وقانون قوتها المطلقة» (محاضرة 96).

حياء الرجل فضيلة نصيب المرأة منها وقوعها عليها، لذا فظهور المرأة في النص يصل أقصى درجات الوضوح مع حياء الرجل الذي:

«يرى الغلام الهزيل تكدح عليه أمه الفانية فيستحي ويعطف

يرى المرأة العجوز.. أقعدها كلال السن.. فيستحي

يرى الفتاة تدفعها الحاجة القاسية فيتذكر ابنته وأخته فيستحي

يرى المرأة الغريرة... فيستحي

يرى المرأة تغالب الحاجة وتتعفف.. فيستحي» (محاضرة 97-98)

«الحياء الذي هو قوة تطالب به المرأة الرجل حين يمتهن حيائها الضعيف، وتجري كلمة (استح) على لسان البنت الخفرة التي ما تحس عرفاً ولا نكراً تقولها بدمها الطافر إلى وجهها المحتقن حمرة قانية عندما تفاجأ طبيعتها بشيء تنكره طبيعتها» (محاضرة 100)، ويحذو شحاتة حذوها في سلسلة نصائح ووعظ مباشر تنتهي بفعل الأمر (استح):

أيها الرجل الذي لا يرى في المرأة إلا الجسد.. .. فاستح (محاضرة)

إن كنت لا تعرف في المرأة إلا لغة جسدها ولغة شهوتك فاستح

إن كنت لا تستطيع أن تعول زوجتك وتربي ولدك.. فاستح

إن كنت لا تريد لفتاتك إلا الفتى ولو لم يكن رجلاً. فاستح

إن كنت تبيعها لمن يدفع الثمن.. فاستح (محاضرة 101-103)

ويستمر الحث على تفعيل صفة الحياء عند الرجل في جميع مواقعه الفعالة في المجتمع، فشحاتة يخاطب كلاً في مكان عطائه وبذله، فينادي أيها الخطيب، والمتحدث، والبائع، والكاتب، والشاعر، والمتعلم، والشاب، والطبيب، وحتى الوطني (محاضرة 100). حتى الرحمة تصبح من معاني الحياء الرجولي، أما المرأة فحياؤها الضعيف يسلبها حتى أهليتها لتحمل ذنب الرذيلة، لأن الحياء في المرأة معناه «أنها المرأة..... تجعل جسدها حرماً لا

يتدنس وفيها حياة، مادامت لها طاقة، فإن كانت جاهلة أو محتاجة أو ضعيفة فذلك ذنب الأمة التي لا يكون فيها رجال وإن كانت طائشة بها مس من طبيعة الشيطان فيها فذلك ذنب الرجل الذي يراها جسداً».. (محاضرة 105).

لا تتحمل المرأة ذنوباً لأنها لا تتحمل مسئوليات. حتى مسئولية تربية الأطفال لا يشيد بها النص رغم أن شحاتة يولي تربية الأطفال أهمية كبرى في بناء المجتمعات الكبيرة ويشير إلى أن «القوانين لا تربي الأمم... إنما تربيها وتبنيها تربية البيت الأولى» (محاضرة 92). لكن النص لا يسند هذه المهمة للأمهات اللاتي يأتي ذكرهن عرضاً مرتين مقروناً بالآباء (محاضرة 105-109)، رغم أن العناية بالأطفال «في سني حياتهم الأولى» هي مهمة الأمهات.

أما في المرحلة الزمنية الآنية (حاضر شحاتة) فبعد أن أدت المحاسن الاختيارية إلى بروز الفضائل، بدأ نفوذها يتقلص. «في هذا الزمن العجيب الذي اتضحت فيه سبل الحياة وحقائقها» أصبحت الفضائل في المجتمعات اليوم مجرد شعارات (رفات 62)، فإذا قال قائل إن حظ الفضائل آخذ في الإدبار، لم يقل إلا بعض الحقيقة .. الحقيقة كلها أن حظ الفضائل قد أدبر وزال» (محاضرة 66). ورغم أن انتشار الرذائل وانكشاف مكنونات النفس قد وقع أيضاً «في عصور عجيبة قبله» (محاضرة 82)، إلا أن هذا العصر قد تميز بفساد الأنظمة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، فحوصرت الفضيلة التي هي من صنع التقدم الفكري والاجتماعي حتى صار الانحراف ضرورة اقتضاها سير الحياة العامة وقوانينها. (محاضرة 81). ولأن فساد الأخلاق جاء نتيجة لفساد، أكثر مما هو نتيجة لانحلال الغرائز (رفات 70)، فقد اختلت المعتقدات التي تقود حياة الأمة حتى حادت عن طريق الحياة المثلى وضاعت فضائلها:

يا سائلي عن فضائلٍ مُدحتْ أهي خيالٌ يُروى ويُبتدعُ
لا رأي عندي فيها، فلستُ أرى في الأرض ظلاً لها، فأقتنع

(نهايات 182)

ويرى شحاتة أن الخروج من هذه الأزمة الأخلاقية لن يتحقق إلا عن طريق فضائل ليس لها مرام خفية، فضائل أصيلة كائنة في ذاتها ولذاتها، وليس للتستر على رذائل الخليقة وحجب «نزعاتها الأصلية» (رفات 55). هذه الفضائل الخاصة من نوعين، أولهما صادر من التعليمات السماوية التي تحملها الرسل للبشرية، وخاصة تلك التي نزل بها القرآن ودعا إليها، ذلك أن المتصف بها لا ينتظر مصلحة سوى المثوبة عند الله. وعليه فإن بصيرة الدين تضمن مكارم الأخلاق، وكل فضيلة من فضائل القرآن تضرب المثل الأعلى الكامل للقوة وحريتها، لذا فشحاتة يحث على الإيمان بها وطلبها وعلى التماسها وتمهيد المجال لظهورها «فهي أمل النجاة» (محاضرة 83).

أما النوع الثاني من الفضائل الأصيلة فهي تلك التي تنبع من الاستجابة الاضطرارية للفطرة التي جبل عليها الرجل، فهو مطبوع على الرجولة التي هي كالجمال قانونها فيها لأنها قوة حرة بداخله تقوده وتقسره ليكبح جماح نفسه ويهب للقيام بالتضحيات فتكتمل رجولته، فالرجل «لا يكون تام الرجولة إلا متى أخذته نفسه أخذاً صارماً بفضائل طبعه وأخلاقة وإيمانه الصارم» (محاضرة 115). هذا النوع من الفضائل يظهر في النص وحوله سياج منيع يحجز خلفه المرأة، فعندما يقول شحاتة إنها فطرة في دم الرجال (محاضرة 118-119)، فهو يقصد الربط بين الرجال في سلسلة بيولوجية أشبه ما تكون بشجرة الأنساب التي لا تظهر عليها أسماء النساء. هذه الرجولة صفة خاصة بالرجال، فقد «ورثها الصحابي الجليل عن أبيه العربي الرجل، عن جده القديم الرجل، فكانت عماد مبدئه الانساني الذهبي» (محاضرة 120). ورجولة الرجال هي الأساس في سلسلة الفضائل، «فلا فضيلة بلا إيمان ولا إيمان إلا بالعمل ولا عمل إلا بالقوة ولا قوة إلا بالرجولة» (محاضرة 121).

حسم الأمر، فلا جدل ولا نقاش: المرأة لا مكان لها في هذا البناء الفلسفي الأخلاقي القائم على عماد رجولي يغذيه استعداد طبيعي وميل

غرائزي، هذا البناء لا يترك فجوة تدخل منها ولا امرأة واحدة في الألف! حمزة شحاتة فيلسوف يدرك أن النسبية «تدخل في حساب الحقائق الفكرية». (محاضرة 21)، لذا فهو يتوقف ليوضح أن تأثير القوة المادية في الأفراد يتراوح من شخص لآخر، فيقول: «ليس الأغنياء كلهم ولا الفقراء كلهم هكذا... ولكن واحد في الألف» (محاضرة 53). ثم ها هو يراوح بين القوات الجسدية بين الرجال فيقول: «وكان الناس يتفاوتون في نصيبهم من هذه القوة فامتاز في الجماعة أفراد تفاوتوا أيضا في درجات تمايزهم» (محاضرة 50). لكنه لم يستثني امرأة واحدة من قانون الضعف والإقصاء من عالم الفضيلة.

إذا فحصنا هذه الفضيلة وجدنا أن ما يميزها أنها تدفع المتحلي بها إلى عمل الخير دون اعتبار لأي مردود، حتى لو كان لذة أو متاع (محاضرة 118)، فإذا «كانت الفضيلة تهب لتأخذ، لم تكن قوة» (محاضرة 117). كذلك فإن هذه الفضيلة لا تتبع قوانين المنطق المرتب، إنما ينصاع الرجل لمطالب قوتها القاهرة مغلوباً على أمره. ولكي يوضح شحاتة طبيعة هذه الاستجابة اللاختيارية يورد مثالاً الطفل الذي «إن أهدى شيئاً فإنما يهديه من نفسه، وإنما يعبر بهذه الدلالة عن عاطفة ساذجة في حرارة اندفاعها وصدق انفعالها غير ناظر إلى الربح والبدل» (محاضرة 26). ماذا عن أم هذا الطفل وعاطفتها المتدفقة تجاهه دون شروط أو توقعات؟ ألا تصلح الأمومة مثلاً يوازي هذه الرجولة المندفعة من قوة داخلية لا إرادية تدفع بالأم نحو وليدها في مشهد يصفه شحاتة قائلاً:

وأم طفل - أنّ في حِجْرِها تُحِسُّ كالأسهم إرنانه
ترأمُهُ - تلحظ أنفاسَه مذعورةً ترهبُ فقدانه

(الليل والشاعر 283)؟

هذه هي عاطفة الدم الغريزية التي تستجيب دون مرام نفعية، هذا هو الحب الذي «يعطي ولا يأخذ» (رفات 50).

رغم ذلك تبقى الرجولة شيمة الأقوياء دون الضعفاء، والمرأة حتى إن تمثلت الفضيلة فإن بناءها الموهون (رفات 86). سيبعدها عن الدائرة، وشحاتة يعتقد «أنه لا يسع أحداً أن ينكر أن كل فضيلة لا يكون المتصف بها قوياً، لا تكتسب في نظر الناس معنى الفضيلة ونفوذها» (محاضرة 65)، ذلك أن «الإيمان بالقوة ونفوذها هو حقيقة الحياة وهو قانونها... ومنطق الحياة ذاته هو الذي «يجعل الحق دائماً في جانب القوة» (محاضرة 67) الصورة قاتمة إذاً، فهل نحن على استعداد لرفع الراية البيضاء؟؟

هذا المأزق الأخلاقي الأنثوي يجعلنا نتساءل: هل يعقل أن يكون حمزة شحاتة ريادياً وتقدمياً وهذه نظرته إلى المرأة التي قدرها واحترمها في أمه وأخواته، وأحبها وسكن إليها في نسائه، وعطف عليها واحتواها في بناته؟ والسؤال الذي سيحدد موقفه تجاه ضعف المرأة هو: لماذا تكون المرأة ضعيفة؟ ويأتينا رده واضحاً في قوله: «العبودية نتيجة الضعف، والجهل سبب الضعف. والحرية نتيجة القوة، والعلم سبب القوة» (رفات 89). ولو تمعنا في رسائله إلى ابنته شيرين التي يخاطبها قائلاً: «أيتها الابنة الساحقة»، (شيرين 82)، نجده مقبلاً على محادثتها كند ونظير، يبثها همومه ويمتدح قدراتها بجدية تامة. وفي بعض المواقف يطلب منها ألا تمثل «دور المرأة الغلبانة» (شيرين 81) الذي لا يتماشى مع شخصيتها القوية، لذا يحثها على طرد المرأة «الغلبانة» من حياتها (شيرين 69) للأبد، مذكراً إياها بقواها المعنوية والروحية لاحتمال المسئوليات: «كنت ولا أزال أرى فيك مصادر قوة روحية ونفسية وعقلية... إنك دائماً قوة خارقة في دفع ما تريدين... أنت دائماً أقوى من كل ما يحدث.. (شيرين 179-180).

حين خرج حمزة شحاتة عن السائد، وأخرج بناته من عبودية الجهل، تغيرت معطيات المعادلة وانتفى الضعف فيهن، لأنه ضعف مكتسب، بل هو شئ مفروض عليهن من خارج أنفسهن، وهذا هو حال المرأة المتسلحة بقوة العلم تسترد بها حريتها. أما إن ظلت «جاهلة أو محتاجة أو ضعيفة فذلك ذنب الأمة التي لا يكون فيها رجال» (محاضرة 105).. والآن وقد «اصطنعت

على ما يهيؤها لهذا» (محاضرة 101)، هل تقفز الأنثى فوق الحاجز المضروب حول البناء الأخلاقي الرجالي الذي تقدم به شحاتة في محاضرة مكة؟

لاستنباط الإجابة سننظر إلى استراتيجية اتبعها شحاتة في سياق فلسفته، فكلما وقف أمام فكرة أو مفهوم تناوله بالتجريد والتعرية ليصل إلى جزيئات تركيبته، وقياسه المنطقي يكشف عن ولعه بصعق المصطلحات بمكوناتها حتى تنقسم على نفسها وينبثق منها نقيضها سالباً أو موجباً. فالقوة مثلاً تنشطر إلى شطرين: قوة متعدية منصرفة وقوة لازمة جامدة (محاضرة 54)، والفضائل نوعين: محاسن اختيارية ودوافع دينية، والرذائل صنفين: أنانية مستترة وأنانية عارية، والحياء شقين: نسائي ورجالي، والإيمان إما إيمان معرفة وتقدير أو إيمان خيالي شعري (محاضرة 66)، الرجولة هي القوة الجسدية، وهي أيضاً الرجولة الحرة الناضجة.

في المقابل، فإن حمزة شحاتة رجل متدين وقارئ للقرآن الكريم، ومن البديهي أن الآيات الكريمة التالية قد استرعت انتباهه: ﴿يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها﴾ (النساء 1)، ﴿هو الذي خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها ليسكن إليها﴾ (الأعراف 189)، ﴿خلقكم من نفس واحدة ثم جعل منها زوجها﴾ (الزمر 6).

هل استوقفته الآيات فرأى فيها الانشطار الانساني الذي حوّل الواحد إلى شطرين: واحد فردي وواحد زوجي. هل هذا شكل انقسام الإنسان على نفسه وانبثاق نقيضه عنه؟

من هذا المنطلق نستطيع أن نستنتج أن الهيكل الفلسفي الشحاتي قد اختص المرأة بفضيلة أنثوية هي مادة وجودها وأساس تركيبتها الطبيعية، بل هي قانون فطرتها المطلقة لأنها كامنة بالقوة داخلها وذلك إذا أخذنا مفهوم الكُمون كماهو عند أرسطو أي الوجود بالقوة. وأخلاقيات الفضيلة الكامنة داخل الأنثى هي التي تعطيها القوة التي تجعلها «تهزم الشيطان وتطرد المجرم الخطر..» (محاضرة 105). فقط من هذه الزاوية نستطيع أن ندرك لماذا نزّه

شحاتة المرأة وأكسبها عصمة عن تحمل الذنوب وألقى بجريرتها على كاهل الرجال، أوليست هي مصدر فضيلة الحياء فيهم؟ كيف لا تكون مصدراً ومنبعاً لفضيلة الحياء وهي كما يقول: «الأم التي تلد الحياء.. والرحمة والعدالة.. والأم التي تلد الرجال..» (محاضرة 101). كيف لا تكون الأنوثة عماداً للخلق الفاضل وهي وعاء الفضيلة حيث الأصل والمنشأ، وفي داخلها قد ترسبت الفضيلة النقية كونها نقيض للرجل بعد انفصامها عنه؟

إذاً والأمر كذلك، فقد زالت كل دواعي وجود المرأة داخل البناء الأخلاقي للفضيلة الرجولية. هذه المحاضرة كتبها حمزة شحاتة في مواجهة مأزق أخلاقي رجالي يستحث بها همم الرجال الهامدة ويزرع الفضائل حيث ذبلت، أما المرأة ففاضلة بفطرتها المعطاءة وعاطفتها المتدفقة وحياءها الغريزي. المرأة هي الفضيلة متكاملة «بضابط للعفة وصمام للأمن» (محاضرة 86)، فهي بذلك خارج نطاق النصح والوعظ والوصايا الأخلاقية، ومن المنطقي والطبيعي ألا تخاطبها رسالة تتصدى لأزمة أخلاقية رجالية، رسالة موجهة إلى «سادتي وإخواني» (محاضرة 121).

المصادر الأولية

1) الرجولة عماد الخلق الفاضل، حمزة شحاتة، جدة: تهامة، ط 1، 1401هـ/ 1988م.
2) ديوان حمزة شحاتة، جدة: دار الأصفهاني، ط 1، 1408هـ/ 1988م.
3) إلى ابنتي شيرين، حمزة شحاتة، جدة، تهامة، ط 1، 1400هـ/ 1980م.
4) رفات عقل، حمزة شحاتة، قام بجمعه وتنسيقه: عبدالحميد مشخص، جدة: تهامة، الطبعة الأولى، 1400هـ/ 1980م.

❖ ❖ ❖

ينطوي خطاب حمزة شحاتة على ملمح الشمول الكلي في الرؤية، وهو ملمح ينتهي إليه القارئ من محصلة مجموع قصائد ديوانه، ومن مجموع نثره المنشور في «الرجولة عماد الخلق الفاضل» و«رفات عقل» و«رسائل إلى ابنتي شيرين»، مثلما ينتهي إليه في وقوفه عند أجزاء هذا النتاج التي تلخص مفرداتها نتيجة المجموع، أي التخطي نحو كلية شاملة تمثل منظوراً إنسانياً غير مشروط بشخص معين أو مرتهن بظرف له حيزه في المكان والزمان.

وهذا يؤشر على امتزاج الفن بالفلسفة لدى حمزة شحاتة، وبشكل يصله بالطراز الأميز من الفنانين والفلاسفة الذين ازدوجت، في العمق، حقيقتهم السيكولوجية، فاقتربت فيهم المسافة بين الإدراك الجمالي والحدْس الفلسفي؛ ليس، فقط، لطبيعة الفن، في أقصى درجات صفائه، التي ترغم على مثل هذه النتيجة وتستدعيها خصائص الرؤية المنتجة له، وإنما – على ما يبدو – لجهد غير يسير من تعمق وتقطير وتصفية أخذوا مواهبهم به وراضوا إبداعهم على مشقته، فانتهوا – دون كثير من ذوي الفن – إلى درجة ذات خصوص.

لقد أعلن أرسطو، قديماً، عن هذه الدرجة التي يقترب فيها الفن من الفلسفة، بناءً على الميل إلى قول الكليات، وكانت لديه علة لسمو الشعر على التاريخ؛ إذ «التاريخ أميل إلى قول الجزئيات»[1]. وحديثاً، ذهب هنري برجسون H. Bergson (1859-1941م) إلى حسبان الفن بمثابة «عين ميتافيزيقية» تنفذ إلى ما وراء ضرورات الحياة العملية، ومن شأنه أن يجعلنا نرى الأشياء في صميم عموميتها، بنوع من النقاء في الإدراك الحسي يؤدي

إلى الانشقاق على مواضعات الحياة النفعية، لتبلغ النفس المتحررة من ضرورات الفعل مستوى (اللامادية) في الحياة أي (المثالية)[2].

إن حمزة شحاتة شاعر فيلسوف، على نحو ما يصفه صديقه عبدالحميد مشخص في مقدمته لـ «رفات عقل». ومن ثم كانت الرؤية الشمولية لديه، في وجهها الإنساني وفي تعاطيها الفكري، دلالة متصلة على حقيقة الصفة الإنسانية التي بها تكون الفلسفة، مثلما يكون الشعر والفنون، وبغيرها لا تكون جميعاً. ولعلنا نحاول في هذه الورقة أن نكتشف أبرز العلامات الدالة - لدى حمزة شحاتة - على المنظور الكلي الشامل الذي تخطَّى به ذاته وراهنية واقعه باتجاه الكل المجرد، باتجاه النموذج والرمز والمثال، لتأخذ تلك العلامات وظيفة مفتاحية، وتتدرج، من ثم، ضمن الدوال العديدة، في حياة حمزة شحاتة ونتاجه، المتضافرة على مثالية تجد في الواقع نقيضها بوصفها كلاً لا يقبل التجزيء.

1 - غياب التاريخ - الميل إلى الكليات:

حين يرتبط الشعر بأحداث ووقائع وأماكن وأشخاص، مما يمثل تعلقاً مباشراً لضمير الشاعر بالواقع المعيش والعابر، يغدو هذا الشعر لصيقاً بالتاريخ، أي يغدو جزئياً لا كلياً، فالتاريخ - كما علمنا أرسطو - أميل إلى قول الجزئيات. والمعنى الكامن هنا أن هذا الشعر ناقص لأنه مقيد بالتبعية التي تشرطه فترتبه تالياً لمنزلة الحقيقة التاريخية أو النفعية وتوظفه لتوثيقها وأدائها. ولهذا يشرح الناقد الفرنسي جان ماري جويو J. M. Guyau (1854-1888م) ما يريده أرسطو، قائلاً: «لئن كان العالم يكتب تاريخ الكون مفصلاً دقيقاً، فإن الشاعر يكتب أسطورة هذا العالم إن صح التعبير، والأسطورة وثيقة من وثائق التاريخ، وكثيراً ما تكون أصدق من التاريخ، أو كما يقول أرسطو أكثر فلسفية من التاريخ»[3].

من المؤكد أن تناول الشاعر لأحداث ووقائع وعناصر تاريخية أو

طبيعية لن يجمد - في أقل الأحوال - عند حد النقل التسجيلي المباشر أو المرآوي لها؛ إذ من الطبيعي أن يصنعها من زاوية ما. ولكن الفارق بين من تنكب من الشعراء التعيين التاريخي ذي الحدود المكانية والزمانية ومن لا يتنكب ذلك منهم، هو الفارق بين الرؤية الكلية والرؤية الجزئية، بين الجوهر والعرض، والفلسفة والتاريخ، والإطلال من عل والرؤية للشيء وأنت في قلبه. إنه فارق الفن والفكر الذي يبدو - فيما يقول ديدرو Diderot (1713-1784م) - وكأنه يضرب المثل كي تحاكيه الطبيعة ولا يحاكيها[4]. وليس الشعراء والفنانون سواء في ذلك، وليست قصائدهم ومنتجاتهم الفنية سواء في ذلك؛ لأن لمضمار الإبداع ولمسافة الرؤية الفكرية والجمالية مدى متدرجاً صعدا ابتداءً من أولى درجات الاستسلام لسلطة الواقع والتاريخ.

إن استعراضاً سريعاً لعدد من دواوين الشعر العربي الحديث، ليرينا تفاوت الحضور التاريخي فيها:أحداثاً، أشخاصاً، قضايا، أمكنة، وأزمنة... وهو حضور - إجمالاً - لا يكاد يقتصر على اتجاه دون آخر، ولا مدرسة دون أخرى؛ فهو في الشعر التقليدي، وفي الشعر الرومانسي والوجداني، وفي الشعر الحر. وإن كانت المقارنة بين هذه الاتجاهات الشعرية ترينا أن الوجهة الإبداعية والواقعية - للمفارقة - أكثر تخطياً للعابر والمؤقَّت باتجاه العمومي، ومن ثم أكثر حفولاً بالمثالية، وكأننا بإزاء قاعدة منتظمة: إن الواقعية والتجديد الإبداعي لا يتولَّدان إلا عن امتلاء بالمثالية.

ولن تختلف - في هذا الصدد - مثلاً: قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة، أو «شنق زهران» لصلاح عبدالصبور، عن «نكبة دمشق» لأحمد شوقي، أو «حادثة دنشواي» لحافظ إبراهيم. ولن تختلف قصيدة «يوم المعاد» للعقاد في عودة سعد زغلول من المنفى، وقصيدة «في صفوف المجاهدين» لعلي محمود طه في المناسبة نفسها، عن قصيدة «استقلال لبنان» لخليل مطران.

وهو المسار ذاته الذي شارك فيه الشعراء السعوديون من رصفاء حمزة

شحاتة؛ إذ تأخذ – مثلاً – قصائد: «استقلال سوريا»، و«استقلال السودان»، و«استقلال المغرب العربي»، و«الجزائر المنتصرة»، و«العدوان الثلاثي على مصر» لمحمد حسن عواد – منزعاً تاريخياً وإعلامياً مطابقاً لقصيدتي «الجامعة العربية» لطاهر زمخشري وأحمد قنديل، أو قصيدة «قناة السويس» لحسين عرب عن العدوان الثلاثي على مصر، والتسجيل لموقف الأسى والحزن على نتيجة حرب 1967م في قصيدة «أثر النكسة» لإبراهيم فلالي، أو الانتصار الوطني في قصيدة «غضبة الحق للبريمي» لفؤاد شاكر... وعشرات القصائد الأخرى في الأحداث والحروب والهزائم والانتصارات، فضلاً عن مئات التهاني والمراثي والمدائح التي تأخذ طابع مناسبات ذات تعين تاريخي فردي.

وهذا لا يعني – بالمناسبة – أن ليس لهؤلاء الشعراء شعر وراء المعيِّن التاريخي الكامن في أمثال هذه القصائد، أو أن هذه القصائد نفسها ليس فيها شعر وراء تاريخيتها. كما لا يعني أن ليس في الشعر العربي شعراء يجانب منتوجهم الشعري، بشكل كامل أو يكاد، المعيِّنات التاريخية، متخطياً – دوماً – إلى الكل، ومحتفظاً بمسافة ما عن الواقع العياني المباشر، لتتسنى له رؤية هذا الواقع بصورته الكلية، وصولاً إلى تعميمات فكرية ذات مغزى إنساني. وإنما يعني أن غياب المعينات التاريخية علامة دالة مثلما أن حضورها علامة – أيضاً – دالة. وغيابها أمام نمطية الحضور وكثافته يضاعف من امتياز دلالة غيابها ذات البعد الاختلافي.

فعلى الرغم من امتداد حياة حمزة شحاتة (1328هـ/ 1910م /1970م – 1390هـ/ 1970م) في حقبة حافلة بالأحداث والقضايا المحلية والعربية والعالمية، ابتداء من الحرب العالمية الثانية (1939-1945م) وانتهاء بهزيمة حزيران 1967م، ومروراً بأسباب عديدة للابتهاج الشخصي والوطني والعربي والإسلامي، وبأخرى للفجيعة. وعلى الرغم من مناخ شعري وثقافي يرى في الأحداث باعثاً على القريض، ومناسبة للتدليل على الحضور الواقعي

والجماهيري، وفعل التوجيه والقيادة للجماعة، خصوصاً والحزبية ومفاهيم " الالتزام" الاجتماعي والوجودي والديني والقومي تشكل طوق القيمة وشارة الجدارة - على الرغم من ذلك، فإن شعر حمزة شحاتة يُغَيِّب التاريخ، صانعاً بذلك، عن وعي أو لا وعي، دلالة مختلفة على شعره وفكره ونموذجيته الإنسانية التي يكمن فيها زهد المتصوِّف، ومثالية الفيلسوف، ورمزية الفنان.

ويبدو هذا الاختلاف متصلاً بعمق غائر منح حمزة شحاتة حواس من طبيعة غير نفعية أو آنية، وجعله يبدو، لدى أصدقائه ومعارفه، مختلفاً عن مألوف الناس ومعتادهم. ليقول مثل صديقه عبد الحميد مشخص عنه، إنه:

«عزف عن الأشياء، وظل يطل على الحياة من على
ضفاف غير تلك التي يعيش فوقها البشر»[5].

وهذا الوصف، إن نحن اصطحبنا دلالته على شعر حمزة شحاتة وفكره، يحمل التأشير على غياب التاريخ؛ لأن «العزوف عن الأشياء» مدلول الارتقاء إلى المعنى والمثال، وقرينة التحرر من القيد المادي والزمني. مثلما أن الإطلال على الحياة «من على ضفاف غير تلك التي يعيش فوقها البشر» علامة تضاعف معنى الاستقلال والميل إلى كلية وعموم، عن طريق الرؤية من مسافة لا يعوق الاتصال اللصيق بالواقع مداها الرحب.

وإذا كان عبدالحميد مشخص يأخذ منحى حمزة شحاتة الشعري والفكري بما يكشف عن كلية الرؤية، والتأشير بها، من ثم، على الامتياز - فإن صديق حمزة الآخر، إبراهيم هاشم فلالي، يكشف عن تلك الكلية من زاوية نقدية، في اتجاه الإنكار والعتب، الذي يأخذ نبرة متحسرة على ما يرى أنه فقدان لدور الشاعر الكبير تجاه واقعه المحلي، حين يقول:

«ومثل حمزة في شعره ونثره مفخرة لنا لولا سمة من
سماته التي لا نحمدها له، وإن كان هو يحمدها لنفسه.
هذه السمة هي (اللاأباليه) التي تتركه ينطوي على

نفسه، ولا يبعث بإشعاعه القوي الباهر إلى موطنه ومواطنيه، وإن ميداناً لا يبرز فيه حمزة نحس بفراغ مكانه فيه، فإلى الميدان يا أستاذ! إن عتادك موفور فلا تشح على الأدب بمجهودك فيه»[6].

الفعل الأدبي والفكري، لدى الفلالي، هو الاكتراث بالواقع، وعلامته المشاركة في أحداثه وقضاياه وهمومه: أي حضور معينات تاريخه في الشعر. استعلاء حمزة شحاتة على الآنية، لئلا يمّحي الجوهر، أو يتلاشى الكل أمام ضغط اللحظة الراهنة، يحيل سمة حمزة شحاتة عند الفلالي إلى «اللاأباليه» و«الانطواء على النفس» وهي السمة التي أدرك عبدالحميد مشخص أنها ناتج الاتساع في الرؤية.

ولقد كان حمزة شحاتة، نفسه، واعياً بوجهته تلك، خصوصاً حين نجد مثل قوله:

«إن الحياة بالمعنى الشامل هي الإنسان، وعلاقاته، وصيرورته... والأدب والفنون في الحياة ومنها... ولا يمكن أن تكون شيئاً منفصلاً عن الإنسان»[7].

أو قوله:

«إن بواعث الشعر- فكرية كانت أو نفسية - هي ذات بواعث الحياة وانفعالاتها... ومعانيه، وخيالاته، وصوره هي التي تجول في كل نفس، وفكر... غامضة مكبوحة، أو واضحة طليقة.. وباهتة أو لامعة»[8].

فهناك معنى شامل للحياة، وتلك هي الخطوة الأولى التي ترشح إدراك الأجزاء وفهمها بوصفها تالية للكل لا سابقة، وهو ما يرهن قيمة الأجزاء ومدلولها للكل، الذي علمتنا الجشطلت Gestaltism أن معرفتنا به وبقوانينه غير تابعة لمعرفتنا بالأجزاء المنفصلة التي نجدها فيه، وأن له، من حيث هو كذلك، خصائص لا يمكن استنتاجها من مجموع خصائص الأجزاء. والمهم،

هنا، أن نظرة حمزة شحاتة للأدب، لا تختلف عن نظرته للحياة، وهذه وتلك لا تختلفان عن نظرته للإنسان، إذ تأخذ منحى المعنى الشامل الذي تتماهى - جميعاً - فيه بقدر ما تتواصل.

2 - الإشارات الأسطورية والتاريخية:

الإشارة إلى رموز أو شخصيات أسطورية، ممارسة شعرية لتخطي حدود الواقع باتجاه أفق أكثر رحابة واتساعاً في فضاء المكان والزمان. إنه الفضاء الإنساني المفتوح على معاناة الوجود، والحافل بشغف البحث عن جواب أمام لغز الحياة وتشابك أجزاء الواقع ومفرداته. ومن ثم تضفي الأسطورة على الوقائع العادية في الحياة معنى فلسفياً، وتؤكد - بحسب كارل يونج K. G. Jung (1875-1961م) - وضع الإنسان الاجتماعي من خلال وحدة التجربة والشعور الإنساني.

ولقد نثر حمزة شحاتة عدداً من الإشارات الأسطورية في شعره، فترددت - مثلاً - أسماء : أوتيرب، أراتوس، كيوبيد، فويبوس، ماني، آمون، عشتار، إيزيس، أبيس...[9]. بالإضافة إلى إشارات تاريخية من مثل : محمد (ص)، حواء ، أبودلف، المتنبي، عمرو بن العاص، معبد، بتهوفن، سقراط..[10].

وعلى الرغم من أن معظم هذه الإشارات لا يجاوز التأشير بالاسم على دلالة جاهزة، فلا يلد السياق هذا الاسم أو ذاك بما يجعله رمزاً فنياً، يحمل عبء الخصوص في تجربة الشاعر، وفي الآن نفسه العموم المعبر عن التجربة الإنسانية - فلا شك أنها مجتمعة تعضد ذلك النَّفَس اللحوح على البعد الإنساني، وتتضافر على فتح نافذة المكان والزمان باتجاه الكل الإنساني، معيدة إلى الشعر الفكر، ومضفية عليه جمعية الشعور الإنساني، خصوصاً وقد غرق الشعر العربي في شكلانية الزخرف اللفظي والفردانية وسطحية الواقع وتكراريته المبتذلة.

ويبدو هذا الملمح مؤكَّداً، في شعر حمزة شحاتة، حين نجاوز – مثلاً – إلى ذلك الوصف الذي صنع سياقاً شعورياً وموضوعياً، لرمز أسطوري، من خلال بُعْد إسقاطي متجدد بتجدد شخصية الطاغية والمستبد في حياة الناس. إنه" أبيس" الذي يعنون إحدى مطولات حمزة شحاتة الشعرية، وهو عِجْل له صفات خاصة، جعله المصريون القدماء رمزاً للقوة الحيوانية، ومنها قوله:

الفلول التي يُسيِّرها ثَوْ ... رٌ بسوط الزعامة الجوفاء
صار معبودها، كما كان من قَبـ ... ـلُ، وقد خار ممعناً في الهُرَاء
وتَحدَّى بالظُّلْف والقَرْن والذَّيـ ... ـلِ «وقد هَاجَ" قُدْرَةَ الْقُدَرَاء
مُسْتخِفّاً بالإنس والجِن، بالعا ... لَمِ طُرّاً بِرَفْرَفِ الجوزاء
ماضياً في خُواره يُنْذِر الدُّنـ ... ـيا بوَيلاتِ بأسه العسراء
فاختفي يا نجومُ ! قد أقبلَ العجـ ... ـلُ، إلهُ الكُهَّان... والعُرَفَاءِ
الذي صيَّر الخيانةَ والغَدْ ... رَ شعاراً لعهده الوضَّاءِ
والذي نازعَ الرغيفَ رعايا ... هُ، فضاقوا بصيفهم والشِّتاء
غاضباً من حقولهم ثمرَ الكد ... حِ رُكاماً، أحاله كالهَباء
فاذهبي يارياحُ ! بالحرثِ والنَّسـ ... ـل، وعُودي بالأين والثُّؤَباء
وانسخِي آيةَ الحقَارِ، وطوفي ... بالعوادي... بالراية الحمراء
واطرحي للحياة ألف سؤالٍ ... عن أبيس وسَيْرِه للوراء
يا ألوهيةَ العُجولِ! أفيقي ... من خُمار الجنون والصَّهباءِ
لم تَضِق رقعةُ الخيال بعجلٍ ... سَامَ عُبَّادَهُ حياةَ الإماء
سارياً في هشيمهم سريان الـ ... نَّارِ، تذروهُمُو سُدىً في الهواء(11)

3 - الحرية:

وليس الموقف من «أبيس» جزئية معزولة لدى حمزة شحاتة، بل هو موقف شمولي تجاه الحرية، لا يقفها - فقط - في مقابل العبودية والذل وامتهان الكرامة الإنسانية، بل في مقابل الجهل والضلال والتعاسة والأنانية، وفي مقابل قيود المنفعة وأصفاد الرغبة. إنها وجهة شمولية ذات صبغة روحية ومثالية تتاخم التصوف - بإحالة كل الرغائب والشهوات إلى قيود تعوق الحرية، تماماً مثلما يعوقها "أبيس" ومشتقاته وبدائله في الخارج.

ولا تختلف، هكذا، الرغبة في الحب بمعناه الجسدي، عن الشهية للطعام، أو دوافع امتلاك المال، في التدليل على الأسر المادي. وهو - من ثم - مدلول التعاسة التي يشير إليها قوله:

«الحب والمال والزواج ... أقدم أسباب التعاسة في العالم»[12].

ومثلما غدا الأسر المادي الذي تنطوي عليه شهوات الإنسان ورغائبه المادية، سبباً للتعاسة؛ فإنه - فيما يرى حمزة شحاتة - سبب لموت المعاني الإنسانية والاجتماعية. ولهذا يصرخ في نغمة تحذير لها مذاق التعجب الاستفهامي، واليقين المشوب بالفزع:

«كيف لا تنعدم الوطنية، وتموت الدوافع الشريفة في وطن؛ القوت الضروري هو شغل أهله الشاغل.

إن الفاقة تقتل أشرف الدواعي في النفس»[13].

ولا يكف حمزة شحاتة عن إضفاء روحانية سابغة على الحرية، لا تصلها بالمعنى مجردا عن شكله، فقط، بل - أيضاً - بالحقيقة التي تحجز الماديات عن بلوغها، في تجريدها، وكليتها. فالشكلانية اللفظية قيد دال على مأزق المعنى، والضلال - مطلقاً - هو ناتج الرغبة، ومعلول عماها الذي ينزع النزاهة ويؤسس للهوى والميل. وهنا يقول:

عندما يتعلق الكاتب بظاهرة البيان، وشارات البلاغة، فالمعنى أنه في مأزق»[14].

ويقول:

«لا شيء يضللنا أكثر من رغباتنا»[15].

وبقدر ما تتصل قيمة الحرية وموقفها، في رؤية حمزة شحاتة، بالموقف المضاد للضلال، ولفقدان المعنى، وبالضد للتعاسة الإنسانية والأنانية، وبقدر ما تتلبس معاني الإباء والشرف والعزة والكرامة والرفض للعبودية والذل – فإنها تأخذ وجهة شمولية، لديه، ترتبط بالإنسان في مدلول الماهية، وفي مدلول الوجود والكينونة، وفي مدلول الوظيفة؛ بحيث يأخذ موقفها، في رؤيته، مركز المنظور الشامل ولب لبابه، سواء أكان هذا المنظور شاملاً لأنه موئل تفسير الخطاب ومغزاه، أو لأنه العلة الوجودية للكائن وأفق الخلاص المنشود.

وهذا هو علة الموضع اللفظي الذي تأخذه «الحرية» ومعناه، في صيغ عديدة لحمزة شحاتة لا تكاد تختلف عن صيغة التفضيل، في مثل قوله:

«لا حد لصور الشقاء البشري، ولكن فقدان الحرية هو أفظع هذه الصور»[16].

أو التجريم، في قوله:

«كم هو مجرم من يحول بيني وبين حريتي بحجة حرصه على حمايتي من أخطارها وتبعاتها»[17].

إن الحرية – إذاً – منظور كلي، ومادامت الكليات تُنتج الفلسفة – بحسب أرسطو – فإن الحرية – فيما يرى حمزة شحاتة– تُنْتج الفيلسوف. أليست الفلسفة طلباً للحقيقة في خلوصها؟ وهل تتمحض الحقيقة وتخلص إذا ما أسَرَها قيد أو فرضها حيِّز؟!. ولابد أن نلاحظ مدى الوعي والإرادة والقصدية المائز للفيسلوف في مدلول الحرية – عند حمزة شحاتة – حين

يقرنها في وقت واحد بكل من الفلاسفة والمجانين. إنه لا يعمم منظورها ولا يؤكد شموليته، فقط، بتقرير علاقتها بالفلسفة لأنها مدار الكليات، وإنما - أيضاً - بالتنبيه إلى حقيقة القصد إليها والوعي بها وإرادتها عند الفيلسوف، فيقول :

> «لا تكون النظرة إلى حقائق الحياة والفكر خالصة إلا من أناس يرون أنفسهم فوق قيودها وقوالبها، وهؤلاء يدعون بالمجانين تارة، وبالفلاسفة وقادة الفكر تارة»[18].

هذا الوجه للعلاقة بين الفلاسفة والمجانين الناتج عن الانعتاق من قيود الحياة وقوالبها، يلقي الضوء على موقع الحياة والواقع - لدى حمزة شحاتة - إذ هو موقع جزئي قياساً إلى ما أسماه «حقائق الحياة والفكر الخالصة». وهذا يذكرنا بالمبدأ المثالي الأفلاطوني من جهة، ومن جهة أخرى بالنماذج العليا واللاشعور في التحليل النفسي، خصوصاً وقد ظل التقارن بين العبقرية والجنون مقولة شائعة وذات نفس مثالي.

ولا يختلف - مثلاً- شوبنهور Schopenhauer (1788-1860م) أو كانت (kant 1724-1804م) - في هذا السياق - عن فرويد Freud (1835-1939م) أو يونج Jung، كما لا يختلف كرتشمر E. Kretschmer (1724-1804م) عن ترلنج Trilling (1905-1975م). فالقدرة على تفهم الحقيقة الكامنة وراء المظاهر- فيما يقول شوبنهور - هي التي تجعل من الإنسان عبقرياً. ويذهب إلى تعليل هذه العبقرية بصيرورة الإنسان ذاتاً خالصة للمعرفة، تتأمل دون أن تقصد إلى مبدأ «العلة الكافية» Sufficient reason، تتأمل مُثُل الموجودات وحقائقها الأولية. ويرى - من ثم - أننا إذا تأملنا هذا النوع من النشاط عند العبقري وجدناه على غرار نشاطها عند المجنون[19].

ولا تخفى الصلة بين رأي شوبنهور هذا - كما يعقب الدكتور مصطفى

سويف – وآراء أفلاطون. وتتجلى الصلة في «هذه الثنائية التي يعقدها كل من الفيلسوفين بين الواقع والمثال أو بين الظواهر المتكثرة المتغيرة وبين الحقيقة الموحدة الثابتة من ورائها»[20].

وتتصل الرؤية – أيضاً – بكانت الذي حرر العبقرية على حسب ما تقتضي طبيعتها الصادرة عن ذات نفسها، ملغياً حسابات المنفعة والغاية التي تشرط الإبداع[21]. كما تتصل بفرويد الذي نجد في بعض آرائه لتفسير العبقرية والإبداع «النشاط التصوري المنزَّه عن الغرض»[22]. مثلما نجد إصراره بشكل مستمر على رؤية وجه الشبه مع العصابي[23]. وبالرغم من افتراق يونج من وجوه فقد بقي الجنون لديه وجهاً مشابها للإبداع الفني وللأحلام في التدليل على محتويات اللاشعور الجمعي، التي تطفو في لحظات من تراجع الشعور، محدثة كشفاً ورؤيا متصلة بالعموم والكل الإنساني؛ لأنها تنبع من أغوار سحيقة لازمانية في النفس الإنسانية[24].

وقد مضت الفكرة – سيكولوجياً – في اتجاه التدليل ذاته على محتويات واقع يتصف بالمصداقية والرهافة والشمول، من خلال لغة معبرة بكثافتها عن اتساعه أمام ضيق آنيّة الحضور التجريبي للكينونة الفردية والاجتماعية، وفي هذا يقول ترلنج: «ليس من شك في أن ما نسميه مرضاً عقلياً يمكن أن يكون مصدراً للمعرفة الروحية. فبعض العصابيين من الناس قادرون على أن يروا أجزاء معينة من الواقع وأن يروها في قوة أكثر مما يستطيع غيرهم؛ ذلك أنهم أكثر قدرة على الفهم من الناس العاديين. وكثير من مرضى العصاب أو العقل يكونون في أحوال بعينها أقرب صلة بوقائع اللاشعور من الناس السويين، وأكثر من هذا فالمحتمل أن يكون التعبير عن المعنى العصابي أو العقلي المَرَضي للواقع أكثر كثافة وحدة من التعبير العادي»[25].

وهذه الآراء مجتمعة تهمنا، هنا، في أن نستنتج من التشابه الذي عقده حمزة شحاتة بين الفلاسفة والمجانين، الاستناد إلى وعي نفسي ومثالي يعزز قيمة الحرية ومدلولها الأخلاقي والمعرفي – كما سبق أن عرضنا – ويؤكد –

تحديداً - البعد النفسي في دلالتها، أي التحرر من أسر الذات بقدر التحرر من أسر المجتمع، وصولاً إلى الحقيقة الخالصة - التي تخبئها قيود الحياة وقوالبها - من خلال التصور المجرد عن الغرض، والمنزّه عن المنفعة. ليغدو خلوص تلك الحقيقة دال الكلية والشمول؛ سواء اتجهنا إلى معنى المثال الأفلاطوني، أو المبادئ القبلية والفروض المطلقة عند كانت ، أو محتوى اللاشعور الغريزي لدى فرويد والجمعي لدى يونج، أو ما يعادل ذلك - عند غيرهم- مما هو فوق الجزء وقبل المفردات.

4 - الشعر - الغناء:

ولم يكن غياب التاريخ في شعر حمزة شحاتة - كما ذكرنا في الفقرة الأولى - سوى أحد الدوال الجوهرية على تجليات هذا المدلول الشمولي للحرية. كأن حضور الواقع وسلطته حجاب على الرؤية لا يريد حمزة شحاتة أن تأسره جدرانه وغرفه، بل يريد أن يحلق عالياً وحُراً من ضغوط لحظته الراهنة وضيقها. وليس لهذا، في منظور القيمة، دلالة على تأخير رتبة الواقع؛ إذْ نحن - في الصميم - أمام تقويض لمفهوم التجزيء والتراتب، ينتهي لصالح الوحدة والكل والتساوي، بحيث تغدو اللحظة العابرة في سياق من الشمول تكبر به ويكبر بها.

لقد استحال الشعر لدى حمزة شحاتة إلى غناء؛ ومن طبيعة الغناء أن يتقدم الصوت على المعنى، وتحل النغمة والإيقاع والترجيع، بوصفها مدار تمركز صوتي بلا نهاية طرفية، محل الكلمة ذات القصد الإبلاغي والتوصيلي. الأغنية - إلى حد كبير - كاللوحة التشكيلية، كالأرابيسك، حيث التصور المجرد عن الغرض والمنزه عن المنفعة. هنا لا قيود مفروضة من الخارج أو الداخل، أي لا غرضية، وإنما - كما عبر كانت - متعة لا غاية لها. هكذا يغدو الشعر - كما هو حال الغناء والفن إجمالاً - تجلياً للحرية، وإرادة تدليل على المجاوزة للضرورة.

لنقرأ – مثلاً– قصيدته «جدة» وهي تتوالى هكذا:

النُهَى بين شاطِئيكِ غَريقُ والهَوَى فيك حَالِمٌ ، ما يُفيقُ
ورُؤَى الحُبِّ في رحابك شَتَّى يَسْتَفِزُّ الأسيَر منها الطليقُ
ومغانيكِ، في النفوس الصَّديَّا تِ إلى رَيِّها المنيعِ ، رحيقُ
إيه، يا فتنةَ الحياةِ لصَبٍّ عهدُهُ، في هواك، عهدٌ وثيقُ
سحرتْه مَشابهٌ، منكِ للخُلـ ـدِ ومعنًى، من حسنه، مسروقُ
كم يَكُرُّ الزَّمانُ، مُتَّئِدَ الخَطْـ ـوِ، وغُصْنُ الصِّبا عليكِ وريقُ!
ويذوبُ الجَمالُ، في لَهَبِ الحُـ ـبِّ، إذا آبَ، وهو فيكِ غريقُ
عُدْتِ ملفوفةً به، في دُجَى اللَّيْـ ـلِ، وقد هَفْهَفَ النسيمُ الرَّقيقُ
مُقْبلاً كالمحِبِّ، يدفعُه الشَّوْ قُ، فيثنيه عن مُناهُ العُقُوق
حَمَّلتهُ الأمواجُ أغنيةَ الشَّـ ـطِّ، فأفضى بها الأداءُ الرَّشيقُ
نغماً، تُسْكِرُ القلوبَ حُميَّا هُ، فمنه صَبوحُها والغَبُوق
فيه، من بحرِكِ، الترفقُ والعُنْـ ـفُ، ومن أُفقِكِ المدى والبريقُ
ومن الليل، صمتهُ المفعمُ النَّفـ ـس لُغىً، زانها الخيالُ العميق[26]

إننا، هنا، أمام غناء، بالمعنى الوظيفي للكلمة. فالمعاني، بوصفها صوراً لمدلولات محددة حسياً أو ذهنياً، خافتة وغائمة أمام هذه الوجدانية الطاغية وذات النزوع الصوفي إلى تشكيل الموضوع الشعري في أفق رؤية إنسانية غير محدودة. نحن، هنا، أمام واقعة «طرب»، أي أمام دلالة على خروج النفس من جلباب الجمود والسكون، وانطلاق الرؤية من إكراه الضرورة وضيق العادة، والاستشعار لكلية روحية غير قابلة للتجزيء، كأن المعنى – هكذا – سجن اللغة وحصار الفردية؛ تماماً، كما هو فعل الواقع والجسد تجاه الروح. أنت تطرب معناه أنك تندمج في كينونة إنسانية ووجودية أكبر.

وهذا الحس الطروب الذي يفيض به شعر حمزة شحاتة إجمالاً، وقصيدة (جدة) خاصة، هو - بشكل واضح - أقوى دواعي أَسْرِه للقراء، وهو داع جمالي محض، قياساً إلى دواعي الجاذبية التي يمكّن بعض الشعراء أسبابها في نهوض شعرهم بوظائف إيديولوجية وواقعية معينة. ولنقف في هذا السياق - مثلاً- على حكاية الدكتور عبد الله الغذامي لهيامه بهذه القصيدة، في قوله:

> «ولكم قرأت أنا هذه القصيدة وترددت أبياتها في ذاكرتي مراراً وأزماناً، ولكم كانت دهشتي كبيرة حينما ساءلت نفسي عن معانيها، فلم أجد لها من صدى عندي. إني وغيري من الناس في بلدي، نطرب لوقع القصيدة وإيقاعها في نفوسنا لا لمعانيها. بل إننا لا نعرف معانيها. ولم نتأمل المعنى فيها قط. لقد جاوزت القصيدة كل المعاني، وأخذتنا معها فوق كل الدلالات لتحررنا من كل قيود العقل ومقاييسه»[27].

وليس من شك، في أن هذه الغنائية، ببعدها الجمالي الصافي، تتصل ، لدى حمزة شحاتة، بوعي مكين بالموسيقى والغناء، فقد تعشَّق الموسيقى والعزف على العود - كما يقول عزيز ضياء صديقه العارف به عن قرب - ولم يكتف بأن يكون واحداً من المعدودين في الحجاز بالبراعة النادرة في هذا العزف، وإنما عكف على دراسة الموسيقى العربية، مقامات وأنغاماً ومصادر لهذه المقامات والأنغام وتاريخها...[28]. إنه - إذاً - وعي توافر له - ذاتياً - من جهد البناء والاتساع والعمق، ما يدلل على يقين حمزة شحاتة الفني الذي يصل بين الفكر والشعر والموسيقى في مغزى روحه الكلية، إنسانياً، المدللة على الحرية والتسامي على الضرورة.

لقد وعى حمزة شحاتة - كما لابد أن نستنتج - برؤياه المثالية حد السقف المثالي في الفنون الذي تدلل عليه الموسيقى؛ فهي أحد أمثلة الجمال

المحض في مثالية كانت، وهو المبدأ الذي جعل بعض الفلاسفة يذهب إلى أن كل الفنون تسعى جاهدة في سبيل بلوغ مستوى الموسيقى، في حين رأى كروتشيه Croce's (1866-1952م) «أن الفنون جميعاً هي ضرب من الموسيقى»[29]. كما وعى حمزة شحاتة، برؤياه المثالية - أيضاً - الطليقة من غلظة الواقع وقيوده، الفعل الدلالي للممارسة الفنية، في تجلياتها المختلفة وشعره أحدها؛ وهو فعل يدلل على إنسانية الإنسان بالحرية، فتاريخ الفن - كما يقول أندريه مالرو Malraux (1901-1976م) هو تاريخ تحرر الإنسان «وحيثما وجد فن، فلابد من أن يكون ثمة إنسان متحرر منتصر»[30].

الفن، هكذا، عنوان الوجود الإنساني، وعلامته. ولهذا لا انقسام في وعي حمزة شحاتة بين الفن والإنسان، مثلما لا انقسام في وعيه بين الشعر والفكر والموسيقى:

> «إن بواعث الشعر هي بواعث الغناء في كل نفس إنسانية، ونظن الأمر في هذه الفكرة من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى دليل، أو موازنة»[31].

> «بواعث الشعر - فكرية كانت أو نفسية - هي ذات بواعث الحياة وانفعالاتها...»[32].

إنه كل متصل بواعث الحياة هي بواعث الشعر، وبواعث الشعر هي بواعث الغناء. وفي هذا الكل المتصل ليس لك أن تنظر إلى شعر أو فن أو فكر في مقابل واقع - فضلاً عن أن تعثر عليه في قيد ذلك الواقع أو أسره - لأنك أمام كلية مثالية تبدأ في العقل وتنتهي فيه، باستقلال عن العالم الخارجي.

5 - ذات عصيَّة ... ذات متموضعة:

ولابد أن تثير هذه المثالية سؤال (الذات)، لا من جهة بروزها وطغيانها

التي تغدو مسلمة في المنظور المثالي، وإنما من جهة وعيها بالحضور والفعل بوصفها كينونة فردية ناظرة ومنظوراً إليها في الشعر وفي النثر. فالمنظور الشمولي الذي تحيل صبغته الذاتية - عند حمزة شحاتة - إلى المثالية، هو منظور ذات عميقة ومتسعة، ذات تتلاشى جزئيتها لحساب كل لا يتجزأ. ومن هنا لم تعد هذه الذات ذات الأنا العملية أو النفعية، إذ هي خارج الشرط الفردي بقدر ما هي حرة، وهي حرة بقدر ما هي كلية.

كان حمزة شحاتة، في وجوده الفكري وفي منتوجه الشعري، ذاتاً عصية ومتأبية، وذاتاً متموضعة ومتلاشية في وقتٍ معاً. وفي معركته الشعرية مع العواد - مثلاً - قدرٌ من الدلالة على هذه الذات، بالقدر الذي يوازي الوجه الآخر للدلالة نفسها في عزوفه عن نشر شعره وفي النهاية تمزيقه وحرقه وإتلافه. وتلاقي دلالة هذين الملمحين يتضافر - من وجه - مع دلالة الجسارة، وكارزما الحضور، والامتلاء بالذات، الذي أفاض غير واحد في تفصيله وتكرار الإشارة إليه، خصوصاً بالإحالة إلى محاضرته الشهيرة «الرجولة عماد الخلق الفاضل» التي ألقاها في جمعية الإسعاف بمكة المكرمة (في ذي الحجة 1359هـ) ومجالس الحوار التي تجمع شعراء ومثقفي الحجاز - ومن وجه آخر، تلك العزلة التي طوقته بآخره، وذلك الزهد الذي أخذ نفسه به طائعاً مختاراً.

نحن، هنا، بإزاء ذات عصية على التدجين، وطافحة بالتحدي والمصادمة. ودلالة الاحتجاج والتمرد التي تعنيها العزلة لا تختلف، في صداميتها واستعصائها على المهادنة والمداهنة، عن دلالة القوة التي يفيض بها حضوره في المحاضرة والمجالس، أو دلالة النكران للذات والانقلاب عليها في الإقدام على إتلاف شعره، أو المجابهة والنضال في معركته الشعرية. وذلك، في الصميم، يعني ذاتاً تعي حريتها، وتسعى إلى التدليل على هذا الوعي بموقفية صارمة.

وفي الغزل، الذي هو - عند مجمل الشعراء - مظهر مألوف لتذلل

العاشقين وبثهم البكاء والشوق، بحيث يكاد يغدو من غير المألوف أن يبدو العاشق متأبياً على محبوبته، وقارعاً سمعها مرة تلو أخرى بعزة نفسه ورفضه الذل وإنكاره المهانة - نجد حمزة شحاتة في عداد القليلين المختلفين في غزلهم الشعري. ولنقرأ - مثلاً - قوله:

أنكرت فيك الذُلَّ حتى رضتني فطويتُ دونك للجهامة مفرقي
وأنا الأبيُّ، وقد عرفت خلائقي فاعرف على حُبيك بعدُ تلقي[33]

أو قوله:

يا حبيبي يا ملتقى السحر والفِتْـ ـنَةِ، يا غالبي على أمر نفسي
لم كانتْ - ولا أسومُكَ لَوْماً - قسمتي في هواك قسمة وَكْسِ؟
ألأني آثرتُ في حبك القا هر عِزِّي، ذهبتَ تطلبُ نَفْسي؟
أم لأنِّي ضحيَّةُ الألم الصَّا مِتِ أطوي على المواجعِ حسي؟[34]

لكن هذا التأبي والاستعصاء مقترن بتموضع وتلاش للذات على نحو اختياري وطوعي. وهذا يعني أن التأبي والاستعصاء ومنتوجه من المواجهة والاحتجاج والقوة - ليس دال الذاتية من وجهة الأنا والفردية؛ فالذات، من هذه الوجهة، هي - عند حمزة شحاتة - محل نكران وإخفاء وتمزيق وهي محل اتهام وشجب. وليس الرفض الصارخ للجسد - كما سبق أن عرضنا - بأولى في الدلالة، هنا، من تلك الأقوال التي ظل يعلن فيها ذاته اللوامة والملومة، أو المنعكسة على ذاتها من زاوية نقدية جارحة أحياناً، بالنكران والانتقاص وتتفيه القيمة والدور!! .

هل نقول إن نظرة حمزة شحاتة إلى ذاته، بالمعنى الفردي، تؤخر ماهية هذه الذات عن وجودها بالمعنى الموقفي والإنتاجي والعملي؟! ذلك هو المعنى الذي يمكن أن نقرأه حين ينكر ذاته، في قوله:

«عندما سألتني (البلاد).. من أنت؟! ذهلت.. لأني لم

أجد في حياتي كلها، ما يعينني على أن أعرف من أنا؟!

نعم ، وبمزيد من المرارة، والخجل والحيرة والضياع..
من أنا!»[35]

الذات، هنا، متلاشية، أمام الوجود في سقف المثالية التي أخذ حمزة شحاتة نفسه بدرجات قصية وقاسية فيها. وهو تلاش تتموضع معه الذات في حدود من الفكر الكلي المتسع والعميق، بحيث تتعدم الأثرة بما يُحْسن وبما يجيد امتهانه وهو الشعر. فالشعر، لديه، يأخذ منزلة وظيفية، تذكرنا بوجهة نظر أفلاطون، لكن من زاوية الاستبدال للعلمي والعقلاني بالأخلاقي والاجتماعي، لا على سبيل الإلغاء أو التهوين من الشأن الأخلاقي، وقد خَصَّه بتركيز واستغراق فلسفي وشعري، لا ينحد مثاله في الإحالة إلى محاضرته «الرجولة عماد الخلق الفاضل»، وإنما على سبيل التعميق له وإدراجه في مدار شمولي أوسع وأدوم. فهو يقول:

«إن أية امرأة واعية تهزأ بأن تصنع فيها شعراً .. والشعر بلاشك، سذاجة إنسانية، لم يعد الاشتغال به معقولاً في عصر العلم.. وما حققه من غرائب، وملهيات، تغني عن كل شعر وكل شاعر»[36].

ويقول:

«ليس من الممكن فقط أن يعيش الناس بلا شعر .. بل من المستحب»[37].

ويتصل هذا التلاشي والتموضع للذات، في ذات المدار الكلي للمثالية، بنفور من الوثوقية والقطعية، التي يمكن أن تحيل إليها صفة السذاجة في وصفه للاشتغال بالشعر. الوثوقية هي وجه الغرور المحض بقدر ما هي محركه وذريعته. أن تكون واثقاً وقطعياً يعني أن تغلق نافذة الفكر، والفكر المغلق يبدأ من الذات وينتهي إليها. هكذا يبقى محدوداً، ومن ثم، جزئياً ومنتهياً.

من هنا وجد حمزة شحاتة الباب المفتوح بين مطلق الوجود ومحدوده، أي وجد الصلة بين الثابت والمتحول، وبين اليقين والفكر، والعادة والمختلف، دون أن يحصر نفسه في جزئية الذات الشعرية الموصوفة لديه بالسذاجة، وفي هذا يقول:

«أنا عميق الإيمان بالله، ولكني أفكر»[38].

الفكر هو الباب المفتوح الذي يصل ذواتنا بالزمن. لكن الفكر ليس شيئاً نجده أو نتلقاه؛ إنه أفق نصنعه وطريق نجترحها. وهو - هكذا - قَدَرٌ من اكتشاف المشكلات، إن لم نقل صناعتها. وقد كان حمزة شحاتة شغوفاً بالمشكلة - بالمعنى الفكري- لأنه - بتعليله هو - ينزع إلى التأمل والتجريد، أي إلى الفكر. ويعلن ذلك، هكذا:

«.. فأنا الآن أتقبل المشكلة، وأغفل الحل. هذا أسمى مراتب التصوف، ولكنني لست متصوفاً، وإن كنت تأملياً، ومتجرداً»[39].

ولا ينفصل تقبل حمزة شحاتة للمشكلة عما يضفيه من قيمة على (الشك) في الدلالة على الشغف بفتح نافذة الفكر، والنفور من انغلاق الذات ومحدوديتها التي تغدو علامة على تصلبها وجمودها، وهو مدلول الوثوقية والقطعية وناتجها. فالتقبل للمشكلة وتثمين الشك هما - إذاً - دال التلاشي للذات والإرادة المتعمدة لموضعتها، من أجل الانطلاق بالعادات الفكرية «من حدودها الضيقة المتصلبة». وحمزة شحاتة يدعو إلى هذا الشكل الذي يتصور أن أخطاءه أقل شراً من الركود والجمود:

«نرجو أن نصحح مقياساً من مقاييسنا الفكرية، ولو بالشك فيه. لأن الركود في تاريخ أمة تتطلع إلى ما وراء حدودها الجامدة، شر من الخطأ»[40].

ولا يخفى أن الدلالة على تلاشي الذات وتموضعها، واجتراح وسائل

التعالي على هذه الذات، أو فض طوقها باتجاه كل لا يتجزأ - متطابقة، أيضاً، مع الدلالة على استعصاء هذه الذات وتأبيها على الاستسلام الذي تفقد به قدرتها على الاختيار ووعيها بالمسؤولية، سواء من داخلها أو من خارجها. فقط، علينا أن نعي اتساع هذه الذات وعمقها الإنساني لنفهم وجوهاً من الصيرورة التي تلابس التعارض والتلاقي في معانيها وصفاتها، ناقلة الفرد إلى موقع المجموع والمجموع إلى موقع الفرد.

6 - بحر المعنى.. الرمز والتجريد:

وأمام هذه الذات التي لم تعد ذاتاً بالمعنى المألوف للذات، لأنها فارقت جزئيتها الفردية، وما ينشأ عنها من مركزية الأنا- لم تعد الرؤية، لدى حمزة شحاتة، محدودة في المحيط التجريبي الخارجي، بل سعت إلى مجاوزته إلى ماورائيات مجردة. وليست المفردات التي تأخذ طابعا تكرارياً ملحاً في شعر حمزة شحاتة، مثل: (الصمت، الظمأ، القيد، الطهر) ولا تلك الموضوعات الرمزية التي انقطعت علائقها الإشارية إلى معينات أو متصورات اصطلاحية محددة مثل: (الطريق، الليل، الربيع، الرياح، الشباب، قريتنا، الخفافيش، الوحل... إلخ) بأكثر أهمية في الدلالة - من هذا المنظور - على ما أولاه في تحليله الفكري والفلسفي من أهمية للتجريد وللقراءة الرمزية.

لقد لفتني، حين تماديت في قراءة ديوان حمزة شحاتة، أن مفردات معينة ,وهي: الصمت، والظمأ، والقيد، والطهر - تتداعى في مواقف وصور مختلفة، وأن لهذه المفردات حضوراً تكرارياً لا يمكن أن نحده في قصد أو أن نحصره في إرادة واعية، خصوصاً إذا نحن أضفنا إلى عددها المحدود مرادفاتها ومشتقاتها وبدائلها العديدة. وليست التكرارية، هنا، أو التداعي المجاوز للقصدية الواعية هما وجه الاستدلال بمعزل عن المفردات ذاتها؛ فالحضور اللاواعي لهذه المفردات تحديدا يتضام مع العلامات الأخرى في الشهادة على ملمح الشمول الكلي في الرؤية من منظور له خصوصية مثالية.

ويبدو، لأول وهلة، أن تعدد هذه المفردات هو ذاته دال من دوال التكرار، إذ يبرز معنى الكف أو الحبس في مجموعها، ويتعادل في الدلالة على طوقه المضروب معنى الامتناع عن الكلام في (الصمت) مع معنى الحجز عن الماء في (الظمأ) من وجه، ومعنى إلغاء الحركة أوحدها في (القيد) مع دلالة (الطهر) على حجز النفس عن الإثم والشهوة وتقييدها في تنسك وتبتل روحي – من وجه آخر.

لكن معنى الكف أو الحبس الذي يتحد عليه اختلاف هذه المفردات، ويؤول إليه تكرارها، لا يناقض ما عددناه، قبلاً، من علامات للمنظور الكلي في الرؤية، عند حمزة شحاتة، بسبب ائتلافه معها في روحيتها وفكريتها المثالية التي تدنو بمعنى قيد الكلام في (الصمت) إلى فسحة الفكر وحرية المعنى ووضوحه المشخص، مثلما تطلق في (الظمأ) معاني الوجد والتوق الروحي والمعرفي الذي لا يجعله امتناعاً بقدر ما هو رغبة، ولا جدباً أو عقماً بقدر ما هو ثراء وخصوبة. وهو الأمر نفسه في معنى (القيد) الذي يأخذ المعنى الطوعي والاختياري للقهر والإرغام فيه مدى يملؤه بالحرية ويؤول به إلى فضاء روحي مؤثث بنقائض الجزء القابل للأسر، فيما يبقى (الطهر) قيداً واضحاً بالمعنى الجسدي في مدار التأكيد على نقاء الضمير وشفافية النفس والنزاهة والمصداقية...

وإلى جانب ذلك، نجد حمزة شحاتة حفي برمزية الموضوع الشعري حفاوة تتصل بالمبدأ المثالي الذي غدا الفن بموجبه تأملاً روحياً خالصاً من الغاية، بحسب خاصة الإدراك الجمالي، كما رأينا عند كانت. وهو تأمل كشفي ترتفع فيه الرؤية عن ظواهر الواقع، أو – فيما يعبر بودلير Baudelair (1821-1867م)– أدران الواقع، لتصل إلى موضوعية هي المؤدى الذي يفضي بنا إليه، كارل يونج، في وصفه للرمز – من خلال مفهومه للإسقاط – بالإحالة إلى رفع الشاعر الفكرة التي يعبر عنها فوق مستوى الشيء الوقتي العابر، وجَعْل ما يبدو أنه تعبير فردي تعبيراً جماعياً، بحيث نتحرر من قيد الزمن ونصل إلى مستوى الشيء الخالد الباقي[41].

يقول – مثلاً – تحت عنوان «الطريق»:

أتقول: قد طال الطريق؟
نعمْ: لقد طال الطريق
وأي شيء لم يَطُل
في رحلةٍ بدأت، ولم تجد الختام؟
الوعرُ.. والوعثاء.والظلماءُ
والأمل البعيد
والذكريات مضى بها
عبر الفضاء إلى الظلام
مدىً سحيق
والأينُ.. والعثراتُ
والزمن العنيدُ
نعم.. وسخرية النجوم بنا
بأحلام العبيد
تخوض معركة الظلام
إلى سنى الفجر الجديد
... إلخ[42]

وفي قصيدة «الربيع»، يقول:

تنهَّد الربيع ملءَ صدره
وأنَّتِ الجراح
فلفَّ بالصمت خفيَّ سِرِّه

عن مقلةِ الصَّباح
مناضلاً بروحه عن كبرهِ
مخضَّبَ الجناح
... إلخ[43].

هكذا تمضي رموز حمزة شحاتة الشعرية، فيّاضة بالطموح والأمل، ومترامية إلى بشارة النور والخصب والنقاء، بقدر ما هي معركة بحث عن معنى ولهاث دام وراء وجود أعلى. هنا يأتي الرمز من الأعماق مجاوزاً الخاص إلى العام، والعام إلى الكوني، متخطياً الجزء الموقوت إلى الكلي والخالد، في نقمة كثيفة على العتمة والامتهان، وسخطٍ فزع من وعلى التواكل والزيف والخواء. كأننا مع حمزة شحاتة، في مواجهة مستخلص الإنسانية وتجريدها - بالأحرى فعلها وهي تؤنسن العالم عن طريق شعورها بمسؤوليتها الوجودية، لأنها حُرَّة من أثقال الكينونة...

هل كان حمزة شحاتة يعي هذا الدور ويقصده؟. حين نجيب بالنفي، سنعجز عن فهم شاعرٍ لا يستسلم للواقع، ولا يستحيل إلى هامش لواقعه وعليه. لقد كان حمزة شحاتة في درجة إنسان بالمعنى الذي يرتفع عن الواقع، وإن ظل الواقع مفروضاً عليه، ولهذا - على ما يبدو - كان التجريد مبدأه ومرضه، حين قال:

«التجريد مبدأ قديم لي أو هو مرضي الذي لا أشفى منه، عرفني به من عرفوا طريقتي في الحياة ومن قرأوا نظراتي القديمة في الخير والشر، في الفضائل والرذائل، وفي الحب، وفي الشعر»[44].

الهوامش

1) أرسطو، فن الشعر، ترجمة: د. شكري عياد (القاهرة : دار الكتاب العربي، 1967م)، ص 64.

2) انظر: د. زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر (القاهرة: مكتبة مصر، 1966م) ص 16 وما بعدها.

3) جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: د. سامي الدروبي (دمشق: دار اليقظة العربية ، ط2، 1965م) ص 128.

4) نقلاً عن: د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث (القاهرة : دار نهضة مصر، د. ت) ص 282.

5) مقدمته لـ «رفات عقل» (جدة: تهامة، ط 1، 1400هـ/1980م) ص 8.

6) إبراهيم هاشم فلالي، المرصاد، (الرياض: النادي الأدبي ، ط 3، 1400هـ/1980م) ص 95-96.

7) حمزة شحاتة: رفات عقل: ص 22.

8) حمزة شحاتة: رفات عقل: ص 26.

9) انظر: ديوان حمزة شحاتة (جدة، ط1، 1408هـ/1988م) ص 56، 102، 127، 283، 284.

10) ديوان حمزة شحاتة: ص 59، 60، 190، 194، 277، 308، 314.

11) ديوان حمزة شحاتة: ص 192-193.

12) حمزة شحاتة: رفات عقل: ص 58.

13) حمزة شحاتة: رفات عقل: ص 47.

14) حمزة شحاتة: رفات عقل: ص 56.

15) حمزة شحاتة: رفات عقل: ص 41.

15) نقلاً عن: عزيز ضياء، حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف (الرياض: سلسلة المكتبة الصغيرة،1397، 21هـ/1977م) ص 77.

17) حمزة شحاتة: رفات عقل: ص 63.

18) حمزة شحاتة، الرجولة عماد الخلق الفاضل (جدة: تهامة، ط 1، 1401هـ/1981م) ص 22.

19) انظر: د. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة (القاهرة: دار المعارف، ط 4، 1981م) ص 37-38.

20) سويف، الأسس النفسية، ص 39.

21) د. هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 287.

22) د. سامي الدروبي، علم النفس والأدب (القاهرة : دار المعارف، ط 2، 1981م)، ص 242.

23) د.الدروبي، علم النفس، ص 233.

24) انظر: د.الدروبي، علم النفس، 137-144.

25) نقلاً عن: د. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب (بيروت: دار العودة ودار الثقافة)، 1963 ص 30.

26) ديوان حمزة شحاتة، ص 67.

27) د. عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية: قراءة لنموذج إنساني معاصر (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ط 1، 1405هـ/1985م)، ص 291-292. أما عبدالفتاح أبو مدين، فقد وصف القصيدة بأنها أنموذج فريد، وذهب إلى أن وله الشاعر وكلفه بجدة ليس لمظاهر براقة، فالحب لا يتمثل في الجمال الظاهري، وإنما هو أعماق خفية... فالهوى كامن لاتراه إلا عيون المحبين التي تخترق الحجب فتصل إلى الأعماق البعيدة. انظر: عبدالفتاح أبو مدين، حمزة شحاتة ظلمه عصره (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ط 1، 1418هـ/1998م) ص 195-197.

28) عزيز ضياء، حمزة شحاتة – قمة عرفت ولم تكتشف، ص 50.

29) نقلاً عن: د. زكريا إبراهيم، فلسفة الفن، ص 49.

30) د. زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن، ص 170.

31) حمزة شحاتة، رفات عقل، ص 26.

32) حمزة شحاتة، رفات عقل، الموضع السابق نفسه.

33) ديوان حمزة شحاتة، ص 24.

34) ديوان حمزة شحاتة، ص 36، وانظر– أيضاً – ص 21، 37، 44.

35) حمزة شحاتة، رفات عقل، ص 75.

36) حمزة شحاتة، رفات عقل، ص 16.

37) حمزة شحاتة، رفات عقل، ص 45.

38) حمزة شحاتة، رفات عقل، ص 59.

39) حمزة شحاتة، رفات عقل، ص 101.

40) حمزة شحاتة، الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 24.

41) انظر: W. Y. Tindall, The Literary Symbal (Indiana University Press, 1965), p 65-67.

42) ديوان حمزة شحاتة، ص 221.

43) ديوان حمزة شحاتة، ص 227.

44) حمزة شحاتة، الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 22.

❖ ❖ ❖

العنوان (النص الموازي) بين التناصّ والتلقي:

على الرغم من أنَّ عنونة القصائد الشعرية لم تدخل دائرة اهتمام الشعراء القدامى على مرّ عصور الشعر الماضية، فإنَّ دورها أخذ في التعاظم بدءاً من العصر الحديث، منتهياً أمرها إلى ما يثير إشكاليات حولها، فيما يدور حول دور العنوان في خلق شعرية العمل/ النصّ الذي يعنونه، وإلى أيٍّ مدىً يمكن أن ينتج مزيداً من دلالات النص وإيحاءاته.

إنَّ "جيرار جينيت كان واحداً من أهمّ نقاد الحداثة الذين أولوا العنوان أهمية في كتابه المهم «طروس»، جاعلاً إياه واحداً من أنواع ما أسماه «بالملحق النصّي» وهو النمط الثاني مما أطلق عليه اسم «التعدّدية النصّية» والملحق النصّي Para text ليشمل: «العنوان، العنوان الصغير، العناوين المشتركة، المدخل، الملحق... الهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، الخطوط، التزيينات والرسوم... وأنواع أخرى من الإشارات الكمالية الكتابية أو غيرها، التي توفّر للنصّ وسطاً (متنوعاً)، وفي بعض الأحيان شرحاً رسمياً أو شبه رسمي، لا يستطيع أكثر القرّاء نزوعاً للصَّفاء، وأقلهم اهتماماً بالمعرفة الخارجية أن ينصرف به على الدوام بالسهولة التي يريدها، ولا يمكن أنْ يزعم ذلك»[1].

وقد جعل جينيت الملحق النصّي - أو ما أرتاح إلى تسميته «بالنصّ الموازي» - منجماً من الأسئلة بلا أجوبة[2]. وهو في لماحية الناقد يشير إلى دور المتلقي الذي يقع على فكره عبء الإجابة عن هذه الأسئلة، التي يحملها النصّ الموازي، إذا ما كان عنواناً لقصيدة مثلاً، وهو يدخل به في علاقة حوار تناصي مع نصوص أخرى وفق مبدأ التعددية النصّية، التي تبناها «جينيت» نفسه، في ما يمكنُ أن تطرحه خطابات هذه النصوص أمام وعي المتلقي.

الذي وضعه في امتحان صعب رغم ما يتمتع به من صفاء ذهن، يختبر فيه روح الاستدعاء لما هو خارج وضعيته اللغوية البنيوية، وهذا جانب من الإشكالية التي يثيرها.

وللعنوان الذي هو منجم أسئلة تنتظر بالتأويل أجوبة من المتلقي، اتصالٌ مباشر بمنظومة التلقي وفق الخطاب الذي يعمل فيه العنوان بوصفه نصاً موازياً يُتلقَّى لأول وهلة منفرداً عن سياق العمل/ النص الذي يعنونه، قبل أن يتورط المتلقي ذلك التورط القدري الجميل ربطاً بين العنوان والنص المعنون؛ في سعي إلى خلق شعريته، بما يمنحه كلّ من العنوان والنصّ للآخر، وفق تجاوب غير مفتعل لإنتاج أو إعادة إنتاج مزيد من الدلالة، التي يحملها الخطاب الذي يستوعب شعرية العنوان/ النص/ النصوص المتقاطعة معه استدعاءً، وفق ما يشير خطابه.

وعلى محك هذه الرؤية تتولد هناك علاقة مباشرة بين العنوان بوصفه نصّاً موازياً، والتعددية النصّية أو التناص بوصفها نصوصاً متقاطعة، ثم الخطاب الذي يمنح النصيَّة والتناصّ حق الأدبية أو الشعرية، وأخيراً دور كلٍّ من التناص والخطاب في نجاح عملية التلقي؛ بما ينتج مزيداً من دلالات العنوان/ النص الثريَّة.

فعن علاقة العنوان بوصفه نصاً موازياً يمكن أن يحاور النصّ الأصلي الذي يعنونه في فعالية إيجابية وتلقٍّ مثمر، أو أن يحدث معه قطيعة جمالية ومعرفية في تلق سلبيّ، يجب أن نفرق بين نصيّة ذلك الذي يعنونه النصّ الموازي/ العنوان بوصفه جمالياً من اهتمامات النقد الأدبيّ، وبين ما نسميه «بالعمل» أو «الأثر» أيّ أثر سواءً أكان أدبياً أم غيره. فإذا كانت اللغة بوصفها أداة محايدة لسانياً في «العمل» أو «الأثر»، فإنَّ النصّ لكي يتميز عن العمل، لابد أن يتجاوز كما ترى كرستيفا حيز العمل على النحو السابق؛ بوصفه جهازاً «عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان، وهو ما يعني... أنَّ علاقته باللسان الذي يتموقع فيه هي علاقة إعادة توزيع هادفة بنّاءَة»[3].

ووفقاً للتصوّر السابق فإن النصّ قابل للتمدد عبر زمنه التاريخي استدعاءً لنصوص سابقة، وامتداداً وتشعباً في ما لا حصر له من نصُوص لمّا تخلَّق في ضمير الغيب، وهذا ما يدمّر رؤية البنيويين الذين حصروا النصّ في أحادية رؤية ترى فيه عملاً لغوياً مستقلاً عن تواصل يعبّر فيه عن نفسه في مشاركةٍ وحوارٍ مع نصوص أخرى مضت، أو لاحقةً، ولا فرق في هذا بين العنوان بوصفهٍ نصّاً موازياً، وما يعنونه بوصفه نصّاً أساسياً يخلق نصيته تقاطعاً وتناصاً مع نصوص أخرى يستدعيها وتستدعيه. يرى د. فكري الجزّار وفقاً لكرستيفا أن «هذا الاهتمام بتأسيس مصطلح «النصّ» داخل «اللسان» وعَبْرَهُ، مقابلاً «بالعمل»؛ يمثّل خطوة إجرائية على قدر كبير من الأهمية بصدد اختراق القداسة البنيوية التي أغلقت «العمل» على لغته ولسانياتها، وإعطاء السياقات التي يقع فيها العمل دورها في فكّ شفرات كافّة»[4].

والحديث عن «التناصّ» الذي يمنح النصّ كثيراً من أحقيّة نصيته، لا ينفصل عن مفهوم الخطاب، الذي لا يقف عند حدّ العمل بوصفه كياناً لغوياً ثاوياً، إنَّ الخطاب هو الجانب التفعيلي والتفاعلي؛ حين تمارس اللغة دورها الانتقالي بناءً وهدماً من خلال عملية الاستدعاء والتمدد، على مستوى الشكل الذي تلعب فيه اللغة دوراً سيميولوجياً وأسلوبياً، وعلى مستوى المضمون الذي يفجرّه هذا الشكل دلالات تتبنى على هدم. إنَّ الخطاب مفهوم آخر يمنح النصّ نصيته، فهو لا يقف على حدّ بنية اللغة صمّاء، بل يتجاوز بالنص في بنيته اللغوية - سواء أكان نصاً موازياً كالعنوان أو غيره، أو نصّاً أصلياً يتصل به - إلى ارتباطات معنوية تخلق دلالاته التي لا تنتهي مادام هناك أحياء من المتلقين. إنَّ الخطاب «يطلق على العلاقات والارتباطات القائمة بين الأشكال اللغوية والمعاني والأحداث الاجتماعية، ومن ثمّ يكون المقصود من تحليل الخطاب هو دراسة هذه العلاقات»[5].

إن الخطاب هو الذي يطلق عنان النصّ في تجاوزه اللغوي المرحلي إلى الانفتاح على مزيد من العلاقات والارتباطات بين الأشكال اللغوية والسياقات الاجتماعية والسياسية، والتاريخية في جانبها الحقيقي أو حتى الأسطوري

كما سنعرف من تحليلنا لقصيدة حمزة شحاتة التي عنوانها «أبيس». «من هذا المنطلق يلقي بنا الخطاب الأدبي - من الوهلة الأولى - في حقل السؤال المعرفي، ويدفعنا إلى البحث في الظاهرة الأدبية التي تؤسّس أدبية الأدب، وتجعله خطاباً متميزاً من القول المألوف؛ إذْ إنَّ النصّ حقل لساني ومنهجي، خطاب يتعالق مع خطاب، نصّ يحيل إلى نصّ، ممارسة لا تقف عند حدٍّ في تشكّلها، عمل وإنتاج، بل يمكن القول: «إنّ النص الأدبيّ هو فعل لغويٌّ يؤسس اختلافه مع الأثر في تعدده، وفي انفتاحه على سائر الأجناس الأدبيّة»[6].

هذه رؤىً عن العلاقة الوثيقة بين مفهوم النصّ والخطاب، أو بالأحرى النصّ الذي يكسبه التناص هويته، والخطاب الحاضن له في تحاوره المعرفيّ المتنامي اجتماعياً وسياسياً وتاريخياً، حسب ثقافة المتلقي الذي يتحدّى النصّ المتناصّ ثقافته ومعارفه. ولو أخذنا «العنوان» بوصفه نصّاً له خطابه المستقلّ وسياقه الذاتي في أوّل مراحل تلقيه، عن العمل الذي يعنونه، فإننا يمكن أن نتلمس مع د. الجزار أنَّ «لكل عمل (أو عنوان) لغويّ نصّه، الذي هو بنية معناه، أو إنتاجيته الدلالية، فإنّ لكلّ نص خطابه، ليس الذي ينتجه في هذا المستوى، وإنَّما الذي ينتمي إليه، ويندرج ضمن وحداته. إنّ الخطاب Discourse مصطلح أكثر سعة من النصّ، وإنْ كان مبنياً من عدد لامتناه من النصوص، وليس الأعمال، وهذه نقطة على قدر بالغ الأهمية، فالعمل مُرْسَلَةٌ تنتمي إلى مرسلها، أمّا النصّ ففعالية تلقٍّ؛ تفتح هذه المرسلة على ما تستدعيه لغتها قصداً من المرسل أو دون قصدٍ منه»[7].

ولا ينـي د. الجزار أن يكرّس لمفهوم الخطاب الذي يضمّ العنوان نصّاً قابلاً للتوالد، من خلال عملية التلقي التي تكسب الخطاب والعنوان أهميتهما الأدبيّة في منظومة النقد الأدبي حين يضيف قائلاً: "أمّا المستوى الذي يلتقي فيه المرسل بالمتلقي في فعالية اجتماعية وسيلتها اللغة تركيباً أي عملاً، أو دلالةً أي نصّاً، فهو مستوى الخطاب، الذي يمثّل المخزون النصوصي القار في كلٍّ من المرسل والمتلقي، ومثله مثل اللسان قارٌّ بالقوّة في كلٍّ من المتكلم والمستمع، وبفضل هذا تتم عملية الإنتاج والتلقي، بمعنى «أنَّ «الخطاب»

موجود وجوداً قبلياً، أي قبل «النصّ» بالرغم من كونه مبنياً من عددٍ لامتناهٍ من النصوص»[8]. وبذلك يكون تلقي العنوان شركة - في بناء شعريته عن طريق تناصّ خطابه مع خطابات أُخَر - بين الباثّ/ المرسل/ الشاعر، وبين القارىء/ المتلقي، وهو ما يمنح الخطاب الذي يطرحه العنوان هويته الحقيقية في نهاية الأمر.

قصيدة «أبيس» وشعرية العنوان:

ما كان تقديمنا السابق، في ما يتصل بتعاظم أهمية "العنوان" بوصفه نصّاً موازياً سوى توطئة من خلال مفاهيم مهمة، تقودنا إلى إجراء تطبيقي على قصيدة مهمة من ديوان الشاعر العربي الشهير حمزة شحاتة هي قصيدة «أبيس»[9]، وهي قصيدة من أطول قصائد الديوان، يتجاوز عدد أبياتها مائتين من الأبيات، وفي ما اطلعت عليه من رؤى نقدية حول القصيدة من خلال الدراسات التي تناولت شعر حمزة، لم أجد دراسة تفرد لها تحليلاً مستفيضاً، سوى تحليل الدكتور صالح الزهراني لها في «موسوعة مكة الجلال والجمال» الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، وجاءت تحت عنوان «البحث عن الجوهر.. قراءة في قصيدة «أبيس» لحمزة شحاته». وكانت دراسته جادّة في تحليلها المضموني الذي انطلق من فكرة التناقضات التي تقوم عليها القصيدة، وإنْ فاتها من دراسة الشكل المفضي إلى المضامين أشياء مهمة، وكذلك كان ثمة مضامين يمكن استيفاؤها من خلال خطاب القصيدة الثريّ، لم يقف عندها الباحث، وإنْ كان قد أشار بأمانة العالم إلى أن القصيدة تحتاج إلى قراءات متعددة لخصوبة دلالاتها. وسوف يكون منطلقي مغايراً من حيث الرؤية والأداة، بما لا ينفي إفادتي من جهد الآخرين، وأوّلهم دراسة د.الزهراني.

ودراستنا ستبدأ من العنوان «أبيس»، وهو عنوان على هذا النحو، مثيرٌ، على مستوى التلقي، وقبل أنْ ندخل في تحليل العنوان من عدّة

منطلقات، نؤكد مرّةً أخرى على ما يثيره بعض عناوين القصائد الحديثة، وهي قضية لا تنتهي ولن تنتهي قبل أو بعد تحليلنا لها، فيما سنعقده من مداخلات مع غيرنا من الباحثين، الذين سنجعل تحليلنا للقصيدة/ العمل مع العنوان مرجعيةً مهمة في ردودنا عليهم.

فمما يثيره العنوان من إشكاليات تتعلّق بعناوين القصائد المعاصرة «استيلاء الكتابة على مساحة الفعل الثقافي كاملةً، الذي عقّد وظائف العنوان وعقّد أنواعه، ونوّع في ما بين شكوله، حتى صار إلى الاستقلال عمّا يعنونه استقلالاً لا ينفي علاقته به، بقدر ما هو نافٍ لاختزال هذه العلاقة في وظيفة أحادية الاتجاه من العنوان إلى العمل، في ما يشبه الإحالة الآلية من الأوّل إلى الثاني، دونما أدنى تدخّل من القاريء في إنتاج هذه الإحالة»[10].

وبدون شكّ فإنّ هذه الإحالة الآلية التي لا تراعي الشعرة الدقيقة بين جمع العنوان لمنحى الاستقلالية بوصفه نصّاً موازياً يبدو مستقلاً عن العمل، وبين إشارته لماحيةً إليه، هي أكبر الإشكاليات التي تواجه وعي المتلقي للحكم على مدى تحقيقه – بمشاركة العمل الذي يعنونه – لشعرية ائتلاف ما يترقرق من اجتماعهما، في شعريةٍ بانية للدلالة، لا شعرية مُهْدَرة ومُهْدِرة. وقد كان د. الجزار على وعي وهو يتحفظ على لفظ «الإحالة» «الذي لا يتمكن من رصد فعالية العنوان شديدة التعقيد، خاصةً في الكتابة الأدبية، حيث تبلغ هذه الفعالية من التعقيد حدَّ أنَّ الحديث عن «نصّيّة» عمل ما؛ يجب أنْ يضع في اعتباره كون العنوان نصّاً نوعياً؛ لهُ – كالعمل تماماً – بنيته وإنتاجيته الدلالية»[11].

إنّ عنوان قصيدةٍ مثل «أبيس» يثير مثل هذه الإشكاليات، بل إنه يحمل مقدراتها من زوايا التلقي والتناص. إنه سرعان ما يخترق ـ منفرداً ـ أفق انتظار المتلقي وفق مستويين يتعلقان بهذا المتلقي. فهو إمّا أنْ يكون مثقفاً مؤطراً بثقافات يعرف بعضها، ويجهل بعضها الآخر، كالثقافات التي تتصل بالأنثروبولوجيا والميثولوجيا التي تدور حول موروثنا التاريخي منهما، وفي

هذه الحال سيصدمه عنوان مثل «أبيس» ليحدث بينه بوصفه عنواناً مجهول الهويَّة وبين المتلقي قطيعة معرفية؛ لا يكون النصّ الموازي/ العنوان أوَّل ضحاياها بوصفها صارت شعريةً مهدرة فحسب، بل سيكون مع النصّ/ العمل المعنون – وما يطرحانه من خطاب وتقاطع مع المؤمّل من نصوص أخرى تناصاً – ضحايا آخرين، وسبلاً مهجورة لا يعبِّدها قاريء ومتلقٍ غفل عن معارفهِ في عصر السماوات المفتوحة.

ولا يبتعد كثيراً هنا عن هذا التصنيف للمتلقين حيال العنوان ـ بل هو معهم ـ متلق كسول رضي من الغنيمة بالإياب، فوقفت معارفه عند ما قدّمه جامعا ديوانٍ حمزة شحاتة في الهامش تعريفاً لأبيس – بوصف الهامش نصّاً آخر موازياً يمكن أن يثمر في العلاقة بنصّ القصيدة، وذلك حين يكتفيان بتعريف أبيس على النحو التالي: «عجل ذو صفات خاصة، جعله المصريون القدماء رمزاً للقوة الحيوانية، وقدّسوه. وهو في هذه القصيدة رمز لحاكم معيّن»[12]. وسنعرف من خلال تحليلنا للقصيدة أنَّ هذا تعريف من الهامش مبتسر خادع. ضلّل كثيراً ممن قدموا رؤيةً للقصيدة مستنيمين إليه، دون الرجوع – كما فعل مَنْ تلقوه عنهم ـ إلى دائرة معارف أو موسوعة فرعونية تتثبَّت من صحة هذه المعلومات، أو حتى تضيف إليها ما يقدّم رؤية متكاملة وحقيقية تنير طريق النصّ، الذي ضُلّل إلى حدّ بعيد عن شعريته، التي سيكون قوامها – كما سنعرف من تأويل النص وقراءته – استدعاء الأسطورة، لا ذلك العجل المؤدلج المعبود في رؤية جامِعَيْ الديوان بوصفه مقدساً ورمزاً «للقوة» الحيوانية، ربّما لتوجيه تلقي النصّ على نحو يخدم ما يريدان لا ما يريد النصّ والعنوان الذي عنونه، أو ربّما على أحسن الظنّ لمحدودية المعرفة كسلاً.

وبهذا الصنيع من جامِعَيْ الديوان – أو حتى فيما أشكّ؛ من حمزة نفسه،علاوة على صنف من المتلقين جاهلي أو محدودي المعرفة – لا يصبح العنوان والهامش... إلخ، عناوين موازية واعدة، بوصفها منجماً من الأسئلة بلا أجوبة أمام وعي المتلقي، بل إنّها تسهم في إهدار شعرية النصوص. كما

سأبين في ما سأسوقه حول المعارف التي أمدتنا بها الموسوعات عن «أبيس» العجل الفرعوني، ثم ما سيقول به «أبيس» حمزة شحاتة، وهو يستدعي إلى نصّه الأسطورة/ أبيس. وهذا يقودنا إلى الحديث عن صنفٍ آخر أكثر وعياً من المتلقين أمام عنوان ملبس مثل «أبيس».

إنّ هذا الصنف هو الذي تلقى العنوان، وكان أحد اثنين، إمّا أنْ يكون على درايةٍ بالمعلومة التي سيقت إليه في الهامش فبدأ يقرأ القصيدة مستتيماً هو الآخر - ربّما إلى حين - إلى ما أكدته إليه، وفي هذا تلق سلبيٌّ؛ وإنْ كان ذا نزر من المعرفة، وإمّا أنْ يكون متلقياً من طراز النقّاد الواعين بحرفية التعامل مع النص الشعري الأدبيّ، عارفاً بدور العنوان نصّاً موازياً، ثم محاوراً ومشاركاً نصّ القصيدة في خلق شعريتها. ليبدأ ما يمكن أن نسميه بالحفر المعرفي، الذي لا يترك شيئاً من مقروئيةٍ تتعلق «بأبيس» في الموسوعات الفرعونية إلا وقد أتى منها ما يؤسس مقروئية نافذة من العنوان إلى ما هو خارجه، أو منه - بعد أنْ فحصه منفردا - إلى النصّ/ العمل، يقيم منهما النصّ الموازي والعمل النصّي؛ شعريتهما وشعرية الخطاب الشعري الناتج عنهما.

وهذا الحفر المعرفي على المستوى الأسطوري والأدبي؛ رغم أنه بحث مرهق، فإنه أول المداخل الصحيحة، والموضوعية، للتعامل مع النصّ، وهو ما أزعم أنني سأقوم به لصالح شعرية النصّ، ثم لأحاور به - من خلال تأويل القصيدة وفقاً لمقروئيته - كثيراً ممّن بنى من النقّاد رؤيته النقدية للقصيدة - في عجالة - على ما قدمه الهامش، أو ما قدمته له معارف قديمة مبتسرة. وربّما تطول بنا القراءة، ويطول بنا الحفر، ليصبح مرجعيات مهمة وهادية ومضيئة لتحليل نصّ ثريّ مثل «أبيس»، سنكتفي من أبياته - وهو حمّالٌ لأوجه أخرى للتحليل من أكثر من مدخل - بما يخدم جانب استدعاء الأسطورة فيه، ودورها في تحوّلات الخطاب بين ما هو أسطوري واجتماعي ونفسي وديني وسياسي.

تخبرنا «موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية»، وهي من أحدث الموسوعات في هذا الشأن أنَّ (أبيس) «هو العجل الذي استعان به (ستٌّ) من أجل صنع الدثار الجنازي لأوزيريس، كان جلده أسود اللون وتتصدر جبهته نجمة بيضاء اللون، ومثله كمثل آمون، اعتبر أبيس بمثابة الرمز الأعظم للخصوبة والنماء، بل كان كذلك روح بتاح قبل أن يصبح رمزاً جنازياً، وأبيس هو الحيوان المعبود بمعبد منف ...»[13].

إنَّ أوّل معلومة تقدّم عن رمزية «أبيس» أنه كان رمزاً أعظم للخصوبة والنماء لغلبة ذلك فيه حتى صار معبوداً، لا لأنه رمزٌ للقوَّة الحيوانية كما قدّم هامش جامِعَيْ الديوان، صحيح أنَّ الخصُوبة أحد دواعي القوة ليس عند الحيوان فحسب ولكن عند الإنسان أيضاً، ولكنها ليست دليلاً وحيداً عليها، فقد يتسم الحيوان بالخصوبة وكذلك الإنسان ولا يكونان قويين. وبمتابعة الحفر المعرفي من خلال التعريف السابق لأبيس بوصفه رمزاً أعظم للخصوبة، فإنَّ العنوان يحيلنا على أعلام لحيواناتٍ ورموزٍ وأعلامٍ لأشخاصٍ آخرين مثل آمون، وثور، وأوزوريس، وبتاح، وست... إلخ.

أما (آمون) «فإنه رمز الخصوبة المعبود في طيبة»[14]، و(بتاح) «هو الذي يشكل الأجسام، وهو ينبت المعادن في باطن الأرض، والذي ينظم أحوال الشطآن، إنه الرمز الخالق، الفخراني الذي صنع العالم بيديه...»[15]، وأبيس بوصفه عجلاً صُنع من جلده دثارٌ لأوزوريس، فإن ذكره يستدعي البحث في الموسوعة عن مادة ثور (جسد أوزوريس)، لتخبرنا من خلال مادة (ثور) أنه «بعد اغتيال أوزوريس، قام ست بثني جسده، وحوّله إلى شكل دائري (بيضة). بعد ذلك اقتنص ثورين هما (منفَى) و(أبيس) واستعان بجلد الأوّل لصنع المركب الجنازي، وبواسطة جلد الثاني، وهو أسود اللون تتوسط جبهته نجمة بيضاء، صنع غلافاً أخفى بداخله جثمان أوزوريس، وبهذه الكيفية أصبح أوزوريس ثوراً (أي قوة حيوية)»[16].

إذاً لقد صار أوزوريس مكتسباً قوةً حيوية – وليست حيوانية كما تقدم

- بسبب من تلبسه جلد ثور قوي خصب نام كأبيس، وثمَّة فارق بين القوة الحيوية التي مبعثها الخصوبة والنماء، والحيوانية التي وجهها جامعًا الديوان رمزاً لحاكم معين، ليغتالا وفق أفق التلقي حدس المتلقي، ويوجهانه لقراءة النص وفق دواعي ما أثاره هامشهما.

ويبقى هنا سؤال مهم هو: مَنْ أوزوريس الحاكم المعين الرمز، ثم مَن ستٌّ في هذا السياق الأسطوري المعرفي؟! إنَّ أوزوريس «يعرف بأنه (مقر العين)، وأوّل الغربين (أي المتوفين)، وهو أيضاً مَن يمسح الدموع، وقد لُقب أيضاً بـ(الطيب الخيِّر إلى الأبد). وأوزوريس هو ابن نوت والإله جب، الذي لمس ولاحظ ما يتصف به ابنه هذا من سجايا وحسنات ونقاء السريرة، فتنازل له عن العرش ومنحه كل ممتلكاته. بعد ذلك راح ضحية حادث اغتيال بيد ست... وكان أوزوريس يرمز إلى مبدأ أبدية الحياة الدورية. كما جسّد النيل، والقمح، ومصر السفلى والدلتا، واعتبر أيضاً الحياة المتولدة من داخل الأرض، وتعمل على إخصاب إنه ربّ النباتات والمزروعات (وبالتالي الازدهار أيضاً)»[17].

وماذا عن أوزوريس الحاكم؟؛ «عُرِفَ حكم أوزوريس بأنه (العصر الذهبي)؛ فقد كان يتسم بالاتزان والعدل والحكمة. وقد علَّم أوزوريس البشر كيف يزرعون القمح، ويصنعون الدقيق، ويعدون الخبز... وبيَّن للبشر كيفية التمييز ما بين الخير والشرّ، ثمّ سنّ من أجلهم قوانين عادلة وقويمة، وشجعهم على توخي الحقيقة والإقبال عليها، وكذلك الأمر بالنسبة للعدل»[18].

وماذا أيضاً عن شخصية (ستّ) أخي أوزوريس وقاتله؟ - إنه «الفائق السطوة، مدمر الضياء، وقاتل أوزوريس... وهو يمثل الظلمات، ومصر العليا بصحرائها الجدباء القاحلة ذات الجبال المتعددة. إنه رمز الصحاري (تعكاسا مع أوزوريس إله النيل والنبات) بل هو أحد أعداء توازن واتحاد القطرين»[19].

وبعد، فهل كان جامعا الديوان على وعي بكل هذه المعلومات التي أحالنا إليها العنوان/ أبيس بوصفه نصاً موازياً؛ تلقيناه لأول وهلة نصاً نوعياً مستقلاً عن سياق العمل الذي يعنونه بحثاً من خلاله بوصفه بنية تنتج دلالياً؟!، والأهم هل كان حمزة شحاته صاحب العنوان والعمل على وعي بدور العنوان، بوصفه على أحسن الفروض - هو الذي اختار وأنشأ وخلق العنوان/ أبيس دالاً سيميولوجياً يحيل إلى ما هو خارجه، كما يمكن أن يحيل إلى العمل/ النص الذي اقتطع من سياقه، وفق فروض مهمة تقول بأن العمل هو آخر الحركات التي تتولد عن القصيدة وليس العكس عند الشاعر المجيد[20]، إذ العنوان يتولد من المشهد الشعري ويلتقط منه[21]؟!.

هذه أسئلة يمكن أن يتكفل تأويلنا للنص بالإجابة عليها بصورة وافية، ولكن يحسن أنْ نقرر من المسكوت عنه من فحوى السؤالين السابقين، وما سقناه مما أمدتنا به الموسوعة؛ «أن العنوان باعتباره قصداً للمرسل (وهو هنا حمزة) يؤسس أولاً: لعلاقة العنوان بخارجه، سواء كان هذا الخارج واقعاً اجتماعياً عاماً، أو سيكولوجيا»[22]، وقد أبنّا إلى ما أحال إليه العنوان (أبيس) في قراءة أولى مقتطعة من سياق العمل، وإلى كم وافرٍ ومهم من المعارف الميثولوجية، وهذا هو الدور الأول الذي يقوم به العنوانً من زاوية التناص، مع ما هو خارجه بوصفه نصاً. ولكن يبقى ثانياً وهو الأهم ما يؤسس «لعلاقة العنوان ليس بالعمل (الذي يعنونه) فحسب، بل بمقاصد المرسل من عمله أيضاً، وهي مقاصد تتضمن صورة افتراضية للمستقبل، على ضوئها - كاستجابة مفروضة يتشكل العنوان لا كلغة، ولكن كخطاب»[23]. وهذا ما سنحاول أن نكرس من أجله تحليل القصيدة/ النص/ العمل؛ في ربطها بالعنوان/ النص الموازي.

والباحث الذي يدرك علاقة العنوان بما هو خارجه، متخذاً ما أحال إليه من هذا الخارج سبيلاً لمحاورة ما هو داخل النص أداةً لإنتاجية أو إعادة إنتاجية مفاهيمه داخل الخطاب النصّ/ القصيدة، إنما هو مدرك «أنَّ ثمة فارقاً جوهرياً بين «اللغة» و«الخطاب»، اللغة بوصفها موضوعاً محدداً

للسانيات بمستوياتها المتعددة، و«الخطاب» بوصفه فعلاً لغوياً اجتماعياً Sociolinguistic، وهذا الفارق على درجة بالغة من الأهمية بالنسبة للعنوان بوصفه قصداً للمرسل»[24].

إن عنواناً مثل (أبيس) على وجازته في كلمة واحدة حاملاً لسياق ذاته، قد أحالنا دون أن نفحص علاقته بنص شحاتة إلى كم من المعارف، وهو لمّا يتجاوز وضعه اللغويّ إلى مفهوم الخطاب الذي يستبين منه قصد حمزة من عنوانه البنية الاسمية (أبيس)، بكل ما استدعاه حول أبيس وما اتصل به من أعلام، ليظل هناك سؤال مهم، هل كان (أبيس) الذي ورد في الميثولوجيا الفرعونية وما أحاط برمزه ورموز أخرى استدعاها، هو (أبيس) الذي كان في مقصود حمزة شحاتة، بوصفه بنية تتجاوز اللغة إلى الخطاب المتمدد تناصاً داخل نصه؟!، ثم ما الذي طرأ على هذا الخطاب في تنقلاته داخل النص من تحولات؟!، وبخاصة بعد ما اغتال جامعا الديوان بهامشهما حدس التلقي، معطلين إياه بإشارة سيميولوجية إلى ما هو خارج أبيس بقولهم: «عجل ذو صفات خاصة جعله المصريون القدماء رمزاً للقوة الحيوانية وقدَّسوه»، ثم بإشارة سيميولوجية أخرى إلى داخل سياق العمل قالوا معوقين: «وهو في هذه القصيدة رمز لحاكم معين».

إن قراءتي التأويلية النقدية للقصيدة – بمراعاة العنوان – ستحاول أن تكشف عن علاقة العنوان/ أبيس؛ بالعمل/ القصيدة. وهل كان العنوان ذا سياق منعزل يفضي إلى ما هو خارجه من إشارات ميثولوجية فحسب، ليظل عالةً على العمل دون تجاوب مع سياقه، ليكون كل منهما (العنوان أو العمل) جزيرة منعزلة عن الآخر؟! أم أن علاقات التناص بينهما – وفق خطابات شعرية ظاهرة ومسكوت عنها – يمكن أنْ تقول بتفاعل بينهما، يصنع شعرية النص؟، حتى لا يظل «العنوان – أيا كان عمله – يدلُّ بمظهره اللغوي من الصوت على الدلالة، على وضعية لغوية شديدة الافتقار، فهو – من جهة – سياق ذاته، وهو من جهة ثانية، لا يتجاوز حدود الجملة إلا نادرا»[25]، ورغم

كونه مظهراً لغوياً شديد الافتقار من وجهة سياقه؛ فمن الممكن أن "ينجح في إقامة اتصال نوعي بين (المرسل) و(المستقبل) على قاعدة العمل الذي يعنونه»[26]؛ وفق خطاب شعري متحول ومتغاير؛ كما يمكن أن يتبدى – أو لا يتبدى – في عمل شحاتة.

قصيدة أبيس (النص/ العمل) واستدعاء الأسطورة:

قلنا آنفاً إن المتلقي المثقف ميثولوجياً حيال عنوان يحمل مسحة أسطورية كأبيس، إمّا أن توقفه معارفه عن حيز المعلومة المذكورة في الهامش السفلي، فيركن إليها، باحثاً عن كون أبيس في القصيدة رمزاً للقوة الحيوانية، ثم عن كون أبيس يغدو رمزاً لحاكم معيّن، ليشغل نفسه بتوقع ما ينتظره عن هوية أبيس الذي غدا بدوره رمزاً لحاكم معين، يبحث المتلقي عن هويته. وإمّا أن يقوم بحفر معرفي من خلال الموسوعات الفرعونية ليصقل معارفه الميثولوجية بمزيد من التحصيل، الذي يكون له زاداً؛ أمام أي توقع – أو كسرٍ لأفق هذا التوقع – حيال ما تحمله مفاجآت النص.

وسأحاول – وأنا أحلّل القصيدة – أن أتقمص دور المتلقي الذي فقه عن طريق ما أحال إليه النص من معلومات ميثولوجية؛ استقاها من الموسوعات، لأبحث مع غيري من المتلقين صداها الذي يحيل إليه العنوان في العمل، وفق كيفٍ متجانس يبحث عن مصداقيته توقعاً، في مقاطع القصيدة الطويلة جدا، فماذا ينتظر أفقه؟

تبدأ القصيدة بالمقطع الأوّل المكون من عشرين بيتاً، في بوْح وجداني يلاعج تباريح الهوى والحبّ؛ الذي يناديه من طرفٍ واحدٍ، فلا يجيب تاركاً الشاعر في حالاتٍ مؤرقة من عذاب القلق والاغتراب، حين يقول من أبياتها[27]:

ما اصطباري على الأسى وثوائي ونـدائي مـن لا يـجـيـب نـدائـي؟
جَمَدَ الدّمْعُ في مآقيّ ياحبـ ـبُّ وقرَّ اللهيب في أحشائي.

عدتُ من غربتي إلى الليل والفجـ ـر لكي يَسْمَعَا ترانيم نائي.
ضِعْتُ في تِيهِكَ المحيِّرِ ياحُبّـ ـبُّ تمزقت في أسى بلوائي.
وتساءَلتُ في نعيمكَ: كم أشْـ ـقى! وكم أرعوي بغير رِضاء!
كم أَروض الإباءَ فيك على الصَّبّـ ـر وأغضي على جراح إبائي!
كم ألاقي العذاب مِنْكَ ولا أشْـ ـكوَ؛ وألقاك بالهوىَ والولاء!
كم أخوض الأحزان راكب تيْهٍ ضَلَّ في لا نهايةٍ سوداء!
يا دروبَ الهوى! تغطيت بالورْ دِ على الشوك، غارقاً في الدماء.
الضحايا من تحته مُهجٌ، حَرْ رى، ومن فوقه رؤى شعراء.
هكذا أنت، والمحبون من قبـ ـل، فراشٌ مسيَّرٌ للفناء.
رحلة تُثمِر اللغوبَ وخيطٌ من حريرٍ، يقتادنا للشقاء.
وشجون لا تنتهي... وصراعٌ يسحق الصبر دائم الغلواء.

مع إيقاع بحر الخفيف المنساب تدويراً يبوح حمزة بمواجع رومانسية إلى حب لا يجيب نداءه، في خطابٍ وجداني يكشف عن ذات منكسرة تقف على أطلاله، في صراع بين ظاهرة مموه خادع، وجوَّانية محترقة، إنه يعود من غربة في الحب إلى اغتراب بديل عنه، حيث مظاهر الطبيعة ليلاً وفجراً أراد لهما أن يسمعاه، فلا يجيبا، ليضيع في تيهٍ من حيرة حبٍّ، يصانعه شكلاً، ويحترق به مضموناً، بين ظاهر يخدع فيه نفسه، ترويضاً للإباء، وملاقاة له بالهوى والولاء، بينما جراح إبائه وملاقاة العذاب منه - في صور تجسيدية - تنهش جوانيتَّه. وقد كشفت تساؤلاته «بكم الخبرية» التي تفيدُ الكثرة، عن طبيعة هذا الصراع، وبخاصةٍ، ما صاحبها من تكرار موقَّع في تساوٍ أفقي بين التفعيلات؛ يعكس - في أربعة تكرارات بها حملت أفعالاً مضارعةً - تجدد الآلام، عبر أساليب تعجبية مؤلمة، تبين من خلال إنشائيتها عن انتفاء دخولها في دائرة الشكّ، ليدخلنا حمزة في حميا تجربة أسيانة من أول مقطعٍ.

وحمزة بوحداته المعجمية المستعملة - علاوة على نداء أطلال حبه - من مثل كلمات: (الأسى - الصبر - الدمع - التيه...) يدخلنا بهذه الحركة الوجدانية إلى فاتحة القصائد الجاهلية بالأطلال، وقد تنبه إلى ذلك الأستاذ عبد الفتاح أبو مدين؛ حيث يقول: «وتمضي القصيدة بهذه المقدمة، التي تشبه المقدمات الطللية في الشعر القديم، خطاب شجو وتحسر ونداء لمن مضى، والمنادِي - بكسر الدال - غير مُسمع. ويمضي الشاعر في هذه المقدمة المغلفة بالهوى، وتوجيه اللوم إلى رموز شتّي...»[28]. ولا يقف المقطع عند حيز التأثر بالقصيدة الجاهلية في جانبها الوجداني (الأطلال)، وإنما صورة العذاب بالمفهوم الرومانسي - وفق مسحة مسيحية تتبدى بعيدة - من خلال مخاطبته لدروب الهوى، حين يجعل نفسه مغطىً بالورد في مظهر جمالي خادع، وهو المدمَّى المجروح من داخله بوخز شوكه، إنه محبّ ضحية من ضحاياه، عبر رحلة صراعه معه، تجسّد آلامه المجرَّدة، حيث يتجسد اللغوب إثماراً، ويتشخص خيط الحرير - مخادعةً- قائداً للشقاء، ثم يأتي البيت الأخير - مما اخترناه من المقطع الأول - ليعلن عن سرمدية العذاب، حيث شجونه لا تنتهي، في صراعه مع دروب هواه الملتوية، تسحق صبره.

وهكذا نمضي حتى البيت العشرين (تتمة المقطع الأول) ، وليس ثمّة إشارة من قريب أو بعيد، تشير سيميولوجياً إلى أبيس أو إلى الحاكم الذي يرمز إليه، لينكسر مع أول مقطع أفقٌ عند متلق، رأى أن معارفه الميثولوجية تتلاشى، ليبحث عن ضالته - تواصلاً بين العنوانً وما استدعاه، وبين العمل - مع مقطع آخر.

وقد حاول د. صالح الزهراني، حين بدأ تحليل القصيدة وفق مضامينها - وإنْ جاء تحليله الجيد لمضامينها على حساب الشكل الذي يجسّده -، حاول أن يربط بين مفهوم التقديس الذي كان سبباً في علاقة الفراعنة بأبيس، وبين معاني الحب في المقطع الأول، حين يقول: «تتخذ القصيدة من العجل (أبيس) الذي قدسّه المصريون القدماء، وجعلوه رمزاً

للقوة الحيوانية عنواناً لهما، والتقديس درجة سامية من الحب لا تكون إلا لله سبحانه وتعالى، وحين ينزل الإنسان منزلة الرمز المقدس، فإن ذلك دليل ضلالته، وفساد هواه. العبّاد عشاقٌ، وحمزة شحاتة عاشق، ولهذا كانت قصة الهوى فاتحة القصيدة»[29].

ورغم وجاهة رأي د. الزهراني في ذاته، فإنه ليس ثمة علاقة بين مفهوم القداسة عبادةً عقدية وجدانية - أو حتى وثنية - وما طرحه حمزة حول حب (يوتوبي) مثالي. إنّ د. الزهراني يبحث عن حبّ إلهي صوفي، يحمّل العنوان والمقطع الأول أكثر مما يطيقا دلالةً ومعنىً.

ويبدأ المقطع الثاني وقد بدا صبر شحاتة ينفد، وهو يبذل روحه وأعصابه من أجل حب جائر، حين يخاطبه، ويناديه ببريق السراب قائلاً[30]:

يا بريق السراب! أسرفتَ في الجو ... ر وأثخنت في قلوب الظماءِ!
أنت، أنت الهوى دنوّاً وبعْداً ... في تصاريف غدره والوفاء!
ووعود الهوى أجَل عطايا ... هٌ فهل يرخُصُ الهوى بالعطاء؟
وعذابُ الحرمان صوَّر للعا ... شق أنَّ الهوى زمام الشفاءِ.
غير أن الهوى يحول ويَذْوي ... كالرؤى والزهور والأنداءِ.

إن الحب يتحول إلى بريق جائر مسرف في جوره، في رؤية الشاعر المنكود في حبه، رغم أنَّ بريق السراب دائماً ما يسرف في الخداع، وليس في الجور والظلم، وهذا تجديد في الصورة والإحساس، فكأن الشاعر خرج من عمومية الإحساس تجاه السراب وكونه خادعاً، وهي صفة ملازمة له في تيه كلّ الناس، إلى ما استجدّ في خصوصية إحساس شاعر بما زاد عن الخداع جوراً، بعد أن ألِف منه الخداع، لذلك كان طبعياً من شاعر فنان كحمزة أن يكثر من وضع علامات التعجب (!) بوصفها دالاً سيميولوجياً على لا منطقية ما يلاقيه من الحب وأمر الهوى خداعاً وجوراً، أو دنواً وبعداً، أو غدراً ووفاءً، إنه هوىً منافق أجلّ عطاياه وعودٌ لا ينفذها ولا يفي بها، وهنا تتجلى شعرية

البساطة في استفهام الشاعر المستنكر المتعجب: فهل يرخص الهوى بالعطاء؟ في وقت كان يجب ألا يكون جزاء الإحسان إلا الإحسان.

ومع البيت الرابع يقلب الشاعر الصورة، مادام لا يعيش مع هواه زمن لا منطق الأشياء، حين يوحّد بين ذاته (عذاب الحرمان) وبين بريق السراب، فكلاهما خادع، صوّر للعاشق؛ أنَّ الهوى المخادع هو زمام الشقاء المتحكم في نعيمه الكاذب، ولكنها الحقيقة المرّة، فالهوى مهما كان معنىً مجرداً جميلاً كالرؤى والأحلام، فلا بد أن يزول ويذوي، مثله كمثل الزهور والأنداء.

ثم بعد ذلك يدير حمزة ما فات على أنه قصة حزينة نهايتها الحتمية والمنطقية هي الموت، حين يتساوى الهوى والموت، ولكنه موت على طريقة الرومانسيين غير المنكفئين على ذواتهم، ولكن موت المجاهدين منهم، الذين يؤمنون أن سبيل اطراد الحياة الدنيا مطية لموت شريف، يُخلَّدُ فيه مجاهداً فقه أقداره. وكم كان التدوير في الخفيف موحياً في تكاتف تفعيلاته، آخذاً أولها بآخرها دون توقف؛ بما يؤذن بأهمية الجانب السردي لهذه القصة، في هذا المقطع الثاني،الذي نقتطع منه قول حمزة[31]:

إنها قصة الهوى وأمانيـ ـهِ ربيعاً مهدداً بانطواء.
قصة الذكريات في لجّة العيـ ـشِ، شِراعاً، يهيم في الظلماء.
ما استراح الإنسان فيها من الجهـ ـد ولا انفك من قيود البلاءِ.
قصة ما لها ختام سوى المو ت، مصاباً لا ينتهي لعزاءِ.
جلَّ من قدر الردي وقضاهُ غاية في الضعاف والأقوياء.
وأقام الأضداد جزراً ومداً تتحدى جهالة الحكماء.
فاتساق الحياة سلباً وإيجا باً، سبيل اطرادها والنماءِ.

إنني أحس في الأبيات السابقة بأنفاس أبي العلاء المعري عن الحياة والأحياء تسري في نسغ أبياتها، إن البيت الثالث يتناص مع قول المعري:

تـعـب كـلـهـا الحـيـاة فـمـا أعجب إلاَ من راغب في ازدياد

غير أن مسحةً من الأمل غلفت إيمانياً خاتمة الأبيات، بما سيبين عنه الشاعر أكثر في المقطع الثالث، حيث إنَّ سر اتساق الحياة سلباً ومنحاً هو سبيل سريانها متلذَّذاً بها، لأن لذة النعيم تتولد بعد مذاق البؤس، لذلك على الإنسان أن يطلب منها مزيداً، في تناص عكسي مع مطلب المعري. ولكن حمزة يظل مغرداً خارج السرب الميثولوجي، حيث الحب الميت، ليكسر مع مقطع ثانٍ أفقاً جديداً عند متلق متحفز متوقع، وهو يرى شحاتة يوغل في حديث عنٍ جانب ضعيف في حًياة المحبِّين مغلّباً إياه على جانب القوة الأبيسية الثوريَّة في جانبها الحيواني، أو حتى ما يتمتع به أبيس من معاني الخصوبة، إنها لوحة يجلل الموت معظمها.

ومع تناقض جديد ومفارقة بيِّنة يبدأ حمزة المقطع الثالث، بهدم ركن جديد من أركان حب، هو صنو للسراب، فإذا كان حمزة قد نادى الحب في بداية المقطع الفائت، بنداء سلبي يوحى بالخداع وينبيء عن الجور لمطلق المحبين، حين قال (يا بريق السراب)، فإنه يبدأ بمناداة الهوى صراحة في هذا المقطع، بنداء محبب بقوله: (يا نعيم الهوى!)، ثم تأتي بعد النداء مباشرة_ وهذا يستدعي تعجباً أبان عنه وضعه علامة تعجب بعد النداء ـ مفارقات فادحة تكسر عند المتلقي أفقاً ينتظر فيه، حديثاً ممتعاً ومغايراً عن الحب، ولكن حمزة يقول[32]:

يا نعيم الهوى ! كرهتك وِرْداً وورودا ممـوّهـاتِ الـطـلاء
وسُعاراً يهيم بالدم واللحـ ـم وناراً تقتات بالأشلاء
كلُّ صفو يُمَلُّ، ما لم تداخِلْـ ـه دواعٍ من الأسى والعناءِ
وحياة الخليِّ، من وصب الدنـ ـيا، حياة خليقة بالرثاء.
ربّ أمن يعيش، في ظله السَّا رح مثل البهيمة العجماء.
حبذا الوعر والعِثار، وأخطا ر الليالي سُرىً على الوعثاء

ودروبــاً لا تنـتـهــي وعــذابــاً تتحداهــمـا خُـطـى الـتعســاءِ

إنّ المفارقة الفادحة تعلن عن نفسها من البيت الأول، حين يستحيل (نعيم الهوى) والأصل فيه أنه مأوى الحب والرواح وروداً كما ينتظر المتلقي ويتوقع؛ منقلباً إلى شيء يكرهه حمزة في جانبه الماديّ المخادع وهو يتلون بحمرة الورد؛ يستدعيه للورود شَرَكاً يجرّه إلى رغائب جسدية تهيم بالدّم واللحم - في صورٍ تجللها شبقية الحمرة ورداً ودماً-. ليُعمّق الجناس الناقص بنقصه بين الورد والورود - فداحة هذه المفارقة؛ بين ماديٍّ يتساوى بالروحيّ المخادع.

ومع البيت الثالث يبدأ حمزة (أو سيزيف المعاصر) يعلن عن فلسفته التي منحها جانباً من حياته، واستفاض في الحديث عنها في كتابيه المهَّمين (الرجولة عماد الخلق الفاضل) و(رُفات عقل)، ثم في (رسائله إلى ابنته شيرين)، وأعني فلسفة القوة التي تترفع عن دواعي العيش حتى لو كانت مشروعة. إنه يعلن أنَّ كل صفو في حياته مكدَّر ما لم تداخله أسباب من الأسى والعناء، لأن الحياة قائمةٌ على الأضداد، والضدّ في كل شيء يظهر حسنه وحلاوته ضده ولو كان شقاءً، إنها حياة تصنع القوة التي آمن بها شحاتة، التي سوف يبين عنها في أبياتٍ من هذا المقطع الثالث، وسنأتي عليها بعد قليل.

إن حمزة في الأبيات السابقة يلخص شعراً فلسفته حول الفارق الجوهري بين العيش كالبهائم تبحث عن رغائبها المادية، والحياة الصعبة الكريمة ،ولو كانت في وعورة الأرض وعثار الجبال، وبينهما دروب لا تنتهي من سرمدية الشقاء في ليالٍ خطيرة السُّرَى، وقد أبان عن فلسفته حول الفارق بين مفهوم (العيش) و(الحياة) في إحدى رسائله المهمة إلى ابنته شيرين، حين يقول من سطورها: «إن أي تقدم أو استعلاء يتطلب منا ثمناً كبيراً يتحتم علينا أداؤه، هو ضريبة أنْ نحيا على أن نعيش. إن الذين يعيشون فقط - وكالآخرين - لا يدفعون هذه الضريبة التي نشعر بقسوتها؛ كلما

انطفأت في ظلمة حياتهم شمعة، بما يتساقط عليها من دموع جراحهم الصامتة. كان (سيزيف) الأسطورة يحمل الصخرة جاهداً إلى القمة معذباً يتصبب عرقاً، فإذا كاد أن يصل انفلتت وعاد إلى السفح ... إنه شقاء كتب عليه، وكذلك من يحلمون بأن يحيوا حياة ترتفع عن مستوى العيش»[33].

ليس ثمة شك في أن أفكار حمزة في رسالته تتناص وتتماهى إلى حد بعيد مع ما جاء من أبياته السابقة وبذلك يتناصّ حمزة مع نفسه، فإذا كان قد صرح في رسالته باسم سيزيف وأفعاله رمزاً لسرمدية الشقاء الذي كتب عليه، فكذلك من يطلبون الحياة جهاداً وكفاحاً، لكن من أجل غاية ربما تطول، لا أولئك الذي يعيشون فقط كالآخرين. إن حمزة في شعره يستلهم الأسطورة في حيز المسكوت عنه، الذي باح به في نثره، تماماً كما فعل كبار الشعراء النقاد مثل صلاح عبدالصبور الذي يقول في كتابه المهم (حياتي في الشعر):

«إنني أحاول دائماً أن استخرج التيمة (Theme) في الأسطورة، وأن أعيد عرضها على تجربتي الخاصة، بغية إكساب هذه التجربة بعدها الموضوعيّ، ولكني أكره دائماً إلصاق الأسماء، فلا شك أنني كنت أنظر إلى سيرة المسيح، حين كتبت .. قصيدة أغنية للشتاء»[34]، وعن استغلاله لمادة الأسطورة وطبيعة توظيفها يقول عبدالصبور في موضع آخر من كتابه: «أمّا الأسلوب... الذي أوثره، فهو إخفاء هذه المادة تحت السطح الظاهري للقصيدة، بحيث تختفي إلا عن الأعين الناقدة، فأنا أؤمن كل الإيمان بالقراءة الثانية للقصيدة، كما أؤمن أن كل قصيدة تمنح نفسها عند القراءة الأولى؛ هي قصيدة متوسطة القيمة»[35]. وهكذا كان استدعاء حمزة لسيزيف عبر خطاب مسكوت عنه يبين عن وعي أعلن عنه صراحة من قبل في رسالته.

ولا ينـي حمزة أن يكرس لمفاهيمه حول الحياة المثالية أو الفردوس المفقود، الذي أراد أن يشقى به، حيث[36]:

حيث يسمو الجمال بالطهر والصد ... قِ إلى قمة الوفا والحياء
حيث لا ترتدي الصداقة أثوا ... باً بلونَيْ خداعها والرياء

حيث لا يطعن الرفيق رفيقاً بين دعوى تقواه والإغراء
حيث تجفو النفوس كل الحقارا تِ لتحيا بصفحة بيضاء
لا كما تسرح السَّوائم في المَرْ عى على فضل عشبها والماء
في قيود من عيشها ودواعيـ ـهِ وأمن من جهلها والغباء
حيث لا تُنصَبُ الشعاراتُ زيفاً وفجوراً يُروَى ومحضَ افتراء
حيث لا تُمسَخُ النسور خفافيـ ـشَ هوتٍ فوق أرجل الزعماء
حيث تبقى الصلاة طهراً لا فخاخاً للبيع أو للشراء
حيث لا يجبن الشجاع لما يخـ ـشاه من سامع يشي أورائي
حيث يلقى الربيع أعياده فيـ ـها جناناً طليقة الأمداءِ
حيث ما كان أو يكون سوى الحق وصوت الهدى ووحي السماء

إن حمزة في هذه الأبيات يتطلع إلى الوجود المثالي في سعي إلى واقع أراده، يتذرع فيه بالبعد القيمي، محدداً - كما دعا في كتاباته النثرية - مقومات هذا الوجود الذي جعل فيه الرجولة والقوة عماد الخلق الفاضل، وهنا تتبدى أولى مظاهر تحولات الخطاب، من خطاب وجداني ظاهر في المقاطع السابقة، إلى ما يرهص - دون أن يتلخص من مثالية رومانسية - إلى خطاب واقعي يتكئ على خطاب اجتماعي أخلاقي، يلامسه خطاب سياسي، في إشارات تداعب أفق انتظار المتلقي بين رجاء وخيبة.

إنه يبحث عن الفضائل بوصفها عماد الشخصية القوية، التي لا تتحكم فيها الرغبات الحقيرة، طلباً للحياة المجاهدة لا كما تحيا (في قيود من عيشها ودواعيه وأمن من جهلها والغباء). وقوة الفضائل، أو فضائل القوة، أبان عنها حمزة وكرَّس لها جُلَّ كتابه (الرجولة عماد الخلق الفاضل)، واصفاً إياها - بما يحفظ للإنسان استئثاره بها - بالأنانية المهذبة، وفي ذلك يقول: «ينبغي الآن أن نستنتج أن الفضائل أنانية مهذبة، وأن الرذائل أنانية عارية،

وأن الفضائل أدلّ على القوة وانطلاقها. والرذائل أدل على فتورها وضيقها. وقد كان الجسد في ما مثلنا،فيكون مظهر القوة مدى الاستطاعة والمقدرة على ضمان الرغائب»[37]. وهنا نؤكد مرة أخرى أن حمزة في أفكاره يتناص ويتماهى في شعره مع نثره، ليأتي الأول مركِّزاً ومركَّزاً – في لغة رصينة عبر بنىً صرفية وإيقاعية – مكرِّساً لما أراده الآخر.

فما الأداة التي كرَّس بها رؤيته السابقة في الفضائل بكل صنوفها وتوجهاتها؟

إن بنية التكرار عن طريق الظرف (حيث) الذي يشير إلى بعد مكاني، هي ما يلفت سمع وإحساس متلقي الأبيات السابقة، وهي بنية صرفية وإيقاعية، حملت من المسكوت عنه مما هو ثاوٍ خلفها أضعاف ما حملته بنيتها السطحية. إذ كانت لبنةً حاملة لصور متعددةٍ وخطابات متباينة ومتحولة صنعت شعرية التكرار. ولكي لا يصبح التكرار شيئاً مملاً ورتيباً. عمد حسّ حمزة الإيقاعي إلى عدة وسائل لكسر هذه الرتابة التكرارية.

فإذا كان الظرف هو المكون فيه، فقد اختار الشاعر أن يكون المكون فيه حاملاً لقيمه المتعلقة بالفضائل والمُثُل. وعن طريق سعيه هذا – دفعاً للملل وسعياً لمعايشة صوره –؛ جعل (حيث) التي تتجاوز المكان إلى المكانة مكررةً عشر مرات؛ ومتغايرةً في حمولات خطاباتها، إذ حملت في أربعة الأبيات الأولى قيما يكرسها خطاب اجتماعي أخلاقي، حيث السمو بقيم الجمال والطهر والصدق والوفاء والحياء، ثم كسراً لنمطية الإثبات؛ جعل (حيث) حاملةً في البيت الثاني لما ينفي عن الصداقة ارتداء أثواب متلونة من الخداع والرياء، وفي البيت الثالث جعلها حاملة لما ينفي معاني الغدر والتغرير بين الأصدقاء، وفي البيت الرابع عاد – ليكسر نمطية التكرار – إلى الإثبات، حين جعل (حيث) تحمل قيمة جديدة تدور حول نقاء سريرة النفس. وبدأ مع البيتين الخامس والسادس يتخلى عن تكرار (حيث)، كسراً للملل أيضاً، وليتملى أيضاً فعل مفارقة تصويرية كانت (حيث) المكررة طرفها الأول، وكان

البيتان الخامس والسادس طرفها الآخر. فإذا كانت (حيث) قد جسدت قيماً للحياة، فإن من يغادرها يغدو حيواناً وسائمة من السوائم التي تعيش - لا تحيا كما أحبّ حمزة - على فضل طعام يُلقي إليها، وقد قيد كرامتها وطموحاتها لحياة كريمة دواعي عيش المأكل والمشرب فحسب. وقد كان هذا الحديث كافياً لأن يحفز المتلقي لأن يغادر إحساسه - إلى حين - ما فعله تكرار (حيث) من إحساس بملل خفف حدّته شيءٌ من كسر نمطية ما كان ينتظره.

فإذا بالشاعر- وقد استتام المتلقي إلى كسر نمطية التكرار- يعود إليه (بحيث)، ولكن بخطاب جديد مهَّد إليه في البيتين السابقين؛ ليكرسه خطاباً سياسياً تحمله إليه (حيث) من خلال الأبيات الأربعة التالية (من السابع إلى العاشر).

إذ إنّ الخطاب يتحول من خطاب اجتماعي أخلاقي - حين يتخلى الناس عن الأخلاق - إلى سياسي، كانت السياسة سبباً في نقصه في نفوس الناس، وذلك حين تتحول شعارات الساسة إلى أكاذيب، تخفي وراءها أغراضاً فاجرة مفتراة، تغرّر بالشرفاء، فيمسخهم النفاق السياسي وحلم الطموح والترقي السريع إلى نسورٍ تتخلى عن كبريائها لتصبح خفافيش تهوى مقبلةً أرجل زعمائها الكاذبين، حتّى تصل درجة وقاحتهم إلى أن يجعلوا من الصلاة فخاخاً للمغرّر بهم، يعقدون من خلالها - خداعاً وتظاهراً بالتقوى - صفقاتهم المشبوهة، وينهي حمزة في هذا الخطاب السياسي الذي تبثه وتحمله (حيث) بالبيت العاشر؛ ممهداً به إلى البيتين الأخيرين، حين يعلي من قيمة الرجولة والشجاعة عماداً للخلق الفاضل، طالباً لقيمة الشجاعة التي ترفض في الرجولة قيمة الخوف من مخبري السلطة وبصَّاصيها الذين يُحصُون على الشرفاء أنفاسهم قبل أقوالهم ليبلغوها إلى سادتهم وكبرائهم، ليقهروا مخالفيهم.

وهنا يتحول حمزة مع البيتين الأخيرين - في منطق معقول - من

خطاب سياسي ختمه بقيمة الشجاعة سلاحاً في وجه الزعماء الساسة وزبانيتهم؛ إلى خطاب ديني حيث لا خشية إلا من الله، خالق الشرفاء لحكمة، كما هو خالق الساسة المتجبرين لحكمة أيضاً، ليحق الحقّ بكلماته صوتاً للهدى ووحياً من السماء.

ولا يغادر المتلقي هذا المقطع، إلاّ وقد حُمِّل مخزونه الواعي منه صورة الرعية التي استحالت بهيمة عجماء، تسرح في كنف الزعماء وتحت أرجلهم كالسوائم في المرعى، حيث تخايله - ربما من غورٍ بعيد - صورة العجل أبيس، وصورة الحاكم الذي يرمز إليه، حسب ما أشارَ إليه هامش القصيدة في ديوان الشاعر، ليداعب أفق انتظاره ما يمكن أن تبشر به المقاطع التالية للقصيدة، بما قد يجعل أفق انتظاره يترقب، وهو لا يرى في هذا المقطع، ما يشير إلى العجل أبيس وفق ما خلعته عليه الميثولوجيا من أوصاف إيجابية تربطه بأوزوريس حاكم العصر الذهبي، ولا يجد هنا في الوقت نفسه ما يشير إلى حاكم بعينه، إنما الحديث عن زعامات كاذبة، وسوائم ليس بينها أبيس بصورته المثالية - بالطبع - التي خلعتها عليه الأسطورة. ولكن أفقه يظل في انتظاره حائراً. إن شيئاً ما في تلافيف انتظاره ينبئ بشيء مازال ينتظره لمّا يتحقق.

وهنا تكمن لذّة التلقي حيث «إن الانتظار أو أفق التوقع قائم في رهاناته وجدلياته على قانون الإحباط، ولعل هذا الإحباط يولد عند المتلقي، للوهلة الأولى نوعاً من الشعور باللذة Pleasure، فتغدو القراءة خائبة في مسعاها وكذا المتلقي، فالنص، دائماً، حرّان متمتع لا يخضع لسلطان»[38].

ومع المقطع الرابع يبدأ المتلقي - وفق بلاغة الانتظار - يحفز أفقه للظفر بما توقع وفق مقروئه، أو بما لم يتوقع فيجني لذة الخيبة المدهشة؛ مع شاعر واعٍ في قامة حمزة، الذي يبدأ المقطع الرابع بغير المتوقع قائلاً[39]:

يا سطوراً! كتبتها بدمي الحُـ ـرِ أنيري جوانب الصحراء
وابعثي في رمالها اللهب الثَّا ويَ عهداً يفورُ بالأنواءِ

عَهْدَ عمروٍ يحيط بالنيل بحراً نبوياً سرى بنور ذُكَاء
واعبري في جياده تيِّه سينا ءَ لواءً يزري بكل لواء
وانشري في مواطن العرب اللا هين ناراً مكيَّة الَّلألاءِ
لتَقُصِّي عهدَ العباقرةِ السمْـ رِ كتاباً يفيض بالأنباءِ
وأعيدي تاريخ مكة في الآ فاق فتحاً يسحُّ بالآلاءِ

إن حمزة حين يستجير بلغته سطوراً كتبها بدمه الحرّ، مرتداً بها زمناً إلى غور بعيد في التاريخ، حيث عبقرية الصحراء التي ولدتها، إنما يرتد إلى سياق تاريخي أراد بعثه، أو أراد للغته التي جاءت رمزاً للقول والفعل، أن تبعث وتثير عهداً ثائراً فائراً يؤمِّل التغيير، إنه عهد الصحابي الجليل عمرو بن العاص أول حاكم إسلامي لمصر، أراده أن يحيل النيل بوصفه نهراً هادئاً إلى بحرٍ مقدس (نبوي) يكون عوناً بهيجانه ـ غيرةً لهذا التغيير؛ تحدوه شمس الحقيقة والدين، لتعبر ـ كما عبرت من قبل صحراء مكة تيه صحراء سيناء لواء يزري بكل لواء غير لواء الدِّين، لتفيق السادرين في غيهم تحت أرجل الزعامات الكاذبة بنور شمس الحقيقة، ونار سطور لغة قريش التي بدأت بـ(اقرأ) في صحراء مكة، تفصُّ عهد العباقرة المكيين السُّمر تاريخاً، كان فتحاً مبيناً.

فهل كان عمرو بن العاص هو ذلك الحاكم الرمز الذي أشار إليه الهامش/ النص الموازي، أو هل هو أوزوريس آخر جاء رمزاً مغايراً – رغم مشاركته أوزوريس كونه حاكماً مثالياً – لما كان يحمله أبيس في جلده كما تحكي الأسطورة الفرعونية، وبخاصة أن مصر كانت حضناً لأوزوريس وعمرو؟!. هذا سؤال قد يطرحه المتلقي أو يطرحه أفق انتظاره. ولكن سرعان ما يخيب أفق انتظاره، حين يدرك أن موروثه الديني، وبخاصة إذا كان مسلماً – مع فرضية أن تلقي النص يكون للمسلم العربي وغيرهما –، لا يشبِّه أو يرمز لحاكم حقٍّ مسلم؛ بحاكم هالته ونسجت حوله أفكار وثنية أسطورية،

لا تنسجم مع حقائق عقدية ودينية. علاوة على ذلك؛ فإن منطق الأشياء والفن، حين يربط بين هذا المقطع وسابقه، حيث استدعاء عمرو بن العاص بوصفه امتداداً - أو هكذا سعى لهم بسيرته ودعوته أن يكونوا - لعهد العباقرة السُّمر.

إذاً، على المتلقي أن يبحث عن حاكم آخر رمز، يهوم في أجواء الأساطير، أو لا يهوِّم حامياً حولها، المهم ألا يكون على شاكلة صحابي كعمرو بن العاص، فليكمل من المقطع قراءة أبيات تلي الأبيات السابقة - في مفارقة جديدة - تشير إلى فصل بين عهدين وقولين، أحدهما كان جدّاً، والآخر صار هراءً، وذلك حين يقول حمزة[40]:

لا هــراءً، يــديره فــمُ مـلقيــ ـهِ علـى الهـاتـفين والأجــراء
استخفتهمو الرؤى والأمانــ ـيُّ يوم يأتي وفير الغذاء
كالبراغيث ساقها الجوع والبر دَ، وعاشت على دم الغرباء
إيــهِ! يا وحدة تبشر بالخيــ ـر براغيثها، خُذِي بالإناءِ
واملأيه دماً، من الجار والصا حب، باسم اشتراكهم في الإخاءِ
واضربي بالدفوف، في حلقات الذِّ كر رقصاً، وبرِّزي في الدهاء
مايزال الخداع ميسمك البا رز بين الصحاب والأعداء.
فاركبي الرجس من طباعك يمّاً والبسي للرِّياء ألف رداء
وستقضي الأيام فيك وفيها ما قضته في راكب العشواء
فالقوانين لا تجير ولن تـرْ حم مَن غاص في دم الأبرياء
ومن استعبد الرقاب فأجرا ها على حُكمِهِ بدعوى البناءِ

إن الهراء الذي يلقي قولاً مضللاً على أسماع الهاتفين المنافقين الأجراء، ينقلنا فوراً قروناً من عصر العباقرة السمر، عصر عمرو بن العاص،

إلى عصرنا الحديث حيث عهد الطواغيت الجدد والحكام العملاء، الذين يستخفون رؤى البسطاء ويخدرون أمانيهم بالشبع بوعود كاذبة عن غذاء وفير، وهم الذين يمصون دماءَهم كالبراغيث التي تشبع من دم الغريب والقريب. إنَّ صورة الاستخفاف للضعفاء والمنافقين الهاتفين بعزة الحكام، الذين قهرهم الخوف، تجعلنا ونحن المتلقين المنتظرين لظهور حاكم ما، نستدعي مع البيت الثاني صورة فرعون مصر الذي استخف قومه فأطاعوه، نستدعي في تناصٍّ قرآني من بنية البيت قوله تعالى: ﴿فَاسْتَخَفَّ قَوْمَهُ فَأَطَاعُوهُ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْماً فَاسِقِينَ﴾[41].

وفي تفسير الآية يقول الشيخ السعدي: «أيْ: استخف عقولهم بما أبدى لهم من هذه الشُبَه، التي لا تسمن ولا تغني من جوع، ولا حقيقة تحتها، وليست دليلاً على حق ولا على باطل، ولا تروج إلا على ضعفاء العقول. فأي دليل يدل على أن فرعون محق، لكون ملك مصر له، وأنهاره تجري من تحته؟!. وأي دليل يدل على بطلان ما جاء به موسى، لقلَّة أتباعه، وثقل لسانه، وعدم تحلية الله له؟!، ولكنه لقي ملأً لا معقول عندهم، فمهما قال اتبعوه من حق ومن باطل ﴿إنهم كانوا قوماً فاسقين﴾، فبسبب فسقهم، قيض لهم فرعون، يزين لهم الشرك والشر»[42].

إن شحاتة يتمثل – في تناصه القرآني الواعي – قول المفسرين وينقله بنيةً دالةً؛ يعيد إنتاجيتها عبر أبيات هذا الجزء من المقطع، حيث تستحيل جوقة فرعون وقومه الساخرين من أنبياء على شاكلة موسى عليه السلام؛ من مجرد قوم فاسقين إلى براغيث تعيش عالةً في غذائها على دم المعدمين، ويستحيل كل حاكم ممن يطبِّل له هؤلاء إلى فرعون معاصر يبشر براغيثه فحسب ـ دور المعدمين المحتاجين من شعبه ـ بوحدة عربية مزعومة خيرية في مظهرها، قائمة على امتصاص خير جيرانها وأصحابها (من الدول التي اتحدت معها لهذا الغرض) في مخبرها، تماماً كما يفعل الأفّاقون الذين يدقون طبول (الزار)، على نحو ما يفعل النصابون في حلقات ذكر كاذبة لله؛

يزينونها للبسطاء ليستولوا على أموالهم، خداعاً جعله علامة بارزة في سلوكهم، فمهما ركب هؤلاء رجسهم - في صورة تجسيمية ساخرة من حمزة - ومهما لبسوا للرياء - في صورة تشخيصية - ألف رداء تلوناً كالحرباء، فالقوانين السماوية العادلة ستقتص جزاءً وفاقاً من هذا الزعيم وجوقته.

إن القاريء المتلقي هنا يظنُ أنه ظفر لأوّل مرة بما يتوقعه أفق انتظاره، حيث يغدو فرعون - وهو إله مزعوم - رمزاً لمن استخف قومه فأطاعوه من الحكام، وبخاصة أنه يدرك ذلك الربط بين الحاكم/ الرمز، والمكان/ مصر، وتداعيتهما الميثولوجية التي تحيط بفرعون الذي ألهَّه قومه، ولكن المتلقي يحصل على خيبة جديدة تنتظر أفق انتظاره وتلقيه، ربطاً بين عنوان القصيدة (أبيس) وهذا المقطع من النصّ، ومعه ما ادخره حفره المعرفي حول ما أحاط الأسطورة في مفهوم المصريين القدماء من جهة، ثم ربطه من جهة أخرى بين أبيس الأسطورة المحببة الإيجابية ومرموزها الحاكم المعين، كما بشَّره هامش جامعِّي الديوان. وذلك كله حين يعرف في النهاية أن فرعون ليس هو أبيس، ولا حتى أوزوريس الحاكم الطيب الذي حمله في جلده رمزاً للخصوبة والنماء، كما تحكي الأساطير الفرعونية.

ولعل ما سبق - بهدي من التناص وما طرحه من تحولات للخطاب من ديني/ وثني/ عقائدي إلى سياسي - ما يؤكد وفق منظومة التلقي، التي يلقي المتلقي بنفسه في أتونها المحير المخيب؛ «أن النص في ضوء نظرية التلقي هذه يبعث دائماً على الدهشة، وتجاوز المتوقع إلى اللا متوقع، والمألوف إلى اللامألوف، لذا فإن هذا التحول أو القدرة على التشكل تجعل المتلقي بحق منفعلاً متفاعلاً يتلقى خيبة انتظاره»[43]. وما ذلك كله - في ما يرى الباحثون في التلقي وأنا أميل لرأيهم - إلاّ لأنَّ «العلاقة الجامعة بين المتلقي والخطاب في ضوء هذه النظرية تبدو علاقة تفاعلية صرفاً؛ حيث يتماهى أفق المتلقي مع أفق الخطاب، وبناءً على هذا؛ يصبح التلقي سيرورةً إيحائية وإدراكية

للصور والأخيلة المبثوثة في النص»[44]، وأحسب أن هذا كان جلياً في مقاطع نص حمزة شحاتة، على نحو ما أبان تحليلي حتى الآن.

وقبل أن ننتقل عبر قصيدة حمزة مع مقطع جديد؛ قد يتلقي فيه انتظارنا خيبةً جديدة، أودّ أنْ أشير إلى دور ما تضفيه خيبة التلقي من خلال تناص تستوعبه خطابات متباينة، إلى تحولات هذه الخطابات إلى حد التصارع الخفي ،وفق ما تطرحه مقاطع القصيدة من أفكار وسياقات تحملها هذه الخطابات، حيث رأينا كيف تنقلت سيرورة حمزة من خطاب رومانسي مفعم في المقطع الأول حول الحب المخيب، ثم إلى تصاعد هذه الخيبة الوجدانية في المقطع الثاني؛ حيث تحوَّل إلى سراب، ثم إلى نعيم مموّه يكذبه واقعٌ؛ بدأ حمزة يفيق عليه بدءاً من المقطع الثالث، ليأتي الارتداد إلى الزمن الماضي، حيث تاريخ المسلمين الذي لا يتعاطف إلا مع حقائق عظمى – من خلال المقطع الرابع – منبهاً للشاعر أن يربط في مفارقة تصويرية فادحة ماضي الأمة المجيد بحاضرها وواقعها المتردي، من خلال حكام – في زعمه هو – يستخفون شعوبهم، وهذه قمة الانتقال من الرومانسية والوجدانية، إلى حاضر واقعي، يربط بين واقعين، أولهما: تاريخي ماضوي مجيد، وثانيهما ممسوخ يعبر في أسف عن حاضر عاشه حمزة مّراً – في زعم أبياته ـ فترةَ إقامته في مصر؛ التي كانت ومازالت تمثل رمزاً منيراً لكل أبناء الأمة العربية. فهل ثمة أصداء لهذه الرؤى يمكن أن تتجلي أكثر من خلال المقاطع التالية؟.

يقول حمزة في بداية المقطع الخامس[45]:

يا خيام الصحراء قد بلغ الصمـ ـت مداه على أذى الغوغاء
فاركبي، واضربي، على طول مرما كٍ فلول الخيال والخيلاء
الفلولَ التي يسيرها ثو رٌ بسوط الزعامة الجوفاء
صار معبودها كما كان من قبـ ـلُ وخار ممعناً في الهراء
وتحدى بالظلف والقرن والذيـ ـل وقد هاج قدرة القدراء

مستخفاً بالإنس والجن بالعا لم طراً برفرف الجوزاء
ماضياً في خواره ينذر الدنـ يا بويلات بأسه العسراء
فاختفِي يا نجوم! قد اقبل العجـ ـل إله الكهان والعرفاء
الذي صيَّر الخيانة والغد رَ شعاراً لعهده الوضاء
والذي نازع الرغيف رعايا هُ فضاقوا بصيفهم والشتاء
غاصباً من حقولهم ثمر الكد حِ ركاماً ، أحاله كالهباء
فاذهبي ياريا! بالحرث والنسـ ـل، وعودي بالأَيْنِ والثَّؤباء
وانسخِي آيةَ الحِقَارِ، وطوفي بالعوادي.... بالراية الحمراء
واطرحي للحياة ألف سؤالٍ عن أبيسٍ وسيره للوراء

الارتداد للماضي مرة أخرى والاستجارة به،هو ما يسم طابع مطلع المقطع، في وجه واقع مر ينادي الجائعين بالاشتراكية، وربما (بالاتحاد الاشتراكي) - في خطاب مسكوت عنه . كما بشر المقطع السابق، ليأتي البيت الثاني في استجارته بخيام الصحراء رمز الماضي العربي الإسلامي المجيد، رمزاً من رموز الواقعية الإسلامية، في مقابل الواقعية الاشتراكية التي كرهها شحاتة وعمل على محاربتها في المقطع السابق. إنه يستثير عليها؛ في واقعية إسلامية عربية، في مقابل قومية اشتراكية عربية خيام الصحراء رمز هذا الواقع الذي أراده، لتضرب الأوهام والخيالات الرومانسية الحالمة التي جعلها حمزة فلولاً تنادي بقهرها في سبيل فضائل القوة، لا فضائل الضعف التي تخدر الشعوب. وهذا يؤكد من جهةٍ ما أشرت إليه من تحول حمزة من الخطاب الوجداني إلى الخطاب الواقعي، الذي يتذرع بواقع سياسي مر.

ومن أتون هذا الواقع وبدءاً من البيت الثالث في المقطع، يبدأ المتلقي بعد أكثر من تسع وتسعين بيتاً مثلت أربعة مقاطع يظفر بما بشره به جامعا الديوان في إشارة سيميولوجية منقوصة، حيث هذه الفلول يسيرها ثور

بسوط الزعامة الكاذبة الجوفاء، ومع لفظة (ثور) يتذرع بها المتلقي بدوره لتقوده إلى العجل أبيس؛ الذي هو عجل ذو صفات خاصة، جعله المصريون القدماء رمزاً للقوة الحيوانية، وقدسوه، وهو في هذه القصيدة رمز لحاكم معين، كما أخبرنا جامعا الديوان، ولكن ما هذه الصفات الخاصة وهل كان رمزاً للقوة الحيوانية ـ بمفهومها الضيق – أم بمفهوم حمزة الواسع، الذي أبان عنه في شعره ومؤلفاته النثرية؟، أما أن العجل رمز لحاكم معين، فقد اتضح هذا جلياً الآن من خلال هذا الثور الذي يسير الفلول بسوط الزعامة الجوفاء قهراً لا حباً، ولكن حذر حمزة وقناعته الفكرية؛ لم تسمِّيا الثور (أبيس) في هذا المقطع، ولولا تعجُّل واستباق جامعَيْ الديوان بالهامش/ النص الموازي؛ الذي وُضع في غير محله (زماناً ومكاناً)؛ لكان للتأويل ومفاجآت التلقي سبيلٌ مؤجَّلٌ، يمكن أن يكون أكثر تشويقاً، ومن هنا كان العنوان والهامش بوصفهما من النصوص الموازية؛ سلاحاً ذا حدين. ولكن المتلقي مُكرَهٌ في النهاية أن يقارن بين رصيده من حفره المعرفي المذخور لدينا في مطلع البحث – حول أبيس في الميثولوجيا الفرعونية، وبين (أبيس) حمزة شحاتة المعاصر، الذي جعله رمزاً لهذا الحاكم المعين.

ومع البيت الرابع يتضح سبيلٌ جديدٌ أمام القارئ/ المتلقي ينكسر فيه ما ظنه قد التأم من أفقه توقعاً من جديد، وذلك حين يرتد بفعل الصيرورة الذي يوحي بالتحوُّل والثبات، مستدعياً أبيس القديم الأسطورة معبوداً مؤلَّها (كما كان من قبل). ولكن هل كان حمزة مخلصاً في استدعائه كما كان من قبل؟! بمعنى آخر هل كان استدعاؤه له بمفهومه التقديسي الأسطوري كما كان عند قدماء المصريين؟ أم بمعنى مغاير عند محدثيهم من المعاصرين، وهم من يفترض أنهم – أو معظمهم على الأقل – مسلمون مؤمنون بدين الإسلام، أو بأي دين آخر يخاصم المفهوم الوثني الأسطوري الذي هو خرافة فوق الواقع؟.

إن حمزة في مرحلة تحولات الخطاب من رومانسي وجداني إلى واقعي إسلامي يخاصم به القومي الاشتراكي، حاول أن يحطم أبيس القديم بمفهومه

الوجداني في الميثولوجيا الفرعونية المصرية القديمة، من حيث هو رمز للخصوبة/النماء/ القوة، ويعيد خلقه في تناص عكسي مع المفاهيم والمعارف الأسطورية القديمة. ليحيله على عجل بشري أراد أن يسقط عليه ـ في تحول الخطاب من أسطوري/ وثني/ وجداني إلى ديني/ أخلاقي/ اجتماعي/ سياسي ـ كل ما كان يؤمن به فكره، وسنحاول أن نلمس الفارق بين (الأبيسين)، من خلال تحليل ما تيسر من هذا المقطع، والمقاطع التالية.

إن أبيس في صورة معاصرة قد أصبح عجلاً معبوداً كما كان من قبل، ولكنه تحول إلى عجل بشري، وإن ظل مشاركاً – وهو البشري الزعيم الزائف – أبيس القديم في شيئين: مفهوم العبادة بمعناها السلبي الوثني الطاعن – ليس فحسب – في عقائدهم الدينية، بل السياسية، ثم في كونه – قبل أن يتلبسه أوزيريس – لا عقل له، بدليل أن شحاتة جعله في صورة كاريكاتيرية ساخرة؛ يتحدى أعداءه لا بمنطق قوة العقل، لكن بمنطق قوة من لا عقل له، حيث قوة الظلف والقرن والذيل، مستخفاً – وكأنه فرعون المعاصر المخرِّف – بالإنس والجن، فكأنه في تداع صوتي وعقدي (إبليس) لا (أبيس)، ماضياً في وعيده بصوته الخوّار ينذر أعداءه بالويل والثبور.

ومع البيت الثامن يبدأ حمزة شحاتة – في وعي أكثر ذكاءً – يدمر أبيس القديم، الذي عرفناه من مذخورنا الميثولوجي حاملاً لجسد أوزيريس الحاكم الطيب صاحب العصر الذهبي، حتى إن أوزيريس «أصبح ثوراً أي قوة حيوية» بعد أن تلبَّس أبيس وتلبَّسه. بل إن متون الأهرام تخبرنا أنه «الروح العظمى، وقد تجلى في هيئة الثور الأعظم (أبيس). إن أوزيريس هو رب السماء، هو الثور الذي بدونه تتوقف الحياة»[46].

وإذا كنا قد عرفنا أنه «كان أسود اللون تتوسط جبهته نجمة بيضاء» بوصفه رمزاً لعالم النور/ الروح/ الإشراق؛ فإن أبيس حمزة المعاصر، يأتي رمزاً للظلام/ عالم الجسد/ عبودية القهر، حين يطلب من النجوم أن تختفي عند مقدمه، لأنه إله لكهان وعرفاء فحسب؛ استخفهم فأطاعوه.

ومع تخصيص حمزة لأبيس بألوهية الكهانة في قوله (إله الكهان) يستدعي - بما يكشف عن ثقافته الميثولوجية - كهنة فرعون الذين ألهوه ليستخفهم، واستدعاؤه لهم كان في وجهه السلبي. «فهناك فئات عديدة من الكهنة، منهم الأطباء والفلكيون، والمعماريون والفلاسفة، والمرتلون القرّاء، والكتبة، والكهنة المخصصون أساساً لشؤون المعبد، أو الهرم، أو من هم في خدمة فرعون»[47]. وهؤلاء الآخرون من عناهم حمزة، وجعلهم أداته للخيانة والغدر، وحاملي شعار عهده الذي جعله - في سخرية - وضاءً.

ومع الأبيات الخمسة التالية - مما ورد آنفاً من المقطع - يتلقى أفق انتظارنا مفاجأة جديدة، وذلك من خلال الصفات التي يخلعها حمزة على هذا الحاكم المعاصر، فهذا الأخير علاوة على كونه رباً من أرباب الظلام تختفي النجوم أمام طلعته، مستبدلاً بالنورعهداً مظلماً من الخيانة والغدر، فإنه ظالم معتدٍ أثيم، ينازع رعيته الرغيف الممثِّل لقوتهم ، بما يحرمهم - مسغبة وجوعاً - ما يقيم فيهم شبعاً؛ هو أحد أسباب حياتهم صيفاً وشتاءً، وهو بهذا الصنيع الجائر يغصب من حقولهم أسباب هذه الحياة، حيث ثمر كدحهم - في صور تجسيدية - أحاله - في عبثية - ركاماً تذروه الريح سفهاً من عند نفسه، ليجعله حمزة بذلك رمزاً لرياح الخراب، التي لا تبقي ولا تذر - في تناص قرآني - حرثاً ولا نسلاً، لتعود بعد أن قضت على الزرع والناس، بالأين تعباً لهؤلاء الكسالى المتثائبين خوراً وضعفاً، أمام جبروت حاكم، لا يدفعونه إلا لمزيد من الظلم، وهنا لم يجد حمزة إلا أن يطلب من الرياح - بديلاً عن البشر - أن تنسخ وتغير آية هؤلاء الحقراء المستهان بهم، لتطوف بالخيل العوادي، حاملة رايةَ الدم لعلها تثير في هؤلاء الموتى سؤالاً من عمق التاريخ، عن حقيقة أبيس المعاصر؛ الذي يرتد القهقري تخلفاً عن حياة متحضرة، حيث كانت تعبد العجول سفاهة. فما أشبه اليوم بالبارحة. وعلى النحو السابق يحط حمزة على هؤلاء الضعفاء على طول المقطع الشعري، واصفاً إياهم «بألوهية العجول»، وبعقول تألَّه العجل فيها. فكلما انبرى فيهم

خطيباً تلقوا كلامه بآي الثناء. إذن هؤلاء قوم يُلْحَوْن وليس يُلحَى عجل استخفهم فأطاعوه.

وهنا يستيقظ وعي المتلقي، وهو يرى الأوصاف التي يصم بها حمزة الحاكم/ أبيس المعاصر، ليس فيها من مذخوره شيء من الأوصاف الوجدانية، التي كانت لأبيس الذي صار أوزيريس، رمزاً لكل خير وحياة أبدية، وخصوبة ونماء، فإذا كان أوزيريس الذي تلبس أبيس، حاكماً لعصر ذهبي، متسماً بالاتزان والعدل والحكمة، فإن الحاكم أبيس المعاصر، أحمق يتحدى بالظلف والقرن حيث لا عقل له حين يهيج مستخفاً بالإنس والجن، وإذا كان أوزيريس قد علَّم البشر كيف يزرعون القمح ويصنعون الدقيق ويعدون الخبز رغيفاً، فإن أوزيريس المعاصر/ الحاكم قد نازع الرغيف رعاياه وتركهم للمسغبة والجوع، ثم إذا كان قد علم البشر الري للأرض وزرعها، فإن الأخير غصب حقولهم ثم الكدح وأرسل الرياح تهلك الحرث والنسل... إلخ. إنها مفارقات تصويرية فادحة، تصنع تناصاً عكسياً في المفاهيم. قيم ومثل تُدمَّر وفضائل تُمحَى، ليتدمر معها مفهوم القوة القائمة عليها، وفق مفاهيم ظل لحمزة منها موقفٌ، لِتُسْتَبْدَلَ بقوة الضعف - إن صح هذا التعبير - حيث القوة الغاشمة. وهذه سمات تحولات الخطاب عبر التناص، حيث يحطم حمزة مفاهيم يطرحها خطاب وجداني حول أبيس وأوزيريس القديمين، لتتبدل. وفق إشارات سيميولوجية مغايرة للأسطورة نفسها - إلى خطاب سياسي واجتماعي واقعي. وربما تكرَّست هذه الرؤى - التي أقدِّمها - خطوات فكرية ثرية مع مقطع جديد.

إن المتلقي حيال هذه المفارقة بين (الأبيسين) وصفاً، يستيقظ وعيه، وهو يرى أبيس المعاصر لم يأتِ وصفاً من حيث المواقف والرؤى كأبيس الأسطورة وأوزوريسها، ليهديه وعيه بمذخوره أن هذه الأوصاف تنطبق على الإله الشرير «ستّ» قاتل أخيه أوزيريس الطيب، لتتبدى في هذا الحاكم/ أبيس المعاصر، صورة «ستّ»، حيث يشتركان في تمثيل الظلمات، و«مصر

العليا بصحرائها الجدباء القاحلة». إن أفعال الحاكم المعاصر يتجسد فيها ما تجسد في «ستّ»؛ حيث «كل ما يتعارض مع النور الدنيوي، والضياء الإلهي/ الروحاني. وهو يعتبر في آن واحد: الصحراء، وحيوانات الصحراء أيضاً، والجبال القاحلة الجرداء غير المأهولة... وعموماً هناك صلة وثيقة ما بين عالم الليل الموت، والنيران السفلية، وبين هذا الإله الذي اغتال أوزيريس»[48].

أحسب أن حمزة، وهو يحطِّم الأسطورة - بالتناص العكسي بين المفاهيم - كان على وعي بما يفعل، وهو يخاتل القارئ/ المتلقي بأسطورة أبيس - وما تشير إليه حمولاتها الميثولوجية إلى أوزيريس -، ليشير نصه في بنيته العميقة إلى «ستّ»، لتحدث المفارقة - في خطاب أسطوري مسكوت عنه - بين شخصية أبيس معاداً إنتاجها في بنية النص السطحية، وشخصيته مغايرة أيضاً في صورة (ست) في بنيته العميقة، وهي البنية التي سمح حمزة فيها للمتلقي الواعي أن يحفر عن معارف كان حمزة في ما أحسب على معرفة بها، وهو المثقف الذي يقول عن نفسه: «أحب أن أوضح أنني قرأت الكثير .. كل شيء وصل إلى يدي... تأثرت وانفعلت بكل ما كان له صدىً في نفسي وفكري..»[49]. وليس ببعيد عن مثقف وقارئ نهم مثله، أن يكون مقروؤه الميثولوجي وافراً، وهو يوظف الأسطورة في هذه القصيدة وغيرها. وهي نقطة سنعود إلى إثارتها في موضع قادم من البحث.

ومع مقطع جديد؛ يتفاعل حمزة مع المكان الحضاري الرمز (مصر)، مُدِيْناً أبناءها الذين ألّهوا أبيس القديم، وعادوا ليؤلّهوا أبيس المعاصر، في صورة تغادر منطقها الحضاري والفكري، يقول حمزة في خطاب شعري ربما يختلف معه فيه الكثيرون[45]:

ليت شعري! ماذا دها النيل في النا ... سِ؟؟ أصيبوا بأقتل الأدواء
حينما ألّهوا أبيس، فأصلا ... هم جحيماً ..... مستشرياً كالوباء
يتردون في الحياة إلى القا ... ع، وهم قبله، دعاة العلاء
فاشرِقي يا عيون بالدمع للنيـ ... ـل! مصاباً بالمحنة الخرساء

حيث تبدو الأقلام والفن والفكـ ـر ظلالاً عديمة الإيحاء
حيث يسري الشحوب في كل شيء يتغطى بالرمز... والإيماء
حيث غطّ التاريخ في شاطئيهِ نائماً عن مصيره .. والنداء
عن أبيسٍ ... وعن عباد أبيسٍ وضحايا السياسة الحولاء

يحط حمزة في الأبيات السابقة جام غضبه وتأسفه على مفكري مصر ومثقفيها، الذين ألّهوا أبيس المعاصر فاستخف عقولهم المفكرة، حيث تتردى في قاع الحياة، وقد كانوا في قمتها، فأصلاهم بمحنة الخرس حميماً وداءً قاتلاً. إن المتلقي ليستشعر من وصف حمزة لعلماء مصر ومفكريها بقوله: (وهم قبله دعاة العلاء)، أن دلالة الزمن القبلية، التي تضرب بجذورها في ماض؛ يعتريها الغموض والتناقض، إذ ماذا يعني بالقبلية (قبله) أليس ضمن القبليةً غير المحددة - بزمن قريب أو بعيد - تاريخ مصر الفرعوني الذي يمثل ميراثها الحضاري أو كثيراً منه؟، حيث أعظم بناة الفكر والحضارة المتمثلة - رغم وثنيتهم آنئذٍ بالمفهوم الإسلامي - في معابدهم وتماثيلهم الناطقة بفن أعجز أساطينه تفسيره حتى الآن؟. لو لم يعِ حمزة هذا البعد التاريخي القديم في سمته الحضاري إلا من المنظور الوثَني الضيق بالنسبة لقوم ربما لم يتنزل فيهم أنبياء، وهو يعقد مفارقة بين أبيس القديم رمز الحضارة، والحديث رمز التخلف، لو لم يعِ حمزة هذا كله وهو يقارن في مفارقة بين حضاري فرعوني، وحضاري إسَلامي لكان ذلك خللاً في منطق التلقي المستنير.

ولعل ما طرحته آنفاً، قد يلعب دوراً مباشراً أو غير مباشر، في تلقينا لصوره القادمة في أبيات ثلاثة، يعيد فيها تشكيل رؤاه وفق تكرار حيث، التي غدت (كالزِّرِّ) السينمائي، نطلقه فتتضح معالم الصورة، وشتان بين تكرار حيث ومحمولاتها التصويرية والفكرية، بين المقطع الثالث هناك، والمقطع السابع هنا. إن الصور هناك كانت تحمل - نفياً أو إثباتاً - أملاً في التعبير الأخلاقي عماداً للقوة، ولكنها هنا تأتي أداة نعي - إن صح هذا التعبير - فهي

تعني في صورة أولى – تشخيصية تشكيلية - أقلام المفكرين وغير المفكرين، لتجمعها في قرانٍ واحد مع الفن، ليصيروا جميعاً إلى لا فن، حيث الكل ظلال باهتة، و(حيث) يصبح الشحوب بدلاً من الجرأة بالرأي، (حيث) المدارا بالرمز والإيماء خوفاً من السلطة، وتأتي (حيث) الأخيرة لتعطل حركة التاريخ والزمن في شاطئي النيل، لا تستشرف تقدماً، في مفهوم العبادة، بين ماضٍ كان يعبدُ فيه أبيسَ بناةُ حضارةٍ وهم وثنيون رغم أنوفهم، وحاضر يعبدونه فيه حاكماً ديكتاتوراً، لا قيمة في عهده القاهر لفكر وفن يستشرف – مهما كان متقدماً – إلا ما يرضى عنه مسبِّحاً فيه بحمده. ليغدو الفكر والفن بهذا ظلالاً، تكشف عن ضحايا لسياسةٍ حولاء ترى الأشياء مقلوبة، ومنطقها مغايراً، في منطق أبيس وعباده. سواء أكانوا أداة لسلطته من العامة والبصاصين. أو من رجال الفكر المذعورين الجبناء.

وعلى جناح الزمن المعطل ينقل حمزة المتلقي إلى أفق جديد، يقتات من موروث آخر غير الموروث الأسطوري، إنه الموروث الديني، وإن كان يقارب شماتة بينهما بالفكر الوثني حين يقول[51]:

يا زمان العجول! أسرفتَ في الوعـ ـدِ، فمرْحَىً للهادم البنَّاء
يا زمان العجول! أمطرتَ دنيا كَ، فأغرقتها بهذا السخاء
فركبنا طوفانها تضرب الما ءَ، صراعاً، يمضي بعد انتهاء
كذب السامريُّ، ما كنت، ياعجـ ـل، سوى فتنةٍ بغير كساء
ضلَّ فيها لاهٍ، وصدّق أعمى وتسلّى بها ذوو الآراء
وتصدى لها بسخرية الها زيء، ذو العلم والحِجَا والذكاء

مرة أخرى يختزل شحاتة الزمن في صورة ساخرة حين يحيل إلى زمان العجول، سواء أكانوا حكاماً أم محكومين، ليصير الزمان – بحكم أن المضاف جزء من المضاف إليه – زمناً عجلياً ثقيلاً، لا يملك حتى حراكاً، إلا أن يأتي من يغير هذا الزمن بزمن جديد، يأتي هادماً ليبني، ويستمر حمزة في

سخريته، حين يجعل مطر زمان العجول طوفاناً مغرقاً، وصفه بالسخاء سخريةً... لا مطراً سخياً حقاً. فما ثم للشرفاء غير أن يصارعوا الطوفان.

وفجأةً!، وقد استنام المتلقي إلى إسهاب حمزة في طرح فكرة الصراع بين (الأبيسين) في تهويم مع أجواء الأساطير، ينقلنا من الخطاب الأسطوري، إلى الخطاب الديني، من أبيس العجل الفرعوني الأسطوري، إلى عجل السامريِّ الذي هو حقيقة، لولا ذكرها في القرآن لصارت أسطورة. إن حمزة بذكره السامري وعجله ينقلنا فوراً إلى قصته في القرآن، قصة للغواية والضلال، حيث يقول تعالى على لسان بني إسرائيل يخاطبون موسى عليه السلام: «قالوا ما أخلفنا موعدك بملكنا ولكنا حُمِّلنا أوزاراً من زينة القوم، فقذفناها فكذلك ألقي السامريّ، فأخرج لهم عجلاً جسداً له خوار فقالوا هذا إلهكم وإله موسى فنسي، أفلا يرون ألاَّ يرجع إليهم قولاً، ولا يملك لهم ضراً ولا نفعاً»[52].

وحول تفسير الآيات يقول السعدي: «وكان السامري قد بصر يوم الغرق بأثر الرسول، فسولت له نفسه أن يأخذ قبضة من أثره، وأنه إذا ألقاها على شيء حييَ، فتنة وامتحاناً، فألقاها على ذلك.. الذي صاغه بصورة عجل، فتحرك العجل، وصار له خوار وصوت، وقالوا: «إن موسى ذهب يطلب ربه، وها هو هنا فنسيه، وهذا من بلادتهم، وسخافة عقولهم، حيث رأوا هذا الغريب الذي له خوار، بعد أن كان جماداً، فظنوه إله الأرض والسماوات. ﴿أفلا يرون﴾ أن العجل (لا يرجع إليهم قولاً) أي: لا يتكلم ويراجعهم ويراجعونه، ولا يملك لهم ضراً ولا نفعاً، فالعادم للكمال والكلام والفعال لا يستحق أن يعبد وهو أنقص من عابديه...»[53].

وليس ببعيد ـ بعد قراءة تفسير الآيات ـ أن يكون حمزة قد أنزل عباد أبيس المعاصرين عامةً وبصَّاصين، بل مفكرين جبناء، منزلة قوم موسى. وأبيس المعاصر؛ في تحول من حمولاته الأسطورية – وفق خطاب ميثولوجي إلى عجلٍ سامريٍّ معاصر، وفق سياق خطاب ديني. بل إنَّ آفاق التأويل تتسع

أن يكون السامريُّ نفسه رمزاً للحاكم الذي أراده حمزة شحاتة، بوصف السامريَّ والعجل وعبدته من بني إسرائيل، صاروا كالحاكم المعاصر ومحكوميه، شيئاً واحداً. لتلتقي في نص حمزة الأسطورة مع الحقيقة التي يكرسها الجانب الوثني فيهما، والذي يرفضه شحاتة، تدميراً لفكرة الحاكم الديكتاتور، والتنادي بتحطيم قوته الزائفة التي تجافي الفضائل. ليقوم محلها قوة الفضائل. وهنا يساوي حمزة في الأكاذيب بين أبيس/ العجل الأسطوري، وعجل السامريِّ، الذي هو فتنة مضلَّة. ولقد كان حمزة واعياً باللحظة التاريخية قابضاً عليها ،وهو يقارب زمناً بين أبيس الأسطورة الفرعونية من الموروث الميثولوجي، وعجل السامريِّ المعجزة ؛التي أغوى بإرادة الله بها قوم موسى، حيث الحقبة التاريخية بين فرعون موسى، وأبيس زمن الفراعنة ليست متباعدة ،في تقريبٍ لعالم الأكاذيب.

ويكشف حمزة في أبيات تالية عن تلاقي الأساطير وتمُّددِها في نصه، وتدمير مفاهيمها القديمة، ليكرس ما ذهبنا نبحث عنه – من قبلُ ومن بعدُ في نصه – حيث حوار النص الموازي/ العنوان/ أبيس؛ في سياقه القَبْلي وفق مفاهيم ميثولوجية، وبين النَّص/ العمل، وذلك حين يربط أكذوبة الأساطير (أبيس المعاصر)، والعنقاء بوصفها طائراً وهمياً لا وجود له، وهي أحد المستحيلات، وذلك حين يخاطب أبيس/ الحاكم المعين بقوله[54]:

وكذا أنت، يا أبيسُ! ثقيل الـ ـخطوِ، في ما ابتدعت من أخطاء
الخوار الطويل آيتك الكبـ ـرى، تناجي بها هوى الدَّهماء
الجياع الذين رُزِئوا فيـ ـك، وعاشوا على الطَّوى والعراء
أنت أكذوبةُ الزمان على النَّا س، أطاحت بقصة العنقاء
فاحكم والتمس بأظلافك النقـ ـمة فيهم بالحَيْفِ والإزراء
والهُ والعبْ بهم، فمازال في جلـ ـدك طفلٌ، يهيم بالحلواء

إن ابتداع الأخطاء، شيء من الكذب، الذي جعله حمزة من أبيس/

الحاكم المعاصر قولاً في صورة خوار يناجي به هوى الدهماء، عن الاشتراكية والمساواة في العيش وهم الجوعى، وقد أبان حمزة عن هذا في المقطع الثالث، وهو يتحدث عن الزعامات الكاذبة، وكأنه كان يمهد إلى الحديث عن أبيس الحاكم المعاصر، ذلك الأكذوبة، التي أطاحت - في بعد صيتها، وشنيع فعالها مع جياع الاشتراكية - بأسطورة العنقاء التي شاعت في موروثنا العربي. إن حمزة هنا يتناص مع نفسه، في تنويع للخطابات. وربما يذكرنا بنفسه، متناصاً مع نثره ،حين يقول في كتابه «الرجولة عماد الخلق الفاضل»: «ومن السهل أن تحدد وقع هذه الألفاظ الساحرة في نفس الجماعات الأولى: الشفقة، العدالة، الخير، الثبات، التضحية، الإيثار، العفة، الصدق، متى عرفنا أن كلمات: المساواة، الحرية، الاشتراكية، الحق، المبدأ، حماية الضعيف، الديمقراطية، تفعل فعل السحر في نفوس الملايين وتقودهم إلى التضحية في القرن العشرين، وتنزل من نفوسهم وأفكارهم منزلة الأحلام البهيجة، وتخدر أعصابهم بصورة ذلك الفردوس الأرضي، الذي تزوِّرُه القوة - أو الفلسفة»[55].

ويبدو أن حمزة وجد ضالته في أبيس المعاصر، أو (ستّ)؛ بوصفه نموذجاً حياً يلقي عليه مصداق رؤاه وأفكاره الفلسفية حول القوة. ولعل البيتين الأخيرين يتشفيان لصالح فلسفة قوة الحاكم الغاشم، لا لحب قوته التي هي ضعف، ولكن لضعف من ألّهوه، فليتحكم وليلتمس فيهم أسباب النقمة ظلماً وإزراء لشأنهم، حتى لو ملك عقل طفل يبحث عن الحلوى، في جسد طاغوت، فليكونوا هم حلواءه. وتوقفنا هذه الصورة الأخيرة، على مفارقة أسطورية مهمة، نلتقطها من المشهد الشعري، فإذا كان أوزيريس رمز الاتزان والعدل هو الذي سكن جلد أبيس القديم، فإن الذي يسكن جلد أبيس المعاصر طفلٌ أرعن يتسم بقوة زائفة، وهو لا عقل له، بسبب من منحوه هذه القوة. وكم كان حمزة محقاً حين قال في هذا المفهوم (وقد حاول أن يطبقه في قصيدة أبيس وربما غيرها): «فهل الفضائل ألفاظ اخترعها القوي ووشاها بالأحلام والتهاويل لاستغلال الضعفاء؟. أما تيارات الحياة المتدافعة؛

فإنها تندفع في سيرها تكتسح الضعفاء ومبادئهم، وآمالهم وأوهامهم، وتكتسح الفضائل والأخلاق؛ لا قانون لها إلا القوة؟؟ وارحمتاه للضعفاء. لماذا لا يتعلمون فن القوة إذن؛ ليكونوا أقوياء، أو ليتقوا شر القوة؟»[56]. نعم إن للقوة شراً يجب أن يتقيه الضعفاء بأنْ يكونوا قوة خير.

ولا يني حمزة – وهو يختتم قصة أبيس الحاكم – أن يلعب مرة أخرى بالزمن، وهو يستدعي أبيس تناصاً من الميثولوجيا الفرعونية، ليسقط عليه رؤاه عبر خطاب سياسي واجتماعي وديني حين يقول[57]:

لست إلا عجلاً تردد في الغَيْـ ـطِ ، وشيئاً من أتفه الأشياء
لست إلا أسطورة في الأساطيـ ـر، أضلَّتْ سذاجة البسطاء
سيكرُّ الزَّمان يوماً فيطويـ ـها، ويهوي برهطها السُّخفاء
غفلة الدهر يا أبيس! أتاحت لك دور الظهور بعد الخفاء
لم تكن في القطيع صاحب شأن يُرتَضَى بين أسوأ القرناء
إنما كنت يا أبيس، ومازلـ ـت، عقاباً لنزوة الأكْفاء
خسئ الواهمون، ما أنت فيه غيرُ رمز لشدة اللأواء
يا نذير الخراب نكَّلتَ بالأحـ ـرار من أهله بغير اتقاء
وهم أجلسوك في مجلس القا ئدِ، يلقي الآمال ركن التجاء
فإذا أنت أغدر الناس بالصحـ ـب، وأوفى لفطرة الُّلؤماء
غلتهم، وانطلقت، وحدك في النيـ ـل، فحيحاً، كالحيَّة الرقطاء
تنفث السم حيث رحت، حريقاً، في دماء الجيران والأقرباء
وتألَّهت، واعتليت مكاناً في أمان الحرّاس والرقباء

إن حمزة في هذه الأبيات أشبه بمن يمسك بسكين جزَّار، يحاول أن يذبح الرمق الأخير من العجل أبيس المعاصر، ليدمر معه الأسطورة التي

ضمته بين ظهرانيها أوزيريسَ مثالياً على النحو الذي عرفنا من مذخورنا الميثولوجي. فهو ليس إلا عجل يكدح في الغيط كملايين غيره من التافهين المسخَّرين لغيرهم في تصور أول، ثم في تصور آخر مهم ؛ هو أسطورة، وهذه أول مرة يذكره فيها حمزة بوصفه أسطورة، ولكن في سياق هدمي تدميري ،كالذي تعهده حين استدعاه عنواناً يتمدد بين التلقي والتناص عبر خطابات متحولة، كل خطاب يدمِّر في أخيه مفهوماً من مفاهيمه المثالية القديمة مغايراً، يسقط فيه حمزة مفاهيمه ورؤاه. إنه في البيت الثاني أسطورة من الأساطير في مخيلة البسطاء ساذجي الفكر المقهورين.

وينتقل حمزة إلى التشكيل العنفواني بالزمن، ولكن أي زمن؟ إنه الزمن التقدمي المستقبل بالنسبة لزمنه الراكد الكسيح، الذي يجثم فيه فوق رهطه السخفاء ممن ألهوه. ثم في لعبة خطيرة بالزمن ارتداداً وتقدماً؛ يجعل حمزة أبيس زمناً قائماً بين الناس بسبب من غفلة الدهر ،استُدْعِي فيه من الأسطورة متجلياً ظاهراً، بعد اندثاره ردحاً متعاظماً من الزمن. ولكن شتان بين الاستدعاء عبر زمنين، يحار بينهما المتلقي، كاشفاً عن تحولات استدعائه في خطاب حمزة، من استدعاء أسطوري (أبيس أوزيريس)، إلى استدعاء سياسي (حاكم معين من الطوغيت)، إلى استدعاء ديني (عجل السامريّ)، لينمي في كل استدعاء صورة من صوره، لينتهي حاله إلى لا شيء، ولا حتى إلى حاكم طاغوت، حيث يظل في رؤية حمزة كما كان عجلاً تافهاً، جعله الله عقاباً لنزوة من عبدوه من دون الله، فقد كان عجلاً سامرياً عقاباً لنزوة بني إسرائيل الذين ألّهوه من دون الله الواحد الأحد، الذي أنجاهم بقوته من الغرق مع فرعون. كما كان عقاباً وهو حاكم معين معاصر لمن أطاعه من قومه. إنه لعنة أينما حل.

وتأتي الأبيات التالية ـ مما سقناه من هذا المقطع وما يليها مما لم نسقه – تفلُّتا عن فن حمزة، وشعرية توظيفه للأسطورة، إلى حيث الهجاء الذي يضرب على وتر سباب، جاء عبئاً على التصوير الجميل الذي ألفناه من حمزة، وهذا أحد المآخذ التي تؤخذ على القصيدة، علاوة على مأخذ آخر

يتصل بالسابق، وهو أن حمزة في شعره ـ وكذلك نثره ـ كان مولعاً بتكرار معان طرقها في قصيدته أكثر من مرة، وهذا ملمح لا يخفى على قارئها، وبخاصةً فيما عددناه صوراً متشنجة، تفرغ بعضها، يعلن عن مقت شخصي – لم يوظَّفْ فنياً – لذلك الحاكم المعين، ولا يخلو مقطع من المقاطع الوسطى، إلا وقد حوى بعضها مما سكتنا عن إيراده حتى لا يتسع بنا هذا البحث عن مراده، وهي صور لا تخفي على ذكاء المتلقي، وبخاصة تلك الصور الكثيرة والمتكررة حول حنقه وحطِّه على المحكومين، الذين كانوا سبباً في «طاغوتية» الحاكم. ولعل خير مثال نسوقه لهذا الهجاء الرخيص الذي جاء خلواً من الفن قوله من هذا المقطع: «إيهِ يا عجل إنما كنت دلواً حركته الأقدار بين الدلاء». إن حمزة هنا يتقمص دور المصريين وطريقة أدائهم في شتائمهم العامية، ليحيلها إلى لغة فصيحة، محوراً سبةً مثل «إيهِ ياعجل»، التي ينطقها المصريون في عاميتهم بطريقة قريبة، وكذلك استخدامهم للدلو (الجردل) سُبَّةً للرجل التافه الذي لا شخصية له، وقد كان المازني واحداً من الكتاب المصريين الذين اتخذوا طريقة الأداء المصري، ليطعم بها كتاباته.

ولعل طريقة حمزة في تأثره بشعراء الديوان في جانب من إنتاجه، جعلت شاعراً كبيراً معاصراً من الديوانيين هو د. عبداللطيف عبدالحليم (أبو همام) يعد حمزة من الديوانيين، حين يقول عن حمزة: «كان حمزة أسبق أصحابه... على معرفتنا به، وحين قرأت ما كتبه – إن شعراً وإن نثراً – أحسست كأننا من قافلة واحدة مع تباين الزمان – شيئاً ما – وتباين المكان، وإن كان قد ألبَّ بالقاهرة حيث أقيم، شعره – في وجازة ينتمي إلى جماعة الديوان وكأنما سرى صداها إلى المملكة العربية، فضلاً عن كتاب العقاد عن عاهل الجزيرة، وكتاب (رحلة الحجاز) للمازني... لكن الشاعر أفرغ جهده – إلا قليلاً – في التغني بذات نفسه، ولواعجه وهمومه، متأثراً بالعقاد في نزعته الذهنية، وفي تحليله الدقيق دون أن تقلع سحب الشاعرية عن كليهما، أخذ من العقاد التأملات، واختيار بعض عناوينه، وتقديم النثر بين يدي بعض القصائد، غير أنه مزج طريقة العقاد بطريقة المازني الرائعة»[58].

ورغم تصنيف أبي همام لحمزة شحاتة أدبياً ديوانياً متأثراً بالعقاد والمازني، فإن هذا - مع وجاهته - إن بدا في جانب من نتاج حمزة - وبخاصة في عمقه العقادي وولعه بكثرة التدليل بالمثال في مثل قصيدة أبيس -، رغم كل هذا فإن حمزة يتأبى على تصنيفه ضمن الاتجاه الوجداني الذهني فحسب، الذي اشتهر به جماعة الديوان، وقد رأينا من خلال تحليلنا السابق لبعض مقاطع قصيدة أبيس كيف أنه بدأ وجدانياً وانتهى واقعياً.

والحق أن كثيراً ممن اهتموا بالشعر السعودي، اختلفوا في تصنيف حمزة ضمن الشعراء الرومانسيين الخّلص، أو الاتجاه الوجداني الخالص. فعلى حين ترى د. إنصاف بخاري أن «شحاتة من رواد الاتجاه الرومانسي في شعر المملكة»[59]؛ يرى د. عمر الساسي أنه «رغم غلالة الرومانسية" الحالمة، التي تبدو لأول وهلة وكأنها تغلف هذا الشعر الرمزي إلا أن معاودة النظر والتأمل فيه تكشف عن أصالة الفكرة الفلسفية المحورية عند حمزة شحاتة، وهي فكرة «قوة الحياء» والخلق الفاضل للقوى في إيمانه وترفعه. وهي الفكرة التي دارت حولها محاضرته الشهيرة، والتي ظلت تبرز في كل أعماله الشعرية والنثرية، إما بصورة عفوية تلقائية، أو بطريقة التنظير الواضح»[60].

وملحوظة د. الساسي حول أصالة الفكرة الفلسفية في صبغتها التأملية على النحو الذي فسره، جليةٌ في شعره ، حيث أبان عنها في محاضرته التي عنوانها: «الرجولة عماد الخلق الفاضل» على نحو ما كشف عنه تحليلنا، في ما يدور حول فلسفة القوة وربطها بالفضائل في جانبها الإيماني، وهذا ما سنزيده إيضاحاً في ما سنسوقه بعد قليل ختاماً من قصيدة حمزة. أما فيما يخص ميل حمزة - وليس إخلاصه - لتمثل الغلالة الرومانسية، بل الرمزية في شعره. فهذا أيضاً جليٌ في بعض - وليس كل - أشعار حمزة، بدليل أنه بدا واقعياً في غيرها. والحق أن حمزة كان صادقاً مع نفسه ومع فنه - وبذلك حكم تحليلنا لمقاطع من قصيدة أبيس -، وذلك حين تحفَّظ على رؤية من أرادوا أن يصنفوه منتمياً لمدرسة أدبية بعينها.

وفي هذا يعلن أنه لا منتم بقوله: «ورُبَّ سائل يسألني عن المدرسة الأدبية التي أنتمي إليها، وفي هذا المجال أحب أن أوضح أنني قرأت الكثير.. كل شيء وصل إلى يدي .. تأثرت، وانفعلت بكل ما كان له صدى في نفسي، وفكري.. ولم ألتزم منهجاً معيناً.. ففاتني التخصص في أي شيء.. كما فاتني الاحتراف، ربما كان أثر من آثاري الأدبية يعكس لوناً من ألوان المدارس الأدبية والفكرية في شكل من أشكالها، ولكن هذا لا يعتبر انتماءً، لأن الانتماء الموسع اعتباري من طراز «اللامنتمي»، ربما كان الكلام عن نفسي بهذه الصورة، يعتبر تكبيراً لصورة بالغة الصغر، بالنسبة إليَّ. أنه ليست لي آثار مجموعة تحدد وجودي الأدبي»[61].

وفكرة «قوة الحياء» التي أبان عنها د. الساسي، وأبنَّا عنها في تحليلنا للمقاطع السابقة من قصيدة أبيس، ونحن نتحدث عن تحطم معنى القوة العارية من الفضائل في صورة أبيس/ الحاكم المعاصر/ ستّ المعاصر، هي ما يتضح في صورة مفارقات جديدة مع المقاطع الأخيرة من القصيدة، يقول حمزة من أبيات المقطع السابق:

قلمي! قد ركِبتُ صهوتَكَ اليو ... مَ فعرِّجْ بساكني الدَّهْناء
أطلقِ الصوت في مرواءات أهليـ ... ـها، تُحرِّكْ كوامن البيداء
فلقد أذَّن الصباح ودوَّتْ ... صرخة الحق من أعالي حراء
صرخة الحق والعدالة والإيـ ... ـمان والنصر والهدى والفداء
رقصت راية «العُقاب» عليها ... في نشيد يحدو خطى «القصواء»
إنه دربنا القديم جهاداً ... نبويَّ المعراج والإسراء

إن قلم الشاعر يغدو ملاذه الأخير، وهو يفجِّر به فرساً عادياً عبقرية المكان المقدس، حيث هدم ما استدعاه من صورة العجل أبيس الأسطورة/ أبيس الحاكم المعاصر/ ستّ/ أوزيريس، وهدم معهم الخطاب الذي حملهم (الوجداني الرمزي)، مستبدلاً ومتحولاً إلى خطاب ديني/ تاريخي/ واقعي،

مستدعياً الرسول محمداً ﷺ الرمز الأعظم للقوة الفاضلة،التي فجرت عبقرية الصحراء، حيث طلب حمزة من قلمه الذي شخصه - في تراسل حواس يدل على تحفز الجوارح جميعها أمام حدث عظيم - أن يطلق الصوت جواداً جامحاً يحرك ما استقر في كوامنها، حيث أذن صبح الإسلام، ومع صرخة الحق والعدالة، والإيمان والنصر والهدى، مع كلمة التوحيد من أعالي حراء، لترقص على وقعها راية الرسول (العقاب)، وفرسه ﷺ (القصواء). وفي مقابل قَدَامَةِ أبيس ودربه القديم تهويماً في توثين حاكم معاصر، يكون دربنا نبوياً في جهاده كما كان في معراجه وإسرائه، وهنا يقدم حمزة المعراج على الإسراء، لا من أجل توافق القافية اجتلاباً كما يظن البعض، ولكن لدلالة مكانية نفسية، فإذا كان الرسول في حياته قد أُسْرِي به من الأرض (مكة) إلى السماء (سدرة المنتهى) معراجاً؛ فإن حمزة يعني - متمنياً - تنزل الرسول فينا من سمائه (معراجه) إلى أرضنا التي دنسها من هم دونه في الثرى وهو الثريا.

ومن مكة مكاناً عبقرياً مقدساً، إلى مصر التي أحبها حمزة مكاناً حضارياً عبقرياً ينقلنا بقوله في المقطع الثامن[63]:

قلمي! قد ركبتُ صهوتك اليـ ـم، فخُضْ رحلة السَّنا والسناء
وأرِحْ سرجها على شاطئ النِّيـ ـلِ، تحرَّرْه من قيود الِّتواء
فلقد صوَّحَتْ زهور مغانيـ ـه، وغَصَّتْ طيوره بالغناء
ولقد جانب النسيم مسا ريـ ـه، فراراً من ريحه النكباء
قلمي! لم تزل لمجدك أهلاً في دواعي النهوض بالأعباء
قلمي! إن بلغت غايتك اليو مَ، فأقبل على الكؤوس المِلاء
من حُميَّا الجهاد في نصرة اللـ ـه تردَّى به نسور الجواء
وارو عَنَّا حديث عمرو إلى النيـ ـل، وعهد الرعاة والخلفاء
قصةٌ نوَّرت، وقادت، وشادت، وارتقت شأوها بلا استعلاء

ما استبدَّتْ، ولا تحدَّتْ، ولكنْ مهَّدتْ للهدى بغير اجتراء

إذا عطفنا هذه الأبيات على سابقتها في قراءة واعية، فإننا يمكن – إن لم أكن مبالغاً – أن نلمح فكرة الصراع بين التيار الديني الذي يقوم على أساس واقعي تاريخي ينبع من مكة، وآخر قومي مناوئ – في رؤية الشاعر – يمثله حاكم مصر، يؤكد ذلك أمنية دفينة للشاعر أن يغدو القومي دينياً، يبدو ذلك جليا من البيتين الأولين، حيث تمنى لقلمه أن يعرج إلى النيل فرساً جامحاً يزرى بكل عجل حكمها وهي أرض الكنانة. التي أراد حمزة بطريق غير مباشرة أن يفرغها من ميراثها الحضاري الفرعوني الوثني، ويكرِّس على أرضها ماضيها الإسلامي. وهنا أعاد ما يرسم هذه المفارقة، حين استدعى شخصية الرسول ﷺ في المقطع السابق، ثم شخصية عمرو بن العاص حاكم مصر المحتل لماضيها الإسلامي المشرق، بديلاً عن أبيس/ ست/ أوزيريس، طالباً من قلمه إنْ هو بلغ هذه الغاية أنْ يروي للنيل عهد العباقرة السمر؛ وأولهم محمد ﷺ – لا أبيس وزمرته ـ أولئك الذين كتبوا بجهادهم الأكبر قصة سادت وعلت منيرة، بغير جرأة واستبداد واجتراء على الحق، في تعريض واضح بأبيس/ الحاكم/ ست وزمرته.

أحسب أن تحليلنا للقصيدة حاول أن يتعامل مع عنوانها بوصفه نصاً موازياً مستقلاً عن العمل في أول الأمر، وهو بلا سياق يربطه بالعمل إلا من أسئلة طرحها المتلقي على العنوان وعلى نفسه، استدعت حفراً معرفياً عمَّا تقاطع معه العنوان تناصاً من خلاله بوصفه دالاً سيميولوجيا قاده إلى معارف ميثولوجية، قرت مذخوراً معرفياً في ذاكرته، شارعاً بها في الدخول به إلى حوار بين العنوان/ النص الموازي وخطاباته ـ من خلال ما تناص معه ـ ،وبين العمل/ نص القصيدة، لتكسر في تلقيه آفاقاً كان ينتظرها، ومع كل خيبة انتظار يتلقاها، يتولد خطاب من خطاب هدماً وبناءً من خلال منظومة التناص، في تحولات بين الخطابات حياة وموتاً وفق ما كشف عنه تأويل القصيدة وفق استدعاء الأسطورة، ليطمئن المتلقي أن حمزة كان على وعي

باستدعائه لأسطورة أبيس بكل حمولاتها الميثولوجية، وهو يعيد إنتاجها بهدمها وإعادة إنتاج ومضاتها وتداعياتها، بما يحمل رؤيته هو للخطاب والسياق الذي أنتجها، فكان بذلك واحداً من الشعراء المعاصرين الذين ظلت «الأسطورة مورداً سخياً لهم... يجسدون عن طريق معطياتها الكثير من أفكارهم ومشاعرهم، مستغلين ما في لغة الأسطورة من طاقات إيحائية خارقة، ومن خيال طليق لا تحده حدود»[64].

وقد نجح حمزة من خلال تحاور نصَّيْه عنواناً وقصيدة، بين باثٍّ ومتلق أن يراوح بين خطابات ظاهرة، وأخرى محجوبة مسكوت عنها في تحاورهما، من خلال تمدُّد العنوان في النص، مستفيداً في ذلك من معطيات الأسطورة. فمثلاً كان يحطم صورة أبيس التي كست أوزيريس وكساها حتى صارا رمزاً واحداً، ليثبت في خطاب مسكوت عنه - ومن خلال ومضات ميثولوجية أيضاً - صورة ست الشرير رمزاً للحاكم المعاصر، فكان يخاتل بأبيس وأوزيريس من خلال بنية سطحية، ليبث من خلال (ستّ) أفكاره ورؤاه؛ ليسقطها - في خطاب سياسي واجتماعي - على الحاكم؛ وفق بنية عميقة.

ولم يقل عن ذلك نجاحه في المفارقة التي صنعها استدعاؤه لشخصية موسى ومحمد عليهما السلام، ثم شخصية عمرو بن العاص من جهة، في مقابل شخصيات كأبيس المعاصر/ ست/ عجل السامري. ليؤكد منزعه الفلسفي حول الفارق بين «قوة الفضائل» وقوة الرذائل، التي كرَّس للتفرقة بينهما قوله: «فإيمان الناس بالقوة (في معناها الجديد) إيمان معرفة وتقدير، أما إيمانهم بالفضائل مجردة، فإيمان خيالي أو شعري، وليس أدل على ذلك، من أن أية فضيلة لا تكون مصدر قوة، لا يكون الإيمان بها إلا شبيهاً بالكفر، وأعتقد أنه لا يسع أحداً أن ينكر أن كل فضيلة لا يكون المتصف بها قوياً، لا تكتسب في نظر الناس معنى الفضيلة ونفوذها. فأنا إذا عطفت على مريض ملقى على الأرض وواسيته، لا أنال التقدير، يناله رجل بارز في المجتمع يفعل فعلي»[65]. وهذا في خطاب مسكوت عنه أيضاً - بين قوة

محمد عليه الصلاة والسلام، ثم عمرو بن العاص عظيمين ورمزين لقوة العظماء، وبين أوزيريس الطيب الضعيف الذي لم يستطع رغم طيبته أن يواجه (ست) فدمره حمزة وفقاً لمنطقه في القوة ،وأحل محله (ست) الذي دمره بدوره في النهاية بوصفه قوة رذيلة آلت إلى ضعف.

ثمة رؤية للباحث تأخرت كثيراً آن البوح بها، بعد أن حاول أن يتسم بالموضوعة وهو يحلل قصيدة شحاتة، ومن قبل عنوانها، وهي؛ أنه لا يحمل من المشاعر التي يحملها حمزة لهذا الزعيم أو الحاكم أياً من حمياها أو كراهيته له، بل هو يعده – ربما كملايين غيره في الوطن العربي – واحداً من أعظم الحكام على مر تاريخ العروبة الحديث، ما أحوج الأمة إليه الآن في منعطفها الخطير. كما أن الباحث يعلن أنه لا تعارض بين القومي والديني، ولعل هذا كان متجلياً في مخاطبة الرسول ﷺ لمكة التي لولا أن أهله أخرجوه منها ما خرج، ولا أزيد.

مداخلة مهمة:

بقيت مداخلة مهمة قبل أن نفرغ من هذا البحث، مع أستاذي الدكتور عبدالحميد إبراهيم. حيث يرى د. عبدالحميد إبراهيم أن «الأسطورة لفتت نظر شحاتة، وجاءت عنواناً لبعض قصائده مثل: «إيزيس» و«أبيس» وأشار في ثنايا شعره إلى الكثير من الأساطير الإغريقية والشرقية. إن الأسطورة كإنجاز للقصيدة الحديثة قناع، يجر وراءه تداعيات تاريخية متداخلة ومعقدة، وليست هي مجرد حلية تلقي على القصيدة كرداء خارجي، إنها تلتحم مع بنية القصيدة، وتثير نكهة تاريخية، لا تستطيعها المفردات العادية، وتتمدد داخل القصيدة وتخلق جواً أسطورياً يشكل بنية القصيدة، فالأسطورة تخلق القصيدة، والقصيدة تحيي الأسطورة، في جدلية لا يمكن فيها بين القصيدة والأسطورة[66].

إن كلام د. عبدالحميد له وجاهته حول كيفية توظيف الأسطورة

وما تجره من تداعيات تاريخية ومعقدة، وقد رأينا كيف جر «أبيس» بوصفه عنواناً يشير إلى أسطورة هذه التداعيات، ثم رأيناها كيف التحمت مع بنية القصيدة من خلال فكرة التناص العكسي، بين تداعيات ما طرحه العنوان وبين النص أخذاً وردا، هدماً وبناءً، وهذا ما فعله شحاتة، أما مسألة أن الأسطورة تخلق القصيدة، والقصيدة تحيي الأسطورة في جدلية بينهما، فمسألة فيها وجهات نظر من الزاوية التي ينظر منها المتلقي على هذه الجدلية. فإن الأسطورة قد تعيد بالتناص خلق أفكار القصيدة، وفي المقابل فإن القصيدة قد تدمر بمفهوم التناص العكسي لتعيد إحياءها وفق وجهة مغايرة في استدعائها لها من قبل الشاعر.

إن د. عبدالحميد وفق توظيف الأسطورة يرى «أن استخدام إيزيس وأبيس كرمزين أسطوريين، يعني بعث اللحظة التاريخية بكل ملابساتها الفرعونية، وتتحول كلمة مثل إيزيس إلى مجرد مفتاح ينطلق منه الشاعر إلى عالم الأسطورة، وهي كالزر الصغير يديره صاحب شاشة العرض، فتتوالى الصور متتابعة، ومتلاحقة، إن الكلمة الواحدة تغني عن كافة التفصيلات، لأنها تستدعي في الذهن كل الملابسات والصور»[67].

وما يقول به د. عبدالحميد هو ما يمكن أن يقع في حيز تلقي العنوان وفق الحفز المعرفي الذي يجريه المتلقي الواعي حيال عنوان «كأبيس» و«إيزيس»، حفراً ميثولوجياً (أسطورياً) كما فعلنا، ليبدأ العنوان بوصفه نصاً موازياً اختراق أفق المتلقي في محاوره النص الذي عنونه. ويبدو أن الدكتور عبدالحميد قد تنبه إلى عدم جدوى بعث اللحظة التاريخية بصورها وتفصيلاتها فحسب فأضاف قائلاً: «ولا يكفي هذا، لأن الأسطورة تعني أيضاً قراءة معاصرة للشاعر، فهو لا يوردها كسرد تاريخي، أو معلومة معرفية، بل يحملها وجهة نظر جديدة، تتأسس على الأسطورة وتختلف عنها، وتبدو في النهاية شيئاً جديداً، ينسب إلى الشاعر، وإن كان يعتمد على ملابسات تاريخية»[68].

وقد رأينا كيف استطاع حمزة أن يدمر أسطورة أبيس عن طريق التناص العكسي ليحمِّلها وجهة نظر يخالف بها القارئ بين خطابين/ خطابات متغايرة بين بنى النص الظاهرة من خلال محوه لأسطورة استدعاها بوجه أبيس وأوزوريس مغاير، وبين بناه السطحية من خلال أوصاف تغادر أوزيريس وتلتصق بستّ، ألا يحمل هذا على سبيل المثال لا التفضيل - الذي تكفل به تحليل القصيدة - وجهة نظر جديدة تتأسس وفق التناص والتلقي دليلاً على بعث الأسطورة بعثاً جديداً يُنسَبُ إلى الشاعر؟!

ولكن د. عبدالحميد ينفي ما أسسه نظرياً حول شعر حمزة شحاتة، وهو يقرأ ناقداً قصائد كـ (أبيس)، حيث يرى أن «الأسطورة لم تتوظف فنياً عند شحاتة، وجاءت كالبطاقة الخارجية تحمل مجرد اسم وعنوان القصيدة. إن كلمة «أبيس» تتساوى مع كلمة عجل أو تيس، فالشاعر لم يستطع أن يجر التداعيات التاريخية وأن يثير الجو التراثي، وأن يمنح القصيدة خصوصية تتناسب مع خصوصية الأسطورة المستخدمة، فوقفت الكلمة كالشوكة في الزور، ولم تتفاعل مع بنية القصيدة... إنه يأتي ابتداءً من البيت رقم (97)، ليعني به الشاعر رمزاً إلى حاكم غبي، وهو رمز قريب المأتى، يعبر عنه الشاعر في أبيات ناقمة، تعكس انفعالاته الحادة»[69].

قد يصح أن حمزة لم يستطع أن يجر التداعيات التاريخية وأن يثير الجو التراثي وفق مفهوم أبيس في الميثولوجيا في بعدها التاريخي الفرعوني، ويسقط عليها مفهوماً لا يبتعد عنها بوصفها أسطورة يستلهمها كما فعل غيره من الشعراء كشوقي، لأنه كان معنياً بهدم أبيس بمفهومه الأسطوري من جانب، ليدمر فيه مفهوم قوة الشر التي وضع بإزائها غريمه (ستّ)، وليقيم على رفاتها، وفق رؤيته التناصية - من جانب آخر- بديلاً للقوة التي تقوم على الفضائل ممثلةً في شخصيات الأنبياء وعمرو بن العاص، بعد أن غير من قبل في مفهوم أبيس العجل الأسطوري وجعله رمزاً للغواية كعجل السامري، ليسقط في كل تشويه للأسطورة ما يقيم على أنقاضه فكرة القوة التي أفضنا

فيها. والتي ربما أن أستاذي لم يتنبه إلى القراءة حولها، من خلال كتابه «الرجولة عماد الخلق الفاضل».

أما أن حمزة لم يوظف الأسطورة فنياً فجاءت مجرد اسم وبطاقة خارجية، فهذه قراءة تظلم القصيدة على نحو ما حللناه وفق مفهوم للتناص، يتبنى مفهوم التفكيك والهدم للبناء ،في صورة تتراوح قرباً وبعداً بين (أبيس/ ست/ عجل السامريّ/ الحاكم الرمز). إن التداعيات التاريخية موجودة ومتمددة داخل النص في اتصال بالعنوان، ولكن بمفهوم التناص وتحولات الخطاب التي أفضنا في الحديث عنها.

إن أستاذي يرى «أن الأسطورة عند شحاتة افتقدت بعدها التاريخي، وافتقدت أيضاً قراءته الخاصة التي تضيف إلى البعد التاريخي بعداً معاصراً، يضاف بدوره إلى تاريخ الأسطورة، التي تتحدى الزمن لأنها تتأول مع كل زمن ومع كل قراءة جادة»[70]، وأنا أرى مع أبي همام أن القصيدة – إلا ما أخذته على الشاعر – «نغم آسر ثائر، لأن الشاعر صادق في وجدانه وفي أدائه، يستلهم حمزة التراث الفرعوني، والذاكرة الإسلامية حيث إنها مستمرة موصولة، وليست تراثاً، أو براري قديمة، وهو تراث وذاكرة بين الشاعر ومتلقيه آصرة قديمة متجددة، تقف على الإشارات والرموز، وهي غير قصية عنها، ومن ثم نجح الشاعر في تصريحه وفي رمزه، إنه يغزو التراث والذاكرة، ونحن معه في غزواته نحيي فيه هذا النفس الطويل المطبوع»[71]. صحيح أنه لم يضف إلى تاريخ الأسطورة التي تتحدى الزمن، شأنه شأن كثير من الشعراء، لكنه استطاع أن يحول في ما تبثه من خطابات متغايرة مفاهيم تدور حولها نقضاً وبناءً وفق صراع زمني تاريخي أدبي وسياسي يستلهم مصرحاً مرةً، ورامزاً أخرى، في سبيل خلق شعريات متجددة في هذا الاستلهام والاستدعاء الأسطوري الهدَّام الباني.

هوامش البحث وإحالاته

1) جيرار جينيت، «طروس.. الأدب على الأدب» – ضمن كتاب «آفاق التناصية – المفهوم والمنظور» – ترجمة وتقديم د. محمد خير البقاعي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1998م – ص 135.

2) نفسه، ص 137.

3) جوليا كريستيفا ـ «علم النص» – ترجمة فريد الزاهي – دار توبقال – الدار البيضاء – ط 1 – 1991م ـ ص 21.

4) د. محمد فكري الجزار – «العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي» – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1998م – ص 24.

5) د. محيي الدين محسب – «النقد اللساني لمفهوم اللغة الأدبية الخاصة» – بحث منشور – بمجلة الآداب والعلوم الإنسانية – بجامعة المنيا – كلية الآداب – مج 15 – يناير 1997م – ص 185.

6) عبدالرحمن حجازي – «مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة» – مجلة «علامات في النقد» – النادي الأدبي بجدة – مج 15 – ع 57ـ رجب 1426هـ – ص 131.

7) «العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي» – مرجع سابق، 37.

8) نفسه –37، 38.

9) انظر نص القصيدة الصفحات من 199:186 بديوان «حمزة شحاتة» – دار الأصفهاني – جدة – ط 1 – 1408هـ – 1998م.

10) «العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي» – مرجع سابق، 15.

11) نفسه، الصفحة نفسها.

12) هامش ص 186 من ديوان حمزة شحاتة، مصدر سابق.

13) روبير جاك تيبو، «موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية»، ترجمة فاطمة عبدالله محمود ـ مراجعة محمود ماهر طه – المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة – ط 1 – 2004م – ص 15 تحت اسم (أبيس).

14) نفسه، 27 – تحت اسم (آمون).

15) نفسه، 68 – تحت اسم (بتاح).

16) نفسه – 105 – تحت اسم ثور (جسد أوزيريس).

17) نفسه – 56 تحت اسم (أوزيريس).

18) نفسه 58 – تحت اسم أوزيريس (العصر الذهبي).

19) نفسه، 185 – تحت اسم (ستّ).

20) انظر د. عبدالله الغذامي – «الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية» – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ط 4 – 1998م – ص 263.

21) انظر، د. عبدالله الفيفي – «حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية» – النادي الأدبي بالرياض 1426هـ – 2005م – ص 18.

22) «العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي» – مرجع سابق، 21.

23) نفسه، الصفحة نفسها.

24) نفسه، الصفحة نفسها.

25) نفسه، الصفحة نفسها.

26) نفسه، الصفحة نفسها.

27) «ديوان حمزة شحاتة» – 186، 187.

28) عبدالفتاح أبو مدين – «حمزة شحاتة الأديب المفكر» – مجلة علامات في النقد – النادي الأدبي بجدة – مج 11 – ع 42 – شوال 1422هـ – ديسمبر 2001، ص 43.

29) د. صالح الزهراني – «البحث عن الجوهر – قراءة في قصيدة (أبيس) لحمزة شحاتة» – ضمن «موسوعة مكة الجلال والجمال – قراءة في الأدب السعودي» – ج 1 (محور الشعر) – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط 1 – 2005م – ص 349.

30) ديوان حمزة شحاتة، 187.

31) نفسه – 187، 188.

32) نفسه – 188، 189.

33) حمزة شحاتة – «إلى ابنتي شرين» – الكتاب العربي السعودي (12) – تهامة للنشر – جدة ـ ط 1 – 1400هـ – 1980م – الرسالة رقم (28) ص 121.

34) صلاح عبدالصبور – «حياتي في الشعر» – دار اقرأ – بيروت 1401هـ – 1981م – ص 145 . وانظر: د. حافظ المغربي – «صلاح عبدالصبور – الشاعر الناقد» – دار المناهل – بيروت ط 1 – 1427هـ – 2006م – انظر: التحليل الكامل لقصيدة «أغنية للشتاء» – في الصفحات من 108:51.

35) «حياتي في الشعر» – مرجع سابق، 143.

36) «ديوان حمزة شحاتة»، 189.

37) حمزة شحاتة – «الرجولة عماد الخلق الفاضل» – الكتاب العربي السعودي (27) – تهامة للنشر – جدة – ط 1 – 1401هـ – 1981م – ص 64.

38) يوسف محمود عليمات – «بلاغة الانتظار بين التأويل والتلقي» – مجلة علامات في النقد – النادي الأدبي بجدة ت مج 12 – ج 46 – ص 450.

39) «ديوان حمزة شحاتة»، 190.

40) نفسه، 191.

41) سورة الزخرف، الآية (54).

42) الشيخ عبدالرحمن بن ناصر السعدي – «تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان» – تحقيق عبدالرحمن بن معلا اللويحق – مؤسسة الرسالة، بيروت – ط 1 – 1424هـ – 2002م، ص767، 768.

43) «بلاغة الانتظار..» ضمن مرجع سابق، 449.

44) نفسه، 448.

45) «ديوان حمزة شحاتة» 192، 193.

46) «موسوعة الأساطير..» مصدر سابق، 106 تحت اسم ثور (جسد أوزيريس).

47) نفسها، 267 – تحت اسم (كاهن).

48) «موسوعة الأساطير..» – مصدر سابق، 185، تحت اسم (ست).

49) حمزة شحاتة – «رفات عقل» – جمع وتنسيق عبدالحميد مشخص – الكتاب العربي السعودي (13) – تهامة للنشر بجدة – ط 1 – 1400هـ – 1980 – ص 13.

50) «ديوان حمزة شحاتة» – 194.

51) نفسه، الصفحة نفسها.

52) سورة طه، الآيات من 87 :89.

53) «تفسير الكريم الرحمن»، 511.

54) «ديوان حمزة شحاتة» – 194، 195.

55) «الرجولة عماد الخلق الفاضل» – مرجع سابق، 67.

56) نفسه، الصفحة نفسها.

57) ديوان حمزة شحاتة، 195، 196.

58) د. عبداللطيف عبدالحليم (أبو همام) – «أم القرى وما حولها – صورة مكة في الشعر السعودي المعاصر» – ضمن كتاب صادر عن مؤسسة يماني الثقافية. جائزة الشاعر محمد حسن فقي – «ندوة مكة المكرمة في الشعر العربي – مطبعة المدني – مصر – ذو القعدة 1426هـ – ديسمبر 2005م – ص 253.

59) د. إنصاف بخاري «مكة المكرمة والمدينة المنورة في الشعر في المملكة العربية السعودية. القيم الموضوعة والفنية» – ط 1 – 1425هـ – 2004م – هامش ص 302.

60) د. عمر الطيب الساسي – «الموجز في الأدب العربي السعودي» – تهامة للنشر – جدة – ط 1 – 1406هـ – 1986م، ص 91.

61) «رفات عقل» مرجع سابق، 13.

62) «ديوان حمزة شحاتة» – 197.

63) «ديوان حمزة شحاتة» –197، 198.

64) د. علي عشري زايد – «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر» – دار الفكر العربي – مصر –1417هـ – 1997م – ص 174.

65) «الرجولة عماد الخلق الفاضل» – مرجع سابق، 65.

66) د. عبد الحميد إبراهيم – «نقاد الحداثة وموت القارئ» – نادي القصيم الأدبي – السعودية – 1415هـ – ص 111.

67) نفسه، الصفحة نفسها.

68) نفسه، 112.

69) نفسه، 113، 114.

70) نفسه، 114.

71) «أم القرى وما حولها – صورة مكة المكرمة في الشعر السعودي» – ضمن مرجع سابق، 257.

❖ ❖ ❖

مقدمة:

دعاني النادي الأدبي الثقافي بجدة من ضمن بعض الأدباء والدارسين لكتابة بحث عن الأديب الكبير والشاعر الكريم الأستاذ/ حمزة شحاتة - يرحمه الله - أداءً لحقه علينا باعتباره رمزاً من رموز الأدب والثقافة بالمملكة العربية السعودية وذلك ضمن فعاليات منتدى النص الذي قرر النادي تنظيمه خلال الفترة ما بين 13-16 صفر 1427هـ كما جاء في خطاب النادي رقم 123/ أج 26 وتاريخ 10 ذو القعدة 1426هـ والخطاب الإلحاقي رقم 142/ أج 26 في 24/12/1426هـ.

ويسرني أن أسجل الشكر والتقدير على ما يقوم به النادي من جهود لخدمة الثقافة والأدب ممثلاً في مجلس إدارته الموقر برئاسة الأديب الكبير الأستاذ/ عبدالفتاح أبو مدين.

هدف الدراسة:

يحاول الباحث أن يقدم قراءة تربوية فيما خلفه الأديب والمفكر الأستاذ/ حمزة شحاتة (سأشير إليه في هذا البحث باسمه الأول فقط) من آثار تربوية وأدبية تم نشرها عن طريق مؤسسة تهامة ودار الأصفهاني للطباعة بجدة بالإضافة إلى مقابلة شخصية.

منهج الدراسة:

تقوم هذه الدراسة على قراءة نصوص الآثار التربوية والأدبية التي خلفها حمزة. وقد حصلت منها على أربعة كتب هي:

(1) الرجولة عماد الخلق الفاضل.

(2) إلى ابنتي شيرين.

(3) رفات عقل.

(4) ديوان حمزة شحاتة.

وأحاول من هذه القراءة أن أخرج بملخص عن آراء حمزة في التربية والتعليم من خلال رؤاه في الحياة والقيم وطرق التعامل مع القيم والسلوك مما يجعلها عدةً للإنسان في مسيرة حياته حتى يكون رجلاً فاضلاً أو امرأة فاضلة.

ملامح من شخصيته:

عندما فرغت من قراءتي الأولى لما خلفه حمزة من آثار تربوية وأدبية وجدته متعدد المواهب والقدرات إلى جانب اعتزازه بنفسه وإصراره على أن يحيا الحياة التي تعززها السجايا والمثل. إن حمزة يمثل قيمة أخلاقية قلَّ أن يتمتع بها مثله. وأنا لا أستطيع أن أوفيه حقه سيما وأني لم أعاصره، وقد عبر عن شعوري هذا صديقه الأستاذ عزيز ضياء - رحمهما الله - إذ قال: «حمزة يبدو وكأنه قد ولد.. قمة شامخة.. ولا أقول ولد عبقرياً (فهو) منذ عرفه عشاق الحرف والكلمة قمة لا تدري كيف تكون»[1] ولكني سأحاول تسليط الضوء على بعض ملامح شخصيته.

الإيمـان:

عاش حمزة مؤمناً بالله يتزود في حياته بالقرآن الكريم ويتمثل بسيرة النبي ﷺ. القرآن لا يريد مستحيلاً ولا يدعو إليه، إنما يريد الممكن[2]، والإسلام رسالته محاولة حكيمة لتربية الحياء في النفوس ولهذا كانت حياة محمد ﷺ تضحية صادقة تدفع الناس إلى النصر و«ألاَّ ينهزموا في مواطن

الجهاد.. أمام الكثرة ، وأمام الموت المحقق». كانت سيرته عليه الصلاة والسلام «حياء» لا يترك الغني يأكل، حتى يشبع الضعيف»[3]، ويقول عن نفسه أنه عميق الإيمان ولكنه يفكر[4]. والدين لديه بصيرة ، ويقين ، وخير، وعودة إلى الله:

بصيرة الدين، وهل غيرها ردَّ على الحائر إيقانه؟
تقودنا للخير في حكمةٍ تروي لهيف القلب حرانه
جلَّ عُلا الله، وقرَّت به ضمائر تلهم عرفانه
فتؤثر الخير على ضده وتستميح الله غفرانه[5]

ويرى أننا عندما نفعل خيراً للغير، ينبغي أن لا ننتظر أو نتقبل جزاءً عليه من غير الله[6]. وهو يؤمن بالقدر خيره وشره من الله سبحانه وتعالى ، ويرى أن رسالة الإنسان هي العمل وعدم الجنوح إلى الكسل. أما ماذا يحدث؟ ما المصير؟ ماذا يضمر الآخرون؟ «فيجب أن ندع» هذا لله.. إن محمداً ﷺ يقول: (إن ما أصابك لم يكن ليخطئك.. وما أخطأك لم يكن ليصيبك)[7]. ويرى نبذ المخاوف والقلق ﴿قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا﴾ هذا كلام الله عز وجل[8].

عزة النفس:

عاش عزيزاً على نفسه وبين أهل وطنه ومحبيه. فهو أديب يعشق الحق والخير والجمال، دارس يبحث عن الحقيقة العلمية، تأسَّى في حياته بكبار الرجال الذين قادتهم عزائمهم إلى قمم النزاهة والصبر والتصميم والإرادة القوية.

شقيت بها بين الكهولة والصبا مآرب، لما أقضِ منهن مأربا
فما أنا إلا ما أهيم بحبِّه من المثل العليا، جهاداً ومطلبا

سموت بنفسي أن يهون حياؤها فيسحرها برق المطامع خلَّبا
رضيت لها ضنْك الحياة، ورضتُها عليها، فألفته عذاباً محبَّبا
رفيقان، قد عاشا على خير صحبةٍ تحوّل جدْب العيش ريَّانَ مُخصبا[9]

حب الوطن:

نادى العلماء والمفكرين والمربين أن يؤدوا واجباتهم من أجل تربية جيل ينهض بالأمانة في جو من الحياء الذي يحقق الجمال والحق والقوى، فهو يقول للمواطن الصادق: «إن أعجزك الجهاد لأنك ضعيف، أو لأنك فقير، فجهادك أن تأخذ بيد الضعيف تواسيه، وبيد الحائر تهديه، وبيد المصاب تعزيه ، وبيد الجاهل تعرفه ما يجهل، وبيد العاثر تنهضه.. وجهادك أن تنفخ في الضمائر حتى تحيا»[10]. أنت رجل لا ينسى قضية نفسه وأسرته، فلا تنس قضية أمتك ووطنك . اشتغل بها في نفسك حتى تكون عقدة عصبية يرثها ابنك وبنتك.. لا تحقد على الضعيف إذا كنت قوياً، ولا تحقد على الضعيف إذا كنت ضعيفاً. هو في الأولى دونك، وفي الثانية ندك... المسلمون أمناء بعض. بنتي وابني أمانة في يدك وبنتك وابنك أمانة في يدي. فافعل بأمانتي ما تريد أن أفعل بأمانتك»[11].

والوطن عنده أمجاد ماضٍ تليد وجهاد من أجل الحاضر والمستقبل:

يا سطوراً ! كتبتها بدمي الحُر أنيري جوانب الصحراء

❖ ❖ ❖

وانشري في مواطن العرب اللاَّ هيي ناراً مكِّية اللألاء

❖ ❖ ❖

وأعيدي تاريخ مكة في الأ فاق فتحاً يسحُّ بالآلاء

❖ ❖ ❖

واستفزي حبالها السمر، ترتدُّ بإرث الآباء للأبناء

❖ ❖ ❖

من هنا راية العدالة رفَّت وأنارت جوانب الغبراء[12]

التواضع:

حمزة مفكر ومثقف وأديب ، ومع ذلك يقول في بداية محاضرته الشهيرة التي ألقاها في جمعية الإسعاف الخيري بمكة المكرمة عام 1359هـ إنها «الضرورة التي دفعتني للوقوف أمامك، مع إيماني بضآلة شأني في ميزان الفهم العام[13]. وهو يخشى الفشل فإن كتبت لي السلامة فإنما تكون أثر الحظ، وخارقة من خوارقه المعروفة»[14].

يقول في إحدى رسائله لابنته شيرين: «إنني أشعر بخجل عظيم وتضاؤل عندما (تتوهمين) أني جدير بأن أكون أباً يجوز أن يوجه إليه بعض الثناء.. (إني) لأزداد خجلاً منك ومن نفسي»[15]. ما الذي يمكن أن يجعلك معجبةً بي؟! وأنا الأب الذي لم يحقق ذاته في كل مجال طرقه في طريق حياته[16]!

وتقول عنه ابنته شيرين إنه «كان يحب البعد كل البعد عن الشهرة وتسليط الأضواء على أي عمل يقوم به.. صحيفة الأهرام القاهرية نشرت عنه ريبورتاجاً مصوراً .. وأذكر يومها .. أنه صعد أحد الجيران في العمارة.. جاء بكل شغف وإعجاب ليقول لأبي (أنت هذا الأديب العظيم والشاعر العملاق تسكن بيننا كل هذه الأعوام ولا نعلم عنك أي شيء من هذا) فرد عليه أبي.. (لست أنا يا سيدي المقصود بهذا الكلام .. ولكنه مجرد تشابه في الأسماء.. فهناك أديب مشهور حقاً في المملكة اسمه حمزة شحاتة، أما الذي.. أمامك فهو إنسان عادي يعمل مربية لخمس بنات»[17].

الشغف المعرفي:

المعرفة أساس الإيمان ، وهي الطريق المستنير إلى الحرية، والتجريب هو أداء صقل المعرفة.

وإذا كان حمزة تلقى العلم بالمدارس حتى تخرج في مدرسة الفلاح بجدة وابتعث إلى الهند للدراسة[18] فقد رسَّخ معارفه عن طريق القراءة ومناقشة ما يقرأ مع أقرانه «مع ضعف الموارد وانعدام أسباب الدعة والرخاء.. بل وانعدام الضوء الذي نسهر به عاكفين على القراءة والبحث والمتابعة باستثناء (الفانوس الهندي) الذي.. (ندخله) معنا في (الناموسية) برغم شدة الحر، واحتباس النسمة، هرباً من البعوض ، وإصراراً على القراءة والدرس مع عدم التخلف عن العمل في الوظائف التي نشغلها في أوقات الدوام المقررة... ولكن مشاعر الإيمان بحق الوطن علينا كانت تخفف من وعثاء مسيرتنا الثقافية ووعورة مسالكها»[19] ويمكن تحديد بعض المصادر المعرفية في الآتي:

- أمهات الكتب في اللغة العربية والتاريخ.
- آثار أرسطو وأفلاطون وغيرهما.
- المترجم إلى اللغة العربية من الآداب العالمية.
- ما أصدرته المطابع من أعمال أحمد لطفي السيد، وعبدالقادر المازني، وطه حسين، وعباس محمود العقاد، وشكيب أرسلان.
- أدب المهجر وخاصةً عند جبران خليل جبران، وإيليا أبو ماضي.
- المجلات الأدبية التي تصدر بالقاهرة وبيروت.

ولعلَّ قدرته على القراءة الناقدة هي التي ساعدته على الوصول إلى مرحلة من «النضج العقلي والفني وهو بين مرحلة الصبا الغضّ والشباب في فجره دون ضحاه»[20].

الواقعية:

يؤكد حمزة باستمرار على أنه طالب علم، وأنه مهما تعلم يظل محتاجاً إلى التجريد الذي هو مرضي الذي لا أشفى منه «كيلا يتحول ما يكتبه وما يلقيه من محاضرات إلى مواعظ[21] ويقول في محاضرته: «فإذا ظن ظان أن فيما أقوله الليلة خلطاً أو إطلاقاً أو شذوذاً، فإنما يكون هذا الظن معقولاً لا أضيق به». وإلى هذا فهو يدعو إلى استغلال الإمكانات المتاحة حول الإنسان إلى أقصى درجة لأن الفرصة دائماً «يحددها ما تجد.. لا ما تريد»[22].

إن هذه الواقعية علمية وليست ساذجة، إنها ليست قبولاً بالمسلمات ولكنها تأكيد منه على أنه ليس خيالياً يجري وراء أحلام سرابية، ولا فيلسوفاً يقضي وقته بين الافتراض الذي لا يؤدي إلى نتائج محسوسة والتنظير الذي لا يأخذنا إلا إلى الأوهام. ولذلك فهو يرى أن المعرفة ليست أن تعلم ما تجهل.. ولكن أن تنتفع بما تتعلم[23]. والمجازفة في نظره ضرورية للتقدم فهي «في تاريخ نشأة الحياة ، وفي تاريخ تطوراتها، قادت روادها إلى القمم الشامخة وأعانت على كشف مساتير الوجود والفكر»[24].

الأب المسؤول:

تفيض رسائله إلى ابنته شرين بالتوجيهات والوصايا في أسلوب يميل إلى الإشارة والتلميح دون المباشرة والتصريح. والرسائل في مجملها تدل على حبه لبناته الخمس وأمله في أن تكون كل واحدة أمينةً على رسالتها في الحياة عن قناعة ورضى. لقد ربَّى بناته على الاعتماد على الله والثقة بالنفس ومواصلة مسيرة الحياة: «إن غايات الحياة والعقل والقدرة لا تنتهي، وهذا ما يجعل الحياة تجدداً مستمراً .. ومتعةً دائمة.. وأمجاداً مضيئة»[25].

«لا تدعي للمخاوف سبيلاً إلى نفسك وعقلك... كوني رقيقة لطيفة

مخلصة، وصلي.. وحافظي على الصلاة، وعلى تلاوة القرآن ﴿ألا بذكر الله تطمئن القلوب﴾ وتقربي إلى الله بالنوافل.. واسمعي قول الله عز وجل: (مايزال عبدي يتقرب إلي بالنوافل حتى أحبه، فإذا أحببته كنت عينه التي ينظر بها وسمعه الذي يسمع به ويده التي يضرب بها)[26]. «اطردي مخاوفك دائماً.. فإن الخوف والقلق عاجزان عن حلّ أية مشكلة بقدر ما هما قادران على مضاعفة المشاكل.. ومنه مشاكل تخريب النفس والعقل والجسم»[27].

«التمسي العون من الله بالاتجاه إليه اتجاهاً صادقاً ثابتاً يتقدم ولا يتقهقر.. ويعلو ولا ينخفض»[28]. لا تخافي من المستقبل.. واعملي دائبةً كلما تستطيعين في صبر وثبات ودعي المستقبل لله»[29].

«تواضعي... ابتعدي عن الغرور»[30].

لحمزة خمس بنات هن: شيرين، ليلى، سهام، زلفى، ونجلاء. وهو في جميع توجيهاته يدل على الطريق فقط ويترك لابنته أن تقرر وتختار الأسلوب الذي تراه.

حياته الوظيفية:

سأشير إلى الوظائف التي باشرها حمزة شحاتة أثناء عمله بالمملكة.. أما حياته العملية فإني أعتبره بدأ العمل متعلماً منذ نعومة أظفاره حتى تحول عالماً ومفكراً وباحثاً طيلة حياته حتى لقي ربه عز وجل.

يتحدث صديقه الأستاذ عزيز ضياء «عن مسيرة ثقافية عشناها مع الفقيد.. مع ضعف الموارد وانعدام أسباب الدعة والرخاء.. (إلا أننا كنا) نسهر عاكفين على القراءة والبحث والمتابعة... مع عدم التخلف عن العمل في الوظائف التي نشغلها»[31]. وهذا يعني أنه عمل في عدد من الوظائف الحكومية بمكة وحدها أو بمكة وجدة.

ذكرت لأستاذي الشيخ سعد بن عبدالله المليص أني بصدد الكتابة عن

حمزة شحاتة فشجعني وقال: «لقد كان رجلاً فاضلاً، فقد رأيته عدة مرات عندما زارنا ونحن طلاب بالمدرسة الرحمانية بمكة وذلك في منتصف الستينات من القرن الهجري الماضي». وكان المليص بالسنة الثانية الابتدائية ومدير المدرسة في ذلك الوقت الأستاذ مصطفى يغمور وخلفه الأستاذ عبدالله الساسي. يقول المليص إن الشيخ محمد بن مانع كان يزورهم يوم الثلاثاء من كل أسبوع ويدخل الفصول ويتفقَّد الطلاب ومستوياتهم الدراسية ثم يلقي فيهم كلمة توجيهية، ولما عين الشيخ بن مانع مديراً للمعارف خلفه في مهمة زيارة المدرسة الأستاذ حمزة شحاتة الذي كان يحث الطلاب على التمسك بالدين وطاعة الوالدين وقال المليص: «حفظت عنه أكثر من قطعة أدبية مثل:

إنني طفل صغير لأبي حبي وأمي
فأبي يعنى بعيشي وتزيل الأم همي

وتحفيزاً على حب الوطن:

إنني أهوى بلادي وهي روح في فؤادي
وغداً أحمي حماها ولها كل جهادي
أنا فرع وهي أصل أنا منها وإليها
كيف لا يعشق طفل بلدةً يحيى عليها

وتشجيعاً على النظام والترتيب:

إن الذي يرتب متاعه لا يتعب
وكل شيء عنده في موضع أعدَّه
متى يعد إليه يجده في يديه
من غير بحث يجهده ولا زمان يفقده
حسن نظام العمل يضمن نيل الأمل[32]

وهذا يجعلنا نعتقد أن مديرية المعارف كانت إحدى المواقع التي عمل بها موظفاً رسمياً أو متعاوناً. وأثناء عمله الوظيفي كان مثابراً على أداء عمله بإخلاص. ويظهر أنه لم يستطع التآلف مع رؤسائه لأسباب يبدو أنها تتعلق بعدم حبه للتملق فاستقال من الوظائف الرسمية:

وكوني لست أول مستقيل تنطَّع في وظيفته فخابا
دليل أن للأرزاق عمراً وأن لكل مرتحل مآبا
وأن لطاعة الرؤساء سحراً يبلِّغُ من يطيف بها السحابا
وما أخطأت إذ ألزمت نفسي كرامتها، وآثرتُ الصوابا
فإن الحق أجدر باتِّباع ولو كانت عواقبه هُبابا[33]

وبعد الاستقالة عانى من قلة الموارد المالية وتزايد الأعباء عليه فاتجه إلى أعمال حرة بسيطة لا تلبي حاجاته فرشحه أحد جيرانه للعمل مع شركة خاصة في منطقة المهد حيث كان يستخرج الذهب؛ وعمل تحت إمرة رجل أجنبي رقَّاه إلى وظيفة كاتب مستودعات:

فرقّاني المدير إلى وظيفة كاتب الجرد
وزوَّد راتبي عشر ين مريالاً بلا كدٍّ
وكان إذا رآني قا ل لي (قود مورننق أوفرند)
وخصص لي من البسكوت كيلوين بالزيد
فلما ثارت الحرب وجرَّ الويل هتلردي
أقالوني، وردُّوني وصح الجمع في جُغدي[34]

وتشير النصوص وما أورده عنه معارفه وأصدقاؤه بأنه تقلب في عدة وظائف حكومية في جهات مختلفة، ولكن يبقى الخبر اليقين رهن مزيد من البحث والاستقصاء.

آثـــاره:

كان حمزة شاعراً ومربياً وباحثاً دؤوباً وله منجزات متعددة، ولكنه كان يزهد في الشهرة ولم يسمح بطباعة أعماله. وبعد وفاته قام الأمير عبدالله الفيصل بن عبدالعزيز بجمع ما لديه من قصائد حمزة ووجه بطباعتها في ديوان، وعهد بمراجعتها وإعدادها للنشر إلى الأستاذ محمد علي مغربي وعبدالمجيد شبكشي فخرج ذلك العمل في مجموعة شعرية أطلق عليها عنوان «ديوان حمزة شحاته». وكان لمؤسسة تهامة السبق في نشر محاضرته في كتاب بعنوان الرجولة عماد الخلق الفاضل، ورسائله إلى ابنته في كتاب إلى ابنتي شيرين، وقطوف من سيرته الذاتية وآرائه في الحياة والأدب والاجتماع وغيرها في كتاب بعنوان رفات عقل وقام الأستاذ عبدالحميد مشخص بمراجعة وترتيب هذه القطوف.

وفي عام 1975م نشر له بالقاهرة ديوان ضم (14) أربع عشرة قصيدة فقط بعنوان شجون لا تنتهي وكل هذه القصائد تضمنها ديوانه الذي ألمحنا إليه.

أصدقاؤه:

تدل الصور التي نشرت في كتبه، وما سطره عنه بعض محبيه أن حمزة كان له أصدقاء نزعم أنه اصطفاهم لعلمهم وقدرتهم على التفكير، وجميعهم من الرعيل الأول الذين أسسوا للنهضة الثقافية والأدبية. وفيما يلي أسماء لبعض أصدقائه حسب الترتيب الأبجدي: إبراهيم فلالي، أحمد ملايكه، عبدالحميد مشخص، عبدالله عبدالجبار، عبدالمجيد شبكشي، عبدالوهاب آشي، عزيز ضياء، محمد حسن عواد، محمد سعيد عامودي، محمد قطان، محمد علي مغربي، ومحمد نور جمجوم.

وإذا كان القرين إلى المقارن ينتسب فقد اختار حمزة من يقارن. وهكذا وبحكم الدراسة والاطلاع فقد قامت قرابات ذهنية بين حمزة والأدباء الذين

عاصروه. وأعتقد أن له أصدقاء آخرين خلَّصاً وليس بالضرورة أن يكونوا أدباءً، وجيراناً طيبين ويبقى هذا المجال مفتوحاً للدرس الدقيق.

وفاته:

توفي - رحمه الله رحمة الأبرار - بالقاهرة التي اتخذها مهاجراً له في أخريات سني حياته عام 1399هـ/1972م ونقل جثمانه إلى مكة المكرمة التي أحبها، ودفن فيها.

رؤى تربوية

الإنسان:

يتمتع الإنسان بقدرات عقلية تؤهله لدراسة الكون من حوله والاستفادة مما يختزنه الكون من إمكانات مادية يمكن تسخيرها لصالح الإنسانية. نشأ الإنسان بدائياً وتلخصت همومه الأولى في البحث عن الغذاء والمأوى، ثم مرَّ بأطوار ومراحل كبرى شكَّل فيها حياته وعلاقاته. وإذا كان علم الاجتماع يحاول، ومايزال، الوصول إلى نتائج «بنيت على قليل من آثار الإنسان القديم، وعلى كثير من الفروض المرتجلة»[35]. فإن عُقداً كثيرة تبقى أمامه وخاصةً ما يتعلق بتحديد مراحل تطور الإنسان في كل طور من أطوار حياته.

ويرى حمزة أن الإنسان ومن خلال رحلة تاريخية طويلة تمكَّن خلالها من وضع قوانين تنظم حياته قام فيها بمجهود كبير ومضن في تهذيب النفوس، وتحديد ميولها، وكبح نزعاتها[36]. وخلال هذه الرِّحلة تعددت مطالب الحياة واستطاع الإنسان أن يبني لنفسه مؤسسات تساعده على تطوير نفسه وتسخير الإمكانات من حوله لتنمية هذا التطور وصيانته. فنشأت الحاجة إلى التعليم وأصبح لدينا بحكم النتيجة إنساناً متعلماً وآخر جاهلاً. ومن بين المتعلمين أذكياء منهم من وجه ذكاءه للخير ومنهم من اتجه

نحو الشر. وأصبح لدى الإنسان مخزوناً من المفاهيم التي أدت إلى تصنيف العلوم المختلفة وتقدمها. ومع ذلك «فإن خصائص النفس والفكر لم تتغير»[37]. فالحب والكره ، والذكاء والغباء ، والخيال وخصائص غيرها بقيت كما هي قبل «ألف سنة» مثلاً ولكن «الاكتشافات وتقدم وسائل التعليم، وتطور نفوذ الثروة والسلاح والتقدم الآلي، وسعت مجالات الذكاء وضاعفتها»[38] وهذا ينطبق على بقية خصائص النفس الإنسانية.

حاول الإنسان خلال مسيرة تطور حياته وأساليبها أن يهذب نفسه، ويرسم حدود علائقه مع الآخرين. فتكوّنت الأسر والجماعات ونشأت الأوطان وبقيت معه غريزة الأنانية. إلا أنه هذبها لكي تصبح عند الناس الأسوياء تمتزج بالغيرية وهو الشعور بالآخر واحترام حقوقه وحدود حاجاته وحرياته. وتكون الأنانية في هذا السياق مقبولةً ومحمودة عندما تنحصر في حب الوطن والانحياز إلى الأهداف النبيلة للجماعة . ولذلك فإن المجتمعات لا تتشابه «ضعفاً وقوة وهم لا يتساوون إدراكاً وكفاءة»[39] في النهوض بأعباء الغيرية.

الطفل:

يمثل الطفل لدى حمزة مظهراً من مظاهر حالة البقاء للإنسان، والطفولة عنده تعني استمرار الحياة. فالأم عندما تحمل جنيناً فهي تعيش مرحلة تاريخية لتضع قدميها لأول مرة في تاريخها كإمرأة[40] وهذا ينطبق على الأب في نفس الوقت فهو يشارك مع زوجته في عملية ضمان البقاء واستمرار الحياة . إن هذا الهدف الذي تسعى إليه الإنسانية يحتم ضرورة أن الأسرة لابد وأن تعيش في هدوء لكي ينمو الجنين نمواً متوازناً حتى يأتي إلى الدنيا سوياً.

إن صرخة الطفل الأولى عندما يولد تبشر بفجر جديد في حياة الجماعة، وهو مولودها كلها «في أول استهلاله»[41]. وكل مولود يولد على

الفطرة، والفطرة فيها خير وفيها شر ولكن مسؤولية الأبوين واضحة حول واجبهما في تربية الطفل على معرفة الفضائل (الخير) وممارستها، ومعرفة الرذائل (الشر) واجتنابها.

يحيا الطفل مع الكبار ولكن له عالمه الخاص الذي يتشكل بتأثير البيئة حوله وبدافعية حاجاته، ورغبات المجتمع المحيط به. طفل المدينة أوسع أفقاً من طفل القرية، فالأول تحكمه حاجات متعددة وعالمه واسع بقدر سعة المدينة وحاجاته متعددة ومعقدة بقدر تعدد وسائل وأساليب الحياة فيها، بينما طفل القرية حاجاته محدودة وعالمه لا يتعدى حدود قريته؛ إلا أن الأطفال جميعاً يتميزون بالقدرة على التعلُّم والانطلاق نحو ساحات أرحب في دنيا المعارف والعلوم. وهذا يعطيه الحق في أن يعيش بعيداً من الخوف[42].

إن مسؤوليات الأسرة والمدرسة نحو الطفل كثيرة ومتعددة وفي أساسها تربيته على الحياء فهو جماع الأخلاق الفاضلة، وتشجيعه على التعلم والعمل بما يعلم وأن يكون طلب المعرفة لدى الطفل أساس الحياة. إن حب المعرفة غريزة لدى الإنسان تولد مع الطفل ويحيا بها، فالمربون مسؤولون عن توجيهه نحو المعرفة ومصادرها في رقةٍ وهدوء. يجب إرشاد الطفل ليس فقط لاكتساب المعرفة، ولكن لكي يفهمها ويحلِّل مراميها ويفك ألغازها وينطلق بها نحو رحاب علمية أوسع فيصبح بهذا مشاركاً في صياغة المعرفة وتسخيرها لخير الإنسان. «في الدنيا أطفال يولدون وفي أعصابهم حركة العاصفة.. قد يكون الواحد منهم زعيماً أو قائداً يرجُّ عصره ويقيم الحياة ويقعدها كما يقيم أمة ويقعدها..»[43].

يولد الطفل أنانياً وفي الأنانية فضل عندما تكون غاياتها حفظ الحياة، والعمل في صالح الجماعة التي يعيش فيها الإنسان.. ولكن يجب تهذيب هذه الغريزة بتربية الطفل بحيث يعرف الآخر الذي يعيش معه، ويعرف حقوقه فلا يحترمها فحسب بل ولا «يرضى أن ينال حقه، حتى ينال كل حقه. وحتى يكون الحق مبدأً عاماً لحياة الجماعة»[44].

يجب أن ننظر إلى الطفل على أنه مُكتمل الصفات التي تجعل منه رجلاً بين أهله لأنه في داخله «لا يشعر أنه صغير، أو ضعيف، أو مقيد الحرية أو مهضوم»[45]. والسنوات الأولى من حياة الطفل هي «التي تكون مركز القيادة الوجدانية والجسدية والفكرية فيه»[46]. إننا «نخطئ عندما نظن أن الأطفال في سني حياتهم الأولى لا يعرفون، ولا يدركون»[47]. فالطفل في المجتمعات المتحضرة «يعتبر رجلاً صغيراً بين أهله، يعامل معاملة الرجل، ويعطى مميزاته، ومطالبه، وهو عضو في الأسرة، له محله الخاص، وعلى المائدة موضعه الخاص، وحريته التامة، لا يكتم عنه شيء، ولا يلزم بإتباع أساليب وآداب لا يتبعها الكبار أنفسهم.. ولا يقسر على إتباع ما يعرف أن السير عليه في مستقبله غير ممكن»[48].

أهداف تربوية:

طبيعة الأهداف أنها بعيدة المدى، ولا تتحقق إلا خلال فترة زمنية تطول أو تقصر حسب الإخلاص لها والعمل في ضوئها؛ ولكنها تبقى دليلاً على العمل في المستقبل؛ وهي تأخذ طابع الإستراتيجية إذ يندرج تحت كل هدف عدد من الخطط والبرامج العملية التي تسير نحو تحقيق الهدف.

وإذا تأملنا فكر حمزة في هذا المجال نرى أنه يتخيل وطناً أبناؤه متعلمون، ويتمتعون بوعي يدفعهم للمشاركة في بناء وطنهم إلى جانب المساهمة في تنمية المعارف والمهارات الإنسانية. وهو في هذا الصدد ينطلق في رؤاه من عقيدة الإسلام وتاريخ المسلمين من أجل إقامة وطن تكون فيه الثوابت نبراساً ينير الطريق الذي يتواءم مع الحاضر، ويستشرف المستقبل.

إنه يرى أن الكمال «نشدة الحياة.. ووهمها الذي تنساق أبداً في طلابه[49]. وأن الحياة تسير أبداً إلى الأمام ، وأن كل شيء في مجال العلم والتربية والفكر والمكتشفات العلمية يتغير. ولذلك فإن رسالة التربية تكمن في

توجيه هذا التغير نحو الارتقاء بأساليب الحياة وصولاً بالإنسان إلى تحقيق العدل والمساواة والعيش الرفيه. وفي هذا الإطار حدد أهدافه التربوية التي نعرض لها فيما يلي:

المعرفة:

تأتي المعرفة في مقدمة الأهداف التربوية لأنها أساس الإيمان[50]. والمعرفة الحقيقة لابد أن تنمي الذكاء وتهذب العقل. ولابد من تلازم العقل والذكاء، فالذكي العاقل العالم خير من الذكي العالم . الأول يردُّه العقل عن تسخير العلم للشر؛ والثاني قد ينجرف إلى الشر. العالم الذي صنع القنبلة الذرية لم يكن لديه ضابط عقلي ولا أخلاقي يردُّه عن تطوير وسائل القتل والتدمير. بينما العالم الذي اكتشف (البنسلين) شعر بحاجة الناس فطوَّر أبحاثه لصحة الإنسان. وقد أثبتت الوقائع التاريخية أن «تقدم الذكاء، والعقل والعلم.. هزم القوانين المسلَّحة وهزأ بها، لأنه أقوى منها»[51]. والمعرفة ضرورية للإيمان، وقد قال الله سبحانه وتعالى: ﴿فاعلم أنه لا إله إلا الله، واستغفر لذنبك﴾ والعمل بما نعرف يأتي بعد مرحلة المعرفة والإيمان ويتمثل ذلك في رسولنا ﷺ: ﴿قل آمنت بالله ثم استقم﴾.

وإذا كانت المعرفة في ذاتها هدفاً فإنها يجب أن تنمي في الطالب حبَّ الجري وراء مستجداتها، وأن تنمي في المتعلم (العارف) حبَّ تسهيل سبل المعرفة لغيره من الناس. إن المعرفة لا تنمو بالجمود أو الشعور بتمام العلم، ولكنها تزيد وتتوسع بالدرس المستمر، والاطلاع الدائم، والنشاط المتجدد في سبيل كشف مساتيرها وفتح مغاليقها. والعارف الباحث لا يكف عن السؤال بغية الوصول إلى جواب شاف عن حقائق الكون وأسرار الحياة. إن تداعي الأسئلة في أذهان الطلاب هو خير وسيلة من وسائل اللهث وراء المعرفة. ولذلك فإن التربية لابد وأن تشجع الطلاب على الافتراض، والخيال وصولاً إلى الحقيقة العلمية.

التفكير:

إن التحصيل العلمي لا يكفي لإعداد جيل متعلِّم يقوم بواجباته الاجتماعية والوطنية، ويساهم في تقدم العلوم والمعارف. إن المساهمة في تقدم العلوم والمعارف وصياغتها بما ينفع الإنسان لا يمكن أن تتحقق إلا في بيئة علمية تسمح بحرية التفكير. ويقول حمزة: «ألفت أن أطلق لفكري عنانه فهذا عندي أخلق بأن يجعلني أكثر شعوراً بحياتي، وفهماً لها»[52]. ولذلك فلابد من تدريب الطلاب والباحثين والدارسين على التفكير وعدم وضع القيود التي تحد من حركتهم الحرة نحو المعرفة والوصول إلى حقائق الحياة.

الحركة والتجديد:

تمثل المجازفة مرتكزاً رئيساً لدى العلماء والباحثين فلولاها لما تمت الاكتشافات العلمية والجغرافية التي سارت بحياة الإنسان إلى الأمام، واستطاع بها أن يعيش عيشاً رفيهاً. بل إن المجازفة «قادت روادها إلى القمم الشامخة وأعانت على كشف مساتير الوجود والفكر»[53]. ولذلك فإن استشراف المستقبل يعدُّ أساساً في أساليب التربية التي تؤسس لاستمرار التطور في العلوم النظرية والتطبيقية على السواء. ولذلك فإن الافتراض والسؤال لا تقل في أهميتها عن التحليل والاستنتاج.

يرى حمزة إن اتساع الفكر وشيوعه بين الناس قد حرر الشعوب من عزلتها[54]، وأراه متفائلاً في هذا المجال. صحيح أن الفكر قد قارب بين الشعوب وخفف من العزلة القائمة بين ثقافاتها إلا أنه لم يصلْ بعد إلى درجة التحرر أو التحرير من العزلة. فها نحن بعد ثمانية وستين عاماً من إعلانه هذا الرأي مانزال نعاني في هذا العالم من التنكر للآخر وطمس ثقافته. وهذه حقيقة تتجلى في رؤية الأستاذ الأمريكي الجامعي الشهير صامويل هنتنجتن الذي يدرس في جامعة هارفارد. وبالرغم من أن هذا الأستاذ طاف عدداً من أقطار الدنيا ويدرس لديه طلاب من شعوب وثقافات مختلفة وأكاد

أجزم بأن منهم طلاباً عرباً ومسلمين؛ فهو يرى أن ثقافة الغرب هي الأمثل والأسمى، وأن العداء متأصل بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية. أكثر من ذلك فهو يرى أن صراعاً بين الحضارتين قادم لا محالة. وليس هذا فحسب بل هو يسمي بلاد المسلمين من إندونيسيا في آسيا وحتى المغرب في أفريقيا بالهلال الدموي. إننا بالرغم من التسليم بحقيقة تضارب المصالح المادية والسياسية بين الشعوب والثقافات إلا أننا نرى أن دعوة هنتنجتن تأتي نتيجة للتربية المنزلية والمدرسية والاجتماعية التي تلقاها. وهذا ما يجعلنا نقول إن التحرر أو التحرير لم يتحقق.

مسيرة العلوم والتقنية وما وصل إليه الإنسان من تقدم في وسائل الاتصال والمواصلات تفرض على عالمنا العربي والإسلامي وإن شئت فعلى عالمنا النامي ضرورة تعلُّم أسرار العلوم ومفاتيح التقنية، وكيفية المساهمة في تطويرها وتحديثها حتى لا نظل مستهلكين لمعطيات العلم والتقنية في الغرب. والتربية مسؤولة عن إشباع ما نراه ورآه حمزة قرابات بين الشعوب بالعلم والسعي وراء اكتشاف ساحات جديدة في دنيا العلوم والتقنية.

ينبغي على علماء التربية والمؤسسات التربوية لدينا أن تركز على التجديد في العلوم والحركة نحو التقنية؛ وهذا لا يتحقق إلا بالتجديد والابتكار في وسائل التعليم سواءً في طرق التدريس أو في برامج إعداد المعلم الناجح الذي يسهل الوصول إلى أسرار المعرفة وآفاقها أمام طلابه. ينبغي ألا يكون النجاح في الاختبار، أو الحصول على الشهادات العليا هو الهدف. إنها وسائل تعين على تحقيق إرادة الحياة. والعلم لا يتجدد إلا في الإنسان الذي يتمتع بقدرات على توسيع معارفه واستكناه المستقبل بكل تحدياته وآماله. وإذا كان أسلافنا قالوا إن من قال أنا عالم فقد جهل، فإنني أنظر إلى هذه المقولة من عدة زوايا، منها أنهم يدعون إلى الاعتراف بالآخر الذي يملك المعرفة وضرورة تعاملنا معه من أجل مستقبل الإنسانية، برامجنا التربوية والتعليمية لابد أن تحمل في طياتها وسائل تعويد أجيالنا على أن السعادة عنصر أساسي في تكوين الإنسان، وأن هذه السعادة لا تتحقق إلا بشروط منها

احترام الآخرين، وتثمين الفكر مهما كان مصدره. إن التعامل السليم مع الآخر خارج مجتمعنا لا يكون إلا إذا عرفنا أنفسنا وتعاملنا مع بعضنا بعضاً بالتقدير والودّ والتواضع.

إن السعادة تشجع على استمرار الحياة أي استمرار المساهمة في المعرفة التي تعود على الإنسانية بالخير . الخليفة الراشد عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – عندما أمن ونام في ظل شجرة إنما كان سعيداً من داخله بما حققه لأمته وبما يضمره للإنسانية من خير وسعادة.

«إن سعادتك معك.. في داخلك»[55]. إنها تتكون بالتزام المسؤولية واعتبارها أمانة، فالمفكر المؤمن «لا يسعه إلا أن يؤدي الأمانة»[56].

الأخلاق والفضائل:

تتلخص رسالة المدرسة والمعهد والجامعة ومركز الأبحاث في تهذيب النفوس بالفكر الصافي الذي يشعر معه المرء بنفسه وبالآخر مهما كانت عقيدته. فغاية الأخلاق هي «تهذيب النفوس، وتحديد ميولها، وكبح نزعاتها»[57]. والفضائل يعرفها الناس ويحترمون أصحابها، كما يعرفون الرذائل ويحتقرون أهلها. ولكن الأخلاق لا تتحقق إلا بمزاولة العمل الفاضل عن إيمان بمعناه وجدواه[58]. والفضائل لا تسوّد أفراداً أو مجتمعاً إلا إذا عرف معناها، وآمن بها، وعمل بها عن إرادة حرّة واختيار حرّ[59]. والذي يزاول الفضيلة عن معرفة وإيمان بها خير من ذلك الذي يمارسها إيماناً بها دون معرفة. وهكذا تصبح المعرفة هي الطريق الصحيح إلى الإيمان بالفضيلة ومزاولتها. والصراع بين الفضيلة والرذيلة قائم منذ أن نشأ الإنسان على الأرض، والنفس الإنسانية هي الميدان الأرحب لهذا الصراع إلى جانب بعض مجالات الحياة الظاهرة في بعض الأحيان. ولكن الانتصار دائماً للفضيلة لأنها تملك الحق. والعجيب أن الرذيلة لا تنتصر مؤقتاً إلا إذا ارتدت جلباب الفضيلة.

«إن الفضائل التي تستحق هذه التسمية هي التي نزل بها القرآن ودعا إليها. تلك فضائل، لا يكون للمتصف بها، والمؤمن بقوانينها، نظر إلى مصلحة أو سمعة.. وإن كان شيء من ذلك بالمثوبة عند الله والزلفى إليه».

«فالكرم فيها إحسان إلى مستحقه، ينزل منزلة الحق المفروض له، وخروج على سلطان المادة وحدودها في سبيل الله».

«والأمانة مبدأ يعامل الأمين به الناس، كأنه يعامل الله».

«والصدق ميزان دقيق، لا يستقر فيه الغش والتدليس، ولا يستقر فيه الحقد والرياء».

«والتواضع إنكار للذات وقوتها، في سبيل إيمانها بقوة الله».

«والعفة سمو بالنفس لا (تشوبه) خالجة من خوالج الشيطان والهوى».

«وهكذا حتى تكون الفضيلة حياء من الله. تتجنب به مواطن حرماته فلا تأتيها؛ ولو أتاها الناس جمعياً»[60].

الحياة قوة وقوتها في الحياء. فليكن هذا «شعار الضمائر في هذه الأمة، وشعار حياتنا، وشعار الفضائل فيها». وقد روي عن نبينا محمد ﷺ ما معناه: الحياء والإيمان مقرونان فإذا سلب أحدهما تبعه الآخر. وقال: إنما أدرك الناس من كلام النبوة الأولى، إذا لم تستح فاصنع ما شئت[61].

وقد حاولنا في الجدول الآتي وضع إشارات ودلائل إلى الصفات الفاضلة التي ينبغي للتربية غرسها في النفوس، وما يقابلها من الصفات السيئة التي يجب على التربية محاربتها في نفوس الناشئة:

الرجل الفاضل	الرجل الرذيل
صادق	كاذب
أمين	خائن
عفيف	متبذِّل
عادل	ظالم
عطوف	قاسي
محب لغيره	أناني
شجاع	جبان
عفيف	طماع
حريته مقيدة بالآخرين	حرية مطلقة
كريم	بخيل
قوي	ضعيف
وجداني	غريزي
يستحي	لا يستحي

الرجولة:

تؤدي الغايات العليا النبيلة في الحياة إلى تحقيق الذات السوية ويظهر ذلك في انتصار الحق على الباطل، وسيادة الفضيلة على الرذيلة[62] انطلاقاً من معرفة وفهم عميق لمضامين هذه الغايات وإيمان بقيمتها وشرف العمل على تحويلها من معرفة وإيمان إلى ممارسة حية في الحياة. إن هذه (الحالة) حالة انتصار الحياة وسيادة الحياة، غذاؤها الفضيلة وأساسها الحياء وحتى تتحقق الرجولة[63]. والرجولة في هذا السياق ليست حكراً على الرجال، وهي أيضاً لا تعني الفارق بين جنسين ولكنها (حالة) من الارتقاء بصفات

الخير والحق والفضل والجمال من مفهومها الغريزي وصفتها الترابية إلى مرتبة السمو ووضعها في ميزانها الأدبي. إن هذه الصفات الرائعة هي أثر للتمسك بالفضائل ومزاولتها عن علم وإيمان. ويمكن أن يتصف بهذه السجايا رجال ونساء على السواء بقدر ما يتمتع به كل منهم من قوة النفس والقدرة على كبح جماحها، وتوجيه مسيرتها نحو السمو والنبل. فالرجولة إذاً هي حالة يشترك فيها الرجال والنساء ومطلوبة منهم جميعاً بقدر ما توفره التربية لكل منهم من عناصر الخير والحق والقوة والفضل والجمال.

الرجولة لا علاقة لها بمظاهر القوة الجسدية وإن كانت في الأصل نشأت كذلك. ومجتمع الرجولة لا يتوازى بل لا يتساوى مع ما أنتجته (اسبارتا) في تاريخ اليونان القديم.. ولكنها فطرة الإنسان على الخير ومظاهر الفطرة يغلب عليها العقل. إنها ليست تجسيداً للتمايز الطبقي، ولكنها مجموعة الفضائل التي تحقق المساواة وتشجع على الاختيار وحرية الإرادة. إنها قوة تهزم الضعف، وتقود إلى الأمام ولا تسمح بالرجوع إلى الوراء. إنها قوة متعدية من الشخص القوي إلى الغير تعمل لهم الخير، وتحميهم من غوائل الطبيعة، وتصون المجتمع من الأعداء، وتحنو على الضعيف، وترحم الصغير وتوقر الكبير. تكمن قوة الرجولة في الشعور بالأمان والطمأنينة وعدم الاستسلام للضعف. إنها وقود للنجاح في الحياة.

الرجولة هدف تربوي تقوم به الأسرة، وتمارسه المؤسسة التربوية والتعليمية. إنها التدريب على اكتشاف المجهول وعدم الخوف منه؛ وهي «القدرة التي تدع في كل شيء سرَّه وسرُّ الظروف التي تحدد سيره»[64]. إنها في ميزان التربية حالة من التواضع التي تشجع على التعاون مع الآخرين في غير غرور. إنها حركة عاصفة من العلم والذكاء والفهم والتحليل والصبر التي تساعد الإنسان على أن يتحلى بالفضائل التي يغذيها الحياء والتصميم على مواجهة التحديات من أجل تحقيق الغايات العليا في الحياة.

النتائج:

يمكن الخروج من قراءة الأعمال التي ركزنا عليها في هذا البحث بمعانٍ سامية في مجال التربية التي تهدف إلى إعداد جيل يتزود بالمعرفة ، ويؤمن بالمثل العليا، وينبذ سفاسف الأمور من خلال ممارسة حيّة تتجدد فيها الفضائل كل يوم. جيل يتملكه الحياء عندما يخطئ فيعود إلى الصواب. جيل يتصف بصفات الرجولة وهي الصفات الرائعة في (الإنسان) الرائع سواءً كان رجلاً أو امرأة.

إن حمزة يدعو إلى (أ) التمتع بجمال خلق الله في الإنسان والحيوان والجماد، و(ب) التلذُّذ بالمشقات والصعاب في سبيل خدمة الغير، و(ج) تحقيق الأهداف النبيلة للمجموع سواءً كان ذلك على مستوى الوطن أو على ساحات الدنيا باتساعها.

بدأ حمزة التفكير قبل خمس وسبعين سنة وعلى مسيرة حياة فكرية امتدت أكثر من أربعين سنة إلى أن لقي ربه. إن أفكاره ماتزال تكتسب الحيوية الدافقة التي تخاطب مشكلاتنا التي نعيشها اليوم في مجال التربية والسياسة والاجتماع.

التوصيات:

برزت لدي مجموعة من التوصيات أجملها فيما يلي:

(1) أوصي نفسي بمتابعة قراءة وتحليل ما كتبه.

(2) أوصي بناته بما يلي:

أ – الإفصاح عن تاريخ كل رسالة وجهها إليهم أبوهم لما في ذلك من دلالات متعددة.

ب – الكتابة عن الوظائف الحكومية التي زاولها.

(3) أوصي جامعة أم القرى وجامعة الملك عبدالعزيز بإدراج كتاب الرجولة عماد الخلق الفاضل، وكتاب رفات عقل، ضمن المناهج المقررة على طلاب علم التربية، وإعطاء حمزة شحاتة حقه باعتباره رائداً تربوياً.

(4) أوصي الباحثين التربويين بدراسة فحوى رسائل حمزة إلى ابنته شيرين، وذلك لما تحتويه من أفكار اجتماعية وتوجيهات سامية تصلح للإنسان حيث كان.

(5) أوصي الباحثين في ميدان علم الاجتماع بدراسة الأفكار الاجتماعية لهذا الرائد من خلال كتبه وديوانه.

(6) أوصي وزارة التربية والتعليم ووزارة التعليم العالي بما يلي:

أ - انتهاج سياسة اللامركزية وتفويض صلاحيات واسعة لإدارات التعليم والجامعات والكليات.

ب - موالاة إعادة النظر في محتويات المناهج الدراسية وتطويعها لدفع الطلاب والطالبات نحو التحليل والمقارنة وتشجيع أعمال الكشف وكذلك الاختراع.

جـ - تكثيف الدورات التدريبية لأعضاء هيئة التدريس والمعلمين المختلفة داخل المملكة وخارجها.

د - تشجيع الحضور والمشاركة في المؤتمرات والندوات الدولية.

هـ - تعويد الطلاب والطالبات على احترام أنفسهم وزملائهم وأساتذتهم وأفراد مجتمعهم وبقية البشر.

و - غرس الفضائل في نفوس الناشئة والشباب عن طريق المعاملة الحسنة والتأكيد على فضيلة الحياء.

ز - تشجيع الطلاب والشباب على التعبير عما في أنفسهم خطابةً وكتابةً وبحثاً.

حـ - التركيز على التخطيط السليم والمتابعة الخلاقة والابتعاد عن الأعمال التنفيذية التي تشغل الأجهزة المركزية.

(7) أوصي نادي جدة الثقافي الأدبي وهو النادي الحفي بالمفكرين أن يطلق اسم حمزة شحاته على أحد مرافق النادي.

والله ولي التوفيق،،،

الهوامش

1) الرجولة حماد الخلق الفاضل، صـ 12.

2) المصدر السابق، صـ 100.

3) المصدر السابق، صـ 99.

4) رفات عقل، صـ 95.

5) ديوان حمزة شحاتة، صـ 287.

6) إلى ابنتي شيرين، صـ 65.

7) المصدر السابق، صـ 68.

8) المصدر السابق، صـ 69.

9) ديوان حمزة شحاتة، صـ 202.

10) الرجولة عماد الخلق الفاضل، صـ 101.

11) المصدر السابق، صـ 102.

12) ديوان حمزة شحاتة، صـ 109، 191، 192.

13) الرجولة عماد الخلق الفاضل، صـ 21.

14) المصدر السابق، صـ 26.

15) إلى ابنتي شيرين، صـ 123.

16) المصدر السابق، صـ 171.

17) المصدر السابق، صـ 15-16.

18) محمد علي مغربي، أعلام الحجاز، الجزء الثاني، صـ 128-167، ترجمة مختصرة على غلاف ديوان حمزة.

19) عزيز ضياء، في مقدمته لكتاب الرجولة عماد الخلق الفاضل، صـ 19.

20) عزيز ضياء، نفس المصدر، صـ 20.

21) الرجولة عماد الخلق الفاضل، صـ 22.

22) رفات عقل، صـ 45.

23) المصدر السابق، صـ 53.

24) الرجولة عماد الخلق الفاضل، صـ 24.

25) إلى ابنتي شيرين، صـ 68.

26) المصدر السابق، صـ 69.

27) المصدر السابق، صـ 81.

28) المصدر السابق، صـ 98.

29) المصدر السابق، صـ 127.

30) المصدر السابق، صـ 129.

31) عزيز ضياء، مقدمة الرجولة عماد الخلف الفاضل، صـ 19.

32) مقابلة شخصية مع الشيخ سعد بن عبدالله المليص.

33) ديوان حمزة شحاتة، صـ 318.

34) المصدر السابق، صـ 320.

35) الرجولة عماد الخلق الفاضل، صـ 33.

36) المصدر السابق، صـ 29.

37) المصدر السابق، صـ 30.

38) المصدر السابق، صـ 36.

39) المصدر السابق، صـ 49.

40) إلى ابنتي شيرين، صـ 91.

41) الرجولة عماد الخلق الفاضل، صـ 49.

42) إلى ابنتي شيرين، صـ 149.

43) المصدر السابق، صـ 173.

44) الرجولة عماد الخلق الفاضل، صـ 118.

45) المصدر السابق، صـ 106.

46) المصدر السابق، صـ 109.

47) المصدر السابق، صـ 107.

48) المصدر السابق، صـ 106.

49) المصدر السابق، صـ 21.

50) المصدر السابق، صـ 100.

51) المصدر السابق، صـ 94.

52) المصدر السابق، صـ 22.

53) المصدر السابق، صـ 24.

54) المصدر السابق، صـ 32.

55) إلى ابنتي شيرين، صـ 74.

56) الرجولة عماد الخلق الفاضل، صـ 24.

57) المصدر السابق، صـ 29.

58) المصدر السابق، صـ 33.

59) المصدر السابق، صـ 35.

60) المصدر السابق، صـ 79.

61) المصدر السابق، صـ 105.

62) إلى ابنتي شيرين، صـ 67.

63) الرجولة عماد الخلق الفاضل، صـ 33.

64) إلى ابنتي شيرين، صـ 121.

ثبت المراجع

1) حمزة شحاتة، *الرجولة عماد الخلق الفاضل*، تهامة، جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى 1401هـ – 1981م.

2) حمزة شحاتة، *إلى ابنتي شيرين*، تهامة، جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى 1400هـ – 1980م.

3) حمزة شحاتة، *رفات عقل*، تهامة، جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى 1400هـ – 1980م.

4) حمزة شحاتة، *ديوان حمزة شحاتة*، دار الأصفهاني للطباعة، جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى 1408هـ – 1988م.

5) مقابلة شخصية للباحث مع الشيخ سعد بن عبدالله المليص، رئيس النادي الأدبي بمنطقة الباحة.

❖ ❖ ❖

صاغ فن الرسائل في الأدب العربي الحديث طريقاً مختلفاً غادر فيه قوالب الإنشاء والبدء والختام على النحو الذي تشير إليه «مي» التي كانت ملتقى رسائل مشاهير الأدب العربي الحديث، حين تقول:

«بالأمس كانوا يكتبون طويلاً دون أن يقولوا شيئاً إذ لم يكن معظم الرسائل غير استعارات محفوظة وأسجاع مرصوصة»[1].

ولما كانت الشخصيات المميزة تترك طابعها وبصمتها في الفن الذي تراوده، فإن حمزة شحاته في رسائله كون له طريقاً يستطيع من يصافحه ذلك الطريق أن يعرف صاحب هذه الخطوات ويميزه.

وسنقف على رسائله لابنته شيرين، لكون هذه الرسائل تمثل المتنفس الكتابي الذي يفيء إليه الرجل، بعد أن هجر ألوان الإبداع الأخرى وعزف عنها، وعزف عن النشر، ولما يمثل في هذه الكتابة من شخصية حمزة شحاته بأبعادها المختلفة حين يكاشف ابنته، ويصارحها ويوجهها.

قبل الولوج إلى هذا العالم نزعم أن لكل نص ذهنيته التي تبنى فيه، وأن لكل صاحب نص ذهنية يكون بها نصه، يستمدها من ثقافته، وسياقه الاجتماعي، وموقفه الفكري، فذهنية النص هي مجموعة الترابطات الشعورية الظاهرة والباطنة التي تحرك حركة النص؛ فتظهر في البناء بمختلف أبعاده المضمونية والشكلية. ويتداخل في هذه الحركة الظاهر والمضمر، الوجداني والعقلي، الحاضر والمتروك في النص.

ولي أن أزعم أن حمزة شحاتة من أولئك الرجال الذين يستغرقهم النص، فيكونون له وبه، في تضاعيفه ينداح، وبفكره يؤمن، فحياته من النص،

ونصه من صفحات حياته .. وقد حرر شحاتة هذه العلاقة يوم أن كتب نصه بمحاضرة «الرجولة عماد الخلق الفاضل» كان ذلك عام 1359هـ، وقد أتم إذ ذاك الثلاثين من عمره كما ذكر ذلك الأستاذ عزيز ضياء في كلامه الذي اختير ليكون تقدمة لنشر هذه المحاضرة في كتاب من إصدارات تهامة[2].. كتب ذلك يوم أن جعل الحياء قوام الفضيلة، والرجولة عمادها الناهض برسالتها[3]، وحين قرر أن الحياء هو الذي يبني الحياة الفاضلة لأنه قانون ديننا وقانون إنسانيتنا وأنه موجود في الدماء، ويتحرك في الستر ليواجه الرياء، والنفاق، والجبروت[4] وحين فرق بين الفضيلة والرجولة، وأن الفضائل يتزحزح بها الفاضل قليلاً أو كثيراً فلا تشيل كفته الراجحة في العرف وموازينه بهذا الانحراف، أما الرجل فلا يستطيع الانحراف بهذا القانون القائم في دمه ناراً، قبل أن يقوم في نفسه مبدأ وإيماناً[5]. أو كما يقول «فلو لم تكن الرجولة قانوناً في الدم وفطرة، لما عدت طفولة لا تعبأ بنفسها في سبيل استجابتها لمطالب قوتها القاهرة»[6].

بهذه المحاضرة كتب حمزة شحاتة النص المختلف، فإذا كانت المحاضرات تذكير من لا يذكر، وتعريف من لا يعرف بما يجهل من معلومات، وتقديم الموعظة والإقناع، فقد كانت هذه المحاضرة من غير هذا الباب، فهي محاورة فلسفية تعتمد التحليل والتجريد، لم تكن لتقرير ما هو معروف ومألوف ، وكان المحاضر يعي هذا الأمر، ويعي درجة اختلافه ، ومزالق المغامرة فيه، لا يريد أن يكون واعظاً، أراد التجريد والتعرية كباحث يحلل ويؤسس، ويقوم، ولم يخش الإقلاق والبعثرة، لأن ذلك شأن الجديد الذي لابد أن يؤدي أمانته ليكشف مساتير الوجود والفكر، ولابد فيه من المجازفة[7]. وجاء هذا النص خلافاً لما ألفت الأذهان من أنماط قوية من أساليب القول المجود، كونت ذوقاً ارستقراطياً لا يرضيه من الجمال إلا أن يكون فتنة تهز المشاعر، ولا من القول إلا أن يجئ عبقرية (مع أن نص هذه المحاضرة عبقري)، وعد ذلك لوناً من ألوان الإدمان الأدبي، بل هو شر ألوانه[8].

❖ ❖ ❖

هذه الرسائل التي كتبها حمزة في أواخر حياته، كانت مكتوبة منذ يفاعه، فحمزة يستجيب لنصه الذي كتبه وقدمه للناس، ليكون هو فيه إلى آخر لحظات حياته، فلنكاشف رسائله، ولنتأمل ذهنية النص التي تحركها وتتحرك بها، نجد الرسائل تبدأ بتحديد المخاطب، الذي ينوعه، ويختار له كلمات مصبوغة بطابع الشعور وهديه الذي يحرك لحظة الكتابة، تغلب فيه صفة على أخريات، لكنه أحياناً يكسر النسق الذي ألفه بصفة أو كنية أو تجريد.. على النحو الذي نراه في الجدول التالي لهذه التنويعات حسب نشرها في كتاب "تهامة".

أسلوب النداء للمخاطب: رقم الرسالة

ابنتي الغالية شيرين: 1، 24، 46

ابنتي الحبيبة شيرين: 2-13، 16-23، 25، 37، 42، 47

ابنتي الصديقة شيرين: 14

ابنتي شيرين: 15، 28، 56 (مع أخي غازي)

ابنتي أم هاني: 29، 31 (مع أخي أبا هاني)، 36

ابنتي الحبيبة أم هاني: 32، 33، 40، 43، 44، 48، 53، 54، 55، 58، 59

أخي أبا هاني.. ابنتي أم هاني: 31

ابنتي الصديقة أم قويق: 34

ابنتي الحبيبة أم قويق: 35

العزيزة أم هاني: 38، 51

يا أم قويق: 41

أم قويق وأبوه: 50

يا أم هاني: 52

أخي غازي.. ابنتي شيرين: 56

أخي أبو قو.. غازي: 60

ابنتي الحبيبة شو: 26، 27

تأتي الرسالة الأولى (ويؤكد كونها الأولى مضمونها الذي يشير إلى الفراغ الذي تركته في البيت) بصفة: ابنتي الغالية شيرين، ليرفع هذا الغلاء لها في الصفة حس الفقد الذي يحسه، حتى إذا كان التقبل له، والرضا، جاء الوصف «الحبيبة»، في الرسائل التالية، التي تحمل وصف الحبيبة الذي يقترن بـ «ابنتي» كثيراً جاء ذلك حاملاً الاستدناء والقرب، والاعتداد بالأبوة لهذه البنت، ذلك الوصف الذي يقطعه أحياناً القرب الذي يشعر به فيقول: ابنتي شيرين، أو حين يجد فيها العزاء عن الصديق؛ فيقول: ابنتي الصديقة؛ لتأتي تنويعات أخر، فيها ألوان من المداعبة، ومواكبة اللحظة، مثل: أم هاني، أم قويق، أم قو، ابنتي الحبيبة شو، يا أم هاني، يا أم قويق.. وذلك ما يشعرنا بشعوره بحياة النص، وحياة الكلمات فيه، فالخطاب خطاب حي، تتجسد فيه شيرين وحياتها، وجوها، ولهوها ومداعباتها، وزوجها وطفلها أمامه، يستحضرها، يستحضر شغبها، يبادلها النكتة، ويقذف لها بالسخرية، ويرمي لها بالإيماء؛ ولذلك يبدأ الكتابة مجسداً لحظة استحضاره لها فيناديها: يا أم هاني، يا أم قويق، ولذلك ندخل على الرسائل، وعلى عتباتها، ونجد أن تطابق الحياة والكتابة، تطابق الكاتب والنص أمر ماثل في نص شحاتة، يحركه المبدأ الذي نادى به في تلك المحاضرة حين أوصى بتطابق الكتابة والفعل عبر تطابق ما ننادي به وندعو إليه، وما نمارسه.

كسر النموذج:

تكون الرسائل عادة بين كائنين مختلفين، لكن رسائل حمزة شحاتة إلى ابنته تكسر ذلك النموذج، فنجد المرْسَل إليه يتحد بالمُرسل، وإن الحديث يتراجع إلى أن يكون مناجاة للذات.. ومن هنا كان قرب المرسل إليه،

الإحساس بوجوده، سماع ضحكته، سماع تعليقه، سماع شغبه، وتحول لغة الرسالة إلى حوار بالعامية على نحو ما نجد في الرسالة «24» حين يصل العامية بالفصحى، حاكياً حدوثه تتردد غنائياً.

«وزمانو جوزك قد وصل.. وتسمعيه وصلة عبط.. تلافيه على طول انضبط .. زي الفرامل وانضغط .. ولسانو من خوفو تربط..»[9].

ولما وجد حمزة ابنته مثله في الاختلاف عن الآخرين، وفي رهافة الحس، على الرغم من إحساسه بالنشوة في ذلك، إلا أنه عبر عن تبرمه بهذا الاختلاف، لأنه حينئذ يئول بالكائنين إلى واحد، لا يجد فيه أحدهما ما يعكسه للآخر، يقول لابنته «أنت نموذج لإنسان رائع وحساس ومرهف.. إنسان مختلف تماما .. ومع ذلك فلا أجدني فرحاً بأنك لم تكوني كالآخرين.. وإن كنت أرجو ألا تتعذبي بهذا الاختلاف»[10] لا تخفي اللغة التباهي بهذا الاختلاف في صفات الروعة والحساسية والرهافة، ثم فيما يقول بعد «إن أي تقدم أو استعلاء يتطلب منا ثمناً كبيراً يتحتم علينا أداؤه هو ضريبة أن نحيا على أن نعيش..»[11]، لكنه يصرح بأنه لا يفرح بذلك، ليس ضناً على ابنته بالتضحية، ولا إيثاراً لها بالراحة، ولكن خوفاً من أن تبتعد عنه حين تكون مثله مختلفة، فتحمل اختلافه وإحساسه فلن يعكس حينئذ أحدهما للآخر شيئاً، يقول: (أنت تبتعدين عن عالم الآخرين كلما اتسع مجال إحساسك..) ثم يقول «حاولي يا شيرين أن لا تبتعدي كثيراً فمن الصعب أن أجدك حينئذ، وإذا قدر أن نلتقي فلن يعكس أحدنا شيئاً للآخر..»[12]، ولذلك عد الرسائل الحاملة للقاء بينهما، نمطاً من هذا التفكير المختلف، لأنها تحمل هذا الحوار المختلف يقول: «دعي كل شيء الآن – حتى التفكير في رسائلي ورسائلك.. حاولي أن تكوني كالآخرين لا أكثر – اهتماماً بما يجب أن يشغلك كدراستك الجامعية الآن...»[13] يطلب منها أن تدع الرسائل، خوفاً عليها من عدم الراحة والاستقرار التي يثيرها التفكير المختلف، الذي تثيره هذه الرسائل، تحرض عليه، وتقدم نموذجاً له، لأنها من فكر الآخرين الذين يقدمون رؤية تعطي لذة الاكتشاف والمعرفة لتسلب نعمة الاستقرار والراحة[14].

وتأتي الكتابة إلى شيرين لا لتخبرها عن شيء، أو تظهر لها الأشواق فحسب بل تكون الكتابة غاية في ذاتها بسبب من حضور المرسل إليها فيها، بكونه نافذة المرُسل وامتداده في الحياة، بل الهواء الذي يتنفسه، لأن المرسل إليه غدا في كيان ذات المرسل ، به يفصح عن توتراته، وبه ينبي أفكاره، أصبحت شيرين هي وقود الكتابة، هي عالمها، والكتابة والفكر عالم حمزة شحاته لأنه مهووس بما خلف ظواهر الأشياء، بتأويل خطوات الفرد، وخطوات الإنسان، ورحلة الحياة على العموم.. فأصبحت شيرين ببنوتها لأبيها، بقربها منه في أفكاره، وبأمله خلافته فيها، بطفلها، بطموحها، بقوتها تكويناً للإنسان المراد الذي يبحث عنه، الذي يتأمله، الذي يفقه الوجود ، يقول «ها أنا أشعر بالارتياح والطمأنينة لأني أكتب لك مرة أخرى»[15]، ثم يأتي تعليله لذلك جاعلاً ابنته الهواء النقي الذي يتنفسه، وما الهواء النقي إلا الحياة، يقول «إن التنفس بعمق في الهواء النقي يهبنا مزيداً من الراحة والمتعة.. لأنه يخلصنا من الكربون وأذاه.. هذا ما أحسه عندما أكتب إليك.. لأنك يا شو صديق أكثر منك ابنة.. إنك بالنسبة لي الهواء النقي الذي أتنفسه وأتخلص من رواسب الاحتراق الداخلي..»[16]، ولهذا يكون النص فضاء لتأملات شحاته، وللقفز من فكرة إلى فكرة، ولربط الحدث العابر برؤية فكرية تأملية على النحو الذي نراه في البعد التالي من أبعاد نص رسائل حمزة شحاته.

تشكل نص الرسالة من تجربة الفكر:

تمت الإشارة إلى كون الكتابة في الرسالة تتعمق تجربة الكتابة، وتأمل الذات، والعلاقة بين طرفي الرسالة، ومن شأن هذا الأمر أن يفيض في الحديث من المرسل عن ترابطات، ويقوده إلى تماثلات، خاصة وأن المخزون بعيد الغور، والذات المرسلة ذات متأملة، تجد المتعة في التجريد، ورؤية الأشياء والكائنات وهي في حالة حركة وصيرورة إلى فكرة، عصفت بذهن الكاتب أو تعصف به الآن، ومن ثم لم تكن الأفكار واللحظات لتستقر به على

لحظة شعورية واحدة، فتجده مثلاً يظهر الفرح بالمولود القادم لابنته، يوصيها به ما وسعت أم العناية بحملها وطفلها، لكنه لا يلبث أن تلم به حالة قلق وخوف، بل حالة تبرم وإتهام بالغباء لابنته بل لذاته حين لم يتأخر في الإنجاب ليصادف ولتصادف الوقت الجديد الذي يسعد فيه أبناء البشرية بالرفاه، وما يحققه التقدم الحضاري والإنجاز العلمي، يقول: «جادت علينا السماء أمس واليوم بمطر غزير.. تعويضاً لنا عن احتجاب الشمس التي يظهر أنها تحولت إلى ثلاجة نتيجة لتطور التكنولوجيا الحديثة، ترى أين يقف الإنسان في ظل هذا التطور؟!

ليتك تأخرت قليلاً في الإنتاج ليكون حظه من اتساع التقدم أكبر.. لم تستطيعي الانتظار يا شو.. فأنت المسئولة إذاً عن تخلف العالم .. كما كانت جدتك الأولى حواء مسؤولة بأنها باعت الخلود كله بتفاحة لا تساوي قرشين. إنها لعنة غبائي تحيط بك.. ولكن لا.. فما بقيت للعالم حياة التخلف بعض الوقت فسيكون كل شيء على ما يرام.. ستكون الرياح طيبة..»[17].

هنا النظرة الشمولية التي ترى مسار الحياة، وتنتقل من طفل هو مناط لآمال لدى ابنته ولدى المرُسل، إلى هذا الأفق الكوني الشامل الذي يقرأ فيه مسار الإنسان، فيرمي ابنته بالتسرع والغباء الذي يسم به ذاته أيضاً، حيث يتمنى لو تأخر في الإنجاب علّ بناته يصادفن التقدم المنتظر أو الحلم الجميل الذي يلطف مسار الحياة. هنا نجد أن اتجاه النص يمضي في صبغ فكرة الوليد المنتظر بتجربة المفكر في مسار الحياة، ذلك الفكر الذي رأيناه – كما سبقت الإشارة – في محاضرته الشهيرة، ثم في كتاباته الأخرى، ها هو الآن يتجلى مرة أخرى ليضع ما بينه وبين ابنته في دواماتها.

يقلق المرسل على ابنته ، وهذا أمر طبعي، ويطلب لها النجاح، ويتمناه، وهذا طبعي أيضاً، لكن تجربة المفكر ترى في النجاح ضريبة، ترى فيه شقاء وعذابا، فتسير رسالته مع هذه التأملات إلى مداها فيعبر في كلامه عما يخشاه من عمق تفكيرها الذي هو من وسائل نجاحها ودلالته، فنجد في قوله

في بداية الرسالة الثامنة والعشرين هذا المسار حيث يبدأ الرسالة بالقول مبتهجاً «أسلوب رائع هذا الذي طالعتني به رسالتك وملحقها.. واعترف أنك تجاوزت كل حد كان يبلغه خيالي المنطلق عما يحتمل أن تصل إليه قدرتك..[18] ثم يأتي نص الرسالة الذي يحركه فكر حمزة شحاتة وتأملاته ليقرن الدهشة مع الحيرة فيقول «الذي يدهشني ويحيرني في ذات الوقت أن يتسع مجال إحساسك إلى الحد الذي تدركين به آلام النفوس وعذابها من خلال البسمات»[19]، فما الذي جعل شحاته يقلق من هذا الإدراك الذي يدل على عمق الفكر واتساع الإحساس، وهو من مطالبه في اختلاف الإنسان الذي يحيا عن الإنسان الذي يعيش[20]، الذي يقلقه هنا هو التجربة الفكرية ، تجربة المآل في ذاته، خوفه على ابنته، يتمنى لها أمراً يرى أنه النار، هنا تتداخل الأمور، التجريد، تجربة الفكر، الأمنية، الحب، القلق لتشكل ذهنية النص، ويئول التفكير إلى واقع في النص، وتتراءى الأماني مع إشباع الفزع، فيقول «هذا الإحساس أيتها الحبيبة هو النار»[21] التي أخشى عليك منه، وهي الضريبة التي ستفرضها عليك الحياة، رحلة متصلة» هنا نجد في كلمة (رحلة متصلة) الإيحاء والإشارة إلى رحلة الذات في دفع هذه الضريبة، ذلك لأن المرُسل يرى في ابنته صورة منه على النحو الذي تدل عليه كثير من العبارات مثل قوله «ياللي طالعة من أبوكي نسخة»[22].

نعم التجريد الذي صاغه حمزة شحاتة في محاضرته «الرجولة عماد الخلق الفاضل»، والأسئلة التي أثارها فيها نجد سلطانها واضحاً على نص الرسائل، لأن تلك المحاضرة كما أسلفنا لها أثرها على حياة وشأن حمزة شحاته، فكان لتلك المحاضرة كما يقول الغذامي «سلطان على شحاته استحوذ عليه، وحوله أخيراً إلى وجهة جديدة في حياته في 1363هـ، حيث خرج من الحياة وهو فيها»[23]. نعم لهذه المحاضرة سلطانها وتوجيهها انطلاقاً من عدم الفصل لدى كاتبها بين القول والفعل، وعدم إغفال التجريد، وممارسة رياضة العقول، وهذا التأثير كون ذهنية للنص متحركة ليست محدودة بوقت محدد ، كانت نابعة من هذه الذهنية التي استمرت في المحاضرة وبعدها.

تتشكل فقرات رسائله، وحلقاتها في التصاعد من أمر معتاد، أو فكرة خيالية، أو من استنزال الفكرة الخيالية إلى وقائع حياة الأسرتين، فالرسالة رقم 25، تبدأ بقوله: ما رأيك بعد رحلة الوضع في رحلة مثيرة وغير باهظة التكاليف؟ رحلة إلى أحد الكواكب؟!»[24].

لينتقل من ذلك إلى الحديث عن المعرفة، وعن الجهل الذي ينكشف كلما ازدادت المعرفة، ليلقي إليها بالأسئلة التي تتساءل عما نحياه وعن المصير، ليقول: «إنها رياضة شاقة أن يجرنا الكلام إلى هذا النحو»، ثم يمضي الحديث بين جدوى هذا التفكير والقناعة بما نعرف، ليصل إلى تمثل حال ابنته وهي تسمع هذا الكلام فيقول مواسياً لها على الصعوبة التي أقحمها فيها :

«ما عليك! إنه كلام نعبر به عن احتقان فكري أو نفسي. أراهن أنك الآن بحاجة إلى الإغماء هربا من هذه الثرثرة..»[25] ليأتي بعد ذلك القول الجاد، الذي ينبع من طريقة حمزة، من رياضته في التساؤل والبحث عما وراء الصيرورات، ذلك القول الذي يتمنى أحياناً ابنته ألا تتعمق فيه، خوفاً عليها، لكنه لا يستمر على ذلك، إذا زاحمه حال السخف في العادي والمكرور، هنا يضحى بالراحة، يقول لابنته بعد أن فرضت العلاقة بينه وبين ما يفكر فيه حالها على النص، ليرسله إلى ابنته، ليحسم الأمر قائلاً لها «لا تسألي نفسك لماذا أتحدث إليك بهذه الطريقة.. ألست بحاجة إلى شيء يخلصك من سخف التحدث إلى أناس يعرفون كيف يسيرون على أقدامهم ولا يجربون مرة السير على عقولهم ولو لمجرد الرياضة..»[25].

قراءة الكتابة:

ذكرنا أن التأمل والتجريد والبحث عن معنى لما يحدث من الأحداث، وما يرى من الظواهر أمراً بارزاً في حياة وتأملات حمزة شحاتة، وقد كانت كتابته لرسائله من هذا الباب، فكثيراً ما يمضي في الكتابة، ويستغرقه أمر

من الأمور، ثم يجد نفسه في حالة قراءة ومراجعة لهذا الأمر، وهذا ما جعل رسائله حواراً مع أفكار متداخلة، وأمواجاً من التأملات المتصارعة، ففي الرسالة رقم 27، وهي أطول الرسائل إذ تبلغ عشر صفحات، نجده في البدء يتحدث بأسلوب ساخر عن الرسالة التي ذكرت ابنته أنها لم تصل حيث يقول «تقولين في رسالتك اليوم، أنها لم تصل ، لا تقلقي لابد أنها في رحلة جانبية إلى الزهرة.. أو المشتري.. أو عطارد وستهبط قريباً أو بعيداً عليك أو على سطح أحد جيرانك..»[27]، ثم تقوده هذه السخرية إلى إظهار علاقة بين جاذبية الأرض وقيود الحياة، ليقول: «لا تقلقي عليها .. إن كل ما يخلص من جاذبية الأرض يتحرر من قيود الحياة .. أو حياة القيود»[28]، ليستمر الحديث في كل تخيل عن هذا الخلاص، وأن العودة حينئذ إلى الأرض عقوبة على جريمة «إن أية عقوبة لا تبلغ شدة النفي إلى الأرض»[29]، وعلى الرغم من هذه الانتقالات، وكون كل انتقال منها توالد عن السابق، أي قراءة أخرى، وتأويل له، إلا أن الكتابة لم تقنع بذلك، بل شعرت أنها إزاء هذه النقلات، ثم دونت ذلك الأمر، وتساءلت عن هذه النقلات المريعة، فكان ذلك قراءة لحركة الكتابة، وإعادة تأويل لها، مما يشعرنا بأن الذهن في حالة حركة، وأن النص في حالة اشتغال، فالنص ليس تسجيلاً لأفكار جاهزة قبل الكتابة، وإنما هو في حالة فيض، وفي حالة اشتعال بفعل الكتابة. يقول بعد أن رأى الانتقال من حديث ساخر عن ضياع الرسالة، استدعى ورود الكواكب، ثم انتقل إلى ثقل مسئولية الحياة على الأرض «أرأيت كيف يتوالد الكلام.. وينتقل.. السياق إلى ما يهول ويروع.. ويخنق الأنفاس؟»[30] نعم.. الكلمات هول.. وتداعياتها لدى محرك للنص مثل حمزة شحاته عالم مليء بالرهبة والرعب، لأن الكاتب لا تفارق الكلمة وجوده، لا تفارق حركة العالم حوله، ليرى أن ذلك الانتقال ورعبه هو حالة الحياة، التي يقرؤها في ذاته، وبيته، وكلماته، يقول: «إنها بالضبط حالة الحياة.. وحالة العلاقات.. والحالة في ما لا نزال نحتفظ له باسم (بيتنا).. بالرغم من أنه لم يعد يمثل غير كهف.. أو حرش أو دغل.. في غابة منقطعة عن الحياة..»[31] ليثير بعد ذلك دورة الحياة قائلاً «بنفس

البساطة يتزحلق الإنسان من طور إلى غيره في حياته.. كأنما هو مركب على (بلي).. دولاب.. لولب.. لا يدري كيف تبدأ عملية الانزلاق ولا كيف تتم ولا لماذا؟ تتم على وجه معين ولا تتم على غيره؟»[32] ثم يرى أن هذا الكلام صعب على امرأة حامل رقيقة، يقرأ فيها الإقبال على الحياة، التي تحمل لها وصلاً جديداً، فيرتد ذلك التأمل على كتابته فيقول «ليس أمراً طيباً أن يصدع رأس حامل رقيقة المزاج مثلك.. بهذا الكلام..»[33] ويعلل ذلك الخروج على الأمر الطيب، والتضحية بالولوج إلى الصعب في قوله «ولكن انسياقي وراء نقطة بالذات ربما بررته لك في النهاية.. وربما فشلت في تبريره.. إنها النقطة التي يعبر عنها هذا السؤال..»[34]، ثم تسيطر عليه هذه الدوامة من الأفكار، وهذه الزوبعة التي يثيرها التساؤل، فيقارن بين الحال الطبعي وهو الخروج من هذه التوترات، وحال الشقي بالسؤال الباحث عن المعرفة، فيعيد التساؤل الذي يظهر حياة لحظة النص، واشتعال الكتابة بذهنية القلق، وشفاء المعرفة، يقول: «لماذا نتشبث دائماً بما يربطنا بالحياة مع إدراكنا التام بأن أسباب الارتباط بها يضعنا في قيود.. وتواترات أكثر؟ ويصنع لنا كالحضارة – مزيداً من الشقاء. إنها غريزة التزحلق المستمر أو دوامته الحقيقية بالتأكيد...»[35].

نعم!! أنها ذهنية النص المتقدمة، امرأة حامل، مقبلة على الحياة، يخاطبها أبوها بهذه الأفكار، تقوده كتابته إلى هذا التساؤل الذي يلقيه عليها، لتتقابل الذاتان في السؤال، الذي تقرؤه وتثير الكتابة، فيقود إلى النقيضين، المأساة أو الملهاة، الضحك أو البكاء.[36].

وبعد مناقشة طويلة على هذا النحو من العمق والجدية، وبكاء الذات التي لم تسر على النحو الذي سار عليه الآخرون يقول «لا تتأثري إنها النهاية الطبيعية لإنسان لم يسر على الطريقة التي يسير عليها الآخرون.. بل ظل يحلم بأن يعلو عن مستوى الطين.. والتراب.. ويخالف معرفته للحقيقة التي فهمها الجهلاء.. والأغبياء.. على الوجه السليم..» ثم يفيض التأمل فيما قال، ويحاول أن يقي ذاته ومتلقيه التشظي، فتأتي السخرية التي يتظاهر بأنه يلوذ

بها، ولا أظن سخرية تتحقق عندما نقول مثلما يقول: إني أسخر.. أو أضحك.. إنه في الحقيقة يشقى، ويتعذب.. ويتألم.. ولكنه فعل النص الذي أراد أن يخفف غلواءه على ابنته، والرحمة التي أراد أن يلجأ إليها، يقول «لا تظني أنني أبكي بهذه الكلمات.. إني أضحك بها وأقهقه ساخراً بنفسي لأني كنت الغبي الذي يتهمه الناس بالفطنة ، والضحك بهذا الأسلوب.. هو العزاء الوحيد الذي بقى لي.. لقد فهمت الحياة جيداً .. ولكن بعد فوات الأوان فلم يعد لهذا الفهم معنى ولا جدوى.. هذا هو كل شيء..»[37].

❖ ❖ ❖

ولعلنا بعد هذا نستطيع أن نقرأ في إصراره على عدم نشر هذه الرسائل، وعزوفه عن الظهور الأدبي والثقافي، هذه الذهنية التي حركت نصه، وجعلت حياته وفق نصه، فالرجل يزهد في التقبل غير الواعي، أو المرائي ويضن بنفسه عنه، ولعل هذا الأمر يكشفه صده لإطراء ابنته وتحليله لاختلافها عن الآخرين في الاهتمام به «ألا يمكن أن تريحي نفسك من الاهتمام والتفكير في؟ من الخير أن تكوني كالآخرين...»[38].

تحمل هذه العبارة صرخة أسى من الآخرين.

حمزة شحاتة أنف عن التقدير الأدبي لأنه ينحرف بالأشياء عن مسارها، لما فيه من انصراف عن العمق إلى عوارض الأمور، وتجسيد الأنانية الواسعة، وهو الذي فسر كثيراً من التصرفات بهذه النظرة في محاضرته.. لقد صد حمزة شحاته الزمن عن أن يحقق نصه وفكره في حركة الحياة، ولذلك كان يعتبر نشر الرسائل من ابنته حماقة ظنا منه أنه لم يصنع تاريخاً[39] وظناً منه أن ذلك سيكون من باب الإطراء الذي يشعر أنه يسحقه لماذا؟ يجيب على ذلك بالإجابة الحاسمة التي يراوغ عنها أحياناً بأن ما قدمه ليس بذي بال، وأنه من عامة الناس، أو أن هذه الرسائل لم تلج بابا من أبواب حرية التعبير لتبلغ مستوى يبرر عرضها للناس[40]، لكنه في هذه المرة لم يراوغ، بل قذف بالحق في غمرة التأمل حين قال: «إنك تستحقينني بهذا

الإطراء وبحسن نية وهذا الإطراء يضعني أمام تناقض يفقد الأشياء كل ترابط بينها .. تناقض يفترس عقلي ووجداني»[41] لا يريد شحاته أن يشرك أحداً في اتخاذ قرار من شأنه أن يبهرج الذات، وهي الذات الحائرة القلقة التي تعيش عذابات الكلمات لأنها تحيا ذلك العذاب، ولا تريد أن تئول تلك الكلمات المتعذبة، والمرهفة من مسيرة الحياة إلى تحفة أو جمال، خاصة إذا خلا التلقي لها من ذلك الحس المرهف، وهو ما كان يخشاه.

الهوامش

1) سعد، أمل داعوق، فن المراسلة عند مي زيادة: 137، دار الآفاق الجديدة، بيروت الطبعة الأولى، 1982م.

2) شحاتة، حمزة، الرجولة عماد الخلق الفاضل، 13، تهامة ، الطبعة الأولى، 1401هـ – 1981م، جدة.

3) السابق: 114.

4) السابق: 96، 97.

5) السابق: 116، 117.

6) السابق: 119.

7) السابق: 22-24.

8) السابق: 25.

9) شحاتة، حمزة، إلى ابنتي شيرين: 101، تهامة ، الطبعة الأولى 1400هـ – 1980م.

10) السابق: 121.

11) السابق: 121.

12) السابق: 122.

13) السابق: 123.

14) السابق: 122.

15) السابق: 108.

16) السابق: 108.

17) السابق: 108، 109.

18) السابق: 120

19) السابق: 120.

20) السابق: 121.

21) السابق: 120.

22) السابق: 101.

23) الغذامي، عبد الله محمد الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر): 175، الطبعة الأولى 1405هـ – 1985م، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

24) شحاتة، حمزة ، إلى ابنتي شيرين: 103.

25) السابق: 104.

26) السابق: 104.

27) السابق: 111.

28) السابق: 111.

29) السابق: 111.

30) السابق: 112.

31) السابق: 112.

32) السابق: 112.

33) السابق: 112.

34) السابق: 112.

35) السابق: 112، 113.

36) 118، 119.

37) السابق: 112.

38) السابق: 79.

39) السابق: 143.

40) السابق: 213.

41) السابق: 80.

❖ ❖ ❖

مدخل:

لعلي وأنا أتحدث عن الأسطورة في شعر حمزة شحاتة، أشير إلى أن ما دفعني إلى أن أتناول هذا الجانب هو حالة الاستدعاء التي مارسها الشاعر للأسطورة في شعره وحالة التناقض التي عاشها في عملية توظيف الأسطورة في بعض قصائده، إضافة إلى أن الشاعر من الشعراء السعوديين القلائل الذين وظفوا الأسطورة في نصوصهم الشعرية، لأن أغلب الشعراء السعوديين خاصة الكلاسيكيين منهم، يتجنبون توظيف الأسطورة في نصوصهم الشعرية تجنباً للالتباس الديني الذي قد يدخلهم في متاهات المصطلحات التي تطلق على تلك الأساطير «كالآلهة» مثلاً، مما يعني الوقوع في المحظور الديني والمحظور الاجتماعي، وأردت هنا أن أؤكد أن توظيف الأسطورة في الشعر يعكس حالة الشاعر الاستقلالية، والكيفية التي يوظف بها الشاعر الأساطير، والهدف المراد من استدعاء تلك الأساطير في نصوصه الشعرية.

لقد تحدثت في بحثي هذا عن مفهوم الأسطورة في اللغة والأسطورة في القرآن، والأسطورة عند المفكرين الغربيين والعرب بشكل مختصر، كما تحدثت عن مفهوم الشعر لدى عبدالقاهر الجرجاني مقارنة به لدى الشاعر حمزة شحاتة، ثم تناولت أراء النقاد والشعراء في توظيف الأسطورة في الشعر العربي خاصة في الشعر العربي الحديث، وأخيراً تحدثت عن توظيف الأسطورة في شعر حمزة شحاتة.

مفهوم الأسطورة:

اقترنت الأسطورة في لغة العرب بمفهوم الأحاديث المنمقة، أو المزخرفة

التي لا نظام لها. فهي مشتقة من السطر من الشيء: بمعنى الصف من الكتاب والشجر والنخل ونحوها. وسطر إذا كتب كما ورد في قوله تعالى ﴿ن والقلم وما يسطرون﴾ وسطرها بمعنى ألفها، وسطر علينا أتانا بالأساطير، وسطر فلان على فلان، إذا زخرف له الأقاويل، ونمقها، وتلك الأقاويل: الأساطير (ابن منظور).

والأسطورة كما جاء تعريفها في المنجد في اللغة والأعلام هي: القصة أو الحكاية، وفيها مزيج من مبتدعات الخيال والتقاليد الشعبية.

وكلمة (أساطير) وردت في القرآن الكريم جمعاً، ولم ترد مفردةً (أسطورة)، كما إنها جاءت دائماً مضافة إلى (الأولين) في العديد من الآيات منها:

﴿يقول الذين كفروا إنْ هذا إلا أساطيرُ الأولين﴾. الأنعام/25.

﴿قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا إنْ هذا إلا أساطير الأولين﴾. الأنفال/31.

﴿وإذا قيل لهم ماذا أنزل ربكم قالوا أساطير الأولين﴾. النحل/24.

﴿قد وعدنا هذا نحن وآباؤنا من قبل إن هذا إلا أساطير الأولين﴾. النمل/68.

﴿فيقول ما هذا إلا أساطير الأولين﴾. الاحقاف/17.

﴿إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الاولين﴾. القلم/15.

واختلف الباحثون حول صفات الأسطورة فهل هي:

مقدسة، تقليدية، خرافية، حقيقية، تاريخية، بدائية، رمزية، مجازية، انفعالية، غير عقلانية، جمعية، غير منطقية، لا زمانية ولا مكانية، لاشعورية، واعية، لاواعية.

يقول الباحث الفرنسي كلود ليفي شتراوس: «الأسطورة: حكاية تقليدية، تلعب الكائنات الماورائية أدوارها الرئيسية». فراس السواح 1997م).

ويرى ب. كوملان أن الأساطير هي في الحقيقة مجموعة من الأكاذيب ولكنها أكاذيب كانت لقرون طويلة حقائق يؤمن بها الناس. (ب. كوملان، ترجمة أحمد رضا، 1992).

يقول الشاعر الفرنسي، باتريس دوبان: الشعب الذي لا أساطير له يموت من البرد. (الشواف 1996م).

ويرى دريني خشبة أن «أساطير القدماء هي أحلامهم التي أخذت تعمر أخيلتهم حينما شرعوا ينتقلون في سلم التطور، من الحياة البدائية الفجة، إلى حياة التمدن والاستقرار، ثم التفكير في أسرار هذا الكون، وتعليل القوى الخارقة التي تستتر وراء هذا العالم، فتسبب الحياة والموت، وتسهر على الأجنة، وتنتقل بالمخلوق من حال إلى حال... وقد أخذ الأولون يفكرون في هذا كله تفكيراً سهلاً يقوم أكثر ما يقوم على الخيال والعاطفة ويبتعد أشد ما يبتعد عن العقل والمنطق.. ثم أخذ تعليل الظواهر الطبيعية يكثر... وأخذت هذه التعليلات تستقر في أذهان الناس.. وأخذ الكبار يضعون للظواهر الطبيعية الأسماء، ويلفقون لها القصص، ويقصونها على الصغار، ثم استحالت هذه الأسماء وتلك القصص، آلهة، وقصصاً إلهية، مع مرور الزمن، وكثرة التكرار» (دريني 1983).

ويقول نذير العظمة: الأسطورة البدائية لعالم الإنسان رمز ذو مؤدى ثقافي يفسر القوى الطبيعية، أي يحدد علاقة الإنسان بالكون (نذير العظمة، 1993م).

وقد قسمها أحمد كمال زكي إلى أربعة أنواع هي:

أ – الأسطورة الطقوسية.

ب – الأسطورة التعليلية.

ج – الأسطورة الرمزية

د – التاريخسطورة ، وهي تاريخ وخرافة معاً. (أحمد زكي 1997م).

وتقوم الأسطورة كما أشار إلى ذلك جوزيف كامبل بأربعة وظائف في الأدب الإبداعي والفن وهذه الوظائف هي:

الوظيفة الأولى: وهي وظيفة ميتافيزيقية وهي ما يمكن أن توصف بأنها مصالحة الوعي مع الشرط المسبق لوجوده.

الوظيفة الثانية: وهي وظيفة كونية وتعني صياغة ورسم صورة للكون والحياة.

الوظيفة الثالثة: وظيفة اجتماعية وتعني شرعنة أو تثبيت بعض الأنظمة الاجتماعية الخاصة، والتحكم بمعيار المجتمع الأخلاقي كبنية موجودة خارج النقد أو التصحيح الإنساني، بمعنى آخر فرض حالة اجتماعية خاصة.

الوظيفة الرابعة: وهي وظيفة سيكولوجية، وتعني تحديداً: تشكيل الأفراد وتبنيهم لأهداف ومثل فئاتهم الاجتماعية المتعددة وبالتالي قيادتهم من المهد إلى اللحد خلال مسار الحياة الإنسانية. (جوزيف كامبل 2001م).

ويصف الدكتور عبدالرضا علي الأسطورة بأنها: الوعاء الاشمل الذي فسر فيه البدائي وجوده، وعلل فيه نظرته إلى الكون، محدداً علاقته بالطبيعة، من خلال علاقته بالآلهة التي اعتبرها القوة المسيرة والمنظمة والمسيطرة على جميع الظواهر الطبيعية، وتعاقب الفصول، والليل والنهار، والخصب والجفاف، مازجاً فيها السحري بالديني، وصولاً إلى تطمين نفسه ووضع حد لقلقه وأسئلته الكثيرة. إنها أسلوب لشرح معنى الحياة والوجود صيغت بمنطق عاطفي كاد يخلو من المسببات، امتزج فيها الدين بالتاريخ، والعلم بالخيال، والحلم بالواقع. (عبدالرضا علي، 1978م).

ويرى ا لدكتور محمد يونس أن الأسطورة تاريخياً كانت هي الملاذ الأول للإنسان للانتصار على خيباته ولتخطي فواجعه، وسياسياً كانت محاولة لخلق بديل جديد، أكثر إشراقاً وجمالاً، إنها البؤرة التي يرى منها الإنسان النور والفرح، لأنها تشكل له حالة توازن نفسي مع محيطه ومجتمعه، فبواسطتها تتم عملية الحلم والتخيل والاستذكار. (يونس 2003م).

الشعر وتوظيف الأسطورة

لا شك أن العلاقة بين الشعر والأسطورة علاقة تاريخية قوية، حيث تضمنت كثير من النصوص الشعرية الغربية والعربية وخاصة الحديثة منها العديد من الرموز الأسطورية التاريخية، واستطاع العديد من الشعراء توظيف الأسطورة، بشكل إيجابي، يعطي النص الشعري بعداً تاريخياً، وعمقاً دلالياً، بينما نجد ذلك في نصوص بعض الشعراء، نجد لدى شعراء آخرين فشلا في توظيف الأسطورة في النص الشعري، ويستطيع القارئ الجيد لبعض تلك النصوص أن يكتشف أن الأسطورة جاءت حشوا لفظيا وليست ذات دلالة شعرية.

لقد ظلت الأسطورة مورداً هاماً ومنبعاً سخياً للشعراء، وقد أجمع العديد من النقاد أن الشعر في نشأته كان متصلا بالأسطورة، ليس كونها قصة خرافية، وإنما لكونها تفسيراً للتاريخ والطبيعة. (علي عشري 1997م).

وعمد المبدع إلى التماهي مع الرموز، واستلهام تراثها التاريخي، أساليب التعامل معه، واستطاع أن يستحضره في النتاجات الأدبية الحديثة، بتقنية متطورة وغنائية درامية، تحقق حضور الشاعر والرمز معا دون إمكانية للفصل فيما بينهما، في محاولة لتكثيف الصورة الشعرية، حيث أن الصورة الشعرية تقيم علاقة ما بين الأشياء المختلفة، وتبرزها حسياً، مما يؤدي إلى توليد إيحاءات مكثفة من ناحية، وشحذ مخيلة المتلقي من ناحية أخرى، بما تقدمه تلك الصورة من مثيرات ذهنية وعاطفية عن طريق الربط غير المتوقع بين الأشياء والأحداث. (محمد كندي 2003م).

ترى الدكتورة لمياء باعشن إن الأسطورة مارست في شعرنا العربي المعاصر حضوراً لافتاً استدعى تحركا نقديا موازياً، «وشاعت ظاهرة استخدام الأسطورة في شعر كل من: حركة الديوان، وأدباء المهجر، وجماعة أبوللو في ظل سياسة الانفتاح على الآداب الغربية، ولكنها تشير في بحثها «المنهج الأسطوري في النقد العربي الحديث» أن أيا من النقاد لم يتوصل إلى

منهج أسطوري يخضع للتطبيق النظري، وتقول: تارة يظهر في مقدمة المناهج النقدية الحديثة وكأنه بداية ساطعة للنقد الحديث، وتارة تطمس ملامحه علوم إنسانية وأجناس أدبية وتيارات نقدية محددة، حتى يصبح النقد الأسطوري في حد ذاته أسطورياً. (لمياء باعشن 2002م).

ويقول الدكتور محمد يونس: (توظيف الأسطورة في النص الشعري العربي المعاصر مسألة في غاية الأهمية، فما من شاعر عربي معاصر معروف إلا ووظف الأسطورة في أعماله. أنها تشكل نظاماً خاصاً داخل بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر، وقد يبدو هذا النظام عصياً على الضبط والتحديد، وذلك لضبابية الرؤية المراد طرحها، ولكثافة الأسطورة نفسها، غموضاً وتداخلاً مع ظواهر أخرى وعندما نستحضر الأسطورة، فإننا نستحضر التاريخ متداخلا مع الميثولوجيا والخرافة، ولذا فإنه يصعب علينا تلمس أوجهها كاملة، وذلك لتناصها مع الحقول المعرفية الأخرى، التاريخية والميثولوجية والسحرية والخرافية. فهل الأسطورة هي الخرافة أم هي التاريخ، أم هي الفلكلور، أم هي جزء لا يتجزأ من اثنولوجيا وصفية، لاتزال بوصفها بنية معرفية عميقة تتعلق بمعتقدات الشعوب وروحانياتها وأعرافها وتقاليدها، تفعل فعلها في تاريخنا المعاصر؟ أنها مزيج من هذا وذاك، ومع ذلك تبقى عصية على الضبط والتحديد، لأنها رؤية متنامية متشعبة في بنية الزمان التاريخي، والمكان الاثنوجرافي. وقليلون هم النقاد والباحثون الذين استطاعوا ضبط مصطلح الأسطورة ضبطاً دقيقاً، ولذا نلاحظ غموض النصوص النقدية التي تناولت هذا المصطلح، بحيث لا يعادل غموضها إلا غموض النص الإبداعي نفسه. (يونس 2003م).

وإذا كان قد ذهب بعض النقاد إلى أن الشعراء العرب مارسوا نظرية القناع من خلال توظيف الرموز في نصوصهم الشعرية فان بعض الشعراء اعترف بذلك صراحة حيث يقول البياتي: «اعتقد أنني حققت بعض ما كنت اطمح أن أحققه، فمن خلال الرمز الذاتي والجماعي، ومن خلال الأسطورة

والرمز عبرت عن سنوات الرعب والنفي والانتظار التي عاشتها الإنسانية عامة، والأمة العربية خاصة». (البياتي 1972م).

ولعل الشعراء العرب تأثروا كثيراً بالمنهج الشعري لدى الشاعر الانجليزي اليوت الذي اشتغل على الأسطورة في شعره، ونجح في ذلك من خلال استدعاء الرموز والأساطير وتوظيفها بشكل متميز، مما دفع بالكثير من الشعراء إلى تقليده، حيث شاع استخدام الشعراء العرب للشخصيات الأجنبية تأثراً بإليوت. (علي عشري 1997م).

ويرى فراس السواح أن (الشعر هو السليل المباشر للأسطورة وابنها الشرعي، وقد شق طريقه لنفسه مستقلاً، بعد أن أتقن عن الأسطورة ذلك التناوب بين التصريح والتلميح بين الدلالة والإشارة، بين المقولة والشطحة، وبعد أن أتقن عنها أيضاً ، كيف يمكن للغة السحرية أن تقول دون أن تقول، وأن تشبعك بالمعنى دون أن تقدم معنى مجرداً دقيقاً، وذلك من خلال رسالة كلامية غير تفصيلية). (فراس السواح1997م).

وعند رجاء عبد (تكون الأسطورة توءم الشعر، وعودة الشعر إليها، إنما هو حنين الشعر لترب طفولته، والأسطورة إذ تحتضنها القصيدة تتحول في بنيتها إلى طاقة خلاقة للأداء الشعري، حيث يتمثل فيها التراث الشعبي، والعقل الجمعي بصورة عضوية تؤطر مواقف وقيم الإنسان، تجاه الكون وتجاه تساؤلاته المتعددة والإنسان بالمعنى العام، امتداد في الزمن الذاهب والآتي، مضافاً إليه – بالضرورة – حاضره أيضاً). (رجاء عبد ،1985م).

الشعر بين مفهومين:

- يقول القاضي الجرجاني: «الشعر هو سحر إيحائي يحتوي الشئ، وضده، لأنه حساسية جمالية مغايرة للمألوف ومرادفة للخلق وإبداع على غير مثال سابق! انه في أبهى تجلياته خرق للعادة ومحاولة مستمرة لهدم الاحتذاء، إنه تشكيل جديد للكون بواسطة الكلمات».

■ ويقول حمزة شحاتة: إن الشعر ليس قوالب وأشكالاً.. إنه فن استخدام الكلمة... وابتداع الصورة وإبراز التجربة الشعورية الصادقة التي تتخطى السطوح إلى الأعماق.. وإنه القدرة السحرية على تحويل غير المنظور إلى منظور حي. (الغذامي 1985م).

ولعل المتلقي يصل إلى أن المفهومين ليسا بعيدين عن بعضهما البعض، فرأي الجرجاني في الشعر أنه سحر وكذلك حمزة شحاتة، واتفقا أيضاً أنه حالة من الإبداع غير المسبوق وأنه تشكيل جديد للكون أو تحويل غير المنظور إلى منظور حي.

الأسطورة.. وشعر حمزة شحاتة

إذا كان الدكتور بكري شيخ أمين قد أشار إلى أن الشاعر - على ما يبدو - كما يقول - عريض الثقافة، واسع الاطلاع، كثير القراءات.. فأنت تجد في شعره إشارات إلى بعض مناحي الأدب وتاريخه وإشارات إلى أساطير شتى يونانية، ورومانية، وفرعونية، فإن المعطيات الكتابية لحمزة شحاتة النثرية منها والشعرية تؤكد أنه واسع الاطلاع كثير القراءات، خاصة فيما يتعلق بآداب التراث، أما استدعاؤه للأسطورة في نصوصه الشعرية فتتضح من خلال مسميات بعض القصائد أو من خلال ما تضمنته قصائد عديدة للرموز الأسطورية.

ففي قصيدته (فتنة النهر) يوظف أسطورة باخوس «إله الخمر» في الأساطير الرومانية فيقول:

أم أنت أسطورة قامت بفكرته تحولت غادة لما تمناك

أم أنت من كرْمِ «باخوسِ» معتق قد انتفضتِ حياة حين صفاك

وفي قصيدة «رحلة بلا رفيق» يشبه حبيبته سعاد بعشتار، و«عشتار» هي آلهة الحب والخصب عن الآشوريين، حيث كانت محل إجلال ملوكهم، يقول في القصيدة:

سعاد يا اشراقة الأمل..

وبسمة الشباب

يا أسطورة الهوى في كهفها المسحور

تطلق العبير حولها مجامر البخور

تقص عن (عشتار) قصص الجمال والشعور

ولأن حمزة شحاتة من الشعراء الذين يأسرهم الجمال ويرونه برؤية مختلفة عن رؤية الآخرين فها هو يتغنى بايزيس في نص شعري كامل، وايزيس هي آلهة الحب والجمال عند الرومان يقول في هذا النص:

إيزيس

يا أسطورة الخيال

يا ساحرتي الجميلة

يا بسمة الربيع

يا عبيره السيال

يا نشوة الزهور في الخميلة

يا حلمي الكبير

يا أمنية الشباب يا أمل الطفولة

إيزيس..

أنت قصتي، بداية، تغرق في الشقاء

وأنت قصتي، نهاية، تحلم باللقاء.

لكن الشاعر هنا لا يضيف جديداً على إيزيس في تصويره لها، فهو يقول: إيزيس يا أسطورة الخيال، فهي في الواقع أسطورة، وكأنه يفسر الماء

بعد الجهد بالماء، ويقول يا ساحرتي الجميلة، وهي آلهة الجمال، فلم يضف جديداً، وهنا الشاعر يحاول صناعة الصورة الشعرية على حساب المعنى.

وفي قصيدة التي اختار لها عنوان أبو لون وهو احد أساطير اليونانيين يأتي السؤال ملحاً وقاسياً، هل يأتي الشاعر هنا منسجماً مع حالته الإيمانية في تلك اللحظة التي يكتب نصه الذي اختار له عنواناً من أسماء أساطير اليونان أو آلهة اليونان وهو «أبولون» إله الشمس والشعر، وهو هنا غير ما هو في المواضع الأخرى التي استخدم فيها رموزاً أسطورية دون أن يتبرأ من وظائفها أو مكانتها أو حتى مسمياتها كآله في الأساطير القديمة؟ حيث يقدم لقصيدته هذه بقوله «يزعمون أن للشعر وللشمس إلها اسمه (أبولون) نحن أول الكافرين به، وقد تخيلناه كائناً كالأحياء الهزيلة، وسخاً من هذه الأوساخ الآدمية التي هي زور على الإنسانية، كما كان أبولون وزراً على الإلوهية، فركبناه بالسخرية والهجاء، وأعملنا فيه معول الهدم والتنكيل، زلفى إلى الله الواحد الأحد، الذي لا نعبد إلا إياه مخلصين له الدين «وإذا كانت رؤية الدكتور عبدالله الغذامي حول هذه القصيدة بأن الشاعر لا يعني أبولون الأسطورة وإنما يعني في ذلك خصمه الكبير محمد حسن عواد الذي تسمى بهذا الاسم وأن حمزة شحاتة أراد أن يهجو محمد حسن عواد بهذه الكيفية هروباً من سلطة المجتمع أو سلطة الرقابة فإن المقدمة التي أوردها حمزة شحاتة لهذه القصيدة توحي بأنه يعني ما يعنيه حتى وإن كان قد تسمى محمد حسن عواد بهذا الاسم، وكان بإمكان حمزة شحاتة إذا كان قصده هجاء محمد حسن عواد أن يلمح في المقدمة، فالذي لا يعلم الخصومة بين شحاتة والعواد لا يستدل من خلال القصيدة أو مقدمتها النثرية أن هناك علاقة سلبية بين شحاتة والعواد.

يقول شعراً:

يا أبولون يا إله المجانين على غابر الليالي عزاء

لست إلا خيال فكر مريض علقته أخنى القلوب غباء

وأنا اعتقد أن كاتب النص في هذه اللحظة تجرد من حالته الشعرية إلى حالته الإيمانية المتزمتة ولهذا تجد النص ضعيفاً ومباشراً في لغته، فيه هجاء سطحي يفتقد إلى الصورة الشعرية، أي أنه تقرير عن حالة من الهيجان لدى كاتب النص عن شخصية حية وليست أسطورة وهمية.

يقول:

ولئن عشت في اعتقاد الشعارير إلها فقد غدوت هباء

أيها الخامل الذي ملأ الجو مواء طوراً وطوراً عواء

قد لعمري أفنيت في طلب المجد سنينا بالمخزيات رواء

واهم أنت يا ابولون لا تبلغ مجدا ولا تنال ثراء

وهو في هذه الحالة يتناقض مع مصداقية الشاعر، حيث يتناقض حمزة شحاتة بشكل واضح في نصين شعريين، ففي حين يمجد «فينوس» ويجعلها أسطورة الخيال رغم أنها آلهة وأبولون إله أيضاً، إلا أنه يتبرأ من الاعتقاد بإلوهية أبولون ولا يتبرأ من الاعتقاد بإلوهية فينوس، حتى وان كانت تلك الألوهية أسطورية وليست واقعية.

ولعلنا نتفق أن المتلقي العادي يعي تماماً كما يشير ادموند فولر «أن أديان اليونان والرومان، أو ما يسمى بأرباب الأولمب ليس لها عابد واحد بين الأحياء، فهي لا تنتمي إلى قسم الميثولوجيا، بل إلى قسم الأدب والذوق، أنها ماتزال تحتل مكانها لأنها وثيقة الصلة بأرفع ما أنتجه الشعر والفن قديمه وحديثة «ويرى أنها ماتزال تغوي الشعراء والكتاب والخطباء وتدفعهم إلى استحضارها في فنونهم الأدبية والفنية». (آدموند فولر 1997م).

وإذا كان حمزة شحاتة قد استخدم أسطورة أبولون ووظفها توظيفا هجائيا فانه هنا يعيد الحالة ذاتها حيث يوظف أبيس توظيفا سلبيا ويصور الشخصية التي يهجوها في هذه القصيدة بصورة أبيس، و«أبيس» لقب العجول المقدسة التي كانت تدفن في مقابر السرابيوم بسقارة. وكان عجل

أبيس يرمز للخصوبة وكان يعبد في منف. واعتبره قدماء المصريين روح الإله بتاح. لهذا كان يتوج بوضع قرص الشمس بين قرنيه. وكان العجل يختار أبيض اللون به بقع سوداء بالجبهة والرقبة والظهر. وكان يعيش في الحظيرة المقدسة وسط بقراته. وعند موته كان الكهنة يدفنونه في جنازة رسمية. ثم يتوج عجل آخر كإله بالحظيرة المقدسة وسط احتفالية كبرى.

وقد جاء هذا الرمز عنواناً لقصيدة كاملة «يقول عنها الدكتور بكري شيخ أمين أن هذه القصيدة بدأها الشاعر بمناجاة الحب والحبيب ثم تطرق إلى ما تعودناه في شعره الوجداني من محاولة لكشف الأضداد في الحياة، والقصيدة تسجل لواقع سياسي عاشته مصر في ذلك الحين، وربما يقصد بأبيس احد الحكام المصريين». (بكري 1988م).

يقول في هذا النص الذي كرر فيه «أبيس»:

ليت شعري ماذا دهى النيل ... في الناس أصيبوا بأقتل الأدواء
حينما ألهوا أبيس فأصلاهم ... جحيماً مستشرياً كالوباء
يتردون في الحياة إلى القاع ... وهم قبله دعاة العلاء
فأشرقي يا عيون بالدمع للنيل ... مصاباً بالمحنة الخرساء

ويواصل:

حيث غط التاريخ في شاطئيه ... نائماً عن مصيره والنداء
عن أبيس.. وعن عباد أبيس ... وضحايا السياسة الحولاء
يا زمان العجول أسرفت في الوعد ... فمرحى للهادم البناء
كيف لا تعبد العجول؟ وما ... تخلق إلا للذبح والاقتناء
بينما تبلغ الجياد الذرى السبق ... تلجّ العجول في الإبطاء
وكذا أنت، يا أبيس ثقيل الخطو ... فيما ابتدعت من أخطاء

وهو في هذا النص يخرج عن شاعريته المتدفقة وعن عاطفته ومشاعره المتأججة، ليكتب نصا شعريا قليله شعر وكثيرة نظم، فهو يقول:

كيف لا تعبد العجول وما تخلق إلا للذبح والاقتناء

وهي صورة ولا شك لا تمت للشعر بصلة.

والشاعر في نصه (الليل والشاعر) يكثر من توظيف الأساطير في هذا النص بشكل ايجابي عكس ما حدث مع أبولون في نص سابق، فقد وظف أربعة من أساطير يونانية، ولم يقدم لها ولم يتبرأ منها أو من الاعتقاد بها أو بمكانتها أو بتأليهها في الأساطير، فهو يقوم في هذا النص بتوظيف سلس لهذه الأساطير، رغم صعوبة التوظيف الشعري ورغم صعوبة أسماء هذه الأساطير.

يقول:

سامرتَ (أوتيرب) على عودها تسكب في أذنيك تحنانه

ألقت (آراتوس) على وقعه من شعرها البارع فتانه

ينسى (كيوبيد) له قوسه ويزدري (فويبوس) شيطانه

كأنه بين يديها إذ تداول المضراب دوزانه

وهذه الآلهه في الأساطير اليونانية تعني:

«اوتيرب» رمز الموسيقى أو إله الموسيقى. «ارتوس» آلهة الشعر. «فويبوس» إله العبقرية، و«كيوبيد» إله الحب لدى الرومان؛ والذي عرف لدى الإغريق باسم «إيروس» بن أفروديت، يصور كيوبيد أحياناً وهو يحمل جعبة بها سهام حادة. ويكون أحياناً أعمى، مثلما أن الحب أعمى؛ فلا يرى محب عيوب ونقائص من أحب. وكتب الشعراء قديما الكثير عن الحب في قصائدهم. وارتبطت عبادة كيوبيد، في الكثير من الأحيان، بعبادة أمه فينوس (خشبة 1983م).

ويقول في القصيدة نفسها:

في صمتك الموهوب في سطوه ما اخجل البحر وشطآنه
خالك معنى الشر أو رمزه (ماني) فاستنفر أعوانه

وماني عقيدة فارسية تقوم على مبدأ الثنوية، وقوامها الصراع بين الخير والشر أو النور والظلام. ورغم أنه الشارح لديوان حمزة شحاتة أشار إلى هذه الإشارة في الهامش إلى أن البيت يشكل التباسا لدى القارئ من حيث تحديد أهمية إضافة أو توظيف هذا الرمز في هذا البيت.

وفي قصيدته التي جاءت بعنوان جوزيف ورد اسم أسطوري هو سيزيف، وهو اسم لرجل حلت عليه اللعنة في الأساطير اليونانية، وحكم عليه بنقل الصخر من أسفل الوادي إلى أعلى الجبل.

يقول الشاعر:

لعنة سيزيف أطافت بنا وصوته الواني بنا قد أهاب
وقصة الصخرة لا تبلغ القمة إلا انحدرت للتراب
قصتنا في عيشنا ذاتها بين مرامي جهدنا والطلاب

من هنا يتضح أن الشاعر استخدم الأساطير بتنوعات أماكنها وأزمنتها في عشرة مواضع جاءت خمسة منها في نص شعري واحد وخمسة منها في نصوص متفرقة، وحملت عناوين ثلاثة نصوص شعرية أسماء أساطير معروفة هي: إيزيس، أبولون، وأبيس.

وإذا كان اللجوء إلى الأسطورة في الفكر العربي المعاصر كما يقول الدكتور محمد يونس: «هو استحضارا للبطولة الغائبة، وحنين لها، وعندما نستدعي البطل الأسطوري والتاريخي عبر زمن القصيدة وشفافيتها، فإن توقاً شديداً ليدفعنا إلى تمثل حالات هذا البطل عله يكون المخلص، والشعلة التي تنير لنا طريقاً مظلماً. ويشير إلى أن توليد الأسطورة وتشكيلها وإعادة

صياغتها عملية جمالية تهدف للبحث عن عالم فسيح جميل» فإن حمزة شحاتة باستخدامه للأسطورة لم ينطلق من هذه الرؤية بل كان التشبيه في استخدامه للأسطورة أقرب إلى استخدامه الأسطورة كاستدعاء لبطولة مفقودة أو جمال غائب، فهو يسخر من بطولة أبولون ويشبه سعاد بفينوس، وقد عاش حالة من التناقض في توظيف الأسطورة في نصوصه التي تضمن تلك الأساطير، فتارة نراه يمتدح الأسطورة ويعلي من قيمتها الجمالية كما هي الحالة في قصيدتين الأولى استخدم فيها عشتار والثانية استخدم فيها ايزيس، وتارة أخرى يدني من قيمتها التاريخية وأثرها الاجتماعي والانثربولوجي كما هي الحالة في قصيدة أبولون وقصيدة أبيس، فالأول رغب في أن يسلخ عنه الهالة التاريخية والاجتماعية والدينية، والثاني أراد أن يدني من قيمته حتى وإن كان إلها لدى متمثليه وأنصاره، بينما نجده في حالات أخرى يستشهد بالأساطير التي تكون لها قيمة أخلاقية مثل «أوتيرب» رمز الموسيقى حيث يقول:

سامرتَ (أوتيرب) على عودها تسكب في أذنيك تحنانه

فاستخدام كلمة تحنان في آخر البيت استدلال على مكانة «أوتيرب» الإنسانية، وكذلك الحال بالنسبة للأسطورة «آراتوس» إله الشعر، حيث يقول:

ألقت (اراتوس) على وقعه من شعرها البارع فتانه

وهنا يشيد ببراعة آراتوس الشعري والشعر قيمة إنسانية ايجابية.

في كل ذلك نجد أن الشاعر تماوج بين التوظيف الايجابي للأسطورة وبين التوظيف السلبي لها، وبين النجاح في التوظيف في سياق النص وبين الإخفاق في عملية توظيف الأسطورة في نصه الشعري، فكان أما توظيفا ذا دلالة شعرية وقيمة تصويرية، أو توظيفاً سطحياً يستشفه القارئ الفطن.

ولعل حمزة شحاتة قد حاول استدعاء أكثر الرموز الأسطورية شهرة

في محاولة لاستغلال ما تمتلكه هذه الشخصيات من قدرات إيحائية قوية، تكون في المقابل لدى المتلقي دلالات معرفية قوية.

إن الأسطورة ليست مجرد إطار تاريخي أو تراثي يمكن توظيفه بشكل سطحي في النص الشعري وإنما هي حالة إبداعية يجب أن تتناغم مع البعد الجمالي للنص.

وعلى هذا فإن الشاعر إذا ما أراد أن يستخدم الأسطورة في نصه الشعري فلابد أن يستوعب أبعادها ويتمثلها، ولا يمكن أن تستغل إلا إذا أتيح للشاعر فهم مغزاها، حيث لابد أن يشعر أن استخدام هذه الأسطورة جاء لحاجة فنية ملحة، ولا يتم للتجربة فحسب، «أما محاولة التلفيق المصطنع بين التجربة وأية أسطورة لا توائم حاجتها التعبيرية فهي جناية على الأسطورة وعلى التجربة الشعرية». (علي عشري 1997م).

إن الشاعر يحرر الكلمة من معانيها، ومما علق بها من غبار السنين فيطهرها ويغسلها ويطلقها حرة تحلق بين أسطر القصيدة لا ككلمة يقيدها المعجم بسلسلة المترادفات ولكن كإشارة حرة تحدث في النفس أثراً لا معنى وهو اثر يطلق النفس ويعتقها وليس معنى يردها إلى المعاجم، والشاعر بذلك لا يعطي الكلمة معنًى جديداً، وإنما هو فقط يدخلها في سياق جديد من صنعه هو. (الغذامي 1985م).

لهذا اعتقد أن توظيف الأسطورة في نصوص حمزة شحاتة الشعرية لم تكن لتخدم النص بالشكل الذي يتوقعه الشاعر، وهو استدعاء يثير العديد من الأسئلة:

1 – هل استدعاء الأسطورة في هذه النصوص هي محاولة لاستعراض معرفته بالثقافات الأخرى وبالتراث العالمي؟

2 – هل هو تقليد للشعراء العرب الذين تأثروا بالشعراء الغربيين ومن أهمهم اليوت، واستدعوا الرموز والأساطير في نصوصهم الشعرية؟

3 – هل هي ممارسة لمفهوم الانزياح الشعري، والذهاب إلى المعنى عن طريق ممارسة نظرية القناع؟.

الأسئلة تظل مطروحة..

لكني أعتقد أن الإجابات هي، أن حمزة شحاتة أردا كل ذلك دون النظر إلى ما يمثله ذلك من شاعرية في النص من عدمه.

المراجع

1) أساطير الحب والجمال عند اليونان، دريني خشبة، دار أبعاد للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1983م.

2) الأساطير والأحلام والدين، جوزيف كامبل، ترجمة حسن صقر دار الكلمة للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى 2001م.

3) الأساطير الإغريقية والرومانية، ب. كوملان، ترجمة أحمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992م.

4) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الدكتور علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة: 1997م.

5) الأسطورة في شعر السياب، عبدالرضا علي، بغداد 1978، وزارة الثقافة والفنون.

6) الأسطورة في الشعر والفكر د. محمد عبدالرحمن يونس، 2003م.

7) الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، دار علاء الدين، دمشق 1997م.

8) تجربتي الشعرية، عبدالوهاب البياتي، دار العودة، بيروت 1972م.

9) الخطيئة والتكفير، الدكتور عبدالله الغذامي، النادي الأدبي بجدة، الطبعة الأولى، 1985م.

10) دراسات في النقد الأدبي، د. أحمد كمال زكي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لبنان ، 1997.

11) ديوان الأساطير، نقله إلى العربية قاسم الشواف، دار الساقي 1996.

12) ديوان حمزة شحاتة، الطبعة الأولى 1988م.

13) الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، محمد علي كندي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت 2003م.

14) لسان العرب لابن منظور، المجلد الرابع، دار الفكر.

15) لغة الشعر، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985م.

16) المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق بيروت 1986م.

17) المنهج الأسطوري في النقد العربي الحديث، لمياء باعشن، علامات ج 44، م 11، يونيو 2002م).

18) موسوعة الأساطير، الميثولوجيا اليونانية والرومانية الاسكندينافية، ترجمة حنا عبود، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق: 1997م.

19) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ترجمة وتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي القاهرة 1998م.

❖ ❖ ❖

انطلاقاً من المسلمة التي ترى أن الإبداع موقف يتشكل جمالياً، وأن خصوصية الفن متأتية من فعالية الذات إزاء الموضوع، وهي فعالية إبداعية فإن كل ما تنطوي عليه الذات المبدعة من رؤى وثقافة ومواقف تتضح آثارها في التشكيل الجمالي بل هي قاعدة هذا التشكيل ومصدره، من هنا رأيت أن أرصد أثر موقف حمزة شحاتة الفكري في جماليات القصيدة عنده، لذا كان لابد من توضيح المقصود بالموقف والجماليات.

فالموقف يعني فلسفة الشاعر ورؤيته للحياة وسلوكه إزاءها، وليس مجرد ما يقرره أو يقوله، من هنا كان لابد من التعرف على هذا الموقف من مظانه المختلفة ككتبه ومقولاته وما روي عن سيرته الذاتية، وهو من أكثر الشعراء عناية بشرح موقفه والتعبير عنه كما فعل في محاضرته الشهيرة «الرجولة عماد الخلق الفاضل»[1] وفي «رفات عقل»[2] و«إلى ابنتي شيرين»[3] و«حمار حمزة شحاته»[4] و«شجون لا تنتهي»[5] بالإضافة إلى جهد الدكتور عبدالله الغذامي في تدوين شهادات الشهود عن مسيرة حياته في كتابه «الخطيئة والتكفير»[6] وما كتبه معاصروه عن مثل أ. عزيز ضياء[7] والأستاذ عبدالفتاح أبو مدين[8] وغيرهما، ولست مدعياً بأن ما في هذا البحث إحاطة شاملة بالموضوع، بل هو عبارة عن خطوط عريضة يمكن أن تكون بداية لهذا المشروع، ولابد من الإشارة إلى أن هناك عوامل رديفة تدخل في تشكيل الموقف وتؤثر فيه كالمزاج الفني السائد الناجم عن جملة المؤثرات الموضوعية التي آمل أن أقاربها فيما بعد.

أما الجماليات فأعني بها كل ما يتصل بالجانب الفني بناء ولغة كما عالجه النقد قديمة والحديث على ألاّ يؤخذ كل عنصر على حده بل في نسيج

متكامل له ناظم يجعل منه منهجاً ذا خصوصية شأن الإبداع الأصيل المنبثق عن موهبة حقيقية. وبداية فإنه لابد من الإشارة إلى أن الشاعر صاحب موقف بالمفهوم الذي أوضحناه، وهو موقف يقترن فيه النظر الفلسفي بالسلوك العملي بالممارسة الإبداعية بالظروف الموضوعية.

ولعل أول ما يلفتنا موقفه العام إزاء الحياة الذي أوضحه في كتابه (حمار حمزة شحاتة) إذ يقول :

«إن الحياة تكون جميلة رائعة بالتغيير والتجدد، ونحن نرى أن أصحاب الإدراكات الواسعة ، والإحساس القوي والتذوق العميق أكثر تغييراً وابتداعاً وأكثر ميلاً إلى التغيير والابتداع، وهذا تقليد لمجرى الحياة الصادقة ويؤكد موقفه عبر تقريره أن مقاربة القديم تكون بسلوك طرق غير مألوفة إليه، وأن الحياة بغير التنوع والتفاوت والتناقض والتباين خليقة بأن تفقد قوام معناها الفني.

وهنا يتضح أن الشاعر منحاز إلى الجديد المتغير في الحياة والإبداع على حد سواء، ويمضي في بيان وجهة النظر هذه فيما يلي من صفحات موضحاً أن الحياة لا تكون حياة إلا بالتغيير والتجديد والتطوير والتحول الدءوب.

ويشير حمزة شحاته في (رفات عقل) إلى أن طموح الشاعر يتمثل في تغيير الواقع ، وفي تحويل الحلم إلى حقيقة، وتحويل الواقع إلى حلم وهذا سر عذاب الشاعر، وهذا موقف مثالي رومانسي، يؤكد هذا تركيزه على أن الدنيا ليس لها معنى سوى أنها النفوس وخوالجها ونزعاتها وعالمها، وأن هذه النفوس لا تبلغ سعادتها إلا بالتجدد والتحول، وقد جسد هذه الرؤية العامة في مفهومه للجمال مما حدا بالدكتور الغذامي إلى اعتباره رائداً منظِّراً من منظري حركة الحداثة والتجديد في الأدب الحديث[9]، وهذا رأي يحتاج إلى أن نتحاور معه.

أما اليأس من الواقع بمفهوم القفز عنه وتجاوزه إلى الأسمى والأفضل،

وأعتقد أن هذا ملمح من ملامح الأدب الرومانسي الذي يشكل مزاجهم العام حتى وإن كان لواذاً بالصمت.

وتتأكد مثالية حمزة شحاته في قوله:

فما أنا إلا ما أهيم بحبه من المثل العليا جهاداً ومطلبا
سموت بنفس أن يهون خباؤها فيسحرها برق المطامع خلبا

وهو يؤمن أن الحرب بين الفضيلة والرذيلة قديمة ميدانها النفس الإنسانية تارة ومجال الحياة الظاهرة تارة أخرى وستبقى سجالاً إلى ما شاء الله، والمظهر المتكامل للإيمان بالفضيلة المعرفة والعمل، ويميز بين إيمان المعرفة وإيمان اليقظة(10).

وهو يرى أن الرجولة قانون في الدم والفطرة لا تخضع لمنطق العقل الذي إذا تسلطت فلسفته على وزن الحقائق وتحليلها أفقدتها كثيراً من طبيعة إيجابها وتأثيرها، ويلخص رؤيته للرجولة بقوله «فلا فضيلة بلا إيمان، ولا إيمان إلا بالعمل ولا عمل إلا بالقوة ولا قوة إلا بالرجولة» وهو هنا يسلك سبيل المنطق الذي يبني النتائج على المقدمات، وللشاعر موقف معروف من المرأة ، فهو صاحب فلسفة فكرية وإبداعية واجتماعية وكونية ، ولابد لهذا من أن يحكم رؤيته الجمالية وممارسته الإبداعية، وقد اخترت بعض النماذج من قصائده في محاولة رصد منهجه الجمالي في بناء النص وتفاصيله التشكيلية.

وقد أصبح من قبيل البدهيات «أن التوزيعات الأسلوبية تقوم بوظائفها الديناميكية في تكوين الدلالة الشعرية، وأن التحليل الدقيق يصل بنا إلى ضرورة الاعتداد بالتلازم البنيوي بين التعبير والتوصيل في عملية التنميط الأسلوبي حيث يتعالق التعبير بالمحتوى.

وأن سلم الدرجات الشعرية التي أشار إليها د. صلاح فضل(11): درجة الإيقاع ودرجة النحوية ودرجة الكثافة ودرجة التشتت ودرجة التجريد يمكن

أن تعيننا على فهم ما نحن بصدده من رصد التلازم بين الموقف الفكري وتمظهراته الجمالية».

ولعل أول ما يلفت انتباهنا في ديوان الشاعر مطولاته التي تومئ إلى نزعة إيضاحية جدلية تذكر بما عرف عنه من قدرة حوارية على الإقناع، وخصوصاً قصيدة «أبيس»[12] وقصيدة «ملحمة»[13] ويشير البناء المقطعي الذي يعتمد تعدد المشاهد في ملحمة وتوزيع المقاطع بين العناصر الكونية في القصيدة إلى نوع الانحياز الفلسفي الذي يعبر عن رؤيته.

كذلك فإن النزوع إلى السرد المشهدي يكشف عن منهج استقصائي في منحاه الفكري تجلى في محاضرته الشهيرة عن الرجولة، وهو منهج يقوم على التحليل والتفصيل والتمثيل والمناقشة.

أما رؤيته التجديدية فتتبدّى في نزوعه إلى المعارضة والمخالفة في آن في قصائده التي حاكى فيها بعض القصائد القديمة، وتبرز شيئاً من نزوعه إلى جمع المتناقضات، فهو في الوقت الذي يميل إلى مَنْطَقةِ الفكرة ومن ثم الصياغة، يعمد إلى الاندفاع الانفعالي الوجداني في الجزء الثاني من قصيدة أبيس فيكثر التكرار وتعم الأساليب الإنشائية وترتفع وتيرة الإيقاع.

وفي الوقت الذي يعتمد الخفيف وزناً للقصيدة يساعده على التنقل بخفة بين عناصر الكون وإدارة الحوار بينها نراه يغالي في ذكر التفاصيل، ويمعن في استقصاء الظواهر وينحاز ضد البحر فيجعل من مشاهد الهزيمة جوهر القصيدة لديه.

وفي مقابل الدعوة إلى التجديد نجده يعتمد أسلوب الرواية القديمة التي تذكر بثنائية المتن والسند في علم مصطلح الحديث.

إن الشاعر في أغلب قصائده يعتمد على ضفائر ثنائية متضادة أحياناً ومترادفة أحياناً أخرى ويقيم بينها حواراً.

وهو ينزع إلى التجريد في معجمه اللغوي وبإمكان الباحث أن يستنتج

أن نسبة عالية من مفرداته مدارها أسماء المعاني (المصادر) المجردة من الزمان والمكان ، وحتى حين يلجأ إلى السرد فإنه يعمد إلى تشخيص المجردات، ثمة مشاهد تقوم على الصراع والمغالبة، وهو يطلق العنان لملكته الشعرية كي تغرف من القديم وتقرر الثوابت عبر مأثورات القول المنثورة وبثها في تضاعيف شعره وولعه بالتذييل وما إلى ذلك من صياغات حكمية.

إن الشاعر غير معني بخصوصية التجربة وتحديدها زمانياً أو مكانياً أو مسميات محولاً الخاص إلى عام والمحدد إلى مجرد، ويحاول أن يحرص عن التفاصيل إلى الجوهر، فالحب عنده ليس لقاءً أو حدثاً أو وقائع وإنما هو ظاهرة كونية.

وقد أدّى حرص الشاعر على الشرح والتوضيح إلى غلبة الصورة وغلبة الكنائية على اللغة الاستعارية حيث انخفضت درجة التعبير المجازي لصالح التقرير وسيطر المنطق وتراجعت الغنائية على أدنى مستوياتها وعم البناء التراكمي في مقابل البناء العضوي، وهذه ظاهرة بنائية شديدة الوضوح تبرز في مطولتيه اللتين أشرنا إليهما سابقاً في قصيدة من مطولاته الشهيرة التي عنونها بـ (ملحمة) يستهل الشاعر هذه القصيدة ذات النفس السردي بقوله: حدَّث الليل: فالليل هو الراوي وهو النموذج العظيم، حيث يطوي في حديثه جوانب الحياة المختلفة إذ يبرز النقيضان وهما اللهو والجد، وهنا ينبت ضدان آخران يتفرعان عن الضدين السابقين وهم الخليون والمستبد، وجاءت هذه الكلمة بصيغة الجمع لدلالة على الكثرة الكاثرة، وأما الجد فيكون موضع عناية القوي المستبد وهو مفرد، وهنا يكون المفرد في مقابل الجمع. ويستطرد الشاعر فيأتي بمثل شارد في إطار التذييل «للحديث شجون» مشيراً إلى تفرع الحديث، ويكون هذا مفتاحاً روائياً ومفتاحاً فنياً أيضاً: من خلال التسلسل الذي يوميء إليه أسلوب رواية الحديث أو الأسلوب المتبع في كتب التراث: الحرص على الإشارة الزمنية قدماً وفعل الكينونة كان ، وكان هذا الفعل الماضي يرسخ ويؤصل ويوطد، ثم ينطوي الحديث على تأكيد

عنصر الثبات من خلال استخدام كلمة عناصر والشمول في الإشارة إلى الكون، ونسبة العناصر إلى الكون هذه الثنائية ترسي أساساً راسخاً يشير إلى الثبات، ثم تأتي ضفيرة ثانية من الثنائيات ممثلة في التشبيه ، وهو تشبيه مهمته التقرير واستهلال الحديث ببسط المقومات الرئيسة ممثلة في ثنائية كونية تتمثل في الأشياء والأحياء، وتستمر هذه الضفيرة في توليد ضفائر جديدة ولكنها هذه المرة ذات بعد حركي يغادر منطق الاستقرار والثبات وينسجم مع طبيعة السرد الذي ينهض على متواليات حركية (تروح وتغدو)، وهذه الحركة البندولية تؤكد صفات جوهرية وليست ممارسات عابرة أو وقتية وإذ تتوالد الثنائيات تومىء إلى المراوحة بين النظام والفوضى، فالشاعر يقرر أن الحركة البندولية للرواح والمجىء ليست مقيدة بقانون صارم، فهي تلتزم بمبدأ الحرية، ولكنها ليست حرية مطلقة، من هنا جاءت الضدية مرنة عبر استخدام أسلوب النفي الذي ينفي الصرامة ولكنه لا يومىء إلى ضدها، ويستطرد عبر استخدام الأسلوب البلاغي الذي يأتي معبراً عن حكمة أو مثل شرود ويستثمر هذا الأسلوب وهو التذييل استثماراً مناسباً يقدم رؤيته ووجهة نظره (والقيد حاكم مستبد) فهو ضد الاستبداد، الذي ينطوي على ما يفارقه ويقابله من الطبيعة الإنسانية، واستثماره لبلاغة التذييل الجاري مجرى المثل يشكل عنصراً بنائياً رئيساً وراسخاً في قصيدته في هذا المقطع الاستهلالي من قصيدته:

والحديث الشجون

وحديث العظيم لهو وجد

والقيد حاكم مستبد

وللشر ثورة ما تحد

وهو يقدم عبر هذه المقطع المكون من الأبيات الخمسة الأولى رؤية مركزة مكثفة عبر هذه الإضمامة من التذييل الجاري مجرى المثل.

ويعمد الشاعر إلى تنكير الزمن حتى يتناسب هذا التنكير مع إطلاق الفكرة من حدودها الزمانية «فتلاحت يوماً»، وهو يمهد للحوار الذي أجراه بين عناصر الكون ببيان صفة الحديث وهيئته وطبيعة أصحابه، ويقوم الحوار على أسلوب المناظرة المألوف في الشعر العربي القديم حيث الاحتكام إلى من يفصل في نتائجها.

ويذكرنا ذلك بالمعارضات الشعرية في فن النقائض القائم على التوليد العقلي والمحاجاة المنطقية وحشد الأدلة والبراهين، وذلك يعبر عن طبيعة حمزة شحاتة وعن منهجه في التفكير والتعبير كما تبدي في محاضرته «الخلق عماد الرجولة» لذا فإن أسلوب الحوار لا يغادر مبدأ الثنائيات المتضادة حيث يبرز عنصر الهدم والبناء ، النار والتراب ، ثم القوة الغاشمة والقوة الهادية، البحر والنور الهزيمة والانتصار إذ تهزم القوة الغشوم وتلوذ بالصمت كما حدث للبحر وتبقى الجبال عنصر الثبات والبناء راسية، ثم يذكر القوة الرحيمة حيث ينطلق الضوء منيراً الكون. وينتهي الشاعر من مناظراته التي أقامها بين عناصر الكون، ولم يميز بين ما أشار إليه من قيم يؤمن بها الشاعر ، وهي قيم كونية تشمل الأشياء والأحياء:

ومضى الدهر لا يثقل رجلاً تستوى عنده صباً وديور
هازئاً بالغرور والضعف والبا طل والدهر بالحياة بصير

ولكن هذا الإطار الرؤيوي الشامل الذي عبر به الشاعر عن رؤيته الفكرية كانت له أدواته الجمالية التي أفصح عبر التشكيل هنا، فبالإضافة إلى استثماره للأداة الرئيسة وهي أداة السرد التي تقوم على سلسلة من المتواليات كان يعمد إلى المراوحة بين السرد والتقرير، ولكن التقرير كان يأتي عبر أسلوب بلاغي ومقولات لها صفة بلاغية حيث الإيجاز والتركيز فثمة حكمة ومثل سائر وتعليق موجز مختصر.

ونماذجه الرئيسة التي مثلت دور الشخصيات المتحاورة هي عناصر كونية بما فيها السارد الذي يمثل وفقاً لأدبيات السرد الأنا الثانية للكاتب،

فقد جعل من الليل نموذجاً للقوة والعظمة والاستبداد كما أشرت، وكأن الليل هو الشاهد والراعي لهذه المناظرة، كما أنه عبر ما يرد من تعليق حكم يفصل بشأنها ويقرر نتائجها، يتماهى فيه الشاعر، فهو الناطق باسمه، والليل بما يتصف به من كتمان وسكون وستر مستودع لأسرار الكون والحياة، لذا جعل منه الشاعر راوياً يمثل أناه الثانية، ولهذا يقدم بين يدي روايته للحوار الذي دار بين عناصر الكون ما يوضح به طبيعة الشخصيات المتحاورة ونوازعها ملخصاً إياها بأنها ملاحاة أثارتها نوازع الشر، وهي نزعة أصيلة في الكون والكائنات ، حيث تفرز تلك المغالبة والصراع من أجل السيطرة والتفوق والتميز، وإذا كان هذا خبئ في عناصر الكون فهو منغرس في الكائنات الإنسانية ، وكأنما يبحث الشاعر عن جذور الصراع الكامنة في طبائع البشر، ولعل هذه الرؤية تبدو منسجمة مع ما يراه في محاضرته (الرجولة عماد الخلق الفاضل) حيث يقول: «ينبغي الآن أن نستنتج أن الفضائل أنانية مهذبة، وأن الرذائل أنانية عارية، وأن الفضائل أدل على القوة وانطلاقها، والرذائل أدل على فتورها وضيقها» صـ 64.

وإذا كان الشاعر غير معني بتشخيص نماذجه بمعنى تشكيلها أو وصفها فلأنها قوى مائلة في الأذهان ومرئية للأعيان، فهو إنما ينزع بها إلى التجريد لا التحديد على عكس المألوف في النماذج السردية التي يعمل السارد على تشخيصها وتجسيد خصوصيتها عبر حركتها وتفاصيل هذه الحركة، فهو يبدأ بعنصر النار وهي تمثل الطاقة التي تسري في عروق الكون، ولكن الجنوح إلى التفوق والتميز يتحول بها من قوة إيجاب إلى عنصر تدمير، من هنا لجأ الشاعر إلى استخدام أسلوب تقريري وصفي، ولكنه يحرص على ألا تكون للتدمير والفتك والتحدي وما إلى ذلك من معجم حقله الدلالي يتسم بالسلبية فيجدل به خيطاً دلالياً آخر انسجاماً مع منهجه القائم على التضفير أي الجمع بين الثنائيات المتضادة ، فبالإضافة إلى هذا الجانب الذي أملته نزعة التحدي الكامنة بوصفها سمة كونية، هناك قوة إيجابية، لذا استلزم ذلك الاقتراب أكثر من أسلوب التمثيل المشهدي حيث الأصنام تتحول إلى

رماد، والنار تتحول إلى عنصر إضاءة يبدد ظلام النفوس، وتبدو النار منطلقاً لبدء التاريخ الإنساني تاريخ الحياة فينتقل الشاعر من التمثيل الحسي إلى التمثيل المجازي وتصبح لغته أكثر اقتراباً من مربع الشعر.

وإذا كانت النار هي الطاقة المحركة التي تختزن قوة التدمير والتنوير فإن التراب هو المادة وهو قوام البناء، عنصر الكينونة والوجود، ومن المعروف أن المادة هي الوجه الآخر للطاقة وفقاً للنظرية النسبية وهي الجسد الذي يقابل الروح، ولكنه يسمو بها أو تسمو به أو يقعد بها أو تقعد به، فليس ثمة انفصام بينهما لذا نجد حمزة شحاته في محاضرته التي أشرت إليها من قبل يتحدث عن الحمار والكلب ، فيعزو ما يتصف به الكلب من صفات إلى خفة جسمه واتزان صوته ودقة شمه وسرعة عدوه.

والتراب هو أصل الوجود وسر الكينونة الإنسانية فيما يؤكد الشاعر متوسلاً بالاستفهام التقريري، ومعروف أن الاستفهام من شأنه أن يثير استجابة المتلقي ويشركه، في صياغة الانفعال والشاعر الفيلسوف لا يكتفي بالاستفهام بل يعمد إلى التقرير بأساليب الخبر متكئاً على ثنائية الإثبات والنفي: الإثبات بالفعل (كان) المتوسل بالزمن الماضي والمتصل بالجملة الاسمية التي تدل على الرسوخ والثبات وبجملة الشرط التي تعتمد على مقدمات ونتائج فالمقدمة تمثلها جملة الشرط والنتيجة تمثلها جملة الجواب فيما يبدو بناءً منطقياً يتسق مع النزعة التحليلية الفلسفية: «كنت سر البناء فيه، فما قام ببناء» لولاي ما مد ظلاً، بالإضافة إلى ذلك يبدو حرص الشاعر على البقاء في دائرة الشعر فيستثمر الإيقاع الناجم عن التكرار والتماثل والترتيب، فالتراب (ناشر الحقول ومطلق الحياة حقلاً فحقلاً) (ووصلاً وفصلاً) و«أتلقى أمانة الله ومازلت للأمانة ثقلاً ويراوح الشاعر بين اسمية الجمل وفعليتها خارجاً من نطاق الثبات إلى التحول وهذا يتسق مع تحول التراب إلى كائنات حين يستقصيها بقوله (الإنسان والوحش والنبت)، وفي مقابل الفعل المبني للمعلوم الذي استخدم في المقطع الخاص بالنار حيث تبرز

الذات عبر إسناد الفعل إلى الذات، فإن الفعل المبني للمجهول يأتي في سياق الأفعال المسندة إلى الذات في المقطع الخاص بالتراب ليطامن من حدتها ويحد من غلوائها (صيغ مني الإنسان).

أما المقطع الخاص بالبحر فقد اتخذ الراوي (الليل) موقفاً مسبقاً منه في مستهل المقطع واصفاً إياه بالسفينة الغضوب على نحو مباشر ثم جاءت على لسانه سلسلة من الاستفهامات التقريرية المستقصية التي تبدو رداً على ما قالته النار، ومن شأن الاستفهام بمفهومه المعتاد أن يزلزل يقين الأشياء في حين يأتي الاستفهام التقريري ليثبت اليقين ويؤكده، وتتخذ الثنائية الضدية في ألفاظ الشاعر وتراكيبه منحىً جديداً ذا منزع عدواني، فالبحر يطفىء النار وتعنو من خيفته العناصر الأخرى وهو يغرق الشواطئ إلى آخر هذه السلسة من الأفعال الموجهة ضد العناصر الأخرى وكأن البحر رمز للعدوان والصلف والكبر.

وأما معجمه فحقله الدلالي الرئيس فيتمثل في كل ما يتعلق بالكبر والوثوب مثل الزهو والأيد والسفه والغضب والشبوب (الاشتعال) والثورة وما يقابله من ذل وخضوع: الانطفاء والسكون والخوف والوجيب (الخفقان) والغرق والانطواء والقعود ، وفي الجملة فإن الجمل الفعلية تشكل النسيج التعبيري في هذا المقطع مما يناسب الحركة المنفعلة الغاضبة: «زها،رمى، يطفي آذنت، يوشك، تسكن، ثار، تعنو،أغرق، جاز، انطوى، هم».

وقد خصص الشاعر لحديث البحر في هذه المناظرة عدداً من المقاطع احتلت جل المساحة التعبيرية في هذه القصيدة، مما يؤكد رمزية البحر، فهو ليس مجرد عنصر من العناصر الكونية بل هو يجسد موقفاً كونياً بشرياً: وهو في كل مقطع يضع في مقابله عنصراً آخر في سلسلة من الثنائيات فهو يأتي مقابل الشطآن بالجبال، فإذا كان البحر غاضباً هادراً فإن الجبال الشامخات راسيات ساكنات نافياً عنها ما يمكن أن توحي به هذه الصفات من سلبيات. وكذلك يأتي البحر في مقابل النجوم والبدر والشمس والطيور والنسيم

والريح. هو عبر هذه المنظومة من الثنائيات يكرر الاستفهام (من له) معبراً عن الدهشة معظماً لشأن الكائنات الأخرى ، ويضيف إلى أساليب الاستفهام أسلوباً سردياً قصصياً في جمل قصيرة تعتمد على الفعل الماضي وتصور هزيمة البحر أما العواصف كما صور البحتري هزيمة الذئب فهو يقول: هم، فارتد، فارتمى، فطوي الدنيا حياةً، ومسرحاً، وخصماً .

مما يذكرنا بقول البحتري:

عوى ثم أقعى فارتجزت فهجته فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد

وقد حرص الشاعر على أن يفرد مقطعين من المقاطع المخصصة للبحر لصورتين متقابلتين في إطار منهجه القائم على الثنائيات المتضافرة، أما المقطع الأول فيمثل مشهداً بلغ منه البحر ذروة هيجانه حيث أشرك فيه الشاعر كافة العناصر التي تأذت من ثورته، فالكون والسماء رددا صدى هذه الثورة ، والأرض هاجمها كما لو كان قدرا، والكائنات كلها أخرست والبراكين ثائرة والشهب متهاوية والفضاء قد ناء بحملهما والجحيم الذي طافت به ساعة عسرة.

مشهداً أو (سيناريو) طغى فيه البحر على الأشياء والأحياء حيث العاصف الذي عصف به ، فيضج بالحركة والثورة في صورة وصفية متحركة، تلازم فيها الوصف مع السرد عبر سلسلة الأفعال الماضية، وكان من المناسب أن يكون السرد مطعماً بالاستفهام تعبيراً عن أجواء الثورة، وهي سلسلة من التساؤلات التي تعبر عن الحيرة والدهشة معاً، وقد وظف الشاعر القافية الممدودة لتستوعب هذه الحركة الطاغية. وهذا المشهد المفعم بالحركة يقابله مشهد آخر يسكن فيه البحر ويهوي إلى قرار مهين بعد أن هزمه العاصف شر هزيمة.

إن الليل الذي يلف الكون يرقب حركاته وسكناته ويروي عنه كل ما يقوم به ويخص البحر باهتمامه فيسجل آثار الهزيمة المرة الذي أضحى

أسيراً مقيداً يصحو ويبيت على المعاناة، هذا البحر هو ذلك الجبار المغرور الذي أصبح كسير الجناح مأسور الروح.

ثم يلتفت إليه بالخطاب باسطاً حكمة الحياة المستخلصة من هذه التجربة الكونية ، وهي خلاصة فلسفة الشاعر ورؤيته موجهة للبحر الذي يرمز للقوى المتجبرة مؤكداً انضباط النظام الكوني للعناصر مشيراً إلى أن الحياة وهم ، وهي تخدع الأقوى موهمة إياه أنها تفسح له المجال غير أنها لا ترحمه إذا جاء من هو أقوى منه وينتهي إلى تصوير الهزيمة والاندحار اللتين كانتا مصير البحر وشاطئه، حيث تمضي الحياة هازئة بالغرور والضعف والباطل:

تتكون القصيدة من سبعة عشر مقطعاً في كل مقطع خمسة أبيات فيكون مجموع الأبيات خمسة وثمانين بيتاً، فهي قصيدة طويلة ولكنها ليست ملحمة بالمفهوم الفني، غير أن عنوان (ملحمة) الذي اختاره ليس دالاً على الجنس الأدبي وإنما على الرؤية.

وقد نظم الشاعر قصيدته على بحر (الخفيف) وهو بحر يحتفل بالإيقاع احتفالاً كبيراً يبدأ بفاعلاتن تطغى فيه الحركة على السكون حيث هناك ما يشبه القفز والانطلاق فبعد فاعلاتن تأتي مستفعلن التي توحي بالتلبث بعد الانطلاق ثم مواصلة هذا الانطلاق.

وقد بدأ الشاعر في المقاطع الأولى بالمناظرة الكلامية وكأنها المبارزة التي تسبق الالتحام ثم انتقل إلى الفعل حيث اندفع العاصف يثور بالبحر، حتى إذا هدأت المعركة بدا البحر ذليلاً مستكيناً، وهذا التنامي يكشف عن وحدة فنية عضوية حققها الشاعر، ولكنه ظل حاضراً متقنعاً بقناع الليل ينثر حكمته على لسانه ويعقب على المشاهد المتتالية مستخلصاً الحكمة التي يراها فلم يغادر موقع الشاعر لأنه في موقف السارد.

لقد أصبح البحر منكسراً في مقابل العاصف:

البحر العاصف	
لاذت شطآنه بالسكون	أعاصير ذلك العاصف
غرار خباً	تلوي بمائه والسفينة
يميد بالهول	ثار بالبحر ثورة
يهوي إلى قرار مهين	كما يحم القضاء
ما عض على عجزه	أخرست كل ناطق
بنان المعنيين	ناء منها الفضاء
استنجد البحر	البراكين ثائرات
معلناً ضعفه	الشهب تهاوت
آنس الموت	خبت ساعة عسراء
يدعو الضراعة خوفاً	هيهات أن يجبر من العواصف طود
ألقى قيادة واستندما	ما أكرم العاصف
عنى المدعي	ما أكرم القوي الرحيما
عاف الجهاد	آثر العف
ما تراه قد استكان	رنا العاصف الحطوم
ألقى إليك القيادا	استحثت قلب العظيم دواعيه
تولى مهزوماً	قلبي الضمير والإيمان
سعى صاغراً	إلخ.....
يغضي ضراعة وسهوماً فلم يقو	

إن الشاعر ينسب الحديث إلى الليل الذي يسرد ما آلت إليه الحال في

سلسلة من المشاهد المتقابلة المتضادة كما أشرت من قبل في الجدول السابق، فقد استنجد البحر فلم يجد من ينجده ولم يجد من يعينه، من هنا كان اعتماد الشاعر على سلسلة من الأحوال (إعرابياً) وعلى المفاعيل، فجاءت أغلب مفرداته منصوبة، وليست هذه مجرد ظاهرة نحوية فحسب بل هي ظاهرة أسلوبية لها دلالتها: جمل السرد القصيرة المتوالية المعتمدة على الأحوال والمنصوبات الأخرى، في عدد من الجمل المتعاطفة التي يأخذ بعضها برقاب بعض، ثمة مشهد تتبدى فيه عناصر الطبيعة شخوصاً حية فالجبل يتوسط لدى البحر يحاول إصلاح ما أفسده البحر ملتمساً سبل الإقناع على نحو منطقي: مادمت قد حققت الغاية والهدف أيها العاصف فعليك أن تكف، وهنا تتجلى فضيلة القوى الرحيم الذي يقبل الاعتذار والتوبة، ويصور الشاعر مشهد البحر المهزوم المنكسر بعيني العاصف المنتصر، الذي رحب بوساطة الطود وبرسالة السلم والود والعشرة، ثمة مقطع يجمل فيه الليل حصيلة المعركة في مشهد، فهو غصان موضع سخرية من مظاهر الكون الأخرى مرعوباً راسفاً في الأغلال.

إن الشاعر يعمد إلى تتبع أدق التفاصيل، وهي وإن بدت في بعض الأحيان تفاصيل حية مشهودة فإنها في الحقيقة ذات بعد نفسي جواني، وذات طابع فكري فلسفي، وهذا ما يميز السرد الشعري عن السرد الواقعي النثري، وإن كان التشخيص جوهر السرد ومناط خصوصيته، فالأفعال حسية الطابع ولكن الدلالة معنوية نفسية، فالحركة جوهر المشهد القصصي حيث: رنا وألفى ورأى واستحث ولبى، وأصفى، وألقى ومضى ويلهو وقيد وهنا.... إلخ.

في قول الشاعر:

ورنا العاصف الحطوم إلى البحر فألقاه مطرقاً إذعانا
ورأى الضعف عارياً، ينشد الرحـ ـمة، هوناً، ويستعيد الأمانا
فاستحثت قلب العظيم دواعيـ ـه، فلبى الضمير والإيمانا

قال: أهلاً بالسلم، والود والعشـ ـرة، صفواً، وبالوفاء ضمانا
لك عندي ما يطلب الخلق السمـ ـح فيعيا، أصفيكه وعيانا

فإن المرئيات والمطلوبات والمستحثات والموصوفات... إلخ أسماء معان مطلقة الدلالة.

(الضعف والرحمة والأمان والإذعان والضمير والإيمان والسلم والود والعشرة والوفاء والضمان والخلق... إلخ) هذه أسماء معان مطلقة تعبر عن فكر الشاعر، من هنا كانت الحركة في إطار الفكر وكان التشخيص خادماً لهذا الفكر وليس راصداً للتفاصيل الحية السردية، وجاءت في إطار استقصائي، وجاءت الأفعال المتتابعة في إطار الفعل ورد الفعل أو السبب والنتيجة شكلت الأحوال صلب المشهد في بعده الإطلاقي مقيداً بالحركة الذهنية وإن بدا منعتقاً من إسار السكون الذي يميز التأمل.

إن الشاعر يحرص على تقديم لوحة كونية نابضة في أعقاب ذلك الصراع وتلك المناظرة التي وصفت بأنها شر (وكانت على الطبيعة شراً) ولكن هذا المشهد يحتشد بالثنائيات فقد عفا الكون وأفاق الصباح يندي ويرفض هوى وسحراً، واستيقظت الروابي وهي في حالة سكر، وكذلك النور الذي عم السهل والوعر، ثم الحديث وفضول الحياة سراً وجهراً، ثم اللاهي والموتور، ثم المجون المثير والشمات المرير وينزو... إلخ.

فالحركة في القصيدة ناجمة عن هذه الثنائيات التي تثير الذهن وتشحن الإيقاع، فكل فعل يتبعه فعل آخر أو يحدث نقيضه. مما شحذ جماليات التوقع وأبقى المتلقي في حالة يقظة تامة.

أما في أبيس فثمة طرفان رئيسان في هذه القصيدة: الطرف الأول الذات الشاعرة والطرف الثاني الحب، وإذا كان الشاعر العربي القديم يجرد من نفسه من يخاطبه ويبثه شكواه فإن الشاعر الحديث يتمرد على ذاته المتصدعه وينقلب عليها، ويوجه خطابه إليها، ولما كان الحب هو الطرف الآخر

الذي يخاطبه الشاعر في القصيدة فإن هذا الحب إنما يمثل الذات المنقسمة على نفسها، فالذات في جانب منها منحازة إلى هذه العاطفة بينما الجانب الآخر يقف في مواجهتها، وهذا موقف رومانسي مألوف فالشاعر فيه يبدو ممزقاً.

وحمزة شحاته الشاعر المفكر يسمو بموقفه الخاص ليجعل منه موقفاً عاماً ورؤية للحياة والوجود، وهو وإن جرد موقفه من خصوصيته - لا يستطيع أن يكتم لواعجه أو يحجب تناقضه وحيرته، لقد جعل من الحب قرينه الذي يسائله ويخاطبه ويبثه الشكوى ولكن الحب وحده لا يحتمل ذلك القدر الهائل من البوح عن تلك التجربة الغنية المتكاثرة التي لا تقتصر على الجانب العاطفي الوجداني، بل تحتشد بالوقائع والأعباء والأحداث، من هنا جاءت مقاطع القصيدة ممثلة للتحولات التي انتابت الشاعر، ففي المقطع الأول تفيض القصيدة بأنات الأسى كما يقول الشاعر الرومانسي عبدالمعطي الهمشري «أعذب الألحان ما أفرغت فيه أنات الأسى». ولهذا جاء المقطع الأول وقد تلاطمت فيه أمواج التساؤلات والسرد والوصف والتقرير والنداء في نسيج واحد، فثمة تساؤل عن الأسى والصبر والنداء وعن الشقاء وتأتي كم الخبرية على التخوم الفاصلة بين الاستفهام المثقل بالانفعال والبوح المحتشد بالأسى، وأما السرد فيروي قصة العذاب، وتتنامى القصيدة عبر نسيجها اللغوي لتنقل من حركية الأفعال إلى رسوخ الأسماء فقد بدأ الشاعر بالشكوى والبحث والمناجاة والتساؤل ثم انتهى إلى تأكيد جملة من الحقائق المستقرة قبل أن يعود إلى دوامة الحركة من جديد حيث الاضطراب والحيرة والتناقض الذي عرف به الشاعر الرومانسي.

هكذا أنت والمحبون من قبل فراس مسير للفناء
رحلة تثمر اللغوب وخيط من حرير يقتادنا للشقاء
شجون لا تنتهي وصراع الصبر دائم الغلواء

ثمة حلقة دائرية يسلم الشاعر فيها نفسه منها للحيرة والاضطراب،

ولكن حيرة الشاعر هنا ليست حيرة المحب الواله فحسب، ولكنها حيرة المفكر الفيلسوف الذي فجعه الواقع ففزع إلى الشعر.

وحتى إذا بلغ الشاعر في المقطع الأول ذروة المعاناة عبر سلسلة من الثنائيات اعتدنا عليها في قصائد الشاعر، فالدمع في المآقي واللهيب في الأحشاء، والليل والفجر والنعيم والشقاء والإباء والصبر والعذاب والهوى والضلال والنهاية السوداء والورد والشوك والمهج الحرى ورؤى الشعراء واللغوب والشقاء والشجون والصراع والصبر والغلواء والحجى والأماني والخيالات والشموع والأسى والرجاء، والغايات والأهواء وظلمة الحيرة وبصيص الرجاء والجراح والبرحاء. إذ لا يكاد يخلو بيت من ثنائية من هذه الثنائيات التي لا تبدو عفوية بل مخططة تعبر عن حيرة الشاعر وتمزق ذاته.

إن الصور التي أتى بها الشاعر تنهض على التشخيص ولكن صوره جزئية متشظية كما هو الحال بالنسبة للذات المأزومة المشتتة.

وإذ يفرغ الشاعر في المقطوعة الأولى من هذا البث المتصل نجده يستهل المقطوعة الثانية بانعطافة جديدة، ولكنها ذات بعد تراكمي، فهو إذ يغير لفظ الحب الذي يخاطبه إلى بديل كنائي هو بريق السراب، الذي يعود للتأكيد على أنه هو المخاطب الأول «أنت، أنت الهوى دنواً وبعداً في تصاريف غدره والوفا» ويلاحظ أن الشاعر في هذا المقطع قد أكثر من الصيغ التوكيدية، حيث التوكيد عن طريق التكرار وحروف التوكيد، إذ يقرر الحقائق المتصلة بماهية الحب وكينونته.

ويمضي في منزعه البوحي الشكائي، ويتحدث عن مصير الهوى وقصصه، كما يستمر في تجاهل خصوصية التجربة محولاً إياها إلى قضية مجردة، مستبدلاً بضمير المتكلم المفرد ضمير الجماعة محافظاً على الحقل الدلالي الرئيس بمعجمه وهو حقل الشقاء والعذاب والانطفاء والعناء، ويبدو ذا نزعة فلسفية شارحة لماهية الحب الذي يصبح ظاهرة كونية حياتية فهو يقرن الهوى إلى دوامة الحياة التي تلف الأموات بالأحياء ختامها الموت، حيث

تتردد مفردة الموت ومترادفاتها كثيراً: الربيع المهدد بالانطواء والجهد الراسف في قيود البلاء والقصة ختامها الموت والهوى كالردى.

وقد دار الحديث عن الموت والعناء والبلاء فيما يقرب من عشرة مواقع أو أكثر بعضه كان مباشراً والبعض الآخر لم يكن كذلك، وقد أفعم هذا المقطع بالثنائيات على النحو الذي أشرت إليه سابقاً.

أما المقطع الثالث الذي يوجه فيه الخطاب إلى نعيم الهوى فهو يتحدث فيه حديثاً فكرياً مباشراً في نزعة استقصائية ذات بعد كنائي، وهنا يبدو الانعطاف واضحاً في خطاب الشاعر حيث يخرج من دائرة الحب ومضطربه إلى نطاق أوسع يجول عبره في مساحات متنوعة ورحبة، وهنا يكرس الشاعر منزعه الفلسفي حيث تتوالى الحكمة في ثوبها التقريري الواثق وتتراكم ولا تنمو على نحو عضوي وتنخفض درجة التعبير المجازي إلى حدها الأدنى ويسيطر المنطق وتتراجع الغنائية إلى أدنى مستوياتها، فقد حمل الشاعر على النفاق والعنف الدموي والأمن الذليل ويعلى من شأن المعاناة وركوب المخاطر والعذاب والجمال والطهر والصدق والوفاء والحياء والصداقة الخالية من الخداع والرياء والطعن والبعد عن الحقارات ومهاجمة الشعارات الزائفة والفجور والافتراء وتحويل الصلاة والتقوى إلى فخاخ للبيع والشراء والخضوع لغير الله سبحانه وتعالى وينتهي إلى وقفة متفائلة يختم بها هذا المقطع.

إذ يقول:

لم تهد عزمه يساندها الإصرار لم يلق راية الكبرياء.

ولعل أبرز ما يتسم به هذا المقطع التعبير عن رؤية الشاعر وفلسفته تعبيراً مباشراً، والتزامه بالثنائيات والتعبير بالجمل الاسمية، وحرصه على ازدواج المفردات في نهاية البيت وولعه بالمرواحة بين الإثبات والنفي ونزعته الاستقصائية التي أدت إلى تكراره لكلمة حيث أربع مرات متتالية في بداية كل بيت ثم سبع مرات متتالية أي ما مجموعه إحدى عشرة مرة، وهذا

الإلحاح يستقصي فيه الشاعر الحالة مستخدماً أسلوب النفي بلا، كذلك فإن التعبير الكنائي طغى على الأسلوب الاستعاري.

وفي المقطع الرابع ينعطف الشاعر بالخطاب في وجهة أخرى منشغلاً بالإبداع، فهو يخاطب (ما يكتبه) سطوره، وهنا نلمح نرجسية الفنان فهو إنما ينير بما يكتب جوانب الصحراء، لذا تحتل مفردة النور وصلها الدلالي مكانة مهمة في التشكيل والصياغة، ويبرز العنصر الطبيعي الكوني والتوظيف للنموذج التاريخي حيث عمرو بن العاص عبر تشكيل المشهد الذي تتناسج فيها النار والنور والعبقرية والإبداع وتتحول الثنائية من صيغتها الجزئية على مستوى المفردة والعبارة إلى درجة الواقع والتاريخ والمواقف الإنسانية والسياسية، فثمة مقارنة بين ما كان في عهد عمرو وما هو حادث في تلك الحقبة، ويبين ما يدور في بقعة ما من الوطن العربي وما يدور في بقعة أخرى، وترتفع وتيرة الانفعال في منزع هجائي خفي يلمح ولا يصرح ويعمم ولا يخصص، ولكن الأمر المتكرر الذي خرج عن معناه المعتاد لتحقيق غرض بلاغي يتكرر بين الفنية والأخرى موجة إثر موجة.

إن حرص الشاعر على جدل الثنائيات في شعره أملاه هذا النزوع الفكري إلى المقارنة بين الفضيلة والرجولة فهو يقول:

«فترة الرجولة إذاً قوة حرة ، تؤمن بحريتها إيماناً صارماً ومعظم الفضائل انحراف نفعي مستور بمطالب النفس وأنانيتها» صـ 115.

وهو يمضي في المقارنة فيقرب بين الرجولة والفضيلة تارة ويباعد بينهما تارة أخرى، فالرجولة في نظره قوة وجمال وحق، أما الفضيلة فجمال فقط بل يمضي إلى أبعد من ذلك فيجرد الفضيلة من الحق أيضاً لتظل جمالاً محضاً وهذا النزع التحليلي الجدلي نرى أثره في بناء عدد من قصائده ولغته الشعرية فيها. فثمة جملة من التساؤلات يجيب عنها بجملة من التعليلات هي أقرب إلى الافتراضات، وهي افتراضات منطقية تخضع للتأمل

ويتولد عنها استفهامات أخرى تقريرية الطابع تارة وتقوم على الدحض والتفنيد تارة أخرى، ويلح في هذا التفنيد بحشد هائل من البراهين تأتي على شكل سيل من الصور الكونية في نزعة استقصائية تستغرق عدة مقامع، وتأتي سلسة التساؤلات القائمة على الرغبة في التعيين مؤكدة حيرة الشاعر وتردده بين الثنائيات.

وفي هذا الإطار الثنائي الكلي تتوازى الذات مع الآخر، العاشق والمعشوق، حيث تتشابك علاقات الترادف والقضاء وتتشاكل التراكيب الأسلوبية حد التكرار أحياناً وحد المفارقة أحياناً أخرى: كما في قصيدة لم أهواك:

أتراني أهواك حقاً؟

أم تراني أهواك زوراً؟

أم تراني أحب فيك - وما أشعر - نفسي.

وأحياناً يأتي الجواب قاطعاً حاسماً يحفل بالتذييل والتقرير حينما تتضخم الذات، وتتنافى هذه الثنائية الجدلية بين التوازي والتردد والتوحد والعناء، كما تتردد الثنائية بين الفكر والحس والقلق واليقين.

والقصيدة التي تبدو من خلال بنائها المقطعي أشتاتاً تتردد بين تلك الثنائيات: الشك واليقين الذات والآخر الفكر والحس التقرير والطلب التصوير والتجريد هي في حقيقة الأمر صورة شديدة الوضوح للنزعة الفكرية التي نتلمسها في رؤية الشاعر حيث الإلحاح على الفكرة لإثباتها ثم التفتيش على ما ينقضها وإعادة بنائها، فهو ما ينفك يركب الفكرة ويفككها ثانية ليعيد تشكيلها من جديد وهكذا نراه في بنائه للقصيدة، فهو يشتكي من المحبوب في مقطع ويشكك فيه ثم يعود إلى الفناء في المحبوب، انظر إليه يقول:

أي حاليك أشتكى؟ أنت في القرب، وفي البعد مطمع ممطول

ثم يعود ليقول:

لتمنيت أن أكون عبيراً ضل سراه، في جوانب صدرك.

الولع بالتعريف والتحديد والتحليل يأتي في ثوبه الشعري عبر النداء والتقرير الذي يقصد إلى النفي والإملاء والإثبات والتوكيد، وجدل النفي والإثبات في لغة حمزة شحاته شديدة الوضوح، وكذلك الجمل المتعاطفة المستقصية، لغة الصمت هل يدانيك في الإعجاز قول من مفصح وهيوب ما غناء الكلام عن لهفة الأنفس في موقف الوداع الرهيب، هذا الاستفهام النافي لون من ألوان التوكيد، ولكنه يأتي في سياق الحوار الداخلي الذي يعبر عن إلحاح الفكرة ممثلة في تعريف الحب بأنه نجوى ونشوى وشعور وحنين إلى السكينة لا هياماً مقيداً بدواعي.. إلخ.

إن الطلب المعلل والسرد المكرر يأتي من ألوان التسويغ للفكرة التي ينقلها عبر الطلب والنهي - ولهذا جاء إستهلاله بالنهي في كل مقطع من مقاطع قصيدة «لا تقولي أهواك».

إن ولعه بالتعليل في نسيجه اللغوي ناجم عن نزوعه العقلي المنطقي واعتداده بالذات، كذلك فإن الجملة الاسمية عنده تأتي في إطار تعليلاته العقلية دالة على ثوابته الفلسفية، لذا كان الخيط الأبرز في ذلك النسيج، فإذا كان مدار جملة الفعلية ما كان منها طلبياً أو غير طلبي التعبير عن التجربة الذاتية في جريانها وتدفقها فإن الجملة الاسمية تأتي لتعقلنها عبر تجاوزها للحدث وصولاً به إلى ثبات الحقائق الكونية:

لا تقولي أهواك، لم يبق لي فيك خيالي، وقد تحطم وهما

ذاك حب الزهور للجدول الحافل رياً كيلا تجف وتظما.

منة لا أطيقها، ونفاق عفته، والهوى أعف وأسمى.

وهكذا تتوالى الجمل الاسمية في المقطع مؤكدة للمعنى مستقصية له، وهو في تشبثه بالطبيعة يأتي في صياغات مباشرة وليس على طريقة

الرومانسيين فناءً فيها أو تمثلاً لعناصرها بل فزعاً إليها غير أنها تبقى منفصلة عنه، وإن جاءت صرخته النهائية: إن الطبيعة أمي:

ودعيني على الطبيعة ألقي عن فؤادي الطلح أعباء همي

شاكياً ما لقيت من عنت الدنيا إليها، إن الطبيعة أمي

فهي طرف آخر ضمن ثنائياته، فلم يتوحد فيها بل ظلت المسافة بينه وبينها ماثلة في شعره، وهو إذ يفارق الحبيبة يلوذ بالطبيعة وإن شبهها ببعض مظاهرها كالزهور، وهنا تتبدى المفارقة التي لا يصنعها الموقف بقدر ما تمليها الفكرة «إن هوى الأنثى خداع معبر عن مناها».

وحينما يعصف به الهوى يستسلم للبوح وتداعياته وينزع إلى السرد يروي قصة وجده كما في «نفيسة» أو غادة بولاق وحتى هو يصطلي بنار التجربة لا تفوته المساءلة، ولا يكف عن التعامل مع المطلقات وأسماء المعاني، حيث تتحول تفاصيل التجربة إلى كليات: الأفق السامي ورسالة الحسن والحلم ونفحة من عبير الغيب وأغاني الخلد، حيث تمتزج الحسيات بالمعنويات فالطرف الساجي يبعث إلى التحليق في دنيا الخيال والهوى... إلخ، وتتهمر التداعيات التي تنطلق من عبارة مركزية تتحول إلى بؤرة ينداح حولها الموج.

ولا استهل شراع فوق صفحته مغالباً وجده إلا ليلقاك

حيث يتكرر النفي في بداية كل بيت كما تتكرر عبارة أم أنت وأسلوب النداء في مطلع كل مقطع، وحيث تصبح الكناية تعبيراً عن تجليات المعشوقة فهي جارة الليل ومنحة الليل وفرحة الليل وسره المنطوي.

ثم نبع الأحلام وابنة آمون والفجر وشمس بولاق وبنت حواء إذ يسعى إلى تجريد صاحبته، وحتى حينما يقسو عليها ويعود إلى تجريداته الفلسفية عن المرأة لا يغرق في تفاصيل التجربة بل يظل على شاطئ التعميم ويلوذ بتعريفاته وفلسفته:

أنت الحياة بلونيها محببة فما أرقك في نفسي و أقساك

وهي في نهاية المطاف امرأة.

والنزوع إلى الجدل والمحاجاة شديد الوضوح في قصائده وخصوصاً في العتاب المر، وهو في حواره مع صاحبته يلوذ معتصماً برأيه وفكره وتتكثف أسئلته على نحو يعبر عن موقف الإدانه، وتأتي جمله المؤكدة المبدوءة بأن لتعبر عن صلابة موقفه وحدته لذا يكثر النفي والأمر والاستفهام.

وهكذا فمن الواضح أن النسيج اللغوي والبناء الفني يخضع على نحو ما لمنطق الشاعر ورؤيته الفكرية ويعبر عنها.

الهوامش

1) حمزة شحاته. الرجولة عماد الخلق الفاضل، تهامة، جدة 1401هـ.

2) حمزة شحاته. رفات عقل، جمعة عبدالحميد شخص، تهامة جدة 1400هـ

3) حمزة شحاته. إلى ابنتي شيرين، تهامة، جدة، 1400هـ.

4) حمزة شحاته. حمار حمزة شحاته، دار المريخ، الرياض، 1977م.

5) حمزة شحاتة. شجون لا تنتهي، مطبوعات دار الشعب، القاهرة، 1975م.

6) د. عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية). قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر. النادي الأدبي الثقافي جدة، 1405هـ، 1985م.

7) عزيز ضياء، قمة عرفت ولم تكتشف، المكتبة الصغيرة، الرياض 1397هـ.

8) الغذامي، المرجع السابق ص 229.

9) حمزة شحاته، الرجولة عماد الخلق الفاضل، مصدر سابق ص 34، ص 35.

10) د صلاح فضل، أساليب الشعرية، المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1995م.

11) حمزة شحاته، ديوان حمزة شحاته، صور عن الديوان ط، 1، 1408هـ، 1988.

12) حمزة شحاته، ديوان حمزة شحاته، مرجع سابق.

13) حمزة شحاته، حمار حمزة شحاته، مرجع سابق.

عندما ألقيت بالعنوان جزافاً للأستاذ عبدالفتاح أبو مدين، ودونما وعي مني، عدت وتساءلت بعدها، بوعي محفوف بالتراجع: لماذا خطر في بالك أول ما خطر موضوع «الأمومة عند حمزة شحاتة»؟ لسهولة الموضوع؟ وضيق الوقت؟ أم لأن المصدر والمرجع الحي النابض بالتجربة المعتقة والموثقة متوفر وغير عصي، بحكم صداقتي لـ «زلفى» الابنة الصغرى لحمزة شحاتة، والتي بدأت منذ عام ونيف، حين كان من المفترض أن يحضر الدكتور الغذامي إلى جماعة حوار في النادي الأدبي بجدة لمناقشة الحداثة من منظور كتاب «حكاية الحداثة»، وطبعا قربان الحداثة، كتاب «الخطيئة والتكفير» وما جاء عن حمزة شحاتة. واتصلت بي زلفى لتستفسر عن موعد المحاضرة وعن رقم الدكتور الغذامي لأنها وشقيقتها يردن التحدث إليه. واستمرت العلاقة باستمرار حضور زلفى إلى النادي. وكنت متحمسة جداً لوجودها لما يمثله الشعر عندي والشعراء من مكانة وإجلال تنسحب على كل ما يتصل بشخص الشعراء وآثارهم .وكنت أعرفها للجميع على أنها ابنة حمزة شحاتة. وفي كل مرة نجلس فيها أمام الشاشة في قاعة السيدات كنت أشير إلى الشاشة قائلة: «انظري يا زلفى إنهم يجلسون في قاعة حمزة شحاتة» وأستطرد «أنت ابنة حمزة شحاتة وحق لك أن تفخري كونك ابنة هذا العملاق الإنساني». وكان أكثر ما يلفت نظري في زلفى هو قوة شخصيتها، وتدفق أفكارها وصلابتها واحترامها الفائق لنفسها وللآخرين، ولباقتها، وأدبها الرفيع. إذاً هذا هو نتاج تربية حمزة شحاتة. هل أتراجع؟ أم أمضي في كشف معاني الأمومة في حياة حمزة حشاتة؟ ولكن ما دخل زلفى والأمومة؟ فإن كنت سأسألها، فإني سأسألها عن حمزة شحاتة الأب. فلم لا يكون الموضوع: «أبوة حمزة شحاتة»، أو «الأبوة عند حمزة شحاتة» أو فليكن: «أب وخمس بنات» أو «أخ وأخت

وخمسة بنات»؟ ثم تذكرت فيلما شاهدته قديما بطولة الراحل عماد حمدي اسمه: «أبو البنات» تلعب فيه نادية لطفي دور كبرى البنات. وهنا تذكرت شيرين، كبرى بنات حمزة شحاتة، ورسائله لها منذ زواجها ورحيلها عنه، ومعايشته لأدق تفاصيل حياتها، ومراحل حملها وإنجابها، وحثه لها على الصبر والتحمل، والإصرار على التعليم، والتفوق، ونصائحه لها التي تذكرني بـ «نصائح أم لابنتها ليلة زفافها». وأسقط في يدي! هل أتصل بالنادي لأغير عنوان البحث الذي لازال في علم الغيب؟ ووجدتني حائرة، فزلفى التي عولت عليها، وخطرت في بالي حينما سألني الأستاذ عن عنوان البحث، لن تحدثني عن أمومتها هي، ليس لأنها لا تعنيني، بل لأن حمزة شحاتة هو المعني بهذا البحث. وإن تحدثت زلفى فإنها ستحكي عن حمزة شحاتة الأب.

وبدلاً من إضاعة الوقت في تأمل العنوان، أو محاولة زحزحته، رحت أقرأ لحمزة شحاتة، وبدأت بشعره، ثم رسائله إلى شيرين، ثم «رفات» عقله، وتوقفت عند «الرجولة عماد الخلق الفاضل» دستور المشاعر الإنسانية الذي خطه شحاتة، وخارطة الفضائل، ودليل التربية الصالحة. فالأمة «لا تحيا إلا بالتربية الصالحة» و«قد تماثل أمة أمة في قوتها الظاهرة. ولكن الغلبة تكون دائما لأقواها خلقاً»، و«من الغريب حقا أن يهمل الطفل، ويكبت، ويعامل كما يعامل حيوان مغلق لا يحس ولا يدرك لأنه «إذا ترك الطفل لنفسه شعر بغربته في هذا المحيط، وتعلق بالزقاق والخدم، فنشأ نشأة شاذة مضطربة ،تكون شر أساس لحياته المدرسية، فإذا كانت هذه مضطربة شاذة، خرج معترك الحياة، حيواناً له مظهر الإنسان..» (108) وهذه النصائح الذهبية تصلح الآن لأمهات جيل الخدم وأطفال الفضائيات، أي أن حمزة شحاتة كان يستشرف عواقب حرمان الطفل من الكيان الأمومي الذي يشكل إنسانيته، والرعاية الأموميه التي تصب في وعيه كل معاني الانتماء والاستقرار. لقد آمن شحاتة بعظم دور الأم وتأثيرها العاطفي والسلوكي في بناء شخصية الطفل وضخ فضائل أنوثتها في دماء رجولته النابتة. وحديثي هنا عن الطفل الذكر، أما الطفل الأنثى فكينونة الأمومة الكامنة فيها هي وقود نشأتها الوجدانية

والجسدية، وباعث اكتفائها الذاتي. وهذا لا ينفي احتياجها هي الأخرى إلى وجود الأم، على الأقل لحراسة هذه الفضيلة الفطرية. لكن حمزة شحاتة معني هنا بماهية الرجولة ، وأهمية التصاق الطفل، أو «آدم الصغير» كما يحلو لشحاتة تسميته، وكما رأينا في رسائله إلى ابنته شيرين عند الإشارة إلى طفلها هاني في معرض الحديث عنه وعن تطورات نموه، وما يجب وما لا يجب بخصوص تربيته. فالطفل من خلال حياته المنزلية، في كنف الأم طبعاً، يعرف «قوانين العدالة والرجولة، والحرية، والوطنية، والجمال، والعواطف، والجندية، والموسيقى، والرياضة والاتساق والكرم، والشجاعة، والرحمة» (الرجولة عماد الخلق الفاضل 109)، ذلك لأنه «لا شيء يعادل في الأهمية السنتين الأولى من حياة الطفل، فهي التي تكون مركز القيادة الوجدانية والجسدية والفكرية فيه. ويعتقد بعض علماء النفس أن الطفل في نهاية سنته الثانية يكون قد أتم شكل قالبه المستقبل» (الرجولة 109). ويستشهد حمزة شحاتة بالنظم التربوية في البلدان المتطورة ويقارنها بمجتمعه الذكوري القاسي الذي ينتزع فيه الطفل مبكراً من أحضان أمه ليقذف به في مهب الرجولة الفضة وفضاء المسؤولية المبكرة، فتهمل طفولته، «ويكبت ويعامل كما يعامل الحيوان المغلق لا يحس ولا يدرك» فيقول: «إننا نرى صلات الأمهات والآباء في الأمم الراقية، بأبنائهم، صلات ودية عميقة، تشبه أن تكون صداقة وارتباطاً في معظم أدوار النشأة، ونراها عندنا صلات تشملها القسوة والجمود والإهمال والفوضى، على اعتبار أنها تربية وحدود تقتضيها فوارق السن والإدراك، والمقام» (الرجولة 108).

وتذكرت هنا زلفى، وهالني أن يكون شاعر مرهف، ومفكر مستغرق ومنهمك ، قد تكبد عناء تربية أربعة نسخ من زلفى، وبهذه المنهجية الخلقية التي صاغها لنفسه أولاً، ثم عممها كوثيقة للرجولة التي أراها موازية لمبادئ الفروسية Chivalry التي تشمل الشهامة والنبل، والتي زخرت بها ملاحم البطولات في الرومانس الأوروبي والتراث الغربي.

في هذه الوثيقة الشحاتيه، يعلو شأن الأمومة، وتصبح هي المنبع الأساسي لفضائل الرجولة، وفروسية الرجل، والمحرك الأساسي لها فالأم كما يقول شحاتة، «هي التي تلد الحياة – والرحمة – والعدالة – والأم التي تلد الرجال. لو اصفت على ما يهيؤها لهذا» (101) أما البنت أو الفتاة فهي على الدوام العفيفة الحيية، أو كما يقول «البنت الخفرة التي ما تحس عرقاً ولا نكراً» حين «تفاجأ بشيء تنكرها طبيعتها» «فتقولها بدمها الطافر إلى وجهها المحتقن حمرة قانية – استح» (الرجولة 100). لقد أفنى حمزة شحاتة حياته في تربية بناته، والإغداق عليهن من «أمومته التي فجرها حرمانه القسري المبكر من أمه عندما اتهم بالرجولة ولما نضجت طفولته بعد، وحرمان بناته الهزلي من أمهاتهن بسبب علاقته الشائكة بالمرأة: «ويضيق الرجل بالمرأة المستعصية؛ وبنفس المقياس الذي لا يطيق به المرأة المستسلمة»؛ «أرحم تفسير لمن يتزوج أنه يجهل الخطر»؛ «الرجل يحب بقلبه وخياله، أما المرأة فلا تحب إلا بجسدها ومطامعها»؛ «السعادة كالمرأة... كلما ازددت رغبة في امتلاكها، نأت عنك»؛ «أن تملأ يديها بالمال خير من أن تملأ أذنيها بالقول»؛ «إذا لم تكن المرأة بحاجة إلى شبابك أو مالك أو حمايتك، فأنت عندها شيء لا وجود له في نظرها». ولنا أن نتصور ماهية الحياة الزوجية في كنف شاعر وفيلسوف ينشد الكمال والمستحيل في الزواج والحب رغم إدراكه بأنهما والمال من «من أقدم أسباب التعاسة في العالم» وأن «التشبث بالمثالية تهور وليس شجاعة» (رفات 58-63). لذا فقد انتهت جميع زيجاته الثلاث إلى الطلاق، وجميع علاقاته بالمرأة إلى الفراق، وفي جميعها صور نفسه على أنه الضحية المثال لأن «المعركة الأبدية بين الرجل والمرأة» في نظره «غير متكافئة... ينتصر فيها الرجل باستمرار.. ولكنه الضحية دائماً ..» (رفات 59).

وهنا يختلط الحلم بالحقيقة والواقع بالخيال والحياة بالمثال، كما لا يعود هنالك فرق بين الأبوة والأمومة، أو حمزة شحاتة الأب وحمزة شحاتة الأم، فقد اصطبغت جميعها بالوجود الأنثوي الصاخب من حوله، وأحاطته به

بناته ذات اليمين وذات الشمال، وتوج هذا الكيان الأسري الحميمي وجود شقيقته خديجة معه كرمز للنقاء والفضيلة الأنثوية، وكقيمة على لصرح الأمومة، ومرآة له. ولتبدأ مسيرة الأمومة في تربية حمزة شحاتة لبناته بعد أن «ترك كل حياته، وكل نجاحه، ومتعته؛ ليقوم بدورها في حضانتهن؛ عندما ذهبت لتتزوج» (رفات 50). وليرد على من يسأله عن الأسرة في حياته، وعن «ماذا أتمناه لأبنائي.. والواقع المؤلم» قائلاً:

> أنى حاولت بكل جهدي ؛ أن أكون أبا مثالياً لبناتي... وظللت أصارع المتاعب حتى خارت قواي.. وسقطت إعياء.. وعندما أجيب عما حققت لهن.. يكون جوابي.. لا شيء.. إن هناك شيئا أقوى من رغباتنا، وآمالنا، وجهودنا.. أما ماذا أتمنى لهن.. فلا شيء؛ غير النصيب الممكن من العلم والمعرفة.. ليس النصيب الذي كان يملأ رأسي قبل وجودهن، وبعده.. فقد كان حلماً ابتلعه الضياع.. (رفات 23).

وكما خاطب الشاعر البريطاني وليام بتلر ييتس W.B. Yeats ابنته الرضيعة في قصيدته «صلاة لابنتي A Prayer for My Daughter» يبثها فيها خوفه عليها من هذا العالم المضطرب والمتناقض، وأحلامه وصلواته بأن تحيا حياة آمنة وسعيدة نجد شاعرنا وفيلسوفنا حمزة شحاتة يخاطب ابنته (بناته) في قصيدة «بنتاه» يسكب على مسامعها هدير صمته، ونحيب صبره، وقد تمددت أكفان غربته لتطول بناته اللاتي معه، وتلتهم أفق الأحلام الذي رسمه لهن عندما يعود، ويضمه حضن أمه وأم بناته.. الوطن الأم:

يا بنتاه: أديري رأسك

في أفق الأحلام

وانتظري – قبلي –

أن يتحقق حلم منها

سيطول الليل..

نعم سيطول

ولكـن

ليس إلى غير نهاية.

لم يمت الفجر

والنور ولود

والصمت المطبق ينسج في بطء

أكفان الظلمة

بألوف الأيدي

يغزل رايات..

يحمل شارات الإصرار

والصمت عنيد يا بنتاه

والصـبر..

رماد تكمن فيه النار

وسكون الغربة..

مفتاح الأمل الموعود. (ديوان حمزة شحاتة 336)

إذاً فإنا أمام مرب فاضل، وأب حالم ينشد الحرية والمستقبل المضيء لبناته، أمهات الغد. هل أغير العنوان إذاً لصالح حمزة شحاتة الأب الذي صنع أمومة بناته؟ أم لصالح الأمومة التي صنعت حمزة شحاتة الشاعر، الفارس (الجنتل)، والإنسان؟ ولماذا لا يكون حمزة شحاتة هو الأم التي أعدت طيبات الأعراق شيرين وليلى وسهام، ونجلاء، وزلفى؟ لقد أعاد حمزة شحاتة كتابة ملحمة الأمومة بدماء الغربة التي نزت من جثمان عزلته، وتبني فلسفة

الفضيلة الرجولية التي تبناها أم حشد من ذكور مكة، ليرسم له استراتيجية الرجولة الفاضلة المزروعة في رحم الأمومة.. تلك الفضائل والأخلاقيات التي افتقدها شحاتة في من حوله، وطفق يلملم أشلائها ليقدمها مكتنزة ناضجة لـ «رجاجيل» مجتمعه. كان رجلاً تلبسته الأمومة، وكان أماً حركته الرجولة.

وهرعت إلى زلفى أستفسرها عن حمزة شحاتة الأم فيثيرها سؤالي، وأعود أصحح، حسناً «حمزة شحاتة الأب الذي تقمص دور الأم» بعد أن أقفل باب منزله وبوابة قلبه في وجه حواء الزوجة:

لا تطرقي بابي

فقد أوصدته

وأمنت ثائرة الرياح

ووهبت عمري للطبيعة

بين ليلي والصباح

وهربت من أسر الحياة

ورحـــت

منطلق الجناح. (ديوان، ط 2، 131)

وتوالت أسئلتي عن أم حمزة – أصل الحكاية، عن شكل الحياة مع حمزة، وعن الأنوثة في بيت حمزة، وعن سر صلابة وقوة بنات حمزة، عن تهيئته لهن لدور الأمومة. عن عباء المنزل، والتي كان يقوم بها حتى في وجود الخادمة، وتدخله في كل صغيرة وكبيرة في المنزل، وعشت أياماً في بيت حمزة شحاتة، تذوقت طعم الحليب المخفوق بالبيض النيئ والعسل الذي كان يصر على تجريعه لبناته قبل الذهاب إلى المدرسة، والأطباق المفيدة التي كان يصر على طبخها بنفسه حتى في وجود أخته العمة خديجة: «كان يطردنا من المطبخ» هكذا تقول زلفى، و«ويفرض علينا الأكل المتنوع الصحي، فقد كان ذا ثقافة عالية، وكان يتحايل علينا ليحببنا في الأكلات الصحية التي كان

يطبخها، ويبدأ هو بالأكل متظاهراً بالاستمتاع بطعمها»، وغير ذلك من طقوس الطعام، والنوم، والاستذكار والأنشطة الذهنية التي كان يشارك فيها بناته. حتى الأمور الأنثوية التي طرأت في حياة بناته وما صاحبها من تغيرات فسيولوجية، وجسدية، وأعراض بلوغ، عالجها حمزة شحاتة الأم بحكمة وشفافية، وذكاء بالغ وبدون أن يخدش خفر بناته. هكذا كبرت بنات حمزة، في كنف ذكورة حمزة التي روضها، وجاهد لقمعها لتصب بإحكام في قالب الأمومة، وما صاحب ذلك من توترات تحملها حمزة شحاتة بإصرار خاصة تلك المواقف التي كان حمزة يتصرف فيها كذكر حين تخاتله أبوته، فيقسو ويصيبه مس من سلطوية الذكورة وهيمنته والتي سرعان ما كانت تتلاشى وتنهزم أمام جبروت الأمومة وطوفانها الذي كان يجتاح بحنوه وعبقرية تغلغله وجدان شحاتة وردهات حسه الرجولي.

ولنا أن نتسائل هنا، هل تفاني حمزة شحاتة في الأمومة هو في المقابل تحقير لدور الزوجة، وتهميش لأي وجود للأنثى التي خانت، عدا دور الأم والأخت والابنة؟ وهل كان تفانيه الأمومي هو تعبير عن تقديسه للأم المثال؟ ولكينونة الأمومة التي تبوأ هو منزلتها باقتدار؟ وهذا ينقلنا إلى إشكالية صورة المرأة، والصور المتطرفة extreme images المتمثلة في ثنائية المرأة الملاك/ الشريرة Angel /Monster والتي حصرها الرجل فيها، فهي إما الأم المثالية، والأنثى الطاهرة والمرأة الملاك، أو المرأة الشريرة، أي امرأة الغواية. وفي هذا لم يخرج حمزة شحاتة عن هذا الإطار فأمه وأخته هما النموذج الأول للمرأة الملاك. والنساء الأخريات عدا بناته صورهن في شعره وكتاباته على أنهن رمز الخطيئة والخيانة، والكذب.

وفي تربية حمزة شحاتة لبناته، كان يعبر عن نقمته على ضعف المرأة الذي سينعكس على المجتمع ويجرده من فضيلته، فرجولته الفاضلة تحتم عليه أن يتصدى لهذا الضعف، ويهيئ لهن أسباب القوة. لقد شكلت الأمومة طفولة حمزة، وترسخت صورة الأم المثالية، الرؤوم، الخانع، الرحمه، الصبورة في ذاكرته، وتجذر رمز الأمومة في عقله الباطن، فطغت الأبوة الانسانية

الثائرة والناقمة على سلطان الذكورة، أو الأبوة الجائرة tyranic patriarchy التي سحقت طفولة حمزة، وطفولة أقرانه فكبروا قبل أوانهم، ولكن حمزة شحاتة فقط، الذي ولد نموذجاً رجولياً. كان الاستثناء. فقد كان متحسساً لكل أشكال التسلط والقمع، الذي ارتبط بنظام التربية الصارم في البيت، وفي الحارة وفي المدرسة، ابتداء من الأب، والأخ الأكبر، والأعمام والمدرس صاحب الفلكة.. إلخ. هذا النظام القاسي ناضل حمزة لتفكيك قضبانه، والثورة عليه في مجتمعه، هناك حيث «الحق للكبير دائما لأنه قوي، وليس للصغير.. لأنه ضعيف، الصغير لا حق له «وحيق» الحرية الجمال – الغناء – الضحك – الحق – للكبار دائماً لأنهم أقوياء..» (الرجولة 58). وفي مجتمع القوة هذا، مجتمع «خليك رجال»، و«الرجال ما يبكي زي الحريم»، الطفل مضطهد، والأم مطحونة. هذا هو النظام الأبوي، الذي تربى فيه حمزة، وقذف به إليه. والمجتمع المكي كان نظاماً أبوياً Patriarchal، تفرض فيه السلطة من خلال المؤسسات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وينبع من سيطرة الرجل على المرأة، والنظرة الدونية لها.

وكرد فعل لشحاتة الرجل ، فقد قرر أن يعيد إحياء النظام الأمومي Matriarchy القائم على سلطة الأم بطريقته الرجولية، كدفاع عن سلطان المرأة التي هي أمه وأخته وابنته، لينشئ في منزله في القاهرة قلعة أنثوية تسكنها قبيلة من النساء. فالمنزل كما تقول زلفى "كان يعج بالنساء، فبالإضافة إلى الأخوات الخمس كان هناك العمة خديجة أخت حمزة Virgin Mary وحسب زلفى «كان هناك بنات من الواحات»، أو شغالات مقيمات مع زلفى وأخواتها في المنزل، أو عاملات مقيمات يربيهن حمزة مع بناته. وفي هذه الثكنة النسائية، يسود قانون الأمومة الداعي إلى الرحمة والعدل والمساواة، وهو النظام الذي كان يحكم المجتمعات الأمومية في الماضي السحيق. ومنها مجتمعات كانت تعبد آلهة مؤنثة، وتعيش في تناغم قائم على التكافؤ وتنعم بالرخاء المادي، حيث كانت المرأة تتمتع بمكانة أعلى من مكانة الرجل، وتحظى

باحترام وسلطة أكثر منه. ثم جاء النظام الأبوي ليحل هذه المجتمعات، ويفرض الصمت والضعف على المرأة من جديد.

وبهذا انتصر حمزة شحاتة لفلسفته الرجولية، أي الرجولة التي ابتغاها لمجتمعه، فابتلي بها وهاجر بها، وجاهد نزعاته الذكورية، مع ما حملته هذه المجاهدة من توتر وعصبية، وندم، ومراجعات، واستنفار قيم، ونقض مبادئ، فقد رفض قوانين الرجولة (الاسترجال) المجحفة، أو البطريركية الذكورية Patriarchy، وحمل معه قوانين الرجولة التي أعلن مبادئها في بيانه الفلسفي عن الفضيلة، والتي جعل عمادها الحياء، الحياء من ظلم المرأة وتهميشها واحتقارها واستغلالها:

«أيها الرجل الذي لا يرى في المرأة إلا الجسد، هي الأم التي تلد الحياء.. والرحمة.. والعدالة.. والأمة التي تلد الرجال لو اصطنعت على ما يهيؤها لهذا – فاستح – (الرجولة 101)، ويستمر شحاتة في استصراخ فضيلة الحياء الرجولي مخاطبا ذكور مكة:

إن كنت بحاجة إلى خادم ، ولست بحاجة إلى زوجة فاستح

إن كنت لا تعرف في المرأة إلا لغة جسدها ، ولغة شهوتك

فاستح

وإن كنت لا تستطيع أن تعول زوجتك وتربي ولدك وتؤدي بها

أمانة أمتك وأمانة وطنك فاستح

أيها الأب، أيها الأخ، أيها الولي:

إن كنت لا تريد لفتاتك إلا الفتى ولو لم يكن رجلاً.. فاستح

إن كنت تبيعها لمن يدفع الثمن الذي تحدده فوراً. ويحقق

الشرائط التي تفرضها.. ولو كان مريضاً.. ولو كان طاعنا في

السن.. فاستح. (103)

لقد تشبع حمزة شحاتة بحب الأم، وسرت في دمه قدسيتها. فزينب التي مضت بعد أن أفنت عمرها في سبيل حمزة ،أصغر إخوته،

وكاد يذهب بصرها كمداً عليه حين كان في السجن، عادت لتسكن روحه وتبث قيمها في أسرته، وليتمثلها حمزة أسطورة حية تتغلغل في كيانه وتتلبس تفكيره ليصطبغ بصبغة الأمومة . وكما بقيت الأم الأولى، رمز الخصوبة، خالدة في الثقافات المتعاقبة ببابل وفينيقيا والحضارات اليونانية والمصرية، بدءاً بعشتار، الأم الكبرى، وانتهاءً بتجلياتها الأسطورية كمثل الإلهة «جيا» الأم – الأرض في الثقافة الإغريقية، والإلهة «إيزيس» في الثقافة المصرية، ظلت الأم في وجدان شحاتة هي الأسطورة المثال الذي أسقطه على بناته وأخته وسائر مملكته الأنثوية في عالمه الذي نأى به عن مجتمع مكة الذكوري البحت، والحلم الذي رآه في ابنته الكبرى شيرين، والتي عادة ما كان يناديها بالكوبرا، وهي لفظة تحمل نوعاً من التورية Pun، لما توحي به «الكوبرا» من تصورات ميثولوجية عن الأفعى أو الحية (الحياة)، وقصة ارتباط أصل المرأة بالأفعى. كما أنه، وعلى سبيل المزاح، وكما روت لي زلفى، قد أسبغ على بناته الأخريات أسماء أفعوانية أخرى، فزلفى «ذات الجرس»، وسهام «ذات الصل»، ونجلاء «ذات القرنين». ويمكن قراءة هذه التسميات قراءة أسطورية وربطها بمفهوم الأمومة الخالدة التي جسدتها الأم الكبرى عشتار وجسدها المغطى بحراشف الأفعى. كما أنها تبدو في كل الثقافات مصحوبة بالأفعى في كثير من الأعمال التشكيلية التي تصورها. فعشتار البابلية تلبس على رأسها تاجاً على هيأة أفعى ذات رأسين، والأم الكريتية الكبرى تمسك بيدها الأفاعي أو تلفها حول جسدها، أما إيزيس فينتصب عن يمينها ويسارها أفعوانان عملاقان فالحية المقترنة بالأم الكبرى هي هنا «رمز معقد متشابك، ولكنه في جانبه الأساسي يشير إلى خصائص عشتار القمرية وخصائصها الإخصابية» (سواح 138).

في هذا المجتمع الأمومي القديم الذي سادت فيه روح العدالة والمساواة، وتنفست الجماعات الأمومية هواء الحرية الذي صادرته المجتمعات

الذكورية لاحقاً، وتمكنت الأم الكبرى بما فطره الله عليه من طباع تفيض حباً وحناناً وعطاء من صنع هذا المجتمع الفاضل وصياغة قوانينه التي آخت بين أفراده. ففي مجتمع الأمومة هذا الذي تمركز حول الأم وعاش في فلكها،

> فاضت طبائع المرأة وصفاتها لتصنع حياة الجماعة فيها وقيمها وعلاقاتها ونظمها وجمالياتها. فحب المرأة لأطفالها هو العاطفة التي ميزت علاقاتها بالمحيط الأوسع، وهو النموذج الأساسي للعلاقات السائدة بين أفراد ينظرون لبعضهم على أنهم إخوة في أسرة كبيرة تتسع لتشمل المجتمع الأمومي صغيرا كان أم كبيراً، ومعاملة المرأة لأطفالها دون تمييز قائم على خصائص معينة أو قدرات وقابليات ومنجزات هي التي أسست لروح العدل والمساواة الاجتماعية القائمة في الجماعة الأمومية.
>
> وابتعاد سيكلوجية المرأة عن كل ميل نحو التسلط والاستبداد هو الذي أعطى هواء الحرية الذي تنفسته الجماعات الأمومية طيلة عهدهم. (السواح 33).

والعجيب أنه لازالت بعض عناصر هذا النظام الأمومي سائدة بين الطوارق الذين أبقوا على الكثير من عادات المجتمع الأمومي، ومعظم أساطيرهم التي يتداولونها تتمحور حول الأم الملكة وحارسة المكان. وكما تذكر فاطمة المحسن في مقالتها، «أسطورة عصر الأمومة: الرحمة أم الاستبداد» فقد أصبحت المرأة التي من أجلها ومن أجل نسلها أضحى الطوارق مقاتلين أشداء، رمزاً من رموز القوة والسطوة ، وقوتها وسحرها موجهان إلى الغريب الغازي، في حين تتحدث الحكايات عن رحمتها إن لم تكن غاضبة، وكيف أن الطوارق خلافاً لبقية المجتمعات الذكورية قد قاوموا النظام البطرياركي، ولازال النقاب بين الطوارق رمز الرجولة وليس عوامل ضعف، إذ «يتنقبون

خشية الأرواح الشريرة، وقد أبقوا على عاداتهم حتى بعد أن دخلوا الإسلام ولم ينقص ولاؤهم للأم، مصدر الطاعة» (25). ولازال في عرف الطوارق أن ميراث الإمارة ينبغي أن يذهب إلى ابن البنت أو ابن الأخت، إلى حيث الأصل لا الفرع، ولازال الطوارق يرون أن البطولة تعود إلى حليب الثدي لا إلى «أرومة رجولية». وفي تعاليم الزواج الطوارقي، كما توردها المحسن، ما يعزز رأفة الرجل بالمرأة:

> فهو عليه أن يعامل الزوجة وفق قانون ليالي التراحم الثلاث، ففي أول ليلة عليه اعتبارها أمه، وفي الثانية أخته،والثالثة زوجته، فإن فسدت علاقته بها كزوجة، عاملها كأخت، وإن فسدت علاقة الأخوة عاملها كأم. ولا تكاد علاقة تفسد بين أم وإبنها. كما لا يمكن أن يستعلي الابن على أمه. يظل خلف هذا القانون عقل امرأة تعرف أن لا ديمومة لسلطتها إن لم تقم على مبدأ الحب، وهو الأقوى في العالم المتصالح مع نفسه (25).

وهنا تتجلى مكانة الأم والأخت، قطبي الحب والتراحم في ثنائية العلاقة بين الرجل والمرأة والتي وعاها شحاتة في عالم رفض التصالح معه. لذلك كان دائما ما يردد «أبغي أربيهم زي ما كانت أمي وأختي» حلم شحاتة بهذا المجتمع الأمومي الذي كان قد قرأ عنه في الأساطير، ذلك المجتمع الذي «يسلم فيه الرجل القيادة للمرأة، لا لتفوقها الجسدي بل لتقدير أصيل وعميق لخصائصها الإنسانية وقواها الروحية وقدراتها الخلاقة وإيقاع جسدها المتوافق مع إيقاع الطبيعة» (سواح 32).

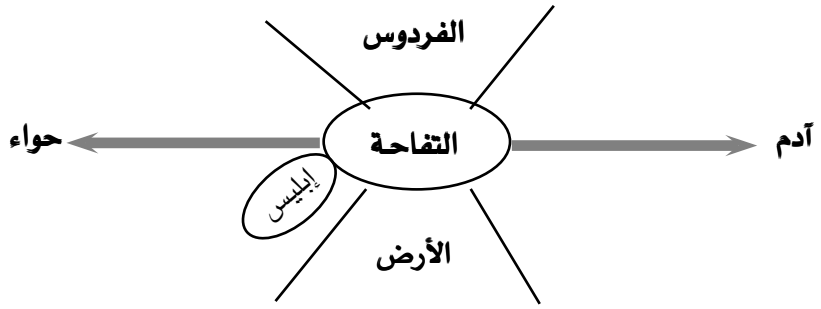
ولقد حاول حمزة شحاتة أن يرسي هذه الدعائم بكل ما أوتي من عاطفة أمومية وفضائل رجولية هي في فلسفته من صميم الفطرة الأنثوية. وأمومة حمزة شحاتة في رأيي هي من نوع الأمومة الرجولية masculine motherhood، وهي أمومة صافية نقية وخالية من إعاقات التسلط والسيطرة، تتماهى مع الصورة المثالية للأم والتي شغف بها شحاتة. لذلك

تعبت بناته من صرامته وإصراره على تطبيق تصوراته عن المرأة الأم/ المثال ورؤيتها فيهن. عشق حمزة الطهر الأمومي والكمال الأنثوي كما رآهما في أمه زينب وأخته خديجة، وتلك السيدة الفاضلة من آل جمجوم التي رعته رعاية الأم عندما قدم إلى جدة وهو لايزال غضا فتياً (نفت زلفى وجود هذه السيدة في حياة والدها، وأكدت أن حمزة شحاتة كان شاباً عندما غادر إلى جدة «لا أدري من أين جاء الغذامي بهذه المعلومة، وقد يكون هنالك خلط بين اسم محمد نور جمجوم واسم عمي محمد نور شحاتة ومعها اختلطت الحكايات [!] »).

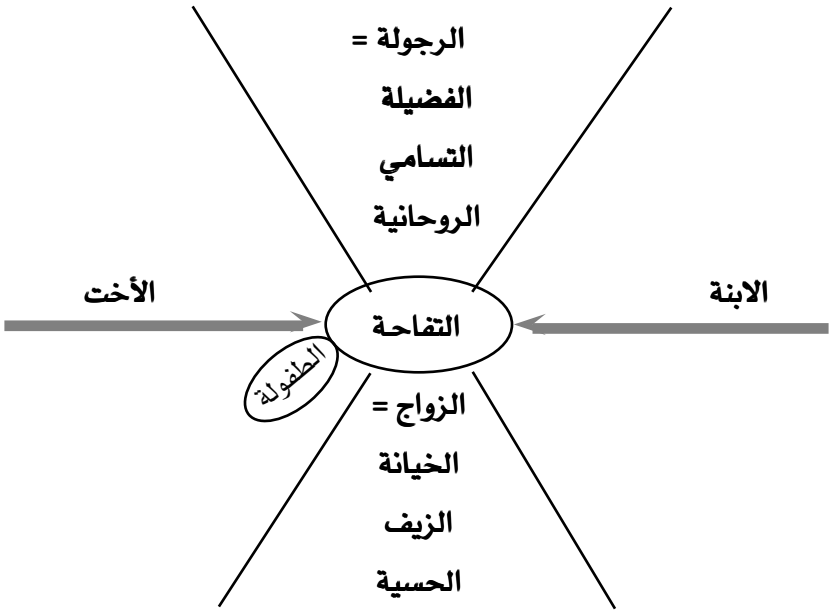
وما يهم هنا هو أن ملامح الأمومة التي عشقها حمزة، وحلم بها، ظلت تسكنه طوال حياته، وقد بحث عنها في جميع النساء اللاتي عبرن جسر ذكورته، ولما لم يجدها (كما دسترها خياله، وفصلتها فلسفته) نفاهن من عالمه، وأبقى على بناته تغذي فضيلة الأنثى فيهن الأمومة فيه. لذلك فقد كان يحاول بعصبية وإصرار تربية بناته على هذا النحو. رضي أن يكون أما، وحاول مراراً أن يعاملهن كما عاملته أمه وأخته. أراد الرجل فيه أن يصنع منهن زوجات كاملات، وأراد الأب فيه أن يصنع منهن بناتا مطيعات مهذبات ومتفوقات، وأراد الابن فيه أن يصنع منهن أمهات عطوفات، لكن الشاعر/ الفيلسوف فيه أراد أن يجعل منهن أمهات فاضلات قويات متمردات. فقد كره شحاتة خضوع المرأة كما رآه في مجتمعه، وتمرد عليه، وأراد أن يربي بناته على غير ذلك؛ إذ تبدى له مجتمعه متخلفاً من خلال كبته للمرأة الذي رآه كبتاً لرجولته هو. فالمرأة هي سر الرجولة، وهي التي تنجب الرجال. والأم بالنسبة لحمزة هي المنبع.

وشحاتة كأم يثير فينا الكثير من التساؤلات: كيف تأتى لأب أن يكون أماً؟ (تقليدياً الأنثى هي من تقوم بذلك، وكيف تأتى لهذا الذكر أن يعيد صياغة الأنوثة حسب ما تمليه عليه مخيلته، وتضغط عليه منظومة الأمومة السامية التي جسدتها أمه، والكامنة فيه، والأنثى العفيفة المتفانية التي جسدتها أخته خديجة، والمعطاءة الفاضلة التي جسدتها بنت الجمجوم (إن

وجدت!). فالأم هنا ليست طاردة كالتفاحة التي جعلها الغذامي في كتابه «الخطيئة والتكفير» رمزا لمركزية العلاقة بين شحاتة والمرأة، أي آدم وحواء، والمحورية الخطر التي تحكمها:



بل جاذبة لكل طاقات الفضيلة ومصادر الأمومة الأزلية. فبراءة البنت، وتضحيات الأخت، كلها تصب في مركزية الأم المثال عند شحاتة. وما فتئت ذكريات الطفولة تصعد به إلى قمة الرجولة وفضائلها؛ وهي العالم الذي توقفت عنده أحلامه:



أشقته المرأة – الزوجة وشقيت به. أشقاه جسده، وعاش حياته يحارب النفس الشرهة إلى متعة الحس ونزوة العيش وطفق ينشد خلود الروح، ويدفع ضريبة أن يحيا مترفعًا: (الفرق بين أن نحيا وأن نعيش). وفي هذا يقول في إحدى رسائله إلى شيرين، «إن أي تقدم أو استعلاء يتطلب ثمناً كبيراً يتحتم علينا أداءه هو ضريبة أن نحيا على أن نعيش» لأن الذين «يعيشون فقط – وكالآخرين – لا يدفعون هذه الضريبة التي نشعر بقسوتها» (121). فحياة حمزة شحاتة كما يصفها أصبحت «سلسلة طويلة من الاستشهاد» لأن العيش «بالنسبة إلى من استكمل وعيه محنة تستوجب الرثاء». فقد ناء كاهله بعبء السنين وأعباء المثالية و«مات بعدد الذي مات له من أفكار، ورغبات وميول، وأهواء..» (رفات 87).

ألغى شحاتة موازين الذكورة المجحف، ورحل حاملاً معه قوانين الرجولة التي صاغها ليعيد تربية رجولته من خلال كسر الفروق الجنوسية أو الـ gender وتفتيتها لتصبح أمتعة وأردية يتم تداولها في الحياة اليومية، يبادلها مع بناته، ولتصبح الذكورة والأنوثة تماماً كالملابس الصالحة للجنسين Unisex، فتارة يستأنس لضعفهن وحاجتهن إليه، وذلك حين تكتسحه نفحات الرجولة الفاضلة («رفقاً بالقوارير» وسلسلة «استح»)، وتارة يحرضهن على التمرد، ويغذي القوة فيهن وذلك حين تتلبسه الأمومة المخنوقة لتعبر عن حرقة الأنثى الناقمة على قمع السنين.

وعندما كانت شقيقته، البتول خديجة تتقمص دور الأم في مملكته، وتتقاسمه معه، كان شحاتة يمارس دور الحارس لهذا الكيان الذي أراده ملائكياً، وهرب به ليعزله، وينأى به عن كل ما رفضه في مجتمعه. وعندما ماتت كان عليه أخذ دورها، وامتلاك أمومتها، وأن يكبت كل هنات الذكورة فيه، ويطمس معالمها الانفعالية والسلطوية. وكانت حقاً مهمة صعبة، فالحلم الذي كان يحققه في وجود أخته.. حلم مملكة الأمومة الفاضلة.. صار عليه أن يكمله وحده وأن يمارسه أمام الملأ؛ وأن يتولى بنفسه قتل جسده ودفن ظمئه. هذا التغيير الذي عبر عنه بغصة قائلاً:

أما أنا فقد انتهيت

وشربت من حلو الكؤوس

ومرها - حتى ارتويت

وبلغت من غايات حبك

ما كرهت.. بما اشتهيت..

وأفقت من حلمي الجميل

على الحقيقة

وهي كابوس ثقيل

وتسللت من حاضري

أوهام ماضيك الحفيل

وفرغت من وصب الخيال

فلا اشتياق.. ولا غليل (ديوان، ط 2، 131)

ولم يكن حمزة ليتزوج، فالزواج الثالث، كما كان يردد "كان انتحاراً". فقد قوضت الزيجة الثالثة كل احتمالات الارتباط.. انتحر حمزة الزوج أو نحرته التجربة، واستيقظ الراهب فيه. ويوم ماتت خديجة، بعث حمزة الأم، وانتعشت أمومته الكامنة، ليحيا («فرق بين أن تحيا وأن تعيش») وتحيا عشتاراته الخمس.

وقد كان يمكن لهذه الورقة أن تتحو منحى آخر بعيداً عن الأسطورة الأزلية لأمومة الكون، وأنثوية الطبيعة، وطقوسية العلاقة بينها وبين الأنثى الأم، وربطها بقدسية الأمومة عند حمزة شحاته. أقول كان يمكن لولا أن المعني بهذه الدراسة هو هذا الفيلسوف والشاعر الذي جلل الغموض الأسطوري حياته، وأثار تمزيقه لأشعاره، ونكرانه لذاته، وزهده، وتشاؤمه حيرة القراء وكل المحيطين به حتى بناته. لو لم يكن هذا الأب حمزة شحاتة

لكان بإمكان هذه الورقة أن تركز على الجوانب السيكولوجية والاجتماعية التي تضيء طبيعة العلاقة بين شحاته وبناته من منظور الأبوة fatherhood، وحتى الأمومة الأبوية masculine motherhood التي يمكن دراسة وتصنيف علاقة حمزة شحاتة الحميمية ببناته في إطارها. كما يمكن استقراء هوية الأبوة والحس الرجولي عند أب مثل حمزة، يمكن تصنيفه بلغة النظريات التربوية والسيكولوجية من فئة الآباء مانحي الرعاية الأساسيين Primary Care giving Fathers (PCGF)، أي الآباء الحاضنين لأطفالهم، الذين يتولون وحدهم مسؤولية تربية الأطفال، وهو دور لا ينسجم مع إيديولوجية الهيمنة الذكورية الأبوية hegemonic ideology of masculinity and fatherhood والتي يقمع فيها الرجال سلسلة من العواطف والاحتياجات والإمكانيات مثل الحنان والاحتضان والشفقة. فهذه العواطف في رأي لورا كوب Laura Cobb عادة ما ينظر إليها على أنها ممارسات غير متفقة أو متسقة مع الرجولة القوية. لذا كان على الرجال أن يستأسدوا، ويعملوا عملاً مدراً للمال، وينجحوا ليمتلكوا نوع القوة المرتبطة بالذكورة (8-6) ولهذا فإن الأبوية حسب كونل Connell ليست فقط لسيطرة الرجال على النساء، ولكن أيضا كتتابعات hierarchies هرمية للقوة وسط مجموعات مختلفة من الرجولة المهمشة (Cobb 9) وهنا تتساءل Cobb عن الكيفية التي يبني فيها هؤلاء الذكور حسهم الرجولي، ويتعاملوا مع رجولتهم وهم إزاء مهمة نسائية كهذه، وعما إذا ما كانت مفاهيمهم الجندرية أو الجنوسية تتداخل مع شكل الهيمنة الذكورية المتجذرة في البناء الثقافي للمجتمع؛ أم أنهم يبنون ويكونون نوعاً جديداً للذكورة. وتضيف Cobb أنه على الرغم من أن مثل هؤلاء الآباء (وشاعرنا واحد منهم) ليسوا أقل رجولة، ولهم من الحس الذكوري ما قد يفوق غيرهم من الآباء، إلا أنهم أكثر مرونة فيما يتعلق بتوزيع الأدوار بين الجنسين في المجتمع، ولا يجدون غضاضة في التصريح بدورهم كحاضنين ومربين يقومون بدور الأم والأب معا (كما رأينا في تصريحات حمزة شحاته: «لقد تزوجت ثلاث نساء على التعاقب، وأنا الآن أعزب... وولد لي من

إحداهن أربع بنات باطراد، وبنت من الأخرى وبقيت وحدي المسؤول عن خمس بنات محرومات من الأمومة»)، بل ويعمدون إلى انتقاد بعض الطرق التقليدية في تربية الأبناء، ويظهرون نوعا من الثورة على ما يروه خطأً في التربية، ويطورون طرقاً بديلة في تربية الأطفال ورعاية الأسرة. وهذا ما رأينا عليه شاعرنا في تربيته لبناته ، وخروجه عن المألوف، وفي انفتاحه وتفهمه لمراهقة بناته، واحتوائه لهن بأسلوب سبق به عصره، وتميز به عن رجالات مجتمعه التقليديين.

أما بالنسبة لعظم دور الأب، وتأثرها نفسياً بنوعية العلاقة التي تربطها بأبيها ، فقد أثبتت الأبحاث النفسية والاجتماعية أن البنات اللاتي تربط بينهن وبين آبائهن علاقة حميمة يكبرن في بيئة نفسية صحيحة، ويكتسبن ثقة في النفس واكتفاءً ذاتياً أكثر من غيرهن. وكما تقول ديبرا وود Debra Wood في مقالتها، Dads And Daughters: Strengthening the Bond، فإن البنات اللاتي يفتقدن لهذه الرابطة يصبحن أكثر عرضة للاكتئاب واضطرابات الأكل وغير ذلك من الأعراض غير السوية (1-2) وحسب العالمة النفسية الدكتورة مارجو مين Margo Maine مؤلفة كتاب، «الجوع الأبوي: الآباء والبنات والغذاء Father Hunger: Fathers, Daughters, and Food»، فإن الآباء يظهرون ميلاً للتفاعل والاختلاط مع أولادهم أكثر من بناتهم حيث يشعرون بحرية مع الأبناء أكثر من البنات بسبب اختلاف الجنس. لكن البنات يتطلعن إلى علاقة حميمية أكثر مع الأب (1) وقد كان لبنات حمزة شحاته المحظوظات ذلك. فالوضع الذي وجد حمزة شحاته نفسه فيه فجر طاقاته الأبوية، وحرك غريزة الأمومة الكامنة في فضائله الرجولية. ولم يحتج شحاته الأب إلى زوجة لتستأثر بالبنات و لتأذن له بالولوج إلى عالم البنات فالعلاقة الحميمية بين البنت والأب تبدأ منذ ولادتها، ويمكن لها أن تتعمق إذا ما سمحت الأم بذلك. وكما تقول ليندا ويلسون Linda Wilson أستاذة علم النفس في جامعة ويك فورست Wake Forest:

> الأم هي دائماً الحارسة «gatekeeper» في أي عائلة بسبب الطريقة التي حددت فيها ثقافتنا مفهوم الأمومة Motherhood والأبوة Fatherhood فإذا ما كانت البنت محظوظة، فإن الأم ستفتح البوابة حال ولادة البنت [للأب] ليكوّن علاقة حميمة متكاملة مع ابنته (Wood 3).

ويوازي هذا الاستثناء الأمومي عندنا الحديث المأثور، «أمك، ثم أمك، ثم أمك، ثم أبيك». لكن أي أم وأي أب؟؟؟ إن أب مثل حمزة شحاتة لهو حريّ أن تفتح له جميع بوابات الأمومة على مصراعيها. فالرجل قد رضع الفضيلة الرجولية من رحم الأم التي انتزع من أحضانها حين شبعنا الطوق، ليقذف به إلى عالم الذكورة البطرياركي المتحامل في سن مبكرة. وحين كبر تقيّأ على بوابة جمعية الإسعاف كل مظاهر القمع والتسلط، وأعلن في محاضرته تلك، من فوق سفوح مكة، ميثاق الرجولة، وانتماءه الرجولي إلى الرحم الأمومي.. أصل الفضيلة الذي شكل فلسفته، وصاغ على نهجه بلاغته، ليسعف أبناء جلدته من فصيلة الرجال، قبل أن تسحقهم نعرة الذكورة وتنهار أعمدة الخلق الفاضل على رؤوس المجتمع المكي آنذاك.

لقد أطاحت أمومة حمزة شحاته لبناته وعلاقته المثال بهن بكل النظريات التي أطلقها خبراء الصحة النفسية، القائلة بأن المرأة هي العنصر الخارق Superior parent والأقوى تأثيراً في الثنائية الوالدية، لأنه كما تؤكد Wood متى ما أعطي الآباء الفرصة فإنهم لا يقلون حناناً عن المرأة الأم، وأقول هنا «المرأة الأم» لأني اكتشفت في حمزة شحاته «الرجل الأم» أي أنه يمكن للآباء أن يكونوا أكثر عطاءً في حال احتضانهم للأطفال، وليس هنا جميع الرجال، بل الأسوياء منهم، ممن تشربت رجولتهم بالفضيلة الأنثوية وتغذت من رحمها، فأصبحوا من رعايا مملكة الأمومة ومواليها!

لقد كان حمزة شحاته أما في سمت رجل حين احتضن بناته، وانغمس في كينونتهن الأنثوية، وغرق في تفاصيلها، وواكب غرستها النامية؛ وحين أغدق عليهن كل ذلك الحنان الأمومي الذي حرم منه والفضيلة الأنثوية التي تمثلها وأصر عليها، وأعلنها دواءً خالدا أراد أن يسعف به رجولة مجتمعه وذلك في محاضرته «الرجولة عماد الخلق الفاضل» التي ألقاها في جمعية الإسعاف بمكة المكرمة.

وأخيراً، أختتم سياحتي في فلك حمزة الأمومي بقصيدة خفيفة مرحة يداعب فيها حمزة شحاتة بعض عذابات تربيته لبناته، والفوضى المحتدمة داخل العش الذي هجرته أنثاه:

أحوال البيت

وكما تركت البيت مازالا قلقاً، وأعباءً، وأطفالا
و«معاركا» بين الصغار غدا حلم النظام بهن أطلالا

❖ ❖ ❖

أخذت كتابي. ضيعت قلمي شدت يدي، قفزت على ظهري
ذات الحياة.. وربما اختلفت عما كرهت، ونحن لا ندري

❖ ❖ ❖

فإذا الصباح أطل خضناها حربا يكون وقودها أختي
هدى تقول: حذاؤها ضاعا وزلفى تسأل: أين مريلتي؟
وسهام تبحث عن حقيبتها وتصيح ليلى: لم أجد قلمي
فتجيبها نجلا بدمعته وأنا صحوت فلم أجد كتبي
فإذا انصرفن تقوم معركة ويجدّ أهل البيت في الطلب

(ديوان، ط 1، 338)

المراجع

أ. المراجع الأولية Primary Sources:

شحاتة، حمزة. «الرجولة عماد الخلق الفاضل». جدة: تهامة، ط 1، 1401هـ/1981م.

- - - . ديوان حمزة شحاتة، جدة: دار الأصفهاني، ط 1، 1408هـ/1988م.

- - - . إلى إبنتي شيرين، جدة: تهامة، ط 1، 1400هـ/1980م.

- - - . رفات عقل، قام بتجميعه وتنسيقه عبدالحميد مشخص، جدة: تهامة، ط 1، 1400هـ/ 1980م.

- - - . ديوان حمزة شحاتة الجديد، جدة :النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط 2، 1427هـ/2006م.

ب. المراجع الثانوية Secondary Sources:

السواح، فراس. لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دمشق: دار علاء الدين، ط 6، 1996م.

المحسن، فاطمة. «أسطورة عصر الأمومة: الرحمة أم الاستبداد»، جريدة الرياض، ملحق ثقافة اليوم، غرة ربيع الأول 1427هـ/30 مارس 2006م.

ج. المراجع الأجنبية Foreign Sources:

Cobb ,Laura. "Doing Gender in the Primary Caregiving Father Family."<http://www.slowlane.com/research/doing _Gender.html>.

Wood, Debra RN. "Dads and Daughters: Strengthening the Bond."*EBSCOPublishing*.2005<http://www.thirdage.com/healthgate/files/14137.html>.

❖ ❖ ❖

يتفق دارسو الأدب السعودي ونقاده على أن حمزة شحاتة يمثل ظاهرة فريدة في الشعر السعودي، وأن ثمة مناطق في شعره ماتزال بحاحة إلى إضاءة وكشف، منها ما نهدف إليه في هذه الصفحات، وهو أثر الطبيعة والنزعة الرومانسية في تشكيل صوره وأخيلته.

وقد كانت الفترة التي أقام فيها حمزة شحاتة في مصر ذات أثر كبير في شعره، ففي تلك الفترة من أربعينات القرن الماضي كان المد الرومانسي جارفاً، فقد تألقت «جماعة أبولو» بريادة أحمد زكي أبو شادي سنة 1932 وقد أسندت رئاستها الفخرية إلى شوقي الذي رحب بها بقوله:

أبولو مرحباً بك يا أبولو فإنك من عكاظ الشعر ظلٌّ

لكن الموت لم يمهله إذ مالبث أن توفي بعد تأسيس الجماعة بشهر فأسندت رئاستها إلى الشاعر خليل مطران، ودعت هذه الجماعة إلى السمو بالشعر والانفتاح على الآداب الغربية، وتصادف أن سادت في أوروبا آنذاك موجة حادة من الرومانسية، ترددت أصداؤها قوية في الشعر العربي لاسيما شعر جماعة أبولو التي تحلق حولها كثيرون أمثال إبراهيم ناجي وعلي محمود طه وأبي القاسم الشابي وتبعتهم موجة أخرى على رأسها محمود حسن إسماعيل والهمشري وصالح جودت، وظهرت أصداء المذهب الرومانسي كذلك عند شعراء المهجر أمثال جبران وإيليا أبي ماضي وميخائيل نعيمة، فقد استلهموا في شعرهم المنزع الرومانسي الغربي «ولكن على طريقة أخرى» إذ أكثر هؤلاء الشعراء من ذكر الطبيعة ووطنهم الذي فقدوه، كما أكثروا من تأمل واسع في الحياة وشرورها وآلامها العميقة، وهو تأمل انتهى عند فريق منهم إلى نزعة صوفية، وعند فريق آخر إلى نزعة فلسفية مضادة، جعلته لا ينصرف عن الحياة ومتعها، وكأنه يريد أن يعتق نفسه من آلام دنياه[1].

وعلى هذا النحو اندلعت موجة قوية من الرومانسية غلبت على حركة الشعر في مصر في الأربعينات، ولم يكن حمزة شحاتة بمعزل عن هذه الموجة، فقد تأثر بها تأثراً عميقاً، وصدر عنها في شعره، وتمثّل أفكار الرومانسيين ومنزعهم لاسيما في عشق الطبيعة وتمجيدها واللواذ بها من آلامهم وهمومهم والنظر إليها بوصفها الأم الرؤوم، وهو ما ترددت أصداؤه في شعر حمزة شحاتة إذ نراه يهدف في شعره بأن الطبيعة هي أمه، فيلوذ بصدرها، ويشكو إليها تباريحه وما لاقاه من عنت الدنيا؛ يقول[2]:

لا تقولي: أهواك، لست بسكران فأهفو، أبعد ما جف كرمي؟
وابسمي بسمة الوداع، وخليني لجرمي، فقد تعاظمت جرمي
ودعيني على الطبيعة ألقي عن فؤادي أعباء همي
شاكياً ما لقيت من عنت الدنيا إليها، إن الطبيعة أمي

وتتردد في شعره صورة (الغاب) التي كلف بها الرومانسيون وتقترن هذه الصورة بخطاب العشق؛ يقول[3]:

لا تقولي: أهواك، إن بعينيك حنيناً إلى دفوف الغاب
ولأنفاسك اللهيفة شوقاً يتلظى، إلى كؤوس الشراب
أنت في مطلب الطبيعة أحبولة سحر منصوبة للشباب
والحميا أداة سلطانك القاهر يسطو بظفره والناب
فدعي لي بقية من كيان واهن آده صراع العباب

وكان حمزة شحاتة على وعي تام بأهمية الصورة الشعرية ودورها في النص الشعري، فالصورة هي التي تمنح الحياة والحيوية للقصيدة، وهي التي تحتوي العاطفة وتتشكل من خلايا الرؤية، والشعر في جوهره صورة أو تعبير بالصورة وقد عرفها الناقد الإنجليزي دي. لويس بأنها «رسم قوامه الكلمات»[4] ونظر إليها بوصفها أثراً يخلفه الإحساس[5].

وقد هيمنت الطبيعة بعناصرها المختلفة على خيال حمزة شحاتة، فكانت هي المصدر الأكبر الذي امتاح منه صوره، وتجلت بمرئياتها في شعره، فشكلت صوره وعبرت عن عشقه لها وهيامه بها، وامتزجت أغلب الأحيان بعاطفته ووجدانه، ورأى فيها معادلاً موضوعياً للمرأة في الحسن والملاحة والبهاء وغير ذلك من صفات، ومن أبرز صور الطبيعة حضوراً في شعر حمزة شحاتة:

صور الأزهار:

إن صورة الأزهار في شعر حمزة شحاتة لا تأتي مستقلة بذاتها ولكنها تظل في سياق تجربة الحب في حالاتها المختلفة وصلاً وهجراً، وتدانياً وبعداً، وتعبيراً عن جمال الحبيبة ومنزلتها من قلب الشاعر، وقد ترد في معرض المشابهة والمشاكلة والمماثلة فيراها كالوردة في اللطافة والشذى والنضارة والغضاضة، كقوله(6):

أنت كالوردة لطفاً، وعبيراً وندى

أنت بدر لو رأى البدر سناه.. سجدا

أنت كالخلد صفاء، ورواء، ومدى

وفي أجواء التصافي تبدو الحبيبة في عيني الشاعر العاشق كالدنيا في حسنها ورواها وزهرها اليانع الندي(7):

ما أبالي وقد تخونت عهدي أتطول الحياة، أم لا تطولُ؟

أنت عندي جمالها، ومعانيـ ـها فإن رحت فالحياة فضول

أنت دنيايَ، حسنها، وسناها ورؤاها، وزهرها المطلول

ويلهج الشاعر بجميل صنع الحبيبة، فهي التي أيقظت قلبه من سباته العميق، وأشرقت كالفجر في ظلام حياته ونثرت آلاف الزهور وغرستها في حقول عمره المجدبة؛ يقول في قصيدة بعنوان (أنت)(8):

أنتِ التي أيقظت قلبي
من عميق سباتهِ
وأنرتِ أفق حياتهِ
وسطعت كالفجر المورّد
في دجى ظُلُماته
ودفعتِ تيار الشعور
فدبّ في خفقاته
ونثرت آلاف الزهور
على حقول مواته
وأزحت أستار الضَّباب
غفا على صبواته

ولكن ثنائية (الحبيبة/ الزهرة) لا تسير على وتيرة واحدة، ففي مقام الغضب والسخط والاتهام بالخداع تختلف الصورة، ويمتزج الخيال الخصب بالتأمل العميق والفكر الدقيق، فيرى الشاعر العاشق في الحبيبة صورة الزهرة التي تمتح عطرها لكل من يقترب منها دون تمييز بين من يصونها أو يقطفها، ويقوده هذا الولع بالطبيعة إلى استكناه أغوارها ورؤية الحبيبة من خلالها، فيراها مجلى من مجاليها، وصورة منها، وصدى لها في عهرها وتقاها، ويعبر عن هذه النظرة العميقة للطبيعة من خلال هذه اللقطة النادرة؛ يقول(9):

اذهبي مذهب الطبيعة، لا تعرف إلا غاياتها من سراها
وافعلي فعلها، فأنت صدى الدعوة منها، في عهرها وتقاها
إنما أنتِ زهرة ذات عطر، نمَّ عن مطلب الوجود شذاها

وسـواءٌ عنـد الـزهـور إذا رفَّ سنـاهـا، مـن صـانـهـا أو جـنـاهـا

لا تـقـولـي: أهـواك، إن هـوى الأنثـى خـداعٌ مـعبِّـر عـن مـنـاهـا

وفي سياق هذه الرؤية العميقة للطبيعة، يفلسف حمزة شحاتة موقف الحبيبة التي يتشكك في هواها، فيراه ضرباً من المنفعة المادية الخالصة أو الاحتياج النفعي، ويشبهه بحب الزهور لجدول المياه، فهو حب المنفعة والحاجة، فالزهور تتعلق بهذا الجدول تعلق الحاجة، فلولاه لذبلت ودبَّ الذبول والجفاف إليها. يقول[10]:

لا تقولي: أهواكَ، لم يُبق لي فيك خيالي، وقد تحطم، وهما

ذاك حبُّ الزهور للجدول الحافل رياً، كيلا تجف وتظما

منـةٌ لا أطيقهـا، ونفـاق عـفتـه، والهـوى أعـف وأسـمـى

هـو رمز الفداء، مفتقداً فيك عزاءً، وما أسومك ظلما

وهو معنى الوفاء، ترعاه أهواؤك اسماً، وتجتويه مُسمى

وعلى هذا النحو تباينت صورة الزهرة في شعر حمزة شحاتة بتباين حالات الحب واختلاف صورة الحبيبة، فارتفع بذلك عن الخيال الساذج الذي طبع شعر بعض الشعراء ذوي النزعة الرومانسية.

صورة الربيع:

يقترن الربيع في مخيلة الشعراء بالتجدد والشباب والنضارة والحيوية والخصب والحياة، ونلاحظ أن صورة الربيع تتباين في شعر حمزة شحاتة بتباين حالاته النفسية والوجدانية، فإذا كان في وفاق ووئام مع الحبيبة رآها أنشودة الربيع ومفاتنه ومباهجه، وخاطبها بقوله[11]:

سـعـاد.. يـا أنـشـودة الـربـيـع

يـا أحـلامـه الـنـشـوى بـصـبـوة الجـمـال

ويا ضياء الفجر..

يـا دعـاءُ الحـنـون، يـفـيـض بـالـفـتـون

من دنانه المضمَّخات بالطيوب، رشَّت الدروب

في تهويمة الزهور، يحلم حولها الطيور

وفي تلك الأجواء العامرة بالرضا والحب يتخيل الشاعر العينين بحيرتين تفيضان بكل ما يموج به الربيع من فتنة ونضارة وتجدد، يقول[12]:

سعاد، عيناك بحيرتانِ.. فاضتا

بـكـل مـا فـي فـتـنـة الـربـيـع، مـن مـفـاتـن الحـيـاة

وبـكـل مـا فـي روعـة الـشـبـاب مـن.. ذخـائـر الـشـبـاب

وكل ما لا يعرف الشباب من دوافع الحياة.. في خوالج الشباب

وفي معرض الغضب واليأس يرى الشاعر أن ربيع الحب رحل وتلاشت أصداؤه وأطيافه وانقطعت مباهجه، وقد حلَّ محله صورة الطلل الموحش والرياح الهوجاء والضباب الكثيف، في تحول سلبي لعاطفة الشاعر وأحاسيسه؛ يقول[13]:

لا تقولي: أهواك، إن حياتي واقع قاتم الظلال مخوف

كان لي في الهوى ربيعٌ وولى، وتلاشت أصداؤه والطيوف

فأنا اليوم بين أطلال يأسي طللٌ للرياح فيه عزيف

طللٌ موحش أناخ به الحزن وأرسى، هذا الضباب الكثيف

استقرت به رغائب روحي جثثاً مثّلت بهن الصروف

ويؤنسن الشاعر الربيع في قصيدة كاملة بعنوان (الربيع) فيخلع عليه أحزانه وهمومه، ويراه صورة منه فيما تنطوي عليه ذاته من أسى ووحشة، فيقول[14]:

تنهد الربيع ملء صدره

وأنت الجراح

فلفَّ بالصمت خفيَّ سره

عن مقلة الصباح

مناضلاً بروحه عن كبره

مخضب الجناح

ويحاول الشاعر أن يواسي الربيع ويسليه ويخرجه من دائرة الأسى واليأس وكأنه يخاطب نفسه ويواسيها، وهو في ذلك كله يستدعي بعض صور الطبيعة كالشمس والبدر والنهر والغدران والحقول؛ يقول[15]:

الصبرُ يا ربيع!

شيمة الكريم

والصمت يا ربيع!

شارة الحكيم

بالأسى عظيم

ألا ترى النجوم

بسهدها ترعاك؟

والبدر كالمحموم

عطفاً على بلواك؟

والشمس في وجوم

أسى لما أشجاك

❖ ❖ ❖

غداً تلوح الشمس يا ربيع

ثرة الضياء

وتسخر الحقول بالصقيع

ساقط اللواء

ويستعيد أفقك البديع

ألق الهناء

ويتلاشى الحلم المريع

في فرحة اللقاء

❖ ❖ ❖

فارقب حفيف الزهر في الغيطان

إنه اكتشاف

بغدك الواعد

وانظر رفيف النهر في الغدران

والقصيدة ببنائها الرمزي الشفيف تشير إلى أن حمزة شحاتة خطا خطوات واسعة في رؤيته للطبيعة، فتجذرت علاقته بها، ولم تعد مجرد مظهر خارجي أو جمالي مستقل، بل أصبحت جزءاً من ذاته وتوثقت صلته بها إلى درجة التوحد والانصهار.

إن رؤية حمزة شحاتة للطبيعة عميقة بعيدة الغور تشف عن حس فلسفي يتأمل الأشياء وينفذ إلى جوهرها ويراها من زوايا وأطر مختلفة، فالطبيعة مرآة تنعكس على صفحتها أسرار الكون، وهي مثال الجمال والحسن بل هي المجال الذي تتجسد فيه اللغة والمعاني فنراها في الأرض والصخر والبخار والطير والحيوان، واللافت أن مثل هذه الرؤية العميقة تقترن دائماً بخطاب الحب حيث تبدو الحبيبة والطبيعة مدار الحسن والتأمل على النحو الذي نراه في قوله[16]:

لم أهواك؟ أيها المفعم النفـ ـس، شجوناً، وخبرة، وشقاء؟
ألحسن؟ فالحسن في البدر والزهـ ـرة أندى وقعاً وأضفى رواء؟
أم لمعنى شفت مفاتنك العذ بة عنه، فكاد أن يتراءى
فالمعاني في الكون، ليست على الإنـ ـسان وقفاء، إلا هوى، وادعاء

❖ ❖ ❖

والمعاني بوحيها، ومدى الوحـ ـي عميق، فيما يضم الوجود
فتراها في قطعة الأرض والصخـ ـرة، شعراً لم يبله الترديد
وتراها في نأمة الطير للطيـ ـر نشيداً، لم يجر فيه القصيد
وتراها في لفتة الظبي للظبـ ـية، سحراً يبدي، وحيناً يعيد

صور السحب والمطر:

ويطل حمزة شحاتة متوحداً مع الطبيعة مرة أخرى في صورة سحابة ممطرة تجرف الغثاء وفي صورة ليث غاضب يزأر زئيراً قوياً يتضاءل أمامه هزيم الرعد فيبدو أشبه بصياح الديكة، وتتردد هذه الصورة في معرض السخط والغضب؛ إذ يقول[17]:

هاكها من سحائبي وطفاء صيبا صيّر السبيل غثاء
وتطامن لها، وتيرة ليث زأره صيّر الرعود زقاء

وتقترن صورة السحب بالآمال المرجوَّة مما يبدو في قوله[18]:

ويا قلبُ إن يعصف بك الحزن فاتئد فكم ضاع مسعى للقلوب وأخفقا
وحظك من دنياك ما سنحت به فدونكه صفواً أتى، أو مرتّقا
فقد تخلف الآمال سحب روية وتنجزها أخفى السحائب رونقا
فياللغد المرجو هل أنت مقبل فألقاك بالآمال أم ليس ملتقى؟

صور العواصف والبراكين:

وتبرز هذه الصور في معرض ثورة النفس أو الحزن أو اليأس على النحو الذي نراه في هذه الصورة[19]:

ظمآن يحرقني شوقي ويعصف بي يأسي ومورد نفسي حافل كشف

ويستحضر خيال حمزة شحاتة صورة البركان في موقف الصدود والإعراض فيتخيل أن في أعماقه بركاناً يثور فيطوي قصور الأماني ويخسف ما شيدته الأحلام، ويخلع هذه الأحاسيس على الكون فتهيمن عليه رؤيا كابوسية مزعجة فيرى الكون أمامه مطموساً متلاشياً، وتبدو الذات وهي تتخبط في دروب الظلام كما نرى في هذه الصورة النابضة بالدلالات النفسية[20]:

بي منهمو فيك، لا كانت أواصرهم ومن صدودك برح فوق ما أصف

كأن في النفس بركاناً يثور بها يطوي أمانيها الحرى فتنخسف

فالكون حولي مطموس تراوده رؤى الرجاء وتأباها لها السجف

إذا تنورت في ظلماتها طرفاً غام الدجى فتوارى ذلك الطرف

الصور البحرية (البحر - الأمواج - الشراع):

كان للبيئة البحرية التي تنفس حمزة شحاتة أجواءها في مدينة جدة أثر كبير في تشكيل خياله، فاستلهم بعض صوره من البحر ومفرداته كالأمواج والأشرعة وغيرها، ومنها هذه الصورة في عتاب بعض أحبابه ممن اكتشف عدم وفائهم؛ يقول[21]:

فما منك للعاني ذراك حماية ولا فيك للراجي جميلك مطلب

وأنت كمتن البحر ما فيه مأمن لسار، ولا فيه لعطشان مشرب

وفي موجك الرجاف، والموج دونه مخاطر ماتنفك تغري وتعطب

طوت أي جبار، طوى البحر همه وخلته مغصوباً، وقد كان يغصب
فإن زهدتني في حماك مخاوفي دعاني - فلبيت - الهوى والتعتب
وما فرحتي بالقرب منك مسرة ولكنه برق من الوهم خلّب

وهذه الصورة تشي بدلالات نفسية تنمُّ عن علاقة خوف ورهبة بين الشاعر والبحر، وهي علاقة تقوم على عدم الأمان والاطمئنان والقطيعة، ولذلك صوّر حمزة شحاتة من يعاتبه بـ «متن البحر» الذي لا أمان له فيه لراكبه، ولا ريّ فيه لظامئ، ووصف الموج بـ «الرجاف» وأشار إلى مخاطره ورصيده في «الإغراق» وحقق ضرباً من ضروب «التماهي» أو «التوحد» بين من يتوجه إليه بالخطاب والبحر، فكلاهما لا أمان له، وثمة مخاطر ومخاوف جمّة في الاقتراب منهما، وهذا ما دعا الشاعر إلى الإفصاح عن مخاوفه وعدم اطمئنانه إلى القرب منه.

وفي القصيدة ذاتها تطلُّ صورة الشاعر وهو يصارع أمواج اليأس والردى وتلعب «الصورة» دوراً حيوياً في الإفصاح عن الحالة النفسية التي تقلب الشاعر فيها بين التردد والإحجام، وعدم القدرة على الرؤية الصحيحة أمام سحب من الضباب الكثيف الذي يحاصره ويطبق على صدره ويحجب الرؤية أمام بصره؛ يقول[22]:

صبرت، وما صبر امرئ لم يعد له على يأسه فيما يحاول، مذهب:
أيقدم؟ والإقدام خطة يائس رأى أن ضيق الموت للنفس أرحب
أيحجم؟ والإحجام فسحة ساعة سيعقبها عمر كريه معذب
وما هو بالمختار في ذين، إنما ضرورته تملي عليه، وتغلب
وما خير أمرين استوى فيهما الحجا على غمرة من حالك الشك يضرب
إذا ما انجلى منا فأقشع غيهب تكنّفه فيها، فأطبق غيهب
أصارع من أمواجها اليأس والردى وإن الذي بعد السلامة أرهب

وتتردد صورة «الشراع» بكثافة في شعر حمزة شحاتة بوصفها دالة من دوال النحاة والأمان أمام صخب البحر وهدير أمواجه، وكثيراً ما نقع على هذه الصورة في مقام الحب، كقوله[23]:

هدر اليم، يا حبيبة أمسي، فدعيني أدفع عليه شراعي

ضاع عمري على المنى بين ماضٍ مستطار وحاضر متداعي

سوف أمضي لغايتي مثخن الصدر، وأطوي قلبي على أوجاعي

غاية دونها الدنى ولغوب النفس والوعر واحتضار المساعي

غاية اليأس الذي كره العيش وأسبابه بدنيا الخداع

وتلفتنا هذه الصورة الأخاذة التي يبدو فيها الشاعر وقد قبض بيديه على الشراع وقد انتابته حالة من اليأس والإحساس بالضياع والفراغ.. وهو إحساس لازم الشاعر فترة طويلة من حياته - يقول[24]:

سعاد.. مازالت يدي مشدودة على الشراع

ونظرتي تائهة عبر الفضاء.. ترقب الفراغ، والصراع، والضياع

ووجهك الصغير.. نجمة.. تبين تارة وتختفي

إننا هنا أمام لوحة مصورة رسمها خيال فنان مبدع نرى فيها الشاعر يسبح في بحر لجيّ في زورق صغير وقد أمسكت يداه بالشراع بشدة وقد بدا زائغ البصر، تائه النظرات، بينما يرى في الظلام نجمة تبين وتختفي.. هي وجه حبيبته التي ترمز إلى الهداية والضياء، وكأني بحمزة شحاتة يحقق مقولة (لويس) عن الصورة بأنها «رسم قوامه الكلمات».

وثمة لوحة أخرى رسمها خيال الشاعر المبدع، وفيها يقول[25]:

يا قصتي.. يا فصلها المثير

هذا أنا وفي يدي الشراع

أنشد الرفيق.

فهل تخوضين معي.. بجانبي؟

وفي يديك دفة الشراع؟

غياهباً .. تضيئها عيناك.. ينبوعين؟

هدّارين بالسنا . وبالأمل

بكل ما هامت به روحي في طريقها الطويل؟

وتتفق هذه اللوحة مع سابقتها في الإطار العام الذي يطلُّ فيه الشاعر وهو يبحر في زورقه قابضاً على الشراع، ولكن الصورتين تختلفان في بعض الجزئيات والتفاصيل، فالشاعر هنا يفصح عن هدفه من الإبحار وهو البحث عن الرفيق أو الصاحب الذي يؤنسه في وحدته ويخلصه من حصار الفراغ، وتختلف صورة الحبيبة في هذه اللوحة عن سابقتها؛ ففي اللوحة الأولى كانت الحبيبة داخل الصورة وكانت فاعلة ومؤثرة في الحدث، بينما هي في اللوحة الثانية تبدو خارج الصورة وتؤدي بنية الاستفهام دورها الفاعل في جذب الحبيبة إلى عالم الشاعر ومشاركتها إياه رحلة الإبحار لتكون خير مؤنس ورفيق.

صورة الفراش/ النار:

وهي من الصور المألوفة أو الشائعة في الخيال الرومانسي، وقد وعاها خيال حمزة شحاتة وتسللت إلى صوره الشعرية، فنراه في خطاب الحب، وفي معرض اللوم والتأنيب، يشبه ذاته بالفرشاة الرعناء التي تسقط محترقة بلهب الحب والأمل الكذوب كما يبدو في هذه الصورة[26]:

ما كنت غير فراشةٍ، رعناء، تسقط في اللهيب

وكذاك تحترق القلوب على لظى الأمل الكذوب

إنـي، لأسـأل خـائـفـاً مـتـرقـبـاً، ألا تجـيـبـي

هل كان يوم.. عرفت فيك هوايَ ذنباً من ذنوبي؟

يـالـلـقـريب مـن الـبـعـيـد ولـلـبـعـيـد مـن الـقـريـب!

وفي صورة أخرى يشبه الشاعر أشواقه أو شهقات مهجته الحرَّى بالفراشات التي تطوف حول وجه الحبيبة الوضَّاء، يقول[27]:

سـعـاد.. هـل تـقـرأ عـيـنـاك الـذي تـخـطـه عـيـنـاي؟

وهـل سـمـعـت.. شـهـقـات مـهـجـتـي الحـرَّى

تطوف كالفراشات، حول وجهك الوضَّاء، دافئ السمات؟

وهل ترين دمعة في كل ليلة لاهثة، يرسلها فمي؟

أما النار فتكتسي بثوب مجازي شفاف، وتقترن بالحب والأشواق، وتلفنا بعض الصور بجدتها وغرابتها مثل صورة النار في الوريد، وصورة القلب الذي أدفأه الحنان فهبَّ من تحت الجليد فيما يمكن وصفه بثنائية (النار - الجليد)، كقوله[28]:

أشعلت نار الحب، يا سمراء، ناراً في وريدي

وبعثت في قلبي الحنان، فهبَّ من تحت الجليد

قد كنتِ، يا سمراء، في عيني.. سنى فجر جديد

لا تذهبي، وترفّقي.. وسلمتِ - بالأمل الوليد

أعطيتني ما لست أطمع فيه، بعد، إلى مزيد

وتبدو بعض صور النار وليدة التأمل وإعمال الفكر وتخضع لقانون الأشباه والنظائر الذي يحكم خيال الشاعر وصوره في بعض الأحيان، كقوله[29]:

الهوى، يا حبيبتي، قد بلوناه، فراحت غاياتنا فيه صرعى

هـو نـار وقـودهـا قـدرة الحـي، عـلـى أن يـظـل لـلـنـار مـرعـى
والمودات تـشـتـري الجـد بـالـهـزل، وتـعـطـي وتـراً لـتـأخـذ شـفـعـا
والمروءات تقتضي بمساعي الجود صيتاً - على الرياء - ونفعا
والـعـبـادات تـرتـدي مـظـهـر الخـيـر عـلـى أقـطـع المـنـاكـر درعـا

فالشاعر يقيس صورة نار الهوى التي وقودها ومرعاها القلوب وولع المحبين بتلك النار - يقيس هذه الصورة بنظائرها في المودات والمروءات والأخلاقيات التي قد تنطوي على خداع أو مظهر كاذب براق.

صورة الليل:

وهي من أكثر قصور تردداً وشيوعاً في شعر حمزة شحاتة، وتأخذ هذه الصورة أبعاداً شتى، فقد يتحقق الاندماج بين الشاعر والليل، فيكونان شبيهين في الجلال والهدوء والحياء، ونظيرين في الارتواء من مناهل الإلهام والشعر والحكمة والفن والهوى، على النحو الذي نراه في هذه الصورة[30]:

أنـا والـلـيـل، مـنـذ كـنـت، شـبـيـهـاً ... ن، جـــلالاً وقـــوة، وحـــيـــاء
نتساقى الإلهام، والشعر، والحكـ ... ـمـة، والـفـن، والـهـوى، والـسـنـاء
في سكون أضفى الضمور عليه ... ألـقـاً مـن نـقـائـه، وصـفـاء
لا كـمـن حـاولـوا الحـيـاة نـقـيـقـاً ... واسـتـقـلـوا سـبـيـلـهـا ضـوضـاء

وقد يطل في صورة الليل بدواله المفزعة في خطابه الذي يتصدى فيه للجبناء والمخادعين والمرجفين، كقوله[31]:

أنـا لـيـل، يـغـشـاك بـالـهـول والـظـلـ ... ـمـة، والـلـيـل يـفـزع الجـبـنـاء
أنـا لـلـجـارمـين مـوت، ولا غـر ... و، فـقـدمـاً أوطـأتـك الـرمـضـاء
أنـا مـن زيـف الأبـاطـيـل تـزيـيـ ... ـيف قـديـر، يـرمـي الـسـهـام غـلاء

وتتردد صور الليل بكثافة في سياق الحب ووصف حالاته وتصوير أثر الحبيب في حياته، فهي التي أزاحت الظلام من دروبه وأطلقت مصابيح الضياء في ليله بوجهها المنير، وأوحت إليه بالإلهام وأعادت إليه الأمل والدفء؛ يقول[32]:

أطلقت في ليلي الضياء بوجهك الضاحي الفريد

وأزحت من دربي الظلام بصوتك الحلو الوئيد

نثرت خطاك عليه، ما شاءت رؤاي، من الورود

فتنفست فيه الحياة، طليقة، بعد الركود

وتدفق الإلهام من عينيك، يا سمراء، سحراً في نشيدي

وجرت به نسمات صوتك ألف لون في قصيدي

وتختلف نظرة الشاعر إلى الليل في حالة الصدود العاطفي، فتتحول علاقته به من الإيجاب إلى السلب، ومن الألفة إلى النفور والوحشة والانقباض، ففي غياب الحبيبة يضرب في فراغ الليل كالمطارد أو الشريد[33]:

سأعيش بعدك، في ظلال الصمت، أرسف كالشريد

وأظل أضرب في فراغ الليل.. كالحي الطريد

ويتحول الليل.. في غياب الحبيبة أيضاً - إلى فوهة بركان تقذف باللهب، وهي من الصور التي تتسم بالإغراب، يقول[34]:

والليل، يا سمراء، بعدك، فوهة البركان، تقذف باللهيب

والصمت، يا سمراء، بعدك قصة المأساة في قلبي الكئيب

ولحمزة شحاتة قصيدة طويلة بعنوان (الليل والشاعر) يقف فيها وقفة تأمل أمام الليل وأسراره ويصفها في تقديم القصيدة بأنها «خواطر ونظرات

شتى في الليل، تمثل صورة من صور الصراع بين حقائق النفس، وحقائق الدنيا - كما هي - أو بين الواقع والواجب»[35].

ومن خلال أسلوب المناجاة تحتشد القصيدة بصورة كثيرة لليل تعكس خيالاً نشطاً وتضع علاقة الشاعر بالليل في إطار الحب والإعجاب، فالليل هو ليل الحب وشعاع السحر وملهم الشعر ومجلى الفن والحسن، يقول[36]:

يا ليل، يا ليل الهوى، والروى ... يا ملتقى الفن وديوانه!
ويا شعاع السحر، يا نبعه ... ومشغل الفكر وريانه!
يا نافث الفتنة رفافه ... وعبقر الشعر ودهقانه[37]
تلقن المطرب ألحانه ... وتلهم الشاعر أوزانه
وشاحك الأسود ملق على الد ... نيا رؤى الحسن وأفنانه

ويصور الشاعر الليل بقائد يقود جيش الظلام، ويشبهه بالفارس الحليم والفاتك الزاهد والراعي الذي أضناه الرعي والصموت الذي يخفي سطوته مما يجعل البحار والشطآن تتضاءل أمام صفاته؛ يقول[38]:

يا ليل، يا قائد جيش الدجى ... يا بطلاً، خلد فرسانه!
ومعجزاً، ينهض، ما حاولت ... أفهام حسادك نكرانه!
وآية لله، فيها يد ... بيضاء، جل الله سبحانه!
ويا حليماً جاعلاً سيفه ... أخلاقه الغر وإيمانه!
ويا فاتكاً ملّ، على قوة ... ضراوة الفتك نشدانه!
وراعياً أضنكه جهده ... فناء ما يحفل قطعانه!
في صمتك الموهوب، في سطوه ... ما أخجل البحر!.. وشطآنه!

ومن خلال كثافة الصور تطل صورة أخرى لليل يبدو فيها كالناسك أو

الزاهد الذي فارق أوطانه واعتزل الدنيا وسئم الحياة، وهي صورة نابضة بالدلالات النفسية الموحية؛ يقول[39]:

يا ليل، يا ناسك هذا الدجى وزاهداً ودّع أوطانه!
معتزلاً دنياه في وحشة عمرك، ما قضيت ريعانه
وتسأم العيش؟ فيا للأسى! نقرأ في صمتك عنوانه

وتستثير وقفة الشاعر أمام الليل همومه وينفذ من ذلك إلى إدانة الواقع الاجتماعي وانقلاب المعايير والموازين وتواري القيم النبيلة كالرحمة والعطف والتسامح[40]:

يا ليل، هل يغفل عنك الورى نكرانك العيش وهجرانه؟
كلا! فهذا عالم جاحد مدينه يمطل ديانه
يا ليل، هذا عالم ثائر واثب فيه إنسه جانه!
يا ليل، هذا عالم أهوج بيدقه طاول فرزانه[41]
يا ليل، هذا عالم سادر رشيده صاحب غيانه!
ضعيفه مفترس جهرة حاكت يد الطغيان أكفانه
يا ليل، ما غشياننا عالماً كاسيه لا يرحم عريانه؟
عالمنا - يا ليل - ذو قسوة راويه ما يعبأ ظمآنه!
يا ليل، لن نأمن في عالم شبعانة سخّر جوعانه!
إن طلب الحق به فاضل هدّ عرام الظلم بنيانه
أو طامن الحر به نفسه أباح للطاغين إهوانه

وثمة مطولة أخرى أطلق عليها الشاعر وصف الملحمة واستنطق فيها الليل ونصب منه حكماً في صورة متخيلة بين عناصر الكون المختلفة[42].

صورة النيل:

ولحمزة شحاتة قصيدة فريدة بعنوان (يا فتنة النهر) يعبر فيها عن هيامه بفتاة مصرية ويفيض في وصف محاسنها، ويبدو أنها كانت تقيم في حي (بولاق) على النيل إذ خاطبها غير مرة بـ «شمس بولاق»، وقد نفذ من خلال وصف محاسن هذه الفتاة إلى رسم صور أخاذة لنهر النيل، أي أنه لم يصف «النيل» وصفاً مستقلاً، وإنما صوره من خلال فتنته بتلك الفتاة، فلقّبها بـ«جارة النيل» وعقد أواصر الحب والمودة بينها وبين الطبيعة خالعاً عليها أحاسيسه، فتخيل النيل والأشرعة والنسيم والبدر عشاقاً متيمين بجمالها على نحو ما نرى في هذه الصورة[43]:

يا جارة الليل[44] ما فاضت شواطئه ... سكراً وعربدة لولا حميَّاك!
ولا استهل شراع فوق صفحته ... مغالباً وجده إلا ليلقاك
ولا سرت عبر مجراه نسائمه ... إلا لتلثم في صمت الدنى فاك
ولا تنفس فجر في خمائله ... إلا ليملأ عينيه بمرآك
والبدر ما زهدت عيناه في سِنة ... وجاب آفاقه إلا ليرعاك
وما شدت بذرى أيك بلابله ... إلا لتنعم بالتغريد أذناك

ونجد للنيل حضوراً كثيفاً في لوحة الحب، وتتسم الصور بالجدة والدهشة، كأن يتخيل فتاته «منحة النيل» في إشارة تناص مع مقولة «مصر هبة النيل»، ويراها وليدة سحره، وفي صورة أكثر غرابة يتخيلها «طفلته بالتبني» وكأنها تربت في أحضانه وأخذت عنه محاسنه وسجاياه الحسان، كما يتخيلها لؤلؤة مسحورة وحورية هجرت عالم الماء إلى عالم الأحياء بل يراها أشبه بأسطورة تحولت إلى غادة رائعة الحسن؛ يقول[45]:

يا منحة الليل[46] ما أحلى روائعه ... هل أنت من سحره أم قد تبناك؟
وهل ترعرت طفلاً في معابده ... أم كاهن في ربى سيناء رباك؟

أم كنت لؤلؤة في يمه سحرت فصاغك اليم مخلوقاً وأنشاك؟
أم أنت حورية ضاقت بموطنها فهاجرته صنيع المضنك الشاكي؟
فضمك الليل في رفق، فهمت به حباً، ووثقت نجواه بنجواك؟
أم أنت أسطورة قامت بفكرته تحولت غادة لما تمناك؟

وتبرز صورة النيل مرة أخرى في معرض المنافسة، إذ تتفوق «غادة بولاق» على سحر النيل وجمال غيده، وروعة شطآنه؛ يقول(47):

ما النيل؟ ما غيده؟ ما الشط مزدهياً بهن، إلا إطار حول مغناك
لو يسأل الدهر عن فتّانة بلغت حد الكمال، لما استثنى، وسمّاك

ويفتنّ حمزة شحاتة في تعميق الاندماج بين النيل وفتاته الساحرة أو «الأسطورة»، فهي التي تمنح النيل البهجة وتأسره بجمالها وفتنتها، حتى انقلب به الحال فصار من ضحاياها بعد أن كانت عرائس النيل فيما مضى ضحاياه في صورة من صور المفارقة المدهشة؛ يقول(48):

يا فرحة النيل يا أعياد شاطئه يا زهر واديه يا فردوسه الزاكي!
يا ذخر ماضيه من فن وعاطفة قيدته بهما لما تصباك!
فأنت رهن حماه فتنة وهوى لكنه بهواه رهن يمناك
جمعتما السحر أسباباً فأيكما في هول قدرته المحكيُّ والحاكي؟
كانت ضحاياه في الماضي عرائسه فهالني أن أراه من ضحاياك

ويمضي الخيال المبدع في تصوراته، فيعمد إلى توليد الصور والمعاني البديعة التي تجنح إلى العمق والمبالغة في التخيل كما نرى في هذه الصورة(49):

يا سره المنطوي في صمت عزلته هل ضاق فيك بما عانى فأفشاك؟
عاطيته بصباك الغض مترعه له كؤوس الهوى صفواً وعاطاك

فشاقه الكشف عن أغلى نفائسه في عالم السحر مزهواً فزكاك
أسكرته فاستجابت أريحيّته فكنت منّته للفن أهداك

والقصيدة تأسرنا بعاطفتها الجياشة وخيالها المجنح، وصورها المدهشة، وهي تعكس تعلق الشاعر بمصر ونيلها، وأجوائها، حتى لنراه يحاكي بالشعر الفصيح الموال المصري المشهور: «يا ليل.. يا عين..» وذلك في مثل قوله(50):

يا فجر، يا بدر، يا زهر المنى ابتسمت يا جمر، يا جمر في إحساسي الذاكي!
ما كنت قبلك إلا صادحاً صمتت به الهموم، فلما لحت عنّاك
أريته الشعر لحظاً رائعاً، وفماً سقاهما، من معين السحر، خداك
وملعباً من ملاهي الحور راعشة أضواؤه يتبارى فيه نهداك
ففاض بالشعر، إن يبدع به صوراً فإنما هو بالتعبير حاكاك

إننا نجد مثل هذه المحاكاة للموال المصري من خلال تتابع أساليب النداء التي ينبني عليها الموال: «يا فجر، يا بدر، يا زهر، يا خمر، يا جمر...» وقد بنيت القصيدة على البحر البسيط وهو البحر ذاته الذي ينبني عليه الموال.

لقد استجاب حمزة شحاتة في هذه القصيدة ذات البناء الشاهق لطبعه وعاطفته وخياله المحلق، فاتسمت معانيه وصوره بالجرأة والتدفق.

الصور الحلمية:

ونعني بها الصور التي تتشكل من خلال رؤيا حلمية أو تلك التي تتجاوز المنطق والواقع، ونجد لها أمثلة في صور حمزة شحاتة، منها هذه الصورة التي يتخيل فيها الشاعر عيني حبيبته – من نافذة الحلم – زوارق تسبح بين ضفتين مخمليتين معطرتين، يقول(51):

سعاد، يا شبّابة السكون

هل كنت تحلمين في إغفاءة متعبة

قصرتها بمطلبي الذاهل.. لا يغفره الحنين

أتى بي الشوق لكي أراك

كي أرشف الألفاظ، حلوة، من فمك الجميل

وكي أرى السبات في عينيك

زورقاً يسبح بين ضفتين

مخمليتين، تتضحان بالشذا

تباركان، في حنان، رحلة، تزفها سكينة الحنان

وقد تقترن هذه الصور الحلمية بأجواء أسطورية على نحو ما نجد في هذه الصورة التي تتشكل مفرداتها من الكهف المسحور، ومجامر البخور، وقوارير العطر في ضوء أشعة القمر، يقول[52]:

سعاد يا إشراقة الأمل.. وبسمة الشباب

يا أسطورة الهوى في كهفها المسحور

تطلق العبير، حولها، مجامر البخور

تقص عن «عشتار» قصص الجمال والشعور

وغالباً ما تتعلق أحلام المحبين بجزيرة متخيلة ينعمون فيها بالسعادة والصفاء بمعزل عن أرض الواقع وهو ما رسمه خيال الشاعر في قصيدة بعنوان «لقاء الغرباء»[53].

ومن الصور الحلمية التي تتسم بخصوبة الخيال صورة «أرجوحة القمر» في قوله[54]:

وارتعشت خوالجي

وقبل أن أراك في أرجوحة القمر

تسمر الخيال.. قلقاً.. من رهبة الوداع

إننا أمام لقطة نادرة أشبه بالومضة أو الصورة الخيالية الخاطفة وقد تكثفت فيها بنية «الاستعارة» وتجاوزت الصور المألوفة واتصفت بالجدة والطزاجة وحداثة الصورة.

الصورالكلية للطبيعة:

وهي الصورة التي تتشكل من جزئيات وعناصر للطبيعة تأتلف فيما بينها في لوحة كلية تجسد موقفاً ما أو عاطفة معينة، ومن ذلك ما نراه في هذه اللوحة[55]:

وغبت، فهلا عدت إن كنت صادقاً فإني كعهدي فطرة وتخلقا؟

أبعداً وقلبي من دونك ما ارتوى ودمعي على أعقاب هجرك مارقا؟

أللشاطئ المهجور بعدي فتنة وهل فيه سلوى عن مقامك بالنقا؟

إذا الحقل يلقانا فتعروه نشوة وجدوله المنساب يهفو مصفقا

وإذ نسمات الحقل تسترق الخطى إليك فتلقاها، أرق وأرشقا

و(ليلك) يغشانا بألوان سحره ويصغي إلى سر الحبيبين مطرقا

أحبك مثلي فارتضيت وداده ومازال أوفى منك عهداً وأصدقا

أعان على البلوى، كما شاطر الهوى وودعت لم تعطف وسلَّى وأشفقا

لقد كنت معنى الحسن في الحقل والدجى وفي النسمة الحيرى وفي الماء ريّقا

وتالله ما أدعوك للحب والجنى ولكنني أهواك للطهر والتقى

ويا بحر هل أدعوك للشمس مغربا وقد كنت للشمس الحبيبة مشرقا؟

فالشاعر هنا يصور موقف الغياب وما تركه في نفسه من لوعة وأسى

وحرمان ولكنه يحاول أن يفر من حاضره الأليم باستدعاء الماضي الذي نعم فيه بالحب والوصل، ويستحضر عناصر الطبيعة التي باركت هذا الحب فيما مضى، وهذه العناصر تتكون من: الشاطئ الذي صار مهجوراً، والحقل الذي كان يسعد بلقاء الحبيبين، وجدول المياه، ونسمات الحقل الرقيقة، وعناصر أخرى كالليل والبحر والشمس، وهذه العناصر كلها تأتلف في جو شعوري موحد وتتضافر فيما بينها بحيث تشكل هذه الصورة الكلية للطبيعة في رحاب الحب الطاهر كما يصفه الشاعر.

ومن الصور الكلية قصيدة حمزة شحاتة عن «جدة» وهي درة من درره، وفريدة من فرائده، وقد أطلق فيها العنان لخياله، وناجاها مناجاة العاشق الواله، وتحتشد القصيدة بعناصر الطبيعة التي تتشكل من خلالها الصورة الكلية، يقول(56):

النهى بين شاطئيك غريق والهوى فيك حالم، ما يفيق
ورؤى الحب في رحابك شتى يستفز الأسير منها الطليق
ومغانيك، في النفوس الصديّا ت إلى ريّها المنيع، رحيق
إيه، يا فتنة الحياة لصب عهده، في هواك، عهد وثيق
سحرته مشابه، منك للخلـ ـد ومعنى، من حسنه، مسروق
كم يكر الزمان، متئد الخطـ ـو، وغصن الصبا عليك وريق!
ويذوب الجمال في لهب الحـ ـب، إذا آب، وهو فيك غريق
عدت ملفوفة به، في دجى اللـ ـيل، وقد هفهف النسيم الرقيق
مقبلاً كالمحب، يدفعه الشو ق، فيثنيه عن مناه العقوق
حملته الأمواج أغنية الشـ ـط، فأفضى بها الأداء الرشيق
نغماً، تسكر القلوب حميا ه، فمنه صبوحها والغبوق
فيه، من بحرك، الترفق والعنـ ـف، ومن أفقك المدى والبريق

ومـن الـلـيـل، صـمـتـه المـفـعـم الـنـفـ ـس لـغـى، زانـهـا الخـيـال الـعـمـيـق
ومـــن الـــبـــدر، زهـــوه وســـنـــاه راويـاً عـنـهـمـا الـفـضـاء الـسـحـيـق
قـطـعـة، فـذة مـن الـشـعـر، قـد ألّـ ـف أشـتـاتـهـا نـظـام دقـيـق

إن البحر هو العنصر الأكثر بروزاً وحضوراً في هه اللوحة، ويردد الشاعر صورة الغرق في معرض الفتنة والهيام، فالعقول تغرق من الوله بها والجمال يذوب في لهب الحب ويغرق كلاهما في بحرها الساحر، وتتجمع حول هذا العنصر الرئيسي عناصر أخرى كالليل والنسيم والبدر وتنتظم كلها في منظومة الحب والوله بهذه المدينة الساحرة.

ونستطيع من خلال الإبحار في عالم حمزة شحاتة الشعري أن نسجل الملاحظات الآتية:

1 – الصورة الشعرية – في تقديري – هي أحد المداخل الأساسية للولوج إلى العالم الشعري لحمزة شحاتة.

2 – كانت الطبيعة منبعاً ثراً استلهم منه حمزة شحاتة مواد صوره.

3 – شهدت عناصر الطبيعة حضوراً كثيفاً في صور حمزة شحاتة ومن أبرزها صور الربيع والأزهار والسحب والبحر والليل وغيرها.

4 = لم يصف حمزة شحاتة الطبيعة بصورة منفصلة أو مستقلة بذاتها بل اتخذها إطاراً لعاطفته وتجاربه الذاتية.

5 – خطا حمزة شحاتة خطوات واسعة في الاندماج بالطبيعة وخلع عليها أحاسيسه، وعمد إلى تحقيق ضرب من التماهي بين الطبيعة والمحبوبة.

6 – عكست الصورة الشعرية خيالاً خصباً نشطاً، وتراوحت صوره بين الصور الجزئية والكلية واتسمت في الأغلب الأعم بالجدة والطزاجة والحداثة.

هوامش البحث

1) الأدب العربي المعاصر في مصر، د. شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة السابعة، ص 71-72.

2) ديوان حمزة شحاتة، الطبعة الأولى، 1408هـ، 1988م، ص 52.

3) المصدر نفسه: 51.

4) الصورة الشعرية، دي لويس، ترجمة: الجنابي وآخرين، بغداد، 1982م، ص 21.

5) المصدر نفسه، ص 22.

6) ديوان حمزة شحاتة: 136:137.

7) المصدر نفسه: 62.

8) المصدر نفسه: 90.

9) المصدر نفسه: 52.

10) المصدر نفسه: 50.

11) المصدر نفسه: 102.

12) المصدر نفسه: 103.

13) المصدر نفسه: 50-51.

14) المصدر نفسه: 227.

15) المصدر نفسه: 36.

16) المصدر نفسه: 248.

17) المصدر نفسه: 42.

18) المصدر نفسه: 28.

19) المصدر نفسه: 28.

20) المصدر نفسه: 144.

21) المصدر نفسه: 143.

22) المصدر نفسه: 52.

23) المصدر نفسه: 106.

24) المصدر نفسه: 105.

25) المصدر نفسه: 82.

26) المصدر نفسه: 103.

27) المصدر نفسه: 80.

28) المصدر نفسه: 51.

29) المصدر نفسه: 252.

30) المصدر نفسه: 252.

31) المصدر نفسه: 80.

32) المصدر نفسه: 81.

33) المصدر نفسه: 81.

34) المصدر نفسه: 281-287.

35) المصدر نفسه: 283.

36) الدهقان: السيد – الرئيس – الخبير.

37) ديوان حمزة شحاتة: 284.

38) المصدر نفسه: 285.

39) المصدر نفسه: 286.

40) البيدق والفرزان: من أدوات اللعب في الشطرنج.

41) ديوان حمزة شحاتة: 254-256.

42) المصدر نفسه: 55.

43) كذا في الديوان، وأظنها خطأ، وصوابها: (يا جارة النيل) لأن الضمائر في (شواطئه – صفحته – بحراه – نسائمه..) كلها تعود على النيل.

44) ديوان حمزة شحاتة: 57.

45) كذا في الديوان، وأظن صوابها (يا منحة النيل).

46) ديوان حمزة شحاتة: 57.

47) المصدر نفسه: 56.

48) المصدر نفسه: 56.

49) المصدر نفسه: 57.

50) المصدر نفسه: 103.

51) المصدر نفسه: 102.

52) المصدر نفسه: 110.

53) المصدر نفسه: 106.

54) المصدر نفسه: 43.

55) المصدر نفسه: 67.

❖) **علامات** : وقد عدّل العنوان في ص (20) من هذا البحث، وهو: «يا فتنة النهر»، كما تم ذلك في الطبعة الثانية لديوان الشاعر، الذي أصدره النادي الأدبي الثقافي بجدة، في هذا العام،، بمناسبة الاحتفاء بالشاعر والأديب الكبير، في ملتقى: «قراءة النص»، في حلقته السادسة.

❖ ❖ ❖

• كل ورود لذكر المرأة بهذا البحث يَعْني المرأةَ بوصفها الشريك في تجربة الحب والعشق..

مدخل:

«لا ثَنَتْكَ الأحداثُ، والغضبُ العا رضُ، عنّي، والشكُّ والتأويلُ
هَنّةٌ جسّمَ الخيالُ معانيـ ـها ضَلالاً، وضاعَفَ التأويلُ
قد تعجَّلْتَهَا بهجرٍ، وما ضا قَ بها، بعْدُ عذرُها والدليلُ"

ماذا لو اتخذنا الأبيات السابقة لحمزة شحاتة مفتاحاً لتأويل موقفه وعاطفته تجاه المرأة؟ ولاسيما الجانب القاسي من موقفه؟

وماذا لو أن القصائد التي جسدت هذا الجانب في شعره، وحملت أقسى نبراته ومفرداته تجاه المرأة لم تكن، في الأصل، سوى ردة أفعال سريعة منتقمة لكبرياء شاعر مجروح لحظتها، فنكون عندها أمام عددٍ من الهنّات التي جسم الخيال معانيها ضلالاً، وضاعفها التأويل، بحسب تعبير شحاتة؟

وإذا كان حمزة شحاتة قد اتخذ ذلك الموقف المحسوم قطعياً، من العلاقة مع المرأة – ولم يعد يتطرق إليها سوى لصب المزيد من جام غضبه عليها، بمضامين التشكيك والتخوين = لماذا عاد للتفاعل معها مجدداً، وفي الشطر الثاني من حياته بمعتزله في مصر حينما انداحت عواطفه شجية بقصيدته (يا فتنة النهر) التي عارض بها الشاعر الحجازي الشريف الرضي[1]:

ألهمت والحب وحي يوم لقياكِ رسالة الحسن فاضت من ثناياكِ
...
يا أنت يا ينبع أحلامي وملهمتي سر الجمال تجلى في مزاياكِ

هل يمكن للدارس – إن هو تعامل مع نصوص شحاتة الشعرية فحسب، ومضى معها غاضاً عن النظر عن المؤلف وسيرته الذاتية وحياته الاجتماعية؟ – هل يمكنه إعادة النظر في موقف حمزة شحاتة من المرأة، في ضوء ما شاع في الرومانتيكية، ونظرات بعض الرومانتيكين للمرأة؟

صورة المرأة في جانب من منظور الأدب الرومانتيكي:

لم تكن نبرة حمزة شحاتة الشعرية وحيدة، في قسوة لهجتها ومفرداتها، في وصف العلاقة بالمرأة بشعرنا العربي الحديث، يتضح ذلك، حينما ننظر إلى النموذج التالي لإلياس أبي شبكة الذي يمثل قرينة أولى:

مَلِّقيهِ بحسنكِ المأجورِ وادفعيهِ للانتقامِ الكبيرِ
إنّ للحسنِ يا دليلةُ أفعىً كم سمعنا فحيحها في سريرِ

وثمة نماذج أخرى مماثلة[2].

وحينما نتذكر أن أكثرية الرومانتيكيين قد منحوا المرأة مكانة خاصة ، فصوروها على أنها الملاك الذي هبط من السماء، فاتخذت أعلى صور الاهتمام حد التقديس، وأن مقابل أولئك وجد من صور المرأة على أنها شيطان، يضل الناس ويغويه، وخاصة لدى الأدباء الذين ظنوا بها الخيانة[3] – حينما نتذكر ذلك نستشف القرينة الثانية التي من المحتمل أن تشير إلى مرجعية ما لموقف حمزة شحاتة في الأدب غير العربي.

فهل يمكن القول إن: موقفَ شحاتة قد جاء تأثراً بوحي قرآته، وهو – الواسع الاطلاع، والمحب للاختلاف والمغايرة والتجدد، لدى العودة للاسترشاد بسيرته – فيكون تبنيه لهذا المنظور، جزءاً من المنظومة الفنية الرومانتيكية، التي قد تضيف أحد الأوجه المحتملة لتأويل شعر شحاتة عامة، وشعره الخاص المتعلق بالمرأة؟

الصور المتنوعة لأوجه العلاقة مع المرأة في شعر شحاتة:

مفهوم المرأة عامة بما فيها البنت، والأخت والأم، والقصائد والرسائل في أدب شحاتة إلى المرأة بهذا المفهوم من شأنه أن يرمي ثقلاً ما، بالكفة غير المتوازنة، التي يُنظر بها لموقف حمزة شحاته في علاقته بالمرأة. لكن الورقة هذه منصبة فحسب، على العلاقة الإيجابية بالمرأة، بوصفها الشريك في تجربة الحب.

تنوعت صورة المرأة (المحبوبة) في شعر شحاتة بمقدار تنوع العلاقة ذاتها، التي تتقلب فيها علاقة الحب، بين حالاته المختلفة التوهج والضمور، والوصال والهجر والحنين.

وحين نذهب بعيداً مع بعض القصائد، وبواعثها، حسب مضامينها، فإن التخوف من تقدم العمر بالطرف المحب ، والحديث المتسائل عن ربيع العمر وخريفه، في قصيدة [الربيع الدائم][4] يوحيان أن تجربة الحب قد عاشت في فترات طويلة تتسم بالهدوء والاستقرار:

لا تقولي مضى الربيع وولى إنه فيك دائم يتجلى
لم يزل عطره يضمـــــــــخ خديك ويلقي على الطبيعة ظلا
وعبيراً يهيم في شعرك الحا لكِ، لاقى فيه هداه فضلا
وجمالاً شاب الزمان هياماً بهواه، ولم يزل فيك طفلا
لن يغيب الربيع في وجهكِ الضا حي، شكولا، وفي المفاتن جذلى

وتبعاً لما سبق ذكره عما عاشته التجربة العاطفية لدى شحاتة من فترات استقرار ورضى نفسي طويلة نسبياً، تأتي في هذا الموضع أهمية الإشارة لما أظهره شحاتة من اعتزاز وتقدير للمرأة ، من خلال إشادة شحاتة بالجمال الخلقي المعنوي للمرأة، وما تتمتع به من طهر، وتسامي، ونبل، الأمر الذي يلطف سياق الموقف القاسي المكرس عن علاقة شحاتة بالمرأة. يقول في ذلك بالقصيدة ذاتها:

وترامى الخيال فيك إلى أعلـــــى مجالاته، فألفاكِ أعلى
خلُقاً صافياً وخلْقاً قويماً وجمالاً يفيض طهرا ونبلا
ضربت حولك القلوب نطاقاً أنتِ فيه روحٌ سما فتعلى

و – خارج النص السابق – نجده أيضاً يعزز الجوانب المعنوية السابقة، مضافاً إليها الثقة، وذلك في قوله من قصيدة [القلب الخائف][5]:

أعطيتني ما لست أطمع فيه بعد إلى مزيدْ
أعطيتني ثقتي بنبلك، بين وعدكِ والوعيدْ

ولم يخل شعر شحاتة من تصوير لحظات الحب في توهجه ، وما تركته تجربة الحب مع المرأة من أثر عليه ، في قصائد كاملة ، ليس بها أية اشتراطات، أو استثناءات، منها قصيدة [أنت][6]:

أنت التي أيقظت قلبي
من عميق سباته
وسطعت كالفجر المورد
في دجى ظلماته
ودفعت تيار الشعور
فدب في خفقاته
ونشرت آلاف الزهور
على حقول مواته
وأزحت أستار الضباب
غفا على صبواته
وكسرت كل قيوده
وهديته بعد الضياع

فإذا بأحلام الشباب

تضيء في قسماته

وتلوح في خطواته

وتفيض من عزماته

وثمة نماذج تصور مواقف أخرى، لتؤكد التنوع وثراء مستويات التجربة العاطفية، خاصة في لحظات الفراق، وتأزم العلاقة، التي يفترض فيها عدم اكتراثه بالمرأة ، فنجد أكثر من نموذج يصور فيه عاطفة الحنين، من هذه القصائد: القلب الخائف(7)، التي صاغ فيها الانتظار في مجسمات صورية ثرية العمق بتفاصيل الفراغين: المكاني والزماني اليوميين اللذين يحس بهما الشاعر من حوله بحقيقية. يقول:

والليل يا سمراء بعدك فُوّهَةُ البركانِ تقذفِ باللهيب

والصمت يا سمراء بعدك قمة المأساة في قلبي الكئيبِ

المقعد الخالي يسائلني وأسأله متى يأتي حبيبي؟

وكتابك الملقى يفيض أساه بالملل الرتيبِ

كم نام بين يديك مخموراً على الحلم الطروب...

وفي قصيدة أخرى، يتماهى مع الرسالة، التي لا يبتدئها قارئاً بالحاسة المعتادة، بل بقراءة لتجلّ العطر فيها، فتكون تلاوتها وإعادتها نقلاً له لعوالم أخرى، متمنياً عودتها في نهاية القصيدة لتقرأها بنفسها؛ لكون ذلك أروع بشفتيها(8):

مازال عطر يديك بين سطورها يُزري بأنفاس الورود عبيرا

ووراء كل فريدة من لفظها نغم تدفق رقة وشعورا

من سحر عينيك استعرتِ بياضها فسكبتِ فيه على الصحائف نورا

مازلت منذ تلوتها وأعدتها في عالم ثرّ الرؤى مخمورا

إلى قوله بآخر أبياتها:

عودي إليّ لتقرئيها، فهي من شفتيك أروعُ قصةٍ تأثيرا

وإلى جانب وجود قصائد تحاكي النماذج السابقة، وجدت قصائد أخرى ظهرت فيما يشبه لحظات الاعتراف والتجلي، جسدت اعتذارياتٍ نادمة على التفريط بلحظات الحب، الأمر يعترف فيه الشاعر، أن كثيراً من المواقف كانت مبالغة وتضخيماً في رد الفعل، أو بسبب التمسك بكبرياء واهٍ، وقف يحول دون التراجع عن الموقف. منها الأبيات التي استهلت بها هذه الورقة، وقبلها:

مثلما تَفسُدُ الزهورُ على الرّيِّ إذا طالَ رِيُّهَا، فَتَحُولُ
لا ثَنَتْكَ الأحداثُ، والغضبُ العا رضُ، عنّي، والشكُّ والتأويلُ
هَنّةٌ جسّمَ الخيالُ معانيـ ـها ضَلالاً، وضاعَفَ التأويلُ
قد تعجَّلْتَهَا بهجرٍ، وما ضا قَ بها، بعْدُ عذرُها والدليلُ

ومنها قصيدة [لمَ أهواك][9] التي ترد على لسان المرأة المجدولة بعشقها المتصوف لذات مفعمة شجونا وحيرة، وشقاء، تظل غير مفهومة لفرط حيرتها:

لمَ أهواكَ أيها المفعم النفس شجونا، وحيرة ، وشقاء؟
ألحسنٍ؟ فالحسنُ في البدر والزهرةِ أندى وقعاً وأضفى رواء؟
أم لمعنىً شفّتْ مفاتنك العذبة عنه، فكاد أن يتراءى؟
فالمعاني في الكون ليست على الإنسان وقفاً، إلا هوى وادعاء

وثالثة بالضمير ذاته، تبرز بها النزعة النرجسة لدى الشاعر، التي ربما تكون من الأسباب الرئيسية في الموقف، علما أن النزعة هذه، في حد ذاتها، جديرة بدراستها مستقلة[10]:

حبيبي ألا عادت بك الصبوة التي تخالسني عنها الكلام المنمقا
تقول - ولا أنسيت - أهواك شاعراً إذا قال بز القائلين وحلقا
وأهواك نفاثاً لسحرك في دمي وأهواك الكذوب المصدقا

وبذلك المقدار السابق من النماذج، وغيرها، مما لا تتسع الورقة لاستعراضه، يمكن للقارئ، أن يستعيد رسم الصورة المتوازنة لمجمل موقف شحاتة في شعره من المرأة، الأمر الذي يبدي أن لحظات الصفاء التي عاشها شحاتة مع المرأة وجسدها في مقاطع من شعره، ليست بالقلة التي تمثل موقفاً نادراً عند حمزة شحاتة، قد يركن إليه، في لحظة من لحظات السكينة المباغتة، بحسب ما ورد في الخطيئة والتكفير(11).

جدير بالذكر: أن الدكتور/ عبدالله الغذامي، عقب هذه الورقة، وغيرها من الأوراق، والمداخلات التي قدمت بملتقى قراءة النص السادس: (حمزة شحاتة قراءة نقدية ثقافية) بنادي جدة الأدبي الثقافي، قد أعلن تراجعه عن عدد من نتائجه القديمة التي انتهى إليها في كتابه (الخطيئة والتكفير)، وإعلانه عن ضرورة العودة لمراجعته موقف شحاتة من المرأة تحديداً. وهي خطوة تشير إلى ذهنية الباحث الساعي للبحث عن المعرفة المتجددة، البعيدة عن التصلب والتعصب للرأي ووجهة النظر الأحادية، وتقديم نموذج بحثي واع، بأهمية تضافر الرؤى المعرفية المتنوعة، وتعضيد القناعات بعضها بعضا بماً يستجد من طرح مقنع.

وذلك هو الهدف الأساسي الذي انصبت الورقة هذه على بحثه قبيل تعزيز وتأكيد وجهة نظرها التي تعضدت بما طرح من وجهات نظر الباحثين والباحثات بأدب حمزة شحاتة بالملتقى. حيث سعت الورقة من تلقاء نفسها، إلى إعادة قراءة الآراء المكرسة المطروحة عن موقف شحاتة. ومراجعة موقف حمزة شحاتة من المرأة من خلال نتاجه الشعري، عبر الرؤية والسياق الرومانسيين، بوصفهما أحد الأوجه المهمة لقراءة أدب شحاتة.

الإحالات والهوامش

❖) كل ورود لذكر المرأة بهذا البحث يعنى به المرأة بوصفها الشريك في تجربة الحب.

1) ديوان حمزة شحاتة/ الطبعة الأولى 1408هـ، مكتبة تهامة/ جدة ص 55.

2) للتوسع ينظر الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د/ عبد القادر القط، الطبعة الثانية 1981م، دار النهضة العربية، بيروت، ص (295).

3) الرومانتيكية، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت (د. ت) 191/90.

4) ديوان حمزة شحاتة، قصيدة [الربيع الدائم] ص 79.

5) السابق: قصيدة القلب الخائف 81.

6) السابق: قصيدة: [أنت] 91/90.

7) السابق: قصيدة: [القلب الخائف] ص 80.

8) السابق: قصيدة: رسالة [78].

9) السابق: قصيدة: لمَ أهواك [ص 36].

10) السابق: قصيدة: وداع ص [43/41].

11) الخطيئة والتكفير، قراءة في نموذج إنساني معاصر، د. عبدالله محمد الغذامي، جدة، نادي جدة الأدبي 1405هـ ص [191-193].

❖ ❖ ❖

من ثمار الأقلام ما لا يدعوك إلى الالتفات إليه مجرّد الالتفات ومنها ما تدعوك المهنة إن كنت مدرِّساً مثلي إلى النظر فيه نظرة المكره على الأمر لا يجد إلى الانفلات منه سبيلاً. ومن ثمار الأقلام والقرائح والأفهام ما يجذبك إليه ويأسرك فتتشد إلى فلكه وتمضي إليه معجباً به. و توسّل إليه أن تواصل كتابته أو تحاوره عوداً على بدء. ومنذ القديم كانت القراءة جزءاً من الكتابة وكان النقد ابن الإبداع المدلّل المشاكس. وكتاب حمزة شحاته من هذا الصنف الثالث الذي يأمرك فكرك عندما تقرؤه أن تحاوره لتستمر حياته بعد صاحبه كما تستمر حيوات الكتّاب المبدعين ممّن اكتووا بلهيب الكتابة وذاقوا أفانين عذابها. يبدو هذا الكتاب في عنوانه بحثاً في الأخلاق بسيطاً بل يبدو أثراً من تلك الأثار التي كنّا كثيراً ما نطالعها في أيام الطلب ونبحث فيها عن خلق رومانسي يغذي أحلامنا ويهرب بنا إلى دنيا القيم الفاضلة المفقودة في دنيا الناس. كلا إن كتاب الرجولة عماد الخلق الفاضل لحمزة شحاته ليس من هذا الصنف وإنما هو تجربة في الكتابة المتحررة من قيود الدرس الجاف كتابة تجريبية تنفتح على الدرس الفلسفي وتعمل جاهدة على تحريك الأرواح وبعث الحياة في الفكر العربي الحديث، وإن اتسمت أحياناً بحرارة العفوية وبأسلوب منبري واتسم خطابها بسمات الخطاب الذاتي الغنائي المتقطعة جمله. هي تجربة في الكتابة تنفتح على الدرس الفلسفي لأنها تسعى إلى البحث عن أصول الظواهر وعن المنطق الذي يشد بعضها إلى بعض. وتسعى كذلك إلى تجديد التساؤل عن الأشياء التي تبدو كأنها بديهية فهي ترجعنا إلى الحيرة الأولى وتنبهنا إلى جهلنا بالحقائق بل إلى تجدد الحقائق.. ليس لهذا الكتاب خطّة في التحليل والبرهنة والاستدلال وإنما له خطة في الاستفزاز وفي تقويض الأشياء التي طالما سلّم بها جمهور الناس.

إنّ فكرحمزة شحاتة فكر ولوع بالتجريد وعاشق لنسبية الحقائق وهو مفكر يدعو إلى أن يكون المفكر فوق قيود الفكر أي ألا يكون الفكر مادة جاهزة وقالباً من التعاليم والمعارف التي نكتسبها أو نحفظها ونلهج بها دون أن يكون لنا عليها سلطان. إن الفكر عند حمزة شحاتة حركة دائبة مستمرة حركة لا نراها ولكنها تفعل فينا كل شيء. وإذا أردنا أن نرضي القارئ الولوع بالتنظيم والتنميط الكلف بالوصف الموضوعي قلنا إن كتاب حمزة شحاتة هذا محاولة فلسفية في تحليل الأخلاق من وجهة نظر سوسيولوجية أو من زاوية تاريخ الأخلاق. ولقد أراد حمزه شحاتة أن ينظر إلى الأخلاق نظرة تجمع بين منطلقات الفكر الليبيرالي القائمة على مفاهيم الحرية والفردية والمنفعة وبين تصورات الفكر المثالي المؤمن بالقوة الذاتية للأخلاق. لقد تداخلت عناصر الثقافة الفلسفية في خطاب حمزة شحاتة وتنوعت مشاربه المعرفية. ولئن دل هذا التداخل على عمق ثقافة الرجل وتنوعها وثرائها وانتمائها إلى مشارب مختلفة بل متناقضة أحيانا فإنه يدل من جهة ثانية على حيرته وتردده في اختيار المرجعيات الفكرية التي استند إليها في بناء أفكاره الفلسفية. أو ربما دل هذا التنوع على رغبة جامحة في تقصي سبل الاجتهاد الفلسفي وفي تأصيل هذا المسلك الفكري وهذه الروح البحثية في الثقافة العربية. ويدل من جهة أخرى على رغبة في التشويش العلمي وهو تشويش بهذا المعنى محمود مرغوب فيه لأن مقصده استفزاز معارف المخاطب والقارئ وتشكيكه في بعض المسلّمات ومفاجأته بما لم يستقر في ذهنه من فرضيات المعرفة الأخلاقية ومن وجوه التعليل والتحليل والتأويل على النحو الذي سنرى في الفقرات الموالية.

ونبني متن هذا البحث التساؤلي على عنصرين رئيسين. نحاول أن نحلّل في عنصر أول مصادر حمزه شحاتة الثقافية والأدبية وموارده الفكرية لنبين كيف أمكن لنفس الفكر محاورة مذاهب ورؤى تستند إلى مرجعيات متباعدة في الزمن وفي الخلفية الإبستيمولوجية والثقافية. ثم نحاول في مرحلة ثانية تقويم هذا الفكر ووضعه في سياقه الفكري والثقافي وإبداء

بعض الملاحظات المتصلة ببنية الخطاب الحجاجي وأسلوب التحليل الأخلاقي في خطاب حمزة شحاتة.

1 - الأصول النظرية في كتابة حمزه شحاته:

إن خطاب حمزة شحاتة خلاصة تأليفية لما عرفته علوم الإنسان من تطور منذ سقراط وأفلاطون وأرسطو إلى روسو وفولتار ودوركايم وليبنيتز وغيرهم ممن عاد إلى هذه الأفكار بالتحليل و النقد والتجاوز وانتهاء بعلم النفس الاجتماعي الذي كانت الريادة فيه للأمريكان.

1-1 سيكولوجية القوة الفردية:

يمثّلها في الفكر الغربي على وجه الخصوص الفيلسوف توماس هوبس TOMAS HOBBES (1679-1588) صاحب LEVIATHAN ويعد عند مؤرخي الفلسفة السياسية والطبيعية الحديثة واضع أسس النظريات الفلسفية التي تستند إلى مفهوم القوة الإنسانية وإلى إعلاء شأن الجسد. وقد استند في نظريته هذه إلى العلوم الطبيعية وإلى نظريات القوى المادية المحددة للأخلاق وللعمل الإنسانيين. لقد سعت هذه النظريات إلى دحض الأصول الأخلاقية اليونانية وإلى تقويض مبادئ السايكولوجيا الاجتماعية التي يمثلها أرسطو وأفلاطون والتي تذهب إلى أنّ للأخلاق وجوداً عينياً وماهوياً صادراً أساساً عن الطبيعة البشرية (the right of nature is the liberty each man hath to use his own power as he will himself). و هي مبادئ كان ألمع إليها الجاحظ في الحضارة العربية الإسلامية ضمن تحليله لصلة الأخلاق بالطبائع في رسالة الآداب أو المعاش والمعاد. وقد اعتبر هوبس أنّ الإنسان لم يكن في أصل جبلته يرغب في الاجتماع وإنما كان يتعلّق بحب الوحدة والعزلة والأنا الفردية وكان يميل إلى معاداة الجميع. ويرى هوبس من جهة ثانية أنّ هذه الطبيعة تظل تتحكم في منازع الإنسان وتدفعه في مختلف أعماله داخل المجتمع: ففي النفس البشرية رغبة دفينة في التملك والقوة واكتساب المنافع

الفردية واغتصاب الآخر. لقد استمد حمزة شحاتة من هذا المجال الفكري بعض العناصر التي فسّر بها نشأة الأخلاق وإن لم يصرح بمراجعه التي اعتمد أو بالأعلام الذين تأثر بهم إلاّ لماماً كذكره لبرنارد شو أو أفلاطون. وقد صاغ هذا التصور بأسلوبين مختلفين: لقد صاغه أولاً في سلسلة من الأسئلة التي جعل منها إطاراً مفهومياً لمحاضرته حين قال: «فهل كانت الرذيلة ضربة لازب على الحياة أم أنّ الشر فطرة النفس الإنسانية والخير عدوها اللدود فما ينفك يغزوها وهي تدفعه لأنه الدخيل الواغل على حياتها؟». ص 34. واعتمد هذا المصدر المعرفي أو الفكري ثانياً في تحليله لعلاقة الأخلاق بالأدوار الاجتماعية وبنرجسية الإنسان ورغبته في الافتخار وفي إعلاء الذات يقول: «والكرم لم يكن في أول نشأته تضحية وإيثاراً وغراماً بالبذل وإنما كان ولايزال دلالة افتخارية على اتساع نفوذ القوى ومقدرته على مواصلة الجهد والإنتاج ثم هو بعد صفة لازمة لمن تحلهم قوتهم من الجماعة محل الأبطال والقواد: فالكريم أكثر أعواناً وأبعد صوتاً وأعمق أثراً في النفوس وأرفع منزلة في العيون ولايزال في الناس من ينزلهم منزلة الزعماء المسيطرين». ص 70. ثم يضيف في سياق قريب من هذا السياق مقارناً الكرم بالبخل: «والكرم يعطي ليأخذ والبخل اكتفاء وما عاب الناس البخل إلاّ لما فيه من أثر الأنانية الواضحة والاعتكاف في حدود الذات ونحن نراه أنانية محدودة قانعة ونرى الكرم أنانية واسعة جشعة همها استرقاق النفوس والألسنة وذيوع الفخار وتحقيق المطامع والاستمتاع باللذة الخفية».

إنّ هذا التصور الطريف لبعيد كل البعد عن ذلك الرأي المتسم بالتبسيط والسذاجة والذي يذهب إلى أن الكرم خلق دفاعي التزمت به المجموعات القبلية والتجمعات البدائية لتضمن به للغريب الراحل في الفيافي والصحارى والأماكن الخطرة فرصة النجاة من الموت. ولتضمن به بقاءه في المستقبل ولنا في الواقع عودة إلى هذا المفهوم في القسم الثاني من هذا العمل. ولم يقتصر هذا الباحث على أنموذج واحد من القيم في تحليله لهذا التصور المستند إلى مبدأ المنفعة بل أجرى نفس التحليل على سائر الأخلاق

فهو يقول مثلا في تفسيره لنشأة التواضع «والتواضع توكيد للذات وإيمان عميق بها ويخطئ من يظنه إنكارا للنفس واعترافاً صادقاً بضعفها وهو لهذا لا يكون في أروع صوره وأكثرها فتنة إلاّ إذا جاء دلالة على قوة ممتازة. والكبرياء أنانية واضحة لا تعرف الدهاء والحذق فهي رذيلة ظاهرة. ولو قابلنا بين الإيثار والأثرة ألفينا الإيثار أكثر جشعاً وأوضح طمعاً فالإيثار نظر حاذق إلى ضمان فائدة الحب والإعجاب في الحاضر وما يفيد بهما في المستقبل» ص 75. وأخيراً فإن الباحث يبلغ منتهى ما يمكن لهذا التحليل القائم على اعتبار البعد الأناني في الذات الإنسانية أن ينتهي إليه إذ نراه يعتبر الاعتراف بالنقائص فضيلة قائمة على الأنانية وحب المنفعة يقول في نفس السياق: «والاعتراف بالنقائص فضيلة دون شك ولكنها أيضا فضيلة ذات مغزى نفعي كالتواضع ومايعترف الإنسان بنقيصة فيه إلاّ وهدفه أن يتصف بالكمال من ناحية أخرى هي أكبر عنده و أغلى» ص 75 . إن هذه الرؤية وإن استندت كما ذكرنا في صدر هذه الفقرة إلى نظرية سايكولوجية الأنانية تغذيها نظرية النفعية والمصلحة عند الإنسان البدائي والمتمدن على السواء تستند كذلك بشكل ضمني أو بنوع من الحدس العلمي والتوقد الذهني إلى مبدأ رئيس من مبادئ التفكير اللساني الاجتماعي القائل بأنّ كل مقولة فكرية أو أخلاقية إنما تتضمن من الناحية اللسانية العرفانية صوتين متعارضين متحاورين متناقضين: فالكرم معارض بالضرورة نقيضه البخل والشجاعة تحاور بالضرورة الجبن وسيان أن يفخر الشاعر بالشجاعة أو أن ينعت نفسه بعدم الخوف و إنما يختار أن يدخل إلى المعنى من هذه الجهة أو من تلك بحسب مقام التلفظ ومقتضيات التخاطب. فالأضداد في جداول الدلالة وفي خزائن الذاكرة كلمتان ومفهومان متجاوران بل متلازقان متلازمان إذا ذكرت عبارة الكرم انبجست بجانبها بالضرورة عبارة البخل وإذا أثبت الشاعر لنفسه الشجاعة فقد نفى عن نفسه صفة الجبن. (وبضدها تتميز الأشياء). بقي علينا وقد بينا استناد الباحث إلى هذا التيار من الفكر الأخلاقي أن نفهم الدواعي والأسباب التي حدت به إلى اعتماد هذه المقاربة؟ هل كان ذلك لمجرد

الاستفزاز ولتحريك السواكن؟ أم كان للباحث مرمى فكري آخر؟ لقد خشي حمزة شحاتة بعد أن فرغ من هذا التحليل المستفز للسامع أن يلتبس الأمر عليه فقال: «وقد حلّلنا بعض الرذائل التي نسميها معائب عقلية أو طبيعية (كالبخل والجبن والكبرياء والأثرة) تحليلاً يخشى أن يؤخذ دليلاً على عقيدتنا في رجحانها على نقائضها وليس لنا في الحقيقة من غرض في هذا التحليل والمقابلة إلاّ الإشارة إلى أنّ هذه الرذائل أو بعضها من سنن العقل والطبائع أو من فرائضهما» ص 78 . فقد بان بهذا التنبيه الوجيز أنّ حمزة شحاتة يولي الإنتاج الذهني والتواصل الاجتماعي المرتبة الأولى من حيث مسؤولية بناء الأخلاق. ولكنه أيضاً في سياق آخر من المحاضرة يعطي الأنانية وجهة أخرى ويحملها دلالة تختلف عن دلالتها في فكر هوبس ومن لف لفه إذ تصبح الأنانية قوة إيجابية دافعة الإنسان كي يحقق طموحه الرافض للحلول الوسطى حلول الضعفاء: فالأنانية من هذه الجهة تدفع الإنسان إلى الهمم العالية. يقول شحاته: «ولا أدري من من المفكرين قال إنّ الرجل العظيم طفل (والطفل بالطبع أناني): فسعد زغلول لم يكن أفضل المصريين خلقاً ولا أعظمهم مواهب ولا أكبرهم فكراً ولكنه كان أكثرهم عناداً وإصراراً على تحقيق ما يعمل له كاملاً فهو أكثرهم رجولة. كان يطمح في الاستقلال التام ولا يرضى بالحلول الجزئية فهذا مظهر أنانية الرجولة. ص 119 . لقد سعى حمزة شحاتة إلى التوفيق بين الفكر التحرري الليبيرالي وما يستدعيه من إيمان بقيم المنفعة والمصلحة الفردية ومن نظرة إلى الأخلاق الاجتماعية تقوم على مفهوم التعاقد بين الفكر المثالي وما يستند إليه من إيمان بالقيم المطلقة غير المرتبطة بملابسات الاجتماع والاقتصاد وسائر العوامل الموضوعية والتاريخية. إن الإدراك المتحرر من القيود الماقيلية أو المغامرة المعرفية عمل عقلي عسير غاية العسر لأننا نتصور أن هذه القيم ضرب من بدهيات الأمور. وقد بين الباحث أن الإدراك ليس ذلك الانطباع الذي يحصل لنا عن عالم الأشياء والموجودات المحيطة بنا بل إن الإدراك تفاعل فردي ذاتي وتجربة فريدة يعيشها الإنسان بجسده وعقله وروحه في

تفاعل مع ما يحيط به من الكائنات العاقلة وغير العاقلة والظواهر المحسوسة والمعقولة. والمغامرة العلمية تبحث عن الناشئ من الإدراك وعن المخالف للسائد وللمألوف تقتنصه وتسائله لتقوض المعارف الساكنة ولتستبدلها بمعارف جديدة. يقول حمزة شحاتة: «وإدمان النظرة إلى صورة جميلة يفقدها شيئاً من تأثيرها القوي كلما تجدد إليها النظر المشغوف وارتوى منها الحس المنهوم حتى تفقد مقدرتها على التأثير والآداء». ص 25. وفعلاً فإن هذه الفكرة البسيطة القائمة على تحليل خصائص التقبل عند الإنسان وغير المستندة إلى التفكير الماهوي الذي كثيراً ما يكبل إدراكنا للأشياء قلت إن هذه الفكرة تنبهنا على أن الجمال ليس شيئاً مطلقاً مفارقاً للإدراك الإنساني بل إنّه علاقة إدراكية وهو ضرب من ضروب التوازن بين طبيعتنا الروحية وقوانا الجسمانية كما يرى شيلار SCHILLER ولعمري إن هذا الرأي من أهم الآراء التي تحتاج التربية الحديثة إلى إدراجها في منظومة المعارف الإنسانية وفي مواضيع الاكتساب الأخلاقي الفردي و الجماعي.

1-2 المشارب الأنتروبولوجية:

إن الربط بين أنماط عيش الإنسان في تاريخه القديم و الحديث والبنى الثقافية والإيديولوجية (في معنى العلاقة بين الطبيعة والثقافة) مثّل إحدى الأدوات التي اعتمدها حمزة شحاتة في تحليل تاريخ نشأة الأخلاق أو الفضائل والرذائل ونذكر من أهم محاور هذا الاتجاه الأنتروبولوجي:

ثنائية الطبيعة والثقافة أو الاكتساب الثقافي:

هي من المجالات أومن المعارف التي أصبحت متداولة في مختلف الأدبيات الإنسانية بصفتها أفكاراً عامة وقد ورثها الفكر البشري عن أرسطو وحكمة الفيلسوف بيدبا وعن إخوان الصفاء وقد صاغها عبدالرحمن بن خلدون الصياغة السوسيولوجية الحديثة وتتمثّل هذه المعارف في أن الاجتماع البشري ناتج عن ضعف الطبيعة الإنسانية وعجز الإنسان عن العيش بمفرده

يقول ابن خلدون: «إلاّ أنّ قدرة الواحد من البشر قاصرة عن تحصيل حاجته من ذلك الغذاء.... فلابد من اجتماع القدر الكثير من أبناء جنسه ليحصل القوت له ولهم فيحصل بالتعاون قدر الكفاية من الحاجة لأكثر منهم بأضعاف وكذلك يحتاج كل واحد منهم في الدفاع عن نفسه إلى الاستعانة بأبناء جنسه.... فالواحد من البشر لا تقاوم قدرته قدرة واحد من الحيوانات... فهو عاجز عن مقاومتها بالجملة (المقدمة ط دار الكتاب اللبناني بيروت 1979 ص 69-71). وقد ألّف حمزة شحاتة بين هذه الأفكار وصاغها في قوله: «إذاً شعور الإنسان بالضعف اقتضى التكتل أمام المؤثرات المشتركة (أخطار الحيوانات والطبيعة) فاتسعت الدائرة قليلاً وأصبح الاجتماع ضرورة». ص 41. ومضى الباحث في تحليل صلة الاجتماع البشري بطبيعة الإنسان الهشة وبحاجته إلى مغالبة الصعاب والمخاطر الطبيعية المختلفة: «ماذا يفعل الإنسان القديم في طور الكفاح الغشيم للحياة لو أنه انفرد وجافى جماعته؟. يموت جوعاً أو خوفاً أو يفترس؟ يندر أن ينجو لأن الحيوانات حتى الحيوانات الضعيفة أقدر منه على الشم والجري والنظر والإحساس الفطري بالمخاطر وتجنبها» ص 41. إلاّ أنّ الباحث ميّز في تتبعه لتاريخية أخلاق الإنسان من ناحية القوى المكونة للذات البشرية بين البعد الجسدي والبعد النفسي واعتبر أن الانفعالات البشرية الأولى في المجموعات البدائية إنما هي انفعالات جسدية محضة وأنها تطورت بتطور الاجتماع إلى انفعالات جسدية نفسية. ويضرب لهذا مثلاً صلة الإنسان بالمكان فيرى أنها نشأت صلة حسية إذ المكان يعني أولاً الاحتماء من الغوائل الطبيعية ثم تحولت إلى صلة عاطفية ومعنوية فرمزية يقول: «كان (يعني الإنسان) يحب مأواه فصار يحب مأوى هذه الجماعة (المأوى العام للوطن) لأنه في اعتباره موضع انتفاء الخوف وانتفاء عوادي الطبيعة وموضع ألفة ألوان من الحياة والجماعة والقرابة وتبادل العلم بالأشياء وفهمها» ص 42. ولا يخفى على القارئ المتمعن في كتابة حمزة شحاتة تأثره غير المباشر بتصورات الفكر الطبيعي الذي ازدهر في الغرب الحديث خاصة في القرن التاسع عشر وهو فكر يذهب إلى أن القوى

الطبيعية في الإنسان تؤثر أيما تأثير في أحاسيسه ومداركه العقلية وسلوكه في الحياة. إلاّ أنّ المتأمل في مختلف التحاليل الأنتروبولوجية في هذه المسألة يلاحظ أنها لا تفصل الجانب النفسي عن الجانب الفزيولوجي أو الجسدي. لقد بالغ الباحث في فصل مرحلة الوعي بالجسد عن مرحلة الوعي النفسي أو تكون الشخصية النفسية وهما في الحقيقة مرحلتان متداخلتان وربما بالغ كذلك في الفصل بين مراحل الإحساس بالعالم ومراحل تسميته باللغة وذلك في قول: «ومن المؤكد أن تطور اللغة في الحياة الأولى لهذا الإنسان كان أبطأ كثيراً من تطوراته الاجتماعية والفكرية فالشعور والإدراك يسبقان عادة التسميات و ألفاظها نشعر أولاً أو نرى أو نعرف ثم نسمي» ص 57. ونحن نرى أن في هذا التأكيد مجانبة للصواب لا لأن صلة اللغة بالفكر على غاية من الغموض فحسب بل لأن اللغة ليست أداة تواصلية خارجة عن العقل منفصلة عن القوى الإدراكية وعن الأجهزة العصبية وإنما اللغة منصهرة تمام الانصهار في المدارك الذهنية وفي الملكات الفطرية والنفسية فبها يبني المتكلّم المدارك الذهنية وهويتخاطب (أي يخاطب و يستمع) وبها يمقول الأشياء ويصنف أطرزتها التي يرتكز عليها لتنظيم الأشياء المحيطة به وهي التي تتحكّم في التمثلات الذهنية حيث ينصهر النطق بالكلمة وتمثل ما توحي به من الصور. وبل لقد مر حمزة شحاتة دون توقف مرجو على خصائص تكوّن الشخصية الأساسية التي يتشكل فيها الوعي الاجتماعي والشعور بالانتماء إلى المجموعة أو إلى الوطن على نحو من الأنحاء. وإذا استعنا بنظرية كاردينار (Kardiner) المعروفة بنظرية الشخصية الأساسية (Basic Personality Structure) نلاحظ أن العناصر المكوّنة لهذه الشخصية أربعة على الأقل وهي: تقنيات التفكير وهي غير منفصلة عن النشاط الجسدي والمقصود بها الطريقة التي يتمثل بها الفرد واقعه المحيط به وبها يستطيع التفاعل معه. وأنظمة الدفاع عن النفس وضمان الحماية الجسدية. والرغبة في التواصل الإيجابي مع الأخر. ومختلف أشكال الاعتقاد. ولا يمكن للإنسان إذاً أن يكون له وعي بالوطن على النحو الذي ذكره شحاتة دون أن تكون له –

بعد - شخصية أساسية تم بواسطتها تجريد هذا الوطن في بنية نفسية ومفهومية. ونعني بالتجريد تكرار تجربة التفاعل المعنوي مع عاطفة حب الوطن وتكوين مخزون من الصور والرموز التي تتحول إلى ذاكرة فردية وأخرى جماعية حول الوطن. فحب الوطن كما هو معروف يتغلغل في البنى الاستعارية والجذور اللغوية المعبّرة عن تجربة اللغة.

1-3 الفكر التربوي الحديث:

عاد حمزة شحاتة في القسم الأخير من محاضرته إلى المقولات التربوية البنائية الحديثة تلك المقولات التي استفادت أيّما استفادة من علوم النفس بعد أن استقلت عن الفلسفة وتحررت من هيمنتها وأسست لمواضيعها المتميزة من الناحية الإبيستيمولوجية مناهج ملائمة لها، ومنظومة من العلوم المتفاعلة مع سائر علوم الإنسان أي العلوم التي تجعل من الإنسان قطب اهتمامها المحوري. وقد وعى شحاتة أهم هذه المقولات المؤثرة في الفكر الحديث الموجهة للمناهج التربوية البنائية عند بياجي (Piaget) وهيبار Hubert وغيرهما. وفي مقدمتها مقولات علم نفس الطفل هذا العلم الذي أعاد النظر في جميع العناصر الثقافية المتصلة بتصور الإنسان القديم للطفل وألح في نطاق تحديثه لنظرة الإنسان للطفل على أنه ليس بذات قاصرة ناقصة كما كان الإنسان القديم يتصورها بل إن الطفل كيان مكتمل وذات تامة المكونات النفسية والذهنية. وهو كيان مكتمل الذاكرة والإحساس والشعور. يقول شحاتة: «فالطفل في البلاد الناهضة حقاً يعتبر رجلاً صغيراً بين أهله يعامل معاملة الرجل ويعطى مميزاته ومطالبه وهو عضو في الأسرة له محله الخاص وعلى المائدة موضعه الخاص وحريته التامة لا يكتم عنه شيء ولا يلزم باتباع أساليب وآداب لا يتبعها الكبار أنفسهم... فالطفل جزء من المجتمع الصغير في بيته ومن المجتمع الكبير في مدرسته فهو لا يشعر أنه صغير أو ضعيف أو مقيد الحرية»... ص 106. ويلفت الانتباه في هذا المنهج الفكري الاهتمام بالشاذ من الأطفال والاعتناء به وهو أمر راجع إلى ما أثمرته الأفكار

الإنسانية الحديثة من تصورات غير مركزية أي من مظاهر الاعتناء بالحالات الخصوصية ذلك أن للهامشي مكاناً أثيراً في مناهج التحليل النفسي بعد طول إقصاء و إلغاء يقول شحاتة: «والمدارس تفرح بالطفل الشاذ لأنها تعرف أنه سيكون رجلاً من نمط خاصٍّ فهي تعنى بتهذيب هذا الشذوذ فيه و توجهه ولا تقاومه أو تقسره» ص 107. ولا يستعمل حمزة شحاتة في هذا السياق عبارة الشذوذ في مدلولها المرضي أو الأخلاقي وإنما يعني بها مظاهر الاختلاف الخصب الخلّاق و وجوه الخروج عن المألوف خروجاً محموداً مرغوباً فيه فهو النبوغ أو الشذوذ الإيجابي الذي يتيح للفرد أن يبدع ويبتكر وأن تكون له خصوصية يكتشفها المجتمع في البيت أو في المدرسة فيلتقفها ويسهر على تنميتها ويوفر لها أسباب النماء والإخصاب والإبداع. وهو يعني كذلك التميّز الذي تزخر به الأمم الراقية من خلال تنوع ثقافاتها وقدرات أبنائها العقلية ومواهبهم وكفاياتهم التخييلية والفنية والفكرية. لقد أدرك الباحث جانبا مهماً من أصول البيداغوجية الفارقية التي لا تعامل الأطفال المتعلمين على أساس أنهم مجرد أرقام أو ذوات جوفاء أو صفحات بيضاء، بل تعاملهم على أساس أن كل فرد منهم كيان متميّز من غيره كيان له تاريخ نفسي وماض اجتماعي ومميّزات عرفانية ونظرة إلى العلم خاصة. إن اعتبار الطفل كياناً ذا شخصية اجتماعية مكتملة ركيزة من ركائز الفكر التربوي الحديث انتبه إليها الباحث في قوله: «نحن نخطئ كثيراً عندما نظن أن الأطفال في سني حياتهم الأولى لا يعرفون ولا يدركون» ص 107. وقد انجرّ عن هذا التصور الجديد لتربية الأطفال أن بنيت المناهج البيداغوجية في تكوين الشخصية الاجتماعية على مبادئ البيداغوجية البنائية التي تحث على إشراك الطفل المتعلم في عملية اكتساب المعرفة اكتساباً إدماجياً تكون بمقتضاه المعرفة السابقة مرتكزاً عرفانياً ومنطلقاً ماقبلياً لاكتساب المعرفة الجديدة. وفي هذا المضمار أدرك الباحث ما تعانيه المدرسة العربية الحديثة من مظاهر الإخفاق والفشل. ولا يعني الإخفاق بطبيعة الحال عدم حصول المتعلّمين على الشهادات وعلى النتائج المدرسية الإيجابية بل إنّ للإخفاق

مدلولا أعمق من مجرد الإخفاق في نيل الشهادة يقول: «وحسبنا دليلاً على هذا (يعني عيوب المدرسة وقصورها في أداء وظيفتها) أن الدراسة عندنا لاتزال قائمة على حشو الذهن بالمعلومات والقواعد وعلى إرهاق طاقة الطالب وكبت نزعاته النفسية والوجدانية. وهانحن نرى آثار هذه العيوب في امّحاء آثار الشخصية من جميع من تخرجهم المدارس وفي كلال أذهانهم وأعصابهم وفتور حيويتهم الفكرية فلا نكاد نجد أثراً لنشاط الفتوة في نفوس أبنائنا» ص 110. إنّه قضية الصلة بين المدرسة الوطنية والمجتمع أو بين التعليم و اكتساب الكفايات المهنية والتواصلية والاجتماعية والثقافية لمن أهم المواضيع التي يطرحها أهل الذكر حين يتناولون مسألة الإخفاق المدرسي: فالإخفاق بمفهومه التربوي التعليمي هو عجز المدرسة بصفتها مؤسسة تكوّن المواطن القادر على أداء وظائف الشخصية المجتمعية أو الدور الاجتماعي عجزها عن تحويل المعارف العالمة (les savoirs savants) إلى قدرات اجتماعية وثقافية، ومهارات ومكتسبات يستفيد منها المجتمع. لقد جاءت لهجة حمزة شحاتة في تناول هذا الموضوع شديدة عاتية وكانت مؤاخذته المدرسة مؤاخذة قوية عنيفة إذ نراه يقول: «أليس من العار أن تكون مدارسنا معامل تفريخ كل غايتها أن تدفع عدداً من حاملي الشهادات لا يعرفون فناً تجريبياً ولا علماً عملياً ولا صناعات يدوية تفتح في الحياة ميادين نشاط جديدة غير ميادين الوظيفة والمكتب والديوان» ص 111. فأنت ترى أنّ هذا الكلام على قدمه نسبيا يؤذن ببداية انقراض التصورالسكوني «القديم» لوظيفة المدرسة أي التصور الذي يتكل بمقتضاه المتعلمون والأولياء على السواء على الوظيف وعلى الأعمال الإدارية الحكومية التي تضمن لهم المورد القار وتغرقهم في الروتين الإداري وفي العمل البيروقراطي غير المنتج بل غير المستند إلى الروح العملية والمبادرة والإنتاج. لقد كان إصغاء حمزة شحاتة إلى النظريات التربوية والبيداغوجية الحديثة واضحاً في حديثه المتسم بالحماس حماس المفكر المؤمن بدور المدرسة الخطير.

وقد اتسمت نظرته إلى التعليم بالاستشراف وبالحرص على النجاعة

وعلى الربط المحكم بين المناهج التعليمية والتقدم الذي يشهده البحث العلمي الحديث والربط المحكم بين مضامين التعليم وتطلّعات المتعلمين أوالأجيال الجديدة ورغائبهم ومشاغلهم يقول: «أليس من العار أن ينال الكتاب المدرسي من عناية القائمين بقيادة التربية ما لا ينال عشره الطالب وذكاؤه وأعصابه وطاقته وسلوكه ونفسيته واتجاهاته الطبيعية وحريته ومستقبله؟» ص 112.

إن هذا الاستفهام الإنكاري التقريعي دعوة حارة إلى جعل المتعلم قطب الدائرة في العملية التعليمية وإلى التفكير في وسائل تفعيل الصلات المعرفية والوجدانية بينه وبين المنهاج التعليمي. ولا نعلم على وجه التحديد ما هي مصادر شحاتة في مجال العلوم التربوية إلاّ أنّ حديثه لا يخلو من دلالة على اطلاع واسع في هذا المجال يقول: «أليس من الخطأ القاتل ألاّ يعبأ قادة التربية بتغيير القوالب والأوضاع بعد أن تغيّر الزمن وتغيّرت مطالبه وبعد أن كشفت الفنون والعلوم والبحوث والتجارب الدقيقة عن نفس الناشئ وعيّنت الاتجاهات التعليمية التي تجعله رجلاً وإنساناً وعظيماً وفعالاً وقوة؟» ص 112.

إنّ حديثا من هذا القبيل لا يصدر إلاّ عن فكر منفتح على النظريات البنائية الحديثة هذه النظريات التي ثارت على الطرائق القديمة في التعليم وعلى المناهج البنيوية المنمطة النشاط المدرسي واستفادت أيّما استفادة من النظريات السلوكية ونظريات الاكتساب فأعادت الاعتبار إلى المتعلم بصفته ذاتاً فاعلة في العملية التعليمية. لقد دعا شحاتة صراحة إلى التخلي عن طرائق التلقين الممل الذي يحفر بين المتعلم و التعليم هوّة سحيقة وينفّره من الواجب المدرسي ودعا إلى إرساء ثقافة بيداغوجية وتعليمية جديدة يقول: «هناك طريقة لتربية القوة وتربية الفضائل ظهر نجاحها للعيون هي طريقة الصراحة والتجريد والتربية القائمة على العمل والممارسة لا على العظة وإثقال الذاكرة وطحينها. وإذا صعب علينا أن نخضع الناس لسلطان ألفاظ لم يبق لمدلولاتها صدى فإن الصراحة والتجريد هما سبيل إعداد النفوس للإصغاء إلى أصوات الضمير والمصلحة». ص 113.

أخيراً فقد كانت الفلسفات الاجتماعية التي بشّر بها فلاسفة عصر التنوير في أوروبا ومهّدت لظهور الفكر الليبيرالي مورداً من موارد ثقافة حمزة شحاتة ونذكر على وجه الخصوص روسو (ROUSSEAU) و(MONTESQUIEU) ومن الفقرات التي تبرز فيها هذه الأصول الفلسفية ما جاء في حديثه عن المرور من الحرية الطبيعية المتوحشة إلى الحرية القائمة على التعاقد أي الحرية المقيدة بالعقود الاجتماعية يقول: «تضيق حرية الفرد كلّما تقدمت أطوار الجماعة اجتماعياً وكلّما تكاثرت الروابط الاجتماعية واتسعت الحدود لحرية الجماعة فيها. لا يعود من مصلحة الجماعة إطلاق الحرية للفرد أو للأقليات فتنشأ شرائع وضعية يضعها الأقوياء المسيطرون على الجماعة تكون خلاصة لشرائعها الأدبية التي تكون بالتدريج معتقدا عاماً» ص 56. وهكذا نلاحظ في هذا النوع من التحليل – على اقتضابه الراجع إلى طبيعة الخطاب الشفوي – أنّ كلام حمزة شحاتة لا يخلو من حس تاريخي ومن نظرة تتسم بالقدرة على قراءة تاريخ الإنسانية قراءة تؤمن بالتراكم مفهوماً من مفاهيم الحقيقة التاريخية.

2 – الفكر الأخلاقي عند حمزة شحاتة:

لقد اتضح لنا من قراءة ما كتبه حمزة شحاتة عن مسألة الأخلاق فكره الأخلاقي خطاب توفيقي بين المقولات الليبيرالية التحررية المستندة إلى قيم المنفعة والمصلحة والتقدم ومناهج التفكير المثالي وما تدعو إليه من إيمان بالقيم المطلقة غير المرتبطة بسياق تاريخي أو اقتصادي أو ثقافي محدد. وقد عبر الباحث في مستهل محاضرته عن رفضه القطعي للوعظ في صيغته الجافة العارية بقوله: «وأنا أريد التجريد كباحث لا كمحاضر: فإني لو قصرت كلامي على الرجولة أو على الخلق الفاضل خشيت أن يتحوّل حديثي إلى موعظة لا تعدو أن تكون تمدّحاً حماسياً بالفضائل دون تحليلها وردّها إلى مصادرها و تحديد قيمها، وأثرها في صميم الحياة، وعلاقتها بالنفوس.

ص 22و يعنينا من هذا العقد المعرفي الذي استهل به الباحث كلامه النظرة الفلسفية إلى الظواهر والأشياء والحرص على التجرد من كل الآراء المسبقة والعوامل المؤثرة سلبياً في التمشي الفكري والاستتباع المنطقي. لقد لخص شحاتة غايته من هذه المحاضرة بقوله: «وعلينا الآن أن نتساءل كيف نستفيد من هذه القوة المذخورة في دمائنا وكيف نجعلها أساساً نبني عليه تربيتنا الفاضلة؟ وهذا في الواقع لب الحديث وخلاصته والنقطة التي تبقى مداراً لجهاد أقلام قوية من أدبائنا وشعرائنا للتوليد والقول والتفكير الدائم» ص 105. فالقوة في الدلالة السياقية لكلام حمزة شحاتة تعني المقدرات المادية والفكرية الكامنة فينا وفي ممتلكاتنا وهي مقدرات تحتاج إلى وسائل تحركها وتخرجها من الكمون إلى الإنجاز وتوجهها إلى البناء الحضاري الملائم لهذا العصر. هذه النظرة هي التي كشفت عن التوجه التحرري في تفكير الرجل. وليس المقصود بالتحرري المدلول المعجمي الأول للعبارة أو المعنى الأخلاقي الشائع كلا بل المقصود به الاتجاه الفكري والفلسفي الداعي إلى ترقية قيم العمل لدى الفرد و تحريره من القيود المكبلة للإبداع وإلى هذا المعنى يمكن أن ننمي قول شحاتة في التنويه بالمغامرة العلمية والمجازفة الفكرية: «إن المجازفة الليلة ضرورة ومن الخير أن نستفيد من قوانين الضرورات المرتجلة لنكون باحثين مجازفين. فالمجازفة في تاريخ نشأة الحياة وفي تاريخ تطوراتها قادت روادها إلى القمم الشامخة وأعانت على كشف مساتير الوجود والفكر ص 24. وقد ذهب شحاتة إلى أنّ الإدراك ليس ذلك الانطباع أو التمثّل الذي يحصل لنا عن عالم الأشياء والموجودات المحيطة بنا بل إن الإدراك هو اتجاه في تقبّل الأشياء والظواهر وهو نقطة لقاء بيننا وبين العالم من زاوية نظر مخصوصة وبعلاقة محددة بل هي تجربة ذاتية فردية يعيشها الإنسان في تفاعله مع ما يحيط به من الكائنات فالإدراك إذاً في المجتمعات الراقية، رديف الفكر الاستكشافي أو هو الاستعداد المستمر للاكتشاف والبحث عن الجديد المفيد وهو أخيراً سلوك يربّى عليه النشء ويتحول إلى رد فعل كالطبيعي فيه. والمغامرة العلمية تبحث عن الناشئ من

الإدراك وعن المخالف منه للمألوف فنقتنصه لنسائله ولنختبره يقول: «وإدمان النظرة إلى صورة جميلة يفقدها شيئاً من تأثيرها القوي كلما تجدد إليها النظر الشغوف وارتوى منها الحس المنهوم حتى تفقد مقدرتها على التأثير والأداء.... وإنك لتعجب بالمنظر يفتنك ويلقاك بألف معنى أول ما تلقاه فماتزال نفسك دائبة في تحليل معانيه وإذابتها حتى تنتهي بها إلى الإصفاء والإفلاس...» ص 25. وفعلاً فإن هذه الفكرة القائمة على فهم الجمال من خلال التقبّل – وهي فكرة معروفة – تنبهنا على أن الجمال ليس شيئاً مطلقاً ثابتاً بل إنه أمر نسبي يختلف الناس في تقديره بحسب تقاليد الإدراك وثقافة المتقبّل ورؤيته الأشياء فهو إذاً موضوع من مواضيع الاختلاف والتعدد. ولقد أولى حمزة شحاتة الإدراك الفردي عناية خاصة وكان علامة من علامات فكره التحرري هذا الفكر الذي يمكن إجمال مقوماته فيما يلي:

2-1 ارتباط الأخلاق بمبدأ المنفعة:

يذهب الباحث إلى أنّ نشأة أولى المنظومات الأخلاقية وثيقة الصلة بتنظيم العلاقات بين الأفراد والجماعات إلى علاقات نافعة وعلاقات ضارة وعليها ركبت ثنائية الخير والشر يقول: «و لا شيهة في أن الإنسان عرف النفع والأذى قبل أن تقوم في نفسه فكرته الأولى عن الخير والشر باعتبار مفهوميهما العام. فاهتداؤه إلى فكرة الخير والشر كان بعد عقيدته في النفع والأذى» ص 29. ويعني بهذا أنّ تاريخ الإنسان يتجه من المحسوس إلى الأكثر تجريداً وتعييراً وتصنيفاً. ويعني كذلك أن الأخلاق كما يقول الجاحظ ركّبت على أصول الطبائع. فالنفع والأذى سلوكان غير معقولين في منظومة أخلاقية بل هما معقولان كردود فعل طبيعية. يقول شحاتة: «وفي وسعنا الآن أن نقول إنّ الإنسان إنما أراد بمسعاه الأول في حياته الأولى تحقيق مطلب حياته الصارخ (الغذاء) و هو في صبره على ما يلقاه من عنت في هذه السبيل المملوءة بالمخاطر عرف الصبر والثبات والشجاعة وطائفة من هذه المحاسن المتصلة بضرورات عيشه. نحن ندعوها محاسن أو فضائل وهو يراها

ضرورات تتصل بحياته يأتيها طائعاً أو مكرهاً لأنه يريد أن يعيش» ص 39. يرتقي الإنسان إذاً من مراتب التفكير في النفع والأذى إلى الوعي بالخير والشر حين يعي بأن العمل العقلي الذي ينطوي عليه السلوك عمل غير موجه إلى تحقيق غاية عائدة على شخصه هو فقط بل هو موجه كذلك إلى تحقيق غاية فيها نفع لغيره من الأشخاص ويقول دوركايم (Durkheim) في هذا السياق: «إن الضمير الأخلاقي لا يعتبر العمل أخلاقيا إذ كانت غايته مجرد المحافظة على البقاء محافظة غريزية وإنما يعتبر الضمير العمل الأخلاقي عملاً أخلاقياً إذا كان يرمي إلى المحافظة على بقاء النوع بالمحافظة على الآخر كالأسرة أو الوطن (Bulletin de la societe francaise de philosophie avril 1906).

2-2 نشأة الفضائل في موكب البحث عن تسديد الحاجات المادية الأولى:

كان الإنسان الأول في سعيه إلى تلبية حاجاته المادية الأولى يصارع الطبيعة ويقاومها فكان عليه أن يجاهد ويصابر ويثبت. ولم تكن الشجاعة خلقاً مركباً أو ناشئاً عن علاقة اجتماعية داخل المجموعة أو القبيلة بل كانت خلقاً غريزياً واكب بحث الإنسان عن الوسائل المعاشية الضرورية الضامنة للبقاء وواكب رغبته الغريزية في إلغاء الخوف. بل إن ما يراه الإنسان المتمدن عيوباً ونقائص كالفرار والجبن هي في عرف الإنسان البدائي سبل البقاء وضرورة تدفعه إليها رغبته في المحافظة على النفس.

2-3 الظروف الاجتماعية الأساسية هي ظواهر طبيعية:

يذهب الباحث إلى أن التعاون لم يكن في الأول بنية ثقافية ومظهراً عاقلاً من مظاهر التشارك والتواصل والانتظام الجماعي كلاّ بل إن التعاون كان أولاً رد فعل طبيعي حاكى به الإنسان الحيوان للتغلب على المخاطر ولإنتاج القوة المادية الجماعية وقد بينا في الفقرات السابقة كيف يلتقي هذا الفكر ونظرية ابن خلدون ولكن هذا التعاون المادي سرعان ما تحول إلى نوع

من الشعور بالتعاطف الجماعي وبالروح المشتركة. إن البحث في نشاة الأخلاق الجماعية وصلتها بالمواطنة يبرز دور القيم الإنسانية في صياغة روح التمدن ونحتها ويلمح إلى أن التمدن ليس ثمرة من ثمار الحضارة في أي شكل من أشكالها: الحضارة الزراعية أو الصناعية الثقيلة أو التكنولوجية الافتراضية، بل التمدن ثمرة من ثمار التراشح بين الذات الإنسانية والمقدرات المادية والمعنوية التي تعيش فيها. هو شكل من أشكال التبلور الذي يبلغه تاريخ الإنسان في صلته بذاته و بالمجموعة التي ينتمي إليها بل وفي علاقته بالكون وبالوجود. إن الخطأ الجسيم الذي تقع فيه النظرة التكنوقراطية الضيقة إلى مستقبل الإنسان ومصيره يكمن في إهمال البعد التاريخي للشخصية الاجتماعية ولدورها في التقدّم الحضاري بالسلب وبالإيجاب. فكثيراً ما نهمل ونحن نفكّر في مشاريع النهوض بالمجتمع الجوانب القيمية في بناء الشخصية و نتوهم أن امتلاك المجتمع الوسائل المادية الضخمة أو البنى التحتية الكبرى كاف لتحقيق الرقي الحضاري. فأهملنا تعليم الآداب واللغات مثلا لأننا تصورنا أنها لم تعد مكوّناً من مكونات القوة الحضارية.

2-4 تاريخ الفضائل في صلتها بالمجد الإنساني:

جاء تحليل شحاتة للفضائل تمثيلياً اختار فيه نماذج من الفضائل النسبية باعتماد تصنيف أرسطو في كتابه المعروف بالأخلاق إلى نيقوماخوس ويمكن أن نجمل هذا التحليل في الخصائص التالية:

2-4-1 تاريخية الأخلاق: لم تنشأ الأخلاق في أية مجموعة بشرية دفعة واحدة وعلى صورة نهائية بل نشأت بالتدرج و تطورت عبر التاريخ الاجتماعي. فقد خضعت في تطورها وتبلورها للحاجة الإنسانية وللتجربة وارتبطت بظهور المؤسسات والمعايير وبتطور تفكير الإنسان في المباح من الأعمال والمحظور. وقد حمل الإنسان على تطويرها ما يقع فيه من أخطاء وما يطرأ على سائر تقاليد الاجتماع البشري ونواميسه من تغير في مستوى ترتيب الفضائل. لم يذكر شحاتة قاستون باشلار Gaston Bachelard ولكننا

نلاحظ أن في كلامه ما يذكّرنا بآراء ذلك الفيلسوف المهتم بالتحليل النفساني وبتكوين العقل العلمي. فهو يذكّرنا بأن المعارف الصحيحة والاجتماعية إنما تتطور وتتقدم بالخطأ. فالكرم لم يكن في أول نشأته عملاً إنسانياً دالاً على رغبة الإنسان في المحافظة على بقاء النوع لأن مقولة النوع لم تكن من المتصورات البشرية في مراحلها الأولى ولم يكن بإمكانه تجريد هذا المفهوم الاجتماعي التواصلي. ويذهب حمزة شحاتة إلى أن الكرم لم يكن مرتبطاً بالإيثار والتضحية بل نشأ أول ما نشأ متصلاً بخلق آخر هو النجدة: فالنجدة كانت عند الإنسان القديم أولى من الكرم وقد نشأ الكرم في مناخ اجتماعي يحتفل كبير احتفال بالفخر وبإعلاء القوة المادية. فقد كان الكرم علامة القدرة على العطاء وعلى الفضل ولهذه العلة ارتبط شعر الفخر والمدح والرثاء والهجاء بالكرم ولا يمكن بحال من الأحوال أن يتحقق الكرم سراً أو مرة واحدة أو يفقد هويته الأخلاقية ومرتبته ضمن سائر الأخلاق فالكرم ينبغي أن تتم تسميته باللغة وأن تبرز كميته وأن تمجد طقوسه (النحر في الشتاء أدل على الكرم من النحر في سواه من الفصول) فهو بذلك عنوان مجد وسيادة وقوة مثله في ذلك مثل العفو والإجارة (انظر ما كتبه جاك دريدا عن العفو فهو يقول: «كلما تمت ممارسة العفو فإنما ذلك يعني أن هنالك سلطة قوية تمارس ذلك العفو». Jacques Derrida Foi et pardon Editions du Seuil1996.. فالكريم يكرم لأنه يريد أن يقول له الناس إنك كريم فهو يشتري التاريخ بالمال. ويقول حمزة شحاتة إن الكرم من جهة أخرى علامة من علامات السيادة والقوة: «والكرم فضيلة متعدية لذلك كان الثناء والإقبال على تمجيدها أكثر من الثناء والإقبال على تمجيد العفة مع أن العفة قهر صارم للنفس ورمز القوة أكثر مما يكون الكرم» ص 70-71. فالكرم من هذه الجهة علامة على منزلة الكريم وكلما ازداد الكريم عطاء وكرماً دل على مدى ما يفصله عن المستحق للكرم ودل على اتساع قوته المادية.

إن هذه النظرة القائمة على الإقرار بمبدأ التطور والتقدم والرقي لأهم ما تصطبغ به رؤية شحاتة للأخلاق وهي رؤية يرمي من وراء عرضها إلى دفع

الشخصية العربية إلى التفكير في تنسيب نظرتها إلى الظواهر الحضارية وإلى التخفيف من غنائية اللغة الواصفة للشخصية الاجتماعية الأساسية. ولئن اصطبغ حديث شحاتة بلهجة خطابية شعرية أحياناً أقر بها هو نفسه بقوله: «خاطبنا النفوس والضمائر هذا الخطاب الشعري الذي نرجو أن يكون مؤثّراً» ص 105. فإنه لا يخرج كثيراً عن دائرة الخطاب العقلاني المتسم بالعلمية وهو يقر بفائدة المثاقفة وبدورها في إثراء رصيد المجتمع من المعرفة ويقر كذلك بضرورة انفتاح الأمم بعضها على بعض واقتناص مصادر القوة الحقيقية التي أثمرت ما نشاهده من تقدم في مجالات البحث العلمي الجامعي وما تزخر به المخابر من كفاءات علمية تنكب على اختراع أدق الآلات التي تستعمل في البيولوجيا الخلوية والكيميا الدقيقة وغيرها من فروع العلوم المتجددة يومياً.

إذا لم يكن من الخاتمة بد: لقد صاغ حمزة شحاتة حديثه عن الأخلاق وفق ما يشبه حفريات المعرفة فلم ينطلق من تصور مثالي يعتبر الأخلاق معنى موجودا خارج السياق الإجرائي والسلوكي التاريخي وإنما نظر إلى الأخلاق باعتبارها صيرورة تاريخية أي مؤسسة بشرية خضعت للتجربة والزيادة والنقصان يقول: «والصبر والثبات – على أنهما من الصفات الفاضلة – كانا ضرورة من ضرورات الجهاد للعيش فما يلجأ الإنسان إليهما إلاّ وهما ضرورتان... هذا في الأطوار القديمة... وفي أطوار الارتقاء يكون الصبر والثبات ضرورة يمليها قانون التجارب وقانون الرغبة في سداد السعي والحرص على ألاّ تفقد النفس مطالبها». ص 76، 77. ولئن كان التحقيب في هذا الخطاب غير دقيق فإن حمزة شحاتة يميّز بين مرحلتين: مرحلة تكون فيها الأخلاق ردود فعل طبيعية غريزية فهي جزء من القوى الجسمانية ومرحلة تعقلن فيها و ترتقي إلى مراتب المكتسبات الثقافية. ومهما يكن من أمر فإن الأخلاق عنده تكتسب وظائفها عبر التاريخ وتمتلئ بالمعنى الذي يمنحها إياه الإنسان بمقتضى تجاربه وتراكم معارفه. ولقد أراد هذا الباحث من جهة أخرى – في أسلوب لا يخلو من التساؤل المتصلة حلقاته – أن يترسم

تاريخ اكتساب الأخلاق وتاريخ الوعي بها وعقلنتها من لدن الإنسان. وقد تمكّن من أن يبيّن بفضل هذه النظرة التاريخية كيف امتلأ تاريخ الإنسان الأخلاقي بالمعنى وكيف اكتسبت أعماله الطبيعية أولاً فالاجتماعية ثانياً معالم الطريق التي سلكها في بناء متصوراته الأخلاقية. كيف كانت هذه الأخلاق في طفولة الإنسانية وسائط لم تكن تعني عند الإنسان ما أصبحت تعنيه بعد أن تراكمت الثقافة الشفوية المعبرة عن البنى الأخلاقية في الثقافات الرعوية والبدوية والزراعية. وقد صيغت في أشكال تعبيرية مختلفة منها الأمثال والحكم والتعاليم والأساطير والخرافات المثلية المعقلنة للقيم والمنبهة على الضوابط والمدونات الأخلاقية. وبين كيف أصبحت المنظومات الأخلاقية تسوس المجتمعات وتعبر عن المصالح الفئوية بل وكيف أصبحت أحياناً أدوات في أيدي الأقوياء. انطلق شحاتة من المراحل البدائية التي لم تخضع الأخلاق فيها لتصنيف مراتبي ولم تتجاوز مجرد ردود الفعل الطبيعية وتتبع تشعب تاريخ الأخلاق وتبلور أنظمتها بما يلائم السلاسل الثقافية والقيم والتقاليد والمصالح الاجتماعية في مختلف المجتمعات. ولم يكن خطاب حمزة شحاتة في هذه المحاضرة درساً أكاديمياً في مسألة الأخلاق بل كان أقرب إلى روح المفكر المنتمي أو الملتزم بالدعوة إلى مشروع تحديثي يذكّرنا برجال جيله من الذين راهنوا على أولوية النهضة الروحية والثقافية أو بناء قوة الإنسان المعنوية ومطاردة الإحباط حيث كان ولعل أسلوبه الذي لا يخلو من حرارة الخطابة يذكّرنا بأسلوب عباس محمود العقاد وطه حسين وأحمد أمين في كتابه «إلى ولدي» حيث يقول مخاطباً أبناء عصره من الشباب: «إنك إنسان قبل أن تكون مهندساً أو طبيباً أو تاجراً أو نحو ذلك وإنك إنسان ذو عقل كما إنك إنسان ذو معدة. وكما يجب عليك تغذية معدتك يجب عليك تغذية عقلك. وليست الهندسة والطب أو نحو ذلك تغذي عقلك إلاّ في ناحية محدودة ضيقة... أما سائر الغدد فلا تجد غذاءها في الهندسة ولا في الطب إنما تجد غذاءها في المعلومات العامة والثقافة العامة فأعيذك بالله

من أن يكون أفقك في الحياة هذا الأفق الضيق المحدود». ط. دار الكتاب العربي بيروت 1969 ص 95-96.

أراد حمزة شحاتة أن يبين أن الرجولة الحق إنما هي الشخصية الإنسانية التي تبني تاريخها بقوتها الذاتية وبهممها وبطموحها فقال في خاتمة حديثه متسائلا متطلعاً إلى أفق بعيد: «ألا وإن تاريخ كل أمة حية يقيم اليوم عيده البهيج فهل ترضى رجولة الرجال في هذه الأمة أن يقيم تاريخها مأتمه الباكي» ص 121؟ إن جامعاتنا العربية المعاصرة لفي أمَس الحاجة إلى بناء الإنسان بل إلى بناء الشخصية المجتمعية القادرة على الوعي بالزمان وبالمكان وبالمعرفة لتتمكن من إنجاز ما هي مسؤولة عنه أمام التاريخ.....

❖ ❖ ❖

مدخــل:

(1)

حمزة شحاتة اسم رنان في الأدب المحلي، وكثيرون يعتقدون أنهم يعرفون الأسباب، وكثيرون أيضاً من يصرحون أنهم لايعرفونها بما فيه الكفاية، ولكن الفريقين ربما يتفقان على شيء مشترك؛ وهو تلك النبرة الواضحة التي مؤداها: أن شخصيته وأدبه لم تأخذا حقهما الوافي من البحث والدراسة؛ فالرجل له شخصية متفردة، تنطلق من رؤية خاصة في بداية حياته الأدبية، أو بعد التحول الواضح الذي حدث في تلك الرؤية وبدلها، ومن المهم محاولة التعرف على هذه الرؤية، وتطورها، وخلفياتها، ومصادرها، وأسبابها، وتأثيرها على مجمل إبداعه الشعري والفكري؛ سواء من جهة الإنتاج والنشر في البداية، أو عدم المبالاة بالإنتاج والنشر، بعكس ما تحقق له بالمزيد من سعة الاطلاع، والنضج الفني والنقدي، وهو ما يسميه إبراهيم الفلالي «اللاأبالية» (المرصاد، نادي الرياض الأدبي 1400هـ 1980م ص 95).

وما هو موقع كل ذلك من سياق الأدب والفكر المحلي؛ هل هو في قلب هذا السياق، وهو الانطباع العام الذي تشيعه أغلب الدراسات السابقة؛ فتربط بينه وبين العواد في معظم الحالات؟ أم أنه خارجه كما هو موقف حمزة شحاتة ذاته، خصوصاً في الجزء الاغترابي من حياته؟ أو أن الأمر بين بين؟.

كل الأسئلة السابقة تنطوي إجاباتها على دلالات هامة في السياق العام أشمل من دلالاتها الأدبية المحضة؛ لأن شحاتة كان يرى نفسه واحداً من

الطليعة المثقفة التي حملت هموم الإحياء والإصلاح والنهضة، وبالتالي فإن الأدب عندهم ما هو إلا جزء من خطاب متعدد الأبعاد.

كان الذكاء المتقد، والعقل المفكر، والقلق الخلاق، أبرز سمات شخصية حمزة شحاتة، ومن الواضح أن هذه السمات مجتمعة قد انعكست على رؤيته للحياة في شئونها وشجونها، وعلاقاته الاجتماعية والأدبية، وقراراته الخاصة والعامة، ومجمل إنتاجه الفكري وإبداعه الشعري تبعا لكل ذلك.

كان حمزة شحاتة الشاعر والناثر، مثار إعجاب معاصريه، ومن جاء بعدهم من الدارسين؛ فقد انطوى إنتاجه الشعري على فلتات إبداعية متميزة بشكل لافت، كما دلت خلاصاته الفكرية على عقلية نافذة، وخصوصاً في (رفات عقل) (جمع عبدالحميد مشخص، تهامة، جدة 1400هـ/1980م)، وفي رسائله إلى ابنته شيرين (تهامة، جدة 1400هـ/1980م) .

وقبل كل ذلك في محاضرته الشهيرة بقصتها والحكايات التي دارت حولها قدر شهرة مضمونها (الرجولة عماد الخلق الفاضل) التي ألقاها في جمعية الإسعاف بمكة المكرمة عام 1359هـ (تهامة، جدة 1401هـ 1981م) وبالتالي فإن ذلك الإعجاب له ما يبرره شعراً ونثراً.

كُتب الكثير عن حمزة شحاتة، سواء عن شعره أو نثره أو شخصيته، وإذا استثنينا كتاب (الخطيئة والتكفير) للدكتور عبدالله الغذامي، فإن هذه الأبعاد الثلاثة كانت تتم مقاربتها فرادى - في الغالب - وقلما تركز البحث على تكاملها وتواشجها، وارتباطها، وامتداداتها، وتطورها، ومدى تأثرها بالظروف والمتغيرات المتنوعة، وتأثير كل منها على الآخر، وموقعها من مجمل السياق الثقافي المحلي.

ولا يمكن التقليل من معظم الدراسات السابقة التي ركزت على جانب واحد؛ إما الشعر وإما النثر وإما الشخص، فكل منها توصل إلى نتائج مقدرة في مجاله.

ولكن تبقى مسألة التصور الشامل، أي الشعر والنثر والشخصية

والسياق منظوراً إليها مجتمعة، فهذا يقيمها مرجعية إضافية وأساسية يمكن أن تثري تلك الدراسات المتفرقة، أو على الأقل كإمكانية مفتوحة؛ ليس لدراسة حمزة شحاتة فقط، بل بوصفها جزءاً من دراسة مجمل المنجز الثقافي المحلي، باعتبار حمزة شحاتة منسوباً إليه في مرحلة الانغماس، وهو انغماس يطرح الكثير من الأسئلة، أو مرحلة المفارقة، وهي مفارقة تطرح أسئلة مختلفة.

وكتاب الغذامي جمع بين الشعر والنثر والشخصية، ولكنه في جزئية السياق ذهب إلى بديل مرجوح من الناحية الواقعية، وإن كان الغذامي رآه راجحاً من الزاوية التي نظر منها .

وهذه الدراسة تتبنى البديل الواقعي، وترى أن معرفة مركزية الذات عند حمزة شحاتة – باعتبارها صفة أصيلة من جهة، ومتطورة من جهة ثانية – هي ما كان ينقص الغذامي عندما أصدر كتابه؛ لأنها وحدة تحليل مهمة.

(2)

مركزية الذات (الطبيعة والموقف):

يلاحظ بصورة واضحة، في معظم الدراسات السابقة، أن شخصية حمزة شحاتة كانت دائماً في المركز؛ فحينما يتحدث أحد عن شعره أو نثره، نجده سرعان ما ينعطف إلى تلك الشخصية.

يذهب الكلام ويعود إلى الذات، حتى الكتب التي ألفت عنه، كانت تركز على الشخص أكثر مما تركز على الشعر أو على النثر؛ مثل:

- كتاب عزيز ضياء (حمزه شحاتة: قمة عرفت ولم تكتشف) (المكتبة الصغيرة، الرياض 1397هـ/1977م).
- وكتاب عبدالفتاح أبي مدين (حمزه شحاتة: ظلمه عصره) (نادي

جدة الأدبي الثقافي 1418هـ/ 1998م).

إذاً مفتاح الولوج إلى عالم حمزة شحاته هو حمزة شحاتة الشخص، أو كما يقول الغذامي «محكمة شحاتة شحاتة نفسه» (الخطيئة والتكفير، نادي جدة الأدبي الثقافي 1405هـ/ 1985م، ص 168). وكثيرون اقتربوا من ملامسة هذا المفتاح، ولكن هل استثمروه كما يجب؟. هذا هو السؤال.

إذا أخذنا الغذامي مثالاً، فربما نجد بعض الأسباب التي جنحت به عن الاتجاه للواقع المحلي، مثل البحث عن قضية كبرى لا ترد يد لامس، ويمكن أن تفتحها معظم مفاتيح العالم، وفي نفس الوقت تناسب ذلك الحشد من مشاهير النقد الغربي الذين استدعاهم، وهو الذي يسجل في كتابه (حكاية الحداثة) (المركز الثقافي العربي، بيروت 1424هـ/ 2004م ص 60) أنه مر بهم على محمد حسن عواد فلم يجد بغيته، وكان شحاتة هو الخيار شبه الأخير لديه آنذاك؛ مما يوحي بأنه كان أمام فرصتين، معدومة وضئيلة، فتمسك بالثانية.

ولهذا وجد نفسه مجبرا على الربط بين الأبعاد الثلاثة (الشعر والنثر والشخصية) ولكن ليجبرها بدوره على الخروج من سياقها إلى سياق بعيد؛ وهذه الجبرية النقدية - على العموم - مناقضة للقدرية التي أدخلت حمزة شحاتة في التمركز الذاتي، وهو التمركز الذي يعتبر الخيط الناظم عند دراسة آثاره ومواقفه.

وبما أن الأدب هو العنوان لمجمل خطاب الإصلاح والنهضة، فإن هذه الدراسة تفترض أن سبب تحول حمزة شحاتة سبب فني ونقدي، وإن كان في الوقت نفسه ليس بعيداً عن طبيعة شخصيته، ولعله فرع من تلك الطبيعة؛ فقد نضجت رؤيته النقدية، وبدأ يحاكم إنتاجه الشعري على وجه الخصوص على أساسها فلم يقتنع به بالدرجة التي اقتنع به الآخرون، وهو المشهود له «بالنضج العقلي والفني» (عزيز ضياء، مقدمة الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 20) ويقدمون العقلي على الفني؛ مما يدل على أن أسباب التحول لها

جانب شخصي كما هو مستفيض في معظم الدراسات، ولها جانب فني وفكري، وهو ما تحاول هذه الدراسة التعرف عليه.

وإذا كان ذلك كذلك، فلعل التحول في الموقف الشخصي نتيجة للموقف الفني والفكري، وليس العكس كما هو شائع؛ أي أن عدم قناعته المتأخرة شخصيا بشعره أو نثره أو مواقفه - رغم قناعة أكثرية الآخرين بذلك الشعر وذلك النثر، وعدم فهم المواقف - هي التي زادت في ابتعاده، وليس قرار ابتعاده هو السبب في دفن آثاره ومحاولة حرقها.

وهذه المبالغة في الانفصال عن السياق، يقابلها مبالغة قديمة، وهي الانغماس الشديد في ذلك السياق في بداية حياته الأدبية؛ فقد كان «يستمر في الجدال عشر ساعات أو أكثر» حسب رواية الساسي (الشعراء الثلاثة في الحجاز، مكة المكرمة 1368هـ/1948م، ص 30)، أو «لمدة عشرين ساعة» حسب رواية عبدالله عبدالجبار (حمار حمزة شحاتة، دار المريخ، الرياض 1397هـ/1977م المقدمة ص 19)، والمحاضرة الشهيرة تستمر خمس ساعات، وهكذا.

فالأمران على طرفي نقيض؛ ففي المرحلة الأولى كان يسعى لتأكيد الذات أمام جمهور مبهور بموقعه في سياق «الفهم العام» كما هي عبارته (المحاضرة، ص 24)، ثم الانتقال إلى الانعزال؛ فلم يعد هناك لغة مشتركة بينه وبين السياق الثقافي، وتحول التمركز الذاتي إلى موقف محدد، وخلاصة هذا الموقف أن «الصمت أفضل لغة للحوار» (رفات عقل ص 52).

كان الشعر هو الباب الذي دخل منه إلى معترك الشأن العام، ولهذا خرج من باب الشعر، أي أن القناعة المبكرة بقوة الشاعرية كانت عنواناً للقناعة بقوة المواقف الفكرية والسياسية في بداية حياته، ولكن عندما اهتزت تلك القناعات تهاوى الشعر والمواقف دفعة واحدة، وحين شعر أنه قد فقد تأثيره المأمول، فصل ذاته عن أن تكون متغيراً عادياً ضمن نسق السياق الأدبي العام ليظل «متحرراً من المجال الأدبي» حسب عبارته، ويضيف «وهي

مسألة فرغت منها منذ زمن طويل ولم يطرأ على موقفي منها أي تعديل.. حتى الآن» (إلى ابنتي شيرين، الرسالة رقم 60 ص 212) وبالتالي أصبحت الذات عنده جوهراً ووعياً مفارقاً للسياق العام. (للمقارنة انظر. د. الزواوي بغورة، ميشيل فوكو في الفكر العربي المعاصر، دار الطليعة بيروت 2001م، ص 28).

وهذا التحول الذي حدث في رؤيته للأمور لا يمكن أن يكون فجائياً، وإنما له بذور في أساس شخصيته؛ أي أن (قابلية) تمركز الذات عنده منذ سنواته الأولى تحولت فيما بعد إلى (طبيعة) بسبب ظروف شخصية وفنية وفكرية لا شك أنه رآها كافية، وإن لم يرها الآخرون كذلك، ولكنه كان أكثر منهم معرفة وإحساساً بها، وهذا ما يفسر كل ما قاله أو قيل عنه؛ من آراء أو مواقف، أي أن مركزية الذات عنده سارت في خط تصاعدي على ثلاث مراحل:

- قابلية.
- طبيعة.
- موقف.

وإن كل مرحلة قد تداخلت مع سابقتها في فترة من الفترات، ولكن في المحصلة النهائية، يظهر أن الأمر بدأ بالقابلية، وانتهى بالموقف الخالص.

(3)

الرؤية النقدية:

تأسيساً على ما سبق، ينشأ سؤال هام. ما هي رؤيته النقدية النهائية تجاه إنتاجه الشعري والفكري؟ - مع أنه لم يصرح بها بل انعكست في مواقفه - وهو الذي قال: «عبثاً أحاول التخلص من سيطرة شخصية الناقد على اتجاه ما أنتج» (محمد دمياطي، رحلة إلى الأعماق د. ت، د. ن، ص 71).

وهل هي رؤية منفصلة عن طبيعته الشخصية أم أنها فرع منها؟ ولماذا لم يصرح بهذه الرؤية؟.

بداية لابد من المبادرة إلى البحث عن إجابة على هذا السؤال الأخير؛ لأنها تمهد الطريق للوصول إلى رؤيته النقدية على المستوى الفني من جانب، وكيف تحولت مركزية الذات عنده من قابلية إلى طبيعة، ثم إلى موقف، وما أثر ذلك على رؤيته النقدية لإنتاجه.

والإجابة نجدها في أقوال محبيه من المعارف والدارسين؛ فهو لا يحب أن يوصف بالنقص أو القصور، ولذلك فضل عدم نشر شعره أو نثره، بدلاً من التصريح بالقصور، وهذا يتسق مع طبيعته الشخصية المتشددة مع ذاته، كجزء لا يتجزأ من جوهرية هذه الذات.

يقول محمد حسين زيدان «التحدي فيه أن يرفض كل ما يتصور أنه النقص يوصف به» (جريدة المدينة، ملحق الأربعاء، ص 17، 1403/5/3هـ عن الخطيئة والتكفير، ص 197)، ويقول عزيز ضياء «لم يكن يرضى قط إلا بأقصى مراتب التفوق» (حمزة شحاتة، قمة عرفت ولم تكتشف، ص 49)، ويقول أنور زعلوك «لا يعرف شيئا اسمه الوسط، وأنصاف الحلول، أشد ما يستفزه أن يتعامل مع نصف رجل أو مع نصف امرأة أو نصف حل تأسره الرجولة الكاملة والأنوثة الكاملة والحلول الجذرية الكاملة» (حمزة شحاتة، شجون لا تنتهي دار الشعب مصر 1975م الغلاف الخلفي)، ويقول الدكتور عبدالله الغذامي «هذا الرجل لا يقبل في نفسه ولا في حياته إلا ما هو تام» (الخطيئة والتكفير، ص 202).

ومن مجمل هذه الأقوال وأمثالها نخرج بنتيجتين:

- الأولى: وهي واضحة – لأنها جزء من تركيبته الذاتية – أنه لم يرض بما رآه قصوراً في إنتاجه رغم إعجاب الآخرين به. وانسحب هذا على مراجعة مواقفه مما يحدث على مستوى الشأن العام.

• والثانية: وهي خفية – لأنها جزء من تركيبته الذاتية أيضاً – أنه لم يصرح بذلك القصور الفني والفكري والسياسي،انسجاماً واتساقاً مع طبيعة شخصيته المولعة بالكمال، وخوفاً من أن تنتقل صورة هذا القصور من الدائرة الفنية إلى الدائرة الشخصية «لأنه إنسان فيه إباء واعتزاز بالنفس» (حمزة شحاتة: ظلمه عصره، ص 9).

وكان المخرج المنطقي في هذه الحالة هو قرار اللامبالاة حيال المواقف السابقة وحيال الإنتاج الأدبي والإلحاح الشديد على إخفاء ما سبق من ذلك، والحرص على عدم إذاعته بين الناس من جهة أخرى، والشواهد على هذا مستفيضة.

يقول لابنته شيرين لمنعها من نشر رسائله «صلي على النبي واعقلي وسمي بالرحمن» (إلى ابنتي شيرين، الرسالة رقم 52 ص 186).

ويستنجد بزوجها في رسالة أخرى «إني أصارع الذين ينشرون لي أو عني أي شيء فماذا تريد أن تفعل بي هذه الحمقاء»، ويضيف في نفس الرسالة «إنها لا تدرك الخطورة في نشر شيء لإنسان اختار أن يظل متحرراً من المجال الأدبي» (السابق، الرسالة رقم 60 ص 212).

ويقول عبدالفتاح أبو مدين «كم أحزنني حين كنت أسمع أنه يكتب القصائد الرنانة القوية وشعره كله قوي وبعد أيام أو شهور يمزقها وتمحى فهو في رأيه غير راض عنها؛ ولذلك فهي في تصوره غير خليقة بأن تبقى كأثر له بعده أو تظهر في حياته» (في معترك الحياة، نادي جدة الأدبي الثقافي أدبي 1402هـ/1982م ص 161).

ويضيف في كتاب آخر «دفن ما بقي عنده من آثار حرقاً وتمزيقاً لأنه إنسان فيه إباء واعتزاز بالنفس» (حمزة شحاتة ظلمه عصره، ص 9).

وهنا يمكن الوقوف لمحاولة التعرف على السبب الفني الذي ربما اعتبره حمزة شحاتة نوعاً من القصور الذي لا يرضيه، وقد نجد أحد مفاتيح

ذلك في عبارة عبدالفتاح أبي مدين عن شعر الابتداعيين وحمزة شحاته واحد منهم؛ يقول أبو مدين إن شعرهم يقوم على «إشباع الشعر بالتفكير والتأمل» (أمواج وأثباج ط 2 نادي 1405هـ/1985م ص 22).

بمعنى أن التداخل بين الشعر والفكر كان سمة لازمة لشعر الابتداعيين لأسباب تعود إلى طبيعة تلك المرحلة أكثر مما تعود لموهبة حمزة شحاتة، وهو ما حدا به حين نضج فيما بعد بأن يتحول في رؤيته النقدية لشعره؛ فقد شعر أن الفكر قد أفسد الشعر، وأن الشعر قد أفسد الفكر، وهي معادلة رأى فيها نوعا من القصور [شعر + فكر أو فكر + شعر] قد تكون عند الكثيرين ميزة أيجابية، ولكنها عند حمزة شحاتة ميزة سلبية ومنقصة، فالزيادة عنده مثل النقصان.

ويدعم هذا ما روته ابنته شيرين من حكايته مع الموظف الذي طلب منه اسمه الثلاثي فقال له «هذا هو أنا حمزة شحاتة ولو زدت حرفاً واحداً فهو كأن تنقص حرفاً، ولن يكون أنا عندئذ» (الخطيئة والتكفير ص 200).

ولعله اعتبر دخول الفكر على الشعر ودخول الشعر على الفكر زيادة تماثل النقص في كليهما.

فعند شحاتة كما يقول الغذامي «تتحول الفلسفة إلى شعر، والعقلانية إلى زخم عاطفي تتفجر كلماته بين السطور» (السابق ص 205).

والحاصل أن الفلسفة هنا لا تكون فلسفة تامة، ولا الشعر شعراً تاماً؛ ولذلك لم يرضيا حمزة شحاته الباحث الدؤوب عن الكمال؛ فالغذامي كان مشغولا بملاحقة النموذج البعيد، وهذا هو سبب ذهوله عن هذا الجانب، وحمزة شحاتة في كل ذلك ليس عصابياً بسبب خطيئة البشر الأولى، بل مبدعاً ذا بصيرة ناقدة، واختار بمحض إرادته التكفير عن هذا القصور الفني الذي لاحظه في إنتاجه بعدم النشر، ولهذا يقول «لا تكفي الندامة لمحو أثر الذنب.. التكفير هو الذي يكفي» (رفات عقل ص 47).

وهو الذي أوصى ألا يقع سبطه في نفس المأزق حين كتب في إحدى رسائله لابنته شيرين «إنكم تدفعونه إلى أن يتفلسف أو ينحرف فيصبح شاعراً ... لايموها بقى وكفاية لخبطة» (إلى ابنتي شيرين، الرسالة رقم 53 ص 189).

والعبرة هنا ليست بأن الكثيرين لم يروا هذه (اللخبطة) بين الفلسفة والشعر، فالمهم في المسألة هو أن حمزة شحاتة رآها، خصوصاً في الجزء الثاني من حياته، حين أصبحت متطلباته الجمالية والنقدية أعلى سقفا من قناعاتهم المحدودة، واكتشف أن شعره الذهني وفكره الشاعر، قد اختلطا رغماً عنه، بسبب طبيعة الخطاب الشعري والثقافي السائد آنذاك، وبهذا تنطبق عليه من الناحية الفنية عبارة أبي مدين (ظلمه عصره) وإن كان أبومدين يعزو ذلك إلى عدم التقدير الكافي، أو عدم تسنم المناصب الرفيعة بما يوازي مكانته الأدبية على غرار الأدباء الآخرين، فقد كان الأدب هو مكتب التوظيف الذي تشغل عن طريقه أهم وظائف الدولة.

حدثت كل هذه الملابسات في المجال الأدبي، وحدث ما يشابهها للمواقف الفكرية والسياسية، وهي مواقف انطوت منذ البداية على تناقض واضح، لأنها تتذبذب بين الالتزام بالإقليمية الضيقة جداً، والنزوع إلى الإطار القومي الواسع جداً، ولم ينجح هذا التذبذب في التحول إلى آلية احتجاج ناجعة على الواقع الحقيقي.

(4)

الرؤية الفنية:

وقد حاول الغذامي أن يفصل بين النص والسياق، ويطور اقتراحاً فنياً لمسألة التداخل بين الفكر والشعر، وسك مصطلحاً سماه (الشحاتية) (الخطيئة والتكفير ص 89) أي (النص المطلق لما خطه قلم حمزة شحاتة)، أو «النص الشحاتي الشامل» (السابق ص 93)، يقول: «ليس لدينا هنا شعر أو نثر إن الذي لدينا هو: النص الشعري» (السابق نفس الصفحة).

أي أن الأساس هو الذات، وليس الجنس الأدبي الشعري، أوالجنس الأدبي النثري؛ بحيث أصبحت الذات المبدعة وكأنها جنس أدبي.

ولكن هذا الاقتراح عليه ملاحظة من وجهين (إذا جارينا الغذامي في قصر الأمر على الناحية الفنية):

● الأول: أنه الخيار الذي لم يأخذ به حمزة شحاتة في حياته، للأسباب التي ذكرناها، وجاء بعد سنين طويلة من رحيله، وكان قد اتخذ قراره وانتهى بعدم الرضى عن إنتاجه، والتكفير عن ذلك بالانفصال عن سياق الأدب المحلي وعدم مواصلة الإنتاج، أو على الأقل عدم الاهتمام بالتجويد والتمحيص في إنتاجه؛ لأنه لن ينشره، إضافة إلى أن هذا الإجمال لا يتفق مع نظرة حمزة شحاتة التفصيلية، وشغفه بالكمال، خصوصاً وأن رأى الغذامي اقتضى استخراج الجيد من شعره، والجيد من نثره، ودمجهما مع بعضهما، أما غير الجيد فيقول عنه في عبارة مخففة إلى أبعد مدى «نبعده وننفيه إلى مكانه اللائق به» (الخطيئة والتكفير ص 93).

ولكن هل كان شحاتة يستطيع أن يبعد ذلك الشعر أو ينفيه؟. الوقائع تجيب بالعكس، رغم محاولاته المستميتة لإبعاد ذلك الشعر أو نفيه، ولهذا يقول:

يالها رحلة برانا بها الجهـ ـدُ ولكن قد عز فيها النكوص

(شجون لا تنتهي ص 60)

وقصائد الشاعر كما يقال مثل أبنائه، لا يدري أيهم أفضل حسب الأحوال التي تجري على الأبناء من جهة، وعدم سهولة نفي نسبهم من جهة أخرى، ولهذا فما كان سهلا عند الغذامي شطبه بجرة قلم، لم يكن بذات الدرجة من السهولة عند شحاتة.

ولابد أن الغذامي – بعد تحوله هو الآخر للدراسات الثقافية – عرف أن النصوص التي استبعدها، أو نفاها (حسب تعبيره) ربما تكون أقدر على

تمثيل السياق الثقافي أكثر من نصوص الفن الخالص، التي تدخل في دائرة سياقات أخر.

- والثاني: أن الغذامي استثمر هذا التحليل بعيداً عن مناط استدلاله؛ فذهب به إلى بديل بعيد (أي التكفير عن خطيئة البشر الأولى)، مع أن البديل القريب كان واضحا وقريب التناول.

وجانب الاتفاق مع الغذامي هو موضوعة التكفير؛ فقد كررها حمزة شحاتة في عباراته بصيغ مختلفة، ولكن هل كان يقصد بها التكفير عن خطيئة آدم وحواء كما ذهب المؤلف؟. الإجابة بالنفي طبعاً.

وذلك لسبب بسيط؛ وهو أن حمزة شحاتة قال بشكل مباشر وصريح لا يحتمل التأويل أنه يقصد التكفير عن قصور لم يعجبه في شعره ومواقفه، بعد نضجه العقلي والفني، وهو القصور المتعلق بتداخل الشعر بالفكر، وهو التداخل الذي لم ينتج شعرا محلقاً، ولا فكراً رصيناً..

ومن المستفيض أن أكثر المبدعين يكتشفون قصوراً في إنتاجهم المبكر، أو في مواقفهم المبكرة، ولكن أغلبهم ينظر إلى الأمر باعتباره مرحلة مضت بحلوها ومرها، ويتخطاها إلى مرحلة أخرى.

الذي حدث أن حمزة شحاتة لم يأخذ بهذا الخيار الشائع، بل اعتبر ذلك سوأة وخطيئة يجب التكفير عنها بالحرق والتمزيق وعدم النشر، والانفصال عن السياق الثقافي المحلي جسداً وإسهاماً، وهذا ليس مصادفة أو اعتباطاً، بل مرتبط بتمركز ذاتي تنامى لديه، وأدى إلى موقفه المعروف.

صحيح أن الكثيرين يرون أنه أقوى شاعرية وأكثر اندفاعاً من أقرانه، وبالتالي فإن موقفه من شعره ومن نفسه فيه الكثير من القسوة، ولكنه كان أكثر منهم تطلباً، ولا يكفيه ما اكتفوا به، فهو ينظر إلى الأمر على قاعدة:

ألم تر أن السيف ينقص قدره إذا قيل إن السيف أمضى من العصا

(5)

تداخل العام والخاص:

ومن الواضح أن حمزة شحاتة في بداية حياته الأدبية لم ينتبه لهذا التداخل من الناحية الفنية بين الفكر والشعر ولا للتناقض في المواقف؛ لأنه في تلك الفترة كان جزءاً من الخطاب الإصلاحي والنهضوي الذي يسود فيه المضمون ناصية الإبداع، سواء كان الخطاب فيه موجهاً للعقول، أو للضمائر والنفوس؛ لأن الهدف واحد، وهو الإصلاح والنهوض، وليس الناحية الجمالية ولهذا تختلط الجوانب الفنية والفكرية، فيدخل الخطاب الشعري عنده في المحاضرة الفكرية، يقول: «خاطبنا الضمائر والنفوس هذا الخطاب الشعري» (المحاضرة ص 105).

في حين ينتقل الخطاب الفكري إلى الشعر، يقول:

فزعت إلى شعري أواري به الأسى فقالوا أديب ناعم البال يفتن

وما أنا إلا ثائر فل سيفه وأسلمه الحامي فأثخنه الطعن

(الديوان ص 175)

وقد لمس الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي عضو رابطة الأدب الحديث في مصر هذا التداخل بين الشعر والفكر لمساً خفيفاً عندما قال: «إن حمزة شحاتة شاعر عبقري ضخم الشاعرية، ولكن لا بد أن يكون في شعره هفوات فنية، وكنا نريد أن نتحدث عن هذه الهفوات الفنية، ولكننا عاجزون عن الحديث عنها، نريد أن نعرف مدى فطنته للدقائق وإدراكه للتفاصيل، وبصره للأشياء، ومعرفته للجليل من المعنويات، ومدى تصرف شاعريته عندما تقع في الحرج، ومدى تخلصه بشعره من مأزق الفكر والفن جميعاً» (مقدمة شجون لا تنتهي، مطبوعات دار الشعب القاهرة 1975م ص 5).

هذه هي القضية ؛ فقد كانت له موهبة شعرية متميزة، وموهبة فكرية متميزة، فصار ذلك مثار الإعجاب والتقدير من معاصريه ومن جاء بعدهم من

المتابعين والدارسين، ولكن هذا كان مشكلته أيضاً؛ فهو يقول الشعر في أحيان كثيرة بعقل المفكر فيتحول إلى شعر ذهني، أو نثر منظوم، مما حدا بعدد من الباحثين إلى استبعاد أغلب شعرة (انظر مثلاً: الخطيئة والتكفير ص 93). كما أنه كان يكتب أفكاره الفلسفية والاجتماعية بخيال الشاعر، فتكون بعيدة عن مناط التحقق؛ وهذا ما جعل أبا مدين يقول في هذا السياق «ذلك أن تخطيطاً بدون تنفيذ لا يحقق شيئاً» (حمزة شحاتة: ظلمه عصره ص 10).

ومما يعمق أثر التحول في رؤيته النقدية أنها تصاحبت مع تحول شامل في مجمل رؤيته العامة، والتحول في حياته الخاصة، وهو أكثر الناس معرفة بذلك، فتداخل الشخصي مع الأدبي، والذاتي مع العام.

يقول – مثلاً – عن فشل زيجاته الثلاث «الزواج الأول غلطة، والثاني حماقة، أما الثالث فهو انتحار» (رفات عقل ص 95).

وربما كان هذا مطابقا لأطوار حياته الأدبية؛ فالزواج الأول بالشعر الذهني غلطة، والزواج الثاني بالفكر الشاعري حماقة، ثم كان الزواج الثالث بالنقد الذاتي القاسي، وهو انتحار أدبي، خصوصاً وأن مفهوم الانتحار عنده مفهوم إيجابي عكس ما هو شائع بين الناس.

وربما نجد جذور مثل هذا الانتحار في المحاضرة، يقول: «ما أود أن تكون خاتمتي بينكم موتاً بل انتحاراً فالانتحار – هنا على الأقل – أضمن لتحقيق معنى الاختيار من الاستسلام للموت ولعله أدل عندي على الحيوية وتركز الإرادة ووضوح الفكرة» (المحاضرة ص 27).

وهذا يشبه ما يسميه الغذامي «موته الخاص» (الخطيئة والتكفير ص 176).

والنتيجة التي انتهى إليها، لابد أن تكون لها مقدماتها الخاصة أيضاً، وأهم هذه المقدمات هو ما يسميه حمزة شحاتة «الصراع بين حقائق النفس وحقائق الدنيا». (الديوان ص 281).

فنجد أنه في المحاضرة كان ينفخ بالون (الرجولة) في فضاء البطركية الاجتماعية، ويستمع إلى موجات متتالية من عواصف التصفيق على مدى خمس ساعات. وكان ذلك عنده من حقائق النفس. ولكنه عوقب بثمان نساء؛ الفشل في ثلاث زيجات، و«مربية لخمس بنات» (إلى ابنتي شيرين ص 16). وكان هذا من حقائق الدنيا.

وفي المجال الأدبي أدرك أنه إذا كان في السياق المحلى (شاعر يجري ولا يجرى معه)، فهو في سياق أوسع يمكن أن يصبح (شاعراً ينشد وسط المعمعة)، وهو ما لا ترضاه نفسه المتأبئة.

ومما يزيد ردة فعله على التداخل بين الشعر والفكر، وبين حياته الخاصة والعامة، وتحول الطبيعة عنده إلى موقف، أنه اكتشف ذلك في وقت متأخر نسبياً يقول: «كنت الغبي الذي اتهمه الناس بالفطنة... لقد فهمت الحياة جيداً ولكن بعد فوات الأوان فلم يعد لهذا الفهم معنى ولا جدوى وهذا هو كل شيء» (السابق، رسالة 27 ص 117).

ويقول في ما يشبه الاعتراف، في رسالة أخرى «ماذا يمكن أن أكونه.. وماذا كان ينبغي أن أكونه شيء.. وما كنت إليه في آخر جولة شيء آخر هو الذي يبدأ منه القول وينتهي إليه.. النهاية هي التي تعطي البداية أو تسلبها معناها» (السابق، الرسالة رقم 45 ص 172).

وهو بوح خاص، ولكنه ليس معزولاً عن رؤيته العامة، يقول «التاريخ هو مجموعة الأكاذيب والمبالغات التي اصطلح الناس على تصديقها وتقديسها والاحتكام إليها» (رفات عقل ص 89).

(6)

القابليــة:

وإذا كانت تلك طبيعته، وهذا موقفه، فلابد من التطرق هنا لجزئية القابلية حتى يستقيم الاستدلال، ولتتضح جذور هذا التمركز، طبيعة وموقفاً.

كان حمزة شحاتة في بداية ظهوره الأدبي متميزاً عن مجمل معاصريه، ولم يكن هذا التميز مجرد صفة يوصف بها، بل كان قبل ذلك هدف شخصي، ثم تحول إلى قناعة ذاتية بالتفوق على من سواه، فهو يستمتع بإبهار سامعيه، والإعلان عن نفسه باستعراض المعلومات والمعارف التي حصلها، ويمكن الاستشهاد بقول أحد أقرب الناس إليه، وهو عزيز ضياء من أنه كان يأخذهم «فيما يشبه التحليق تارة والغوص تارة وراء موضوعه بحيث يرينا دنيا مترامية الأطراف، تلتف فيها خمائل الفكر، وتتفتح في ساحاتها مساتير الحقائق، تتلألأ في سمائها وأفلاكها أنهار من الضوء تمعن في أبعاد سحيقة، قد تحتاج لاستيعابها إلى منظار مقرب يسعفك بالتفاصيل ومقومات البناء والتكوين، وتسرف في الاقتراب والإشعاع، حتى تبهر البصر، وترهق أو تزلزل ما استقر في الذهن من القواعد والأسس للكثير من المسلمات والبدهيات» (المحاضرة، المقدمة ص 15).

ومن مظاهر الشعور بالتفوق الذاتي عدم ثقته في ذكاء سامعيه، وخير مثال على هذا استطراداته الكثيرة في المحاضرة، فهو يشرح ويكرر ويؤكد ويمثل، قبل الرجوع لصلب موضوعه مرات ومرات، حتى يمل هو نفسه، فيعود ويقول «أعتقد أنني أسرفت كثيراً في سوق الأمثلة وحشدها». (السابق ص 59).

وبهذا وجد نفسه متقمصاً ما يسميه عزيز ضياء «فنية الأستذة» (السابق ص 16)، لقد شرح لهم من أول الدرس أي من بداية الحياة.

وليمعن في الإبهار، نجده يمعن في التواضع الشديد إلى درجة المماحكة، يقول «وما نرى – بعد ما قلناه – دليلاً على براءتنا من تهمة التقليد أو ترديد المألوف أقوى من ضعف هذا البحث واضطراب مذهبنا فيه هذا الاضطراب الواضح» (السابق ص 33). ويلاحظ أنه يقول هذا الكلام لجمهور غفير قاطعه بالتصفيق أكثر من ثلاثين مرة. (السابق، المقدمة، ص 13).

وهو الذي قال في موضع آخر، من المحاضرة عن التواضع أنه «توكيد

للذات، وإيمان عميق بها، ويخطئ من يظنه إنكاراً للنفس واعترافاً بضعفها، وهو لهذا لا يكون في أروع صوره وأكثرها فتنة إلا إذا جاء دلالة قوة ممتازة» (السابق ص 74)، وهذا ما يعني أن تواضعه في بداية المحاضرة (دلالة قوة ممتازة)... وهكذا.

إذاً تلك الطبيعة التي تحولت إلى موقف، لها قابلية سابقة في شخصية حمزة شحاتة، ولم تنشأ من الفراغ.

(7)

خاتمة:

في الختام هل لنا أن نقصر رؤية حمزة شحاتة النقدية على شعره فقط، كما أراد هو بشكل غير مباشر، حيث لم يصرح بتلك الرؤية، للأسباب التي تقدمت؟

ألا يمكن أن تنسحب رؤيته على شعر الابتداعيين جميعاً، ومجمل السياق الثقافي المحلي بشكل عام، وإن كان هو قد انشغل بنفسه، وترك الآخرين لأقدارهم، ولكن شعره في الأساس جزء من ذلك السياق؛ بحيث تحققت فيه مقولة أبي مدين (ظلمه عصره) وأبو مدين يركز على الجانب الشخصي كما سبق، ويمكن إضافة الجانب الفني؛ فمع أن الرؤية النقدية لحمزة شحاتة كانت موجهة إلى شعره، فإنها من وجه آخر تصدق على مجمل شعر الابتداعيين في ذلك الوقت، وهنا نتعرف على بعد رابع إضافي، وهو: حمزة شحاتة الناقد، باعتبارها صفة جديدة مختلفة قد تمسح الصورة السلبية عن وعيه النقدي في مقدمته لكتاب الساسي شعراء الحجاز في العصر الحديث، وكل القرائن، وشهادات الشهود تدل على أنه هو الذي كتبها، رغم نفيه لذلك، وهذا النفي الشديد تأكيد إضافي على الدرجة التي وصل إليها تمركزه الذاتي.

وهل لنا أن نعرف – على المستوى الفكري – كامل أبعاد الخطاب

الإقليمي الضيق الذي تبناه في البداية، وتجاوزته الأحداث باتساع الكيان، وتراكم المكتسبات، ثم الخطاب القومي الشعاراتي الفضفاض الذي ساد في فترة من الفترات.

إن عملية المراجعة التي قام بها حمزة شحاتة - في جوهرها - لا تخرج عن دائرة الرد المباشر، على سلبيات الخطابين كليهما، وقد فشلا فعلاً في نهاية المطاف؛ فالوقائع على الأرض جاءت أكبر من الإقليم الضيق، وأقل من الأمة الواحدة ذات الرسالة الخالدة.

القضية أن حمزة شحاتة لم يصرح بنتيجة مراجعاته انطلاقاً من تمركزه الذاتي، وعلى الباحثين أن يقوموا باستكشاف أهم مفاصل هذه المراجعة أو التراجع، وهذا لا يمنع بأي حال من الأحوال أن حمزة شحاتة هو رائد المراجعة بهذا المعنى.

لا يستطيع باحث اليوم – فى مناسبة كهذه المناسبة التي نجتمع لها اليوم فى هذه الندوة – أن يتجاهل ما كتبه عبدالله الغذامي منذ سنين عن الأديب الراحل الكبير الأستاذ/ حمزة *شحاتة*. لقد أخذت فكرته التي جعلها عنوان كتابه «*الخطيئة والتكفير*» تفصح عن نفسها شيئاً فشيئاً وأنا أكتب هذا البحث، كلما انطوى منه أفق وبدا لي فيه أفق آخر. لم أكن أقدر وقد عزمت على الكتابة فى مبحث الأخلاق عند حمزة شحاتة، وهو مبحث خاض فيه مفكرون وفلاسفة لا يسعهم الحصر، أن فكرة الخطيئة أو الشعور بالذنب هي فكرة أساسية هنا. وإذن فلا مناص من أن يلتقي عقل حمزة وخلقه معاً، وهو القائل: «كانت الوحدة بين عقلي وخلقي تملي عليّ منهجا معيناً من السلوك يشبه قيداً لا يلين»[1]. وإذاً فالكتابة عن شخصه وتفكيره شيء واحد.

ولم يكن عبدالله الغذامى يدري – وهو يخرج حمزة شحاتة من الجنة التي سكنها أبوه الأول آدم ليعاني الشقاء – أنه يسلك سلوك من سبقوه من فلاسفة عالم المثال فى إخراج الشعراء من مدنهم التي حددوها لأهلها الصالحين. وكأن النية كانت مبيتة فى مكان ما من عقل صاحب كتاب الخطيئة والتكفير ووعيه، حتى أتيح لها أن تظهر على نحو صريح فى كتابه «*النقد الثقافي*» بعد نحو عشرين عاماً. لم يكن الشعر جريرة حمزة يومئذ، بل كانت جريرته أنه وارث أبيه آدم ونموذجه الذي انطوى على الوقوع تحت الإغراء وعصيان الأمر حين أكل من الشجرة المحرمة ورث شحاتة هذا النموذج من القدم. وصار هو ابن آدم الجديد، حاملاً خطيئة أبيه القديم. وظل ذلك مخزوناً فى داخل نفسه فى (اللاشعور الجمعي)، وتحت ضغطه كان حمزة شحاتة يكتب أدبه مستمداً مادته الإبداعية بالحدس، ومسقطاً على

رموزه صور حالاته اليومية، في مأساته الخاصة.. ويتم ذلك كله دون وعي من الشاعر[2].

ولم نكن ندري نحن أن هذه الشجرة المحرمة ستكون الشعر مرة أخرى، حتى قرأنا ذلك فى النقد الثقافي فى غير مواربة: «... الشعر أحد مصادر الخلل النسقي فى تكوين الذات وفى عيوب الشخصية الثقافية. ولنتصور الصور الثقافية الآتية: أ- شخصية الشحاذ البليغ (الشاعر المداح)، ب - شخصية المنافق المثقف (الشاعر المداح أيضاً). جـ - شخصية الطاغية (الأنا الفحولية). د - شخصية الشرير المرعب الذى عداوته بئس المقتنى (الشاعر الهجاء)[3]. هذه هي الصيحة الأفلاطونية القديمة وقد أطلعتها مثالية الغذامى من منافذ جديدة: كان أفلاطون يحمل على الشعر من جهات ثلاث: أولاً: من الناحية التربوية، وثانياً: من ناحية أسلوبه في التنوع والكثرة، وثالثاً: من جهة محاكاته لعالم المثل، أو من جهة أنه لا يحاكيه، وإنما يحاكي عالم الواقع الذى هو محاكاة له[4].

وإذا كان أفلاطون قد أقام مدينته الفاضلة على أساس من الفضائل الأربع الرئيسية وهى الحكمة والشجاعة والعفة والعدالة[5]، فإن حمزة قد أقامها على فضيلة الإسلام «الحياء»، وهى الفضيلة الأم لجميع الفضائل وقد ألزم نفسه بهذا المبدأ الذى أوجب له أن يكون قوة على صاحبه تمنعه وتكفه كلما جنح به الهوى أو مالت به الغريزة: أخذ نفسه به في كل صغيرة و كبيرة حتى كان سبباً وتفسيراً لجميع حياته، وكان قيدا لا يلين. لكنه فزع في ذلك كله إلى الشعر: لقد لجأ حمزة إلى ذلك الملاذ الوحيد أو الفردوس الجديد ليعينه على الشقاء ويواجه به واقعا تنكر للحياء وعزلة فرضها عليه فرضاً هذا الواقع نفسه، ولكنها كانت عزلة مسكونة بأرواح إخوانه ممن سبقوه في الثقافة العربية التي انطوت مع انطواء الحياء:

فزعت إلى شعرى أواري به الأسى فقيل أديب ناعم البال يفتنّ
وما أنا إلا ثائر فل سيفه وأسلمه الحامي فأثخنه الطعن

لقد عاد بى جهد السرى نحو غاية حرام على طلابها العيش والأمن
رأى الحسن قوم فاستطيروا بسحره وقال حكيم ما الغرام وما الحسن
أرانا عبدنا المال والجاه واللهى فماتت دواعي الكبر فينا، فما نحن
تغنى رفاقي بالمدام وفعلها ولو عرفوا سوء المغبة ماغنوا
أنحن وقد نال الجماد كرامة قطيع سوام لا يقام له وزن
وذكرت أجيالي بماضي عهودنا فهل ذكروها بعد لأيٍ وهل حنوا
رعى الله كداحين ناداهم الغنى وأمكنهم نيل المطالب فاستأنوا[6]

وما زهده في الدنيا ولا اعتزاله الشهرة وإيثاره الصمت إلا لزومه – على سنة أبى العلاء – ما رأى أنه يلزم من ربقة الحياء وألا يقرن بمن ذاع صيتهم ممن هم كما وصفهم في كتابه عن الرجولة، وقال فيهم: «الذين لا يستحون يتصدرون المجالس والذين يتوقحون يسيطرون عليها ويضحك الناس لهم تشجيعاً، وكأن الحياء ضعف كلما قل تأثيره في النفس كان الإنسان قوياً»[7] وعن دورهم في إفساد العقول: كان الناس يفتحون المدن بالقوة، فصاروا يفتحونها ويفتحون النفوس والأفكار بتسميم عقائدهم بالدعاية[8]. ولا نراه يبلغ أقصى درجات الحماسة والانفعال، كما نراه حيث يقول: إن متاعب الإنسانية ليست هي المتاعب التى يسببها المجرم الساذج الذي يقتنصه القانون بسهوله أو بصعوبة، بل هي المتاعب التي يسببها المجرم الذكي المهذب اللبق واسع الإدراك والخيال... وهو سبب متاعب الأمة وسبب انهيار الأخلاق فيها... وهو الذى يتصدر المجالس ويقود الأفكار ويسحر العيون ويخدر النفوس وينفق المال سخياً ويشترك في الأندية والجمعيات ويساهم في وضع القوانين ويكتب في الصحف وينظم الشعر ويعظ ويتولى تربية الناشئين ولا يترك وراءه دائما إلا آثار الجد والرصانة والسلوك الموزون والسمعة الطيبة[9].

وهكذا نستطيع أن نفهم لماذا كان رد فعله عنيفاً تجاه ذيوع الصيت

والشهرة وأن يعرفه الناس. لقد أراد أن ينأى بنفسه عن هذا كله وألا يذكر حيث يذكر هؤلاء. ولم يكن شحاته بدعا في هذا السلوك فكثير غيره زهدوا هذا الزهد ونأوا هذا المنأى. وحافظ الشيرازي هو الذى كان يقول: كلما ثارت دوامة الغبار في الخارج فلوثت جميع الوجوه، رجعت إلى بيتي وأغلقت عليّ بابي. وحمزة يقول: إذا ذهبت أقيس الرجل بصداه في جيله، فإنما كنت أقيسه بأفشل المقاييس وأكثرها خداعاً، لأنى ناظر إلى السعة الظاهرة، لا إلى العمق المتخيل[10]. ومهما يكن من أمر فإن حمزة شحاتة سعت إليه الشهرة بالرغم من ذلك كله ولم يسع هو إليها، إذ يقول: لست مسئولاً عن هذه الشهرة الزائفة التى ظللت أقاومها منذ بدأت تلتف حول عنقي[11]. والغزالي هو الذي تحدث عن فضيلة الخمول وجعل طلب الشهرة أمراً مذموماً، ولكنه لم يدع مع ذلك إلى التجرد من طلب المكارم التي توجب ذيوع الشهرة وبعد الصيت، وإلا فليس ثمة شهرة تزيد على شهرة الأنبياء والخلفاء الراشدين وأئمة العلماء، يقول: المذموم طلب الشهرة، فأما وجودها من جهة الله سبحانه من غير تكلف من العبد فليس بمذموم. وهي فتنة على الضعفاء دون الأقوياء، وهم كالغريق الضعيف إذا كان معه جماعة من الغرقى، فالأولى به ألا يعرفه أحد منهم ، فإنهم يتعلقون به فيضعف عنهم فيهلك معهم. وأما القوي فالأولى أن يعرفه الغرقى ليتعلقوا به فينجيهم ويثاب على ذلك[12].

وفكرة الخطيئة من الأفكار الشائعة في الثقافة المسيحية، وهى من الأفكار الأساسية فيها أيضاً. ولم يستعملها الغذامي بهذا اللفظ من عنده، بل كان حمزة شحاتة نفسه هو الذى لفت الانتباه إليها حين قال: لم أكن راضيا قط عن أثر من آثاري الأدبية بعد تأمله ولذلك لم أفكر في جمع هذه الآثار. ولا شك أن قدرتي لا تجاري شعوري بالكمال أو بما يدنيني منه. إنني أشعر باختناق واشمئزاز من خير ما يتقبله الناس من إنتاجي، لأني أحس بدقة متناهية كل جوانب النقص فيه، مهما خفيت. وعبثاً أحاول التخلص من سيطرة شخصية الناقد على اتجاه ما أنتج. إنها ظاهرة قد تفسر بضعف الثقة في الذات، أو بأنها أثر للشعور بالخطيئة. إنني على استعداد لتقبل كل

تفسير مهما كان قاسياً، ولن أدافع عن نفسي أو أبرره[13]. وهنا نتوقف عند عدة أمور تجتمع جميعاً حول معنى واحد. فالشعور بالخطيئة، وتعريض النفس لقسوة الآخرين دون إشفاق عليها أو رغبة في حمايتها والتخلي عن الدفاع عنها، بل السخط عليها الذي يظهر في السخط عما يصدر عن صاحبها من آثار أدبية. والشعور بالرغبة في الكمال الذي هو في حقيقة الأمر طلب لما يعجزها ومعلم ينصب لها لتظل تلهث وراءه في عناء، وسيطرة شخصية الناقد التي لا يكون المعنى منها إلا طلباً جديداً للهجوم على النفس وشن الغارة عليها، كل أولئك مما قد يغري بأن نستدعي إلى المشهد كلام فرويد عن الأنا العليا superego. وقد يروقنا كلام فرويد حين نرى انطباقه على الحالة التي بين أيدينا، وهي حالة حمزة شحاتة الذي أمعن في عقاب نفسه على ما أشار الغذامي في الخطيئة والتكفير. يقول فرويد كلما سيطر على امرئ حب الفضيلة رأيته صارما في سلوكه قليل الثقة فيما يفعل، حتى ينتهي الأمر إلى أن نرى أهل الورع أكثر الناس تأنيبا لأنفسهم ودمغا لها بالخطيئة، إلى أن يقول: إن الاحباطات أو ما يمني به صاحب السلوك الورع من سوء حظ يقوي وازع الضمير فيه. فالملاحظ أنه كلما طابت الحياة للمرء وسارت أموره سيراً حسناً، مال ضميره إلى التساهل وترك نفسه على هواها ، حتى إذا لاحقته الكوارث أقر بالخطيئة على نفسه وزادت مطالب الضمير فيه وألزم نفسه بألوان التقشف وعاقبها بصنوف من العقوبات تكفيراً عن الذنب وتعبير عن التوبة[14].

فكرة الخطيئة إذاً، أو الشعور بالذنب، هى فكرة ملهمة التقطها الغذامي الذي كان يضرب في عمق التحليل النفسي دون أن يرجع إلى فرويد، وإن كان قد استطاع أن يضع نموذجاً أوليا مناظراً للنموذج الذي عول عليه فرويد في كتابه عن الطوطم والتابو، حين أرجع المبدأ الأخلاقي، لا إلى آدم الأب الأول للبشر، ولكن إلى الأب الأول للقبيلة الأولية الذي قتله أبناؤه ليتقسموا نساء القبيلة من بعده: شعر الأبناء عندئذ بالذنب. وتلك هى البداية الأولى التى تشكلت منها – في زعم فرويد – الأخلاق الإنسانية[15].

إن الأنا العليا هذه الطاقة من الذات التي تتجه إلى ملاحظة النفس وانتقادها والهجوم عليها ، تهيئ متنفسا للدوافع العدوانية نفسها عند المرء، ولكنها – هنا – تتجه إلى الداخل، إلى الذات[16]. الأنا العليا إذاً قد تكون أداة في يد ما يسميه فرويد «الهو Id»، وهى منطقة الغرائز – أي الشهوة والميول البدائية في القتل والتدمير عند الإنسان. وهنا نراها شديدة العدوانية تجاه «الأنا» فتشعرها النقص والفساد، بل قد تدفع المرء إلى إلحاق الأذى البدنى بنفسه[17].

الأنا العليا هى ذلك الجزء من الشخصية الذي يتصل بالجانب الأخلاقي، وشقاها معا الضمير والمثل العليا. أما الضمير فيرتبط بالنواهي التي تقف في وجه الغرائز التي تبحث عن متنفس مباشر لها في سلوك طائش ينزع إلى التدمير أو في تحقيق رغبة غريزية تتصل بالشهوة، أو قد تبحث عن متنفس غير مباشر تتكفل به «الأنا» التي تعمل على تحقيق الرغبات بصورة مقبولة من المجتمع. الضمير يعترض كلاً من «الهو» و«الأنا» معا ويحاول صرف «الأنا» عن تحصيل اللذة من جهة وعن التعامل مع الواقع – الذي هو وظيفة الأنا – من جهة أخرى. عمل الضمير يختلف عن عمل «الأنا» في أن هذه تسعى إلى تأجيل رغبة «الهو» حتى تتخذ التدابير اللازمة لإشباع الغريزة دون الاصطدام بمعايير المجتمع، على حين يعمل الضمير على القضاء نهائياً على التفكير في إشباع اللذة. الضمير يقول للغرائز «لا»، أما الأنا فتقول: «لننتظر»[18]. والشق الثاني من الأنا العليا، وهو المثل الأخلاقية التى يتشربها الأبناء من آبائهم، تعمل بلا توان من أجل تحصيل الكمال. والمثل العليا تتصل بما يجب فعله، كالنظافة والنظام، والفضائل المختلفة. وعندما تتوحد الأنا بالمبادئ الأخلاقية تنتابها مشاعر الزهو والفخار، كنوع من المكافأة أو الثواب. وعندما تتوحد بنقائصها تنتابها مشاعر الخزي والعار أو الشعور بالذنب. الشعور بالفخر ثواب معنوي والشعور بالذنب عقاب معنوي كذلك يرجعان – في رأى فرويد – إلى ما في حياة الطفل الأولى من رضا

الوالدين أو سخطهما، باعتبارهما - أعني الرضا والسخط - مثالين على الثواب والعقاب[19].

وفي ضوء هذه الأفكار يمكن لقائل أن يقول إن حمزة شحاتة يمعن إمعانا آخر في عقاب الذات بحرمانها من المكافأة التى تأتيها من قبل إرضاء الأنا العليا أو قيم الفضيلة التي ألزم نفسه بها، فنحن لا نكاد نرى أثراً في كتاباته إلا لكبت هذا الشعور بالزهو، وكأنه ذنب آخر يجب التبرؤ منه كذلك بعقاب النفس.

وللفيلسوف الألماني نيتشه في مسألة الشعور بالإثم وتبكيت الضمير مبحث طويل في كتابه عن أصل الأخلاق لا يختلف في جوهره عما ذكره فرويد، وربما استنبط هذا كلامه منه، حيث رأى أن الغرائز - هنا - تتجه إلى الداخل بدل انفجارها في الخارج، وهو ما نجم عنه لدى البشر ما سمي «بالنفس»، وقد كان ذلك بتأثير التحول الذي حدث في تاريخ الإنسان وكان أكثر التحولات التي خضع لها جذرية. ذلك التحول وقع عندما وجد نفسه مكبلا تماماً بأغلال المجتمع. وحالته هنا حالة الحيوانات المائية التى تضطر إلى التكيف مع حياة اليابسة: «أنصاف الحيوانات هذه - يقصد البشر - التى طالما اعتادت على الحياة الهمجية، على الحرب وعلى التجوال المتشرد والمغامرة تجد غرائزها فجأة وقد انحطت قيمتها وغدت عديمة النفع». إنها تكره إكراهاً على المشي على قدميها، على أن تحمل نفسها بنفسها بعد أن كانت المياه تحملها. عبء هائل تنوء به وهى تشعر بعجزها عن أداء أبسط الوظائف. وفي هذا العالم الجديد المجهول لم تعد تملك وسائل إرشادها السابقة - تلك الغرائز المنظمة المعصومة عن الخطأ بفضل لاوعيها. لقد أصبحت مقتصرة على التفكير والاستنتاج والقيام بحسابات وربط الأسباب بالنتائج. أصبحت مقتصرة على الوعي - أضعف عضو من أعضائها. أضف إلى ذلك أن الغرائز القديمة لم تتخل عن متطلباتها دفعة واحدة ، بل كان من الصعب وغالبا من المستحيل تلبيتها، فكان عليها على وجه الإجمال أن تبحث

عن تلبيات جديدة مستترة. فجميع الغرائز التي لا مجال لتصريفها أو التي حالت قوة قمعية دون انفجارها في الخارج تنقلب إلى الداخل.. إن الإنسان الذي يدفعه افتقاد الأعداء الخارجيين إلى اضطهاد النفس والتآكل - إلى تحقير الذات هو الذي يصبح مستنبط «الضمير المتعب»[20].

ولكن هل يجب أن يكون آخر المطاف هذه الأفكار؟ هل يجب أن نقتنع أن هذه الأفكار هي الكشف السحري عن نفسية حمزة شحاتة؟ إن الأخلاق - كما كان يراها حمزة - هى آخر الأمر رجل: الرجولة عماد الخلق الفاضل. هذه رؤية تورث النفس حماسة ودفئاً يبعثان على الأمل واندفاعة الطاقة. وهذا هو الفرق بين كلام وكلام ورؤية و رؤية. بين رؤية هذا شأنها وأخرى لأصحاب التحليل النفسي تورث الانقباض وكلال النفس واليأس من جدوى ما نصنع. الفرق فرق همة وانبعاث نفس: لا يرجع الفرق إلى شيء من دقة بحث أو عمقه أو اتساع معلومات صاحبه وقدراته على الاستنباط والإغراب الذكي المدهش في وضع المنظومات الفكرية.

ولكن لنمض في جولة أخرى مع أفكار النقد الثقافي. ولنقل مرة أخرى إن حمزة شحاتة قد تحوَّل كذلك - برصانته بوصفه راعياً للأخلاق تلك الرصانة التي شن عليها صاحب كتاب أصل الأخلاق، الهجوم - نقول تحول حمزة إلى قوة قمعية أيضا تمارس عملها على المرأة، كما مارست هذه القوة عملها عليه هو نفسه. المرأة في الجملة العظمى من شعره موصوفة بالكذب والرياء ونقض العهود - تلك العقود الاجتماعية المؤسِّسة للأخلاق على ما رأى نيتشه الذى أرجع أصل الأخلاق إلى فكرة البيع والشراء والدائن والمدين: «بوسعنا أن نقول إنه حيث يوجد في أي بقعة من الأرض شيء من الوقار، من الرصانة، من الألوان القاتمة، يظل هناك شيء من الهلع الذى كان يتحكم أينما كان فى الماضي في المعاملات والالتزامات والوعود: إن الماضي البعيد المظلم الفظيع يحركنا ويتأجج في دواخلنا عندما نصبح رصينين»[21].

المفهوم الأخلاقي الأساسي، وهو الخطيئة، كما يقول نيتشه، يستمد أصله من فكرة الدين، فلم يكن العقاب - إذا نحن تتبعنا نشأة الأخلاق -

ضرورة مترتبة على الذنب، بل على الغضب الذي ينبعث عن ضرر ما سببه شخص ما لغيره. وكل ضرر لا بد من التعويض عنه بضرر مقابل أو ألم يعانيه مسبب الضرر. الضرر دين يتم استرداده بما يكافئه من الألم. هذا قانون ترجع قوته إلى قوة العلاقات التعاقدية بين الدائن والمدين. وقد كان بوسع الدائن – فيما مضى – أن يمتهن جسد المدين أو يقتطع منه جزءاً يراه متناسباً مع أهمية الدين. ولذلك اقترن الذنب بالشقاء. يقول نيتشه: «الشعور بالواجب استمد أصوله من العلاقات بين المشتري والبائع، بين الدائن والمدين وهي أشد العلاقات بدائية. ولم توجد درجة من الحضارة إلا لوحظ فيها شيء ينتمي إلى طبيعة هذه العلاقات»[22].

إن الذي يعنينا من ذلك كله أن العلاقة بالمرأة معرضة دائماً لذلك التوتر القائم بين الدائن والمدين. ففكرة الوفاء التي هى عقد لازم بينهما مرتبطة بفكرة الحماية التي يبسطها الطرف الأقوى على الآخر، الحماية التي تبسطها الجماعة على الفرد مقابل انضوائه تحت لوائها. علاقات الجماعة مع أعضائها هي عموماً علاقات الدائن بالمدين فهي توفر له الحماية وتقيه الشرور التي يتعرض لها بسبب أعمال عدوانية ضده يظل الغريب عرضة لها: المذنب هنا يخون العهد فلا يقوم برد ما أخذ. وكل ذنب له كان يمكن التكفير عنه إلا أن يخرج على الجماعة ويقاطعها ، فحينئذ يعامل معاملة العدو الأجنبي[23]. هذا حال المرأة التي تعلن الفراق أبدا القطيعة يتوجسها شاعرنا. دائماً جاء ذكر المرأة حتى وهو معها:

سعاد هذا موعد اللقاء قد دنا
وقبل أن أراك في أرجوحة القمر
تسمر الخيال قلقا من رهبة الوداع
سعاد لو كان لقاء ليس بعده وداع
وليس بعده فراق
أخاف لحظة الوداع أن تكون لحظة الفراق[24]

وحتى حين تعود إليه المرأة تعود غريبة يتلقاها غريب، لا تكفر الدموع عن خيانة الفراق والهجر:

عدت كالطارق الغريب تلقاه - على غير ما يريد - غريب

أمسك الخائن المشبع باللعنة عيناك رمزه المثقوب

فابك ما شئت لن يطهرك الدمع ولو أنه دم ولهيب[25]

هل كان حمزة شحاتة يطلب من المرأة أن تكون مولهة مثله بالقيم العليا للجماعة. لعل ذلك ما يمكن أن يشي به بيته الشعري من قصيدة «غادة بولاق»:

هل أنت بالمثل العليا مولهة رأيتِ واقعها زيفاً فآساك[26]

الأخلاق - كما قدمنا - هي آخر الأمر كما يراها حمزة شحاتة رجل. لم يكن شحاته أول من قال بذلك في الثقافة العربية، سبقه من شعراء الأخلاق زهير بن أبي سلمى الذى جعل الوفاء رجلاً حين قال:

وما أدري وسوف إخال أدري أقوم آل حصن أم نساء

كان كلامه عن الوفاء - تلك العلامة التى يعرف بها الرجل. كان حمزة مسبوقا بالتفكير العربي القديم في القصة التي تقول إن رجلا يقال له الوفاء ابن زهير رأى في منامه أنه «حاض»، وهذا معناه أنه عرض له ما يعرض للمرأة دون الرجل، وقال له معبر الرؤيا حين عرضها عليه: غدرت أو غدر أحد من أهلك. فهل نفهم هذه الرجولة على أنها تهميش الأنثى لصالح الذكر، أم تهميش الضعف لصالح القوة، والرجولة قوة كما يقول حمزة، وهي حينئذ قوة النفس وقوة الاحتمال، والضعف ضعف النفس وضعف الاحتمال؟

وهنا نأتي إلى الشق الثاني من مبحثنا في حمزة شحاتة، وهو كلامه في الأخلاق ، يعني عقله، بعد أن تكلمنا في خلقه. إن فهم حمزة شحاتة الإنسان لا يكتمل إلا إذا التمسنا هذا الفهم فيما كتبه عن الأخلاق التى جعل عمادها الرجولة.

والنظرية الأخلاقية هي ذلك الفرع من الفلسفة الذي يعنى بدراسة السلوك الإنساني من حيث هو صواب أو خطأ، أو بعبارة أخرى يدرس المبادئ الأخلاقية للمجتمعات الإنسانية والمعايير التي ينطوي عليها السلوك في كل منها، ولذلك يتنوع تنوع هذه المجتمعات. وقد ذهب السوفسطائيون قديماً إلى أنه لا توجد ثمة معايير مطلقة في الحكم الأخلاقي، وإنما هي كلها مسائل نسبية، وذهب أفلاطون – في مقام الرد عليهم – إلى أن مثال الخير له وجود مطلق يظهر في أمثلة متحققة في الواقع، واختلف عنه أرسطو بأن المثال لا وجود له إلا فيما يتحقق فيه من تلك الأمثلة[27]. غير أن ذلك كله لا ينفي أن الواقع الأخلاقي للمجتمعات قد يكون وهو الأعم الأغلب – منافياً للمثل العليا لها سواء كانت هذه المثل العليا تختلف بناء على ثقافة كل مجتمع، أم كان لها طابع إنساني عام يحكم به العقل وحده دون الثقافة التي تختلف من زمن لزمن ومن أرض لأرض. وكلام أصحاب التحليل النفسي هنا أن «الأنا العليا» ليست انعكاساً لسلوك الأبوين ولكن للأنا العليا عندهما. قد يقول الأب شيئاً ويتصرف بخلافه، لكن ما يشكل المعايير الأخلاقية للطفل إنما هو ما يقوله الأب ويعززه الثواب والعقاب. فالأنا العليا بمثابة العربة التي يحمل عليها الموروث الثقافي من جيل لجيل[28].

وتربية الخلق عند حمزة ينشأ عنها ما يسميه «العقد العصبية»، وهي تشكل ردود أفعال المرء ومواقفه تجاه ما يصادفه ويعترض حياته مما يتطلب الفعل أو رد الفعل. وهذا ما يجعل بحثه داخلاً في صميم الدرس الثقافي، بل يمكننا أن نعيد تعريف الثقافة على أنها ذلك المركب الذي يتألف من مجموع العقد العصبية التي تنشأ عند الفرد، إذ هي التي تحكم سلوكه وتوجهاته وتلازمه فيما يأتي أو يدع من أفعال. العقد العصبية ترتبط بالتربية ارتباطاً وثيقاً – ترتبط بما يرى الفرد من مظاهر السلوك، فالأخلاق إنما ترجع إلى تربية البيت الأولى وتربية الزقاق الأولى إذا استحالتا إلى مشاعر وعقد عصبية[29]. والتربية السيئة كالتربية الحسنة، فيما ينشأ عنها من عقد عصبية تشكل سلوك الأفراد. فالمدرسة – كما يقول حمزة – تلقن الطفل

الفضائل لكنه لا يرى أثرها على أستاذه، بل يراه يكذب ويخاف ويراه بخيلا ضيق الصدر لا يرحم ولا يعف إلا في الظاهر[30]، فينشأ على سلوك مربيه يدعو إلى الفضائل ولا يعمل بها، هنا تنشأ العقد العصبية الخطرة كضعف الحياء.

وقد بنى حمزة شحاتة فكرته عن الأخلاق على ما قرأه من فلسفات وأفكار، يأتي كثير منها في جملة المذهب التطوري القائل بتدرج الإنسان في مراحل تاريخه المختلفة، ورأى أن العلاقة بين الأطوار الاجتماعية الأولى والبحث في الأخلاق من أوثق العلاقات وألزمها لباحث يريد أن يحدد الأخلاق ، وإن كان الأمر يكتنفه صعوبات جمة[31].

لقد أكد على عنصر القوة في كلامه على نشأة الفضائل، ولكنها - هنا في هذه المرحلة الأولى - القوة البدنية التى يمثلها الرجل. يقول: «في الطور البدائي من الحياة تكون القوة العارية مبدأ الإنسان وقانونه وتكون الرجولة رمز هذه القوة لأن للأنوثة فيه حدها الذي لا تتعداه ... فالرجولة في هذا الطور شيء يتعلق بقوة الجسد، لا بقوى النفس ووشائج أطوارها الباطنة»[32].

وهو بهذا يشير إلى أصل راسخ في نفوس البشر نحو تقديس القوة راجع إلى طور بدائي قديم، لأنها كانت مصدر الإعجاب والتقديس في الرجل ، ثم: «انشطر تقديس القوة إلى شطرين، تحول أحدهما إلى قوة ذات سجايا نافعة لجماعة الضعفاء فاتسع مجال التطور والظهور والتأثير، لأنه قوة نبيلة معقولة. والأخرى قوة لا تخرج من حدود ذاتها الضيقة»[33].

لكن الغلبة النهائية في أمر الفضائل لقوة النفس، لا قوة البدن ، فنحن لا نعجب بفضيلة إلا وفي أطوائها دلالة على قهر النفس وكبح غرائزها، اعترافا بقيمة ما يصعب اكتسابه، فلولا المشقة لساد الناس كلهم[34].

إن القوة الجسدية التي كانت منشأ الفضائل في الطور الأول من تاريخ الأخلاق تؤول في الطور النهائي إلى القوة النفسية. وفي كلتا الحالتين نحن

نستعمل كلمة واحدة للدلالة عليهما مما قد يوقع في خلط لا يمكن تجنبه إذا تعلقنا بما في كلمة «الرجولة» من دلالة مادية لا معنوية.

ويرى حمزة شحاتة أن الرجولة تتجلى في أمثلتها من دعاة الإنسانية وصناعها - أولئك الفقراء والضعفاء المشردين الذين تتنكر لهم الحياة حتى ما تبض بقطرة ويتنكر لهم الناس حتى ما يعرفون الرحمة. إن الحياة لا تحابيهم بالنجاح الترابي إلا نادراً فهل هذه الصفات جميعاً لا تنطق بحمزة شحاتة نفسه. ربما تعجبنا لأن الرجل كان دون الثلاثين حين ألقى محاضرته التي ساق فيها هذه الأفكار، أعني أيام العنفوان وإقبال الحياة والشباب والمعارك الأدبية، ولكنه كان يحمل في عمق كيانه مصيره الذي انطوى على قهر النفس والقوة التي لا تنهزم لإغراء ولا تنحني لسلطان.

إن الرجولة التي ضرب لها حمزة مثلاً بقول النبي: «يا عم، لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في يساري على أن أترك هذا الأمر ما فعلت حتى يظهره الله أو أهلك دونه»، هى غاية الفضائل إذ تتجاوز بواعثها من الطمع في المثوبة أو الخشية من عقوبة، ذلك أن الفضائل - كما ينتهي هو في تحليله - إنما تنتسب إلى أنانية الإنسان وشعوره الخفي بالمصلحة[35]، فهي أنانية مهذبة مقابل الرذائل التي هي أنانية عارية.

ويؤخذ من ذلك أن الفضائل ليست متمكنة في الطبع الإنساني، وإنما هي تحصيل واكتساب يتحرك من بواعث وغايات، ولذلك هي متغيرة على الدوام متوقفة على ملابسات الزمان والمكان، وليس كذلك الرجولة التى هي طبع ثابت ونظرة مركوزة، فالفاضل يقود نفسه أو يقسرها على غير طبيعته، أما الرجل فتقوده نفسه وتقسره ويقوده طبعه القوي وفطرته العارمة وإيمانه الصارم[36].

وقد كتب لسنج - من قبل - عن تربية الجنس البشري، وكان أساس فكرته أن التربية التى ينهض بها الوحي بالنسبة للجنس البشري، وهو يمضي في مراحل تطوره المختلفة، يمكن مناظرتها بالتربية على مستوى الفرد

الواحد. فالوعي الإنساني يتدرج في معارفه تدرج الطفل في مراحل حياته. وكما تقتضي التربية نظاماً قائماً على تنمية القدرات الإنسانية، لأن الإنسان لا يستطيع أن يتعلم جميع الأشياء مرة واحدة، كذلك الوحي يعطي البشرية – على مدار تاريخها – بمقدار ويتدرج في التجربة، فينتقل من مخاطبة شعب مغرق في المادية والفلظة إلى مخاطبة شعب تصوراته أرحب آفاقا وأكثر نبلاً وأقرب إلى الصواب[37].

وإذا كان التقابل الذي يراه لسنج – على كثرة ما في كلامه من خلط وتجديف – بين اليهودية والمسيحية تقابلاً بين المادية والروحانية، فإنه لم يجاف الصواب حين رأى الطريق الذي يتقدم فيه الجنس البشرى نحو الكمال، هو نفسه الذى يجب أن يسلكه عاجلاً أو آجلاً كل فرد على حدة. وحين يقول: «سيأتي يقينا هذا العصر – عصر الاكتمال الذى لا يحتاج الإنسان فيه أن يطلب من المستقبل دافعاً لسلوكه – حينئذ يفعل الخير لأنه خير، لا لأجل الجزاءات التي فرضت قبل ذلك»[38].

وحمزة من القائلين بوحدة الفضائل فهي ترتد جميعاً عنده إلى الحياء الذي يضمن لها جميعاً سلامتها من شبهة الأنانية. يقول: للفضائل في رأينا جماع هو الحياء والرحمة والعدالة، وقوام هذا الجماع الحياء. إن كل صفة فاضلة مردها إحدى ثلاث صفات من جماع الفضائل أولا ومردها الحياء أخيراً. والصلة هنا ليست صلة الجزء بكله، لكنها صلة الفكر المحس والوجدان الشاعر والضمير المبصر[39]. فهو كالغزالي وغيره من المنظرين للأخلاق، كسقراط أو أفلاطون. كان سقراط يجمع الفضائل كلها في العلم، فالفضيلة عنده واحدة[40].

ونجد الفكرة نفسها عند أفلاطون الذى رأى أنه مهما اختلفت الفضائل فهي ليست إلا أسماء لفضيلة واحده[41]. والفضائل الأساسية أربعة، وهي العفة والشجاعة والحكمة والعدالة. وهذا راجع إلى أن النفس تنقسم عنده إلى ثلاث قوى: القوة الشهوية والقوة الغضبية والقوة العاقلة،

ولأن القوة الشهوية ينبغى أن تكون في خدمة القوة العاقلة وأن تستعين بالقوة الغضبيه من أجل أن تحكم نفسها، كانت الفضيلة التي تحتاجها هي العفة أو ضبط النفس، كذلك فالقوة الغضبية فضيلتها الشجاعة لخدمة أغراض القوة العاقلة وتنفيذ أوامرها، ثم القوة العليا، وهى العاقلة التي وظيفتها أن تحكم وأن تميز الخير والشر فضيلتها الحكمة. أما الفضيلة التي تحقق الانسجام بين هذه الفضائل الثلاثة، فهي العدالة[42]. ولم يخرج الغزالي عما قال به أفلاطون حين ذكر أمهات الفضائل[43]. على أن هذه الفضائل كانت قد استقرت في الثقافة العربية قبل الغزالى بزمن بعيد وقد ذكر قدامة بن جعفر الفضائل النفسية فجعلها العقل والعفة والعدل والشجاعة[44]. فلم يخرج عما ذكره أفلاطون والغزالي فيما بعد.

ويعرف حمزة الحياء بأنه صفة طبيعية مظهرها الترفع الأدبي المتطرف عن الاستجابة لرغائب النفس إذا شعرت بأن في هذه الاستجابة ما يشينها، ولو كان مباحاً يأتيه الناس[45] وإذاً فالحياء هو القوة التي تقابل الشهوات وتعترض طريقها، وهي كذلك تساوي العفة في عرف الفلاسفة المثاليين أو ضبط النفس.

والحياء والرجولة عند حمزة صنوان، فالحياء كالرجولة قوة ولكن على صاحبها، إنها القوة التي تمنعه استعمال القوة جوراً واعتداءً. والحياة الصارمة التي فرضها حمزة شحاتة على نفسه انقيادا لحكم الفضيلة عليها، تستمد من الحياء أساساً. وكان أفلاطون يقول: عدم ارتكاب الظلم مهما جر على الإنسان من ألم هو الخير الدائم. ومن أجل ذلك فخير للإنسان أن يتحمل الظلم من أن يفعله[46]. ولذلك كان الحياء خلق الإسلام. وقد قال النبي ﷺ: لكل دين خلق، وخلق الإسلام الحياء. وكذلك: الحياء والإيمان مقرونان فإذا سلب أحدهما تبعه الأخر.

وإذا كان الضمير إنما ينهض علي الحياء، وهو أساس الخلق الإسلامي الحق، فإن تقويض هذا الأساس ما انفك يتخذ أشكالاً مختلفة، حتى قال

بعضهم ممن يوسمون بأهل الفكر إنه عيب فى الرجل وكمال للأنثى. يقول الأستاذ حمزة شحاتة: لا توجد بين الفضائل فضيلة تعرضت لما تعرض له الحياء من الامتحان بسوء النظرة وقصرها. أقصى ما يبلغه من التقدير أن يدعي شعورا بالنقص أو فرقا من الشماتة والتقصير فى الرجل، وأن يعتبر ضابط العفة وصمام الأمن فى أخلاق المرأة ودوافعها الطبيعية، حتى بلغ سوء النظرة إليه أن يعتبره بعض الأساتذة المعدودين من المفكرين فى مصر كمالاً للأنثى وعيباً للرجل. وأول ما ينزل إليه أن يعد دليلاً على ضعف الجهاز العصبي. أما آخر ما ينزل إليه، فأن يعتبر أول خطوات البله والعته وفتور الحيوية حتى يختلط بالجبن والخور وقصر الفكر وفقدان الثقة بالنفس. هذا فضلا عن التربية السيئة التي تشكل عقداً عصبية خطرة لدى الطفل فى حياته الأولى تلقي فى روعه أن الحياء لا يكون إلا ضعفاً، فهو يرى الذين لا يستحقون يتصدرون المجالس والذين يتوقحون يسيطرون عليها .. إذن فالحياء ضعف كلما قل تأثيره فى النفس، كان الإنسان قوياً. وهذه عقدة عصبية خطرة.

لقد مضى حمزة وراء مثله الأعلى فى الرجولة التي هي الحياء حتى كان سبيله فى جميع ما أتي وما ترك: «كانت الوحدة بين عقلي وخلقي تملي عليّ منهجاً معيناً فى السلوك يشبه قيداً لا يلين... فأنا تحت وطأة هذا المنهج أوثر الهزيمة النظيفة على الانتصار القذر وتتقزز نفسي من النضال الحقير»[47]. ومرة أخرى يتحدث عن قوة المقاومة التي هى قوة الحياء، فيقول: لم أكن عالة على المجتمع. ألا يكفي هذا أن يجعلني مواطنا أقاوم عوامل الانحطاط. إنه عمل سلبي يصلح أن يكون مثلاً من أمثلة ضبط النفس[48].

ولا يعني هذا أنه كان راضياً عن حياته، لأنه إن كان نجح فى الاختبار الأول أو العمل السلبي بالخلوة التي يطلب مثلها الفيلسوف والاغتراب الذي يكون سلاح المفكر الواعي - بتعبير أدورنو - ضد تحجر الثقافة، فإن

الظروف لم تهيئ له العودة إلى المجتمع ومعه أسلحته الجديدة التي استمدها من عزلته ليكون له على مجتمعه التأثير الواجب، ربما لأن حالة المجتمعات العربية كانت قد انتهت إلى حال من تحجر الثقافة أيأس من الشفاء. يقول حمزة عن نفسه في رفات عقل: كنت كالجندي الذي قضى أيامه ولياليه في التدريب والاستعداد لمعركة لم يقدر له أن يخوضها[49]. وهذا أبلغ دليل على أنه كان يشعر أن الاكتمال لا يكون إلا بتحقيق الشقين معاً الاستعداد للمعركة وخوضها، لاغتراب عن المجتمع ثم العودة إليه. وهذا هو الشقاء الحقيقي الذي عاناه.

رحم الله صاحب الضمير الحي الذي أراد أن يعلو على مستوى الطين والتراب، فكان كما قال هو فى إحدى قصائده وكان كلامه عن الليل:

لم يسأم الحسن ولا وحيه ... ولا اجتوى الحب وأشجانه
لكنه والطهر مأموله ... عاف دناياه وأدرانه
من فيلسوف أصغرت نفسه ... مناعم العيش وألوانه
ورافق الناس وأهواءهم ... فعاد وارى القلب غصانه
أنكر ما أنكر من شأنه ... حتى جفا الدنيا وخلانه
إن خبثوا فالطين أصل لهم ... نعرف في الأفعال برهانه

الهوامش

1) رفات عقل، ص 13.

2) الخطيئة والتكفير، ص ص138-139.

3) النقد الثقافي، ص ص 98-99.

4) كمال بسيوني، فى النقد اليوناني 140-160.

5) د. أحمد فؤاد الأهواني، أفلاطون 140.

6) ديوان حمزة شحاتة ص ص 173-175.

7) الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 90.

8) نفسه، ص 94.

9) نفسه، ص ص 95-96.

10) نفسه، ص 116.

11) رفات عقل ص 14.

12) زكي مبارك، الأخلاق عند الغزالي، ص 179.

13) رفات عقل ص 14.

14) Freud, Sigmund, Civilization and its Discontents, p.p. 72-73.

15) Freud, Sigmund, Totem and Taboo, p. 143.

16) Rycroft, Charles , A Critical Dictionary of Psychoanalysis , p.p. 160 -61.

17) Hall, Calvin, A Primer of Freudian Psychology, P. 48.

18) Ibid, P. 46 - 47.

19) Ibid, P.P. 31-35.

20) أصل الأخلاق 79-80.

21) نفسه 56-57.

22) نفسه ص 66.

23) نفسه ص 67.

24) ديوان حمزة شحات، ص ص 105-106.

25) نفسه 95، 97.

26) نفسه 59.

27) Payne, Michael, A Dictionary of Cultural and Critical Theory, P. 178.

28) Hall, Calvin, A Primer of Freudian Psychology, P. 34.

29) الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 92.

30) نفسه، ص 89.

31) نفسه، ص 29.

32) نفسه ص 38.

33) نفسه، ص 54.

34) نفسه، ص 34.

35) نفسه، ص 78.

36) نفسه، ص 117.

37) تربية الجنس البشري 121-153.

38) نفسه، ص 150.

39) الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 85.

40) عبدالرحمن بدوي، أفلاطون، ص 215.

41) نفسه، ص 216.

42) نفسه 217-216.

43) ميزان العمل، ص 49.

44) نقد الشعر، ص 185.

45) الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 86.

46) عبدالرحمن بدوي، أفلاطون، ص 217.

47) رفات عقل، ص 13.

48) نفسه، ص 15.

49) نفسه، ص 12.

مراجع البحث

أولاً: مؤلفات حمزة شحاتة:

- الرجولة عماد الخلق الفاضل، الكتاب العربي السعودي ط 1، 1981م.
- رفات عقل، الكتاب العربي السعودي ط 1، 1980م.
- ديوان حمزة شحاتة، الطبعة الأولى 1988م.

ثانياً: مراجع عربية:

- أحمد فؤاد الأهواني، أفلاطون، دار المعارف، مصر 1965م.
- زكي مبارك، الأخلاق عند الغزالي، دار الشعب 1970م.
- عبدالرحمن بدوي، أفلاطون، مكتبة النهضة المصرية، ط 3، 1954م.
- عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، الطبعة الثانية 1991م.
- النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2000م.
- الغزالي، ميزان العمل، مكتبة صبيح 1963م.
- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- كمال بسيوني، فى النقد اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الأولى 1990م.
- لسنج، تربية الجنس البشري، ترجمة د. حسن حنفي، دار التنوير، الطبعة الأولي 1981م.
- نيتشه، أصل الأخلاق، ترجمة حسن قبيسي، ط 2، 1983م.

ثالثاً مراجع أجنبية:

- Freud, Totem and Taboo, Routledge and Kegan Paul, 1950.

——— Civilization and its Discontents, College Edition, U.S.A 1961.

- Hall, Calvin, A Primer of Freudian Psychology, New American Library, 1954.
- Payne Michael, ed. A Dictionary of Cultural and Critical theory, Blackwell, U.A.S, 1997.
- Rycroft, Charles, A Critical Dictionary of Psychoanalysis,Penguin Books, 1968.

(1)

يطالع القارئ في مستهل مقدمة محاضرة حمزة شحاتة الشهيرة (الرجولة عماد الخلق الفاضل) بل في أول جملة من المقدمة حديثاً عن الضرورة: «عندما يكون الإقدام على المخاطر ضرورة لا يعد شجاعة». (ص 21). ثم يستهل الفقرتين التاليتين باللفظ نفسه، والثالثة بلفظ «الحرية».

المناسبة الظاهرة لهذا الكلام تتعلق بالكيفية التي استجاب بها المحاضر لمن طلب منه أن يلقي محاضرته. ولذا قد يظن القارئ أن الدلالة هنا لا تتعدى وصف حال المحاضر والمحاضرة، وتسويغ تغيير عنوانها المقترح عليه آنذاك. أي أنه حديث لا يتجاوز التمهيد لموضوعه، وإعلام السامعين بأنه مارس حريته في زحزحة العنوان؛ حرية أن يطلق لفكره عنانه، فهذا عنده (على حد قوله) أخلق بأن يجعله أكثر شعوراً بحياته وفهماً لها، ورجا أن يحمد له سامعوه نتائج هذه الحرية. (ص 22).

قد يتوهم القارئ أن لفظتي (الحرية والضرورة) الواردتين في المقدمة ينتهي أثرهما عند هذا الحد. لكن الأمر لايلبث أن يتكشف عن أن مفهوم «الحرية» في مقابل «الضرورة» عنده هو الأساس الذي تدور عليه محاضرته في العمق؛ وذلك إلى الحد الذي يصح – فيما أرى – الزعم بأننا يمكن أن نمارس على عنوانه هو حريتنا نحن فنغيره بحيث يصبح العنوان متضمناً أثر الحرية في بلورة الفضائل.

(2)

بدا أن حمزة شحاتة وهو يسأل السؤال الوجودي الصعب: (من أنا؟)

يرى الضرورة - في مقابل الحرية وإرادة الاختيار - هي المعضلة في الإجابة عن هذا السؤال بقدر ما هي أيضاً حجر الأساس في تلك الإجابة: «يبدو لي أنني لم أستقبل حياتي منذ وعيت حتى هذه الساعة. كنت أعيش متأثراً بجملة الظروف والدوافع والمقاومات. أسير وأتقهقر وأقف، وأحياناً أعدو بجنون. وحيث يتاح لي أن أتأمل ذاتي أرى أني أداة تُملى عليها مقدّرات حركتها وسكونها. لم أشعر قط بتحرير إرادتي». (رفات عقل ص 12). ثم يضيف في تفسير قلق حياته: «لقد كانت حياتي قلقة وماتزال، لأنني لم أتمتع قط بحريتي واختياري على النحو الذي يرضي عقلي». (ص 13).

كثيراً ما تتخلل نظرته التحليلية لفلسفة الحياة مرارة الشكوى من إملاء الحياة شروطها الجبرية التي تتعارض مع حرية الاختيار: «في كثير من المواقف لا يكون للإنسان بد من الاستمرار في عمل فاشل بلا توقف، حتى عندما يكون هذا الاستمرار تحقيقاً للإفلاس. وهذا ليس غريباً على الإنسان؛ فإننا جميعاً نتقبل الحياة تحت شروط وظروف غاية في القسوة. نتقبلها كما هي سائرين من سيئ إلى أسوأ حتى الموت. ذلك في ظاهره اختيار، وهو في حقيقته اضطرار لتقبُّل مواقف محتومة ليس من تقبُّلها مناص. هناك من يتوقف أو يتصلّب، ولكنه سيدفع ثمناً أفظع من هناءته، سواء نجح بتصلُّبه أو فشل». (نزاع الإنسان بين متناقشات ذاته فكراً وشعوراً ورضوخاً للضرورات وثورة عليها، ونزاعاً على مطالب حياته وعواطفه وميوله وطموحاته». (إلى ابنتي شيرين ص 61). حتى استحال الأمر إلى أن أصبح «من الصعب جداً تحديد الفرق بين ما ينبغي أن يكون وما يمكن أن يكون وما هو كائن بالفعل. قد يتضح الفرق لكل منا بين ثلاثتها على نحو مختلف. أما أن نتفق عليه فهذا هو الصعب؛ ربما لأنها اصطلاحات ومعايير اعتبارية». (الرفات ص 58). ويصرخ ضجراً من إكراهات الحياة: «صحيح أن من الخطأ أن يعمل الإنسان عملاً يكرهه بدل عمل يحبه. ولكنَّ هذا لا يكون ممكناً إلا إذا وُضع الإنسان أمام الاختيار. وأين هذا الاختيار في الحياة؟ وأين ضمانات النجاح فيما نختار؟». (إلى ابنتي شيرين ص 193). ثم يصور تناقضات الإكراه في الحياة

والانتقال من إجبار إلى إجبار آخر نقض له في عبارة ساخرة: «عندما كنت صغيراً كان أهلي يُكرهونني على الصيام لأعتاده، والآن يكرهني الأطباء على إلغاء تلك العادة» (الرفات ص 94).

إكراهات الحياة وضروراتها عند شحاتة تنافي مفهوم الحياة نفسه؛ إذ إن الحرية أهم مقومات الحياة، أو كما يقول هو: «دليل الحياة» (الرفات ص 70). و«إذا كان لكلٍّ رأيه في الحرية فلكلٍّ طريقه إليها». (الرفات ص 78). و«كم هو مجرمٌ من يحول بيني وبين حريتي بحجة حرصه على حمايتي من أخطارها وتبعاتها». (الرفات ص 63). أما إرادة الإنسان فإنها في نظره أعلى ما فيه. (إلى ابنتي شيرين ص 42).

(3)

حمل حمزة شحاتة تصوُّره للحرية وإيمانه بها معه حين أراد أن يتأمل طبيعة الفضائل. أو ربما كان الإيمان بالحيرة هو الذي حمل حمزة شحاتة على ألا يفصل بينها وبين الفضائل وعلى أن تلازمها كظلها. ولذا كان مفهوم الحرية هو الأساس الذي فَصَلَ الرجل بناءً عليه بين ما هو من الفضيلة وما ليس منها كما أشرنا سابقاً وكما سيتضح لاحقاً.

تحت محاضرة (الرجولة عماد الخلق الفاضل) نحو الحفر المعرفي المفهومي في طبيعة ما يعتقد الناس بحسب ظاهره أنه فضيلة وأن نقيضه رذيلة. وراحت تقلب التصورات وتزحزح ما كان مسلَّماً به أن يقع في محيط الفضائل إلى منطقة أخرى.

عرض حمزة شحاتة الفضائل (ومثلها الرذائل) واحدة بعد أخرى على مقياس الاختيار والضرورة، فما كان منها لا يثبت في حال الاختيار والطواعية والإيمان النابع من الذات لا بتأثير أجنبي خَرَجَ من الدائرة. ابتدأ الحديث عن مسعى الإنسان الأول، وكيف أنه في ذلك الطور ومن أجل تحقيق مطالب حياته «المملوءة بالمخاطر عرف الصبر والثبات والشجاعة وطائفة من هذه

المحاسن المتصلة بضرورات عيشه. نحن ندعوها محاسن أو فضائل، وهو يراها ضرورات تتصل بحياته يأتيها طائعاً أو مكرهاً؛ لأنه يريد أن يعيش. وفي هذا الطور عرف الخوف واعتاد الفرار وأحس بالجبن والعقال القوي. نحن ندعو هذه معايب أو رذائل، وهو يراها سبيل حياته وبقائه». (ص 39-40). ويسير في فلسفة ظاهرتي القوة والضعف في حياة الإنسان الأول وما يتصل بهما من خصال، ليصل إلى التجمع لمواجهة القوى اقتضى شيئاً اسمه «التعاطف» الذي نعده نحن فضيلة ومنشؤه، في واقع الأمر الضعف والاحتماء، ولذلك هو من ضرورات الحياة. وكذا ما يسمى بفضيلة حب الوطن. (وينظر من 40-41). وهكذا يصل إلى مقولة؛ «إن الفضائل أنانية مهذبة، والرذائل أنانية عارية. وإن الفضائل أدل على القوة وانطلاقها، والرذائل أدل على فتورها وضيقها». (ص 64).

تنقلب عنده في هذا السياق المفاهيم رأساً على عقب. فتنقلب صفتا الشجاعة والجبن من حيث المفهوم في العمق إلى عكس المعنى الظاهر تماماً. إذ «الشجاعة ليست خلقاً طبيعياً في الإنسان. فما يتصل بها الإنسان إلا اضطراراً، أو فراراً من عار، أو طمعاً في تحقيق غاية، أو منافسة لند، أو دفعاً لمسبة، أو خطأ في تقدير نتائج المخاطر. فبماذا من هذه الأسباب تستحق أن تدعى فضيلة؟ والجبن في منطق العقل السديد وليد الخوف. والخوف ليس منافاة للعقل ولا للطبيعة الإنسانية. فهو أقوى غرائز الإنسان، وأداة شعوره بالأخطار وسبيل تجنبها». (ص 71). وكذا الكرم والبخل، فـ«الكرم يعطي ليأخذ، والبخل اكتفاء، وما عاب الناس البخل إلا لما فيه من أثر الأنانية الواضحة والاعتكاف في حدود الذات. ونحن نراه أنانية محدودة قانعة، ونرى الكرم أنانية واسعة جشعة» (ص 71). وبالمثل لا يعد الحقد رذيلة لأن النفس لا ينقصها أن تحقد على من أساء إليها. وبالمقابل لا يعد العفو القادر فضيلة؛ لأنه أبلغ الانتقام وأدهاه. (ص 73). والقناعة فضيلة الصابر المحروم. هي في الفقير تسليم بالعجز وفي الغني دلالة الاستكفاء. (ص 74). والتواضع توكيد للذات، في حين أن الكبرياء أنانية واضحة لا تعرف الدهاء

والحذق. (ص 75-74). والاعتراف بالنقائص هدفه الاتصاف بالكمال. (ص 75). والعفة من مطالب الحياة الاكتفائية الحريصة على أن تبقى لها ذخيرتها من النشاط والقوة. فضلاً عن أنها قد تكون عجزاً وفتور حيوية. (ص 75). والكذب ضرورة اجتماعية واقتصادية. (ص 67). والأمانة دليل سيطرة القوى، وضرورة لصيانة السمعة واستجلاب الثقة. (ص 77). فإذاً ليس أيٌّ من هذه الفصائل أو الرذائل «وما هو خليق بهذه التسمية. وإنما ندعوها محاسن ومعايب فردية يهبط بها العرف أو يعلو على وفاق المتصف بها من القوة والضعف، أو على نصيبها من الشيوع والخمول، وأساسها الأنانية والمصلحة». (ص 78).

وبعد أن يستبعد جميع هذه الصفات من أن تكون ضمن هذه الثنائية (ثنائية فضيلة ورذيلة) كما هي مستقرة في أذهان الناس يُبقي على فضيلة واحدة لابد لكل صفة أخرى من الصفات أن تمتزج بها، وهي صفة الحياء. فالحياء «قوام الفضائل أو قوام جماعها». (ص 85). وإلا فليست من الفضائل في شيء. والسبب في ذلك هو أن الحياء ذاتي، أي: بين الإنسان وبين نفسه، وهو خياره الخاص غير المفروض عليه من الخارج. وهذا معناه أن الإنسان لا يكون متصفاً بشيء يستحق أن يوصف به إلا حين يكون مختاراً لهذه الصفة راضياً بها لا يتحول عنها في كل شؤونه. فالكريم يكون كريماً إذا كان دافعه إلى البذل الحياء، والضعف عفيف إذا رده عن ارتكاب الجرم الحياء، وهكذا. «الحياء الذي جهلناه وأضعنا أثره... هو قانون الفطرة الإنسانية وقانون قوتها المطلقة. الحياء الذي هو القوة والرحمة والعدالة... هو الذي يبني الحياة الفاضلة». (ص 96).

الحياء الذي يجعل الفضيلة فضيلة هو المقابل للاضطرار الذي ينفي عنها الفضل ويجعلها أنانية أو ضرورة حياة، فهو هنا مرادف للحرية والإرادة والاختيار. من هنا يمكن أن نزعم أن مبدأ الحرية هو المصفى الذي غربل به حمزة شحاتة الفضائل. لكن لابد من أن تسأل سؤالاً هنا هو: السبب في هذا

الأمر هو مجرد إيمان الرجل بالحرية والاختيار وبناء على ذلك فقط أقام موازين الفضائل والرذائل؟ أظن أن هذا ليس الأمر الوحيد في المسألة. بل يتجاوز الأمر ذلك إلى رؤية خاصة عند حمزة تتعلق باللغة ودلالاتها. ذلك لأننا نرى آثار هذه الفلسفة اللغوية في مواضع أخرى غير موضع الحديث عن الفضيلة والرذيلة. وهذا ما ستعرضه السطور القادمة.

(4)

بالتأمل في طريقة حمزة شحاتة التي تلح على عرض الفضائل والرذائل على مقياس الحرية كما سلف في السطور السابقة نلحظ أنه في التحليل تنبه إلى إلباسات اللغة وتعمياتها في تسميتها للفضائل والرذائل، تلك الإلباسات والتعميات التي تضلل العقل وتصرفه عن رؤية الفرق بين ما هو ضروري وما هو اختياري منها. ولعل هذه الملحوظة هي التي تسوغ لنا أن نصف تأملاته بـ «الفلسفية»؛ إذ الفلسفة في أبسط تعريفاتها كما يقول فتجنشتاين: «معركة ضد افتتان عقلنا باللغة» أي: أنها معركة ضد البلبلة اللغوية. (فتشجنشتين: بحوث فلسفية، ترجمة عزمي إسلام، مطبوعات جامعة الكويت، سنة 1990م، ص 106). وبعبارة أوليفيه ربول: «الفلسفة هي أولاً السؤال عما نريد أن نقوله». (روبول: فلسفة التربية، ترجمة جهاد نعمان، منشورات عويدات، سنة 1986، ص 9).

ولكي يحرر حمزة شحاتة المفردة من إلباساتها، ويحرر العقول من استسلامها للإلباس اللغوي، مارس هو حريته أيضاً في التأويل، وحقه في أن يدير في المعنى الظاهر الشك، أو ما يسميه أيضاً بـ «الوسواس». هذا مع ما في ذلك من المجازفة و«الخطورة في اعتراف عُرف متصلب» كما يقول. هي مجازفة وخطورة؛ لأن عدم الحرية الذي طالما اشتكى منه يجعلها كذلك ويضيف: «ولكنا نرجو أن نصحح مقياساً من مقاييسنا الفكرية ولو بالشك فيه. لأن الركود في تاريخ أمة تتطلع إلى ما وراء حدودها الجامدة شر من الخطأ. لهذا ستكون نظرتنا إلى الفضائل – على أن أساسها التجريد القاسي

- نظراً من يريد أن ينطلق بها من حدودها الضيقة المتصلبة إلى حدود رحيبة من الشك والوسواس». (ص 24).

ولذا عُني بإعادة تعريف المفاهيم بضرورة تبتعد - كثيراً أو قليلاً - عن الدلالة الظاهرة المتداولة، محرراً إياها من قيد الاستعمال الذي قد يكون سبباً لسوء التفاهم وحجب المعنى. ففي إطار الفضائل والرذائل التي سبق الحديث عنها نجده في مواضع من كتبه الأخرى يعيد فلسفتها بالطريقة نفسها بحيث تنقلب المفاهيم من الإيجاب إلى السلب وبالعكس أحياناً، وأحياناً أخرى يترادف ما يُظن أنه متضاد ويتضاد ما يُظن أنه مترادف، منبهاً على خطورة المغالطة والبلبلة اللغوية. يقول في إحدى شذرات رفات عقل: «التلاعب بالألفاظ قديم. وإلا فما هو الفرق بين الجشع والطموح، والتهور والشجاعة؟». (الرفات ص 68). و«كم كان الإنسان منافقاً عندما وضع للحب الشهواني أسماء أخرى». (ص 42). و«البطولة هي الجريمة إذا كُتب لها النجاح». (ص 55). كما يعيد تعريف مفاهيم أخرى مألوفة قد يظن الناس أنها لألفتها لا تحتاج إلى تعريف، أو يعيد توصيف ما قد يُعتقد أنه ظاهر لا يحتاج إلى وصف. فـ «الحب والسعادة والحقيقة أقدم وأخطر أوهام الإنسان». (ص 54). و«الحب والمال والزواج أقدم أسباب التعاسة في العالم». (ص 58). و«الحب مؤامرة لا يستطاع كتمانها» (ص 63). و«الغباء والتغابي حكمة وقدرة خارقة على ضبط النفس». (ص 58). وهكذا يسير في إعادة تعريف المعرفة والجهل، والحقيقة والواقع، والواقع والمنطق. إلخ.

ينطلق شحاتة في إعادة تعريف المفاهيم بعد هدم الظاهر المتداول منها من فلسفة لغوية خاصة تستند إلى عدم الوثوق باللغة وما تحيل عليه. إذ إنها في أكثر أحوالها تحول دون الفهم وقد تتحول إلى أداة لسوء التفاهم أكثر من كونها وسيلة تفاهم. أو كما يقول هو بعبارته مؤكداً هذه الصفة الملازمة للغة: «طالما سألت نفسي بحزن عميق: أفي وسع هذه اللغة التي نتخذها وسيلة لنقل أفكارنا أن تهيئ لنا جواً طبيعياً للتفاهم وتبادل الثقة والشعور؟». (رفات عقل ص 47).

فإذاً حين أراد حمزة شحاتة أن يبين أن مفهوم «الحرية» هو أساس الأخلاق وميزان الفضائل الإنسانية الذي توزن به رأي ما يحجب عنه التصوُّر – مع بساطته – هو اللغة التي تسمي الأشياء فتُعمى عن حقيقتها، وأن اللغة تحتاج إلى «تحريرها» من افتتان العقول بها مثلما تحتاج العقول أيضاً إلى «تحريرها» من عمى اللغة، فراح يمارس حريته هو في التأويل؛ ليتبين بعد ذلك مفهوم الحرية بعيداً عما تقوله اللغة وتكرّسه، وتتبين عندئذ منزلة الحرية الحقيقية في الحياة، أفلا يستحق بعد هذا أن يوصف بـ «فيلسوف الحرية»؟

❖ ❖ ❖

لقد دأبت أبحاث هذا الملتقى على التعريف المفصل بالأديب حمزة شحاتة، فهو الشاعر وهو الفيلسوف وهو صاحب الكلمة.

يكمن سبب اختيار موضوع الحياة والموت في كتابات حمزة شحاتة الشعرية والنثرية إلى أمرين، أحدهما: أن كتابات حمزة شحاتة بالرغم من تنوعها الشعري والنثري كانت تضج بالحياة، فكتابه «إلى ابنتي شيرين»، هو مجموعة رسائل، يقدم فيها الأب لابنته كل ما يمكن أن يعينها على الحياة والنجاح فيها والتغلب على ما تكتنفه الحياة من إخفاقات. فهو يؤكد للابنة الأنثى، حاضنة الحياة خلاصة تجربته في الحياة وشؤونها:

> «إن الحياة هي التحول.. التحول هو الذي يعطينا الشعور بالانطلاق وبأننا أحياء.. حياتنا دائما بحاجة إلى شيء صغير يعطيها الشعور بالتحول.. الحياة عبارة عن سلسلة من الصدمات لا نتغلب عليها إلا بالمزيد من الصبر والقدرة على التكيف..». (شيرين: 26-37).

وفي محاضرته «الرجولة عماد الخلق الفاضل» يقدم حقائق نفسية وفكرية جعلها دعامات للحياة، وهو يدرك في تعريفه للفضائل والرذائل ذلك التناقض الذي تنضوي عليه نفوس البشر:

> فهم يكذبون ويخونون، ويؤمنون بأن الصدق والأمانة نبل.
>
> ويتبذلون، ويشعرون أن العفة سمو.
>
> ويضعفون، ويكبرون القوة.
>
> ويظلمون ويقدسون العدالة. (الرجولة: 33).

أما (رفات عقل) فهي مجموعة مذكرات توضح - كما يقول عبدالحميد مشخص جامع تلك المذكرات - كيف «عاش للحياة يعطيها» (رفات: 7) و(شجون لا تنتهي) فلا يمكن إلا أن تكون أبدية الشجون وهي دأب الحياة.

اشتغل شحاتة كما يقول عنه عزيز ضياء «بالحوار والنقاش حول ما لا يحصى من شؤون الفكر والفلسفة والفن والسياسة والأخلاق» في حوارات حول «آراء أفلاطون في جمهوريته... ثم حول الفارابي ومدينته الفاضلة، بل حول داروين ونظريته في أصل الأنواع». (قمة: 15-16).

إن تلك الاطلاعات لابد أنها خلقت لدى شحاتة وصحبه في تلك الفترة أسئلة عن ماهية الحياة وأثر الفكر والجمال في حياة المجتمعات، فهو يرى أنه:

> مادامت الحياة حركة دائبة؛ فهي تغيير، وتطور.. والحياة بالمعنى الشامل هي الإنسان، وعلاقاته، وصيرورته.. والأدب والفنون في الحياة ومنها.. ولا يمكن أن تكون شيئاً منفصلاً عن الانسان.. ولابد أن تتطور في خط يجاري مطالبه المتجددة، وعلاقاته بالوجود الانساني، وسيظل الأدب فناً قوامه الجمال، والتأثير، والفكرة والعاطفة وهدف الإنسان متابعاً لتحولاته قائداً لمشاعره، موجهاً لاهتماماته.. وتتغير اتجاهات الأدب كما تتغير اتجاهات الإنسان على رابطة العلاقة بينهما. (رفات: 22).

وهنا يتبادر الى الذهن سؤال غاية في الأهمية لماذا يختار الشاعر والناثر صاحب الفكر والقلم العزلة والصمت بالرغم من انهماكه بتفسيرات للحياة وتفاصيلها؟

لقد سطر شحاتة رؤاه عن الحياة نثراً وشعراً أيضاً كما جاء في قصيدته «لغز الحياة»:

إنها غايـــة الحيـــاة ومســرا ها، وللعقل حيرة التفســير
حفلت قصـــة الحياة، على مغلـ لق ألغـــازها، بكل مثـــير
لن تنال العقـــول، من ذلك السر ولو مزقـــت، ألوف الســتور
وستمضي النفوس.. تعدو فراشاً لاحتـــراق، في حلمها بالنور

(ديوان شحاتة: 156)

ويجد شحاتة تشابهاً بين الشعر والحياة نفسها، فيقول في مقدمته لكتاب (شعراء الحجاز في العصر الحديث) «إن بواعث الشعر – فكرية كانت أو نفسية – هي ذات بواعث الحياة وانفعالاتها ومعانيه وخيالاته وصوره هي التي تجول في كل نفس وفكر غامضة مكبوحة، أو واضحة طليقة، وباهتة أو لامعة». (الساسي: 2).

والسؤال الذي يبرز هنا كيف تكون الحياة لشاعر تلمس نبض الحياة فيما حوله... والكاتب اعتنى ببواطن الفكر ودفقه في مجتمعه؟

هل يعكس ذلك تأثراً بالشاعرالإنجليزي الأمريكي الأصل ت. إس. إليوت وما أسماه «life within death» ومعناه «موت الحياة» أو «موت الأحياء»؟

إن كان الأمر كذلك فما هي دوافع شحاتة لذلك وهو الشاعر المسلم من أرض الجزيرةالعربية؟ أهي وتيرة الحياة ومدنيتها؟ أم إنه تشابه أعقب تأثراً بمسيرة شاعر انتقل بين ثقافتين وحياة شعبين؟

أم تراه عاش الحياة حلماً توارت في طياته الحقيقة أي الموت تأييداً للمقولة «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا» (أحلام الخليفة: 11).

وبدراسة شعر شحاتة ونثره وماكتب عنه سيتبين للقارئ كيف تكون

رحلة الحياة... الحلم نحو... الحقيقة – الموت؟ كما عاشها شحاتة وسطرها قلمه.

والمتتبع لرؤية شحاتة وفلسفته في الحياة كونها ذات النصيب الأوفر في كتاباته إذا ما قورنت بالموت، فإنه يجد أن الحياة عند هذا الفيلسوف الشاعر تتأرجح بين واقع ومتخيل فهو يرى أن «الدعوة إلى الفضائل حلم جميل بالحياة، كما يجب أن تكون، لا كما هي كائنة» (الرجولة: 69).

تكون الحياة عند شحاتة واقعاً عندما يسائل ابنته شيرين «كيف وجدت الحياة؟» مفضياً لها «أنت حياتي.. وكرامتي.. وكبريائي واعتزازي». فالحياة عند شحاتة هي الابنة.. أمل الإنسان الكبير وكرامته وكبريائه وفي الوقت ذاته حلمه البهيج. (شيرين: 27-32).

وبهذا فإن الحياة لشحاتة هي تمازج بين واقع وحلم تعقد عليه الآمال. ففي الحديث عن واقع الحياة يبدو مشفقاً عليها، فيوضح لها، ومن خلال الرسائل، إن الحياة «تعب متصل» تكون فيه الراحة والهناء والسعادة «فترات من الأحلام.. تشبه خيوطاً من النور» (شيرين: 34) مشيراً إلى حياته وكيف أن «الوحدة.. شعوراً مخيفاً» يتحول معه الواقع إلى «أحلام تفيض بالفزع» (شيرين: 35).

يتبدد هنا المعنى الهانئ للأحلام وتترسخ فكرة الوحدة وعذاباتها حتى تصبح هاجساً في قصيدته «رحلة بلا رفيق»:

ما أبعد الرحلة.. يا حبيبتي..
وما أمرها
رحلة من لا يجد الرفيق
عندما يظن أنه.. قد وجد الرفيق

(ديوان شحاتة: 106)

ويعاود شحاتة ذات السؤال عن الرفيق في قصيدته «الطريق» حيث تكون الوحدة:

أين الرفيق؟
وسمعت قهقهة الطريق
تشق أجواز الفضاء
وتهيب بي:
ها أنت وحدك في الطريق
وعليك وحدك أن تسير
إلى النهاية مغمض العينين
تهتف باللواء وبالشعار
وبدا السكون
كأنما هو قصة أخرى
تطول بلا ختام
وكأنما هو جثة.. سقطت
على ذات الطريق
سأسير وحدي بالطريق..
وحـــدي؟
نعم وحدي.. فهمت...
وكان حتماً أن أسير
وأن أجدف للفراغ
لهوة العمر الممزق.. للمصير

(ديوان شحاتة: 224)

هل هي وحدة أم أنه اغتراب ولدته الغربة عن أرض الوطن، إنه اغتراب يلاحق نفس شاعر تفيض جوانحه بشواغل الأبوة وآمالها؟ فهاهو يكتب في رسالاته لابنته شيرين باحثاً عمن يشاركه هموماً مخبوءة عن الحياة والوحدة والحلم، تلك الرسائل المتوالية للابنة في أرض الحجاز تؤيد ما ذهب إليه واسيني الأعرج في كتابه (طوق الياسمين: رسائل في الشوق والصبابة والحنين) عندما ذكر أننا «عندما نكتب نتقاسم مع الناس بعض أوهامنا وهزائمنا الصغيرة» (الأعرج: 77).

وبذلك فإن فعل الكتابة عند شاعرنا اليوم ينبئنا عن تحول الحلم إلى وهم ننسجه من الخيال ونتصالح فيه مع ذواتنا ونبحث فيها عن مكامن النور لتجديد العهد مع «إرادة البقاء» (180) كما يقول في «يا صغيرتي»:

سوف أحيا، نعم، ولكن حياة تتهـــــاوى بها عوامل قهري
وسأبقى معذباً مفعم القـــــلـ ـب شجوناً وأستعين بصبري

(ديوان شحاتة: 30)

فالحياة بالنسبة إليه «ليست سوى معركة صبر واحتمال» (شيرين: 173) ننزع فيها إلى الخيال للتخفيف من وطأة نوازل الحياة:

وي لها من حقائـــــق زلزلت صرح خيالي وقتلت أوطاري

(ديوان شحاتة: 53)

ومن الجميل أن يدرك الشاعر إخفاقات الحياة... ولكن الأجمل أن لا يسمح لها بأن تتسرب إلى نفس ابنته، فيدلها وهو الأب الشفوق على... التحول في الحياة كأحد أساليب التوافق مع النفس ومع الآخرين لأن «التحول هو الذي يعطينا الشعور بالانطلاق». (شيرين: 35).

ولعل يقينه بذلك يدفعه – هو نفسه – أن ينطلق محلقاً على أجنحة الحلم متحرراً من سطوة ماض أليم عندما يتساءل في «نهاية»:

لم لا نستقبل الفجر، خشوعاً، وسكونا

قل معي – وليشهد الليل– افترقنا، ونسينا

لنعش حرين، كالأطياف، دنيا الحالمينا

(ديوان شحاتة: 86)

وهنا يتعامل شحاتة مع الحلم في مستويات مختلفة، فهو حيناً يختار لنفسه الحلم ليستريح من هنات الحياة بينما يأخذ أحياناً أخرى قارئيه بعيداً عن الواقع إلى عالم الأحلام مدركاً أن «الكتابة التي لا تدخلنا غمار الحلم، ليست كتابة» (الأعرج: 77).

ويقدم شحاتة في رسائله لابنته شيرين رؤيته للحياة بغية مساعدة ابنته على «تآلف مع الحياة وكل أشكالها وألوانها» (شيرين: 198) خاصة وأن «الحياة ليست اختياراً» بل قد فرضت علينا، ولابد لنا من «أن نحتفظ بكل قوانا وحواسنا، وأعصابنا في حالة توازن واستعداد للسير مع السائرين» (شيرين: 190) كما لا يفوته أن يشير إلى ذلك في محاضرته فهو يرى أنه «مادامت مراحل الحياة تمتد ولا تنتهي، وقوافل الأحياء تسير ما يثقل خطاها الزمن الجاهد، ومادام التغير الدائم دأب الحياة، وسبيل ما فيها» (الرجولة: 21-22).

وتأتي رسائله الستون – والتي بدأها بعد فراق ابنته شيرين– مكملة لفلسفته عن الحياة والموت والذي اعتبره «أقوى حوافز الحياة» (شيرين: 179)... تلك الحياة المتخمة بأيام وصفها بأنها عاثرة الخطى تضلل وتشقى وتنتهي الى وهم وسراب بعد طول أمل وتخيل:

تجري بنا الأيام عاثرة الخطى أسرى الضياع نهيم بين شقائه

نسعى وكم نسعى وراء ضلالة مما يبث الوهم بين ضبابه

أمل تفيض له النفوس بشاشة فتفيض يأساً بعد خوض عبابه

ليت الخيال وفى بما هامت به مهج نجود بها على أبوابه

(ديوان شحاتة: 44)

وبالأيام وحدها لا تكون الحياة فالليل بحلوله وبطوله إنما يأتى مسترجعاً لضبابية نهار حار فيه الخيال والمنى فهاهو يناجي الليل في قصيدته «يا ليل»:

يا ليل طلت، أضل نـــــــــجـ مك أم تريّثه القـــــــــــــدر؟

رحمـــــــاك سر، فالكـــرب أثـ ـقلني وعذبني الســـــــــــهر

(ديوان شحاتة: 47)

ويتحسر شحاته في نبرة أسى على ليال توارى معها خفق الشباب وروائه، متعجباً من حال من:

يتكالبون على الحياة

وموتهم عين الحياة

(ديوان شحاتة: 48)

ولعله يرمي بذلك إلى أنه بالموت وحده تتجلى الحقيقة لنفس عاشت حلماً اسمه الحياة.

وإن كانت طبيعة الأيام والليالي مضللة فإن شحاتة يرى سبباً آخر لعثرات الحياة يكمن في حال البشر أنفسهم ففي قصيدة «يا فتنة النهر» يقول:

فإنها قصة الأحياء من قدم تمثلت في شياطين وأملاك

واته واقع الدنيا وسيرتها تخيراً بين فجار ونســـــــاك

(ديوان شحاتة: 59)

ثم يصف محبوبته بأنها الحياة:

أنت الحيـــــاة بلونيها محببة فما أرقك في نفسي وأقساك

(ديوان شحاتة: 60)

وكأن بالحياة تبدلاً كتبدل الحبيبة بين حال الرقة والقسوة وكلتا الحالتين محببة لدى الشاعر فهو في حالته هذه يرضى بالحياة ولونيها مادام أن هناك تبدلاً.

وتبدل الحياة قد يكون كذلك في ضيقها واتساعها فهي للشاعر بغير لقيا الحبيبة ضيقة الحدود، بل هي سجناً وله قيود في «القلب الخائف» (80) وكذلك في «صحوة» فهو يؤكد نفس المعنى «وهربت من أسر الحياة... ورحت منطلق الجناح..».

يعود فيغالب انكسارات الحياة مع رؤية وجه الحبيب كما يقول في «أهواك»:

طلقت أسباب الحيـــــاة وعفتها حتى استباني وجهك المتهلل

وظمئت لا تروي المباهج مهجتي حتى بدا من ناظريك المنهل

فنسيت آلام الحيـــــاة وبرحها وغدوت لا أشكو ولا أتململ

(ديوان شحاتة: 25)

ولكن يبدو أن ما يشقي الشاعر ويتعسه هو ما تبادره به الحياة من القسوة والردى:

ما أرى في البقاء إلا علالات خيال مآلـــها التنغيص

والردى صائد النفوس فما فر كناس منه ولم ينج عيص

(ديوان شحاتة: 71)

وفي وقت آخر نراه يسلم بأنه لا مفر من سطوة القدر على حياة الإنسان:

ولكنه المقدار، .... بالفتى على وضح، وهو البصير المدرب

وفي إحدى رسائله يطلب إلى شيرين: «لا أريدك أن تحزني من أجلي يا بنتي الحبيبة.. سيجيء اليوم.. الذي أعتاد فيه على الظلام الدامس.. الذي

فرضته الأقدار علي..» (شيرين: 36) هذا التغير في رؤية الشاعر للحياة تتعارض مع ما كان يدعو إليه ابنته من قبل أنه «لا شيء يستحيل إصلاحه». (شيرين: 28).

بل إنه يقر باللاجدوى وانعدام الحيلة تجاه حياة يروقه فيها الموت أكثر:

أيقدم والإقدام خطة يائس رأى أن ضيق الموت للنفس أرحب
أيحجم والإحجام فسحة ساعة سيعقبها عمر كريه معذب

(ديوان شحاتة: 143)

وتضعف مقاومة الشاعر أمام ما أسماه بالشقاء البشري ويحكي عن التغيير الذي يحسه في «لا أغار»:

أنا لا أغار، فقد شقيت
بغيرتي أيام جهلي
أيام كنت أقدس الكلمات
أطعمها حياتي
الحب.. والأشواق.. والوجد المبرح.. والدموع
أيام كان لكل لفظ
في أحاسيسي شعار
والآن ماذا بعد؟
أأقول بعد الأربعين
أم بعد تجربة السنين
أصبحت شيئاً جامدا
لا يستثار
ولا يغار

يعكس هذا التغيير استسلاماً لدى شاعر بدأ ينكفئ في صمت ويسأل في «لقاء الغرباء»:

عن معنى الحياة
ليس فيها أي مغزى
و... سرها
موجة حركها المد
إلى وجهتها
ثم طواها.. جزرها»

(ديوان شحاتة: 113)

وهذه القصيدة وغيرها من ذلك الشعر المرسل و بما تئن به من يأس ورتابة، فإنها تعكس تأثراً واضحاً باثنتين من قصائد إليوت «الأرض اليباب» و«أغنية حب لـ ج الفريد برفروك»، وبخاصة عندما ينخرط شحاتة في مواجهة مع الذات:

فتثاءبنا حياء
وتبادلنا الرياء
وظنناه وفاء
فإذا مظهرنا الكاذب
يضنينا عناء
وإذا القصة في مقطعها
صورة الواقع في مطلعها
دعوة، لاقت صداها
وتساوى طرفاها
فتلاشى بدؤها، في منتهاها

(ديوان شحاتة: 122)

عندما يغلب اليأس نفس الشاعر يبدأ شحاتة أولى خطواته نحو عالم العزلة والنأي عن الحياة ومباهجها فيقول:

يبسم الناس للحيـــــاة وأغضي دون غـايـات لـهـوهـم كـالأسـيـر

حال حسن الحياة والنور في عيـ ـنـي، فنفسـي تهيم فـي ديجـور

(ديوان شحاتة: 39)

وهذا يفسر إحراق الشاعر لأوراقه وتمزيقه لأشعاره مفضلاً العزوف عن الحياة استعداداً لمواجهة حتمية مع الحقيقة في قصة الإنسان تلك التي:

ترويها الحقول

عن الثمار... عن الزهور

عن الوحول.. جميع ما تحوي الوحول

ويبقى الموت، كنهاية حتمية، ليطال المحال والذي قد كتبت له حياة كحياة البشر:

عاش المحال مرة.. ومات

ولن يعود ميت الى الحيـــاة

... لكننا.. أنا. وأنت

لن نعيد ما مضى

لن نصنع المحال

لأنه اختفى.. ومات.. واندثر

لأنه خيـــــال (ديوان شحاتة: 119)

يتساوى الماضي هنا بالمحال فكلاهما يستحيل دفق نبض الحياة إليه ويبقى مآلهما إلى التلاشي. فالزمن والشيئية يواجهان نفس المصير في حتمية الانتهاء.

يتدرج شحاتة من موت المحال والماضي بعد أن نعما بالحياة إلى ذاته وكينونته فيضمن شعره ونثره صوراً فنية وجمالية تبعث على الحياة ولكنها في الوقت نفسه تعلن انتصار الموت... موت الحياة... موت الشباب... موت الحلم... موت الشاعر نفسه متحدثاً إلى صغيرته ناشداً إياها:

فإذا ما سمعـــــت يوماً بموتي فاتبعيني إلى سحيق مقري
واذرفي دمعة على جسدي الها مد، تندى لها جوانب قبري
وتناسي نهـــايتي، اهمليـــها فهي لا تستحق لفتـــــة فكر

(ديوان شحاتة: 31)

وبالرغم مما تحويه هذه الأبيات من تشابه مع أبيات في قصيدة «الجنازة» لرائد الشعر الميتافيزيقي الإنجليزي جون دون:

Whoever comes to shroud me, do not harm
Nor question much
That subtle wreath of hair which crowns my arm;
The mystery, the sign you must not touch,
For 'tis my outward soul,
Viceroy to that, which then to heaven being gone,
Will leave this to control,
And keep these limbs, her provinces, from dissolution.

(Norton: 1251)

بما تحمله من تأثر بعناصر ميتافيزيقية نهلها شحاتة من اطلاعه بالآداب الغربية والأجنبية، إلا أن قصيدته «يا صغيرتي» تكتنف في ختامها عبثية تجر وراءها إمكانية لانهائية لحدوث المتوقع مع بداية لحظة الانتباه... الموت...

فبينما يموت الماضي والمحال والحلم أثناء الحياة، تستيقظ الحقيقة

وتبدو في أوضح تجلياتها في حياض المنايا. وبموت شحاتة الإنسان تتبدى حقيقة أخرى هي الانتباه لقيمة شحاتة الأدبية والفكرية كأحد رواد الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، فتبدأ لحظة الانتباه في نفوس من عاصروا شحاتة وتأثروا به. وما سطره الشاعر محمد صالح باخطمة في مرثيته «الفارس غاب» يجدد الحياة لشحاتة صاحب الفكر والكلمة:

يا من علمني أن الكلمات

رغم الصمت ورغم الكتمان

رغم الخوف ورغم النسيان

تحيا.. وتعيش لكل زمان

فمع موت الجسد وسكون الصمت توهب لفارس الكلمة حياة سرمدية نبضها الحكمة تبدأ من لحظة الرحيل:

الفارس غاب؟

ركب الفرس المغسول بضوء الفجر

وسار

ومضى لا يلوي

ترك الفانية

وليس لحي في الأسر خيار

... سكت الصوت المجلو

بلون الصبح

فما ثم هزاز

بقيت بسمته للإنسان

إذا عانده زمن أو جار

بقي الفكر الصافي

يعطي الحكمة

أن الدنيا

ليل ونهار

(باخطمة: 127-128)

وفراق الشاعر لدنيا الأحياء تكون الحقيقة التي ترصد لحظة الانتباه لتلك التجربة الإنسانية التي لم يملك شحاتة حيالها إلا بسمة ملؤها يقيناً لا يخالطه شك أو تمن لما هو آتٍ.

المراجع

- أبو مدين، عبدالفتاح. *حمزة شحاتة: ظلمه عصره*. الطبعة الأولى. (جدة: النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1418هـ/ 1998م).

- الساسي، عبدالسلام طاهر. *شعراء الحجاز في العصر الحديث*. (القاهرة: مطبعة دار الكتاب العربي، 1951).

- ـــــــــــــ *الشعراء الثلاثة في الحجاز: محمد حسن عواد - حمزة شحاتة - أحمد قنديل*. (مصر: مطبعة دار الكتاب العربي).

- باخطمة، محمد صالح. *الأعمال الشعرية الكاملة*. (جدة: عبدالمقصود خوجة، 1426هـ/ 2005).

- حمدان، عاصم. *قراءة نقدية في بيان حمزة شحاتة الشعري*. (مطبعة المحمودية، 1424).

- شحاتة، حمزة. ديوان حمزة شحاتة. الطبعة الأولى. 1408هـ/ 1988م.

- ـــــــ *الرجولة عماد الخلق الفاضل*. الطبعة الأولى. الكتاب العربي السعودي (27). جدة: تهامة، 1401، 1981).

- ـــــــ *إلى ابنتي شيرين*. الطبعة الأولى. الكتاب العربي السعودي (12). جدة: تهامة، 1400هـ/ 1980م).

- ضياء، عزيز. *حمزة شحاتة: قمة عرفت ولم تكتشف*. الطبعة الأولى. المكتبة الصغيرة (21) (1397هـ/1977م).

- مشخص، عبدالحميد (تجميع وتنسيق). *رفات عقل*. الطبعة الأولى. الكتاب العربي السعودي (13). جدة: تهامة، 1400هـ/ 1980م).

- *The Norton Anthology of English Literature*. Fourth Edition, vol.1-2. (London: W. W. Norton & Company, 1979).

❖ ❖ ❖

1 - المفهوم

1-1

لسنا بصدد عرض مفهوم الأسطورة فقد عنيت به دراسات عديدة أوربية وعربية لاسيما الدراسات الميثولوجية والأدبية والمعاجم اللغوية والاصطلاحية وغيرها. على أننا نعني بالأسطورة في هذا المبحث ذلك «المعنى الذي يتشكل من خلال النصوص الأدبية عادة والشعرية بخاصة ويعكس التناقض اللامنطقي القائم في الواقع من خلال وعي الأنا الفردية أو الجماعية مما يحدث تماساً أو تداخلاً أو تماثلاً أو تطابقاً بين وعي الذات ومنطق الأسطورة سواءً كان هذا المنطق على مستوى الحقيقة أو الرؤية الأسطورية».

ففي واقع تتداخل فيه الأحداث والمواقف والحقائق تداخلاً لا منطقياً يتحول منطق الحياة الاجتماعية إلى منطق الأسطورة، ويصبح هذا المنطق هو السائد في بيئة المجتمع على الرغم من مرور آلاف السنين على المنطق الحقيقي للأسطورة وعلى حد تعبير إرنست كاسيرر «فإن المعتقدات بينما تتغير تظل الطقوس سائدة مثل بقايا الحيوانات الرخوية التي تساعدنا على تحديد العصور الجيولوجية»[1].

ومن هنا نجد أن منظور حمزة شحاتة للواقع كان منظوراً أقرب إلى منطق الأسطورة ووعيها، لأن كل شيء حوله يتسم باللامنطقية مثل لا منطقية الأسطورة وهو يريد واقعاً يتسم بالقيم الإنسانية النبيلة لكن الواقع لا يحقق له ذلك فيعيش حائراً بين قطبين متناقضين أشارت إليهما بعض الدراسات النقدية[2] وهما في حقيقتها صراع بين الحلم والواقع، أو بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، فما هو كائن هو منطق الأسطورة أو الواقع، وما يجب أن يكون

هو منطق الحكم الذي هو في حد ذاته أسطورة أيضاً، لأنه لم يتشكل بعد، ومازال حلماً يعتمد في رؤاه أيضاً على منطق الأسطورة لأن منطق الأحلام في لغتها ورؤاها وتشكيلاتها أقرب إلى منطق الأسطورة، من هنا كان النص الشعري عند حمزة شحاتة يتمثل في عالمين أسطوريين الأول تكون فيه الأسطورة واقعاً، والثاني يكون فيه الواقع أسطورة.

2-1

أما: سلطة النص؛ فنعني به ذلك المعنى أراده رولان بارت، الذي تجاوز فكرة سلطة اللغة إلى سلطة النص ورأى أن سلطة النص علامة على انعدام سلطة اللغة لذلك يقول «إذا كانت السيمولوجيا التي أتحدث عنها قد عادت إلى النص فلأن النص قد بدا لها خلال مجموعة أشكال الهيمنة، هو العلامة على انعدام السلطة فالنص - يحمل في طياته قوة الانفلات اللانهائي من الكلام الاتباعي، حتى لو أراد هذا الكلام أن يعيد بناء ذاته في حضنه؛ إن النص لا يفتأ يرمي بك بعيداً، إنه يلقى خارجاً نحو مكان لا موقع له، نحو اللامكان، إن النص يخلع شيئاً فشيئاً وبكيفية مؤقته دواء العمومية والأخلاقية واللا اختلاف الذي يثقل كاهل خطابنا الجماعي وهكذا تتضافر جهود الأدب والسيمولوجيا ليكمل أحدهما نقص الآخر»[3].

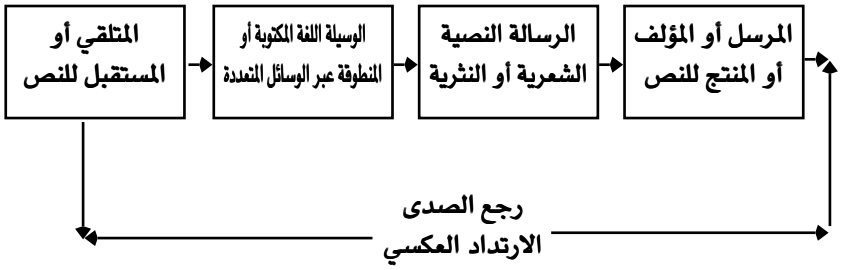
فسلطة النص التي نعني بها هي تلك السلطة التي تتيح للنص التعدد الدلالي وتفجير المعنى والحركية الدائبة التي تجعله يتوافق حيناً مع بعض قواعده الفنية أو يتحرر منها أو يتعارض معها، أي حركية تتشكل من خلال المد والجزر بين المعاني ونقيضها أو القواعد التركيبية وضدها، بل إن هذه الحركية قد تتشكل أيضاً من خلال حركية المعاني في النص، ومن الأفعال اللغوية الدالة على الحركية، لأنه نص متفجر يأبى الترويض والتبعية، ومتحلل إلى جزئيات دقيقة لا يمكن الإمساك بها أو تقييدها عند معنى معين، وهذا التحلل يتوافق والرؤية الفلسفية التي نهجها رولان بارت.

والمتأمل في نصوص حمزة شحاتة الشعرية يجدها نصوصاً تعتمد على

التناقض البارتي – لو جاز لنا استخدام هذا التعبير – وهو التناقض الذي يثير كوامن النص الأدبي ويفجر دلالاته نتيجة للتناقض القائم في بنية الواقع. ومن هنا فإن قراءتنا للنص عند حمزة شحاتة سوف تنطلق من المفهوم البارتي لسلطة النص.

3-1

القراءة الأولى التي هي جوهر هذه الدراسة سوف تنطلق من مفهوم شمولي للقراءة، أي أنها لا تقف عند دور القارئ فقط أو الكتابة أو كلاهما معاً على حد تعبير بارت، كما أنها لا تتقولب في دور القارئ المتقولب في النص دون سواه، مثلما رأى أقطاب نظرية التلقي أمثال انجاردن وروبرت ياوس وإيزر، بل إن قراءتنا سوف تنطلق من رؤية شمولية تبدأ بالمؤلف أو المرسل أو المنتج للنص ثم تنطلق صوب النص أو الرسالة عبر وسيلة الاتصال لتصل إلى القارئ أو المتلقي أو المستقبِل، ومن المستقبِل أو المتلقي يحدث الارتداد العكسي كما هو موضح في الشكل التالي:



إن قراءتنا للنص سوف تنطلق مما يمكن أن نطلق عليه «نظرية الاتصال الأدبي» تلك النظرية التي تعتمد على الرؤية الشمولية فهي لا تعنى بالمؤلف فحسب مثلما عنيت به المناهج التقليدية لاسيما المنهج الاجتماعي كما أنها لا تعنى بالنص فحسب مثلما عني بها أصحاب المنهج الشكلاني ولا تعنى بالمتلقي فقط مثلما عني به أصحاب نظرية التلقي. لكنها تعنى بالأضلاع الثلاثة للمثلث النقدي ذلك أن الاعتماد على ضلع واحد للمثلث

وإغفال الضلعين الآخرين قد لا يفي بمقتضيات النص الأدبي لكن الاعتماد على الأضلاع الثلاثة سوف يحقق الرؤية الشمولية التي تضيء كل جوانب النص وزواياه المختلفة، لأن تسليط الضوء على ضلع واحد للمثلث النقدي سوف يحجب الضوء النقدي عن الضلعين الآخرين ومن ثم تصبح مساحة الرؤية في زاويتي النص واهية وضعيفة.

ومن ثم فإن قراءتنا الأولى لنص حمزة شحاتة سوف تنطلق من منظورنا لنظرية الاتصال الأدبي لو جاز لنا استخدام هذا التعبير وتستند المرجعية الفلسفية لهذه النظرية إلى الفلسفة الوضعية المنطقية، لأن النظريات النقدية التي تقوم على أسس علمية موضوعية قد سبقت بمذاهب فلسفية تتوافق وهذه الرؤية النقدية، وقد سبقت البنائية على سبيل المثال فلسفة كانط العقلية Kant والمنطقية وتحرير الفلسفة من مذهب الشك الراديكالي المتطرف، وواكب المنهج التاريخي الفكر الوضعي عند أوجست كونت، كما أن النقد المضموني واكبه الفكر الاشتراكي، وهكذا تحتاج الطريقة العلمية الجادة إلى فلسفة فكرية تتوافق معها حيث «يحتاج العلم المنضبط إلى أن تكون له فلسفة وموضوع ومنهج يشتمل على معايير موضوعية للقياس والوصف والاستنباط ومن ثم لابد لدراسة الأدب من استيفاء هذه الشروط، التي تكون جديرة بأن تحتل مكانها بين العلوم»(4).

والتعامل مع النص يحتاج إلى تصور نظري وتطبيقي يستمد منه قدرته على الفعل وطاقته على الإنجاز «فالتعامل مع الأدب يحتاج إلى نظرية في الأدب وإبراز جمال نص ومواطن الحسن فيه لابد أن ينهض على نظرية في الجمال وتصور لمبتدأ النص ومنتهاه في علاقته بصاحبه وعلاقته بالعالم وعلاقته بمستهلكه وعلاقته بذاته من جهة أنه بنية مفعمة بالمعنى، تنهض في قاع كل وحدة من وحداتها ذاكرة تاريخية لا يقدر أحد على حجبها أو إقصائها»(5).

ومن ثم فإن تعاملنا مع النص يقتضي تصوراً نظرياً شمولياً وعلمياً، ثم

الانطلاق من هذا التصور النظري إلى الجانب التطبيقي، الذي يتوافق والرؤية الشمولية للنص. لذلك فإن تصورنا لنظرية الاتصال الأدبي والرؤية الشمولية للنص لابد أن يستند لفلسفة تتوافق ومقتضيات هذه الرؤية الشمولية للاتصال الأدبي حتى تتحقق القراءة الشمولية للنص، ونرى أن الفلسفة الوضعية المنطقية وما تقوم عليه من أسس معيارية موضوعية قد تتوافق ونظرية الاتصال الأدبي لأنها كانت صدى للمنهج العلمي الذي عبر عنه كل من بوانكاريه Poinacre ودوهم Duhem وأينشتاين Einstein ونتيجة لازدهار المنطق الرمزي على يد كل من بيانو Peano وفريجة Frege ورسل Russell ووايتهيد Whitehead ومن ثم فإن الوضعية المنطقية اتجهت صوب المعرفة العلمية والميل إلى النتائج اليقينية القائمة على التجريب، وتبدو اللغة هي محور الوضعية وبخاصة اللغة الدالة على معيار رمزي، إذ إن اللغة كلها رمز، كما أن الإنسان حيوان رامز والمهمة الوحيدة للفلسفة هي العمل على ربط اللغة بالتجربة ربطاً علمياً، وصياغة الواقع الخارجي صياغة منطقية ولا سبيل إلى تحقيق هذه الغاية إلا عن طريق التسلح بأسلحة التحليل المنطقي من أجل صبغ التفكير الفلسفي بخصائص المعرفة العلمية(6).

على أن استنادنا إلى هذه الفلسفة الوضعية المنطقية لا يعني التسليم المطلق بكل ما جاءت به فيما يتعلق بالتفسير اللغوي للنص. فعلى الرغم من أنها قد وقفت وقفات مطولة أمام الجانب اللغوي في النص الأدبي، وبرغم أنها أقرب الأفكار الفلسفية إلى تفسير النص الشعري تفسيراً لغوياً إلا أنها أسرفت في الجانب اللغوي الشكلاني لكن ذلك لا ينفي قربها من الدراسات النصية وفق رؤية موضوعية لكونها عنيت بالمستويات اللغوية الذهنية واللفظية والكتابية والتركيبية واعتبرتها نسيجاً متضافراً ودالاً ورامزاً للذات الإنسانية، فضلاً عن أنها ربطت اللغة بعلم السيمياء، لكنها فرقت بين ما هو منطقي علمي مثل علم اللغة وما هو انفعالي عاطفي كلغة الأدب.

ومثل هذه الرؤية تتوافق والاتصال الأدبي لأن القراءة لا يمكن أن تتم

بمعزل عن آليات الاتصال، واللغة بكل مستوياتها المطروحة في الفلسفة الوضعية المنطقية تتوافق والاتصال لأنه لا يوجد اتصال أدبي بمعزل عن اللغة وفهم جوانب اللغة يُعد مفتاحاً جوهرياً لفض مغاليق النص الأدبي وكشف أبعاده ودلالاته، على أن ذلك لا يتم إلا من خلال ربط اللغة بكل سياقات الاتصال الأدبي بداية من المؤلف «المنتج للنص» مروراً بالرسالة النصية «الإنتاج الأدبي نفسه» عبر وسيلة معينة للاتصال وصولاً إلى المتلقي «المستقبل للنص» ليعكس لنا منتوج تلقيه لهذا النص.

ومن ثم فإن قراءتنا الأولى للنص الشعري عند حمزة شحاتة تنطلق من رؤية شمولية للنص عبر نظرية الاتصال الأدبي من خلال مستويين من النصوص الشعرية:

الأول يرى أن الأسطورة واقع: وذلك من خلال بعض قصائد حمزة شحاتة ومنها رحلة بلا رفيق، والليل والشاعر وأبيس، إلى أبولون.

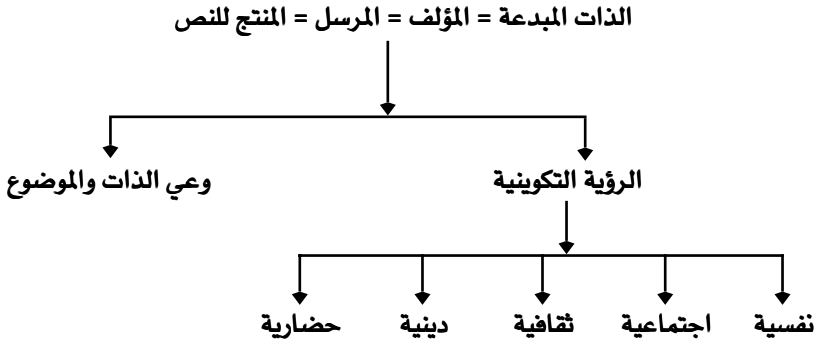
والثاني يرى أن الواقع أسطورة: وذلك من خلال بعض قصائد الشاعر ومنها ثمن الحرية ، ملحمة جدة.

على أن قراءتنا لهذين المستويين سوف تتم من خلال تصورنا لنظرية الاتصال الأدبي التي تمثل بالنسبة لنا منهجية القراءة لهذه النصوص. ونقتصر على قصيدة رحلة بلا رفيق على سبيل التمثيل وليس الحصر .

ثانياً: آليات الاتصال الأدبي في نص حمزة شحاتة:

1-2 الذات المبدعة وإنتاج النص «المرسل = المنتج = المؤلف».

ويعني بها الذات المنتجة للنص الأدبي في تفاعلها مع موضوع معين من خلال الرؤية التكوينية التي شكلت الوعي الإبداعي أو الكتابي أو الفكري للذات المبدعة والشكل التالي يوضح هذه العلاقة:



1-2 – أ الرؤية التكوينية:

ويعنى بالرؤية التكوينية للذات مجموعة الجوانب النفسية والاجتماعية والثقافية والدينية والحضارية التي شكلت وعي الكاتب أو الشاعر المنتج للنص.

ومن خلال قراءة النصوص الشعرية لحمزة شحاتة نجد أن الرؤية التكوينية التي شكلت وعي الذات الإبداعية عنده تمثلت في العديد من الجوانب النفسية والاجتماعية والثقافية والدينية والحضارية وغيرها.

فعلى المستوى النفسي نجد أن صورة المرأة بكل تناقضاتها تمثل له الشيء ونقيضه في آن واحد، ففي الوقت الذي نجد فيه المرأة رمزاً للطهر والنقاء والإخلاص والوفاء في بعض قصائده مثل قصيدة نفيسة، وضلال في هدى وجدة، والقلب الخائف ووداع ومناجاة وغيرها نجد قصائد أخرى يصور فيها المرأة مقترنة بالخيانة والغدر والسقوط والضياع والوهم ومنها لا تقولي أهواك، وأنتِ، وعودة، العتاب المر، ولقاء الغرباء.

ومثل هذا التناقض يعبر عن الأرق والحيرة النفسية التي عاشها الشاعر في واقعه المعيش، حتى أن المرأة أصبحت شبحاً يعبر عن الشيئين المتناقضين في آن واحد، فيضع عنواناً لإحدى قصائده يعبر عن هذه الحيرة والحذر والخوف كما في قصيدة «القلب الخائف»، وهذا التناقض القائم في

الواقع الحياتي المحيط بالشاعر بين ما هو كائن وما يجب أن يكون هو الذي جعله يرى الواقع أشبه بالأسطورة، والأسطورة بكل متناقضاتها حلت في الواقع المعيش، بل يعاقب نفسه أشد العقاب بالحبس الاختياري رهن داره عشرات السنين يقول الدكتور الغذامي: «إن شحاتة يكتب على نفسه العقاب فيسجنها في شقة معزولة في القاهرة، ويحرم عليها كل متع الحياة فلا وظيفة ولا زواج ويمنع عن نفسه حتى الاختلاط بالبشر، ويحرم عليها الشهرة، فيأخذ بحرق أدبه ولا يسمح لأحد بأن ينشر له شيئاً من شعره، وينفي عن نفسه صفة الأديب ويكتب على نفسه الشقاء»(7).

ولا شك أن هذه الجوانب النفسية المليئة بالأسى قد أثرت في الوعي الإبداعي الشعري لدى الشاعر فمزج الأسى بالفن والثقافة بالفكر والفلسفة، لينتج نصوصه الإبداعية المعبرة عن تناقضات الواقع المعيش.

يضاف إلى ذلك موروثه الثقافي قد ساهم أيضاً في تشكيل وعيه الإبداعي الشعري، فيذكر الأستاذ عزيز ضياء في مقدمة كتاب «حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف» سنة 1397هـ يقول: «كنا نتسامع عن ترجمة لكتاب (السياسة) لأرسطوطاليس عن الترجمة الفرنسية لبارتي سانتيهيلير... فنتمنى أن نرى هذه الترجمة مطبوعة ولم تطبع إلا في عام 1947م، وأذكر أني كنت في القاهرة وكان حمزة شحاتة رحمه الله قد استقر فيها، فما أسرع ما أخذنا نتدارسه معاً، فينقضي الليل وينام من في البيت من الأهل والأطفال ويستيقظون في الصباح ليجدونا مانزال كما تركونا في الساعات الأولى من الليل وأطباق الرماد طافحة بأعقاب السجائر وأكواب الشاي تتثاءب فراغاً وحلق كل منا يتقصف جفافاً فلا نكاد نلمح من استيقظ حتى نستجده بطلب شاي جديد لنبدأ ولنواصل الحديث عن أرسطو، وعن ذلك الغرض البعيد الذي استهدفه لطفي السيد من ترجمة هذا الكتاب»(8).

ويتابع عزيز ضياء المسيرة الثقافية لحمزة شحاتة ويرى أنه «كان قارئاً للقصص الأجنبية التي ترجمت في مصر وترجمها إبراهيم عبدالقادر المازني،

كما قرأ قصة إبراهيم الكاتب للمازني، وقرأ أيضاً للقاص أناتول فرانس فضلاً عن قراءته لشعراء المهجر وغيرهم»[9].

ولا شك أن هذه القراءات الثقافية المتعددة فضلاً عن اطلاعه على الآداب الأوربية والفلسفة اليونانية قد ساهم إلى حد كبير في تشكيل الوعي الإبداعي لدى حمزة شحاتة.

1-2 – ب الذات والموضوع:

أما الموضوعات التي تبلورت من خلال تفاعل الذات مع الواقع من خلال الرؤية التكوينية فقد تمثلت في عدة أنماط منها؛ صورة المرأة التي احتلت جانباً كبيراً في وعي الشاعر بكل تناقضاتها، وصورة الواقع الحياتي المعيش ممثلة في القضايا الاجتماعية والسياسية في مثل قصائده الشرق والغرب، وأبيس وثمن الحرية.

ومن الموضوعات أيضاً شعر الحكمة المتناثر في بعض قصائده مثل «تأملات»، و«الليل والشاعر» وهناك موضوعات أخرى حول وصف الطبيعة مثل قصيدة الربيع.

لكن موضوعات المرأة احتلت النصيب الأكبر في شعر حمزة شحاتة ويرجع هذا كما ذكرنا إلى المكونات الحياتية التي عايشها الشاعر في واقعه المعيش. لكننا نعني بالنصوص الشعرية التي اقترنت بالأساطير لا سيما قصيدة «رحلة بلا رفيق» لكونها تعبر عن معظم الموضوعات المشار إليها وتجسد الرؤية الفكرية والأسطورية لدى الشاعر.

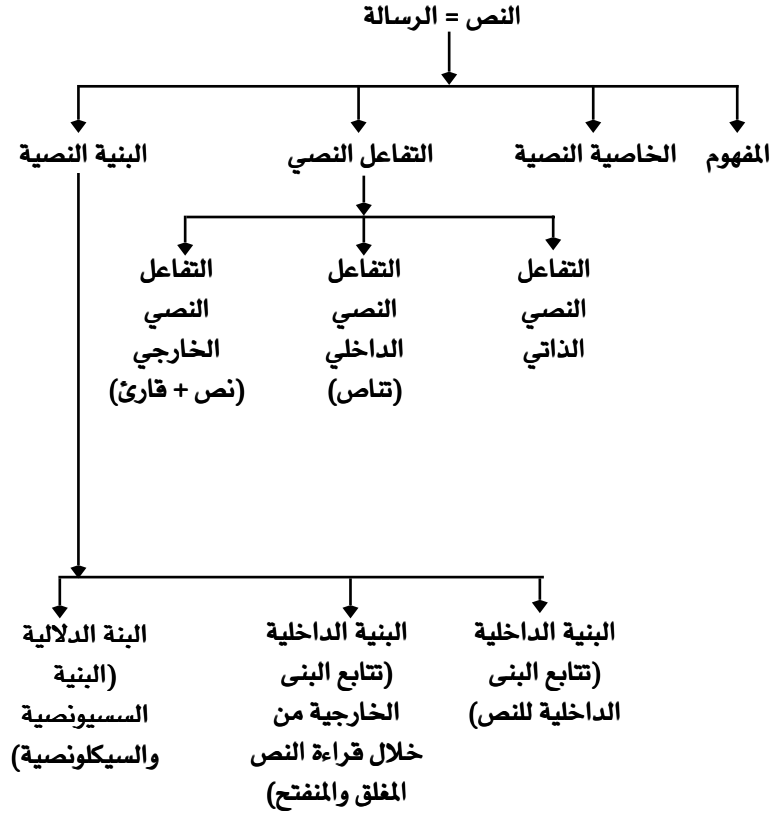
2-2 سلطة النص «الرسالة»:

إن النص القابل للقراءة أو النص «الرسالة». لو جاز لنا استخدام هذا التعبير يتسم بمجموعة من السمات منها أن يكون نصاً تعددياً وانفجارياً وحركياً، أي لا يكون واضحاً غاية الوضوح أو مباشراً إلى حد الوعظ والإرشاد والخطابية، كما أنه لابد من وجود بعض المناطق المألوفة فيه لتقودنا

إلى اللامألوف، وأن توجد به بعض نقاط الإبهام ليملأها المتلقي أو المستقبل لهذه الرسالة، أي أن النص لابد أن يساعد المتلقي في إنتاج المعنى ويتيح لَه وجهات نظر متعددة وألا يقيد القارئ عند معنى أحادي أي أنه نص قادر على التوجيهات النصية للقارئ.

والنص وفق هذه الخاصية التي يتسم بها نجده في بعض قصائد الشاعر حمزة شحاتة ذات البعد الأسطوري ومنها على سبيل المثال «رحلة بلا رفيق».

ونقف عند هذه القصيدة من خلال ثلاثة جوانب:



2-2 – أ الخاصية النصية:

تتمثل الخاصية النصية الشعرية عند حمزة شحاتة في عدة أبعاد منها:

1 – الحركية وتعدد المعنى:

ويعني بها حركية المعاني في النص سواءً كانت من خلال الأفعال الدالة على الحركة أو تعدد المعاني وانتقالها من بعد لآخر أو المفارقة اللفظية أو الصورية أو الدلالية أو من خلال سرعة الإيقاع في النص ونقف عند قصيدة «رحلة بلا رفيق».

وفيها تتضح الحركية من خلال الأفعال الدالة على الحركة في قوله يفيض، رشت، تطلق، تقص، تنهب، قَصَّرتها، أرشف الألفاظ، يسبح، تتضحان، تزفها، سمعت شهقات مهجتي الحرى تطوف، تتبعت، أضرب، فأرتمي، تألقي، قطري، تخوضين، دنا، ارتعشت، تَسمَّر الخيال، ترقب، تبين وتختفي.

على أن الحركية لا تقف عند الأفعال لكنها تتضح من خلال تعدد المعاني حيث يمزج بين صورة «عشتار» وصورة سعاد وتصبح «سعاد» هي رمز الخصب والحب والتجدد والحياة، فلا يقف المعنى عند البعد الأحادي بل يتجاوزه إلى أبعاد عدة لذلك يقول:

«سعاد يا إشراقة الأمل وبسمة الشباب

يا أسطورة الهوى في كهفها المسحور

تطلق العبير حولها مجامر البخور

تقص عن «عشتار» قصص الجمال والشعور

مجنحات تنهب الفضاء في أشعة القمر»[10]

وهنا يتضح مدى المزج بين سعاد وعشتار فلا يقف المعنى عند البعد المعجمي لكلمتي سعاد وعشتار ولكنه يتجاوز ذلك لتصبح سعاد هي عشتار حمزة شحاتة في واقعه المعيش الذي ينشد فيه واحة الأمان والحب والسكينة.

2 - القدرة على التوجيهات النصية للقارئ:

وذلك بأن يكون النص قادراً على توجيه القارئ من خلال الثراء الدلالي الذي يتمتع به والذي يجعل القارئ بدوره يقرأ النص قراءات متعددة، فيطرح للنص أكثر من رؤية أو أكثر من بعد، أي يحمل وجهات نظر متعددة وما من شك في أن القارئ للنص الشعري الأسطوري عند شحاتة سوف يجد التعدد الدلالي للنص، فلا يقف النص عند المعنى المباشر لكنه يتجاوز ذلك لتصبح سعاد وعشتار والأرض والبحر بمثابة الوطن الذي ينشد فيه الشاعر واحة الحنان كي تنتشله من الضياع.

«إن الشاعر يقف عند عيون سعاد ويربطها بعين عشتار التي تفيض بالحب والخصب والعطاء فيقول:

وكي أرى السبات في عينيك

زورقاً يسبح بين ضفتين

مخمليتين تتضحان بالشذا

تباركان في حنان رحلة تزفها سكينة الحنان

سعاد عيناك بحيرتان فاضتا

بكل ما في فتنة الربيع من مفاتن الحياة

وكل ما في روعة الشباب من ذخائر الشباب

وكل ما لا يعرف الشباب من واقع الحياة في خوالج الشباب»[11].

ووجهة النظر تتعدد ما بين الصورة الرومانسية التقليدية المألوفة في ربط المرأة بالجمال والصورة الرمزية التي تحمل المرأة أبعاداً أسطورية. ويرجع هذا إلى أن النص ثري قادر على التوجيه والتعدد. فالنص يحمل في طياته وجهات نظر متعددة الدلالة والأبعاد.

إنه يتعامل مع الأسطورة كما لو كانت واقعاً ولا يملك إلا أن يمزجها

بالواقع المعيش فينقلها من إطارها الدلالي التراثي القديم إلى إطارها المعاصر.

3 - نص مألوف يقود للا مألوف:

فالنص من حيث بنائه وتركيبه وصوره وموسيقاه يعد نصاً مألوفاً غير أن المعاني التي يحملها تكون غير مألوفة من حيث البعد الدلالي لصورة المرأة في هذا النص. إنها ليست امرأة بالمفهوم التقليدي لهذه الكلمة لكنها قيمة جمالية يتطلع إليها الشاعر وينشد في واحتها الأمن والطمأنينة والسكينة والانتشال من الضياع يقول:

يا قصتي يا فصلها المثير

هذا أنا وفي يدي الشراع

«أنشد الرفيق»[12]

ويرجع هذا البعد غير المألوف من خلال اقتران صورة المرأة بالأسطورة رمز الحب والخصب والعطاء.

2-2 ب التفاعل النصي

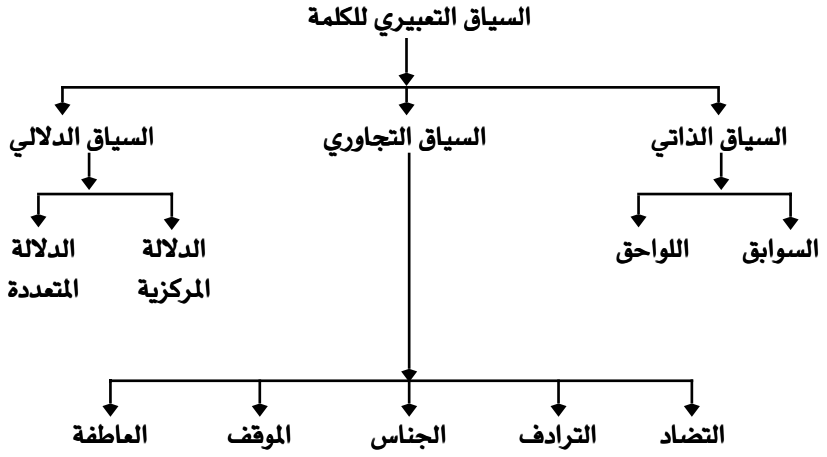
ويعني به تفاعل النص مع بعضه البعض من ناحية ومع النصوص الأخرى من ناحية ثانية ومن ثم ينقسم إلى ثلاثة أقسام هي؛ التفاعل النصي الذاتي، التفاعل النصي الداخلي، والتفاعل النصي الخارجي.

1. التفاعل النصي الذاتي في شعر حمزة شحاتة:

يتمثل هذا التفاعل النصي الذاتي في السياق الذاتي للكلمة والجملة والصورة ومن تفاعلها مع بعضها البعض ينتج النص الشعري عنده فإذا نظرنا إلى التشكيل السياقي للكلمة في النص عنده ووقفنا عند قصيدة «رحلة بلا رفيق» نجد أن الكلمة تشكل الركن الثاني مباشرةً بعد الصوت في بناء النص الشعري، على أنه لا يمكن فهم أية كلمة على نحو تام بمعزل عن الكلمات

الأخرى ذات الصلة بها والتي تحدد معناها لأن معنى الجملة يعتمد في المقام الأول على معاني الكلمات المتضافرة، وبرغم تعدد المفاهيم إلا أننا نستطيع القول إن الكلمة تساوي الوحدة المعجمية التي تشكل بدورها وحدة من الوحدات الصغرى للنص ولا يمكن فهم معنى الكلمة أو الوحدة المعجمية للنص بمعزل عن الوحدات المعجمية الأخرى.

ومن ثم يتشكل سياق الكلمة في النص من خلال ثلاثة أبعاد؛ الأول السياق الذاتي للكلمة ويعني بالسوابق واللواحق، والثاني البعد التجاوري للكلمة ويعنى بعلاقة الكلمة بما يجاورها مثل الجناس والتضاد والترادف والموقف، والعاطفة، والبعد الثالث البعد الدلالي ويتمثل في الدلالة المركزية التي تطرح معنى واحداً، والدلالة الفرعية التي تطرح أبعاداً متعددة والشكل التالي يوضح السياق التعبيري للكلمة في النص:



يتضح لنا من خلال السياق الذاتي للكلمة في النص الشعري عند حمزة شحاته أن السوابق المتمثلة في «أل التعريف» كان لها فضل الغلبة في النص الشعري عنده وهذا يعبر عن مدى الوضوح الدلالي الذي اعتمد عليه النص، فعلى الرغم من أن الشكل الشعري اعتمد على قصيدة التفعيلة أو القافية الحرة أو الشكل المرسل أو المطلق إلا أن البنية اللفظية التي شكلت البعد الذاتي اعتمدت على الإبانة والوضوح من خلال الألفاظ المعرفة التي تكررت في النص حوالي خمس وتسعين مرة.

يضاف إلى ذلك أن الخلية اللفظية للكلمات المعرفة عبرت عن الصورة الجمالية التي يطمح إليها الشاعر، إنه يتطلع إلى كل صورة جميلة في الواقع المعيش سواءً على المستوى الإنساني أو الحياتي فتكرر كلمات مثل الشباب، الجمال، النشوى، الهوى، الطيور، القمر، الفضاء، الحنين، الشوق، الربيع، الفجر، الأمل، الصباح، اللقاء وغيرها وكلها كلمات تعبر عن الأحلام والآمال والواقع المرجو الذي يتطلع إليه الشاعر.

كما يتضح لنا أيضاً أن غلبة الصيغ المضارعة في سوابق النص والتي تكررت ما يقرب من ثمان وثلاثين مرة. إنما تعبر عن معايشة الشاعر للواقع من ناحية، وعن تطلعه للمستقبل من ناحية ثانية وعن حالات التجدد والاستمرار التي يطمح إليها من ناحية ثالثة، يدل على ذلك الخلية اللفظية للأفعال الدالة على الواقع المرجو الذي يطمح إليه، بحيث يكون واقعاً مأمولاً تحفه السكينه والأمن والاستقرار من كل صوب ومن هذه الصيغ اللغوية الدالة على التجدد والاستمرار قوله يحلم، تطلق، تحلمين، أراك، تباركان، تطوف، أنشد، تضيئها.

على أن هذه الكلمات نشير إليها من منطلق ارتباطها بالسياق الكلي للنص الشعري وليست منعزلة عن السياق كما سبق أن أشرنا إلى ذلك.

ولا شك أن هذه الغلبة للصيغ المضارعة الواردة في نص حمزة شحاتة

تدل على المعايشة والاستمرار للأحداث المعيشة التي يعبر عنها وأنه يكاد أن يكون ونصه الشعري جراً واحداً.

ويتضح لنا أيضاً أن اللواحق التي اعتمد عليها حمزة شحاتة في هذا النص اعتمدت إلى حد كبير على ضمائر المفرد سواءً ضمائر الغائب أو المتكلم أو المخاطب ويرجع هذا إلى أمرين فيما نظن

الأول: توجيه الخطاب الشعري في القصيدة إلى سعاد أو عشتار أو الأمل المنشود الذي ينشد من خلاله الأمن والطمأنينة والاستقرار النفسي، ويبدو أن هذا الأمل كان بعيد المنال، لذلك كثرت ضمائر الغائب المفرد وهو يناجي محبوبته سعاد أو عشتار التي تمنحه الخصب والحب والتجدد والحياة.

الثاني: أن الشاعر يعاني من العزلة أو الوحدة التي تقترب من عزلة أبي العلاء المعري أو جون ملتون أو جبريل جارسيا ماركيز في مائة عام من العزلة، لذلك تناجي الذات ذاتها أو الذات الأخرى المفردة التي تتمثل في البحث عن رفيق يبدد وحدة الظلمة، أو الأسى النفسي الذي يعيشه، ومن هنا كان خطاب المفرد متوافقاً وحالته الشعورية لأن الأنا الذاتية للشاعر في شبه قطيعة مع الأنا الجماعية لذلك كان يحرق ما يكتبه ولذلك يرى بعض الباحثين أن «الشعر عند شحاتة قضية وجود وحياة ولكنه وجود محكوم عليه بالفناء ولذلك يتم إحراق القصائد كل عامين أو ثلاثة»[13].

ونظن أن إحراق هذه القصائد كان نتيجة لانفصال الأنا الذاتية للشاعر عن الأنا الجماعية، لذلك يرفض أن تنشر قصائده أو تنشر أخبار عنه، أو حتى تنسب له أشعار تربطه بالمجتمع والقراء، ولذلك كان مصير بعض قصائده الحرق والضياع. لأنه لم يجد الرفيق الحقيقي الذي ينشد معه الأمن والسكينة . ومن هنا كان الخطاب في النص الشعري موجهاً للمفرد الذي جعل معظم الضمائر الواردة في لواحق النص الشعري عند شحاتة تقترن بالمفرد.

على أن السياق الذاتي للنص عند شحاتة لم يقف عند السوابق واللواحق بل اقترن بالسياق التجاوري للكلمة لأن الكلمة المنعزلة عن السياق يصعب تحديد دلالتها والعكس صحيح. والسياق التجاوري للكلمة في النص الشعري عند شحاتة تمثل في خمسة جوانب هي؛ التضاد والترادف والجناس والعاطفة والموقف.

ولكن الترادف على المستويين الكلي والجزئي يمثل البنية العميقة للكلمة في سياق النص فقد تردد في نصه المشار إليه ترادفات عديدة على مستوى الخلية اللفظية لحالات البهجة والسعادة مثل أنشودة الربيع، صبوة الجمال، ضياء القمر، إشراقة الأمل، بسمة الشباب، أسطورة الهوى، تباركان في حنان، سكينة الحنان، فتنة الربيع، روعة الشباب، ذخائر الشباب، وجهك الوضاء وهكذا نجد تعبيرات عديدة تجمعها خلية لفظية متقاربة على الرغم من أنه قد لا يوجد ترادف كلي في المعنى على حد رأي بعض اللغويين، ولكن هناك تعبيرات عديدة في النص متقاربة في المعنى وليست متطابقة، وهذا التقارب يأتي نتيجة التفاعل النصي الذاتي حيث تتفاعل مفردات النص مع بعضها في داخل السياق الشعري من خلال البعد الذاتي للكلمة أو البعد التجاوري لها.

أما البعد الدلالي للكلمة الناتج عن التفاعل النصي الذاتي فقد تمثل في الدلالة المتعددة حيث لم يقف المعنى عند سعاد أو الرفيق الذي يبحث عنه بالمفهوم التقليدي لهذه الكلمة لكن سعاد وعشتار كانت كل منهما بمثابة واحة النجاة والرفيق الصادق الذي ينشد في جواره الحب والخصب والتجدد والحياة.

II التفاعل النصي الداخلي:

ويتمثل هذا التفاعل في التناص الشعري عند حمزة شحاتة، حيث تتناص القصيدة عنده تارة على مستوى الكلمة أو النص أو الرؤية، ففي

المستوى الأول ترد بعض الكلمات في سياق النص وروداً فنياً ويحملها الشاعر أبعاداً دلالياً تفقد معها الكلمة أبوتها الأصلية لتتناص مع واقع القصيدة وتصبح نسيجاً منه. ونجد ذلك في إشارته إلى لفظ "عشتار" فعلى الرغم من أنه لم يرد غير مرة واحدة في القصيدة إلا أنه شكل محور النص وأبعاده حتى خلنا أن العبارة التفسيرية التي كتبها الشاعر في هامش القصيدة حول لفظ عشتار وردت وروداً عابراً لأنه وظفها توظيفاً فنياً يقترب إلى حد ما من توظيف عشتار عند بدر شاكر السياب في قصيدته أنشودة المطر، ولعلنا لا نبالغ حين القول إن هذا النص تناص مع قصيدة بدر شاكر السياب المشار إليها على مستوى الرؤية، حيث نجد روح القصيدة السيابية المطربة في هذا النص من خلال الارتكاز على صورة المحبوبة في كلا النصين فالسياب يربط صورة المحبوبة بعشتار وكذلك حمزة شحاتة، والعينان تشكل مرتكز القصيدة السيابية في مثل قوله على سبيل المثال:

عيناك غابتا تخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان يورق الكروم
يرجه المجداف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غروبها النجوم

وعند شحاتة نجد قوله:

سعاد عيناك بحيرتان فاضتا
بكل ما في فتنة الربيع من مفاتن الحياة

وفي موضع آخر يقول :

وكي أرى السبات في عينيك
زورقاً يسبح بين ضفتين
مخمليتين تتضحان بالشذا

ويقول:

تقص عن «عشتار» قصص الجمال والشعور

مجنحات تنهب الفضاء في أشعة القمر»[14]

لكن التناص هنا على مستوى الرؤية وروح النص وفي هذه الحالة يعتمد النص على غياب الأبوة في عملية التناص، حيث يحدث تفاعل بين نصوص عصرية وأخرى تراثية أو معاصرة أيضاً، ونتيجة التوحد بينهما يفقد النص المستوحي أبوته وحينئذ تتعدد معاني النص وتتفجر دلالاته وأبعاده.

III التفاعل النصي الخارجي:

وهنا يتمثل النص في تفاعله مع الآخرين ونعني بهم القراء والنقاد الذين يتفاعلون مع النص وينتجون لنا رؤية مكملة للنص أو متممة له أو متضادة معه أو متماثلة أو متطابقة ويتضح هذا في قراءة بعض الباحثين مثل الدكتور الغذامي لهذا النص حيث جاءت رؤيته في كثير من المواضع إضافة فكرية وفنية لروح النص عند شحاتة، فالنص كلما تفاعل مع الآخرين من خارجه كلما تحددت فيه روح الحياة لاسيما النص التعددي الحركي الذي يحتمل أكثر من قراءة وهذا المحور يحتاج إلى دراسة مستقلة قد نعرض لها في موضع آخر أو دراسة مستقلة.

2-2 – ج البنية النصية:

ويعني بها البنية المركزية التي يدور حولها النص ويشكل أبعاده من خلالها وتنقسم إلى ثلاثة أقسام هي:

1 – البنية النصية الداخلية.

II. البنية النصية الخارجية.

III. البنية النصية الدلالية.

1. البنية النصية الداخلية:

وتتمثل في تتابع البنى الداخلية للنص والتي تشكل بدورها البنية المركزية، وتتمحور في قصيدة "رحلة بلا رفيق" في كلمة «سعاد» حيث يجعل من سعاد بنية محورية تدور حولها كل بنى النص، أي تكون بمثابة الوتد في القصيدة ومنها تتفرع كل الجذور الفرعية ففي بداية المقطع الأول يقول: «سعاد يا أنشودة الربيع»:

وفي مطلع المقطع الثاني يقول: «سعاد يا إشراقة الأمل ونسمة الشباب»

وفي بداية المقطع الثالث يقول: «سعاد يا شَبَّابة السكون»

وفي بداية المقطع الرابع يقول: «سعاد عيناك بحيرتان فاضتا

بكل مافي فتنة الربيع من مفاتن الحياة

وفي مطلع المقطع الخامس يقول: «سعاد هل تقرأ عيناك الذي تخطه عيناي

وفي مطلع المقطع السابع يقول: «سعاد ما أحلى اسمك الطروب صانع المعاد

وفي مطلع المقطع الثامن يقول: «سعاد إن أذنبت فاغفري

وإن أسأت فاستري

وفي مطلع المقطع التاسع يقول: «سعاد هل أقوى على استئناف رحلة الضياع

وفي مطلع المقطع الحادي عشر يقول: «لو كان لقاء ليس بعده وداع

وفي مطلع المقطع الثاني عشر يقول: «سعاد ما زالت يدي مشدودة على الشراع».

وهكذا نجد أن لفظ «سعاد» يشكل البنية المحورية التي تتابع في كل أنسجة النص وتصبح بمثابة الخيوط المتضافرة التي تكون النسيج الكلي أو البنية المحورية للنص.

وإذا وجدنا أن الشاعر يقرن صورة «سعاد» بصورة «عشتار» عرفنا أن

الأم الكبرى عشتار رمز الخصب والحب والعطاء تتناثر شباكها في كل أنسجة النص. إن رسم سعاد=عشتار أصبح بمثابة اللفظ الجميل الذي يستعذبه الشاعر ويتلذذ به في بداية كل مقطع وكأنه فاتحة المقطع أو كأنه ذكرى جميلة أليفة يحلو للشاعر أن تتداعى على وعيه في كل حين.

وتظل هذه البنية في حالة تطور تدريجي على مستوى المعنى ففي المقاطع الأولى يبدو اسم «سعاد» مستعذباً يتلذذ الشاعر بذكره لأنه يقترن بأنشودة الربيع ثم بإشراقة الأمل ثم ببسمة الشباب وكلها تربط "سعاد" في الوصف بالعناصر الخارجية المحيطة بها مثل أنشودة الربيع أو إشراقة الأمل أو بسمة الشباب، ثم يغوص وصف سعاد إلى داخل النفس الإنسانية وينسحب الوصف من الخارج إلى الداخل فيرى أن سعاد شبابة السكون وأن عينيها بحيرتان فاضتا بكل مفاتن الحياة، ثم ينتقل في خطابه لسعاد إلى الحيرة والتساؤل والتعبير عما يجيش داخله من حب وعاطفة جياشة تجاهها فيتساءل هل تقرأ عينا سعاد ما تخطه عينا الشاعر الولهان؟.

ويصرح بعد ذلك عن تلذذه باسمها فيقول ما أحلى اسمك الطروب صانع المعاد، وينعتها بأنها تهويمة القرار بعد رحلة السهاد ويطلب منها السماح والمغفرة، لأن عينيها وراء كل قصته المثيرة التي حيرته، ويتمنى لو أن لقاءه بها لا يأتي بعده فراق، وأن يده ماتزال مشدودة على الشراع يبحث عنها وينتظرها، ولكن هيهات فكلما يظن أنه قد وجدها ازدادت بعداً عنه.

II. البنية النصية الخارجية:

وتعني هذه البنية بعلاقة البنية المحورية في النص بالبنى الخارجية من خلال قراءة النص سواءً كان مغلقاً أو مفتوحاً، والبنية الخارجية التي علقت بالنص هنا هو «لفظ عشتار» حيث استوحاه الشاعر من الأساطير القديمة ونقله من إطاره التراثي إلى بعده المعاصر حتى أنه مزج بين البنية الداخلية المحورية «سعاد» وبين البنية الخارجية الطارئة «عشتار» لكنه استطاع أن

يجعل البنية الخارجية تتصهر في بوتقة البنية الداخلية ويصبح كلاهما رمزاً لواقع واحد مأمول يتطلع إليه الشاعر ويود تحقيقه.

ومن البنى الخارجية التي اقترنت بالبنية المحورية «سعاد» صورة الربيع والزهور والطيور والفراش وجعلها تحف محبوبته المرجوة. والنص هنا نص مفتوح متعدد الدلالة والرؤى.

III. البنية النصية الدلالية:

ويعني بها البنية المركزية ذات الدلالات الإيحائية والرمزية التي تعبر عن الواقع الاجتماعي والنفسي والواقع الاجتماعي الذي تطرحه هذه البنية يتمثل في حالات الضياع التي تشعر بها الذات الإنسانية وتحاول الفكاك منها لكنها لا تستطيع فيقول مخاطباً سعاد:

«سعاد هل أقوى على استئناف رحلة الضياع؟

ورحلة الإيغال والتطويف في متاهة الفراغ؟

ورحلة الشوق إلى المصير قاده وقادني القدر؟

وأنت ذلك المصير؟

نعم فأنت ذلك المصير

في قصة الفراغ والصراع والضياع

والأسى المرير ووقدة الهجير في دوامة السُّرى».

وهنا نجد ارتباط البنية المحورية «سعاد» بالجانبين الاجتماعي من حيث الضياع النفسي ومن حيث الأسى المرير والفراغ والصراع. وكل ذلك تعبير عن الواقع المعيش الذي كان يموج بشتى المتناقضات.

3-3 وسيلة الاتصال الأدبي:

مثلما نجد في المجال الإعلامي تعدد وسائل الاتصال ما بين المذياع أو

التلفاز أو الكتاب أو الصحافة، أو شبكة المعلومات الإنترنت أو السينما أو المسرح أو غيرها. فإن وسائل الاتصال الأدبي متعددة أيضاً فقد تكون الوسيلة مسموعة وذلك بسماع القصيدة بصوت الشاعر عبر وسيلة إعلامية معينة، وقد تكون الوسيلة مكتوبة مثل الكتاب المطبوع الذي يطبع فيه الشاعر قصيدته أو صحيفة مطبوعة أو صحيفة إلكترونية أو غيرها.

والنص الذي وصل إلينا للشاعر حمزة شحاتة وصلنا عبر الكتاب المطبوع وهناك كتابان مطبوعان يحملان عنوان ديوان حمزة شحاتة الأول طبعته الأولى سنة 1988م واعتمدنا على مختارات مصورة من هذا الديوان والثاني الطبعة الثانية من الديوان صدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة سنة 2006م، وبالتحديد أثناء انعقاد ملتقى قراءة النص الذي انعقد في 13 مارس 2006م حول حمزة شحاتة ونظم هذا الملتقى النادي الأدبي الثقافي بجدة.

4-3 القارئ وآليات التلقي:

يعنى بالقارئ هنا هو المتلقي أو المستقبل للنص وهو يعد الحلقة الرابعة في نظرية الاتصال حيث تصله الرسالة أو النص من المنتج عبر وسيلة مناسبة. وعندما يتلقى القارئ النص ينتج نصاً موازياً أو مماثلاً أو مخالفاً أو متمماً لنص المرسل أو المؤلف أو المنتج للنص، ووفق هذا المفهوم نجد هذه الآلية تتم من خلال أربعة جوانب:

الأول: دور القارئ.

الثاني: نوع القارئ.

الثالث: استراتيجية القراءة.

الرابع: استراتيجية الاتصال.

والشكل التوضيحي التالي يبين هذه الآلية لعملية التلقي

4-2 – أ دور القارئ:

يتمثل دور القارئ لنص حمزة شحاتة في استكشاف المعاني غير المألوفة وهذا يتحقق من خلال ثلاثة أبعاد هي:

النظر إلى نص حمزة شحاتة المشار إليه على أنه هيكل عظمي وكل قارئ يملأ هذا الهيكل وفق موروثه الثقافي وقراءته ونحن بدورنا حين ننظر إلى قصيدة «رحلة بلا رفيق» يتضح لنا الهيكل العظمي للقصيدة ممثلاً في ثلاث شخصيات هي ؛ الذات الحائرة وسعاد وعشتار. وهي تمثل الأعمدة الثلاثة للنص. ومن خلالهم يقوم الشاعر الذي يعد القارئ الأول لنصه بتشكيل الصور الفنية ورصد العالم المحيط بسعاد وعشتار ويظل مناجياً لها خلال النص.

إبراز الصور العقلية والجمالية أثناء القراءة وهذه الصور تأتي لتكمل جسد النص الشعري أو لنقل تقوم بتشكيل عالم النص وإذا نظرنا إلى بناء القصيدة سوف نجد كما سبق أن ذكرنا أن صورة سعاد تقف في بداية كل بنيان لصورة شعرية أو مقطوعة شعرية في النص وكأن سعاد هي العمود الفقري الذي يرتكز عليه جسد القراءة الشعرية، وقبل أن يضعف البناء يأتي ليدعمه بعمود فقري آخر يحمل صورة سعاد أيضاً وهكذا حتى نهاية النص ففي الفقرة الأولى على سبيل التمثيل وليس الحصر يقول:

«سعاد يا أنشودة الربيع

يا أحلامه النشوى بصبوة الجمال

ويا ضياء الفجر

يا دعاءه الحنون يفيض بالفتون

من دنانه المضمخات بالطيوب، رشت الدروب

في تهويمة الزهور، يحلم حولها الطيور»[15].

ففي هذه المقطوعة يبدأ بالعمود الفقري لها بكلمة «سعاد» ويكمل هذا الهيكل السعادي بالصور السعادية – لو جاز لنا استخدام هذا التعبير – فيرى سعاد أنشودة للربيع وكأن الاسم نفسه سيمفونية غنائية تعزف على قيثارة الربيع، ويناجيها بالحلم النشوان وعبق الجمال وضياء الفجر، بل إنها الدعاء المليء بالدفء والحنان الذي يفيض فتنة وجمالاً وعذوبة وروائح طيبة تنبعث في كل الدروب وفي كل الزهور والطيور تلف حولها إنها صورة مليئة بمظاهر الجمال الرومانسي الذي اقترن بصورة سعاد في هذه الفقرة وما إن تنتهي الدفقة الشعورية الأولى حتى يلجأ إلى اسم سعاد في بداية المقطوعة الثانية ويقيم منه عموداً هيكلياً آخر يحيطه بصورة سعادية أخرى، لكنه في هذه الفقرة وفي السطر قبل الأخير يقوم بغرس عمود آخر موازياً أو مكملاً للعمود السعادي وهو عمود «عشتار» ليتقاطع العمودان معاً ويجسد من خلالهما وبهما بقية الصور المتداعية يقول:

«سعاد يا إشراقة الأمل وبسمة الشباب

يا أسطورة الهوى في كهفها المسحور

تطلق العبير حولها، مجامر البحور

تقص عن (عشتار) قصص الجمال والشعور

مجنحات تتهب الفضاء في أشعة القمر[16]؛

وهكذا حتى نهاية النص نجد الشاعر يقيم الهيكل العظمي للقصيدة ثم لكونه هو القارئ لها فيقيم الصور وحينئذ تتعدد قراءات القراء الأخرين وفق ثقافتهم وموروثهم ورؤاهم المتعددة وكل هذا يضيف ثراءً فكرياً ودلالياً وفنياً للنص عند حمزة شحاتة.

إبراز البنية الإبلاغية التفاعلية بين النص والقارئ. والبنية الإبلاغية تتمثل هنا في المؤشر اللغوي الذي يصرح فيه بما يريد التصريح به. سواءً كان هذا المؤشر اللغوي صريحاً أو إيحائياً.

والبنية الإبلاغية في النص المشار إليه عديدة لأن النص يميل إلى التصريح والمباشرة في بعض الصور وتتضح البنية الإبلاغية في التساؤلات التي يرسلها الشاعر إلى محبوبته لعلها ترافقه في رحلته التي يشعر فيها بالضياع فيقول:

«سعاد هل تقرأ عيناك الذي تخطه عيناي؟
وهل سمعت شهقات مهجتي الحرى؟
تطوف كالفراش حول وجهك الوضاء دافئ السمات؟
وهل ترين دمعة في كل كلمة لاهثة يرسلها فمي؟
وهل شعرت في انقباض صوتي الحزين عندما أودعك؟
وهل تتبعت خطاي، سمَّر الأسى انطلاقها؟»[17]

فالبنية الإبلاغية تتمثل في حالات الاستفهام التي يبعثها الشاعر لمحبوبته لعله يجد عندها جواباً. ولعل كلمات مثل الضياع، والصراع والفراغ والوداع تمثل الفنار الذي يبعث منه الشاعر لسفينة محبوبته علَّها تهتدي إليه فترافقه في رحلته ولكن القصيدة تنتهي وما تزال تساؤلات الشاعر تتوقد جمراً في مهجته.

كما أن هذه الكلمات تشكل البنى الإبلاغية التي يريد الشاعر أن يوصلها للمتلقي، إنها بمثابة الشفرات التي يرسلها في النص الشعري فتضيء للقارئ الفضاءات المظلمة في جسد النص.

4-2 – ب نوع القارئ:

على الرغم من أن الشاعر كان يميل إلى العزلة والبعد عن الناس والشهرة إلا أنه عندما يكتب نصاً شعرياً معيناً فلابد لهذا النص أن يكون موجهاً لقارئ معين سواءً كان القارئ قصدياً أو ضمنيا. ونعني بالقصدي أي القارئ الذي يكون مقصوداً من منتج النص أو مبدعه، أما الضمني فيعني به القارئ العام الذي لا يكون مقصوداً من كاتب بعينه أو شاعر أو غير ذلك.

ونظن أن القارئ الذي كان حمزة شحاتة يخاطبه هو القارئ الضمني وليس القصدي لأنه لم يكن يقصد قارئاً معيناً من الناس بل كل قارئ لشعره فهو متلق له، بل إنه كان أحياناً عازفاً حتى عن مخاطبة الناس ومنعزلاً عنهم لأن «شحاتة يكتب على نفسه العقاب فيسجنها في شقة معزولة في القاهرة ويحرم عليها كل متع الحياة فلا وظيفة ولا زواج ويمنع عن نفسه حتى الاختلاط بالبشر ويحرم عليها الشهرة، فيأخذ بحرق أدبه ولا يسمح لأحد بأن ينشر له شيئاً من شعره وينفي عن نفسه صفة الأديب ويغضب على من وصفه بهذه الصفة ويكتب على نفسه (الشقاء)»[18].

ولعل هذا يجعلنا نرى أن القارئ القصدي لم يكن في وعي حمزة شحاتة ولا معنياً به، لكنه يكتب لأنه يريد أن يكتب ويتخلص من الكتابة حينما يرى أنه لا جدوى مما يكتب. بل ربما كان يتصور أن الكتابة قيد فيريد أن يتخلص منها بتمزيق ما كتب، وربما – كما ذكرنا سابقاً – لا يريد أن يتوحد مع الأنا الجماعية.

حتى أن الشاعر حينما يخاطب محبوبته سعاد يدرك أنه لا مجال للتوحد بها أو مرافقتها إياه ولذلك يقول في نهاية القصيدة:

«ما أبعد الرحلة يا حبيبتي

وما أمرها

رحلة من لا يجد الرفيق

عندما يظن أنه قد وجد الرفيق»[19]

إنه يدرك أن الرحلة بينه وبينها بعيدة ومريرة ولا مجال للقاء حتى لو ظن أن اللقاء قد تحقق فما بالنا بتواصله مع الناس إنه أبعد ما يكون اللقاء بهم لكونه عازفاً عنهم، ومن ثم لا يوجد القارئ القصدي عند حمزة شحاتة بل ربما لولا طبع أعماله ونشرها لما كان هناك حتى القارئ الضمني.

والقارئ الضمني لهذه النصوص الأسطورية لحمزة شحاتة يدرك أن

رؤيته محملة بأبعاد إيحائية ودلاليه حتى يفض مغاليق النص من الناحية الأسطورية، لأن الواقع الذي صوره الشاعر أقرب إلى الأسطورة منه إلى الواقع المرجو، بل إن الواقع المرجو أيضاً أصبح في نظر الذات الحائرة في شعر شحاتة أسطورة بعيدة المنال، ومن هنا تتعدد رؤى النقاد والقراء الضمنيين لشعر حمزة شحاتة في كل حين. لأن شعره مليء بهذه الدلالات والرموز التي تشكل قراءة جديدة في كل مرة.

لكن شعره الأسطوري المباشر كما في قصائد أبيس، وإلى أبولون، وبعض المقاطع الشعرية في الليل والشاعر، جاء البعد الأسطوري مباشراً إلى حد كبير الأمر الذي يفقد النص نضارته وحيويته وتجدده في كثير من الأحيان.

4-2 – ج استراتيجية القراءة:

ويعنى باستراتيجية القراءة الرؤى التي ينطلق منها القارئ أو المتلقي لفض مغاليق النص من خلال الأبعاد الباطنية والذاتية والوظيفية والجدلية والصورية[20].

1 – البعد الباطني:

ويعنى بالبعد الباطني استكشاف القارئ للبنية الباطنية للنص وهو مفهوم قريب من مفهوم فولفجانج إيزر[21]. وفي نص حمزة شحاتة المشار إليه نجد البنية الباطنية تتمثل في البنية التي تحمل بعداً إيحائياً ورمزياً ودلالياً. ونظن أن مفتاح هذا النص في كلمة واحدة هو «عشتار» لأنه من خلال ربط صورة سعاد بصورة عشتار نقل القصيدة من البعد الرومانسي المباشر إلى البعد الرمزي الإيحائي. وهنا تقترن سعاد/عشتار بالواقع المأمول والمرجو الذي يطمح الشاعر إلى تحقيقه.

2 – البعد الذاتي:

وهو يعنى بتعميق الوعي الذاتي من خلال انفصال الذات عن ذاتها

ومن خلال نص حمزة شحاتة يتضح لنا أن الأنا الذاتية للشاعر كانت في كثير من الأحيان في حالة انفصال عن الأنا الجماعية وهذا ما أشرنا إليه في موضع سابق من هذا البحث. وهذا الانفصال بدوره يؤدي إلى تعميق الوعي الذاتي إلى حد كبير لأن الذات حينئذ تصبح مهمومة بذاتها ومآسيها وآلامها وآمالها لكونها في حالة انفصال عن الآخرين ولذلك نجد أن البعد الذاتي عند حمزة شحاتة في حاجة لدراسة مستقلة لأن رؤيته في معظم نصوصه الشعرية انطلقت من هذا البعد.

ولعل السياق الذاتي للكلمة الذي عرضنا له في هذا البحث يوضح مدى طغيان البعد الذاتي حتى على المستوى اللغوي فالضمائر جميعها جاءت معبرة عن الخطاب المفرد الذي يأتي نتيجة لخطاب الذات لذاتها أو خطاب لذات أخرى مفردة، وفي نص شحاتة - المشار إليه - كانت الذات معنية بذات أخرى مفردة هي ذات سعاد أو عشتار.

3 - البعد الوظيفي:

وقد عني بهذا البعد إبراز ورأي أن الوظيفة النهائية للاستراتيجيات هي «أن تجعل المألوف غريباً، ويحدد بنيتين مهيمنتين هما؛ الصدارة والخلفية، والموضوع والأفق، وتشير الثنائية الأولى إلى العلاقة التي تسمح لعناصر معينة بأن تبقى في الخارج، في حين ترتد العناصر الأخرى إلى السياق العام. وعلى غرار التمييز الذي يقيمه علم النفس الجشطلتي توجه هذه الثنائية مدركات القياس القارئ الحسية وتكون مسئولة عن معنى العمل الأدبي»[22]، ومن ثم نستطيع القول إن موضوع الصورة والخلفية إنما يعنى به النظر للنص من زاويتيه الذاتية والسياقية، فللنص بعد ذاتي وآخر موضوعي، البعد الذاتي يتمثل في الصور الحسية المتضافرة في النص في مثل قوله عن سعاد:

«أتى بي الشوق كي أراك

كي أرشف الألفاظ حلوة من فمك الجميل

وكي أرى السبات في عينيك
زورقاً يسبح بين ضفتين
مُخمليتين تتضحان بالشذا
تباركان في حنان رحلة تزفها سكينة الحنان
سعاد عيناك بحيرتان فاضتا
بكل ما في فتنة الربيع من مفاتن الحياة
.....
سعاد هل تقرأ عيناك الذي تخطه عيناي؟
وهل سمعت شهقات مهجتي الحرى ؟
تطوف كالفراش حول وجهك الوضاء دافيء السمات
وهل ترين دمعة في كل كلمة لاهثة يرسلها فمي؟
وهل شعرت بانقباض صوتي الحزين عندما أودعك؟
وهل تتبعت خطاي سمر الأسى انطلاقها؟»[23]

ومن خلال النص السابق على سبيل المثال تتضح لنا الصورة الحسية من خلال اقترانها بالحواس الخمس «السمع والبصر والشم والذوق واللمس».

فحاسة البصر نجدها في قوله: «أراك، عينيك، عيناك، دمعة، عيناي، أرى» وحاسة السمع أو الكلام نجدها في قوله: «أرشف الألفاظ، سمعت، شهقات، كلمة لاهثة، فمي، صوتي، تزفها». كما نجد حاسة اللمس في قوله «أرشف الألفاظ»، زورقاً يسبح، تنضحان، تخطه عيناي، تنبعت خطاي، سَمَّر الأسى، يسبح. ونجد حاسة الشم في قوله: الشذا، ونجد حاسة الذوق في قوله: أرشف.

وهذه الصور الحسية تجسد مدى اعتماد الشاعر على الحواس الخمس في تشكيل الصورة على أن لهذه الحواس الذاتية والحسية بعداً أخر سياقي أو موضوعي وهو حالات التوحد والخلاص التي ينشدها الشاعر في

وجود محبوبته الضائعة والضائع هو ببعدها عنه إنه يبحث عنها في الحاضر والمستقبل عله يجدها إنها تشكل القيم الإنسانية النبيلة التي يتطلع إليها.

أما الموضوع والأفق وهو يعد ضمن البعد الوظيفي لاستراتيجية القراءة فيعني به الاختيارات من المنظورات المتعددة للوصول إلى أفق معين. وحمزة شحاتة حاول في هذا النص أن يطرح عدة اختيارات متعددة تحمل رؤى متعددة أيضاً. فشخصية سعاد بمعزل عن عشتار تطرح رؤية رومانسية معينة تعبر عن حالات الشوق والأسى للمحبوبة الغائبة وباقترانها بصورة عشتار أخذت بعداً آخر يرتبط بالرمز والإيحاء والواقع المرجو.

ومن هنا يتحقق الموضوع والأفق، فالموضوع يتمثل في صورة سعاد وحب الشاعر لها وتطلعه إليها والأفق يتمثل في الواقع الجديد الذي ينشده الشاعر، واقع يجد فيه الرفيق كي يشعر بالأمن والطمأنينة.

4 – البعد الجدلي:

ويعنى به جدلية التوقع والذاكرة أي وجهة النظر المتغيرة والمتعددة من خلال حدوث شيء غير متوقع كنا نتوقعه من قبل على حد تعبير إيزر. وفي نص شحاتة نجد وجهات النظر الطوافة أو الجوالة أو المتعددة نتيجة العلاقة بين التوقع – أي ما يمكن أن يقع في الواقع المعيشي – والذاكرة التي تسبح في الماضي والحاضر والمستقبل، والذات الحائره في النص تطوف باحثة عن سعاد في ماضيها وحاضرها ومستقبلها فلا تجدها لكنها لا تكف عن البحث على الرغم من أنها تدرك أنها قد لا تجدها، كما يوضح ذلك قول الشاعر في نهاية النص:

«ما أبعد الرحلة يا حبيبتي

وما أمرها

رحلة من لا يجد الرفيق

عندما يظن أنه قد وجد الرفيق»[24]

فهو يتوقع أن يجدها ولكنه يدرك أنه حتى في لحظة اللقاء بها فهي بعيدة عنه، أي تولد لحظة الموت من رحم الحياة والعكس أيضاً.

وهنا تظل الذات هائمة تطوف في أجواء النص لعلها تظفر بمن تحب لكن الواقع شيء والحلم شيء آخر، إنه يحلم بها ولكن حتى هذا الحلم صعب التحقيق.

والقارئ للنص قد يتوقع هذه النهاية للنص وقد لا يتوقعها لكنها في النهاية ترصد وجهة نظر الشاعر في القضية التي يطرحها. تلك الوجهة الحائرة بين الواقع والحلم أو بين التوقع والذاكرة.

5 – البعد الصوري:

ويعنى به بناء التصور الذي يتشكل في وعينا أثناء القراءة من خلال الخيال الإبداعي للنص وينتج عن هذا التصور موضوعاً جمالياً.

والقارئ لنص شحاتة المشار إليه يجد أن النص قد سبح بالمتلقي وطاف به في حلم رومانسي جميل للبحث عن فردوسه المفقود عشتار/ سعاد لكن هذه الصورة الجميلة سرعان ما تصيبنا بالأسى في نهاية النص عندما لا يجد رفيقاً له في رحلة حياته إنه أشبه بالسندباد الذي يطوف البحار والأنهار بحثاً عن الحقيقة أو بحثاً عن شيء ضائع منه أو بحثاً عن ذاته أو بحثاً عن درة مكنونة لكنه لا يجد ما يبحث عنه يقول:

«سعاد مازالت يدي مشدودة على الشراع

ونظرتي تائهة عبر الفضاء.. ترقب الفراغ والصراع والضياع

ووجهك الصغير نجمة تبين تارة وتختفي»

إن الشاعر يشكل عالمه الصوري بشاعرية عالية ورؤية واعية مليئة بالأسى تارة والسعادة تارة أخرى.

ولعلنا لا نبالغ حين نقول إن اختيار اسم سعاد ربما يكون مقصوداً من

الناحية الفنية للتعبير عن السعادة الكامنة في النفس ويحاول أن يجدها لكنه يعجز عن تحقيق هذه السعادة لذلك قد تبرز تارة بملامح ضئيلة لكنها سرعان ما تختفي.

ويتشكل البعد الجمالي لهذا النص من خلال أمرين الأول: اعتماد الشاعر على لغة المفارقة على مستوى الصورة فالصورة تعبر عن الشيء ونقيضه في آن واحد فسعاد أو عشتار رمز للحب والدفء والحنان والسعادة وفي الوقت نفسه رمز الضياع والصراع والشقاء والخوف إنه من فرط الأسى يدرك أن لحظة السعادة قد لا تأتي، بل ينتابه عندما تأتيه هذه اللحظة السعيدة خوفاً شديداً من ضياع هذه اللحظة، فلا يشعر بمتعتها حينئذ لذلك يقول:

«سعاد هذا موعد اللقاء قد دنا

وارتعشت خوالجي

وقبل أن أراك في أرجوحة القمر

تسمر الخيال قلقاً من رهبة الوداع»

إن لحظتين متناقضتين ومتضادتين في آن واحد لا تفارقان حمزة شحاتة هما الأمن والخوف، والسعادة والشقاء، والحياة والموت هذه الثنائية المتضادة هي التي تشكل المفارقة الجمالية على مستوى النص. ويكرر هذه الثنائية المتضادة في أكثر من موضع في القصيدة فيقول على سبيل المثال:

«رحلتي وقصتي التي أخاف أن يكون بدؤها ختامها»

ويقول:

سعاد يا تهويمة القرار بعد رحلة السهاد

تألقي وأرسلي من ناظريك الواعدين نفحة الصباح

وقطري من راحتيك بلسم الجراح

سعاد إن أذنبت فاغفري

وإن أسأت فاستري

فإن عينيك وراء قصتي

ميلاد قصتي

تلك التي أخاف أن يكون بدؤها ختامها.

فنجد المفارقة اللفظية والصورية في تجاور الضدين معاً البداية والختام الصباح يتجاور مع الجراح، الذنب والمغفرة والإساءة والستر.

أما الأمر الثاني الذي يشكل جمال الصورة عند شحاتة هو توافق الحالات الشعورية مع المعاني المطروحة في النص وهذه نجدها في كل القصيدة إنها تحقق المعادل الموضوعي على حد تعبير ت. س. إليوت من حيث إن ما يشعر به الشاعر في تشكيلة الصورة وما تعكسه هذه الصورة من رؤى ينجح في جعل المتلقي يشعر بنفس المعاني والحالات الشعورية التي يشعر بها الشاعر نفسه. فيتحقق التعادل بين ما يشعر به المتلقي وما تطرحه الصورة من مشاعر فياضة تعكس الحالة الشعورية للمبدع أو للذات الحائرة في النص.

إن المتلقي شعر من خلال جماليات هذا النص بنفس المشاعر والأحاسيس التي شعرت بها الذات الباحثة عن الحب والأمان والرفيق وهكذا نجد هذه الأبعاد الباطنية والذاتية والوظيفية والجدلية والصورية شكلت استراتيجية القراءة بين النص والمتلقي.

4-2 – د استراتيجية الاتصال:

يعنى بها الآلية التي يقوم عليها التواصل بين القارئ والنص من خلال الاتصال المتعادل بين النص والقارئ والاتصال المنحرف بين النص والقارئ أيضاً وذلك على النحو التالي:

1 – الاتصال المتعادل:

وفيه تكون رؤية القارئ متوافقة ورؤية النص، أي يكون القارئ في تفسيره متوافقاً مع الأبعاد التي يطرحها النص.

وفي القصيدة المعنية لحمزة شحاتة نجد بعض الاتصال المتعادل في القصيدة حيث تأتي رؤية النص متوافقة والأبعاد الدلالية التي يتوصل إليها المتلقي من خلال تصويره لمحبوبته سعاد وكيف أنه يريدها رفيقة له في رحلة الحياة وغالباً ما يقترن هذا الاتصال بالرؤية المباشرة والواضحة.

2 – الاتصال المنحرف:

وفيه تكون رؤية القارئ أو المتلقي مخالفة للرؤية المباشرة في النص وغالباً ينتج هذا الانحراف نتيجة أمرين هما عدم إدراك القارئ لفهم النص أو انعدام السياق الضابط بين النص والقارئ وهناك سبب ثالث يتمثل في تعدد دلالات النص مما يصعب تحديد معنى أحادي يتفق عليه كل الدارسين أو النقاد، ولعل السبب الثالث هو أبرز الأسباب للانحراف النصي.

وفي نص شحاتة المشار إليه نجد هذا الانحراف يحدث في تأويلين الأول في ربط سعاد بعشتار خاصة رفض الشاعر للأساطير القديمة لاسيما الأسطورة بمفهومها الحقيقي مثلما بين ذلك في هامش القصيدة، والثاني: اختياره لاسم سعاد وربطه بالسعادة التي يبحث عنها في داخلة وداخل مجتمعه أو الوسط المحيط به لكن القصيدة تنتهي دون أن يظفر بها ونتيجة لهذا الانحراف تتشكل بنية الفراغات ويكون دور القارئ فيها ملء الفراغات وربط الأجزاء غير المترابطة في النص وضبط البنى المتغيرة والمتحولة وتأسيس البنية النهائية.

وقد تحقق هذا في نص شحاتة من خلال ملء الفراغات الناقصة في السياق بأبعاد دلالية تربط بين سعاد وعشتار وتم الربط بين هاتين الصورتين من خلال السطر الشعري الذي يقول «تقص عن عشتار قصص الجمال

والشعور» وتم ضبط بنية سعاد وعشتار في نسيج واحد بدلاً من تفسيرهما منعزلين عن بعضهما البعض.

وفي النهاية أمكننا التوصل إلى البنية النهائية التي تمزج بين البنى المتضافرة لتشكل في النهائية البنية الكلية وهي التي طرحت البعد الإيحائي في النص.

ويحدث نتيجة الاتصال المنحرف ما يطلق عليه بعملية السلب وعلى حد تعبير إيزر أن هذه العملية «تنتج عندما يكتسب القارئ منظوراً تبدو معه المعايير التي كانت مقبولة من قبل عتيقة وغير صالحة وغالباً ما يحدث هذا أثناء ملء الفراغات وتمثل عملية السلب محوراً بارزاً عند إيزر لأنها أساس التقويم الأدبي في نظريته فالأدب الجيد عنده يتميز بما فيه من سلب لعناصر بعينها وما يتبع ذلك من بحث المعنى الذي لم يتشكل وإن كان النص قد قصد إليه وحينئذ يشمل السلب التوقعات التي لا تجاوز أفق القارئ وتصبح القراءة خفيفة ومن ثم يكون عملية السلب خاصية للتقويم الأدبي»[26].

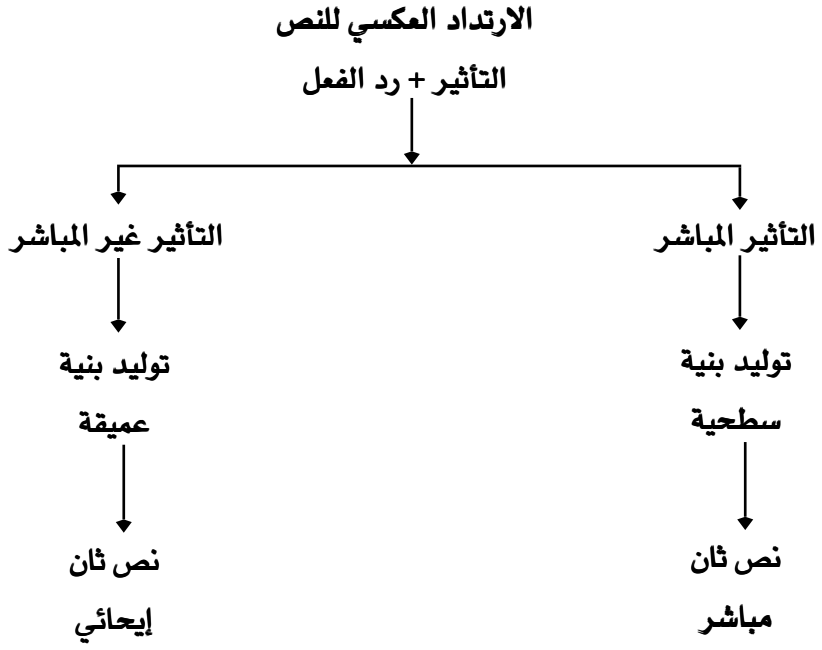
وفي نص شحاتة لم نجد وجوهاً للسلب إلا في مواضع معينة مثل شخصية سعاد وعشتار وفقدانهما لأصولهما الواقعية والحقيقية وانصهارهما في بوتقة النص لينتجا رؤية جديدة من خلال المقوم الشكلي الذي يعنى بوجوه السلب والفراغات التي يدركها القارئ أو المقوم المجاوز للعالم والذي يعنى بأن ما لم تتم صياغته هو ما لم يفهم بعد، أي يكون النص في حالة تجدد مستمر وأن الدلالة النهائية الفاصلة في أي نص لم تقل بعد.

5-2 الارتداد العكسي للنص:

ويعنى به تأثير النص وانعكاسه على المتلقي الذي ينتج بدوره نصاً جديداً من خلال انعكاس النص الأول عليه. أي يكون هناك نصان الأول هو الذي أنتجه الكاتب والأخر هو الذي أنتجه القارئ أو المتلقي للنص الأول.

وهذا الارتداد أحياناً يكون مباشراً نتيجة البنية السطحية المباشرة على وعي المتلقي، وفي الحين الأخر يكون إيحائياً نتيجة البنية العميقة غير المباشرة في النص.

فمن يقرأ نص شحاتة المشار إليه منعزلاً عن سياقه الأسطوري سيصبح الارتداد العكسي مباشراً ويولد تفسيراً مباشراً ومن يقرأ النص نفسه مرتبطاً بالسياق الأسطوري سوف ينتج نصاً عميقاً في عملية الارتداد العكسي للنص. والشكل التالي يوضح عملية الارتداد العكسي للنص:



وهكذا يتضح لنا أن عملية الاتصال الأدبي تمر بخمس مراحل هي:

1 – المرسل أو المؤلف أو المنتج للنص.

2 = النص أو الرسالة التي ينتجها الكاتب.

3 – الوسيلة المستخدمة في عملية الاتصال.

4 – القارئ والمتلقي وعملية الاتصال.

5 – الارتداد العكسي للنص.

واستطعنا تطبيقها على نص شعري لحمزة شحاتة عكست لنا هذه العملية الأبعاد الدلالية والإيحائية التي طرحها نص شحاتة بما يتمتع به من ثراء فني وإبداعي وفكري ودلالي.

هوامش البحث

1) أرنست كاسيرر : الدولة والأسطورة. ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975م، ص 42.

2) انظر: د. عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985م، ص 217.

3) انظر: رولان بارت، درس السيمولوجيا، ترجمة عبدالسلام بنعبدالعالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط (2) 1986م، ص 23.

4) د. سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 17.

5) حمادي صمود: في مقتضيات التعامل مع النص، علامات في النقد الأدبي، ص 20، سبتمبر 1992م.

6) د. زكريا إبراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، ص 196.

7) انظر: د. عبدالله الغذامي، مرجع سابق، ص 112.

8) انظر: عزيز ضياء «في مقدمة كتاب الرجولة عماد الخلق الفاضل»، الكتاب العربي السعودي، ط 1981م، ص 16.

9) انظر: عزيز ضياء، المرجع السابق، ص 17-19.

10) حمزة شحاتة «ديوان حمزة شحاتة» ط (1) 1988م، ص 102.

11) نفسه ص 103.

12) نفسه، ص 105.

13) د. الغذامي، مرجع سابق، ص 216.

14) حمزة شحاتة، الديوان، ص 105.

15) نفسه، ص 102.

16) نفسه، ص 102.

17) نفسه، ص 103-104.

18) د. عبدالله الغذامي، مرجع سابق، ص 112.

19) حمزة شحاتة، مصدر سابق، ص 106.

20) انظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة د. عزالدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994م، ص 211.

21) نفسه، ص 211 وما بعدها.

22) نفسه، ص 211-212.

23) حمزة شحاتة، الديوان، ص 103-104.

24) نفسه، ص 106.

25) نفسه، ص 106.

26) انظر: روبرت هولب، مرجع سابق، ص 218 وما بعدها 57.

❖ ❖ ❖

«وليس ببعيد أن يتمخض زمن تجربتنا مع حمزة شحاتة عن حقيقة مدهشة وهي أن تكون رسائله هي من أعظم ما ترك...»

الغذامي

على الرغم من أن هذه الرؤية النقدية الفذة قد طرحها الدكتور الغذامي في دراسته الرائدة عن حمزة شحاتة قبل أكثر من عقدين من الزمن[1]، إلا أن رسائل حمزة شحاتة لم تلق إلى حد الآن - في اعتقادنا - الاهتمام الذي تستحقه. وإذا كان الدكتور الغذامي قد استشرف هذه الحقيقة اعتماداً على قراءته لرسائل حمزة شحاتة التي كتبها إلى ابنته شيرين (إلى ابنتي شيرين) بالدرجة الأولى، فإن الرسائل التي نشرت له لاحقاً تأتي لتؤكد ما توقعه الدكتور الغذامي لهذه الرسائل من قيمة فكرية وأدبية وتعززه. فقد كتب شحاتة مجموعة كبيرة من الرسائل الجميلة إلى المقربين منه من الأهل والأصدقاء، خصوصاً خلال مدة العزلة التي وضع نفسه فيها (أو وضع فيها أو كليهما معاً) في مصر.

على أن هذا لا يعني بطبيعة الحال أن الفن الترسلي عند شحاتة لم يلفت أنظار دارسين آخرين غير الدكتور الغذامي، فقد أشار إليه وأشاد بقيمته وأهميته مجموعة من الدارسين الرواد لكنهم لم يقفوا عنده كثيراً، واكتفوا في الغالب الأعم بالتعبير عن إعجابهم بهذه الرسائل وتقرير ريادة شحاتة لهذا الفن ليس في بلادنا فقط بل ربما في العالم العربي. فقد قال عنه عزيز ضياء، على سبيل المثال، إن «حمزة شحاتة قد يكون من القلة القليلة في هذا العصر في الأدب العربي الذين يعنون عناية فائقة قد تكون متخصصة بأدب الرسائل»، وعدَّ «كل رسالة من رسائله تحفة جديرة بأن تعتبر نموذجاً لأرفع مستويات النثر في الأدب العربي الحديث»[2]. ووصف الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين رسائل حمزة شحاتة بأنها «نماذج فنية من الأدب

والحكم والفلسفة والسخرية والجمال»[3]. وأشاد عمر الساسي بالأسلوب الأدبي الفذ الفريد التي كتبت به رسائل شحاتة إلى ابنته شيرين وثمن قيمتها التوثيقية ووصفها بأنها «مصدر نادر من مصادر دراسة فكر حمزة شحاتة»[4]. وأشاد بعض الدارسين بالأبعاد المضمونية في رسائل شحاتة إلى ابنته ورأى فيها «أساس تربية وعماد خلق وأقباس مفاهيم وموجبات تأمل وحقائق تفكير»[5]. ووصف الأستاذ أحمد مسلم هذه الرسائل بقوله: «والكتاب إلى جانب قيمته التاريخية كسفر يضم وثائق تسجيلية لأديب كبير يشكل قمة مرحلة من مراحل الأدب المحلي هو أيضا نماذج أدبية قيمة»[6]. وما وقفت عليه مما كتب عن هذه الرسائل لا يتجاوز في الغالب الأعم طبيعة ما استشهدت به هنا. ولذلك فإن رسائل حمزة شحاتة مازالت في أمس الحاجة إلى الدراسة، بل الدراسة الجادة التي تتناول الخطاب الترسلي عند حمزة شحاتة إنتاجا وتحقيقا ودراسة.

وقد كنت في بداية الأمر - عندما تلقيت دعوة نادي جدة الثقافي - اعتزم كتابة دراسة متكاملة عن فن الرسائل عند حمزة شحاتة استناداً إلى انطباع خاطئ كان عندي مفاده أن رسائل حمزة شحاتة إلى ابنته شيرين هي كل أو جل ما كتبه شحاتة من الرسائل. وما أن بدأت البحث حتى بدأت الأسئلة والقضايا والإشكالات تغمرني بصورة تعذر علي معها إنجاز الدراسة المتكاملة التي فكرت في إنجازها. فقد اكتشفت أن ما كتبه حمزة شحاتة من رسائل يصل إلى المئات، وأن الرسائل قد كانت تحتل مكانة مرموقة في نفس شحاتة ذاته، وتستحوذ على مساحة كبيرة من اهتماماته التأليفية. كما بدأت أكتشف بعض رسائل شحاتة التي نشرها بعض أصدقائه مثل الأستاذ عبدالله خياط والساسي وغيرهما. بل إن أهم مفاجأة حدثت لي كانت الاطلاع على الرسائل الثلاث والثلاثين التي أرسلها شحاتة إلى صديق عمره الأستاذ محمد عمر توفيق ونشرها أبناؤه مؤخراً في كتاب بعنوان (الرسائل)[7] يشتمل على كثير من الرسائل التي تلقاها والدهم من أصدقائه أو أرسلها إليهم. فهذه الرسائل، وإن كانت تشترك مع رسائله إلى ابنته شيرين في بعض

الخصائص والسمات الفنية والمضمونية، إلا أنها تمتلك سمات أخرى خاصة بها. لذا فقد أدركت أن الوقت لن يسعفني بكتابة الدراسة المتكاملة التي يستحقها الترسل عند حمزة شحاتة ، وقد كنت بين أمرين: إما أن أعتذر عن المشاركة، وهذا أمر لا يتناسب مع كرم دعوة النادي لي، أو أن أقدم قراءة متواضعة أناقش فيها بعض الإشكالات والأسئلة التي واجهتني في بحثي وما توصلت إليه من رؤى وأفكار أولية أطرحها أمام جمعكم الكريم رغبة في الاستنارة بآرائكم والاستزادة من علمكم. لقد اخترت الأمر الثاني، وأنا على يقين من أنني سأفيد كثيرا منكم في إنجاز دراستي المرجوة.

إشكاليات الخطاب الترسلي عند شحاتة:

يواجه الدارس لأدب حمزة شحاتة الترسلي مجموعة من الإشكالات الكبيرة التي تعوق دراسته وتحد من فاعليتها. ولعل من أبرز هذه الإشكاليات عدم معرفتنا بالمتن أو بالعدد الحقيقي للرسائل التي كتبها حمزة شحاتة وإلى من كتبها، ومتى كتبها، وما مصيرها؟. وكل ما يمكن استنتاجه الآن من بعض الكتابات والشهادات التي كتبها معاصرو شحاتة وخاصة من أصدقائه أن عدد هذه الرسائل كبير جداً، وأن من كان يراسلهم كانوا أكثر عدداً ممن كان يلتقي بهم شخصياً، وأن بداياته في كتابة هذا الفن ربما كانت بداية مبكرة تعود إلى الحقبة الحجازية من حياته عندما كان يعمل في حدود عام 1354هـ سكرتيراً خاصا للشيخ محمد سرور الصبان، فقد كانت أعمال السكرتارية لدى الشيخ الصبان تتضمن «الإجابة عن عشرات الرسائل التي ترد إليه يوميا من شتى أنحاء المملكة ومن مختلف طبقات الناس...»[8]. وما ذكره الأستاذ محمد علي مغربي حول رسائل شحاتة يؤكد ممارسته لهذه الفن منذ صباه وطول باعه فيه وكثرة ممارسته له، فهو يقول: «وإن هذه الرسائل تمثل فترة من حياة حمزة شحاتة لعلها فترة الكهولة في حياته ، ولو جمعت كل الرسائل التي كتبها في صدر شبابه ورجولته لرأينا فيها (العجب العاجب)، فلقد كان حمزة

أحسن من يعبر عن عواطفه وخوالجه، ولقد كان يكتب إلي كما كان يكتب إلى قنديل وإلى عزيز ضياء وإلى عبدالله عريف وإلى محمد عمر توفيق وإلى الأخ الشيخ محمد نور جمجوم، وإلى غيرهم من أصدقائه الكثيرين»[9]. ومع ذلك فربما كانت الفترة الذهبية لكتابة الرسائل عند حمزة شحاتة هي «فترة الاغتراب والعزلة» التي قضاها في مصر من سنة 1363هـ/1943م إلى سنة وفاته 1392هـ/1972م. لكن، ما مصير هذا الكم الهائل من الرسائل التي كتبها شحاتة في حياته؟ هل يمكن العثور عليها وجمعها ونشرها ودراستها؟ إن الإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها مرهونة بتعاون من كان يتراسل معهم من الأدباء والمفكرين والشخصيات البارزة أو أحفادهم، كما هي مرهونة أيضاً بفعل الزمن، فبعض هذه الر سائل يبدو أنها ضاعت أو أصبحت في حكم الضائع، وهذا ما يؤكده الاعتراف (المربك!) التالي من محمد علي مغربي، إذ يقول «وبالنسبة لرسائله إلي فإني قد فقدتها كلها، فقدت بين الكثير من أوراقي الضائعة، ولعلها تكون موجودة بين ركام الأوراق الكثيرة التي لا أستطيع فرزها والتي لا أعرف مكانها»[10].

ومن الإشكالات الأخرى التي تواجه الدارس لرسائل شحاتة أن عدداً كبيراً منها غير محدد التاريخ. فلماذا كان شحاتة يؤرخ بعض رسائله ويهمل بعضها الآخر؟ وهل يمكن أن يكون من تولى نشر هذه الرسائل هو المتسبب في هذا الإهمال؟ وهذه الظاهرة هي التي تسببت في اضطراب الرسائل المنشورة وغياب المنظور التاريخي فيها، فبعض الرسائل المتقدمة زمنيا نشرت بعد أخرى كتبت بعدها، كما لاحظ محمد عبدالرزاق[11] في رسائله إلى ابنته شيرين، وكما لاحظت أنا في رسائله إلى محمد عمر توفيق. وهذا الخلل يؤثر سلبا في رأينا على القيمة التاريخية بل والأدبية لهذه الرسائل، فالدارس الذي يعنى بكتابة سيرة حمزة أو المهتم بتتبع أطوارها معتمداً على هذه الرسائل سيجد بلا شك مشقة كبيرة في إنجاز مثل هذا النوع من الدراسة. ومما يجعل تحقيق مثل هذا الهدف صعب المنال غياب رسائل شيرين، وكثير من

رسائل محمد عمر توفيق التي كانت رسائل شحاتة التي بين أيدينا مثيرات لها أو ردودا عليها.

وهذا يقودنا إلى إشكالية أخرى وهي إشكالية فهم مضامين بعض هذه الرسائل. فعلى الرغم من وضوح كثير من رسائل شحاتة المنشورة، إلا أنها تحتوي أحياناً على بعض الفقرات والمقاطع التي يصعب فهم المقصود منها، لأنها تأتي في الغالب الأعم رداً على رسالة أو رسائل تلقاها حمزة شحاتة من ابنته أو ممن يراسله من أصدقائه. وهذه المقاطع الغامضة ترد غالباً في المواطن التي يشير فيها شحاتة إلى ما ورد في الرسائل التي ترد عليه، وخاصة رسائله إلى ابنته لأنها هي دائماً صاحبة المبادرة ، كما ذكر ذلك شحاتة نفسه في إحدى رسائله إليها: «أعرف أن كل رسالة من رسائلي إليك تكون ردا وأحيانا تكون ردا مكررا .. ومعنى هذا أن التقليد بيننا أصبح أن تبدأ صغيرتي بالكلام ليكون دائما زمام العلاقة في يدها..» (شيرين/ 91).

فالقارئ يقف حائراً عندما يقرأ في إحدى الرسائل إلى ابنته ما يلي: «ليتك لم تحرقي الرسائل التي آثرت أن تحرميني منها.. إن شيئاً عفوياً كهذا له دلالاته الصادقة على ما تتعرضين له.. اقرئي صورتي الرسالتين اللتين لم تصلا إليك في بيروت واسألي نفسك أين ذهبتا؟ لقد استلمت رسالتك وتخلى عني إدراكي كله وشعرت بأني أحمل على عنقي كرة من الطوب». (شيرين/ 166). أو يقرأ هذا المقطع من رسالة له إلى توفيق: «تحياتي إلى الشيخ إبراهيم السليمان وأعتقد أنه لم يدع من وسعه شيئاً في موضوع عبدالمجيد ولكن الأمر في عمومه صعب العلاج.. ولا شك أن عبدالمجيد في رعايتك الموصولة...» (الرسائل/ 63) ما هي الرسائل التي أحرقتها شيرين؟ ولماذا؟ وما كانت تتعرض له، وماذا في الرسالتين اللتين لم تصلا إليها؟ وما مضمون الرسالة التي جعلته يفقد إدراكه؟... إلخ. ومن هو عبدالمجيد، وما موضوعه، ولماذا كان صعب العلاج ؟ لا يمكن أن تكون هذه المقاطع واضحة للقارئ إلا بوجود الرسائل التي تلقاها شحاتة ، أو بالبحث المضني في

المصادر وفي الشهادات التي يمكن أن يجدها الباحث من أقرباء شحاتة وأصدقائه والمهتمين بأمره، وهذا أمر لا يتيسر للباحث إلا نادراً.

ومما يلفت الانتباه أن درجة هذا الغموض في مجموعة شيرين أعلى منه في مجموعة توفيق، وربما يعود ذلك إلى سببين: أولهما أن درجة خصوصية القضايا والموضوعات التي تعالجها رسائل شحاتة إلى ابنته عالية، وثانيهما أن مجموعة توفيق مصحوبة بعشر رسائل أرسلها توفيق إلى حمزة شحاتة تشكل للقارئ مرجعية أو خلفية جيدة لفهم كثير من القضايا التي أوردها شحاتة في رسائله، على العكس من شيرين التي لم تورد إلا رسالة واحدة من رسائلها إلى أبيها. ومع ذلك، فهناك إشارات عديدة في رسائل حمزة شحاتة إلى ما ورد في بعض رسائل محمد عمر توفيق التي يبدو أنها – لسبب أو لأخر – لم تنشر ضمن ما نشر من الرسائل. فعندما يورد شحاتة مقطعا مقتبسا من رسالة لتوفيق لمناقشته، مثل: «وقلت» ما بي أن أضرب كما تضرب الخفافيش.. ولكن أن أمضي في العيش مضي من تدفعه مناسباته وظروفه، «وهذا كلام لا أجد أنفى منه لمعناه المقصود» (الرسائل/ 58)، ولا نجده ضمن رسائل توفيق المنشورة ندرك أن ثمة رسائل أخرى لم تنشر، وربما كان نشرها سيضيء كثيرا من الجوانب الغامضة في رسائل شحاتة.

إضافة إلى ذلك، هناك غموض متعمد في الرسائل مصدره جنوح شحاتة المتعمد إلى أسلوب التجريد في مناقشة بعض القضايا، وشحاتة يعترف في إحدى رسائله إلى ابنته شيرين بهذه الصعوبة ويثني على من اتهمه بها من النقاد، يقول: «أهناك صعوبة ما ؟ تعقيد أو غموض أو إبهام؟! هناك من اتهم أسلوبي بالتعقيد وفي الرواية أن هذا الاتهام منشور في عكاظ أو المدينة... إنها تهمة تجد ما يزكيها حتى عندي.. وشجاعة من الناقد رفعته في عيني» (شيرين/ 142).

ومن الإشكاليات المهمة الأخرى غياب الرسائل الحقيقية المخطوطة

عنا، وما تحمله من دلالات ولمسات نفسية وفنية وحتى توثيقية نفتقر إليها في النصوص المطبوعة من هذه الرسائل. فبالنظر إلى الورقة المصورة الوحيدة التي أوردتها شيرين نموذجاً من رسائل أبيها (شيرين/ 124)، يتضح لنا مدى الخسارة الفنية والدلالية الكبيرة التي وقعت في هذه الرسالة والتي يمكن أن تكون قد وقعت أيضاً في الرسائل الأخرى. ففي السطر الأول من هذه المصورة ترد عبارة «رسالتك الثانية» بينما في المطبوع تحذف كلمة «الثانية» . وفي المطبوع تتحول عبارة «هذا الإحساس هو النار» إلى «هذا الإحساس أيتها الحبيبة هو النار»، وتتحول عبارة «وأعترف بأنك» إلى «وأعترف أنك»، وتتحول «تدركين به» إلى «تدركين فيه»، كما تحذف كلمة في السطر العاشر جاءت بعد كلمة «النفس...» ربما بسبب أنها لم تكن واضحة دون إشارة إلى ذلك. وأعتقد أن الكلمة المحذوفة يمكن أن تكون «والذهن»، وبذلك تكون العبارة الصحيحة «في النفس والذهن». ويشمل التغيير أيضاً بعض علامات الترقيم، فتتحول الشرطة إلى فاصلة، وتحذف الفاصلة، ويعاد ترتيب الكلام في الأسطر وتختفي معالم محو بعض الكلمات أو الإضراب عنها. وهذه كلها تغييرات تضر بالخطاب الترسلي وتفقده غير قليل من سماته الفنية والدلالية. فعندما يضع شحاتة، على سبيل المثال، السؤال المهم الذي يعتقد أن ابنته ستطرحه على نفسها في يوم ما «لماذا لم أكن كالآخرين»!!، في سطر منفرد ومتبوعا بعلامتي تعجب، لا شك في أنه كان يريد أن يبرزه لها لتركز عليه، بل ربما كان يستحثها على أن تطرحه على نفسها فور الانتهاء من قراءة الرسالة وتجيب عليه، وتستجيب لنصيحته الضمنية بأن تكون هي مثل الآخرين. فعندما يرد هذا السؤال في النص المطبوع غير مفرد بسطر، فلاشك أنه سيفقد شيئا من هذه الدلالة. ومما ينبغي التنبه إليه أن هذه التغييرات قد جاءت مناقضة لما ذكرته شيرين من أنها استمعت إلى نصيحة الأستاذ عزيز ضياء الذي رأى «أن تظل الرسائل كما هي دون حذف فاستمعت لنصيحته..» (شيرين/ 20). أما الأخطاء الإملائية في رسائله إلى شيرين فهي كثيرة وقد أشار إليها الأستاذ أبو مدين في مراجعته لهذا الكتاب

بقوله: «إن كتاب الأستاذ حمزة شحاتة لا يخلو من أخطاء مطبعية وغير مطبعية... والكتاب الذي تجد فيه أخطاء تقل قيمته عند القارئ الواعي...» ودعا الناشر إلى تصحيح هذه الأخطاء[12].

أدبية الخطاب الترسلي:

فن الرسائل من أبرز الفنون النثرية العربية القديمة، عرف في أدبنا العربي القديم بأسماء عديدة مثل الرسائل الديوانية والرسائل الإخوانية والرسائل القصصية والرسائل الأدبية وغيرها من المسميات الأخرى. وهو كذلك من الفنون الأدبية النثرية التي لاقت رواجاً في فترة معينة من أدبنا العربي الحديث. وإذا كان النقاد العرب القدامى قد أجمعوا بطرق مختلفة على أدبية النص الترسلي وكتبوا حولها، فإن النقاد المحدثين قد بدوا غامضين متذبذبين في هذا الموضوع. فهم وإن أقر بعضهم بأدبية الرسائل، إلا أنهم في الغالب الأعم يكتفون بهذا التقرير دون تحديد لمظاهر هذه الأدبية، إلا ما يمكن استنتاجه من أن الرسائل تحقق لقارئها المتعة والفائدة في آن معاً. ولقد كانت مفاجأة لي حقيقة ألا أجد دراسات جادة عن الرسائل في أدبنا العربي الحديث، تشبه تلك الدراسات التي كتبها بعض الدارسين المحدثين عن الرسائل في أدبنا القديم مثل دراسة الدكتور صالح بن رمضان الرائدة (الرسائل الأدبية). وربما كانت إشكالية النشر من عدمه من أبرز الإشكاليات التي حالت دون ذلك. فأغلب النصوص الترسلية المعترف بأدبيتها هي نصوص كتبت لتنشر بوصفها أدبا مثل (رسائل الأحزان) للرافعي و(زهرة العمر) لتوفيق الحكيم وغيرها من الرسائل التي هي في الغالب الأعم رسائل مختلقة أو دخلها قدر كبير من الاختلاق. وبالتالي فأدبيتها مستمدة بالدرجة الأولى من هذا المنظور الاختلاقي أكثر من منظور كونها رسائل حقيقية بين شخصين حقيقيين . أما الرسائل التي لا تكتب بهدف النشر فمازال موقفنا منها متذبذباً، ويبدو أننا لا نملك معايير نقدية واضحة تسهل علينا تحقيق قدر لا بأس به من التوافق حول ما يشكل النص الترسلي الأدبي الجيد. وربما

يعود السبب في ذلك إلى تنوع الخلفيات الثقافية والفكرية لمن يكتب الرسائل في عالمنا العربي الحديث، فبالإضافة إلى الأدباء، هناك المؤرخون والمفكرون والصحفيون والأطباء والسياسيون... إلخ وكل منهم ينتج نصا ترسلياً مختلف الأسلوب والمضمون والهدف. ففي كثير من هذه الرسائل يكون الهدف التوثيقي والفكري أبرز بكثير من الهدف الأدبي.

وعلى العموم يصنف أدب الرسائل عادة (وخاصة في الغرب) تحت ما يعرف بـ «الأدب الشخصي» أو «أدب الحياة» الذي يتضمن أيضا المذكرات واليوميات والخواطر والسير الذاتية وما شاكلها. ومع ذلك، فهو يختلف عنها ربما في كونه في الغالب الأعم «لا يكتب بوصفه أدباً، وإنما يعامل بوصفه كذلك» كما يقول أحد الدارسين[13]. وعلى الرغم من اختلاف النقاد في تحديد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه فن الرسائل وسماته وحدوده، إلا أن هناك قناعة لدى كثير منهم بقيمته الأدبية. فدريدا، على سبيل المثال، لا يعترف بالرسالة جنساً أدبياً محدداً، ومع ذلك يعدها «كل الأجناس، أو الأدب نفسه»[14].

والسؤال هو كيف نقرأ رسائل حمزة شحاتة؟ أهي مجرد رسائل شخصية بين أب وابنته لم يكن التواصل الأدبي هدفاً من أهدافها كما يقول شحاتة في إحدى رسائله التي يعارض فيها فكرة ابنته في نشر الرسائل: «إن الرسائل الخاصة لا يبرر نشرها شيء أقل من أن يكون نماذج من أدب أو فلسفة أو علم.. ورسائلنا لم يقصد لها من الأساس أن تمثل عنصراً من هذه العناصر» (شيرين/ 212-213)، أم هي نص أدبي يتجاوز الظروف والأحوال الخاصة التي أنتجته ليجد فيه القارئ ما يمتعه ويفيده؟

الحقيقة أن أغلب من تعرض لرسائل شحاتة وخاصة رسائله إلى ابنته شيرين أشار إلى القيمة الأدبية لهذه الرسائل، وإن بدرجات متفاوتة ومن منطلقات مختلفة. فالغذامي على سبيل المثال، يشير إلى القيمة الأدبية لهذه الرسائل بقوله: «والحق أن الرسائل هذه ذات أهمية بالغة في قيمتها الفنية

كأدب خالص، وتأتي لها هذه الأهمية من صدقها الكامل، حيث إنها ليست تأملات ذاتية، وليست أدباً رسمياً، ولكنها رسائل إلى أحب الأحياء إليه...»[15]. أما عزيز ضياء فيشير إلى قيمتها الأدبية بقوله: «فإن ما يشيع فيها [الرسائل] من لمسات جمال وفن ومنابع إشعاع فكري في هذه الشؤون التي نجده يعالج النصح بها أو التنبيه عليها، يرفعها إلى مرتبة النادر من الأعمال الأدبية، ليس فقط بالنسبة إلى كاتبها الكبير، وإنما - ربما - بالنسبة للأدب العربي الحديث». (شيرين/ 10). أما الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين فيشير إلى قيمة هذه الرسائل الأدبية بقوله: «أسلوب الأستاذ شحاتة جزل متين واضح عميق المعاني، حتى في رسائله الخاصة إلى ابنته، في لغة حية وألفاظ كأنها مختارة رغم أن الرجل.. كان يكتب أو يملي على سجيته»[16]. أما محمد على مغربي فيشير إلى هذا الجانب في رسائل شحاتة بقوله: «وكانت رسائله قطعا أدبية رائعة، ولو جمعت هذه الرسائل التي كان يبعثها إلى أصدقائه الكثيرين لتكونت منها مجلدات ولكانت فناً عجباً في أدب الرسائل»[17]. ويقول عبدالله خياط واصفاً البعد الأدبي لرسائل شحاتة إلى محمد عمر توفيق: «والواقع أن ما تضمنته رسائل الأستاذ/ حمزة شحاتة من صور يجسد بحق القدرة الرائعة على دقة التعبير، وجمال التصوير في بلاغة متناهية وسلاسة كأنها النمير منحدراً من عل» (الرسائل/ 10). أما محمد محمود عبدالرزاق فيرى أن قيمة رسائل حمزة إلى ابنته شيرين مرتبطة بكونها نصاً سردياً روائياً، يقول في مقالة نشرت له بعنوان (إلى ابنتي شيرين: رواية في رسائل)» وتشكل هذه الرسائل - في نظرنا - رواية متكاملة، ترسم صورة شيقة للابنة الكبرى»[18].

ومن الواضح أننا هنا أمام تصورات مختلفة لأدبية رسائل حمزة شحاتة، فهناك من يربطها بالصدق، وهناك من يربطها بالفكر وهناك من يربطها بجمال الأسلوب اللغوي وهناك من يربطها بالسرد... إلخ.

والحقيقة أن هذا التفاوت في تلقي رسائل شحاتة ربما يعزى إلى

الطبيعة السائلة أو الرجراجة التي يتسم بها هذا الفن عموماً، الأمر الذي يجعل من أمر الاتفاق حول خصائص معينة لهذا الفن أمراً شاقاً. وهذه السيولة هي التي ربما عناها الأستاذ عزيز ضياء عندما قال واصفاً رسائل شحاتة: «فجاءت كل رسالة نموذجاً خاصاً، إن لم يكن فريداً ...» (شيرين/ 10). والسؤال الذي ينبغي أن يطرح هنا هو: هل من الأجدى قراءة رسائل حمزة شحاتة بوصفها رسائل مفردة، أم بوصفها مجموعات ترسلية (رسائله إلى ابنته، ورسائله إلى محمد توفيق... إلخ) أم قراءة نتاجه الترسلي العام بوصفه كلا لا يتجزأ؟ هذه أسئلة ربما يصعب الاتفاق على الإجابة عنها، لكننا ندرك أن أي إجابة يختارها الباحث ستملي عليه بالضرورة تلقياً مختلفاً، وربما تفضي إلى نتائج مختلفة. أما ما نميل إليه نحن ونعتزم القيام به إن شاء الله فهو دراسة أدب حمزة الترسلي بشكل عام.

لماذا الرسائل؟:

حمزة شحاتة كما هو معروف شخصية متعددة المواهب، فقد وصف بأنه شاعر وناثر وفيلسوف وفنان... إلخ. ولا شك أن ثمة ما يبرر كل وصف وصف به، فقد كتب الشعر وكتب النثر واستهوته الفلسفة والحكمة وأحب عزف العود. ولكن السؤال الذي لم يطرحه الدارسون - حسب علمي - من قبل هو: لماذا كان جل كتاباته النثرية (وربما كتاباته بشكل عام) ترسلية خاصة في الحقبة المصرية من حياته؟ الحقيقة أن الإجابة عن هذا السؤال مرتبطة إلى حد كبير بطبيعة الحياة التي كان يعيشها شحاتة في مصر. فقد وصف عدد غير قليل من الباحثين العزلة المحكمة التي أحاط شحاتة بها نفسه أو ضربت عليه أثناء إقامته في مصر، إذ كان اتصاله بالناس قليلاً إن لم يكن منعدماً. وقد كان يعيش غربتين في آن واحد: غربة مكانية لكونه بعيدا عن وطنه، وغربة نفسية أو وجودية لكونه بعيداً عن الناس من حوله. ومع ذلك ضل حياً بمعنى من المعاني، لأنه رفض كما هو معلوم أي خيار آخر غير

الحياة، ولكنها حياة منعزلة أشبه بمنفى اختار أن يحيا فيه، يقول لابنته في إحدى الرسائل: «تمت عزلتي الآن.. ولم تعد لي علاقة بأحد» (شيرين/ 34)، ويقول في إحدى رسائله إلى عمر توفيق مشيراً إلى هذه العزلة: «إن وضعي هنا على ما تعهده من انقطاعي التام عن الناس» ملمحاً إلى طبيعة الحياة التي هرب إليها: «لأمر ما هرب العارفون من متاعب الحياة وعذابها إلى متاعب الزهادة ورياضة النفس على التزام الحرمان والاستقرار عليه.. واستدبار الدنيا وما فيها» (الرسائل/ 90-91).

ولكي يشعر شحاتة بحياته الجديدة شعوراً حسياً كان لابد له أن يتصل بآخرين يشعرونه أو يوهمونه بأنه مازال حياً. لذلك وجد في فن الرسائل وسيلة مثالية للإحساس بالحياة، فكانت هذه الرسائل التي كتبها إلى عدد من الأقرباء والأصدقاء الذين كان يحيا أو يتجاوب معهم روحياً وفكرياً، أو إلى من سماهم الغذامي «مجتمعه السيكولوجي»[19]، بمثابة ثقب في جدار العزلة التي كان يخاتلها من حين لآخر ليكتب رسالة تصله بالناس الذين اختار أن يكون معهم ولو عن بعد. ولعل أفضل ما وقفت عليه في وصف هذا المجتمع الخاص الذي كان يجمع - وإن عن بعد- بين حمزة شحاتة وأصفيائه ما كتبه صديقه حسن محمد كتبي في رسالة له، كتبها رداً على رسالة كان شحاتة قد أرسلها إليه. فكتبي يرى أن ما يربط بينهما ليس الظروف المعيشية الحسية اليومية التي تربط عادة الناس بعضهم ببعض ثم ما تلبث أن تتلاشى، بل إن ما يربط بينهما هو علاقات تنشأ عن التجاوب الروحي ولا تحتاج إلى التقاء حسي مكاني لأنها «تأخذ قوتها ونضوجها وحيويتها من صروف الحياة من الانطباعات العامة، من النبع الخالد الذي سيجري في النفس البشرية فلا تدري له بداية ولا نهاية... إنها تهضم كل الانطباعات والمعاني، والاحاسيس ثم تقدمها غذاء ينمي وجودها وكيانها، *وكذلك ما بيني وبينك*»[20].

ومعلوم أن هناك تلازماً كبيراً بين فن الرسائل والعزلة أو المنفى أو الغربة، «فكل واحد منهما يحتم الآخر، لأن البعد والغياب يحفزهما معاً» كما يقول أحد النقاد[21]. وهذا الربط بين أدب الرسائل والغياب ربط أدركه

نقادنا العرب القدامى جيداً، فابن وهب على سبيل المثال يعرف الترسل بأنه «كلام يراسل به من بعيد»[22]. ومن منظور المترسلين العرب القدامى يمكن أن «تمثل الرسالة الصديق الغائب، موهمة بحضوره، فالرسالة كانت تعرف عندهم بـ «شاهد الإخاء». فالرسالة في هذه الحالة «تقوم مقام الصديق، وقراءتها تقوم مقام التحدث إليه»[23]. ويرى فنسنت أن من أهم وظائف الرسائل «أنها تحل محل المحادثة الحقة بين الأشخاص الذين فرقت بينهم المسافات»[24].

وإذا ما نظرنا في رسائل شحاتة، فسنجد أن بعضها يتحول إلى حديث أو محادثة صائتة بينه وبين من يراسله، ولكنها محادثة تجري على الورق ومن على بعد، فهو أحياناً يمطط حروف كلماته ويكررها ويشددها، كما في الكلمات التالية: «رس.. س.. س.. الة» و«ت.. س.س.. س.. ديد» و«بنفس.. س.. الس.. ؤال» (الرسائل/ 23-24)... إلخ، ويستعمل بعض العبارات والمفردات العامية. بل إن لغة الحديث هي اللغة التي كان يستعملها شحاتة في رسائله أكثر من اللغة الكتابية، كما يتضح ذلك من الاعتراف الصريح التالي الذي يرد في إحدى رسائله إلى محمد عمر توفيق: «ليتك تعيد إليّ هذه الرسالة لأقرأها فإني الآن أكتبها ولا أقرأ منها حرفاً. أكتبها كما كنت *أتكلم إليك* في جلسة من جلساتنا التي ضيق مساحتها أنك بعيد» (الرسائل/ 117-118). وظاهرة التقارب بين لغة الكتابة ولغة الحديث، أو ظاهرة الكتابة الصائتة في رسائل شحاتة ظاهرة ألمح إليها الأستاذ أبو مدين في الكلام الذي اقتبسناه منه آنفاً حول أسلوب هذه الرسائل، وربما كانت هي التي عناها الأستاذ محمد حسين زيدان في قوله: «وميزة لحمزة شحاتة أن تفهمه حين تقرأه بالأذن، لأن ما يكتبه له جرس منغم، كأنما طبيعة الشعر فيه قد تزينت بموهبة الموسيقى،... فهو من الكتاب الذين تزيد فهما له حين ترفع صوتك بالقراءة»[25].

وفي بعض رسائل شحاتة، تصور فترة قراءته الرسائل التي يتلقاها

على أنها فترة استماع كما في المثالين التاليين: «*أسمعيني* قهقهتك من أو على هذه الرسالة» (شيرين/ 119) و«أول صوت فتحت عليه أذني هو *صوتك* الحبيب..» (شيرين/ 110) قد يعلل ذلك بأن شحاتة كان يستمع فعلاً إلى هذه الرسائل وهي تقرأ له عندما لم يعد باستطاعته القراءة، ولكن شيوع هذه الظاهرة في رسائله المتقدمة يقلل من وجاهة هذا التعليل. كما نجد أن الفترة التي يقضيها في كتابة الرسائل تتحول إلى لقاء ورقي حميمي يجمعه بمن يكتب إليه، يقول مثلاً: «كان هذا *اللقاء* طويلاً جداً.. لا عليك سنكون أكثر تحفظا ومراعاة لظروف ربات البيوت في *اللقاءات* المقبلة...» (شيرين/ 64).

لا شك أن الرسائل كانت تشكل بالنسبة لحمزة شحاتة إكسير الحياة أو الرئة التي يتنفس منها، والعين التي يبصر بها واليد التي يصافح ويكافح بها. لقد وفرت له الرسائل مساحة واسعة من حرية الكلمة لم يجدها في المجالات الأخرى، كما يقول عزيز ضياء[26]. لذلك فلا غرابة في أن نجد أن أمر كتابة الرسائل عند شحاتة وارسالها إلى أصفيائه ومتابعتها والسؤال عنها بل وحتى استكتابها منهم أحياناً قد أخذ حيزا واسعا في رسائله. فهو يقول لابنته مثلاً: «عرفت بعد تحقيق مرير أن أحد [كذا] الرسالتين وصلتك وأجبت عليها فابحثي عن الرسالة الأخرى فقط وطمأنيني [كذا]» (شيرين/ 103). ويقول في رسالة أخرى إليها: «أني أريد أن أعرف مصير رسائلي. وهذا لا يتأتى مطلقاً بغير أن تبدئي رسائلك المؤرخة بذكر ما وصلك من رسائلي أيضاً» (شيرين/ 92). ويقول أيضاً: «حذار أن تعيدي إلي رسائلي بالبريد وعليها إشارة البريد التقليدية يعاد إلى المرسل لعدم الاهتداء إلى العنوان» (شيرين/ 108). أما بالنسبة لتوفيق فيقول له، على سبيل المثال: «سألتك متى وكيف اطلع الصديق على رسالة أو رسائل مني إليك ؟ فأجبت جواباً غامضاً... وكانت هناك رسائل لابد أن يكون لها جواب تفيض به استجابة أو مشاركة أو رجعاً...» (الرسائل/ 98)، ويقول له أيضاً: «أرجو أن لا تكتب إلي رسائل تفيض بالتحفظ فإن مما يؤلمني أن يكون البعد من أسباب إشاعة الانقباض» (الرسائل/ 86)، ويقول كذلك: «كنا أيضاً متفقين

على ألا تنقطع الرسائل بيننا أو أن هذا على الأقل هو ما وجب إن يكون مفهوماً» (الرسائل/ 67). ويطول بنا المقام إذا ما رمنا تتبع مثل هذه الإشارات الكثيرة التي تؤكد كلها الأهمية القصوى للرسائل في حياته، بل لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إنها كانت حياته ذاتها!.

إشكالية نشر الرسائل:

يكاد يتفق أغلب من كتب عن شحاتة على أنه كان عازفاً عن نشر إبداعه النثري والشعري، ولكنهم يختلفون في تفسير هذا العزوف؛ فبعضهم يعده تواضعاً وزهداً، وبعضهم يعده احتجاجا على المجتمع، وبعضهم يعده تكفيرا عن خطيئة النشر والشهرة التي اقترفها في مطلع حياته الأدبية[27].

والواقع أن لي ملاحظتين على هذه الظاهرة وعلى تفسيراتها: الأولى هي أنني بعد أن قرأت الرسائل قراءة أحسبها متأنية وجدت أن مسألة العزوف عن النشر مسالة تحتاج إلى إعادة نظر. فلقد تبين لي أن تمنع شحاتة واحتجاجه أحياناً على نشر رسائله أو بعض إبداعاته لا يعني بالضرورة أنه كان ضد انتشار إبداعاته وخاصة رسائله، بل أستطيع الزعم بأنه كان يعلم أن رسائله كانت منتشرة أو تنتشر وتتداول خاصة بين أصدقائه، بل إنه كان هو أحياناً يأمر بنشر بعضها كما سنرى. لقد كان ربما معترضاً على ظروف نشرها وليس على نشرها، وبين الأمرين فرق كبير. فلو دققنا في السياقات التي عارض فيها شحاتة ابنته في فكرة نشر رسائله إليها، لوجدنا أنه يتحدث فيها جميعاً بأسلوب ساخر هازل، بل إن هذه المواطن من الرسائل تحديداً هي التي يكثر فيها استعمال العامية بصورة قد يفهم منها أنه ربما لم يكن جاداً في معارضته لفكرة النشر في حد ذاتها، بل كان معارضاً ربما لإساءة استخدام ظروف نشرها. فهو يقول مثلاً:

«والآن إلى حساب حماقتك... تنشرين رسائل؟ هل أنا عملت لك حاجة؟؟ هل أنا نهرو ؟! أو تولستوي.. أو نابليون... أما جنان بصحيح!! رسائل

إيه وخبص إيه وليه؟ أنت عاوزة أني أصبح نكتة القرنين العشرين واللي بعده؟ عليك اللعنة مع الاحتفاظ بحق يوسف وهبي أصلاً وعادة.. احذري وإلا كانت وقعتك أسود من شنب جوزك اللي لازم يكسر دماغك... إحنا في إيه والا إيه؟ مش كفايه اللي أنا لاقيه.. ليه تخليني مسخرة على آخر العمر؟ مش كفاية ساعة زوجك اللي عايزني أعمل هاقيش واتحزم بها في وسطي؟ يا فرقة آخر ساعة.. يا عيلة مرزوق أفندي؟» (شيرين/ 156-157) ويقول ملمحاً ربما إلى المردود المادي المتوقع من نشرها: «من الذي ناشدك بنشر رسائل أبوكي وأبو أبوكي؟ ألحقيه بالرعيل الأول من حمقى التاريخ.. أنا أناشدك الله أن تسيبيني من حكاية الباندیت لآل نهرو وابنته الجوهرة اللامعة وبلاش وحياة أبوك من الرسائل ونشرها دي حاجة هايفة ما تجيب كيلو فستق» (شيرين/ 189). وربما كان أقوى دليل على أن رفض شحاتة لنشر رسائله كان مرتبطا بظروف النشر ودوافعه لا بالنشر في حد ذاته ما قامت به ابنته شيرين – وهي أعرف الناس به – عندما قررت نشر رسائل والدها.

أما في رسائله الأخرى ، وخاصة تلك التي أرسلها إلى محمد عمر توفيق، فقد أثيرت هذه الإشكالية مرات متعددة. فعلى سبيل المثال، كتب شحاتة في إحدى رسائله رداً ساخراً على ما سماه تهديد توفيق بنشر رسائله قال فيه: «ضحكت من تهديدك بنشر رسائلي إليك، فما يخيفني من النشر والإذاعة أهون مما يخيفك، وما قد يصيبني من الشر منهما أيسر مما يصيبك... وعلى أن النشر يخلو مما يثير قلقي وقلقك، فماذا يمكنك أن تختار وأن تدع ولماذا؟ وعلى أي نحو ولاية غاية؟ إنك ستبذل من الجهد وتحتمل من العناء ما يشغلك عن (مقطوعيتك اليومية) في البلاد والعباد...» (الرسائل/ 102). والحقيقة أن قارئ هذه الرسالة التي يبدي فيها شحاتة اعتراضه على نشر الرسائل وإن بأسلوب ساخر، لا يمكن أن يتخذها دليلاً على رفض شحاتة لفكرة النشر ذاتها، بل لأن توفيق ربما أراد من نشرها للقراء (ربما في جريدة البلاد) أن يتخذ النشر وسيلة غير مباشرة لتقديم مبلغ مالي معين لمساعدة شحاتة، خاصة بعد أن اعتذر شحاتة بأسلوب مراوغ

عن فكرة الكتابة بأجر التي عرضها عليه توفيق بحجة أن الأجر المعروض عليه «لن يغطي بحال، احتمالات المشروع وتكاليفه، وبإيجاز مخاطره» (الرسائل/ 111). ومما يدل على أن الرفض كان منصباً على ظروف النشر وليس على النشر، موافقة شحاتة على نشر رسالته هذه «سيكون من حقك نشر رسالتي هذه ليدرك القراء أن فساد الاحتراف قد زحف إلى الهواة أو لتأجيل حكمهم أعطيك حق نشرها على شرط الهواية، بلا أجر ولكن أتراك تخدم الحقيقة والفن بنشرها؟ لا» (الرسائل/ 113). ويبدو أن هذه الرسالة قد نشرت واستلم شحاتة أجرها مكرهاً، يقول: «وصل المبلغ مقابل المائتي ريال وليتك لم تبعثه لأن ما نشر لم يكن شيئاً يقصد نشره وإنما كان كلمة من صديق لصديق جرى ما فيه على شرط الهواية» (الرسائل/ 114). ولم يكن السبب وراء احتجاج شحاتة على عبدالسلام الساسي عندما نشر بعض أشعاره في عكاظ مرتبطاً بتواضع شحاتة أو تكفيراً عن خطئيه النشر والشهرة كما يرى الدكتور الغذامي، بقدر ما كان مرتبطا بقصة مقدمة كتاب (شعراء الحجاز في العصر الحديث) التي نسبها الساسي إليه وعقابيلها. فقد ورد في هذه الرسالة بعد أن اعترض شحاتة على نشره أشعاره قوله: «وتعلم يا صديقي أني لا أكره الثناء لكي أظهر بمظهر المتواضع... إنها قصة المقدمة التي نسبت إلي في مقدمة كتابك «الشعر الحديث» يبعثها القدر، وبيدك لتحرث بها في البحر مرة أخرى»[28]. ولذلك نجد حمزة شحاتة يطالب الساسي بنشر هذه الرسالة، لأن ظروف النشر هو الذي يحددها هنا وليس الآخرون، يقول: «حسبي منك أن تبرأني من هذه الوصمة بنشر رسالتي، وإنها أمانة لي عندك أعرف أنك ستؤديها»[29]. ويبرر اعتراضه على طلب عبدالله خياط نشر شيء من شعره بقوله: «لماذا يا ترى تريد أن تعرضني لمهاترات بعض الصبية الذين يمارسون النقد من الذين لا يعرفون غير مدح أصحاب الثراء الذين ينفحونهم بالمنح، وأصحاب الصحف الذين ينشرون لهم ما يكتبون من عبث»[30].

إن قارئ الرسائل المتبادلة بين شحاتة ومحمد عمر توفيق لا يملك

إلا أن يخرج بانطباع مفاده أن تبادل هذه الرسائل وانتشارها بين الأصدقاء كان أمراً شائعاً، فقد كانت الرسائل تنسخ أكثر من نسخة، ويقرأها أكثر من قارئ، كما يتضح من قول توفيق: «رسالتك التي أخذتها مني لم تبعثها إليَّ إلى الآن، فهل هذا معقول؟ إن من بينها رسائل ذهبت خطأ... وهي لعزيز وقنديل ومن لا أذكر الآن الجميع - فضلاً - أعده إليّ، أو اصحبه معك إن كنت صاعدا في الحال؟» (126/ الرسائل). ويرد عليه شحاتة بقوله: «الرسائل بين يدي المتعهد بنسخها وستكون معي يوم اطلع من دول! إلى الطائف. أما ما معها من رسائل أخرى لآخرين فهي كما هي في مواضعها» (الرسائل/ 48). بل إن الرسالة الواحدة قد كانت ترسل إلى شخصين في وقت واحد مثل الرسائل المرسلة إلى شيرين وزوجها (شيرين/ 131، 181) مثلاً، أو تتضمن رسالتين إحداهما تكون متنا والأخرى حاشية كالرسالة التي أرسلها شحاتة إلى توفيق وذيلها برسالة إلى عبدالله عريف (الرسائل/ 59). ومما يدل على أن رسائل حمزة شحاتة قد كانت متداولة في بعض الأوساط تعليق عبدالله عريف على رسالة كتبها شحاتة إلى توفيق (الرسائل/ 55)، بل ربما كانت قراءة الرسائل في بعض الأحيان جماعية كما يفهم من قول توفيق في إحدى رسائله إلى عزيز «وقرأت رسالتك أو قرأناها معا - أنا وحمزة - ثم قرأنا فصولاً من المذكرات... وكان حمزة يذكر المحاضرة في هذه الأثناء» (الرسائل/ 216).

ومع ذلك فلا يملك القارئ لرسائل شحاتة إلا أن يلمس شيئاً من التناقض والتعارض في مواقفه من النشر. فهو أحيانا لا يمانع من نشر كتاباته، وفي أحيان أخرى يبدي تخوفا وربما سوء ظن ومعارضة. ولكن ينبغي أن ندرك بأن هذا التعارض والتناقض ليس خاصاً بموقفه من نشر أعماله فحسب، بل هو سمة تكاد تنتظم كل حياته وفكره وإبداعه الأدبي، يدركه كل من يتعامل مع أعماله. ويبدو أن هذه السمة قد لوحظت وشخصت، بل وشرحت، منذ وقت مبكر، كما يتضح من كلام محمد حسين زيدان التالي: «من السهل أن أكتب عن حمزة شحاتة الشاعر، ذلك أنه فيما عرفت عنه

وما خبرته فيه يتمتع بازدواجية في كثير من مسالكه الفكرية والوجدانية، ازدواجية ليس فيها التنافر، وإن استنفر بها إعجاب الأصدقاء وخصومة المتنافسين. فالاعتدال في إبراز هذه الازدواجية يصعب أن يفهمه الذين لا يعرفون قوة إعجابه بنفسه وقوة تعجبه من مزايا الآخرين أو رزاياهم»[31]. والحقيقة أن هذه الثنائيات الضدية في فكر شحاتة وأدبه لا يمكن فهمها جيدا إلا إذا أخذنا في حسباننا التحول الجذري الذي مر به فكر شحاتة وأدبه من عالم المثال إلى عالم الواقع. ولعل رسائله هي خير ما يبرز هذا التحول ويساعد على فهمه وقد يساعد على تبريره أحياناً.

وهذا يقودني إلى طرح ملحوظتي الثانية حول أسباب تردد – ولا أقول عزوف – شحاتة في نشر رسائله أو إبداعه بشكل عام، وهي أن حمزة لم يكن في رأيي متواضعاً ولا زاهداً، ولم يكن يعاني من خطيئة النشر والشهرة، بل كان خائفاً على أدبه ضنيناً به على مجتمع كان يشعر أنه ليس جديراً – لأسباب متعددة – بهذا الفكر والأدب الذي أفنى زهرة عمره في سبيل إنتاجه. فحمزة شحاتة لم يكن خائفا من نشر أدبه بل كان خائفا عليه ، كما يخبرنا محمد حسين زيدان: «فهو [شحاتة] الجبان في عدم الإعلان عن هذا النتاج خوفا عليه لا خوفاً منه، وقد أرسلت له كتاباً يقرؤه كتبت في ورقة أقول له: تريد أن تكون عدماً في الحياة وأنت حياة في العدم؟ فجاءني يقول لي: لا تخرجني من الخوف على ما أنتجت نظماً ونثراً، لأني أعرف مجتمعي، فهو لا يزال يسمينا الأدباتية»[32]. ولذلك فتفسير الأستاذ أبي مدين ربما كان من أقوى التفسيرات التي قدمت في هذا الصدد، عندما قال: «إن مرد ذلك اليأس، فلم يبق أدبه، لأنه قدر أنه غير مقدر، وشخصيته الطاغية في قوتها وشممها ، حين لم تنل نصيبها من الرفعة والتقدير والعناية... أعرض عن الناس والحياة، وأحرق شعره ومزقه شر ممزق؛ بل أقول اعتزل الحياة والأحياء»[33]. قد كان شحاتة ببساطة توحيدي النزعة بمعنى العبارة، فهو مثل أبي حيان التوحيدي رجل ظلمه عصره فظلم نفسه، وهمشه مجتمعه فهمش نفسه، وأخيراً قتله مجتمعه فقتل نفسه. على أننا لا ينبغي أن نفهم

مسألة حرق الإبداع والموت في هذا السياق فهما حرفياً، بل رمزياً، فأدب التوحيدي – رغم كل ذلك – وصل إلينا، وكذلك أدب شحاتة أو كثير منه.

مضامين الرسائل:

لا شك أن من أهم قضايا الخطاب الترسلي عند شحاتة المضامين التي يحويها، بل إن كثيراً من خصائصه الفنية والأدبية مرتبطة بهذه المضامين. وعلى الرغم من تعدد وتنوع الموضوعات والقضايا التي تناولها شحاتة في رسائله ، إلا أننا سنصنفها في ثلاثة محاور رئيسة، نستعرض كل واحد منها هنا بإيجاز:

1 – *المضمون الاجتماعي*: حظي المجتمع بتجلياته المختلفة باهتمام واضح في رسائل شحاتة. وهذا الاهتمام بالمجتمع يتجلى، أولاً في اهتمامه البالغ بقضايا مجتمعه الأسري الصغير وخاصة ما يتعلق منه بابنته شيرين، وثانياً بقضايا مجتمعه الأوسط السيكولوجي ممثلاً في أصدقائه، وثالثاً بقضايا المجتمع الأكبر بتجلياته المختلفة عربية كانت أم إسلامية أم إنسانية. ولا شك أن درجة اهتمامه بهذه القضايا الاجتماعية في رسائله جاء متفاوتاً، فاهتم في رسائله إلى ابنته شيرين بالحديث عن بناته وتربيتهن وتعليمهن ورعايتهن والاهتمام بشؤونهن وخاصة ابنته شيرين. فرسائله إليها ابتدأت بمحاولة تخفيف وطأة الغربة عليها والتسرية عنها بعد زواجها وانتقالها إلى المملكة، وامتدت بعد ذلك لتشمل كثيراً من النصائح والدروس والتوصيات والمشاعر والعواطف الأبوية الحانية. وقد غطت هذه الرسائل جوانب الحياة الاجتماعية المختلفة لابنته شيرين، بدءاً من مناقشة الموقف التي ينبغي أن تتبناها تجاه الحياة والناس والدين والمجتمع، وانتهاء بسرد بعض النصائح المتعلقة بالأمور والقضايا الحياتية اليومية مثل الدراسة والتمارين الرياضية وأمور الحمل والولادة والمطبخ وتربية الأبناء... إلخ. ولا يمكن لقارئ الرسائل إلا أن يلحظ

التركيز المتكرر على فكرة محورية تكررت في الرسائل وهي ضرورة أن تعيش ابنته كما يعيش الناس وأن تكون كالآخرين: «دعي كل شيء الآن – حتى التفكير في رسائلي ورسائلك. حاولي أن تكوني كالآخرين لا أكثر اهتماماً بما يجب أن يشغلك كدراستك الجامعية الآن». (شيرين/ 123).

وعلى الرغم من أن الأسلوب الذي اتبعه شحاتة في رسائله إلى ابنته كان أسلوباً توجيهياً مباشراً، عماده أسلوبا الأمر والنهي أو «افعلي ولا تفعلي»، إلا أن بعض الأساليب التي وظفها فيه مثل السخرية والحكاية واستعمال العامية وغيرها قد خففت من حدة هذا الأسلوب الوعظي وجعلته مستساغا مقبولاً. وحمزة شحاتة في رسائله إلى ابنته لا يرى ضيراً بعض الأحيان في أن يبادل ابنته الدور فيكون هو المستنصح وتكون هي الناصحة ويكون هو الشاكي وتكون هي المشتكى إليها، يقول في إحدى رسائله إليها بروح ساخرة: «المألوف أن لا يشتكي الوالد إلى ابنته ... بل تشكو إليه هي.. لأن العكس وهو ما فعلته يدخل على اللون التراجيدي لون الكوميدي.. أي يمزج الأسود بالأبيض». (شيرين/ 106). أما القضايا الاجتماعية الأخرى التي يتناولها في رسائله الأخرى فتتناول موضوعات من مثل الصداقة الحقة ومتطلباتها وتبادل الأخبار الاجتماعية والعملية مع من يراسلهم، والتعبير عن بعض مشاعره تجاههم مثل المودة والمحبة والعتاب. كما يحظى استرجاع ذكرياته معهم، وخاصة مع محمد عمر توفيق، وحنينه إلى الوطن بنصيب وافر من اهتمام رسائله.

2 – *المضمون المعيشي*: لعل هذا المضمون من أهم المضامين التي تركز عليها رسائل شحاتة ،خاصة رسائله إلى توفيق. فقد بدا فيها مشغولاً مهموماً بأمور حياته المعيشية بصورة قد تدعو إلى الدهشة. فهو – وإن بدا في كثير من أشعاره ومحاضراته وكتاباته الأخرى مثالياً إلى أقصى درجة مترفعا ذا أنفة وكرامة ، فقد بدا في كثير من رسائله إلى توفيق واقعياً إلى أقص درجة يكاد في بعض الأحيان يكون مستجدياً. ويمكن تلخيص

مظاهر المضمون المعيشي في الأمور التالية: (1) الشكوى المريرة من سوء العيش وقلة ما في اليد، (2) الاستجداء والطلب المباشر، (3) الإحباط واليأس، (4) الصبر أو التصبر والهروب. ويمكن للمقطع التالي الذي وقفنا عليه في كتابه (رفات عقل) أن يفسر هذا التحول الكبير الذي حدث في حياته في هذه المرحلة التي كتب فيها رسائله: «ظللت أدور كالسجين في نطاق العقل والأخلاق والواجب عندما كنت شاباً؛ ففقدت نشاطي، واكتهلت فمضيت أجري وراء ما فاتني من أحلام الشباب فسقطت إعياء»[34]. وسنورد هنا بعض الأمثلة التي توضح هذه المظاهر. يقول شحاتة في الشكوى من ظروفه المعيشية: «إني مستغرق في هذا الفراغ الذي يحيط بي خارج نفسي وداخلها.. تمتلئ فيه نفسي بهذه الفواجع التي زلزلت كوني.. ولله الأمر وهو ولي التوفيق» (الرسائل/49). ويقول معلقاً على من سخر من قبوله العمل في وظيفة مصحح لغوي: «إننا مانزال هنا.. في الحجاز حيث لا يصدق شيء.. حتى أنك في حاجة إلى العمل» (الرسائل/ 70). وفي الشكوى من وضعه في مصر يقول: «إن وضعي هنا على ما تعهده من انقطاعي التام عن الناس، والتوفير على الاشتغال بكفالة هذا المجتمع الصغير المعقد الذي أنزل من أفراده منزلة الأب والأم والمعلم والرقيب والدادة والزميل والخادم» (الرسائل/ 91). وفى إحدى الرسائل يذكر أنه لم يكن يجد ورقاً يرد فيه على رسالته الأمر الذي جعله يكتب هذا الرد في دفتر مدرسي من دفاتر بناته إلى أن يتيسر له الورق. (الرسائل/ 84). وربما كانت هذه الظروف هي التي أجبرته على البحث عن مصدر رزق معين، فهو يسأل توفيق عن أخبار الوظيفة التي رشح لها، ويسأله كذلك عن المساهمة، ويطلب منه أن يبذل ما يستطيع لقضاء بعض حاجاته، ويطلب كذلك منه النصح في كيفية الحصول على أمور معيشية قد يجهل القارئ كثيرا منها لتعمد شحاتة عدم الإفصاح عنها، ولعل من أهمها عدم إجادته الكيفية التي ينبغي أن يراسل أو يحادث بها المسئولين الكبار في أمور الوظيفة أو

المنحة. فهو في إحدى رسائله إليه يقول: «أما وأنت ما تزال وطيد الأمل في أرض المعاد فما عليك إلا أن تكتب لي صورة ما تريد أن أقوله... فوالله إنني لم أستطع أن أهتدي إلى شيء مقبول أو معقول... وأخشى أن تظهر عثرة من عثرات التعبير بوجود المنحة أملاً إبليسياً في نيلها...» (الرسائل/ 48). وهذا لا يعني أن شحاتة لم يحاول مكاتبة المسؤولين والتواصل معهم طلباً للوظيفة، لكن محاولاته كانت غالبا ما تمنى بالفشل. يقول واصفاً إحدى محاولاته الفاشلة: «أبرقت - غير مرعد - إلى المسؤول مهنئا بما دعوته سلامة العودة، وتجديداً لعهد الولاء والإخلاص.. ولم أتلق رداً .. فانقبضت.. وتلقيت الركبان بألوف الاحتمالات التي تمت إلى السوء ولو بأوهى سبب» (الرسائل/ 45)، وعبر عن انكساره وإراقة ماء وجهه دون جدوى بقوله: «ألا ترى أن من دلائل الإدبار المجنح أن يسكت المسئول فلا يجيب، ويكون الخسران بكشف العورة لغير راغب امتحاناً عسيراً لآخر بقايا الكرامة في نفس صاحبها» (الرسائل/ 44). ويقول في رسالة أخرى متبرما من الوعود الممطولة: «وإلا بما تفسر الرغبات الطيبة على تأتي الإمكان لتحقيقها كل هذه الأعوام المتلاحقة من ذوي الصلاحية؟» (الرسائل/ 22). ويبدو أن هذا كان متعلقاً بوظيفة كان قد وعد بها إذا ما انتقل إلى الحجاز: «إن ما سمعته عن احتمال انتقالي إلى الحجاز صحيح من حيث انعقاد الرغبة منه وعليه إن شاء الله. أما أن لي عملاً معيناً أو وظيفة مسماة فهذا لم أتلق عنه إشارة مفصلة أو مجملة حتى الآن» (الرسائل/ 67).

ويبدو توفيق من رسائله شديد الإلحاح على شحاتة في العودة إلى الوطن، ولكن شعور حمزة بعدم إمكانية الحصول على عمل معقول يؤمن له ولبناته حياة كريمة هو ما منعه من العودة وتسبب في كثير من شكواه التي بثها في الرسائل. لنستمع إلى هذا المقطع المثير الذي يعبر فيه شحاتة عن فشله في الحصول على وظيفة يعيش منها بسبب عدم معرفته بطرق اصطيادها، وفشل المسئولين في تحقيقها له: «... لقد غدوت كالمرأة التي

عاشت وراء سترها حتى بلغت الكهولة فإذا دفعها الضنك لالتماس المعاش وجب أولا أن تتعلم كيف تصطاد الرجل أو كيف تحمله على أن يصطادها. إني أسمع أغاني التقدير لكفاءاتي ولأخلاقي من أصحاب السمو ومن أصحاب السعادة أعواما طويلة ممتدة ولكن أهناك شيء محدد؟ أنا أسير في اتجاهي.. وأتمتع بالاستماع إلى أغاني التقدير وطقاطيقه» (الرسائل/ 18-19). وكان إخفاقه هذا قد قاده إلى تغليب سوء الظن في نفسه وفي غيره، فبدأ يتصرف «على أسوأ الاحتمالات» (الرسائل/ 26). كما يقول، وقر في نفسه أنه «لم يعد يصلح لشيء مما يصلح له الناس» (الرسائل/ 37). كل هذا قاده إلى ما يمكن تسميته بالصبر الاضطراري أو الاستسلام: «وقد قسم الله الأرزاق بين الناس أول الخليقة فسرى التذمر بينهم كل يتطلع إلى قسمة غيره صعوداً ..» (الرسائل/ 60)، فلذلك، لابد له من الصبر الذي يفرضه الواقع على إرادة الإنسان، لا العقل. (شيرين/ 97). ولابد له كذلك من ترويض النفس على حياة التزهد والحرمان وقبول تبعات ذلك: «لأمر ما هرب العارفون من متاعب الحياة وعذابها إلى متاعب الزهادة ورياضة النفس على التزام الحرمان والاستقرار عليه.. واستدبار الدنيا وما فيها... لكن هذا الهرب غير ميسور إلا لذوي المواهب والعزائم ولمن خار الله فيه ولقد مات الزمان وأهله» (الرسائل/ 91-90).

3 – *المضمون الفكري والأدبي*: احتلت القضايا الفكرية والأبية مساحة لا بأس بها من رسائل شحاتة ، فيندر أن تخلو رسالة من رسائله من «ومضات فكره وفلسفته وأدبه»[35]. ويمكن طلبا للإيجاز تصنيف الأبعاد الفكرية والأدبية لرسائل شحاتة فيما يلي:

1 – شذرات فكرية وفلسفية مختلفة جاءت متناثرة في الرسائل حول الحياة والإنسان والوجود. وقد عبر عنها شحاتة في الغالب بأسلوبه الحكمي الموجز المشهور، منطلقاً – في أحيان قليلة – من منظوره المثالي للعالم، وفي أحيان كثيرة من منظوره الواقعي له. وهذه

الشذرات تأتي في الغالب الأعم على سبيل الاستطراد، ويصعب حصرها هنا.

2 – رسائل تتحول إلى ما يشبه المقالة الأدبية فتخصص كلها أو جلها لتناول قضية أدبية أو فكرية معينة. ومن أبرز الأمثلة على تحول الرسالة إلى مقالة الرسالة التي يصف فيها شحاتة مصر وأهلها وصفا طريفاً ممتعاً ويختتمها بقوله الذي لا تكاد تفارقه الشكوى: «وبعد فما تحدثت إليك عن مصر حديثا يتم به معناها في نفسك ، كما عرفت.. لكني أجملت الكلام عما تهيأ لي ذكره، مشوشاً، مضطرباً ...» (الرسائل/ 43). وكذلك الرسالة التي يخصصها للحديث عن الفرق بين الميل والعادة (الرسائل/ 92-96).

3 – ملاحظات نقدية متفرقة يوردها حول الأدب وفنونه. فهو متابع لمقالات ابنته الأسبوعية ومشجع وناقد لها ولأسلوبها، «مقدمة خميسيتك عن الجفري كانت تفيض برصانة الأستاذية وعمقها وإشراق أسلوبها» (شيرين/ 145)، وفي رسالة أخرى يثني على مقالها الأسبوعي ويعبر عن فخره بها، لكنه لا ينسى أن يطالبها بالمحافظة على مستواها (شيرين/ 204-205). ويرد كثير من مثل هذه الملاحظات أيضاً في رسائله إلى توفيق، فهو يتحدث في رسائله بشيء من التفصيل عن شروط كتابة المقالة الحقيقية (الرسائل/ 111) وينتقد أسلوب توفيق الرسائلي وكذلك القصة التي أرسلها إليه ليأخذ رأيه فيها وليكتب له مقدمة لها (الرسائل/78، 131). كما تحظى قصة المقدمة التي نسبها الساسي إليه بجزء كبير من إحدى الرسائل، إذ يبدو أن توفيق هو الذي تولى نشر الإعلان المتعلق بالتصل من أفكار المقدمة " وأشكر لك فضلك علي بنشر الإعلان المتعلق بأفكار المقدمة.. وسيقول الناس شيئاً عن هذه الأفكار فيسرني أن تبعثه إلي قصاصات إن لم يمكن أن تبعثه أعدادا ينشر

فيها» (الرسائل/ 97). وفي الرسالة تفاصيل أخرى عن الموضوع لا مجال لذكرها هنا.

4 – مراجعات وقراءات سريعة لبعض الكتب التي كانت متداولة بين الأدباء في ذلك الوقت مثل كتاب «دع القلق وابدأ الحياة» وكتاب «كيف تكسب صديقاً» لديل كارنيجي (الرسائل/ 26-29)، ومذكرات ملك انجلترا (الرسائل/ 33) وغيرها.

الهوامش

1) عبدالله الغذامي. الخطيئة والتكفير (النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985)، ص ص 156-157.

2) عزيز ضياء. حمزة شحاتة: قمة عرفت ولم تكتشف. (مطبة اليمامة، الرياض 1977 ص ص 45، 57) وانظر رأياً مشابهاً له في مقدمة إلى ابنتي شيرين. (تهامة، جدة 1980 ص ص 10-11). الإحالات التالية إلى هذا الكتاب ستكون داخل النص وسيكفي بكلمة شيرين).

3) عبدالفتاح أبو مدين، حمزة شحاتة ظلمه عصره. (النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة 1998ص 38).

4) عمر الطيب الساسي، الموجز في تاريخ الأدب العربي السعودي. (تهامة، جدة 1986 ص 93).

5) محمد الدبيسي، http://www.arabstop.com/vb/archive/index.php/t-244.html.

6) أحمد سعيد بن مسلم، موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين. (نادي المدينة المنورة الأدبي، المدينة 1992 ج 2، ص 110).

7) محمد عمر توفيق، الرسائل. (جامعة أم القرى، 2003)، وستكون الإحالات اللاحقة إلى هذه الرسائل داخل النص.

8) محمد علي مغربي ،أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر للهجرة. (دار العلم للطباعة والنشر، جدة 1984 ج 2)، ص 133).

9) المرجع السابق، ص 131.

10) المرجع السابق، ص 132.

11) محمد عبدالرزاق، «إلى ابنتي شيرين: رواية في رسائل»، المجلة العربية، ع 322، ذو القعدة 1424هـ، ص 45.

12) عبدالفتاح أبو مدين، في معترك الحياة. (النادي الأدبي الثقافي بجدة 1982)، ص 166

13) نقلت هذا النص من مرجع غاب عني الآن.

14) http://www.whitehern.ca/result.php?doc_id=E1-2.

15) الغذامي، الخطيئة والتكفير. ص 156.

16) أبو مدين، في معترك الحياة. ص 164.

17) مغربي، أعلام الحجاز. ص 131.

18) محمد عبدالرزاق، ص 45.

19) الغذامي، الخطيئة والتكفير. ص 240.

20) حسن محمد كتبي، صفحات مطوية من حياتي. (مطابع سحر، جدة 1416 ص 251.

21) http://www.pupress.princeton.edu/chapters/i7068.html.

22) ابن وهب، البرهان في وجوه البيان. (مطبعة الرسالة، القاهرة 1996 ص 152).

23) A. Arazi and H. Ben-Shammay, "Risala", The Encyclopaedia Of Islam. (E.J. Brill, Leiden ,1995) vol. VIII.

24) فنسنت، نظرية الأنواع الأدبية. ترجمة حسن عون. (منشأة المعارف، الإسكندرية 1978 ص 465).

25) عبدالله خياط. «حمزة شحاتة عبقري زمانه»، مجلة الفيصل، ع 255، رمضان 1413هـ، ص69.

26) عزيز ضياء، حمزة شحاتة، ص 57.

27) الغذامي، الخطئية والتكفير، ص ص 168-117.

28) انظر هذه الرسالة كاملة في دراسة الأستاذ عبدالله خياط، «حمزة شحاتة عبقري زمانه»، الفيصل، ع 256، شوال 1418هـ، ص 69.

29) المرجع السابق.

30) عبدالله خياط، «حمزة شحاتة عبقري زمانه»، الفيصل، ع 253، رجب 1418هـ، ص 68.

31) عبدالله خياط، «حمزة شحاتة عبقري زمانه»، الفيصل، ع 255، رمضان 1418هـ. ص ص 68-69.

32) المرجع السابق، ص 69.

33) أبو مدين، حمزة شحاتة. ص 97.

34) حمزة شحاتة، رفات عقل، (تهامة، جدة)، 1980، ص 88.

35) عزيز ضياء، حمزة شحاتة، ص 57.

❖ ❖ ❖

ستكون محاضرة حمزة شحاته (الرجولة عماد الخلق الفاضل) وما يسعفنا من شعره في موقفه الرجولي نموذجين لأدبيات شحاته ويكتنف أدبيات حمزة شحاته شيء من الغموض الذهني، والنفسي؛ نظراً لما أحاط به نفسه بأنه يعيش في غير مكانه الاجتماعي والأدبي، وأنه يمارس حياته في صور أقل من قدره، فتأزم نفسياً، فبدت حياته مضطربة وفق ميزانه للحياة. وكأنه قد وقع تحت منظور المتنبي لذاته في قوله:

واقفاً تحت أخمصي قدر نفسي واقفاً تحت أخمصيَّ الأنام

ومثل هذا الاعتداد المفرط بالذات، تجده مبثوثاً في أدبيات شحاته النثرية، والشعرية وهو في نثره أبين منه في شعره.

وكانت محاضرته (الرجولة عماد الخلق الفاضل) التي كتبها وألقاها في جمعية الإسعاف، في شهر ذي الحجة من عام تسعة وخمسين وثلاثمائة وألف من هجرة المصطفى ﷺ. وطبعتها تهامة عام واحد بعد ألف وأربعمائة، الموافق لعام واحد وثمانين وتسعمائة وألف للميلاد. كانت تلك المحاضرة في كمها كتاباً إذ بلغ عدد صفحاتها مائة صفحة، وصفحة مطبوعة. وقد ذاع صيت هذه المحاضرة في الأوساط الثقافية المحلية في المملكة العربية السعودية، واقترن اسمها باسم شحاته كلما تحدّث أحد عن أدبيات شحاته، وكانت اللحظة التاريخية التي كتب فيها حمزة شحاته محاضرته تلك لم تألف إعداد المحاضرات الثقافية وإشاعتها بين المثقفين كما هو حال الكتابة في يوم الناس هذا؛ لقلة في المثقفين المهتمين بهذا النوع من المحاضرات، وقلة الجمهور كذلك مع ضعف في آليات التلقي. وهذا من أبرز الأسباب التي منحت المحاضرة قبولاً مسلماً به دونما نقدٍ، أو تعقيب يشعرك باستجابة

المتلقي في حالتي الانبساط لها أو الانقباض عنها انبساطاً، وانقباضاً، يشعرانك بوعي ثقافي متطوّر.

ولعل اللحظة التاريخية التي أعد فيها شحاته محاضرته كانت لحظة بناء، وإصلاح في مناشط الحياة جميعها بعد توحيد المملكة العربية السعودية في كيان واحد لم يمض على تكوينه سوى بضع سنين، وكان من أهم مفردات البناء والإصلاح خلق المواطن المشكل تشكيلاً يناسب المرحلة المتصورة، وينتقل بالحياة الاجتماعية من طور التخلف إلى طور المدنية كما يمارسها غير شعب، وحضارة في هذه المرحلة. وهذه النقلة الحضارية النوعية التي كان يبحث عنها حمزة شحاته كلفته عناء قراءة التراث الإنساني الباحث في إيجابيات قيم الحضارات، منذ حياة الإغريق ومروراً بتنظيرات بعض الفلاسفة، وصولاً إلى صور من مدنيات العصر الحديث عند الدول المتقدمة مدنياً. فأخذ هاجس تشكيل الرجل المناسب المؤهل لمواجهة مشكلات الحياة يضغط على تفكير شحاته، ورسالته التربوية فرصد في محاضرته تلك تصوره النظري لما ينبغي أن تكون عليه ملامح الرجولة كما تحدثت عنها المحاضرة منهجاً، ومادة. ويبدو أنه من المناسب تفكيك مفردات عنوان المحاضرة دلالياً، ووظيفياً، واحدة، واحدة تمهيداً لكشف عناصرها كشفاً تقريبياً وفق معطيات عباراتها، ونصوصها.

فالرجل. الذكر من نوع الإنسان، خلاف المرأة. وجمعه رجال. والرجل صفة عمرية لما بعد مرحلة البلوغ. وهي مرحلة الشباب. وقيل هو رجل ساعة ولادته إلى ما بعد ذلك. لكن وصف الرجل بالذكر بعد سن البلوغ، والشباب يتعلق ذلك بالقدرة على مواجهة متطلبات الحياة باقتدار، والقيام على شؤون حياته بتمكن قوي، وبشدة وكمال. تصديقاً لقول الله تعالى: ﴿الرجال قوّامون على النساء﴾. ولم يقل الغلمان والشباب ولا الأزواج في العموم. وتصغير رجل ,رُجيل، قياساً، وعند العامة، رويجل على غير قياس، يرجعون ذلك إلى الراجل في اشتقاقه منه. وجمع الجمع رجالات.

ويُقال للمرأة رجُلة؛ إذا تخلقت ببعض حالات الرجل في البرزة إلى الناس، ومخالطتهم وقوة حضورها في الرأي، والصناعة. أو كانت راجلة. وكانت عائشة رضي الله عنها رجُلة الرأي. فيقال في ذلك ترجلّت المرأة. وفي تغليب الرجل على المرأة يقال: الرجلان للرجل، والرَّجُلة. وإذا قيل هذا الرجل اتجه القصد إلى صور الكمال في الشخص المعني بذلك من الرّجال.

والرُّجلة، مصدر الرجل، وكذلك الرجولة. والأرجَلُ، الأشد. والمرأة المُرجِلُ، التي تلد الرجال. والمترجِّلات النساء المتشبهات بالرجال في الهيئة، والزيِ، لا في الرأي والعلم.

والرجيل من الرِّجال، الصُّلْبُ. والرُّجلة، نجابة الرجيل من الدواب والإبل. وهو الصبور على طول السير. وارتجال الكلام، التكلم به من غير تهيئة. وارتجال الرأي، الانفراد به دون مشاورة أحد. وفي الارتجال معنى الارتفاع ، والبعد.

ولهذه الدلالات الرجولية متعلقاتها، من صفات جسدية فسيولوجية، وملامح ذهنية، ونفسية، بعضها مشترك بين الرجال والنساء، وبعضها ذو خصوصية رجالية وأخرى أنثوية.

وتشير مفردة عماد في جذرها اللغوي ومشتقاته إلى مفهوم سيادي مركزي. ففي مادة عمد وأسرتها اللغوية معنى أساس الشيء، وصلبه؛ فارتبط مفهومه بظواهر سلوكية حسنة وانسحب هذا المفهوم السلوكي الحسن على دوائر خارج السلوك. فالدربة في الكلام عموده. فقالوا: عمود البلاغة، وعمود الشعر، وعمود الموهبة، وعمود البيان. والبيان أصل من أصول السيادة عند العرب. فعمود الشيء على هذا الأساس مفهوم مادي وروحي، يحمل في جوهره قيم ذلك الشيء في السلوك، وفي المنطق، من حيث المرتكز والمنطلق. والصفة تجلّي وظيفة الموصوف في متعلقاتها، والخبر يكمل معنى الجملة في جملة الوصف الخبرية هذا الخبر الجملة الاسمية القارة من جهة ثباتها الخبري الكاشف بقوة العلاقة بين المسند والمسند إليه عن وظيفة الرجولة

وقيمتها من حيث الثبات، والملازمة والفاعلية. إذ من معاني مشتقات (عمد) العمود، وهو الذي تحامل الثقل عليه من فوق. كالسقف. والعماد، ما أقيم به. تقول: عمدت الشيء فانعمد، أي أقمته بعماد يعتمد عليه. والرجل طويل العماد، إذا كان منزله معْلماً لزائريه. والعمدة، ما يعتمد عليه.

وقد خلق الله السماوات بغير عمد تُرى. فيكون المعنى بعمد لا ترونها، أو بغير عمد وكذلك ترونها، أو تكون العمد قدرته سبحانه وتعالى التي يمسك بها السموات، والأرض. وهذه العمد التي لا تُرى. وعمود الأمر، قوامه الذي لا يستقيم الأمر إلا به. وعميد القوم وعمودهم، سيدهم. والعميد، سيد القوم. ويقال: استقام القوم على عمود رأيهم: أي على الوجه الذي يعتمدون عليه. وفي العمد معنى الإعجاب.

وهذه الدلالات التي تمحورت حول مفهوم (عمد) في اشتقاقاتها مؤشر قوي على اختيارها مستنداً، وظهيراً لاعتماد الخلق الفاضل على رسوخها، وتمكنها في سمات الصلابة، والقوة، والثبات وسلامة الفاعلية.

أما الخلق فهو مجموعة الصفات التي يتشكل بها ومنها السلوك الفردي، والجمعي على مستوى الإنسان. فالخلق بضم اللام وسكونها هو الطبيعة التي يخلق بها الإنسان. من خلق فطري، ودين، وطبع، وسجية. وتوصف الأخلاق بالمكارم، والفضائل في كل متعلقات الخير المفيدة. ولهذه المعاني الفاضلة للأخلاق أضداد من مثل الرذائل، والقبح، وغير ذلك.

والخلق: مجموع العادات، والمثل المطبوع بها ركائز النفس المفردة. غريزة، واكتساباً «كل مولود يولد على الفطرة، فأبواه، يهوّدانه، أو يمجسانه، أو ينصرانه». وهناك الخلق الفاضل الذي لا يصل إلى درجة الكمال في الالتزام به، وتمثله، وظهور آثاره على حركة الفرد. وهناك الخلق العظيم الذي وصف الله به نبيه محمداً ﷺ، وهو الدين الجامع لجوامع الأمر والنهي الإلهيين. وقد جاء في الحديث ما معناه أن أكمل المؤمنين إيماناً أحسنهم خلقاً.

والأخلاق الفاضلة الحسنة هي التي تضبط العلاقات، والاهتمامات بين أنواع المناشط الإنسانية في القول والفعل، فيحدث التوافق والانسجام بين تلك المناشط، كلما أخذت في الاعتبار أهمية الأخلاق في أداء دورها، ومهمتها في الحياة. ويحدث العكس إذا لم تأخذ في اعتبارها تلك الأهمية. وعلى هذا تتدخل الأخلاق في كل نشاط إنساني. بل قل في كل نشاط إنساني بلغ الغاية من السمو، والنجاح باعتماده على الأخلاق في صورها العظيمة والفاضلة. ومن هنا تتوثق العلاقة بين الرجولة والأخلاق؛ من حيث تقويم النفس، وحملها على المفيد من الفعل البشري إلى درجة المثالية التي يلتقي في مكوناتها الخير والجمال.

والفاضل أميز من المفضول. والفضل والفضيلة ضد النقص، والنّقيصة. والجمع فضول. ورجل فاضل، وفضّال، ومفضال. أي صاحب فضل كثير، وخلق سوي . والفضيلة، الدرجة الرفيعة من الفضل. والتفاضل بين الناس، أن يكون بعضهم أفضل من بعض. والرجل المفضول. ما فضله غيره.وفي قوله تعالى: ﴿وفضلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلاً﴾. معنى الميزة. وفي قوله «كثير» على عدم الإطلاق في التفضيل. وهذا يخرج الملائكة من أن يفضلها الإنسان الذي فضله على سائر الحيوان بما منحه الخالق من قوى إدراكية، وعملية قادرة على الصناعة، والإبداع، والتميز.

والفواضل الأيادي الجميلة، والمتفضّل الذي يدعي الفضل على أقرانه. وأفضل الرجال على فلان، وتفضّل، إذا نال من فضله وأحسن إليه، والإفضال، الإحسان؛ فإذا بعُد المال عن المفضّل، قلّت فواضل ذلك المال.

والرجل المفضال، كثير الفضل، والخير، والمعروف. ويقال: امرأة مفضالة، إذا كانت ذات فضل، سمحة. وفي الفضل معنى الغلبة. وفي معنى قوله تعالى: ﴿ويؤت كل ذي فضل فضله﴾ المقصود صاحب الفضل في دينه، فضله الله في الثواب، وفضله في المنزلة في الدنيا بالدين.

والفضل والفضيلة، البقية من الشيء. والتفضيل، التوشّح، وفي حلف

الفضول من القيم ما يقترب من بعض قيم التصور الإسلامي فيما يتعلق بحقوق الإنسان، والأخذ للضعيف من القوي.

وعلى هذا التعدد في دلالتي الفضل المعجمية، والوظيفية تجد الفضل قيمة سلوكية مرغوباً في اكتسابها. لكنها ذات مستويات ودرجات لا تصل إلى درجة الكمال فيها. فهي تُطلب إلى أقصى غاية من جهد متعشقها وطالبها.

إن هذا الامتلاء الدلالي، والوظيفي الذي حملته مفردات محاضرة حمزة شحاته (الرجولة عماد الخلق الفاضل) كان محل عناية الكاتب الذي رغب في تحققها واقعاً ملموساً وحقيقة سلوكية في بناء الشخصية القادرة على تحقيق التصورات الخيرية.

هذه العناية بتقنين مفردات عنوان المحاضرة تجده واضحاً في موقفه من مادة محاضرته. فقد أشار في مفتتح المحاضرة إلى أنها حديث في واقع اللحظة التاريخية، وأنه كان قد وصف الخلق بالكامل، ثم عدل عن ذلك إلى وصفه بالفاضل؛ ليتمحور حديثه حول صفة قابلة للتحولات الاجتماعية. إذ الوصول إلى درجة الكمال يعني التوقف عند هذه المرحلة، بينما الحياة ذات استمرارية تحولية لا تتوقف عند مرحلة إلا حين تبحث عن مرحلة جديدة.

لقد أعد شحاته محاضرته هذه في لحظة تاريخية كانت تبحث عن ملامح الذات في بناء المجتمع الفاضل، وتبحث لها كذلك عن موطئ قدم ثابتة على أرض الواقع والحقيقة لها مرتكزاتها، ومنطلقاتها من طبيعة الهوية الداخلية، وليس من خارجها.

فما تلك الملامح التي يتشكل منها مفهوم الرجولة عند حمزة شحاته.؟ ولم كان يبحث في مقومات الرجولة، وكأن الرجل كيان مستقل استقلالاً كلياً عن المرأة، وعالم ينظر إلى الأنثى نظرة استعلاء، إلى درجة الانتقاص من دورها في استقامة الحياة.؟

هنا لابد من عرض شيء من ذلك السّجال الذي كان ومايزال يثيره غير

دارس حول تنازع الوظائف الاستحقاقية بين الرّجل والأنثى. وكيف تغلبت وظائف الذات الرجولية على وظائف الذات الأنثوية، وجارت تلك على هذه. حتى وصل الأمر إلى تخوين الدور الرجولي في الحياة عند بعضهم، وأن ذلك الدور كان سبباً في اضطهاد الدور الأنثوي في أبعاده كلها؟.

ولم يكن حمزة شحاته بعيداً عن ذلك السّجال. وهو يسير في اتجاه معاكس لما ينبغي أن تكون عليه المرأة المفضولة في كل شيء عنده. فقد نشطت جمعيات حقوق المرأة في عصرنا الحاضر، ليس من جهة تطوير الوعي الأنثوي، وتبصيرها بحقوقها، وواجباتها وفق انتماءاتها الشرعية، أو الأيديولوجية، وإنما من جهة البحث فيما وراء الحقوق المشروعة. وما وراء تكوين المرأة بيولوجياً، واجتماعياً، ودينياً. وقد ارتفعت أصوات فردية في عالمنا الإسلامي مطالبة بحقوق المرأة، ومدافعة عنها، مالبثت تلك الأصوات أن اتخذت صور دعوات منظمة، أقيمت لها الندوات، والمؤتمرات، وصنّفت فيها الكتب.

وقد تدرّجت تلك الدعوات من البحث في الحقوق إلى البحث في عوامل التحرر، وصولاً إلى البحث في المساواة بين الرجل والمرأة في الحقوق والواجبات.

ومن أبرز الأفكار المستفزة في هذا: القول بانحياز الثقافة العربية انحيازاً ذكورياً واضطهادها للأنثى كما هو الحال عند شحاته. وهذا القول على إطلاقه بدون قيد فيه تخوين صريح وواضح للثقافة العربية، وفيه كذلك دعوة لانفلات المرأة، وتمردها على كرامتها، وحقوقها المشروعة، تمهيداً لإضعاف دورها في تعمير الكون، وفق إمكاناتها. فالناس ذكوراً وإناثاً مخلوقون من ذكر وأنثى، ومقياس المفاضلة يكمن في التقوى. ومهمة الخلق جميعهم العبادة؛ لذلك فالناس سواسية في التكليف، والعبادات والمعاملات. ولا فضل لأحد على أحد إلا بالتقوى.

والقول بتفضيل الذكور على النساء يعد ذريعة للجدل السفسطائي،

المفضي إلى قلة الاحترام عندما يحْدث الشطط في مقدمات الجدل، ونتائجه. ولا يتوهم أحد أن النقص ملازم للمفضول، إذا كان هنالك فاضل ومفضول. فالتفاضل خصيصة بشرية حتى بين الأنبياء؛ لكنه بين هؤلاء لا يكون في النبوة، وإنما في جهات أخرى. فهناك عموم الرسل وهناك أولو العزم، ومن كلّم الله، ورفع بعضهم درجات.

والتفاضل بين الجنسين (الذكور والإناث) وداخل الجنس الواحد منهما من الحقيقة بمكان. حتى التفضيل تجده في مستويات ﴿فضل الله المجاهدين بأموالهم وأنفسهم على القاعدين درجة وكلاً وعد الله الحسنى﴾ هذا يخص أولي الضرر أصحاب الأعذار. فمقياس المفاضلة هنا درجة واحدة. وفي آخر الآية: ﴿وفضل الله المجاهدين على القاعدين أجراً عظيماً﴾. والقاعدون هنا، هم من غير أصحاب الأعذار.

ونساء النبي ﷺ لسن كأحد من النساء (الرجال قوّامون على النساء بما فضل الله بعضهم على بعض).

إن الذين يدعون إلى ما وراء حقوق المرأة إلى درجة المساواة يقعون تحت ضغوط عالمية، وأخرى اجتماعية، وثالثة نفسية وعقلية، فليس هناك من يقف ضد حقوق المرأة المشروعة. فالذين وقعوا تحت تأثير عالمي، هم الذين سلموا ببعض مواد ميثاق الأمم المتحدة وبخاصة الاتفاقية الخاصة بإزالة جميع أشكال التمييز تجاه النساء. المتعلقة بالمساواة بين الرجل والمرأة. فهؤلاء لم يتداخلوا مع هذه المادة بالخصوصية الدينية التي تمنع المرأة من الانزلاق في فوضى الحياة. إذ الفروق بين الرجل والمرأة ليست فروقاً اقتصادية. إنها فروق طبيعية في الأساس. ثم إنه ليس في ديننا دونية للمرأة، وعلوية للرجل.

والذين وقعوا تحت التأثير الاجتماعي المحلّي في بعض وجوهه، والغيري في كله، نظروا إلى المرأة، أو قل بالأصح إلى العلاقة بين الرجل والمرأة نظرة اقتصادية بحتة، بوصفها منتجة على أي وجه من وجوه الإنتاج،

وزعمهم بأنها ملك للرجل ليس لها سلطة على مصيرها الاجتماعي والجسدي. وأن هذا يعوق إنتاجيتها.

أما الذين وقعوا تحت تأثير حالات نفسية وذهنية فهم الذين يتعاطفون مع المرأة بسبب تربوي، وهم الذين عاشوا في أجواء أنثوية، وفي محيط أسري كله أنثى.

وهذه التأثيرات الثلاثة نتيجة منطقية لضعف التصور الإسلامي في هذا الشأن. فهل نحن مقبلون على تأنيث الكون، عندما تأخذ المرأة حقوقها،وحقوق الرجل في الحياة. أو قل حين تذوب الفروق بين الرجل والمرأة نتيجة هذا التقارب الذي هو طريق الاتحاد. من حيث تأنيث المذكر، تذكير المؤنث؟. وهذا ما ينظر إليه غالبية المتعاطفين مع المرأة تعاطفاً نفسياً وذهنياً. وفي مقابل هؤلاء أولئك الذين يسقطون قيمة المرأة الحقوقية، أو ينظرون إليها نظرة استعلاء، وشك، وريبة، وحذر بوصفها في نظرهم حالة من حالات الغواية. لقد كانت حياة حمزة شحاته الاجتماعية الأسرية أقرب إلى مناخ الحياة الأنثوية. فقد كان عقبه خمساً من الإناث. ولم يرزق من الذكور بولد. وكان المنطق العاطفي الذهني هو المنطق الذي يصلح أن يحكم علاقة شحاته بالأنثى لتصبح علاقة امتلاء اجتماعي فيه شيء من التعويض النفسي البديل عما فقده من رغباته في إنجاب الذكر من الولد.

ويبدو أن الأغلب (كما سبقت الإشارة) في العواطف الإنسانية الأبوية من الذين يرزقون الإناث إنجاباً، أو يتعاملون في حياتهم مع جنس الأنثى داخل حراك الأسرة الصغيرة، يشكل عند هؤلاء ميلاً أنثوياً، ينتصف وينتصر دائماً للأنثى، ويرى أن الدفاع عن حقوقها، وصوتها، وصورتها، الاجتماعية، وبث الاعتداد بنفسها، من الأمور التي لا ينبغي التنازل عنها، أو التقصير في إبرازها بوصف المرأة قيمة في ذاتها، وفي جوهرها الإنساني؛ وليست سبباً في الشفقة عليها؛ للبحث عن استنهاض مكامن العطف، والرحمة بعيداً عن فلسفة الوجود الإنساني المقدّر بقدر الله عندما خلق الذكر والأنثى.

وموقف حمزة شحاته من الأنثى لا يعني أنه أسقطها كلية من اهتمامه الأدبي والاجتماعي. فقد احتلت المرأة مساحة وفيرة من مادة كتابه (رفات عقل). ومن رسائله إلى ابنته (شيرين) ومن ديوانه، وحتى من محاضرته (الرجولة عماد الخلق الفاضل). لكن ذلك الاهتمام جعل دور الأنثى في استقامة الحياة الحقة يأتي في أحواله كلها، في درجة تالية لدور الرجل، وأن الأنثى تمثل الجانب الهزلي السلبي في صور الحياة، ويمثل الرجل الجانب التراجيدي الجاد على مسرح الحياة.

وهذه بؤرة الأزمة التي وجهت أدبيات شحاته، وجهة ذكورية. فأخذ يبحث في ذاته مواطن القوة الرجولية في أبعادها الفسيولوجية المادية وفي مصادرها الذهنية، والنفسية. فانعكس هذا على علاقته المتوترة، والمشوبة بالحذر من المرأة في أدبياته. فقدم من خلال صور تلك العلاقة ذاته الرجولية في صورة الشخصية المنتصرة في واقعها، أو التي تبحث عن صور الغلبة والانتصار في تهيئتها عندما تتشكل في صورة الخلق الفاضل.

وينبغي التنبيه هنا إلى أن موقف شحاته من المرأة لم يكن موقفاً عدائياً. فالذكر والأنثى أصل الخلق الإنساني، فلم تكن الحياة بينهما قائمة على عدم التوافق. وكيف لا يكون التوافق بين الرجل والمرأة وهما من نفس واحدة. ﴿يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها﴾. أضف إلى ذلك أن العلاقة بين الرجل والمرأة تحكمها علاقة المودة والرحمة بين الزوجين .

وما يحدث من اضطراب بين الرجل والمرأة في علاقتهما يكون بأسباب العلاقات غير السوية فيما يتعلق بالحقوق والواجبات المتاحة لكل منهما، وعلى المصالح المتبادلة، ومدى الالتزام والوفاء بها فيما يتعلق بالمشروع، والممنوع من ذلك. فليس هناك من رجل وامرأة إلاّ ولكل واحد منهما سهم من علاقة مشروعة أو غير مشروعة في عالم الحب والكره من حلال، أو

حرام عند الأغلب الأعم من الناس. لذلك لم تكن المفاضلة بين الناس. في القوة الجسدية والمادية والحصول على الغلبة في المصالح، وغيرها.

إن التقوى من حيث مستوى تمثلها، والعمل على تعميقها في النفس الإنسانية قولاً وعملاً هي مناط المفاضلة، وهنا بالإمكان النظر في مستوى التقوى من جهة القوة والضعف. فالمؤمن القوي خير من المؤمن الضعيف، وفي كل خير.

وعلى هذا فالقوة متعلق، وليست أساساً، وأصلاً، كما هو الحال في وظيفة التقوى الأصل والأساس، بوصف التقوى بؤرة المفاضلة بين الناس المؤمنين. والتقوى تحتاج إلى قوة تتقوى بها أمام بعض الماديات التي تهدف إلى زعزعة التقوى وإضعافها، والانحراف بها عن مهمتها الفضائلية.

ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه يهدّم ومن لا يظلم الناس يظلم

من هنا توظف القوة على مستوى التفكير الإنساني للتحصن وراءها بما يحمل الإنسان من قيم روحية، ومادية. وقد كان البحث عن القوة في أبعادها المادية والروحية هاجساً مهيمناً على مكونات شحاته. وقد وجدها في الرجل، ولم يجدها في المرأة.

كان الجو العائلي الخاص الذي عاشه حمزة شحاته - كما سبقت الإشارة - يغلب عليه المجتمع النسائي. وهو الذي كان يتعامل معه في حياته اليومية، ومن المسلّم به أن الغالب على صفات من يعيش بين النساء أن يتحلّى بمركوزاتهن الطبعية، وأن يكون إلى التلطف معهن أقرب من حيث الموافقة على طريقة عيشهن معيشة، وتعليماً، وفكراً، ومن ثم تلمس تحقيق ما يحتجن إليه على مستوى التوجيه والتربية، وتشكيل كيانهن بما يرغبن فيه، وبما لا يخرج على رغبات الأب المربي. وبالتالي تتراكم خبرة الرجل المتفقة في أغلبها مع خبرة المرأة. هذه مخرجات تربوية ومعيشية ملازمة للمرأة.

وتجد من يعيش مثل هذه الحياة في محيط أنثوي يدافع في الأغلب

الأعم عن الخلق الأنثوي، ويبحث للمرأة عن مواصفات أخلاقية وحقوقية؛ لتقريب الفجوة والمسافة بين الرجل والمرأة، وبخاصة إذا نظر إلى تلك العلاقة بينهما بغير منظور الحقيقة الكونية المجرّدة وليس بمنظور التحيز إلى رغبات الأنثى، أو رغباته هو لإعطائها أكثر من حقوقها، وربما دفعه ذلك التحيز إلى تجاوز المعقول، والممكن، والشرعي في علاقة الرجل بالأنثى.

ولقد كان انحياز حمزة شحاته إلى الرجولة من الوضوح بمكان، وبخاصة في محاضرته (الرجولة عماد الخلق الفاضل). بوصف المرأة في نظره مصدر شقاء للرجل. مع أن المرأة لم تكن سبباً في شقاء الرجل، ولا الرجل سبباً في شقاء المرأة في وضوح رؤية العلاقة بينهما، إذا قامت على الحكمة من الخلق، وأن الشقاء الذي يعتري أياً منهما مصدره عدوّهما (الشيطان) الذي بدأ صراع الإنسان معه منذ أن أوقع آدم وزوجه في الإثم. ولم يكن أحدهما سبباً في إيقاع الآخر في ذلك، فتأسست العداوة منذ تلك اللحظة البدائية للخلق بين آدم وذريته من جهة، والشيطان الذي فسق عن أمر ربه من جهة أخرى.

وقد وصف حمزة شحاته نفسه في مستهل محاضرته التي رصد فيها ملامح الرجولة. بأنه كاتب، وليس محاضراً؛ للعمق الفكري عند الكاتب، والكلام الإنشائي عند المحاضر في نظر شحاته. ويبدو أنه كان يكتب محاضرته هذه، وكتاب الجمهورية لأفلاطون تحت ناظريه تمهيداً لتشكيل المجتمع الفاضل من خلال تربية الرجل الفاضل.

وأول إشارة له عن أسس تلك الملامح التي لمسها في شخصه قبل أن يبحث عنها في مكونات الرجولة. مبدأ التجريد، والتعرية، والمجازفة. متخذاً الشك طريقاً إلى اليقين.

والحرية منطلق كل فعل يبحث عن الحقيقة الكونية.

وهو في هذا الموقف الباحث عن القوة المهيئة لتحقيق الفضائل، قد وصف النفوس والأذواق بالقوة. والنفوس إنما توصف بالإكبار في هذا

الشأن. أما الأذواق فتوصف بالرقة ومتعلقاتها، أو ما يضادها. والفضائل في نظره أوهام عقلية، أو نفسية غايتها إيجاد مثل عليا للمجموع. وهي صفات، وأعمال. والرذائل كذلك. والأخلاق هي آثار الفضائل القائمة في النفوس.

والرجولة ليست هي الفارق الطبيعي بين جنسين، ولكنها مجموعة من الصفات الرائعة في الرجل الرائع. ومنبع الرجولة في طور الحياة الأولى القوة الجسدية الصفة الملازمة للرجل وللأنثى في ذلك حد أقل لا تتعداه. وهذا الطور ما قبل القرن العشرين في نظر المحاضر.

ومن معوّقات الرجولة حب الاجتماع، وحب الوطن. وأساس ذلك الضرورة التي تدفع إلى كل فضيلة. ومن تلك المقومات، الغلبة. والمشاركة الفعّالة في صنع الحياة. لكن القوة الجسدية قد تتحول من قوة مطلقة إلى قوة تبحث عن ضمان الرغائب، عندما تعضدها الثروة والنفوذ، بوصفهما من أسباب انحراف الفعل الحسن إلى غير الحسن، وبالتالي إخفاء الممارسات الشاذة ، وإشاعة الكذب ، واندحار الصدق. وهذا كله مؤشر على أن حظ الفضائل آخذ في الاندحار كذلك.

ومن ملامح الرجولة عند شحاته. النجدة، والكرم، والعفّة، والشجاعة، والأمانة والقناعة، والتواضع. وهاتان الأخيرتان من مؤكدات الذات. والاعتراف بالنقائص فضيلة وكذلك الثقة بالنفس، والصبر، والثبات على المبدأ. لكن شحاته يجعل العرف مقياساً صحيحاً للفضائل، والرذائل. ثم يستدرك على ما ذهب إليه في مقياس العرف. ويشير بعد ذلك إلى أن الفضائل ما نزل بها القرآن الكريم . مضيفاً إلى ما أشرنا إليه بعض الفضائل من مثل: الحياء، والرحمة، والعدالة، وهذه الثلاث جماع الفضائل في نظر شحاته.

والحياء قوام هذه الفضائل. وهو عند المرأة هزيمة للشيطان. ومتى تحققت القوة في صفات الفضائل عند الرجل، فإنه يبقى رمزاً قيادياً في ضعفه بعد زوال القوة، تبعاً لما حققته قوته الماضية.

أما الأنثى فإنها لا تمتلك القوة إلا عن طريق الرجل. وقد ضرب شحاته مثلاً لذلك. عندما تفقد المرأة ابنها القوي فإنها تضعف أمام هذا الحدث، مما يستدعي العطف عليها وتخفيف لوعتها، وإعانتها على قطع الرحلة الباقية لها في الحياة. وهذا يعد من الواجب الذي يبعثه شعور الرقة، والعطف والارتياح إلى الإحسان. ومن هنا تقع المرأة تحت قوة عطف الرجل. وهذا التعميم في تحقق القوة عند الرجل، وانحلالها عند المرأة لا يستقر أمام قوة المرأة الروحية في مواجهة مشكلات الحياة.

إن مفهوم الرجولة عند حمزة شحاته يتداخل مع مفهوم القوة عندما يتحدث عنهما بوصفهما شيئاً واحداً، متخذاً الرجولة القوة متكأً لوظيفة الرجولة الأساس.

والقوة في مقومات الرجولة، تكون طبعاً غريزياً، وطبعاً مكتسباً عند شحاته. وقد أكد على أهمية تشكيل الرجولة المكتسب منذ الطفولة في تربية الطفل. وأشار إلى أهمية المكونات الأولية للطفل. وهي مكونات اجتماعية، وتعليمية، وفق تصور مرجعي يبدأ من الأسرة، فالمدرسة، ثم المجتمع. غير أن اكتساب القوة للقوة لا يرقى إلى مستوى اكتساب القوة للحياة المدنية. التي تقوم فيها العلاقات بين الناس على الأخلاق والفضائل، وليس على التسلط والهيمنة، ولو على المستوى النظري عند شحاته.

وتجد تساوق الرؤية الرجولية في أدبيات حمزة شحاته وتسامتها بين نثره وشعره وهذا نتيجة لمزاجه القار إلى حدّ ما، وشغفه بالمذهب الواقعي إبان إشاعة هذا المذهب في الأدب العربي الحديث، وتعلق ذلك كله بنظرته الإصلاحية الفضائلية.

وكان قبل الواقعية قد استهوته الاتباعية الجديدة كغيره من شعراء الحجاز، وبإمكانك تقسيم شعر حمزة شحاته قسمين: القسم الوجداني الخالص ذي التوترات النفسية المثيرة إيحائياً، والقسم المعرفي الذهني الذي

قارب فيه شحاته بين التاريخ وقضايا الواقع والفن. والقصائد الطوال في هذا القسم أكثر منها في القسم الأول. وقد أشار الأستاذ عزيز ضياء في حديثه عن حمزة في مقدمة الديوان إلى أن أجود شعره وأحسنه ما أبدعه في بواكير حياته الشعرية، ولعلّه كان يشير إلى الأغلب الأعم من شعر القسم الأول، وبخاصة شعر الغزل عند شحاته.

وقد احتلت صورة المرأة حيزاً كبيراً من إبداع حمزة شحاته الشعري. وبلغت قصائد الغزل الخالص في ديوانه سبعاً وخمسين قصيدة. وهو في غزله لم يخرج على تقاليد الشعر الغزلي العربي التراثي وما طرأ عليه عند الرومانسيين المحدثين فيما يتعلق بهروب الشاعر من واقعه العشقي إلى آفاق التعويض النفسي عما كان قد استمتع به من صفاء الحب والبحث في عالم المرأة والطبيعة، وتصوير المشاعر فيما فوق الوصف.

فالمحبوبة عند شحاته تعطيه من الصفاء أقل القليل، وتتمنّع عن العطاء في أغلب مواقفها العشقية من الشاعر إدلالاً بما تمتلك من مقومات الإغراء حسناً ودلاً. لكن عوامل الجذب هذه سرعان ما تتحول إلى أسباب شقاء في قربها وبعدها، عندما يكون القرب والبعد حالة جليدية وصوراً عديدة من صور المشاعر الباثة غير حالة من حالات الأدواء المميتة لمكامن الشوق.

صحيح أن بعض الدواء يكمن في الأدواء فالعيش بحرقة التمنع تستمر معه جذوة الحب حية تتقد قد يكون إطفاؤها مما يقلل من استمرار شعلة العشق في وجهها الكاشف مسالك العشاق.

انظر إلى صفو الهوى، وكدره عند شحاته في قصيدته (سطوة الحسن) كيف تقطعت حبال الوصل بين العاشقين. فقد كان الصفو سابقاً على الكدر. فهناك صفو وطيب وفاق، وفجأة مضى كل في طريق متفرق، تنكرت فيه المعشوقة، حتى لكأن شيئاً لم يكن قد جمع بينهما.

بعد صفو الهوى وطيب الوفاق عزّ حتى السلام عند التلاقي

ولم يذكر الشاعر شيئاً عن مرحلة الصفو سوى هذه اللقطة السريعة في صدر هذا البيت.

اختزل الشاعر لحظات الصفو في هذه اللمحة التي أسقطت من التجربة (ما قبل) في سكوتها عنه وكشف منها (ما بعد) وكله متعلق بمعاناة الحرمان. في تجربة شحاته العشقية، وهذا ليس من باب انتقاص المرأة من برود عواطفها، وتقلب مزاجها بقدر ما هو تقليد لقيم الشعر الغزلي عند العرب الذي تكون المعشوقة فيه مطلوبة يتهالك العاشق في البحث عن طرائق الوصول إليها. وهي تتمنع ليس لإذلاله تحقيقاً للإذلال؛ وإنما لزيادة إيقاد نار الحب في نفسه تمهيداً للوصول إلى قمة الاتحاد العشقي الذي يستعصّي على الانفصال، فتذوب الذات في الذات مشكلة ذاتاً واحدة. تحس بقلب واحد، وترى بعين واحدة. ويحل منطق الائتلاف محل منطق الاختلاف. وقد تكرر مثل هذا المشهد المكتنز بمعاناة الحرمان عند حمزة شحاته في شعر الغزل عنده. وقد أخذنا من قصيدة (سطوة الحسن) وهي القصيدة الأولى من الديوان نموذجاً لمعاناته المتوترة من المرأة التي لم تصهرها نار الهوى. وكأن المصهر العشقي كان المعيار الحقيقي لمعرفة الجوهر من المعدن الرجولي. وهذا يصب في معرفة مدى تحمل الرجل لكل أنواع أدواء الصد، والهجران, والشقاء.

وقد ربط إهمال واجبه عند محبوبته بالسؤال عن الذنب الذي اقترفه واجب الأخلاق. وللأخلاق هنا امتدادها بوضعها لازمة رجولية أكثر منها لازمة أنثوية عند حمزة؛ لذلك يتحصن حمزة خلف كرامته الرجولية فلا يداري من أخلّ بميثاقها وشرفها، اعتداداً بأنه الأوفر حظاً في انتصاره على رغباته الحسية، وأن مقومات الرجولة هي التي تتعرض دائماً لاختبار قدرتها على قوة المواجهة. ومن هنا يصبح الإحساس بملامح الرجولة الهاجس المهيمن على تجارب حمزة شحاته الشعرية، الذي كان يرى الوفاء بالوصال في الحب ضرباً من الواجب، ومعنى من معاني الكرامة من جانب الرجل، وأن ذلك من الأخلاق التي لم تتشكل منها أخلاق المرأة في علاقتها بالرجل.

وهـذا الذي حدا بحمزة شحاته أن يشقى في الحب بعقله ، وليس بوجدانه، ونبض مشاعره هذا ما تجده في قصيدته (لم أهواك؟).

ومجال الحياة أحفل بالحسـ ـن ولكنـه شـقـاء العـقـول

.....

أفأنـت الجـاني عليّ وإلاّ هو فكري الظامي وحسّيَ العطوف

إن توجس شحاته من مصداقية العواطف من الطرف الآخر عمّق في ذاته الاعتداد بالفهم الثاقب الذي رآه ماثلاً في العقل الرجولي، ومن ثم الحكم على الأشياء بميزان العقل في كل ماله علاقة بالحس، والذهن. فالعبرة ليست في العبارة الدالة. العبرة في الفعل العملي المفيد.

لا تقولي أهواك إن هوى الأنثى خداع معبِّر عن مُناها

.....

تعس العقل إنه خانق الفرحة في النفس يتقي عقباها

فهو للحس والمشاعر قيد شلّ أحلامها وعاق رؤاها

.....

تعس العقل هائماً بالنهايات يراها حسَّ النفوس سفاها

إن الدعاء هنا ليس دعاء طلب العقوبة للعقل. إنه دعاء الإعجاب من هيمنة العقل على توجيه الفعل إلى حسن العقبى والخواتيم. وإن تعميق الرؤية التربوية عند شحاته في بحثه المضني عن الرجولة القوية قد دفعه إليه إحساسه بأن الرذائل امتطت غوارب الفضائل. كما هي إشارته في محاضرته. وهذه النظرة السوداوية لحالات الأخلاق في مجتمعه طبعت أدبياته باعتداد التفوق. فأخذ يثير الإشادة بالأخلاق الفاضلة، وهدم أضدادها. وذلك في شعره الهجائي لأستاذه محمد حسن عوّاد.

ففي قصيدة (أبولون) أخذ شحاته يهجو العواد برمزه الإغريقي، وكأن

هدم قيمة الرمز هو هدم لقيمة العوّاد؛ فاتخذ الهدم منحىً عقائدياً. والعوّاد لم يقترف ذنب الآلهة الإغريقية؛ لكن التوظيف الهجائي اتجه الهجاء فيه إلى الإله وليس إلى العوّاد. وأبولون لا يمتلك من القيم القيادية التصورية في المنظور الشحاتي الخلقي إلا ما يضادها. فهو إله المجانين. وحقير (لست للفاضل الحر كفاءً) فأنت ضعف، وحطّة، واستفال. وكان شحاته قد جذبته رموز الإغريق في قصيدته (الليل والشاعر). فتغنّى بذوات الفن والحب منها من مثل (أوتيرب) رمز الموسيقى، و(أراتوس) رمز الشعر، وغيرهما.

إن الصفات المقنّعة التي أسقطها حمزة على العوّاد. كلها أضداد لصفات الرجولة التي بثّها في محاضرة (الرجولة عماد الخلق الفاضل). وتردد صداها في شعره فمهجوه حاقد ذليل، لا يحمي ذماراً، ولا يرد اعتداء. وهو وسط بين الرجولة والأنوثة. إنه خنثى والفحول والهاجي له من صفات القوة ما أرغم خصومه، وأسقاهم كؤوس الهوان، حتى اكتسب الفخار. وانضم إلى كرام الناس يتصف خلقه بين الناس بالصدق لا يعرف الكذب.

وهكذا يأخذ الشاعر في رصد صفات الرجولة وأضدادها (الإطراء والتهكم الشجعان والجبناء، الأسوياء والجارمين.)

ومن صفات الرجولة التي بثها شحاته في قصيدته الملحمة الأولى من ملاحمه. القوة، والرحمة، والعفو، والكرم، والخلق السمح.

وفي قصيدة (الساحر العظيم). تتجلى شخصية العظماء بالتفرد والإباء، لا تهاب ركوب الوعْر والأخطار.

وسبيل القويّ أن يفرع الصعب ولو كانت اللهازم مصعداً. وفي قصيدته (ملحمة) وهي الملحمة الثانية من ديوانه. يؤكد على أهمية القوة في صراع الحياة.

إن هذا الاعتداد الشحاتي بشخصيته العقلانية، وشعوره بأنّ ما ينتجه من معرفة أدبية هو من التفوق بمكان، وأن مواقفه من مشكلات الحياة تعد

مواقف العارف الخبير الذي لا يعير مواقف الآخرين كبير اهتمام. يدفع الناظر في أدبياته إلى توقع وجود عارض صحي بأن الرجل ربما تعرّض لما يشبه ما يسمونه في علم الطب. الحس المتوازن. وهذا غالباً ما يتعرّض له أصحاب المدركات القوية المفرطة في حساسية الإدراك. فيحكم على الأشياء من خلال ذلك الإدراك المتزامن المفرط بشيء من الفهم السريع. فيقتنع بسلامة نتائج مدركاته الدقيقة والسريعة. وينظر إلى حقائق الأشياء بهذا المنظور الذهني.

فيحقق قناعاته إلى درجة التسليم بها، وعدم التنازل عنها في أي مستوى من مستوياتها. جيدة أو حسنة، أو مقبولة إلى الحد الذي لا يتنزل بعده إلى ما بعد المقبول.

والحس المتزامن لا يكون ضد العقل كما هو الإدراك الحسي. بل يكون حساً ذهنياً يدفع صاحبه إلى الثبات فيما يؤمن به من مواقف تجاه الأشياء، ولو لم يشاركه أحد في ذلك.

وتجد أن عارض الحس المتزامن يتسم بالسرعة للوصول إلى الحقيقة، لكنه لا يتسم دائماً بصحة النتائج مما يدفع هذا العارض إلى أن يرى صاحبه الأشياء على غير حقيقتها. إذا كان التسليم المستمر مصاحباً لصاحب ذلك الحس.

ولعلّك تبحث عن شيء من مؤشرات ذلك الحس المتزامن عند حمزة شحاته في محاضرته الشهيرة (الرجولة عماد الخلق الفاضل). فقد أعدها الرجل في أكثر من مائة صفحة، وامتد إلقاؤها إلى أكثر من أربع ساعات. وسماها حديثاً، وليس محاضرة وكأنه يريد أن يحقق تماسك محاضرته دون التفريط في شيء منها، ولو كان ذلك على حساب جهده أولاً، ومجاهدة السامعين أذهانهم ونفسياتهم لاستقبال هذا الكلام الذي يحتاج إلى قراءة طويلة ومتأنية. وكأن المحاضر كان يراهن على سلامة حسه في إعداد هذا الكم من المعلومات في محاضرته. والاعتداد بتلك السلامة للحس إلى درجة إلزام المستمعين بسماع الكلام كاملاً؛ نظراً لما فيه من الحقيقة المعرفية، ولا

غير الحقيقة التي كرر فيها المحاضر كثيراً من أفكاره، وخواطره، ومخزونه التاريخي، والاجتماعي. وأن التسليم المطلق بما جاء في محاضرته يعد المنهج الأقوم لتحقيق ملامح الرجولة في لغة مشوبة بالاعتداد المفرط الذي لا يتداخل معه أي اعتداد يناقش هذه القضية وفق خيارات معرفية قد لا تتفق مع أفكار المحاضر. وأن أفكاره لا تقبل الانتقاص منها.

ولعلك تجد صورة أخرى للحس المتزامن في أدبيات حمزة شحاته. يتمثل ذلك في قناعاته في أن المرأة واحدة من ثنتين مغرية في انحلال، ومتمنعة في تنكر للعلاقة بين الرجل والمرأة على أي وجه كان حلال أو حرام. وهذا الحس لم يخرج عن تقاليد الشعر العربي إلا في درجة الإحساس المفرط به، فقد أحدث الحس المتزامن في عقل شحاته حساسية سلبية تجاه المرأة التي لم يقم لها وزناً. ومن علامات الحس المتزامن عند شحاته ولعه بالمكابدة النفسية والفكرية بوصفهما صفتين قارتين عنده وما أحاط به نفسه من عزلة اختيارية. واستقرار المزاج عنده.

ولعلّك تجد إحساس شحاته بشيء من عوارض الحس المتزامن في قوله: (لا تكون النظرة إلى حقائق الحياة والفكر خالصة إلا من أناس يرون أنفسهم فوق قيودها وقوالبها وهؤلاء يدعون بالمجانين تارة، وبالفلاسفة وقادة الفكر تارة). فإذا ما داخل العقلاني الإحساس بأنه فوق قيود الحقائق وقوالبها؛ فإنه لن يكون بعيداً عن عارض الحس المتزامن، أو بعض متعلقاته.

أضف إلى ذلك كله أن شحاتة رجل موكول بالتجريد. ولا شيء غير التجريد يحتكم به وإليه. وهذا المعطى الذهني البحت الذي أشار إلى افتتانه به في أول محاضرته كان بإمكانه أن يزن معرفة شحاته بميزان الفهم في حدود مدركات العقل للأشياء؛ لكنه تجاوز المدرك المنضبط بضوابط الوعي المتزن إلى حافة غير المدرك حين هيأ له عارض الحس المتزامن صور الحقائق على غير الحقيقة الكونية.

❖ ❖ ❖

من المسلم به أن العروض التي تقدم في مثل هذا الملتقى أو غيره هي بنية لمشاريع قرائية جادة ورؤية متعمقة لدراسات نقدية لاحقة، وبالتالي فإن نضوج هذا العرض واكتماله سوف يكون من خلال التعليقات والملاحظات، وخاصة الملاحظات السلبية التي تبرز النقص كي يتم البناء، وهذه الورقة أخلصت والتزمت بالجزء الأول من عنوان الندوة وهي القراءة النقدية، فهي مراودة لاقتحام النص واستنطاقه محلقة في أفقه المتجاوز حدود الواقع وخاصة أن أكثر الأوراق المقدمة لهذه الندوة تبحث في الفضاء الثقافي للكلمة عند «حمزة شحاتة» وتدور حول الأفكار المجردة أكثر من التشكيل الجمالي للنص الشعري والنثري، وهي مسألة في غاية الأهمية ليس على المستوى الفني ولكن في خلق مفاهيم وقيم إنسانية وحضارية سامية.

وفي مستهل هذه الدراسة يتحتم التنويه إلى ملمح مهم جداً وهو أن أي كلام عن الشاعر يجب أن نفصل فيه بين الحديث عن الشخص والحديث عن الذات المتمثلة في النص.

قال أبو حاتم: «كانت المعاني مدفونة حتى أثارها أبو نواس»..

ونحن نقول: «كان الشعر في السعودية مدفوناً حتى أثاره حمزة شحاتة»..

ويتمثل في اختراقه للمحظور السياسي والاجتماعي، وارتياده لقضايا فكرية، توغل في أسرار النفس الإنسانية المعقدة، ومن هنا لم يكن الشعر عند حمزة شحاتة تزجية فراغ أو تفريغ مشاعر وإنما كان رسالة حقيقية لهدف إصلاحي وتيار فكري تنويري صارخ، ولذلك فإن النظرة إليه من الناحية الجمالية فقط سوف تكون ناقصة نوعاً ما، فالمعاني والدلالات عند حمزة

شحاتة، تحفل بطاقات هائلة من التأويل والتفسير، بل إنها تتحول أحياناً إلى إيماءات وإشارات يصعب اقتحامها وكشف مداراتها، ولكن لابد من القول هنا إن نصوص حمزة شحاتة تحمل فكراً ثورياً واندفاعاً تحررياً انعكس على نفسيته وطموحه لتحقيق الهدف دون أن نغفل المرحلة التي عاش فيها وهي مرحلة محتقنة تحمل في طياتها واقعاً قلقاً ومجتمعاً لم تتضح معالمه بعد:

مـــاذا أقـــول وكـــم أقـــول والـقـول مـن مـثـلـي فـضـول
والـــرأي فـــي الإصـــلاح صـعـب والـــفـــســـاد هـــو الـــذلـــول
أنـــا شـــمـــعـــة ســـخـــر الـــظـــلا م بـــهـــا وحـــف بـــهـــا الـــذبـــول
يـــا نـــاظـــريـــن إلـــى الـــورا ء أمـــامـــكـــم ذل طـــويـــل[1]

ومن هذا المنظور يصبح شعر شحاتة نوعاً من أنواع النص النضالي الذي يحاول أن يغرسه في صميم وعي وثقافة مجتمع ميئوس من إصلاحه على حد تعبيره.

قال لي صاحبي سيصلح شأن النا س فـهـالـنـي الـتـخـريـص[2]

لقد كانت الحرية هوس حمزة شحاتة وعشقه إلى أن أصبحت مرضاً يلازمه، وردة فعل عارمة امتدت إلى تحرره من نفسه وبيته وأهله ولقمة عيشه، ومن هنا نقف على عتبات هذا البحث، فنرى حمزة شحاتة يعلن فشله في عدم تحقيق مآربه منذ كان صبياً إلى أن أصبح كهلاً، لذلك اكتفى باليأس والقنوط بعد أن اقتنع بعجزه عن زحزحة الليل وتفجير الفجر، وهي القضية التي آمن بها ودفعته إلى النزوح عن وطنه والاحتماء بالعزلة في نهاية المطاف.

شقيت بها بين الكهولة والصبا مـآرب لـم أقـض مـنـهـن مـآربـاً
وكيف وما في العمر للجهد فضلة أفـجـر فـجـراً أو أزحـزح غـيـهـبـاً
صراع أضاع العمر فيه شبابه تكشف عن هول النهاية مرعباً[3]

وأبدع الشاعر حينما لجأ إلى عبارة «أفجر فجراً» التي تشبعت بحشود من الإشارات التعبيرية الصاخبة الموغلة في متاهات العتمة والموت حينما وهن عزم حمزة وقصر جهده عن تحقيق نهضته الفكرية والاجتماعية، ويقف النص على حدوده القصوى باختيار كلمة (غيهب) التي تتضح بالظلمة والجهل والتخلف.

وفي البيت الأخير درجة كبيرة من التعبير عن الخيبة والفشل والنهاية المرعبة والتوجد بمرارة على ضياع الشباب دون تحقيق الهدف.

فإذا كان الحلاج آمن بقدرة كلماته على إحياء الأرواح الميتة، فإن شحاتة فشل في الإيمان بقدرة كلماته على تحريك الأحياء الجامدة على حد تعبيره[4].

وهنا ينهض سؤال ارتدادي ملح تفضي إليه المسلمات الأولية للبحث: وهو كيف توائم بين التيار النضالي الكامن في كثير من نصوص حمزة شحاتة وبين اليأس والقنوط والعزلة التي جعلته أقرب ما يكون إلى الغائب أو المنصرف عن دوره الحقيقي الذي يستدعي الحضور والنشاط والاتصال بالمجتمع؟

وليس هناك عنت في الوصول إلى هذه المواءمة لأن حمزة لجأ أو احتمى بهذه العزلة حينما وصل إلى مرحلة اليأس والاعتراف بالفشل.

فلقد عجزت وما زهدت وصدني فرط الكلام عن اعتزام الصاعد[5]

تسائلني كيف انتهيت إلى الرضا وما علمت أن العزائم تصدأ[6]

كان يطمع في تكوين أتباع ومعركة نضالية قد تتطور إلى حزب راديكالي معارض أو قيادة تشكيلية فاعلة فيتحول النص الشعري عنده إلى نبوءة تبشر بنهضة فكرية واجتماعية. ويتجسد ذلك في قصيدته «مرحباً بالثوار»[7]. و«ثمن الحرية»[8]. ولكن لايلبث أن يعود إلى الوقوع في العتمة والمشاعر المهشمة والروح المحبطة، فيعلن عجزه واستسلامه للفشل الذريع

الذي تمازج مع نفسه المظلمة فيمضي في حركة مشبعة باليأس المؤدي إلى الخيبة والموت حينما يقتنع بالسراب.

أنا حر أخنى الزمان عليه فتلاشت آماله في التراب
كنت والبحر ليس يروي غليلي وأنا اليوم قانع بالسراب[9]

إن الفشل والموت عند حمزة شحاتة عبارتان تتعالقان فيما بينهما لتأسيس وجود آخر واكتشاف حافل بتلاوين أعماق النصوص فتصبح لحظة الميلاد موتاً ويصبح الموت حياة.

الموت خاتمة المسير وإن تعددت المسالك
والموت ليس هو الفناء فلا يقر حجى بذلك[10]

ويبلغ هذا المفهوم ذروته عند حمزة شحاتة حينما يتمازج النسق الصوفي بالنفسي فيرى أن البقاء هو أحبولة الموت والمعادلة المقابلة له أن الموت هو الحياة:

غير أن البقاء أحبولة الموت أقيمت لنا نسوراً وورقاً[11]

وبالتالي فالموت عنده حياة الخضوع والخنوع وقبول الظلم، فإذا الحياة موت معتم:

بكينا على الموتى وإن حياتنا بأدمع باك في فجائعها أحرى[12]

لقد قدم حمزة شحاتة بياناً احتجاجياً إلى مجتمعه يرفض فيه الظلم والقمع والنفاق وجشع الطبقة الثرية التي لا تؤمن إلا بالمصالح الشخصية. فترتدي ملابس فاخرة وتخفي نفوساً نتنة وتتبجح بالعدالة الاجتماعية:

لله كم تخفي الملابس ما في الضمائر من خسائس
ماذا وراء الأفق يا دنيا فإن الليل دامس
ذكروا العدالة لا هجين على المنابر والمجالس

أمـــن الـــعـــدالـــة أن تـــرى فـــي ألـــف عـــار نـــصـــف لابـــس
راجـــعـــت تـــاريـــخ الحـــيـــاة فـــمـــا قـــرأت ســـوى الـــفـــهـــارس[13]

فأصبحت العزلة الموت باعثاً حقيقياً للحياة النموذج التي تصورها حمزة شحاتة فأحرق نفسه من شأنها، بل إنه أحرق كل شيء، الأوراق والشعر والحاضر والماضي، يصل أحياناً إلى مرحلة الهذيان والوهم خاصة حينما تجتاحه لحظات الصراع النفسي المرير وتخيم عليه انكسارات الظلمة المرعبة، وحينما تتقاطع الخيبة مع الأمل تصل إلى ذروة التناقض، فيندلع الشك وإعلان العجز في كل شيء حتى في المرأة التي تشكل عقدة في حياته.

لقد أخفق شحاتة في علاقاته العاطفية لأنه نظر إلى المرأة من زاوية أنانيتها وهواها في تحقيق أمانيها ورغباتها الغريزية:

لا تـــقـــولـــي أهـــواك إن هـــو ى الأنثى خداع معبر عن مناها[14]

ولا يمكن أن نخلص المرأة عند شحاتة من هذه النظرة الشكوكية القاتلة إلا إذا حطمنا قيد التعبير الدلالي، وحضرنا فضاءات الرمز فرغم لهفه وظمئه إلى المرأة إلا أنه يبقى سيئ الظن فيها:

يا بنت حواء هل في الدن باقية تغني فيشربها من ليس ينساك
أكلما ساء ظني فيك واندلعت نار الشكوك بقلبي في نواياك
بدا لعينيك في ظل الأسى قبس من الحنان فأرجوه وأخشاك
فإن فيك على ما فيك من دعة ضراوة الفتك لم يستره برداك[15]

والذي يقلل من تقديرنا أن المرأة رمز للحرية أو لشيء آخر عند شحاتة هو مجاهرته الصارخة سواءً في فكره النضالي الذي جعله في موضع مساءلة أمنية أدخلته السجن أو مجاهرته المرعبة في عجزه الجنسي الذي يعد من أنواع الفشل في حياته العاطفية:

تـقـول لـي والـكـرى يمـيـل بـهـا أنـت سـمـيـري والـريِّ والـشـبـع
أقـريـتـهـا طـيِّـب الحـديـث عـلـى خـيـر طـعـامـي ومـلـت الـتـفـع
وقـمـت عـنـهـا عـف الإزار عـلـى اسـتـجـابـة لـلـحـرام تـصـطـرع
ومـا حـال بـيـنـي وبـيـنـهـا نـدم ولا ثـنـانـي تـقًـى ولا جـزع
لـكـنـه الـعـجـز والـرخـاوة والأيـ ـن وداعـي الـنـضـوب والخـرع[16]

ولن أعلق على هذه القصيدة لأنها تفضح نفسها وتعلن عن ذاتها.

وفيما يبدو أن نظرة حمزة شحاتة إلى المرأة يحكمها شيء من التناقض والقلق الذي سيطر على حياته الحافلة بالصراع، فهناك المرأة السحر والجمال السامي المقدس، وهناك المرأة الشهوة والإغراء والمتعة، ويتحقق في الأولى البعد الصوفي الملهم للحياة والشعر والجمال، ويتحقق في الثانية البعد الحيواني المتمثل في الرغبة الجنسية والإغراء الجسدي وهي إشكالية لا يمكن أن تحلها المساحة الزمنية الممنوحة لهذا البحث.

ولكي لا تقع هذه الورقة في مزالق العموم فيمكن القول إن للمراحل الزمنية في شعر حمزة شحاتة أثر واضح وخاصة البعد النفسي، فنجد في قصائد الشباب وريعان الصبا شيئاً من التفاؤل الضئيل والأمل الغائب الذي يلوح تارة ثم يختفي.

ولعل قصيدته (سطوة الحسن)[17]، تمثل هذه المرحلة، فقد تألق حمزة شحاتة في تراكيبها المتوترة وبنيتها الدلالية المتجاوزة واختياره روس القاف المكسورة أشاع في القصيدة تناغماً صوتياً كثف الجانب الإيقاعي المرسوم بالتوافق وهو ما أكد عليه ابن سينا في ظاهرة التناسب، وهذا بعد أن أغفلناه في هذه الدراسة.

ولكن مما لفت نظري في ديوان حمزة شحاتة أن أكثر القصائد تدخل ضمن مشروعه النضالي الذي أخلص له وسيطر على كيانه حتى تلك القصائد التي تبدو للوهلة الأولى من الوجدانيات.

والملاحظة الأهم هنا أمام الدارس هي التحول النفسي واللغوي والفلسفي في شعر حمزة شحاتة، وقد يحدث هذا في قصيدة واحدة تجعل النص ينقلب على نفسه في عملية الإبادة والإحياء في نفس الوقت وهو صراع نقله حمزة شحاتة من أعماقه إلى شعره، وأقرب ما يمثل ذلك ملاحمه وكذلك قصيدة (أبيس)[18] التي تعد من أخطر قصائده.

وفي الختام إذا كانت حدود القراءة المنتجة القدرة على الاكتشاف واكتناه أسرار النص ضمن رؤية جمالية ترتكز على قدرة اللغة في ذلك النص فإن المعضلة أمام القارئ في نصوص حمزة شحاتة أنها تحمل طيات أكبر من كونها نصاً شعرياً جميلاً إلى ساحات واسعة تبحث عن ممالك إنسانية تواجه بها السلطة والجماهير بل الحياة بكل صورها.

المراجع

1) ديوان حمزة شحاتة، إعداد: بكري الشيخ أمين، دار الأصفهاني، جدة، الطبعة الأولى، 1408هـ – 1988م، ص 244.

2) الديوان، ص 166.

3) الديوان، ص 201.

4) الديوان، ص 123.

5) الديوان، ص 160.

6) الديوان، ص 167.

7) الديوان، ص 240.

8) الديوان، ص 232.

9) هذه الأبيات من قصيدة لم تذكر في الديوان وحصلت عليها عن طريق أحد الأصدقاء.

10) الديوان، ص 169.

11) الديوان، ص 171.

12) الديوان، ص 162.

13) الديوان، ص 208.

14) الديوان، ص 52.

15) الديوان، ص 59.

16) الديوان، ص 180-181.

17) الديوان، ص 21.

18) الديوان، ص 168.

❖ ❖ ❖

تمهيد:

نريد لهذه المقاربة أن تلقي المزيد من الضوء المعرفي على الشخصية الفنية لحمزه شحاتة كما تتجلى في أحد أهم نصوصه الفكرية، إن لم يكن أهمها على الإطلاق، ونعني محاضرته الشهيرة بعنوان «الرجولة عماد الخلق الفاضل». وقد حددنا هذا النص موضوعاً للمقاربة نظرا لقناعتنا بأنه يتضمن أطروحات جريئة مختلفة عما كان سائداً في حينها ومتجاوزة له نزعم أنها هي التي ميزت الكاتب عن مجايليه و أضفت علي كتاباته جاذبية قوية إلى الآن. وعندما نحاور أطروحات كهذه في ضوء الفكر النقدي الحديث يمكننا أن نتفهمها بشكل أدق وأعمق بقدر ما يمكنها أن تؤدي إلى الكشف عن أبعاد الإشكالية القديمة المتجددة التي عادة ما يواجهها خطاب الفكر المختلف بكل تجلياته وتوجهاته في مجتمع تقليدي كمجتمعنا بالأمس واليوم. فمن خلال اهتمامنا بالكتابات النثرية للنخب الوطنية في فترة ما بين الحربين كنا نلاحظ على الدوام أن كتابها الأكثر تمثيلا لتلك المرحلة وتعبيراً عنها كتبوا المقالة والقصة والرواية والمسرحية والدراسة النقدية، بل والقصيدة أحياناً، ضمن إطار خطاب ثقافي عام واحد هاجسه الأساسي قضايا الاصلاح بمختلف مستوياته وأبعاده. وإذا كانوا قد جابهوا تحديات معرفية واجتماعية وسياسية جدية بسبب هذا التوجه الفكري ذاته فإن معظمها لايزال ماثلاً في حياتنا وخطاباتنا الآن مما يدل على راهنية الفكر وإشكالاته. لقد تفرد حمزة شحاتة بطرحه الجريء لقضايا نظرية وعملية تخلخل منظومة الثقافة التقليدية وتربك مسلماتها الموروثة في مجملها ولذا كان لابد أن يصطدم بخطابات أخرى هي التي ساهمت بقسط وافر في معاناته عوضاً عن رعايته والاعتراف به واحداً من

رواد الفكر الحديث في بلادنا. وإذا سلمنا بوجاهة قول كهذا فلعله من الأجدر بنا والأجدى لنا أن نحاور نصوصه ونصوص جيله بأقصى جدية ممكنة لبلورة أطروحاتها وتحليل إشكالياتها حتى لا نتوهم ونصدق أن أحداً تجاوز تلك القضايا وحسم فيها القول. فحينما تكون الخطابات الثقافية في طور التشكل لا تتمايز أجناسها ليستقل بعضها عن بعض، ولا تكون القيم الجمالية لنصوصها الأدبية عالية حقاً، ولهذا فإن مقاربتها في مستوى المضامين العامة المشتركة وتنويعاتها المتمايزة هي الأنسب لطبيعتها ولمنطق المرحلة التي كتبت فيها. هذه ظاهرة معروفة في كل السياقات. ويمكن أن نبررها ونفسرها بكون النخب الثقافية في مرحلة كهذه عادة ما تكون أقلية تعي جيداً أن مجتمعها يعيش مرحلة تحول تاريخي عام وأن ممثليها هم الأكثر أهلية لريادة عمليات التغيير في المستوى الثقافي الرمزي وتحمل تبعاتها في المستوى الاجتماعي الواقعي. وبصيغة أخرى نقول إن الكاتب في شروط كهذه كثيراً ما يكون «مثقفاً» صاحب قضية وممثل موقف ومبلغ رسالة فكرية وأخلاقية يختارها بقدر ما يفرضها عليه وعيه المتقدم وضميره اليقظ.

بناء على هذ كله نقول إن حمزة شحاتة الذي نبحث عنه ونحاوره عبر هذا النص الفكري المتميز حقاً هو ذالك المثقف الذي شارك بقوة في تدشين خطاب ثقافي إصلاحي نهضوي جديد حاول في فترة مبكرة تحديث أشكال الوعي وتطوير أدوات التعبير عنه وبذل الكثيرمن الجهد في سبيل الترويج له و تفعيله من ثمة في مختلف مجالات الحياة الاجتماعية العامة وليس في مجال الأدب وأوساط النخب المثقفة فحسب. وإذا ما نجحت المقاربة الراهنة في إعادة بناء الأطر العامة لتلك القضايا والإشكاليات فإنها تكون قد حققت هدفها الأهم. فحمزة شحاتة ،شخصاً ونصاً، يفترض أن يعود رمزاً لحداثة فكرية مؤجلة قد يتم إجهاضها في فترة معينة لكنها تظل استحقاقاً حضارياً ملحاً وتحدياً تاريخياً متجدداً يفرضه علينا منطق العصر كلما أمعنا في التنكر له جهلاً به أوخوفا منه.

شروط القراءة وحدودها

الدراسات التي تناولت حياة الكاتب ومنجزاته كثيرة، وبعضها تضمن معلومات غنية وتحليلات عميقه لم يعد من الممكن للباحثين الاستغناء عنها اليوم وغداً. لكن هذه المقاربات في مجملها تعاني خللاً مشتركاً يمكن تبينه في مستويين. المستوى ألأول يتمثل في تركيزها على المظهر الأدبي في كتابة حمزة شحاتة وإهمالها لأبعادها الفكرية التي تمثل في اعتقادنا نقطة القوة لدى كاتب كان يعد نفسه من «قادة الفكر» ويصفه الجميع بالمفكر أو «الفيلسوف» ثم يعاملونه أدبياً بالمعنى الشائع، وهنا تكمن المفارقة التي نريد تجنبها. أما المستوى الثاني فيتمثل في صمتها عن الأطروحات الفكرية الجريئة في كتاباته إما لعدم امتلاك الأدوات الكافية للحوارمعها وإبراز مدى أهميتها في حينها أو تجنباً للاصطدام مجدداً بسلطة الخطاب الرسمي التقليدي التي واجهها الخطاب وصاحبه، وهذه هي الإشكالية التي نتصدى لها محاولين تجاوزها بصيغة ما.

حينما ذهب عزيز ضياء إلى أن حمزة شحاتة يمثل «عبقرية عرفت ولم تكتشف» فإنه قد لامس البعد الإشكالي الفني في شخصية هذا الكاتب وفكره من دون أن يتمكن من تعميق النظر فيه، بل نزعم أنه زاده التباسا من خلال استعمال هذا النعت المشحون بدلالات أسطورية عتيمة وعتيقة في الوقت نفسه. وإذا كنا ندرك جيداً اليوم أن الباحث «الأديب» لم يكن يمتلك أدوات بحث مكافئة للموضوع الذي ظل عصياً عليه وإن أثار إعجابه، وربما انبهاره ،فإن مما يحمد له أنه تنبه ونبه القارئ إلى أن هناك شيئاً ما يمكن ،بل ويفترض، أن يكتشفه باحثون آخرون. الدور المهم لهذه الدراسة، ولأخرى مثلها أنجزها عبدالفتاح أبو مدين ، يكمن في وفرة المعلومات الثمينة التي تضمنتها وقد استعاد جزءاً منها في المقدمة التي كتبها لنص المحاضرة كما نعلم. لكن ماذا يمكن أن يقال عن قراءة الغذامي في «الخطيئة والتكفير» حيث كرس جزءه التطبيقي لنصوص حمزة شحاتة كما نعلم؟. فالناقد الذي

دشن بكتابه هذا خطاب «الحداثة النقدية» في المستوى الأكاديمي دونما شك، وظف ترسانة من المفاهيم والمصطلحات التي تكاد تختزل أهم منجزات النظرية النقدية الألسنية في القرن العشرين ليصل إلى نتيجة لا تتناسب مع الجهد. لماذا؟ لأن هذه العدة المعرفية المتطورة حقاً وجهت للكشف عن النموذج البنيوي المفترض لذلك الإنسان الثيولوجي الذي ينشد وعيه ويتمزق بين قطبي «الخطيئة الأصلية» والمحاولة الدائمة واليائسة للخلاص منها و«التكفير عنها»!. هكذا ما إن نفرغ من قراءة عمل معرفي جاد ومجدد كهذا حتى نشعر بخيبة أمل، وربما بعدم الثقة، فيما يخص هذا الجزء التطبيقي تحديداً. فحمزة شحاتة الذي تقصى الناقد حياته ونصوصه بطريقة شمولية تثير الاعجاب حقا ،يمكن أن يكون أي أحد من دون أن يكون هو ذاته. لقد غطى النموذج الأسطوري المفترض على النموذج الإنساني الواقعي، مثلما غطى النص الأدبي على النص الفكري، أي أن ما غاب أو غيب في القراءة هو شخصية الكاتب الأكثر تفرداً وتميزاً، ونعني شخصية المثقف النقدي والمفكر الحرالخلاق تحديداً. وهذا ما يبرر التساؤل عما إذا كان انشغال الناقد بالنظرية النقدية الجديدة قد صرفه عن تفهم شخصية الكاتب ونصوصه من منظور أكثرتناسبا مع طبيعتها الخطابية من جهة ومع شروط إنتاجها وتداولها من جهة أخرى.

ربما يقال إنها طبيعة المقاربة البنيوية ومنطقها المعهود الذي أفضى بالجهد إلى نتيجة كهذه. لكننا لا نستبعد أن يكون الغذامي قد تجنب الخوض في فكر حمزة شحاتة الجريء لما قد يسببه له من حرج في سياقات تداولية لم تتغير إشكالاتها بشكل جدي. وما سرده في كتابه «حكاية الحداثة» يعزز وجاهة ما نذهب إليه من غير وجه. فالناقد عاد مجددا إلى حمزة شحاتة ليصفه بـ «العملاق الأسطوري»، ويؤكد أن انسحابه «قد حرم الحركة الثقافية عندنا من نموذج مهم»، وأن هذه «خسارة ثقافية كبرى لأنه هو المؤهل من بين جيله لقيادة وعي فكري ناضج وقوي وفعال» (ص: 61-63). ومع ما تنطوي عليه هذه التعبيرات من دلالات الإعجاب بفكر الكاتب إلا أنها تصمت تماماً

عن التحديات التي جابهها وأسهمت بقسط وافر في انسحابه!. وتبرز المفارقة أكثر حينما يتوسع الباحث كل التوسع في سرد معاناته الشخصية وهو يباشر حداثة نقدية أقل جرأة من تلك الحداثة الأدبية - الفكرية التي دشنها حمزة شحاتة وجيله قبله بأكثر من نصف قرن. فقرارالصمت والعزلة والهجرة لم يكن اختياراً فردياً حراً لحمزة شحاتة. والتضييق على كتاباته وكتابات جيله لم يكن حالة عابرة تبررها محدودية النخب المتعلمة في مجتمع محافظ. وبشكل أكثر دقة ووضوحا نقول إن طرح قضايا كهذه من دون استحضار علاقات التوترالمعتاد بين «المثقف والسلطة» هو بكل بساطة تهرب من العنصر الأهم للإشكالية التي عاناها ذالك الجيل ولانزال نعانيها نحن اليوم.

ومع أننا ملزمون معرفيا بتفهم وجاهة كل القراءات الجادة، إلا أننا نحتفظ بحقنا في البحث عن حمزة شحاتة الآخر. نعني ذالك الكاتب الرائد الذي ترك نصوصاً متنوعة متفردة قبل أن ينسحب ،والذي نزعم أن مصدر معاناته الأهم ليست «خطيئة آدم» مع حواء أو بسببها، بل خطايا مجتمعه وسلطاته المتمثلة في مجموعة من الرموز والأحداث القابلة للتحديد والتحليل والفهم من منظور التاريخ الدنيوي البشري وفي ضوئه. إننا نتفق هنا تماما مع إدوارد سعيد حين يذهب إلى أن النصوص كلها «أشياء مادية أيضاً، وليست مجرد فيض خالص يفيض عن نظرية من النظريات»، وأن كل كتابة تحمل ولابد «قلق كاتبها الوجودي سواء على سطحها أو في الشروط التي تبدو أنها لا تني تصفها»، وبناء عليه فإن القراءة النقدية الجادة مطالبة بمحاولة «استعادة التجربة الإنسانية التي أقصيت من الخطاب السائد» (تأملات: 15-42).

وفي كل الأحوال فإن القراءة الحوارية التي نجربها باستمرار في مقارباتنا للنصوص تلزمنا بالإنصات لمختلف الأصوات والتعبيرات ومن ثم محاولة الكشف عن دلالاتها المتنوعة بأقصى قدر ممكن من التفهم والتعاطف كما لو كانت أصواتنا ذاتها. فالحوارية تقتضي أن «نتكلم مع النصوص وليس عنها» فحسب كما يقول تودوروف، واستعادة التجارب الإنسانية في النصوص

الأدبية والأطروحات الفكرية في النصوص المعرفية تعني فيما تعنيه إثراء وعينا وتعميق أحاسيسنا عوضاً عن اختزال النصوص في مقولات تأويلية مسبقة أو الصمت عن أطروحات كتابها الجريئة المحرجة بكل بساطة.

مفاهيم أساسية:

هناك مفاهيم أساسية تنبني عليها المقاربة ولابد من تحديدها بإيجاز ليتم الحوار مع اجتهاداتنا في ضوئها. أولها مفهوم «الخطاب» الذي نستعمله هنا ليدل على المنجزالفردي للكاتب بقدرما يدل على المنجزات الثقافية للجماعة التي ينتمي إليها ويشترك معها في تبني سلسلة من الأفكار والقيم والتطلعات هي مايسمح بالتواصل بين الطرفين في مقامات وسياقات معينة من جهة وبتفاعل الخطاب مع غيره من الخطابات المختلفة عنه و المناوئة له من جهة أخرى. إننا نفيد كثيراً هنا من أطروحات ميشيل فوكو وبخاصة ما يتعلق منها بشبكة التفاعلات المعقدة فيما بين الخطاب والمؤسسة والسلطة، لكننا لا نتبنى توجهه لفصل الخطاب عن الذات الفردية أو الجماعية التي تنتج المعنى وتتبادله ويحاول كل منها استثماره لتحقيق مقاصده الماثلة في الوعي وعلاقات الواقع وليس في اللغة ذاتها فحسب. مفهوم «الحداثة الفكرية» يعني أي توجه لطرح القضايا النظرية ضمن منطق الأفق المعرفي السائد في العصرالحديث، وهو أفق كوني عادة ما تتحدد الموضوعات ومناهج البحث ومقاصده في ضوئه، وأي خطاب لا يعيه ويحاول تمثله والاندماج فيه يظل مفارقاً للحظته التاريخية بمعنى ما. نلح على هذا التعريف العام لمرونته، ولكن أيضاً للتنبيه إلى أن الذين يفصلون حداثة الأدب والفن والنقد وحداثة أساليب العمل والانتاج وعلاقات الانسان بالمجتمع والدولة.. عن حداثة الفكر، يختزلون المفهوم بقدرما يشوهون الوعي بدواع شخصية أوتحت ظغوط ايديولوجية تفرضها سلطة السلطة لا سلطة المعرفة. وهنا لابد أن نفتح قوسا لنشير إلى أكبر وأخطر المغالطات التي تواجه خطاب

الحداثة بهذا المعنى الشامل في معظم مجتمعاتنا العربية والاسلامية حيث يتوهم كثيرون ،ومن توجهات فكرية متنوعة، أن الحداثة ضد الدين بإطلاق أو بتقييد (ضد الإسلام مثلاً). فمع أن الحداثة لا تحتكم لسلطة المقدس في تحديد معاني الزمن والمكان والتاريخ والانسان، إلا أنها ليست ضد مبدأ التدين الذي هو حق مكفول بحكم القانون في كل المجتمعات الحداثية أو ما بعد الحداثية كما نعلم. وبصيغة أكثر وضوحاً نقول إن الحداثة ليست ضد الدين أياً كان بقدر هي ضد استعماله كإيديولوجيا سلطوية تصنف الأفراد والخطابات بحسب قربهم أو بعدهم عن جماعات محددة تتوهم وتصدق أنها تمثل الأمة أو المجتمع، وتدعي أنها هي وحدها الناطقة باسم كل حقيقة والمدافعة عن كل فضيلة. هنا تحديدا يتدخل الفكر الحديث ليبين لنا أن تحويل الدين المشترك إلى إيديولوجيا خاصة لا يخدم أحداً على المدى الطويل. فالنصوص المقدسة تتقبل كل التأويلات بحكم طبيعة خطاباتها الرمزية المنفتحة. وتسييس الدين لابد أن يفضي إلى مختلف الانقسامات والتوترات. ولعل الموقف الأمثل هو أن توجه كل الخطابات الدينية لنفي منطق القمع من أساسه، وذالك بإبراز معاني المقدس المتعالية وقيمه المثالية التي ينشدُ إليها الجميع كتجربة روحية مشتركة لا يتفرد بها أحد ليدعي أنه خير من يمثلها أو يدافع عنها.

أما فيما يخص مفهوم «الإشكالية» فلعله يحتاج إلى بعض التوسع لأنه متعدد الدلالات حيث قد يصف الخطاب وقد يصف الذات المنتجة له كما يصف المقام الخاص والسياق العام اللذين تتفاعل الذوات والخطابات ضمن شروطهما في فترة محددة ومكان محدد. ولكي نتفهمه في دلالاته المتنوعة هذه نركزعلى السياق التاريخي لبروز شخصية «المثقف الإشكالي» الذي ينطبق على حمزة شحاتة بمجمل معانيه لأنه ربما كان الأكثر تمثيلاً لوعود الحداثة وخيباتها المبكرة!.

الجذر الفلسفي لهذا المفهوم نجده في كتابات كانط وهيجل اللذين كانا

أول من تنبه إلى الاختلاف الجذري بين عالم تقليدي يتراجع وآخر حديث يتقدم ليفرض مقولاته ومفاهيمه وتصوراته على الجميع، ومن هنا تحدث الهوة بينهما ويبرز ما يسميه هيجل «الوعي الشقي» لدى بعض المثقفين الذين لايؤمنون بتصورات العالم القديم تماماً لكنهم لا يتكيفون جيداً مع الوضعيات الجديدة لسبب أو لآخر فيظلون ممزقين بين هذين العالمين. ومع إن ماكس فيبر عاد إلى المفهوم ذاته من منظور فلسفي اجتماعي، إلا أن لوكاش ثم لوسيان غولدمان هما من أعطياه صيغته الشائعة في نظرية الرواية الحديثة وفي توجهها السوسيولوجي الثقافي خاصة.

لكن المرجعية الأهم للمفهوم ذاته تظل ماثلة في الشروط الاجتماعية والتاريخية قبل أن تتحول ظواهرها إلى فكرة مجردة في ذهن الفيلسوف أو صورة نموذجية في مخيلة الروائي، وليس من قبيل الصدفة أن يشيع استعمال المفهوم في الفكر الحديث فحسب.

فحينما تتعرض المجتمعات لتحولات عميقة تتخلخل مجمل منظومات أفكارها وقيمها ومعاييرها التقليدية السائدة تبدأ منظومات جديدة تتشكل لأنها تلائم سيرورة التحول بقدر ما تستجيب للحاجات والتطلعات التي ترتسم في أفق الشروط الجديدة للحياة الفردية والجماعية. هنا تحديداً تبرز وتتكاثر نماذج المثقفين الذين عادة ما يتحمسون للتغيير ويشاركون في تعميق توجهاته الإيجابية من خلال إدماج الخطاب الفردي لكل واحد منهم في خطاب جماعي أعم وأهم يعتقدون أنه هو وحده ما يعطي للسيرورة شكلها التاريخي ومحتواها الاجتماعي. ففي بعض الحالات تتصل عمليات التحول وتتراكم مفعولاتها دونما عوائق خارجية تذكر،لكن بعض هؤلاء الأفراد لا يلبث أن يشعر أن التصدعات التي طرأت على البنى المادية والرمزية القديمة أفقدت الحياة كثيرا من معانيها فلا يعود راغباً أو قادراً على التكيف مع الوضعيات الجديدة وهكذا تأخذ سيرورة التحول في وعيه وخطابه شكل «التدهور» أو «الانحطاط». والنتيجة المنطقية لمواقف كهذه أن هؤلاء المثقفين

عادة ما ينسحبون تدريجياً إلى فضاءات العزلة لتتحكم الرؤى التشاؤمية اليائسة في حياتهم وخطاباتهم كما بينه لوكاش وماكس فيبر وهما يتحدثان عن الوضعية المأساوية لبعض المثقفين المثاليين في عالم «انقشعت عنه الأوهام» و تراجعت فيه «الحقائق الكبرى» وحكاياتها الملحمية التقليدية التي عادة ما تكون مفعمة بالمعنى مولدة للطمأنينة.

في حالات أخرى ،لعلها الأكثر بروزاً في المجتمعات غير الأوروبية، تكتسب سيرورات التحول أبعاداً أكثر تنوعاً وتعقيداً كما حلله بعمق وتوسع باحثون جادون مثل عبدالله العروي وداريوش شايغان تمثيلاً لاحصراً . ففي هذا السياق عادة ما تتكاثرمظاهرالتحول بشكل مفاجئ سريع بحيث لا يكاد الخطاب الجديد يبدأ في التشكل حتى تتعرض الجماعات الطليعية التي تنتجه وتتداوله لسلسلة من العوائق الخارجية غير المتوقعة تربك عمليات التحول في مجملها وتوجهها في مسارات جديدة قد تكون مختلفة كليا عما كان عليه الوضع من قبل. وتبلغ الإشكالية ذروتها حينما تتغيرالسلطات السياسية في مجتمعات وطنية هي ذاتها قيد التشكل حيث إن سلطة كهذه عادة ما تحاول محو كل أثر للسلطات السابقة ومن ثم التحكم في مجمل علاقات التبادل والتفاعل الرمزية والعملية في سبيل تكريس مشروعيتها كما لوكانت هي البداية الفعلية للتاريخ. هكذا تظل سيرورة التحول الطارئة تضغط بقوة وعنف على هذه النخب حتى تحتوي خطابها ليتكيف بعضه مع الخطاب المهيمن وبعضه الآخر يتراجع أو يتشظى ويتلاشى تدريجياً كما لو أنه اصبح خطاباً غير مشروع أو غير مقبول بكل بساطة. في وضعية كهذه لابد أن المثقفين الأكثر استقلالية ومبدئية يعاينون السيرورة كلها كانحراف أو «انكسار» تعيه الذات المثقفة بقدرما تعي عجزها عن التدخل فيه. وبسبب حدة التناقضات الوجدانية المحايثة لموقف كهذا لابد جزءاً من الطاقات القوية الخلاقة لهذه النماذج القليلة في كل مجتمع وعصر يتحول ضدها متخذاً شكل معاناة حادة ما إن تتزايد حتى تفقد الذات السيطرة عليها فتفضي بها

إلى مصائر فاجعة غير متوقعة وغير مستحقة مثلها مثل مصائر أبطال التراجيديا في المستوى المتخيل.

ونظرًا لكون هاتين السيرورتين العامتين كثيرا ما تتداخلان في مجتمعاتنا العربية فإننا نوضحهما هنا بشكل عام ونترك مفهوم «المثقف الإشكالي» مفتوح الدلالة كي نحوله إلى مفهوم حواري يعين على الوصف والتحليل للذوات والخطابات والشروط قبل أي استنتاج أو حكم.

تغيير العتبات - قلق الذات وجرأة الفكر:

حينما نباشر قراء ة نص حمزة شحاتة كمنجز مكتوب لعل أول ما يلفت الانتباه ويثير التساؤل هو تلك التغييرات التي باشرها الكاتب ونبه إليها في مستهل محاضرته، وقد لا توليها القراءات التقليدية أية أهمية فيما هي غنية بالدلالات كما سيلاحظ. فهناك جهة محددة دعته لإلقاء «محاضرة» بعنوان محدد، فقبل الدعوة، وكان من المتوقع أن يلتزم بشروط العقد الضمني، أولاً ينشغل كثيراً بأمور قد تبدو ثانوية أو «شكلية»، لكنه لم يفعل. لقد غير العنوان من «الخلق الكامل عماد الرجولة» إلى «الرجولة عماد الخلق الفاضل»، وهذه ليست مجرد «زحزحة» كما يقول الكاتب بل تغيير جذري يغلب عليه منطق القلب أو العكس الكامل للجملة مبنى ومعنى. فالرجولة تقدمت موضعاً نحوياً ورتبة دلالية لتصبح بمثابة الدال المركزي الذي يولد الدلالات ويستقطبها بالضرورة. ما يقوله الكاتب بشأن استبدال نعت «الكامل» بـ «الفاضل» مقنع تماماً لكنه أمر ثانوي بعد هذا التغيير الذي طال جملة العنوان كلها منطوقاً ومنطقاً. لنقل الآن إن هذا التغيير هو مؤشر يدل على حرص الكاتب على مناسبة العنوان للموضوع الذي أراد الخوض فيه وهذا من حقه ومن صميم طبيعة الخطاب المعرفي عند أي باحث جاد. لقد استجاب للدعوة واحتفظ بحقه في طرح القضية التي تهمه بالصيغة التي يريد واثقاً من أن الذين دعوه، وللمرة الثانية، سيتفهمون موقفه وقد ألفوا منه حرصه على

الاستقلالية والتفرد، بل لعلهم ماحرصوا على دعوته إلا لقناعة مسبقة بتفرد ما سيقول ويطرح. في ضوء هذه الدلالة الأولية نتفهم بصيغة أدق وأنسب التغيير الجذري الثاني الذي طال الشكل الخطابي للنص، أي هويته العميقة بمعنى ما. فالمحاضرة التي كتبت وروجعت جيداً قبل أن تلقى هاهو صاحبها يراعي ظروف المقام فيحولها إلى «حديث» بكل ما ينطوي عليه المفهوم من معاني التواصل الحميمي بين ذوات لا تفصل بينها علاقات رسمية من أي نوع ،بعكس المفهوم السابق الذي لابد أن يجعل «المحاضر» على مسافة أبعد أو في مرتبة أعلى من المتلقين. هنا أيضا نكتفي بهذه الدلالة العامة التي قد نضيف إليها قيمة التواضع من هذا المنظور التداولي ذاته. هناك تغيير ثالث لا أقل أهمية من سابقيه يتعلق هذه المرة بهوية الذات المنتجة والمعلنة للخطاب. فالكاتب يتخلى عن صفات الأديب والمحاضر والمتحدث العفوي الحميمي لينتحل صفة «الباحث» الذي يؤكد أكثر من مرة، وبصيغ متنوعة أنه يبحث بكل جدية في موضوع جديد عليه وعلى المتلقين. من هذا الموقع لابد أننا أمام دلالة عامة للتغيير هنا مدارها حرص الكاتب على ممارسة حقه وحريته كباحث ومثقف عام من جهة، وعلى تفهم المتلقين لمحصلة اجتهاداته التي قد تبدو بسيطة أو صادمة أو شاذة أو حتى «خاطئة» بكل بساطة من جهة أخرى. فالباحث الجاد يكفيه أن يخلص النية ويبذل المستطاع من الجهد في العمل حتى نتفهم وجاهة موقفه ونحترم نتيجة بحثه وإن خيبت توقعاتنا أوصدمت قناعتنا. أما حين نراكم الدلالات الجزئية لهذه التغييرات فإننا قد نجد فيها ما يشير إلى قلق الباحث وهو يخوض في موضوع جديد صعب قد لا يفهم جيداً من قبل المتلقي، وحينما يفهم جيداً فقد يصدم قناعات بعض الحضور، وقد يساء الفهم فيتعرض الباحث إلى ما لا تحمد عقباه.. وهكذا نلاحظ أن هذا القلق وجيه بقدر ما هو متنوع المصادر.

نكتفي إذاً بهذه الدلالة العامة الأولية لنشي إلى قضية أخرى تتصل بهذه التغييرات أقوى الاتصال. فالقراءة الخطية ذاتها ما إن تتقدم حتى يلاحظ القارئ «الناقد» أن منطق القلب أو العكس قد انسحب بصيغة قوية

على المتن في مجمله، وهنا ينطرح التساؤ ل الأكثر أهمية عن مبررات ودلالات هذه التغييرات فيما وراء ما يعلنه الخطاب في ظاهره. فتلك الرجولة التي هي مبتدأ العنوان ومرتكز دلالات المتن، كما يفترض، لا يتوقف عندها الكاتب إلا في نهايات نصه. ثم إن عمليات تحديد هذا المفهوم في مستويات مختلفة ومن منظورات متنوعة كما سنبينه في حينه تتم بصيغة تكاد تكون مفارقة تماماً لسمات الخطاب الفكري البارزة في مجمل النص وذلك لهيمنة التعبيرات الأدبية والنبرات الانفعالية على هذه المقاطع تحديداً. هل نبدأ إذاً بتحليل النص من نهاياته، أي من معاني ودلالات هذه الرجولة التي يتأخر الحديث فيها مع أنها قد تشكل «لب الموضوع» كما يبدو من العنوان ذاته؟. إن هذه قراءة مشروعة ومنتجة تماماً، خاصة وأنها تنسجم مع منطق القلب ذاته الذي مارسه الكاتب كما رأينا. لكننا لن نتورط فيها لأننا أمام نص إشكالي أو «مشكل» لن يحاور بكفاءة وفق منطقه الذي ربما بررته شروط أخرى لا تضغط علينا الآن بالدرجة نفسها.

النص الواحد الخطاب المتعدد:

حينما نقرأ النص لتحديد أطروحته الأساسية لابد أن نتجاوز القضايا الجزئية إلى تحديد ما يمكن أن نعده بمثابة «استراتيجيات الخطاب» التي يفترض أن تضمن تماسكه النظري وفعاليته التداولية. فالكاتب محق تماما حين ينبه المتلقي إلى أن موضوعه جديد بل يكاد يكون «مجهولاً» كما يقول (ص 23). لقد قرر أن يبحث في قضايا فلسفية مجردة تدور حول منظومات الأفكارالذهنية والقيم الأخلاقية العملية وطرائق تشكلها واشتغالها في المجتمع البشري عامة. ونظراً لكونه يحاول أن يبحث ويتحدث من موقع الباحث الذي يتحرر من أي انتماء مسبق هاهو يعلن القانون، أو المبدأ الأول لخطابه بقوله: «وأنا أريد التجريد والتعرية كباحث لا كمحاضر، فإني لو قصرت كلامي على الرجولة أو على الخلق الفضل، خشيت أن يتحول حديثي

إلى موعظة لا تعدو أن تكون تمدحا حماسيا بالفضائل دون تحليلها وردها إلى مصادرها وتحديد قيمها ومعاييرها وأثرها من صميم الحياة وعلاقتها بالنفوس» (22).

قانون التجريد هذا مهم جداً ولذا يحدده الكاتب مرة من منظور ذاتي محض لأنه مبدأ قديم له أو مرض عميق فيه لا شفاء منه (22)، ومرة أخرى يحدده موضوعياً فيصبح «مبدأ رد المسائل إلى أصولها المفروضة» ومن ثم يعززه بمرادف له هو «تعرية» المفاهيم والمقولات وصولاً إلى تلك الأصول (23). وظيفة هذا المبدأ متعددة متدرجة. فالذات تريد التحرر من سلطة الأفكار والمعايير السائدة التي ما إن يبني عليها الباحث حتى يفقد عمله سمتي الموضوعية والشمولية. كذلك كان من الضروري تنبيه المتلقي إلى ضرورة أن يتجرد هو أيضاً قدر الممكن من آرائه ومواقفه المسبقة لكي يتفاعل مع الخطاب الفكري الجديد بكفاءة. ثم إن تجريد المسائل أو تعريتها من معانيها السائدة المستقرة قد يولد صدمة قوية في بعض «النفوس الضعيفة»، ولذا فإن التنبيه ينطوي على دلالة الاحتراس من ردود الفعل السلبية المتوقعة من قبل بعض المتلقين المطمئنين إلى الحقائق الموروثة، وخاصة ما يظن أنه «مقدساً» لا ينبغي لأحد التشكيك فيه فضلاً عن «تعريته». هذا ما يعيه الكاتب وينبه إلى ضرورة تجاوزه بقوله: «ومازالت النفوس أضعف استعداداً لقبول المفاجآت التي تحاول أن تنتزع من معتقداتها ومشاعرها شيئاً وله صلابته العنيدة. وشأن الجديد في هذا السبيل أن يكون رمز الإقلاق والبعثرة، وما يهون على النفوس والأفكار أن تنزل عن قوانينها الأدبية وتقاليدها وعقائدها، إلا مكرهة» (23).

هنا تحديدا يبرز الدور المهم للمبدأ الثاني الذي يسميه الباحث «المجازفة»، وقد نسميه اليوم بدقة أكبر «الجرأة المعرفية» التي عادة ما يتميز بها الباحث الجاد الذي ما إن يتصدى لعمله الفكري أو العلمي حتى يضع أخلاقيات المعرفة فوق أخلاقيات المجتمع. وأهمية هذا القانون أو المبدأ أنه

كسابقه ضروري بقدر ما هو مثير للقلق، وبخاصة حين يتعلق الأمر بمجال الأفكار و«المعتقدات» التي ما إن تتصلب حتى يصبح الخوض فيها بحرية مجازفة خطرة حقاً. فإذا كانت المجازفة «من صميم طبيعة المثقف ومن صميم مهمة الثقافة الحديثة» كما يذكرنا به إ. سعيد، فهذا ما يعيه الباحث جيداً ويمارسه موضحاً ومبرراً موقفه «بما فعله انشتاين إذ قلب بعض القواعد العلمية رأساً على عقب فلم يعبأ به أحد غير بعض العلماء مثله، بينما لو اقترح تحويل كنيسة إلى ملعب رياضي لأثار مشكلة قد تجر الى الاعتداء عليه» كما يقول (25).

إنه إذاً قانون يلازم سابقه ويتممه وقد يكون أهم وأخطر منه لأن التجريد «قاس» على البعض فقط بينما الجرأة المعرفية قد تصدم فئات كثيرة من المجتمع. فالباحث يعي جيدا أنه ينتمي إلى بيئة محافظة تبجل كل ما يرثه الأخلاف من أسلافهم، لكنه يعي بالقدر نفسه أن مقامه المعرفي والأخلاقي يقتضي الجرأة فلا يتردد في إعلانها وممارستها. ولكي يبين أهمية ووجاهة القانون فيما يتعدى موقف الذات الباحثة يقول: «إن المجازفة الليلة ضرورة. ومن الخيرأن نستفيد من قوانين الضرورات المرتجلة لنكون باحثين مجازفين. فالمجازفة في تاريخ نشأة الحياة وفي تاريخ تطوراتها، قادت روادها إلى القمم الشامخة وأعانت على كشف مساتير الوجود والفكر (26) فنحن هنا أمام قانون يشتغل في مستوى الطبيعة كما يشتغل في مستوى الثقافة، وفي إطار الخطاب العام كما في أطرالخطابات الفردية الخاصة بالمفكرين والباحثين، وإذا لم يتم تعويقه بصيغة ما فإنه يفضي إلى الرقي والتقدم بهذا المعنى الشمولي. هكذا ينفتح مبدأ على آخر لأنهما متلازمان منطقياً، ولكن أيضاً لأن الباحث يريد أن يبرر وجاهة القانون الثالث الذي تعلنه الجملة ذاتها وهو قانون «التطور». وتتمثل قوة قانون كهذا في كونه حتمية طبيعية متجاوزة لإرادة الإنسان، ودينامية فعالة في التاريخ البشري، والذين يعون أهميته ويفعلونه في المستوى الثقافي لابد أن يحققوا المزيد من التقدم ومن ثم يصلون إلى تلك «القمم الشامخة».

إننا أمام قانون عام شامل مبرر ومطلوب في كل المستويات، إلا أنه لابد أن يفضي في المستوى الثقافي خاصة إلى سلسلة من القطائع يطال أثرها الأفكار والحقائق و القناعات السائدة، وسواء في مجال الإنسانيات أو في مجال العلوم الدقيقة. ورغم خطورته وصعوبة موقف من يسلم به يدعو إليه كمفهوم معرفي ضمن شروط ثقافية تقليدية إلا أنه يستحضر كجزء من سلسلة مقولات حولها العلم والفكرالحديثين إلى «بدهيات» كما لا يخفى على الذات الباحثة (لعلنا هنا لا نجد صعوبة في إدراك مدى تأثير أفكار هيجل وماركس وداروين على الكاتب).

أما المبدأ الرابع فهو بمثابة «المبدأ المؤسس» لكل فكر ولكل إبداع إنساني، بل ولكل حياة ذات قيمة ومعنى، وهو قانون «الحرية» الذي أخرناه لشموليته دلالياً ووظيفياً . فالكاتب يعي جيداً مدى اتساع وتنوع معاني هذه الكلمة نظرياً وعملياً ولذا ما إن يفرغ من تبرير تلك التغييرات حتى يعرفها بمنطق السلب قائلاً: «وانا لست أعرف معنى لهذه الحرية بيد أني ألفت أن أطلق لفكري عنانه فهذا عندي أخلق بأن يجعلني أكثر شعورا بحياتي وفهما لها ،وأنا طامع بعد ذلك أن تحمدوا لي نتائج هذه الحرية إن شاء الله» (22) وتعريف الحرية بهذه الصيغة التي قد تبدو بسيطة يدل على تمثل عميق لها من منظور حديث تماماً لا يفصل المفهوم النظري عن القيمة الأخلاقية وعن الممارسة الحياتية. فمنطق النفي والاستدراك ينقل الكلمة مباشرة من رتبة الوعي المعرفي إلى رتبة الوعي الأنطولوجي (الوجودي)، لأن الحرية تجربة تعرف بقدر ما تعاش وتمارس من قبل مفكر ومبدع مثله لا يمكن أن يشعر بمعنى حياته وقيمة فعله من دون حريات التأمل والتخيل والتعبير. وحتى حين يدرك أن التحرر «الخالص» من القيود والقوالب عند النظر إلى حقائق الحياة قد يجده البعض ضربا من الجنون إلا أنه يدرك جيداً أن هذا هو قدر «الفلاسفة وقادة الفكر» (22)، وهو فيما يبدو يطمع أن يكون واحداً منهم في هذا المقام ومن قبله وبعده.

لا غرابة بعد هذا أن يلح الكاتب على هذه الحرية بصيغ متنوعة منذ بدايات النص وحتى نهاياته لأنها مفهوم يخترق دلالات كل المفاهيم السابقة وينظمها من جهة أولى، ولأنها من جهة ثانية مقولة نظرية وعملية يبدو الكاتب واعياً بها أشد الوعي مؤمناً بها أعمق الإيمان وداعياً إليها بكل حماس وممارسا لها بكل جدية وصدق، ومن موقع الباحث المبدع المفكرالإنسان في الآن ذاته.

حينما نجمع هذه القوانين المحددة لاستراتيجيات الخطاب نلاحظ على الفور أنها تتعاضد فيما بينها لتشكل الإطار العام لأطروحة فكرية يمكن أن توصف بأنها «ثورية» حقاً في مثل الظروف المعرفية والاجتماعية والتاريخية التي يتموضع فيها الخطاب وصاحبه ومتلقيه.

فالمبادئ السابقة تعني فيما تعنيه أن التقدم أو التطور الناتج عن حرية الفكر وجدية البحث وجرأة الطرح يفترض أن يلحق بكل مجالات الحياة وحقول الثقافة. وإذا ما ثبتت منظومات معرفية أو فكرية أو جمالية أو أخلاقية لفترة طويلة فما ذلك دليل صحتها أو قوة أصحابها بل هو مؤشر ضعف في الأفراد ودليل تخلف في المجتمع ومظهر جمود في الثقافة!. الذات الباحثة المثقفة تعي إذاً أن هذه هي حال مجتمعاً وأمتها ولذا لاتتردد في كشف الحقيقة المرة لأنها تمارس حقاً لها كذات فردية مفكرة وواجباً عليها كذات جماعية مسكونة بهاجس الإصلاح والتقدم ككثير من المتلقين.

بعد هذا لانجد مبررا لتقصي ما يقوله الباحث عن قضايا جزئية يطرحها في ضوء هذه المبادئ أو القوانين العامة لأن هذا خارج عن نطاق أهداف البحث كما حددت من قبل. القضية العامة التي نخلص إليها هي أن حمزه شحاته يبدو من خلال خطابه شخصية واسعة الأفق غنية الثقافة عميقة الفكر جريئة كل الجرأة على البحث والتنقيب في موضوع صعب وخطر كهذا. أطروحته السابقة تتبني على الشرطين المميزين لأي فكر حديث وهما: عقلنة الخطاب المعرفي بتأسيه على المفاهيم التي تضمن تماسكه

وفعاليته من جهة، وأنسنته من خلال ربط منطلقاته وغاياته بمصالح البشر التي لا يحددها أفضل من الفكر العقلاني المعرفي «الحديث» ذاته. ومما يزيد من قيمة أطروحته، وبغض النظرعن اتفاقنا أو اختلافنا معها في جزئياتها، أنها قدمت في شروط صعبة بكل المعاني. فالخطاب الثقافي الجديد الذي ينتمي إليه كان في طور التشكل، والوضعية الاجتماعية تقليدية محافظه قد تصدمها أفكار جديدة كهذه لا تتردد في نزع القداسة عن أفكار البشر وقيمهم، وليس هناك مؤسسات معرفية تذكر وإلا لما اضطر، هو ومن دعوه، لإلقاء محاضرة كهذه في جمعية إسعاف خيرية.

أما الظروف السياسية فلابد أنها هي الأصعب ولذا نؤجل الحديث عنها إلى فقرة لاحقة، لأن القراءة الخطية توقفنا على خطاب آخر يعقب خطاب الفكر ويضفي عليه الكثير من الالتباسات، وكأن حمزه شحاته الذي يطل علينا في بداية النص باحثاً مفكراً لا يعود هو ذاته في نهاياته.

خطاب الإيديولوجيا:

لننتقل إلى الحوار مع الكاتب حول تلك الرجولة التي يؤجل الخوض فيها إلى نهايات بحثه أو محاضرته، ولأسباب ربما كانت وجيهة من منظور خطاب إشكالي ينجز ويعلن في شروط أكثر إشكالاً مما يتوقع بعضنا اليوم. فهو يعرف الرجولة نظرياً بكونها «قوة تؤمن بحريتها إيماناً صارماً»، ثم يعود ليعرفها عملياً بأنها «مجموعة من الصفات الرائعة في الرجل الرائع». ثم لا يلبث أن ينبه إلى أن هذا التعريف يعد تمهيدياً أو رمزياً أو «مدرسياً»، ولذا يعود ويفصل القول فيها من منظور فلسفي يميزه ويغني أطروحته الفكرية. فالصفات الرائعة في الرجل الرائع هي «القوة والجمال والحق» ويقابلها ليعززها صفات أخرى هي «الحياء والرحمة والعدالة»، ووجه التعالق والتعاضد بين هذه وتلك هو أن الحياء يحمي من الهزيمة في الحق، والرحمة تحمي من الجور على الضعيف والجاهل، والعدالة هي التي تأخذ للحق بالحق

كما يقول (117). وهنا قد نلاحظ شيئاً لافتاً للانتباه حقاً وهو أن الكاتب يستعمل مفهوم «الصفات» وليس مفهوم «الفضائل» انسجاماً مع منطق التجريد والتعرية للمفاهيم السابقة من جهة، ولكن أيضاً لتعزيز البعد العملي لهذه الرجولة الممكن اكتسابها وتنميتها في الذات الإنسانية بوسائل التربية والتعليم والتنشئة الأسرية من جهة ثانية. لكن ما يلفت الانتباه أكثر هو ما لا يقوله هذا الخطاب الماكر إلا تلميحاً، وبحكم كونه خطاباً إشكالياً في ذاته وفي شروطه.

فالإلحاح الشديد على تلك الرجولة الحرة القوية الرائعة هو شكل من أشكال البحث عما هو مفتقد أو غائب ويراد للخطاب أن يستحضره ومن ثم يبثه في المتلقي بكل الوسائل المنطقية والعاطفية الممكنة. وهذا البعد الدلالي لا يعود تأويلاً تسقطه القراءة على النص بمجرد أن ننتقل إلى الفقرة الأخيرة من المقطع حيث يتصل الحديث عن الرجولة بصيغ وتعبيرات خطابية أدبية تبلغ فيها النبرة الانفعالية ذروتها. فالكاتب يتساءل أين هي تلك الرجولة التي تأخذ بيد الأمة وقد أصبحت «نكرة» بين الأمم بعد أن ألهتها «الفضائل» عن انتهاج سبل القوة والارتقاء، الرجولة التي تأخذ بيدها وتقيل عثراتها، الرجولة التي كانت قوة فعالة في الإنسان القديم عموماً، ورمز السجايا والمحاسن في أولى وثباته إلى التطور، ورمز الحياء والرحمة والعدالة في فجر مدنيته، ورمز المبدأ العربي يوم نهض بأعباء الرسالة.. إلخ (120). فهذه التساؤلات المتكررة في جمل استطرادية متلاحقة دالة نحوياً وأسلوبياً على حدة الشعور بفقد صفات الرجولة الحقة وعمق الرغبة في استحضارها لشدة حاجة الأمة إليها إذ إن غياب تلك سبب في ضعف هذه. وتتعزز هذه الدلالات مجدداً حينما ينقلب الخطاب الانفعالي ذاته إلى ضرب المثل من خلال نماذج الماضي العربي حيث كانت الرجولة عماد الخلق وسبب القوة، بل إنها تبلغ ذروتها حين يضرب المثل بنموذج الرجولة الكاملة، أي بشخصية النبي ﷺ. فحينما يستعيد مقولته المعروفة لعمه «والله يا عم لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في يساري.. إلخ» يعلق الكاتب بالنبرة الحماسية ذاتها: «هكذا يقول قائدنا الكامل البطل ،

بل قائدنا الكامل الرجل. فهذه رجولة رجل قبل أن تكون فضيلة نبي، وقانون دم قبل أن يكون سمة خلق فاضل، وعقيدة مؤمن يستهين الموت في سبيل التراجع المفروض عليه دونها (120). فالكاتب لا يتردد في أنسنة هذه الشخصية الدينية المثلى انسجاما مع نزعة التجريد والعقلنة السابقة، ولكن أيضا لأنه يريد تحويل «الرجولة» بهذه الأبعاد الدلالية والوظيفية المتعددة إلى مقولة إيديولوجية مركزية في هذه الفقرة من النص. كأنه يقول للمتلقين: «هذا هو قائدنا البطل ونموذجنا الأمثل نحن هنا، وإن كان نبي الأمة ورسول الإنسانية كلها قبل وبعد هذا المقام».

هنا تحديداً لعله ليس من الصعب أن ندرك أننا أمام أمثلة تضرب ونماذج تستعاد لكي تقدم جواباً غير مباشر عن تلك التساؤلات، لأن الرجولة المفتقدة في الحاضر كانت متوفرة عند هؤلاء الأسلاف، قبل وبعد الإسلام ،ومحاولة استعادتها أمر ملح وممكن في الوقت ذاته. وسطوة الحماس الانفعالي هي التي تنسي الكاتب تناقض القول، بل ونزعته العرقية الواضحة، إذ ما معنى أن تكون الرجولة بالأمس صفات فطرية في هذا الرجل العربي ثم تفتقد اليوم، بل ما معنى الإلحاح على «قانون الدم» في وسط اجتماعي تتمثل إحدى أهم سماته الثقافية و ميزاته الحضارية في تنوعه الإثني وتعدديته الثقافية وتسامحه الاجتماعي؟!.

إننا أمام خطاب أصبح أقرب إلى منطق الأدبيات الإيديولوجية «القومية» الشائعة في المشرق العربي آنذاك منه إلى منطق الفكر الذي يحتكم إليه الكاتب ويبلوره في الشق الأول و«الأهم من محاضرته». من هذا المنظورتصبح تناقضاته الجزئية مبررة، لا مقبولة، إذ إنها دالة على قوة الهاجس العملي لدى منتج الخطاب الذي يريد تبليغه وتفعيله بكل الأساليب الممكنة. وبصيغة أخرى نقول إن الكاتب يبدو كما لو أنه لم يبادر إلى تغيير الموضوع وقلب العنوان وتغيير هوية الخطاب، ولم يبذل الجهد الوافر لتحديد المفاهيم وتجريد المقولات وتقصي التطورات في مجال الفكر خلال المقاطع

الطويلة السابقة إلا ليصل إلى هذه القضية «الإيديولوجية» التي يلح عليها ويختم بها محاضرته أوحديثه أو بحثه. لنا إذاً أن نتساءل: لماذا وكيف حدث هذا التحول أو «الانزلاق» من خطاب لآخر؟.

خطاب البيداغوجيا:

هناك فقرة سابقة لهذه يمكنها أن تقدم لنا عناصر أساسية للإجابة عن هذا التساؤل وتوقفنا في الوقت نفسه على خطاب ثالث يبين لنا كم هو متعدد وإشكالي هذا النص الذي أراد منتجه أن يقول فيه كل أشياء كثيرة في وقت واحد كما لو كان يدرك أن الفرصة لن تتكرر!. فحينما يفرغ من بلورة خطاب الفكر يركز في فقرة مطولة على مقولة «الحياء» ليعمق النظرفيها بطريقة تفرغها من دلالاتها السائدة لتشحنها بدلالات جديدة مما يجعل الخطاب يتخذ كل سمات الخطاب التربوي - التعليمي، ومن دون التخلي عن شروطه الفكرية. فالكاتب يقول بنبرة نقدية أسية أنه «لا توجد بين الفضائل فضيلة، أو بين المزايا مزية، تعرضت لما تعرض له الحياء من الامتحان بسوء النظرة وقصرها، وبالتقدير المختل والوزن الجزاف» (86). والمظهر الأوضح والأخطر لهذا الانحراف أو التشويه لقيمة كهذه يتمثل في كونها تحولت في سياق ثقافة التخلف والضعف إلى مقولة تسلطية قمعية تطال الإنسان البسيط منذ طفولته، بينما لا تمس الإنسان القوي في شيء. هكذا يستطرد الكاتب في تعداد المواقف التي تستعمل فيها كلمة «استح» لتوبيخ الطفل كلما باشر قولاً أو فعلاً يعتقد «الكبار» أنه مخل بالأدب كأن يأكل بشره أويصرخ من ألم أويكشف جزءا من الجسدأوحتى لمجرد أن يلعب بعفوية أو يضحك بمرح كأي طفل سوي (87، 86).

نفي هذه المقولة يقتضي إذاً إعادة تأسيسها «على الفكر المعرفي الواعي لا على الإيمان الأعمى،» وذالك لأن «المعرفة أساس الإيمان» وليس العكس بحسب رأي الباحث المفكر (100). بعد هذا يمكن استعمال الكلمة

ذاتها لتعليم الطفل وإقناعه لا لزجره وقمعه لأن من يستحق الزجر، بل والفضح أو الإدانة، هوالخطيب الذي يظلل الضمائر، والكاذب الذي يخدع أقرب الناس إليه، والبائع الذي يغش الناس، والكاتب الذي يتنكر للحق والجمال والقوة ليبرر نقائضها خوفا أو طمعاً، والفاضل الذي يتاجر بفضيلته، والكريم المرائي الجاهل، والوطني الذي يتنكب سبل التضحية، والرجل الذي لا يرى في المرأة سوى جسدها.. وهكذا يتصل الاستطراد في ذكر النماذج على مدى حوالي خمس صفحات (من ص 100 إلى ص 104) هناك إذاً أزمة قيم ومعايير فاشية في المجتمع، وتحديداً في هذه النماذج الرجالية التي ليس لها من صفات الرجولة غير «الذكورة» التي لاتعد صفة رائعة بما أنها مما يشترك فيه الإنسان مع الحيوان بكل بساطة ولذا وجب عليه تعريتها بجرأة وعنف!.

وحينما يعود الكاتب ،وفق منطق الاستطراد ذاته، إلى بيان الدور الحاسم للتربية التي تنشئ الإنسان منذ طفولته على ثقافة المعرفة والحرية والقوة أو على نقيضها، لا يخفى عليه أن الفروق بين المجتمعات أو الأمم المتقدمة الناهضة والأمم الأخرى هو محصلة منطقية للأفكار والقيم والسلوكيات التي تسود في المنزل والمدرسة والشارع والسوق وأماكن العبادة، وأي تغيير جدي يجب أن يبدأ من هنا. وظيفة باحث مفكر مثله هي كشف الحقيقة ومحاولة إقناع النخب المثقفة بها لتتحول القناعات الشخصية إلى قناعات جماعية ثم إلى قناعات مجتمعية، وإذا لم يتحقق هدف أو مطلب كهذا، وهو غير مضمون على أية حال، فإن دوره يتوقف عند ما يستطيع فعله وما يجب عليه بيانه والدعوة إليه. بناء على ماتقدم يمكننا القول بأن حمزة شحاته ما ختم حديثه بالدعوة الحماسية لأخلاقيات الرجولة بتلك المعاني المتنوعة الغنية إلا ضمن هذا المنطق العام للخطاب ومقامه.

فالفكر المعرفي العقلاني يؤسس للتربية السليمة التي تفضي بدورها إلى مختلف أشكال التطور والتقدم في الثقافة والحياة، لكنه يحتاج أولاً وقبل

كل شيء إلى قوى اجتماعية تتفهمه وتعين على بثه وتكريسه خطاباً تربوياً سائداً في كل مؤسسات التنشئة الاجتماعية وبعد ذلك،وبعده فقط ، يمكن للأفكار الصحيحة والأخلاق الفاضلة أن تصبح ثقافة شائعة في مجمل فضاءات التواصل مؤثرة في مختلف علاقات التفاعل الاجتماعي. هناك إذاً وحدة عميقة بين الخطابات التي يتشكل منها النص، لكن هل كان الكاتب متفائلاً حقاً بدوره ذاتاً وخطاباً، أم أنه كان يكتب ويتحدث في سياق إشكالي يدرك هو قبل غيره محدودية إمكانيات تغييره وتجاوزه؟. وبصيغة أخرى نقول: هل كان حمزه شحاتة «الباحث» و«المربي» و«الداعية» واثقاً من قدرة الفكر على تغيير الواقع المتخلف الذي يعيش فيه ويكتب من أجله أم أنه كان يمارس حقه وحريته كذات مفكرة في المقام الأول. هذا الخطاب.

من فكر الإصلاح إلى إصلاح الفكر:

نعلم اليوم حق العلم أن وعي المثقف العربي ونظرائه في المجتمعات التي تحاول التنمية هو في مجمله وعي شقي وإشكالي لأنه «وعي بالتخلف» في المقام الأول كما حلله كثير من المفكرين الجادين كالعروي ومحمد أركون وداريوش شايغان والجابري وهشام شرابي تمثيلاً لا حصراً . فهذا المثقف لا تتراكم معلوماته وتتنوع مصادر وعيه وتتعمق تجارب حياته إلا ليدرك وطأة التخلف التي يعانيها مجتمعه الوطني أو القومي أو الديني وسواء إذ يقارنه بحاضرالغرب المتقدم أو بالماضي المشرق لأمته.

وضمن إطار هذه الوضعية التاريخية العامة لابد أن نلتفت إلى وضعية ربما كان مثقفوها أكثر عرضة لشقاء الوعي وتمزقه، وخاصة منذ بضعة عقود، ونعني بها وضعية الفضاءات العربية التي كانت تعاني التخلف بدرجتين حيث تأخرت فيها عمليات التفاعل مع العالم الخارجي لقرن أو أكثر كما هي حال الجزيرة العربية في عمومها. حمزة شحاتة ينتمي إلى تلك النخب الحجازية التي كانت تدعو، في فترة ما بين الحربين، إلى النهضة

والتقدم والإصلاح في مجالات الحياة والثقافة ومرجعياتها المعتمدة هي منتوجات النخب في مصر والشام وتركيا والهند وليس في الغرب البعيد والغامض.

وفي وضعية كهذه لابد أن هذه النخب الجديدة قليلة العدد والعدة كانت تروم اللحاق بهذه الفضاءات العربية والإسلامية أولاً، ولنا أن نتخيل مدى صعوبة التحديات التي كانت مطروحة أمامها وعلى خطابها إذا ما علمنا أن النهضة التي كانت تدعو إليها غالباً ما تعني المطالبة بالمزيد من الحريات الأولية ومن البنى التعليمية والإعلامية والإدارية الأساسية في مجتمع كان يفتقد لكل شيء له علاقة بالعصر تقريباً.

البعد التراجيدي الثالث في وضعية كهذه يفرض نفسه ليبلغ بالمعاني المأساوية ذروتها بالنسبة للجيل الأول منهم على الأقل. فهذا الجيل كان وعيه قد تفتح وبدأ يتشكل مع «الثورة العربية الكبرى» التي أعلنها الشريف حسين على الأتراك ويمكن وصفها اليوم بأنها «ثورة مثقفين» لا ثورة مجتمع. فخطابها الذي بثه صحيفة «القبلة» (1916) تمحور حول مقولات قومية عروبية بثها المثقفون الشوام، ومقولات وطنية إقليمية يبدو أن مصدرها الأهم هو خطاب النخب المصرية التي كانت تناضل ضد الاستعمار البريطاني وليس ضد الدولة العثمانية كما نعلم.

لكن هذا الخطاب النخبوي الوليد سريعاً ما غمرته أحداث التاريخ كصراعات عنيفة متصلة على السلطة مما اضطرالمثقف للتراجع عن جل مقولاته وطموحاته للتكيف مع شروط جديده مفاجئة بقدر ما هي صادمة له وللمجتمع المدني «الحضري» الذي ينتمي إليه!.

فالشق «الراديكالي» من ذلك الخطاب كان عليه أن يتراجع أو يتوقف مباشرة بعد سقوط السلطة الهاشمية التي تبنته وضمنت مشروعيته الفكرية النظرية بقدر ما أمن لها مشروعيتها السياسية العملية. كان عليه اتخاذ هذا الموقف التراجيدي لأن مقولات الثورة والحرية والتقدم واللحاق بحضارة

العصر.. لم يعد من الممكن تبنيها أو الجهر بها أمام ممثلي لسلطة جديدة كان لها خطاب سلفي تقليدي ينزع إلى المحافظة في كل شيء مما يعني أن مقاومته للعالم الحديث وفكره «الكافر» أو«المنحرف» لا يفوقها سوى قدرته على التحكم في كل خطابات الداخل وعلاقاته الاجتماعية. لقد حدث تحول جذري في المستوى الثقافي العام، وعلى الأخص في المستوى الإيديولوجي منه، والخطاب الإصلاحي «المحافظ» كان هو وحده المرشح للاستمرار لحاجة الدولة الجديدة إليه من جهه، ولانسجامه النسبي مع خطابها السلفي التقليدي من جهة أخرى. العنصرالذي لم يكن قد تغير بشكل جدي هو هذا الواقع المتردي الذي ما إن تحاول هذه النخب الحديثة التعرف عليه والتدخل فيه حتى تكتشف من المفارقات والتحديات ما يتجاوز قدراتها ويربك وعيها المتكون حديثاً.

لقد أصبحت تدرك أكثر من غيرها أنها نخبة قليلة العدد ، محدودة الأثر ولم يعد لخطابها مشروعية تذكر في «الوطن الجديد» بل ربما لم تعد نخبة مرغوب فيها بكل بساطة.

من هذا المنظور يبدو نص حمزة شحاتة ممثلاً لذروة ما وصل إليه الخطاب الإصلاحي، لكنه يقف في تلك الذروة المطلة على هاوية ما، لأنه جاء في لحظة تاريخية ترفضه لشدة تناقضه مع مجمل معطياتها. فهو في شقه الفكري محاولة جريئة جادة لإصلاح الخطاب السائد لأنه هو الذي أدى إلى التخلف العام في مستوى «الأمة»، وهو ذاته سبب الضعف والهزيمة الجارحة في مستوى «الأقليم» أو الوطن الحجازي.

أما في الشق الثاني منه فهو دعوة «بيداغوجية - إيديولوجية» يراد لها أن تستأنف خطاب القوة والتقدم للخلاص من وضعية أصبحت أكثر تعقيداً وترديا مما كانت عليه قبيل سنوات. حينما تتجه الدعوة إلى قضايا التربية والتعليم كان الخطاب لا يخفي شيئاً من مقاصده، أما حين تتجه إلى قضايا السياسة فكان لابد من المكر والمراوغة لأن علاقات القوة لم تعد تعمل

لصالح الذات والنخب التي تمثلها وتنتمي إليها، وهذا تحديداً ما يجعل مقولة «القوة» تبدو مطلبا ملحا وحلما بعيدا في الوقت نفسه.

ومع أن حمزة شحاتة لا يصرح بهذا المحتوى الإيديولوجي «الوطني - الإقليمي»، إلا أن خطابه يمكن أن يبرره تماماً، وخاصة حينما نتذكر اليوم أنه لم يكن من السهل عليه وعلى جيله نسيان هزيمة قاسية غير متوقعة لم يمر عليها وقت طويل، بل يبدو أن النخبة الثقافية خاصة لم تكن قد تقبلتها ذهنياً ونفسيا بعد. فالمقام كان لايزال مقام رهان، و«الرجولة» بهذه المعاني العاطفية هي نواة أطروحة القوة وأداة تفعيلها. ولا عبرة في أن يتهم صاحب الخطاب بتحيزه ضد المرأة أو ضد الجماعات الإثنية غير الموثوق في تعاضدها، لأن الصراع على مواقع السلطة والقوة كان كما هو عليه دائما في هذا الفضاء، يدور بين «رجال» أو بين سلطات ذكورية عربية في المقام الأول.

ومما يدل على وجاهة هذه الدلالة الخفية أن النص تم تلقيه بطريقة تكشف عن تباين المواقف وتعارضها الضدي. فالمحاضرة «استغرق إلقاؤها أكثر من أربع ساعات وقوطعت بالتصفيق أكثر من ثلاثين مرة، واجتمع لسماعها عدد من الناس قل أن اجتمع لسماع أي محاضرة سبقتها..» كما يقول عزيز ضياء في المقدمة (ص 13). هذا التلقي الاحتفالي يقابله تلق عدائي من قبل بعض ممثلي السلطات الجديدة التي عدت الخطاب خطيراً فكريا أو إيديولوجيا ولذا منعت تداول النص وبادرت إلى أغلاق جمعية الإسعاف الخيرية التي دعت الكاتب عقب المحاضرة مباشرة وبسببها كما لم يعد يخفى على أحد منا اليوم. إننا نشير إلى هذه القضايا إيماناً منا بأن قراءة نصوص ذلك الجيل يجب أن تكون قراءة معرفية تكشف أبعادها وسياقاتها الثقافية والتاريخية من أجل تفهمها بشكل أفضل، ولكن أيضاً من أجل أن تحررنا القراءات العارفة من إشكاليات ذهنية ونفسية كهذه برفعها إلى مستوى الوعي عوضاً عن كبتها أو الصمت عنها. فإذا كنا قد تجاوزنا، وبكل تأكيد على ما نأمل، الشق الإيديولوجي للقضية فإن الشق الفكري

لايزال مطروحاً علينا جميعاً بكل حدة اليوم. لماذا؟ لأن أطروحة حمزة شحاتة عينة متقدمة للفكرالنقدي الحديث الذي يفترض أن نسعى إلى تملكه وتطويره وتفعيله من منظور الراهن لأننا، وبكل بساطة ووضوح، لانزال في أمس الحاجة إلى المزيد منه كي نتجاوز ما نعانيه من فقر معرفي وضيق أفق فكري وتزمت أخلاقي منتوجاتها الوحيدة المزيد من الاحتقانات والانحرافات الذهنية والسلوكية.

انكسار الذات وانحسار الفكر:

حينما نعيد بناء القضايا في ضوء ما تقدم نستطيع أن نخلص إلى تحديد أهم مظاهرالشخصية الفنية والإشكالية لحمزة شحاتة من منظور فلسفي هو الأكثر تناسبا مع كتاباته في مجملها، ومع هذا النص الفكري بشكل خاص. فبناء على معلوماتنا الوفيرة اليوم عنه وعن جيله نستطيع أن نميز بين ثلاثة نماذج للمثقف الإصلاحي آنذاك لكل منها سماته ووظائفه التي تبرز وتخفت بحسب عوامل متنوعة في مقدمتها علاقات المثقف بالسلطة بمعناها الفلسفي الشامل وبمعناها السياسي الخاص.

فهناك أولا نموذج المثقف الإصلاحي المحافظ الذي لم يكن وعيه مختلفا بشكل جذري عن الوعي التقليدي السائد و«المقبول»، ولذا فمن المنطقي أنه لم يكن ليجد صعوبة تذكر في التكيف مع الوضعيات الجديدة، وخاصة حين تنشأ بينه وبين رموز السلطة علاقة ثقة متبادلة كما هي حال الباحث الرائد والأديب البارز عبدالقدوس الأنصاري.

النموذج الثاني يتمثل في المثقف الإصلاحي النقدي الذي عادة ما تتحدد مواقفه من واقعه ومجتمعه بحسب قناعاته الشخصية فيتقبل بعض الظواهر والعلاقات ويرفض الآخر من دون أن يتورط في مواقف مثالية أو بطولية فوق طاقته أو يمكن أن تهدد مصالحه الشخصية، فضلاً عن حياته،

ولعل الكاتب الاجتماعي الساخر أحمد السباعي خير من مثل هذا النموذج في حياته ومقالاته وقصصه، وخاصة في روايته الرائدة حقاً «فكرة».

أما النموذج الثالث فهو ذلك المثقف الإصلاحي المثالي الذي عادة ما يكون مسكوننا بقناعات فكرية أو إيديولوجية تدفعه دفعاً إلى الانخراط العملي في علاقات تصادم مبدأي مع ثقافة المجتمع وسلطاته السائدة أياً كانت، وذلك لأن واقع التخلف لا يرضيه ولأنه يشعر بصدق وعمق أنه مسؤول عن المشاركة في تجاوز الوضع القائم وقادر على ذلك، ولو في مرحلة من حياته، ولعل محمد حسن عواد أبرز ممثلي هذا الاتجاه الذي افتتحه بـ «خواطر مصرحة».

من الملاحظ هنا أننا لا نعتمد نماذج عبد الله عبدالجبارالذي كان يقارب التوجهات الفكرية في ضوء المقولات الأدبية الشائعة في تلك الفترة، ولا نماذج عبدالله العروي الذي ميز بين خطابات الشيخ التقليدي، والمثقف الليبرالي، وداعية التقنية، من منظور فلسفي عام يكاد يشمل العالم الإسلامي في مجمله. إننا نتحدث هنا عن نخبة كانت في طور التشكل إذ لم تكن لها في الواقع قوى اجتماعية تفرزها بقدرما تساند خطاباتها، وفي وضعية كهذه يبرز دور بعض الأفراد الذين يتبلور وعي كل منهم بفضل جهوده الذاتية في المقام الأول، ومن خلال وسائط محدودة جداً، كالكتب والصحف والمجلات التي كانت محدودة التأثير آنذاك لقلة هذه المنتوجات الثقافية عربياً من جهة، ولصعوبة تداولها مع تباعد المسافات وصرامة الرقابات عليها من جهة أخرى. وحينما نسلم بمعطيات كهذه فلنا أن نتسائل: إلى أي نموذج ينتمي حمزة شحاتة؟.

هذا سؤال متوقع تستدعيه القراءة ذاتها، أما إجابته فقد تكون غير متوقعة، وصادمة ربما. فالقراءة الجادة لهذا النص كعينة نموذجية لخطاب الذات الكاتبة تبرر لنا القول بأن حمزة شحاتة ينتمي إلى كل هذه النماذج

لكنه يتجاوزها بمعنى ما، وذلك لأنه كان مفكراً حراً أو «مثقفا إشكالياً» بكل الدلالات المحايثة لهذا المفهوم .

فالكاتب الباحث يبدو في نصه هذا نموذجاً متميزاً للمثقف الذي يمتلك طاقات ذهنية خلاقة مكنته من تمثل أهم ما كان متاحاً أمام مثقف عربي مثله آنذاك، حيث نجد في خطابه حضوراً قوياً، مباشراً وغير مباشر، لأفكار ديكارت وليبينتز وأينشتاين وبرنارد شو وفرويد وأبي العلاء المعري والفارابي وجبران وطه حسين والعقاد وسعد زغلول (ص: 24، 34، 51، 52، 61، 81، 111).

أما الأثر الأكبر عليه في هذا النص فنزعم أنه للفكر الألماني، وخاصة فكر نيتشه صاحب تلك الأطروحة التي تعد القوة، إرادة وممارسة ،على رأس كل القيم الحقيقية الفاعلة في التاريخ بما أن الفضائل عنده مجرد مقولات تبرر أخلاقيات الضعف وتعوض عن مشاعر الفقد والدونية، ولذا فهو ينفيها، بل وينفي فكرتي الخير والشر من الأصل، وهذا ما يؤكد عليه حمزة شحاتة في مواضع عديدة من نصه. ومما يعزز قوة الأثر هذا أن بعض كتابات حمزة شحاتة اللاحقة تتبع أسلوب الشذرات النثرية القصيرة المفعمة بالرؤى الثاقبة والدلالات الغنية (رفات عقل، مثلاً)، وهو أسلوب عرف به نيتشه الذي لم يكن فيلسوفاً محترفاً ومع ذلك استطاع أن يهدم الكثير من المقولات و«الحقائق» المتوارثة في الخطاب الفلسفي الغربي «بهزة كتف» كما قال عنه ميشيل فوكو. لا نريد ولا يعنينا هنا تتبع طرق اتصال حمزة شحاتة بكتابات هذا المفكر، بقدر ما تعنينا استجابته القوية لأطروحاته التي ما إن اطلع عليها بصيغة ما، حتى تمثلها وكأنها فكره الذي يؤمن به من قبل وإن لم يمتلك أدوات التعبير عنه بذلك القدرمن الشمولية والعمق والتماسك الذي نجده عند نيتشه.

فحمزة شحاتة يبدو جلياً أنه منجذب إلى عالم الفكر وأنه كان يتمثل ما يقرأ منه بشكل سريع وعميق كما أدركه جيداً عزيز ضياء، وشهد به كثير من معاصريه، وكما يدركه ويشهد له به أي باحث يقرأ بتمعن نصوصه النثرية

بشكل خاص. كذلك لاشك لدينا في أن كتاباته في مجملها تكشف عن حساسية عالية تجاه اللغة لا في بعدها الجمالي بل في بعدها المعرفي الذي يتجلى حينما تريد الذات تسمية ظواهر العالم وحقائق الحياة ومواقف الإنسان وهي سمة ذهنية عاطفية عادة ما تلازم ذوي النزعات القلقة الخلاقة وتميزهم عن غيرهم مهما قلت إنجازاتهم من حيث الكم.

وإذا ما أضفنا إلى كل هذه العوامل نفور الكاتب المبدئي من أي سلطة تمس حريته الفردية وتعيق طاقاته الفكرية القوية ومغامراته الإبداعية الخلاقة فسندرك على الفور كيف تضافرت مجموعة من العوامل والشروط غير المواتية ليتحول إلى شخصية إشكالية هي من الغنى والعمق بحيث يتعذر اختزال خطابها في مظهره الأدبي أو في بعد من أبعاده الفكرية. ولمزيد من الإيضاح نقترح أن تقرأ نصوصه وتحاور أطروحاته من منظورات مختلفة يكمل بعضها البعض ومن دون إلحاح على وحدتها وانسجامها. فالمنظور التعاقبي، مثلاً، قد يبرر لنا القول بأن هذا النص المتعدد هو ذاته كتب في مرحلة «تشاؤم العقل وتفاؤل الإرادة» ولذا نجده يجسد انطلاقة الذات المفكرة الخلاقة وجرأتها فيما تطرحه وتدعو إليه بجدية الباحث وحماسة المربي والداعية. وفي مرحلة تالية تبددت فيها أحلام الكاتب وتعمقت تجاربه وأفكاره ليدرك أن العوائق أمام حريات التأمل والبحث والتخيل والتعبير تزداد تنوعاً وعنفاً بحيث لم يعد من الممكن التواصل مع الآخرين بغير اللغة المجازية المأساوية الساخرة، وكتابه «حمارحمزة شحاتة» يعبر عن هذه المرحلة بقدر ما يشخصها في اعتقادنا. أما في مرحلة ثالثة فقد تغلب اليأس عليه وعزف عن الكتابة الفكرية والإبداعية لينسحب تدريجياً من أوساط النخب وينعزل عن الحياة العامة، وكأنه يعيش في عالم لا جدية فيه ولا جدوى منه ولا معنى للتعايش معه أصلاً و«رفات عقل» أقوى تعبيرعن هذه المرحلة مثله مثل رسائله إلى ابنته شيرين. لسنا هنا إذاً أمام حركة وعي دورانية منغلقة أو أمام حركة تردد ومراوحة متوترة بين قطبين بقدر ما هي الرحلة المعتادة لذلك المثقف الإشكالي وهو يباشر «العبور من حماسة الشباب

المنفرسة عميقاً تجاه القضايا السامية إلى مرحلة انقشاع الأوهام مع التقدم في السن» وكثرة العوائق وتلاحق الخسارات كما يقول إدوارد سعيد.

وفي كل الأحوال فإن هذا النص يظل بالنسبة لنا اليوم، وبالرغم من كل تناقضاته، منجزاً فكرياً متميزاً ومتجاوزاً لكل ما أنتج في ثقافتنا في تلك المرحلة، بل إننا قد لا نجد اليوم في سياقنا المحلي نصاً بهذا العمق المعرفي وبهذه الرؤية النقدية الشمولية وبهذه الجرأة الفكرية والأخلاقية. ولعل مقارنة منصفة بينه وبين منتوجات مشابهة من مصر وبلاد الشام آنذاك ستكشف أنه ربما كان مكافئاً في مضامينه لأهم ماكان مطروحا في عموم المشرق العربي فيما بين الحربين، ومن المنظور المعرفي ذاته أولاً وبعد كل شيء.

أما حينما نعود مجدداً إلى معطيات السياق المحلي فنزعم أن العمل الفكري الذي يمكن أن يوازي في شموليته وجرأته عمل حمزة شحاتة، حتى لكأنه من منتوجات خطاب الفكر الإصلاحي ذاته، هو كتاب عبدالله القصيمي الشهير بعنوان «هذه هي الأغلال» الذي صدر بعد حوالي عقد من كتابة وإلقاء هذه المحاضرة. فذلك أيضا فكر نقدي جريء سمى إشكالية مقيمة في واقعنا وتاريخنا. وقد توجه به الكاتب لا إلى النخبة الثقافية بل إلى رأس السلطة الوطنية الجديدة (الملك عبدالعزيز) بأمل أن يحاول استكمال سيرورة البناء والتحديث في مستوى الثقافة التي هي منظومة أفكار وقيم ومعايير إما أن تكون حديثة حقا وإلا فقدت معناها وتحولت إلى أغلال تقيد الإنسان وتشل طاقاته الذهنية والعملية الخلاقة. وإذا لم تفعل نصوص فكرية رائدة حقا كهذه فعلها الإيجابي في مجتمعنا وثقافتنا فإن المشكلة لا تتمثل فيها أو في منتجيها بقدر ما تكمن في سياقات التلقي وشروط الواقع التي كانت ولاتزال نافية لكل فكر مختلف لشدة تحكم الخطابات التقليدية ومؤسساتها في كل قول أو فعل. بعد هذا ألا يحق لنا أن نقول إنهما كانا رائدين لمشروع حداثة فكرية تحققت في النصوص وأجهضت في الواقع الاجتماعي، ولو قدر للنخب المتنفذة أن تتفهمها وتسمح بتطورها بالأمس لما كنا نعاني ما نعانيه

اليوم من أشكال الانغلاق والتزمت المولدة بالضرورة للاحتقانات والتطرف والعنف؟. هذا ما نعتقده وإن كنا لا نجزم به. ونقول هذا القول ليس تهربا من تبعات الموقف الذي يتضمنه الجواب، بل لأن حريات الفكر والتخيل والتعبير هي إشكالية قديمة متجددة في مجتمعاتنا التي تمتلئ ثقافاتها بأنواع «المحرمات» التي تقف عوائق إبستمولوجية أمام كل نزعات العقلنة والأنسنة، وخاصة حينما يحول التراث إلى إيديولوجيا، وهو ما يتكرر بانتظام في تاريخنا العام كما حلله بعمق فلسفي نادر داريوش شايغان.

أما عن تلك النزعات السلبية في شخصية حمزة شحاتة وخطابه فهي من صميم معاني إنسانيته، فضلاً عن كونها أموراً نسبية وأحكاما معيارية لا قيمة لها معرفيا في مثل هذا المقام. فكبار المثقفين من ذوي المواهب الإبداعية والفكرية العالية هم من هذا الصنف الذي تستهويه قضايا المعرفة والحرية والعدالة ويعاني شقاء الوعي كلما تراكمت الخسارات من حوله، لكنه لا يتنازل عن وجاهة موقفه حتى وهو في ذروة مأساته لأن سلطة الفكر والضمير تأتي قبل وفوق أي سلطة. هذه ظاهرة كونية حديثة لعلها أبرز ما يميز شخصية المثقف الحديث الذي قد يختار المنفى والتشرد النبيل في سبيل «طرح الأسئلة المربكة علناً ومواجهة نزعات التزمت والجمود «لا توليدهما أو تبريرهما كما يوضحه إ. سعيد الذي تكشف كتاباته الذاتية المتأخرة أنه هو نفسه شخصية إشكالية بامتياز!.

وباختصار نقول إن حمزة شحاتة سيظل رمزاً ورائداً لحداثة فكرية تطلع إليها جيل كامل كان هاجسه الأول والأهم هو الإصلاح والتقدم وذلك بالتفاعل مع العصر وفق شروطه المعرفية والفكرية والجمالية. وإذا كان التاريخ يتقدم بمن يسير معه ويشارك فيه لا بمن يتنكر له أو ينعزل عنه، فإن الوقوف ضده هو المستحيل عينه، والله من وراء كل جهد وقصد.

المراجع الأساسية

1) إدوارد سعيد: «تأملات حول النفى» 1، ترجمة ثائر ديب. دار الآداب، بيروت 2004. «تمثيلات المثقف» – ترجمه حسام الدين خضور بعنوان «الآلهة التي تفشل دائماً» – دار الكتاب العربي، دمشق – القاهرة (دون تاريخ!).

2) داريوش شايغان. «ما الثورة الدينية – الحضارات التقليدية في مواجهة الحداثة». المؤسسة العربية للتحديث الفكري، دار الساقي. لندن 2004. ترجمة محمد الرحموني.

3) عبد الله الغذامي، «حكاية الحداثة». المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، 2004.

4) عبدالله العروي، مجمل كتبه، وخاصة الإيديولوجيا العربية المعاصرة وأزمة المثقفين العرب.

5) عبدالله عبدالجبار، «التيارات الأدبية في قلب الجزيرة العربية»: النثر 1959-1960، مخطوط على الآلة الكاتبة.

❖ ❖ ❖

لابد لنا من التمهيد بعدد من الملاحظات الأولية؛ فقبل ثلاث سنوات تقريباً شرعنا في تجميع بعض الأفكار عن تجربة ثقافية قامت في الحجاز في الربع الثاني من القرن العشرين (1924-1953) وقد أنجزنا منها ورقتين عرضتا في ورشة العمل التي يقيمها نادي جدة الأدبي الثقافي (جماعة حوار). الورقة الأولى تتحدث عن الخلفية التاريخية لرواية المرأة السعودية، والثانية عن المقدمات التاريخية لـ (التنوير) نعني الفرص الجديدة التي أُتيحت في تلك المرحلة لعمل أشياء جديدة بوسائط لم تكن معروفة من قبل كالطباعة والصحافة والمسرح.

آنذاك أثار اهتمامنا حمزة شحاتة الذي ولد في مكة وتكون في كتاتيبها ثم في مدارس الفلاح . كان نموذجا للمثقف الذي وعى الزمن الجديد وما يقترحه لصورة المثقف؛ بدءاً من هيئته التي يتحدث عنها معاصروه[1]، ثم في تفتحه على حقول ثقافية ومعرفية لم تكن مجال اشتغال مثقفي مرحلته كالفلسفة والموسيقى والطبخ[2]، وقلقه الذي انعكس على نظرته إلى الحياة التي ظل يتأملها بلا توقف في رسائله وشذراته التي تتضمن ملاحظات تربوية واجتماعية وفلسفية. تلك الملاحظات التي لم تكن تعني لنا مجرد ملاحظات شاعر بالرغم من خاصيتها الشعرية بل تكشف عن حدس بمنهج ما وإن كنا لم نستطع تحديد ذلك المنهج.

أثار انتباهنا أيضاً صورته المجازية (قمة عرفت ولم تكتشف) وهي عنوان الكتاب الذي ألفه صديقه الأستاذ عزيز ضياء[3]. هذه الصورة التي ظلت حية وفي حالة كمون لسنوات عديدة، ثم ظهرت فيما بعد بإحالات دلالية جديدة وضمن مقاربات وسياقات معرفية مختلفة كالرجل الذي ظلمه عصره عند الأستاذ عبدالفتاح أبي مدين[4]، والقيمة الثقافية الأدبية المجهولة عند الدكتور عبد الله الغذامي[5].

ربما كان أحد جوانب القصد الكامن خلف هذه الصورة المجازية هو جانب العلاقة الشخصية التي كانت تربط بين الرجلين ؛ فعزيز ضياء مدفوعا بعاطفته أظهر حمزة شحاتة إلى جانب قمم عرفتهم الآداب العربية والعالمية، وقد كان الأستاذ عبد الفتاح أبو مدين أحد المتحفظين على ذلك ؛ لأن فيه مبالغة وأكثر من تجاوز وكان يلزم الاحتياط والاستثناء قبل التعميم المطلق[6]. لكن إذا نحينا العاطفة والعلاقة الشخصية تبقى هناك صورة مثيرة ورائعة للطريق إلى معرفة حمزة شحاتة .

ما تعبر عنه (قمة عرفت ولم تكتشف) هو أن حمزة شحاتة يتجلى فيما هو مغيب لا فيما هو ظاهر، لذلك اقترحنا آنذاك أن حمزة شحاتة اختار لكتابته النثرية شكلاً كتابياً لم يكن مألوفا ولا معروفا في مرحلته، وأن هذا الشكل الكتابي أعطاه الهالة التي تمتع بها ، وساهم في أن يكون قمة وأن يكون مجهولاً ومظلوماً في آن وهو ما فسر لنا حينها الحمولة الدلالية لتلك الصورة المجازية. وقد احتفظ هذا الاقتراح بفتنة متميزة، ومنذ عرضناه ونحن نفكر في أنه اقتراح جدير بأن نواصل الاهتمام به.

يتعلق الشكل بالشذرة الشكل الكتابي الأثير عند حمزة شحاتة، والشذرة ليست مجرد شكل كتابي وحسب بل تعني كما نعتقد مضموناً مدركاً بطريقة مميزة، وتصوراً للغة وللحياة الجديدة التي تقتضي شكلاً جديداً للكتابة، ومقاومة الإغراء بتحويل الأفكار إلى نظام يعتمد على القوالب والأنماط والصيغ الجاهزة، وترديد الفكرة بنفس واحد وإمساكها في اللحظة التي تظهر فيها، حال اندفاعها إلى الكاتب[7].

الكتاب الذي سنشتغل عليه لنواصل ما اهتممنا به هناك هو كتاب (رفات عقل)، وهو مجموع شذرات جمعها ونسقها صديقه المقرب عبدالحميد مشخص[8]، وبالرغم من خلو الكتاب إلى ما يشير إلى هذا الشكل الكتابي إلا أننا نجده كذلك ، والصورة المجازية التي تحدثنا عنها قبل قليل، وحالة الذهول التي انتابت معارفه وأصدقاؤه حينما يقرؤون ما كتبه، والمفاهيم التي

حاولت توصيف أسلوب كتابته، كل هذا يمكن أن نجد له حلاً في الشكل الكتابي الذي اقترحناه، حلا ربما يوضح ذلك الذي كان يشعر به أصدقاء ومعارف ومحبو حمزة شحاتة من غير أن يتمكنوا من تحديده.

يتضمن الفعل (رفت) معنى الكسر والتحطيم والانقطاع والفتات، والفكرة فكرة شذرات تقاوم الإغراء بتحويل أفكار الإنسان إلى نظام، ويقع في الجهة المقابلة للفعل (عقل) الذي يعني الربط والجمع والتأييد والتشديد والحبس. إن الصورة الملموسة لـ (رفات عقل) هي صورة حطام العقل الذي تكسر، وتبعاً لذلك فالأمر ليس مجرد أسلوب كتابة، بل يعني ضد الكتابة المحكمة، ضد القالب والنمط والصيغة. عنوان يعلن أن من كان عقله مثل عقل حمزة شحاتة لن يكتب إلا بالشظايا، بالشذرات، بالمزق المتناثرة في كل اتجاه.

شذرات أشبه ما تكون بعضة أو جرح أو نُدبة أو شتيمة أو صفعة أو تقصي أو اكتشاف أو فحص أو تمتمة أو برقية أو شاهد قبر. شذرات يفصلها عن بعض فسحة من البياض لكي تعبث بالأنماط الجاهزة، وتسخر من الأفكار المحنطة، وتثبت أن الفكر لا يجب أن يشرح نفسه، بل عليه أن يفرض نفسه ويؤكدها، وتعرض دون مواربة القطع الجذري بين الفكر وعباراته.

لقد عنونا هذا المقال بـ «في مختبر حمزة شحاتة الفلسفي» وهو عنوان يشبه ما يقال عن أن (طاليس) هو أبو الفلسفة لمجرد أنه قال: إن أصل الأشياء جميعاً هو الماء، وأن كل شيء يعود إليه، وأن الأرض قرص مسطح يطفو على الماء. إننا نعرف الآن أن فكرة طاليس الفلسفية فجة، ومع ذلك استحق طاليس من بين الفلاسفة أن يكون أبا للفلسفة؛ لأنه عرض المسألة من غير أي عون من الأساطير والآلهة، وبالتالي فأهميته بالنسبة للفلسفة تكمن في أنه أول من عرض مشكلة الكون في ضوء مبادئ طبيعية وعلمية[9].

هذا التشبيه أعرج، إلا أنه يكفي في اعتقادنا لحمل حمزة شحاتة إلى الفلسفة، وحينما نقول في مختبر حمزة شحاتة الفلسفي فإننا لا نعرف ما إذا

كنا مقنعين أم لا، لكن ربما نفعل ذلك بصورة ضمنية ونحن نتوقف عند معالم أساسية من شأنها أن تميز حمزة شحاتة عن المعاصرين له، كتصوره للعالم في ضوء صفة الجهل، والمضامين التي اشتغل عليها والإدراك المختلف، وما ترتب على هذه المعالم من شكل كتابي هو ذات الشكل الذي ميز الفلسفة قبل سقراط وأفلاطون وأرسطو، وكذلك هو الذي ميز فيما بعد الفيلسوف الكبير فردريك نيتشة.

هذه هي المعالم التي سنتوقف عندها في حدود معينة من غير أن ندعي استنفادها، أو تحقيق استنتاجات كبرى تخص فلسفة حمزة شحاتة، وسنكون مجبرين في حدود هذه المقالة على الاكتفاء بفحص مقتضب وسطحي لهذه المعالم، سنحاول فقط رسم الخطوط العريضة لفكرة مثمرة في هذا الاتجاه، فالعدة التي جمعناها تكفي لعرض هذه المعالم التي اخترناها، وهي أبعد من أن تكون كافية لاستخلاص تعميمات ذات مغزى عميق ، وكل ما سنتوصل إليه سيبقى في حالة أسئلة جديدة نعرضها على مسألة قديمة. بهذا ننهي ملاحظاتنا الأولية، وما أردنا التعبير عنه سيصبح واضحا من خلال ما سيأتي من تحليل.

ورد في كتاب (وحي الصحراء)[10] رسالة طريفة تختلط فيها العامية بالفصحى كتبها تلميذ في إحدى المدارس تقول الرسالة «حضرة المكرم مديرنا فلان.... إيش منه ضرر حتى تمنعونا من الحزام، نحن ناس مستورين، إن كان حَكَم الأمر على تفصيخ الحزام فاسخنا في العلم مرة! بتاتاً! إذا كان هذا الحُكم من رأسكم فاسخنا في العلم مرة، إن كان من التلاميذ الذي تلقاه يلعب في حزامه اكسر يده».

يعترف أحمد السباعي بأنه شاهد على هذه الرسالة، وأنه يعرف اسم المدرسة. لم يذكر اسمها لكنه قال إنها تحضيرية، ويعرف مديرها لكنه وضع بدل اسمه فلان. حكاية الرسالة هي أن مدير المدرسة منع هذا التلميذ في من منع من التلاميذ من أن يتمنطقوا بالحزام. حاول التلميذ أن يتقبل الأمر

الواقع لمكانة المدرسة ، لكن نفسه تمردت وأبت إلا أن يعلن رأيه في رسالة مكتوبة ومختومة بإمضائه.

وردت الرسالة في مقال لأحمد السباعي عنوانه «الجرأة رجولة كاملة»[11] يختزل فيه الرجولة في حكاية الأعرابي الذي أعلن أنه سيقَوم اعوجاج عمر بن الخطاب، وفي خبر المرأة الهاشمية التي جابهت الخليفة الأموي معاوية بن أبي سفيان، ثم يورد رسالة التلميذ، وفي كل مرة يتوقف فيها يذكر القارئ بالهزة التي تمشي في جسمه، وبالقوة التي تشبه الكهرباء، ويخاطب القارئ ما إذا كان يشعر بذلك وهو يقرأ الحكاية والخبر، ويورد قائمة من النعوت التي تصف الرجولة وتفسدها وتحصي نتائجها والأسباب التي تؤدي إليها.

قبل ذلك ألقى حمزة شحاتة محاضرة عن «الرجولة عماد الخلق الفاضل»[12]. التي لا نستطيع القول ما إذا كانت عملاً أدبياً أو دراسة علمية، ولا يمكن أن نفكر في أن ملاحظاته التربوية والاجتماعية في تلك المحاضرة مجرد ملاحظات شاعر بالرغم من خاصيتها الشعرية، فهي تكشف عن حدس بمنهج ما، وإن كنا لا نستطيع أن نحدد ما هو ذلك المنهج.

ما الفرق بين الرجولة عند أحمد السباعي وعند حمزة شحاتة؟ الفرق يكمن في أن السباعي تناولها في إطار تعليمي وبقيت الرجولة كما هي في الخبرة العامة المشتركة بين الناس، أخذها فكرة لمقالة ولم يذهب أبعد من ذلك، وعرضها في مفاهيمها الأكثر ألفة وصاغها في إطار تربوي. كل ما في الأمر أن التلميذ يلزم أن يُربى على المجاهرة بما يعتقد، وألا يربى على الخنوع والخوف والمداجاة والرياء من أجل أن يكون رجلاً يواجه الحياة، وحتى لو سلم السباعي جدلاً مع أحد الحاضرين بتسمية ما حدث على أنه وقاحة، فإن بالإمكان ألا يُصدم هذا التلميذ وأن يُعالج بأساليب حكيمة تُهذبه ولا تفقده رجولته.

أما حمزة شحاتة فقد التقط الخيط من الموضع الذي تركه فيه

السباعي. لم يبق في إطار ما هو خبرة مشتركة بين الناس، وسعى إلى رؤية الرجولة في أقل المفاهيم الممكنة، بل سعى إلى رؤيتها في ضوء مفهوم واحد، فالرجولة كالجمال قانونها فيها، وهي نسبية قد تكون مقلة أو منزورة أو ضعيفة أو هزيلة، بدأت في الطور الأول من الحياة صفة للقادرين على أن يحتالوا ليعيشوا، قوانينها قوة وجمال وحق هي ذاتها قوانين الحرية.

الفرق بين مقال «الجرأة رجولة كاملة» وبين محاضرة «الرجولة عماد الخلق الفاضل» هو الفرق بين التربية وبين والفلسفة. التربية تعرض موضوعاتها ومعظم محتوياتها وتكون هذه موضع ثقتها، في حين أن الفلسفة تتابع كل شيء إلى أسسه القصوى. التربية تفرض مبادئ تعد بالنسبة لها قصوى، وبحث هذه المبادئ من نصيب الفلسفة، هكذا تبدأ الفلسفة حيث تنتهي العلوم.

تتناول التربية من حيث هي علم العمل الذي يخول كائناً إنسانياً أن ينمي استعداداته الجسدية والفكرية ومشاعره الاجتماعية والجمالية والأخلاقية في سبيل إنجاز مهمته من حيث هو إنسان[13]. وهي تطمح إلى أن تنشئ رجلاً لكنها لا تتساءل ما الرجولة؟ هذا السؤال تتركه للفلسفة، وسؤال الفلسفة ليس مجرد اهتمام نظري، إنما هو سؤال يعني الوجود بالذات. إنه سؤال حيوي فحينما تسأل الفلسفة فالمقصود نحن بالذات قلقنا وسعادتنا وحياتنا وموتنا.

أما الفرق بين أحمد السباعي وبين حمزة شحاتة فيكمن في الفرق بين التربوي والفيلسوف. التربوي يسأل كيف نعالج موقفاً بأسلوب حكيم يُهذب ولا يفقد الرجولة، أما الفيلسوف فيسأل من أين تأتي أهمية الرجولة؟. التربوي يطمح إلى أن تتضافر البيوت والمدارس لتخريج الرجال، أما الفيلسوف فيسأل عن طبيعة الرجولة وقيمتها وحدودها، بكلمة واحدة معناها. التربوي يسعى بألا نصدم الإنسان أو ندك نواة الرجولة فيه

بحسب ما يعبر السباعي، أما الفيلسوف فيضعنا أمام المسألة الأكثر أصالة: ما الرجولة؟.

إذا كان ذلك كذلك، فمن الطبيعي أن يكون حمزة شحاتة مختلفاً عن غيره، وقد وعى أدباء عصره وأصدقاؤه ومعارفه ذلك. يكفي في هذا المقام أن نورد ما قاله محمد علي مغربي «كان حمزة فريداً في أحاديثه وفريداً في رسائله (لا يشابهه أحد) ولا يشبه أحدا فهو صاحب أسلوب خاص في الحديث وفي الكتابة على السواء»[14]، وما قاله عزيز ضياء[15] «صحيح أنه (حمزة شحاتة) كان يقرأ ما نقرأ، وصحيح أن ماكان يصل إلى أيدينا من الكتب كان يصل إليه أيضاً، لكن كيف تأتى له ذلك النضج العقلي والفني؟!. هذا الاختلاف ولد الصورة المجازية التي تحدثنا عنها وهي صورة ربما تعود إلى أنه لم يكن يلائم تصور الكاتب الذي كونه مجتمع تلك المرحلة، ولا تصور العالم ولا الفنان، لا لشيء إلا لأنه فيلسوف.

ما المسار الذي اقترحه بعض الباحثين من أجل توضيح اختلاف حمزة شحاتة والشكل الكتابي الذي تميز به؟ كتب عزيز ضياء «طيلة أربعين عاماً ندر أن يمر فيها أسبوع على الأقل دون أن يكتب قصيدة أو رسالة أو أقوالا قلت إنها تدخل في باب (الأفيورزم) أو الأقوال المأثورة من أوسع الأبواب في الآداب العالمية»[16]. ما الذي حمل عزيز ضياء على ذلك؟ يبدو لنا أن قلق هذا التوضيح يكمن في تلقي ما يُكتب في ضوء ما يُعرف من الأشكال، وإذا ما أخذنا في الاعتبار أن النصوص تتلقى في علاقة مع نماذج فإن عزيز ضياء تلقى ما كتبه حمزة شحاتة في ضوء ما يعرفه من أشكال.

بإمكان المرء ألا يتفق مع هذا التوضيح؛ فكتابات حمزة شحاتة لا تسمح بأن تختزل إلى مجرد أقوال مأثورة فالحكم والأمثال والأقوال المأثورة لا تتلاءم مع ما يكتبه حمزة شحاتة ؛ لأن الحكمة وسيلة تؤدي إلى غاية، والمثل يبنى على حكاية وهو يتضمن بصفة صريحة أو ضمنية دعوة إلى سلوك، وقبل هذا وذاك فالحكمة والمثل والقول المأثور قيلت من قبل وموجهة إلى أحد

ما يستشهد بها، أما ما يكتبه حمزة شحاتة فهو عبارات وجمل تشبه البرقية أو الشتيمة أو الندوب وهي أشبه بالتمتمة أحياناً، لا يوجهها إلى أحد، عبارات وجمل ضد الانثيال اللغوي والبنية المحكمة، وضد كل أنواع القوالب والأنماط والصيغ الجاهزة.

الدكتور معجب الزهراني يشير هو الآخر إلى تميز لغة حمزة شحاتة ، كتب يقول «من المؤكد أنها (لغة حمزة شحاتة) لا تشبه غيرها ومن هنا أصالة الكتابة وتميزها في المستويين التعبيري الجمالي والدلالي الفكري»[17] وفي هامش الصفحة ذاتها يقول «لم يصف البعض حمزة شحاتة بالعبقرية مجاملة وعبثاً فكل كتاباته النثرية دالة على خصوصية لغته وعمق فكره».

يقارن الدكتور معجب الزهراني بين الكتابة عند أحمد السباعي وعند حمزة شحاتة، يقول «إذا كان السباعي» الناثر «قد وجد طريقة مثلى للاستمرار عبر الكتابة التي تمزج نقد الذات بنقد الآخر من منظور ساخر وجدي في الوقت نفسه، فإن حمزة شحاتة «الشاعر» ظل وفيا لمشاعره ورؤاه الفنية، التأملية الحدسية التي يلتحم فيها الفكر والوجدان وتعبر عنها هذه اللغة الإبداعية الموغلة في التخيل حتى وهي تسرد حكايات الذات»[18].

لن نهتم هنا بالاختلافات الجوهرية بين الاثنين فقد قدمنا نتفا منها فيما سبق. ما نريد قوله هو أن المقارنة التي أجراها الدكتور معجب دقيقة وصائبة، واستنتاجاته صحيحة، لكنه يبقى ضمن حدود التناول الذي حدده لنفسه وهو السيرة الذاتية، وحدده لهما من حيث إن أحدهما ناثر والثاني شاعر، وفي داخل هذه الحدود بالذات يستحيل في اعتقادنا تلمس ما هو جوهري ورئيسي عند حمزة شحاتة.

حتى الآن لم نقم بشيء سوى الإشارة إلى منطقة مشتركة هي تميز حمزة شحاتة ، ومن الضروري تخطيط الحدود داخل هذه المنطقة؛ لذلك سأكتفي هنا بوضع خطاطة للخصائص التي ميزته، هذه الخصائص التي

استعملتها منطلقاً لتحليلي. سألخص كل خاصية بالكيفية التالية وأتمها بتوضيح موجز.

1 - إدراك العالم والإنسان في ضوء صفة الجهل. لقد جرى تلمس الخاصية الأساسية لحمزة شحاتة من قبل أحد أصدقائه. الحقيقة أنه تلمسها ليس إلا. كتب في إحدى شذراته (ص 37) «أنكر صديق لي أني أديب وشاعر؛ وقال: إنني فيلسوف، وهو لا يعرف أني لا أدعي الفلسفة جهلاً بها».

تقدم لنا هذه العبارة إذا ما عرفنا كيف نقرؤها توضيحات مهمة للفكرة التي نعرضها، وتبصر حمزة شحاتة في جهله ذو أهمية قصوى في توجيه فكرتنا، فلم يكن من الممكن أن يعبر عن أنه فيلسوف فعلا بدقة التعبير عن رفضه أن يكون كذلك ، يصبح هذا واضحاً إذا قارنا بين المعرفة وبين الجهل، فالمفهوم التقليدي للمعرفة يتضمن «صحة ما نعرفه ويقينه، ويتضمن أن لدينا من الأسباب ما يكفي لكي نقول إنه صحيح»[19].

هذا المفهوم التقليدي للمعرفة هو تقريبا ما استخدمه حمزة شحاتة عندما قال «لو علمت عشر ما أجهل لكنت من كبار العارفين (ص 50)، وبالتالي فمفهوم المعرفة كما يُستخدم بشروط الصحة واليقين ووجود الأسباب الكافية هي التي جعلته يعترف بأنه لا يكاد يعرف شيئاً، أو لا يعرف إلا القليل بالمعنى التقليدي للمعرفة. إنه تشخيص وصفي عظيم ذلك الذي قاله الدكتور معجب الزهراني عن هذه الفكرة. كتب يقول «حمزة شحاتة يكاد يكون الكاتب الوحيد الذي ذهب في طريق اختلاف الذات بحثاً عن استقلاليتها وحريتها إلى النقطة الأبعد .... هذه النقطة التي سمحت له بإدراك «جهله» بمن هو أو بـ «ما يكون»[20].

إن خاصية حمزة شحاتة التي قمنا بتشخيصها ليست سمة بالمعنى المألوف لهذه الكلمة، بل خاصية جوهرية لاستيعابه الفلسفي للإنسان. لقد استطاع أن يرى الإنسان ومعه العالم، وذلك فقط في ضوء صفة الجهل، وقد

انعكست هذه الخاصية حتى على ذاته ؛ كتب يقول «إنني أجهل من أنا .... أو ما أنا (ص 12) وانعكست على جداله المستمر مع خصم ما مُلحاً هو الإنسان المحيط. لنقرأ «كلما ازددت معرفة اتسعت أمامي معرفة جهلي». «ما نعلم محدود، أما ما نجهل... فلا..». «لا تتحقق المعرفة بالجهل، ولكنك تحقق الجهل بالمعرفة». «ما ذا يمكن أن نعلم بالنسبة إلى ما نجهل؟!». «ستظل المسافة بين ما نجهل وما نعلم ثابتة، لا تتغير.. مهما تقدم العلم» (ص 54/53).

خاصية حمزة شحاتة البارزة في أن يرى كل الأشياء في ضوء صفة الجهل ، هذه الخاصية تعد أقوى ما لديه، إلا أنها أكبر نقطة ضعف في الوقت ذاته؛ فقد جعلته أعمى وأصم تجاه العديد من قضايا الإنسان والعالم، فآثر الانسحاب وخرج من «الذاكرة والفعل» كما يعبر الدكتور عبدالله الغذامي[21].

غير أن هذه الخاصية التي ربما فسرت ما ذهب إليه الدكتور الغذامي وعده «خسارة ثقافية كبرى». نقول ربما استطاعت أن تزيد إلى حد بعيد من حدة استيعابه، ومكنته من أن يرى أشياء عديدة. هناك، حيث لا يرى غيره سوى المعرفة رأى هو الجهل، حتى أن كل ما بدا للآخرين مألوفاً ومعروفاً أصبح داخل مختبره الفلسفي معقداً ومتنوع التركيب، في هذا المختبر كان حمزة شحاتة في حاجة إلى التراجع والوقت والمسافة كي يعري ويكشف ويعرض ما جعلته الحياة يجربه ويتجاوزه.

إليكم ما كتبه عن النذل «إن للنذل ضميره أيضاً .... لكنهما على وفاق (ص 44). «ما أروع النذل عندما يلعب دور الرجل النبيل المهذب... أمام ضحايا نذالته... على الأخص عندما يظنهم لا يعرفون (ص 64) «ليس في الناس من هو أكثر إخلاصاً لطبيعته من النذل (ص 65) «وما كتبه عن النذالة» النذالة كالفن.. فهي موهبة في الأصل.... ثم استمرار بعد ذلك.. (ص 50) «وما كتبه عن الرذيلة» إن لكل رذيلة اسما مستعارا هو اسم الفضيلة

التي تقابلها (ص 90) وعن الرذائل «يجب أن نعترف بأن وجود كثيراً من الرذائل؛ إنما هو نتيجة منطقية لنظام الحياة (ص 48).

تفاجئنا هذه الشذرات بما هو أبعد ما يكون عما علمتنا إياه الخبرة التي نشترك فيها مع الآخرين، لا نجد فيها أي شيء مما عودنا عليه الشعر أو النثر، ما من شيء فيها له علاقة بما يتحدد في المعرفة المشتركة، أشياء بقيت مطمورة وانبعثت ساطعة ؛ لتبني رواية سرية للنذل والنذالة والرذيلة والرذائل تختلف عن الرواية العلنية.

2 - ترى كيف انبنت هذه الرواية السرية التي كانت محفوظة في مكان خفي وخرجت عبر شذرة؟ نحن نقترب هنا من خاصية أخرى من خصائص الرؤية الفلسفية عند حمزة شحاتة، تلك الخاصية التي بقيت غير مفهومة تماماً. إن عدم فهم هذه الخاصية قد قاد معاصريه إلى أن يحتاروا في وضعه، فالسمة أو الخاصية المهمة تتمثل في إدراكه ، فحينما يريد أن يبحث عن معنى للأشياء أو المفاهيم فإنه يتنزه في أطرافها محاولا أن يدرك، هذه النزهة لعبة يلعبها دونما قواعد أو أطر ، تختلط فيها أدوار الأشياء في العالم كما تختلط في لعبة شطرنج حينما يأخذ الجندي دور الوزير أو حينما يتقدم الحصان عمودياً[22]، فما يميز حمزة شحاتة عن الآخرين هو: بينما كانوا هم يتحققون من الأطر وقوانين اللعبة كان هو يقتصر على اللعب.

هذه الموهبة عند حمزة شحاتة في أن يدرك، الإدراك الذي لا نستطيع أن نعثر على ما يماثله عند أحد، كان بالدرجة الأولى صراع الجهل ضد المعرفة، فقد وجد ما يقوله؛ فقط بعد أن استطاع إماطة لثام الوهم الكامن في المعرفة وفي اتفاقه مع الآخرين بشأن ما يفكر فيه أو يراه أو يسمعه أو يدركه.

يمكننا أن نوظف مقارنة غير دقيقة لكنها معبرة وبالقدر الكافي بين إدراك حمزة شحاتة وما تقترحه علينا عدسة فائقة الدقة. لنقرأ ما كتبه في

إحدى الشذرات «كل الأشياء تبدو صغيرة عن بعد، وتكبر كلما دنونا منها... إلا الرجال الكبار» (ص 80). هكذا يبين خطأ القانون الطبيعي الذي يعلمنا كيف ندرك، وخطأ الإدراك الذي يترتب عليه، فعلى مسافة بعيدة نعتمد على قانون طبيعي غامض، وما يتبدى على مسافة متوسطة على أنه قانون صادق سرعان ما ينهار حينما يصبح على مسافة قريبة جداً. هذا هو إدراك حمزة شحاتة وهو يرى معضلة الأفكار العظيمة عن الإنسان التي تنطوي على صور سامية، لكنها تنهار أمام شرطه الوجودي.

سنتوقف فيما بعد عند الكيفية التي تصور بها حمزة شحاتة قضايا مرحلته التاريخية، وما نريد قوله هو أن المقارنة التي أجريناها بين إدراك حمزة شحاتة وبين العدسة لا تعني سوى المعنى المجازي، فعدسة فائقة الدقة تشير فقط إلى التقاء المعرفة بالواقع، وإلى عمليات الاكتشاف والتحويل والإرسال والتجهيز وهي عمليات الإدراك الطبيعي المعتمد على الأنظمة الحسية عند الإنسان. إن صورة تنقلها العدسة مهما كانت دقيقة لرجل كبير بالمعنى المعنوي ستبقى كذلك بحيث يتعذر علينا الحديث عن شيء أكثر من المقارنة المجازية.

3 - يتضح تميز حمزة شحاتة وضوحاً خاصاً من خلال قضية سنتطرق إليها بسرعة هي الكتابة وأشكالها. كانت كتابات تلك المرحلة تظن أن هناك تطابقا بين التفكير والتعبير، وأن كل قضية فكرية أو تربوية أو فكرة أدبية أو مسألة إصلاح اجتماعي يمكن أن يعبر عنها وأن تقال بوضوح وبيان بفضل البرهنة عليها والحجج التي تساق في إطارها، وبالتالي فهي تسعى إلى أن تقنع، وإلى أن تكون على حق فيما تعرض. ترتب على ذلك أن الأهمية التاريخية لكتابات تلك المرحلة وأشكالها تكمن فيما تقوله وتحاول أن تعرضه.

الأمر ليس كذلك عند حمزة شحاتة ، فكتاباته لا تسعى إلى أن تقنع، ولا تطمح إلى أن تكون على حق، ولا تتضمن حججا وبراهين، وتشك في

إمكانية التطابق بين التفكير والتعبير، لهذه الأسباب تحديدا لا يمكن حشر كتابات حمزة شحاتة النثرية داخل أطر محددة، ولا تذعن لأي من تلك القوالب الأدبية التي كانت شائعة في المرحلة التاريخية التي عاش فيها.

ونحن نتحدث عن هذه الفكرة يلزم ألا يخدعنا شكل الرسائل التي أرسلها إلى ابنته شيرين، ولا شكل المحاضرة التي ألقاها، ولا العناوين الأولى في تسلسل شذرات كتابه رفات عقل، فكلما تقدمنا في قراءة هذه الأشكال تتناقص الوحدة التي كانت تجمع بين الفكرة وبين التعبير عنها، بين المجسد لغوياً وبين ما يشير إليه في المعرفة المشتركة. صحيح أن ما هو موجود فيها مازال قريباً مما يعرفه الناس، وقادر على نقل ما هو جوهري فيه، لكن علينا أن نعترف بأنها لم تعد تقول ما يقولونه عن المفاهيم والأشياء.

4 - إضافة إلى ذلك فإن المضمون الذي اشتغل عليه حمزة شحاتة لا علاقة له بما كان سائدا في تلك المرحلة كقضايا العدالة والمصلحة العامة والإصلاح الاجتماعي والمرأة ، ومن المفيد هنا أن نذكر بما قاله الدكتور عبدالله الغذامي عن خروج حمزة شحاتة من ذاكرة تلك المرحلة وفعلها، لكن من الأفيد أن نذكر أيضاً أنه حيث انسحب مارس ما يسميه نيتشة التفلسف بالمطرقة أي طرق ما ركنت إليه مرحلته التاريخية من أفكار لتحس تلك الأفكار بفراغها وخوائها، ولكي يحس الناس بخواء ما اعتقدوه أفكاراً عظيمة.

سندرج فيما يلي بعضا مما قاله عن بعض القضايا الشائعة في مرحلته «إن أول من استعمل كلمتي الصالح العام بمعناها المعروف، إما أن يكون خيرا إلى حد الغفلة أو مخادعا إلى حد الإجرام» (ص 66)، «الحق والعدالة والمصلحة العامة؛ أسماء مستعارة لأضدادها .. الباطل الظلم الأنانية» (ص 90) «الدولة ذكية في تحصيل المال، وغبية في إنفاقه... تأخذ من الصغار والفقراء وتعطي كبار الموظفين والأغنياء» (ص 82) «الفقراء هم الذين يصنعون الثراء... والأغنياء يتمتعون به». «ليس للمرأة إلا أحد

موقفين... أن تكون سيدة الرجل أو تابعاً له، أما المساواة فتجربة فاشلة في مجال العلاقات المشتركة» (ص 43) «لكل منا طريقته في تحقيق العدالة... حتى اللص» (ص 34).

5 – قد ترتب على كل ما قلناه إلى الآن تصوراً معيناً للغة. كتب يقول «طالما سألت نفسي بحزن عميق: أفي وسع هذه اللغة التي نتخذها وسيلة لنقل أفكارنا أن تهيئ لنا جواً طبيعياً للتفاهم، وتبادل الثقة والشعور؛ مع هذا الخليط الجاهل الذي يكون شعبنا» (ص 47). ترى فيم كان حمزة شحاتة يفكر عندما قال هذا؟ كان يفكر على وجه الخصوص في اللغة التي كانت تستخدم في مرحلته، تلك اللغة التي تتمهل عند المظاهر التزيينية التي تخفي وراءها كتاباً ثرثارين يسرهم أن يكتبوا عن أي شيء بشرط أن تكون لغتهم متأنقة تثقل كاهل المعنى.

لقد عرف أن اللغة قد قادت المعنى إلى نقطة ميتة لا شيء فيها سوى الإعجاب بإجادة الكاتب للكتابة. يقول «عندما يتعلق الكاتب بظاهرة البيان وشارات البلاغة فالمعنى أنه في مأزق» (ص 56) «الإسهاب صنعة... والإيجاز فن» (ص 52) «الصحفي الذي يعض ويجرح هو الذي يكون أسلوبه غاية الروعة» (ص 43) كل ردود الفعل التي نجدها في هذه الشذرات يلزم أن تؤول في إطار الخروج الذي كان ضرورياً مما يمكن أن يُسمى لغواً وشعابذ لغوية، ولكي يتلافى حمزة شحاتة اللغو اعتمد في محاضرته «الرجولة عماد الخلق الفاضل» الكتابة المقطع ، التي تطورت فيما بعد إلى أن تكون شذرات جمعت في كتابه «رفات عقل».

6 – إذا ما تعين علينا أن نعرض المسألة المتعلقة بتلك الأسباب والعوامل الأخرى التي جعلت من الممكن لحمزة شحاتة أن يكتب الشذرة، فيلزم أن نقلل من أهمية العوامل ذات الطبيعة الشخصية مهما كانت عميقة، فلو أن القلق والوحدة والانكسار والانسحاب قد فهمت من قبله على أنها حقيقة من حقائق الحياة لكان في هذه الحالة رومانسياً، ولكتب مقاطع نثرية غنائية تقطر بالأسى واللوعة والحب.

سنورد هنا عددا من الشذرات التي تشير إلى تصوره للحب. يقول «كم كان الإنسان منافقاً عندما وضع للحب الشهواني أسماء أخرى» (ص 42) «الحب في الغالب تمثيلي، وأعتقد أن المرأة عندما تمثل الحب تكون طبيعية أكثر.... لأن التمثيل هو صناعتها الفطرية» (ص 85) «الحب ليس أعمى.. لكنه بالتحقيق أحول.. وهذا ما يجعل نتائجه أكثر تعقيداً» (ص 95) الحب والسعادة والحقيقة أقدم وأكبر وأخطر أوهام الإنسان ؛ وفي الوقت نفسه أقوى وأفضل حوافزه للتقدم (ص 54) بهذه الطريقة لم يتصور حمزة شحاتة الحب، ولم يفهمه في ضوء الروح بل في ضوء العالم الاجتماعي، وقد ترتب على ذلك أن الشذرات لم تكن طنانة وخانقة تحرم العقل من صرامته وحيويته وترهقه بكل أشكال الحنين.

ربما كانت المرحلة التاريخية هي التي جعلت هذا التصور ممكناً، وقد كان لحمزة شحاتة مسؤولية ذاتية تجاه ما كان يُعرض في تلك الفترة من عفة وسمو بالحب. لقد كانت له تجربة حياتية عميقة ، كتب يقول: «كلما أتيحت لي تجارب جديدة؛ ازددت إيمانا بأن الحب صرخة الجنس وسواء أكانت صوتا منبعثا أم أنيناً خافتاً فإن المعنى لا يتغير» (1980، ص 48)، لكنه لم يوفر لهذه التجربة تعبيراً رومانسياً بل مكنته من أن يفهم بدرجة أعمق التناقضات التي يعيشها الناس حينما يعبرون عن سمو الحب وعفته.

7 – حينما اختار حمزة شحاتة الشذرة شكلا للكتابة أخذ من الشعر والموسيقى جوهرهما المشترك. وهما الومضة والإشراق. لقد قيل الكثير عن شاعرية حمزة شحاتة وعن عمق شعره. نكتفي هنا بما قاله الدكتور عبدالله الغذامي «كنت أبحث عن شخصية تتمثل فيها مقولاتي النقدية، وكان خياري الأول هو العواد، غير أن فحصي لأعمال العواد لم يكن يشجعني على المضي إذ لم أجدها تستجيب لتعقيدات التأويل النصوصي لضعف في عمقها يجعل دلالاتها سطحية ولا تحتاج إلى لعبة تأويل، ولذا فكرت في شحاتة كبديل محتمل، وحينما بدأت البحث فيه وجدتني أكتشف قيمة أدبية ثقافية مجهولة فعلاً»[23].

لقد أوردنا الفقرة كاملة لأهميتها الاستثنائية التي ينطوي عليها شعر حمزة شحاتة من وجهة نظر ناقد كبير، كعمق شعره واستجابته لتعقيدات التأويل النصوصي ودلالاته العميقة وتقبله للعبة التأويل، ثم في اكتشاف قيمة أدبية ثقافية مجهولة، وهي الكلمات التي تمثل دلالات جديدة تحيل إلى قمة عرفت ولم تكتشف.

غير أن ما لا يعرفه إلا القليل هو أنه عكف على دراسة الموسيقى العربية ومقاماتها ومصادرها الأولى عند الفرس والأتراك، وكان يقع على أخطاء في تلحين كبار موسيقيي مصر وما سرقوا وما تأثروا به لاسيما سيد درويش ثم يعدلها[24]. كما كان عازفا على العود، ويحتفظ في بيته بمكتبة تسجيلات غنائية .

هذا الانتظام في العزف على العود ودراسة الموسيقى هو البديل المتاح للتعبير. كي لا يعاني من الصمت تدرب حمزة شحاتة على اللمس والفهم، وعلى الحس المرهف للفوارق الدقيقة بين نغمة ونغمة. إننا هنا لا نسعى إلى إقامة تواز بين الموسيقى وبين الشذرة إذ إن مسائلهما غير قابلة للمقارنة، لكننا نعتقد أن تلك كانت الدربة الأطول والتجربة الجوهرية بالنسبة لحمزة شحاتة، وأنها أحد الأسباب التي بإمكانها أن تجعله مؤهلاً لكي يكتب الشذرة.

تعجز الموسيقى عن التعبير عن أي شيء، سواء كان شعوراً أو سلوكاً ما أو حالة نفسية معينة، وعلة وجودها لا تكمن في قدرتها على التعبير عن المشاعر (سترافنسكي)، كما أنها لا تمثل الأشياء مباشرة بل تثير في الروح نفس الانفعالات التي نشعر بها عند رؤية الأشياء (روسو)[25]. وهذه الخاصية في الموسيقى نجدها في شذرات حمزة شحاتة.

بناء على ما سبق ولكي نختم هذه المقالة نستطيع أن نقول: إن جميع العناصر الكتابية عند حمزة شحاتة ذات خصوصية معينة، تتحدد بتلك المهمة التي حملناها على الفلسفة، مهمة نقد كل شيء بدا للآخرين صحيحاً ويقينياً، وقد قاده هذا إلى أن يدرك أنه والآخرين أبعد ما يكونون عن بلوغ المعرفة،

وفي ضوء هذه المهمة يمكن أن يصبح مفهوما تميز حمزة شحاتة عن معاصريه.

الهوامش

1) الذين عرفوا حمزة شحاتة يتحدثون عن نظافته وتأنقه، فعزيز ضياء أبدى إعجابه البالغ بأناقته وسمى ذلك (المظهر السري) وربطه بإحساس حمزة شحاتة المرهف (ينظر كتاب عزيز ضياء: حمزة شحاتة، قمة عرفت ولم تكتشف، المكتبة الصغيرة، الطبعة الأولى، 1977، ص 15/14). من جهته يقول محمد علي مغربي «كانت له هيئة متميزة في ملابسه، كان أنيق الملبس، دائما يختار الألوان الهادئة والأقمشة الجيدة» ومن الطرائف التي يرويها محمد علي مغربي أن مدرساً مصرياً في مدرسة الفلاح وصف حمزة شحاتة قائلاً «الأفندي اللي هيئته كويسة» (ينظر، محمد علي مغربي، أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر للهجرة، الجزء الثاني، صفحة 129). شيء ما خلف هذا التواتر والإصرار على أناقة حمزة شحاتة ونظافته يغري بالتأويل من مدخل نفسي ربما يغني مداخل قراءة حمزة شحاتة.

2) يقول عزيز ضياء «أصدقاء حمزة شحاتة يذكرون كيف كان في مركز البطل الأول في لعبة (الكيرم) عندما شاعت وغزت البيوت في الثلاثينات من هذا القرن (العشرين)، إذ أتقنها رحمه الله إلى حد كان يحمل المشهورين بالبراعة على السفر من مكة إلى جدة أو بالعكس حيث يكون لمباراته فيها، وكلنا يذكر كيف كان يندر أن يغلب، والأستاذ (أحمد قنديل) كلاعب شطرنج يستطيع أن يتحدث – إذا شاء – عن براعة حمزة شحاتة في هذه اللعبة. وهواة الرياضة من القدماء يعرفون أو يتذكرون على الأقل ممارسته لأنواعها المتاحة ، مع علمه بتاريخ اللعبة وفوائدها (قمة عرفت.... ص 53).

أما محمد علي مغربي فيقول «علمت أنه كان يقوم في بعض الأحيان بطبخ الطعام لزملائه في المصمك» (اسم القصر الذي سجن فيه مع ثلة من أدباء الحجاز)، وكان حمزة شحاتة من أكثر الناس إجادة في صنع الطعام وتذوقه (أعلام الحجاز... جـ 133/2).

3) صدر الكتاب ضمن سلسة المكتبة الصغيرة التي كان يملكها ويشرف عليها عبدالعزيز الرفاعي، صدر الكتاب في طبعته الأولى عام 1977.

4) عنوان الكتاب هو (حمزة شحاتة ظلمه عصره). صدر في طبعته الأولى عن نادي جدة الأدبي الثقافي، 1998.

5) حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى 2004، ص 60 وتكرر هذه الصورة باستمرار أثناء حديثه عن حمزة شحاتة كالعملاق الأسطوري الذي ظل في قمقمه حتى مات وانحصاره بين فئة محدودة من معارفه الأقربين ودخوله إلى عالم النسيان.

6) *عبد الفتاح أبو مدين، حمزة شحاتة ظلمه عصره، النادي الأدبي بجدة، 1998، ص 39.*

7) فيما يتعلق بالشذرة استفدنا من المقدمات التي كتبها مترجمو فردريك نيتشة إلى العربية. على سبيل المثال ينظر (ما وراء الخير والشر. تباشير فلسفة للمستقبل. ترجمة جيزيلا فالور حجار، ومراجعة موسى وهبة ، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2003) وكذلك مقدمة وتهميشات آدم فتحي لكتاب (المياه كلها بلون الغرق، لـ (إميل سيوران) الصادر عن منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، الطبعة الأولى 2003.

8) *صدر الكتاب في طبعته الأولى عام 1980 عن تهامة، جدة، المملكة العربية السعودية، ضمن سلسلة الكتاب العربي السعودي، وإذا تعلق الأمر بهذا الكتاب سنورد رقم الصفحة في متن المقال.*

9) ينظر، وولتر ستيس، تاريخ الفلسفة اليونانية، ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 2005، ص 26.

10) *العنوان الفرعي للكتاب: صفحة من الأدب العصري في الحجاز، جمعه محمد سعيد عبد المقصود وعبدالله بالخير. تهامة. جدة. المملكة العربية السعودية. الطبعة الثانية.* 1983، ص 106-107.

11) نفسه، ص 104.

12) أُلقيت المحاضرة في جمعية الإسعاف الخيري بمكة المكرمة، واستغرق إلقاؤها أربع ساعات، وقوطعت بالتصفيق أكثر من ثلاثين مرة، واستمع إليها عدد كبير من الناس، وقد رفض حمزة شحاتة أن يصدرها في كتاب لكنها ظلت حاضرة في ذاكرة الناس الذين استمعوا إليها أو سمعوا عنها، وبقيت كذلك حتى طبعت في كتاب.

13) أوليفيه ربول، فلسفة التربية، ترجمة جهاد نعمان، منشورات عويدات، بيروت – باريس الطبعة الثالثة، 1986، ص 14.

14) أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر للهجرة، 1984جـ 13/22.

15) *عزيز ضياء. قمة عرفت ولم تكتشف. المكتبة الصغيرة.* 1977، ص 20.

16) *نفسه*، ص 58.

17) موسوعة الأدب السعودي الحديث. نصوص مختارة ودراسات. المجلد السادس. السيرة الذاتية. إعداد: عبدالرحمن الطيب الأنصاري ومعجب بن سعيد الزهراني ومنصور بن إبراهيم الحازمي. المفردات للنشر والتوزيع. الرياض. الطبعة الأولى، 2001، ص 42.

18) نفسه، ص 24.

19) كارل بوبر. بحثاً عن عالم أفضل، ترجمة: أحمد مستجير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص 51.

20) موسوعة..... سابق، ص 42.

21) حكاية الحداثة، سابق، ص 61.

22) من المعروف أن حمزة شحاتة كان لاعباً للشطرنج، ينظر الهامش رقم 1.

23) حكاية الحداثة، سابق، ص 60.

24) قمة عرفت ولم تكتشف . ص . 53 /50

25) نقلاً عن: ميلان كونديرا، خيانة الوصايا، ترجمة وتقديم: لؤي عبدالله، دار نينوى للدراسات والتوزيع والنشر. دمشق . سوريا، ص 51.

❖ ❖ ❖

– أ –

ما أراني في هذا التقديم بحاجة للتعريف بالرسالة – ومنها (الرسالة الأبوية) – بوصفها فناً من فنون القول، ولا أنا بحاجة إلى ضرب الأمثلة بنماذجها في الآداب العربية وغير العربية. على أنه من المفيد ألا تفوتني الإشارة، هنا، إلى أمور ثلاثة لصلتها الوثيقة بمادة هذه القراءة:

أولها احتفاء الأدباء العرب في العصر الحديث بالرسالة الأبوية إبداعاً وكتابة، لعل أوفرهم إسهاماً وأغزرهم إنتاجاً الكتاب السعوديون، فقد أجرى بها أقلامهم طائفة من مشاهيرهم أمثال الشيخ عبدالعزيز التويجري في كتابيه (حتى لا يصيبنا الدوار) و(منازل الأحلام الجميلة) والأستاذ سعد البواردي في كتابه (رسائل إلى نازك) والدكتور سليمان بن عبدالرحمن الحقيل في كتابه (رسائل من والد إلى ولده) والأستاذ عبدالعزيز بن عبدالله الخويطر في كتابه (أي بني) والأستاذ حمزة شحاتة في كتابه (إلى ابنتي شيرين).

ثانيها احتفاء النقاد من عرب وغير عرب بالرسالة الأبوية درساً وتحليلاً، نذكر منهم على سبيل التمثيل إيفان جونس في دراسة بعنوان (رسائل الآباء إلى الأولاد)، والأستاذ أحمد حسن المزاح في دراسة بعنوان (صوت الصحراء: قراءة في مضامين وتقنيات رسائل الشيخ عبدالعزيز التويجري إلى ولده).

ثالثها تفاوت حظوظ نصوص الرسالة الأبوية سالفة الذكر من حيث قيمتها معنى ومبنى. ومع أن من اطلع منها على نصوص (إلى ابنتي شيرين) – وهي مدار هذه القراءة – لا يسعه إلا أن يعجب بها معنى ومبنى ويبوئها بين

نظائرها مكاناً علياً فإن صاحبها حمزة شحاتة لم يكن يرى فيها من الأدب والفن والفكر ما يسوغ عرضها للناس، بله اقتراحها لقراءة ثقافية ونقدية.

في حين ذهب بعض من قرأ رسالته هذه في التنويه بقيمتها الأدبية بعيداً حين رفعها، لما استرعى نظره فيها من (لمسات جمال وفن ومنابع إشعاع فكري) إلى (مرتبة النادر من الأعمال الأدبية ليس فقط بالنسبة لكاتبها الكبير وإنما ربما بالنسبة للأدب العربي الحديث) (رسائل إلى ابنتي) ص 10.

ومثل هذا الرأي من قبل قارئ مشهود له بسداد النظر النقدي مثل الأستاذ عزيز ضياء في قيمة رسالة حمزة إلى ابنته شيرين كان - فيما نقدر - عاملاً قوياً في إقدام هذه - بعد تردد بسبب موقف أبيها الرافض لنشرها - على طبعها وإذاعتها في الناس.

ورأينا، على عكس ما كان يرى حمزة شحاتة في رسالته الأبوية، أنها ولجت غير باب من أبواب حرية التعبير عن مقاصد ذات مستوى يسوغ عرضها للناس وأنها بذلك، على عكس ما كان يرى صاحبها فيها، تمثل، بحق، نماذج من أدب، وفلسفة، وعلم تبلورت في بوح نفس وصوب عقل معروضين في روق فن حقيقي بالإعجاب والتقدير.

- ب -

ولعل تسليط الضوء على ظاهرة المعاناة لدى المرسل والمرسل إليه في هذه الرسالة تكون أنجع مفتاح لولوج (عالم) حمزة شحاتة في أبعاده النفسية، والفكرية، والأدبية. ويمكن القول بأن مبعث المعاناة المريرة التي تلون رسالة شحاتة بقاتم من اللون ودامس ذات مآت ثلاث:

أولاها النفس، وهي في (تغير دائم من حب وبغض وانبساط وانكماش ومشاعر متباينة متناقضة تتنافر لتنشد الاستقرار، وتستقر لتقع في التنافر..).

وثانيها الناس، وهم كالبحر المترامي الذي لا حدود له، يحتدم فيه صراع لا نهاية له، ولا نجاة منه، والحاجة إليهم عين الجحيم المستعر.

وثالثها الحياة التي (لا تخلو من بواعث الشكوى، وأسباب الشعور بالمرارة) وما ينشأ من كل ذلك، وما ينشئه أيضاً، وما يجيء مفروضاً علينا من خارج ذواتنا وحياتنا من غامض وظاهر وبسيط ومعقد ومحتمل وغير محتمل).

وباستحضار مآتي المعاناة عند حمزة يستكشف قارئ رسالته الأبوية جوانب من شخصيته في عمقها النفسي، وأخرى في أفقها العقلي، وثالثة في نبضها الفني.

ومن ثم كانت هذه الرسالة في تصورنا مدخلاً في غاية الأهمية - بجانب فنون أخرى عالجها حمزة شحاتة - لسبر غور شخصية هذا الأديب المتميز، فكراً وأسلوباً، في مسيرة الأدب السعودي الحديث.

- ج -

وما من واحد من مآتي المعاناة عند حمزة سالفة الذكر إلا وكان يولد في نفسه، مع ما تتحاشاه من المواجهة، شعوراً بالخوف على فلذة الكبد ومعقد الأمل، يقض مضجعه ويسهد جفنه، وكيف لا يخاف عليها وهو لايفتأ يردد على مسمعها ما تحتله من مكانة أثيرة في نفسه ليس بوصفها ابنة فقط، ولكن بوصفها صديقة وأماً لأخواتها (لا تتذكري أني أبوك فقط بل أني مدين لك بالكثير. وأقل ما في هذا الكثير أنك كنت وستظلين أماً لأخواتك.. أماً في أسمى وأروع صورها الإنسانية: التزام المسؤولية) ص 74. وهو بمثل هذا البوح النفسي المفعم بالأسى يشعر بالارتياح والطمأنينة ويحس، بعد نوبة اختناق، إحساس من يتنفس بعمق في الهواء النقي (... إنك بالنسبة لي الهواء النقي الذي أتنفسه وأتخلص به من رواسب الاحتراق الداخلي) ص 108.

لكن الهواء النقي/ شيرين سرعان ما كان ينقلب إلى ريح كالسموم تلفح

نفس حمزة بمزيد من لظى المعاناة وبمثله من لهب المكابدة مع ما يثيران في نفسه من خوف تشتد قبضته على نفسه وتقوى هيمنته على فكره.

هكذا يطالعنا حمزة شحاتة وهو فريسة خوف موصول أن يمسها سوء من نواح شتى:

يخاف عليها من شدة حساسيتها التي قد (تتفجر بلا تمهيد أو تظل ساكنة تعبر بالملل والمرض وانقباض النفس عن الحاجة القصوى إلى الإنقاذ) ص 46 (... هذا الإحساس أيتها الحبيبة هو النار التي أخشى عليك منها، وهي الضريبة التي ستفرضها عليك الحياة..) ص 120 (... إن ظل الأجسام يمتد ويتقلص حسب موقعها من الضوء ميلاً واعتدالاً .. وكذلك الأوهام في ظل الحساسية ونحوها .. ومقتلك الخطر أنت هو فرط الحساسية.. إنك لا تطلبين النجدة إلا بما يؤلمك، وهذا يؤلمني أكثر كأنك عاهدت الله على ألا أحل لك إشكالاً ..) ص 166-167.

ويخاف عليها أن يلتهمها الاكتئاب والحزن: (لا تعرضي نفسك للاكتئاب لكيلا تعتاديه فيصبح مرضاً (...) لا تتعرضي لأسباب التوتر.. ضعي بينك وبينها حائطاً سميكاً. فكري في صحتك النفسية والجسمية) ص 78.

ويخاف عليها من الإرهاق والاستسلام لنوبات التوتر: (.. أشعر بأنك مرهقة وعلى الأصح مستهلكة الوقت والنشاط والاهتمام بكل ما لا سبيل إلى دفعه والخلاص منه من صغائر الحياة والعيش والدرس والانفعال بتيارات الفكر والخيال). ص 79.

ويخاف عليها من الغلو في حبه واتباع خطواته التي لم تحقق له أملاً: (ما الذي يمكن أن يجعلك معجبة بي وأنا الأب الذي لم يحقق ذاته في كل مجال طرقه في طريق حياته؟) ومع أنه يريد أن ينفي عن هذا الاعتراف مرارته فإن ما يسوقه من كلام لها عن تجربته تؤكد مرارته التي يحب أن يكتمها (ماذا يمكن أن أكونه.. وماذا كان ينبغي أن أكونه شيء.. وماذا كنت في

آخر جولة.. شيء آخر هو الذي يبدأ منه القول وينتهي إليه.. النهاية هي التي تعطي البداية أو تسلبها معناها) ص 172.

ويخاف عليها أن تكون مختلفة عن الآخرين: (... أنت نموذج لإنسان رائع وحساس ومرهف.. إنسان مختلف تماماً.. ومع ذلك فلا أجدني فرحاً بأنك لم تكوني كالآخرين وإن كنت أرجو أن لا تتعذبي بهذا الاختلاف).

– د –

كذلك فاضت رسالة حمزة الأبوية ببوح نفس يعتصرها الخوف ويمضها الألم، ولا يكاد يلمع في خلالها خيط فرحة حتى يخنقه الخوف، ولا شعاع أمل حتى يكتمه الألم.

على أن مكابدة شحاتة في خوفه على شيرين أن يمسها ما مسه من سوء كانت تتضاعف لديه وهو ينظر إليها وهي تتمزق في معاناتها، فلا يملك إلا أن يتظاهر بالتماسك والثبات خوفاً عليها وإشفاقاً بأن من السقوط وهي بعد في شرخ الشباب فتسقط كأوراق الخريف بسقوطها آماله المعقودة عليها.

وكذلك مازال خوف شيرين يشتد ويتعاظم حتى هاله أمرها، ومازال خوف حمزة يشتد ويتعاظم عليها حتى بدا وكأنه اطمأن إلى الخوف فطفق يبحث له عن تعليل منطقي عله يخفف به من وطأته عليها: (إن الذي لا يخاف السقوط هو من يسقط فعلاً...) ص 42 و(كيف يكون الإنسان نفسه إنساناً متميز المكانة بين الموجودات والأحياء غير الإنسانية إذا لم يكن هناك ما يخشاه ويحذره واقعاً فيه أو سالماً منه..؟).

ومع ذلك فلم يكف عن تحذير شيرين من عواقب الاستسلام للخوف ووجوب مواجهته بما تملك من طاقة مواجهة في الحياة: (اضحكي وتفاءلي، ولا تقتلي نفسك بالحيرة والقلق والخوف من أي مصير.. فهي عوامل تحطم الإرادة وتدمر مراكز السلامة في الإنسان جسماً وروحاً وحيوية.. لا تشعري نفسك أبداً بأنك مهددة أو ضائعة لأن عاملاً من عوامل الاستقرار ينقصك أو

لأن أملاً من آمالك لم يتحقق فأنت ماتزالين في أول الرحلة فكيف تسمح لك روحك العالية بأن تلفظي أنفاس إرادتك أمام أول عقبة أو صعوبة).

وهكذا بدا الأب الخائف على فلذة كبده، وهو يتلظى في أتون مكابدته المضاعفة، محافظاً على تماسكه وثباته يلقي على سمع شيرين بكلمات عامرة بالمسكنات النفسية يستنبت بها روح التحدي والعزم في نفسها عساه يستنقذها به من الوقوع في قبضة (الكآبة والحزن والاحتقان): (إنك أقوى كثيراً من أقصى ما يمكن أن تعتقدي.. كنت ولاأزال وسأظل دائماً أرى فيك مصادره قوة روحية ونفسية وعقلية أكبر من كل ما رأيت من مثيلاتك) 81.

(لقد حققت أكثر بالإرادة وبقوة الرغبة في الحياة، فلماذا تحملين كل هذا إلى المحرقة في لحظة مرارة؟ أهي قنبلة هيروشيما وناجازاكي؟ إن نهاية الحياة الموت، وهذا وحده أقوى حوافز الحياة... أنت دائماً أقوى من كل ما يحدث... لقد ناضلت فيك إرادة البقاء كل التحديات الظاهرة والخفية ضد أن توجدي وأن تنجحي وأن تحقق مطلباً من مطالب حياتك... ومضى كل ذلك وبقيت أنت. فلماذا تقتلين نفسك؟) 45.

على أنه، في غمرة الاحتقان النفسي بما تشتعل به الأجواء غيظاً ومرارة وحزناً ويأساً، سرعان ما يفقد أمله حتى فيما كان يحسبه حبل النجاة، وهو الصبر الذي طالما حث ابنته على التمسك به لم يعد يراه مجدياً، ذلك أن (الصبر عندما يكون مفروضاً على إرادة الإنسان يجد الإنسان أنه بفقدانه الحماس اللازم للحياة وتطلعاتها ليصبح فلسفة تخلصه من الاحتقان والتوتر وإن كانت لا تعفيه من الغيظ والمرارة الهادئة اللذين يتحولان باعتياد إلى «مكيف» يجلب بعض المتعة) ص 97.

وإذ ذاك نراه، في غمرة خوفه على شيرين والبحث عن أساليب لاستنقاذها مما يحدق بها من مخاطر الحساسية والتوتر والكآبة، يفزع إلى ملاذ آمن يستحثها للقرار إلى ظله الظليل تستمد من قيمه الرشيدة ومن مثله الحميدة الزاد الذي لا ينفذ في رحلة الحياة الشاقة:

(... حافظي على الصلاة وعلى تلاوة القرآن، ألا بذكر الله تطمئن القلوب، وتقربي إلى الله بالنوافل، فإن من يتقرب إلى الله بالنوافل يضع مفاتيح سعادته واطمئنانه في يديه) ص 69.

(اقرئي وصلي.. واستعيني بالله.. واستعيذي به من كل شر.. نفذي هذا الرجاء، وليحفظك الله برعايته) ص 93.

(اقرئي القرآن وصلي الفروض، واقرئي على صدر الصغير، ثم اسألي له ولك الهداية والعافية، وواظبي واثقة بالاستجابة) ص 174.

وهو بذلك يدلها على طريق الخلاص من الخوف والتوتر والاكتئاب والوسواس، هو طريق الله أراد أن تسلكه في اتجاه ثابت (يتقدم ولا يتقهقر، ويعلو ولا ينخفض..) 98.

– هـ –

لاحق هاجس الخوف حمزة شحاتة ففاضت به نفسه بوحاً يقطر مرارة، ولاحق هاجس الخوف حمزة شحاتة فتفتق به عقله صوباً (إذا انقضت سحائب منه أعقبت بسحائب) فيها إلماعات عقلية فوار بنظر بعيد الأفق، وفيها إلماحات فكرية موارة بحكمة عميقة الغور مما كان حصيلته شذرات توهجت بها فقرة هنا وأخرى هناك في رسالة حمزة الأبوية، بلور بعضها رؤيته للحياة والموت، وبلور بعضها الآخر مفهومه لقيم تمس حياته وحياة شيرين مثلما رآها تمس حياة الناس خاصة وعامة، وتنعكس آثارها على أنظارهم وعلى أفكارهم فيما يحبون وفيما لا يحبون.

وإذا كانت نفثات حمزة شحاتة وأناته فاضت بها نفسه من أتون الخوف الذي كان يمضها ويقضها فإن إلماعته العقلية وإلماحاته الفكرية قد تطايرت كالشهب من الأتون عينه، لكنها جاءت أشبه شيء بأجوبة عن تساؤلات وهواجس كان يثيرها خوفه على شيرين من جهة، وأخرى كان يثيرها إحساسه الحاد بمرارة خيبة أمله في الحياة.

وبحسبنا لكي تستبين شيئاً من ذلك أن ننظر في بضع أمثلة منه من نحو قوله يتحدث عن الحياة على أنها تغير محتوم لا معدى للإنسان من مواجهته (الحياة هي التاريخ.. حياة الفرد.. والشعب.. والبشرية.. خط طويل وعريض مقسم إلى خطوط لا حد لها.. متقاطعة دائرية أحياناً.. ومنحنية أخرى.. أياً كانت.. فكل منها عبارة عن نقطة بين نقطتين.. أي أن كل شكل من أشكالها إنما هو النقطة المكررة.. تلاقي شيئين أو افتراقهما يتم في نقطة التقاء طول بعرض أو عرض بطول.. هنا يتحدد الزمان والمكان.. وتتعين حركات التاريخ.. الحياة قبل أن تعود مرة أخرى إلى دبابة أو دينصور) 92.

ويجره استغراقه في تأمل الحياة وما يلون به الخوف من المجهول نظرته إليها إلى تصورات ضجرة وتساؤلات قلقة تعكس ما كان يعانيه فكره من احتقان. وإذ تتراءى له الحياة والموت عملية انتحار بالتقسيط لا يملك إلا يرسل السؤال تلو السؤال: (إلى متى تظل الحياة حافلة بالألغاز؟ لماذا نذهب ولماذا نجيء؟ من أين وإلى أين؟ لا نعرف سر الحياة والموت في هذا التتابع المخيف.. إنها رياضة شاقة أو يجرنا الكلام إلى هذا النحو..).

ومع إدراكه خطورة هذا السؤال وذاك وثقلهما فإنه لا يكف عن إلقائهما بصيغ قد تبدو مختلفة، ولكنها بذات حمولة الخوف والقلق والضجر في محاولة للاستيقان مما وقر عنده من تماثل الحياة والموت: (ألا تسألين نفسك؟ ألا يسألك عقلك: إذا كان الإنسان يسير بخطى حثيثة نحو الموت وهو يحيا.. فأي شيء يمكن أن ينقص من استعداده للحياة وتوقع واستقبال أروع مؤثراتها وأعنفها.. الإنسان لا يقف في مواجهة الموت. وإنما يسير نحوه، ويتعلم، ويحلم، ويستقبل الموت فيزحف إليه.. ولا يقف لينتظره. ما الذي ينقصه إذاً من مزايا الصبر والشجاعة؟ ما الذي اكتشفته إذاً؟ إن الحياة تعني الموت..).

وإلى هذا وذاك من مثل هذه الإلماعات العقلية تطالعك في رسالة حمزة شحاتة الأبوية إلماحات فكرية بلورت لنا تصوره لجملة مفاهيم نحسب

أنه كان بعرض تصوره لها على شيرين لا يقصد فقط إلى الإجابة عن تساؤلاتها حولها، ولكن لتصحيح ما كان يطوح بهذه المفاهيم من خلط لدى الناس يطمسون به وجهها الحقيقي بدافع أو بآخر. ومن ذلك ما يعمد إليه البعض من صنع (تاريخ) بهدف أو بآخر، فإن من (أكبر الحماقات أن نصنع تاريخاً لمن ليس لهم تاريخ. كثيرة هي الأشياء التي تمكن استعارتها: الشعور، الشوارب، اللحى، الأهداب، الحواجب، وأحياناً بعض أعضاء الجسم، ولكن هناك ما لا يستعار ولا تستعار له الوسائل.. الشموع لا تضاء أمام العراة والعميان!) ص 142-143.

ومن نحو ذلك قوله يصور لها حقيقة الكرامة بأنها (سلوك متعلق يلتزمه الإنسان، وليست شعاراً يضعه على صدره أو يعلقه على رأسه.. ما بداخل الإنسان لا يمكن أن يمس بالكلمة العابرة ولا بالسلوك الشائن من الآخرين) ص 143.

ومن نحو ذلك أيضاً قوله يصور حقيقة الانتصار الدائم بأنه (ليس اكتساب المعارك والمواقف.. إن تفادي الخسارة بالانسحاب أفضل من الثبات الذي يحقق الخسارة.. ما رأيك في انتصار لا يعوض الخسارة التي كانت ثمناً له؟ هزيمة مونتغمري في (دانكرك) كانت انتصاراً..).

ولأن هذه القيم تشكل الشق النظري من المعرفة أو من الثقافة فإن حمزة لا يفوته أن ينبه شيرين إلى أنه لا فائدة ترتجى من اكتساب المعرفة بهذه القيم ما لم تترجم إلى سلوكيات ومواقف: (الواجب أن لا تكتفي بالمعرفة؛ بل أن تتخذيها دستوراً للتطبيق وللسلوك) ص 135.

- و -

وقبل أن نذيل الفقرتين السابقتين بتعليق على لغة رسالة حمزة شحاتة الأبوية يحسن أن نشير إلى أمرين اثنين لهما وثيق صلة بهذا التعليق وهما:

أ - العناية برسالة الخطاب:

ومن المؤكد أن عناية شحاتة برسالة خطابه هي، بذات الوقت، عناية بالمتلقي بما يحمل إليه مما يخاطب به النفس والوجدان، والعقل والفكر، وهو مما يطالعك في كافة ما عالج على فنون القول، ويطالعك كذلك في انشغاله بما تكتب شيرين على نحو قوله لها - وقد لاحظ شيوع رنة حزن ومسحة كآبة تشيعان في مقال لها - منبهاً إياها إلى وجوب تضمين خطابها رسالة (.. لا تفوح منها رائحة الحزن، ولا رائحة القلق، ولا رائحة التوتر) بل الدعوة للانتصار على مآزق الحياة وضنكها (.. تعلمي الانتصار تصنعيه لك وللقراء.. هم أيضاً بحاجة إلى الانتصار ولو تخيلاً).

ومثل هذا الإلحاح من شحاتة على ابنته في ضرورة شحن رسالة خطابها بما هو سوي وبناء يكشف لنا عن مدى تمسك الرجل - مع ما كان يخنق نفسه من شعور بخيبة أمل في الحياة ويكتمها من إحساس بشدة خوف على شيرين أن تتقوض فيها آماله كما تقوضت في ذاته - بمرجعية ثقافية غنية بقيمها المثلى، ثرية بمثلها الفضلى، مما سلفت تسميته، يتحقق بها الخير - وهو إكسير الحياة - للذات الفردية وللذات الجماعية، فـ (حسن جداً - يكتب لشيرين - أن لا تفقدي إيمانك بالخير وبأنه وقاية.. ما الحياة إذا خلت من هذا الإيمان؟ نعم، ما هي ومهما كان الاختيار قاسياً ومريراً!؟) (.. وأي مبدأ أفضل وأجزل أجراً من هذا؟).

ب - العناية بأسلوب الرسالة:

وهي نابعة عنده من وعيه بسحر الكلمة وسلطاتها (على الأذهان والنفوس والأحاسيس البشرية) ومثل هذا الوعي بأثر الكلمة، أي بلغة النص وأسلوبه، في النفوس والعقول كان حرياً أن ينعكس على لغة الرسالة الأبوية عند شحاتة فيسمها بسمة الإبلاغ أي بكونها لغة إبلاغية. وهذه السمة هي

التي أكسبتها صفات أخرى هي مما تتحقق به صفتها الرئيسة، ومنها الوضوح والسهولة، فبهما كان يضمن شحاتة توصيل القول إلى شيرين وإليك وإليَّ على نحو من الجلاء والبيان هما ثمرة اعتنائه بالأسلوب وحرصه على تجويده بما حقق له ما أسماه الأستاذ عزيز ضياء بـ (التكامل الفني) فيما كتب من فنون القول، ومنها الرسالة الأبوية، وذلك التكامل الفني هو الذي نفى عن أسلوبه (أن تضطرب عنده عبارة، أو يضعف سبك، أو يتعقد الترابط في تسلسل الجمل، أو تلتبس الفكرة ومراميها... فكأن الكتابة عنده نوع من صوغ الجوهر الثمين الذي يستحيل أن يخرج من قلمه إلا رائعاً أخاذاً، لا يسعك إلا أن تتأمله بكثير من التأمل والإعجاب).

ولم يقصر حمزة شحاتة هذه العناية باللغة والأسلوب على ما يكتب من أدب وينشئ من كلام، وإنما كان يولي مثلها ما يصله من كتابات شيرين، فإذا لمح فيه ما يدل على عناية مماثلة شاهدة على تطور مس لغتها وأسلوبها سر به وابتهج، وبادر بالتعبير عن إعجابه وتقديره لها على نحو ما نقرأ له يخاطبها: (لقد تطورت قدرتك على الكتابة تطوراً خطيراً، وأصبح أسلوبك المتوهج بسخريته المتدفقة وانتقالاتك فيها على مستوى رفيع من الرشاقة والمرونة والحيوية تقصر عنه أقلام المشاهير من الأدباء. إني أكتفي بتحية إعجاب وانحناءة تقدير للأديبة اللامعة التي أرجو أن يشق لها قلمها المجال الفسيح في مقدمة الرائدات) ص 65.

وهذه العناية باللغة والأسلوب مثلما طالعتك في الفقرة السابقة من رسالته إلى شيرين تطالعك شواهدها فيما جرى به قلمه من بوح نفس وصوب عقل على صفحات من الرسالة المذكورة تميزت بنيتها اللغوية في تركيباتها التعبيرية وأنسجتها الأسلوبية، وهو ما يكشف لك عن روق الفن عند شحاتة المبدع.

وأهم سمة في لغة هذه الرسالة سمة الإبلاغ التي توسل قلم حمزة

شحاتة في تحقيقها بجملة آليات بقدر ما منحت لغته الوضوح والسلاسة منحت خطابه القدرة على الوصول إلى المتلقي في يسر وسهولة.

ومن أبرز تلك الآليات آليتان، هما آلية السرد وآلية التناص. فأما الأولى فتتمثل في استخدام المادة الدرامية وتوظيف التقنية القصصية في نسيج رسالته باعتبارها وسائل تعبيرية درامية يكشف بها عن رؤيته لواقع الذات وواقع الحياة والناس. ونكتفي للتدليل على ذلك بمثالين، أولهما قوله في تصوير سردي بارع: (... كان كل شيء يتحرك بسرعة مذهلة، وحسام كان يتحرك كالدوامة.. اختفى بعد قدومه، ثم ظهر فجأة ليحدد يوم سفره، واختفى قبل هذا الموعد يوماً.. أكد فيه الفندق أنه حمل أمتعته إلى المطار.. وطار. وحين ظهر فجأة في اليوم التالي كان التاكسي ينتظره.. (ويادوبك) أخذ الشنطة وعينه على الباب واقفاً لم يجلس.) 125.

وثانيهما قوله في نفس حكائي بديع: (أصيب ملك عظيم بالتوتر والقلق والأرق الدائم، وحار في علاجه الأطباء.. وأخيراً أكد الحكماء الروحيون أنه لا يشفي إلا إذا لبس قميص إنسان سعيد.. وقامت الدولة ولم تقعد بحثاً عن القميص، ومسحت المملكة من جميع أطرافها حتى وجد رجل ينام في ظل شجرة على التراب خارج قرية ما واعترف بأنه رجل سعيد، وطلبوا منه قميصه بأي ثمن، وكشف لهم عن جسده.. واكتشفوا أنه لا يملك قميصاً، وإنما يلبس ثوباً بالياً على جسده مباشرة.. وعرف الملك الرجل وقصته فزال أرقه وتوتره واستعاد قدرته على النوم..) ص 74.

يضاف إلى ذلك ما خلل به شحاتة نسيج رسالته من نصوص ذات بنية حكائية تحيل على أسطورة، أو نادرة، أو سيرة ذاتية.

هذا إلى توظيفه، من حين لآخر، ألفاظاً أو عبارات، من لغة الحياة اليومية التي تربط النص، بما تكتنزه من دلالات اجتماعية وثقافية، بمكان الحكي ومسرح الحدث.

ومع ما قد يلحظ القارئ في نصوص من رسالة شحاتة لشيرين من

(تقريرية) في لغتها - وهي من أثر طبيعة سياق الموضوعات المعالجة في بعضها - فإن ذلك لم ينل من روعة الاتساق وجودة السياق في مجموعها.

وأما الآلية الثانية فهي التناص بمعناه القديم من تضمين ونحوه، وبمعناه الجديد الذي يتمثل في إشارات وملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى تتداخل مع النص المكتوب وتتشابه. ولهذا وذاك أثره الملحوظ على تشكيله اللغوي والأسلوبي.

ونمثل للأول - أي التضمين - بما كان يستدعيه سياق القول من معان وأفكار يدعم شحاتة بنصوصها معناه ويوشح مبناه مثل تضمينه نصاً قرآنياً في مثل قوله يحذر شيرين من سيطرة الخوف عليها (لا تدعي للمخاوف سبيلاً إلى نفسك وعقلك، لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا).. ومن الحديث الشريف قوله لشيرين (... ما ليس حسناً أن تتوقعي من الآخرين أن يكونوا مثلك، أو تعتقدي أن هذا منهم شر أو أنه ليس خيراً، ومن حسن إسلام المرء تركه ما لا يعنيه) ومثل حديث (لا يلدغ المؤمن من جحر مرتين) وحديث (المسلم كيس فطن) ص 175 وكذلك ما ساقه في نص رسالته من المثل، فصيحاً وغير فصيح، من نحو (كل فتاة بأبيها معجبة) ص 171 و(كل قرد في عين أمه غزال).

ونمثل للثاني، أي تداخل إشارات باللفظ أو بالمعنى في نسيج الرسالة من نصوص ذات إحالات متعددة، باثنتين:

أولاهما الإحالة على النص الديني، فمن تناصه بالملفوظ قوله يحدث شيرين عما يحسن تكوين صغيرها (... إنك تجهلين ما يحسن تكوينه... والله كفيل به وأنت مستخلفة عليه) يحيل على قوله تعالى في سورة النحل: ﴿وأوفوا بعهد الله إذا عاهدتم ولا تنقضوا الأيمان بعد توكيدها وقد جعلتم الله عليكم كفيلا﴾ النحل: 91. وعلى قوله تعالى في سورة الحديد ﴿آمنوا بالله ورسوله وأنفقوا مما جعلكم مستخلفين فيه﴾ الحديد: 7. ومنه كذلك قوله منوهاً بفعل الخير المبرأ من السمعة والرياء يحيل على قوله تعالى في

سورة الإنسان ﴿إنما نطعمكم لوجه الله لا نريد منكم جزاء ولا شكوراً﴾ الإنسان: 9. أما تناصه بالمعنى فمثل قوله يعرض على شيرين تصوره للحياة والموت (إن نهاية الحياة الموت) يحيل على مثل قوله تعالى ﴿كل نفس ذائقة الموت﴾ ومثل قوله في سياق الحديث عن موعد لقائها (والجواب عندما يشاء الله.. ولا شيء غير هذا ممكن أن يقال) يحيل على قوله تعالى في سورة الإنسان: ﴿وما تشاءون إلا أن يشاء الله إن الله كان عليماً حكيماً﴾ 30. ومثل قوله في كون الناس فتنة للناس يحيل على قوله تعالى في سورة الفرقان: ﴿وجعلنا بعضكم لبعض فتنة﴾ الفرقان: 20. وكما ترى في رسالة شحاتة تناصاً مع القران الكريم باللفظ وبالمعنى تراه كذلك مع الحديث الشريف، وذلك مثل قوله مبيناً أن التقرب إلى الله تعالى بالنوافل ينيل العبد (مفاتيح سعادته واطمئنانه) ص 69. يحيل على معنى الحديث القدسي (لايزال عبدي يتقرب إليَّ بالنوافل حتى أحبه...) وكذلك مثل قوله في حديثه عن الغش (قليل الغش ككثيره) يحيل على القاعدة الفقهية (ما أسكر كثيره فقليله حرام).

ثانيتهما الإحالة على النص الأدبي كما نقرأ في قوله (كل لحظة نحياها هي لحظة نموتها.. وإذاً فلماذا ندع شيئاً للموت؟!) ص 141. يحيل على بيت طرفة بن العبد:

إذا كنت لا تستطيع دفع منيتي فدعني أبادرها بما ملكت يدي

ومثل الإحالة في سياق حديثه عن مكابدة التشوف إلى القمة على أسطورة سيزيف المعروفة، ومثل الإحالة في قوله لشيرين عن حقيقة الحاجة إلى الناس بكونها (عين الجحيم المستعر) على قالة جان بول سارتر (الجحيم هو الآخرون).

ومن الواضح أن ما وظفه شحاتة من آليتي السرد والتناص في مواضع من نص رسالته الأبوية بقدر ما أسهم في إثراء جمالية الأسلوب كشف، بالآن عينه، عن روافد معرفية وأدبية شكلت عنده مرجعية ثقافية كان – كما أسلفنا

الإشارة – يغرف منها في خطابه قيماً بانية ومثلاً هادية من حق وصبر، وصدق وخير، وهي مصابيح مضيئة، كان حمزة شحاتة، وظلام الخوف الدامس يفترسه، ينور بها رسالة خطابه إلى شيرين وإلى كافة قرائه.

❖ ❖ ❖

المدخل:

قال حمزة شحاتة في بحثه الرائع (الرجولة عماد الخلق الفاضل) «وهنا قد يسأل سائل عن سر إعجابنا بالفضائل؟ والجواب أنه ما من فضيلة تمارس إلا و في أطواءها دلاله على قهر النفس وكبح غرائزها وجهاد لمطالب هواها».

هكذا كان يؤمن حمزة شحاتة، تلك القامة الأدبية السامقة، بالفضائل، إن إيمانه بمكافحة الذات وكبح غرائزها في شهوة الانتشار وفي حب الشهرة والسمعة، والتي أودت بأصحابها إلى ضياع فني وزيف أدبي إبداعي.

لقد فهم حمزة شحاتة ذلك فهماً صحيحاً فانعكس بقوة على رؤيته فلم يسع لشهره ولم يذهب لانتشار وقبع في مكانه. إننا إمام أديب موسوعي المعرفة ضرب بعمق في كل مجالاتها المتشعبة حيث لم يرض منها بالقليل، وإنما آثر التفوق، والعمق، وهكذا كان يقول من عاشروه مثل: عزيز ضياء وعبدالفتاح أبي مدين.

وقد انعكست هذه الصفة الموسوعية على إنتاجه الأدبي، وبخاصة الشعر منه فجاء ثري الروية متعدد التشكيل ثري العطاء.

إن حمزة شحاتة يمتلك أداة تعبيرية متفردة لها جذورها الثقافية فجمع بين الفصحى بعمق الأداء و بين اللغة الشعبية بمفارقة التعبير أو كما يقول جان جاك لو سيركل في كتابه عنف اللغة: جمع بين اللهجة الكبرى واللهجة الصغري أي بين اللهجة الفصحى والتعبير الدارج أو كما يقول محمد عابد الجابري جمع بين اللغة العالمة واللغة الشعبية.

إن ديوان حمزة شحاتة يجمع هذه الثنائية البارعة وقارئ الديوان يرى

نمطين من الأداء: نمطاً جاداً، ونمطاً صعباً (النمط الشعبي) ولعل هذه الثنائية قد أوقعت كثير من النقاد في هوة سحيقة حيث تعدو عن درس هذا النمط الصعب من شعر حمزة شحاتة فضاعت قيمة أدبية نادرة.

وبحثنا هذا المعنون باسم مقاربات التشبيه في شعر حمزة شحاتة دراسة في الدلالة هو في الحقيقة هو جزء من دراسة شامله أقوم بها في شعر هذا العلم الكبير وإنما اختصرناه هنا بما يتناسب مع المساحة الزمنية المحددة ونقصد بمصطلح المقاربات التشبيهية امتداد المشابهة وعدم وقوفها على جزئية بسيطة ومحددة أو بما يعرف بالتشبيه في الدرس البلاغي المحدد إننا نقصد امتداد المساحة لإيجاد علاقات التشابه والمقاربة بين الأشياء والذي يعمل على اتساع الخيال والرؤية هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن مفهوم الدلالة يعد مفهوماً مراوغاً كما أن معرفته لا حصر لها (كما يقول عبدالله الغذامي) وفي بحثنا هذا قد ارتكزنا على أن الدلالة هي نتاج نشاطي بين القارئ والمقروء حيث تعتمد على طبيعة أفق التوقع والقراءة وحسب ذلك تنتج وتأتي.

ومن هنا فقد جاء بحثنا هذا في محورين:

الأول: بعنوان حركيه التشبيه: كمدخل نظري تأسيسي.

الثاني: حركية التطبيق حيث درس المقاربة التشبيهية من خلال نماذج من شعر حمزة شحاتة.

المحور الأول: حركية التشبيه:

يتكون هذا المحور من بعدَيْن هما:

الأول: حركة التشبيه بين اللغة والاصطلاح.

الثاني: شاعرية التشبيه وحركة التكوين الخيالي.

البعد الأول: حركة التشبيه بين اللغة والاصطلاح

- 1 -

يقول عبدالقاهر الجرجاني عن الطبيعة الشاقة لدرس الصور البلاغية، خاصة التمثيل والتشبيه والاستعارة، «ولئن كان الذي نتكلف شرحه لا يزيد على مؤدى ثلاثة أسماء وهي: التمثيل والتشبيه والاستعارة، فإن ذلك يستدعي جملاً من القول يصعب استقصاؤها، وشُعباً من الكلام لا يستبين لأول النظر أنحاؤها، إذا قلنا شيء يحتوي على ثلاثة أحرف، ولكنك إذا مددت يداً إلى القيمة، وأخذت في بيان ما تحويه هذه اللفظة، احتجت إلى أن تقرأ أوراقاً لا تُحصى وتتجشم من المشقة والنظر والتفكير ما ليس بالقليل النَذرِ[1].

لقد أورد الشيخ هذا القول منوِّهاً إلى مشقة الدرس البلاغي، وخاصة عند البحث في صُوَره الشهيرة: (التشبيه، التمثيل، والاستعارة)، ويعتبر الدرس التشبيهي في هذه القسمة الثلاثية أساساً مهماً، فعليه تقوم الاستعارة، فهي (الاستعارة) ضرب من التشبيه، والتشبيه قياس، والقياس فيما تُسفتى فيه الأفهام والعقول في الأذهان[2].

والتمثيل = كذلك = ضرب من التشبيه، حيث يقول أيضاً بأن كل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيل[3].

إذاً فالتشبيه أهم هذه الصور (الحروف) التي تحتاج إلى طبيعة قرائية مميزة، كما تحتاج إلى بصر وفهم، وقراءة متواصلة.

إن أول ما يحتاج إليه الدرس التشبيهي الوقوف على أبعاده اللغوية، وذلك لمعرفة طبيعة الصلة بين مساحتي اللغة والاصطلاح، وكما تشير «Fowler» نفسه بأن «ليس هناك شيء وراء اللغة»[4]. ولقد سبقت المعاني اللغوية - بالطبع - كل مدلول اصطلاحي. وذلك لأن الدلالة الاصطلاحية -

ذاتها - انتقال لقوى بهدف التوسع «فمن المتفق عليه أن المعاني اللغوية أسبق ظهوراً من مدلولاتها الاصطلاحية، ومن هنا فإن علماء البلاغة الذين سَعَوْا إلى تحديد مدلول كلمة التشبيه اصطلاحاً قد تأثروا إلى حد كبير بما أدلى به أصحاب المعجمات»[5]. فالتعريف اللغوي مدخل مهم للتعريف الاصطلاحي[6]. ولقد اعتمد المدلول اللغوي للمعنى التشبيهي - خاصة - على طبيعة الحركة والصلة بين المشبه والمشبه به، من حيث وجوه التماثل والاتصال. إن اللغة قد ركزت على التماثل والالتقاء بين الجانبين، وأهم مرجع لغوي أشار إلى التماثل التشبيهي (لسان العرب) حيث يقول ابن منظور في مادة (شبه): «إن الشبه والشبيه المثل والجمع أشباه، وأشبه الشيء الشيء ماثله، وأشبهت فلاناً وشابهته، واشتبه عليَّ، وتشابه الشيئان، واشتبها، وأشبه كل واحد منهما صاحبه، وشبه إياه وشبهه به مثله والتشبيه التمثيل[7].

ويبدو - واضحاً - من كلام ابن منظور التركيز على الطبيعة الحركية بين طرفي العملية التشبيهية (المشبه والمشبه به). فالوضع اللغوي يعني بذلك ويرتكز على هذه الحركة التي تولّد - بدورها - المماثلة، والتي تحتاج إلى رؤية خيالية مهمة وُفْقاً بين الطرفين، فالرؤية اللغوية للتشبيه تبحث عما يحدث المماثلة، وهذا أهم أمر يهتم به الجانب الاصطلاحي نفسه.

وإذا نظرنا إلى التعريفات الاصطلاحية للتشبيه[8]، وهي كُثر، نرى التركيز المقصود على العملية التناسبية التشابهية بين شيئين، ولهذا فإن مقولة عبدالقادر الجرجاني عن التشبيه تهتم بالعملية القياسية، وبالطبع فإن عملية القياس هذه لا تحقق إلا من خلال وجود طرفين يُقاس بينهما، أي لابد من مشبه به ومشبه.

وأقرب تعريف اصطلاحي يلتقي مع الرؤية اللغوية ما قاله ضياء الدين ابن الأثير حيث يقول: «شبهت الشيء بالشيء كما يُقال مثلت به»[9]. فابن الأثير يصر على موضوع المماثلة بين طرفي التشبيه، وهذا أهم ما أصر عليه ابن منظور بعد ذلك.

ويحقق ابن حمزة العلوي في كتابه (الطراز) هذا التعبير اللغوي، حيث يقول: «فأما لفظه فهو مصدر من قولهم شبهته بكذا إذا جمعت بينهما بوصف جامع»[10].

ويرتكز ابن خلف في «موارد البيان» على الربط بين اللغة والاصطلاح في تعريفه للتشبيه حيث يقول[11]: «هو العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر، ويقوم مقامه في المشاهدة حتى لو عدم أحدهما ووجد الآخر لم يكن بينهما تبيان في الحقيقة».

وهذا التعريف يفهم منه جوانب تسوية كبيرة بين الطرفين: المشبه والمشبه به، وذلك في قوله بأن أحد الشيئين يسد مسد الآخر، وهذا له بعده ووجهة نظره.

ونرى المزج بين اللغة والاصطلاح عند حد التشبيه في «معجم Oxford» حيث يعرف التشبيه بأنه: «مقارنة بين شيء وآخر، ومثال ذلك قولهم: «هو شجاع كالأسد»[12] فمن الواضح – هنا – أن التعريف اللغوي أصل – بقوة – للتعريف الاصطلاحي وامتزجا سوياً في وحدة واحدة للمفهوم.

كما يشير معجم المصطلحات الأدبية «Dictionary of literary terms» لمؤلفه «Mary Cray» حيث يقول بأن التشبيه صورة تصويرية أو هو نوع من الصور التعبيرية له شهرته ومكانته – أيضاً– بين الأساليب الشعرية والنثرية، كما انه يعد أهم شكل من أشكال التعبير البلاغي.

إنه لقاء بين فكرتين تتداخلان مع بعضهما البعض، حيث يطلب توليد معرفة جديدة تضاف إلى المعارف المنتجة من المشبه، فتتكاتف العملية المعرفية، وذلك بفضل هذا التواصل والامتزاج بين أمور، وبين الاختلاف مع أمور أخرى.

فالتشبيه – إذاً – علاقة مقارنة (مع التجوز في المصطلح) بين أمرين

بغرض التوليد الدلالي والتكثيف المعنوي «فهو علاقة مقارنة» تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال[13] المهم في التشبيه وجود الاشتراك بين الأمرين لغرض توليدي.

البعد الثاني: شاعرية التشبيه وحركة التكوين الخيالي:

ونقصد بشاعرية التشبيه مجموعة الصفات الخاصة والتي تعطي التشبيه حركية الإبداع ورحابة وعمق الخيال ,وأثر ذلك كله في إنتاج الدلالات والتأثير- بالتالي - على ذائقة المتلقي. إننا نقصد كل العوامل المؤدية إلى لغة تصويرية مميزة عمادها المقارنات والموازنات التشبيهية «فالتشبيه القوي أداة مهمة للتصوير لا تعتمد على نظم عادي» كما يقول صاحب كتاب (Sound and Sense)[14].

والمقصود بعدم الاعتماد على نَظْم عادي، أي أن هناك انزياحات تكوينية لإنتاج الصورة التشبيهية وتفاعلها مع السياق، حيث يسترعي السياق التشبيهي الانتباه إلى أكثر من مظهر متداخل، كما يظهر رؤية الشاعر للموقف[15].

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فالتشبيه أداة مهمة للإقرار بشاعرية المبدع. ولهذا فعندما وصف عبدالرحمن بن حسان بن ثابت الزنبور الذي لسعه في قوله: (كأنه ملتف في بُردىً حبرة)، صاح حسان (الشاعر الكبير المخضرم) قائلاً: «قال ابني الشعر ورب الكعبة».

– 2 –

ولكن عبدالقاهر الجرجاني يتلقف هذه الفرصة بذلك الوصف «النادر» ليؤكد شاعرية التشبيه، أو شاعرية الأداة التصويرية المؤدية إلى التفوق وقول الشعر، يقول عبدالقاهر: «أفلا تراه جعل التشبيه مما يستدل به على مقدار الطبع، ويُجعل عياراً في الفرق بين الذهن المستعد للشعر وغير المستعد

له»[16]. إن التشبيه هو المعيار لصناعة الخيال الشعري، وحركيته، وذلك من خلال طبيعة حركة التراكيب المكونة للصورة الخيالية، فالأمر- إذاً - ليس مجرد علاقة بين الطرفين، وإنما المقصود - هنا - الدلالات المتولدة حسب زاوية رؤية العلاقة، ولهذا فقد أشار عبدالقاهر الجرجاني إلى أن مكمن العجب في تعبير ابن حسان بن ثابت يظهر في قوله (ملتف)، فيقول: «وإنما أعجبه، أي أعجب حسان قوله ملتف، وحسن العبارة»[17].

- 3 -

وتنبثق من تلك الرؤية التشكيلية عند عبد القاهر حركية إبداعية للتشبيه لا تنتهي دلالاتها، حيث لا تقف عند (المشبه والمشبه به) باعتبارهما حاجزين يمثلان حدوداً مانعة للتحليق الخيالي، ومن ثم تؤثر في خاصية الرؤية وتمنع انطلاقات التعبير الخيالي نفسه، فالأمر لا يقف عند معرفة الصلة القريبة البادية بين المشبه والمشبه به، وإنما الأمر يعود إلى رؤية التشبيه بالبحث عن العلاقات البعيدة، وكما يقول ابن حمزة العلوي: «اعلم أن الشيء المشبه به كلما كان أبعد من الوقوع كان التشبيه المستخرج منه أغرب، ويكون في المبالغة ادخل وأعجب»[18].

فالعلاقة - إذاً - بين المشبه والمشبه به هي التي تحدث حركية التخييل بالنسبة للملتقي، والتخيل بالنسبة للمبدع نفسه، صانع الصورة التشبيهية ذاتها، فهذه العلاقة تحتاج إلى توقد الذهن، وفهم لشاعرية القول، فالتشبيه أول عناصر الشعرية، بل هو آلتها القوية المسيطرة.

التشبيه والخيال والجمال:

- 1 -

وإذا نظرنا إلى مكانة التشبيه ومقدارها عند العرب نجد معظم النقاد

والبلاغيين قد وصفوه في منزلة كبيرة، فهو أهم عناصر الخيال والجمال، وكما يقول ابن الأثير فإن الخيال والجمال لا حدود لهما[19]. فالتشبيه من هذا المنطلق لا حدود له كذلك حيث يرتفع إلى آفاق الجمالية بأبعادها، وذلك أمر نراه في تقسيماته وتفريعات أنواعه حتى عند أصحاب التقسيم المدرسي للبلاغة.

وفي كل عصر من عصور الدرس الأدبي أخذ التشبيه مكانته حتى وُصف بالشرف والفضل، الأمر الذي جعله يعتلي مكانته العليا في الفن الشعري عند العرب، وهذا ما ألحَّ عليه صاحب كتاب الصناعتيْن، بقوله: «وقد جاء من القدماء وأهل الجاهلية من كل جيل ما يُستدل به على شرفه وفضله وموقعه من البلاغة بكل لسان»[20].

– 8 –

فالتشبيه مقياس الشاعرية، حيث تنطلق منه الخاصية الشعرية عند العرب، ولم يكن ذلك في عصر من العصور، كما يشير أبو هلال العسكري، وإنما سرت هذه الخاصية في كل عصر ومكان، فتعدت نطاقها العرب إلى رحابة التعبير في كل اللغات، ومن هنا فإن العرب ربطت – بشدة – بين الفضل والبلاغة، كما ربطت – كذلك – الخيال وقوته بالاستطاعة والمهارة في خصوصية (التخييل)، أو «دينامية» التخييل نفسه، والتي تتولد من قوة الفهم لهذه العلاقة، فالتشبيه عماد الفن الشعري لأنه عماد الصورة البيانية كلها. «والأدب بصفة عامة – والشعر خاصة – لا يلائمه التصوير البياني، أي التعبير عن طريق الصورة»[21].

فالتشبيه – إذاً – أساس الشاعرية، كما يشير مندور، بل هو كل التعبير الأدبي وكما يشير التراث البلاغي أيضاً بأن البراعة الأدبية مرتبطة ارتباطاً عظيماً بالبراعة في التشبيه، ومن ثم فالبراعة في الشعر الجاهلي تتجلى في التشبيه، «ففن الشعر عند العرب يتجلى غالباً في التشبيه، وهذا التشبيه هو

معيار الإبداع بحسب قدرته على عقد الصلة القريبة أو البعيدة بين الشيئين»[22].

ولهذا فقد ارتبط - دائماً - بالشرف والرفعة لأنه يطلق الخيال إلى رحابة الرؤية التصويرية، «فهو من أشرف كلام العرب وفيه تكون الفطنة عندهم، وكلما كان المشبَّه في تشبيهه ألطف كان بالشعر أعرف، وكلما كان بالمعنى أسبق كان بالحذق أليق»[23].

لقد جعل ابن وهب التشبيه علامة واضحة على الشرف والرفعة، ومن المعروف أن ابن وهب كان واسع الثقافة العربية والمنطقية والنفسية، وهو بهذا القول يضع مقاييس إبداعية فنية لمعرفة درجات الشرف، كما ربط كل ذلك بالمعرفة الشعرية التي هي - بالضرورة - من الأمور الدالة على الفطنة والشرف كذلك، حيث إن استخراج العلاقات التصويرية - خاصة اللطيفة منها - تحتاج إلى ذكاء وفطنة، وهما من صفات الشرف، ومن عوامل الرفعة للمرء في حيزه وزمانه، ولهذا ربط ابن وهب - أيضاً - بين الفطنة والشرف في بوتقة صناعة الرؤية التشبيهية والتي تحدث - بدورها - التقارب بين عناصر خيالية لا يراها إلا صاحب شاعرية، ولكن كيف تأتي اللطافة؟ تأتي اللطافة المقصودة والمستخدمة كآلة للمشبَّه نفسه للوصول إلى التشبيه النادر ولا يستطيع الوصول إلى ذلك إلا صاحب فطنة وخيال خاص، فالخيال التشبيهي لا يتحقق مطلقاً إلا بالمقدرة على المقارنات، أو لنقل الموازنات التشبيهية القائمة على المشبه والمشبه به. ومن هذه الزاوية الاستطاعية لإمكانية المشبَّه، فقد نظر أبو يعقوب السكاكي إلى مكانة التشبيه بقوله: «وهو الذي إذا مهرت فيه ملكت زمام التدريب في فنون السحر البياني»[24].

- 9 -

لقد جعل السكاكي التشبيه أساساً للفنون البلاغية، وقد بنى قوله هذا على أساس قوي ومتعدد من طبقات قرائية وخبرات بلاغية وبراعة في علوم

كثيرة. ولهذا فإنه لم يعط زمام التدريب في الفنون البلاغية، أو فنون السحر البلاغي، كما يحب أن يطلق عليها، إلا من خلال الجهد الكبير المبذول فلابد لمن أراد ذلك من الدُربة والصبر والثقافة بجانب البراعة والمهارة، أو كما يقول الحذق والفهم والوعي. ولا تتحقق هذه المهارة إلا من خلال الخبرة الواعية – كذلك – بحيثيات وأبعاد التشبيه ومكونات الصورة النادرة.

– 2 –

والمهرة التي يريدها السكاكي هي الصنعة البارعة التي أشار إليها أستاذ السكاكي:

– 10 –

عبدالقادر الجرجاني، وقرر أنها (الصنعة البارعة) تستدعي جودة القريحة، والحذق الذي يلطف ويدق في أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربقة، ويعتقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشيكة، ولا شَرَفُتْ صنعةُ، ولا ذُكِر بالفضيلة عمل إلا لكونهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر، ونفاذ الخاطر إلى مالا يحتاج إلى غيرهما، ويحتكمان على من زاولهما، والطالب لهما في هذا المعنى ما لا يحكم ما عداهما ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد (الائتلاف في المختلفات)[25].

فالتشبيه كما يراه عبدالقاهر الجرجاني يحتاج إلى خيال الصنعة والذي أشار كولردج في سيرته الأدبية والذي يطلق عليه الخيال الشاني، أو الثانوي[26]، وهذه الصنعة لها أصولها، ولذا يجب على الصانع أن يتمثله، ويصقلها وكثفها عبدالقاهر في هذه الأمور:

(أ) – القريحة القوية: وهي الأداة الأولى والأساسية، بل هي الآلة (الدينامية) المهمة، والتي يجب ان يتأكد الصانع من قوتها أولاً.

(ب) - الحذق والمهارة: ومصطلح «الحذق» الذي اختاره عبد القاهر الجرجاني وارتباطه بالتشبيه وصناعته «مصطلح» إبداعي خاص يحتاج إلى جهد كبير ودربة واعية تحتاج إلى صقل واع، حيث تجتمع الملكة بالدراية مع صبر التمرس للوصول إلى مهارة الحذقً.

فالصورة التشبيهية التي أرادها عبدالقاهر ليست عقد مقارنة بفعل المقدرة الأولية والساذجة، فهو أمر يستطيع كل إنسان إجادته، ولكن الحذق ولطافة المهارة لا تتأتَّى إلا من عقد مقارنات بفعل المقدرة الحاذقة وبراعتها، والتي تستطيع أن تجمع بين أطراف المتافرات المتباينات، وهذا الحذق من هذه الزاوية يُعد تقنية بلاغية بارعة لا تتحقق بدون أمور إبداعية تلزم الحذق مثل الدقة والتنظيم الإبداعي»[27].

وبهذا القول الدقيق المميز يلتقي عبد القاهر الجرجاني مع ابن وهب في التركيز على أمور البراعة والبلاغة، كما يلتقي مع نظرة علم النفس الحديثة في التنظيم والدقة.

- 3 -

وتمتد الأهمية القصوى للتشبيه حتى يُعد أهم أوعية الشعرية، تلك الأوعية التي تصب فيها معارفهم ونشاطهم، فالشعر ديوان العرب، والتشبيه وعاء الشعر، وهو لذلك مقتل من مقاتل البلاغة، كما يقول ابن حمزة العلوي[28]. وكثيراً ما يرتبط الفن التشبيهي عند العرب بفكرة أو رؤية المحاكاة الأفلاطونية، لكن أفلاطون - نفسه - نظر إلى المحاكاة نظرة سلبية، «ولكن العرب خالفوه في الحكم الفني والجمالي على هذه المحاكاة»[29]. وقد اهتم العرب بالجانب الإدراكي للتشبيه، حيث وظائف الحواس والتركيز عليها من حيث تعدد زوايا إدراك المعارف المتولدة من طبيعة الوعاء الفني المحتوي لما يدرك من هذه المعارف، ولهذا يقول ابن طباطبا العلوي: «واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحِكَم ما أحاطت به معرفته،

وأدركت عيانها، ومرت به تجاربها، وهم أهل وبر: صُحُونهم البوادي وسقوفهم السماء، وليست تعد أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها، من شتاء وربيع وصيف وخريف من ماء، وهواء، ونار، خيل، ونبات، وحيوان، وجماد، وناطق، وصامت، ومتحرك، وكل متولد في وقت نشوئه، وفي حل نموّه إلى انتهائه»[30].

وبداية قول ابن طباطبا – هنا – يؤكد تنوع المعارف التي يحتويها التشبيه بتكوينه، حيث يشير أولاً إلى أهمية خاصة من المعارف من الأوصاف والتشبيهات والحكم، وهذا دال على شرف التشبيه كذلك وشرف مكانته من جهة احتوائه على الخبرة العربية المعرفية وأهمها الحكم المتولدة من خبرات العربي وجهوده الثقافية وترتبط العملية الإدراكية بالمستويات المختلفة بوظيفة التشبيه كما ترتبط بمعيار التلقي نفسه، وذلك لطبيعة حركة هذا التلقي والكيفية التي تتوالى بها مكونات الحركة، وذلك لطبيعة إدراك العين أو الأذن، «فعلى وقوع العين على الكلمات تحدث أحداث نفسية متوالية، كأنها سيل متدفق تجري موجاته بعضها من وراء بعض»[31].

إنها إشارة إلى مكانته الشعرية البارزة بين الناس، ولكنّ الشاعر لا يقف عند هذا الربط الثنائي بين المشبه (أنا)، والمشبه به (الطائر الصدّاح) وإنما يشرح الصوت ليأخذ معنى آخر، لتأخذ هذا المعنى العكسي من حيث السكوت، وعدم القول، فقد أخرسه الألم: فبدلاً من الانطلاق بهذا الصوت الجميل الذي يجب أن يكون نتيجة للربط بين الذات (أنا) وبين الصفة الصّداح (الطائر الصداح)، فإن حمزة شحاتة يحدث هذا الانكسار المتعمد لتأخذ دلالات الصورة مسرى عكسي تماماً، نرى هذا التحول الذي كثيراً ما كان الشاعر يشير إليه، وهو جزء من فلسفة حياته كلها[32] ولا يترك الشاعر هذه الصورة التشبيهية وإنما يضيف امتداداً آخر لها، حيث يضيف صورة تشبيهية جزئية أخرى عندما يعود برؤيته إلى إظهار الثنائية الضدية والتي تشكل ظاهرة واعية عنده، فبعد الارتجال والتدفق الشعري، والذي يراه في صورة أخرى (كالعارض المتدفق) مثل المطر الشديد، وهنا نرى الاهتمام

بالصورة التراثية بإيحاءاتها المتعددة، وهو بذلك يضغط على فكرة الانتقال (السكوت) فجاءت الصورة الثانية مظهرة حالة الانتقال، وبالتالي تكشف حال الشاعر وهو في صمته الذي يشبه صمت الليل ، كما يرى نفسه بعد ذلك.

التشبيه والمعادلة الرياضية:

ويصنع حمزة شحاتة تناظراً تشبيهيا شبيها بالمعادلة الرياضية، حيث يصنعها من طرفين فيهما التماثل فيقول في ذلك في مقطوعته لولا[33]:

والعيش نُهبة ناهب متحيف كالعيش مطلب راغب متعفِّف

والجدُّ وثبة غارم متعسف كالحب حيلة سالكٍ متلطَّف

قال الشاعر هنا وكما تقول (سبيرجن) له قدرة خاصة على إدراك المتشابهات الخفية[34].

وحمزة شحاتة في البيتين يصنع معادلة دقيقة تقوم على دقة استخدام الأسلوب .

فالعيش في كونه نهبة ناهب + الحيف والظلم

يتساوى مع العيش العيش في حالة كونه مطلب مهم للراغب المتعفف ونلاحظ هنا اعتماد حمزة شحانة على الجوانب التركيبية بأبعادها ورؤاها، بالإضافة إلى الاهتمام بطبيعة المشتقات، فنرى: *ناهب + متحيِّف = راغب متعفِّف*.

وهذه المعادلة التي تسوِّي بين العيش في الحالتين جاءت من موقف الشاعر النفسي، ومن موقفه أيضاً في معايشة أمور الحياة بخيرته بجانب المعاناة، التي عايشها، ولهذا فإنه ينظر إلى طبيعة تحول الحياة الاجتماعية هنا، كما يشير في مقاله الرائع (*الرجولة عماد الخلق الفاضل*)، حيث يلمح إلى آفات المجتمع، والتي قد تفشت لدرجة أنها أصبحت أموراً مقراً بها، فقد

أصبح الكذب، وما ولّد من رذائل المكر والخداع والمداهنة والتصنّع والمداورة، والرياء، قانون الحياة الاجتماعية[35]، وتأتي المعادلة الثانية والمتصلة بالمعادلة السابقة حيث نرى التساوي بين الجانبين، أقصد الشطرين.

فالجد في حال كونه وثبة غارم متعسف = الحب حيلة سالك متلطّف

إنه يقرن بين الجد في حالة التعسف وبين الحب كحيلة تسلك بلطف. ولكن لماذا الاجتماع بين الجد والحب حيث نرى ركني التشبيه في شكلهما الواضح؟؟ الإجابة على هذا السؤال تسوّي بين الجهد المبذول في حالة الجد بالقوة والتعسف وبين الحب والاعتماد على الحيلة بكل صفاتها.

وهذه التسوية جاءت ، كما أشرنا وفق هذا الخلل الاجتماعي والذي اعترى القيم وهزها، فهذا أمر قد أرق حمزة أرقا شديداً، وكان سبباً من أسباب العزلة التي اختارها بعد أن كان كائناً اجتماعياً له حضوره في كل مجال.

وبهذه المعادلات التشبيهية يصنع حمزة شحاتة أوعية يصب فيها رؤية، ولكن هذه الأوعية تصاغ بالفعل النفسي أي أن الوجدان هو الصائغ للأشكال التركيبية، حيث الصراع الحادث بين الشعور واللغة لتشكل اللغة الرؤية وتصب في أوعية التكوين[36].

والشاعر كما يقول (عز الدين إسماعيل)، يشكل هذه المشاهد التصويرية ويلونها بمشاعره. فقد لوَّن حمزة شحاتة هذه المعادلة بمشاعره[37]، ولكنها المشاعر التي تدفعها قوى الثقافة وتدفعها كذلك قوى التعدد المعرفي، حيث تتكون المعادلات المعرفية كنوع من أشكال التكوين الأسلوبي للشاعر فقد أخذ على عاتقه العناية بالتوسع في شتى مجالات القول ولهذا كانت فلسفته النابعة من طبيعة حركية التفاعل بين معارف شتى مزجها مزجا رائعاً.

إنه يريد أن يطبق قوله لابنته شيرين بأن كل شيء ممكن وحادث كل شيء موجود في متناول اليد والنظر[38].

الصورة والنمو:

وتنمو الصورة التشبيهية عند الأديب البارع حمزة شحاتة فتمتد إلى مساحات أخرى إلى رؤية جمالية أو إلى هذا الموقف الخاص من الجمال ومكمن وجوده من زاوية الرؤية الفلسفية التي وعاها الشاعر. ففي قصيدة لما أهواك ؟؟ حيث يطرح التساؤل الخاص والذي يكثفه العنوان (لما أهواك) وتكون الإجابة شارحة الجمال والحسن، حيث تصب هذه الإجابة في أوعية التشبيه قائلاً[39]:

أم بحسن والحسن في البرعم المكم ـــوم لطف يسرى، وروح يرف
وهو في مولد الربيع حياة تتصبى وفتنة تستخف
وهو في لفتة الخريف وداعٌ ودموع ثرارةٌ، ما يخف
وهو في عزلة الشتاء انقباض وصموت، يعدي المشاعر، وخف

إن رؤية حمزة شحاتة للجمال تقوم على الجوانب الروحية، وليس الجمال هو هذا الشكل المادي بأبعاده المثيرة فإدامة النظر إلى صورة جميلة يفقدها شيئا من تأثيرها، فإذا تجدد إليها النظر وارتوى من الحسن فقدت قدرتها على التأثير، وإنك لتلقى المنظر يلقاك بألف معنى أول ما تلقاه، فماتزال نفسك دائبة في تحليل معانيه حتى تنتهي بها إلى الإصفاء والإفلاس[40]، وها هو الفيلسوف الجمالي حمزة شحاتة يشرح لنا في هذه الصورة التشبيهية (أقصد) في هذه اللوحة التشبيهية المتعددة العناصر والأطراف.

يبدأ حمزة شحاته بداية تشبيهية منظمة حيث يرى الجمال، شارحاً له،

فالحسن في البرعم المكموم لطف، وهذا اللطف يسري، ولا نعرف كيف يسري هذا اللطف، وإنما شحاتة (فيلسوف الجمال) يشعر به برؤية جمالية خاصة، ثم يأتي التشبيه الآخر للحسن (وهو روح ترف).

ونلاحظ في هذه الصورة التشبيهية المزدوجة.

(1) الحسن =

مشبه في البراعم = لطف (يسرى)

= جملة صفة للطف لفعل مضارع

(2) الحسن = مشبه به

في البراعم - (روح) (يرف)

جملة صفة لفعل مضارع

لقد رسم حمزة شحاتة الصورة التشبيهيه للحسن بميزان الحسن الدقيق والقائم على مراعاة (جوانب السيميترية) التعبيرية.

فقد لاحظ شحاتة التكوين اللغوي الدقيق، فجاء الأسلوب جانبا تطبيقيا للرؤية عنده، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فقد اعتمد حمزة شحاتة على لطافة التعبير فجاء بالفعل المضارع:

مع اللطف = يسري ومع الروح = يرف.

إنه موقفه المعلن من الجمال الروحي الذي لا يضيع لمجرد إدامة النظر كما يحدث في الجمال المادي، حيث يتوقف، أو بتوقف النظر وصدمته بإزالة الجمال، وذهابه، وذلك بفعل التعود، والذي يحيل الجمال إلى شكل من الأشكال المألوفة، بل من الأشكال - ربما تكون - بالية.

وفي هذا التشبيه المتلاحق في تلك المقطوعة المتواترة يصنع حمزة شحاتة ثقافة الجمال فهي في (الحسن:

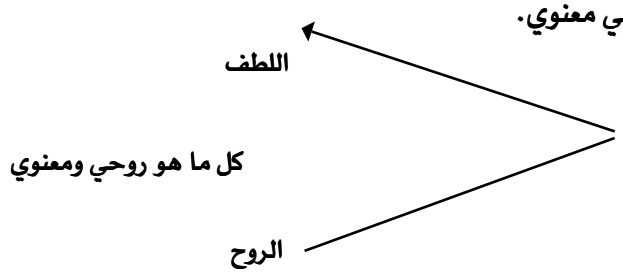
في مولد الربيع = حياة = حركة الربيع وحياة

مشبه مشبه به التحول في اللون

هذه الحياة تتصبّى، أي تصبح صبية بعد خمول وذبول، أي جمال التحول وهو (الحسن) في مولد الربيع أيضاً فتنة تستخف:

المشبه = الرائي لها

وحتى في الخريف نرى حمزة شحاتة ينظر إلى الجمال من زاويته الخاصة، الزاوية الروحية اللطيفة، ضلعاها اللطف والروح واتجاهها نحو كل ما هو روحي معنوي.



زاوية الرؤية الجمالية عند حمزة شحاتة

إن الجمال يتشكل في كل شيء بأبعاده الروحية ففي الخريف ترى الحسن كما يرى – شحاتة نفسه يتمثل في الوداع ودموع ثرارة. لقد حوّل هذه اللحظة لحظة الوداع الشتوي بين الأشياء إلى كل ما هو جميل، فإن الوداع نفسه يكون في الحسن الروحي ثم ترى الجمال الناتج من عزلة الشتاء فهو انقباض، وصموت الحسن انقباض، وصمت شديد ، فالانقباض حالة شعورية انتيابية للإنسان بمؤثر عاطفي خاص، أو كما يقول علماء النفس تأتي بفعل المثير الذي يولد حيثيات الحسن وعناصره في نفس المتلقي، وبذلك يكون أفقه لتلقي الجمال من زوايا متعددة.

ولا تقف الرؤية الروحية اللطيفة للحسن في شكله التشبيهي عند هذه الأبعاد، ولكنها تنداح في دائرة أكبر، في دائرة متسعة، فيضيف حمزة شحاتة عدة تشبيهات أخرى للجمال (الحسن) معتمداً على ضمير الغائب (هو) كركن مهم (المشبه) يقول[41]:

وهـو فـي وقـدة الظـهيـرة شـكـوى مـرهـق ضـاق بـالـظـهـيـرة ذرعـاً
وهـو فـي هـمـسـة الجـداول لحـنٌ طـاب فـي سـمـع الـطـبـيـعـة وقـعـاً
وهـو فـي ملـتقـى الـزهـور حـديث لـم تـضـيـع لـه الـنـسـائـم رجـعـا
وهـو فـي الأرض والـسـمـاء جـمـال يـتـفـشـى هـوى ويـشـاب لمـعـا

وهـذه اللـوحة الجمـاليـة أو اللـوحـة التـشـبـيـهيـة الـراسـمـة للحسـن فـي صورتـه التشـبيهية المتعددة تنضم إلى رؤى شـحاتة فـي الجمال بشـكل فلسـفي مميز..

ومن العجيب أن ترى الـشاعر الفيلسوف حمزة شحاتة يطبق هنا رؤيته الاعتقادية الثقـافية لمفهوم الجمال والحسن، حيث يقول، إن الأذواق متى ألفت أن تصيب لذتها من جمال محدود، تألف بعد ألفته، واستصفاء معانية، إلى ما يكمن وراء حدود الظـاهرة، وإلى ما يقودها بعيداً عـن هذه الحدود، على وفاق يصيبـهـا مـن سـعـة الـتـخـيل[42] «إن الحسـن والجمـال يكـمـنـان فـي الحـركـة المتجددة، وليس فـي موقف ثـابت مـهما كـانت نسب جـماله، ولـهذا كـان التـعدد فـي هـذه الـلـوحـه، واقـتـران الحـسـن فـي كل مـرة بنـوع جـديـد مـن الإحسـاس الـرهـيـف حتـى فـي الـظـهـيـرة وراعـهـا هـذا الجـمـال، جـمـال المـعـاناة، بـين الـلـذة والألم: مـعاناة الحرارة الـتي يراها حـمزة نمطاً جمالياً فـريداً لا يراه غيـره في هـذا الوقـت، بـل إنهـا زاويـة خاصـة لا يمكـن لأحـد أن يراهـا إلا مـن أوتي حس حمزة شحاتة نفسه.

الحسن (فـي وقدة الظهيرة) شكوى مُرْهق

مشبه مشبه به

ضاق بالظهيرة ذرعا

فالـنفور من الـظهيرة والـضجر منـها عنـد هذا العانـي جمال (حسـن) له تكوينـه الخاص، إنـه يرى أن كل مظـهر مـن مظـاهـر الحـياة إنمـا هو مـهمـا كان صورة من صور الحياة خصوصها وعمومها[43].

وكل مظهر من المظاهر الناتجة من تداخل جمالي أو معاناة إنسانية هو حسن خاص لأن الإنسان يعانيه، ثم بعد ذلك ينتصر عليه بعامل الصبر، هذا الصبر الذي اعتبره شحاتة قوة حضارية إنسانية خاصة.

وينجح حمزة شحاتة في عمل امتداد للصور التشبيهية للحسن بين الثنائيات الضدية، الأمر الذي كان له ولع به كبير، فنرى بعد ذلك رسم الحسن والجمال بصورة تشبيهية أخرى تأتي من همسة الجداول بعد هجير ووقدة الظهيرة، وبذلك ينتقل (شحاتة) من قيظ النار في زمن الشدة الحرارية، حيث قصديه المؤلف، كما يقول (دي بو رانت) في ذلك، هذه القصدية الدافعة لرسم (الوعاء الأسلوبي) ونقصد به الوعاء التشبيهي بركنيه المشبه، والمشبه به.

فالحسن لحن جميل يراه في همسة الجداول، وهذا اللحن تستمتع به الطبيعة في وقعه وحركته. فلقد جمع الشاعر بين التشبيه وحركة الاستعارة، وذلك لإحداث نشاط خيالي ثري، حيث يقول معدداً لرؤية الحسن، الأمر الدال على اهتمامه الخاص به باعتباره موضوعاً ثقافيا وفلسفياً هو لبّ العملية الإبداعية[44] فقول:

وهو في وقدة الظهيرة شكوى مرهق ضاق بالظهيرة ذرعاً

إن الحسن = هنا = المعاناة. كما رأينا معاناة المرهق وليست شكوى الإنسان الذي لم تثقله الحياة بثقلها، ومن هنا نرى الرمزية الخاصة من استخدام الزمن (وقت الظهيرة)، حيث الإشارة إلى طبيعة النصب التي يعانيه الإنسان المجاهد في عيشه، ثم نرى التركيز على ثقل الكاهل المرهق الذي أثقلته طبيعة الحال، وكأننا هنا أمام شخص حمزة شحاتة نفسه في صراعه مع الحياة، ومع كل هذا يرى في ذلك حسناً ووجوداً لذاته لتحقيق الذات وتوكيدها، ووسط هذه الأمور نراه يلمح الجمال في صورته الحالمة، حيث ينتقل من الظهيرة ووقدها إلى الجداول ليستظل فيها من حرارة المعاناة التي تشمل حياته.

ومن اللافت للانتباه هذه النقلة السريعة بين الهجير وهمسة الجداول إنها الرؤية التي تمثل الخروج من النمط الصعب بحثاً عن النمط المراد، وبذلك يكثف شحاتة الرمز بين رؤية الهجير ورؤية همسة الجداول.

الحسن في ← وقدة الهجير
← همسة الجداول

فالانتقال من الضد إلى الضد من الهجير وجماله (كما يرى الشاعر) إلى المهمة الموجودة في الجداول واستنباطاً ما فيها من الحسن له قوة الجمال في السمع، ولكن من الذي يسمع هذه المهمة إنها الطبيعة في صورتها التشخيصية، وتمتد الصورة التشبيهية التشخيصية للحسن في شكل ثنائي يتولد من شكل ثنائي آخر فالحسن[45].

وهو في ملتقى الزهور حديث لم تضيع له النسائم رجعا
وهو في الأرض والسماء جمال يتفشى هوى، وينساب لمعاً

هذه الرؤية التي ينتقل إليها الشاعر هي رؤية تأملية يأملها حمزة شحاتة، ولذلك صب إحساسه في هذا الهمس وفي هذه اللغة الزهرية أو في هذا الحديث الذي لا يسمعه إلا النسائم وهي تمر على الزهور، فتنقل هذا الهمس وتنشره، ولكن الشاعر يتلقّف هذه الهمسات ليحولها إلى رؤية للحسن في فلسفة اعتادها، يهرب إليها، ولهذا يقول في نفس القصيدة[46].

حال حسن الحياة والنور في عيـ ـني فنفسي تهيم في ديجوري
وأراني مستروح النسمة الحيـ ـرى وجدواك لي كجدوى الحيرى

لقد تحول حسن الحياة وتحول (أيضاً) نورها في عين الشاعر فالحسن يراه قبحاً وكآبة، والنور هو ذلك الديجور بعد تحوله، ولهذا ذهب يستروح النسمة الحيرى حيث تتجسد الاستعارة بصبغة النسمة (الحيرى)، وهذه النسمة دلالة على حيرة الشاعر نفسه.

يستروح النسمة الحيرى ← الشاعر حائر

لا يرى إلا هذه الصفة ← أمامه

صورة تشخيصية فيها مشابهة دلالية تعكس ما في ذات الشاعر

إنه يطلب الراحة في نسمة هي ذاتها حيري تبحث عما يفتقده الشاعر في نفسه. وهو بهذه الصورة يصنع مفارقة فلسفية خاصة محققاً قول الشاعر القديم:

المستجير بعمرو عند شدته كالمستجير من الرمضاء بالنار

وينهي الشاعر معاناة الاستجارة بالحيارى، فيقول:

«*وجدواك لي كجدوى الهجير*». فالشاعر يعود مرة أخرى للهجير الذي يعانيه ، والذي يستخلص منه – رغم هذا – الحسن في شكل آخر لا يراه غيره أنه هجير الحياة عنده.

فهو يريد القول مؤكداً بأنه يستعذب حياته بهذه المعاناة (*فالهجير قسوة الحياة*)، تلك القسوة التي تشتد مع كرّ الأيام والليالي.

ومن هذا المنطلق، أو من خلال هذه الزاوية، نرى حمزة شحاتة قد أوقعنا في رمز مراوغ يريده، ولكنه يستعصي على المتلقي أن يستخلصه إلا بعد لأي وجهد كبيرين. فرمز (الحب والحبيب) في الصورة التي يرسمها تخرج عن رؤية الحبيب المعروف، وتذهب إلى آفاق لرؤية ذاتية ولأن الحبيب ليس هذا الكائن المادي فإنه طرح تساؤلات عديدة، وهذه التساؤلات لا تجد جوابا إلا النفي، وعدم الرضاء فيضطر الشاعر أن يعيش مع شقاء عقله مردداً قول أبي الطيب المتنبي:

ذو العقل يشقي في النعيم بعقله وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم

فنرى موقفه الذي ينفي فيه كل صور الحسن التي ترى أو تشاهد في شكل سهل ومباشر فيقول[47]:

لست أهواك لا هويتك للحسن فهل فيك غير حسن عليل؟؟
لا ولا للشباب، والعمر الغض فعمر الشباب غير طويل
لا ولا للشعور، ولمحة الحسن هما فيك مثل رسم محيل
ومجال الحياة أحفل بالحسن ولكنه شقاء العقول

إن حمزة شحاتة يعرض رؤى فلسفة الجمال الخاصة عنده حيث يطرح النفي لست أهواك، ثم يمتد النفي بنفي آخر لا هوتيك للحسن، وذلك لأن هناك تعليلاً فحسنها مثل الحسن العليل، فهو لا يرى فيها غير ذلك الجمال البالي المريض، وهو في نظر شحاتة الجمال المادي الذي يرفضه لأنه يستحيل بعد ذلك إلى قبح بفعل عادة المعايشة، فينقلب الحسن البراق إلى حسن عليل، وهنا يرتكز الشاعر على صورة ازدواجية تشبيهية فحسنها مثل الجمال المريض وهذا الوصف: وصف الجمال بالعلة والمرض لا يكون إلا من عالم في فلسفة الجمال نفسها، هذا من جهة، كما لا يحدث إلا من شاعر جمع هذه الثقافة الجمالية وأصَّل بها رؤيته الإبداعية من جهة أخرى.

لقد صور لنا (حمزة شحاتة) شكل الحب المادي عند المحبوبة، المتخيلة، والرمزية بمثل شكل حب وحسن مريض فحقل المشبه به يعد حقلاً نادراً، والربط بين المرض والحسن يولد دلالات يتعدد المعنى عندها، كما تنكسر زوايا الرؤية أمامها، وبجانب ذلك التشبيه تأتي الصورة التشخيصية، حيث تجمع الصدفة الواحدة كما يقول (عبدالقاهر الجرجاني) عدة صدفات جديدة في داخلها، فترى هذا التشبيه المكثف (الاستعارة) تتولد أيضاً في وصف الحسن بالعلة والمرض.

وانطلاقاً من تلك الرؤية التصويرية والتي هي بمثابة وعاءً فكريا ثقافياً، فإن الشاعر يكثف لاءات الرفض لمفهوم الحسن في أشكال المادية، حتى وإن بدا واضحاً كرؤية استقرت في أعماق الآخرين، فيقول بأنه يرفض هواها، لأنه ليس هناك حسن يدعوه لذلك، فالشباب والعمر الغض سرعان

ما يحولان فالشباب عمره قصير وكر الليالي والأيام كفيلة بذهابه وبإزالته، بل وضياعه.

ثم يذهب حمزة شحاتة إلى موطن آخر (مادي) للحسن مخاطباً المحبوب الذي يتخيله - بالطبع - بأنه لا يحبه للشعور، أو للمحة حسن تبدو منه لأن ذلك مثل الرسم الباهت، وهنا تظهر صورة تشبيهية لها خصوصية توليد دلالات الموقف الفلسفي للشاعر من الحسن أو الشعور، فالشعور بالجمال الشكلي كما يرى حمزة شحاتة يتحول بفعل الوقت ويبهت بعد إدامة النظر للشيء الجميل، و بالتالي فإن لفتة الحسن الظاهر أولاً سرعان ما تتحول كذلك إلى عكس رؤيتها ذاتها، ومن هذه الزاوية المشكلة لأفق الرؤية عند شحاتة خرجت الصورة التشبيهية الرابطة بين الشعور ولمحة الحسن وبين الرسم (الطلل) الباهت أو المحيل، كما يقول شحاتة.

إن الحسن المادي طلل بال كان به حياة ثم ذهبت هذه الحياة وتركته قاعاً صفصفاً. وبربط الحسن والشعور بالرسم المحيل تتولد دلالات التغير ودلالات أثر عوامل التعرية على المكان، كما يعبر هذا التصوير عن حتمية الإحالة القادمة للمكان لا محالة في ذلك مطلقاً.

إن الشاعر يرى الحسن بناء على حركية التشبيه السابقة (صراعاً في الحياة)، فالحسن في متطلبات الحياة بشقائها. ثم يكثف هذه الرؤية فيجعل الحسن شقاء العقول نفسها. إنها نظرة فيلسوف العقل والفكر ولهذا كان جهد الرؤية، وجهد الفعل والحسن والجمال ويستمر اهتمام حمزة شحاتة برسم اللوحات التشبيهية المتناظرة ومن خلال هذا التكوين الجمالي التشبيهي نرى الشاعر يعقد الصور التناظرية فترى التشابهات والموازنات غير المباشرة بين أمر أو أمور و بين أخرى.

ومن أهم اللوحات التناظرية التي صنعها، أو شكلها الفنان الشاعر حمزة شحاتة لوحة تعبر عن وحدته و تطليقه - كما يقول - لأسباب الحياة ووجودها، فيلجأ إلى المحبوب تعويضاً عن هذه الوحدة التي فرضها على

نفسه كنوع عقابي ذاتي، كما يقول عبدالله الغذامي[48] ولذلك فإنه يلجأ إلى المعادل الوجودي له فيغوص في أعماق نفسه سابحاً في انفعالاته الذاتية جاعلاً من الروح رؤى له يقول[49]:

أهواك تمنحني الرضا أو تبخل أنا في هواك القانت المتبتل
طلقت أسباب الحياة وعفتها حتى استباني وجهك المتهلل
وظمئت لا تروي المباهج مهجتي حتى بدا من ناظريك المنهل
نشوان ريان المطالب فائضاً أملاً، وأنت المنعم المتفضل

الصورة في هذه اللوحة عبارة عن صورة ذهنية كما يقول ريتشاردز[50] «إن ما يعطي الصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها لحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس.

وانطلاقاً من هذا القول فإننا نرى أن هذه الصورة التي يرسمها حمزة شحاتة بريشة قلبه و شعوره هي - في المقام الأول - صورة ذهنية تقوم على المشابهة المعبرة عن الجوانب التعويضية الدالة على المعاناة.

فالشاعر في تلك اللوحة الوجدانية - يحاول استدعاء شكلاً تشبيهياً أو شكلا مشابها لتوعية الخلاص الذي يتخيله وفيبدأ اللوحة بهذه الرؤية الدالة على الثبات في الهوى تجاه الآخر. سواء أعطى هذا المحبوب الرضا له أو بخل به ولهذا نرى الصورة التشبيهية المسيطرة على حركة اللوحة كلها في تراكيبها بعد ذلك. إنها الصورة المولدة لدلالات روحية فيقول أنا في هواك «القانت المتبتل».

والشاعر بهذا الاقتران التشبيهي الروحي يحلق بالصورة إلى آفاق الرمز البعيد ونراجع أنفسنا في صورة المحبوب هذا ونتساءل مع القارئ ياترى من هو؟؟ ولأننا نعلم - تماماً - أن شحاتة لا يلجأ إلى هذا السياق الروحي، وإضفاء القدسية على المحبوب إلا لبعد دلالي عميق بناءً على طبيعة رؤيته وقوة ثقافة امتلكها هذا الشاعر وعرف بها في ميدان المعرفة كلها.

لقد رأينا أن شحاتة له فلسفة جمالية روحية تجريبية للحياة بكل نشاطها، ولذا فإننا يجب أن نؤول صورته في قوله «وأنا في هواك القانت المتبتل» من حيث شبه نفسه بمن يقنت بل ويتبتل هي صورة لمحبوب روحي، ومن هنا تخرج الرؤية المادية مطلقاً، لأنه لا يعتقد - كما رأينا - في الجمال الشكلي الذي يذهب ويحول ويصبح رسما ضعيفاً بمجرد إدامة النظر إليه.

إن هذه الصورة تعد مقاربة ذهنيه روحية تشابهية حيث يأتي التسامي الروحي بكل أبعاده.

واستخدام الفعل المضارع (أهواك) دليل على استمرارية وتجديد هذا الهوى الروحي، بل ويمكنه من نفسه وسيطرته عليها سيطرة شاملة، فالمشابهة جاءت من رمزية المحبوب الروحي ورغبة حمزة وإيمانه القوي بالحس الروحي كذلك وهنا تأتي المشاركة وهي كما يقول حازم القرطاجني «اتحاد النوع» والمشابهة اتحاد في الكيف، والمساواة اتحاد في الكم والموازاة اتحاد في الوضع، والمطابقة اتحاد في الأطراف»[51].

فحمزة شحاتة يصنع المشابهة الروحية للمحبوب الذي يراه في عالم غير مادي فالحب هنا موازاة لحياة يسعى إليها حياة المثال في عالم المثل والتبتل والعبادة ولهذا فإنه يقول:

طلقت أسباب الحياة حتى استباني وجهك المتهلل

هنا نرى كيف صمم (شحاتة) على تطليق كل الأسباب المادية ليدخل في مشابهة و موازاة للحبيب الروحي، فنرى الوجه المتهلل باعتباره صورة مقاربة للحب وللأمل و للوجود بل والتحول من حال إلى حال. وبذلك يصنع شاعرنا قناعاً تشبيهياً جميلاً يجسد رؤيته لمفهوم الجميل في تفاعلات روحية تشبع وتروي هذا الظمأ الروحي، وهذا التطلع للرّي من مناهل ناظري الحبيب:

وظمئت لا تروي المباهج مهجتي حتى بدا من ناظريك المنهل

وتأتي الصورة التشبيهية المكثفة (بمصطلح عبدالقاهر الجرجاني) حيث تشكل بداية في قوله (ظمئت) والظمأ هنا ليس بالطبع ظمئاً مادياً للماء، ولكنه ظمأ للمثال، للروح، وهو ظمأ شعر به قبل رؤية الحبيب الروحي فهو ظمأ غير ما يشعر به الذي يحتاج للماء في شكله المادي.

ولقد شرح (شحاتة) طبيعة الظمأ، فكل المباهج – مهما كانت و تعددت – لا تروي هذا الظمأ نفسه، لا تروي مهجته (*لا تروي المباهج مهجتي*).

لقد تكونت الاستعارة في تلك الجملة السابقة ليضعنا الشاعر أمام حيرة الرمز، بل يضعنا في محاولة اللحاق بأطراف رمزه المراوغ هذا، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الوجه المتهلل، والذي اهتم به شحاتة كمنقذ له مما هو فيه من متاعب مادية نراه صورة قناعيه مقصودة عند الشاعر، ولهذا تختفي الرؤية التشبيهية وراء هذا القناع الوصفي.

وتنداح الصورة المتشابهة أوالتشابهية في هذه اللوحة و التي نستطيع وصفها بالصورة الروحية فتصنع هذه الصورة (التشابهية) دائرة متسعة لتشمل الصورة الاستعارية في كثافتها (الدلالية) والتي تأتي في قوله (لا تروي المباهج مهجتي) فيضعنا الشاعر في حالة من القياس التشبيهي كما يقول الإمام (عبد القاهر الجرجاني)[52].

والقياس يحتاج إلى إعمال الأذهان والأفهام والعقول وكل ذلك النشاط نراه يتجمع لدى قارئ وشارح لهذه الصورة الاستعارية.

البعد الثاني نمط جاد

– 1 –

في هذا البعد سنتناول بالدرس التشابهي نمطاً جاداً عند حمزة حيث تم اختيار قصيدته المعروفة الليل والشاعر.

إن حمزة شحاتة في هذه القصيدة يتخاطب مع الليل حيث المعاناة، ولهذا فقد اعتبر الشاعر الليل نموذجاً جاداً له. وتمتاز هذه القصيدة بأن الشاعر قد رقمها إلى لوحات متماسكة مع بعضها وهذا الترقيم (مصطلح استخدمه شكري عياد) قد صنع مقاربات تشكيلية تقوم على خاصية بناء مميزة من حيث تلاحق الصور وتتابعها.

ولقد قدم الشاعر بنفسه لهذه القصيدة، ونرى في هذا التقديم رؤيته الخاصة لاندماج الذات مع عناصر الكون يقول حمزة (مبدأ النزاع بين الخير والشر قديم دائم، ما تهدأ ناره وهذه خواطر و نظرات شتى في الليل تمثل صورة من صور الصراع بين حقائق النفس، وحقائق الدنيا - كما هي - وبين الواقع والواجب، فإذا أوشك العقل أن يزل قادته بصيرة الدين الثاقبة إلى الطمأنينة و الاستقرار»[53].

وتبدأ القصيدة انطلاقاً من هذا الامتزاج الذاتي بين الشاعر وبين الليل، فكانت هذه اللوحة[54]:

يا شاعر الكون وفنانه وعبقرياً صاغ ألحانه!
وعاشقاً أوطأه قلبه مخاطر الحب ونيرانه!
جافى الهوى لا خائباً عنده وإنما أنكر ميزانه
لم يسأم الحسن ولا وحيه ولا اجتوى الحب وأشجانه
لكنه والطهر مأموله عاف دناياه وأدرانه

إننا أمام إسقاط ذاتي حيث جعل الشاعر الليل بسكونه وسواده وهدوئه إنساناً يتشابه معه في صفاته المعروفة، إنها الصفات التي تشكل ملامح حمزة شحاتة نفسه والذي عرفه أصحابة بها من الوحدة والتفرد يقول عنه (*عبدالفتاح أبو مدين*) «أو لعل الأستاذ شحاتة لم تعرفه جيرانه ولم تعرف مكانته»[55].

إننا في هذه اللوحة أمام الليل الذي عاف دناياه وعاف دنايا الأمور

وهكذا عاش حمزة بعيداً وسئم الحياة والناس، وهنا نرى في اللوحة (المقدمة) أو المطلع تجريداً مقصوداً وواضحاً لليل باعتباره حمزة شحاتة نفسه بكل ما به من صراعات داخلية.

ولهذا نرى النداء الليلي، أي نداء الليل باعتباره شاعر الكون، وكذلك فنانه، وهل كان حمزة شحاتة غير ذلك؟؟ إنه الشاعر الفنان الأديب المثقف، وهو العبقري صائغ الألحان، إنها قدرات الشاعر التي لا يريد – في النهاية – أن تظهر لأحد مطلقاً.

ويلتقي شحاتة ممتزجاً مع الليل من حيث الصمت والسكون فالشاعر آثر هذا الصمت وعاش فيه والنداء بحرف (يا) له دلالاته التعبيرية، وذلك من جهة التشخيص وهو نداء تنبيهي كذلك للشاعر لبث الروح في صمته وسكوته، وكذلك لتذكيره بإنسانيته، وبأنه مازال يعيش حياً.

إن النداء تشخيص تجريدي و تنبيه ذاتي للشاعر ولكنه جاء موجهاً كالليل في شكل التعبير إنه مبدأ الحياة والشعور بالقوة رغم اعتزال الآخرين «وقد عرف شحاتة و تأثره بمذهب القوة عند نيتشه، وهو يمقت الضعف ويزدريه ويحاربه»[56].

وبرغم إزاحة شحاتة أو إسقاط ذاته، وصفاته العبقرية على هذا الشاعر الكوني (الليلي) فإننا نرى مع هذا النداء مزجا بين الذات والكون، وهذا أمر عرف عند الشاعر خليل مطران، وخاصة في قصيدته (المساء) وفي قوله:

وخواطري تبدو تجاه نواظري كلمى لدامية السحاب إزائي

فلقد مزج مطران بين ذاته والكون، أي بينه وبين هذا اللون الدامي الظاهر في السحاب ونهاية اليوم، وما لذلك من حركة دلالية يولدها مطران في القصيدة كلها.

وحذف الأداة يقرب حركة المقاربة بين الشاعر و بين الليل لدرجة الامتزاج فلا حاجة للأداة إذاً.

وحمزة شحاتة مولع بحركة النداء، وقد أشار عبدالله الغذامي إلى هذه الحركة عنده في قصيدة (غادة بولاق). وهي تعد كما يرى حركة تصعيد وتوسع في القصيدة[57].

الليل هذا عند شحاتة يدعونا إلى استدعاء الموقف التشابهي المماثل للمعاناة عند أبي فراس الحمداني والذي خاطب فيه ذاته في قصيدته الشهيرة ومطلعها:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهي عليك ولا أمر

حيث الاعتماد على التجريد - كذلك - فأبو فراس الحمداني يجرد من نفسه هذه الشخصية السائلة و التي تريد جوابا و لكنه جواب القوة (مثله في ذلك مثل حمزة شحاتة) فيقول:

بلى أنا مشتاق وعندي لوعة ولكن مثلي لا يذاع له سر

ويقول شحاتة في مقاربة شبيهة بهذا الموقف:

لم يسأم الحسن ولا وحيه ولا اجتوى الحب وأشجانه
لكنه والطهر مأموله عاف دناياه وأدرانه

فكلاهما لا يرى الدنايا في كرامته وإحساسه. وتأتي اللوحة الثالثة ولتمتد مع اللوحة الأولي، يقول مناديا الليل - كذلك - في حركة مكثفة:

يا صامتاً يشكو إلى نفسه آلام بلواه، وأحزانه
يرى ويصغي مطرقاً واعياً لا تخطئ الهمسة أرغانه
سهران - والعالم في حضنه غاف - يعق النوم أحضانه
هل غاب آسيه؟ وما خطبه؟ وهل أضل الأين ندمانه

وهذا النداء التنبيهي التشخيصي في بداية هذه اللوحة هو - أيضاً - نداء للشاعر نفسه، وبذلك تأتي مقاربة أخرى لصيقة العلاقة بين حمزة

شحاتة وبين الليل صاحب صفة الصمت. ولكن حمزة شحاتة يجعل الليل ينكفئ على ذاته (مثله أيضاً) وذلك بعد امتداد النداء بقوله يشكو إلى نفسه آلام بلواه، وأحزانه.

و بذلك تمتد الصورة المقاربة لتأخذ حيزها الترشيحي، فنرى إلى جانب الصورة الأولى التشخيصية المازحة، صورة أخرى تشخيصية عاملها التصويري الأساسي في قوله (يشكو) إلى نفسه.

وبذلك يتطابق الصفات بين المنادي (بكسر الدال) و بين المنادى (بفتح الدال).

إن حمزة شحاتة لا يرى غير الليل يبثه كل هذه الخواطر الإسقاطيه لأنه لا يريد لأحد الاطلاع على أسراره مطلقاً، ويرسم الشاعر بعد ذلك الكيفية الخاصة لحياته في سكون الليل الصامت من حيث المعايشة لكل شيء فتأتي في أفعال هي (يرى، يصغي، مطرقاً واعياً).

وتنتهي هذه اللوحة التشابهية برسم صورة تقاربية بينه وبين الليل، فكلاهما يعيش الوحدة ويعانيها ويعود الشاعر ليسلخ ذاته مرة أخرى من امتزاجها مع الليل ليعود في تفرد يجتر عذابه ويعانيه.

ولقد جعل شحاتة الليل (الكوني) وعاءً تشبيهيا ليصب فيه المعاناة ويصب فيه حركة الذات فكان هذا التعبير التشبيهي المجازي والكلام المجازي كما تقول (c. spurgeon) والذي يستخدمه الشاعر ساعات الانفعال بطريقة فطرية، يعد إفصاحاً لاشعورياً بدرجة كبيرة عن مشاعره،[58]، فالليل – هنا – إفصاح لا شعوري لشحاتة، إفصاح لنضال الشاعر مع نفسه، في وحدته.

وتأتي اللوحة التقاربية القادمة لتدل على الصراع بين الثنائية الضدية، فالليل رمز الغنى والجوى، وهو ظامئ في ذات الوقت، وما أقرب هذه الثنائية الضدية يقول الشاعر القديم ومقاربته:

أشد ما ألقاه من أمل الجوى قرب الحبيب وما إليه وصول

كالعيس في البيداء يقتلها الظما والماء فوق ظهورها محمول

ويقول شحاتة:

يا ليل يا رمز الغنى والجوى يا ظامئاً، جانب غدرانه
موردك الحافل يطفي الظما يغبط ورَّادُك جيرانه
وأنت تأباه؟ قيا للغنى يختار من دنياه قنعانه

فالمقاربة للشاعر القديم ظاهرة، ولكن شحاتة أوردها في شكل معاناة أخرى تنسحب على نفسه أيضاً.

ومن هذه المقاربة صنعت الصورة المفارقة الثنائية: فالليل رمز الغنى والجوى، ولكنه - رغم ذلك - ظامئ، مورده العذب يطفئ لهيب وظمأ الآخرين، وهو يحمل العلاج والداء، فلا اليد تمتد إلى الدواء وذلك لأنه بعيد المنال، إن هذه المقاربة تمثل شخصية (حمزة شحاتة نفسها) فهو قمة غنية ثرية العطاء، ولكنه في آن واحد يعاني الحرمان يعاني الإهمال والضياع والضياع.

وبذلك يتكرر هذا التجريد البلاغي عنده، حيث يساعده على حركية الجمال، وإمعانه في التصور، والبعد عن جانب المباشرة، كما يساعده (التجريد)، على إثراء حركة الرمز بأبعاده. ولا يقف شحاتة عند هذا الموقف في تلك القصيدة، وإنما هذا الصراع الضدي يلح عليه إلحاحاً شديداً في قصائده الأخرى فيقول في قصيدته إلى صديق[59]:

تحية المدلج ملَّ السُّرى وناء تحت الفلك الناكر
ظمآن، والرى مباح له يجيل فيه نظرة الناكر
طاوٍ، على وفرة مطعومه تحفزه إعراضة الساخر

وهنا نرى إلحاح الشاعر على الشعور بهذا الحرمان ، والذي اختاره هو بذاته حتى استعذب هذا الأمر.

ويوالي حمزة شحاتة رؤية التصويرية والتشابهية لليل فيراه فيلسوفاً زاهداً، قد أصغرت نفسه مناعم العيش وألوانه، فيسرع إلى منادراته أخرى يقوله[60]:

يا فيلسوفاً أصغرت نفسه مناعم العيش وألوانه
قد ساير الماضي وأحداثه فكره الآتي وبهتانه
ورافق الناس وأهواءهم فعاد واري القلب غصّانه
أنكر ما أنكر من شأنه حتى جفا الدنيا وخلانه

فقد أزاح حمزة شحاتة (في هذه اللوحة) صفته على الليل، نقصد صفته كفيلسوف، الفيلسوف الذي ساير الماضي وعرفه وثقفه بمصارفه المتنوعة، فكان موقفه من الآتي وبهتانه. وبذلك يصنع الشاعر صورة المقاربة الضدية بين الماضي والحاضر بين شعوره بالماضي، وبين إحساسه الخاص بالآتي وصفاته كذلك.

إن الدفع الضدي بين الماضي والحاضر يعد امتداداً للنظرة الفلسفية التي استقاها من نيتشه: صاحب الرؤية الضدية التدافعية المعروفة في فلسفته.

وعندما ربط الشاعر بين الليل والفيلسوف في شكل تجريدي ثري كذلك فإنه يكشف بهذا الربط مقاربة أخرى لتزيح الغطاء عن صفات جديدة تكمن في ذات الشاعر . فحركة الاستعارة هنا كما يقول صاحب كتاب metaphors we live by تأتي من الربط بين المشبه به وثقافاته المكتسبة منه[61].

إذاً فنحن بناء على هذا القول أمام ثقافة الليل، ولكنها ثقافة مضافة، أو معطاة لهذا الليل من قبل المنادي، وهو الشاعر نفسه، فهي مقاربة تشبيهية مرتجعة، أي هي مقاربة لتخرج إحساس الشاعر وتشكيله هذا الإحساس في شكل تصويري ولأن (المشبه) صاحب ثقافة فلسفية فقد كان شحاتة ذكياً في صنع الحوار الذي أعطاه لليل، حيث يريد صنع (دينامية) حية للصورة، هذا

من جهة ، ومن جهة أخرى، فإنه يريد كذلك – أن يستخرج مكنونات إضافية تنضم لما استخرجه في لوحات سابقة. وبذلك الفعل المقصود للشاعر فإن الصورة تمتد طولاً وعرضاً، حيث يتسع الوعاء المعرفي ، ويتسع حيز التكوين التشبيهي، إن الصورة هنا جراب ليس (للِخَرق)، كما يقول جان جال (لو سيركل) ولكنه جراب يحوي كل المتناقصات داخله[62].

وتنتهي هذه اللوحة المقطعية المتوالية والمتلاحقة مع اللوحات الأخرى، تنتهي بهذا السؤال الفلسفي الموجه من الشاعر نفسه إلى الليل، ولكنناعندما ننظر السؤال نرى أنفسنا أمام الشاعر نفسه ، والذي حار في صراعة فيقول عن الناس[63].

هل خبثوا، فالطين أصل لهم نعرف من الأفعال برهانه

وتتوالى اللوحات التشبيهية للمقاربة، فقد جعل حمزة شحاتة ليله آسيا يأسوا الجراح للناس ولكنه في ذات الوقت سقيم، وبذلك النظرة يتقارب في تشبيهه وتصويره مع الشاعر الذي قال:

يا أيها الرجل المعلم غيره هلاّ لنفسك كان ذا التعليمُ

تصف الدواء لذى السقام وذي كيما يصح به وأنت سقيم

ومن هذه المقاربة انطلق شحاتة راسما هذه اللوحة القادمة[64]:

يا آسيا، ضاق بأوجاعه ومسعداً آثر حرمانه!!

كم ساخط زايله رشده مستيئساً أسكنت بحرانه

وموجَع متقد قلبه مضاضةً، أطفأت بركانه

وبائس، ناداك، لبيته والصبر – ويح الصبر – قد خانه

لا بنعيم العيش، بل بالرضى بل بالرضى حقق غنيانه

فالشاعر في هذه اللوحة يصنع متوالية (حركية) وتصويرية تنضم إلى

الصراع الضدي بين الصفة الإيجابية وعدم الإفادة منها، أو المعاناة في الحركة وضدها:

الأسى يضيق بآلامه وأوجاعه

وفي هذه اللوحة نرى الشاعر وقد وثب بقوة في حركة القصيدة، حيث يعطي لليل جوانب أخرى فترى الليل عند شحاتة يتشابه مع جيل ابن خفاجة الأندلسي، من جهة التشخيص، وباعتبار كل منهما ملاذا وملجأ للناس.

ولكن حمزة شحاتة يضيف على ليله هذا عدة صفات بشرية أخرى تتصل بطبيعة المعاناة الاجتماعية التي عاشها.

كما يلجأ شحاتة في هذه اللوحة إلى استخدام خاصية الحركة الإطنابية لتوكيد كم من الدلالات، كما تساعد تلك الخاصية على شرح التجربة التي يعانيها الشاعر، فيلجأ إلى الأسلوب الامتدادي كوعاء لاحتواء تفاعلات الذات. ففي قوله:

وبائس ناداك، لبيته والصبر - ويح الصبر - قد خانه

لشعر أننا أمام حمزة شحاتة فهو هذا البائس الذي ناداه، لأنه لا يريد أن يلجأ لأحد عزة لنفسه ولمكانته فلا يرى غير الليل يذهب إليه.

وبهذا العمل نرى تقارب حمزة شحاتة مع أبي فراس الحمداني، الذي لا يبث شكواه لأحد، ولكن إذا الليل أضواه بسط يد الهوى، بسط يد المعاناة والمناجاة مع هذا الليل لأنه لن يخبر أحداً بما رآه و سوف يكون هو هو.

وفي لوحات أخرى تقاربية في تلك القصيدة نرى هذا الليل ملهماً للفن ومثيراً لحركة الإبداع نفسها. ومن هنا فإن النداء الذي ارتكز عليه الشاعر كأداة تصويرية تكرارية حركية، يأخذ وظيفة أخرى، وبذلك تنداح دائرة التشبيه المعتمد على التشخيص ليفجر الشاعر رؤية تعويضية لما يعانيه أيضاً.

يقول الشاعر له (لليل)[65]:

يـا لـيـل، بـالـيـل الـهـوى والـرؤى يـا مـلـتـقـى الـفـن وديـوانـه
ويـا شـعـاع الـسـحـر، يـا نـبـعـه ومـشـعـل الـفـكـر وربّـانـه
يـا نـافـث الـفـتـنـة رفـافـة وعـبـقـر الـشـعـر ودهـقـانـه
تُـلـقّـن المـطـرب ألحـانـه وتـلـهـم الـشـاعـر أوزانـه
وشـاحـك الأسـود ملـق عـلـى الـد نـيـا، رؤى الحـسـن وأفـنـانـه

فبهذا النداء (ياليل، ياليل الهوى)، قد أحدث حمزة شحاتة تماثلاً بينه وبين الليل، ولكنه ليس تماثل التساوي، والذي شاهدناه في اللوحات السابقة ولكنه أحدث موازاة قاصداً إعطاء الليل هذه الرؤية التأملية وليست الاندماحية فقد صنع الشكل التماثلي مع الليل انطلاقا من الرغبة في إضفاء جوانب من المبالغة (كما تقول سبيرجين)[66] ومن خلال تلك (الصورة الفضفاضة) نرى دخول نفس الشاعر إلى حيز التشبيه، أو المشابهة مرة أخرى ليعبر عن الشعور الذاتي الملح عليه، كما يعبر عن صورته كذلك.

لقد تفوق حمزة شحاتة في كل ميادين الفن بشكل بارع، حيث قال عنه عزيز ضياء «كان رحمه الله يمتاز بخليقة، لعلها من خلائق العبقرية وعناصرها وخصائصها. وهي القدرة المذهلة على إتقان ما يولع بإتقانه، بحيث لم يكن يرضى قط إلاّ بأقصى مراتب التفوق. ولا يقف ما يولع به عند الشعر والنثر. أو ما يتصل بهما من المعارف وألوانه الثقافية الأدبية.. فقد تعشق العزف على العود مثلاً فلم يكتف بإجادة العزف. وإنما طمع في دراسة الآلات والمقامات والأنغام. فكان رحمه الله قمة من القمم في الموسيقى العربية»[67].

فهذه الإشارة من صديقه عزيز ضياء تعطي قاعدة معرفية مهمة للصورة التي يرسمها حمزة شحاتة في المماثلة التشبيهية لليل من خلال النداء التشخيصي (يا ليل).

وأسلوب النداء المعتمد على الأداة الشهيرة (يا) من الأساليب البارزة في شعر حمزة شحاتة[68].

ولكن حمزة شحاتة في هذه اللوحة (الليل ومنبع الإلهام) يقف أمام العملية الإبداعية، وكأنه يشير إلى طبيعة حركة الإبداع والى أهم ساعاتها وأوقاتها، وكأننا، بذلك، أمام أبي تمام وهو يوصي تلميذه البحتري بتخير وقت الإبداع، أو أمام بشر بن المعتمر في صحيفته البلاغية والتي عنيت كثيراً بحركة الإبداع حيث يذكرها الجاحظ في بيانه.

وتتعدد زوايا الرؤية الخاصة لليل عند حمزة شحاتة، تتركز كما رأينا، على الصورة التشخيصية البارزة، فقد رأى الشاعر هذا الكائن الإنساني صاحب العمر السرمدي. حيث عايش الأساطير وأبطالها، وهو (الشاعر) بذلك يقف من زاوية ثقافية جديدة راسماً هذا الليل يقول[69]:

سامرت أو تيرب على عودها تسكبُ في أذنيك تحنانه
ألقت (أراتوس) على وقعه من شعرها البارع فتانه
ينسى (كيوبيد) له قوسه ويزدري (فويبوس) شيطانه
كأنه بين يديها إذا تداول (المضراب) (دوزانه)
فانطلقت أوتاره، نافثا من شجوه ما ملَّ كتمانه
مزمار داود، وقد رجَّعت مواطن الإحساس إحسانه

لقد عايش هذا الليل أبطال الأساطير بحياتها وإبداعاتها العبقرية (كما يرى ذلك). ولكن التركيز كان على أصحاب النغم كصفة أساسية، ولهذا بدأت اللوحة بعقل دال على طبيعة الليل وما فيه من حب للنغم والفقاء والمساحرة فقال (ساحرت) حيث تتكون الاستعارة بشكلها المكثف المشخص، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الشاعر يضيف تعبيراً دالاً على المواجهة الضميرية بينه وبين الليل، وكأنه يريد منه أن يحكي الليل ما كان يدور في هذه المسامرات) ولكن الشاعر يلاحقه في ذلك فيعدد هو الشخصيات التي وجدها وعايشها.

وبهذا الخطاب المعتمد على التاء كضمير للمخاطب نرى الشكل التبادلي للقول بين طرفين، حمزة الشاعر، ثم الليل الصامت السامع لما يقوله وكأنه يشير إلى الموافقة والعلاقة الحميمية بينه وبين الليل، بجانب هذه العلاقات التشابهية بينهما كذلك (الليل – إنسان) – (وحمزة الشاعر).

يأتي الخيال الموسيقي الخصب لحمزة شحاتة فيصنع ثنائية نغمية بين ضارب العود (الآلة الموسيقية) وبين من يقوم بدور الغناء: بين (أوثيرب) وبين (أراتوس) وكل هذه الجزئيات التخيلية تنم عن طبيعة ثقافة حمزة شحاتة، كما تدل على أنه يفكر من خلال هذه الثقافة المميزة، وكما يقول محمد عابد الجابري:

(فإن التفكير من خلال ثقافة ما، معناه التفكير من خلال منظومة مرجعية تشكل إحداثياتها الأساسية من محددات هذه الثقافة، ومكوناتها، وفي مقدمتها الموروث الثقافي)[70].

ولعل هذه اللوحة الاستعارية التشبيهية لليل تقودنا بالضرورة – إلى نص أحمد شوقي في قصيدته عن الهلال، حيث يجرد من الهلال هذا الإنسان الذي شاهد التاريخ والناس والأنبياء، حيث يقول[71]:

سنون تعاد، ودهر يعيد لعمرك ما في الليالي جديد
أضاء لآدم هذا الهلال فكيف يقال الهلال الوليد
نَعُد عليه الزمان القريب ويحصي علينا الزمان البعيد
على صفحتيه حديث القرى وأيام عاد ودنيا ثمود
و(طيبة) آهلة بالملوك وطيبة مقفرة بالصعيد
يزل ببعض سناه الصفا ويفني ببعض صفاه الحديد
ومن عجب وهو جد الليالي يبيد الليالي فيما يبيد

فشوقي جعل من الهلال إنساناً معمراً شاهداً على العصور كلها منذ

آدم، وكذلك فعل حمزة شحاتة مع الليل، فكلاهما يقارب الآخر، وشحاتة يقارب رؤية شوقي من فكرة الإفادة من الهلال وتشخيصه.

وشوقي تتملكه هذه الرؤية تملكاً شديداً فيضفي على أبي الهول هذه الجوانب التشخيصية الاندماجية أيضاً.

وإذا كان هناك من ينفي تأثير شحاتة بالقراء والأدباء الآخرين مثل الأستاذ عزيز ضياء، فإن حمزة شحاتة نفسه يؤكد أن الاتصال الإبداعي موصول فيقول عن الذي يقرأ أساليب في الكتابة ومن الشعر لا تختلف عن أساليب لخيرة الكتاب والشعراء في مصر، فإن شحاتة يعزو ذلك إلى تأثير الاختلاط والامتزاج الاجتماعي والفكري[72] وتتكاتف رؤية حمزة شحاتة إلى الليل باعتباره التشخيصي المقصود، وذلك لكي يقارب بهذا التصوير حركة النفس الإنسانية كلها، فنراه يضغط بكل قوة على نداء الليل في حركة تصويرية استعارية تشبيهية في ذات الوقت، فيقول منادياً له:

يا ليل يا قائد جيش الدُّجى يا بطلا خلِّد فرسانه
ومعجزاً، ينهض، ما حاولتْ أفهام حسَّادك نكرانه
وآية لله، فيها يدٌ بيضاء، جلَّ الله سبحانه

في جميلة (ياليل) المكررة بشكل كثيف، ومقصود - أيضا في هذه القصيدة نرى التعمد البادي من الشاعر في إنتاج حركة تشخيصية. فالنداء لا يخرج عن طبيعة خرق الاستخدام بأداة النداء، ولكن الشاعر يعمد إلى الإلحاح في هذا التركيب الدلالي والمصور لليل في حالة بشرية لإحداث حالات من التوازن والامتزاج بين الذات المنادية الشاعر وبين المنادى (بفتح الدال).

والشاعر يحاول إيجاد حركة تعويضية للعزلة والوحدة وهو يعاني من ذلك معاناة شديدة وملحة ومستمرة فحركة الاستعارة باستخدام الحرف الدلالي (يا) حيث يريد الشاعر توليد إحساس آخر يضيفه على الليل وهنا،

تأخذ الاستعارة وظائف من الجدة التي توقظ النفس وتحرِّك أعماقها لتتفاعل مع طبيعة التجربة[73]. فحمزة شحاتة يشدنا بكل قوته النفسية إلى الليل لنناجيه معه، ونعجب بصورته فهو قائد جيش الدجى «وهو كذلك بطل خلَّد فرسانه. لقد عمد شحاتة إلى ازدواجية الرؤية التعبيرية التصويرته فترى الإمتداد والامتزاج بين الاستعارة وبين التشبيه، وذلك إمعانا في الامتزاج والتماهي بين الشاعر بكل ما يشعر وبين هذا الليل والذي يمثل الرؤية النموذج. ومن هذه الزاوية الإبداعية تخرج الصور الأخرى التشبيهية لليل، والتي نستطيع أن نطلق عليها صوراً توليدية ثرية متحركة»..

إننا نراه يذكر صورة مهمة لليل بعد النداء فيقول مشيراً إليه كذلك بأنه معجز ولعله بذلك التصوير يخلع على الليل آية العلم والبيان من القول.

فهذه الاستعارة الممتزجة مع التشبيهات جاءت في هذه القصيدة لتستخدم كما يقول صاحبا الاستعارات التي نحيا بها، استخداماً انطولوجياً، وذلك لفهم الأحداث والأعمال action والأنشطة Activities والحالات slates[74].

وما تحققه حركة الاستعارة التشخيصية في هذه القصيدة لا يتأتى إلا من خلال عملية الامتداد بين التكثيف التشبيهي (الاستعارة) وبين حركة التشبيه (المقارنة)، ولهذا نرى امتداداً آخر لتشبيهات الليل في قوله[75]:

يا حليماً جاعلاً سيفه أخلاقه الغر وإيمانه
يا فاتكاً ملَّ، على قوة ضراوة الفتك ونشدانه
وراعياً أضنكه جهده فناء ما يحفل قطعانهطبيعة

حيث ترتقي الصورة التشبيهية بشكل فلسفي بالإضافة إلى هذه الدلالات الجديدة لتشكيل الرؤية، فالليل حليم وفارس ولكن قوة قطعه وحد سيفه في أخلاقه الراقية وكذلك في إيمانه، إن حمزة شحاتة يسمو مع الصورة ويصعد بها إلى أفاق التسامي من الماديات إلى حركة روحية تعويضية

مقصودة من الشاعر إن هذه الصورة هي صوت الإنسان الشاعر الذي يحاور هذا الليل، وكأنه يحاور نفسه، إنه أراد أن يكون من هذه الصور منظومة من القيم الرفيعه، هذه القيم التي تؤرقه، بل هي التي جعلته يعتزل الناس ، ورغم ذلك فقد استطاع أن ينجز نصاً عظيماً فالكاتب العظيم أو المبدع العظيم يستطيع أن ينجز نصوصاً عظيمه إذا ما انخرط في الحياة الاجتماعية[76].

وحمزة شحاتة بالطبع منخرط تماماً في مؤثرات الحياة كلها، ولهذا كانت التشبيهات المصحوبة بحركة النداء الأوابة، أو بحركه التشخيص الاستعاري نفسه في قوله (ياليل).

ولكننا نرى أن الشاعر استطاع أن يعطي صفات قد انفرض بها في هذا التصور التشبيهي فالليل.

حليم ⟸ سيق = أخلاقه الغر
+
الإيمان

فاتك قد مل (وكره الفتك) على قوة منه

راعي + – مجهد ومتعب من عمل ورعايته

ولكن شحاتة لا يترك صفة الصمت التي آثرها لنفسه فيزيحها كثيراً على الليل في مقاربات الشبه الملح بين صمت الليل وبين صمت الشاعر نفسه، فيقول[77]:

في صمتك الموهوب، في سطوه ما أخجل البحر وشطآنه

لقد وصف الشاعر صمت الشاعر الموهوب، صمت الإبداع والتأمل، فكأنه (النصبة) البيانية والتي أشار إليها أبو عثمان الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) وهذا أمر أقول إنه مقصود من شاعر مثل شحاتة، حيث ثقف مواد البيان وموارده ثقافة واعية.

لقد عاد الشاعر إلى تكثيف الاستعارة التشخيصية مرة أخرى، حيث نداء الليل نداءً ملحاً، فكأنه في ذلك يرفع درجة الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغني عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية[78].

وبعودة الشاعر للنداء (الليلي)، أي نداء الليل التشخيصي مرة أخرى تأتي عملية الإندماج والذوبان، الذاتي بين المنادى والمنادي فيقول[79]:

يا ليل يا ناسك هذا الدُّجى وزاهداً ودّع أوطانه
معتزلاً دنياه في وحشة عمرك، ما قضيت ريعانه
وتسأم العيش، فيالأسى نقرأ في صمتك عنوانه

لقد مزج شحاتة بين الليل، وذلك الناسك في وقت الظلمة، حيث الصمت والوحدة، بل والوحشة، وبين نفسه فهو الناسك المتعبد في وحدة الذات، حيث قرر العيش في صومعته، فالليل يعتزل الدنيا كما اعتزلها الشاعر وحيداً وفي غرفة هناك في فندق صغير[80]، ونرى الإشارة إلى ذلك في رسالة من رسائله المعروفة لابنته شيرين[81].

فكل صفات الليل في هذه اللوحة هي صفات العزلة التي ارتضاها شحانة لنفسه وتتمثل في:

1 – النسك يا ناسك هذا الدجى.

2 – زاهد – ودع أوطانه.

3 – معتزل في وحشة.

4 – سأم العيش.

وهذه الصفات هي مقاربات تتطابق تماماً مع الشاعر ذاته الذي قال لابنته شيرين في رسالة من رسائله لها لقد تمت عزلتي الآن، ولم تعد لي

علاقة بأحد إلاَّ بالمقدار الذي لا يزيد عما تهيأ في أي نزيل في فندق كثير لأي نزيل في فندق صغير.. وفي معظم الحالات كما يتهيأ لتلميذ يستأجر غرفة في (بنسيون)، ولا يدفع الإيجار بانتظام[82].

ولقد تمت عزلة شحاتة كما اعتزل الليل الناس وودّع الأمطار قابعاً في لباسه الأسود وهنا يأتي الرمز الليلي الذي اختاره لتوليد التعبير باللون عن طبيعة الرؤية السوداء الشاملة لما يراه حمزة شحانة مرتكزاً على اعتزال الدنيا، فيكون النداء مرة أخرى بدون استخدام الأداة (يا) والتي جاءت في بداية اللوحة، واستغنى الشاعر عنها نفسها لالتصاق الليل به ، يتفاعل معه كل التفاعل ويصبح الليل هو الشاعر يحمل ذاته، بل وصفاته. ويصبح الشاعر نفسه هو الليل.

ومن هنا استمر الشاعر في رسم اللوحات التشخيصية الندائية وصنع مقاربات تشبيهية فينادي الليل مرة أخرى في قوله[83]:

يا ليل، هذا سرمد، ما ينى يُغذ ما يمهل ركبانه
الأبد الممعن في سيره متى ترى يقطع أشطانه
والفلك الدوار مستيقظا هل سئمت عيناه شهبانه
ونحن أسرى عالم دائب نائمه أشبه يقظانه

ترتسم هذه اللوحة التعبيرية والتشخيصية برؤية الثقافة والفلسفة (والتي أجادها شحاتة بكل قوة) ومن هنا فإنه يسقط معرفته في حوارية الليل حيث لم يجد في عزلته من يناقشه من يصرح له بهذه الصفات، فيتحدث عن المطلق السرمدى والأبد الممعن في سيره والذي حيره وحيرّ كل من فكر برؤيته وعمق فهمه.

وهذا تعبير تصويري يرجعنا إلى فهم (الجابري) للبيان ويقصد به البلاغة من حيث اعتبره معرفة عميقة تجمع اللغة والنمو والفلسفة والدين[84]..

ولكن حمزة شحاتة يرى (انطلاقاً من أفق الثنائية الضديه) النقص في الكون كمالاً وقوة له فيقول[85]:

والنقص في الكون كمال له يحدو إلى الغاية أظعانه

ونرى بذلك صورة تشبيهية نادرة تعتمد على عمق المعرفة التأملية للكون تعتمد على عمق النصبة (الحال) كما قال الجاحط فجاء التساوي التشبيهي التقاربي بين النص والكمال.

فالنقص هو الكمال نفسه . وتتداح دائرة الإسقاط الثقافي في هذه القصيدة، حيث يقف الليل كرمز أو كمحور خاص لتوليد الرموز، التي يصب فيها الشاعر رؤاه. وفي هذه اللوحة نرى جانبين من الصراع الضدي الذي يطرد دائماً.

إن الكون دائب الحركة لا يني، ولا يقف، والإنسان، كما يراه حمزة شحاتة أسير هذه العالم الدائب، حيث يأتي التشبيه القائم على الرؤية المعرفية المكونة لثقافاته الواسعة إن عجلة الحياة تدور دورتها المرسومة، ولكن أين مكان الإنسان منها، وجاءت الزاوية الفلسفية عند الشاعر فحصرت رؤية هذا الكائن في صورة تشبيهة مختصرة أولاً ، ثم امتدت بعد ذلك.

نحن = أسرى في عالم دائب

مشبه (نائمة) = (يقظانه) مشبه به

وبذلك التشبية تتقارب الرؤى حتى تتساوى، ويلحق النائم باليقظان في مقاربة التساوي.

إنها فلسفة شحاتة المعروفة، حيث تشابه الرؤى، تشابه العلاقات بين النائم اليقظان والاستسلام لعجلة الدوران، وهذا لقد درك شحاتة هذه الصلة بسرعة وذكاء ، وهنا تأتي إشارة (سبيرمان) إلى طبيعة الإدراك السريع للعلاقات التشابهية بين الطرفين الأساسيين: المشبه والمشبه به، فيقول بأن هذا الإدراك إذا كان سريعاً دل على مقدار كبير من الذكاء[86]؟

لقد أعاد لنا (سبيرمان) رؤية المبرد العلامة (البلاغي الكبير)، والذي أشار بوضوح = بأن التشبيه علامة الفطنة والذكاء الشديدين.

ومما يثير الذهن، كما يعبر عن براعة شحاتة ما نراه من إلحاح مكثف على الصراع الضدي، والذي اعتبره حركة تقنية أساسية تولد أبعاده الدلالية.

فالنائم أشبه باليقطان - الناس

النقص أشبه بالكمال - الكون

إنها معادلة رياضية تشبيهية، لم تأت صدفة في التعبير، ولكنها فطنة الفيلسوف المثقف، ومن هذه البؤرة الحركية للتوليد التشبيهي التقاربي، ونقصد به حركية الرؤية الضدية تنتج الصور. فمثل هذه الصور كما يريد لها الشاعر أن تعبر عن عمليات قلب عكسية، ولذلك يشير صاحب كتاب (عنف اللغة)، «جان جاك لو سيركل» بأن مثل هذه الصور التشبيهية التقاربية تنتج عمليات متضادة وعكسية[87].

وينطلق حمزة شحاتة في نهاية القصيدة مكثفا الرؤية الندائية الاستعارية لليل معتمداً على هندسة خاصة، نظم فيها حركة الحملة في شكل هندسي دلَّ على أسلوب دقيق، من حيث تفجير الدلالات المقصودة من حركية النداء كلها، فنرى صرف (يا) مع الليل في كثافة تكرارية مثل[88]:

ياليل، هل يغفل عنك الورى نكرانك العيس وهجرانه

فالنداء التشخيص (ياليل) جاء مقدمة تنبيهية، ثم تأتي جملة الاستفهام ، كنوع مقصود من ترشيح الشكل الاستعاري التشخيصي.

ولكن الشاعر (نفسه) عند طرحه للسؤال كان قد أعد الإجابة في قوله[89]:

كلا: فهذا عالم جاحد مدينه يمطل دياًنه

وتتلاحق الاستعارة المكررة التشخيصية لليل في سلسلة من الصور المقصودة، حيث يصل الشاعر إلى نهاية القول فنرى قوله:

ياليل – هذا عالم ثائر

هذا عالم أهوج

هذا عالم سادر

لن نأمن في عالم (شبعانه سخَّر جوعانه)

دنياك سمام الحمى (أضل فيه الروح سلوانه)

وتنتهي القصيدة بإقرار الشاعر في قوله[90]:

فالعيش حرب ساد فيها الهوى وأسلم الناظر إنسانه

فجملة العيش حرب «تولد دلالات الاستخدام التقني والاستعداد لهذا الحرب بكل الوسائل حتى وسائل المكر والخداع انطلاقا من تسويغ كل شيء على الحرب». (كما قال صاحبا كتاب الاستعارات التي نحيا بها).

البعد الثالث

نمط صعب و مخيف

هذه النمط الصعب وربما يكون مخيفاً أيضاً، وهذا مصطلح استخدمه الشيخ محمود شاكر في كتابه المعروف بهذا الاسم، وقد اعتمدنا على هذه التسمية لنسحبها على نمط آخر من شعر الأديب الكبير حمزة شحاتة، وأقصد به نوعاً آخر من شعره اعتمد فيه على أسلوبية مميزة تقدم على صراعات هزلية.

إن كم هذا النمط الصعب المخيف ليس بالشيء الهين اليسير، لقد سيطر على مساحة كبيرة من شعره و ربما بعد الكثير من النقاد وأجفلوا عن هذا الشعر ووسموه بسمات من السلب ، بل لقد كان مكمنا للهجوم على شحاتة.

ولكنني أرى أن هذا الشعر قوة تعبيرية أستطاع بها الشاعر تحقيق رؤى صادقه تفاعل معها بشكل، كبير وقد جاء هذا النمط في هذه النقاط:

الأولى: موازاة الرؤية بين الصورة والدلالة في قصيدة وجهها إلى «أبي دلش» صديقه، ولكن من شخصية أبي دلش هذا إننا نراه – من وجهة نظرنا – هذا الشاعر العجيلي المعروف في التاريخ الأدبي باسم (أبي دلف) أستاذ أبي تمام، فقد كان شاعراً كبيراً، ولهذا يقول عنه صاحب الأغاني «ومحله الشجاعة وعلو المحل عند الخلفاء وعظم الغناء في المشاهد، وحسن الأدب وجودة الشعر، محل كبير لم يصل إليه أحد من نظرائه وذكر ذلك أجمع كما لا معنى له لطوله، وفي هذا القدر من أخباره؛ مقنع. وله أشعار جياد وصنعة كثيرة حسنة»[91].

ولقد أنصف هذا الشاعر كثير من أصحاب التاريخ الأدبي والنقدي، حيث تحدث عنه، صاحب نهاية الأرب، وصاحب وفيات الأعيان والمسعودي في مروج الذهب، وابن قتيبه وغيرهم[92].

والحق إن حمزة شحاتة لقد أحدث ثورة تعبيرية كبيرة وذلك باستخدام الرؤى الشعبية والصور المفارقة، والاعتماد على اللغة العامية في صناعة فنية نادرة إننا نرى، التقارب التشبيهي الواضح بين حمزة شحاتة أو (أبي دلش) من حيث القوة والثقافة والتعداد المعرفي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فهناك تقارب في المعاناة كذلك، والنسيان رغم العبقرية والتفوق، يقول شحاتة موجها الخطاب لأبي دلف[93].

قف بالطلول وأرسل دمعة الأسف واطرح همومك من ياء إلى ألف

لقد استخدم شحاتة الوقوف على الأطلال في شكل رمزي مقصود، حيث عرف عنه قوة الرمز، والبعد عن المباشرة في شعره، ولهذا كانت الدعوة في هذا البيت للوقوف على الطلول كنوع من استعادة الذكريات، أو بث النار في الرماد، رماد الذكريات هذه والمكانة التي كانت له ثم ذهبت.

والوقوف على الطلل ليس لبكاء حبيب ذهب، وإنما هو مقاربة انفعالية من الشاعر لما يشعر به من حزن، ولما يعانيه من هموم. ولنا أن ننظر إلى العنوان المقصود إلى «أبي دلش» حيث يراسل الشاعر (شحاتة) تلك الشخصية الأدبية، و كأنما يتلمس معها هذه الملامح التشبيهية أو المشابهة المشتركة بينهما.

وهذا المطلع قد اعتمد فيه شحاتة على تركيب تراثي لغوي نفسي مهم، الأمر الذي يبشر بلغة العودة إلى العهود السابقة. ولكن الشاعر بعد ذلك يحدث لغة أخرى لغة الصدمة، فيقول[94]:

فربما خفَّ حمل فوق صاحبه إذا تزحزح عن ظهر إلى كتف

فهذا الانكسار التعبيري الفني قد بث روحاً ثائرة لما يعانيه الشاعر مع نفسه بين إهمال وضياع لعرض ومال وتأتي الاستعارة في شكلها الهزلي المفارق، بل واللاذع، لما يحمله شحاتة من أعباء الحياة وبجانب هذه الاستعارة نرى التشبيه الضمني (التركيبي) والإيحائي الدال على استمرارية الحمل وعدم ذهابه ، وبالتالي تظل المعاناة الذاتية.

فقد شبه حال الفقير المعاني بحال الشاكي من حمل فيحوله من مكان لآخر وهو يظل يحمله لا يتزحزح عنه جسده مطلقاً ينقل الحمل عن كَلّ الظهر وانحنائه إلى الكتف، وهكذا (دواليك).

إننا أمام صخرة (سيزيف) برؤية فنية ذاتية، استطاع الشاعر أن يوظفها في رموز السخرية والمفارقة/ فكأنه يحقق القول المعروف (شر البليّة ما يضحك).

ولعنا نستطيع المقاربة بين شاعرنا حمزة شحاتة في الشكوى إلى الطلل، وبين الشاعر الساخر عبد الحميد الديب وذلك في قوله[95]:

لو استطيع البكا يا أيها الطلُ

بكيْت حتى شكت من دمعي المقلُ

أرى الحـوادث آسـاداً ... مـقـذفـة

علـيَّ دون الـورى تـعـدو وتـقـتـتـل

لقد تكاثفت الهموم على شحاتة وعبد الحميد الديب، فذهب كل منهما إلى الطلل، ولكن هذا الذهاب لم يجد معهما، حيث ظلت الحال كما هي.

ومن هذه الزاوية انطلق حمزة شحاتة في شكل (ساخر ومؤلم) في شكل يثير الضحك الحزين على ما وصل إليه، فيقول[96]:

فـربمـا خـفَّ حـمـل فـوق صـاحـبـه إذا تـزحـزح عـن ظـهـر إلـى كـتِـفِ

والـبـوح بـالـهـم إن لـم يـشـف، خـففَّـه كالعطس في زُكمة، والهرش في قشف

لقد فاجأنا الشاعر بصورة تشبيهية يأخذ أبعادها من التداول العامي الشعبي، وربما كان هذا المصدر التشبيهي من الأمور التي جعلت النقاد يذهبون بعيداً عن دراسة هذا النوع من شعره.

لقد أحدث شحاتة حركة انكسار تعبيري، وبالطبع فهي حركة مقصودة، وذلك لمقاربة الرؤية الساخرة التي يشعر بها والتي حتمت هذا الانكسار المفاجئ حيث انطلق الشاعر إلى وصف البوح بالهم، بهذه الرؤية و هنا نتوقف عند الدلالات القوية الساخرة، من حيث عدم جدوى هذه الشكوى لأنها ستزيد الموقف شدة وقلقاً، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، لمن تكون الشكوى، وعلى من سوف يزيح همه؟؟

إن التشبيه هنا تشبية الشكوى بمجرد عطسة لمريض لن تجدي معه شيئاً، بل ستريحه مؤقتاً، وتضاعف إحساسه بعد ذلك.

إنها فلسفة شعبية انطلق منها حمزة شحاتة ضاغطاً على الثنائية الضدية، فالأسلوب الشعبي بنظمه الخاصة يحقق أيضاً تلك الثنائية: ثنائية الفصحى بقدرتها بل و قدرته هو معها مع المقدرة الخاصة و البارعة بتلك اللغة الثانية..

وحمزة شحاتة في هذه الثنائية ينضم إلى البوصيري وشوقي الذي برع كذلك في الشعبيات بلغتها، بجانب إجادته للشعر الفصيح حتى أخذ إمارته.

إننا نرى رمزية بعيدة و غريبة، بل وعميقة في تشبيه صاحب الهم في فقره وفاقته بهذا الإنسان الذي يعاني مرض الجرب والزكام وكلاهما يؤتي العدوى، مما يضطر الناس لتجنبه، بل وتركه و ترك المكان له.

ولأن (شحاتة) عمد إلى هذه اللغة فقد اعتمد على نفس طويل في تلك القصيدة الأمر الدال على القصدية والحتمية، كما يقول «دوبوجراند» فطول النفس من الأمور الفنية التي يمتاز بها حمزة شحاتة.

يقول في صورة ممتدة تشبيهية ساخرة[97]:

والذكريات حساب لا يراجعه إلا فتى عزز الأوهام بالخرف

وإن تكن للذي راحت عليه رؤى من العزاء تشيع الدفء في اللحف

فإنها في ظلام العين مسرجة ضئيلة الضوء لا تغنيك في السدف

لقد مزج الشاعر - قاصداً بالطبع - بين اللغة الفصحى واللغة الدراجة محدثاً ثنائيات التفاعل، كما يؤدي هذا الامتزاج إلى الاعتماد على أفق توقعي خاص.

وهذه اللوحة التشبيهية بدلالاتها المتولدة تنضم - بشكل واع - مع الصورة التشبيهية الممتدة في اللوحة الفكاهية السابقة - فالفحوى الدلالي التعبيري المقصود يفجر الشعور وتبعثره في اتجاهات شتى، فلا جدوى ولا أمل في شيء مطلقاً. ثم يأتي التشبيه اللاذع وذلك في أسلوبية مكثفة وفي قوله:

والذكريات حساب ← يراجعه إلا فتى

طرف أول — طرف ثان — عزز الأوهام بالخوف

↓

استعارة تمتد مع الصورة التشبيهية

ولكنها (والذكريات) – رغم ذلك – تعد رؤى، وهنا صورة تشبيهية أخرى متولدة وممتدة مع الصورة السابقة حيث نرى تعمد الشاعر إلى إسقاطات الذات أو إلى خطابها في حركة تجريدية بيانية (بالطبع)، قد أجادها شحاتة شاعر البيان البارع.

وإن كان شحاتة قد وسم بأسلوب خاص في شعره و نثره فهو يمتاز بالإشراق وجمال المعنى وجزالة اللفظ[98] فإن استخدامه للغة المفارقة هذه تعد أيضاً من الإشرافات الدلالية.

وفي هذه اللوحة، جعل حمزة شحاتة الذكريات في شكل حساب قديم يراجعه الإنسان عند (فلسه) و ذهاب ماله وهنا تتولد دلالات أيضاً دالة على ضياع شيء و توحل الحال عنده.

إن البعد الفكاهي اللاذع هو انعكاس أدبي لتحول اجتماعي خاص كما هو تعبير عن سقوط من وضع لآخر وهذا ما نراه عند شحاتة في انحداره (راضياً) من وظيفته، إلى لا شيء وإلى عدم فكانت هذه اللغة المقصودة فالعامية – هنا – أسلوب قتالي لاذع يواجه الحياة بها، بل يواجه الصدمة التي عركته ويواجه المتلقي بهذه الصور التشبيهية معلناً صراعه. ويعدل من الأفق القرائي.

فالذكريات رؤية خاصة، ولكن لمن؟؟ (للذي راحت عليه) حيث نرى الالتجاء إلى صورة كنائية شديدة لاذعة. إنها كناية عرفت في العامية (خاصة المصرية) ولكن الشاعر يضعها في نظم سياقي غني، يريد بذلك إثراء الجانب الهزلي اللاذع وذلك باستخدام المقاربات الصورية ليكون النظم متسقاً ومتناسباً رغم طبيعته النادرة والمفارقة.

لقد مزج الكناية العامية هذه مع التشبيه لكي تأتي بقوة دلالية معبرة عن طبيعة التحول وأثره الشديد.

فالذكرى (عند هذا الذي راحت عليه) رؤى وأحلام تحدث توازناً

خاصاً وتعيد اتزان هذا المحروم. إنها صورة نفسية جاءت رغم ذلك لتعبر عن طبيعة إنسانية، وتجربة ذاتية حيث تغوص بعمق في الذات.

وتنتهي هذه اللوحة بصورة تشبيهيه بالغة التعبير ولكن الأسلوب عاد فيها إلى اللغة الفصيحة بجزالتها وقوتها بل باستخدام التركيب المكيز الذي عرف به الشاعر.

فالجملة التشبيهية هذه (الذكريات مسرجة) «تعد شفرة للتحولات»[99] التحولات المقصودة من الشاعر فتضاف هذه الشفرة بجزالتها إلى شفرات الأسلوب اللاذع الشعبي فيتنوع الإثراء الدلالي بين الدال والمدلول، من حيث قصديه الصنعة الأسلوبية.

وبجانب ذلك فإن استدعاء حمزة شحاته للمشبه به (المسرجة) لاقترانها (بالذكرى) من الأمور التي تعطي صورة المفارقة الممتدة حيث نرى أن المسرجة مجرد مصباح ضئيل عرف في الأحياء الشعبية المصرية خاصة.

إذاً فالإضاءة المطلوبة لن تأتي، وسيظل الشاعر يلهث وراء الماضي يسير في «دهاليز» شديدة الظلمة. فالذكرى التي يبحث عنها (مثل دنانير المتنبي والتي تفر من البنان).

إننا نرى هذا التقارب التشابهي بين (عطس الزكمة وهرش القشف) وبين نور المسرجة الضئيل.

الذكرى (عند التحول) = ضوء المسرجة (الضئيل والباهت)

دلالات عدم الجدوى (العدم نفسه)

ثم تأتي الأبيات التالية لتلك اللوحة، تأتي لتصنع موازاة للمقاربة بين حياة حمزة شحاتة وصراعه وصلابته حيث يقول[100]:

والآن لابد من حل ندبره ولو سكنت به في أضيق الغرف

فنزل على واقع الدنيا ومنطقها وأقبله منتصفا أو غير منتصف

واخش الصلابة في حق وكن مرناً إن فاتك التمر لا تضرب عن الحشف

إن الشاعر يضع الأمر في شكل (قناع) تصويري أمام صاحبه أبي دلش، وصاحبه هذا هو قناعه أيضاً بل هو صورته التجريدية، يحاورها، يعاتبها، ينصحها، بأن تقيد رؤاها، ينصحها بالمداراة.

إن الشاعر يضغط على وتر نفسي مهم، وتر التغيير والالتجاء إلى المداراة، والسير في عكس الصفات التي عرف بها، فهذه المرونة المزعومة والتي يدعو لها ليست إلا سخرية كذلك.

ويستمر هذا الضغط الطالب للتغيير و الطالب – كذلك – لزلزلة القيم الراسخة عند الشاعر، وتأتي هذه الرغبة الثورية الكاسحة لقيم الشاعر في شكل نصائح (هي للسخرية) وليست لتغيير حقيقي وبذلك تستمر حركة التجريد المقصودة من الشاعر. فيقول مرشداً صاحبه أبي دلش أقصد شخصه هو[101]:

ولا تردك عن أمر هممت به مقالة الناس باع الحق بالعلف

أإن بليت ببكر لا أمان لها أدرت ظهرك كالقرفان للنصف

فرب ذي نعمة مال الزمان به وضامه هجر (السيجان) للكتف

فالشاعر يدعو صاحبه (أبى دلش)، وهو قناعه الشخصي يدعوه إلى زلزلة مشاعره، وزلزلة قيمه الراسخة عنده التي أودت به وحيداً في غرفة ضيقة.

ومن هنا فإننا نرى مقاربة تشبيهيه إسقاطية. ويأتي السؤال المطروح، والمصحوب بالصورة التشبيهية الهزلية الساخرة، فيقدمها كشرح تصوري للموقف الذي يعانيه هذا الإنسان الوحيد، فكل شيء لا أمان له.

لقد مزج الشاعر بين مشاعر متعددة: مشاعر تطفح بالعدمية، بكل أمر لا فائدة فيه، فهذه البكر التي ابتلي بها جعلته يدير وجهه بعيداً عنها مثل (القرفان) و(الكاره) فمثله مثل من يرى امرأة توصف بأنها قد تجاوزت مرحلة الشباب بفترة، فهي في سن اليأس، وغير مطلوبة فهي معافة من الناس وربما

يقارب الشاعر بهذه البكر وصفاتها صورة رمزية تصويرية، حيث يشير إلى حال الدنيا معه.

ثم تأتي اللغة الشعبية كنوع أسلوبي ساخر، دال على طبيعة الإحساس بالتحول القاسي. ومن هنا نرى أن البيت القائل:

فرب ذي نعمة مال الزمان به وضامه هجر السيجان للكنف

هو مقاربة تشبيهيه أحدثت تماثلاً بين الشاعر نفسه وبين هذا الشخص الذي يقول عنه (ورُبَّ ذي نعمة) و هو المقصود - كذلك - بقوله (مال الزمان به)، وهنا نرى الرمز الشعبي اللاذع: رمز السيجان كنوع من الأسماك الدالة على طبيعة الغنى والثراء ثم يأتي التحول للعكس فيرمز لهذه المرحلة (بالكنف).

وبهذا التعبير التصويري الكنائي التحولي يسمو الشاعر على آلامه من حيث طبيعة المعاناة.

والناظر إلى هذه الرمزية الهزلية يتعجب كيف لشاعر أديب فيلسوف مثل حمزة شحاتة ينزل لهذا التعبير، والحق إنه نزول للواقع المعايش بوسائل اتصاله إنه أراد التعبير بواقعية السخرية نفسها فاندمج بأسلوبه مع هؤلاء المعانين للآلام وهم كثر..

ومن هذا الموقف المفاجئ والمغاير للشاعر، وهذا الانكسار المادي، والذي أدى به إلى انكسار معنوي غير معلن ولكنه يظهر في هذا الشكل الإسقاطي الإزاحي عند رؤية الشاعر للحق في هذا الشكل التشبيهي قوله:

وإنما الحق في دنياك مهزلة ضاعت بعمرك بين القصد والسرف

فالمقاربة الواضحة بتشبيه الحق واعتباره في شكل مهزلة، قد فجرت دلالات شديدة تتبع من فلسفة حمزة شحاتة ونابعة من تلك الرؤية الثاقبة، وتأتي من إحساسه المرهف لما يدور حوله من أمور كلها قد تغيرت.

وبجانب هذه الفلسفة التي صبها في هذا الأسلوب الساخر فإننا نرى - أيضاً جوانب من سخطه على عدم الالتزام بالقيم و المبادئ التي يؤمن بها، وقد ظهر جوانب منها في محاضرته عن الرجولة.

وفي هذا البيت يعتمد حمزة شحاتة على طبيعة الحصر وذلك باستخدام (إنما) وكأنه في ذلك يرد على موقف، أو يحقق رؤية خاصة عنده.

وفي قوله: في دنياك، نرى القصديه الموجهة لأبي دلش ولكن في الحقيقة (كاف الخطاب) موجه - بكل دلالاته - إلى حمزة شحاتة نفسه. والربط التشبيهي بين الحق (كمشبه) وبين المهزلة (المشبه به). ولم يقف المشبه عند ذلك، ولكن الرؤية عمدت إلى استخدام جملة شعرية فنية امتدادية تصف هذه المهزلة بأنها (ضاعت بعمرك بين القصد والسرف).

فتلك الجملة تحقق دلالات متعددة، من أهمها ضياع العمر في مهزلة يعيشها الإنسان و هو يظن أنه يحقق شيئاً، ولكن يعود مثل ماسك الماء خانته فروج الأصابع.

ويقتحم حمزة شحاتة الرؤى محاولاً أن يسقط ما في ذاته من قوة المبادئ، والقيم فيعود بمثال هزلي هو عند الناس وليس عنده وإن كان يقول به فيشير إلى شخصية أبي دلش قائلاً:

إن الحياء رصيد لا اعتبار له وعزة النفس «شيك» غير منصرف

فالشاعر يصنع هندسة التشبيه مميزة ودقيقة، حيث قسم البيت إلى مناظرة تشبيهيه تتقارب فيها الصور بأبعادها:

(الحياء) = رصيد لا قيمة (صفر)

(عزة النفس) = شيك لا يصرف (صفر) كلاهما صفر

لقد طوف الشاعر في الحياة ثم عاد هكذا شيكاً بلا رصيد ورصيداً لا قيمة له. إنه الشعور بالعدمية التي يراها، بل يكابدها وتلح على دوافعه.

ولعل هذا الشعور العدمي يعيدنا إلى رؤيته للفضائل لنرى كيف كان شحاتة يصارع داخله حتى يتمسك بتلك القيم، بل حتى لا تصيبها هزة مهما بلغت درجتها «بمقياس ريختر» إننا لكي نفهم هذه الصورة التشبيهية يجب أن نعود إلى المقاربة المعرفية، أقصد رؤيته للفضائل حيث يقول[102]: «و هانحن نزن الفضائل - كما هي في واقع الحياة - ونحللها ونسبر غورها فما نراها إلا ألفاظا براقة وخيالاً و مبادئ لامعة لا يمكن أن يكون فيها روح عام لجماعة من الجماعات أو لأمة من الأمم بعد أن تقدمت الحضارات واندفعت في سبيل القوة والطغيان؟؟ ولا نرى الفضائل - فيما نمارس - إلا أنانية راسخة تقوم على النفع أو على لذة تبتغى، أو على الأمل يطلب، هي وسيلة تحقيقه.

وهنا قد يسأل سائل عن سر إعجابنا بالفضائل؟ والجواب «أنه ما من فضيلة تمارس إلا في أطوائها دلالة على قهر النفس و كبح غرائزها».

ففي صورة شحاتة الاقتصادية السابقة، حيث يتكون حقل المشبه به (الشيك - الرصيد - الإفلاس)، رؤية لاذعة لأصحاب المنافع المادية، لهؤلاء الذين يقيسون الفضائل بالمادة، وبالنفع.

ولكم عانى الشاعر ممن يعتمدون على (سيف الحياء) لاستلاب أمواله، حيث ينفقها بكل سرف عليهم فأتوا على هذا المال حتى عاد ماضيه مثل الأشباح، والتي اضطر إلى مسامرتها، رغم ما بها من هموم فيلجأ إلى أبي دلش يفرغ ما بنفسه أمامه مجرداً في قوله[103]:

وعاد ماضيك أشباحاً تسامرها على همومك في رفق و في عنف

فضمير الكاف أحدث موازاة ومقاربة ذاتية، إنه يوجه لنفسه هذا القول، حيث يجعل من أب دلش (المخاطب) هذا الشخص الذي جرده للنصيحة ولكن سياق الخطاب يتجه - رغم ذلك - إلى الشاعر نفسه.

وفي حركة التشبيه (الماضي = الأشباح)، نرى مقاربات الشاعر للمتنبي

في ضرورة التعامل مع تلك الأشباح الكريهة لأنها أصول في حياته، حيث يقول المتنبي:

ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى عدواً ليس له من صداقته بد

فأشباح شحاتة (الماضي) عدو له يداريها، بل يصادقها قسراً. وتنتقل اللغة إلى الثنائية الأخرى، فيذهب إلى اللغة الشعبية، لهندسية مقصودة، واللغة الشعبية في الأبيات القادمة، ليست هذه اللغة العامية الدارجة، ولكنها فصحى تشبه الجانب الشعبي السهل، فتمتد صورة الأشباح (الذكرى) حيث يرسم موقف الشاعر نفسه منها وذلك باستخدام كاف (المخاطب) فيقول[104]:

وأنت في بحرها، أو فوق ساحلها عريان، تشبه صياداً بلا لعف

والشاعر يقصد بالطبع بحر الأوهام من جهة تشكيل الرمز: رمز البحر، وما يوحيه من رهبة وخوف، وجاء التشبيه المزاح والدال على مكان الشاعر نفسه فهو مثل الصياد الذي لا يمتلك زاداً سواءً وقف في الساحل أو أبحر في بحر الأوهام، ومن هنا نرى الثنائية الضدية، والتي تشكل صورة هندسية دقيقة تشد القصيدة بكل طاقاتها.

واستطاع الشاعر بعد التشكيل اللغوي لطبيعة الصورة التشبيهية والتي قامت على مشابهه تأخذ مساحة مكانية مخيفة.

ومن خلال زاوية الثنائية الضدية نرى رؤية شحاتة للشعر فيوجه خطابه لأبي دلش[105]:

والشعر كالفقر في إرضاء صاحبه بقطعة الخبز في كوخ على خصف

وإنما هو محراب يلوذ به من فاته حظه في سنة السلف

والكذب في الشعر لا يزري بقائله وسارق الشعر لم يقذف إلى جرف

وقبل أن يرسم هذه الصورة الممتدة، أو اللوحة التعبيرية عن الشعر، يرسم صورة لصفة الشعر بشكل لاذع وبأسلوب شعبي ساخر فيراه هكذا:

فالشعر أصل البلاوي وهو كاشفها متى تخيرت أن تحيا بلا هدف

فهذا هو الشعر إذا أراد أن يكون صادقاً، لا يخرج إلى حيز النفاق والزلفى.

وتأتي الصورة التشبيهية الثائرة والمفاجئة، وكذلك الصادمة في قوله (الشعر كالفقر في إرضاء صاحبه).

لقد تفاعلت الصورة بين المشبه (الشعر) و(المشبه به) الفقر حيث يربط الشعور بهذا الحرمان إذا أراد أن يكون صادقاً، ولكن كيف يرضى الفقر صاحبه، إنه يريد أن يعبر عن الصدق الفني بأنه لن يرضي صاحبه مطلقاً، ولكن إذا أردا إرضاء الآخرين، فالشعر سيكون «كالغنى».

والشاعر لا يقف من صورة الشعر في هذه القصيدة وحدها و إنما نراه يشير إلى هذا الموقف المتملك لذاته في قوله:

ماذا وقوفك بالأطلال والدِّمن موزِّع النفس بين الشعر والشجن

يرمي بك الوجد في صحراء مجدبة طوت حياتك طي البحر للسفن

تهيم فيها شريداً لا قرار له وترسل الدمع مدراراً بلا ثمن

مزقت عمرك لا الأحباب منك دنوا ولا بلغت مكاناً من ذوي القطن

الكاسبين ملايينا وما كدحوا وأنت في قفص من عقلك الزَّمن

فهذا سياق ينضم إلى لوحة الشاعر الساخرة الموضحة لحال من أدركتهم حرفة الأدب (على حد تعبير طاهر أبي فاشا في كتابه).

فصحراء الشاعر مجدبة من الحياة ووسائلها، وهي فيه لمن أراد الصدق، وهذا انعكاس لما يعانيه الشاعر والذي آثر أن يعيش في صدق التجربته.

ولكن الشاعر يعود إلى رسم الحركة الضدية، وإلى كسر سياق التعبير مرة أخرى حتى تتحقق الصورة الثنائية فيلجأ إلى اللغة الشعبية وإلى الرؤية الثائرة الاذعة، حيث يوجه النصيحة التزلفية لأبي دلش في قوله[106]:

وليس يخلو مجال الشعر من فرص عليا تدر عليك المال بالقفف

فقد تصيب عصاميا تؤرقه أحلامه في ادعاء المجد فازدلف
وامدحه، واصنع له تاريخ أسرته بما تيسر من در ومن صدف

في هذا القول تأتي صورة التعريض البلاغي والتي يجيدها حمزة شحاتة كذلك، فتنضم صورة التعريض الاذعة الساخرة هذه إلى اللوحة السابقة لتتسع الدلالات الساخرة الراسمة لمساحة كبيرة من الشعر العربي والذي يصاغ في مناسبات المجاملة والتكسب، ولهذا كان أسلوب تعبير حمزة شحاتة في خطابه (لأبي دلش) الممثل لشخصية معبراً عن طبيعة الاعتماد على الفرص المتاحة لمن أرادها أو لمن يبحث عنها.

إننا أمام حقول الدلالة القائمة على العناصر الاقتصادية مثل:

الرصيد	الفائدة
المنفعة	الفرص
الفقر	المكسب (تدر عليك المال)
ضياع الإفادة	العدم
الفتى	

وهذه المفردات التي غلبت على حقول التعبير في سياقات المقاربة التشبيهية عند الشاعر تكشف ، بالطبع، عن وعي الشاعر وعن قصدية معينة تظهر رؤية للفن عن حالة الشاعر، وضياع ما معه من مال، إنها حقول تستخدم في حالة التحول الاجتماعي، والاقتصادي كما يشير إلى ذلك صاحب كتاب (عنف اللغة)[107].

فاللغة التحويلية يمكن أن تلجأ إلى هذا الأسلوب اللاذع كتعبير عن حركية التحول في الأمور الاجتماعية، وكذلك الأحوال السياسية والاقتصادية، الأمر الذي يحدث هزة لغوية، وإذا كان (شحاتة) قد لجأ لهذه (النصائح

الزائفة) فإنها صورة نقدية مهمة تواجه بالدلالات الخفية، أو المختفية (هؤلاء الذين يبحثون عن التكسب الشعري).

وفي قصيدة حظوظ يعلن الشاعر موقفه من الشعر، كما يشير إلى هؤلاء أصحاب الزيف فيقول[108]:

قالوا: حذفت الشعر وهو رسالة الأحرار كلا، يا شهود الزور
لو صحَّ ما قلتم لما خاض الدُّجى شعراؤكم ونعمتموا بالنور
المال معيار الحياة ومشتري رق الرجال، وزند الموري
وذووه أصنام تؤله جهرة زكيٌّ عبادتها تراب الميري
هي قصة قام الخداع بدوره فيها ومسرحها قفا الجمهور

أن هذه اللوحة التعبيرية تمتد مع الرؤية السابقة لمحاولة النصح الشكلي، أو محاولة التعريض اللاذع لرعاة الفن الزائف.

وفي هذه اللوحة يضعنا (شحاتة) أمام معاناة النقد الزائف المجامل وأصحابه، ولهذا كان الأسلوب الحواري المصنوع من الشاعر في قوله (قالوا حذقت الشعر)، في حالة كونه رسالة الأحرار، حيث تأتي الصورة التشبيهية المكونة من المحورين (الشعر) (رسالة الأحرار).

ولكن كيف تتدمج الرؤى التشبيهية مع موقف الشاعر نفسه الذي يعاني من دخلاء الشعر الذين غيروا قيم التعبير، بل عكسوها تماماً.

ولم يجد الشاعر إلا أن يخاطب أبى دلش مرة أخرى مكثفاً الرؤية واصفا إياه بالريادة والفلسفة وعطاء الفن في قوله[109]:

يا رائد الجيل في فن وفلسفة سلْ عن مصيرهما في أسوأ الخلف
فإن زهرك لم يفرح بمقتطف وإن كأسك لم تهتف لمرتشف
قد كنت للجيل ميزانا يحكّمه فردَّك الفقر ميزانا بلا كفف

جاءت حركة النداء المتكررة معتمدة على طاقة التوليد: توليد الصفات الجديدة في كل تكرار محدث ، ولذا فإن الشاعر قد ضغط على الأسلوب الندائي كظاهره مميزة، كما رأينا – في معظم قصائده.

وبالنداء في هذه اللوحة الأخيرة في قصيدة أبي دلش نرى أزدواجية المقاربة التشبيهية، فحمزة شحاتة ينادي على أبي دلف بمكانته المعروفة في التراث الأدبي، بجانب ذلك فإنه يزيح شخصه على تلك الشخصية حتى تظهر واضحة بعد أن كانت تبين في شكلها القناعي على مدار القصيدة.

فأما أبو دلف كشاعر وعلم له مكانته في شتى المجالات، فقد قال عنه الشعراء كثيراً منهم خلف بن مرزوق في هذه الأبيات(110).

لولا أبودلف لم تحيا عارفه ولم ينوء نوء مأمول بآماله

يا ابن الأكارم من عدنان قد علموا وتالد المجد بين العم والخال

أنت الذي تُنزل الأيام منزلها وتنقل العز من حال إلى حال

وأما الجانب الثاني من ازدواجية المقاربة، فيأتي في الإشارة إلى صفات حمزة شحاتة نفسه، إلى ما يعانيه، فتأتي الصورة اللاذعة في مقاربة التشبيه وتطابقه مع شخص هو، ويبدو ذلك مكثفا في البيت القائل.

قد كنت للجيل ميزاناً يحكمه فردك الفقر ميزاناً بلا كفف

فالشطر الأول اعتمد على حركة زمنية مع الصورة التشبيهية وذلك من خلال استخدام الفعل (كنت) المحقق باستخدام (قد).

وشكلت الصورة بين (التاء) (والميزان) حيث شبه شخصية المخاطب بأنه كان ميزاناً للجيل يحكمه، حيث له اليد الطولى والكأس المعلَّى في ثقافات الجيل كله.

وتأتي الصورة الثانية، حيث نرى أثر التحول الاقتصادي والاجتماعي من استخدام الجملة (ردك الفقر)، فتأتي الصورة في شكلها المقلوب فأصبح: (ميزاناً معطلاً) لا قيمة له (ميزان بلاكفف).

وتنضم هذه الصورة التحولية إلى الصور الأخرى الملغاة مثل الشيك الذي لا ينصرف مطلقاً، وكالرصيد الخالي.. كلها رؤى جوفاء جاءت من الشعور بالانكسار الحاد الذي حدث بشخصه.

إن القصائد التي أبدعها حمزة شحاتة مع هذا النمط التعبيري تأخذ أبعاداً (واضحة)، كما تسيطر على مساحة كبيرة من ديوان الشاعر، الأمر الذي لا يمكن تجاهله، أو إسقاطه من الدراسة مطلقاً.

ومثل هذه القصائد تمثل ظاهرة تعبيرية لتجربة، أو التجارب ذات رؤى اقترنت بثقافات الشاعر، بل وعبرت عنها في تعبيراً له أسلوبه الخاص. فالثنائية الضديه تعد أهم السمات المسيطرة على ديوان الشاعر كله وهذه من الظواهر الضدية.

وفي هذه القصائد تتمثل الظاهرة الضدية بشكل ساخط وفي انكسار تعبيري حاد، وفي ذات الوقت تولد دلالات تدافعية بين حركية الإيجاب والسلب، وهذا هدف إبداعي يحرص عليه حمزة شحاتة.

لقد وجد حمزة شحاتة نفسه بصورة واضحة وثرية في هذا النمط التعبيري الصعب، نمط الاعتماد على ثنائية اللغة الشعبية والصورة، يقول في **قصيدة حظوظ**(111):

أقصرت من همى ومن تشميري ورضيتُ من دنياي بالميسور
ومضيت أمتدح القناعة بعدما سبقت جياد الراكبين حميري
وأقول آثرت السلامة من هوى الد نيا الدنية أو أرحت ضميري
وغرامها ملء الفؤاد وإنما دعوى الزهادة حجة التقصير

نرى – في هذه الأبيات – الإلحاح الواضح من الشاعر على وصف موقفه الراضي بما حدث منه من تقصير، ومن تشمير استعدادي لمعركة الحياة، حيث قنع بالميسور و في ذلك نرى الشاعر يجرد من ذاته شخصية أخرى (غير راضية شكلاً) عما في ذاته و عما وصل إليه من حال.

ويأتي البيت التعبيري (الثاني) في تلك اللوحة لينقلنا من الأسلوب الفصيح الخاص إلى هذه الصورة الهزلية، وإن كانت اللغة ذاتها لم تتغير إلى العامية ولكن صدمة التعبير بالصورة هي التي أحدثت هذا الاحتكاك الدلالي فنرى الصورة الإيجابية المعبرة عن أدوات الصراع و الاستعداد له في الحياة.

فالشاعر يرى غيره قد استعدوا لرحلة الحياة بجيادهم وأما هو فقد قنع بحميره مطايا للرحلة الصعبة والطويلة وهنا نرى المقاربة التشبيهية المضحكة، بل اللاذعة إننا نرى ثراءً دلاليا في هذه المقارنة بين (الجياد والحمير) فالجياد كما يراها هي مطايا النفاق و الكذب، وأما الحمير فهي مطايا الصدق والإيجابية.

إن الشاعر يسقط سخريته على وضعه كما يعرّض بهؤلاء الذين يتكسبون بنفاقهم وعدم صدقهم وهذه مقاربة تشابهية نادرة اعتمد عليها حمزة شحاتة في صورة نادرة أيضاً.

ويشرح هذه الرؤية شرحاً ماليا اقتصادياً في قوله[112]:

وأنا الملوم فلو سلكت سلوكهم لملأت من ذهب حمولة لوري

ويقصد بحمولة اللوري من الذهب والفضة حيث يعمد إلى هذه الصورة الشعبية أي حمولة مثل حمولة اللوري.

وفي هذه الصورة يعتمد شحاتة على الشبه المقارب والمعروف عند الناس بعامتهم، فالمال يقاس في خيال البسطاء و المحرومين بالحمولة، وليس بالعدد وهذا موقف – أيضاً – دل على طبيعة الصراع النفسي الداخلي وعلى أعتمادة على التشبيه العامي الدال.

والشاعر بهذه الصورة يؤكد الانتماء إلى عامة الشعب وإلى شعورهم ومعاناتهم.

النقطة الثانية:

ومن الأشكال التي لفتت انتباهي تلك المعارضات الفاكهية الهزلية اللاذعة في ديوانه فقد جاءت في ثلاث قصائد عارض الشاعر فيها كبار الشعراء مثل جرير وشوقي يقول معارضاً قصيدة جرير[113]:

أقلي اللوم عاذل والعتابا وقولي إن أصبت لقد أصابا

فبدأ بهذا البيت قاصداً و مشيراً إلى المقاربة التشبيهية بينه و بين هذا الشاعر و لكنه يلجأ بعد ذلك إلى الثورة التعبيرية في قوله[114]:

فحسبي منك معيرة وذم فإن لكل ذي أجل كتابا

وكوني أول مستقيل تنطع في وظيفته فخابا

دليل أن للأرزاق عمراً وأن لكل مرتحل مآبا

فالشاعر في هذا القول خرج من بيت جرير بن عطية والذي جاء به صريحاً في أول القصيدة وهذا يعني أن شحاتة سيقارب هذا التعبير أو ستكون هذه القصيدة الآلية التعبيرية للمقاربة معتمدة حركية قصيدة جرير.

ولقد اعتبر بيت جرير الشهير مولداً دلاليا و نافذة مهمة بل وباباً واسعاً للدخول في التعبير الذاتي. ومن هنا نرى أن البيت الثاني قد جاء كامتداد طبيعي لبيت جرير نفسه، ويبدأ بقوله (فحسبي) حيث استطاع جذب أطراف الإبداع في القصيدة ليضعها في يده محركاً القول حسبما يريد بعد ذلك.

وتأتي الصورة الاستعارية ليكون حكمته وفلسفته اللاذعة وذلك في قوله (دليل أن للأرزاق عمراً) حيث مزج بين هذا التصوير التشخيصي للعمر وبذلك قد قارب الشاعر بين الإنسان بحياته وبين رزقه، ولعل حمزة شحاتة قد ضمن الحديث النبوي المشير إلى أن الأرزاق تطلب الإنسان أو تطلب صاحبها كما يطلب الأجل الإنسان. وهنا تأتي مقاربة جديدة أو مقاربة فنية تضمينية يبرع فيها حمزة شحاتة، وذلك بشكل فني.

وتأتي الحكمة بعد هذه الجملة الاستعارية، في الشطر الأخير لهذه اللوحة في قوله: (وأن لكل مرتحل مآباً). حيث تنضم إلى قوله (فإن لكل ذي أجل كتاباً).

وتنداح دائرة هذه القصيدة عند حمزة شحاتة في شكلها الكبير، وفي أبعادها المختلفة ليتكون رؤية حجاجية لاذعة بارعة، برغم تسميته لهذه القصيدة بعنوان (هموم)، إننا نرى التشابه بين جرير وبين حمزة شحاتة من حيث المضموم المكون في هذه القصيدة.

ففي قصيدة جرير نري تركيزه الواعي على تفرده أمام الناس فيقول[115]:

أنا البازي المدل على نمير أتحت من السماء لها انصبابا

فجرير مركز على تفرده بين أقرانه، وقد ساعده على تحقيق ذلك حركة التشبيه البسيط، أي الذي يعتمد على جانبين هما: (أنا + البازي).

ومن هذا الارتباط بين الضمير (أنا) المشير إلى ذات الشاعر والمولد لدلالات التحدي، وبين الطائر (البازي)، والمعروف بقوته وبمخالبه الشديدة، والتي ينشبها في صدور الآخرين، وبالطبع فجرير يستخدم التشبيه لإيجاد حركة الرمز المتولدة من هذا الربط التشابهي، فيقول بعد ذلك[116]:

إذا علقت مخالبه بقرن أصاب القلب أوهتك الحجابا

ترى الطير العتاق تظل منه جوانح للكلاكل أن تصابا

ويقارب حمزة شحاتة هذا القول بصورته المتعالية، والراسمة لشخصية جرير، فيتحدث عن الوظيفة التي رفضها ورفض بالتالي، هذه التنازلات التي تحيطها، وتعمل على الحفاظ بها أمام الآخرين، فيقول[117]:

وإن لطاعة الرؤساء سحراً تبلّغ من يطيف به السحابا

وما أخطأت إذا ألزمت نفسي كرمتها منها، وأثرت الصوابا

وتتمركز هذه المقاربة بين جرير وحمزة شحاتة في الصفات المشتركة بين الشاعر بين القوة ومعرفة الحق. ولكن حمزة شحاتة يؤثر اللغة البسيطة السهلة، ولكنها، هنا، غير عامية، وذلك لأنه يمهد لصورة قادمة بها انكسارات لاذعة ، وبها حركة دلالية في قوله[118]:

فإن الحق أجدر باتباع ولو كانت عواقبه هُبابا

وما حمدت لصاحبها المخازي فأسلكها إلى الغايات بابا

وإن الفقر خير من ثراء يكون مصير صاحبه عذبا

فهذه الصورة الممتدة لصفات شحاتة تعكس الجوانب العملية لمفهوم الرجولة، والذي يؤمن به إيماناً راسخاً.

واستطاع حمزة شحاتة أن يقارب بينه وبين رؤية جرير من عطية في تميزه وحفظ مكانته لكل ما يمتلك. وكذلك نرى الشاعر يسقط هذه الصفات في أسلوبه محاولا عمل موازاة تعبيرية لصراعه وشعوره، فيقول برؤية الفلسفية الساخرة[119].

وإن الفقر خير من ثراء يكون مصير صاحبه عذابا

ولكن الغواية قد تفشت فقامر كل مقترف ورابى

وجاهر بالمفاسد كل نذل وخاض إلى منابعها العبابا

وأصبحت الوظائف كيمياء تبدل (عدس) صاحبها (كبابا)

ينطلق حمزة شحاتة من أسلوب جريري يزيحه إلى ذاته، فإذا كان جرير يتفرد بكرامته ورفضه لكل صغائر الأمور فحمزة شحاتة يرفض الوظائف التي تسحب معها الغواية.

فالفقر خير من هذا الثراء الذي يجلب عذاب الضمير، وصراع الذات إننا نرى الإشارات الضمنية التلميحية عنده راسماً بذلك صورة تقاربية ضمنية عن بيع كرامته في سبيل الوظيفة، أو لمن يتقرب ويتزلف لرؤسائه طمعاً في الحفاظ على مكانته (الميري).

وتأتي صورة تلميحية تقاربيه أخرى – يريدها الشاعر وهي شخصية الناصح بتحويل القيم ، والتي رأيناها في قصيدة أبي دلش ولكنها شخصية كريهة عنده، وإن كانت تبدو في نصائحها شخصية واعية داهية.

ويرسم شحاتة في نهاية هذه القصيدة صورة تشبيهيه نادرة تعتمد على عرض السخرية اللاذعة، والدالة كذلك – على طبيعة التحول والذي يجره نفاق العاملين في الوظائف مع رؤسائهم فيقول:

وأصبحت الوظائف كيمياء تبدل (عدس) صاحبها كبابا

لقد أظهر شحاتة الأثر السحري للوظائف، ولكن الرؤية رسمت بالأسلوب الشعبي (الدارج)، من حيث التحول: تحول (العدس إلى كباب) بفعل المادة الكيميائية الساحرة البارعة في تحويل طعام المرء من طعام دال على الفقر الشديد إلى طعام دال على الغنى وقوة الدخل وثراء المال.

والقصيدة الثانية، والتي قاربها حمزة شحاتة هي قصيدة شوقي والتي تبدأ بقوله[120].

من حيث بردى أرق ودمع لا يكفكف يا دمشق

وقال شوقي هذه القصيدة في حفل أقيم لإعانة منكوبين سوريا بحديقة الأزبكية في عام 1926.

وقد لجأ شوقي إلى إظهار حزنه وإعلان معاناته الشديدة مما حدث لدمشق فيقول[121]:

وبي مما رمتك به الليالي جراحات لها في القلب عمق

وهذه الجراحات التي ذكرها شوقي قد حولها حمزة شحاتة وقاربها إلى جراحات ومعاناة من شظف العيش والفاقة فيقول[122].

فنحن هنا بلا وطن وأهل نعيش سُدى على حال تشق

فلا شغل يجيب لنا فلوساً ولا دخل يطول عليه عنق

وقد منعت حوالة كل شهر وكان المنع مشكلة تدق
وقالوا المنع أيام قصار فطالت والمطالب لا ترق

أسقط الشاعر ما بحاله من عناء في الغربة، وقارب بين ما يشعر به وبين ما عاناه شوقي في نكبة دمشق وما حدث فيها. وإذا كان شوقي قد خاطب دمشق في صورة تشبيهيه مكثفة (صورة استعارية تشخيصية) مقصودة، وذلك بالاعتماد على النداء في أول القصيدة ، ثم التوجه إليها بعد ذلك، فإن حمزة شحاتة قد اعتمد كذلك على المقاربة التشبيهية المكثفة وهي الاستعارة، فيقول:

ألا يا بنت يعرب خبرينا متى تصفو الموارد وهي رَنْق

ثم يقول مزيحا لهمومه:

وماذا تبتغي الأسواق منا ونحن بها عبيد تستَرقُّ
كأنا والتجار خصوم حرب على الأقوات أو غرب وشرق
ولولا سترة المولى شحتنا وطال بنا على الأبواب دق

فقد فجّر حمزة شحاتة في هذه الأبيات، إحداث جوانب المفارقة، وذلك بإعطاء اللغة جانباً بين جوانب العنف والذي أوجد هذه الحدة التعبيرية للغة في مجالها غير الرسمي لتخرج بدلالات ثائرة.

لقد اعتمد على - ما قاله لو سيركل - على الحيز المتبقي من اللغة التعبيرية (اللغة العلية الشعبية)، وطولها مادة تشكيلية أخذت دلالاتها الصادمة[123].

فالانتقال في هذه القصيدة من اللغة الفصيحة إلى العامية الشعبية يُعد أسلوباً قتالياً لاذعاً، يواجه به هذه الحياة المرة التي ربما ندفعه إلى التسول (كما يشير إلى ذلك) ولقد أدى التحول الاجتماعي بالشاعر حال اليسر والمال والمكانة إلى حالة العدم والفاقة الشديدة، بل والوحدة القابعة في

حيز ضئيل أشبه (بالسجن) منه بالمكان الحر ففي سؤال شحاتة نرى هذه الدلالات:

وماذا تبتغى التجار منا ونحن بها عبيد نسترق

وبالطبع فإن السؤال هذا بعد مقاربة واضحة للشاهد النحوي المعروف:

وماذا تبتغى الشعراء مني وقد جاوزت حد الأربعين

فالسؤال الذي طرحه شحاتة يعتبر من أساليب العنف اللغوي، فجاءت الصورة التشبيهية اللاذعة والتي تكونت في شكل حاد في الرؤية (فكأنهم والتجار) في مقاربات تشبيهيه واضحة فهم على الجانب التشبيهي خصوم حرب.

الشاعر وحاله – التجار وصراعاتهم معه

= خصوم الحرب

الشدة

المنع

المكر

الغلظة

وزاوية الصراع هذه عند شحاته تجعلنا تنظر إلى زاوية أخرى عند الشاعر عبد الحميد الديب في قوله[124]:

أشعر والبائس يوما بالسرور

تحمدوا بين الورى طول الدهور

إن للأرزاق أفلاكاً تدور

والـذي يـهـدأ أحـيـــانـاً يـثـور

أيـــهـــا الـــنـــاس ارحـــمـــوه

فعبدالحميد الديب يعاني غلظة الناس كما يعاني شحاتة نفس الأمر غلظة التجار وموقفهم النفعي الشديد. وكلا الشاعرين لجأ إلى لغة عنيفة (لاذعة الدلالة) وذلك بفعل الحركة التصاعدية للألم عندهما.

وفي قوله حمزة شحاتة نرى المفارقات التي تولد ما يشبه (النكات)، وذلك بفعل القول الدال على التحول الاجتماعي الذي يعايشه الأديب فيلجأ إلى هذه اللغة[125].

لقد اخترق حمزة شحاتة اللغة الفصيحة منتجاً لغة مقاربة لمشاعره في حدتها، وفي موقفها، وهذه ظاهرة لم تأت عنده طفرة في قصيدة واحدة وكفى ولكنها أسلوب عنيف للتعبير عند معاناته معلنا بذلك موقفه.

وفي قصيدة مع غاندي والتي عارض فيها شوقي نرى اعتماد الشاعر على نوعية خاصة من عنف اللغة في لهجتها الصغرى: أي في تكونها الثقافي الشعبي، والمتكون من المتبقي من اللغة، أي من طبيعة اللغة الفنية العدولية أو الانزياحية[126]:

لقد بدأ حمزة شحاتة قصيدته مركزاً على مطلع شوقي[127]:

ســـلام مـــن صـــب بـــردي أرق ودمـع لا يـكـفـكـف يـا دمـشـق

ثم يدخل في رؤيته الذاتية بعد ذلك قائلاً ومحاوراً هذه الشخصية:

ولـــوا أســـعـــفـــنـــي الـــدهـــر لـــقـــابـــلـــتـــك فـــي الـــهـــنـــد

ولـــكـــنـــي كـــمـــا تـــدري فـــقـــيـــر عـــاري الجـــلـــد

أضـعـت الـبـيـت والـقـرشـين فـــي الـــتـــهـــلـــيـــس والجـــد

وبـعـت الـعـنـزة الـكـبـرى عـلـى صـاحـبـنـا الـسـنـدي

لقد ظهر عنف اللغة في هذا التعبير من خلال محاولة التعبير عن معاناته الشخصية، التي دفعته لعمل مقاربة بينه وبين غاندي وكانت الإسقاطات أو الإزاحية كما يقول علم النفس حيث يجعل من شخصية غاندي صديقاً له وقد استطاع شحاته أن يتقمص ويرتدي هذا القناع الاستعاري، وقد جمع بينهما هذه المعيشة شديدة الشظف.

لقد وصف تحول الحال هنا وحوله إلى تشكيل في مقاربة تشبيهيه لها مجالها الدلالي ومن هذه المشابهة والمقاربة الإشارية التي نراها في دلالية العنزة (التي كان يصطحبها غاندي معه في كل مكان) يعيش على لبنها، ويغزل من صوفها ملابسه، وأن حمزة شحاتة يشير إلى هذه العنزة التي ادعى أنه كان يمتلكها، ثم اضطر إلى بيعها لينفق على صديقه الفقير السندي.

فهذه الرؤية المشيره إلى غاندي تشرح حال الشاعر وتعد عنفاً تعبيرياً منه، حيث الإشارة إلى حياته الصعبة وهو في هذه المرحله وتلك إمكاناته الأدبية.

وقد لجأ حمزة شحاتة إلى امتداد التشابه بينه وبين غاندي في شكل ترشيحي تقاربي فأضاف اللغة المشتركة، عندما طعم القصيدة بكلمات هندية تأخذ انضمامها واندماجها في السياق اللغوي، مكونة اللهجة الصغرى التي يقول عنها لو سيركل.

ويخاطب شحاته غاندي في حاله الالتجاء إلى التساوي في الموقف فيقول[128]:

وأرثيك و ترثيني لعل رثاءنا يجدي

ولا يقف حمزة شحاتة عند هزة النقطة الجامعة بينه وبين غاندي ولكنه يقوي العلاقة التشابهية التقاربية، فيجعله يسمع لشكواه في قوله[129]:

وقد ضيعني قومي وقد ما أنكروا جهدي
وما بددت من وقت وما فرقت من نقد
وكم من أمة يشقى بها الأحرار من رشد

وشحاته يعود إلى عنف اللغة ويعزز هذا العنف وذلك بالتلميح عن طريق السؤال الاستنكاري.

وامتداداً لهذا التلميح بإنتاجه الدلالي فإن حمزة شحاته في نهاية القصيدة يكثف الرؤية التشبيهية، وذلك بالاعتماد على تلميحات التعبير بالصورة المقاربة أو ما يعرف بالبلاغة بمصطلح التشبيه الضمني فيقول(130):

وقد يعدو كلاب الحي من جهل على الأسد
وإن أدبرت الدنيا تساوى الشهم وبالوغد

الهوامش

1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر مطبعة المدني جدة، م. ع. س، 1991، ص 85.

2) نفسه ص 82.

3) عبدالقاهر: نفسه ص 100.

4) R. fowler, linguistics and novel. London, 1988. P. 113.

5) أحمد مطلوب، حسن البصير، البلاغة والتطبيق، بغداد، العراق، 1981، ص 60.

6) محمد عبدالمطلب، البلاغة العربية، قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1997، ص 137.

7) ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1988، جـ 2، ص 115.

8) وهذه التعريفات أوصاف لجوانب خاصة من التشبيه، وهي تعريفات تقريبية.

9) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق وشرح، أحمد الحوفي، بدوي طبانة ، دار الرفاعي، الرياض، م. ع . س طبعة ثانية ، جـ 2، ص 76.

10) يحيى بن حمزة العلوي، الطراز، مكتبة المقتطف، القاهرة، جـ 1، ص 101.

11) ابن خلف، مواد البيان، تحقيق حسين عبداللطيف، منشورات جامعة الفتح ليبيا، 1982م.

12) Oxford. Dictionary, Oxford university press. London, P. 1080 وينظر Marly cray, dictionary of literary term, London, 1982, P. 62.

13) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، 1973، ص 208.

14) انظر: Laurance structure. Sound and sense, London, 1989, P. 112.

15) C.M. Bowra, Heroic poetry, London, 1962 P. 296.

16) ينظر الخبر في الموشح للمرزباني، وأسرار البلاغة لعبدالقاهرة الجرجاني.

17) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 191.

18) عبد القاهر، نفسه ص 190.

19) يحيى بن حمزة العلوي، الطراز، جـ 1، ص 145.

20) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، بيروت، لبنان، 1989، ص 96.

21) محمد مندور، الأدب وفنونه، مكتبة نهضة مصر، القاهرة 2000، ص 38.

22) عصام قصبجي، المحاكاة، دمشق – سوريا 1989م، ص 120.

23) ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق وتقديم حفني شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، 1969، ص 120.

24) أبو يعقوب السكاكي، المفتاح، ضبطه وكتب حواشيه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 1979، ص 217.

25) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ص 127.

26) Colleridge, Bibiographia, edited by Jams and Engell and W. Jacks. London, 1983, P. 118.

27) انظر، مصري حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979، ص 73.

28) يحي بن حمزة العلوي، الطراز ط 1 ص 147.

29) عصام قصبجي، المحاكاة ص 132.

30) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، المطبعة التجارية، القاهرة، 1956، ص 60.

31) انظر حامد عبدالقادر دراسات في علم النفس الأدبي، لجنة البيان العربي، القاهرة، ب – ت ص 159.

32) انظر حمزة شحاتة/ إلى ابنتي شيرين دارتهامه جده. المملكة العربية السعودية 1980ص 36.

33) حمزة شحاتة: الديوان ص 311.

34) C. Spurgen: Shakespeare's Imagery and what it tell is. Cambridge University pres 1965. P 4.

وانظر كذلك: M.Mury , counties of mind, oxford University pres, 1931, p -23.

35) انظر حمزة شحاتة: الرجولة عماد الخلق الفاضل، مكتبة تهامة، جدة، المملكة العربية السعودية، 1981م ص 66.

36) انظر حمد عبدالقادر: دراسات في علم النفسي الأدبي، المطبعة النموذجية، القاهرة ب، ت 156 وما بعدها.

وينظر كذلك جابر عصفور، المرايا المتجاورة «الهيئة المصرية العامة للكتاب» القاهرة 1989 ص 130 وما بعدها.

37) عز الدين إسماعيل التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب القاهرة ج. م. ع1984 ص 82.

38) حمزة شحاتة إلى ابنتي شيرين ص 86.

39) حمزة شحاتة الديوان ص 37.

40) حمزة شحاتة الرجولة ص 46.

41) حمزة شحاتة الديوان ص 37.

42) حمزة شحاتة الرجولة ص 25.

43) حمزة شحاتة إلى ابنتي شيرين ص 61.

44) حمزة شحاتة الديوان ص 37.

45) الديوان ص 37.

46) نفسه ص 39.

47) نفسه ص 37.

48) انظر عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي، جده، المملكة العربية السعودية ص 118.

49) شحاتة الديوان ص 25.

50) أ أ – ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة محمد مصطفى بدي، مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، جمهورية مصر العربية 2005م ص 130.

– انظر كذلك: رينيه ويلك ووارين: نظرية الأدب ترجمة محي الدين صبحي بيروت لبنان، 1972 ص 150.

51) انظر حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق محمد الحبيب بن الخونجه ص 132 وقد تأثر في هذا القول بأبي علي بن سيفنا فيلسوفه المحبوب لديه.

52) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة قراءه وحققه الشيخ محمود شاكر، مكتبة الخانجي، 1989 ص 72.

53) حمزة شحاتة: الديوان ص 281.

54) الديوان ص 281.

55) عبدالفتاح أبو مدين، حمزة شحاتة ظلمة عصره، النادي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية، ص 16.

56) انظر عثمان الصالح العي الصوينع: حركات التجيد في الشعر السعودي المعاصر، المملكة العربيعة السعودية، ص 31.

57) عبدالله الغذامي الخطيئة والتكفير ص 229.

58) عبدالله شحاتة الديوان ص 281.

59) Casdine Spwsgeon, Ibid, P. 3.

60) حمزة شحاتة الديوان ص 282.

61) نفسه ص 304.

62) نفسه ص 282.

63) G, lakeff , Mark C. Metaphors welive by Lundan 1963 p . 121.

64) جانجاك لوسركل: عنف اللغة، ترجمة محمد بدوي، مراجعة سعد مصلوح، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، 2005 ص 89.

65) حمزة شحاتة، الديوان ص 282.

66) نفسه ص 282.

67) نفسه ص 283.

68) C. Spergeon ibid p . 130.

69) عزيز ضياء: جسور إلى القمه مكتبة تهامة، جده المملكة العربية السعودية، 1981م ص 130.

70) التكرار عند شحاتة يعد قوة نفسيه خاصة تحتاج لدراسة مستقلة.

71) الديوان ص 284.

72) انظر محمد عابد الجابري تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثامنة، بيروت، لبنان، 2002 ص 13.

73) محمد شوقي، الشوقيات دار العودة، بيروت، جزء 1 صفحة 87.

74) حمزة شحاته، الرجوله ص 101.

75) انظر فايز الدايه: جماليات الأسلوب دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان 1990 ص 120.

76) metaphor we live by p . 35.

77) حمزة شحاته الديوان ص 285.

78) انظر يوسف سامي اليوسف الخيال والحرية، مساهمة في نظرية الأدب، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا 2003 ص 36.

79) حمزة شحاتة الديوان ص 284.

80) انظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان ط 11، 2000 ص 287.

81) حمزة شحاته الديوان ص 285.

82) راجع في الحديث عن وحدته حمزة شحاتة، عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 200 وما بعدها.

83) راجع إشارة حمزة شحاته نفسه في رسائله إلى ابنته شيرين ص 34.

– كذلك محمد عبدالمنعم خفاجي الشعر والتجديد ص 284.

84) إلى ابنتي شيرين ص 34.

85) ديوان حمزة شحاته، ص 285.

86) راجع محمد عابد الجابري بنية العقل العربي ص 36.

87) ديوان حمزة شحاتة ص 285.

88) انظر حامد عبدالقادر دراسات في علم النفس الادبي المطبعة النموذجيه القاهرة ب. ت ص 41.

– وانظر ايضاً c. spearman creative mind p 87. نقلاً عن حامد عبدالقادر دراسات في علم النفس الادبي ص 41.

89) انظر (جان جاك لوسيركل) عنف اللغه، ص 304.

90) حمزة شحاته الديوان، ص 286.

91) نفسه 286.

92) نفسه 286.

93) انظر الأغاني لأبي الفرج الاصفهاني تحقيق الإبياري دار الشعب 1389هـ ص 2994.

وانظر هذاع بن عيد الشمري ابو الف العجيلي مفخرة من مفاخر العرب توزيع دار أمية، الرياض 1416هـ.

94) انظر هذاع الشمري، المرجع السابق ص 8، 9، 10.

95) حمزة شحاتة الديوان ص 312.

96) نفسه 312.

97) انظر محمد رضوان عبدالحميد الديب وشعره المجهول، دار الكتاب العربي القاهرة، عام 2005 ص 150.

98) حمزة شحاته، الديوان 312.

99) نفسه 312.

100) راجع أحمد قيس، تاريخ الشعر العربي الحديث، ص 85.

101) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 92.

102) حمزة شحاته الديوان، ص 312.

103) حمزة شحاته الديوان، ص 312.

104) حمزة شحاته الرجولة، ص 69.

105) حمزة شحاته الديوان، 314.

106) نفسه 314.

107) نفسه 314.

108) انظر (جان جاك لوسيركل) عنف اللغة 387.

109) حمزة شحاته الديوان، 308.

110) نفسه، 315.

111) نفسه 316.

112) نفسه 316.

113) انظر ديوان جرير بن عطية شرحه وقدمه محمد ناصر، مكتبه الباز، مكة المكرمة المملكة العربية السعودية، 1986 ص 102.

114) حمزة شحاتة، الديوان 318.

115) ديوان جرير، ص 60.

116) نفسه ص 60.

117) حمزة شحاته الديوان، 318.

118) نفسة 318.

119) نفسه 318.

120) الشوقيات دار العودة، لبنان، بيروت، المجلد التاني، ص 74.

121) الشوقيات، ص 74.

122) حمزة شحاته، الديوان 322.

123) جن جاك لوسيركل، عنف اللغة، ص 213.

124) محمد رضوان: عبدالحميد الديب وشعره المجهول، ص 390.

125) رياض فريحه الفكاهه والضحك في التراث العربي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1998، ص 10.

126) انظر عنف اللغة، ص 214.

127) حمزة شحاته، الديوان، 318.

– وانظر الشوقيات جزء 3 ص 215.

128) حمزة شحاته الديوان 319.

129) نفسه 318.

130) نفسه 318.

❖ ❖ ❖

«هب جمالك حيثما حللتَ ولا ترج الجزاء ولا الثناءَ ففعالك - في غيابك - تعلن عنك: إني هنا وتفصح عنك آلاف المفاهيم... وتتبدى كذلك في كل مقام»

ريلكه (الحرف الأول -1899م)

يبدو أن الاطمئنان لفكرة اتحاد السياقات الداخلية والخارجية في إخراج جنين النص الأدبي، وتأثير كل عنصر من عناصر السياق في ولادته ونموه، أكبر هذه الأيام، بعد تجاوز مرحلة تنظير النقد البنيوي وما تبعه من نظريات تشريحية أو تفكيكية أو تقويضية كما يحلو للبعض تسميتها، والوصول إلى محاولة قراءة النص قراءة شمولية، لا تحدده بمحاولة صهره ليناسب الوعاء/ النموذج المتاح، قراءة تستحضر كل ما يمكن أن يترك بصماته على النص، وتسلط الضوء عليه بقدر ما يستحق، دون إفراط في التعامل، أو تشنج في الرفض.

من هنا يمكن القول إن النص الأدبي لدى حمزة شحاتة لا يختلف عن باقي النصوص من حيث هو كائن حي، يؤثر ويتأثر في سياقه الخاص بكافة عناصره.

على أن العناصر لا تتساوى في تأثيرها على النص الأدبي - لحمزة ولغيره - فحين تطغى المرجعيات الثقافية على المؤثرات البيئية في نص ما مثلاً، يلحظ القارئ المدقق - وغير المدقق أحياناً - ارتفاع نسبة حضور عنصر على آخر، لكن هذه النسبة لا تمثل اهتمام هذه الورقة، وإنما كان حضورها هنا نوعاً من التمهيد المبسط، لما سيتم التركيز عليه خلال الأسطر المتواضعة المقبلة.

عنصر من عناصر السياق كان له حضور وامض في أدب حمزة شحاتة، وهو ما يهم هذه الورقة أن تلقي الضوء عليه، ذلك العنصر هو

شخصيته - رحمه الله - وما حملته من سمات متناقضة[1]، تركت بصماتها واضحة على أدب حمزة عموماً، وعلى جزئيات مختلفة منه، ولعل اجتماع عدد من الصفات غير المشهورة بين الناس والمتناقضة أحياناً في شخصه، جعل الطابع الغرائبي سمة من سماته، كما يقول الدكتور صالح الزهراني في أحد أبحاثه: «فحمزة شحاتة غرائبي في كل شيء، غرائبي وجوهري في حياته، وفي فقهه للواقع، وإدراكه لكنه الحياة والأشياء والكائنات، وبحثه عن الجوهر النادر في الأفكار والأشياء»[2]، ويذكر عزيز ضياء أن حمزة حين قرأ رواية (ابن الطبيعة) - والتي كان لها فيهم أثر لا ينسى - كان يطيب له أن يسمي أصدقاءه بأبطال القصة، لكنه اختار لنفسه شخصية البطل الأول (سانين) والذي تدور حول حياته معظم أحداث الرواية[3]. هذا الموقف يُظهر ما كان لحمزة من حب للتفرد والتميز، لكن نظرة أعمق لبطل الرواية (سانين) قد تكشف أكثر من ذلك.

تدور أحداث الرواية حول عدد من الشبان والشابات في بلدة روسية، وتحكي تفاصيل همهم اليومي بمسحة من الرومانسية، تلك التفاصيل تهتم بالحب والجنس والزواج والأسرة والغيرة، لكنها لا تهتم بالسياسة والحرية والفلسفة إلا قليلاً.

أما (سانين)، فهو شاب غامض، قضى شطراً من حياته بعيداً عن أهله، وعاد شخصاً آخر، «ولم تكن معارف وجهه وصوته وشمائله قد تغيرت إلا قليلاً. ولكن شيئاً غريباً جديداً ناضجاً حدث على شخصيته فأجال في محياه ضوءاً وأكسبه معنى لم يسبق بهما العهد»[4]. عاد يغلب اليأس والأسى عليه، يفكر فيما لا يفكر فيه أبناء بلدته لكن التشاؤم يغلب على ما يفكر فيه، فهو يفكر في الحرية لكنه في الوقت ذاته يفكر في الموت كأقرب الحقائق للحياة:

«فأجابها سانين:إن الإنسان لا يمكن أن يكون فوق الحياة لأنه ليس إلا جزءاً منها، وقد يسخط ولكن مرجع السخط إلى نفسه، فهو إما لا يستطيع

أو لا يجرؤ على أن يأخذ من كنوز الحياة ما يسد حاجته، ومن الناس من يقضون حياتهم في السجون وهناك غيرهم آخرون يخافون أن يفروا منها كالطائر الأسير يفرق من الطيران إذ يطلق له، والجسم والروح معاً يكونان كلاً متجاوباً لا يزعجه إلا دنو الموت الرهيب، ولكننا نحن الذين نقضي على هذا التلاؤم»[5].

ويفكر في السياسة أيضاً لكنْ باعتبارها وسيلة لتسيير الزيف في وطنه؛ وطنه المكبل بالقيود:

«فسأله يوري مضطرباً: ولكنْ ألم يخطر لك قط أي عصر فظاعة وإراقة دماء كان خليقاً أن يكون لولا أن حالت المسيحية دون ذلك؟ فأجابه سانين بإيماءة مستخفة: ها! ها! حدث في بادئ الأمر أن (الميدان) - تحت ثوب المسيحية - تلطخ بدماء الشهداء ثم حدث بعد ذلك أن الناس كانوا يذبحون أو يلقون في السجون أو محابس المجانين. والآن يسفك كل يوم من الدم أكثر مما يمكن أن تريقه ثورة عامة»[6].

وبسبب ذلك التفكير اكتسب سانين شخصية مؤثرة في أصدقائه ومجتمعه، لكنه كان يكره التواصل بطريقتهم، كما كان ثائراً في داخله على الكثير من عادات مجتمعه، لا يرضى بالهدوء الذي يكتنفه، ولا تقنعه السعادة الظاهرية التي تصبغ محيا أهله، وينظر إليهم نظرة ساخرة، نظرة من غاص في بواطن الأشياء، واكتشف أسرار الحياة وألاعيبها، لذلك كان همه الحرية وحلمه الهجرة من بلدته دون عودة. غير أنه يدخل في دوامة أصدقائه، بما فيها علاقة أخته المراهقة بالضابط الأهوج (سارودين)، وتعلق صديق العائلة (نوفيكوف) بأخته، ومغامرات الشبان والشابات في بلدته وأشياء أخرى، لكنه لا يلبث أن يعود لحلم الحرية بعد كل فترة، حتى يتحقق حلمه بالهجرة دون علم أهله ولا أصدقائه.

يمكن القول إن (سانين) - باعتبار أبناء بلدته - كان غرائبياً أيضاً، فلم تكن تشغله هموم أفراد بلدته الساذجة، وكان يتطلع إلى أبعاد أوسع وآفاق

أعلى، فهل كان حمزة حين اختص نفسه بشخصية (سانين) يؤسس تصوراً مسبقاً عن شخصيته؟ الجواب على هذا التساؤل بتطلب وقوفاً عند أبرز الصفات في شخصية حمزة شحاتة.

أبرز تلك الصفات التي كانت شخصية حمزة تحملها هي التشاؤم، ويحاول الدكتور شوقي ضيف الوصول إلى تبرير لتشاؤم الإنسان فيربط بين طموحه والكون معتبراً إياهما قوتين تؤثران في الإنسان فيقول: «وكثير من الناس تتنازعه هاتان القوتان من الكون ومطامحه ويمضي في حياته دون أن يفكر فيهما أو يبحث ويستقصي، فهو يعيش حياته دون محاولة لإدراكها وما يغشاه فيها من بلاء ومحن، ولكن يوجد دائماً من يحاولون فهم الحياة والوقوف على كنهها فيحارون حيرات مختلفة، يحارون فيما يصيبهم من شرور وفيما يقف دون مطامحهم من سدود، ويحارون في مصيرهم ومصير الإنسان ولماذا يدفع إلى الموت، وقد يغلبهم أثناء تفكيرهم اليأس والقنوط، فإذا هم متشائمون وإذا كل ما حولهم يبعثهم على التشاؤم الشديد»[7]. ويورد عبدالله عبدالجبار موقفاً بين شخص وآخر حول التشاؤم والتفاؤل لدى حمزة فيقول: «قال بطل القصة لصديقه :إنني أفضل الاستدانة من الأستاذ حمزة على غيره من الناس. فسأله الصديق: لماذا؟ فأجابه: لأنه متشائم وغيره من الناس متفائل. قال له: أرجو إيضاحاً أكثر. فقال له: إن المتفائل يظل يلح على غريمه ومدينه ولا ييأس أبداً حتى يتقاضى دينه، أما الأستاذ حمزة فيدين الشخص ويعرف قدماً 99٪ أنه لا يرد دينه، فهو إذاً متشائم وأنا أموت في التشاؤم»[8].

القصة السابقة لا تحتاج إلى تعليق عما اشتهر به حمزة من تشاؤمه بين الناس، لكن شهرته لم تأت من فراغ فأدب حمزة مليء بومضات واضحة من آثار تشاؤمه الذي وإن تضخم في المرحلة الثانية من حياته أي بعد هجرته إلى مصر واعتزاله، إلا أنه كان معه من المرحلة الأولى، فهاهو يقول في كتاب (حمار حمزة شحاتة) بعد أن تحدث عن ترويض الزمن له: «والدنيا عندي صور تتدافع أو موجات يزجي بعضها بعضاً، والمدفوع منها يدفع ما أمامه،

والكل سائر إلى الهمود. وما أرى من هذه الحياة الواسعة المزدحمة الصاخبة إلا هذه الرقعة التي تضمني تارة وأضمها أخرى، وهي - مثلي - جزء من الأرض يشع فيه الحس، وكلانا بعد موفٍ على غاية مقدره من الفشل والخمود[9]، غير أن التشاؤم تزداد حدته مع مرور الأيام بحمزة في مهجره المختار ليستحيل يأساً وقنوطاً، فيظهر جلياً في شعره ونثره، من ذلك قوله:

«حبيبتي

عاش المحال مرة ومات

ولن يعود ميت إلى الحياة

حاولت قبل أن تحاولي

وعدت صامتاً

وليس من جديد

لن تصنعي المحال

لن تصنعي النار من الرماد»[10]

ويقول في كتاب (إلى ابنتي شيرين): «إن بقاء العالم خمساً وعشرين سنة مقبلة، ليس مضموناً ولا بنسبة 50٪»[11]، كما يمتلئ كتابه (رفات عقل) بروح التشاؤم واليأس من الحياة، يقول: «ن الشباب هنا كالشيخوخة؛ لا مستقبل له»[12]، ويقول: «لا شيء يعطي تفسيراً تاماً للحياة إلا الموت»[13]، ويقول: «مادام الموت هو المصير، فالحياة مهزلة، أسخف ما فيها الأمل والطموح»[14]، وهو يبرر تشاؤمه بقوله: «إذا اتسم الإقبال على الحياة بميسم اللامبالاة، كان التشاؤم في صورته اللامعة»[15]، وقوله: «إن الابتسام للحياة ليس دليل التفاؤل دائماً، قد يكون دليل السخر ودليل الإذعان بالواقع»[16]، وقد طال تشاؤمه من شعره، فأصبح في أخريات حياته يتشاءم منه، فقد أورد محمد باخطمة ثلاث قصص عن تشاؤمه من شعره، أولاها أن رجلاً سرق

قصيدة لحمزة يوماً من الأيام، ومضت الأيام وحظوظها باسمة للسارق، إلا أنها أدارت صفحة وجهها عنه بعد ذلك فانقلبت الحياة عليه، أما الأخرى فملخصها أن مطرباً مشهوراً هو (طلال مداح) غنى له إحدى قصائده، ثم تعرض لحادثة سقوط من شرفة منزله بعد غنائه القصيدة بشهور، وتتلخص الثالثة في أن وزير خارجية سابق لجمهورية السودان، كان قد أبدى إعجابه بشعر حمزة في إحدى المناسبات، وما هو إلا شهر حتى عُزل من منصبه، والشاهد في القصص الثلاث أن حمزة ما أن يسمع بمآل كل شخص من الثلاثة حتى يردد عبارته: لقد أدركته بركات شعري[17].

صفة أخرى تناقض التشاؤم في شخصية حمزة، فقد كان يتطلع للمزيد وللأفضل دائماً، وينشد الكمال في كل شؤون حياته، فهو يقول عن أدبه: «ولم أكن راضياً قط عن أثر من آثاري الأدبية بعد تأمله، ولذلك لم أفكر في جمع هذه الآثار. ولا شك أن قدرتي لا تجاري شعوري بالكمال، أو بما يدنيني منه، إنني أشعر باختناق وباشمئزاز من خير ما يتقبله الناس من إنتاجي، لأني أحس بدقة متناهية كل جوانب النقص فيه مهما خفيت»[18]، ويسأل محمد علي مغربي سؤالاً يدلل على تطلع حمزة أن يظهر بما يرضيه قائلاً: «لقد ذكرتُ في تراجمي لكثير من الأعلام أن بداياتهم دائماً كانت تبشر بالإجادة والإبداع، أما حمزة فكان الإبداع سمته البارزة منذ أن عرف الناس شعره، فهل أخفى هو مالا يرتضيه من بداياته حتى يظهر للناس بالصورة المشرقة التي أراد بها أن يواجه الناس؟ إن كان ذلك فهو دليل جديد على تمكن حمزة من ناحية الفن الذي يزاوله فلا يطلع الناس منه إلا على الجودة والإبداع»[19]، ويقول عزيز ضياء عن ولعه بإتقان ما يريد: «إن خصيصة حمزة التي تبدو خليقة من خلائق العبقرية النادرة، هي القدرة على إتقان ما يولع بإتقانه، بحيث لم يكن يرضى قط إلا بأقصى مراتب التفوق فيما يعن له أن يعنى بمعرفته ودرسه...كان لا يكتفي بمجرد الإلمام، على قاعدة الأخذ من كل فن بطرف، وإنما الذي يجهد نفسه فيه، هو استغراق واستيعاب كل ما يستهدفه من عناصر تكوينه ومادة وجوده... ولا يقف ما كان

يولع به عند الشعر أو النثر أو الفلسفة أو علوم اللغة العربية وتاريخها وأدبها القديم والحديث، أو ما يتصل بكل ذلك من المعارف وألوان الثقافة وأغذية الفكر، بل ينسحب هذا الحرص على التفوق والاتقان حتى على أسباب اللهو، فقد تعشق الموسيقى والعزف على العود مثلاً، فلم يكتف بأن يكون واحداً من المعدودين في الحجاز بالبراعة النادرة في هذا العزف، وإنما عكف على دراسة الموسيقى العربية»[20]، بالإضافة إلى العزف أتقن حمزة لعبة (الكيرم) حتى صار البطل الأول فيها كما أتقن الشطرنج[21] وكرة القدم[22] وطهو الطعام[23]، يقول أحمد عطار عنه: «كان علماً في الموسيقى، يجيد العزف والضرب على بعض الآلات وكانت ريشته في العود صناعاً كما كان قلمه ولسانه، وكان صوته كفاء ريشته. وكان يجيد الألعاب ويتفوق فيها على البارعين، فقد برع في الشطرنج و(الضومنة) و(الداما) وكنتُ أشهده وهو ينتصر على منافسيه»[24]. ويكشف حمزة لابنته شيرين كثرة رغباته حتى بعد أن تقدم به العمر فيقول: «من آلاف الرغبات التي اجتذبتني أن أكون خياطاً وصانع أحذية وطباخاً على مستوى الاحتراف وصاحب فرن وحلوانياً مودرن، وصاحب محل ألبان ومطعم»[25].

سعْي حمزة إلى الكمال وإتقان ما يريد إتقانه ولّد لديه صفة أخرى تركت أثراً في أدبه، تلك الصفة هي اعتداده بنفسه اعتداداً واضحاً، وثقته الكبيرة في عقله وقلمه، أليس هو القائل:

«ورفيقي رأيي ونفسي أنيسي وسلاحي قلبي وعيني الدليل»[26]

والقائل:

«فحملتُ بين البارزين وكلهم دوني وقلَّ من الرجال نظيري»[27]

والقائل يمتدح قلمه:

«قلمي لم تزل لمجدكَ أهلا في دواعي النهوض بالأعباء
لم تزل في مآزق الضنك سيفاً صارم الحد يعربي المضاءِ

لـم تـزل حـامـل الـلـواء وداعـــي عرقه الحي فـي أبـي الـزهـراء»[28]

أليس هـو مـن تنضح أبياته بعـزة النفس ورفض الهوان مـهمـا كـان مصدره:

«أنـا لـلـجِـد والـهـوى يـؤثـر الـعـزَّ وغـيـري لـغـيـره مـخـلـوقُ»[29]

«لا طـويـنـا عـلـى الـهـوان نـفـوسـاً لحـبـيـبٍ ولـو بـرانـا الـنـحـولُ»[30]

ولم تكن عزة النفس واعتداده بقلمه وفكره مجرد أفكار يفتخر بها في قصائده وحسب، بل تترجمها مواقف عديدة تدل عليها بوضوح تام، وإن كانت أغلبها في طور حياته الأول قبل أن يعتزل الناس، منها ما يذكره الدكتور عبدالله مناع من أن أول ما أثار حفيظة حمزة على العواد أن حمزة «كان يُطلع العواد على قصائده لإجازتها أو استخراج رأيه فيها، فكان يبدي عليها بعض الملاحظات»[31]، كذلك يظهر اعتداده في تنصله من المقدمة التي كتبها لكتاب عبدالسلام الساسي (شعراء الحجاز في العصر الحديث) ونشره إعلاناً في صحيفة البلاد يتبرأ منها[32]، لأن الساسي «حذف جملاً من المقدمة كانت تمس أحد الأدباء الرواد في الحجاز ممن له يد فضل على المؤلف وسواه من الأدباء، وهذا ما أغضب حمزة شحاتة، وأدى به إلى أن ينكر المقدمة كلها، وينفي نسبتها إليه»[33]، ورغم أن عبدالفتاح أبومدين لم يؤكد أن الحذف هو سبب تنصل حمزة، فجاء في عبارته: «ولعل مرد ذلك أن جامع ذلك الكتاب الأستاذ عبدالسلام الساسي رحمه الله قد حذف منها كلمات أو سطوراً – لا أدري – لأن أحداً لم يعلن لماذا تبرأ منها كاتبها؟»[34]، كما أن إبراهيم فلالي يرد تنصل حمزة إلى اتفاق بينه وبين الساسي كوسيلة إعلان غير تقليدية للكتاب[35]، بالإضافة إلى أن أحد من اتُهم بكتابتها وهو عبدالله عبدالجبار[36] يرد تنصل حمزة من المقدمة إلى أن حمزة «قد دبّس الساسي في أحد مقالبه الظريفة»[37]، رغم آراء الثلاثة الأخيرة في تبرير التنصل من المقدمة، إلا أن الدكتور الغذامي يذكر أن حمزة «ما فتئ ينكرها حتى وفاته»،

ما يدل على أن الموقف أكبر من مداعبة أو اتفاق إعلاني، وهو ما يدل أيضاً على إكبار حمزة لرأيه، وثقته المفرطة في حكمه.

ويبدو أن سمة المتحدث البارع التي اشتهر بها حمزة، كانت صورة من صور اعتزازه بنفسه، وببلاغة لسانه، وثقافته الواسعة، وقد كانت من أبرز ما يميز شخصية حمزة، بل إنها كانت - بالإضافة إلى شعره وأخلاقه - سبباً رئيسياً في شهرته وتعلق الناس باسمه، يقول عبدالله عبدالجبار عن هذه الصفة: «وحمزة أديب معروف باللسن والقدرة على الحجاج والجدل الطويل، حتى ليظل في بعض الأحيان يناقش عشرين ساعة متصلة دون سأم أو كلل»[38]، كذلك يقول باخطمة حين رأى حمزة لأول مرة: «كان في المجلس كوكبة من الأدباء يتصدرهم الأستاذ حمزة شحاتة وكان هو الذي يمسك بأطراف الحديث في وقار وإجلال وصوت جهوري، يمتلك ألباب من يستمع إليه»[39]، ويروي باخطمة قصة تؤكد قوة تأثير حمزة في مستمعيه فيقول: «في عصر ذات يوم كنت على موعد معه لنكون في استقبال أحد الشخصيات، وذهبت إليه قبل الموعد بساعة فلم أجده في المنزل وقيل لي إنه ذهب للطبيب وينتظرني هناك، وكانت عيادة الطبيب قريبة من منزله، ذهبت إليه فرأيت منظراً أدهشني، فقد كانت أمام العيادة عيادة لطبيب آخر ووجدت طبيبي العيادتين والعاملين فيهما من ممرضين وممرضات والمرضى الذين قصدوا العادتين طلباً للعلاج، رأيت الجميع وقد جلسوا في صمت وإنصات كبير إلى فارسنا وهو يتكلم عن نظرية الوراثة، فوقفت أسمع وحين وجدت أن موعدنا قد قرب حاولت بإشارة مني تذكير فارسنا بالموعد فإذا بالجميع وفيهم الأطباء والمتعلمون وأنصاف المتعلمين والبسطاء ينظرون إلي حنقاً ويطلبون مني الصمت»[40]، ويتحدث الصديق الوفي عزيز ضياء عن هذه الصفة قائلاً: «إن الشعر لم يكن وحده خصيصة الشاعر الذي استقر في الأذهان عبقرياً من عباقرة هذا البلد في القرن العشرين، فهو - رحمه الله - طراز فريد في شخصيته كمحدث، يملك أذهان وأسماع مستمعيه»، حتى إن براعة لسانه كانت سبباً في خروجه من قضية أمنية أيام شبابه[41]، ويقول

عنه محمد شاهين أحد أصدقائه في مقال نشره بعد وفاة حمزة: «والأستاذ حمزة شحاتة يرحمه الله محدث لبق ومن الطراز الأول وحديثه فيه تطريب وفيه لذة وفيه جمال فإذا تحدث كان الكل آذاناً صاغية، وكم من مناقشات أدبية عاتية كانت تدار في كل أمسية وفي رحاب حديقة (بركة ماجن) بمحلة المسفلة كان يحضرها في أكثر الأحيان الأساتذة أحمد قنديل وعزيز ضياء وأحمد خليفة رحمه الله وطاهر زمخشري وعبدالله عريف، وكان في تلك الندوات الأدبية صاحب القول الفصل في القفلة الأخيرة»[42]، ويذكر الدكتور عاصم حمدان أن «خصوم شحاتة في الساحة – آنذاك – كانوا يتهيبون لقاءه، ولا يقدرون على منازلته أدبياً إلا في الصحف»[43]، ويقول عنه صديقه محمد زيدان وهو يرثيه: «اليوم لا يعجز بياني عن الإبانة التي متعت بها في لسانك المبين كأبرع المتحدثين. رجال أربعة – لا أريد أن أسميهم – يطربني أن أسمعهم يتحدثون كأن الجرس في الحرف الذي ينطقون يعرب الكلمة ويزيدها إعراباً، وأنت واحد منهم، تقول فتعرب، ليس فيك عجمة فيما تعتقد وفيما تقول كأنك قد لبست الجاحظ والرافعي وشبعت من نهج البلاغة»[44]، ويقول العطار متناولاً حديثه: «وما لمثل حمزة أن يطيق أو يقدر على الصمت، فقد كان كثير الحديث، ولكنه لم يكن ثرثاراً، فحديثه كله فن وعلم وأدب وثقافة. ولعله اكتفى باللسان عن القلم من ناحية النشر»[45].

سمة أخرى – لا تقل أهمية – تعطي صورة واضحة عن اعتزاز حمزة برأيه وبقلمه، تلك السمة هي حرصه على عدم التقليد، يظهر ذلك من تكراره طرح الفكرة في أكثر من موضع، فهو يقول في كتاب (حمار حمزة شحاتة): «وبعد فإنا لا نقلد أحداً، ولن نسرق، وحسب القارئ منا هذه الأمانة في الوقت الذي عمت فيه فوضى التقليد وأصبحت كثرة الأدباء لصوصاً»[46]، ويقول في محاضرة (الرجولة عماد الخلق الفاضل): «وما نرى بعد ما قلناه، من دليل على براءتنا من تهمة التقليد أو ترديد المألوف، أقوى من ضعف هذا البحث، واضطراب مذهبنا فيه، هذا الاضطراب الواضح»[47]، فاختار أن ينسب الضعف لبحثه على أن يكون قد قلد أحداً فيه، ويشترك عزيز ضياء

في موقف رفض التقليد هذا، ليؤكد أن حمزة «كان من القلائل – في العالم العربي– الذين لا يرضون لأنفسهم أو لأعمالهم أن تلمع فيها بارقة اقتباس أو تأثر أو تقليد.... كانت أبرز خصائصه – وهي في نفس الوقت سبب الكثير من المتاعب التي واجهها في حياته– ذلك التعشق الملهوف للاستقلال الفكري، والحرص الممض على الابتداع، والترفع عن الاتباع، ليس فقط فيما يكتب من شعر أو نثر، أو فيما يديره من حوار أو نقاش، وإنما في مسيرة حياته الخاصة، حتى لقد كان يتعذر على مخالطيه وعشرائه من أصدقائه بل وأهله أن يفسروا الكثير والغريب – بل والمذهل أحياناً – من تصرفاته»[48]. غير أن اعتداده كان ينحو منحى عنادياً في مواقف معينة، مثل إصراره على عدم ذكر اسمه كاملاً، أو جدله الذي يتجاوز الحد أحياناً.

يقابل هذه العزة والاعتداد بالنفس صفة تتناقض معها كثيراً، فقد كانت نظرته إلى نفسه تحمل ازدراءً كبيراً في أحايين كثيرة، وإن كانت النظرة تزداد تضخماً في المرحلة الثانية من حياته، إلا أنها لوحظت على شخصيته من المرحلة الأولى، فهو يقول في كتاب (حمار حمزة شحاتة) –أهم المؤلفات التي تصور المرحلة الأولى– واصفاً نفسه: «ولكني مع هذا أضحك كلما وجدتُ إلى الضحك سبيلاً، وآكل كما تأكل الأنعام، وأغمض عيني، كما تفعل الأحياء»[49]، «وقبري بين هذه القبور فارغ يتثاءب قد مل الانتظار الطويل، كما مللته، فمتى يعتنق التراب بالتراب»[50]. غير أن الصورة تتعمق في الازدراء حتى تصل إلى السخرية اللاذعة من النفس، كقوله في إحدى رسائله لابنته شيرين «والآن لنرجع إلى من يقولون إني (فلتة). إن غرضهم أني كذبة أو تهويشة أو خرافة أو أسطورة»[51]، وقوله: «إذا تقدمتِ أنت قليلاً أو تأخرنا نحن قليلاً بقي السؤال معلقاً في الفضاء، يدور حول محوره كما أفعل أنا منذ فقدتُ مبررات وجودي في العقول والعيون التي تحاصرني»[52]، وقوله: «عليك الآن يا بنت أغبى مخلوقات الله....»[53]، وقوله في كتاب (رفات عقل) – أبرز ما يمثل الطور الثاني من مؤلفاته–: «ربما كان الكلام عن نفسي بهذه الصورة يعتبر تكبيراً لصورة بالغة الصغر»[54]، وقوله: «ظللتُ أدور كالسجين

في نطاق العقل والأخلاق والواجب عندما كنت شاباً، ففقدتُ نشاطي واكتهلت، فمضيتُ أجري وراء ما فاتني من أحلام الشباب فسقطتُ إعياء»[55]، وقوله في شعره:

«لستُ بشيخ لكنني هرمٌ يصلح من سمته ويصطنعُ
ويخدع الناس عن حقيقته فهل تراهم بفعله انخدعوا»[56]

ومن السمات المهمة في شخصية حمزة، والتي تركت أثراً بالغاً في أدبه، «الميل إلى الفلسفة والتفكير، فهو مغرم بتحديد المعاني وتقسيمها، وتطغى عليه مفهومات العقل»[57]، هذا يعني أنه كان يحمل شخصية تحليلية، لا تقف عند ظواهر الأشياء، ولا يكفيها تفسير المواقف بسطحية، يقول الدكتور عبدالله مناع عن هذه النقطة: «كما أن تاريخ وحياة (حمزة شحاتة) لا تقدم لنا شخصية ولوعة بالألقاب، بل تقدم لنا شخصية فنان تتوازعه فلسفة التأمل في الحياة والألم من الأحياء والسخرية منهما ومن نفسه[58]، وحمزة يعترف بذلك صراحة حين يقول: «والتجريد مبدأ قديم لي أو هو مرضي الذي لا أشفى منه، عرفني به من عرفوا طريقتي في الحياة ومن قرؤوا نظراتي القديمة في الخير والشر، في الفضائل والرذائل، وفي الحب، وفي الشعر»[59]، ويكفي إيراد مثال واحد هنا للتأكيد على نزوع حمزة إلى التحليل وتجريد الأشياء، يقول حمزة في أحد مقالاته التي رد بها على عبدالله عريف في المساجلة النقدية بينهما: «ولو حللنا ما يقوله الأستاذ الصديق بطريقة أخرى لعلمنا أنه يعتقد أن :

الفرد + الجماعة = أكثر انصياعاً للمؤثرات

فالفرد – الجماعة = أقل انصياعاً للمؤثرات

وأن: الفرد + الجماعة = أقوى شعوراً وإدراكاً

والفرد – الجماعة = أضعف شعوراً وإدراكاً

وإذاً فالأقوى شعوراً وإدراكاً = أسهل انقيادياً

والأضعف شعوراً وإدراكاً = أصعب انقيادياً

وهكذا تأخذ الجماعة خصيصة الفرد في هذه القاعدة. ولا شك أن التقاء الشعور والإدراك في قانون الأستاذ أو في مثله الذي ساقه سبب هذا الارتباك الواضح. فهل من حيلة يرتجلها لتقينا حرج التقاء الساكنين؟؟ كما عند النحاة»[60].

غير التحليل والتجريد، كان يسعى حمزة لمثالية دنيوية عن أصالة نفسية، فأدبه الذي «يدعو إلى الفضيلة والإصلاح»[61] ليس إلا صدى لما تحمله نفسه من خير وصدق، ومن هنا كان يعيش صراعاً مريراً، أحد طرفيه نفسه التي تميل إلى المثالية والكمال، والآخر هو واقع الحياة التي تمتلئ -حسب نظرته التشاؤمية خصوصاً - بالكذب والزيف والظلم:

«أي عهدٍ هذا الذي غلبت فيـ ـه على الحق سفلةٌ ولصوصُ[62]

يقول الدكتور عاصم حمدان: «عمل شحاتة طوال حياته على أن يكون الإنسان الذي لا تناقض بين أقواله وأفعاله»[63]، ففي الوقت الذي يقول في شعره:

«سموتُ بنفسي أن يهون حياؤها فيسحرها برق المطامع خُلّبا[64]

ويقول أيضاً:

«عرضوا عليه وظائفاً مشبوهةً فأبى وردد: يادوائر دوري[65]

يرفض أن يسجل اسمه في كتاب (وحي الصحراء)، لأن قصيدة لشاب نُسبت لشاعر آخر، رغم الإغراء الذي يقدمه الكتاب، حيث كانت فرصةً سانحة أن يضم الكتاب شيئاً من نتاجه الشعري، باعتبار حالة النشر المتواضعة والنادرة في تلك الحقبة. فما قصة حمزة مع مؤلفي كتاب (وحي الصحراء)؟

لم يورد القصة كاملة غير الدكتور الغذامي، إذ يذكر أن مؤلفي الكتاب الأستاذين محمد سعيد خوجة وعبدالله بلخير كانا قد استعانا بحمزة «لفحص المختارات الشعرية لمادة كتابهما. وحدث أن قدم أحد الشعراء نخبة من قصائده للنشر في ذلك الكتاب، ولاحظ شحاتة أن إحدى القصائد تلك لم تكن لمقدمها، وإنما هي لشاب كان له محاولات شعرية طواها الزمن حينما طوى الموت صاحبها. فالقصيدة مدّعاة إذاً ويجب إبعادها. كان هذا رأي شحاتة ولكن المؤلفين لم يجدا قول شحاتة مقنعاً، لعدم علمهما يقيناً بأن ذلك حق، ثم هما يريان ترك الأمر للشاعر الذي قدم القصيدة، وهما لا يجدان فيه شكاً. وهذا أدى بشحاتة إلى مقاطعة الكتاب ورفض حتى أن يدرَج اسمه في الكتاب أو شعر من أشعاره»[66]. هذا يعني أن حمزة كان حريصاً على الحق والأمانة العلمية والموضوعية، حتى ولو كان على حساب نفسه، يقول في محاضرته: «والحق أنا نرى القرابة بين معظم الفضائل ونقائضها وشيجة، والتداخل واضحاً. وما نعتقد التفرد بهذه النظرة، أو السبق إليها، فقد قاد الشعور بهذا التداخل - فيما نرجح - بعض الفلاسفة قديماً وحديثاً إلى اعتبار الفضيلة وسطاً بين رذيلتين»[67]، هنا يرفض حمزة إلا أن يثبت الحق، حين يؤكد أن الفكرة التي يطرقها ليست فكرته، بل سبقه إليها فلاسفة قبله، كما أنه يرفض فرصة سانحة أخرى، حين رشح صديقه أحمد قنديل لدى الشيخ محمد سرور الصبان ليتولى رئاسة تحرير (صوت الحجاز) عام 1355هـ، ولم يرشح نفسه رغم ما كان للصحيفة من مكانة في المجتمع وأثر[68]، مختاراً صديقه لما رآه فيه من سمات تؤهله لذلك. ليس هذا فحسب، بل إن محمد حسن زيدان يؤكد أن حمزة كان يحب مساعدة الشباب ليرتقوا ثقافياً وفكرياً، ويدلل الزيدان بعبدالله عريف، إذ يثبت أن حمزة كان «ليرفع من عريف يكتب بحثاً مستفيضاً عن الجمال بتوقيعه، ثم يكتب الرد على هذا البحث يعتمد المفارقة في الأسلوب ينشره عبدالله عريف موقعاً بإمضائه»[69].

سمة أخرى من سمات حمزة لها أثر على حياته وأدبه معاً، تلك السمة

هي القلق والملل السريع، لذلك لم يستقر في وظيفة من الوظائف التي عمل بها، بل «كان ينفر من الوظائف نفور الحصان الكريم من القيد»[70]، معتبراً إياها قيداً يقيده حيناً، وهو شخص اعتاد الرحيل والتنقل:

«فالسرى دأب همتي أتلقى النأ ي كراً كما تكر السيولُ»[71]

وحيناً مدعاة للهوان ونقصاً للكرامة:

«وكوني لست أول مستقيل تنطع في وظيفته فخابا
دليلٌ أن للأرزاق عمراً وأن لكل مرتحلٍ مآبا
وأن لطاعة الرؤساء سحراً يُبلّغ من يطيف به السحابا
وما أخطأتُ إذ ألزمتُ نفسي كرامتها وآثرت الصوابا
فإن الحق أجدر باتباعٍ ولو كانت عواقبه هبابا»[72]

ليست الوظائف الدليل الوحيد على القلق الذي سيطر على شخصية حمزة، فنظرة سريعة على حياته تثبت أنها كانت فريسة لذلك القلق، فما كانت تخمد مشكلة مع أخيه حتى تشتعل مرة أخرى، وظل في شبابه يحلم بالهجرة مرةً إلى أمريكا وأخرى إلى مصر، ولما تحقق حلمه بالهجرة إلى مصر واعتزاله الناس، يعود ليندم على هجرته إليها، وعلى ما أضاعه من عمر، متمنياً العودة إلى الحجاز، يقول في إحدى رسائله إلى محمد عمر توفيق: «ما أشوقني إلى الحجاز... وإليكم»[73] وكان في بداية الرسالة قد قال: «والعودة إلى الحجاز ضرورة، سواء تحقق بها أمل من هذه الآمال العريضة، أم انتعش وهم»[74]، ثم إن قلقه طال مجتمعه فكان «إذا كره فإنه يسخط ويتبرم بكل شيء، وإذا خاصم خاض المعارك في شراسة لا تعرف التراجع»[75]، من ذلك ما يرويه محمد مغربي من القطيعة بينه وبين صديق عمره أحمد قنديل[76]، وغيرها كثير، حتى إنه يعترف بذلك قائلاً: «لقد كانت حياتي قلقة، وماتزال... لأني لم أتمتع قط بحريتي»[77]، ويلخص أنور زعلوك الفكرة فيقول: «كان حمزة رحمه الله نموذجاً حياً لعذاب الفنان وقلقه»[78].

هذا القلق يتناقض مع صفة أخرى في شخصية حمزة، فقد كان حمزة شخصاً منظماً في حياته، منظماً في مواعيده وتربيته وعلاقاته بالناس، ويذكر باخطمة أنه في تعامله مع الناس «يضع خطوطاً عدة بينه وبين من يتعامل معه، بعضها بيضاء وبعضها خضراء والأخرى حمراء. يمسك هو بمسار تجاوزها فلكل شخص خطوطه التي حددها هو له ولا يمكن أن يتجاوزها إلا بما يسمح له وبالحدود التي يحددها»[79]، «وكان له تقييم عجيب، فهو قد يستقبل شخصاً عند قدومه ولا يودعه عند سفره ويقصد قادماً آخر ليلقي إليه التحية والمجاملة المحدودة، وقد يستغرق مع آخر في الكلام»[80]، وتذكر السيدة زلفى ابنة حمزة أن أباها كان صارماً في إدارة البيت على النظام الذي سنه لهن، كما تؤكد ليلى أنه كان حريصاً على التنظيم في البيت، فكان يحفظ الأوراق الخاصة في ملفات معنونة مبوبة، «كحفظ الخطابات في ملف والشهادات في ملف آخر، كذلك طريقة كتابة الخطابات الرسمية...وأيضاً عدم تأجيل أي عمل حتى ولو ساعة واحدة»[81].

ربما يحتاج الباحث، إلى أكثر من هذا العرض ليحكم بالتطابق بين شخصيتي (حمزة شحاتة) الواقعية و(سانين) الروائية أو بالاختلاف بينهما، لكن ما تم عرضه يجعل الاطمئنان ممكناً إلى الحكم بوجود تناصٍ أو تضفير – كما يقول الدكتور سعد البازعي[82] – بين الشخصيتين، هذا التضفير ليس بالضرورة أن يكون مقصوداً، أو مدبراً له، لكنه يعلن عن نفسه وعن وجوده، فلا يمكن تجاهله بحال من الأحوال، وكما أثرت شخصية (سانين) الذي لم يكن أديباً ولا شاعراً – بما فيها من أوجه– في حياته وفي فكره وفلسفته للوجود، فإن شخصية (حمزة) – بما فيها من تناقضات – تركت بصماتها في نتاجه الشعري والنثري بوضوح.

أعلم أن الحديث عن أثر السمات الشخصية في أدب حمزة، كان يحتاج إلى تتبع أكثر، وأعمق، لكن هذا مشروع يحتاج جهداً مستقلاً، لا أظنني قادراً على إنهائه – في هذه الورقة على الأقل –، لكني أحسب أني جعلتُ من

أبرز التضاريس المتنوعة والمتناقضة - أحياناً - في شخصية حمزة علامات واضحة، تساعد القارئ المدقق - وغير المدقق ربما - في فهم وتبرير بعض ما يقرأه من أدب حمزة شعراً ونثراً، مع الوضع في الاعتبار كون هذه العلامات لا تمثل في مجملها غير عنصر واحد - تختلف نسبة تأثيره - من عناصر السياق الذي ترعرع فيه نتاج حمزة شحاتة الأدبي رحمه الله، وأسكنه فسيح جناته.

الهوامش

1) التناقض المقصود هنا هو: «التفاعل بين متضادين متعارضين أو متآلفين ضمن علاقات التفاعل لقانون (وحدة وصراع المتضادات)» وهو يأخذ بعضاً من خصائص التناقض المنطقي وبعضاً من خصائص التناقض الجدلي، حسب ما سيأتي في المبحث. (تعريف التناقض هنا اعتمد على الموسوعة الفلسفية العربية عن معهد الانماء العربي، ج 1).

2) الزهراني، صالح، الفلسفة الجمالية عند حمزة شحاتة، مكة المكرمة، جامعة أم القرى، مجلة الجامعة.

3) ضياء، عزيز، حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف، المكتبة الصغيرة، 1401هـ، ص 28.

4) بياشيف، آرتز، سانين ابن الطبيعة، تعريب: إبراهيم المازني، القاهرة، دار الشعب، دون ذكر لتاريخ الطبعة، ص 5.

5) المرجع السابق، ص 279.

6) المرجع السابق، ص 197.

7) ضيف، شوقي، دراسات في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار المعارف، ط 8، دون ذكر لتاريخ النشر، ص 105.

8) عبدالجبار، عبدالله، التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية النثر: فن المقالة، خ، ج 2، ص 54.

9) شحاتة، حمزة، حمار حمزة شحاتة، ص 50.

10) شحاتة، حمزة، ديوان حمزة شحاتة، ص 118 وص 119.

11) شحاتة، حمزة، إلى ابنتي شيرين، ص 77.

12) شحاتة، حمزة، رفات عقل، ص 49.

13) المرجع السابق، ص 53.

14) المرجع السابق، ص 89.

15) المرجع السابق، ص 101.

16) المرجع السابق، ص 101.

17) انظر: باخطمة، محمد، حمزة شحاتة أيام معه، صحيفة عكاظ، 2004/3/18م، الحلقة الرابعة، ص 146.

18) شحاتة، حمزة، رفات عقل، ص 14.

19) مغربي، محمد علي، أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر للهجرة، ج 2، ص 146.

20) ضياء، عزيز، حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف، ص 49 وص 50.

21) انظر: ضياء، عزيز، حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف، ص 53.

22) انظر: مناع، عبدالله، شيء من الفكر بين السياسة والأدب، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 1413هـ، ص 264.

23) يذكر محمد علي مغربي أن حمزة كان يطبخ الطعام لزملائه أثناء اعتقالهم في المصمك ويشير إلى أنه كان من أكثر الناس إجادة في صنع الطعام وتذوقه. (انظر: مغربي، محمد علي، أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر للهجرة، ج 2، ص 133).

24) عطار، أحمد، حمزة شحاتة، جدة، صحيفة البلاد، العدد 3965، الأحد 1392/1/12هـ، ص 5 (أدب وأدباء).

25) شحاتة، حمزة، إلى ابنتي شيرين، ص 136.

26) شحاتة، حمزة، ديوان حمزة شحاتة، ص 64.

27) المرجع السابق، ص 316.

28) المرجع السابق، ص 197.

29) المرجع السابق، ص 70.

30) المرجع السابق، ص 64.

31) مناع، عبدالله، شيء من الفكر بين السياسة والأدب، ص 264.

32) انظر: فلالي، إبراهيم، المرصاد، ج 2، ص 44.

33) الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص 201.

34) أبومدين، عبدالفتاح، حمزة شحاتة ظلمه عصره، ص 6.

35) انظر: فلالي، إبراهيم، المرصاد، ج 2، ص 44.

36) انظر: عبدالجبار، عبدالله، مرصاد المرصاد، ص 94.

37) حمدان، عاصم، قراءة نقدية في بيان حمزة شحاتة الشعري، ص 2 (المقدمة).

38) عبدالجبار، عبدالله، التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية النثر: فن المقالة، خ، ج 2، ص 53.

39) باخطمة، محمد، حمزة شحاتة أيام معه، صحيفة عكاظ، العدد 2004/2/14م، الحلقة الأولى.

40) المرجع السابق، ص .

41) انظر: الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص 201.

42) شاهين، محمد، حمزة شحاتة كان فناناً ممتازاً، جدة، صحيفة البلاد، العدد 3993، الاثنين 1392/2/26هـ، ص 5.

43) حمدان، عاصم، الأديب السعودي حمزة شحاتة، الخطوط الجوية السعودية، مجلة أهلاً وسهلاً، عدد شهر يوليو – جمادى الأولى 1425هـ، ص 92.

44) زيدان، محمد، الأستاذ حمزة شحاتة، جدة، صحيفة البلاد، العدد 3935، الأربعاء 1391/12/17، ص 5.

45) عطار، أحمد، حمزة شحاتة، جدة، صحيفة البلاد، العدد 3965، الأحد 1392/1/12هـ، ص 5 (أدب وأدباء).

46) شحاتة، حمزة، حمار حمزة شحاتة، ص 25.

47) شحاتة، حمزة، الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 33.

48) ضياء، عزيز، حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف، ص 94 وص 95.

49) شحاتة، حمزة، حمار حمزة شحاتة، ص 51.

50) المرجع السابق، ص 52.

51) شحاتة، حمزة، إلى ابنتي شيرين، ص 95.

52) المرجع السابق، ص 97.

53) المرجع السابق، ص 101.

54) شحاتة، حمزة، رفات عقل، ص 13.

55) المرجع السابق، ص 88.

56) شحاتة، حمزة، ديوان حمزة شحاتة، ص 180.

57) العوين، محمد، المقالة في الأدب السعودي الحديث، ج 1، 359.

58) مناع، عبدالله، شيء من الفكر بين السياسة والأدب، ص 262.

59) شحاتة، حمزة، الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 22.

60) شحاتة، حمزة، حمار حمزة شحاتة، ص 64 (وسيتم تفصيل الحديث عن التأمل والفلسفة في أدب حمزة في الفصل الرابع بإذن الله).

61) الساسي، عبدالسلام، الشعراء الثلاثة في الحجاز، ص 30.

62) شحاتة، حمزة، ديوان حمزة شحاتة، ص 165.

63) حمدان، عاصم، قراءة نقدية في بيان حمزة شحاتة الشعري، ص 41.

64) شحاتة، حمزة، ديوان حمزة شحاتة، ص 202.

65) المرجع السابق، ص 317.

66) الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص 202.

67) شحاتة، حمزة، الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 73.

68) انظر: مغربي، محمد، أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر للهجرة، ج 1، ص19 وص 20.

69) زيدان، محمد، ذكريات العهود الثلاثة، الرياض، مطابع الشروق، 1411هـ، ص 242.

70) الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص 206.

71) شحاتة، حمزة، ديوان حمزة شحاتة، ص 63.

72) المرجع السابق، ص 318.

73) توفيق، عمر، الرسائل، مكة المكرمة، جامعة أم القرى، 1424ه، ص 16.

74) المرجع السابق، ص 14.

75) شحاتة، حمزة، شجون لا تنتهي، (من الخاتمة التي كتبها صديقه أنور زعلوك في الغلاف الأخير للديوان).

76) انظر: مغربي، محمد، أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر للهجرة، ج 1، ص 20.

77) شحاتة، حمزة، رفات عقل، ص 13.

78) شحاتة، حمزة، شجون لا تنتهي، (من الخاتمة التي كتبها صديقه أنور زعلوك في الغلاف الأخير للديوان).

79) باخطمة، محمد، حمزة شحاتة أيام معه، صحيفة عكاظ، العدد ، 14/2/3/14م، الحلقة الأولى.

80) المرجع السابق.

81) ليلى حمزة شحاتة، جدة، صحيفة المدينة، العدد 2702، 1393/1/19هـ، (ملحق ذات الخمار).

82) انظر: البازعي، سعد، أبواب القصيدة، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2004م، ص 81.

❖ ❖ ❖

كلمات

في الافتتاح والاختتام

كلمة رئيس النادي

بسم الله الرحمن الرحيم

أحمد الله إليه، وأصلي وأسلم على خير خلقه، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين:

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته،

سيدي معالي وزير الثقافة والإعلام، الأستاذ إياد بن أمين مدني..

أصحاب المعالي.. وصاحبات وأصحاب السعادة..

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، وبعد:

فإنها لمناسبة ثرية غالية، أن يُفضل معاليكم مشكوراً، بتشريف هذا الملتقى الليلة، الذي أختير ليكون عنوانه: - حمزة شحاتة -، وهو عَلَم من أعلام هذا الوطن العزيز الكريم، دعانا معاليكم في ملتقى ماض إلى الاحتفاء برموز الوطن وأعلامه المثقفين، تقديراً لهم ورد بعض الجميل إليهم، لأنهم حقيق بذلك لما قدموا له من زادهم الفكري.. وإذا كان ما أدّوا له واجباً وطنياً، فإن تقدير الأمة، والمنابر الثقافية خاصة، أن يذكر لهم هذا الوفاء وهذا الفضل، بأن تذكرهم والاحتفاء بهم، وفاءً بوفاء، وحباً بحب، لا أسميه رد جميل، ذلك أن حق الوطن على أبنائه الأوفياء، ليس له حدود ولا نهاية، ولن أتوقف عن ترديد قول أمير الشعراء:

وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

وحمزة شحاتة، قامة وهامة وقيمة غالية، ولا أدل على هذه الريادة المتميزة، من هذا الثراء غير الكثير الذي بين أيدينا: الرجولة عماد الخلق

الفاضل، ورفات عقل، وديوان شعره، ورسائله إلى ابنته شيرين.. والقيمة لم تكن في كثرة الإنتاج ولن تكون، ولكنها في - القيمة نفسها -، فبيت شعر واحد، قد يغني عن قصائد، كقول أبي الطيب في سيف الدولة:

وما أخصك في برء بتهنئة إذا سلمت فكل الناس قد سلموا

وحسن ظن في الله، كما قال أبو القاسم الشابي:

فالإله العظيم لا يأخذ العبـ ـد إذا كان في جلال السجود

وما أكثر الشواهد التي يمكن أن آتي عليها، غير أن هذه الوقفة لا مجال فيها لكثير من القول.

أشكرك يا صاحب المعالي، على فضلك بتكريم أديب، بل مفكر لم يُبق على ما كتب إلا القليل، لأنه سئم الحياة، ولعله رأى أن لا داعي لكي يترك فيها شيئاً من كنوزه، لا ضناً بها، وإنما حال - القرف -، دفعته إلى ذلك، ونحن نعذره على ما جنح إليه.. ولو كان حفياً بنتاجه لنشره في حياته رغم أنه ثروة..

أشكر معاليكم على لفتاتكم الغالية نحو مثقفي بلادنا، أحياءً وأمواتاً، وأنت يا سيدي بهذا التوجه الكريم، تدفع إلى تقدير أولئك الرموز، الذين ضن الزمن عليهم أن ينالوا في حياتهم بعض ما يستحقون من تقدير، وهم أهل لمزيد من الاحتفاء والاهتمام.

والحديث عن أديبنا الكبير والشاعر الطلعة، بل المفكر الأستاذ حمزة شحاتة عنى به أخي الدكتور عبدالله الغذامي في إصداره الأول: «الخطيئة والتكفير»، الذي وزع على مستوى الوطن العربي، وفي هذه الوقفة القصيرة لا يتاح لي حتى الإلمام بما في الرجولة عماد الخلق الفاضل، ورفات عقل، وكتابه: إلى ابنتي شيرين، وديوان شعره؛ وقد ذهب أوضاع منه الكثير.. هذا الأديب، كان متميزاً في تفكيره، ويدل على ذلك آثاره القليلة؛ الكثيرة قيمة، التي وصلت إلينا، وأنا وغيري أؤكد أن الرجل ذو عقل واعٍ متميز، قرأ

مسكويه، في كتابه «تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق»، وكتابه الآخر «تجارب الأمم»، وعى ما فيهما من عمق، لأنها أعجبته مع ما طالع من تراث الشرق والغرب الغزيرين، بما يدل بل يؤكد ما قاله صاحبه اللصيق وصهره الأستاذ عزيز ضياء رحمه الله، في مقدمته الثرية لتلك المحاضرة، الرجولة عماد الخلق الفاضل، التي ألقاها في جمعية الإسعاف الخيرية بمكة المكرمة، قبل نحو ستة عقود، وامتد الحديث فيها خمس ساعات، واشتعلت الأكف لها بالتصفيق.. وسمعت وسمع غيري من أديبنا الكبير محمد حسن زيدان يردد، أن حمزة شحاتة - رافعي -، ولعل مرد هذه التسمية، توجهه نحو متانة وجزالة الأسلوب، أما عمقه فهو عندي، أنه نحى منحى مسكويه في تهذيب الأخلاق.. وليس غريباً أن تتسع معارف أديبنا الكبير من خلال عمق مطالعاته في ثقافات شتى.. إنه زاد وثقافة رجل من هذا الوطن في وقت مبكر في بلادنا، وأن العبقرية ونهم الثقافة، ولدا عمقاً معرفياً يُفاخر به.. ولو قدّر لأديبنا فرص البعث المعرفي، لكان في صفوف رموز العالم العربي بروزاً وانتشاراً وثروة ثقافية، مردها عبقرية وسعة اطلاع، وعمق فهم، والله سبحانه يؤتي الحكمة من يشاء.. في شحاتة تتسق القوة والعمق فيما أنتج من شعر ونثر معاً، فالقوة في نثره، توازيها قوة أخرى في شعره الرائع.. وقل في حياة الناس من تميز ويتميز في هذين الضربين من الأدب العالي، وهذه الأنماط ترجع بنا إلى عصور أمراء البيان في أيام أمتنا الزاهرة، الغنية بالمعارف.

صاحب المعالي، إن هذه المبادرة من معاليكم دافع إلى المضي، في الاحتفاء برموزنا المثقفين، وأستأذن معاليكم، بأن نحتفي بمشيئة الله في العام القادم، من خلال هذا الملتقى، في: «قراءة النص»، بأديبين كبيرين، هما محمد حسن عواد، الشاعر الكاتب، وأول رئيس لهذا النادي، وهو الذي أصدر أول كتاب له منذ سبع وثمانين سنة بعنوان، - خواطر مصرحة -، وكذلك الأديب الكبير عبدالله عبدالجبار، وإذا أذن معاليكم بذلك، فإني سأبدأ عما قريب إن شاء الله بطباعة مؤلفات العواد من شعر ونثر.. أما أديبنا عبدالله عبدالجبار، فإن إنتاجه المطبوع وغير المطبوع.. سمعت عمن سيتولى طباعته قريباً..

وأطمح أو أطمع أن يمتد الاحتفاء برمز من رموز ثقافتنا، هو الأستاذ أحمد السباعي رحمه الله، فهو حقيق بأن يقام له ملتقى أشبه بملتقانا الليلة.. ولا ضير أن أردد قول المتنبي: «على قدر أهل العزم تأتي العزائم»، والله المستعان..

وهذا النشاط يا صاحب المعالي، أرجو أن يتجدد وفي دائرة اهتماماتكم.. كما أستأذنكم في تجديد إصدار - عبقر - للشعر الدورية التي صدر منها ثلاثة أعداد ثم توقفت لظروف خارجة عن إرادتي، وأبادر إلى القول، إلى أن توقف عبقر فجأة، لم يكن لخلل أو تجاوز رقابي، وإنما من داخل النادي.. والطموح يدفعني، ونحن في مناسبة الحديث عن المثقفين والثقافة، إذا أذن معاليكم، أن نصدر كتابين كل ستة أشهر - مثلاً - باللغة الإنجليزية والفرنسية، نحمل جمال الإسلام وعدله وسماحته وقيمه وحضارته، وأنه دين يجمع ولا يفرق، ويبني ولا يهدم.. وتحت يدي محاضرة ألقيت في نادينا، عنوانها: «معاملة غير المسلمين - شواهد من التاريخ» للدكتور الطيب محمد علي البار، يمكن أن تترجم إلى الإنجليزية والفرنسية كأول لبنة لنا في هذا المجال، ونصدرها كذلك بلغتها عبر سلسلة: كتاب «علامات» نوزعه محلياً وفي العالم العربي، ونعمل على هذا الإصدار الجديد أربع مرات سنوياً، على غرار - عالم المعرفة، الإصدار الكويتي الشهري.. كما أرى التطوير والارتقاء بالدوريات، باستكتاب مثقفين من داخل الوطن وخارجه، وهذه دعوة إلى الأخوة الحاضرين، وسوف نبعث إليهم برسائل على عناوينهم أو عنواناتهم بهذا الصدد، وقد ألمحت إلى ذلك في مقدمة علامات، بالعدد الذي بين أيديكم وأيدي ضيفنا الأعزاء.. وأطمح إلى إقامة مهرجان للشعر سنوياً أو كل عامين، يدعى إليه الشعراء الحقيقيون، وليس النظامين، ويضم نحو مائة شاعر، يضاف إلى ما اقترحت من أهداف تنهض بالمعرفة في بلادنا.

صاحب المعالي وزير الثقافة والإعلام.. إن هذا الملتقى ما كان له أن

يتجدد اليوم في موعده ووقته، لولا توفيق الله عز وجل، ثم دفع معاليكم الجاد واهتمامكم بهم الثقافة ورموزها في هذا الوطن، وكذلك عنايتكم برعاية ملتقانا الليلة، دليل على تحمل أعباء المعرفة وهي ثقيلة، ونسجل لمعاليكم هذه العناية، ونقدر أعباءكم في الإعلام والثقافة، التي لا ينهص بها إلا أولو العزم، وأنتم إن شاء الله منهم، قدرات واهتماماً وتقديراً ورعاية.. وحضوركم الليلة، بعد يوم طويل من الجهد لاسيما يوم انعقاد مجلس الوزراء، وما يتطلب من إحاطة كاملة، بكل ما يأتي عليه ثم بنقله إلى وسائل الإعلام..

وأرجو يا معالي الوزير دعمكم لهذا الملتقى السنوي، وأتطلع إلى اتساع دائرته، ليشارك فيه رموز الثقافة في الوطن العربي، بجانب طلائع الثقافة السعوديين، ونخرج منه بعطاء، أزعم أنه سيكون ثرياً وقيمة، حين نحسن اختيار المشاركين والموضوعات التي يلقى بها فيه، وتختار بعناية، عبر استشارات ذوي الخبرة والاختصاص في داخل الوطن وخارجه، لاسيما موضوعات الساعة في الشأن الثقافي في العالم، لأن المعرفة إثراء وقيمة ومسؤولية وأعباء لا تخفى عليكم، وهي كذلك مغارم لمن يعمل فيها ولها، كما اصطلحت على تسميتها.. أما الدعم المالي فمتروك لمعاليكم، وسوف أقدم تصوراً، ليس فيه إسرافاً ولا مبالغة، ثم أرتقب ما تفضلون به، وسأنجز بعون الله ودعمكم ما يمكن تحقيقه، لأنه مكاسب لهذا الوطن، بل إنه في الأولويات ما ينبغي أن يحظى بالاهتمام، ذلك أن الأمم لا ترقى ولا تنهض إلا بالمعرفة، وأن الإنفاق عليها استثمار متجدد وباق وحقيق بتفعيله، وأردد قول الحق: ﴿وقل اعملوا..﴾.

لقد قلت خلال لقائي بمعاليكم، قبل سبعة أشهر في مكتبكم مع رؤساء الأندية، قلت كلمات قصاراً هي: «يا معالي الوزير، أعطنا صلاحيات ودعماً مالياً ثم حاسبنا»، وإني أردد تلك الكلمات الليلة، وأضيف إليها رجاءً هو: تذليل بعض المعوقات التي تعترض الارتقاء بالثقافة ونشرها وإيصالها إلى الوطن العربي، بل وما وراءه، إنه الطموح لأعمال جادة، تتطلب المزيد من العون من صاحب القرار لتجاوز الصعوبات التي تعترض سبيل العاملين.

معذرة سيدي، ومعذرة لضيوفنا الأعزاء، لأني قد أسهبت في الحديث، غير أني مضطر.. وأني لا أنسى أن أشكر وأقدر الأخوة الأعزاء، الذين يشاركوننا هذا العمل المجدي الماتع، والمعارف كما قال أبو الطيب: «في أهل النهى ذمم».. نحن سعداء بهذا الجمع المشارك في هذا الملتقى من كل الأطياف، مقدرين لهم كريم مشاركتهم وإسهاماتهم في ملتقياتنا الثقافية المتجددة.. والشكر موصول إلى الأخ الكريم الأستاذ غازي عبدالمجيد، الذي أعاننا بنيل موافقة ذرية الفقيد الكبير الأستاذ حمزة شحاتة على طباعة الكتب الثلاثة، ونطمع في طباعة كتاب أديبنا إلى ابنته شيرين رحمه ورحمها الله، ليصدر مع - علامات - في جمادى الأولى القادم، يونيو 2006، الذي يحمل بحوث هذا الملتقى الثري إن شاء الله بما يشارك أعزاؤنا المثقفون من الدارسين والباحثين.

وعن هذا الرمز البارز حمزة، فقد كتبت لمعالي أمين مدينة جدة الأخ المهندس عادل فقيه، أرجوه أن يشاركنا هذه المناسبة الغالية؛ وأن يفضل باختيار شارع يليق بقامة المحتفى به، وياحبذا لو يكتب تحت اسمه:

«كم يكر الزمان متئد الخطـ ـو وغصن الصبا عليك وريق»

وقد استجاب مشكوراً لدعوة، ونرجو أن يكمل جميله باختيار شارع لصاحب هذه القلادة النادرة، التي أسماها «جدة».. وليقل النقاد، وليقل الدارسون، إن شاعرنا في رائعته - جدة - عنى نفسه بما أبدع فيها.. وأذكر أني حضرت الندوة الأسبوعية لأديب العربية الكبير عباس محمود العقاد، عام 1961، وسمعته يرد على أحد الحاضرين الذي قال: «إن المتنبي في أكثر شعره يثني على نفسه ويفاخر بها، فقال العقاد رحمه الله، إن الذي يقول إنه يستطيع صنع طائرة ويفعل، فمن حقه أن يفاخر بما أنجز..

وأستأذنكم في كليمة على الهامش، كان لابد من إعلانها، وهي، أن في ظهر غلاف (جذور/ الجديد، صورة لكتابي: «من أحاديث الحياة»، كتب منفذ العمل محاسب النادي، أن هذا الكتاب من إصدارات النادي، والصحيح أنه

طبع على حسابي الخاص، أعلنت إليكم هذا دفعاً للشكوك والتهم، وكما قيل الاحتياط واجب..

أعتذر إليك سيدي الوزير الفاضل، وإلى أصحاب المعالي، وأعتذر إلى سيداتي وسادتي، فقد أطلت، ولكن لابد مما ليس منه بد، كما يقال، شكراً من الأعماق مجدداً لمعالي وزير الثقافة والإعلام الأستاذ الكريم إياد بن أمين مدني، على فضله، ولمعاليه منا جميعاً التقدير الجم، وشكراً للمشاركين والمفضلين بالحديث والشعر في ليلة الوفاء، في حب الوفاء، ووفاء الحب.. والسلام عليكم..

عبدالفتاح أبو مدين

1427/2/13هـ
2006/3/13م

❖ ❖ ❖

في قراءة حمزة شحاتة!

الدكتور محمد الحبيب ابن الخوجة

بسم الله الرحمن الرحيم.. وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله صحبه وسلم..

هذه فرصة تتاح لي رغم أني لا أعرف المحتفى به في هذا النادي الليلة بمناسبة ذكراه وهو الشاعر والكاتب والأديب الرائد حمزة شحاتة، والفضل في هذه المشاركة يرجع إلى أديبنا الأستاذ النابغ رئيس هذا النادي عبدالفتاح أبو مدين الذي ألح علي ووجد هذا الإلحاح تكريماً وتشريفاً لي لأشاطركم الحديث عن هذا الرائد وعن هذه القمة العلمية الفكرية الأدبية، لكن ما حيلتي وأنا لم أعرف هذا الرجل من قريب، وقرأت عنه وله شيئاً قليلاً عبارة عن إضاءات أو خواطر قد شرفني بها الأستاذ الكريم رئيس النادي ومكنني بهذا من الدخول في الموضوع من غير تعثر.

أولاً أصبحت أشعر أني من العاملين في هذا النادي والمنتسبين إليه، وهذا الشرف لا يدانيه شرف آخر في وضعنا الاجتماعي الذي نعيشه، والشرف الثاني هو أني سأستمع إلى عدد من الأساتذة والكتاب والشعراء يتحدثون عن هذا الرجل، وأرجو أن أفيد عن أقوالهم ودراساتهم لأضايف لكلامهم ما عندي من خواطر حوله.. هذا الرجل وهو المرحوم حمزة شحاتة يقام هذا الاحتفال لذكراه وهو جدير بهذا، فهو في ذاته يمثل قمة من القمم الفكرية والأدبية التي لم تعرف أولها ولكننا وقفنا على شيء مما تركته فكان ذلك من الجني الفني الممتع الذي يغذي نفوسنا ويملأ عقولنا ويشحذ أفئدتنا.

ثم الملاحظ بأن هذا الرجل ليس كأي إنسان بالرغم مما قيل عنه من أنه كان ذا حياة بعيدة عن الترف وبعيدة عن الزينة والراحة لأنه كان جاداً في كل خطواته وفي كل أعماله، وقد ترك لنا رحمه الله كتباً ومقالات كثيرة وقفت على بعض منها هي «الشعراء الثلاثة» و«شعراء الحجاز في العصر الحديث» و«حمار حمزة شحاتة»، و«رسالة إلى صديقه محمد عمر توفيق»، وكما كانت له هذه المجموعة من المقالات أو الدراسات، نجده قد عنى بالنثر وبالشعر، وفي النثر له أشياء كثيرة أهمها الكتاب الذي كان موضوع محاضرة له، والذي أخذ صيتاً كبيراً في الأوساط العلمية والفكرية والأدبية «الرجولة عماد الخلق الفاضل»، وهو يتحدث عن الرجل وعما ينبغي أن يكون له من جهد في هذه الحياة لتكوين الحقائق التي يتوصل عن طريقها إلى خلق فاضل، وكانت هذه المحاضرة قد اشتملت على عناصر كثيرة تتعلق بالفضائل التي ينبغي على الإنسان أن يحرص على توفرها، وبالنقائص التي يتجنبها، ولاحظ أنه عند حديثه عن النقائص ومن قبلها عن الفضائل لم يكن نائلاً من كلام الناس ولم يكن معيداً لآرائهم أو أفكارهم، ولكنه تغلغل في الموضوع وتحدث عما يجد في نفسه إزاء كل وصف من هذه الأوصاف ليجعله منطبقاً على الواقع الذي يعيش فيه.

ومن بين أعماله الجديدة واللافتة للنظر شعره البديع، فقد كان أمره غريباً في مآخذه لقضايا الحياة والمجتمع وفي حديثه عنها. هذا الرجل له ديوان لكن لم أظفر بهذا الديوان لسوء الحظ، لكن عندي إشارات قليلة إلى بعض القصائد التي صدرت عنه وتفوه بها، فمن ذلك ما يحدثنا به كل شاعر عن الجمال.. الجمال الذي يخص الله به الناس أو الجمال في أطراف الكون وما يمكن أن نلمسه من ملامحه التي تستوقفنا وتدفعنا إلى التغني به، فهو يقول:

لم أهواك أيها المفعم النفس شجوناً وحيرة وشقاء...

ألحزن فالحزن في البدر والزهر أندى وقعاً وأصفى رواء..

أم لمعنى شفت مفاتنك العذبة عنه فكاد أن يتراءى..

فالمعاني في الكون ليست على الإنسان وقفاً إلا هوى وادعاء..

وإذا وقفنا عند كل بيت من هذه الأبيات الأربعة نجده يصور لنا تجليات في تصور هذا الكون وفي محاولة الاقتباس من جمالياته ومن معانيه ومن توجهاته ليكون بعد ذلك له أثر في حياة الناس وفي تفكيرهم. رجعت بعد ذلك إلى جانب آخر مما وقفت عليه في هذه الدراسات التي رجعت إليها وإن كان رجوعي إليها قليلاً لأن الوقت لم يتح لي بما يكفي، وهذا يتمثل في شوارد من حكمته، وهو حين يتحدث عن الحكمة يطيل ويكثر وله معان سما بها إلى ما يعرفه بعض الناس أو إلى ما اختص هو به من عمق في نظرته وتحليله. مثلاً عندما يتحدث عن الحركة يقول «إن من لا يندفع إلى الأمام يدفعه التيار إلى الوراء»، وهذه قضية مسلم بها وكثير من الناس يعرفها فهي لا تزيد شيئاً وإن كان من الواجب الاحتفاظ بها وتقديرها لأنها ناتجة عن تجربة وعملية اختبار.

الأمر الثاني الفاقة، وقد عاشها، وهنا تختلف المعايير بالنسبة لحكمته، فهو في الفاقة يقول: «الفاقة تقتل أشرف الدواعي في النفس».. وهذا معنى شريف لابد من الانتباه له والكتابة فيه، فهذا موضوع اجتماعي كبير. ثم حديثه عن الهوان.. فهو يقول: «الهوان يصبح سهلاً بالممارسة ككل شيء».. وهذا تحليل ذها الوصف القبيح الذي ينبغي أن يتخلى الناس عنه ويحذرون من الوقوع فيه، وهو الذي يشير إليه أبو الطيب المتنبي في قوله:

من يهن يسهل الهوان عليه ما لجرح بميّت إيـــلام

ثم هذه اللفتة الجمالية التي صاحبته في حياته في كل شيء، فهو يقول: «الجمال منجم غني بالأعاجيب والذخائر النفيسة، ولكن رغبات الذات تصطرع حوله كما تصطرع على منجم فحم».. وهذا له اعتباره في تقدير الناس لما حولهم من الأشياء التي يدركون حقائقها أو التي لا يتصورونها على

وجه الحقيقة. ثم هو بالنسبة للحرية يصفها بقوله: «ما نفع الحرية لمن ليست له رغائب».. وهذا يحتاج إلى تركيز في تفكير الإنسان وفي بيان الأهداف التي يريد أن يصل إليها، فهي تحتاج إلى شيء من الحركة ومن الدفاع عن الذات ومن البحث عن طرق الوصول إلى التحقيق.

ثم له من القصائد أيضاً القصيدة التي يقول في مطلعها:

وأما وحبك ما الرجاء بمُسعدي إن كان حظي منك حظ المخفق

أريد أن أذكر بعد هذا أني مدين لعدد كبير من الباحثين الذين ذكروا هذا الرجل وعرفوه لنا، فمنهم المرحوم الأستاذ عزيز ضياء والأستاذ عبدالحميد المشخص والأستاذ مختار الوكيل، وفي مقدمتهم من كان سبباً في ارتباطي بهذا الموضوع والتفاتي إليه الأستاذ رئيس النادي.

بعد هذا أشير بكلمة إلى أدبه.. هذا الأدب قد ذكره علماء وكتاب قاموا بوظيفة الناقد لآثاره.. نعم هو ليس بنقد كامل لأن الناقد في ذاته يحتاج إلى ثقافة. وثقافة الناقد يجب أن تتسع أكثر من ثقافة المنتج والمؤلف، لأنه يحتاج أن يتعمق وأن يقارن وأن يعلق ويبرز أهم الخصائص الموجودة في الأثر الأدبي. الذي تميز به المرحرم الشاعر والكتاب حمزة شحاتة هو أنه كما قال بعض المعرفين به يعرف بأنه يذكر في آثاره بفحول القدماء من الشعراء.

هنا أريد أن أقف وقفة صغيرة: كان من رابطة الأدب الحديث، وهو مع ذلك لا يريد بالحديث الحداثة التي نعرفها في الشعر، بل يريد بالحديث التجديد في اعتقادي، يريد الأصول السليمة والمناهج القويمة التي جرى عليها الشعراء من قبل، وله بحكم ذلك ارتباطات فكرية ونسب أدبي مع من أعجب به من الشعراء والكتاب، فنذكر له علاقته بالمعري، فقد أخذ الشيء الكثير من حكمته وطريقته، وربما أخذ بمنهجه في عرض آرائه، ثم من الأدب الغربي تأثر بنيتشه، ومن الأدب الإسلامي أو العربي بالنابغة والمتنبي، فهؤلاء كانوا طريقاً إلى المقارنة وبيان حقيقة هذا الرجل. أجد شخصين كريمين ذكرا

هذا الأديب والكاتب الكبير ببعض صفات إن دلت على شيء فهي تدل على الوفاء لهذا الشخص.

وأريد أن أختم كلامي بقولي علينا استجابة لمقالة أو كلمة أخينا رئيس النادي واستجابة أيضاً لوزير الثقافة والإعلام.. استجابة لهذه الروح التي نجدها عند رجال الحكم ونجدها عند عامة المثقفين والمفكرين بأن نقوم بدراسة هذه الشخصية دراسة علمية موضوعية ولا نكون قاصرين في أعمالنا على نقل الكلام وترديده مما صدر عن المتقدمين.

النظرة الثانية هي نظرة إبراهيم الفلالي فهو يقول إن صاحبنا حمزة شحاتة كان الأديب الأول الذي له من سعة الاطلاع وتنوع الثقافة ما يضعه في مصاف أكابر الأدباء، وهذه عندي خير من كثير من الجمل التي نقلت عن الكتاب والنقاد لأنها تصل بنا إلى البحث عن الأعماق في البيئة الفكرية والبيئة العلمية والجهود التي استطاع بها هذا الشاعر والكاتب أن يحقق ما كان في نفسه من طموحات لإصدار هذه المقالات والقصائد.

رحم الله هذا الشاعر والكاتب والرائد الكبير في البلاد العربية، فقد كان من حين نشأته إلى يوم وفاته، وكانت حياته نحو من 60 عاماً كانت لها خير وبركة وإن كان محتفظاً فيها بنفسه غير متصل بالناس مقيماً في الظل قانعاً بما كتب الله له، وكانت رحلاته إلى الهند وإلى مصر قد أعانته إعانة شديدة في تكوين شخصيته وإبراز معارفه والمشاركة في مختلف المجالات. شكراً لكم على الاستماع.

❖ ❖ ❖

حمزة شحاتة: وصارت الدراسة

الدكتور عبدالله محمد الغذامي

- 1 -

كانت السنة 1974 وكان الوقت ربيعاً ومازلت أذكر حتى تفاصيل الجلسة ولون القميص مع إطلالة النافذة على المروج الخضراء التي تغطي الفضاء المحيط بالمكان ويتسلل لونه ورائحته إلينا وكان قوتيه ينبول يعلق على كلام قلته له عن معاناة مرت علي قبل تلك الجلسة وأنا أكتب في مسألة علمية كنت كارها لها وأحسست أن الموضوع نفسه كان يكرهني، وكنت أصف له حالتي مع هذه المكابدة الثقيلة ، ولم يكن منه إلا أن رد علي - بعد إصغاء عميق - مقترحاً علي ترك الموضوع نهائيا والبحث عن شيء آخر غيره، وأنهى قوله بالتأكيد على أن محبة الباحث لموضوعه هي شرط لنجاح البحث، وركز على علاقات الحب بين الاثنين الباحث والموضوع.

لم أقتنع تمام الاقتناع بقوله لحظتها، ولكن الملاحظة بقيت في سري لتمر الأيام في تعاقب طويل ، ويتأكد لي يوماً بعد يوم أن هذا الكلام ليس صحيحاً فحسب، بل هو بمثابة القانون المنهجي، ويصل إلى درجة الشرط الأكيد لنجاح أي بحث، أو أية مهمة، بدءاً من الزواج عن محبة، ومروراً بعلاقات العمل والوظيفة، وعلاقات الباحث مع موضوعه، وصرت أرى ذلك في عملي كله، حتى جعلته شرطا لبحوثي، وصرت أعلم طلابي هذه النصيحة التي تلقيتها من أستاذي.

وقوتيه ينبول هو الأستاذ المشرف على دراستي للدكتوراه في جامعة إكستر في بريطانيا، وهو مستشرق هولندي، وكانت الجلسة بعد مرور ثلاث سنوات على بداية دراستي العليا هناك التي ابتدأت في أغسطس 1971.

وتلك كانت لحظة لقاء بين التجربة والخبرة من البروفيسور ينبول من جهة وبين دارس يحمل الرغبة النفسية لعمل شيء ناجح من جهة أخرى، ولم أنس هذه النصيحة لأنها لا تنسى أولاً ولأنني صرت أتذكرها في كل لحظة أبدأ فيها بكتابة بحث، أو كتابة مقالة أو حضور مؤتمر، أو قبول دعوة للقاء صحفي أو تلفزيوني، وفي غالب الأمر فإن الأمر يبدأ في التكشف منذ لحظات البحث الأولى عندما أبدأ في جمع المادة ولملمة أطرافها.

وهذا ما صار لي مع تجربة الكتابة عن حمزة شحاتة، فأنا لم أكن أعرفه ولا كنت أعرف عنه شيئاً، ومر هو على الحياة وراح إلى ربه، دون أن يصلني خبره، ولهذا قصة وسبب سأرويهما بعد قليل، ولكنني أشير أولا إلى تعرفي عليه، وهذا قد صار حينما كنت في زيارة لبلدي في إجازة من البعثة عام 1973، ورأيت حينها كلاما في الصحف عن حمزة شحاتة حيث قد توفي - رحمه الله - ذلك العام، وكان ما في الصحف هو كلام من نوع الكلام الذي تبدو عليه المبالغة الشديدة في حق ذلك الفقيد، وفيه حديث عن شاعر عملاق وكاتب عميق وبعضهم صار يزيد في القول ويصفه بالفيلسوف، وكثير منهم جاءوا باستطرادات طويلة عنه وعن تميزه وعظمته مع لوم شديد على غفلة المجتمع عنه.

رأيت هذا كله وعجبت منه، لاسيما أنني لا أعرف صاحب هذا الاسم، ولا أجد له في نفسي رصيداً، مع أنني كنت على علاقة وثيقة بالشأن الثقافي منذ صغري وكنت على تواصل مع الصحف السعودية، كلها تقريباً، وخاصة الرائد واليمامة والجزيرة والمنهل، وعلاقتي مع هذه المطبوعات طويلة امتدت زمنا بدأ من دراستي في المتوسط ولم تنقطع إلا مع بعثتي بعد الجامعة بسنتين، ولكن اطلاعي الصحفي ذاك لم يترك في نفسي أي انطباع عن شخص بهذا الاسم، ولا شك أن الاسم كان يحمل لي بعض الغرابة فهو ليس حسين زيدان ولا عزيز ضياء وحسين سرحان وحمد الجاسر وابن خميس وأبو مدين ومحمود عارف وأبو تراب الظاهري، ولا هو من الجيل اللاحق مثل علي العمير وعبدالله مناع وأحمد الضبيب وعبدالله الجفري، وهم من أسماء

جريدة الرائد. وهؤلاء وأولئك هم أسماء كانت تتردد في الصحف السعودية ولكن اسم حمزة شحاتة لم يكن من ضمن قائمة الأسماء التي كنا نراها ونعرفها في الصحف والكتب.

وفي المقابل فإن ذاكرتي تختزن أسماء أدبية وتاريخية جاءت من الكتب بدءا من العصر الجاهلي وانتهاء بزمن العرب الحديث في مصر والشام والعراق والمهجر، وكلها لشعراء وكتاب ورواد، ولم يكن لحمزة شحاتة مكان بين هؤلاء ولا أولئك، وهذا ما جعلني أعجز عن تصور هذه الشخصية، وكنت صادفت قولا للأمير الشاعر عبدالله الفيصل أجاب فيه عن سؤال عن أفضل ثلاثة شعراء سعوديين، فقال: هم، حمزة شحاتة، ثم حمزة شحاتة، ثم حمزة شحاتة.

لم يطل مقامي في تلك الإجازة أكثر من شهر عدت بعده إلى بريطانيا، وهناك صرت أحدث زملائي من السعوديين عن هذا الرجل الذي شاركوني في عدم معرفتهم بأي شيء عنه، وما كنت أحدثهم من باب إخبارهم عنه ولكن من باب السخرية من صحافتنا التي إما أنها تبالغ بمجانية هازئة أو أنها تكشف عن قصور خطير في تجاهلها لإنسان كان من الممكن أن يكون أبرز أسماء السعوديين إبداعا ، فيما لو صحت الدعوى.

أما السبب في تلاشي اسم شحاتة صحفياً وأدبياً فهو لقصة محزنة كتبها هو بمداد روحه، وكان فيها الكاتب والبطل التراجيدي، حيث كان ضحية لرؤيته المثالية للحياة في حين أن الحياة لم تكن كذلك، ومنذ أن ألقى محاضرته الشهيرة (الرجولة عماد الخلق الفاضل) وهو يأخذ نفسه تدريجيا لتمثل مقولات تلك المحاضرة، وخاصة حينما كان يصرخ بالمرء الذي يعجز عن تمثل قيم الخلق الفاضل بأن يستحي، ويكرر دعوته للحياء، والحياء خفر نفسي وسلوكي، وهو إذ يكرر جملته الطاغية في المحاضرة بالدعوة للحياء فإنه إنما كان رمزياً يرفض الحياة، وثنائية الحياء/ الحياة، هي ما ظلت تلاحقه روحيا وخلقيا حتى قرر الفرار من نفسه عبر الفرار من المكان فسافر إلى القاهرة لا ليعيش هناك، وإنما ليلغي ذاته وينفي وجوده، وظل هناك ما

تبقى من عمره، وقرر العزوف عن كل شيء، وفيما كانت القاهرة تعج في الستينات بالثقافة والسياسة والوهج كان هو في بيته يمزق قصائده ويلغي ذاته ويمسح اسمه، كل ذلك نتيجة لقنوطه من حياة لم تكن مثالية كما يريد، ولم يكن هو قادراً على حملها على تمثل القيم الفاضلة التي يريد، وهكذا خرج شحاتة من ذاكرة الصحافة، ولكنه بقي في ذاكرة مجايليه الذين كان لهم الفضل في إبقاء اسمه حيا على ألسنتهم ، وظلوا يلهجون بالثناء عليه، وإسباغ الصفات على تاريخه المنسي، وهنا عرفت منهم خبر الرجل، بعد أن توطدت علاقاتي الشخصية بهم حينما عدت من البعثة عام 1978/1398 وعن طريق عبدالفتاح أبو مدين نشأت لي علاقات شخصية مع الوسط الثقافي في جدة، وفيها ولدت فكرة البحث عن شحاتة ومسيرة التعرف عليه.

وبدأت مسيرة البحث،

وأولها هي خلو الساحة - كل الساحة - من أي شيء من آثاره، حتى الذين سمعت منهم الثناء المفرط في شأنه لم يكونوا يحتفظون بشيء من إنتاجه، وكان ثناؤهم نظرياً وعاطفياً ولم يكن له من فائدة في المجال البحثي. ولكني مع هذا قررت التعرف على الرجل والبحث في أثره.

وابتدأ الأمر مع ابنته شيرين - رحمها الله - حيث استقبلتني مع زوجها في منزلهما في جدة وجلست معهما جلسة دامت ساعتين، وهي مسجلة عندي على شريط، وتحدثت شيرين عن أبيها وقالت كل شيء مما تعرفه البنت عن أبيها، حتى إذا ما نسيت، تطوع زوجها بتذكيرها ببعض الأمور، وفي بعض اللحظات كانت تنظر في عيني زوجها ليسعفها في التذكر، بدءاً من طريقة أبيها في توزيع أوصال الدجاجة المشوية على بناته الخمس وأخذ النصيب المتبقي له، ومروراً بتجنبه أكل الحلويات بعد أن أصيب بالسكر، ثم غضبته من شيرين حينما رأى على يدها خاتم ماس ثمين، وهاله هذا وهو قد رباها على العفاف والاعتدال في الحياة، ولم يهدأ باله إلا حينما أبلغته أن ذلك الخاتم هو تقليد وأنه منظر فحسب وأن ثمنه زهيد، وهناك ابتسم، وكأنه قد قال: نعم بنت أبيها. ولم يكن اللقاء ليبلغ درجة المرارة إلا

حينما ذكرت لي شيرين كيف أن أباها يتشدد عليها وعلى أخواتها في السماح لهن بالخروج للتنزه في حدائق القاهرة إلا بعد أن يخرجن له ما يمكن من قصاصات أوراق فيها بعض أشعاره فكان يأخذ الورق ويحرقه ثم يسمح لهن بالخروج مكافأة لهن على تسليمهن لهذه الوثائق، كانت شيرين تقول هذا وهي تصف حالها وحال أخواتها حينما تضطرهن الحال إلى خيار مر بين التنزه والحفاظ على تراث أبيها، وكيف يعصرها الألم وهي تصف حال التسليم وحال إحراق القصائد من أجل الخروج إلى نزهة ما كان الأب ليمنعهم منها لولا أنه وجد ذلك وسيلة للقضاء على شعره وهو العمل الذي صار يندب نفسه له.

وكثرت اللقاءات والقصص والحكايات وكلها في لقاءات مسجلة مع زملاء شحاته وأقرانه ومجايليه، وبلغت كلها أربعة عشر شريطا وتقارب الثلاثين ساعة مسجلة، تمت كلها في بيوت أدباء جدة، وفيها شيء كثير عن شحاتة وعن نشأة الحياة الثقافية في مكة المكرمة ثم رحيل الجميع إلى جدة، وكانوا أوفياء معي في ذكر كل شيء بلا تحفظ حتى في بعض ما لا يقال وكانوا يطلبون مني عدم نشر أو ذكر أشياء، وقد شدد محمود عارف على ذلك في عدد من المرات، أما محمد حسين زيدان فكان يطلب مني إغلاق المسجل كلما دفعه الاستطراد إلى ذكر أشياء لا يود أن تنشر، وكان يرى أن قولها مشافهة لي لا ضير فيه، ولكن لا تسجيل ، وكانت الجلسة معه تمر بفترات تتراوح بين ما ينشر وما لا ينشر، وعرفت كثيراً من العلاقات الشائية والجماعية بين ذلك الجيل وما فيها من حلو ومر، وما فيها من طريف ومحرج.

هي أشرطة مسجلة وقصص محكية، ولكن لا أدب فيه ولا شعر، وهي تاريخ أدب وتاريخ مرحلة وحكاية ثقافة تتكون وتنمو مع بناء الوطن والوحدة والتكوين السياسي، وفيها هنا ثراء شديد، ولكن لا أدب فيها.

فأين نصوص شحاتة...!؟

في ذلك الوقت (1402/ 1982) لم يكن هناك شيء ذو بال من شعره وأدبه، غير شيء قليل في كراسات محدودة منشورة في دار المريخ وتهامة والقاهرة، وهي تعطي مؤشرات أولى ولكنها غير كافية لتأسيس رؤية نقدية عن رجل يوصف بالعملاق، وذلك المنشور لا يعطي قناعة كاملة بعبقريته، وهي العبقرية التي تصر عليها وتؤكدها هذه الأشرطة التي بين يدي.

وهنا قمت برحلة من التعب أخرى.

– 2 –

جاء التعب هذه المرة في البحث عن شعر حمزة شحاتة، ذلك الشعر الذي ظل الكل يتحدث عنه، ولكن لا نصوص، يتحدثون ويبالغون ويقولون ويكثرون ، ولكن أين النصوص.

هنا بدأت الرحلة، وطرقت الأبواب، والكل يعتذر، هناك من قال إنه رأى الديوان مخطوطا واستعاره من صديقه فلان، ثم أعاده إليه، وهناك من قال لي: وما يهمك من شحاتة وشعره، لقد مزق الرجل قصائده وانتهى الأمر، وهناك من حذرني من مغبات البحث عن شعره ، ونصحني بالسلامة، وكل هؤلاء من أصدقاء شحاتة ومرافقيه، وصار الأمر وكأنما هو حديث خرافة أكثر مما هو أحاديث بحث وجمع. ولقد أوردت في كتابي (الخطيئة والتكفير) أسماء من تعانوا وأسماء من تعذروا. ولكن البحث كان طويلا ولم أترك بابا إلا وطرقته، وكانت شيرين معي متجاوبة وواعدة.

وحان موعد سفري إلى أمريكا للشروع في التفرغ العلمي الذي كنت خصصته للكتابة عن شحاتة، وهنا ضاق الوقت بين ضرورة السفر، وعدم حصولي على مادة تكفي للدرس، وتركت البلد مخلفا ورائي وصيتين واحدة لشيرين بعد أن وعدتني بأنها ستبذل حتى المستحيل من الجهد للحصول على المخطوط الشعري من أي مصدر كان – ولم يكن عندها أي شيء منه –

وذكرت لـي أسماء وأماكن هي من المظان البحثية ووعدت بطرقها ، والوصية الأخرى كانت مع عبدالفتاح أبو مدين لتولي المتابعة.

وذهبت إلى أمريكا، وهناك شرعت في عملي العلمي على مستوى النظرية واستخلاص النموذج، وليس بين يدي سوى ورقات ونتف وكتيبات عن شحاتة تنبئ عن المفقود أكثر مما تغني في الموجود.

وصار أن حلت إجازة رأس السنة فأخذت عائلتي في رحلة إلى جنوب كاليفورنيا، وديزني لاند، وعجائب لوس أنجليس، والعام 1983 يودع أسبوعه الأخير وهناك طاب المقام لنا واستمتعنا بالاسترخاء والفرجة، وامتدت إجازتنا عشرة أيام، عدت بعدها إلى منزلي على ضفاف سان فرانسيسكو، وحينما وضعت حقائبي نظرت أول ما نظرت في صندوق البريد، وفوجئت بوجود ورقة صفراء تقول لي أن لك طرداً بريدياً وعليك الحضور لاستلامه، ثم وجدت أخرى تقول إنها الملاحظة الثانية عن الطرد البريدي، ثم وجدت ثالثة تعطي إنذارا إما بالحضور قبل الساعة الخامسة من مساء الثامن من يناير 1984 أو فإن المكتب سيعيد الطرد إلى مصدره، لقد جاءت الورقات في أيام متتاليات أثناء غيابنا في الجنوب، وها نحن الآن عند الساعة الرابعة والنصف من اليوم الثامن من يناير 1984، أي أن بيني وبين هذا الطرد نصف ساعة فإما أدركه وإلا راح إلى الأبد، وهنا أخذت نفسي جارياً على قدمي ممسكاً بالشارع الذي حسبته الأقرب إلى مكتب البريد وتركت السيارة في المرآب لأن فتح باب المرآب قد يطول ويضيع علي بعض دقائق هي الفاصل بيني وبين الطرد.

ورحت أجري في الشوارع كأنني لص هارب من ملاحقيه وكان منظري لكل من رآني يوحي بأمر جلل وقد يخيف الناس مني، خاصة في أمريكا وما فيها من جرائم ولصوص وشذاذ، وصرت أجري وانعطف من زاوية إلى زاوية، ومن مقطع في شارع إلى مقطع في شارع آخر، وكل همي أن أدرك مكتب البريد قبل إغلاقه عند الخامسة مساء، كل هذا وأنا لا أدري يقينا ما الذي ينتظرني هناك وهل هذا الطرد مهم أم لا، وهل له علاقة بشحاتة أم لا.

لقد كنت قبل سفري إلى لوس أنجليس أفكر بتغيير موضوعي عن شحاتة، والأخذ بجبران أو المعري كنموذج نقدي أجري عليه دراستي التشريحية، وكان كل ذلك بسبب قلة النصوص الشحاتية بين يدي وغياب معظم شعره عنه، ومضى علي في أمريكا حتى تلك اللحظة أربعة أشهر ولم يصلني شيء من شيرين ولا من غيرها، على الرغم من كل الوعود والتحريصات وكل الانتظار، وكنت قد اتخذت قراراً شبه نهائي أنني حينما استأنف العمل بعد إجازة رأس السنة سوف أحسم الأمر.

وحينما كنت أجري في شوارع الباني، وهي قريتي التي سكنت فيها على حدود بيركلي وعلى إطلالة على سان فرانسيسكو وجسرها الشهير، حينما كنت أجري لم أكن أعلم أن الريح التي ورائي إنما هي ريح علمية تقول لي : عليك بشحاتة ولا تفرط به.

لقد جريت وجريت ولهثت ولهثت وتعبت وتعبت، ولكني وقتها كنت أمارس رياضة الركض كل ظهرية وقت الغداء الرسمي في أمريكا، وكنت أعرف تلك الشوارع كلها لأنني كنت أجري فيها ومضى على برنامجي في الجري حينها ثلاثة أشهر، وهذا أعطاني لياقة وقابلية للجري والسرعة، ومع ذلك لهثت وتعبت، لأنني كنت أجري لحظتها بلا حساب بين درجة السرعة ونسبة ضربات القلب وهي الطريقة التي تعلمتها من كتاب عن الجري، تحسب فيه النبضات وتوازنها مع إيقاعات القدمين، وذلك لضمان التوازن الجسدي ومقدرة الجسد والقلب على تحمل السرعة، لقد كنت أجري وبلا حساب، وكنت ألهث بلا رحمة ولا تفكر.

ووصلت،

وصلت على الدقائق الأخيرة ، وبالعجب الموظفة في البريد حينما رأتني أقف أمامها على الطاولة العازلة بيننا وأنا ألهث وأتصبب عرقاً، وأمد لها يدي بالورقات الصفراء الثلاث، ولولا سرعة التحرك مني بتقديم الأوراق لظنت المرأة بي الظنون ولحسبتني حرامياً أو مجنوناً، وهذا يجري هناك

خاصة مع لحظة الإغلاق حيث يكون صندوق البريد مليئاً بالنقود، وهو توقيت يعرفه اللصوص.

لقد شفعت لي الورقات ، ولم أكن في كامل وعيي لحظتها لحساب ما يمكن وقوعه من تصرفاتي التي كانت توحي بأمر غير طبيعي، وفي أمريكا يمكن أن يؤدي هذا إلى مقتلك بمسدس سريع من شرطي أو من مواطن خائف، لأن هذه الحركات هي من الشبهات الخطيرة. وهي تختلف عن ممارسة المشي الرياضي أو الركض، لأنك في الحالتين تلبس ملابس رياضية وهي علامة تشرح سبب الركض وتبرره ، لكن أن تركض بملابسك العادية وعلى مشارف المساء فهذا يعطي إيحاء خطراً قد يكون ثمنه باهظاً.

لقد ستر الله ، وكم كنت ساذجاً وفطرياً حيث عملت ما عملت، ولكن الله حفظ ثم إنه أعطى وأسجى.

قدمت لي الموظفة طرداً كبيراً وبمجرد أن لمسته أحسست أن داخله ورقات كثيرة، وكانت عيني أسرع مني في النظر إلى المرسل، وفيه رأيت:

المرسل: شيرين حمزة شحاتة

يا الله، ما أكرمك يارب.

جاء الديوان،

مخطوطاً، وقد أوشك أن يعود. وكلها دقائق.

لقد حسمت هذه الدقائق مصير الدراسة وصارت عن شحاتة، ولم تتصرف لجبران أو المعري.

لقد وفت شيرين – رحمها الله رحمة واسعة – ولقد وفى البريد في أمريكا حيث أدخل دراستي في عقدة درامية وصارت الدراسة.

وصارت الدراسة....

❖ ❖ ❖

الفارس غاب

شعر: محمد صالح باخطمة

يـا مـن عـلـمـنـي أن الـكـلـمـات
رغـم الـصـمـت ورغـم الـكـتـمـان
رغـم الخـوف ورغـم الـنـسـيـان
تحـيـا... وتـعـيـش لـكـل زمـان
يـا مـن عـلـمـنـي أن الـغـربـة
فـي الـنـفـس
ولـيـسـت فـي بـعـد الأوطـان
يـا من علـمـني أن الـعـالـم سجـن
والـسـجـان هـو الإنـسـان
هـو صـنـع الـكـذب ونمـقـه
أعـطـاه دواعـي
أعـطـاه مـعـان
يـا مـن عـلـمـنـي أن لا يـبـنـي
مـجـد الإنـسـان
سـوى الإيمـان
الفارس غاب؟
ركب الفرس المغسول بضوء الفجر
وسـار

ومـــــضـــــى لا يـــــلـــــوي
تـــــرك الـــــفـــــانـــــيـــــة
ولـيـس لحـي فـي الأمـر خـيـار
ومـضـى فـي دنـيـا بـاقـيـة
لا يـسـمـع فـيـهـا صـوت الأشـرار

❖ ❖ ❖

سـكـت الـصـوت المجـلـوّ
بـلـون الـصـبـح
فـمـا ثـم هـزار
بـقـيـت بـسـمـتـه لـلإنـسـان
إذا عـانـده زمـن أو جـار
بـقـي الـفـكـر الـصـافـي
يعطي الحكمة
أن الدنيا
ليل ونهار

❖ ❖ ❖

حمزة شحاتة.. تجاذبات الضوء والظل

الأستاذ/ محمد صادق دياب

بعيداً عن كل ما تثيره مدرسة التحليل النفسي حول الدافعية إلى الإبداع وبواعثه فإنه لا يمكن إغفال ميل الأديب إلى الشهرة والظهور، كما لا يمكن تجاهل إحساسه بالزهو نتيجة تقدير الآخرين له، فالأديب كما يصفه «علي شلش» في الأصل إنسان، والإنسان لا يكره الظهور، إذ إن حب الظهور يمثل القاعدة العامة، أما حب الظل فهو الاستثناء، ويرى الأديب الراحل أحمد عبدالغفور عطار أن الإنسان مفطور بطبعه على أن يفكر ويبحث وهو إذ يصنع ذلك إنما يقصد أن يكمل به نقصه ويقوي ضعفه ويظهر بروزه وتفوقه حتى يكون موضع الإعجاب والتكريم والاهتمام.

وأمام هذه الحقائق وغيرها نجد أنفسنا إزاء موقف لا نجد له تفسيراً سهلاً ونحن نقرأ أو نتعرف على بعض كبار المبدعين الذين زهدوا في الشهرة، بل وحاولوا تجنبها وكأنهم يؤثرون الحياة في الظل، فيأبى إبداعهم إلا أن تلاحقهم الشهرة، ومن هؤلاء الأديب الأمريكي (وليم فولكنر) الذي كان يعلق لوحة «ممنوع الدخول» على باب مزرعته التي يسكنها، وكان المستهدف من «ممنوع الدخول» هم الصحافيين، كما كان الأديب الفرنسي «جوستاف فلوبير» من أشد الناس عزلة وانطواء، ومثله الكاتب المسرحي الأيرلندي «صامويل بيكيت» الذي كان يفر من الصحافيين وينأى بنفسه عن مجالسهم رغم ملاحقتهم له، وهناك أيضاً آخرون أمثال الأدباء «جون شتاينك» و«جوستاف فلوبير» و«سالنجر» وغيرهم.

وإذا ما انتقلنا إلى تقصي أحوال هؤلاء في ساحة الإبداع الأدبي السعودي فإن ثمة قلة من الأدباء يمثلون هذا الموقف بإصرار، ومن هؤلاء الشاعر حسين سرحان وعبدالله عبدالجبار، والمفكر والفيلسوف والشاعر حمزة شحاتة، وإن كان شحاتة هو الأكثر نفوراً من الشهرة والأكثر إصراراً على الغياب، إذ تروي له ابنته «شيرين» رحمها الله في مقدمة كتاب «إلى ابنتي شيرين» أنه كان يزهد في الشهرة وتسليط الأضواء على أي عمل يقوم به، وتورد حكاية طريفة مع جار له في القاهرة قرأ «ريبورتاجاً» مصوراً عن حمزة شحاتة في صحيفة الأهرام المصرية يحمل الكثير من الإشادة بشحاتة شاعراً ومفكراً، فجاء الجار إلى البيت ليقول لشحاتة وهو ممسك بالجريدة:

أأنت هذا الأديب العظيم والشاعر العملاق تسكن بيننا كل هذه الأعوام ولا نعلم عنك أي شيء من هذا؟

فيرد عليه شحاتة وهو يطرق بنظره إلى الأرض في حياء وتواضع قائلاً:

- لست أنا يا سيدي المقصود بهذا الكلام المذكور، ولكن مجرد تشابه في الأسماء، وحمزة شحاتة الذي أمامك إنسان عادي يعمل مربية لخمس بنات.

وانصرف الجار وهو يعتذر لشحاتة عن اللبس الذي حدث.

وتعتزم شيرين نشر رسائله إليها، فيكتب مازحاً ليقول:

- يا بنت أغبى رجل في العالم.. تنشرين الرسائل، هل أنا نهرو؟! أو تولستوي؟! أو نابليون؟!.

ثم يؤكد لها حديثه من مسألة نشر رسائله:

- إنه أخطر تهديد واجهته، ويمكن أن أواجه به في حياتي، وأعتقد أنها دسيسة ضدي لتحطيم أعصابي.

وفي رسالة أخرى كتبها إلى صهره - زوج ابنته شيرين - يحثه على إقناع شيرين عدم نشر رسائله: إنها - شيرين - لا تدرك الخطورة في نشر شيء لإنسان اختار أن يظل متحرراً من المجال الأدبي، وهي مسألة فرغت منها منذ زمن طويل، ولم يطرأ على موقفي منها أي تعديل. ويضيف: إني أصارع الذين ينشرون لي أو على أي شيء.. فماذا تريد أن تفعل بي هذه الحمقاء؟.

ويروي عنه صديقه ورفيق دربه الأديب عبدالله عبدالجبار في المقدمة التي كتبها الكاتب حمزة شحاتة، هذه الحادثة الثرية بالدلالة، أن أحدهم قدم شحاتة إلى شاعر تونسي قائلاً:

- الأستاذ شحاتة من كبار المفكرين.

فقاطعه شحاتة قائلاً: «سابقاً.. ونحن نقول نعم «سابقا» يا سيدي العزيز، فليس فينا اليوم من يشبهك!..

وفي كتاب صدر عن جامعة أم القرى بعنوان «رسائل» يضم مراسلات سابقة بين مؤلفه الأديب محمد عمر توفيق وعدد من رجالات الفكر والأدب من معاصريه، نجد أن الرسائل التي وجهها شحاتة إلى صديقه توفيق قد كتب جلها من القاهرة، وتشكل سطورها، وإيحاءات سطورها، وما بين السطور مفاتيح التعرف على عبقرية الرجل، ومعاناته، وكبريائه، وأسباب عزلته، فلقد كان الرجل يهيم شوقاً إلى الوطن، وحنيناً إليه، فتمسك الغربة بتلابيبه، وقد أغلقت أسباب الرزق في الوطن أبوابها في وجهه، حتى إنه ارتضى أن يكون مراقباً لغوياً في الإذاعة السعودية، لكنهم استكثروا عليه حتى هذا القليل!!، لننصت لهمس قلبه على الورق وهو يكتب لصاحبه الوفي قائلاً: إلى لقاء قريب أيها الصديق الحبيب تحت سماء الوطن، وعلى رحابه الطاهرة التي ينزع بي حنيني إليها نزوع الظامئ إلى الماء، والساهد المؤرق إلى كراه.. وحسبك فإني أختنق بالدمع» وليتخيل القارئ - بعد ذلك - أن هذا العاشق

للوطن قد مات في غربته وهو يختنق بدمعه، بعد أن يئس من كل شيء حتى من إغراء المسؤول الذي التقى به في القاهرة كي يرشحه لإحدى الوظائف في الوطن، فنجده يكتب يائساً لصديقه الأديب محمد عمر توفيق قائلاً: «لقد عقد لي المسؤول امتحاناً عقلياً لم أحصل فيه إلا على الهزيمة المنكرة الصارخة، وقد أعداني بانقلاب رأيه فيّ، فغدا رأيي في نفسي أنني لم أعد أصلح لشيء مما يصلح له الناس».

وقد حاول صديقه أن يستكتبه في إحدى الصحف بمقابل مادي فيأبى ذلك المفكر الكبير في شموخ رغم حاجته لذلك، ويعتذر في تواضع قائلاً: لقد هجرت الكتابة أربعة عشر عاماً.. فما الذي بقي لها مني وفيّ؟!. ويمكن أن تقترب أكثر من فهم سيكولوجية شحاتة من خلال تصنيفه لنفسه وللآخرين، ففي إحدى رسائله يصنف حمزة شحاتة الناس إلى ثلاثة صنوف: صنف يرتبط بالماضي، وصنف يتطلع إلى المستقبل، وصنف يأخذ بخاصرة الواقع أو يأخذ الواقع بخاصرته «وهو يرى أن الصنف الأول يهيم بفائت، والثاني يتعلق بغيب محجوب، ويشير إلى أن كلا الصنفين - الأول والثاني - يمكن أن يغمض عينيه ويستحضر الصورة التي يريدها على الحالة التي تسعده، لكنه يرى الإشكالية حينما يفتح هؤلاء عيونهم، إذ يتفكك العالم الذي استحضروه ويتناثر ليحل محله عالم لا تستطيع اليد أن تصنع فيه شيئاً مما تصنع في ظلمتها الخاصة، ولربما يقصد أن هذا هو العالم الذي يعيش فيه الصنف الثالث الذي يأخذه بخاصرة الواقع أو يأخذ الواقع بخاصرته، لكن حمزة شحاتة يستدرك أن ثمة تصنيفاً رابعاً للناس وهو التصنيف الذي ينتمي إليه شخصياً، والناس من الصنف الرابع يعيشون نصفاً في الماضي ونصفاً في المستقبل، كما تعيش «البرمائيات» بين الماء واليابسة، وهذا الصنف من الناس - من وجهة نظره - أوفى إحساساً وانقباضاً، لأنهم أبعد نظراً، وأوفر علماً، وأوسع رقعة أو أملاً أو خيالاً، وبالتالي فهم يعانون مشكلة الارتباط بين الأحزان والفجيعة، وكأني بالشاعر والفيلسوف حمزة شحاتة لا يرى من

حصاد التاريخ الإنساني بكل ما فيه من حروب وقتل وظلم سوى ثمار حزن تتدلى على أغصان الأيام، في الوقت الذي لا يتوقع أن يجني من المستقبل سوى الفجيعة... وفي ظل مثل هذه الرؤية يمكن أن نتفهم نزعته إلى العزلة والانطواء وزهده في الشهرة والبريق. ويبدو أن شحاتة قد أوصلته الحياة فعلاً إلى تخوم الفواجع، فنجده في رسالة أخرى يكتبها من غربته الأخيرة في القاهرة يقول: إني مستغرق في هذا الفراغ الكبير الذي يحيط بي خارج نفسي وداخلها... تمتلئ فيه نفسي بهذه الفواجع التي زلزلت كوني الصغير». كل هذه الرسائل وغيرها تضعنا في مواجهة فيلسوف كبير يوغل في البحث عن «ماهيات» الناس والحياة والأزمنة والأماكن، وتغلب عليه مسحة تشاؤم تفكرنا رغم بعض الاختلاف بالشعراء: الإنجليزي بيرون والفرنسي «دي موسيه» والإيطالي «ليوباردي» وحتى بالفيلسوف «شوبنهاور» لكن تشاؤم شحاتة محكوم بنزعته الإيمانية، إذ كان دائم التأكيد في رسائله تلك بأن ما عند الله خير، وهو يسأله العاقبة وسلامة المصير، ويدعوه أن يرد طمأنينة نفسه بالإيمان، وصحتها بالعبادة والإذعان.

وأستطيع أن أقول جازماً لو أن الشاعر والمفكر حمزة شحاتة ينتمي إلى أية أمة من الأمم لحرثوا الأرض بحثاً عن إبداعاته الضائعة ولأثروا المكتبات بدراسات حول عبقريته، وقبل كل شيء لما انفضوا عنه - كما فعلنا - وتركوه وحيداً يعاني الشيخوخة والغربة وزوال البصر.

وفي ظل هذا الملتقى الذي يرفع شعار الوفاء لحمزة شحاتة آمل أن ننصفه راحلاً بقدر ما أضعناه حياً، متمنياً أن تكون عبقرية شحاتة وفكره وفنه هدية ملتقاكم إلى الأجيال القادمة، فأمة يختزن تاريخها مفكراً عظيماً واستثنائياً كشحاتة حري بها أن تنقله إلى الواجهة فناراً وقدوة ومثالاً.. فهل نفعل؟.

❖ ❖ ❖

وجه آخر للحكي

لطيفة قاري

نحبُّ الحياة
ولكننا نعشقُ الموتَ أكثرْ
نذوبُ كما الشمعِ
في لجّةِ الشوقِ
أو في ضنى اليأس نبحرْ
وإن غابتِ الروحُ عن وعيها
لا نصبُّ لها في العروقِ الحياةْ
لئلا تضلّ
وتسكرْ

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

يقول حمزة شحاتة «كل لحظة نحياها هي لحظة نموتها. إذاً لماذا ندع شيئاً للموت»

«إذا لم يوجد في حياتك ما يتحطم فأنت هراء ولست إنساناً يحيا»

ويقول لابنته شيرين «ماذا تجدين الآن في رأسِكِ غير قليل من الدوار»

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

عرفتَ ولم أعرفْ
ندمتَ ولم أتبْ

وأنكرتَ
لكن بعضُك الآن هاهنا
يشُفُّ عن المفضوحِ
في رعشتي أنا
يساورني الشك ما خبأتْ يدي
من الطيبِ
وهماً
ولو كان سوسنا
ويشطرني الوسواسُ
لو قالَ من أحب
أحبك
كم يهذي الحبيبُ مداهنا
ولو ناحتْ على القربِ مني
حمامةٌ
لقلتُ هي الروحُ تشكو لربنا
(فأي السبيلينِ خيرٌ)
وأينا
عصيٌّ على البوحِ
إن فاض يأسُنا
وأي الحبيبينِ خيرٌ
وأينا
عصيٌّ على الروح إن فضَّ كأسَنَا
شربنا ولم نشربْ

ثملنا ولم نذقْ

ولازالتِ الكأسُ تبدي تحننا

فياسيدي لو كنتَ لا ترى

لما هزَّ غصنُ الليلِ أعطافَه لنا

وياسيدي لو كنت لا أرى

لما دارتِ الأرضُ

حتى كأننا

(تنوءُ بنا الأينْ)

لا تدري

ولا هنا

دليلٌ ليمسكَ بي

إن غابت الشمسُ

والغاباتُ حولَنا

وأصغي إلى ما روَّع الليلْ

أصطلي

برعبك

إن هسهسَ الصمتُ

أو دنا

قليلاً من النبعِ من لا ماءَ عنده

تناديه (مت يا قلبُ لا ماء عندنا)

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

ويقتربُ الفجرْ

يا ضوء قد علاَ

نحيي ولم يشرقِ الدمعْ

يا ضوء

ضمنا

لأبكي

ويبكي

أو لأضحكَ لو هفا

صديقي إلى الشمسْ

أو هبّ مؤمنا

(أراه وأصغي)

حين يزهد أو يصد

يراني ويصغي

حين أزهد أو أصد

ويسألُ إن كنتُ

قد أوصدتُ بابنا

فلا الريحُ

لا النارُ

لا الأمسُ

لا الهوى

ولا من (تصبَّى في دجى الليلِ)

لاعنا

يسيءُ بنا الظنْ

والظنُّ غفوة المريدينِ

من ذا يا فؤادي أرادنا

لنا اللهُ

والحرفُ

والصدفةُ التي

فضحتُ بها سري

وأسررتُ واهنا

أحبُ

فلم يعبأ ولم يجرح الهوى سوانا

ومن سواكَ يا بحرُ

راعنا

هدوءَ البحرِ

والقلبُ صاخبٌ

وموجُ البحرِ إن بات ساكنا

وأبحثُ في عينيهِ عما يزيدني

جنوناً فلا أصحو

(ولو لمتَ خائنا)

(فما أنا إلا ما أهيم بحبه)

ولو قال لا أهواك

ما كان همَّنا

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

(سلوا صاحبي المخمورَ

ماذا لوى به

أكأسُ الطلا)

أمن سقتها)

فشفّنا
دعاءُ الذي لو تاب
لم يُستجبْ له
ولو قام في آخرِ الليلْ
ما كان آمنا
أنا المضطّر للحظة التي
أهيمُ بها شعرا
وأهذي
وأنتشي
وأكتب
أو أمحو
ليحلو عذابُنا
(فنينا وأفنينا ولم يفن ما غوى)
زجاجُ المصابيحِ
في وقدةِ السنا
(فيا قلبُ إن يعصف
بلكَ الحزن فاتئدْ)
إلى أن يرى من في خيالي
خيالنا

1427/2/13

❖ ❖ ❖

كلمة الافتتاح

الدكتورة فاطمة إلياس

بسم الله الرحمن الرحيم

مساء الخير.. مساء الشعر.. مساء الثقافة..

معالي وزير الثقافة والإعلام السيد إياد بن أمين مدني، السيدات والسادة الحضور..

أحيي الجميع وكل من شرفوا هذا العرس الثقافي البهي..

هذا العام يأتي ملتقى قراءة النص صاخباً تزفه طلول الماضي.. وترعاه رموز الوطن في يوم الاحتفاء بقيثارة الوطن، وناي الروح، وفيلسوف القصيدة، الشاعر المفكر الأديب حمزة شحاتة. ويأتي تشريف الوزير المثقف، السيد إياد مدني، لهذا الملتقى في عامه السادس – وهي سابقة تحدث لأول مرة – لترمز إلى احتواء رسمي، ورعاية معلنة للملتقيات الثقافية، التي كان لنادي جدة الأدبي الثقافي السبق في إقامتها، وإحياء جذوة الحركة النقدية من خلال البحوث التي يلقيها نخبة من النقاد والمثقفين، وما يتبع ذلك من نقاشات يخرج منها المنتدون بأفكار جديدة، ورؤى خلاقة، تضيء سماء الإبداع، وفضاء الثقافة.

إن إقامة ملتقى قراءة النص هذا العام تحمل رسالة مفادها أن القافلة مازالت تسير، وأن من ترجلوا عن الكراسي، لم يرحلوا ولن يترجلوا عن العطاء الفكري والثقافي، فالأدباء، والمفكرون، والمبدعون لا يعتزلون، فعطاءاتهم لا يحدها زمان ولا مكان، فما بالك بكرسي أو إيوان! وهم لازالوا

يحلقون في سماء الثقافة، وسيظلون نجوماً تطرز فضاءاتنا، فالثقافة ليست مسمى وظيفي مقولب، أو منصب مصبوب في حجارة النادي، بل هي إرادة وصدق، وأن ربانها سباح ماهر مخضرم، غارق في بحور الأدب.. كالسمكة لا يتنفس إلا من خلالها.. لا يحد جموحه التنويري كرسي أو مكتب. ذلكم هو عبدالفتاح أبو مدين، الذي ندين له وتدين له الثقافة في بلادنا بكل هذا الزخم الأدبي، والثراء النقدي، والإنتاج الثقافي، ممثلاً في مطبوعات النادي ودورياته بدءاً بـ «علامات» في النقد، و«نوافذ» في الترجمة و«جذور» في التراث و«الراوي» في القصة، بالإضافة إلى أمسيات «جماعة حوار» التي يصدح بها منبر النادي الثقافي طوال العام، لتتوج أخيراً بهذا الملتقى في كل عام. وحارس الثقافة هذا اليوم أيضاً ليعلن ألا توقف، ولا عراقيل، وأن الماضي هو حاضر المستقبل وصانعه.

وعرسنا الثقافي اليوم قد سبقته أعراس ثقافية عديدة، داخل المملكة وخارجها، تقف وراءها تطلعات مخلصة، وحرص أمين على مستقبل الثقافة ودور المثقفين في قيادة المجتمع.

بالأمس القريب كنا نحن على موعد استثنائي مع تظاهرة تاريخية عظيمة حين اصطفت الوزارة نون النسوة في لفتة انتقالية ليسمع صوت المرأة، وتتعلق أحلام المرأة المثقفة في بلادي مع طموحات وآمال حارس الثقافة في ليلة خميس مشهودة، ليباركها في يوم جمعة مبارك خادم الحرمين الشريفين، الذي أهدى المرأة وعداً بتحقيق الممكن، وهذا من روع مخاوفها، وربت على حمائم إبداعها، ومنجزها الثقافي.

ومع ما تنبئ عنه إرهاصات التغيير في أقطاب المؤسسات الثقافية من رؤية جديدة، وجدية للأنماط الثقافية والإبداعية في أرجاء الوطن، وضرورة استيعابها لأكبر شريحة من شرائح المجتمع، شباناً وشابات، شيوخاً وأطفالاً، رجالاً ونساءً، المحافظون منهم والليبراليون؛ التقليديون والحداثيون، فإن المثقفين يتطلعون إلى ما ستتمخض عنه هذه الصياغة الجديدة لواقع الثقافة،

من تفعيل لدور المؤسسات الثقافية في المجتمع، وتفكيك لجمودها، وإفساح المجال لما سيتولد عنها من جمعيات أهلية، ثقافية وإبداعية، ترسي دعائم مؤسسات المجتمع المدني. يأتي من ذلك ما حلم به الأدباء والكتاب دهراً ألا وهي رابطة الكتاب والأدباء السعوديين، وجمعيات خاصة بالشعر والقصة وأدب الطفل لترتبط بمثيلاتها في جميع دول العالم، وتكون صوتنا المعبر، وتعكس واقعنا الفكري والثقافي، ونهوضنا المؤسساتي.. وبدون أن ننسى أو نتناسى أن المرأة والطفل هما ضلعا المثلث المغروسان في نسيج الهوية الثقافية لأي شعب، والبنية الحضارية لأي مجتمع.

أيها السيدات والسادة..

إن العظماء لا ينتهون.. كما أنهم أيضاً لا يموتون، وهاهم من رحلوا لازالوا حاضرين بيننا. وهذا هو حمزة شحاتة، شاعر الخلود، وفيلسوف العدم، حي بيننا يكرم اليوم من رواد الثقافة ورجالات الأدب والفكر، والمبدعين، والنقاد الذين تسابقوا للاحتفاء بشعره، ورفات عقله، وكتاباته المتفرقة، ليبحثوا في بطونها عن مآثره وتجلياته ليتمثل لهم فيها المتنبي بعبقريته، وأبو العلاء المعري في فلسفته، وأبو القاسم الشابي في رومانسيته، ويترجموا أبجديات صمته، وينبشوا في كنوز سيرته، التي هي كسيرة بقية العظماء ثرية، ناصعة، عصية، محيرة، لكنها تبقى خالدة كسيرة المتنبي، والجاحظ، وأبي فراس الحمداني، وشوقي، وسيرة ميلتون، وإيليوت، وكيتس، وشيلي، وويتمان، وإيميرسون، وإيميلي ديكنسون.

إن أمة بلا ماض هي أمة بلا ذاكرة، بلا رواد، أمة بدائية، مقطوعة من شجرة التاريخ، ونخلة الحضارة، إن اليوم الذي نكرم فيه روادنا هو يوم الوفاء لمن رحلوا ولمن لازالوا بين ظهرانينا، أولئك الذين تركوا بصمتهم في صفحة ماضينا، وخلدتهم أعمالهم وإبداعاتهم. إنهم سيرتنا الأولى، نستمد توهج غدنا من أمسهم، وخلودنا من خلودهم.

لقد كان حمزة شحاتة قيثارة الشعر، وصوت الجمال. الشعر عنده

كالغناء في بواعثه، التي هي، كما خبرها، بواعث الحياة وانفعالاتها في كل نفس إنسانية بغموضها وصورها وخيالاتها، فانساب بوحه صلاة متجلية تجبر كسر الروح، وبلسماً يلم عثار الجسد، ليقف فوق سفح الألم، كما عبر قبله أبو القاسم الشابي «يمشي بروح حالم متوهج في ظلمة الآلام والأدواء». وكما وقف شاعر الرومانسية شيلي Shelly يناجي الريح الغربية ويتوسل إليها أن تجعل منه قيثارها، وتحمله صوتاً روحانياً خالداً، تسافر به وتنثر بذور أفكاره غناءً إنسانياً يسمو بالروح ويعيد الربيع إلى الحياة.

وقف حمزة شحاتة صيهباً تصهده شمس الغربة، وحيداً يهادن ريح الصبا ويبثها لواعج قيثاره، وترانيم أشعاره، لتستيقظ رؤى الحب وأنغام الخلود، وتترقرق سيمفونية الجمال كما رآها غارقة في شواطئ جدة.. حين بكى الناي الحزين مردداً:

النهى بين شاطئيك غريق والهوى فيك حالم ما يفيق

وينهي مناجاته لجدة بعتاب لم يفك حجاه الزمن، وما طوته السنون حتى عادت الريح تذروه، وتنثره، وفاءً للعهد القديم، فيعاتب جدة ويعاتبنا:

كيف أنسيته، وضيعت ذكراه؟ هل يسلم الرفيق الرفيق

أهو الغدر ميسم الحسن في شرعك، والعهد في هواك عقوق

حبذا أنت، لو وفيت وأجملت ولم ينتهك لديك الصديق

فوفاء الحبيب أسمى معاني الحسن، والطهر بالجمال خليق

واليوم يا حبيب جدة هاهو يوم الوفاء وهاهي نسائم الخلود تهب على سماء جدتك، وتنشر نفحات من التكريم والاحتفاء، تسقيها شلالات الحب المنهمرة من سموات الشعر، وقمم الخلود.

❖ ❖ ❖

الشامخ الرجل

شعر: علي بن يوسف الشريف

إهداء إلى روح الشاعر الكبير/ حمزة شحاتة (شاعر الحجاز)

شامخٌ أنت سيدي كالنخيل ... يزدهي الوجد بالمقام الجميل
يرتقي الحسن رغم كل الخطا ... ومن الطهر صونه من دخيل
ألف الناس سلب كل ضعيفٍ ... وخداع القوى بالتبجيل
وتماروا في كل زيفٍ قبيح ... يعرضون على مسارح التمثيل
يرقصون على المبادئ رقصاً ... والرجولات تباحُ بالتفصيل
كل من شأنه المصالح يبقى ... هو أسمى من كل فعلٍ أصيل
يالهولي على المبادئ كم قد ... أفجعتها مقارعُ من طبول
تجدب الأرض أن تأثمت فيها ... وتسوم السماء بالتنكيل
والفضاءات بالدياجر أمست ... مطبقاتٍ فلا يرى من سبيل
يا محباً براه وجدٌ دفينٌ ... وسقته الكؤوسُ من كل غيل
يحسب الومض للسراب مكاناً ... فإذا جاء لم يجد من خميل
كلها ترهات لا صدق فيها ... وأباطيل زورت من جهول
طاب للمرجفين دوحٌ أثيرٌ ... واصطفى الرمل كل عقلٍ ثقيلٍ
أن تكن هذه الحياة فبؤساً ... للحياة بكل شهمٍ ذليل

أيـهـا الحـر طـبـت فـي كـل حـينٍ ترمـق الـنـجـم تـهـتـدي بـالـدلـيـل
سـطـر الحـرف فـالحـروف دمـاءٌ زاكـيـاتٌ تُـطـيـب بـالـتـهـلـيـل
أيـهـا الحـر أنـت إن مُـت تـبـقـى خـالـداً بـين ثـائـرٍ ورسـول
مـت كـريمـاً فـلـلـكـرامـة أسـمـى مـن بـروجٍ تـشـاد بـالـتـهـويـل

مكة المكرمة – البلد الحرام – في 7/ صفر/1427هـ

❖ ❖ ❖

كلمة الدكتور / عبدالعزيز السبيل

وكيل وزارة الثقافة والإعلام - للثقافة

في البدء أحمد الله تعالى وأصلي وأسلم على رسوله. وأتساءل: هل لديكم إمكانية الاستماع إلى مزيد من الحديث. أود في البدء أن أنقل لكم جميعا تحيات معالي وزير الثقافة والإعلام الذي كان حتى السابعة والنصف يفترض أن يكون بينكم. طلب مني نقل خالص تقديره وتحياته للمثقفين جميعاً الذين يؤمنون بهذا العمل الثقافي الذي يتحرك في إطار تجديدي ويقود جزء من نادي جدة الأدبي، وعلى رأسه هذا الرجل الذي تعدى عمره نصف قرن غير أن نشاطه ما شاء الله نشاط رجل عشريني، فتحية للأستاذ الكبير عبدالفتاح أبو مدين.

أستاذنا الكبير طالب الوزارة بصلاحيات، وتساءل عن إمكانية أن نقيم ملتقى للنص القادم، وطالب بإعادة الجذور، وطالب وطالب وطالب إلخ. ظُهر هذا اليوم وفي مكتب معالي الوزير تساءل معاليه: ما هو برنامج الملتقى؟.. قلت له: لا أدري، لأننا نحن موظفين يبدو أننا أو بعضنا لا نقرأ الصحف إلا مساء، لم نكن نعرف.. لا الوزير ولا وكيل الوزارة عن برنامج الاحتفال بأي جزئية من جزئياته.. فأي صلاحيات تحدث عنها أستاذنا الكبير؟.. وأي توجيه يمكن للوزارة أن توجه به هذه القامات الثقافية الكبيرة؟.. معالي الوزير أكد كثيراً، وبالتبعية أؤكد دائماً أن المثقفين هم الذين يوجهون الوزارة للعمل الثقافي وليس العكس، وأنت تمارس هذا العمل منذ زمن طويل دون أن تُسأل - ولن تُسأل إن شاء الله - عن أي عمل ثقافي تقوم به سواء أنت أو أي من الأخوة المثقفين في أي من هذه المؤسسات الثقافية.

الدكتور عبدالله الغذامي سعدت - وربما كنت أكثركم سعادة به وهو

يتحدث – ولو كنت مكانه لقلت مثل قوله وأضفت عليه: (ومن يقبل الترشيح أوالتعيين لعاقبته على ذلك).. حتى أنني فكرت: هل لي أن أتوقف عن العمل حالياً وأطلب تصويت المثقفين لي لكي أستمر؟.. لعل تساؤلي سيستمر على أية حال في هذا الإطار. لكن أستاذي الكبير الدكتور عبدالله الغذامي أيضاً يؤمن بقضية النسق وهو حدثنا عنه كثيراً، لكن أيضاً في أشعارنا اليوم ومن خلال حديثه، لا توجد سوى رؤية واحدة، وأكاد أجزم أن للحقيقة أوجهاً عديدة، فهؤلاء الذين يؤمنون بالمرحلية في العمل الثقافي قبلوا أن يتولوا هذه المهمة لينطلقوا إلى انطلاقات أكثر اتساعاً إن شاء الله.

في الحقيقة ما قاله الدكتور عبدالله الغذامي يؤمن به معالي الوزير، ونؤمن به نحن جميعاً في الوزارة، وكان هذا ما أردنا أن نعمل عليه في البدء، لكن قراءة الواقع جعلتنا نخرج بشكل مختلف في حقيقة الأمر، حتى إنني وأنا أستمع للدكتور عبدالله الغذامي تذكرت قبل خمسة عشر عاماً، وتمنيت لو أن الدكتور عبد الله الغذامي طلب منا وقت كنا زملاء وتلاميذ في نفس الوقت في قسم اللغة العربية بجامعة الملك عبدالعزيز، كنت أتمنى لو طلب منا أن نتوقف عن التدريس حين تحول اختيار رؤساء الأقسام من الانتخاب إلى التعيين، لكن لكل مرحلة بطبيعة الحال ظروفها، ولعل الجامعات إن شاء الله قبل الأندية الأدبية تعود فيها الانتخابات بالنسبة لرؤساء الأقسام وعمداء الكليات، ومادام الرجل البسيط انتخب ممثليه في المجالس البلدية، فهذا يعطي قناعة واضحة أن التوجه الرسمي للدولة يسير في هذا الإطار، ولكن المسألة تحتاج إلى شيء من الترتيب، ولذا فإن وزارة الثقافة والإعلام حينما تضع في خطتها التالية الانتخاب تريد أن تضمن أن لا يبقى المنتخب عشرين عاماً في موقعه، فلابد أن توضع آليات لنضمن أن الانتخاب يكون ضمن إطار زمني معقول.. هذا جانب.

الجانب الآخر أن الوزارة وهي تقبل على مرحلة ثقافية مهمة، النوادي الأدبية في واقع الأمر تمثل جزء منها، أما الجزء الأكبر فهو يتمثل في جماعات التشكيليين والمسرحيين والمصورين الفوتوغرافيين والفنون الشعبية

إلى غير ذلك، وأطمئن الدكتور عبدالله الغذامي وأطمئن كافة المثقفين والمثقفات أن كل هذه الأمور ستحصل بالانتخاب من خلال تأسيس مؤسسات المجتمع المدني، وسيحدث خلال فترة قريبة قادمة إن شاء الله.

أعود إلى موضوع آخر وهو موضوع المرأة، وتلام الوزارة كثيراً على قضية المرأة.. لم يتحدث عنها أحد، لذا دعوني أتحدث عنها هنا. كنت أطالع برنامج الملتقى، واكتشفت أن البرنامج يحتوي على ستة وثلاثين اسماً من بينها ثلاث نساء فقط، ويبدو أن الوضع هنا يختلف كثيراً عن الملتقى الأول أو الثاني أو الثالث ونحن في جدة.. السؤال هنا: هل هو غياب أم تغييب؟. السؤال بطبيعة الحال موجه للنادي، لكنه بالدرجة الأولى موجه للأخوات من الباحثات والأكاديميات اللائي يطالبن الوزارة دائماً بدور أكبر للمرأة، ثم تأتي هذه الفرصة ولا نجد المرأة موجودة بالحجم الذي نأمله وتأمله المرأة، وأجزم أننا ندرك تماماً أن حضور المرأة بهذا العدد بالتأكيد لا يعكس على الإطلاق حضور المرأة المثقفة.

دعوني أيضاً وأن أتحدث عن المرأة أن أشيد وأشكر بكل تقدير ما تفضلن به من الموافقة على أن يقوم النادي بطبع هذا الإنتاج العظيم.. كلمات الشاعر الكبير حمزة شحاتة، وتلك مسألة تستحق فعلاً خالص التقدير لهن ولكل من ساهم في إخراج عمل هذا الأديب الكبير، وأود أن أشير إلى أن الوزارة لديها سلسلة إن شاء الله ستبدأ قريباً وهي بعنوان «ذاكرة الثقافة»، ستعيد طباعة عدد كبير من كتب الرواد سواء كانت كتباً في النقد أو في الإبداع لكي تبقى في ذاكرة الأجيال القادمة إن شاء الله.

عزيز ضياء الأديب الكبير كتب قبل ثلاثين عاماً كتاباً عنوانه «حمزة شحاتة.. قمة عرفت ولم تكتشف».. هل سيكون هذا الملتقى قادراً على أن يكتشف مزيداً من حمزة شحاتة؟.. هذا أملي وشكراً جزيلاً.

● النادي: لم يقصر في دعوة المثقفات، ومرد الإحجام منهن، ولعل في هذه المناسبة ضيق الوقت بين الدعوة وموعد الملتقى غير مشجع ليشارك عدد أكثر من المثقفات.
التحرير

حمزة شحاتة قمة اكتشفت

شعر: الدكتور / حمزة أحمد عامر الشريف

ابتسم يا ثغر في ذكرى القوافي ... واتشح بالفخر إن الجمع واف
وأنشد الأيام لحناً ليس ينسى ... سطرته كف مفتون الضفاف
في سهول الثغر كانت أمسيات ... وتباريح جوًى جم التصافي
قمة الإبداع لم تكشف رؤاها ... ذاك ظلم العصر للإنسان جاف
فاض في مكة نثراً وجرى ... نهر إبداع وعاه كل قاف
حينما رفَّ نديُّ القول في ... ردهة الإسعاف، لُبي بالهتاف
بسط القول وأوفى حقه ... مثلما تبسط للريح الخوافي
لؤلؤ النثر له إتقانه ... وله المنظوم من غير خلاف
غادتان فيهما غنًى النهى ... جدة الإلهام من فيض المرافي
وإلى (بولاق) قد أنشدها ... من رفيف الحرف والإحساس داف
ويجاري النيل تيار الجوى ... يغزل الليل ويمضي القولُ شاف
وإذا الأهرام تعطي شعره ... حيزاً يغري شفاهاً بالشغاف
وإذا ما سألوه مبدعاً؟ ... قال غيري وهو بدر غير خاف
ومع المنثور والمنظوم في ... حسه الأوتار تحظى بقطاف
دوزن الجملة في ليل الشجى ... فارتقى الحس بهمس كالسُّلاف
هتف اللحن على موالـه ... نغماً شنف أسماع القوافي

عـبـقـري صـاغـه نـظـمـاً ولحـنـاً فـحـبـاه الـكـل تـاريـخ اعـتـراف
فـضـيـاء قـال عـنـه قـمـة ولأسـتـاذي لـه رأي انـتـصـاف
وأرى الـنـادي حـبـاه مـوسـمـاً جـدد الأمـس لـقـبـس وارتـشـاف
(حـمـزةَ) الإبـداع جادتـك الـغـوادي والـغَـذَامـي قـولـه فـي الـنـقـد واف
يـا سـمـيَّ الحـرف اعـذرنـي فـلـم أبـلـغ الـقـمـة رغـمـاً عـن جـزاف
إنمـا حـاولـت أن أرقـى المـدى والمـدى قـد فـاق أجـواز الـغـلاف

❖ ❖ ❖

تحية شعرية إلى حمزة شحاتة

المفكر.. والشاعر.. والأديب «رحمه الله»

الدكتور/ يوسف حسن العارف

بمناسبة انعقاد ملتقى النص بنادي جدة الأدبي المخصص
لهذا الشاعر الكبير «رحمه الله»

من مَهْمَهِ الغيب حتى مشرق الفِكَر ... قد جئتَ مكتسياً ثوباً من العِبَرِ
يا واحةً من بكاء الغيث مهْيَعُها ... ومِشعَلاً من ربيع العقْلِ والنَّظَرِ
يا موقداً لانثيالاتٍ مجنِّحةٍ ... من المشاعر - شعراً فائق الصُّوَرِ
يا مبدعاً من جميل القول أحسَنَهُ ... ومؤرِّقاً بالذي يصفو من الكدر
«قد جئتُ معتذراً» عما أُسَطِّرُهُ ... فلستُ من مُذْحِجٍ كلاًّ ولا مَضَرِ

❖ ❖ ❖

يا أنتَ يا قمَّة جاءتْ على قَدَرٍ ... كما أتى ربَّهُ موسى على قَدَرِ
أتيتَ تُبدِّعُ والدنيا مُعَكَّرةٌ ... لا الشَّامُ شامٌ ولا في مِصْرَ مِنْ خَبَرِ
وما عَرَفنا بنجدٍ - قَطُّ - شاردةً ... من الخواطِرِ والأشعارِ والفِكَرِ
وما رأينا عِراقياً بِهِ ائْتَرَزَتْ ... تلكَ القوافي، سِوَى كِسْفاً من البَصَرِ
ولا لدينا حِجازيٌّ يصوغُ هَوَىً ... إلاَّ وأنتَ تصُوغُ الحرْفَ كالدُّرَرِ
أتيتَ تسْكُبُ ماءَ الشِّعْرِ في وَلَهٍ ... وفي ارتقاءٍ من الإبداعِ مُبْتكَرِ

أتيتَ تقدَحُ فجعرَ الشِّعرِ مُنْتَجعاً نهرَ الحياةِ، بلا خضوْفٍ ولا حَذَرِ
فكنتَ فارِسَهُ الميمونَ طَلْعَتُهُ رأساً من القَوْمِ لا هَمْلاً من البَشَرِ

❖ ❖ ❖

يا أنتَ يا قمَّةً شمَّاءَ باذِخَةً تدنُو إليكَ القوافي البِكْرُ في خَفَرِ
حَمَلْتَ في بُرْدَتَيْكَ الفَخْرَ فاتَّضَحَتْ آثارُهُ للمَدَى في الحِلِّ والسَّفَرِ
أجيئُكَ اليوم ممْهوراً بقافيةٍ عصّماءَ ما مَسَّهَا شَيءٌ من الكِبَرِ
تُتْلى على ملأٍ قدْ جاءَ مُحتَفِلاً يَحُفُّهُم قائدٌ قدْ جاءَ بالظَّفَرِ
يَسُرُّكَ اليوْمَ أنَّ الجَمْعَ قد شَكَرُوا أيامَكَ البِيْضَ فاهْنَأْ ذَائِعَ السِّيَرِ
تَحِيَّتِي أيُّها الأحْبابُ أُشَفِّعُهَا بما يليقُ من التِّبْيانِ والسُّوَرِ

جدة 6-1427/2/8

❖ ❖ ❖

حمزة شحاتة: قراءة نقدية ثقافية

الدكتورة لمياء باعشن

سيداتي سادتي

أخواتي إخوتي

أسعد الله صباحاً جمعنا على العلم والمعرفة..

عندما كنت أدرس في الخارج تردد على مسامعي سؤال لطالما أحرجني. كنت أُسأل دائماً عن رموز الأدب في بلادي وعن اتجاهاتهم الفكرية، وكنت أتلعثم، ثم أذكر العقاد والحكيم وحسين وغيرهم من العرب، وهم أدباؤنا، لكنني تمنيت لو عرفت اسماً لأديب يشاركني الأرض والإحساس والتجربة...

لم أكن أعرف حينها..

وقبل سنوات انضممت إلى أنشطة النادي الأدبي بجدة وبدأت أسمع مقتطفاتٍ من الأدب السعودي.. كلمات وأسماء وأحداث ومراحل.. كلها لم تعن لي شيئاً، والمخجل أنني كنت في قرارة نفسي أشك في قيمة ما أسمع وأكاد أوقن أن الرواد لهم نصيب الأسد من الشهرة والقيمة والتقدير... فقط لأنهم رواد.. أي لهم السبق لا غير... معذرة.. فأنا...

لم أكن أعرف حينها.

تدريجياً بدأت أطلع وأسأل وأبحث وأقرأ، فإذا بوجه آخر للحقيقة يبرز من خلف السنين، وإذا الماضي حافل بالإنجازات التي لم يتوفر لها ربع

إمكانيات حاضرنا، وإذا راودنا وأدباؤنا ومفكرينا قد برزوا واحداً تلو الآخر ووقفوا في صفوف البارزين من كتاب العالم.

فقط.. لو كنت أعرف حينها..

لكن مدارسنا لم تعلمنا شيئاً، ومجتمعاتنا الثقافية نبذت النساء، وأسواقنا حجبت الكتب، ووسائل إعلامنا بثت لنا ثقافة الخارج وطمست محليتنا.. فكيف كان لي أن أعرف؟

امتناني لا حدود له لهذا النادي وللرجل العظيم الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين، فمن هنا وبجهوده، بدأت رحلة المعرفة.

وكم كان رائعاً أن نعرف من خلال هذا الملتقى شاعرنا ومفكرنا الكبير حمزة شحاتة، فعلى مدى أربعة أيام أقول إننا أعدنا النظر في معرفتنا به ولامسنا فكره من كثب، وصححنا تفاصيل عن حياته كانت من المسلمات، فأدركنا مثلاً: أنه لم يفقد البصر بمعنى العمى، بل عانى من مشاكل في القدرة على الرؤية الواضحة نتيجة مرضه بالسكر...

وأنه وإن لم يكن فاحش الثراء فقد كان ميسور الحال يبعث حوالات نقدية لابنته شيرين المتزوجة والعاملة في الصحافة والإذاعة، ثم يقول لها: ألا يلزمك من هنا بعض المطالب؟

وأن غربته لم تكن اختيارية بل قسرية، وأنه عاش في مصر طوال تلك السنوات في حالة تأهب للعودة إلى موطنه، وأنه لم يحرق أعماله قط ولم يتوقف عن الكتابة ولا لحظة من عمره، فزلفى كانت ترافقه أينما ذهب وفي يدها قلم تدون به في دفتره الذي أعطاه عنوان «أقوالي» كلما طلب منها ذلك، وأنه لم يعتزل الحياة العامة ويتقوقع بل كان اجتماعياً كثير الأصدقاء والمعارف، وأنه كان مثالياً أعتقد أن من الواجب ألا يكتفي بالمعرفة، بل أن يتخذها «دستوراً للتطبيق وللسلوك»، وأنه تعامل مع الفشل بطريقة السير لا بالتوقف، فالسير كما يقول: «خير من السقوط في صورة العجز عن الحركة،

لأن الإنسان لا يقف حتى في مواجهة الموت.. وإنما يسير نحوه ولا يقف لينتظره»، وأنه لم يكن تشاؤمياً سوداوياً بل إن روحه المرحة وحبه للنكتة وخفة ظله تمثلت في سخريته وتلاعبه بالألفاظ وعشقه للموسيقى والطرب.

وعرفنا أيضاً الكثير من ملامح أعماله من خلال الأوراق القيمة التي قدّمت في هذا الملتقى...

واليوم ونحن نختتم احتفاليتنا بهذا الرمز المتعدد الأوجه، نتساءل في داخل أنفسنا: لو أن حمزة شحاتة كان بيننا الآن، هل سيكون راضياً سعيداً بما فعلناه به وبفكره وحياته؟ هل كان سيناشدنا أن نتركه وشأنه كما فعل مع شيرين ورسائله فيقول بلغة مازحة جادة: هل أنا عملت لكم حاجة؟؟ هل أنا نهرو؟ أو تولستوي؟ أو نابليون؟ أما جُنان بصحيح! دي حاجات هايفة ما تجيب كيلو فستق.. ملتقى إيه وخبص إيه وليه؟ انتوا عاوزين إني أصبح نكتة القرنين العشرين واللي بعده؟ إن هذا أخطر تهديد واجهته، ويمكن أن أواجهه في حياتي وأعتقد أنها دسيسة ضدي، لتحطيم أعصابي، كده لله في لله أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، عليكم ....، يا هو يا عالم، أتوب والله أتوب، بس اعتقوني من حكاية النقد دي، الله يعتق رقبتكم من النقد والنار إحنا في إيه وإلا في إيه؟ مش كفاية اللي أنا فيه.. ليه تخلوني مسخرة على آخر الوقت؟ هي دي آخرة الصبر؟ حكمتك يارب.

أم كان حمزة شحاتة سيطأطئ رأسه تواضعاً ويقول:

«سأرفض كل ثناء عليّ لأني أعرف الناس بتجردي من مسوغات استحقاقه».

أم كان سيبتسم خجلاً ويتمتم:

«أكان ضرورياً أن تضفوا عليّ كل هذا التقدير لأزداد خجلاً منكم ومن نفسي! إنها طريقة مدسوسة لتعذيبي وإلا إيه؟».

أم تراه كان سيعنفنا على تجرؤنا عليه قائلاً:

أقول لكم الحق.. التفكير في نقد نصوصي، بلاهة، إن لم يكن انحرافاً في التفكير.

هل كان سيتركنا ويمشي على عجل من الشهرة لأنها «كالخطيئة.. تطارد الإنسان.. وأحياناً تخنقه».

أم أنه كان سيدعي اللبس في الأمر فينظر إلينا وكأن الأمر لا يعنيه قائلاً: «لشد ما كان يسعدني.. ولكن.. لست أنا يا سيدي المقصود بهذا الكلام».

أنا شخصياً أكاد أجزم أن حمزة شحاتة كان يعرف جيداً أن هذا اليوم آت لا محال، وقد أعد عدته لنا في أربعة أبيات بليغة تعمل عمل القنابل من قصيدة (تأملات 160)، وسيرفع رأسه عالياً ويقول:

رعت الجماعةُ بعد غيٍّ رُشدها ... فطوى الجحودُ العمْدُ فضل الرائد

قالوا: اعتزلت الناس، قلت: مخافة ... مما يُحركُ فيَّ سوء مقاصدي

لما دفنتُ مطامعي وأمِنتُها ... ذاعتْ وفاض بها الخيالُ محامدي

كالحيّ عاش مضيّعاً في قومه ... وقضى، فأمطر بالثناء الخالد

يا سيدي.. هل وفيناك حقك؟ أكاد أسمعك تقول:

إن ما يمكن أن أكونه وماذا ينبغي أن أكونه شيء، وماذا كنت في آخر جولة، شيء آخر هو الذي يبدأ منه القول وينتهي إليه.. النهاية هي التي تعطي البداية أو تسلبها معناها».

اليوم ونحن نقف على خط النهاية لحياة وإنتاج هذا المفكر الفذ، فإننا نعرف قيمته ومقداره وقلقه ومعاناته، فلا يسعنا إلا أن نمتلئ فخراً به ونتمنى أن نُدرجه في مناهجنا الدراسية وفي منتدياتنا الثقافية وفي وسائلنا الإعلامية حتى نضعه في مكانه اللائق به في سياقنا الثقافي، وحتى يعرف أبناؤنا وبناتُنا حين يسألهم أحد عن رموزهم الأدبية أن هنالك مفكراً عظيماً من بلادهم يشاركهم الأرض والإحساس والتجربة.

اليوم ونحن نقف على خط نهاية ملتقانا هذا، فنحن ندرك جيداً أن هذه هي البداية لمشوار قراءة حمزة شحاتة، فالمستقبل القريب والبعيد سيحتفي به بالدراسة والتمحيص وإعادة القراءة، وسيكتشف أن الرؤية الفلسفية لحمزة شحاتة هي رؤية متفردة وجديرة بالبحث والتأمل، فهو مادة معطاءة قابلة للتشكيل على نحو ما وصف هو الحياة قائلاً:

«إن الحياة لا تُدار لحسابنا

وليست متجراً نأخذ منه ما نريد.. كل شيء نتطلبه فيها عبارة عن خام. أو كتلة من الشوائب، لابد منها بالعمل والاتفاق حتى نستخلص منها ما نريد (191 شيرين).

كل عام وهذا الملتقى ومن فيه التقى بألف خير..

❖ ❖ ❖

حمزة شحاتة..

حياته من شعره

حسن بن فهد الهويمل

صوت..

من خارج الزمن

عبدالله عبدالرحمن الجفري

الترجمة والأنثروبيا

إبراهيم عمري

البعد الثالث في حمار حمزة شحاتة

محمود إسماعيل عمار

نص «حمار»

لحمزة شحاتة

حسين المناصرة

شعرية القِيَم

عبدالله أحمد الفَيْفي

ومات واقفاً!!

سلطان سعد القحطاني

إيقاع النثر في شعر حمزة شحاتة

لؤي علي خليل

اللغة في شعر حمزة شحاتة

أحمد جاسم الحسين

بنية اللغة الشعرية

عند حمزة شحاتة

عبدالملك مرتاض

حمزة شحاتة..

أيام معه

محمد صالح باخطمة

الرجولة والخلق / القاتلة الفاضلة

عبدالله محمد الغذامي

الأسلوب عند حمزة شحاتة: المفهوم ورؤية

محيي الدين محسّب

الأنوثة عماد الخلق الفاضل

لمياء باعشن

مثالية الشاعر

الفيلسوف : الذات الحرة

صالح زيّاد

استدعاء الأسطورة وتحولات الخطاب

في قصيدة «أبيس» لحمزة شحاتة

حافظ المغربي

«حمزة شحاتة»

قراءة تربوية

سعيد بن عطية أبو عالي

ذهنية النص في رسائل حمزة شحاتة إلى ابنته شيرين

عالي سرحان القرشي

الأسطورة أو «الميثولوجيا»
في شعر حمزة شحاتة

أحمد قرّان الزهراني

أثر الموقف الفكري في جماليات القصيدة عند حمزة شحاتة

محمد صالح الشنطي

الأم شحاتة: قراءة نسوية لمعاني الأمومة في حياة حمزة شحاتة

فاطمة إلياس

صور الطبيعة

في شعر حمزة شحاتة

فوزي عيسى

الموقف من المرأة

في شعر حمزة شحاتة

محمد حبيبي

الخطاب الأخلاقي عند حمزة شحاتة

صالح بن رمضان

حمزة شحاتة :
مركزية الذات

سحمي ماجد الهاجري

دراسة في المبحث الأخلاقي

عند حمزة شحاتة

السيد إبراهيم

فيلسوف الحرية

محمد ربيع الغامدي

ثنائية الحياة والموت

عند حمزة شحاتة

إيمان بنت محمد سعيد تونسي

النص الأسطوري والاتصال الأدبي عند حمزة شحاتة

مراد عبدالرحمن مبروك

مخاتلة العزلة: قراءة في رسائل حمزة شحاتة

صالح معيض الغامدي

الرجولة في أدبيات حمزة شحاتة

محمد بن مريسي الحارثي

صورة الفشل والموت في شعر حمزة شحاتة

عبدالله المعطاني

الحداثة الفكرية وإشكالياتها

في «الرجولة عماد الخلق الفاضل»

معجب الزهراني

في مختبر حمزة شحاتة

علي الشدوي

الرسالة الأبوية
في أدب حمزة شحاتة

حسن الوراكلي

مقاربات التشبيه

في شعر حمزة شحاتة

شوقي علي الزهرة

تضاريس الشخصية الشحاتية
وأثرها على مناخ أدبه

عادل خميس الزهراني

قراءة في كتاب «الرجولة عماد الخلق الفاضل»

حمّادي صمُّود

العـــــــدد

حسن بن فهد الهويمل 7
عبدالله عبدالرحمن الجفري 19
محمود إسماعيل عمار 33
حسين المناصرة 103
عبدالله أحمد الفَيْفي 131
سلطان سعد القحطاني 157
حمَّادي صمُّود 187
لؤي علي خليل 211
أحمد جاسم الحسين 243
عبدالملك مرتاض 275
محمد صالح باخطمة 323
عبدالله محمد الغذامي 355
محيي الدين محسب 365
لمياء باعشن 383
صالح زيَّاد 397
حافظ المغربي 425
سعيد بن عطية أبو عالي 483
عالي سرحان القرشي 513
أحمد قران الزهراني 529
محمد صالح الشنطي 549
فاطمة إلياس 573
فوزي عيسى 597
محمد حبيبي 627
صالح بن رمضان 637
سحمي ماجد الهاجري 661
السيد إبراهيم 681
محمد ربيع الغامدي 703
إيمان بنت محمد سعيد تونسي 713
مراد عبدالرحمن مبروك 731
صالح معيض الغامدي 771
محمد بن مريسي الحارثي 801
عبدالله المعطاني 823
معجب الزهراني 833
علي الشدوي 867
حسن الوراكلي 887
شوقي على الزهرة 903
عادل خميس الزهراني 981
1003

رئيس التحرير

عبدالمحسن فراج القحطاني

* * *

هيئة التحرير

* حسن النعمي
* سحمي الهاجري
* فاطمة إلياس

* * *

العنوان

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066364-6066122

رقم الإيداع 14/0513

محتويـــــــات

* حمزة شحاتة.. حياته من شعره .....
* صوت.. من خارج الزمن .....
* البعد الثالث في حمار حمزة شحاتة .....
* نص «حمار» لحمزة شحاتة .....
* شعرية القيَم .....
* ومات واقَفاً!! .....
* قراءة في كتاب حمزة شحاتة «الرجولة عماد ا لخلق الفاضل» ...
* إيقاع النثر في شعر حمزة شحاتة .....
* اللغة في شعر حمزة شحاتة .....
* بنية اللغة العربية عند حمزة شحاتة .....
* حمزة شحاتة.. أيام معه .....
* الرجولة والخلق/ القاتلة الفاضلة .....
* الأسلوب عند حمزة شحاتة: المفهوم ورؤية العلم .....
* الأنوثة عماد الخلق الفاضل .....
* مثالية الشاعر الفيلسوف: الذات الحرة .....
* استدعاء الأسطورة وتحولات الخطاب في قصيدة «أبيس» لحمزة شحاتة ...
* «حمزة شحاتة» قراءة تربوية .....
* ذهنية النص في رسائل حمزة شحاتة إلى ابنته شيرين ....
* الأسطورة أو «المثيولوجيا» في شعر حمزة شحاتة ....
* أثر الموقف الفكري في جماليات القصيدة عند حمزة شحاتة ...
* الأم شحاتة: قراءة نسوية لمعاني الأموم في حياة حمزة شحاتة ....
* صور الطبيعة في شعر حمزة شحاتة .....
* الموقف من المرأة في شعر حمزة شحاتة .....
* الخطاب الأخلاقي عند حمزة شحاتة .....
* حمزة شحاتة: مركزية الذات .....
* دراسة في المبحث الأخلاقي عند حمزة شحاتة .....
* فيلسوف الحرية .....
* ثنائية الحياة والموت .....
* النص الأسطوري والاتصال الأدبي عند حمزة شحاتة .....
* مخاتلة العزلة: قراءة في رسائل حمزة شحاتة .....
* الرجولة في أدبيات حمزة شحاتة .....
* صورة الفشل والموت في شعر حمزة شحاتة .....
* الحداثة الفكرية وإشكالياتها في «الرجولة عماد الخلق الفاضل» .....
* في مختبر حمزة شحاتة .....
* الرسالة الأبوية في أدب حمزة شحاتة .....
* مقاربات التشبيه في شعر حمزة شحاتة .....
* تضاريس الشخصية الشحاتية وأثرها على مناخ أدبه .....
* كـلمـــــــــــــــــات .....

علامات

1 - ينشر الإصدار الدوري للنقد « علامات» الأبحاث والدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليهما على ألا يكون البحث منشوراً من قبل أو مقدماً للنشر إلى جهة أخرى.

2 - ينشر الإصدار « علامات» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بمجال النقد الأدبي.

3 - يرحب الإصدار « علامات» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

ALAMAT

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
alamat@adabijeddah.com

العـــــــدد

رئيس التحرير 5

نعمان بوقرة 7

باسمة درمش 39

منذر عياشي 89

أحمد المنادي 139

سمير الخليل 157

فريد الزاهي 179

جمعان عبدالكريم 209

محمود الضبع 221

وجدان عبدالإله الصائغ 239

عبدالجليل غزالة 297

محمود أحمد العشيري 319

عمار علي حسن 345

رئيس التحـريـر

عبدالمحسن فراج القحطاني

* * *

هيئة التحرير

*** حســـن النـعـمـي**

*** سحمي ماجـد الهاجري**

*** فاطمـة إليــاس قاسـم**

* * *

العنوان

النـادي الأدبـي الـثـقـافـي بـجـدة

الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)

الرمز البريدي (21432) فاكسـيـلي: 6066695

هــاتــف: 6066364-6066122

رقم الإيداع 14/0513

محتويـــــــات

- المقدمة .....
- نحو النص مبادئه واتجاهاته الأساسيه .....
- عتبات النص .....
- من الكلمة إلى العلامة: نحو دراسة نصوصية .....
- النص الموازي: آفاق المعنى خارج النص .....
- علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي ....
- النص الأدبي من الرمزية إلى التأويل .....
- مفهوم التماسك وأهميته في الدراسات النصية .....
- هيمنة غياب المرجع في النص الشعري .....
- التوهج وانزياحاته في شعر علي عبدالله خليفة .....
- معمارية النص الشعري عند سيف الرحبي .....
- الشعر بين سلطة المبدع وسلطة النص .....
- دراسة الجوانب الاجتماعية في النص الأدبي .....

علامات

1 - ينشر الإصدار الدوري للنقد « علامات» الأبحاث والدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليها على ألا يكون البحث منشورًا من قبل أو مقدمًا للنشر إلى جهة أخرى.

2 - ينشر الإصدار « علامات» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بمجال النقد الأدبي.

3 - يرحب الإصدار « علامات» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

ALAMAT

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
alamat@adabijeddah.com

المقدمة

تطلُّ **علامات** عليك – أيها القارئ الكريم – في عددها هذا وقد خصصته للنص تعريفًا، ومناقشة، تحاوره تلك المقالات، تستنبطه حينًا وتستظهره حينًا آخر، وتحاول أن تلم أشتاته بأبعاده المادية، وبالرؤى المختلفة حوله انتماءً لمدارس لغوية أو نقدية، وتلك المقالات مع اختلاف تناولها فإنها تتوجه جميعها للُحْمَةِ النص وسداه، ولذا فإن هذا العدد يطمح أن يقدم للقراء والباحثين رزمة من المعلومات التي تصب في جزيرة واحدة، بدل البحث عن هذه المقالات متفرقة في أعداد مختلفة أو أوعية متباعدة وهي إلى بعضها تنتمي، ومع كلها تتضح حزمة من المعلومات يستطيع القارئ الكريم أن يحكم على «**النص**» من خلال هذه المقالات المتفرقة، والتي تسعى حثيثًا لأن تقدم شيئًا عن «**النص**».

«**علامات**» تتمنى أن يكون كل عدد منها يحمل محورًا أو قضية واحدة حتى يكون علامة فارقة للعدد ولـ **علامات**، فإن تمكنت من ذلك فهو هدف تسعى إليه، وإن لم تسعفها المقالات بتكملة العدد، فستوسع المحور لتقفز من أخوة المقالات إلى أبناء العمومة، وهي تمثل الأسرة لاسيما وأن **علامات** اتخذت لنفسها شعار «**علامات في النقد**» وهو النسب الرابط بين جميع مقالاتها، هذا الرابط يبتعد مرة ويقرب مرات، بيد أنه لا يخرج عن «النقد» بمواضعاته وطموحاته. وأسرة تحرير مجلة «**علامات**» يسرها أن تستقبل ملحوظاتكم واقتراحاتكم عبر.. alamat@adabijeddah.com.

تزهو «**علامات**» بكم، ومنكم تستنير الرأي وتنتظر التزكية اقتراحًا أو تأييدًا، أو وجهة نظر. سعداء بكم نزف إليكم مقالات من أرسل منكم، وننتظر منكم مزيدًا لكي تثري وتعمق وتشد القراء لقراءة «**علامات**» لما تتمتع به من كتابات ثرّة وعميقة، لأسماء حفرت تاريخها في الحقل النقدي، وأصبحت علامة فارقة في ثقافتنا النقدية؛ لديها من أدوات المحاكمة ما يشد إلى مقالاتها، ومن الصبغة العلمية ما يدعو إلى تأملها.

بيد أن أسرة التحرير حريصة على تلقّف المقالات الجادة والبحوث التأصيلية، أو التأسيسية، وهي تأمل أن تكون المقالات بمستوى رفيع وعميق وعلمي.

و«**علامات**» عبر مسيرتها هذه ما كان لها أن تستمر لولا جهود أسرة التحرير السابقة، فلهم من الأسرة الجديدة كل تقدير على الجهود المبذولة.

وتطمح أسرة التحرير أيضًا أن يخصص كل عدد لمحور من المحاور النقدية كأن يكون عددٌ عن «المصطلح النقدي» وآخر عن «دراسات للشعر العربي السعودي» وثالث عن «النقد المقارن» ورابع عن «النقد الثقافي» وهكذا نرجو أن تكتمل البحوث التي تغطي هذه الموضوعات وموضوعات أخرى تنتمي لمحور آخر.

هذا وبالله التوفيق.

رئيس التحرير

عبدالمحسن فراج القحطاني

نحو النص مبادئه واتجاهاته الأساسية في ضوء النظرية اللسانية الحديثة

نعمان بوقرة

توطئـــة:

حظيت اللغة بنصيب وافر من الدراسة منذ القديم، لإدراك الإنسان منذ الأزل لأهميتها القصوى في حياته الفكرية والشعورية، فهي وسيلته الفضلى في التواصل مع بني جنسه، وأداته المثلى لتصور العالم واختزال موجوداته في أشكال علامية ماتلبث أن تترسخ في عقله الجمعي بفضل الشيوع والتداول القصدي، وبتطور الفكر الإنساني وازدهار الحياة الحضارية تطورت الأفكار الباحثة في هوية اللغة ووظيفتها وأنساقها الصوتية والتركيبية والمعجمية والدلالية، فعرف تاريخ اللغة نظريات شتى تمثل حلقات تطور المعرفة اللسانية إلى حصول استقرار نسبي لها اليوم، في اللسانيات النظرية التي أرسى دعائمها **سوسير** وتلامذته في أوروبا و**بلومفيلد** وتلامذته في أمريكا، ولعل من أحدث الأطروحات اللسانية التي عنيت بتوصيف وسائل الاتصال اللساني الإنساني الأطروحة النصية في تحليلاتها النقدية المختلفة، وفي هذا السياق يرى **روبيرت دي بوجراند** أن اللسانيات مطالبة بضرورة متابعة الأنشطة الإنسانية في

التخاطب إذ إن جوهر اللغة الطبيعية هو النشاط الإنساني ليكون مفهوماً مقبولاً من لدن الآخر في اتصال مزدوج، وهذان المتخاطبان وعلاقة كل منهما بالآخر لا ينبغي أن ينسى أبداً إذا أردنا فهم طبيعة اللغة ووظيفتها الاجتماعية[1].

1 - نحو النص النشأة والتحول:

يعد الدارسون نحو النص (اللسانيات النصية)[2] حلقة من حلقات التطور الموضوعي والمنهجي في اللسانيات الحديثة، وصيغ التعامل مع الظاهرة اللسانية في الوضع والاستعمال، فنشأته مدينة للنحو التوليدي الذي أسهم بشكل مباشر في الانتقال من بنية الجملة ومكوناتها القاعدية إلى البحث المنظم في العلاقات بين الجمل في بنية أكبر يمثلها النص، وهذا ما حرص على التنبيه إليه الأمريكي **هاريس** في كتابه **تحليل الخطاب**[3]، وبالرغم من كونه معنياً بدراسة الجملة وتوصيف مكوناتها إلا أنه حث على ضرورة دراسة العلاقات النحوية بين الجمل ضمن مفهوم جذري في **اللسانيات الشكلية** (الوصفية) هو «التحويل»، إلا أن الفارق المميز بين نظرة **هاريس** هذه ورؤية **فان ديك** في كتابه النص والسياق، وهي رؤية حديثة وناضجة منهجياً وأكثر شمولية من سالفتها يبين شمول الوصف الطارئة على البنية الظاهرة كما يقرها **التحويليون**، وفي هذا الصدد يحرص **فان ديك** على ضرورة رعاية الارتباط المنطقي في البحث عن اتساق النصوص وانسجامها[4]، ولعل هذا التوجه هو الذي أكده فيما بعد **ج. م. آدام** أحد رواد الاتجاه اللساني النصي في فرنسا في كتابه المهم عن **مبادئ اللسانيات النصية** حين قرر كون النص منتوجاً مترابطاً ومتسقاً ومنسجماً، وليس رصفاً اعتباطياً للكلمات والجمل وأشباه الجمل والأعمال اللغوية[5]، ولشدة ارتباط اللسانيات النصية (نحو النص) بالنحو التوليدي والتحويلي يمكن القول إن الراغب في دراسة الكفاءة اللسانية، وأهمية اللغة من حيث هي فعل وممارسة يحتاج إلى معرفة نظرية **شومسكي** اللسانية وأبعادها الوصفية

والتحليلية من خلال تركيزها في الوصف العلمي على العلاقة بين التركيب اللغوي والخصائص الفطرية لعمليتي التفكير والكلام[6]، كما يقدم الأنموذج التوليدي تصوراً لمبادئ صياغة الجمل وتفسيرها مما يسهل على اللساني مهمة وصف جميع الملفوظات المألوف منها والغريب، وفهماً وإمكان الحكم عليها بالصحة أو الخطأ. إن التأثير المنهجي والنظري لهذه النظرية في **نحو النص** ترك انطباعاً سلبياً لدى البعض فراحوا ينفون الحاجة إلى هذا العلم مادام يستمد نظرياته وإجراءاته من اللسانيات التوليدية التحويلية والتي هي لسانيات جملية بالدرجة الأولى[7]، وبالرغم من حداثة نحو النص إلا أن الدارسين في الشرق والغرب يولونه أهمية كبرى لقدرة نماذجه التحليلية على استكناه النصوص من حيث تكوينها البنيوي والوظيفي والغرضي فإجراءاته التحليلية تجمع بين الوصف الفنولوجي والمورفولوجي والتركيبي والدلالي والمنطقي والنفسي والاجتماعي والثقافي بشكل عام، وهذه الإجراءات من شأنها أن تعزز إدراك المتلقي (المؤول) لتماسك النص وترابطه بحسب رأي **جان كوهين**[8].

2 - ثنائية النص والخطاب في المنظومة الاصطلاحية:

استعصى مصطلح **النص** على التعريف قديماً وحديثاً، إذ كثيراً ما تكاثفت الأسئلة في ماهيته، وأقسامه، وأغراضه، وتمايزه عن أشكال تواصلية أخرى، ومن بين الأسئلة الملحة: أي نص نعني؟ أهو الديني أو الفلسفي أو العلمي أو الأدبي أو اللساني؟ أهو النص المكتوب أو المنطوق أهو التراثي؟ أم الحداثي؟ الشعري أم النثري؟[9]، وبازدحام هذه المعاني وتشابكها كان من الضروري أن ننطلق من عمق التراث للبحث عن حددو هذا النسق اللغوي، بخاصة وأن هذا المصطلح سجل حضوراً مركزياً في الذخيرة اللغوية العربية والمعرفية أيضاً، فقد عبر عن مرجعية القوانين المحتكم إليها في الحياة العربية الإسلامية، ويبدو أن العرب الأوائل ميزوا بين مستويين في النص هما: مستوى النظام ومستوى

التوظيف، ولما كانت الرسالة الدينية نصية في شكلها فإنها أسست لكيفية استثمار المقولات الدينية في الحياة الإنسانية، ثم وجهت بطريق غير مباشرة الفكر العربي للنظر في الكون والوجود بكل أبعاده النفسية والاجتماعية والحضارية والأدبية واللغوية، ولعل التوصيف الموضوعي لأنواع الخطاب العربي القديم هو الذي وجه الأنظار إلى تأسيس المعرفة اللغوية الصوتية والنحوية والبلاغية والمعجمية والتاريخية، والإبداع بشتى أشكاله، وقد تم هذا التوصيف في دائرة اللفظ والمعنى، وربما هذا هو السبب الذي يجعلنا نقر مطمئنين أن الحضارة العربية نصية في مبدئها[10]. هذا وقد ورد لفظ النص في المعجم العربي ليدل على معاني سياقية متعددة، لعل أهمها: رفع الشيء، يقول امرؤ القيس:

وَجيدٍ كَجِيدِ الرِّيمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ إذَا هِيَ نَصَّتْهُ وَلاَ بِمُعَطَّلِ (طويل)

ومنه رفع الحديث، وكل ما أظهر فقد نص، يقول طرفة بن العبد:

وَنُصَّ الحَدِيثَ إلَى أهْلِهِ فإنْ الوَثِيقَةَ في نِصِّـه (متقارب)

والنص هو التحري؛ حتى يستخرج أقصى سير الناقة، ونص المتاع إذا جعل بعضه فوق بعض، ومنصة العروس تجلس عليها لتظهر، ونص الشواء نصيصاً إذا صوت على النار، والنص الإسناد إلى الرئيس الأكبر[11]، وقد وظف هذا اللفظ في المعجم الأصولي للدلالة على اللفظ الوارد في القرآن الكريم أو السنة المستدل بها على حكم الأشياء بمعنى الظاهر[12]، كما وظف في بيئة النحويين في مثل ما نجده عند **ابن هشام** في كتابه مغني اللبيب: «ونص جماعة على منع ذلك كله»[13]، واستعمله ابن جني بصيغة اسم مفعول: «... اعلم أن إجماع أهل البلدين إنما يكون حجة إذا أعطاك خصمك يده ألا يخالف المنصوص والمقيس على المنصوص..»[14]، وأشار **الرضي** إلى استعمالها للدلالة على معنى الحدث المساوي للمعنى الصريح الذي لا يقبل أكثر من تأويل واحد[15]، والظاهر

أن دلالة النص في تراثنا النحوي بخاصة ارتبطت بالحدث والفعل ولم تتمحض للاسمية مثلما هو شأنها اليوم، كما أن مصطلح **النص** في سائر القطاعات المعرفية التراثية من تفسير وأصول وكلاميات دل على شكل محدد من أشكال الكلام لا الكلام في جملته، وربما كانت مصطلحات أخرى أكثر حضوراً منه؛ منها ما يدل على أجناسه كالشعر والنثر والخطابة ومنها ما يقترب منه وضعاً واستعمالاً كالخطاب والقول والحديث والكلام والقول واللفظ والرسالة[16]. ومن المصطلحات المثيرة للجدل مصطلح **الجملة** فقد تعددت وجهات نظر الدارسين قديماً وحديثاً لها من حيث هي تكوين لساني دال، وقد برز في هذا التعدد ما يقارب ثلاثمائة تعريف أحصى منها **ريزر** (riser) سنة 1931 مائة وأربعين تعريفاً تختلف في وجه من وجوه التحديد والرسم، مما ترتب عنه صعوبات في مجال وصف التراكيب، ولعل أشهر التعريفات اللسانية المعتمدة ما قرره **بلومفيلد** (Bloomfild) بشأنها افهي شكل لغوي مستقل، لا يدخل عن طريق أي تركيب نحوي في شكل لغوي أكبر منه، مثل: كيف حالك؟ إنه يوم جميل، هل ستلعب بكرة التنس هذا المساء؟[17]، وقد عقب **جون لاينز** (J. lions) على هذا التعريف عاداً الجملة الوحدة الكبرى للوصف اللغوي، وقد بات من غير الضروري اشتراط التمام الدلالي فيها مادام المتكلم لا يستطيع في جميع الأوضاع إيضاح ما يعني، ولعل المثال الذي قدمه **تشومسكي** (TCHOMESKY) في تحديد الجملة النحوية خير دليل على ذلك: **الأفكار الخضراء المجردة من اللون تنام حانقة**، أما **سوسير** فلا يقدم تعريفاً محدداً لها بل يشير إلى كونها نمطاً مهماً من أنماط التضام (syntagme)، كما يذهب **دافيد كريستال** (D. cristal) إلى ضرورة التمييز بين الجملة من حيث هي نمط يقاس عليه، والجملة من حيث هي واقع منتج فعلياً في الكلام[18]، وفي اللسانيات العربية يمكن الاستئناس بتعريف **إبراهيم أنيس** الذي يراها ***أقل قدر من الكلام تفيد السامع معنى مستقل بنفسه، سواء تركب من كلمة أو أكثر***[19]، هذا وقد ميز اللسانيون في إطار نحو النص بين نوعين من الجمل هما **الجملة النصية وجملة النظام**[20]، ولا يقل عن مصطلح

الجملة إشكالاً مصطلح **الخطاب** في النقد اللساني الحديث فهو يشير إلى كل كلام تجاوز الجملة الواحدة، والتي تغدّ أثناء تحليله الوحدة الصغرى التي يتكون منها، سواء كان مكتوباً أو منطوقاً.

لقد ورد مصطلح الخطاب في التراث العربي في أكثر من سياق تخصصي، فمن ذلك مثلاً ما أورده **التهانوي** في كشافه من أنه توجيه للكلام نحو الغير للإفهام، ثم نقل الكلام الموجه نحو الغير **للإفهام**[21] مما يعني عندنا دورة التخاطب التي تستلزم طرفين رئيسين هما المخاطِب والمخاطَب، كما نسجل استعماله في القرآن الكريم بصيغة المصدر والفعل في الآيات التالية: ﴿ **وَلا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ** ﴾ [المؤمنون: 27]، ﴿ **وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلامًا** ﴾ [الفرقان: 63]، وقوله ﴿ **رَبِّ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنِ لا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا** ﴾ [النبأ: 37]. وفي اللسانيات الحديثة يذهب غرايس (Grice) إلى أن للكلام دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامع دون علامة معلنة أو واضحة، مثل قولنا: ألا تزورني؟ فالظاهر من الكلام سؤال لكن الغرض دعوة للزيارة، وفي محاضراته «نظام الخطاب» يقرر **ميشال فوكو** (M. Fouco) أن الخطاب شبكة معقدة من النظم الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب[22]، ويمثل الخطاب في الفعل النقدي فعل النطق، أو فاعلية تقول وتصوغ في نظام ما يريد المتحدث قوله، فالخطاب إذاً كتلة نطقية لها طابع الفوضى، وحرارة النفس، ورغبة النطق بشيء ليس هو تماماً الجملة، ولا هو تماماً النص، بل فعل يريد أن يقول[23]، إن الخطاب إنجاز في المكان والزمان ويقتضي لقيامه شروطاً، أهمها المخاطِب والخطاب والمخاطَب، ولفظ الخطاب من حيث معناه العام يدل على كل ملفوظ أكبر من الجملة منظور إليه من حيث قواعد التسلسل الجملي، ومن وجهة نظر اللسانيات فإن الخطاب لا يمكن أن يكون سوى مرادفاً للملفوظ، فالهدف الأساس من استعمال الكلام هو إيصال رسالة ما إلى شخص معين أو إلى مجموعة من الأشخاص، ولذلك فإن

استعمال الكلام يستوجب وجود عنصرين لا يكون الحديث إلا بهما وهما المتكلم، الذي يؤلف المرسلة تبعاً لأهوائه ورغباته، والمخاطب الذي يقوم بفك رموز هذه المرسلة لفهمها فلابد إذاً من أن تكون هناك مرسلة يبثها المتكلم ليتلقاها المستمع الذي قد يكون شخصاً حقيقياً أو وهمياً متخيلاً من قبل المتكلم. فهذا التواصل الخارجي لا يقوم إذاً إلا بوجود قطبي الحديث (المرسِل والمرسَل إليه)، بالإضافة إلى ضرورة وجود مرسلة تنتمي إلى نظام مشترك بين طرفي التواصل ليتمكن كل منهما من فهم الآخر وإفهامه، أما **جاكبسون** فيميز نوعاً آخر من التواصل يكون فيه المتلقي والمرسل شخصاً واحداً، وهو ما يعرف بالتواصل الداخلي (monologue) كما يشدد على أهمية التواصل الخارجي (dialogue) في إيصال الأفكار للآخرين والتعامل معهم[24]، فهو لايفتأ يذكر الحوار الداخلي أيضاً، فالتواصل مع الآخرين لا يكتمل إلا باستبطان اللغة، فمصطلح الخطاب إذاً متعدد المعاني، فهو وحدة تواصلية تبليغية ناتجة عن مخاطِب معين وموجه إلى مخاطَب معين في مقام وسياق معينين يدرس ضمن ما سمي بلسانيات الخطاب، وهو على رأي ليتش LITCH وزميله شورت CHORT تواصل لساني ينظر إليه بوصفة إجراء بين المتكلم والمخاطب؛ أي فاعلية تواصلية يتحدد شكلها بواسطة غاية اجتماعية، والخطاب يتنوع بتنوع الطرق التي يتخذها المتكلمون أو الكُتاب وذلك بحسب مواقف اجتماعية وثقافية محددة وتنتج بذلك أنواع كثيرة من الخطابات وهو يتشكل بحسب الطرق التي يتخذها المتكلمون أو الكُتاب من خلال مواقف اجتماعية وثقافية محددة وتتولد من ذلك أنواع كثيرة منه مثل الخطاب الديني والخطاب العنصري والخطاب العلمي، والخطاب السياسي، وبالرغم من أن الخطاب يتوسل دائماً اللغة في غاياته فإن جوهره في حقيقة الأمر ليس لغوياً، إذ هو مجموعة من النوايا التي تتحقق بواسطة اللغة، ومن أهم وظائف اللغة التي نادى بها **جاكوبسون** (R. Jacobson) وأولاها اهتماماً بالغاً هي وظيفة التواصل التي تتيح للإنسان الاتصال بغيره من بني جنسه، إلا أن لهذه الوظيفة طابعاً ثنائياً أيضاً يكمن في وجود شكلين من التواصل: التواصل

بالكلام والتواصل بالكتابة، فالتواصل بالكلام أو التواصل اللفظي بمعناه الأكثر شيوعاً هو التواصل بالوسائل اللفظية بين فردين وهو يشمل عمليتي بث واستقبال مرسلة لها مدلولات معينة تحدد بالتواضع والاضطلاع المسبق بين المرسل والمرسل إليه. أما الكتابة فهي تعبير عن اللغة المحكية (الكلام) بوساطة إشارات خطية (مكتوبة)، فالكتابة هي نظام سيميائي مرئي ودلالي يبدي فونيمات ومقاطع تعمل عامة كدالات عن الوحدات المطابقة لها في اللغة المحكية، هذا ومن أنواع الخطاب الرئيسة **الخطاب العلمي** الذي يمتاز بخلوه من الإيحاء والتراكم وطاقة الإخبار فيه مهيمنة، وهو محدد الدلالة، وغير قابل للاشتراك والترادف، كما أن تراكيبه غير مكررة، ولا تعيد نفسها، وهي تجنح إلى الدقة في استعمال المصطلح الخاص بالحقل العلمي الذي تغوص فيه، كما يقوم الخطاب العلمي على نمو المعنى واسترساله في تشكيل وحيد، ومن مميزات الخطاب العلمي اعتماد المنطقية في عرض موضوعه ووصفه وتحري الموضوعية والدقة والمنهجية في وصف الظواهر التي يتناولها بالدراسة والتحليل، وتجنب ما يثير التأويل وعدم اللجوء إلى ما في تشكيله من دلالات تضمينية، واعتماد دلالة المطابقة لأنها تجسد علاقة الدال بمدلوله.

إن لغة الخطاب العلمي عارية الدلالة في سياق المنظومة المعرفية، التي تشكل بنية الحقل العلمي الخاص في ميدان من ميادين المعرفة، **أما الخطاب الأدبي فنظام** إشهاري دال، وهذا النظام تشكله مكونات الخطاب وعناصره: الأصوات والمعجم والتركيب والمعنى والتداول، وهو بناء لغوي، واللغة فيه متكلمة عن ذاتها، ومتكلمة عن الأشياء خارجها وفق الصورة التي ترى بها الأشياء، ويرى أن البحث في لغة الخطاب الأدبي هو بحث في الوظائف والأشكال الخاصة بالأنظمة الاعتباطية للرموز النصية ومحاولة تحديد دلالتها ومعانيها فكل لغة هي في ذاتها إنجاز جمعي في التعبير والتواصل وهي تنطوي على عدد معين من البنى الصوتية والمعجمية والتركيبية التي لا تشاركها فيها أية لغة أخرى،

والخطاب الأدبي لا يمكن أن يكون إلا توسيعاً لبعض خصائص اللغة واستعمالها وتشكيل اللغة في الخطاب يحدد الأنظمة السيميائية فيه، لأن الأدب يتمتع بامتياز فريد بين الفعاليات الإشهارية والعلامية الأخرى[25]. هذا وإن مميزات الخطاب الأدبي تقوم على خصائص جمالية وأسلوبية وبنيوية وظيفية متنوعة، واستثمار الأدلة الصوتية في السياق الشعري للخطاب الأدبي، وعبر هذه الخاصية تتشكل رمزية الأصوات، ويتحدد الإيقاع بين الطويل والقصير والبطيء والسرعة والإيجابية والسلبي، إلا أن أكثر المصطلحات إثارة في ميدان تحليل الخطاب مصطلح النص فقد تعددت تعريفاته وتشعبت، وفي هذا التعدد تعبير عن حيرة معرفية ومنهجية في اللسانيات الغربية، إذ يعرفه **إيزنبرج** (Isenberg) بكونه متتالية جملية مستعملة في الاتصال اللغوي مؤكداً المعنى الرياضي لمصطلح متتالية، في حين يعرفه **هارفج** (Harfg) انطلاقاً من مبدأي العلاقة والتجانس؛ فهو وحدة لسانية متتابعة ومبنية بسلاسل إضمار متصلة، وقد ورد في قاموس اللسانية أن النص مجموع الملفوظات اللسانية الخاضعة للتحليل، فهو إذاً عينة من السلوك الإنساني المكتوب أو المنطوق[26]، كما شغلت اللسانيات التداولية مجالها بتحديد النص فهو – عندها – سلسلة لسانية منطوقة أو مكتوبة مكونة لوحدة تواصلية، وهو من منظور **هاليدي** (Halliday) لا يمكن أن يكون إلا وحدة دلالية تمثل اللغة في التواصل فقد يكون كلمة أو جملة أو عدة جمل أو قصة[27]، كما يعده عملية تفاعل لغوية في واقع اجتماعي، يتم بواسطتها تبادل المعاني، معنى ذلك أنه نوع من الحوار بين المتخاطبين باللغة، وتبرز بذلك عنده الأهمية في محاولة ربط مفهوم النص بالسياق ومعرفة الكيفية التي يكوّن بها الناس توقعاتهم لما يتكون في النص من خطاب، ومن ناحية أخرى يركز **هاليدي** (Halliday) على ثلاثة مظاهر أساسية لسياق الموقف ويؤثر تأثيراً بالغاً في معالم النص ويمكن إجمال هذه المظاهر فيما يلي:

1 – المجال: تشكل اللغة أساساً مهماً في التعبير عنه، وهو الموضوع الأساسي الذي يتخاطب فيه المشاركون في الخطاب.

2 – النوع إذ ركز **هاليدي** على طريقة بناء النص والبلاغة المستخدمة فيه وما إذا كان مكتوباً أم منطوقاً وما إذا كان نصاً سردياً أم أمرياً أم جدلياً ونحو ذلك، ونوع الخطاب هو نوع النص المستخدم لإكمال عملية الاتصال.

3 – **المشتركون في الخطاب**: ويعني به طبيعة العلاقة القائمة بين المشاركين في الخطاب ونوع العلاقة القائمة فيما بينهم من حيث هي رسمية أم غير رسمية.

ومن جهة أخرى يرى الباحث السيميولوجي **يوري لوتمان** (Y. LOTMAN) عندما يدرج مفهوم النص في تصوراته الكلية عن الفن أن تحديد النص يعتمد على ثلاثة مكونات هي التعبير والتحديد والخاصية البنيوية، فالتعبير يجبرنا على أن نعتبر النص تحقيقاً لنظام، وتجسيداً مادياً له، وذلك على أساس ثنائية **سوسير** (F. D. SAUSSURE) الشهيرة التي تضع الكلام (PAROLE) مقابل اللغة (LANGUE)، أما التحديد فهو لازم للنص، فالنص يحتوي على دلالة غير قابلة للتجزئة مثل أن يكون قصة أو أن يكون وثيقة أو أن يكون قصيدة مما يعني أنه يحقق وظيفة ثقافية محددة وينقل دلالتها الكاملة، أما الخاصية البنيوية فترتبط بخاصية التجديد السابق فبروز البنية شرط أساسي لتكوين النص، أما **جوليا كرستيفا** (J. KRESTIVA) فتعده جهازاً **عبر لغوي** يعيد توزيع نظام اللغة بكشف العلاقة بين الأدلة التواصلية مشيراً إلى بيانات مباشرة تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها أو المتزامنة معها[28]، ويذهب **كالماير** (KALMAIR) إلى كون النص مجموعة من الإشارات الاتصالية التي ترد في تفاعل تواصلي يمكن أن يحدد بوضع نقطة أو علامة استفهام أو تعجب[29]، هذا وقد ذكرت المراجع أن أصل كلمة texte يرتد إلى الأصل اللاتيني textus بمعنى النسج أو الضفيرة من الشعر[30]، ويذهب **بارت** إلى أن النص مأخوذ من حيث الجذر من مادة text التي تعني النسيج، ونشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية التي ترى النص يصنع ذاته، ويعتمل ما في ذاته عبر تشابك دائم،

وتنفك الذات وسط هذا النسيج ضائعة فيه، كأنها عنكبوت تذوب هي ذاتها في الإفرازات المشيدة لنسيجها، ولو أحببنا استحداث الألفاظ لأمكننا تعريف نظرية النص بأنها علم نسيج العنكبوت[31]، ويميز فان ديك (V. Dijk) بين مفهومين للنص إذ يمكن القول مؤقتاً بأنه ملفوظات لغوية ذات أشكال خاصة منطوقة ومكتوبة، وهو ما **يعني استبعاد سائر النظم التواصلية من دائرة نصوص اللغة الطبيعية،** وفي هذا المقام لابد أن يكون الملفوظ اللساني دالاً ووظيفياً في التواصل الإنساني، كما أن لاستمرارية وانسجام وظائف الخطاب بالرغم من تعدد منتجيه تؤديان دوراً مركزياً في تحديد سمة النصية في الملفوظات المنتجة[32].

إن كثيراً من الدراسات استعملت مصطلح النص وهي تقصد الخطاب، وأخرى استعملت الخطاب وهي تقصد النص ولذلك يحق للسائل أن يسأل عن الفرق بينهما، والجدول التالي يوضح ذلك:

الخطـــــاب	النـــــص
- يفترض وجود السامع الذي يتلقى الخطاب.	- يتوجه إلى متلقٍ غائب يتلقاه عن طريق القراءة.
- نشاط تواصلي يتأسس أولاً وقبل كل شيء على اللغة المنطوقة.	- النص مدونة مكتوبة.
- لا يتجاوز سامعه إلى غيره؛ أي أنه مرتبط بلحظة إنتاجه.	- له ديمومة الكتابة، فهو يقرأ في زمان ومكان.
- تنتجه اللغة الشفوية.	- تنتجه الكتابة.

نستنتج مما سبق أن الخطاب يتصل بالجانب المنطوق بينما النص يتصل بالجانب الخطي (المكتوب)، كما يتجلى لنا على الورق، وربما أمكننا التسليم بهذا التمييز مؤقتاً بالرغم من عدم دقته، فالنص إذاً وحدة كبرى شاملة لا تضمها

وحدة أكبر منها، وهذه الوحدة الكبرى تتشكل من أجزاء مختلفة تقع من الناحية النحوية على مستوى أفقي، ومن الناحية الدلالية على مستوى رأسي حيث يتكون المستوى الأول من وحدات نصية صغرى تربط بينها علاقات نحوية، بينما يتكون المستوى الثاني من تصورات كلية تربط بينها علاقات التماسك الدلالية المنطقية؛ ومن ثم يصعب أن يعتمد في تحليل النص على نظرية بعينها، وإنما يمكن أن تتبنى نظرية كلية، تتفرع إلى نظريات صغرى تحتية تستوعب كل المستويات. وقد اعتمد بعض الباحثين على ما يسمى بنظرية السياق الاتصالي التي يتحدد للنص من خلالها وظيفة معينة فعلى عكس الاتجاهات الداخلية الباطنية التي تعرف النص بالنظر إلى مكوناته، فإن الآراء الجديدة تعتمد في نظرية النص السياق الاتصالي، وما يتضمنه عملياً، وترى أن النصوص ليست سوى مجموعة من الرموز اللغوية المعبرة، وأن وظيفتها إنما هي الاتصال الاجتماعي، إذاً فتحديد النص ليس سوى مجموعة من الرموز اللغوية المعبرة لها وظيفة الاتصال الاجتماعي، إن من الدارسين من سوى بينهما حيث يعطي بعضهم للخطاب معاني أخرى لما يجعل منه مرادفاً للنص ومن هؤلاء «**الجيرداس جوليان قريماس**» (J. Grimas) حيث يستند إلى اشتراك فعلي للفظتين في أداء المعنى ذاته. ويشير إلى أن «خطاب» و«نص» تستعملان تبعاً لذلك على ممارسات خطابية غير لغوية كالأفلام والطقوس المختلفة والقصص المرسومة، وعليه نقول إن الاختلاف لا يمس مضمون اللفظة في حد ذاتها، بل يمس شكل المضمون الذي تؤديه هذه اللفظة، كما يمكن القول هنا إن كل تعريف من التعريفات المقدمة تحيلنا في اختلافها إلى وجهة نظر منهجية خاصة بالباحث، وعليه فالنص في نظر السيميائيين نظام سيميائي مادته الجوهرية في التبليغ اللغة كما عُدّ في نظر اللسانيين فضاء يخترقه مفهوم الكتابة والنقد والأسلوب، وهو علاقة لسانية مكوناته الجوهرية هي الدال والمدلول.

كما وردت تعريفات متعددة تبعاً لذلك في الثقافة اللسانية والنقدية العربية

المعاصرة تكشف عن مصادر متعددة للتلقي المنهجي العربي عن الآخر، لعل أهمها تعريف **محمد مفتاح** الذي يعده حدثاً اتصالياً تتحقق نصيته إذا اجتمعت له سبعة معايير هي: الربط والتماسك والقصدية والمقبولية والإخبارية والموقفية والتناص[33]، أما **السعيد يقطين** فيجعله مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة، فيكون شكلاً لسانياً للتفاعل الاجتماعي مسايراً لمقامات معينة، ولا يشترط فيه الطول مادام قابلاً للتقسيم، أما **المنصف عاشور** فينطلق من أصغر بنية دالة فيه وهي العلامة السيميائية، فالنص نظام سيميائي مادته الجوهرية في التبليغ اللغة، وهو ممثل بسلسلة من الوحدات اللسانية السيميائية الأساس فيها هي العلامة[34]، وأما النص الأدبي فهو نص معرفي تتلاقى فيه جملة من المعارف الإنسانية أهمها على الإطلاق المعرفة الأدبية من دون إهمال المعارف الأخرى.

3 - نحو النص والتطورات المدرسية:

إن أهم ما يتميز به البحث النصي عبر التطور السريع الذي شهدته اللسانيات في مواجهتها للظاهرة اللسانية صعوبة وتعدد مفاهيمه وإجراءاته وتعدد مرجعياته التأسيسية حتى بات من الصعب تحديد نشأته المدرسية وضبط منهجية تحليل النصوص ضمن أطره العامة، ومما زاد في صعوبة الموقف تعدد الأشكال النصية مما أوقع في مأزق الضبط المعرفي لمصطلح النص الذي يمثل بؤرة الهم المنهجي في هذا الحقل، كما تميز هذا الحقل على صعيد المرجعية المنهجية بانفتاحه على جملة من التعرف كعلم النفس والاجتماع والسيميائية والأسلوبية والذكاء الاصطناعي ونظرية المعلومات والعلوم اللسانية والأدبية بعامة، مما يجعلنا نقف مشدوهين أمام ضخامة الإرث المعرفي والاصطلاحي الذي سنعتمده في قراءة النصوص وتوصيف بنيتها ووظائفها، وربما جاز لنا والحال هذه أن ننطلق من مصادرة تقرر كون لسانيات النص يمثل علم الأسس المشتركة بين كل علوم النص بفضل توافره على سمة التداخل المعرفي التي تعد

ملمحاً مميزاً لعلوم الألفية الجديدة (interdisciplinaire)، وليس أدل على هذا التداخل تعدد المصطلحات الدالة على العلم نفسه، إذ يستخدم **هارفج** مصطلح (TEXTOLOGIE)، بينما يستخدم **دريسلر** (Drisleer) مصطلح علم دلالة النص، وأما **سوينسكي** (Suinsky) فيشيد بمصطلح نحو النص، وتداولية النص، وعلم اللغة النصي ونظرية النص[36].

4 - التحليل التداولي للنصوص عند ج. م. آدام (J. M. Adam):

إن الصفة الشمولية التي تطبع حقل اللسانيات النصية من حيث تعدد النظريات والإجراءات في الممارسة، وارتباط ذلك بالاختلافات المدرسية، مما ينتج ثروة من المصطلحات يغلب عليها ملمح التداخل إن لم نقل الفوضى المفاهيمية بسبب تقاطعها أو تداخل مجالات استعمالها، وهذا ما يحث الدارس على ضرورة تبني مشروع نقدي لساني بعينه بخاصة في مستوى القراءة والتأويل؛ لقد اتخذت المعرفة اللسانية في جيلها الثاني الخطاب أو النص موضوعاً للتوصيف والتحليل، وقد تبدت مناهجها وأهدافها من خلال جهود مدرسية رائدة افتتحت بالعمل الجاد الذي قدمه زليغ هاريس (Z. Haris) في الخمسينات من القرن الماضي، وربما زعمنا وجود فروق زمانية في نشأة هذه الاتجاهات وهيمنتها على الساحة اللسانية والنقدية، مما يمكننا من التنويه بجهود أهمها مشروع ج. م. آدام (J. M. Adam) إذ تعد مؤلفاته الحجر الأساس للمشروع اللساني النصي الذي يختزل جهود المدرسة الفرنسية في مقاربة الخطاب بشتى أنواعه وأنماطه بخاصة، وأن هذه المنجزات في حد ذاتها تمثل الصورة الحديثة والمستجدة لحصيلة نشاط سيميائي ونقدي لساني ظهر في فرنسا، ومثله أعلام كثيرون مثل **ج. غريماس** (Grimas)، و**تودوروف**[37] (Todorov) و**بارت** (Barth) و**جوليا كرستيفا** (J. KRESTIVA)، و**ميخائيل ريفاتير**[38] (M. Refateer) و**أندريه مارتينيه** (A. Martinet)، وهذه الدراسات تعد اليوم مرجعاً أساساً لكثير

من الدارسين العرب بخاصة المعنيين بقضايا النص في المغرب العربي ومشرقه، ولعل أهمها:

1 – اللسانيات والخطاب الأدبي Inguistique et discours litteraire – 1976.

2 – الوصف la description – 1993.

3 – النص السردي le texte naratif – 1985.

4 – النص الوصفي le texte descriptif – 1989.

5 – مبادئ اللسانيات الوصفية elements de linguistique textuelle – 1990.

6 – اللغة والأدب langue et litterature – 1991.

ويتأسس مشروع آدام اللساني على المبادئ النصية التالية[39]:

1 – النصية خاصية لسانية إنسانية.

2 – انتشار النصوص رهين كفايتها النصية.

3 – أهمية الكفاية النصية في إنتاج وفهم النصوص المختلفة.

4 – اختلاف المتلفظين والمتلقين في كفاياتهم النصية الإنتاجية والتأويلية.

5 – النص يعني اتساق الملفوظات وانسجامها.

6 – علاقة النص بالمقام التلفظي، ودرجة توفيق المنتج في الملاءمة بينهما.

7 – النص بيئة ثنائية التكوين من مستوى مقطعي وآخر تداولي.

8 – العلاقة بين البنى الصغرى والبنية الكبرى في النصوص قائمة على الترابط المتكامل داخلياً في المستويين الصرفي والتركيبي وخارجياً بين أفعال الخطاب والتوجه البرهاني للنصوص.

9 – لا تجانس البنى المقطعية، وأهمية مبدأ الهيمنة في تحديد أنواع النصوص[40].

يقوم النقد اللساني النصي على وصف مستويين أساسين يعبران في ترابطهما عن العلاقة التي تربط النص بالغرض، ولنقل بين الوضع (النظام) والاستعمال؛ وهذان المستويان هما[41]: المستوى المقطعي (niveau sequentiel) والمستوى التداولي (niveou pragmatique)، فإذا كانت النصوص المنجزة أبنية نسقية عرضية ذات طبيعة معقدة تشبه في تعقيدها بيت العنكبوت الذي تتعالق خيوطه الرفيعة وتتكامل مشكلة بناءً هندسياً محكماً لعل أهم وصف فيه كونه منسجماً متعاضداً؛ فإن لسانيات النص تضطلع بمهمة وصف هذا التواشج وتبيان مقوماته وقيمته المادية من حيث هو صورة معبرة عن غرض الخطاب في التداول اللساني البشري، ولن يتحقق ذلك إلا بالتمييز بين مستويين من الدراسة هما المستوى القطعي والمستوى التداولي، ويحيل الوصف اللساني للبنية المقطعية إلى إمكان التمييز بين البنية المقطعية الكبرى التي تتشكل من ارتباط مجموعة من البنى المقطعية الصغرى ذات الطبيعة التكوينية نفسها dialogal explicative argumentative descriptive injoctive narative ويرتكز التحليل التداولي على المكونات الأساسية في بناء النصوص، وهي:

1 – المكون الدلالي المرجعي (c. sementique - referentielle).

2 – المكون التلفظي (c. enontiative).

3 – المكون البرهاني (c. argumantative).

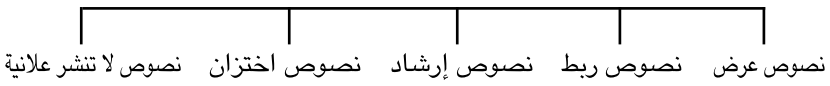
وسيكون من مهام نحو النص (لسانيات النص) وصف الأداء التواصلي باعتباره فعلاً تبليغياً موجهاً في إطار نظرية الفعل الكلامي التي عرضها كل من سيريل وأوستن.

5 - نحو النص وأشكال الخطاب:

يعد نوع النص (type) إطاراً محدداً للغلبة النسبية للعلاقات القائمة بين

مقاطع النص السطحي، وعالم النص، وأنماط المعلومات المختزنة، وموقف واقعة الاتصال أثناء إنتاج النص وصياغته، فلو أخذنا مثلاً النص الوصفي (texte discriptive) فإننا نجده مبنياً من حيث عالمه النصي على تصورات للأشياء استعانة بالصفة والحال والتمثيل والتخصيص بينما يتحدد عالم النص في النصوص القصصية (texte narative) بواسطة تصورات الحدث والعمل والعلة والسبب والعرض والزمان والمكان، أما إذا انتقلنا إلى النصوص الجدلية (texte argumentative) فإن مركز الضبط يضحي ممثلاً في قضايا كاملة تنسب إليها قيم الصدق والكذب، ونسجل في هذا المقام عدم عناية علماء لسانيات النص بالبحث في العلاقات الفارقة بين الأشكال النصية إلا بالقدر الذي يسمح لهم ببناء نظرية نصية كلية قادرة على وصف وتحليل واستيعاب الأشكال النصية المتفرقة وفي ضوء البحث عن العناصر الثابتة في النصوص أمكنهم التمييز بين أشكال الحوار وأشكال السرد مثلاً – ويقترح **جلنتس** (Bilints) تقييماً نمطياً للنصوص بالاعتماد على الأساس التواصلي – الدلالي، وهو كما يلي[43]:

أنماط النصوص



كما يمكن أن تتشكل النصوص وفق الأغراض التداولية التالية فتتمايز موضوعياً وشكلياً، مثل: **نصوص الوعد والعقد والقانون والأمر والالتماس والدفاع والدعاية والنص السياسي والتعليمي واليوميات والفهارس والتقارير والعروض والرسائل والكروت والخبر والرواية والشعر والمسرح والدراسة**.. إلخ، إن قضية التصنيف النوعي للنصوص من القضيا المهمة في عالم النص، وفي هذا السياق يطلعنا **فان ديك** على مفهوم «**البنية العليا**» التي تمثل نوعاً من المخطط المجرد الذي يحدده النظام الكلي لنص ما، وأفاض في هذا السياق مبرزاً الحاجة إلى وضع نظرية مبنية على تجارب يستغرق تكوينها زمناً طويلاً

تسترشد ببعض المفاتيح الإجرائية المهيمنة على بنية النص، وموضوعه كالعنوان واسم الكاتب والعبارة الاستهلالية.. والتي تمكن جميعها من تجنيس النصوص وتعيين أغراضها التداولية[44]، يرى **فان ديك** (V. Digk) أن مسألة تجنيس النصوص مهمة بالنسبة إلى قضية توظيف النصوص المختلفة في الأداء، مما يعني ضرورة تحليل خصائص معرفية عامة تمكن من إنتاج معلومة نصية وفهمها، ويجب أن يرد هنا كيف يتم تحديد هذه الأشكال النصية المختلفة من خلال تحديد السياقات الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية وكيفية تغيرها[45]... كما يذهب آدام إلى أن مسألة تصنيف النصوص تقوم على الدراسة الوصفية للبنى المقطعية الأساسة التي يتألف منها البناء النصي الذي يحيل إلى اللاتجانس، فإن كان النص بنية تكوينية كبرى فإنه يحيل إلى ترابط مجموعة من البنى المقطعية الصغرى حددها الدارسون بالبنية الوصفية والحوارية والتفسيرية والسردية والأمرية والبرهانية[46]، ويمكن القول في هذا السياق أن الصفة المقطعية لبناء النص تقوم على سمة مائزة لها هي عدم تجانسها، وهو أمر لا يجب أن يغفل عنه في مقام تحليل النصوص لسانياً، والكشف عن أغراضها التداولية، كما أن البنية المقطعية الأولية، والتي نعدها في الوصف اللساني القاعدة التركيبية (المقطع) للنص تتكون من ترابطات جملية بسيطة ومركبة ذات توجهات خطابية مختلفة فقد تكون للوصف أو التفسير أو الحوار أو البرهان أو السرد[47]، وربما كان من المفيد أن نعرف القارئ بخصوصيات هذه البنى وأهميتها في المنجز النصي على أن نمثل لها كلما أمكننا ذلك.

6 - الحاجة إلى نحو النص:

يرى **فان ديك** (V. Digk) عدم كفاية نحو الجملة لوصف ظواهر حدود الجملة باستثناء بعض الظواهر المحدودة التي تقود النحوي إلي البحث في وراء

الجملة كمبحث الاستدراك، أما نحو النص فهو على الأشهر ليس مجموعة من القواعد الصارمة التي تطبق على النص من الخارج، بل إنه يعني مجموعة من القوانين الاختيارية الي تستخلص من النص ذاته[48]، وربما احتاج إلى نحو الجملة في كثير من مقولات بالرغم من محاولة البعض إقامة حدود فاصلة بينهما غير أن ترابطهما يظهر البعد التكاملي للمعلنين، بل ذهب بعضهم إلى حد إعلان موت النحو التقليدي (نحو الجملة) وتشييع جثمان النحاة، على حد تعبير **بول روبرتس**[49] (R. Roberts)، وفي سياق الإشادة بنحو النص يذهب **كوزريو** (Kusrio) إلى أنه لا يعدو أن يكون نظرية في إطار علم التأويل لوصف الكفاية التأويلية. التي تسمح بكشف بنى النص الذي يتمتع بقيامه على أعراف خاصة مستقلة عن الأعراف العامة للنظام اللساني، وإن كانت ناتئة في النصوص بفعل الانزياحات المتتابعة[50]، ويذهب **تمام حسان** إلى أن النص يمتاز بجملة من المعايير تشكل تخصصه عن نحو الجملة ويمكن تحديدها بـ: القصد والتناص والمقامية والإعلامية والقبول[51]، وهي معايير تجعل منه على حد تعبير **دي بوجراند** (R. DEBOUGTAND) نحواً هجيناً بجمعه بين دروب معرفية متعددة المنهج[52] والموضوع؛ أما **القصد** فهو التعبير في هدف النص الذي يغدو وسيلة متاهة لحظة معينة بغية الوصول إلى هدف محدود بينما يمثل التناص على حد تعبير **كريستيفا** ترحالاً للنصوص وتداخلاً بينها في فضاء نصي فتتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقطعة ضمنه[53]، أما **المقامية** فمؤسسة على تحكم المقام في دلالات النص أو دعاية الموقف للمقال – على حد تعبير دي بوجراند (R. DEBOUGRAND) الذي قرر ارتباط النص بجملة من العوامل تعلمه بموقف سائد يمكن استرجاعه، ولاستكمال الوظيفة النصية لابد أن يشحن النص بدلالات جديدة تلقى إلى المستقبل لتحقق خاصته **الإعلامية**، وهي متعلقة بإمكان توقع المعلومات الواردة أو عدم توقعها على سبيل الجدة[54]؛ هذا ويحقق معيار **المقبولية** الشرط الخامس للنصية في مستوى علاقة النص المتلقي من خلال إظهار موقف المستقبل للنص إزاء كونه صورة من صور اللغة ينبغي أن يكون

مفهوماً محققاً لأغراض دلالية معينة[55]، والجدول التالي يبين أوجه الاتفاق والاختلاف بين النحوين (الجملي والنصي)[56]:

	أوجه الاتفاق	أوجه الاختلاف
نحو الجملة	الاتساق (cohesion) الانسجام (coherence)	استقلال النحو عن السياق بأنواعه قيامه على التحليل بإخضاع كل الجمل إلى قواعد ثابتة قيامه على النمذجة والتقطيع خضوعه للإطراء القواعدي وتخطئة الشاد المعيارية الإطلاق الاقتصار على مكونات الجملة
نحو النص	الاتساق (cohesion) الانسجام (coherence)	القصد التناص الاعتراف بالمؤشر الأسلوبي (الخصوصية الأسلوبية) رعاية الموقف القبول الإعلامية

وهكذا يختلف نحو النص عن نحو الجملة، من حيث إن المعنى في نحو الجملة لا يظهر مرتبطاً بالدلالة المطلقة للنص، وينحصر في نطاق دلالي ضيق منفصل، لا يمكن أن يفهم منه السياق العام للخطاب[57]، يصر اللسانيون على

وحدة وتماسك النص، وبالتالي ينتفي – عندهم – الفصل بين مستويات التشكيل النصي، وهذا ما يمكن تسميته بالنظرة الكلية للنص الذي يقوم على مبدأ التماسك الذي يتمثل في الخاصية الدلالية الجامعة للخطاب من أدلة إلى أخرى بفضل جملة من الوسائل والأدوات التي يعنى التحليل اللساني النصي في ضوء نحو النصوص بتحديدها وتوصيفها من خلال نظرة شمولية تتجاوز نظرة التحليل النحوي التقليدي والأسلوبية، وعليه سيكون من مهام نحو النص دراسة الخواص التي تؤدي إلى تماسك النص، وتعطي عرضاً لمكونات منظمة لنماذجه النصية، وقد تكون هذه المكونات مبعثرة غير خاضعة لمنطق التنظيم النحوي المألوف، ويكون حينها واجباً على المحلل استكشاف الخيط الحريري الناعم الذي يربط بينها ليشكل منها نسيجاً متميزاً، وهذا ما يعطي أهمية كبرى للرابط المضمر أو المعنوي في مقابل الروابط التقليدية التي تظهر على مستوى التشكيل السطحي، ويحاول مجموعة من الدارسين عنوا في وقت مبكر بدراسة نحو النص تأسيس نظرية شاملة تبحث في الترابط النصي من حيث أشكاله ووسائله، ولعل أهمهم **هاليدي وفان ديك وفاينريش ودي بوجراند**، وربما كان من اللازم بعد هذه المقدمة التوصيفية الإشارة إلى إمكان إرساء دعائم نحو نصي عربي باعتماد جملة من المقولات اللسانية العربية التي لا تخلو من طرافة ووجاهة بحكم تعامل الحضارة العربية في مبدئها وبشكل واضح مع النص من حيث شكله وتلقيه وتأثيره في الحياة العامة، وربما هذا ما حدا بأحد اللسانيين العرب وهو **سعد مصلوح** إلى القول بأن البحث عن معالم لسانيات نصية عربية (أجرومية نصية) ممكن، وذلك في إطار – ما يسمه – بالنحو المقلمي الذي تمثله البلاغة العربية في مقاربتها لأنواع النصوص (القرآن والشعر والنثر)[58].

7 - الأهداف العلمية والإجرائية لنحو النص:

يهدف **نحو النص** إلى صياغة القواعد الممكنة من تحديد كل النصوص النحوية في لغة ما بوضوح، وتزويد المتلقي بوصف شامل للأبنية، وهذا يحتم

إعادة بناء شكلية للكفاية اللسانية لمستخدم لغة ما ليتمكن من إنتاج عدد لانهائي من النصوص، وعلى نحو ممكن، كما يسعى نحو النص في المستوى التحليلي إلى الكشف عن الأبنية السطحية والعميقة للنصوص من خلال البحث في علاقات الترابط والتناغم والكشف عن العلاقات الرابطة بين القارئ والنص والمنتج ضمن ثلاثية (نص/ سياق/ تداول)، ذلك أنه يوجد إلى جانب قيود صحة النصوص وسلامتها التركيبية قيد الشيوع الذي يتحكم بدوره في معيار مقبولية الجمل دلالياً، والظاهر أن قيد الشيوع مؤسس على مقوم تداولي تمثله المعرفة بالعالم، والحقيقة أن فان ديك سعى من خلال تمعين نحو النص إلى تفسير العلاقات النسقية الرابطة بين النص والسياق التداولي[59]، ومن الأهداف أيضاً إبراز أوجه الإطراد اللغوية في النصوص، ولعل أبين مثال في هذه الدراسة **برينكمان** (Brinkman) حول تحويلات الضمائر في سياق دراسة التماسك النصي، وقيام هذه التحولات الضميرية على مبدأ التسلسل إذ تتساوق مع البدء إلى النهاية، وفي ضوء هذه الدراسة تتم عملية تفسير العلاقات التداولية في النص، أما **فاينريش** (Vanrich) فقد دافع عن أن اللسانيات لا يمكن أن تكون إلا نصية، مما يفضي إلى وجوب انطلاقها من النص موضوعاً للوصف العلمي، ويتحدد المعنى النصي عنده في ضوء وصف وتفسير عمل الإحالة بنوعيه القبلية والبعدية، مما يترتب عنه أن يكون النص تكويناً حتمياً يحدد بعضه بعضاً، أما نظريته في تجزئة النص فتقوم على قيام الوصف على جزءين متطابقين:

1 – الجزء الأعلى (السطر الأعلى)..... النص.

2 – الجزء الأدنى (تحليل الألفاظ)..... أجزاء الجمل.

وربما يكون مجدياً أن نشير هنا إلى أن تحليل النص من ناحية بنوية شكلية عند فاينريش (Vanrich) مدين إلى طريقة التحليل إلى مكونات مباشرة في نموذج النحو التوليدي التحويلي[60]، كما أن حل الإشكالية الدلالية المتعلقة

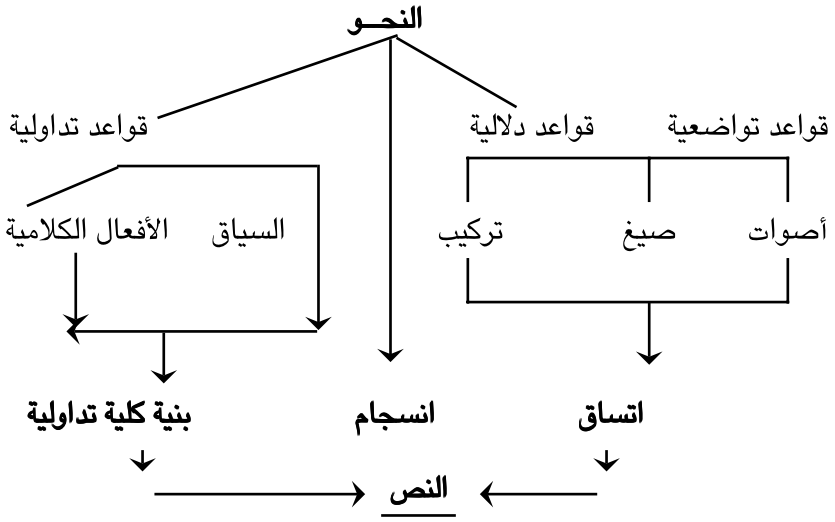
بغموض النص قد وجد سبيله إلى التحقق في حقل هذه المعرفة الفتية إذ يظهر وصف الوحدات الجملية في كثير من الأحيان ورودها على غير اتساق ظاهر مما يوهم بعدم تماسكها ومقبوليتها خصوصاً إذا عزلت عن سياقها، مما يطرح جملة من التساؤلات في قصيدية المتكلم[61]، مثل:

أ – **التحم جيش علي وجيش معاوية.**

ب – **انكسرت ساقا زيد وعلي.**

ج – **سابق أحمد خالداً.**

هذا وختاماً لما سبق تفصيله يمكن عرض هذا المخطط كملخص للأطر العامة التي تكون منظومة نحو النص في اللسانيات الحديثة[62]:



الهوامش

1) دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 126.

2) نستعمل في هذه الدراسة مصطلح نحو النص مرادفاً لمصطلح لسانيات النص بدافع تبسيطي بحت.

3) سعد مصلوح، العربية من نحو الجملة إلى نحو النص، الكتاب التذكاري، جامعة الكويت، كلية الآداب، 1406هـ، 1989م.

4) محمد خطابي، لسانيات النص، ص 34.

5) J. M. Adam, elements de linguistique textuelle. p 112. “le texte est produit connexe, cohesif, coherent et non pas une juxpostition aleatoire de mots, phrases, proposition, ou actes de parole”.

6) صبري إبراهيم السيد، تشومسكي فكرة اللغوي وآراء النقاد فيه، ص 73.

7) سعيد حسن البحيري، علم لغة النص، ص 52، وانظر حلمي خليل، دراسات في اللسانيات التطبيقية، ص 55 و56.

8) جون كوهين، بناء لغة الشعر، ص 189.

9) الحبيب شبيل، من النص إلى سلطة التأويل، ندوات جامعة منوبة، مجلد 8، سنة 1992، ص 448.

10) منذر عياشي، اللسانيات والدلالة، الكلمة، ص 15.

11) ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث، 148/4 والفيروزآبادي، القاموس المحيط، فصل النون، باب الصاد وابن منظور، لسان العرب، 648/3.

12) ابن حزم، الإحكام في أصول الأحكام، 42/1، وانظر التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، 487/2.

13) ابن هشام، مغني اللبيب، 253/1.

14) ابن جني، الخصائص، 189/1.

15) الرضي الإسترابادي، شرح الكافيه، 187/1 و462/1.

16) أشار أصحاب المعجم الوسيط إلى أن ما يناسب النص من دلالة حديثة هو معنى **مولد**، المعجم 16/1.

17) بلومفيلد، اللغة، ص 170.

18) عبدالرحمن أيوب، دراسات نقدية في النحو العربي، ص 125.

19) إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص 260.

20) الأزهر الزناد، نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً، ص 14.

21) التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، 403/1.

22) enonce اللسانيات، ص 376 وما بعدها.

23) يمنى العيد، في القول الشعري، ص 12.

24) فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص 40.

25) نور الدين السيد، مفارقة الخطاب للمرجع، ملتقى السيميائية والنص الأدبي، جامعة عنابة، سنة 1996، وانظر يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص 11.

26) DUBOI. dixionerre de linguistique; p 156.

27) Jilles siouffi, 100 fiches pour comprendre la linguistique, p 138-139. et cohesion in english, p 01.

28) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 153 و154.

29) برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص 188.

30) فولفجانج وديتر، مدخل إلى علم اللغة النصي، ص 11.

31) جميل عبدالمجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص 69 و70.

32) عبدالقادر بوزيدة، فان ديك وعلم النص، مجلة اللغة والأدب، عدد 11 سنة 1998، ص 11.

33) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص 120.

34) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 44.

35) عبدالمنصف عاشور، مشروع تنظيري في وصف الدال بين القراءة والكتابة، مجلة فصول، الأسلوبية، القاهرة 1984، مجلد 5، عدد 1، ص 93.

36) برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص 183.

37) ناقد فرنسي ولد في فرنسا سنة 1939، من أصل روسي، من كتبه نظرية الأدب (1965) والأدب والدلالة، ومدخل إلى الأدب العجائبي، ونحن والآخر سنة 1989.

38) ناقد أمريكي، من مواليد 1924، له دراسات في الأسلوبية البنيوية، (1971)، وإنتاج النص (1979).

39) J. M. Adam. elements de linguistique textuelle. p 107-112.

40) Ibid. p 116-117.

41) Ibid. p 84.

42) المرجع نفسه، ص 414.

43) علم لغة النص، ص 67.

44) فان ديك، النص والسياق، ص 132.

45) المرجع نفسه، ص 18.

46) J. M. Adams. les textes (types, prototypes), p 06.

47) عبدالقادر بوزيدة، فان ديك وعلم النص، عدد 11، ص 27 بتصرف.

48) يول وبراون، تحليل الخطاب، ص 32. وجوليا كرستيفا، علم النص، ص 60.

49) دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 561.

50) سعيد حسن البحيري، علم لغة النص، ص 34 وعاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، ص 10.

51) سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، ص 154.

52) للإشارة صاغ يوري لوتمان في جامعة تارتو مجموعة من الخصائص التكوينية المحددة للنص هي: التعبير/التحديد/ الطابع البنائي، انظر:

Iouri Lotman, la structure du texte artistique, tra. du russe sous la direction d'Henri Meschonic, Gallimard, p 1993, pp 91-94.

53) جوليا كرستيفا، علم النص، ص 21.

54) روبيرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 249.

55) المرجع نفسه، ص 104.

– مما تجدر الإشارة إليه أن الدعوة إلى تأسيس نحو النص كانت مع إيوالد لانغ في مقالته: متى يكون نحو نص أنسب من نحو جملة؟ puand une grammaire de texte est elle plus adequate qu'une grammaire de phrase, language, p 26.

57) مصطفى النحاس، نحو النص في ضوء التحليل اللساني للخطاب، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط 1، 2001، ص 11.

58) سعد مصلوح، العربية من نحو الجملة إلى نحو النص ضمن الكتاب التذكاري المهدي إلى عبدالصبور شاهين، جامعة الكويت، كلية الآداب، 1989، ص 427.

59) محمد خطابي، لسانيات النص، ص 29، وصلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 262،

60) يقوم وصف الجزءين على أجناس متعددة مثل: (الإيجاب/ السلب)، (الإفراد/ الجمع)، (موقعية الفعل)، (البناء للمعلوم البناء للمجهول)، (تمام الفعل، نقصانه)، (التعريف/ التنكير). انظر علم لغة النص، ص 53 و56.

61) يذهب منغنو إلى فهم نص ما يقوم على استنفار مجموعة من القدرات لقطع مساحة خطابية موجهة زمنياً باستخدام، انظر:

pragmatique pour le discours litteraire, p 36. dechiffrer un texte, c'est mobiliser un ensemble diversifie, de competance pour parcourir de maniere coherence une surdace discursive.

62) أحمد عفيفي، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص 61.

قائمة المراجع

أولاً: الكتب العربية:

ابن الأثير:

1) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، البابي الحلبي، القاهرة، 1939.

2) النهاية في غريب الحديث، تحقيق الراوي والطناحي، الرياض، 1963.

إبراهيم أنيس:

3) من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط 5، سنة 1975.

أحمد عفيفي:

4) نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، ط 1، 2001.

الأزهر الزناد:

5) نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، سنة 1993.

التهانوي:

6) كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبدالبديع، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1963.

ابن حزم:

7) الإحكام في أصول الأحكام، مطبعة الإمام، القاهرة، د.ت ط، وبتحقيق أحمد محمد شاكر، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980.

حلمي خليل:

8) دراسات في اللسانيات التطبيقية، دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية، 2000.

الرضي الإستراباذي:

9) شرح الكافية، تحقيق هادي حمودي، بيروت، عالم الكتب، 1985.

سعيد حسن بحيري:

10) علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط 1، سنة 1996.

صبري إبراهيم السيد:

11) تشومسكي فكره اللغوي وآراء النقاد فيه، سنة 1989.

عاطف جودة نصر:

12) النص الشعري ومشكلات التفسير، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، القاهرة.

فاطمة الطبال بركة:

13) النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت.

محمد الحناش:

14) البنيوية في اللسانيات، دار الرشاد الحديثة، المغرب، ط 1، سنة 1980.

محمد خطابي:

15) لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، سنة 1991.

منذر عياشي:

16) اللسانيات والدلالة، الكلمة، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، حلب، 1996.

ميجان الرويلي وسعد البازعي:

17) دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط 2، 2000.

نايف خرما:

18) أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، عالم المعرفة، مجلس النشر العلمي، الكويت، عدد 9، سنة 1978.

ابن هشام:

19) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق مازن المبارك ومحمد علي حمدالله، دار الفكر، دمشق، 1996.

ثانياً: الكتب المترجمة:

برند شبلنر:

20) علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة محمود جاد الرب الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، سنة 1987.

جوليا كرستيفا:

21) علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبدالجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، سنة 1997.

جورج مولينيه:

22) الأسلوبية، ترجمة بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت.

روبيرت دي بوجراند:

23) النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، سنة 1998.

فان ديك:

24) النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبدالقادر قنيني، إفريقيا الشرق، بيروت، طبعة 2000.

فولفجانج هاينه من وفيهفجر ديتر:

25) مدخل إلى علم اللغة النصي، تحقيق فالح بن شبيب العجمي، منشورات جامعة الملك سعود، 2001.

يوري لوتمان:

26) تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، دار المعارف، القاهرة، 1994.

يول وبراون:

27) تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، مطبوعات جامعة الملك سعود، 1997.

ثالثاً: الكتب الأجنبية:

J. M. Adan:

28) Elements de lingustique textuelle (theorie et pratique de l'analyse textuelle) Mardaga. 1990.

J. Dubois et autres

29) dictionnaire de linguistique, Paris, larousse, 1973.

R. Maingeneau

30) Pragmatique pour le discours litteraire, Bordas, Paris, 1000.

رابعاً: المجلات والندوات:

31) سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، مجلة فصول، مجلد 16، عدد 1، 1997، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

32) عبدالقادر بوزيدة، فان ديك وعلم النص، اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، عدد 12، 1997.

33) المنصف عاشور، مشروع تنظيري في وصف الدال بين القراءة والكتابة، مجلة فصول، الأسلوبية، القاهرة 1984، مجلد 5، عدد 1.

34) سعد مصلوح، العربية من نحو الجملة إلى نحو النص، الكتاب التذكاري، جامعة الكويت، كلية الآداب، 1406، 1989.

35) نعمان بوقرة، لسانيات النص بين التنظير الغربي والإجراء العربي، الكاتب العربي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، السنة الثانية والعشرون، عدد 69، صيف 2005.

* * *

عتبات النص

باسمة درمش

العتبة النصية:

تجري الإبداعات الفنية في سلسلة من الإنجازات العملية، التي تحتاج إلى جهد دؤوب في ترتيب أشكال مختلفة من الفعاليات النصية ذات القيمة البنائية المتميزة في خلق وحدة متكاملة لعمل لا يقتصر على تدوين جزئيات الخيال، فحسب، بل يسعى إلى نمطية شديدة الاختصار والاختزال لجملة من المشاهد واللحظات والأفكار التي تتوارد في ذهن الكاتب، فيخلق منها مادة منسجمة ومتناغمة، بالرغم من تنافر مفرداتها أحياناً، وقد يكون هذا التنافر سبباً في بناء تقنية الانزياح التي توفر جمالية فائقة للغة الكتابة. ومهما يكن، فإن العمل لن يبلغ منتهاه إلا بعبوره لحظة التأزم واضطرام الدلالات حتى تستقر على حال معينة تنتهي إلى انغلاق المشهد على اللحظة الإبداعية النهائية التي تمنح العمل خلوداً معنوياً وفنياً عبر القراءات الإنتاجية المختلفة.

تأسيساً على ذلك سنجد أن الولوج إلى النص سيمر عبر مفاتيح تغير من منظور الكاتب في بحثه عن التماهي التام مع نصه، لاختزاله وإبرازه في نقطة مضيئة هي العنوان. والعنوان من أهم العتبات النصية التي تستشرف حقول الدلالات، وتطل على ظلال المعاني وتألق العبارات، وأخيراً تفسح المجال لامتداد

الخيال نحو آفاق لامتناهية، فهو خطاب رمزي يعتمد على ادخاره لمخزون وافر من التأويلات التي تحمل كمًا من الأفكار والمعاني ذات الصلة الوثيقة بالحمولة الدلالية للنص وجمالياته. فالعتبات النصية علامات ذات وظائف عديدة، تتعدد بتعدد هذه العتبات التي تتمايز بمستوياتها وقدراتها الفنية وإمكانياتها الجمالية: «كأسماء المؤلفين، المقدمات، العناوين، الإهداءات، العناوين المتخللة، الحوارات، الاستجوابات، وغيرها، باعتبارها عتبات لها سياقات توظيفية تاريخية ونصية، ووظائف تأليفية تختزل جانباً مركزياً من منطق الكتابة»[1].

وهذه العتبات هي التي ستقود المتلقي/ القارئ إلى مركز الانفعالات، وحركية الحياة في مسالك النص، وسينتج عن التفاعل معها امتلاك الرغبة التي ستدفع إلى البحث عن كل ما يتعلق بها بين ثنايا النص نفسه.

هذا النزوع إلى السير قدماً في متابعة النص، وما يمكن أن يبوح به من أفكار وصور شعرية وجماليات فنية، يمنح النص الاستمرار والعبور في الزمن دون الحكم عليه بالامّحاء أو التلاشي، لأنه سيبقى دائماً موضع اعتراف المتلقي بديمومته بفضل القراءات المتعددة التي تشير إلى وجوده وإمكانية تفسيره مع كل قراءة جديدة، لذلك نلاحظ أن العتبات النصية علامات دلالية تشرّع أبواب النص أمام المتلقي/ القارئ وتشحنه بالدفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه.

وسيقتصر بحثنا الراهن في حديثه عن العتبات النصية على ثلاثة محاور، تتمثل في:

1 – العنوان.

2 – اسم المؤلف.

3 – الإهداء.

أولاً - العنـوان:

يعيد العنوان تأويل الخصائص الملازمة والعلائقية لنص ما، من خلال دمج مجموعة من الأفكار والمعاني في عبارة أو إشارة أو صورة مثنوية تعبر عن نمط معين من الممارسات التي تجتاح النص وتكمن في مفاصله، حيث تُختزل جملة التصورات والهفوات المرصودة في النص ضمن مبدأ مولّد ومميز، له طريقته الخاصة في التعبير، ولكنه يتوافق في صميمه مع مبادئ الرؤية الفنية والفكرية التي تشيد النص وتقوده إلى غايته، ويمكن أن يبدو العنوان مميزاً أو متصنعاً وفيه تكلف وعناء ليخرج بأنظمة رمزية تجمل الخصائص المميزة والفروقات المتباينة والأصوات المختلفة في سياق النص. وبذلك يكون بنية دلالية كبرى، لأنه بطاقة تعريف النص، وهويته التي تشكل وجوده.

لغَويًا يدل العنوان على معاني الظهور والبروز والتمايز والقصد والاعتراض، يقول ابن منظور: «وعنّنت الكتاب وأعنّنته لكذا، أي عرّضته له وصرفته إليه، وعنّنته: كعنونته... مشتق من المعنى»[2].

وقد يكون دلالة وعلامة ليُعرف الشيء به: «قال ابن بري: والعنوان الأثر؛ قال سوَّار بن المُضرّب:

وحاجةٍ دون أخرى قد سنحْتُ بها جعلْتُها للتي أخفيتُ عُنْوانا

قال: وكلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له، كما قال حسان بن ثابت يرثي عثمان، رضي الله تعالى عنهما:

ضَحّوا بأشمط عُنْوانُ السّجودِ بهِ يُقطّعُ الليلَ تسبيحًا وقُرآنا»[3].

وفي التخصيص في دلالته على عنوان الكتاب يقول ابن منظور: «قال ابن سيده: العُنوان والعِنوان سمة الكتاب، وعَنونه عَنونةً وعِنواناً وعَنّاه، كلاهما: وَسَمَه بالعُنوان»[4].

ويمكننا أن نلاحظ من المعاني اللغوية أن مصطلح العنوان هو رأس الشيء، وذروته التي يُستدل بها عليه، وهو الرمز الذي يشير إلى المعالم التي من بعده، لذلك فإن المتلقي لن يلج إلى النص ويجتاحه إلا من عتبة العنوان. فهناك صلة وثيقة ومتلازمة بين النص والعنوان من جهة، وبين المؤلف والعنوان من جهة ثانية، ثم أخيراً بين المتلقي، والعنوان؛ فإذا كان العنوان للنص هو السمة الدالة عليه، فإنه بالنسبة إلى المؤلف خلاصة التجربة الفنية التي أنجزها وعصارة أفكارها وجمالياتها، أما المتلقي، فإنه يرى في العنوان مصيدة له تشده إلى تناول النص وقراءته. ومن هنا فإن هناك علاقة جدلية بين هذه المحاور الثلاثة: النص – المؤلف – المتلقي/ العنوان.

تتفاوت العناوين في معانيها وقدراتها التوصيلية، كما تتفاوت في قدراتها الدلالية وارتباطاتها بالمضمونات، ولكنها تبقى: «إشارة حرة ذات قبلية فائقة لدمج سواها في فضائها والاندماج في فضاء سواها»[5]. لذلك فإن العنوان يعد من أهم العتبات النصية الموازية للعمل التي تعنونه، إضافة إلى امتلاك العنوان لنصيته الخاصة من خلال الوظائف العديدة التي يؤديها، إذ يتسع عن مجرد كونه تركيبًا لغويًا، إلى تركيب دلالي، وعن كونه لغة إلى علامات ذات دال ومدلول.

وباختصار: العنوان وحدة اتصال ممتاز، ومفتاح دلالي مهم، فهو من جهة وحدة معرفية مستقلة، لها كيانها الخاص ودلائلها التي تعبر عنها، ومن جهة أخرى سمة وظيفية مرتبطة بأدائها لعملها تجاه النص الذي تتعالق معه.

ومن هنا سندرس العنوان على المستوى العمودي، وفق وظائف ثلاث، هي:

1 – الوظيفة الدلالية.

2 – الوظيفة الإحالية.

3 – الوظيفة الاتصالية.

الوظيفة الدلالية:

يشكل العنوان فكرة مختزلة، تسمح بخلق تصور عام عن أفكار وممارسات منسجمة ومنظمة، ضمن إطار شامل من الرؤية المعرفية والجمالية، ومن هذا المنطلق فإن العنوان يُعد نصًا منجزًا بذاته أولاً، ويفضي إلى غيره ثانيًا. من الجانب الأول لا يمكن أن يتحقق النص دون الإنجاز اللغوي، لذلك فإن العنوان هو منجز لغوي، له مفرداته وتراكيبه التي تصاغ في عبارة وشكل خاص تعطي صورة لغوية ملائمة له. ومن هنا فإن دراسة العنوان تكون وفق مستويين: الأول: مستوى الدال اللغوي، والثاني: مستوى الدال التركيبي.

- مستوى الدال اللغوي:

تعود مسألة الانسجام في العنوان باعتباره نصاً مستقلاً إلى خضوعها لمنطق لغوي محدد، فالكاتب ينطلق من رؤية معينة في صياغة عنوانه ورسم ملامحه التي تضفي عليه صفة من التوافق مع النص المومأ إليه، ويكون الارتباط بين الاثنين من خلال مفهوم التصورات الفكرية والجمالية، القائمة على الخطاب اللغوي، أو بعبارة أخرى الارتباط بين الحقل الفكري والإطار اللغوي من جرّاء عملية بنائية تعكس وضعية النص وتتسم بالمعرفة العملية المرتبطة بالواقع الذي ينطلق منه المؤلف.

إن العنوان لغة ذات دلالات ومصطلحات، مثلما هو النص، إذ يتألف من مفردات لغوية، لكل مفردة معناها الخاص الذي يتقاطع أو يتحاور أو يتناص مع غيره من المفردات التي تمتلك نوعين من العلاقات: علاقات الحضور ذات القوة الدلالية من خلال معناها اللغوي، وعلاقات الغياب ذات القوة الاصطلاحية في التصور الذهني: «إن هناك عناصر غائبة من النص، ولكنها شديدة الحضور في ذاكرة القراءة الجماعية في فترة معينة إلى درجة أنه يمكن اعتبارها عناصر

حاضرة»[6]، فهناك ربط جدلي بين البنى الفكرية التي تصاغ ضمن إطار لغوي، وبين البنى الاجتماعية التي تشمل مواقع مختلفة ومتباينة من الحياة الواقعية عبر حقبة معينة.

وعلى هذا الأساس تتنوع دلالات المفردات التي تتألف منها عناوين المجموعات القصصية القصيرة النسائية السورية التي نحن بصدد دراستها، كما تتعدد علاقاتها ومحاورها، إذ نجد بعض المفردات التي تندرج تحت إطار المحور الأنثوي: (امرأة، أنثى، حرة، شرقية، صغيرة..)، وبعض المفردات التي تندرج تحت إطار المحور الترميزي الشاعري: (الحب، القلب، القمر، المطر، المدى، دموع، ورود...) وغيرها من المحاور.

إن هذه التقسيمات غير منفصلة عن تصورات القاصات وأذواقهن ومشاعرهن، وكذلك لغتهن، مما يعني أنها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بذاتهن، وتعبر عن مبادئ الرؤية الفكرية والفنية التي هي في أساس اعتقاداتهن ذات المنحى الأنثوي التي تشمل حقولاً مختلفة من هذه البنية السائدة لديهن، ولا يظل التعبير حكراً على المستوى الواقعي، بل نجد مفردات أخرى يمكن أن تعالج على مستويين آخرين: هما المستوى المجازي، والمستوى الشعري: (البحر، الحلم، المدى، ترانيم، الحرمان، والأنا...)، فتتوسع بذلك الوظيفة الدلالية للعنوان، بمعنى أن المفردات اللغوية في غناها وتنوعها تمنح العنوان مجالاً ثرًا من التعبير، والأداء الفني والجمالي.

ويمكننا أن نلاحظ ذلك من خلال دراسة بعض العناوين لغويًا:

«جسد يحضن الحب ويبتعد»[7]: يتألف هذا العنوان من أربع مفردات، اسمان وفعلان: (جسد): يمتلك الجسد دلالة اصطلاحية ترمز إلى الرغبة والجنس، ويقع ضمن لائحة المحرم، ويُقابل بالرفض والقمع حسب المفهوم الذكوري لبنية الجسد الأنثوي في تفريعاته الدالة على الشهوة واللذة، ومن هنا

فإن: «الجسد الإنساني «أوقيانوس» ocean لامتناهٍ من العلاقات، ليس فقط، وإنما هو خالق بدهي للعلامات، غير أن علاماته ظلت طوال تاريخها ممنوعة من التداول، ومقموعة عن الدلالة، فلم تمتلك – بالتالي – سيميوطيقاها الخاصة بها»[8].

والجسد هنا يتخذ معنى شاعريًا مجازيًا عندما يُربط بالمفردة الاسمية. الثانية: (الحب)، على الرغم من أن المفردة الفعلية: (يحتضن) ترتبط بالمادية، إذ غالباً ما ترتبط بالجسد، إلا أنها تحتضن هنا الحب لا الجسد الآخر. وبذلك تتحرر الصياغة من الشروط اللغوية المعجمية، فالبنى الانزاحية تؤثر على الحقل الدلالي بطريقة مجازية، وتنقلها من التصور الاعتيادي إلى الإدهاش المعنوي المنظم للحقيقة الوضعية.

«أنا والمدى»[9]، «أنا و12 قصة»[10]:

يتألف هذان العنوان من دالين متعاطفين، الأول: أنا، مشترك بين التركيبين؛ (أنا): تعني الذات التي تكشف وتبوح وتتكلم وتنصت وتتألم، بكل مستويات الفعل الفردي المتلقي والمرسل، وهو ما يؤكده الدال المعطوف على الأنا في العنوان الأول (المدى): وهي مفردة تعني الفضاء المتسع الممتد دون حدود في رحابته وعمقه، وعندما تترافق الأنا بعالمها، مع المدى بفضائه، فإن القصص ستكون محلقة في الخيال، ومغرقة في الذاتية.

بينما يعبر الدال المعطوف في العنوان الثاني: (12 قصة) عن المحدودية، وقد يدل على الاكتمال، فالرقم: (12) رقم مجرد، يدل على عدد محصور دون زيادة أو نقصان، وهو يتناص مع مجموعات الأشياء التي تتألف من (12) قطعة، والتي تؤلف في الاصطلاح المعروف مجموعة كاملة «دزينة»، لكن القصص في المجموعة بلغت (13) قصة، ويبدو أن القاصة قد استحوذت لنفسها قصة خارجة

عن المجموعة تطل منها، وربما تهيمن عليها من الأعلى، وبذلك يكون للبناء اللغوي الخاص في اختيار العنوان وصياغته.

«طقوس موت وهمي»[11]، «الصيادون ولعبة الموت»[12]:

يشترك هذان العنوانان بمفردة: (الموت) التي تعد المفردة: «المحايثة والمتعالية في الوقت نفسه لمفردة لغوية، جعلت منها مفردة فلسفية وشعرية أكثر من كونها لغوية»[13]. يتعامل العنوان الأول مع الموت كطقس له تفاصيل وأساليب محددة، في حين يتعامل العنوان الثاني مع الموت كلعبة من ألعاب الصيد. ولكن العنوان الأول في مفرداته يحيل على أكثر من تأويل، فللموت طقوسه الخاصة منذ عهود ما قبل التاريخ إلى اليوم. وكذلك فعل الصيد لابد أن يستجرّ وراءه موتاً محتمًا لبعض الكائنات، وإذا كان العنوان الأول يحمل في طياته موتًا طبيعيًا أو عفويًا، فإن الموت في العنوان الثاني متعمد، لأن الصياد يتقصّد أن يقتل طريدته كي يحصل بذلك عليها، وهو يتلذذ بهذا الفعل الأليم، فيصبح الموت معادلة ذات طرفين متناقضين، لذة الصياد، وفاجعة الطريدة، وهذه المفارقة هي اللعبة التي لا مسوغ لها إلا الأنانية واستملاك الرغبة والتلذذ بعذابات الآخرين.

وربط البنية اللغوية في هذا العنوان بالبنى الموضوعية الفكرية، يفضي إلى رفض هذه الطريقة في استجلاب اللذة والشعور بالمتعة، لذلك تكون نصوص المجموعة تعبيرًا عن منطق مشوه يتجاهل الأسس التاريخية للعلاقات بين الكائنات الحية، وهي علاقات أكثر إيلامًا مادامت اللعبة تجري على صعيد البشر.

- مستوى الدال التركيبي:

تتنوع صياغة العناوين من الدال المفردة، إلى الجملة بأنواعها الفعلية والاسمية والمركبة، وفق جملة من التراكيب التي تمتد من دلالاتها الأصلية إلى

دلالاتها المجازية، فتكون جملاً استفهامية أو إضافية أو وصفية أو معطوفة أو دعائية أو تحمل معنى الرجاء أو التمني أو التقرير، وغيرها. ولكل صيغة من هذه الصيغ دلالة تختلف عن سابقتها، عبر أنظمة من التصنيف التي يلجأ إليها الكاتب في عملية الإدراك أو التحليل لأفكار النص. فصياغة العنوان في مستواه التركيبي يرافقه توترات أو تناقضات تحمل شيئًا من الصراع بين الداخل والخارج، حيث يحاول النص أن يفرض ذاته بكيانه الداخلي المنسجم، بينما يقتحم الخارج أطره، ويعبّر عن قوة إرادته في اجتياح مفاصل النص ومحاولة إلقاء ظلاله عليه، لذلك يبدو العنوان حالة من التوازن التي توافق النص بفكره وجمالياته، ورؤاه المحصورة بين سطوره، مع ما يمكن أن يمت إليه أو يؤثر فيه من القوى الفكرية والتأويلية والجمالية الخارج نصية. وتبعًا لمبدأ التناقض أو التناغم في الظروف ومبادئ الرؤية والتحليل تتولد فروقات معرفية أو ثقافية أو رمزية، يكون العنوان هو الحد الفاصل بينها، فيغدو نصًا رمزيًا له نظامه الخاص من الكلمات والمفهومات والعبارات واللغة والقيم الفكرية والفنية التي تطمح إلى تحقيق فاعلية مميزة ذات هدف معين يتجلى بوضوح في القدرة على صياغة ضمن تركيب دلالي ساحر.

هذا العنوان على المستوى التركيبي له استعداداته الفنية وإمكاناته الجمالية وقيمه التي تتحدد من قبل الكاتب أولاً، ثم هيمنة الشروط الفنية والفكرية التي يطرحها النص ويمثلها ثانياً، لذلك لا يكون العنوان بناءً لغويًا فحسب، وإنما هو بناء له كيانه الفني والفكري الذي يمنحه استقلالية مميزة ضمن تركيبه الدلالي، وسنحاول أن ندرس وظيفة بعض هذه الصيغ ودلالتها:

1 - الصيغة المفردة:

ينبني العنوان في هذه الصيغة من دال مفردة، تمتلك في الغالب معنيين؛ المعنى الاصطلاحي والمعنى اللغوي، وقد تكون نكرة تدل على المطلق، وقد تكون

معرّفة، الغرض منها: «خلق نوع من التآلف بين القارئ وعناصر الحكاية»[14]، وقد يقصد بالصيغة المفردة النكرة أو المعرّفة معنى دون آخر، لذلك فإن وظيفتها الدلالية تبقى مجردة ولا يكتمل معناها إلا من خلال المحتوى.

من الطبيعي إذا انطلقنا من العناوين المفردة، أن ندرك عملية التسمية بعنوان إحدى القصص التي تختارها القاصة وتصدّرها المجموعة لتحمل اسمها أو عنوانها، وليس شرطاً أن يتوافق محتوى القصص مع العنوان ذي الصيغة المفردة، بل قد تتباين مبادئ الرؤية والبنى المعرفية بين مختلف قصص المجموعة ويظهر الخلاف بينها بشكل واضح على الصعيد الفني أو البناء الجمالي، هذا فضلاً عن الموضوعات الجزئية المتناقضة التي قد تطرحها.

وقد وردت هذه الصيغة في بعض عناوين القصص القصيرة النسائية، نذكر منها:

«**المحطة**»[15]: نستطيع أن نتبين أن مفردة (المحطة)، قد تعني مكان الانطلاق، أو على الضد مكان القفول والعودة، وقد تعني هذه أيضاً لحظة مأزومة في حياة البطل أو البطلة بمعناها المجازي.

«**الغريبة**»[16] و«**الغرباء**»[17]: تملك هذه المفردة معنيين: معنى الاغتراب الحقيقي عن الوطن والأهل، ومعنى الاغتراب الوجودي النفسي عن الذات والآخرين، وليس من الضروري أن تعالج قصص المجموعة بكاملها موضوع الاغتراب، بل قد تكتفي القاصة بقصة واحدة تعبر عن هذا العنوان دون سواها، وتعالج هذه المشكلة من وجهة نظرها ورؤيتها للاغتراب على الصعيد الذاتي، أو تعبر عن نظرة المجتمع إليه، وإلى ما يجره من قضايا فكرية أو سياسية أو اجتماعية واقتصادية.

ونؤكد أخيراً بأن تحديد المعنى المقصود في العناوين ذات الصيغة المفردة، لا يكون إلا بالرجوع إلى النص.

2 - الجملة الفعلية:

إن الفعل دلالة الحركة، لذلك فإن العنوان القائم في صياغته على جملة فعلية لابد من أن يكون ذا فاعلية حركية تعطي انطباعاً بالحيوية والحياة، كما في عنوان «قال البحر»[18]: حيث يدل القول على الجرأة والخروج من الصمت، وعندما يكون المتكلم هو البحر وليس الإنسان، فإن لذلك دلالات عدة، منها: دعوة للخروج عن المألوف، وإدانة للإنسان الذي يتصف بفعل القول ويصمت. لكن هذا لا يعني أن فعل القول يتوقف عند النطق بالكلام فقط، وإنما يوحي بالرغبة والإرادة والطلب والأمر والوعيد والتهديد والترغيب، أو اتخاذ القرار، لذلك عندما تنتهي القصة عند قول البحر، القاضي والشاهد، يكون النطق بالحكم له دون غيره. فـ (قال البحر) صورة مجازية استعارية ذات أبعاد دلالية وافرة.

وفي عنوان «**ويضحك الشيطان**»[19]: فإن فعل الضحك قريب من فعل القول، فهو خاص بالإنسان، يعبر عن النصر والفوز والمرح والحبور والسعادة، ولكنه عندما يصدر عن الشيطان، فإن دلالة واضحة على التعبير عن انتصار قوة الشر، واندحار الإنسان، رمز الخير، أمام الشيطان في ممارسته لإرادته وقوته وجبروته.

3 - الصيغة الاستفهامية:

لهذه الصيغة القدرة على إثارة التساؤل وطرح أسئلة الوجود التي قد لا نملك لها إجابات واضحة، كما أن لها القدرة على تحريك الخيال واستحفازه واستضاءته لدى القارئ، لكن هل تمتلك عناوين القصص القصيرة النسائية التي ندرسها، هاتين الخاصتين للصيغة الاستفهامية؟.

ورد في عناوين المجموعات مدار البحث بعض العناوين الاستفهامية، نذكر منها:

«**ذاكر يا ترى**»[20]: عنوان تحتاج صيغته الاستفهامية إلى نطق خاص به، أو إلى تعبير شفاهي يرافقه حتى يعطي الانطباع بالتساؤل، أو يثير الخيال.

«**من يذكر تلك الأيام**»[21]: صيغة استفهامية تحاول أن تشد القارئ إلى متابعة النصوص، كي يصل إلى المقصود من العبارة، أو يكشف عن الأحداث التي مرت أو جرت في تلك الأيام المبهمة غير المحددة زمنيًا، ولكنها تبدو من طريقة الصياغة بأنها ذات علاقة بحياة القاصة: واسم الاستفهام (من) يستخدم للعاقل ويدل على الجماعة، لذلك تشرك القاصة معها مجموعة من الناس، وتثير فيهم الرغبة كي يعودوا بذاكرتهم إلى الخلف ليتذكروا الأحداث الماضية التي لها علاقة بحياتهم الجماعية، ولذلك يحق لنا أن نتساءل عن هذه الأيام، هل هي أيام فرح أو حزن؟ حرب أم سلم؟، وعلى الرغم من هذه الإثارة، إلا أن العنوان لا يحمل أية صورة شعرية أو قيمة جمالية فنية، لأنه يبدو سرديًا تقريريًا لا يتجاوز حدود السؤال الذي يطرحه، وبالتالي فإن العنوان الفرعي: «من أدب المعركة» يجيب عن هذا السؤال بشكل مباشر وواضح.

«**كيف نشتري الشمس**»[22]: إن للشمس دلالات عدة متعلقة بالخير والنور والدفء، لذلك توحي الصيغة الشعرية هنا مباشرة بأن قصص المجموعة سوف تعالج قضايا تحتاج إلى يد خيّرة تلقي بالنور على الزوايا المعتمة، وتفتح الدروب أمام أناس يعانون الظلم والاندحار،. فالشمس قد تكون رمزاً للحرية التي تضيء دروب العدالة والمساواة، أو قد تكون رمزاً لحرارة الحب التي تذيب جليد الحرمان وزمهرير الفقر والمعاناة، لذلك نلاحظ أن العنوان يبدو واضحاً وشفافاً، يوحي بما خلفه، بل يعرضه دون مواراة.

4 - المركب الإضافي:

تتألف بعض العناوين من تراكيب إضافية تتحدد بواسطة المضاف إليه، وهي صيغة ذات وظائف دلالية متعددة، إذ عندما تتضاعف وظيفة الكلمة النحوية

تتضاعف «بالتبعية – وظيفتها الدلالية»[23]، وهذه الصيغة المركبة كثيرة الورود في عناوين المجموعات القصصية القصيرة النسائية، ومنها:

«**أحزان شجرة الليمون**»[24]: نحلل هذا العنوان المركب تركيباً إضافياً، فنجد أن الأحزان مضافة إلى الشجرة، والشجرة مضافة إلى الليمون، يعطي الجزء الأول (الشجرة) قيمة جمالية من خلال عملية الاستعارة، ويرسّخ الجزء الثاني (الليمون) المعنى المطلوب، لأن الشجرة تمتد بجذورها في العمق، والليمون يوغل – بطعمه الحامض ولونه الأصفر – في دلالته على حدة الحزن والشحوب والاضطراب. وإذا كانت المجموعة تعبر عن هذه الدلالات، فإن للعنوان قيمة جمالية وفكرة عالية.

«**المجد في الكيس الأسود**»[25]: إن إضافة المجد إلى الكيس الأسود تحديدًا، دلالة لا تخلو من مفارقة، فـ (الكيس) له علاقة بالانغلاق والعزل، و(السواد) هو لون القتامة والحزن والفاجعة، هذا في الدلالة العامة المعجمية، أما من حيث الدلالة الخاصة فإن الكيس الأسود يعني كيس القمامة، وهنا يكمن السؤال، وتكمن المفارقة: فكيف للمجد أن يكون محجوزاً في مثل هذا المكان؟ فالعنوان مفارقة يدل على خواء القيم التي قد يتباهى بها بعض المنافقين، لأن المجد لا يكون إلا سامياً عالياً: «المجد: نيل الشرف، وقيل: لا يكون إلا بالإباء»[26].

«**امرأة من برج الحمل**»[27]: الحمل دلالة على الضعف والوداعة والاستسلام، وإضافة البرج إلى الحمل يعني أن هذه المرأة مستسلمة ومسكينة، ذليلة وضعيفة، في حين لو كانت الإضافة إلى برج (الأسد)، بدلاً من برج (الحمل) مثلاً، لدل على التركيب النقيض من حيث القوة والجبروت والتسيُّد.

ومما لا شك فيه أن مفهوم العلاقات بين البُنى الفنية واللغوية في العنوان، يعبر عن الحالات التي يستشفها القاص، ويعتقدها أكثر قدرة على التعبير عن

مضمون النص وأفكاره، وهذه العلاقات مرتبطة بشروط - تفرض صيغًا يلجأ إليها الكاتب دون غيرها - قد تكون متعلقة بالنص من حيث المفهومات والمعاني والبنى الفنية، أو بالقاص نفسه من حيث التصورات والخيال والرؤى الفكرية، وكذلك بالمتلقي/ القارئ، حينما يفكر القاص بالعلاقة الطردية بين نصه ومتلقيه، لذلك تكون الصيغة الدقيقة للعنوان إحدى البنى الأساسية التي لها علاقة بنجاح النص ومدى استمراريته وحيويته.

الوظيفة الإحاليـة:

يعد النص الثيمة (Theme) الأساسية التي تتمثل فيها أفكار ثانوية كثيرة تعمل على توضيحها وتحليلها، ويظهر العنوان في بداية النص وأعلاه نصًا آخر موازياً للعمل، يعرّف به ويحيل إليه، كما يحيل العمل إلى عنوانه، إذ إن النص يفسر الدلالة التعبيرية واللغوية التي يتشكل منها العنوان، وهي التي درسناها سابقًا. ومع ذلك، فإن العنوان لا ينطلق من أفكار مسبقة، بل يرتبط بالنص، فيكون جزءاً من المعنى، وتلخيصًا واختصارًا للنص، أو يركز على منظور ورؤية ما، وقد يؤلف بؤرة فكرية بذاته، أو يخالف مضمون عمله بغية التأكيد على وجهة نظر ما عبر السخرية الهادفة؛ وفي الوقت نفسه فإن العنوان يعمل على أن يكون نتيجة لسلسلة من الأفكار التي يزخر بها النص، حيث يحوي النص كمًا هائلاً من البنى الدلالية والعلامات والرموز، يسعى العنوان لاختزالها واحتوائها ببساطة وتميز: «إذا كان «العمل» بعلاماته اللغوية المتعددة وقواعد تركيبه المتنوعة يعتبر من وجهة إنتاجيته الدلالية بمثابة «علامة» مفردة فإن الدلالية الإنتاجية للعنوان - على الرغم من ضآلة عدد علاماته واشتغال قاعدة تركيب واحدة غالبًا في تنسيقها - تجعلنا نعده بمثابة عمل نوعي، لابد له من نظرية تضيء جوانبه وأبعاده، ومنهج قادر على تحليل بناه ووظائفه. وأية نظرية في «العنوان» يجب أن تتأسس على ضوء المفارقة التي تطرحها مقارنته بعمله»[28].

ومن هنا تنشأ خطورة العنوان باعتباره: «عتبة للقراءة أو «لافتة إشهارية» بإمكانها إعطاء النص قيمة جمالية وفكرية أو إسقاطها عنه»[29].

لنأخذ بعض الأمثلة على عناوين موازية لعملها، وفي الوقت ذاته مكملة له:

«**عيناك قدري**»[30]: لغادة السمان، هذا العنوان عبارة عن جملة اسمية مؤلفة من كلمتين تشكلان اتحادًا بين الأنا والآخر بعلاقة سببية، المفردة الأولى موجهة إلى الآخر (عيناك)، والمفردة الثانية موجهة إلى الأنا (قدري). ويقوم النص المحال على هذا العنوان على تيمتين محوريتين، هما: القدر، والعينان، **فالقدر هو الذي يصنع الحياة، ويقود مسارها، فإما أن نستسلم له، أو نحاول تغييره**. وفي هذه القصة يتغير مسار حياة البطلة بسبب الحب، إذ تبدأ القصة بالقدر الذي جعل الأب يسمي ابنته الأنثى اسماً ذكوريًا (طلعت)، لرغبته في إنجاب الذكور، لذلك كان عليها أن تتحدى المجتمع الذي يرفض البنت، وبالتالي تتحدى قدرها الأنثوي، وتخرج من عالم المرأة الضعيف المستسلم للقدر والمجتمع والرجل، وقد استطاعت أن تعمل وتناقض أباها وتجالسه وتشرب معه النارجيلة وتتصرف كالرجل تماماً لتكسر بذلك القاعدة الصلدة في تقزيم المرأة ومحاصرتها بالقوانين والعادات. ولكنها على الرغم من ذلك كانت تشعر بالتناقض بين أنوثتها وإنسانيتها: «ما أروع وما أسوأ أن تكون امرأة»[31]، لأن المجتمع الذكوري يرفض أن تعيش المرأة كأنثى وإنسانة معاً، فهي إما أنثى للمتعة والإنجاب، أو امرأة مسترجلة إذا تعلمت وعملت. وبالمقابل كان هناك قدر آخر سيتدخل في تغيير مسار حياتها الحالية، إنه عينا من تحب اللتين كانتا: «ترصدانها كقدر لا تستطيع أن تهرب من عتابهما البائس»[32]، فقد كانت تحاول الهرب منهما لأنهما كانتا تجذبانها وتخاطبان فيها أنوثتها، كانت: «نظراته تجردها من الأستاذة طلعت»[33].

الصراع الأول كان مع القدر، والآخر مع عينيه، وهو في النتيجة صراع

بين الداخل والخارج، الأنوثة والإنسانية، لكن البطلة تستسلم لقدرها مع عينيه: «عيناك قدري، لا أحد يهرب من قدره»[34]. وهذا الاستسلام لا يعني الضعف البتة، بقدر ما يعني التوازن والانسجام بين المرأة الأنثى، والمرأة الإنسانة.

ومن هنا نلاحظ أن العنوان هو نتيجة للنص، وفق معادلة تقوم على علاقة تبادلية، أي أنه بنية لها بعدها الفكري الذي يمتد في جوهر النص، كما ينطلق النص من العنوان لارتباطه الحميم بأفكاره. ويمكن الإشارة إلى شرعية الهيمنة التي يمارسها العنوان ضد النص لأنه العتبة المفتاحية التي تفضي إليه.

وفي قصة «**خيول الذاكرة السوداء**»[35]: فإن العنوان يوحي بالجموح والمأساوية والفوضى والاقتحام، كل ذلك يرتبط بالوجه الآخر المحزن والمفجع من تاريخ معين تحتفظ به الذاكرة، وتشكل نقطة معتمة في ثناياها. فـ(الخيول) توحي بالحركة الجامحة والقوة والجري السريع ودخول المعارك، والنص المعنون يعبر عن (ذاكرة) محمولة بأفكار تتشح (سوادًا) وقتامة وتنتهبها الآلام: «أسوأ ما يعانيه ذلك التداعي غير المنضبط في الذكريات، حين تهبط عليه، تهبط دفعة واحدة، تندفع كقطيع همجي من الخيول السود أفلتت من اللجم، وانطلقت من حقول فسيحة ومقفرة، تجتاح أمامها كل شيء، تزاحم حتى وقائع الحاضر، ريثما تتحول بدورها إلى ذكريات غبساء»[36]. ويمكننا ملاحظة أن العنوان هنا هو نص موازٍ للنص الفني، حيث الإيحاء الدلالي يوافق تمامًا مضمون النص ويسايره.

أما عنوان «**انعتاق**»[37]: فإن لهذه اللفظة المفردة مدلولاً عميقًا يعني السمو والارتقاء والخلاص والحرية، وهي مفردة اصطلاحية تعني الجانب الروحي والإنساني، أكثر مما تشير إلى الجانب المادي؛ والنص يدعو إلى ارتقاء الوعي عند الإنسان وتحرره من الجوانب السلبية، وانفتاح على الآخرين، مما يؤدي إلي انعتاق روحه ونفسه من سجن الماديات والغرائز البهيمية والأنانية.

والقصة تدين عالم الرجل المادي الذي لا يرى في المرأة إلا الجسد، كما تدين العالم الاستهلاكي الذي لا يتورع عن فعل أي شيء مقابل المال والمادة، حيث يصبح الإنسان سلعة تباع وتشترى، فتهتك المبادئ والقيم الإنسانية دون رحمة، حتى (الزوج) يمكن أن يبيع (زوجته)، ويستغلها في عقد صفقاته، كما في هذه القصة. لكن لابد من لحظات وعي يعود فيها الإنسان إلى ذاته وجوهره، فبطلة القصة التي كان الزوج يتاجر بفتنتها وجمالها، استطاعت أن تصل بوعيها إلى الانعتاق والسمو بإنسانيتها. والقرنفلة البيضاء التي حملتها القاصة لبطلتها ترمز للطهارة والانعتاق: «تناولت القرنفلة البيضاء. داعبتها بأناملها الساحرة، ثم همست وهي تخطو مسرعة: هذه القرنفلة ليست لأمثالك يا سيدي!»[38].

والعنوان في القصة هو النتيجة النهائية التي تصل إليها البطلة من خلال ممارساتها ومعتقداتها، لذلك فالعنوان كنص موازٍ لفكرة النص الأساسية، يشكل بنية علائقية تفضي إلى التوافق بين البُنى الداخلية والبنى الخارجية للنص، لأن البنية السردية في القص هنا تؤدي إلى العنوان بطريقة مباشرة وتقريرية، لذلك نجد التوافق بين العنوان والنص منفتحًا وواضحًا.

وفي قصة «**امرأة متحررة للعرض**»[39]: يؤكد العنوان أن حرية المرأة هي مجرد قيمة مزيفة لا حقيقة لها، والنص يدعم هذا التوجه من خلال سرد قصة امرأة تبددت أحلامها في التحرر الحقيقي بعد الزواج بسبب أعباء المنزل والأولاد. ويطالعنا النص منذ الصفحة الأولى بالنتيجة التي توصلت إليها الزوجة في موضوع حرية المرأة: «قرأت رأياً لأحد مفكري بلدي، يصف فيه المرأة كحسناء تجلس على صخرة بغنج ودلال، تراقب مصير معركة تحررها بين فريقين من الرجال، أحدهما يدعو إلى تحرير المرأة، والآخر إلى ارتدادها إلى عصر الحريم»[40].

في هذا المقبوس إدانة واضحة للمرأة التي تنتظر من يحررها، أو بالأصح

تنتظر الرجل/ الطرف المستفيد؛ لكن العنوان، وإن كان يفتقد هذه الإدانة، فإنه ينبه على ضرورة التفكير في حرية المرأة المعروضة للأخذ والرد، ولكن يبدو أن هناك لَبْسًا في العنوان لأن إضافة مفردة (امرأة) إلى مفردة (التحرر) يعني أن المرأة حرة فعلاً، وإذا كانت حرة فهي غير مقيدة، ولها الحق في التعبير عن نفسها والتحكم في تصرفاتها، غير أن العنوان فيه نوع من التهكم والسخرية. لأن التحرر الذي تفترضه المرأة لنفسها هو تحرر شكلي. والنص يؤكد ذلك.

وعنوان: «**العربة بلا جواد**»[41]عنوان رمزي، إذ إن الجواد المقصود هنا، هو صاحب البيت والسيد الذي يقود أفراد أسرته في الحياة، وعندما يموت هذا الجواد فإن توازن العربة يختل، وتفقد دفقة الروح التي تهبها الحياة وتدفعها بدأب إلى الأمام، وهو ما يتضح من خلال النص.

وإذا كان العنوان قابلاً غير دلالة، ورمزيته قابلة غير تأويل، فإن النص سيتولى كشف هذه الرموز، وتفسير دلالاتها، يدرك الابن الأكبر بعد موت أبيه بأن: «عليه وحده بعد الآن أن يجر العربة التي سقط جوادها»[42].

يعبر عنوان: «**صفحات من ذاكرة منسية**»[43] عن حالات مختلفة تزخر بها الذاكرة، ولكنها ذاكرة تقبع في بقعة منسية، وهذه الذاكرة المنسية تحتوي بين ثناياها سبع صفحات تحكي كل واحدة منها قصة من قصص الحياة. فالصفحة الأولى تتحدث عن قصة فتاة صبية تتزوج رجلاً احتفل منذ أيام بعيد ميلاده السبعين، والصفحة الثانية تسرد قصة رجل يخون زوجته، أما الثالثة فتحكي عن امرأة عاقر، والرابعة تتحدث عن أم تبحث عن عمل لتطعم أطفالها، والخامسة تحكي عن خيانة صديقة لصديقتها، والسادسة تحكي عن امرأة على فراش الموت تتخيل كيف سيتزوج زوجها مباشرة بعد موتها، والأخيرة فيها حكاية امرأة قوية وذات إرادة. لا تدخر جهداً في الحصول على حقها في الحياة والتعليم: «ذوبت سني حياتها وصهرتها في صرخة بصقتها في وجوههم»[44].

نلمح القاسم المشترك بين هذه الصفحات، وهو اضطهاد المرأة وسلبها لحقوقها، والعنوان يوحي بأن هذه المرحلة كانت فترة من حقبة تاريخية قد باتت منسية بعد مرور الزمن عليها، ومن جهة أخرى يشير في أحد جوانبه إلى تحسن وضع المرأة ووجوب نسيانها لتاريخها القاتم، أو تجاهلها لما مرت به من آلام، حتى تنال حقوقها، إذ تسلط القصة الضوء على الجوانب السلبية في المجتمع، لذلك فإنها تتمنى أن تقتص هذه الصفحات المظلمة القاسية من ذاكرتها: «للمرة الأولى تشعر أنها إنسانة تخلصت - بنسيانها - من مرض عضال كان يسكنها»[45].

بموازاة العنوان لنصه يتجسد المحمول الرمزي، ويتشعب في البنى الفكرية والموضوعية التي يتأسس عليها النص، حيث تستحوذ هذه البنى صفة الشمولية، وتطبع النص بطابعها الخاص، ولكنها لا تفلت من سطوة العنوان الذي يستحضر النص، وهو: «استحضار لا يؤكد سلطة العنوان على النص، وإنما يؤكد أساساً بعض مظاهر «التوالد» و«التنامي» و«إعادة الإنتاج» التي يحققها حضور العنوان ضمن نص الرواية»[46].

الوظيفة الاتصالية:

تعد اللغةُ الأداةَ الشرعية الأساسية - وليست الوحيدة - في عملية الاتصال والتواصل، لقدرتها على التعبير عن مختلف الأفكار والهواجس والتصورات والخيال في أحسن حالة ممكنة، وهي بطبيعتها أداة موضوعية جماعية، يستخدمها الفرد بطريقة تبادلية، أي ينطق بها ويستمع إليها، وبذلك تؤمن له حاجة التواصل مع الآخرين والتفاعل معهم. وبما أن العنوان مكوّن لغوي ينطلق من المرسل/ القاص، ويتوجه إلى المتلقي/ القارئ، أي عبارة عن إرسالية، فإنه يجب أن يمتلك خصائص تجعل منه حلقة وصل ممتازة، حيث

يكتب المرسل/ القاص إلى المتلقي/ القارئ، لذلك لابد من وسيلة اتصال واضحة يلجأ إليها لجذبه ولفت انتباهه، وإثارة رغبة التلقي لديه.

ومن هنا فإن العنوان أهم وسيلة اتصال بين المرسل/ القاص والمتلقي/ القارئ، لذلك لابد من أن يتسم بالقدرة على التأثير والإغواء والإدهاش حتى يكون مدخلاً لقراءة أي نص أو عمل أدبي.

ومن جانب آخر ولكون العنوان وسيلة اتصال بين العمل/ النص والمتلقي/ القارئ، كأحد مفاتيح الشيفرة الرمزية للعمل الأدبي symbolical cod، فإنه يترتب عليه أن يقوم باختزال عمله والتعبير عنه في رمزية لغوية محدودة لا تتعدى المفردة أو الجملة الواحدة، إذ إن دلائلية العنوان: «تمتلك فضاء أكثر اتساعاً من فضاءات العمل وأشد منها ازدحامًا»[47].

ومن هنا تنشأ ضرورة العنوان كوظيفة اتصالية تؤسس نصيته الجمالية أولاً، والإغوائية ثانياً، والرمزية ثالثاً. فيشكل تجاذباً بين وحدات إنتاج العمل المختلفة، ويكون رقيباً وشاهداً على القوى الفنية والفكرية الفاعلة في عملية الإنتاج والخلق.

والسؤال الذي نطرحه الآن، هو عن كيفية اختيار القاصات لعناوين مجموعاتهن؟ وهل استطعن أن يجعلن من العنوان وسيلة اتصال مميزة بينهن وبين القراء؟ وإلى أي مدى وفقن في جذب القارئ وإغوائه؟.

وجدنا بعد الدراسة الشاملة لعناوين المجموعات القصصية النسائية السورية أن معظمها مأخوذ من عنوان إحدى قصص المجموعة، وربما يتم الاختيار بشكل عشوائي أو بحسب مزاجية القاصات، إذ إن العنوان المختار أحياناً لا يعبر عن محتوى قصص المجموعة كاملة، وإنه قلما نجد عنواناً شاملاً لكل قصص المجموعة ولم يؤخذ من إحدى القصص الداخلية، ليكون تيمة

محورية للعمل الأدبي ككل؛ ويمكن القول إن هذا الاختيار يتم وفق الذائقة النقدية عند القاصة، حيث تعتقد أن القصة التي تختار عنوانها هي أفضل قصص المجموعة، ومن خلال عملية المفاضلة هذه يتم انتقاء العنوان بمعزل عن طبيعة المجموعة القصصية بشكلها العام، على حين أن المجموعة القصصية مجموعة متكاملة، وقوة فنية متعالية يُنظر إليها من الخارج كوحدة شاملة لا تُجزأ إلا حين قراءة كل قصة على حدة. كما أن عنوان المجموعة يترك تأثيراته على معظم قصص المجموعة، فهو يمتلك صفة الشمول والتوحد ويُضفي على أجزائها صفات فنية متقاربة من حيث الشكل والمضمون، لكن هذا لا يعني أن تكون بعض القصص أفضل أو أسوأ من الأخرى، إلا أنها تحد من الفوضى فيما لو اتفقت مع غيرها.

ويُعد إنكار حق المجموعة في اختيار عنوان عام إنكارًا للجهد المبذول في سائر القصص الأخرى التي لم يتم اختيار عنوانها، ويؤدي ذلك إلى تعثر المتلقي/ القارئ، وإلى تناقضات داخلية حين يكتشف أن قصة ما كانت أفضل بالنسبة إليه من القصة التي اختيرت.

ويمكننا أن نلاحظ مستويات الصواب في اختيار العناوين من خلال بحثنا الراهن، وهي عناوين في معظمها ليست عنواناً لإحدى قصص المجموعة: ففي مجموعة: «أنا والمدى» لكوليت الخوري، نجد أن العنوان يعبر عن الذات بهواجسها وأحلامها ورؤاها، وقصص المجموعة التسع تحقق هذه الوظيفة الدلالية ذات الطابع الشاعري فتتحدث عن المدى اللامحدود في قصص، والمدى الاسم الرمز في قصص أخرى.

و«**القمر المربع**»[48] لغادة السمان، عنوان لمجموعة من القصص الغرائبية الماورائية، التي تتحدث عن عالم الأرواح والأشباح والقوى الخفية، كجزء من الحياة والواقع، فالقمر واقع وحقيقة، لكن أن يكون مربعاً فهذا هو الغرائبي!.

وكذلك مجموعة: «امرأة من برج الحمل» لاعتدال رافع، تتحدث عن المرأة المظلومة المقهورة الضعيفة التي تشبه الحمل الوديع في ضعفها واستسلامها.

ومجموعة: «**إليك**»[49] لأم عصام (خديجة الجراح النشواتي)، تحكي قصصاً عن الحب والذكرى والحنين والعتاب والنجوى.

ومجموعة: «**قصص من بلدي**»[50] لمقبولة الشلق، حيث تمنح لفظة (قصص) اتساعاً وتعدداً في الموضوعات، و(من بلدي) فيها خصوصية مكان محدد بذاته؛ ومن قصص المجموعة التي تملك هذه الخصوصية، قصة: «الأب الحنون» التي تحكي عن جبل قاسيون، وترمز إليه بـ (الأب الحنون) الذي يحتضن دمشق ويحنو عليها.

وعنوان مجموعة: «**إيحاءات**»[51] لضياء قصبجي، عنوان لإحدى وخمسين قصة قصيرة جداً، وهي قصص توحي برمزية شفافة أكثر مما تعلن، كما يدل العنوان المختار.

في حين نجد أن مستويات الخطأ في اختيار العناوين تتضح عندما يكون المجموعة عنواناً لإحدى قصص المجموعة، فينتفي التجانس والانسجام بين هذا العنوان وبعض القصص في المجموعة الواحدة، ففي مجموعة: «ويضحك الشيطان» لألفة الإدلبي، نلاحظ أن عنوان المجموعة لا ينسجم إلا مع القصة التي تحمل العنوان نفسه، في حين أن المجموعة تحوي قصصاً وطنية واجتماعية تبعد في مضمونها عن العنوان كنص قائم بذاته، ومرتبط في الوقت نفسه بنصوص عمله.

وكذلك يفصل عنوان مجموعة: «**سوار دالية**»[52] لنهلة السوسو عن نصوص العمل ذات النزعة الإنسانية والاجتماعية، على الرغم من أن هذا

العنوان قد يوحي للمتلقي/ القارئ بنص اجتماعي يحكي عن التمايز الطبقي، إلا أنه لا يعد مفتاحاً نصيًا قادرًا على أداء وظيفته الاتصالية.

وهو ما يمكن أن ينطبق على مجموعة: «**ليست جريمتي**»[53] لوصال سمير، حيث عنوان المجموعة لا يحاور إلا القصة التي تحمل العنوان نفسه.

على المستوى الأفقي لدراسة العنوان، يمكننا أن نجد عددًا من المحاور المشتركة بين عناوين المجموعات القصصية النسائية التي تجاوزت المائة مجموعة، اخترنا منها خمسة محاور:

1 – عناوين تتسم باللغة الأنثوية.

2 – عناوين تتسم باللغة الشاعرية.

3 – عناوين تعتمد لغة المكان.

4 – عناوين تعتمد لغة الزمان.

5 – عناوين تعتمد لغة المفارقة.

1 - العناوين الأنثوية:

تتغاير العناوين كلما استهدفت الرؤى الفكرية نمطًا معينًا من التصورات التي توحي بتوافقها مع الغاية المنشودة لدى المرسل/ القاص. وتتشاكل مع النسق المعرفي المكوّن للبنية الفنية في العمل الأدبي، وهي تتمايز جنسيًا بين الذكورة والأنوثة، وكأن مسألة العنونة تنطوي على مضمونات ذات طبيعة جنسية، تتغير النظرة إليها، وفقًا لمستوى الوعي والإدراك، فيستقل النص بمظهره الاستلابي ضمن حدود التعامل الغريزي، أي أنه يمثل وحدة ثقافية يتهددها العنف الذكوري بفكرة المقدّس داخل الأمشاج الأيديولوجية التي أرست دعائمها عادات المجتمع وتقاليده. ومن هنا يمكننا أن نتبين مدى مسايرة القاصات لهذه القضية وموالاتهن للفكر الأبوي حسب السياق العام للبنى الاجتماعية.

نلاحظ أن بعض عناوين مجموعات القصص القصيرة النسائية يحمل رموزاً أنثوية، مثل «الكلمة الأنثى» لكوليت الخوري، و«امرأة متلونة» لملاحة الخاني، و«امرأة من خزف» لقمر كيلاني؛ والعناوين الأنثوية قليلة نسبياً، أحدها يستخدم لفظة (الأنثى) كما في مجموعة كوليت الخوري «الكلمة الأنثى» التي تعطي للكلمة (اللغة) صفات أنثوية، وتربطها بدلالاتها كالرقة والشفافية والحساسية.

وعنوان آخر تستخدم فيه القاصة ناديا الغزي (نون النسوة) الذي لا يشك في دلالته الأنثوية، فتعنون المجموعة بضمير الغائب: «هنّ»، وهو ضمير يفصح عن المضمون من الوهلة الأولى، إذ يبدو جليًا أن ما يحتويه سيكون مخصصاً للمرأة في مختلف أطوارها ودرجات وعيها وإدراكها وحالات حياتها.

والعناوين الباقية تستخدم فيها القاصات لفظة (امرأة)، لتصوغ منها حالات متعددة للمرأة، وتلخص من خلالها وضع المرأة السلبي الذي تعيشه في مجتمع ذكوري، فهي: «امرأة من خزف» (قمر كيلاني) للمتعة والعرض، أو «امرأة من برج الحمل» (اعتدال رافع) في ضعفها واستسلامها، أو «امرأة متحررة للعرض» (مية الرحبي) في حصولها على الحرية المزيفة الوهمية التي لا تمت للواقع بشيء، وهي أيضاً «امرأة متلونة» لملاحة الخاني، لها وجوه عديدة، وهي عناوين في مجملها «اعترافات امرأة صغيرة» لقمر كيلاني أو نسيج ذات، ولحظات بوح.

نجد أن الأنوثة في هذه العناوين تكمن في التمسك بالانضباط العاطفي لنوع النزوع نحو محاولة المساواة بين الضدين - فيما يُعتقد - إذ إن الهدف لا يكمن في نوعية العنوان بقدر ما يرتبط بالاتجاه الآخر الذي يطغى على المضمون، ويظهر جليًا في الصياغة الشكلية التي تتمرس خلف مفردة الأنثى في بذل جهد للبوح بمكانتها ووجودها، وبإعلان - أمام المتلقي/ القارئ - مفتوحاً ليصرح بحق المرأة في الوجود، ويُشعره بكينونتها وإنسانيتها.

ويبدو أن هذه العناوين الأنثوية، تحمِّل المرأة الكثير من الذنب: «امرأة من خزف»، أو «امرأة متحررة للعرض»، فقد وردت بصيغ دلالية توحي بالضعف والاستسلام، وهو ما يخفف من عبء الفجيعة علي الذكر، لأنها الشريك في صناعة مكانها وصياغة شروط عيشها، وتكريس سلبيتها.

وهذه العناوين على الرغم من قلتها، إلا أنها تعبر عن حالة نفسية خاصة بالقاصة الأنثى في ميلها إلى بنات جنسها، وهو ما يطرح إشكالية كتابة القاصة الأنثى للأنثى، وهل تحصر عملها الفني في هذه الزاوية دون غيرها. يبدو ذلك إجحافاً بحق الكتابة النوعية المبدعة، ولكن هذا التوجه يبقى نسبيًا ولا يطغى على عمل القاصات بشكل عام، لذا فإن العناوين الأنثوية ضرورة وليست أصلاً في العناوين النسوية، بل يمكن تجاوزها إلى غيرها من العناوين، كما سنلاحظ.

2 - العناويـن الشاعريـة:

نلمح أن بعض العناوين تنطوي على معطى شاعري يكسبها دفقاً من الشحنة الإبداعية التي تجعل منها قوة إغوائية لجذب المتلقي/ القارئ، وشده إلى التجاوب معها، ونزوعه إلى التفاعل بأحاسيسه ومشاعره مع ما يبثه العنوان من دلالات وإيحاءات؛ وبذلك يكتسب العنوان دلالات عميقة، تبعده عن التقريرية والمباشرة، وتمنحه قدرة الإخصاب، وإشاعة اللذة الجمالية. فشعرية العناوين: «يعدد معناها ويبدد نثريتها ويمنحها وجوداً مزدوجاً هو من صميم أدبيتها»[54]. لذلك فإن شعرية العنوان تُركز من كثافة الإشعاع الدلالي، وتخُضع الصياغة إلى التساؤل والمراجعة، وهو ما يثير فضول البحث لدى المتلقي/ القارئ. وفي هذه الحالة تسود سلطة العنوان ويحصل المرسل/ القاص على النتيجة التي يتوخاها من صياغته. فالعنوان الشعري يكاد يكون عملاً مستقلاً عن نصه، فهو علامة تتكون من: «تطابق «دال» و«دال» وليس «دالاً» و«مدلولاً»، كما هو الحال في اللغة»[٥٥].

من هنا فإن العناوين الشاعرية تتميز بالكشف الدلالي والتوظيف الرمزي، ونلاحظ ذلك في بعض عناوين المجموعات القصصية، مثل: «رحيل المرافئ القديمة» لغادة السمان، و«ترانيم بلا إيقاع» لرباب هلال و«ورود لن تموت» لهيفاء بيطار» و«أنتم يا من أحبكم» لضياء قصبجي، وغيرها، وهي عناوين تعيد إلى الشكل البنائي توتره الفني، فيتعدى الصياغة التقريرية إلى الارتقاء بالنسق الفني الذي ينفتح على المسارات الجمالية، فيحقق قدرًا كبيرًا من استحواذ مقاصد الإثارة، والتأنق في العبارة، وتحبيرها، وبذلك يزداد جدوى الرمز ونجاعته. فعندما تكون الـ: «ترانيم بلا إيقاع»[56]، ورجع الصدى بلا صدى، أو الترانيم بمعنى التغني والتطريب بلا إيقاع موسيقي، فإن هذه الصياغة الشاعرية تمتلك القدرة على ترنيم تطريب المتلقي/ القارئ جمالياً. وعندما لا تموت الورود في عنوان قصة: «ورود لن تموت»[57]، يغدو عنصر التشويق الجمالي في هذا العنوان الشاعري أكثر فنية من غيره.

3 - عناويـن المكان:

يتجاوز المكان في الخطاب الأدبي حدوده الاصطلاحية المحددة ضمن إطار مادي معين، إلى الأبعاد الداخلية ذات السمات النفسية المرتبطة بمشاعر الألفة والتجانس أو الوحشة والغربة والتناقض، إذ يعبر المكان عن حالات نفسية بدلالاته الرمزية العديدة، ليصبح: «هوية فارقة يمتاز بها الكائن، ويبلغ الاندغام حدود التماهي والانصهار، بين المكان والكائن»[58]، ويغدو بالتالي بالنسبة للعمل الأدبي عمومًا، والعنوان خصوصاً: «شخصية نصية بامتياز»[59].

فتحول المكان من «شخصية نصية» مادية، إلى «شخصية نصية» معنوية رمزية، تعتمد على قيم روحية ذات دلالات إنسانية وخصائص من البعد الداخلي في علاقتها الجدلية مع المحيط، فهي لا تتعامل مع المكان من خلال كينونته

الوجودية في بنائه المادي المجسّم، وإنما ضمن إطار إيحاءاته ومعانيه وما يبثه من دلالات.

لذلك فإن المكان يوحي بالألفة أولاً دون غيرها من الأحاسيس، وهو ما يركز عليه غاستون باشلار في كتابة «جماليات المكان»، إذ يركز على البيت الذي نولد فيه، ويقول: «إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا»[60]، ويبتعد عن المكان الذي يترك آثاراً سلبية، أو ما يمكن أن يسمى المكان الموحش الذي هو نقيض المكان الأليف. ومن هنا تأتي بعض عناوين المكان التي تعبر عن هذه الألفة والمحبة، كما في عنوان: «أحب الشام»[61] لناديا خوست، فالشام هي المكان الأليف والمكان الحبيب، مكان الولادة، والطفولة والأحلام، لذلك فإن القاصة عنونت مجموعتها بما يوحي ويعبر عن هذا البعد الروحي والمعنوي للمكان.

أيضاً يعبر عنوان: «لا مكان للغريب» لناديا خوست عن ألفة المكان وحميمية العلاقة بين ساكني المكان نفسه، سواء أكان غرفة أم بيتًا أم وطنًا، بحيث يعد كل وافد جديد دخيلاً غريبًا.

مستويات المكان:

سندرس عناوين المكان من خلال مستويين: المستوى المادي الساكن، والمستوى اللامرئي الفاعل.

1 - المستوى المادي الساكن:

تستثمر القاصات دلالة المكان اللغوية على هذا المستوى لصالح الدلالة الاصطلاحية،، وبذلك يتحول المكان من المستوى المادي الجامد، إلى المستوى الدلالي الرمزي. ففي عنوان «قصص شامية» لألفة الإدلبي يوحي المكان بقصص

عن البيئة الشامية تحديداً. كذلك في مجموعة «في سجن عكا» لناديا خوست، يرتبط المكان بموضوع القضية الفلسطينية، وعناوين أخرى من مثل: «الكهف» لأنعام مسالمة، و«التوغل في عمق الغابة» لضياء قصبجي، و«المحطة» لقمر كيلاني و«رحلة في قطار العمر» لوليدة عتو و«عند النافذة» لندى الدانا، و«خواطر في مقهى رصيف» لهيفاء بيطار، و«العبور من الباب الضيق» لدلال حاتم، و«العالم بين قوسين» لضياء قصبجي، و«عالم بلا حدود» لقمر كيلاني.

فالعناوين السابقة كلها تضم بين طياتها مكاناً معيناً يعبر عن مَعْلم في الجدل الفكري عند القاصة، ولا يمكننا أن ندرك البعد النهائي لهذا المَعْلم إلا من خلال اقتران مضمون النص بالمكان الذي تجري فيه الأحداث، فالقيمة النهائية التي ينبغي إدراكها يجب أن تستحوذ تضافر الزمان والمكان أولاً، والحدث والمكان ثانياً. وبذلك تبرز الحكاية إلى الوجود من خلال دلالة المكان الذي يحتضن الأشياء والشخصيات، وتتحدد الكتابة الفنية بدقة كلية بالنسبة إلى النسق الذي يرسم ملامح المكان، إذ ليست المصادفة هي التي تحدد هذا المكان أو ذاك، وإنما اختيار المرسل/ القاص، الواعي للمكان الذي يتناسب مع الحدث والفكرة والمضمون.

هذا المفهوم يوضح ملامح الأمكنة ولو جاءت ضمن صورة رمزية شعرية، حيث يحاول المتلقي/ القارئ أن يلقي نظرة داخل بنية المكان وارتباطه بالأحداث والشخصيات، وهو ما يخلق تفكيرًا نوعيًا مميزًا عن وجود الأشياء ومعيارية علاقتها بالإطار المحيط بها، وإذا كان هذا الإطار ساكنًا وجامدًا فإنه يكتسب فاعليته من تحرك الشخصيات، وسيرورة الأحداث، حينئذ نلحظ قيمة المكان الساكن من خلال ارتباطه بالزمان والحركة، الامتداد أو الضيق.

2 - المستوى اللامرئي الفاعل:

في هذا المستوى لا يظهر المكان بدلالته المادية المرئية، لأنه مكان رمزي

يقترب مباشرة من التفكير الخيالي الذي ينظم الأحداث في مشروعية تصويرية يعيدها إلى جذور تاريخية موغلة في القدم، أو يستشرف بها واقعًا مستقبليًا ترسم مشاهده وفق قدرات المرسل/ القاص التخيلية التي تربط بين أجزاء متناقضة ضمن إطار انزياحي محدد، له سمة التضافر والانسجام، مما يمنح المكان المتخيل مسوغ وجوده، على الرغم من اختراقه للمنطق العقلي الصارم بحدوده القادرة على موازاة الواقع الموضوعي بوجوده بالقوة الخارجة عن الإرادة البشرية.

وبناءً على هذا تتنوع أنواع المكان في هذا المستوى، حيث تتخذ القاصات منه رمزاً ذا دلالات متعددة، أكثر من كونه مكاناً محسوسًا حقيقيًا، ومن أنواعه:

1 - المكان الأليجوري:

يدل عنوان : «مدينة الإسكندر»[62] لاعتدال رافع، على مدينة كأنها موجودة، لكنها في الحقيقة مدينة رمزية لا تحمل أية دلالة مادية لأنها مدينة متخيلة، تعبر القاصة من خلالها عن المكان الذي تنعدم فيه القيم والفضائل، وكما ورد في القصة فإن الإسكندر له مليون قرن، وللفظة (القرن) دلالتها الواضحة التي تشير إلى الجوانب السلبية في شخصية الإنسان. وافتراض هذه المدينة إنما هو تعبير رمزي عن هذه الوحشية والفوضى والتشتت.

2 - المكان الشاعري:

وهو المكان الذي يمتلك البعد الجمالي، والحالة الحلمية، كالقلب الأكثر تجسيداً لهذا المكان، كما في عنوان «في القلب شيء آخر»[63] لناديا خوست، فالقلب موطن المشاعر والعواطف والأحاسيس. إضافة إلى ذلك، فإن هذا المكان اللامرئي (القلب) مسجور بذاكرة زاخرة بذكريات عن الأهل والحبيب والوطن والحياة.

ويشبه القلب (الحلم) الذي لا يتجسد كمكان إلا بمفهومه المجرد، كما في عنوان قصة: «على حافة الحلم»[64] لسعاد القادري. فـ (الحلم) يرتبط بالأنا كذاكرة مكان، و(الحافة) توحي بالخطر والسقوط والهاوية، وحينئذ يصبح الحلم مكاناً للأهوال والمخاطر، ومن هنا فإن: «الفضاء المكاني يتحول أحيانًا إلى الأنا المؤنسنة راسماً بذلك الخطوط الأولية للذاكرة الجحيمية بصيغته المخيالية، فيصبح للمكان ذاكرته الخاصة، وللذاكرة مكانها الخاص»[65].

3- المكان المتجمّر:

وهو المكان الشبيه بالجمرة، والذي يبقى متوهجاً دائماً بالذاكرة توهج الجمرة تحت طبق: «السكن.. أو الرماد الخفيفة»[66]، والذاكرة مكان أشبه بالجمر المتوهج الذي ما نكاد نوقظ ما نبغي فيها حتى يشتعل ونراه بوضوح، فهي مخزن الأحزان والأفراح، ووعاء الذكريات والأتراح.

والمكان في عنوان: «حريق في سنابل الذاكرة»[67] لأنيسة عبود هو الذاكرة المشتعلة، واحتراق الذاكرة يعني احتراق الذكريات والأحلام فيها، وسنابل الذاكرة رمز إلى توالد هذه الذكريات والأحداث، والحريق الحاصل إما أن يلتهمها، وإما أن يزيد من اشتعالها وعذاباتها.

فنقدية المكان اللامرئي هي إحدى الأساليب الفنية التي يلجأ إليها المرسل/ القاص في كتابه العناوين، ليرسم ملامح الأفكار المتوقدة أو الأحاسيس المضرمة داخله، ضمن صورة شعرية تميل إلى التعبير عن الجانب المعنوي، أكثر من ميلها إلى التعبير المادي الجامد، لأنه يريد لهذا المكان أن يكون عنصراً فاعلاً يستطيع أن يشارك المقومات الأخرى في أداء وظيفتها الجمالية ويشحنها بدفقة خاصة من الامتداد الشعوري المشبوب في ذاكرة المتلقي/ القارئ. وعليه يتحول المكان اللامرئي إلى قوة فاعلة تدفع السرد قدماً في سيره الحثيث نحو استكمال المشهد الحكائي الفني.

4 - عناوين الزمان:

يتعالق الزمان ويرتبط بالمكان لدرجة أن: «مؤشرات الزمان نفسها تتحول إلى مؤشرات مكانية»[68]، فالحكايات الشفهية والقصص المحكية تبدأ جميعها بعبارة (كان ياما كان في قديم الزمان)، وهي عبارة تربط الزمان بالمكان أولاً، وتلغي تحديد زمان أو مكان بعينه ثانياً.

فتفتح الآفاق وتبعد عن ذهنية المتلقي أي تأثير زماني أو مكاني إلا من خلال ما يمكن أن يوحي به نص الحكاية، وهو غالباً يبقى غائمًا غير محدد، ومن هنا فإنها تعتمد على المكان الرمز، والزمان الذاتي، إذ إن قيمة الزمن تكمن في ارتباطه بالحياة الإنسانية، وبعالم الإنسان الداخلي وانفعالاته، ولاسيما الزمن الأدبي الذي لا يخضع لأي شرط خارجي أو قياس محدد أو نظام معين: «الزمن في الأدب هو «الزمن الإنساني».. إنه وعينا للزمن كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة أو كما يدخل الزمن في نسيج الحياة الإنسانية والبحث عن معناه»[69]. فالزمن وحده يملك القدرة على التحول والخلق، وبه وحده نستطيع أن ننمو ونتجدد ونحيا، وليس هناك ما يمكن أن يوقف الزمن أو يلغيه أو يسرّعه إلا الإحساس الداخلي الذاتي الخاص، وبالتالي فإن حضور الزمن لا يتحدد إلا من خلال المادة في تغيّراتها المستمرة، ومنها: الجسد الإنساني الذي يدركه العقل بأبعاده المادية القابلة للتلف والتلاشي يوماً بعد يوم، وهو ما يشكل الإحساس بالمضي والامتداد نحو الأمام دون أية فرصة سانحة للارتداد نحو الخلف.

لنحاول أن نقرأ الوظيفة الدلالية لبعض المدلولات الزمنية في مجموعات القصص النسائية:

الليل: زمن له حضور موحش وصامت، كما ورد في مجموعة «ليل الغرباء»[70] لغادة السمان، إذ يدل الليل على هذا الحضور السوداوي والوحشة

والغربة، وهذا لا ينفي أن يكون للّيل حضوره الشاعري الجميل المقترن بالسكون والهدوء والأحلام والطمأنينة والراحة.

الأيام: زمن له حضور تراكمي فهو جمع يوم. والأيام تمنح الأحداث والأشياء صفاتها وتطبعها بطابعها، وقد ترد بمعنى الوقائع والأحداث والأخبار، فالأيام في عنوان مجموعة: «أيام الحب» لمها سليمان مثلاً، ذكرى لأيام عاشتها البطلة وسمتها بأيام الحب.

أما الأيام في عنوان مجموعة «من يذكر تلك الأيام» لنجاح العطار، فإنها أيام تشترك بصفة محددة، وتقصد بها القاصة هنا، أيام حرب تشرين. وكذلك الأيام في مجموعة «الأيام المضيئة» لكوليت الجوزي صفة لأيام تشرين النصر كما تقصد الكاتبة.

الليل والنهار: زمنان متناقضان جمع لا يمكن لأحدهما أن يلتقي بالآخر أن يرد معه في الوقت نفسه، كما لا يمكن أن يوجد أحدهما دون الآخر، ولذلك فهما دلالة على الحياة بتناقضاتها، أو بوجهيها المضيء والمعتم، الأبيض والأسود، حيث يرمزان إلى الخير مقابل الشر، أو الطمأنينة والأمان مقابل الخوف والمجهول، أو السكينة والهدوء مقابل الضجة والصخب. ومجموعة «حكايات الليل والنهار» لملك حاج عبيد، تضم ثلة من قصص الحياة بكل ما فيها من خير وشر، وحركة وسكون.

الأمس: مدلول زمني وظيفته الدلالية ذات علاقة بالماضي القريب (حقيقة أو مجازًا)، والأمس في مجموعة «حكاية من دفتر الأمس» لـ تيودورة إبراهيم، هو: حكاية من حكايات الماضي الذي غدا محصورًا بأحداثه بين دفتي دفتر يحتفظ بذاكرته وبذكرياته.

الغد: مدلول زمني له علاقة بالمستقبل الآتي، كما في مجموعة: «غدًا

نلتقي» لمنور فوال، حيث الغد هو اللقاء بالآخر، والإحساس بالسعادة والحياة الجديدة المأمولة.

الحين: «برهة من الزمن ممتلئة خطراً مشحونة بمعنى مشتق من علاقتها بالنهاية»[71]: والحين في مجموعة: «حين تنزع الأقنعة» لأنيسة عبود، تدل على اللحظة النهائية التي تفصل بين الزيف والحقيقة.

الزمن: مدلول لا علاقة له بالزمن بمعنى الوقت، إنما هو زمن يتعالق مع إحساس الإنسان الداخلي، لأن: «انسجامات الماضي والحاضر والمستقبل التي تسعى إليها الروح خارجة عن الزمن»[72].

كما أنه مدلول يعبر عن عناصر روحية وإنسانية ذات حضور مكثف، نقول مثلاً: (زمن الصمت)، عندما يسيطر الصمت على حياتنا، أو عندما نستخدم الصمت لغة.

ونسمع بـ (زمن الوصل)، كما في قصيدة:

جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل في الأندلس[73]

وفي عنوان مجموعة: «زمن الحب الآخر» لغادة السمان، فإن المقصود بـ «زمن الحب الآخر» هنا، هو الحب الإنساني الذي تنتفي فيه المصالح والأنانية والأحقاد، الحب الإنساني الذي هو جزء من كيان الإنسان وماضيه وحاضره ومستقبله.

5 - عناوين المفارقة:

المفارقة irony صيغة بلاغية تؤدي غير وظيفة دلالية من خلال اعتمادها على الجمع بين المتناقضات والأضداد التي لا تجتمع حقيقة، وتؤدي صياغتها في تركيب واحد إلى ما يسمى بالمفارقة.

وللمفارقة أنواع عديدة منها: (اللفظية، المأساوية، الوجدانية، الفلسفية، مفارقة الأحداث، مفارقة الموقف..... وغيرها).

فالمفارقة اللفظية: مفارقة صريحة يُقصد بها غالباً عكس المعنى الظاهر، فهي تقوم على مدلولين نقيضين «الأول مدلول حر ظاهر، والثاني مدلول سياقي خفي»[74]، من أمثلتها:

«عيون لا ترى» لفلك حصرية: توجه هذه المفارقة الانتباه إلى ضرورة الرؤية والرؤيا، عندما جمعت بين العين التي تستدعي مباشرة وظيفة الرؤية، وبين عدم الرؤية حيث العين مصدر الرؤية ولا ترى.

ويقوم عنوان «سفينة بلا شراع» لغادة الهيب، أيضاً على مفارقة واضحة تخبر بأن السفينة التي لا تمتلك شراعاً يقودها، تضيع وسط الأمواج ولا تصل إلى غايتها، لأن قوة الحركة والدفع لديها قد انعدمت. وهو ما ينطبق على الحياة نفسها.

وكذلك عنوان «هرة لا تموء» لمسرة شاكر، دلالة جلية إلى المرأة التي تستسلم لقدرها وتفقد صوتها الذي يدافع عنها، ستبقى صامتة وتعدم وسيلة التعبير عن ذاتها، فتضيع ولا تستطيع أن تحقق شيئاً من رغباتها وحاجاتها.

هذه المفارقات اللفظية – جميعاً – وظيفتها التأكيد على الدلالة الحقيقية لمعنى كل لفظة حيث تظهر فعاليتها باللفظة النقيضة لها.

أما المفارقة الرومانسية: فهي المفارقة التي تحاول أن تخلق عالماً أكثر جمالية وأكثر إنسانية، ففي عنوان «ثلوج دافئة» لضياء قصبجي، مثنوية رومانسية، هي على النقيض من الحقيقة الواقعية، ولكنها صورة شعرية تحمل في طياتها كثيراً من الدلالات الرمزية، فالثلج في بياضه دليل النقاء والصفاء

والروح الطيبة، وهذه الروح الطيبة الصافية هي مبعث الدفء والحنان، وليس البرودة التي هي رمز التجمد وفقد حرارة الحب والعطف والوداد. وبذلك يكون الثلج الأكثر إيحاءً بالبرودة هو الأكثر دفئاً لأنه الأكثر نقاءً وصفاءً.

وفي عنوان «ورود لن تموت» لهيفاء بيطار، تحد لطبيعة الكائنات الحية التي لابد لها من نهاية وتخلد إلى الموت السرمدي، ولكن الورود التي لن تموت في هذا العنوان دلالة واضحة إلى أن الجمال والربيع والحياة الطاهرة لا تنتفي أبداً، والموت الفردي لا يعني أن الفناء سيلحق بجميع الورود، إذ إنها ستبقى ندية عطرة ترمز إلى الحب والحنان والجمال.

أما عنوان «المجد في الكيس الأسود» لنجاح إبراهيم، فإنه رمز للمفارقة المأساوية: فالمجد لا يكون إلا عالياً فوق الذرى والقمم الشماء، والرفعة والسمو من طبيعتها العُلا والارتقاء، والانطلاق إلى الفضاءات الواسعة، أما حينما يغلق على المجد في كيس أسود، فإن لذلك دلالته المأساوية التي تعبر عن اندحار القيم الإنسانية وسقوطها في مهاوي الرذيلة، وفي ذلك تنبيه إلى عدم الحفاظ على الشرف والقيم النبيلة سيؤدي بها إلى الفناء.

تحاول المفارقة في جوهرها، وبكل أنواعها: «التركيز على تناقضات العالم وجعل المفارقة وسيلة لكشفها وتعريتها»[75]، لتجاوزها وبناء عالم إنساني حقيقي. وهكذا تكون المفارقة صياغة لغوية في تركيب مجازي، ظاهره التناقض والتنافر، وجوهره علاقة حميمية قائمة على التناغم والانسجام، حيث تدعو إلى عكس ما تبوح به أحياناً، أو تصاغ في صورة شعرية استعارية، ترسم ملامح فنية لبنية فكرية، المقصود منها التسامي والارتقاء والانطلاق إلى عوالم فسيحة، لا تحيط بها أسوار الاندحار أو الظلم والجور.

ثانياً - اسم المؤلف:

يعد اسم المؤلف عتبة نصية هامة إذ إنه يمنح سلطة توجيه المتلقي/ القارئ، من خلال العلائق الجدلية التي تربط اسم المؤلف بنصه، فالمتلقي/ القارئ يستطيع أن يحدد هوية الجنس الأدبي الذي يبدع فيه المؤلف، كما يستطيع أن يحدد الخصائص الأسلوبية والفكرية لهذا المؤلف أو ذاك، ولاسيما إذا كان اسم المؤلف اسمًا معروفًا وله حضور على الساحة الثقافية والأدبية. بالإضافة إلى ما يمكن أن يشير إليه هذا الاسم من تعالقات ذهنية مع هوية المؤلف الجغرافية والتاريخية والجنسوية (ذكر أو أنثى)، وما يمكن أن يستحضره المتلقي/ القارئ عن المؤلف من خلال بيئته وانتماءاته وكتاباته، لأنها حتمًا ستؤثر في النص المنتج.

ومن هنا، فإن الاسم علامة ذات دال ومدلول، إذ تعرف الأشياء بالأسماء، وتكتسب الأسماء وجودها من خلال مسمياتها: «فالأسماء ليست مجرد مرآة للأشياء»[76]، بل هي الأشياء ذاتها، و: «الحقائق اللغوية لا تطابق الحقائق العقلية ولا الحقائق الخارجية، لأن للغة مقولاتها التي يقيم الإنسان فيها وجوده، والمسميات لا تبلغ قط مبلغ الأسماء»[77].

فمثلاً حين يُقرأ اسم نزار قباني، فإن الذهن يستحضر مباشرة هوية هذا الاسم التي تقول: إنه شاعر يكتب شعراً حداثياً أو ما يسمى بشعر التفعيلة، وإن شعره يتسم بالإباحية في أغلبه، كما أن له قصائد كثيرة مغناة.

وكذلك حين يُقرأ اسم نجيب محفوظ، يستحضر الذهن أنه روائي عربي حاز جائزة نوبل للآداب، وأن كتاباته تتسم بالتوغل في رصد البيئة المصرية، والحديث عن العادات والتقاليد.

أما اسم أحلام مستغانمي، فإنه يستحضر هويتها الجزائرية، كما

يستحضر روايتيها الذكوريتين: «ذاكرة الجسد» و«فوضى الحواس»، وأسلوبها الشاعري، ولغتها الشفافة.

على صعيد القصة القصيرة النسائية السورية، توجد أسماء تعد علامات بارزة، واضحة المنهج والرؤية، يمكن استشراف بعض المفاتيح التي تساعد على ولوج النص وقراءته من خلالها؛ منه اسم المؤلفة ألفة الإدلبي الذي يعدنا لقراءة نص شامي العادات واللغة. وكذلك يمكن أن يوحي اسم كل من ناديا خوست وكوليت الخوري إلى نص شامي البيئة والعادات واللغة، وإن بدرجات متفاوتة.

أما اسم المؤلفة كوليت الخوري، فإن علامته الفارقة هو شاعرية اللغة والموضوع والأسلوب، فهي: «لا تستطيع الانفلات من شاعريتها، لا في المضمون أو الأسلوب»(78).

بينما يعبر اسم المؤلفة اعتدال رافع عن حضور أنثوي، وكتابات منسوجة من الأحاسيس والمشاعر والأحلام، نابعة من آلام القهر والاستلاب والانغلاق القسري على الذات، نتيجة الظروف الاجتماعية السائدة.

أما اسم غادة السمان فإنه الحضور النسوي الحقيقي، والنص المبدع المفعم بالجرأة والفكر والفن في ذاكرة ما، أو المرأة المتمردة الخارجة عن قوانين القبيلة الذكورية، في ذاكرة أخرى.

وهناك بعض الأوصاف التي توضع قبل اسم المؤلف، مثل: الطبيبة، المحامية، المهندسة...، وهي أوصاف قد تؤثر على أسلوبية النصوص ومضموناتها، وتعطي دلالة من نوع ما للمتلقي/ القارئ، كالدلالة التي توحي إليها صفة الدكتورة للمؤلفة مية الرحبي، فصفة الدكتورة بمعنى الطبيبة توحي للمتلقي/ القارئ، بأنه ربما سيعثر في نصوصها على شخصيات تمتهن الطب والتمريض، أو أحداث تتحدث عن المرض والموت.

والدلالة التي توحي إليها صفة المحامية للمؤلفة ناديا الغزي، فصفة المحامية تجعل المتلقي/ القارئ يتخيل نصوصاً عن الجريمة والقتل والسرقة وغيرها. بالإضافة إلى عتبة العنوان الجانبي للعنوان الرئيسي: «من ملفات القضاء».

هذه الإشارات الدلالية التي يمتلكها الاسم، وإن كانت تختلف من متلقٍ إلى آخر – لو بقدر – إلا أنها عتبة نصية شديدة الأهمية لارتباطها الوثيق بالعنوان من جهة، وبأفكار النص ورؤاه وتوجهاته من جهة أخرى.

ثالثاً - الإهـــداء:

الإهداء عتبة نصية لا تنفصل دلالتها عن دلالة العنوان، أو اسم المؤلف، أو غيرها من عتبات النص، فهي عبارة عن إشارات دلالية ذات خاصية موازية لخاصية العنوان، أو النص، أو المؤلف.

والإهداء كما يعتبره عبدالفتاح الحجمري: «أحد المداخل الأولية لكل قراءة ممكنة للنص»[79]. فعتبة الإهداء تختلف عن عتبتي العنوان واسم المؤلف، في أنها لا تلزم جميع النصوص والمؤلفات، وفي عدم تعالق بعضها مع النص أو مع العنوان؛ إذ يتضح من خلال الإهداءات التي اطلعنا عليها في المجموعات القصصية القصيرة النسائية السورية أن للإهداء علامة حميمية بالمؤلف أولاً، وبنصه ثانياً.

يتخصص الإهداء في ثلاثة أنواع من الصيغ: الصيغ الخاصة، والصيغ العامة، والصيغ المشتركة بين الخاصة والعامة.

- صيغ الإهداء الخاصة:

تُعنى صيغ الإهداءات الخاصة بالتوجه إلى شخصيات ذات علاقة

حميمية بالمؤلف، من مثل الأب، الأم، الزوج، الحبيب، الأصدقاء، كما في إهداء مجموعة ملاحة الخاني «كيف نشتري الشمس».

«إلى زوجي صلاح ذهني».

أو إهداء مجموعة رباب هلال «دوائر الماء والأسماء»:

«إلى... أمي..... وأبي...».

أو إهداء مجموعة «الغبار» لسنية صالح، المهداة إلى ابنتيها:

«إلى شام وسلافة،

الطفلتين اللتين عمقتا وجودي..».

أو إهداء مجموعة مكدة بوظو «حب وأشياء أخرى»:

«إلى ماما وبابا الغاليين..

إلى أحمدي الحبيب، وهو يعرف نفسه جيداً..

إلى كل الذين طبعوا بصماتهم في ذاكرتي وقلبي ووجداني..

إلى كل من أحب..

أهدي هذا الكتاب».

أما في إهداء مجموعة «الاعتراف الأول» لكوليت بهنا، فإننا نلمح فيه أسلوباً ساخراً على الرغم من أنه إهداء خاص:

«لو لم يتزوج السيد نعيم بهنا – رحمه الله – بالسيدة عبلة الكربوجة،

لا كنت أتيت ولا كانت هذه المجموعة خرجت موقعة باسمي.

إليهما فقط إهدائي.. الأول

وتفضلا بقبول فائق الحب.. والحب..».

وإذا كان هذا الإهداء مستقلاً عن مضمون النص، إلا أنه موازٍ له في الأسلوب الساخر التهكمي الذي يطبع نصوص المجموعة بطابعه.

- صيغ الإهداء العامة:

تعنى صيغ الإهداءات العامة بالتوجه إلى المتلقي/ القارئ، أو الذات، أو النص، ففي إهداء مجموعة «عالم بلا حدود» لقمر كيلاني، توجه القاصة الإهداء إلى كل عربي فلسطيني، وهو إهداء يتعالق مع قصص المجموعة ذات الموضوع الوطني والهم الفلسطيني:

«إلى «فلسطيني» صغير.. صغير..

قضت عليه الحرب قبل أن يولد..

وإلى فلسطينيين آخرين صغار...

يولدون رغم الدم والنار والعذاب».

في حين تهدي غادة السمان مجموعتها «القمر المربع» إلى متخيل تطلق عليه صفة الحبيب:

«أهدي هذا الكتاب إلى حبيب

لم يغادرني يوماً اسمه الدهشة!».

وهو إهداء يتعالق مع ما يمكن أن يوحي إليه العنوان من غرائبية، وما يثير من دهشة.

أما الإهداء في مجموعتها «زمن الحب الآخر»، فإنه موجه إلى النسيان:

«إهداء ما..

أهدي هذا الكتاب إلى النسيان،

آملة أن يرفضه!..».

إن توجه الإهداء إلى النسيان هو توجه إلى الذاكرة، وبالتالي توجه إلى الإنسان كي لا ينسى (زمن الحب الآخر)، وفي مفارقة تمنح (زمن الحب الآخر) ذاكرة وجود حتى يعم الحب والخير والجمال، لأن الذكريات الجميلة هي وحدها التي يتمنى الإنسان ألا تُنسى أبداً.

- صيغ الإهداءات المشتركة:

تُعنى صيغ الإهداءات المشتركة بالتوجه إلى شخص أو أشخاص محددين، كما تُعنى بتواشج الإهداء مع عنوان المجموعة أو نصوصها، وبالتالي يشكل الإهداء وجهتي نظر متكاملتين، أو وجهة نظر واحدة. كما في إهداء مجموعة «ليل الغرباء» لغادة السمان:

«إليك..

يا من جعلتني أعي غربتي

لك، ولذكرى حكاية لم نعشها».

يتضمن هذا الإهداء حضوراً لمهدى إليه، خاص، مجهول، عبرت عنه القاصة بلفظة (إليك)، وهو إهداء يتعالق لفظياً مع العنوان «ليل الغرباء» بمفردة (الغربة)، ويتعالق معنوياً مع نصوص عمله من حيث الوعي الحاد (أعي)، بالاغتراب المادي والمعنوي، والإحساس بالفقد.

وكذلك نلمح هذا الإهداء المشترك في مجموعة: «أنا والمدى» لكوليت الخوري:

«إليه..

إلى الذي عانق المدى..

ثم ألقاه

عند حدود بيتي الصغير

ليجده في عينيّ

إليه.. أهدي هذا الأنا ومداه».

وهو إهداء ينم عن شاعرية وحميمية تتعالق معنويًا مع العنوان (أنا والمدى)، ومع نصوص المجموعة ذات الطابع الرومانسي المرهف، كما تتعالق لفظيًا مع مفردتي (أنا – المدى).

ونلاحظ أن هذا الإهداء مكتوب بخط يد المؤلفة، مما يوحي بالتواصل والألفة بين المرسل/ القاص، والمتلقي/ القارئ.

وترد مثل هذه الإهداءات المكتوبة بخط اليد في بعض المجموعات التي نحن بصدد دراستها، كما في إهداء مجموعة «جسد يحضن الحب ويبتعد»، لضياء قصبجي، وهو إهداء طويل، يبلغ نحو الصفحة.

وإهداء مجموعة «رحيل المرافئ القديمة» لغادة السمان:

«أهدي هذا الكتاب إلى الرجل الذي أحب».

وتهدي نهلة السوسو مجموعتها «طقوس موت وهمي»:

«إلى «سفيرة» الحزينة.. أمي التي

لم يقنعها بريق كل نجوم السماء بأن في

الحياة ومضة فرح ولو عابرة..

إلى «بدور» التي اخترعت أقماراً
صغيرة وعلقتها في ليالي الأرق
والدموع».

يأتي هذا الإهداء الموجه إلى الأم موازياً لمضمون القصة التي تحمل عنوان المجموعة، فهي قصة تحكي حالة حزن ويأس تعانيها أم بسبب رحيل ابنها الوحيد، وتدخل كل يوم شعائر موت وهمي، فالنص يركز على موضوع الأم التي تتناسخ كالثمرة من البذرة وعلى معاناتها وحزنها، وكذلك الإهداء الذي يربط بين الأم والحزن.

لكن يبقى الأمل موجوداً في تتمة الإهداء، حيث بدور (إيحاء بالنور) والأمل كما في بقية النصوص.

أما مجموعة «الصفر» لاعتدال رافع المهداة:

«إلى توفيق:
في زمن لا يمت بصلة إلى الشعر والفروسية ونوق العصافير
تذبح الكلمات من رقابها كالنعاج..
فتخرج من مكان همسها متلجلجة النطق».

فإن الإهداء يتضمن مهدى إليه خاصًا، هو (توفيق)، ومن خلاله يأخذ الإهداء مستوى دلاليًا عامًا عن الزمن الذي لا يمت للشعر والفروسية ونوق العصافير، وهو بالتالي يتعالق مع عنوان المجموعة «الصفر» الذي يساوي العدمية، وزمن بلا شعر وحب وشجاعة هو زمن عدم = زمن الصفر.

وهكذا.. فإن الإهداء كعتبة نصية يستدعي سياقات مختلفة ومستويات دلالية عديدة، تختلف من نص إلى آخر، ومن مؤلف إلى آخر، ومن متلق إلى آخر.

الهوامش

1) عبدالفتاح الحجمري: «عتبات النص: البنية والدلالة»، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص ص 16-17.

2) ابن منظور: «لسان العرب»، الجزء التاسع، مادة عنن، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، طبعة منقحة، 1996، ص 441.

3) المصدر نفسه، ص 441.

4) المصدر السابق، ص 447.

5) محمد فكري الجزار: «العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 40.

6) صلاح فضل: «نظرية البنائية في النقد الأدبي»، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1985، ص 306.

7) ضياء قصبجي: «جسد يحضن الحب ويبتعد»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981.

8) محمد فكري الجزار: «العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي»، ص 74.

9) كوليت الخوري: «أنا والمدى»، دار الفارسة، دمشق، ط 2، 1983.

10) سعاد القادري: أنا و12 قصة»، مطبعة الاتحاد، دمشق، 1995.

11) نهلة السوسو: «طقوس موت وهمي»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.

12) قمر كيلاني: «الصيادون ولعبة الموت» اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978.

13) محمد فكري الجزار: «العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي»، ص 91.

14) سمير المرزوقي و(جميل شاكر): «مدخل إلى نظرية القصة: تحليلاً وتطبيقاً»، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سلسلة علامات، 1985، ص 118.

15) قمر كيلاني: «المحطة»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987.

16) سلمى الحفار الكريوي: «الغريبة»، مكتبة أطلس، دمشق، 1966.

17) ملك حاج عبيد: «الغرباء»، دار الحوار، اللاذقية، 1992.

18) ملك حاج عبيد: «قال البحر»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985.

19) ألفة الإدلبي: «ويضحك الشيطان»، دار طلاس، دمشق، ط 2، 1991.

20) أم عصام (خديجة الجراح النشواني)، دار الثقافة، دمشق، 1960.

21) نجاح العطار و(حنا مينة)، «من يذكر تلك الأيام»، وزارة الثقافة، دمشق، 1974.

22) ملاحة الخاني: «كيف نشتري الشمس»، بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978.

23) محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي»، ص 55.

24) سميرة بريك: «أحزان شجرة الليمون»، دار المسيرة، بيروت، 1987.

25) نجاح إبراهيم: «المجد في الكيس الأسود»، دار مجلة الثقافة، دمشق، 1992.

26) ابن منظور: «لسان العرب»، الجزء 13، مادة مجد، ص 28.

27) اعتدال رافع: «امرأة من برج الحمل»، وزارة الثقافة، دمشق، 1986.

28) محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي»، ص 32.

29) حسين خمري: «ما تبقى لكم: العنوان والدلالات»، الموقف الأدبي، دمشق، العدد 215-216)، 1989، ص 70.

30) غادة السمان: «عيناك قدري»، منشورات غادة السمان، بيروت، ط 10، 1993.

31) غادة السمان: «عيناك قدري»، ص 12.

32) المصدر نفسه، ص 19.

33) المصدر نفسه، ص 13.

34) المصدر نفسه، ص 20.

35) سلوى الخير: «خيول الذاكرة السوداء»، دار الحوار، اللاذقية، 1993.

36) سلوى الخير: «خيول الذاكرة السوداء»، ص 37.

37) أميمة الخش: «انعتاق»، دار المستقبل، دمشق، 1995.

38) أميمة الخش: «انعتاق»، ص 123.

39) مية الرحبي: «امرأة متحررة للعرض»، دار الأهالي، دمشق، 1995.

40) مية الرحبي: «امرأة متحررة للعرض»، ص 47.

41) ملاحة الخاني: «العربة بلا جواد»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981.

42) المصدر نفسه، ص 103.

43) هيام المفلح: «صفحات من ذاكرة منسية»، دانة، دمشق – بيروت، 1989.

44) المصدر نفسه، ص 15.

45) المصدر السابق، ص 16.

46) عبدالفتاح الحجمري: «عتبات النص»، ص 20.

47) محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي»، ص 96.

48) غادة السمان: «القمر المربع» منشورات غادة السمان، بيروت، 1994.

49) أم عصام (خديجة الجراح النشواني): «إليك»، دار الأجيال، دمشق، 1970.

50) مقبولة الشلق: «قصص من بلدي»، المطبعة العمومية، دمشق، 1978.

51) ضياء قصبجي: «إيحاءات»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.

52) نهلة السوسو: «سوار دالية»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992.

53) وصال سمير: «ليست جريمتي»، [د.ن]، دمشق، 1993.

54) صلاح فضل: «شفرات النص»، دار الفكر للدراسات، القاهرة، 1995، ص 208.

55) محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي»، ص 70.

56) رباب هلال: «ترانيم بلا إيقاع»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.

57) هيفاء بيطار: «ورود لن تموت»، دار المنارة، اللاذقية، 1992.

58) غاستون باشلار: «جماليات المكان»، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط 2، 1984، ص 6.

59) خالد حسين حسين: «شعرية المكان في الرواية الجديدة: «الخطاب الروائي لإدوار نموذجاً»، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، 2000، ص 413.

60) غاستون باشلار: «جماليات المكان»، ص 392.

61) ناديا خوست: «أحب الشام»،[د.ن]، دمشق، 1967.

62) اعتدال رافع: «مدينة الإسكندر»، وزارة الثقافة، دمشق، 1980.

63) ناديا خوست: «في القلب شيء آخر»، وزارة الثقافة، دمشق، 1979.

64) سعاد القادري: «على حافة الحلم»، [د.ن]، [د.م]، 1992.

65) جمال الدين الخضور: «زمن النص»، دار الحصاد، دمشق، 1995، ص 148.

66) شاكر النابلسي: «جماليات المكان في الرواية العربية»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994، ص 21.

67) أنيسة عبود: «حريق في سنابل الذاكرة»، دار الحصاد، دمشق، 1994.

68) خيري دومة: «تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة»، 1960-1990، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

69) هانز ميرهوف: «الزمن في الأدب»، ترجمة: أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب ومؤسسة فرانكلين للطباعة، القاهرة – نيويورك، 1972، ص 10.

70) غادة السمان: «ليل الغرباء»، منشورات غادة السمان، بيروت، ط 8، 1989.

71) فرانك كرمود: «الإحساس بالنهاية: دراسات في نظرية القصة»، ترجمة: عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1979، ص 55.

72) المصدر نفسه، ص 97.

73) ديوان لسان الدين بن الخطيب: تحقيق: محمد مفتاح، الجزء الثاني، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1989، ص 792.

74) خالد سليمان: «المفارقة والأدب: دراسات في النظرية والتطبيق»، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 1999، ص 26.

75) خالد سليمان: «المفارقة والأدب: دراسات في النظرية والتطبيق»، ص 35.

76) لطفي عبدالبديع: «ميتافيزيقا اللغة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص 40.

77) المصدر نفسه، ص 40.

78) عدنان بن ذريل: «أدب القصة في سورية»، دار الفن الحديث العالمي، 1966، ص 411.

79) عبدالفتاح الحجمري: «عتبات النص»، ص 30.

مصادر البحث

1) إبراهيم، تيودوره: «حكاية من دفتر الأمس»، دار كندة، دمشق، 1994.

2) إبراهيم، نجاح: «المجد في الكيس الأسود»، دار مجلة الثقافة، دمشق، 1992.

3) الإدلبي، ألفة: «قصص شامية»، دار طلاس، دمشق، ط 2، 1992. «ويضحك الشيطان»، دار طلاس، دمشق، ط 2، 1991.

4) أم عصام: (خديجة الجراح النشواتي): «إليك»، دار الأجيال، دمشق، 1970. «ذاكر ياترى»، دار الثقافة، دمشق، 1960.

5) بريك، سميرة: «أحزان شجرة الليمون»، دار المسيرة، بيروت، 1987.

6) بهنا، كوليت: «الاعتراف الأول»، دار كنعان، دمشق، 1995.

7) بوظو، مكده: «حب وأشياء أخرى»، دار المجد، اللاذقية، 1990.

8) بيطار، هيفاء: «ورود لن تموت»، دار المنارة، اللاذقية، 1990.

9) حاتم، دلال: «العبور من الباب الضيق»، وزارة الثقافة، دمشق، 1979.

10) حاج عبيد، ملك: «حكايات الليل والنهار»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994. «الغرباء»، دار الحوار، اللاذقية، 1992. «قال البحر»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985.

11) حصرية، فلك: «عيون لا ترى»، [د.ن]، [د.م]، 1981.

12) الحفار الكزبري، سلمى: «الغريبة»، مكتبة أطلس، دمشق، 1966.

13) الخاني، ملاحة: «امرأة متلونة»، وزارة الثقافة، دمشق، 1987. «الغربة بلا جواد»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981. «كيف نشتري الشمس»، بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978.

14) الخش، أميمة: «انعتاق»، دار المستقبل، دمشق، 1995.

15) الخوري، كوليت: «الأيام المضيئة»، دار طلاس، دمشق، 1984، «أنا والمدى»، دار الفارسة، دمشق، ط 2، 1993. «الكلمة الأنثى»، مطبعة زهير البعلبكي، بيروت، 1962.

16) خوست، ناديا: «أحب الشام»، [د.م]، دمشق، 1967. «في سجن عكا»، وزارة الثقافة، دمشق، 1984. «في القلب شيء آخر»، وزارة الثقافة، دمشق، 1979.

17) الخير، سلوى: «خيول الذاكرة السوداء»، دار الحوار، اللاذقية، 1993.

18) الدانا، ندى: «عند النافذة»، بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب، حلب، 1994.

19) رافع، اعتدال: «امرأة من برج الحمل»، وزارة الثقافة، دمشق، 1986. «مدينة الإسكندر»، وزارة الثقافة، دمشق، 1980.

20) رحبي، مية: «امرأة متحررة للعرض»، دار الأهالي، دمشق، 1995.

21) سليمان، مها: «أيام الحب»، دار مجلة الثقافة، دمشق، 1994.

22) السمان، غادة: «رحيل المرافئ القديمة»، منشورات غادة السمان، بيروت، ط 7، 1992. «زمن الحب الآخر»، منشورات غادة السمان، بيروت، 1978. «عيناك قدري»، منشورات غادة السمان، بيروت، ط 10، 1993. «القمر المربع»، منشورات غادة السمان، بيروت، 1994. «ليل الغرباء»، منشورات غادة السمان، بيروت، ط 8، 1989.

23) سمير، وصال: «ليست جريمتي»، [د.ن]، دمشق، 1993.

24) السوسو، نهلة: «سوار دالية»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992. «طقوس موت وهمي»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.

25) شاكر، مسرة: «هرة لا تموء»، مطبعة كرم، دمشق، 1993.

26) الشلق، مقبولة: «قصص من بلدي»، المطبعة العمومية، دمشق، 1978.

27) عبود، أنيسة: «حريق في سنابل الذاكرة»، دار الحصاد، دمشق، 1994. «حين تنزع الأقنعة»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1991.

28) عتو، وليدة: «رحلة في قطار العمر»، دار الكنوز الأدبية، [د.م]، 1992.

29) العطار، نجاح (وحنا مينة): «من يذكر تلك الأيام»، وزارة الثقافة، دمشق، 1974.

30) فوال، منور: «غداً نلتقي»، الدار القومية، الكتاب الماسي، مصر، 1959.

31) القادري، سعاد: «أنا و12 قصة»، مطبعة الاتحاد، دمشق، 1995. «على حافة الحلم»، [د.ن]، [د.م]، 1992.

32) قصبجي، ضياء: «التوغل في عمق الغابة»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1984. «جسد يحضن الحب ويبتعد»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981. «ثلوج دافئة»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1991. «العالم بين قوسين»، دار الأجيال، دمشق، 1972.

33) كيلاني، قمر: «اعترافات امرأة صغيرة»، وزارة الثقافة، دمشق، 1980. «امرأة من خزف»، دار

الأنوار، دمشق، 1980. «الصيادون ولعبة الموت»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978، «العالم بلا حدود»، وزارة الإعلام، مدينة الثقافة العامة، مطبعة الإرشاد، بغداد 1972. «المحطة»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987.

34) مسالمة، إنعام: «الكهف»، دار الأجيال، دمشق، 1973.

35) المفلح، هيام: «صفحات من ذاكرة منسية»، دانة، دمشق – بيروت، 1989.

36) هلال، رباب: «ترانيم بلا إيقاع»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.

37) الهيب، غادة: «سفينة بلا شراع»، [د.ن]، دمشق، 1982.

* * *

النص الموازي:
آفاق المعنى خارج النص

أحمـــــد المنـــــادي

نقصد بالنص الموازي ما يصطلح عليه حديثًا بعتبات النصوص. وقيل جاء في لسان العرب مادة عتب: العتبة أسكفة الباب التي توطأ، وقيل العتبة العليا، والجمع عتب وعتبات. وعتب الدرج مراقيها إذا كانت من خشب، وكل مرقاة منها عتبة. وتلتقي الدلالة اللغوية للفظ مع الدلالة الاصطلاحية في الدراسة الأدبية من حيث الإشارة إلى وجود شيء يعتبر ممرًا إلى هدف ما من جهة، ثم التدليل على وظيفة العتبة التي هي المساعدة على المرور في الدرج من جهة أخرى. والمعنى نفسه ينطبق على استعمال اللفظ في التداول الأدبي والنقدي. على أن «العتبات» مصطلحاً – ترجمة تقريبية لمصطلح «paratexte» – ظهر في الدراسات النقدية الحديثة في الغرب، ويطلق هذا الاصطلاح «العتبات»، أو «النصوص الموازية»، على جملة عناصر تحيط بالنص أو المؤلَّف (بفتح اللام)، بمثابة بيانات، إما توضيحية أو توجيهية أو مرجعية أو تجنيسية، ويدخل فيها العنوان، والمقدمة وبيانات النشر...

إن أهمية هذه العناصر تكمن في أن استيعابها وتحليلها يمثل القنطرة الأساس لولوج عالم النص أو المؤلف. فهي من مفاتيح النصوص، وبذلك «تشكل

نظاماً إشاريًا ومعرفيًا لا يقل أهمية عن المتن الذي يحفزه أو يحيط به، بل إنه يؤدي دورًا مهمًا في نوعية القراءة وتوجيهها. إن الاهتمام بهذا النظام المعرفي ليس غريباً عن ميدان الدراسات الأدبية، بل إنه يشكل مبحثًا أساسيًا في مجال تحقيق النصوص ونشرها، إذ المحقق ملزم بالعناية الشاملة بالنص، بدءًا من اسم صاحبه وانتهاء بصنع الفهارس ووضع الاستدراكات والتذييلات وما إلى ذلك»[1].

لم ينشغل القدماء كثيرًا بهذا النظام المعرفي، الشيء الذي أفقد تراثنا – خاصة الأدبي – تصورًا نظريًا واضحًا في الموضوع، ومع ذلك فإنهم لمسوا أهمية هذا الجانب، فكانت منهم إشارات لطيفة إليه. وربما كان السبب المباشر في ذلك طبيعة التداول الأدبي قديماً والذي هيمن عليه الأداء الشفهي. لقد حرص المؤلفون قديمًا على توافر مصنفاتهم على شروط أساسية أوردها «المقريزي» في كتابه «المواعظ»، حيث قال: «اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب، وهي: الغرض، والعنوان، والمنفعة، والمرتبة، وصحة الكتاب، ومن أي صناعة هو، وكم فيه من أجزاء وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه»[2]، هي شروط ترقى بالنص إلى مستوى عال في التلقي، وتضمن تماس حبل التواصل بين المصنف والمتلقي. وفي السياق نفسه يدخل حديث النقاد قديماً حول مقدمات النصوص والخطب وخواتمهما وأهمية ذلك في عملية التلقي. وكل ذلك يحتاج إلى تجميع ودراسة قصد بناء نظرية عربية أصيلة في الموضوع.

إن التطور الهائل الذي عرفته الحقول المعرفية حديثًا، وبخاصة الدراسات اللسانية، والأبحاث السيميائية، ونظريات التلقي والتواصل، والشعريات بمختلف مشاربها، كان لها تأثير كبير في المقاربات الأدبية والنقدية الحديثة. فجعلها تولي اهتمامًا واسعًا لما همش قديماً، فكان من نتائج ذلك تأسيس خطاب نظري وتطبيقي حول عتبات النصوص، أو النصوص الموازية/ الملحقة. ولعل قصب

السـبق في هـذا البـاب كان للناقـد الفرنسـي «جيـرار جنيت»، ونقصد هنـا صياغة تصـور نظري كامـل لموضـوع العتبـات، وذلك في كتـابه: «عتبـات» الصـادر سـنة 1987.

لقد بحث «جيرار جنيت»، في أنماط التلفظ والأجناس الأدبية، وشبكة العلاقات والتعالقات بين الخطابات فخلص إلى أن ثمة مقولات تضبط التعالقات النصية، أطلق عليها «التعالي النصي» «trastexualité»، يقول: «إن موضوع الشعرية كما قلت قبل فترة، ليس هو النص باعتبار تفرده وتميزه (فهذه بالأحرى مهمة النقد)، بل موضوعها هو «جامع النص» architexte'l، أو إذا شئنا القول «النصية الجامعة للنص» (...) أي مجموع الأصناف العامة أو «المتعاليات» (...) les transcendantes التي تجعل أي نص متميزًا. والأجدر أن أقول اليوم وبسعة أكبر، بأن هذا الموضوع هو «التعالي النصي» transcendantes الذي أعرفه مسبقاً، وبطريقة مجملة، بـ: كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى»[3].

صنف جنيت التعالي النصي إلى:

1 – التناص «intertextualité»، وهو اصطلاح وضعته «جوليا كريستيفا»، ويعرفه بكونه «علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص عن طريق الاستحضار وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل آخر»[4] سواء كان استشهادًا أو سرقة أدبية أو تلميحًا.

2 – المناص pratexte: وهو الصنف الذي يهمنا في هذا القسم الأول من البحث ويرتبط عند «جنيت»، بما يسميه النص الموازي، أي كل ما يدخل في محيط النص الأصلي وأحوازه، ويمثله: «العنوان – العنوان الفرعي – العنوان الداخلي – الديباجات – التذييلات – التنبيهات – التصدير – الحواشي الجانبية – الحواشي السفلية – الهوامش المذيلة للعمل – العبارة التوجيهية

- الزخرفة (...) الرسوم - نوع الغلاف وأنواع أخرى من إشارات الملاحق، والمخطوطات الذاتية والغيرية التي تزود النص بحواش مختلفة، أحيانًا بشرح رسمي وغير رسمي»..

3 - الميتناص metatexte: «وهو بكل بساطة علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصاً بآخر يتحدث عنه، دون الاستشهاد به أو استدعائه بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره»[5].

4 - النص اللاحق أو التعلق النصي: hypertextualité: ويقصد به «كل علاقة تجمع نصاً (ب) الذي سأسميه نصًا متفرعًا، بنص سابق (أ) سأسميه نصًا أصلاً، يلقح منه بطريقة مغايرة لتلك التي نجدها في التفسير»[6] ويتم هذا التعالق عن طريق التحويل والمحاكاة.

5 - النصية الجامعة أو معمارية النص Arxhitextualité: «يتعلق الأمر هنا بعلاقة صماء تمامًا، بحيث لا يقاطع - علي الأكثر - إلا مع إشارة واحدة من إشارات النص الموازي التي لها طابع صنافي خالص»[7] وهنا يصير تحديد جنس النص من مهمة التلقي أو الناقد.

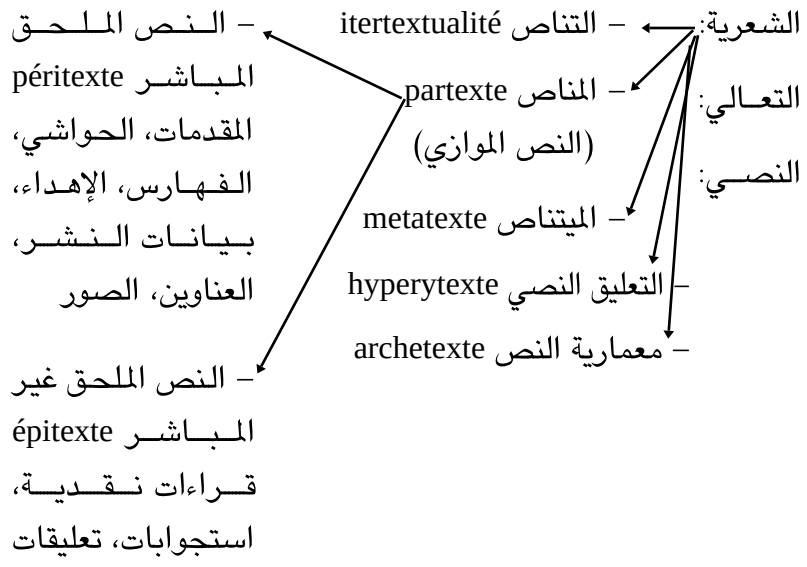
وتعد النصوص الموازية من أهم القضايا التي انشغل بها «جيرار جنيت» وهو بصدد بحث الشعرية ومفاهيمها، فخصص لذلك كتابًا مستقلاً بلور فيه خلاصاته في الموضوع، «عتبات». قدم إجابات مفصلة عن الأسئلة التي تطرحها قضايا «المناص» فعرف هذا الأخير قائلاً: «هو ما يصنع به النص من نفسه كتابًا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموماً على الجمهور»[8] ويقر أهمية النص الموازي معتبرًا إياه نصًا «النص الموازي هو نفسه نص»[9] وإذ هو كذلك فلا مفر لدراسة النصوص الموازية واستكشاف خباياها الدلالية والوظيفية. إنه من الأسئلة بدون أجوبة «ولم يوجد نص بدون نص موازٍ»[10]، لقد قسم «جنيت» في كتابه هذا النص الموازي إلى نوعين:

- النص الملحق المباشر أو القريب من النص الأصلي «péritexte» ويدور حول النص وفي فلكه، ويشمل المقدمات، الحواشي الفهارس، العناوين الصور...

- النص الملحق غير المباشر أو البعيد «épitexte»، وبينه وبين النص الأصلي مسافة معينة، يشمل: المراسلات الصحفية، الاستجوابات، الندوات، قراءات نقدية، ملاحظات...

فالنص الأول يدخل في المنطقة التي توجد تحت مسؤولية الناشر تحصر مظاهره في: الغلاف، الصفحة الأولى، التنضيد الطباعي، الحجم، المقدمة، الهوامش... أما النص الثاني فحيزه يوجد خارج الكتاب.

ويمكن تلخيص ما سبق ذكره في الخطاطة الآتية:



وسنلقي الضوء في هذا المقال على مكوني المقدمات والعناوين لبيان أهميتهما في هذا الباب:

1 - المقدمة خطاب حول النص:

تعد المقدمات منطلقاً لفهم تصورات الكتاب والأدباء، بما هي عتبة وخطاب أساس لبسط المفاهيم والأطر النظرية الخاصة بالإبداع والكتابة والتأليف. وعليه فاختياره في الدراسة اختيار قصدي قائم على الوعي بالإرث المعرفي النظري والتطبيقي الذي برهن على أهمية هذا الخطاب ودوره في تفكيك شعرية النص، بل المكونات المؤطرة للتجربة الشعرية عمومًا. ولعل الدراسات في هذا الجانب لاتزال قليلة، إذا ما قورنت بما حظي به النص كبنية، أو المؤلف، أو القارئ من اهتمام.

إن المقدمة عموماً يمكن أن تتموقع في بداية النص/ المؤلف، أو في نهايته، واختيار موقع دون آخر أمر غير بريء، يستند فيه صاحب النص إلى مبررات فنية أو مسوغات جمالية. ويعتبر «جيرار جنيت» المقدمة «كل أنواع النصوص المهدة لنص ما أو الملحقة به، والتي هي بمثابة خطاب حول هذا النص»[11]، إنها ممارسة مرتبطة بوجود المؤلف غير منفصلة عنه، توجد حول النص وتدور في فضاء المصنف وليس خارجه، وهي بذلك جزء من النص تمده بقوة قصدية وظيفية تصير ملازمة له. ولابد أن نحترز من الخط بين المقدمة والمدخل. فقد أشار «جاك دريدا» إلى ضرورة التمييز بينهما على اعتبار تباين وظائفهما وطبيعتهما[12]. فالمدخل يرتبط بالنص/ المؤلف ارتباطًا نسقيًا غير متأثر بالطبعات وتواريخها، ويعالج قضايا وإشكالات ذات صلة بهندسة النص ومنطق بنائه، على خلاف المقدمات التي تزداد بتعدد الطبعات، وتختلف من طبعة إلى أخرى مما يجعلها محكومة بالبعد التاريخي، مستجيبة لمتطلبات سياقية وتداولية. وللعنصر الزمني أهمية في وضع المقدمات، التي تكون متأخرة بالنظر إلى تعدد طبعات النص، تكون أكثر غنى وإفادة، يستدرك فيها المقدم أمورًا جديدة كما يستجيب فيها لإشكالات تولدت عن تداول النص وتأويله من قبل القراء. فكما أن المقدمات تتعدد حسب الطبعات، فإن المقدم ليس ضروريًا أن يكون واحدًا، بل

نجد من النصوص ما تلحق به أكثر من مقدمة واحدة حسب المقدمين. إن المقدم من خلال خطابه يركز على قول ما لا يستطيع الكاتب قوله «فيتصرف كصوت ثان يربط علاقة لغوية خاصة بالمؤلف والقراء»[13]، أما قارئ النص فهو نفسه متلقي المقدمة، يفترض فيه أن يقوم بتحيين خطاب المقدمة وفق مقتضيات التلقي وقوانين سنن القراءة.

إن المقدمة خطاب موجه نحو النص والقارئ، قصد بناء، أو تحديد نمط من القراءة المتوخاة، وهذه الوظيفة التوجيهية جزء من استراتيجية المقدم في تحديد علاقة القارئ بالنص.

وتختلف وظائف المقدمات باختلاف طبيعة كل مقدمة، كما تكون محكومة باعتبارات مكانية وزمانية وبطبيعة المرسل، فإذا كان المرسل صاحب النص، فإن وظيفة مقدمته ستركز على تقديم قراءة تأويلية من جهته، وإذا كان غير صاحب النص، فإنها ستكون بمثابة مشروع لتأويل نقدي غيري، في ضمان قراءة حسنة للنص، هذه الوظيفة البسيطة أعقد مما يمكن تخيله فيها، لأنها تسمح بالتحليل إلى فعلين... الوصول إلى قراءة، ثم الوصول إلى أن تكون هذه القراءة حسنة[14] فالوصول إلى «قراءة» يعتبر حسب «جيرار جنيت» هدفاً أدبياً يجيب عن سؤال لماذا، أي يرتبط بسؤال الكيف، أي إخبار القارئ بتشكل النص وتكوينه، واختيار القراءة، والإشارات إلى السياق العام للديوان، وذلك كله قبل تقييم النص، إنه إمساك بيد القارئ وتوجيهه نحو معرفة، لماذا وكيف ينبغي له قراءة النص، فالمقدمة إذن تمنح للقارئ منهج قراءة المؤلف.

ويحصر «جاك دريدا» في السياق نفسه، وظائف المقدمة باعتبارها ما يتبقى من الكتابة في الكشف عن نموذج لإنتاج الجنس الذي تتحدث عنه، وفي الآن نفسه تحاول تقديم نموذج لقراءة هذا الجنس[15] إنها خطاب للمساعدة وتعليم إعدادي للكتاب المثالي لا يخرج عن كل ما يهيئ القارئ نحو معرفة أو ممارسة شيء ما نحو النص، خصوصًا وإنها متموضعة في مستهل المؤلف/

النص ممهدة له، تحينه، وتتعمد إلى الإخبار عنه. إنها قول أو خطاب واصف يقدم نفسه «كهرمينوطيقا أولية» – بتعبير «dominique Julien» تطرح سلطة المؤلف – القارئ، وتجعل نفسها صلة وصل بين الآلة الكاتبة صاحب سلطة النص، وبين القارئ المفترض، تساعد في التعرف على محيط النص والإلمام بمقاصد مؤلفه وكيفية تلقيه من قبل القراء.

إن ممارسة هذا الخطاب أصيلة في الثقافة العربية، تكاد تشكل شكلاً ثقافياً قائماً بذاته، تظهر تجلياته في مقدمات المصنفات والرسائل. ولقد دأب الشعراء قديمًا على تقديم دواوينهم الشعرية «ولربما كان أبو العلاء المعري من بين أوائل الشعراء العرب القدماء الذين وضعوا تقديماً، ونذكر هنا تقديمه لكل من «سقط الزند» و«لزوم ما لا يلزم»، وهي السنة التي اتبعها شعراء آخرون عبر العصور المتوالية»[16]. كما أن الكثير من النقاشات النظرية التي ميزت تاريخ الشعر العربي وبخاصة الحديث منه والمعاصر، كان مسرحها مقدمات دواوين الشعراء، فطالما وجد الشعراء والنقاد على السواء المقدمات مجالاً أرحب لبسط آرائهم حول القضايا الأدبية والنقدية، فتتحول بعدها المقارعة الأدبية إلى صفحات الجرائد والمجلات والكتب. ولربما اعتبرت مقدمة ديوان واحد حربًا أدبية معلنة في وجه مدرسة شعرية أو اتجاه نقدي، حتى إن بعضهم – وهو يكتب مقدمة ديوانه – خشي أن يساء فهمه، فقال «لا أكتب هذه المقدمة لأحدد الشعر (...) أو لأجيء بنظرية أتعصب لها وأعلن لأجلها حربًا»[17] إنها إشارة ضمنية إلى أهمية المقدمات وخطورتها في تاريخ الأدب عمومًا.

ونستحضر هنا مقدمة خليل مطران لـ «ديوان الخليل» المعنونة بـ «بيان موجز»، وهي بمثابة بيان حول ما أسماه نقاده بالشعر العصري، ومقدمة نازك الملائكة لديوانها التي ركزت فيها على الإبدال الجديد الذي تبنته في رسم معالم القصيدة المعاصرة، وناجي علوش مقدمًا لديوان بدر شاكر السياب، مفصلاً

ملامح شخصيته والتحولات الفكرية والاجتماعية التي عرفها الشاعر، ثم ما ميز تجربته الشعرية ضمن نسق القصيدة العربية الحديثة.

إن المقدمات باعتبارها خطاباً لا تكون دائماً من إنتاج صاحب الأثر الأدبي. بل هناك من الدارسين من يعتقد أن الشاعر ليس في مقدوره أن ينظر للكتابة الشعرية، وأنه «أنأى ما يكون عن التنظير لتجربته الشعرية، وأبعد ما يكون عن بسط خلفية تصورية لبناء الشعر عنده. ليس في مقدوره، حتى ولو رغب في ذلك، أن يقدم جهازًا نظريًا لممارسته، ولا أن يطرح المداميك التي تتأسس عليها أصولها، ولا أن يجنح إلى تقمص دور نقدي يشرح في إطاره مغامرته الشعرية»[18]. فكما تكون هناك مقدمات غيرية، أي التي يكتبها غير صاحب النص، تكون ثمة متون شعرية وإبداعية خالية من المقدمات مما يطرح تساؤلاً عن علة ذلك، هل لأن أصحابها عاجزون عن الحديث عن تجربتهم الشعرية أو لأنهم يرفضون طرح وساطة بين النص ومتلقيه، ومن ثم الدهشة الجمالية للأثر الفني في أفق انتظار المتلقي دون وساطة، كما هو مذهب «ياوس» و«إيزر» في نظريتهما حول جماليات التلقي. يبدو أن المقدمات قد تساهم في تأطير الأعمال الإبداعية، لكن في الآن نفسه تفقد هذه الأعمال بعضاً من حرارتها «وتنتج وساطة غير مرغوب فيها بين المبدع والمتلقي، بل تمعن في إحكام المسافة بين الشاعر والقارئ إذا كان المقدم ديوانًا، ومن ثمة يميل كثير من الشعراء إلى جعل الملاقاة فجائية أو صدامية، وفي الحالتين معاً لن يحدث إلا انغمار في النص أو إدبار عنه»[19].

تمثل مقدمة الأثر الأدبي وثائق ذات أهمية في مجال نظرية النوع الأدبي الذي ينتمي إليه هذا الأثر، وتتضمن بعضًا من عناصرها كتعريف النوع وتحديد تقنيات الكتابة واستراتيجيتها، ووظيفة الأدب وموقعه الاجتماعي والتاريخي، وتساعد في التعرف على الشروط الإيديولوجية للإنتاج الأدبي. وبتعبير «فيليب

لوجون» تصنع «ميثاقًا تمهيديًا» يعطي للنص بعده التداولي، وتنشئ له محيطًا تنتظمه إيضاحات وشروح يعسر على القارئ العادي الإحاطة بها. ونشير إلى أن المقدمات أصناف وأنواع متعددة منها:

أ – مقدمات تقريضية تعرف بالديوان الشعري أو صاحبه دون أن تقتحم عوالمه.

ب – مقدمات نقدية تفتح حوارًا مباشرًا مع المتن الشعري في الديوان وذلك بدراسة مكوناته الموضوعاتية والفنية وما إلى ذلك.

ج – مقدمات شعرية، وهي التي تقدم للنص من جنسه، فتكون بمثابة قصيدة شعرية أو أبيات منها لصاحب الديوان أو لغيره.

د – مقدمات موازية، وتكون مستقلة عن المتن الشعري تمامًا.

إن تعداد أنواع المقدمات يقتضي تعددًا في الوظائف التي تؤديها هذه المقدمات، ويمكن تحديديها في:

أ – وظيفة تعريفية: تنبيهية حيث يتم التعريف بالديوان الشعري أو بصاحبه، أو بانتماء الشاعر ومسقط رأسه، أو بأسباب تأليفه.

ب – وظيفة تحليلية: وتخص المقدمات التي تدخل في تحليل بعض الدلالات للقصائد....

ج – وظيفية توجيهية: تحدد وجهة التأويل والقراءة كتحليل عنوان الديوان وشرحه.

د – وظيفة تجنيسية وجمالية: تحدد جنس المقدم له في لغة نقدية أو شعرية.

هـ – وظيفة ميتالغوية: تحول المقدمة إلى خطاب نقدي حول المكونات الفنية للظاهرة الشعرية.

و – وظيفة أيديولوجية: ترسل خطابًا ذا حمولة إيديولوجية تعكس مواقف المقدم نحو قضايا ثقافية أو سياسية أو اجتماعية.

2 - العنوان مفتاح النص:

يعد العنوان عنصراً من عناصر النصوص الملحقة، وعتبة مهمة لسبر أغوار النص، فإذا كانت دراسات النقد الأدبي الكلاسيكي قد ركزت على المتن النصي في التحليل مهمشة العنوان، فإن الدراسات الحديثة، وفي مقدمتها السيميائيات، أولت أهمية كبرى له، انطلاقًا من كونه نسقًا دالاً يتحقق في شكل عناصر إشارية دالة، بجانب اهتمامها بالعناصر الأخرى التي تظهر على صفحات الغلاف أو داخل المتن النصي، أو البياضات والفواصل والفهارس والمقدمات والاستهلالات... وهكذا اعتبرت السيميائيات العنوان مفتاحًا يتسلح به المحلل لولوج عوالم النص قصد استنطاقها وتأويلها، وبه نجسُّ نبض النص ونفكك بنياته الدلالية والرمزية، إنه «يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا: إنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتولد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو يحدد هوية القصيدة، فهو - إن صحت المشابهة - بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تنبني عليه»[20].

إن أول عتبة يطؤها الباحث السيميائي، هي استنطاق العنوان واستقراؤه بصريًا ولسانيًا، أفقيًا وعموديًا ولعل القارئ يدرك مقدار الأهمية التي يوليها الباحثون والمعاصرون لدراسة العناوين، خصوصًا وأنه قد ظهرت بحوث ودراسات لسانية وسيميائية عديدة في الآونة الأخيرة وذلك بغية دراسة العنوان وتحليله من نواحيه التركيبية والدلالية والتداولية. فمن وجهة نظر البويطيقيا يرى الناقد «جون كوهن» أن العنوان يعد من مظاهر الإسناد والوصل. فإذا كان النص مسندًا، فإن العنوان يعد مسنداً إليه، فهو الموضوع العام، ويؤكد على أن العنونة مرتبطة بالكتابة النثرية، لأن النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية، بينما الشعر يمكن أن يستغني عن العنوان، مادام يستند إلى الانسجام «إن الوصل عندما ينظر إليه من هذه الزاوية، لا يصبح إلا مظهراً للإسناد، والقواعد

المنطقية التي تصلح للآخر. إن طرفي الوصل ينبغي أن يجمعهما مجال خطابي بهذه الوظيفة. إنه يمثل المسند إليه أو الموضوع العام، وتكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له، ونلاحظ مباشرة أن كل خطاب نثري، علميًا كان أم أدبياً، يتوفر دائماً على عنوان، في حين أن الشعر يقبل الاستغناء عنه، على الرغم من أننا نضطر إلى اعتبار الكلمات الأولى في القصيدة عنواناً، وهذا ليس إهمالاً ولا تأنقاً، وإذا كانت القصيدة تستغني عن العنوان فلأنها تفتقر إلى تلك الفكرة التركيبية التي يكون العنوان، تعبيرًا عنها»[21] يتعلق الأمر هنا – حسب الشعرية البنيوية من منظور «كوهن» – بمسألة التمايز بين الكتابة الشعرية والخطاب النثري، وتحديدًا بالانسجام وعدمه، فلقد ثبت «أن الانسجام الفكري شيء يتحقق من الفكر العلمي، وليس ضروريًا استحضار الأمثلة. كل جملة تقود عادة إلى الجملة الموالية، وإذا انعدمت هذه الروابط، فلأنها تكون من قبيل البدهيات التي يفترض المؤلف من حق أن القراء قادرون على استحضارها، والأمر ليس كذلك في الشعر وبخاصة الحديث منه، إذ يوجد بين الكلاسيكيين والمحدثين فارق أساسي بصدد هذه النقطة»[22].

تشتغل العناوين، وبخاصة في التداول الحديث، باعتبارها علامات سيميائية مشحونة بالدلالات الرمزية والاحتوائية، هي عبارة عن أنظمة دلالية سيميائية تحمل قيماً ثقافية وإيديولوجية واجتماعية. يقول «رولان بارث: «يبدو اللباس، السيارة، الطبق المهيأ، الإيماءة، الفيلم، الموسيقى، الصورة الإشهارية، الأثاث، عنوان الجريدة... أشياء متنافرة جدًا. ما الذي يمكن أن يجمع بينها؟، إنه على الأقل كونها أدلة. فعندما أنتقل في الشارع أو في الحياة وأصادف هذه الأشياء، فإني أخضعها بدافع الحاجة، ودون أن أعي ذلك، لنفس النشاط الذي هو نشاط قراءة (...) وحتى عندما يتعلق الأمر بنص مكتوب، فإنه يسمح لنا بأن نقرأ دائمًا رسالة ثانية بين سطور الأولى»[23]، وفي ثنايا هذه الرسالة الثانية يستكشف القارئ والمحلل القيم السابقة. العناوين بهذا المعنى مشبعة برؤية للعالم، ذات طابع إيحائي بفعل طبيعته الاختزالية والتكثيفية.

ومن الدارسين من يقارب العناوين بالإفادة من التصور الوظيفي للغة، الذي قدمه «رومان ياكبسون» في كتابه «قضايا الشعرية»، حيث تصير للعنوان وظائف من صميم اللغة الشعرية كالوظيفة الانفعالية أو المرجعية أو الانتباهية أو الجمالية أو الميتالغوية. واستناداً إلى مفهومه الإجرائي وفق هذا المنظور والذي أطلق عليه «القيمة المهيمنة» (la valeur dominante)، فتحديد العنوان وفق هذا المنظور يدور مع الوظيفة الغالبة. فالعنوان كالنص بمثابة رسالة مصدرها مرسل، موجهة إلى متلق وفق سنن لغوية محددة سلفًا، يفككها المتلقي، ويؤولها بلغته الواصلة أو الميتالغوية.

ونظراً لأهمية العناوين وفاعليتها في تفكيك النصوص، فإن الناقد «جيرار جنيت» قد أفرد لها فصلاً خاصًا في كتابه: «عتبات»[24] فبعد سرد مفصل لتاريخية العنوان وبنائه خلص إلى أن للعنوان عمومًا أربع وظائف «الأولى، وتعد وحدها ضرورية في الممارسة في الإنشاء الأدبي، إنها وظيفة التعيين أو التحديد dédignation, identification، وحدها ضرورية ومع ذلك لا يمكن فصلها عن الوظائف الأخرى، مادام العنوان مناط الدلالات المكثفة (...) الثانية وظيفة وصفية وهي موضوعاتية thématique ومقفاة rhématique، مزدوجة وغامضة حسب اختيار مرسل خطوط هذا الوصف (...) وحسب تأويل المتلقي الذي يحضر دائمًا مفترضاً في حسبان المرسل (...) إنها وظيفة محتومة، وكما يقول «أمبرو إيكو» يعتبر العنوان – لسوء الحظ – مفتاحاً تأويلياً» (...) الثالثة وظيفية إيحائية، وهي مرتبطة بالثنائية... وهي كذلك (تبدو لي محتومة، ذلك أن لكل عنوان، وعمومًا لكل ملفوظ، طريقته أو أسلوبه في الوجود (...) والرابعة هي الوظيفة الإغرائية»[25].

إن «جينيت» في مقدمة فصله المخصص لهذا الموضوع، يشير إلى الإشكالية التي يطرحها العنوان، نظرًا لتركيبته المعقدة والمستعصية عن التنظير، «وربما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي، بعض القضايا، ويتطلب مجهودًا في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني، كما

نعرفه منذ النهضة (...) هو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصرًا حقيقيًا، وذات تركيبة لا تمس بالضبط طولها»[26]. إن وظائف العنوان لا تعدو في نظر «جينيت» أن تكون تعيينية أو إيحائية أو وضعية أو إغرائية. ولن يستقيم فهم العنوان إلا من خلال مجموعة من العتبات الموازية للنص والتي عمقها جينيت في كتابه الآنف الذكر.

أما «ch/grivel» فيرى أن العنوان «إعلان عن طبيعة النص، فهو إعلان عن القصد الذي انبنى فيه، إما واصفاً بشكل محايد، أو حاجباً لشيء خفي، أو كاشفاً غير آبه بما سيأتي، لأن العنوان يظهر معنى النص ومعنى الأشياء المحيطة بالنص، فهو من جهة يلخص معنى المكتوب بين دفتين، ومن جهة ثانية، يكون بارقة تحيل على الخارج، خارج النص. العنوان إذاً هو مرجع يتضمن بداخله العلامة أو الرمز، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته، أي أنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص، وهذه النواة لا تكون مكتملة ولو بتذييل عنوان فرعي، فهي تأتي كتساؤل يجيب عنه النص إجابة مؤقتة للمتلقي، كإمكانية الإضافة والتأويل»[27].

ومن بين أهم الدراسات التي اهتمت بالعنوان دراسة «ليوهوك» Leo hoek في كتابه: «أثر العنوان» (la marque du titre)[28] الذي حاول أن يدرسه من جميع مستوياته، فقد سعى في دراسته إلى بناء نموذج لتحليل العنوان، يرتكز على وصف الثوابت المستقرة للعنوان «تعد العنونة في الكتابة سيرورة ثقافية، لأنها تحدد كثيرًا من خصائص النصوص ومن شروط تبادلها بين الكتاب والمستعملين، فالعنوان بناء على بنيته التركيبية وعناصره المعجمية والدلالية يمكن أن يفضي إلى تجنيس النص وإلى تحديد شكله ودلالته، وترجع هذه الأهمية إلى وضعيته الخاصة بالمقارنة مع العناصر الأخرى، فهو أول عنصر يتم تبئيره في النص من طرف الكاتب الضمني، ويمنح هذا التأويل ممكن للنص»[29] بناء على

هذا التصور يبدو العنوان مستقلاً بالرغم من تبعيته، وتتضح خاصية الاستقلال اعتماداً على عناصر شكلية ودلالية:

- ينفرد العنوان بالصفحة الأولى من النص التي تعد أول عنصر يدخل معه القارئ في علاقة مباشرة.
- يتميز العنوان بطوبوغرافية خاصة: الحروف الغليظة، التشكيل داخل فضاء الصفحة... أما على المستوى الدلالي:
- يعد العنوان أول عنصر يفتتح به النص، فهو النواة التي يمكن أن يتولد منها الخطاب.
- يتحدد العنوان مع النص من خلال علاقة عمودية، يمثل بموجبها تكثيفاً لدلالة النص، إنه يحمل إرهاصات المعنى.

إن هذه الأهمية التي يحظى بها العنوان تفترض استثمار بعض المعطيات النظرية التي اقترحتها السيميوطيقا لدراسة هذا النسق الخاص، ومن هذا المنظور نشير إلى بعض العناصر التي تعد ثابتة على مستوى أي عنوان[30]:

أ - الدلائل اللغوية (الفونيمات، المركبات، الجمل) وتشمل كل العناصر المساهمة في تشكيل المادة الدالة للعنوان، والتي يمكن أن تكون منتسبة إلى اللغة الطبيعية أو الاصطناعية أو الأيقونية.

ب - التمثيلات الذهنية المجردة الناتجة عن العنصر الأول، أو دلالة هذا العنصر الأول المتكون من هذه الدلائل.

ج - مجموعة «الأشياء» التي يحيل عليها المعنى المولد (ب).

د - مجموعة العناصر التي تبث وتلقى (أ) (الدلائل اللغوية المكونة للعنوان).

تشكل هذه العناصر المرتكزات الثابتة في كل العناوين وتنتج عنها مجموعة من العلاقات السيميائية:

1 – تهتم العلاقة الأولى بتحليل مجمل العلاقات بين مختلف الدلائل المكونة للعنوان، وتدرس هذه العلاقة وتحلل من منظور تركيب العنوان.

2 – تتحد العلاقة الثانية بين (أ) و(ب)، وتعني مجموع العلاقات بين الدلائل المكونة للعنوان وبين التمثيلات الذهنية لهذه الدلائل وتحلل هذه العلاقة من منظور دلالي.

3 – تكمن العلاقة الثالثة في العلاقات التي توجد بين الدلائل المكونة للعنوان وبين «الأشياء» التي تحيل عليها. وتدرس هذه العلاقة من منظور مرجعي.

وخلاصة القول، إن دراسة النص وتحليله، سواء كان شعريًا أم نثريًا، تقتضي توظيف كل العناصر التي يمنحها سياقه، وما يمكن أن يقع في أحوازه من عوامل مساعدة من ضمنها العتبات. فإذا كانت الدراسات المعرفية والأدبية تمضي في اتجاه التكاملية والمقاربة النسقية للقضايا والظواهر، فمن باب أولى أن ينصب اهتمام المحلل الأدبي على عتبات النصوص الملحقة بشكل مباشر أو غير مباشر بها إذ من شأنها أن تساعده على المسك بخيوط دلالات النص ونسيجه كما تؤكد ذلك المعطيات السابق ذكرها في هذا المقال.

الهوامش

1) عبدالرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ط 1 س 2000 البيضاء ص 16.

2) نقلاً عن عبدالرزاق بلال (م س).

3) g. genette: palimpsestes/ la littérature au second degré p 7.

4) نفسه: ص 8.

5) نفسه: ص 9.

6) نفسه: ص 12.

7) نفسه: ص 11.

8) g. genette: seuils p 9.

9) نفسه: ص 12.

10) نفسه: ص 9.

11) g. genette: seuils, ed seuil collection poetique; paris: p 150.

12) derrida J: la dissémination, ed seuil 1972 paris: p 15.

13) g. genette: seuils p 253.

14) genette. G. seuils p 183.

15) henri mmetterant “le discours du roman” PUF 1980' 26.

16) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، التقليدية. ط 1 سنة 1989 توبقال، المغرب. ص 85.

17) إلياس أبو شبكة في مقدمة ديوان «أفاعي الفردوس» ط 2، سنة 1984، بيروت. ص 5.

18) مصطفى الشليح: «أحلام الفجر» وذبذبات التمرد على التنميط في القصيدة المغربية. مجلة المناهل عدد 51 السنة 21، يونيو 1996 – ص: 163.

19) نفسه: ص 161.

20) محمد مفتاح: دينامية النص ط 1 1987 المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ص 72.

21) روبرت شولز: اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي ط 1 س 1993 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 161.

22) رولان بارت: المغامرة السميولوجية، ترجمة عبدالرحيم حزل، ط 1، س 1993، المغرب، ص 38.

23) g. genette; seuils - ed seuil. collection poétique. paris: p 1987.

24) نفسه: ص 88، 89.

25) نفسه: ص 54.

26) نقلاً عن شعيب حليفي: النص الموازي للرواية، مجلة الكرمل، ع 16-1992، ص 84.

27) leo hoek: la marque du titre; mouton publishers; lahay; paris. 1981.

28) نفسه: ص 2.

29) نفسه: ص 31.

30) g. genette. seuils >> p 54.

* * *

من الكلمة إلى العلامة

نحو دراسة نصوصية(*)

منذر عياشي

تمهيد:

لا تتطلع هذه الدراسة، في تأملها النظري، إلى أن ترسم للعلاماتية (السيميولوجيا) بداياتها، ولا تاريخ ظهورها في الدراسات إنْ قديمًا وإنْ حديثًا، كما لا تبتغي أن تبرز أهميتها في الأديان، والأساطير، والفلسفات، وفي ثقافات الشعوب المتحضرة، أو المدنية، أو البرية. فلقد قامت بهذا الأمر دراسات كثيرة، وكرر بعضها بعضًا أو استنسخ بعضها بعضًا. وإذا كنا لا نريد أن نخترع الدولاب مرة ثانية، فلأننا نريد أن نرى إلى أين وصل هذا الدولاب بعد أن تم اختراعًا، ثم نريد، خصوصًا، أن نرى المصائر والتحولات التي تنتظره.

إن العلاماتية اللسانية أو «السيميولوجيا اللسانية»، هي المجال الذي نريد لهذه الدراسة أن تقوم فيه. ولقد يعني هذا التحديد أن الدرس لن يتجه

(*) ناقش معي الأخوان الدكتور علي المدني والدكتور عبدالقادر فيدوح هذه الدراسة، وأبديا ملاحظات قيمة استفدت منها، فلهما عظيم امتناني وشكري.

إلا إلى مجال واحد من مجالات العلاماتية، وهذا المجال هو المجال اللساني. ولا فرق بعد ذلك، عندنا، أن يقال إن اللسانيات هي جزء من العلاماتية، كما ذهب سوسير إلى ذلك، أو إن العلاماتية هي جزء من اللسانيات، كما ذهب، رولان بارت إلى ذلك وبعض من هم في رتبته مثل كريستيفا وغيرها. والسبب في قولنا هذا لأن الدرس بين هذين القطبين، مادام قد حدد اللسانيات مجالاً، فإن بعضه يدور على بعض كما نرى وهكذا، فما هو علاماتية لسانية هو أيضًا وفي الوقت ذاته لسانيات علاماتية، غير أن الفرق يبقى قائمًا في الدرجة والأهمية، وكذلك في المنظور، وهذا هو أحد رهانات هذه الدراسة ومناط الزعم فيها وجديدها.

وثمة سؤال يستحق أن يثار في رحاب هذا التمهيد، هو: هل الموضوعات العلاماتية، بعضها أو جلها قد وجدت مكانًا تحت ضوء الأنظار اللغوية في التراث العربي؟ ولكي ندق ونستقدق إجابة، فمن الأفضل تنزيل قول ظاهره تناقض صارخ، وباطنه توافق وتضامن، وذلك لكي يُدرَك عقلاً من ضرورات قيام الأشياء رغم اختلافها. ولذا، فلقد يقال في الجواب: نعم ولا في وقت واحد.

أما نعم، فلأن الموضوعات العلاماتية قد وجدت مكانًا تحت ضوء الأنظار اللغوية في التراث العربي، بيد أن المعالجة كانت نثارًا، وأشتاتًا، وعرضًا طارقًا، وغير مقصودة بذاتها.

وأما لا، فلأن الأنظار اللغوية للظاهرة العلاماتية – ويمكن تعميم هذا على أمور أخرى كثيرة في التراث العربي – كانت تفتقر إلى ثلاثة أشياء في الآن ذاته:

1 – إلى نسق يجردها ويجعلها متصورًا في الأذهان.

2 – وإلى منهج يفككها على ضوء النسق الذي جردها، بغية الوقوف على عناصرها المكوّنة لها في الأعيان.

3 – وإلى نظرية تقرأ العلاقات بين عناصرها وتحددها نوعًا، فهي إما علاقات إحكام وترتيب، وإما علاقات تنظيم وإطراد[1].

ولو أن الظاهرة العلاماتية، على كثرة ما قيل فيها في التراث العربي، قد حظيت بمثل هذا، لكانت قد صارت مذ ذاك أم العلوم وأم البحث فيها. ولذا، فإننا نجزم فنقول إن غياب النسق المجرد، والمنهج المفكك، والنظرية التي تقرأ العلاقات ونوعها بين العناصر لم يدفع بالتراث كي يجعل من العلاماتية علمًا تعرف به، وبه يقوم الدرس ومن أجله، بل إنها بسبب هذا قد تخلفت كثيرًا عن الدراسات النحوية، والصوتية، والصرفية، والبلاغية، والمعجمية، كما إنها وقفت دون علم التفسير، والتأويل، وعلم الأصول، مع أن هذه العلوم كلها تتصل بالعلاماتية، وكان بالإمكان أن تتطور بها أكثر، على نحو ما تشهد به معارفنا الحديثة وتعيشه.

ونحن إذ نقول هذا، فإننا نعقد، هنا أيضًا، رهانًا آخر. وإننا لنرى فيه أن العربية تستطيع، ما بين إرثها العلاماتي المبعثر والمشتت ووعيها بأهمية النسق والمنهج ونظرية العلاقات، أن تقيم للعلاماتية درسًا علميًا، كما تستطيع أن تساهم في الجهد العلمي العالي الذي صار يرى أن العلاماتية أم لكل العلوم بلا منازع.

• • •

وأما بعد، فنود أن نبحث في كيف تكون الكلمة، والنحو، والكلام، علامات، مع أنها كلها كينونات لسانية، كان المجتمع الإنساني قد ابتدعها واختلقها، عبر تاريخه الطويل، في اللغات المختلفة ليعبر بها كل فرد من

أفراده عن أفكاره وأغراضه، إتمامًا لقضاء الحاجة، وإنجازًا لتيسير المعاونة، وتحقيقًا للوجود الاجتماعي والثقافي.

وقد يطرح البحث، في صورته هذه وهدفه هذا، قضايا أساسية:

● – القضية الأولى، ويقوم التساؤل فيها على كيف يتم التحول علاماتيًا، بل كيف يتحول الكائن من كائنه اللساني إلى كائنه العلاماتي؟ وما هي المؤثرات والضرورات التي تؤدي إلى ذلك وتساهم فيه؟

● – القضية الثانية، وتتمثل في السؤال التالي: كيف تكون الأقوال علامات ثقافية ينتجها المجتمع ليدل بها على الأنساق التي تحكمه وتهيمن عليه فكرًا ولسانًا وسلوكًا؟

● – القضية الثالثة، إن العلامة الثقافية محتاجة في وجودها إلى قيم اجتماعية، وأخلاقية، وجمالية، ودينية، وقانونية، وأدبية، إلى آخره، تعطيها أدوارًا وتحملها بوظائف مخصوصة. وإذا كان ذلك كذلك، فهل هذا يعني أن هذه الأدوار والوظائف تعادل موضوعيًا في النحو العلاماتي تلك الأدوار والوظائف اللسانية التي نجدها للكلمات والجمل في نحو الجملة ونحو النص؟

● – القضية الرابعة والأخيرة، هل يستند المتكلم في كلامه إلى نحوين لا إلى نحو واحد: نحو لساني، ونحو علاماتي؟ أم أنه يمارس هذا مرة وذاك أخرى حسب السياق والمقام؟ أم أنه يمارس نحوًا يبدو لسانيًا، بسبب التلفظ بخطاب، وهو يستبطن في الحقيقة نحوًا علاماتيًا، أو هو، على العكس من ذلك، يمارس نحوًا يبدو علاماتيًا، بسبب أن الخطاب علامة على غيره، وهو يستبطن نحوًا لسانيًا؟

الأسئلة كثيرة، بل هي أكثر من الإجابات. وهذا هو ديدن الفكر

العلمي، والإبداعي، والخلاق. ولقد يبقى أن نقول، في خاتمة هذا التمهيد، ثمة سؤال يقوم وراء هذا البحث كله. وإذا كنا قد طرحناه سابقًا، فلا بأس أن نبرزه الآن لأنه سيشكل موضوع بحثنا هنا وينفرد به. هذا سؤال هو: كيف تتحول الكلمة إلى علامة؟

سؤال يستلزم أسئلة أخرى، سنقف بلا شك على بعضها فيما سيأتي:

1 - الكلمة:

الكلمة نوعان مختلفان في العلم نظرًا وخَلْقًا. فهي إما تصنيف وقياس، وإما تكوين ووجود.

أما الكلمة في تصنيفها وقياسها، فهي: اسم، وفعل، وحرف. وقد ذهب النحو التقليدي إلى التعامل معها بهذا المنظور. وهو منظور خارجي وميتافيزيقي. ومعنى ذلك أنه منظور لا يتعامل مع الكلمة من داخلها بوصفها كينونة تملأ وجودها معنى وتحققه صيغة وشكلاً، ولكنه يتعامل معها من خارجها بوصفها حيزًا فارغًا، أي بوصفها حيزًا غير مخلّق، فيخلِّقه، ويسميه، ويصنفه، ويقيس عليه. ومن هنا، فإن النحو إذ يفعل ذلك، فإنه يعطي لنفسه مهمة ميتافيزيقية هي التسمية، أي يعطي المسمى وجوده ليس بما به يكون خَلْقًا، ولكن بقياسه إلى آخر أو بقياس الآخر عليه. وهذا أمر، في الفلسفة كما في اللغة، هو قائم. ولذا يقال في ظل هذا المنظور: ما لا اسم له ولا وجود له، كما يقال إن الفراغ لا يُصنَّف.

وأما الكلمة في تكوينها ووجودها فهي «شكل»، وهي «حدث»، وهي «خطية». ولقد يتطلب القول إنها كذلك أن نقف على كل هذه المفاهيم، وذلك لسببين:

- أولاً، لكي نتبين ما به الكلمة تصير علامة، أو ما به تنجز تحولها وانتقالها من كونها كينونة لسانية إلى كونها كينونة علاماتية.

- ثانيًا، لكي نتبين ما به الكلمة تكون في وجودها لا في تصنيفها.

أ - الشـكل

● - التعريف:

الكلمة شكل، أي جسد، به تأخذ في اللغة وجودها، وبه تصير حيز ذاتها وحضورها. ولقد يجعلنا هذا نقول في تعريفها: إن الكلمة هي شكلها.

ولكن هذا التعريف يبقى قاصرًا من وجوه ما لم نتعرف الشكل وما به يكون، ولقد يستلزم هذا أن نقف على أمرين: على الشكل في ذاته، وعلى الشكل في مكوناته.

أ - الشكل في ذاته:

يتعدد الشكل في ذاته كمًّا يكاد يذهب بمعناه، غير أننا، اقتناصًا للفائدة وتحقيقًا للمقصود، سنقف فيه على ثلاثة معانٍ فقط: المعنى العام، والمعنى الفلسفي، والمعنى اللساني، وإن كنا نود أن نشرك المعنى الجمالي لأنه يتصل بما نحن بصدده، ولكن ضيق المجال يحول دون ذلك.

1 - المعنى العام:

يمكن تعريف الشكل، في المعنى العام، بكلمة تكاد تكون من مرادفاته. هذه الكلمة هي «القالب»، أو «النموذج»، أو المثال. ويشبه الشكل أكثر

ما يشبه، في مثل هذه الحال، آلة الصوغ، أو القياس، أو المطابقة، أو الميزان الصرفي في اللغة، ويمكن العودة إلى قواميس اللغة لاستخلاص هذا المعنى[2].

2 - المعنى الفلسفي:

أ - يُعرّف «الشكل» في النظرية التشكيلية للفلسفة الأرسطية - السكولاستيكية بأنه «المبدأ الذي يحدد المادة، أي الذي يجعل من ماهية ما ماهية محددة، مثال ذلك: الماء وليس الحجر، وشجر السنديان وليس شجر الصنوبر. ألا وإن الروح هي شكل الجسد»[3].

«وتتكون الماهية عند أرسطو (أي الموضوع المعطى، والمميز، والقابل للتحديد) من مادة (فيزيقية مثلاً)، ومن شكل خاص مفروض على هذه المادة، يعطي للشيء الناتج (للماهية) هوية وديمومة»[4].

ب - ويمكن للشكل أن يتجلى في معنيين:

1 - **الشكل الماهوي**: وهو الشكل «الذي يتحدد بالكلمة ماهية: إنه المبدأ الأنطولوجي الذي تغدو بموجبه المادة غير المحددة، والتي هي مجرد طاقة، مادة حالية، كما تصبح هذا أو ذاك (إن الشكل هو الذي يعطي الكائن للشيء)[5].

2 - **الشكل الطارئ**: «ويتكون من تحديد يغير الشيء الموجود من قبل، ولكن على نحو لا يغير من طبيعته»[6].

ج - وإذا عدنا إلى نظرية المعرفة عند كانت، فإن كلمة «مادة تشير إلى ما يأتي من التجربة، في حين أن كلمة شكل تشير إلى ما يأتي من الذات، أي من بنى وظائفها الإدراكية»[7].

هـ – وأخيراً، فإن الجشطالتيين يضعون تعريفًا بنيويًا. ولذا فإنهم يقولون: «يتكون الشكل ليس في الوجه الخارجي، ولكن في البنية وفي تعالق الأجزاء»[8].

3 - المعنى اللساني:

كما يتعدد الشكل معنى في العموم، وفي الفلسفة، وفي غير ذلك من الميادين، فإنه يتعدد في اللسانيات، وذلك تبعًا للسانيين وللمدارس اللسانية. ولما لم يكن المقصود هنا هو تتبع اللسانيين وتتبع المدارس اللسانية، وإنما تتبع الشكل في ذاته وما يعنيه، فإننا سنحاول أن نفرد له من التعريفات والمعاني تلك التي لا يطابق بعضها بعضًا، ولا يتكرر وقع الحافر على الحافر، وأما ما يخص تكوين الشكل اللساني، فسنتركه إلى الفقرة الآتية:

يقدم قاموس الباحثين «غاليسون وكوست»: «Dictionnaire de didactique des langues» موجزًا من الأفكار وجملة من الأنظار اللسانية التي تتعلق بهذا الأمر. وسنسعى أن ننقل بعضها على نحو يناسب ما نحن فيه. ولكننا نرغب أن يكون سوسير في مطلع افتتاحنا لتعريف الشكل لسانيًا. والسبب عندنا أنه إذا ذكر سوسير وذكر غيره، فيجب البدء بذكر سوسير وتقديمه على غيره، لأنه المصدر الأول والأهم من مصادر المعرفة اللسانية الحديثة.

1 – يقول سوسير: «اللغة شكل وليست ماهية»[9].

2 – وإذا كانت اللغة شكلاً وليست ماهية، فإن «الشكل يمثل نسقًا مجردًا من العلاقات، تسقطه كل لغة على ماهية مطردة وغير مستقرة نسبيًا (العالم الفيزيقي والنفسي)، فتقطع به هذه الماهية وتنظمها بشكل يختلف عن اللغات الأخرى»[10].

3 – إن كلمة «forme – شكل» «مشتقة من اللاتينية forma وهي تشير أولاً إلى «القالب»، وهو الذي يعطي شكلاً لمادة لا شكل لها ولا محيط»[11].

4 – «لقد اتخذت كلمة «شكل» في الاستعمال القاعدي واللساني عددًا من المعاني التي تصنف بزوج المتعارضات التي تظهر فيها (شكل # مادة، شكل # مضمون، شكل # معنى، شكل # ماهية، شكل # وظيفة»[12].

5 – «يعادل الشكل تقريبًا «التعبير»، ويحيل إلى مستويات لسانية ينظر إليها بوصفها غير دلالية (المستوى الصوتي، والصرفي، والنحوي)»[13].

6 – «سنلاحظ أن «الشكل» يتعارض مع «العمق» أو مع «المضمون». وينطبق عمومًا على التعبير اللساني وعلى وسائله، ولكنه يستطيع، وفي إطار محدود، أن يحيل إلى استخدام الإجراءات القاعدية البلاغية، وإلى عمل الأسلوب المصمّم بوصفه يتميز من «الأفكار» ويضاف إليها»[14].

وإذا كان هذا هو الشكل في ذاته، فكيف يكون الشكل في مكوناته؟

ب - الشكل في مكوناته:

1 – يتكون الشكل، لسانيًا، من عنصرين:

من جملة أصوات الكلمة التي تتعاقب في النطق صوتًا بعد صوت، إلى أن تتم كينونة. وحينئذ تكون قد أنجزت اختلافها، فهي ذاتها فرادة، وهي استقلالها وجودًا، ألا وإن هذا ليكون على صعيدين:

صعيد داخلي أو خاص، وإنه إذ يقوم بين أصواتها، فإن كل صوت يتميز، والحال كذلك، بنفسه من أصوات الكلمة الأخرى، ويُعرف بكونه ليس هي مع ما بينه وبينها من علاقات تجاور وبناء. وما ينطبق على الصوت نطقًا ينطبق على الحرف كتابة.

وصعيد خارجي أو عام، وإن هذا ليجعل الكلمة بوصفها نسقًا صوتيًا ووحدة كلية، تتميز من الكلمات الأخرى في اللغة، مع ما يمكن أن تقيمه معها من علاقات تجاور وبناء، على سبيل الممكن والمحتمل، في إطار جملة من الجمل، وما ينطبق على الكلمة صوتًا، ينطبق عليها كتابة أيضًا.

2 – ويتكون الشكل، بعد أن يكون قد تجسد كلمة واستوى بها خلقًا، من معنيين:

أ – معنى بدئي، أو أولي، وهو معنى يحمل كل ذاكرة الكلمة دلالة. ولذا، يمكن أن يسمى المعنى الأركيولوجي، وكذلك المعنى التاريخي، كما يمكن أن يسمى المعنى المعجمي، أو الدياكروني (التعاقبي)، أو الاستبدالي.

ب – ومعنى معلق، أي لا يتنزل في الكلمة ليصبح واحدًا من ممكناتها إلا عندما تتنزل الكلمة في سياق لغوي تدخل به جملة، فنصًا. وإذ ذاك لا يأخذ المعنى فيها منها، ولكن من العلاقات التي تقيمها مع الكلمات الأخرى داخل الجملة أو داخل النص. ولقد يكون هذا المعنى، والحال كذلك، معنى جمليًا أو معنى نصيًا. وإنه ليصنف كذلك حتى وإن كان يتقاطع أو يتطابق (ظنًا، بل وهمًا) مع المعنى البدئي أو المعجمي (نقول هذا على الرغم من أننا لا نؤمن بمبدأ التطابق الدلالي بين الكلمات كما هو واضح، والمجال هنا ليس مجال هذا الحديث). ولذا، يمكن أن يسمى هذا المعنى هنا المعنى الاستعمالي، أو السانكروني (الآني – التزامني)، أو التركيبي.

ونلاحظ أن المعنى الأول، يمكن أن يصنف بكونه تاريخيًا. أما الثاني، فيمكن أن يصنف بكونه راهنًا. وهذا وحده يصلح معيارًا لمنع التطابق.

ويمكن القول أخيرًا، «إن دراسة الأشكال تتميز عن دراسة الأصوات، ودراسة الكلمات، ودراسة الأبنية. وإنها لتشكل موضوعًا لعلم الصرف»[15].

ب - « الحــدث »

يتعدد الحدث تعريفًا. ولكي لا نتوه أو نتشتت في تعريفاته، رأينا أن نحصر تعدده في حزمتين دلاليتين. وبهذا، يقع تحت أنظارنا المتقارب من التعريفات دلالة في كل حزمة على حدة، كما يتيسر هذا التقارب مفهومًا ومتصورًا بين الحزمتين.

الحزمة الأولى

قد يبدو الحدث من أكثر الأشياء بداهة. ولذا يقال إنه معطى واقعي، وغير قابل للنقصان، ولكنه قد يبدو، من منظور آخر، شيئًا معقدًا، وهذا ما يجعله مختارًا، ومنتقى، ومستخلصًا وليس حتمية لا يُرد لها قضاء. وإذا كان هو هكذا، فإنه لا ينفصل في هذه الحالة عن سياقه.

وكذلك، فإن الحدث قد يخضع إلى مضاربات نظرية ومنهجية تصوغ مفاهيمنا ومتصوراتنا بخصوصه. وإذا كان الأمر هكذا، فهذا يعني أنه لا يشكل المادة الخام أو البكر، أو المادة الأولى للمعطى الواقعي والبدهي، ولكنه يشكل المادة الثانية التي يصوغها القصد فيبرزها ويحولها إلى حدث. ومع ذلك، فثمة شيء أكيد، وهو أن الحدث يحتفظ بواقعيته وباستقلاله وذاته بعيدًا عن العقل الذي يفكر فيه ويحاول الاستيلاء عليه. والسبب، لأن جوهر الحدث هو حدوثه لا ما نفكر فيه.

الحزمة الثانية

الحدث صيرورة وتعاقب. وهو محتاج إلى غيره في حدوثه، ولذا فهو

لا يقع إلا بفعل فاعل. وإنه نقيض الأزلي لأنه آني، وضديد الثابت لأنه متغير، وخلاف الدائم لأنه مؤقت ويمضي إلى زوال. ومادام الحدث كذلك، فهو يقبل التفكيك بنية، والتجريد نسقًا، ويكشف عن القوانين التي يتم بها الزمان كينونة ويتحقق بها فيه وجودًا.

والنتيجة التي نستخلصها من هاتين الحزمتين، هي أن الحدث معطى واقعي، وهو أيضًا وفي الآن ذاته صيرورة وتعاقب. ولذا، فإننا إذا تأملنا الكلمة على ضوئه كينونة ووجودًا، فسنجد أن أكثر ما فيها بروزًا وظهورًا، إنما على هذين الأمرين يدور. ألا وإننا بسبب هذا نقول يكاد الحدث يجعل الكلمة، إذ تتخذه لباسًا، صورة له فيما هو به يكون. ولكي ينكشف جوهر هذا التواشج بين الكلمة والحدث على أوضح وجه، فإننا نحتاج أن نبسط الكلام في الركن الثاني من ركني تعريف الكلمة وهو «الخطية». وما كان هذا هكذا إلا لأنه لا الكلمة ولا الحدث من غير هذا الركن يُعْرَف لهما في الزمان دورة ومسار.

ج - «الخطية»

● - التعريف:

إن مسارات «الخطية» في اللغة ثلاثة: مسار تقف الخطية فيه عند حدود الكلمة، وثانٍ تقف فيه عند حدود الجملة، وثالث تقف فيه عند حدود النص.

ونلاحظ أن المسارات الثلاثة، تتأسس على السمات الجوهرية الآتية:

أ - إنها تعاقبية، وهذا يعني أنها تأتي تباعًا وعلى التوالي، ومن هنا فإن الخطية بمساراتها الثلاثة «تمثل سلسلة من العناصر التي يقوم كل

واحد منها بذاته وتنتظم جميعًا بشكل خطي»[16]. ولقد نستطيع أن نستدل على هذا بكل مسار من هذه المسارات على حدة:

1 – الكلمة: إذا نظرنا إلى الكلمة بوصفها مورفيمًا (أي بوصفها وحدة بنيوية صغرى)، فسنجد أنها «تمثل سلسلة من الفونيمات» (أي الوحدات الصوتية الصغرى)[17]، التي تتعاقب في النطق وتتوالى.

2 – الجملة: إذا نظرنا إلى الجملة، فسنجد أنها «تمثل سلسلة من المورفيمات» (أي الوحدات البنيوية الصغرى – الكلمات)[18].

3 – النص: إذا نظرنا إلى النص، فسنجد «أنه يمثل سلسلة من الجمل» (أي من الوحدات التركيبية التي يقوم الخطاب بها)[19].

وإذا عدنا إلى التراث العربي، فسنجد فيه أنظارًا تكشف عن اهتمام بهذا الجانب من الحدث الكلامي، فالقاضي عبدالجبار يقف على سمة التعاقب ويرى أن الكلام لكي يكون مفيدًا، أي دالاً ومبلِّغًا لمعناه، يجب «أن يحدث بعضه في إثر بعض». ونلاحظ أن هذا التعاقب حدوثًا هو الذي «يفيد الأقسام المعقولة». وأما إذا حدث خلاف، وجاز للكلام أن يحدث على غير سنن التعاقب، فإن الفائدة ستضيع وستضيع معها بالتبعية والبداهة دلالات الأقسام المعقولة. ولذا نجده في إشارة بينة إلى هذا الأمر يقول: «فأما إن حدثت كلها معًا، فلا يصح وقوع الفائدة»[20].

وينطبق هذا الوصف الذي ساقه القاضي عبدالجبار بشأن الكلام على الجملة، كما ينطبق على الكلمة بوصفها جزءًا من الأقسام المعقولة في الكلام. إنها زمانية: والكلمة تكون كذلك لسببين:

1 – لأنها حدث، وإن من طبيعة الأحداث أن تكون زمانية. ولقد يعني هذا أن الزمن جزء تكويني فيها، وليس شيئًا مضافًا إليها تدل به في حدوثها على شيء غيرها.

2 – ولأنها تعاقبية. وإن من طبيعة التعاقب أن يمتد في الزمان والكلمة (الكلام) تُجري زمانها على مقدار امتدادها خطًا.

وإذا كان هذا ينطبق على اللغة كلها: كلمات، وجملاً، ونصوصًا، فإن هذا يعني أن للغة زمنها الخاص. ومعنى ذلك، هو أن للغة زمنًا غير الزمن التاريخي، أو غير الزمن الفيزيائي والمادي اللذين بهما تدور مصائر الأشياء، والطبيعة، والإنسان، وكذلك أيضًا هو غير الزمن النحوي الذي تحظى به كثرة من الأفعال، وقلة من الأسماء، وبعض التراكيب الجملية مما هو معروف في إطار التصنيف التقليدي والموجود في مدونات النحو، والذي يمكن أن نصفه بأنه الزمن الخارجي، أي الزمن الذي يتجه باللغة إلى خارجها وليس إلى ذاتها، وإلى محيطها وليس إلى كينونتها.

ويمكننا خلاصة لهذا الأمر أن نقول مستلهمين مما تقدم: إن زمن اللغة هو زمن داخلي، ومعنى داخلي أنه جزء من كينونتها ووجودها. ولذا، فإن الكلمة (الجملة/ النص) به تصير، وبه تتم كينونة ووجودًا. ويقول موجز إنه زمن الكينونة اللغوية والصيرورة، أو هو زمن التخلق لغة، أو هو زمن أنطولوجيا اللغة.

وهكذا نرى أن الكلمة كينونة هي غير الكلمة تصنيفًا. ولذا هي تكون في المنظور اللساني غير ما تكون في المنظور النحوي، فإذا استقر هذا لدينا وأصبح واضحًا، فلنا أن نتساءل – لكي نخطو خطوة أخرى بهذا البحث إلى الأمام – كيف تنجز الكلمة (والجملة كذلك، والنص) تحولها إلى علامة؟ وما هي العلامة اللغوية في المنظور العلاماتي؟

2 – العلامــة:

لكي يتم الحديث عن العلامة بيانًا، فإنه يحسن بنا أن نعقد مقارنة

يسيرة بين اللسانيات والعلاماتية، وذلك تمهيداً للدخول إلى نظرية سوسير في العلاماتية والعلامة.

وإذا كان العلمان يشتركان في أمور كثيرة ويشتبكان، إلا أنهما يتميزان جوهريًا من بعضهما في النظر إلى الكلمة ويختلفان. ولعل الوقوف على سمات أساسية في كل منهما يضع أمامنا المتصور الأولي لكيفيات تحول الكلمة إلى علامة ويكشف عنه.

أ - اللسانيات:

سنقف على سمتين تتكثف فيهما معظم خصائص النظر اللساني إلى الكلمة:

1 - إن اللسانيات إذ تنظر إلى الكلمة، فإنها تذهب في تحليلها صوتًا من خلال علمين هما: «علم الأصوات - La phonétique»، و«علم وظائف الأصوات -»، كما تذهب إلى تحليلها صرفًا وذلك من خلال علم هو «علم الصرف - La morphologie». وهي تمثل عندها، بحسب المدارس اللسانية، إما «un morphème» وإما «un monène». والمصطلحان يعنيان في العربية شيئًا واحدًا، هو «وحدة بنيوية صغرى».

2 - وتنظر اللسانيات إلى الكلمة في قلب الحياة اللغوية نفسها، أي تنظر إليها من داخلها وليس من خارجها. وإنها لتذهب في دراستها، على هذا الصعيد مذهبين: «تعاقبي - diachronie» و«آني - تزامني - synchronic»:

أما المذهب الأول، فقد تمثله الاتجاه التاريخي التطوري، وقام درس الكلمة فيه على محور الاستبدال - I'axe paradigmtique». وكان منهج هذا

الدرس هو تعقب الكلمة وتطورها صوتًا ودلالة عبر التاريخ، والوقوف على عناصر مشتركة للكلمة إما في إطار لغات متباعدة كالهندو-أوروبية، وكاللغات السامية، واللاتينية، وإما في إطار لهجات لغة واحدة كالعربية.

وأما المذهب الثاني، فقد تمثله الاتجاه البنيوي مذ بدأ سوسير دروسه «Cours de linguistique générale – دروس في اللسانيات العامة». وقد قام درس الكلمة في هذا الاتجاه على «محور التركيب – L'axe syntagmatique». ومذ ذاك صار ينظر إلى الكلمة ليس في تاريخها ولكن في علاقاتها بالكلمات الأخرى في محور التركيب. ومن هنا يمكن القول: الكلمة هي علاقاتها.

ب - العلاماتية:

لا تُعنى العلاماتية بالكلمة، ولكنها تعنى بالعلامة. وإذا كان الأمر كذلك، فما هي النظرية (النظريات) المؤسسة لها؟ وما هو المبرر الذي يجعلها تلتفت عن الكلمة إلى العلامة؟ ثم ما هي العلامة عندها وما سماتها؟

نحتاج، ضرورة، أن نكتفي بسوسير، فنعود إليه بوصفه المؤسس العلمي الأول للعلاماتية في اللسانيات في العصور الحديثة، إذ منه سنستقي إجابة عن هذه الأسئلة. ولكي يتحقق لنا ذلك، سنحاول أن نقف على النقطتين الآتيتين:

- النظرية العلاماتية عند سوسير.
- العلامة اللسانية ومكوناتها.

ويجب أن نلاحظ، بداية وقبل أن نذهب إلى هاتين النقطتين، أن التحليل الذي تنهض اللسانيات به تفكيكًا للكلمة وتجريدًا، إنما هو في كل جوانبه مأخوذ من العلاماتية، بيد أن هذه الأخيرة، تزيد على اللسانيات في

النظر إلى العلامة أمورًا لا تدعي اللسانيات أنها تنظر بها إلى الكلمة، اللهم إلا بعد أن اتسع حقلها لتصبح العلاماتية جزءًا منه. أما المرحلة التي نحن فيها، فهي مرحلة سوسير، وهي تمثل المرحلة الأولى للسانيات عمومًا وسنشير، على كل حال، عندما نصل إلى النقطة الثانية، أي إلى «سمات العلامة اللسانية عند سوسير»، إلى مثل هذه الأمور.

● - النظرية العلاماتية عند سوسير

لقد بسط سوسير، في الفقرة الثالثة من مدخل كتابه الذي أشرنا إليه في الأعلى، حيزًا من نظريته العامة، ووضع فيه المفاهيم الأساسية للعلاماتية. وقد جعل لهذه الفقرة العنوان الآتي[21]: «Place de la langue dans les Faits humais. La sémiologie» وهو يعني: «مكان اللغة بين الأحداث الإنسانية العلاماتية». وأما مقاصده في هذا العنوان، فهي أن اللغة حدث بين أحداث عديدة اصطنعها الإنسان، وإن كل هذه الأحداث الإنسانية المصنوعة، تنضوي تحت علم هو علم العلامة أو العلاماتية.

وسنحاول فيما سيأتي أن نرصد تلك المفاهيم التي أشرنا إليها:

1 - اللغــة:

ينظر سوسير إلى اللغة من ثلاث زوايا:

- الأولى، ويرى فيها أن «اللغة مؤسسة اجتماعية، ولكنها تتميز من المؤسسات الأخرى السياسية، والقانونية، إلخ، بسمات عديدة»[22].

ويضع سوسير، هنا، توصية مقتضبة ولكنها هامة، لفهم الطبيعة الخاصة للغة فيقول: «لكي يفهم المرء طبيعتها الخاصة، يجب عليه أن يستدعي نظامًا جديدًا للأحداث»[23].

- الثانية، ويرى فيها أن «اللغة نسق من العلامات التي تعبر عن الأفكار»[24].

- الثالثة، ويرى فيها أن اللغة بسبب كونها نسقًا من العلامات، فهي «تقارن بالكتابة، وبأبجدية الصم - البكم، وبالطقوس الرمزية، وبأشكال التهذيب، وبالعلامات العسكرية، إلخ، فقط النسق الأكثر أهمية من بين الأنساق»[25].

وهكذا نرى أن العلامة، من هذا المنظور، ليست تصنيفًا وقياسًا كما هي الكلمة في النص ولا تكوينًا ووجودًا كما في اللسانيات، وإنما هي تمثيل وحضور. ولذا صارت اللغة بها، أي بسبب كونها نسقًا من علامات التمثيل والحضور، تقارن بكل أنساق التمثيل والحضور الأخرى كالكتابة، والأبجدية، والحركة، والطقوس، إلى آخره، والتي تعبر عن الأفكار.

2 - التعدد العلاماتي:

ليست العلاماتية شيئًا واحدًا، إنها مفرد بصيغة الجمع، وهي علاماتيات إذا أردنا أن نقول حقًا وصوابًا. فعلاماتية بورس مثلاً، تدور في فلك الحياة العقلية للعلامة وتعنى بالمنطق، ولا تدور في فلك الحياة الاجتماعية للعلامة ولا تؤسس لها لسانيًا كما عند سوسير. وبالطبع هناك علاماتيات أخرى عديدة في تنوعها وتوجهها. ولكننا هنا، مادمنا ندرس العلامة بوصفها لسانًا، فقد حددنا التزامنا بمنهج سوسير ورؤيته، كما أشرنا سابقًا، ألا وإن سوسير، انسجامًا مع الرؤية التي يقدمها عن اللغة، ليذهب إلى وضع القواعد لدراستها. ولما كانت رؤيته للغة رؤية علاماتية، فقد وضع رؤيته العلاماتية. ولقد كان يقول: «نستطيع إذن أن نتصور علمًا يدرس حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية. وتشكل هذه الدراسة جزءًا من علم النفس العام»[26].

ويسمي سوسير هذا العلم «La sémiologie – العلاماتية». ولكنه لا يكتفي بالتسمية إعلانًا وإنجازًا، بل إنه يحدد للعلامية دورًا ويوجهها نحو أداء معين، فهو يقول: إن العلاماتية «ستطلعنا على أي شيء تشتمل العلامات، وما هي القوانين التي تسوسها»[27].

ويذهب سوسير، هنا، لعقد الصلة بين العلاماتية واللسانيات، وإنه ليفعل ذلك من خلال إبرازه نقطتين بهذا الخصوص، إنه يقول:

1 – «ليست اللسانيات سوى جزء من هذا العلم العام»[28].

2 – «ستطبق القوانين اتي تكتشفها العلاماتية على اللسانيات»[29].

وهو بهذا يجعل الدرس اللساني درسًا علاماتيًا صرفًا. ولذا، فهو يعطي للساني مهمة محددة، وقد تجلى ذلك في قوله: «تتمثل مهمة اللساني في تحديد ما يجعل من اللغة نسقًا خاصًا في مجموع الأحداث العلاماتية»[30].

وإننا لنرى، منذ هذه اللحظة، أن الدرس اللساني قد أصبح موصولاً بالدرس العلاماتي، سواء كان جزءًا من الدرس العلاماتي، كما يريد سوسير، أم كانت العلاماتية جزءًا من الدرس اللساني، كما يريد بارت وآخرون. وبالفعل، فإن هذا الضرب من الدرس ينطبق على كل اللغات. وقد صرنا حاليًا نجده معمولاً به في جل الدراسات اللسانية والنصية، سواء وعى الدارس بهذه الحقيقة فأبرزها، أم لم يع بها فغابت عنه نظرًا من غير أن تغيب عنه عملاً وتطبيقًا.

● - العلامة اللسانية ومكوناتها:

يخصص سوسير الفصل الأول من القسم الأول من كتابه «دروس في اللسانيات العامة» للحديث عن «طبيعة العلامة اللسانية». ولكي يكون له ذلك، فقد جعل نظره يذهب مع العلامة في ثلاثة اتجاهات:

1 – مع العلامة في ذاتها.

2 – ومع العلامة في مدلولها.

3 – ومع العلامة في دالها.

ويجب أن نلاحظ، كما أشرنا سابقًا، أن مكونات العلامة وسماتها لسانًا تتواشج مع مكونات الكلمة وسماتها لغة. ولقد ينقلها هذا من العموم العلاماتي متصورًا إلى الخصوص اللساني مفهومًا. فتعمل، حينئذ، عمل الكلمة من غير أن تكونها. والعكس صحيح أيضًا. ولقد رأينا أن سوسير قد أشار إلى هذا بمعيار مؤصَّل. فالعلامة عنده تقوم في قلب الحياة الاجتماعية، وإنه ليدرسها على هذا الأساس، في حين أن الكلمة في اللسانيات تقوم في قلب الحياة اللغوية، وإنها لتدرسها على هذا الأساس. ويجب أن ندرك هنا أن عمل سوسير العلاماتي قد وسع عمل سوسير اللساني.

ولعلنا نكون، بهذه الملاحظة، قد أجبنا، ولو جزئيًا، عن سؤال كنا قد طرحناه من قبل، وهو: متى تصبح الكلمة علامة، أو كيف تنجز الكلمة تحولها فتكون علامة؟ وفي الواقع، وعلى ضوء هذا التحديد الذي وضعه سوسير للعلامة، تصبح الإجابة بدهية. فالكلمة تتحول إلى علامة، عندما تنيط بها اللغة دورًا اجتماعيًا. وإن هذا الدور هو الذي يجعلها تمتاز من الكلمة بالتمثيل والحضور. وهذا ما يوجب على الدرس اللساني أن يصير درسًا علاماتيًا بامتياز، فيخرج بذلك من طَرْق الآلة اللسانية وجودًا إلى نبض التمثيل العلاماتي حضورًا، ومن نمطية النموذج اللساني تركيبًا إلى حيوية الكلام أداء، ومن ثبات الكينونة اللسانية بنية إلى متغير الفعل العلاماتي صيرورة.

ومن هنا، فإننا نرغب أن نفسر عبارتي «الحياة الاجتماعية» و«الدور

الاجتماعي» بأوسع تفسير، بحيث يشمل كل مجالات التعبير اللغوي: فكرًا، وشعورًا وحساسية، وكل أنواع الخطاب وأجناسه، التي هي إنتاج اجتماعي بمقدار ما هي إبداع فردي، والتي هي رؤية إنسانية وبشرية بمقدار ما هي رؤية فوق إنسانية وفوق بشرية.

وكذلك، يجب أن نلاحظ أن النظر في العلامة اللسانية من حيث التكوين لا من حيث الاشتغال يجعلنا نقول إن الأصل في المدلول والدال أنهما للكلمة، ولكن العلامة اللسانية تتخذهما جسدًا وتحل فيهما كينونة لكي تمتاز بهما من الكينونات العلاماتية الأخرى وجودًا وتفترق. ولما كان ذلك كذلك، فإن سوسير لم ير في انقسام العلامة إلى مدلول ودال سمة من سماتها، ولكنه رأى في انقسامها إلى «اعتباطية» و«خطية» سمتين من سماتها، وأنهما تشكلان مبدأ كل دراسة، وسنأتي إلى هذا بتفصيل أكثر في فقرة منفردة، وأما الآن، فإن مبرر هذا التأويل عندنا، ونظرنا مأخوذ بالتكوين لا بشيء آخر، فيعود إلى سببين:

- الأول، لأن المدلول والدال يمثلان عناصر تكوينية. وهما، لأجل هذا، لا يصلحان أن يكونا سمة للعلامة بقدر ما يصلحان أن يكونا مكونين لها مثلما هما للكلمة، ألا وإن ما يعزز هذا التأويل، هو أننا نجد سوسير يذكر – وإنْ عرضًا – المصطلح «كلمة» وليس المصطلح «علامة» في الحيز الذي كان يطرح فيه مسألة المدلول والدال[31].

- الثاني، لأن العلامة عندما تكون لسانية، وليست طبيعية كالغيم، والرياح، والأنهار، إلخ، أو ليست اصطناعية كعلامات الطريق، والخرائط والإيقونات، إلخ، فإن شأن حضورها في التداول اللغوي يكون تبعًا لشكل وجودها في التداول اللساني. ولما كانت اللغة لا تعرف إلا الكلمات، والكلمات لا تعرف سبيلاً إلى الوجود إلا من خلال المدلول والدال، فإن العلامة اللسانية يكون هذا هو شأنها أيضًا.

وإننا لنعتقد، اعتقاد تدبر وتفكر، أن أمرًا كهذا هو الذي جعل سوسير، إذ رأى أن العلامة محتاجة إلى هذين العنصرين في تمثيلها وحضورها، يقول: «إننا إذا كنا نرتضي بـ «العلامة»، فذلك لأننا لا نعرف بماذا نستبدلها. واللغة المستعملة عادة لا تعرف غيرها شيئًا آخر»[32].

ولقد نستطيع أن نفهم من هذا القول أن ارتضاء سوسير بالعلامة اللسانية، وهي مكونة من مدلول ودال مثل الكلمة، أمر تدفع إليه الضرورة. فهو لا يعرف، من جهة، بماذا يستبدلها، ولأن اللغة، من جهة أخرى كما يقول، لا تمنحه بديلاً عنها. وإذا كان منطق الضرورة صحيحًا هنا، فإننا نجده، كما أسلفنا، أن الكلمة والعلامة، بالضرورة نفسها، تتواشجان في عناصر التكوين، أي في المدلول والدال، كما تتواشجان في السمات سواء الاعتباطية منها أم الخطية، وهذا ما سنراه لاحقًا.

ولكي تكون لنا خلاصة في هذه القضية، فإننا نستطيع، على مستوى التحليل، أن نصطنع لغة واصفة (métalangage) نستعين بها. ولهذا نقول: إن مكونات اللسان عديدة، وإن من أحد مكوناتها ما يمكن أن يسمى «الوحدة اللسانية – unité linguistique». وقد تكون «الوحدة اللسانية». وذلك تبعًا لاستعمالها وسياقها لغة أو محيطًا، إما علامة وإما كلمة. وإذا كان الاستعمال سياقًا لغويًا أو محيطًا غير لغوي يعدا معيارًا للتمييز والتفريق بين العلامة والكلمة، فإنه يضاف إلى المعيار المؤصل الذي وضعه سوسير، لأنه مشتق منه في الحقيقة. «فالوحدة اللسانية» إذا كانت تعمل في قلب الحياة الاجتماعية – وتوسيعًا على سوسير نقول في قلب الحياة العقلية أيضًا والحياة عمومًا – أي في المحيط غير اللغوي، فإنها تعد علامة. وأما إذا كانت تعمل فقط في قلب الحياة اللغوية ولا تتعداها إلى سواها، أي لا تتخذ من الحيز غير اللغوي مكانًا لوجودها واشتغالها، فهي كلمة. وبهذا نكون قد حلَلْنا إشكالية الكلمة والعلامة، وتجاوزنا في الآن نفسه ما يبدو أنه

ازدواجية في المنظور والأداة. ولنا عودة إلى هذه القضية في نهاية حديثنا عن «العلامة والمدلول والدال».

نحن، إذن، مع العلامة الآن، بكل ما يحمله المصطلح «علامة» من مقاصد. والسؤال هو: كيف ينظر إليها سوسير في ظل مماثلتها للكلمة من جهة، وفي ظل تكوينها دالاً ومدلولاً، من جهة أخرى؟

ويمكن إجابة عن هذا السؤال المزدوج، أن نقف عند سوسير على ثلاثة أمور:

أ – المدونة.

ب – العلامة وما تربطه.

ج – العلامة والمدلول والدال.

أ - المدونــة:

يقول سوسير: «إن اللغة، بالنسبة إلى بعضهم، إذا ارتدت إلى مبدأها الجوهري، فهي تمثل مدونة من الكلمات التي تتناسب مع عدد من الأشياء التي توازيها كثرة»[33].

ولقد نعلم أن هذا التصور كان يسوس علوم اللغة على امتداد القرون إلى نهاية القرن التاسع عشر، وأن علماء اللغة (ماعدا استثناءات قليلة عند كل الأمم، مثل الجرجاني عند العرب) كانوا يبنون رؤيتهم اللغوية على مثل هذا التصور. فاللغة عندهم هي مجموع ألفاظها والمتكلم، حين يتكلم إنما ينهل من المدونة اللغوية ألفاظًا يعبر بها عن أغراضه وحاجاته.

ولكن سوسير يرى أن النقد يطال هذا التصور من عدة وجوه، يمكننا أن نوجزها في ثلاثة:

1 – إنه يقول: إن هذا التصور «يفترض وجود أفكار جاهزة وسابقة في وجودها على وجود الكلمات»[34]. والنقد الذي يوجهه سوسير إلى هذا التصور، نجده في الفقرة الأولى من الفصل الرابع من كتابه المذكور آنفًا. وهي فقرة تحمل عنوانًا دالاً ويتصل بما نحن بصدده. وهذا العنوان هو: «اللغة بوصفها فكرًا منظمًا في المادة الصوتية».

إنه يقول عن الفكر: «إذا وقفنا على الفكر بذاته، فسنجد أنه يمثل سديمًا، حيث لا يوجد شيء محدد بالضرورة. وذلك لأنه لا توجد فكرة مسبقة الصنع، ولا شيء يمكن أن يكون مميزًا قبل ظهور اللغة»[35].

وأما عن الكلمات، فإنه يطرح سؤالاً يخص تكوينها الصوتي. هذا السؤال هو: «هل تمنح الأصوات بذاتها كينونات محددة سلفًا؟»[36]. ويجيب بأن «الجوهر الصوتي ليس جوهرًا ثابتًا، ولا جوهرًا صلبًا. وكذلك ليس هو قالبًا يجب على الفكر أن يتطابق فيه مع الأشكال، ولكنه مادة مطواعة تنقسم بدورها إلى أقسام مميزة، فتعطي بهذا الانقسام الدوال التي يحتاجها الفكر. ولقد يعني هذا، إذن، أننا نستطيع أن نمثل الحدث اللساني في مجموعة، أي نمثل اللغة بوصفها سلسلة من الأقسام المتجاورة والمرسومة على مستوى غير محدود من الأفكار المختلطة، وعلى مستوى غير محدود أيضًا من الأصوات»[37].

2 – ويتابع سوسير نقده لمتصور المدونة، فيقول: «إنه لا يقول لنا إذا كانت طبيعة الاسم طبيعة صوتية أو نفسية، لأن كلمة شجرة [مثلاً]، يمكن النظر إليها تحت هذا الوجه أو ذاك»[38].

ولقد نعلم أن أيًا من الوجهين قد يذهب بالشجرة، صوتًا ودلالة، مذاهب شتى. والمدونة لا تستطيع لا أن تسجل هذه المذاهب نوعًا إزاء

الكلمات التي تتضمنها، كما لا تستطيع أن تحصيها عددًا، لأن الاستعمال هو وليد الحاجات، وهذه لا تتناهى عددًا.

3 – ثم يقول أخيرًا أن هذا التصور للمدونة «يفترض أن يمثل الرباط فيه، الذي يوحد بين اسم وشيء، عملية جد بسيطة. وهذا بعيد عن أن يكون حقيقيًا»[39]. ولعل هذا ما ستخبرنا به الوقفة الآتية مع العلامة.

ب - العلامة وما تربطه:

ينطلق سوسير من فرضية يقول فيها: «لقد رأينا، بخصوص دورة الكلام، أن المصطلحين المرتبطين بالعلامة اللسانية هما مصطلحان نفسيان، ولذا، فإن رباط التداعي هو الذي يوحدهما في دماغنا. وعلينا أن نؤكد على هذه النقطة»[40].

فما هذان المصطلحان اللذان تشير إليهما هذه الفرضية؟ وكيف يمكن أن يكونا نفسيين مع أنهما ماديان نوعًا وجنسًا، ولا يتحققان وجودًا وحضورًا إلا في المادة.

يقول سوسير: «تجمع العلامة ليس بين شيء واسم، لكن بين متصور وصورة سمعية»[41].

ويمكن، بداية، أن نقول إن المصطلحين اللذين تربط العلامة بينهما وبهما تكون، هما: «المتصور» و«الصورة السمعية». وإن سوسير ليشير بهذا التفكيك إلى حقيقتين ماديتين كما نحسب: الأولى، وتتمثل في «المتصور». ولذا، فهي تقوم في الأذهان، الثانية، وتتمثل في «الصورة السمعية». ولذا، فهي تقوم في الأعيان.

وإذا كان هذان المصطلحان يمثلان حقيقتين ماديتين، فلِمَ قال عنهما

إنهما نفسيان؟ أليس في هذا قلب لحقائق الوجود وهو مادة؟ أليس في هذا انتهاك لحرمة المادة وهي حضور؟ أليس في هذا تضييع للمعنى وهو انطباق جسماني وشكلاني للحضور وتمثيلاته المادية؟

هذه أسئلتنا، ولا ندري ماذا كانت أسئلة سوسير. ولكن الذي ندريه هو أن سوسير، بسبب هذه القضية، قد اندفع إلى الكشف عن حقيقة من الحقائق اللسانية بخصوص العلامة، والتي تخص، برأينا، الحياة عمومًا لأننا نسبح في كون من العلامات. إنه يقول: «ليست هذه الأخيرة (وهو يقصد الصورة السمعية) هي الصوت المادي، والذي هو شيء فيزيقي محض، ولكنها البصمة النفسية لهذا الصوت، والتمثيل الذي تعطينا إياه شهادة حواسنا»[42].

إنه انقلاب في حقائق الوجود، كما أسلفنا، ولكنه ليس إلغاء لمادية الوجود. وإذا كان ذلك، فكيف يمكن أن نوصّف عقلانية سوسير هنا؟ وفي أي أرض من النظر نستطيع أن ننزلها؟

ربما لا يتطلب الأمر أكثر من أن نقول إن عقلانية سوسير هي بحث في الوجه الآخر، وعن الحقيقة الأخرى، والتي يمكن أن تكون ليس نقيضًا للمادة ولكن تكاملاً معها، ووجهًا آخر لها، ونوعًا مختلفًا في تعدد وجودها وحقائقها. ولما مان هذا هكذا، فقد وجدنا سوسير يتابع قائلاً عن «الصورة السمعية»: «إنها من متعلقات الحواس، وإذا حصل أن سميناها «مادية»، فإننا نسميها بهذا المعنى فقط، وكذلك بالتعارض مع المصطلح الآخر للتداعي، أي المتصور، والذي هو بصورة عامة أكثر تجريدًا»[43].

وبهذا، فإن سوسير يكشف عن خروج هذين المصطلحين من الوجود مادة إلى الوجود نفسًا، كما يكشف عن انقلاب كبير في الإدراك، إذ إن الملاحظ يذهب بظنه، بداية، إلى أن الإدراك يتجه في حصوله نحو الحقائق

المادية والتجسيد، ثم لايلبث أن يرى أن الإدراك يتجه في حصوله نحو الحقائق النفسية والتجريد. ألا وإن سوسير إذ يسلك هذا المسلك، يكون قد أدخل العقلانية وأحلها منهجًا ونظرية محل التجريب، مفتتحًا بهذا عصر نظر جديد للسانيات وللعلاماتية اللسانية.

ونجد وجوبًا، لأهمية هذا الأمر، أن نقف متأملين استشهادًا أخيرًا يقوم عنده بهذا الخصوص. يقول سوسير: «تظهر السمة النفسية لصورنا السمعية جيدًا عندما نراقب لغتنا الخاصة. فنحن من غير أن نحرك الشفتين أو اللسان، نستطيع أن نتكلم إلى أنفسنا، أو نستطيع أن نستذكر قطعة من الشعر. والسبب في ذلك لأن كلمات اللغة تمثل بالنسبة إلينا صورًا سمعية. ومن هنا، يجب علينا أن نتجنب الكلام عن «الفونيمات» (الوحدات الصوتية الصغرى مترجم) التي تتألف منها. فهذا المصطلح إد يستلزم فكرة الفعل الصوتي، فإنه لا يستطيع أن يلاءم إلا كلمة تم الكلام بها، وإنجازًا للصورة الداخلية ضمن الخطاب. وأما إذا تكلمنا عن أصوات كلمة ومقاطعها، فإننا نتجنب سوء الفهم هذا، شريطة أن نتذكر أن المقصود هو الصورة السمعية»[44].

وهكذا يتضح لنا أن العلامة اللسانية تربط بين حقيقتين نفسيتين تمثلان وجهيها، أي «المتصور» و«الصورة السمعية». وبما أن هاتين الحقيقتين إنتاج لغوي، فإنه يجب مراقبتهما في داخل اللغة وليس في شيء آخر خارجها. وذلك لكي يبني الإدراك لهما فهمًا به نتمكن من تداولهما معًا وفي وقت متزامن.

ج - العلامة والمدلول والدال:

لقد انتهى سوسير إلى خلاصة مفادها أن العلامة اللسانية كينونة نفسية، ولها وجهان: «الصورة السمعية» و«المتصور». وهو يعود فيذكر بهذا

التكوين المزدوج للعلامة حين يقول: «إننا نسمي علامة توليف كل من المتصور والصورة السمعية»[45].

ولكن سوسير كان يحس أن المصطلحين يثيران إشكالاً على صعيد الفهم، والتباسًا على صعيد التداول المألوف لكلمة «علامة». فقد كان استعمالها، من منظوره، «يشير عمومًا إلى الصورة السمعية وحدها»[46]. من غير أن يشير إلى «المتصور» أيضًا في الوقت نفسه. ثم إن سوسير أراد أن يؤكد هذا الذي يحسه، فقال: «إننا ننسى أن «شجرة» إذا كانت تسمَّى علامة، فليس ذلك إلا لأنها تمثل المتصور «شجرة». ثم إن فكرة الجزء حسًا تستلزم فكرة الكل»[47].

ثمة التباس، إذن، حاصل نتيجة لذلك. وإن سوسير ليرغب أن يقوم بإزالته. ومن أجل ذلك، فقد كان يرى أن إزالته تقتضي الإشارة «إلى المفاهيم الثلاثة الحاضرة هنا، لأسماء يستدعي بعضها بعضًا، ولكن يتعارض بعضها مع بعض»[48]. ويقصد سوسير بالمفاهيم الثلاثة: العلامة، المدلول، الدال.

ويقضي الحال الذي اقترحه استبدال مسميات هذه المفاهيم، إنه يقول: «إننا نقترح أن نحتفظ بكلمة «علامة» لكي نشير بها إلى الكل. ونقترح تعويض «متصور» و«صورة سمعية» على التوالي بـ «مدلول» و«دال»[49]. ويعلل هذا التعويض بقوله: «إن من فائدة هذين المصطلحين الأخيرين، أن يسما التعارض الذي يميزهما من بعضهما بعضًا، ومن الكل الذي يشكلان جزءًا منه»[50].

يتبنى سوسير، إذن، مصطلح «المدلول» بديلاً من المصطلح «المتصور»، ومصطلح «الدال» بديلاً من المصطلح «الصورة السمعية». وأما مصطلح «العلامة»، فيقرر الاحتفاظ به. ولقد رأينا من قبل تبريره لهذا الأمر حين قال:

«إننا إذا كنا نرتضي «بعلامة»، فذلك لأننا لا نعرف بماذا نستبدلها. واللغة المستعمل لا تعرف غيرها شيئًا آخر».

وإننا لنرى أن سوسير إذا لم يكن مضطرًا إلى تغيير مسمى العلامة، فذلك يعود إلى ثلاثة أسباب:

1 – لأنه لم يطرح العلامة مقابلاً للكلمة، فهذا لم يكن منهجه. والنظرية اللسانية، في زمنه، لم تبلغ نضجًا كافيًا لا على صعيد المتصور والمفهوم، ولا على صعيد اللغة الواصفة، بحيث كان يمكنه أن يفعل ذلك.

2 – والسبب الثاني، لأن العلاماتية لم تكتمل وقتها وجودًا بعد، وذلك باعترافه هو نفسه. فهو كان يقول: مادامت العلاماتية «لم توجد بعد، فإننا نستطيع أن نقول ما ستكونه. ولكن لها الحق في أن تكون، وإن مكانها محدد سلفًا»[51].

3 – وأخيرًا، لأن النظرية التي يقدمها، تساوي، من منظور لساني، بين العلامة والكلمة. فهما بالإضافة إلى أنهما يمثلان شيئًا واحدًا، فإنهما يتواشجان على صعيد الدال تكوينًا.

ولكننا بعد أن جعلنا للعلامة وظيفة غير الوظيفة التي جعلناها للكلمة، فإننا نجد أنفسنا مضطرين لا إلى تغيير مسمى «العلامة»، ولكن إلى تحديد هذا المسمى. فنحن ننطلق من مقولة تقول (وهي مقولة تعود إلى سوسير في جوهرها) إن اللغة مكونة، بالإضافة إلى قوانينها التي تصوغ نماذج التركيب فيها، من وحدات لسانية. وهذه الوحدات إما أن تكون كلمات، وإما أن تكون علامات. والفيصل بينهما، على نحو ما مر بنا، هو أن الوحدة اللسانية إذا كانت تعمل في إطار لغوي محض، تأخذ منه مرجعيتها وتحيل إليه هذه المرجعية، فهي كلمة. وأما إذا كانت تعمل في إطار اجتماعي أو عقلي، تأخذ

منه مرجعيتها وتحيل إليه هذه المرجعية، فهي علامة. والترسيمة التالية توضح هذا الأمر:

وحدة لسانية ← سياق لغوي ⟸ مرجع لغوي ═ كلمة

وحدة لسانية ← سياق اجتماعي ⟸ مرجع اجتماعي ═ علامة

فالوحدة اللسانية تكون إما كلمة وإما علامة بحسب السياق والمرجع الذي تأخذ منه وتحيل إليه، أي بحسب الدور الذي تقوم به والوظيفة التي تؤديها في قلب اللغة أو في الحياة الاجتماعية والعقلية أو في قلب الحياة عمومًا.

وعند هذه الخلاصة، نستطيع أن نقول لقد وقفنا على العلامة اللسانية تعريفًا وتكوينًا، وكذلك تمييزًا لها من الكلمة، وإن كنا سنعود إلى هذا الأمر في نهاية هذه الدراسة. وقد ناقشنا سوسير، على نحو من الأنحاء، بمقدار ما استلهمناه. وسنحاول الآن أن نقف معه على سمات العلامة اللسانية.

3 - سمات العلامة اللسانية عند سوسير:

يضع سوسير مبدأين يشتملان على سمات العلامة اللسانية: المبدأ الأول، وهو «اعتباطية العلامة». المبدأ الثاني، وهو «السمة الخطية للدال».

ونود قبل أن نوجد هذين المبدأين، أن نذكر بأمرين:

1 – إن هذين المبدأين لا ينطبقان إلا على العلامة اللسانية فقط، ولا يمكن أن نتوسع بهما توصيفًا لكل علامة بالمطلق.

2 – يتواشج هذان المبدآن سمة مع الكلمة، وإن كانت العلامة والكلمة تفترقان

في الاشتغال والوظيفة. وهذا ملمح كنا قد نبهنا إليه في الأعلى، وننبه إليه ثانية، هنا لأهميته القصوى من جهة، ولعدم وجوده في نظرية سوسير الخاصة بالعلامة اللسانية من جهة أخرى.

أ - اعتباطية العلامة:

الاعتباطية سمة وضعها سوسير ليحدد بها طبيعة العلاقة ونوعها بين الدال والمدلول. ولما كانت أهمية هذه السمة عظمى، فقد ارتقت عنده إلى مرتبة المبدأ الأول في توصيف العلامة. وسنحاول أن نوجز أفكاره في عدة فقرات حتى يتبين لنا مقصوده.

1 - الاعتباطية وماهيتها:

يدور تعريف «الاعتباطية – L'arbitraire» على ثلاثة وجوه:

الأول – وتبرز فيه الاعتباطية سمة ملازمة للرباط الذي يجمع بين الدال والمدلول، يقول سوسير: «إن الرباط الذي يوحد بين الدال والمدلول رباط اعتباطي»[52].

الثاني – وتبرز فيه الاعتباطية سمة ملازمة للعلامة نفسها، بل هي العلامة نفسها يقول سوسير «بما أننا تواضعنا على ارتباط الدال بالمدلول، فإننا نستطيع أن نقول ببساطة أكثر: العلامة اللسانية علامة اعتباطية»[53].

الثالث – وتبرز فيه الاعتباطية سمة ملازمة للدال. فإذا كانت المدلولات وجودًا متاحًا للإنسانية على اختلاف لغاتها، فإن الدوال التي تجسدها وتحملها وتدل عليها وجود متاح، هي الأخرى، وموحِّد للإنسانية، ولكن لكل قوم من الأقوام الإنسانية من جهة، ووجود صانع لاختلاف اللغات وتمايز

هذه اللغات بعضها من بعض من جهة أخرى. وتبرز هذه السمة، الملازمة للدال والمؤسسة لاختلاف اللغات وتمايزها، في الأمثلة التي يضر بها سوسير توضيحًا لرؤيته. فهو يرى أن «الفكرة «soeur – أخت» لا ترتبط بأي رباط ضمني مع سلسلة الأصوات «s - o - r. أ – خ – ت» بوصفها دالاً تستعمله هذه الفكرة»[54]. والسبب، كما يقرره، هو أن هذه الفكرة تستطيع أن تتمثل بأي سلسلة صوتية أخرى. ثم يقدم برهانًا يسنده إلى الاختلاف بين اللغات فيقول: يتمثل البرهان «بالاختلاف بين اللغات، بل بوجود اللغات المختلفة نفسها. فإن المدلول «boeuf – بقرة» هو «b - o - f – ب – ق – ر – ة»، في حين أنه من الجهة الأخرى «o - k - s»[55]، أي «ochs».

ونلاحظ أن هذه الوجوه تتمثل مرة بالرباط القائم بين الدال والمدلول، وثانية بالعلامة نفسها، أي بدالها ومدلولها معًا، وثالثة بالدال دون المدلول، والسؤال الذي يطرح هو: هل الاعتباطية حقيقة متعددة عبّر سوسير عنها بوجوه ثلاثة؟ لا نستطيع أن نقرر اختيارًا مسبقًا لواحد من هذه الوجوه، كما لا نستطيع أن نعطي إجابة تفسيرية لرؤيته هذه. بيد أننا بنائيًا نستطيع أن نضع في معمار هذه الحقيقة لبنات أخرى تفضي إلى زيادة تعددها. ومن ذلك مثلاً:

1 – موقف بنفينيست. فقد حاول هذا اللساني الحلبي في كتابه: «Problèmes de linguistique générale» «أن يجعل مفهوم الاعتباطية دقيقًا، فبيَّن، من أجل ذلك، أنه إذا كانت العلاقة بين العلامة (الدال + المدلول) والواقع المشار إليه علاقة اعتباطية، فإن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة ضرورية، والسبب لأن وجهي العلامة لا يُعقلان الواحد من غير الآخر»[56]. ولما كان ذلك كذلك، فقد انتهى إلى خلاصة تقول: «وهكذا، فإن ميدان الاعتباطية يقع خارج إدراك المرء للعلامة اللسانية»[57].

2 – وأما الموقف، عندنا، فالاعتباطية، مضافًا إليها القسرية، قائمة ولا ينازع بداهة وجودها شيء. بيد أننا نرى أن الوجوه الثلاثة للاعتباطية التي كشف تفكيكنا عنها عند سوسير تمثل وجودًا معلقًا وقائمًا بالإمكان. ويمكن للسياقات المختلفة، والحال كذلك، أن تجعل هذا الوجه تنزيلاً في حيزها تارة، وأن تجعل الوجه الآخر تنزيلاً في حيز آخر تارة أخرى. ولقد يعني هذا أن السياق يمثل فيصل الاختيار، أو حافز التمركز على وجه دون وجه. فإذا كان هذا، وكانت هذه الأطروحة صحيحة، فإن مبدأ الاعتباطية لا يتعارض إذن مع مبدأ التعليل الذي يودي إليه حافز التمركز، وحينئذ تخرج العلاقة بين دال العلامة ومدلولها من الاعتباطية إلى القصدية، ومن القسرية إلى حرية الاختيار. ألا وإنه على هذا يقوم شأن كثير من العلامات في المجاري المختلفة للكلام شعرًا ونثرًا، نصًا أدبيًا وخطابًا تداوليًا أو استهلاكيًا.

2 - اعتباطية العلامة وانعدام العقل:

يعتقد سوسير أن لا أحد يعترض على مبدأ الاعتباطية. وإننا لنظن أنها، لما لها عنده من يقين قطعي، تقع في مجمل نظريته موقع الكليات اللغوية. ولقد يتأكد ذلك حين نراه يقول: «إن المبدأ الذي تم الإعلان عنه في الأعلى (وهو يقصد الاعتباطية)، يسيطر على كل لسانيات اللغة»[58].

ولقد رأينا، في الفقرة السابقة، كيف اخترق بنفينيست هذا المبدأ مستبدلاً بمصطلح «الاعتباطية» مصطلح «الضرورة» من غير أن يهبط بالتعميم إلى ما دون «الكليات اللغوية»، أي المطلق، كما رأينا أيضًا كيف أن ما ذكرناه، وهنا نقرر هذا، يجعل من مصطلح «الاعتباطية» يدور على النسبية اللغوية، وذلك لأننا أعطينا السياق دور الحاكم فيها.

وإذا تأملنا الآن، في عودة إلى التراث العربي، فإننا سنجد أن مبدأ «الاعتباطية» المعلن عنه هنا، كان يتردد فحوى ومضمونًا عند الجرجاني، وإنْ بأسلوب كان يستلهم فيه الأشاعرة وتبصرهم فكرًا وفلسفة ومعالجة.

إن النظم عند الجرجاني نظمان: نظم لا عقل فيه، ونظم بمقتضى العقل يكون. وأما الذي لا عقل فيه، وهو ما يعنينا هنا وسنقف عليه وحده، فهو ما سماه «نظم الحروف». ولقد نفهم من «نظم الحروف» نظم الأصوات، ولا ضير في ذلك. فتشومسكي قد جعل كل صوت من أصوات اللغة مقابلاً لحرف من حروفها الأبجدية. يقول الجرجاني، وفي قوله توضيح لهذا الذي ذكرناه: «إن نظم الحروف هو تواليها في النطق، وليس نظمها بمقتضى عن معنى، ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسمًا من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه. فلو أن واضع اللغة كان قد قال «ربض» مكان «ضرب» لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد»[59].

ونلاحظ أن اختلاف التمثيل يذهب بين سوسير والجرجاني من اتجاهين مختلفين إلى نقطة التقاء واحدة منطقًا، ألا وهي انعدام العقل في نظم الحروف عند الجرجاني، والاعتباطية عند سوسير. ولقد نرى أن الاعتباطية إنما تكون نتيجة لعدم وجود عقل ناظم يحكم توالي الحروف عند النطق بها. ولعل هذا المعنى يجعلنا نقول إنه لولا انعدام العقل في نظم الحروف لما اتخذت الاعتباطية إلى نشوء العلامة سبيلاً، ثم إنه لولا ذلك لتماثلت اللغات في تسمية الأشياء، ولصار المسمى الواحد واحدًا في كل اللغات، ولاختزلت اللغات كلها، والحال كذلك، إلى لغة واحدة.

3 - الاعتباطية وقسرية الدال:

العلامات اعتباطية، ولكن الدوال فيها لن تستطيع أن تشق طريقًا إلى

الوجود إلا عبر قسرية تفرضها وتُلزم بها، فيأخذها مستعمل اللغة ويتصرف حتى ليحسب، يقينًا، وكأنها شيء من أشيائه، واختيار من اختيارته، أو إبداع مصطفى تم له وحده من دون سائر أهل اللغة وجودًا، ناسيًا أنها في الحقيقة وجود مفروض، وأنْ ليس له عليها سلطان، فهو إما أن يأخذها، فيتكلم، فيكون، أو أن يعرض عنها (وهذا ليس في مستطاعه إطلاقًا) فيصمت ويتقوَّض كينونة، إذ لا وجود يُعرف إلا لكائن يتكلم.

ولقد نستطيع أن نتكلم عن القسرية من خلا زاويتين، وبهذا نوضح الاعتباطية أكثر، ونستلهم سوسير ونوظفه في هذا الشأن:

أ – ثمة في اللغة ما يمكن أن يسمى العقل غير المرئي. ونلاحظ أنه عقل فعّال، على الرغم من احتجابه وتواريه. وهذا العقل المحتجب والمتواري، هو، في الحقيقة، العقل الجمعي والتاريخي. وإنه ليكون ماثلاً في اللغة وفاعلاً. أما كونه ماثلاً فيها، فلأنه قدرة في حيز القوة، وأما كونه فاعلاً فيها، فلأنه إنجاز في حيز الفعل. ثم إن فعالية هذا العقل أكثر ما تكون حضورًا فمن خلال قسرية العادة الاجتماعية وقهرية المواضعة اللغوية الجماعية. فالفرد الذي ينشأ في مجتمع ويأخذ عنه لغته، لن يستطيع أن يفعل ذلك إلا إذا خضع كلية إلى تلك القسرية وهذه المواضعة اللتين هما، في الواقع، تمثيل مرآوي للعقل الجمعي والتاريخي. ولقد نفهم هذا إذا جعلنا من دور كهايم مرجعية لنا، كما نفهمه، على نحو ما، من سوسير حيث يقول: «إن أي أداة تعبيرية يتلقاها مجتمع ما، تستند من حيث المبدأ إلى عادة جماعية، أو إلى المواضعة»[60].

ب – الاعتباطية في ذاتها انعتاق وانفكاك وتحرر، وهي بمفردها سبيل إلى نظم الكلام كيف جاء واتفق، لأنها طريق لا يعدم فيه كل مصوت أن يجد

من الأصوات ثلة ينصبها علامة على ما يقول، أو يتخذها إشارة يدل بها على ما يبتغي، ولكن الأمر في الواقع ليس كذلك، ولا هو قائم على هذه الصورة. وفك لغز هذه الأحجية يتطلب تحديد كلية العلامة، فهي اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، كما رأينا في أحد توظيفات سوسير لهذا الأمر. وإذا كانت على مستوى الوضع، فهي اعتباطية الواضع الأول وليست اعتباطية المستعمل الثاني أو الآني، كما أوضح الجرجاني هذا، حيث صب اهتمامه على وضع الدال وإنتاجه وليس على وضع المدلول وإنتاجه.

وما نتغيا قوله ونتحين الإفصاح عنه، وقد آن، هو أن الاعتباطية ليست وجودًا فلوتًا يرافق الوجود اللغوي، أو يرافق، على نحو أدق، مستعمل اللغة في ديمومة طلبه لما يريد من كلمات وعلامات، فيصوغها بدعوى من ذلك كما يشاء أو كيف جاء واتفق، بتعبير الجرجاني، وإنما هي تخضع إلى نظام يقوم به ما يمكن أن نسميه قسرية الدال. وهذه القسرية بنظامها تمثل نوعًا من الاستبدال الصوتي في اللغة، لا يصح معه سؤال عن سبب أو علة، وهو يحفظ اللغة من التشرذم والتبدد، ويجعلها بنية ثابتة ووحدة يلتزم بها المتكلمون بلغة من اللغات.

إن استبداد الدال، شيء متضمن في الاعتباطية، وعليه تجري كل الضوابط النسقية للنظام الصرفي في كل اللغات. ولقد نعلم أن النظام الصرفي شيء يخص الدال وحده، وإن كان يلامس أطراف النحو والمدلول. والقول في جوهره إنه نظام ضابط يستند إلى العادات اللغوية والإطراد. ولذا، يجوز أن نقول في وصفه أيضًا إنه نظام مستبد يحكم اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، كما يصوغ الدال ويضبط استعمال المتكلم له طوال حياته المعلومة، أو طوال حياة اللغة، المعلومة.

4 - الاعتباطية وحرية الاختيار:

الاختيار علامة عقل. ولذا، فإنه لما كان الإنسان كائنًا مختارًا، كان في الوقت نفسه كائنًا عاقلاً. وكأن الإنسانية فيه لا تقوم عقلاً إلا إذا قامت اختيارًا، ولا تقوم اختيارًا إلا إذا قامت عقلاً. فهو بين هذا وذاك، بعضه على بعض يدور، وإنا لنحسب أنه لا يستوي خلقاً إلا بهذا وذاك. غير أن الإنسان مختار فيما يستطيع، فإذا استطاع أمرًا وأنجز اختياره فيه، دل على شيئين: إنه عاقل مختار، وأنه مستطيع حر. والمستطيع الحر كائن متصرف. فهل هو هكذا في مطلقه، أم هو هكذا فيما يستطيع فقط؟ أي هل هو حر مقيد؟

إن للمسألة إذن، بمثل هذا الطرح، بعدًا فلسفيًا. فهل لها بعد لغوي؟ وإذا كان لها بعد لغوي، فهل يمكن حسمها من خلال اللغة؟ ثم أليست الفلسفة، في نهاية المطاف، لغة؟

اللغة واديان: وادٍ يكون الإنسان فيه متبعًا، والعقل عنده حينئذ يقوم في الاتباع، ووادٍ يكون الإنسان فيه مبتدعًا، والعقل عنده حينئذ يقوم في الابتداع. ولما كان الإنسان على مثال لغته وجودًا، فقد وضعه الجرجاني (ولا ندري كيف نصنفه: هل هو فيلسوف لغوي، أم لغوي فيلسوف، أم هو لغوي وفيلسوف) في مواجهة لغته ليقرر فيها ومن خلالها ما يكون، وما يستطيع وما لا يستطيع، ومتى يمكنه أن يستطيع فيختار، ومتى لا يمكنه أن يستطيع فيتجرد من حريته واختياره. وقد رأى أن النظم نظمان: «حروف منظومة» و«كلم منظومة». أما الأول، فقد وقفنا عليه. ورأينا أن لا مجال فيه لحرية وعقل، فالإنسان فيه متبع لا مبتدع، وأنه لم يقتف فيه «رسمًا من العقل اقتضى في نظمه لها (أي الحروف) ما يتحراه»[61]. وأما الآخر، فهو بخلاف ذلك. وإنه ليقول فيه: «ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل»[62].

لم يكن سوسير عن هذا ببعيد، فقد جعل اللسان قسمين: اللغة والكلام. ورأى أن اللغة تنتمي في وجودها إلى الجماعة. واللغة عنده هي النظام والمفردات. كما رأى أن الكلام ينتمي في وجوده إلى الفرد. والكلام عنده هو الأداء والإنجاز. ولقد نعلم أن اللغة إنْ نظامًا وإنْ مفردات مما لا يستطيع الفرد أن يبدعه. ولذا، فهو فيهما متبع لا مبتدع. كما نعلم أن الكلام أداءً وإنجازًا مما يستطيع الفرد أن يبدعه. ولذا، فهو فيه مبتدع لا متبع. ولقد وقف سوسير في المفردات على الدال، ونفى أن يكون للفرد فيه أي اختيار. ولقد نجده قد تكلم عن هذا الأمر في سياق حديثه عن الاعتباطية فقال:

«نستدعي الكلمة «اعتباطية» ملاحظة: إنه يجب أن لا تجعلنا نفكر بأن الدال يتعلق بالاختيار الحر للمتكلم [...]. ولقد يعني هذا أن الدال غير معلل، أي إنه اعتباطي في وجوده إزاء المدلول، وإنه لا يملك معه أي رباط طبيعي في الواقع»(63).

ب - خطية الدال:

1 - تمهيد الأسئلة:

ثمة أسئلة نرى لزامًا أن نطرحها في مطلع هذه القضية تمهيدًا لإجابات ستأتي بعد ذلك، ومن هذه الأسئلة مثلاً: ما السمة الخطية؟ ولماذا هي في الكلمة لغة وفي العلامة لسانًا وليست في العلامة على نحو مطلق؟ وما الدور الذي تؤديه فتخلف به أكبر الآثار على الكلمة والعلامة خلقًا وتكوينًا؟ ثم أخيرًا، كيف نظر إليها سوسير؟

وقبل أن ننخرط في التعريف، وفي تحديدات نستلها من لدن سوسير، فإننا نود أن نفيض بكلام يصلح إجابة عن بعض هذه الأسئلة، تاركين ما تبقى منه للتعريف ولسوسير، ولذا نقول:

إذا كانت الخطية سمة فارقة للكلمة، تخرجها من عالم الصوت المجرد إلى عالم اللغة، حيث تتعاقب زمانًا في النطق وتصير حدثًا، فإن الخطية، وبالمقدار نفسه، سمة فارقة للعلامة اللسانية، تخرجها من عالم العلامة مطلقًا إلى عالم العلامة اللسانية، حيث تتعاقب زمانًا في النطق وتصير حدثًا. ولما كانت الأشياء بسماتها تقوم، فإنها تدل أيضًا بهذه السمات على نفسها إنْ خلقًا، وإنْ تكوينًا، وإنْ تمييزًا. ومن هنا، فقد كان فضل السمة الخطية على الكلمة لغة وعلى العلامة لسانًا، هو فضل خلق وتكوين ووجود، كما هو فضل تمييز لهذا الوجود من وجودات أخرى سواه.

2 - التعريف:

سبق أن قدمنا كلامًا مفصلاً عن الخطية عندما تكلمنا عن الكلمة. ورأينا حينها أنها تمتاز بكونها تعاقبية وزمانية. ولقد نستطيع أن نقول، بناء على هذا، إن الخطية خلق وتكوين وتمييز، وهي أيضًا طريقة في الوجود بها تختلف عن العلامات الأخرى في طريقة وجودها. وأما ما هي في ماهيتها وتجليها، فنذكر أمرين:

1 – إن الخطية، في ماهيتها، امتداد. ولقد نعلم أن للامتداد صفة في ملء الحيز الذي يقوم به خلقًا وتكوينًا. وإننا لنرى أن من صفته في ملء حيزه أن ينداح بنفسه طوليًا، فيسير في اتجاه خطي واحد.

2 – وأما الخطية في تجليها، فإنها تتعلق بمنطوق الدال حصرًا، ولا توجد إلا معه خلقًا وتكوينًا، كما إنها سمة تميزه بوصفه جسد العلامة اللسانية وليس بوصفه جسد أي علامة أخرى غير لسانية.

وإذا كان هذا ما يمكننا أن نقوله فيها، فسنرى، بعد هذا التمهيد وهذا التعريف، ما يقوله سوسير فيها.

3 - الخطية عند سوسير:

لقد أنزل سوسير الخطية منزلاً رفعها به إلى رتبة المبدأ الثاني من النظر اللساني إلى العلامة. كما جعلها سمة خاصة بالدال. وهي سمة كنا قد وقفنا عليها بوصفها واحدة من سمات ثلاث للكلمة، هي: الشكل، والحدث، والخطية. فكيف نظر إليها سوسير مع العلامة؟ وما الذي، في منظوره، يقترن بها فيكون لصيقًا، وإلى الأبد لا يفترقان؟ ثم ما هي الماهيات الأساس التي أرخى بها على العلامة فصيرها (دالاً ومدلولاً) اعتباطية وخطية؟ هذه بعض من أسئلة تغص بها حناجر السطور.

أ - الزمانيـة:

من الماهيات الأولى التي قررها سوسير في تفكيكه للعلامة أنه رأى أن الدال اللساني دال سمعي. وربط بينه وبين الزمن. إنه يقول: «بما إن طبيعة الدال طبيعة سمعية، فإنه ينساب من الزمن وحده. كما إنه يمتاز بسمات يستعيرها من الزمن»[64].

ولقد نشعر في مثل هذا الكلام بأبدية الاقتران بين الدال سمعًا والزمن ديمومة، كما نتحسس أن الدال ينساب فيه وحده.

ب - سمات الدال الزمانية:

ويرى سوسير أن الدال يستعير من الزمن سمتين، هما: الامتداد والقياس. ولذا كان الدال على مثال الزمان «يمثل امتدادًا». ولكنه امتداد نرى أن ينضبط بالمكان الافتراضي الذي يحتله. وهذا ما يجعله قابلاً للإدراك، وحينئذ يمكن قياسه. ولذا، فهو كما يقول سوسير: «امتداد قابل للقياس من خلال بعد واحد، إنه الخط»[65]. وهو، كما يجري به تصورنا، خط افتراضي

لبعد افتراضي يمكن قياسه والارتفاع به زمانًا أو الهبوط به مكانًا. وهنا تكمن حيوية هذا التفكيك.

ج - يقول سوسير إن «هذا المبدأ بدهي، ولكنه يبدو أننا أهملنا الإعلان عنه دائمًا لأننا كنا نجده بسيطًا. ومع ذلك، فهو أساسي ونتائجه لا تحصى. وإن أهميته لا تقل عن أهمية القانون الأول، والسبب لأن آليات اللغة كلها تتعلق به»[66].

ولقد يجعلنا هذا نقول: إن مبدأ ينتمي إلى الكليات اللغوية، إذ لا يمكن قيام لغة إنسانية إلا به. ولولا ذلك، لما كان يمكن لمتكلم أن يكون فصيحًا مبينًا، ولما عُرِف له قول به يدل على حاجته أو على معاونته أو حتى على وجوده. ولربما كان الإنسان، من غيره، أقرب إلى عالم البهيمية في تعبيره، لأن امتداد الصوت يمكنه من أن يضع فيه، بوصفه حيزًا افتراضيًا، كل تلوينات الدوال الممكنة والمحتملة، والمختلفة والضرورية، والتي تساهم مساهمة فعالة في إفصاحه.

هـ - تميز الدال اللساني من الدوال الأخرى:

يذهب سوسير بنظر دقيق وثاقب، مميزًا بين الدوال اللسانية «السمعية» والدوال الأخرى «البصرية». ويرى أن لكل صنف من الدوال خصوصيات ليست للصنف الآخر. ويمكننا أن نقف معه بإيجاز لنرى كيف يكون ذلك.

1 - الدوال البصرية:

يرى سوسير أن «الدوال البصرية (مثل العلامات البحرية، إلخ) تستطيع أن تقدم في وقت واحد وجوهًا متعددة لعدد من الأبعاد»[67]. فما معنى هذا؟

يمكن للإجابة عن هذا السؤال أن تكون مزدوجة أو مكونة من جزئين: الأول، ويتم الكلام فيه عن الشيء بذاته. وهذا جزء يتعلق بالدال البصري بوصفه شكلاً ماثلاً وحاضرًا وفي تماس مباشر مع الإدراك. وأما الثاني، فيتم الكلام فيه عن الشيء في معناه، وعن القصد الذي يرتب المعنى المدْرَك من معناه ويوجهه. وهذا جزء يتعلق بدلالة الدال البصري بوصفها قراءة، أو تأويلاً، أو إنشاء للفهم وتأسيسًا، وذلك تبعًا لنوعية الدال البصري نفسه من جهة، ولما نريده أن يعني تحديدًا من جهة أخرى. وهكذا نجد أنفسنا أننا نستطيع أن نتكلم، بهذا الخصوص، عن الشيء في ذاته وعن الشيء في معناه.

● - الشيء في ذاته:

لكي نتكلم عن الشيء في ذاته، أي بوصفه دالاً بصريًا، فقد يكون من المفيد والأنسب أن نتكلم عنه بوصفه منظورًا إليه ومرئيًا ومُدْركًا. والسبيل الموصل إلى هذا هو الوقوف على النظرة والتعرف عليها. إذ لولاها لما كان يمكن لعلاقة أن تقوم بين الشيء بوصفه دالاً بصريًا، والإدراك بوصفه ناتجًا للنظر والإبصار. فما النظرة باختصار شديد؟ تقول إتيان سوريو: «النظرة إدراك شخصي في جوهره، وفريد»[68]. وإذا كانت النظرة كذلك، فإن المنظور إليه أو المرئي أو المدْرَك يكون على مثال ناظره ورائيه ومدركه. فهو شخصي وفريد. ومن هنا يأتي التعدد في الدوال البصرية. ولعل سبب هذا يعود إلى شيئين: أولاً، إلى اختلاف زاوية الرؤية. وهذا أمر يعدد الشيء والشيء واحد وثانيًا، لأننا، في الواقع، لا نرى الشيء ولكننا نرى الآثار الواقعة علينا من الشيء. ولذا، فنحن لا ندرك الشيء في ذاته، ولا ننقله إلى حواسنا كما هو، ولكننا ندرك آثاره الواقعة على حواسنا، من جهة، والاستجابة الشخصية والفريدة التي تنجزها حواسنا بإزائه من جهة أخرى.

● - الشيء في معناه:

رأينا أن سوسير حين تكلم عن «الدوال البصرية» كان قد قال: «إنها تستطيع أن تقدم في وقت واحد وجوهًا معقدة لعدد من الأبعاد». ولقد نعلم أن هذه الأبعاد تتكامل جميعًا باتفاق مسبق على تحديد المعنى والقصد من المعنى في الآن ذاته، وإلا يكن ذلك، فإنها ستكون علامات حرة وحينئذ لن تكون تواصلية، من جهة، وسيذهب كل متعامل معها في تأويله لها مذهبًا خاصًا به، لا ينشد أن يشاركه فيه أحد غيره بالضرورة، من جهة أخرى، فالشيء في معناه، كما هو في الدوال البصرية، لن يكون تواصليًا إذن إلا باتفاق مسبق على معناه بين أركان التواصل.

2 - الدوال السمعية:

نود أن نتناول الدوال السمعية من زاويتين: الدوال السمعية في ماهيتها، والدوال السمعية في تباينها.

● - الدوال السمعية في ماهيتها:

إذا أخذنا كلمة «السمعية» بمفردها، فقد نستطيع أن نقول: «إنها تشير تقليديًا إلى كل ما يتعلق بالدراسة المادية للصوت، ولطبيعته، ولشروط صوغه، وانتشاره، وكذلك تلقيه»[69]. وإذا كان إتيان سوريو قد ذكرت هذا في قاموسها، فإنها قد أحصت فيه أيضًا خمسة أنواع من الدراسات السمعية: الدراسات السمعية العامة، والدراسات السمعية الموسيقية، والدراسات السمعية المعمارية، والدراسات السمعية الإلكترونية، ثم أضافت الخامسة، أي الدراسات السمعية والجمالية. ولعل المرء يستطيع أن يضيف نوعًا سادسًا من الدراسات، وهو دراسة الدوال السمعية بغية التعرف إلى ماهيتها.

ولقد يبدو لنا، بالفعل، أن ملامح هذه الدراسة قد وجدت من قبل مع سوسير. فكيف نظر إلى الدوال السمعية في ماهيتها؟

إن الدوال السمعية دوال تنتج نفسها وماهيتها في الزمن الذي تنداح فيه. ولذا، فقد رأى سوسير أنها «لا تملك سوى خط الزمن». فماذا يعني هذا، وكيف يكون ذلك كذلك؟

يرى سوسير أن عناصر الدوال السمعية «تقدم نفسها عنصرًا بعد عنصر. وأنها تشكل سلسلة»[70]. ولقد نعلم أن هذا التسلسل هو ما يجعلها متعاقبة تعاقب الأحداث في التاريخ. وهذا أمر يؤكده سوسير بقوله: «تظهر هذه السمة مباشرة مذ أن تمثل الكتابة الدوال السمعية. كما تظهر ما أن نحل الخط المكاني للعلامات المنقوشة محل التعاقب في الزمن»[71]. وهذا ما يؤكد لنا أن الدوال السمعية دوال زمنية في ماهيتها.

ويبقى أن نقول إن زمانية الدوال السمعية زمانية داخلية تقاس بها هذه الدوال عند النطق بها. وهذا يجعل منها حدثًا خاصًا لتاريخ خاص هو تاريخ تواليها في النطق.

● - الدوال السمعية في تباينها:

نستطيع أن نقف على الدوال السمعية في تباينها من خلال نقاط ثلاث:

- أما أولى النقاط الدالة على المباينة، فتلك التي ذهب من دال قوامه تعدد الأبعاد إلى دال قوامه أحادية البعد. فلقد رأينا أن الدوال البصرية «تستطيع أن تقدم، في وقت واحد، وجوهًا معقدة لعدد من الأبعاد». ورأى سوسير كذلك بالتعارف مع هذه الدوال أو في مقابلها، أن الدوال السمعية «لا تملك سوى خط الزمن». وهو، كما نعلم، خط وحيد لبعد واحد.

- وأما ثاني النقاط الدالة على المباينة، فتلك التي تأتي من اختلاف التكوين بين الدوال طبيعة وماهية، والذي يستتبعه اختلاف ومباينة في الآراء نوعًا وكيفًا، فالدوال البصرية دوال مكانية، وهي تحتل، بسبب كونها كذلك، حيزًا تمارس فيه عملية التواصل المطلوبة منها أو الموكولة إليها. فالعلامات البحرية تنجز التواصل في البحر، وعلامات الطريق في الطريق، وهكذا دواليك. وأما الأخرى، أي الدوال السمعية، فهي زمانية، ولذا، فقد كانت على الدوام محتاجة إلى الزمان في امتداده الخطي لكي تنجز فيه نفسها من جهة، ولكي تنجز التواصل الموكول إليها من جهة أخرى. وهذا يجعلها أكثر ارتباطًا بمفهومي الحدث والتاريخ.

- وأما ثالث النقاط الدالة على المباينة، فتأتي من تعاكس الأدوار بين الدوال البصرية بوصفها مكانية، والدوال السمعية بوصفها زمانية. ألا وإن هذا ليكون ليس بسبب تكوينها بدءًا، ولكن بسبب استعمالها على نحو يسمح به تكوينها. فنحن نستعمل الدوال البصرية، وهي دوال مكانية كما قلنا، في إطار زمني خارجي عنها، يخصنا نحن، وينزّلها في منظومة الزمن الإنساني، ويصيرها حدثًا وتاريخًا. كما نستعمل الدوال السمعية، وهي دوال زمانية كما قلنا، في إطار مكاني خارجي عنها، يخصنا نحن وينزلها في منظومة المكان الإنساني، ويثبتها فيه.

وهكذا يكشف لنا تعاكس الاستعمال عن تباين آخر يقوم بين هذه الدوال.

هوامش الدراسة

1) انظر بخصوص البنية د. منذر عياشي: «اللسانيات والدلالة». مركز الإنماء الحضاري، حلب، 199، ص 122.

2) Larousse: Dictionnaire de la langue franqaise. Paris, 1994. P. 773-774.

3) Paul foulquie: Dictionnaire de la langue philosophique. Ed. P. U.F. Paris 1992, P 235.

4) R. Galisson/ D. Coste: Dictionnaire de didactiquo des Langues Ed, Hachette. Paris. 1976. P 235.

5) Paul foulquie: Dictionnaire de la langue philosophique. P 287.

6) المرجع السابق، والصفحة.

7) المرجع السابق، ص 288.

8) المرجع السابق، ص 289.

9) F. de Saussure: Cours de linguistique générale, Ed, Payot. Paris. 1978. P 169.

10) Galisson/ D. Cocte: Dictionnaire de didactique des langues. Ed. Hachette. Paris. 1976. P 236.

11) المرجع السابق، ص 135.

12) المرجع السابق والصفحة.

13) المرجع السابق، ص 236.

14) المرجع السابق، والصفحة.

15) المرجع السابق، ص 238.

16) Jean Dubois et d'autres" dictionnaire de linguistique. Ed Larousse. Paris. 1973. P 299.

17) المرجع السابق والصفحة.

18) المرجع السابق والصفحة.

19) المرجع السابق والصفحة.

20) القاضي عبدالجبار: المغني في أبواب التوحيد والعدل. تح، طه حسين وإبراهيم مدكور. القاهرة 1965. ج 7 ص 105.

21) F. de Saussure: Cours de linguistique générale, Ed, Payot. Paris. 1978. P. 32-35.

22) المرجع السابق، ص 33.

23) المرجع السابق والصفحة.

24) المرجع السابق والصفحة.

25) المرجع السابق والصفحة.

26) المرجع السابق والصفحة.

27) المرجع السابق والصفحة.

28) المرجع السابق والصفحة.

29) المرجع السابق والصفحة.

30) المرجع السابق والصفحة.

31) المرجع السابق، ص 97.

32) المرجع السابق، ص 100.

33) المرجع السابق، ص 97.

34) المرجع السابق، ص 97.

35) المرجع السابق، ص 155.

36) المرجع السابق والصفحة.

37) المرجع السابق، ص 55-156.

38) المرجع السابق، ص 97.

39) المرجع السابق والصفحة.

40) المرجع السابق، ص 98.

41) المرجع السابق والصفحة.

42) المرجع السابق والصفحة.

43) المرجع السابق والصفحة.

44) المرجع السابق والصفحة.

45) المرجع السابق، ص 99.

46) المرجع السابق، ص 99.

47) المرجع السابق، ص 99.

48) المرجع السابق، ص 99.

49) المرجع السابق، ص 99.

50) المرجع السابق، ص 33.

51) المرجع السابق، ص 100.

52) المرجع السابق والصفحة.

53) المرجع السابق والصفحة.

54) المرجع السابق والصفحة.

55) انظر:

R. Galisson/ D. Coste, Dictionnaire de didactique des langues. Ed Hachette. Paris. 1976. P 44.

56) المرجع السابق والصفحة.

57) F. de Saussure: Cours de linguistique générale, P 100.

58) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. قراءة: محمود شاكر. الناشر: مكتبة الخانجي. القاهرة. بلا تاريخ، ص 49.

59) F. de Saussure: Cours de linguistique générale, P 101-102.

60) عبدالقادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 49.

61) المرجع السابق، ص 49-50.

62) F. de Saussure: Cours de linguistique générale, P 101.

63) مرجع سابق، ص 103.

64) مرجع سابق والصفحة.

65) مرجع سابق والصفحة.

66) مرجع سابق والصفحة.

67) Etienne Souriau: Vocabulaire d'esthétiaue Ed. P.U.F. paris. 1990. P 1210.

68) المرجع السابق، ص 30.

69) F. de Saussure: Cours de linguistique générale, P 103.

70) المرجع السابق والصفحة.

* * *

النص الأدبي
من الرمزية إلى التأويل

فريـــد الزاهـــي

مدخـــل

ليس من شك في أن أي إثارة للرمز والرمزية في المجال الأدبي لا يمكنه أن يتم من غير توضيح العلاقة التي تربطهما باللغوي والسيميائي، ومن ثمة بمجال العلامة باعتباره مجال الاشتغال المركز الراهن. فإذا كان التقليد الأفلاطوني والأرسطي قد حصر الرمز في ارتباطه بالتحفيز، وحدد العلامة بوصفها كياناً غير محفز[1]، فإن هذا الإرث النظري سوف يوجه، بهذا القدر أو ذاك، الكثير من التصورات الحديثة والمعاصرة لهذا الزوج المشاكس، ليجعل من الرمز مجالاً لا تَحَدُّدًا دلاليًا، وليؤكد قابلية العلامة للتحديد والضبط.

لقد تم اعتبار الرمز – في التقليد الغربي – وفي استعماله الأصلي أداة تعرف[2]، ثم تطور الأمر ليغدو إجمالاً كل ما يدل على شيء غائب عبر الإيحاء إلى وجوده. إن هذه الدلالات الأصلية لا تختلف في جوهرها عن التصور العربي القديم للرمز[3]، بل إنها تؤكد تلك الثنائية الأولية التي جعلت من العلامة أداة للدلالة اللغوية، ومن الرمز وسيطًا للتواصل الإشاري المحدود، بيد أن هذا

الوضوح النسبي في التمييز بين المجالين سوف يخضع لاحقًا لتدخلات كثيرة سوف يعسر معها الحديث عن اتفاق عام حول ماهية الرمز، إذا ما قورن الأمر بالعلامة.

إن تخلف الدراسات المختصة بالرمز عن تلك المهتمة بموضوع العلامة قد يكون وراء ذاك اللاتحدد، الذي يفصح عنه الرمز ويؤسس طابعه الإشكالي. غير أنه بإمكاننا القول بأن الخلط والمرادفة بين الرمز والعلامة أحيانًا (كما هو الأمر في التقليد اللساني والمنطقي والفلسفي الأنجلوأمريكي)، وانكباب الدراسة على الجانب اللساني منهما، يفسر إلى أي حد يصعب الفصل بين المعرفي واللساني وبين المرجعي واللامرجعي، كما بين اللغوي واللالغوي في دراسة المفهومين.

يمكن اعتبار ش.س. بورس Ch. S. Pearce من بين أوائل الفلاسفة والسيميائيين الذين منحوا للرمز موقعاً ولو جزئيًا في العملية السيميوزية.

تتحدد العلامة في السيمياء البورسية بشكل ثلاثي، إذ هي ترتبط بثلاثة أشياء: الأساس والموضوع والمتأمل interprétant. من ثمة يتم تعريفها باعتبارها: «الشيء الذي يأخذ مكان شيء بالنسبة لشخص ما آخر تحت أي علامة أو أي خاصية. إذ يتوجه إلى شخص ما ويخلق في ذهنه علامة أكثر تطورًا. وأنا أسمي هذه العلامة التي يخلقها متأولاً للعلامة الأولى. هذه العلامة تأخذ صفة أو صبغة شيء معين هو موضوعها. إنه يأخذ صفة الموضوع لا في كل علاقة، وإنما بالإحالة إلى فكرة نسميها أحيانًا أساس الماثول [العلامة]»[4]. انطلاقًا من هذا التحديد الثلاثي تنقسم العلامات إلى ثلاثة تفرعات ثلاثية trichotomique: أولاً، حسب كون العلامة صفة أو موضوعًا واقعيًا أو قانونًا عامًا. وتبعاً لذلك تسمى العلامة علامة وصفية qualisigne، أو علامة آحادية أو علامة حقوقية. ثانيًا، حسب كون العلاقة بين هذه العلامة وموضوعها تتمثل في أن العلامة لها طابع خاص في ذاتها، أو بالعلاقة الوجودية مع ذاك الموضوع، أو بالعلاقة مع متأوله.

وتبعًا لهذه الثلاثية يمكن للعلامة أن تسمى أيقونة أو أمارة indice أو رمزًا. ثالثًا: حسب كون متأوله يمثله كعلامة إمكان أو علامة واقع أو علامة صواب. ويمكن تسميتها علامة اقتراحية dicisigne.

هكذا يغدو الرمز، في شبكة التفرعات المتناسلة والثلاثية هذه، علامة تحيل على أن الموضوع الذي تدل عليه أو تشير إليه هو قانون (يكون في العادة تداعيًا من الأفكار العامة)، وهو قانون يحدد تأويل الرمز بالعلاقة مع ذاك الموضوع. فالرمز من ثمة نمط عام أو قانون تمت صياغته بالعادة. فهو بلغتنا مرجعي. ولا يمكن النظر للرمز إلا بالعلاقة مع الأيقونة والأمارة. لذا وبالرغم من التماثلات التي تتم بينها، فإن ما يميز الرمز عن الأمارة هو «أن الرمز عام والأمارة خاصة، فالرمز لا يعين شيئًا بينما تقوم الأمارة بالتعيين. والرمز وصفي أما الأمارة فإشارية démonstratif (...). يحتاج الرمز إلى الأمارة للتعلق بموضوع، ما، لكن إذا كانت الأمارة تشير بالإصبع للموضوع فللرمز مهمة الكلام عنه»[5].

يمكِّننا هذا الطابع الذي يأخذه الرمز لدى بورس من إدراك أهميته وموقعه في لولبية العملية السيميوزية sémiosis. فهو شيء حي وواقعي ويخضع للتطور بحيث يتمثل عناصر جديدة ويلغي القديمة. إن هذا المصطلح يشكل مدخلاً للأنسيكلوبيديا، ويتضمن كل الملامح التي تكتسبها عند كل مقترح جديد[6]. ذلك أن الرمز، كما يلح على ذلك بورس، يمكن أن يكون كلمة أو جملة أو كتاباً أو كل علامة عرفية. من ثمة فكل شيء جديد يتم التواضع عليه ويدخل في التداول التواصلي يتحول إلى رمز.

بالمقابل عبر صوسور مراراً عن إهماله القصدي للجوانب الرمزية حتى وهو يدرس التصحيفات anagrammes، وهي نصوص ذات طابع أدبي واضح[7]. هكذا يتعمد صوسور إغفال دراسة الرمز، أو هو في أحسن الأحوال يختزل

الرمز في العلامة. فهو يستعمل مصطلح الرمز في معنى العلامة. غير أن الخلط سوف ينحسر بحيث إن صوسور سيمنح، في دروسه في اللسانيات العامة، للعلامة دلالة العموم وللرمز صفة العلامة المحفزة التي تدخل في علاقة مباشرة مع مرجعها. إن هذا يعني، من جهة، اقتصار لسانيات صوسور على دراسة العلامة، واعتبار مبدأ الاعتباطية المبدأ المحدد لها ومدخلها المباشر إلى عالم العلم، وتهميش الرمز بوصفه مكونًا جهويًا في النظام السيميولوجي، من جهة ثانية. ومع أن مبدأ الاعتباطية لاقى من النقد لاحقاً ما جعل اللسانيين يغيرون من تصورهم للعلامة[8]، إلا أن دراسة الرمز لم تحظ مع ذلك بموقعها الخصوصي في الدراسة اللسانية والسيميائية فيما بعد صوسور.

إن الطابع الثنائي للسيميائيات الصوسورية وسيكولوجيتها المفرطة، وبالمقابل الطابع الثلاثي الفلسفي والتداولي للسيميائيات البورسية، يمكن أن يفسر هذين الموقفين المتعارضين بين مؤسسي السيميائيات الحديثة[9]. بيد أن الرمز سوف يحظى بالتدريج، وفي مجال اللسانيات اللاحقة، بموقع ولو جزئي. لكن هذه الهامشية ستظل مصاحبة للسانيات ذات الأصل الصوسوري لدى هيلمسليف ومارتني وغيرهما، عدا ذاك الاعتبار الذي منحه ياكبسون للرمزية الصوتية[10]. هذه الوضعية هي التي سوف تجعل دراسة الرمز حظ الفلاسفة، كما رأينا ذلك مع بورس، أو بالصورة الخاصة التي يقترحها كاسيرر Cassirer في دراسته للأشكال الرمزية فيما بعد.

اللسانيات المعاصرة والرمز

لكن اعتراف جاكبسون وبنفنست بالخاصيات الرمزية للغة هو الذي سيكون في أصل إعادة النظر في علاقة العلامة بالرمز من قبل الباحثين في اللغة، وبالتالي في البحث عن علاقة واضحة بينهما، وذلك من خلال تجاوز الثنائية الصوسورية للتحفيز واللاتحفيز والعلامة والرمز. هكذا سيتم الاعتراف

بأن: «ليس ثمة من تواصل إنساني يرتكز حصرًا على تأليفات اعتباطية من العلامات اللامحفزة. فاللعبة المتبادلة باستمرار بين الاعتباطي والمحفز وبين الرمزية والدلالة هي على العكس خاصية لصيقة بالتواصل الإنساني»[11].

إن هذا يعني أن اللغة تشتغل، حسب برتيل مالمبرغ Malmberg، وهي مشحونة بزخم رمزي يسعى إلى الحفاظ على النظام الرمزي في اللغة وحولها، وذلك لأهداف تعبيرية وتمثيلية. من ثمة فإن التمييز بين العلامة والرمز، وبالتالي بين الدلالة والرمزية، ليس سوى تمييز إجرائي بين وظيفتين لغويتين تختلفان في تعقدهما. وبما أن مالمبرغ يعتبر أن الرمز سابق على العلامة وأن المرحلة الرمزية خاصية ما قبل الإنسان ومرحلة العلامة خاصية الإنسان، فإن تفاعل التعبيرية الرمزية والدلالة العلامية الذي ألحت عليه يغدو – في نظرنا – خلخلة للتراتبية الزمنية والتاريخية التي يخضعان لها، وتأكيدًا على استمرار الأشكال الرمزية «البسيطة» في قلب الأشكال المعقدة (العلامة)[12]. من جهة أخرى، فإن تخصيص الرمز للتعبيرية ذات البعد المتجاوز لتداولية التواصل وتخصيص العلامة للوظيفة التواصلية تمييزٌ، إن كان يبدو ذا مصداقية نظرية منطقية، فهو يخلق تراتبية بين التعبير والتواصل وتمييزًا مجحفًا بينهما. هذا في الوقت الذي اعتبر فيه هذا الباحث أن الوظيفة التمثيلية للغة سابقة على الوظيفة التواصلية ومؤسسة لها[13]. تبعًا لذلك، تغدو الوظيفة التعبيرية للرمز أقرب إلى الوظيفة التمثيلية للعلامة منه إلى التصور التواصلي التقليدي.

هكذا يغدو الرمز مفهومًا يعين كل عنصر يمثل شيئًا آخر (مهما كانت شروط هذه العملية الرمزية. وتغدو العلامة (الصوسورية) صنفًا من العلامات يمتلك خاصيات ذاتية. من ثمة، فإننا، بالمقارنة مع التصور الصوسوري، نجد أنفسنا أمام نمطين من العلاقة بين الرمز والعلامة:

1 – نمط يعتبر العلامة جزءًا مصغرًا من كيان شامل هو مجال الرمز، بحيث تغدو كل علامة رمزًا، ولا يكون، بالمقابل، كل رمز علامة.

2 – نمط يعتبر أن التمييز بين الرمز والعلامة يعود إلى معنى حصري، بحيث تكون العلاقة بين الرمز والمرجع علاقة تحفيز أو تطابق[14]. وبذلك يمكن الحديث عن وظيفة رمزية مقابل وظيفة دالة متصلة بالعلامة.

وإذا كان النمط الأول يرتكز على تصنيف في الطبيعة، فإن التصنيف الثاني هو تصنيف في الوظيفة. فالنمط الأول يربط بين الرمز والمستويات ذات الطبيعة غير اللغوية، وهو الذي سيتم الانطلاق منه للتأكيد على التباس الرمز وغموضه وخضوعه للفعل التأويلي وارتباطه بالممارسة الهرمينوسية[15]. أما النمط الثاني فهو الذي نظر له صوسور من داخل النسق اللساني انطلاقًا من مبدأي التحفيز واللاتحفيز. لذلك سوف ترتكز الدراسات اللسانية اللاحقة، وبشكل كبير، على هذا المبدأ. فقد تم اعتبار أن خاصية الرموز، بوصفها دوال متعددة ذات مدلول وحيد، تكمن في التحفيز بالأساس. وهو التصور الذي سوف يتبعه تودوروف فيما بعد، ويحلله بالشكل التالي، معوضًا مفهوم التحفيز بمفهوم الضرورة: «إن العلاقة بين دال ومدلول ما تكون حتماً غير محفزة: فمن غير المعقول أن تشابه متوالية خطية أو صوتية معنى ما (أو تكون مجاورة له). في الوقت نفسه، تكون هذه العلاقة ضرورية، بمعنى أن المدلول لا يمكن أن يكون موجوداً بين الدال، والعكس صحيح. بالمقابل، تكون العلاقة في الرمز بين الدال والمدلول غير ضرورية أو (اعتباطية)، ذلك أن الرامز كما المرموز له بإمكانهما الوجود خارج هذه العلاقة. لهذا السبب ذاته، لا يمكن لتلك العلاقة أن تكون سوى محفزة، إذ بغير ذلك لا يمكننا أبداً إقامتها»[16].

من هذا التمييز الصارم ينطلق التعارض بين مفهوم الرمز،كما طرحه مالمبرغ، والتحديد، الذي اقترحه تودوروف. فهذا الأخير لا يعترف إلا بالمبدأ المميز بين العلامة والرمز (وجود أو عدم وجود التحفيز). بذلك فكل ما هو محفَّز، ولو بدرجة معينة، كما هو الأمر في هذا النوع من العلامة الذي يعرف بالمحاكيات الصوتية onomatopées، يشكل حالة من حالات الترميز[17]. بالمقابل يعتبر

مالمبرغ أن العلامة علامة في كل الحالات التي تتدرج فيها من التحفيز إلى اللاتحفيز، ذلك أن ما يمنح لها هويتها هو وظيفتها الدلالية.

إن المواجهة التركيبية بين هذين التصورين توضح لنا العلاقة الإشكالية بين الرمز والعلامة من جهة، ويطرح التساؤل حول أهمية هذه الاختلافات في النظرية اللسانية وأثرها في المباحث المجاورة، وبالأخص في السيميائيات والسرديات. بيد أن النسق اللساني السيميائي البورسي يبدو، إلى حد الآن، أكثر قابلية لاحتواء تلك الاختلافات عبر إخضاعها لمبدأ التأويل.

السيميائي والرمزي

تقترح جوليا كريسطيفا J. Kristeva، في مجال الدراسة الأدبية، تصورًا للعلاقة بين الرمزي والسيميائي يقترب بشكل جلي من تصور مالمبرغ المبني على أولوية الرمزي وأسبقيته التاريخية، وتعقد السيميائي واقترانه التاريخي بولادة الإنسان. فقد اعتبرت كريستطيفا أن عصر الرمز سابق على عصر العلامة. فهو إذ يقف عند حدود القرن الثالث عشر يلتصق وجوده بالفكر الأسطوري وكلياته وسماته ومتعالياته. إن سيميائيات الرمز لدى كريسطيفا ممارسة سيميائية كوسموجونية[18]، في حين أن العلامة، وبالرغم من احتفاظها بالخاصية الأساس للرمز، أصبحت أكثر تعبيرًا عن أفقية العالم.

هكذا يبدو أن الانتقال من الرمز إلى العلامة هو انتقال من مرحلة تاريخية إلى أخرى، ومن ثمة من حضارة عمودية الوجهة إلى أخرى محورها الدنيوي حصرًا، والإنساني بالأخص. إن التعارض بين العلامة والرمزي يتم داخل السيميائي، وهو يخضع بذلك لمبدأ التطور. بيد أن كريسطيفا لن تلبث أن تقدم تصوراً مغايراً لهذه الأطروحة، وذلك تحت تأثير الخلفية النفسانية psychanalytique التي تبنتها في الدراسة الأدبية. تبعًا لذلك يغدو السيميائي

سابقاً على كل أطروحة، وسابقًا على الدلالة لأنه سابق على موقع الذات[19]. إنه الاشتغال الذي يتم، من الناحية المنطقية والزمنية قبل تشكل الرمزي، أي بلغة جاك لاكان قبل مرحلة المرأة، ومن ثمة قبل انبثاق الذات المرتبطة به. هكذا يغدو السيميائي والرمزي خاضعين لوحدة الذات الأصلية وتفرعها المرتبط بنمو صورة الذات في مفهومها النفساني. وتغدو وظيفة الرمزي (كما يحددها أصله اللغوي) وظيفة تركيبية وتوحيدية لقطيعة موجودة على مستوى الدال السيميائي، مرتبطة بمجال هلامي سابق على كل تبلور دلالي هو المجال الغرائزي المحض.

فعلى عكس التصور السابق إذن، تقوم كريسطيفا، انطلاقًا من النموذج النفساني اللاكاني، بإلحاق السيميائي بالرمزي، وذلك خدمة لمفهوم الذات بكل مدلولاتها المركزية في التحليل النفسي. هذا المفهوم الذي عاش مصادرة تامة وشاملة في اللسانيات البنيوية بالأخص. فالسيميائي الكريسطيفي، كما يرى ذلك إيكو، عتبة دنيا للسيميائيات. بينما يشكل الرمزي ما يمكننا نعته بالسيميائي في تعدد مظاهره[20].

ليس من شك في أن عملية القلب هذه تطرح التساؤل عن مشروعية الفصل القاطع بين السيميائي والرمزي، وتبرر من ناحية أخرى دعوة البعض إلى تحويل السيميائيات إلى رمزيات[21]وتجاوز الحدود المرسومة بين اللغوي المحض والتصوري المُتخَيَّل.

وإذا كان هذا الاكتساح الرمزي، مع كريسطيفا، ذا تبرير نفساني، فإن الحظوة التي كان قد منحها رولان بارث – في وقت سابق، وبنظرة أدبية عمومية – للرمز الأدبي تمس هنا صلب تحليلنا. فالتطابق بين الرمز والعلامة، الذي ينظّر به بارث لرمزية العمل الأدبي، واضح بحيث ينتفي معه أي فارق بينهما، اللهم كون الرمزية تحتوي الخيالي والمتخيل الأدبي. هذا بالضبط ما يجعل الممارسة الرمزية تتكون من «تعايشات المعنى»[22]، ولا تختلف بالتالي في

شيء عن الوظيفة السيميائية المرتبطة بالعلامات والآثار المكتوبة. إن الاعتراف بالخاصية الرمزية للعمل الأدبي اعتبار ينتمي إلى الرؤية المحايثة للأدب: «من المفروغ منه أنه بالإمكان الحديث عن أثر أدبي ما بمعزل عن كل إحالة للرمز. إن هذا يترتب عن وجهة النظر التي نختارها، والتي يكفي التصريح بها (...). لكن منذ اللحظة التي ندعي فيها معالجة العمل الأدبي في ذاته، بحسب وجهة نظر تشكله، فإنه يغدو من المستحيل ألا نطرح في هذا المضمار، متطلبات قراءة رمزية»[23].

إن المتطلبات التي يعنيها بارث هنا ذات طابع نصي لغوي، وهي نفسها التي ألح عليها إ. بنفنست حين تحديد الطبيعة الرمزية للغة. غير أن ما يثير الانتباه هنا ويستدعي التساؤل هو: ما هي هذه القراءة الرمزية؟ ألا يتعلق الأمر بالأحرى بقراءة لما ينعته بارث برمزية العمل الأدبي؟ وبالتالي أليست كل قراءة للرمزي، ومهما خلطنا بين العلامة والرمز، قراءة ذات طابع هرمينوسي، تتجاوز، بشكل أو بآخر، كل انغلاق في النص؟[24].

من البدهي أن إيمان بارث بالطابع المنفتح للعمل الأدبي (الذي يشيد به أ. إيكو في تنظيره للعمل المفتوح)[25]، هو الذي يدعونا إلى فهم ذاك الانغلاق في النص انفتاحاً عليه وعلى وجوده التخييلي اللغوي الخصوصي، بيد أن تلك الخاصية الرمزية تتبدى منذ البدء، باعتبارها خاصية دلالية معادلة لتعدد المعاني، ومجافية للحرفية كقيمة مطلقة في النص؛ وهو المنحى الذي يجعل المطابقة بين العلامة والرمز مطابقة فضفاضة جداً. إن الرمزية هنا، وكما يدافع عنها بارث، ذات علاقة مباشرة بالقراءة والقارئ، وإن كانت توجد في النص ذاته. وبما أن لا نص يوجد بغير عملية قراءة فإن رمزية النص الأدبي تعود إلى ماهيته اللغوية من ناحية، وإلى تشكلات معانيه من ناحية أخرى. وليس دفاع بارث عن مشروعية الرمز إلى جانب اللفظ (العلامة)، والنبرة التي يتخذها هذا

الدفاع، سوى تعبير عن الرغبة في تجذير النتائج التي توصلت إليها آنذاك الأنثروبولوجيا البنيوية وهيرمينوسيا ريكور والتحليل النفسي واللسانيات، وهو ما لا يكف باث عن التصريح به.

هذا التصور الذي يعتبر «الرمز ليس الصورة وإنما تعدد المعاني ذاته»[26]، ينسلخ عن كل تصور بلاغي للنص ليقترب حثيثًا من المنظور الذي أرساه بول ريكور للرمزية والتأويل. يوضح بارث عملية التحويل التي يقوم بها على مفهوم الرمز، كما يلي: «إنني لا أنكر أن كلمة رمز لها معنى مخالف تمامًا في السيميولوجيا، حيث الأنظمة الرمزية هي، على العكس، تلك التي يمكن أن يوضع فيها شكل «واحد» تقابل فيه وحدة التعبير، مقابلة نظيرية، وحدة محتوى، في مقابل الأنظمة الدلالية (القول والحلم)، حيث يكون من الضروري مصادرة شكلين، أحدهما للتعبير، والآخر للمحتوى، دون تطابق بينهما (...). من البدهي أن رموز الأثر الأدبي، حسب هذا التحديد، تنتمي إلى نظرية للرموز une symbolique، ومع ذلك فأنا أحتفظ هنا مؤقتًا بكلمة رمز في المعنى الذي يعطيه إياها بول ريكور»[27].

ولا يخفى أن اختياراً من هذا القبيل يوضح اللاتلاؤم الذي يحسه بارث بين التصور السيميائي (الفرنسي) للرمز و«انغلاقه» اللغوي والتصور الهيرمينوسي الذي يؤسس انفتاحه على الرمزية. من ثمة يغدو التباس العمل الأدبي نابعاً من الطابع الملتبس للرمز[28] وزخمه الدلالي من غنى الرمز أيضًا.

وإذا كانت التصورات الأدبية التي تطرقنا إليها تمارس التداخل والتفاعل بين السيميائي والرمزي، حتى وهي تفصل بينهما نظرياً وإجرائياً، فإن السيميائيات الغريماسية، مثلاً، لا تعير اهتماماً للظاهرة الرمزية سواء في طابعها اللغوي أو اللالغوي. إن المعجم المعقلن الذي أعده غريماس وتلميذه كورتيس، لا يحدثنا في باب الرمز سوى عن التصور البورسي والهلمسليفي،

مكتفياً بتذكيرنا بانتماء الرمز إلى نظام آخر غير السيميائيات (ذات الانتماء الفرنسي طبعاً)[29]. وبما أن الرمزي دعوة إلى التأويل، فإن النموذج الذي يقدمه لنا تودوروف (وبعده إيكو) لا يكتفي فقط بإعادة النظر في علاقة السيميائي بالرمزي، وإنما يعني أيضاً بالربط المتين بين الرمزي والسيميائي، وبين الرمزي والتأويل، بحيث يمكن الحديث عن منظور تأويلي للرمز يتلاقى في مقصده العام مع المنظور الهرمينوسي المعاصر، ويقصي أي تعارض مطلق بين هذا الأخير والتصور البنيوي في مراحله الأخيرة. أفلم تكن دعوة بول ريكور، إلى التوفيق بينهما، والمزج بين معطياتهما، دعوة فلسفية إلى هذا التلاقي الخصب؟

الرمز والضرورة التأويلية

يعتبر تودوروف أن الفرق الأساس بين الخطاب والرمز لا يكمن في الطابع اللغوي، وإنما ينبع من كون المعنى الحقيقي والمعنى المجازي يوجدان معًا في الخطاب، بينما لا يوجد سوى أحدهما في الاستثارة الرمزية évocation symbolique. من ثمة، فالمتلقي يفهم الخطاب غير أنه يقوم بتأويل الرموز[30]. إن هذا التصنيف يؤسس من جهة للتواشج الجوهري بين الرمزية والتأويل، وهو التواشج الذي سنقف على محوريته في تصور بول ريكور، ويؤكد من جهة ثانية جدل الإنتاج والتلقي، فيما يوصل اللغوي باللالغوي من جهة ثالثة. هكذا يغدو الرمزي مدخلاً مركزيًا للضرورة التأويلية عبر فعل التلقي نفسه، ومن خلال المعنى المجازي، وما يحتويه من تضمين وإيحاء وتصوير بلاغي...

كيف يفرض التأويل الرمزي نفسه إذاً في مجال اللغة والنص الأدبي؟

حيثما يوجد الرمز يتطلب فعلاً تأويليًا. فالترابط بينهما يدخل في صلب الاستثارة الرمزية. غير أن هذه الضرورة التأويلية ليس يحددها الإنتاج النصي وحده، وإنما تنبع أيضاً من رغبة المتلقي وإرادته. إن التأويل الرمزي يغدو

استراتيجية تأويلية منطلقها المتلقي وموقعها النص، وهو لذلك رهينة بالذكاء الهرمينوسي للقارئ: «يصبح نص ما أو خطاب ما رمزيًا، بدءًا من اللحظة التي نكتشف فيه معنى غير مباشر عبر استعمال التأويل»[31].

فولادة الرمزية النصية داخل النص نفسه تدين للفعل الهرمينوسي بالكشف عن وجودها. لكن الدور الذي يلعبه هذا الفعل ليس دورًا اعتباطيًا من الاستجابة القسرية للرمزية، بقدر ما هو في نظرنا توافق ضروري بين رغبة المؤول والرمزية الكامنة في النص. بهذا المعنى فقط يمكن فهم هذا الإطلاق في تصور تودوروف. فالقرار التأويلي محكوم بتلاؤم سياقي بين الرغبة الهرمينوسية، باعتبارها عملاً تحويليًا، وبين المعطى الرمزي للنص، الذي لا يصبح بدوره رمزيًا إلا بقابلية معينة يتدخل فيها بدوره عبر علاقة معينة (إحالية) بما هو خارج اللغة (المرجع والذات المؤولة).

سوف نجد التصور نفسه لدى أمبرتو إيكو؛ غير أن دعوة هذا الأخير للفصل بين السيميائي والرمزي يجعله يخصص النمو الرمزي مجالاً للممارسة الرمزية. فانطلاقًا من تصور تداولي واضح يقترح إيكو الموقع المتميز للقائم بالتأويل وفاعلية قراره بتحويل اشتغاله على النص من الاشتغال الدلالي إلى الاشتغال الرمزي. بهذا يغدو الانزلاق من حيز الإدراك التركيبي والدلالي إلى حيز التلقي (ومعه إلى حيز الإنتاج) تجاوزًا إراديًا للمحايثة النصية وتعامياً عما يقبل أو لا يقبل التأويل فيه؛ وكأن هذا التصور يعتبر أن كل قرار تأويلي يكون بالضرورة قراراً خاضعاً للرغبة الإرادية وحدها. إن هذه العمومية المطلقة هي التي يوضحها إيكو بقوله: «ليس النمط الرمزي بالضرورة طريقة إنتاج، إنه دائماً وفي كل الحالات، عملية استعمال للنص، قابلة للتطبيق على كل نص، وعلى كل نوع من النصوص، وذلك بفضل قرار تداولي (أريد أن أقول رمزيًا) يُنتج في المستوى الدلالي وظيفة سيميائية جديدة، عبر إلحاق كميات مضمونية جديدة فائقة اللاتحدد ومرتبطة بموقع المتلقي وإشراكها بالتعبيرات الموجودة قبلاً، والتي

تتمتع بمضمون سنني. إن خاصية النمط الرمزي تكمن في أننا إذا امتنعنا عن تطبيقه، فإن النص يحتفظ بمعنى مستقل، سواء في مستواه الحرفي أو التصويري (البلاغي)»[32].

إن سلطة القرار التداولي هذا وعموميته في النمط الرمزي يمنح القارئ المؤول عصا موسى سحرية قادرة على تحويل كل ما تمسه؛ أو تمنحه، إذا شئنا القول، قوة كيميائية تضفي على كل نص، وبدون تمييز، طابع الرمز والرمزية. فالنمط الرمزي لدى إيكو لا ينحصر في نوع من العلامات لها مرجعية أسطورية أو لاهوتية أو ميتافيزيقية، وإنما هو فقط «صيغة خاصة في الإنتاج أو التأويل الرمزي»[33]. هكذا ينقسم النص إلى فرشة سننية معطاة، مشتركة بين وضعيتي التواصل الرمزي والتواصل السيميائي، وإلى صيغة قابلة لأن تخضع لتكيف رمزي عبر قرار التأويل، بغض النظر عن الإمكانية الذاتية والنصية لذلك. فأمام وجود المؤول لا تستعصي أي قوة نصية على الممارسة التأويلية. أما الإنتاج الذي يتحدث عنه إيكو، فلا يعني أبداً إنتاجًا نصيًا رمزيًا، بقدر ما يخص الممارسة الإنتاجية للقائم بالتأويل، باعتباره المسؤول عن إضفاء الطابع الرمزي على النص، الذي يظل – في غياب التأويل – محتفظًا بطابعه السيميائي السنني والقابل للتحليل. إن النمط الرمزي، بهذا المعنى، لا يعين نمط علامة معين، ولا صيغة إنتاج علامي معينة، وإنما هو يعين فقط شكلاً من أشكال الإنتاج، أو التلقي النصي. وهذا يعني أن «الاستعمال» التداولي للنص في صيغته الرمزية إنتاج لنص مغاير للنص الأصلي، الشيء الذي يؤكد مقولة الانفتاح واللبس التي تحدد طبيعة النص[34]، ويفصل مفهوم النص هذا بكل استراتيجيته التأويلية، عن النمط الرمزي للتأويل. فالنص بالنسبة لإيكو، باعتباره سلسلة من العناصر التعبيرية يتطلب التحيين actualisation من قبل المرسل إليه. إنه نسيج من الفجوات والشقوق والقفزات والبياضات التي تستدعي فائض معنى يحمله القارئ للنص[35]. فالنص يفسح بهذه الطريقة للقارئ حرية التأويل،

في الآن نفسه الذي يشده إلى هامش الأحادية، إنه منتج يكون مصيره التأويلي بالضرورة جزءًا من آليته التكوينية. ولا شك أن توليد نص ما يعني، في هذه الحالة، تشغيل استراتيجية معينة يكون توقع تحركات الآخر (كما هو الأمر في كل استراتيجية) جزءاً لا يتجزأ منها.

انطلاقًا من هذا التصور يغدو النمط الرمزي تجاوزًا واضحًا لتلك الاستراتيجية. وهو يتلاءم مع التصورات الهرمسية التي سينتقدها لاحقًا في كتابه حدود التأويل[36]. وبالرغم من أن إيكو لا يعمق العلاقة التي يمكن أن تقوم بين التأويل الرمزي والتأويل السيميائي، إلا أن الطابع الاستعمالي للأول يجعل منه فعلاً خارج الاستراتيجية النصية، التي تفترض تعاونًا بين المؤول والنص. إن مؤولاً من هذا الصنف ليس قارئًا نموذجًا[37]. إنه قارئ من نوع خاص، خاضع مطلقاً لرغبته التأويلية، ولا يأخذ بعين الاعتبار السنن النصية ومقاصد المؤلف، بل إنه لا يعترف أبداً بالتعاون النصي. هذه المقارنة ضرورية لإدراك تميز النمط الرمزي لدى إيكو. وهو تصور يفصل بشكل واضح بين القابلية النصية للتأويل، أي العناصر الداخلية التي تستدعي تدخل المتلقي، وبين التدخل المطلق للمؤول الرمزي الذي، كما يبدو ذلك، واضحًا، لا يعير الاهتمام سوى لاستراتيجيته التأويلية الخاصة، ولا ينظر المؤلف كاستراتيجية نصية. من ثمة يبدو الاختلاف كبيرًا بين التأويل بوصفه فعلاً للقارئ، والتأويل بوصفه تأويلاً رمزيًا: الأول لأن مشروعيته نصية والثاني لأن مشروعيته تداولية.

هذا بالضبط ما سيدفع بإيكو إلى الدعوة إلى حدود للتأويل تمكن من ضبط الممارسة التي يتفاعل بها القارئ مع النص. وهي دعوة ستتم انطلاقًا من نقد واضح وضمني لأطروحات كتابه العمل المفتوح الذي يفترض لانهائية تأويلية، لتعرج على نقد منهجي لكل الاتجاهات التي تتساوق مع هذه الأطروحة سواء كانت قديمة أو حديثة أو معاصرة[38]. إن حدود التأويل تعني اتباع مجموعة منسقة من الخطوات، يشكل كتاب القارئ في الحكاية عرضًا ممنهجًا لها.

بإمكاننا أن نتفهم أكثر هذا التصور، إذا نحن قسناه على التواصل التداخلي، وبالأخص ما يعرف لدى منظري لسانيات التلفظ بالمؤدى présupposition والمعنى المضمّن sousentendu. فالمؤدي يرتبط بالدلالة الأصلية للملفوظ وهو معنى نشتقه فعلاً من القول[39]. أما المعنى المضمّن فهو معنى مضاف إلى المعنى الأصلي (الحرفي) للملفوظ، يمكن الاتفاق عليه بين الباث والمتلقي. ولكن بمجرد ما يبدو هذا المعنى جارحًا أو محرجًا، مثلاً، يمكنني أن أنسحب وراء المعنى الحرفي الكلامي، وأن أترك للمخاطب مسؤولية التأويل الذي يمنحه له. إن إمكانية الانسحاب هذه هي التي تشكل كل حظوظ الملفوظ ذي المعاني المضمنة. خلافًا للمؤدى، إذًا، والذي يحمل دلالته تلك في صلب الملفوظ، ولو بصيغة غير صيغة الدلالة الأولية المطروحة، فإن المعنى المضمن يخضع لتلاؤم المعنى الموحى به مع وضعية المتلقي. إنه معنى موضوع بين قوسين يلزمه القرار التأويلي والتقبل كي يتأكد وجوده في السياق التواصلي. من ثمة فهو رهين بالمتلقي لتأكيد وجوده، أما الباث فهو يختار بين أن يثبته أو ينفيه، حسب الوضعية التواصلية.

ومع أن المعنى المُضَمَّن ذو طابع تلفُّظي خاضع لرغبة القول وقصد الذات المتلفظة، إلا أن المتلقي يجعل منه معنى فاعلاً إذ يقوم «بحساب تأويلي» معقد وناجح[40] ولا يخطئ في تحسس المعاني الإضافية اللصيقة بالملفوظات التداولية. هكذا يغدو بإمكاننا مقارنة مفهوم التأويلي السيميائي بتأويل المؤدى، والنمط الرمزي للتأويل بتأويل المعنى المضمن. يشجعنا على ذلك ارتباط التأويل الرمزي لدى المتصوفة بالباطن والمعاني الإضافية المبثوثة في مجاري النص الداخلية والتي لا يدركها إلا الراسخون في العلم.

لكن إذا كان إيكو يضع جانباً التأويل الرمزي، فإن تودوروف سوف ينظر له في قلب المجال الدلالي السيميائي الأدبي، وبالعلاقة بين وضعية الإنتاج نفسها. فبعد تحليل مجموعة من المظاهر اللغوية والأدبية المرتبطة بما ينعته

بالاستثارة الرمزية، يعتبر هذا الناقد أن تلك الاستثارة قابلة لأن تتأسس على مضمون الملفوظ أو على وضع فعل التلفظ ذاته موضع تساؤل. «إن الاختلاف بين الوجهتين جذري: ففي الحالة الأولى يركز المخاطب على موضوع الملفوظ، ويضيف له مضموناً على المستوى نفسه. وفي الثانية يتم إدراكه بوصفه فعلاً، لا وسيلة لنقل خبر معين. من ثم فإن التضمين implication يهم ذلك الذي يتكلم، أي الذات وليس الموضوع»[41].

يرتبط هذا الجانب بما يعرف لدى علماء اللسان بتحليل الخطاب، أي ربطه بموقع الذات المنتجة للكلام عبر أنماط حضورها فيه. لهذا يمكن الحديث عن مدلولات لاواعية أو لاإرادية تتصل بالتلفظ، بنفس المقدار الذي يمكننا الحديث عنه عن قصدية واعية وعياً إراديًا تجعل الخطاب محملاً بدلالات لغوية وسياقية تدل على المعاني التي يرغب في توصيلها[42]. من ثمة فإن التضمين المتصل بالتلفظ حاضر بالضرورة في كل استثارة رمزية. بهذا الشكل يفتح تودوروف الرمزية باتجاه الإنتاج النصي (عكس ما يصر على رفضه في الفترة نفسها أ. إيكو)، لتدخل بذلك التضمينات ثم السخرية – بوصفها اشتغالاً على الملفوظ وفعل التلفظ – في تحديد البناء الرمزي. ومع أن التضمينات لا تدخل كلها في البناء الرمزي، كما يرى ذلك إيكو، إلا أنها بخرقها لمقامات التواصل تحثنا على محاولة إدراك وفهم ما سعى المتكلم إلى قوله[43]، وذلك بهدف إعادة ربط الصلة بين طرفي العلاقة التواصلية التي يشكل النص محورها الأساس، وبالتالي تحقيق التفاعل أو الفعل المشترك النصي. فهذا التفاعل لا يعني تحيين نوايا الذات الأمبريقية للتلفظ وإنما المقاصد المتضمنة بشكل افتراضي في الملفوظ[44]. بهذه الصورة يغدو قرار التأويل الرمزي قرارًا يرتبط في بعض الأحيان بالجانب المقصدي الإنتاجي، الذي يفرض وجود بعض الدلالات التي تستوجب من جانب القارئ النباهة والذكاء الهرمينوسي. إن النص، بهذا المعنى، مجال حضور الذات المنتجة وحمولتها الاستراتيجية. بيد أن التساؤل الذي

يفرض نفسه الآن هو: إذا كان التأويل في تصور تودوروف ذا علاقة وطيدة بالوضعية الإنتاجية للنص فما هي المحددات التي تتحكم في هذا القرار التأويلي وتضبط آلياته؟، وهل يكون كل قرار تأويلي ذا صفة رمزية؟

يعتبر تودوروف أن كل قرار تأويلي يرتهن بما يلي:

1 – مبدأ الوجاهة pertinence، وهو المبدأ المبرر لوجود كل نص. أما إذا لم يكن نص ما خاضعًا لمبدأ الوجاهة هذا، فإن المتلقي يبحث عنها عبر تحويلات معينة[45].

2 – إشارات نصية داعية إلى التأويل، سواء كانت تلك الإشارات تأليفية أو استبدالية[46].

إن هذين الشرطين النابعين من العلاقة بين المتلقي والنص يفترضان أن ثمة ما يقبل التأويل الرمزي وما لا يقبله في النسيج النصي، وأن القرار الأحادي الجانب، النابع من المتلقي وحده، ليس كافياً لإضفاء مشروعية على التأويل. فاتخاذ القرار التأويلي يؤكد دور البنية اللغوية للنص ويجعلها محددة لانبثاق عملية التأويل الرمزي. بل إن ذاك القرار يفترض حافزًا معينًا صادرًا بالضرورة عن النص ونابعاً من اقتراحاته، أي من استراتيجيته نفسها.

يبدو أن التذبذب الذي نلاحظه هنا بين تأكيد فاعلية البناء النصي في عملية التأويل من جهة، والدفاع عن مشروعية القرار التداولي للتأويل الرمزي من جهة ثانية، ينتج في نظرنا عن الرغبة في الحفاظ على ترابط الإنتاج والتلقي والرمزية والدلالة. وإذا كان الفصل بين السيميائي والرمزي يشكل حلاً «عقلانيًا» يرمي بالرمزي في نمط خاص خارج كل فعل إنتاجي للعلامة، فإنه من الطبيعي أن يكون اختيار أي تفاعل بينهما صعب التدبير من الناحية النظرية والمنهجية، وإن كانت النتائج التي يبشر بها خصبة وأكثر قربًا من «واقع» الممارسة النصية عموماً. لقد اختار تودوروف اعتبار اللغة نسقًا من العلامات يعيش حالة اكتساح

من قبل سنن أخرى تشكل أنساقاً من الرموز، مما جعل التواصل يمر بأنساق رمزية لا بأنساق من العلامات[47]. إن هذا الاختيار النظري الذي يتم تعميمه على كل تواصل اجتماعي هو الذي يدفع بالباحث إلى مطالبة السيميائيات بأن تغدو رمزيات. لذا فإن عملية «الترجمة» التي يتطلبها هذا التحويل تنصب على إدماج ما كان يعتبر تقليدياً مجال العلامة في مجال الرمز، لبلورة مفهوم جديد للتأويل الرمزي. هذا الفعل الأخير يغدو في الآن نفسه مرادفاً ومتجاوزًا للفهم والوصف: مرادفًا لأنه يتضمن ولو بصورة ضمنية التحليل الدلالي، ومتجاوزًا لهما لأنه يتابع أفق الاستثارة الرمزية.

وإذا كان تودوروف قد بنى تصوره للرمزي على مفهوم المعنى المجازي sens indirect (ومن ثمة على تحليل الظواهر البلاغية)، وأمسك جيدًا بهشاشة الفارق التقليدي بين الرمز والعلامة، فإن إيكو يرى ألا مبرر يكمن وراء الخلط بين السيميائي والرمزي. فقد اضطرت هذه العملية تودوروف إلى أن يجمع تحت مفهوم الرمزي، كما يعلق إيكو: «كل ما يستثير التأويل وينتج من قبله؛ غير أن هذه المسألة خاصية مميزة للسيميائي عموماً»[48]. من ثمة يغدو ذا طابع رمزي كل ما يبيح التأويل ويحقق المعنى المجازي سواء كان ذا منبع بلاغي أو كان ينتمي إلى مقام التواصل كالتضمين implicature مثلاً. لكن إذا كان الأمر كذلك، فإنه بإمكاننا، تبعًا لتصوري إيكو وتودوروف في تكاملهما وكذا في تعارضهما، أن نبحث عن السيميائي في الرمزي، وعن هذا الأخير في السيميائي، وذلك انسياقاً مع لعبة نستهدف بها طمس الحدود المنصوبة بينهما. لكن لنتجه الآن صوب منظور فلسفي ولع بالبحث عن التداخلات بين العلوم والمعارف، ويقوم بذلك بحذق الفلسفة وبالطابع العملي للسانيات، علَّنا نجد في تصوره بعضًا مما يخرجنا من هذا النقاش الشبيه بما يعرف بالإحراج aporie في الفلسفة.

إن ما توصل إليه تودوروف لا يختلف في مجمله عما بلوره ولسنين حثيثة ومتتابعة، الفليسوف الفرنسي ذو الأصول الفينومينولوجية «بول ريكور» في وقت

كان التيار النقدي البنائي لايزال يلهث وراء بناء نقد متساوق مع اللسانيات الصوسورية. فالمرجعية التي يمثلها هذا التصور في الدراسة الرمزية لا يمكن أن تستهين بها إلا نظرة سيميائية ذات منحى تصنيفي ودوغمائي أو لها موقف من الرمزية[49]. وبما أن المنظور الرمزي الذي بلوره ريكور يطابق كلية التحديد الذي يقدمه له إيكو، فإن خلفية التعارض بينهما تفصح عن بداهتها.

في مقابل الفراغ الذي يميز العلامة نظرًا لطابعها الاعتباطي، يتميز الرمز، في نظر ريكور، بخصوصية امتلائه plénitude باعتباره لا يكون اعتباطيًا بشكل كامل، فهو ليس فارغًا، لأن هناك دائماً مسحة من العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول. فالرمز إذاً علامة، لأنه ككل علامة يقصد ما وراء الأشياء، وذلك حسب مقصد ثنائي: فهناك أولاً المقصدية الحرفية، والتي شأنها شأن كل مقصدية دالة تفترض بناء العلامة والدلالة الاصطلاحية. أما المقصدية الثانية فإنها تجاوزية، لأنها تفتح الامتلاء الرمزي،تجاه ما سماه تودوروف عملية الترميز. إن هذه البنية المقصدية الثنائية للرمز هي التي تحكمت في اختيار ريكور التحديدي، ذلك أن الرمز – كما يفهمه هذا الأخير – يتموقع بين تصورين متباينين: تصور عام يعتبر «الوظيفة الرمزية» هي الوظيفة العامة للوساطة بين الوعي الإنساني وعوالم الإدراك والخطاب. فالرمز والرمزي يغدوان هنا مرادفين للواقع والثقافة؛ وذلك هو تصور الفيلسوف الألماني إرنست كاسيرر. وتصور تقليدي للرمز تطور مع الهرمينوسيا وفينومينولوجيا الأديان، وينبني على مبدأ التناظر البسيط بين الرمز (السماء مثلاً) والمرموز (لانهاية الوجود)، أي بين الفيزيقي والوجودي، وذاك هو الإرث الأفلاطوني والأدبي.

إلا أن «ريكور» لا ينساق وراء هذه العمومية، ليحدد الرمز بوصفه: «تعبيرًا لسانيًا ذا معنى مزدوج يتطلب التأويل، ويغدو التأويل فعل فهم يروم فك الرموز»[50]، ففعل التأويل تبعًا لذلك، يشكل الضرورة التي من دونها لا يوجد الرمز ولا الرمزية. فإذا كان الرمز يشكل التواءً لغويًا محكومًا باللبس والازدواج،

فإن التأويل هو ذكاء المعنى المزدوج، الذي يشرط زخم الرمزي بالتفاعل والاستجابة التأويلية، وذلك في علاقة مرآوية يجد الرمز فيها حضوره الأكيد، ويمارس فيها التأويل شبكة تخميناته وحساباته الدقيقة. إن هذا الترابط «العضوي» هو الذي يقود إلى تحديد دقيق لكلا الطرفين وإلى البحث في البنية الدلالية للرمز والإمكانيات التي يتيحها للتأويل: «هكذا فإن العلامات الرمزية كثيفة opaques، على عكس العلامات التقنية الشفافة كل الشفافية والتي لا تقول إلا ما ترغب في قوله. فالمعنى الأول أو الحرفي الظاهر لا يستهدف إلا في المعنى الأول. هذه الكثافة هي التي تشكل العمق الذاتي للرمز...»[51].

حين يستعيد بول ريكر مفهوم التناظر ذاك في تحديد الرمزي، فإنه يقوم بذلك عبر نقد وتحويل للتناظر التقليدي، الذي تم عبره تملك الرمزي إلى حد الآن. فالتناظر في صورته الجديدة يعني أننا لا ننطلق من سلطة أو حظوة المعنى «المجازي» الثاني، وإنما نحو هذا المعنى عبر المعنى الحرفي، لأننا نحيا هذا المعنى (الحرفي) ونتمثله ونتجاوزه عبر قوته التي تدفعنا إلى ذلك. فالمعنى الرمزي يتشكل إذن داخل المعنى الحرفي وعبره باعتباره نتج ذاك التناظر ومحدده الأساسي[52]. إن الرمز بهذا المعنى الأصلي الأولي يهب لنا معنى إضافيًا يدعونا للتفكير والتفكر، ويتطلب منا إنشاء نظرية للرموز.

يقوم ريكور، سعيًا وراء رسم المعالم الأولية لتلك النظرية، بتحديد معالم نظرية هرمينوسية خاصة بالرمز والتأويل الرمزي، وهي نظرية ذات طابع فلسفي تأملي réflexive تفكر في الرمز بالنظر إلى مقدرته على الانفتاح على التأويل، وتنظِّر لهذا الأخير في مقدرته الكبرى على الكشف عن تناغم الرمزية، إذ لكي يتم التأويل، أي تأويل ما يقوله النص، من الواجب أن يحيا المؤول في صلب المعنى الذي يقوم بمساءلته[53]، أي أن ينتمي إلى أفق النص عبر تواطؤ ضروري لانبثاق الفعل التأويلي، وعبر تجاوز تام لثنائية الذات والموضوع التي أقرتها العقلانية الوضعية بجميع صورها.

البلاغـي والرمـزي

تُماثل العلاقة بين البلاغي والرمزي تعقد العلاقة بين السيميائي والرمزي. فإذا كان الرمزي يعاني من مشكلة حدود ويمتح من اللاتحدد معناه، فإن ذلك اللاتحدد في المكونات والآفاق يجعل منه مجالاً يتأرجح بين اللغوي واللالغوي. إنه محمول اللغة ومجهولها في الآن نفسه. لذا فإن موقعاً من هذا القبيل هو الذي جعل تودوروف يعترف بأن الكثير من الخصائص التي منحت بشكل عام للعلامات كانت ستعود للرموز[54]، مؤكداً أن الهيمنة الإبستمولوجية للسيميائي تتسم بالكثير من المغالطة.

وليس من شك في أن الاعتراف بدور الرمزية وأهميته، هو الذي سوف يحرر البلاغة من شرنقتها «الأدبية»، ليستعيد للبلاغي صفة الشمولية. فليست الصورة البلاغية figure حكرًا على فرشة لغوية واحدة، بل إنها تشمل الممارسة اللغوية بكاملها، وتتعدى اللغوي إلى كل الأنساق الرمزية اللالغوية كالأحلام والتعبيرات الجسدية والتصورات الذهنية والحياة اليومية[55]. هكذا يمكن الحديث عن علاقة برانية بين البلاغي والرمزي نجسد لها هنا ببلاغة الأحلام، وبعلاقة داخلية في التصور الإنساني النفساني منه بالأخص.

لقد كشف إ. بنفنست أن الطريقة التي يحلل بها فرويد الأحلام ومنطقها، تعود في صورتها وعمقها إلى المحددات البلاغية المتداولة. فبين الرمزية اللغوية ورمزية الأحلام ثمة تناظر وتشابه كبير جداً. فإذا كان الحلم، باعتباره صياغة لغوية حكائية للمضامين التصويرية المنامية، يقوم بالجمع بين عناصر ومكونات متنافرة، بل متناقضة، فإن عملية الجمع هذه تخضع، في نظر فرويد، لعمليات تنظيمية ينعتها بالتكثيف والتحويل أو النقل، ويلخصها بالشكل التالي: «يمكننا إذاً تحديد هذا الأخير [اشتغال الحلم] بالقول بأنه ليس سوى نقل للأفكار الباطنة إلى مضامين ظاهرة. ينتج عن ذلك أن اشتغال الحلم لا يكون أبدًا ذا

طابع إبداعي. فهو لا يتخيل أي شيء نابع منه، وهو لا يصدر أحكامًا ولا يتحكم في أي شيء. ففعله يمكن في التكثيف والتحويل والتبديل لكل المواد التي يحتوي عليها الحلم، وذلك بهدف صياغة تمثيل إحساسي، ينضاف في الأخير، لذاك العمل التنظيمي، وهو عمل ملحق...»[56].

يتكون الموضوع الأساس للحلم من مجموعة من الرموز المتناثرة واللامعقولة الآتية من عمق اللاوعي. من ثمة، يكمن ما يسميه فرويد عمل أو اشتغال الحلم في سيرورة تحويل تلك المواد إلى حلم ظاهر، أي إلى صورة حالية. وهي صورة لا تكتمل إلا عبر فعل تركيبي خاص بين عناصرها، بحيث تمنح الحالم كيانات هجينة جدًا قريبة أحيانًا من الكائنات الأسطورية. هاتان العمليتان تتمان بشكل متزامن. فإذا كان المضمون الخفي للحلم يتحكم بكل عناصره في الصورة النهائية التي منحها لنا التحويل والتكثيف، فإن النشاط الحلمي لا يأخذ شكله الرمزي إلا عبر عملية نظم للرموز، بحيث تأخذ صورة متكاملة قد تكون أحيانًا غامضة وعبثية إلا أنها تملك منطقها الخاص. وبما أن الحلم في جوهره تمظهر مقنع وتحقيق لرغبات مكبوتة[57]، وبما أن طابعه الرمزي لا يحتاج إلى توكيد، فإن الاهتمام العتيق بتأويله قد أفرز مصنفات كثيرة، في تعبير أو تفسير الأحلام، لم يأت التحليل النفسي سوى لمنحها صورة مبنية على تحليل آليات اللاوعي.

في بحثه في التماثل بين آليات اشتغال الحلم والعمليات البلاغية، ينطلق بنفنست من الكشف عن التناظر بين الرمزية اللاواعية ذات الطابع الماقبل والمابعد لساني وبين قواعد القول اللغوي[58]. غير أن هذا التناظر يظل جزئيًا، ذلك أن الرمزية التي اكتشفها فرويد ذات مميزات خصوصية مختلفة عن الرمزية اللسانية. ومن بين هذه الاختلافات التي يركز عليها بنفنست عمومية وكونية الرمزية اللاواعية، وتميزها بغنى الدوال وأحادية المدلول، إضافة إلى ترابط الدوال وذاك المدلول بعلاقة «تحفيز». إنها تستعمل أيضًا صياغات أسلوبية كما

تلك الموجودة في الخطاب. هكذا يخلص بنفنست إلى أن «اللاوعي يستعمل «بلاغة» حقة تتميز، شأنها في ذلك شأن الأسلوب، «بصورها». من ثمة فإن اللائحة القديمة للأوجه البلاغية توفر لائحة ملائمة للسجلين التعبيريين معاً»[59].

فمضامين هذه الرموز الحلمية تستعمل التحويل الاستعاري والتكثيف الكنائي، أي القوانين المتحكمة في إنتاج الاستعارة والكناية، كما حددها جاكبسون. أما تعبيراتها، فإنها تستعمل طرائق أخرى كالإيحاء والحذف وغيرهما. بهذا المعنى يمكن الحديث عن أسلوب رمزي له محدداته وقوانينه ومنطقه البلاغي الخاص.

لقد فتحت هذه المقاربة، بدون شك، أمام اللساني أفقاً جديداً يوسع تصوره للرمزية. غير أن هذا التفاعل النظري في طابعه الهيكلي بين المجالين الرمزي والبلاغي، لم يجد دائماً من ينصت لخصوبته. فإذا كان منطلق بنفنست هو الطابع الرمزي للغة فإن ناقدًا ومنظرًا للشعرية كجيرار جنيت يقاوم هذا التوجه، ويبحث عن إمكان بلاغة حصرية. إن جنيت يعتبر أن عقلانية البحث النظري كامنة في البحث عن الحدود لا عن الانفتاحات[60]. وبالرغم من أن تلك البلاغة الحصرية، هي، بشكل ما، رد على ما يسميه باحثو مجموعة لييج بلاغة عامة[61]فإن طابعها الضيق والحصري يجعل منها شعرية سردية أكثر منها تحليلاً بلاغيًا.

لقد جاءت هذه العودة الخصوصية إلى التراث البلاغي والتفكير في منحه طابعاً أسلوبياً جديداً يأتي كمحاولة لتجاوز مرحلة طويلة من التغييب والتهميش الذي مارسته الدراسة الأدبية على البلاغة تدريساً وتنظيرًا وتحليلاً، بحيث يمكن الحديث عن عملية عزل مقصوده[62]. لذا، انطلاقًا من هذا التصور الأدبي البلاغي الضيق الذي يرغب في تحديد صارم لتخوم موضوعه، يدعو جنيت إلى الحذر من التعميم الذي يمكن أن يمس مفهوم الصورة فيجعلها تطول بشكل

فوضوي عموم المجال الأدبي، والحذر كذلك من التحويل الذي يمكن أن يمارس على مفهوم الرمز. فالخطر يكمن في توسيع مفهوم التناظر الذي ينهض عليه الرمز فيغطي ويقنِّع بذلك كل نوع من أنواع العلاقات الدلالية (الرمزية منها وغير الرمزية).

إن التخوف الذي يبديه جنيت لا يكتسب مشروعيته إلا ضمن الرغبة الأكيدة في الحفاظ على انغلاق المجال البنيوي للتحليل وموضوعاته؛ هذا الانغلاق الذي بدأ جنيت نفسه في السنوات الأخيرة يخرج منه بالبحث في عتبات النص وتداوليات التخييل الأدبي وعلاقة الشعرية بالجماليات.

على عكس ذلك سعت أبحاث مجموعة ليبج إلى دراسة البلاغة، حيثما وجدت، ليغدو البلاغي بذلك أداة منهجية ونظرية وموضوعاً للدراسة في الآن نفسه. وهو ما أدى، انطلاقاً من الخلفية اللسانية للمجموعة، إلى خلق بلاغات خاصة وجهوية، قمينة بتأكيد الفاعلية العامة للنموذج اللساني البلاغي.

في إطار هذه البلاغات الجهوية، وبتوافق مع النتائج التي توصل إليها بنفنست في دراسته بلاغة الحلم لدى فرويد، سوف تدرس المجموعة نموذجاً إنجليزياً من تفسير الأحلام، للكشف عن المنطق البلاغي الذي يتحكم فيه وفي طابعه التفسيري، وكذا التأويلي والرمزي. تؤكد الدراسة على أن تفسير الأحلام لا يخضع للصدفة، وإنما يتلاءم، على الأقل نظرياً، ويتفق بشكل صريح مع قواعد البلاغة التقليدية[63]. غير أن هذا النوع من التفاسير، على عكس التأويلات النفسانية لا يعطي أهمية للحالم، ويستعمل الصور أو الأوجه البلاغية على هواه وكيفما اتفق.

إن العلاقة التي يتم إقامتها هنا بين البلاغي والرمزي تنم عن خلفية معادية للرمزية النفسانية، ذلك أن فرويد، في نظر المؤلفين يختزل عمل الحلم في بعض العمليات المجردة التي تحتل فيها الاستعارة حيزًا كبيرًا، ويحتقر، إضافة

إلى ذلك، التحدد الخارجي للرموز[64]. وهذا ما يفسر التفضيل الواضح لتفاسير الأحلام القديمة على النموذج التأويلي الذي يقترحه فرويد: «إن تفسير الأحلام من وجهة نظر سيميولوجية مثال رائع على البناء البلاغي الذي يفضل هذا المرادف أو ذاك، بغية الشرح والتوضيح. إن هذا يسمح من جهة أخرى بفهم أحد الأسباب الكامنة وراء هشاشة التفاسير الجديدة التي لها صلة قريبة أو بعيدة بالتحليل النفسي»[65].

تعود تلك الهشاشة إلى استعمال قواعد بلاغية من قبيل القلب antiphrase والمجاز المرسل synecdoque والاستعارة والكناية باعتبارها الصور المفضلة في تأويل الأحلام، واستثمارها بشكل محدود، مما يدل على فقرها السيميولوجي الذي يحول الاعتباطي إلى ضرورة عبر اللجوء إلى التوجه البلاغي المفضل.

وإذا كان هدف هذه الدراسة يكمن في تبيان كيف تظهر شخصية العهد الفكتوري في المتن المدروس، ومن ثم كيفية ظهور شخصية الإنسان الفييني في نهاية القرن الماضي في تفسير الأحلام لفرويد، فإن متضمنها يكمن في نزع الطابع الرمزي عن الأحلام، وتبيان ضرورة دراستها انطلاقاً من بلاغة جهوية ذات طابع لساني معاصر، لتجاوز هشاشة وضعف التأويلات التقليدية والمعاصرة (ذات الطابع النفساني).

* * *

بين الإلغاء والاعتراف يجد المجال الرمزي نفسه في وضعية ملتبسة التباس طبيعته نفسه. لقد تبدى لنا أن السيميائيات قد سعت إلى ضبط مجالها عبر إخراج الرمزي وتأويله في مجالها وفي الآن نفسه عبر ضبط موقعه منها. وإذا كان المشكل يكمن في العلاقة والحدود بين الرمز والعلامة، فإن مسألة تحديد هوية كليهما تقف في خلفية الموقف من الرمز. هذا ما جعل تصور تودوروف، وقبله بول ريكور، يسعيان إلى إعادة النظر في طبيعة الرمز وموقعه

لتبيان موطن المعضلة النظرية التي يقصي الرمز بمقتضاها من مجال الدراسة السيميائية.

إن عمومية الرمزي واحتواءه لظواهر لغوية وغير لغوية، يحوله إلى ظاهرة تستقطب ممارسات علمية متعددة من علوم الأديان إلى التحليل النفسي إلى اللسانيات. هذا التعدد الذي يتسم به الرمز، وهذا الاتساع يحوله إلى مجال غير متحدد. إلا أن هذه الوضعية لم تمنع من ذلك من التصدي لضبط مكوناته في المجال اللغوي. وقد رأينا أن دراسات ريكور وتودوروف قد انتهت للدور الذي يمكن أن يلعبه التحديد في بلورة تصور ممكن للرمز وإضفاء طابع المشروعية السيميائية عليه.

بيد أن ذاك اللاتحدد، إن كان يبرر الطابع الرمزي للنص، ويمنح للتأويل مشروعية نصية عامة، فإنه مع ذلك يطرح مشكلة جديدة لنظريات التأويل: هل نخلط إلى هذا الحد بين البلاغي والرمزي، أم نجعل الرمزي بعداً مضافاً إليهما؟، ونخلص من ثمة، إلى نمطين لحضور الرمزي في النص:

- النمط النصي الذي يكون سياقيًا أو مبنيًا من قبل المكونات الداخلية للنص، بشكل مقصود أو غير مقصود.
- النمط الذي ينتج عن التفاعل بين النص ومحيطه الثقافي ومرجعيته العامة، أو بينه وبين المأمول.

لكن هذه التركيبة نفسها تطرح مشكلة أخرى: هل الرمزي يقبل هذه القسمة؟ أم أن الأمر يتعلق بتداخل مستمر بين المحايث والخارجي، وبلعبة مرايا بين الثقافي الجماعي والنصي اللغوي؟

الهوامش

1) Todorov, Symbolisme et interprétation, Seuil, 1978, p. 16.

2) U. Eco, Sémiotique et philosophie du langage, op. cit., p. 191.

3) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: رمز. وكذا: قدامة بن جعفر، نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ص 60.

4) Ch. S. Pearce, Ecrits sur le signe, Seuil, Paris, 1966, p. 122.

وبما أن ج. دولادال يحذر من خلط interprétant مع interpréte الواقعي المتعارف عليه كذات، فضلنا ترجمة المصطلح الأول بالمتأول، وخصصنا مصطلح المؤول للكلمة الثانية. المرجع نفسه، ص 218.

5) نفسه، ص 235.

6) U. Eco, Lector in Fabula, op. Cit., 40.

7) T. Todorove, Théories du Symbole, éd. Seuil, col. Points, Paris, 1977, p. 33.

8) انظر بهذا الصدد النقل الشامل لجاكوبسون تجاه الكثير من القضايا الصوسورية:

R. jakobson, Essais de lingustique générale, II, Minuit, Paris, 1973, p. 18 et supra.

9) G. Deladalle, Lire Pearce aujourd'hui, édition universitaires, 1990, pp. 110, 111, 112.

10) E. Holstein, Jakobson, op. cit,. p. 202.

11) Malmberg, Signes et Symboles, Les bass du Language humain, A. et J. Picard, 1977, p. 43.

12) وهو نفس الرأي تقريباً الذي تقترحه ج. كريسطيفا في حديثها عن الانتقال من الرمز إلى العلامة. انظر: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، طوبقال، 1991، ص 22-25.

13) مالمبرغ، المرجع المذكور، ص 25.

14) نفسه، ص 22، وانظر أيضاً النقاش الذي يقوم به تودوروف لمسألة المرجع والتحفيز في:

"Synecdoques", in: Sémantique de la poésie, Seuil/ Points, Paris, 1979, p. 21.

15) يعتبر ب. ريكور ممثل هذا النمط.، يمكن الرجوع بالأخص إلى:

Le Confilt des interprétations, Seuil, Paris, 1969.

16) تودوروف، المرجع السابق، ص 20.

17) ومن المعلوم أن الرمزية التي تحدث عنها جاكوبسون في المجال الصوتي، والتي أشرنا إليها سالفاً، ترتكز على دراسة هذه المحاكيات الصوتية التي يتطابق فيها الصوتي مع المرجعي.

18) ج. كريسطيفا، علم النص، مرجع مذكور، ص 23.

19) J. Jristeva, La Révoluation du langage poétique, Seuil - Points, 1974, p. 35.

20) Eco, Sémiotique et philosophie du langage, op. cit, p. 200.

21) يقول بهذا الصدد: «على السيميائيات أن تغدو رمزيات»:

“Synedoques”, in Sémantique de la poésie, op. cit, p. 23.

22) رولان بارث، النقد والحقيقة، ت. إ. الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، البيضاء، 1985، ص 44.

23) المرجع نفسه، ص 44-45.

24) هذا ما عبر عنه بارث، في تحديده لسنن النص بالسنن الهرمينوسي:

S/Z, Seuil, Paris, 1970. p. 24.

25) ويحدده إيكو في طابع الغموض كهدف معلن للنص يحتمل إمكانات تأويلية متعددة:

U: Eco, L’Oeuvre ouverte, Seul, Paris, 1967, pp. 9-11.

26) ر. بارث النقد والحقيقة، المرجع المذكور، ص 46.

27) المرجع نفسه، ص 95.

28) كما يحدد ذلك ريكور في:

Le Cinflit des interprétations, op. cit., p. 286.

29) Greimas-Courtés, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, H. U, 1979, p. 373.

30) T. Todorov, Symbolisme et interprétationm, op. cit, p. 17-18.

31) المرجع نفسه، ص 18.

32) U, Eco, Sémiotique et philosiphie du langage, op. cit., p. 236.

33) نفسه، ص 237.

34) U. Eco, L’Oeuvre ouverte, op. cit. pp. 9-10, 35.

35) W. Iser, L'acte de lecture, une théorie de l'effet esthétique, op. cit., p. 321.

36) u. Eco, Les Limites de limte reprétation op. cit, p. 49 et supra.

37) القارئ النموذج هو الصورة التي يخلقها ويتوقعها النص كي تملأ فراغاته. انظر: إيكو، القارئ في الحكاية، مرجع مذكور، ص 68-69.

38) بدأ التفكير في تلك الحدود في القارئ في الحكاية، ص 230، وما بعدها. ثم خصص له إيكو مصنفاً مستقلاً: حدود التأويل (1990) مرجع مذكور.

39) O. Ducrot, Le Dire et le dit, Minuit, Paris, 1984, p. 18.

40) C. Kerbart - Orechioni, L'Enociation, op. cit., 217.

41) T. Todorov, Symbolosme et interprétation, op. cit., p. 57.

42) نستعيد هنا مفهوم المعنى كما يحدده ديكرو: «يدل المعنى على حضور لحظة التلفظ وقيمتها في الملفوظ.، أما الدلالة فتتصل بالملفوظ معزولاً عن سياقه التلفظي»:

Le Dire et dit, po., pp. 180, 185.

43) U, Eco, Sémiotique et philosiphie..., op. cit., p. 226.

44) U, Eco, Lector in fabula, op. cit., p. 78.

45) هذه الوجاهة هي ما يسميه ج. م. آدم تناغماً نصياً:

J. - M. Adam, Le Text narratif, Nathan U., Paris, 1985, p. 41 et supra.

أما برونو تريستمانز فينعتها «لا تحدداً نصياً» ويقترح منهجية تأويلية لها:

B. Tristmans. "Nerval ou l'indétrmination textuelle", in: Poétique 60, Seuil, 1984.

46) T. Todorov, Symbolisme et interprétation, op. cit., p. 29-30.

47) T. Todorov, "Synecdoques", op. cit., p. 22.

48) U, Eco, Sémiotique et philosiphie..., op. cit., p. 204.

49) لنلاحظ الطريقة التعميمية التي يناقش بها إيكو تصور ريكور للرمز. المرجع نفسه، ص 216.

50) P. Ricoeur, De linterprétation, Essai sur Freud, Seuil, Paris, 1965, p 18.

51) المرجع نفسه، ص 17.

52) P. Ricoeur, Le Confilt des inerprétations, op. cit. 294.

53) المرجع نفسه، ص نفسها. وانظر أيضاً بهذا الصدد:

P. Ricoeur, Soi-Meme comme un autre, op. cit. p. 202.

54) T. Todorov, “Synecdoques”, op. cit., p 19.

55) Lakoff - M. Johnson, Les Métaphores dans la Vie qutidienne, Minuit, Paris, 1980, p. 13.

56) S. Freud, Le Réve et interprétation, Folio - essais, 1985, P’ 77-78.

57) المرجع نفسه، ص 93.

58) E. Benveniste, Problémes de linguistique générale I, op. cit., p. 86.

59) المرجع نفسه، ص 86.

60) G. Genette, Figures III, op. p. 23.

61) Groupe Mu. Rhétorique générale, Seuil - Points, Paris, 1970.

62) P. Kuentz, “La Rhétorique ou la mise a l’évart”, in Communications 16, Seuil 1970, p. 143.

وكذا:

“Le Statut pragmatique de la fiction narrative”, in: Poétique, N° 78, Seuil, 1989.

63) Groupe Mu, “Rhétoriques particuliéres” in: Commucnications, N° 16, op.,cit. p. 103.

64) نفسه، ص 105.

65) نفسه، ص 106.

* * *

هيمنة غياب المرجع في النص الشعري

محمـــود الضبـــع

إن الكلمة – أي كلمة – لابد لها من مدلول (معنى معين)، وكل كلمة مهما تعددت مترادفاتها، فإنها تحيل إلى دلالة، ويكون المرجع في هذه الدلالة هو التحديد المعجمي، والاستخدام الذي تعارفت عليه الجماعة التي تستعمل هذه اللغة، الذي نتج من تواضع أصحاب اللغة على المدلولات الخاصة بكل دلالة.

وعندما تدخل الكلمة في جملة، فإنه قد يطرأ على مدلولها بعض التغيرات، وربما اكتسبت معنى جديداً بفعل علاقاتها السياقية مع مفردات أخرى، وهنا تكون الإحالة المرجعية أيضًا إلى المعجم، وإلى التركيب النحوي (العلاقات السياقية)، ومعرفة عن العالم الخارجي الواقعي المتزامنة فيه الظاهرة (المقولة فيه الجملة).

إلا أن المشكلة الحقيقية التي تطرحها الدلالة في هذا الشأن، تكون عند دخول هذه الجملة في سياق تركيب أدبي، وبخاصة في تلك التراكيب التي لا تكون فيها العلاقة منطقية أو مرجعية إلى عالم واقعي – وهو النوع الذي يغلب استخدامه في التراكيب الأدبية، وبخاصة الشعرية منها – فإن المرجعية

هنا لا يكفيها ولا يحددها المعجم، ولا السياق، ولا المعرفة بالعالم الخارجي، وإنما تحتاج بالضرورة إلى تخيل إمكانية حدوثها في عالم ما، ولتقريب ذلك يمكن ضرب الأمثلة الآتية:

أ – ولد – بنت – سماء – مطر – ثيب.

ب – سماء تمطر بَرَداً.

جـ – سماء تبكي وأرض تستحم بحزنها.

إن المدلول لكل دال (كلمة) من كلمات الأمثلة (أ) إنما يعود في مرجعيته إلى المعجم، الذي يحدد الاستخدام أو الاستخدامات المتواضع عليها من قبل أصحاب اللغة، وربما أحال المتلقي المدلول إلى خبرته الشخصية، ولكنها في نهايتها خبرة ناتجة من معرفته بالمعجم والعرف اللغوي.

أما مدلول الكلمات في المثال (ب) فإنه يقتضي العودة إلى المعجم من جهة، وإلى السياق والتركيب النحوي، الذي تعود مرجعيته إلى العالم الواقعي من جهة أخرى.

ولكن في مثال المجموعة (جـ) هناك علاقة لغوية، ولكنها علاقة لغوية لا تفهم بإرجاعها إلى العالم الواقعي، أي أن المرجع هنا ينتفى وجوده:

سماء تبكي وأرض تستحم بحزنها.

هل يمكن أن يكون ذلك صورة من الحياة، أم أنه عالم متخيل؟

ماذا حدث في الجملة؟ ما الذي أحدث تغريبًا في ذهن المتلقي؟ ولماذا لا يمكن إحالة الصورة إلى الواقع؟

إن مجمل الإجابة عن الأسئلة السابقة، تتلخص فيما يمكن تسميته بـ «غياب المرجع»، أي ليست هناك صورة حقيقية في الواقع تمثل المقول.

فعندما نقول، مثلاً: **الليلة أرملة**، فالمرجع هنا قد غاب، ذلك أنه لا يمكن إحالة، أو إرجاع هذا التصوير إلى واقع. ولكن الإحالة تظل في مرجعيتها متعلقة بغائب.

إن المرجع بهذا المعنى يضم كل البنى والتراكيب البلاغية، مثل:

* الاستعارة. * الكناية. * المجاز * الانحراف الدلالي.

* ويضم كذلك: العوالم الممكنة.

ويعد المظهر السائد، والعنصر المشترك في هذه البنى البلاغية جميعها، هو غياب المرجع فيها، ذلك أنها تعتمد على رسم صورة متخيلة لا يمكن إرجاعها إلى واقع حقيقي، وإنما لابد من إرجاعها إلى عالم خيالي (عالم ممكن).

فهل يعني ذلك أن أي علاقة لغوية يتوافر فيها غياب المرجع، تعتبر بمثابة لغة شعرية، أو أنه يمكن الحكم عليها بأنها شعر؟

إن الإحالة في هذه البلاغيات جميعاً لا تؤخذ على إطلاقها، فهناك كثير من الاستعارات والكنايات والانحرافات دلالية، وغيرها من التعبيرات المجازية، **نحيا بها**، أي أنها **أصبحت تمثل جزءاً من بنية التراكيب اللغوية المستعملة** في حياتنا اليومية، أي أنها بتعبير آخر **أصبحت لا تدل على عوالم متخيلة (عالم ممكن)**، وذلك لأن دلالتها عند المتلقي أصبحت كلاماً عاديًا يحيل إلى مرجع واحد ودلالة أحادية، فمثلاً عندما يقال: رجل أسد، فليس في هذا التركيب غياب مرجع، وذلك لأن التركيب أصبح يدل على القوة أصلاً، ودخلت مفرداته في سياق الاستخدامات اليومية العادية، ومثلها: رجل فيل، المرجع فيها غير غائب، لأنها أصبحت تدل على السمنة المفرطة.. وهكذا.

ولكن في تركيب مثل: رجل نعامة: فإن المدلولات قد تعددت، فهل المقصود

هو الجبن، أم الخجل، أم الضعف، أم... أم....، ولذلك يمكن الحكم هنا بغياب المرجع، ذلك أنه لا يمكن تحديده بحال من الأحوال.

إن النظر إلى صيغة الاستعارة والكناية والمجاز بهذا الشكل لا يساعد على حل المشكلة الشعرية، وذلك لأن اللغة الشعرية لغة استعارية بطبيعتها، إلا أن الإشكالية – على ما يبدو – **ليست في وجود استعارة، أو كناية، أو مجاز، ولكن القيمة تتحدد بعمل هذه العناصر، أي باشتغالها في النص**، فالاستعارات والكنايات التي نحيا بها من مثل: الله موجود – رجل أسد – طفل قطة – بنت وردة.... إلخ، هذه العناصر لا تعد كنايات أو استعارات برغم وجودها اللفظي، ذلك لأن المرجع حاضر فيها، يمكن تحديده على وجه الدقة.

إذن، فالاتكاء على وجودها بدون وضع استقبال تقوم فيه الاستعارة والكناية بفعلها (باشتغالها في النص) لن يكون صحيحًا، ذلك لأنه – في حالة وجودها دون اشتغالها – فلن تكون هناك علاقة لغوية بأية حال.

فما الحل حينذاك؟

الحل: أن الحكم بغياب المرجع؟، أي أنه عندما يغيب المرجع الذي يمكن إحالة الدلالة إليه، عندما لا تخضع المرجعية للتأويل الواقعي، عندما تتطلب الدلالة لفهمها إحالة إلى واقع خيالي غير موجود، وعندما تتعدد التأويلات، فهنا يحدث غياب المرجع.

فالأسد مثلاً عند القبائل الأفريقية لا يدل على القوة، ولكنه يدل على شيء آخر، وهنا حتماً سوف تختلف الدلالة، على الرغم من وجود استعارة، إلا أنها غير عاملة، فما السبب في ذلك؟

إن السبب يعود إلى أن **اختلاف الاستقبال هو الذي يحدد حقل الاستعارة المعتادة السابق الحديث عنها**.

ولكن في الاستعارات غير المعتادة، فإن عملها يقوم (تشتغل في النص) بصرف النظر عن مرجعيتها، ومن ثم **فإن التركيز إنما يكون على عمل الاستعارة، وليس على وجودها**، فقد تكون موجودة بالفعل، ولكنها غير عاملة، وعليه فنحن هنا لا نحكم مثل «جان كوين» بوجود استعارة وكناية ومجاز (هل هي موجودة أم غير موجودة)، وإنما تحكم على عملها (هل هي عاملة «مشتغلة» أم غير عاملة).

فإذا تم استقبال استعارة وكناية ومجاز من المتلقي بشكل مباشر ودال، وعليه اتفاق من قبل مجموعة من البشر يتكلمون لغة وحيدة، من هنا تبدأ الاستعارة في فقد عملها كاستعارة بلاغية، لأنها تعتمد عند ذلك على أحادية ووضوح المرجع، ولكن إذا ظلت الاستعارة تحمل نضارتها عند عموم المتلقين – بما يعني تعدد التأويل بتعدد المتلقين – فهنا نستطيع القول: أن للاستعارة وجودًا اشتغاليًا في النص.

فمثلاً الشاعر محمود درويش – وهذا ينطبق على أي نص – في قصيدة «بطاقة هوية»، عندما يقول[1]:

سجل أنا عربي
ورقم بطاقتي خمسون ألف
وأطفالي ثمانية
وتاسعهم.. سيأتي بعد صيف!
فهل تغضب؟
سجل!
أنا عربي
وأعمل مع رفاق الكدح في محجر
وأطفالي ثمانية

فحتى الآن لا يهيمن غياب المرجع، ومن ثم فقد يخرج هذا الكلام من إطار الشعرية، أو ما يحكم عليه بأنه شعر، ولكن عندما يستكمل درويش فيقول:

أسلُّ لهم رغيفَ الخبرِ،

والأثواب والدفتر

فهنا يمكن أن نحكم بغياب المرجع، ومن ثم فقد دخل النص بالفعل في إطار الشعرية، أو ما يحكم عليه بأنه شعر.

إلا أنه ينبغي الوضع في الاعتبار أن هذا الغياب لا يحسب بالكم، أي أنه لا يشترط بالضرورة أن يكون في كل جملة من النص، ولكن لو توافر في جملة واحدة في النص، فإنه قد تحقق، والأمثلة على ذلك عديدة، متحققة في كل نص، يقول أمل دنقل، في قصيدة «بطاقة كانت هناك»[2]:

المنزل الثالث بعد المنحنى

الطابق الأخير.

بطاقة صغيرة كانت هنا

وخيط ضوء كان من خلال بابها ينير!

الطابق الأخير....

فحتى هذه اللحظة فإن المرجع غير غائب، ولكنه عندما يقول:

الوحشة السوداء في الأعصاب تنغرس

فقد حدث هنا غياب للمرجع، ذلك أن الصورة دخلت في إطار العالم الممكن، ثم تعود العلاقة اللغوية مرة أخرى إلى طبيعتها في وجود المرجع:

يدي على الجرس

سدي.. سدي!!

ثم يهيمن على العلاقة اللغوية مرة أخرى غياب المرجع:

تراجعت في أذنيَّ رحلة الصدى.

ثم يعود المرجع إلى الوجود:

واسَّاقط الرماد من لفافتي!

كانت هنا حبيبتي

ثم يعود المرجع إلى الغياب:

عيونها محابر الضياع.

وهكذا في بقية النص، حيث النظر ليس إلى كم غياب المرجع، ولكن إلى كيفية غياب، ولو لمرة واحدة.

وقد يهيمن غياب المرجع على العلاقة اللغوية في الخطاب الشعري منذ بداية النص، يقول صلاح عبدالصبور في قصيدة «الصمت والجناح»[3]:

الصمت راكد ركود ريح ميتة

حتى جنادب الحقول ساكنة

وقبة السماء باهتة

والأفق أسود وضيق بلا أبواب

منكفئ من حيث التفتت كالسرادب

ونحن محدودان في ظل حائط قديم

مفترشان ظلنا

ملتحفًا بالعذاب

فالعلاقة اللغوية في كل جملة أو سطر شعري، يهيمن عليها غياب المرجع.

وبقدر ما يهيمن غياب المرجع على الشعر بقدر ما تهيمن الشعرية على النص، يقول د. يوسف نوفل في قصيدة «شلالات الضوء»[4]:

ذرة الماء على هاماتها
تلثم السحب وتشكو
هالة من سحب الماء تسامت
وتعالت وأحاطت
ورذاذ أحمق يملأ الصدر يناجي النفس
يجتاز حدود الأرض يمضي كطيور
فزعت عن عشها
هالة بيضاء قد أسدلها الله ستاراً
من رذاذ غير ما نحيا
ومرائي غير ما نبصر، غير ما نسمع
غير ما نشهد في ساحاتنا
وإذا النفس على ملكوت الكون تعلو
وكأنا في طريق الخلد قد فارقنا
عالم الأرض على كوكبنا.

فالنص لا يخلو فيه سطر شعري من غياب مرجع الصورة التي تجبر المتلقي على أن يحيلها إلى عالم ممكن، فذرة الماء التي تلثم السحب، والتي تشكو، والرذاذ الأحمق، والرذاذ الذي يناجي النفس، والرذاذ الذي يجتاز حدود الأرض، والرذاذ الذي يبعث الروح ويمضي.... إلخ صور النص، كلها صور يهيمن عليها غياب المرجع، وتنتقل من عالم الواقع إلى عالم الممكن، ذلك العالم

الذي لم يكن موجودًا من قبل، ولكن أوجده النص بتعالق دلالاته التي لا يمكن أن تفهم في سياق الواقع.

وفي كل النصوص السابقة، - وغيرها كثير - فإن العلاقة اللغوية لا تعود في مرجعيتها إلى العالم المنطقي المعقول، وإنما تحتاج في مرجعية دلالتها لكي تُفهم إلى نوعين من التحليل يمارسها القارئ.

* أولهما: تحليل لغوي منفرد - لكل مفردة على حدة - من نحو وصرف وسياق تراكبي.

* وثانيهما: إحالة إلى معرفة (غير موجودة مسبقًا)، إلى عالم غير موجود بالفعل، ولكن أوجدته الكلمات، أوجده القارئ في ذهنه على المستوى التخييلي، وهو ما يمكن تسميته بالعالم الممكن (العوالم الممكنة).

فباسترجاع المثال الذي ناقشناه (سماء تبكي وأرض تستحم بحزنها)، فإن الصور التي يحدثها ليست مألوفة.

(فالسماء التي تبكي) حدث لم يحدث من قبل، بل ربما لم نفكر فيه أساسًا - باستثناء من تعامل مع التركيب في سياق أدبي - ولكن المتلقي (القارئ) يؤوله مبدئيًا أنه مطر، وكذلك الأرض التي تستحم، لم يحدث، ولم نفكر فيه من قبل، إلا أن المتلقي يؤول الاستحمام بكثرة الماء، ويربطها بالمطر، ثم العلاقة التراكبية (السياقية) بين السماء التي تمطر والأرض التي تستحم، كان المنطقي فيها أن تستحم الأرض بمطر السماء (العلاقة التي كونها المتلقي بشكل أولي قبل أن تنحرف الدلالة)، ولكن الصدمة تقع بالفعل عندما تنتفي أيضًا حتى هذه العلاقة المنطقية التي تعود في مرجعيتها إلى خبرة العالم الواقعي، وذلك عندما تحيل الدلالة إلى استحمام الأرض بحزنها.

هنا يجد المتلقي نفسه أمام إحالة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن

يحيلها إلى الواقع، ولكنه يجد نفسه مدفوعًا لأن يحيلها إلي عالم غير محدد، وهو ما يمكن تسميته بالعوالم الممكنة.

والعوالم الممكنة نظرية مأخوذة عن المناطقة وعلم المنطق، وهي تعني إقامة عالم غير موجود ولكن توجده الكلمات، أي أنه عالم تخيلي يمكن إقامته في الخيال، يقول «فان دايك»: «العالم الممكن هو على وجه أكثر تخصيصًا «أمر من الأمور» ممكن أن تحصل فيه مجموعة من القضايا مستوفاة على التمام... ولنلاحظ أن مصطلح العالم الممكن لا ينبغي أن نماثله مع أفكارنا البديهية عن عالمنا (نحن) وواقعنا، بل ينبغي أن نعتبره بناء مجرداً»[5].

ويهتم «فان دايك» بالتدليل على صدق القضايا في العالم الممكن، ويرى أن القضية (الجملة في اللغة) تصدق بالضرورة إذا صدقت في أي حال يمكن تخيله أو تصوره في العقل.

ويرى أن عالمنا الواقعي عنصر من عناصر مجموعة العوالم الممكنة، «إذ العالم الممكن ليس حالة صادقة، ولكن يجوز أن تصدق»[6].

ولكن في كل الأحوال التي تكون القضية فيها صادقة في العالم الممكن، فإنها ينبغي أن تتضمن علاقة موجودة بين محتوياتها[7].

إن العالم الممكن على هذا الأساس عالم متخيل، تحال إليه العلاقة اللغوية بجملها وبناها التي لا يقبلها العالم الواقعي، فعندما يرد المتلقي الجمل من مثال (جـ) – السابق ذكره – إلى التأويل، فإنه يضطر لرسم وجود مجرد من نسج خياله هو، وذلك باستعمال العوالم الممكنة، وما بينها من علاقات يمكن أن تكون.

والعالم الممكن كنسق أو نموذج فكري متحقق في أبسط أشكاله مع كافة بنى البشر، إذ ليس فيهم من لا يتخيل أشياء لا يمكن حدوثها في عالمه

الواقعي، وذلك منذ الطفولة وحتى الشيخوخة، وعلى اختلاف درجة الوعي، ومن ذلك ما يقال من مثل:

– لو دخل علينا فلان. (والمتحدث يعرف أن فلانًا على بعد أميال).

– لو أصبح مليونيراً.

– لو اشترى طائرة.

والمشترك الذي يمكن ملاحظته في الأمثلة السابقة، أنها جميعًا – على المستوى اللغوي – قضايا مسورة بالسور (لو)، وهو ما يمكن حدوثه في التراكيب النثرية، إلا أن الأمر يختلف عند دخول هذه (القضايا) الجمل في تراكيب شعرية، حيث تفقد هنا – في الغالب الأعم – السور (لو)، وتصبح بتعبير المناطقة قضية مهملة (غير مسورة)، وهنا تبدو الحاجة ماسة إلي تعقُّد العالم الخيالي المجرد الذي يرسمه المتلقي في ذهنه ويقيم بين مفرداته علاقات، وهو ما يعني في النهاية أن هذا البناء الصوري المرسوم في الخيال، ليس بناء واحدًا، وإنما بنىً متعددة على مستوى المتلقي الواحد باختلاف حالات التلقي، وعلى مستوى المتلقين باختلاف خيالاتهم وما أقاموه من عوالم ممكنة، ومن ثم فهو ليس عالمًا واحدًا، وإنما هو عوالم متعددة.

وفي كل ما سبق فإن الإحالة لا تكون إلى التركيب النحوي أو البناء المنطقي، وإنما تعود إلى الدلالة الممكنة. وكما يقول «فان دايك»: القيود التي تحدد أحكامنا البديهية لقبول جملة أو خطاب ترجع في حقيقتها إلي الدلالة السيمانطيقية لا إلى التركيب النحوي»[8]. مثال ذلك: لأنك لم تعمل إذن فإن القمر مضيء. فهذا المثال غير جائز، ولكن تركيبه النحوي سليم.

إن التركيب الشعري لا يمكن الوصول إلى دلالته إلا بما هو ملائم له بما

يدركه القارئ، ويبنى له عالمًا ممكنًا يستطيع أن يفهمه من خلاله، ويرى «ريفاتير» أن الوصول للدلالة الشعرية يكون في إطار ثلاثة أشكال:

«هناك ثلاث طرق لحدوث اللامباشرة الدلالية، فاللامباشرة تحصل بنقل المعنى، أو بتحريفه، أو بابتكاره.

أ – ويكون النقل: عندما يتحول الدليل من معنى إلى آخر، عندما تحل كلمة محل أخرى، كما يحدث في حالة الاستعارة والكناية والمجاز المرسل.

ب – والتحريف: عندما يكون هناك التباس أو تناقض أو لغو.

جـ – والابتكار: عندما يسد الحيز النصي مسد مبدأ تنظيمي لإنشاء دلائل من عناصر لغوية لولاه لما كان لها معنى»[9].

وهو يعني باللامباشرة الدلالية، الدلالة الشعرية، التي يرى أنه دلالة غير مباشرة في أساسها، ويعلق ريفاتير على هذه المكونات الثلاث بأنها: «تشترك في عامل واحد هو أنها جميعاً تهدد التمثيل الأدبي للواقع أو المحاكاة»[10].

وهذه المراحل الثلاث التي وضعها ريفاتير هي على الترتيب – من وجهة نظرنا – مراحل ترتيبية لبناء العالم الممكن، الذي يبدؤه المتلقي بالنقل، ثم بالتحريف، ثم بالابتكار. وذلك بالطبع لا يأتي من القراءة الأولى، وإنما من تعدد القراءات، وإن كان ريفاتير يصنف قراءة القارئ (المتلقي) للشعر إلى مرحلتين يرى أن قارئ الشعر يمر بهما، وهما:

1 – القراءة الاستكشافية الأولى، وهي قراءة ذات طبيعة لغوية، يقول: «وإذا شئنا أن نفهم دلائليات الشعر، فعلينا أن نميز بعناية بين مستويين أو طورين من القراءة، مادام على القارئ أن يتغلب على صعوبة المحاكاة قبل بلوغ الدلالة، فاستشفار القصيدة يبدأ بطور قراءة أول يستمر من بداية النص إلى نهايته، ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها، ويتبع الامتداد المركبي، هذه القراءة

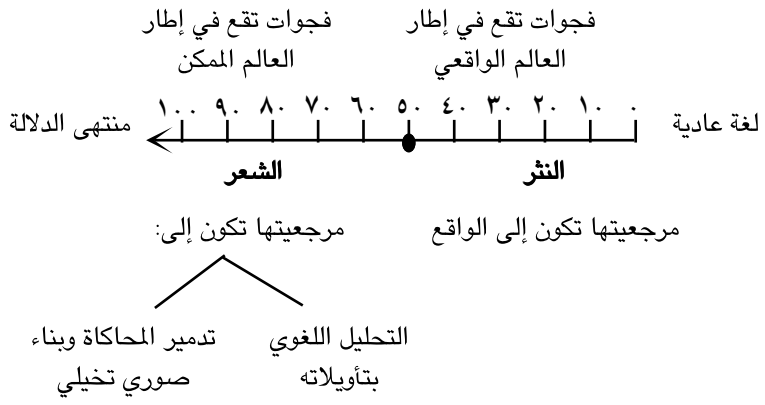
الأولى الاستكشافية هي التي يحدث فيها التأويل الأول أيضًا، مادامت هذه القراءة بالذات يدرك المعنى من خلالها، ويقوم إسهام القارئ على كفاءته اللغوية، التي تشتمل على افتراض هو: أن اللغة مرجعية»[11].

ويقصد بالمحاكاة: التمثيل الأدبي للواقع، وهو ما يتضح من أن هذه القراءة تكون في إطار المرجعية إلى العالم الواقعي (أي أن المرجع فيها غير غائب).

2 – أما المرحلة الثانية في القراءة الاسترجاعية، وهي قراءة ذات طبيعة تأويلية مفرطة، وكما يقول ريفاتير: «كلما توغل القارئ في النص تذكر ما قرأه منذ حين، وعدَّل فهمه له في ضوء ما يستشفره الآن. وهو، إذ يتدرج من البداية إلى النهاية يعيد النظر فيما سبق، ويراجعه ويقارنه. إنه ينجز فعلاً، استشفارًا بنيويًا»[12].

ويتضح من ذلك أن هذه القراءات في إطار المرجعية لا إلى العالم الواقعي، وإنما إلى واقع خارجي غير موجود، وهو العوالم الممكنة «مهما قالت لنا القصيدة في النهاية مما يمكن أن يختلف تمامًا عن الأفكار العادية عن الواقع. فإن الرسالة تكون من الصياغة بحيث يجب على القارئ أن يتجاوز عقبة الواقع، فهو يحمل أولاً على السير في الاتجاه الخاطئ، فيضل في محيطه تقريبا»[13].

إن العوالم الممكنة في الخطاب الأدبي تقتضي بالضرورة حدوث ما يمكن تسميته بالفجوات في النص، تلك الفجوات التي يكون على القارئ (المتلقي) أن يملأها هو من عنده، إلا أن نوعية هذه الفجوات تختلف في النص النثري عنها في النص الشعري، ويمكن تمثيلها على النحو التالي:



وهو ما يتضح معه أن الخطاب الأدبي – بشكل عام – يتضمن فجوات يحدثها البناء التركيبي للجمل الأدبية في تعالق دلالاتها، وذلك من مثل: حذف بعض مكونات الجملة – حذف جمل من سياق الخطاب – الانحرافات الدلالية والمجاز – الاستعارة – الكناية... إلخ مما له علاقة بإحداث تغريب سمعي أو انحراف دلالي، أو على أقل تقدير إحداث كسر لحالة توقع المستمع، ولتوضيح ذلك يمكن سوق الأمثلة التالية لتوضيح حالات الفجوات:

* **استيقظت من نومي متأخرًا... تحسست شعر لحيتي... وعندما وقفت أمامي في الجامعة، مسحت بإصبعها الرقيقة على الجرح الذي أحدثته شفرة الحلاقة الرديئة.. طوال اليوم كانت تحدث لي أشياء ليست جميلة، ولكني كنت مستمتعًا بلمسة أصابعها.**

فالنص هنا أحدث جملة من الفجوات، يمكن رصدها من خلال حذف بعض الجمل من بنية السرد، كالحذف الذي تم بين الاستيقاظ من النوم والوقوف في الجامعة، ثم بين مسحة يدها والوقت الذي انقضى بعد ذلك. إلا أن هذه الفجوات وقعت في إطار الممكن.

* أما في المثال التالي، فهو قول مالك بن الريب:

تذكـرت من يبكـي عليّ فلـم أجـد سوى السيف والرمح الرديني باكيا

وأشقـر محـزون يجـــر عنانـه إلى المـاء لم يترك له المــوت ســاقيا

فالنص يزخر بالفجوات التي يمكن رصدها من خلال:

1 – بكاء السيف والرمح. انحراف دلالي.

2 – أشقر محزون. كناية.

3 – لم يترك له الموت. استعارة.

4 – السيف والرمح باكيا. استعارة/ تغريب سمعي.

5 – يترك له الموت. تغريب دلالي

6 – تذكرت من يبكي فلم

أجد سوى السيف والرمح. كسر في حالة التوقع.

7 – باكيا. حذف المتعلق (باكياً عليَّ).

8 – ساقيا. حذف المتعلق (يسقيه).

9 – وأخيراً يأتي حذف جمل من سياق الخطاب، إذ بين حالة التذكر (والمختصة بالماضي)، وحالة تصوره لما سيحدث (وهي مختصة بالمستقبل) يوجد كثير مما هو محذوف، مثل: لا أهلي، ولا أصدقائي، ولا أحد سيبكي، ولا أحد سيهتم بشؤوني، ولا بمتعلقاتي، ولا حتى بسقيا حصاني.

وهنا يأتي دور المتلقي لملء هذه الفجوات أولاً، ثم الانتقال ثانياً إلى حالة إيجاد العوالم الممكنة تخيليًا.

إن هذين المثالين يوضحان – نسبيًا – الرسم التوضيحي السابق عليها، وهو ما يمكن صياغته في دلائل على النحو التالي:

1 – في حالة النص النثري، قصة كان أم رواية، أم نثرًا فنيًا موقعًا، فإن الفجوات تبدأ من الدالة (صفر)، وتتحرك في تصاعد حتى تصل إلى الدالة (50)، ولكنها لا تتجاوز هذه الدرجة.

2 – أما في حالة النص الشعري، فإن بداية الفجوات تكون هي الدالة (50)، ثم تستمر في التصاعد حتى تصل إلى الدالة (100)، وهي منتهى الدلالة أو التدلال، وذلك مهما حاول الشعر أن يماثل الواقع (المحاكاة)، وبتعبير آخر: مهما حاول الشعر أن يكون محاكاة صادقة للواقع، إلا أنه لا يستطيع أن ينحدر عن الدرجة (50)، وهو ما يعيد في أذهاننا المقولات النقدية التراثية التي لمست بقوة هذا التصور، والمتمثلة في مقولات التخييل عند حازم القرطاجني، وعند غيره ممن رأوا في الشعر انحرافًا عن مستوى الخطاب العادي، وهو ما أنتج مقولة: أجمل الشعر أكذبه، أي إحداثًا للفجوات، أي أقربه إلى إقامة العوالم الممكنة بتعبيرنا المعاصر.

وما سبق صياغته في مبدأ على النحو التالي:

لا يمكن لعلاقة لغوية – حتى غير مرتبة زمنيًا – أن تمثل قصيدة دون أن يكون فيها بشكل أو بآخر غياب المرجع.

إن هيمنة غياب المرجع يمكن أن تقاس نسبة إلى لغة الاستعمال، أي إلى اللغة العادية التي تمتلك مرجعيتها الحقيقية، ويرى عبدالله راجح أن «الانزياح [غياب المرجع عندنا] لا يكتفي بأن يكون انزياحاً بالقياس إلى اللغة فقط، وإنما يجنح إلى احتواء أنماط أخرى من الانزياح داخل سياقاته وتتالياته اللفظية[14].

وهو ما يجعلنا نسترجع سوسيور في تفريقه بين العلاقات التجاورية السنتجماتيكية (التوزيع)، والعلاقات الإيحائية (الاختيار) حيث يفرق سوسيور بينهما قائلاً: «إن العلاقات السنتجماتيكية علاقات حاضرة تعتمد على عنصرين

أو أكثر، يقعان في سلسلة حقيقة أفعاله، أما العلاقات الإيحائية فهي تربط بين العناصر بصورة غيابية، سلسلة ممكنة تعتمد على الذاكرة»[15].

وهو ما يميل إليه الخطاب الشعري، حيث يعمد – أو يجب أن يعمد ليكون شعرًا – إلى إحداث غياب المرجع على المستويين التركيبي السياقي، والإيحائي الاستبدالي.

إن السمات تعني أن العمل الشعري ينتمي إلى ما يسمى في المنطق **بنظرية العوالم الممكنة**، أي لا يدل على العالم بعينه، وإن دل على **عالَمٍ** (غير معروف بأل)، أي أنه غير موجود، ولكن توجده الكلمات، أي أنه عالم خيالي، وإن كان فيها رموز واقعية، إلا أن لغتها تبعدها عن وسيلتها الإبلاغية الوظيفية، إلى أن يصبح لها مكون جمالي مهيمن، ومثاله ما سبق من نصوص، وإن كانت تنتمي – في غالبيتها – إلى الشعر التفعيلي، إلا أن العلاقة اللغوية التي يهيمن عليها غياب المرجع مما يحيلها إلى العوالم الممكنة يتوافر وبكثرة في كل تجليات الشعر قديمه وحديثه، فعندما مدح البوصيري في بردته الرسول ﷺ، بأنه قمر، فهل هو قمر حقاً؟! هل وضعه الشاعر هنا في عالم ممكن؟ أم أنه انتقل به إلى عالم غير موجود ولكن أوجدته الكلمات (العالم الممكن)؟.

ولـقـدْ ذكـرْتُـك والـرمـاحُ نـواهِـلٌ ... مِنِّي وبِيضُ الهندِ تَقْطِرُ من دَمِي
فـودَدْتُ تـقـبـيـلَ الـسـيـوفِ لأنَّـهـا ... لمـعـتْ كـبـارقِ ثَـغْـرِكِ المـتـبَـسِّـمِ

وعندما خاطب عنترة بن شداد، عبلة، قائلاً:

فهل كان عنترة هنا يتكلم عن عالم واقعي، أم أنه كان يتكلم عن عالم ممكن، وذلك على الرغم من استناده إلى واقع (المعركة/ الحرب/ الرماح/ الدماء/ الثغر المتبسم/ وجود عبلة/ وجود الشاعر).

ويقاس على ذلك كل الشعر في منحاه هذا المنحى، والذي لا يخلو منه

خطاب شعري على اختلاف بنيته، فهل يمكن القول حينذاك بأن هيمنة غياب المرجع على النص تكفي فارقاً للتمييز بين ما هو شعري، وما هو غير شعري؟!!، وبخاصة في ظل تماهي الحدود بين الأنواع، وفي ظل وجود قصيدة النثر.

الهوامش

1) محمود درويش: الأعمال الشعرية – ديوان أوراق الزيتون – دار العودة – بيروت – ط 12 – 1987م – ص 73 - 74.

2) أمل دنقل: الأعمال الكاملة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – 1988م – ص 164.

3) صلاح عبدالصبور: الأعمال الكاملة «الدواوين» – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1993 – ص 381.

4) د. يوسف نوفل: شلالات الضوء – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ديسمبر 1996م – ص 7.

5) فان دايك: النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي) – ترجمة عبدالقادر قنيني – أفريقيا الشرق – الدار البيضاء – ط 1 – 2000م – ص 52.

6) السابق: ص 52 - 53.

7) السابق: ص 53 - 54.

8) السابق: ص 74 - 75.

9) مايكل ريفاتير: دلائليات الشعر – ترجمة ودراسة: محمد معتصم – منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية – الرباط – المغرب – 1997م – ص 8.

10) السابق: ص 8.

11) السابق: ص 11.

12) السابق: ص 12.

13) السابق: ص 14.

14) عبدالله راجح: القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد – منشورات عيون – الدار البيضاء – ط 1 – 1987م – ص 28.

15) دي سوسير: علم اللغة العام – ترجمة: يوئيل يوسف عزيز – بيت الموصل – العراق – ط 2 – 1988م – ص 143.

التوهج وانزياحاته
في شعر علي عبدالله خليفة

وجدان عبدالإله الصائغ

حين يصوغ المبدع لوحته الشعرية فإنه يؤثثها من عناصر لا حصر لها، تستحضرها مرجعيته الحافلة بتوهج، يمنح تجاربه الشعورية مناخاً جديداً كما أنه يستدعي اللغة المدهشة ولهيبها المستعر الذي يملأ الحياة طوفان نشوة وأريحية.

وتقرن ذاكرة البحث غبطة الإنسان الأول بوهج النار، بوصفها فتحًا محيرًا يهزم جبروت الظلام، وقدرة الكلمة على أن تلفح الإحساس بوقد مغلف بندى المجاز، إذ يبدو التوهج مشينًا عبر محمولات لفظية ساطعة الدلالة، أو مكنوناً في بنية النص الغاطسة.

ولو توقفنا عند بعض الرموز الأسطورية المتوهجة لأطل برومثيوس الذي ذهب ضحية رغبته النبيلة في أن يوقد في عالم الإنسان المدلهم أجواء معرفية. وتجلّى طائر الفينيق رمزًا أسطوريًا ينبعث من رماد احتراقه، بيد أن هذين المدلولين (برومثيوس/ الفينيق) يبدوان متضادين - على الصعيد الأسطوري - إذ يقود التوهج برومثيوس إلى عتمة المكابدة، في حين يفضي توهج طائر الفينيق

إلى انعتاق من إسار الرماد باتجاه الانبعاث والميلاد، إلا أنهما يتواشجان في إطار التضحية من أجل الخلاص سواء أكان هذا الخلاص باتجاه (الآخر) أم باتجاه (الأنا). كما أنهما يتماهيان في قدرتهما على أن يرمزا إلى مكابدات المبدع لحظة الإبداع الفني، فالمبدع يسرق النار ليشعل في فضاءاتنا المطفآت احتراقاته، كما أنه يتجلى طائر فينيق جديد، يسعى إلى الانعتاق من إسار الهموم باتجاه فراديس مخضلة.

وما إن تقرأ قصائد مجموعة (حورية العاشق)[1] للشاعر علي عبدالله خليفة حتى يلفح إحساسك توهج تنغمر فيه منذ البدء، لوحة غلاف المجموعة بخضم لهيب لا قرار له، فتبدو خطوطها مسكونة بألوان الوهج المتدرجة ما بين الحمرة القانية والصفرة الباهرة والزرقة الداكنة كي تشعل في الذاكرة حريقًا يقودك منذ البدء إلى أن تتلمس حضور التوهج في هذه المجموعة التي شكل غلافها كيانًا شعريًا صامتًا يشير إلى شروط السير باتجاه (المسكوت عنه). وما إن تنفتح مغاليق قصائد المجموعة أمام القراءة المتأنية حتى تفاجأ باحتفاء بيّن بالتوهج – بوصفه بنية شعرية تدخل في معمار القصيدة – الذي يوقد في أفق القراءة تساؤلات منها: كيف أشرت الصورة البيانية بأنماطها الثلاثة (الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية الصور الكنائية)[2] انزياحات التوهج الدلالية باتجاه أعراف لغوية جديدة بعيدًا عن قبائل التكرار والمستهلك؟ وهل استطاع التوهج بعلامته الضوئية (الألفاظ) في أن يجتاز نسقيته المألوفة المقترنة بالترميد والغياب – خارج النص – صوب تحولات مغايرة في حركتها الدلالية. وستتولى هذه الدراسة الإجابة عن هذه التحولات وعلى النحو الذي تفصح عنه السطور اللاحقة.

في قصيدة (قمر وحيد لزنابق الماء)[3] – التي افتتحت بها المجموعة – يشكل الشاعر لوحة يغلب عليها لون الرماد الذي قد ينبعث منه وهج في أية لحظة، فهو لا يحكي قصة الألق الذي آل إلى رماد، بل قد يعبر فجأة عن عنفوان

غريب لا يتناسب مع أكداس الرماد التي غمرت الجمر، وغطته، وحجبت وقده، في قول الشاعر:

سقيت ورود الرماد

وعالجت فيها الحروق

وأسكنتها مهجة الفجر قبل الطلوع

كنست الفناء الفسيح

وذريت ما خالج النفس

وقلت لأسمال تلك الرعود

هنيئاً لمن يرتجي مطفآت البروق

هنيئاً له الوجهة الخاسرة

أي ماء تسح به غيمة ماكرة

يضيع هباءً

إذا جاء يوماً بأرض يباب

كأن رياح التشفي

على موعد في الشمال

تحيك له فكرة ماكرة

تعري جنون الفراش

وتمتد، تكشف ما قد يبوح به

غبش الذاكرة

هل ترى كان كل الجحود الذي

طال قاع الرحيل

دعا جزراً للتلاقي

وأنشأ في البحر يابسة لاحتشاد الطيور

نافلة لاحتراق الفصول؟

تشهد السطور الأولى من هذه الاستهلالة صراعًا مريرًا بين برودة الرماد وبين بقايا الوهج المحتجب تحت أستاره الساكنة، ولذلك يلمح مخيال الصورة البيانية تصادم الألوان وتداخلها، لاسيما أن هذا الرماد المشار إليه في السطر الأول مازال يحمل سخونة الجمر ولونه المشتق من الورود (المشبه به) التي شكلت طرف تشبيه بليغ، وكان الرماد الطرف الآخر (المشبه) والجامع بينهما لحظة التوقد الفريدة وتاريخها المخبوء تحت الرماد، ولا تسجل اللوحة تفاصيل يأس قاتم، بل إنها تعكس براعم أمل يقبع في مهجة غبش يرهص بميلاد فجر جديد واعد، وكأني باللوحة الشعرية، بعد أن منحها الفعل (سقيت) فضاءات متنامية – تواشج بين التوهج والرماد – تضيق ذرعًا بأكداس الرماد فتلجأ إلى إزاحتها (كنست) وتفتيتها (ذريت)، زد على ذلك أن الفعل الأخير يخزن في ذاكرته أجواء عاصفة تطيح بسجف الرماد المجدبة ويتداعى الغيث بلوازمه (الرعود، البروق) إلى متخيل النص بيد أن المرجعية المنبثقة من (أسمال) و(مطفئات) تفلح في أن تزيح هذين الرمزين المكتنزين بالعطاء باتجاه مدلولات مغايرة تماماً نحدسها من خلال حوار الشاعر (هنيئًا)، الذي ينضوي تحت خيمة استعارة تهكمية[6] تجمع بين التهنئة (اللفظ المستعار) التي تومئ إلى الظفر والارتواء، وبين روح الأسى والفقد وأقصى الخيبة، التي يعكسها البرق الخلب وقد فقد وميضه الباهر وانطفأ أمام جيوش الرماد وهي تحمل ذكرى التوهج وتكاد تخلو منه.

ولا تكتفي الصورة الاستعارية التهكمية عند هذا الحد، بل تتوغل في

الجرح الناغر، وتبارك الخيبة، وترحل في تفاصيل المرارة، حين تشير إلى ضياع الجهد واضمحلاله واختفائه تحت أكداس الرمال هذه المرة، وهي رمال عطشى لا سبيل إلى ارتوائها، وبدلاً من أن ترتوي فإنها تخنق عطاء الغيث وتغيب دلالاته تحت ركامها الذي لا حدود له.

ويستدعي المخيال الكنائي الريح لتحفز مرجعية القارئ صوب عطر لا يفضي إلى البهجة، بل إلى روح الشماتة، وكأن هذه الريح العاتية تفوح عطر منشم المؤذن بالخراب والهلاك، ولا ريب أن حركة ريح التشفي تكشف عن بقايا الجمر وتبث الروح فيها، فإذا بها تثير هذه الرغبة الجامحة في حشد الفراش كي ينتحر تحت وطأة الشوق العارم إلى الضوء إيماء إلى القسوة والتوق إلى ترميد رهافة الحياة.

وإذا كانت اللوحة الشعرية قد بدأت بالحروق التي يختلط فيها لون الرماد الرمز للسكون بلون الورود الحمراء المفصحة عن نضارة الحياة، فإن هذا اللون يطبع المقطع الشعري برمته، إذ يغالب وميض الجمر المختنق تحت وطأة الرماد الثقيل وتختم اللوحة الشعرية بتجدد الاحتراق، وهو احتراق يحيل لوحة الفصول ذات الألوان المتنوعة إلى لون اللهيب الذي يبتلع في أعماقه كل الألوان ولا يتبقى بعد ذلك إلا زمن بليد ملبد بالرماد والعتمة.

ولا يثير النهر في (أنا) الشاعر غير تداعيات تستحضرها الذاكرة، فصورته المنعكسة على وجه الماء بدلالة الفعل المستعار (تراءى) لا تثير فيه إحساسات الغبطة، إذ يقول:

لماذا على النهر دوماً تراءى

فتى من رخام؟

.....

ليس لي فوق هذا اليباس

الذي علمتني يداه

سوى قطرة من جبين تفصد نارًا

وأذكى له النار لفح السموم

ليس لي عند هذا الحصى

غير لون النجيع

وما خلفته الدهور على صخرة قابعة

ليس لي عند تلك الفتاة التي

أحرقت خدرها أمتعة

.....

ليس لي عندها

سوى قمر آفل

وأشتات ذكرى تذوب وتخبو

وما من يد تسند اللحظة الفاجعة

وإذا كان نرسيس قد تهجد في محراب (أناه) المنعكسة على مرايا الماء، فإن الشاعر الذي استحضر هذه الصورة الأسطورية لم تتقد في ذاكرته الاستجابة ذاتها، وإنما خطف فحوى الأسطورة باتجاه يخدم التنامي الدلالي للنص. ويفضح التساؤل (لماذا) مدلولات رمزية تنطلق باتجاهات متعددة، وليس أدل على ذلك من (تمثال الرخام) الذي سلب (الفتى) (المشبه) عنفوان الحياة، وأرهص بعنقود التداعيات التي تسوغ هذا التحجر الميدوزي وقد فجرته إيقاعية التكرار (ليس لي.. سوى) (ليس لي.. غير)، (ليس لي.. . غير)، (ليس لي...

سوى). فاليباس وما يحمله من ذاكرة حافلة بالجدب والنضوب يقود مخيال الاستعارة المكنية إلى حركة عنيفة باتجاه (أنا) الشاعر، ليصرح علناً (علمتني يداه) كناية عن الآثار التي خلفها ذلك اليباس (المستعار له) على جدار الروح وانعكس تلقائيًا على ملامح الوجه، ولكن النص لا يتوقف عند هذا الحد بل ينعطف انعطافة جديدة من خلال الأداة (سوى)، إذ يتشكل حضور للنار مرة أخرى، وبشكل صريح، في هذا المشهد الشعري يكسر توقع القارئ، فذلك الجبين الذي غضنته أجواء العطش والظمأ لا يتفصد (عرقاً)، بل (نارًا)، لتشتعل كينونة الشاعر المرموز لها بـ (الجبين) ولينزاح (العرق) المغيب بدلالته المرهصة بالإثمار إلى جذوة نار منبئة بالعطب.

ويواصل مخيال الكناية تلوين اللوحة الشعرية بالألوان الملتهبة، إذ تحضر الريح مرة أخرى ولكنها ليست (ريح التشفي) هذه المرة، بل إنها ريح الهجير (السموم) التي لا تمنح الكون إلا اليباس والانكسار، ويأتي الفعل المستعار (أذكى) فيعزز دلالات الاتقاد والتوهج.

ويشكل (ليس لي عند هذا الحصى غير لون النجيع...) بؤرة إيقاعية أخرى تفضي إلى أمكنة مفتوحة مخيفة يقيدها متخيل الشاعر بلون النجيع وما يحمله من دلالات الوحشية وقد تآزرت إيحاءات (الحصى المصطبغ بلون الدم) و(الصخرة القابعة) في أن تؤثث لطبيعة ذلك المكان الملبد بالفجيعة (السيزيفية) وتضيء الاستعارة التجسيمية في (خلفته الدهور) الفضاء الزماني الممتد الذي استوعب هذه المأساة عبر أجيال متعاقبة.

ولا تحضر الفتاة في (ليس لي عند تلك الفتاة...) بوصفها كينونة أنثوية محصنة بدلالة (خدرها) بل يلفعها الرمز بهالته المشعة بكل الاتجاهات، ويعزز هذه الرؤية الفعل (أحرقت) الذي ينم عن حركة واعية مدمرة باتجاه الأمكنة الأثيرة عند الشاعر ويفضح احتراق الأمتعة[5] افتقاد الشاعر لسبل التواصل مع

الحياة والاستمرار فيها. وهو توهج يمهد لخاتمة المشهد إذ لا يحترق الراهن المعاش والآتي حسب، وإنما ينداح هذا الإحساس باتجاه الماضي المرموز له بـ (الذكرى) التي تراءت أمام ناظريه نار (تذوب وتخبو). ويعود اللون الأبيض بدلالته المقترنة بالسكونية إلى الحضور في خاتمة هذا المقطع الشعري الذي استهل ببياض الرخام (فتى من رخام) وعاد في خاتمته إلى بياض (القمر الآفل) المنبئ عن الوحشة والغياب.

ويشهد النص تمظهراً لتقنية الارتجاع الفني (Flash-Back)[6] توقاً إلى إسقاط الماضي كرؤية وتجربة على التوهج وكيانه الرمزي، إذ نقرأ:

كان لي

عند شط البحيرة

نافذة في البلاد البعيدة

كأن طيور البحيرة عند اشتفاف الغسق

لم تناد ولم ترتجف

.....

وإن الذي أوقد الشمع

في حضرة (اللوتس) الخاشعة

أحرق الأمنيات

ومات له عند باب السماء ابتهال

وتشكل النافذة عتبة عبور زمانية ومكانية في آن، فأما الزمانية فإنها تنتقل بذاكرة الشاعر من اللحظة الحاضرة إلى الماضي. في حين تجتاز العتبة المكانية بـ (أنا) الشاعر حدود الأمكنة الموصدة المعادية، وباتجاه رحاب محببة أغدق عليها اللفظ (بعيدة) دلالات الانفلات والغياب.

وينم الفعل (كان) عن بعدين أولهما دلالي يكثف اللحظة الفارطة والآخر إيقاعي (تشكل من التجانس الصوتي مع كأن) لينتقل بمتخيل القارئ إلى تلمس تفاصيل تلك الأمكنة الحافلة ضفافها بحركة الطيور التي أفلح مخيال النص في أن يسقط ما بداخل (أنا) الشاعر على صداحها وخفق جناحها، وتحضر الأفعال المستعارة المتصدرة بأداة النفي والجزم والقلب (لم تناد، لم ترتجف) لتسلب هذه الطيور الضاجة بالحياة كل دلالات العنفوان وسربلة أمكنتها بالسكونية.

ومادام متخيل الشاعر في محراب الماضي، فإنه وبوعي منه يعود إلى كل الصور الجميلة ليقلبها دلالياً فتتشح بظلال قاتمة، ومن هنا تستدعي ذاكرة القصيدة الأمكنة المسكونة بالطمأنينة فتحضر أجواء التضرع بالشموع المضيئة وزهور (اللوتس) الغضة، ولكن (أنا) النص الملبدة بغيوم الفجيعة قد أسقطت مرة أخرى انكسارها على تلك الأجواء، فلا تكون تلك الشموع إلا محرقة للأمنيات ولم تعد زهرة اللوتس إلا صدى لذلك الانطفاء.

يتأسس من فعل النظر تفاعل وجداني ولوعة مكررة تومئ إلى كون ناري يمور بحركة مستمرة باتجاه الرماد أو التوهج أو الانبعاث يسلسله صوت الشاعر وهو يختم قصيدته:

كما عودتني النيازك عند التشظي

دعوت الحمام إلى وصلة من هديل

هجعت وما من هديل

يلملم ما قد سفحت

ويجمع ما باعدته الشتات

وراحت به الطير تلعب عبر الجهات

هجعت وحيدًا

إلى شجر في الضحى

توالد وامتد غاباً وأفضى

إلى سدرة في بهاء اليقين

ثمة حركة دلالية تؤشر ميلاداً من وعي حاد باحتراق كل شيء خارج الذات وقد كرست إيقاعية الوحشة والانغلاق (هجعت وما من هديل) و(هجعت وحيدًا) – كما كثفت الأسطر الرابع والخامس والسادس هذه الدلالة – وأمام هذا الترميد لا تتهشم (الأنا) بل تتولد من شراسة فعل (التشظي)، وما يرشح عنه من تمزيق عاطفي كينونة جديدة تتجوهر في فضاء بديل نوراني، هو فضاء يشكل طرفاً مضاداً للفضاء الذي تشظى نتفاً ورماداً وهو ملاذ جديد تهبه (سدرة بهاء اليقين) مرجعيتها الحافلة باستحضار أمكنة وأزمنة عامرة بالنور والنشوة والانعتاق، زد على ذلك أن هذه الشجرة قد أغدقت على مفاصل اللوحة البيانية توهجاً سرمديًا يتجه بـ (أنا) الشاعر ومتخيل القارئ صوب أجواء روحانية سامية بعيداً عن إسار الأمكنة المتشظية وفضاءاتها الملبدة بالحريق.

تؤشر قصيدة (القطا وبركان الرصاص)[7] – بطابعها القصصي – استلالاً للقطا من متوالية وقائعها وفضاءاتها الموروثة والارتقاء بها إلى الرمز الحكائي المتنصل عن هويته المرجعية، إذ يقول الشاعر واصفاً ذلك الحضور المباغت:

أسرجت خيلها عند بابي

وقالت لطير الحمام الذي يقتفي إثرها:

سنقطف زهو الضحى

ونشرب تفاحة وهبت نفسها للرحيق

إلى أن تبين معالم هذا الطريق

وكان الزمان خريفًا... شتاء

وفلذة جرم وضيء مكان اللقاء

تبسم بابي، ونسم عطرًا، ومدت إلى

حضن كفي كفًا دفينًا

فأطبقت كلتا يدي وكان البريق

حضوراً تلبس كل زوايا المكان

وراحت تحدث، تنشد، راحت تغني

وكنت على وتر شد بيني وبين سماها.

أناغم عزفًا وأدعو الرفيق الحمام

إلى ما تألق فاض وأفضى

إلى شفق في البعيد

إن القطا – بوصفها ملفوظًا إنزياحيًا يستحضر شبكة من العلاقات التي تضرب في أعماق الذاكرة العربية[8] – تبدو غائمة الأبعاد مسكونة بالرمز الذي يضيء بنية النص وقد جاء على هيئة بؤر للتوهج يكثفها متخيل الصور البيانية ويستدعيها منذ العنوان الذي يقيد هذه القطا بأمكنة متقدة يتحرك لهيبها في كل اتجاه ومن أبعد نقطة في الأفق إلى أوسع نقطة على الأرض تتشكل صورة تشبيهية طريفة تؤشر انصهارًا دلاليًا بين لفظة البركان (المشبه به) وذاكرتها المفتوحة على كل الاتجاهات، وبين لفظة رصاص (المشبه) المفصحة عن اتقاد الخطر المحدق بتلك القطا منذ البدء. فالطبيعة الملتهبة العمياء المرموز لها بـ(البركان)، والحضارة المدمرة عن وعي المرموز لها بـ (الرصاص)، تتماهيان من أجل تكثيف أجواء الهلع التي تستوعب الأفق وتنزاح لتكسو الأرض حمماً تأخذ من الرصاص دقة التسديد والإصابة.

ولأن هذه القطا متشحة بالرمز فإنها ستكون سقفًا لفظيًا يتحمل انزياحات متعددة، إذ تتجلى أنثى ولكنها لا تفارق سجايا القطا ورحلتها الليلة صوب موارد الماء[9] بيد أن متخيل النص يستثمر فكرة هذه الحكاية في اتجاه آخر يخرق نسقيتها ويكسر توقع القارئ إذ تحط رحالها على عتبة عالم الشاعر (الموصد) المكنى عنه بـ (بابي)، ويمعن مخيال الاستعارة المكنية في منح تلك القطا (المستعار له) أبعادًا جديدة بدءًا بالفعل المستعار (أسرجت)، الذي يفضح تورية، يحيل معناها الداني إلى أجواء التأهل والرحيل، يؤشر معناها القاصي الاتقاد في عتمة الليل[10] وهو معنى نقتنصه من الكناية التي تضمنها قولها: (إلى أن تبين معالم هذا الطريق)، لتتشكل بؤرة لونية معتمة تظلل المكان المفتوح المخيف (الطريق) بيد أن (زهو الضحى) يشكل اهتزازًا دلاليًا في اللوحة، فربما يؤشر حضوره تصادمًا بين هذا الزمن النفسي المتقد عنفوانًا وبين الزمن التقويمي المعتم الذي يلفع النص بوشاحه البارد، وربما يقود متخيل القارئ إلى أن (زهو الضحى) زمن تقويمي تغيب أضواؤه عنوة عتمة تلك الأجواء الملفعة بالرعب والهلاك.

وينتقل (الشاعر/ السارد) – في السطرين السادس والسابع – من العتمة التي تلفع المكان المغلق (بابي) والمفتوح (الطريق) وهما يؤشران حالة الانفصال الروحي بين (أنا) الشاعر و(أنا) (المخاطبة/ الرمز)، إلى اللقاء الذي يقلب هذه المعادلة نحو أمكنة جديدة تتسم بخصوصية مستقاة من طبيعة الضوء الساطع في (الجرم الوضيء)، فضلاً عن الحميمية المستنبطة من القرينة الاستعارية (فلذة) المفصحة عن عمق الصلة بين (أنا) الشاعر والمخاطبة من جانب، ومن الجانب الآخر بينهما كليهما وبين ذلك المكان النفسي الذي يظلله زمان يكرس أجواء الأفول (الخريف) والاغتراب (الشتاء)، فهما وقتان تتعرى فيهما الأشجار عن أوراقها، لتلفعها الزوابع الباردة، فتغدو هياكل خشبية خاوية لأشجار كانت ذات عبق وصداح وخضرة، نضارة تومئ ضمناً إلى رحلة خبت وانطفأت.

ولم يفضح حوار القطاة مع الحمام – الذي شكل تكثيفًا للأجواء الأسطورية – خوفها حسب وإنما أومأ إلى رغبتها في الإكمال بحضور الآخر. ويعزز ذلك الشوق حركة اليد (مدت كفاً دفيئاً) وإيقاعية الصوت التصاعدية (تحدث ← تنشد ← تغني)، وتحدث الصورتان الاستعاريتان (تبسم بابي، ونسم عطرًا) إيقاعية دلالية مستقاة من التجانس الصوتي (نسم/ بسم) تؤشر حركة انفتاح عالم الشاعر الموصد (بابي) باتجاه تلك – (الأنثى – القطاة – الرمز). وتؤكد الصورة الكنائية المرتكزة إلى مهاد لمسي مألوف (أطبقت كلتا يدي) أجواء النشوة، وتصعد الصورة التشبيهية التمثيلية من (وكان البريق حضورًا تلبس كل زوايا المكان) كثافة الغبطة المرموز لها بالبريق (المشبه به) وهو لا يغمر الروح حسب، بل يمنحه الانزياح الاستعاري قدرة النفاذ إلى عالم الشاعر وأمكنته الأثيرة بقرينة الفعل المستعار (تلبس) المؤكد لفضاءات لمسية تحيل إلى الإحاطة والاشتمال إلا أن هاتين الصورتين البيانيتين في جوهرهما تنطويان على عودة تلك القطاة إلى رحاب الرمز، إذ تنزع عنها كينونتها المألوفة لتنفلت من إسار الجسد، وقد أكد هذا الانفلات الصورة الكنائية (وكنت على وتر شد بيني وبين سماها أناغم عزفاً) إذ يفصح (الوتر) اتساع الفاصل المكاني بينهما (الشاعر في أرضه/ هي في سماها) كما أشارت الصلة الأثيرية بينهما، وقد منحها (أناغم عزفاً) طابعاً موقعًا يتسق وغبطة الشاعر بهذا الحضور المباغت، ويفلح السطر الأخير في أن يكون مفتاحًا دلاليًا يحيل إلى بنية النص الغاطس لما يحمله الشفق – هذا الزمن المرهص بالأفول – بين طياته من ألوان هي مزيج من رماد الحريق ولهيبه.

ويتمظهر التماهي بين (أنا) الشاعر و(أنا) (المخاطبة/ الرمز) في المقطع التالي، إذ يرد – وعبر وعي (الشاعر/ السارد) الذي يستثمر إيقاعية الارتجاع الفني (Flash-Back) – في قوله:

تذكرت من جاء بالأمس عندي

وجالس روحي، وطارح قلبي الترانيم

داخل مني العروق

تملكني شجراً مستهام

وغافلني في سجود صلاتي

وباع جنون الرياح وحمض المطر

براعم وادي الزهر

تأملت كيف الأيائل تنجو؟ وكيف القطا

يحط ويطير ويدري بأن الفخاخ

وأن الرصاص له في الطريق؟!

تؤكد الأفعال (جاء، جالس، طارح، داخل، تملكني، غافلني) حركة المخاطبة باتجاه عالم الشاعر واقتحامها فضاءاته بيد أنه حضور أفلح في أن يتسلل إلى تفاصيل كيانه وبدا جزءًا لا يتجزأ منه فهي قرينة (الروح) و(القلب) و(ترانيمه) الحالمات. وهي نسج الحياة (العروق)، بل إنها لحظات التوهج الوجداني في محراب التعبد والتهجد المرموز له بـ (صلاتي).

وينسج متخيل النص مفارقة طريفة بين (نجاة الأيائل/ هلاك القطا) تحمل في طياتها أبعادًا واضحة الدلالة ويكون السطر الأخير لائحة تشير إلى بنية التوهج، حيث يؤدي الطريق المعبأ بلظى الرصاص وظيفة فنية، إذ تظلل رائحته وصوته المروع ودخانه أفق هذه القطا العاشقة لفضاءات الحرية والانطلاق.

وتعود (المخاطبة/ الرمز) في المقطع التالي إلى إهابها الأنثوي فيخاطبها الشاعر، وبأسلوب الحوار الخارجي (Dialogue)[11]:

وها أنت عند الينابيع في بؤرة

من عطايا الشموس، فإما انتقلنا

وصلنا حدود التماهي

وإما انتهيا وقود حريق

إن المكان الذي يشهد لقاءهما يزخر بالحياة المرموز لها بـ (الينابيع/ الشموس) بيد أن لفظة (بؤرة) تفلح في أن تكون شذرة فنية تعطف أفق النص باتجاه توهج خاص يمنح معمار اللوحة سمات جديدة تتضح عبر إعلان الشاعر عن رغبته في أن تتوغل هذه (المخاطبة) – التي تتماهى مع معاني متعددة، منها المعرفة المطلقة أو الومضة الإبداعية أو المكان المحبب أو... – إلى مسارب الروح وفي إطار تضاد يجلبه (الائتلاق/ وقود الحريق) و(وصلنا/ انتهينا) وهو اصطراع يرقب الشاعر احتدامه بحيطة وحذر ويخفت صوت الشاعر ليحتدم حوار ذاتي في داخله، يعبر عنه قوله:

ما الذي قد يضير الشهاب

على قمم الاحتراق

إذا ما أنار الطريق

وأبهج في ... الظلام اتساع الرؤى؟

فالشهاب ملفوظ يشع في أكثر من اتجاه، إذ يقتنص الشاعر منه ذلك الإيحاء المقترن بسرعة ظهوره وسرعة اختفائه، وبوميضه السحري الذي يشق حجب الظلام، بيد أن متخيل الصورة الكنائية لم يتوقف عند حدود الاقتناص الدلالي للشهاب، بل شاء أن يدخله في سياق انزياحي يجلّي طبيعة الأمكنة والأزمنة المتصادمة دلالياً (قمم الاحتراق/ ... الظلام) ويعكس هذا الحوار الذاتي اغتراب الشاعر إزاء هذا التصادم الدلالي بين جُبلّة الشهاب المتوهجة خارج النص، وسجيته غير القادرة على العطاء داخل النص، وهذا التضاد يحيل إلى بنية (المسكوت عنه)، إذ يفضح طبيعة ذلك الشهاب الخاصة، التي تغادر

فضاءاتها التقليدية ليلبسها السياق دلالات جديدة. وربما ألمح تساؤل الشاعر الذي يحمل بين طياته المرارة والأسى إلى افتقاد ذلك الشهاب المكنى به عن (المخاطبة الرمز) القدرة على العطاء، لذلك شاء أن يتوهج ويخبو وحيدًا منسيًا، وربما أومأ هذا التساؤل إلى عبثية الإدلاج في تلك الأمكنة المطفأة الشهب.

وينعكس الإحساس بالمعاناة والمكابدة على نبرات الشاعر فتغدو تارة وجيبًا خافقًا (Monolgue)[12] وأخرى بوحاً نازفاً (Duologue) بل إنهما يتماهيان حتى ليصعب الفصل بينهما، حين يقول:

تأملت عينين وسع المدى

وأطرقت، خارج همي، أعطي المهاة

طريقاً في مأمن في خبايا الفؤاد

وأهمس للرمل ألا يبوح بخطو السراة

وألا تبوح الندوب

وألا تباغتني الوحشة الرابضة

بما لا أحب، فأحسست أني

لفرط الذي شع بالقلب عندي أذوب

إن قارئ هذا المشهد الشعري يحدس إن ثمة تكثيفًا واعيًا للتوهج يتحقق في خاتمته توقًا من المتخيل الاستعاري في أن يستبطن (أنا) الشاعر، ويرصد تحولاتها إزاء ذلك الحضور المباغت لـ (المخاطبة/ الرمز)، ويفضح الفعل المستعار (شع) بأبعاده الضوئية تحولاً في ماهية القلب (المستعار له) إذ يتجلى (جذوة) عنفوان ورجاء، كما يفلح الفعل المستعار (أذوب) في أن يطلق (أنا) الشاعر من قيود الجسد ليتوحد بكينونته المرهفة مع تلك الإحساسات العارمة التي ولدها احتفاؤها المشهود بذلك الحدث.

ويحرك صوت القطاة المنكسر القوافل الدلالية باتجاه جديد يؤشر خرقًا واعيًا لنسق الحكاية المفصحة عن ارتباطها الروحي بالمكان[13]:

قالت: الأرض شاسعة

وازدحام الوجوه عظيم

أكاد لا أستبين معالم وجه

وحتى الطريق إلى ما قصدت بعيد

ضللت، وها إني الآن في قبضة الوقت

رهن الذي، صدفة، في الطريق التقاني

أكابد حتى تراني البروق

إن نبراتها الخائفة تكشف هذا الخرق المستقى من الفعل المستعار (ضللت) الذي يفضح بؤرة دلالية تتضاد وإيقاعية الأمل المهيمنة على مستهل القصيدة (إلى أن تبين معالم هذا الطريق) إذ يتولد منهما فيض من المتصادمات منها (الاندفاع [هذا الطريق])/ (النكوص [الطريق بعيد]) و(أمل متسع [إلى أن تبين]/ (يأس مطبق [ضللت]) وبحضور اللفظ (رهن) يصل الصراع في داخل هذه (الأنا) المتكلمة ذروته، إذ يفصح عن تحول في كينونتها المولعة بالحرية ورضوخها الممض لقيد تخبطها وانكسارها، ويبلور لفظ (صدفة) بلورة فنية تكنى عن قدرية ذلك اللقاء.

وتفلح بنية الخطاب التركيبية (أكابد حتى تراني البروق) في أن تستدعي أجواء حكاية خرافية عربية ترتكز إلى البروق بوصفها حدثًا أساسيًا يؤشر زمن الغياب والفقد[14]، ولكن المفارقة تكمن في قدرة النص على أن يلبس هذه الحكاية إهابًا آخر يستلهم منها أجواء جديدة تنبثق عنها ولكنها تولد دلالات

مغايرة عن الأصل، إذ إن تلك (الأنثى/ الرمز) تعي محنتها واغترابها عن الآخر حين تعلن صراحة (ازدحام الوجوه عظيم، أكاد لا أستبين معالم وجه).

وتوقد استجابة الشاعر لتلك المكابدات أفقاً جديداً يعلن الرغبة في أن تجتاز تلك المعشوقة واقعها المسكون بالهلاك والترقب إذ نصغي إلى صوته:

قلت: يا فتنة الصحو

إن البراكين خامدة بعض حين

فيبدو السكون رخيا

يخاتل من بالجوار

إلى أن تمور وتطفو الحمم

فاضبطي الوقت، إن السماء تغير

في كل يوم مسار البروج

لقد استطاعت الصورة الكنائية التي انتظمت هذا المقتطف الشعري أن تكون بوابة يجتاز من خلاله متخيل القارئ اللحظة الراهنة وصولاً إلى الزمن الآتي المقرون بالخراب والعطب. وقد كثفت صيغة الجمع (براكين)، و(حمم) عدائية المكان كما أوحى الفعل المستعار (يخاتل) بأجواء التربص المقرونة بالحركة المباغتة للإنقضاض[15] وأغدق الفعلان (تمور، تطفو) لمسات لونية قانية يتحرك وهجها باتجاه الأفق ليحيل زرقة السماء دخانًا وينداح ليلون مهاد اللوحة. ولأن الزمن هو الهاجس الذي يلح على متخيل القصيدة، فإن قوله: (اضبطي الوقت إن السماء تغير في كل يوم مسار البروج) يعيد إلى ذهن القارئ الأجواء السحرية التي تقرن مصير الإنسان بحركة النجوم (البروج) ومساراتها، توقاً من النص في بعث تصعيد دلالي، يجلي الفضاءات العدائية التي كانت تلف تلك (الأنثى/ الرمز).

وفي قصيدة (عند المفترق)[16] يتبلور نسق التوهج من (مصابيح انتشاء) و(فوانيس) و(أقمار لهب) و(بحار مشتعلة الأعماق) و(لظى مستعر)، وكما باح به صوت الشاعر:

كانت الأيام أشهى

من رحيق الزهر... أصفى وألذ

كانت الدنيا خيولاً مسرجات للتمني

وميادين طراد وأراجيح لعب

ونبيذ الوقت حضنًا للتشهي

ومصابيح انتشاء، وخصورًا لأزاهير

استفاقت في مساء جنّ من فرط الطرب

كان خفق القلب نهرًا

ومصبّ الدفقة النشوة بحارًا أشعلت

أعماقها

كل الفوانيس وأقواس قزح

يا سماء الوله الأول في الأعماق ما شئت

أكاليل من المرجان والوجد وأقمار لهب

كانت الدنيا تؤاتي كيف ما كنّا نشاء

شجرًا كان

وكنا في عروق الشجر الطالع ماء

آه، يا غصة يوم جرعتنا مرها

يالدمع كابر العين فلم تدمع به

ما حسبنا مطر العمر سيأتينا بكاء

والفراشات التي رفت رفيف العاشق

المبهور بالنور تلظاها السّعر

وغدا لون تجليها نشيجاً صامتًا

بين زجاج وإبر

يتشكل من حاسة الذوق المستنبطة من (رحيق، أشهى، ألذ)، و(نبيذ الوقت) هالة دلالية تؤطر اللوحة التشبيهية المتشكلة من تشبيهين، أحدهما: تشبيه حضرت أركانه الأربعة من: وجه شبه (أشهى، أصفى، ألذ) وطرفي التشبيه المشبه (الأيام) والمشبه به (رحيق الزهر) والأداة (كانت) التي تفضح لحظة التماهي بين المشبه والمشبه به وهي لحظة استوعبها الزمن الماضي وقيدها بقيوده، الآخر: فهو تشبيه جمع انبثق من (كانت الدنيا خيولاً مسرجات للتمني وميادين طراد وأراجيح لعب) كشفت التشبيهات البليغة الثلاثة التي شكلت قوام هذا النمط من التشبيه عن أبعاد زمنية متفاوتة تتأرجح بين عنفوان الشباب وبراءة الطفولة تعكسها حركة عنيفة – متأتية من (الخيول المسرجة) و(ميادين الطراد) – مترعة بالظفر والزهو تتجه صوب الحركة الشفيفة الموصولة بضجيج الطفولة ولهوها ويكون (نبيذ الوقت) بنية تشبيهية صغيرة في لوحة شعرية منحها متخيل تشبيه الجمع سجية التنوع الدلالي إذ تتمحور حولها ثلاث صور تشبيهية ترفدها بعطاءات متباينة فيحضر (حضن التشهي) و(خصور لأزاهير استفاقت في مساء جن من فرط الطرب)، عن تحول في كينونة المساء (المستعار له) الساكنة المعتمة صوب الأصداء الموقعة المنغمرة بالضياء والشذا، وقد كشف الفعل المستعار (استفاقت) عن الدهشة والمباغتة، ويؤشر هذا التحول المشبه به

الثالث (مصابيح انتشاء)، إذ تهب المصابيح اللوحة وقدها وقدرتها على تهميش سلطة الليل الموحشة.

وتتبلور من (كان خفق القلب نهراً ومصب الدفقة النشوى بحارًا أشعلت أعماقها/ كل الفوانيس وأقواس وقزح) صورة تشبيه ملفوف – لصيرورة خفق القلب (المشبه) نهراً (المشبه به) وتجلى (مصب الدفقة النشوى) (المشبه) (بحارًا) (المشبه به) – ينغمر جناحاه في خضم مائي يتسرب إلى مفاصل اللوحة ليلبور تضاداً دلالياً مع بنية التوهج – محور الدراسة – فالنهر (المشبه) يمنح خفقة القلب (المشبه به) سجية الحركة الدائبة المتجددة وديمومة التوهج العاطفي، ويتكثف حضور الماء في غضون الصورة التشبيهية التمثيلية اللاحقة فمنذ المشبه نحدس اصطراعًا بين الملفوظ المائي (مصب) وهاجس التوهج المكنون في (الدفقة النشوى) يتواشجان في إطار حركة اتساقية باتجاه التماهي مع المشبه به، الذي ارتكز إلى موجة عارمة من التصادم بين (البحار) وحركة الاتقاد المستقاة من (أشعلت أعماقها كل الفوانيس وأقواس قزح)، وهي حركة تؤشر هيمنة (الليل/ النهار) بوصفهما فضاءين متعاقبين يستقيان (من الفوانيس) التي تستدعي أجواء ليلية مضمخة بعبق التراث ومن (أقواس قزح) المفصحة عن تواشج وهج الشمس بانثيالات المطر. وتفلح صيغ الجمع (بحار) و(فوانيس) و(أقواس قزح) و(أعماق) في أن تصوغ عالماً شاسعاً منحه الفعل المستعار (أشعلت) فضاءً متوهجًا غيب ذاكرة الألفاظ وقادها باتجاه ضفاف جديدة متقدة.

ولأن هذا التوهج مقيد بأجواء الماضي فإن (الوله الأول) وما يحمله من إحساسه الدهشة والجدة هو الذي يستحضره متخيل الاستعارة التشخيصية المترع بالاحتفاء والإشادة المستنبطة من (أكاليل المرجان) و(أكاليل الوجد) وهما يكنيان عن الشوق إلى استدعاء ترانيم الغوص والعودة إلى رحاب البحر، وقد كرس (أكاليل من أقمار لهب) التوق إلى هتك سجايا الليل، والاجتياز به صوب نهار جديد. ويتنامى الوهج الروحي – المتسلل من اللحظة الفارطة – حتى يصل

إلى ذروته حين يعلن صوت الشاعر (كانت الدنيا تؤاتي كيف ما كنا نشاء/ شجرًا كان/ وكنا في عروق الشجر الطالع ماء) مفصحاً عن هندسة بيانية تؤشر حضور تشبيه مقرون مركب يعقد مقارنة بين (الوله) (المشبه المعنوي) والشجر الطالع (المشبه به المحسوس) وبين (أنا) الشاعر المتحدثة بصوت الجماعة (المشبه) و(الماء في عروق الشجر) وتمور هذه اللوحة الشعرية بحيوية مستنبطة من حركة الحياة ودبيبها في خلايا الشجر المشرئب بأغصانه إلى الضوء والعنفوان.

وتلف نغمية تكرار (كانت، كان) و(كنّا، كنّا) ذاكرة النص، كما يبوح ضمير الجماعة (نا، نا) عن اندماج (أنا) الشاعر في (أنا) المخاطبة وهو اندماج غير متأت من الحاجة إلى الآخر، بل النشوة في حضوره والاستئناس به.

إلا أن هذا التوهج يصطدم بلفظة (آه) التي تشكل بلورة إيقاعية تنعطف بالنص باتجاه توهج آخر تشهده اللحظة الراهنة يفضي إلى رماد وسكون، حيث تتحول بنية الصورة البيانية – وبمكابدة جمالية – من تحفيز متخيل النص في استحضار الصور الزاخرة بالعنفوان من رحم الماضي وعقد مماثلة تشبيهية بينهما إلى الترميز الكنائي الذي يرتكز في تقنيته على منح متخيل القارئ سانحة الوصول إلى كينونة المكنى عنه الذي يتوق النص إلى إخفاء ملامحه مكابرة وأسى فهاهي (الفراشات التي رفّت رفيف العاشق المبهور بالنور/ تلظاها السعر/ وغدا لون تجليها نشيجاً صامتًا/ بين زجاج وإبر) لو تلبثنا عند هندسة توزيع الأسطر الشعرية لوجدنا أن السطر الأول استوعب لحظة النشوة وخفقة الوجد التي أبرزتها موسيقية (رفت) و(رفيف) في حين كشف السطر الثاني عن مكمن الهلاك (تحول النور إلى لهب) وفي إطار ثنائية ضدية شكلها (الشغف بالآخر حد الانبهار/ قسوة الآخر) وبذلك تتولد من هذه الثنائية (النور/ السعير) حركتان، متصالبتان، سريعتان، الأولى مغتبطة (مبهورة)، والأخرى مرتدة (تلظاها) ويأتي السطر الثالث كي يتقصى تفاصيل الاحتراق في إطار عودة

واعية إلى التشكيل التشبيهي، إذ لا يسهم حضور أداة التشبيه (غدا) في ترسيم الحدود الفاصلة بين المشبه (لون تجليها) والمشبه به (نشيجًا صامتًا) بل إلى بعث شذرة تراسلية تؤكد ذلك التحول المريع، زد على ذلك أنها تواشج بين (مكنون الأنا [التجلي، الصمت]) و(خارجها [النشيج، اللون])، ويفضح السطر الرابع (بين زجاج وإبر) طبيعة المكان المغلق الذي وجدت تلك (الأنا/ الفراشة) نفسها محشورة في وقده تكثيفًا لعدائية المكان وتوقه للافتراس، حيث أن ثمة حركة متآزرة تنطلق من (الإبر) الملتهبة و(الزجاج) المتوهج باتجاه (أنا) النص – التي شكلت الفراشة معادلاً موضوعًا لها – تكريسًا لبلادة الأمكنة التي تشهد احتراق الألوان المرهفة الرامزة للحياة. وهو ما يسوغ استهلالة القصيدة بقول الشاعر:

سفر كان

وكنّا في ارتياد السفر الفاتن طيرًا

حدثت عنّا فصول الريح من عام لعام

حدثت عنا المسافات التي نجهلها

والفضاءات التي نهجرها

حدثت عنا بلاد من عقيق وزبرجد

تلك من خوص جريد النخل

أعطتنا ملاذًا

حدثت عنا بلاد

فتقاسمنا المحطات التي تؤوي

تبادلنا صباحات المرافئ

وعشقنا وهج الشمس وترديد نشيد

لرجال متعبين

وتضورنا من الشوق، شربناه نقيًا

إن هاجس الاغتراب هو السلطة المهيمنة على هذه الاستهلالة التي عكست حركة (الأنا) مرغمة باتجاه أمكنة غريبة متخذة من الطائر إهاباً تجسيمية، مكتنزاً بدلالات الحرية والانطلاق وقد كان السطر الأول أشبه ما يكون بقرار يعلنه النص منذ البدء (سفر كان) ثم يتكرر ملفوظ (السفر) مرة أخرى في السطر الثاني ليتلوها حركة باتجاه (المسافات التي نجهلها) ولكن ذاكرة النص في غمرة البحث عن (ملاذ) و(مأوى) تبقى متعلقة بأهداب الأمكنة التي يمدها (النخل) بظلاله، ويسترخي على وسائدها (البحر)، وهي أمكنة شاءت مخيلة الانزياح البياني أن تدرّج فيها الألق، فثمة ألق نادر يظلل تلك الأمكنة المدثرة بـ (العقيق والزبرجد) وقد أغدقا عليها ضمنًا دلالتيهما الجامدتين، لذلك سرعان ما يستدعي النص (جريد خوص النخل) معادلاً واضح الدلالة لتلك النفاسة الموات، وقد يحيل (ترديد نشيد لرجال متعبين) إلى أجواء الغوص الملتهبة بـ (وهج الشمس) وترداد (اليامال) المنبعث من عمق النفوس التواقة إلى مواصلة الجهد المثمر ويعكس السطر الأخير حيرة الشاعر إزاء هذا الولع بتلك الأمكنة فيتنامى الشوق فإذا به زاده وقوته الذي يتوغل إلى الأعماق فتشربه العروق.

تفصح قصيدة (عاديات الليل)[17]، منذ العنوان عن حركة متخيل الصورة البيانية باتجاه تغليف النص بالدجنة وإطفاء جذوة التوهج فيه، بيد أن النص ينحو منحى آخر، حين يقول الشاعر:

آه، ما أطول مسرانا

وما أقسى ظلاماً

تشرق الشمس، ولا يبرح دومًا

جاثماً، ملء السريرة

إنه الهم إذا طال، وهذي

عاديات الليل، والخيل المغيرة

أي نجم راعش مات

وكلنا نقبس النور شظايا

من ثوانيه الأخيرة؟!

أسرجي الخيل المعافاة، استنيري

قبس القلب، هلمي

نطرق الموصد، وجه الريح

يا ما أحوج الإنسان في العتم

لقنديل البصيرة

إن متأمل هذا المقتطف الشعري الذي شكل خاتمة قصيدة (عاديات الليل) يجد نفسه إزاء احتدام دلالي بين (العتمة والتوهج)، وما يتولد عنهما من إيحاءات، يبدأ منذ لفظة (آه) التي شكلت أفق انتظار تقليدي يفتح منذ البدء نافذة باتجاه (المسكوت عنه)، فثمة مرارة شرسة تتسلل إلى كيان المحكي الشعري تفضحها صيغتا التعجب (ما أقسى) (ما أطول)، وكما نلمسها في العتمة المستقاة من حركة التخبط والمكابدة (مسرانا) تحت أستار (الظلام) وحندسه، وتؤشر لفظة (دوماً) تشفيرًا انزياحيًا يؤكد حتمية انهزام الوهج (الشمس) إزاء استبداد الظلام الذي يأبى أن (يبرح مكانه).

ويكشف متخيل الاستعارة المكنية من خلال (ملء السريرة) و(الهم إذا طال) والقرينة الاستعارية (جاثمة طبيعة تلك الدجنة النفسية التي منحها اللفظ (ملء) دلالات الاشتمال الانغمار).

ويفضح السطر السادس تعالقًا إيقاعيًا تتواشح خيوطه الدلالية مع عنوان القصيدة ومفتاحها (عاديات الليل) يرفد بنية القصيدة ببعد (دينامي) يعكس صداماً محتدماً يتشكل من أجواء المعركة الكامنة في (عاديات الليل + الخيل المغيرة)، وهي حركة تستهدف بؤرة الضوء المرموز لها بـ (النجم) الذي يفتح بحضوره بصيص الأمل في الأفق المدلهم، كما أنها تفضح تأهب تلك الفلول وتربصها بـ (أنا) الشاعر، فثمة حركة التسلل المستقاة من القرينة الاستعارية (عاديات) وحركة أخرى مباغتة عنيفة (الخيل المغيرة) تروم هتك حجب الآخر، وتتماهى الحركتان في إطار السعي إلى الاستلاب والنفي.

ويعكس تساؤل الشاعر الملفع بالمرارة (أي نجم راعش مات وكنا نقبس النور شظايا من ثوانيه الأخيرة؟) لحظة الالتحام واختلاط الوجوه – إبان المعركة – كما أنه يؤشر تضادًا دلاليًا مع مستهل المشهد الشعري، إذ تتسلل حركة الضوء الشحيح (شظايا نجم) وهي تتجه من الخارج إلى داخل (الأنا) (نقبس النور) في حين تشهد استهلالة النص انغلاقًا واعيًا من الذات على نفسها وانتحار الضوء المتوهج (تشرق الشمس) عند أعتابها ويفلح هذا التضاد في أن يرهص بتحول سيحصل في كينونة تلك (الأنا) باتجاه النور والحياة.

ويمكن أن يستشف من نعت النجم بـ (الراعش) تورية تكمن في أن هذا الملفوظ يعكس بعدًا ضوئيًا، يستنتج من تناوب التألق والخفوت وتعاقبهما، وهو مدلول يتسق وأجواء التوهج المرموز لها بـ (نقبس، النور)، وأما البعد الآخر، فإنه يستوحى من السقف المعجمي لـ (راعش)، إذ يحيل إلى السعي صوب القتال، وهو ما يرشحه (مات، ثوانيه الأخيرة).

ويعكس السطر العاشر خاتمة الصراع، إذ يكشف حوار الشاعر المسموع (اسرجي الخيل المعافاة، استنيري قبس القلب هلمي) عن توق النص إلى ترميم الجراح بغية الانطلاق من جديد باتجاه النور والخلاص، وقد كشف

هذه الإيحاءات فعلا الأمر (اسرجي، استنيري)، واسم الفعل (هلمي) وهي علامات صوتية تستوعب بعدًا زمانيًا عريضًا ينطلق من الراهن المعاش باتجاه المستقبل فضلاً عن أنها أفعال تؤشر حركة دلالية متآلفة ومتخالفة ووفق التنضيد الانزياحي الآتي:

أسرجي ⟵ حركة المخاطبة باتجاه الآخر

هلمي ⟵ حركة المخاطبة باتجاه (أنا) الشاعر

استنيري ⟵ حركة الوهج باتجاه (أنا) المخاطبة

تتواشج فضاءات هذه الأفعال مشكلة شبكة علاقات جديدة يمنحها الانزياح الاستعاري - صيرورة القلب (المستعار له) شعلة بدلالة اللفظ المستعار (قبس) - دلالات متوهجة يؤازرها المعنى القاصي للتورية المتشكلة من (أسرجي) وهي تؤشر توقًا إلى النور الرامز لاتضاح الرؤى والمفضي إلى توحد روحي يوضحه الضمير (نحن) المستتر في الفعل المضارع (نطرق) المكنى به عن حركة عنيفة من تلك الأناتين، باتجاهين: انصرف الأول إلى الرغبة في اقتحام الأكوان (الموصدة) والعبور إلى ضفافها بعيدًا عن أجواء الوحشة، وآثر الثاني السعي إلى تهميش الملامح المعادية المرموز لها بـ (وجه الريح).

وتتبلور عضادة إيقاعية تؤشر تعالقًا تركيبيًا بين مفتتح النص وخاتمته (آه + صيغة التعجب [ما أطول]) في مقابل (يا + صيغة التعجب [ما أحوج]) إذ يغيب مسرى المكابدة ليحل محله (قنديل البصيرة) المفصح عن قدرة التوهج البصيري على أن يغدو ألقاً بصريًا يغمر الأمكنة المعتمة. كما يشي اللفظان (آه/ يا) عن تحول في رؤية النص من التفجع من الآخر والانغلاق على (الأنا) إلى الرغبة في محاورة الآخر والاستنجاد به.

وبذلك تتشكل خاتمة مفتوحة تتصادم في بنيتها الدلالية مع مستهل

المشهد الشعري الذي بدت فيه (أنا) الشاعر منغمرة بالعتمة على الرغم من وهج (الشمس) في حين شهدت الخاتمة انبثاقاً للنور من داخل تلك (الأنا) وإن انحسر الضوء وغاب.

في قصيدة (يلتقي الغرباء)[18] يحتضن التوهج أجواء قصصية تتعلق بأهداب المكان (الهادئ) الذي يشهد لقاء لغريبين، تحاصرهما الذكرى بوطأتها وثقلها، ويغمرها زمن معاد (بخيل)، بيد أنه يغادر سجيته كي يمنحهما سانحة اللقاء إذ يرد:

أرخى المكان هدوءه

واستوقف الزمن البخيل دقائقًا

من وقته كي يلتقي الغرباء

وأطل عند لقائنا شجر، تألق بالندى

وأطل طير أزرق

شالت وحطت ريشه الأنواء

أشعلت قنديل الحديث، تألقت

في الصمت روح شفها الإصغاء

عيناك أضفت للحديث مواجدًا

وتلونت بحضورك الأشياء

يظلل مخيال الكناية المشهد القصصي بألوان الخضرة المتوجة بأكاليل الندى تكثيفًا لاحتفاء الطبيعة (شجرًا وندى) بلحظة اللقاء الفريدة التي تختزل في ذاكرتها رحلة عمر كاملة ويشْخَص (الطير الأزرق) بوصفه رمزًا لونيًا من رموز التوهج إلا أنه ما يلبث أن ينعطف باتجاه الأفول بحضور السطر السادس (شالت

وحطت ريشه الأنواء) وقد كشف التصادم الدلالي (شالت/ حطت) عن عدائية الزمن المرموز لها بالنوء الشرس الذي أصاب جناح الطائر وآلة انطلاقته في سماء الألق الدائم، فغدت زرقته نتفًا لا حياة فيها. ويفلح هذا التحول في أن يوقف انثيالات إيقاعية الغطبة المتشكلة من تكرار (أطل، أطل) وربما بدا ذلك الطائر معادلاً موضوعيًا (لأنا) الشاعر الملتاعة بهجير الغياب والفقد، مثلما تجلت (هي) شجرًا مخضلاً وملاذاً يغدق فضاءات العطاء والأمان.

ويتقصى التشبيه البليغ تفاصيل ذلك اللقاء، فلا يكون الحوار المسموع (Dialogue) إلا (قنديل حديث) لقدرته على أن يحيل إلى عالم الذكرى العذبة، فإذا بها شاخصة ماثلة بكل تفاصيلها الجميلة، ويفصح تسلل ذلك الصوت (المشبه) شعاعاً متوهجاً إلى كيان (الأنا) المصغية عن كناية تستوعب في بنيتها التراسلية زمانين متصادمين، الأول: ماض مقترن بغياب اللون والصمت المطبق وحاضر مترع بالصوت الموقع والألوان الباهرة.

ويعكس متخيل التشبيه البليغ تفاصيل ذلك اللقاء من خلال تناظر انزياحي بين التأثير المبهج لتلك النبرات الرخيمة (المشبه) وحركة الضوء في القنديل مفتتة للعتمة وقد فضح الفعل (أشعلت) التوق الواعي في التواصل مع الآخر، كما أنه أومأ ضمناً إلى استجابة الشاعر لذلك الشوق الذي لم يغيّب الشغف في إذكاء (وقد) الذكرى، إذ يقول:

يا وردة عبر الحديث تفتحت

ظمأ، وظل البوح متصل الشذى

ماذا أقول؟؟ وبيننا

وقد من الوجد الذي لا ينطفي

من يا ترى يطفي شموع القلب حين

تضاء؟

هاك أشعلي كل الفؤاد، وقربي

يبست هنا كل البيوت

وأمعنت فينا جفاء لمسة بشرية سراء

تشفي غليل الروح في أزماتها

تحنو وتغدق فيضها

لتظل تحلم بالندى الرمضاء

كأننا في حضرة هذا المشهد إزاء بوح متصل يستبطن إحساسات الشاعر إزاء تلك الأنثى ويعزز هذا بؤر التوهج التي نضدها النص فظهرت صريحة طوراً من خلال (وقد من الوجد الذي لا ينطفئ) و(من يا ترى يطفي شموع القلب حين تضاء) و(هاك أشعلي كل الفؤاد)، ومتضمنة أخرى عبر (يا وردة عبر الحديث تفتحت) و(الرمضاء). كما يكشف أسلوب الاستفهام (ماذا أقول؟)، (من) عن حيرة الشاعر إزاء هذا الغياب الذي خلف جرحاً نازفًا، وربما أضاء ضمناً الطبيعة العدائية للفضاءات التي تلف تلك الأنثى، لاسيما أن تساؤله (من يا ترى...) يحمل في طياته استبعاداً جازماً للعودة إلى عتمة الانطفاء مرة أخرى، معززًا حالة الأمل التي يعيشها لحظة اللقاء، وحلمه بأن يسترجع لحظات سعادته، سعادة اللقاء، المحصن بوهج أشواق حقيقية يكرسها قلبان لا قلب واحد هو قلب الشاعر، الذي يدعو عليه (بالاشتعال) على يد من يحب، وهو اشتعال يفضي إلى توهج ورماد، ولا تنغلق القصيدة على هذه النهاية إذ تختم بشوق (الرمضاء)، قرينة الاشتعال والمكابدة، إلى أن يغمرها الحلم ولو بالندى الشحيح، كي يخف هذا الاحتراق الذي بدا قدرياً وطبع اللوحة الشعرية بطابعه.

يتمدد فضاء الفجيعة كي يستوعب أبعاد قصيدة (زهرة الندم)[19]،

مشكلاً مشهدًا ديناميًا يكشف عن آليات التحول في (أنا) النص صوب أكوان متخمة بالشتات إذ يرد:

فاجعة تلك الحكايات التي

فجأة تبدأ بانفلات ما نحسه من عاطفة

فاجعة نهاية انبهارنا

وعصفنا الجميل لحظة اندفاعنا

وفاجع فينا التلاشي، والوحول تحتوي

عزيز حلمنا، يغوص دونما قرار

دونما يد تمد، فاجع بنا الشعور

بالتبدد البطيء والضمور

ودمعك المسبق الذي يمهد الطريق

للحريق كي يطال كل شيء في هدوء

أشربه، ولا يبين في المكان حاضرًا

سوى رماد الأمكنة

يشكل تكرار (فاجعة، فاجعة، فاجع، فاجع) مرايا دلالية تعكس إيقاعية الأفول والاحتراق في خضم زمنين متلاطمين أحدهما ماض يتسلل من خارج النص وهو زمن يحفر مكانه على جدار الروح بحكاياه المورقة بندى الوجد والانبهار والاندفاع اللذيذ لكن هذه اللحظات مهزومة متقهقرة إزاء حاضر يجثم بقتامة على أفق المحكي الشعري.

ويتنامى البناء المعماري للنص حتى يصل ذروته بحضور الانزياح الاستعاري - الذي استوعب الأسطر الخامس والسادس والسابع - إذ نسمع

حشرجات (الأنا) الملتاعة تحت وطأة أجواء كابوسية، وهي ترقب انفلات الحياة رويداً رويداً من جسد الحلم (المستعار له)، وقد فضح لفظ (الوحول) الطبيعة العدائية للأمكنة وحركتها المباغتة التي تتربص بذلك (العزيز) وتشهد موته ببلادة كما أعطى الفعل المستعار (يغوص) دلالات جديدة تبتعد عن إثمار المسعى المهلك، وتقترب من عبثيته ولا جدواه، وتفلح إيقاعية تكرار الضمير (نا) في (انبهارنا)، و(عصفنا)، و(اندفاعنا)، و(حلمنا)، (بنا) أن توقد في ذهن المتلقي وأفق انتظاره فيضاً من احتمالات.

وتشهد الأسطر الأخيرة – التي شكلت مفتاحاً دلالياً لاستجلاء بنية النسق الغائب – حضورًا مكثفًا للتوهج المؤذن بأفول وشيك يتحرك حركة دائرية ملتهبة تنطلق من (أنا) المخاطبة التي أشر انفصالها عن عالم الشاعر الضمير (ك) في (دمعك) لتتجه بسعيرها صوب (أنا) الشاعر المستجيبة لفعل (البكاء) الموحي بحالة الانهزام القصوى ويكشف الفعل (أشربه) عن انتقال هذه الحركة – وعبر حاسة الذوق – من الخارج إلى الداخل إذ نلمس دبيب الحريق في كيان الشاعر وتوغله إلى مسارب وعيه ويفلح الفعل (يبين) بسبب من طبيعته البصرية في أن يعكس اتجاه حركة الحريق إذ تكون بحضوره من الداخل إلى الخارج فيتراءى اجتياحه محيط الشاعر وأمكنته الأثيرة إذ يظلل لهيبه ملامح المكان مخلفاً رمادًا رامزًا للموت والعدم.

ويتمظهر عبر هذا المقتطف الشعري انزياح توافقي مشفر بين موت (الحلم) اختناقًا وانغمار (أنا) الشاعر في رماد الأمكنة يتيح لمتخيل القارئ أن يتوغل مع النص راصداً حدث الدخول في متاهات الفقد المثخنة بعتمة الوحول ووهج الاحتراق. ولا يقترن الندم حين يتفاقم الإحساس به إلا بالجحيم، إذ يرد:

وها هو الندم

عذابنا المغلف الدفين، كلما

خامرنا لمرة.. نموت في الجحيم مرتين

أواه يا عذابنا النبيل، زهرة

تعيد ... من رأى

وأطلق الحمائم التي بصدره تتوق

للبدء من جديد!!

من أين يا ترى ستقطفين زهرة الندم

بستانك الفسيح للقلوب مقبرة

وزرعك النضيد للتشفي والعبث؟؟

من أين يا ترى ستقطفين زهرة بعيدة المنال

والحب يبقي جذوة السؤال؟؟

لا شيء في اليدين غير ذكرى لحظة

هاربة تخالج الزمان

راكضاً يهم بالعبور

تتأسس بنية التوهج هنا من تشكيلات بيانية استحضرت اللحظة الفارطة ودمجت ذلك بالراهن، بحيث نشهد مرة أخرى تصادماً دلالياً يؤكد انهزامًا لـ (أنا) النص كرستها الكناية المتضمنة في (نموت في الجحيم مرتين) وهي صورة تشعل في الذهن تساؤلاً محيراً هو: هل كانت (أنا) الشاعر هي مصدر التحول في رؤيته إزاء الآخر وبرمه به؟ أم أنه أشر تحولاً لـ (أنا) الآخر؟ ويبقى هذا التساؤل إشكالية مخضلة تفضي إلى متواليات دلالية تعكسها تشظيات (الأنا) الساردة في حضرة (زهرة الندم) بوصفها عنوانًا للقصيدة وحضورًا دلاليًا مكررًا في معمار الصورة التشبيهية إذ إن هذه الزهرة (المشبه به) قد شكلت منذ البدء نصاً مشفراً يلقي الضوء على عالم القصيدة مبلورًا

فيضًا من الارتجاجات الدلالية التي لو اقتنصنا واحدة منها لبدا الندم (المشبه) نضراً غضًا، يستلهم من الزهرة سجاياها، ولكنه في المقابل يمنحها تآكله واحتراقه بل ورماده، فهذه الزهرة لا يمكن أن تتراءى لنا إلا متقدة ترمز لديمومة العذاب وقد كثفها تصريح الشاعر (نموت في الجحيم مرتين) كناية عن الحركة المتعاقبة لتلك المكابدات، بيد أن الشاعر وفي عمق هذه المأساة يأمل في أن ترتدي هذه الزهرة (عطرها – لونها – ملمسها) فتنبعث الحياة في الحلم، فإذا به يتضمخ بعبير التجدد مزيحًا رماد الضجر ومطيحًا بسطوة الإحساس بالذنب (الندم) إذ تستوعب الأسطر الرابع والخامس والسادس والسابع كناية تشي بقدرة الحياة على أن تمنح فرصة البدء من جديد واسترجاع أجواء التوهج والتعلق بأهداب الحلم وألفه. وتشي المقاطع الصوتية (ها، هو، أواه) بعمق المعاناة وتوق النص إلى بعث متنفس نغمي يخفف حرقة اللوعة وصدى الاحتراق.

وتتضافر المحمولات اللفظية المسكونة بالتوهج (قنديل) و(نور سرمدي) و(احترقي) في أن تهب خاتمة قصيدة (حورية العاشق حرية المعشوق)[20] ظلالها المتقدة إذ يصلنا صوت الشاعر المتأمل هذه الحورية:

كأنما اليوم أراك... أو أرى هناك

خيال قنديل بزيت ...

في الدجى مضاء

فاخترقي الديجور.. واصلي

واحترقي فراشة الطيب بنور سرمدي

ليس أجدى من عناق النور

حتى الموت

في ليل طويل دونما انتهاء

ثمة أكثر من بنية مشفرة تحيل إلى بؤرة النص منذ البدء فلفظة (كأنما) و(أو) تبرز الحيرة والتأرجح ما بين الشك واليقين مما يوحي بأن ما جاء بعد (كأنما) وانتظمته، ما هو إلا ضرب من التمني والرجاء، وأما لفظة (اليوم) فإنها تشي بلحظة التحول في رؤى الشاعر إزاء تلك المخاطبة تؤزارها الحركة المضارعة التي كشفت عن رؤية بصرية وبصيرية معًا (أراك، أرى) إذ يؤسسان مفصلاً زمنيًا ينبئ عن اللحظة الراهنة (الآن) والانطلاق في رحاب مستقبل ينشده الشاعر، زد على ذلك أن (أراك) تؤدي دورًا مزدوجًا في بنية الصورة التشبيهية التي انبعثت من (أراك... خيال قنديل بزيت ... في الدجى مضاء) فهي (أداة تشبيه + طرف تشبيهي) (أرى + ك) وهي مهمة ليست سهلة أن يتضاءل الحيز المكاني للمشبه، حيث يبدو مندغماً بأداة التشبيه التي تفلح في أن تداخل بين صورة المشبه (ك) والمشبه به (خيال قنديل بزيت .....) بحيث يبدوان من جنس واحد لينفتح باب التأويل أمام متخيل القارئ فينتقي وجهاً واحداً من وجوه الشبه العديدة التي تجمع بين طرفي التشبيه، وربما يكون أحدها هو سرمدية التوهج وقدرته على الإطاحة بأستار الدجى، وفي إطار حركة دلالية ملتهبة تشع من داخل تلك الذات باتجاه العالم الخارجي المدلهم لتغمر ما حولها بالنور.

ويؤكد السطر الثالث، وعبر صيغة الأمر التي خرجت إلى معنى التضرع والرجاء (اخترقي، واصلي)، الرغبة في أن تجتاز تلك المخاطبة اللحظة الراهنة باتجاه المستقبل وفي إطار احتدام عنيف بين التيه واليأس المرموز لهما بالديجور، والجمال والسلام المشار إليهما بالنور، ويكشف الفعل (واصلي) صعوبة المسعى وعمق المكابدة، كما أنه ينم عن إيمان الشاعر بكينونتها الرافضة لقيود الظلام.

ويشكل حضور الفعل (احترقي) خرقاً دلالياً في نسق الفعلين (اخترقي... واصلي)، مجليًا تحولاً آخر في تلك (الحورية/ الرمز) ونزوعاً صوب فضاءات روحانية سامية، بعيدًا عن سلطة الجسد، كما أنه ينم عن وجد الفراشة المتوارث

بمنابع الضوء زد على ذلك أن الصورة التشبيهية البليغة (احترقي فراشة الطيب) قد صهرت عطاءات ثلاث حواس (اللمس والبصر والشم) في بوتقها، ليتكاثف تأثير هذه المخاطبة فتغدو أفقاً متوهجًا وأثيرًا معطرًا. ويفزع متخيل النص من أن يؤول ذلك الاحتراق رمادًا وهشيمًا، لذا فإنه يستدعي (النور السرمدي) كاسرًا بذلك توقع القارئ الذي سيشهد تحولاً في كينونة الاحتراق إذ يتراءى وقدًا دائمًا وتوهجاً... وقد ركز التجانس الصوتي بين (اختراقي)/ (احترقي) تماهيًا بين بعدين أحدهما رصد عنفوان تلك (الأنا) والآخر كشف عن مواجهة الليل النفسي الذي يطبق على ثنايا المشهد الشعري ومجابهته روحاً وكياناً كي تبقى رمزًا فينيقياً ممزوجاً بضوء النهار وسرمدية بزوغه.

ولأن قصيدة (في التجلي والتضاد)[21] تعكس مكابدات المبدع، وهو يشكل فراديس النص، فإن ألفاظ التوهج تحتشد في نسيج اللوحة الشعرية، فثمة (النار)، (الاشتعال)، (التألق)، (التوهج)، وسنرصد في هذا المقتطف الشعري تفاصيل الإبداع الفني، حين نصغي إلى وجيب الهاجس الإبداعي في حضرة حورية أخرى للعاشق:

أراد لها أن تكون الحبيبة

وظل الرفيق المؤانس

أخت التواؤم... بنت الدوالي

وأم الدراري... صديقته مدلجا

في حروب الظلام

شريكة نشر القلوع، وإبحاره

لاختراق الشذا، واشتعال الذرى

.....

أراد لها أن تكون الغواية حتى الأبد

أراد المعاني التي لا ترى

وتدرك عند انبثاق الشعور

نفاذ البصيرة.. عند التماع الرؤى

وانكشاف الغطاء.. احتداد البصر

أراد لها أن تكون الذي لا يحد

نستشف من صورة المعشوقة أكثر من ملمح يعكس سجيتها الحميمة التي تؤشر – الانتماء (الأم)، والامتداد (بنت)، والتوافق الشكلي (أخت، ظل) – حد التطابق (التوائم) والتناظر الوجداني (حبيبة، شريكة، صديقة)، زد على ذلك أن هذه (الأنا) المؤنثة تستمد من الحواس الخمس كينونتها وعبر شبكة من الصلات الجديدة التي تفضح توغل هذه (الأنثى/ الرمز) وتوحدها مع كيان الشاعر، إذ تتسلل إليه عبر حاسة الذوق (الدوالي) وحاسة الشم (الشذا) وحاسة السمع (الرفيق المؤانس) وحاسة اللمس (نشر القلوع، اختراق) وحاسة البصر المستوحاة من التموجات الضوئية لمكانين متضادين (السما [الدراري] الأرض [اشتعال الذرى]).

ويلتمع الرمز في ماهيته حين تعكس الصورة الكنائية انفلاته من قيود الحواس ودخوله كون التجريد، إذ يتجلى عبر أكثر من مفهوم، فهو (غواية) تارة و(معان) أخرى، كما أنه (الشعور) و(البصيرة) و(الرؤى). وتتكاثف هذه الومضات في بنية الصورة الكنائية المنبثقة من (أراد لها أن تكون الذي لا يحد) حيث نستبين طموح الشاعر في أن يعانق ... واللانهائي عبر هذه (الحبيبة/ القصيدة)، ويبلور تكرار (أراد لها أن تكون) إيقاعية هذا الطموح الذي لم يكن وليد اللحظة ورهين الآنية، بل إنه جهد منظم ورغبة في رسم فردوس معنوي، تشكله هذه الومضة الإبداعية الباهرة.

وتستجيب الطبيعة بغيمها الرامز للخصب والنماء لهذا الحضور الباهر إذ يقول الشاعر:

تشابك غيم كثيف

وأسفر نور شفيف

تألق ورد لوجد يداهم، يظمئ يروي

وأشرق خفق بعيد قريب

تناءت مشاعر تدني وتدني

وشب الحريق الجميل بقلب الأزل

يصلح هذا المشهد الشعري أن يكون مفتاحاً للقصيدة وعنوانها، إذ يتكاثف التضاد (يظمئ التضاد (يظمئ/ يروي) و(بعيد/ قريب) و(تناءت/ تدني) ليعقبه تجلي للقصيدة يفصح عنه انثيالات الأفعال (أسفر/ تألق/ أشرق) زد على ذلك الحريق الذي لا يحمل بين طياته رمادًا ودخاناً واندثارًا وإنما يقتصر في اشتعاله على ألق النار القادر على تحدي شبح العتمة، لاسيما أن النعت (الجميل) أزاح الحريق عن سجيته المدمرة وانعطف به إلى ملامح أخرى هي ألصق بسجية التوهج المبهج الرامز لاحتراقات (الأنا) في حضرة القصيدة.

كما أن لفظ (الأزل) يفضح سرمدية ذلك التوهج الذي لا يمكن أن تخترمه الخيوط السوداء ولا يعتوره الخبو والانطفاء، وقد أرهص بهذه الدلالات حركة نشر القلوع والإبحار صوب (الذرى المشتعلة) الموحية بتقهقر العتمة واتساع مساحة الضوء.

يميل الشاعر في قصيدة (صباح الخير عيناك)[22] إلى تشكيل صورة تفجر من فعل الرؤية مشهداً دينامياً يتفاعل فيه الندى مع الضوء والأشجار

والزهور والعشب وفي إطار رصد لحركة انثيال الندى واستكانته أكاليل متألقة للخضرة والخصب إذ يرد:

صباح الخير

يا أندى زهور الكون، يا دفلى

صباح ينعش الدنيا

ويسعفها، فلا تبلى

صباح للندى المزهو، للأشجار

للعشب الذي أرخى ذوائب فتنة

وامتد مخضلا

صباح الخير يهمس لي

ويوقظني حنان عيونك الجذلى

صباح، صبحتني فيه عيناك

توزع سحرها شهدا

وتغدق فيضها ظلا

صباح الخير عيناك

تحدثني، وتمسك بي

وتكتم سرها خجلى

....

صباح الخير

صبّح وردك الوسنان مفتون

دنا من ربه وجدا

وشف حنينه ألقا

توهج، فاض، حدث نخلة، صلى

بحبك هومت روحي

وشع بقلبي الإصباح

يا أندى زهور الكون، يا دفلى

تتأثث بنية اللغة الشعرية في هذه القصيدة عبر مسارات التوهج من مستويين، فأما الأول فهو ملفوظ ينهل من عطاءات الحواس بلورته الإيقاعية (صباح الخير، صباح الخير، صباح الخير) و(صباح، صباح، صباح) و(صحبتني، صبح) التي شكلت هندسة خاصة لبنية هذا الزمن المتوهج المؤذن بانقشاع ليل طويل يتسلل من النص الغائب، زد على ذلك أنها شكلت بؤرة ضوئية فاضت على جسد القصيدة منذ الصورة التشبيهية المعكوسة[23] (صباح الخير عيناك)، إذ شكل تماهي الطرفين التشبيهيين تشفيرًا دلاليًا يتوحد تحت سلطته متخيل القارئ والنص معًا إذ لا يمكننا أن نتفاعل مع عنوان متوهج كهذا إلا إذا استحضرنا ذاكرته الحافلة بطقوس الاجتياز من زمن ساكن معتم صوب زمن متألق حيوي، وهي ذاكرة تسيطر على مرجعية القارئ وتحفزه باتجاه التوغل في تفاصيل النص للكشف عن حدود هذا التعالق الدلالي ومسوغات توظيف هذا النمط التشبيهي النادر، وأما المستوى الآخر، فهو توهج يستلهم من الأسطر الستة الأخيرة.

ومن منطلق رؤيتنا النقدية التي اصطفت مرتكزًا لها، فلا بأس من التلبث عند رموز التوهج لاستجلاء ما أغدقته على بنية القصيدة، فثمة أمكنة ممتدة يسري فيها شعاع ذلك الصباح (المشبه) – والذي منحته العينان دلالتها النفسية

- وهي (الكون/ الدنيا/ الأشجار/ العشب المتد) وكلها ملفوظات مكانية تؤشر أطراً رحيبة غير منصاعة لقاموس الحواجز، إزاء ابتهاجها بوهج الضوء وقد أكدت القرائن الاستعارية (ينعش، مزهو، مخضل) خصوصية ذلك الصباح وقدرته على أن يتوغل إلى صميم الأمكنة فيمنحها البهجة السرمدية ... وفي إطار تقنية فنية أفلحت في أن تسقط ما تحسه (أنا) الشاعر من نشوة على ما حوله من أمكنة وشجتها الخضرة بمستوياتها المتباينة.

وحين نصل إلى (صباح الخير، يهمس لي...) فإن النص ينعطف منعطفًا آخر، ففي الوقت الذي يؤشر فيه متخيل التشبيه التماهي بين المشبه والمشبه به، فإن الشاعر يحيط (أناه) من كل الجهات بهما وفي إطار تراسلي بيّن، فتارة المشبه (صباح الخير) (يهمس) وأخرى العينان (المشبه به) تتشكل بسجايا الصباح فتغدق ظلاً وتوزع (شهداً)، ثم يعود النص وبوعي جمالي ليشد الوثاق التشبيهي بينهما فيرد (صباح الخير عيناك) مشكلاً هالة دلالية تربط عنوان القصيدة بهذا المفصل من مفاصلها، وقد تحيل ضمناً إلى طبيعة ذلك الزمن الذي أغدقته تلك العينان على (أنا) الشاعر، وقد منحتها الاستعارة المكنية سجية الإفصاح، وعبر قرائن استعارية متصادمة (تحدثني/ تكتم سرها/ تمسك بي/ خجلي) لتتشكل صورة سمعية توحد بين همسات المشبه (صباح الخير/ يهمس لي) وبين نبرات صوت المشبه به (عيناك) ليؤشر هذا التفاوت الصوتي بين الهمس والجهر اتصالاً روحيًا بين (أنا) الشاعر و(أنا) المخاطبة، إذ استطاعت أن تجتاز به ومعه سدود الزمن باتجاه صباح نفسي خاص.

وتومئ القصيدة في الأسطر الثمانية الأخيرة إلى محرق الرؤية، إذ تستحضر ذاكرة النص استهلالة القصيدة (صباح الخير، يا اندي زهور الكون يا دفلى) كي تبعث عضادتين نغميتين تمور بينهما حركة دلالية دائبة تؤشر وجدًا إشراقيًا طاغيًا تنفلت فيه (أنا) الشاعر من دجى المادة وصولاً إلى بهاء الروح وتبدأ هذه الحركة من (أنا) الشاعر مرتبطة بالميتافيزيقا بدلالة الأفعال (دنا)

(شف) ولتعود متوهجة (بحنينها المتألق) إلى أرض منحتها (النخلة) هيبة وهوية ومن ثم العودة إلى السمو من خلال الفعل (صلى).

وتشكل (الدفلى) بؤرة فنية تلح على ذاكرة القصيدة فتضيء استهلالها – وتكون الكلمة الأخيرة التي تقفل بها – تفلح في أن تجتاز ضفافها المألوفة لتغدو تورية تخرق توقع القارئ في قدرته على اقتناص معناها القاصي أو فك مغاليق بنيتها الغائبة لتنفتح ومضاتها الرمزية باتجاه إيقاد أفق انتظار النص على كل الاحتمالات.

تكشف قصيدة (الرقص حباً)[24] عن بلورة فنية تكثف شعريتها تموجات التوهج وانعكاساتها على بنية النص، إذ يرد:

تألقي في سماء الوجد أغنية

فقد ظمئنا لبوح شفه ألق

جرى بنا الوقت لم نحسب له ثمنا

وغادرتنا سنين العمر تنهرق

فما عرفنا معاني الشمس ساطعة

ولا فهمنا الشجون التي يأتي بها الشفق

إذا مشينا يسير الدرب في عجل

وإن ركضنا.. ضيعت خطونا الطرق

أحس عمري في الحياة قطا حرش

يخاتل الصياد من حيث ينطلق

كأنما الدنيا التي عشنا بلا طعم

وإننا في انتظار الذي نبغيه نحترق.

....

تحدثي، حاوريني، وأشعلي أفقي

وراقصيني نغني الليل حتى ينجلي الغسق

تبارك الله، أنت واللحن الذي يجري على مهل

مشعشع الساعات هذا الليل من وسط

الحشد يأتلق

تألقي في الرقص يا زهرة الدراق

.. ..

تحدثي رافقي خطوي، بلا وجل

لا تحدث هيمنة (الأنا) أفق انتظار تقليدي، إذ إنها تنزع صوب أبعاد درامية تؤسس بنية هذه القصيدة التي تستوعب التوهج بوصفه استراتيجية نصية تستجلي النسق الغائب فثمة تمركز بيّن لتقنية الارتجاع الفني (Flash-Back) تؤطرها بوعي دلالي اللحظة المتأرجحة بين الحاضر والمستقبل وقد منحتها أفعال الأمر (تألقي، تحدثي، حاوريني، أشعلي، راقصيني، تحدثي، رافقي)، سانحة استشفاف نبرات الاحتراق الفينيقي المبني عن انتفاضة الانبعاث وهي لحظة تتلو – بالضرورة – زمن الهزيمة والاستسلام كثفتها صورة التشبيه التمثيلي (أحس عمري في الحياة قطا حرش/ يخاتل الصياد من حيث ينطلق)، إذ يتسلل ليل نفس لا يضيء أفقه إلا وهج الرصاص المفضي إلى موت محقق أكده الفعل (يخاتل) المفصح عن حركة المباغتة والانقضاض، وتفضح ثنائية [الصياد/ الفريسة (القطا)] بُرمَ الشاعر بقيد الآخر (الصياد المدجج بآليات الجحيم) الذي يحول دون انطلاقته. وبقول الشاعر: (وإننا في انتظار الذي نبغيه نحترق) نحدس أن حريقاً قد شب في (أنا) الشاعر دون أن يكون فعله ترميدًا

ودخانًا بل إنه توق إلى تجاوز سكونية زمنه (الدنيا التي عشنا بلا طعم) باتجاه فردوس جديد تضيئه تلك المخاطبة.

وحين نعود إلى (تألقي في سماء الوجد أغنية...) و(... أشعلي أفقي) نجد أن ثمة تعالقاً دلالياً يربط مستهل اللوحة بخاتمتها كما أنه يوقد في النص سماء جديدة لا تشبه السماء التي ينتمي إليها الآخرون، وإنما يصوغها متخيل التشبيه التمثيلي فلا تتجلى لنا (سماء الوجد) إلا متقدة ويكثف هذا التوهج الانزياح الاستعاري (تحدثي... أشعلي أفقي) كما أن تماهياً نغمياً نشهده عبر التفاوت الصوتي لنبرات تلك المخاطبة (البوح ← الحديث ← الحوار ← الغناء)، التي شكلت قوام صورة سمعية رفدتها محمولات (الألق والاشتعال) بمديات تراسلية بيد أننا لو أشّرنا دلالات هذا التدرج لتجلى التناظر الدلالي المفصح عن هندسة واعية للصورة السمعية، إذ يتأطر الصوت الخفيض (البوح، الحديث، الحوار) بالصوت الجهير (أغنية، نغني) في إطار ثنائية متصادمة تهيمن على خاتمة هذا المقتطف الشعري، إذ تعلو تلك النبرات، ثم تعاود الانخفاض (تحدثي) تكريسًا لرغبة النص في إبراز النشوة بحضور ذلك الصوت والتوق الواعي إلى إشراك الآخر وتهميشه أخرى. وقد أفلح الفعل المستعار (تألقي) في أن يغدق على تلك المخاطبة سجايا متقدة تتسق ووهج تلك الليلة التي غيبت النشوة فيها عتمة الغسق وشهدت انبلاج صبح جديد خاص، بيد أن حشد أفعال الأمر يحدث ارتجاجًا دلاليًا في قناعة القارئ، إذ إن طبيعة فعل الأمر تؤشر رجاء استحضار الصوت الموقع (تحدثي، حاوريني) والحركة المنتشية (راقصيني) والوهج اللذيذ (تألقي) والضوء الباهر (أشعلي) والألفة الدائمة (رافقي) من عمق المستقبل، وقد أكد هذا التأويل استدعاء متخيل الاستعارة التصريحية (زهرة الدراق) لا ثمر الدراق، وإن أفلحت هذه الزهرة (اللفظ المستعار) في أن تهب – تحت خيمة الاستعارة التصريحية – المخاطبة المحتجبة خلف أستار الزمن عطرها ولونها وغضارتها.

إن التواشج الإيحائي لفضاءات هذه الأفعال قد فضح بعدين، أما الأول فقد أشار إلى سجية هذه المخاطبة المؤملة التي عبر اندغامها بالأفعال على هيئة (ياء المخاطبة) عن أنها لا تأتي ساكنة وإنما معبأة بموسيقى الحياة، وكشف البعد الآخر عن عتمة الراهن الذي يلف بسكونيته (أنا) الشاعر التواقة إلى اجتيازه برفقة تلك الأنثى صوب عالم جديد متوهج.

ويفتح عنوان قصيدة (في جلال النور)[25] المكتنز بدلالته الضوئية بوابة النص باتجاه تشكيلات التوهج التي منحت وقدها مناجاة الشاعر:

عيناك، ما أسرف العشاق في العشق

ما قالوا وما فعلوا،

وما أبدع النحل في تطوافه بالزهر

ما شف عنه الرائق العسل

عيناك حين ابتسام الصبح منطلق

للصحوة البكر يجلو سرها العاشق الثمل

عيناك في الليل سمار وأغنية

أصداء دف عميق الوقع ينهمل

عيناك أطياف ذكرى ما لها صور

يذكي بها الشوق نار الذي

في حبه الأحباب قد رحلوا

عيناك يا عينك من أي أودية

تأتي بهذا السحر؟!

من ذا يغني لها شعراً فيأسرها

ويزدهي في عمقها الباذخ الخجل

عيناك في البيت قنديل ومدفأة

كتاب وجد على أدق أسرار الهوى

والحب يشتمل

عيناك عند الفراق المر موجدة

للوصل فل زاهر.. عابق خضل

عيناك في الأزمان عمر لا حدود له

مرهونة أيامه بالذي

في عشقه الأيام تشتعل

عيناك يا هذا المدى فتنة

في ما تجلى الخالق المبدع الباري

بأي من جلال النور تكتحل

لا يمكن أن نتعامل مع تلك المخاطبة إلا على أساس أنها كيان حسي يحمل في جوهره مديات رامزة بعيدة المنال، وقد أكدت هذه الرؤية الإشارات المكثفة باتجاه العينين وفي إطار مكابدة جمالية تصوغ لوحة تشبيهية طريفة – تستوعب القصيدة – وترتكز إلى اتجاهين أساسيين من التشبيه أحدهما يركز الدلالة الحسية، فيحشد أطرافًا تشبيهية محسوسة، تنهل من عطاءات الحواس الخمس، ووفق المخطط التالي:

سمار، أغنية، أصداء دف ← حاسة السمع

قنديل، فل زاهر ← حاسة البصر

مدفأة، فل خضال ← حاسة اللمس

الرائق العسل ←—— حاسة الذوق

فل عابق ←—— حاسة الشم

ويسعى الاتجاه الآخر وبوعي فني إلى أن يحلق بالمشبه (عيناك) في أفق التجريد واللامحسوس (منطلق للصحوة البكر، أطياف ذكرى، موجدة الوصل، عمر لا حدود له، فتنة)، ويشكل هذان الاتجاهان اصطراعًا دلاليًا يفضي إلى تحفيز مخيلة القارئ باتجاه استكناه ذلك الرمز واستبطان بنيته الغائبة.

والتضاد اللحمة والسداة في هذه القصيدة إذ إننا نقتنص زمنين متصادمين يهيمان على فضاء النص هما (الصبح/ الليل)، أحدهما زمن متوهج يعزز عنفوانه التصادم بين حالتي (الصحوة/ الثمل)، إذ تتوحد الحالتان في حضرة هاتين العينين، وأما الزمن الآخر فإنه زمن معتم يسعى متخيل الجمع إلى أن يمحق عتمته الساكنة حين يستدعي رموزاً تضج بالحياة وإيقاعاتها المتسقة (سمار)، (أغنية)، (و دف عميق الوقع ينهمل) قادرة على أن تسلب دهاليز الليل دلالتها المكرورة لتمنحها فضاءات نهار نفسي مشرق.

وثمة مفارقة طريفة بين سجايا التوهج داخل النص تتولد من التضاد الدلالي بين صورتي التشبيه التثميلي (عيناك أطياف ذكرى ما لها صور يذكي بها الشوق نار الذي في حبه الأحباب قد رحلوا) و(عيناك – في الأزمان – عمر لا حدود له مرهونة أيامه بالذي في عشقه الأيام تشتعل)، حيث يتجلى التضاد الأول بين المحمولات الإشارية للمشبهين به (أطياف ذكرى) و(عمر لا حدود له) أضاء الأول الزمن الماضي، ونم الآخر عن انفتاح اللحظة الزمنية على كل المستويات، وقد كثفت شبه الجملة الاعتراضية (في الأزمان) هذه السعة. وأما التضاد الآخر فهو كامن في طبيعة التوهج وقد شكلت الصورتان طرفي هذا التضاد، فأما الطرف الأول، فهو توهج يفضي إلى احتراق ورماد وسكونية، لذلك فهو يرد منفياً (ما لها صور) تكريساً لقدرة تلك العيون على أن تستدعي

الذكريات الحافلة بالرضا، ويحيل الطرف الآخر من التضاد إلى أجواء زاخرة بالألق إذ إن متخيل الاستعارة منح الأيام (المستعار له) وقدًا ولهيبًا لذا فإن هذا الانزياح الدلالي قد اصطفى اللفظ المستعار (مرهونة) كي يضع قيداً زمنياً بين أيام العمر واللحظات المتوهجة.

وتسجل بنية تشبيه الجمع في (عيناك في البيت قنديل ومدفأة وكتاب وجد... يشتمل) انتقالة تتيح لمتخيل القارئ أن يحيط بطبيعة العلاقة التي تربط (أنا) الشاعر لتلك المخاطبة – التي تجلت لنا عبر عينيها اللتين تستشرفان المستقبل وتتحديانه – إذ يبوح البيت (المكان المغلق) بأكثر من دلالة نستشعر من خلالها مستويين للتوهج، أما الأول فهو توهج يدرك بالحواس ويحيل إلى قمع الظلام (قنديل)، ويؤشر انهزام البرد (مدفأة)، وكلاهما رموز تنم عن احتفاء الشاعر بذلك الحضور الذي سطع على روحه وبدا منعكسًا على ملامح المكان، الذي أغلقه رغبة منه في الاستئثار به، وأما التوهج الآخر فهو معنوي يستقي من القسيم التشبيهي الثالث الذي جاء على هيئة تشبيه تمثيلي (كتاب وجد على أدق أسرار الهوى والحب يشتمل)، إذ لا يمكن أن نتصور ذلك الكتاب إلا متألقًا يستوحي من الوجد والهوى سعير التوهج.

لقد شاء مخيال تشبيه الجمع أن يبلور صورة كبيرة استوعبت القصيدة كلها ومحورها الأساسي أو الطرف المتفرد فيها هو (عيناك) إزاء فيض من الأطراف التشبيهية المتباينة الدلالة، بيد أن متخيل النص يستثمر إيقاعية التكرار فيفرض من حضور المشبه (عيناك) مفصلاً دلاليًا ترنيميًا يكشف عن حميمية الوشيجة التي تربط الشاعر بهاتين العينين مبلوراً شذرة فنية طريفة تؤشر حضور نمط آخر هو التشبيه المقرون، وبذلك فإن مخيال الشاعر قد والف، وبوعي منه، بين أكثر من ضرب تشبيهي (تشبيه جمع، تشبيه بليغ، وتشبيه تمثيلي، تشبيه مقرون)، موالفة تتسق وخصوبة ذلك الرمز وانثيالاته التي تشع في أكثر من اتجاه.

وتكون (النار الأزلية) بؤرة للتوهج في قصيدة (وردة العشق)[26]، وهي تتمحور حول هذه الوردة التي يغلفها الرمز بأهدابه، ويقف الشاعر مناجيًا إياها بقوله:

يا وردة عشقي

حين ينام الناس

وتطفأ أنوار الشرفات

يظل وحيداً زورق ليلي

يخبط في بحر الشوق الهاجس

يلقيني نتفاً وشظايا

يا وردة عشقي

حين يغيب الصوت الدافئ عن دنياي

وتمتلئ الساحة

بطيور الشوق الملتاعة

أستدعي وجهك في العتمة

ليضيء الكون، فترشقني

أشجار الحلم بليلة حب سحرية

* * *

يا وردة عشقي

ها إني قد جئت إليك يسابقني قلبي

فخذيني بين يديك

خذي مني تعبًا وترًا ضميني

.....

ماذا يا وردة عشقي في عمق حنيني

تعطيني

فأخوض غمار النار ...

أصهل عبر الطرقات أناديك

أجري نحوك أين؟؟

وأي طريق يشفي ولهًا يرتج بصاحبه؟!

يا وردة عشق برية

يا وردة عشقي، زاد الشوق، وعز البوح

وأتعب قلبي ألا أسمع يومًا

نبض الصوت الدافئ يأتيني

عزف لحون قمرية

لا يمكن الدخول إلى رحاب قصيدة (وردة العشق) إلا في ضوء هذا التداخل المتواشج بين الوعي واللاوعي أو الشعور واللاشعور لأن طبيعة الزمن الذي يحكم أجواء القصيدة هو زمن العتمة وغياب ألق (تطفأ أنوار الشرفات) مما يعزز حالة التأرجح بين (الحلم والواقع) إذ تنزاح السدود أمام طوفان اللاشعور فإذا بـ (أنا) الشاعر (زورق وحيد يخبط في بحر الشوق الهاجس) ولأن الزمن الذي ترتكز إليه القصيدة معتم وبارد وساكن، فإن أدق التفاصيل تتسلل إلى ذاكرة النص فيلاحق متخيل الصورة التشبيهية (طيور الشوق الملتاعة)، فإذا بـ (أنا) (الشاعر/الساردة) تنغمر في مسارب لا نهاية لها.

وفي عمق اللاشعور وعبر خضمه العارم يلوح في عالم العتمة المطبقة وجه استدعته الذاكرة ليمنح المكان ألقه، بل يستحيل الكون معين توهج دائم، ويتوغل ذهن الشاعر في عالم الحلم فإذا بشذا هذه الوردة يغمر فضاءاته، فتحضر (النار الأزلية) رمزًا متوهجًا يؤشر ديمومة وقد الوجد وعتوه في آن، وقد عزز هذه المكابدة الانزياح الاستعاري المتمركز في الفعل (أخوض) كما كشف اللفظ (غمار) استجابة النار ... (المستعار له) لتحول في فضاءاتها الدلالية، إذ يمنحها البحر (المستعار منه) امتداده وعمقه واحتمالاته المتأرجحة بين الهلاك والنجاة. وبعنفوان الجواد تنطلق (أنا) النص باحثة عن وردة العشق المنقوشة أصلاً على جدار الروح وقد عزز عبثية البحث عنها خارج الذات أداتا الاستفهام (ماذا، أين)، ويبوح الفعل المستعار (أصهل) عن لحظات الغضب العارمة التي تجتاح (الأنا) الباحثة عن تلك الوردة بين ركام الحاضر وحيرتها إزاء غيابها المباغت.

يشكل نداء هذه الوردة خمس مرات (يا وردة عشقي، ويا وردة عشقي، يا وردة عشقي، يا وردة عشقي، يا وردة عشق) لازمة نغمية ودلالية في آن، إذ لا ينقى غليل الشاعر إلا بترداد هذا النداء الموحي بالتحبب وربما الاستغاثة على الرغم من خلو المكان من هذه الوردة – التي وهبت العشق نضارتها ومدلولاتها الحسية المألوفة – ويعوض متخيل النص عن ذلك الفقد باستحضارها في عالم الحلم وفي ظل غياب الوعي الحاد بعمق المكابدة وحلول العتمة النفسية الثقيلة.

وتطغى الأفعال المضارعة على عموم اللوحة الشعرية بمساحتها الزمنية الممتدة من اللحظة الآنية القائمة والمتجهة صوب مستقبل لا وجه له ولا ملامح، إذ تطبعه العتمة الدامسة، ولا مناص من نشدان التوهج عبر الحلم فيستنجد النص باللاشعور، ولكن النجدة تأتي على هيئتين، تمزق الأولى اتزان الشاعر وهدوءه (نتفاً وشظايا) إذ تندفع تفاصيل ذكرى مؤلمة ويشرق في غمرة هذا الضياع، وفي خضم الذكرى ألق وجه يطل من عمق العتمة، فإذا بكل شيء يتوهج

إفصاحاً عن إن معين اللاشعور بقدر ما يعذب الشاعر، إذ يكرس أجواء العتمة والتيه، فإنه قد يستل من بين رماد الماضي ذكرى متقدة تعيد للشاعر عنفوانه وتسوغ له التواصل مع الحياة المكنى عنها بالبحث الدائب عن وردة العشق وشذاها الذي يوقد مديات دلالية متسعة تنسحب على عالمي اللاشعور والشعور معًا، إذ يتماهيان في حضرة هذا الاندفاع.

ويشخص التوهج في هيئات مختلفة، فها هو في قصيدة (ليلة الورد)[27] يبرز ضراماً ينبعث من معين الشوق المتجسم في قبلة، إذ يقفل صوت الشاعر قصيدته، بقوله ...:

يا قبلة لم تسارع نحونا غسقا

أرجوك أرجوك يا قبلة الشوق نادينا

نلبي لك النجوى، ويظمئنا

فيك ضرام، على البعد، ظل يصلينا

العمر في ليلة الورد، هل ورد يباغته

وقت القطاف وتبديد المحبينا؟

تجمع (قبلة الشوق) في عالمها بين متناقضين لهب (الضرام) الموجع (يصلينا) من جانب ومن الجانب الآخر ألق الضوء المبدد لعتمة الغسق التي تشكل مهاد اللوحة الشعرية إذ تهدأ الأصوات وتغيب الأضواء تتوهج حرارة الشوق، وكأن الشاعر ينتبه إلى أن الموسم ليس موسم الغبطة ولقاء الأحبة، إذ إنه يشهد زمن غروب العشق، وقد كرس هذا التأويل (وقت القطاف) وأفول زمن العطاء، إذ لم يجد نداء الشاعر المتكرر (يا قبلة.... يا قبلة الشوق) و(نادينا نلبي لك النجوى) ولا رجاؤه (أرجوك، أرجوك) أي صدى، إذ جاء في ليل تلف عتمته نبض العنفوان المرموز بالورد.

وتومئ قصيدة (قبلتني الجديلة)[28] إلى تصادم دلالي يؤشر انبعاث التوهج من أعماق الرماد وأكداسه الباردة على هيئة ومضة خاطفة عكسها صوت الشاعر وتساؤلاته:

أحقاً تهدم فينا المعاني

وفي كل يوم نفرط في الأمنيات

قليلاً.. قليلاً

ونخسر، نحلم لكننا لا نلاقي

لحلم الليالي بديلاً

وتكشفنا لحظة من رماد الومض

أو صحوة كالمنام؟!

تهب الاستعارة التجسيمية المعاني (المستعار له) سمات مادية فتشمخ صرحاً في مخيلة الشاعر، وهو لا يصدق انهيارها لذلك يحتضن الاستفهام صورته الشعرية المغموسة بالدهشة والأسى وتكني عبارة (في كل يوم) عن رتابة الحياة البليدة التي يخسر فيها الإنسان وهج الأمنيات، ويعزز تكرار (قليلاً، قليلاً) هذا الفقد الذي لا يعوض ولا بديل له، وفي غمرة هذا الانطفاء يشع فجأة بصيص ينبعث من خلال الرماد المعتم، إنه شاهد على ألق خبا ولن يتوهج من جديد، وقد أكد هذا التأويل السقف الزمني الخاطف لـ (لحظة). وتتولى الصورة التشبيهية المرسلة الإفصاح عن هذا المعنى إذ تقترن الصحوة (المشبه) بنقيضها المنام (المشبه به) وما وجه الشبه الجامع بينهما إلا الانغمار في عالم الخدر والسهو والانصراف عن عنفوان الحياة ولكن ثمة حساً تفاؤلياً تكشفه هذه الصورة التشبيهية، فالمنام مؤقت، وهو آيل للصحو، الصحوة التي تتواصل مع الحياة، وقد عكسها بوح الشاعر في خاتمة القصيدة:

أمالت على كتفي رأسها

ففتح في القلب زهر

وشعشع في الروح وهج نبي عبر

تحيلنا هذه الخاتمة إلى مستهل القصيدة التي يبدؤها الشاعر بقوله: (أمالت على كتفي رأسها) توقًا إلى إحداث إيقاعية دلالية تواشج بين الاستهلالة والخاتمة وهي تسجل ضمناً رغبة النص في استحضار هذه الكناية المكتنزة بالمبادرة كما أنهما (الاستهلالة والخاتمة) يبلوران مع عنوان القصيدة (قبلتني الجديلة) صورة كنائية كبيرة تشير إلى رغبة تلك المرأة في الاكتمال بالآخر ومكابرة (أنا) الشاعر عن الاستجابة، ولكننا ما إن نتوغل في الخاتمة حتى نحدس انعطافًا في المدلولات المضمونية في القصيدة، حيث لم تنجح أكداس الرماد في أن تطفئ وهج القلب الحي، إذ يجد له رفيقاً يمده بالعنفوان، وتنغمر الروح بدفء ذلك الوهج ...، إلا أن إقفال القصيدة بالفعل الماضي (عبر) يؤشر احتمالات الغياب والفقد، كما أنه يعيد القصيدة إلى أجواء الحسرة والأسف.

وبعـد؛ فإن ألفاظ التوهج قد شكلت نسقًا متكاملاً في بنية قصائد مجموعة (حورية العاشق) للشاعر علي عبدالله خليفة، وهي قد تومئ إلي احتراق فينيقي مؤذن بانتفاضة الحياة وانبعاثها من جديد في ظل أجواء روحانية تنعتق من أغلاق الجسد، أو إنها تحيل إلي احتراق مؤذن بالانطفاء، ولذلك فإن ألفاظ التوهج تتراوح ما بين هذين التحولين، فهي تارة (قبس، نور، قنديل، مدفأة، فوانيس، شموع، شهاب، وهج الشمس، ألق، سراج، شع، توهج،...) وتارة هي: (سعير، بركان، جحيم، حمم، لظى، رصاص، وقود حريق، رماد، نار، ضرام، جمر، جذوة، لهيب، تمور، يصْلى) لتتخلق من هذه الألفاظ شبكة علاقات جديدة ترفد الصورة البيانية بمدلولات مغايرة تستقي من مناخ النص فتتجلى صور بيانية مركبة قد تماهي بين الاستعارة والتشبيه، وقد يصوغ المخيال الانزياحي

صورًا تشبيهية كبيرة ذات هندسة تشكل قوامها لبنات تشبيهية وفي إطار مسميات تقليدية منها تشبيه الجمع أو التشبيه المقرون والتشبيه الملفوف...، ولا تغيب الصورة الكنائية التي يتخذ فيها المهاد المادي لحركة اللهب واحتراق الفراشة – على سبيل الاستدلال – بعداً ترميزياً يحيل إلى النسق الغائب.

وإذ يتحرك الخيال حركة مجنحة لاقتناص مديات الضوء التي يحدثها التوهج المكنون في قطرات الندى، والعشب الممتدة والشجر المخضل، وزهرة الدفلى وزهرة اللوتس، وزهرة الدراق، والياسمين والسوسن... إلخ). فإن التوهج ينزاح من ضفافه المألوفة باتجاه إحداث هالة من الإيحاءات الجديدة التي تمنح الصورة البيانية وقْد التجربة الشعورية واحتراقات (الأنا) في حضرتها.

لقد استوعب التوهج أكثر من حاسة معبرة عن مدياته الضوئية المتباينة، فالتوهج خارج النص ليس تشغيلاً لحاستي البصر واللمس حسب، ولكنه في إطار النص يستحضر عطاءات الحواس الخمس، ولاسيما حاسة البصر إذ يمنح ضوء التوهج اللاهب الألوان إما يباسًا، أو تألقًا وانبهارًا. فضلاً عن أن كيان التوهج الرمزي يكشف عن نبذ (الأنا) لليل وأستاره المدلهمة، وهو غالبًا ما يكون ليلاً نفسيًا خاصًا.

ولقد خلق التوهج – بما لا يقبل الشك – قصيدة ذات رؤى خاصة، نكاد من خلالها نبصر ملامح الشاعر لحظة صياغة النص. وهي قصيدة تحتضن التوهج في أكثر من تقنية شعرية وأسلوبية، لاسيما في ذلك النزوع الواضح صوب الدرامية والقصصية عبر حوارية بين الشاعر و(أناه) طورًا، وبين الشاعر والآخر طورًا آخر، ومن خلال الارتجاع الفني الذي يستدعي الماضي الملتهب، ويقارنه بالحاضر المنطفئ وبالعكس.

الهوامش

1) علي عبدالله خليفة، حورية العاشق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م.

2) ينظر: الدكتورة وجدان عبدالإله الصائغ، الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة، مكتبة دار الحياة، بيروت 1997م، ص 150، كما ينظر للاستزادة كتابنا: الصورة البيانية في النص النسائي الإماراتي، المؤسسة المصرية اللبنانية، القاهرة 1999م، ص 184.

3) علي عبدالله خليفة، ص 7 – ص 16.

4) وتقترب هذه الاستعارة (العنادية) في بنيتها مما أسماه البلاغيون القدامى بالاستعارة التلميحية التي من أغراضها إيراد غير الحسن بصورة شيء مليح للاستطراف – على حد تعبير القزويني – ينظر: القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، المجلد الثاني، ج 5/ ص 64.

5) ابن منظور: لسان العرب، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة (دون تاريخ)، مادة (م ت ع).

6) مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1974م، ص 320.

7) علي عبدالله خليفة، ص 89 – ص 99.

8) ابن منظور، مادة (ق ط أ).

9) يورد ابن منظور نقلاً عن القراء: يقال في المثل أنه لأدل من قطاة، لأنها ترد الماء ليلاً من الفلاة البعيدة. ينظر: نفسه مادة (ق ط أ).

10) نفسه، مادة (س ر ج).

11) مجدي وهبة، ص 110.

12) نفسه، ص 329.

13) ينظر: ابن منظور، مادة (ق ط 1).

14) يورد الدكتور عبدالعزيز المقالح – أثناء تحليله لمجموعة (جنائز معلقة) للشاعر/ عبدالرزاق الربيعي – حكاية الأعرابي الذي تزوج بجنية وقد حرص على أن لا ترى البرق لأنه مجرد أن تراه ستختفي عن حياته، وعلى الرغم من حرصه، فإنها ترى البرق وتختفي، ينظر: الدكتور عبدالعزيز المقالح، أبجديات، ملحق الثورة الثقافي، العدد 13136، صنعاء 30/ أكتوبر/ 2000م.

15) ابن منظور، مادة (خ ت ل).

16) علي عبدالله خليفة. ص 27 – ص 34.

17) نفسه، ص 79 – ص 84.

18) نفسه، ص 105 – ص 108.

19) نفسه، ص 45 – ص 53.

20) نفسه، ص 116 – ص 117.

21) نفسه، ص 71 – ص 73.

22) نفسه، ص 17 – ص 19.

23) التشبيه المعكوس، هو نمط تشبيهي قال عنه ابن جني (ت 392هـ): «هذا فصل من فصول العربية نجده في معاني العرب، كما نجده في معاني الأعراب ،ولا تكاد تجد شيئاً من ذلك إلا والغرض منه المبالغة». وأومأ العلوي (ت 745هـ) إلى جماليات هذا الضرب البياني، بقوله: «ابن مطرد العادة في البلاغة على تشبيه الأدنى بالأعلى، فإذا جاء خلاف ذلك فهو معكوس»، ينظر على التوالي: ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت (دون تاريخ)، ج1/ ص 300، كما ينظر: العلوي، كتاب الطراز، دار الكتب العلمية، بيروت 1983م، ج1/ ص 309.

24) علي عبدالله خليفة، ص 39 – ص 41.

25) نفسه، ص 63 – ص 66.

26) نفسه، ص 59 – ص 61.

27) نفسه، ص 86 – ص 87.

28) نفسه، ص 119 – ص 123.

* * *

علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي

سـمير الخليـل

1. النص الجديد: تعددية القراءة والتأويل:

تهدف هذه الدراسة إلى تقديم قراءة (دلالية/ تأويلية) لقصيدة (أنشودة المطر) للشاعر بدر شاكر السياب، بغية استنطاقها، وتقديم قراءة تسهل أمر الانطلاق من مستوى التحليل الدلالي إلى مستوى تأويل النص الشعري، ولقد حاولنا أن نقرأ ونسأل - عبر وعي معاصر - نصًا يعود إلى التراث القريب، ومادام النص يقبل القراءة والسؤال فهذا يعني أنه مازال حيًا غنيًا بالدلالات وبالتالي فهو متعدد المعاني، ومن هنا حاورنا (النص/ الموضوع) الذي ترشح عبر ذاتنا، محاولين تأويله، مدركين بأن التأويل هو حوار بين المؤول والنص كما يرى النقد الحديث، إنه حوار ليس بين مرسل ومتلقٍ، ولكنه حوار بين سائل ومسؤول، هنا يصبح الحوار مع النص حوارًا ناطقًا وليس أصمًا فلا وجود لنماذج شعرية كبيرة، على المؤول أن يعيد قراءتها، بل هناك نصوص نتلقاها سائلين ومحاورين، معتمدين منهج التجربة للبحث عن حقيقة النص.

سنرسم لنا - في البدء - هدفاً نستضيء به، وهو محاولة اكتشاف

السبب الذي جعل (أنشودة المطر) تقف في مقدمة روائع السياب عند أغلب النقاد والقرّاء؟. لا شك أن هناك تغييباً يتمنع - ولا يمتنع - يمنح القصيدة القراءات المتعددة - بل المتباينة - هذا التغييب يتمثل في البؤر الدلالية المتحركة في القصيدة، حتى ليصعب القبض عليها. وهنا سنطرح سؤالاً لابد منه: هل تمنح (أنشودة المطر) قراءة تأويلية؟ أي هل يحتمل النص تلك القراءة؟ إن القراءة الاحتمالية لابد أن تكون قراءة (مشبوهة) و(متهمة) بالذاتية، بيد أن هذه الذاتية لابد منها، إذ يترشح (فهم) النص من خلالها ليمر إلى التأويل. سنكون - إذن - في مفترق طرق، استبعاد (الأنا) واستحضارها في الآن نفسه، هنا بالذات سنحتاج إلى (المؤسسة الأدبية)[1] التي دعا إليها ستانلي فش، وهي مجموع محصلة الآراء المعاصرة التي تؤيد القراءة الحالية.

عند ظهور القصيدة قال النقاد إنها قصيدة سياسية تدين الحكم القائم وتحرض عليه في العراق، مدّعين أن هذا الاكتشاف هو القيمة الحقيقية والنقطة المركزية فيها، لكن الحكم القائم تلاشى منذ أكثر من ثلاثة عقود، أما القصيدة فلم تتلاش، بل بقيت عملاً خالداً ونسقاً لا زمنياً، وقد اشتملت على معانٍ مستقلة عن السياق الخاص، الذي استوجب إنشاءها، وبالتالي أصبحت قادرة على أن تكون وصفاً لمستقبل غامض لا يمكن التكهن به.

غموض المستقبل جعل النص يقف في منطقة (البرزخ) - إذا جاز التعبير - تلك هي (النقطة الحقيقية) التي ندعي اكتشافها، كونها عالماً انتقالياً مضطربًا. بيد أنه عالم مظلم حزين بسبب ما مضى، وما سيأتي، ولكي نستخرج (النقطة الحقيقية) أو القيمة الحقيقية، علينا أن نبحث في (رمل) العوالم الممكنة للقصيدة عن (خاتم) التأويل، ومهما ندعي باكتشافنا ذلك الخاتم، فسوف يأتي من يقول لنا: إن خاتمكم مزيف، وإن الخاتم الحقيقي في مكان آخر، وفي ذلك دلالة على غنى وتعدد معاني القصيدة، إن ما يمنح القصيدة الحياة - كما تقول

بربارة هرنشتاين سمث – «هو تحديداً تلك الصفة اللانهائية – الافتراضية أو التأويلية – التي تتمتع بها»[2].

2. التأويل: الوظيفة والدلالة:

بدءًا، يمكن تقسيم القصيدة إلى مقاطع تبعاً للعنصر المهيمن في كل مقطع والذي يستدعي بدوره وظيفة، لتصبح – في النهاية – حركة الوظائف في النص، الموضوع الأول للتأويل.

تكون (العينان) علامة مهيمنة في المقطع الأول الذي ينتهي بعبارة (يرجّه المجداف وهناً ساعة السحر) وإذا ما حللنا – تركيبيًا – سطراً من هذا المقطع هو:

(عيناك حين تبسمان تورق الكروم)

نجده يتكون بدوره من علامة مهيمنة هي (تبسمان) وهي فعل انفعالي للمخصص (عيناك)، ويتضمن السطر فعلاً إنجازياً هو (تورق)، ومخصصه (الكروم)، أما الظرف (حين) فهو علامة زمانية، وعليه فإن عدة عوالم ممكنة تحيلنا عليها البنية التركيبية للسطر الشعري، منها:

1. إن العينين لم تبتسما بعد.
2. إن العينين في انتظار أن تبتسما.
3. إمكانية الابتسام للعينين.
4. ابتسمتا في الماضي (حضور التجربة).

إن هذه العوالم الممكنة – تركيبيًا – تحيلنا – دلاليًا – على القيم الحقيقية في السطر والمقطع عمومًا، والتي تتمثل في (الصور الحلمية) للعينين في المقطع

المذكور، أي ما لم يتحقق من المكونات الوجودية أو المعنوية حتى انتهاء المقطع على أرض الواقع، بذلك يقوم المقطع بوظيفة (الحلم).

يبدأ المقطع الثاني بأداة تشبيه، وقام التشبيه هنا بوظيفة تغيير المعنى، بعده شكلاً من أشكال التحويل في المعنى، إن العلامة المهيمنة في هذا المقطع هي (الأسى) تتضح من العلامات العرفية في المقطع (تغرقان) (المساء) (رعشة البكاء) (نشوة وحشية) (ضباب) (الظلام).. ويبدو أن المقطع الثاني على تضاد مع المقطع الأول، فالأول يحيل على الوعي الممكن، أمّا الثاني فيحيل على الوعي القائم، يجمعها عامل مشترك هو (العينان) الذي يكون بمثابة المرجع في كليهما، وعندما تتغير النظرة إلى المرجع يتغير المعنى، يقول بيير جيرو «ينتج التبديل عن تغيير في الفكرة التي يتخذها المتكلم عن المرجع»[3] وبذلك تتحول (العينان) من مادة للحلم الجميل (الرومانسي)، إلى مادة للواقع المر القاسي، هذا التحول يضفي على المقطعين عمومًا غلالة شفافة من الأسى.

يقوم التشبيه – كعلامة لغوية – في المقطع الثالث بذات الوظيفة السابقة وهي تغيير المعنى، ويبدو على هذا المقطع – بعكس الثاني – مسحة فرح تشكّل فيه العلامة المهيمنة (أقواس السحاب) (كركر الأطفال) (عرائش الكروم) (دغدغت صمت العصافير – أنشودة المطر) بذلك يبدو المطر الذي يختم المقطع رمزًا للأمل والتفتح، كما أن العلامة المهيمنة تتجسد في المقطع صوتياً عبر الفعلين الانفعاليين المضعّفين (كركر – دغدغ)، إن الصورة السمعية لهذه الصيغة – الفعل الرباعي المضعف – تحيل على الصفة النفسية لها، فضلاً عن طبيعتيهما الانفعاليتين، وهذه الإحالة تبدو واضحة، لاسيما عند تحقيق الصورة الداخلية في النص:

وكركر الأطفال في عرائش الكروم

ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر

مطر... مطر... مطر...

يشترك المقطع الرابع مع الثالث بعامل مشترك بينهما هو المطر:

تثاءب المساء والغيوم ماتزال

تسحّ ما تسحّ من دموعها الثقال

في المقطع الثالث يقترن المطر بالأنشودة، أمّا هنا فهو (دموع ثقال)، وبذلك ندرك المختلف عبر المتشابه، فوظيفة المطر في هذا المقطع هو (الثقل على النفس)، (ثقل المساء، ثقل سح الغيوم، ثقل الدموع) أضاءت هذه الوظيفة (اختلاف المطرين) في المقطعين السابقين. إذ أصبح لكلٍّ منهما دلالة مختلفة كفلَت اختلاف التأويل.

ثيمة المقطع الخامس تتمحور حول (طفل) افتقد أمّه الميتة، يوجد في المقطع أكثر من منظور، الأول: هو منظور الطفل. الثاني: هو منظور الرفاق. والثالث: هو منظور الراوي بحقيقة الأمر – الغياب الأبدي – صوتيًا في المقطع الطويل من القوافي (ينام، عام، سؤال، تعود، هناك، لحود) ينتهي المقطع بهذا السطر:

تسفّ من ترابها وتشرب المطر

يتكون هذا السطر من جملتين مصدَّرتين بفعلين إنجازيين ومخصّصيهما، يربطهما حرف العطف (الواو) الذي يفيد هنا مطلق الجمع بين الإسفاف (الالتهام) و(الشرب)، فالأم – إذن – تلتهم التراب وتشرب المطر (الردي) أي تموت وتموت، فالمطر هنا أحال إلى معنى آخر هو (العدم والغياب) الذي سبّب ابتعاد الأم عن طفلها.

يسهم حرف التشبيه (كأن) في صياغة المقطع السادس الذي يمكن أن نسمّيه (لوحة الصياد). في المقطع فعلان إنجازيان، الأول: للصياد (يجمع) والثاني: للقمر (يأفل). وفعلان انفعاليان للصياد هما (يشتم) و(ينشر)، فالصياد ينجز جمع الشباك الفارغة، إذ لم يجنِ شيئاً مما دعاه إلى استخدام فعلين انفعاليين يشكلان فعاليته في المقطع – ... المياه والقدر، وينثر الغناء..، وإذ تشكّل أفعاله الثلاثة لوحة (العودة الخاسرة) تأتي علامة المطر هنا رمزاً لاستجداء الصياد الحزين، إذ يقترن المطر بوظيفته العرفية، وهي الخصب من خلال انخراط (المطر) في الصيرورة الوظيفية «للسيموزيس»[4]، ولربّ سؤال يتبادر هو: ما علاقة الطفل والأم بالصياد الحزين لكي تأتي لوحتاهما متتابعتين؟.

إنّ ما يجمع بين اللوحتين هو الغياب والبعد القسري، بُعد الأم عن طفلها، وبعد الصيد عن الصياد، كلاهما فاقد يائس، فالطفل نام من غير أمه، والصياد رجع من غير صيده، فالمطر في اللوحة الأولى يقترن بالأم في عالم الغياب، عالم العدم، وهو في الثانية يقترن بالصيّاد (الضعيف) الذي راح يبحث عن الصيد في عالم الغياب (عالم المطر)، نستنتج من ذلك أن المطر يشكّل في اللوحتين بُعدًا (ميتافيزيقياً) استدعاه الشاعر في فترة ضعفه وتشرّده. إن التجانس بين اللوحتين يمنح القصيدة قيمة عالية، «فكلما كانت العناصر متفرقة عن بعضها في البدء، وبدا الأمر صعبًا في إيجاد علاقة بين العناصر بسبب غموضها، كلّما ارتفعت القيمة الجمالية للعمل في اللحظة التي يتم اكتشاف بنية التجانس فيه»[5].

ومّما يؤكد تأويلنا السابق أن اللوحتين محاطتان بحزنين منبعثين من المطر، الأول هو ثقل المطر على النفس في المقطع الرابع، والثاني في المقطع السابع:

أتعلمين أيَّ حُزنٍ يبعث المطر؟

يشكل الحزن هنا علامة مهيمنة على المقطع (حزن، تنشج، وحيد، ضياع، الدم المراق، الجياع، الموتى). يبدأ المقطع بالسؤال السابق، وينتهي بالجواب: (هو المطر) - إذن - فالجواب الكامل هو (يبعث المطر حزناً هو المطر) فالحزن يأتي من المطر والمطر يأتي من الحزن لتتكون سلسلة لا تنتهي من الدور والتسلسل بين المطر والحزن - أحدهما يلد الآخر - تطغى على القصيدة عمومًا.

تستمر العلاقة الجدلية بين الأشياء عبر صراع المتناقضات لنجد في البيت التالي عالماً يرتبط جدلياً مع سابقه:

ومقلتاك بي تطيفان مع المطر

تعود (أنا) الشاعر إلى عالم الطيف، ليجد فيه العينين بوصفهما عالم النقاء، والمطر بوصفه علامة عرفية خارج إطار وعي (أنا) الشاعر، يتحول (الإيهام/ الحلم) هنا إلى عالم الشاعر الحقيقي له بوصفه معبّرًا عن عالم المكبوتات في الواقع، ذلك ما يؤكده فرويد بقوله: «تعبّر التصورات المتناقضة عن نفسها في الحلم في شكل عنصر واحد أوحد بصورة دائمة تقريباً»[6].

نود أن نؤكد أن المطر يحمل - هنا - معنيين متناقضين في عالمين متضادين، الأول: هو المعنى العرفي للفظ - أي رمز الخصب والربيع - في الحلم. والمعنى الآخر: هو المعنى (السّيابي) بوصفه رمزًا للحزن في الواقع. إن اقتران الحزن بالمطر هو ثيمة تداولية عند الشاعر مما يسمح لنا أن نضع في قاموس السياب الشعري، المطر معنى من معاني الحزن، إذ نسمعه يقول في قصيدة (النهر والموت):

فيدلهمُّ في دمي حنين

إليكَ يا بويب

يا نهري الحزين كالمطر[7]

المشهد الشعري الآتي يحمل رؤيا متفرّدة، ربما انطلقت منه حداثة الشعر الحرّ الفكرية للمضامين التي ينطوي عليها:

وعبر أمواج الخليج تمسح البروق

سواحل العراق بالنجوم والمحار

كأنها تهمّ بالشروق

فيسحب اللّيل عليها من دمٍ دثار

يتكون المشهد من ثلاث لحظات، الأولى: هي لحظة (البروق)، إذ يشكّل الفعل الإنجازي (تمسح) علامة مهيمنة توحي بالفعل المثمر مما يولد اللحظة الثانية: (كأنّها تهمّ بالشروق)، والتشبيه هنا قام بتغيير المعنى من مجرد قيام الفعل إلى احتمال أداء مهمته، فيكون الفعل (تهمّ) إزاء مفترق طرق في مهمته، إمّا نجاح المحاولة، أو فشلها، وتتمحور المحاولة في الشروق، هنا تأتي اللحظة الثالثة لتؤكد الطريق الثاني: فلا ينتهي البرق إلاّ للزوال من غير إنجاز الفعل. وما يهمنا الآن ليس ذلك الفهم والشرح لتلك اللحظات، بل ما يهمنا التأويل الذي تنطوي عليه تلك اللحظات – لاسيما الثانية منها – لأن تلك اللحظة ليست رومانسية وليست واقعية، إنها لحظة بينهما، لحظة نفسية باقية تحمل في طياتها المصير المجهول، مثلما تحمل مختلف الانفعالات المتضادة – في الآن نفسه – (الخوف/ الاطمئنان)، (الفرح/ الحزن)، (القيد/ الحرية).. إنها لحظة (البرزخ) بين عالمين – إذا جاز التعبير – عالم (الحلم والواقع)، إنّ البرق يحيل إلى احتمالين: إمّا سرعة الزوال (لا يؤدي إلى مطر)، أو ينتهي إلى مطر، كما أن التشبيه (كأنها) يحمل المقاربة ولا يحمل المطابقة مع الفعل الإنجازي، أي أنّ الشروق لم ينجز بعد، وتبقى اللحظة الثالثة (فيسحب اللّيل عليها من دمٍ دثار) هي اللحظة الحقيقية الراسخة والمنجزة فعلاً.

هل نستطيع أن نسند إلى اللحظة الثانية وظيفة ما، كأن تكون وظيفة الغياب أو الغيبة النسبية التي لابد من أن تنتهي بحضور ما؟، بيد أن زمن تلك اللحظة هو زمن نفسي وليس فيزيائياً، ولا شك أننا بحاجة إلى مصطلح نقدي يميز تلك اللحظة المحكومة بالشلل الدرامي، لأنها تستكمل التعليق على التعليق، وتحمل مظهرًا نفسيًا، يتمثل في الإحساس بعدم اكتمال العالم بعد.. إنها لحظة نسبية بين الرؤية الواقعية والرؤيا الرومانسية.

وظيفة الغياب تعود لتحكم مقطع (النداء) للخليج:

يا خليج يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

ثلاثة مكونات تصورية متناقضة يجمعها عالم الخليج: (الغنى، الفراغ، العدم)، بيد أن الصدى يبتلع (اللؤلؤ) ليرجع الفراغ والعدم إلى المنادي، وهذا أمر متوقع في ضوء المشهد السابق، إذ لا أمل في الواقع المر، فيتجه الشاعر إلى العالم الأسطوري ليجد الخلاص، ويتحقق فيه حضور الغائب:

حتى إذا ما فض ختمها الرجال

لم تترك الرياح من ثمود

في الواد من أثر

النص لم يذكر الفعل الإنجازي للرجال، ولكن ترك الأسطورة تتكلم لتحقق التوازن مع الواقع، فالأسطورة كما يقول شتراوس «تزود الإنسان بنماذج منطقية تكون قادرة على قهر التناقضات التي يواجهها في الواقع»[8]، هذا يعني أن فعل المقاربة (أكاد) لم يحقق التطابق مع الهدف، مما أدى إلى الهروب إلى العالم الآخر (الميتافيزيقي) ليحقق وظيفة (حضور الغائب)، ثم تعود المحاولة مرة أخرى.

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

لما يزل منظور الشاعر (البرزخي) يحكم رؤيا القصيدة، لذلك استمر فعل المقاربة (أكاد) في الحضور، هنا سنطرح سؤالاً يبدو ساذجًا للوهلة الأولى هو: لماذا يشرب النخيل المطر على الرغم من وجود الأنهر الكثيرة في العراق؟ أي لماذا يترك النخيل الماء الكثير ليعول على الماء القليل (المطر)؟ ولكن لنستمر في مقاربة السياق: (وأسمع القرى تئن) لابد أن هناك ألمًا حل بقرى النخيل، وجعلها تئن وجعل أهلها يهاجرون راكلين صعاب الخليج: (والمهاجرين يصارعون بالمجاديف وبالقلوع عواصف الخليج والرعود) هنا يبدو أن المطر يشير إلى أنين القرى وهجرة أهلها، الهجرة والألم – تبعاً لقانون السببية – نتيجتان من نتائج (المطر/ الردى) أي أن النخيل يشرب (الردى)، هنا يقوم – تبعًا لقانون الحتمية المنطقية – مقطع آخر:

وفي العراق جوع

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشوّان والحجر

رحىً تدور في الحقول حولها بشر

مطر.. مطر.. مطر..

لنجرّب الحقول الدلالية التي ينطوي عليها المقطع:

1. الحقل الدلالي الذي تحيل إليه البنية الرمزية، أي أن العراق يجوع بسبب الإقطاعيين والمستغلين، وفيه تحريض على النظام القائم.
2. الحقل الدلالي الذي تحيل عليه البنية التركيبية – العلامات العرفية – أي أن العراق فيه جوع بسبب الغربان والجراد الحقيقيين اللذين يأتيان على غلال موسم الحصاد.

3. الحقل الدلالي الذي يحيل إليه مستوى الأقوال ومستوى الأفعال، الحقلان الدلاليان الأولان يغلقان باب التأويل، ويجعلان بنية الرسالة سطحية ومباشرة، أما العمق فيكمن في الحقل الدلالي الثالث، ومنه نستطيع أن ننطلق إلى تأويل ما للمقطع.

يبدو المقطع – من الناحية التركيبية – مكوَّنًا من مستويين، مستوى الأقوال – وهو مختص بـ (الأنا) – ومستوى الأفعال وهو مختص بـ (الأنت) في الجملة الأولى الخبر – شبه الجملة (في العراق) – مقدم وجوبًا وهو طابع مخصص للعلامة العرفية (جوع) بيد أن تقدمه يسلّط الأضواء عليه، ويجعله علامة مهيمنة ليكون (الجوع) طابعها المخصص، ويأتي مستوى الأفعال ليحدد زمن (الجوع) إنه الزمن الحاضر – زمن موسم الحصاد – إنّ في الأمر مفارقة – جوع في موسم الحصاد – بيد أن مستوى الأفعال يستمر ليضيء الثيمة ومن ثمّ يضيء عالم (الأنت) فالغلال تُنثر لتشبع الغربان والجراد، إن قانون السببيّة يحكم المقطع، فالعراق يجوع لوجود الغلال، والغلال توجد لتشبع الغربان والجراد، ولتشبع الأخيرتان يجب أن تدور الرحى وتطحن الشوان ولكي تدور الرحى يجب أن يدور حولها البشر الجائعون، والبشر جائعون لأن في العراق جوعًا.. هكذا تنغلق الدائرة على نفسها، ويتخذ المقطع البناء الدائري له، حيث يبدأ بمستوى القول لينتهي به: (مطر.. مطر.. مطر..) هل البشر يستغيثون بالمطر للخروج من الدائرة؟ هل السياب يكشف قانوناً طبيعياً ونسقاً لازمنيًا – في ظل عالم البرزخ الحالي – يحيل المستقبل إلى الطريق المسدود أو إلى اللامستقبل؟:

وكلَّ عام – حين يعشب الثرى – نجوع

ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع

في محاولة أخرى للخروج من الدائرة (البرزخ) يستغيث الشاعر بالخليج، ماذا بوسع الخليج أن يهدي للمستغيث؟! هنا يبدو العالم الواقعي الذي هرب إليه

الشاعر لا يقلّ سوداوية عن العالم الذي هرب منه، فالخليج لا يهب للشاعر سوى (رغوة الأجاج) بمعنى (اللا شيء) والمحار يعني (الفراغ) والردى (العدم)، يرتبط هذا المقطع عضوياً وزمنياً بمقطع هجرة أهل النخيل، هذا يعني أن المهاجرين لم يجدوا الخلاص في الهجرة فقد ابتلعهم الخليج، بينما يستمر القانون الطبيعي:

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق

من زهرة يربّها الفرات بالندى

هنا تتعمق ثنائية التضاد بين (الأنا) و(الأنت) لتصل عبر سوداوية الشاعر إلى ثنائية (الموت/ الحياة).

أخيراً يأتي صدى صوت سحيق عبر الخليج مشكلاً انبعاثًا آخر، هذا الانبعاث يأتي من السببية اللامنطقية التي ابتدعها الشاعر: (في كل قطرة من المطر، وكل دمعة.. وكل قطرة تراق من دم العبيد) ليواجه بها قسوة الحياة، بيد أن الأمر يختلف هنا، فعندما ينتهي الصدى المسموع من الذات، والذي ينتهي بالانبعاث الأسطوري، يأتي صوت الذات هنا (ويهطل المطر)، وهناك ثلاثة دروب لتأويل الجملة الأخيرة من القصيدة:

1. إنّ حرف الاستئناف يعود بالجملة إلى حيث الانقطاع عن سياقها الذي يتمثل في:

سيعشب العراق بالمطر

.....

ويهطل المطر.....

إذ غادر الشاعر أرض العراق إلى الخليج، وعندما لم يجد مبتغاه عاد إلى العراق حيث المطر، ومما يؤكد هذه القراءة أن (سين) الاستقبال المرتبطة مباشرة

بالفعل تحيل على المستقبل القريب لإنجاز الفعل، بالتالي يتحقق الإعشاب بهطول المطر.

2. استمرار القانون الطبيعي الذي اكتشفه السياب وهو أنّ هطول المطر يصاحبه دائماً البؤس والفقر، بينما ينعم الأثرياء بالخيرات، هنا يعود (واو) الاستئناف بجملته إلى سياقها الذي انقطعت عنه:

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق

من زهرة يربّها الفرات بالندى

.....

ويهطل المطر.....

3. استمرار الحزن إذ يبعث المطر دائماً حزناً متأتياً من (عالم البرزخ) الذي يتمركز فيه الشاعر؛ عالم المستقبل الغامض أو اللاّمستقبل، فكل قراءة من القراءات السابقة تنطلق من وجهة نظر (سياقية)، مما يصعب معه ترجيح قراءة على أخرى، ونحن لا نرجّح وإنّما نؤكد تعدد المعاني في القصيدة، ذلك التعدد الذي كفل للقصيدة البقاء.

وفي الختام نقول إن التأويل كما يرى تودوروف هو إدخال العمل الأدبي في علاقاته مع القراءة، ذلك أنه «لا قراءة خارج التأويل، وبالتالي فإنّ النظر في النص من دون تأويله يعني لا قراءته»[9]، عبر هذا التنظير (قرأنا) (أنشودة المطر) فوجدنا أن الشبكة الدلالية تتمركز حول بؤرة واحدة يمكن أن نسميها (عالم البرزخ)، وعلى طرفي هذه البؤرة شبكتان دلاليتان متضادتان، الأولى: هي شبكة (الموت والغياب). والثانية: هي شبكة (الحياة والحضور) تتبادل هاتان الشبكتان مراكزهما في النص لتدخلا في صراع جدلي يكون (عالم البرزخ) مركزه.

إن مركز الجذب الدلالي يتمثل في النص باللحظة المركزية التي يتمركز

حولها النص (كأنها تهم بالشروق)، من ثم يضيء هذا المركز الشبكات الدلالية الأخرى التي تصب فيه أخيراً.

وحيث يكون المركز الدلالي أو (بؤرة التوتر الدلالي) فعلاً للمقاربة لا للحسم تكون القصيدة محكومة بالشلل الدرامي الذي يطغى على متنها، فكل (رمال) العوالم الممكنة في النص متحركة، ولا شيء ثابت، سوى حزن الشاعر (أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟)، بذلك أضاف السياب معنى آخر إلى معاني الموت والانبعاث، حين جعلها شكلاً من أشكال التعبير عن تجربة إنسانية معاصرة، هي تجربة الحزن والتشتت والضياع في (عالم البرزخ). تلك هي النقطة الحقيقية التي توصلنا إليها، بعد الغور في رمال النص المتحركة، لعلنا استخرجنا خاتم التأويل.

الإحـــالات

1) ما الذي جعل التأويل مقبولاً، ستانلي فش، ت: رعد محمد مهدي. م الثقافة الأجنبية، بغداد، ع 3/ 1992 ص 52.

2) أخلاق التأويل، باربرا هرنشتاين سمث، ت: هادي الطائي. م الثقافة الأجنبية بغداد ع 3/ 1992 ص 31.

3) تغييرات المعنى، أشكالها، بيين جيرو، ت: منذر عياشي. م الفكر العربي المعاصر ع 1987/46 ، ص 85.

4) السيموزيس: (هو السيرورة التي يعمل بموجبها شيء كعلامة، ويلاحظ أن هذه السيرورة تقوم بتحريك ثلاثة عناصر:

(أ) ما يعمل كعلامة. (ب) ما تحيل عليه هذه العلامة. (جـ) الأثر الحاصل على المؤوّل، وهو أثر يصير الشيء بموجبه علامة بالنسبة للمؤوِّل).

ينظر: المقاربة التداولية، فرانسواز أرمينيكو، ت: سعيد علوش. مركز الإنماء القومي – بيروت 1985 ص 52.

5) فن جزئي وتأويل مطلق، ولفانغ أيزر، ت: مهند يونس. م الثقافة الأجنبية، بغداد ع 3، سنة 1992، ص 48.

6) الحلم وتأويله، سيجموند فرويد، ت: جورج طرابيشي. دار الآداب – بيروت، 1988، ص 41.

7) ديوان أنشودة المطر، بدر شاكر السياب. دار العلم للملايين – بيروت 1969، ص 28.

8) الأسطورة والمعنى، كلود ليفي شتراوس، ت: شاكر عبدالحميد: دار الشؤون الثقافية – بغداد، 1986، ص 6.

9) خطاب السرد القصصي من التدليل إلى التأويل، د. عبدالله إبراهيم. م الأديب المعاصر، ع 34، سنة 1992، (بغداد) ص 18.

الملحق

«أنشودة المطر»(*) بدر شاكر السياب

1. عيناك غابتا نخيلٍ ساعة السَّحَرْ
أو شرفتان راح ينأى عنهما القَمرْ
عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ
وترقص الأضواء كالأقمار في نهرْ
يرجّه المجداف وهنًا ساعة السّحرْ
2. كأنَّما تنبض في غوريهما النجومْ..
وتغرقان في ضباب من أسى شفيفْ
3. كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت والميلاد والظلام والضياء
فتستفيق ملءَ روحي رعشة البكاء
ونشوة وحشيّةٌ تعانق السماءْ

*) قمنا بتقسيم القصيدة إلى مقاطع، كل مقطع يتوفر على غرضه الخاص، وصولاً إلى الغرض الرئيس في القصيدة، إنّ مفهوم الغرض كما يقول توماشفسكي (هو مفهوم شامل يوحّد المادّة اللغوية للعمل الأدبي، فالعمل ككل يمكن أن يكون له غرض معين، وفي نفس الوقت فإنّ كل جزء من أجزائه يتوفر على غرضه الخاص، ويتلخص تفكيك العمل في عزل أجزائه التي تختص بوحدة غرضية خاصة) ينظر: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) ت: إبراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين المتحدين – المغرب 1982 ص 180.

كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!
كأنّ أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرةً فقطرةً تذوب في المطر..
وكركر الأطفال في عرائش الكرومْ
ودغدغت صمت العصافير على الشجرْ
أنشودة المطر..
مطر.. مطر.. مطر..

4. تثاءب المساء والغيوم ماتزالْ
تسحّ ما تسحّ من دموعها الثقالْ

5. كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينامْ
بأنّ أمّه – التي أفاق منذ عام
فلم يجدها ثمّ حين لجّ في السؤالْ
قالوا له: «بعد غدٍ تعود..» –
لابدّ أن تعودْ
وإن تهامس الرفاقُ أنّها هناكْ
في جانب التلّ تنام اللّحودْ
تسفّ من ترابها وتشربُ المطرْ

6. كأنّ صياداً حزيناً يجمع الشِّباك
ويلعن المياه والقدر
وينثر الغناء حيث يأفل القمر

مطر.. مطر..

7. أتعلمين أيَّ حزنٍ يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريبُ إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟
بلا انتهاء – كالدم المراق، كالجياع
كالحبّ كالأطفال كالموتى – هو المطر

8. وعبر أمواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار
كأنها تهمّ بالشروق
فيسحب اللّيل عليها من دمٍ دثار

9. أصيح بالخليج: «يا خليج
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والرّدى
فيرجع الصّدى
كأنَّه النشيج:
«يا خليج يا واهب المحار والرّدى..»

10. أكاد أسمع العراق يذخر الرعودْ
ويخزن البروق في السهول والجبال
حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثرْ

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئنُّ والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع
عواصف الخليج، والرعود، منشدين
مطر.. مطر.. مطر..

11. وفي العراق جوع
وينثرُ الغلالَ فيه موسمُ الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوان والحجرْ
رحىً تدور في الحقول.. حولها بشر
مطر.. مطر.. مطر..
وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع
ثم اعتللنا خوف أن نلام – بالمطر..
مطر.. مطر..
ومنذ أن كنّا صغاراً، كانت السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر.

12. وكل عام – حين يعشب الثرى – نجوع
ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع
مطر.. مطر.. مطر..

في كلّ قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنّة الزهر
وكلّ دمعة من الجياع والعراة
وكلّ قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتيّ واهب الحياةْ!
مطر.. مطر.. مطر..
سيعشب العراق بالمطر

13. أصيح بالخليج: «يا خليج..
يا واهب اللؤلؤ والمحار والرّدى!»
فيرجع الصّدى
كأنّه النشيج:
«يا خليج
يا واهب المحار والرّدى»
وينثر الخليج من هباته الكثارْ
على الرمال: رغوة الأجاج والمحار.
وما تبقى من عظام بائس غريق
من المهاجرين ظلّ يشرب الرَّدى
من لجّة الخليج والقرار

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق
من زهرة يربّها الفرات بالنّدى
وأسمع الصّدى
يرنّ في الخليج
«مطر.. مطر.. مطر..»
في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنّة الزَّهر
وكلِّ دمعة من الجياع والعراة
وكلِّ قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة تورّدت على فم الوليد
في عالم الغد الفتيّ واهب الحياة.»
ويهطلُ المطرْ..

* * *

مفهوم التماسك وأهميته في الدراسات النصية

جمعان عبدالكريم

تماسك مصطلح مترجم عن الكلمة الإنجليزية Cohesion، وقد وقع في ترجمته بعض من الاختلاف كالعادة في عملية انتقال المصطلحات العلمية مُترجمَةً إلى العربية ؛ فيترجمه محمد الخطابي إلى الاتساق[1] في حين يترجمه تمام حسان إلى السبك[2]. وتترجمه إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد إلى التضام[3]. أما عمر عطاري، فيترجمه إلى الترابط[4]. ويترجمه عبدالقادر قنيني إلى الالتئام[5]. وبسبب من ذلك ينقله أحمد عفيفي مترجماً إلى ثلاثة مصطلحات معطوفة بأو التنويع هي: السبك، أو الربط، أو التضام. وإلى هنا قد يكون الأمر مقبولاً في هذه الفوضى المصطلحية، ولكن أحمد عفيفي ينقل مصطلحاً آخر هو Coherence إلى الحبك أو التماسك، أو الانسجام، أو الاتساق[6]. وهنا تتداخل ترجمة المصطلحين، بل إن المصطلح الأول الذي اشتهر بالتماسك أو الاتساق قد انتقلت ترجمته إلى المصطلح الثاني الذي لم يخل هو أيضاً من الاضطراب في ترجمته؛ إذ إن عبدالقادر قنيني يترجمه إلى الاتساق، وتمام حسان يترجمه إلى الالتحام، و إلهام أبو غزالة ورفيقها يترجمانه إلى التقارن، ومحمد خطابي إلى الانسجام[7]، وهنا تتزايد الفوضى المصطلحية. ويظهر أن الاضطراب في ترجمة

المصطلحات آخذ في الاتساع، إذ يترجم بعضهم المصطلح الأول إلى الترابط، والمصطلح الثاني إلى التناغم[8].

وفي غياب حل حاسم يأخذ على عاتقه مسألة الضبط المصطلحي، وإقصاء العبارة المشهورة (لا مشاحة في الاصطلاح) – في الترجمة خصوصاً – يبدو من استعمال المصطلحين في الدراسات النصية غلبة استعمال التماسك في Cohesion، وغلبة استعمال الانسجام في Coherence. ومع ذلك، فإنه من الأفضل متابعة صبحي الفقي في ترجمة المصطلح الأول إلى التماسك الشكلي، وترجمة المصطلح الثاني إلى التماسك الدلالي أو المعنوي[9]، وقد سبقه إلى ذلك كل من محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي في ترجمتهما كتاب تحليل الخطاب[10]. أو متابعة سعد مصلوح في ترجمته البليغة حيث ترجم المصطلح الأول إلى السبك، والمصطلح الثاني إلى الحبك[11].

وأما مفهوم التماسك الشكلي Cohesion، فيعني «ترابط الجمل في النص مع بعضها بعضاً بوسائل لغوية معينة»[12]، وهذا الترابط يهتم بالروابط التي تجري في سطح النص أكثر من اهتمامه بالمشكل الدلالي أو المعنوي للنص، وإذا كان هناك اهتمام بالدلالة وروابطها فيأتي عارضًا، وانطلاقًا من الشكل إلى الدلالة؛ إذ إن كل الروابط التي تربط ظاهر النص تحتوي ضرورةً على قدر من الدلالة تم الربط وفقاً لها.

وأما مفهوم التماسك الدلالي أو المعنوي فيهتم بالمضمون الدلالي في النص، وطرق الترابط الدلالية بين أفكار النص من جهة، وبينها وبين معرفة العالم من جهة أخرى، ولهذه الجهة الأخيرة أهمية قصوى إلى الدرجة التي تجعل بعض اللغويين يحدّدون التماسك الدلالي بأنه «شيء موجود في الناس لا في اللغة، فالناس هم الذين يحددون معنى ما يقرأون وما يسمعون»[13]، ولكن الأمر الأهم في التماسك الدلالي هو الوحدة الموضوعية، أو ما يطلق عليه «فان دايك» البنية

النصية الدلالية الكبرى وما يتعلق بها من بنى دلالية صغرى في النص، وكذلك البنية العليا التي لها ارتباط قوي بالبنية النصية الكبرى.

لابد لكل نص من أن يتوافر فيه شرط التماسك الدلالي كي يمكن وصفه بالنصية ، بل إن مقاربة هذا التماسك هي الخطوة الأهم في تحليل النص أو الخطاب؛ ذلك أن التماسك الشكلي بروابطه المتعددة لا يمكن أن يكفي وحده، ولا يمكن أن يشكل تماسكاً، أو وحدة في الخطاب، فيمكن أن يقال على سبيل المثال: «مرت طائرة مسرعة ، ثم انقضت السلحفاة على السمكة ، عند ذلك غربت الشمس، وضحكت هند ، لكن السيارة وقفت، ليغني» فبالرغم من استعمال بعض أدوات التماسك الشكلي، فلا يمكن أن تشكل القطعة السابقة نصًا متماسكًا، حاشا في بعض النصوص ذات السمات الخاصة كالنصوص الإبداعية، أو بعض النصوص الصوفية[14]؛ لأن التماسك يفسر عندئذٍ في ضوء معطيات نقدية ولسانية خاصة.

ويبدو أن التماسك الدلالي الذي يرى فان دايك أنه «عبارة عن خاصية سيمانطيقية للخطاب قائمة على تأويل كل جملة مفردة متعلقة بتأويل جملة أخرى»[15]، يختلف في طريقة تناوله عن التماسك عند «هاليدي» و«رقية حسن»، اللذين، وإن أكدا أن التماسك «مفهوم دلالي يشير إلى العلاقات الدلالية التي توجد ضمن النص، وتعرّفه بأنه نص»[16]، إلا أنهما وقفا بعملهما عند دراسة أدوات التماسك الشكلي في الغالب، وأدوات التماسك الشكلي لا شك في علاقتها القوية بالدلالة، ولكنها لا تصف بنية النص الدلالية ، والروابط الدلالية بين قضايا، بل تصف العلاقة الشكلية الدلالية في مستوى سطح النص. وقد نبه فان دايك إلى اختلاف مفهومه للتماسك عن مفهوم هاليدي، ورقية حسن، إذ يقصر هذا المفهوم على الناحية الدلالية، بل إنه يحدده أكثر من حيث طريقة تناوله، فيقول: إنه «مجموعة الشروط التي تحدد العلاقات أزواجًا، أي ضروب التعلق والتبعية بين الأحداث كما تعبّر عنها الجمل المؤلفة وما تركّب منها، ولها

صلة بعالم ممكن، وبموضوع تحاور ممكن»[17]؛ ولذلك فإنه يصف التماسك عند هاليدي ورقية حسن بأنه يركّزُ على البنى السطحية للنص فقط[18].

وعلى أية حال، فإن العلاقة بين التماسك الدلالي والتماسك الشكلي هي علاقة متداخلة ومتواشجة في كثير من الأحيان، مما قد يؤدي إلى عدم الفصل بينهما، وربما إلى الخلط بينهما عند بعض الدارسين[19].

وهناك من الباحثين من يشير إلى علاقة مفهوم التماسك بثنائية المقدرة والأداء عند تشومسكي، وأنه قد يكون بعيداً عن مفهوم الأداء، ولكن التماسك عنده يشكل جزءًا من معرفة المتحدثين أو المستمعين بلغتهم، وأنه باختصار لو أن هناك عنصرًا أساسيًا عند الحديث عن المقدرة اللغوية فيما يتعلق بالمحتوى، فإن أكثر النقاش سيدور حول التماسك[20].

ولكن بعضًا من البحوث في اللغة الإنجليزية تكتفي بمتابعة هاليدي ورقية حسن (1976م) في تعريف التماسك من خلال أدواته التي ذكراها، بحيث تُجعَل أنواعًا للتماسك، وعدد تلك الأدوات خمس، وهي: الإحالة أو الصلة التركيبية، والإبدال، والحذف، والربط، والتماسك المعجمي، ولكن هذه الأنواع أصبحت في هاليدي طبعة (1985م) مهذّبةً أكثر بجعلها في أربعة أنواع، حيث ضُمَّ الإبدال والحذف في صنف واحد[21].

ولأن النص قد يكون نصًا شفاهيًا أو نصًا كتابيًا، فلامناص من مناقشة التماسك في ضوء الشفاهية والكتابية، وستكون هذه الوقفة منصبة على ذلك حيث تظهر أهمية التماسك وفروقاته في النص بحسب طريقة نقل ذلك النص.

التماسك ما بين الشفاهية والكتابية:

إذا كان الكلام المكتوب متميزًا عن الكلام الشفاهي ، فإن أول مظاهر ذلك التميز من ناحية التماسك هو الكيفية التي تنقل بها الرسالة اللغوية، أي عملية

المشافهة من جهة، وطريقة تدوينها كتابة بعد ذلك، فمن حيث طريقة الكتابة ،فإن الوسائل الطباعية الورقية والإليكترونية قد تطورت كثيرًا؛ فأصبح الخط أكثر وضوحاً وصارت هناك مواضعات معينة لطريقة كتابة العناوين والفقرات، والترقيم، وحجم الخط، وسمك الورق، وأساليب التغليف، وتقسيم الفصول والأبواب والموضوعات، وقد أصبح لكل ذلك معايير عالمية ينبغي المحافظة عليها. والملحوظ على الأقل في الكتاب السعودي – كعينة من الكتاب العربي – أن المحافظة على تلك المعايير ليست على الوجه الذي ينبغي[22]، وهذا قد يؤثر أحياناً في تماسك النص المكتوب ، ويسهم في إغفال بعض المعلومات المهمة المتعلقة به، إضافة إلى بعض الخلل في طريقة ترتيب عناوينه، وفقراته، وأبوابه، وفهرسته، وقد تعود بعض تلك الأسباب إلى دور النشر، أو تعود في جزء منها إلى الثقافة الكتابية التي يمتلكها المؤلف. هذا وقد يكون اختلاف طريقة الطباعة مقصوداً لذاته في بعض الأعمال الأدبية الشعرية أو الروائية، وقد انطلقت دراسات في هذا المجال حول ما يُسمّى بـ (الفضاء النصي)، وكان من رواد دراسة هذا الفضاء الفرنسي ميشيل بوتور، الذي لم يقصر هذا المفهوم على الأعمال الأدبية فحسب، بل هو يشمل به أي كتاب كان، إذ يعني بالفضاء النصي «الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها – باعتبارها أحرفًا طباعية – على مساحة الورق. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع ، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها»[23].

أما المسألة الأهم في التماسك الدلالي والتداولي في إشكال (الشفاهي والمكتوب)، فتتمثل في أن المعنى الدلالي يتأثر تأثرًا كبيرًا بالحضور الوجودي للمتحدث، بخلاف ما عليه الأمر في المكتوب، فـ «يجب التفرقة بين البؤرة النحوية – كما هي في المكتوب – والبؤرة الخطابية، فإذا كانت البؤرة النحوية تتحدد بموقعها، فالبؤرة الخطابية ليست كذلك»[24]؛ ذلك لأن البؤرة الخطابية، أو (وضع المعلومة)، توجد في المتكلم، ولا توجد في النص أو في الصيغة اللغوية فقط [25].

إن مجرّد وجود المتحدث، له اعتبارٌ كبير، وأثرٌ خطر في التماسك الدلالي، بل إن صدقية المتحدث، وصفاته الاعتبارية (أستاذ، دكتور، مشهور، مغمور، صحفي.. وغير ذلك) لكل ذلك أهمية في نوع التماسك الدلالي، وقيمته، وما ينتج عن النص من فهم ورد، فـ «الجمل في الخطاب، تدل على المتكلم بها من خلال الأدوات الإشارية المتعددة للذات والشخصية... [وهي في الخطاب المنطوق] تقدم سمة البداهة، لأن المتكلم ينتمي إلى سياق القول المتبادل. فهو هناك، بالمعنى الأصيل للموجود – هناك... وبالتالي يتداخل القصد الذاتي للمتكلم ومعنى الخطاب، بحيث يصير فهم ما يعنيه المتكلم وما يعنيه الخطاب أمرًا واحدًا... لكن قصد المؤلف ومعنى النص يكفان عن التطابق والتمازج في الخطاب المكتوب...»[26]، وهذا الاستقلال الدلالي ليس أمرًا مهمًا للتأويلية فحسب، كما هي عند بول ريكور الذي وإن أبعد مقصدية المتكلم عن النص المكتوب، إلا أنه يستحضر تلك العلاقة في التأويل[27]، وهذا بعد تداولي له علاقة بالتماسك التداولي الذي يربط النص بمنشئه.

والاستقلال الدلالي مهم كذلك في تماسك النص الدلالي، وضرورة توخي الحذر في نقل أي خطاب شفاهي، إلى خطاب أو نص مكتوب.

فإذا ما تم نقل نص شفاهي إلى صورة كتابية، فإن النتيجة في الغالب تؤدي إلى كون الأصل الشفاهي أكثر تماسكاً منه في الصورة المكتوبة التي لا يمكن أن تمثل الصورة الحقيقية للأصل الشفاهي، سواء من حيث التماسك الشكلي أو من حيث التماسك الدلالي المتعلق بوحدة الموضوع، وطريقة الربط بين دلالته، وما يرفده من حضور فيزيائي للمتكلم ومدى صدقيته[28]. وهذان الأخيران عاملان مهمان في تماسك النص الشفاهي لا يتوافران في النص المكتوب. كما النص في أصله الشفاهي وحدة في العرف وفي الإطار المرجعي؛ إذ يتوفر فيه العصر الواحد والمكان الواحد والظروف السياقية الخاصة[29]، مما يوفر دعماً قوياً للتماسك التداولي، لا يمكن أن يتوافر في النص المكتوب، إضافة

إلى خلو النص المنقول إلى صورة كتابية من الإشارة إلى أثر النبر والتنغيم وحركات الجسم وتعبيرات الوجه، مما قد يشكّل فقدًا كبيرًا لجزء من المعنى.

وأما التماسك الشكلي على صعيد الروابط، فإن النص الشفاهي يتميز إضافة إلى الروابط العامة بروابط شفاهية لا تقل أهمية عن بقية الروابط؛ إذ إن لها أكبر الأثر في الربط في أثناء الحديث المرتجل.

بقي القول: إن التماسك الكتابي قد يكون من حيث طريقة الاتصال، أو قناة الاتصال أقوى تماسكاً من التماسك الشفاهي؛ وذلك لأن التماسك الشفاهي قد يتعرض لما يسمى بالتشويش في الاتصال، حيث يدخل في الرسالة أشياء إضافية ليست منها[30] تؤدي إلى ضعف تماسك النص الشفاهي، بخلاف النصوص المكتوبة التي من النادر أن يحدث فيها خطأ طباعي، وإن حدث ظل أثره محدودًا لا يمكن مقارنته بالأثر السلبي الكبير الذي يحدثه التشويش في النص الشفاهي.

زيادة على ما سبق، فإن الأداء الشفاهي قد تظهر معه بعض العيوب في النطق؛ فتؤثر في تماسكه، وإن لم يحدث تشويش أو تلويث خارجي[31].

وأخيرًا، فإن الوعي بالتماسك في النص الشفاهي ضروري، ليس في النظر إلى النصوص الشفاهية أو النصوص المنقولة من حالتها الشفاهية إلى حالتها الكتابية بصورة مباشرة، بل حتى في النصوص السردية والمسرحية التي تتموضع فيها مقاطع من الحوار بين شخصيات النص؛ إذ الوضع هنا شفاهي منقول إلى الوضع الكتابي، ولذلك فتداخل التماسكين الشفاهي والكتابي وتأثيرهما في بعضهما ، وحدود ذلك التأثير من الأهمية بمكان.

ولابد من النظر إلى التماسك كذلك في ضوء جنس النص ونوعه؛ فالتماسك في نص نثري سردي أو غير ذلك من النصوص النثرية، يختلف حتمًا

عن التماسك في النص الشعري، والتماسك في النصوص الشعرية الصوفية في التراث العربي في صورتها الغزلية – على سبيل المثال – قد يمثل فارقًا مهمًا عن تلك النصوص الشعرية المتعلقة بالغزل والحب بأشكاله البشرية المختلفة.

ولأجل ذلك فالتماسك مرهون في مفهومه وأهميته في الدراسات النصية والنقدية بالتحديد الدقيق، للمراد به اصطلاحًا، وبآليات ذلك الاصطلاح، الشكلية أو الدلالية وبطريقة انتقال النص، وبجنس النص، أو بنوعه.

الهوامش

1) حمد خطابي : لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991م ، ص ص 5-6.

2) روبرت دي بوجراند : النص والخطاب والإجراء ، ترجمة د. تمام حسان ، عالم الكتب ، القاهرة الطبعة الأولى، 1418هـ/1998م، ص 103.

3) إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد : مدخل إلى علم لغة النص (تطبيقات لنظرية روبرت ديبو جراند وولفانج دريسلر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية – 1999م، ص 11.

4) باسل حاتم و إيان ميسون: الخطاب والمترجم، ترجمة د. عمر فايز عطاري، جامعة الملك سعود، الطبعة الأولى، 1418هـ/1998م، ص 332.

5) فان دايك: النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي)، ترجمة عبدالقادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب – بيروت، 2000م، ص 197.

(6) أحمد عفيفي: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى، 2001م، ص 90.

7) انظر المراجع السابقة في الهوامش السابقة من 1-5، وانظر أيضاً ما نقله د. أشرف عبدالبديع من ترجمات متعددة لمصطلح: Coherence.

– أشرف عبدالبديع عبدالكريم: الدرس النحوي النصي في كتب إعجاز القرآن، دار فرحة، المنيا – القاهرة، 2003م، ص 108.

8) جورج يول: معرفة اللغة: ترجمة أ. د حمود فراج عبدالحافظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 2000م، ص ص 145-146.

9) صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق, الجزء الأول, دار قباء، القاهرة، 1421هـ/ 2000م، ص 96.

10) ج. ب. براون و ج. يول: تحليل الخطاب، ترجمة محمد الزليطيني، ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، 1418هـ /1998م ، ص 340، والعجيب امتداد الاختلاف في ترجمة المصطلحين حتى مع تجاور المترجمين وتقاربهم، وهو ما يُرى في ترجمة كل من سعيد بحيري، ومحمود أحمد نحلة، اللذين يترجمان المصطلح الأول بالترابط، في حين يترجمان المصطلح الثاني بالتماسك!، مع أنهما كانا مع المترجمين السابقين في قسم واحد هو قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة

الملك سعود في الرياض! ويصدق الأمر ذاته على د. محي الدين حميدي الذي يترجم المصطلح الثاني إلى التلاحم، وكان زميلاً لهما في كلية واحدة! إن ذلك ليمثل غياب التنسيق غياباً كلياً.

انظر:

- سعيد حسن بحيري: علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، الشركة المصرية العالمية (لونجمان)، القاهرة، الطبعة الأولى، 1997م ص 220.
- حمود أحمد نحلة : علم اللغة النظامي (مدخل إلى النظرية اللغوية عند هاليدي)، بدون معلومات، الطبعة الثانية، 1422هـ/ 2001م، ص 140.
- ألبرت نيوبرت وغريغوري شريّف: الترجمة وعلوم النص، ترجمة د. محيي الدين حميدي، جامعة الملك سعود، الرياض، الطبعة الأولى، 1423هـ/ 2002م، ص 233، وغياب التنسيق في ترجمة المصطلح غياباً كلياً يحتاج، الحال هذه، إلى سلطة تفرض المصطلح الواحد كما يقول د. محمد خير البقاعي، انظر :
- محمد خير البقاعي: محاولات في ترجمة مصطلحات نظرية النص والعلاقات النصية، مجلة الدراسات اللغوية، المجلد الأول ، العدد الأول، محرم – ربيع الأول ، 1420هـ/إبريل– يونيو 1999م، ص 234.

11) سعد مصلوح: نحو أجرومية للنص الشعري للنص الشعري (دراسة في قصيدة جاهلية)، فصول، المجلد العاشر، العدد الأول والثاني، يوليو – أغسطس 1991م ، ص 154.

12) شحدة فارع وآخرون: مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر، عمان، الطبعة الأولى، 2000م، ص 201.

13) جورج يول: معرفة اللغة، ترجمة أ .د محمود فراج عبدالحافظ، مرجع سابق، ص 146.

14) انظر: آمنة بلعلي: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص 25-88.

15) فان ديك : النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي)، ترجمة عبدالقادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء – بيروت، 2000م، ص 137.

16) Hallidy,M. A. K., And R. Hasan. 1976. Cohesion in English , Longman,p4.

17) فان ديك: النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي)، مرجع سابق، ص 179، الهامش رقم (1).

18) انظر: تون آ. فان دايك: النص بنى ووظائف (مدخل أولي إلى علم النص)، ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص، ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2004م، ص 148، الهامش رقم (4).

19) انظر :

– ألبرت نيوبرت وغريغوري شريّف: الترجمة وعلوم النص، مرجع سابق، ص 140.

– محمد مفتاح : التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1996م ، ص 40-41، حيث حاول مقاربة مفهوم هاليدي ورقية الحسن للتماسك، وأشار إلى قيام دجين سون شا بتوسيع مفهوم هاليدي ورقية الحسن، حيث خص مفهومهما بجزء من التماسك، أسماه : النحوي المعجمي، وأضاف إليه التماسك الدلالي مشتملاً على البنية الكبرى ومدار الحديث، ثم التماسك السيمائي...

20) Joseph E. Grimes : The Thread Of Discourse, Mouton, The Hague. Paris. Netherlands . 1975 . p 272.

21) Ronald Carter And David Nunan: Introducing Discourse Analysis, Penguin Books, London, 1993. p 21 .p 24.

22) انظر: فؤاد حمد رزق فرسوني: الكتاب السعودي المعاصر (دراسة وصفية تحليلية لفواتحه ومتنه وخواتمه)، ص 256.

23) حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 2000، ص 55.

هذا ويعدُّ محمود محمد شاكر في كتابه (نمط صعب ومخيف) من أوائل الذين اهتموا بمسألة الصورة الطباعية للنص وما تؤديه من دور في تماسك المعنى. وقد أشار إلى هذا السبق لمحمود محمد شاكر في كتابة القصيدة العربية وأشاد به د. سعد مصلوح. انظر:

– سعد عبد العزيز مصلوح : نحو أجرومية للنص الشعري (دراسة في قصيدة جاهلية)، ضمن كتاب: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت، الكويت، الطبعة الأولى، 2003م، ص 231.

24) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 1992، ص 70.

25) انظر: ج .ب . براون و ج. يول: تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص ص 224-225.

26) بول ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2003، ص 61.

27) انظر: نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، الطبعة السادسة 2001م، ص 46.

28) الصدقية أو المصداقية المقصودة هنا هي تخص ناقل المعلومة، ومدى حرصه على الصدق، وما اشتهر به في هذه الصفة، والأعراض التي قد تبدو عليه في أثناء حديثه كالابتسامة،، وكاختلاج العين ،وسوى ذلك من تعبيرات الجسم والحركة التي قد يستر بها بعض المتحدثين كذبهم، ويحضر في هذا المقام مقابلة تلفازية مع وزير ما اشتهر بالصدق ، ولكن المحاور أراد إحراجه، فاضطر الوزير إلى الهرب منه بنقل معلومة كاذبة مع ابتسامة عنوانها: إني أكذب!

29) انظر: جميل عبدالمجيد: البلاغة والاتصال، دار غريب، القاهرة، 2000م، ص 52.

30) لمعرفة المزيد عن التشويش وأنواعه انظر:

– إدوين إمري وفليب هـ. أولت و وارين ك. آجي: الاتصال الجماهيري، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة 198، القاهرة، 2000م ، ص ص 20-21.

31) من ذلك في اللغة العربية الفصيحة المعاصرة أن «الخطاب الرسمي المعاصر سيئات في الأداء عندما يكون أداء شفوياً، منها أن بعض الرسميين يظنون أن الوقوف بين كلمة وأخرى، وبين كلمات قلائل وما يتبعها، أمر يقتضيه وقار الخطاب، وربما كان هذا وهماً كبيراً يترتب عليه أن بعض العامة يقلدونهم في ذلك، وهذا مناف أصلاً لطبيعة الخطاب التي سمتها التواصل والتبليغ».

– سمير شريف استيتية: اللغة وسيكولوجية الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2002م ، ص 41.

* * *

معمارية النص الشعري[1] عند سيف الرحبي

عبدالجليـــل غزالـــة

المنطلقـات:

كيف يشيد الشاعر العماني سيف الرحبي معمارية نصوصه الإبداعية، في ديوانه (رجل من الربع الخالي)؟. ما أهم المظاهر اللسانية الصوتية والمعجمية والدلالية التي تحدد هذه المعمارية في الديوان المذكور؟. ألا يمكن لدراستنا الحالية، المتعلقة بمعمارية النص الشعري الفصل في ظاهرة «الغموض» الملصقة بالقصيدة العربية.

الإطـار النظـري:

ستقتصر دراستنا اللسانية على تحليل ثلاثة مظاهر فقط، لبلورة معمارية النص الشعري في ديوان (رجل من الربع الخالي)، وهي:

1 - المعمارية الصوتية:

سنضفي هذا المفهوم على مجموع الخصائص المميزة، التي تكون

مشتركة بين وحدتين صوتيتين، تضمهما قصيدة محددة من قصائد الديوان. تصبح المقابلة الشعرية بينهما محايدة، لا تثير أي تعارض أو تضاد، بل تقيم بناءً صوتيًا متفاعلاً عن طريق المعجم الشعري[2].

2 - المعمارية المعجمية:

سنوظف هذا المفهوم لتحديد كل المقابلات اللغوية الشعرية المحايدة، القائمة بين الملامح الدلالية، التي تضمها قصائد الديوان. كما أن هذا التوظيف لمعمارية المعجم الشعري سيدفعنا إلى نفي وإلغاء التعارضات والثنائيات اللغوية المتضادة...قد يترك هذا بين القصائد المدروسة مساحات شاسعة من الغموض.

سترصد معمارية المعجم الشعري لتؤدي دورها كاملاً. تقوم بتمثيل شامل لمجموع الملامح الدلالية الشعرية، التي نعتبرها مشتركة بين الوحدات المعجمية المختلفة، التي يحويها كل نص شعري موجود بالديوان.

3 - المعمارية الدلالية:

يتغيا هذا المفهوم الثالث الكشف عن بعض المظاهر اللسانية، التي يبتكرها سيف الرحبي في قصائده بأشكال حديثة، فيها ذكاء وخيال كبيران. تروم هذه المعمارية تحديد كل معنى شعري ينتمي إلى عائلة دلالية محددة. يشكل مدلول كل كلمة يسطرها سيف الرحبي داخل قصائده شبكة دلالية أو مستودعًا من الملامح الدلالية الشعرية (مجموعة من الملامح)، تكون مشتركة بين كلمات هذه العائلة. إنها تمثل مجموعة فرعية تدرج في إحدى الشبكتين، أي التقاطع بين كل الشبكات الدلالية (ش. د). والحقيقة أن الدلالة تظهر كعملية مرقعة لأنها أقحمت مؤخراً في التحليل اللساني[3].

نتوخى من وراء رصد هذه المظاهر الثلاثة في ديوان (رجل من الربع

الخالي) التأكيد على أن معمارية النص الشعري عند سيف الرحبي تقدم عملاً إبداعيًا له صرح خطابي، متين الأساس واللبنات، واضح التصاميم. تظهر هنا اللمسة الإبداعية المتصاعدة محدثة – على مراحل متساوية – رجات معرفية عند كل متلق مرهف الحس، دقيق الملاحظة، عميق التأصل، بعيد الرؤيا...

سيدفع الإطار النظري الموظف هنا لمقاربة قصائد الشاعر، ظاهرة «الغموض» في الشعر العربي المعاصر، إلى الاختفاء والاندثار. فهذه الظاهرة نابعة من مكونات المنهج وطرقه التحليلية. كما أن الآليات العقلية والقوى التفسيرية تختلف من محلل إلى آخر. تبعًا لمستوى فهمه وطريقة تحليله، مما يجعل «الغموض» عملية نسبية لا تملك قواعد كلية اتفاقية على مستوى الدلالة.

والحقيقة الثابتة هي أن قصور المنهج التحليلي واللغة غير الواضحة وانحصار أفق المحلل بالنسبة للشعر العربي المعاصر هي التي تفتعل مجتمعة «الغموض» وتختلقه أحياناً من العدم.

يؤدي فهم البنى العميقة (= الجمل المقدرة) التي تطرحها القصائد والدواوين العربية إلى إلغاء هذا الغموض المزعوم. فوجود جمل مقدرة كثيرة في الشعر العربي يجعل فهمه من المستغلقات بالنسبة للنقاد الذين يقفون عند تحليل الجمل الشعرية الظاهرة (= البنى السطحية). يتم استعمال شعرائنا للبنى اللغوية العميقة عن عقلية غربية، ذات تفكير مركب بعيد الغور والمدى. تبرز القواعد التوليدية التحويلية صحة مذهبنا. فلا يوجد غموض في الشعر العربي، وإنما هي مجرد بنى لغوية مقدرة، لم يصل عقل نقادنا إلى تحليلها ومعرفة قواعدها.

4 - العينة والممارسة اللسانية:

أ – **العينة**: ظهرت الطبعة الأولى لديوان (رجل من الربع الخالي)، سنة 1993، صدرت عن دار الجديد بلبنان.

قسم سيف الرحبي ديوانه إلى مجموعتين. تضم المجموعة الأولى ثمان وعشرين قصيدة، تختلف من حيث الطول والقصر، نظراً لطبيعة الموضوعات الشعرية وظروف إنتاجها ومقاصدها الدلالية.

تحمل قصائد المجموعة الأولى عنواناً جامعاً هو (رجل من الربع الخالي)، الذي يملك سلطة مهيمنة على نمطية الموضوعات[4] ودلالاتها. رتبت القصائد حسب العناوين الآتية:

1 – عروق الشيبة.	2 – أودية وشعاب.	3 – الليلة الأخيرة.
4 – صباح.	5 – مطارح.	6 – ذكرى الحاضر.
7 – أصدقاء.	8 – أصدقاء.	9 – أصدقاء.
10 – حكاية قديمة.	11 – ليل.	12 – الغريب.
13 – فانوس.	14 – لعب.	15 – أرخبيل الغرقى.
16 –حقيبة.	17 – ضواري.	18 – الشرق.
19 – في ضوء هذا الفجر الأصم.		20 – سماء خاصة.
21 – مكيف هواء.		22 – هنود في ضوء الفجر.
23 – أمام النافذة.	24 – فراق.	25 – قبر هندي باربوس.
26 – الفنان.	27 – مدن الملح.	28 – الاسم القديم.

تضم المجموعة الثانية من الديوان سبع عشرة قصيدة، رتبها الشاعر تحت عنوان معبّر هو (فيض الصحراء)، الذي تتسلل رموزه الكاسحة إلى مساحات بعض قصائد هذه المجموعة، محدثة شرخاً سافراً في معرفتنا البالية عن الوجود والطبيعة وسلوكيات بعض الناس. فسيف الرحبي يقولب بعض المفاهيم برؤية رسام تشكيلي. وهو عمل غير موجود عند أنداده.

تحتوي المجموعة الثانية من الديوان العناوين الآتية:

1 – فيض الصحراء. 2 – طيور هيتشكوك. 3 – غرف مهجورة.
4 – الراحلون. 5 – الذين كانوا. 6 – لن تقرع الأجراس.
7 – مطرقة تغور في مناجم الذهب. 8 – إلى تلك المرأة.
9 – سليمة الأزدي. 10 – رائحة. 11 – بركة المآتم والأصياف.
12 – مقاطع. 13 – مقاطع. 14 – شامة.
15 – طفولة. 16 – دوخة الألم. 17 – ما من بلد قصدناه.

إن مقاصد (INTONATION) هذا التقسيم الثنائي للديوان (رجل من الربع الخالي + فيض الصحراء) تحمل أبعادًا سيميائية تنظيمية عميقة، وأخرى دلالية متفجرة، تنقل إلينا تمكن الشاعر من تقنيات وطرق الإخراج العلمي للدواوين الشعرية. نجد هنا فنية راقية لكتابة الشعر العربي المعاصر: المساحات البيضاء بالقصيدة، عدد السطور، تقنية ضبط المقاطع حسب طولها أقصرها، نوع الخط المستعمل. كما تبرز هذه المقاصد أيضًا التزامات الشاعر ومواقفه بالنسبة لصراعات الحياة العمانية والعربية والدولية. فرموزه الشعرية تهزم بعض المتناقضات والشطحات في دنيا الفكر والأخلاق. مبتعدة عن الإسفاف والسطحية والجعجعة.

ب – الممارسة اللسانية: إن الشاعر المبدع المتمكن من الجوانب الصوتية (مخارج الأصوات + صفاتها)[6] يختار الأنواع ذات النطق الإيقاعي والتركيب السهل المنسجم. ينتج هذا العمل بنى معمارية صوتية جلية في عالم النص الشعري، حيث تصل المتلقي جميلة الجرس عالية اللذة.

لذلك فإن بعض دواوين الشعر العربي المعاصر تتطلب أن يكون لأربابها – مثل سيف الرحبي – إلمام كبير بمخارج وصفات الأصوات، وطرق تشكيلها وتنظيمها داخل معجم شعري متين، مميز القيم والسمات الصوتية. يخلق هذا

التوجه قصائد رفيعة الإتقان، تبني في عالمنا دلالات رائقة لا لبس ولا غموض فيها؛ إذ تبقى خالدة كاسحة.

إن المعمارية الصوتية المشكلة للبناء الشعري النغمي (INTONATION) المرصوص عند شاعرنا، تخلق بين ربوع العربية المبثوثة في الديوان مقابلة متناغمة، غير متضادة الإيقاع بالنسبة للمعجم؛ مثل:

رِجلين غارقتين في النوم

رِجلين ثاويتين في النوم

فهذه الصوامت المجهورة التي استُهل بها المقطعان قد منحتهما تعادلاً قويًا متسقًا، تضاف إليه علامة المثنى الواردة فيهما معاً. إنها علامة تمنح المقطعين الشعريين نبراً صوتياً، يدفع المعجم الشعري عند سيف الرحبي إلى آفاق دلالية رحبة. يبرز هذا قوة تأثير نبر المثنى والجار والمجرور على المقطعين، عند كل قراءة متزنة، ذات تنغيمات معيارية.

تتوارد على ذاكرة الشاعر بعض الكلمات المعجمية، خالقة نسيجاً قوياً بالنسبة لبعض القصائد المتنوعة الكم، مما يشكل معمارية شعرية منضدة بواسطة أصوات صامتة رخوة وأخرى لهوية شديدة، كقوله:

هضبة بعد هضبة

.... قرية مهجورة، مدينة أكلتها الحرب

إن الأوضاع اللغوية المقيمة في القول الشعري السالف تخلق معمارية صوتية، تتحين الفرص لبث طابع الحياد بالنسبة لكل مقابلة ضدية، بين الكلمات التي يغربلها المعجم الشعري الثري، المكون لقصائد الديوان المدروس. كما أن الملامح المتمايزة تمنح استقلالاً للكلمتين الشعريتين الموجودتين بالمقابلة اللغوية «غارقتين/ ثاويتين، قرية/ مدينة». فالأصوات العربية الصامتة، المشكلة للأمثلة

السابقة قد أنتجها الشاعر مهموسة مفخمة ومرققة، وبعضها مجهور به غنة أنفية، مما يبرز حسن اختياره للأصوات المؤثرة في تشكل الكلمات الراقية شعريًا.

ليست كل الأصوات العربية تصلح لإنتاج كلمات شعرية جيدة، وليست كل الكلمات العربية ترقى إلى مستوى المعجم الشعري الجميل. لذلك نجد الشاعر سيف الرحبي يجيد تشييد المعمارية الصوتية من خلال انتقائه الدقيق للأصوات المتآلفة التي تشكل نصوصه. يهندس الشاعر معماريته الصوتية في هذا الديوان بمهارة؛ حيث يربط بين اللبنات الكلية؛ لخطابه الشعري، عن طريق التقاطع الحاصل بين المجموعات المعجمية، المشكلة من الملامح الملائمة على مستوى التلقي الدلالي وجماليته. يؤدي هذا التناغم والانسجام والنبر[8] القوي المتصاعد في (رجل من الربع الخالي) إلى إلغاء التعارضات والمقابلات الدلالية الغامضة.

يؤسس سيف الرحبي أحياناً معماريته الصوتية داخل قصائد ديوانه بتكرار بعض الكلمات، ذات الأصوات المتطابقة. نجد في قصيدة (الغريب) (ص 23) ترانيم الشاعر:

يحاول أن يكتب

يكتب ماذا؟

يا روح العربات المجنحة

يا روح الأمطار ومواكب الفجر

روح غريب يبكي في أول الطريق

وفي (ص 30) يستهل الرحبي قصيدة (في ضوء هذا الفجر الأصم) برفع

ندائه مستبسلاً أمام الموت؛ حيث تمتد أعضاؤه الصوتية مفخمة ومرققة لبعض الكلمات المجهورة والمهموسة، كقوله:

في ضوء الفجر، في ضوء الفجر الجميل

في ضوء هذا الفجر الأصم الذي لا يسمع ندائي

في ضوء السماء التي تمرح القطايا في شغفها

يخلق التكرار الصوتي للكلمات الشعرية عند سيف الرحبي قراءة ترددية[9] تأتي على شكل جوقة موسيقية متسقة النغم، نظراً لاتحاد بعض الأصوات وتآلفها في الكلمات السابقة.

يعرج الشاعر معارج جميلة على مستوى بناء معمارية صوتية متماسكة؛ إذ ينتقي كلمات متسقة بنفس النغم والنبر، نجد إنجازه الشعري في قصيدة (مكيف الهواء):

يلطف الهواء قليلاً

يسرح النعاس قليلاً

يبدع الشاعر إنجازه بفعلين مضارعين ينسجهما ببداية متحركة مريحة الإيقاع والنطق، تعقبها أصوات مجهورة أو مهموسة. إنه تناغم جميل يخلق من الفعلين المضارعين وحدتين صوتيتين محايدتين، لا يوجد بينهما أي تعارض صوتي، يخلق فجوة دلالية في مقاصد سيف الرحبي. كما أن الفعلين يخلقان قراءة نغمية أفقية عند المتلقي الملم بالقواعد الصوتية الوظيفية (PHONOLOGICAL RULES) للنصوص الشعرية. تتسق المعمارية الصوتية وتتنامى بين قصائد الديوان، قوية الأساس، عالية البناء. نقرأ قول الشاعر في (ص 47):

كنتم ساعد الجسارة الأيمن

طيور الرغبة حين تنحدر صباحاً نحو السفح

كنتم قبل قليل:

«بناة العزلة»

إن تكرار الفعل الماضي الخطابي (كنتم) في المقطع الأول والأخير يخلق إيقاعًا نبريًا (STRESS TIMED RHYTHEM) يتردد بسرعة إيقاعية واحدة. يلقي هذا الفصل الماضي بظلاله ومؤثراته الصوتية على بقية الكلمات الأخرى لأنه البؤرة (FOCUS) الصوتية المهيمنة على المقصد الدلالي عند سيف الرحبي. يختلف هذا التردد الصوتي (FREQUANCY) معمارية صوتية متسقة تتجاوز المقطع الواحد لتشكيل بنى شعرية ما فوق مقطعية (SAPRASEGMENTAL)[10].

يبث الشاعر – المتكلم إلى جميع المتلقين لديوانه بعض الأسماء والأفعال التي يغيرها ويحولها بغية غاية صرفية هيكلية، يرسلها إليهم بلغة عربية استعمالية (PERFORMATIVE)[11]متواضع عليها بين الطرفين. تحمل هذه الأسماء والأفعال المصرفة أبعادًا صوتية وظيفية، تتغير حسب غايات الشاعر، المرتبطة بقدرات ومعارف المتلقي. نصادف ما يبرر كلامنا في قوله:

لن نقرع الأجراس بعد اليوم

لن تهدأ العاصفة..

يتوغل شاعرنا في توظيف التراث العالمي بكل مجالاته: التراث الإغريقي برموزه، العربي والإسلامي، بصوفيته، وحكايته، وظواهره، والآداب العالمية برواياتها وفنونها وعناوينها البارزة.

لقد استعمل هذا التوظيف المتنوع للتراث كل من السياب، أدونيس، أمل

دنقل، معين بسيسو، وغيرهم من شعراء الحداثة في البلاد العربية. لكن توظيف التراث عند سيف الرحبي يوحي بجو من الرهبة والخشوع، لأنه يرسم لوحات بها ملامح النسك والتعبد وقداسة أنواع المنابر والترانيم والابتهالات الصوفية بحلقاتها ووجدها وعشقها.

إن المقابلات المعجمية الثنائية التي يقيمها الشاعر بين بعض الكلمات، تمنح ديوانه (رجل من الربع الخالي) تميزًا خاصًا، لأنها تخلق نوعًا من العلاقات الفريدة، الرائدة. فهي تشيد صرح المعمارية الصوتية، من خلال العلاقات القائمة بين القيم أو الملامح المتمايزة، الخالقة للنسق الصوتي الوظيفي، الموجود في المجموعتين المكونتين للديوان. يتمثل اختيار أي سمة أو قيمة صوتية مخالفة لأخرى في حضور أو غياب بعض الميزات والخصائص الصوتية، التي تشكل كلمات المعجم الشعري الموظف في هذا الديوان، مثل: الأصوات الأنفية/ غير الأنفية، الشفهية/ غير الشفهية، المجهورة/ المهموسة. ينتج الشاعر مقابلات ومقاربات صوتية ترتبط بالصفة والتنظيم الوظيفي للأصوات، المؤسسة للمعجم الشعري. يقدمها لنا بسلّمية ودرجة ثنائية، تحدد حسب مستويات متنوعة تقابل المراحل المتعاقبة، ضمن الاتصال الحاصل بينه وبين متلقيه؛ أي المستوى النطقي عند الشاعر ومستوى السماع عند المتلقين لديوان (رجل من الربع الخالي). تنتج هذه المقابلات اللغوية الثنائية القابعة بين الكلمات الشعرية كل أنواع الأصوات الصامتة والصائتة، الموجودة في النسق العربي ووظائف كل منها في تركيب الكلمات الشعرية المتمايزة صوتيًا. يؤدي إنجاز شاعرنا لهذه المقابلات اللغوية الثنائية على المستوى التنظيمي والوظيفي (PHONOLOGY) إلى تحديد التصنيفات الوظيفية لكلمات المعجم، وإعطائه دقة عملية ذات قوة عالية وبساطة لغوية تتجاوز الإقليمية والمحلية.

إذا لاحظنا أن حضور أو غياب بعض الكلمات الشعرية المفضلة بالنسبة

لاختيارات الشاعر التي تمثل جانبًا سلبيًا، فإن كل سمة أو قيمة صوتية تفرض من خلال هذا الإبداع الشعري على المتلقي اتخاذ القرار، سواء بالرفض أو القبول فيما يخص الكلمة الشعرية.

تعتمد العلاقات اللغوية القائمة بين الوحدات الصوتية والوظيفية (PHONOLOGY)، التي تشكل تمايزاً أو تخالفًا صوتيًا بين الكلمات الشعرية، على مبدأ التقابل الثنائي، مثل:

جبالاً/ هضابًا

أحتمي/ أتسلل

الجزر القطبية/ الذوبان للجليد

سماء/ مراصد

حاملة/ حملت

غدا/ وعل

سارخين/ آكلين

تخلق هذه المقابلات المعجمية الثنائية معمارية صوتية متماسكة على مستوى القراءة الصوتية الترددية والدلالة المتسقة، النافية لكل التناقضات والتعارضات بين الكلمات، يزيل هذا العمل الغموض المزعوم، داخل الخطاب الشعري العربي المعاصر. ذلك الغموض المبني على ضعف الفهم وضحالته وسطحية المنهج وتسوّله.

تحدد المعمارية المعجمية انسجام المعجم الشعري، الذي يضمه الديوان المدروس وتماسك كلماته بصورة جيدة. تظهر هذه المعمارية لتخلق عضوية نصية مرصوصة، على مستوى كل قصيدة، مما يجعل الغموض ينكمش عند درجة الصفر في الدلالة.

والملاحظ أن العديد من الكلمات المكونة للمعجم الشعري عند سيف الرحبي تتحرك من خلال إنجازاته وابتكاراته الخاصة لتزيل اللثام عن بنى ودلالات عميقة، يجرها منصاعة مسحورة، فيكسوها رونقاً لتظهر جلية للمتلقين، دون غموض أو حذف أو إضمار، مثيرة لديهم لذة نصية وجمالية راقية في الاستقبال. إنه يجعلهم يهمهمون من فرط النشوة الممتعة وكأنهم مرصودون بسحر شعره.

نجد بعض الشعراء المعاصرين يستعملون معجمًا شعريًا تهيمن عليه عبارات بها تدن واستعمال لمستويات لهجية إقليمية غير متداولة ولا مشتركة، أما سيف الرحبي فيستعمل المعجم العربي – المعيار (STANDARD) الحديث، الذي يملك قوة دلالية، ذات سياقات ورموز متعددة.

تتجلى معمارية النص الشعري في الديوان على مستوى المعجم، من خلال الكلمات التالية: (سكين، نافذة، غرفتي، الحروب، العربات...).

تمثل كلمة (سكين) معمارية تبني سلسلة لغوية متنوعة مثل: مدية، موسى، شفرة...

إن كلمة (سكين) التي يوظفها الشاعر تجعل المقابلة اللغوية المتعددة الجوانب محايدة وغير ضدية، في علاقتها بالكلمات التي تنتمي إلى السلسلة نفسها، عن طريق الترادف وتماثل الصفات والنعوت المتعلقة بها. كما أن هذه الكلمة تجسد مجموع الملامح والقيم الملائمة والمشتركة بين الوحدات اللغوية المذكورة، مثل + [أدوات حادة] + [آلات بمقاسات] + [للقطع والذبح]. تدور الكلمات المعجمية الأخرى: (نافذة، غرفتي، الحروب، العربات) في نفس الفلك التحليلي، خالقة معمارية معجمية منضدة:

1 - نافــذة:

تمثل معمارية معجمية بالنسبة للسلسلة: (شباك، شرفة، كوة...)، علاوة على أن كلمة (نافذة) تحتوي على كل القيم والملامح الملائمة والمشتركة بين السلسلة اللغوية المذكورة: + [فتحة هندسية في الجدار] + [مقاسها وتجهيزها محدد] + [للرؤية والتهوية].

2 - غرفتي:

تبني معمارية معجمية بمعية: (قاعتي، صالتي، زنزانتي، حجرتي، قسمي، فصلي...) والقيم والملامح المشتركة هي: + [جزء محدد ومفصل من بناء هندسي] + [للإقامة والراحة والعمل].

3 - الحروب:

تتلاحم مكونة معمارية معجمية مع: (معارك، القتال، المقاومة...) ملامحها المشتركة مع سلسلتها اللغوية هي: + [ظاهرة هجوم واشتباك] + [بها قتل وإبادة] + [الهيمنة والاستعمار والطغيان].

4 - العربات:

تشيد معمارية معجمية مع: (السيارات، الناقلات، القاطرات، المركوب...) القيم والملامح المشتركة بين كلمات السلسلة هي: + [آلات ميكانيكية] + [ذات أشكال وأحجام محددة] + [للركوب والسفر والسياحة].

إن تقصينا لهذه الكلمات الشعرية، الموظفة داخل ديوان (رجل من الربع الخالي)، قد جعلنا نستحضر ونستخرج العديد من مرادفاتها ونعوتها المختلفة،

من معجمنا الخاص، ومن المعاجم العربية المتنوعة. كما أن توظيفها المتطور داخل الخطاب الشعري لسيف الرحبي يدل على تنوع وغزارة «الثروة المعجمية» عند الشاعر. فكل كلمة موظفة داخل الديوان، حسب نظام نحوي وصرفي ودلالي معين، إلا ونجدها تنعم بالعديد من الاستعمالات المعجمية، ضمن معمارية نصية متسقة. تبرز لنا معمارية النص الشعري العربي المعاصر أن بعض الشعراء قد يوظفون أحياناً معمارية معجمية ومتقطعة، لا تشكل بناءً معماريًا مرصوصًا لأنها تمت إلى لغة واصفة (META LANGUAGE) قادمة من تخصصات نائية عن المعجم الشعري. يتعلق الأمر هنا بالألفاظ العلمية التي نجدها قليلة عند سيف الرحبي، مثل استعماله لكلمة ألغاز (= مجموعة السمات والقيم الدلالية الملائمة والمشتركة بالنسبة للأكسجين، الأزوت، الهيدروجين). كما أن الشاعر يستعمل في هذا الديوان مفردات علمية مثل (الأسيد، مكيف الهواء...)، لا نجد عنده مفردات تجارية أو فلاحية ضمن معماريته المعجمية.

تحدد لنا المعمارية الدلالية اتساق البناء الشعري، من خلال تعلق بعض الجمل والأقوال اللغوية ببعضها ضمن قصائد الديوان، وانسجامها مع السياق وظروف الإنتاج. نجد أن الشاعر يخلق سلسلة (س) من الكلمات المترتبة بكلمة شعرية ترد في إحدى القصائد، مثل (الضوء، الأصدقاء، العرف، الطيور، الصباح، الغربة، الجبناء، الافتراق...). إن سلسلة الكلمات المرادفة ذات الصفات والنعوت المشتركة مع كلمة (الضوء) أو غيرها من الكلمات الشعرية الأخرى تبرز بعض المميزات والخصائص. فالشاعر ينسج من أشعة الضوء مرادفات وصفات للرؤية والإشراق والأمل وإقصاء الجهل والضلالة والديجور والعتمة، من أجل الحياة والعمل، والعلم. فالضوء بكل مرادفاته ونعوته له مرتكزات كل جميل، مشرق، وضاء، طيب، خير. قد يتنوع الضوء فينتج من القلوب والبصائر أو من المعتقدات أو من الابتكارات وغيرها. تملك الكلمات السابقة مميزات دلالية خاصة

ببعضها دون بعضها الآخر، وذلك تبعًا للسياقات وظروف الإنتاج التي تقع فيها كل قصيدة. فـ (الضوء) يعني الإشعاع والتوهج والسناء والتنور. و(الأصدقاء) يلجون سلسلة لغوية يمثلها: الزملاء، الأصحاب، الرفاق، الخلان... كما يلج (العرّاف) سياقات دلالية ترتبط بالتنجيم والسحر والتنبؤ. و(الطيور) تتعالق مع سلسلة العصافير الحاملة لنفس الخصائص والمميزات الدلالية. كما أن (الصباح) يتماهى دلاليًا مع وضوح الرؤية والخيط الأبيض والنور..

أما (الغربة) فترحل داخل سياقات الهجرة والنزوح والبعد والوحشة، حيث تبعد الرؤية ويشط المزار.. نجد أن (الجبناء) ينعتون بالخوف والتقوقع والتراجع وعدم الثقة وضعف الشخصية. أما (الافتراق)، فإنه يملك علاقات لغوية حميمة مع سلسلة مضارعة، مثل: البعد، الانفصال، الرحيل، النأي، الإقصاء، التوغل، الضرب في الأرض.

وهكذا، فإن تتبع المعمارية الدلالية داخل قصائد سيف الرحبي يجعلنا نقف على عدة استعمالات ومعان جديدة تتعلق بمرادفات وصفات، الكلمات الشعرية السالفة، التي قدمنا دلالاتها السياقية النسبية.

إن المعمارية الدلالية، التي سطّرناها بشأن معاني بعض الكلمات الشعرية، جعلتنا نحدد شبكة من الكلمات التي تخلق تقاطعاً دلالياً وليس غموضاً شعرياً أو تناقضاً معجمياً.

يوظف الشاعر في ديوانه العديد من الكلمات الشعرية القوية، المتجاوزة للمعاني، الأيقونية السطحية المباشرة. إنها تحمل رموزاً ودلالات متجذرة تنطلق ضاربة في أعماق الذاكرة الشعبية العمانية والتاريخ العربي والتراث الإسلامي والعالمي بكل وظائفه المتنوعة والعميقة. نجده يكرر في عدة قصائد الكلمات الشعرية التالية الحاملة لرموز أصيلة: (ليلة والليل، الجراح، الصباح، الغابة،

الغربة، الغرباء، الرموز، الأصدقاء، الكلاب، الفجر، العرّاف، النافذة، الطيور، الجبال، الجراح) فالرمز الشعري الهادف الملتزم في هذا الديوان يجعل من سيف الرحبي أحد «فرسان الرمزية» في الشعر العربي المعاصر.

قد تأتي الرموز عن طريق بعض الحيوانات أو مظاهر الطبيعة والإنسان والرموز. كما أن الشاعر يبني معماريته الدلالية بواسطة توظيف بعض المقابلات اللغوية، مثل:

الرواح/ المجيء

جبناء/ أبطالاً

نفترق/ نلتقي

رجل/ امرأة

الشمال/ الجنوب

النوم/ اليقظة

الصحو/ المطر

تخلق هذه المقابلات المعجمية الشعرية سياقات واسعة تتوزع فوق خريطة هذا العالم، حاملة إلينا كل خباياه عن طريق هذا الديوان. تغوص هذه الثنائيات اللغوية في عمق الواقع العربي لتكشف مكوناته وأسراره بلسان شعري رقراق، واضح المعاني. إنها تثير الدهشة والانبهار والإبهاج. كما أننا نجد في هذا الصدد قوة الرمز الشعري وبعد الدلالة والمقاصد، كقوله:

كم يلزم الإنسان من المليارات

كي يغسل تاريخه من الوحل

إن بعض قصائد الديوان تأتي قصيرة مقتضبة، لكنها تحمل رموزًا

ودلالات عميقة، تعوض قلة المقاطع كما في قصيدة (رائحة)، ص 55 من الديوان. وتعج قصيدة (مطرقة تغور في منجم الذهب) بالرموز الهادفة والتوظيف المتنوع للتراث: (الكاهنة، الغابة، المرأة، الغربة، أسماء رجال وشيوخ قبائل عربية وشخصيات تاريخية غربية..).

تحتاج هذه الرموز دراسة سيميائية (SEMIOTICS) رصينة، بغية إقصاء «الغموض» المزعوم الذي يلصقه بعض الباحثين بالشعر العربي المعاصر. يلصق الغموض بكل عملية توظيف رفيع للكلمة الشعرية المشحونة بالدلالات السيميائية التي لا يرقى إليها عقل باحث يتسوّل بالمناهج اللسانية البسيطة (= دراسة البنى الظاهرة)، ذات البعد الأيقوني المباشر.

التركيب:

أفضت بنا معمارية النص الشعري التي وظفناها كإطار نظري لدراسة بعض الظواهر اللسانية (المعمارية الصوتية والمعجمية والدلالية) الموجودة في ديوان (رَجُل من الرُّبع الخالي) لسيف الرحبي، إلى النتائج التالية:

1 – هيمنة التركيب الصوتي والمعجمي والدلالي المتسق (COHESION) والمنسجم (COHERENCE) على طول قصائد الديوان.

2 – بروز الإبداع الشخصي (CREATIVITY) المجسد لمعمارية النص الشعري، بجهد وذكاء وخيال شعري مميز.

3 – تجلي الصياغة الشعرية المحترفة: توظيف جديد للتراث، تشكيل متطور للصور والأخيلة والمعجم الشعري والعلمي (كلمات: الأسيد، الغاز، الهيدروجين) واستعمال البنى (STRUCTURES) اللغوية العامة الاتفاقية بشكل دقيق، يحكمه أسلوب شعري شخصي شفاف.

لقد تكونت معمارية النصوص الشعرية (معمارية صوتية، معمارية معجمية، معمارية دلالية) البانية للديوان المدروس بواسطة عمليات التفاعل النصي (TEXTUAL INTERACTION).

يقوم التفاعل النصي الشعري عند سيف الرحبي على عدة عمليات لغوية وأسلوبية معقدة ومتشابكة بصورة متينة.

والملاحظ أن التفاعل النصي الذي يشكل البنى الشعرية عند هذا المبدع ينقسم إلى قسمين:

1 – **تفاعل دوري**: يخلق علاقات التكافؤ والتأثير والتأثر بين البنى اللغوية، المكونة لكل قصائد الديوان.

2 – **تفاعل متشابك**: يبرز لنا مدى التأثيرات والتفاعلات بين العناصر اللغوية، المكونة للقصائد على المستوى الصرفي والنحوي.

يبرز لنا التفاعل النصي الحاصل داخل قصائد ديوان (رجل من الربع الخالي) أن الوحدات اللغوية الشعرية مستقلة؛ أي أنها تمثل عملية إدراكية ومعرفية ولسانية متميزة عن العمليات الأخرى.

والحقيقة أنه على الرغم من وجود هذا الاستقلال بين الوحدات الشعرية، فإننا نلاحظ تجذر علاقات بنائية تربط بين المعمارية الصوتية والمعجمية والدلالية: تتسلسل هذه العلاقات وتتفاعل ضمن تراتب خطي وشعري[13].

تتفاعل المعماريات الثلاث في الديوان، أي ينطلق الشاعر في إقامتها، ابتداء من نواة الأصوات، فالصرف، لينتهي بالمستوى الدلالي (PRAGMATICS). تشترك هذه المعماريات، المذكورة على مستوى التفاعل النصي، في وجود (منطلق مذكور قد يكون أصلاً بذاته، وقد يكون فرعاً من أصل مختف)[14].

لقد خلقت معمارية النص الشعري تفاعلاً لغويًا بين مقاطع القصائد المدروسة، فحواه الاشتراك والاختلاف، مما يدل على وجود أولويات وآليات تنظم وتحيك نسيج الديوان وتحبكه. علاوة على ما سلف، فإن معمارية النص الشعري في ديوان (رجل من الربع الخالي) تجسد ظاهرة التوازي الشعري في كل القصائد.

يعتمد التوازي الشعري الباني لمعمارية نصية متلاحمة على:

1 – توازي زمني: يبرز توالي السلطة اللغوية الشعرية المتشابهة، أو المتطابقة داخل قصائد الديوان.

2 – توازي لساني: يظهر من خلال الأصوات، التركيب، الدلالة، شكل الكتابة المستعملة، طرق التعامل مع الفضاء الموظف داخل الديوان.

3 – توازي تعادلي: يتجلى من خلال تعادل بعض العناصر في الأهمية والكمية والموقع.

4 – توازي حيادي: يحدد بواسطة الترادف بين المقاطع والتضاد والتوليف بين الأجزاء.

إن قصائد الديوان المدروس (تتضمن أيديولوجيتها الخاصة ونظامها الفكري... النابع من الصورة الشعرية، والمخيلة الشعرية ومن الجموح الشعري وتهيج المخيلة)[16].

يعبّر سيف الرحبي في إبداعه الشعري عن إلغاء المقدمات والنتائج، لينجز خطاباً شعرياً حديثاً، يفترس نفسه باستمرار[17]. كما أن قصائد هذا المبدع الحاذق تبرز انعدام مسؤولية الأنظمة وخواءها الروحي والفكري.. إن رموزه الشعرية تمثل خلية نحل منظمة في شغل دؤوب متنامي. كما أنها تلقي إضاءات على عصر الهيمنة (الكولونيالي)، الأكثر خواءً وفقراً. وذلك عن طريق معجم

شعري رصين. يلمح إنجاز سيف الرحبي الشعري المتحدي إلى أن النص الجديد (صعلوكي ومتشرد ومرتجل في أماكن وأزمان مختلفة)[18].

والواقع أن معمارية النص الشعري تبرز من خلال معانقة ديوان (رجل من الربع الخالي) لتسجل:

أ – وجود معمارية نصية (صوت + معجم + دلالة).

ب – تجلي تفاعل يربط لغوياً بين المقاطع والأجزاء الشعرية.

جـ – هيمنة تعالق نصي شعري، يقوم على المعماريات والتفاعلات السالفة.

وهذه النقطة الأخيرة لم نتعرض إليها في دراستنا التي قصرناها على المعمارية النصية فقط.

الهوامش

1) استقينا مفهوم «معمارية النص» من اللغة الفرنسية التي تعبر عنه بـ«L'ARCHITECTURE DU TEXTE». يرتبط هذا المصطلح (البنائي) بعدة عناصر هيكلية يؤسسها مظهران أساسيان، لم ندرسها على المستوى التطبيقي، وهما: التفاعل النصي المتنوع بين العناصر ثم تعالق النصوص ببعضها من حيث اللغة والأسلوب.

2) يحدد المعجم الشعري تفاعلات لغوية لها عميق الأثر في بناء معمارية النص، بالارتكاز على المستوى الصرفي، الذي يتفرع إلى مستوى تركيبي ومعجمي، ومن هذين الأخيرين ينبثق المستوى الدلالي.

3) شكلت الدلالة المرتكزة على دراسة المعنى حجر الزاوية في المجال اللساني، لأنها ترتبط بجوانب خارجة عن اللغة، مثل الجوانب النفسية والاجتماعية والسياسية. لقد حاولت المدرسة التوليدية سد هذه الثغرة، لكنها أغفلت الجانب التداولي وتنوع سياق الموقف «context of situation».

4) يتعلق الأمر بدراسة الوحدة الصوتية المكونة للمعجم الشعري: عددها، كثافتها وتوزيعها داخل نسق وظائف الأصوات، أو داخل الخطاب الشعري. كما ندرس على مستوى السمات العروضية: موقع ودور النبر والحركات النبرية، ثم محيط رخامة الجملة الشعرية.

تتعرض نمطية الموضوعات (TYPOLOGY) الشعرية أيضاً إلى المقاطع الصوتية طولها والعلاقات فيما بينها.

5) نقصد بضبط المقاطع الشعرية في الديوان استعمال «الحركات» الإعرابية الأربع: الفتحة والضمة والكسرة والسكون، بغية تقديم قراءة نحوية غير لاحنة.

6) مخارج الأصوات هو مكان نطقها المتنوع: حلقية غارية، لهوية، شفهية.. أما صفاتها فهي السمة الصوتية التي تكتسبها عند السماع (مجهورة/ مهموسة، غليظة/ رقيقة، بها غنة/ بدون غنة...).

7) نستعمل مصطلح «عالم النص» كمرادف للمصطلح الفرنسي (L'UNIVERS DU DISCOURS) بكل خصوصياته وتبعاته.

8) تعتمد القراءة الشعرية النبرية التشديد والتركيز على المقطع الشعري الأخير. يتطلب هذا حمل رؤية تنسجم وتتناغم مع غايات الشاعر كاملة، كالمعرفة الخلفية عن عالمه والإطار المرجعي لأقواله والتمكن الجيد من مدونته، ثم التكوين لسيناريو متكامل من مقاماته وخططه والبنى المعرفية والتمثل الجيد لاستدلالاته الشعرية.

9) إن التردد الصوتي (FREQUANCY) الناجم عن القراءة الجيدة المتخصصة للشعر يخلق عدداً

محدداً من أطوار هذه القراءة، المرتبطة بوحدة زمنية. فالقارئ لديوان (رجل من الربع الخالي) يستغرق وقتاً محدداً للترنم بطور محدد للكلمة الشعرية. يختلف تردد الأصوات عند القراءة الشعرية تبعاً للتموجات المعتمدة على الخصائص الشخصية لقارئ الديوان.

10) تبرز الدراسة اللسانية المتعلقة بمستوى وظائف الأصوات أن تقاطيع الكلمات الشعرية المكونة للديوان ينطلق من السمة العروضية المخيمة على القصائد، التي تمثل خاصية صوتية تنظيمية تقرّ أن بعض الأجزاء والمتواليات الشعرية (النبر، التنغيم، المدة) يتجاوز تحديدها مجال الموحدة الصوتية (المقطع).

11) يتجلى البعد الاستعمالي – الإنجازي للغة العربية في مجال الشعر المعاصر عن طريق هيمنة وكثرة الأفعال التي يعتمد جانبها التلفظي أو القولي على إنجاز الحدث اللغوي الشعري. وتشتق هذه الأفعال الإنجازية الشعرية من بعض الحركات وسلوكيات الفاعل – المتكلم داخل القصيدة.

12) تمثل اللغة الواصفة مستوى اصطناعياً لوصف اللغات الطبيعية وإنتاج لغة تحليلية خاصة، إنها تقوم على جانبين:

أ – مصطلحات لغوية تحليلية نابعة من اللغة الطبيعية الموصوفة.

ب – قواعد تركيبية طبيعية كذلك، إنها لغة تخلق استعمالات معجمية نحلل ونكتب ونتحدث بها عن جميع التخصصات. أنجزت الباحثة الفرنسية (غاي دوبوف) كتاباً قيماً عن الموضوع نفسه (اللغة الواصفة). يقوم صاحب هذه الدراسة حالياً بترجمته إلى العربية.

13) محمد مفتاح. التشابه والاختلاف: نحو منهجية شمولية. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1996.

14) المرجع السابق، ص 16.

15) مجلة الشاهد (حوار الشاعر سيف الرحبي) العدد 11 ص 84.

16) نفس المرجع، ص 85.

17) نفس المرجع، ص 86.

18) نفس المرجع، ص 87.

* * *

الشعر بين سلطة المبدع وسلطة النص

محمود أحمد العشيري

من مذكرات المتنبي (في مصر)

(أ) 1 –(**) أكرهُ لون الشراب في القنينة

2 – لكنني أدمنتها.. استشفاءً

3 – لأنني منذ أتيتُ هذه المدينة

4 – وصِرْتُ في القصور ببغاء

5 – عرفت فيها الداء!

(ب) 6 –(**) أمثل ساعة الضحى بين يدى كافور

7 – ليطمئن قلبه؛ فمايزال طيره المأسور

8 – لا يترك السجن ولا يطير!

9 – أبصر تلك الشفة المثقوبة

10 – ووجهه المسودّ، والرجولة المسلوبة

11 – .. أبكي على العروبة!

(جـ) 12 –(**) يومئُ، يستنشدني: أنشده عن سيفه الشجاع

13 – وسيفه في غمده.. يأكله الصدأ!

14 – وعندما يسقط جفناه الثقيلان؛ وينكفئ

15 – أسير مثقل الخطى في ردهات القصر

16 – أبصر أهل مصر..

17 – ينتظرونه.. ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع!

18 – .. جاريتي من حلب، تسألني «متى نعود؟»

19 – قلت: الجنود يملأون نقط الحدود

20 – ما بيننا وبين سيف الدولة

21 – قالت: سئمت من مصر، ومن رخاوة الركود

22 – فقلت: قد سئمتُ – مثلك – القيام والقعود

23 – بين يدى أميرها الأبله

24 – هجوت كافورا

25 – ونمتُ مقهورا..

(د) 26 –(**) «خَوْلةُ» تلك البدويّة الشّموس

27 – لقيتها بالقرب من «أريحا»

28 – سويعةً، ثم افترقنا دون أن نبوحا

29 – لكنها كل مساءٍ في خواطري تجوس

30 – يفترُّ بالشوق وبالعتاب ثغرُها العبوس

31 – أشم وجهها الصبوحا

32 – أضم قلبها الجموحا!

.....

33 – سألتُ عنها القادمين في القوافلْ

34 – فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتلْ..

35 – في الليل تجارَ الرقيق عن خبائها

36 – حين أغاروا، ثم غادروا شقيقها ذبيحا

37 – والأبَ عاجزًا كسيحا

38 – واختطفوها، بينما الجيران يرنون من المنازل

39 – يرتعدون جسدًا وروحا

40 – لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحا!

.....

41 – (ساءلني كافور عن حزني

42 – فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة

43 – شريدةً.. كالقطة

44 – تصيح «كافوراه... كافوراه...»

45 – فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

46 – تُجلد كي تصيحَ «واروماه... واروماه..»

47 – .. لكي يكون العين بالعين

48 – والسِّنُّ بالسِّنِّ!)

(هـ) 50 – في جلستي نمتُ.. ولم أنم

51 – حلمت لحظة بكا

52 – وجندك الشجعان يهتفون: سيف الدولة

53 – وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة

54 – ممتطيًا جوادك الأشهب، شاهرًا حسامك الطويل المهلكا

55 – تصرخ في وجه جنود الروم

56 – بصيحة الحرب، فتسقط العيونُ في الحلقوم!

57 – تخوض، لا تبقى لهم إلى النجاة مسلكا

58 – تهوى، فلا غير الدماء والبكا

59 – ثم تعود باسمًا.. ومنهكا

60 – والصبية الصغار يهتفون في حلب:

61 – «يا منقذ العرب»

62 – «يا منقذ العرب»

63 – حين تعود.. باسمًا.. ومنهكا

64 – حلمتُ لحظة بكا

65 – حين غفوتُ

66 – لكنني حين صحوتُ

67 – وجدت هذا السيد الرخوا

68 – تصدَّر البهوا

69 – يقص في ندمانه عن سيفه الصارم

70 – وسيفه في غمده يأكله الصدأ!

71 – وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وينكفئ..

72 – يبتسم الخادم..!

73 – .. تسألني جاريتي أن أكتري للبيت حرّاسا

74 – فقد طغى اللصوص في مصر.. بلا رادع

75 – فقلت: هذا سيفيَ القاطع

76 – ضعيه خلف الباب. متراسا!

77 – (ما حاجتي للسيف مشهورا

78 – مادمت قد جاورت كافورا؟)

79 – .. «عيدٌ بأية حال عدت يا عيدُ»

80 – بما مضى؟ أم لا رضي فيك تهويد؟

81 – «نامت نواطير مصر» عن عساكرها

82 – وحاربت بدلاً منها الأناشيد!

83 – ناديت: يا نيل هل تجري المياه دما

84 – لكي تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا؟

85 – «عيد بأيَّة حال عدت يا عيد؟»

حزيران 1968

«الشعر العظيم ليس له إلا زمنان فحسب، لحظته الحاضرة، وبعد قليل خلوده الباقي»

(خوان رامون خمينيث)

«إن أقصى ما تطمح إليه سلطة ما هو أن يصيب الشعراء الخرس من داخلهم»

(أمل دنقل)

كافوريات المتنبي من أروع ما كتب شاعر العربية العظيم، ومنحوتات «أمل دنقل» على نص المتنبي نسج على أسنة الرماح ونقش على صفحات السيوف، وهو بذلك كمن يرمي بسهم عيني طائر نزق من فوق حصان جموح. ذلك لأن أي نص مطالب عندما يدخل في علاقات تناصية[1] مع نصوص أخرى ألاَّ يقف منها عند حدود التقليد والمحاكاة، بل يصبح ممارسة نقدية لها، يمارس عليها سلطة النسخ أو التعديل والانحراف، وتبدو المهمة هنا جسيمة مع نصوص متجذرة في عمق الجنس الأدبي، ونصوص المتنبي لا تكاد تفارق مخيلة قارئ الشعر، ومن ثم يغدو التناص مع إبداع المتنبي من قبل المراهنة، تدور نتائجه بين النجاح والتحليق أو السقوط في الأعماق.

وأمل دنقل كما يتناص مع شعر المتنبي يتناص مع شخصية المتنبي كما سجلها المؤرخون، وأيضاً مع الكتابات حوله، المبنية على تصور حياته وقراءة شعره واستكشاف شخصيته، وبذلك يقفز النص ليحقق أهم درجات الأصالة؛ فليس ثمة شيء لقيصر وآخر لله، إنه لا يترسم نصًا واحدًا، يحاوره ويشاكله، بل تختلط لديه النصوص المتعددة، تمتزج وتترسب في أعماق الوعي ويصبح هذا الكل المنصهر معين الإبداع، الذي ينتج منه النص الجديد نفسه ويبدع بنيته. إن النص يصبح هنا بالنسبة للنصوص الأخرى – كما يقول أندريه بريتون – عنصرًا مذيبًا ومشيمةً جنينيةً بلا نظير.

وعندما تنتقل وحدة نصية من نص لآخر فإنها تتحرك ككتلة مفعمة بإشاراتها المختلفة ومحتفظة – على قدر من التفاوت – بملامحها البنائية، فالمتناص (وهو الوحدة التي تنتقل في عملية التناص) يظل محتفظًا – إلى جانب العلاقات التي ينشئها مع النص الجديد – بعلاقاته مع فضائه الأصلي، تلك التي تشكل بالضرورة أسس دواعي التناص.

ومن أول ما يلفت انتباهنا فيما بين نص أمل دنقل في كليته ونصوص المتنبي[*] تلك الأنا المسيطرة، لكنها ليست تلك المجلجلة في شعر الأخير:

سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا بأنني خير من تسعى به قدّم
فالخيل والليل والبيداء تعرفني والحرب والضرب والقرطاس والقلم
كم تطلبون لنا عيبًا فيعجزكم ويكره الله ما تأتون والكرم
ما أبعد العيب والنقصان من شرفي أنا الثريا وذاك الشيب والهرم

(جـ 3، ص 369: 371)

إنها الأنا الناتجة عن عملية استبطان عميقة، ينقسم فيها الوعي على ذاته ليتأملها، أو على الأصح هي أنا المتنبي بعد أن يمارس أمل دنقل سلطة النقد. إنه لا يقول ما قاله المتنبي في القديم ولا يكرره أو يقلد لغته، فلو صح ذلك لما أمكن للنص الأخير أن يتجاوز أفقه النص السابق عليه – دون أن يعني هذا التجاوز حكم قيمة قدر ما يركز على تفاعل النصوص – إنه يقول في كلام المتنبي بما ليس من كلامه، ينطقه نصًا ككلامه، ولكنه ليس منه.

ما أراد المتنبي أن يقوله قاله في نصوصه، فما بالنا لو عاد ثانية ليقرأ مواقفه، ماذا كان سيظن في نفسه بعد هذه الرحلة الطويلة؟، أي شيء جال بخاطره ولم يفصح عنه؟، كيف تكون رؤيته لذاته؟، لقد نظر إليه الدكتور طه حسين، وكتب رؤيته في كتابه (مع المتنبي)، وكذا رؤية أمل دنقل للمتنبي ولشعر المتنبي، وأيضًا كل ما يتعلق بهذا الشاعر العظيم.

ومن خلال التناص المشار إليه آنفًا يغدو هذا النص إعادة قراءة للمتنبي ولشعر المتنبي، قراءة تحوز في طريقها سائر الكتابات السابقة، للتحاور معها، ليس إنتاج المتنبي فقط، بل الكثير مما كتب عنه أيضًا، جاء النص في هيئة المذكرات؛ كل مقطع خاطرة سجلها المتنبي ودونها، كتبها المتنبي، فكتبت ذاته.

في المقطع الأول – مذكرته الأولى – تتصدر نبرة الندم، فنبدأ معها من الكراهية الصريحة والسخط الكبير والألم الكبير بالذات قبل السخرية من الآخرين. روح نادمة محملة بالعجز، لا يوجد عنه بديل سوى حالة من (غياب الوعي)، ليصبح تغييب الوعي هو السبيل الوحيد لتجرع هذا الوضع الشاذ الذي تعرضه مذكراته، وهي دلالة نجدها في نص آخر للشاعر:

أحفظ رأسي في الخزائن الحديدية

وعندما أبدأ رحلتي النهارية

أحمل في مكانها مذياعًا

أنشر حولي البيانات الحماسية.... والصداعا

وبعد أن أعود في ختام جولتي المسائية

أحمل في مكان رأسي الحقيقية

..... قنينة الشراب الزجاجية

(أمل دنقل: قصيدة «فقرات من كتاب الموت» ص 197، 198).

إن تغييب الوعي نوعٌ من الهرب من مواجهة واقع هو أشد قتامةً وثقلاً من أن يواجهه الشاعر واعيًا؛ يحفظ رأسه واعيًا في الخزائن الحديدية، ويحمل مكانها مذياعًا في الصباح وقنينة الشراب في المساء. إنه لا يعاقر شرابه في الموقفين لينسى، وإنما ليهرب مؤقتاً؛ وهو حين يغيب وعيه تمامًا، إنما يغيبه ليحتفظ به، حتى لا يفقده في مواقف لا يجدي الوعي في التعامل معها. تتأبى أزمته النفسية على أي محاولة للتغييب، ويتأبى وعيه المستيقظ الوجل على محاولات طمره، يدمنها استشفاءً، لكن تظل أزمته متعالية على كل شيء. كذلك متنبي القرن الرابع عشر لا يحوله الشراب من همه:

يا ساقييّ .... في كؤوسكما أم في كؤوسكما هَمٌّ وتسهيد
أصخرة أنا ما لي لا تغيرني هذي المدام ولا هذي الأغاريد

(ديوان المتنبي جـ 2، ص 40، 41)

لا تحوله من همومه، وربما أثقلتها حتى استحالت الكأس كأسًا للهم والسُّهد وفاضت كآبة الداخل حتى قطعت ما بين الذات وسائر الأشياء، وبعد أن كان يتغنى بقوله:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صممُ
أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

(جـ 3، ص 367)

يتحول في النص الحديث إلى كائن ثرثار سمج.

وكما سخر من كافور من قبل:

ومثلك يؤتى من بلاد بعيدة ليضحك ربات الحداد البواكيا

(جـ 2، ص 269)

يسخر من نفسه. لقد منع (متنبي/ أبا الطيب) كبرياؤه المغرور من السخرية من نفسه، عندما سعى إلى كافور، ودبَّجَ فيه القصائد، ولكن صدق (متنبي/ أمل) لم يمنعه من السخرية من نفسه ومواقفه، خصوصًا إذا ما اتسعت دلالة نفسه هذه، لتشمل كُلَّ مُدّاحٍ لسلطة عاجزة. وكلما أوغل (متنبي/ أمل) في السخرية من نفسه نأى بنفسه عن هذا الموقف المخزي لمداهني السلطة، ليشمل غيره ولا يشمله.

لقد رأى هنا – من نفس المنطلق – نفسه ببغاء، يؤتى به من بلاد بعيدة

ليؤدِّي عملاً – سخيفًا أيضًا – أريد له أن يؤديه (وصرتُ في القصور ببغاء)، وأضحى التغريد بشعره الذي طالما تغنى به صوتًا ممجوجًا.

وما الدهر إلا رواة قلائدي إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشدا

فسار به من لا يسيرُ مشمرًا وغنَّى به من لا يغني مغردا

(جـ 1، ص 290)

أضحى صوتًا متقطعًا، صدىً لكل صوت يصوت للحق كان أو للأكاذيب، ليس له أن يريد. هنا يُقهر الشاعرُ في عزيز؛ إنه شرف الكلمة (حرم العبارة الذي ينتهك):

أريك الرضا لو أخفت النفس خافيًا وما أنا عن نفسي ولا عنك راضيا

تظن ابتساماتي رجاءً وغبطة وما أنا إلا ضاحك من رجائيا

(جـ 4 ص 694)

حينئذ يمثل في استخذاء الطاعة، ليؤدي دوره الرتيب في المدح والنفاق.

عند المقطع الثاني، مذكرته الثانية، يقفز أمل دنقل فوق دواعي لجوء المتنبي لكافور، إن يأساً من سيف الدولة، أو ضيقاً بمؤامرات حاشيته، أو أملاً في مطمع مادي عرضي عند كافور، أو حتى حلمًا قوميًا واسعاً... أيًا كان الأمر لا يهم، ما يهمنا هو أنه وجد نفسه بين لحظة وأخرى أمام أكذوبة كبرى:

أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهه المسود والرجولة المسلوبة

.... أبكي على العروبة

يتقلص كافور لديه في هذه الصفات التي طالما نال بها المتنبي من كافور:

وأنَّ ذا الأسود المثقوب مشفره تطيعه ذي العضاريط الرعاديد
أكلما اغتال عبدُ السوء سيده أو خانه فله في مصر تمهيد
صار الخصى إمام الآبقين بها فالحر مستعبد والعبد معبود

(جـ 2، ص 42)

وكم هو موقف مزرٍ للمتنبي أمام ذاته عندما يُذَكَّر بأبياته التي رسم فيها صوره العجيبة لقوة كافور:

ومختر ط ماضٍ يطيعك آمراً ويعصي إن استثنيت أو كنت ناهيا
إذا الهندُ سوت بين سيفي كريهة فسيفك في كفٍّ تزيل التساويا

(جـ 4، ص 294)

ويقول:

إذا ضَريتْ بالسيف في الحرب كفه تبينت أن السيف بالكفّ يضربُ

(جـ 1، ص 182)

لا شك أن إحساسًا بالألم سوف يعتصره – هذا الإحساس الذي نلملم أطرافه النافرة في نصوص المتنبي ونص أمل – لكنه جزاء هين لمن باع الكلمة وشارك في صنع أكذوبة.

والمقطع الثالث يحمل استلابه الشديد كمبدع يُضْغَط على بطنه ليصفق. ولنلحظ الأفعال الثلاثة؛ تواليها وتراتبها (يومئ، يستنشدني: أنشده)، لا يتطلب الأمر سوى مجرد الإيماء حتى تنداح القصائد المدبجة في سيفه المتثلم.

يتكرر المشهد البارد للإنشاد، ولا يعدو مثولاً وانصرافًا، قيامًا وقعودًا كما قال بعد ذلك، وعليه لم يكن ببعيد أن يصدق كافور نفسه فيقصّ في ندمائه عن سيفه الصارم.

وسيفه في غمده يأكله الصدأ

ويتكرر نفس الوصف المحوري (سيفه الصارم/ سيفه في غمده يأكله الصدأ)، فواقع السيف لا يتغير، أما صفاته فلنغدق عليه ما نشاء.... شجاعًا كان أو صارمًا، وما أكثر ما خلعه الشعراء على الأمراء الخصيان لقاء حفنة أرز أو بضعة دراهم، ويتكرر هذا الوصف المهين (وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفئ..)، أميرهم على الرغم مما يقال له وعلى الرغم مما يقوله هو، يغلبه النعاس شأنه شأن كل ساقط رخو – فينكفئ. في المرة الأولى يَعْقب الانكفاءَ سير يائس مكلل بالخزي وصورة للجماهير الحاشدة، تنتظره ليرفع عنهم ظلم عملائه وأعوانه ويتدبر أمورهم، ناسين مقولة شاعرهم، شاعر القرن الرابع:

إن امرأ أمة حُبلى تدبره لمستضام سخين العيد مفؤود

(جـ 2، ص 45)

ربما كانت هذه هي حدود معرفة الجموع الغفيرة، التي لا تعرف من الأمير سوى جباة ضرائبه ومراسيمه وقصائد مدحه، ولذا كان انتظارهم والانكفاء في المرة الثانية بين يدي خادمه العالم بدخائل سيده (وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفئ يبتسم الخادم) وبعد أن ينام الأمير تتحرر داخله هذه الروح، التي تنتقد، وتبتسم، وتسخر أيضًا.

ومن كافور في مقاطع سابقة وتالية، أيضًا، إلى طرف جديد يدخله أمل في ساحة النص، إنها «خولة». يلمس أمل في رثاء المتنبي «لخولة» أخت سيف الدولة الكبرى صدقًا وحرارة تستولي عليه، (أعني المتنبي):

طوى الجزيرة حتى جاءني خبر فزعت فيه بآمالي إلى الكذب
حتى إذا لم يدع لي صدقه أملاً شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بي

(جـ 1، ص 87، 88)

لقد ملك الحزن عليها أقطار نفسه، وفجعه الموت فيها كما فجعته الدنيا في كثير، لكنها ليست مثلهم وهو ليس كالآخرين، وحبه يحسه كما لو لم يحس أحد حبه من قبل. وربما يتفق أمل دنقل مع الأستاذ محمود شاكر في قناعة مؤداها أن هذا الرثاء لم يكن رثاءً لأخت ممدوح له، بل كان تفجعًا في حبه الأكبر(2). بيد أنه لا يتقدم بالعلاقة أكثر من ذلك ويتنازل لصالح نصه الجديد عن الكثير مما أفاض فيه الأستاذ شاكر بعد ذلك من استنتاجات يجعلها مجرد فتاة عربية؛ إنها بدوية. وبهذا ينقلنا التناص نقلة جديدة إلى نصوص المتنبي وحياته، حيث كان يخص الأعرابيات بنسيبه الرائع، ولم يدهشه الجمال الأنثوي المتنوع الذي شهده في بلاط الأمراء ومختلف الأقطار، كما أدهشه البدوي(3):

حُسْنُ الحضارة مجلوب بتطرية وفي البداوة حسن غير مجلوب

(جـ 1، ص 168)

هل حقيقة لم يُفتن إلا بالجمال البدوي أم أنه تكريس للعروبة حتى في العشق؟. إن البداوة لم تعد تعني ملبسًا أو وشمًا إنها تلمح في ذلك الوجه الذي استحوذ على صفة الشمس الدافئة المنيرة اللامعة الباهرة. الوجه المشرق الناضر والثغر المتحدي المتفجر صمودًا وجمالاً، وأخيرًا صدرها وكما يصفه (الجموح) الذي يَغْرِس على مستوى آخر نصل العتو عن أمر السلطة، ويستحيل صدر الأعرابية رمزًا من أكثر الرموز حيوية في إبداع أمل دنقل هو «الخيول»، فلم يلن الجسد تحت سياط المروض، والفم لم يمتثل

للجام، والحوافر لم يكن يثقلها السنبك المعدني الصقيل، وحسبنا ما تحملته هذه المفردة فقط – الجموح – في قصيدة «الخيول» للشاعر من دلالات اكتنزتها من هذا النص بمفرده، فضلاً عن نصوصه الأخرى، لتدخل في علاقات أكثر تعقيدًا، محاورها (المتنبي، كافور، المثقف، السلطة، المرأة، الأرض، الخيول العربية، وخيولنا الحجر التماثيل، الجماهير الغافلة، والأخرى التي سلخ الخوف بشرتها).

أمل دنقل لا يمرر من بين يديه نصًا إلا بعد تعديله وتقطيره وتحريفه؛ فينقل خولة هنا نقلة أخرى، بعيدًا عن ملامح حياتها، التي لا نعرف عنها سوى أنها كانت الأخت الكبرى لسيف الدولة، فلما توفيت رثاها المتنبي فخلدها، وخلدها الأستاذ محمود شاكر أكثر عندما ربطها في أذهاننا، لا بأخوتها لسيف الدولة، ولكن بحب المتنبي لها. جعلها الشاعر تُؤسَرُ، ويُقْتَل الأخُ، ويعجز الأب، ويشتاق المتنبي لها، فيخرج يترصد القوافل بغية اللقاء، يسفح شوقه، لكن الأمور لا تسعفها:

وما صبابة مشتاقٍ على أمل من اللقاء كمشتاقٍ بلا أمل

(جـ 3، ص 75)

تموت خولة النص القديم، وتؤسر خولة النص الجديد، بعد أن أصبحت معادلاً للأرض العربية، تجاهد دفاعاً عن ذمارها بعد ذبح الأخ وعجز الأب، بينما الباقون حولها لا ينتشلون كرامتهم، سيفها الطريح في الرمال، بل إنهم يرتعدون جسدًا وروحًا:

إني لأفتح عيني (حين أفتحها)

على كثيرٍ.. ولكن لا أرى أحدًا!!

(أمل دنقل: قصيدة «رسوم في بهو عربي»، ص 317)

ويتفضل كافور – قبل أن ينكفئ بسؤال المتنبي عن سبب همه، فمازال يعتقد في نفسه سطوة الأمراء، ويتخير له النص الصيغة المزيدة (ساءل)، فيبدو الأمر بما في الصيغة من (مفاعلة)، كما لو كان مطارحة بين صفيين في أمسية ناعمة، يبث كل منهما الآخر شقوته في انسجام رضى:

«ساءلني كافور عن حزني

فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة

شريدة كالقطة

تصيح «كافوراه... كافوراه»

ومن طبيعة الأمور حينئذ أن يكون الرد عنيفًا، وليس بمستغرب.. رد المعتصم القديم بجيشه الجرار، لكننا نبدأ في جني مفارقة مذهلة، غرست أصلاً منذ تولي كافور السلطة:

«فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تجلد كي تصيح «واروماه... واروماه»

لكي تكون العين بالعين والسن بالسن»

وللوهلة الأولى قد يغري الموقف بالضحك، لكنه ضحك ينقطع بتنهيدة محرقة:

وماذا بمصر من المضحكات ولكنه ضحك كالبكا

(جـ 1، ص 43)

كافور لم يصح في جنده أو جيشه، وإنما في (غلامه)، هذا الذي يحمل إليه النبيذ، ويقود الجواري والقيان، ويشهد بجوارحه عورات سيده وسقطاته. وللغلام والغلمان في بلاط السلاطين، وفترات الترهل في تراثنا

العربي، تاريخ سيئ السمعة، وربما عند أمل دنقل نفسه «قد يصبح مملوكًا يعبثون به في القصر». ويسجل النص هذه الدرجة العليا من المفارقة عند كير كجورد، تلك التي يكون فيها صاحب المفارقة مليئاً بالحماسة، وهو يعلم أنه يزايد على هذه الحماسة الغبية[4] وروعة هذه المفارقة تتبدى في بساطتها الساحرة (فالمغالطة) التي ينبني عليها المستوى السطحي للعبارة، ممثلاً في القصاص العادل، يلج بنا في اللحظة نفسها إلى مستوى (المفارقة) العميق، وإذا بكل من في الموقف الدرامي تزل قدمه، ليتوالى سقوط الضحايا؛ فلتذهب خولة الأسيرة لدى الروم – وهي الضحية المباشرة – لتذهب إلى الهلاك عقابًا لها على ذنب لم تقترفه، وليس هذا الذنب – كما يقال – سوى أنها ضحية بريئة في مجتمع مذنب، حكم عليها أن تصبح ضحية.

والمتنبي الذي يجعلنا ننظر إليه وكأنه في موقف الساخر المتهكم من كافور وضعفه، لا يملك أن يغمض أعيننا عن أنه هو نفسه أول ضحاياه. كافور نفسه ينتقل في نص أمل دنقل لمقعد الضحية بغفلته المطمئنة، بثقته الزائدة التي تجعل السطح يشف عن غفلة عميقة، فلم يكن يدري أنه لا يدري.

وهنا تؤدي المفارقة وظيفتها من خلال طرحها لنموذج يمثل اختلالاً للقيم، تنتقض فيه هذه العلاقة الوطيدة بين الفعل ومناسبة رد الفعل له، وهو اختلال يسمح بنتائج قد تأتي أبعد ما تكون عن محور التوقع والاحتمال، ويصبح مجرد وقوعها لونًا من اللهو، وضربًا من العبث. وكما يقول «ميومك»: «ليس من امرئ يناقض نفسه عن قصد إلا عندما يريد حلَّ تناقض على مستوى آخر: الأمر الذي لا يكون فيه تناقض فعلي. وينجم عن ذلك ظهور تناقض مقصود يقيم توتراً نفسياً لا يُسَرِّى عنه سوى الضحك».

وفي صورة متقابلة[**] يضع النص كافور وحاله مع خولة، في مقابل المعتصم والمرأة العربية التي هب لنجدتها، واستطاع في مهارة عالية أن

يتخطى الكثير والكثير ويبدل المواقع، ليصل إلى هذه الإشارة، فوسط هذا الجو المشحون بتوتر المتنبي ورخاوة كافور وافتقاد سيف الدولة، يلتمع هذا الموقف للمعتصم، فينبض التاريخ تجربة واحدة، عمقها التراث كله، وتعيد تشكيل مقولاته وحقائقه لاقتناص الدلالة. وإذا كانت الدلالة الكلية لموقف المعتصم حاضرة بكثافة، فإن الصيغ نفسها تحضر في صورتها المجردة (نداء الاستغاثة)، ويصبح النداء (كافوراه.. كافوراه... واروماه... واروماه) وبذلك لا يطفر النص الأساسي نفسه إلى ساحة النص.

ويأتي المقطع الخامس، مذكرته الخامسة، في الليل وقت الهواجس والذكريات، ويكون الحلم – حلمه بسيف الدولة نموذجه المثالي – حلم بين النوم واليقظة، فالواقع يشده ولا يخلص به، فهو إلى الغياب والنوم والتخيل لا يستأثر به فهو إلى وجود وتحقق. وفي صورة النموذج المثالي يندمج ما أنتجته قصائد تمجيد الفروسية من موتيفات الحرب في الشعر العربي؛ الغبار، الجواد الأشهب، السيف الطويل الصارم بملامح شعبية للبطولة؛ فالمعركة (جولة) والجند والصبية (يهتفون)، ثم يخرج البطل باسماً بالفوز، لكنه أيضًا يخرج (منهكًا).

ثم تقدم صورة النموذج في مشهد مفعم بالحيوية، يفصح عنها بناؤه المحكم؛ حيث تنبني جمله على الفعلية، فتتصدر الأفعال (تصرخ – فتسقط – تخوض فلا تبقى – تهوى – ثم تعود)، وليس عدد الأفعال بمفرده هو ما يؤصل لحيوية الحركة في المشهد، فتواليها على هذا النسق البنائي وقيمها الدلالية له الجانب الكبير. فالصراخ في وجه جند الروم يقابله سقوط العيون في الحلقوم. يهاجم ويخوض فيملك عليهم أقطار النجاة، يهوى فلا يخط سيفه، وفي قران مزدوج بين الفعل ونتيجته تتوالى عباراته السابقة لتستقصي مشاهد البطولة، عنف وبأس على مستوى الفاعل، هلع ودماء على الجانب الآخر. وإضافةً إلى كثافة تركز الأفعال على النسق المتميز، تأتي

الأوصاف – بمفهومها الصرفي والنحوي – فتؤدي الحركة الصاخبة، فالصراع العنيف الذي نلحظه في الأفعال، نجده نفسه في هذه الأوصاف (ممتطيًا – الطويل المهلكا – منهكا)، وإن كانت في عرف الصرفيين بين الفعل والاسم، إنها فعل عارٍ عن الزمن، واسم مفعم بالحدث. وبذلك يتعدى تجسيد عنفوان المعركة الأفعال، وهي مظنة ذلك بالضرورة إلى الأوصاف ويجاوزها إلى الأسماء ذاتها (فالجولة في ذاتها صدام، وهالة الغبار المتصاعد حركة للخيول والفرسان، كرٌ وفَرٌ، هجوم وتخاذل، و(الحسام) فصل وبيان، حتى (الأشهب)، لون الجواد، صراع بين البياض والسواد، فالمشهد يجلله لون الدماء، ويتوارى من الصورة كل صوت إلا صيحة الحرب والبكاء. وبذلك تنبض فاعلية الأوصاف والأفعال والأسماء نفسها ببأس اللقاء.

عقب أشكال التناص السابقة التي مارسها نص أمل دنقل مع نص المتنبي، معتمدًا فيها على مماسة المعنى دون مواقعة التركيب؛ فبدأ نص المتنبي سابحًا في الأعماق، لكنها أعماق قريبة على كل حال، يغدو معها معامل الانكسار الذي يحدثنا عنه الطبيعيون من علماء المادة، فيخيل بمواقع الأشياء دون حقائقها، يحرفها عن مواقعها فإذا وجودها الحقيقي غير وجودها عند النظر إليها من خلال السطح – هذا الانكسار يقابله الانحراف لدينا في لغة النقد، عندما نتئر النظر من خلال النص للنصوص الأخرى السابحة في الأعماق، وندرس تحولات الدلالة وتفاعلها، بين وجودها في خلايا النص ووجودها الفعلي في ذاتها كنص سابق، وربما تمثلاتها في نصوص أخرى غير نصنا – عقب هذه الممارسة التناصية يبدل النص آليته فيكاشفُ نصٌّ أمل دنقل نص المتنبي وجهًا لوجه وذراعًا بذراع، وتتوالى عملية الاستبدال الصريحة تعرية كل شيء:

عيد بأية حال عدت يا عيد

بما مضى أم لأرضي فيك تهويد

نامت نواطير مصر عن عساكرها

وحاربت بدلاً منها الأناشيد

(جـ 2، ص 39، 43)

هنا يتوحد الصوتان معًا؛ صوت نص المتنبي، وصوت نص أمل دنقل، وبدلاً من أن يمارس النص الجديد فعله في الحاضر من خلال إعادة بناء نص قديم، يستحضر النص القديم نفسه، لينتقد الحاضر، حيث توجه المتنبي بالخطاب لهذا العيد الذي حل به عند مروقه الأخير من كافور على الرغم من ملاحقة الأخير له، وطلبه الشديد:

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد

(جـ 2 ص 39)

خاطبه ضجراً به، وسأماً مما يعهده من حال. وما كان أحوج أمل دنقل عندما يحول عليه العام فيتوقف مرة أخرى أمام تاريخ الهزيمة (حزيران 1967) – كما أُرِّخَتْ القصيدة – إلى المتنبي ليشاركه ضجره ويشركه الأخير في ألمه، ولا يُضَمِّن الشاعر بيت المتنبي كاملاً بل جزءاً منه، وعندما تغيب وحدة من عبارة المتنبي عن بنية التركيب، فإنها لا تفتقد كلية، وإنما – فقط – تحتجب خلف البديل الجديد، لتظل تلمع من بعيد. تساءل المتنبي عن الجديد في حالة، فأجابه أمل دنقل بتهويد الأرض. ونواطير المتنبي – وهي نواطير أمل دنقل – التي نامت عن ثعالبها، نامت في نص أمل دنقل عن عساكرها، وحاربت بدلاً منها الأناشيد. وبذلك لا يترك الشاعر فرصة للتدخل إلا ويعترض النصوص التراثية، بتحريف وتعديل، ليحمل السلطة مسؤولية ما حدث ويسند فعل التصدي والدفاع للأناشيد بعد أن نام المحاربون.

ثم يوجه أخيراً الخطاب للنيل القديم:

ناديته يا نيل هل تجري المياه دمًا

لكي تفيض ويصحو الأهل إن نودوا؟!

وهو لا يخرج عن إطار خطاب المتنبي السابق للعيد وملل الركود إلا في وحدة الاستنفار ليكون الفيضان المنتظر. إن التساؤل يقتضي من النيل وعيًا كليًا فهل أصابه ما أصاب الآخرين من عجز حتى ينتظر أن تجري مياهه دماً؟، أم أنه وعي بحركيَّة التاريخ وتحولاته التي تبتلع كافور والمتنبي وعصرهم وعصور غيرهم وتبتلع الشاعر نفسه؟، فالنيل الذي يشيخ ويغدو عقيمًا عندما تفتقد كل بوارق الهمة والفعل في قصيدة «رسوم في بهوٍ عربي»:

لا تسألي النيل أن يعطي وأن يلدا

لا تسألي.. أبدا (صـ 317).

هذا النيل – يغدو هنا مصدرًا للتغيير الذي ربما يهلك بفيضانه ويدمر، ولكنه حتمًا سيوقظ وينبه.

مادامت قراءتنا انبنت بدايةً على قراءة نص أمل دنقل في ضوء نص المتنبي، فإن الحديث عن إيقاع القصيدة لا يبعد كثيرًا عن هذا الأمر. لقد تشرب النص الجديد نصوصاً سابقة من إنتاج المتنبي بخاصة، ممثلةً في بحور متباينة الإيقاع، منها البسيط والطويل، على وجه الخصوص. وكان النص دائمًا على موعد مع تقاطعات من قصائد كثيرة – على الأقل على مستوى الصيغ المتميزة لدى المتنبي – تقاطعات يراوح بها بين البوح والإسرار. مارست هذه التقاطعات قوة جذبها للنص ليقع في أسر (النصوص/ أفق التناص)، لكن النص الجديد يختار لنفسه إطاراً حكائياً هو إطار المذكرات، السارد فيها هو المتنبي نفسه، يقول ويشرك معه من يقول،

يصف ويحكي، ويسقط إسقاطاته المعاصرة، وينقض القديم ليعيد بناءه، ويتملكه سحر الإبداع الجديد الذاتي البكر. وبين قوتين آسرتين: سلطة النص القديم وسلطة الشكل الشعري الحكائي الجديد ومتطلباته، يأتي بحر الرجز بإمكاناته الواسعة ليستوعب سطوة القديم وتمرد الحديث.

وشعر أمل دنقل شعر على درجة عالية من الوعي بالعروض، أو بالإيقاع في مفهوم أعم. ينتظم هذا النص تحديدًا بحرا الرجز والبسيط؛ يغدو الرجز هو بحر القصيدة الأساسي، أما إيقاع البسيط فمستدعى بالأساس من دالية أبي الطيب. وغلبة الرجز كإيقاع رئيسٍ يوفر للنص إمكاناته الواسعة لدخول البدائل، كما يمهد على رحبٍ لدرامية النص، هذا خصوصًا مع اعتبار صيغة (فعْلنْ) الساكنة العين – التي يمكن لها أن تُدْخِل إلى النص بحراً ثالثاً هو السريع – هي (مُسْتَفْ) الرجزية، وهي كثيرة الشيوع أصلاً في القصائد الرجزية الحديثة. وبخاصة وأنه لم يستخدم (فاعلن) أو (فعلن) محركة العين، إذ لا يستوعبها الإيقاع الرجزي بأي صورةٍ من صور الزحافات والعلل.

والتركيب القافوي للنص يفصح عن تنوع كبير للقافية بالنظر إليها من خلال الكم (بالنظر إلى المتحرك والساكن)، أو من خلال الكيف (بالنظر إلى الحروف والحركات الممثلة للقافية). ويتوزع النص كمًا أربعةُ أشكال من القافية، هي:

(المتواتر /٥/٥) وهي الغالبة السائدة (46 مرة) ثم (المترادف/ ٥٥) ووردت (20 مرة) (فالمتدارك/ ٥//٥) وردت (17 مرة) وأخيراً جاءت صورة (المتراكب. ٥///٥) مرتان والأخير أمرٌ غير دالٍ إحصائيًا.

وبهذا يخلص مجمل النص كيفًا للمتواتر، في حين يراوح سائره بين المترادف والمتدارك.

والجدول التالي يبين النظام القافوي للنص، معتدًا بالمعيار الكمي للقافية، ضاماً السطور الشعرية المتوالية داخل كل **شكل قافوي – في أقواس لتجميع هذه الوحدات النغمية معًا**. والرقم يشير إلى ترتيب السطر في القصيدة. والترقيم أدخلناه نحن على النص لمتطلبات الدراسة.

القافية كمّاً	التجمعات النغمية في سطور القصيدة
المتواتر /٥/٥	(1، 2، 3، 4، 5) (9، 10، 11) (20) (23، 24، 25) (27، 28) (31، 32، 33، 34) (36، 37، 38، 39، 40، 41، 42، 43) (45) (52، 53) (65، 66، 67، 68، 69) (72، 73، 74، 75، 76، 77 78، 79، 80) (82) (84، 85).
المترادف /٥٥	(6، 7، 8) (12) (15، 16، 17، 18، 19) (21، 22) (26) (29، 30) (44) (46، 47، 48) (55، 56).
المتدارك /٥//٥	(13، 14) (35) (49، 50، 51) (54) (57، 58، 59، 60، 61، 62، 63، 64) (70، 71).
المتراكب /٥///٥	(81، 83).

والجدول التالي يبين تجمعات القافية من منظور كيفي، أعني حروف القافية وحركاتها، فتضم القوافي المتماثلة كيفيًا معًا. ونشير لهذه القافية مع مثيلاتها برقم السطر الشعري الذي تقع فيه كل قافية، فتماثلات حروف وحركات القافية في سطور المقطع الأول ضمن كلماتها، كالتالي: (القنينة، المدينة) (1، 3)، (استشفاءا، ببغاءا، الداءا) (2، 4، 5)... وهكذا.

المقطع	التجمعات النغمية في سطور القصيدة
المقطع الأول من (1: 5)	(1، 3) (2، 4، 5)
الثاني من (6: 11)	(6، 7، 8) (9، 10، 11)
الثالث من (12: 25)	(12، 17) (13، 14) (15، 16) (18، 19، 21، 22) (20، 23) (24، 25)
الرابع من (26: 48)	(26، 29، 30) (27، 28، 31، 32، 36، 37، 39، 40) (33، 34، 38) (35) (41) (42، 43) (44، 46) (45) (47، 48)
الخامس من (49: 85)	(49، 50) (51، 54، 57، 58، 59، 63، 64) (52، 53) (55، 56) (60، 61، 62) (65، 66) (67، 68) (69، 72) (70، 71) (73، 76) (74، 75) (77، 78) (79، 80، 82، 85) (81) (83)

يقدم الجدولان السابقان تجسيدًا بصريًا أكثر وضوحًا للقافية كمّاً وكيفًا فيبرز لنا اشتراك السطر الأول مع الثالث في قافية واحدة من الناحية الكيفية، والثاني والرابع والخامس في قافية أخرى، في حين تشترك السطور الخمسة في قافية واحدة من الناحية الكمية... وهكذا نستطيع بشيء من السهولة مقارنة سائر سطور القصيدة من هاتين الزاويتين، لنرى الالتقاء والانفصال بين الكم والكيف في كل قوافي القصيدة. ونلحظ داخل كل اعترافٍ الشاعر وقد انتقل لقافية جديدة من الناحية الكيفية. أما الكم، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك، فكان يخضع لنظام تضافري ثلاثي بين (المتواتر

والمترادف والمتدارك)، هذا وإن كانت انتقالاته متعددة أيضاً داخل كل مقطع أو اعتراف.

وباستثناء خمسة أسطر تنفرد فيها قافية كل سطر كيفًا، فإن لدينا خمسة وعشرين توافقاً – جعلناها بين قوسين – يتكون كل توافق منها من قافيتين أو ثلاثة؛ ستة عشر توافقًا منها تتوالى قوافيها، وتسعة يفصل بين القوافي المتفقة قواف أخرى تدخل بدورها في توافقات مغايرة مع سطور تالية، بما يحقق الانسجام بين هذه الثنائيات أو الثلاثيات المتناثرة والمتناسقة أيضاً. ويغدو التنوع الكيفي كبيراً ولكنه تنوع له نسقه الخاص.

وكثيراً ما تمتلك نزعة الغناء الشاعر داخل الفكرة الواحدة، ويملك الإيقاع عليه أقطاره، فتجيب قافية سطره التالي سطره السابق، وتصبح القصيدة بنية للترددات والمجاوبات الصوتية على طول الإنشاء. فنجد على سبيل المثال الجملة المركبة التي تحتل السطور (6، 7، 8) تتفق قوافي سطورها كيفًا وكمًا وكذا الأمر في السطور (9، 10، 11).

وفي المقطع الرابع من السطر (26: 40)، باستثناء السطر رقم (35)، تمتلك القصيدة كميًا ثلاث قوافو تتبادل بوعي عال. وكذا الحال مع المقطع الرابع، الذي يثبت التنوع بقدر ما يثبت الانسجام وتناغم الأصوات.

وكذا تربطنا صنعة أمل دنقل وحسه الإيقاعي العالي بصنعة المتنبي الرائعة.

الهوامش

1) يعرف التناص بأنه «تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى». كما تعرفه جوليا كريستيفا. ولكنه تقاطع يمارس فيه النص سلطة التعديل على النصوص الأخرى التي يتشربها. وبهذا يدين النص بشتاته لطائفة لانهائية من النصوص المتولد عنها، وبالتالي يصبح في علاقة ما صريحة أو خفية مع النصوص الأخرى. حول التناص يراجع على وجه الخصوص:

– رولان بارت: نظرية النص. مجلة العرب والفكر العالمي. العدد الثالث، 1988م.

– تون أ. فان ديجك: النص بناه ووظائفه، مجلة العرب والفكر العالمي. العدد الخامس، 1989م.

– الفصل الذي عقده كاظم جهاد للتناص في كتابه: أدونيس منتحلاً. مكتبة مدبولي – القاهرة.

– د. صبري حافظ. التناص وإشاريات العمل الأدبي. مجلة ألف. العدد الرابع، 1984م.

2) راجع للأستاذ محمود شاكر كتابه «المتنبي» دار المدني، مكتبة الخانجي. ص 33: 355.

3) انظر: د. عبدالفتاح صالح نافع: لغة الحب في شعر المتنبي. دار الفكر للنشر والتوزيع. عمان، ص 125.

*) راجع: في شعر المتنبي شرح أبي البقاء العكبري، المسمى «بالتبيان في شرح الديوان». طبعة دار المعرفة – بيروت – لبنان. وفي شعر أمل دنقل «الأعمال الكاملة» الصادرة عن مكتبة مدبولي الطبعة الثالثة 1987م.

4) د، نبيلة إبراهيم: المفارقة. فصول. المجلد السابع. العددان الثالث والرابع، 1987. ص 136، د.س. ميومك: المفارقة. موسوعة المصطلح النقدي (3) ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة. منشورات وزارة الثقافة والإعلام. دار الرشيد العراق. ص 65.

**) يستقطب هذا المقطع كثيرًا من اهتمام الباحثين في توظيف التراث العربي المعاصر. ولكنها كلها دراسات تتناول الظاهرة، ولا تقف أمام النص بمفرده وكليته، وحسبنا الدراسات المؤسسة للدكتور علي عشري زايد «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس، ليبيا، وأيضًا «عن بناء القصيدة العربية الحديثة. مكتبة النصر جامعة القاهرة. راجع أيضاً للدكتور جابر قميحة «التراث الإنساني في شعر أمل دنقل». دار هجر للنشر – القاهرة.

* * *

دراسة الجوانب الاجتماعية في النص الأدبي

عمار علي حسن

بوجه عام، فإن النص الأدبي، أولاً وقبل كل شيء، يعد لغة مركبة، تعتمد على الخيال والتعبير الفني، وتبتعد عن المباشرة، وهو عالم من المعرفة، إذ إن اللغة، ليست مقصودة بذاتها، بقدر ما هي تقدم تصورًا خاصًا عن الحياة. والنص جزء من كل، ولذا فإن عزله عن سياقه وتاريخه الثقافي يجعله مبتوراً، أو صعب الفهم، ومن هنا فإن تأويله لا يجب أن يقف عند حدود الشرح السطحي، بل من الضروري أن يغوص إلى أعماقه الداخلية، ويطوف بكل ما يؤثر فيه من الخارج[1].

وقد اهتمت أغلب الدراسات الأدبية التقليدية في تحليلها للنصوص بدراسة الجو العام للنص، وتقسيمه إلى أفكار رئيسة، وشرحه لغويًا، والتنقيب عن جوانبه الجمالية المرتبطة بالبلاغة والجرس الموسيقي.. إلخ[2]. ويتعامل «اللسانيون» مع النص على أنه مقولة لغوية، مرتبطة بالمعجم والتركيب الصوتي والدلالي ومستويات البنية، في حين يعتبره السيموطيقيين مجموعة من العناصر المكونة التي تتآلف وتنسق طبقًا لقوانين محددة. وتحاول الهرمنوطيقا أن تناقش علاقة النص بالقارئ، أما البنيويون فيرون

أنه يشبه نسيج العنكبوت، حيث تذوب داخله الذوات، وتنتظم الأجزاء تنظيمًا نسقياً، بحيث لا يفهم الجزء إلا داخل علاقاته المنتظمة بالكل، ولذا فهو يخضع لقوانين ذاتية تنظمه وتنسق أجزاءه[3]. ويهتم السيكولوجيون بدراسة الجوانب النفسية لشخصيات النصوص الروائية والقصصية[4]، في حين يتعامل الماركسيون مع النص على أنه تعبير اجتماعي مرتبط بالأيديولوجيا.

وقد سعت بعض هذه المدارس النقدية إلى إثبات رؤيتها للنص الأدبي بطريقة كيفية، وبعضها سلك طريق الكم، على اعتبار أن الأرقام من الممكن أن تجعلنا أكثر قربًا من فهم ما تنطوي عليه النصوص من معان وأسرار، فحولت البنيوية النص إلى معادلات رياضية ورسوم بيانية، بينما أعمل السوسيولوجيون أدواتهم البحثية في الأدب، وفي مقدمتها تحليل مضمون النصوص كميًا، من خلال الوحدات التقليدية التي تتبعها هذه الأداة، (الكلمة – الموضوع – الشخصية المفردة – وحدة مقاييس المساحة)، ثم فئات التحليل، وهي فئات ماذا قيل؟ وتشمل (فئة موضوع الاتصال – فئة اتجاه مضمون الاتصال – فئة المعايير التي تطبق على مضمون الاتصال – فئة طريق تحقيق الغايات – فئة المصادر أو المراجع – فئة المكان – فئة المخاطبين) وفئات، كيف قيل؟ وتشمل (فئة شكل أو نوع الاتصال – فئة شدة التعبير – فئة الوسيلة)[5]. لكن منهج تحليل المضمون الكيفي هو الأكثر قدرة على التعامل مع النص الأدبي بوجه عام والنص الروائي بوجه خاص، وذلك نظرًا لعدة اعتبارات يمكن ذكرها على النحو التالي:

أ – تعد الرواية في حد ذاتها نوعًا من البحث الاجتماعي الكيفي، فالأخير يعتمد في جزء منه على «التحقيق القصصي» الذي تكون فيه الحياة الفردية للأشخاص في قلب الحدث، كما يستند إلى السير الذاتية التي يسردها المبحوثون عن أنفسهم[6]. وقد استعمل الأنثروبولوجيون هذه الطريقة في سردهم لحكايات الشعوب البدائية التي تصدوا لدراستها[7].

وتوفر الرواية هاتين الطريقتين تمامًا، فبعض النقاد يعتبرون الرواية العربية، على وجه الخصوص، سيرة ذاتية مقنعة[8]، وقد توصل جورج طرابيشي إلى هذه النتيجة بعد قيامه بتحليل عدة روايات عربية تحليلاً نفسيًا[9]. وكما هو الحال بالنسبة للمخاوف التي تكتنف طريقة تحليل السير الذاتية حيال شرطي المصداقية والثبات، على وجه الخصوص، باعتبارهما من أهم شروط البحث العلمي، فإن السيرة الذاتية الروائية، لا يمكن التعامل معها على أنها الحقيقة. وهنا يقول الناقد والروائي د. علي شلش، في حديثه عن تجربته الإبداعية الشخصية في هذا المضمار: «جميع الكتاب رقباء على أنفسهم، ولا يوجد شيء اسمه الحقيقة، ولا شيء غير الحقيقة، في عالم الأدب ومهما اقتربت الكتابة من السيرة الذاتية أو اعتمدت على المذكرات والمفكرات الشخصية، فالموقف يختار ما ينقله للقراء»[10].

كما أن الروائي يعد باحثًا يمارس أداة بحثية كيفية أقرب إلى الملاحظة بالمشاركة، ويستخدم منهجًا متكاملاً في التحليل من خلال النظر إلى موضوع الرواية وشخصياتها من زوايا متعددة، نفسية واجتماعية وتاريخية وفلسفية[11]. ويقدم د. حليم بركات، وهو روائي وأستاذ علم الاجتماع في إحدى الجامعات الأمريكية، شهادة مهمة في هذا المضمار، حين يقول: «ليست الرواية مجرد هواية بالنسبة لي، لأبتعد عن علم الاجتماع، بل على العكس أنا اخترت هذا العلم للدراسة والتدريس لأنه يوفر لي أن أكتب رواية جيدة. الرواية ليست منفصلة عندي عن علم الاجتماع، فكل رواية كتبتها سبقها نوع من البحث شبه الميداني في بعض المجالات، والرواية ساعدتني على فهم علم الاجتماع لأنها تسمح للمخيلة أن تنطلق وتبحث دون قيد أو خوف»[12].

ب - استعمل بعض نقاد الأدب وعلماء الاجتماع بعض الطرق الإحصائية

(الكمية) في دراسة النص الأدبي، لكن هذا الاتجاه لاقى انتقادات شديدة من قبل العديد من الباحثين، الذين رفضوا الاتجاهات الإمبريقية التي تنزع عن الأدب ثوب جماله، الذي يميزه عن حقول المعرفة الإنسانية الأخرى، وثقل كاهله بالمصطلحات التقنية المدرسية، تحت دعوى الجدية والصرامة العلمية مما يفقده صلته الحميمة بالحياة[13]. وفي هذا الصدد يقول تشارلز رايت ميلز: «من الأصناف الأكثر انتشارًا بين العلماء صنف الإحصائيين المختصين، الذين يفتتون الحقيقة إلى أجزاء دقيقة ويفقدونها قيمتها إلى حد يصعب علينا التمييز بين أجزائها، فهم في مقابل الحفاظ على دقة مناهجهم وصرامتها ينجحون في جعل المجتمع والإنسان تافهين، وهم خلال عملهم ذاك يفعلون الشيء نفسه بعقولهم»[14].

ويؤيد أ. س. بوشمين هذا الرأي، حين يؤكد أن علم الأدب «يتأتى على الحلول الدقيقة ذات الدلالة الواحدة، ويرفض البرهنة الرياضية الصارمة، ولذا تظل الطرائق الكمية المستخدمة في «علم الأدب» مجرد وسائل ثانوية خاصة، لا يمكن تطبيقها بدورها إلا على مسائل خاصة.. وهذا الاتجاه يعني في حقيقة الأمر تصفية علم الأدب، بوصفه علمًا إنسانيًا، وهؤلاء الذين يقولون أننا سنطهر قاموس الأدب من الثرثرة واللغو ونبعده عن ضباب الجمل والأوصاف الذاتية عن طريق العلامات والمبادئ الرياضية، لم يقدموا، حتى الآن، نتائج باهرة ومشجعة، وهذه الأطروحات لا تعدو كونها استبدال لافتات بأخرى وإلباس القيم ثوبًا من المصطلحات الجديدة، ولا تدل إلا على الاستسلام لطرائق العلوم الطبيعية»[15]. ويشرح د. عز الدين إسماعيل هذه المسألة، بقوله: «إننا حين نقرأ العملية الحسابية 2 + 2 = 4، لا نستطيع أن نفهم منها إلا فهماً واحداً، ولن نخرج منها إلا بحقيقة واحدة، وهي حقيقة خالدة باقية، لكنها حقيقة جامدة لا مرونة فيها، بل فيها إصرار، نحن نذعن

له. وهذه الحقيقة الثابتة لا نتفاعل معها، ولا تتأثر بها شخصياتنا، ولا تترك فيها أثراً، إنها شخصية ذات جانب واحد، إذا أمكن التعبير، ولكن العمل الأدبي شخصية متعددة الجوانب، وهذا هو السر في أنها لا تستطيع أن تجتذب أكبر عدد ممكن من الأصدقاء، هذا يتفاعل مع جانب، وذلك مع جانب آخر. إشعاعات كثيرة تلك التي تصدر عن الطاقة الهائلة الكامنة في العمل الأدبي، وكل منا يتلقى من هذه الإشعاعات بمقدار استعداده للتفاعل وتبادل الفهم والتفاهم، فمن أراد من العمل الأدبي صورة جامدة من الألفاظ فإنه واجد ذلك، ومن أراد شخصية نابضة فإنه واجدها»[16].

ويمكن في هذا المضمار ضرب مثال بالدراسة التي قام بها د. محمود الشنيطي لتحليل مضمون كمي لبعض القصص القصيرة، التي تم نشرها في بعض المجلات المصرية ذائعة الانتشار في الفترة من فبراير 1957 حتى أكتوبر 1958، والتي وصفها بأنها «محاولة محدودة». فالباحث قام بتحويل هذه القصص إلى أرقام صماء، بدءًا بإحصاء عددها، وحتى طبيعة موضوعاتها ونوعية أبطالها ومستوياتهم الطبقية، مرورًا بزمان القصة ومكانها، دون أن يعرج على المضمون الكيفي لهذه القصص، فما كان منه إلا أن باعد بين النص الأدبي وبين القارئ[17]. وفي المقابل هناك دراسة مهمة للباحثة إلهام غالي حصلت بها على درجة الدكتوراه من السوربون حول موضوعي الحرب والحب في أدب غادة السمان، زاوجت فيها بين الإحصائيات الرقمية الجافة وبين التطبيق الحيوي المرن لقواعد «سوسيولوجيا الخيال»، لكنها قصرت الجوانب الإحصائية على مسائل معينة، بعيدة عن النص الروائي لهذه الأدبية، مثل إحصاء عدد الروايات العربية التي دارت حول الحرب في عشرين عامًا امتدت من 1956 حتى 1976، وحصر مختلف المقابلات الصحفية التي جرت مع غادة السمان والأعمال النقدية التي تناولت نصوصها الروائية والقصصية، وعدد الطبعات

التي صدرت لأعمالها، ودلالة ذلك، في ضوء مكانة الأدب بشكل عام لدى القارئ العربي. وأنهت الباحثة هذا الجزء الإجرائي بتصميم استمارة استبيان تشتمل على عشرين سؤالاً، طبقتها على عينة مكونة من مائة شخص ينتمون إلى خمس أقطار عربية[18]. واقتصار الإحصاء، هنا، على الجوانب الإجرائية للبحث يبدو أمرًا مقبولاً، وأحيانًا، يكون مطلوبًا، لكن امتداد لغة الأرقام إلى النص الأدبي ذاته، تحجب جمال النص ومضمونه الحقيقي في آن واحد، وتحوله إلى إحصائيات جافة، تصيب الأدباء أنفسهم، قبل القراء، بالاشمئزاز، والشعور التام بضياع النص الأدبي خلف ظلال الأرقام.

ومما يبرهن على صحة هذا الرأي أننا لو أردنا استخدام تحليل المضمون الكمي في البحث عن عدد تكرار كلمة «حرية» في نص أدبي ما لإعطاء دلالة عن تبني كاتبه لقيمة الحرية، فإن هذه المحاولة تبدو غير ذات جدوى، إذ إن الأديب قد لا يذكر هذه الكلمة صراحة، في الوقت الذي قد يسهب في طرح ما يدل عليها بشكل غير مباشر. فمن الممكن أن يستخدم الروائي كائنات طبيعية معينة ليرمز بها للحرية، مثل الطيور، وقد يعبر عن هذه الكلمة في مواقف معينة على ألسنة أبطال روايته، دون أن يلفظ أي واحد منهم بهذه الكلمة، وقد يستخدم الأديب العواطف الرومانسية ليدلل بها على المساواة الطبيعية بين البشر، حيث إن المشاعر الإنسانية، تكسر أحيانًا، حاجز الطبقة والمستوى التعليمي.. إلخ.

جـ - رغم المحاولات التي بذلها بعض النقاد والباحثين من أجل أن يكون النقد الأدبي علماً، فإن التحليل المؤسسي أظهر أن الأدب مبدئيًا ليس علماً إنما هو «ممارسات خاصة متفردة ينصرف عملها إلى اللغة والخيال ولا تحقق وحدها إلا على بعض المستويات من النشاطات الوظيفية من خلال اندماجها داخل الأبنية الاجتماعية»[19].

لكن هذا لا يمنع من أن الأدب يعد طريقًا من طرق المعرفة العلمية، فإذا كانت نقطة البداية في تكوين المعرفة هي ملاحظة الظواهر التي تحيط بنا سواء كانت اجتماعية أم طبيعية، وإذا كانت طرق لتفسير الظواهر وعلاقاتها ببعضها البعض متباينة، وإذا كان الإلهام أحد تلك الطرق، يكون الأدب طريقاً من طرق المعرفة»[20].

وقد حاول النقد الأدبي أن يصطبغ بالصبغة العلمية، وأن يتجرد من كثير من المفاهيم الزائفة كاعتبار الأدب تعبير عن شخصية الكاتب أو التعامل مع المضمون بمعزل عن الشكل[21]، وأن يعتمد إطاراً منهجياً، يجمع بين العديد من المنظورات الشكلية والاجتماعية والتاريخية، من أجل أن تكون الدراسة الأدبية دراسة علمية، تلتزم بالمبادئ المنطقية، وتعقلن الظاهرة الأدبية بشكل تام[22]. لكن هذا الاتجاه لايزال يحبو على طريق طويل، نظراً لأن النص الأدبي صعب المراس أمام أدوات الباحثين الذين يرغبون في التعامل معه، كما يتعاملون مع الظواهر الطبيعية، أو حتى الظواهر الاجتماعية والسياسية. فالأدب يبقى، نصاً شديد الخصوصية، ولذا فإن أي محاولة لدراسته، سواء عبر مداخل النقد الأدبي الصرف أو عبر مداخل العلوم الإنسانية الأخرى، يجب ألا تنال من هذه الخصوصية، ومن الضروري أن تتجرد من أي أوهام حول إمكانية أن نفهم الأدب من خلال تصفيف الأرقام وتخطيط الرسوم البيانية وبناء المعادلات الرياضية.

د – ليست الأداة البحثية أو المنهج العملي غاية في حد ذاتهما، لكنهما وسيلتان للإحاطة بالظواهر الإنسانية والطبيعية، ولذا فإن المطلوب فقط من أي منهما أن يوفر شرط «الكفاية» في التعامل مع هذه الظواهر. وتختلف هذه الكفاية من مجتمع لآخر ومن ظاهرة لأخرى، كما أنها ترتبط بالهدف الذي يصبو إليه الباحث من محاولته الإجابة على تساؤلات عملية ما. فهناك من يرى أنه في بعض المجتمعات تستطيع

المناهج الكيفية النفاذ إلى أعماق الظواهر التي تموج بها، وتحقق درجة عالية من فهم تلك المجتمعات، بشكل علمي[23]. كما أن الباحث يكتفي بتحليل البيانات التي بحوزته تحليلاً كيفيًا، حين يعلم أنها تمثل عينة غير عشوائية، أو ربما عينة ممثلة لكمية أكبر من المعلومات التي لم يتمكن من الإلمام بها من كافة نواحيها، أو لأنه يبحث عن عناصر ثابتة، أو عن أنماط العناصر الثابتة، أو لأن العلاقات التي يتصدى لدراستها أعتقد من أنه يتم اختزالها في صورة رقمية، أو لأنه يرى أن الشواهد التي تحت يده كافية ومقنعة في حد ذاتها[24]. بالإضافة إلى ذلك فإن هدف الدراسة يتحكم إلى حد كبير، في تحديد الوسيلة المنهجية أو البحثية التي يجب استخدامها في تناول الظاهرة أو المسألة محل البحث.

فعلى سبيل المثال إذا أردنا أن نحاط علمًا بكيفية تصويت الجماهير في الانتخابات، فإن استخدام الطرق الكمية مثل المسح الاجتماعي، يبدو هو الوسيلة الأمثل، في هذه الحالة، أما إذا أردنا أن نتعرف على إدراك مجموعة من الناس لمسألة ما، أو رصد سلوكهم اليومي في مختلف المواقف، فإنه من المفضل، في هذه المقام، استخدام الطرق الكيفية[25].

كما أن نوع المادة، أو الوثائق المراد تحليلها، تحدد نوع الطريقة البحثية التي من الضروري اتباعها معها، فبعض الوثائق مهيأة للتحليل الكمي، لأنها تقدم معلومات تتصف بالانتظام وتميل إلى لغة الأرقام[26]، وبعضها أكثر تقبلاً للتحليل الكيفي، بل يبدو هو الأنجع في الإلمام بالمعلومات التي تنطوي عليها، والإحاطة بالمفاهيم والاتجاهات التي تتضمنها، لأنه يتمكن من تقديم نتائج لا يمكن الحصول عليها بالطرق الإحصائية أو أي وسيلة كمية أخرى[27].

هـ – لم يعد البحث الكيفي تقليدًا جديدًا في الدراسات الإنسانية، إنما هو يمتلك تاريخاً طويلاً، يسبق بكثير فترة توهجه في ستينيات القرن العشرين، بحيث أصبح له نفوذ قوي داخل العلوم الاجتماعية، خاصة مع تبدد غيوم الوهم التي كانت تلبد أفكار البعض حيال الاقترابات البحثية الكمية[28]، بشكل خاص، والنماذج العلمية، بشكل عام.

لقد طرح مارتن هاميرسلي سؤالاً مهمًا في كتابه «سياسات البحث الاجتماعي» حول ما إذا كان هذا النوع من البحث له أبعاد أو أهداف سياسية، أم أنه من المفترض أن يتوخى الحياد العلمي؟.. ورأى له في السنوات الأخيرة تعرضت مسألة الحياد العلمي لتحديات كبيرة، حين أثبتت الاتجاهات النقدية والنسائية والدراسات التي أعدت لمكافحة التمييز العنصري وتحليلات ما بعد الحداثة أن البحث الاجتماعي «مسيس» بدرجة أو بأخرى[29]، في حين شكك توماس كون في كتابه المهم «بنية الثورات العلمية» في قيمة النماذج أو الإرشادات، التي حفرها علم المنهج ليتحكم في دراسة الظواهر المختلفة بشكل علمي[30]. وحتى طرق تحليل المضمون الكمي، التي اعتقد البعض أن اعتمادها على الأرقام يجعلها أقرب إلى الصدق، هي في نظر بعض الباحثين لا تمتلك وقاية من التحيز النظري والأيديولوجي والوعي العلمي للباحث، وكذلك أسلوب تنشئته الاجتماعية والفكرية، ومن هنا فإن اختياره لفئات التحليل يتم بشكل متحيز غالبًا. ولذا فإن الباحث الذي يعتمد الطريقة الكمية في دراسته، يجده نفسه مضطرًا في النهاية إلى تحليل الأرقام التي صفها تحليلاً كيفيًا، إذ إن الوقوف عند حد الأرقام والمعادلات لا يعني شيئًا في حد ذاته بالنسبة للعلوم الإنسانية، ما لم تتم ترجمة «الكم» إلى «كيف».

و – يحقق تحليل المضمون الكيفي للنص الأدبي التكامل الذي يصبو إليه كثير من النقاد في أن يتم تأويل هذا النص من خلال المزاوجة بين رصد

انعكاس السياق الخارجي عليه وفك شفرات بيئته الداخلية[31]، الأمر الذي يجعل هذا النوع من التحليل هو الأمثل في فهم كل أبعاد النص الأدبي ومضمونه.

ز - يغلب الطابع الكيفي على مناهج تحليل النص الأدبي ذاتها، فالمنهج التقليدي المقتبس من أصول النقد العربي القديم، والذي يعتمد على الدراسات البلاغية واللغوية للنص، والمنهج السيكولوجي، الذي يدرس النص انطلاقاً من الحالة النفسية للأديب، والمنهج البنيوي الذي يتعامل مع النص على أنه كل عضوي، يخضع لقوانين ذاتية تنظم أجزاءه، تعتمد جميعها على الأسلوب الكيفي في تحليل النص، ويبقى المنهج السوسيولوجي، وهو إن كان يأخذ الموشرات الكمية في الاعتبار، فإنه لايزال يعتمد، غالبًا، على «الكيف» في دراسة الجوانب الاجتماعية لمختلف النصوص الأدبية.

ما سبق يؤكد بجلاء أن تحليل المضمون الكيفي هو الأسلوب الأنسب لدراسة النص الأدبي. ويمكن ضرب مثل على مدى صحة هذه الرؤية فيما إذا كنا بصدد التنقيب عن بعض القيم سواء كانت، سياسية أم فلسفية أو أخلاقية، في ثنايا النص الروائي. فالدراسات الغزيرة في علم النفس الاجتماعي أكدت أن أساليب قياس القيم يغلب عليها الطابع الكيفي[33]، فطبقًا لهذه الدراسات فإن القيم تقاس بالملاحظة المنظمة والمقابلة الشخصية المتعمقة، وكلاهما من أدوات البحث الكيفي. وحتى في حالة استخدام أساليب كمية لقياس القيم مثل الاستبيان وتحليل المضمون الكمي فإن الباحثين يجدون أنفسهم غير قادرين على الاستغناء عن تحليل المضمون الكيفي، جنبًا إلى جنب مع البيانات الإحصائية، حتى يصبح ما توصلوا إليه من أرقام شيئًا له معنى. والظواهر الإنسانية التي يتطابق وضعها العلمي أو

يتقارب بشدة مع ما انطبق على القيم كثيرة للغاية، ومن ثم يبدو التحليل الكيفي هو الطريقة الأكثر قدرة على التعامل معها.

هوامش الدراسة

1) أبو عوض أحمد والفارابي عبداللطيف، «الحركات الفكرية والأدبية في العالم العربي الحديث»، (الدار البيضاء، دار الثقافة)، ص 9/8.

2) محمد عبدالغني المصري، «دراسات أدبية ونحوية»، الطبعة الرابعة، 1987، ص 10/5.

3) حاتم الصكر، «التطور النظري للتحليل النصي»: نظرية النص: المجلة العربية للثقافة، العدد (32)، مارس 1997، ص 214.

4) لمزيد من التفاصيل في هذا الشأن، انظر: د. سامي الدروبي، «علم النفس والأدب»، (القاهرة: دار المعارف)، الطبعة الثالثة، 1981.

5) حول تخيل المضمون، انظر: د. مختار التهامي، «تحليل مضمون الدعاية في النظرية والتطبيق»، (القاهرة: دار المعارف)، الطبعة الثانية، 1985، ص: 47/39.

6) Catherine Marshall & Gretchen B. Rossman, Designing Qualitative Research, 2nd Edition, London, New Delhi, Sage Publication INC. 1955, p: 87.

7) حول سمات التحليل الكيفي انظر:

- Alan Bryman, Quantity and Quality in Social Research, London, New York, Routledge, 4th Edition, 1995, pp: 45/71.

8) د. يمنى العيد، «السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة: دراسة في ثلاثية حنا مينه»، فصول، المجلد (15)، العدد (4)، شتاء 1997، ص: 21.

9) لمزيد من التفاصيل انظر: جورج طرابيشي، «المثقفون العرب والتراث: التحليل النفسي لعصاب جماعي»، (لندن: رياض الريس للكتب والنشر)، الطبعة الأولى، 1991.

10) د. مارينا ستاع، «حدود حرية التعبير: تجربة كتاب القصة والرواية في مصر في عهدي عبدالناصر والسادات»، ترجمة: طلعت الشايب، (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع)، الطبعة العربية الأولى، 1995، ص 250.

11) د. عزيزة مريدن، «القصة والرواية»، (دمشق: دار الفكر)، 1980، ص: 74.

12) حوار مع د. حليم بركات، صحيفة «القدس العربي»، 1998/9/16.

13) د. محمد مصطفى بدوي، «الثوابت في الأدب العربي»، د. حمدي السكوت وآخرون (مشرفين)، «دراسات عربية وإسلامية»، (القاهرة: قسم النشر الجامعة الأمريكية)، الطبعة الأولى، 1997، ص 52.

14) د. محمد أصبور، «المعرفة والسلطة في المجتمع العربي: الأكاديميون العرب والسلطة»، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية)، سلسلة (أطروحات الدكتوراه)، رقم (18)، الطبعة الأولى، 1992، ص 23.

15) أ. س. بوشمين، «الأدب في علاقته بالعلوم الأخرى»، في فريق من الباحثين السوفييت، «الأدب والعلوم الإنسانية»، مرجع سابق، ص: 42/26.

16) د. عز الدين إسماعيل، «الأدب وفنونه: دراسة نقدية»، (القاهرة: دار الفكر العربي)، الطبعة الثالثة، 1965، ص 17.

17) د. محمود الشنيطي، «القصة القصيرة في المجلات المصرية: دراسة في تحليل المضمون»، في: د. لويس مليكة (محرر)، «قراءات في علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية»، الجزء الأول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، الطبعة الثانية،1986 ، ص 521/509.

18) د. إلهام غالي، «غادة السمان الحب والحرب: دراسة في علم الاجتماع الأدبي»، (بيروت: دار الطليعة)، الطبعة الأولى، 1986.

19) جاك ديبوا، «المؤسسة الأدبية ووضعية الكاتب»، ترجمة: د. محمد نديم حشفة، الثقافة الأجنبية، العدد (2)، السنة العاشرة، 1990، ص 5.

20) مجموعة باحثين، «دور الأدب في الوعي القومي العربي»، بحوث ومناقشات الندوة التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية)، الطبعة الثانية، 1982، ص 29.

21) رشاد رشدي، «النقد والنقد الأدبي»، (بيروت: دار العودة)، 1971، ص 74/73.

22) د. سمير سعيد حجازي، «المناهج المعاصرة لدراسة الأدب»، (الكويت: دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع)، الطبعة الأولى، 1996، ص 123.

23) تيودور كابلو، «البحث الاجتماعي: الأسس النظرية والخبرات الميدانية»، ترجمة: د. محمد الجوهري، (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية)، الطبعة العربية الأولى، 1993، ص 191.

24) المرجع السابق نفسه، ص 192.

25) Anselm Strauss & Juliet Corbin of Basics of Qualitative Research: Grounded Theory procedures and Techniques, London, New Delhi, California, Sage Publication, Inc, 1990, P: 19.

26) Catherine Hakim, Research Design: Strategies and Choices in The Design of Social Research, London, Routledges, 2nd Edition, 1994, p: 44.

27) Gary D. Bouma & G.B.J. Athinson, A Hand Book of Social Science Research: A Com[rehensove and practical Guide for Students, Oxford, Oxford University Press 2nd Edition, 1995, p: 206.

28) Alan Bryman, Ibid, p: 45.

29) لمزيد من المعلومات انظر:

- Martyn Hammersley, The Politics of Social Research, London, New Delhi, Sage Publication Inc. 1st Edition, 1995.

30) انظر: توماس كون، «بنية الثورات العلمية» ترجمة: شوقي جلال، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، سلسلة (عالم المعرفة)، العدد رقم (١٩٩٢٨٦١ vdslfn ,).

31) Peter K. Manning, Betsy Cullum Swan, Narrative, Content and Semiotic Analysis, in, Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln, Hand Book of Qualitative Research, London, New Delhi, sage Publication INC.

32) أبو العوض أحمد والفارابي عبداللطيف، مرجع سابق، ص 10/9.

33) لمزيد من التفاصيل حول هذه الأساليب انظر: د. عبداللطيف محمد خليفة، «ارتقاء القيم: دراسة نفسية»، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب»، سلسلة (عالم المعرفة)، العدد رقم (160)، إبريل 1992، ص 82/67، وانظر كذلك:

- Milton Rokeach, Beliefs, Attitudes and Values: A Theory of organization and Change, San Francisco - Washington - London, Jossey - Bass Publishers, 1972.

* * *

المقدمة

رأت «**علامات**» أن تخصص عدديها «62، 63» للملتقى قراءة النص السابع، الحاضنيْن للبحوث التي قُدِّمت عن الأديب الرائد «محمد حسن عواد»، والاحتفاء به أديبًا ورائدًا، ورصد المداخلات والمناقشات والتعقيبات على هذه البحوث مما زكَّاها، وعمَّقها وطرح حولها الأسئلة.

وستجد، أيها المتلقي الكريم، كمًّا كبيرًا من البحوث، تتعاضد حينًا، وتتعاند حينًا آخر، وتتقاطع أحايين كثيرة، وهي بلا شك، تحاول أن تحيط بفكر الرائد «محمد حسن عواد»، وأدبه، وتلقي عليه الضوء، وتميط عنه الحجب المفتعلة، وترسخ فكرًا يعلن أنه فكر مرحلي تأسيسي، يشي بأسبقيته مرات، وبتطلعاته مستقبليًا، ويحمل صورة لمجتمع، تكتنفه التحولات، وتلفه سلطة المجتمع، بقناعته لما هو منجز. وظل الحراك الثقافي – آنذاك – في مد وجزر، ولين وشدة، وهذا مما رآه الباحثون في دراساتهم عن منجزات «محمد حسن عواد»، ومما لمسه حضور الملتقى من مداخلات، أخرجت بعض البحوث من «الشخصنة» إلى «المرحلة». ومازالت تلك المرحلة تحتاج إلى تعميق دراساتها، حتى يتبين للأجيال اللاحقة من الباحثين منجز أوائلهم، وهو منجز يحتاج إلى التقييم والتقويم.

فإذا وجدت فيضًا من المداخلات، فإنها مما ينبئ عن أن هناك زيادات، ستظل مرئية ومسموعة لمن أرادها، واجتهد النادي في أن ينقل لبَّ المداخلات والمناقشات.

ومن ثمَّ نأمل أن تكون هذه الدراسات تمثيلاً مرحليًا للحراك الأدبي، شعرًا، وقصة، ونقدًا، وأيضًا إطْلاعَ المتلقي على الحوارات التي تحدث عادة عقب أي بحث، أو ورقة عمل، وهي حوارات حيَّة زكَّت البحوث، وأعطتها عمقها.

لذا، فإن «**علامات**» وقد خصصت عددها السابق عن «النص وقضاياه»، وهذين العددين عن الدراسات العلمية حول أدب وفكر العواد، فسيكون العدد القادم – إن شاء الله – عن «المصطلح النقدي»، ولعل بحوثه تجعله مخلصًا لهذا العنوان؛ لكي لا ينتقل من الأخوّة إلى أبناء العمومة.

وبذا، فإن **علامات**، وقد اختطت لنفسها النقد؛ فإنها تحاول أن تحرر ما أمكن شيئًا من «المصطلحات النقدية»؛ التي ظلت تهيمن عليها ضبابية حينًا، ولوي عنق حينًا آخر، وذلولاً سهلة لمن أراد أن يمتطيها، ولن يحدث، ذلك إلا بالبحوث الجادة والرصينة، وقد اعتادت «**علامات**» منكم ذلك؛ مما سهَّل مهمتها، وجعلها تفتخر بكم وتزدهي ببحوثكم؛ إذ صنعت ثقة بينها وبين قرائها، ومازالت تأمل منهم أن يزوِّدوها بملحوظاتهم وقراءاتهم النقدية لها، وستستقبل كل ذلك، وتخصص له عددًا منها.

هذا وبالله التوفيق.

رئيس التحرير

ملتقى قراءة النص

الاثنين 1428/2/22هـ - 2007/3/12م

الساعة 9.00 مساءً

حفل الافتتاح

- كلمة رئيس النادي
- كلمة جيل يلقيها صاحب المعالي الدكتور محمد عبده يماني
- كلمة المشاركين يلقيها الدكتور محيي الدين محسب
- قصيدة شعرية يلقيها الدكتور سعد عطية الغامدي
- عرض مصور عن المحتفى به
- كلمة سعادة وكيل وزارة الثقافة والإعلام للشؤون الثقافية الدكتور عبدالعزيز السبيّل

■■ كلمة مقدم البرنامج د. يوسف العارف:

الحمد لله رب العالمين، الحمد لله حمدًا يليق بجلاله وعظيم سلطانه، والصلاة والسلام على خير خلقه محمد ﷺ، وعلى آله وصحبه وأنصاره وأعوانه..

مرحبًا بكم أيها السادة والسيدات في ناديكم «نادي جدة الأدبي الثقافي»، مرحبًا بكم أيها السادة والسيدات في «ملتقى النص» في دورته السابعة، التي تحظى برعاية كريمة من معالي وزير الثقافة والإعلام، وحضور مشرف لوكيل الوزارة للشؤون الثقافية، وتفاعل أدبي وثقافي من والدنا المفكر الإسلامي «محمد عبده يماني»..

صاحب السعادة، وكيل وزارة الثقافة والإعلام للشؤون الثقافية.. أيها الحفل الكريم أهلاً ومرحبًا بكم في افتتاح ملتقى النص السابع.

أيها الإخوة والأخوات، ملتقى قراءة النص، نبتة نقدية معرفية، أنتم شاركتم في غرسها، وأنتم تحصدون ثمارها - إن شاء الله - فمنذ عام 1421هـ، انطلقت هذه المسيرة الثقافية، دعَّمها ورعاها رجال مخلصون، يقف في أول الصف أستاذنا «عبدالفتاح أبو مدين» وزملاؤه في الإدارة السابقة في نادي جدة.. ملتقى النص، أيها الإخوة والأخوات - في دورته السابعة - يمتاز بأنه جسر التواصل بين الأجيال، يأتي هذا العام بمجلس إدارة جديد ومتجدد.. يأتي هذا العام استجابة لخطط سلفت من الإدارة السابقة، وتنفيذًا متجددًا من الإدارة الجديدة.. ملتقى النص في نسخته السابعة، نتحلق فيه للنقاش والحوار حول «العواد» - رحمه الله - وخطابه الثقافي والإنساني، ولعل رئيس مجلس الإدارة الحالية الأستاذ الدكتور «عبدالمحسن القحطاني» يحدثنا عن هذا اللقاء، فليتفضل:

* * * * *

■■ كلمة رئيس النادي الأدبي الثقافي بجدة الأستاذ الدكتور عبدالمحسن فراج القحطاني(*):

بسم الله الرحمن الرحيم، السلام عليكم أيها الحاضرون والحاضرات، ورحمة الله وبركاته... أما بعد:

فنادي جدة الأدبي الثقافي، ناديكم، يسعد هذا المساء أن يرى ثلة من الأدباء والمفكرين والباحثين، جاءوا إلى ملتقاهم «ملتقى قراءة النص»، وهم يخططون في أجنداتهم مواعيده؛ ليكونوا أحد الحاضرين، بل يؤكدون الحضور للمشاركة والفعل..

ملتقى قراءة النص تمايل على محور من المحاور، لتكريم شخصية لا تمثل نفسها، بقدر ما تمثل جيلاً، ومرحلة، وعلامة فارقة في ثقافتنا.. ليس في المملكة العربية السعودية فحسب، وإنما على مستوى وطننا العربي، وليس أدل على ذلك، أن من هذه الكوكبة، مَنْ هم من الجزائر، ومن تونس، ومن جمهورية مصر العربية، ومن فلسطين، ومن سائر وطننا العربي.. جاءوا ليتحدثوا عن مفكر ثقافي عربي، هو الرائد «محمد حسن عواد»، ولذا جاءت بحوثهم عبر محاور خمسة:

المحور الأول: العواد في ذاكرة الأجيال.

المحور الثاني: العواد شاعرًا.

المحور الثالث: العواد ناقدًا.

المحور الرابع: العواد مفكرًا.

المحور الخامس: العواد في الدراسات النقدية.

وأحسب يقينًا أن هذه البحوث، التي توزعت على تسع جلسات، ستأخذ

(*) كلمة مرتجلة.

من العمق شيئًا كثيرًا؛ لأن المداخلات ستزكيها، والمناقشات ستثريها، والأسئلة ستفتح أفقًا.. ونحن الآن أمام بحوث آمل أن تكون عميقة بعمق ما نرجوه لها..

أيها الإخوة الأكارم، إذا كان «محمد حسن عواد»، بسقوط اللقب، هو أول رئيس لنادي جدة الأدبي، فجاء الاحتفاء به، ثم سيُختتم - إن شاء الله - بتكريم أعضاء مجلس الإدارة السابق، يتقدمهم الأستاذ «عبدالفتاح أبو مدين»، ويشرف هذا الحفل صاحب المعالي وزير الثقافة والإعلام.. دعوني أيها الإخوة، حين لم أبدأ.. فقد بدأت بالهرم المعكوس لأقدم شكري لوزارة الثقافة ممثلة في معالي وزيرها، وبحضور أخينا الحيي - وأركز على هذه الكلمة - الخلوق، الأديب «عبدالعزيز السبيل»، وكيل وزارة الثقافة والإعلام للشؤون الثقافية، فأنا أحييه أيها الإخوة، وأدعوكم أن تصفقوا له معي، ثم الشكر موصول لصاحب المعالي على حرصه على هذه الرعاية.. أشكر حضوركم جميعًا.. الباحثين، والمداخلين، والمسائلين؛ لأنكم كما قلت: ستثرون هذا اللقاء، أشكر الإعلام ممثلاً في تلفزته، في القناة الأولى، وفي الإخبارية، وفي صحافته؛ الذين تفضلوا مشكورين لتغطية هذا الحدث.

أما زملائي، أعضاء مجلس الإدارة والعاملين في النادي، فأقول لكم أيها الإخوة الأكارم: إن وجدتم منهم ما يسركم، فهو مبتغانا، وإن وجدتم غير ذلك، فأرجو أن تعاتبونا؛ فالعتب هو أول سُلَّم الرضا، وألا تُخرجونا من دائرة المجتهد.. «من اجتهد من أمتي وأصاب فله أجران، ومن اجتهد وأخطأ فله أجر واحد».. أما هذا الفندق الذي نحتفل فيه، فهي علاقة جديدة بيننا وبينه، فإن وجدنا هذه العلاقة تحولت إلى مودة فسنعيد الكرَّة مرة أخرى، وإن وجدنا غير ذلك، فسنقول لهم: شكرًا.. سلمتم جميعًا، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

مقدم البرنامج:

شكرًا للأستاذ الدكتور «عبدالمحسن القحطاني»، والآن مع كلمة جيل،

وعندما أقف عند هذه المفردة، أو هذه المرحلة من احتفائنا، فإني أتذكر أن معالي الأستاذ الدكتور «محمد عبده يماني» هو نصير الثقافة، وداعم المثقفين.. هو المفكر والداعية الإسلامي الكبير، هو القاص والروائي والأديب، هو الإعلامي والكاتب والمثقف التنويري.. وزير الإعلام سابقًا، ومدير جامعة الملك عبدالعزيز الأسبق، أذكر هذا وأنتم تعرفون ذلك كله..

في الدورة الأولى لهذا الملتقى، كان هو المتحدث الأول، وفي هذه الدورة السابعة، يكون هو المتحدث في كلمة جيل، فليتفضل مشكورًا..

* * * * *

■■ كلمة جيل يلقيها معالي الأستاذ الدكتور «محمد عبده يماني»:

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، الحمد لله الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم.. ونصلي ونسلم على سيدنا محمد، خير مَنْ تَعَلَّم، وأصدق مَنْ أعْلَمَ لله عز وجل، وعلى آل بيته الطيبين الطاهرين، وصحابته الكرام البررة..

أشعر بتقدير كبير للنادي الأدبي، ورجال النادي الأدبي، وكل مَنْ ساهم بسهم خير في مواصلة هذه المسيرة للنادي الأدبي، منذ البداية حتى اليوم، وأخص بالذكر أولئك الرجال والنساء؛ الذين ظلوا خلف العمل المتواصل لهذا النادي، لكني لا أخفيكم أني كدت أعود إلى عاداتي السابقة في الإعلام، ونسيت أني أعفيت من وزارة الإعلام، فكدت اليوم أن أنفي وأكذب أن هذا «مؤتمر النص»، فعندما جئت قلت: ليت شعري، من أين جاءوا بهذه الكلمة؟!، هذا ليس «مؤتمر نص»، هذا هو مؤتمر الأدباء الأول، الذي عقدناه في «جامعة الملك عبدالعزيز»، وهم يواصلون تلك المسيرة، ولكن أظنهم خشوا من الرقابة، فتستروا تحت كلمة «النص».. بعضنا يقرأها «النَّص»، وبعضنا يقرأها «النُّص»، وبعضنا يقول: «نُص ونُص».

أيها الإخوة، ما أجمل هذا اللقاء الأدبي!، وهذه الصفوة من كرام الأدباء والمفكرين!؛ الذين يجتمعون معنا الليلة، ونفرح بلقائهم من شتى بقاع المملكة؛ بل من الخليج، ومن العالم العربي، والإسلامي، لكني عندما أقول: أن نتحدث عن نص، نقول: يا قوم، إن الحياة كلها، بدأت بنص؛ لأن الله سبحانه وتعالى قال: ﴿ **إني جاعل في الأرض خليفة** ﴾؛ فهو «نص»، عشنا عليه، وأدركنا أبعاد هذا النص، كلما تعمقنا في خلق السموات والأرض، وما بينهما، وأدركنا: ﴿ **لخلق السموات والأرض أكبر من خلق الناس ولكن أكثر الناس لا يعلمون** ﴾، ثم جاءت قضية الإسلام، فبدأت بنص آخر مهم، نزل على محمد ﷺ: ﴿ **اقرأ باسم ربك الذي خلق** ﴾، نص آخر أثر في حياتنا، وسرنا عليه، ودلنا على أن قضيتنا قضية إعلامية بالدرجة الأولى.. قضية تعليم، أول ما تكون.. فلم يقل له عز وجل: «اسجد يا محمد»، ولم يقل له حتى: «سَبِّح»، وإنما قال له: ﴿ **اقرأ** ﴾، فدل هذا النص على أن قضيتنا قضية تعليمية بالدرجة الأولى..

شعرت بشعور خاص، وأنا أراجع هذا العمل الأدبي الرائع لنادي جدة الأدبي، وهو يواصل قراءة النص، وقلت: ليت شعري، كم من النصوص وقفنا عندها، خالدة؟!، فهذا رسول الله ﷺ في نص يعلم الأمة معنى المعية، وهو في غار ثور، في أزمة شديدة، وينحني «أبو بكر الصديق»، يقول له: «يا رسول الله، لو نظروا تحت أقدامهم لرأونا»، فيأتي النص المطمئن: «ما ظنك باثنين الله ثالثهما»، يأتي النص الآخر، هذا رسول الله ﷺ، يدخل إلى مكة بعد أن لقي ما لقي من أهلها، من صعوبة ومن ظلم.. كان يظن الناس منهم أنه سيسلُّ السيف، ولكن يأتي النص العظيم: «اذهبوا، فأنتم الطلقاء».. ما أروع هذه النصوص، في هذه البلدة الطيبة الطاهرة!.. امرأة ضعيفة مسكينة عمياء في آخر عمرها كـ «أسماء بنت أبي بكر».. فجَّر الموقف «الحجاج بن يوسف الثقفي»، وعلق ابنها على الكعبة، فتأتي، وتقترب، ولا تبكي.. ولكن تأتي بنص آخر يزلزل: «أما آن لهذا الفارس أن يترجَّل»، ونأتي لها وقد دخلت إلى «شِعب علي»، وتتمشى،

فرآها الناس، وقد اقترب الحجاج، فتكأكأوا، يستمعون إلى ما يمكن أن يقال، فقال «الحجاج»: «يا أسماء، كيف ترين صنيعي بابنك عبدالله بن الزبير»، فيأتي النص الخالد: «يا حجاج، أفسدت عليه دنياه، وأفسد عليك آخرتك»، قال: «ليتني لم أسألها.. ليتني لم أسألها».. نصوص خالدة، عندما نسترجع في مؤتمر النص هذا، نقول: هنيئًا لنادي جدة الأدبي أن نحيا هذا المؤتمر، فعندما بدأنا في «مكة المكرمة» بأول مؤتمر للأدباء، شعرنا بأن الجامعة قدمت عملاً طيبًا مباركًا، ورأيت الأدباء.. والله -، يسعد الإنسان منهم وهو يتسلم الدرع والجائزة، وأعينهم فيها الدموع، لأول تكريم يلقونه من بلادهم وفي بلادهم.. فأنتم أخذتم ذلك من الجامعة.. هنيئًا لكم.

وأذكر، ونحن نقدم الأوسمة، في اليوم التالي، في تلك الذكرى العطرة، أن معالي السيد «أحمد عبدالوهاب»، وهو حي يرزق، اتصل بي يقول: «إن «الملك فيصل» يسأل: مَنْ أنت حتى تمنح أوسمة ودروعًا في البلاد»، فقلت للدكتور «عبدالعزيز خوجه» - أخرجه الله من هذه الأزمات التي هو فيها - قلت له: «يا دكتور عبدالعزيز جاءت الجارية التي كنا نحسبها»، وقلت: «يا سيد، لم نقدم جائزة، ولا قدمنا درعًا؛ وإنما هذا قدمته الجامعة، ومن حقها أن تكرم مَنْ تشاء»، فتبسم «الملك فيصل»، وفي اليوم الثالث، قال: «ابعثوا لنا الدروع»، وأصبحوا يقدمون الأوسمة بعدما قدمتها الجامعة.. فهنيئًا لكم أن تُحيوا هذه الذكرى.. هذا ليس مؤتمر نص، هذا مؤتمر تجتمعون فيه وعليه؛ لتكريم رجال من رجالات هذه البلاد؛ الذين تركوا هذا التراث العظيم، والذين من حقهم علينا أن نكرِّم هذا الأدب، وهذا العطاء.

والنصوص - كما ذكرت - خطيرة، حتى في النادي الأدبي.. تعودنا أن نسمع ونطيع، فعندما بدأ «مؤتمر النص»، وتحدث إليّ أخي الكريم، في بداياته، وإذا بنا نشعر بنص: «نحن، عبدالفتاح أبو مدين، أمرنا بما هو آت: يعتمد عمل أول مؤتمر للنص»، فقلنا: «سمعنا وأطعنا»..

إننا، أيها الإخوة، بصدد عمل عظيم، وخطوات مباركة؛ لأن هؤلاء الرجال، استطاعوا أن يمضوا في هذا الطريق بأعجوبة؛ لأن ما قُدِّم إليهم من دعم مادي، لا يساوي ما استطاعوا أن يقدموه من عطاء ودوريات وعمل، فقد انطلقوا بثمن بخس، دراهم معدودات، ولكنهم صمدوا، وقدموا هذا العمل، وشكرًا لهم، وفي مقدمتهم: أستاذنا الشيخ الحبيب الأستاذ «عبدالفتاح أبو مدين»، وكل أسرة النادي الأدبي، وشكرًا لأخي الأستاذ الدكتور «عبدالمحسن القحطاني»؛ لدعوته لي هنا، وشكرًا لأخي الأستاذ الحبيب «عبدالعزيز السبيل»، وشكرًا له يُبْلغه إلى أخي العزيز الأستاذ «إياد مدني»؛ لاحتضانهم لهذا المؤتمر، وشكرًا لكم لحضوركم، في مثل هذه المعية الجميلة العزيزة، وأختم بنص: «نحن محمد عبده يماني، وزير الإعلام السابق، نقول: فليبدأ مؤتمر النص، على بركة الله».. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

*****

مقدم البرنامج:

نص إبداعي من صاحب نصوص إبداعية - جزاك الله خير الجزاء، اسمحوا لي أيها الإخوة والأخوات أن أثني بالشكر والتقدير لتوأمة التلفزة السعودية، الإذاعة السعودية، التي تشاركنا نقل وقائع هذا اللقاء، فشكرًا لهم، وشكرًا للمسؤولين.

الكلمة الآن، أيها الأحبة، أيتها الأخوات، لصاحب الخطاب الاستحجازي.. هل تذكرون هذا المصطلح؟.. إنه لأستاذ علم اللغة والأسلوب في جامعة الملك سعود، عميد دار العلوم بجامعة المنيا، في جمهورية مصر العربية، وجه معرفي نقدي مشارك، ومتواصل مع الملتقيات السابقة، كلمة المشاركين لسعادة الأستاذ الدكتور محيي الدين محسب، فليتفضل مشكورًا:

■■ كلمة المشاركين يلقيها الأستاذ الدكتور محيي الدين محسب:

بسم الله الرحمن الرحيم، لا شك أنها مهمة صعبة، أن يأتي متحدث بعد معالي الأستاذ الدكتور البليغ «محمد عبده يماني»، فمعذرة إن قصَّرت كلمتي أمام بلاغته..

سعادة الأستاذ الدكتور «عبدالعزيز السبيل»، ممثلاً لصاحب المعالي وزير الثقافة والإعلام، ووكيل الوزارة للشؤون الثقافية، أصحاب المعالي والسعادة، سعادة الأستاذ الدكتور «عبدالمحسن القحطاني»، رئيس النادي الأدبي الثقافي، الزميلات الفضليات، الإخوة والأصدقاء والزملاء الأعزاء، الحضور الكريم، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، وأسعد الله مساءكم ومساءكن بكل خير..

أود في المستهل أن أعبر عن صريح اعتزازي، وأوفى امتثالي الشاكر والمقدر؛ لأن يناط بي الإنابة عن ضيوف الملتقى الكرام في إلقاء هذه الكلمة، التي أرجو أن تأتي وفية للمتصوَّر من رمزيتها، والثاوي خلف دلالتها، كذلك يجدر بي بوصفي نائبًا عن فاعلين حقيقيين، المشاركين في هذا الملتقى، أن استحضر ما في ضمائرهم، فأشيد بفضل إقامة هذا الحدث المهم، برعاية داعمة وواعية.. واعية بدورها؛ وأعني بذلك ما نعرفه جيدًا عن جهود وزارة الثقافة والإعلام الآن، كما يطيب لنا جميعًا أن نُحَيِّي منظومة هذا الفريق الممتاز في مجلس إدارة هذا النادي العريق، برئاسة الأخ الفاضل الدكتور «عبدالمحسن القحطاني».. والحق، أيها الحضور الكرام، فإن صفة المهم التي ألحقتها منذ قليل بهذا الحدث، إنما تستمد مرجعيتها من دلالة تستقطب أهمية العواد، لا في محتوى منجزه الثقافي في حد ذاته، وإنما في محاولة ثقافتنا العربية في ظرفها التاريخي الراهن، أن تحول رموزها إلى أسئلة حية وفاعلة، تتعلق بزمنها هي، وأحسب أننا في هذا الملتقى لن نجد العواد، وإنما سنحاول أن نجد خطابنا فيه وفي أنفسنا، إننا سنكون في حالة تناص، لن تبقى عليه كما كان، ولن تستطيع لو أرادت، ولكن هل

معنى ذلك أننا نضحي بنص العواد لصالح خطابنا؟، والحقيقة فيما أتصور، أيها السيدات والسادة، أن هذا السؤال لا يصلح لأن يكون سؤالاً، فهو يفترض أولاً، أن لنص العواد حياة خارج القراءة والتأويل، وهذا هو الموت بعينه، وبه سيكون موت العواد مضاعفًا.. والسؤال يفترض ثانيًا أن خطابنا منجز نهائي، ومتشكل باكتمال خارج نص العواد، وملايين النصوص سواه، وهذا الافتراض لا يصدر إلا عن تمركز ذاتي واهن، ونسق لاتاريخي مغلق.. إن كل خطاب هو دائمًا نسق مفتوح، حتى إذا كان – على الأقل – مفتوحًا للتقويض، فقد نظر العواد إلينا ذات مرة فرآنا نصًّا كبيرًا، يدوي نصه فينا، فقال عن أفكاره:

تَتَعالى من عَرْضها قُوةُ الفكرِ ... ويُصغي لها أبٌ وبنوه
وتُدَوِّي في الجيل ثم تدوِّي ... في الذي بَعْدَهُ ومَنْ يتلوه

ولكني أحسب أننا نجيء إلى العواد في هذا الملتقى، لا لنصغي إلى دوي، فقد آن للظاهرة الصوتية أن تؤول إلى حوار، وإنما جئنا لنُسمعه – نحن – جدوى درسه الأول «خواطرنا المصرحة»، وتلك هي مودة المعرفة الحقة..

أيها الحضور الكريم، لكم خالص الشكر والتحية والاحترام، ولكم التمنيات بمزيد التوفيق والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

* * * * *

■■ استدراك من الدكتور عبدالمحسن القحطاني . . رئيس النادي:

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، لأن الارتجال، لا أقول: أعجز الرجال، وإنما جعلني أنسى أشياء مهمة، أحببت أن أطلعكم عليها، هي أن رؤساء الأندية الأدبية في المملكة العربية السعودية، حضروا هذا الملتقى، ليس لتقديم أوراق أو بحوث، وإنما للحضور والمناقشة، ومؤكدين بحضورهم الاحتفاء وتكريم أعضاء مجلس الإدارة، فلهم الشكر جميعًا، وحيوهم معي، كما وأنا أدلف إلى هذا

المكان، اطّلعت على هذه الشارة ولم أشكرها، فلتلفزيون العرب الشكر على حضوره وتغطيته، وكذلك لإذاعتنا المتوهجة، التي نتابعها دومًا، بما تطرح من آفاق ثقافية.. والسلام عليكم..

* * * * *

مقدم البرنامج:

أشْعِلِ الحرفَ لهيبًا ثم سافرْ ... في فضاءٍ هو للحُرِّ خَوَاطِر
في سماءٍ تتغشَّاها بروقٌ ... ورعودٌ تتغشَّاها مَخَاطر

مع قصيدة رائعة لأخ شاعر مبدع ورائع، من فضاءات الأرقام والحسابات، وأبجديات المحاسبة وإدارة الأعمال، والقطاع الخاص، إلى أفق الشعر والإبداع.. لغة الجمال والمشاعر الإنسانية، يأتينا الشاعر المبدع، سعادة الأستاذ الدكتور «سعد عطية الغامدي» في هذه القصيدة..

* * * * *

■■ قصيدة الحفل للدكتور سعد عطية الغامدي:

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، أشكر لنادي جدة الأدبي، ولسعادة الأستاذ الدكتور «عبدالمحسن»، هذا اللطف، والتكرم بدعوتي، مما أتاح لي أن أعيش أيامًا وليالي مع رجل عظيم، أسمع أنه عظيم، حتى غصت في ميادين، وسبحت في فضاءات، ومضيت معه في خواطر، مما كتب، ومما كُتب عنه، فإذا بي أمام أفق رفيع.. أفق ملتهب، وأمام قمم سامقة، وأمام رجل، غير عادي، استثنائي، ثُم أيضًا كان لي في هذا المساء ما أثار كثيرًا من وجداناتي، وكثيرًا من مشاعري حين استمعت إلى كلمات، ربما لم يتح لي أن أستمع إليها، لو لم آتِ إلى هنا، فشكرًا لكم..

حين نقف أمام القمم السامقة، نحتاج إلى أن نرفع هاماتنا لنرى، ثم نعود فنطامنها لنحفظ توازننا، ونعيد الحفاظ على قاماتنا، وحين نقف أمام العظماء من الراحلين، وإن كانوا بيننا بفكرهم وشعرهم وأدبهم، فإنه ينتابنا شعور بالإجلال والمهابة والاستغراق. وقد يغمرنا الحنين، فنود لو أننا نعيش زمانهم، أو أنهم يعيشون زماننا؛ لنضيف إلى حياتنا ما هي بحاجة إليه، من جمالهم وجلالهم ومهابتهم..

صاحب الخواطر المصرحة، والأماسي والأطلاس، والأفق الملتهب، والساحر العظيم، أو يد الفن تحطم الأصنام، وقمم الأولمب؛ هو أحد هؤلاء العمالقة العظام، الذي نعطر هذا المساء بالاحتفاء به.. بدأ عظيمًا بخاطر، ورحل عظيمًا بإنجازه أول ناد في المملكة، نتفيأ الليلة ظلاله، ثم توالت الأندية في مدن المملكة، فكان – بحق – مؤسس الأندية، ومن الوفاء له، والتكريم لسيرته، أن يحفظ له هذا الإنجاز.. كان لي أن أحلق بعيدًا في فضاء الخواطر، وعلى أطراف الأفق الملتهب، عبر القمم السامقة؛ لأرى تحطم الأصنام، فكانت قصيدة «فضاء الخواطر»:

أشعلِ الحرفَ لهيبًا ثم سافِرْ ... في فضاءٍ هو للحُرِّ مخاطرْ
في سماءٍ تتغشَّاها بروقٌ ... ورعودٌ تتغشَّاها مخاطرْ
وبيانٍ كان بالشعر سيوفًا ... وخطابٍ كان بالنثر خناجرْ
وحروفٍ هي للزيف حتوفٌ ... وهي للحقِّ دروعٌ ومغافِرْ
تُحرقُ الواقعَ، تستنقذه من ... خرافاتٍ، ومن سطوة جائرْ
تُسْقِطُ الأشباحَ من أبراجها ... ليرى الناسُ مصابيحَ المنائرْ
تَقْلَعُ الأفكارَ أو تزرعها ... وتُرَوِّيها فتحتالُ بيادرْ
وتُداوِي من سِقَامٍ وظَلامٍ ... ومُقَامٍ في رهانِ السَّبْقِ خاسِرْ
وهجيرٍ يتَّقي ظِلَّ مَقِيلٍ ... ومقيلٍ يتقي لفحَ الهواجرْ

في طريقٍ يَحْفِزُ النفسَ إلى غايةٍ يسمو إليها مَنْ يغامرْ
تنسف الوهمَ الذي يلهو به في عبادِ الله محتالٌ، مكابِرْ
إنها الأطلاسُ، إذْ تسكنُ في عَقلِ مفتونٍ وفي مهجةِ فاجرْ
إنها الآماسُ كم يغرقُ في بحرها قلبٌ من الوجدان فاترْ
يبتغي بالحقِّ أسبابَ هوًى كيفما شاءَ الهوى راح يتاجرْ

* * * * *

أشعلِ الحرفَ ففي جذوته أفقٌ ملتهبٌ يُذْكي المحابرْ
وصريرٌ تفزع الدنيا له حين يُسقَى قلمٌ نزفَ المحاجرْ
يوقد الإحساسَ لا تطفئهُ ثورةُ الريحِ ولا صمتُ المقابرْ
حاضرٌ في كوكبِ الذكرى فهل يتوارَى غائبٌ في وهمِ حاضرْ
وطليقًا لم تزلْ أغلالُه شبحًا لكنها كالقيدِ خائرْ
يتَّقِي الحيْرةَ إن طابتْ به بفؤادٍ مُفْعَمِ النبضةِ سافِرْ
وتناديه الرُّؤى سافرةً عن جنينٍ مُشْرِقِ الطَّلَّةِ سافِرْ
وفُتُونٍ يتجلَّى سحرُها في حِذاءٍ مُتْرَفِ الأنغامِ ساحرْ
كلما أطلقَ منها نغمًا هتفتْ في الليل آلافُ الحناجرْ
كهديرِ الموجِ في عُمقِ الدُّجَى كَمَضَاءِ الموتِ في حَدِّ البواترْ
قد يذوبُ الحرفُ في الحرفِ وقد تنضجُ الأفكارُ في وهْجِ الضمائرْ
ويموت المرءُ إلا فكرةً تتجلى قَبَسًا في عينِ طائرْ
قد تجوبُ الريحُ بالبِيدِ الدُّنَا في خيالٍ كفضاءِ البحرِ زاخرْ
قد يغيبُ البدرُ في خُصلةِ شَعْرٍ وتُطِلُّ الشمسُ من آفاقِ شاعرْ

* * * * *

قـمـمٌ تـرنـو إلـى آفـاقِـهـا قـمـمٌ والـلـيـلُ فـي الـلـيـل مـهـاجـرْ
وحنينٌ يستَقِي أوجَاعَه من حنينٍ يـصـطـلـي نـار المـشـاعـرْ
وفـؤادٌ بـالمـعـالـي مـشـرِقٌ يَنْظِمُ الجوزاءَ في عِقْدِ الجواهرْ
ينتقي خاطرةً لاحت كما لاح نجمٌ يـهـتـدي فـيـه المـسـافـرْ
ينتقيها شُهُبًا يُتْبِعُها طيفَ شيطانٍ شَـقِـيٌّ الحـظِّ صـاغـرْ
تـنـبـضُ الأحـلامُ لـو عُـدْنـا لـهـا في سماءٍ نُسِجَتْ من نبضِ خاطرْ

* * * * *

إيـه يـا عـوادُ لـو عُـدْتَ إلـى عصرِنا الغارقِ في يَمِّ الدياجرْ
لـرأيـتَ الخطْبَ يقتاتُ خُطوبا والأعاصيرَ تـغذيـهـا الأعـاصرْ
ودَمًـا يَـتَـنَـزَّى فـي دَمٍ وحروبًا قَطَّعَتْ شَتَّى الأواصرْ
وسـيـاسـاتٍ تُـغَـذِّيـهـا الـلـيـالـي حين تسعى في متاهاتِ الجرائرْ
يرتوي الناسُ من العيش نَديًا ويُرَوِّي عَيْشَنا زحفُ العساكرْ
أَتُرَى كنتَ ستُفْضِي بالخواطر بـين آماسِكَ أو تَلْقَى المُسَامِرْ
إيـه يـا عـواد والـدهـرُ سِجَـالٌ فـي ميـادينَ على كفِّ المقادرْ
غير أنَّا لم نَزَلْ يحبسنا عن نزالٍ شُـبَـهٌ تَـغْـشَـى الـبـصـائـرْ
لم نزلْ نخطو ونقتاتُ ضياعًا في خطًى تَغْرقُ في وَهْمِ الدوائرْ
أحـرقـتْ أنـفُـسُـنـا أنـفُـسَـنـا فـانبرى يُطفئُـهـا بـالـذُّلِّ كافـرْ

* * * * *

مقدم البرنامج:

«محمد حسن عواد، الشخص والنص»، «محمد حسن عواد، وخطابه الثقافي والإنساني»، «محمد حسن عواد»، رائد التجديد والتحديث في أدبنا السعودي، قال عنه كثير ممن استوقعناه لكتاب عن العواد: «طاقة إبداع وهاجس تنوير»، وقال الآخر: «المفكر الحر الذي سبق عصره»، وقال ثالث: «صوت الوعي والثورة»، وقال رابع وخامس وسادس: «قمة شامخة متعدد المواهب»..

أيها الحضور الكرام، أيها الإخوة والأخوات، الليلة نحتفي بالعواد، وبين أياديكم كتاب «العواد رائد التجديد»، وسنلتقي غدًا وبعد غد، في حوارات ونقاشات حول خطابه الثقافي والإنساني.. العواد ناقدًا ومنقودًا.. شاعرًا ومفكرًا.. مجددًا وصاحب أوليات، لكن السؤال القبلي: مَنْ هو العواد؟؛ فهذا عرض مصور عنه(*).

والذكريات صدى السنين الحاكي، أشعر أن الجميع - إن لم تخني العبارة أو الذاكرة - قد عاش تلك المرحلة مع هذه الصور واللقطات والكتابات؛ التي استطاع «نادي جدة الأدبي» أن يجمعها ليقدمها إليكم في هذا المساء العاطر..

حضورنا الكرام، أخواتي الحاضرات، لكم أن تعودوا بالذاكرة إلى عام 1421هـ - رجب من 22-24، في ذلك اليوم تم الملتقى الأول لقراءة النص، بما يشبه المعجزة آنذاك، استمر الملتقى، حتى وصلنا هذه الدورة (السابعة).. كان أحد أبرز عوامل نجاحه واستمراره، وكان الأستاذ «عبدالفتاح أبو مدين» كثير الثناء عليه، حتى كدنا نعتبره مهندس وعراب هذا الملتقى، قال عنه ذات مساء

(*) عُرِضَ فيلم تسجيلي عن العواد، تناول بعض محطات حياته، ونماذج بصوته من مقابلاته.

«عبدالفتاح أبو مدين»: «رجل ذو خلق عال، وأريحية، وأدب نفس، ووفاء، وإيثار»، وأنا أقول ما قاله إمام الحرم الشريف «عبدالله الخليفي» – رحمه الله – في بيتين من الشعر يصف فيهما صاحبه المرتجى:

ياربِّ، يَسِّرْ أخا صدقٍ سجيتُه ... سترُ القبيح ونشرُ الفضلِ والحَسَنِ
مهذبًا، لوذعيًّا، عاقلاً، فَطِنًا ... قد أوْبَتْهُ نصوصُ الشَّرعِ والسُّنَنِ

وهذه كلها – يعلم الله – من الصفات التي يتمتع بها محدثكم الآن – ولا نزكيه على الله – سعادة الأستاذ الدكتور «عبدالعزيز السبيل» وكيل الوزارة للشؤون الثقافية، فليتفضل..

■■ كلمة وكيل وزارة الثقافة والإعلام للشؤون الثقافية الأستاذ الدكتور عبدالعزيز السبيل(*):

أحمد الله تعالى على مَنِّه وتوفيقه، وأصلي وأسلم على خير خلقه وآله وصحبه..

محظوظ نادي جدة الأدبي، وهذا الحظ يتمثل في هذا الحضور المتميز، ممن أرى من المثقفين، وممن لا أرى من المثقفات، في حقيقة الأمر يكبر النادي دائمًا بهذا الحضور، ويشرف دائمًا بهذا التميز، من حيث حضور هذه المجموعة المنتقاة – حقيقة – من قِبَل النادي، والتي تنتقي أيضًا أنشطة معينة لتأتي إليها، وتحرص عليها..

دعوني أنقل إليكم تحيات معالي وزير الثقافة والإعلام «إياد بن أمين مدني»؛ الذي يرعى هذا الملتقى، وسيلتقي بكم جميعًا – إن شاء الله – بعد يومين من الآن، والوزارة تشعر في إعادة تشكيل مجالس إدارات الأندية الأدبية في المملكة أن شيئًا كثيرًا قد تم بحمد الله.. أندية تعمل وتتحرك، وأندية أخرى تحاول أن تفهم نفسها، ويفهم بعض أعضائها البعض، في محاولة تتطلع لرؤية أفضل، ومستقبل ثقافي أحسن بإذن الله.

(*) الكلمة مرتجلة.

حينما نأتي إلى قراءة النص، الذي عايشناه على مدى سنوات طويلة، وهو ملتقى وضع «عبدالفتاح أبو مدين» جذوره، فأصبح «علامات» في عالم النقد الأدبي، وتحولت أعماله إلى «نوافذ» ثقافية، يدخل من خلالها الباحثون والباحثات، وأشعر أن الركبان تتحدث عنها، فتستمع إلى «الراوي» في المغرب، والراوي في سوريا.. في شرق المغرب، وفي غرب المشرق.. يتحدثون عن «نادي جدة الأدبي» وعن هذه الملتقيات..

المسعد بشكل أكبر هذا المساء، حينما تنظر في هذه الوجوه التي تبتسم، ولكن من أكثرها إشراقًا، هو وجه هذا الأستاذ الكبير «عبدالفتاح أبو مدين»؛ الذي يأتي هذا اليوم، وكل يوم، وهو يشعر أن النادي يزداد اخضرارًا، وأن هذه الرعاية التي قضى فيها أكثر من عقدين من الزمن، تؤتي أكلها على خير، دائمًا إن شاء الله.

حينما نأتي لنتحدث عن «العواد» في مثل هذا اليوم، أشعر بكثير من الوفاء، وحينما يأتي النادي، ليقوم بتكريم «محمد حسن عواد»، كأول رئيس للنادي، وهذا التكريم يأتي بهذا الاحتفاء الأكاديمي العلمي في ذات الوقت.. أيضًا يقوم بتكريم آخر رئيس لهذا النادي في احتفاء تكريمي إعلامي، خلال هذا الملتقى، وفي هذا يكمن الوفاء، وهنا تكبر قيمة الأدب، وتبرز - أيضًا - قيمة الثقافة، حين يلتصق الوفاء بالبحث وبالعلم وبالأكاديمية، المتمثلة في هذه البحوث الكبيرة، التي يشعر المرء أننا لن نتحدث عن العواد، ولكننا سنتحدث عن جيل بكامله.. «محمد حسن عواد»، اختلف معه كثيرون، واتفق معه كثيرون.. هناك من انتقده، وهناك من وافق معه، وظل شخصية ستبقى.. ظل وسيبقى وسيستمر، في حقيقة الأمر، ولا أعتقد أن هذه البحوث التي سنسعد بها خلال هذه الأيام ستجيب على كل الأسئلة، وأكاد أجزم أنها ستفتق أسئلة أكبر وأكثر، ليظل الامتداد متواصلاً، في الحديث عن «محمد حسن عواد».

من حقنا أن نفخر بوجود رجل بيننا، أستاذ لنا جميعًا، معالي الأستاذ الدكتور «محمد عبده يماني»، ومن حقه أن يفخر بإنجازات كبيرة، منها في هذا المقام، «مؤتمر الأدباء السعوديين الأول»، الذي وضع غرسه ورعاه، وانطلق شامخًا لفترة زمنية، وشاء الله بعد ربع قرن أن يعود مرة أخرى، أيضًا في مكة، من خلال «جامعة أم القرى»، ولعل الوزارة تنجح خلال الأشهر القريبة القادمة، إن شاء الله، في إعادة هذا المؤتمر بوهج جديد مختلف.

شيء مسعد هذا المساء حينما أجد أن جميع - تقريبًا - رؤساء الأندية الأدبية، يجتمعون هذا اليوم، ويكون نادي جدة هو الحاضن لهؤلاء، يحضن علمًا، ويحضن معرفة، ويحتضن باحثين وباحثات؛ ليلتقوا، ليناقشوا كثيرًا من تلك الأمور، التي تهم الساحة الثقافية بعامة.

أشعر بكثير من الأسى، حين كان يُتاح لي فرصة أن أكون من بين المستمعين لكافة أوراق الملتقى، في فترات زمنية، ويشاء الله أن أحرم منها في كثير - أيضًا - من تلك اللقاءات، ولكن أرجو أن أبقى أحد هؤلاء الرواد، الذين يتواصلون.. روادًا من حيث القراءة لا غير، أتواصل مع هذا النادي بجهوده وببحوثه، فتحية لنادي جدة الأدبي، ويحسن، ويجدر بي أن أقدم خالص تحياتي وتقديري لمجلس إدارة هذا النادي، الذي حمل الرسالة بشكل كبير، وأشكر تحديدًا الأستاذ الدكتور «عبدالمحسن القحطاني»، وشكرًا لكم، ولكن، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

* * * * *

ملتقى قراءة النص

الثلاثاء 1428/2/23هـ - 2007/3/13م

الساعة 9.30 صباحًا

اليـوم الأول

الجلسـة الأولـى

■■ رئيس الجلسة: أ. أحمد قران الزهراني

■■ المشاركـون:

- د. أحمد حيزم - العواد: شعر التجريب وصناعة الشعار
- د. إنصاف بخاري - بدايات التجديد وبواعثه
- د. عاطف بهجات - التصويرية والشعرية في شعر العواد
- د. محمد بن سالم الصفراني - ريادة العواد في الشعر

■■ **رئيس الجلسة:**

بسم الله الرحمن الرحيم.. الحمد لله والصلاة والسلام على سيدنا محمد، وعلى آله، وصحبه، وسلم..

السيدات والسادة الأفاضل، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، وأهلاً وسهلاً بكم في هذا الملتقى - «ملتقى قراءة النص» في دورته السابعة - وكم نحن سعداء بتواصلكم مع ناديكم الذي يتشرف كل عام بأن يفتح أبوابه لنخبة من الباحثين والباحثات..

وإذا كان الملتقى يبدأ كل عام، مساء الاثنين، وينتهي ظهر الخميس، فإنه يمتد بحضوركم من خلال الأوراق التي تطرحونها، وتحفل بها علامات في عدد خاص بهذا الملتقى يصدر كل عام.. وهو تواصل يعتز به «نادي جدة الأدبي الثقافي».

أيها السادة والسيدات، لقد قُدِّر لي أن أكون أول من يفتتح جلسات هذا الملتقى، وهو قَدَرٌ حميم، كما قُدِّر للسادة الباحثين المشاركين في هذه الجلسة أن يكونوا كذلك.

ونبدأ من لدن الأستاذ الدكتور «أحمد حيزم»، وأحب أن أذكِّر أن الدكتورة فاطمة إلياس، أستاذة الأدب الإنجليزي بكلية التربية بجدة، رئيسة اللجنة النسائية بنادي جدة الأدبي، هي مَنْ ستدير اللقاء أو الحوار بالصالة النسائية.

■■ **أ. د. أحمد حيزم:**

شكرًا لزميلي الفاضل.. يسعدني ويشرفني أن أبدأ الجلسة بمداخلتي، وأرجو ألا أُخَيِّب رجاء أصدقائي، وإن كنت قد خرجت من هذه التجربة - وأقولها في البداية - برغبة حقيقية وحميمة في قراءة الشعر السعودي، ولم أكن قد قرأت بيتًا منه من قبل، ولم أطَّلع على كلمة نقدية في العواد، فأنا أكتشفه للمرة الأولى:

العواد: شعر التجريب وصناعة الشعار

أحمـد حيــزم

أشعار العوّاد ذات هندسة متنوّعة تنوّعًا عجيبًا، إنْ في الموضوعات، أو نظام البناء، أو المرجعية الفنية، فهو صاحب المقطّعات والقصائد، وصاحب الملاحم، هو عابر سبيل فيما طرق من المعاني، وعميقُ الانغراس في الأغراض التقليدية المعهودة عند العرب. وفي أشعاره، إن تصريحًا أو تلميحًا، ألوان عجيبة من المؤثّرات وفواعل التأثير، أتلف على تنافرها الأوّل، فإذا هي في نصّه كالآخذ بعضها برقاب بعضٍ، محمولة في جميع أحوالها بمشروع رؤية جديدة للشعر والشاعر من حيث الهوية والوظيفة، مسكونة بتصاريف رياح الأمس واليوم، تتردّد في أرجائها أصداء المكرور والمختلف، وتقوم فيها جسور التواصل تُبنى ثمّ لاتلبث أن تنكسرإلاّ أنّ الآخر يظلّ طِلبة الشاعر، فكأنّما هو قد ظلّ في جميع ما كتب يختبر مسالك التواصل ويجرّب نجاعتها ويتقصّى نقاوتها من كلّ تشويش يشوبها، فكانت الأشعار التي ضمّتها دواوينه أشبه بتباشير نشرها العوّاد في عفوية نشأتها على تقادم عهد الإنشاد الأوّل، فهو لا ينقّح قصيدة بعينها وإنّما يستأنف القول بالقول، بعضه رجع صدى لبعضه الآخر أو وجهة لاحقة فيه، فقد رأينا أنّ شعر العوّاد تنتظمه حركتان: حركة مدّ صاخبة وحركة جزر عاقلة، الصخب أصل الفنّ والعقل قيد عليه.شمل الصخب حركة المعاني وحركة الذاكرة وحركة البحث عن قوالب جديدة.

صخب المعاني:

كتب العوّاد في موضوعات الشعر المختلفة: كتب «أفكاره وعواطفه ومشاهداته»[1]. كتب في الإفصاح عن وجدانه ووصف ذاته «نزّاعة القوى... عسراء... تكثر الفكر والسؤال» وكتب في فلسفة المحبّ وفي الليل والبحر والنور وكتب مهنّئًا بزواج[2] أو مولود جديد[3] وكتب إلى الكشّافة[4] وإلى أستاذ بعد عملية جراحية[5] وكتب أمام طبق عنب[6] وفي فاكهة على مائدة[7] وفي مقابلة كرة القدم...و كتب في الوطن و في الدين وفي شيطان الشعر[8] وكتب في المدح والرثاء والهجاء والغزل وفي الاعتذار؛ وكتب في المعارك الأدبية وفي المناظرات وفي المعارك الاجتماعية بين **دعاة السفور ودعاة الحجاب**[9]، بل إنّه كتب في كلّ ما يمكن أن يكون موضوعًا للقول فكان عابر سبيل يرى الشعر في كلّ مكان. وفي قصيدته «**يد الفنّان تحطّم أصنام الاتباع**»[10] تصريح بموضوعات شعره المختلفة.

مدح العوّاد فكان مدحه تقليديًا، وإن زعم فيه الصدق والبعد عن الملق[11] ورثى العوّاد الأمّ[12]ورثى الشعراء – شوقي والزهاوي – ورثى مدير مدرسة الفلاح ورثى قتيل سيّارة، إلاّ أنّه كان في رثائه تقليديًا، يتفجّع ويعدّد مناقب المرثيّ ثمّ يعتبر؛ على ما كان يزعم من التجديد[13] بل إنّه بدا تقليديا في رثاء «السنقر» صدى لأشعار المقلّين أو صدى للبحتري، إذ جعل موت الذئب مسلكًا إلى التأمّل.

وتغزّل العوّاد فكان غزله تقليديًا، إن في استقدام مفاهيم الفراق والنوى واللوعة والاحتراق والدمع المهراق والهجر والوحشة والواشي[14]، أو في ما أسند إلى المرأة من صفات أو فيما سرد من قصّة بؤسها على غرار أحوالها في «الأجنحة المتكسّرة»[15]. وهجا العوّاد فتردّدت في أشعاره أصداء الأوائل، إلاّ

أنّه في هذا الغرض أو ذاك يلبس الموروث لبوسًا جديدًا، وكأنّما هو يختبر قوة الأداء فيه وكفاءته في التحوّل.

قال في الهجاء:

بياع أحمرة معلّم صبية مهذار أندية قعيدة مشرب

فجعل صوت الخنساء يتردّد في ثنايا كلامه، إن في الصيغ الصرفية، أوالمركّبات الإضافية، إلاّ أنّه صرفه إلى غير نحوه الأوّل، وحوّل القيمة من الفضيلة إلى الرذيلة.

على هذا النحو جاء الكون المعنوي في شعر العوّاد نثرًا منثورًا أشبه بصيحة الحياة الأولى في عنفوان طبيعتها ولمّا تمسسها قوة من الخارج. والعوّاد لا يجهل ما يحدث تداخل المعاني من أثر في النفس، وجلبة في الوقع، بل هو يعزّز هذا الأثر بما اختار من عتبات لنصوصه، تجعل بعضها كالنتوءات في دواوينه، إن فيما ذكر من ظروفها أو مقاصده منها، وقصّة الذات فيها مع الآخر و مع الشعر.فهو يقدّم قصيدة تحدّ «إلى أديب كان ومايزال يحسدنا وننكؤه»[16] أو هو يعلن إعجابه بالشاعر الانجليزي توماس هاردي Thomas Hardy لتعبيره عن مكنونات النفس أو هو يبرّر اختياره لترجمة دون أخرى لمناسبتها لمقاصد الشاعر الأوّل[17] أو لتأهّلها للنظم الشعري العربي: نعني ترجمة العقّاد قلت للحبّ أو ينبّه القارئ إلى مشروعه الفنيّ في رثاء مدير مدرسة الفلاح إذ «جدّد فنّ الرثاء و ترك المبالغة و ثار على نظرية أعذب الشعر أكذبه»[18]. فهو في كلّ حال يعزّز الصخب بقيمة مضافة يكتب أثرها بالحروف الغليظة.

صخب الذاكرة:

الذاكرة مسألة معرفية. فقد عُدّ فعلها سبيل الإنسان إلى المعرفة، إلاّ أنّها

في عملنا قضية خطاب و عماده التكويني، فالنسيج النصّاني متعلّق بها في ضمنياته وروابطه ومسالك الأداء الزمني؛ وهي التي تيسّر للخطاب أن يتشكّل تشكّلاً حواريًا في ما ينزّل في فضائه من كائنات وأصوات. وكلّ خطاب متعلّق بها يروم أن يستنزلها إلى القاع من نسيجه؛ فهو يتشكّل مفاوضًا، محاورًا إن مستأنفًا أو معترضًا؛ تتجلّى في سطحه شبكة من الإحالات المرجعية. وليست وظيفتها المرجعية على خطورتها في شعر العوّاد هي التي تشغلنا هنا وإنّما سنُعنى بتشكّلها الإنشائيّ والكيفية التي يسوس بها الشاعر مخزونه أو الظرف الذي تتبلور فيه هويته المنشئة وهي تدعو إلى الحداثة وتقتضيها اقتضاءً.

والذاكرة، داخلية فيما تشكّل في مسالك إبداعها من أعراف وسنن خاصة بخطابها، وخارجية في ما تنتسب بأنساب متنوّعة إلى خطابات سالفة أو معاصرة، والقراءة النقدية هي محاولة في استكشاف آليات التذكّر. يمكن التوسّل في ذلك بما صرّح به المبدع ذاته، وهو مسلك محفوف بالمزالق لما عُرف به المبدعون من المراوغة. فهذا العوّاد يعلن أنّ قراءاته توجّهت إلى ما تُرجم من «هوميروس» و«الكوميديا الإلهية» وكتابات المنفلوطي والعقّاد وسلامة موسى وشبلي شميل، ويضيف أنّه ضعيف الذاكرة: «كنت لا أحفظ أيّ شيء»[19]. لذلك رأينا أن نتوسّل في ذلك بما عددناه صيغا نموذجية[20]. هذه الصيغ، نموذجية خاصة، تُصطفى من التجارب العديدة للأديب الواحد ونموذجية مشتركة تصطفى من التجارب الكثيرة المتنوّعة وتُثبّت أصولاً يرتدّ إليها اللاحق ارتداده إلى صور ذهنية جامعة يلتقي فيها الشاعر وجمهوره.وهي صيغ توحي وتلمّح أكثر ممّا تعيّن وتصرّح، إذ تعقد بين الحادث و السابق صلة يكون الاستعمال الفني المعهود موطنًا لها، فهي فاعل مرجعي ثاو في ذاكرة الشاعر يستيقظ في بعض استعمالاته[21]. هذه الفواعل تنوّع في شعر العوّاد تشكّلها، فقد تشكّلت في المعارضات وفي إعادة إنتاج المقاطع وفي غرض القصيدة؛ وتشكّلت في التضمين وفي بعض الصور الآسرة، أو في اختيارات أسلوبية وطرائق في

تحصيل المعنى، إلاّ أنّ الرهان فيها إنّما هو فعل التحويل والإبدال؛ فكأنّما هي فعل اختبار وتجريب يجريه اللاحق في السابق.

اطّردت في شعر العوّاد المعارضات وشملت القدماء مثل أبي نواس والمتنبّي أو المعاصرين مثل المهدي الجواهري أو نجيب ليّان[22] أو أحمد غزاوي[23]. وصف الأوّل نهر دجلة فوصف العوّاد البحر[24]. وصرّح أنّ شعره هو أيضًا كان موضوع معارضة. ذلك شأن حمزة شحاته وغيره في معارضة «جنون الناقدين».

وقد يقتصر العوّاد على إعادة إنتاج مقاطع قصيدة سالفة مشهورة، فهو يستعين بالمشترك اللغوي لاسترجاع الصلة بالآخر و مراجعتها في آن، إذ يصرفها إلى غير نحوها الأوّل. نمثّل لذلك بقصيدة هلمّ[25]. فقد أعاد فيها إنتاج مقاطع الحطيئة في هجاء الزبرقان، وعدل بها من الهجاء إلى التعبير الوجداني أو إعادة إنتاج المقاطع من سينية البحتري[26].

وقد يكون الغرض المركّب وحده أمارة منازعة الأوّل ومحاولة بزّه الشهرة فيما اشتهر به. ومثال ذلك جمعه في قصيدة واحدة (عتاب) العتاب والاعتذار[27] إلى حمزة شحاته وكان النابغة الذبياني هو الّذي اشتهر بهذا الفنّ.

إلاّ أنّ أكثر ما شاع له في أشعاره إنّما هي استعارة الوحدة التعبيرية استعارة مكيّفة تغدو بها العبارة إنّ من البيان لسحرًا على لسان العوّاد «إنّ في الشعر سحرًا»[28] أو تغدو عبارة المتنبّي لك في المنازل يا قلوب منازل على لسان العوّاد «لك في القلوب صغيرها وكبيرها» أمّا قول ابن الرومي:

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فـعول

بيت كمعناك ليـس فيـه معنى سوى أنّه فضول[29]

فإنّه يغدو على لسان العوّاد:

ذاكمُ الشعر لا فعولن فعولن فاعلاتن مفاعلن تترادى[30]

وقد يستأثر العوّاد بصورة آسرة شأن صورة المهجوّ في شعر جرير وقد ركب الشاعر كاهله قال:

مازلت أركب كاهليك مقرّعًا وتزال ترجع مرجع المدحور[31]

إنّ هذه الصورة تنشر في المقام السماعيّ الحادث ظلال النقائض وأجواء الفتنة الأولى في الشعر وتوقع في ذهن قارئ العوّاد أنّ المعارك الأدبية في بيئته قد بلغت من العمق والقيمة ما بلغته المجالس الأدبية زمن النقائض.

وقد تتفرّع الاستعارة إلى سلسلة من الوحدات المعجمية تستقدم إلى الذهن شبكة مفهومية عُرف بها شاعر، ذلك شأنه في «رهين المحبسين»:

على سفر عاشت فكيف تصوم بجنبيك نفس في السماء تحوم

ففضلاً عن الصورة النحوية وفنون التصرّف في رتب الكلمات، وهي ظواهر قد شاعت في أشعار المعري وأضرابه، وفضلاً عن أسلوب الحجاج، فإنّ عبارات السفر والصوم والنفس والفناء والعقل والحجى وغيرها ممّا تتابع في هذه القصيدة يعزّز عند المتقبّل الوعي بالمرجع السالف، ولا يحتاج العوّاد إلى قصيدة مطوّلة ليحقّق هذا الوعي بفوت الأوّل فهو يجد في المقطّعة مجالاً فسيحًا يعيد فيه إنتاج الموروث إعادة من يستأثر به دون الأوائل، قال في حبّ الوطن مقطّعة في بيتين:

وما حبّك الأوطان دمع تريقه وتشتاق دارًا أو جدارًا مهدّما

ولكنّه أن تجهد النفس ساعيًا لتلبسها ثوبًا من المجد معلما[33]

إنّ صورة تحصيل المعنى في نقض الشائع وإحلال الجديد أو مذهب الشاعر محلّه معهودة في الشعر المحدث سيّما ما اقترن منه باستهجان الوقفة الطللية إلاّ أنّ فعل التحويل الأساسي يتمثّل في استبدال الدين بالوطن صدى لقول أبي العلاء:

ما الدين صوم يذوب الصائمون له ولا صــلاة ولا صــوف على جسـد

وإنّمـا هـو تـرك الشـرّ مطّـرحا ونفضـك الصـدر من غلّ ومن حسد

اختلف الموضوع و البحر و القافية إلاّ أنّ إرادة بزّ الأوّل ما اشتهر به بادية. تلك هي بوّابة الحداثة عنده: الاستئثار دون الأوّل بموطإ قدم في الشعر، ذلك شأنه أيضًا في مدحية «موجّهة إلى جلالة الملك المعظّم»:

لا بالحسـام المنتضى الباقي لذكر العرب رمزا

... بالباقيات الصالحات الواهبات الشعب كنزا

بالمجـد، بالذكـرى، بما يبني لقوم العزّ عـزّا(34)

إنّ فعل البناء ممّا ترافدت عليه همم المدّاحين، إن فيما **رفع** الممدوح البناء على **البناء الأعظم**، أو في ما كان يبني **والقنا تقرع القنا**. وإلى مثل هذا انتبه الشاعر التونسي المعاصر الهادي نعمان فيما قال مادحًا:

بناها فأعلى لا القنا تقرع القنا ولكنّه الفكر الحصيف له وَقْد

وفي شعر العوّاد أيضًا أمواج من عبارات معاصريه. وإذا ما كان الدارسون قد أفرطوا في ردّه إلى المهجريين وإلى جماعة الديوان والعقّاد خاصة، فإنّ القضية عندنا ليست قضية سرقات أو أولوية في التملّك، وإنّما هي مسألة انخراط جامع في رياح تجريب كفاءة الأداء في الصيغ الشعرية.و الذي يقرأ مُنصِتًا «أغاني الحياة» للشابي وأشعار العوّاد، يذهله هذا التو اشج والتراشح

في أساليب الترديد وصيغ التكرار، إن في النداء أو التركيب الاسمي والإخبار عن الأنتِ من هي أو في عناوين القصائد، أو في تقليب الدلالة في استعمال الكلمات حتّى يبلغ منها مبلغ الهاجس. هذا التراشح ندركه أيضًا بين «تين وجمين»[35] ونظيرتها عند البياتي. ليس الآخر في الشعر الحديث شاعرًا منافسًا فحسب، وإنّما هو في المقام الأوّل قرين في مغامرة البحث عن المعنى وصخب الإنتاج.

والذي يدعونا إلى الحديث عن صخب الذاكرة هو عدم التجانس النوعي في مكوّناتها والتفاوت الكمّي في حضورها وتنوّع طرق الاستحضار. فأنت تقرأ في النصّ الواحد الشاعر وغيره وتنتقل في شعره من الأغراض التقليدية إلى اليومي الحديث، ومن امرئ القيس والنابغة الذبياني، إلى جبران والشابي والخيّام وتوماس هاردي؛ بل إنّك تقرأ في القصيدة الواحدة البحرين المختلفين، بل الشعر العمودي والشعر الحرّ[36]. فلكأنّ الذاكرة الوزنية – وصورتها في الشعر البحر العروضي – ذاكرة متوتّرة عند العوّاد.جرّب الشاعر طرائق التعبير المختلفة وتقصّى كفاءة الأداء فيها. جمع الطويل إلى البسيط[37] والخفيف إلى المتقارب مع تنويع في حرف الرويّ[38]. أو في نظام من التوشيح[39]. وتصرّف العوّاد في إنجاز التفعيلة وتوزيعها على فضاء الأسطر[40]. وجرّب ضروبًا متنوّعة من التضمين فأعاد توزيع النصّ القرآني الكريم توزيعا شعريًا على فضاء الصفحة[41]، وحاول أن يخرجه في صيغة من الشعر المنثور[42]. و راوح في القصيدة الواحدة بين أبياته والأبيات المضمّنة من قصيدة أبي نواس[43] وكان قد أعلن في عتبة النصّ أنّه يروم المساهمة في تأسيس نوع شعري جديد. وهو محمول في كلّ هذا بمشروع فنّي يتطلّع إليه، قال: «كنت أحسّ الخطأ في طريقة القوم»[44]. فهو لذلك «(يبحث) جاهدًا عن القوالب وطرق التعبير»[45]. وإذا ما كان العوّاد قد أعلن أنّ «المضمون (عنده) يسبق الشكل»[46] وأنّ المعنى هو لبّ الشعر قال: «إنّما أعني بالشعر المعنى الذي يقوم بالنفس»[47]، فإنّ عنايته

بالشكل واضحة جلية؛ بل لكأنّ المعنى واحد والأشكال تنويعات مختلفة عليه، كتابة تجريب على مدى أسطر الكتابة. ليس له من اختيارات مسبقة أو نتائج حاسمة يقرّرها، وإنّما هو شاعر يختبر كفاءات وسائل التعبير، فهي موضوع الفعل، ولذلك يختلف التجريب عن التجديد. يروم المجدّد الجدّة والاستعاضة عن نسق سائد بنسق بديل. أمّا المجرّب فمغامر يقلّب المادة ويطلب أقصى الممكن فيها. قد لا يبلغ فعله مبلغ هواجسه إلاّ أنّه يظلّ فعل تطواف على الأصل المنشود وإن فُقِد؛ وهو فعل لا يضيره التناقض ولا يضعف قيمته وإن ساده الصخب، بسبب من انفتاح الذات على كلّ ما يفد عليها من الخارج. وهو فعل نوعيّ يتعذّر قيسه أو يكاد. وإذا ما كنّا لا نحمّل فعل التجريب عند العوّاد الدلالة الاصطلاحية التي انتهى إليها الدرس النقديّ الحديث[48]، فإنّنا نرى أنّ ما اشتركت فيه مشاريع التجريب المختلفة من سمات، تجد إجمالاً في شعر العوّاد الإرهاصات التي تنبئ بها، فكتابته كتابة اندماج الفنّ والحياة، وهي كتابة رفض سلطة الأوائل وإرادة تجاوز المألوف؛ كتابة حرّية تكفر بكلّ قيد. «لولا أنّ التفعيلة والبحر والقافية تشبه أن تكون ضرورات (...) لكفرنا بكلّ قيد من قيود الشعر»[49]. لذلك تداخلت فيها الأجناس وانفجرت أو كادت. وهي أيضًا كتابة لم تفلت من ضغط السائد، فهي تردّد أصداءه، لذلك اجتمعت فيها المتناقضات، ولم يكن من واحد منسجم فيها غير ذات الشاعر. ولذلك بدت «كليانية» توهم بإقصاء الآخر وتغييبه، والحال أنّه طلبتها كما أسلفنا. هي كتابة ذات لاتنفكّ عن اتّهام ما حصّلت ومراجعته. ذلك هو معنى صخب المعنى وصخب الذاكرة وصخب التجريب.

ماذا بقي من العوّاد:

الشاعر مؤلّف يروم أن يؤلّف تفاريق الوجود وأن يردّ إلى الكون وحدته المفقودة. وقد أسلفنا أنّ العوّاد كان في كلّ ما يكتب يختبر قناة التواصل

ويتقصّى نقاوتها من كلّ تشويش يشوبها. فما شاع في أشعاره من نزعة تعليمية اقترنت بصيغ الأمر والنهي وما اتّسمت به من تشاكل في مكوّناتها اللغوية وتناظر في نظام توزيعها على أساس من الترديد والتكرار أو المقابلة والانتظام الثنائي، إنّما هي كفاءات متنوّعة في طلب التبليغ الأقصى لمشروع ذاتي ظلّ وعدًا موعودًا يجلو كلوم النفس في تطوافها، أو بحثًا دؤوبًا عن الأوّل، صيحة الكون الأولى. ونزعم أنّ هذا الأصل قد تجسّم لسانيًا في الشعار.

فنّ الشعار:

الشعار ج أشعرة وشُعُر: نداء مخصوص يعرف به القوم بعضُهم بعضًا، أو يتنادون به للحرب أو الغزو. وهي الدلالة ذاتها للكلمة الانجليزية slogan؛ وشعار الحجّ علاماته ومناسكه. وإذا ما كان الشعار اليوم يستقدم إلى الذهن أوّل ما يستقدم الخطاب الإشهاري، فإنّ بعض الدارسين يعدّه «خطاب المستقبل... لما يعتمل فيه من مبرّرات متنوّعة تعكس ثقافة المجموعة»[50]، و«هو يستدعي التوسّل بمعارف متنوّعة: اللسانيات والفلسفة التحليلية والخطابة وعلم النفس الاجتماعي وعلم النفس الباطن والتاريخ فضلاً عن تقنيات الإشهار والدعاية»[51]. وبديهي أنّ هذا الذي يغدو قادح تعرّف جماعيّ يرتدّ إلى الرأي العام السائد، أي إلى مشترك ثقافي ومعرفي في مرحلة ما من تاريخ الأمّة. وربّما كان انتشاره مرتهنا بانحسار المبتدَع لفائدة المأثور المتّبع حتّى يتوفّر به مجال يلتقي فيه الشعار وجمهوره، وتتحقّق به نسبة من النجاعة فيه ويخرج به صاحبه من وَحدة التفرّد إلى وَحدة الاتّحاد.

قيل غير مرّة إنّ العوّاد صاحب مدرسة وقال متقمّصًا دور الرائد: «وقد آمن بمذهبنا كثير من الشباب» وصرّح أنّه يكتب لإحياء الشعور الوطني ولكنّه يكتب للشهرة أيضًا[52] فهو لذلك لا يتقيّد بطريقة في الكتابة. «لا فرق عندنا أن

يُنظم الشعر على الطريقة التقليدية أو الطرق الحديثة»[53] وإنّما الشأن في نجاعة المكتوب. وقد لاحظنا أنّ العوّاد كان في ديوانه الأوّل – آماس – كمن يتحسّس سيل المشترك من القول فيما أجرى من عبارات تعليمية نثبت بعضها:

فاخروا الغرب

استذلّوا الصعاب

هذّبوا النشء

انشروا الآداب (ص 55)

كن حليف الصلاح

ابذل المال في طريق حلال

انتصب للصلاة أوّل وقت

تجنّب سوء الفعال (ص 60)

دع البخل

لا تظلم الناس

لا تتكبّر (ص 82)

وبديهي أنّ هذه العبارات، منتزعةً من سياقها، لا تجلو ذاتًا شاعرة، وإنّما هي لا تحقّق من الكلام غير وظيفته الإفهامية التعليمية، حتّى متى توسلت بالتشاكل ركنًا إنشائيًا. ولعلّ ذلك ما يبّرر وجود ضرب آخر من العبارات تتوفّر فيها خصائص تؤهّلها للانخراط في مناسك المشترك.

ما هي منزلة هذه الشعارات من نسيج أفق المجموعة؟، وكيف اشتغلت في نظام علاقات الإنتاج وتبادل القيم؟، وما هو حظّها من التفاعل والاستمرار؟.. إنّ القضية حقيقة بدراسة مستقلّة يتعاورها علم اللسانيات وعلم الاجتماع، على

الأقلّ، وهي دراسة متأكّدة لمن تطلّع إلى تاريخية الثقافة في مجتمع الشاعر. بل إنّ استمراره أكثر من نصف قرن في مسالك المفاوضة الثقافية يجعله حقيقًا بهذا. وسنكتفي هنا ببعض الملاحظات والأسئلة.

لاحظنا أنّ الشعار امتدّ إلى اهتمامات متنوّعة: فهو ثقافي واجتماعي وسياسي ورياضي.قال:

اتّحـاد ذكـــر تطـــــــلبه فرق أنثى فيرضي الطالبـين

والشعار (اتّحاد ذكر)أمّا بقية الكلام فإطناب. وغير خفي أنّ الشاعر قد عقد في هذا الشعار علاقة لطيفة بين منافسات الرياضيين وأجواء مناظرات الرجّاز (أعني العجّاج وأبا النجم العجلي هنا). وهذا يعني أنّ الشعار معقود إلى عمقه التاريخي. وهو يستأنف ما عهدنا من معارضات وتضمين وتحيين لمأثور الكلام. قال:

فقـد قيل إنّي تامر منـــــك لابن وإنّي من نعمائك الطاعم الكاسي[54]

ليست عبارة الحطيئة هي التي تعنينا و إنّما التوسّل بها مقطعا و خبرا للأنا للتنبيه إلى نظيرتها تامر لابن ومحاولة صرف ما هو من صخب الذاكرة إلى مسالك المجتمع المنتظمة.

وقد لاحظنا أنّ الشعار موضوع صنعة وتلطّف عند العوّاد.

فهو ينزع فيه منزع المثل و الحكمة:

لا حياة بلا عراك.

ليس المديح يشفي الجريح

(آماس, ص 55)

ثمّ هو حجاجي، يدعو إلى الإعراض عن وجهة نظر سائدة ينفيها، ويقرّر وجهة نظر مأثورة إلاّ أنّها تبدو في صياغة الشعار كالجديدة:

إنّما سؤدد الورى بالهبات

(آماس, ص 60)

هكذا سنة الحياة زحام.

ليس في من ترى سوى ذئب غاب.

لا حقيقة إلاّ وهي عشواء

(نحو كيان جديد, ص 42/41)

وغير خفيّ نزوع الشاعر إلى الترديد و التناظر:

ففتاة الش٠رق في الشرق هدى.

وبنات الشـرق أساس البنــين.

هي للآمـــال فيـــنا كعبـــة.

هي مــرآة الأمـــاني و المنـــى

(براعم 63)

بل قد ينتهي به هذا النزوع إلى المطابقة الكليّة بين الوحدة العروضية والوحدة اللغوية، قال من قصيدة في «أمل الوحدة العربية»:

حكّامها عرب حسّادها عجم

والذي يجوّد النظر في هذه الشعارات يدرك أنها أشبه بأدب صيغي. وهو ضرب من الكتابة شاع في العصر الحديث، في مرحلة ما بعد الرومنطيقية وأزمة

البيت الشعري، التي أعلنها الشاعر الفرنسي مالارمي، وقد التمس له الدارسون إرهاصات في الحكم و الأمثال والنوادر وصيغ الحدود[55]. وهي أجناس معروفة عند العرب فضلاً عمّا شاع في شعرهم المدحي منذ القرن الأوّل من كتابة الشعار السياسي والغزلي، نمثّل لذلك بجرير:

إنّ الوليد خليفة لخليفة

ورث الأعنّة والأسنّة

ويبدو أنّ الخصائص الشكلية التي تميّز بها هذا الضرب متحقّقة في شعر العوّاد. فالجملة بسيطة، اسمية في الغالب، وجيزة؛ ومتى توسّعت إلى الفضلة فمكوّناتها نعتيه، تنبّه إلى خاصة مائزة، لا حشو فيها ولا إغراب، إن في اللفظ المفرد أو نظام التركيب، عارية من الصور أو تكاد؛ وإذا ما أقبل عليها الشاعر فهي ممّا لا يكدّ الذهنَ فكُّ شفرته لصلتها بالشفوية؛ ثمّ هي تراكيب سهلة الاسترجاع والتذكّر لانتظام مكوّناتها انتظام التشاكل والتناظر والتقابل، بعضها صدى لبعضها الآخر، إن في الصوت أو البناء. إلاّ أنّ الذي لفتنا فيها أنّ جلّها ينتسب إلى مرحلة الشعر الأولى أي مرحلة الصخب.كيف يمكن تفسير هذا التناقض الظاهر؟

هل تكون هذه الشعارات – وإن كانت من نتائج انخراط الفرد في الخطاب الثقافي الاجتماعي – بأثر من هيمنة الأطراف الفاعلة فيه، ممّا ينتسب إلى الذاكرة الخاصة للمبدع، فيعيد إنتاجها إعادة، تبلغ في مرحلة ما، درجة التكلّس، وتتحوّل من شعار إلى صيغة نمطية متكلّسة أو كليشي؟، هل يكون العوّاد قد أدرك لحظة انكفأ فيها الخطاب على ذاته وراح يردّد صدى ما كان قد قال؟، هل تكون الذاكرة الخاصة التي عددناها القوّة الداخلية المعدّلة لجموح الذات الكاتبة، قد ساست صخب الذاكرة المشتركة وصرفتها إلى طلب الأوّل في الداخل واعتباره البداية والأصل؟، بماذا يمكن أن نفسّر ما تميّزت به أشعار

المرحلة الثانية (المجلّد الثاني من الأعمال الكاملة)، من ثبات واستقرار أشبه ما يكون بالسمة الأسلوبية المشبعة المكتملة، التي بدا فيها العوّادُ مقلّدا العوّاد ومحتذيًا خطاه؟

ليس العوّاد شاعرًا عملاقًا، ما في ذلك شكّ، إلاّ أنّه ليس ظلاً باهتًا لغيره كما تروم بعض الدراسات أن تنزّله في معرض قراءة خاصة لتاريخ الحداثة في البلدان العربية. فهو ذاكرة الشعر السعوديّ وبوّابته اللازمة؛ عميق الإنصات إلى تاريخه وإلى ثقافة عصره، بعيد التفاعل معه؛ فهو لذلك حقيق بأن ينصت الدارس إلى صوته إنصات المنصف.

الهوامش

(1) شعر العواد، الأعمال الكاملة.المجلّد الثاني, ص 240.

(2) نحو كيان جديد, ص 143.

(3) نفسه، ص 202.

(4) نفسه، ص 187.

(5) نفسه، ص 189.

(6) نفسه، ص 81.

(7) نفسه، ص 167.

(8) نفسه، ص 23.

(9) نحو كيان جديد 194.

(10) الأعمال الكاملة، م 2، ص 19.

(11) نحو كيان جديد، ص 202.

(12) نفسه، ص 105.

(13) نفسه، ص 116.

(14) نفسه، ص 89.

(15) نفسه، ص 129.

(16) آماس وأطلاس، ص 53.

(17) نحو كيان حديد، ص 43.

(18) نفسه، ص 46.

(19) نفسه، ص 3.

(20) 2003، أحمد حيزم، حدث الاتباع، مجلّة موارد، عدد، 8 كليّة الآداب بسوسة تونس.

(21) نفسه، ص 103.

(22) الأعمال الكاملة، م 2، ص 293.

(23) نفسه، ص 299.

(24) نفسه، ص 231.

(25) نحو كيان جديد، ص 65.

(26) نفسه، ص 51.

(27) نفسه، ص 175.

(28) أطلاس وأماس، ص 52.

(29) ابن الرومي، الديوان، ت عبدالأمير علي مهنّا، دار الهلال، مصر 1991، ج 4، ص 188.

(30) نفسه، م، ذ.

(31) نحو كيان جديد، ص 53.

(32) نفسه، ص 46.

(33) آماس وأطلاس، ص 45.

(34) البراعم، ص 45.

(35) الأعمال الكاملة، م 2، ص 128.

(36) م 2 ص 184.

(37) م 2 ص 184 .

(38) نحو كيان جديد، ص 31.

(39) آماس وأطلاس، ص 73.

(40) نفسه، ص 83.

(41) البراعم، ص 83.

(42) م 2، ص 332/328.

(43) آماس وأطلاس، ص 76.

(44) البراعم، ص 4.

(45) نفسه، ص 3.

(46) م 2، ص 250.

(47) نفسه، ص 334.

(48) محمّد رشيد ثابت,التجريب وفنّ القصّ في الأدب العربي الحديث، دار ابن زيدون للنشر، تونس 2005.

(49) م 2، ص 68.

50) Hubert A . GreevenLa langue des slogans publicitaires en anglais contemporain, PUF, 1982, P327.

51) Olivier Reboul_Le slogan_ed comlexe, 1975, p12 .

(52) م 2، ص 240.

(53) نفسه، ص 66.

(54) نحو كيان جديد، ص 56.

(55) Philippe Met_Formules de la poésie, PUF, 1999.

* * *

■■ **د. فاطمة إلياس:**

السلام عليكم ورحمة الله، وأسعد الله صباحكم، يسعدنا أن نقدم أولى المشاركات النسائية، وهي للدكتورة «إنصاف بخاري»، فلتتفضل..

■■ **الدكتورة إنصاف بخاري:**

بداية، المحمود هو الله سبحانه وتعالى، والمُصلَّي عليه هو محمد ﷺ، أما الجميل؛ فهو الأدب ورجاله.. وبعد، فإن الكلمات لا تخجل حين تقف أمام قامات لها من إشراق الفكر ووهج الحضور ما يرخي جسم اليراع استحياء، فإن كان لابد من البوح جاء كهمس النسمات رقة، وكصرير القلم ثِبَاتًا وإثباتًا.

بادئ ذي بدء، أحيي هذا النادي النشط رئيسًا وأعضاء، رجالاً ونساءً، على هذا التوثب الطموح والعمل الجماعي المتكاتف بروح الفريق، ونبض المسؤول، ووفاء وولاء وانتماء المحب، وأن هذا المحفل لخطوة واسعة واثبة، تحسب لنادي جدة الأدبي كإسهام فاعل في تبني مد جسور الأجيال، مما يعمق الصلة بالجذور ويفتح آفاقًا جديدة للضياء والهواء للانطلاق إلى الحرية غير المنشقة عن الأوَّليات، أو المتنكرة لها..

بدايات التجديد وبواعثه

إنصاف بخاري

بدايات التجديد:

من المقرر – الآن – أن التجديد المتتابع، ومنذ أزمنة مضت، حاول أن يتصدى لذلك الشكل الأدائي الخليلي المألوف للشعر العربي، فتطاول جاهدًا إلى ذلك البناء العروضي، تاركًا أياديه تشكل من أوزانه وقوافيه صورًا شتّى، تعكسها تطورات الحياة بجميع مجالاتها في كل عصر.

وطبيعي أن تلك الجهود الدؤوبة، والمحاولات المستمرة الناجحة منها، وما لم يكتب لها الخلود، قد تضافرت جميعها في إحداث شكل جديد للشعر العربي الحديث يحتوي تجربته ويستوعب مضامينه، فكان البناء العروضي الجديد الذي برز إلى الساحة الأدبية وليدًا منذ منتصف القرن العشرين الميلادي تقريبًا، وبالطبع فقد كان لبواعث النهضة الفكرية الحديثة عامة، في أقطار الوطن العربي، وبواعث النهضة الأدبية خاصة، بما صاحبها من اتجاهات جديدة في الموضوعات وأساليب التعبير وقوالب الصياغة، إسهام لا يُنكر في استحداث مذاهب فنية وفكرية، ونظريات نقدية جديدة، متأثرة بالوعي العام، الذي بدأ يسري في الوطن العربي، بدءًا بمصر وبلاد الشام[1]، والمشهور بتفاصيله وبواعثه في الكتب التي أرّخت للحركة الأدبية في العصر الحديث[2].

وكان من نتائج تلك النهضة ظهور البناء العروضي الجديد وانتشاره بين الشعراء في أصقاع الوطن العربي الكبير، بما فيه المملكة العربية السعودية؛ إذ لم تكن معزولة عن أحداث العالم العربي المحيط بها، كما وافقت حركة البناء العروضي الجديد في العالم العربي، نهضة فكرية وأدبية في المملكة العربية السعودية، كان لمؤسسيها دور كبير وفعال[3].

بدايات ظهور البناء العروضي الجديد:

اختلف المؤرخون والباحثون من الأدباء ودارسي الأدب في تحديد البداية الدقيقة، أو الشاعر، الذي ينسبون إليه الريادة في اكتشاف البناء العروضي الجديد، واستخدامه على مستوى الوطن العربي، فذهب فريق منهم إلى أن نازك الملائكة العراقية، وبدر شاكر السياب، هما رائداه، منذ عام 1947م، وذهب آخرون إلى أن رائده هو علي أحمد باكثير، منذ عام 1938م[4].

ومنهم من نسب الريادة إلى الشاعر الليبي (رفيق المهدوي)، منذ عام 1938م[5]، أيضًا، ومن أولئك من رأى أن رائده هو الشاعر السعودي محمد حسن عواد[6]، كما رأى آخرون أسبقية مصر[7] في هذا الاتجاه، على أيدي شعرائها المازني[8] وشكري وغيرهما. في الوقت الذي ذهب نفر منهم إلى التصريح بأن أبا شادي[9]، أول من قام بمحاولة لكتابة الشعر ذي البناء العروضي الجديد، كما قيل: إن خليل مطران هو أول من عالجه.

والذي أراه أن هذا الاختلاف طبيعي، فالبناء العروضي الجديد ظاهرة فرضت، وقضية شكلية ومعنوية تخللت شعرنا العربي الموروث، وما كانت لتجرؤ على ذلك، لو كانت كشفًا فرديًا، أو نتاج عبقري أوحد[10]، ولكنها ثمرة جهود جماعية في أوقات وأجيال متعاقبة[11]، ومن هنا كتب لها الصمود والانتشار.

وعليه، فلا أجد داعيًا لأن يجهد كل باحث نفسه، كي ينسب ريادة هذا الشعر الجديد لشاعر من بلده، أو من غيرها.

فما تلك البدايات المبكرة جدًّا إلا نماذج وصورًا لقصائد تمثل المرحلة التمهيدية الانتقالية من الشعر القديم إلى الجديد؛ حيث نلمس – وبشيء من الوضوح – سمات القصيدة الجديدة، شكلاً ومضمونًا، وزنًا وإيقاعًا.

لاسيما أنه، وعلى الرغم من اختلاف الآراء السابقة، فيمن تنسب إليه الريادة، إلا أن هناك أمرًا مجمعًا عليه، وهو وجود مقدمات وإرهاصات كانت بمثابة اللبنات الأولى لظهور البناء العروضي الجديد، بدأت قديمًا بأسلوب الموشحات، وحديثًا بالشعر المرسل، من البحر الواحد، فمجمع البحور[12]، فالبند[13] من بحري الرمل والهزج، ثم بالشعر التمثيلي والمسرحي[14]. لكن البداية الأكيدة لهذا النمط العروضي، بصورته الجديدة التي نقصدها، بدأ يظهر في أوقات متقاربة في العالم العربي الحديث كله.

وبتحديد أدق، نقول: بدأت إرهاصاته الأولى مع مطلع القرن العشرين الميلادي، الموافق للعقد الثاني من القرن الرابع عشر الهجري، أما بدء الوعي به وانتشاره، فكان تقريبًا في أواخر النصف الأول من القرن العشرين الميلادي وأوائل النصف الثاني من القرن الرابع عشر الهجري (عقد السبعينات).

ومن خلال البحث في بداياته الأولى[15] توصلت إلى أنه ظهر كبداية واعية ثابتة الخطى في العراق، مقترنًا بالشاعرين بدر السياب، ونازك الملائكة، ثم اشتهر به عبدالوهاب البياتي، وبلند الحيدري.

وفي مصر اقترن بصلاح عبدالصبور، وأحمد عبدالمعطي حجازي، وعبدالرحمن الشرقاوي. وأما في السودان فبمحمد مفتاح الفيتوري، ومحيي الدين فارس، وفي بلاد الشام (سوريا ولبنان) كان نزار قباني، وعلي أحمد

سعيد (أدونيس)[16]. وفي الجزائر أبو القاسم سعدالله[17]، رمضان حمزة، ومحمد الأخضر السائحي[18]، وفي تونس نور الدين صمود، وجمال حمدي[19]، وفي المشرق العربي كان أنسي الحاج، ومحمد الماغوط، وشوقي أبو شقرا، وخليل حاوي[20].

* * *

محمد حسن عواد وبداية البناء الجديد في السعودية:

أما في المملكة العربية السعودية فقد بدأ هذا النمط من البناء العروضي الجديد، منذ أكثر من نصف قرن تقريبًا، وعلى الرغم من أن هذه الدراسة ليس من مقاصدها الرئيسة تحقيق هذه القضية، لكني وجدت من اللازم عليّ أن أُسلط عليه الأضواء، لاسيما وأنا أبحث في ظاهرة البناء العروضي الجديد في القصيدة السعودية. وهذه الظاهرة، كأي ظاهرة أخرى، أُختُلف في نسبة ريادتها لمن!، فنسبت إلى حمزة شحاتة[21]، كما نسبت إلى أحمد السباعي[22]، وكذلك إلى محمد حسن عواد. لكن القولين الأولين لا يدعمهما دليل مقنع أو حجة أكيدة.

أما القول الثالث، وهو ما نسبت فيه الريادة إلى العواد، فلي معه وقفة يسيرة، نظرًا لاختلاف الباحثين فيه، فمنهم من أيده، ومنهم من نفاه، أو على الأقل لم يطمئن إليه.

ومن الفريق الأول، الباحثان: عبدالرحيم أبو بكر[23]، والدكتور إبراهيم الفوزان[24]، فقد نسب كلٌّ منهما ريادة القصيدة الجديدة للعواد، لا في السعودية وحدها، بل في العالم العربي كله. وتبع الباحثيْن فيما ذهبا إليه العواد نفسه؛ إذ أجاب – يرحمه الله – على سؤال صحفي وجه إليه، فحواه[25]: «ما مدى صحة القول بأنكم أول من كتب الشعر الحر في العالم العربي، وأول من فتح بابه؟، وكيف يمكننا إثبات ذلك؟». فقال: «هذا صحيح وإثباته سهل، وقد قام

الأستاذان الفاضلان إبراهيم الفوزان المدرس بجامعة الإمام محمد بن سعود وعبدالرحيم أبو بكر الحائز على شهادة علمية عالية بنشر هذه الحقيقة في حوار لطيف، في صحيفتين من صحفنا المحلية بجدة، وكان الأخير قد سجل هذه الحقيقة من قبل في كتابه (الشعر الحجازي الحديث)».

ولم يقف الأمر على هذين الباحثيْن، بل تبعهما فيما ذهبا إليه العديد من الباحثين الأدباء، أمثال الدكتور عمر الطيب الساسي[26]، والدكتور عبدالله الحامد، حيث قال في معرض حديثه عن البناء العروضي الجديد[27]: «فإن العواد قال شعرًا كثيرًا من ذلك اللون - يقصد ما نحن بصدده من البناء العروضي الجديد في دواوينه الآماس، والبراعم، ونحو كيان جديد -».

ومن الفريق الثاني المعارض يطالعنا الدكتور عز الدين إسماعيل[28]، حيث يقول: «وفي الحجاز قال محمد حسن عواد بأنه نظم هذا الشعر - يقصد الشعر ذا البناء العروضي الجديد - قبل شعراء العراق. وهو قول لا يسنده التاريخ، لأن عمر العواد الفني لم يكن يسمح له أن ينظم قبل الزهاوي، أو قبل شعراء مصر المجددين».

والدكتور عثمان الصالح العلي الصوينع[29] يقول: «وعلى كلٍّ، فإن البداية سواء كانت من لدن شحاتة أم العواد، فإنها بداية مسبوقة من قبل، بشعراء العراق وشعراء مدرسة أبولو».

وأديب باحث آخر، هو الدكتور محمد بن سعد بن حسين، نحسُّ من فحوى حديثه، بعدم اطمئنانه لذلك، حيث يقول[30]: «وقد زعم بعض الباحثين أن الأستاذ محمد حسن عواد - رحمه الله - نظم في ذلك ما سبق به نازك الملائكة بعشرين عامًا تقريبًا، وكان العواد لا يرتاح لمثل هذا القول - بادئ ذي بدء - لكنه لم يلبث أن أستعذبه، فجهر به».

والجدير هنا أن الأستاذين الباحثين (عبدالرحيم أبو بكر، وإبراهيم الفوزان)، قد توسعا في التدليل على أسبقية العواد إلى البناء العروضي الجديد، وساق كلاهما قصيدته (خطوة إلى الاتحاد العربي)، التي أنشأها العواد في أوائل العشرينيات من هذا القرن، وبالتحديد عام 1924م – 1343هـ، بداية لهذا البناء العروضي الجديد. ثم أضاف الفوزان قصيدتي (نحو النور)، و(بلاد العزم)، من ديوان الشاعر (آماس وأطلاس)[31].

هذا وقد ردد الفوزان مقولته تلك في جريدة الرياض[32]، في مقال له بعنوان (بداية إسهام العواد في الشعر الحر)[33]، ذكر فيه أن العواد قال كل أنواع الشعر الجديد في الثلاثينيات من القرن العشرين، وبذلك سبق نازك العراقية، التي قالته في الخمسينيات.

ونادى الفوزان في نهاية المقال، بضرورة إنصاف العواد، والاعتراف بحقه في ريادة البناء العروضي الجديد في عالمنا العربي، من قبل الباحثين والدارسين[34].

ولا تنكر ورقتي أن للعواد محاولات تجديدية مبكرة كـ (باكثير، والمهدوي، والمازني، والشابي، وأبي شادي، وشيبوب، ومطران)، وغيرهم، ولكني لا أجد في نفسي ذلك الاستئناس، بما أدلى به الباحثان، أو الميل إلى ما ذهبا إليه، وذلك للمبررات الآتية:

1 – القصائد الثلاث التي أثبت الفوزان من خلالها ريادة العواد لهذا الشعر الجديد، لم تؤرخ منها إلا واحدة فقط، هي قصيدة (خطوة إلى الاتحاد العربي)، لكن الديوانين الذين ضما تلك القصائد مؤرخان بفترة زمنية محدودة من عمر الشاعر، يقول العواد في مقدمة ديوانه (آماس وأطلاس)[35]: «.. ففضلنا أن نبدأ بنشر شعر الصبا الذي نظمناه بين الحادية عشرة والعشرين، وها هو ذا نقدمه في هذه الأوراق القلائل كصورة من حياة شعرنا الأولى».

وفي مقدمة ديوانه (البراعم)، أو (بقايا الآماس)، يقول[36]: «كانت الفكرة التي أوحت بطبع ديوان آماس وأطلاس هي فكرة تسجيل شعر الطفولة والمراهقة وأوائل البلوغ وما بعد ذلك بقليل إلى سن العشرين، واعتبار هذه الحقبة من العمر مرحلة أولى من مراحل تطوري الشعري، ويبلغ مقدار هذه الحقبة من الزمن عشر سنوات أو تسعًا؛ فقد نظمت الشعر في الحادية عشر أو قبلها بقليل، وأعني بهذا الشعر ما كنت أحس أنه يقوم في نفسي من الطاقة التي لا أعرف كيف أسميها، وإنما أشعر أنها مزيج من قوة العاطفة وسعة الشعور وحرية التفكير... ولم أكن أعرف الشعر الأوتوماتيكي، أو ما يسمونه نظم الشعر، ولكني كنت أبحث جاهدًا عن القوالب وطرق التعبير».

بنظرة ممعنة في أقوال العواد هذه، وبنظرة عروضية فاحصة للقصائد الثلاث السابقة الذكر، نجدها لا تتفق مع البناء العروضي الجديد في صوره الواعية الناضجة، فما هي إلا إرهاصات ومحاولات للخروج على النظام الشعري المألوف، وهو إن أردنا الدقة أسلوب من أساليب الموشحات في صورها الحديثة، والتي عرفت نماذج منها في البيئة الحجازية، لاسيما في تلك الفترة التي سبقت حكم الملك عبدالعزيز – يرحمه الله[37] – وهذه القصائد الثلاث أوردها على النحو التالي[38]:

أولاً: قصيدة (نحو النور)[39]، ومنها:

هتف القلم	غصن	مطلع
فشجا الأمم	غصن	
ودعا بني العرب الكرام إلى الصعود		دور
نحو الحقيقة غير أنهم رقود		
ذهبت سدى صرخات قلبك يا يراع		لازمة

بيت

عشنا سدى غصن
طول المدى غصن
قفل

أفلا زحام على الحياة ولا اقتحام
حتى متى قوّاد فكرتنا نيام
دور
بيت
هبوا معًا نُعنى بفوضى الاجتماع
لازمة

حكماءنا غصن
خطباءنا غصن
قفل

... إلخ

والقصيدة وإن كانت من الكامل، إلا أنها تسير على نظام يشبه نظام الموشحة، إن لم يكن تشكيلاً من تشكيلاتها.

ولنلاحظ توافق الأقفال في الوزن والروي، وتوافق السطرين الأولين من كل بيت في الوزن والروي، وتوافق السطر الثالث من الأبيات كلها في وزن وروي واحد.

هذا... وقد عُدَّت القصيدة ذاتها من شعر المقاطع[40] عند بعض الباحثين، حيث إن الشاعر يلتزم فيها نوعًا من التقفية، يجعلها لا تتوافق مع نماذج الشعر الذي نحن بصدده[41].

والقصيدة الثانية هي (بلاد العزم)[42] من الرمل، ومنها:

يا بلادي، يا بلاد العزم، في الغابر والحاضر، والغد

يا بلادي

إنّ عيني لا ترى العيشة إلا شجنا

في هواك

فمتى ينتابك السعد؟

* * *

كم أنادي

أنت نوري، أنت عليائي، فهل أنسى أنا

ما اعتراك؟

لا ولا أفتر في الرد

وهكذا تسير القصيدة حتى آخرها، بحيث يتبع فيها الشاعر شكلاً توزيعيًا، ويلتزم فيها نوعًا من التقفية، تجعلنا لا نستسيغها في الشعر ذي البناء العروضي الجديد، بل نذهب إلى أنها تشكيلة تقترب في نظامها من الموشحات في صورها المتعددة.

انظر إلى التوافقيات التي يلتزمها الشاعر في أبياته:

في هواك... ما اعتراك... في رباك... إلخ

ثم تلك التوافقيات الأخرى في نهاية كل بيت، وإن كان ذلك التوافق في الصوت دون حركته.

ينتابك السعدُ

أفترّ في الردِ

كان لك الحدْ

ترهب الأسد... إلخ

أما القصيدة الثالثة، فهي (خطوة إلى الاتحاد العربي)، ومنها[43]:

لقد آن أن تستحيل المدامع يا موطني

إلى بسمات وضاء

وأشياء لم تعلن

وأن تتقوى بعزم

كرهت له أن يني

وتدفع شبانك الطامحين إلى المعليات

لتنعش روح الأمل

أفق واستمع

ثم ألق بها نظرة للنجوم

تريك أشعة نجم

يضيء بليل بهيم

بدا كالسها

وسيسري

كبدر يشق الغيوم

يقود مسيرك حتمًا

إلى عزة في الحياة

متوجة بالعمل

والقصيدة هذه من مجزوء المتقارب التقليدي، مع تنويعات في القافية، ما بين المقطوعة والأخرى، ووجود شطرة وحيدة تشبه اللازمة المتكررة، وهي من ثلاث تفعيلات:

لتنعش روح الأمل

متوجة بالعمل

تباعد عنك الفشل

وكن شامخًا كالجبل

وكن فكرة ترتحل..... إلخ

هذا الالتزام الظاهر بالتقفية، وطريقة بناء القصيدة يجعلنا نستشعر قربها من البناء التقليدي في بعض صوره المتطورة. كذلك يجعلنا نميل إلى أنها من القصائد التي مثلت حلقة الوصل ما بين القديم والجديد عند شاعرها.

هذا.. والقصيدة أيضًا مما عُدّ من شعر المقاطع، ونُفي أن تكون من الشعر ذي البناء العروضي الجديد(44).

وبعد، فإن العواد الذي أحبّ التجديد، واتّبع جاهدًا كل شكل جديد، ليصب فيه تجاربه، بل أحس أحيانًا أن الشكل ذاته هو الذي يستدعيه، وليس العكس. هذا الشاعر الشغوف أسهم في كتابة العديد من التجارب الشعرية المتجددة قبل أن ترسخ قدمه في البناء العروضي الجديد، وبعد رسوخها.

وما هذه القصائد التي عرضناها وغيرها(45) إلا تجارب أولى انبثق عنها تدريجيًّا البناء العروضي الجديد لديه. وبذلك تضم تجارب العواد هذه إلى غيرها من تجارب الشعراء في العالم العربي بأجمعه، لتمثل مرحلة الانتقال من البناء العروضي التقليدي إلى الجديد في الوطن العربي عامة، وفي السعودية على وجه الخصوص، وعند العواد بشكل أكثر خصوصية.

ولعل من الجدير بالباحث عبدالرحيم أبو بكر أن يلحقه – آنذاك – بكتابه، ضمن النماذج التي ذكرها على أساس أنها (اللبنات الأولى في بناء صرح هذا

التيار الشعري الجديد)[46]، ثم قال عنها[47]: «هي معرض للرغبة في التطور، والتجديد في المضمون، وفي الشكل؛ حيث تمرد الشاعر على وحدة البيت، ونحا هذا المنحى الجديد»، لاسيما وأن العواد نفسه يصرح في مقدمته السابقة، بقوله: «كنت أبحث جاهدًا عن القوالب وطرق التعبير».

وهذا يعني أنه في معرض تمثل الأشكال الشعرية التي يراها – آنذاك – خارجة على النظام التقليدي المقنن الموروث، كما يعني أنه مجتهد في البحث عن الجديد، إذ لم يع آنذاك الشكل الشعري الجديد، ولم تتبلور بعدُ معرفته الأدبية في ذهنه، فهو باحث عن الجديد، مقلد لما استجد، أكثر منه واعيًا بحقيقته.

استمع إليه في مقدمة ديوانه الأول (نحو كيان جديد)[48]، وهو يقول: «حفظ التسلسل الفكري للقارئ، الذي يطّلع على شعري ليعلم كيف أحسست بالشعر، ومتى نظمته وكيف تطور».

فما هي إلا مراحل إحساس بالتجربة الشعرية، ثم تفتحها كبرعم الزهرة الوليد، ثم بداية تطورها واشتداد عودها. وهنا، عند هذا الحد من عمر الشاعر الفني تقف دواوينه الثلاثة، المجموعة في الجزء الأول، أو المجلد الأول.

وحديث العواد عن التجديد في تلك الفترة، وما بعدها بقليل، كان عامًا، بل صدى لما تردده مدرسة الديوان وغيرها، آنذاك، على أساس المطالبة بالتجديد العام في الأفكار والمضامين الشعرية؛ حيث إن الدعوة إلى التجديد المضموني في الشعر كانت أسبق شيوعًا وأكثر تقبلاً من الدعوة إلى التجديد الشكلي فيه، ودعوات العواد المتكررة إلى التجديد في مقالاته المنشورة في الصحف وفي كتابه الجريء (خواطر مصرحة)[49] كانت دعوات إلى التجديد في الشعر عامة، ولم تتركز في الدعوة إلى البناء العروضي الجديد بصفة خاصة، إلا فيما بعد.

انظر إليه في مقالة له عن الأدب الكاسد، يقول فيها[50]: «وما قيمة

الفصاحة إذا جاءت في ثوب لا يوائم حياتنا الفكرية، حياة الصور الفاتنة وشتى المبدعات، وما قيمة الطنطنة في تلك التعابير ونحن نهرب من وجه الطنطنة والزخرف اللفظي في الأدب».

أمثال هذه كانت أقواله في تلك الفترة من عام 1924م إلى ما يقارب 1950م، وبالتالي فتجربة العواد مع التجديد، حتى ذلك الوقت، لم تتجاوز مرحلة التنويع في القوافي والإكثار من محاكاة بناء الموشحات والمسمطات والرباعيات وغيرها، مع التجديد في المضمون. ثم إنّ العواد آنذاك لم يتجاوز التاسعة عشرة من عمره، إضافة إلى أن الأمور في بلاده غير مستقرة، والأوضاع التعليمية والثقافية لاتزال راكدة، فالفترة فترة حروب وفتوحات، لم تستقر، والحركات التجديدية في العالم العربي لم تزل وليدة، بل ما هي إلا آراء يبثها أصحابها، كلٌّ في كتاب يطبعه، أو مقال ينشره هنا وهناك. ولكن بعد استقرار أحوال الدولة السعودية وجه رؤساؤها المخلصون أنظارهم صوب جهاز الدولة الداخلي وحياة شعبها الاجتماعية والفكرية، يعيدون تنظيمها، ويديرون شؤونها، وفق خطة جديدة تتمشى مع تطلعاتهم في بناء صرح دولة، تضاهي غيرها من دول العالم المتقدم. حينذاك بدأت إرهاصات ولادة دعوة جديدة في عالم الشعر العربي، تتبلور في الدعوة إلى تيار شعري جديد، من حيث الشكل والقالب والأسلوب، بدأت ملامح ظهوره بالعديد من القصائد العربية، تتناثر في أوقات متقاربة في عالمنا العربي هنا وهناك. تلقف شاعرنا العواد المثقف الطموح هذه الدعوة بشغفه المعروف لكل ما هو جديد في عالم الشعر خاصة، فأثمرت بذورها سريعًا في داخله، وظهر تأييده لها، بل دعوته إليها من السعودية، في عدة مواضع، تعتبر بداية فهمه الواعي، ودعوته الصريحة إلى البناء العروضي الجديد للشعر العربي. وهنا تبدأ فترة الوعي والنضج الحقيقي والتطور الفعال للعواد مع البناء العروضي الجديد فيما ولي مجموعته الأولى من دواوين، وتبدأ لديه – حينذاك – مرحلة تحرر البناء الجديد، وإطلاقه في أغلب صور التوافقيات، التي أسرف فيها

الوشاحون والباحثون عن الجديد قبل مدرسة البناء العروضي الجديد. فنراه في ديوانه رؤى أبولون، يقول[51]: «ومن واجبنا هنا أن نقول بصراحة للذين يبحثون في الشعر ويخطئون في فهمه: إن الشعر لم يكن كلامًا فقط، ولكنه شيء وراء الكلام، وليست القافية والوزن إلا مجرد حليتين عارضتين يستغني عنهما الشاعر الحقيقي متى شاء».

وفي مقدمة ديوانه (الأفق الملتهب) يسهب الحديث عن الشعر الجديد، وعن بداياته في عالمنا العربي الحديث، والمكانة التي صار إليها، ورأيه الشخصي فيه، فيقول[52]: «... ولا فرق عندنا في أن ينظم الشعر على الطريقة القديمة أو الطرق الحديثة الممثلة في الشعر الحر والشعر المطلق أو المرسل ولا أن يكون أسلوب الأداء رمزيًا أو صريحًا، فالمهم هو روح الشعر وحيويته وتأثيره الموسيقي والعقلي، مضمونًا وشكلاً».

واستمر العواد في ذلك حتى وضع يده وفكر القارئ على ملحوظة دقيقة، تعد مقارنة متقدمة بين الشكل العروضي البنائي للشعر الجديد وبين مضمونه، فقال[53]: «وقد جنح الشعر الحديث إلى وحدة القصيدة بدلاً من وحدة البيت، وبعكس ذلك فرّق وحدة الوزن إلى وحدات تفعيلية صغيرة، وهذا الأسلوب هو جزء من رسالة العصر أيضًا».

ثم يتابع العواد حديثه حتى يصل إلى قيود الشعر، ومن ضمنها عنده القافية والبحر، فيقول عنهما: «.. وهذه القيود كما هو ظاهر، قيود تتناول شكل الشعر ليس إلا، ولا تمس مضمونه بشيء، فالوزن والمعنى والفكرة يجب أن تنطلق، وأن تتحرر، ألاّ تخضع لشيء من خطط القدماء».

من هنا إذن ومن هذه الفترة الزمنية بالذات حَسِبتُ العواد مجددًا وداعيًا غيره بجرأة وصراحة إلى البناء العروضي الجديد في الشعر العربي.

وبتأملي في قصائد الديوانين السابقين، توصلت إلى أن بداياته الناضجة الواعية لهذا البناء الجديد، بصفته رائده في المملكة العربية السعودية، كانت بعد عام 1370هـ – 1950م.

2 – أقواله السابقة في مقدمتي ديوانيه، اللذين صدرا في أسبوع واحد، من عام 1379هـ – 1960م، ومن مطبعة واحدة هي مطبعة دار سعد بالقاهرة، وكان أحدهما (رؤى أبولون) مكملاً للآخر (في الأفق الملتهب)[54]، وهما يمثلان شعره في مرحلة ناضجة من حياته. يقول العواد[55]: «فإن هذا الديوان – يقصد (في الأفق الملتهب)، وهو إنتاجه الرابع – يمثل شعري بعد الثلاثين، ولهذا أسميته «في الأفق الملتهب» وأعني بهذا أفق الحياة التي تعلو فيها حرارة العاطفة إلى درجة الالتهاب، وهو بطبيعة التكوين الإنساني، لن يكون إلا بعد سن الثلاثين».

ومادام هذا الديوان هو بداية إسهام العواد الواعي في البناء العروضي الجديد، ومادام يضم شعره فيما بعد الثلاثين، فبداية العواد التي نقصدها ينبغي أن تكون ما بين سنة 1355هـ – 1935م – من عمر الشاعر – وسنة 1379هـ – 1960م، حيث تاريخ صدور الديوانين.

إلا أن مما يجدر ذكره هنا أني وبعد تأملي في قصائد هذين الديوانين لم أجد ما يمكنني الاطمئنان إليه، فأحسبه من البناء الجديد، إلا من بعد سنة 1370هـ – 1950م وهذه قصيدته (تين وجميز)[56]، التي نظمها عام 1955م – 1374هـ، تُعد نموذجًا طيبًا من نماذج البناء العروضي الجديد في هذه الفترة، وفي هذين الديوانين بالذات حتى أني أكاد أقول: لو لم تكن للعواد نفس جريئة شغوفة بكل ما هو جديد، أهلته لأن يكون رائد التجديد في البناء العروضي في الشعر السعودي، لسبقه إلى ذلك أحد قرنائه، أمثال حمزة شحاتة، وحسن

القرشي، والقنديل، وبخاصة وأن لشحاتة قصائد جديدة منها ما يتقارب زمنيًا من قصائد العواد في هذا الاتجاه. وهذه مقطوعة من قصيدته الجديدة المسماة (التاريخ بلغة الأساطير)[57].

هذه القصيدة كما هو مدون عليها نُظِمت في أخريات[58] سنة 1959م, يقول فيها الشاعر:

قبر.. وقبور

قبر يتحرك.. يتكلّم

ويقول: أنا

مصنع ديدان.. لا تحصى.. عُلْيا

قبر يتألم.. أحيانًا

فيه الإحساسُ

بغير شعور..... إلخ

3 – أيضًا ثمة مبرر آخر، فقد استمر العواد الشغوف بالتجديد يدلي فيه بدلوه، حتى أصدر كتابه (الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية)، عام 1395هـ – 1975م أو 1396هـ – 1976م[60] عن النادي الأدبي الثقافي بجدة، وكان آنئذ رئيسًا له، وسبب تأليفه للكتاب[61]: «فيضان حركة الشعر الحر في البلاد العربية كلها جعل كثيرًا من المحترفين، أو من متسرعي الشهرة، أو المعجبين به من غير أهله يستسهلون اقتحامه بنماذج مشابهة في الشكل العام، ولكنها جوفاء، ليس فيها روح الشعر ولا طبيعته».

لذلك، فإن العواد يكتب كتابه هذا لفئات مختلفة من القراء، إلا أننا إذا نظرنا إلى تاريخ صدور هذا الكتاب، وإلى أمثاله في العالم العربي، نجده أُصدر

بعد كتاب (قضايا الشعر المعاصر) لنازك الملائكة العراقية بثلاث عشرة سنة، حيث كانت طبعة كتابها الأولى عام 1382هـ – 1962م، وهذا يجعلني أظن العواد في تأليفه لهذا الكتاب متأثرًا أكثر منه رائدًا، يدل على هذا قوله في سبب تأليف الكتاب: «فيضان حركة الشعر الحر في البلاد العربية كلها».

ولم يقل بداية ظهوره، وأحسبه لو كان رائد هذا الاتجاه العروضي في الشعر العربي الحديث في العالم العربي كله، لسارع إلى تأليف كتابه، وطبعه قبل هذا التاريخ، خصوصًا وأنه أديب نشط، وغير مرتبط بحركة النشر في بلاده، فتأخرها لا يحد من نشاطاته شيئًا، لاسيما وقد سبق أن طبع دواوينه الأولى ببيروت، وما تلتها بالقاهرة.

وعليه، فما ورد في الكتاب السابق[62]، في معرض حديث مؤلفه عن المنهوك في الشعر وبيانه لمعناه ص 79-80، لا أجد في نفسي اقتناعًا به، أو تأييدًا له، وهو ما نصه: «فالبحر المتألف من «6» تفاعيل يأتي المنهوك منه على تفعيلتين فقط، وكذلك البحر المكون من «8» تفعيلات، فمن النوع الأول قولنا في قطعة:

هتف العلم

ودعا الأمم

وهي من الشعر الحديث المسمى بالشعر الحر، وتعمدنا الاستشهاد بها لندلل على أن هذا اللون من الشعر موزون، لا يخرج من نماذجه، على الرغم من افتراء جاحديه. فالجملة الأولى في هذه القصيدة، وهي تمثل صدر بيت من البحر الكامل، والجملة الثانية، وهي تمثل عجز البيت. كلاهما يكوِّن بيتًا كاملاً من الوزن المختزل المسمى «منهوك الكامل»[63]، ويمكن كتابتها بالطريقة الآتية: طريقة كتابة صدر البيت على اليمين، وعجزه على الشمال، ويترك بينهما فراغ، كما هي الحال في كتابة الشعر المقيد.

هتف القلم ودعا الأمم

ويتكون وزن هذا البيت هكذا:

متفاعلن متفاعلن

فيصبح اعتباره بيتًا من منهوك الكامل، حيث كان وزنه تفعيلتين من التفاعيل الست التي يتكون منها هذا البحر. أما الجملة الثالثة في القصيدة، آنفة الذكر، فهي نصف بيت من البحر نفسه - أي الكامل التام - وقد جمعنا في هذه القصيدة بين الوزنين التام والمختزل، تدليلاً آخر منّا على أن الجمع بينهما جائز، بل قد يكون واجبًا في كثير من الأحيان».

ثم يقول: «وهذا من الشعر المقيد، الذي لا يعتمد إلا على الموسيقى الكلاسيكية وحدها، ويشترطها اشتراطًا في القصيدة».

وما أراه أن القصيدة تضم إلى ما عرف من صور البناء العروضي القديم ونماذجه المشابهة لها في الشعر التقليدي - كما أوضحت سابقًا[64] - حيث أنها أقرب إليها وزنًا وإيقاعًا، ولعل من النماذج المشابهة لها، والتي تندرج في سلكها، قصيدتين للقرشي[65]، هما (غرَّد الفجر فهيّا) و(بنت آمالي)[66]، وكذلك قصيدة محمد الثبيتي[67] (إيقاعات على زمن العشق)[68]، وهي قصيدة متأخرة كثيرًا عن شعر العواد - وعلى أية حال - فإن للعواد دورًا رائدًا في التمهيد للشعر ذي البناء الجديد.

وللحق، فقد كان حلقة وصل جيدة بين الأبنية العروضية التقليدية للشعر العربي، وبين البناء العروضي الجديد.

ولعلنا - في هذا المعرض - لا نغفل تأثر العواد بالعقاد[69]، وببعض معاصريه، ويبدو ذلك ظاهرًا في اتجاهاته. حتى إننا لنلمس من خلال قصائده

الأولى في التجديد، أنه ناقد يسعى للتقنين والترسيخ والتعريف أكثر منه شاعرًا نُحِسُّ في شعره بومضات العاطفة ونبضات الشعور.

وبعـد:

فالثابت، من واقع البحث والتقصي، أن هناك نماذج شعرية واعية، من البناء العروضي الجديد، ذات مضمون عميق، وتأثير جيد ظهرت متأخرة شيئًا ما في البلاد السعودية، عنه في بعض الأقطار العربية الأخرى.

هذا.. وإن أردنا تحديدًا أكثر دقة، نقول: (ظهرت فيما بعد عام ثمانين وثلاثمائة بعد الألف للهجرة (1380هـ))، واقترنت هذه النماذج الواعية، والأكثر تركيزًا وإيقاعًا وعمقًا، بعدد من شعرائنا في مقدمتهم القصيبي، وأُسامة عبدالرحمن، ومنصور الحازمي، والعواجي، والعشماوي، وغيرهم ممن ستطالعنا أسماؤهم في الفصول القادمة من هذا البحث – بإذن الله –.

إذاً فأخلص من هذا المبحث إلى أن العواد أحد رواد البناء العروضي الجديد في العالم العربي عامة، وهو رائده في المملكة العربية السعودية خاصة.

والعواد واحد ضمن أعلام عدّة من الشعراء السعوديين، ساهموا في إرساء كيان البناء العروضي الجديد في المملكة العربية السعودية.

وهؤلاء الشعراء بالنسبة لاتجاهاتهم في الشعر الجديد وإسهاماتهم فيه، ونضوج تجربتهم من خلاله، على طبقات، أو على فئات:

الأولى: تمثل جسر الانتقال الأول من الشعر التقليدي المتجدد إلى الشعر الجديد بكل ما في هذه المرحلة من موروثات تقليدية، تأبى إلا أن تترك آثارها في أسلوب الشاعر، فتظهر تجربته الجديدة متأثرة بالقديم في نواح قد تكون عديدة.

ويمثل هذه الفئة منها في المملكة أحمد قنديل، ومن ثم تقوى التجربة وتُستبان ملامح التجديد عند محمد حسن عواد وحمزة شحاتة وحسن القرشي، ومن ثم يظهر أثر هؤلاء فيمن يليهم، **فتأتي فئة متوشحة** بالتجديد، حتى تصل أحيانًا إلى شيء من التطرف، يتمثل في الاضطراب الموسيقي، ومحاولة التفلت من الأوزان، يظهر ذلك عند سعد البواردي ومحمد الفهد العيسى، وغيرهما.

تليهما فئة ثالثة هاضمة على قدر كبير من الوعي والنضج، رست فيها التجربة الجديدة، داخل حدود المملكة العربية السعودية، بعد رحلة جهاد ومقاومة شاقة، ويمثل هذه الطبقة – في تقديري – غازي القصيبي، ومنصور الحازمي، وإبراهيم العواجي، وأسامة عبدالرحمن، والعشماوي، وغيرهم من المقلين، أمثال عبدالله جبر، ويحيى توفيق.

ويلحق بهذه الفئة شاعران آخران، تجديدهما أظهر من تقليدهما، وميلهما إلى البناء الجديد أكثر من التقليدي، وهما من جيل ما بعد الاستقرار والانتشار، ذلك الجيل المستوعب، الذي وجد الثقافة ممهدة له كي يقرأ هنا وهناك، ومن ثم يختار ما يراه مناسبًا لحياته وأوفق لتجربته، فإذا هو بالحديث مغرمًا، وبالبناء العروضي الجديد أكثر إعجابًا.. وهذان هما: محمد الثبيتي، وإبراهيم بن محمد الزيد، وغيرهما[70].

بواعث التجديد:

لعلي – بادئ ذي بدء – أُرجع أمر التجديد في البناء العروضي للشعر العربي إلى عوامل عدة، بدأت بوادرها منذ عصور التجديد الأولى في الشعر العربي، وفي هذا الشأن أُرجع القارئ الكريم إلى ما ذكره الدكتور نبيل رشاد نوفل، في كتابه (الحداثة في تراث العرب النقدي)[71].

أما الآن، وبعد الحضارة العربية الحديثة، والتي شملت العالم العربي كله – فيرى أن للتجديد بواعث عديدة كانت حوافز حثَّت الشعراء على امتطاء صهوة هذا الشعر الجديد.

وهي عند الشاعر السعودي لا تختلف كثيرًا عنها لدى العربي في مختلف أقطاره، ذلك أن شعراء المملكة لم يكونوا بمعزل عن حركة الشعر الجديد، التي أحاطتهم من العراق والشام ومصر، ولاسيما في بداية النهضة السعودية الحديثة حيث الروابط المتعددة، والصلات القوية، التي دعَّمتها وسائل الاتصال المختلفة، مما جعل الوطن العربي كالجسد الواحد، ما يدور هنا يكون صداه هناك.

من هذا المنطلق تكاد البواعث أن تكون واحدة في السعودية وفي غيرها من دول العالم العربي المحيط.

إضافة لذلك، فهناك استعداد ذاتي لدى الشعراء السعوديين، وبخاصة أولئك الذين تطلَّعوا في شوق وطموح إلى إحداث نهضة أدبية سعودية متميزة، تقوم على استيعاب المفاهيم العصرية، التي لا تتناقض مع المبادئ الإسلامية، ولكنها تتأثر بالروح الحضاري الحديث، وتهدف إلى إشادة صرح شعري، له خصائصه، وملامحه الفنية المستقلة.

يقول العواد[72]: «أما الشعر من حيث الشكل أو الأسلوب وطريقة الأداء، وهي ما تسمى (التكنيك)، فقد بقي في مرحلة تطوره الموضوعية على الطريقة الكلاسيكية في الوزن والقافية، ثم خطا خطوة جريئة نحو تحطيم هذين القيدين، وهي نتيجة طبيعية لحرية الفكر التي حطمت جمود الأغراض قبل ذلك».

ثم يقول: «لولا التفعيلة والبحر والقافية، أمور تشبه أن تكون ضرورات تتساوق مع رغبات العصر، وتعايشها في جو واحد معترف به قديمًا وحديثًا،

وتناسب ثورة الحركة والشعور بالسحر، وهو جو الموسيقى الهادئة، أو الموسيقى الموحية، لكفرنا بكل قيد يقيد الشعر».

هذا، وبنظرة فاحصة سريعة يمكننا أن نجمل البواعث المحفِّزة إلى ولوج غمار هذا الشعر في عدة جوانب، منها النفسي، ومنها الثقافي، والسياسي، والاجتماعي، والاقتصادي، ولكنها جميعًا متصلة ببعضها، متفاعلة فيما بينها، يترتب كل منها على الآخر.

وربما كان أهمها هذا الإحساس المتزايد بالذات، والذي ولَّده انتشار التعليم وجعله حقًّا مباحًا لكل أحد، وإعطاء كل فرد حرية كافية في التفكير والتعبير، الأمر الذي أوجد لديه إحساسًا كبيرًا بالتميز، والقدرة على التفوق والإبداع. فهو أكبر من التقيد بحدود معينة تقتل رغباته، وتحد من طموحاته، وهو أكبر من الخضوع والاستسلام والسير في حدود تقليدية متوارثة.

إحساسه هذا بالأنا، جعل نفسه تنزع إلى الانطلاق، إلى الحرية، إلى الخروج عن دائرة الوحدة الواحدة المشتركة، لإظهار ذلك التميز في صورة تشكيل شخصي للحاضر، وتخطيط ذاتي للمستقبل.

فكان من ضمن ما وصل إليه خروجه إلى ساحة البناء العروضي الجديد، والذي لا يسير على سمْت واحد معين، متفق عليه، بل إن لكل شاعر فيه سمْته الخاص وطريقته التي لا يتفق فيها مع غيره إلا في التحرر والخروج عن المألوف، وإيجاد بناء جديد للشعر غير ذلك الذي سارت عليه القصيدة ردحًا من الزمان.

هذا إضافة إلى الفضول الحاثِّ على اكتشاف المجهول، والجرأة في خوض غمار التجربة، مهما تكن؛ للوقوف الذاتي على أبعادها، وبالتالي الوصول إلى الاقتناع الشخصي بمدى صلاحها للفرد، أو مجتمعه، أو الحياة بأسرها.

زد على ذلك أن (ذات الشاعر العربي بعد الحرب العالمية الأولى حاولت

أن تأسو جراحًا خلفتها ويلات الحرب، فأخذت تبحث عن كوة تتسلل منها إلى مستقبل أكثر إشراقًا، بعد أن تتحرر من ثقل الماضي، فكانت القصدة الجديدة جسرًا نحو صفحة جديدة في شعرنا العربي المعاصر)[73] طالما تاقت إليها النفس العربية التي رزحت تحت نير الاستعمار بظلمه واستبداده أمدًا طويلاً.

وربما كان هذا ما عناه البعض، حينما ذهبوا إلى أن إيقاع القصيدة التقليدية لم يعد يوافق تمامًا، وبكل الأبعاد، إيقاع الحياة الحاضرة، وبالتالي لا يوافق الإيقاع النفسي للشاعر المعاصر، ومن هنا أحس أن ما يقوله ليس بشعر، لأنه لا يشعر به، أو لأنه متخلف عن روح عصره الذي يحياه[74]. فبدأ إحساسه بثقل الوزن القديم والقافية الهندسية الرتيبة، ومدى حاجته إلى شكل آخر يوافق حياته ويحوي تجاربه، بقلقها واضطرابها[75]، بمستجداتها ومتغيراتها، بقصر نفس قائلها وبضيق وقته، بواقعه المرير وخياله المحلق، بما في طبيعته التي يحياها وما وراء تلك الطبيعة[76]، فتوصل إلى الشكل الذي رأى فيه رابطًا بين الروح والشكل، لا يدري أهو الذي استدعى المعاني أم أن المعنى الجديد هو الذي استدعاه[77]؛ إذ بقدر ما كان متحررًا من الوزن والقافية، وأحيانًا اللغة والألفاظ، كانت روحه متحررة رافضة للوجود الاستعماري، والكبت السياسي والتخلف العقلي والاقتصادي، والجمود الأدبي والحياتي[78].

انضم إلى ذلك مؤخرًا عامل آخر، تمثل في وجود فجوة من عدم الثقة قائمة بين الجيل التقليدي وجيل الشباب المجدد الناشئ من الشعراء، أوجدها النقاد والأدباء الكبار أنفسهم. ونظرتهم هذه كفيلة بجعل نظرة المجتمع (المتمثل في المتلقين) دومًا غير منصفة مقارنة بتلك التي ينظرون بها إلى كبار الشعراء في عصرهم.

وهذه النظرة جعلت الشاعر الشاب يلقى عُرْض الحائط بتقديرهم ويحاول جاهدًا أن يعتد بنفسه، اعتدادًا يصل أحيانًا حد الغرور، فلا يبالي بغير نفسه..

من هنا انعدمت المناقشة الموضوعية البناءة؛ لأن الجيل الجديد جيل تمرد وثورة وتعجل للشهرة؛ بينما للقديم تقاليد ومبادئ موروثة، جيله جيل فكر هادئ وعقل رصين، ولا إمكان للجمع بينهما إلا لدي القلة البصيرة. مما أدى إلى انشطار الساحة الأدبية وبُعد الشقة بين الجديد والقديم حتى ليكاد كل منهم ألا يسمع إلا صوت نفسه، مدعمًا بحججه وبراهينه، وبالتالي انعدام الحوار البناء إلا فيما ندر.

ومن هذه المعارضة وذلك التعنت، اللذين يواجههما الجيل الشاب الطموح، لم يجد ما يسنده إلى ادعاء التميز والمخالفة، والحاجة تفتق الحيلة، فلجأ إلى طرق تتسم بالجدة والطرافة ومسايرة العصر. ومن هنا فقط فُتح لهم باب ينفذون منه إلى عالم الأدب الفسيح الأرجاء[79].

نضيف إلى ذلك تلك الأحداث المريرة التي مرت بها معظم أقطار الوطن العربي في مطلع القرن العشرين، نتيجة تعسف السلطات الحاكمة، وعامل المجاعة الذي أصاب الشرق، لقيام الحرب العالمية الأولى، فاشتدت الهجرة إلى الغرب هربًا من الظروف السياسية والاقتصادية القاسية[80]، وكان من المهاجرين عدد كبير من الأدباء، مثلوا جسر اتصال بين الأدبين العربي والغربي، حيث عكفوا على الثقافة الغربية[81] ينهلون منها ما جعلهم يكونون شريحة أدبية عربية متميزة، امتزجت في داخلها الثقافتان العربية والغربية، فأنتجت ثقافة خاصة، أهّلتهم لأن يكوّنوا جماعات خاصة[82]، لها العديد من السمات والمفاهيم الأدبية، من ذلك:

- التحلل من شروط الشكل القديم، والعناية بالمضمون دون الشكل، واعتبار الأفكار والمعاني الأولى في الفن، دون اللغة[83] والوزن والقافية.
- الهيام بالطبيعة، وتعبيرهم من خلال ذلك عن حبهم للحرية النفسية، وهروبهم من قيود المدنية وما فيها من نفاق وكلفة[84].

كل ذلك كان تجديدًا في شكل الشعر ومضمونه وموسيقاه[85]، بدأه شعراء المهجر، وسار على منواله المشرق العربي[86] عامة، والشعراء السعوديون خاصة؛ حيث كانت - آنذاك - المناوشات الحربية في إقليمي نجد والحجاز، وتوابعهما، وما اتصل بذلك من إحساس بالكبت الذي عانى منه الشعراء، أيام حكم الشريف حسين، مما كان له أعظم الأثر في نفوس الشعراء المتطلعين، حتى إن شعراء الحجاز استبشروا بالحكم السعودي، فبعث العواد قصيدته من جدة يصور فيها حال الشريف حسين، وهو يفقد ملكه في الحجاز[87]، وكأنه يعبر عن رفضه لحكم الأشراف وسياستهم، في الوقت الذي يشيد فيه بحكم عبدالعزيز الداعي إلى الحرية الفكرية والأدبية، في الحدود التي تسمح بها شريعة الإسلام، وأهله[88]، فيقول:

حي عصر النهوض حي التعالي
حي بالمجد أمة تتسامى
طال سجن اليراع والآن يبغي
أن يرى في فم الزمان ابتساما
كفكف الدمع يا يراع وغرد
فوق دوح الطروس عامًا فعاما
طال عهد السكوت حتّى حسبنا
أن هذي الحياة عادت مناما
آن أن نحول السمع منا
سيل فكر يبدد الآلاما

في هذا الوقت كانت المملكة العربية السعودية تجتهد في إرساء دعائم دولة جديدة، تود أن تشرق عليها شمس الاستقرار والحضارة.

وطبيعي أن الشعراء من أوائل الناس شعورًا بإرادة التغيير والتطوير والإفصاح عنها، مما يتناسب مع هذا الانقلاب، الذي يهز أركان أنفسهم، وهم يعيشون زخم هذه الثورات بكل حرارتها، ووصولاً إلى ما يرونه مناسبًا مع ذلك الاستقرار والرقي المنشودين.

ومن هنا، من واقع هذا الاشتراك النفسي المضطرب للشاعر العربي في معظم أقطاره، طالع الشاعر السعودي بشغف ما وصله من آثار المهجريين الأدبية، فرأى في نظرياتهم وآرائهم جوانب تنفيسية عن ذلك الكبت النفسي، الذي يعاني منه، فتلقفه وعمل جاهدًا لتمثله، وليس ذلك فحسب، بل تمثل كل النماذج الشعرية الوافدة من الأقطار العربية الرائدة في خوض غمار التجديد، مهجرية كانت، أم مصرية، أم غيرها.

ومن هنا عُدّت محاولة استخدام الشعر العربي في الأعمال القصصية والملحمية، والخروج به من غنائيته، التي سيطرت عليه عبر تاريخه الطويل[89]، باعثًا من بواعث التجديد، إضافة إلى ظهور الترجمات النثرية للشعر الأجنبي وأثر ذلك في إبداعات شعراء الجديد[90].

وإذا ذكرنا العامل الثقافي، كان لابد من التحدث عن العامل الاقتصادي، الذي هو الديناميك المحرك، والعامل الأول المؤثر في نشاط الحركة الثقافية لأية دولة، فعن طريقه استطاعت الحكومة السعودية أن تهيئ قنوات اتصال ثقافية مختلفة لأبناء شعبها بالعالم الخارجي، وهذه القنوات جعلتهم يقفون على التجارب الأدبية عن كثب، ويحتكون بالمدارس النقدية الجديدة عن قرب، مما أسهم في خلق مناخ ثقافي نشط أثار اهتمام الشعراء، فأحسوا بضرورة القيام بذلك الواجب الحتمي، للإسهام في نهضة بلادهم ورفعة شأنها. يقول الدكتور طه حسين[91]: «عرفت بين ما عرفت أن شعر الحجاز قد نشط..، وأن غناء الحجاز في هذه الأيام ليس أقل روعة وسحرًا من غنائه في أيام بَعُد بها العهد،

وإن اختلفت أنغام الحديث عن أنغام ذلك القديم. وهؤلاء شعراء الحجاز المعاصرون قد أخذوا يصلون القديم بالحديث، ويردون إلى الحجاز مجده الفني العظيم».

ثم يقرر قائلاً: «لم يكن في الحجاز شعر ذو بال، ولكن في الحجاز الآن شعرًا له خطر، أي خطر».

والحجاز – آنذاك – من أنشط البيئات الأدبية في المملكة، وإذا ذُكِر الأدب السعودي كان في طليعته أدب الحجاز وأدباؤه.

من هنا، من هذه الزاوية بالذات، نقف على أهمية التواصل، بصفته باعثًا من البواعث الحاثَّة على التجديد، وقد كان ولايزال له طرق عدة، تتمثل في:

1 – تبادل الزيارات في المواسم الدينية وغيرها، والتي تزداد مع كل مشرق شمس قوة وعمقًا، حيث زار المملكة كبار أدباء العالم العربي[92] والعكس.

ولعل مما يدخل تحت هذا العنوان، أيضًا، تلك الرحلات التي يقوم بها الشعراء السعوديون، فمن الأولى: يطالعنا القرشي، والعيسى والقصيبي، سفيرا المملكة في بعض الدول.

ومن الثانية: هناك الحازمي، وأسامة عبدالرحمن، والعواجي، وغيرهم، ممن أكمل مشواره العلمي خارج البلاد.

أما الرحلة الثالثة: ممن قام بها العواد[93]، وكذلك القرشي[94]، والثبيتي والعشماوي، وغيرهم، ممن مثّل المملكة في كثير من المؤتمرات والمهرجانات الشعرية والأدبية على المستويين العربي والعالمي.

2 – الأندية الأدبية: ومن أولى اهتماماتها التنافس المحمود في استقطاب أبرز

الأدباء والمثقفين العرب؛ حيث تقام الأمسيات وتعقد الندوات، ومن ثمَّ يناقش كل ما يستجد على ساحة الأدب ونقده، من قضايا، وظواهر ونظريات.

3 – الجامعات وانتشارها وما يتبع ذلك من أدوار هامة، تسهم بها في التجديد والتطور، حيث استعانت المملكة بالأدباء والأساتذة، وكبار رجال الفكر؛ للرقي بمستوى أبنائها الأدبي والعلمي والثقافي.

4 – ما وجد مؤخرًا من مجالس عليا، تهتم بالثقافة والفنون والآداب على المستويين الوطني والعربي.

كل هذه العناصر الرافدة للتواصل، بصفته باعثًا من بواعث التجديد في الشعر، كانت ولاتزال من أسباب ازدهار الشعر السعودي، وانتشاره، وعمل الكثير من الدراسات حوله[95]، ولا يخفي ما لهذه الدراسات النقدية من أثر في رقي الأدب وازدهاره، وما يترتب على ذلك من أثر في التجديد والتطور. كل هذا إضافة إلى عوامل عديدة يثقلنا ذكرها[96]، لاسيما إذا أضفنا إليها عوامل النهضة العامة، والتي لها صلة وثيقة بالتعليم من انتشار المكتبات، وتطور وسائل الإعلام المختلفة، وغيرها[97]، فكلها – وإن كانت بواعث للنهضة الحضارية الشاملة، إلا أن للتجديد في الشعر منها نصيب كبير.

وإن البناء العروضي الجديد ضرورة اقتضتها الحياة الحديثة بكل اتجاهاتها ومتغيراتها[98] – بعد المشيئة الإلهية – وما الأدب، والشعر خاصة، إلا أثر من آثار الحياة، ينتج عنها، ويخلد بها، سيبقي ما بقيت دوافعه الباعثة إليه، وهي وإن تنوعت في ظاهرها، إلا أنها في المضمون كل واحد، وعامل متحد؛ لأن الحياة السياسية والاقتصادية لها تأثير بالغ في الفكر والأدب والثقافة.

وهذه – لا شك – لها تأثيرها في الجانب النفسي، وللعامل النفسي أثر حتمي في اللغة، وفي الشاعر، ومفاهيمه، وأدبه، وأسلوب تعبيره. وأثر الأديب – وأخص الشاعر، ولاسيما الجيد – يتخطاه إلى غيره من المتلقين بجميع فئاتهم.

ومن هنا كان للشعر العربي ببنائه العروضي الجديد أثر في الفكر، وفي الاتجاه الأدبي والثقافي العام.

وخلاصة القول في هذا الفصل:

إن البناء العروضي الجديد ظهر في المملكة العربية السعودية، كغيرها من أقطار العالم العربي - لاسيما في الحجاز - بمراحله المختلفة إثْر تلك النهضة الشاملة، والتي بدأت تمد أياديها إلى كل مكان في العالم العربي، ومن ذلك المملكة التي سارع شعراؤها المتطلعون إلى تفهمه واستيعاب نماذجه، ومن ثَمَّ أدلوا فيه بديلائهم، نقدًا ودراسة، وكانت لهم العديد من النماذج الشعرية الطيبة، والتي مثلت الفترة الانتقالية من البناء القديم إلى الجديد، حتى إذا هدأ الغبار المثار حوله، وتبين للجميع أنه ليس عدائيًا، ولا ضدًا له، أو تجنيًا عليه، بكَّروا في الأخذ به، متفاعلين معه، مبدعين فيه نماذج جيدة، بل تعد أمثلة رائعة للبناء العروضي الجديد، الذي لا يتعارض في شكله وفحواه مع المبادئ الإسلامية، أو الإيقاع العربي الجميل.

الهوامش

(1) انظر (في تاريخ العرب الحديث)، د/ رأفت غنيمي الشيخ.

(2) – (الأدب الحديث تاريخ ودراسات)، د/ محمد بن سعد بن حسين، ص 19-38، 47-49، جـ 1.

– (الأدب الحجازي بين التقليد والتجديد)، د/ إبراهيم الفوزان، ص 393-458 جـ 1.

– (تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر)، د/ إبراهيم أبو الخشب، ص 36-101.

– (دراسات في الأدب العربي على مر العصور)، د/ عمر الطيب الساسي، ص 86.

– (في الأدب الحديث)، عمر الدسوقي، ص 13-18.

– (من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية النقدية)، د/ علي مصطفى صبح، ص 12-26.

(3) انظر (تاريخ الدولة السعودية حتى الربع الأول من القرن العشرين)، د/ مديحة درويش.

– (تاريخ المملكة العربية السعودية في ماضيها وحاضرها)، صلاح الدين المختار جـ 2.

– (تاريخ المملكة العربية السعودية)، سيد محمد إبراهيم ص 204-206، 223، 225، 263.

– (الأدب الحديث تاريخ ودراسات)، د/ محمد بن سعد بن حسين، جـ 2، ص 11-64.

– (الأدب الحجازي بين التقليد والتجديد)، جـ 1، ص 881-1162، ص 598-641.

– (الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية)، د/ بكري أمين، ص 106-197.

– (الشعر الحديث في الحجاز)، عبدالرحيم أبو بكر، ص 47-112، 185-187.

– (شعراء نجد المعاصرون)، عبدالله بن إدريس، ص 24-35.

(4) الدكتور نذير العظمة، في كتابه (مدخل إلى الشعر الحديث)، ص 142، إذ يقول: «إلاّ أنّ ريادة هذا النوع الشعري – يقصد الشعر ذا البناء العروضي الجديد – ليست لنازك الملائكة، ولا لبدر بل لعلي أحمد باكثير، وهو شاعر من الجزيرة العربية».

وفي موضع آخر من الكتاب نفسه، ص 148، يقول أيضًا: «وعلى هذا، فالتجربة والظاهرة، ظاهرة الشعر الحر في صوره الأولى، واضحة الانتماء إلى بدايات علي أحمد باكثير، الشاعر المسرحي الحضرمي، نزيل القاهرة».

ويقول أيضًا، معقبًا في الصفحة نفسها: «إذن فريادة النظام الجديد في بنيته الإيقاعية

المولدة لحركة الشعر الحر لم تكن لشعراء العراق أو مصر أو الشام، بل لشاعر من حضرموت.

- وإلى هذا الرأي أيضًا ذهب الدكتور رجاء عيد، في كتابه (التجديد الموسيقي في الشعر العربي)، ص 273، حيث قال: «ونزعم أن الذي راد الطريق إلى «الشعر الحر - ويقصد الشعر ذا البناء الجديد - وأن الذي مهد جنباته للسالكين، هو علي أحمد باكثير، وهو في رأينا - صاحب الريادة نحو «الشعر الحر» قصيدة ومسرحية».

- وإلى هذا أيضًا ذهب الدكتور عبدالعزيز المقالح في مقال له بعنوان (باكثير رائد التجربة وبطل الانقلاب في الشعر المعاصر)، ص 138، وما بعدها من مجلة العربي الكويتية، العدد (307)، حزيران يونيو 1984.

(5) ذلك هو محمد أحمد وريث، في كتابه (حول النظائر الإيقاعية للشعر العربي)، ص 178-184، وبالتحديد ص 183، 184، حيث يقول: «فهل ثَمَّ شك - بعدئذ - في انطباق شروط نازك الملائكة على أحمد رفيق المهدوي الشاعر المجدد قولاً، وابتداعًا، وخُلُقًا، ووعيًا بكل هذا، وشعورًا بالحاجة إليه، والدعوة له، ثم تحديًا للمغالين في رفض كل جديد؟!، وهل ثَمَّ ما يمنعنا من النظر إليه رائدًا في هذا المضمار، أو واحدًا من رواده الأوائل يقف جنبًا إلى جنب مع باكثير في الاستباق إلى هذه الريادة، أو مستبقًا إياه فيها، وسابقًا الذين جاءوا من بعده، من أمثال السياب ونازك، وغيرهما، لا بالتجديد العملي فحسب وإنما بالدعوة إليه والاستمرار فيه معًا؟».

(6) هما الباحثان السعوديان عبدالرحيم أبو بكر، وإبراهيم الفوزان.

(7) د/ يوسف عز الدين، في كتابه (التجديد في الشعر الحديث)، ص 129، و(في الأدب العربي الحديث)، ص 213، وما بعدها.

(8) يذكر الدكتور رجاء عيد، ص 229، أن قصيدة بعنوان (محاورة قصيرة)، نُشرت في مجلة الحرية بالعراق، سنة 1924م، لإبراهيم المازني، تُعد من النماذج الجيدة في بدايات الشعر، ذي البناء العروضي الجديد، ومن تاريخها يظهر أنها كُتبت قبل نازك والسياب بأكثر من نصف قرن، ويذكر من تلك القصيدة - وهي من الرمل - سطورًا في ص 237، من كتابه (التجديد الموسيقي في الشعر العربي).

(9) موريه في كتابه (حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث)، ترجمة سعد مصلوح، ص 74.

(10) إلى هذا الرأي ذهب الدكتور نذير العظمة، في (مدخل إلى الشعر العربي الحديث)، ص 160.

(11) انظر (إحصاء وتسلسل المحاولات الأولى لظهور البناء العروضي الجديد)، د. محمود السمان، ص 25-27.

(12) واشتهر من الشعراء بمجمع البحور من الشعر المرسل أبو شادي وفارس الشدياق وخليل شيبوب.

(13) انظر (العروض الجديد)، لمحمود السمان، ص 10-12، و(في الأدب العربي)، د/ يوسف عز الدين، ص 232، و(الجديد في الشعر الحديث)، للمؤلف نفسه، ص 141، وما يليها (التدوير في الشعر)، ص 10، وما تليها.

(14) وممن اشتهر به علي باكثير ومحمد فريد أبو حديد، وعمر أبو ريشة، وأنور العطار، وفؤاد الخطيب، وسليمان العيسى السوري، وعلي كنعان وممدوح عدوان – انظر ص 95-115 من (حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية)، د. أحمد ساعي، و(الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث)، أنيس المقدسي، ص 392-396.

(15) انظر ص 191 من (لغة الشعر العربي الحديث)، للاطلاع على مراحل الشعر الجديد في أجياله الثلاثة في العالم العربي ككل.

(16) ينسب الدكتور أحمد ساعي، إلى علي الناصر، ريادة هذا الشعر في سورية. انظر ص 51، من (حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية).

(17) يقر له بالريادة فيه د. محمد ناصر، في كتابه (الشعر الجزائري الحديث)، ص 151.

(18) انظر المرجع السابق، والصفحة نفسها.

(19) انظر (لغة الشعر العربي الحديث)، ص 190.

(20) انظر المرجع السابق، والصفحة نفسها.

(21) في (الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية)، د. عبدالله الحامد، ص 148، وينسب الكتاب هذا الرأي إلى طاهر زمخشري.

(22) (إحصاء، قراءة في ديوان الشعر السعودي)، د. سعد أبو الرضا، ص 30.

(23) في كتابه (الشعر الحديث في الحجاز)، ص 334، وما يليها.

(24) في كتابه (الأدب الحجازي الحديث)، ص 1142.

(25) هكذا، واللقاء نُشِرَ في مجلة الفيصل، عدد 34، 1400/4هـ مارس 1980م، (أي في السنة التي توفى فيها العواد – رحمه الله –) ص 51-53، تحت عنوان (الشعر المعاصر)، وأجرى الحوار الأستاذ إبراهيم مفتاح.

(26) (الموجز في تاريخ الأدب السعودي)، د. عمر الساسي، ص 68-69.

(27) (في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية)، ص 148.

(28) في كتابه (التجديد في الشعر الحديث) ص 136.

(29) في كتابه (حركات التجديد في الشعر السعودي)، جـ 2، ص 722.

(30) في كتابه (الأدب الحديث تاريخ ودراسات)، ص 62.

(31) ص 1141، وما بعدها، من كتاب (الأدب الحجازي الحديث).

(32) العدد (5390)، في 1403/6/4هـ.

(33) المقال موجود في كتاب (العواد وهؤلاء)، جمع محمد سعيد الباعشن، ص 106.

(34) ص 112، من المرجع السابق.

(35) ص 16، ومنه قصيدتا (نحو النور)، و(بلاد العزم)، المدلل بهما على أسبقيته إلى ريادة الشعر الجديد.

(36) ص 3، ومنه قصيدة (خطو إلى الاتحاد).

(37) انظر (الشعر في الجزيرة العربية خلال القرنين 1150-1350هـ)، د. عبدالله الحامد، ص 438.

(38) حسب ترتيب وجودها في المجموعة الشعرية المعنونة بـ (ديوان العواد)، الجزء الأول.

(39) ص 50، من (آماس وأطلاس)، للعواد.

(40) عدها كذلك نور الدين صمود، انظر (العواد وهؤلاء) ص 85، تحت مقال (كتابة الشعر العمودي مبعثرًا لا يجعل منه شعرًا حرًا)، ويقصد بشعر المقاطع هنا، أن القصيدة كلها مقسّمة إلى أجزاء ومقاطع متشابهة أو متساوية، حسب تعبيره. يقول ص 86:

«والقصيدة إذا تأملتها بعين الواعي لعلم العروض، المدرك لأوزان الشعر، وجدتها تتألف من ستة مقاطع، كلها على هذا النمط: السطران الأولان كل منهما على وزن (متفاعلن)، والأسطر الثلاثة الأخرى كل منها يساوي ثلاث مرات (متفاعلن)، وينتهي كل مقطع عند العين الساكنة المسبوقة بألف»، ونوهت بذلك هنا للتفريق بين المقصود بهذا المصطلح ومصطلح (الشعر المقطعي)، أو (نظام المقاطع) الفرنسي، والذي يعني تحليل الأبيات عروضيًا إلى مقاطع صوتية بدلاً من تحليلها إلى تفعيلات.

(41) يقول نور الدين صمود ص 85 من المقال السابق:

«وهناك لون آخر من ألوان الشعر يختلط بالشعر الحر ويجعل قارئه يظن أنه منه، وأعني به شعر المقاطع الذي تتفاوت أطوال سطوره، بحيث إذا قرأت منه المقطع الأول ظننته شعرًا حرًا»، وقد مثّل لذلك بهذه القصيسدة (نحو النور).

(42) ص 89 من (آماس وأطلاس).

(43) ص 37 من (البراعم).

(44) انظر مقال صمود السابق ص 86 من (العواد وهؤلاء).

(45) انظر على سبيل المثال قصيدته (ترنيمة)، وهي من المتقارب ص 83 من (آماس وأطلاس)، وكذلك (المثل الأعلى) وهي من الرمل، ص 18 من (نحو كيان جديد)، وأيضًا (كل شيء..! أو فتون)، هي من الخفيف ص 49 من (رؤى أبولون).

(46) ص 283 من (الشعر الحديث في الحجاز).

(47) ص 293 من المرجع نفسه.

(48) ص 4.

(49) أصدره عام 1926.

(50) (الشعر الحديث في الحجاز) ص 382، نقلاً عن (تأملات في الأدب والحياة) للعواد، ص 20، الصادر من القاهرة سنة 1370هـ – 1950م.

(51) ص 86.

(52) ص 14 وما بعدها.

(53) ص 16 (في الأفق الملتهب).

(54) انظر (العواد في عالم الأدب)، طلال الريماوي، ص 76.

(55) ص 17، من مقدمة ديوانه (في الأفق الملتهب).

(56) انظرها ص 84-88، (في الأفق الملتهب)، وهي من الكامل، والقصيدة جميلة في تلقائيتها، وعمق دلالتها، وتُلمس فيها عناية بالقافية، وإلحاح على إبرازها قوية مدوية.

(57) ص 214، من ديوان الشاعر، وهي من المتدارك في بنائه الجديد.

(58) في 1959/12/25م.

(59) حسب ما هو مدون ضمن الكتب الصادرة للمؤلف ص (207) من (الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية).

(60) مقدمة كتابه (الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية)، ص 15.

(61) الطبعة الصادرة عن نادي جدة الأدبي.

(62) لم يرد الكامل في البناء العروضي القديم منهوكًا؛ ولذلك رأيت أن الأوفق بهذه القصيدة ذات الإيقاع التقليدي، أن تكون صورة من صور التطور والتجدد في البناء العروضي القديم، فهي – كما أسلفت – نموذج من الموشحة في صورها المتعددة.

(63) راجع ما قيل في قصيدة (نحو النور) السابقة.

(64، 65) ستأتي ترجمتهما لاحقًا.

(66) ديوان حسن القرشي، المجلد الأول، ص 110-112 وص 113-116. الأولى من الرمل ويجمع فيها بين ثلاث صور للبحر، والثانية من الهزج ويجمع فيها بين ثلاث صور له أيضًا.

(67) من ديوانه (عاشقة الزمن الوردي)، ص 19. ولعلها من المتدارك الذي يمزج الشاعر بينه وبين المتقارب. فنراه يكرر في بداية كل مقطوعة من مقطوعاتها جملة (عندما تعشقين) مما يكسبها إيقاعًا، لا هو بالقديم ولا الجديد، وإن كان إلى الأول أقرب. ومعلوم أن المتقارب لا يأتي في القديم إلا تامًا ومجزوءًا)، أما في هذه القصيدة، فيأتي على صورتي المشطور والمنهوك مع الالتزام بتنويع القوافي على نحو منتظم.

(68) انظر في هذا المعرض (العواد «عقاد» السعودية) بقلم د. أبو بكر الصديق محمد, ص 313-314, من (العواد وهؤلاء).

(69) أمثال أحمد صالح الصالح (مسافر)، وناصر بوحميد، وعبدالله الرميح.

(70) ص 69-72.

(71) ص 14، 17 من مقدمة ديوانه (في الأفق الملتهب).

(72) (الاتجاه الجديد في الشعر العربي المعاصر)، ص 236، بتصرف.

(73) انظر (تجارب في الأدب والنقد)، د. شكري عياد، ص 56، والتجديد في الشعر الحديث، ص 29.

(74) إلى نحو هذا يشير أمين سالم في كتابه (عروض الشعر العربي)، ص 283، ويوسف عزالدين، في كتابه (التجديد في الشعر الحديث)، ص 72، وص 76-77.

(75) انظر المرجع السابق، وكذلك (الشعر الجزائري الحديث)، ص 54.

(76) راجع (حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية)، ص 162، بتصرف.

(77) (الشعر الجزائري الحديث)، ص 155-156، نقلاً عن (في التجربة الأدبية)، د. أبو القاسم سعدالله، ص 4.

(78) (الشعر الجزائري الحديث)، ص 175، بتصرف.

(79) راجع في ذلك (الأدب الحديث، تاريخ ودراسات)، د. محمد بن سعد، ص 123-126، جـ 1. و(شعراء الرابطة القلمية، دراسات في شعر المهجر)، د. نادرة جميل سرّاج، ص 42-45.

(80) راجع (شعراء الرابطة القلمية...)، ص 98.

(81) انظر (الأدب الحديث، تاريخ ودراسات)، ص 127-130، جـ 1.

(82) انظر – جانب اللغة عند المهجريين – المرجع السابق، ص 135، وما بعدها، جـ 1.

(83) للاستزادة، انظر (المرجع السابق) ص 131-135، جـ 1.

(84) راجع (شعراء الرابطة القلمية...)، ص 109-270.

(85) المرجع السابق، ص 93.

(86) انظر القصيدة، ص 16، من (البراعم).

(87) القصيدة، ص 41-42، من ديوان العواد السابق.

(88) انظر السيرة الذاتية (أبو زامل)، للأديب السعودي أحمد السباعي، حيث يصرح بإعجابه بالريحانيات، وبولعه بمؤلفات شعراء المهجر، ومنهم جبران خليل جبران.

(89) وفي مقدمة هؤلاء المترجمين للشعر الأجنبي، والمترجم لهم من السعوديين غازي القصيبي.

(90) مقدمة ديوان (الأمس الضائع)، لحسن عبدالله القرشي.

(91) انظر أسماء بعض كبار الأدباء الذين زاروا المملكة في بدايات نهضتها، ص 1145-1153، (الأدب الحجازي الحديث)، وص 699-700، المجلد الثاني للقرشي، وص 468-471، المجلد الثالث له.

(92) انظر رحلات العواد في (الموجز في تاريخ الأدب العربي السعودي)، د. عمر الساسي ص 66.

(93) انظر (سطور من حياة القرشي)، في مجلديه الثاني والثالث.

(94) وبالطبع، فما كُتب وأُلِّف عن الأدب السعودي إلى يومنا هذا أكثر من أن يحصى، وإن لم يتناول في مجمله البناء الجديد تناولاً موضوعيًا تطبيقيًا مستفيضًا. انظر ممن كتبوا عن الأدب السعودي من أدباء العالم العربي، ص 1145-1153 (الأدب الحجازي الحديث)، وص 699-700 (المجلد الثاني) القرشي، وص 468-471 (المجلد الثالث له).

هذا، عدا ما كتب بعد ذلك، وعدا مقدمات الدواوين والمؤلفات التي تتوالى تباعًا، وعدا اللقاءات الأدبية والأحاديث الإذاعية، ومن ذلك الحديث الذي أجرته إذاعة صوت أمريكا مع د. زكي أبو شادي، والذي أشاد فيه بالعواد، معتبرًا إياه قائد الحركة التجديدية في الشعر الحجازي الحديث، انظر ص 49، (العواد في عالم الأدب)

(95) انظر ص 50-65 من (قضايا الشعر المعاصر) نازك الملائكة.

(96) للتفصيل ومزيد من الإضافة، انظر (التجديد والتقليد في الشعر الحجازي المعاصر)، مطلق حميد العتيبي، رسالة ماجستير، لها ملخص في مجلة الدارة، عدد (4) محرم 1399هـ – 1987م، ص 343-348. و(دراسات في الأدب العربي على مر العصور)، الملحق الخاص بالأدب السعودي. د. عمر الساسي. و(العواد في عالم الأدب)، طلال الريماوي، ص 25-34. و(معالم التجديد في الأدب السعودي بين الحربين العالميتين)، د. منصور الحازمي، العدد الثاني، مجلة الدارة، جمادى الآخرة 1395هـ، السنة الأولى، يونيه 1975م، ص 10-25.

(97) انظر (شعرنا المعاصر يواكب النهضة الحديثة)، صالح جواد طعمة، مجلة الأدب عدد (10) أكتوبر 1953م، ص 37-40، وص 160 (من مدخل إلى الشعر العربي الحديث)، د. نذير العظمة.

* * *

■■ الدكتور عاطف بهجات:

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله ﷺ .. وبعد، فإنه لمن دواعي سروري أن أكون موجودًا وسط هذه الكوكبة من السادة الأساتذة الأفاضل.. خالص شكري وتقديري للنادي الأدبي الثقافي بجدة، رئيسًا ومجلس إدارة على هذه الدعوة الكريمة للاشتراك في «ملتقى قراءة النص السابع»، حول واحد من أعلام الأدب العربي الحديث، وهو «محمد حسن عواد».. ستدور ورقتي حول التصويرية في شعر العواد، وتتكئ على ثلاثة محاور: الأول بعنوان «الإرهاصات»، والثاني بعنوان: «التصور»، والثالث بعنوان: «التطبيق».

التصويرية والشعرية في شعر العواد

عاطف بهجات

أولاً: الإرهاصات

العواد نموذجًا طليعيًا للمثقف السعودي في بداية العصر الحديث؛ فقد كان قارئًا جيدًا للتراث الإنساني، خصوصًا التراث اليوناني، حيث «قرأ أرسطو، وعرف آراء أفلاطون، ووقف علي اتجاهات المدارس الفلسفية والعلمية اليونانية، وتجاوز هذا الفكر واستيعابه إلى مناقشته، والإضافة إليه»[1].

ولعل هذه القراءات، وذلك الاستيعاب، ومناقشة الأفكار، والتحاور معها – وإن كنا نتحفظ علي الإضافة إليها؛ لأن العواد ليس فيلسوفًا، أو مفكرًا كما أشار إلى ذلك عبدالله حامد المعيقل[2] – قد صبغت العواد بصبغة فكرية جعلته دائم البحث عن مضمون جديد للعطاء الإنساني، دون النظر إلى وعاء ذلك العطاء[3].

تجسّد هذا الملمح المضموني – أكثر ما تجسد – في نظرة العواد إلى الحداثة، التي كانت عنده حداثة فكر أكثر منها حداثة فن، بمعني أن أفكاره كانت أفكارًا حداثية، إلاّ أن شعره لم ينحُ هذا المنحى. ولعل ذلك يعود إلى جملة أسباب منها:

1 – تأثره بالتراث اليوناني، ووقوفه علي فلسفة أرسطو وأفلاطون.

2 – تأثره بالعقاد – شعرًا على وجه الخصوص – وشعر العقاد معروف بنزعته الفلسفية، و«الدارس والمتعمق في شعر وفكر العواد يجده قد تأثر وانفعل بمدرسة العقاد الفكرية، ووجد فيها الغاية والهدف».

ولقد دفع ذلك التأثر «عبدالله إدريس» إلى القول بأن «كلاً منهما ينحو شعره نحو العقلانية أكثر من الدافع الوجداني»[5].

3 – تناوله الأفكار الحداثية في إطار من منظومة القيم المجتمعية؛ خشية ذوبان الشخصية السعودية في التيار الحداثي؛ ولعل ذلك ما جعله حذرًا في التجديد الشكلي – إن افترضنا رغبته في ذلك –.

4 – اعتراف العواد نفسه بأن قراءاته الشعرية واكبتها قراءاته الفلسفية، وذلك في حوار له بجريدة المدينة، حيث قال: «... كببت على مطالعة الدواوين الشعرية بجانب الكتب الأخرى خاصةً كتب الفلسفة...»[6].

ولقد رأى غير واحد من النقاد غلبة ذلك الاتجاه الفكري المضموني على شعر العواد:

– فيري «محمد علي مغربي» أن شعر العواد تغلب عليه الفكرة، ويقول بأن العواد: «شاعر فكر أكثر منه شاعر عاطفة»[7].

ومتى ما ضعفت العاطفة في الشعر، يصير إلى النظم أقرب. وقد يكون هذا ما يرمي إليه، مغربي، في إشارة إلى سيطرة الجانب العقلاني، وغلبة الجفاف الشعوري على شعر العواد. ويؤيد «مغربي» في ذلك «عبدالله المعيقل» عندما يقول عن العواد. «كما أن صفة شاعر قد تنطبق على زملاء آخرين له أكثر مما تنطبق عليه»[8]. والعواد نفسه يرى ذلك، فيقول: «وأغلِّب جانب الفكر على جانب العاطفة»[9].

- ويرى عبدالوهاب آشي أن العواد تعنيه الفكرة، ولا تعنيه صياغتها، حيث يقول آشي في مقدمته لـ (خواطر مصرّحة) عن أسلوب العواد: «أسلوبه هو أسلوب من يفكر «فيما» يكتب، لا من يفكر في «كيف» يكتب»[10].

- كما يشير عبدالعزيز شرف إلى الفكرة ذاتها عندما يقول: «وفي أعمال العواد الكاملة نلمح غلبة التأمل العقلي على عالم التعبير الفني في أدبه على العموم...»[11].

والجديد عند شرف أنه صرف غلبة الجانب العقلي على أدب العواد عمومًا - شعره، ونثره -.

- ويلمِّح «عامر العقاد» إلى قناعة العواد الأدبية، ومساندته للمضمون في قوله: «لقد آمن شاعرنا الراحل «محمد حسن عواد» بالمضمون للشعر أكثر من إيمانه بالشكل...»[12]. وليس هذا بغريب على العواد، فقد كان منذ بداياته - على حد تعبير طلال الريماوي - «يميل إلى النحو، والمنطق، والتاريخ، والعلوم العقلية...»[13]. وهذه العلوم كلها تقوم على مقدمات تؤدي إلى نتائج، ليس فيها مجال للإبداع، أو إطلاق العنان للخيال؛ لأن العلاقات النحوية - مثلاً - بين أجزاء الجملة ثابتة لا تتغير، شأنها شأن القضايا المنطقية.

كما أن إعجابه بالميثولوجيا اليونانية - بما فيها من خيال - لم يكن دافعًا لإطلاق خياله في (رؤى أبولون)، حيث جاءت معالجته للأسطورة ذات طابع معرفي، يعتمد على سيرة هذه الآلهة المزعومة، دون اصطناع علاقات متخيلة فيما بينها[14].

وهكذا اتفقت آراء النقاد - فيما ذكر - على غلبة الجانب المضموني على شعر العواد، لدرجة أن «عبدالعزيز شرف» يرى أن الطابع التجديدي عند العواد يتمثل في تجديد الأفكار فقط[15].

يبدو أن هذا النحو الفكري عند العواد نابع من اهتمامه بقضايا مجتمعه، كما أن رغبته في تطور النسق الفكري للمجتمع – كما أشار إلى ذلك في خواطر مصرّحة – قادته إلى الدفاع عن آرائه وأفكاره دائمًا، وقد يكون ذلك عاملاً مهمًا في صبغ شعره بالصبغة الفكرية، وفي الوقت نفسه شكّل دافعًا صرفه عن الخيال، وسيَّره نحو اللفظ المعبّر أكثر من اللفظ الموحي؛ لأن الذود عن الآراء والأفكار يلزمه قدر من وضوح الدلالة، وعدم الالتباس، وغلق مجال التأويل. وهذه كلها من خصائص الألفاظ الدالة المعبِّرة.

واختلط بدفاع العواد عن فكره تمجيده ذاته، الذي يبثه ثنايا شعره. يقول في موضع[16]:

أنا ذلك الوحي الأليم، أجيء بالفكر الأليم

أنا صارم القدر المسيطر في يد القدر العظيم

يلفتنا في هذين البيتين – دون النظر إلى المعنى – أن العواد ربط بين الوحي والفكر، ولم يربط بين الوحي والشعر، على الرغم من أنه صاغ فكرته على هيئة الشعر (متفاعلن). وللحقيقة، فإن العواد كان أمينًا مع نفسه، متَّسقًا مع تجربته، التي صاغها في هذين البيتين، وقد جاءا إلى النظم أقرب منهما إلى الشعر، وليس هذا من عندي، ولكنه من عند العواد نفسه، إذ يقول عن بداية تجربته، «بدأت أنظم بعد أن شعرت فعلاً بالشعر...، وكنت أنظم – إذا نظمت – على بعض الأوزان دون البعض الآخر... وكل ما في الأمر عندي أن المضمون يسبق الشكل، فأنا أتمثل معاني القصيدة، ووزنها، وقوافيها، وموسيقاها أولاً... ثم أشرع في سكب القالب، وسكب ما تمثلته فيه»[17].

إن بداية الشعر عند العواد – كما نرى – بداية أقرب إلى القضايا المنطقية، كما أن الشعر عنده نابع من العقل، وليس نابعًا من العاطفة، وهذا ينأى به عن انفعال المبدع، كما أنه يجافي طبيعة الشعر، التي لا يعمل فيها العقل

إلا بعد الفراغ من سكب التجربة النابعة من انفعال بموقف ما – حادث أو متخيَّل – ثم يأتي دور العقل بعد ذلك في النظر بالتجويد، والتنقيح.

إن هذا التوصيف للتجربة الشعرية يجافي سيكولوجية الإلهام الشعري، التي يكون فيها الشاعر في حالة بين حالتين:

– نصف الغياب، الذي يجعله دانيًا من عالم التخيل، والصور الموحية.

– نصف الوعي، بحيث لا يفقد صلته بالواقع، أو العالم الذي يعبِّر عن تجربته من خلاله.

بذلك نستطيع القول بأن العواد يكتب الشعر وهو في حالة وعي كامل. وذلك يتسق وعقلانية النظم والطرح، التي طغت على شعر العواد، حتى وهو يتغزل – على حد إشارة الريماوي –[18].

وقد تكون هذه المجافاة لطبيعة الشعر هي التي جعلت الغذّامي يقول: «وإذا جئنا للعواد، فإن ما نجده عند العواد لا يعدو أن يكون حزمة من النوايا الطيبة، ولكن أعماله لا ترقى إلى مستوى التجديد الإبداعي اللافت...»[19].

بعيدًا عن اتفاقنا أو اختلافنا مع مقولة الغذامي، التي جاءت في سياق حكمه على العواد من خلال حكاية الحداثة في المملكة، علينا أن نقيِّم تجربة العواد في إطار عصرها، وطبقاً لمنطق البدايات من ناحية، وأن نسلِّم بغلبة الجانب الفكري والعقلاني على شعره من ناحية أخرى. وهذا هو المدخل لمناقشة التصويرية في شعر العواد.

ثانيًا: التصـــوُّر

القصيدة نسيج لغوي، حيث يغزل الشاعر أفكاره، ويرسم أحاسيسه

ومشاعره، مطرزًا كل ذلك بالحلى الأسلوبية والبيانية. إن اللغة – هذا المنتج الإنساني الحي – بعيدًا عن نظريات النشأة – يمتلك طاقات دلالية، وإيحائية في ذاته، وأكثر ما تبرز هذه الطاقات في الإبداع الشعري، فالشعر لا يكون شعرًا إلا بلغته الخاصة، التي لا يجيدها كل الناس، وكذلك بجريان تيار الشعور، الذي يعد علامة فارقة بين النظم والشعر.

إن اللغة هي المكون الأساس للصورة الشعرية – على اختلافها – واللغة في الوقت ذاته وسيلة لرسم صورة دون استخدام صورة شعرية، وتصبح اللغة آنذاك لغة تصويرية وليست لغة صورة.

فاللغة – في ذاتها – تصويرية في المقام الأول، تنقل صورة لشيء نعرفه، أو لا نعرفه، قد يكون ماثلاً أمامنا، أو غائبًا عنا فتتولَّى اللغة استحضار صورته، حين التلفظ به. فمثلاً عندما أقول (غرفة مكتبي) وأنا غائب عن بيتي، أستحضر صورة المنطوق حين التلفظ به.

اللغة إذًا – بدلالتها، وحسن توظيفها – يمكن أن تنقل صورة، دون أن تكون هناك صورة بيانية. ولا ننسى أن حروف اللغة – في بدايات اللغة – كانت حروفًا تصويرية؛ حيث كانت الأبجديات أقرب إلى الصور منها إلى الرموز، كما في اللغة المسمارية والفينيقية والهيروغليفية، التي يرى العقاد أنها بداية انتقال اللغة من الحقيقة إلى المجاز؛ لأن «المجاز العربي يصور لنا المعاني المجردة – مباشرة – من وراء تصوير الأشباه والأشكال».

كان الكاتب القديم في عهود الكتابة الأولى، قبل اختراع الأبجدية، يريد أن يكتب كلمة [يمشي]، فيرسم على الصخر أو الورق صورة إنسان يمشي على قدميه، ويبدو أنه يتحرك في مشيته، ثم تطورت الكتابة، فانتقلت الصورة إلى مقطع صوتي يؤخذ من الصورة، ويستخدم في الدلالة على الأصوات التي

تشبهه، ثم انتقلت من المقطع الصوتي إلى حرف واحد، تجتمع منه حروف الأبجدية، وهذه هي الكتابة في مرحلتها الأخيرة»[20].

لقد أشار النقد العربي القديم إلى أن الصورة البلاغية قد تخلو من المجاز، «فتكون عبارات حقيقية الاستعمال، ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب...»[21]. واللغة – على حد قول مكليش – «كلما قربت من وضعها البدائي، كلما كانت تصويرية»[22].

يمكن القول إذن بأن التصويرية هي نقل صورة لا تعتمد على البيان، ولكنها نابعة من الإدراك الحسّي، والحيز اللغوي الدلالي، وليست من صنع الخيال.

على ذكر غرفة المكتب، لو افترضنا أني قلت:

وأنا جالس في غرفة مكتبي/ أقرأ ديوان العواد/ دخلت عليَّ زوجتي/ حاملة فنجاناً من القهوة.

نحن أمام جملة طويلة، مكونة من أربع جمل قصيرة، ليس لأي منها صبغة بيانية، كما أنها لا تحوي أيَّ مقبلات أسلوبية، ولغتها دلالية خبرية، لم تقترب من حمى الإشارة أو الإيحاء. ولكنّا لا ننكر وجود صورة، نُقلت إلينا من خلال خبرية اللغة؛ لكون الجمل تصور موقفًا، يمكن تمثله حال قراءته أو سماعه، لو مارسنا قدرًا يسيرًا من التخيل، الذى ينوب عن الإيحاء في هذا الموقف. فكأن التصويرية تشبه المجاز العقلي، الذي أشار إليه عبدالقاهر[23] في قول البحتري:

وبياض البازي أصدق حسنًا إن تأمَّلت من سواد الغراب

فنحن أمام صورة نقلتها إلينا اللغة التصويرية، من خلال موقف عقلي

تقابلي، رسمته صورتان متعاكستان، تعتمدان القياس العقلي، دون اعتمادهما على صورة بيانية، وتتكئان على إحالتين لونيتين (الأبيض × الأسود).

التصويرية إذن تنبع من البنية التركيبية للغة، على اختلاف شكل الجملة: فعلية كانت أو اسمية، وغالبًا ما تكون جملة طويلة مؤلفة من عدة جمل قصيرة، تفتح مجالاً للتخيل. وهذا التخيل هو الذي يكشف البعد التصويري في اللغة، وهو بعد كامن فيها، يتسق مع ظهورها الأول، الذي جاء سماعيًّا في بعض الأحيان، مثل ألفاظ الأصوات، وبصريًا أحيانًا أخرى مثل ألفاظ الحركة، وألفاظ الألوان، حيث جاءت اللغة علامات للدلالة على مظاهر العالم، ورأى فيها الإنسان «صورًا لهذه المظاهر... فجرس الكلمة وطولها، وما تُختم به من علامات تأنيث، ومظهرها في نظر العين، كل هذا يجعلها ذات كيان حيٍّ، به تمثل المعنى أكثر مما تدل عليه، وحين تتحقق الدلالة ينعكس فيها المظهر المادي للكلمة، وتبدو تلك الدلالة بدورها صورة لما ينطق به من ألفاظ...»[24].

يمكن القول إذن: إن الجملة الطويلة – في التصويرية – تمثل موقفًا كبيرًا، يجمع مواقف صغيرة، وهي بذلك تشبه الصورة الكلية في الخيال الشعري[25]. وهي بموقفها الكبير، أو توسّعها البنائي تنقل حدثًا مؤلفًا من عدة أحداث صغيرة؛ مما يكسبها طابعًا قصصيًا. وتعد بذلك صورة من صور التلاقح الفني بين الأجناس الأدبية، عندما جمعت بين الشعر والقصة في ظاهرة نقدية واحدة.

ثالثًا: التطبيــق

اتفق النقاد – ونحن معهم، والعواد أيضًا – على غلبة الجانب المضمونى على شعر الرجل، ومتى ما غلب الفكرُ العاطفةَ، غلبت الدلالةُ الإيحاءَ، وحضرت اللغة التصويرية، وغابت لغة الصورة. وهذا ما لمسناه في معظم شعر العواد؛ إذ ينزع نحو اللغة التصويرية التي تنقل موقفًا، بدلاً من لغة الصورة التي تصنع موقفًا.

توصلت الورقة إلى ذلك من خلال قراءة ديوان (**في الأفق الملتهب**)، الذي كتبه العواد بين الثلاثين والأربعين، أي في فترة النضوج الشعري. يقول في مقدمة الديوان: «إن هذا الديوان يمثل شعري بعد الثلاثين؛ ولهذا سميته «في الأفق الملتهب»، وأعني بهذا أفق الحياة، التي تعلو فيها حرارة الفكر، وحرارة العاطفة إلى درجة الالتهاب، وهو بطبيعة التكوين الإنساني لن يكون إلا بعد سن الثلاثين»[26].

الغريب في الأمر أن العواد – على الرغم من الإشارة إلى حرارة العاطفة ودرجة الالتهاب – ظل ثابتًا على نحوه الفكري في الشعر؛ لدرجة أنني عندما قرأت مقدمة قصيدة (النبي في شعور الدهر)، وجدت أن عددًا من أبيات القصيدة، يكاد يكون ما نثره العواد بقلمه في مقدمة القصيدة[27].

يقول في المقدمة: «هناك ولد سيد المرسلين محمد صلوات الله وسلامه عليه، فصدع بالتوحيد، ودعا إليه سرًا وجهرًا... حتى هدى الله به من هدى إلى الإيمان بالرسالة الكبرى، وأسلم المؤمنون، فاستنار الوجود، وعاد للحياة إشراقها الصحيح، ونشر محمد مبادئه المضافة إلى دعوة التوحيد، وهي تصحيح معنى الحق وتتميم مكارم الأخلاق، وتحرير النفوس من ظلمات الارتكاس في أوحال الشرور الأثيمة، والعبودية المصطنعة، ومعاملة الناس بعضهم بعضًا بالمعاملة الحسنة، والسمو بالإنسان إلى المستوى اللائق بإنسانيته»[28].

صفوةَ المرسلين بلَّغت أمر الله ... للناسِ في حياتِكَ فانعم
جئت للدين هاديًا يصلح الدنـ ... ـيا، والحق والحياةِ يتمم
جئت بالصحو و الخليقة غرقى ... في سبات على النفوس تسدم
جئت للأرض رحمة وسلامًا ... والبرايَا محتارة تَتَأزَّم

ويقول في القصيدة:

(يمكن تتبع أكثر من موضع في القصيدة، تتفق في فكرها ومعناها مع نثر المقدمة).

وهكذا، فإن صياغة الفكرة – شعرًا – لم يزد عليها غير الوزن والقافية، وفي هذا دليل على أن العواد يعنيه الفكر والمضمون، ولا يعنيه الشكل أو العاطفة، على عكس ما أشار في مقدمة الديوان؛ ولذلك غلبت على شعره اللغة التصويرية، التي سوف نجريها على إحدى قصائد الديوان المشار إليه، وهي قصيدة (الغار)، وقد جاءت في الجزء الثاني من ديوان العواد في أربع عشرة صفحة بين صفحتي 72 و85.

القصيدة – كما قال العواد في مقدمتها – تصور حادث الهجرة العظيم، وقد جاءت في اثنين وعشرين موقفًا – حسب طريقة الطباعة – كان أقصرها الموقف التاسع عشر، وأطولها الموقف العشرون. ويمكن تطبيق إجراء التصويرية على مواقف القصيدة كلها، ولكن الورقة – اختصارًا للوقت – سوف تجريها على الموقف الأول فقط ؛ منعًا للتكرار، وهذا الإجراء سوف يوضِّح معالم الفرضية، يقول العواد في الموقف الأول:

في ذات أمسية لئيمه

إبليس أودعها سمومه

جمعت قريش أمرها

لا حبَّذا هي من «سخيمه»

فتجمهرت للكيد، والشيطان يلهمها علومه

فكأنَّما هو مأتم دامٍ، ومعركةٌ أثيمه

وكأنما احتشدت أبالسةٌ

ضاقت بهن مصادر المحن

تلقى على الأرض الجحيمَ وما حملت من الأوزار والفتن

لم تخرج اللغة في هذا الموقف عن حيزها الدلالي، ولكنها رسمت لنا صورة بدون صورة بيانية. وذلك من خلال الحديث عن موقف يصور اجتماع قريش في دار الندوة، وقد أعياهم أمر محمد (عليه الصلاة والسلام)؛ فاجتمعوا يخططون لكيفية الإطاحة به، وإن وصل الأمر لدرجة القتل.

تبدأ القصيدة بما يعرف في تقنيات العمل الروائي بالاسترجاع، أو الفلاش باك، الذي يصور قريشًا، وهي تأتمر للفتك بالرسول (عليه الصلاة والسلام)، ولقد برزت الصورة من خلال محورين هما: الوصف، والفعل (الحدث).

الوصـــف

يعتمد هذا المحور على أربع صفات، هي: لئيمة – سخيمة – دامٍ – أثيمة.

- **لئيمة**، وهي صفة تقترن بالزمن، أبرزت وقته وطبيعته، فالوقت مساء، والطبيعة خبثٌ وشر، ونحن نعلم أن تدبير المكائد والمصائب – غالبًا ما يكون بليلٍ – فكأن الخبث قد انتقل من البشر (الكفار) إلى الزمن الذي يعيشون فيه، فاصطبغ بصبغتهم، وصار علامة عليهم، وصاروا علامة عليه.

- **سخيمة**، وهي ليست صفة بالنص، ولكنها صفة بالمعنى. فهي بحسب توالي السطور الشعرية صفة لقريش، ويمكن أن تكون – طبقًا للسياق – صفة ثانية لأمسية، وهي بذلك تجمع بين الإنسان والزمان مرة أخرى، في إطار من الحقد والسواد، الأمر الذي يرسم بعدًا خارجيًا للصورة، باعتبار الزمان، وبعدًا

داخليًّا للشخصية (قريش)، باعتبار الإنسان، ويقدم صورة من العالم الذهني المتخيل من خلال علاقة الشيطان بالإنسان. وهذا التكرار المعنوي يشبه الترشيح الاستعاري في البلاغة، ويشبه اللقطة المكبَّرة المكررة في العمل المرئي (سينما – تليفزيون).

- **دام**، جاءت إرهاصة لما أضمره القوم تجاه الرسول (عليه الصلاة والسلام)، وكأن فيها استباقًا للزمن، وقفزًا من لحظة الحكي إلى لحظة النهاية المتخيلة والمرجوّة، التي دخل فيها الكفار على فراش الرسول، متمنين وجوده بقصد قتله. بل إن ارتباط الصفة بموصوفها (مأتم)، يجعلنا نرى قريشًا قد تجاوزت – في الخيال – لحظة القتل، إلى الاحتفال بلحظة الخلاص، وهو الأمر الذي لم يحدث.

- **أثيمة**، يرتبط الجذر اللغوي لهذه الصفة بـ: الذنب والخمر والقمار والكذب[29]، وهي معانٍ، أو صفات، لصيقة بالمؤتمرين الكفار، الذين يرتكبون هذه الأفعال المؤثمة – شرعًا – وكأنها تقدم أبعادًا جديدة لتلك الشخصيات، التي لا يستغرب منها الإقدام على الشر مادامت هذه طبيعتها. كما أنها شخصيات لم تجتمع في حقٍ أو خير، ولكنها اجتمعت في شر وباطل.

الفعـــل

يؤدي الفعل دورًا مهمًا في رسم الصورة في المقطع السابق، وتأتي أهمية الأفعال من كونها علامة على الحدث. ورد في الموقف ستة أفعال ماضية، وفعلان مضارعان.

تنقسم الأفعال الماضية قسمين:

- الأول يرتبط بقريش، وهما الفعلان: **جمعت** – **تجمهرت**. فالأول يرسم صورة

قريش كلها على رأي رجل واحد، والثاني يؤكد على معنى الاجتماع، ويضيف إليه التطاول والكيد لشخص الرسول. وهذان الفعلان ينقلان بعدًا صوتيًا لذلك الاجتماع. كما يجسد الفعل الثاني ذروة الحدث في التآمر على الرسول، خصوصًا أن الفعل يتعلق معنويًا بالدال التالي له (**للكيد**)، الذي يعني أن الرغبة في الانتقام دافعها الحقد على الرسول، والرغبة في إزاحته من ذلك المكان، وعن تلك المكانة.

- الآخر يرتبط بالشيطان وأعوانه، وهي: **أودع** - **احتشد** - **ضاق** - **حمل**. وهي أفعال تنقل التآمر من مستوى البشر إلى مستوى (الأبالسة)، وهي تمثل لحظة تدرج الحدث وتطوره؛ حتى وصل المتآمرون إلى اتفاق فيما بينهم. وقد يؤيد ذلك توالي الفعلين: أودع، جمع، في قول العواد:

في ذات أمسية لئيمه

إبليس **أودعها** سمومه

جمعت قريش أمرها....

فذلك التوالي يعكس التحالف بين قوى الشر من الشياطين والبشر، ويعكس أيضًا أن ما وصلت إليه قريش، هو ذاته ما أراده إبليس وأعوانه، وقرروه قبل لقائهم بالكفار.

ويأتي الفعلان المضارعان: **يلهم** - **تلقي**؛ ليكسرا رتابة الحكي. وإذا كان الفعل الماضي **أودع** يصور علاقة إبليس بالزمن، فإن الفعل المضارع **يلهم** يصور علاقة إبليس بالإنسان، من خلال الوساوس والهواجس، التي يبثها في خاطره، وهذا ما أكد عليه العواد بالفعل المضارع الآخر.

وهكذا نرى - من خلال هذا المقطع - أننا أمام صورة بدون صورة بيانية، إننا أمام موقف كبير تشكَّل من تآزر عدة مواقف صغيرة لقريش والشيطان

وأعوانه، ونقل إلينا صورة تجسد فيها: المكان (بالإشارة المتمثلة في أفعال الاحتشاد والتجمع) – الزمان (المساء) – الشخصيات (قريش/ الشيطان/ أعوان الشيطان) – الحدث (التآمر).

نلاحظ أن هذه الصورة أشبه بلقطة سينمائية مجمعة مقرَّبة، فكأن العواد قد جمع فنون الشعر والقصة والسينما، من خلال استخدام اللغة التصويرية، التي لم يكن يرمي إليها، ولكنه – فقط – كان يريد طرح فكرته.

وبنية الجملة في هذا الموقف تسيطر عليها بنية الحكاية الخبرية؛ لغلبة استخدام الفعل الماضي، وكذلك من خلال السطر الافتتاحي للموقف، الذي يشبه جملة (كان ياما كان) في بنية الحكاية الشعبية.

وتسيطر هذه البنية الحكائية الخبرية على مواقف القصيدة كلها، إلا في المواقف التي يستحضر العواد ذاته فيها، كما في الموقف الرابع، الذي يشبه الحشو أو الزيادة، التي لا غناء فيها، ويمكن الاستغناء عنه دون أن يتأثر خط الحدث، أو تهتز الصورة.

وهكذا يمكن تطبيق التصويرية على أغلب شعر العواد؛ للارتباط بين التصويرية والحيز الدلالي للغة، الذي يرتبط بالمضامين والأفكار، وشعر العواد – كما اتفق النقاد – يغلب عليه الجانب الفكري.

الهوامش

(1) عبدالحميد مشخص و محمد سعيد باعشن – العواد قمة و موقف – القاهرة – دار الجيل للطباعة – 1980 – ص 18.

(2) عبدالله حامد المعيقل– مؤثرات الإقناع عند محمد حسن عواد– مجلة علامات عن النادي الأدبي بجدة – مجلد - 13جـ 52 – ص 755 (مجموعة بحوث ملتقى قراءة النص الرابع).

(3) انظر: مشخص و باعشن– السابق ص 78.

(4) السابق– ص 18.

(5) السابق– ص 114، وانظر: عبدالله عبدالجبار– التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية – القاهرة – معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية – 1959 – ص 292.

(6) مشخص وباعشن – السابق– ص 45.

(7) مشخص وباعشن– العواد أبعاد وملامح – القاهرة – دار الجيل للطباعة – 1982 – ص 139.

(8) المعيقل – السابق – نفسها.

(9) مشخص وباعشن – العواد قمة وموقف – ص 32.

(10) السابق – ص 146.

(11) مشخص وباعشن– العواد أبعاد وملامح – ص 278.

(12) السابق – ص 288.

(13) طلال الريماوي – العواد في عالم الأدب – القاهرة – دار العالم العربي– بدون – ص 39.

(14) انظر: السابق – ص 42.

(15) انظر: مشخص وباعشن– السابق– ص 269.

(16) شخص وباعشن – العواد قمة و موقف – ص 35.

(17) السابق – ص 37، 38.

(18) انظر: الريماوي – السابق – ص 91.

(19) عبدالله الغذامي– جريدة الرياض– عدد 2002/1/31 من مقالة بعنوان: (الانكسار).

(20) عباس محمود العقاد – اللغة الشاعرة – بيروت – المكتبة العصرية – بدون – ص 26، 27.

(21) علي البطل– الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري – القاهرة – دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع – 1980 – الطبعة الأولى – ص 25، وانظر: ص 26، وراجع: المبرد – الكامل في اللغة و الأدب – لجنة من المحققين – بيروت مكتبة المعارف – بدون–ج 110:102/2.

(22) أرشيبالد مكليش – الشعر والتجربة – ت سلمي الخضراء الجيوسي – بيروت – دار اليقظة العربية ومؤسسة فرانكلين – 1963 – ص 61.

(23) راجع: عبدالقاهر الجرجاني – أسرار البلاغة – ص 235:231.

(24) محمد غنيمي هلال – النقد الأدبي الحديث – القاهرة – دار نهضة مصر – يناير 2004 – ص 459. والرأي في أصله مأخوذ عن: سارتر – ما الأدب – الفصل الأول.

(25) السابق – ص 417.

(26) محمد حسن عواد – ديوان العواد – القاهرة – دار العالم العربي– 1979 – ج 2 – ص 68.

(27) السابق – ص 95.

(28) نفسه.

(29) الفيروز آبادي – القاموس المحيط – مادة: أثم.

* * *

■■ د. محمد الصفراني:

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على سيد الأنبياء والمرسلين، سيدنا محمد وعلى آلة وصحبه أجمعين.. وبعد. السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.. أشكر لنادي جدة الأدبي ممثلاً في رئيسه وأعضاء مجلس إدارته دعوتي للمشاركة في هذا الملتقى القيم..

ريادة العواد للشعر وتلقيها في الدراسات النقدية

محمد بن سالم الصفراني

1 - المقدمـة:

موضوع البحث هو: [ريادة العواد الشعر الحر وتلقيها في الدراسات النقدية]. وقد عنى الشاعر والناقد السعودي محمد حسن عواد بالشعر الحر إبداعًا وتنظيرًا، منذ سنة 1921م. لكن ظروفًا كثيرة حالت بين إبداعاته الشعرية والنقدية، وبين أقل حدود الإنصاف والموضوعية، المتمثلة في بيان جانب الريادة فيها، بالرغم من سعة المساحة التي أخذتها قضية ريادة الشعر الحر في الدراسات النقدية والأدبية. ومن أهم الدراسات التي تناولت الشعر الحر مقدمتا علي أحمد باكثير لترجمة مسرحيتي (روميو وجولييت)، (وأخناتون ونفرتيتي)، فقد عرَّف فيهما مفهوم الشعر الحر ووضع الأساس العروضي له. وقد استفادت الباحثة نازك الملائكة من مقدمتي باكثير في بلورة كتابها [قضايا الشعر المعاصر]، حيث استفادت من القواعد العروضية التي وضعها باكثير في عروض الشعر الحر، وهي تقريبًا القواعد نفسها التي قعدتها نازك الملائكة فيما بعد. ومن أهم الدراسات التي تناولت قضية الشعر الحر لدى محمد حسن عواد، دراسة آمنة عبدالحميد عقاد [محمد حسن عواد شاعرًا]، حيث عقدت فصلاً عن

التجديد الموسيقي عند العواد، من غير أن تركز على إظهار جانب الريادة، من خلال تجديد العواد المتمثل في كتابته الشعر الحر. وقد قسمت البحث على محورين: تناولت في المحور الأول، قضية ريادة العواد للشعر الحر من الناحيتين التأريخية والفنية. وتناولت في المحور الثاني، قضية تلقي ريادة العواد للشعر الحر في الدراسات النقدية.

2 - مشكلة البحث وتساؤلاته:

إن المشكلة الرئيسة التي دفعتني إلى بحث موضوع [تلقي ريادة العواد الشعر الحر في الدراسات النقدية]، هي ما لمسته من إقصاء متعمد، وغير متعمد، لإبداع العواد في كثير من الدراسات التي تناولت موضوع الشعر الحر. وقد أوجدت هذه المشكلة لدي تساؤلات عديدة، تتمثل في الآتي:

1 – هل سبق الشاعر السعودي محمد حسن عواد علي أحمد باكثير، ونازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، في إبداع الشعر الحر والتنظير له؟

2 – كيف تلقى النقاد ودارسو الأدب الحديث ريادة العواد للشعر الحر؟

3 – ما هي أسباب غياب خطاب العواد الريادي متمثلاً في مدونتيه الشعرية والنقدية عن مسرح تاريخ ريادة الشعر الحر على الصعيدين المحلي والعربي؟

4 – ما هي العوامل الرئيسة التي لعبت دورًا بارزًا في توجيه تلقي النقاد ودارسي الأدب الحديث، ريادة العواد الشعر الحر، نحو جهة الاستجابة الموضوعية، أو نحو جهة الاستجابة الإقصائية؟

3 - أهمية البحث:

يستمد البحث أهميته: من أهمية حداثة مدونة محمد حسن عواد

الشعرية؛ إذ يعد شعره من العلامات الفارقة في مسيرة الشعر الحر، لما يتجلى فيه من سبق فني وتاريخي في مجال الشعر الحر، **ويستمد البحث أهميته**: من حداثة مدونة محمد حسن عواد الفنية، التي نظَّر فيها الشعر الحر، وقدم فيها دعوة عامة إلى شعراء العربية، لتبني هذا الأسلوب الشعري الجديد، والتخلص من التقليد الأجوف للشعر العربي العمودي. **ويستمد البحث أهميته**: من كتابة العواد مدونتيه الشعرية والنقدية، مذ زمن مبكر، يعود إلى عشرينيات القرن العشرين، سابقًا بمدونتيه الثلة المرموقة من عمالقة الشعر العربي الحديث، التي يسود الظن بين دارسي الأدب الحديث بأنها هي التي ابتكرت الشعر الحر، واستحقت ريادته، أمثال علي أحمد باكثير، ونازك الملائكة، وبدر شاكر السياب. وقد مكثت مدونتا العواد أرضًا بكرًا – حتى تاريخ كتابة هذه السطور – لم تصلهما تساؤلات الباحثين في قضية ريادة الشعر الحر.

3 - أهــداف البحــث:

ونهدف من بحث موضوع تلقي العواد الشعر الحر إلى تحقيق ما يأتي:

1 – تحديد موقع محمد حسن عواد من ريادة الشعر الحر.

2 – بيان نوع الاستجابة التي تلقى بها النقاد ودارسو الأدب العربي الحديث ريادة العواد الشعر الحر.

3 – معرفة الأسباب التي أدت إلى غياب خطاب العواد الريادي، متمثلاً في مدونتيه الشعرية والنقدية عن مسرح تاريخ الشعر الحر والتنظير له.

4 – تحديد العوامل والأسباب الرئيسة التي لعبت دورًا بارزًا في توجيه تلقي النقاد ودارسي الأدب الحديث ريادة العواد الشعر الحر، نحو جهة الاستجابة الموضوعية، أو نحو جهة الاستجابة الإقصائية.

5 - المفاهيم المركزية الإجرائية:

وقبل الشروع في بحث موضوع [ريادة العواد الشعر الحر وتلقيها في الدراسات النقدية] لابد أن نحدد المفاهيم المركزية التي يتضمنها عنوان الموضوع، لتكون عقدًا مع المتلقي يحاكم البحث من خلاله. ولعل أهم المفاهيم المركزية الإجرائية، التي نروم تحريرها، والاشتغال من خلالها، هي الآتي:

5-1 - الريـادة:

قبل طرح المفهوم الإجرائي للريادة في هذا البحث، لابد من تسليط الضوء على الخلفية الذهنية التي أنتجته:

تعادل الريادة في العلوم النظرية الاختراع في العلوم التطبيقية، والفارق بين الاثنين في نظري يتمثل في أن الريادة عمل جماعي في الغالب، بمعنى أن التحولات الأدبية لا يبلورها فرد مهما يقدم ذلك الفرد في الإطار التجديدي الذي ينتمي إليه، بل غالبًا ما يقود التجديد أو التغيير في ميادين الأدب مجموعة من الأفراد، من أماكن متقاربة أو متباعدة، يكون لإبداعاتهم سمات مشتركة تشبه القنوات الفرعية التي تصب في قناة أكبر هي نهر الاتجاه الجديد الذي يرومون تأسيسه. ويتميز الاختراع بأنه عمل فردي في الغالب، بمعنى أن الاختراع العلمي غالبًا ما يتم على يد فرد، وغالبًا ما يسمى الاختراع باسمه تكريمًا له، وقلَّما يظهر اختراع على يد فريق من الباحثين.

وإذا سلمنا بهذا، فإن ريادة الشعر الحر تصبح حدثًا جماعيًا دراميًا، أبطاله ثلة من المبدعين النزقين، التوّاقين إلى آفاق جديدة تمثلهم وتعبر عن عصرهم وواقعهم المعيش. وعلى هذا الأساس، فإنه لا يحق لفرد معين ادعاء الريادة لشخصه هو فحسب، مهما يتقادم عهده في التجديد، وإنني لا أشك في أن الأولوية التاريخية في ذاتها، ومن أجل ذاتها، ليست مطلبًا ذا قيمة علمية،

تتجاوز تاريخ الميلاد على الإطلاق، فالأهم من وجهة نظري هو تقنيات وفنيات صناعة وإبداع النص الشعري الحر، وليس من أول من كتبه أو من آخر من كتبه؟، هذه هي قناعتي العلمية التي أؤمن بها. لكن معظم الدراسات التي تناولت قضية ريادة الشعر جعلت شغلها الشاغل البحث عن أول من كتب نصًا شعريًا حرًا، لتقلده ريادة الشعر الحر، بناء على الأقدمية التاريخية، متناسية أنها بهذا الصنيع إنما تركز على جانب واحد من جانبي الريادة، وهو الجانب التاريخي، متناسية الجانب الآخر الأهم، وهو الجانب الفني. وقد جاءت معظم تلك الدراسات منطوية على مغالطات صريحة ومجاملات ممجوجة في إجابتها عن السؤال الصعب: من أول من كتب الشعر الحر؟ إلى جانب تجاهلها شبه الكلي دور الشاعر والناقد السعودي محمد حسن عواد في ميدان الشعر الحر، تجاهلاً يثير الدهشة والاستنكار، واعتدادها بأسماء ذات مكانة أدبية مرموقة، لكنها أبدعت الشعر الحر بعد العواد بما يقارب ربع قرن. وانطلاقًا من هذه الحقبة نستطيع تحديد مفهومنا الإجرائي للريادة في هذا البحث، وهو: سبق محمد حسن عواد كلاً من: علي أحمد باكثير، ونازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، في مجال الشعر الحر إبداعًا وتنظيرًا.

5-2 - الشعر الحر:

إن تبني مفهومًا للشعر الحر في هذه الدراسة، لابد أن ينبثق من مدونتي العواد الشعرية والنقدية بحيث يشتمل على وصف دقيق للنصوص التي يدرسها، ويعبر عن الفكر النقدي الذي يصدر عنه العواد، ولما كانت نصوص العواد التي كتبها على نظام الشعر الحر سابقة - زمنيًا - لمعظم مفاهيم الشعر الحر في الدراسات النقدية، فإن مفهومنا الإجرائي للشعر الحر الذي ينبثق عن مدونتي العواد، والذي نقترحه في هذا البحث، هو: الشعر (التفعيلي) المبني على (التفعيلة)، وحدة موسيقية مستقلة بذاتها، والمكتوب بهيئة السطر النثري، الذي

يخالف الشكل التناظري للقصيدة الكلاسيكية القائمة على البيتية المبنية على بحور الشعر المعروفة.

5-3 - التلقي:

ونعني بالتلقي: نوع الاستجابة التي تلقى بها جمع من الدارسين والأدباء ريادة العواد للشعر الحر.

المحور الأول: ريادة العواد الشعر الحر

1 - بيئة العواد وعصره:

تتحدد بيئة العواد وعصره من مكان وتاريخ ولادته. وقد ولد محمد حسن قاسم عواد في مدينة جدة، «سنة 1320هـ، وتوفى سنة 1400هـ»[1]. الموافق لـ [1902م – 1979م][2]، أي أنه عاش قرابة ثمانية عقود، حافلة بالممارسة الأدبية، شعرًا ونقدًا ومقالات تنويرية. وقد عاصر العواد في مطلع حياته مرحلة مفصلية على مستوى المنطقة العربية عامة، وقلب الجزيرة العربية على وجه الخصوص، تتمثل في العهد الهاشمي [1334 – 1344هـ الموافق 1916 – 1925م). وأوائل العهد السعودي في الحجاز [1344 – 1364هـ الموافق 1925 – 1945م].

وقد التحق العواد بمدرسة الفلاح الأهلية في جدة، إبَّان العهد السعودي، كبقية التلاميذ، إلا أنه لم يكن مثلهم يذعن لكل ما يقال له، وكعادة معظم الرواد لم يكمل العواد المرحلة التعليمية الأولى في الفلاح، لأنه كان «طالبًا يضيق به مقعد الدراسة كما يضيق به أكثر مدرسيه لجرأته وشذوذ فكره وصراحته أمام الكبار»[3]، فهو لم يتقبل تسطيح مؤسسات التعليم النظامي، لذلك صرح بأن عدم قدرته على الحفظ وتفضيله لعملية الفهم في المدرسة، هي «سبب رسوبه في كثير

من دروس المدرسة، كما كانت هي وحرية فكري سبب حرماني من الأولية، وكان من نتاج تمردي على طريقة المدرسة أني عرفت الشعر، قبل أن أعرف نظم الشعر»[4].

وبالرغم من ثورة العواد على المدرسة، ورسوبه في دروسها، إلا أنه على مستوى عالٍ من الذكاء، فقد كان ينتقد مؤلفات معاصريه من العلماء والأدباء، حيث يقول: «يؤلف بعض علمائنا كتابًا في النحو أو في الصرف أو في المنطق أو في الفقه أو في العقائد، فإذا جئت أنا مثلاً لأقرأه، وكنت ممن وهبوا موهبة الذوق والتمييز، وجدته مضطربًا مشوشًا، محشوًا بمسائل ينقض بعضها بعضًا»[5]. فالذهن المتوقد، والجد في تثقيف الذات، هما سلاحا العواد في تكوين ثقافته الحرة المستقلة. ولم يكن هذان السلاحان ماضيين لو لم تكن تتوافر لدى العواد دائرة أوسع من المحفزات البيئية، وهذه الدائرة هي إقليم الحجاز. حيث يمثل وجود العواد في إقليم الحجاز قيمة ثقافية تضاف إلى تكوينه الثقافي، «فقد سبق إقليم الحجاز أقاليم المملكة العربية السعودية الأخرى بمسافة ربع قرن، وذلك لأسباب، منها ما تهيأ له من ظرف الحج ولعوامل الثورة العربية، وبحكم اتصاله النسبي بالثقافة والأدب في البلاد العربية الأخرى، ويمكن أن يضاف إلى ذلك البيئة الثقافية التي تميل إلى التحضر، وتنفتح لاستقبال ما جد، فضلاً عن الاستقرار النسبي الذي عاشته مدن الحجاز الكبرى جدة ومكة والمدينة، منذ مطلع القرن الرابع عشر الهجري، وكان في هذه البيئة يسر في المال، وسعة في العيش، كلها ظروف متصلة الحلقات أدت إلى تقدم الحجاز قبل غيره»[6].

ويتجسد تقدم الحجاز في ظهور الصحافة منذ زمن مبكر، حيث ظهرت فيه «ثلاث جرائد ومجلة واحدة، والجريدة الأساسية الرسمية هي القبلة، صدر العدد الأول منها بتاريخ 15 شوال 1334هـ/1915م. وقد كتب تحت اسمها «جريدة دينية سياسية اجتماعية تصدر مرتين في الأسبوع». وظلت القبلة

الصحيفة الرسمية إلى منتصف سنة 1343هـ/1924م، وتوقفت بتغير وجه الحكم في الحجاز»[7]. وانتشار الصحافة والتعليم في إقليم الحجاز، بهذا المستوى من العدد والقوة، يؤكد تفوق إقليم الحجاز ثقافيًا، ويدل على وجود عدد لا بأس به من القراء مما يعني أن العواد قد نشأ في بيئة تشابه إلى حد ما المراكز العربية، من حيث الحراك الثقافي، والاتصال بالعالم الخارجي، وقضايا الأمة المصيرية والقومية والنضالية.

2 - العواد والريادة:

أخذت معظم دراسات الأدب العربي الحديث أسلوبًا إقليميًا في تناول وطرح قضية ريادة الشعر الحر، من غير ربط النتائج التي توصل إليها بالنتائج التي توصلت إليها دراسات أخرى من أقاليم أخرى، ومقارنتها ببعضها من ناحية مكانية وتاريخية، لتحدد (على وجه التقريب) مكان وتاريخ انطلاقة الشعر الحر. وقد أدى عدم الربط بين الدراسات المتعلقة بريادة الشعر الحر من ناحية، وتجاهل دراسة إنتاج أدباء المملكة العربية السعودية من ناحية أخرى، إلى قصور كبير في تحديد المكان والتاريخ التقريبيين لانطلاقة الشعر الحر. وتكاد تجمع تلك الدراسات على ثلاثة أسماء جعلت منها مثلث ريادة الشعر الحر.

إن الشاعر اليمني الأصل [علي أحمد باكثير]، هو الزاوية الأولى من زوايا مثلث الريادة في معظم الدراسات التي تناولت قضية ريادة الشعر الحر، «فقد قام بترجمة مسرحية روميو وجولييت إلى اللغة العربية، بأسلوب شعري، وصفه الشاعر في مقدمته للمسرحية، بأنه مزيج من النظم المنطلق والنظم الحر، فهو مرسل من القافية وهو منطلق لانسيابه بين السطور، وقد كتبها سنة 1936م. إلا أنه تأخر في نشرها، وقد ذكر المازني أنه قد اطلع عليها منسوخة، وذلك قبل عام 1940م. وبعد ذلك كتب باكثير مسرحيته (أخناتون ونفرتيتي) سنة 1938م، إلا أنه لم ينشرها إلا عام 1940، بينما لم ينشر ترجمته لروميو وجولييت إلا في

سنة 1946م، وفي مقدمته لأخناتون تتكون نظريته العروضية التي صارت أخيرًا قاعدة من قواعد الشعر الحر، وهي رأيه في البحور الصالحة لهذا النمط الشعري، فهو يقول: وجدت أن البحور التي يمكن استعمالها على هذه الطريقة هي البحور التي تفعيلاتها واحدة مكررة، كالكامل والرمل والمتقارب والمتدارك.. إلخ، أما البحور التي تختلف تفعيلاتها، كالخفيف والطويل... إلخ، فغير صالحة لهذه الطريقة»[8]. وبتحديد باكثير البحور الصالحة لكتابة الشعر الحر، يعني أنه سلط الضوء على النظرية العروضية للشعر الحر مبرزًا كثيرًا من جوانبها الأساسية.

وتعد الشاعرة العراقية الأصل [نازك الملائكة]، هي الزاوية الثانية من زوايا مثلث الريادة، فقد تناولت موضوع الشعر الحر بعد باكثير بعشر سنوات، لكنها انطلقت تؤسس دراستها على نظرية باكثير العروضية في الشعر الحر، من غير أن تشير إلى جهد باكثير النظري، فيما يتعلق بالجانبين العروضي والفني، مدعية لنفسها ريادة الشعر الحر، حيث تقول في الطبعة الثانية من دراستها، الموسومة بـ [**قضايا الشعر المعاصر**]، والصادرة في بغداد سنة 1965م: «كانت بداية حركة الشعر الحر سنة 1947م في العراق. ومن العراق، بل من بغداد نفسها زحفت هذه الحركة، وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله، وكانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة الكوليرا»[9]. وقد نشرت نازك الملائكة قصيدة الكوليرا، في مجلة العروبة بلبنان، ووصلت المجلة بغداد في أول كانون الأول 1947م. وفي النصف الثاني من الشهر نفسه، صدر في بغداد ديوان (أزهار ذابلة) للسياب، وفيه كانت قصيدته الحرة (هل كان حبًا)[10].

ويعد الشاعر العراقي الأصل [بدر شاكر السياب]، الزاوية الثالثة من زوايا مثلث الريادة، فقد تزامن نشره ديوان أزهار ذابلة، ونص (هل كان حبًا) مع نشر نازك الملائكة نص الكوليرا، لكن السياب لم يكن مشغولاً بقضية الريادة مثل نازك الملائكة، بل كان على قدر عالٍ من الموضوعية والأمانة العلمية، لأنه لم يقف

موقف نازك الملائكة الإنكاري من علي أحمد باكثير، بل نسب السبق إلى أحمد علي باكثير، حيث يقول: «إذا نظرنا إلى المسألة نجد أن علي أحمد باكثير، أول من استخدم الشعر الحر في ترجمته لـ (روميو وجولييت)، لشكسبير، المنشورة عام 1947م»[11]، وأن نشر مسرحية روميو وجولييت سنة 1947م لا يعني أنها كتبت في العام نفسه، بل كتبت كما ذكرت أعلاه عام 1936م، وقد شهد المازني برؤيتها مخطوطة قبل عام 1940م.

لكن نازك الملائكة بعد أن تأكدت من أن باكثير قد سبقها إلى الشعر الحر في حدود عشر سنوات، تراجعت عن ادعائها الريادة لنفسها، في الطبعة الثامنة من كتابها [**قضايا الشعر المعاصر**]، الصادر في بيروت سنة 1989م. وقد بررت بطلان ادعائها باتهام نفسها، حيث تقول: «عام 1962م صدر كتابي هذا، وفيه حكمت أن الشعر الحر قد طلع من العراق، ومنه زحف إلى أقطار الوطن العربي، ولم أكن يوم أقررت هذا الحكم أدري أن هناك شعرًا حرًّا قد نظم في العالم العربي قبل سنة 1947م سنة نظمي لقصيدة الكوليرا»[12]، فهي تتهم نفسها بالجهل لتبرر سابقة تمريرها ادعاء ريادة الشعر الحر.

وعندما علمت نازك الملائة أن شعرًا حرًا قد نظم في العالم العربي، قبل سنة 1947م، تجاوزت إبداع باكثير المنجز سنة 1936م، وقفزت إلى سنة 1921م، لتنسب الريادة إلى [**مجهول**]، رمز لاسمه بـ [ب – ن]، حيث تقول: «وهناك قصيدة من الشعر الحر عنوانها «بعد موتي» نشرتها جريدة العراق ببغداد سنة 1921م، تحت عنوان «النظم الطليق»، وفي تلك السنة المبكرة من تاريخ الشعر الحر، لم يجرؤ الشاعر على إعلان اسمًا وإنما وقع (ب. ن)، والظاهر أن هذا أقدم نص من الشعر الحر، والسؤال المهم الآن: هل نستطيع أن نحكم بأن حركة الشعر الحر، بدأت في العراق سنة 1921م، أو أنها في مصر سنة 1932م؟»[13].

والأسئلة التي تطرح نفسها هنا كثيرة، أهمها:

هل كان من ينشر في صحيفة عراقية عراقي بالضرورة؟، وكيف حكمت أنه عراقي وهو لم يكشف عن اسمه؟، ولِمَ لَمْ يجرؤ ذلك الشاعر على ذكر اسمه مع كل تلك الحفاوة التي لقيها من الجريدة، والتي تتمثل بإضافة الجريدة عنوانًا من عندها لقصيدته، وهو «الشعر الطليق»؟. **والسؤال الأهم هو**: لِمَ لَمْ تبرز نازك الملائكة نصوص الشعر الحر التي نشرها العواد في صحيفة القبلة سنة 1921م، مادامت تكتب بحثًا علميًّا وصلت به إلى سنة 1921م؟

إن الإجابة عن السؤال الأهم من وجهة نظري، هي: إن نازك الملائكة أرادت من خلال نسبة ريادة الشعر الحر للمجهول [ب – ن] أن توصل إلى القارئ الرسالة الآتية: [**إما أن تكون الريادة لي أنا/ المعلوم. أو أن تكون للمجهول**]، ونسبة الريادة للمجهول تعني نسبته إلى [**لا أحد**]، وما يصدق وجهة نظري هو إصرار نازك الملائكة على نزع الريادة بطريقة غير مباشرة من المجهول [**ب – ن**]، بعد أن نسبتها إليه، من خلال اشتراطها توافر أربعة شروط في القصيدة التي تستحق الريادة من وجهة نظرها، حيث تقول: «فالذي يبدو لي أن هناك أربعة شروط ينبغي أن تتوافر لكي نعتبر قصيدة ما، أو قصائد، هي بداية هذه الحركة وسأدرجها فيما يلي:

1 – أن يكون ناظم القصيدة واعيًا إلى أنه استحدث بقصيدته أسلوبًا وزنيًا جديدًا، سيكون مثيرًا أشد الإثارة حين يظهر للجمهور.

2 – أن يقدم الشاعر قصيدته تلك، أو قصائده، مصحوبة بدعوة إلى الشعراء، يدعوهم فيها إلى استعمال هذا اللون في جرأة وثقة، شارحًا الأساس العروضي لما يدعو إليه.

3 – أن تستثير دعوته صدًى بعيدًا لدى النقاد فيضجون فورًا – سواء أكان ذلك ضجيج إعجاب أم استنكار – ويكتبون مقالات كثيرة يناقشون فيها الدعوة.

4 – أن يستجيب الشعراء للدعوة، ويبدأوا فورًا باستئصال اللون الجديد، وتكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربي كله.

ولو تأملنا القصائد الحرة التي ظهرت قبل عام 1947م، لوجدناها لا تحقق أيًّا من هذه الشروط»[14].

وبفضل هذه الشروط التي صاغتها نازك الملائكة، انطلاقًا من حالتها هي فحسب، وبصورة لا تنطبق إلا على نص [الكوليرا المكتوب سنة 1947م]، ولا تنطبق على أي من نصوص الشعر الحر قبله ولا بعده، تكون نازك الملائكة قد انتزعت ريادة الشعر الحر من المجهول [ب – ن]، وممن سواها من المعروفين – (**لعدم انطباق الشروط**) – وتكون قد أعادت إلى نازك الملائكة (مجددًا) ريادة الشعر الحر.

هذه هي زوايا مثلث الشعر الحر في معظم الدراسات النقدية التي تناولت قضية الشعر الحر. وقد تحول المثلث مربعًا بإضافة المجهول [**ب – ن**]. لكن الشاعر السعودي محمد حسن عواد، يبرز من بين المعروفين والمجهولين في ساحة الشعر الحر، فهو يستحق الريادة، لا بالعواطف والتمني، ولا بالتصارخ والتجني، وإنما بالبرهان المادي القائم على الحقيقة التاريخية المثبتة. والحقيقة الإبداعية شعرًا وتنظيرًا نقديًّا. فإذا كانت تواريخ بدايات كتابة الشعر الحر كما أثبتناها عند الرواد: علي أحمد باكثير في عام 1936م. وعند نازك الملائكة في عام 1947م. وعند بدر شاكر السياب في عام 1947م. فإن الشاعر والناقد السعودي محمد حسن عواد قد أبدع نصًّا من الشعر الحر سنة 1921م، بعنوان «تحت أفياء اللواء»[15]، وقد نشره باسمه الصريح في صحيفة القبلة، التي كانت تصدر في العهد الهاشمي في الحجاز، قبل توحيد المملكة العربية السعودية. وقد قدم العواد لنص [**تحت أفياء اللواء**]، عندما نشره في صحيفة القبلة، بقوله: «وقفنا في جريدة العراق على نوع جديد من الشعر سمَّته الشعر المطلق، «عواطف مرصوفة»، أو «مشاعر مهفهفة» لأديب بتوقيع «ب – ن»، يتغزل فيها بالراية، وقد درجتها الجريدة مشيرة إلى الأدباء المحدثين أن ينهجوا هذا النهج»[16]، فالعواد كان

أمينًا وموضوعيًا، عندما صرح في مقدمة نصه بالصدر الذي اقتبس منه فكرة الشعر الحر وهو المجهول [ب – ن]. وهذا التصريح لا ينقص من ريادة العواد، بل يؤكدها؛ لأنه يماثل تصريح الخليل بن أحمد الفراهيدي بالمصدر الذي اقتبس منه فكرة علم العروض، حيث «سئل الخليل، هل للعروض أصل؟ قال: نعم. مررت بالمدينة حاجًا، فرأيت شيخًا يعلم صبيًا ويقول له:

نعم لا. نعم لا لا. نعم لا. نعم لا لا نعم لا. نعم لا لا. نعم لا. نعم لا لا

قلت: ما هذا الذي تقول للصبي؟، فقال: هو علم يتوارثونه عن سلفهم يسمونه (التنعيم)، لقولهم فيه: نعم. قال الخليل: فرجعت من الحج فأحكمتها، أي فأحكمت هذه الصنعة، وتمكنت منها»[17] وأعتقد أن الشيخ الذي اقتبس منه الفراهيدي فكرة العروض نكرة تامة، مثلما أن المجهول [ب – ن] الذي اقتبس منه العواد فكرة الشعر الحر أشد تنكيرًا من شيخ الفراهيدي، فهل يجوز أن ننسب علم العروض إلى الشيخ الذي لقيه الفراهيدي في المدينة المنورة؟، وهل يجوز أن ننسب الشعر الحر إلى المجهول الذي لقيه العواد على صفحات جريدة العراق؟. أعتقد أن الإجابة الصحيحة لا تخفى على أحد.

وقد شفع العواد نص [**تحت أفياء اللواء**] بنص آخر من الشعر الحر، نشره باسمه الصريح في صحيفة القبلة [سنة 1921م]، بعنوان «**نطلب العزة أم يراق دم**»[18]. واستنادًا إلى هذين النصين/ الحقيقتين التاريخيتين، يتضح لنا ما يلي:

1 – أن العواد أبدع نصين على نظام الشعر الحر، ونشرهما في صحيفة القبلة سنة 1921م، باسمه الصريح. وقد سبق بهما علي أحمد باكثير إلى إبداع الشعر الحر بأربعة عشر عامًا. وسبق بهما نازك الملائكة وبدر شاكر السياب إلى إبداع الشعر الحر بستة وعشرين عامًا.

2 – أن العواد أبدع الشعر الحر بإرادة فنية، ووعي لمتطلبات المرحلة. وقد نشر

نصيه السابقين في زمن قريب من مناداته إلى الشعر الحر، والتنظير له في سلسلة طويلة من المقالات النقدية، التي نشرها في سنة 1926م، ثم جمعها فيما بعد في كتاب بعنوان [خواطر مصرحة]، كما شرح نظريته حول عروض الشعر العربي في كتاب مستقل، بعنوان [الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية].

3 – أن العواد صاحب صوت شعري ونقدي، يمتد من سنة 1913م إلى سنة 1979م.

واستنادًا إلى مفهومنا الإجرائي للريادة، نستطيع القول: إن محمد حسن عواد، هو رائد الشعر الحر، ولكي نبرز دليلَي ريادة العواد إلى المتلقي بشكل ملموس، سنتوقف عند مدونتَي العواد الشعرية والنقدية، اللتين استحق من خلالهما ريادة الشعر الحر.

2-1 - مدونة العواد الشعرية:

إن الناظر في مدونة العواد الشعرية، يجدها تعكس قلة إمكانيات الطباعة وصعوبتها في عصره، مما اضطره إلى أن يسلك السبل المتاحة في ذلك العصر، لإيصال شعره إلى المتلقي، وقد كان النشر في الصحف أيسر سبيل وأقصرها إلى تحقيق التواصل مع المتلقي، ولذا فقد نشر العواد أول نص حر في صحيفة القبلة سنة 1921م، واستمر في النشر عبر الصحف، إلى أن ذللت عقبات الطباعة من الناحيتين المالية والتقنية، فأقدم على طباعة مدونته الشعرية في صورة دواوين مطبوعة. وبهذا يمكننا مرحلة مدونة العواد الشعرية على مرحلتين رئيستين، لكل منهما مميزاتها التاريخية، ودلالاتها الفنية.

2-1-1 - مرحلة النشر في الصحف:

مرت مرحلة نشر العواد شعره في الصحف بمرحلتين، **المرحلة الأولى**،

هي: مرحلة العهد الهاشمي، «وتمتد من عام 1334هـ/1916م، حتى عام 1344هـ/1925م، وقد نشر العواد قصائده خلال هذه الفترة في صحيفتي «القبلة»، و«بريد الحجاز»، حيث نشر في الأولى بواكير إنتاجه الشعري، والمتمثل في قصيدتين، هما: «تحت أفياء اللواء» و«نطلب العزة أم يراق دم – أو مبدأ العرب»، وذلك في عام 1340هـ (1921م)، كما نشرت له صحيفة بريد الحجاز اثنتي عشرة قصيدة[19].

و**المرحلة الثانية**، هي: مرحلة أوائل العهد السعودي، «وتمتد من عام 1350هـ/1932م، حتى عام 1372هـ/1952م. ونشر العواد إنتاجه الشعري خلال هذه الفترة من الزمن في جميع الصحف التي صدرت خلال هذه الحقبة، وهي كما يلي: «أم القرى»، «صوت الحجاز»، «المدينة المنورة»، «البلاد السعودية». وقد ظهرت أولى قصائده في صحيفة أم القرى – وهي أولى صحف العهد السعودي – قصيدة «قدوم كما تهوى»، في عام 1351هـ/1933م»[20].

إن مرحلة نشر العواد إبداعه الشعري في الصحف، تحدد بدقة متناهية بداية العواد الشعرية، وتبين أن تأريخ إصدار ديوانه الأول [آماس وأطلاس]، في سنة (1372هـ/1952م)، لا يعني أنه بدأ كتابة الشعر في تلك السنة، أو قبلها بقليل، لكنه يعني بالنظر إلى تاريخ أول نص نشره في صحف العهد الهاشمي، بتاريخ 1921م، أنه بدأ في كتابة الشعر قبل إصدار ديوانه الأول بإحدى وثلاثين سنة.

وأول نص كتبه العواد على نظام الشعر الحر سنة 1921م، ونشره في صحيفة «القبلة»، التي كانت تصدر في العهد الهاشمي، هو بعنوان «تحت أفياء اللواء»[21].

[سأشير إلى عدد التفعيلات المكونة لكل سطر من أسطر النص برقم في أوله. وسأسير على هذا النهج في كل نصوص مدونة العواد الشعرية].

1 – نهضتي

1 – أنت فخري

1 – أنت ذخري

1 – بك قَدْرِي

3 – يعتلي، فوق السماك الأعزل

4 – لك قد آثرت في عمري احتساء العلقم

1 – بك دومًا

1 – فقت قومًا

2 – عرفوا معنى الحياة

1 – فانشلينا

1 – وارفعينا

2 – في الورى أرفع جاه

4 – نحن قوم نعتلي تحت ظلال العلقم

* * * * * *

1 – نهضتي

1 – ما ارتقائي

1 – واعتلائي

1 – واكتسائي

3 – ثوب عز فيه يصفو العيش لي

4 – بسواك أنت أسباب حياة الأمم

1 – بك تحيا

1 – كل عليا

2 – أنت عنوان الفخار

1 – افهميني

1 – علميني

2 – في الورى حفظ الذمار

4 – وارفعي رايتنا فوق جباه الأنجم

* * * * * *

1 – نهضتي

2 – أنت مجدي

1 – منك سعدي

1 – حرري

3 – وطنًا لا يبتغي إلا السعود،

3 – واخلعي عن عنقه نير العبود،

1 – اسعديه

1 – بلغيه

2 – كل غايات المرام

3 – ليعيش الشعب في عيش رغيد

4 – في هناء «تحت أفياء اللواء» المعلم.

* * * * * *

1 – نهضتي

3 – أنت أس الارتقاء السامي الصحيح

1 – للوطن

3 – أنت للشعب المعنى خير روح،

1 – في بدن

1 – فاكتبي

2 – في صفحة العصر الجديد

4 – «إنما النهضة أم الارتقاء العالمي»

يبني العواد نصه على نظام الشعر الحر، فقد أقام وزنه على أساس تفعيلة [**فاعلاتن**]، التي يقوم عليها **بحر صاف، هو بحر الرمل**. وقد جعل العواد من تفعيلة [**فاعلاتن**] وحدة موسيقية مستقلة بذاتها، ووزعها بأعداد متفاوتة على سطور النص، من غير أن يلتزم بنظام ثابت في التوزيع، ويتضح التفاوت في توزيع التفعيلات على سطور النص، من خلال الأرقام التي يبدأ بها كل سطر، والتي يدل كل منها على عدد التفعيلات المكونة للسطر. وقد قسم العواد النص أربعة مقاطع، حيث يتكون **المقطع الأول** من ثلاثة عشر سطرًا، ويتكون **المقطع الثاني** من ثلاثة عشر سطرًا، ويتكون **المقطع الثالث** من أحد عشر سطرًا، ويتكون **المقطع الرابع** من ثمانية أسطر. وقد كتب العواد مقاطع النص جميعها على هيئة السطر النثري الذي يخالف الشكل التناظري للقصيدة الكلاسيكية القائمة على البيتية المبنية على بحور الشعر العربي المعروفة. وبهذا يتبين لنا أن نص العواد يتوافق مع مفهومنا الإجرائي للشعر الحر موافقة تامة. كما يتوافق مع مفهوم العواد للشعر الحر، كما سيرد في مدونة العواد النقدية لاحقًا، واستنادًا إلى توافق نص [تحت أفياء اللواء] مع مفهوم الشعر الحر، واستنادًا إلى تاريخ نشره

في صحيفة القبلة، الواقع في سنة 1921م، نستطيع القول: إن الشاعر السعودي محمد حسن عواد هو رائد الشعر الحر.

ولم يتوقف العواد عند نص [تحت أفياء اللواء]، بل واصل كتابة الشعر الحر، بنشره نصًا آخر بعنوان: «نطلب العزة أم يراق دم»[22] في صحيفة القبلة سنة 1921م، أي بعد ثلاثة أعداد من نشر نصه الأول. وقد جاء نصه الآخر على المستوى نفسه لنصه الأول، من حيث بناؤه، وطريقة نظمه، وموضوعه، الذي يمجد الفكرة القومية والمناداة بالنهضة العربية، التي رأى فيها العواد رقي الأوطان وتقدمها وعزها. وقد كانت هذه الموضوعات تنسجم مع توجه صحيفة القبلة في العهد الهاشمي في الحجاز، حيث كانت القبلة تكرس الدعوة إلى الثورة العربية الكبرى التي تزعمها الشريف حسين، متخذًا من صحيفة القبلة سلاحًا إعلاميًا، يبث من خلاله بذور الثورة العربية الكبرى «ويبدو أن «القبلة» أصابها حظ كبير من العناية، إذ تولى رئاسة تحريرها الشيخ فؤاد الخطيب، وبعض كبار كتاب الحجاز والعالم العربي، حتى الشريف حسين كان يشترك في تدبيج مقالات سياسية وأدبية، ويوقعها باسم مستعار، وغالبًا ما يكون «ابن جلا»[23].

وإذا كان العهد الهاشمي يقع بين عامي [1916 – 1925م]، وكانت حياة العواد تقع بين عامي [1902 – 1979م]، فإن العواد قد نشأ على مبادئ الثورة العربية الكبرى وصحيفتها «القبلة»، فتشرَّب روح الثورة السياسية، التي تزعمها الشريف حسين، لطرد المحتل من البلاد العربية، ولما كانت الثورات السياسية تلقي بظلالها على ميادين الحياة والفكر كافة، فقد انعكست الثورة العربية الكبرى على ذات العواد، منتجة ثورة أدبية، موازية لثورة الشريف حسين السياسية؛ بمعنى أنه إذا كان الشريف حسين قد تزعم الثورة العربية الكبرى على الصعيد السياسي، فإن الأديب العواد قد تزعم ثورة الشعر الحر على الصعيد الأدبي.

2-1-2 - مرحلة النشر في الصحف:

لم ينقطع العواد عن كتابة الشعر الحر منذ أن نشر أول نص من الشعر الحر في صحيفة القبلة سنة 1921م. بل إنه كتب الشعر قبل أن ينشر نص [تحت أفياء اللواء].

ويمكننا التأكد من حقيقة كتابة العواد الشعر قبل سنة 1921م، من خلال تحديد العواد سبب طباعته ديوانه الأول [آماس وأطلاس]، إذ يقول: «كانت الفكرة التي أوحت بطبع ديوان «آماس وأطلاس» هي فكرة تسجيل شعر الطفولة والمراهقة وأوائل البلوغ وما بعد ذلك بقليل إلى سن العشرين، واعتبار هذه الحقبة من العمر مرحلة أولى من مراحل تطوري الشعري. ويبلغ مقدار هذه الحقبة من الزمن عشر سنوات أو تسعًا، فقد نظمت الشعر، في الحادية عشرة أو قبلها بقليل، وأعني بهذا الشعر ما كنت أحس أنه يقوم في نفسي من الطاقة التي لا أعرف كيف أسميها، وإنما أشعر أنها مزيج من قوة العاطفة، وسعة الشعور، وحرية التفكير، حتى في ذات الإله نفسه، والرغبة الملحة في التعبير عن هذا المزيج»[24]. ويمكننا التأكد من الحقيقة السابقة من خلال تحديد العواد سبب طباعته ديوانه الثاني [البراعم، أو بقايا الآماس]، إذ يقول: «وبعد، فقد جمعت في ديواني الأول «آماس وأطلاس» جانبًا مما نظمته من شعر الحقبة آنفة الذكر، وأغفلت منه عمدًا بعض القطع التي لم أكن أقدر أن القراء يعنون بها، فلما طبع الديوان وانتشر، أحسست أن القراء يلتهمون كل ما ضم بين دفتيه بشغف، قد يكون أكثر من الشغف بشعر الشباب الناضج أو الكهولة المتأملة، وأحسست أني لم أف الموقف حقه بطي بعض القطع، أو القصائد التي لها نفس الحق الذي نالته أخواتها. فجمعت ما بقي من مواد «آماس وأطلاس»، وأطلقت عليه اسم «البراعم»، أو «بقايا الآماس»، نظرًا لأن هذه القطع القديمة الجديدة تؤذن بتفتح الشاعرية، كما يؤذن البرعم بتفتح الزهر»[25].

وبعد تحديد سَبَبَي طباعة ديوانَي العواد المتمثليْن في تسجيل شعر الطفولة نتحول – الآن – إلى كيفية التأكد من كتابة العواد الشعر قبل سنة 1921م. ونستطيع التأكد من صدق هذه الحقيقة من خلال الربط الزمني؛ فإذا كان مولد العواد سنة [1902م]، وإذا كان ديوان الآماس، وديوان البراعم الذي يعد من بقايا الآماس وملحقًا مكملاً له، قد كتبهما العواد في سن الطفولة والمراهقة وأوائل البلوغ، فإن تقدير هذه المرحلة في السنة الحادية عشرة من عمر العواد، وتقدير نهاية هذه المرحلة يكون في السنة العشرين من عمر العواد، ومن خلال الربط الزمني بين سني الحادية عشرة والعشرين من عمر العواد، وبعد تاريخ ولادته يتضح لنا أن المدى الزمني الذي كتبت فيه نصوص ديواني الآماس والبراعم يساوي تسعة أعوام، تقع بين عامي [1913 – 1922م]. وهذا الاستنتاج قريب من تقدير العواد نفسه الذي سقناه أعلاه، حيث يقول: [ويبلغ مقدار هذه الحقبة من الزمن عشر سنوات أو تسعًا]. وهذا يعني أن تاريخ طبعة ديوان [الآماس في سنة 1952م] وتاريخ طبعة ديوان [البراعم في سنة 1954م]، يدلان على تاريخ طباعة الديوانين ولا يدلان على تاريخ كتابة وإبداع نصوصهما.

ونستطيع التأكد من أن ديوانَي الآماس والبراعم، يضمان في معظم ما يضمانه من شعر الطفولة، وما بعدها إلى حدود سنة 1927م، من خلال تقديم العواد بعض قصائدهما. فما يدل على أمانة العواد ودقته في مراعاة التمرحل الزمني لنصوص ديوانه، قوله في مقدمة نص بعنوان «آماس وأطلاس»، استهل بها ديوانه: «هذه القطعة ليست من منظومات العهد الذي نظم فيه شعر الديوان، وإنما نظمت حديثًا، أثناء تقديم الديوان إلى المطبعة»[26]. ومن مقدمات النصوص التي تدل على أنها مكتوبة في عهد الطفولة، مقدمة نص بعنوان «وحدة العرب»، حيث يقول في تقديمه: «من قصيدة فقد أكثرها»[27]. ومقدمة نص بعنوان «أقدام»، حيث يقول: «نظمت في رهط من تلاميذ المدرسة قاموا بأعمال فوضوية»[28]. ومن مقدمات النصوص التي تدل على أنها كتبت

بين عامي [1921 – 1926م]، مقدمة نص «مع الورقاء»، التي جاء فيها: «بعثت بهذه القصيدة في حينها إلى الأديب الأستاذ عمر عرب... وكان ذلك في سنة 1344هـ – 1925م»[29]. ومقدمة نص «جنون الناقدين»، حيث يقول: «نظمت هذه القصيدة عندما عزمت على طبع كتابي «خواطر مصرحة»، في عام 1344هـ – 1925م»[30].

ومن أهم نصوص العواد التي كتبها على نظام الشعر الحر وضمها إلى ديوانه الأول [**آماس وأطلاس**]، عند طباعته، نص بعنوان «نحو النور»[31]:

1 – هتف القلم

1 – فشجا الأمم

3 – ودعا بني العرب الكرام إلى الصعود

3 – نحو الحقيقة غير أنهم رقود

3 – ذهبت سدى صرخات قلبك يا يراع!

1 – عشنا سدى

1 – طول المدى

3 – أفلا زحام على الحياة ولا اقتحام

3 – حتى متى قواد فكرتنا نيام؟

3 – هبوا معًا نعنى بفوضى الاجتماع

1 – حكماءنا!!

1 – خطباءنا!!

3 – كتابنا شعراءنا المتيقظين

3 – لا تهملوا مرضًا ألمَّ بنا سنين

3 – داووا الحياة وبرروا علل الصراع

1 – سلّوا اليراع!

1 – ودعوا النزاع

3 – وابغوا العراك فلا حياة بلا عراك

3 – واستمطروا هممًا تحن إلى الحراك

3 – وإلى الحياة، وغادروا سقط المتاع

1 – ليس المديح

1 – يشفي الجريح

3 – ويحلل الأوصاب من ألم الخمول

3 – ما إن يرام المجد في أدب يزول

3 – المجد رفع الروح عن نوم التلاع

1 – وخذوا الزمام

1 – وإلى الأمام

3 – فهنا على لجج المزاعم زحمة

3 – تقف النفوس بها وما هي نعمة

3 – أبدًا وأن الوهم يجتذب الضياع

يبني العواد نصه على نظام الشعر الحر، فقد أقام وزنه على أساس تفعيلة [**متفاعلن**] التي يقوم عليها **بحر صاف**، **هو بحر الكامل**. وقد جعل العواد من تفعيلة [**متفاعلن**] وحدة موسيقية مستقلة بذاتها. إلا أنه التزم بنظام صارم في التوزيع. فالنص يتكون من ثلاثين سطرًا، يتراوح نصيب كل سطر من التفعيلات بين [1 – 3] تفعيلات، وقد جرى تقسيم التفعيلات على أسطر النص

على نظام هندسي يتمثل في تفعيلة واحدة في كل سطر من الأسطر [1 – 2] . وثلاثة تفعيلات في كل سطر من الأسطر [8 – 9 – 10]، وتجري بقية الأسطر على هذا النظام إلى آخر النص. وقد كتب العواد نصه على هيئة السطر النثري، الذي يخالف الشكل التناظري للقصيدة الكلاسيكية القائمة على البيتية، المبنية على بحور الشعر العربي المعروفة. وبهذا يتبين لنا أن النص يتوافق مع مفهومنا الإجرائي للشعر الحر موافقة تامة. كما يتوافق مع مفهوم العواد للشعر الحر، كما سيرد في مدونته النقدية لاحقًا.

ومن أهم النصوص التي كتبها العواد على نظام الشعر الحر، وضمها إلى ديوانه الثاني [**البراعم**]، عند طباعته، نص بعنوان «خطوة إلى الاتحاد العربي»[32]، قدم له العواد بما يدل على مناسبة وتاريخ كتابته، إذ يقول: «في سنة 1343هـ/1924م انتهت الأزمة الوطنية، التي نشأت في عهد الانتقال بين الحكومة الذاهبة والحكومة الحاضرة باتحاد الحجاز ونجد، في حكم مستقر، هو حكم صاحب الجلالة «الملك عبدالعزيز آل سعود»، أدامه الله، فاتسعت رقعة الفكرة الوطنية التي كنا نتمثلها في الحجاز وحده، فحققها جلالته بضم نجد وملحقاتها وأطراف الجزيرة العربية في دولة واحدة، هي الآن الدولة العربية السعودية، ورأى الشاعر أن هذا النجم البادي يشير إلى كوكب أكبر، وأنه نواة للدولة العربية الكبرى، التي تضم الناطقين بالضاد والمجموعة المترامية من البلاد التي تحويهم، ليكون عربيًّا أكبر كيانًا وأعظم فكرة وأوسع رقعة، وهذا خيال قد يخضع للواقع عندما تبعث الأمة العربية بعثًا خليقًا متماسكًا»[33]:

6 – لقد آن أنْ تستحيل المدامع يا موطني

3 – إلى بسمات وضاء

3 – وأشياء لم تعلن

3 – وأن تتقوى بعزم

3 – كرهت له أن يني

6 – وتدفع شبانك الطامحين إلى المعليات

3 – لتنعش روح الأمل

* * * * * *

2 – أفق واستمع،

4 – ثم ألق بها نظرة للنجوم

3 – تريك أشعة نجم

3 – يضيء بليل بهيم

2 – بدا كالسها

1 – وسيسري

3 – كبدر يشق الغيوم

3 – يقود مسيرك حتمًا

3 – إلى عزة في الحياة

3 – متوجة بالعمل

* * * * * *

2 – أفق واستمع:

4 – ما تقول البحار على شاطئيك

3 – تآلف بعد الجفاء

3 – بنوك على ضفتيك

3 – فهلل لهذا الإخاء

3 – وأيده في جانبيك

فكم ذا أرى من رجاء، وكائن أرى

السائحات [بتدوير السطرين يستقيم الوزن ونحصل على ست تفعيلات]

3 – تباعد عنك الفشل

* * * * * *

3 – لقد كنت فيما مضى

3 – كيانًا صغيرًا فحسب

3 – وها أنت ذا الآن تمضي

3 – إلى مظهر يشرئب

3 – فكن مطهِّرًا للجناة

3 – وكن جنة للبناة

3 – وكن شامخًا كالجبل

* * * * * *

3 – ودع اليأس للمرجفين

3 – ومن يلبسون المسوحا

3 – وأوح إلى العاملين

3 – ليلغوا الخيال الكسيحا

3 – فقد زال عهد التزوي

3 – فحي المجال الفسيحا

وصافح بقلب طهور حياة السرى

والثبات [بتدوير السطرين يستقيم الوزن ونحصل على ست تفعيلات]

3 – وكن فكرة ترتجل

* * * * * *

3 – إلى الاتحاد المتاح

3 – فثمَّ اتحاد أجل

3 – وذي خطوة للأماني

3 – تليها خطى لا تمل

3 – سيعقد – بعد – اللواء

3 – اللواء الذي لا يحل

6 – لواء العروبة جمعاء يخفق في الكائنات

3 – فتهفو إليه الدول

* * * * * *

لقد صمم اليوم مشروعه السابق

المستديما [بتدوير السطرين يستقيم الوزن ونحصل على ست تفعيلات]

3 – مليك أبي للشكوك

3 – بأهدافه أن تقيما

فعش للوئام المؤمل «عبدالعزيز»

العظيما [بتدوير السطرين يستقيم الوزن ونحصل على ست تفعيلات]

3 – لتبعث شعبًا كبيرًا

3 – عزيزًا بماضٍ وآتٍ

3 – أبى الله أن يبتذل

يبني العواد نصه على نظام الشعر الحر، وقد أقامه على أساس تفعيلة [**فعولن**]، التي يقوم عليها **بحر صاف هو بحر المتقارب**. وقد جعل العواد من تفعيلة [**فعولن**] وحدة موسيقية مستقلة بذاتها، ووزعها بأعداد متفاوتة على سطور النص من غير أن يلتزم بنظام ثابت في التوزيع، ويتضح التفاوت في التوزيع من ناحيتين:

1 – تفاوت أسطر النص في عدد التفعيلات بين [1 – 2 – 3 – 4 – 6]، تفعيلات في السطر الواحد، كما أن بعض الأسطر تتكون من [5] تفعيلات كما في السطر السابع، في كل من المقطعين [3 و5]. والسطرين الأول والخامس من المقطع السابع.

2 – اختلاف عدد تفعيلات الأسطر في كل مقطع، بمقارنتها بمثيلاتها من الأسطر في المقاطع الأخرى.

وقد قسم العواد النص سبعة مقاطع، حيث يتكون المقطع الأول من سبعة أسطر، ويتكون المقطع الثاني من عشرة أسطر، ويتكون المقطع الثالث من تسعة أسطر، ويتكون المقطع الرابع من سبعة أسطر، ويتكون المقطع الخامس من تسعة أسطر، ويتكون المقطع السادس من ثمانية أسطر، ويتكون المقطع السابع من تسعة أسطر. وقد كتب العواد مقاطع النص جميعها على هيئة السطر النثري، الذي يخالف الشكل التناظري للقصيدة الكلاسيكية، القائمة على وحدة التفعيلة، وبهذا يتضح لنا أن نص العواد يتوافق مع مفهومنا الإجرائي للشعر الحر موافقة تامة. كما يتوافق مع مفهوم العواد للشعر الحر، كما سيرد في مدونته النقدية لاحقًا.

وبعد أن قدمنا نماذج من الشعر الحر للعواد، مما نشره في الصحف، وما طبعه في الدواوين، فإن السؤال الذي ينبغي طرحه الآن هو الآتي:

لِمَ لَمْ يضم العواد نص «تحت أفياء اللواء» إلى دواوينه المطبوعة، على الرغم من أنه يعد دليلاً ماديًّا يثبت ريادة العواد للشعر الحر؟!!

ويمكننا أن نصل إلى إجابة هذا السؤال من طريقين:

الطريق الأول: سؤال العواد نفسه عن السبب: وقد سلكت هذا الطريق الباحثة «آمنة عقاد» فأجرت مقابلة شخصية مع العواد، وطرحت عليه فيها السؤال السابق، وقدمت لنا الإجابة، حيث تقول: «هناك قصيدة أخرى بعنوان «تحت أفياء اللواء»، نستغرب أن يحذفها العواد من دواوينه، على الرغم من نظمها في شكل جديد – سمي فيما بعد بالشعر الحر – لم يكن معروفًا في تلك الآونة. ولم نر سببًا يدعو العواد إلى إسقاطها سوى أنه – كما يقول – قد فقد نسختها الأصلية، مع قصائد كثيرة فقدت من منظومات ذلك العهد»[34]، وتعني العهد الهاشمي الذي سبق قيام الدولة السعودية.

الطريق الثاني: مضامين النص نفسه، التي تمجد الثورة العربية الكبرى وفكرة القومية العربية، وهي مضامين تنسجم مع توجيهات صحيفة القبلة، الناطقة باسم الهاشميين وفكرهم، وأظن أن طباعته في ديوان، في بدايات العهد السعودي، قد تثير بعض علامات الاستفهام التي يعيها العواد وأمثاله من التحرريين والقوميين، ولذا تعمد العواد إغفال هذا النص عند طباعة ديوانه. وأيًّا كانت الأسباب، فإن غياب النص عن الدواوين المطبوعة لا يعني غيابه من صحيفة القبلة، التي نشره فيها، ولا يقلل من قيامه دليلاً على ريادة العواد للشعر الحر.

2-2 - مدونة العواد النقدية:

إن تاريخ كتابة العواد مدونته النقدية لا يقل أهمية عن تاريخ 1921م، الذي نشر فيه نص «تحت أفياء اللواء»، في صحيفة القبلة. وقد حدد العواد تاريخ بداية كتابة مدونته النقدية في معرض حديثه عن الجزء المهم من تلك

المدونة، وهو كتاب «خواطر مصرحة»، حيث يقول: «كتبته في ثنايا أيام سنة 1344هـ/1926م، وكنت أستقبل السنة العشرين من حياتي، وكان أسلوبي فيه أسلوب المتعلم الثائر على منهج تعليمه»[35]. ويضاف إلى كتاب الخواطر كتاب «الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية»، ومقدمات دواوين العواد الشعرية، التي بث فيها آراءه النقدية، مبلورًا، من خلالها ومن خلال كتابيه، ما أسميته مدونة العواد النقدية. فقد كان العواد يحرص على كتابة مقدمات دواوينه الشعرية بنفسه، بخلاف غيره من شعراء المملكة «وإذا كان بعض الرواد من أدباء المملكة في بحثهم عن الانتشار والشهرة قد جعلوا كبار أدباء الوطن العربي يكتبون مقدمات دواوينهم وكتبهم، فإن العواد قد آثر أن يكتب مقدماته بنفسه، وقد يكون الباعث من وراء ذلك رغبته في بسط آرائه النقدية وإحساسه العميق بمكانته الأدبية، والتي لا تقل – في نظره على الأقل – عن مكانة الأدباء العرب خارج بلاده، كالعقاد، وطه حسين، ومحمد حسين هيكل، وغيرهم»[36]، فإبداع العواد الشعر الحر سبق تنظيره له بخمس سنوات.

إن خطاب العواد في مجمله يقوم على الدعوة إلى التحرر، والانعتاق من التصورات المسبقة، والأحكام القبلية للقضايا الراهنة، من خلال إعمال النظرة الواقعية البراجماتية، التي تنبع من الموضوع في ذاته ومن أجل ذاته. فهو يرى أنه «يجب أن نكون متحررين في ألسنتنا، وفي أقلامنا، وفي تفكيرنا، وفي دفاعنا»[37]. ويستعمل العواد مصطلحات متعددة، مثل: التحرر، والثورة، والعصرية، والتجديد، للدلالة على مفهوم واحد هو (التطور)، ويعرف العواد التطور، بقوله: «إن التطور هو الانسلاخ من الماضي بما له وما عليه»[38]. ومفهوم التطور عند العواد يشبه – إلى حد ما – ما يعرف في أيامنا هذه بالحداثة، باعتبارها حالة من الوعي التحديثي، الذي يترتب عليه التقدم نحو الأفضل، في شتى الميادين.

ولذلك اختار العواد لنفسه طريق التطور عندما قدمت له هزازة الهديتين:

«جاءت هزازة يومًا لإيقاظ فكري، هزازة الجنية رسولة الخير والشر والباطل والحق، هزازة ملاك الوحي والشعر والإلهام، رأيت في إحدى يديها مشعلاً ناريًا وسيفًا مسلولاً يبرق ويضيء، ولكنه يرسل شررًا، وفي الأخرى رأيت صفحة حلوى وكوبًا من الماء العذب الفرات. وإذ قدمت هزازة نحوي هديتها مددت يدي وتناولت الهدية الأولى، مؤثرًا مشعل النار؛ لأننا في ظلمات، وسيف الحرب لأننا في بدء تكوين ثورة فكرية – هي ثورة الجديد على القديم، والحرية على التقليد – وبالرغم من هذا فالرأي العام في بني قومي لا يريد إلا حلوى»[39]. وقد حمل العواد مشعل النار وسيف الحرب، معلنًا بدء حركته الأدبية: «كفى يا أدباء الحجاز ألا نزال مقلدين حجريين إلى الممات؟، وأقسم لولا حركة عصرية في الأدب تقوم الآن في الحجاز بهمة لفيف من أحرار الأدب العصري الحديث، لما عرف العالم شيئاً في الحجاز يدعى الأدب الصحيح»[40]. وقد كانت الحركة العصرية في الأدب التي انطلقت في الحجاز هي حركة الشعر الحر.

ولكي يعرِّف العواد بحركة الشعر الحر، أقدم على صياغة نظرية، نقدية بلور فيها المفاهيم الرئيسة الصانعة لحركة الشعر الحر. وقد انطلقت حركة الشعر الحر لدى العواد من قضية مركزية، هي قضية الشكل الشعري، ومتطلبات المرحلة الجديدة من حياة الشعر والشعراء، فهي النواة التي بنى عليها اعتراضه على القصيدة العمودية. فهو يرى أن الموضوعات الحديثة، التي جدت، ونادى بها تتطلب نظامًا موسيقيًا على نفس مستواها من الجدة. والقصيدة العمودية لم تعد تلائم مستجدات المرحلة، وتكرارها سيقضي على تكرار الروح واللغة والموضوعات القديمة، مما يبقي الشعر في دائرة الماضي، الذي ينشد «العواد» الخلاص منه، نحو ارتياد آفاق جديدة. وبتتبع آراء العواد النقدية نستطيع نسج خيوط نظريته في الشعر الحر التي تتضمن مجموعة من القضايا المهمة، مثل:**مفهوم الشعر، ومقياس الشعر، وقضية الإلهام، وعناصر الشعر، ووظيفته، ورسالته، وموضوعاته، وقضية الوحدة العضوية**، بحيث تشكل هذه القضايا في مجملها نظرية العواد في الشعر الحر.

يقارب العواد **مفهوم الشعر**، من خلال موسيقى الشعر، فيرى أن «الشعر نوعان من الموسيقى: نوع داخلي، يحس به الشاعر الموهوب داخل أعماقه، ويسمى الموسيقى الداخلية. ونوع خارجي، تحققه الكلمات والأداء التعبيري العام، وتحدده الأوزان والقوافي، وهذا النوع الأخير، هو الذي يتناوله علم العروض»[41]. فالعواد يحدد موسيقى الشعر في أربعة جوانب، هي: الكلمات، والتعبير الشعري العام، والأوزان، والقوافي. من غير أن يلتفت إلى جانب المعنى. ويشير العواد إلى وجود طبيعتين مختلفتين للشعر والعروض «فطبيعة الشعر تتصل بالروح والنفس وما فيها من أفكار ومشاعر وخلجات، وهذه أشياء داخلية. أما طبيعة العروض، فتتصل بالعمليات الفنية الخارجية التي تباشر قوالب الشعر، وليس الشعر ذاته، وهذه العمليات هي أساليب لنظم الشعر»[42]. ويؤكد العواد أن النظم/ الوزن العروضي، ليس من شروط الشعر، حيث يقول: «ليس باللازم أن لا يكون الشعر إلا منظومًا»[43]، محددًا قيود الشعر، حيث يقول: «وقيود الشعر المقيد – عندي – هي القافية والبحر والتفعيلة: فالبحر، هو الوزن العام لكل القصيدة في مجموعها. أما التفعيلة، فهي الوزن الخاص لكل بيت من أبيات القصيدة. وقد تشترك عدة أبيات في وزن واحد خاص. وهذه القيود كما هو ظاهر، قيود تتناول شكل الشعر ليس إلا، ولا تمس مضمونه بشيء، فالوزن والمعنى والفكرة والهدف والإشارات والأوحاء، يجب أن تنطلق، أن تتحرر، أن لا تخضع لشيء من خطط القدماء، أو سياسة ذوي السلطة الزمنية، أو السلطة الروحية، إن كان لهذه وجود وبعد»[44]. فالدعوة إلى انطلاق [الوزن، والمعنى، والفكرة، والهدف، والإشارات، والأوحاء]، والإبقاء على [التفعيلة كوحدة موسيقية]، هي أسس حركة الشعر الحر، التي تزعمها العواد، الذي يرى أن الشعر الحر هو «الذي يقوم على التفعيلة الخليلية»[45]، ولذا فإن «الخليل بن أحمد الفراهيدي هو مبتكر الأساس الذي يقوم عليه بناء الشعر الحر»[46]. ويرى العواد أن الشعر الحر «موزون مقفى»[47]: موزون على أساس التفعيلة، أما القافية، فهي «تلك القافية الرشيقة التي يترك اختيارها للمعنى، وللجرس

الموسيقي الخارجي، وللانسجام العام، مع هيكل ما قبلها وما بعدها من القوافي، انسجامًا موسيقيًا لا لفظيًا»[48]. وبعد أن حدد العواد أسس ومبادئ حركة الشعر الحر على شكل القصيدة، التي كان يكتبها معاصروه، حيث يقول: «ولكن أين الشعر الذي تنظمونه أو ترونه؟ هل تلمسه في تخميس أو تشطير أو تشجير. أواه: كل هذا أيها المتشاعرون صديد فكري، وقيوء، لو أنفق العمر أجمعه في مثلها لما وصل الناظم إلى الشعر. الشعر جميل، أما أمثال هذا فلا... ما الشعر إلا روح متمردة شيطانية عاتية، تأبى أن تسكن أمثال هذه الخرائب البالية المتحطمة. الشعر روح سام يهبط من السماء، فإن وجد في الأرض مستقرات وأكسية من الألفاظ تليق بعظمته وسموه، وإلا عاد أدراجه طائرًا إلى حيث مقر الأملاك. أو مباءة الشياطين. ليس الشعر ألفاظًا ومعاني فقط، وإنما الشعر أمر آخر وراء الألفاظ والمعاني، وفوق الأفكار والتعابير»[49]. فالعواد يركز على شكل الشعر الحر في تعريفه للشعر، نابذًا كل أشكال الشعر المهترئة من تشجير وتخميس وتشطير، مرورًا بشكل القصيدة العمودية. فشكل الشعر الحر هو الأثير لدى العواد، وهو الذي رافقه منذ أول حرف خطه في مملكة الشعر، حيث يقول: «بدأت أنظم بعد أن شعرت فعلاً بالشعر، ولم يكن شعري كله نظمًا، بل كان يبرز مع النظم الشعر المنثور والشعر المطلق (أو المرسل). والشعر الحر وكنت أنظم – إذا نظمت – على بعض الأوزان دون البعض الآخر، وقد تعلمتها من النماذج الشعرية، دون أن أعرف أسماءها وقواعدها»[50]. ويقول في مقدمة ديوان البراعم: «ولم أكن أعرف الشعور الأوتوماتيكي الرتيب، أو ما يسمونه نظم الشعر، ولكني كنت أبحث جاهدًا عن القوالب وطرق التعبير»[51]، وقد تمثل شعر العواد الحر في بداياته الشعرية في النماذج التي عرضناها في مدونته الشعرية، مثل نص «تحت أفياء اللواء»، و«نحو النور»، و«خطوة إلى الاتحاد العربي»، وغيرها.

وبالرغم من انشغال العواد بقضية الشكل الشعري، إلا أنه لم يغفل روح

الشعر وجوهره، فهو المطلوب والمرغوب فيه، أينما توافر، وفي أي شكل حل، إذ يقول: «لا فرق عندنا في أن ينظم الشعر على الطريقة القديمة، أو على الطريقة الحديثة، الممثلة في الشعر الحر، والشعر المطلق أو المرسل، والشعر المنثور، ولا أن يكون أسلوب الأداء رمزيًا، أو صريحًا، فالمهم هو روح الشعر وحيويته وتأثيره الموسيقي والعقلي، مضمونًا وشكلاً»[52]. فالشعر الحر عند العواد روح، حيثما توافرت توافر الشعر الحر.

ويقارب العواد **مقياس الشعر**، ويرى أن «للشعر مقياس، ومقياس الشعر الصحيح والشعر الحي، هو أن يغمر النفس بالإعجاب، ويحفزها إلى إفاضة الثناء على الشاعر، حين يقرأه القارئ وهو مسترسل في عالم آخر من عوالم النفس، التي تقدر القوة، وتؤمن بعظمة الصدق، وروعة الفن، وهو ذلك الذي يستشف الفكر من وراء نغماته وموسيقاه، أجمل معابر النفس الإنسانية، إلى آفاق الكمال البشري»[53]. فالشعر الصحيح هو المولد للهزة أو الرعشة في المتلقي عند سماعه، هذه الهزة هي معيار الشعر الصحيح عند العواد، وهي في الوقت ذاته مقياس الشعر الصحيح في الدراسات النقدية قديمًا وحديثًا.

ويقارب العواد **قضية الإلهام**، ويرى أن الدافع إلى الإبداع الشعري، لا علاقة له بعوالم الخرافة، فيقول: «ليس هناك أي شيطان أو شيطانة تتصل بالشاعر عند مباشرة إنتاجه الشعري، وليس الشاعر بمحتاج إلى مثل هذا، سواء كان من الشعراء المحلقين، أم المتوسطين في الشعر، ولكنها الفكرة الشعرية أو الإحساس الشعري، هما اللذان يستخدمهما الشاعر الواعي كدافع للشعر، ولا صلة للفكرة الفنية أو للإحساس الفني بعالم الأرواح المحجوبة مطلقًا»[54]. وإنما القضية تتمثل في الإلهام الصادر عن تلاقي صوتي العقل/ الفكرة الفنية، والقلب/ الإحساس الفني.

ويقارب العواد **عناصر الشعر**، ويرى أن الشعر يتكون من عناصر تجتمع

على أديم النفس الإنسانية «فالنفس الإنسانية بحر مصطخب الأمواج تكونه موجة تتلوها غيرها حتى تفسح لهذه النفس آفاقًا جديدة، تنقلها إلى أفق منها يقابله أفق: فمن قوة يقابلها ضعف! إلى يأس يقابله أمل! ونعماء تقابلها بأساء! وحب يقابله بغض! ونجاح يقابله إخفاق! ووجوم يقابله تفكير! وجمود يقابله انطلاق! وحيرة يقابلها عزم ومضاء! ومرح وانشراح يقابلهما أسى واكتئاب! ومن هذه العناصر مجتمعة يتكون الشعر»[55]. وهذه العناصر هي أقرب ما تكون إلى الثنائيات الضدية التي تعد من أهم المبادئ التي ترتكز عليها البنيوية، في تحليل النص الشعري، والكشف عن عناصره الرئيسة. ويرى العواد أن هذه العناصر لابد أن تنصهر في عنصر عام يمتلكه الشاعر الصادق «وفي كل الحالات يتزود الشاعر الصادق بزاد الشاعرية، وهو الخيال الحي الذي يجنح الشعور النفسي والتفكير الفني بأجنحة تسمو به إلى الأولب وقتما شاء. ولكنها لا تقطع الصلة بينه وبين كوكب الأرض متى كان من القدرة الشاعرة، بحيث يستطيع ضبط الموازنة في التجوال بين العالمين»[56]. فالخيال في نظر العواد هو العنصر المهيمن على عناصر الشعر، بحيث لا تصبح تلك العناصر عناصر شعرية، ما لم تصدر في إطار الخيال.

ويقارب العواد **وظيفة الشعر**، ويرى أن وظيفة الشعر تكمن في المتعة والكشف، حيث يقول: «هذا هو الشعر، وهو الناتج الطبيعي الصادق لهذه القوى النفسية في هذا المعترك، وهو الفن الجميل الذي يضفي على الحياة لونًا يخف به محملها على النفس الإنسانية، أو يضيف إليها تعبيرًا ناطقًا يكمل تعبيرها الصامت المتمثل في الجمال والجلال والرهبة، وفي القوة والحقيقة، ومظاهر الأشياء المحسوسة ومعانيها المدركة، وهو لهذا جزء طبيعي من القسط الهائل للنفس من ذخر الحياة»[57]، فالوظيفة الشعرية في نظره تتركز في الجانبين الداخلي/ النفسي، متمثلاً في المتعة، والخارجي/ الواقعي، متمثلاً في الكشف.

ويقارب العواد **رسالة الشعر**، ويرى أن «رسالة الشعر هي رسالة الفن

نفسه، ورسالة الفن هي تعميق الحياة – والحياة هنا هي الحياة العامة، وليست الحياة الإنسانية وحدها – وإنما ثروتها في النفوس، والصعود بالآدمية إلى أفق سام من آفاق الخلود»[58]. وبهذه الرؤية لرسالة الشعر يقترب العواد من رسالة الفنون المتمثلة في تعميق الحياة من خلال تكوين وتربية الذائقة الراقية القادرة على تذوق معاني الحياة والكون.

ويقارب العواد **موضوعات الشعر**، ويرى أن «بعض من شبابنا الأدباء وبعض من قراء الكتب الدارجة يقرض القطع الشعرية البديعة الناصعة – ناصعة والحق يقال – ولكن ماذا يضمنها من الأفكار؟، ينظمها من الخمريات، حتى يسابق أبا نواس، وفي الغزل حتى يغلب الشاب الظريف، وفي المديح حتى يفوق البحتري، وفي الحماية حتى ينسينا ذكر عنترة، وفي الحكمة حتى لا يضاهيه أبو العتاهية، وكل هذه من الأفكار المائتة التي دفنت مع عصور أبي نواس والشاب الظريف والبحتري وعنترة وأبي العتاهية، فلا تصلح لنا. أما إذا لم نستطع أن نأتي بفكر جديد – ولدينا من الأفكار والمقاصد والأغراض الشعرية ما يكمم أفواهنا عجزًا وقصورًا عن استيعابه – فأحرى بنا أن نحطم أقلامنا ونسكت»[59]. فالعواد يعيب على معاصريه الركون إلى الموضوعات الشعرية القديمة البالية، مثل: الوصف، والغزل، والمديح، والحماسة، والحكمة. ولا يكتفي العواد بطلب السكوت عن الخوض في هذه الموضوعات، بل يقترح على الشعراء موضوعات بديلة، فيقول: «أمامنا الوطن بحاجاته المادية والمعنوية، وما يتطلبه الشعر فيها، أمامنا العادات والأخلاق، بما فيها من فساد يتطلب النقد! أمامنا الحرية بأنواعها، وما يجب من تمكينها في النفوس، أمامنا الشرق الكسول الخامل وما يجب من تنشيطه، أمامنا الطبيعة بظاهرها وباطنها ووحيها للعقل والقلب! أمامنا العرب بحالتهم السياسية وواجب الشرق في هذا المجال، أمامنا الغرب باختراعاته ومدهشاته وأعماله وما يتطلبه المقام في ذلك من تمثيله والحث على منافسته، أمامنا الحياة كلها بما فيها من خير وشر، إذن: فما لنا نرجع إلى

الوراء، حتى في الأدب، وهو أول الطريق؟!»[60]. وبعد أن يقدم العواد البدائل تتبلور له هذه الموضوعات في موضوع جامع، يطرحه في مقدمة ديوانه الأول الآماس، فيقول: «وموضوع الشعر هو الحياة العامة بأسرها، وأصل ما فيها – في رأينا – هو الطبيعة، وأعمق ما في الطبيعة هو الإنسان»[61]، فالعواد يطلب من الشعراء التعبير عن موقف الإنسان من الطبيعة والحياة والكون، أو بعبارة أخرى صياغة الموقف الوجودي الذي يعبر عن اللحظة التي يعيشها الشاعر، أو تلك التي هربت منه، أو التي يصبو إليها ويتوق إلى عيشها، بحيث تصب هذه الموضوعات في موضوع عام هو الحياة العامة بأسرها. ولذا يقيس العواد حداثة الشعر الحر بمدى اقترابه من الواقع المعيش، أو ابتعاده عنه «فالشعر الحديث المحترم هو الشعر الواقعي الذي يتفاعل مع الجو الذي يوجد فيه»[62]، في تجسيد حي لروح الواقعية الأدبية التي يمثلها العواد وينتمي إليها.

ويقارب العواد قضية الوحدة العضوية، إذ يقول: «وقد جنح الشعر الحديث إلى وحدة القصيدة بدلاً من وحدة البيت، وبعكس ذلك فرق وحدة الوزن إلى وحدات تفعيلية صغيرة، وهذا الأسلوب هو جزء من رسالة العصر أيضًا، فوحدة القصيدة تجعل منها نتاجًا متكاملاً، يتناوله السامع وهو مأخوذ به عقليًا، أما تمزيق وحدة البحر، أو الوزن، ففيه تبسيط مناسب للعنصر الموسيقي في القصيدة، وتلوين يطرب السامع، أو القارئ، حين يتهادى إليه النغم اللفظي بين اللحن والإيقاع»[63]، فالعواد يفرق تمامًا بين الوحدتين العضوية والموضوعية، ويؤكد في الوقت نفسه على شرط توافر الوحدة العضوية في القصيدة الحديثة.

هذه هي أهم الخطوط العريضة لنظرية العواد الأدبية في الشعر الحر. وقد قاد العواد بعزيمة قوية، ووعي مسبق، حركة الشعر الحر، التي عبر عن وعيه بقيادتها، بقوله: «ونسجل هنا أننا – وبعض أصدقائنا المجاهدين في الأدب – جاهدنا في تجديد الشعر وتصحيح فهمه ومقاييسه لهذا «الجيل الجديد»، واستطعنا أن نوجه بعض شعراء هذه البلاد بدراساتنا وأمثلة شعرنا إلى الطريق

الفنية الصحيحة، فانتقل الذوق الشعري، بل الذوق الأدبي كله، من دائرة اللفظ المرصوف الموشى بأنواع البديع، والمعنى التافه أو العادي، الذي ليس وراءه حياة فكرية أو شعورية، فأصبح الآن ينحو إلى المقاصد المحترمة التي تطلب من وراء الألفاظ، وأصبح الشعر الموهوب بفضل هذا التجديد، فكرة وشعورًا وحياة نابعة تحس بها نفس إنسانية مستقلة الوجود. وإن كان هذا النوع مايزال قليلاً بعد. وكم كنا ومازلنا نعمل في هذه السبيل الوعرة، بطريقة الهدم وطريقة البناء؛ فأما الهدم فيتمثل في مقالاتنا وأبحاثنا النقدية، التي صدعنا بها أولاً في كتابنا الموضوع «خواطر مصرحة»، ثم في كتابنا المخطوط «تأملات في الأدب والحياة»[64]. فالعواد يدرك تمامًا أنه يقود ثورة أدبية تتمثل في حركة الشعر الحر، ويدرك أنه يحتاج إلى حشد الأفكار والأقلام في سبيل توطيد دعائمها على أرض الواقع.

وإن قدم لنا العواد طريقة الهدم وسكت عن تقديم طريقة البناء، فلأن ما بناه يتحدث عن نفسه، سواء في المدونة النقدية، أم في المدونة الشعرية، التي تمثل إلى جانب المدونة النقدية، الجانب الآخر من جانبي البناء، وقد دفعت العواد رغبته في إظهار الجانب الآخر من البناء إلى نشر مدونته الشعرية، بالرغم مما له عليها من ملحوظات، حيث يقول: «لم أكن حريصًا على تسجيل هذا الشعر، الذي يمثل عهد طفولتي وآماس شبابي، لأنني لو كنت أملك الخيار فيه لاخترت طيه، ولكن الأمانة للزمن ولتطور الحياة توجب أن يبرز المرء صفحة نفسه كما هي، فقدمته للمطبعة دون تحوير إلا في النادر الطفيف الذي شوهه بعض الناقلين، ولو شئت تحوير هذا الشعر لما أعجزني ذلك، ولكن في هذا التصنيع تزويرًا للنفس لا أرضاه، فإذا لاحظ القارئ المثقف في هذه القطع عثرات وكبوات من الفكر واللغة، فليعلم أنها طبيعة لطفل نظم الشعر قبل بلوغ الحلم»[65].

وقد طبع العواد شعر طفولته ،لأنه يتضمن نماذج إبداعية تؤكد ريادته الشعر الحر، ولأن الشعر الحر يتمتع بمكانة أثيرة في نفسه من ناحية أخرى، لما

يملكه هذا الشعر من آفاق تعبيرية لا تحد، وفي هذا يقول العواد: «فالشعر العصري الحديث المعبر عن هذه الآفاق المتسعة هو الشعر المفضل عندي، وهو الشعر الحي، لأنه يتفاعل والعصر الذي نعيش فيه ويحمل أقدس رسالاته، وهي الحرية الفردية، واشتراك أفراد الإنسان في الحقوق والواجبات الجماعية، والسيادة على المرجعية، والاعتزاز الفردي بمواهب الفرد، وإخضاع هذه المواهب لخدمة الشعب وتفتيح وعيه»[66]، مما يحمله على الخروج من مأزق التقوقع وبوتقة الانصهار في الماضي، نحو آفاق جديدة للكتابة الشعرية الحديثة، شكلاً ومضمونًا، ممثلة في الشعر الحر.

المحور الثاني: تلقي ريادة العواد الشعر الحر في الدراسات النقدية

مرت ريادة الشعر الحر بمنعطفات حادة، تمثلت في مثلث: باكثير، ونازك، والسياب. ولم يكن للعواد ذكر في معظم الدراسات النقدية، التي بحثت موضوع الريادة، وأجراها باحثون عرب من خارج السعودية. أما دارسو الأدب الحديث في السعودية، فقد كان العواد حاضرًا في دراساتهم، حضورًا مميزًا، لا يقل عن حضور أي من زوايا مثلث الريادة العربي في الدراسات النقدية العربية.

وبالرغم من شبه انحصار إبداع العواد في الدراسات النقدية المحلية، إلا أن تلك الدراسات لم تقف من إبداع العواد موقفًا متمعقًا، يغوص إلى قاع المشروع العوادي الشعري، ويحدد نقطة البداية الحقيقية للإبداع الشعري عند العواد، من خلال مدونته الشعرية، كما أن تلك الدراسات لم تتعمق في المشروع العوادي النقدي من خلال مدونته النقدية، التي واكبت إبداعه الشعري. ولم تربط تلك الدراسات بين ما ورد في مدونتي العواد الشعرية والنقدية من حقائق تاريخية وإبداعية، وبين ما ورد في السياقين الزمني والإبداعي للشعر على المستويين المحلي والعربي، لتتمكن من معرفة موقع العواد في سياق حركة الشعر العربي، وسياق حركة الشعر الحر.

ومن خلال تتبع أهم الدراسات التي تناولت قضية ريادة العواد الشعر الحر، فإنه يمكننا رصد تلقي ريادة العواد الشعر الحر في الدراسات النقدية، من خلال محورين رئيسين، هما: محور استجابة القارئ، ومحور موجهات التلقي.

1 - محور استجابة القارئ:

إن تباين استجابة القراء تجاه مثير واحد، هو ريادة العواد الشعر الحر، ظاهرة علمية صحية، تدل على تفاعل الأوساط العلمية بمشاربها المختلفة مع هذا المثير. وبتتبع الدراسات النقدية التي شغلت ريادة العواد الشعر الحر حيّزًا فيها، تمكنًا من استقطاب استجابات القراء إلى مستويين رئيسين، هما:

1-1 - مستوى الاستجابة الموضوعية:

ونعني بالاستجابة الموضوعية: «مسلك الذهن الذي يرى الأشياء على ما هي عليه، فلا يشوهها بنظرة ضيقة، أو بتحيز خاص»[67].

وتتحقق الموضوعية بإبعاد مؤثرات الذات القارئة عن الموضوع المقروء. وقد وجدنا هذا المستوى من الاستجابة لدى باحثين، استحضروا منجز العواد في دراساتهم ووضعوه ضمن سياقيه العربي والمحلي، وشرطه الثقافي، الذي يحدد موقعه الحقيقي في مسيرة الريادة والإبداع، على مستوى الشعر العربي الحديث.

ومن أبرز الباحثين الذين كانت استجابتهم لريادة العواد الشعر الحر على مستوى العالم العربي استجابة موضوعية، عبدالرحيم أبو بكر، الذي توقف عند نص العواد الموسوم بـ [خطوة إلى الاتحاد العربي]، الذي أبدعه سنة 1924م، واستند إليه في إثبات ريادة العواد الشعر الحر، حيث يقول: «ولا أريد هنا أن

أسترسل مع الكتابات النقدية التي نقضت تلك الأسبقية المزعومة (أي: نازك الملائكة، والسياب، وباكثير)، ولكن أريد أن أقف بالقارئ عند نص شعري لشاعر معاصر من شعراء الحجاز أجد فيه أسبقية يمكن أن ترقى إلى مزاحمة تلك الأسبقيات في قضية الشعر الجديد الحر، ولو من الناحية التاريخية، هذا النص لم يتعرض له أحد من الذين حاولوا أن يؤرخوا لميلاد حركة الشعر الحر، لا لشيء، إلا لأن الشعر الحديث في الحجاز ظل شعرًا إقليميًّا في أكثر أحواله، لولا تعرض قلة من الأدباء العرب الذين عرضوا للكتابة عن بعض شعرائه بمناسبة إصدار ديوان، أو ما إلى ذلك من المناسبات، التي تجعل هذا الأديب أو ذاك، يجود بكلمة مجاملة أو تقريظ، وأعني بهذا النص قصيدة: خطوة إلى الاتحاد، التي أنشأها الشاعر محمد حسن عواد في أوائل العشرينيات من هذا القرن»[68]. وقد أورد «عبدالرحيم أبو بكر» حكمه هذا في رسالة ماجستير، حيث أشار إلى هذا في مستهل كتابه، إذ يقول: «قدمت هذه الرسالة إلى كلية الآداب بجامعة القاهرة، وناقشتها لجنة مكونة من الأستاذ الدكتور شكري محمد عياد المشرف على الرسالة رئيسًا، والأستاذ الدكتور حسين نصّار، والأستاذ الدكتور أحمد كمال زكي عضوين، ونالت درجة الماجستير في الآداب تقدير جيد جدًا، وكانت المناقشة في 16 رجب 1393هـ، الموافق 15 أغسطس سنة 1973م»[69]. ويكتسب هذا النقص الموازي أهميته، من جهة نظري، من خلال الإقرار الضمني من قبل المشرف ولجنة المناقشة، بصحة هذه النتيجة، التي لو لم تكن صحيحة لما أجيزت رسالة الباحث من غير تعديلها، كما هو معمول به في الأوساط الأكاديمية. مما يعني إقرار: شكري عياد، وحسين نصار، وأحمد كمال زكي، بريادة الشاعر السعودي محمد حسن عواد الشعر الحر.

ومن الباحثين الذين كانت استجابتهم لريادة الشعر الحر استجابة موضوعية «إبراهيم الفوزان»، الذي توقف عند نص العواد الموسوم بـ [خطوة إلى الاتحاد العربي]، واستند إليه في إثبات «حقيقة أن العواد قد سبق غيره في ريادة الشعر الحر والمنثور، لا في الحجاز وحده، بل وفي بعض البلاد

العربية، وهو ما يمكن إدراكه من خلال تتبع آثار غيره في هذه الأشكال الجديدة من الشعر»[70]، فهو يثبت للعواد الريادة على مستوى العالم العربي، في مجالي الشعر المنثور والشعر الحر.

وإذا كانت استجابتا «أبو بكر عبدالرحيم» و«إبراهيم الفوزان» – وهما الوحيدتان في هذا المستوى في حدود علمي – قد أنصفتا العواد على مستوى العالم العربي، فإن ريادة العواد الشعر الحر على المستوى المحلي، برزت في استجابات كثير من دارسي الأدب السعودي، حيث يكاد يجمع عليها كل الباحثين تقريبًا.

ومن أبرز الباحثين الذين كانت استجابتهم لريادة العواد الشعر الحر على المستوى المحلي استجابة موضوعية «عبدالعزيز السبيِّل»، وقد قدمت استجابته على سواها من استجابات المستوى المحلي، لأنها تقف في منطقة وسطى من مستويي الريادة العربية والمحلية، فهو يعلق سؤال الريادة على المستوى العربي، ويثبتها للعواد على المستوى المحلي، حيث يقول: «وإذا كان سؤال ريادة العواد لشعر التفعيلة في العالم العربي سيبقى معلقًا، فإن ريادته لشعر التفعيلة على المستوى المحلي ستكون دون منافس»[71].

ومن الباحثين الذين كانت استجابتهم لريادة العواد الشعر الحر على المستوى المحلي استجابة موضوعية «عبدالله الغذامي»، الذي يسوق رأيه في ريادة العواد الشعر الحر بشكل غير مباشر، وذلك في معرض حديثه عن حركة الشعر الحر في المملكة العربية السعودية، حيث يقول: «لم يكن أمام هذا الجيل من تأسيس حداثي سوى تجربة وحيدة، كان العواد هو رمزها، وهو أستاذها»[72].

ومن الباحثين الذين كانت استجابتهم لريادة العواد الشعر الحر على

المستوى المحلي استجابة موضوعية، وقلقة في آن واحد، عبدالله الحامد، حيث يقول: «لم يكن العواد شاعرًا كبيرًا، لكنه كان صاحب مذهب في الأدب، سواء في إطار الفكرة، أم مضمون التجربة، والمتأثرون بمدرسته كثيرون، سواء من المجددين، أو المخضرمين من الرومانسيين، الذين تفاعلوا مع الحركات التجديدية في البلاد العربية»[73]. ويكرر الحامد الاستجابة ذاتها في كتابه التالي، دونما جديد، حيث يقول: «لم يكن العواد شاعرًا كبيرًا، لكنه كان صاحب مذهب في الأدب في الأسلوب والموسيقى والتجربة، والمتأثرون بمدرسته كثيرون، سواء من المجددين، أو المخضرمين، الذين تفاعلوا مع الحركات الشعرية في البلاد العربية»[74]، وهذه الاستجابة، وإن كانت منصفة، إلا أنها تنطوي على تناقض؛ إذ كيف لا يكون العواد شاعرًا كبيرًا، ويكون في الوقت نفسه صاحب مذهب في الأدب؟، وما فائدة تكرار الاستجابة ذاتها في كتابين، يفصل بينهما عامان، سوى الحيرة في التثبت والقناعة من ريادة العواد الشعر الحر؟

ومن الباحثين الذين كانت استجابتهم لريادة العواد الشعر الحر على المستوى المحلي استجابة موضوعية «حسن الهويمل»، حيث يقول: «إنني لا أتردد أبدًا في اعتبار العواد من رواد الأدب الحديث في المملكة، وفي الوقت نفسه لا أستطيع المضي إلى أكثر من ذلك، فأجعله مدرسة أدبية قائمة بذاتها»[75]. ويثبت «سعد البازعي» ريادة العواد الشعر الحر على المستوى المحلي، حيث يقول: «وقد يكون من المفيد أن أشير إلى أنه من الناحية التاريخية لم تكن بلادنا متخلفة عن غيرها من الدول العربية، بل إن هناك من يقول: إنها واكبت تلك الدول في إبداع القصيدة الحديثة، كما نجد في التجارب الشعرية لمحمد حسن عواد»[76]. ويثبت «عثمان الصوينع» ريادة العواد الشعر الحر على المستوى المحلي، حيث يقول: «حمل لواء التجديد في الشعر السعودي الحديث عدد غير قليل من الشعراء السعوديين المعاصرين، وفي مقدمتهم الشاعر السعودي محمد حسن عواد»[77].

ومن خلال استجابات دارسي الأدب العربي السعودي نحو ريادة العواد الشعر الحر، يتضح لنا أن معظم دارسي الأدب العربي السعودي يثبتون – دون منافس – ريادة العواد الشعر الحر، في المملكة العربية السعودية.

1-2 - مستوى الاستجابة الإقصائية:

ونعني بالاستجابة الإقصائية: إقصاء إبداع العواد الدال على ريادته؛ سواء أكان الإقصاء بالتقليل من شأنه، أم بتفريغه من مضامينه الريادية.

ويتحقق الإقصاء بتدخل الذات القارئة في موضوع المقروء، وقد وجدنا هذا المستوى من الاستجابة لدى باحثين تدخلوا في منجز العواد في دراساتهم، فأخرجوه من سياقيه العربي والمحلي وشرطه الثقافي، الذي يحدد موقعه الحقيقي من مسيرة الريادة والإبداع، على مستوى الشعر العربي الحديث.

ومن أبرز الباحثين الذين كانت استجابتهم لريادة العواد الشعر الحر استجابة إقصائية، بالتقليل من شأنها، «بكري شيخ أمين»، الذي يصنف العواد في الرومانسيين، إذ يقول: «وشعراء الرومانسية في السعودية كثيرون معظمهم من الشباب، تراوح أعمارهم بين الثلاثين والأربعين، وأشهرهم محمد حسن عواد»[78]. ونجده في موضع آخر يصنف العواد في الواقعيين، إذ يقول: «وهناك فئة قليلة جدًا، لا تكاد تشكل تيارًا مستقلاً له معالمه وسماته، اختارت أن يكون فنها للمجتمع، أو أن تكون ملتزمة بالقضايا الاجتماعية والحيوية، وهي بذلك تخطو خطوات المدرسة الواقعية، التي كادت أن تسيطر على أدب بعض البلاد العربية، ومنهم العواد»[79]. وتتجلى استجابة بكري، بالتقليل من شأن ريادة العواد الشعر الحر، في التناقض الذي يبدو في تصنيفه العواد مرة في الرومانسيين وأخرى في الواقعيين. وإن دل هذا التناقض على شيء، فإنما يدل على الهروب من مواجهة قضية ريادة العواد الشعر الحر.

ومن الباحثين الذين كانت استجابتهم لريادة العواد الشعر الحر استجابة إقصائية، بالتقليل من شأنها، «عبدالله المعيقل»، حيث يقول: «لن أطلق على العواد صفة مفكر، فهو ليس كذلك، وهذا لا يقلل من مكانته في تاريخنا، كما أن صفة شاعر قد تنطبق على زملاء آخرين له، أكثر مما تنطبق عليه، ولنا في هذا أن نختلف ما وسعنا الاختلاف»(80). وتتجلى استجابة المعيقل الإقصائية بالتقليل من شأن ريادة العواد الشعر الحر في محاولته نفي صفة شاعر عن العواد، مما يعني إقصاءه عن ريادة الشعر الحر.

ويأخذ الإقصاء عند بعض الباحثين منحًى عنيفًا، يصبح إقصاءً مركبًا، ويتجسد الإقصاء المركب في كونه لا يكتفي بالإقصاء فحسب؛ بل يمارس إلى جانب الإقصاء تفريغ إبداع العواد من مضامينه الريادية. ومن أبرز الباحثين الذين كانت استجابتهم لريادة العواد الشعر الحر استجابة إقصائية بتفريغ إبداعه من مضامينه الريادية، آمنة عبدالحميد عقاد، فقد توقفت عند نص العواد، الموسوم بـ [خطوة إلى الاتحاد العربي]، الذي أبدعه العواد سنة 1924م، واستندت إليه في إقصاء العواد عن ريادة الشعر الحر بتفريغ نصه من مضامينه الريادية، حيث تقول: «والواقع أن هناك أمرين في شكل القصيدة يغريان القارئ المتعجل بالحكم على القصيدة بأنها من الشعر الحر: توزيع التفعيلات على سطور، واختلاف هذه السطور في عدد التفعيلات، ولكننا لا نميل إلى إطلاق مصطلح الشعر الحر على هذه القصيدة، لأن من أهم شروط الشعر الحر هو توزيع التفعيلات بحرية تامة، وفق ما يقتضيه التدفق الشعوري، دون قيد أو شرط أو نظام معين يخضع له الشاعر، كما أن عدد التفعيلات الثلاث التي التزمها الشاعر أو مضاعفها، توحي بأن القصيدة مقامة على بحر المتقارب المجزوء، ذات الشكل العمودي، ويمكننا قراءة قصيدة العواد، على الشكل التالي:

لقد آن أن تستحيل الـ ـمدامع يا موطني
إلى بسمات وضاء وأشياء لم تعلن
وأن تتقوى بعزم كرهت له أن يني
وتدفع شبانك الطا محين إلى المعليات

المقطوعة الأولى:

لتنعش روح الأمل

أفق واستمع ثم ألق بها نظرة للنجوم
تريك أشعة نجم يضيء بليل بهيم
بدا كالسهى وسيسري كبدر يشق الغيوم
يقود مسيرك حتمًا إلى عزة في الحياة

المقطوعة الثانية:

متوجة بالعمل»[81].

وتتجلى الاستجابة الإقصائية، بتفريغ نص العواد من مضامينه الريادية، في استخدام الباحثة آلية إقصائية جديدة، تتمثل في انتهاك حرمة الشكل الشعري لنص العواد، من خلال لي عنق الشكل الشعري من الحر إلى العمودي، لإخضاعه عنوة لأهوائها. وفي هذا تجني على الشعر وعلى الشاعر، فهل كان العواد يجهل شكل الشعر الحر، وهو الذي كتب نص [تحت أفياء اللواء]، قبل كتابته نصه المعتدى عليه؟!!، وهل كتب العواد في شعره العمودي نصًا بمستوى الانتهاك الذي ألحقته الباحثة بنص [خطوة إلى الاتحاد العربي]، عندما حولته إلى الشكل العمودي، وأشبعته تدويرًا وإقواء، ومزقته بما يوافق أهواءها إلى بيت

كامل وشطر يتيم؟!!، لتخلص إلى إطلاق حكمها على النص.. إنها لا تميل إلى إطلاق مصطلح الشعر الحر عليه؛ لأن من أهم شروط الشعر الحر توزيع التفعيلات بحرية تامة، وفق ما يقتضيه التدفق الشعوري، دون قيد أو شرط، أو نظام معين يخضع له الشاعر. وهو حكم يفتقر إلى الموضوعية؛ لأنه مبنيٌّ على الإحساس والشعور، - وهو بالتالي - يحتاج إلى تأكيده بمستند نصي نابع من تحليل النص، تحليلاً يبرز الموجات الشعورية، ويقيس توازيها وتوافقها مع التدفق الموسيقي للنص، وهذا ما لم تفعله الباحثة، فما تشعر الباحثة أنه نظام خارجي متبع، قد يكون في حقيقته هو نفس نظام التدفق الشعوري، الذي جرت عليه الدفقات الشعورية لكل مقطع. فالسطر الشعري «هو كمية القول الشعري المكتوبة في سطر واحد، سواء أكان القول تامًا من الناحية التركيبية أو الدلالية، أم غير تام. حيث يتحكم في السطر الشعري قانونان، هما: قانون المسافة، وقانون الاتجاه»[82]. وأي تدخل في السطر الشعري يعد انتهاكًا لقانونيه، وعبثًا بمكوناته. لكن الباحثة تلوي أعناق الحقائق الإبداعية الدالة على ريادة العواد، إرضاء لاستجابتها الإقصائية بتفريغ نص العواد من مضامين ريادته الشعر الحر.

إن استجابة آمنة عقاد الإقصائية بتفريغ إبداع العواد من مضامين ريادته الشعر الحر، كونت منطلقًا لاستجابات إقصائية مماثلة، لدى كثير من الباحثين، الذين جاءوا بعدها، والذين توقف معظمهم عند نفس النص الذي درسته، وهو [خطوة إلى الاتحاد العربي]، وكرروا ما قالته آمنة عقاد في هذه القصيدة، ونفوا - من خلال ما قالته آمنة - وكرروه هم - ريادة العواد الشعر الحر.

ومن أبرز الباحثين الذين اقتفوا أثر آمنة عقاد، وتبنوا استجابتها الإقصائية لريادة العواد الشعر الحر، عبدالله الغذامي، حيث يقول: «ولابد أن أشير هنا إلى الوهم الذي وقع فيه بعض الكتاب السعوديين، حينما ادعوا أن الشاعر محمد حسن عواد قد كان سبَّاقًا في كتابة الشعر الحر، وذلك في

قصيدته [خطوة إلى الاتحاد العربي]، المنشورة في ديوان (البراعم)، والتي كتبها العواد عام 1942م، ولكنه لم ينشرها إلا بعد ذلك بوقت طويل. والقصيدة ليست شعرًا حرًا على الإطلاق، فهي مكونة من سبعة مقاطع في كل مقطع خمسة أبيات، موزونة مقفاة على بحر المتقارب»[83]. لكن الغذامي يناقض رأيه هذا عندما يقلد العواد ريادة الشعر الحر على المستوى المحلي، استنادًا إلى نص [خطوة إلى الاتحاد العربي]، الذي أقصى العواد بموجبه عن ريادة الشعر الحر، في معرض حديثه عن تجربة الشعر الحر في المملكة العربية السعودية، حيث يقول: «لم يكن أمام هذا الجيل من تأسيس حداثي سوى تجربة وحيدة، كان العواد هو رمزها أو أستاذها، ولكن العواد ظل وحيدًا، منذ ظهوره في عشرينيات القرن العشرين، إلى حين ظهور هؤلاء في منتصف الستينات»[84].

وبالرغم من اعتراف الغذامي بريادة العواد الشعر الحر على المستوى المحلي، إلا أنني أتساءل عن سبب تجنب الغذامي إثبات ريادة العواد الشعر الحر على مستوى الشعر العربي الحديث، من خلال دراسة مدونة العواد الشعرية، التي تشتمل على نصوص شعرية حديثة تثبت ريادة العواد الشعر الحر على مستوى الشعر العربي الحديث، مثل نص [تحت أفياء اللواء]؟!، كما أنني أتساءل عن مدى علم الغذامي بهذا النص وما يمثله من أهمية تاريخية وفنية؟!، ولعل حسن الهويمل يجيب عن تساؤلي، حيث يقول: «لست أعرف تفاصيل تلك المعركة العنيفة بين الدكتورين عبدالله الغذامي، وإبراهيم الفوزان، حول العواد، وإن كنت أشعر بمسؤوليتي الشخصية عن كسر جليد الجفوة القائمة بينهما بعد صداقة وخلطة، أعرف أنهما تجادلا حول أهمية العواد، وكان الغذامي – على ما أذكر – يعيش خيبة الأمل بعد رحلة دراسية تطبيقية في شعره أضاعت عليه الجهد والوقت، وذلك حين أراد أن يطبق منهجه النقدي الجديد، الذي طبقته فيما بعد على الشاعر حمزة شحاتة»[85]. فهل عسر هضم منهج الغذامي النقدي إبداع العواد كافٍ لتبني الغذامي استجابة آمنة عقاد

الإقصائية لريادة العواد الشعر الحر؟، وليت الغذامي وقف من العواد موقف محمد حسين زيدان – رحمه الله – من العواد، حيث يقول: «ولقد تحدث إليَّ بعد جفوة بيني وبينه، رجعنا بها إلى صفوة، فلست من العيابين له، وحتى في أيام جفوته لي، لم أكن أبخسه حقه، فالعواد الإنسان قد يغضبني، ولكن العواد/ الموقف، الشاعر المجدد، لابد وأن أكون المفاخر به»[86].

ومن الباحثين الذين تبنوا استجابة آمنة عقاد الإقصائية العواد الشعر الحر «أحمد الطامي»، الذي توقف عند نص [خطوة إلى الاتحاد العربي]، حيث يقول: «لقد كان الشكل المطبعي الذي ظهرت به القصيدة دافعًا لبعض النقاد لاعتبارها من المحاولات المبكرة لشعر التفعيلة، والحقيقة أن الذين اعتبروها قصيدة من شعر التفعيلة اعتمدوا على تقسيم الشاعر للأشطر، فظهرت وكأنها قصيدة تفعيلة»[87]، فأقصى بذلك العواد عن ريادة الشعر الحر.

2 - محور موجهات التلقي:

ونعني بموجهات التلقي: مجموع العوامل التي كان لها الأثر البارز في توجيه تلقي ريادة العواد الشعر الحر، سواء نحو جهة الاستجابة الموضوعية، أم نحو جهة الاستجابة الإقصائية.

ومن خلال تتبعنا موجهات تلقي قضية ريادة العواد الشعر الحر، وجدناها تتمثل في أربع موجهات.

2-1 - القيود المنهجية:

ونعني بالقيود المنهجية: ما يفرضه الباحث على دراسته من محددات وشروط مكانية أو زمانية، لإبراز إطار بحثه.

ويعد القيد المكاني من أهم القيود المنهجية التي وجهت تلقي ريادة العواد الشعر الحر، نحو جهتي الاستجابة الموضوعية، أو الإقصائية. ويتمثل توجيه القيد المكاني ريادة العواد نحو جهة الاستجابة الموضوعية في أن معظم دراسات الأدب العربي السعودي، التي تناولت ريادة العواد الشعر الحر، توقفت عند إثبات ريادة العواد الشعر الحر على المستوى المحلي، وقلدته الريادة. ويتمثل توجيه القيد المكاني ريادة العواد الشعر الحر، نحو جهة الاستجابة الإقصائية في أن نفس دراسات الأدب العربي السعودي التي تناولت ريادة العواد الشعر الحر لم تستطع التوسع في إثبات ريادة العواد الشعر الحر على مستوى الأدب العربي الحديث، بسبب خضوعها للقيد المنهجي المكاني، الذي تقوم عليه، والذي يحصرها داخل الإطار الجغرافي لحدود المملكة العربية السعودية. وبالرغم من اشتغال القيد المكاني على جهتي الاستجابة، إلا أن كسره كان سيقود تلك الدراسات إلى إثبات ريادة العواد الشعر الحر – منذ زمن مبكر – على مستوى الأدب العربي.

2-2 - القوانين النقدية:

وتعد القوانين النقدية من أهم الموجهات التي وجهت تلقي ريادة العواد الشعر الحر نحو جهة الاستجابة الإقصائية، حيث توقف معظم الباحثين عند نص العواد الموسوم بـ [خطوة إلى الاتحاد العربي]، الذي أبدعه العواد سنة 1924م، وحللوه على ضوء قوانين نازك الملائكة النقدية في الشعر الحر، التي وضعتها سنة 1947م، وهذا لا يستقيم من ناحيتين:

1 – أن قوانين نازك الملائكة لم تنبثق عن استقراء نصوص حرة سابقة، بل هي موضوعة لتؤسس لنصوص آتية.

2 – أن نص العواد محل التحليل كتب قبل صدور قوانين نازك الملائكة بثلاث

وعشرين سنة، وبناء عليه فلا يجوز محاكمة ما فات من نصوص الشعر الحر، على ضوء قوانين تؤسس لما هو آت من نصوص الشعر الحر من وجهة نظر نازك الملائكة فقط.

وقد ساهمت القوانين النقدية التي وضعتها نازك الملائكة في توجيه تلقي ريادة العواد الشعر الحر وجهة إقصائية على المستويين العربي والمحلي.

إن قوانين نازك الملائكة لا تكتسب أي شرعية نقدية، نظرًا لأنها غير منبثقة عن إرث إبداعي مؤسس، هذا إلى جانب صدورها عن عقل فرد عربي واحد، وليس من العقل ولا من العدل ولا من الموضوعية، أن يحدد فرد واحد من بنات أفكاره، هو وحده، للأمة العربية القوانين، التي تبدع شعرها من خلالها. لأن في هذا انتقاص من الشخصية العربية الإبداعية، وتحجيم للإبداع، واقتراف ما لم يجرؤ على اقترافه أحد. ولنا في الخليل بن أحمد الفراهيدي أسوة حسنة في هذا الباب. إذ إنه بالرغم من عبقريته وعلو قدره، إلا أنه لم يجرؤ على سن أوزان أو قوانين للشعر العربي من بنات أفكاره وتصوراته الشخصية، بل عكف على الشعر العربي يتأمله ويستقرئه، إلى أن قادته عبقريته إلى استنباط جملة من القوانين في الموسيقى والقافية، من كم هائل من الشعر العربي المتراكم قبله على مر القرون، وقدم للأمة العربية علمًا جديدًا هو علم العروض، أي أنه استنبط من موجود، ولم يؤسس على مفقود. وقد لاقى إبداع الفراهيدي قبولاً وإعجابًا من الدارسين على مر التاريخ، لأنه معرفة مؤصلة ومستقاة من تراكمات معرفية، على مدى قرون طويلة. أما قوانين نازك الملائكة، فهي قوانين سنتها نازك، ليكتب الشعراء على سننها، ولذا فإنها لا تصلح إلا لتحليل نصوص نازك الملائكة وحدها، لا شريك لها، ابتداء من نص الكوليرا، إلى آخر نص يسطره قلمها من الشعر الحر. ولصياغة قوانين للشعر الحر ذات صبغة علمية تقوم على استقراء النصوص واستنباط القوانين، مثلما فعل الفراهيدي، فإنني أظن أنه لا سبيل إلى ذلك إلا باتباع الخطوتين التاليتين:

1 – أن ترصد نصوص الشعر الحر، ابتداء من سنة 1921م، سنة إبداع العواد نص [تحت أفياء اللواء]، إلى سنة 1947م، سنة إبداع نازك نص الكوليرا، وإبداع السياب نص [هل كان حبًّا].

2 – أن تستنبط قوانين كتابة الشعر الحر من خلال الخطوط العريضة التي تشترك فيها مجمل نصوص الشعر الحر المرصودة.

2-3 - السمات الشخصية للعواد:

ونعني بالسمات الشخصية للعواد: ما تتسم به شخصية العواد من سمات لها دور في توجيه ريادته الشعر الحر، نحو جهة الاستجابة الموضوعية، أو جهة الاستجابة الإقصائية.

ومن سمات العواد الشخصية، التي تعد من الموجهات التي وجهت تلقي ريادة العواد الشعر الحر نحو جهة الاستجابة الإقصائية: حدة طبع العواد في التعاطي مع القضايا الثقافية، وطرح ما يؤمن به من آراء تتعلق بالفكر والثقافة والأدب. ويتجلى هذا الجانب في معارك العواد الأدبية وصراعاته الفكرية مع معاصريه، من رموز الفكر والأدب، فقد اختلف مع محمد حسين زيدان، اختلافًا وصل حد الجفوة، ولعل ما يهمنا من هذا الاختلاف ما ورد على لسان الزيدان من توصيف دقيق لجانب الحدة في شخصية العواد، حيث يقول: «كل عيبه أنه لا يقتني الكثير من الأتباع، ولا يعنى بالقليل من الأسياد.. هو سيد نفسه»، والشعور بسيادة الذات ينبع من الإيغال في الشعور بالفردية والاعتداد المفرط بالذات الناتج عن حدة الطبع المنفر للأتباع، والقالي للأسياد.

ويعبر حسن الهويمل عن سمة حدة طبع العواد، حيث يقول: «وأسلوبه في التعامل مع الأشياء يحمل الآخرين على تبني توجهات مضادة، ومن أبرز سماته الجرأة والاعتداد بالنفس، والمباهاة بالرأي، والادعاء الجازم، كقوله: «ابتدعنا،

جددنا، ابتكرنا، جاهدنا، استطعنا»، وهي مقولات تعيد إلى الذهن زهو الدكتور زكي مبارك وصلفه وتعاليه، إلا أن هناك فرقًا بين الرجلين، فزكي مبارك، يدافع عن حق مسلوب، والعواد ينازع على قضايا مطروحة في الطريق. وجرأة العواد تحمله على عدم الاكتراث بعواقب الآراء التي يسوقها بصيغة الجزم، كقوله: «الشعر المنثور شعر أصيل»، وبسبب هذه الجرأة خاض معارك عنيفة حول قضايا عدة»[88].

ويعبر عبدالفتاح أبو مدين عن سمة حدة طبع العواد، حيث يقول: «كان طابع أدبه القوة، لأنها تكمن في نفسه، وكان عنيدًا، والعناد ينطلق من القوة، وكان واضحًا؛ لأن الوضوح سمة الذين يعملون ويسيرون في الضوء، أما العمل في الظلام والتعتيم، فهو منهج الجبناء الضعاف»[89].

ومما يؤكد بروز سمة الحدة في طبع العواد، أن عبدالرحيم أبو بكر، أحد أشد نقاد العواد موضوعية، قد أبدى – وهو في ذروة الذود عنه وإنصافه – تذمره من حدة طبع العواد بعد ما أورد مقتبسًا من كلام العواد عن نفسه، مجليًا دوره في تجديد الأدب، حيث يقول: «هكذا أشاد العواد بدوره في حركة التجديد، وأفصح عنها في اعتداد معهود منه، وليس لي تعليق على هذه الأسطر، إلا أنه كان يحسن بالناقد العواد أن يترك تقدير أمر الدور الذي قام به إلى الباحثين والدارسين، ممن يتعرض لبحث التطوير والتجديد، اللذين طرآ على الشعر الحديث في الحجاز، فذلك خير من الحديث عن النفس»[90]. هذه النبرة الخافتة في مخاطبة العواد، لا تخلو من العتاب واللوم، والإشارة الضمنية إلى سمة حدة طبع العواد في طرح الرأي على الآخرين، بصورة مستفزة تصدم أحلامهم، وتعري مبالغ إراداتهم.

ومن السمات الشخصية التي تعد من الموجهات التي وجهت تلقي ريادة العواد الشعر الحر نحو جهة الاستجابة الإقصائية: حساسية العواد من الألقاب

التشريفية في ميدان الأدب، وتتضح هذه الحساسية في رفض العواد لقب أمير الشعراء الذي دشن لأحمد شوقي، حيث يقول: «رأيي في هذه الألقاب سيئ، لأنني أعتقد أنها موازين مغشوشة لتقويم الأدب، تخدع السامعين والقارئين، وتنفخ فيمن توجه إليهم روح الغرور، واستبطان الزعامة الموهومة، هذا فضلاً عن أنها تعابير خاوية لا تحمل معاني صحيحة محترمة وأنها مبالغات مضحكة لا يطلبها إلا متملق، فالشعر ليست فيه إمارة ما، والفكر لا يحكمه أحد من رجاله ولا من غير رجاله، لأنه بطبيعته حاكم غير محكوم، وسيد غير مسود»[91]. هذه الحساسية منعت العواد من الاهتمام بإبراز دوره الريادي، كما منعته من استقطاب أقلام معاصريه للاعتراف له بالريادة، بالرغم من إدراكه ووعيه بأنه رائد الشعر الحر. وقد ساهمت سمات العواد الشخصية في توجيه تلقي ريادته الشعر الحر وجهة إقصائية.

2-4 - تجاذبات المراكز والأطراف:

إن بحث تلقي ريادة العواد الشعر العربي الحديث ليلقي الضوء على قضية خطيرة، تلف الإبداعات الأدبية البازغة من قلب الجزيرة العربية. وتتلخص هذه القضية في محاولة ما يعرف بمراكز الثقل العربي، متمثلة في: بغداد، وبيروت، والقاهرة، الاستئثار ببعض منابع الريادة، مستفيدة من تقدمها في مجالات الطباعة والإعلام، بوسائطه المتنوعة، الذي يفوق إلى حد ما الإمكانات ذاتها لعرب قلب الجزيرة العربية، إلى جانب الغياب شبه التام للنقاد القوميين في شبه الجزيرة العربية. وقد ساهم جذب المراكز في توجيه تلقي ريادة العواد الشعر الحر وجهة إقصائية.

الهوامش

(1) ابن سلم، أحمد سعيد – موسوعة الكتاب والأدباء السعوديين – ج 2 – ط 1 – نادي المدينة المنورة الأدبي – المدينة المنورة – 1992م – ص 375.

(2) اعتمدت في تحويل التاريخ الهجري إلى التاريخ الميلادي على أساس 1-1-1320هـ بواسطة برنامج محول التاريخ.

(3) عواد، محمد حسن – خواطر مصرحة – ط 2 – مطبعة المدني – القاهرة – 1961م – ص/د.

(4) عواد، محمد حسن – البراعم – ص 35.

(5) عواد، محمد حسن – خواطر مصرحة – ص 23.

(6) الحامد، عبدالله – الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن – ط 1 – منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي – 1988م، ص 100.

(7) أمين، بكري شيخ – الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية – ط 5 – دار العلم للملايين – بيروت – 1986م – ص 107.

(8) الغذامي، عبدالله – الصوت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر – ط 1 – العدد 66 – كتاب الرياض – مؤسسة اليمامة الصحفية – الرياض – يونيو – 1999م – ص 33.

(9) الملائكة، نازك – قضايا الشعر المعاصر – ط 2 – مكتبة النهضة – بغداد – 1985م – 23.

(10) الغذامي، عبدالله – الصوت القديم الجديد – ص 25.

(11) السياب، بدر شاكر – مناقشات حول الشعر الحر – مجلة الآداب – العدد 7 – تموز – 1954م – ص 85.

(12) الملائكة، نازك – قضايا الشعر المعاصر – ط 8 – دار العلم للملايين – بيروت – 1989م – ص 14.

(13) الملائكة، نازك – قضايا الشعر المعاصر – ط 8 – ص 15.

(14) الملائكة، نازك – قضايا الشعر المعاصر – ط 8 – ص 16.

(15) صحيفة القبلة – العدد 515 – سنة 1340هـ/1921م.

(16) عقاد، آمنة عبدالحميد – محمد حسن عواد شاعرًا – ص 56.

(17) معروف، نايف، والأسعد، عمر – علم العروض التطبيقي – ط 1 – دار النفائس – بيروت – 1987م – ص 8.

(18) صحيفة القبلة – العدد 519 – سنة 1340هـ/1921م.

(19) عقاد، آمنة عبدالحميد – محمد حسن عواد شاعرًا – ط 1 – مطابع المدني للنشر والتوزيع – جدة – 1985م، ص 54.

– [القصيدة الأولى من قصائد العواد المنشورة في صحيفة «بريد الحجاز» بعنوان «داعي الوئام»: ع 3 (3–4–1343هـ/30–11–1924م). والقصيدة الأخيرة بعنوان «حقائق في الوطنية والاجتماع»: ع 40 – (25–9–1343هـ/19–4–1925م)

(20) عقاد، آمنة عبدالحميد – محمد حسن عواد شاعرًا – ص 58.

(21) نشر هذا النص في صحيفة القبلة – عدد 515 – سنة 1340هـ/ الموافق سنة 1921م. (نقلاً عن آمنة عبدالحميد عقاد).

(22) نشر هذا النص في صحيفة القبلة – عدد 519 – سنة 1340هـ/ الموافق 1921م.

(23) أمين، بكري شيخ – الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية – ص 108.

(24) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 1 – البراعم – ص 101.

(25) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 1 – البراعم – ص 103.

(26) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 1 – آماس وأطلاس – ص 23.

(27) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 1 – آماس وأطلاس – ص 25.

(28) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 1 – آماس وأطلاس – ص 74.

(29) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 1 – آماس وأطلاس – ص 27.

(30) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 1 – آماس وأطلاس – ص 32.

(31) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 1 – آماس وأطلاس – ص 56.

(32) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 1 – البراعم – ص 139.

(33) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 1 – البراعم – ص 139.

(34) عقاد، آمنة عبدالحميد – محمد حسن عواد شاعرًا – ص 67.

(35) عواد، محمد حسن – خواطر مصرحة – ص/ج.

(36) عقاد، آمنة عبدالحميد – محمد حسن عواد شاعرًا – ص 104.

(37) عواد، محمد حسن – خواطر مصرحة – ط 2 – ص 115.

(38) عواد، محمد حسن – خواطر مصرحة – ص 32.

(39) عواد، محمد حسن – خواطر مصرحة – ص 19.

(40) عواد، محمد حسن – خواطر مصرحة – ص 51.

(41) عواد، محمد حسن – الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية – ط 1 – دار الطباعة الحديثة – د.ت – ص 25.

(42) عواد، محمد حسن – الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية – ص 165.

(43) عواد، محمد حسن – الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية – ص 59.

(44) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 2 – في الأفق الملتهب – ص 65.

(45) عواد، محمد حسن – الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية – ص 49.

(46) عواد، محمد حسن – الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية – ص 16.

(47) عواد، محمد حسن – الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية – ص 109.

(48) عواد، محمد حسن – الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية – ص 110.

(49) عواد، محمد حسن – خواطر مصرحة – ص 30-33.

(50) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 2 – رؤى أبولون – ص 252.

(51) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 1 – البراعم – ص 101.

(52) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 2 – في الأفق الملتهب – ص 64.

(53) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 1 – آماس وأطلاس – ص 10.

(54) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 2 – رؤى أبولون – ص 259.

(55) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 1 – آماس وأطلاس – ص 17.

(56) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 1 – آماس وأطلاس – ص 15.

(57) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 1 – آماس وأطلاس – ص 15.

(58) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 1 – آماس وأطلاس – ص 17.

(59) عواد، محمد حسن – خواطر مصرحة – ص 50.

(60) عواد، محمد حسن – خواطر مصرحة – ص 51.

(61) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 1 – آماس وأطلاس – ص 15.

(62) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 2 – في الأفق الملتهب – ص 62.

(63) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 2 – في الأفق الملتهب – ص 64.

(64) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 1 – آماس وأطلاس – ص 20.

(65) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 1 – آماس وأطلاس – ص 19.

(66) عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ج 2 – في الأفق الملتهب – ص 63.

(67) وهبة، مجدي والمهندس، كامل – معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب – ط 2 – مكتبة لبنان – بيروت – 1984م – ص 396.

(68) أبو بكر، عبدالرحيم – الشعر الحديث في الحجاز – ط 1 – منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي – المطبعة السلفية – 1977م – ص 217.

(69) أبو بكر، عبدالرحيم – الشعر الحديث في الحجاز – ص 1.

(70) الفوزان، إبراهيم – الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد – ج 3 – ط 1 – مكتبة الخانجي – ص 1140 – ص 1145.

(71) السبيِّل، عبدالعزيز – شعر التفعيلة: سؤال الريادة – مجلة علامات – ملتقى قراءة النص الرابع – المجلد الثالث عشر – الجزء 25 – نادي جدة الأدبي – جدة – يونيو 2004م – ص 859.

(72) الحميدين، سعد – الأعمال الشعرية – ط 1 – دار المدى – دمشق – 2003م – ص 6 [مقدمة بقلم الدكتور عبدالله الغذامي].

(73) الحامد، عبدالله – في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية – ط 2 – دار الكتاب السعودي – الرياض – 1986م – ص 91.

(74) الحامد، عبدالله – الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية – ص 184.

(75) الهويمل، حسن بن فهد – في الفكر والأدب: دراسات وذكريات – ط 1 – منشورات نادي المدينة المنورة – 1408هـ – ص 47.

(76) البازعي، سعد – ثقافة الصحراء – ط 1 – مكتبة العبيكان – الرياض – 1991م – ص 19.

(77) الصوينع – عثمان – حركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر – ج 2 – ط 1 – 1987م – ص 387.

(78) أمين، بكري شيخ – الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية – ص 387.

(79) أمين، بكري شيخ – الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية – ص 388.

(80) المعيقل، عبدالله حامد – مؤثرات الإقناع عند محمد حسن عواد – مجلة علامات – ملتقى قراءة النص الرابع – المجلد الثالث عشر – الجزء 25 – نادي جدة الأدبي – جدة – يونيو 2004م – ص 757.

(81) عقاد، آمنة عبدالحميد – محمد حسن عواد شاعرًا – ص 392.

(82) الصفراني، محمد بن سالم – التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث من 1950م إلى 2004م – أطروحة دكتوراه مخطوطة – جامعة الملك سعود – الرياض – 2006م – ص 145.

(83) الغذامي، عبدالله – الصوت القديم الجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث – ط 1 – كتاب الرياض – عدد 66 – الرياض – 1420هـ – ص 39.

(84) الحميدين، سعد – الأعمال الشعرية – ص 6 [مقدمة بقلم الدكتور عبدالله الغذامي].

(85) الهويمل، حسن بن فهد – في الفكر والأدب دراسات وذكريات – ص 47.

(86) الباعشن، محمد سعيد – العواد وهؤلاء – دار الوزان – القاهرة – د.ت – ص 35.

(87) الطامي، أحمد بن صالح – محمد حسن عواد: نهار التجربة – مجلة علامات – ملتقى قراءة النص الرابع – المجلد الثالث عشر – الجزء 25 – جدة – يونيو – 2004م – ص 839.

(88) الباعشن، محمد سعيد – العواد وهؤلاء – ص 35.

(89) الهويمل، حسن فهد – في الفكر والأدب: دراسات وذكريات – ص 49.

(90) الباعشن، محمد – العواد وهؤلاء – ص 331.

(91) أبو بكر، عبدالرحيم – الشعر الحديث في الحجاز – ط 1 – ص 185.

(92) الفوزان، إبراهيم – الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد – ص 3 – ص 951.

قائمة المصادر والمراجع

1 – المصادر:

1 – عواد، محمد حسن – ديوان العواد – ط 2 – 2006م – موقع نادي جدة الأدبي.

2 – عواد، محمد حسن – خواطر مصرحة – ط 2 – مطبعة المدني – القاهرة – 1961م.

3 – عواد، محمد حسن – الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية – ط 1 – دار الطباعة الحديثة – د.ت.

2 – المراجع:

1 – أمين، بكري شيخ – الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية – ط 5 – دار العلم للملايين – بيروت – 1986م.

2 – البازعي، سعد – ثقافة الصحراء – ط 1 – مكتبة العبيكان – الرياض – 1991م.

3 – الباعشن، محمد سعيد – العواد وهؤلاء – دار الوزان – القاهرة – د.ت.

4 – أبو بكر، عبدالرحيم – الشعر الحديث في الحجاز – ط 1 – منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي – المطبعة السلفية – 1977م.

5 – الحامد، عبدالله – في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية – ط 2 – دار الكتاب السعودي – الرياض – 1986م.

6 – الحامد، عبدالله – الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن – ط 1 – منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي – 1988م.

7 – الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية – ط 1 – نادي المدى – دمشق – 2003م.

8 – ابن سلم، أحمد سعيد – موسوعة الكتاب والأدباء السعوديون – ج 2 – ط 1 – منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي – 1992م.

9 – الصفراني، محمد بن سالم – التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث من 1950 إلى 2004م – أطروحة دكتوراه مخطوطة – جامعة الملك سعود – الرياض – 2006م.

10 – الصوينع، عثمان – حركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر – ج – ط 1 – 1987م.

11 – عقاد، آمنة عبدالحميد – محمد حسن عواد شاعرًا – ط 1 – مطابع المدني للنشر والتوزيع – جدة – 1985م.

12 – الغذامي، عبدالله – الصوت القديم: دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر – ط 1 – كتاب الرياض – العدد 66 – مؤسسة اليمامة الصحفية – الرياض – يونيو 1999م.

13 – الفوزان، إبراهيم – الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد – ج 3 – ط 1 – مكتبة الخانجي – القاهرة.

14 – معروف، نايف، والأسعد، عمر – علم العروض التطبيقي – ط 1 – دار النفائس – بيروت – 1987م.

15 – الملائكة، نازك – قضايا الشعر المعاصر – ط 2 – مكتبة النهضة – بغداد – 1965م.

16 – الملائكة، نازك – قضايا الشعر المعاصر – ط 8 – دار العلم للملايين – بيروت – 1989م.

17 – الهويمل، حسن بن فهد – في الفكر والأدب: دراسات وذكريات – ط 1 – منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي – 1408هـ.

18 – وهبة، مجدي والمهندس، كامل – معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب – ط 2 – مكتبة لبنان – بيروت – 1984م.

3 – الدوريات:

1 – السبيِّل، عبدالعزيز – شعر التفعيلة: سؤال الريادة – مجلة علامات – ملتقى قراءة النص الرابع – المجلد 13 – الجزء 25 – نادي جدة الأدبي = جدة – يونيو 2004م.

2 – السياب، بدر شاكر، مناقشات حول الشعر الحر – مجلة الآداب – العدد 7 – تموز 1954م.

3 – صحيفة القبلة – العدد 515 – سنة 1921/1340.

4 – صحيفة القبلة – العدد 519 – سنة 1921/1340.

5 – الطامي، أحمد بن صالح – محمد حسن عواد: نهار التجربة – مجلة علامات – ملتقى قراءة النص الرابع – المجلد 13 – الجزء 25 – جدة – يونيو 2004م.

6 – المعيقل، عبدالله حامد – مؤثرات الإقناع عند محمد حسن عواد – مجلة علامات – ملتقى قراءة النص الرابع – المجلد 13 – الجزء 25 – نادي جدة الأدبي – جدة – يونيو 2004م.

* * *

المداخـــــــلات

■■ د. مسعد العطـوي:

الوقفة الأولى مع الدكتور «حيزم»، فهو يقول: إنه لم يقرأ قبل التكليف بهذا البحث بيتًا واحدًا، وهو أستاذ في الأدب، وأقول: مَن المسؤول عن هذا التقصير في إيصال خطاب الشعر السعودي إلى الشقيق والرفيق في البلاد الإسلامية؟، هل نحن أم هم؟.. أنا كتبت عن الأدب المغربي بعد نيل الدكتوراه نحو خمس حلقات في حديث الأربعاء، الوقفة الثانية معه، هي قوله: صيحة الحياة الأولى البدائية في شعر العواد.. هذا الاتهام للبدائية في شعر العواد، فالعواد رجل أمة، رجل مجتمع، رجل حراك اجتماعي.. أنا أقول: إنه حراك اجتماعي، في الحجاز، وفي المملكة العربية السعودية عند بداية التكوين.. فلو نظرنا إلى السياق العربي في زمنه، لرأينا الوعي الفكري والانفعالي حول العالم العربي، أكثر من كثير من البلاد العربية.. «العواد»، لم يكن فكره الشبابي بدائيًا، إنما هو انداح في فكر «العقاد»، وانداح مع أولئك الشباب في مدرسة «أبولو».. العواد خاض عباب الوعي الهائج المائج القوي في الجزيرة العربية، إبَّان توحيد البلاد.. تلاحم مع الفلاسفة الشعراء الغرب، وعرضهم في فلسفة عميقة.. انظر إلى قصائده في الليل والقمر كما أشرت.

الدكتورة إنصاف بخاري، لقد حطَّمتِ، أو حسمت ريادة العواد، بينما الدكتور «أحمد» اكتشف وهو لم يكتشف.. نفس الطريقة التي عرض بها «د. الصفراني» صحيفة القبلة، عارضها الدكتور «إبراهيم الفوزان»، في قاعة العقاد، في جامعة الأزهر، حينما عرض الدكتوراه.. عارضها بنفس الطريقة – سبحان الله – الصورة تعددت، وقد كُتب ذلك، وأنا كتبتها في كتبي عام 1414هـ في القبلة.. فنرجو أن يكون للسابقين بعض الريادة، والسلام عليكم..

■■ الأستاذة سهام القحطاني:

إلى الدكتور أحمد حيزم والدكتورة إنصاف بخاري، في الحقيقة تشتتت أذهاننا ما بين التجريب والتجديد.. فالدكتور «أحمد حيزم»، ركز على مصطلح التجريب عند العواد، فهل هذا يعني أن الدكتور أحمد يُبعد فكرة تجربة التجديد عند العواد، ويقر بها لتجربة التجريب، وهو ما جعل العواد يتخبط في تحديد هوية الذاكرة الوزنية، إضافة إلى أن نزعة تعليمه عادة لا تتفق مع الشعر الحر؟!..

الدكتورة إنصاف، ركزت على تجديد العواد، في حين حدث هناك خلط عند الدكتور أحمد في عملية التجريب.. الدكتور عاطف بهجات، إذا حللنا لغة العواد، خاصة في الشعر، سنجد أنها لغة تفتقر إلى خصوصية الهوية لثلاثة أسباب، السبب الأول: موقف العواد المتذبذب من تحديد الاختيار.. هل يريد أن يلتزم بالعقلانية، أي بحد الواقع؟، أم يريد أن يلتزم بالخيال، وبالتالي يتجاوز الواقع؟.. السبب الثاني: عدم قدرته على الفصل بين خصائص النثر والشعر، ولذلك نجد أن الشعر قد تغلب عليه خصائص النثر، والعكس صحيح، السبب الثالث: عدم اعتراف العواد نفسه بتفوقه الفكري على تفوقه الشعري، ولذلك قال الدكتور في النهاية: إن الوعي الفكري عند العواد مالأ واقتصر في نهاية الأمر..

فيما يتعلق بالدكتور محمد الصفراني، فإنه عرض علينا القصيدة، وياحبذا لو أنه قطَّع لنا القصيدة وزنيًا، حتى يتأكد كل شاك أن وزن القصيدة هو من الشعر الحر، إضافة إلى أنه ذكر أن العواد قال: إنه استمد روح القصيدة من فلان، هل كلمة روح تعني نوعًا من أنواع التقليد؟، أو أن بند التقليد يدخل فيها.. بالتالي لن يصبح «العواد» هو رائد التجربة.. أو التجديد، وشكرًا للجميع.

■■ د. صالح معيض الغامدي:

الدكتور أحمد حيزم، ذكر بأنه حرص على ألا يقرأ لأي نقد حول

«العواد»؛ حتى لا يتأثر بآراء النقاد، ولكنني أعتقد أنه وقع في المحظور، فقد تأثر كثيرًا بنقد العواد نفسه، وبمقولاته، ومن أهمها: أنه يغلب الفكر على الفن، أو يغلب المضمون على الشكل، وأعتقد أن التأثر بهذه الفكرة هو الذي قاد أطروحة الدكتور «أحمد حيزم»، وسؤالي لكل المتداخلين: التصريح المتكرر للعواد بهذه الفكرة، أنه يغلِّب الفكر على الفن، أو المضمون على الشكل.. لماذا فعل ذلك؟، لماذا كرر هذه الفكرة مرارًا؟.. هل هي - مثلاً - حيلة استباقية، لتبرير جوانب القصور في فنه؟ أم ماذا؟.. هذا سؤال يحتاج إلى إجابة.. أما بالنسبة للدكتورة إنصاف، فإنها تحدثت كثيرًا عن تاريخ الريادة، ولكنها لم تتحدث عن مظاهر هذا التجديد في الإيقاع العروضي في شعر «العواد»، وسؤالي هو: ما أوجه الصلة بين الجانب التنظيري والتطبيقي في تجديد العواد؟.. هل كان شعره مجالاً لتطبيق الآراء التي كان يقترحها باستمرار؟، وهل هناك بون بين الجانبين؟، أيضًا أوجه هذا السؤال إلى الدكتور «محمد الصفراني»، فيما يتعلق بالعلاقة بين النظرية والتطبيق عند العواد، وشكرًا.

■■ د. صالح زيَّـــاد:

الدكتور «أحمد حيزم»، استعرض مسألة عدم التجانس الشكلي في توظيف العواد للذاكرة، فكان هناك - مثلاً - بحران أو أكثر في القصيدة الواحدة، لكن النتيجة التي انتهى إليها الدكتور أحمد نتيجة متجانسة، لأن هناك كتابة حرة وصفات عديدة، ذكرها الدكتور أحمد.. النتيجة هنا غير منطقية وأعتقد أنها - أيضًا - غير مطابقة لشعر العواد، الحقيقة إن العواد يبدو في بعض شعره تقليديًّا متطرفًا، وفي بعضه الآخر، مجددًا وحداثيًّا بشكل مبالغ فيه.. وإذا انتقلنا إلى الدكتورة «إنصاف بخاري»، فقد استهلكت أولية العواد في الشعر الحر جهدها، وهي مسألة قُتلت بحثًا، بمعنى أن أبرز ما اهتم به الباحثون في العواد هو مسألة التجديد عند العواد، وقد استعرضت الدكتورة إنصاف

عددًا من القصائد، لكنها لم تذكر لنا – وربما ذكرتها في البحث ولعل الوقت لم يسعفها في ذكرها – القصيدة التي يقول فيها:

غادرت يومًا مكتبي تَعِبًا من العمل الطويل

هذه القصيدة تفعيلية، بينما القصائد الأخرى التي مَثَّلت بها هي قصائد، وإن كُتبت في شكل قصيدة التفعيلة، إلا أنها قصائد عروضية بشكل كامل.. الدكتور عاطف بهجات، ابتدأ بالقول: إن مجموع آراء النقاد تتفق في أن الفكر يغلب على شعر العواد، وانتهي أيضًا إلى النتيجة نفسها.. هل البحث هنا مجرد إثبات أسلوبي على هذا الحكم النقدي؟، ثم عنوان الورقة «بين التصويرية والشعرية»، فهل هما متطابقتان؟، أم هناك معنى للشعرية لم نصل إليه؟.. فيما يتعلق بالدكتور الصفراني، أنا أعتقد مبدئيًا قبل أن نقرأ الورقة أنها على مستوى جيد جدًّا من العمق، والتناول الشمولي لمسألة الريادة.. هل الريادة هي السبق التاريخي؟.. أنا أعتقد أن الدكتور «محمد» ابتدأ في غربلة مثل هذا المفهوم.. العواد لم يسبق فقط، وإنما دعا إلى تجديد عروضي، ومسألة الدعوة في حد ذاتها لها قيمتها وأهميتها.. وشكرًا جزيلاً.

■■ الأستاذة أمل قثامي:

الدكتور «أحمد حيزم»، الورقة جميلة، وأشكرك عليها، ولكن لي وقفة مع ما وصفته في شخصية العواد الشعرية بـ «الذاكرة المتوترة».. هل عندما نجد في شعر العواد انتقالات بين النابغة والشابي، وأنه – مثلاً – يراوح في القصيدة الواحدة بين الوزن العمودي والتفعيلي.. هل هذا مؤشر لأن نقول بأن ذاكرة العواد: ذاكرة شعرية متوترة؟.. أنا أظن أن ذاكرة العواد هنا، ذاكرة متقصدة – إذا صح التعبير – مأخوذة من ذاكرة قصدية، هو رجل قصدي، يقصد إلى هذا التناص.. إلى هذا التجديد العروضي، أو المزج بين العمودي والتفعيلي في

قصيدة واحدة؛ لأن الشاعر يتوقد تنويرًا، وهو يريد أن يغير خط سير الواقع في الشعر المحلي المألوف، وأعتقد أنه يريد أن يكسر النمطية، وليس توترًا في ذاكرته.. أما الدكتورة إنصاف، فإن المنهجية التتبعية التاريخية، هي التي حرمتنا فعلاً من الفائدة الأخيرة، وكنت أتوقع أن تكمن الفائدة في نهاية الورقة، ولمست هذا فعلاً في إطلاعنا على الورقة، وأشكرها شكرًا عميقًا.. وأشكر الدكتور الصفراني، لأنه أشار إشارات كثيرة، كانت الدكتورة إنصاف تريد أن تتحدث عنها.. أما الدكتور عاطف فأراد أن يتكلم عن العواد كمفكر، والقصيدة التي وقف عليها كأنموذج تطبيقي، وقف على آليات توضح الناحية التصويرية الفكرية، وأسأله: ألا نستطيع تطبيق هذه الآليات على قصيدة وجدانية، أتت بتكرارها المعنوي استرجاع الوصف والحدث.. استباق الزمن، وأشياء كثيرة تشترك فيها القصيدة الوجدانية والقصيدة الفكرية؟.. وشكرًا للجميع.

■■ د. عبدالله حامد:

يبدو لي أننا نظلم العواد كثيرًا حينما نضعه شاعرًا، معه مفكرًا وناقدًا، وأنا أظن أنه يجب أن نفصل بين العواد الناقد والمفكر الإسلامي، وبينه شاعرًا؛ لأننا حينما ندرس تجديد العواد، ونجعله يسبق «بدر شاكر السياب».. فأنا لا أدري، هل هذه الريادة، ريادة فقط في الأشكال؟، يعني نظلم كثيرًا «بدر شاكر السياب»، حينما نقول: إن العواد سبق «بدر شاكر السياب».. العواد في تجديده كان – في كثير من الأحيان – تقريريًا، وهذه قضية يجب أن نتنبه إليها.. الدكتور محمد الصفراني بدأ يقول: الأولية ليست مهمة، وبالفعل كنت أتوقع أنه سيتجه إلى المقارنة بين التجديد لدى العواد، والتجديد لدى الآخرين في العالم العربي، لكنه عاد مرة أخرى ليؤكد أولية العواد، فأنا أظن أنه يجب أن ندرس العواد وتجديده، من خلال مقارنته بالنماذج التي جددت في المرحلة ذاتها؛ لأننا حينما

ندرس القضية التجديدية بشكل عام، بالصور، بالتراكيب، سنكتشف أن «العواد» كان متأخرًا إلى حد بعيد عن مثل «بدر شاكر السياب»، وشكرًا لكم.

■■ د. حافظ المغربي:

سأقف في لقطات سريعة على ما جاء بهذه الورقات الضافية، وأبدأ بأخي الدكتور أحمد حيزم، فقد استوقفتني مقولة: الذاكرة الوزنية عند العواد كانت ذاكرة متوترة، وأحسب أن الخطاب النقدي عند العواد - إن لم أكن مبالغًا - في كثير من طرحه، كان يحمل هذه الذاكرة المتوترة، وفي هذا الصدد - صدر الوزن - بالتحديد أذكر أنه كان يوسع الشعراء الذين يتناولهم نقدًا، وهو يُحصي عليهم أخطاءهم العروضية، ثم في نقلة أخرى، وكأنه يرهص بما أراد أن يقوله عن الشعر المنثور، جعل الوزن والقافية ما هما إلا مجرد حليتين، وهذا توسع - طبعًا - في الأحكام، ليس مجاله الآن، فأرجو أن تبحث في هذه القضية يا دكتور أحمد.. الدكتورة إنصاف بخاري، لماذا ياسيدتي - وأنت صاحبة الأبحاث المتميزة في العروض الخليلي - لا تستشرف كتاباتك الوقوف عند قصيدة النثر، وأنت تدرسين العواد، وبالتحديد فيما أسماه بالشعر المنثور؟.. نحن نتمنى أن نقف على ما يقول به نقاد قصيدة النثر من أنها تحمل إيقاع سرد، أو إيقاعًا بديعيًا.. هل هذه أكذوبات أم غير ذلك؟.. الدكتور بهجات، استوقفتني ملاحظة دقيقة في ثنايا بحثك، كنت أود أن تُلقي عليها مزيدًا من الضوء، وأنت تتحدث عن أن العواد كان يقدم لقصائده بنثره، وأنه ليس ثمة فارق كبير بين ما يطرحه العواد شعرًا، وما يطرحه نثرًا، وهذه قضية تقودنا إلى أن العتبات عند شعراء المضمون؛ الذين يطفح شعرهم - وهو موجود بالفعل عند العواد - بذهنية واضحة.. تكون العتبات عندهم سلاحًا ذا حدين، فلا تطرح تماهيًا، أو تفعيلاً للنص بما يكرس لجانب المضمون على جانب الشكل.. الدكتور محمد الصفراني، بدأت حديثًا ناصعًا، بأن مقولة الريادة أصبحت بطاقة تُقصي

الفن لحساب التاريخ، ثم ناقضت نفسك بعد ذلك، وكرست نصف بحثك لإثبات ريادة العواد.. الأبقى يا سيدي هو الفن على حساب الريادة، وشكرًا.

■■ د. نادية بخاري:

أشكر أولاً لنادي جدة الثقافي، هذه الفعاليات المتنوعة، خلال العام الواحد، وإحداها هذا الملتقى الذي أحضره لأول مرة، من مكة، ملتقى قراءة النص السابع.. هذا الملتقى الذي يحاول استقراء النصوص الأدبية من خلال ملتقيات متنوعة، وأحيي اللجنة النسائية على هذه الجهود المتكاتفة لتفعيل الجانب النسائي، والاهتمام بالأنثى الأديبة، وأشكر الحضور المثقف، ولكن أجدني أفتقد إلى الأدباء الواعدين في هذه المناسبة، ما نأمله أن تكون هناك دعوة عامة للبراعم الأدبية، للانتفاع بهذه الرؤى النقدية، للإفادة منها، وأقترح أن يتم عمل لقاء للشعراء الواعدين للإفادة من هذه التجارب النقدية، وإلا ستظل في أوراقها صامتة.. والقرارات النقدية إن لم تخرج إلى الأدباء الواعدين للإفادة منها، أعتقد أنها ستظل عقيمة، وأسأل، ما هو دور النادي تجاه الأدباء المعنيين، وهل هناك ملتقى حوار بينهم..؟ أما ملاحظاتي تجاه الأوراق التي استمعت إليها، فإنني أنتقد فيها إفراط الاتجاه البلاغي في دراسة شعر العواد.. السمات البلاغية في شعر العواد، وأشكر الدكتور عاطف بهجات على موضوعه «لغة العواد بين التنظيرية والشعرية، وإشارته البلاغية».. وأشكر الجميع.

■■ رئيس الجلسة:

شكرًا يا دكتورة نادية، وفي الحقيقة فإن هذا الملتقى هو ملتقى نخبوي، وتوجد جميع الأبحاث في دورية علامات بالنادي، ونادي جدة لديه أنشطة عديدة ومتنوعة، وهذا الملتقى متخصص كل عام لهذه الأبحاث الرزينة والعميقة، لتكون مرجعًا للدراسات العلمية فيما بعد.

■■ د. سلطان القحطاني:

كفاني كثيرًا من النقاط التي أريد أن أداخل فيها الإخوة الذين تكلموا.. ولكن بقيت المشكلة التي لاتزال حتى الآن مع الدكتور أحمد حيزم.. ما هو الفرق بين التجريب والتجريد؟.. وهل العواد مجرب أم مجدد؟.. الدكتورة إنصاف بخاري، أول ما أعجبني هو هذا العنوان الذي لم يطرق ولم تكثُّف عليه الدراسات، وهو عن موسيقى الشعر عند العواد، وكنت أتمنى وأنا أستمع بكل دقة أن تكوني قد تناولت كتاب «الطريق إلى موسيقى الشعر»، وهو كتاب جديد في موضوعه، لكن وجدت أنك سلكت طريق التاريخ، ويبدو لي أن التاريخ مغرٍ إلى هذا الحد.. سواء عند الدكتورة إنصاف أو الدكتور الصفراني.. قضية الريادة، هذا الموضوع يبدو لي أنه أُهلك.. من هو الرائد؟ هل هو الرائد بالأقدمية، أو بالجودة؟.. أعتقد أن الريادة لا تعني الجودة في أساسها.. هي تعني السبق التاريخي، ثم الجودة تأتي في الدرجة الثانية.. النقطة الأخيرة، هناك خلاف في الريادة في العالم العربي.. مَنْ هو أول واحد في العالم العربي؟.. هل هو «أحمد الشابي» في اليمن، هل هو «السياب».. هل هو فلان..؟.. كل هذه الموضوعات أُشبعت طرقًا – وليس بحثًا – حتى أنها كادت تختفي، وشكرًا لكم.

■■ د. لمياء باعشن:

لدي تساؤل أريد طرحه على ورقة الدكتور عاطف بهجات، وهي ورقة قيِّمة في رأيي، ولكن مسألة إطلاق حكم شامل على قصائد العواد بأنها فكرية في مضمونها.. أعتقد أنها مسألة يكتنفها كثير من الصعوبات، فشعر العواد – في تقديري – يرتقي على التقليد، لأنه شاعر مجرب؛ أي أنه يقدم أشكاله الشعرية في محاولات دؤوبة لكسر رتابة القوالب الشعرية التقليدية.. وهو إن كان شاعرًا إصلاحيًا؛ فذلك يجعل التنويع صفة لقالبه الشعري. وحكمك على مقطع واحد من قصيدة واحدة، لهو دليل على عدم إمكانية حصر نماذج كافية لإصدار هذا

الحكم، ثانيًا: جملة وجود ما هو معبر أكثر مما هو موحي.. فهل اللفظ الموحي في رأيك يغلق نشاط التأويل؟.. وشكرًا.

■■ د. فايــزة الحــربي:

في تصوري، إن كان العواد رائدًا، فهو رائد على المستوى المحلي، لا على المستوى الإقليمي، وإن كانت الريادة بحسب السبق الفني لا التاريخي، فلو أُقيمت دراسات موازنة بين لغة العواد ولغة عبدالصبور أو السياب لكان البون شاسعًا.. ثم سؤالي للدكتور بهجات، اخترت مقطعًا من قصيدة الغار نموذجًا، وقلت: إن فيها صورًا ولقطات سمعية وفنية.. وسبق أن قمتُ بقراءة لهذه القصيدة، وهذه القصيدة اتسمت بالرتابة الشديدة - في تصوري - لتوالي أفعال السرد فيها، وكان الشاعر - يرحمه الله - في هذه القصيدة مشغولاً جدًا بإظهار روحه الإيمانية، مما أفقد القصيدة كثيرًا من فنياتها.. الدكتور الصفراني، اخترت جملة قوانين نقدية، واخترت مسمى «قوانين»، وفي تصوري هذا المسمى غير مناسب، فلو اخترت مسمى مقاييس - كما أتصور - لكان أفضل، لأن القانون دائمًا أشبه بالفرض الذي يجب أن يُتبع، ولكن المقاييس تعطي المرء الحرية في اتباعه بحسب ما يريد أو لا يريد.. وشكرًا لكم..

■■ د. جريــدي المنصــوري:

سأنطلق في الحقيقة من كلمة الزميل الدكتور عبدالله حامد، نحن نظلم العواد حينما نريد منه أن يكون شاعرًا ومفكرًا ومجددًا وثائرًا ومصلحًا اجتماعيًا، لكن علينا أن نتذكر أن هذه هي مشكلة العواد، وهو أنه كان يريد أن يكون كل أولئك جميعًا واحدًا.. أعجبت بورقة الدكتور الصفراني، فيما يتعلق بمسألة موجهات تلقي شعر العواد، لأن موجهات تلقي العواد باعتباره أديبًا ككل، هي التي كانت تنازع المناهج النقدية، وتنازع الكتاب.. مسائل كثيرة تتعلق

بما يمكن أن يصدر من أحكام تبعًا لذلك.. مسألة تجاذب المراكز والأطراف، باعتبارها ذات علاقة بمسألة الريادة، أرجو ألا يكون الأخ الزميل الدكتور محمد قد أصبح جزءًا من هذه الحركة التجاذبية، ولهذا يمتد الحديث إلى ربطه بما أتت به الزميلة فيما يتعلق بكونه ليس رائدًا بالدرجة التي فهمناها مما تقدم به الدكتور محمد.. هوس الريادة دائمًا يسيطر، لكن علينا ألا نتصور أننا سنصدر كتابًا يماثل كتاب العسكري، وهو كتاب «الأوائل».

الدكتور «أحمد حيزم»، أشار إلى أنه لم يقرأ أي نقد سابق لكي لا يؤثر عليه.. أي قَدْر من الأخطاء المنهجية نقع فيه حينما نريد أن نبدأ وكأننا رواد نستكشف آفاقًا ومجاهيل فيما يُكتب، ونضرب صفحًا عما كُتب قبلنا؟!، لعلنا نوفر على أنفسنا جهدًا ووقتًا، ونقدِّر للآخرين ما قدموه، لا أعرف كم يكون الدكتور أحمد حيزم غاضبًا حينما يأتي مَنْ يكتب عن موضوعه تحديدًا، ثم لا يقف على شيء منه، ليقول: إنه سيبدأ من جديد.. قلق مصطلح التجريب يجعلنا نعود إلى نقطة البداية لنتعرف على مسائل التجديد، وفرضياته الابتدائية، لأن المسافة واسعة جدًا وشاسعة بين أمور تتعلق بالتجديد وأمور تتعلق بتقنيات التجريب، ذلك الذي يمثل قدرًا من العمق، لا يمكن تسطيحه للنظر إليه بوصفه مساويًا للتجديد في كثير من جوانبه..

الدكتورة إنصاف، لعل ورقتها من المتوقع فيها أن تكون مثمرة بقدر كبير، ولكن استهلكها الحديث عن مقدمات، حتى إذا وصلت إلى صلب الموضوع كان الوقت قد انتهى، لعلي أتوقع أنها قد قامت باستقراء كبير لنصوص، واستنطقتها بما يتعلق بإيقاعاتها، بحيث نستطيع أن نحدد إذا ما كان العواد يتمتع بثراء معرفي نوعي فيما يخص الأبعاد الموسيقية للشعر الحر، وليست المسألة مسألة نماذج هنا وهناك، ترتبط بما أخذه روحًا من نون باء أو من باء نون، أو ما يمكن تسميته «مراحل أولية»، لا يعرف المرء وعيًا بأنها من التجديد الشعري، ولكن في النهاية نأتي فنعيد تصنيف الأشياء، ونلحق هذه بتلك وتلك.. سعيد بورقة الدكتور

عاطف بهجات، لكني سأهمس في أذنه بأنه درس نثره، فجاء بما قيل عن شعره عند الآخرين.. وشكرًا جزيلاً.

■■ د. يوسف العارف:

سؤالي إلى الدكتورة إنصاف بخاري والدكتور الصفراني، فإني أتصور أن السؤال عن ريادة العواد أو الريادة الشعرية، لهو سؤال غير مشروع في هذا الوقت على الأقل، لأننا نعرف أن الريادة، كما ذكرها الدكتور الصفراني، هي السبق، ومسألة السبق هذه ليست مشروعة الآن، حتى نتعرف عليها، سواء العواد أو غير العواد، لكن المشروع المهم في نظري هو: هل هذه الريادة أو هذه الأسبقية، أوهذه المرحلة التجديدية.. هل ساهمت في نقلة تطويرية للشعر العربي، أو لم تساهم؟، هل مازالت لها مسيرة مستمرة أو توقفت؟.. أنا أعتقد أنها أضافت إلى مسيرة الشعر العربي إضافة جيدة ونوعية، لعل الحداثة الشعرية الآن وما تعيشه، مرحلة من مراحل الريادة، أو من ذلك التجديد الذي ساد في تلك الفترة.. ويمكن أن نناقش طروحات العواد فيما يمكن أن يكون لها من أثر في الشعر السعودي أو في الشعر العربي، وشكرًا لكم..

■■ د. عبدالعزيز السبيل:

سعيد بهذا اللقاء، وهذه البحوث المتميزة، وهناك بعض القضايا، وهي أننا في كثير من البحوث نبدأ من حيث بدأ الآخرون، وأشعر في بعض القضايا أنها تم تجاوزها، أشار إليها الإخوة جميعًا، فيما يتعلق بريادة العواد، فيما يتصل بشعر التفعيلة، وتم الحديث بشكل كبير عن قصيدته الشهيرة «خطوة إلى طريق الاتحاد»، هل كانت من شعر التفعيلة، أم أنها كانت من الشعر العروضي الخليلي، ولكنها كتبت على طريقة شعر التفعيلة؟.. وهناك فرق في الإيقاع بين التفعيلة وبين الشعر العمودي.. الجانب الذي كنت أتمناه – ولعلي أجده في

بعض الأوراق – هي اللغة المحكية عند العواد، وهي من الأشياء التي كانت مبكرة في ذلك الزمن.. فيما يتصل بجانب آخر، فمن الممكن أن نفصل العواد عن سياقه النقدي أو الاجتماعي حين نأخذه مبدعًا شعريًا، بإمكانك أن تأخذ القصيدة وتتناولها تحت أي منهج من المناهج، لكن حينما تتصل المسألة بالآراء النقدية، لا أدري إذا كان يمكن الفصل بين الجانب الإبداعي والجانب النقدي، وكيف كان المعاصرون يتناولون النقاد من نواحي نقدية أو فكرية؟.. سعيد بكم.. وشكرًا جزيلاً.

ردود المداخلات

■■ د. أحمد حيزم:

أبدأ بملاحظة شخصية، أنا لم أتحدث عن صيحة الحياة البدائية، أنا قلت: صيحة الحياة الأولى، ولم أتهم العواد بالبدائية، ولم أتهم من ينتسب إلى شعره بذلك.. بدأت باتهام نفسي عندما قلت: لم أقرأ شعره من قبل، وعندما قلت: إني لم أطَّلع على نقد، ليس في هذا الكلام أي ادعاء، أو أي إعراض عن أعمال الآخرين، أو أي تقوقع في كلمة «ذات»؛ وإنما هي رغبة مَنْ يريد أن تكون له تجربة حميمة مع الشاعر، يقرأه في عفويته، وعندما تحدث عن صيحة الحياة الأولى في شعره، وصخب المعاني والذاكرة، أنا أتحدث عن عنفوان القوى الطبيعية الأولى، ولم تلجمها سلطة من الخارج.. قضية التجريب هي أهم قضية نوقشت فيها، وينبغي هنا أن نميز بين الأشياء.. ليس العواد موضوعًا للتجريب، هو فاعل التجريب.. هو الذي يقوم به، وموضوع التجريب إنما هي كفاءات طرائق اللغة، كفاءات فن الأداء في الشعر، وقلت: إن ذاكرة العواد ومعانيه والقوالب التي كان يبحث عنها، إنما هي صاخبة لانفتاح في نفسه، فذاته منفتحة على كل الأصداء يتلقفها في غير ما تصنيف، ولذلك تحدثت عن توتر الذاكرة، وتوتر الوزن.. ليست له اختيارات مسبقة، هو يتقصَّى ما يفد عليه ويختبره؛ ليبلغ به

غاية الإبلاغ، بغية تنقيته مما يشوِّش الأداء، فالتجريب فعل تطواف على الأصل المفقود، وقلت: إن هذا الأصل قد تجسَّم لسانيًا في صناعة الشعار، فليس ثمة - حينئذ - تناقض بين حديثي في البدايات عن هذه الفوضى الصاخبة من الاختيارات الفنية، وعن انتهائه إلى ضرب من التشاكل في صناعة الشعار.. تلك هي الغاية القصوى التي كانت تنشدها ذاته، وعندما قلت: إن الاختيارات الاسمية كانت غالبة، هذا ليس مجرد كلام، فقد قرأت شعر العواد برمته، واستخرجت الصيغ التي كنت أبحث عنها، وعندما أزعم غلبة الجمل الاسمية وغلبة الجمل البسيطة، فهذا ليس كلامًا.. هذا فيما يتعلق بصناعة الشعار. أما في صيغ تعبيرية أخرى خارجة عن الشعار، فتلك مسألة ثانية.. ليس التجريب فعل تخبط، وليس فعل شتات، وليس فعل تمهر وبدايات، هو فعل مَنْ يحمل مشروعًا.. لم يكن إنجاز العواد الإنشائي في قيمة تطلعه - ربما - ولذلك تساءلت في آخر كلمتي، وقلت: ما الذي جعل العواد في الآخر يقلد العواد، ما القضية؟، وقد خرجت من العواد متشوقًا إلى قراءة كل الشعر السعودي، لأني أعتبر العواد فاتحة في الشعر السعودي، لا أعتبره شاعرًا فذًّا، ولكني أعتبره بوابة الشعر السعودي الآن، بالنسبة لي على الأقل، وشكرًا.

■■ د. إنصاف بخاري:

بالنسبة للدكتور العطوي، لا أعتقد أن شهية إثبات أوليات الرواد تحملنا على ما ينافي الحقائق، وإن كنت قد نفيت عنه الأسبقية على المستوى العربي، لأنني أثبتها على المستوى السعودي في المملكة العربية السعودية. أما عن الشعر بين التنظير والتطبيق، فإني أزعم أن الموضوع هو الذي يستدعي الشكل، والعواد نفسه هو الذي قال: «فيضان حركة الشعر الحر في البلاد العربية كلها جعلت كثيرًا من المحترفين أو من متسرعي الشهرة أو من المعجبين يستسهلون اقتحامه بنماذج مشابهة في الشكل العام، ولكنها جوفاء، ليس فيها روح الشعر

ولا طبيعته»،.. في موطن آخر قال: «من واجبنا هنا أن نقول بصراحة للذين يبحثون في الشعر ويخطؤون في فهمه: إن الشعر لم يكن كلامًا فقط، ولكنه شيء وراء الكلام، وليست القافية والوزن إلا مجرد حليتين عارضتين، يستغني عنهما الشاعر الحقيقي متى شاء».. طبيعة ورقتي كانت «العواد والتجديد العروضي»، ولم يكن ذلك متصلاً بالجانب الآخر الموضوعي.. هو جانب فني أُخذ منه العروض فقط، مع أن الدراسة في مجملها لم تخل من الوقوف عند قصائد جميلة، حين أثبتُّ للعواد الأسبقية في هذا البناء، منها ما يأخذ النهج القصصي، وهو له وهجه في مجال الشعر.. قصيدة النثر والوقوف عندها، أنا – لا اليوم ولا غدًا – لا يعجبني التسمية بقصيدة النثر هذه أبدًا، لأنه في تصوري وإيماني إذا أطلقت شعرًا على شيء، فلابد أن تكون أولى سمات الشعر فيه هي الموسيقى، وهي ما تميزه عن الكلام النثري والحديث العادي.. قارنت العواد بالسياب وبغيره، لأنه هو أراد أن يكون سيابًا وعقادًا، ومازنيًا وملائكيًا وغيره.. وفي تصوري لو أُعيد دراسة العواد في زمنه مرات عديدة، لابد أن نعود إلى هذه القضايا، ولا نتجاوزها فيما يخص العواد.. وشكرًا.

■■ د. عاطف بهجات:

بخصوص تغليب الفكر على الفن عند العواد، نعم.. العواد يغلب الفكر على الفن باعترافه هو شخصيًا، كما جاء في حوار معه ذُكر في كتاب «العواد قمة وموقف»، قال ما نصه: «وأُغلِّب جانب الفكر على جانب العاطفة».. د. صالح زياد، العنوان بالفعل تغيَّر، لأنني عندما وضعت خطة البحث وجدت أني سأستغرق وقتًا طويلاً.. الشعرية معناها ثابت، وكلنا نعرفه جميعًا، وأردت أن أُفرد مساحة أكبر للتصويرية؛ لأنها ربما تكون أمرًا جديدًا في النقد، والهدف من الجانب الفكري ليس مجرد التركيز على آراء قيلت، ولكن كان الهدف هو الربط بين الجانب الفكري والكلمات الدالة والتعبير الدال، للحديث عن التصويرية،

فلأجل هذا أسميته «الإرهاصات».. بخصوص تطبيق التصويرية على الشعر الوجداني، أرى أن هذا ربما يكون غير متاح، لأن الشعر الوجداني يندفع أو ينبع من العاطفة، ومادامت هناك عاطفة، فهناك ألفاظ موحية، وصور موحية أيضًا، والتصويرية ترتبط بالدلالة أكثر مما ترتبط بالإيحاء.. أشكر الدكتور حافظ مغربي على ملحوظته، وأتفق معه تمامًا فيما جاء في مقدمات النثر، وبالفعل استوقفتني هذه المقدمات، وأفكر في العمل فيها مستقبلاً.. شكرًا للدكتورة نادية بخاري، وشكرًا للدكتورة لمياء باعشن، وإطلاق الحكم الشامل على العواد ليس من عندي، ولكنه مجموع آراء النقاد ورأي العواد نفسه، ولقد حصرت النماذج وأردت التطبيق، فطبقت على هذا المقطع في نحو خمس صفحات، ومنعًا للتكرار لم أرد أن أطبق على القصيدة كلها.. أتفق مع الدكتورة فايزة الحربي في رأيها في قصيدة «الغار»، وأنتظر قراءة الدراسة التي أعدَّتها، وأخيرًا سوف أعمل بهمسة الأستاذ الدكتور جريدي المنصوري.. وشكرًا.

■■ د. محمد الصفراني:

أبدأ بمداخلة الدكتور مسعد العطوي.. أعتقد أنه حينما ناقش الدكتور إبراهيم الفوزان رسالة الدكتوراه كنت في روضة الفردوس الأهلية في روابي قباء بالمدينة، فلا أعلم عما حدث، بالنسبة للأخت سهام القحطاني، قطعت أكثر من ثلاث قصائد في هذه الدراسة، وأثبت من خلال التقطيع لهذه القصائد أنها من الشعر الحر، وأن روح الإثبات لـ «بانون».. الاستلهام الروحاني، هذه موضوعية من العواد، لأنه قال: إنه أخذ الطريقة من «بانون»، لكن ما هو الأجدى والأمثل: أن تنسب الريادة لبانون المجهول غير المعروف، أو للعلم المعروف، الذي له من الدواوين العدد الكثير، والمقالات، وما إلى ذلك؟.. بالنسبة للعلاقة بين التطبيق والنظرية عند العواد، العواد دعا وظل يدعو إلى الشعر الحر، عن طريق المقالات، وعن طريق الإبداع، فطبق وأبدع في آن واحد.. هل الريادة هي السبق

التاريخي؟، لقد ذكرت الخلفية الذهنية، وقناعتي العلمية بأن إثبات الريادة تاريخيًا لا تعني شيئًا على الصعيد الفني، وإنما ما وُجد من خلل في مفهوم الإثبات، وبعض الأخطاء الكبيرة في الإثبات اضطرني إلى تصحيح هذه المعلومة في أربع أو خمس صفحات من البحث، الذي يقع في أكثر من خمسين صفحة، بعد ذلك انتقلت إلى الجانب الإبداعي، وتحليل النصوص التي من خلالها أثبت تاريخيًا الريادة، وعدت إلى هذه النصوص وحللت مستواها الفني.. قصائد الزير سالم التي كان يقال بأنها بدايات الشعر العربي لا تقارن بمعلقة «امرئ القيس»، ولكن كحقيقة تاريخية هو مَنْ بدأ الشعر الجاهلي.. من هذه الناحية نأخذ المقارنة، ونستطيع أن ننطلق بتأسيس.. أما عن «قوانين نقدية».. هذه المصطلحات أتفق مع القائل بأنها قوية وغير مناسبة في هذا المكان، ولكني وجدت مناسبته عندما وجدت «نازك الملائكة» تستخدم هذا المصطلح، وكأنها محكمة العدل الشعرية - إذا جاز هذا التعبير - وكأنها مَن تضع القوانين، للشعر العربي الحديث، فهي تتحدث عن القوانين وتغييرها للقوانين فاتفقت معها من ثمَّ في هذا المصطلح، ومضيت على هذا النحو.. أما غير مشروع ومشروع التي تحدث به الدكتور يوسف العارف، لا أنا أملك، ولا أنت تملك، ولا أي أحد يملك لأن يضع من نفسه مشرعًا في مشروعية أو عدم مشروعية طرح موضوع ما، وأعتقد أن ذلك مصادرة لقضية الطرح في حد ذاتها.. وشكرًا للجميع..

■■ رئيس الجلسة:

شكرًا للباحثين والمتداخلين في هذه الجلسة، ونحن، الحقيقة، في نادي جدة الأدبي الثقافي - أعضاء مجلس الإدارة - لسنا محظوظين بأننا ننتمي إلى هذا النادي العريق فحسب، بل لأن رئيس مجلس الإدارة هو الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني، الذي نتعلم منه دائمًا وأبدًا الإيثار والتعامل الإنساني والأخلاقي، فشكرًا له، وشكرًا لكم، والسلام عليكم ورحمة الله.

ملتقى قراءة النص

الثلاثاء 1428/2/23هـ - 2007/3/13م

الساعة 11.30 صباحًا

اليـوم الأول

الجلسـة الثانيـة

■■ رئيس الجلسة: د. أحمـد الطـامي

■■ المشاركـون:

- د. حسن الهويمل - العواد في الدراسات النقدية
- أ. علي الشدوي - ملامح الإنسان الحديث في كتاب خواطر مصرحة
- د. علي محمد الرباعي - الحس الإنساني في شعر العواد

■■ **رئيس الجلسة:**

بسم الله، والحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله، نستأنف جلسات هذا الملتقى - الجلسة الثانية - وأجدني - بداية - مندفعًا بمشاركة جميع الزملاء لتقديم الشكر لنادي جدة الأدبي الثقافي على تنظيم هذا الملتقى السنوي، وعلى هذه الضيافة الكريمة، وعلى هذا الملتقى الذي أصبح علامة بارزة من علامات نشاطنا الأدبي الثقافي في المملكة العربية السعودية، وأبدأ بالدكتور حسن الهويمل، وأدعوه لتقديم ورقته، وهي بعنوان: «العواد في الدراسات النقدية»، فليتفضل:

■■ **د. حسن الهويمل:**

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، في مستهل ورقتي التي لم تدخل في متن الموضوع في حياة العواد الأدبية والفكرية والإبداعية، لكنها أخذت الهامش، وهو مهم - فيما أتصور - لأن الزخم المعرفي أو الموضوعي لما يزل ثاويًا في عدد من الكتب والدراسات والمقالات، ولا اعتراض على الذين يشتغلون في المتن، لكنني اخترت أن أشتغل في الهوامش.. قبل البدء أشكر السلف والخلف من أعضاء مجلس إدارة نادي جدة الأدبي الثقافي؛ الذين يتفضلون عليَّ دائمًا في الاشتراك في كثير من مواسمهم وكثير من مهرجاناتهم..

العواد في الدراسات النقدية..!

حسن بن فهد الهويمل

هناك أدباء ومفكرون غفل عنهم النقاد والدارسون، فعبروا الساحة، كأن لم يكونوا، وإن كانوا أحق بالحفاوة من أهلها، وآخرون أنضجهم النقد، وأشاعهم الدرس، وأحرقتهم الأقلام، مثلما أحرق بعض ذوي العلوم علومهم، حتى قيل: [النحو علم أحرقه النحاة]، وحتى أصبح الملتحقون في أقسام النحو والصرف في الجامعات لا يكادون يجدون ما يكتبون، كما الفقراء الذين لا يجدون ما ينفقون، فيتولون وأعينهم تفيض من الدمع حزنًا. وليس شرطًا أن يكون من أُتي من أطرافه علمًا من الأعلام، وإنما هي حظوظ ومنح، يؤتيها الله من يشاء من عباده، ويصرفها عمن يشاء. ومثلما يتهافت الدارسون على الأناسي، تراهم يتدافعون كذلك على الكتب، يتابعون طباعتها والعناية بها: تحقيقًا وشرحًا ونشرًا، منفردة، أو على هوامش الأمهات.

وهذه الإفاضة والاستفاضة، لا تحكمها الجودة، ولا تحققها الأهلية، وإنما هي جهد الأشياع والأتباع، الذين يخلقون من لا شيء كل شيء. فكم من عالم أهمله قومه، فعبر الساحة كأن لم يكن. وما صنع المذاهب والملل والنحل إلا الأتباع المتفانون في الإشاعة والتكريس. وكم من كتب قيمة لا يعرفها إلا صفوة الصفوة، وأخرى دون ذلك تطبع بالعشرات، ويدرسها المئات، وهي في سياقها مفضولة لا فاضلة، لا تعاب في ذاتها، ولكنها ليست بأحق مما سواها بمتابعة

النشر. فهذا كتاب المرحوم «حسنين محمد مخلوف» رحمه الله، «كلمات القرآن تفسير وبيان»، وهذا كتاب «الأذكار» لـ «النووي» الذي قيل فيه: - «بع الدار واشتر الأذكار».

وفي الأدب الحديث يعلو سهم كتاب «في الأدب الحديث» للأستاذ «عمر الدسوقي» على سائر كتبه العشرة، إذ تلاحقت طبعاته، وهو دونها: مادة ولغة ومنهجية، وعلى مستوى السرديات نجد رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» لـ «الطيب صالح»، ولسنا نعيب هذه الكتب، ولا ننتقص منها، ولكننا نعجب كل العجب من متابعة طباعتها، أو دراستها، دون غيرها مما هو أفضل منها في موضوعها، والحديث عن أي أديب يثير عند المتابع أكثر من تساؤل حول جدارته ومجالات درسه.

والشاعر الناقد المثير «محمد حسن عواد، ت 1400هـ» رحمه الله، من أولئك النفر الذين يظلون مشروع حديث مستفيض، لا ننكر أنه حظي بأحاديث، قد يكون أكثرها عابرًا، لا يضرب في العمق، وألفت عنه كتب طغت العاطفة فيها على الموضوعية، فكتاب «العواد قمة ومواقف» مجموعة مقالات تأبينية، ودراسة «الفلالي» في «المرصاد» لمختارات «الساسي» في كتاب «شعراء الحجاز في الشعر الحديث» ولمختارات «جريدة البلاد» العدد الممتاز، ولم تكن دراسة شمولية لأعماله الشعرية، وكتاب «الخفاجي» و«شرف» تجميع لا تحكمه منهجية، أما الدراسات الأكاديمية، فهي الأقرب إلى الموضوعية. ولست أشك أنه اليوم بحاجة إلى دارسين جادين ينقبون في عوالمه التي جاءت نشزًا في سياقه، والأخذ بأطراف قضاياه التي طرحها بعنف، وتفكيك قصائده التي أسرفت في الانقطاع شكلاً ولغة ومضمونًا، وكتاباته المثيرة وآرائه المتطرفة، منذ أن فك الحرف حتى افتك منه الحرف، وهي، وإن استفزت مرحلته، فإنها لم تكن ذات أثر في المشهد، لخروجها عن حد المعقول والمقبول إذ ذاك.

ولقد كانت لي إلمامات عجلى بآرائه النقدية وبإبداعاته الشعرية، وبمقالاته ورؤاه الفكرية والاجتماعية والسياسية، وهي إلمامات لا تفي بحقه، سواء اتفقنا معه، أو لم نتفق. وأذكر أن إحدى المؤسسات الإعلامية أفردت له ملفًا، استكتبت فيه من لهم اهتمام بالأدب العربي في المملكة العربية السعودية، وكنت منهم، وما إن قلت ما أرى، مع أنه ليس بالقول الفصل، لم يرق ذلك لذوي الشأن، فكان أن نشروه مكرهين، محصورًا في زاوية ضيقة، ولم يحفلوا به كغيره، والموقف من «العواد» حين يكون متحفظًا أو متسائلاً لا يكون الموقف الفرد، ولا القول الذي لا معقب له. فالناس حين يختلفون حول القضايا يمنحونها مزيدًا من الحضور والتألق، والاختلاف طريق التمحيص والتصحيح والتكريس. والناصحون للقضايا لا يجدون حرجًا من الدفع بها إلى أتون المشاهد، ليقول المهتمون عنها ما يعتقدون، فالمجاملة إخمال وإخماد لجذوة الفكر.

وأنا حين قلت ما أرى، لم أنف عن [العواد] اقتداره، ولم أغمطه حقه، ولم أتجاهل مكانته وأثره، وكيف أسمح لنفسي النيل من علم من الأعلام ورائد من الرواد، غير أني تحاميت الاندفاع العاطفي، وتوسلت بالمنهجية والآلية المناسبة لمثله، وحق مشهدنا عليه أن نصدقه القول، وأن نمتلك الثقة والشجاعة حين نتناول قضايانا أو كفاءاتنا الوطنية.

و«العواد» الذي دخل في ذمة التاريخ، لم يعد إنسانًا رقيق الحواشي ضعيف البنية، بحيث ترديه كلمة عابرة أو رؤية متحرية، وليس من مصلحته ولا من مصلحة المشهد أن يتفق الناس على تألقه وسبقه، هو أديب وناقد وشاعر، وحياته الأدبية تمثل منعطفًا هامًا في مسار الحركة الأدبية في المملكة، غير أن هذا ومثله معه لا يعصمانه من طوفان الأخذ والرد. ومثله في صلفه وعنفه وإصراره لا ينجو من صلف وعنف مضاد. وكيف نقبل منه حدته وشدته، ثم لا نواجه ذلك بمثله؟، لقد كان – رحمه الله – عنيفًا إلى النزق، وكان محتدم المشاعر، فيه اعتزاز وصلف وكبرياء، يعتد بنفسه وبآرائه، ولا يدع مجالاً للرأي

الآخر، وإصراره على آرائه، وإعجابه بنفسه لا يتيحان أي فرصة لمراجعته، وهو ممن يصرون على الرأي، ولا يفرقون بين الذات والرؤية، فكل مساس بآرائه يعده جرحًا لكرامته، وتهوينًا من شأنه، وما دخل في معركة إلا بلغت الدرك الأسفل من المهاترات. كان ذلك مع «عبدالقدوس الأنصاري»، ومع «حمزة شحاتة»، وما تركه من قول لا يرقى إلى الموضوعية، ولا يدفع بالقضايا صوب التحرير والتأصيل، وهو كمن يثير الصيد ولا يصطاده، وإن كان ثمة إضافة فإنه في تحفيز المشاعر وتوتير المشاهد، وتلك المعارك التي خاضها بضراوة مع ما هي عليه من صلف وعناد، تعد مرحلة تاريخية من مراحل الحراك الأدبي، وليس من المصلحة تجاوزها ولا التعذير والتبرير لتجاوزاتها.

و«العواد» الذي جرفه تيار التجديد، لم يتخذ سبيلاً قاصدًا في نقد التراث والمعاصرة، وإمكانياته الثقافية والفكرية، وإلمامه بالمتداول من قضايا الفكر والأدب، لم تمنحه السكينة، ولم تمكنه من وضوح الرؤية. والمتابع لإطلاقاته، يدرك أنه لم يكن صاحب نظرية، وإنما هو صاحب هم، وكم هو الفرق بين النظرية المؤصلة المحررة للمسائل، والهم الذي تجتاله العاطفة الجياشة. ولهذا لم يهتم بالتأسيس، بل اكتفى بالنيل من قضايا التراث ورموزه، لقد سخر من البلاغة العربية سخرية مرة، وتنقَّص من شعراء عصر الازدهار كـ «المتنبي»، وتطاول على التراث واللغة، ولم يكن كغيره، من عمالقة الاستغراب صاحب منهج ورؤية.

فـ «لويس عوض» نال من اللغة بذكاء خبيث، و«ميخائيل نعيمة» مس اللغة بلجاجة وصفاقة، وتصدى له «محمد سرور الصبان» باستطلاعه لآراء شبيبة الحجاز، ونزوع «العواد» وثيق الصلة بما يدور حوله من معارك، وآراؤه – أو بعضها على الأقل – تعد صدى لحسيس المعارك في مصر. لقد أشاد بالآداب الغربية، وبَشَّر بها، ويبدو لي أنه الصدى الحاكي، ولم يكن الصائح المحكي، وإصاخته المستجيبة لما يدور في مصر والمَهَاجر الأمريكية، حملته على التهكم

والسخرية والتنقُّص، من محيطه الأدبي. والتجديد الذي يدعو إليه لم تتضح معالمه ومسائله، وهو إذ يكون متأثرًا بـ «العقاد»، إلا أنه لا يتأمل تأمله، ولا يحلل تحليله، ولا يجادل جدله، وهو في تطرفه يشكل رأس الحربة لناشئة الحجاز، الذين استبطنوا همه، ولم يسايروه في مكاشفته، لقد كان أكثرهم إقدامًا، ولم يكن أحكمهم في مواجهة القضايا.

وكتابه «خواطر مصرحة»، هو حجر الزاوية في سيرته الأدبية ونزوعه الإصلاحي، إذ يراه «إنجيل» ثورته في نشر مبادئ الفكر الحر، ورسالة الأديب الإبداعي – على حد قوله – وهو كتاب يتسم بالعنف والصدق معًا. لمَّا أفضى به إلى الناس عاد ليعيب انطلاقته بنفسه، إذ وصفها بالعاطفية والارتجال، وحبَّذ العدول إلى التفكير والتأمل. وسرعة الاندفاع الذي وصف به نفسه حمله على مراجعتها، لقد واجه المشهد بالتحفظ تارة، وبالاشمئزاز تارة أخرى، الأمر الذي حمله على إعلان تراجعه عن بعض ما ذهب إليه، ولقد حمَّل مطلع حياته ما كان قد وقع فيه، وهو قد عوَّل على مقولة باذخة لـ [نيتشه]، خلاصتها أن نصنع التاريخ لا أن نقرأه، ولن تتأتى صناعة التاريخ – على حد قوله – إلا بالقوة والجمال، وسبيل ذلك الارتفاع فوق الذات على أجنحة الشعر، ومعوله لصناعة الحياة التفكير والكتابة. لقد كان محور الكتاب تحطيم الوهم والنفاذ إلى الحياة على قدمي «التفاهم» و«التعاون»، غير أنه أحس أنه بصلفه وإصراره وعناده يقصي الآخر، وينسف جسور التواصل والتعاون الذي يدعو إليه ويلح بالدعاء.

ولأنه في هذا الكتاب يتماهى مع ما سلف من كتب نقدية وتنظيرية مؤثرة، فقد حدد مقاصده ومحاوره بقوله: – «طرف من الفلسفة، وقبس من التاريخ، ومزيج من السياسة والاجتماع، ولمحات من العواطف، وتيار من التفكير»، كتب جزأه الأول في العشرين من عمره، وهي مرحلة الانفعال، ونقحه وكتب جزأه الثاني في الخمسين من عمره، غير أن الكهولة لم تنج من صخب الشباب وانجرافه.

جاء الكتاب ثورة على التعليم عنيفة، كأشد ما يكون العنف، وصفها أحد مجايليه بالجرأة وشذوذ الفكر والصراحة، وثورة على الأدب أعنف، لأنه في نظره يعيش بغير رسالة اجتماعية سامية، وبغير عناصر للبعث، وبغير هدف فكري بعيد، وبدون سلطة تتناول كل ما في الحياة فتَزِنه وتصفِّيه وتطوِّره. وإذا كان كتابه الضجة قد بسط القول عن أهدافه، فإن قصيدته [جنون الناقدين] تجمل هذه الأفكار، ولهذه القصيدة حكاية تكشف عن تواطؤ جيل الشباب على خوض معترك التجديد، الذي لم يكن مقبولاً لدى الرأي العام إذ ذاك.

ومقدمة القصيدة تتحدث عن ظروف المخاض لقصائد أخرى من لداته أمثال «عبدالوهاب آشي» و«محمود عارف» و«حمزة شحاتة» و«محمد علي باحيدرة» و«عباس حلواني»، والكتاب الذي فجر المشهد الأدبي، وليد تلك التجمعات الشبابية المتوقدة حماسًا، حتى لقد تدارك أمره بعد مرور ثلاثين سنة، ولو قسنا المسافة الدلالية بين جزءي الكتاب، لوجدناها أبعد من المسافة الزمانية. والقصيدة المواكبة للكتاب جاءت في أول دواوينه الشعرية «آماس وأطلاس»، وهي ذات أبعاد رمزية وشكلية تخالف نمط القصيدة العربية، وتتسم بذات النفس، الذي ساد سائر أعماله الإبداعية. فالشاعر يدير قضاياه الوطنية على لسان فتاة حسناء تحاوره. لقد حملت حواريته اسم كتابه:

[أرسل خواطرك الصريحة واخترق حجب السكوت]

[وادع البــلاد إلى الحياة فهل يروقـك أن تموت؟]

وتفكيك القصيدة المواكبة للكتاب، يكشف عن رغبة ملحة في الثورة الاجتماعية العارمة: «لابد للبركان يومًا أن يُرى متفجرًا.. لم لا تثور. وإنما خُلِق الشباب لأن يثور»، هذا النفس الثائر المتمرد يسود كتابه وسائر إبداعاته، والمتفحص لأعماله الأولى من إبداع شعري وكتابات سردية، يخرج بسمة بارزة تكاد تواكب حياته، وهي الثورة العارمة على كل شيء، وذلك سر اعتزاله، وعدم

تأثيره بالقدر المؤمل، لقد تجاوز مرحلته، ومن ثم انفصل عن مجتمعه، كما لو كان غريب الوجه واليد واللسان. والدارس لأي رؤية لابد أن يربطها بسياقها وظروفها، فالمصداقية تتطلب استصحاب البيئة، لكيلا يكون هناك ابتسار يحرف الكلم عن مواضعه.

والكتاب بجزءيه لا يتسم بمنهج ولا بوحدة موضوعية، فهو كما سماه خواطر، فالموضوعات محكومة بما يخطر على باله من قضايا سياسية وفكرية واجتماعية وأدبية. وهو الأقرب إلى شتيت المقالات التي يجمعها الجنوح إلى التجديد المطلق، وغير المحسوب، على أن «الجزء الأول» من كتابه، لا يعدو كونه خواطر إنشائية متشنجة، تنحي باللائمة على الحجاز والحجازيين، وتمجد الغرب والشرق على حد سواء، فـ «طاغور» لا مثيل له في أرض الحجاز، و«الثورة الفرنسية» هي المنقذة للحضارة الإنسانية، والخيالات والأحلام هي سبيل التصحيح والإصلاح، وكل حماسه الذي يبلغ حد التشنج لا يثير إلا الاشمئزاز، فهو جَلْد عنيف للذات، واستخفاف وسخرية بكل ما يُسمع ويُرى. ولو أنه ترفق في نقده، وتبصَّر فيما ينقص حاضره، ورسم الطريق القاصد لأمته لكان أقرب إلى القبول وأجدر بالتعاطف. والعنف الذي اتسم به حَملَه على مراجعة النفس في «الجزء الثاني»، ولكنه في الجزءين أحدث فجوة حالت دون التعاطف معه وقبول رؤيته، ويبقى الكتاب مورد الدارسين، فهو جماع رؤيته السياسية والفكرية والأدبية، ولكنه يعكس التسطح على سائر القضايا التي تناولها.

وإلى جانب معركته مع ظواهر مجتمعه، نجد له معارك أخرى، ليست بأقل من تناوشه مع مجتمعه، لقد خاض عدة معارك أدبية، لم تحسم القضايا، ولم تنته بسلام، كان سداها ولحمتها التنازع والتنابز، والخروج من الموضوعي إلى الشخصي. والصراع الذي يحكم معاركه لا يخلو من فائدة، فالراصدون يلتقطون بعض الآراء التي ينزع إليها، وهي آراء موغلة في التجديد المتطرف وغير المشروط، وغير المحسوب. وإذا كانت تلك المعارك على صلة بما يدور من معارك

أدبية في الوطن العربي، وبخاصة في مصر بين مدرسة «الديوان» و«أبوللو» في الثلاثينيات من القرن العشرين، فإنها لم تكن بعمقها ولا بموضوعيتها، ولا بأثرها، ولم يتهيأ لها دارسون مثلما حظيت به معارك المدرستين، فـ «العقاد» وحده كتبت عنه عشرات الرسائل العلمية والكتب النقدية، ومئات المقالات والمحاضرات والدراسات، وشاعت كتبه في آفاق المعمورة، وهيئ له من الدارسين المتخصصين في مختلف المعارف، ما لم يتهيأ لغيره، حتى لقد أصبح العقاد علماً من الأعلام، وأصبحت آراؤه في متناول القاصي والداني، وليس كذلك «العواد».

ولا شك أن «العواد» يعوِّل على ما كان يدور من معارك، وبخاصة ما كان يثيره ثنائي «الديوان: «العقاد» و«المازني»، حول المحافظين من شعراء الإحياء كـ «شوقي» و«حافظ»، والعواد لم يتخذ شاعرًا بعينه كبش فداء، وإنما اتجه صوب الظاهرة الأدبية ككل، ولما كان المجتمع المكي دون المجتمع المصري في التواصل مع المستجد الغربي، فإنه لم يكن لمعارك «العواد» من الثراء والنتائج، ما كان لمعارك «الديوانيين» و«الأبوليين» و«المهجريين». وحيثما كان التواصل ممكنًا ومباشرًا مع الغرب عن طريق الترجمة والابتعاث، واستقدام المستشرقين للتدريس في الجامعات، يكون التأثير جليًا، والأثر واضحًا، وهو ما لم يتهيأ لـ «العواد» ولدّاته في الحجاز إذ ذاك، ولـمَّا لم يراع الأنساق والسياق، فقد أوسعهم تقريعًا وتأنيبًا، وكأن الفرص الواتية ألَّت بهم، وفوّتوها على أنفسهم وعلى أمتهم.

وهذه الإمكانيات المتواضعة والظروف غير المواتية، تضع الدارس العاطفي في موضع حرج، وهو ما تعرض له كثير من الدارسين للعواد ولغيره، وهي ظاهرة في كثير من الدراسات المحلية والعربية، وبخاصة الدراسات الأكاديمية التي يجعل أصحابها من موضوعاتهم قضايا تخصُّهم، فهم معها في تزكية وتمجيد على حساب الموضوعية والمصداقية. وفي ظل هذه الظروف غير المحسوبة فُقدت المصداقية، أو كادت، في كثير من الدراسات التي تناولته، ولم تع ظروف

مرحلته. وليس يعيب أي مشهد جاء قومه متأخرين ما هم عليه، إذا أدركوا ذلك، وعملوا على تلافيه. وأحسب أننا لو وعينا الواقع والإمكانيات، وانطلقنا منها بثقة، لكان بالإمكان تحقيق مزيد من النتائج، والمسيرة لا تكون قاصدة حتى يستبين المدلجون طريقهم.

ولهذا، فإن الذين يتحدثون عن شاعر أو روائي يقدمون بين يدي الحديث تمهيدات عن البيئة المكانية والزمانية، وعن الأجواء السياسية والعلمية وأثرها على الشخصية المدروسة، وقد لا يكون المخفون بحاجة إلى شيء من ذلك. والحديث عن موئل العواد، وما اكتنف حياته حديث يتشعب، ولا يسهم في بلورة حياته الأدبية والفكرية، فهو قد تخطَّى البيئة بكل ما لها وما عليها، ووصل حباله بما وراء ذلك من مجتمعات مباينة، ومدارس أدبية وتيارات اجتماعية، تأخذ بأطراف من المستجد من الآداب وسائر العلوم والمعارف.

وهو بهذا التجاوز أحدث قطيعة مع بيئته التي احتوت لداته، وأثرت في حياتهم. والدارسون للبيئات يتوسلون بفرضيات لا تسلم لهم. فالعواد دخل الكتاب كغيره، ودرس فنون القول في المدارس النظامية، مثلما فعل الشباب من حوله، وهو قد برز أديبًا وشاعرًا ومفكرًا وناقدًا وكاتبًا اجتماعيًا وسياسيًا، فيما لم تتهيأ مثل هذه الإمكانيات لمن درس معه من أبناء مدينته، فإلى أي حد يكون تأثير البيئة العامة عليه. إن «العواد»، ومن هم على شاكلته، يصنعون لأنفسهم بيئات مختلفة، ويحملون أنفسهم ما لا يحتمله غيرهم، ومن ثم يفوقون غيرهم، ثم لا يكون للبيئة العامة ذلك الأثر الذي يفترضه الدارسون ويطيلون الحديث عنه، ومن هنا يتبين لنا أن الأدباء يصنعون بيئاتهم الخاصة، ويأخذون أنفسهم بجد التحصيل.

ولأن «العواد» اتخذ طريقًا مغايرًا، فإن ذلك لا يمنع من تأثير البيئة عليه، والرجوع إلى مقدمة كتابه «خواطر مصرحة»، ومقدمات بعض قصائده، يؤكد أن

المجتمع الحجازي مقبل على تحولات جذرية، سبقت العهد السعودي وواكبته، وبخاصة بعد المهاجرين السوريين، الذين آزروا «الحسين بن علي» في دعوته القومية، والشبيبة الحجازية كانت لها آراء تقدمية، قد لا تكون ملائمة في وقتها المبكر، ولكنها هاجس الشباب الحجازي. وتعقد حياة العواد الأولى ينبئ عن تميزه بين أقرانه وإعجاب أساتذته به، ونهوضه بمهمة التعليم فور تخرجه من المدرسة، وهو حدث لم يبلغ الحلم.

أما شعر «العواد»، فيقال عنه ما يقال عن شعراء التفكير والاقتدار، وكم هو الفرق بين الموهوب والمقتدر، وبين العاطفي والعقلي، فالشعر ما يهز الشعور، وشعر [العواد] كشعر [العقاد] ثري الدلالة، متعثر بالتأمل، منطفئ المشاعر، متوقد الأفكار، في لغته معاضلة، وفي موسيقاه خفوت، لا يغالبه إلا الفلاسفة والمفكرون. وإذ لا نختلف حول شاعريته فإننا نختلف حول تألقه، وإن بادر إلى التجديد، واستبق الشعر الحر، لقد وطأ الأكناف لمن لحق، ولكنه لم يلحق بالمجددين من «الأبوللين» و«المهجريين»، وهو قد وصل حباله بحبالهم، ونظر في مناحي تجديدهم، ولكنه تعثر بلغته العقلية وموسيقاه الخافتة، حتى عدَّه «الشنطي» من ذوي النشاز العروضي، وجمع بينه وبين «عبدالسلام حافظ»، مع الفارق، فالعواد أقدر من زميله وأمكن، ولكنه لا ينجو من النشز الذي وصفه به، وإن ثمة سمعة يمتاز بها، فهي في طول النفس، والنزعة الحوارية، والأخذ بطرف من «الوحدة الفنية».

ولقد أضر بشعره ما أضر بشعر «الديوانيين»، فـ «العقاد» قعد به تفكيره، و«المازني» أخمله اعتزاله، و«شكري» لم يكن كما يشاع عنه، وإن كان الشاعر الأمكن بين الثلاثة، والذين درسوا شعره لم ينظروا إلى تلك المعوقات، بل سلموا له، وربطوا بين إبداعه المثقل بالمعوقات، وتنظيره الباذخ، وتوقعوا أن شعره لن يكون رؤيته، وذلك مكمن الخلل في استكناه مستوياته اللغوية والشكلية.

وشعره الذي جاء منجمًا جمعه في مجلدين، أو ثلاثة، ضم المجلد الأول دواوينه الثلاثة «آماس وأطلاس» و«البراعم» و«نحو كيان جديد». فيما ضم المجلد الثاني ثلاثة أخرى «الساحر العظيم» و«في الأفق الملتهب» و«رؤى أبولون»، أما الثالث الذي يضم «قمم الأولمب» و«في آفاق النسر» فلم أره، ولست أدري أمطبوع هو أم مخطوط؟، وأما ديوان «قمم الأولمب» فأذكر أنه طبع منفردًا، وديوانه [نحو كيان جديد] يمثل تحولاً إبداعيًّا متعدد الجوانب، ولكنه يظل مرتهنًا للتجديد الموغل في نواحيه، وشعره كما يقول «العوضي الوكيل»: وسط بين المعاضلة والتجهم والبساطة، وقرب المأخذ، فهو الأقرب إلى شعر «العقاد»، ولست أمضي معه، فالعقاد أعمق من العواد، والشعر عندهما مأخوذ بالتفكير ولغة الفكر، وليس مستجيبًا للغة القلب والعاطفة.

وتعقب الأبعاد الموضوعية، التي تقصاها الدارسون كـ «الحامد» و«الشنطي»، لا ترى من خلالها أن لـ «العواد» حضورًا شموليًا كغيره من الشعراء، وشعره يكاد ينحصر في الأبعاد الفكرية والذاتية والتأملية السياسية، وإن كانت له إلمامات أخرى، لا تشكل ظواهر دلالية كما هي عند غيره من شعراء البلاد، ولهذا فهو الأقل حضورًا في مثل هذه الدراسات، ودراسة «الخفاجي» و«شرف» تقطع بأنه يتجه صوب «الفانتازيا»، متخذًا من ذلك وسيلة اتصالية بالجماهير، وأحسب أن هذه الدراسة لم تكن عميقة، ولا ذات منهج، إذ هي أقرب إلى التجميع، وعيب شعره في لغته المتجهمة وموسيقاه المنطفئة، لقد منح نفسه حرية الخلط الموسيقي، فجاء النثر، والمرسل، والحر، والتوشيح، ومجمع البحور، وما لا حصر له من التنوع الموسيقي المخل.

والمعذرون لا يستطيعون تبرير ذلك الخلل، وفي الوقت نفسه فإن المؤاخذين لا يستطيعون أن يطمسوا بعض إشراقاته الثلاثية: لغة ودلالة وموسيقى، غير أنها إلمامات لا يطول مكثه فيها، ولست أدري أعجز هو، أم تخل متعمد للخلوص مما يسميه تقليدًا؟، وما هو إلا المحافظة المرهصة للتجديد،

ولربما كان «الفلالي» أول من أشار إلى تحوله بالشعر من المتعة إلى النفع، وتمرده على الأساليب القديمة، وهو تمرد غير محسوب، و«العواد» بما ترك من أعمال شعرية، ودراسات ومعارك، يظل مشروع أخذ ورد، والذين أطالوا المكث في عوالم غيره من أدباء البلاد ومبدعيها، يعرفون قدره، ولكنهم لم ينطلقوا معه على سجيتهم، مثلما يفعلون مع لداته، لقد جنى على نفسه، وعلى أدبه بهذا المنهج الذي اختطَّه لنفسه، وليس معنى هذا أنه لم يظفر بدارسين، ولكن قدره فوق ما هيئ له من دراسات ودارسين، ويبقى «العواد» ما بقي المشهد، وذلك مؤشر الاقتدار الذي سبق وقته.

* * *

ملامح الإنسان الحديث في كتاب خواطر مصرحة

علي الشدوي

يمثل مقال «من نافذة الخيال»[1]، جزءًا من بحث الشاب «محمد حسن عواد» عن مدخل مربك ومقلق للأداء الإنساني للمجتمع، الذي خَبره متعلمًا ومعلمًا؛ وكما يتذكر من قرأ المقال، فهو ليس مقالاً واقعيًا، بقدر ما هو سرد رمزي قصير عن ارتهان مجتمعه لليقين، وعن مظاهره الدائمة والجمود الذي يحيط بأفراده، وعن ابتعاده عن أخلاق التغيير الاجتماعي، وعن احتمالات الإنسان الكامنة في التغيير.

يسرد المقال حكاية كائن خيالي هو «هزازة»، المبدعة والمبتكرة والمولدة، ملكة الوحي والشعر والإلهام، ورسولة قيم الخير والشر والجمال. «تحمل في إحدى يديها مشعلاً ناريًا، وسيفًا مسلولاً، يبرق ويضيء، ولكنه يرسل شررًا. وفي الأخرى صفحة حلوى، وكوبًا من الماء العذب الفرات». كان على العواد أن يختار، فاختار مشعل النار؛ ويعلل ذلك «لأننا في ظلمات، وسيف الحرب، لأننا في بدء تكوين ثورة فكرية.... وبالرغم من هذا، فالرأي العام في بني قومي لا يريد إلا الحلوى».

يدعم الخيال كما هو في عنوان المقال اختيار العواد الشاب، ويوفر له في الوقت ذاته طريقًا للعودة، فيما لو فهم اختياره على أنه تمرد وعصيان. هكذا إذن؛ فالخيال الواهم يوفر للعواد أرضية لأن يكون عاصيًا، ويدفعه إلى أن يكون متمردًا، وعلى النقيض من هذا يمكن أن يكون الخيال خط رجعة، فيما لو ساء تلقي اختياره؛ حيث يؤول الخيال إلى حيلة ذهنية لا تقدم ولا تؤخر؛ تماما كحكاية مثيرة وخطرة، يكتشف القارئ أنها كانت حلما لشخصية نائمة.

ورد المقال في كتاب «خواطر مصرحة»[2]، الذي ظل موضوعًا رئيسًا وضامرًا في حياة محمد حسن عواد، التي لم تكن كلها على المستوى ذاته من النضال الاجتماعي النشط؛ لذلك شعر – بعد ثلاثة عقود ونصف – وهو يكتب مقدمة أعماله الكاملة، أنه يتوجب عليه أن يحاول مرة أخرى اكتشاف ما جرى في تلك المرحلة التاريخية المبكرة من حياته.

كتب يقول عن خواطر مصرحة: «كتاب جديد، هو عبارة عن قطعة مجسمة من بشريتي وشخصيتي، خلقتْها نفسي من انفعالها بالحياة الإنسانية، التي عبرت عنها صورها المشهودة والمحجبة... انفعال بلوره الفكر والعاطفة والإرادة والخلق وسائر أشعة النفس...» (ص، 10)، ومن الواضح أن هذه الفقرة توصف «الشخصية الحركية»، التي تتميز بالقدرة على التعرف على الجوانب الجديدة في مجتمعها، وتستوعب المطالب الجديدة التي نشأت، وترى المستقبل الاجتماعي في ضوء البراعة، لا في ضوء القدر، وفرص النجاح في الإنجاز، لا في الإرث.

يتابع العواد: «هو المزيج الذي وصفته..... بأنه طرف من الفلسفة، وقبس من التاريخ ومزيج من السياسة والعمران (الاجتماع)، ولمحات من العواطف، وتيار من التفكير» (ص، 10)، تركز هذه الحقول المعرفية على طبيعة الإنسان ومهماته وحقوقه، وإذا ما أخذنا في الاعتبار السن التي أصدر فيها الكتاب، فقد كان العواد يصغي إلى كل ما يقرؤه في هذه الحقول المعرفية، يقرأ بخيال الشاب

المستثار استثارة يحفها الغموض؛ تمامًا كمن يقرأ حكاية لا يفهمها، ومع ذلك فهي تغني فكره وتجعله ينمو بطريقة خيالية. هذا التعلم هو الأسلوب الأكثر تكثيفًا، وانطواء على الاعتداد بالنفس، وهو التعلم الذي أطلق عليه الروائي «توماس مان» في روايته «الدكتور فاوستوس»، التعلم من وراء مسافات شاسعة من الجهل[3].

أما الفقرة الأهم بالنسبة لموضوعنا، فهي قوله: «كتبت الجزء الأول في ثنايا أيام 1344 هجرية – 1926 ميلادية، ونشر في أوائل سنة 1354 هجرية، وكنت استقبل السنة العشرين من سني حياتي، وكان أسلوبي فيه أسلوب المتعلم الثائر على منهج تعليمه، عندما يدرك بعقله الباطن وبفطرته، أن هذا المنهج وما يواكبه من مناهج أخرى، إنما هي محاولات يصحبها الفشل في «بعث الإنسان» النائم في طبيعة الطفل، أو هذا هو إحساسي الشخصي – على الأقل – قبل عشر سنوات من ذلك التاريخ» (ص، 11).

تمثل هذه الفقرة جزءا من الماضي الذي حن إليه العواد، وأضفى عليها ذكر سنه وأحاسيسه الشخصية وعقله وفطرته، ظلالاً من الثقة في تلك المحاولة، والريبة من نجاحها. هذا التوازن بين الثقة والريبة، هو الأمل الذي يعني قناعة العواد المستمرة أن التغيير الاجتماعي يمكن أن يحدث على الرغم من الفشل وخيبة الأمل. بعد هذه السنين الطويلة مازال العواد يحتفظ بالأمل في وجه الأوضاع المحيطة به، ونرى انعكاسًا لذلك في التزامه المستمر والخجول أحيانًا في الإصلاح والتغيير.

يمكن للمرء أن يمضي قدمًا مع حنين العواد إلى ذلك الجزء من حياته، لكن قوله «بعث الإنسان» هو الحاسم هنا. فلا يمكن أن نعثر على العصب الحقيقي لمشروعه التحديثي إلا إذا حملنا العواد محمل الجد، بوصفه يعني ما يقول شابًا وناضجًا؛ فهناك شيء ثابت على الأقل فيما قاله، قبل وبعد، هو: أن

بعث الإنسان يعني أنه ليس مخلوقًا على الثبات، ولا على أن يكون كائنا محددًا، بل في أن يكون غير ما كان عليه من قبل، وأن طبيعته من حيث هو إنسان ليست في امتلاك طبيعة محددة وثابتة، وأن رغباته تتغير بتغير الفترات التاريخية، وأن ميزة الإنسان الأساسية هي أنه غير محدد بشكل قبلي ومسبق.

وضع الإنسان الذي صادفه العواد معلمًا ومتعلمًا يجرب الحياة ويعيشها، يمكن أن يعالج من وجهة نظره بـ «ثورة الجديد على القديم، والحرية على التقليد» وبـ «صوت يحمل بذور الثورة... ويبشر بحياة يجب أن تخلق من جديد» (ص 11)، والأساس في هذا أن الإنسان، كائنًا من كان، يلزم ألا يمنع من أن يتمتع بحقوقه التي يمتلكها بشكل طبيعي، ولا ينسى العواد أن يشير إلى أن المجتمع ليس سوى جمع من الناس، وأن من الواجب أن يقدروا وأن يستمتعوا بالحياة «وأن كل عجز نفسي أو مرض أو فقر أو ذل ترك لينمو في أي فرد، إنما هو شلل وتأخر في جهاز الجماعة التي تهمله» (ص 11).

كان هذا هو حديث العواد عن كتابه «خواطر مصرحة»، وعلى هذه الخلفية يمكن القول: إن الإنسان هو بطله الرئيس إن جاز التعبير، وهو العصب لمشروع الكتاب التحديثي، وخلاصة مقال «من نافذة الخيال»، الذي افتتح به الكتاب يدعم هذه الفرضية؛ فهناك تباين بين إنسانين: أحدهما - اختار الحلوى - يؤمن بأن القيم المطلقة شرط من شروط الحياة، ويميل إلى السلبية والإذعان، ويتوقع الاستمرار في المجتمع، لأنه غير واثق من التغيير، أما الآخر فعلى العكس - اختار مشعل النار والسيف - يؤمن بالتغيير ويرغب فيه، ويثق في أنه يستطيع أن يتغير ويسيطر على أي شيء يأخذه في الحسبان.

أفضل وسيلة لتوضيح هذين الإنسانيين، تتمثل في تمييز العواد بين الشرقيين والغربيين، يقول: «نحيا الآن - نحن الشرقيين - على هذا النظام الدائمي في أغلب عناصرنا وأدوارنا: نولد. نتربى؛ لنعمل ما نشتهي ونعيش،

ونأكل لندفع إلى الموت. ونموت، لأن حياتنا تمت وانتهت ولكن يحيا الغربيون على نظام آخر دائمي في كل عناصرهم وأدوارهم: يولدون ليتعلموا كل مفيد، ويعيشون ليفكروا ويعملوا، ويموتون ليخلدوا للغير آثارا باقية» (ص 76).

يكشف العواد بهذا التمييز ملامح الإنسانين: الشرقي سلبي وميال للإذعان، يولد لكي يأكل ويعيش، لا يؤمن بقدرته على التغيير، ولا يرغب فيه؛ لذلك فهو يأكل ليدفع إلى الموت، غير طموح ولا يرسم لحياته أهدافًا مهنية يفيد منها غيره، قدري يموت لأن حياته انتهت. في مقابل هذا يكون الإنسان الغربي فاعلاً ومتحركًا، يعنى بشؤونه الحياتية، ويقوم بدور فاعل في شؤون المجتمع. يؤمن بأنه يستطيع أن يتعلم، ولا يمكن لعادة أو تقليد أو أي قوة أخرى أن تأخذ مكانه.

لا ينصب تفكير العواد في كتابه «خواطر مصرحة» على الإنسان الحديث، باعتباره موضوعًا نهائيًّا، إنما على الصيرورة التي تؤدي إليه. يتعلق الأمر بتحليل الحياة الذي سيبدأ بما يسميه «فلسفة الحياة العصرية» (ص 27)، ومضمونها دساتير الحياة الحديثة، التي ساهم في وضعها تاريخ الفكر الإنساني والحياة البشرية والطبيعة ومسار الحضارات المتعاقبة، وأخذت في حسبانها احتياجات الإنسان الأساسية، كالحرية، وإعمال العقل، والعيش من أجل الحياة، والعمل، والطموح، واستقلالية الإنسان.

أهم هذه الدساتير هو «الاندفاع إلى التقدم». ونحن نعرف الآن أن لفكرة التقدم دورًا فاعلاً في تعديل الشرط الإنساني. التقدم هو الفكرة القائلة بأن هناك معنى لتعديل الشرط الإنساني، وإليه يعود السبب في ولادة العصر العلمي، وتحسين المعرفة البشرية، وهو الذي أعطى الناس مجالاً لأن يتحاوروا ويتناقشوا ويقدموا للعلم ما يسميه – أوبنها يمر – عنصر العلم الجوهري الذي يبدو في العمل والاتصال، وتصحيح أخطاء البعض ، والإعجاب بمهارة البعض الآخر[4].

مفهوم التقدم من أهم المفاهيم التي ركز عليها العواد، وهو يتحدث عن فلسفة الحياة العصرية، وحينما يعبر بـ «الاندفاع» إليه، فهو يشير إلى الاستمرار في السير إلى الأمام بما يصاحب ذلك من جروح عميقة؛ ذلك أن «التحديث في نهاية المطاف ليس أمرًا لا مناص منه فحسب، بل إنه أيضًا مرغوب فيه. إن تكاليف وآلام فترة الانتقال، خصوصًا في المراحل المبكرة، كبيرة، لكن إنجاز النظام الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الحديث جدير بهذا[5].

الإنسان الحديث من وجهة نظر العواد ليس فقط من يتصرف كما يتصرف الإنسان الحديث، ووفق دساتير الحياة الحديثة، بل هو أيضًا من يتحدث أو يكتب مثلما يتحدث أو يكتب الإنسان الحديث، والفكرة المركزية الأولى في مقالة « اللغة العصرية» هي تهذيب الألفاظ. يقول: «النقطة المركزية للسان العربي، هي ضرورة ووجوب استعمال الألفاظ العربية، كما جاءت ببنائها الصرفي وتركيبها اللغوي.... لكن مع مراعاة الصقل الحديث الذي اعترى الألفاظ في عصر المحدثين» (ص 70).

تتعلق الفكرة الثانية بالأسلوب؛ فهو محدود بحدود مرحلة زمنية، ولا يلزم أن نضفي عليه صفة الخلود. يقول: «فيما أرى أن أولى أسلوب يقوم بسد حاجاتنا ويضمن لنا المشي مع سنة النمو والارتقاء.. أعني الأسلوب العصري الفصيح المتداول» (ص 72)، ويعلل تاريخية الأسلوب وعدم ثباته بطبيعة اللغة من حيث هي مظهر من مظاهر الحياة لا تخضع إلا لقوانينها، ويستعير من ميخائيل نعيمة مفهوم الشجرة؛ فاللغة كالشجرة تبدل أغصانها اليابسة بأغصان خضراء، وأوراقها الميتة بأوراق حية. والمهم في هذا كله تجربة المجتمع وتقدمه؛ فاللغة ستموت أو ستتجمد ما لم تجد ما يبرر وجودها في حركة الإنسان الحديث وتجربته العلمية والاقتصادية والاجتماعية.

هل يتصرف الإنسان الحديث بشكل مختلف عن الإنسان التقليدي؟، نعم؛

ففي مقال «فكرتي تسائلني» (ص 94)، يعرض العواد سبعة عشر سؤالاً، تركز على التعلم من أجل الحياة، والتعلم من أجل التعلم، والتأكيد على النقد، وعلى الحياة المستقلة عن الرموز التقليدية، وعلى التعايش، والعيش وسط الجماعة، والتخطيط على مستوى الحاجات الفردية والمجتمعية.

يركز العواد في هذا المقال على أن التعليم والتعلم مؤشران على الإنسان الحديث؛ لذلك فهو يتساءل عن عدم وجود تضمين النظام التعليمي دروسًا في السياسة. يتساءل أيضًا عن الفشل في تنشئة وخلق الإنسان الحديث، واستنادًا إلى المرحلة التاريخية لا ينبغي أن نطالبه بأن يتحدث أفضل مما فعله بشأن التعليم؛ فنحن نعرف اليوم أن تأثيرات المدرسة لا تكمن بشكل أساسي في الكتب الرسمية المقررة، بل في المدرسة، من حيث هي مؤسسة «لا تتيح التأثيرات التحديثية من المنهج الدراسي، بل من برنامجها غير الرسمي الضمني، وغالبًا غير الواعي، وكما أفضل أن أعبر عنه، مثل معلم صامت غير ملاحظ، وهو أكثر ما يكون وضوحًا عندما نضع في اعتبارنا دور التجربة المهنية في صياغة الإنسان الحديث»[6].

باستعمال مفهوم أحد الباحثين الاجتماعيين، درس تخلخل المجتمعات التقليدية في الشرق الأوسط[7]، يمكن أن نقول: إن العواد كان يصف في كتابه خواطر مصرحة «الشخصية الحركية»، الملمح الرئيس في الإنسان الحديث: أي الإنسان الذي يتميز بقدرته العالية على أن يتعرف الجديد، والمعد لأن يستوعب المطالب الجديدة التي تنشأ؛ ففي مقال عنوانه «من سلسلة أفكاري أو المرسلات» (ص 112)، يريد العواد من الناس أن يعيشوا الحياة الحديثة: أي أن يذهبوا إلى المدارس، ويعملوا في المصانع، ويفكروا بعقولهم، أن يكونوا أحرارا وعقلانيين، وأن يبنوا وأن يتبنوا مفهوم التقدم.

في المقابل، لا يريد العواد من الناس أن يعيشوا جامدين متطرفين، غير

قادرين على أن يتغيروا. يريد منهم ألا يقدسوا الأشخاص، أو يرتهنوا إلى أي رمز، وألا يتبنوا النمط الواحد والقيمة الواحدة، ولا يتلقوا أفكارهم من خارجهم، أو يبحثوا عنها في الماضي. لا يريد منهم أن تتلاشى فرديتهم لتذوب في المجموع.

إنه لمن الأهمية، التأكيد على أننا بصدد مربي ومعلم؛ لهذا السبب، فإن اهتمامات العواد تكون ذات طبيعة تربوية في المقام الأول، إلا أن اشتغاله المفضل، يظل هو الدعوة إلى تأسيس البنى الأساسية في عملية تحديث الإنسان. يتعلق الأمر أولاً بتنظيم الحياة المدنية؛ ففي مقال «أمة مهملة» (ص 48)، يفترض أن تؤسس المصانع والشركات والمؤسسات، وأن يتمتع الإنسان بما أتاحته التطبيقات العلمية، وأن تُعَبَّأ الموارد على المستوى العام، وأن تفكك الأشكال والروابط التقليدية . كل تفكير العواد في هذا المقال، وفي مقال آخر هو «الحجاز بعد 500 سنة» (ص 90)، ينصب على مفهوم التحضر، من حيث هو مفهوم يشير إلى تحريض الحاجات الإنسانية، وتوفير الشروط اللازمة لأن يتقدم الإنسان نحو المشاركة في مختلف جوانب الحياة.

يبقى سؤال واحد هو: لِمَ كان العواد حجازيا فقط؟، فمما يلفت الانتباه في «خواطر مصرحة» القالب الحجازي الواضح ، فأفكاره التحديثية، وشغله الشاغل في البحث عن ملامح الإنسان الحديث العابرة للأقاليم، يدعو إليها ضمن تصور للهوية الحجازية والأمة الحجازية والإنسان الحجازي، وهو تصور معاكس للتصورات القائمة في مرحلته التاريخية، قبل وبعد صدور الكتاب.

وبالرغم من هذا سيبقى محمد حسن عواد وكتابه خواطر مصرحة من المقدمات التاريخية للإنسان الحديث في بلادنا. ولنا أن نتساءل الآن كما تساءل هو قبل ثمانين عامًا: لماذا لا نتعلم كيف نعيش ؟ لماذا لا نتعلم كيف نتعلم؟ لماذا لا نتعلم كيف نتفاهم؟ لماذا لا نتعلم العيش في وسط جماعة؟ لماذا لا نتخذ أدوارا

فعالة في شؤوننا المدنية والمجتمعية؟ لماذا لا ننفتح على التجارب الجديدة؟ لماذا نهضم حقوق الغير في بلادنا؟ لماذا لا نفهم أن مرارة النقد أجمل من حلاوة العيش؟. تلك هي أسئلة العواد: أسئلة تكوين الإنسان الحديث وملامحه.

الهوامش

(1) محمد حسن عواد، خواطر مصرحة، أعمال العواد الكاملة، دار الجيل للطباعة، 1981، ص 36.

(2) سأعتمد على المجلد الأول من أعمال العواد الكاملة (الهامش أعلاه)، وإذا تعلق الأمر بهذه الطبعة فسأشير داخل المتن.

(3) توماس مان، دكتور فاوستوس، ترجمة محمد حديد، دار المدى للثقافة والنشر، المجلد الأول، ص 107.

(4) ينظر: جورج روبرت أوبنهايمر، العالم والحضارة، في: النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، ترجمة محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، 1988، ص 38، 53.

(5) صاموئيل هنتنجتون ، الحداثة والتنمية والسياسة، في: من الحداثة إلى العولمة، رؤى ووجهات نظر في قضية التطور والتغيير الاجتماعي ، نيوفنز روبيرتس، آيمي هايت، ترجمة سمير الشيشكلي، مراجعة محمود ماجد عمر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، العدد، 309، 2004، الجزء الأول، ص 226.

(6) أليكس إنجلز، أسباب ونتائج تغير الفرد في ست بلاد نامية، في: من الحداثة إلى العولمة، رؤى ووجهات نظر في قضية التطور والتغيير الاجتماعي، نيوفنز روبيرتس، آيمي هايت، ترجمة سمير الشيشكلي، مراجعة محمود ماجد عمر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، العدد، 309، 2004، الجزء الأول، ص 111.

(7) دانييل ليرز، زوال المجتمع التقليدي، في: من الحداثة إلى العولمة، رؤى ووجهات نظر في قضية التطور والتغيير الاجتماعي، نيوفنز روبيرتس، آيمي هايت، ترجمة سمير الشيشكلي، مراجعة محمود ماجد عمر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، العدد، 309، 2004، الجزء الأول، ص 185، وما بعدها.

* * *

■■ د. علي بن محمد الرباعي:

وتلتف حولك شتى النفوس تجيش بشتى ضروب الأسى
وتعرف عنها بما لا تبين كأنك من كل نَفْس حشا
فأنت مع الصبح شدو الرعاة وحلم العذارى إذا الليل جا

هذه المقدمة هي للشاعر «محمد الجواهري»، أردتها أن تكون مفتتحًا لهذه الورقة، لتؤكد على أن الأدب والفن متى تَوَلَّيَا، أو انصرفا عن قضايا وهموم الناس البسطاء، فإنهما يفقدان الكثير من قيمتهما، وأحسب أن الرواية الإنسانية كلما انعدمت، تماهى العدل مع الظلم، وتساوى الاستعباد مع الحرية، وانتفت الفوارق بين القهر والكرامة، ليرتقي الطغيان إلى مرتبة موازية لمواثيق وعهود حقوق الإنسان.

ورقة قرائية للحس الإنساني في شعر محمد حسن عواد

علي بن محمد الرباعي

تظل للشاعر ملكته الخاصة المتجاوزة حدود الذات والمشتركة في آمال وآلام الآخرين، ومما لا شك فيه، ولا خلاف عليه، أن الأدب والفن متى توليا عن قضايا وهموم البسطاء فإنهما يفقدان كثيرًا من قيمتيهما، إذ كلما انعدمت الرؤيا الإنسانية تماهى العدل مع الظلم، وتساوى الاستعباد مع الحرية، وانتفت الفوارق بين القهر والكرامة؛ ليرتقي الطغيان إلى مرتبة موازية لمواثيق وعهود حقوق الإنسان.

ومن المألوف أن أفراد المجتمع يقتربون، حد الولع، من الآداب والفنون، التي تُعنى بهم، وتعبر عن أزماتهم وتطلعاتهم، مثلما أنه من الطبيعي أن يبتعد الناس عن تنظيرات وفلسفات معقدة يؤطرها مؤلفها بكثير من الغموض، ويحيطها بأبعاد رمزية مغرقة ومورطة في التأويلات، محاكيًا فيها منتجين يعيشون – أو عاشوا – في أزمنة وأمكنة بعيدة عن فضاءاتنا ومنهجيتنا في الحياة.

ولعل من أعظم المؤرقات وأجلِّها أن تحاصر المبدع أسئلة من نوع: لمن

يكتب؟ ولماذا يكتب؟ وما ثمرة كتابته؟، وما الأثر الناتج عنها؟، وأحسب أن حوارًا مع عدد من المثقفين ذات مساء فتح عيني على أن ما نحن فيه اليوم من نمط استهلاكي أفقد الكثير مما نكتبه هيبته ووقعه على الأنفس، بل وأحيانًا يفتقد الإبداع احترام الناس له، وبالرغم من كل ما قيل ويقال عن أوهام النخبة، إلا أنه سيبقى للحس الإنساني حضوره في العمل الإبداعي، وهذا ما لمسته في نتاج المبدع «محمد حسن عواد»، الرائد، الذي لم يكذب أهله، فكان جل همه أن يقدم الفكر ويرتقي بالشعب، ويوفر مصادر المعرفة، من خلال معماره الفني والفكري الخاص، المنتج بالضرورة علاقة تلقائية بين العام والخاص، والذاتي والموضوعي.. والإبداع شجرة تنبت جذورها داخل المبدع لتنمو وتتسع وتتفرع بظلالها على ما يحيط بها، حدثني الصديق القاص «فهد الخليوي» أنه زار العواد في مبنى نادي جدة الأدبي، ولاحظ أن بعض الأشجار المحيطة بالمبنى تحتاج إلى ريٍّ، ،فسأل العواد عن سر هذا الإغفال والإهمال، فقال: «شغلنا ريُّ العقول عن ريِّ الحقول» أو قال نحو هذا، وإن كنت لا أرى تباينًا بين الاهتمامين.

وكم كان مبلغ سعادتي حين وصلتني نبرات العواد ونفحات إنسانيته عبر مهاتفتي لابنته الوحيدة «نجاة محمد حسن عواد»، فأكدت لي أن أباها تعاطى مع الزوجة والابنة والجار والصديق، من خلال منظور إنساني بحت، مستعيدة مشهد دموعه كلما خلا بنفسه وغالبه الشوق لوالدته الراحلة، مضيفة أن حياته كانت مكشوفة وبسيطة، فهو لا يغضب لأن الطعام لم يرق له، ولا يعنِّف ولا يحاسب جارًا لأنه آذاه بوضع القمامة أمام منزله، لتنفيره من الحي وتزهيده في منزله الجديد، بل إنه يتبرع للجار المؤذي بهدية في أحد الأعياد، ما دفعه ليأتي معترفًا بذنبه وطالبًا من جاره العفو، ويعترف كثيرون من أهالي حارة العمارية بفضله في تعليم أبنائهم، وبخاصة الكبار منهم، من خلال المدارس الليلية، وتلفت السيدة نجاة انتباهنا إلى أن أحد أُولي المناصب الكبار في الدولة اليوم كان صبيًا في بيت العواد، وكان العواد سببًا في تعلمه وتفوقه، ولن ننسى

موقفه من أصدقائه العتَّق، ولقائه الأسبوعي بهم في منزله في مكة، مساء كل جمعة، ومن حقي أن اختلف مع السيدة نجاة، فهي الفتاة المعجبة بأبيها، ومن حقها أن تفاخر به، وتزكيه، وتصفه بحسن الخلق، وكمال الاستقامة، إلا أني لا أزكي الشاعر بهذه المعايير التي يزكى بها العامة والوعاظ، وأزعم أن خير ما يزكى به شاعر، قولنا: «إنه عاش الحياة وعايش الأحياء، فأحسن التعبير عما عاش وعايش». ولا غرو حين يصنِّف الفلاسفة الشاعر في خانة الجمال، ويشبهوه بالسحب التي لا ندري متى ستبدأ، ولا أين ستجتمع، ولا متى ستمطر، ولا كيف تنتهي، والشاعر الحقيقي من يكسر الأطر التي تحنطه، ويرفض دوائر المعجبين ورسوم النقاد، لأنه ليس عصفورًا ملونًا يقبع في قفص.

ومفردة الحس تعطي الكثير من المعاني والدلالات، منها - كما جاء في لسان العرب - الصوت الخفي، والشعور بالشيء، والعلم والمعرفة، والإحساس علم بالحواس، وهي مشاعر الإنسان وجودًا وحركة وألمًا وإدراكًا، ومنه قول الشاعر:

ترى الطير العتاق يَظَلْن منه جنوحًا إن سمعن له حسيسًا

والأنسنة، والأنسنية، مأخوذة من مفهوم إعلاء قيمة الإنسان، الذي جاء به الإسلام قبل ظهور المذاهب الفكرية، فالرسول الكريم عليه الصلاة والسلام وقف لجنازة احترامًا، فقال الصحابة «إنها جنازة يهوديٍّ» فرد عليهم «أليست نفسًا» - رواه البخاري في الجمعة، ومسلم في الجنائز، وورد في المسانيد - والله خلق الخلق بنفخة منه، فهو روح من الله، وجسد آدمي طيني الأصل، والإنسانيات «دراسة المؤلفات الكلاسيكية الإغريقية والرومانية»، و«الإنسانوية» تستخدم للدلالة على ميل أو نزوع إلى الإنسانية.

والشاعر العواد لم ينأ عن مشروع الإنسان الحياتي الذي تذوَّق متع الدنيا، واصطلى بنيرانها، ورأى من أبيضها وأسودها ورماديها، ما شبب القلب،

وأشاب اللمة، فهو نموذج للمسلم المعتز بدينه، وهو المواطن المرتبط بوطنه والمتمثل لمعنى المواطنة، وهو الزوج المعتني ببيته وأسرته، وهو الأب، وهو الصديق، وهو العاشق، والمفكر، والوطني، والعروبي، والعالمي، والحضاري .

ولعل أجل علاقة يبدأها إنسان، تنطلق من الصلة بخالقه، لأنه العبد الضعيف المحتاج إلى لطف الله وعفوه، مهما تبلغ قدرات الإنسان وتعالت درجة ثقته بنفسه، لتبقى حاجات العقلاء من أرفع وأشد الحاجات إلحاحًا على الله، رغبة في فك رموز مستعصية، وألغاز محيِّرة، ومن ديوانه الأول اختصر العلاقة في استفهام ومناجاة، عبر ثلاثة أبيات:

ما خلقتَ الورى تباركتَ كي ... يلقوا عذاب النفوس والأحلامِ

فتلطف بمن وهبت نفوسًا ... شقيت في حياتها بالتسامي

وتلطّف بمنْ وهبتَ عقولاً ... لاثبات حول السماء ظوامي

وهنا تظهر أزمة كابدها الشاعر، ودفع ثمنها من مشاعره تساميًا وترفعًا، إلا أنه مع بث شكواه لمولاه، تنبعث منه روح متسائلة عما يدور حولها وكأنها تقول: وإلام يارب؟.

وبما أن الإنسان بحاجة إلى وطن، والوطن بحاجة إلى إنسان، يعمره، ويعلي من شأنه، فقد رفض الشاعر العواد أن تكون الدموع هي همزة الوصل وعامل الارتباط بين المواطن ووطنه، ساخرًا ممن يحصر نفسه مع الوطن داخل دائرة الاشتياق لدار خربة، أو جدار مهدَّم، محل الانتماء، بل هو الجهد والعطاء، في سبيل رفعة الوطن، وإلباسه من المجد معالم مستحقة، ومن ديوانه آماس وأطلاس ص 45:

وما حبك الأوطان دمع تريقه ... وتشتاق دارًا أو جدارًا مُهَدَّمَا

ولكنه أن تجهد النفس ساعيًا ... لتلبسها ثوبًا من المجد مَعْلَمَا

ومن رحم الأبوة الشاعرة تخرج كلمات ليست كالكلمات، احتفاء بقدوم نجاة، حلمه المرتقب، وأمله المرتجى، مناديًا لها ومتحببًا، ومعبِّرًا عن ولعه بأنشودته المقبلة، كحلم جادت به السماء، معلنًا احتفاءه بأنيسته وترنيمته المنتظرة، مرحبًا بصديقته وابتسامته التي أعادت إليه طمأنينة كاد يفقدها، ومن قصيدة نجاة:

يا نجاتي مناي لو ضمن الدهر على بخله جميل نجاتك
أنت أنشودتي الصغيرة في الدنيا فهذا الغناء من نغماتك
وابتساماتك الجميلة تغلي لذة العيش فانثري بسماتك
أنت ترنيمة الصباح إذا ما أقبل الفجر حاملاً همساتك
أنت لي هيثم تعجَّل رفافًا وهذا الرفيف في حركاتك
وأنا النسر نال في أفق الشعر مدى تلمسينه في غداتك
كم تعالى والطير حول جناحيه يزقزقن والبزاة فواتك
وكم اختار من مناطق في الفن سيزهو بهن لون حياتك

«ص 20» ديوان نحو كيان جديد

وهنا تتجلى نبوءة شاعر، إذ كانت نجاة هي النجاة والهيثم، انفردت بمساحة الحب في صدره، ورفرفت في أفق آماله وتطلعاته، مع اعتداد النسر بنفسه، ويقينه من قدراته، وحرصه الحمائمي على اختيار ألوان فنية متميزة، تفاخر بها نجاة من بعده، وتزهو بتراث والدها حياتها.

وفي مشهد إنساني آسر يتحول الكاسر إلى فريسة تدخل محازة صائدة، فتناله سهامها، ويتعرض لسيل جراح تغشته في ظلل من سحائب الفتنة، فأذعن لها مختارًا طائعًا، ومع كل هذا فهي البريئة من الختل، وهي الفاتكة عن جهل:

رمتني بسهميها وتكسير عينيها ومالـت بعطفيـها ترنّـح ردفيــها

محررة الأذيال ناحلة الخصر

تمايــل عن دَل تصـيد بلا ختـل وتفتك عن جهل فتقضي على مهل

بعيدة مهوى القرط طيبة النشر

«ص 80» آماس وأطلاس

ومن صور غزله العفيف المتناغم مع غريزة الشاعر وعاطفته تجاه الجمال والمرأة فهو يشتهي دون مواربة ولا مبالغة أن يظفر بقبلة يمنحها ملاكه:

أشتــهي أن أقبّلك ســاعة أيها الملــك

خمـر عنايتـك لـي يا حبيـبي وليـس لـك

فأنلــه تعطــفًا بامرئ في الهوى هلـك

يبتغي ضم قدك اللدن في ظلمة الحلك

«ص 53» آماس وأطلاس

وأمام فاجعة الموت المؤسف تتحرك قريحة إنسان، وتنهمر قافية شاعر، ليعلن أسفه ويعبِّر عن مضاضة ألمه، ويستنكر على المخترعات ما تلحقه بالآدميين من تلفيات، راثيًا شابًا غدرت به سيارته وقضت عليه، منددًا بالعلم، حين يكون ثمنه حياة الإنسان:

عجبًا للعـلم كيـف بغـى؟ ولهذا المـوت إذ قصفـك!!

يا شهـيد الاختــراع أمــا لو تروى الفكـر ما نسـفك

إيــه عبدالله لـو تلفــت أنفـس ما عوضـت تلفـك

لا يواتينــي القريــض إذا شئت أن أرثيك أو أصفك!!

«ص 113» ديوان نحو كيان جديد

ولا شك أن من أبلغ نصوص العواد كقيادي ومثقف، نص «تين وجميز»، الذي رصد فيه حياة البسطاء، وهموم المتعبين، ويوميات الكادحين، ليصل بنا إلى درجة إقناع، بأن من يفتقر إنسانيًا فهو فقير ثقافيًا ومعرفيًا، ويرى أن وصل الهم بكل ما هو إنساني ضروري لا عرضي، وهذا ما دفعه للتحرك من مكتبه ليلتقط لنا هذه البانوراما الحية، لأحد أحياء أو شوارع جدة النابضة بحياة متفاوتة عسرًا ويسرًا، متناولاً المفارقات بروح متعاطفة مع القريبين إلى الأرض، ولربما نرى اليوم ما رآه العواد قبل ستة عقود تقريبًا، وإن بصورة مغايرة:

مررت في سوق الفقير

هذي هي الأكواخ يخطر بينها خلق كثير

رجل ضرير

وفتى يقود حماره العاري الهزيل

والصبية اللاهون في مرح كئيب

والعابرون الهازئون

وباعة الحطب القليل

والصانع الغشاش

والمحتال

واللص الخطير

والبدو تمتار العشاء

وجمالهم معهم سواء

وهنا الحضارم في الحوانيت الصغيرة يحكمون!!

والخادم الهندي يصرخ في الحضور....

.... وترى النساء السود...

كأنهن من القبور

خرجن في يوم النشور

هذي تبيع مقددًا

وتبيع هذي سمسمًا

وتبيع ثالثة عطور

وهناك شخص يطلب الصدقات في صمت مرير

ويمر جندي فينذر بالصفير

ليرجع الشاعر إلى ذاته محتارًا ومتفكرًا في سر هذا التفاوت بين البشر في الرزق والكدح والراحة والتعب، والتباين الواضح بين أكلة التين وأكلة الجميز، مؤكدًا أن للتين أفواهًا وللجميز أكفًا لا يليق بها أن تمتد لسواه.

والعواد عاشق للمسكنة الروحية، والوداعة الحسية، لا تشغله بهرجة الدنيا وزينتها، ولا تستخف به الملاذُّ بالرغم مما لها في النفس من جواذب، ولا يتبرم من الحزن مع كل ما يتركه من أثر سلبي على الروح، بل يستشعر ألم الجياع بشفقة، ويتطلع إلى زمن عدالة، إن لم تتحقق في الدنيا، فالآخرة ميدان تحققها، ومستشرفًا قبل مؤتمرات السلام عصرًا، تعم فيه لغة سلام ووئام، ووشائج تقارب وتفاعل، وفي قصيدة طوبى مثال حي على انفتاح العواد فيها على نصوص الإنجيل، ما ينمي الشعور بالانتماء لعوالم متعددة، وتراثات متفاعلة:

طوبى لمن نعموا بمسكنة النفوس فلهم لدى الملكوت إمتاع الثراء

طوبى لمن حزنوا لأنهمو سيعطون العزاء

طوبى إلى الودعاء

فهم الوارثون الأرض

طوبى للجياع للقاء مائدة السماء

وتحتل الرحمة مرتبة مقدسة في فكر الشاعر وسلوكه ليتسع بنا أفق المعطيات الإنسانية المباشرة:

طوبى لمن رحموا

لأنهم لذلك يرحمون

طوبى لصناع السلام!

وتاريخ القصيدة كما هو مثبت في الديوان عام 1958م، ما يؤكد نزوع العواد إلى السلم، ونبذه للعنف، في عالم لم يبدأ بعد فيه التوتر الأخلاقي.

ومع تسليمنا بوداعة العواد، وميله للسلم، إلا أنه آزر قضايا أمته، وساند بقصائده كفاح الشعوب المضطهدة، ومنها شعب الجزائر:

روعة الوثبة في همس الحراب

في بنيك الصيد يا آساد غاب

فعلى اسم الله سيري يا جزائر

ومنها إلى فلسطين

عظة الجبن وفتنة المستقبل وهداية الساري لأوضأ مشعل

ضمي الصفوف إلى الصفوف لتستوي لك يا فلسطين الحياة وتعتلي

وهو الحاضر مع كل استقلال لدولة عربية، المشارك بقصائد تنبض بقومية ساخنة وغير متعصبة.

ختامًا ليس بالإمكان عزل الشاعر عن مناخه وبيئته، وعن المجتمع المحيط به، فهو جزء من منظومة بشرية تحكمها وشائج وصلات عدة، منها أصل النشأة وتلاقي الأفكار والتحام العاطفة، وتاريخية الثقافية والفكر، وجغرافية المكان، فالهم اليومي غالبًا ما تشترك فيه شريحة عريضة من الناس، ويظل الشاعر من أقدر الكوادر على رصد هذا الهم، وسبر أغواره، ومعرفة دوافعه، والتعاطف مع أبطاله، وضحاياه المحبطين، ومتى كان بإمكاننا مطالبة أي باحث أو مبدع بالموضوعية، فإن من الإجحاف ومغالطة الواقع أن نتوجه بهذا الطلب للشاعر، فالشاعر له كل الحق في التعبير عن قضاياه بذاتية مهما تفرط، لكونه مؤجج الشعور، جياش العاطفة، سريع التفاعل مع ما يرى ويسمع، وأحسب أن العواد بما خلَّفه من تركة من الرواد في رسم ملامح إنسان هذه الأرض والتعبير عن تطلعاته وآلامه وآماله، فهو يتحدث عن الطفولة بحس أبوي، ويتحدث عن المتعبين بمشاعر المشارك الفعلي، ويتجاوز المكان والحدود، ليتبنى قضايا إنسانية وعالمية تُعنى بها البشرية جمعاء، كتجريم القتل، وسلب كرامة الإنسان، والنيل من حريات الشعوب، واحتلال أراضي الغير، والتطاول على الحقوق، وما مجموع دواوين شاعرنا محمد حسن عواد «آماس وأطلاس، والبراعم، ونحو كيان جديد، والساحر العظيم، وفي الأفق الملتهب، ورؤى أبولون» بما تضمنته من شعر ومشاعر إلا شواهد صادقة على تبنيه الواضح للمفهوم الإنساني، الذي تشكل في وعي الشاعر قبل أن يتجلى في شعره، وبوقفة يسيرة أمام إهدائه في أول المجموعة الكاملة، نجد أن الهوية الشعرية تبرز بجلاء، في قوله: «إلى الكنز الإنساني الخالد الذي لا يفنى، وإلى الذخيرة التي يمثلها الشعور والفكر والخيال وإلى العناصر التي صدرت من القوة والحقيقة والجمال، أهدي هذا الديوان»، ثم بتأملنا لأبيات قصائده سنلحظ تشكل هذه النزعة، وبخاصة قصيدته «تين وجميز»، التي تعطي أنموذجًا لصورة شاعر مشبع بهموم الناس البسطاء، وصرخات أنّاتهم المتتابعة من سطوة الحرمان، وجذوة الشقاء، وكذا الحال مع

مجموعة قصائد «في عالمنا الإنساني» ومنها «عام جديد، والوصايا العشر، وفي بيتها، وعلى قبرها».

هنا يجب أن نذكّر بعضنا بأن المبدأ السوي والموقف المشرف للمبدع مع نفسه، ومع الآخرين، ليس نتاج خلل نفسي، أو أثرًا لوهم وجداني، أو اضطرابًا عاطفيًا، أو عقليًا، وإنما هي نصاعة الصورة للذات الرافضة للخيانة والمتمثلة والممثلة لمفهوم الولاء لبني الجنس البشري، وللوطن، وللأهل، وللشباب والفتيات، وللأسرة ومؤسسات الدولة، وللتاريخ وقضايا الشعوب، بل وحتى للمشاعر الفياضة والخلجات العاطفية الآسرة، ومن خلال قراءتي لشعر العواد خرجت بما أزعم أنه حقيقة أو مقارب لها، من أن العواد لم يعش لنفسه ولذاته، بل حملنا جميعًا في وجدانه وتغنى لنا وبنا، ولذا ها نحن نستذكره، ونبادله بذلك الفضل هذا الوفاء، لأن كل منتم للثقافة لا يملك إلا أن يعترف لذي الفضل بفضله، وما تبنيه مع ثلة من الأنقياء فكرة تأسيس ناد أدبي في جدة إلا دليل جماعية الحس في داخله وتنامي فاعليته، ومن باب رد الفضل لأهله أشكر نادي جدة الأدبي على منحي هذه المواتية للمشاركة معكم والإفادة من تعليقاتكم وملاحظاتكم، والشكر موصول للسيدة نجاة العواد، متعها الله بالصحة، ولا أنسى هنا فضل رجل المعرفة وصديق الكبار وأستاذ الصغار «محمد سعيد طيب»، الذي زودني بنتاج العواد الشعري، فاتحًا لي مكتبته العامرة للتزود بما أحتاجه، ولكم سيداتي وسادتي الفضل في الإصغاء لصوتي الغض ونبراتي الطرية.

المداخـــــلات

■■ **عبدالله أحمد حامد:**

أشكر الأساتذة الباحثين على هذه الأوراق الجميلة.. د. حسن الهويمل، تحدث في نصف ورقته عن المتن ولم يتحدث عن الهامش، وهو القائل: لابد من البعد عن المجاملات في مثل هذه المواقف، وهذا أمر منطقي ورائع جدًا، ولكنه يقول: فكيف لا نواجه حدته بالمثل؟، وما أتصوره يا دكتور حسن، أننا لو واجهنا حدة العواد بالمثل، لتحولت نقاشاتنا النقدية إلى حلبات مصارعة، أما عن رفضه للتعليم، ففيما يبدو لي: أنه ليس موقفًا فكريًا، بدليل أنه كان يؤيد ويدعو إلى قراءة «محمد بن عبدالوهاب»، و«ابن القيم»، و«ابن تيمية»، ولكن ربما في بعض المدارس، كان هناك نوع من التوجه الصوفي، فكان هذا الموقف ناتجًا عن ذلك.. دراسة «محمد عبدالمنعم خفاجي» هي أيضًا لم ترض العواد، وهذا يتسق مع تضخم ذاته.. علي الشدوي دخل مدخلاً خياليًا، وكتاب «خواطر مصرّحة» هو كتاب مباشر وواقعي، ولا أدري لماذا اخترت هذه الخيالية، لأن العواد لم يكن يحتاج إلى الرمزية.. هو كان فارس مواجهة ومباشر.. المقارنة بين الإنسان الشرقي والغربي، فلم يكن العواد جديدًا في ذلك.. «رفاعة الطهطاوي» و«أحمد فارس الشدياق» و«محمد كرد علي»، كل هؤلاء كانوا يقارنون بين التأخر الشرقي والمنجز، والإنسان الغربي المتقدم والمتطور.. القالب الحجازي، تقول: كان حجازيًا، لا لم يكن حجازيًا، كان حجازيًا تارة، ووطنيًا تارة أخرى، وعربيًا في المنتجع الفسيح، وأمميًا في الجامعة الإسلامية، حينما كتب عنها.. أخيرًا الدكتور علي الرباعي، الحس الإنساني في شعر العواد.. لا أدري أنت تتصل بالأستاذة «نجاة»، ثم تسمع منها، ثم تعود مرة أخرى فلا تقبل شهادتها.. يعني أنا أظن أننا أمام إشكالية، هل نأخذ من المحيطين بالمبدع، أم نأخذ من شعره ومن نثره؟.. الأمر الآخر، هذا الحس الإنساني في شعره، أظن أنه يتعارض

تمامًا مع الحس الإنساني في نثره. بمعنى أننا حينما ننظر إلى نثر العواد نجده مختلفًا كل الاختلاف مع منجزه الشعري.. وشكرًا.

■■ الأستاذة سهام القحطاني:

فيما يتعلق بورقة الدكتور حسن، فقد قدم توصيفًا للعواد.. الحضور.. الإثارة، سبق المرحلة، العنف.. هذا التوصيف أعتقد أنه أقرب للواقع، بمعنى الطبيعة الشخصية للعواد، ومعنى ذلك أن هدف العواد من أفكاره كان له هدف أو قصد شخصي، وهو الحضور والإثارة إلى آخر الأمر، ثانيًا: إن العواد، وفق هذا التوصيف للدكتور حسن، كان يتحرى الموضوعات التي تحقق له ذلك الحاصل، وهذه الفكرة تنفي عنه خطاب الإصلاح.. أيضًا فيما قاله: إنه كان صاحب همة، وهو يذكرنا بقول الدكتور الغذامي: إن العواد كان يملك مجرد حزمة من النوايا الطيبة، أما عن فكرة العنف، فحسبما أعتقد؛ فإن العواد هو أول من سنَّ لنا سلوك الإقصاء في الفكر السعودي، وأنا مع الدكتور حسن في أن العواد كان يملك وعيًا إدراكيًا، لاوعيًا منجزًا.. أما ورقة الأستاذ علي الشدوي، فمن يقرأ «خواطر مصرّحة» سيجد أن هذه الخواطر تتضمن نوعين من الإنسان: الإنسان الحديث، وهو عند العواد نتيجة جدلية الزمن؛ التي بنى فكر العواد الخواطر، ومعناه هوية السلوك، والإنسان العالمي، وهو نتيجة إدماج العواد بين الأنا والآخر، أو الشرق والغرب، وهي هوية فكر.. والعواد للأسف الشديد خلط بين الهوية وبين الأنا، لذلك لماذا الحجازيون؟، لأنه كان يبحث عن وصف للأنا، وهو ما ضيَّق - فيما بعد - عند العواد هوية الإنسان العالمي، أو الإنسان الحديث.. وشكرًا.

■■ د. أحمد حيزم:

أن نحكم بأن شعر العواد يكاد ينحصر في بعض الدلالات الفكرية، أو أن التجريب عنده ربما جلا خللاً فنيًا، أو أن ننفي عن شعره التميز في الأسلوب، أو

أن نصف أسلوبه بأنه محدود.. أخشى أن تعطل مثل هذه الأحكام الإنصات إلى شعر العواد.. لن يستفيد العواد إذا ما جعلناه شاعرًا فذًّا، ولكن ليس من حقنا أن نغبنه حقه.. ينتسب إلى ظرف تاريخي معين، وليس لنا أن نقرأ العواد بمعزل عن تاريخية الفن. فن الشعر، وغير فن الشعر، في الإنتاج الإبداعي، لأن للعواد ملاحظات في الفن تخرج عن الشعر، له ملاحظات تتعلق بفن الغناء، وعلاقة الشعر بالغناء.. هل للعواد أسلوب في الشعر؟، أنا أزعم أن للعواد أسلوبًا يميزه، وأن هذا الأسلوب محكوم بالتوزيع الثنائي، إن كان هناك نظام للاختيارات المعجمية، فقد قام توزيعها في كلامي على المقابلات، أو في نظام الجملة، فالجملة عنده تقوم وتتأسس على طرفين متوازنين، يمثل الطرف الأول الفكر السائد، ويمثل الطرف الثاني من الجملة – وهذا حكم لا أعممه، ولكن هذه نزعة غالبة في جمله – فيمثل حركة التجاوز السائد.. هذا التوزيع الثنائي يمتد أيضًا إلى الشبكة القيمية التي تحكم انتشار المفاهيم في شعره.. هذا التوزيع الثنائي يجلو بداية عميقة في فكر العواد ورؤية الوجود، وفواعل التفرد والشهرة التي تحدث عنها الدكتور المعيقل، ليست بالضرورة فنية، كما أن عوامل الانطماس ليست بغير فنية، هناك فواعل أخرى تؤثر في استقبال الفن، قد يشتهر بها صاحبه وقد يكون مغمورًا.. وشكرًا.

■■ د. فاطمة إليـــاس:

يبدو أن للدكتور الهويمل موقفًا من العواد، فموضوعاته عنده أقرب إلى شتيت المقالات التي يجمعها الجنوح المطلق، وثورته على التعليم ليست لأن له رسالة سامية، وهجومه على شوقي، لم يكن من منطلقات فكرية، بل حبًا في العقاد، ثم إنه يتصف بالادعائية وحب الظهور، وأعتقد أن العكس صحيح، لأنه لو كان نكرة ولم يكن معروفًا من خلال أعماله، لما تركت هذه المواقف والانفعالات هذه الأصداء، ولماذا لم تعزَ لغته المتجهمة وانفعالاته إلى رغبته في أن يحقق

مجتمعه ما حققته المجتمعات الأخرى، أو يعزى إلى الطموح الجامح في التحديث والتطور الناتج عن اطلاعه على نتائج الأمم الأخرى، وتحرره من جميع إشكاليات الخصوصية.. وأعتقد أن ورقة الأستاذ الشدوي قد تطرقت بطريقة غير مباشرة إلى هذا الجانب، وأجابت على ما سبق؛ لأن انفعالاته ما هي إلا تعبير عن الثورة والرغبة في التغيير والاعتزاز بالهوية، وهو في اقتحام لما كان يدور بين الكتاب والأدباء والشعراء العرب، أمثال العقاد والمازني وشوقي؛ إنما يعكس رغبة في أن يكون جزءًا من هذا الحراك، لكن الواقع دائمًا ما كان يطيح بهذه الأمنيات.. وشكرًا.

■■ د. محيي الدين محسب:

أحيي بحث الدكتور الهويمل، على تركيزه في قيمة الاختلاف، ولقد أكد هذه المقولة باختلافه مع العواد نفسه.. الدكتور الربَّاعي، تحية له لأنه كشف لنا بعض الجوانب الإنسانية في شخصية العواد، ولكن كنت أود أن يكون هناك خيط ناظم لهذه الملامح.. موقف العواد من الموت، هو تجلية لموقفه من الحياة، وهذا وذاك تجلية لموقفه من الزمن ومن الوطن.. إلخ.. مجموع هذه الملامح الإنسانية، كنت أود أن تستصفي منها صورة لرؤيته للعالم، وأصل إلى بحث الأستاذ علي الشدوي، وقد أعجبت بوقفته عند هذه الفكرة – فكرة فرويد – في أن الأسلوب هو قبو تاريخي للجماعة، ولكن لو أن هناك تعديلاً بسيطًا على الفكرة: كلام الأسلوب هو كلام القبو التاريخي، هو لغة القبو التاريخي للجماعة الاجتماعية في مرحلة ما.. هذا يقود إلى ماذا؟، يقود إلى أنك قرأت ملامح الإنسان الحديث عن العواد في غياب أهم ما في علاقة الأسلوب برؤية العالم بوصفه قبوًا تاريخيًا للجماعة، في علاقة هذه الملامح – ملامح الإنسان الحديث بالإنسان القديم، الإنسان الحديث عند العواد، لم يكن على أرض الواقع، وإنما أمثله في إنسان قديم نموذجي في المخيلة عند

الإنسان الآخر في حضارات أخرى، في ذاته أيضًا، ولكنه لم يكن على أرض الواقع مجسدًا، وهذا هو هروب المثقف.. وشكرًا..

■■ د. أميـرة كشـغري:

أولاً: استمتعت جدًّا بهذه الجلسة، لأنها تناولت العواد من منظور إنساني شامل، وأنا في الحقيقة أميل إلى المنظور الإنساني الشامل، سواء في الدراسات الأدبية التخصصية الأكاديمية، أو غيرها، لأني أعتقد أن المجتمعات الإنسانية في تطورها تمر عبر مراحل.. وتتجاوز هذه المراحل، وتخطوها لتصل إلى مراحل أكثر تقدمًا، ولكن ما أراه - بشكل كبير - في معظم جلساتنا، وأحاديثنا، وما نطرحه في إعلامنا، أن هناك نوعًا من العودة إلى الوراء والاجترار لما طُرح من قبل نصف قرن تقريبًا، لماذا أقول ذلك؟ لأني أعتقد أن المبدع أو رائدًا مثل العواد، ليس مهمًا أن أطرحه هنا: هل كان شاعرًا؟ أم هل كان مؤثرًا؟ أم لم يكن مؤثرًا؟، يكفي أن العواد لايزال حيًا بيننا اليوم ونحن نتحدث عن «خواطر مصرّحة» ،وعن أشعاره، وعن كثير مما تركه، ونستعيدها، ولو بشيء من الألم أحيانًا.. وهذا وحده هو الأثر الذي تركه.. الشهرة ليست بالاختلاف، ولكن أعتقد أن الشهرة في المدى البعيد، هي ما يتركه الإنسان من أثر وراءه، وهذا ما يجب أن نركز عليه،. الأمر الآخر، هل ما طرحه الدكتور حسن الهويمل من أفكار هي أفكاره أم هي أفكار من دراسات نقدية؟، خاصة حينما قال: إن العواد لم يكن صاحب نظرية،. بل صاحب هم، ولم يكن هدَّامًا كالقصيمي.. لا أدري، أُصبت بنوع من التشوش.. هل هذه هي أفكار ودراسات نقدية طُرحت، أم ذلك ما يتبناه الدكتور حسن؟، ويجب ألا ننكر لماذا كان العواد بهذه الصورة من الهجومية أو الحدة أو عدم المصالحة أو عدم التهادن مع المجتمع.. هناك شخصيات تسمى شخصيات تصادمية، لا تتصالح، فهي تواجه المجتمع وتحاول أن تغيره، لكن المثير هنا أن ما غذى هذه النزعة عند العواد هو رد فعل المجتمع

الذي كان حوله، وكما تعلمون، فإن العواد قد وجهت دعوى ضده عندما نشر كتاب «خواطر مصرّحة» وحكم عليه تقريبًا بالردة، وهي أشياء تمارس الآن في واقعنا، وهذه الأمور كلها - كما أعتقد - لها علاقة في تنامي النزعة التصادمية لدى العواد.. وشكرًا.

■■ د. محمد ربيع:

الورقتان الأوليان، الجميل فيهما حقيقة أنهما يثبتان الخلاف، فقد نحتاج إلى الخلاف أحيانًا في مثل هذه الملتقيات، التي قد تتحول إلى شيء من الشخصنة، وإلى الاحتفاء المجاني أحيانًا.. هذا الاختلاف أيضًا لا يمكن أن يكون الوجه الآخر للاحتفاء، إذا لم يضف شيئًا يخرجنا من هذه الأجواء الاحتفالية بالسلب أو بالإيجاب.. مسألة أن العواد أخذ ما يستحق، أو أكثر مما يستحق، كما عند الدكتور حسن، وباعتبار أنه لا يستحق، ومن هنا ينبغي البحث عن أسباب الشهرة، وأسباب ترويج ما يقول، وانتشاره وإثارته، لأن له أسبابًا أخرى.. أنا أعتقد أننا لو ابتعدنا عن الأحكام المعيارية بالسلب والإيجاب، لوصلنا إلى احتفاء علمي صحيح، يرتكز إلى المفاهيم، ولا ينظر إلى الأحكام المعيارية إلا من زاوية ثانوية، ولذلك أشيد بورقة الأستاذ علي، من حيث إنها تكاد تخلو من هذه الأحكام.. نحن ما يهمنا الحكم عليها بالجمال أو بالقبح، إلا بالقدر الذي يهمنا أن نتواصل مع هذه الأفكار، الآن، ولذلك أحسن صنعًا بإثارة ما هو قائم إلى الآن، وكما أشار بعض الزملاء والزميلات.. على أية حال، أثار العواد أسئلة مازلنا في حاجة إلى إثارتها، ونثيرها لا من قبيل أن نصفها بالجمال أو العكس.. وأسئلة الأستاذ علي التي ختم بها ورقته أسئلة جوهرية، وينبغي إعادة النظر فيها، وأن تبقى مفتوحة لمزيد من الإجابات.. وشكرًا.

■■ د. سلطان القحطاني:

سعدت كثيرًا بهذه الأوراق التي قدمت، لكن عندي ثلاث نقاط: الأولى،

وهي أنني لاحظت أن هذه النقول والاستشهادات هي من دراسات لا يعيبها أنها قديمة، ولكنها دراسات كانت متحاملة على «محمد حسن عواد».. أنا لا أنفي ذلك على «محمد حسن عواد»، ولكن كانت متحاملة إلى أبعد الحدود، وهناك دراسات منصفة وواقعية ظهرت بعدها.. الخصومات التي دارت بين العواد وخصومه كانت تأتي من جانبين، الأول: نزعته الحداثية التجديدية، وكانت في عالم لا يعرف ذلك، حتى إنه كُفِّر.. الثاني: نزعته الهجومية واعتداده بنفسه، فالرجل كان يعاني من ضغوط، هي التي حدت به إلى أن يكون هجوميًا. ما يؤخذ عليه أنه كان بهجومه هذا يخرج من الموضوع إلى شخصية المنقود، أو إلى شخصية الخصم، ولكن هؤلاء الخصوم حينما نتتبعهم لا نجدهم أقل منه، فحينما كان السجال بينه وبين «حمزة شحاتة» شعرًا، اعتذر، إلا أن حمزة رفض أن يعتذر، فلذلك قد نجد له العذر، النقطة الأخرى، النقد الذي طبق على مقالات العواد كان أشد فجاجة من أسلوب العواد نفسه، ولذلك لم يُعالج العلاج الناجع، وأخيرًا: هناك من الإخوان من قال: إن العواد حجازي، والعواد وإن تكلم عن الحجاز، فهو يوظف الحجاز، أما المعروف عنه، فإنه كان رجلاً قوميًا ووطنيًا، وكان يهتم بأية قضية تحدث في الوطن العربي، فلم يكن إقليميًا.. وشكرًا.

ردود المداخـــــلات

■■ د. علي الربـــاعي:

الدكتور عبدالله الحامد، قبلت شهادة ابنة العواد فيما هو واقعي، ولم أقبل دعوى المثالية، وأسألك: هل يكون الشاعر مثاليًا؟.. الدكتور محيي الدين محسب، قفزت كثيرًا، وتجاوزت الكثير، لأن عامل الوقت لا يفي بكل ما جاء بالورقة.. الدكتور محمد الربيع، باختصار شديد، ورقتي تقول: العواد إنسان، وكفى.. وشكرًا جزيلاً.

■■ الأستاذ علي الشدوي:

الدكتور عبدالله حامد، صحيح إن الموازنة بين إنسانين لم يكن العواد من ابتدعها، ولكن كنت أشتغل على خواطر مصرّحة، ومن ثمَّ ما كان يهمني رفاعة الطهطاوي وغيره، فمتني هو «خواطر مصرّحة»، وكان ذلك إطاري، ومن ثمَّ لم أهتم بالموازنة بين الاثنين.. قيل: إن مدخل الورقة كان مدخلاً خياليًّا، بداية الكتاب به مقال اسمه من نافذة الخيال، وكان بالنسبة لي مدخلاً ممتعًا، لأن الخيال يمكن أن يكون مورِّطًا لمحمد حسن عواد، في الوقت الذي قد يكون فيه ناجيًا، لأنه لا يُحاسب على الخيال إذا ما سئل.. الأستاذة سهام، بالنسبة إليَّ، الإنسان الحديث هو المرادف للإنسان العالمي، لأن الإنسان العالمي هو اللحظة والحديث هو اللحظة، ومن ثمَّ داخل الكتاب ستكون الموازنة بين إنسانين.. د. محيي الدين، الأسلوب كما يهيأ لي ليس الرجل، ولكن الأسلوب هو المجتمع، ولا أعرف إن كان ذلك صحيحًا أم لا.. الدكتور محمد ربيع، أنت تعرف الورقة، وتعرف كيف نفكر، وإليك يعود الفضل في أشياء كثيرة بهذه الورقة.. الدكتور سلطان، لو قمت بإحصائية لكلمة أنا حجازي والأمة الحجازية في خواطر مصرّحة، سنجدها طاغية كثيرًا وواضحة، أنا أنظر إلى المرحلة التاريخية.. ما قبلها كانت الثورة العربية التي بدأت بالحجاز، وما بعدها... لا أعرف لماذا الحجاز؟.. هل الحجاز أمة؟.. أمة حجازية.. لا أعرف.. وشكرًا.

■■ د. حسن الهويمل:

شكرًا للجميع على الإجمال وللأخوات على التفصيل، لأنهن متعاطفات مع العواد، ربما لأنه أول مَنْ طالب بحقوقهن، طبيعتي أن أعرض رأيي ولا أفرضه، ولو حاولت الرد بالتفصيل، فذلك معناه أنني أصر على احتواء الآخرين، وعلى أن تكون ورقتي هي القول الفصل، بالتالي أشكر الإخوة جميعًا، وسأرد على بعض الاستفسارات، منها على سبيل المثال: الأستاذة سهام القحطاني، فعلى

الرغم من اقتدارها في الإقناع، فإنها لن تحلحلني قيد أنملة عن وجهة نظري.. الدكتور عبدالله الحامد، ملاحظات قيمة، ولكنها مع وقف التنفيذ بالنسبة لي أنا بالذات.. الأخت أميرة، الأفكار التي أشرت إليها من عندي وليست من عند الآخرين.. الأخت فاطمة إلياس، ربما تصورت أنني أريد مصادرة نزعة التنوير والتجديد عند العواد، لكنني لا أقصد هذا، ولا أريد أن ألغي جهده، ولا أن أضع كل هذا الجهد في سلة حب الشهرة، أو حب الحضور في المشهد الثقافي، في وقت يتطلب مثل هذه النوعية.. الدكتور حيزم، من أمس ونحن نجالد ونجاهد معه، لأنه معجب بشعر العواد، وبالتالي سندعه يتمتع بهذه الفترة، ولا نريد أن نثنيه، لكنه سيثني نفسه يومًا ما.. وشكرًا.

■■ رئيس الجلسة:

شكرًا لكل السادة الأفاضل على مشاركاتهم القيمة، وشكرًا لكم جميعًا.. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

ملتقى قراءة النص

الثلاثاء 1428/2/23هـ - 2007/3/13م

الساعة 5.00 مساءً

اليـوم الأول

الجلسـة الثالثـة

■■ رئيس الجلسة: د. عبدالله المعطـــاني

■■ المشاركـون:

- د. حسين الواد - النقد ومحمد حسن عواد
- د. سلطان سعد القحطاني - العواد في الدراسات النقدية
- أ. محمد علي قدس - الظاهرة النقدية في ومضات العواد
- د. محمد حبيبي - الجناية الحقيقية على فن الخليل.. بيان العواد عن الشعر المنثور / قصيدة النثر

■■ **رئيس الجلسة:**

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين نبينا وسيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين..

نرحب بكم في الجلسة الثالثة من ملتقى قراءة النص، عن رائد من رواد الحركة الأدبية والثقافية في المملكة العربية السعودية، وهو الأستاذ «العواد»، ولعلي أبدأ بمقولة لأستاذ النصوصيين وشيخ القراء «عبدالقاهر الجرجاني»، الذي قال: «لابد لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده أن تكون هناك وجهة معلومة وعلة معقولة»، ويقول في نص آخر: «لا يكفي في الفصاحة أن يكون الكلام مرسلاً، وإنما لابد أن تأتي على الخصائص واحدة واحدة، وتضع اليد على الإبريسم في الديباج»، وهنا كأن الباحث النصوصي يتلمس حركة الكلمة ونبضها، ولا يمكن أن يجد الباحث مكامن هذا الجمال، إلا إذا اعتمد على نظام اللغة، ونظام اللغة مطب صعب، لا يتأتى لناقد الإنشاء ودارس العموميات؛ لأن النصوص ضنينة بكنوزها، وشحيحة بمدخراتها، إلا على أولئك الذين يستطيعون أن يبحروا في سويدائها، ويستخرجوا من أحشائها تلك النصوص، وذلك الجمال. والعواد يعد فكرًا إشكاليًا؛ لأنه يحمل رؤى عميقة، ومفكرًا استنباطيًا، نصوصه عميقة، وبالتالي أقول: إن المهمة أمام الباحثين صعبة، وبخاصة وقد عاش العواد في فترة حرجة، لا يباح الإعلان عن كل شيء فيها، وبالتالي فإنه هو وغيره من الأدباء والرواد، لجأوا إلى الإيماء والرمز والظلال الخفي في النصوص، وهذه - أيضًا - تشكل صعوبة أمام القارئ، وأمام الباحث، وإنني على يقين بأن هذه الكوكبة التي تجلس على المنصة من الباحثين سوف يبحرون بنا في لجج النصوص وأمواجها وأثباجها، وسوف يخرجون لنا من هذه الرؤى العميقة، التي ألفها، وقال بها، ونهض عنها رائدنا الأستاذ العواد، وسوف نستمتع بوقت ليس بالقصير من هؤلاء الباحثين، وأبدأ بالدكتور حسين الواد لكي يحدثنا عن النقد ومحمد حسن عواد، فليتفضل:

النقد.. ومحمد حسن عواد

حسين الـواد

«أكتب لنفسي، ولشعبي، ولوطني، بوحي من النفس الواثقة، وبإرادة من الضمير المعتد القلق».

***محمد حسن عواد*، 1961، *الأعمال الكاملة*، ج 1، ص 121**

يعرِّف محمد حسن عواد نفسه في أعماله الكاملة انطلاقًا من «خواطر مصرّحة»، إلى «من وحي الحياة العامة»، مرورًا بـ «تأملات في الأدب والحياة»، بأنه ناقد أدبي واجتماعي. وهذا التعريف لا يجانب الواقع، ففي معظم ما كتب العواد نقد أدبي وفني واجتماعي ليس بالقليل.

ومن النقد الأدبي الذي كتبه العواد ما هو نظري، من قبيل ما عرّف به «الشعر» أو اهتم بـ «الشعر والفلسفة»[1] أو نظر فيه في «علاقة الأدب بالعلم»[2]، أو تعرّض إلى فن الرواية[3]، أو «الفذاذة في الشاعرية»[4]، و«أدب التقليد»[5]. ومنه ما هو نقد إجرائي اهتم به بالتراث، كحديثه عن «الوعي السياسي في شعر عمر بن أبي ربيعة»[6]، أو ابن الرومي[7]، أو الأصمعي، أو اعتنى بالإبداعات المعاصرة محليًا، مثل مقاله «البسمات الملونة»، وفيه تحدث عن ديوان لحسن عبدالله القرشي، أو مقاله الآخر عن «مرهم التناسي» لعبدالقدوس الأنصاري[8]،

أو قصة «الانتقام الطبيعي» لمحمد نور الجوهري[9]، أو كتاب «حياة سيد العرب» لحسن عبدالله باسلامة[10]. ومن النقد الإجرائي، عند العواد، ما هو عربي كنقده لغلواء إلياس أبي شبكة[11] و«مي زيادة»[12]، أو مناقشته لعبدالمنعم خفاجي، فيما ذكره به في الكتاب الذي تحدث فيه عن طائفة من الشعراء الحجازيين[13]، أو عالمي كحديثه عن الشاعر محمد إقبال[14].

ولمحمد حسن عواد، إلى جانب النقد الأدبي، نقد اجتماعي من قبيل تعرضه لمسألة المرأة[15] والأسرة والتربية والجمعيات ودار اليتامى[16].

وله أيضاً نقد سياسي، مثل وقوفه على الأمة الإسلامية وقضية فلسطين ومجلس الشورى[17]، وثقافي، كحديثه عن الصحافة وعن الحاجة إلى اللغات الأجنبية.

وكان محمد حسن عواد قد أمضى حياته في مزاولة النقد، ينشره في الصحف ويذيعه على موجات الأثير، إلى جانب إبداع شعري ليس بالقليل وكتابات سردية ضئيلة جدًا. وهو يذكر نفسه، بصراحته المعهودة، فيقول معترفًا: «إني أستطيع المجاهرة بأني أعد نفسي ناقداً تمكّنني مقدرتي من تقليب شتى الأنظمة والإصلاحات والآثار على شتى وجوهها، فأعرف منها مكان الضعف ومكان القوة، ولكني أجاهر أيضاً بالعجز - في حالات كثيرة - عن إقرار كل جزء من أجزاء هذه الأنظمة أو الإصلاحات في مقره الواجب. فأنا - إذن - أقرب إلى طبيعة الهادمين مني إلى طبيعة البناة. ولكني كذلك لا أتهم نفسي بهدم الصالح القويم»[18]. فهو إذن يرى نفسه ناقدًا أولاً، وناقدًا صريحًا ثانيًا، وناقدًا أقرب إلى «الهدم منه إلى البناء» أخيرًا. كانت جرأته في النقد قد تسببت له في خصومات كثيرة. لكنه قال متحدثًا عن نشاطه النقدي: «وإني شخصيًا لأزداد سعادة عندما يتولى النقاد لآثاري بالغربلة.

وكلما حفزني النقد للدفاع والتهجم، شعرت في أعماقي بقوة الينبوع

الحي، يتفجر منه هذا الأثر المنقود، ذلك أني ما جُوبهت بنقد قط إلا وجدت الطريق يتفتح أمامي لإعطاء الناقد درسًا في فهم ما ينقد، فأعيد الناقد، وهو أحرى بأن يتلقى هجمات النقد. وما أنسب هذا إلى قوة حجتي – وإن كان لقوة الحجة دخل كبير فيه – ولكني أنسبه إلى إيماني بالنقد وفعاليته وشعوري بأني مستغرق في مزاولته، قادر على الخروج من مآزقه، كقدرتي على التوغل في سراديبه إلى الأعماق. وما كنت ناقدًا يومًا إلا على هذا الأساس»[19]. لقد كان العواد يعتبر نفسه ناقدًا مشاكسًا يؤمن بالنقد يخوض به وفيه المعارك الضارية.

والسؤال الذي يفرض نفسه على الناظر في كتابات العواد، إنما يتعلق بالنقد نفسه، هذا الذي صرف إليه همه، ما هو؟ هذا ما نهتم به في هذا الكلام اعتمادًا على كتابات العواد النظرية والإجرائية.

* * *

النقد عند محمد حسن عواد مصطلح غامض. وهو ليس بالغامض عند العواد فحسب، لأنه غامض أيضًا عند سواه من النقاد، بما في ذلك الذين أرسوا له دعائمه الحديثة في البلاد العربية من بداية القرن العشرين. ولسنا نستبعد أيضًا أن يكون غامضًا في البلاد التي شهدت نشأته ووفد منها[20].

ومن الأدلة على غموض مفهوم النقد عند العواد أنه – على طول ما اشتغل بمراسه – لم يهتم بتعريفه. فالنص الوحيد – فيما نعلم – الذي عرض له فيه بالذكر، هو النص الذي عنوانه «النقد الفني وفعاليته في الأدب»، وهو حديث إذاعي بث عبر الأثير. قال في مستهل هذا الحديث: «النقد العام عمل لازم في الحياة العامة، يلاحقها في كل مظاهرها، وفي كل أطوارها، وفي كل أزمانها. فإذا خلا مظهر الحياة من النقد، سواء كان في مظهرها الاجتماعي، أو مظهرها العلمي، أو مظهرها الأدبي، أو مظهرها الاقتصادي، أو غير ذلك، وإذا خلا منه أي طور من أطوار هذه المظاهر في أي زمن من أزمانه، فمعنى هذا أن تلك

المظاهر ركدت، أو استعدت للفناء لما فيها من عناصر الفساد المتراكمة المتخثرة، كما يستعد للفناء والتلف أي جهاز مركب يتأخر عنه التعهد بالتجديد والإصلاح، والعناية بالتطوير»[21]. والظاهر، من كلامه هذا، أنه لم يعرّف النقد، وإنما تحدث عن الحاجة إليه.

ثم إنه لم يعرف النقد في حديثه عن بعض من أنواعه، كالنقد الأدبي، والنقد الفني، أو النقد الموضوعي، أو عن وظيفة الناقد ورسالته. وهذا العزوف الذي نجده عند العواد عن تعريف النقد، نجده لدى غيره من النقاد، فهم كثيرًا ما ينصرفون، مثله، عن تحديد ماهية النقد إلى حديث يطول ويقصر عن فضله، وعظيم الحاجة إليه، وعما ينتج عن فقدانه من وخيم النتائج. أما ما هو النقد؟، فلا جواب عليه إلا ما توهم به بعض العبارات الغامضة.

وإذا تساءلنا عن المنزلة التي يحتلها النقد في المنظومة المعرفية، لم نظفر بجواب مفهومي واضح. هل هو من الإنتاج الفكري، أم من الإبداع الفني؟، وهل هو نظري، أم إجرائي؟، ثم ما هي الموضوعات التي تدخل في مجال اهتمامه؟، ثم ما الثقافة التي يحصِّلها الناقد حتى يكون ناقدًا؟، وماذا يشترط في الناقد حتى يُعترف به ناقدًا؟، وهل الخطاب النقدي خطاب علمي وفلسفي، أم خطاب أدبي وفني؟

هذه الأسئلة، وغيرها كثير، لا جواب عليها، لا في أعمال العواد، ولا في أعمال غيره من جهابذة النقاد. فليس لديهم، عند التأمل والتثبت، إلا صيغ مشتركة من اللف والدوران، ومن العبارات المجازية. وليس من باب الصدفة أن يكثر المجاز، وبخاصة التشبيه، عند التعريج الغامض على تعريف النقد عندهم.

فإذا نظرنا في النقد الأدبي – مثلاً – ألفينا محمد حسن عواد، يقول: «نحن نتكلم هنا عن النقد الأدبي، والأدب فن سيّال لا تحده حدود، ولا تربطه أرقام، كما هي الحال في النظريات الرياضية أو العلمية (...) فالآداب والفنون

مجالها الحياة الشاملة، والحياة لا تعرف الركود والوقوف عند حدود ضيقة»[22]. والذي ينتج عن هذا أن مجال النقد الأدبي ليست له حدود تسوّره، فهو كالحياة. وما ليس لموضوعه مجال بيِّن يعسُر أن نتبين ما هو.

والنقد ليس غامضًا فقط بالنظر إلى المكانة التي يحتلها في منظومة الفكر والثقافة، أو في الحياة الاجتماعية، أو الموضوعات التي يهتم بها. فهو غامض أيضًا من حيث الوظيفة التي ينهض بها والسياقات الاجتماعية التي يستوجبها وجوده. من ذلك مثلاً، أن النقد يشترط حدًّا من الحرية لابد منه أن يتأتى له وجود. يشترط مثلاً، من بين ما يشترط، إدراك الأفراد والمجتمعات منزلة الرشد الفكري. ففيه يصدر الناقد عن رأيه هو لا عمّا لقنه. وفيه يتكلم باسمه لا باسم سواه. وعندما عرض العواد إلى هذه المسألة عروضًا جزئيًا وهامشيًا أشار إلى «الاستقلال الفكري المطلق»، وإلى «الحرية الأدبية التي لا تحتاج إلى المراقبة والتوجيه»[23].

والذي ينتج عن الغموض الملازم لمصطلح النقد أن الداعين له قد قاموا بتقسيمه، على الرغم من غموضه وعدم بيان الحدود الحائزة له، وبفضل ذلك كله أيضًا، إلى مجالات أو مقاطعات، وجعلوه أصنافًا. فمن النقد ما هو أدبي، ومنه ما هو اجتماعي، ومنه ما هو فكري، وما هو فني. وهذه التقسيمات تتعلق بالموضوعات التي يهتم بها لا بماهيته. فالفروق بين النقد الأدبي والاجتماعي ليست بينة إطلاقًا. ثم إنهم قد قسموه إلى أنواع معتبرين طبيعته، فمن النقد ما هو موضوعي، ومنه ما هو ذاتي، ومنه ما هو هدَّام، وما هو مسؤول، وما هو بنَّاء. وهذه أيضًا تقسيمات غامضة، لا تنهض على بيِّن من المفاهيم جلي.

وقد صاحب هذه التقسيمات حديث، لا يخلو في الحقيقة من غموض، عن وظيفة النقد في كل مجال من مجالاته، وكل نوع من أنواعه. من ذلك مثلاً أن «نقد الأثر الفني يعمق الشعور بوجوده، ويفتح طريق تأثيره في النفوس، ويمكنه من

أداء رسالته على أوسع أشكالها»[24]. فهل يختلف هذا الدور عن دور النقد الفكري مثلاً؟

جاءت وظائف النقد الغامضة نتيجة من نتائج غموض المجال الذي يهتم به، وغموض النوع الذي يندرج فيه، وغموض العمليات التي يقوم بها. وفي الحقيقة، فإننا قلَّما نعثر في المصنفات النقدية على تعريفات دقيقة خاصة بعلاقة النقد بتلك المجالات، أو بالدور المنوط به في كل منها. فأقصى ما نعثر عليه، في أعمال محمد حسن عواد النثرية، جمل مبثوثة في تضاعيف النصوص، تفيد بالتلميح أكثر من التصريح، وتعتمد – في أغلب الحالات – التعبير المجازي. إن الناقد – عنده – يقف من موضوعه «موقف الطبيب الحاذق من مرضاه، أو موقف الزارع المشذب من أشجاره، أو موقف القائد المحنّك من وحدات جيشه، المعرّضة للنصر والهزيمة، في موقف هائل من مواقف القتال»[25].

وإن النقاد، في رأيه، يتساءلون، في الكتاب الذي يعرضون له بالنقد، «هل هذا الكتاب كتاب حي يتصل بالثقافة والفكر والروح والمجتمع، فيتناول هذه الأشياء مناولة محترمة تؤمن بها رسالة الجيل؟، أو هو كتاب ميت لا قيمة له إلا وحي الألفاظ والمباهاة بالجمل؟»[26]. ومحمد حسن عواد يرى أن «هذا هو الميزان وهذا هو المحك»[27]، مع أنه، في الحقيقة، ليس بالميزان البيِّن أو المحك الجلي.

والذي ينتج عن هذا الغموض الذي يصاحب مصطلح النقد، أن النقاد كثيرًا ما كانوا يتهجون إلى الرفع من قيمة النشاط الغامض الذي يزاولونه، والمهام غير البيِّنة التي يضطلعون بها. وهذا نجده عند العواد، مثلما نجده عند غيره من النقاد. فهو يقول، مثلاً: «وأي بشر على الأرض يعلو (على) النقد»، ويقول: «والكاتب الذي يزورُّ عن النقد ويشيح بوجهه عن الآراء التي تولدها أفكاره، إنما هو كاتب يريد حبس التفكير ويناصر جمود الأقلام، ويكبت حرية النقاش، ولا ينوي طلاقة البحث. وما قيمة كاتب جامد كهذا في حياة الفكر

والأدب؟، وماذا يستفيد الفن من ذخيرة مطمورة لا تقوى على المقاييس، ولا تعيش في جو الاحتكاك؟»[28]. بل هو يبحر في التعبير المجازي، يقرّب به تلك الوظيفة، وإن كان، في الحقيقة، يزيدها إيهامًا. فهو، مثلاً، يقول:

«لأن آثار الأديب لم تخلق للدثور والركود

إن النفخة تزيد اللهب إشعاعًا

ومرور السحاب على صفحة البدر يزيد البدر جلاء

وتحريك قطعة الماس يزيدها تألقًا

وتدفق الماء يبرز حيويته. ونفض البساط يطرد عنه الغبار

وكذلك، نقد الأثر الفني يعمق الشعور بوجوده، ويفتح طريق تأثيره في النفوس، ويمكنه من أداء رسالته على أوسع أشكالها. وما مات أثر يجري وراءه النقاد، وما هذا الاهتمام إلا بعض إشارات الخلود»[29].

إن الدفاع القوي عن النقد والناقد، وهو مثلما نرى، ناتج عن غموض الند نفسه، وغموض وظيفته، وغموض منزلته في المنظومة الفكرية، كثيرًا ما كانت تصحبه دعوة إلى ضرورة الصبر عليه، ومقابلته بكثير من سعة الصدر ورحابة الفكر. وهذا الصبر يجد تبريره، فضلاً عما رأينا سابقًا، في رأي يزعم أن الناقد – أي ناقد – (له) فضل جليل على الكاتب والشاعر، لو عرفا كيف يستقبلانه برحابة صدر، يمليها خلق الفكر، وبارتياح تفرضه طبيعة الأدب والبحث»[30]. وهذا، في الحقيقة رأي شائع لدى النقاد خاصة، رغم قلة القرائن التي تدعمه، بل هو إلى الدعوى التي تفتقر إلى الدليل أقرب. ثم إنه رأي شديد التواتر في أعمال النقاد لشدة الحاجة إليه تبعًا للمعارك التي دخلوا فيها مستعملين كثيرًا من الاستعلاء ومن الكلام الجارح والاستفزاز. ولمحمد حسن عواد من هذا الكلام المستفز نصيب غير قليل، هاجم فيه الذين اختلف معهم في الرأي أو الموقف.

وكان محمد حسن عواد قد فهم من النقد، مثلما فهمه سواه من أضرابه، عملاً يرشد به الناقد الأديب إلى محاسن أدبه وينبهه إلى مساويه، ويرشد الأمة إلى الطريق التي ينبغي انتهاجها نحو التقدم والتطور، وينير للناس السبل الموفية على صلاح أوضاعهم وحالهم، وينعي ما يعتبره سلبيات في الحياة والفكر والفن. لهذا نراه يتجه للشيخ «عبدالقدوس الأنصاري» صاحب قصة «مرهم التناسي»، قائلاً: «وإننا ننصح للشيخ الكاتب أن يتناسى هو بدوره فكرة الكتابة، كتابة الروايات، فإن روحه الأدبي ليس روح روائي ولا كاتب فنان»[31]، مثلما نجده ينوّه بفضل الشيخ نفسه، ويثني على ما كان ينشره في تعقب العبارات التي تستعمل ملحونة في الصحف، فيقول: «نريد أولاً أن نستحث همة هذا الكاتب إلى موالاة هذا البحث، الذي يجب أن يكون منا بموضع غبطة ورعاية، فهو سيفيد جدًا أناسًا كثيرين، قل محصولهم من اللغة العربية وضَأُلت معارفهم فيها، وخلا وفاضهم من المكنة من قواعدها المصححة المقررة»[32]. بل نراه يقول: «ونصيحتنا للأمة أن تتمسك بأهداب سيرها المستقيم، وأن تكون عملية بكل معنى الكلمة، وأن تعير جانب الجد والاهتمام بشؤون أفرادها ومستقبلها الاجتماعي والاقتصادي أعظم الأقساط من حياتها وتفكيرها»[33].

وهذه الغاية هي أقصى ما يطمع فيه الناقد، لأنها تجعل منه حكمًا بين الأديب وأدبه، وبينه وبين القراء، وترفعه إلى منزلة العالم الخبير بأدواء المجتمع وحال الأمة، فيهديها إلى ما يجنبها فساد ما هي فيه، ويرسم لها سبل التطور نحو النهوض والرقي. إنه المصطلح الذي لا غناء عنه.

وهذا ما سعى إليه محمد حسن عواد على طريقته. وهي طريقة جارحة مستفزة، فهو «يكمم أفواه» خصومه و«يخرسهم»[34] و«يصميهم بالسهام»[35] ويعتبر أدباء الإفلاس «أدباء أقفرت رؤوسهم من أفكار الحياة القوية السيارة، فأخذوا يجترون كما تجتر السائمة. ثم هم يحسبون في طبقة المفكرين أو الفنانين. وما أغبنها صفقة، تخسرها سمعة الحياة الإنسانية أن يسمي هذا

القطيع المجتر كتَّابًا أو مفكرين»[36]. وهو يستعمل، في الحملة على خصومه عبارات جارحة من قبيل «الاشمئزاز» و«الغثاثة» و«هويّ هذه الأدمغة الجوفاء إلى بؤرة الإفلاس العقلي» و«الثرثرة» و«الانحطاط»، و«الكويتب» و«الهزأة»[37] من ناحية، ولكنها عبارات محشوة بالتناقضات من ناحية ثانية. ولم يكن هذا خاصًّا بمحمد حسن عواد، بل هو يشمل معظم النقاد، الذين حفل بهم النصف الأول من القرن العشرين، كما يشمل السياق التاريخي الذي تخبطت بهم فيه تناقضات مرحلة عصيبة، لم يجدوا للخروج منها سبيلاً. غير أن الجرأة وتلك التناقضات لعلها قد كانت في مقالاته وأحاديثه أوضح منها في أعمال سواه، ممن تأثر بهم، وسار في ركابهم، لما اختص به من صراحة واضحة[38].

* * *

وأول ما يستوقف في أعمال محمد حسن عواد، إذا ما نظرنا إليها في علاقتها بالنقد، الذي نذر إليه جانبًا كبيرًا من نشاطه الفكري، إنما يتمثل في دعوته، من ناحية أولى، إلى ما يشترطه العمل النقدي، في أبسط مفاهيمه، من حد أدنى من الحرية ومن التعددية لابد منه من ناحية، وإيمانه، من ناحية ثانية، بأن الخروج من التخلف الضارب في المجتمعات العربية يشترط وجود قيادة فردية قوية، ووحدة عربية منضوية تحت لواء قومي وطني واحد. والشرطان لا يلتقيان. إنهما لا يلتقيان فحسب، لأن النقد، إلى جانب ما يشترطه من حرية ومن تعددية، يقتضي الفصل بين السلطات وما إلى ذلك من ديمقراطية ومساواة وسيادة للقانون، وإنما لأن النقد يشترط، مثلما ذكرنا سابقًا، خروجًا من سن القصور إلى سن الرشد ومن التقليد إلى التفكير. وفي هذا السياق تتنزل دعوة العواد إلى التعليم وكتابته عن الشورى.

غير أن محمد حسن عواد إذا كان قد نادى بضرورة القطع مع ترديد المؤلفات المحنطة، ففي الأدب والشعر – مثلاً – نراه يدعو الناشئة الحجازية إلى

الانصراف عن «الأفكار المائتة التي دفنت مع عصور أبي نواس، والشاب الطريف، والبحتري، وعنترة، وأبي العتاهية»؛ لأنها «لا تصلح»[39]، ويخاطبهم قائلاً: «كفى يا أدباء الحجاز! ألانزال مقلدين حجريين إلى الممات؟»، وإذا كان، في التربية، قد دعا، بحرارة، إلى نشر التعليم وتكوين الجمعيات، وفي السياسة إلى الديمقراطية معتبرًا إياها متوفرة في الحجاز قائمة على «دعائم الأخلاق العربية»، ومؤسسة «على فطرة العروبة وفطرة الإسلام الصافيتين النقيتين»، لا على «نظم سياسية مختلفة الألوان، كالنظام الفاشستي، مثلاً، أو النظام الشيوعي، أو الاشتراكي»[40]، وهذه كلها مجتمعة مع ما هو من جنسها تمهد، مثلما نرى، إلى بروز النقد، فإنه من ناحية ثانية قد كتب عن موسيليني نصًا، يُستغرب من ناقد حر، يَعُدُّ زعيم الفاشست قائدًا من طراز عالمي رفيع. ومما يبعث على العجب أن يبدأ العواد كلامه عن زعيم الفاشست، قائلاً: «الآن وما بعد الآن إلى ما تشاء الأقدار، ترفع إيطاليا رأسها فاخرة بزعيمها العظيم، وتهتز جوانب المملكة قائمة بما أتاحته لها الأحوال السياسية وخلقته الظروف من إبراز هذا الرجل الفذ «بينتو موسوليني»، زعيم الفاشست، الذي خلق في إيطاليا روحًا جديدًا، لم تعرفه نهضاتها السياسية الاجتماعية حتى ولا في زمن «مازيني» و«كافور» (كذا) و«غاريبالدي»[41]، وأن يسترسل في الثناء، عليه إلى حد القول: إنه يحق للبعض «أن يعتبره أحد أفذاذ العالم الأوروبي المعدودين على الأصابع. وهو رجل كبير النفس، قوي الشكيمة، واسع الأمل، بعيد الطموح، بارز الشخصية المتفوقة في القرن العشرين»[42]. وإذا كان محمد حسن عواد لم يكل المدائح لأدولف هتلر، عندما تحدث عنه، مثلما كالها لموسيليني، فإنه قد أبدى إعجابًا ببعض المبادئ التي اعتمدها في حمل الشعب الألماني على الخضوع لها ومنها التعليم والمدارس.

وليس من شك في أن هذا الإعجاب بالقائد الذي يحكم قبضته على الشعوب ويسوقها سوقًا، إلى ما يبدو مساعدًا على نهوضها، إنما ينطوي على

نظرة يعتبرها قاصرة، لا قدرة لها على التمييز بذاتها بين ما يصلح بها ولا يصلح. فهي، في نظره، كما في نظر النقاد الذين جايلهم وتأثر بهم، في حاجة إلى من ينير لها الطريق ويهديها إلى الصواب ويرشدها. قال متحدثًا عن الأديب المسؤول – مثلاً – إنه: «يوجه القراء، بعد أن يتوجه هو، إلى النواحي الجديرة بالتقدير والإعجاب والهتاف العميق»[43]. وإن فكرة القائد الملهم والمستبد العادل قد كانت شديدة الرواج، تكاد تكون من البدهيات على الرغم مما تتسم به من تناقض في الجمع بين الاستبداد والعدل.

وأما الأمر الثاني الذي يستوقف في أعمال محمد حسن عواد النثرية، فيتعلق بما قال به من جمع بين الشعر والفلسفة. وهذا أيضًا موقف شائع بين كثير من النقاد. وكان الموقف من الفكر قد أثر كثيرًا في أعمال العواد النثرية على اختلاف أنواعها حتى كأنه الأرضية الثابتة التي ينطلق منها. فهو في مخاطبة «ابن الحجاز اللدن»، يدعوه إلى أن «يعرف نفسه»[44]، وفي حديثه عما يقرضه الحجازيون من شعر، يقول: «إذا لم نستطع أن نأتي بفكر جديد – ولدينا من الأفكار والمقاصد والأغراض الشعرية ما يكمم أفواهنا عجزًا وقصورًا عن استيعابه – فأحرى بنا أن نحطم أقلامنا ونسكت»[45]. وهو يرفع من قيمة ابن الرومي، لأن عبقريته تمتاز «بمظهرين أساسيين تتفرع منهما كل مظاهر عبقرية الشعرية، وهما: «المقصد العقلي» و«طول النفس». والأول هو اتجاه الشاعرية من طريق الفكر، إلى تقرير حقائق الحياة، كما يرضى الباحثون، بحيث لا يكتفى فيه بعفو البديهة»[46]. ثم هو يرى في محمد إقبال الشاعر الذي أثر «في قومية أمته وتكوين بلاده، بإحساسه المرهف وتحليقه في آفاق واسعة (...) والفيلسوف الذي تناسى جنسيته الهندية أو الباكستانية، في سبيل جنسية بشرية شاملة، تكللها هالة من جنسية إسلامية عربية شاملة»[47]. بل هو يحكم على الشعر العربي الذي جاء بعد العصر العباسي، بأنه شعر تقليد، لا صوت فيه «للعقل، ولا لون للابتكار، ولا مسحة للعواطف الحارة التي تنبع من قلب الشاعر»[48]. وهو يقرر،

في أكثر من مناسبة أن «الأديب من أكبر المسؤولين بين أفراد البشرية عن رسالة الفكر، يؤديها، وينشرها، ويؤكد بلاغها»[49].

وعندما تعرض لعلاقة الشعر بالفلسفة وتحدث عنها في أكثر من مناسبة عرَّف كلاً منهما ليبيِّن ما بينهما من أوجه الالتقاء والاختلاف.

فالشعر عنده، هو «وحي النفس المتأثرة التي لا تبعد كثيرًا في الشبه من عدسة الفوتوغرافية، فتنعكس عليها صور المرئيات، فتعكسها هي بدورها «فورًا»، من غير أن تبدل من حقيقتها إلا بقدر ما في النفس من استعداد للتفكير، وتكييف المعاني بقالبها الخاص»[50]. و«الشعر – في نظره – جميل ومحبوب عند كل الأنفس الناطقة. والشعر قوة سحرية تدفع إلى الأمام، والشعر فجر ينبثق من عالم الحقيقة، فيضيء ظلام الحياة الدامس. الشعر يد خفية تمر على قلوب مكلومة فتنزع منها الألم»[51] ثم إن الشعر عنده: «ليس ألفاظًا ومعاني فقط، وإنما الشعر أمر آخر، وراء الألفاظ والمعاني، وفوق الألفاظ والتعابير»[52].

أما الفلسفة، فهو يعرفها باعتبارها «نتائج بطيئة لتفكير مستمر منظم، يقلب حقائق الحياة ودقائقها في صمت وبرود، ويقابل بين الأشياء، ثم في النهاية يكوِّن رأيًا باتًا يحكم به حكمًا عامًّا يشمل الوجود»[53]. وهو يذكرها، في موضع آخر، فيقول متحدثاً عن وظيفتها: «الفلسفة هي التي تكيف معلومات البشر وعواطفهم وتفتح للإنسان طريقة لفهم الحياة والتمتع بلذاتها واستكشاف حقائقها»[54].

هذا الافتراق بين طبيعة كل من الشعر والفلسفة لا يمنع، حسب العواد، قيام الالتقاء بينهما. وهو التقاء «يتبين في ذلك الانطلاق الذي تنطلقه الخواطر الحرة في جو التأثرات العاطفية العميقة، كما تنطلقه الأفكار الهادئة المسوقة بدافع البحث وجاذبية التصوير، فيحلقان معًا في جو واحد يرسلان منه رسالة الشعر ورسالة الفلسفة»[55].

والنتيجة التي تترتب على ذلك هي التي عبر عنها العواد، بقوله: «وواجب في نظرنا أن يتحد الشعر بالفلسفة، وبعبارة أجلى أن يكون شعر الثقافة في العصر الحاضر فلسفيًّا عميقًا جذّابًا، إذ ما قيمة الفكر الثاقب المتسلط على أعماق المسائل الإنسانية، مهما تباينت ألقابها، إذا كان هذا الفكر لا يصنع شيئًا قيِّمًا في اكتشاف مجهول من عالم المجهولات، يتوارى في محيط النفس، أو في سراديب السريرة، وما قيمة هذه الحياة الفياضة الثرة بشتى المباهج والمتع، والحافلة بصنوف الفكر والأعمال، إذا كانت واقفة موقف العجز عن استشفاف ما هو مخبوء وراء الظنون والفراسة واكتشاف المعارف المهمة» (الصفحة نفسها). وكان العواد قد رجع إلى هذه الفكرة نفسها، فقال في موضع آخر: «وأنا زعيم أنه سيسود شعر التفكير والحياة العميقة ونشر الرصانة والفن، وسيحلان محل الشعر الفاتر المبتذل، والنثر الأجوف، المضطرب، وسيصبح للأديب بفعل التطورات الحية المرضية مرتع خصب لوصف خفقات القلوب الصادقة، وحركات المجتمع الجليلة، ومجرى الأفكار النيِّرة، وجمال الحياة المطمئنة ودقتها»[56].

لئن حرصنا على إيراد كلام محمد حسن عواد بنصه، بالرغم من طوله، فلأن المسألة التي اهتم بها قد كانت موضوع جدل طويل، لعله يرجع إلى أرسطو نفسه، عندما جعل الشعر أهم من الفلسفة. وكانت هذه المسألة التي عرفت بمسألة «العلاقة بين الفن والفلسفة» قد شغلت النقاد والأدباء والفلاسفة معًا في النصف الأول من القرن العشرين، وكانت في صلب القضايا النقدية القديمة والحديثة عند التساؤل عن طبيعة المعرفة التي تتوافر في الأعمال الفنية الإبداعية، وعن صلتها بالواقع والحقيقة. ومن الآراء المشهورة في هذا المجال ذهاب طائفة من المفكرين إلى أن «الشعر يمتلك موضوعه دون أن يعرفه، بينما تعرف الفلسفة موضوعها دون أن تمتلكه».

إن هذا الطرح لعلاقة الشعر بالفلسفة على هذا النحو، يرجع بها إلى

الذات، سواء أكانت منفعلة متلبسة بالوحي الرومانسي، أم هادئة تتدبر الوجود بالمفاهيم والمقولات، وتخضع معرفتها له إلى الفحص الداخلي والخارجي. ثم هو يرجع إلى ثنائية العقل والحواس، أو القلب والعقل، أو العقلانية المثالية والتجريبية، التي لازمت التفكير منذ بداياته، وفي النقد الأدبي القديم بين الطبع والصنعة، أو الطبيعة والثقافة. وليس من شك في أن هذا الطرح يؤدي إلى حلقة مفرغة، تظل الأبحاث فيها ملتفة على نفسها، تراوح بين القطبين. ومع هذا فهو ضروري للنقد بالمفهوم الموسع، الذي تبلور له عندما يجعله شاملاً لكل وجوه الحياة. ذلك أن الخطاب النقدي، وكنا قد ذكرنا سابقًا بعضًا من خصائصه، في عدم استقراره لا في الخطابات النظرية، ولا في الخطابات الإجرائية، خطاب لا يبدع شيئًا، إذ هو خطاب إعادي، يكرر الموجود، لا يكاد يضيف إليه – في الأدب مثلاً – إلا الحكم بأن الكاتب أو الشاعر اتجه «إلى وحي الحيوية المنبعثة من القلب والعقل، وهي عبارة عن العاطفة الصادقة والإحساس الحقيقي، والخيال المشرق، والفكر المستقل..»[58] أم لم يتجه. معنى هذا أن الربط بين الشعر والفلسفة يفتح أمام الناقد الأبواب واسعة للوظيفة التي يتوق إلى الاضطلاع بها، كأن يطلق الأحكام شأنه في ذلك شأن القضاة، وأن ينصب نفسه حارسًا للمُثُل والقيم، ويحفظ نظام الأفكار، ويعتبر نفسه أعرف بالإبداع من المبدعين أنفسهم، فمعرفته هو بالجواهر والحقائق أفضل من معرفتهم بها، بل إنه إلى جانب معرفته الفائقة بالحقائق والجواهر، يعرف أكثر منهم السبل الفضلى الموفية في التعبير عنها. أليس لأنه يتعقب الأخطاء ويذكرها ويرشد إلى القصور والصواب؟ الناقد – إذا اكتفينا بالمجال الأدبي – يرى الأديب المبدع مقلدًا لمثال أنموذج، هو الطبيعة أو الحقيقة، وينصب نفسه حارسًا لذلك المثال الأنموذج، مدافعًا عنه، داعيًا إلى احترامه. الناقد يقوم بمهمة التثبت من التعبير عن الحقائق، ما إذا كان أمينًا. لهذا كانت لهجته متعالية زاجرة. وما يقال في الأدب يمكن أن يقال في شتى المجالات التي نصب الناقد – بهذا المفهوم – نفسه لحراستها. وليس من باب الصدفة أن نجد نقادًا كثيرين، في عديد الثقافات، يجردون من ذواتهم كائنًا

ملهمًا، يستنهضهم لمزاولة النقد، وملهمة محمد حسن عواد قد ذكرها في نصه الذي عنوانه «هزازة»[59].

وكان هذا الطرح قد تخلى عنه القرن العشرون، عندما تخلى عن الذات، وأبحر في التماس النظرية التي تجعل من العمل النقدي دراسة متعلمنة للأعمال الأدبية. وإذا كانت الذات قد عادت من جديد في صيغ أخرى، هي صيغ ما بعد الحداثة، فإن النقد لم يفترع لنفسه مسلكًا يسلم إلى تبيُّن الموضوع الذي يهتم به، والمفاهيم التي يتأسس عليها، والإجراء الذي يقوم به، والحقيقة التي يبحث عنها. ذلك أن إدراك «الغير» (لا الآخر).

إن ما قام عليه النقد عند محمد حسن عواد – وعند نظرائه من النقاد الذين تأثر بهم، وسار في ركابهم – من غموض، سواء في الموضوع الذي يهتم به، أو الممارسة التي ينهض عليها، أو المنزلة التي يحتلها الخطاب النقدي بين سائر الخطابات، أو النوعية التي يختص بها ويتميز، أو الحقيقة التي يستمد منها سلطته أو الغايات التي يرمي إليها، توصل – عند التأمل – أكثر ما توصل إلى نشاط غير ذي موضوع وغير ذي منهج وغير ذي هدف، لأن الناقد الأدبي والاجتماعي والسياسي والفني، إما حارس لمثال، مدافع عن احترامه، مشهر بكل خارج عنه، وإما مرشد لما يمتلكه من حقيقة، لا يعرف أحد ما هي، ولا من أين حصل عليها، فهو يناضل من أجلها بخطاب متعالٍ زاجر مستفز ومشاكس.

هكذا نصل إلى أن تجربة محمد حسن عواد، مع النقد، لا تختلف في شيء عنها عند أضرابه من النقاد، الذين ملأوا الساحة ضجيجًا على امتداد قرن من الزمان، فأفلحوا في نشر مفاهيم غامضة، لا تنتظم في سلك من المعرفة؛ لكثرة ما تقوم عليه من تناقض.

الهوامش

(1) أعمال العواد الكاملة، القاهرة، 1981، دار الجيل للطباعة، المجلد الأول، ص 297.

(2) المصدر نفسه، ص 318.

(3) المصدر نفسه، ص 365.

(4) المصدر نفسه، ص 384.

(5) المصدر نفسه، ص 386.

(6) المصدر نفسه، ص 261.

(7) المصدر نفسه، ص 508.

(8) المصدر نفسه، ص 368.

(9) المصدر نفسه، ص 433.

(10) المصدر نفسه، ص 423.

(11) المصدر نفسه، ص 517.

(12) المصدر نفسه، ص 84.

(13) المصدر نفسه، ص 204.

(14) المصدر نفسه، ص 155.

(15) المصدر نفسه، ص 54 و79.

(16) المصدر نفسه، ص 416.

(17) المصدر نفسه، ص 617.

(18) المصدر نفسه، ص 626.

(19) المصدر نفسه، ص 537.

(20) من الآراء المتواترة في النقد أنه – وهو بمعناه الشاسع ابن البرجوازية الغربية – لم يكن محتفى به الاحتفاء الكلي، فبقدر ما كانت هذه الطبقة تعتبره من خصائص مكاسبها فيما أرسته من «ديمقراطية وانعتاق الفكر» كانت تخشى من إمكان أن تخدم مزاولته دون ضوابط الطبقات المعادية لها، لذلك جعلته تحت رقابة صارمة. يمكن الرجوع في هذا إلى أدورنو وهابارماسو، فيما عرجا فيه على النقد من كتابات كثيرة.

(21) أعمال العواد الكاملة، المجلد الأول، ص 533.

(22) المصدر نفسه، ص 535–536.

(23) المصدر نفسه، ص 506.

(24) المصدر نفسه، ص 537.

(25) المصدر نفسه، ص 533.

(26) المصدر نفسه، ص 499.

(27) المصدر نفسه، ص 500.

(28) المصدر نفسه، ص 535.

(29) المصدر نفسه، ص 537.

(30) المصدر نفسه، ص 534.

(31) المصدر نفسه، ص 369.

(32) المصدر نفسه، ص 288.

(33) المصدر نفسه، ص 311.

(34) المصدر نفسه، ص 44.

(35) المصدر نفسه، ص 383.

(36) المصدر نفسه، ص 331.

(37) المصدر نفسه، ص 381-382.

(38) من الآراء المنتشرة في الكتابات عن العواد أنه متأثر، شديد التأثر بالعقاد، وكان قد أدرج العقاد قائمة الأدباء الذين يكن لهم كثيرًا من الإعجاب، ومنهم: ولي الدين يكن، والمنفلوطي، والآنسة مي زيادة، وسلامة موسى، والمازني، وجبران، ونعيمة (ص 74)، ونحن نرى أن ما ينطبق عليه ناقدًا، ينطبق على النقاد الذين يحظون بإعجابه.

(39) أعمال العواد الكاملة، المجلد الأول، ص 61.

(40) المصدر نفسه، ص 310.

(41) المصدر نفسه، ص 304.

(42) المصدر نفسه، ص 306.

(43) المصدر نفسه، ص 624.

(44) المصدر نفسه، ص 58.

(45) المصدر نفسه، ص 61.

(46) المصدر نفسه، ص 509.

(47) المصدر نفسه، ص 158.

(48) المصدر نفسه، ص 386.

(49) المصدر نفسه، ص 155. ذكر عبدالمنعم خفاجي، في الكتاب الذي تحدث فيه عن بعض شعراء الحجاز «الشعر والتجديد»، أن العواد «يرى وجوب اتحاد الشعر والفلسفة»، وعندما رد عليه العواد لم يعرض إلى هذه الفكرة، راجع «الشعراء المواطنون في نظر مؤلف مصري حديث»، المصدر نفسه، ص 207.

(50) المصدر نفسه، ص 298.

(51) المصدر نفسه، ص 45.

(52) المصدر نفسه، ص 47.

(53) المصدر نفسه، ص 297.

(54) المصدر نفسه، ص 625.

(55) المصدر نفسه، ص 298.

(56) المصدر نفسه، ص 310.

(57) G. Agamben, Stanze, Parole et fantasme dans la culture occidentale. Trad. Y. Hersant, Payot .Rivages, Paris 1994, 3-4.

(58) أعمال العواد الكاملة، المجلد الأول، ص 504.

(59) المصدر نفسه، ص 121. وللناقد وولتير بنيامين Walter Benjamin ملهمته أيضًا، ينظر في هذا، La critique envoûtée للباحثة Catherine Coquio في الكتاب الذي عنوانه Chitique et Tjéorie، تحت إشراف Dominique Chateau et Jean-René Ladmiral، نشر L'Harmattan، باريس 1996 ص 83.

* * *

العواد في الدراسات النقدية

سلطان سعد القحطاني

3-1 - مقدمة الدراسة:

على الساحل الشرقي للبحر الأحمر ولد طفل، سنة 1902/1320م، لأب يعمل بحارًا في ميناء جدة، ويحظى بتقدير البحارة، كان يطمح أن يكون ابنه متعلمًا، لعدم قناعته بمهنة البحر، فأخذه إلى رجل يعلمه القراءة والكتابة والخط، ولم يتجاوز عمره الخامسة في ذلك الوقت، ومن ثم دفع به إلى مدارس الفلاح بجدة، وكان طالبًا نابغًا تعتز المدرسة ومديرها بوجوده من ضمن مجموعة من الشباب الحجازي، الذين لم تقف أحلامهم عند حدود القراءة والكتابة لغرض الوظيفة.

في هذه المدرسة بدأت قريحته الشعرية تتفتق على شكل معارضات (وهذه سمة الإبداع في كل الفنون، سمة المحاكاة)، ولم تتعد سنه الحادية عشرة، وفي هذه المدرسة بدأت معرفته بالشاعر حمزة شحاتة، كأول أديب مثقف، وكان عمر العواد ثلاث عشرة سنة، وكان كل منهما مولعًا بالثقافة والتجديد والمنافسة والتمرد في آنٍ واحد. كان العواد يكاتب الأدباء في مكة، فجدة ميناء تجاري في ذلك الوقت، ومكة مركز الثقافة ومقر المثقفين في ذلك الزمان، فما إن بلغ السابعة عشرة من العمر حتى قررت الأسرة الذهاب إلى الحج، فصحبها إلى مكة، وكانت

شهرته قد سبقته إلى هناك، عن طريق المكاتبات إلى أولئك الأدباء، وفي مكة تعرف إلى الثلة المعروفة من الأدباء، الذين لم يكن ثمة أدباء سواهم على الإطلاق، وهم: (الأستاذ الكبير محمد سرور الصبان، ومحمد سعيد العامودي، ومحمد عمر عرب، وعبدالله فدا، ومحمد بياري، وعبدالوهاب آشي، وأحمد الغزاوي، وأحمد جمال بخاري)، وكان هؤلاء يزاولون الأدب والكتابة متعاونين متفاهمين متشاركين في الإنتاج، وهذا هو الرعيل الأول من أدباء الحجاز[1]. ومن هذه الرحلة، بدأت معرفة العواد برائد النهضة الأدبية (محمد سرور صبان)، الذي تبناه، كما تبنى غيره من الأدباء الشباب، وكان مشجعًا لهم على المضي في إنشاء أدب حديث بلغة عصرية، فقد كانت اللغة الأدبية قبل ذلك العصر تقليدية، تهتم بالزخرف من اللفظ، على حساب المعنى، عند ذلك الرعيل، المتأثر بأساليب أدباء مصر، وبالموروث اللغوي في الحجاز[2]، ولعل أول بادرة ظهرت كانت من محمد سرور صبان، في كتابه الذي نشره بأقلام الشباب الحجازي، وكان الكتاب عبارة عن أطروحة، ألقيت على الأدباء والكتاب من الشباب، لتحسين وضع لغة الأدب، ليساير آداب العالم المتقدم، مع الحفاظ على أصول اللغة العربية، ومن هنا، صدرت مقالات العواد في كتابه الأول (خواطر مصرحة) 1345/1926، الذي قام بنشرة الصبان نفسه، تشجيعًا لهذا الشاب وأمثاله، وكان كتابًا ناريًا، على حد تعبير الغاضبين منه، في ذلك الزمان، فقد وقف مدير مدرسة الفلاح بجدة، الشيخ (حسين مطر) وكان يعتز بطالبه (محمد حسن عواد)، إلا أنه خيب ظنه، بإصدار هذه المقالات في كتاب، خالف فيه ما كان يأمله منه، عندما أصبح مدرسًا في المدرسة نفسها، فقال بما معناه، في خطبة في الطلاب بعد صلاة الظهر: «إن محمد حسن عواد كان تاجًا على رأس هذه المدرسة، ولكنه بعد أن أصدر كتاب (خواطر مصرحة) فقد مكانته فيها»[3]، وعندما أهداني المرحوم (محمد علي مغربي) كتابه (أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر الهجري) بتوقيعه، في 1404/8/14، فرحت به وأخذت في قراءته، وعندما وصلت إلى محمد حسن عواد، ذكرني بأشياء كثيرة كنت نسيت

بعضها، وأعاد لي الذاكرة في بعض المتشابهات في الثقافة النمطية، وأستطيع أن أسميه (القهر الثقافي)، أو الإرهاب، قبل أن نعرف هذه المفردة في سياقها السياسي والفكري. كنت طالبًا في المرحلة الثانوية، في السنة الأخيرة، وأهداني أحد الزملاء ديوان شعر، وكنا نتبادل الكتب لندرة ما نحصل عليه بسبب ضيق ذات اليد، وبالمصادفة رأى أحد المدرسين السوريين هذا الديوان في يدي، فدعاني إليه، وفرحت أنه سيشجعني على قراءته، لاسيما أن صاحبه سوري، لكن الأمر كان بعكس ما توقعت، فقد أنهال عليّ تقريعًا، وقال: هل ستقرأ ديوان هذا الكافر النجس المدعو (نزار قباني)؟؟. وبوحشية وغلظة وجفاف أخذ الديوان مني، وأعطاه لوكيل المدرسة، الذي أعاده إليّ، وقال: احتفظ به، ولا تأتي به إلى المدرسة مرة ثانية. نحيت الكتاب من يدي وأخذت أحسب فارق الزمن بين الحادثتين، فوجدته ثلاثًا وأربعين سنة، أي خمسة عقود، لم تكف لتغيير الفكر الجامد، وتقبل الإصلاح!!، فإذا كان وكيل مدرسة الفلاح في جدة قد رأى كتاب (خواطر مصرحة) في يد محمد علي مغربي، وقرَّعه وطلب منه عدم قراءته، لأنه سيئ – على حد تعبيره – ولعلي أجد له العذر في ذلك الزمن. فماذ نقول عندما يتكرر المشهد بعد هذا الأمد على يد مدرس رياضيات، درس وتعلم في إحدى بلاد التنوير (الشام)؟![4]، ولعل هذا التيار الصارم لم يغب عن وجدان الأدباء والشعراء عندما يوقعون مقالاتهم وقصائدهم بتواقيع مستعارة، تجنبًا للحرج من الطرف الآخر، فكان العواد يوقع بعدد من التواقيع، منها (الأخطل الأصغر، والساحر العظيم)، في مهاجاته للصديق الأول، الذي أصبح خصمًا لدودًا فيما بعد، حمزة شحاتة، الذي اتخذ توقيع (الليل، والعاصفة) للرد على العواد، وكان فظًا، متجاوزًا للياقة الأدبية، مع اعترافه بذلك، لكن عناده منعه من الاعتذار، عندما طلب منه عدد من الأدباء والوجهاء الاعتذار، ولو بقصيدة واحدة، أما العواد فقد ختم معركته مع شحاتة بقصيدة (عتاب) وجهها لشحاتة، ونشرت في ديوانه (نحو كيان جديد)، وكان لكل منهما أنصار ومساعدون ومؤيدون[5] وأغلب تلك القصائد المقذعة كانت تخط باليد، وتوزع على الناس في أماكن تجمعهم، وقد

كانت من الفنية بمكان، مهما يكن توجهها. ولعل بدايات العواد كانت إثارة من شخصية أخرى لها الدور في حياته، وليس هذا الأمر بحدث في عالم الإبداع، فليس هناك من مبدع إلا وله شخصية مثيرة في بداية حياته، فقد أثر في أفكاره الحاج (قاسم زينل)، مفكر من الهند، كان مثقفًا بثقافة عصره، ومن المعتدين بالشاعر البنغالي (رابندرانات طاغور)، ولم يكن هذا الرجل الوحيد الذي أعجب باعتدال فكر طاغور، الذي هاجم العالم في كتاباته، وأثر في الكثير منهم، وبخاصة في 1916م، عندما نقد الفكر القائم على الحرب والدمار، وانتقد الأب الروحي للهند كلها (غاندي)، لكن العواد اتخذ من هذا الفكر منطلقًا لم يتقيد به، مثل الآخرين، وإلاّ تحول إلى تقليدية المودودي والندوي، ومدرسة الأدب الإسلامي[6]. أما التأثير الحقيقي، فكان من جهتين، الأولى: مدرسة المهجر (الشمالي والجنوبي)، والمدرستين المصريتين (أبلو، والديوان)، الأولى بريادة الدكتور أحمد زكي أبي شادي والعقاد، إضافة إلى فكر التنويريين العرب. والثانية: الفكر اليوناني، بما فيه من فلسفة عريقة.

3-2 - العواد ومدرسة مكة النقدية:

أسس العواد ثقافته في وقت مبكر، مما أتيح له من القراءات في الآداب العربية التراثية، ثم انتقل إلى بناء ثقافة جديدة تقوم على أسلوب النثر الحديث الذي ظهر منذ مطلع القرن التاسع عشر، المعروف بعصر النهضة، ذلك أن الاحتكاك بالحضارة الغربية بدأ في هذا الوقت، بظهور الإرساليات الدينية التي أمت سواحل الشام ومدنه، وانتشرت في قرى جبل لبنان، وتنافست في اجتذاب الناس إليها بشتى الطرق[7]. أضف إلى ذلك نتائج الحملة الفرنسية على مصر، وصدور العديد من الصحف والمجلات التي أسسها المهاجرون الشوام، وإجادتهم للغات الأجنبية، ومن ثم الكتابة بأساليب جديدة، خالية من تنطع البلاغة الخاوية، التي تقوم على المحسنات البديعية، ورصف الكلام على ظاهره،

وخلوه من المعاني الباطنية الجزلة، التي تعبر عن هموم الأمة، وتغوص في خفايا النص الإبداعي. كانت هذه موهبة العواد الفطرية، كشاعر، قد ظهرت منذ أن كان طالبًا، في سن مبكرة، لفتت نظر مدرسيه، لكن ظهوره خارج المدرسة كان بظهور قصيدته، التي نشرها في أواخر العهد الهاشمي، في جريدة (بريد الحجاز)، بمناسبة صدور الجريدة المذكورة، وبداية عهد تنويري جديد، بقيادة علي بن الحسين، الذي كان بعكس فكر أبيه، ومطلعها:

«صاح، حي الرقي حي السلاما حي داعي الوئام حي الوئاما»(8)

واستمر ينشر شعره في الجريدة المذكورة، التي كان يرأس تحريرها الشاعر الأديب «عبدالوهاب آشي»، الوطني الذي لا يقل وطنية عن محمد حسن عواد، وصاحب القصيدة الوطنية المشهورة، التي نظمها في أواخر العهد الهاشمي، عندما رحل الحسين بن علي عن الحجاز، وخاب ظن المثقفين فيه، ومطلعها:

«حزنًا على أحوال أمتي التي مازال يرديها الشقاق المعرق»(9)

ودافع العواد عن حكومة علي بن الحسين، الذي كان يرى فيه عقلاً متفتحًا، بعكس عقلية أبيه التي نقدها، لقيامها على الرمل والدجل، وأراد من قصيدته التي نشرت في الجريدة نفسها هجاء النجديين، وأنه وقومه ما زالوا على استعداد، ومطلعها:

«حدثيهم عن بأسنا يا حراب وأذقهم نكالنا يا عذاب»

ورد عليه الشاعر محمد بن بليهد، بعد أن اطلع على القصيدة منشورة في الجريدة المذكورة، بقصيدة على الوزن والقافية، من نفس بحر الخفيف، يقول:

«ما أصبتم وما لديكم صواب بعدما نُص في البريد كتاب»(10)

وكان محمد حسن عواد مخلصًا للقيادات السياسية والوطن، ومنذ أن أصبحت جدة سعودية في رجب 1925/1344م، رحل إلى مكة، حيث الجو الثقافي والصحف والمطابع هناك، وكانت شهرته قد توطدت مع الأدباء قبل ذلك بثلاث سنين، وصار شعلة بينهم، بفضل تمكنه من التجديد في الأدب والنقد، ليس بوصفه شاعرًا فقط، ولكن بوصفه مثقفًا شموليًا، مجددًا بما وهبه الله من القدرة المعرفية، وكان الأدب في الحجاز – وفي غيرها من الجزيرة العربية – في حاجة قصوى لظهور أدب جديد متطور عن الأدب التقليدي، الذي ورث ركاكة الأسلوب، وتقليد الأفكار الخاوية، ومسايرة الكاتب لما هو سائد من التخلف الفكري، وإذا أردنا أن نكون منصفين، فعلينا أن نسمي الأشياء بأسمائها، وأن نعيد السبب إلى مسبباته، وكان حماس الأستاذ محمد سرور صبان لإيجاد أدب يناظر الأدب العربي الذي ظهر في البلاد العربية المجاورة (مصر وبلاد الشام)، إضافة إلى إصدارات الرابطة القلمية في نيويورك، ومجموعة الشعراء والكتاب في سان باولو، البرازيل، قد دفع به إلى تأليف كتاب يضم نثر وشعر الشباب الحجازي، وجمعه وأصدره في كتاب (أدب الحجاز) 1926/1345م، وكتاب (المعرض)، الذي خصصه الصبان للنثر، وكان هدفه من الكتابين: الرقي بالشعر والنثر عن الأساليب التقليدية، واستبدالها بأساليب العصر في اللغة، وفي معاني الشعر الداخلية، وكان محمد حسن عواد من أول المرحبين بالفكرة والتنفيذ في آنٍ واحد، فشارك الصبان في هذا المشروع، وللصبان نظرة ثاقبة في القدرات، ولم يكن المكان الأدبي فارغًا من الشعراء والأدباء، من حيث الكم، لكنه شبه فارغ من حيث الكيف، وأعني بالكيف (الفكر النقدي)، فالعواد قرأ كما قرأ غيره، وتعلم كما تعلم غيره، وشعر بالتخلف الذي تمر به الجزيرة العربية، كما يشعر به الكثير من الراغبين في التجديد، لكنهم لم يصلوا درجته في الجرأة والشجاعة الأدبية والثقة الثقافية، فيما قرأ وتمثل هذه أو تلك من القراءات التي مارسها في بداية سني حياته، ويرى بعض الباحثين أنه يختلف في قراءاته عن الكثير من أبناء جيله، يقول سحمي ماجد الهاجري:

«إنه يقرأ إنتاج الآخرين، ويستفيد منه، ولكنهم لا يستلبونه، فمن الاستلاب هرب، ويمكن الاستشهاد بحالة سلامه موسى، الذي وصفه الزركلي بأنه «كاتب قبطي مصري مضطرب الاتجاه والتفكير». والأمر الثاني، إنه يتمتع بروح المبادرة، أو ما يسميه الآشي (تدفق الروح الحية)، فحين أحس بواجبه في تنوير قومه لم يتردد في إصدار كتابه المثير للجدل، في الوقت الذي كان الآخرون يستغربون إصداره للكتاب، فضلاً عن أن يكتبوه»[11]، لقد وجد الصبان في هذا الفتى الشرارة التي يمكنه أن يفجرها في مستودع وقود التخلف والتقليد، وجد فيه الشاب الذي سيضحي بما عنده من فكر ثقافي، لتدمير قلعة الجمود والخمول والتقليد البارد، ليقيم على أنقاضها بناء حديثًا يواكب العصر ومنجزاته الفكرية والفنية، فعزم الصبان على إصدار كتاب (خواطر مصرحة)، التي أعدها العواد من قبل ونشر الكثير منها في الصحف، الهاشمية والسعودية، وكان ظهور كتاب على هذه الشاكلة في ذلك الزمان حدثًا عظيمًا، غيَّر المفاهيم عن قلة القراء، لكنها قلة في العدد، كثرة في النوعية، وكان ظهور مثل هذا الفكر التنويري ضرورة ملحة في بداية عهد جديد يُفتتح بمثل هذا الفكر المتنور، مع أن روح الشباب ونزقه حازت على الكثير من مفرداته النقدية، وكان بإمكانه أن يعدل من أسلوبه تجاه بعض الفئات التي عناها في ثنايا الكتاب، إلا أن العواد كان عنيدًا على حد تعبير الكثير من الناقدين، حتى من تلاميذه ومحبيه[12]، الذين وصفوا الكتاب بأنه ثورة إصلاحية على الأدب والمجتمع، حيث قامت مقالاته على النقد الصريح، وهدم مقاييس الأدب القديمة، والتنديد بالعادات والأوضاع التي تتغلغل في الطبقات، وقد كتب الأستاذ عبدالوهاب آشي مقدمته، ونشره محمد سرور الصبان[13]، والعواد يمتلك أدوات النقد الأدبي، بما كوَّن من ثقافة عريقة في سن مبكرة، وبجانب ذلك عنده الجرأة الأدبية وعدم المجاملة، وهذا – في حد ذاته – علامة مميزة استطاع بها أن يخرق المألوف، فبالرغم من أننا نعترف بفضل محمد سرور صبان في إخراج كتابَي (أدب الحجاز والمعرض)، اللذين أشرنا إليهما قبل قليل، إلا أن العواد – وكان واحدًا من الذين حواهم الكتاب –

لم يكن راضيًا عنه، ولا عن الشعراء الذين شاركوا فيه، فطموحاته الأدبية والفنية كانت أكبر من أي إنتاج ظهر في ذلك الزمان، فنجده يقول في إحدى قصائده، قبل أن يظهر كتابه المذكور (خواطر مصرحة):

«ليس بالمعرض الرتيب ولا صورة ما سطروه أو حفظوه
لا، ولكنه شعور وأفكار حرار تسود ما كتبوه»[14]

والعواد معتز بنفسه، واثق من إنتاجه، قرأ الآداب العالمية والعربية، فهضم ما فيها من فكر وتطور وتقدم، وأنتجها بطريقته الخاصة، وإن كان صفيقًا في نقده للسائد من التراث، وعنيفًا في الرد على خصومه، واثقًا مما يقول، يعيش بعقل سابق لزمانه، جريئًا في آرائه، في النثر والشعر، يتساوى عنده الكبير والصغير، ما دام مقتنعًا بما يقول، ولعل قصيدته في الشريف الحسين بن علي، ونقده الصريح لتلك السياسة القائمة على آراء الدجالين، والغرور الذي وصل إليه، تكشف عن آرائه الفكرية المبكرة:

«وقيل إني رامل ماهر أو ساحر أو ملك في إهاب
فذاب هذا كله في يدي رباه، رباه، ألا كيف ذاب»[15]

ولم يكن العواد معاندًا عند كل رأي يقوله في فئة معينة، كان خطه واضحًا مع الجميع، فعندما تنازل الحسين بن علي لابنه علي ، أمر الثاني بإنشاء جريدة (بريد الحجاز)، فنشر العواد أول قصيدة له في افتتاحيتها، يرحب بهذه الفكرة الرائدة في التعبير عن حرية الرأي في صحيفة يومية، وينبذ الحجر على الفكر الذي كان يمارسه الحسين، ويرى العواد أنها فاتحة خير للأمة، وعندما نجد هذا الرأي النابع من مصلح حريص على مصلحة أمته ووطنه العربي، من محيطه إلى خليجه، لا نجد فيه التحيز لأحد، ولا ضد أحد، وموقفه واضح مع الكل، حتى لو وقف الجميع في وجه فكرته، مما جعل البعض يطالب

بنفيه عن البلاد، ومع تحفظنا على الكثير مما ورد في أسلوبه الحاد، إلا أن الحقائق التي كان يحلم بها، بل يراهن عليها، هي التي ظهرت فيما بعد.

وإذا كان العواد قد تأثر بمدرسة أبولو، ومؤسسها الدكتور أحمد زكي أبي شادي، وبمدرسة الديوان، وبالعقاد بالذات، فإن ذلك لم يملك عليه حجْرًا لموهبته الفنية، بكل ما في الكلمة من معنى، وموقفه لا يختلف عن موقف العقاد من شعر المديح والمناسبات، ولا من موقفنا اليوم، فهذا النوع من الشعر لا يختلف عن الشعر التعليمي، فهو شعر يفتقد الصدق والعاطفة، ويقدس روح الفردية، فالعاطفة التي ليست عاطفة جمعية، لن تجد لها مكانًا في المجتمع، ولن يؤثر صاحبها في المجموعة الإنسانية، وفي اعتقادي، لولا هذه الصفة الشعرية، ما خلد شعر (زهير، وحسان، والمتنبي، والشابي، وشوقي، وجبران، ونعيمة، والياس فرحات)، والقائمة طويلة، وهذا أكبر دليل على هذه النظرية، فإذا لم يشارك المبدع قومه في همومهم، فليعش وحيدًا، فهو ليس منهم، لذلك نجد شعر المناسبات نظمًا باردًا. لنأخذ بيتين اثنين من قصيدة للعواد بعنوان (الشعر ما هو؟):

«من القوة العليا من النفس من لدن خصائصها من سرها فهو عامر

ترفَّعَ عن دنيا اللهى فهو وحدَه حقيق بخلد الفن والفن قادرُ»[16]

وللأمانة التاريخية، نقول: إن العواد ليس الأول في مجال التجديد، بل هو الأول في مجال التحديث، ونستطيع أن نقول: إنه جاء في المرحلة الثانية من مراحل التجديد، فطورها إلى تحديث، فالذين سبقوه من الجيل الناهض كانوا يعانون مشكلة التقليد قبله، ونذكر منهم – على سبيل المثال لا الحصر – محمد سرور صبان، ومحمد العامودي، وعبد الوهاب آشي، وعبدالله بالخير، وعمر عرب، وأحمد العربي، وعبدالقدوس الأنصاري، وعبيد مدني...، وهؤلاء لم يحدثوا شيئًا جديدًا، لكنهم أعادوا الصياغات القديمة (في الشعر والنثر)، بصيغٍ جديدة،

متأثرين في ذلك بالمدارس المصرية والمهجرية الشامية، وبخاصة بعد مجيء الشاعر الكاتب، فؤاد الخطيب. أما العلامة البارزة في مجال التجديد والتحديث، فكانت على يد العواد، العواد الشاعر، والعواد الناثر المفكر الناقد، وهو الذي نقل الأدب من دروب المحاولات المتعرجة الوعرة على أيدي الرعيل الأول (وحقهم محفوظ)، إلى طرق معبدة سهلة واضحة، فقد كان الرعيل الأول من الأدباء والشعراء ينقلون مناهج تلك المدارس إلى أدبهم – مع استثناء عبدالقدوس الأنصاري، الذي جدد في المناهج، في مدرسة المدينة النقدية – وهي مدرسة مجددة احتفظت بالمنهج الأدبي القديم في ثوب جديد[17]. أما العواد فقد زاوج بين تلك المدارس والأدب العربي في الحجاز، لذلك خرج بمدرسة متميزة، تنهل من عدة مصادر.

واستطاع العواد أن يقف صامدًا في وجه الفكر النقدي التقليدي المتدني، وظهرت مدرسته مضادة لمدرسة المدينة المنورة، بريادة عبدالقدوس الأنصاري، ومدرسة الأحساء النقدية، بريادة محمد عبدالله الرومي، التي كانت ضدًّا لمدرسة البحرين النقدية، وكان مثل العواد ومدرسته، مدرسة المهجر ومدرسة أبولو المصرية، حتى أن بعض النقاد، قالوا: إن العواد يمثل مدرسة أبولو في الحجاز[18]. ونرى أنه يميل إلى مدرسة (الديوان) وعلى وجه الخصوص/ العقاد، يظهر ذلك في أمرين:

الأول: في حدة نقده، وتشدده في آرائه. والثاني: في موقفه من شوقي، الذي يقلل من قيمته في كل مناسبة، ومن الطريف، أنه فضل الشاعرة «ثريا قابل» على أحمد شوقي، عندما أهدته ديوانها، مما جعل الشاعرة ثريا تستغرب هذا الأمر، مع أنه رثى شوقي بقصيدة أشبه ما تكون بالهجاء!!.[19]، أما المدرسة النقدية – في صورتها الحقيقية – فقد ظهرت بظهور مدرسة المدينة المنورة، وبخاصة عندما ظهرت رواية عبدالقدوس الأنصاري (التوأمان) 1930م، ونقدها العواد نقدًا لاذعًا شديدًا، واتهم كاتبها بفقدان الموهبة الفنية، ورفضها كما رفض

من قبلها البلاغة العربية، وقال: إن البلاغة المخبأة تحت العمائم خاوية، قد اثقلتها تلك العمائم. ومع أننا نوافقه في الكثير من الآراء، إلا أننا نجد في نقده شدة وغلظة، لكنه لم يدم على هذه الشدة والغلظة[20] وظهور آراء العواد النقدية، وجهوده في تطوير الأدب والنقد، والشعر الحديث، لا يحتاج إلى براهين، لا في الداخل ولا في الخارج، وليس هناك بأكبر من ذلك الاعتراف من محكمي جائزة لندن، التي حصل عليها في مسابقة الشعر العالمية، سنة 1945م، ولم يتجاوز السابعة والأربعين من العمر. فهل يستحق أن يكون صاحب مدرسة نقدية؟؟ .

يجمع الدارسون والنقاد على ريادة العواد في عالم النقد الأدبي، حتى الذين كان بينه وبينهم مساجلات ومشاحنات، إضافة إلى إبداعاته الشعرية وتجديده في الشعر، وعلى هضمه لما يقرأ، وتمثيل تلك القراءات إلى فكر خاص به، وليس هو بالوحيد في زمانه الذي درس وقرأ، لكنه المتفرد بإعادة صياغة ما يقرأ بطريقته الخاصة دون تقليد، وللعواد مكانة الزعامة في أدب الجيل الحديث، فهو أحد زعماء الأدب الجديد وقادة الشباب والنشء إلى آفاق فنية لم تكن مألوفة من قبل أن يبزغ نجمه ونجم زملائه، والخطوة الأولى لهذه القيادة كانت في عهد الصبا، وهي تأثيره في أصدقائه: محمود عارف، وعباس حلواني، ومحمد علي باحيدرة، وغيرهم من الشباب. وعندما نظم قصيدته (جنون الناقدين) أثر على هذه المجموعة من الشعراء، فنظموا على منوالها الكثير من القصائد، وتأثر بها عدد آخر من الأدباء الشعراء، مثل حمزة شحاتة، وعبد الوهاب آشي، وحسن فقي، وعبدالله خطيب، وجمعت هذه القصائد وأريد طبعها في ديوان بعنوان (نفثات) فحيل دون طبعها وصدورها!!. وقام بعض أعضاء تلك المجموعة بنظم قصائد غزلية يعارضون فيها الحصري القيرواني، في قصيدته المشهورة (يا ليل الصب متى غده) بقيادة العواد[21]. وكل هذا – طبعًا – مما أكد مكانته الأدبية، وركزها بين أدباء الجيل الحديث، حصوله على جائزة الشعر العالمية من لندن، وقد مر ذكرها 1945م.

3-3 - العواد في الدراسات النقدية:

عرفنا من قبل أن العواد رائد مدرسة نقدية، كان له أكبر الأثر في جيله ومن جاء بعده من الأدباء والنقاد، والعواد يعتبر علامة بارزة في الأدب العربي، فلم تقتصر اهتماماته النقدية والإبداعية على حدود الوطن العربي الواحد، بل تعداه إلى حدود الوطن العربي الكبير، فهو قومي طليعي، وقد ظهر على أيدي الوطنيين العرب، وفي مقدمتهم (فؤاد الخطيب)، ودرس العواد من عدد كبير من الدارسين، وتراوحت تلك الدراسات بين الجيد والمتوسط، والحديث والتقليدي، ومنها ما هو دراسة خاصة بالعواد، ومنها ما يوجد هنا وهناك في ثنايا البحوث العلمية، سواء كانت في الشعر أو في النثر، فهو الشاعر والناثر والناقد، لذلك مكانه محفوظ في أي فرع يطرق من فروع الأدب، وسنحاول في هذا الجزء من البحث أن نلم ببعض ما كتب عنه من الدراسات، فما لا يؤخذ كله لا يترك جله، وهي دراسات تعتبر متأخرة، في حياة العواد. وسأبدأ بدراسة لدواوينه الثلاثة الأولى (آماس وأطلاس، والبراعم أو بقايا الأمس، ونحو كيان جديد)، أعد هذه الدراسة (علي المصري)، ونستخلص من دراسة المصري لشعر العواد، أنه ليس شاعرًا فحسب، إنه الفيلسوف، ففي مقدمة كل ديوان من دواوينه – وهذا دأبه – نجد فلسفة العالم ونبض الشاعر، ولعل تلك الدواوين تمثل مرحلة الصبا، لكنها لم تصدر إلا متأخرة، في سنة 1978م، وهذه القصائد تعني نبوغه المبكر – كشاعر ومفكر[22*]، ويضيف علي المصري، أن الدكتور «أحمد زكي أبو شادي» يصف العواد بشاعر الحب والجمال والرومانسية،: «محمد حسن عواد... من أولئك الشعراء الموهوبين المحسنين بالرغم من إكثارهم، الذي يزكون به عن عجز سواهم أو كسله، وشعره ذو ألوان. ولكن معظمه رومانتيكي. وإنه لمجيد في كل ما عالجه، لأن فنه يصدر عن إحساس ناضج، متفتح للثقافة المتواصلة، ولا نعرف شعرًا رفيعًا عماده الجهل والضحل والنقل والسرقة والاستيعاب والبهارج الخلابة التي قد تفتن جيلاً قريبًا منها، ولكنها لن تظهر باحترام الخلود»[23]،

ويضيف المصري إلى قول الدكتور أبي شادي قولاً يبرر فيه سبب كتابته عن دواوين العواد، فيقول: «إن نماذج التحرر والابتداع في شعر العواد لجد كثيرة، وما ننوه بها، لأننا نريد التنويه بشاعر معين، فإننا لسنا ممن يتحزبون للأشخاص، وإنما ننوه بالجمال، أينما كان، وفي جميع صوره ومذاهبه الحرة الأصيلة»[24] من الوهلة الأولى نلاحظ أسلوبًا تعبيريًا لا يقوم على التحليل والمناقشة، بل على الطريقة التقليدية، ولا تختلف هذه الطريقة عما كتبه العارضون لهذا الإنتاج في الصحف والمجلات، وقد كتب عن هذه الدواوين الكثير من أصدقاء العواد وتلاميذه ومحبيه في المملكة وخارجها، خصوصًا ديوانه (آماس وأطلاس)، فعلى سبيل المثال، لا الحصر: محمود صالح شطا، ومحمود عارف، ومرتضى الحسيني، (في جريدة الميزان من بيروت)، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على ما درسناه وأثبتناه من قبل، على أن محمد حسن عواد صاحب مدرسة نقدية، ذات أثر فعال في الجيل الجديد، لها مريدوها في النهضة الأدبية السعودية والعربية. ولعل الباحث قد تنبه إلى قضية ريادة العواد، التي لم تأت من فراغ، فهو المكابد المعاند، وهو المكافح الواقف دون رأيه في الحياة والناس، وهو المتفائل.. وهو المتشائم، ومن هذه المتناظرات المتناقضات، ظهر فكر العواد الرائد، بيد أن الدراسات النقدية لم تكن دراسات نقد وتحليل لإنتاج هذه الظاهرة الأدبية الفكرية. فمن مقدمة الديوان يحدد المكونات الشعرية، فيقول: «النفس الإنسانية بحر مصطخب الأمواج تكونه موجة تتلوها غيرها، حتى تفسح لهذه النفس آفاقًا جديدة تنقلها إلى أفق منها يقابله أفق...»[25] وهذه الآفاق التي تحدث عنها الباحث، نقلاً عن الشاعر، هي عناصر الحياة، ولو أردنا أن نلخصها لقلنا: (الإيجابي في مقابل السلبي)، فلا يمكن أن تكون الحياة إيجابًا في كل عناصرها، ولا سلبًا في كل عناصرها، وكذلك الحال بالنسبة للكائن الحي، فالقوة في مقابل الضعف، واليأس يقابله الأمل....، ولعل مجاملة الباحث قد ظهرت جلية في هذا النوع من الدراسة، وهو يقول: «وفي اعتقادي أن

هذه المقدمة إن لم تبز الشعر، فهي على الأقل لا تقل عنه روعة وجمالاً وموسيقية ودندنة منغومة...»[26] ولو أن الباحث عاد إلى نثر العواد الجميل لوجدنا له العذر، فالمقدمات التي يقدم بها العواد لدواوينه، بهت رونقها أمام قصائده العالية الجودة، والفن الجميل لا يحتاج إلى مقدمات، هذا من جانب، ومن جانب آخر، لا نجد مقدمة تتفق مع كل مغزى قصيدة من شعره، الثائر والوجداني، وحتى الهجاء. ومن دراسة حياة العواد الأدبية، ونشأته العلمية، نجد أنه ظهر في أجواء مضطربة، سياسيًا وفكريًا وعلميًا، وحتى أسريًا، كان لها الأثر الكبير في تفتح ذهنه المبكر، ونظرته للحياة والناس بمنظار يختلف عن منظار غيره[27]، أضف إلى ذلك مصاحبته للشاعر حمزة شحاتة، وكثرة إطلاعه في شتى المعارف والعلوم (الإنسانية والطبيعية)، وما كان تحليل الباحث لقصيدة (وحدة العرب) بالموفق، فماذا يريده أن يقول أكثر مما قال، فالأبعاد لا تعني معلومة هندسية، ولا حسابات رياضية، ولا قياسات فلكية.... إلخ، وليس من طبع العواد أن يقيد الفن بالعلوم البحتة، لكن يمكنه أن يوظفها، لكن في غير هذا النص.

«عرب الجزيرة! كم تكون سعيدة هـذي الحيـاة بوحدة الأبعـاد!
تتوحـد الأشـتات في مجموعـها ويعـــزز المجمـــوع بالأفــراد»

وتحليل كهذا ليس بالتحليل الفني:

تتوحد الأشتات..... أين؟..... في مجموعها!!

ويعزز المجموع..... بماذا؟..... بالأفراد!!.

وإنما هذه هي آمال العواد، وكل القوميين العرب، وهو أحد زعمائهم، وذلك أمل الوحدة العربية، وهذه الوحدة التي يعنيها، لا تعني الحدود الجغرافية فقط، لكنها أكبر من ذلك، إنها وحدة القلوب وتحديد المصير، وفي المقابل نجده ييأس في بعض الأحيان من هذه الوحدة، ومن ساستها وقراراتها، فيقول:

«قم يا رفيق الأمس/ نسخر بالحياة أما أتاك؟

نبأ الوجوه الكالحات/ كأنها الورق الملاك!

وإذا أردت فقم لنلصق/ في معاطسها التراب

أفما ترى، بُرَد الوقاحة في ملامحها تحاك؟

أفما ترى؟؟؟ أفما ترى؟؟؟[28].

فالعواد وطني من الطراز الأول، أمنيته أن يرى البلاد العربية متوحدة، على الشكل الذي ذكرته من قبل، لكنه يعبر عن كل موقف يراه، ففي الوقت الذي يدعو فيه إلى الوحدة، يغضب من التصرفات، التي يجدها تحد من هذه الوحدة ويلوم المتسببين في إعاقتها، ومن الواجب العلمي أن يُدرس شعره على الطرق العلمية في دراسة الشعر، من حيث تحليل المضامين الشعرية، واللغة، وربط كل ذلك بالزمان والمكان. فالعواد ثائر على القصيدة العمودية، راغب في التجديد والإصلاح، واقف بالمرصاد لخصومه ونقاده، وجلهم من الرواد الأوائل، ومن أعظمهم أثرًا في حركة الأدب، لذلك اقتدى به الجيل الجديد من الأدباء والشعراء، وكان العواد أستاذًا لكثير منهم، وكان يشجع الأدباء الناشئين ويأخذ بأيدهم حتى وصلوا إلى الإبداع، وقد احتفظ العواد بشخصيته الأدبية طوال حياته، وكان عنيفًا في حواره، عنيدًا في رأيه، متعصبًا لمذهبه جريئًا في أفكاره، ينصاع إلى التجديد ويبني تجديده على أنقاض القديم، لذلك أصبح صاحب مذهب وشخصية أدبية مستقلة[29]، والعواد – بلا شك – اقتفى أثر ميخائيل نعيمة، والعقاد في نقدهما، ليس من الناحية العلمية، ولكن من الناحية الإجرائية، فهو وهؤلاء من قبل، أرادوا أن يستأصلوا الداء من جذوره، ويرون أنهم يخوضون جدالاً مع عقول صدئة لا تقبل الجدال، وليس عندهم ما يمكن أن يحاوروا به مثقفًا متعدد المواهب، لذلك تحدى تلك الفئة بلغة شبه معروفة لهم، من خلال تصوير البلاغة وكأنها صخرة جامدة:

«فيا أيتها البلاغة العربية،ما أسمى ذوقك حينما اخترت مقرًا للدينامو الكهربائي الذي يفيض عليك نوره وناره تلك الأدمغة المطربشة، والمبرنطة، والحاسرة، ذوات فكرة التجدد العصري، والذكاء النجيب، وضربت صفحًا بل ربأت بنفسك أن تتدفقي من رؤوس غلاظ، أفسدها ثقل العمائم وطول اللحى»[30] ويعلق الدكتور محمد عبدالرحمن الشامخ على هذا النص، بقوله: «وقد يكون للعواد بعض الحق في مهاجمة المتشاعرين والمقلدين، ولكنه جاوز ما يمكن أن يسمح به قاموس النقد الأدبي، حينما وصف قصائدهم بأنها (الأمراض والسموم والجراثيم والميكروبات والأوبئة)»[31]والعواد يدرك خطورة ما يقول، ويعي ما يقول، وما أثاره في كتابه، في الجزء الأول كان بمثابة ناقوس يدق في عالم التخلف الفكري، وقد أراد منه أن يكون صرخة مدوية في هذا العالم الوارث لأسلوب التقليد، الراغب عن التجديد والابتكار، المحتمي بقلعة الجمود، المتذرع بالنصوص الفقهية، المفسَّرة على هوى حراس هذه القلعة، وكان الأسلوب الذي عبر به قد فهم على قدر عقول هذه الفئة، على أنه رافض لكل قديم، والقديم في العرف السائد كلمة مطاطة تقبل كل التفاسير والتآويل، وأقرب ما يحتمي به المعارض لهذا الفكر الجديد (الدين)، وحصر هذه المفردة وتلك، في شعارات (العمامة واللحية)، كنوع من الحفاظ على التراث، مع العلم أن الفرق واضح بين المحافظة والجمود، والعواد كان متعمدًا لأسلوب الإثارة والتحدي لخصومه، كخط أول للدفاع المرتقب، وكان رد فعل من الطرفين: رد فعل من العواد نفسه تجاه هذا التخلف والخمول، ورد فعل من جرأة العواد في اقتحام هذه القلعة المنيعة.

لقد فهم العواد في تلك الفترة من عمر الأدب السعودي، في بداية نهضته، على أنه عدو للقديم وللتراث العربي، عندما شن هجومه على الشعراء التقليديين وعلى البلاغة العربية، لكن الواقع يقول غير ذلك، فالعواد ضليع في التراث، لكنه يقرأه بعين تختلف عن عيون الكثير من معاصريه، كان يقرأ التراث بعين الناقد الحديث، ويرى أن الفن الإنساني يختلف عن العلوم البحتة، فالفن الإنساني

يواكب الحياة في كل زمان ومكان، ليس جامدًا، ولا مستعصيًا على الفهم والتحليل والقياس المنطقي.

وللعواد نظرته الخاصة في الأدب والحياة والفلسفة، وقد جعلت منه ثقافته المبكرة وحماسه الشديد، والتشجيع الذي وجده من محمد سرور صبان في بداية حياته الفنية والعلمية، وبروزه بين أقرانه ومجايليه: مَنْ هم في سنه ومن هم أكبر منه سنًّا، ومن هم أقل منه.. إلخ، أقول: جعلت منه علامة بارزة مميزة، كما ذكرت من قبل، وكان موقف حمزة شحاتة منه موقفًا أقرب إلى الغيرة والمنافسة، وقد قال البعض أنها منافسة شريفة. كان العواد وشحاتة يدرِّسان في مدرسة الفلاح بجدة، والأول يكبر الثاني بحوالي سبع سنين، وكان حمزة شحاتة معتدًا بنفسه كشاعر موهوب، والعواد يكره ذلك، فتولدت بين الأديبين اللامعين غَيرة شديدة، ووجدت إدارة المدرسة في خلاف الأديبين النابغين فرصة للتنافس الأدبي الشريف، الذي يستفيد منه الطلبة، وكان العواد ينتقد شحاتة بالشعر بين الحين والآخر، وينتقد المدرسة في نفس الوقت، وشحاتة يدافع عن المدرسة بشعره ونثره[32]، وبعد أن ترك العواد وشحاتة المدرسة وانتقلا إلى مكة اشتدت هذه المهاجاة بين الشاعرين، وكان لكل منهما أنصار ضد الآخر من تلاميذهما ومريديهما، فالشاعر أحمد قنديل، الذي كان لحمزة شحاتة عليه الفضل في تقديمه إلى الأستاذ محمد سرور صبان، ليكون رئيس تحرير(صوت الحجاز)، عندما كان الصبان رئيسًا للشركة العربية للنشر والطبع، كان من مؤيدي حمزة شحاتة ضد العواد[33]، بينما كان هناك الكثير من مؤيدي العواد، وإن كانت تلك الملاحاة الشعرية والنقدية النثرية في بعض الأحيان، في حدود اللياقة، فإنها قد تعدت الحدود الأدبية الأخلاقية إلى ما لا يحمد ذكره، ومن يقول إنها جميعًا نشرت في صوت الحجاز، لا يعرف عنها الكثير، فأكثرها (وبخاصة قصائد حمزة شحاتة) لم تنشر، وكانت مخطوطة باليد، توزع على الناس، وأحيانًا يقوم بعض الأنصار المتطوعين برميها في المقاهي والأماكن العامة، وكانت قصائد

خارجة عن الآداب والذوق، متعدية إلى المحرمات واستباحة الأعراض، لكننا نشك في تلك القصائد التي انتشرت انتشار (الأنفلونزا) في فصل الشتاء، وبعد تحليل الخط، ومقارنته بخط حمزة شحاتة، خرجنا بنتائج منها: أولاً، الخط يختلف عن خط حمزة شحاتة قليلاً. ثانيًا، الأسلوب فيه نوع من الركاكة، ليس من أسلوب شحاتة الشعري، مما جعلنا نشك أن تلك المقطوعات قد نحلت على حمزة شحاتة، وبالمقابل، لم نجد نفيًا لهذه القصائد من حمزة، بينما يرى بعض من شهد تلك المهاجاة العنيفة أن الخطأ كان من العواد، وأن حمزة كان كثير الشكوى منه، وأن العواد كان فظًا، شديدًا في نقده الشعري (هجائه) – إن صح التعبير – يقول أحد معاصريهما: «والحقيقة أن أغلب آراء العواد كان فيها شيء من الشذوذ والانحراف.... والذي كان ينقل تلك القصائد بين الطرفين (عبدالسلام الساسي...»[34]، وقد اعترف شحاتة في أماكن كثيرة بخطئه على العواد، لكن عناده وتشدده منعاه من الاعتذار، أو نفي ما نسب إليه، في مجلس صلح عقده عدد من الأدباء والمثقفين بحضور السيد (طلعت وفا، رئيس القسم العدلي بالأمن العام)، وكان العواد يعمل معه، أما العواد، فاعتذر بقصيدة عنوانها (عتاب)[35]، وهذا دليل على أن العواد قد استاء كثيرًا من هذه الجولات الشعرية، وليس من طبع العواد، كما يذكر معاصروه والمقربون منه، الانهزام، فقد عرف عنه شدة الصلابة والصبر، إلا أنه لم يجد في هذه المعركة ما وجده مع الأدباء الذين يحاورون للوصول إلى الحقيقة، فكما قال عنه أحد تلاميذه: «.. وجدناه يكره أن يبدو لنا ضعيفًا أو في موقف الضعيف، وأحب أن يكون ناقدًا، ولم يرد أن يكون منتقدًا، إنها كلمة للتاريخ، ويكره الإقلال من عظمة جهوده وقدرة تفكيره. إن العواد الذي يعد رائدًا من رواد النقد ومبدعيه في أدبنا، منذ نهوضه، يكره النقد إذا كان شديدًا من صاحبه، ويحسبه من ناقده غلاً وجفاءً، فالكلمة الفظة تؤلمه ويستثقل سماعها....»[36] وهذا– بالفعل – ما شعر به العواد في ردود الآخرين عليه، فقد أحس بأن هذه الردود، أو ما يسميه البعض (نقدًا) أو معركة أدبية، ما هو إلا أحد أنواع التشفي في الآخر، أو إحدى

طرق الوصول إلى الشهرة، عندما ينتقد أديبًا كبيرًا، مثل العواد، في ذلك الزمن، فبالرغم من شدة العواد النقدية في بداياته، وقد أشرنا إلى شيء من هذا، إلا أنه يهدف من وراء نقده إلى الإصلاح والرقي بالذائقة الأدبية، بلغة ترفعها وتحميها من السقوط في الهاوية، وللعواد مذهب خاص في ألأدب بما فيه الشعر والنثر والنقد، وهو كاتب متمرد على التقاليد البالية....: «وقد تأثر بفلسفة المتمردين من كتاب الشرق والغرب، أمثال (نيتشة، فولتير، روسو، برنارد شو، جبران، العقاد، وطه حسين)، وقد كان موفقًا في ذلك كل التوفيق، وبالرغم من تأثره فإنه لم يكن مقلدًا... وجدير به أن يكون مبتكرًا مجددًا... هذه الناحية امتاز بها العواد في أدبه، فكان ذا طابع خاص، ولون خاص ينسجم والمعاني التي يبتكرها انسجامًا فنيًا ممتازًا.. وكان سبب تمرده وخروجه على قوانين الحياة ما اكتنف حياته من ألم وتفكير وإحساس، وتأثير الظروف، والملابسات المتغايرة وشعوره الشديد بالنقص المتفشي في أمته وبلاده، فقد ترك هذا الشعور في نفسه آثارًا قوية بالغة، دعته إلى التبرم، وقد عانى من تمرده وخروجه على التقاليد والعادات مشكلات عويصة، ظلت معه مدة حياته..»[37]. وللعواد صوت في كل أرجاء الوطن العربي، فقد ذاع صيته منذ أن صدر كتابه (خواطر مصرحة)، والضجة التي دارت حوله، والأفكار النيرة التي ظهرت فيه، وأجمع الأدباء والنقاد والدارسون على ريادة العواد النقدية، و على تطور عقله في زمن الخمول والاتباعية، فقال بعضهم مثنيًا على جهوده، معترفًا بشجاعته: «إن العواد هو قائد حركة التجديد في الفكر والفن والأدب في الجزيرة العربية، وهو فوق ذلك واسع الأفق الثقافي، طويل الباع في الإنتاج الفني العميق، موسيقي التعبير أخّاذ الأداء، مشهود له في الخارج، وقد سمعت من بعض الأدباء أن كلاً من الأستاذين، الدكتور طه حسين وعباس محمود العقاد لم يعجبا بشعر أحدٍ في الحجاز إعجابهما بشعر العواد»[38]. وليس العواد بعد هذه الشهرة بحاجة إلى من يعرف به كشاعر وفيلسوف وناقد، لكن الدراسات التي أجريت عليه متقاربة ومتشابهة، متقاربة لأنها اتجهت كلها إلى العواد الشاعر، ومتشابهة في الشكل،

لأن العواد نفسه واضح المعالم، وهب حياته من بدايتها إلى نهايتها في خدمة العلم والنقد والتجديد في الشعر والنثر والنقد على الأسس الحديثة، فالذين اختلفوا معه بالأمس، وجدوه على الصواب اليوم، والذين أنكروا فضل العواد لم يستطيعوا أن يجدوا من بينهم بديلاً عنه. يقول أحد الدارسين المعارضين لبعض شعره، المتهمين إياه باتباع مدرسة العقاد وأحمد زكي أبي شادي، من الذين رأوا أن أبا شادي جامله في مقدمة ديوان (آماس واطلاس): «ينكر خصوم العواد عليه فضله وريادته، ولكنهم لا يستطيعون أن يضعوا رجلاً أو مدرسة بديلاً عنه، بل هم أيضًا يتأثرون به أحيانًا، وقد لا يكون العواد أول المجددين في الشعر، لأنه ليست العبرة بأن يكون الشاعر سابقًا أقرانه بشعر ضعيف، بل العبرة بتوقيت شعره الذي تجاوز مرحلة الضعف، فهو من هذه الناحية يشكل الخطوة الثانية في التجديد لا الأولى، كما يدعي، ولا يعني ذلك التقليل من أثره في الأدب، ولا أن دوره لم يكن قويًا مثيرًا، كما يدعي خصومه...»[39]، ولم يقف العواد عند حدود الشعر والنقد، كغيره، ممن استكانوا لهذا أو ذاك، بل تعداهما إلى الدراسات الفنية، فدراسته لتناوب حروف الجر في القرآن الكريم تكشف عن علم بأسرار اللغة العربية[40]، بجانب معرفته العالية للتراث اللغوي، كما أن دراسته لموسيقى الشعر، دراسة فنية للتنغيم العروضي، وهي دراسة جريئة في نقد عروض الشعر، ويَعتبر الباحثون آراء محمد حسن عواد وفكره، علامة بارزة في الأدب السعودي والعالم العربي، وأن اجتهاداته العروضية في كتابه (الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية)، ذات قيمة فنية، من حيث صلتها بتجربته الشعرية (المتحررة)، كما أنها ذات قيمة تاريخية، لتبنيها حركات التحرر الشعري المعاصر، ولاسيما من حيث فتح باب الاجتهاد في تنويع موسيقى الشعر، وفي محاولة فك القيد في تجريب ما تتيحه الأوزان العربية من أشكال عروضية مختلفة[41]، وهذا ما يجعل من تجربة العواد إسهامًا أدبيًا من شاعر سعودي في حركة الشعر العربي الحديث. ولانزال بحاجة إلى عواد جديد في عالمنا العربي، وبالرغم من أنه صاحب مدرسة نقدية، تحدثنا عنها من قبل، فإن

تلاميذه لم يجرؤ أحد منهم على فعل ما فعله، وليس الفعل فقط هو المطلوب، لكن المطلوب الحفاظ على خط سيره وتطويره في كل زمان ومكان. هذا هو العواد: الشاعر، والمفكر الناقد المجدد. هل يرى أنني قدمت له شيئًا؟، أرجو المعذرة.

الهوامش والمصادر والمراجع

(1) انظر، عبدالسلام طاهر الساسي، (شعراء الحجاز في العصر الحديث)، ص 31، نادي الطائف الأدبي، ط2، 1402.

(2) انظر، دكتور: سلطان سعد القحطاني، (الخطاب النقدي في مراحله المبكرة)، ص 3، مخطوط، النادي الأدبي في الرياض، الدورة الأولى، 1427.

(3) انظر، محمد علي مغربي، (أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر الهجري)، ص 155، جدة، تهامة 1981/1401م.

(4) كان ذلك الديوان (قالت لي السمراء) قد أثار جدلاً بين أوساط المثقفين، لخروجه عن المألوف، في الشعر العربي، وتعرض للمرأة من الجانب الحسي، فطالب المحافظون في مجلس الشعب بسحب الديوان، وطرد صاحبه من وزارة الخارجية، وقد قدم له الدكتور منير العجلاني، الذي درس الشاعر في كلية الحقوق، وهو من التيار المحافظ.

(5) محمد علي مغربي، (أعلام الحجاز في القرن التاسع عشر)، ص 157. مصدر سابق.

(6) لمزيد من المعلومات، انظر فصل الأدب الإسلامي، في كتابنا(التيارات الفكرية وإشكالية المصطلح النقدي)، من إصدارت نادي الطائف الأدبي، 2005م.

(7) الدكتورة، سوسن رجب، (حول مفهوم النثر العربي عند العرب القدامى)، موقع اللغة العربية (Angel fire).

(8) محمد علي مغربي، (أعلام الحجاز)، ص 165، مصدر سابق.

(9) محمد سرور الصبان، (أدب الحجاز)، ص 19.

(10) محمد علي مغربي، (أعلام الحجاز)، ص 152، مصدر سابق.

(11) سحمي ماجد الهاجري، (شرارة التنوير الأولى تنورها)، مقال في مجلة الثقافية، جريدة الجزيرة.

(12) محمد علي مغربي، (أعلام الحجاز)، ص 155، مصدر سابق.

(13) عبدالسلام الساسي، (شعراء الحجاز)، ص 31 وما بعدها، مصدر سابق.

(*) انظر، كتاب النقد الأدبي، ص 108، وما بعدها؟؟؟

(14) انظر، القصيدة كاملة في ديوانه(البراعم)، بيرو ت، 1954م، ومحمد علي مغربي، ص 164، مصدر سابق.

(15) انظر، كتابنا (النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية، نشأته واتجاهاته)، ص 112، نادي الطائف الأدبي، 2003.

(16) انظر القصيدة كاملة في ديوانه (نحو كيان جديد)، ص 27، ديوان العواد،ج 1، القاهرة 1978م.

(17) انظر، كتابنا(النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية، نشأته واتجاهاته) ص 108، وما بعدها، نادي الطائف الأدبي، 2003.

(18) عبدالله عبدالجبار، (التيارات الأدبية في جزيرة العرب)، ص 149، منشورات جامعة الدول العربية، القاهرة، 1959م.

(19) محمد علي مغربي، (أعلام الحجاز)، ص 159. مصدر سابق.

(20) انظر كتابنا (النقد الأدبي...)، المدرسة المكية، ص 112.

(21) انظر، عبدالسلام الساسي، (شعراء الحجاز)، ص 33، مصدر سابق.

(22) علي المصري، (ومضات في ديوان العواد)، ج 1، ص 22، دمشق، اتحاد الكتاب العرب 1979م.

وأعتقد أن الباحث علي المصري قد توهم وخلط بين ديوان العواد، الذي جمع بعض أعماله الشعرية المذكورة، الذي صدر في 1978، والحقيقة أن بعض دواوين العواد صدر قبل ذلك بزمن بعيد، فأول ديوان صدر له كان (آماس وأطلاس)، في عام 1952، وصدر في القاهرة في العام نفسه، عن مطابع دار سعد. أما ديوانه (البراعم، أو بقايا الأمس)، فقد صدر عن دار الكشاف، في بيروت، عام 1954م. وبقية دواوينه صدرت قبل هذا التاريخ، وأعيدت طبعاتها في سنين متفرقة.

(23) علي المصري، (المقدمة)، ص 23، وما بعدها، المصدر نفسه.

(24) المصدر نفسه، ص 24.

(25) المصدر السابق، ص 26-27.

(26) علي المصري، ص31. مصدر سابق.

(27) انظر، محمد علي قدس، (الظاهرة النقدية في ومضات العواد)، ص 182، مجلة الفيصل الثقافية، مج 1، ع 1، 2005م.

(28) المصدر نفسه، ص 38.

(29) انظر، عبدالحميد مشخص، ومحمد سعيد باعشن، (دراسات فكرية.. أبعاد وملامح)، ص 124، القاهرة.

(30) خواطر مصرحة، ص 27، القاهرة.

(31) د. محمد عبدالرحمن الشامخ، (النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية)، ص 86، الرياض، 1980.

(32) انظر، محمد علي قدس (الظاهرة النقدية في ومضات العواد) مجلة الفيصل الأدبية، ص 178، مصدر سابق.

(33) محمد علي مغربي، (أعلام الحجاز)، ص 19، وما بعدها، مصدر سابق.

(34) د. عبدالله الحيدري، (آثار حسين سرحان النثرية)، مج 3، ص 983-986، النادي الأدبي في الرياض. وانظر، مجلة اليمامة، ع 690، ص 52، لقاء مع حسين سرحان.

(35) انظر، القصيدة في ديوان العواد، (نحو كيان جديد)، ص 175، مصدر سابق.

(36) محمد علي قدس، (الظاهرة النقدية في ومضات العواد)، ص 176، مصدر سابق.

(37) أحمد عبدالغفور عطار، نقلاً عن (حركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر)، للدكتور عثمان الصالح الصوينع، ج 2، ص 523، الرياض، 1987م.

(38) سعيد مرتضى الحسيني، مقدمة ديوان العواد (آماس وأطلاس)، ص 48، مصدر سابق.

(39) د. عبدالله الحامد، (في الشعر المعاصر في المملكة)، ص 88، وما بعدها، الرياض، 1402.

(40) د. عبدالله الغذامي، (ملحق كتاب، الصوت القديم الجديد)، كتاب الرياض، رقم 66.

* * *

■■ الأستاذ محمد علي قدس:

بادئ ذي بدء أقول: أما وقد أشدنا بفكر العواد حين كان على الأرض، فنحن الآن – وهو تحت الأرض – نشهد بمجده وإبداعه، وما بحوث الأساتذة في هذا الملتقى إلا شواهد حقيقية على قبره.

عدت يا عـواد إلى الأضـواء فعادت إلى الذاكرة الخواطر

عدت محتفى بك في ناديك، وإن جاء وفاؤه لك – بما يليق باسمك وعظمتك – بعد ثلاثة عقود، إلا أن الأوفياء في يومك هذا جاؤوا يحملهم الحب وأمانة التاريخ، ليعطوك حقك، ويشهدوا بما أنتجت وأبدعت.

الظاهرة النقدية في ومضات العواد

محمد علي قدس

مدخـــل:

««كان» هي الكلمة الفارقة بين بلاء الموت ونعمة الحياة.. والكلمة هي الخالدة..

العواد

«ما كان هناك أسعد من العواد بهذا الضجيج الذي أثير ويثار حوله وحول قيمته وقمته، فقد كان من المؤمنين بأن حياة العظماء لا تنتهي بموته. وذلك الضجيج.. هو مصداقية عظمة تلك الحياة، التي عاشها العواد ولم تنته بموت الجسد، بل امتدت ببقاء الأثر».

عبدالله مناع

تمهيـــد:

أشد ما كان يعجبني في «محمد حسن عواد»، جرأته وصلابته، كان قويًا في كل شيء، وقد أحب أن يبدو كذلك طوال حياته! وما وقوفه بصلابة وعزم على قدميه الضعيفتين، حتى في حالات المرض الشديد! إلا ليؤكد صلابة عوده وموقفه، لا ليؤكد أنه لم يبلغ من العمر آخره. كان شابًا بقلبه وفكره وخياله. كان

العواد قويًا بكلمته، عظيمًا بفكرته. لم يكن الفخر به، كرائد من الرواد، الذين قامت على أكتافهم نهضة الأدب والفكر، وإنما مصدر فخرنا به أنه أديب قاد حركة التجديد والابتكار بنفس القوة والصلابة والجرأة التي عرف بها. لم يكن العواد وحده يقود الحركة، لكنه تميز عن الذين أسهموا في نهضة الأدب في جزيرة العرب بتمسكه وإصراره على الأسلوب الذي يقود حركة التجديد، وقد دفع ثمنًا غاليًا من حريته ليقول كلمته.

كان (العواد) مولعًا بالابتكار والخلق الأدبي.. يضع لنفسه كل شيء، العبارة، الفكرة، الرمز، والاسم أيضًا. الأسماء كانت تحظى باهتمام خاص منه! يبرز قدرته على التفكير في صنعها وانتقائها وتركيبها أيضًا.. وما تحت أيدينا من أسماء كان قد خرج بها علينا في عالم الفكر والأدب.. دليل على بروز مواهبه الابتكارية، نذكر منها على سبيل السرد لا الحصر «المنتجع الفسيح»، «قمم الأولمب»، «هلدا»، «كناشة»، «الشنر»، «أوكاس وأنكاس».. إلخ.. ومن ضمن تركته الأدبية خلف عددًا من المخطوطات، التي منها ما هو موجود، ومنها ما هو ضائع، وتبحث عنه ابنته الوحيدة «نجاة».. وكنت من الذين أضناهم البحث عما أضاعه الإهمال من تراث العواد الضائع.. سواء بين أوراقه بالنادي الأدبي، أو في أوراق مكتبه الخاص، وكنت قد وجدت الخطوط الأولية لمخطوط «أنكاس وأوكاس»، وسلمته لابنته نجاة العواد في حينه، ومن المخطوطات التي تركها العواد «المحتقب»، وهو معجم أدبي صغير للكلمات الأدبية الحديثة المستعملة والمتداولة.. وما يحويه هذا المعجم على صغر حجمه، يوحي بما كان عليه محمد حسن عواد من خصوبة فكر، واتساع أفق في الإبداع والتأليف.

التجديد حقيقة من حقائق الحياة:

إلمام العواد بمفاهيم الحياة، واختلاف أساليب العيش فيها، قاده – وهو المفكر المبدع – إلى نبذ التقليد والاتباع، وكان من الطبيعي أن يكون كذلك وهو

الذي يؤمن بأن التجديد حقيقة من حقائق الحياة، ويعتبر في نظر أكثر النقاد والمتتبعين لحركة الأدب العربي، أنه ليس علامة مميزة في الأدب السعودي، بل المجدد الوحيد له!! ويعد أيضًا ظاهرة فكرية تستحق التأمل والدراسة، قد يتهمني البعض بالمبالغة، إلا أننا لو تأملنا وقرأنا آثاره الفكرية لاتضح لنا، حقيقة ما عناه أولئك النقاد، فما من شك أن آثاره الفكرية لاتزال بصماتها واضحة بجلاء على صفحات الفكر العربي، وهي نقطة خلاف وجدل بين عدد من النقاد والمنظرين.

والعواد بدأ حياته الأدبية، بعد أن اكتشف مواهب نفسه بالقراءة والاطلاع الحر، وبدأ أول ما بدأ.. بكتابة النقد، وكان هدفه وأمله أن يكون ناقدًا تنويريًا مصلحًا.. غايته التجديد ونبذ التقليد، لذلك يؤكد:

أن التجديد في الأدب حقيقة من حقائق الحياة، وهي ضرورة زمنية تملي فنها في كل عصر يعيش فيه الأديب..، وقد أحس بهذه الضرورة رسل الأدب وعباقرته وزعماؤه في كل عصر، وكل بقعة، فقاموا بحركة التجديد، ونفذوها، ضد المفكرين الاتباعيين، تحقيقًا لنشر رسالة الأدب.

لقد كان العواد أديبًا علمًا، من الأدباء العماليق في تاريخنا الأدبي، ومن الذين حملوا على كواهلهم عبء النهضة الفكرية، وأذاعوها في طول البلاد وعرضها، وتحمل مسؤوليات تبعات متغيراتها ومستجداتها.

نقده وتقبله للنقد:

عاش العواد حياة قاسية في بدء حياته، حيث حرم حنان الأبوة في وقت مبكر مما جعله حاد المزاج، عصامي النزعة. صلب المراس. لذلك وجدناه يكره أن يبدو لنا ضعيفًا، أو في موقف الضعيف، وأحب أن يكون ناقدًا، ولم يرد أن يكون منتقدًا، إنها كلمة للتاريخ، ويكره الإقلال من عظمة جهوده وقدرة تفكيره. إن العواد الذي يعتبر رائدًا من رواد النقد ومبدعيه في أدبنا - منذ نهوضه - يكره

النقد إذا كان شديدًا من صاحبه، ويحسبه من ناقده غِلاً وجفاء، فالكلمة الفظة تؤلمه ويستثقل سماعها. ويعتبر فكرته صائبة، ويكره من يخطِّئها! -. كان العواد جبارًا في الدفاع عن كلمته، ويستميت في إخراج فكرته وجعلها مقبولة عند الناس، والبلوغ برضاهم واقتناعهم بها.. وجبروته هنا لا يقل صلابة ومضاء عن تجبره في التغلب على المشاكل والصعاب التي تعترض سبل حياته.. ذلك حقًا منهجه وسلوكه، ومن خصوصيات طباعه.

لم يصنع العواد لنفسه تلك الحدود والمغالق التي تحد من حرية تفكيره وإبداعه وتجديده، والحدود التي تعيق حرية الكاتب، في عملية الخلق والابتكار كثيرة، لذلك لم يستسلم لها العواد، ولم يقل كما قال غيره: هذا ما وجدنا عليه آباءنا.. كان العواد يترقب أخطاء الكبار دون الصغار، ويهتم بأدب الجنس العطوف قبل الجنس الخشن. وأشهد أنه كان يستمتع، وهو يمد يده للمواهب ويدفعها نحو الأمام، ويتخذ موقفًا صلبًا قاسيًا مع أنداده، ويحاسبهم على أصغر الأخطاء. وقد وجدت الكثير من الصحف والمجلات الموجودة على مكتبه في نادي جدة الأدبي، وقد عمد بقلمه الأحمر على تصحيح قصائد وقصص ومقالات، لأدباء لهم ثقلهم ووزنهم، باستخدام عبارات منها «مكسور»، «ضعيف المعنى»، «ضعيف التركيب»، إلى جانب تصحيحه للأخطاء النحوية واللغوية، والبلاغية، وأحتفظ بأسماء هؤلاء الأدباء لنفسي بعد أن صدمتني ردة فعل الأستاذ أحمد العطار، لما نشرته عن نقد العواد له. وأنا أعلم أنه لا يكن العداء لأي من الأدباء الكبار، رغم أنه يتعالى عليهم أحيانًا، ويؤمن بشاعريتهم وأدبهم، لكنه في استخدام قلمه الناقد لا تلين له قناة. أما حين يمد يده للشباب ليقيم عثرتهم ويصحح أخطاءهم، فقد كان يجد اللذة الكبرى في ذلك، ويشعر بالسعادة الغامرة، حين التقيته أول مرة في الثمانينيات الهجرية، في بيته بالعمارية.. استقبلني هاشًا باشًا، وحين أخبرته بأني تلميذ من تلاميذ فكره وأدبه، نتيجة قراءتي المستديمة لما يكتب في أعمدة الصحف.. لاحظت أن الابتسامة تتسع في

كل جنبات وجهه.. وحين اطلع على محاولاتي، ترأف بي، ولم يصدمني بنقده الصارم.

احترامه لآراء الآخرين:

لم يكن العواد ثرثارًا، كما كان الدكتور زكي مبارك، ولا أديبًا جهنميًا، لكنه كان معتدًا بنفسه وإبداعه. هناك أوجه شبه عديدة مع اختلاف النموذج والنمط بين العواد وزكي مبارك، ليس من ناحية الأسلوب الأدبي والقيمة الأدبية فليس ذلك ما أعني، وإنما من حيث النفس وطبعها.. ولكن العواد لم يشعر قط بأنه ظُلم ولم يأخذ حقه من الشهرة.. كزكي مبارك، الذي كان مثقلاً بعقد نفسية، نتيجة غبن وكبت. وكان يتعطش للثناء على فكره وأدبه وفنه تعطشًا كبيرًا. وحين يضن الناس عليه بهذا الثناء، يلجأ إلى ثناء نفسه بنفسه على رؤوس الأشهاد. وقد خلع على نفسه الكثير من الألقاب والصفات كـ «سلطان العاشقين»، و«ملك الشعراء»، و«ملك الكتاب».. وهذا ما يجعل حالته مختلفة.

والعواد أيقن أن مهمة النقد مسؤولية تنوء بحملها الأعناق. قال – وهو أحد الذين حملوا راية النقد منذ بدايته – (إنني أحترم الرأي الآخر، ولكنني لا أحترم المغالطة «التشنج»). ورغم معرفة العواد لأعقد وأصعب قواعد النقد، إلا أنه كانت تأخذه العزة بنفسه، ويتلذذ بتصيد أخطاء الآخرين والانتقاص من عملهم الرديء، ولكن بوجه حق، وهو يعتبر نزيهًا في كل كلمة نقد يقولها.. عندما يكون في حالاته النفسية الصافية. وما تجنبه الاحتكاك بالذين يقولون النقد قولاً ثقيلاً، إلا تجنبًا لما قد يحدث نتيجة الهياج والعصبية التي تصيبهم، كان العواد لا يخشى في قول الحق الذي يعتقده قولة لائم. وإن كانت بعض المواقف تجبره على الخروج عن الصمت الوقور الذي التزم به. إلا أن نفسه بقيت على عهدها في حبها للصراع والنزاع من أجل الكلمة والحرف، وكما عرف عن زكي مبارك أن كل أدباء مصر له خصوم. كان العواد نادرًا ما كان يتفق مع أديب أو مفكر.

وذلك بسبب نقده اللاذع الجريء.. ولكن بحق كان للعواد محبين كثر وأوفياء مخلصين إلا ما ندر.

يقول الأستاذ محمد حسين زيدان وهو أحد الذين دخلوا في معارك أدبية مع العواد في صراعات قلمية حامية الوطيس:

لا يتضح الصراع بين طبيعة الأديب وانطباعه، كما يتضح في هؤلاء الثلاثة العماليق، العواد وشحاتة وسرحان، وفي كل منهم طبيعة تحمله على قبول التحدي، أو حتى صنع التحدي، إلى درجة يتهمهم من لا يعرفهم بصناعة التعدي. العواد نهضة، وحمزة شحاتة أنهاض، وحسين سرحان مزيج بين النهضة والأنهاض، فقد جاءوا على نسق غير منسق.

معاركه الأدبية الكبرى:

تعتبر معارك العواد – مع أقرانه وزملائه الأدباء والشعراء في وقت مبكر من ظهور بوادر النهضة الأدبية في الجزيرة – هي – أشد المعارك الأدبية التي شهدتها بلادنا.. وللعواد معارك أدبية كبرى وصغرى.. أما الكبرى فهي تلك التي نشبت بينه وبين الأدباء العظماء أمثاله. وأشهر تلك المعارك، المعركة الأدبية التي كانت بينه وبين الأديب والشاعر حمزة شحاتة. كان العواد وشحاتة يدرسان في مدرسة الفلاح بجدة، وكان حمزة شحاتة يعتد بنفسه كشاعر موهوب. والعواد يكره ذلك، فتولدت ين الأديبين اللامعين غيرة شديدة. ووجدت إدارة المدرسة في خلاف الأديبين النابغين فرصة للتنافس الأدبي الشريف الذي يستفيد منه الطلبة. وكان العواد ينتقده بشعره، بين الحين والآخر، وإدارة المدرسة، كان المدافع عنها بالمدح لها والدعاية لها حمزة شحاتة. فكانت معركة العواد وشحاتة الأدبية الأولى من هذا المنطلق، ثم تعدت إلى ما عرفت به.

والأستاذ الكبير عبدالسلام الساسي.. رجل موسوعي في أدبنا.. ويحفظ

لديه معظم النزاعات والمعارك الأدبية التي نشرت في بلادنا، وخصوصًا معارك العواد وشحاتة.. ويعد أحد أصدق رواتها.. يقول الساسي:

بالرغم من الخصومة الأدبية التي كانت تسود جو الأديبين العملاقين، فإن الصلة بينهما كانت قوية متشابكة، لأنهما تعلما في مدرسة واحدة، وارتبطت صداقة كل منهما بالآخر كشاعر حديث السن.. وكان الشعور بالود يسود جوهما، والحب والوفاق يضفيان عليهما إلفًا من شعاع الأدب ووهج الفكر. كانت بداية المعركة بينهما في سنة 1355هـ، على صفحات جريدة (صوت الحجاز)، التي نشرت قصيدة بتوقيع الشاعر العجوز، دون أن يذكر عليها اسم الشاعر، وقد تأكد لدى العواد أن صاحب القصيدة هو حمزة شحاتة، ذلك لأن اللقب سبق أن أطلقه العواد على شحاتة، وهما صبيان في المدرسة. ويبدو أن حمزة شحاتة كان يريد أن ينتقم من العواد بصورة معاكسة، ظنًا منه أن اللقب قد نسي. فانبرى العواد للهجوم عليها بقصيدته المعروفة بعنوان «هول الليل»، وبتوقيع «أبولون». والعواد عندما عنون قصيدة بهذا العنوان يعني به حمزة شحاتة، الذي كان ينشر قصائده ومقالاته بتوقيع «هول الليل»، وبعنوان «خنفشيات».

احتدم النقاش والصراع بين الأديبين، وحمي وطيس العراك بينهما، وحمل كل منهما على الآخر حملة، كان لها أعمق الأثر والتأثير في الأوساط الأدبية. وكانت الصحف تشهد المعركة حين تنشر القصائد في صفحاتها. وكان العواد يرسل ملاحمه إلى الجريدة، فتنشر أولاً بأول. ويرد شحاتة عليه بالمثل. وهكذا.. حتى أسفر الصراع عن خروج رائعة العواد «الساحر العظيم»، وقد كانت من أهم نتاج هذا العراك.. وكان من أهم ما تأثرت به الحركة الأدبية وقتذاك من هذه المعارك، حيث شهد الوسط الأدبي دبيبًا وطحنًا لم يشهده من قبل. ومن أبرز النتائج كما ذكر الأستاذ الساسي: أن تلك المعارك بعثت في نفس الشباب روح الأدب والتعلق به ومتابعته. وكانت صوت الحجاز مسرحًا للأدب والشعر، يتلقفها الناس، ويتهافتون عليها، بشعور الإيمان بفكرة الأدب، والثورة

الأدبيـة، التي تفتقت عنها الأذهان. ولقحت الأفكار والآراء.. أما العواد فقد قال عن قصائد عراكه: ما كنت أرغب في نشر هذه القصائد على الناس، بل كنت أفضل أن تدفن إلى الأبد وأن تمزق، وأن تلتهمها النار، لا بسبب فني، ولا بسبب أدبي، ولا بدعوى الترفع أو التواضع، ولكن لشيء إنساني ثمين، وهو مراعاة الود بيني وبين الإخوان الأدباء الذين وجهت إليهم هذه القصائد نقدًا أو تقريعًا، بعد أن ساد بيننا الود وذابت أسباب الجفاء، واستقرت الضمائر على المحبة، ووطئت النفوس على الإخاء والتعاون(*).

هذا هو العواد! هكذا يبدو حين يعود من عراكه وقد هدأت نفسه وسكنت ثورته: وهو عود حميد.. وانتصار بشعور طيب الإحساس، وفيٌّ مخلص. فكما كان جريئًا في نقده، كان أيضًا جريئًا في التغلب على كبح جماح نفسه الثائرة المتعصبة!.

في الأربعينيات الميلادية كانت أشد المعارك الأدبية في العالم العربي قد وضعت أوزارها، وخمدت نارها بعد طول اشتعال. وهي تلك المعارك الشديدة التي نشبت بين طه حسين وزكي مبارك. فقد تعب زكي مبارك من صبر طه حسين، وأعياه صموده. وتعب طه حسين من صواعق زكي مبارك، التي كانت تصيبه ليل نهار. وحين أهدى طه حسين كتابه «الحب الضائع» لزكي مبارك كتب الأخير، قائلاً: حين تلطف صاحب العزة د. طه بك حسين فأهدى لي نسخة من دعاء الكروان. لم يفته أن يقول: إنه سيهدي إليّ بعد أسابيع نسخة من الحب الضائع.. وقد كانت تلك الكلمة دليل على التزامه بشروط الصلح مع خصمه العنيد.

العواد كان يرى في الناقد الواعي المؤهل أنه ذلك الذي يكون موضوعيًا يجمع بين الوعي واللياقة إلى ثقافته وإحساسه. فإذا لم يكن كذلك، فهو لا يستحق أن يكون أمينًا في الحكم على أثمن مقومات الإنسانية، وهي

الحكمة. والدراسة أو البحث فهي امتيازات حرية الرأي والوسامة والجرأة المحمودة، هدف يتمنى الوصول إليه كل باحث ودارس لشخصية من الشخصيات في بحثه ونقده، ويقول في هذا المجال: إن التجرد ومنهج الشك هما المفتاحان السحريان للكاتب والباحث، يفتحان له مغاليق الأشياء، فيصل إلى لبابها، وهو مطمئن النفس، لا مقلدًا ولا متحيزًا ولا اتباعيًا. ذلك هو مبدأ العواد في النقد والبحث، وتلك هي رؤيته لحقيقة الأشياء، لذلك كان على خلاف دائم مع الذين يمسكون بالعصا ولا يحسنون التلويح بها أو استخدامها في المآرب التي خلقت من أجلها. لذلك تجدهم يضربون بها، ولا يصيبون إلا خبط عشواء.. ولا يصيبون كبد الحقيقة.

أسلوب العواد:

التطور الذي يحدث في مختلف الفنون والآداب في عصر من العصور، يكون في أغلب الأحوال ناشئًا، نتيجة التفاعل والتماذج بين أمتين أو أكثر، تلك ليست نظرية، ولكنه واقع. فمن أبرز آثار التفاعل الحضاري والفكري بين الشعوب. اختلاطها بعضها البعض. في أعقاب الحروب والاستعمار.. والجزيرة العربية لم يلتق شعبها بأي أمة من الأمم. كان الاستعمار بعيدًا عنها. ولم يتصل بها اتصالاً مباشرًا. حتى دخول خبراء الزيت. عندما سجل التاريخ أول اختلاط بين شعب الجزيرة وأمة أجنبية، حيث كانت البداية للتأثر والتأقلم مع ثقافة الآخر.

محمد حسن عواد تأثر بالثقافة الإغريقية، وكأنه امتزج بشعبها واختلط بأمتها. فقد كان شديد الميل إلى الفلسفة الإغريقية، والتصق بها وتعمق في دراستها، حتى إن المتتبع لأسلوبه وطريقته يجد بين السطور كلمة أو أكثر إغريقية في بنائها وتراكيبها ولفظها، حتى أسماء دواوينه الشعرية، اختار لها أسماء لا تخرج عن هذا التأثير، مثل «قمم الأولمب» و«رؤى أبولون»، وقد تحكمت

«الميثولوجيا» الإغريقية في شعره، حتى أصبح عاشقًا لإلياذة هوميروس وأفيجينا.

الذين ينكرون على العواد ريادته في حركة التجديد والانطلاق عبر الآفاق البعيدة، لا ينكرون حتمًا أنه من أولئك الذين آمنوا بالمجد الأدبي الحجازي. وإذا لم يكن مجددًا من أولئك الذين آمنوا بالمجد الأدبي الحجازي. وإذا لم يكن مجددًا فقد أعلن صراحة استنكاره لكل غثاء دخيل على الشعر. فالشعر لديه هو الحياة بأسرها. وأصل ما فيها عنده الطبيعة، وأعمق ما في الطبيعة، الإنسان الذي يعيش فيها ككائن من الكوائن، التي تتماوج للتعبير عما في هذه الطبيعة من سحر وجمال. وهو أيضًا يؤمن بأن الشاعر الصادق في كل الحالات يتزود بزاد الشاعرية، وهو الخيال الحي الذي جنح لشعور النفس والتفكير الفني، بأجنحة تسمو به إلى الأولمب وقتما يشاء، ولكنها لا تقطع الصلة بينه وبين كوكب الأدب، وهو الذي يعتد بقدرته الشعرية وتفوقه الإبداعي في خلقه الشعري، بحيث يستطيع ضبط الموازنة في التجوال بين العالمين.

أسلوب العواد كان يجمع بين أصالة القديم وإبداع الحديث. كان – رحمه الله – لا يضن عليَّ بنصائحه وإرشاداته. وكانت أيامي معه من أكثر أيام حياتي إشراقًا واستشرافًا على الإبداعات الأدبية، كان سخيًا بأدبه كريمًا في تأديبه وتهذيبه للآخرين، كان يذكرني دائمًا: لكي تكون أديبًا، ويكون لك اسم ومقام، لابد أن تجد لنفسك الأسلوب الذي تتفرد به وتتميز به دون سائر الأدباء، وهي طريق وعرة ولا شك!!.. فمعظم الأدباء لا يأتون بجديد. والجدة والحداثة في الأسلوب تمكن المبدع من أن يمزج بين قوة القديم وروعة إبداعية الحديث!

المؤثرات في أسلوبه الأدبي:

والعواد رائد في أسلوبه وفي طريقته من التحرر من القيود. وكان رائعًا في انتقاء الأفكار. ويجب أن يكون وعاؤه مختلفًا عن وعاء الأدباء الآخرين. محبًا

لفنه وإبداعه، حتى وإن غالى في مدح نفسه. إلا أن ذلك لا يقلل من شأن عظمته. فكثيرون هم الذين يعجبون ويعشقون أنفسهم. ويمتدحون العمل الذي يقومون به. فالعواد يعد بحق زعيمًا من زعماء النهضة التجديدية في أدبنا الحديث. حيث إنه قاد وزملاؤه الانطلاق والتجديد، في فترة تعتبر من أهم المراحل التي مرت بالأدب الحجازي. وعلى يده وأيدي أصحابه أصحاب الدرب والقلم نهض الفكر، وتخطى مرحلتي التقليد والتجديد المقلد. وهم فريق الأدباء الرواد الذين أخذوا بجمالية الصور، ونادوا بالدعوة إلى النزعات الإنسانية والاجتماعية في الأنماط والأشكال وخصوصًا في الشعر. وفي هذه الفترة التي عاش فيها العواد تعددت المذاهب والنزعات.. واختلفت العصور.

وأسلوب العواد أسلوب يميز عاطفته.. يبين عمق أفكاره. وقوة خياله. وكما نعلم، فالأسلوب الأدبي يعتمد في أساسه على حالتين رئيستين، لهما أثرهما الكبير في إبانة وتوضيح الأسلوب، الذي يختص به صاحبه.

الحالة الأولى:

الخلفية الثقافية: وهي القدرة على استخدام اللغة التي هي أداة التعبير – وهي سليقة طبيعية يكون نماؤها بما يكتسبه الكاتب من ممارسة، للاطلاع والقراءة والبحث والدراسة.

الحالة الثانية:

الجو النفسي: فالنفس البشرية متقلبة الطبع والمزاج، وتعرضها لانطباعات ما يترسب فيها من مواقف سابقة، وانعكاس ذلك على حياة الكاتب وواقعه، يعطيه طاقة إنتاجية زاخرة بالفكر والخيال.

وهذا كفيل بتحقيق البروز والنجاح للكاتب.. ويعتبر مقياسًا دقيقًا

للأسلوب الرائع والجميل الذي يتمتع به الكاتب، تلك منهجية أسلوبية توصل إليها عدد من الباحثين والنقاد.

ومحمد حسن عواد توافرت له الحالتان.. فقد تثقف ثقافة عالية، نتيجة اطلاع دائم وإدمان للدراسة والبحث. كان باحثًا دؤوبًا، يقرأ كل ما تقع عليه عيناه. يقرأ الغث والسمين. وقد استطاع بممارسته هذه من تقوية قدرته اللغوية وتحسين أسلوبه. استطاع العواد أن يلم بكل شيء، وفي مختلف المجالات، من علوم وثقافة وفكر وأدب. وضرب بمعوله في كل حقل وعاد به مشواره الطويل بحصيلة كبيرة من المعلومات، التي كونت له خلفية ثقافية تميزه. كان فطنًا، ولولا فطنته لما بدت نوابغ شعره المبكر. أما الحالة الثانية فقد كانت من أكثر المؤثرات أثراً في حياة العواد، حيث عاش حياة قاسية أكسبته صلابته ومزاجه المتقلب، وذلك التناقض في رقة المشاعر والعواطف وحدة الطبع. وقد سبق وأن ذكرت أنه عاش حياته حاد المزاج..!! ليس من السهل كسب ثقته، وذلك نتيجة الحياة القاسية التي عاش فيها. عاطفته الشيء الذي يسعده! لولاها لعاش بقية عمره محرومًا. لم يكن سعيدًا. كان كثيرًا ما يقضي وقته خارج بيته. لا يحب في دنياه سوى ابنته.. وحيدته «نجاة»، كان يؤكد أنه إذا كان يريد أن يترك شيئًا أو يبني شيئًا فهو سيتركه لتاريخه الأدبي ومنجزه الثقافي، وسيكون ذلك بمثابة الإرث الذي تركه لابنته نجاة ولم يترك تجارة أو عقارًا!

إيديولوجيا النقد الواعي:

النقد هو العين الفاحصة القادرة على التطلع للأمور بنزاهة حيادية مطلقة.. ولا يعني بالضرورة أن يكون المخصص للنقد فنًا أو أدبًا، فكل شيء قابل للاعوجاج والانحدار عن الطريق السوية. لهذا لابد أن يكون هناك نقد يرقب هذا الاعوجاج، ويعكف على تقويمه وتوجيهه نحو جادة الصواب.

وانحسار النقد في الأدب والفن يعني هبوطًا في المستوى الفني والأدبي.. والعواد كان يوظف قدراته في خدمة نقد الحركة الأدبية بعين فاحصة وقول جريء.. كان لا يطبق نهج ميراميه وهيجو ورينيه وديكارت في نقده، ولكنه يستخدم أسلوبًا مغايرًا في نقد ما يقع تحت يديه من إنتاج للآخرين، ولا يخشى في نقده لومة جاحد.

كانت إيديولوجيته النقدية الواعية تتجه نحو الحقيقة كديكارت مع اختلاف معه في الأسلوب.. حيث إن العواد لا يحسن تدليس نقده الصريح خلف عبارات قابلة للتأويل والتحويل.. إذ يتجه نحو الحقيقة رأسًا.. ولا يلتفت إلى شيء غيرها. وذلك من أبرز مناهج البحث النقدي.

اهتم العواد بالتجديد والحداثة، كما لم يهتم بشيء آخر. ولا أريد الخوض في هذا لأني قد أوسعت هذا الأمر بحثًا وسردًا في أكثر من مكان في البحث. فالشعر لديه هو ذلك الإحساس الذي يعكس حياة الجماعات، بالأداء السياسي والاجتماعي، وانعكاسه على الأفراد بالأداء الذاتي والعاطفي، ولاسيما عند الشعراء الذين عاشوا المعاناة وعايشوا بالنضال والحب.

فقد رأى العواد أن الملكات الطبيعية وفي مقدمتها الشعر – عوالم نفسية داخلية، لا تؤثر فيها العوامل الخارجية. والشاعر يحكم ويفكر في الضجيج والصخب كما يفعل في الهدوء التام. لسبب فلسفي عنده. هو أن «العوالم» أكبر وأعمق من العوامل.. ودنيا الإنسان الداخلية أوسع وأقوى وأثبت من دنياه الخارجية.. وتلك هي الجديرة بأن تؤثر على هذه وتقودها وتكيفها وتتواءم معها، أو تنفر منها.

في رحاب النتاج الشعري الحر:

مفهوم الشعر الحر عند خصوم العواد أنه (كل قول) خرج على الوزن

والترنيمة، بحيث لا يعرف له نغم تتقبله الأذن الموسيقية، وهو الذي يولف معظم هذا الشعر الرائج في هذه الأيام، والذي لا يكتفي بالخروج على الوزن وحده. وإنما على أغلب قواعد العربية التي تجعل منه شعرًا أو شيئًا شبيهًا بالشعر على الأقل.

وهو يستنكر هذا القول. والعواد يدافع عن الشعر الحر، لأنه على حد زعمه أول من كتب به وقد سبق في ذلك نازك الملائكة وبدر السياب، أكثر من بحث أكد أحقية العواد للريادة فيه، أو أنه أحد رواده الأوائل. ولكن دفاع العواد عن هذا النوع من الشعر يؤكد أنه يدافع عن شيء هو بمثابة الجزء منه.

يقول في مقدمة كتابه «الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية»:

«فيضان حركة الشعر الحر، في البلاد العربية كلها، جعل كثيرًا من المحترفين، أو من متسرعي الشهرة، أو المعجبين به من غير أهله، يستسهلون اقتحامه بنماذج مشابهة له في الشكل العام، ولكنها جوفاء ليس فيها روح الشعر، ولا طبيعته. فلا إحساس بالموهبة ولا اعتراف بسلامة التخطيط، ولا التفات للمسات الأصيلة، ولا احترام لأصول الفن، وليس هنا غير الشكل، وغير الفوضى، فأما الشكل فلعلهم وهموا أنه هو المراد من «الشعر الحر».

وفي نفس الوقت وقعت ردة فعل على كثير من أنصار الشعر المقيد نفسه جعلتهم يشغلون بالهم – في قلق عصبي – على مصير هذا النوع الذي لم يعرفوا غيره بالعمل.

هذا هو دفاع العواد عن الشعر الحر.. وكأنه يريد أن يقول: لا تلوموا الشعر الحر! فهو جيد، ولكن لوموا الذين لا يحسنون صناعته. كان العواد كثير التمثل بما دار بين حسان بن ثابت وابنه عبدالرحمن.. عندما قال الأخير: لقد أصابتني حية محبرة! فقال حسان: والله يا بني لقد قلت الشعر. الذين كانوا

يعارضون أن يستحق هذا النوع من الشعر أن يقال له شعرًا. كانوا كُثرًا. منهم الدكتور حسن نصيف، ومحمود عارف، وعبدالله بلخير، وحسين سرحان، وحسين عرب ،والأستاذ أحمد المبارك، وغيرهم. لكنه كان في موقفه تجاه الشعر الحر، وما له من أبعاد ودلالات، أصلب من أن ينثني أو يتغير!! وقد كان شديدًا، صارمًا مع المعارضين له ولأفكاره. ويقول لهم وعلى رؤوس الأشهاد:

إن القول الشعري الحر لا يخرج على الوزن والترنيمة. فالوزن والموسيقى يوجدان في «كل» عمل شعري، سواء جاء هذا العمل على طريقة البحر ذي الشطرين.. كالنماذج الكلاسيكية المقيدة، أو جاء على طريقة التفعيلة والجملة المنغمة داخليًا، كالنماذج الحرة.. وما التفعيلة إلا جزءًا أساسيا من البحر – لو علم الساخطون – فكل بحر من البحور الفراهيدية مركب – حتمًا – من تفعيلات معينة ومحددة بدونها لا يكون البحر بحرًا. ولا يسمى النظم عملاً شعريًا.. إلا أن الفارق بين الطريقتين، هو التزام العمل الفراهيدي الكلاسيكي بالبحر ذي الشطرين، وبالقافية الواحدة الرتيبة في القصيدة المنظومة. وبعدد معين من التفعيلات لا ينقص ولا يزيد.

ويرى أن عمل الشعر يلتزم بالتفعيلة وحدها، ولا تخضع للعدد المفروض في كل بحر، وإنما تنساق مرة في العدد، كما توحي به الموسيقى الداخلية التي ينكر وجودها – الساخطون – وهكذا يسمي الذين يرفضون حركة هذا النوع من الشعر، بدون دليل، وهذه الموسيقى تتكون من إيقاعات «الجملة» الكلامية ومن مقدرة الشاعر الداخلية على التأثير بالقوالب المشحونة بالشعر.

وللاستزادة من الكثير من الدلالات التي أوضحها العواد حول الشعر الحر، فقد ترك لنا آخر مؤلفاته وهو «الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية»، وقد صدر عن نادي جدة الأدبي سنة 1397هـ، وطبع في القاهرة.

إشكاليات إيديولوجيات العواد:

الإشكاليات التي تواجه الأديب أو المفكر عند عرض أفكاره وإيديولوجياته.. على الجمهور، ما هي إلا تعقيدات للأثر الذي تتركه في النفوس. سواء بالسلب أو الإيجاب منهم من يقبل عليها. ومنهم من يدبر عنها. وعند ذلك يواجه الأديب إشكالاً آخر أشد مضاضة من الإشكالات الأولى التي واجهته. كيف يقنع الذين لا يؤمنون ولا يعتقدون بما يؤمن به ويعتقد.

كان العواد جريئًا حتى في فرض إيديولوجياته وأفكاره. ولا يتوانى عن تحقيق كل آماله وطموحاته والتفاني في إذاعتها مهما يكلفه الأمر. وقد خلق له ذلك الكثير من المواقف المتأزمة بينه وبين أقرانه ومعاصريه من المبدعين والمفكرين. فإلى جانب ما اشتهر عنه بجرأة النقد وصراحة القول. اشتهر عنه صلابته في الوقوف والدفاع عن كل ما يؤلف وينتج ويفكر. ويقارع الخصوم بالحجج والأدلة التي تؤكد وتبرهن صحة وسلامة ما يبدعه ويفكر به، وكانت مواقفه شديدة وحامية في النزاعات والمعارك. على النحو الذي ذكرت في السابق.

إنني أضم صوتي إلى صوت العواد الراحل.. وأجد ما فكر به لا يبتعد أبدًا عما أفكر به وأعتقد. فالبساطة في التعبير لا تعني اللفظ أو الكلمة السهلة أو المترادف اللغوي البسيط لها، ولكنها تعني أولاً البساطة في الفكرة وسهولة استيعابها للكلمة. لم يقل حكمته ولم يعلنها طوال حياته، لكنني استطعت الخروج بها واستشفافها مما كان يفكر وما كان يرمي إليه من وراء حملاته النقدية اللاذعة الغضوبة.

لم يكن العواد شاعرًا هجَّاءً، ولا يميل إلى ذكره في شعره وإيديولوجياته،

لكن فلسفته في هذا الشأن تشترك مع فلسفة الشاعر ابن الرومي، الذي يبحث في شعره وهجائه عن الآثار النفسية.. والعثور بحقيقة الفكرة أو حقيقة الخلق الداعي إلى الجهاد، من خلال وسائل السلوك الشخصي للهجر. والعواد بدا وكأنه تأثر بالأديب الأمريكي «وليام جيمس»، على نحو من الأنحاء، خصوصًا في هذه الظاهرة النفسية.. وتأثره بالنظرة المسماة بـ «فلسفة الذرائع» Bragmatesim التي أطلقها وليام جيمس.

كان محمد حسن عواد في عراكه مع حمزة شحاتة قد خاض غمار المعركة وحده. بينما كان بجانب حمزة شحاتة الأساتذة أحمد قنديل ومحمد علي مغربي وغيرهم. ونجد أن العواد خاض معركته، وقاوم خصومه بما أوتي من قوة ملاحظة وسعة اطلاع، بالإضافة إلى ما عرف عنه من اعتداد بالنفس وصلابة الموقف. ذلك لأنه كان طيب النفس، كريم المعشر، حسن الخلق. فقد كان يراعي في كل سلوك يسلكه وقول يقوله، ما كان بينه وبين أقرانه من الأدباء من ود وإخاء.. فقد كانت تلك من صفاته الإنسانية الرائعة، وقد تجلى ذلك في مواقف إنسانية عديدة طوال حياته.

وأخيـــرًا..

لا أدعي الكمال. فالكمال لله وحده. فما كتبت عن العواد ليس إلا قطرة في محيط. وقد لا أكون أضفت إلى فكره شيئًا جديدًا. ولم ألق الضوء الكافي مغطيًا كل الجوانب التي توضح مكانة العواد في زمرة النخبة من الناقدين، الواقفين بشموخ على قمة الهرم الأدبي في بلادنا.

إلا أنني أزعم أني قد أضفت جديدًا بالحديث عن دواخله ونفسياته، فهي التي كانت تحكم فكره وإيديولوجياته..

خاتمـــة:

«يا عواد
هذي خيل الشعر تجيئك مسرجة
تبحث عن معنى غالٍ للحرية
هذا الحرف مغطى تحت تراب
الخوف..
والأسماء الرمزية»

أحمد عائل فقيهي

الهوامش

(*) تأثرت كثيرًا بالموقف الذي سجله الأستاذ محمد صالح باخطمة، حين استمطر ذاكرته بتداعيات لقاءاته مع العملاقين شحاتة والعواد، وقد جمعتهما الصدفة في مكتبه بالقاهرة، وكان بينهما – كما ذكرنا – من هجاء شعري، أثقل فيه كل منهما على الآخر. غمامة حب وصفاء ألقت بظلالها على ذلك اللقاء. وأنكر كل منهما كل ما قيل من هجائيات، وصفها شحاتة بالمنافحات الأدبية، التي تماثل نقائض جرير والفرزدق، بل أكد أن العواد أستاذه، وأثنى العواد على شحاتة، وقال: إنه شاعر كبير، وقد كان خصمًا عنيدًا وعظيمًا. وقد حصلت على رأيه في شحاتة حين ألححت عليه، وكان هو نفسه ما قاله في مكتب باخطمة، ولكنه أنكر أن يكون قد شعر بالغيرة من شحاتة، كما زعم خصومه.

(1) خواطر مصرحة، محمد حسن عواد، القاهرة 1345هـ.

(2) العواد قمة وموقف، عبدالحميد مشخص، محمد سعيد الباعشن، 1400هـ.

(3) الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية، محمد حسن عواد، نادي جدة الأدبي، 1397هـ.

(4) الرؤية الإبداعية في شعر العواد، د. محمد عبدالمنعم خفاجي، د. عبدالعزيز شرف.

(5) جريدة البلاد، أعداد 6491، 6501، أعلام القرن 14، محمد علي مغربي، جريدة عكاظ أعداد 6480، 6715، 6761، عام 1405هـ، و1397/6/2هـ، مقالات ومعلومات، جريدة المدينة، الشعر الحر، ماجدولين بسيسو 5140، عام 1401هـ.

* * *

الجناية الحقيقية على فن الخليل..
بيان العواد عن الشعر المنثور/ قصيدة النثر

محمد حبيبي

هل كان مطلوبًا من العواد أن يكون شاعرًا متفردًا في مرحلته؟، فتكون منطلقات مراجعة نتاجه الشعري على هذا الأساس؟، فننتهي إلى أن القيمة الشعرية بمسيرة العواد الشعرية لا تعدو التجديد الشكلي، في نصوص أجهدتها الذهنية؟، أم أن مقياس جدة الأفكار، وجرأة الطرح، وانفتاح الأفق، في النتاج الكتابي الإجمالي، هي الأسس التي ينبغي إعادة النظر في ضوئها.. بوصف نتاجه خطابا شموليًا كليًا لا يقبل التفتيت والتجزيء..

إذا نظرنا لخطاب العواد، من حيث سمة (تجدد الطرح المستمر)، سنجد استباقه لمحيطه، بجرأة المغامر في استشراف مستقبل لانهائي الانفتاح والاستشراف، لكل ما كان يريده شخصيا لمجتمعه ويطمح إليه..

مسائل وقضايا عديدة (لفرط قيمتها) لاتزال قيد التكشف والتجلي، عبر آفاق توقعات اجتازت محيط العواد الزمني.. لا لتثبت وعيه الاستباقي بحتميات تحولات واقعه المعاصر (بشقيه الحياتي - والكتابي) - كما يبصرها بحدسه الحاد أكثر من غيره - بل وصولاً لحقائق مازالت وليدة التحقق والتكشف بواقعنا نحن، وعقب نصف قرن..

ولنضرب على ذلك مثالاً بفكرة واحدة، تجسدت بإحدى مقالاته، تتمثل هواجسه وتخميناته التحديثية، فيما يتعلق بالشق الحياتي..

مَنْ مِنْ معاصريه كان على ذات المقدرة في التواصل ومواكبة التخيل وهو يقرأ (رسالة العواد إلى أخته ساعدة، ليدرك لحظتها أن العواد كان يصف بدقة فكرة البريد الإليكتروني بوقتنا الحاضر، وهو يقول برسالته ويصف سرعة وصولها، أن (مصلحة البريد) ستوصل رسالته هذه إلى أخته ساعدة، بسرعة البرق، عبر ما اصطلح له حرفيًا (البريد الكهربائي)..

لن يطيل القارئ التعجب، لكون فكرة الرسالة وعنوانها كافيان للدلالة على أن (الحجاز بعد خمسمائة سنة)، واحدة من مئات الجزيئات التي ينبغي إعادة قراءة نتاج العواد في ضوء التماعاتها)..

إن مخيلة بهذا المقياس الكوني للزمن، من الطبيعي أن تقسو على محصلتها النصوصية الإبداعية، فلا يتمخض عنها سوى ضعف ذات اليد في الإحاطة بالأمانة لطبيعة دوران الأفكار داخلها.. لذلك فمن طبائع هذه المخيلات (أنها لا تكشف عن نجاح مقدراتها)، سوى بمقدار نجاحها فحسب، في الكشف عن اطراد خذلانها لذواتها بوصفها ذواتًا إبداعية بالدرجة الأولى، متوافقة ومقاييس الإبداع والتفكير المحيط بها.. المحيط المرتهن عادة لمقاييس العادة..

ولأن هذه الذات القلقة طبيعتُها الرفض المستمر للارتهان إلى فكرة وحيدة تخلص لها (بحسب المفهوم المستقر في ذهن المحيط عن مقدار جدة الفكرة وقيمتها)، فهذه الذات ما إن تقبض على فكرة جديدة، حتى تقفز لأخرى، أكثر جدة ومغامرة.. ولا يهمها انتظار قياس وثباتها بمقاييس (النجاح والفشل التي يقيس بها المحيط الزمكاني خطواتها)، لأن البحث عن الجدة والمغامرة والإثارة، هي المتعة الوحيدة التي تتوافق وطبيعتها.. ولأن متعة الاستكشاف هذه تمثل هاجسها الوحيد في فهمها لقيمة الفكرة كفكرة..

تجدد مستمر، يتساوى فيه بمنظورها جناحا (التوفيق وعدم التوفيق)، في حين تكون الحيطة والحذر الشديدان، والتحسّب من مغبات المغامرة، سمات وشروط المتحسسين من الفشل، ممن يفكرون ألف مرة قبل دفع ذواتهم خطوة واحدة للأمام..

في الشق الكتابي: لم يكن أحد يتوقع أن العواد في رده على المشنعين عليه، جراء اعترافه وتأييده وحماسه علنًا (للشعر المنثور)، أنه كان يصف تقريبًا التحولات الحالية بالمشهد الشعري الحديث، وما تشهده (قصيدة النثر) من تنامي شعبيتها في ذوائق الأجيال المتصاعدة، كتّابًا وقرّاءً (شئنا ذلك أم أبيناه، اعترفنا بذلك أم أنكرناه.. فثلاثة آلاف كتاب مصنَّف على أنه قصيدة نثر خلال عامين بعالمنا العربي، رقم ليس من السهل التغاضي عنه).. مقابل الأشكال الشعرية الموزونة (كلاسيكية، وحديثة)..

ولعله من قبيل المصادفة فحسب، أن دُشِّن ليلة أمس موقع (قصيدة النثر السعودية)، على شبكة الإنترنت!! أسوة بمواقع قصيدة النثر التونسية، والمصرية، وغيرها...

- ليس حماسًا مؤقتًا أن كتب العواد بيان (الشعر المنثور) على امتداد ثلاثين صفحة!!
- وليس حماسًا مؤقتًا أن يقول العواد: «الشاعر الواعي الذي يستحق الخلود، ليس هو ذاك الذي يحسن المديح والهجو والغزل والبكاء، فينظمها من بحر الطويل أو من البسيط، أو من الكامل... إلخ، ولكن هو ذاك الذي يخلق ويبتدع ويبعث... لا فرق إن عبر بهذا الشعر نظمًا أو عبر به نثرًا... فالقالب لا يحكم على الروح»...
- أو قوله: «والشعر المنثور لا وزن به ولا قافية، ولا يتقيد بتفعيلة، إلا إذا جاء شيء من ذلك عفو الخاطر، ولا يخرجه عن الشعر أن ألفاظه منفرطة لا نظام

لها، فالنظام ليس هو الشعر... وإنما الشعر شيء آخر، يكمن وراء اللفظ ووراء المعنى، ووراء النظام».

- بل إن العواد كان يتحدث باقتناع تام بهذا الشكل، ويمكن للباحثين عن مفهوم العواد النظري للشعر، أن يجدوا في بيانه إعادة صياغة، وتحريرًا لمفاهيم العواد للشعر إجمالاً، من خلال حديثه عن الشعر المنثور (قصيدة النثر)..

- فقد توصل إلى أن (الشعر المنثور أساس صريح لفهم الشعر باعتبار أن الشعر رفض لأي مفهوم، بوجود سيطرة قَبْلية)، «اللفظ والمعنى والفكر يجب أن تنطلق.. أن تتحرر.. أن لا يسيطر عليها شيء من خطط مقدمًا»..

- ووصل تمام الاقتناع بالعواد في تأييد الشعر المنثور إلى حد السخرية والتهكم بمسوغات من حاجَّه بمفهوم ابن رشيق للشعر، ذاهبًا إلى أن ابن رشيق وأضرابه ممن نعتهم تارة بالرشيقيين، وتارة بالجزافيين، المرتهنين لمبدأ العادة، التي لا تصح مبدأ في تعريف الشعر..

إلى أن هؤلاء حريٌّ بهم التراجع مبكرًا عن موقفهم «المشدد هذا من الشعر المنثور»، المجمع عليه بكل آداب العالم.

لأنهم سيتراجعون عن موقفهم منه، أسوة بتراجع القائلين بأن مكة لا يصح تسميتها بلدا كجدة، لخلوها من سور يحيط بها، فلما هدم سور جدة، ساغ لديهم حينها تسمية مكة بلدًا..

وأن الشعر المنثور ليس هو الجناية على فن الخليل وعلى سمعة الخليل، وعلى وعي الخليل وذكائه كعبقري ومخترع.. وفنان.. وليست الجناية عليه هي الشعر المنثور نفسه، لأن هذا الشعر، لا يجني على أوزان الخليل، ولا ينكرها في أماكنها، ولا يدعو إلى محو الشعر المنظوم من الوجود.. بل يقوم معه في صعيد واحد ، وكلاهما فن معترف به، له خصائصه، وله بعد ذلك أثره في النفوس.. إلى أن يقول: «وإني لزعيم أنه لو وجد الخليل بيننا لحيَّا الشعر المنثور ، بأحر

التحيات، لأنه بطبيعة ذكائه وشفوف حسه العبقري، يدرك الفنون، ويميز الدقائق، التي تكوّن شخصياتها، رغم أنه ليس بشاعر».

ذهب العواد إلى وصف (الشعر المنثور) بالأدب العالي، الأدب الذي يتجاوز (حدود الشخصية المحلية ويتخطاها إلى ما هو أبعد)، فميزة كل أدب عال أن يخاطب الإنسان فردا وجماعة ، ويفكر في حل مشكلات الإنسان، بوصفه بشرًا.. لا بوصفه سعوديًا، أو لبنانيًا، أو عراقيًا، أو مصريًا، أو إنكليزيًا.. مستشهدًا في ذلك بصلاحية شعر المتنبي، الذي لم يخضع فيه تجربته لعراقيته حيث نشأ، ولا لشاميته أو مصريته حيث أقام وتنقّل.. وكذا شكسبير.. بل جعلا أدبيهما صالحين لكل مكان وزمان، وإن لم يكن الشاعران ممن يعجبان طه حسين، على حد قول العواد.

واللافت للنظر أن العواد قد استشرف بهذه السمة (العولمية المتحررة من المحلية) الأفق الذي تنطبع به قصيدة النثر في المشهد الثقافي المعاصر..

ففي أحدث كتاب نقدي صادر عن قصيدة النثر (شعرية الحدث النثري لمحمد العباس، فبراير 2007)، لم يبتعد العباس فيما قاله، في عدد من الجوانب، عما قاله العواد قبل 54 سنة، حينما يقول عن نص قصيدة النثر: «وبقدر ما تختفي أو تنعدم الإشارات الدالة إلى هوية، أو أيدلوجيًا، أو حتى نعرة الذات التي تقف خلف مركبات النص اللغوية، يبدو واضحًا منسوب الجرعة الثقافية المختزنة فيه، وإصرار تلك الذات على الحضور نصيًا من خلال كتابة مغايرة... إذا هي ذاتٌ أرادت أو أُجبرت على تجاوز أطر التعبير التقليدي ومضامين التشظي الجغرافي والتاريخي والاجتماعي، بجاذبية نص جامع وعابر للثقافات ، والسياقات تذوب فيه الفوراق الطبقية، والجنسية والثقافية».

من هنا، فليس الغرض من هذه الوقفات ببيان العواد بالشعر المنثور/ قصيدة النثر مناقشة مدى الاتفاق أو الاختلاف مع وجهة نظر العواد ومفاهيمه

للشعر ببيانه الخاص بالشعر المنثور، وإنما الغرض من ذلك الوقوف، على شريحة مفاهيمية ترشدنا إلى سمة من أهم السمات التي تمتع بها العواد..

سمة الانفتاح والاستعداد المطلق، غير المتحفظ، في الانحياز لكل ما يراه جديدًا، وبخاصة ما يتعامل معه المحيط الثقافي بالتوجس، أو بالقبول البطيء المتدرج على استحياء واستقراء ومراعاة الخوف «حتى على لقمة العيش»، إن لزم التحفظ أحيانًا، «جراء مواقف المحيط الراسخ في ثبات قناعاته» .. ليس الغرض من هذه الوقفة سوى التدليل على أن روح القابلية والشغف بالتجديد، لا يقفان لدى العواد عند أبعاد محدودة، بل مطلقة خارجة عن الآنية الزمنية، صادمة لها، باستمرار، ورسوخ وثبات تأييد، توازي في حدة تطرفها (مقادير تطرف الرفض المقابل بالمحيط)، إذ يكفي أن هذه الروح مازالت محتفظة باستفزازيتها، وصداميتها للذوائق المائلة للمحافظة، والتحفظ حتى اللحظة..

لذلك فإذا أردنا أن نتلمس قيمة العواد، وأمثاله من الذهنيات، التي لا تتكرر إلا نادرًا.. فلا ينبغي قياس عطاء هذه الذهنيات، بالمقاييس ذاتها التي ننظر بها لنتاج مجايليها ، فنفتت خطاباتها الشمولية الكلية؛ لنحاسب منظوماتها في وحدات: شعرية العواد، أونثريته، أو نقديته.. كما نلتمسها ونقيسها بالشروط الفنية، لدي من كرسوا حياتهم للتوجه الكتابي الواحد، الشعري – مثلاً – لدى (أحمد قنديل، وزمخشري، والسنوسي، وغيرهم)..

بل علينا قبل ذلك أن نتأمل وندرك قيمة الخلل والخسارة، اللتين كانتا ستحدثان في تأخر تقبل بعض المجتمعات، والأوساط الثقافية، لقيم التجديد، لو لم يتقيض لها وجود مثل هذه الذهنيات الفردية، بفترات كان فيها عنادها وتطرفها جدّ مهمين، لإحداث عملية توازن..

وعلينا أن ندرك أننا وإن لم نثقف بقيمة للعواد شعريًا، إن نحن اتفقنا على إسقاط تجربته بمقصلة الذهنية – فإن ذلك لا يشكل الخسارة الكبرى

بشعرنا السعودي، إنها فحسب خسارة العواد الشخصية الصغرى، لا تمس سوى العواد كفرد موهوب، من منظور إخلاله بأنانية المبدع، التي أوعزت لغيره بالتفرغ الكافي، لنقل وعكس تجاربهم الشعرية، بكل أنانية (أنا) الشعراء؛ كما تسنى ذلك لغيره من رفقائه.. ليست خسارة كبرى.. بل سلاسل نجاح لا تتوقف للعواد، ولمحيطه، في ظل ما تركه وبذره من تفتح وانفتاح، لأنه كرس حياته بوصفه جبهة تجديد فحسب.. كاد يدفع حياته وحريته ثمنا لها.. عندها فقط.. فقيمة العواد تكمن في وصفه إجمالاً خطابًا تنويريًا، تجتاز قيمته البعد الفرداني للعواد الشخص/ للعواد الوسط الثقافي، ولمجتمع الحديث..

* * *

المداخـــــلات

■■ د. صـالح زيــاد:

شكرًا لكم، وسأبدأ بالدكتور «حسين الواد»، فحين تناول الناقد في ورقته، والذي يمثل – ربما العواد – وهو حارس قِيم.. قيم معينة في المجتمع، واندراج العواد في سياق تاريخي كان ممتلئًا بفكرة القومية العربية، ابتداءً من الثورة العربية الكبرى 1916م في الحجاز، والثورات التي توالت في العالم العربي، ثم اندراج العواد – أيضًا – في سياق خطاب اللحظة العربية – خطاب الإصلاح الذي بدأ منذ نهاية القرن التاسع عشر الميلادي – وهو خطاب ممتلئ أيضًا بفكرة الزعيم القائد، بفكرة العهد المستبد عند محمد عبده، وأيضًا اندراج العواد في خطاب التنوير الأوروبي، الذي انتقد فيما بعد الحداثة، وحتى في جدل التنوير عند «أدورنو» و«هورك هايمر»، من حيث إنه أنشأ النازية والفاشية، والزعيم المستبد.. هناك سؤالان أطرحهما على الدكتور حسين، أولاً: ما قيمة فكر ما، وما معناه خارج سياقه التاريخي؟، هذا جانب.. الجانب الثاني: هناك مساحة واسعة في فكر العواد بضد ما يمكن أن نسميه بفكر السلطة، أو فكر الاستبداد عند العواد.. بعض الأوراق التي تحدثت في الصباح كان بها حديث واسع عن الإنسان بمعناه المطلق.. إنسان بلا قومية.. الإنسان المجرد.. وسؤالي هنا: كيف تشكل معنى النقد بين هذين النقيضين؟ ..الدكتور سلطان القحطاني، آخر ما انتهى إليه في ورقته ، هو: ماذا يكون العواد؟.. هل هو شاعر؟ أو ناقد؟، ثم ختم بأنه كان في مقابل، أو بالضد من التقليد في نجد والحجاز.. ولا أدري عن مدى منطقية التساؤل، حول هل هو ناقد أم شاعر، لأن إحدى الكلمتين ليست بالضد من الأخرى، الجانب الآخر: العواد كان ضد التقليدية في الحجاز، وكان ضد تقليدية شوقي في مصر، وبالتالي كانت الفكرة لديه ليست مناطقية، أو إقليمية بقدر ما هي فكرة مجردة.. الأستاذ محمد علي قدس، هناك علاقة حميمة تربطك

بالعواد، وكنت أتمنى أن تتناول الجوانب السيرية التي تعرفها، ولا يعرفها أحد غيرك مع العواد، ومن ثمَّ كنت أتمنى أن تكون ورقتك مع أو بجانب ورقة الأستاذ «عبدالفتاح أبو مدين»، للحديث عن جوانب لا تتحدث عنها الكتب.. الدكتور محمد حبيبي، جناية الخليل، لا أدري عن مدى دقة أن نقول: إن الخليل يُجنى عليه حين نخرج عن العروض،. الخليل وتلميذه سيبويه في دراستهما للنحو أو للغة أو للشعر، لم يكن عندهما هذا القدر من المعيارية التي نحن ننصبهما حرسًا عليها، ثم فيما يتعلق بقضية «قصيدة النثر»، حديث العواد عن قصيدة النثر، لا أدري هل هو منسجم مع ما نعنيه الآن بمصطلح قصيدة النثر؟، لأن مسألة شعرية النثر أو نثرية الشعر مسألة تراثية، من الفارابي وابن سينا وغيرهما.. وشكرًا جزيلاً..

■■ د. حافظ المغربي:

الأستاذ الدكتور حسين الواد، وردت بعد المقولات التي استوقفتني خلال بحثك، إلى أي مدى يمكن أن نربط بين مقولات، مثل: الناقد يتكلم باسمه لا باسم سواه في مقابل السعي المؤسساتي لإفراغ النقد من مضمونه؟، إلى أي مدى يمكن أن نربط ذلك بالخطاب الأيديولوجي المُسيَّس على حساب النقد الأدبي الحقيقي والموضوعي؟، وما الذي يجعل الناقد يسمح لنفسه أن يلقي سهام نقده على الآخرين؟، وهذا سؤال طرحه العواد، وهذا يقودنا إلى التناقض في خطاب العواد؛ إذ لم يفلح العواد من خلال ممارساته النقدية – فيما أحسب – أن يجيب على هذا السؤال، وهو الذي لم يطق أن يقف «محمد عبدالمنعم خفاجي»، ليوسع شعره نقدًا، وأخذ يرد عليه بأشياء بعيدة عن الموضوعية، وفي المقابل كان العواد يلعب دور الأب البطريركي – إن صح هذا المسمى – وهو ينقد «البسمات الملونة» لـ «محمد حسن قرشي»، ويقول له: افعل كذا وغيِّر كذا.. وهذا يقودني إلى مقولة الأستاذ «محمد علي قدس»، وهو يقول: «كان العواد محقًّا في نقده للشعر الرديء»، ألا يمكن أن أرد بالمقابل، وأقول – أو أزعم – ولا ألزم أحدًا بزعمي –

إن العـواد كـان يقـدم - أحيـانًا - نقـدًا رديئًـا لشعـر يمكـن أن نختـلـف حولـه ولا نـختلف معه؟.. القضـية أن العواد - للأسف الشديد - في كثير من نقداته كان يفتقد إلى المرجعية المنهجية.. وشكرًا.

■■ د. صالح معيض الغامدي:

لدي ملاحظتان، الأولى، تتعلق بورقة الدكتور حسين الواد، وهـي ضرورة أن يُتَنَبَّه إلى طبيعة كتابات العواد النقدية، وأنها مرتبطة إلى حد كبير بالمقالة، ونُشرت متفرقة، ولكل مقالة نقدية ظروفها الخاصة، فمرة قد تكون موضوعية، وأخرى قد تكون شخصية متحاملة، أو مرتبطة بنشر قصيدة معينة، فالعواد لم يكن لديه مشروع نقدي، أو رؤية نقدية تمكنه من وضع تعريف محدد، واتباع منهج؛ وإنما كل ذلك يخضع للظروف التي يكتب في ضوئها ما يكتبه، وفي الغالب إما أن تكون مقالة - كما ذكرت - أو مقدمة قصيدة، فينبغي أن ندرك ذلك، ونظرًا لطبيعة الكتابة المقالية نجد أن هناك شهادات متناقضة، وسيجد كل واحد منا ما يبحث عنه في كتابات العواد.. السؤال الآخر للأستاذ محمد علي قدس، سررت كثيرًا بالاطلاع على الكتاب الذي قمت بتحريره، ولو أن توقعاتي كانت عالية أكثر بكثير، وكنت أتمنى أن أجد فيه أشياء كثيرة أخرى، وسؤالي: يتردد القول بأنكم تمتلكون وثائق وأوراقًا ورسائل، بل وكتبًا لأدباء أعطوها للعواد، أو سلموها له، إما ليقرأها، أو لينشرها، وأنكم تحتفظون بها، ولم تنشروها ولم تكتبوا عنها، فهل ما يتردد صحيح؟، أرجو تبيان ذلك.. وشكرًا.

■■ د. عبدالرحمن المحسني:

للأسف الشديد كل الطروحات التي نقدمها هي عبارة عن طروحات تقليدية، ولو حركنا التقنية المعاصرة سوف نستطيع أن نفتق الدلالة اللغوية - على سبيل المثال - بعمل إحصائي، ربما يكشف لنا كثيرًا من التقارب بين اللغة والفكر عند «محمد حسن عواد».. وشكرًا.

■■ د. عاطف بهجات:

أبدأ بالتعليق على ورقة الدكتور سلطان، وهي في الحقيقة كانت عرضًا جيدًا لتجربة العواد في محاولة التحديث الأدبي والنقدي في الحجاز، والسوري الذي تناول تجربة العواد أظن أنه «طلال الريماوي»، والكتاب بعنوان «العواد في عالم الأدب»، وأصل الكتاب كان رسالة ماجستير مقدمة للجامعة اليسوعية بيروت، وطبع سنة 1979م، على ما أتذكر.. الأستاذ «محمد علي قدس»، أعتقد أن الوفاء أمر جميل، ولكن الشهادة للعواد لا تعني تجريح الآخرين، وبخاصة أني قرأت هذا الكلام سلفًا في أحد الكتابين اللذين صدرا عن العواد بعد وفاته لمشخص وباعشن، لا أتذكر إن كان «قمة وموقف» أو «أبعاد وملامح».. العواد يرى أن يكون الناقد موضوعيًا، فهل كان العواد موضوعيًا في خلافه مع الأنصاري وشحاتة وغيرهما، أم أنه كان ذاتيًا؟،.. وأخيرًا. فإن تناول العواد للميثولوجيا اليونانية كان تناولاً تقليديًا خالصًا، فالعواد في «رؤى أبولون» لم يقدم جديدًا، غير أنه استعرض سيرة حياة هذه الآلهة المزعومة، دون أن يصطنع مواقف أدبية أو نقدية متخيلة فيما بينها.. الدكتور «حبيبي»، العرض ربما يكون جاء مخالفًا لما توقعناه، وكنت أتمنى لو تمت الإشارة إلى المصطلح الخاص الذي نحته العواد، والمتعلق بقصيدة النثر، أو الشعر المنثور، وهو «شنر»، وفي رأيي أن هذا المصطلح كان العواد يتخذه ردءًا من هجوم الكلاسيكيين أو التقليديين عليه؛ لأنه أراد أن يُضفي مشروعية على النثر بالمزج بين الشعر والنثر في مصطلح واحد، ورأيه هذا ثابت في ندوة أقيمت في منزل العقاد بمصر الجديدة 1977، أو 1978م، وحضرها بعض المثقفين وأساتذة الجامعات المصريين.. لا أدري لماذا نصر على إقحام العواد في زمرة النقاد، مع أن الرجل لم يكن يقصد أن يكون ناقدًا؟.. وشكرًا.

■■ **د. مسعد العطوي:**

ما أثارني إلى هذه المداخلة هو الأستاذ «محمد قدس»، وأقول: إن الدراسات التي جاءت معتمدة على الصحف والتصحيف، ونحن في جدة موطن الشاعر، فأين الأستاذ محمد قدس؟، وقد تمنيت ألا يكون من الأكاديميين، وإنما يكون من المتحدثين عن الحياة وعن أسلوبه وحياته، ونحن أحوج ما نكون إلى ذلك، مثل علاقته بآل نصيف، ومحمد نصيف العالم والوجيه المعروف، ما هي البيئة الذاتية لمحمد حسن عواد؟، وإن ما دعا محمد حسن عواد إلى التحول إلى قصيدة النثر - في كثير من الأحيان - والشعر الحر والتفعيلة، هو أن هذا التحول في زمن وجود الكتابة السجعية المتداولة.. هل هذا التحول كان له دور، أو لا؟ هذا هو السؤال، ثانيًا: الصراع الذي وُجد عند محمد حسن عواد - وهو طغى بالصراع على غيره، مع أن الآخرين عندهم صراع أيضًا - هو صراع للحياة الاجتماعية، نتيجة ملاحقتهم للفكر الأدبي والصراع العالمي، في مرحلة تموج بمحاربة الاستعمار، ومحاربة التخلف والأمية، والصراع الثنائي بين الثقافات.. هناك ملحوظة أخرى، وهي أن كثيرًا من الإخوان يقول: إن تجربة العواد في الاتجاه الفكري أخرجته من إطار الشعر، فهل الفكر إذا طرح بأسلوب شعري مصحوب بالانفعال، ومصحوب بالاندفاع الشعوري والأحاسيس الشعورية، أليس هذا رافدًا له؟.. أنا مع الذين يختلفون في أن مرحلة محمد حسن عواد ليست كشعر «إبراهيم طه»، ولا «علي محمود»، لكنه يقترب من شعر «أحمد أبو شادي» وغيره من الشعراء.. وشكرًا.

ردود المداخـــــلات

■■ **د. محمـد حبيـبي:**

لا تعليق.

■■ الأستاذ محمد علي قدس:

أشكر جميع المداخلات والملاحظات، وأبدأ بالدكتور صالح زياد، الجوانب الإنسانية ومشواري مع العواد له مجاله، ولدي كتاب «أيامي مع العواد» وسيكون ضمن ما ينتظره الجميع.. الدكتور صالح الغامدي، للأسف تلك الكتب كانت موجودة، وأطلعني عليها العواد، إلا أن مكتبة العواد بالكامل جُرفت مع سيل جارف، أخذ كل ما كان بهذه المكتبة، من صور ووثائق وكتب، حتى أننا تعبنا كثيرًا - ويذكر الدكتور عبدالمحسن القحطاني، رئيس النادي - في اتصالنا بالأخت «نجاة العواد»، ابنته، إلا أنها قالت: ليس لدي أي شيء من موروثات العواد.. الدكتور حافظ، لا أنكر أن العواد كانت تتحكم في آرائه النقدية حالات نفسية، وهذا ما أشرت إليه، ولكنه لم يكن غير موضوعي في نقده، ويستفزه من يقلل من تفكيره وإبداعه.. د. عاطف بهجات، لم أذكر أن العواد كان الوحيد الذي اقتبس من الثقافة الإغريقية، ولكنه الوحيد في أدبنا السعودي الذي كان تأثير الفلسفة الإغريقية واضحًا في كتاباته ،وفي تفكيره، وفي قصائده، وهذا ما ذكرته.. الدكتور العطوي، لو عاد إلى البحث وقرأه بالكامل، لوجد الحالات النفسية التي تحدثت عنها، والبيئة التي عاش فيها الأستاذ العواد، وكيف كانت علاقاته بالناس، وكيف كانت عواطفه، وأعتقد أن بإمكانه قراءة البحث، وسوف أنتظر حتى يقرأه ليعلق عليه، فأعلق عليه.. وشكرًا لكم.

■■ د. سلطان القحطاني:

الدكتور صالح لاحظ أنني انتهيت إلى أن العواد ناقد، وليس إقليميًا، وهنا جانبان؛ إنه ناقد، نعم، بنيت هذا الشيء على دراسات قديمة، ليست هي حادثة اليوم، هي دراسة على المدارس النقدية في المملكة العربية السعودية: مدرسة مكة بريادته، ومدرسة المدينة بريادة عبدالقدوس الأنصاري، ومدرسة الأحساء بريادة محمد عبدالله الرومي: وبنيت ذلك على أن صاحب المدرسة هو من يكون له أتباع،

وذلك أقرب تعريف، وكان للعواد أتباع وأنصار، وأثر في الحياة النقدية، وفتح آفاقًا جديدة للنقد.. الشق الثاني، أنه إقليمي، أنا لا أعتبر أبدًا أن العواد كان إقليميًا، فكلما قرأت عن العواد أجده قوميًا، ويشعر بشعور مَنْ هو في المغرب كمن هو في البحرين.. يخاطب المجتمع العربي، ويريده أن يتطور ويغير من أسلوبه.. ويمكن للإنسان أن يكون شاعرًا وناقدًا ورسامًا، ولكنه لن يتميز في هذا كله، ذلك من التجارب ومن الدراسات النفسية، وبخاصة علم النفس الأدبي، والعواد شاعر ومفكر وناقد وصحفي، ولكنه في كل هذه الموازنات قد تميز في الجانب النقدي عن غيره، وربما أكون مخطئًا، ولكن هذا رأيي.. الدراسات التي أُجريت على العواد لم تكن على مستوى العواد في الحقيقة، فقد كان يغلب عليها الجانب المجامل، والجانب الصحفي أو المعرفي، ولم تظهر دراسة - حتى الآن - تحلل فكر هذا الرجل على المستوى النقدي أو الفكري أو الشعري أو غيره، ولكن الأمل أن هناك مَنْ سيتطرق إلى هذا الحديث.. د. عاطف، أعرف بذلك الإنسان الذي أعد رسالة ماجستير في اليسوعية ببيروت، ولكن الذي أقصده هو آخر اسمه «علي المصري».. أما ما قيل بأن العواد أقحم في النقد، نحن لم نقحمه، ولكنه هو الذي وضع نفسه للنقد، والدليل تلك المعارك النقدية التي دارت، ولذلك ندرسه على هذا الأساس.. وشكرًا.

■■ د. حسين الواد:

الدكتور صالح زياد، قيمة الفكر معروفة، ألا يتناقض داخليًا وألا يتنافى مع الواقع، أما الإبداع - وهذه هي المشكلة - فعلاقته بما يسمى الواقع الوجودي (الخارج) علاقة تختلف عن علاقة الفكر به، وهذا هو التقريب المؤكد.. أما كيف تشكل معنى النقد بين النقيضين، ففي الواقع لم يتشكل نقد بين نقيضين، ففي المرحلة التي جاءت بعد المرحلة التي مثلها العواد، فالعواد عندي يدخل في مرحلة فيها العقاد وغيره، وغيرهم في تونس والمغرب، يمثلون كيانًا

واحدًا، هذا الكيان من سماته أن النقد لا معنى له ولا مجال له ولا حقيقة له، وفي بداية النصف الثاني من القرن العشرين تغيرت المنظومة، بُحث عن الموضوع، وبُحث عن المنهج، وعن المعنى، وعن الحقيقة، والانفعالات.. إلخ.

ما يهمني، إذا درست العواد تقريبًا، نفس الشيء إذا درست العقاد، أما ما استمعت إليه بأن العواد كان ظلاً، فهذه القضية مغلوطة تمامًا، ليس ظلاً، لا هو ولا غيره، فهؤلاء جميعًا يمثلون شيئًا واحدًا، ومنظومة واحدة، وما وجدته عند العواد كان أكثر شفافية وأكثر وضوحًا.. تناقضاته واضحة وبارزة بصفة جلية، ربما أكثر من عند غيره.. الدكتور حافظ، ما أقصده بأنه يتكلم لغة الدراية لا لغة الرواية، أما النقد الأيديولوجي فمعروف وينطلق من الأيديولوجيا، لكني أسألك عن قولك: نقد حقيقي، ما النقد الحقيقي؟.. ما هو هذا النقد الحقيقي الذي تقصده؟.. هذه مشكلة، وما نسميه نقدًا حقيقيًا هي عبارة مضللة، نغطي بها، ولماذا نغطي بها؟.. لينشأ نقد ينبغي أن تنشأ شروط، وهذه الشروط نشأت في أوروبا، ولكن التي أنشأت هذه الشروط تنكرت لها، وهذا معروف.. الكلام نفسه للدكتور صالح معيض، فسواء قال حديثًا في الإذاعة، أو كتب مقالة صغيرة، أو ردًا، ومشاكسة لأخيه، كل هذا يدخل في المنظومة الفكرية، وهذه المنظومة متكاملة.. فلم أجد حديثه عن النقد إلا في حديث إذاعي، وهو أوضح مما كتبه في كتاباته الأولى «خواطر مصرّحة»، هي كلها تتكامل، وتعطي لنا صورة للنقد.. وفي قوس صغير، كان هناك نقد أدبي عند العرب، له تعريفه ومعناه ومنهجه وغايته، وواضح تمامًا، وفي بداية القرن العشرين جاءت كلمة نقد هي هي، ولكن معناها شيء آخر: نقد اجتماعي، نقد أدبي، نقد سياسي.. إلخ، هاهنا مكمن القضية.. وشكرًا.

■■ **رئيس الجلسة:**

شكرًا للسادة الباحثين، وشكرًا لكم، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

ملتقى قراءة النص

الثلاثاء 1428/2/23هـ - 2007/3/13م

الساعة 7.00 مساءً

اليـوم الأول

الجلسـة الرابعـة

■■ رئيس الجلسة: أ. سحمي الهاجـــري

■■ المشاركـون:

- د. محيي الدين محسب - جذب الهوية وجاذبية الإصلاح
- د. أميرة علي الزهراني - منطق الانفعال في الخطاب التنويري للعواد
- د. محمود إسماعيل عمار - العواد والعقاد - التشابه والوفاق
- د. صالح بن عبدالعزيز المحمود - محمد حسن عواد حقيقة الريادة ووهم الفن

■■ رئيس الجلسة:

بسم الله، والحمد لله، والصلاة والسلام على النبي الأمين.. السيدات والسادة: السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.. أحييكم جميعًا في الجلسة الرابعة من جلسات هذا الملتقى، وأرحب بكم باسم نادي جدة الأدبي الثقافي، وهذه الجلسة جاءت في وسط الجدول، فلتكن واسطة العقد من هذه الجلسات؛ فهي تضم كوكبة من الأكاديميين المعروفين بعمق أبحاثهم وطروحاتهم، وقد علمت أن هناك مَنْ حضر من الرياض خصيصًا لحضور هذه الجلسة، وقبل أن أعطي الكلمة لفرسان الجلسة، أود أن أشير إلى أمر جديد على ساحتنا الثقافية، فلم يعد «ملتقى قراءة النص» هو الفعالية الرئيسة الوحيدة كالعادة - هو وملتقى «جماعة حوار» - ولو بقي كالماضي، لقلنا: إن تأثيرهما منقوص، فالأمر الآن تغير، وقبل أيام كانت هناك تظاهرة معرض الكتاب، واليوم نحن في «ملتقى قراءة النص»، وفي الأسبوع القادم في «ملتقى العقيق»، بنادي المدينة المنورة الأدبي، وأدعو الدكتور محيي الدين محسب، لعرض ورقته، فليتفضل:

جذب الهوية وجاذبية الإصلاح

محيي الدين محسب

يقول إدوارد سعيد في كتابه (صور المثقف): «إن إحدى مهام المثقف هي بذل الجهد لتهشيم الآراء المقولبة»[1].

وفي تصوري، فإن هذا القول يلخص كثيرًا من جوانب المهمة التي آمن العواد بأنها مهمته الأساسية. كذلك، فإن هذا القول ينطوي ضمنًا على أن كون هذه المهمة فعلاً تهشيميًا، إنما يعني أنها مهمة شاقة ومضنية؛ أي مهمة جدلية. فهذه المهمة لا تشتغل في فضاء تجريدي، وإنما تتنزل على مدار الواقعية الملموسة لتكون صراعًا مع تجسدات ثقافية واجتماعية لهذه الآراء المقولبة والمختزلة. ثم إنها تتنزل على المدار التاريخي، حيث خضوع هذا الجدل لمسارات فعل الزمن والتغير، والتطور ذاتيًا وموضوعيًا.

وإذا كان من المتعذر في هذا السياق أن نقدم استقصاء معرفيًا ينهض على تحليل معمق للسياق الاجتماعي/ اللغوي، في بيئة المجتمع الحجازي، الذي تفاعلت معه تجربة العواد الإصلاحية، فإنه ربما يكون مؤشرًا دالاً أن نحيل في هذا الصدد إلى جملة الدلالات الحافة والمستنبطة من تلك المادة الغنية، التي ضمها العمل المرجعي البالغ الأهمية، الذي قدمه منصور الحازمي بعنوان (معجم المصادر الصحفية لدراسة الأدب والفكر في المملكة العربية السعودية)[2].

فالنظر في هذا العمل يكشف كثيرًا من الحقائق، لعل أبرزها أن النخبة المثقفة في المجتمع الحجازي، منذ مطلع القرن العشرين الميلادي، لم تكن بمعزل عن اتجاهات حركة الثقافة العربية، وبخاصة في مراكزها المعروفة آنذاك: الشام ومصر. ومغزى ذلك أن جملة المشكلات الحضارية وحلولها، التي كانت مطروحة في هذه المراكز، ترددت أصداؤها، ومن ثم محاولات الإسهام في تصورها ومعالجتها، لدى مثقفي الحجاز، ومن بينهم العواد بطبيعة الحال. ويترتب على ذلك أن ما اعتور هذه الحلول والرؤى في فضاء ثقافة المراكز من أزمات، راجعة إلى ملابسات سياقها التاريخي الموضوعي، ينسحب في بعض جوانبه على موقف المثقف الحجازي. والاستخلاص اللازم من هذه المقدمة، هو أننا بحاجة إلى قراءة دور هذا المثقف ومواقفه ضمن رؤية عامة لدور المثقف العربي ومواقفه واتجاهاته في هذا السياق التاريخي لما سمي بعصر النهضة. ولقد قدم حسين بافقيه تجليات مهمة من هذا السياق العام في دراسته، غير المنشورة حتى الآن، حول (تأثير الواقع الاجتماعي في النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية: 1343-1384هـ / 1924-1964م)[3].

وبطبيعة الحال فإن هذا القول لا يعني أن هناك تطابقًا وتجانسًا مطلقًا بين سلَّم الاختيارات والتصورات الثقافية آنذاك، لدى مثقفي المراكز ومثقفي الحجاز. فهناك – لا شك – طوابع نوعية توجِد مساحة للاختلاف النوعي والنسبي. ومن ثم، فإن من مهام القراءة الثقافية أن تتجه إلى الكشف عن هذه الطوابع النوعية التي أضافها المثقف الحجازي، لأسباب ومقتضيات فرضها واقعه التاريخي ومهامه المحلية ومشكلاته الخاصة إلى ذلك الفضاء العام، الذي تشكلت به الثقافة العربية في العصر الحديث. ولعل من أهم ما يمكن أن تفضي إليه هذه القراءة الثقافية، هو أن تقدم تفسيرًا معرفيًّا معمَّقًا لبعض من جوانب الانكسارات – أو ما يُصطلح عليه عادة بتعبير: الأزمة – في مسار الحركة الثقافية العربية الحديثة. ففي هذا المسار كان ثمة عدم استبصار حقيقي للمكانة

الحضارية والروحية للحجاز، ولفاعلية هذه المكانة في تشكيل رؤية العالم لدى الجماهير العربية الإسلامية، التي قدَّر «البتنوني» عام 1910م عدد من يقصد منها للحج سنويًا بربع المليون نسمة[4]. ومع ذلك فإن حضور هذه الجماهير في وعي المثقف العربي، في هذه الفترة، كان باهتًا. وكما يقول «الهرماسي»، فإن موضوع هذا المثقف كان «تحييدَ النخبات التقليدية المعروفة، أما الجماهير فكانت غائبة تمامًا من هذا المنطلق، وهو ما يكشف، طبعًا، نخبوية الاتجاه الليبرالي في الوطن العربي»[5].

وعلى الرغم من وجود دعوات من لدن بعض مثقفي المراكز[6]، أو من لدن مثقفي الحجاز[7]، خلال سنوات النصف الأول من القرن العشرين، لضرورة الكف عن هذا الإغفال والتجاهل لمنجز الثقافة الحجازية، فإن من الواضح أن صورة المثقف الحجازي ومشكلاته التي طرحها عليه واقعه الخاص، وواقع علاقته بالعالمين العربي والإسلامي، ثم واقع علاقته بحركة العالم الحديث، بمدِّه العلمي والتقني والفكري من جهة، والاستعماري والصراعي من جهة أخرى –كل ذلك ظل بعيدًا عن التفاعل الحقيقي معه من لدن مثقفي المراكز. ولنأخذ في هذا السياق شهادة مثقف مثل «المازني»، وهي التي قدمها عام 1930م، في كتابه (رحلة إلى الحجاز)، حيث لا ترد عن واقع الحركة الثقافية الحجازية آنذاك إشارة تكشف عن حراكها، الذي كان قد بدأ قبل ذلك الوقت بعدة سنوات. ولقد استمر ذلك – فيما يبدو – حتى بعد أن وضع «هيكل» مقدمة كتاب (وحي الصحراء) 1936م، التي يقول عنها بافقيه، إنها بدت «وكأنها اكتشاف لغات مجهولة»!![8].

وعلى أية حال، فإنه إذا كان هدف هذه الورقة أن تقدم تعرفًا أوليًا على جدلية الهوية والإصلاح، كما تجلت في خطاب العواد حول اللغة، فإن ما سقتُه آنفًا يكشف عن ضرورة ملحة، هي أن إقامة معرفة حقيقية بهذا الخطاب لابد أن تنطلق من حقيقة أنه ابن لحظته التاريخية بكل محتواها الاجتماعي والفكري

والثقافي، الممتد من دائرة الواقع الثقافي المحلي المباشر، إلى دائرة الواقع الثقافي العربي والإسلامي والعالمي.

وفي هذا السياق فإن مصادر ما أسميته في دراسة سابقة بالخطاب الاستحجازي تكتسب أهمية خاصة؛ حيث إنها يمكن أن تمدنا بكثير من الملحوظات حول الواقع الاجتماعي/ اللغوي لبيئة الحجاز[9] في فترات التكوين الثقافي للعواد ومراحل تطوره الفكري الإصلاحي بعد ذلك. ومن ذلك – مثلاً – قول «البتنوني»، عن أثر التعدد العرقي في الوضع اللغوي: «والذي يؤسف له أن هذا الخلط وصل إلى لغتهم، فتراهم يتكلمون في الغالب بلغة يكثر فيها الحشو، من كلمات عربية مشوهة أو فارسية أو تركية أو غيرها، وهم ينونون المضاف فيقولون في هذا حق فلان، مثلاً: (هذا حقٌ فلان)، مع إبدال القاف جيمًا مصرية، ومنهم من يمد الحرف المنون، فيقول: (هذا حقون فلان) أو يؤنث لفظه، فيقول (حقة فلان)، ولا يحذفون النون من الفعل في صيغة الأمر للجمع، فيقول: (هيا صلون المغرب واركبون)، بدل صلوا واركبوا... ومما يكثر سماعه منهم، قولهم: (دحين) في هذا الحين، و(ازهم فلان) في ادع فلانًا...وغالب أهل مكة يتكلمون بالتركية، ومن المطوفين من يتكلم بلغات مختلفة كالهندية والأردية والجاوية والفارسية والصينية. أما أهل البادية فلغتهم عربية صرفة وتختلف في لفظها باختلاف القبائل...»[10]. كذلك يلمس البتنوني آثار التداخلات اللغوية الناجمة عن التباين في أجناس الحجاج في الأداء اللغوي لدى مطوفي الحجاج في مطلع القرن العشرين. يقول البتنوني: «والأدهى من ذلك أنهم يحرفون ألفاظ القرآن الكريم عمدًا أثناء الطواف، بتفخيمهم ما لا يجوز تفخيمه، أو ترقيقهم ما لا يصح ترقيقه، ومنهم من يقلب الحرف بآخر لتقريبه إلى نطق السامع إن كان تركيًّا أو هنديًا أو فارسيًا»[11].

فإذا أضفنا إلى ذلك امتداد حجم مثل هذه الظاهرة، من خلال بقاء بعض الحجاج – ممن ينتمون إلى أجناس، ومن ثم إلى لغات مختلفة – للمجاورة أو

الاستيطان في مكة والمدينة، فإننا لا شك نكون أمام واقع لغوي/ اجتماعي يصعِّد مسألة (الهوية الثقافية) بصورة متزايدة[12]. ولعل مما له دلالة في هذا السياق أن الفرنسي «كورتلمون» (ت 1930م)، الذي زار مكة عام 1894م، والتقط صورًا فيها، يقدِّر سكانها آنذاك بـ 100ألف نسمة، 75٪ منهم من الهنود[13]. أما الفرنسي «بروست» فيقول عام 1896م: إن «80٪ من سكانها من الهنود والجاويين، و18٪ فقط من العرب، و2٪ من الأتراك باستثناء أفراد الحامية»[14].

ولا شك أن هذا الواقع الاجتماعي/ اللغوي، ينعكس لدى المثقف الحجازي، فيكتب محمد حسن كتبي، عام 1935م، عما يسميه بالعقلية الحجازية، التي يرى أنها «عقلية فردية وذلك لتعدد الأجناس في هذه المنطقة، مما جعل الأفراد فيها متعددي المشارب، وتتنازعهم وراثات شتى»[15]. ويتفق «محمد حسن فقي» مع الكتبي «في خطورة هذه التعددية العرقية وآثارها السلبية»[16]. ويشير الحازمي إلى موقف مماثل لأحمد السباعي[17]. كما يحلل حسين بافقيه موقف محمد سعيد عبدالمقصود في إسهامه النقدي في كتاب (وحي الصحراء)، حيث يعلل أسباب ضعف الأدب الحجازي، فيجعل منها حلول «سيل من المجاورين من أمم شتى تتباين والحجازيين في الأخلاق والعادات واللغات»[18]. ومن ثم فلقد «كان التطلع إلى الوحدة الوطنية» -كما يقول الحازمي - «من أكثر هموم المثقفين إلحاحًا في ذلك الوقت»[19]. غير أن مقولة الحازمي تلك تغفل جانبًا آخر من جوانب مسألة الهوية الثقافية، كان ماثلاً بدوره في فضاء المثقف الحجازي آنذاك. ومن الشائق أننا نستقي هذا الجانب مما يورده الحازمي نفسه، من عناوين وملخصات لمقالات صحيفة (صوت الحجاز)، في العام نفسه الذي نُشرت فيه مقالات الوحدة الوطنية. وعلى سبيل المثال يكتب «عبدالحميد الخطيب» مقالاً يؤكد فيه أن «الرابطة الدينية هي أقوى الروابط؛ لأنها تدعو إلى مُثُلٍ أخلاقية عليا. أما الإقليمية والرابطة القومية فليست من الإسلام في شيء»[20].

ومن الطبيعي أن تدخل في فضاء التصورات الثقافية لفكرة الوحدة الوطنية، فكرة اللغة العربية، بوصفها أبرز مكون ثقافي تقوم عليه هذه الوحدة. وفي سياق التداخلات اللغوية التي أشرنا إلى بعض ملامحها تغدو الدعوة إلى الاهتمام بالعربية فعلاً ثقافيًا موازيًا لتنبه المثقف الحجازي إلى آثار التعدد العرقي والأجناسي في واقع المجتمع ووحدته. فالعربية في هذا السياق تغدو عامل توحيد، يعلو على هذه التعددية المختلطة على أرض الواقع. ومن الطبيعي أن يقود الانطلاق من هذه الهوية اللغوية إلى إدراك أنها عامل يربط الوطن نفسه بأقرانه الأوطان العربية الأخرى. ولذلك فإننا نجد نوعًا من الترابط في أذهان الداعين إلى الوحدة الوطنية بين دعوتهم تلك، ودعوتهم إلى الوحدة العربية، أو القومية العربية. ومثال ذلك ما نجده ماثلاً عند «محمد حسن فقي» وفق ما أورده الحازمي له من مقالات عن الوحدة الوطنية والوحدة العربية[21]. وكذلك ما نجده عند «حسين عرب»، وفق ما أورده «عبدالمحسن القحطاني»[22]. وبطبيعة الحال فإن وعي كثير من هؤلاء المثقفين كان قد تفتح على شعارات الثورة العربية، وبخاصة شعار «نحن عرب قبل أن نكون مسلمين»[23].

وفي هذا السياق يبدو وعي المثقف الحجازي ذا وضعية خاصة تميزه عن سائر وضعيات المثقف العربي. فهو وعي مشرع لهويتين ملحتين: هوية اللغة التي تشده إلى المسار العروبي، وهوية العقيدة التي تنهض على أرضه رموزها المقدسة، المفتوحة طوال العام للمسلمين من الأجناس الأخرى؛ فهي تشده إلى المسار الإسلامي. وفي الحالتين كان ثمة عنصر عالمي ضاغط ربط بين قوة التمدن الحديث في العالم الغربي من جهة، وتأسس بلدانه على عامل التجمع القومي من جهة أخرى. ولقد كان هذا العنصر ضاغطًا في تفكير المثقف العربي بكيفية استثارت لديه فكرة البحث عن هوية الرابطة، أو الوحدة أو الأمة[24]، لكي يمكن مواجهة الوجه الآخر لهذه القوميات الغربية؛ وهو وجه الاستعمار والغزو والحرب.

* * *

في هذا السياق، إذن، يمكن قراءة خطاب اللغة في مشروع العواد الإصلاحي، الذي بدأ منذ مقدمة ديوانه الأول (روح الشعر العربي)، عام 1924م[25]، والذي تصاعد إلى علامة واضحة في كتابه الشهير (خواطر مصرحة)، عام 1926م. ولعل ما هو ثاوٍ ضمنيًا في هذا العنوان الأخير يومئ إلى جملة من الدلالات، التي تكرس مسالك الجدل مع المضامين الثقافية التي أشرنا إلى بعض علاماتها وتقاطعاتها فيما سبق. فـ (الخواطر)، بما هي دالّ شعوري يتجاوب اشتقاقيًا، ومن ثم دلاليًا، مع الخطر والمخاطرة والخطورة، إنما تشير إلى الوقع النفسي الذي يستشعره المثقف الإصلاحي إزاء الواقع المحيط به. فالخاطر: الهاجس[26]! وبالفعل، فإن ما كان يحدسه الهاجس قد تحقق في صورة ذلك الهجوم الذي شُنَّ على الكتاب وصاحبه. وكان من بين بؤر الهجوم تهمة التأثر برجال المهجر، فقيل: «إن أسلوب أكثرهم بعيد عن الأسلوب العربي الفصيح، ومن أراد تهذيب ملكة لسانه لا يمكنه أن يُرضي أدبَ اللغة العربية، إذا جعل مثله الأعلى ما يكتبه رجال المهجر»[27].

ومن الطبيعي أن يكون انفعال الهواجس محفوفًا بكثير من الالتباسات ومزالق التناقض، وإن طفح بكثير من رومانسية صدق النوايا.

أما كونها (مصرحة) – غير مبالية بغضب السيد سيبويه كما يقول العواد[28] – فهي مؤشر رغبة مزدوجة لدى العواد: مؤشر لتحرير المكبوت وإطلاق الهواجس من عمائها الداخلي مثلما هي مؤشر – ببنائها للمجهول – لرغبة في أن تظل بلا فاعل محدد الهوية. وكأن العنوان، إذن، يشي بمقاربة الإفصاح أكثر من كونه الإفصاح نفسه. ولا شك أن المسؤولية عن (الخواطر) أقل خطرًا من المسؤولية عن أفعال الإرادة المتعمدة والوعي القاصد.

والسؤال إذن: إلى أي مدى يلتقي خطاب اللغة عند العواد مع هذه الخطوط العامة؟

وبداية، لابد أن نحدد أن المقصود هنا بـ (خطاب اللغة)، هو الكيفية التي صاغ بها العواد رؤيته للغة، ولدورها في تشكيل الهوية، ولوظيفتها في مشروعه الإصلاحي.

ولعل نقطة الانطلاق في هذا التحليل تتمثل في ذلك الربط الذي يقيمه العواد بين اللغة وما أسماه (الشخصية). يقول العواد تحت عنوان «اللغة كعنصر من عناصر الشخصية»[29]:

«الشخصية الفردية والشخصية الجماعية سيان، في أن كليهما يتألف من عناصر أو أجزاء ترجع إلى النفس. ومن هذه العناصر: التفكير، والسلوك، والأخلاق كلها، حسنها وسيئها، والعادات التي لا تبلغ درجة الأخلاق في الرسوخ والأصالة... ومن أهم عناصر الشخصية اللغة الأصيلة التي تنمو مع أطوار النمو في الإنسان، منذ أن يولد، إلى أن يشب، إلى أن يكتمل، فيعبر عن حاجته وآلامه وآماله، ويبني ويهدم ما يريد هدمه أو بناءه من أفكاره وأفكار الآخرين، ويجذب بها العدد الكبير من أفراد البشر إلى الالتفاف حوله، مثلما يدفع بها نفسه إلى أن يلتف هو حول الكثير من هؤلاء الأفراد. ومن هنا يأتي دور اللغة في تكوين الشخصية وتعميقها وبعثها وتأهيلها للتأثير. وبطبيعة الحال، فإن هذا المركز الحيوي الذي تحتله اللغة في مجال الشخصية لا تتمتع به اللغة العربية وحدها،.. وإنما هو مركز لكل لغة أصيلة لأي إنسان في الوجود، يستوي في ذلك إنسان الغاب، وإنسان الحضارة الحديثة، وإنسان اليوم وإنسان الأمس وإنسان المستقبل».

ومن الواضح أن العواد هنا ينطلق من غاية ضمنية، هي إقامة معادلة وتكافؤ بين (الفرد) و(الجماعة)، في أن لكل منهما هوية متماثلة تتألف من عناصر مرجعها (النفس) كما يقول. ويلاحظ هنا أيضًا أن العواد يغيِّب لصالح هذه المعادلة الإيديولوجية حقيقة أساسية، وهي أن (الجماعة) هي التي تفرض

اللغة على الفرد عبر عملية التنشئة الاجتماعية. فاللغة هي «ما به وعبره تتحقق التنشئة الاجتماعية للفرد وهيكلةُ وجوده الاجتماعي»[30]، فهي إذن «الشرط الذي تضعه الجماعة أمام الفرد لكي يحصل على هوية اجتماعية معترف بها»[31]. وهذه العناصر التي يشير إليها العواد: التفكير، والسلوك، والأخلاق، والعادات، يتم تشكيلها ونقلها إلى الفرد من خلال القناة اللغوية وقوالبها الدلالية والرمزية، التي تشحن الجماعة بها لغتها. ومن ثم نقول: إن تغييب العواد لمثل هذه الحقيقة، إنما هو ذو بعد إيديولوجي شائع لدى نموذج المثقف الإصلاحي الرومانسي، حيث ثمة محاولة للتغلب على ضغط الإطار الاجتماعي بإعلاء استقلالية الفرد، وإثبات قوته الذاتية.

ولكي يدعم العواد هذا البعد الإعلائي للفرد، فإنه لا يأتي على ذكر الجماعة الاجتماعية اللغوية عند حديثه عن نمو اللغة مع أطوار النمو لدى الإنسان. بل إن اللغة لا تغدو ذات وظيفة اجتماعية تواصلية، وإنما ذات وظيفة تعبيرية أولاً، ثم ذات وظيفة تأثيرية إقناعية ثانيًا. فالعواد يقول: إن الفرد – بعد أن يكتمل – يعبر باللغة عن حاجته وآلامه وآماله، وبها يبني الأفكار ويهدم وفق إرادته، ويجذب الأفراد ليلتفوا حوله، ويدفع بها نفسه ليلتف حول أفراد آخرين. إن المثقف هنا تملأ مخيلته صورتان نمطيتان: صورة الأديب في نموذجها الرومانسي، وصورة السياسي في نموذجها الجماهيري. وفي المحصلة ثمة دمج عميق للصورتين في صورة واحدة، هي صورة الذات التي يريدها أو يراها العواد في نفسه وفي لغته. وفي حين أن الصورة الأولى تراود أفقًا إنسانيًا عامًا، فإن الصورة الثانية تراود أفقًا واقعيًا على مستوى علاقات القوة والتضامن، وعلاقات الانتماء والإقصاء في حراك بشري معين.

ولأن العواد – شأنه شأن كثير من المثقفين العرب في تلك المرحلة – يصدر عن منطق التمركز الفردي، فإن اللغة عنده تبدو وكأنها أداة للحصول على نفوذ أكبر، أو مجال حيوي أوسع، أو مكانة نخبوية أرفع. ومن ثمَّ، فإن قيمتها

تعلو عندما تعبر بها ذات مدركة لخصائص نفسها المميزة والمتفردة التي لا تشبه غيرها. وهذه القيمة تهبط عندما يتداولها من لا يملك هذه الخصائص. وفي سياق نفسي كهذا، كان لابد أن يدخل مفهوم مستمد من المجال الدلالي للعلاقة بالمرأة؛ وأعني بذلك مقولة (الغيرة)، وذلك ليتواءم مع مفهوم (الفارس)؛ أي الذات الفردية المنوط بها قيادة الأمة والحفاظ عليها وإصلاحها. يقول العواد:

«وغيرة الإنسان على شخصيته تدفعه إلى تعهد كل عنصر من عناصرها بالإنماء والحماية والصيانة والتحسين. فمن عني بلغته ووسعها وصانها وحماها وحسنها، فلقد فعل كل هذه الأمور (أتوماتيكيًا) بشخصيته نفسها. والأمم كالأفراد في الغيرة على الشخصية، والسعي إلى ترقيتها عن طريق ترقية عناصرها، وفي مقدمتها اللغة»[32].

وهنا يبدو خطاب العواد رازحًا تحت جملة من تجاور الازدواجيات: فعلى حين أن مقولة (الغيرة) تتصل برابط عميق بتصور الحماية من الدنس والفساد؛ وذلك لكي يبقى موضوع الغيرة والحماية بمثالية كماله الأصلي، وطهارته الفطرية، فإن مقولات (التوسيع، والتحسين، والترقية) تناوش الفعل الإنساني؛ أي تناوش التاريخ ولازمه التغير. ومن ثم، فهذان القطبان الماثلان في الرؤية يظلان خطين متوازيين:

قوام الأول منهما، نزعة محافظة، تريد إعادة إنتاج الماضي اللغوي بصفائه الأول، وصوابه المثالي.

وقوام الثاني، نزعة نقدية تجديدية، ترى أن اللغة قد يكون فيها ضيق يلزمه (التوسيع)، أو قبح يلزمه (التحسين)، أو تخلف يلزمه (الترقية).

إننا أمام خطاب يتجاور فيه التصور الأنثروبولوجي والتصور التاريخي للغة. وفي حين أن التصور الأول يتماس وسردية الهوية الثقافية حول رأسمالها

الرمزي (اللغة)، فإن التصور الثاني يتماس ومقتضيات حركة اللغة مع التاريخ، حيث تواجه الحاجة إلى ملء فجوات معجمية أو دلالية حضارية طارئة، أو تواجه تحولات يفرضها التداخل اللغوي... إلخ. في التصور الأول تبدو اللغة (حامية) أسطورية تحفظ للهوية مقوماتها، وفي التصور الثاني تبدو اللغة (محميَّة) عارية من الأسطورة. في التصور الأول اللغة (جوهر)، وفي التصور الثاني اللغة (عمل). وبالضبط هذا هو لب خطاب التوتر العميق - إن لم نقل «الشيزوفرانيا الإبستمولوجية»[33] - في أغوار الروح والفكر، حول اللغة والهوية، لدى كثير من المثقفين العرب في مطالع العصر الحديث، ومن بينهم العواد.

عند العواد يتجلى خطاب العودة إلى اللغة/ الجوهر، محايثًا لخطاب العودة إلى الهوية/ الجوهر. فهو عندما يتحدث عن الماضي القديم نراه يربط بين نضج اللغة واكتمالها ونضج شخصية الأمة واكتمالها. وهنا تبرز في أسلوب العواد أسماء التفضيل المراتبية التي نجد مثيلاتها في التراث العربي كمقولة (أشرف اللغات) وغيرها. وعلى الرغم من أن العواد قد أقر - كما رأينا في الاقتباس الأول عنه - بأن المركز الحيوي الذي تحتله اللغة في مجال الشخصية لا تتمتع به اللغة العربية وحدها، وإنما هو مركز كل لغة أصيلة لأي إنسان في الوجود، يستوي في ذلك إنسان الغاب وإنسان الحضارة الحديثة - أقول: على الرغم من ذلك فإنه يقول هنا[34]:

«لما كانت اللغة العربية في أوجها من عصور المعلقات، والقرآن، والشعر، والمؤلفات العربية الدسمة، كانت شخصية الأمة العربية من أنصع شخصيات الأمم التي جاورتها والتي نافستها... كانوا يتعالون على الناس بعزة نفوسهم وفروسيتهم وطائلهم واصطناعهم الفضل... وفي عصر المؤلفات كانت الأمة العربية تتفاعل مع أقوى الأمم شخصية، فتنهل من علم اليونان وفلسفتهم، ومن صناعات الهنود، ومن سائر الحضارات عند الصين والفرس، فتكيفها وتغربلها...».

وهنا نلاحظ أن العواد يتحدث عن مستوى لغوي معين، هو عربية الكتابة لدى الفئات العالمة والمثقفة. «وعلى الرغم من كثرة ما وضع من مؤلفات وإبداع بهذا المستوى في المراحل التي تلت وضع النحو، فإن هذه «المؤلفات الدسمة» لم تأخذ جدارة الاستشهاد بها عند اللغويين والنحاة. أما كلام الناس في الحياة العامة، فقد بدأ يبتعد بدرجات مختلفة عن هذا المستوى، وبخاصة ابتداء من النصف الثاني من القرن الثاني الهجري، متزامنًا ذلك مع «الفترة التي تعرض فيها المجتمع العربي المستخدم للغة العربية إلى تحولات اجتماعية كبيرة»[35]. والحاصل هو أن واقع اللغة العربية في مستواها الكتابي النموذجي لا يتواكب وتطور المجتمعات العربية، بل لا يتواكب وما آل إليه تاريخ واقع الاستعمال اللغوي. ومعنى ذلك أن العواد يقرأ التاريخ قراءة إيديولوجية. وهذه القراءة الإيديولوجية هي التي جعلته يأخذ بمبدأين لا يجتمعان: مبدأ المساواة بين جميع اللغات، ومبدأ أن هناك لغة أفضل من غيرها. ولعل الجذر العميق لهذا التناقض يعود إلى تأثره بالتناقض الرومانسي. فلقد تحمس المثاليون الرومانسيون لمبدأ المساواة بين اللغات، وأخذوا في الوقت نفسه بفكرة أن «اللغة كائن حي يولد ويتطور ويموت»[36]، وعزوا هذه الفكرة إلى «الارتباط بين مستوى تطور اللغة وارتقاء العقل الجمعي وتقدم المستوى الحضاري». ثم تعززت الفكرة نفسها بأخذ الداروينيين بها في سياق فكرة النشوء والارتقاء[37]، وقد وجد أصداء لكل ذلك لدى بعض المثقفين العرب في مطلع القرن العشرين[38]. وقد يكون ذلك هو مصدر العواد الذي ينص على هذا المبدأ في أحد المواضع، فيشير إلى «سنة النمو والارتقاء؛ لأن اللغة كائن حي»[39]، ومن ثم يربط – بدوره – بين الصعود الحضاري، والصعود اللغوي، وكذلك بين الانحطاط الاجتماعي والانحطاط اللغوي[40]، مطبقًا ذلك على الحالة العربية:

«فلما تعرضت لغة العرب للانحطاط في بعض العصور بعوامل تاريخية، لم تسلم منها أمة في التاريخ، تعرضت عند ذاك الشخصية العربية

للتدلي. وهكذا دواليك: تنشط اللغة فتنشط الشخصية، وتخمل هذه فتخمل تلك»[41].

وهنا تبدو الإيديولوجيا – أيضًا – هي التي تتكلم! فبعد أن كانت اللغة عنصرًا في شخصية الجماعة، أصبحت هنا هي (الفاعل) الذي تسير في فلكه هذه الشخصية، وكأن هذه الجماعة ليست هي المسؤولة عن انحطاط اللغة. إنها (بريئة)، والذنب ذنب (العوامل التاريخية) التي هي كالقدر المحتوم على جميع الأمم!. وفي سياق نظرة كهذه، فإن اللغة تأخذ بعدًا أسطوريًا، حيث إنها هي التي تجر وراءها – في نشاطها وخمولها – شخصية الجماعة. ولكن الدلالة الأعمق هنا أن المقتضيات العلمية لمعرفة الماضي التاريخي تتراجع من أجل تفعيل ذرائعية ذات صلة وثيقة برؤية العواد لإصلاح الحاضر التاريخي، وبرؤيته لجوهرية دوره هو في هذا الإصلاح، بما أنه يحمل هذه الأداة السحرية (سلاح اللغة[42] على حد تعبيره). وفي هذه الرؤية يبدو القياس الضمني في ما يقوله العواد أن مشروع (نهضة الحاضر) مرهون بامتلاك الأمة لـ (القوة) في هويتها الأدبية والأخلاقية والعلمية والتقنية، وكذلك مرهون بانفتاح هذه الأمة على ما لدى الأمم الأخرى من علوم وفلسفة وصناعات. ومن الواضح أن العواد في هذا القياس لا يطرح (التراث)، من منطق الاستعادة والإحياء؛ وذلك لأن التراث الذي يشير إليه ليس كلاً متجانسًا، وإنما فيه مراحل القوة ومراحل الانحطاط. إنه تاريخ أمة بشرية، تشبه غيرها من الأمم في الخضوع لعوامل التاريخ. ومن أجل نفي احتمال تأويل مقاصده إلى منطق الاستعادة فإن العواد يطرح نموذجًا ملموسًا من الحاضر؛ وهو نموذج (الأمة الإنكليزية) التي تقوم شخصيتها على (اللغة الإنكليزية) و(الفكر الإنكليزي) و(السلوك الإنكليزي العام). ومن ثم يصل العواد إلى صياغة ملحوظاته السابقة كلها في قانون حجاجي عام، هو «وهذا القياس يطرد في كل أمة غير الأمة العربية والأمة الإنكليزية»[43]. وبما أنه قانون عام، فإن الأخذ به في سبيل مشروع النهضة العربية الحديثة، لن يكون من باب

التقليد: فنحن «لن نكون مقلدين أو مقتدين إذا ما عملنا اليوم في هذه السبيل»[44].

ولأن حجاج العواد قائم على تكريس غايات إيديولوجية، أكثر من قيامه على استبصارات في التحليل المعرفي والعلمي، فإنه ينيط بالمثقف مهمة إنجاز المدخل إلى هذه النهضة؛ أي تحقيق ما أسماه هو «حمل الرسالة»:

«نصَّب كتابنا وشعراؤنا من أنفسهم محامين، وأخذوا على عواتقهم حمل هذه الرسالة ونشر هذه الروح الراقي [هكذا] بين إخوانهم للوصول إلى التفاف عربي مكين يجعل من قوى الفكر المتفرقة قوة واحدة، ومن طاقات الروح المتنافرة طاقة واحدة، ومن شخصيات الأفراد المتباينة شخصية عامة واحدة. إن الشخصية للأمة هي كل شيء في حياتها وقوتها، والشخصية لا تستقيم ما لم تستقم اللغة وتُبذل الجهود في حمايتها من أسباب التخاذل والانحلال»[45].

وهنا نصل إلى معاينة (الذات المثقفة)، وهي تضع نفسها في قلب قيادة المهمة التاريخية!!. لقد شهد العواد هزيمة المدخل السياسي والعسكري، إلى تحقيق الوحدة العربية في حركة الثورة العربية بقيادة الشريف حسين. ومن ثم لم يبق لديه سلاح موثوق به إلا سلاح (الكلمة). الكلمة التي تقول إن هويتها عربية، والناطقين بها عرب. إنها دال الهوية الثقافية، أما (مدلولاتها) (الفكر والروح وشخصيات الأفراد) فإن وحدة (الدالّ) وقوته كفيلتان بوحدتها وقوتها. لقد كان إيمان العواد بقوة اللغة عميقًا، حتى لتشارف عنده أن تكون سحرًا، وأن يكون هو «الساحر العظيم» !![46]. ولكن كشأن السحرة المتنافسين لا يحتل القمة أحد منهم إلا إذا انتصر على منافسيه، واستحوذ لذاته على أسرار «الألفاظ الذهبية»! لقد كان دفاع العواد عن ألفاظه وتعبيره حادًا قويًا، وكان هجومه على لغة غيره من المثقفين أشد حدة وقوة. وهكذا كان يجسد قانون (الغيرة). وفي الرؤية الإيديولوجية تأخذ الغيرة مسارًا معياريًا تراتبيًا، تعطى فيه درجة

الأفضلية للأقرب فالأقرب. ولذلك، وعلى الرغم من حماسة العواد للغة العربية، وحماسته للقومية العربية والوحدة العربية، الأمر الذي يجعله يدخل في زمن الطوبى، فيحلم بأن يأتي الزمن الذي تسود فيه العربية العالم بعد أن تكون قد «قضت على صولة اللغتين الإنكليزية والفرنسية في العالم»[47]، أقول: على الرغم من ذلك؛ فإنه يبدي أشد الحماسة لما يسميه بـ «لغتنا العامية الحجازية»[48]، ويرجو لها أن تكون «هي زعيمة هاته اللهجات [العربية]، كما كانت لهجة قريش في الماضي زعيمة لهجات العرب قاطبة... ومن يدري لعلها تكون بعد تعديل بسيط لهجة الكتابة العربية، كما حدث في لغات أوروبا الحاضرة»[49].

وعلى أية حال، فإن كثيرًا من التناقضات التي نجدها في مسار آراء العواد، كان لها ما يبررها على صعيد وضعيته الذاتية والموضوعية. لقد عايش العواد مظاهر (التتريك) العثماني للحجاز، وكان لذلك أثره في حملته لاستبعاد الألفاظ التركية مثل (قائمقام) و(بك) و(باشا)... إلخ، من الاستعمال اللغوي. ولكنه في الوقت نفسه، كان يدعو إلى ضرورة تعلم اللغات الأجنبية[50]، ويبدي مسامحة واضحة لنفسه ولغيره في استعمال معربات إنجليزية وفرنسية، لأننا بهاتين اللغتين نستفيد – كما يقول – «حضارة، وعلومًا، وسعة أفق،...»[51].

فمثل هذه المواقف وغيرها إنما تشير إلى أن العواد كان يريد استنهاض دافعية الانتماء إلى فكرة (الإصلاح والنهضة) والإيمان بها في حد ذاتها. وكان في سبيل هذه الغاية يجرب مداخل متعددة، فكانت هذه المداخل تتقاطع أحيانًا، وقد تتناقض أحيانًا أخرى. ولكنه في كل ذلك كان بين قطبين يتجاذبانه: لغة لا يمكن أن تكون شأنًا فرديًا، وذات لا تريد أن تكون رقمًا جمعيًا. ولقد كان هذا الازدواج واحدًا من جملة الازدواجات التي كان لابد أن تحايث مقاربة العواد للإصلاح والنهضة؛ وذلك لأنها مقاربة إيديولوجية بالأساس والتوجه. وفي الحقيقة، فإن العواد في ذلك يندرج ضمن أطياف أخرى في الثقافة العربية خلال مسارات القرن الماضي (العشرين الميلادي)، حيث كان «المضمون الإيديولوجي

يطغى دائمًا على آليات الفكر العلمي في تبني الرؤى وتفسير الواقع وقضاياه»[52]. ولقد شخص «عبدالله الفيفي» حالة أحد هذه الأطياف، وهو طيف نقاد الأدب في مطالع القرن المشار إليه، وأحسب أن كثيرًا مما قاله ينطبق على حالة العواد، حيث يقول: «كان النص النقدي العربي منذ مطالع القرن العشرين يقع كثيرًا بين الازدواج والتلفيق؛ لأنه في الوقت الذي يحب أن يقيس تراث العرب بمقياس آخر لأمة أخرى، فيعييه ذلك، يأخذ في التذبذب بين حالتين تمثلان انفصامًا فكريًا: حالة التراث، وحالة المقياس. وذلك إما لأنه لا يرضى غريزيًا أن يعترف على تراث آبائه بالنقص، فإذا به يرفع النموذج التراثي تارة ليخفضه أخرى، ليس عن وعي نقدي بما له وما عليه، ولكن عن فقدان الشجاعة، أمام نفسه. أو لأنه – بغياب الحرية الفكرية – لا يملك الشجاعة أمام القارئ. فهو يكتب متوترًا بين تيارات نفسية واجتماعية وثقافية، لا تدعه يقيِّم منهجه، أو حتى يرى ما يفعل. وهذا ما جعل الناقد يقف أحيانًا الموقف ونقيضه في آن؟»[53].

الحواشي والتعليقات

(1) إدوارد سعيد: صور المثقف. ترجمة غسان غصن، مراجعة منى أنيس (دار النهار، بيروت، 1996)، ص 7.

(2) نشر الجزء الأول عن صحيفة (أم القرى) عام 1394هـ/ 1974م (مطبوعات جامعة الرياض)، ونشر الجزء الثاني عن صحيفة (صوت الحجاز) عام 1426هـ/ 2005م (نشر دار المفردات – الرياض).

(3) حسين بافقيه: تأثير الواقع الاجتماعي في النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية: 1964- 1384- 1343 / 1924م. (رسالة ماجستير، تفضل مؤلفها مشكورًا بإهدائي نسخة منها).

(4) محمد لبيب البتنوني: الرحلة الحجازية. (نُشر عام 1910م، ثم نشرته مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة،1995م)، ص 13.

(5) محمد عبد الباقي الهرماسي: «المثقف والبحث عن النموذج» في كتاب: الثقافة والمثقف في الوطن العربي. (مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 2، 2002م)، ص 43.

(6) يمثل الكواكبي حالة خاصة في كتابه (أم القرى) – انظر: حسين بافقيه، سبق ذكره، ص 19. وكذلك انظر ما يقوله المازني في كتابه: رحلة إلى الحجاز. (مطبعة فؤاد، القاهرة، 1930م)، ص 8.

(7) كان كتاب (وحي الصحراء) تطبيقًا عمليًا للسعي نحو «تعريف المثقفين العرب خارج البلاد بالحركة الأدبية في الحجاز» – انظر: حسين بافقيه، سبق ذكره، ص 67، انظر ما يورده منصور الحازمي لحسين سرحان بهذا الخصوص: ص 473، ولقد استمرت الشكوى من جهل «كتاب العربية بهذا النتاج الطيب الحسن» – بعبارة محمد عمر عرب – إلى ما بعد منتصف الأربعينيات – انظر: حسين بافقيه: سبق ذكره، ص 121.

(8) حسين بافقيه: سبق ذكره، ص 68.

(9) بخصوص الوضع اللغوي/ الاجتماعي للحجاز لم نُشر هنا إلى مصادر تعود إلى فترات سابقة لسني تكوين العواد؛ ومن ذلك مثلاً ما يورده شارل ديدييه، الذي قام برحلة إلى الحجاز سنة 1854م، وسجل أحداثها في كتابه (رحلة إلى الحجاز)، – ترجمة محمد خير البقاعي، (الرياض، دار الفيصل الثقافية، 2001م– ص 172)، «وليس تنوع اللغات بأقل إثارة: عرب المدن والصحراء، تجار مسقط والبصرة، أتراك، سوريون، يونانيون، مصريون، بربر... وكلٌّ من أولئك يلبس زيه الوطني، وكلٌ يتكلم بلهجته الخاصة».

(10) محمد لبيب البتنوني، سبق ذكره، ص 122-125.

(11) السابق، 134.

(12) يورد منصور الحازمي – في تلخيصه لمقالة لأحمد عطار (كيف نحتفظ بعروبتنا) (كتبت في صوت الحجاز عام 1940م) – ما يشير إلى هذا الجدل حول الهوية الثقافية: «يردّ على «أحمد علي» الذي نشر مقالاً ينتقد فيه الفلالي عن فكرة العروبة، ويستشهد العطار بالعقاد... الذي لا يرى تضادًا بين الوطنية والعقيدة. ويقول العطار: إن الفلالي... لم يتعصب ضد المهاجرين إلى مكة والمدينة، ولكنه يدعوهم إلى الاندماج والشعور بالوطنية، ونبذ تقاليدهم ولغاتهم الأصلية... وهو يثني على المحاضر ويتفق معه على ضرورة التعريب بين المهاجرين إلى مكة والمدينة، لأنه لا ينبغي أن توجد هذه المناظر المضحكة في مجتمع واحد، بل ينبغي أن يكون المقيم في هذه البلاد عربيًا، وأن ينتمي إلى البيئة التي يعيش فيها» – انظر: الحازمي، ص 583 -584.

(13) انظر: محمد خير البقاعي: من رحلات الفرنسيين إلى الجزيرة العربية (مؤسسة التراث –الرياض– 2004م)، ص 62.

(14) السابق، ص 101.

(15) انظر: منصور الحازمي، سبق ذكره، ص 113، ص 489.

(16) السابق، ص 483.

(17) السابق، ص 70.

(18) انظر: حسين بافقيه، سبق ذكره، ص 83.

(19) السابق، ص 115 – وأعتقد على ضوء مثل هذه المعطيات أن مقولة حسين بافقيه: «إن التاريخ يلغى في الحجاز أمام الجغرافيا»، ص 28، تحتاج إلى إعادة نظر معرفية ممحصة، خصوصًا أنه سيعود في الصفحة التالية فيتحدث عن أن «الأنا الحجازية هيأ لها الاتصال بالمكان اتصالاً بالتاريخ»!

(20) السابق، ص 395.

(21) السابق، ص 417-419.

(22) عبدالمحسن القحطاني: شعراء جيل. (النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2006م)، ص 77-79.

(23) انظر: حسين بافقيه، سبق ذكره، ص 20.

(24) يقدم حسين بافقيه (سبق ذكره، ص 75-80) عرضًا تحليليًا لمقالة بالغة الأهمية، كتبها «أمين ابن عقيل» في مجموعة كتاب (وحي الصحراء)، 1936م، تحت عنوان: «الحجاز وإلام يدعو؟

أللجامعة الإسلامية؟ أم الوحدة العربية؟ أم الرابطة الوطنية؟» وتنبع أهمية المقالة من سياقها التاريخي من جهة، وسياق تطور مسألة (الهوية) عند المثقف الحجازي من جهة أخرى.

(25) انظر: محمد الشامخ: النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية: 1900-1945، (أسهمت دارة الملك عبدالعزيز في طبعه، الرياض، 1975م) ص 72.

(26) ابن منظور: لسان العرب (خطر).

(27) انظر: حسين بافقيه، سبق ذكره، ص 107.

(28) من الشائق أن نلاحظ ما يرد في لسان العرب لابن منظور في (صرح) «صرح الشيء، وصرَّحه، وأصرحه، إذا بيَّنه وأظهره».

(29) العواد: الأعمال الكاملة، خواطر مصرحة، ج 2، ص 245.

(30) محمد أسليم: اللغة والجماعة في المغرب العربي. موقع محمد أسليم على الشبكة العنكبوتية الدولية.

(31) السابق.

(32) العواد: «اللغة كعنصر من عناصر الشخصية»، سبق ذكره، ص 245 -246.

(33) هذا المصطلح أطلقه «داريوش شايجان» في كتابه (أوهام الهوية: لندن، دار الساقي، 1993 ص 88) للدلالة على حالة التمزق أو التذبذب بين نمطين للهوية: «هوية نموذجية متعالية ومتسامية، بل مقدسة في الذهن، والآخر: هوية عملية، بل مدنسة في الذهن رغم الممارسة». وأنا هنا أنقل عن: تركي الحمد: «هوية بلا هوية: نحن والعولمة» في كتاب: العولمة والهوية الثقافية. (المجلس الأعلى للثقافة، سلسلة أبحاث المؤتمرات/7، القاهرة)، ص 28.

(34) العواد، الأعمال الكاملة: خواطر مصرحة، ج 2، 246.

(35) د. فالح العجمي: أسس اللغة العربية الفصحى. (الرياض – 1422هـ)، ص 25.

(36) انظر: عز العرب لحكيم بناني: الظاهراتية وفلسفة اللغة. (أفريقيا الشرق – 2003)، ص 32.

(37) السابق، ص 32.

(38) انظر: مجدي عبدالحافظ: «فلسفة التطور ودراسات عربية تطبيقية على اللغة»، في مجلة: قضايا فكرية (مايو 1997)، ص 55 -62.

(39) العواد: «اللغة العصرية» في: خواطر مصرحة، ص 77.

(40) يقول العواد: «إن أرقى الأمم هي أرقاها تفكيرًا وأدبًا، وأحطها هي أحطها فكرًا وأدبًا، فلا ترجُ من الزنجي والبربري وساكن الإسكيمو وما إلى هؤلاء من الهمجيين والمتوحشين أن يكون مفكرًا أو أديبًا راقيًا؛ لأنه منحط في نفسه، ومرجع هذا الانحطاط تأخر محيطه،

وتربيته وأحوال معيشته وصغر آماله، ونضوب أمانيه، وانحلال أخلاقه، وانحداره إلى همج متغور في همجية النفس والعقل لا يسمح له بالصعود...».

(41) العواد: اللغة كعنصر من عناصر الشخصية، سبق ذكره، ص 246.

(42) انظر تعبيره هذا في مقالة بعنوان: (مناقشة)، في الأعمال الكاملة، المجلد الأول: تأملات في الأدب والحياة، ص 440.

(43) العواد: اللغة كعنصر من عناصر الشخصية، سبق ذكره، ص 247.

(44) السابق، ص 247.

(45) السابق ص 247.

(46) هذا عنوان إحدى قصائد العواد، وفيها يسمي نفسه بهذا التعبير.

(47) العواد، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، خواطر مصرحة، ج 2، ص 241، وأعتقد أن العواد قرأ كتابات «شبلي شميل» (ت 1917)، التي عرض فيها لفلسفة التطور، وتنبأ بأن المستقبل يحمل في طياته توحد اللغات وتوحد الأمم، وأنه ليس ثمة في الحاضر إلا ثلاث لغات قادرة على البقاء، وهي التي ستتنازع بينها في المستقبل، وهي: الإنجليزية، والألمانية، والفرنسية، [انظر: مجدي عبد الحافظ: «فلسفة التطور ودراسات عربية تطبيقية على اللغة» في مجلة: قضايا فكرية (مايو 1997)]. ومن ثم أراد العواد تقويض هذا التصور بتقديم نبوءة بديلة. والمسألة تحتاج إلى دراسة نصية تحليلية مقارنة.

(48) في مقالة العواد تلك تأثر واضح بالفكرة الحجازية، كما بثها أستاذه «محمد سرور الصبان». انظر تحليل ذلك في: حسين بافقيه، سبق ذكره، ص 39.

(49) العواد: «عامية الحجاز ووثوق صلتها بالفصحى» في: تأملات في الأدب والحياة. (الأعمال الكاملة)، ص 323-324.

(50) العواد: «حاجتنا إلى اللغات الأجنبية»، في خواطر مصرحة. ص 69-70.

(51) السابق، ص 69، ونلاحظ هنا أن كثيرًا من المثقفين العرب كانوا في مطلع القرن العشرين يرون في بريطانيا (المنقذ) من الكابوس العثماني، وأنها «أداة لنهضة العرب من العثرات». – انظر: خيري منصور: الاستشراق والوعي السالب. (مكتبة مدبولي، القاهرة، 2005)، ص 207، وما بعدها.

(52) أحمد مجدي حجازي: «العولمة وآليات التهميش في الثقافة العربية» في كتاب: العولمة والهوية الثقافية. (المجلس الأعلى للثقافة، سلسلة أبحاث المؤتمرات/7، القاهرة، ب. ت)، ص 160.

(53) عبدالله الفيفي: «طلائع النص النقدي في القرن العشرين»، في مجلة (علامات) – النادي الأدبي الثقافي، جدة، ربيع الآخر 1423هـ (يونية 2002م)، ص 950.

منطق الانفعال
في الخطاب التنويري للعواد

أميرة علي الزهراني

المطلوب بكل بساطة، ليس «خطابًا للثورة» ولكن «ثورة في الخطاب»

تركي الحمد

الفكرة المركزية التي ستجري مناقشتها في هذه الورقة، هي محاولة الإجابة عن السؤال: هل الانفعال الذي بدا ظاهرًا في خطاب «محمد حسن عواد»، واتفق على بروزه مجمل من تناول كتاباته، قد جاء نتيجة حالة عصابية، أم خلل في الأداء التنويري، أم كان مدعاة مأزق اجتماعي رشّحته وضعية راهنة لفترة من تاريخ المملكة، وجدت أن المفعول الإيقاظي «الصدمة» Chock، وهو أحوج ما نكون إليه، حتى وإن كان ذلك على حساب عقلانية الخطاب؟.

كل الأمثلة التي طرحها المفكرون والمثقفون العرب إنما تصب في موضوع النهضة، كما أن الأجوبة تنتهي إليها أيضًا، فهي الهدف الذي ينشده الجميع[1]. ووقف بمحاذاة مناقشة هذا الهدف، طرح آليات الخطاب المؤدية إليه. محمد عابد الجابري، على سبيل المثال، افتتح مشروعه بالقناعة التالية «**إن نقد العقل جزء**

أساسي وأولي من كل مشروع للنهضة. ولكن نهضتنا العربية الحديثة جرت فيها الأمور على غير هذا المجرى، ولعل ذلك من أهم عوامل تعثره المستمر إلى الآن»[2] . فـ «ليس المطلوب نقد الأعمال والاتجاهات الفكرية القديمة بقدر ما هو نقد عاداتنا الذهنية وأساليبنا الفكرية وقناعاتنا العقلية الراسخة (...)، ولهذا فمهمة الفكر أن يقاوم في داخله العقائدي، أو الداعية الذي يحول بينه وبين التفكير في الأمور المسكوت عنها، أو في المناطق الخارجة عن نطاق الفكر. مهمته أن يحارب (في داخله أيضًا) اللاهوتي الذي يؤله المقولات والأفكار، ويتعامل مع النصوص كسلطة معرفية مطلقة غير مشروطة»[3].

المثقفون الذين حملوا على عاتقهم هاجس تنوير مجتمعاتهم بفحص واستكشاف عيوبه، لغرض البناء، يتم وصفهم عادة بأنهم «**روّاد**»، يحدث هذا لأن النقد التنويوي ينطوي على مهمة «استكشاف لطاقات مخزونة، أو سبر لممكنات جديدة، غير محتملة. والمكتشف هو رائدها بهذا المعنى. لأنه يرتاد آفاقًا جديدة ويفتح أبوابًا موصدة، ولهذا، النقّاد الحقيقيون هم رواد حقيقيون، وذلك بقدر ما يسبحون ضد التيار، أو يجتازون معابر الدلالة، لاختراق فضاءات جديدة لم تخترق من قبل»[4].

إذا كان المعلم والمتكلم واللاهوتي والداعية والإيديولوجي عامة، مهمته أن يرتب ويخرج، يركب ويؤلف، يرقع ويرمم؛ بمعنى أن يلائم المعنى الذي يتصدع، ويتشظى تحت غضب الوقائع، ومن جراء انفجار الحوادث، فإن المفكر مهمته هي الضد؛ أن يحلل ويفكك، أن يفتق ويخرق، أن يبدل ويغيِّر، يعري ويفضح، أي، أن يكشف ما هو تاريخي ومؤسسي، وسلطوي، بدا أنه متلبس بصبغة البدهي والمعرفي[5]. وكل ما يفعله الناقد المفكر من تفكيك وتعرية وكشف، إنما هو لإعادة البناء والإنتاج، لذلك على نقده أن يطال ما نخلع عليه طابع القداسة والعصمة، بفحص الثوابت وأشكال المعرفة وآليات التفكير وأنماط السلوك[6].

ولأن موضوع «النهضة» هو الموضوع الأول والأخير في العالم العربي. فإن فلسفة النهضة التي تتضمن خطاب القائد، أو المقاتل الحربي، أو الرجل العامي لا تنطوي، في أحيانٍ كثيرة، على عناصر نظرية أو أسس عملية للتقدم[7]، «بل هي بالأحرى غطاء إيديولوجي لصراع فردي أو اجتماعي، يتخذ من موضوع التقدم، لأهميته وعموم التأثر به، موقعًا ممتازًا ومتميزًا. لذلك فإن الجدال هنا لا يمس موضوع شروط النهضة الموضوعية ولا أسبابها، ولكنه يتخذها ذريعة لوصف ممارسات، أو أعمال، لا علاقة لها بالتخلف أو التقدم. والهدف من ذلك هو تأكيد مواقف محددة وتثبيتها. وهذا هو مصدر نشوء ما نسميه بالمنهج السجالي»[8] وتسميته «منهجًا» لا يعني علميته، «وإنما لأنه ينطوي على منطق خاص به، قائم على إعادة توظيف المفاهيم والقيم والرموز والدلالات العلمية وغير العلمية، وتنظيمها بما يفيد تحسين موقع المتكلم السياسي، أو الاجتماعي، أو الفكري، والدفاع عنه»[9].

إن انعدام الأرضية المشتركة للحوار لدى مجمل الأطراف الأيديولوجية والاجتماعية المتصارعة، بحيث يشعر كل طرف أن خصمه يعيش في تاريخ آخر، يعد ملمحًا سافرًا ودليلاً أكيدًا على رواج **المنطق السجال**، المؤطر بصبغة العنف والانفعال في خطاب النهضة في العالم العربي[10]، «فعلى سبيل المثال، إن صاحب المنطق العصري والدعوة الحديثة، الذي وقف على أرضية الثقافة الغربية ومفاهيمها واعتبر قدوم العصر الحديث بمثابة قطيعة مطلقة مع الماضي العربي معًا، لن يقبل أن يحاول الأصولي أو التراثي على أرضية المفاهيم التقليدية الدينية أو القومية التي يتمسك بها»[11].

ومن ملامح تلك الصبغة الانفعالية في الخطابات التنويوية العربية رفض كل مناقشة داخلية أو مراجعة ذاتية، لأن ذلك يهدد بإضعاف معسكر طرف، وإضفاء شرعية على قضية الطرف الآخر. إن ما يحدث هو العكس تمامًا، حيث تسعير العداء للخصم، وإبراز صورته الشيطانية، والتركيز على عناصر التمايز

والتباين والخلاف. الأمر الذي قد يؤدي إلى درجة من **التمييز شبه العنصري**، بحيث يبدو كل طرف غير قادر على الإنصات للآخر، بل والشعور بأن أمن حياته لا يكون إلا بتصفية خصمه[12].

ولأن السلاح الفكري، مثل كل سلاح، ذو حدين، قد يُستخدم بوصفه وسيلة للبحث والكشف، وقد يُستخدم **كأداة لبناء سلطة معرفية أو تكريسها والمحافظة عليها**، فإن توظيفه على هذا النحو السلطوي إنما هو استجابة لحالة الانفعال التي يتلبس بها المفكر. مثال ذلك، فإن نقد المفكر السلفي قد يجيء في منتهى السلفية، بحجبها ما تستنبطه كل محاولة فكرية من منزع أصولي سلفي أو عقائدي، وبذلك فإنها تقع في نطاق الشيء الذي تنتقده[13].

«نصر محمد عارف» يرى أن من أبرز إشكاليات الخطاب العربي المعاصر، هو اعتماد الاقترابات الحدية في تصنيف الاتجاهات الفكرية، فإما أن تكون مع، أو ضد. إما أن تكون في أقصى اليمين، أو تكون في أقصى اليسار. فالمثقفون يتعاملون مع القضايا الفكرية تمامًا كما يتعاملون مع القضايا السياسية[14]. هذه الحدية لها أثرها الكبير في توليد الصبغة الانفعالية في التعاطي مع قضايا النهضة، فحين ترفض كل شيء، أو تقبل كل شيء، فهذا يعني تنحي الموضوعية، والهدوء، ونسف قناة الحوار، والإصغاء للطرف النقيض.

يبرز الانفعال في الخطابات العربية بفضل آفة **دمج «الذات» مع «الآراء»**، هذه الآفة تعد من أبرز العيوب الثقافية الراسخة في الذهنية العربية، بحيث تكون آراء الشخص بمثابة الأعضاء والملامح، لذلك هو يدافع عنها، ويعتبر بها، وتكون عنده مرتبطة بكرامته وكيانه، لا يرضى بالتنازل أو المساس بها. هذا العيب الذي يعتبر الإنسان وآراءه كلاً واحدًا، هو ما يؤول إلى غياب الأرضية المشتركة للحوار، ويرسخ لآفة العصبية والانفعال الناجم عن التصاق الآراء بأصحابها واعتبارها جزءًا من كبريائهم وكرامتهم[15].

كما تبدو، في كثير من الأحيان، مشكلة الإنسان مع ذاته محرضًا لرواج سمتي الانفعال والسجال في الخطابات التنويرية، وبالتالي تولد العنف المنبثق عن **هوس الشعور بالتميز والرغبة التفاضلية**، التي تولد الميول الاستبدادية العدوانية، فلا يشعر الواحد بقيمته إلا إذا كان متميزًا عن أقرانه، مكرمًا من دونه. وربما تجسد النخب الثقافية في العالم العربي أصدق مثال على شيع تلك الآفة، حيث الصراع الجامح في حصد الجوائز ونيل التكريم. وبفضل هذا المنطق تمارس كل ألوان الإقصاء والتهميش والتحقير للآخر، مما ينسف صيغ التواصل والتعايش بين الناس(16).

والمأزق الأكثر خطورة، والمحرِّض على انفعال المثقف في خطابه، هو شعوره بأنه **قائد للأمة والمجتمع**، هذا الشعور غير الصحي، هو الذي أفضى به إلى نسيان مهمته الأساسية، المتمثلة بدوره الخلاَّق؛ بإنتاج أفكار جديدة، أو بتغيير آليات التفكير، أو ابتكار ممارسات فكرية، بل إن ما حدث، هو أن صرف المثقف جل اهتمامه إلى إقحام مقولات جاهزة على الواقع، والعمل على الترويج لها، والمطالبة بتطبيقها، اتخذت تلك المطالبة طابع التعسف والاستبداد. ولعل ما يجري بين المثقفين أنفسهم، من ممارسة العنف بالكلام الجارح ومحاولة إقصاء من لا يمثل رأيهم، هو دليل أكيد على انصراف المثقف عن ممارسة دوره الحقيقي، إنشغاله بهاجس القيادة(17).

الأديب المثقف **محمد حسن عواد**، رائد بارز من رواد حركة التنوير في المملكة العربية السعودية، وكما أن ثمة اتفاق على حق الريادة هذا، فإن مجمل التعليقات والتوصيفات التي تناولت كتاباته **انتصرت لسمة الانفعال الطافية على خطاباته التنويرية**، المهووسة بهم النهضة في البلاد؛ سواء تلك المتعلقة بمواعظه للأمة، أو بتوجيهاته في الحياة الاجتماعية، أو بدروسه في الأدب، أو بنقده للكتَّاب المعاصرين، أو برسائله للشباب والمرأة.

محمد حسن عواد، نفسه، كان يعي تمامًا هذه السمة، التي يبدو أنها تكتنفه قبل أن تكتنف كتاباته، بدءًا من اختياره لعنوان يقوم على صياغة متمردة، وفي أول كتاب له «**خواطر مصرحة**» مبادرًا بالإعلان: «وقد سميتها «خواطر مصرحة» وعن إذنكم فقد لا تعجبكم هذه التسمية وقد تغضب السيد سيبويه، لأنه لا يسمح في مذهبه إلا أن يقال «خواطر مصرح بها» أو «مصرح بما فيها»، ولكن لا بأس، ليغضب السيد سيبويه، وليرضَ الذوق العربي الفصيح»[18].

وهو يصف كتابه ذاته «**خواطر مصرحة**»، في مقدمته لديوان «في الأفق الملتهب»، بأنه: «عبارة عن مقالات ثائرة نقدت بها الأدب والاجتماع...»[19]. كما يقول في مقدمته للكتاب الأول (خواطر مصرحة بجزءيه) من المجلد الأول: «كتبت الجزء الأول منه في ثنايا أيام سنة 1344هـ/1926م، ونشر في أوائل 1345هـ، وكنت أستقبل السنة العشرين من حياتي، وكان أسلوبي فيه **أسلوب المتعلم الثائر على منهج تعليمه**، عندما يدرك بعقله الباطن وبفطرته، أن هذا المنهج وما يواكبه من مناهج أخرى، إنما هي محاولات يصحبها الفشل في «بعث الإنسان» النائم في طبيعة الطفل»[20].

في عنوان «**تحيات ودراسات**»، الملحق بديوان «البراعم»، كتب «أحمد عبدالغفور عطَّار»: «إن القارئ يحس كلما أوغل في قراءة أدبه [يقصد العواد] **بالتمرد على القيود** والمنطق الجاف، والتحرر من ربق العادات القديمة والتقاليد البالية»[21].

في بداية المجلد الأول برز عنوان «**كلمة واجبة**»، قيل فيها: «إن أعظم ما يميزه عن كثير من لداته وأبناء جيله، حملة الأقلام، ذلك **الجيشان الذي صاحب ثورته الفكرية** على كل قديم بالٍ أحاط بالحياة والأحياء ولم ينفعها أو ينفعهم»[22].

منصور الحازمي يقول عن أسلوب الكاتب في كتابه (خواطر مصرحة):

«كان يعالـج موضوعاته بطريقة **شعرية منفعلة، فيها الكثير من الخطابية والعنف** والسخرية»[23]. عبدالسلام الساسي يصف الكتاب نفسه بأنه **ثورة إصلاحية على الأدب والمجتمع**. محمد حسين فقي أشار إلى أن الكتاب قد أحدث دويًا، لأنه كان شيئًا جديدًا، والبدايات دائمًا تأخذ مكانها البارز[24].

آمنة عقاد في رسالتها الأكاديمية (محمد حسن عواد شاعرًا) تخلص إلى نتيجة أن العواد في مجمل نقده التطبيقي، الذي هو انطباعي، كما تراه، لا يخفي **شعوره بالأهمية والأستاذية**[25].

من جهة أخرى، فإن التفسيرات التي **بررت** «الانفعال» في خطاب العواد تبدو على تباينها مسوِّغًا شرعيًا لهذا المنطق، وكما كان الابتداء بإشارة الكاتب نفسه إلى هذه السمة، يمكن الابتداء كذلك بتبريره في الجنوح نحو هذا الأسلوب الانفعالي الثائر. فبعد حديثه عن مواطن الضعف في الطالب والأسرة والعامل والفرد الكادح، خلال مقدمته لكتاب (خواطر مصرحة)، قال: «وشعرت أن هذه العوامل الضعيفة هي أوائل العمل المثمر وليست موضوعات للكتابة وللخطابة الجديدين، وحسب، فأردت أن يرتفع هنا **صوت يحمل بذور الثورة على هذه الأمور، ويبشر بحياة يجب أن تخلق من جديد** بأيدي القادرين على الخلق الجديد. وارتفع هذا القلم بصوت طالب يضيق به مقعد الدراسة، كما يضيق به أكثر مدرسيه، لجرأته، وشذوذ فكره، وصراحته أمام الكبار»[26].

وفي بداية مقالاته لكتاب «خواطر مصرحة»، في جزئه الأول، أراد العواد أن ينبه إلى أن تبنيه هذا الأسلوب إنما هو عن **اختيار ووعي**، فقد كتب العواد تحت العنوان: «**من نافذة الخيال**» بشأن الجنيَّة الساحرة (ملاك الوحي والإلهام)، التي جاءته لإيقاظ فكرته، وهي تحمل في إحدى يديها مشعلاً ناريًا، وسيفًا مسلولاً، والأخرى صفحة من حلوى، وكوب ماء عذب. فتناول العواد الهدية الأولى، «**مؤثرًا مشعل النار؛ لأننا في ظلمات، وسيف الحرب، لأننا في بدء تكوين ثورة فكرية**؛ هي ثورة الجديد على القديم»[27].

عبدالوهاب آشي برَّر شرعية هذا المنطق في مقدمته لكتاب «خواطر مصرحة»، فالعنوان الذي وضعه للمقدمة «**الخواطر وملاءمتها لروح الحالة النفسية في الحجاز**»، يرشِّح مدى تأهب «عبدالوهاب آشي» لتأويل احتمالات الإدانة لأسلوب الانفعال الذي كتب به العواد، بل والدفاع عنه. يقول عبدالوهاب آشي في مقدمته: «إذا كان للشباب الحجازي المتأدب اليوم ميزة أو سيماء خاصة به، فليس إلا بتدفق الروح الحية منه، **وباندفاعه بقوة في طلب الرقي، وبثورانه** على نفسه، ونشوزه على كل قديم يوقف تياره»[28]. ويكمل عبدالوهاب مبررًا هذا البركان «الأمة التي استلذت الراحة واستطابت الهجوع وتطامنت للذل، **لا يوقظها ولا يثير كوامن شعورها إلا الصراخ الشديد في وجهها بالتقريع والتأنيب**، حتى تثوب إلى الحياة. لهذه كلها نرى الشباب الحجازي المتأدب إذا كتب للأمة فإنما يكتب بأقلام من حديد ومداد من الغاز الخانق على صحائف من نار»[29].

يجد أحمد عبدالغفور عطَّار ناحية أخرى لتفسير هذه النزعة، بقوله: «ولا غرابة في نزعته هذه فقد تتلمذ على فكره القوي وذهنه المتوقد. **وأثرت فيه فلسفة المتمردين من كتَّاب الشرق والغرب**، أمثال «نيتشه»: و«فولتير» و«روسو» و«برنارد شو» و«جبران» و«العقاد» و«طه حسين». وقد كان موفقًا في ذلك جد التوفيق»[30]. والعطَّار في أثناء تبريره، يجتهد في تنحية «**سوء القصد**»، الذي يمكن أن يرجح فيها تأويله، فيطرح هذا السؤال: هل كان العواد مقلدًا، لأولئك المفكرين؟! ليجيب «لم يكن مقلدًا، بل قرأهم قراءة حاذق، ففهمهم فهمًا جيدًا»[31].

ويواصل «أحمد عبدالغفور عطَّار» تعزيز **شرعية الانفعال والتمرد**، اللتين اتسمت بهما كتابات العواد، فيقرر: «التمرد عادة لا يكون إلا لشيئين: إما جهلاً مطلقًا. وإما علمًا بها علمًا منطقيًّا، فهل كان تمرد العواد عن جهل أو علم؟، أما نحن فلا نشك أن تمرده **كان عن علم واسع بكنه الحياة وبيئته ومحيطه**. ودليلنا على ذلك تطلبه للمثل الأعلى ونشدانه الكمال. والذي دعاه إلى التمرد والخروج

على قوانين الحياة الجافة، ما **اكتنف حياته من ألم وتفكير وإحساس، وتأثير الظروف والملابسات المتغايرة، وشعوره الشديد بالنقص المتفشي في أمته وبلاده**»[32].

منصور الحازمي يذهب إلى تأويل ما أسماه «**الصراخ الشديد**»، في كتابات الرواد، بشكل عام، إلى **طبيعة الفترة** التي بدأ فيها الأدب المحلي في النهوض (فترة ما بين الحربين)، حيث رافق ذلك وجود **اضطراب وعنف وخيبة أمل في العالم العربي، نتيجة الاستعمار**، ربما كانت سببًا في شيوع تلك النغمة الانفعالية عن كتَّابنا الأوائل، فضلاً عن فورة الشباب، بحماسها واندفاعها، وقد كان معظمهم يكتب تحت تأثيرها[33].

كما ترجح بعض الآراء نغمة الانفعال في كتابات الرواد الأوائل إلى تأثر الجيل الجديد بروح **الحماسة والعنف، اللتين كانتا سائدتين خلال الفترة الهاشمية**، فورثوا الحماسة عمن قبلهم من كتَّاب المقالات السياسية، نقلوها إلى كتابات الإصلاح والنقد الاجتماعي والأدبي. وقد يُبرر هذا الحماس والانفعال في التعاطي مع القضايا الإصلاحية **بالاحتقان الذي طال خلال فترة الحكم الهاشمية**، التي لم تتح حرية الرأي، على خلاف بداية العهد السعودي، الذي أخذ على عاتقه الهاجس التنويري، وأتاح للكتَّاب ممارسة دورهم الإصلاحي المتآزر مع انتشار الصحف[34]. ومعلوم أن الاحتقان والشعور بالقهر عند إنسان المجتمعات المتخلفة، يخلِّف في الغالب رغبة عارمة في العنف والثورة على مختلف المستويات[35]. يحدث العنف الواعي المتمثل في الخطاب التنويوي باندلاع شرارة الحرية، ومجيء الفرصة السانحة للتعبير.

هناك الاعتقاد السائد، آنذاك، بأن الأدب عامل من عوامل النهضة والإصلاح على نحو ما صرَّح العواد في مقدمة كتابه (خواطر مصرحة): «**كل نهضة سياسية أو علمية أو اقتصادية أو اجتماعية في العالم، وكل نهضة**

عمرانية أو صناعية كان محركها الأدب». وأشار أحمد عبدالغفور عطَّار «وعنده [أي العواد] أن الأدب ليس هو إلا **عاملاً كبيرًا لإصلاح المجتمع والحياة الاجتماعية**»[36]. لذلك، لا يُستغرب شيوع تلك الحماسة والعنف في الكتابات التنويرية، فـ «الأدب» معلوم أنه نتاج حالة انفعالية، يقوم على ملكة الإبداع والتأثير، فكيف إذا وُظف للإصلاح والتنوير؟!.

ربما كان **اعتزاز العواد** بنفسه يقف بعض الشيء وراء انفعاله في الكتابة، فهو قد عُرف عنه بأنه «في جميع مقدمات دواوينه وكتبه شديد **الاعتزاز بنفسه**، حريص على التوقف، قليلاً أو كثيرًا، لتأكيد الدور الريادي الذي قام به»[37].

ويمكن تلمس هذا الشعور الاستعلائي الانفعالي من خلال تقصي نماذج من أدائه في الكتابة:

في مقدمة ديوان «**قمم الأولمب**» يبادر العواد بالقول: «وكسائر دواويني يضم هذا الديوان قصائد ومقاطع ونتفًا وقوالب فنية أخرى، لا تنطبق عليها هذه الأسماء، وإنما هي في النثر الشعري، الذي **يعترف بشاعريته الشعراء الحقيقيون** في الشرق والغرب قديمًا وحديثًا. **وينكره أصحاب الآفاق الضيقة** (...) وقد ابتكرت له اسم «شِنَر» (...) وقد أردنا هذه الصياغة الفنية «المبتكرة» أن نوحي إلى قراء الأدب الحديث وكتَّابه، ضرورة «الرفض» والتحرر والانعتاق من الأفكار القديمة المتخثرة التي تجمد عليها الكثير (...)، فعطلوا في أنفسهم موهبة التفكير،**وانحازوا طوعًا أو كرهًا إلى فئة الحيوان غير المفكر**، بينما هم بطبيعة تكوينهم من نوع الحيوان المفكر، «الإنسان»، والأجدر بهذه الحالة «اللابشرية» أن تسمى جحودًا لنعمة الله على الإنسان بأرقى نعمه العظام»[38].

وفي مقال «**مداعبة مع العلماء**»، تجد نزعة العنف بادية في خطابه معهم، بانهمار أسئلة التقريع:

«ولكن أين أفكاركم!!

أين أفكاركم وعقولكم؟

أليست موجودة في رؤوسكم؟

لماذا خُلقت رؤوسكم؟!

هل خلقت لتملؤوها تبغًا ونشوقًا، وتضعوا عليها عمائم عظيمة وقلنسوات خيزرانية؟، كلا.. لا أظنها خُلقت لهذه الأشياء»[39].

ليكمل في المقال نفسه حديثه معهم، بذات الانفعال وحدة التوصيفات: «أنتم – إلا القليل – أيها العلماء في الحجاز! **بلداء الأفكار سخفاء العقول، قاصرون في الأفهام**..»[40].

هذه الحدة في التوصيفات تجدها حاضرة بقوة في مقال « **البلاغة العربية**»، تدعمها **أفعال الأمر الاستعلائية**، (على أساس أن المعنى الأولي لفعل الأمر هو: طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء)، إذ بعد إقصائه للآخر، الذي يجسد تنويعات ذوقية لتمثلات البلاغة العربية، (حيث لا المقامات، ولا البردة، ولا جواهر الأدب، ولا المعلقات، ولا منجزات الجرجاني، ولا المتنبي، ولا المنفلوطي)، يعلن أحاديثه المتضخمة «ثم وجدها في مترجمات فولتير، وموليير، وشكسبير، وبايرون، وجوته، فقلت واهًا لمجد شعراء العرب»[41]. مخاطبًا بعنف «**حطموا** عن خيالاتكم هياكل الإجلال لهذه الأسماء (...)، **وأحرقوا** تلك الأوراق، وامحوا تلك القصائد، وهاتيك المقطوعات، المأخوذة من تراثهم، **وطهروا** أفكارهم الصغيرة الحرة من الأمراض والسموم، وتلك الجراثيم والميكروبات والأوبئة»[42].

تجد كذلك ذات اللهجة الاستعلائية الآمرة في مقال «أيها المتشاعرون»:

«**اطرحوا** سويعة تلك الأقلام!

واطرحوا سويعة تلك الصحائف!

وتعالوا معي»[43].

وفي المقال نفسه يخلص إلى النتيجة التي اختزلها عنف التوصيفات: «كل هذا أيها المتشاعرون **صديد** فكري، **وقيوء**، لو أُنفق العمر أجمعه في مثلها لما وصل الناظم إلى الشعر»[44].

الطغيان المهول **لأفعال الأمر الاستعلائية التي تنأى عن الحوارية**، تجده حاضرًا بكثافة في توليفته للوصفة التي على المرأة أن تكون عليها، في مقاله «كيف تكونين؟»:

«**كوني** عالمة بدينك (...)، **كوني** خليقة وديعة متواضعة (...)، **عيشي** بعادات أسرتك الحسنة (...)، **عيشي** بعادات قرينك الطيبة (...)، **عيشي** حرة مستقلة (...)، **فكري، واكتبي، واقرئي، واستعدي، وتعلمي، ودعي** التقليد (...)، **واسحقي** الكسل الوراثي التليد، **وحطمي** قيودًا كنت ترسفين بها من أمد بعيد»[45].

هذا الانفعال الحاد نفسه يبدو ماثلاً في وصفه كذلك «دساتير الحياة العصرية» من مقال «**فلسفة الحياة العصرية**»، حيث تكاثفت أفعال الأمر، على النحو التالي:

«**عش** حرًّا

كن مفكرًا

اعمل لتعش

اترك التقعر وحب الظهور الكاذب

اندمج بعادات بلادك الصالحة

ميَّز ما تراه

اندفع إلى التقدم»[46].

في مقال «**إلى ابن الحجاز اللدن**»، حمل حديثه إلى الشباب صبغة عالية من **التقريع والتعنيف**، كما جاءت التوصيفات الجادة في مقاله «إلى الواهمين»[47]، حيث يقول بشأن الأديب والفنان غير الحقيقي: «أجل – **أيها الرعَّن الواغلون** – لا تشوهوا صورة الأديب في عيون الناس بهذه الدمامة النتنة...»[48]. وفي مقاله «**علاقة الأدب بالعالم**»، من كتاب «تأملات في الأدب والحياة»، بدت السمة نفسها حاضرة. عدا ذلك من عناوين بعض دواوينه التي تحمل صبغة الانفعال والعنف، حيث: «في الأفق **الملتهب**»، و«يد الفن **تحطم** الأصنام». أو نفحة الاعتزاز والشعور بالكبرياء، باستعارة أسماء اكتسبت صفة القداسة «**قمم الأولب**» و«**أبولون**».

مهما يقل، لا يمكن إغفال طبيعة الطفولة والنشأة التي عاشها «محمد حسن عواد»، والتي قد يكون لها الأثر الفعَّال في خلفية ما يبديه من انفعال وثورة، لقد روى بنفسه عن تلك الفترة من حياته، وعن رحيل والده، ورعاية خاله «محمد بن زقر» له، واصفًا نفسه بأنه كان شديد الحركة والتأمل والشيطنة، مقدمًا على الدراسة، وأنه رغم وفاة والده وحاجته للظل، إلا أنه لم يطأطئ رأسه للظرف القاهر الذي عاشه[49].

كما لا يمكن إنكار تأثير المدارس التي تعلم بها، وقد كانت مجملها آنذاك مدارس دينية، أو تغلب عليها المناهج الدينية، إذ يبدو أن العواد ارتدى عباءة الداعية باستعارته الخطاب الوعظي في مهمته التنويرية.

إن **المهمة المزدوجة** للعواد، حيث هاجس الإصلاح الاجتماعي، كما هو هاجس الإبداع والنقد، فقد أحدثت أثرها في مضاعفة المهمة، فضلاً عن طبيعة

المجتمع السعودي الذي يكتب له آنذاك، «كان يكتب في **مجتمع مغلق ساكن لم يتخلص بعد من آثار عصور الضعف والانحطاط**، لذا، فقد كانت مهمة العواد مهمة مزدوجة، مهمة المصلح الاجتماعي من جهة، ومهمة الناقد الأدبي من جهة أخرى. وربما تغلبت المهمة الأولى على الثانية، لأنها الأساس لأي دعوة للتغيير والتطوير»[50]. ربما جعلت – هذه الأمور مجتمعة – العواد يكتب تحت ضغط المهام التنويرية للمجتمع والأدب بصبغة انفعالية، فالاستقراء التاريخي، كما يقول حسن صعب في كتابه (**تحديث العقل العربي**): يدلنا على أن الإنسان يواجه حالات تفرض عليه اختيار العنف طريقًا للحرية والتقدم، العقل العربي الذي يتطلب تغيرات نوعية وكمية سريعة في الفكر والسلوك يحتاج إلى **ثورة لنقله من التخلف إلى التقدم**، والعنف قد يبدو مبررًا لتحقيق ثورة الانتقال تلك[51].

و«الثورة» التي نقصدها في هذه المناقشة، ونتقصاها في خطابات العواد، بالتأكيد، ليست تلك «الثورة»، بالمعنى المباشر للمفهوم[52]، فـ «التغيير والتقدم والنهضة، وغير ذلك من غايات مراده، لا يمكن أن تتم من دون رؤية جديدة، ومن دون عقل جديد، وثقافة جديدة ترتب العلاقة بين الفرد والمجتمع والعالم من حوله. فالمطلوب بكل بساطة، ليس «خطابًا للثورة» ولكن «**ثورة في الخطاب**»[53].

ولأنه كما يقول إدوارد سعيد: دون المثقفين لم تشتعل أي ثورة، كما لم تقم أي حركة مضادة للثورة دونهم، فالمثقفون هم آباء الحركات وأمهاتها، وبالتأكيد أبناؤها وبناتها وحتى أبناء الشقيقات وبناتهن[54]. فإن محمد حسن عواد بوصفه مثقفًا كان أهلاً للقيام بهذا الدور الثوري. فكل الناس، كما يقول غرامشي، مثقفون، لكن ليس لهم كلهم أن يؤدوا وظيفة المثقفين في المجتمع[55].

مالك بن نبي يؤكد حقيقة أن كثيرًا من المصلحين، طوال سنوات طويلة، لم يكونوا يعالجون المرض، إنما يعالجون الأعراض، والمريض يعاني أمراضًا كثيرة؛ الاستعمار، الأمية، الكساح العقلي، الفقر، ولم يكن من وسيلة لوضع حد لهذا

المرض إلا باتباع طريقين: إما القضاء على المرض، أو إعدام المريض[56]. ومحمد حسن عواد أراد اجتثاث المرض، والاجتثاث استدعى قوة الفعل، وقوة الإرادة المنبثقة من غضب الواقع الرديء.

الدرس الأول الذي قدمه لنا كبار المناضلين والمكتشفين والمبدعين، الذين يمثلون رواد النماء الإنساني، هو **الارتباط بقضية كبرى تملأ الوجود**، وتقدم استراتيجيات لمواجهة الهدر الإنساني في سبيل النهضة والنماء والرقي[57]. ومحمد حسن عواد بتبنيه قضية الثورة على القديم، والتنوير العقلي، والتحفيز على استثمار طاقات الحياة الكامنة في كل فرد في سبيل التطور، قدَّم درسًا نموذجيًّا لمعنى الالتزام الجاد، الالتزام بقضية تملأ الوجود.

الهوامش

(1) زيادة، رضوان: إيديولوجيا النهضة في الخطاب العربي المعاصر (بيروت: دار الطليعة، 2004م)، ص 165-166.

(2) الجابري، محمد عابد: تكوين العقل العربي، ونقد العقل العربي (1)، ط 9، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربي، 2006م)، ص 5.

(3) حرب، علي: أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر: مقاربات نقدية وسجالية (بيروت: دار الطليعة، 1994م)، ص 91.

(4) المرجع السابق، ص 91.

(5) المرجع السابق، ص 81.

(6) المرجع السابق، ص 181-182.

(7) غليون، برهان: اغتيال العقل: محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية، ط 3، (بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2004م)، ص 39.

(8) المرجع السابق، ص 39.

(9) المرجع السابق، ص 39-40.

(10) المرجع السابق، ص 40.

(11) المرجع السابق، ص 40.

(12) المرجع السابق، ص 41.

(13) حرب: أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر، ص 90.

(14) عارف، نصر محمد، وعبداللطيف كمال: إشكاليات الخطاب العربي المعاصر (سوريا: دار الفكر، 2001م)، ص 83.

(15) حجّي، طارق: نقد العقل العربي: من عيوب تفكيرنا المعاصر، ط 2 (القاهرة: دار المعارف – سلسلة اقرأ، 1999م)، ص 67-70.

(16) حرب، علي: العالم ومأزقه: منطق الصدام ولغة التداول (بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2002م)، ص 13-14.

(17) حرب، علي: أوهام النخبة أو نقد المثقف، ط 3، (بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2004م)، ص 145-150.

(18) من مقال «مداعبة من العلماء»، كتاب «خواطر مصرحة»، ص 39.

(19) مقدمة ديوانه «في الأفق الملتهب»، ص 59.

(20) مقدمة العواد للكتاب الأول من المجلد، ص 12.

(21) ديوان حسن عواد «البراعم»، ملحق بعنوان «تحيات ودراسات»، يتضمن آراء وشهادات في كتابات العواد. انظر شهادة أحمد عبدالغفور عطّار المؤرخة بـ (1937/1/30م)، ص 154.

(22) ورد في بداية المجلد الأول بعنوان «كلمة واجبة» دون اسم، ص 7.

(23) الحازمي، منصور: الوهم ومحاور الرؤيا: دراسات في أدبنا الحديث (الرياض: دار المفردات، 2000م)، ص 58.

(24) المرجع السابق، ص 59.

(25) المرجع السابق، ص 61.

(26) مقدمة العواد للكتاب الأول من المجلد الأول، ص 13.

(27) مقال «من نافذة الخيال» من كتاب خواطر مصرحة، الجزء الأول، ص 37.

(28) مقدمة «خواطر مصرحة» بقلم عبدالوهاب آشي، ص 25.

(29) المقدمة نفسها، ص 26.

(30) ديوان حسن عواد «البراعم»، ملحق بعنوان «تحيات ودراسات»، يتضمن آراء وشهادات في كتابات العواد، ص 154.

(31) حديث العطّار نفسه، ص 154.

(32) حديث العطّار نفسه، ص 155.

(33) الحازمي، منصور: انظر مقال «أدبنا بين الصراخ والهمس»، من كتابه: في البحث عن الواقع (الرياض: دار العلوم، 1984م) ص 73-75.

(34) الشامخ، محمد: النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية، ط 3 (الرياض: دار العلوم، 1988م)، ص 97-98.

(35) حجازي، مصطفى: التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، ط 8، (بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2001م)، ص 195.

(36) ديوان حسن عواد «البراعم»، ملحق بعنوان «تحيات ودراسات»، يتضمن آراء وشهادات في كتابات العواد، حديث العطّار، المشار إليه سلفًا، ص 156.

(37) الحازمي: الوهم ومحاور الرؤيا، المرجع السابق، ص 60.

(38) مقدمة ديوانه «قمم الأولمب» ص 5-6.

(39) مقال «مداعبة من العلماء»، كتاب «خواطر مصرحة»، ص 40.

(40) المقال نفسه، ص 41.

(41) مقال «البلاغة العربية» من كتاب «خواطر مصرحة»، ص 43-44.

(42) المقال نفسه، ص 45.

(43) مقال «أيها المتشاعرون» من «خواطر مصرحة»، ص 47.

(44) المقال نفسه، ص 48.

(45) مقال «كيف تكونين؟»، من كتاب «خواطر مصرحة»، الجزء الأول، ص 58-59.

(46) مقال «فلسفة الحياة العصرية»، من كتاب «خواطر مصرحة»، الجزء الأول، ص 61.

(47) من كتاب «خواطر مصرحة»، الجزء الأول، ص 63-65.

(48) مقال «إلى الواهمين (1)» من كتاب «خواطر مصرحة»، الجزء الثاني، ص 134.

(49) مقال «علاقة الأدب بالعلم»، من كتاب «تأملات في الأدب والحياة»، ص 309.

(50) حسين، مصطفى إبراهيم: أدباء سعوديون: ترجمات شاملة لسبعة وعشرين أديبًا (الرياض: دار الرفاعي: 1994م) ص 389.

(51) الحازمي: الوهم ومحاور الرؤيا، المرجع السابق، ص 56.

(52) زيادة، رضوان: إيديولوجيا النهضة في الخطاب العربي المعاصر، ص 172.

(53) الحمد، تركي: من هنا يبدأ التغيير (بيروت: دار الساقي، 2004م)، ص 319.

(54) المرجع السابق، ص 320.

(55) انظر، جرَّار، صلاح: المثقف والتغيير: قراءات في المشهد الثقافي العربي (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003م)، ص 11.

(56) المرجع السابق، ص 14.

(57) بن نبي، مالك: شروط النهضة، ط 6 (سوريا: دار الفكر، 2006م)، ص 45.

(55) حجازي، مصطفى: الإنسان المهدور، ط 2 (بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2006م)، ص 343.

المصادر

– الأعمال الكاملة لمحمد حسن عواد الموجودة على موقع نادي جدة الأدبي: .WWW.adabijeddah.com

المراجع

– الجابري، محمد عابد:

تكوين العقل العربي، نقد العقل العربي (1)، ط 9، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربي، 2006م.

– جرّار، صلاح:

المثقف والتغيير: قراءات في المشهد الثقافي العربي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003م.

– الحازمي، منصور:

في البحث عن الواقع، الرياض: دار العلوم، 1984م.

– حجازي، مصطفى:

1 – التخلف الاجتماعي: مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، ط 8، بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2001م.

2 – الإنسان المهدور، ط 2، بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2006م.

– حجّي، طارق:

نقد العقل العربي، من عيوب تفكيرنا المعاصر، ط 2، القاهرة: دار المعارف – سلسلة اقرأ، 1999م.

– حرب، علي:

1 – أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر: مقاربات نقدية وسجالية، بيروت: دار الطليعة، 1994م.

2 – العالم ومأزقه: منطق الصدام ولغة التداول، بيروت – الدر البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2002م.

3 – أوهام النخبة أو نقد المثقف، ط 3، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2004م.

– حسين، مصطفى إبراهيم:

أدباء سعوديون: ترجمات شاملة لسبعة وعشرين أديبًا، الرياض: دار الرفاعي، 1994م.

– الحمد، تركي:

من هنا يبدأ التغيير، بيروت: دار الساقي، 2004م.

– زيادة، رضوان:

إيديولوجيا النهضة في الخطاب العربي المعاصر، بيروت: دار الطليعة، 1988م.

– الشامخ، محمد:

النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية، ط 3، الرياض: دار العلوم، 1988م.

– عارف، نصر محمد، وعبداللطيف كمال:

إشكاليات الخطاب العربي المعاصر، سوريا: دار الفكر، 2001م.

– غليون، برهان:

اغتيال العقل: محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية، ط 3، بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2004م.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

طلب الدكتور «صالح المحمود» أن يتقدم عليه أستاذه الدكتور «محمود إسماعيل عمار»، فنحيي الأستاذ والطالب، وليتفضل الدكتور محمود بعرض ورقته..

■■ **د. محمود إسماعيل:**

أتوجه بالشكر العميم الجزيل لنادي جدة الأدبي، الذي يوافينا في كل عام بموضوع يستحق - بالفعل - الدراسة والتوقف.. يقولون في مصطلحات الرياضة: «ليس من السهل أن تصل إلى القمة، ولكن من الصعب أن تحافظ على بقائك في القمة»، وهذا ما فعله نادي جدة في بقائه متسنمًا للقمة، وأشكر الدكتور صالح المحمود على هذه الأريحية، وهذا الفضل، وقد أبيت منه ذلك، إلا أنه أصر على هذا الموقف النبيل، ومن الطريف، أيضًا أن يأتي الاحتفال بالعواد بعد الاحتفال بـ «حمزة شحاتة»، في العام الماضي، وهما ابنا مدرسة الفلاح بجدة، وهما ابنا جيل واحد، وهما صديقان لدودان، وعندما انطلق صوت «شيرين شحاتة» من الإذاعة السعودية، انطلق كذلك صوت «نجاة العواد»، من المكان نفسه.. هذا التواكب - إذن - جاء في موضعه..

العواد والعقاد.. التشابه والوفاق

محمود إسماعيل عمّار

للعواد صفات تشبه العقاد في شعره وفي شيء من فكره وفي معاركه وجرأته وعنفه.. الشعر الحديث في المملكة ص (48).

في حياة الأمم والشعوب - كما هي المبادئ والأفكار - محطات ومنعطفات تمثل تحولاً في التيار العام .. ونقلة في النمط السائد، ونتذكر على سبيل المثال ما أحدثه كتاب «في الشعر الجاهلي»، سنة 1926، من ضجة في الأوساط الثقافية والأدبية والدينية، معارضة ومؤيدة، فكأنما ألقي حجرًا في الماء الراكد.

وشهد هذا العقد الذي ظهر فيه هذا الكتاب ظهور ثلاثة كتب، كان لها أثرها في الحياة الأدبية والفكرية، على أكثر من مستوى:

* الديوان في الأدب والنقد للعقاد والمازني، سنة 1921م.
* الغربال لميخائيل نعيمة، سنة 1923م.
* خواطر مصرَّحة لمحمد حسن قاسم عواد، سنة 1926م/1345هـ.

وينتظم هذه الكتب سلك واحد، مصدره النقمة على الضعف والتقليد،

والتحجر والتبعية، في مجال الأدب – وفي الحياة العامة أحيانًا – والدعوة إلى التجديد والانفتاح ,والانعتاق من أسر القديم إلى أفق المعاصرة والتحديث.

ويهمنا في هذا البحث أن نلتقط صفات التشابه والاختلاف بين العواد – موضوع البحث – والعقاد زعيم مدرسة الديوان.

المدرسية لا التبعية:

كان للأدب المصري تأثير كبير على أدباء الحجاز حتى شكا عزيز ضياء، في مقال نشره في صحيفة «صوت الحجاز»، سنة 1354هـ = 1935م، تقليد أدباء الحجاز للأدب المصري، وقال: إن ما يوجد لدينا من أدب ليس في واقع الأمر إلا تقليدًا للأدب المصري: العقاد، والمازني. وطه حسين.. إلخ، وإن ما ينشر في جريدتي «صوت الحجاز» «وأم القرى»، لا يعدو أن يكون تقليدًا للأدباء المصريين.. وهذا أيضًا ما يقوله عبدالقدوس الأنصاري في مقال مماثل في الوقت نفسه(1).

وقد حظي العقاد على الخصوص بمكانة كبيرة بين أدباء الحجاز وشعرائه، وأولعوا بآرائه وأسلوبه وشخصيته ومنهجه ولعًا شديدًا، وهو ما أسماه أحد كتاب الحجاز «العقاديزم»، وجعله عنوان مقال كتبه تعليقًا على ما نشرته صحيفة «صوت الحجاز»، حول سرقة أحد الأدباء «عبدالمجيد الشبكشي»، لبعض مقالات العقاد، فيقول: «إن كثيرًا من الأدباء المحلِّيين يُجلِّون العقاد، ويقلدونه في كل شيء.. في الأدب والسياسة والاجتماع.. إنها عبودية مقيتة، ينبغي التخلص منها.. ويمكن أن يطلق عليها «العقاديزم»، تمييزًا لها عن الطرائق الأخرى، وتعريفًا لها، كتعريفنا للفاشيزم والبولشفزم(2).

كما اتهم العواد محمد على المغربي بالسرقة من كتاب العقاد «فصول»،

في مقالاته، التي كان ينشرها في «صوت الحجاز»، تحت عنوان «أحاديث النفس»[3].

ولعل هذه الظاهرة – بالإضافة إلى العديد من نقاط التشابه والالتقاء التي سنتحدث عنها – بين العواد والعقاد، سوغت للكثيرين من الذين كتبوا في رثاء العواد، أو كتبوا عنه، أن ينصِّبوا العقاد أستاذًا ومعلمًا للعواد، وأن ينعتوا الثاني بالتبعية والتقليد في مواقفه ومعاركه وآرائه، وأن يكون الصدى لهذا الصوت القوي العنيد الذي ملأ النصف الأول من القرن العشرين، وشغل الناس، وأثار غبار معركة حامية، لم يخمد أوارها حتى بعد انقضاء العوامل الداعية إليها، وكان في عزمي أن يكون عنوان هذا البحث «الصوت والصدى» إقرارًا بهذه الحقيقة، ولكن ظهر لي خلاف ذلك، فعدلت عنه كما سأوضح.

إن اطّلاع العواد على فكر العقاد أمر لا نزاع عليه، ولا اختلاف فيه، فقد أشار إلى كثير من كتب العقاد وآرائه، وعلى سبيل المثال، لاحظ التشابه بين كتاب العقاد «في عالم السدود والقيود»[4] وكتاب «سجوني» للكاتب الإيطالي «سلفيو بليكو»، وقال: «كلاهما أفكار حرة عن حياة المرء في السجن، وما جرت إليها من الملابسات والتأملات، وما يخرج به المفكر من هذه الحياة الضيقة من نظريات قوية أو ضعيفة، يتناول فيها شؤون الحياة وشؤون الفكر»[5]. وكتب في العدد الممتاز لصحيفة «البلاد»، في أحد أعدادها السنوية، مقالاً بعنوان: «الشاعر العملاق»، تحدث فيه عن ابن الرومي، وافق كثيرًا العقاد في كتابه «ابن الرومي: حياته من شعره»[6] وخالف في تعليل عبقريته[7]. واقتبس من العقاد بعض ما ترجمه عن توماس هاردي[8]. وقال الدكتور الحازمي: «نستطيع القول إنه حتى الخمسينيات من القرن العشرين كان المصدر الأساس والمتاح لأدبائنا من الشعر الأجنبي هو الترجمات، التي كان يقوم بها إخوانهم في البلدان العربية الأخرى.. مثل اقتباسات العواد لبعض قصائد توماس هاردي»[9] وأشار العواد إلى ما أخذه محمد على المغربي من كتاب «فصول» للعقاد، كما سبق..

ولكني أرجح أن ذلك كان في مرحلة تالية من حياة العواد لم تواكب المرحلة الأولى من حياته، التي اتسمت بالتمرد على حد تعبيره، وأخرجت أقوى وأعنف كتبه «خواطر مصرحة»، فتواريخ هذه الوقائع كلها متأخر عن مرحلة البداية، ويربط الأستاذ «عبدالفتاح أبو مدين» اتصال العواد بالمنابع الفكرية في مصر، بسفره إليها سنة 1352هـ، وكان ذلك بعد صدور الخواطر بسبع سنوات[10].

ولم يكن «خواطر مصرَّحة» أول ما كتب العواد، على خلاف ما يعتقد كثير من النقاد، فقد شارك من قبل في كتابي محمد سرور الصبان «الأدب في الحجاز» و«المعرض»، وعمل على إخراج «معارضات يا ليل الصب»، وشارك فيه، وصنع كتابًا بعنوان «الإكليل الذهبي في الإنشاء العربي».

ولم يكن كذلك «خواطر مصرحة» كتابًا في موضوع واحد، بل تناول موضوعات شتى، ويدل بناؤه على أنه مقالات نشرت في أزمنة متعددة، وهذه حقيقة يغفل عنها بعض الدارسين، ربما واكب بعض هذه المقالات كتاب الديوان أو سبقه، وإنما عطل صدور الكتاب إلى سنة 1345هـ، الحرب الداخلية في الحجاز، وعدم توافر الإمكانات في هذه الفترة، كما يقول الصبان في إخراج كتبه.

ويخيل إليَّ أن العواد لم يتوجه في البداية صوب الثقافة المصرية، ولم يغرق فيها بالقدر الذي غرق فيه في الأدب الشامي، فهو يصف الأدب في مصر بالورد الذابل، ومصر بالمستعربة، بنت الفراعنة، ووارثة لغة العرب، وأن تاريخ النهضة الأدبية فيها لا يتجاوز خمس سنوات.. بينما يقول عن العراق بأنه دائب في تكوين حياته السياسية، ولاح على إثر ذلك نهوض لتكوين حياة أدبية وعلمية راقية، ثم يقول: «وسوريا أخت العراق عروبة لم ينضب معين الفكر الأدبي – دع السياسي – من أدمغة أفرادها الذين يدأبون في رفع حياة الأمة العربية أدبيًا». ويصف الأدب في سوريا بالأدب المتألق، وينوه بشعر وكتابة مسيحيي لبنان[11].

ويتحدث كثيرًا عن أدب المهجر، الذي يعد على وجه من الوجوه أدبًا شاميًا، حتى يقول: إنه هضم هذا الأدب، ويعرب عن إعجابه بجبران الذي يتفق معه في كثير من الآراء، وبميخائيل نعيمة، حتى ذهب محب الدين الخطيب – رحمه الله – إلى أن موجة التجديد التي يمثلها كتاب «خواطر مصرحة»، وصلت إلى الحجاز، ولكنها بدأت من الشارع الخامس في نيويورك مشيرًا إلى أدب المهجر[12].

وربما دعم هذا الاستنباط أن الحجاز في هذه الفترة أصبح مقصدًا لكثير من أدباء الشام، رواد الحركة الوطنية العربية، والمناهضين للحكم التركي والمخططات الاستعمارية، فراجت في بلاد الحرمين أفكارهم التحررية، وانعكست على ما كتبه العواد حيال اللغة والدين والوحدة العربية، التي كان مولعًا بها، وكتب مقالات عديدة عنها.. إلى غير ذلك.. ولم يكن العقاد قريبًا من ذهنه بالحد الذي يصبح فيه مصدرًا لأفكاره وآرائه، فلم يرد ذكر العقاد إلا مرة واحدة في كتاب الخواطر بين مجموعة من الأدباء[13] اسمًا، أطلق عليهم الكتبة العصريين، أو الكرام الكتبة، أو الكتّاب الأحرار، وجميعهم من سوريا ولبنان والمهجر، ما خلا المنفلوطي والعقاد[14].

كما لم يرد ذكر لكتاب الديوان في كل ما كتبه العواد عن نشأته، والعوامل التي أثرت فيه.. ففي الخواطر يذكر شعر المتنبي، ونظرات المنفلوطي، وريحانيات الريحاني، ومترجمات هيجو وموليير وشكسبير وبايرون[15]. وفي مقابلة أجرتها معه صحيفة المدينة، في 1400/6/2هـ، قبل وفاته بيوم واحد، يتحدث عن مكوناته الثقافية فيقول: «كببت على مطالعة الدواوين الشعرية، بجانب الكتب الأخرى، خاصة كتب الفلسفة، هذا إلى جانب الدروس المدرسية» ويقول: «كان هذا الكتاب – خواطر مصرحة – نتيجة مطالعاتي وإحساسي وإدراكي لمعنى الشعر والأدب، والذي لم أجد هذا الفهم موجودًا في أدباء بلدي آنذاك.. وكنت لاأزال طالبًا منتظمًا في مدرسة الفلاح»[16].

وهذا الطالب المنتظم في مدرسة الفلاح، اليتيم، الفقير، الذي يعاني ضيق اليد، والذي بادر مدير المدرسة الشيخ، عبدالرؤوف جمجوم، بإسناد تدريس بعض المواد إليه، لمساعدته ماليًا، هل نتوقع أن تكون ظروفه مواتية ليلتقط الكتب أول صدورها، ويتتبع حركة الجديد منها، ويطلع على الديوان أول صدوره؟، وهو الكتاب الذي نفدت طبعته الأولى بمصر، في غضون شهرين من طباعته.

وفي مقابلة أخرى أجراها معه «محمد رضا نصرالله»، نشرت بعد وفاته بأسبوع في مجلة «اقرأ» (1400/9/9هـ)، يقول عن خواطر مصرحة: «اطلعت على تجارب التقدميين في الفن والفكر.. فالتهمت المهجريين باندفاع العاشق، وتعرفت إلى الروايات الكلاسيكية الروسية والغربية بوعي المصلح، وقرأت الإغريق وفلسفتهم، والعرب وشعرهم، والإسلام والقرآن العظيم.. فعرفت أن البلاغة جرس عذب، وجمل تشيع في قلبي الفرح، وعرفت بعدها أسرار الإبداع الفني، فكنت أقرب إلى ذوق المبدعين الجدد في مصر والشام والمهجر»[17].

والمرجح أن العواد لم يكن قد اطلع على كتاب الديوان في هذه الفترة، على الرغم من التوافق الكبير بينه وبين خواطر مصرحة، ويحمل كلام الأستاذ «عامر العقاد» باعتراف العواد بقراءة كتاب الديوان – وهو الوحيد الذي ينقل هذا القول[18] – على أنه حدث بعد مرحلة البداية، لأن المقابلة بين عامر والعواد متأخرة زمانًا، يقول العواد: «كنت طالبًا في مدرسة الفلاح، حين وعيت أن قوة قد حلت ببدني، وقد خفت في البداية، فهذه القوة كانت أكبر بكثير من جسمي، وشيئًا فشيئًا شعرت أنني أفيض بهموم وآمال وبأشعار وأفكار، فقررت أن أواجه نفسي»[19].

وهنا تكمن العظمة الحقيقية في الرواد والعباقرة.. هذا التوافد العجيب في الفكر والباعث والوسيلة والهدف، هو دليل الانتماء إلى دوحة الريادة والابتكار والعبقرية، وبه تتحقق المدرسية الحقيقية.

فليس الانتماء المدرسي في المذاهب والآراء، بالتصايح، والتداعي، والاتفاق المسبق، والتواطؤ على الغايات.. ولكنه – حسب العقاد – بهذا التوارد العفوي، الذي يجعل من الأطراف المتباعدة شيئًا واحدًا، يقول: فالمدرسة الصحيحة ثمرة طبيعية نميزها بعد وجودها.. والمدرسة المختلقة ثمرة صناعية، يسبقها التدبير والتواطؤ قبل أن يعرف لها وجود، وأصدق ما عرف من المدارس الأدبية والفنية، فإنما عرفه النقاد بعد الملاحظة والمقابلة بين ثمرات الفن والأدب في عصر واحد، أو عصور كثيرة»[20].

وربما يرجع هذا التوارد إلى الظروف السياسية التي حاقت بالمنطقة، فقد استيقظ الشباب العربي في أقطاره المختلفة، على صوت انهيار المشروع الوحدوي العربي، وتحطم آمال الشعوب في الوحدة والسيادة، وتكالب الدول الاستعمارية على العالم العربي، وتقاسم أصقاعه، وظهور ملامح المشروع الاستيطاني الإسرائيلي في فلسطين.. مما دفع النخبة من شباب هذا الجيل إلى البحث عن حياة جديدة، تعيد للأمة مجدها وازدهارها، والدعوة إلى الجديد من الأنظمة والفكر والأدب، وتبني الأفكار الرائدة الموصوفة بالتقدم والتحرر، والكفر بالتقاليد العتيقة البالية، مظاهر الضعف والتخلف، التي رانت على الأمة – على الأقل – في القرن الأخير من الحكم التركي، واقتباس النموذج الغربي المتفوِّق فكريًّا وعسكريًّا، وظهر ذلك في إعجاب كل من العقاد والعواد بالأدب الغربي، والدعوة إلى احتذائه واقتدائه، والإفادة من نماذجه وطرائقه، والإشادة برواده ومبدعيه..

ومعنى ذلك أن الرجلين من مدرسة واحدة، يربط بينهما المنهج والهدف، وهي مدرسة بعيدة عن التبعية والانضواء، تتلاقى وتتراسل، كما تتلاقى القمم الشامخة، في بعدها عن الأرض، وعشقها للسمو، وتعايشها مع السحاب، وتنفسها الهواء الطلق.

وقد أعجبني ما قاله أحمد عبدالغفور عطار في رثاء العواد، على الرغم مما بين الرجلين من التباعد: «أثّرت فيه فلسفة المتمرِّدين من كتَّاب الشرق والغرب.. وهل كان العواد في أدبه مقلدًا لأولئك المفكِّرين؟، نجيب في صراحة: إنه لم يكن مقلدًا، بل قرأهم قراءة حاذق، ففهمهم فهمًا جيدًا، وقراءته لهم كانت طويلة دقيقة، فكون بذلك لنفسه فلسفة ومذهبًا خاصين به»[21].

وهذا ما حرص العواد على تقريره بعد صدور الكتابين – الديوان والخواطر – بأكثر من خمسين سنة، وبعد وفاة العقاد بنحو عشرين سنة، مؤكدًا أنه لا يجوِّز لنفسه أن تتبنى رأيًا للعقاد أو لغيره، لأنه يرى في ذلك جريمة أدبية لا يرضاها لنفسه ولا للأدب[22]، وحين سئل عن التوافق بينه وبين العقاد في الحكم على شوقي، قال: حينما انتقدت «شوقي» كنت العواد وليس العقاد.. فقد تلاقت وجهة نظرنا فيما نؤمن به عن الشعر الأصيل، ورسالة الفن على إطلاقه، وهي الرسالة التي تهدف إلى تعميق الحياة[23].. ويظل توافقهما على نقد شوقي موضع شك، إلا أن هذا القول في حد ذاته علامة على شخصية الرجل، واعتداده بنفسه، ونظرته إليها.

توارد الأفكار وتوافق الطباع:

ينطلق المرء في سلوكه وتصوراته من مجموعة من القيم والأخلاق والصفات، يطلق عليها علماء النفس «الإطار المرجعي» للذات، وكلما تشابهت أو تطابقت الأطر المرجعية بين الأشخاص، حدث بينهم التقارب والتفاهم، أو التشابه والالتقاء، وبمقدار التداخل بين الأطر المرجعية يكون التقارب في الفكر والطباع.

ولشد ما نعجب حين نجد العواد والعقاد يتوافقان في كثير من صفات النفس، ومناهج الفكر.. فتتقارب الوسائل والغايات، ولا نستطيع هنا أن نحصر

كل قائمة الإطار لدى الرجلين، ولكننا نستعرض أهم محاور التداخل والالتقاء، وأهمها:

1 - محاور التفكير:

حين نستعرض المعجم اللغوي عند العواد وما يتبعه من دلالات، نجده يدور على ثلاثة محاور تقريبًا، تتصدر قائمة الإطار المرجعي، وتمثل دعائم وأركانًا رئيسة لبنيته الفكرية، ومنطلقه للتحديث والتجديد، فهي تسيطر عليه وتوجهه وتتكرر بغزارة على طريقة اللازمة اللفظية أو الحركية، وهي:

الصراحة والعصرية والحجاز

ولا تأتي هذه المفردات عنده كلمات لغوية وضعية مجردة، بل تأتي مشحونة بإيقاع التجديد وصوت الانتماء وباعث الغيرة.

** الصراحة سمة من سمات العقاد، في علاقته مع الناس، وعلاقته مع الأفكار، فهو لا يوارب، ولا يتهرب من المسؤولية، وقد جر ذلك عليه كثيرًا من المتاعب، فدخل السجن، وفصل من العمل، وتنقل بين الوظائف، وخاض العديد من المعارك، ويعلل فشل لقائه أول مرة بأحمد شوقي، بقوله: «ربما علمتني الأيام الآن شيئًا من المجاملة، ولكنني في تلك الأيام كنت أبدي ما أسررت، ولا أرى من حق المجاملة أن أقول غير ما اعتقدت به»[24].

وكان العواد مطبوعًا على الصراحة في سلوكه وكتاباته، تلاحقه هذه اللفظة ويلاحقها في مختلف المعاني والمناسبات الذهنية والحسية، فتجد: الصراحة القاطعة، والخطأ الصريح، والنقد الصريح، والاسم الصريح، ووادي الصراحة العميق، والأسس التاريخية الصريحة، والقول المصرح به، والاستهجان صراحة، والجواب بصراحة، وصراحة الوجدان، والصراحة الفعّالة، والصراحة القيّمة، والصراحة في التعبير، وأسلوب الصراحة، وشخصية

تتجلى فيها الصراحة، والأسد قوي صريح، وفلسطين تطالب بحقها الصريح. وهي قطر عربي صريح، بالإضافة إلى الأفعال: صرح ويصرّح وأصرّح ونصرّح، وقلما تمر بك الصفحة أو الصفحتان دون أن تمر بك هذه اللفظة على نحو من الأنحاء، وقد تتوالى الصفحات السبع أو الثماني، وأنت تجدها في كل واحدة.

ابتدأ حياته بهذا النهج، فكانت الصراحة وسم كتابه ومضمونه، وتعبير الثورة والتمرد في لغته، فيقول في أول مقال من كتابه: «سأكون صريحًا في خواطري هذه، وقد سمَّيتها خواطر مصرحة».

ويتوج كتابه أو يفتتحه بآية من القرآن الحكيم، [135 من سورة النساء]، ويكتب تحتها بين قوسين صغيرين: «معنى الصراحة من القرآن الكريم»، وهو بذلك يكسب الصراحة معنى العدل مع النفس، ومع الآخر قريبًا أو غريبًا، وهي ضرورة لرضا الرب واستقامة الحياة.

وفي مقالة قصيرة بعد التتويج جاءت بمنزلة المقدمة للكتاب، يتخيل العواد جنية ساحرة، تأتي إليه، وفي إحدى يديها مشعل ناري وسيف مسلول، يبرق ويضيء ويرسل شررًا.. وفي الأخرى صفحة حلوى، وكوب من الماء العذب الفرات، فيختار مشعل النار وسيف الحرب، ليضيء بالأول الظلمات، ويستعين بالثاني على القيام بثورة فكرية، هي ثورة الجديد على القديم، والحرية على التقليد، ثم يقول:

«آثرت الصراحة في القول، والاستقلال في الفكر، حين قمت لأكتب خواطري لأقدمها بين أيدي أبناء أمتي»[25].

وكان المقال الأول من الخواطر في منتهى الصراحة والمواجهة والنقد، إلى حد التجريح، ويعقب على ذلك بقوله: «وإذا عددتم هذه الصراحة مني سوء أدب فأنتم حمقى جاهلون بنفوسكم، غير عارفين لمقاديركم»[26].

وفي إشارة إلى كتاب «خواطر مصرَّحة»، عنوانًا ومضمونًا، يقول العواد في قصيدة له بعنوان «جنون الناقدين»[27]:

دَعنِي، وَقُمْ بِالواجِبِ الوَطَنِيِّ، وابتَدِر العِراك
وابعثْ خَواطِرَكَ الصَّريحَةَ تَخْتَرِقْ حُجُبَ السُّكُوت
وادعُ البِلادَ إلَى الحَياة
فهلْ يَروقُكَ أنْ يَموت؟
وَأَهِبْ بِهِ ألا تَهون
رَبَّاهُ كَمْ لَبِثَتْ تَهون
لِمَ لا تَثور؟
وإنَّما خُلِقَ الشَّبابُ لِكَي يَثور!!
خُلِقَ الشَّبابُ – بِطَبعِهِ – يَأبَى مُسايرةَ الدُّثور

وهذه القصيدة من قصائد العواد المبكرة، وهي فعلاً سامية الصياغة والبناء.. رفيعة الهدف والمضمون، رائدة بموازين النقد الحديث في تصميمها وفكرتها ومعناها، وقد جاراها ستة من شعراء جيل العواد، وأرادوا نشر قصائدهم في كتيب بعنوان «نفثات حرة»، ولم يتهيأ طبعه[28].

وقد عبر العواد عن هذه الصراحة المتأصلة في سلوكه وطبعه، في غير موضع من شعره، كقوله[29]:

لِمَ يا رَبِّ أنتَ علَّمتَنِي الشِّعـ ... رَ، وطوَّعتَ في بناني اليراعا
وَلماذا جعلتَ منِّي جَريئًا ... وَصَريحًا، وَناقدًا ما استطاعا
وَلَماذا إذ أنتَ قدَّرْتَ هذا ... قد جَعلتَ الحِجازَ يَهوَى الضَّياعا

يُولَدُ الطِّفلُ فِيهِمُو ذا ذَكاءٍ وافرٍ، يَطلبُ العُلا نَزَّاعا
فَيَشُدُّونَ حَولَهُ سُورَ جَهْلٍ وَغَباءٍ، لشدَّ ما يَتَدَاعَى

ويعلن ضيقه بالرث القديم البالي، وطموحه إلى جديد يدعو إليه في صراحة قوية مجلجلة، لا تعرف الغمغمة، أو الالتواء، فيقول[30]:

رافعًا رايةَ الجَديدِ منَ الفكـ ر، فَقد ضِقْتُ بِالذي رَسَمُوهُ
وَسآتي بِهِ صَريحًا مِنَ الفَن ن، سريعًا، مُزَلزلاً لمْ يَعُوهُ

** والعقاد يصف دعوته بالعصرية، والأدب الذي يدعو إليه بالعصري، والشعراء الذين يفعلون ذلك بالعصريين، وشعرهم بالعصري، ويقول: «الناقة.. عصرية في هذا الزمان، كما كانت عصرية في زمان امرئ القيس، ولو وصفتموها أنتم لمعنى من المعاني تحسونه فيها، لكنتم عصريين أكثر من عصريتكم، حين تصفون الطيارة لمجاراة الأقدمين في وصف النوق»[31].

وهذه الكلمة من أغزر كلمات العواد وجودًا، وأقرب مفرداته إلى الاستعمال ,وفي تقديري أنها الكلمة الثانية في معجمه تداولاً بعد كلمة الصراحة، وهي تصور حالة من القلق النفسي، وعدم التكيف مع الذات، أو عدم الرضا بالواقع المهزوم، والشعور بالمرارة، والتوق إلى مستقبل أفضل، وحياة أرقى، وإذا صح القول، تعكس حالة من التأزم، أو ما يمثل عقدة الشعور بالنقص، أو صدمة الحضارة، إزاء ما تصطخب به الحياة المعاصرة أمام ناظريه من منجزات مادية ومعنوية، وما يقرأ من أدب متطور في الخارج، فيعبر عن ذلك بهذه الدعوة إلى المعاصرة، والانفلات من ربقة التخلف والتردي والجمود.

فنجد لديه: الحياة العصرية، والأدب العصري، والحركة العصرية، والكاتب العصري، والأسلوب العصري الفصيح، والأسلوب العصري الرشيق، والميزة العصرية، وحرية عصرية، والكتبة العصريين.. إلخ.

يقول على سبيل المثال: «إذا شاء حديث العهد بالأدب العصري أن يتعلم الأدب العصري على أسمى رونقه، والأدب العصري مركب من لغة صقيلة منخولة، وأسلوب حي متفزز، وأفكار جميلة ذهبية.. فليدرسه في كتابة ولي الدين يكن»[32]، ويقول: يجب أن نكون – نحن وناشئة البلاد – عصريين، في ألسنتنا، في أقلامنا، في تفكيرنا، في دفاعنا»[33].

ويظن بعض الباحثين أن «العصري»، في كتابات العواد، تعني الحداثة، وهي في الحقيقة لا تعني أكثر من المعاصرة أو الحداثة اللغوية، ولعل استعمالها على هذا النحو عنده، وعند العقاد، ومن عاصرهما، يرجع إلى أن كلمة «المعاصرة»، التي توسعنا بها اليوم، كما توسع بعضهم مؤخراً بالمجايلة.. لم تكن مستعملة من قبل على هذا النحو، لعدم وجود فعل من العصر، مجردًا أو مزيدًا، (عصر وعاصر)، بمعنى عاش معه في عصره[34]، فاستعملوا «عصري» بهذا المعنى، وكذلك جاء استعمال هذه النسبة عند أبي منصور الثعالبي، وبهذا المعنى أيضًا، فقال: «كانت أشعار العصريين أجمع لنوادر المحاسن»[35]. وقال: «أما العصريون.. فأشعارهم أعدل الشهادات على تقدم أقدامهم»[36]، أو يقول: «أهل العصر».

** يأتي حديث العقاد عن مصر، وحديث العواد عن الحجاز ، كثيرًا في معرض النقمة على الجمود والتقوقع والتقليد، والدعوة إلى التجديد والتحديث، ونشاط الأدب والشعر والفكر، جاء ذلك عند العقاد ضمنًا في بعض المقالات والكتب، وصراحة في ثماني مقالات تحدث فيها عن شوقي قليلاً، وعن مصر كثيرًا، كتبها في الفترة، من 1927/5/6م إلى 1927/6/24م، بعنوان: «الشعر في مصر»، بمعدل مقالة في كل أسبوع، ومنذ المقالة الأولى تحدث عن إقفار مصر في مراحل تاريخها من شاعر كبير، مع تمتع مصر بالموهبة الشعرية، ويقول: إن إصلاح أدب أمة هو إصلاح لحياتها ومعيشتها، وأن تغيير مقاييسها الفنية، هو تغيير لكل ما فيها من مقاييس الفطرة والإدراك والشعور»[37].

وعلى هذا النحو، وبلغة مشابهة، يصف العواد حال الشعر والأدب في الحجاز، وما يعانيه من التخلف والركود والتبعية، والخضوع لربقة القديم المتحجر. وما أكثر ما يتحدث العواد في خواطره عن الحجاز، وأدب الحجاز، وشباب الحجاز، والأمة الحجازية، نعى عليها الجمود في الأدب وغيره، ويصف الحجاز حيناً بالقفر، وحينًا بالشهيد، وحينًا بالمتأخر[38].. ويقول:

«فيا أيتها البلاغة العربية.. إذا كنت برزت في سهول الحجاز ، فسوف لا يجد لك الحجازي طعمًا، وسوف لا يفهم لك معنى، وسوف لا يعرف من أنت؟ ما دامت في الحجاز كتب البلاغة السقيمة... ويا أيتها الناشئة الحجازية المتعلمة حطموا عن خيالاتكم هياكل الإجلال لهذه الأسماء، احرقوا تلك الأوراق، وامحوا تلك القصائد وهاتيك المقطعات المأخوذة من تراثهم، وطهروا أفكاركم الصغيرة الحرة من تلك الأمراض والسموم، وتلك الجراثيم والميكروبات والأوبئة»[39].

وتحت عنوان: «الأدب في الحجاز»، يتحدث عن تقليد بعض شباب الحجاز أعلام الشعر العربي، ويقول: كفى يا أدباء الحجاز ، ألانزال مقلدين حجريين إلى الممات؟[40].

2 - النشأة وأسباب التمرد:

نشأ العقاد فقيرًا محبًا للعلم، وقد ظهرت نجابته، وهو في المدرسة الابتدائية في أسوان، مات والده وهو في منتصف العقد الثاني، فرحل إلى القاهرة، وشق طريقه صغيرًا، بجهده وعرقه وعصاميته، فاشتغل بالتدريس، وتعشق الصحافة، وهو في نحو السادسة عشرة من عمره، والتحق بكثير من الأعمال الإدارية، وعمل على تثقيف نفسه ثقافة واسعة، وظل الفقر يلاحقه طوال حياته، يدل على ذلك الشقة المتواضعة التي لم تكد تتسع لزواره، أو كتبه التي أخذ الملاك بعضها، في مطلع حياته، لعجزه عن سداد أجرة البيت، وكانت له آراؤه القوية، التي أحدثت دويًّا في عالم الأدب والنقد.

ونشأ العواد فقيرًا، وذكر الأستاذ «أحمد باديب» أن والد العواد أودع أمواله في إحدى السفرات أمانة لدى أحد الأصدقاء، فلما مات أنكر هذا الرجل كل ما لديه، وكان العواد دون سن الحلم، فعاش هو ووالدته عند خاله، وقد أبدى تفوقًا، وهو في مدرسة الفلاح، مما سمح لمديرها أن يسند إليه تدريس البلاغة العربية، وهو مازال طالبًا في المدرسة، ومارس الكتابة في الصحافة في سن مبكرة، وكان طلعة، محبًا للعلم والثقافة، يقرأ ما تصل إليه يده، «ويعجب المرء عندما يرى العواد يبني بعض قصائده على أساطير اليونان، وهو اتجاه شاع بعد ذلك بسنين طويلة بين شعراء التجديد من المحدثين»[41]، وفي ضوء ذلك تكونت آراؤه الأدبية والاجتماعية، التي هزت أركان الجهات المحافظة في الحجاز.

سجن العقاد لجرأة مقالاته، تسعة أشهر، من 1930/10/3م إلى 1931/798م[42]، وقد دوّن هذه الحادثة في كتاب مستقل بعنوان «عالم السدود والقيود»، ضمنه انطباعاته عن هذه التجربة من حياته.

وعاش العواد، المولود سنة 1320هـ، ثلاثة عهود مختلفة، وانضم إلى المعارضة أيام الحسين بن علي، ويذكر محمد سعيد باعشن، ابن أخته، أنه سجن وعذب وأهين، ولكنه لم يهن، ولم يضعف، وازداد إصرارًا على إصرار، وقوة على قوة[43] ، وذكر أحمد عبدالغفور عطار من مؤلفات العواد «مذكرات المنفى والاعتقال»، ولعله ألفه متأثرًا بمنهج العقاد في كتابه[44]. وحدثنا العواد عما أحدثه كتابه «خواطر مصرحة» من أثر في بعض الأوساط، فكتبوا عريضة مطولة رفعوها لمقام جلالة المغفور له الملك عبد العزيز – رحمه الله – يطلبون فيها إعدامه.. أو سجنه مدة طويلة من الزمن.. أو نفيه من المملكة نهائيًا، فبعث جلالته العريضة إلى ابنه الملك فيصل نائبه في الحجاز، والمعروف عن الرجلين الذكاء والرزانة والاتزان والتروي، كما يتصفان بالتعقل، ورجاحة الفكر، وعدم أخذ الأمور بظواهرها، فطلب الملك فيصل من الأستاذ كامل القصاب أن يتولى الأمر بحكمته، وزوده بالتوجيهات اللازمة.. واستطاع القصاب أن يقنع المشتكين أن

العواد كاتب شاب لم يخالف القانون، وإنما هي أفكار كتبت بالقلم، وعليهم، إن أرادوا، أن يردوا عليه بالقلم، الحجة بالحجة[45].

كان العقاد يستقبل تلاميذه وضيوفه ومحبيه في ندوة أسبوعية، يعقدها في بيته يوم الجمعة، يتلقى فيها أسئلتهم، ويجيب عن استفساراتهم، ويوضح إشكالاتهم، ويستمع لبعض إنتاجهم، ويعرض رأيه في مسائل الأدب والشعر، والثقافة والفكر، والفلسفة والاجتماع، والكتب والمؤلفين، وما يعنّ من شؤون الحياة المختلفة، بما عرف عنه من موسوعية وشمولية وعمق.

وكانت هذه الروح تسيطر على العواد في علاقته بإخوانه ومحبيه، وهو ما ظهر في توافد ستة من أصدقائه ومحبيه على مجاراة قصيدته «جنون الناقدين»، وضم هذه القصائد في كتاب واحد، ثم ما ظهر من جهد هذه المجموعة في معارضة قصيدة الحصري «يا ليل الصب»، وجمع هذا النتاج في كتاب مستقل، وقد اتخذ العواد من داره مركزًا لعقد جلسات دورية، يلتقي فيها المثقفون، وعشاق الفكر والأدب، وفي أوائل الخمسينيات فكر جماعة من الشباب المتعلم في مدينة جدة في تأسيس ناد أدبي، وكان العواد أبرز شخصية في هذه الفكرة والدعوة إليها، وكان مقر النادي في البداية دار الشيخ عبدالعزيز جميل، ثم انتقل إلى دار الشيخ صالح إسلام، وكان نشاط النادي اجتماعيًّا وأدبيًّا، تلقى فيه القصائد الأدبية والمقالات والقصص، ونحو ذلك، ثم تعطل النادي، وظل الأمر كذلك حتى جمعت العواد وعزيز ضياء دعوة لإحياء سوق عكاظ، وجهها صاحب السمو الملكي الأمير «فيصل بن فهد»، المدير العام لرعاية الشباب – رحمه الله – فتقدما إليه بطلب لفتح ناد أدبي في مدينة جدة، فوافق سموه على ذلك، وكان أول ناد في المملكة سنة 1395، وكان العواد أول رئيس له، وأول رئيس لناد أدبي في المملكة.

أعجب العواد والعقاد بالشيخ محمد عبده، بوصفه رجلاً من علماء الدين،

الذين يتميزون بالمرونة العصرية، ويربطون بين أحكام الدين والواقع، ولا يقتصر على نقل ما في الكتب القديمة، بل يدافع عن الإسلام، ويرد على منتقديه، ويحاول أن يجد حلولاً لمشكلات العصر، مستمدة من روح الدين وعالميته، وقد جاء التنويه بمكانة محمد عبده، وما قدمه من خدمة عظيمة للإسلام، مرتين في كتاب الخواطر[46]. وأصدر العقاد، قبل وفاته بنحو عامين، كتابًا عنه في سلسلة أعلام العرب، بعنوان «محمد عبده عبقري الإصلاح والتعليم»، وربما أشار إليه في بعض المقالات، ولهذا فأنا أرجح أن اهتمام العواد سابق لاهتمام العقاد بهذه الشخصية.

ولو بحثنا في أسباب ثورة العقاد الأدبية، ودعوته الحارة إلى مذهبه في الأدب، لوجدنا أن بينه وبين شوقي في العمر نحو عشرين سنة، فهو يمثل الجيل التالي لجيل شوقي، فلما أخذت مواهبه في التكون، وشخصيته في النضج، وأخذ يتطلع إلى الشهرة، وجد شوقيًا يسد المنافذ، ويملأ الأفق، واسمه يحتل الصدارة في الصحف، ولا يترك لغيره مكانًا، وقد صرح بذلك في قوله: «وأظن السن قد فعلت فعلها.. فأصبح لا يقنعه حتى يرتج أبواب المدح ومنافذه على الخلق قاطبة، فلا يروى لأحد شعر، ولا يستحسن قول، ولا ينادى باسم، ولا تقرن إلى شهرته شهرة.. يكربه أن يتنفس الناس الهواء، كما يتنفسه، ولا يشتفي إلا بأن يصفر الدهر من كل بقية صالحة»[47]، وهذا في الحقيقة كلام محتقن، يبحث لنفسه عن مكان في الكراسي الأمامية، فلا يجد. ولهذا صمم على تحطيم هذه الأصنام على حد تعبيره[48]؛ لتخلو الأماكن، وتتهيأ الفرص لراغبي الشهرة من الاستمتاع بالصدارة أيضًا.

والعجيب أن نجد هذا الشعور عند العواد، في ثورته الأدبية والاجتماعية التي أعلنها في الخواطر، على تباعد الديار، واختلاف الأسباب والمعطيات، وأن تتكرر هذه اللغة بعينها، فيما يذكره العواد عن نفسه، وعوامل دعوته، فإذا لم يوجد في الحجاز شوقي، فربما وجد كثير من أمثاله «سينزع نجوميتهم، ويدفع

بهم إلى مستنقع النسيان»[49]، ولهذا يقفون في وجوه الناشئة، وطلبهم للصدارة والشهرة، مما جعل العواد يبحث عن طريقة تجلب الاهتمام به، أو وسيلة يلفت الأنظار إليه، أو مدخل يلج منه إلى عالم الأضواء، يقول في مقابلة له مع محمد رضا نصر الله: «قاسيت كثيرًا حين واجهت تراكمات أخطائنا الاجتماعية والذوقية والفكرية.. فقلت كلمتي ومشيت.. آمنت منذ البدء أن الكلمة موقف»[50].

ويقول بعبارة أوضح: «كنا ونحن صغار لاعبين ودارسين، يبهرنا مظهر الأسماء اللامعة مع المقالات والقصائد، المنشورة في الصحف والكتب، لم نكن نطيق أن نرى هذا المجد، ولا نصل إليه، فأخذنا نكتب، كتبنا متأثرين بالعاطفة وحدها، ثم كتبناها لإرضاء العاطفة، وللبحث عن الشهرة، كما يريد الصبا»[51].

وهذا هو معنى المدرسية الحقيقي الذي أشرنا إليه، حين تلتقي الآراء والأقوال وتتطابق، دون تخطيط مسبق أو تدبير معد.

3 - الدعوة إلى التجديد:

وكما نفخ العقاد في روح الشعر الحديث في مصر، ودعا إلى أن يكون تعبيرًا، عن ذوب الإحساس، ودفق المشاعر، بعيدًا عن الصيغ التقليدية المكرورة، والأساليب المحنطة المحفوظة، متشحًا بالمعاصرة، وروح التطور والحداثة، وقد عبر عن ذلك في مواضع عديدة من كتاباته، يقول: «الشعر الصحيح في أوجز تعريف هو ما يقوله الشاعر، والشاعر في أوجز تعريف، هو الإنسان الممتاز بالعاطفة والنظرة إلى الحياة، وهو القادر على الصياغة الجميلة في إعرابه عن العواطف والنظرات»[52].

لعل أجمع أقواله في هذا الشأن قوله لشوقي: «اعلم أيها الشاعر العظيم: أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعددها، ويحصي أشكالها وألوانها،

وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه؟، وإنما مزيته أن يقول لك ما هو؟ ويكشف لك عن لبابه، وصلة الحياة به»[53].

وهذا أعمق وصف لطبيعة الشعر ووظيفة الشاعر يقوله ناقد عربي، قديمًا وحديثًا، يتضمن معرفة دقيقة بروح الإبداع الشعري، وقريب مما يقوله روستر يفور هاملتون: «الفنان هو الذي يخلق لنفسه بالفعل، ولغيره بالقوة، تجربة تأملية موحدة، ذات طابع يتميز بدرجة كبيرة من الموضوعية.. والشاعر هو الذي يخلق تجربة من هذا النوع عن طريق تنسيقه الكلام تنسيقًا موزونًا»[54].

ونجد هذه الأفكار عند العواد مبثوثة في كثير من كتاباته، وكما سبق العقاد بتقعيدها في كتاب «الديوان».. نجد العواد يرصدها أولاً في خواطره، ثم يفصلها فيما كتب بعد ذلك.. يقول في الخواطر: «الشعر قوة سحرية تدفع بالحياة إلى الأمام.. والشعر فجر بثق من عالم الحقيقة، فيضيء ظلام الحياة الدامس.. والشعر يد خفية تمر على قلوب مكلومة، فتنزع منها الآلام.. الشعر روح متمردة شيطانية عابثة، تأبى أن تسكن هذه الخرائب البالية المتحطمة.. الشعر روح سام يهبط من السماء، فإن وجد في الأرض مستقرات وأكسية من الألفاظ تليق بعظمته وسموه.. وإلا عاد أدراجه طائرًا إلى حيث مقر الأفلاك، أو مباءة الشياطين.. الشعر قوة سحرية – كما قلت لكم آنفًا – والسحرة لا تعجبهم المبالغات والأكاذيب، لأنها ضعف، والسحرة دائمًا جبابرة أقوياء»[55].

ليس الشعر عند العواد ألفاظًا ترصّ، ولا قوالب تصفُّ، ولا عبارات تنمق، ولا بهرجةً تزيف، ولا ألعابًا بهلوانية، ولا أصباغًا من البديع الأجوف، ولا ألوانًا من المبالغات الفارغة.. ولكنه أفكار سامية، ومضامين نبيلة، وتأمل يعتصر النفس، ويطوف في عوالم الوجدان، ويحلق في أفلاك الكون، ويستكنه حقيقة الحياة «ليس الشعر ألفاظًا ومعاني، وإنما الشعر أمر آخر وراء الألفاظ والمعاني[56].. هو الذي يستشفُّ الفكر من وراء نغماته وموسيقاه أجمل معابر

النفس الإنسانية، إلى آفاق الكمال البشري القريب من عرش الله، وهو الذي يعطيك نظرة خاصة إلى جمال الكون، وجمال ما فيه، كما تشاء عبقرية الشاعر وإحساسه بالحياة، وما فيها من كنوز، وكما تشاء التفاتات نفسه، ويقظة عقله إلى حقائق العالم وطبائع الأشياء[57].

ولو وازنّا هذا الكلام بكلام العقاد في الديوان أو غيره، لوجدنا الرجلين ينزعان من مصدر واحد، ويمتحان من البئر نفسه، قد تختلف الألفاظ ولكنها الفكرة عينها.

يغلب العواد جانب الفكر والمضمون على اللغة والعاطفة، ويقول: «أوثر الفخامة على الرقة، وأغلب الفكر على العاطفة، أرتكز في أدبي كتابة وشعرًا على دعائم ثلاث، هي أظهر فوارق قلمي: حرية التعبير، محاولة الإبداع، التمثيل»[58].

والأدب العصري الذي يرتقي عنده إلى القمة وينال الرضا، هو ذلك الذي يأخذ بطرف من الفلسفة، وقبس من التاريخ، ومزيج من السياسة والعمران، ولمحة من العواطف، وتيار هائل من الفكر[59]. ويرى اتحاد الشعر والفلسفة، لأن كلاً منهما يغذي الآخر، ويمده بالعون والمادة والأفق الرحب، وينعكس ذلك على الشعر بعمق التناول، والبعد عن الابتذال والسطحية «وواجب في نظرنا أن يتحد الشعر والفلسفة وبعبارة أجلى أن يكون شعر الثقافة، الحديثة في العصر الحاضر فلسفيًّا عميقًا جذابًا.. وما قيمة هذا الفكر الثاقب إن لم يصنع شيئًا قيمًا في اكتشاف مجهول من عالم المجهولات، يتوارى في محيط النفس أو في سراديب السريرة»[60].

وهذا كلام لو وجد بلا عنوان، أو غير منسوب، لكان من السهل أن ينسب إلى العقاد، فإنه ينهل من منهله، ويغترف من معينه، ويلتقي معه في البواعث والغايات، وقد بث العقاد هذه الآراء في مقالاته التي أصبحت فيما بعد كتبًا.

وتظهر على صعيد التجديد في مجال الأدب عند العواد والعقاد نقطتان لابد من الإشارة إليهما في هذا السياق:

** مارس العواد والعقاد النقد، فقدما في مجال الأدب، والشعر خصوصًا، آراء جديدة ومبتكرة، إذا ما قيست بمعايير البيئة والعصر، صادر المألوف المتداول من قواعد النقد، وحاسة التذوق الفني، واختلف مع جمهور المتلقين، واشتبك مع شيوخ المحافظين الذائدين عن الذوق السائد، وهي آراء تنظيرية كان لها النصر في النهاية، وإن لم تقدم نظرية كاملة أو مستقلة في النقد العربي.

وهما أيضًا قد مارسا الشعر، فترك العواد ستة دواوين، وترك العقاد، عشرة، لكن الذي يظل علامة بارزة عند هؤلاء المنظرين، ومنهم العواد والعقاد، تلك الفجوة الواسعة بين آرائهم وتطبيقاتهم، أو بمعنى آخر، بين أفكارهم وممارساتهم «فهم ينطلقون في محاولاتهم من تصور نظري لم يستطيعوا أن يحققوه في إبداعاتهم»[61].

وهذا ما أقمت عليه كتابي «المعركة الأدبية بين العقاد وشوقي – التشبيه وإشكالية التنظير والتطبيق»، وتحدثت فيه عن تشبيهات العقاد في شعره في ضوء آرائه النقدية[62].

ولعل هذه الفجوة بين التطبيق والتنظير، ترجع إلى سهولة تقديم الفكر المجرد، وصعوبة تجسيمه على أرض الواقع، فإن ما جلجل به العقاد والعواد في مجال تجديد الشعر وقوالبه ومضامينه، لم يتمثل فيما تركا من شعر، إذ كان شعرًا يغلب عليه الجفاف، ويغوص في العمق، دون أن تترقرق فيه مياه العذوبة، وتجلوه صور العذرية والطبع، ولم يتخلص من لغة التقليديين، وصورهم وتشبيهاتهم، وهنا يأتي «التساؤل عن قدرة العقاد على الإفادة من نظريته الشعرية، وفي ابتداع لغة تختلف عن لغة الإحيائيين، مع أنه كان قد نعى عليهم

استخدام لغة لا تعبر عن ذواتهم.. لم يستطع العقاد التوفيق بين مقولاته النقدية ومقدرته على تجسيدها في تجربة فنية»[63].

فشل العقاد في علاقته بالأنثى، لجفاف الجانب العاطفي في حياته، وانعكس ذلك في شعره، فهو كما نعلم لم يتزوج، وانتهت محاولات الاقتراب من المرأة إلى تجارب خاسرة.. صرع العقل فيه العاطفة، وغلب التأمل الوجدان، وشغله الفكر عن الهوى، ولهذا جاء شعره صلبًا جافًا، يخاطب المنطق والعقل.

وهكذا كان شعر العواد في أغلب أحواله، موصومًا بجفاف الحرف، وخشونة الكلمة، وقلة النبع، ونضوب الماء.. مثقلاً بالتأمل والفكر، وطغيان النظرة الفلسفية العقلانية، تطلُّ علينا منه شخصية المفكر، ونظرة الفيلسوف، حتى شعر الغزل عنده كما يصفه وديع فلسطين «فيه رجولة.. لأن قلبه فذ محنّك، ولأن عالم كيوبيد – وإن غشيه وعاود غشيانه – لا يحيله إلى مجنون من مجانين العشق، فهو في حبه عاقل عاقل، وهو في تولهه لا يتدله ثقة منه بنفسه»[64]. ويلتقي هذا الوصف مع ما قاله عامر العقاد عن غزله، يقول: «ومما يلفت النظر في شاعرية العواد أنه حتى حينما كان يتغزل.. كان لا يسرف، ولا ينساق وراء أهواء النفس، وصبوات الغرام.. وإنما يقف على أرض صلبة، ينبض قلبه تحت رقابة عقله دائمًا، ويخفق فؤاده تحت ضوابط فكره»[65].

** الالتفات إلى الأدب الغربي، فقد أولع العقاد بالشعر الإنجليزي، وانبهر به، ودعا إلى تقليده والإفادة من نماذجه، وترجم كثيرًا من النصوص لبعض أعلامه ليُرِي قارئيه مضامين هذا الشعر، وأساليب تناوله، وليبين لهم مدى الضعف والتعثر في الأدب العربي، الذي يسير على منهج التقليد والتبعية للقديم.

والذين يشككون في معرفة العقاد باللغة الإنجليزية، خصوصًا في مطلع حياته لا يعولون على دليل واضح[66]، وشواهد هذه الترجمة مبثوثة في كتبه،

منذ صدور «خلاصة اليومية» سنة 1912م[67]، وفي الديوان 1921م[68]، وساعات بين الكتب 1927م[69].

ولم يخف العواد إعجابه كذلك، بأدب الغربيين وتقدمهم، فهو دائم الإشارة إلى أدبهم وتفوقهم وتميزهم، وتمنى أن يصبح العرب مثلهم، ويشيد بمترجمات هيجو وموليير وشكسبير وبايرون[70]، ويقتبس مما ترجم العقاد عن توماس هاردي[71]، ويشيد بحياة الفرنسيين، بمقال مستقل، بعنوان «الأمة الفرنسية»[72]، ويكتب مقالاً بعنوان «التربية الإفرنجية»[73]، ويشير إلى شاب سوداني من القارة الإفريقية.. ولكنه مترب – يعني مثقف – لأنه من الأمة التي ربَّاها ومدَّنها الإنجليز[74]، ويرحب بتعليم اللغة الإنجليزية في المدارس، بمقال تحت عنوان «حاجتنا إلى اللغة الأجنبية»[75]، ويعيب على الذين يمنعون أبناءهم تعلم اللغات الأجنبية، ويقارن بين الشرقي والغربي، مقارنة ملؤها الأسى، بقوله:

نحن الشرقيين: نولد: لنعمل ما نشتهي.. ونعيش: لنأكل لندفع الموت.. ونموت: لأن حياتنا تمت وانتهت..

والغربيون: يولدون: ليتعلموا كل مفيد.. ويعيشون: ليفكروا ويعملوا.. ويموتون: ليخلدوا للغير آثارًا راقية..

وإلحاح العواد على الحياة الغربية، والانبهار بمنجزات الغرب في العلم والفن والأدب، جعل ناشر الكتاب يساوم العواد على حذف بعض هذه المقالات[76]، فأبي واضطر عبدالوهاب آشي في تقديمه للكتاب أن ينتقد تغني العواد بالغرب، وولعه بذكر عجائبه وتمجيده، والدعوة إلى مضاهاته، حتى لا تكاد مقالات العواد تخلو منه على حد تعبير آشي[77].

4 - تضخيم الذات:

يرى العقاد أن المتنبي يتحرك لمناظر الفخامة والروعة، ويعجب بأبهة

العظمة وشارات الصولة، ويتشدق بطنين الألقاب وخيلاء الملك، وتحس منه التهويل واستضخام العظائم[78]، وهو الذي يقول[79]:

أنا الذي نظرَ الأعمَى إلى أدبِي وأسمَعَتْ كلماتِي مَنْ بِهِ صَمَمُ
أنامُ ملءَ جُفوني عن شَواردها ويسهرُ الخلقُ جرَّاها ويختصمُ
ما أبعدَ العيبَ والنقصانَ عن شَرَفي أنا الثُّريَّا وَذانِ الشَّيْبُ والهَرَمُ

والعقاد في وصف المتنبي، كأنما يصف نفسه، الشموس المتعالية في نقده، وثقته بنفسه، وعلاقاته بالآخرين، وقد تحدثت بإسهاب عن البواعث والأسباب في ترفع العقاد، وحدة طبعه وإحساسه بالذات، الأمر الذي ظهر في نقده لشوقي، وفي مخاطبة القراء بتعال، إلى حد السخرية منهم، والتهكم بهم[80].

وجذور هذا الشعور المسيطر على شخصية العقاد أنه كما يقول : كان شيخًا في الطفولة الأولى، قبل أن يجاوز سبع سنوات[81].. ومن مظاهر ذلك، المغالاة في الاعتداد بالرأي، والمبالغة في الثقة بالنفس، والتعالى والتعالم، ويُشعر الآخرين أنه يعلم ما لا يعلمون، ولا يبالي بما لديهم، ويتحمس لرأيه إلى حد النشوة، ولو خالفه الناس جميعًا، «نحن من هذا الفريق من الناس، الذي إذا أراد شيئًا لسبب يقنعهم، لم يبالوا أن يطبق الملأ الأعلى.. والملأ الأسفل على تبجيله والتنويه به»[82]، ولهذا يقول الرافعي عنه: «أما العقاد فإني أكرهه وأحترمه، أكرهه لأنه شديد الاعتداد بنفسه، قليل الإنصاف لغيره»[83].

وهذا الإحساس بالذات، والاعتزاز بها، نجده بجلاء عند العواد، «فأنت تجده بصورة مستمرة، وفي معظم مقطوعاته الشعرية، دون استثناء، يمجد ذاته، ويغنى بها»[84]، وقد ظهر ذلك في أكثر من صورة:

** في حديثه عن نفسه بلغة الشعر، حيث يبرز فيه ضمير المتكلم أنا

– والتاء المضمومة – وياء المتكلم – والفعل المضارع المبدوء بالهمزة – فانظر كيف يبث هذه الضمائر في شعره، كأنه لا يرى أحدًا بعينه، ويكثفها، فلا يكاد يخرج عن دائرة نفسه، وهذه أبلغ الأدوات في تضخيم الذات، من مثل قوله(85):

أنا ذلك الوحيُ الأليمُ، أجيءُ بالفِكرِ الأليم

أنا صارمُ القَدَرِ المُسَيطِرِ في يدِ القَدَرِ العظيم

ويقول:

أنا النّسرُ نالَ في أفُقِ الشِّعـ ـرِ، مدَىً تَلمَسِينَهُ في غَداتِك

أتَحَدَّى أولِي اليَراعِ وألقِي رَوعةَ الخَوفِ فِي القلوبِ الهُفاة

ويقول:

كَفانِي اعتزازاً أنْ يقلِّدَ نزعَتِي فريقٌ، وأنْ يَبغي لحاقي آخرُ

وأنْ يَملكَ الإعجابُ بِي كلَّ قائلٍ له في حياة النفس ماض وحاضر

ويقول:

أنا كالصَّخرةِ التي صَبَّها اللهُ عتوًا وَقَدْ خُلِقتُ صَليبا

فضمائر المتكلم تتكرر في هذه الأبيات عشر مرات، ونسترجع هنا ما قال العقاد عن المتنبي قبل قليل، بل نسمع في البيت الأخير صوت المتنبي المتكبر المتعالي، ونسمع ألفاظه القوية العاتية الدالة على أنفته وعظمته، وهو يقول(86):

أنا صخرةُ الوادِي إذا ما زُوحِمَتْ وإذا نَطقتُ فإنَّني الجَوزاءُ

وإذا خَفِيتُ علَى الغَبِيِّ فَعاذِرٌ أنْ لا تَرانِي مُقلةٌ عَمياءُ

** في كتابته النثرية، وهو يحاور ويجادل ويطاحن، فيعلو ضمير المتكلم،

ولا يكتفي عندئذ بضمير المفرد، ولكنه يأتي بضمير الجماعة «نا»، الذي يسمونه في بعض الأحيان ضمير العظمة، ويزدحم في كلامه، ويتكاثف بشكل ملحوظ، على نحو قوله في الرد على أحد معارضيه: «ويسرنا أن نشكره أخيرًا لثنائه علينا ببراعتنا، وطول باعنا في الكتابة، سعة اطلاعنا، وهدوئنا، وقدرتنا على المناقشة... ويسرنا أيضًا أن نشجعه على التقرب منا كما يقول»[87]:

ويحرص العواد في هذا النص أن يضع الفاصلة بعد كل مقطع لإبراز دور ضمير الجماعة والوقوف عليه، والإحساس به.. ولولا خشية الإطالة والإملال لنقلت هذه الفقرة كاملة، حيث يتكرر هذا الضمير - ضمير الجماعة - فيها خمسًا وثلاثين مرة في (18) سطرًا، ويتناقض العواد مع نفسه أشد التناقض، حين ينتقد مخاطبة المفرد بضمير الجماعة، للتعبير عن الاحترام، في مثل قولهم «سعادتكم، وحضرتكم، وفضيلتكم، وجنابكم»، ويرى أنه أسلوب دخيل على اللغة العربية، وبدعة سيئة، تجافي أسلوب القرآن الكريم، فالله - تعالى - يتكلم عن نفسه بضمير المفرد، فيقول: ﴿ **إني أنا الله لا إله إلا أنا فاعبدني وأقم الصلاة لذكري** ﴾ [طه 14].

وإبراهيم عليه السلام يقول: ﴿ **رب إني أسكنت من ذريتي بواد غير ذي زرع عند بيتك المحرم** ﴾ [طه 14]. وعيسى عليه السلام، يقول: ﴿ **سبحانك ما يكون لي أن أقول ما ليس لي بحق إن كنت قلته فقد علمته تعلم ما في نفسي ولا أعلم ما في نفسك إنك أنت علام الغيوب** ﴾ [المائدة 116]. ويعقب العواد على ذلك قائلاً: «نحن لسنا في معرض اللوم لمن يجانب هذا الأدب الفذ، ولكننا في معرض اللوم لمن يكلفوننا أن نرتكب الشطط، في تنكب هذا الطريق الناصع، وركوب جادة عوجاء، تعصف بضمير المفرد المتكلم، وتغذي غرور المخاطب، وتدفن الاستواء العربي وتنبش الشذوذ الأعجمي».

وهذه حجة ناصعة، واستدلال قوي، ولغة واضحة، ودعوة سوية، ولكن

كان الأجدر بالعواد أن يأخذ بها، وأن يطبقها على نفسه أولاً، ثم يدعو الناس إليها.. لا أن ينسفها نسفًا، ويتنكر لها بالكلية في أقواله وتصرفاته، وتفيض عبارات الغرور والتعالي والنرجسية في لغته، ثم يهلل لها ويكبر. ولا فرق في ذلك بين من يتحدث عن نفسه ومن يخاطب غيره..

** معاركه الأدبية، فقد اتسمت بالعنف والحدة والمبالغة في الرد وفي الهجوم والهدف، كما يقول: «إقلاق راحة المعاند، وإحراج موقف الخصم، وإسقاط مركز المزاحم، وإعلان تفوق الذات، تلك هي المبادئ الأساسية التي يعمل لها عادة عظماء الرجال»(88).

وهذه تهمة يلصقها العواد بالعظماء، لا يقره عليها أحد، وما أظن الذين يعشقون الحقيقة، وينشدون العدل، ويبتغون الإنصاف، يسلكون مثل هذا المسلك، أو يتبعون هذا المنهج، لأنه بعيد عن الموضوعية، وعندئذ يصبح الغرض قهر الخصم، والانتصار للذات، وليس البحث عن الحقيقة.

وقد ظهر هذا المنهج، فيما كتبه العواد، في الرد على كاتب اسمه «صلاح الدين حلاوة»، وقد أشفق صلاح الدين من رد العواد ابتداءً، فطلب منه أن يكون هينًا لينًا في الرد، ربما لأنه يعلم عنف العواد مسبقًا، ولكن ذلك لم يجد، يقول العواد: «إنه يردح، ويسمي كلامنا ردحًا.. هذه النغمات البلدية التي لم نسمعها إلا من سكان السبتية، ومنعطفات بولاق، والحي الحسيني، ومن أفواه أصحاب المحمدي، وباسطات الملايات»(89).

لغة ليست غريبة علينا، لقد قرأنا أمثالها عند العقاد في هجومه على شوقي في الديوان «أفواه المكدين والشحاذين، وحملة الكيزان والعكاكيز في الأزقة والسبل، والعوالم والمشعوذين، وصياح الباعة على سلعهم، وتزويقات الدلالين في قوارع الطرقات، وترويج البضائع، والإعلانات التجارية، وعناوين الدكاكين»(90).

وحين نقد محمد عبدالمنعم خفاجي بعض شعر العواد، لم يخف العواد سروره البالغ لما اقترن به هذا النقد من الثناء عليه، وأن الخفاجي اعتنى به أكثر من أي شاعر سعودي آخر، ولكنه مالبث أن غضب وزمجر في مواجهة النقدات التي وجهها الخفاجي إلى بعض أبيات العواد، فانقض كالصاعقة المدوية، أو كالسيل المدمر الجارف يأخذ في طريقه الصالح والطالح.. سخر بالرجل سخرية لاذعة، وتهكم بلقب دكتور الذي يحمله، واستخف بكتبه، ووصفه بالجهل والغباء والتهافت والضعف، وحرض عليه عميد كلية اللغة العربية، مدعيًا أنه ليس على مستوى الأستاذ الجامعي، وشكك في رسالته عن عبدالله بن المعتز، واتهمه بالسرقة، ولحق الأزهر كثير من غبار هذا التوتر والانفعال، فاتهم الأزهر والأزهريين بأنهم جامدون عند بلاغة التفتازاني والجرجاني.

والحق أنه هجوم فيه قدر كبير من التجني والتحامل على الخفاجي، ويتصف بالإسفاف والتكلف في النظرة النقدية، فلم يتجمل في مخاطبة صاحبه، ولم يلتزم الموضوعية في الرد، فراح يزعم لنفسه النقاء من الأخطاء والعيوب، ومن الطريف أن الفلالي في مرصاده، نقد هذه القصائد التي نقدها الخفاجي، كما نقد قصيدة العواد «زهرة الشك»[91].

ونجد بعض ذلك في معاركه مع عبدالقدوس الأنصاري، وأحمد عبدالغفور عطار، ومحمد على مغربي، وحمزة شحاتة، وحسن عبدالله قرشي، وعبدالعزيز الربيع، وحسين عبدالله باسلامة، وغيرهم، والغريب أن الثلاثة الأولين من هؤلاء كانوا أحياء عند وفاة العواد، فكتبوا في رثائه، وأنصفوه بذكر ريادته، وفضل دعوته، ودوره في الحياة الثقافية والأدبية، وذلك هو خلق العلماء، بينما لم يتردد العواد في نشر نقده لحسين باسلامة بعد وفاته.

عنف العواد في نقده لمعارضيه معلم بارز في كتابات أكثر الذين كتبوا في رثائه من أصدقائه ومحبيه، وهم نحو (130) أديبًا وناقدًا ومفكرًا[92]، يقول

أبو مدين: «الوداعة التي تراها وأنت تلقاه، تتحول إلى شراسة في الكتابة، في عنف يبلغ منتهاه قسوة، عبارات وتعبيرات إذا اشتدت المنازعة، وعلا غبار النزال»[93] ويقول محمد على حافظ: «كان يدخل المعارك الأدبية معاندًا بفكر مستقل، ويخرج منها وهو أكثر عنادًا، وأكثر استقلالاً»[94].

وهذه أبرز معالم التشابه والالتقاء بين شخصية العواد وشخصية العقاد، فكلاهما كان عنيفًا على خصومه، جافيًا في رده، متعاليًا على معارضيه، لكن من المهم أيضًا أن نعترف أن هذه الحدة، قد تطامنت عند الرجلين، مع تقدم السن، وتعمق الخبرة، كما نجد في رد العواد على «فارس الحامد»، الذي اكتسى بكثير من الملاطفة والهدوء[95]. ورده كذلك على كاتب لم يذكر اسمه[96]. وهكذا كان العقاد، حتى قال – وهو في السبعين من العمر – لصديقه طاهر الطناحي: «زادت حماستي الآن لما أعتقد من الآراء، ونقصت حدتي في المخاصمة عليها، لقلة المبالاة بإقناع من لا يذعن للرأي والدليل»[97].

5 - إمارة شوقي للشعر:

في ربيع 1927م (مارس/ آذار)، اجتمع أدباء وشعراء من أكثر بقاع الوطن العربي، في مهرجان كبير، بدار الأوبرا المصرية بالقاهرة، لتتويج أحمد شوقي: «أميرًا للشعراء»، برعاية الملك فؤاد، ورئاسة سعد زغلول، رئيس مجلس النواب لعهده، وبايعه الحاضرون، وأنشد حافظ إبراهيم قصيدة المبايعة، التي يقول فيها، مخاطبًا أحمد شوقي[98]:

تَمَلَّكْتَ مِنْ مُلكِ القَريضِ فَسيحَهُ فَلَمْ تُبْقِ يا شوقِي لنا قَيْدَ أصبعِ

ثم تقدم من منصة الخطابة إلى المقصورة التي يجلس فيها شوقي، وهو ينشد :

أميرَ القَوافِي قدْ أتيتُ مُبايِعًا وَهَذِي وفودُ الشَّرقِ قدْ بايَعَتْ مَعِي

فصافحه.. ثم توالت الوفود في إلقاء قصائد المبايعة، ولم يكن هذا الحفل أول العهد بإمارة شوقي للشعر، فقد كانت الصحف منذ عشرين عامًا تقريبًا تقرن اسم شوقي بهذه اللقب أو قريبًا منه، ويدل علي ذلك أن العقاد كرر هذا اللقب في كتاب الديوان، أكثر من ثماني مرات ساخرًا ومتهكمًا.

وعلى إثر هذه المبايعة تجددت حملة العقاد على شوقي، وكتب ثماني مقالات، تحت عنوان «الشعر في مصر»، ابتداءً من 1927/5/6م، إلى 1927/6/24م تناول فيها أحمد شوقي بالنقد، صراحة أو ضمنًا، ونقد فيها قصيدتين له من أهم قصائده، هما: القصيدة التي ألقاها في حفل تتويجه، والسينية التي عارض فيها البحتري(99):

وكما أثارت هذه المبايعة ردود فعل، مؤيدة ومعارضة، في مصر والعالم العربي، انقسم الأدباء والشعراء في الحجاز والمملكة العربية السعودية، قديمًا وحديثًا، بين كثرة مؤيدة، وقلة معارضة، فحين أنشد أحمد شوقي قصيدته النونية في حفل المبايعة في الرد على الوفود، ملتفتًا إلى الزمان والمناسبة في مطلعها(100):

مَرْحَبًا بالرَّبيعِ في ريعانِه ... وَبِأنوارِهِ، وَطيبِ زمانِه
رَفَّتِ الأرضُ في مواكِبِ آذا ... رَ، وَشَبَّ الزَّمانُ فِي مِهرجانِه

لم يكن من بين الوفود من يمثل الحجاز، مهد اللغة والفصاحة اللغوية، ولفت ذلك نظر أمير الشعراء، فضمنه قصيدته قائلاً:

يا عُكاظًا تَألَّفَ الشَّرْقُ فِيهِ ... مِنْ فِلَسطِينِهِ، إلَى بَغدانِه
افتقَدنا الحِجازَ فِيهِ فلَمْ نَعْـ ... ـثُرْ، علَى قُسِّهِ، وَلا سَحبانِه

فنهض المؤيدون في الحجاز، يرسلون إشارات التأييد والمبايعة، ومن ذلك قصيدة لفؤاد شاكر، نظمها على غرار قصيدة شوقي، عرضت على شوقي بعد

الاحتفال، فأعجب بها، ونشرت في اليوم التالي في جريدة «كوكب الشرق»، كذلك صنع حسين عرب بأخرة، في قصيدة نظمها بمناسبة فكرة إحياء سوق عكاظ، وجعل قصيدته على منوال قصيدة شوقي كذلك(101).

أما المعارضون فيمثلهم العواد والعطار، ومن المتأخرين القصيبي.. صديقنا العواد استشاط غضبًا من هذه الإمارة، واتهم المؤيدين بأنهم حملة طبول، ووصف مهرجان المبايعة بالمفتعل، ورد على شوقي بنهج قصيدته في ملحمته «يد الفن تحطم أصنام الأتباع»، أو الساحر العظيم، متهكمًا بمعاني شوقي، واستدعائه فصحاء العرب، الذين نبغوا في هذه البلاد، متهمًا شعره بالضعف والخمول، والبعد عن الفكر والشعور(102):

ولقد قلتُ يا غَبِيٌّ لِشوقِي ... وَهوَ ينعَى الحِجازَ فِي سَحبانِه
مَنْ حَبَا إمرَةَ القَريضِ لِفَردٍ ... ثُمَّ مَنْ سَوَّغَ اللُّغَا فِي حَسَّانِه؟
ليسَ للشِّعْرِ مِنْ أميرٍ سِوى الفِكْـ ... ـرِ، وحيٌ الشعورِ لا وَسنانِه

ويبدو العواد قريبًا جدًّا من العقاد في هذه الحملة على شوقي، لأنها حملة جاءت منه متأخرة عن وقتها، وقد دافع العواد عن نفسه، إزاء الأسئلة التي حاصرته حول تبعيته للعقاد في هذا الهجوم، زاعمًا أنه كان فيه العواد، وليس العقاد كما سبق، معتمدًا على التلاعب بالألفاظ، بين الإثبات والنفي (الطباق)، ليهرب من المواجهة، ونجد المشابهة تبدأ من العنوان: فـ «تحطيم أصنام الأتباع»، هو نفسه قول العقاد في مقدمة الديوان «اخترنا أن نقدم تحطيم الأصنام على تفصيل المبادئ»(103)، وكنا على كل حال نربأ به أن يستعمل هذا اللفظ السوقي الذي تضمنه البيت الأول من هذه الأبيات.

يقول الأستاذ محمد علي مغربي: لم أجد مبررًا واحدًا لموقف العواد من شوقي بعد وفاته.. مع أن العواد قد رثى شوقيًا حين مات (نحو كيان جديد)، وإن

كان هذا الرثاء لم يسلم من التعريض به، إلا أنه كان ظاهرًا له ولشعره، ومن المهم أن المعركة التي افتعلها العواد، إنما جاءت بعد وفاة شوقي بزمن طويل»[104].

وظل العواد على رأيه في شوقي، على الرغم من تحول الظروف، وتغير الأسباب، وعلى الرغم من هدوء نبرة العقاد إجمالاً حيال شوقي في أواخر أيامه، وعندما احتاج العواد إلى الاستشهاد بقول شوقي أورده بكثير من التحوط، وساقه بحذر شديد، فيه قدر كبير من الوعي والتريث «وأنا مع شوقي هذه المرّة، في نظرته الكبيرة إلى الودّ، بأنه لا يفسد قضاياه اختلاف الرأي، لأنها نظرة تعترف بحرية الرأي»[105].

وسأله هاشم عبده هاشم عن إمارة الشعر، في مقابلة نشرت بعد وفاته، في (1400/6/11م)، فقال: «أنت تسأل عن شيء غير موجود.. من الذي يملك الحق في إصدار مثل هذه الأحكام؟، وما هي المعايير التي استندوا إليها في ذلك؟، ولماذا يحولون الأشياء الجميلة إلى قوالب عقيمة؟.. إن الشعر قيمة عليا.. ولا يجب أن نخضعها لأطر الإمكانية، ونعطيها حدودًا ومواصفات، وإلا نسحب عليها معايير الباعة وتجار الخردوات»[106] ، وهنا أيضًا نجد بعض ألفاظ العقاد في نقد شوقي.

وينكر العواد كما أنكر العقاد تميز شوقي، وجدارته بإمارة الشعر، ويرى أن في شعراء مصر من لا يدانيه شوقي، ولا يلحق بغباره، كالعقاد وحافظ، اللذين يبدو شوقي طفلاً بالنسبة إليهما – حسب رأيه –.

ويقص علينا قصة صديق له، كان يفضل هذا الشاعر – يعني شوقيًّا – على كثير من غيره، وبلغت به القحة أن قارن بينه وبين المتنبي، فادعى أن الصور في شعر شوقي فاتنة تماثل صور المتنبي، وسواء كانت هذه القصة حقيقية أم متخيلة، فإن الدكتور عباس حسن ألف كتابًا في الموازنة بين المتنبي وشوقي،

وذهب إلى تفضيل الثاني على الأول[107]، ويقول العواد عن صاحبه: «فكان كلما تلا عليّ صورة من هذه الصور الشوقية، جلوت له ضعفها حتى يلمسه، فيرتد ناكصًا»[108].

وليس من شك في أن هذا تعميم في الحكم، ومصادرة للآراء، لا يقل عما فعله صاحبه، ولا عما فعله عباس حسن، وهو شبيه في الوقت نفسه بما فعل العقاد في نقده لشوقي، حين تكلف واشتط في الأحكام، وبالغ في الادعاء، وأفرط في التنظير، وحين ركز ملحوظاته على المساوئ، منكرًا أو متجاهلاً الحسنات.

وينقد العواد أحد مطالع شوقي من غير أن يذكره بالاسم، ويصف البيت بالتقليد والانقطاع عن المعاصرة، فيقول: بربك قل لي أيها القارئ، أي شعر حي تراه من قول شاعر عصري[109]:

أنادِي الرَّبعَ لَو مَلكَ الجَوابا وَأفديهِ بِنفسِي لو أجَابا

أليس كل ذلك إلا وقفًا قسريًا لسير الأذهان نحو حياتها المنتظرة؟، وهدمًا أهوج لهيكل الأدمغة، التي يجب أن يتولد فيها حب التقدم والتحرر والتأسيس؟، وتسميمًا للعواطف والقرائح لا تجيزه قوانين الطبيعة؟[110].

وأظنه يشير إلى شوقي، حين يقول: «أم لانزال حتي الآن كم كان آباؤنا نطارد وحش وجرة»، مشيرًا إلى ما أُخذ على شوقي، من قوله[111]:

يَحْدِجْنَ بالحَدَقِ الحَواسِدِ دُمَيَةً كَظِباءِ وَجْرَةَ مُقلَتينِ وَجِيدا

لأن هذا البيت مما أخذ على شوقي، ونقد العواد في، هذين البيتين، يوافق ما ينادي به من التحديث والمعاصرة، التي شغل بها الجزء الأكبر من كتاب الخواطر، لكن ذلك لا يمنع من القول أن اختيار الأبيات وطريقة المعالجة تتفق مع مذهب العقاد وأسلوبه في نقد شوقي.

وقد دافع الدكتور شوقي ضيف عن هذه الصور التراثية القديمة، التي تتوارد في شعر شوقي، واتهم الذين ينتقدونها بأنهم يحكمون بمعايير غربية في النقد والتذوق، ويرى أن شوقيًا لا يستخدم القديم لذاته، ولكنه يتخذه رموزًا يعبر به عن الحاضر، ليضفي على شعره جمالاً ووقارًا، فهذه الصور القديمة فقدت معانيها القديمة، وأصبحت رموزًا لمعان متجددة، وهذا ما يفعله الشعراء الغربيون، حين يستخدمون أشياء يونانية ولاتينية، طال عليها العهد، ولكنها تضفي على الشعر جمالاً، وتخلق جوًا شعريًا بديعًا، يتجاور فيه القديم والجديد، والماضي والحاضر(112).

ولعل هذا التشابه الكبير والكثير، هو الذي حمل أكثر الذين كتبوا عن العواد على إلحاقه بالعقاد، كما يلحق الظل الأصل، وكما يتبع الصدى الصوت، وكما ينسب الفرع إلى الجذع، وربما كانت أقوي صور المشابهة والتبعية.. هذا التقارب في الأفكار فيما يتعلق بنقد شوقي، نظرًا لتأخر العواد في ذلك، ووجود العديد من نقاط التماس، حتى قال الأستاذ عامر العقاد: «يذكرني العواد في مواقفه بأستاذنا العقاد، لدرجة أن بعضهم في هذه البلاد، حينما رأوه يعارض إمارة الشعر، حينما خلعها بعض الناس على شوقي، ظنوه قد تأثر بآراء العقاد، وجماعة الديوان، في شعر شوقي وشعر الأقدمين»(113).

الحواشي والتعليقات

(1) د. منصور الحازمي : معجم المصادر الصحفية، ص (45)، دار المفردات للنشر، سنة 1426هـ.

(2) السابق، ص (73).

(3) كالسابق.

(4) كتاب ألفه العقاد، سنة 1931م، على إثر سجنه، انظر: الأعمال الكاملة للعقاد، مجلد (25)، دار الكتاب العربي، بيروت، 1982/1.

(5) العواد: خواطر مصرحة، الأعمال الكاملة، ص: (274)، دار الجيل للطباعة، مصر، 1401/1هـ.

(6) العقاد: ابن الرومي: حيلته من شعره، دار الكتاب العربي، بيروت، 1968، وطبعته الأولى 1930.

(7) العواد: من وحي الحياة العامة، الأعمال الكاملة، ص: (508).

(8) انظر: العقاد، ساعات بين الكتب، المجموعة الكاملة، م (26)، ص: (143، 213-227، 423-445)، وانظر ترجمة توماس هاردي في الوسوعة العربية، هاردي، ص: (1879).

(9) الحازمي: معجم المصادر الصحفية، ص: (39).

(10) عبدالفتاح أبو مدين، هؤلاء عرفتهم، ص: (169)، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1421/1هـ.

(11) خواطر مصرحة، ص: (91، 23).

(12) محمد علي مغربي، محمد حسن عواد، من كتاب: دراسات فكرية، ص: (118).

(13) خواطر مصرحة، ص: (55).

(14) خواطر مصرحة، ص: (23).

(15) خالد تاج سلامة: «الشاعر والمفكر والأديب.. محمد حسن عواد» من كتاب: «العواد قمة وموقف» ص: (45-46)، إعداد عبدالحميد مشخص ومحمد سعيد باعشن ، دار الجيل للطباعة، مصر، 1980م.

(16) محمد رضا نصرالله، «العواد الفرس والبركان»، من كتاب «العواد قمة وموقف»، ص: (166).

(17) عامر العقاد: «العواد.. ذلك النهر الخالد»، من كتاب «دراسات فكرية»، ص: (290)، عبدالحميد مشخص ومحمد سعيد باعشن، دار الجيل للطباعة، مصر، 1402هـ.

(18) العواد.. الفرس والبركان من كتاب «العواد: قمة وموقف» ص ك (166).

(19) العقاد: بين الكتب والناس، ص: (13)، دار الكتاب العربي، بيروت، 1966/1م.

(20) أحمد عبدالغفور عطار: محمد حسن عواد، من كتاب دراسات فكرية، ص (226).

(21) عامر العقاد: «العواد في ميزان البقاء»، من كتاب: «العواد قمة وموقف»، ص: (120).

(22) عامر العقاد: «العواد ذلك النهر الخالد»، من كتاب: «دراسات فكرية»، ص: (290).

(23) أحمد عبد الغفور عطار، كتابه: «العقاد»، ص: (154)، تهامة، جدة 1405هـ، وانظر كتابي: المعركة الأدبية بين العقاد وشوقي، ص: (168)، دار عالم الكتب، الرياض 1423 هـ.

(24) خواطر مصرحة، ص: (17).

(25) خواطر مصرحة، ص: (19).

(26) سعد الحميدين: «الحداثة الأولى: خواطر مصرحة » ملحق الأربعاء 1428/2/24هـ، ص: (7).

(27) كالسابق.

(28) حسن إسماعيل، «العواد يتحدث عن وداع الحياة»، من كتاب: العواد قمة وموقف، ص: (178).

(29) محمد عبدالمنعم خفاجي: العواد الخالد، من كتاب، دراسات فكرية، ص: (98).

(30) العقاد، «ساعات بين الكتب»، المجموعة الكاملة م (26)، ص: (201)، وانظر ما حولها.

(31) خواطر مصرحة، ص: (56).

(32) خواطر مصرحة، ص: (97).

(33) انظر على سبيل المثال «مقاييس اللغة لابن فارس»، أساس البلاغة للزمخشري، ولسان العرب لابن منظور، والمصباح المنير للفيومي، والقاموس المحيط للفيروز أبادي.

(34) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، 26/1 ، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت،1403/1هـ.

(35) السابق 33/1.

(36) ساعات بين الكتب، الأعمال الكاملة، م (26)، ص: (173).

(37) انظر: خواطر مصرحة، الصفحات: (77، 93، 97).

(38) خواطر مصرحة، ص: (24).

(39) خواطر مصرحة، ص (43-42.)

(40) راضي صدوق: «حياة أدبية في رجل»، من كتاب: العواد قمة وموقف، ص: (156).

(41) المعركة الأدبية، ص: (164).

(42) محمد سعيد باعشن: العواد قمة وموقف، ص: (34).

(43) أحمد عبدالغفور عطار، مقال: محمد حسن عواد، دراسات فكرية، العواد أبعاد وملامح، ص (229) دار الجيل مصر 1402هـ.

(44) خالد تاج سلامة «الشاعر والمفكر والأديب»، من كتاب: العواد قمة وموقف، ص: (49-48).

(45) ص: (21) وص: (97).

(46) الديوان، ص: (9 , 10)، مختصرًا.

(47) الديوان، ص: (4)، المقدمة.

(48) محمد سعيد باعشن، العواد قمة وموقف، ص: (34).

(49) العواد الفرس والبركان، من كتاب : العواد قمة وموقف، ص: (165).

(50) محمد سعيد باعشن، العواد قمة وموقف، ص (24).

(51) العقاد، ساعات بين الكتب، ص: (204).

(52) الديوان، ص: (20).

(53) هاملتون، الشعر والتأمل، ص (162)، ت د. محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، 1963.

(54) مقاطع من مقال «أيها المتشاعرون»، خواطر مصرحة، ص: (26 -28).

(55) خواطر مصرحة، ص: (28).

(56) تأملات في الأدب والحياة، الأعمال الكاملة، ص: (384).

(57) خواطر مصرحة، ص: (14)، هامش.

(58) خواطر مصرحة، ص: (98).

(59) تأملات في الأدب والحياة، الأعمال الكاملة، ص: (298).

(60) د. محمد صالح الشنطي، التجربة الإبداعية في المملكة العربية السعودية، 149/1، نادي حائل الأدبي، 1423هـ.

(61) انظر، المعركة الأدبية بين العقاد وشوقي، ص (185).

(62) د. إبراهيم السعافين، مجلة « فصول» ص (9).

(63) وديع فلسطين، «صاحب الكيان الجديد»، من كتاب: دراسات فكرية، ص: (90ع).

(64) عامر العقاد، العواد ذلك النهر الخالد، من كتاب: دراسات فكرية، ص: (293).

(65) انظر: د. يوسف عز الدين، التجديد في الشعر العربي الحديث، ص: (41، 103).

(66) العقاد، خلاصة اليومية، الأعمال الكاملة، (14)، ص: (51 -52).

(67) العقاد، الديوان، ص: (119، 126).

(68) العقاد، ساعات بين الكتب، الأعمال الكاملة، م (26)، الصفحات 143، 213-227، -445 423.

(69) خواطر مصرحة، ص: (23).

(70) الحازمي، معجم المصادر الصحفية، ص: (39).

(71) خواطر مصرحة، ص: (81).

(72) خواطر مصرحة، ص: (62).

(73) خواطر مصرحة، ص: (39).

(74) خواطر مصرحة، ص: (44).

(75) خواطر مصرحة، ص: (81) هامش.

(76) عبدالوهاب آشي، مقدمة خواطر مصرحة، ص (11).

(77) العقاد، مطالعات في الكتب والحياة، ص: (188)، دار الكتاب العربي، 1386/3هـ.

(78) المتنبي، ديوانه بشرح البرقوقي 43/8-88، دار الكتاب العربي، بيروت 1400هـ.

(79) انظر عنوان: لغة العقاد في نقد شوقي، ص: (171)، وعنوان: لغة العقاد في مخاطبة القراء، ص: (175)، من كتاب: المعركة الأدبية بين العقاد وشوقي.

(80) المعركة الأدبية، ص: (169-170).

(81) كتاب الديوان، ص: (5).

(82) عبدالحي دياب، عباس العقاد ناقدًا، ص: (652)، الدار القومية، القاهرة، 1985م.

(83) محمد سعيد باعشن، من كتاب «العواد قمة وموقف»، ص: (35).

(84) هذه النماذج من كتاب العواد قمة وموقف، ص: (35-36).

(85) ديوان المتنبي بشرح البرقوقي، 143/1-144.

(86) الأعمال الكاملة، ص: (144)، وانظر أيضًا الصفحات: (141، 147، 217، 221، 487، 490)، وغيرها.

(87) خواطر مصرحة، ص: (98).

(88) خواطر مصرحة، الأعمال الكاملة، ص: (141-142).

(89) كتاب الديوان: مواضع متفرقة، انظر: ص (14-118-120) وغيرها.

(90) إبراهيم الفلالي، المرصاد (158/2-167)، (51/1).

(91) صدر بذلك ثلاث كتب، هي: العواد قمة وموقف، ودراسات فكرية، والعواد رائد التجديد.

(92) أبو مدين، «العواد تاريخ ومواقف»، من كتاب، العواد قمة وموقف، ص: (169).

(93) على حافظ، مع الأستاذ العواد في المدينة المنورة، من كتاب العواد قمة وموقف، ص: (131).

(94) العواد، من وحي الحياة العامة، الأعمال الكاملة، ص: (4879).

(95) العواد، تأملات في الأدب والحياة، الأعمال الكاملة، ص: (447).

(96) العقاد، كتاب «أنا»، المجموعة الكاملة، م (22)، ص: (15)، وانظر كتاب المعركة الأدبية، ص: (168).

(97) حافظ إبراهيم، ديوانه (119/1-130)، أحمد أمين، دار العودة، بيروت، د. ت.

(98) العقاد، ساعات بين الكتب، ص: (173-236).

(99) انظر: المعركة الأدبية بين العقاد وشوقي، ص: (29-28).

(100) أحمد شوقي، ديوانه (585/1)، ت/ أحمد الحوفي، دار نهضة مصر، د.ت.

(101) يوسف نوفل، قراءة في ديوان الشعر السعودي، ص: (31)، نادي الرياض الأدبي.

(102) حسين عرب، الأعمال الكاملة، (126/1).

(103) العوضي الوكيل، ومضى العواد، من كتاب: العواد قمة وموقف، ص: (126).

(104) الديوان، ص: (4).

(105) محمد علي مغربي، محمد حسن عواد، من كتاب: دراسات فكرية، ص: (122).

(106) الأعمال الكاملة، ص: (217).

(107) هاشم عبده هاشم، حديث ليس للنشر، من كتاب العواد: قمة وموقف، ص: (69).

(108) عباس حسن، المتنبي وشوقي، دار المعارف، 1976/3م.

(109) العواد، تأملات في الأدب والحياة، الأعمال الكاملة، ص: (408).

(110) أحمد شوقي، ديوانه 11/1، الرسم بدل الربع، وأجزبه بدل أفديه، وأثابا بدل أجابا.

(111) العواد، تأملات في الأدب والحياة، الأعمال الكاملة، ص: (388).

(112) أحمد شوقي، ديوانه، 333/1.

(113) شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، ص: (112 -114)، دار المعارف بمصر.

(114) عامر العقاد، العواد في ميزان البقاء، من كتاب: العواد قمة وموقف، ص: (120).

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

العواد أصدر «خواطر مصرّحة»، وعمره تقريبًا 22 سنة، والعلماء الذين هاجمهم هم نمط من العلماء، لا أعتقد أن أحدًا من الحاضرين يختلف مع العواد في نقده لهم.. الدكتور صالح المحمود، فليتفضل:

■■ **د. صالح بن عبدالعزيز المحمود:**

قبل أن أبدأ أود أن أمتن كثيرًا للنادي الأدبي الثقافي بجدة لكريم دعوته وكرم ضيافته، وأخص المشرق دائمًا الدكتور «عبدالمحسن القحطاني» والصديق الشاعر «أحمد الزهراني».

محمد حسن عواد
حقيقة الريادة ووهم الفن

صالح عبدالعزيز المحمود

التوغل الواعي في السيرتين؛ الإنسانية والأدبية لمحمد حسن عواد (1906-1980م)، والقراءة الفاحصة لمجمل خطابه الثقافي، يمنحان الباحث شرعية الإجابة على أسئلة الريادة والفن في السياق الثقافي العام في المملكة العربية السعودية، منذ مبتدأ القرن الميلادي الماضي.

لقد كان محمد حسن عواد اسمًا مهمًا ومؤثرًا في تاريخ المرحلة التي عايشها، بيد أن أهميته كانت فكرية تغييرية أكثر من كونها أدبية إبداعية، والمرور السريع – فقط – على منجزات العواد الإبداعية: الشعرية والنثرية، كفيل بأن يجلي هذه الحقيقة، ويمنحها شرعية كافية.

وقبل أن تخوض هذه الورقة في تفاصيل تلك الحقيقة، وفي الإشكاليات المثارة حولها يجدر بنا أن نقف – ولو بإيجاز – عند السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية، التي أحاطت بالعواد، وبلورت حضوره وريادته؛ ذلك أن مثل هذا النوع من السياقات المصاحبة للذات الإنسانية في جهدها الثقافي والحضاري، تكتسب أهمية كبرى؛ وتترك تأثيرًا فاعلاً في فهم أبعاد الخطاب

والمنجز لتلك الذات حينما تستثمر انعكاساتها المتوقعة عليها، بوصفها تتحرك في الأفق ذاته، الذي تتغياه الذات الإنسانية المثقفة، وتتأثر بما يحيط به مما يطرأ أو يجد.

لقد تواطأ السياقان التاريخي والاجتماعي لحياة العواد في تهيئة أجواء مثالية وملائمة لصناعة رائد قادر على حفر اسمه في ذاكرة التاريخ الإنساني في شبه الجزيرة العربية، بيد أن تلك الريادة كانت مشروطة بحضور ذهني من نوع خاص واستثنائي تهيأ للعواد ولم يتهيأ لغيره من مجايليه، ومن هنا كان الفضل في ريادة العواد مناصفةً بين قدراته الإنسانية وظروف عصره ومجتمعه.

ومن السنن الكونية أن يتمازج التاريخي والاجتماعي، بالسياسي الذي يمتلك دائمًا حق الهيمنة على الزمن والمجتمع، بوصفه القادر على فرض نفوذه عليهما مهما تتعدد الظروف والمؤثرات، والعواد رجل عاش حياته في ظل عهود سياسية ثلاثة، تباين فيها كل شيء، بيد أنها تقاطعت عند نقطة واحدة، هي الارتباك وعدم الاستقرار:

1 – أواخر العهد العثماني التركي في الحجاز (1908م) .

2 – العهد الهاشمي «القصير» (1916-1925م) .

3 – بدايات العهد السعودي (1925-1932م، وما بعدها)[1].

وبعيدًا عن التوغل في أضابير الزمن السياسي لهذه العهود، فإن الملحوظ عليها أنها لم تنعم بالاستقرار والهدوء والأمن، إلا بعد فترة زمنية ليست بالقصيرة تلت توحيد الحجاز ونجد تحت اسم (المملكة العربية السعودية)، أي بعد أن اقترب العواد من الثلاثين تقريبًا، كما أن ما سمي بالثورة العربية الكبرى[2] كانت في طفولة العواد الذي شبَّ متأثرًا بها.

إننا نتحدث عن زمن قصير، بيد أنه مشبع بالتحولات السياسية، وبالرموز السياسية، وبالسقوط السياسي، ومثل هذه المظاهر كافلة لنمط من المناخات الخصبة للفوضى، الزاخرة بالتغيير والبحث الدؤوب عن نمط آخر، يحقق قيمة إنسانية أعلى وأجمل، وهو الأمر الذي أُلقي في روع العواد منذ أن بدأ يعي معنى الحياة، وكأنما أريد له أن يستثمر الظروف السيئة، ليصنع منها عالمًا آخر تظل أسوأ مظاهره – بالضرورة – أفضل من عالمه الذي كان يعيش فيه.

ولعل أكثر المظاهر الحافزة على التغيير والثورة ضد النمطية، هي القمع السياسي والفكري الذي انتهجته السلطة الحاكمة في الحجاز في العشرين سنة الأولى من حياة العواد؛ حين كمَّمت الأفواه، وكبتت الحريَّات الفكرية والإبداعية على حد سواء، ابتداء من العهد العثماني الذي كان مظلمًا، ومرورًا بالعهد الهاشمي الذي – وإن تحسن الوضع فيه نسبيًا – مازالت تحاصره: «عقبات واجهت النهضة فحدَّث من نشاطها ، وأهمها عداء السلطة الحاكمة للفكر والأدب»[3].

وعلى مستوى الوعي الجمعي لم يكن زمن العواد المشرئب إلى التعلم والتفتح مغريًا أو مشجعًا؛ فالتعليم كان مقصورًا على الكتاتيب وحلقات المساجد، وموجهًا إلى حفظ القرآن الكريم وأبجديات الكتابة، أما المدارس فقد كانت – قبل العهد السعودي – قليلة لا تقدم إلا القليل، ولم تقدم شيئًا يذكر سوى أنها غيَّرت لغة التعليم من التركية إلى العربية[4]، ومع إيماننا بعظيم هذا الأمر، إلا أنه لم يكن ليصنع عقولاً قادرة على ارتياد آفاق أبعد وأرحب، وهو الهاجس الذي كان يراود العواد في تلك الفترة المبكرة من حياته.

ومع الدور الكبير الذي أدته مدرسة الفلاح في صياغة الخطوات الأولى لذهنية العواد من خلال دراسته وتدريسه فيها إلا: «أن ما قدّمته للعواد التلميذ

سواء من ناحية المادة أو المنهج لم يكن كافيًا لإرواء نهم الشاعر المتطلع دومًا إلى المزيد من الثقافة التي تُرضي نزعته المتأصلة إلى الإبداع والتجديد»[5].

وإذا كنا نتحدث عن توتر سياسي، فإن المجتمع - بالضرورة - ليس مستقرًا؛ ذلك أن التحولات السياسية تؤثر فيه تأثيرًا مباشرًا، وقد كان المجتمع الحجازي في الحياة الأولى للعواد يفتقد إلى الاستقرار؛ لتتالي النخب السلطوية عليه في وقت وجيز، كما أن أفراد المجتمع - حينذاك - لم يكونوا ميالين إلى الجديد في شتى مجالات الحياة، وقد كان نصيبهم من التعليم - قبل العهد السعودي - شحيحًا، حتى إن بعض المصادر التي تناولت حالة التعليم في العهد الهاشمي تجمع على حالة الجهل المطبقة في الحجاز[6].

وعلى المستوى الاجتماعي الخاص بالعواد نقرأ أنه عاش طفولته ومراهقته في دوامة من التحولات المزدوجة، فأسرته كانت غنية ثم افتقرت[7]، وقد توفي والده ولما يكمل المرحلة الابتدائية وتوفيت سبع بنات من أخواته في حياته، وقد عانى من ضيق المعيشة في شبابه[8]، وتحمَّل مسؤولية أسرته في سن مبكرة جدًّا، وجميع هذه المؤثرات الشخصية لها دور فاعل في خلق الشعور بعدم الرضا، والإحساس بوجوب الثورة والتغيير.

إن مناخًا كهذا قد أسهم - ولو بشكل غير واعٍ - في تهيئة العواد، ليكون إنسانًا مختلفًا وقادرًا على اختراق السائد الاجتماعي في وقته.

وإذا آمنا بأن ردود الأفعال تكون عنيفة بقدر الأفعال نفسها، ساغ لنا أن نفسر تحول تلك الظروف السيئة على المستوى السياسي والاجتماعي والثقافي إلى مثيرات حفزت الشاب الصغير للتمرد عليها، وتجاوزها، والثورة على كل جامد فيها، وبهذا تكون تلك الظروف جزءًا رئيسًا وعنصرًا أصيلاً في صياغة مشروع العواد/ الرائد.

ولا يعني هذا إغفال القدرات الخاصة والمواهب الموقوته التي منحها الله للعواد؛ فالرجل رزق طموحًا لا يحده حد، وجرأة لا يصمد أمامها خوف، ودأبًا في التحصيل والقراءة لم يرزقه مثله أحد من مجايليه، وإذا كانت القدرات الفكرية والذهنية هبة من الله يمنحها من يشاء، ويمنعها من يشاء، فإن استثمارها وتوجيهها الوجهة المناسبة أمر يعود إلى الذات الإنسانية وقدراتها الخاصة، كما أن تنمية تلك القدرات وشحذها بالقراءة والاطلاع أمر يتفاوت فيه المفكرون بحسب هممهم ونشاطهم، ومحمد حسن عواد كان من أكثر مثقفي عصره شغفًا بالمعرفة الجديدة، والقراءات الحرة المتنوعة، ليس في مجال الأدب فقط - وقد كان مشغوفًا به - ولكن في شتى فروع العلم والمعرفة، وبخاصة كتب الفلسفة والتاريخ والسير؛ فقد قرأ أفلاطون وأرسطو وابن رشد والفارابي وابن سينا، ونيتشه، وكانت، وديكارت، كما قرأ في كتب علم النفس، وعلم الاجتماع، والتربية[9]، وذهب أبعد من ذلك حين اطَّلع على ما كتب في العلوم الطبيعية والتجريبية[10].

والملحوظ في قراءات العواد الفكرية والفلسفية أنه لم يكن قارئًا مستهلكًا فقط، ولكنه كان حريصًا على تغذية نتاجه بكل ما يعنُّ له، أو يقف عنده من معلومات ومعارف جديدة، وإن نظرة عجلى في بعض منجزاته تؤكد هذا الكلام؛ فإنك سترى كثرة تهميشاته وإحالاته إلى آراء الفلاسفة والمفكرين، وتعليقاته عليها[11].

إن إنسانًا يتوافر على كل هذه المقدرات، ثم يصطدم بواقع مظلم، لن نتوقع منه أن يستسلم ويسلم الراية، بل سيثور ويجاهد ويناضل باحثًا عن كوّة نور يطل منها، وهو الأمر الذي أنفق العواد من أجله حياته منذ خواطره المصرَّحة، ومرورًا بكثير من المنجزات والمعارك، والنجاحات والخيبات التي أراد العواد من خلالها أن يؤسس لمجتمع بديل، يتكون في ظل تربية حديثة، ويعيش حياة متفتحة وعصرية.

إذن.. فالنظر إلى مشروع العواد التنويري يجب أن ينطلق ابتداء من السياقات المحيطة به؛ سواء تلك التي سبقته/ المخاض، أم التي واكبته/ الواقع، وهنا يسوغ لنا أن نقول: إن ثورة العواد جزء من ثورات كثيرة شهدها عصره، وهو واحد من الذين قال عنهم صاحب التيارات: «كانت نفوس أولئك الأدباء قد اختزنت جميع المؤثرات الثورية، فمظاهر الثورة في الحجاز كانت مظاهر عميقة التأثير في نفوس الناشئة الحجازية إذ ذاك»[12].

بيد أن العواد كان أنبغ هؤلاء، وأرفعهم صوتًا، وأقدرهم على ترك التأثير وصنع التغيير الواعي في الذهنية الجمعية لمجايليه ولمن أتى بعده.

العواد/ الرائـد:

حين تصف هذه الورقة العواد بالرائد، فهي لا تقدم جديدًا على مستوى الحقيقة المجردة؛ ذلك أن ريادة العواد وتفرده في سياق عصره بدت أمرًا مُسَلَّمًا به لدى النخب المثقفة، بيد أن الذي يعنينا هنا هو تعليل هذه الريادة وتفسيرها التفسير الأمثل؛ لتستقر في سياقها الصحيح.

إن جُلَّ الذين كتبوا عن العواد أو تناولوه في دراساتهم، كانوا ينظرون إليه رائدًا أدبيًا، ومجددًا في طريقة التناول والرؤية الإبداعية فقط، والقارئ في دراسات إبراهيم الفوزان وعبدالله الحامد، وآخرين نقلوا منهما، يلحظ هذا الأمر جليًا، فالفوزان في دراسته للأدب الحجازي يقول عن العواد: «وقد توفر له من عوامل الثقافة العربية واليونانية والغربية، ما أهَّله إلى تغيير مسيرة الأدب الحجازي، ونقل أحدث ما وصل إليه العالم من مناهج الأشكال الجديدة في الشعر وسائر أنواع الأدب»[13].

والحامد يذكر أن العواد: «زعيم المجددين سواء على بساط التطبيق

الشعري، أم النظرية النقدية..»[14] ويراه: «صاحب مذهب في الأدب؛ في الأسلوب والموسيقى والتجربة»[15].

ومع تحفظنا على هذه الريادة فهي تمنح العواد جزءًا من (حقه) التاريخي والريادي، لكنها تتجاهل (حقًا)، أظنه أكثر أهمية، وأخطر تأثيرًا في الحياة الحجازية آنذاك.

لقد كان خطاب العواد التنويري موجهًا إلى المجتمع بعامة، وليس إلى النخب المثقفة فقط، وكانت ثورته التغييرية منصبة على تحريك الجمود وتغيير السائد/ الخطأ، في المجتمع بأسره، وما موقفه من المرأة ومطالبته بحقها في التعليم، والمشاركة في بناء المجتمع، وشنِّه هجومًا قاسيًا على عادات اجتماعية كثيرة، إلا شواهد ناطقة على ما قدَّمناه.

وللإنصاف، فقد كان كثير من الشباب الحجازي، منذ بداية الثورة الهاشمية مرورًا بسقوطها، وانتهاءً بتولي الملك عبدالعزيز مقاليد الحكم في الحجاز، كانوا إذ ذاك يتطلعون إلى التغيير والتجديد، ويستعدون حضاريًا وثقافيًا لحضوره الوشيك.

قد أدرك الشباب الحجازي في غمرة ازدواجية شعور البهجة/ الخيبة، الذي أصابهم مع بداية/ نهاية الثورة الهاشمية – أدركوا أن الثورة التي يمكن لها أن تحقق انقلابات حضارية وإنسانية لا علاقة لها بالنظام السياسي، وأن صناعة المجتمع المثالي الذي حلموا به مع إرهاصات التغيير السياسي لا يتكون بلغة السلاح وتغيير الأنظمة الحاكمة، آمن أولئك الفتية بأن الثورة يجب أن تبدأ من المجتمع لتنتهي إليه، ولا يكون ذلك إلا من خلال بث الوعي والشعور بالمسؤولية، والإحساس بضرورة التغيير الواعي، وخلق نمط من التفكير يتجاوز كل ما هو فردي ليشمله، ويضم إليه التفكير الجمعي في شتى مجالات الحياة.

في هذا السياق (التنظيري) الحالم والمتفتح لم يكن العواد نسيجًا وحده، بل شاركه عدد كبير من مثقفي الحجاز، الشباب آنذاك، كما دلت على ذلك عبارة «عبدالله عبدالجبار» الآنفة، لكن أمر الريادة والتفرد انتهى إلى العواد وحده دون غيره من أولئك الشباب؛ لأنه تربع على عرش السياق (العملي) وجاهر بما أجنته صدور القوم، وكان شجاعًا بالقدر الذي ضحى فيه بعمله ووقته وحياته دفاعًا عن مبدأ يؤمن به، وفكرة يعتنقها.

لقد كان كتابه (خواطر مصرَّحة) العتبة الأولى للتغيير، وفاتحة الانقلاب والتحول، ومحاولة جادة وجريئة للتغيير الواعي في البنى الاجتماعية، والأنساق الثقافية في عصر يدب دبيبًا – وأحيانًا يتوقف – في طريق النهضة، وإذا علمنا أن العواد أصدر هذا الكتاب ولـمَّا يبلغ العشرين من عمره (1926م)، وإذا استطعنا أن نضع هذا التاريخ في سياقه الزمني والاجتماعي والثقافي الصحيح، بان لنا الأثر الكبير الذي تركته الخواطر المصرحة في إحداث فرق تجاوز الثقافي المجرد، إلى الإنساني والحضاري في المجتمع الحجازي حينذاك.

«إن النظر إلى كتاب خواطر مصرَّحة – في مجمله – يكشف لنا أن العواد لم يكن يبحث عن استبدال شعر بشعر، وأسلوب في الكتاب بأسلوب آخر، وإنما كان يبحث عن مجتمع بديل؛ مجتمع يتأسس على تربية حديثة، وينتهي إلى حياة عصرية متميزة»[16] ولن يتأتى هذا النظر إلا من خلال مراعاة السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية، التي صاحبته، وأحاطت به؛ وهو أمر يسهِّل علينا كثيرًا تفسير هذه الخطوة الجريئة والثورة الفكرية التي كانت ردة فعل طبيعية لفشل الثورة العسكرية/ السياسية في الحجاز كما مر آنفًا.

والمتأمل في الخطاب الثقافي للعواد يلحظ حرصه الشديد على الدعوة إلى بعث النفوس والعقول من جمودها، إلى نمط من الحياة الفاعلة، التي من شأنها أن تعمق قيمة التجديد والتغيير؛ فرسالة الفن لدى العواد هي: «تعميق الحياة...

وإنماء ثروتها في النفوس، والصعود بالآدمية إلى أفق سام من آفاق الخلود»[17].

و(القلم) عنده تحوَّل من وظيفته المجردة إلى سلاح ثوري فاعل بيد (الشباب)، الذين خلقوا لكي يثوروا، ويرفضوا القديم:

والله ما خُلق اليراع لأن يعيش محيَّرا
لابد للبركان يومًا أن يُرى متفجرا

* * *

لِمَ لا نثور؟! وإنما خلق الشباب لأن يثور
خلق الشباب بطبعه يأبى مسايرة الدثور[18]

والثورة التي يتحدث عنها العواد هنا ليست خطابًا أدبيًّا مجردًا ضد التقليد والجمود، ولكنها خطاب حضاري وثقافي عام، هدفه الاستنهاض وبعث العقول، والأمر ذاته ينطبق على دعوته إلى الاطلاع على نصوص الأدب (الحي) لبعض مبدعي مصر والشام والمهاجر والغرب[19]، فهي ليست مجرد إحالات إلى نماذج عالية ورفيعة من الأدب، وإنما هي إحالات إلى سياقات اجتماعية واقتصادية وثقافية، تمثلت في تلك الكتابات وفي أصحابها[20].

لقد كان الإبداع الأدبي عند العواد وسيلة إلى غاية أسمى وأعلى؛ فقد نذر شعره ونثره للرقي بمجتمعه، وبأفراد ذلك المجتمع ، وكانت مفردة (الوطن) محورًا قطبيًّا في رؤاه الإبداعية التي ضمنها شعره ونثره، وقصيدته (جنون الناقدين) شاهد مثالي على ما نطرحه هنا؛ فهي تصف الحركة التجديدية التي يتزعمها، وفيها إحساس عظيم بالمسؤولية ، واستشعار لأهمية بث الحياة في قلب هذا الوطن ليتنفس هواءً جديدًا:

العقل فوق الحس إنك قلت ذاك فأين ذاك؟
دعني وقم بالواجب الوطني وابتدر العراك
أرسل خواطرك الصريحة واخترق حجب السكوت
وادعُ البلاد إلى الحياة فهل يروقك أن تموت
وأهب بها ألا تهون
رباه كم لبثت تهون
وطني - أجهلٌ أم غباء أم سبات ما عراك؟!
تجري الحوادث في رباك وأنت كالجسد الطريح
ويقودك المتأخرون وكالمكمم لا تصيح
اركن إلى المتنورين
فالخير في المتنورين
ودِّع حياة السادرين فإنها فصمت عراك
واستقبل العهد الجديد فإنه يُعلي ذراك
عهدَ الحقائق والتآزر بعد تفكير صحيح
عهداً تحوك خيوطَه حريةُ الفكر الصريح
يعنو له المتعنتون
وهشيمه المتعنتون[21]

إن هذه الرؤى الشعرية الهادرة تعكس رغبة محمومة تشتعل بها روح العواد في إصلاح حال وطنه ومجتمعه، والخطاب الشعري هنا صريح وواضح، إنها الثورة على الجمود والتخلف والتأخر والتعنُّت، وهي صفات ومساوئ كان الشاب الصغير مختنقًا بها منذ أن وعى معنى الحياة .

والعواد نفسه حين يتحدث عن منجزاته التي ضمنها خطابه الإنساني والثقافي لا يتحدث عن قيمة أدبية أو نقدية لتلك المنجزات، وإنما يراها: «سجلت نواحي من جهادي في حرية الفكر والثورة على القديم»[22].

إن الحاجة ملحّة إلى أن نعيد قراءة خطاب العواد بعد مراعاة سلكه في سياقاته التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية، ويجدر أن تكون زاوية الرؤية إلى ذلك الخطاب، نابعة من خلال الفكر الإصلاحي الجمعي المؤسس على ركائز معرفية، لا من خلال الخطاب الأدبي المجرد.

العـواد/ الشـاعر:

مازال النقاد - قديمهم وحديثهم - يختلفون في مفهوم الشعر وحدِّه، وربما كان الاختلاف نابعًا من اختلافهم في تصوُّر الغاية من الشعر، والهدف منه، والرسالة التي يجب أن يؤديها، وهنا تتداخل مفاهيم متصادمة، كالالتزام، والفنية المجردة وغير ذلك.

وليست هذه الورقة معنية بالخلاف حول المفهوم، وإنما فرشت به لألج إلى عالم الشاعر «محمد حسن عواد»، الذي حاول في منجزه الشعري المزاوجة بين الشعر بوصفه رسالة ووسيلة، والشعر بوصفه فنًا وغاية، وقد كانت محاولاته جادة ومخلصة، بيد أن الفشل اعتراها؛ إذ لم يستطع العواد أن يلبي مطالب الشعر الجمالية، كما استطاع أن يلبي مطالبه الرؤيوية الهادفة.

ترك لنا العواد شعرًا كثيرًا، ضمنه دواوين متعددة ومتباينة في رؤاها، وزمن صدورها، وفي حجمها، وتعداد نصوصها، بيد أن السمة المشتركة التي تكاد تسيطر على جل ما أنتج؛ قديمه وحديثه، أنها ابتعدت عن روح الشعر، وافتقرت إلى جمالياته، فجف رواؤها، ونضب ماؤها، وتحولت إلى رؤى معقلنة، موزونة ومقفاة، مع تفاوت في نسب هذا الابتعاد من قصيدة إلى أخرى.

وقد فطن لهذا الأمر جُلٌّ من درس الأدب في المملكة دراسة موسعة، فعبدالله الحامد يرى أن العواد لم يكن شاعرًا كبيرًا[23]، وإبراهيم الفوزان رآه فاقدًا للأسلوب السلس الذي يواكب أفكاره العميقة[24]، وعبدالله عبدالجبار يحكم على شعره بأنه خلوٌ من العاطفة والإحساس إلا في القليل النادر[25]، ويذهب عبدالجبار أبعد من هذا حين يصم شعر العواد بفقدان وهج الشعر وجمال الموسيقا[26].

ومن الواضح الأثر السلبي – من ناحية فنية – الذي تركته مدرسة الديوان في شعر العواد، وقد كان متأثرًا بها، وبقطبها العقاد على وجه الخصوص، ومن البدهيات أن الديوانيين احتفوا كثيرًا بالنزعة الفكرية التأملية في الشعر حتى أنكر العقاد وجود شاعر عظيم وهو «خلو من الفكر الفلسفي»[27]، وقد أعجب العواد بمثل هذه الأفكار وتبناها في منجزه الإبداعي حتى جاء شعره – كما يذكر حسن الهويمل –: «لتأكيد تأثير مدرسة الديوان في الشعر السعودي المعاصر، وممثلاً بشعره كل خصائص شعر العقاد.. وبخاصة طغيان الفكرة على الأسلوب»[28].

وفي فهمه للشعر وموضوعه ووظيفته نلحظ أن العواد يؤمن بضرورة التمازج بين العلم والشعر، ويرى أن من متطلبات الثقافة الجديدة وجود شعر يتناسب معها على ألا يفقد الشعر بهاءه ورونقه[29]، أي أنه يريد أن يلم الشاعر بالعلوم ثم يصوغها شعرًا جميلاً على المستوى الفني، وهذا أمر حسن، لكن العواد لم يستطع مجرد الاقتراب منه في معظم منجزه الشعري الذي طغى فيه العلم، وتوارى الفن.

وهنا يسوغ لنا أن نعلِّل آراء النقاد السابقة في شعر العواد، واتهامهم إياه بفقدان روح الشعر والأسلوب الفني السلس، يسوغ لنا أن نعلِّله بشغف العواد بعقلنة الرؤى والإلحاح على فلسفة الفكرة، واتكائه على العقل والمنطق في

سياق إبراز الرؤية الشعرية، إضافة إلى نزعته الفكرية والتأملية المنبثقة من تأثير العقاد فيه.

وعندي – وهو رأي ذوقي مؤسس – أن ضعف النص الشعري للعواد وافتقاره إلى الجماليات يعود – قبل التعليلات السابقة – إلى تواضع الموهبة الشعرية لديه، فهو صانع شعر أكثر منه شاعرًا، وهذه الدعوى – وإن أغضبت أنصاره – تبدو منطقية لمن يستقرئ منجزه الشعري، وفاق رؤية جمالية مجردة تتغيا فنيات الشعر، دون أن تعير الرؤى الموضوعية اهتمامًا.

وإذا تجاوزنا عن ديوانيه الأول والثاني (آماس وأطلاس، 1952م، والبراعم 1954م)، بوصفهما يمثلان شعر البدايات، وقد اعترف العواد بكثرة العثرات والكبوات فيهما[30]، إذا ضربنا صفحًا عن هذين الديوانين، واستقرأنا دواوينه الأخرى منذ ملحمة الساحر العظيم (نظمت 1938م، وطبعت 1953م)، مرورًا بـ (نحو كيان جديد، 1955م)، و(في الأفق الملتهب، ورؤى أبولون 1958م)، وانتهاءً بـ (قمم الأولمب 1976م)، سنلحظ أن معظم نصوص هذه الدواوين طغت عليها روح المباشرة، وأثرت فيها النثرية والتصنع، فأبعدت لغتها عن فنية الشعر، وأحالتها كروح سامية في جسد مترهل دميم.

لم يكن الإبداع الشعري غاية عند العواد، بل كان وسيلة لبث أفكاره ورؤاه الإنسانية، ولا يعني هذا أنه لم (يرد) لشعره أن يكون ذا رونق حسن، فمثل هذا الهاجس موجود لدى الشعراء، مهما تتباين مستوياتهم، والصحيح أن العواد لم (يستطع) أن يحقق شرط الفنية العالية في معظم نصوصه[31].

وإذا كان النقاد يرون أنه من غير المنصف اتهام الشاعر بالضعف، لمجرد وجود نص أو اثنين دون المستوى المطلوب، فإن الأمر يقتضي ألا نحكم على شاعر بالجودة لمجرد وجود نص أو اثنين فوق مستوى شعره إجمالاً، وإنما أريد

القول: إن خطاب العواد الشعري يغلب عليه الضعف الفني والافتقار إلى الجماليات، بيد أن هذا لايعني تلاشي التجارب الجيدة فيه، تلك التي تتألق لغتها، ويستجيب الخيال الشعري فيها للشاعر، فمثل هذه النصوص موجودة عند العواد، لكنها نادرة، قياسًا على الضعيف من شعره[32].

والملحوظ أن كثيرًا من قصائد العواد تتقاصر فيها لغته، وتعجز عن استيعاب رؤاه، فتجيء صياغتها اللفظية مطبوعة بالتكلف، وتشعر أنها قسرت قسرًا على مكانها، وخذ دليلاً على هذا ملحمته (الساحر العظيم)، التي تجد فيها كل شيء عدا الشعر؛ فلغتها – في كثير من مقاطعها – لغة علمية جافة، لا رواء فيها، إذ لم يستطع العواد تكييف لغته وتطويعها لمعالجة الرؤى المضمَّنة فيها، من دون أن يقع في مأزق التكلف والأسلوب النثري الذي طبع القصيدة.

والطريف أن يأتي من يجامل العواد فيرى أن مثل هذه القصيدة تعد مكسبًا للأدب؛ «لأنها جاءت في أسلوب فني»[33]، على حد تعبيره، والحق أنها مكسب تاريخي وتوثيقي للمعارك الأدبية، أما أنها مكسب فني فأمر فيه نظر.

ولا أستطيع الاعتذار للعواد عن الوهن الفني في شعره بظروف الزمن المبكر نسبيا الذي ظهر فيه؛ ذلك أن ثمة شعراء جايلوه وكانت جل منجزاتهم وتجاربهم الشعرية متألقة وعالية فنيًا، وبخاصة على مستوى اللغة الشعرية، كحمزة شحاتة والقنديل وغيرهما[34].

ومع الاعتراف بريادة العواد في سياق التجريب في الأشكال الشعرية الجديدة، إلا أن هذا لم يغير من مستوى تجاربه الفني شيئًا، بل ذهب بها إلى آفاق أبعد من النثرية والمباشرة، وهو الأمر الذي نراه في مثل (تين وجميز) و(الغار)[35].

وبعـــد..

ربما لم يكن العواد (شاعرًا) عظيمًا، لكنه كان - بالتأكيد - (إنسانًا) عظيمًا قياسا بما تضمنه خطابه التنويري من رؤى تغييرية، كان لها أثر عظيم في صناعة مجتمع متفتح وناهض.

هوامش البحث

(1) عبدالرحيم أبو بكر، الشعر الحديث في الحجاز: 13، 14. (المطبعة السلفية، القاهرة، د. ت).

(2) ويقصد بها العمل الذي قام به الشريف حسين ضد الدولة العثمانية سنة 1916م (أمين سعيد، ثورات العرب: 47، مطابع الشعب، القاهرة).

(3) آمنة عقاد، محمد حسن عواد شاعرًا: 14. (دار المدني، جدة، 1985م).

(4) انظر: عبدالرحيم أبو بكر، الشعر الحديث في الحجاز: 48.

(5) آمنة عقاد، محمد حسن عواد شاعرًا: 37.

(6) انظر: المرجع السابق: 12.

(7) تذكر آمنة عقاد نقلاً عن نجاة محمد حسن عواد أن جدّها توفي إثر صدمة نفسية بعد أن فقد فجأة جميع ثروته. انظر: المرجع السابق: 26.

(8) انظر: عبدالحميد مشخص ومحمد سعيد باعشن، العواد قمة وموقف: 43. (دار الجيل للطباعة، مصر، 1980م).

(9) آمنة عقاد ، محمد حسن عواد شاعرًا: 40.

(10) محمد حسن عواد، ديوانه: 106/1، 128 نحو كيان جديد. (مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ط 1، 1978م).

(11) المصدر السابق نفسه: 10/1، 11، 69.

(12) عبدالله عبدالجبار، التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية: 143. (معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، 1959م).

(13) إبراهيم الفوزان: الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد: 138/3 (مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1401هـ).

(14) عبدالله الحامد: الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن: 182، 183 (النادي الأدبي بالمدينة النبوية، ط 1، 1408هـ).

(15) المرجع السابق: 184.

(16) سعيد السريحي، الشعر باعتباره إحالة (دورية علامات: 746/52، النادي الأدبي الثقافي بجدة، يونيو 2004م).

(17) محمد حسن عواد، ديوانه: 12/1 (مقدمة آماس وأطلاس).

(18) المصدر السابق: 27/1.

(19) انظر: محمد حسن عواد، خواطر مصرّحة: 26 (مطبعة المدني، ط 2، 1961م).

(20) انظر: سعيد السريحي، الشعر باعتباره إحالة (علامات: 751/52).

(21) محمد حسن عواد، ديوانه: 27/1-29 (آماس وأطلاس).

(22) المصدر السابق: 6/1 (نحو كيان جديد).

(23) انظر: عبدالله الحامد، الشعر الحديث في المملكة: 184.

(24) انظر: إبراهيم الفوزان، الأدب الحجازي الحديث: 1338/3هـ.

(25) انظر: عبدالله عبدالجبار، التيارات الأدبية: 292.

(26) انظر: المرجع السابق نفسه.

(27) محمد خليفة التونسي، فصول من النقد عند العقاد: 68 (نهضة مصر، القاهرة، د.ت).

(28) حسن الهويمل، النزعة الإسلامية في الشعر السعودي: 467 (الأمانة العامة للاحتفال بمرور مائة عام على تأسيس المملكة، الرياض، ط 1، 1419هـ).

(29) انظر: محمد حسن عواد ، تأملات في الأدب والحياة: 24 (مطبعة العالم العربي، القاهرة، 1369هـ).

(30) انظر: محمد حسن عواد، ديوانه: 10/1 (مقدمة آماس وأطلاس).

(31) انظر – مثلاً – ديوانه: 9/1، 17، 18، 23، 29، 58، 62، 132، 134، 165. ترى هذه النماذج بعيدة عن روح الشعر، وفيها من التكلف في النظم ما فيها، وهي من ديوان واحد (نحو كيان جديد) فكيف بباقي دواوينه!

(32) من قصائده الجيدة (ذكرى) في بعض مقاطعها، رؤى أبولون 24، و(رثاء الزهاوي)، نحو كيان جديد 112، وغيرها.

(33) عثمان الصوينع، حركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر: 519/2، (ط 1، 1987م د.ن).

(34) هذه الورقة مجتزأة من بحث طويل يستهدف في جزء من أجزائه الموازنة الفنية بين شعر العواد وشحاته من خلال استقراء نصوصيهما.

(35) في الأفق الملتهب: 84، 22 على التوالي.

المداخـــــلات

■■ معالي الدكتور محمد عبده يماني:

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، مناخ أدبي رائع، وأجمل ما فيه هذه الصفوة من أدبائنا الشباب، يزاحمون الشيوخ، ويحرصون على إزالة الغبار عن تراثهم، وقد أسعدني أن أستمع إلى هذه الأبحاث، وشكرًا من الأعماق للابن الكريم الأخ سحمي الهاجري، وشكرًا للدكتور محيي الدين محسب والدكتورة أميرة الزهراني والدكتور محمود إسماعيل عمار والدكتور صالح المحمود، لكني أود أن أقول: كأنما عاتبت على الابنة الدكتورة أميرة في استخدام منطق الانفعال عند العواد، والعواد لم يكن من المنفعلين.. عنده جرأة في التعبير، عنده جرأة في النقد، ثورة في اللغة، لكننا نستحي أن نسميها انفعالاً، فلا أدري ما هو المبرر الذي استندت عليه في تعريف هذه الصور بأنها انفعال؟!، فقد كان رجلاً يحرص على جرأة التعبير، على صراحة التعبير، ولكن في غير ما انفعال، وارتحت كثيرًا إلى حديث أخي الدكتور «محمود عمار»، لكني لا أدري كيف تبرع الأخ الهاجري بالشهادة له بأن علماء مكة عادوا العواد؟، فليس هناك عواد بقدر ما كان هو شابًا متمردًا على العلماء، فكان لا يحضر الجلسات، وكتبوا عنه واستغربوا؛ لأن الجلسات كلها كانت حلقات في المسجد الحرام، وما كان من الذين يرتادون هذه المجالس، ولا هذه اللقاءات، ولا كان يناسبه بعض التوجهات في تعبيرات العلماء في ذلك الوقت، ولكنه لم يكن على أية حال على اختلاف مع الجميع، كان هناك من يتصادق معهم، فأرجو مراجعة شهادتك يا أخ هاجري في هذا المجال، إنما عمومًا أشعر بسعادة كبيرة – والله – أن ألتقي في هذا المناخ الطيب، وبهذه الصفوة من أدبائنا في العالم العربي، الذين جاؤوا لمشاركتنا، والله الهادي إلى سواء السبيل.. وشكرًا.

■■ الأستاذ سحمي الهاجري:

يا دكتور، في بحث سابق عن العواد في محور التنوير، قلت: إن الهجوم على العلماء بسبب صغر سنه وقلة تجربته، وحماسه.. قلت: نمط من العلماء وصفهم.. هو بالَغَ، وأقول: لو كان هناك من العلماء مَنْ ينطبق عليه الوصف، ولكن قد لا يكون هناك أحد.

■■ د. سعد العطوي:

الدكتور محيي الدين، في الحقيقة أنا سعيد بهذا الأسلوب الجيد، وبهذا المنهج الذي تتبعه، ولكني أصابتني الغيرة حين كثَّفت الكلام حول المنهج، وجعلت ملاحظاتك على العواد شواهد على ذلك.. كنت أتمنى أن تتناسى ذكر المنهج، وتقرأ، ونرى منهجك من خلال العواد، لا نرى العواد من خلال منهجك.. أما حدته على ناقدي كلمته وتعبيراته، هذا أمر واقع في الحقيقة، وربما إنه يميل إلى الإثارة، ولأجل أن يرفع الصوت عاليًا، وقد أتيت بالآراء الجامحة بعض الشيء، ولكن هناك آراء كثيرة جدًا له، ليست مثالية، وإنما هي منشد وطني، وكل الوطن يريد أن يُعمل بهذا الشيء.. أنت تقول: إنه مقاربة أيديولوجية، وأنا أشك أن العواد تبنى الأيديولوجية.. العواد لم يتبناها وأبعد أن يكون من ذلك.. الدكتورة أميرة الزهراني، أشرت إلى أن آراء العواد تقرب من المثالية الخيالية، فهل المجتمع من حول العواد يشاركه الأماني للتطور الاجتماعي؟، لا شك أن كل المجتمع من حوله – الذي له قدرة على أن يعبر بشعر أو نثر، والذي لا يقدر على ذلك – فالانفعال عند العواد، إنما هو من بعث اجتماعي، وميزة العواد أنه استطاع إظهار تجربته بما يلائم المجتمع، ولو نظرنا إلى انفعال «حمزة شحاتة» و«إبراهيم فلالي» و«محمد سرور الصبان» و«إبراهيم آشي»، وأحمد السباعي»؛ لوجدنا فيضًا يكاد أن ينافس في مقالاته ما كان عليه العواد.. الدكتور محمود إسماعيل، وصول الصحف والكتب من الحجاز أمر وارد، وكانوا يتعاونون عليه..

الدكتور صالح المحمود، أتفق معك على أن المؤثرات لم تقتصر على العواد، وأنت تقول: لم ينافسه أحد في الاطلاع ومتابعة القراءة، وأنا أقول: نافسه الكثير والكثير من أبناء الوطن في ذلك الزمان، وإنما هو استطاع أن يسجل - كما قالت ابنته نجاة - خواطره، يقف في الطريق، يقوم من نومه، ويسجل خواطره، وكم ذهبت علينا وعلى الجميع هنا خواطر لم نسجلها، وكنت أتمنى أن يحضر «يحيى توفيق» هذه الأحكام التي تصدر على العواد ويناقشها معنا.. وشكرًا.

■■ الأستاذ نورة القحطاني:

الدكتور محيي الدين محسب، ورقتك كانت بعنوان «جذب الهوية وجاذبية الإصلاح»، ونحن نضيف إليها «جاذبية الطرح وجاذبية الإقناع»، فتحية إليك.. الدكتور محمود إسماعيل عمار، الورقة كانت مميزة جدًا، ومنهجيتها جيدة في ترتيب الأوراق، وأحسسنا بالموازنة العميقة المقنعة، أفادنا الله بعلمك يا دكتور.. الدكتورة أميرة، قلت: إن الطفولة التي عاشها العواد كانت إسقاطًا فيما بعد على منطق الانفعال - نبرته الانفعالية التي ظهرت في خطابه - ربما أفضل أن نراها من زاوية أنها كانت تضخيم الذات، كما أشار الدكتور محمود عمار، فتضخم الذات عند العواد هو الذي أدى بشكل أصح إلى هذه الانفعالية، أو هذه الخطابية، والوصاية على العلماء في خطابه.. وشكرًا.

■■ د. عالي القرشي:

أرى في ورقة الدكتور محيي الدين وورقة الدكتورة أميرة محاكمة للعواد من منطق محاكمة الثقافة العربية، فما وصلنا إليه الآن من محاكمة الثقافة العربية، بأن اللغة - في لغة الثقافة العربية - لغة انفعالية، وأن الثقافة العربية أيضًا - تبحث عن البطل وتمجد البطل، والزعيم الأوحد.. أظن أننا عندما نوجه النقد بهذه الصورة وبهذه الطريقة، ونحاكم العواد على ذلك، نحن نفترض في

العواد أن يتناسى مجتمعه.. مجتمع ليست الذهنية الديمقراطية لديه، وليست لديه ذهنية اللغة الحوارية ولغة المجادلة والأخذ والرد.. ولذلك، لو انتظر العواد نمو هذه الذهنية، أتصور أنه - أيضًا - لما كان العواد.. الدكتور محمود عمار، أظن حداثة العواد لا تأتي فقط من مطابقة حداثة العواد بما هو عصري، هناك أمور وأسس أخرى في حداثة العواد، ولعلك في آخر كلامك ذكرت شيئًا منها.. الدكتور صالح، لا أختلف معه كثيرًا.. وورقتي تتقاطع مع ورقته كثيرًا، ولذلك سأؤجل مداخلتي إلى حين تلك الورقة، لكن السؤال العاجل له: هل من الضروري أن توافق الشخصية الرائدة كل الطموحات التي نفترضها نحن فيها، ونقدرها لأن تكون فيها؟.. وشكرًا.

■■ الأستاذة رانيا الشريف العرضاوي:

تعقيبًا على ورقة الدكتور محيي الدين محسب، تذكرت تعبير الدكتور «منذر العياشي»، في كتابه «الكتاب وفاتحة المتعة»: «أن اللغة رحم يتخلق فيه الإنسان خلقًا بعد خَلْق، تنتجه ويتمشج من أنساقها، ويكون بذلك المبدع ابنها البار، أو العاق»، والعواد يقف بين انجذاب إلى هذه الأم العريقة، ليستبقي شيئًا من هوية، يشعر بضمير ذات المرهف أنها خيط السرو، الذي يربطه بضمير الجماعة، ومن جهة ثانية انجذاب إلى زئبقية الإصلاح وهلامية الواقع، تحت وطأة، لمحاولة الأدلجة الاستعمارية العالمية للعروبة آنذاك، والمفضية إلى الانحطاط المزعوم للأمة المغلوبة، وبالتالي قادته المفخرة اللغوية التي تسكن روح العربي - وحُقَّ له ذلك - إلى تقمص الحراسة للأم، وإقامة الحرابة على كل مخالف لخطها، مع استبقاء يده على تلابيب العامية المحتضنة لتراث عرفي تاريخي، يشهد بصمود الجماعة، فكان كنطقة واقعة على تقاطع واهم بين خطي تواز لا يلتقيان، إلا في محايثات العواد الخاصة للغة خاصة به هو، يرسم عالميتها في جذوة التمني الإصلاحي، بما يقترب اقترابًا حثيثًا من النرجسية.. وشكرًا.

■■ د. حافظ المغربي:

الدكتور محي الدين محسب، لكأني بك وأنت تقدم هذه الورقة الضافية، في تحليل الخطاب اللغوي عند العواد، وأنا أعرف أنك قد قرأت جيدًا هذه الطروحات التي قدمها العواد، ولكني قد أختلف معك في أن نص العواد، أو ما طرحه العواد في قضايا اللغة، قد لا يحتمل هذه المحاضرة الضافية والقيمة بالفعل، ويمكن أن أدلل على ذلك بموقف، مما كتبه العواد نقدًا في آخر كتبه، حسبما أعلم – في مجموعته الكاملة، «تأملات في الحياة العامة»، ما قولك وهو يأخذ على الشاعر القرشي، وهو يقول في وصف البلبل:

صيدح كالفؤاد ما يملأ الكف ومـلء الزمـان يختـال معنى

يأخذ عليه أنه حذف ركنًا من أركان الجملة وهو المبتدأ، وأبقي الجملة مبتورة خبرًا بلا مبتدأ، ويعدل البيت، وهو الذي يزعم بأنه يريد أن يستعيد التراث بشكله التقليدي، كما ألمحت يقول له:

دَقٌّ كالقلب ليس يمـلأُ كفًا وهو ملءُ الزمانِ والنفسِ معنًى

فقد ضيَّع «الصداح»، وهو الألصق فنيًّا بالبلبل، لكي يثبت ضيقًا لغويًّا، وهو الذي يدَّعي أنه يريد أن يستعيد التراث، والكلام مسكوت عنه كثيرًا، ولكن هل يمكن أن نتلمس له عذرًا بالتناقضات، بأنه عايش الخليط المنهجي واللغوي.. أين هذا النقد من هذه الطروحات القيمة؟!.. وشكرًا.

■■ د. أميرة كشغري:

ليسمح لي الجميع أن أقول: إن أجمل ما في هذه الجلسة كان حديث معالي الدكتور محمد عبده يماني، فهو من جيل الرواد، ممن أسهموا بالفعل في

الفكر التنويري في مجتمعنا، وما ذكره من ملاحظات حول ورقة الدكتورة أميرة قد يعكس لنا المفاهيم التي كان يعيشها الأدباء ومفكرو عصر معالي الدكتور محمد عبده يماني، وأيضًا محمد حسن عواد.. ولي ملاحظات ثلاث، الأولى: ألاحظ على جميع مفكرينا - وفي مجتمعنا العربي بشكل عام - تشوّش الفكر العربي واضطرابه في تقييم المفكرين والمثقفين، فمازال هذا الاضطراب واقعًا نعيشه حتى اليوم، متمثلاً في أزمات كثيرة لتقييم إسهامات الآخرين، مثل: العقاد، والعواد، وطه حسين، وقائمة من الأسماء، وأعتقد أننا مازلنا نعيش هذه الأزمة، ولن نخرج منها إلا إذا استطعنا أن نتفق على ألا يكون رد فعلنا الأول للإسهامات محصورًا ما بين قلة تقرأ باهتمام، وقلة تنساق وراء ما يمكن أن نسميه الطعن في معتقد أو شخصية أو هوية المفكر المعرفية، أو في انتمائه المذهبي، أو الفكري، أو حتى - في بعض الأحيان - في نيات هذا المفكر، الثانية: هناك ضعف واضح في القدرة على إحداث بناء تراكمي في المفاهيم، بمعنى الانتقال من الأفكار التي طرحها المفكرون الأوائل - مثلاً في عصر النهضة الإسلامية، أو حتى في الثلاثينيات أو الأربعينيات أو الخمسينيات من عصرنا في مجتمعنا السعودي - والارتقاء بها إلى موقع أكثر تقدمًا وعمقًا وثراءً في المراحل اللاحقة.. أكاد ألاحظ هذا الشيء، وأخشى أن يكون ملتقانا هذا العام يسير في الاتجاه نفسه، بمعنى أن ما نفعله إعادة تكرار الأفكار التي طرحها غيرنا، دون أن تكون هي نقطة البداية للبناء حولها، الثالثة: ضعف الاحتفاء الفكري بإنتاج المفكرين، فنحن في مجتمعاتنا لا نحتفي بالمفكرين وبإنتاجهم بشكل عام، ولا يحصل المجتمع على فرصة يتم من خلالها تداول ما كتبته هذه النخب، وأود أن أشكر «نادي جدة الأدبي الثقافي»، لأنه احتفى بالعواد، فالاحتفاء بالعواد مثال بقدرة مجتمعنا على الاحتفاء بالمفكرين التنويريين، وإعادة إنتاجهم وإسهاماتهم، دون محاسبتهم، بشرط أن نبني على ما بدأوه، وما حدث في معرض الكتاب بالرياض، أعتقد أنها إشارة أو بذرة أولى، لتكوين احتفاء مجتمعي بالفكر والثقافة.. وشكرًا.

■■ **د. عبدالله المعيقل:**

الدكتور محمود عمار ينفي أن كلمة «عصري» تعني «حداثة»، الآن، وفي الواقع، فإن كلمة عصري، هي مرادفة لكلمة حداثة في هذا الوقت، وكانت تهمة عندما توجه إلى أي شاعر في ذلك الوقت، ولعلك قرأت مقدمة «خليل مطران» لديوانه، وهو يقول في دفاعه عمن يتهمونه بأنه عصري: «وميزته – أي شعره – أنه عصري»، وأنا تتبعت هذه الكلمة، حتى في الأدب التونسي، وفي الأدب الجزائري في تلك الفترة، ووجدت أنها تعني ما تعنيه كلمة الحداثة الآن، عزالدين إسماعيل كتب دراسة عن الشعر المصري، منشورة عن مؤسسة البابطين، أيضًا يشير إلى هذه الكلمة، فكلمة عصري في ذلك الوقت تعني حداثة بالمعنى العام.. الدكتورة أميرة، هُيِّئَ لي أنك استنفدت وقتًا كبيرًا في نقولات وعبارات الفلاسفة بشأن الانفعال، ولم تظهر شخصيتك إلا في النهاية، وأعتقد أن الوقت لم يساعدك لنسمع بقية الورقة.. أعود إلى الدكتور محمود مرة أخرى، فقد قال: إنني قلت في ورقتي صباح اليوم: إن العواد كتب هجاء لشوقي إرضاء.. أنا لم أقل إرضاءً للعقاد، وقلت: تأثرًا، وانتصارًا لمذهب العقاد في الحجاز.. وشكرًا.

■■ **د. بثينة عبدالمجيد:**

أشادت جميع الأوراق بشخصية العواد المبدعة المتميزة، فقد تجسدت في شخصيته، وكتاباته، وأسماء مؤلفاته، وسمات الابتكار والإبداع، من جدة وأصالة وحداثة، فهو شجاع جريء، ذو مخيلة، وغير مقلد، وقلق ومتجدد، ولعل في وصفه للمرأة بالجنس العطوف، وارتباط هذا الوصف واستخدامه ما يدل على وجدان صادق وحقيقي في وصف المرأة بالعطف والحنو، كسمة طبيعية تظهر في روحها وسلوكها، أكثر من اللفظ الشائع المألوف «الجنس اللطيف»، فأعتقد أن اللطف قد يكون مكتسبًا، كما أنه قد يكون له غايات وأهداف معينة شخصية.. وشكرًا.

■■ د. عبدالله أحمد حامد:

الدكتور محمود عمار، لا أدري، فقد وضع جهده لكي ينفي ما تصور أنه تهمة للعواد، في أنه لم يتصل بالعقاد، ولا أظن أن هذا يكون أمرًا مقبولاً في أن يكون شاب في طموح وتطلع العواد، الذي قرأ مترجمات «شكسبير» و«جوته» ومسيحيي لبنان، ثم لا يطلع على العقاد وهو القامة الكبيرة جدًّا في ذلك العصر، فلا أدري لماذا نحاول أن نوجد هذا الانفصال المعرفي؟، الذي لا أتصور أنه كان موجودًا، ربما لم يشر العواد إلى أنه قرأ العقاد لهذا التضخم في ذاته.. هو لا يريد أن يكون قد تتلمذ على أحد، فهو يشعر أنه مجايل ومعاصر، وأن الجمعيات - كما قلت اليوم - التي في العالم العربي تعتز بوجوده وبانضمامه إليها.. الأمر الآخر، موقفه من المشايخ، وقد تكلم الدكتور محمد عبده يماني بحديث طيب في هذا الموضوع، ولكنني أظن أنه لم يكن معممًا الحديث عن هؤلاء الذين أثقلتهم العمائم وطول اللحى، وإنما كان يعني شخصيات معينة، بدلالة أنه كان يمتدح أحد الخطباء في مدينة جدة، وكما قلت سابقًا، بأنه امتدح «ابن عبدالوهاب» و«ابن تيمية» و«ابن القيم»، فليس هذا فارقًا مقبولاً، أن العقاد لم يهج العلماء، والعواد هاجمهم، لا أظن أن هذا الأمر يكون مقبولاً.. وشكرًا لكم.

■■ د. سوسن ناجي:

أحيي الدكتور محيي الدين محسب على عمق ورقته، ولكن لي عتابًا بسيطًا على ضياع الشواهد، الأمر الذي يعكس تجريدًا مبالغًا فيه في رؤيته وكلامه، وهذا التجريد قد يلتقي أو يبتعد عن واقع النص، لأنني كقارئة من الممكن ألا أجد هذا الكلام المجرد في عمق النص نفسه.. الدكتور محمود إسماعيل، أتوقف عند ما قلته: لو كان العقاد في الحجاز، ولو كان العواد في مصر، لكان لكليهما الرؤية نفسها عن المرأة، وأنا أختلف معه بشدة؛ لأننا لو ركزنا مع العقاد في صفاته للمرأة - وهي صفات كثيرة جدًا - كان أكثرها سلبيًا، بينما يصفها

العواد بـ «الجنس العطوف»، وإن كان العواد قد حدد مشاركة المرأة في حدود أنوثتها، وهذا يرجع إلى البيئة التي نشأ فيها، وهو لا يريد تجاوز أفقها.. أما ورقة الدكتور المحمود، فقد كانت موضوعية جدًّا، ويبقى لي سؤال.. في مقابل ما قاله عن الموهبة الشعرية، وبأنها تكاد تكون قد تضاءلت عند العواد، فإذا كانت الموهبة الشعرية تضاءلت بالفعل، فأين هي الريادة؟، ولماذا هو رائد؟، فالرؤية التنظيرية لا تستحق الريادة، لأنها متوافرة عند الكثيرين، ولكن المهم فيها، هو كيفية توظيف هذه الرؤية إلى فن.. وشكرًا.

■■ د. محمد الصفراني:

الدكتور محيي الدين محسب، أتوقف عند مقولة وردت حول تمحور خطاب اللغة عند العواد، اللغة الجوهر والأمة الجوهر، وسؤالي بالتحديد: إلى أي مدى يرى الدكتور محيي، أن هذه المقولة تنسجم مع شخص يتبنى خطابًا تنويريًا، يُفترض به أن يمضي قدمًا ولا يعود به إلى الوراء؟، وهذه المقولة من وجهة نظري جانبها الصواب في باطنها.. الدكتورة أميرة الزهراني، تمركزت ورقتها وتمحورت حول، هل هو عصاب أو خلل في الخطاب التنويري؟.. موقف التعامل مع مصطلحات سيكولوجية، ذات بعد مرضي في شخصيات في مجال بحث علمي، أعتقد أنه من الصعوبة بمكان أن نصف شخصية محل دراسة بعصاب، أو بانفعال، وأعتقد أن الحدة أقرب - إذا جاز لي ذلك.. الدكتور إسماعيل عمار، أحاكم الورقة يا دكتور من خلال عنوانها، فالعواد والعقاد من وجهة نظري مُشَبَّه ومشبه به، وما تفضلت به هو وجه الشبه، إلى أي حد ترى أن العواد يمتلك خطابًا تنويريًا، له استراتيجياته التي يُغني الوقوف عندها عن البحث في صيغة بلاغية ذات غطاء فكري، لا يقدم العواد بقدر ما يقدم العقاد في محفل العواد؟.. الدكتور صالح المحمود، أيضًا خطاب الريادة عند العواد.. أنا لم أصل إلى كنه الورقة، وربما لعجز في متابعتي.. وشكرًا.

■■ د. فاطمة إليـــاس:

الدكتور محيي الدين محسب، كان من ضمن مظاهر القومية عند العواد هو استشراف مستقبل تبسط فيه اللغة العربية، وتسود اللغتان الفرنسية والإنجليزية، ولكن أن تصبح اللهجة العامية الحجازية هي - بعد تعديل بسيط - لغة الكتابة، فهذا لا يدخل ضمن أيديولوجية القومية في رأيي، بل هو ضمن بعض الشطحات التي لا يبرأ منها مفكر أو أديب إلا نادرًا، والواقع أن هذه الرؤية الطامحة لإحلال اللهجة الحجازية العامية محل العربية في الكتابة ذكرتني بـ «سعيد عقل»، حين شطح وطالب بأن تكون اللهجة اللبنانية هي لغة الكتابة الرسمية، لتحل محل العربية الفصحى، وأعتقد أنه لو تحقق شيء من ذلك الحلم - كما نلمس الآن في القنوات اللبنانية اللغة المتأرجحة بين العامية والفصحى - لا أدري ما كانت ستكون عليه نشرات الأخبار عندنا والبرامج لو تحققت أمنية العواد.. الدكتورة أميرة الزهراني، الانفعال عند العواد هو جزء من خطابه التنويري، وقد كان عنوان الورقة - بحق - نصًا موازيًا ومتماهيًا مع ما جاء في الورقة.. الدكتور محمود إسماعيل عمار، المقارنة بين العقاد والعواد لم تكن في رأيي منصفة للعقاد، فالواقع أن ما ذكرته من أوجه الشبه هي مظهر من مظاهر تأثر العواد بالثقافة المصرية والشامية، فالتاريخ النضالي والثراء الثقافي والفني والأدبي للعقاد وغيره، وفارق الخبرة والتجربة والسبق في الريادة، سواء في مصر أو في الشام، جعلت منهم قبلة لطالبي العلم والطموحين من أهل الحجاز، وأوجه الشبه والتقاطع تشرح عوامل الشد والجذب في خطاب العواد التجديدي، وتأرجحه بين معطيات هذا التأثير العقادي أو غيره، أو بين نوازع الهوية والأنا المتحكمة إلى بيئته الحجازية.. الدكتور صالح المحمود، تؤكد هذه الورقة مقولة التأثير والتأثر الذي اصطبغ به فكر وأدب العواد، وبخاصة تأثره بمدرسة الديوان الشعرية، والعقاد، والحراك الثقافي بشكل عام، في مصر والشام والآداب العالمية.. وشكرًا.

■■ **الأستاذة نجلاء مطري:**

الدكتورة أميرة، هل كانت حرب العواد وثورته على القديم هي حرب مع الزمن؟ وإن كان كذلك، كيف استطاع أن يوجه الآن في خطابه التنويري؟، وهل أدى العواد دوره الفعلي في الإصلاح؟، وهل كانت لهذه الثورة - بالرغم من كونه كما يقول الحازمي: كان يكتب في مجتمع مغلق ساكن، لم يتخلص بعد من آثار عصور الضعف والانحطاط - أثرها في إحداث نقلة فعلية للتغيير؟.. وشكرًا.

■■ **الأستاذ حسين بافقيه:**

فيما يتعلق بالتركيز على الحجاز في مفردات جيل الرواد في تلك الفترة، ومن ضمنهم محمد حسن عواد.. التركيز على اللهجة.. العامية الحجازية، وكثرة هذه المترادفات.. من ناحية تاريخية، لا ننسى مسألة مهمة، أن البلاد وقتها كان اسمها المملكة الحجازية النجدية، فطبيعي أن يكون اسم الوطن هو الحجاز، فحتى مرحلة الخمسينيات الميلادية لا أقرأ بعدًا سياسيًّا في هذه التسمية، حتى حينما تأسست البلاد تحت اسم المملكة العربية السعودية، ظلت التابعية تابعية حجازية، ولكن هناك مسألة مهمة للغاية كثرت في كتابات جيل الرواد، ونجدها بشكل واضح في أدب الحجاز الذي حرره «محمد سرور صبان»، الإلحاح على مركزية الحجاز في التاريخ وعظمته، حتى أن «عبدالوهاب آشي» لديه قصيدة من ضمن أبياتها.. طبعًا هو يبكي في هذه القصيدة على خروج الحجاز من التاريخ منذ عصر الخليفة الرابع علي بن أبي طالب، كرم الله وجهه، فيقول:

ومضى الحسين بقضه وقضيضه وبنو الحجاز هُمُ هُمُ لم يرتقوا

بمعنى أن عقدة الخروج من التاريخ، التي شكلت فيما يمكن أن نطلق عليه - إذا أردنا أن نقرأها قراءة نصية - «صدمة أدت إلى رفضة، عقدة الخروج من

التاريخ»، ولذلك نجد لدى معظم الأدباء الحجازيين في تلك الفترة، الإلحاح على الأبطال في التاريخ الإسلامي، بأنهم حجازيون، الخلفاء الأمويون والعباسيون هم من الحجاز، اللغة العربية هي لغة حجازية، القرآن الكريم نزل بلسان قريش، هذه المفردات التي كثرت وأصبحت تشكل شاغلاً مهمًا بالنسبة إلى هؤلاء الأدباء.. مسألة الانفعال التي أشارت إليها الدكتورة أميرة الزهراني، أعتقد أنها سمة عادية في عصور التحولات، فحينما نقرأ الديوان لعباس العقاد والمازني، يؤكد العقاد في مقدمة الديوان، أنه «قبل أن نبني ينبغي أن نهدم الأصنام الباقية المترسبة»، وفي المدة نفسها صدر كتاب «الغربال» لميخائيل نعيمة، وهو كتاب يضج بالانفعال والجرأة، وفي تونس في المدة نفسها كذلك صدر «الخيال الشعري عند العرب»، ونحن يمكن أن نقرأ كتاب «الخيال الشعري عند العرب»، بالوسيلة نفسها، وبالسياق نفسه. فيما يتعلق بمدى تأثر العواد بالعقاد، يادكتور محمود، كتاب «المعرض»، وهو ثاني كتاب يصدر في الحجاز عام 1925م، كان الكتاب أجوبة عن سؤال اللغة العربية، الذي قدمه ميخائيل نعيمة، في كتابه «الغربال»، وأتصور أن أدباء الحجاز إذا اطلعوا على كتاب الغربال لميخائيل نعيمة فلا أظن أن هناك مانعًا في أن يطلع العواد وغيره على كتاب العقاد والمازني، ولكن هناك مسألة جديرة بالتأمل فيما يتعلق بالتأثر، هناك شخصية أثرت في العواد تأثيرًا كبيرًا، وبالذات في المسألة الدينية وموقفه الحاد من علماء الدين، هذه الشخصية هي الشاعر التركي المتمصر «ولي الدين يكن»، في كتابه «المعلوم والمجهول»، وحين نقرأ هذا الكتاب نجد أن العواد يميل إلى نفس الرؤية الحادة والعنيفة التي قابل بها «ولي الدين يكن» رجال الدين، ففعل مثله «محمد حسن عواد».. وشكرًا.

■■ د. محمد ربيع الغامدي:

سأكتفي بالتعليق على ورقة الدكتور محيي الدين محسب، وقد حصلت عليها واستمتعت بقراءتها، والحقيقة فإنني أعجب لماذا تجاوز الدكتور محيي

المفصل، الذي يفسر بناء عليه ظاهرة الازدواج العوادية.. وقد جاء في آخر الورقة ليعود إلى أولها، ولكنني أعتقد لو أن أول الورقة عُرِض بشكل جيد لأزال لبسًا كثيرًا عن السامعين، فالورقة تبدو في أولها عارضة لمسألة اختلاط اللغة لاختلاط الأجناس، هذه التي صعَّدت مسألة الهوية – الهوية الثقافية.. الوحدة الوطنية، كانت تصعد فكرة اللغة، بوصفها مكون ثقافي للوحدة، من هنا كانت – من جهة – الهوية الثقافية عبر اللغة تشد نحو العروبة، وهوية القصيدة تشد نحو الأممية.. هذا كله تمخض عن ازدواج وتردد بين فردية اللغة من جهة وجماعيتها من جهة.. بين التجديد الموازي للفردية في مقابل المحافظة الموازية لجماعيتها، وأعتقد أن هذا التوضيح كان مهمًا جدًا في وضع أرضية يُفهم في سياقها مسألة الازدواج ومسألة التناقض أيضًا، فالتناقض الذي برره الدكتور – وكان تبريره جيدًا – ينبغي أن يُفهم في هذا السياق، باعتبار أن الازدواج والتردد ليسا دائمًا معرفيين، هو حينما ينحاز إلى الجماعية يكون أيديولوجيًا، وحينما يعود إلى الفردية ويكون أقرب إلى المعرفة فتفسيره معرفي.. هنا يتضح في ضوء هذا البيان على ما أعتقد – كما اتضح لي عند قراءة الورقة – كيف يمكن للأيديولوجيا أن تتحكم في اللغة مرة، وتتحكم المعرفة في اللغة مرة أخرى، ويحدث التناقض الظاهر، ولكن بعد حل هذه المفارقات يزول الازدواج.. وشكرًا.

■■ د. عبدالمؤمن القين:

في الحقيقة أنا أنظر إلى العواد وحسين سرحان وحمزة شحاتة ومحمد حسن فقي وضياء الدين رجب، كمجموع وككل متكامل، بعضهم تأثر بالمتنبي، وبعضهم تأثر بمدرسة الديوان، التي كان يقودها العقاد وعبدالرحمن شكري وحافظ إبراهيم، وأبرز دليل على ذلك النقد الذي قام بين العواد وعبدالعزيز الربيع، تحول الموضوع من شاعرية «ثريا قابل» إلى إمارة الشعر بين شوقي وغيره، فلا أستطيع أن أحكم على تلك الفترة إلا بأنها فترة كان يشوبها التقليد، وعدم الواقعية في تناول بعض الأمور، وذلك باستقراء خاص.. وشكرًا.

ردود المداخـــــــلات

■■ د. محيي الدين محسب:

الدكتور مسعد العطوي، المنهج والعواد وتحكيم المنهج في نص العواد، أعتقد أنه من المهم أن يكون هناك رؤية منهجية لمعالجة أي ظاهرة، فقد ركزت على الآراء الجامحة، وهناك آراء أخرى، وأعتقد أنني في كل أعمال العواد، عملت على جمع كل ما يتعلق برؤيته للغة، فإذا فاتني شيء أرجو أن أُنَبَّه إليه، وهناك استشهادات واقتباسات في البحث الكامل وغير واردة بالملخص، وربما ألقى ذلك الشك في أن العواد له أيديولوجيا، هي أيديولوجيا وعي، كان يمارس، وهو - كما يقال - وعي زائف، وغير مُدْرَك، إلا بانحيازات سلوكية وفكرية معينة، ومن المهم للقارئ المعرفي والثقافي أن يكشف ما تحت هذه الممارسات وخطابها الضمني.. الأخت الدكتورة نورة القحطاني، شكرًا لتعليقك.. الأخ الدكتور عالي القرشي، محاكمة العواد هي محاكمة للثقافة العربية، ومن المهم جدًا أن يحاكم العواد وغير العواد، ولكن الشرط ألا نحاكمه أيديولوجيًا، أن نحاكمه معرفيًا علميًا منهجيًا.. فكل رأي، وكل شخص، من الطبيعي أن يحاكم، ولكن هل تكون المحاكمة من منظور أيديولوجي؟، هذا فيه نفي وإقصاء بالتأكيد.. الأستاذة رانيا الشريف، شاكر لك، وتعليقك إضافة للبحث، ويصب في تياره.. الدكتور حافظ، نص العواد لا يحتمل، والدليل أنه أخذ على «القرشي» وعلى غيره، بعض الأغلاط الجزئية في النحو وفي الألفاظ وفي غير ذلك، وهذا دليل في صالح الورقة وليس ضد الورقة، لأنني قلت: هناك تجاور بين نزعة محافظة على أساسها يصوِّب ويُخَطِّئ - أخطاء الآخرين بالتحديد - لكن عنده عندما يُمَسُّ هو في أي اتهام بالخطأ تراه يندفع بالقوة مدافعًا عن نفسه.. هذا الموقف المزدوج - كما قلت - تعلو اللغة عندما يكون هو صاحبها، وتهبط عندما يتملقها الآخرون، وتحدثت عن مفهوم الغير في هذا السياق.. الدكتورة سوسن، أنت أستاذة أكاديمية

وتخصصك النقد الأدبي، ومن باب أولى، وقد أتيت إلى هذا المنتدى أن تكوني قد اطلعت على نصوص العواد.. أنا أقدم ملخصًا بالتأكيد كما هو متبع في الجلسات العلمية، ومن ثمَّ فقضية التجريد المبالغ فيه، مبالغ فيه لأنك استمعت إلى ملخص، ولم تستمعي إلى الاقتباسات، وأنت - كما اتضح - لم تقرئي النص قبل أن تأتي إلى هنا، فهذه ليست يا دكتورة مشكلتي فيما أعتقد.. الدكتور محمد الصفراني، أنا لم أستخدم مصطلح «الأمة الجوهر» يا دكتور محمد، أنا استخدمت مصطلح «اللغة الجوهر - الهوية الجوهر» وبينهما اختلاف طبعًا.. الدكتورة فاطمة إلياس، اللهجة الحجازية شطحة من شطحات العواد: هي شطحة تجاور نزعة أخرى، ومن المهم أن نكشف عن دلالة هذه الشطحة، وأن نضعها في سياقها.. الأستاذ حسين بافقيه أشكره مرتين، الأولى على تعليقه، والثانية لأنه أهداني دراسته المهمة جدًا في تأثير الواقع الاجتماعي على النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية، وأناشده أن يطبعها؛ لأنها مهمة.. قضية اللهجة الحجازية، وهل هي ذات بعد سياسي أو غير ذلك؟.. طبعًا اللهجة الحجازية والأدب الحجازي، لابد أن أعرف السياق الذي كانت تُطرح فيه مثل هذه المصطلحات، لكن فيما يتعلق باللغة تحديدًا، هي فعلاً قد تكون شطحة، نعم، لكنها موجودة.. الدكتور «محمد الغامدي»، أحييه، لأنه أجاد تلخيص البحث أفضل مني فشكرًا له.. وشكرًا لكم.

■■ د. أميرة الزهراني:

ليس لدي أي تعليق، فقط أريد أن أقول شكرًا من الأعماق لكل الذين تحدثوا بشأن ما قدمته.. وشكرًا.

■■ د. محمود إسماعيل عمار:

عقبت في نهاية ورقتي، أنني جئت طالب معرفة وطالب علم، أستفيد من

كل تعليق، ولكن قد تتباين وجهات النظر.. أتوجه بالشكر إلى الأخت «نورة القحطاني» على ثنائها.. االدكتور «عالي القرشي»، والدكتور «عبدالله المعيقل»، كلمة عصري وحداثي، نحن نفرق بين الحداثة اللغوية والحداثة الاصطلاحية، وأنا أتفق معكما أن الرجل كان صاحب فكر حداثي، لغويًا، لكن الحداثة الآن أصبح لها مدلول ومصطلح، والدليل على ذلك أننا لا نجد كلمة «معاصر» على الإطلاق في كتابات ذلك الجيل؛ فهم إذا أطلقوا كلمة «عصري» يقصدون بها «معاصرًا» لهم، وإلا فما معنى كلمة معاصر عندهم؟، نريد أن نبحث عن معنى «معاصر»، فسنجد ما يقابله هو «عصري»، وعصري أي يعيش في عصره، وعصره في ذلك الوقت، بمعنى أنه حديث، ويجارى up to date، إذا صح هذا القول، لكن الحداثة الاصطلاحية ليست موجودة.. هنا يكمن النظر في التفريق بين الحداثة الاصطلاحية والحداثة اللغوية.. أما أخي الدكتور «عبدالله المعيقل»، فيبدو مع زحمة الحديث، أنه قال: إرضاء للعقاد وهذه هي الكلمة الوحيدة التي سجلتها وأنا جالس، ولكن يبدو أنه انفعل مع الموقف، وقد ساير العقاد.. ولكن على كل حال نحن متفقان في النهاية، وليس بيننا هذا الخلاف الذي يُظَنُّ.. الأخ «عبدالله حامد»، جزاه الله خيرًا.. تهمة العواد بأن يكون عقاديًا، فنحن لا نتصور أن يكون العواد الشاب الطموح، كان ضخمًا بالقامة التي نتصوره بها الآن.. العواد وهو شاب، شاب مغمور في سن العشرين على سبيل المثال، وكان طالبًا في مدرسة الفلاح، ومدرسًا في المدرسة نفسها.. هل كان بالتألق الذي نتوقعه، بحيث يتابع كل ما تخرجه العقول والمطابع من أحداث ومطبوعات؟، أنا أستبعد ذلك، وأتفق مع الأستاذ «حسين بافقيه» في هذه القضية.. وكون العواد مدح بعض الخطباء.. فإذا مدح واحدًا من الخطباء، فقد ذمَّ جميع خطباء يوم الجمعة، واشتكى أن خطب الجمعة خطب رتيبة، فهناك فرق بين أن يمدح خطيبًا لإعجابه الشخصي لهذا الخطيب، وبين أن يحمل حملة على جميع الخطباء، وقضية أن يحمل على العلماء، وعلى فئة معينة من العلماء، فالدكتور «محمد عبده يماني»، قال: «شاب مندفع متمرد»، وهو يصف نفسه أنه متمرد، فشاب يتمرد، لا نقول:

إنه كان يختار فئة معينة من العلماء، لأن حديثه في «خواطر مصرّحة» لم يتكلم عن فئة معينة، وإنما عمم الحديث عن جميع العلماء، في أيامه، وهذا الكتاب «خواصر مصرّحة» موجود، ويمكن العودة إليه.. الأخت «سوسن ناجي»، قلنا: إن الظروف الاجتماعية والعصرية والسياسية التي تواكب تصدع المشروع العربي أوحت إلى هذه الفئة من الشباب العربي في مختلف بقاع العالم العربي بأفكار جديدة، بحثًا عن مرحلة تنوير معينة تنهض به الأمة، فتوافد عقل العقاد والعواد وبناء على هذه الظروف، وهذا معنى البيئة،. والكلام نفسه للأخت «فاطمة إلياس».. وشكرًا للأخت «نجلاء» على هذا الثناء، وشكرًا للجميع.

■■ د. صالح بن عبدالعزيز المحمود:

لا تعليق عندي، وشكرًا جزيلاً لكم..

* * *

المداخـــــلات

■■ معالي الدكتور محمد عبده يماني:

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، مناخ أدبي رائع، وأجمل ما فيه هذه الصفوة من أدبائنا الشباب، يزاحمون الشيوخ، ويحرصون على إزالة الغبار عن تراثهم، وقد أسعدني أن أستمع إلى هذه الأبحاث، وشكرًا من الأعماق للابن الكريم الأخ سحمي الهاجري، وشكرًا للدكتور محيي الدين محسب والدكتورة أميرة الزهراني والدكتور محمود إسماعيل عمار والدكتور صالح المحمود، لكني أود أن أقول: كأنما عاتبت على الابنة الدكتورة أميرة في استخدام منطق الانفعال عند العواد، والعواد لم يكن من المنفعلين.. عنده جرأة في التعبير، عنده جرأة في النقد، ثورة في اللغة، لكننا نستحي أن نسميها انفعالاً، فلا أدري ما هو المبرر الذي استندت عليه في تعريف هذه الصور بأنها انفعال؟!، فقد كان رجلاً يحرص على جرأة التعبير، على صراحة التعبير، ولكن في غير ما انفعال، وارتحت كثيرًا إلى حديث أخي الدكتور «محمود عمار»، لكني لا أدري كيف تبرع الأخ الهاجري بالشهادة له بأن علماء مكة عادوا العواد؟، فليس هناك عواد بقدر ما كان هو شابًا متمردًا على العلماء، فكان لا يحضر الجلسات، وكتبوا عنه واستغربوا؛ لأن الجلسات كلها كانت حلقات في المسجد الحرام، وما كان من الذين يرتادون هذه المجالس، ولا هذه اللقاءات، ولا كان يناسبه بعض التوجهات في تعبيرات العلماء في ذلك الوقت، ولكنه لم يكن على أية حال على اختلاف مع الجميع، كان هناك من يتصادق معهم، فأرجو مراجعة شهادتك يا أخ هاجري في هذا المجال، إنما عمومًا أشعر بسعادة كبيرة – والله – أن ألتقي في هذا المناخ الطيب، وبهذه الصفوة من أدبائنا في العالم العربي، الذين جاؤوا لمشاركتنا، والله الهادي إلى سواء السبيل.. وشكرًا.

■■ الأستاذ سحمي الهاجري:

يا دكتور، في بحث سابق عن العواد في محور التنوير، قلت: إن الهجوم على العلماء بسبب صغر سنه وقلة تجربته، وحماسه.. قلت: نمط من العلماء وصفهم.. هو بالَغَ، وأقول: لو كان هناك من العلماء مَنْ ينطبق عليه الوصف، ولكن قد لا يكون هناك أحد.

■■ د. سعد العطوي:

الدكتور محيي الدين، في الحقيقة أنا سعيد بهذا الأسلوب الجيد، وبهذا المنهج الذي تتبعه، ولكني أصابتني الغيرة حين كثَّفت الكلام حول المنهج، وجعلت ملاحظاتك على العواد شواهد على ذلك.. كنت أتمنى أن تتناسى ذكر المنهج، وتقرأ، ونرى منهجك من خلال العواد، لا نرى العواد من خلال منهجك.. أما حدته على ناقدي كلمته وتعبيراته، هذا أمر واقع في الحقيقة، وربما إنه يميل إلى الإثارة، ولأجل أن يرفع الصوت عاليًا، وقد أتيت بالآراء الجامحة بعض الشيء، ولكن هناك آراء كثيرة جدًا له، ليست مثالية، وإنما هي منشد وطني، وكل الوطن يريد أن يُعمل بهذا الشيء.. أنت تقول: إنه مقاربة أيديولوجية، وأنا أشك أن العواد تبنى الأيديولوجية.. العواد لم يتبناها وأبعد أن يكون من ذلك.. الدكتورة أميرة الزهراني، أشرت إلى أن آراء العواد تقرب من المثالية الخيالية، فهل المجتمع من حول العواد يشاركه الأماني للتطور الاجتماعي؟، لا شك أن كل المجتمع من حوله – الذي له قدرة على أن يعبر بشعر أو نثر، والذي لا يقدر على ذلك – فالانفعال عند العواد، إنما هو من بعث اجتماعي، وميزة العواد أنه استطاع إظهار تجربته بما يلائم المجتمع، ولو نظرنا إلى انفعال «حمزة شحاتة» و«إبراهيم فلالي» و«محمد سرور الصبان» و«إبراهيم آشي»، وأحمد السباعي»؛ لوجدنا فيضًا يكاد أن ينافس في مقالاته ما كان عليه العواد.. الدكتور محمود إسماعيل، وصول الصحف والكتب من الحجاز أمر وارد، وكانوا يتعاونون عليه..

الدكتور صالح المحمود، أتفق معك على أن المؤثرات لم تقتصر على العواد، وأنت تقول: لم ينافسه أحد في الاطلاع ومتابعة القراءة، وأنا أقول: نافسه الكثير والكثير من أبناء الوطن في ذلك الزمان، وإنما هو استطاع أن يسجل - كما قالت ابنته نجاة - خواطره، يقف في الطريق، يقوم من نومه، ويسجل خواطره، وكم ذهبت علينا وعلى الجميع هنا خواطر لم نسجلها، وكنت أتمنى أن يحضر «يحيى توفيق» هذه الأحكام التي تصدر على العواد ويناقشها معنا.. وشكرًا.

■■ الأستاذ نورة القحطاني:

الدكتور محيي الدين محسب، ورقتك كانت بعنوان «جذب الهوية وجاذبية الإصلاح»، ونحن نضيف إليها «جاذبية الطرح وجاذبية الإقناع»، فتحية إليك.. الدكتور محمود إسماعيل عمار، الورقة كانت مميزة جدًا، ومنهجيتها جيدة في ترتيب الأوراق، وأحسسنا بالموازنة العميقة المقنعة، أفادنا الله بعلمك يا دكتور.. الدكتورة أميرة، قلت: إن الطفولة التي عاشها العواد كانت إسقاطًا فيما بعد على منطق الانفعال - نبرته الانفعالية التي ظهرت في خطابه - ربما أفضل أن نراها من زاوية أنها كانت تضخيم الذات، كما أشار الدكتور محمود عمار، فتضخم الذات عند العواد هو الذي أدى بشكل أصح إلى هذه الانفعالية، أو هذه الخطابية، والوصاية على العلماء في خطابه.. وشكرًا.

■■ د. عالي القرشي:

أرى في ورقة الدكتور محيي الدين وورقة الدكتورة أميرة محاكمة للعواد من منطق محاكمة الثقافة العربية، فما وصلنا إليه الآن من محاكمة الثقافة العربية، بأن اللغة - في لغة الثقافة العربية - لغة انفعالية، وأن الثقافة العربية أيضًا - تبحث عن البطل وتمجد البطل، والزعيم الأوحد.. أظن أننا عندما نوجه النقد بهذه الصورة وبهذه الطريقة، ونحاكم العواد على ذلك، نحن نفترض في

العواد أن يتناسى مجتمعه.. مجتمع ليست الذهنية الديمقراطية لديه، وليست لديه ذهنية اللغة الحوارية ولغة المجادلة والأخذ والرد.. ولذلك، لو انتظر العواد نمو هذه الذهنية، أتصور أنه - أيضًا - لما كان العواد.. الدكتور محمود عمار، أظن حداثة العواد لا تأتي فقط من مطابقة حداثة العواد بما هو عصري، هناك أمور وأسس أخرى في حداثة العواد، ولعلك في آخر كلامك ذكرت شيئًا منها.. الدكتور صالح، لا أختلف معه كثيرًا.. وورقتي تتقاطع مع ورقته كثيرًا، ولذلك سأؤجل مداخلتي إلى حين تلك الورقة، لكن السؤال العاجل له: هل من الضروري أن توافق الشخصية الرائدة كل الطموحات التي نفترضها نحن فيها، ونقدرها لأن تكون فيها؟.. وشكرًا.

■■ الأستاذة رانيا الشريف العرضاوي:

تعقيبًا على ورقة الدكتور محيي الدين محسب، تذكرت تعبير الدكتور «منذر العياشي»، في كتابه «الكتاب وفاتحة المتعة»: «أن اللغة رحم يتخلق فيه الإنسان خلقًا بعد خَلْق، تنتجه ويتمشج من أنساقها، ويكون بذلك المبدع ابنها البار، أو العاق»، والعواد يقف بين انجذاب إلى هذه الأم العريقة، ليستبقي شيئًا من هوية، يشعر بضمير ذات المرهف أنها خيط السرو، الذي يربطه بضمير الجماعة، ومن جهة ثانية انجذاب إلى زئبقية الإصلاح وهلامية الواقع، تحت وطأة، لمحاولة الأدلجة الاستعمارية العالمية للعروبة آنذاك، والمفضية إلى الانحطاط المزعوم للأمة المغلوبة، وبالتالي قادته المفخرة اللغوية التي تسكن روح العربي - وحُقَّ له ذلك - إلى تقمص الحراسة للأم، وإقامة الحرابة على كل مخالف لخطها، مع استبقاء يده على تلابيب العامية المحتضنة لتراث عرفي تاريخي، يشهد بصمود الجماعة، فكان كنطقة واقعة على تقاطع واهم بين خطي تواز لا يلتقيان، إلا في محايثات العواد الخاصة للغة خاصة به هو، يرسم عالميتها في جذوة التمني الإصلاحي، بما يقترب اقترابًا حثيثًا من النرجسية.. وشكرًا.

■■ د. حافظ المغربي:

الدكتور محي الدين محسب، لكأني بك وأنت تقدم هذه الورقة الضافية، في تحليل الخطاب اللغوي عند العواد، وأنا أعرف أنك قد قرأت جيدًا هذه الطروحات التي قدمها العواد، ولكني قد أختلف معك في أن نص العواد، أو ما طرحه العواد في قضايا اللغة، قد لا يحتمل هذه المحاضرة الضافية والقيمة بالفعل، ويمكن أن أدلل على ذلك بموقف، مما كتبه العواد نقدًا في آخر كتبه، حسبما أعلم – في مجموعته الكاملة، «تأملات في الحياة العامة»، ما قولك وهو يأخذ على الشاعر القرشي، وهو يقول في وصف البلبل:

صيدح كالفؤاد ما يملأ الكف ومـلء الزمـان يختـال معنى

يأخذ عليه أنه حذف ركنًا من أركان الجملة وهو المبتدأ، وأبقي الجملة مبتورة خبرًا بلا مبتدأ، ويعدل البيت، وهو الذي يزعم بأنه يريد أن يستعيد التراث بشكله التقليدي، كما ألمحت يقول له:

دَقٌّ كالقلب ليس يمـلأُ كفًا وهو ملءُ الزمانِ والنفسِ معنًى

فقد ضيَّع «الصداح»، وهو الألصق فنيًّا بالبلبل، لكي يثبت ضيقًا لغويًّا، وهو الذي يدَّعي أنه يريد أن يستعيد التراث، والكلام مسكوت عنه كثيرًا، ولكن هل يمكن أن نتلمس له عذرًا بالتناقضات، بأنه عايش الخليط المنهجي واللغوي.. أين هذا النقد من هذه الطروحات القيمة؟!.. وشكرًا.

■■ د. أميرة كشغري:

ليسمح لي الجميع أن أقول: إن أجمل ما في هذه الجلسة كان حديث معالي الدكتور محمد عبده يماني، فهو من جيل الرواد، ممن أسهموا بالفعل في

الفكر التنويري في مجتمعنا، وما ذكره من ملاحظات حول ورقة الدكتورة أميرة قد يعكس لنا المفاهيم التي كان يعيشها الأدباء ومفكرو عصر معالي الدكتور محمد عبده يماني، وأيضًا محمد حسن عواد.. ولي ملاحظات ثلاث، الأولى: ألاحظ على جميع مفكرينا - وفي مجتمعنا العربي بشكل عام - تشوّش الفكر العربي واضطرابه في تقييم المفكرين والمثقفين، فمازال هذا الاضطراب واقعًا نعيشه حتى اليوم، متمثلاً في أزمات كثيرة لتقييم إسهامات الآخرين، مثل: العقاد، والعواد، وطه حسين، وقائمة من الأسماء، وأعتقد أننا مازلنا نعيش هذه الأزمة، ولن نخرج منها إلا إذا استطعنا أن نتفق على ألا يكون رد فعلنا الأول للإسهامات محصورًا ما بين قلة تقرأ باهتمام، وقلة تنساق وراء ما يمكن أن نسميه الطعن في معتقد أو شخصية أو هوية المفكر المعرفية، أو في انتمائه المذهبي، أو الفكري، أو حتى - في بعض الأحيان - في نيات هذا المفكر، الثانية: هناك ضعف واضح في القدرة على إحداث بناء تراكمي في المفاهيم، بمعنى الانتقال من الأفكار التي طرحها المفكرون الأوائل - مثلاً في عصر النهضة الإسلامية، أو حتى في الثلاثينيات أو الأربعينيات أو الخمسينيات من عصرنا في مجتمعنا السعودي - والارتقاء بها إلى موقع أكثر تقدمًا وعمقًا وثراءً في المراحل اللاحقة.. أكاد ألاحظ هذا الشيء، وأخشى أن يكون ملتقانا هذا العام يسير في الاتجاه نفسه، بمعنى أن ما نفعله إعادة تكرار الأفكار التي طرحها غيرنا، دون أن تكون هي نقطة البداية للبناء حولها، الثالثة: ضعف الاحتفاء الفكري بإنتاج المفكرين، فنحن في مجتمعاتنا لا نحتفي بالمفكرين وبإنتاجهم بشكل عام، ولا يحصل المجتمع على فرصة يتم من خلالها تداول ما كتبته هذه النخب، وأود أن أشكر «نادي جدة الأدبي الثقافي»، لأنه احتفى بالعواد، فالاحتفاء بالعواد مثال بقدرة مجتمعنا على الاحتفاء بالمفكرين التنويريين، وإعادة إنتاجهم وإسهاماتهم، دون محاسبتهم، بشرط أن نبني على ما بدأوه، وما حدث في معرض الكتاب بالرياض، أعتقد أنها إشارة أو بذرة أولى، لتكوين احتفاء مجتمعي بالفكر والثقافة.. وشكرًا.

■■ **د. عبدالله المعيقل:**

الدكتور محمود عمار ينفي أن كلمة «عصري» تعني «حداثة»، الآن، وفي الواقع، فإن كلمة عصري، هي مرادفة لكلمة حداثة في هذا الوقت، وكانت تهمة عندما توجه إلى أي شاعر في ذلك الوقت، ولعلك قرأت مقدمة «خليل مطران» لديوانه، وهو يقول في دفاعه عمن يتهمونه بأنه عصري: «وميزته – أي شعره – أنه عصري»، وأنا تتبعت هذه الكلمة، حتى في الأدب التونسي، وفي الأدب الجزائري في تلك الفترة، ووجدت أنها تعني ما تعنيه كلمة الحداثة الآن، عزالدين إسماعيل كتب دراسة عن الشعر المصري، منشورة عن مؤسسة البابطين، أيضًا يشير إلى هذه الكلمة، فكلمة عصري في ذلك الوقت تعني حداثة بالمعنى العام.. الدكتورة أميرة، هُيِّئَ لي أنك استنفدت وقتًا كبيرًا في نقولات وعبارات الفلاسفة بشأن الانفعال، ولم تظهر شخصيتك إلا في النهاية، وأعتقد أن الوقت لم يساعدك لنسمع بقية الورقة.. أعود إلى الدكتور محمود مرة أخرى، فقد قال: إنني قلت في ورقتي صباح اليوم: إن العواد كتب هجاء لشوقي إرضاء.. أنا لم أقل إرضاءً للعقاد، وقلت: تأثرًا، وانتصارًا لمذهب العقاد في الحجاز.. وشكرًا.

■■ **د. بثينة عبدالمجيد:**

أشادت جميع الأوراق بشخصية العواد المبدعة المتميزة، فقد تجسدت في شخصيته، وكتاباته، وأسماء مؤلفاته، وسمات الابتكار والإبداع، من جدة وأصالة وحداثة، فهو شجاع جريء، ذو مخيلة، وغير مقلد، وقلق ومتجدد، ولعل في وصفه للمرأة بالجنس العطوف، وارتباط هذا الوصف واستخدامه ما يدل على وجدان صادق وحقيقي في وصف المرأة بالعطف والحنو، كسمة طبيعية تظهر في روحها وسلوكها، أكثر من اللفظ الشائع المألوف «الجنس اللطيف»، فأعتقد أن اللطف قد يكون مكتسبًا، كما أنه قد يكون له غايات وأهداف معينة شخصية.. وشكرًا.

■■ د. عبدالله أحمد حامد:

الدكتور محمود عمار، لا أدري، فقد وضع جهده لكي ينفي ما تصور أنه تهمة للعواد، في أنه لم يتصل بالعقاد، ولا أظن أن هذا يكون أمرًا مقبولاً في أن يكون شاب في طموح وتطلع العواد، الذي قرأ مترجمات «شكسبير» و«جوته» ومسيحيي لبنان، ثم لا يطلع على العقاد وهو القامة الكبيرة جدًّا في ذلك العصر، فلا أدري لماذا نحاول أن نوجد هذا الانفصال المعرفي؟، الذي لا أتصور أنه كان موجودًا، ربما لم يشر العواد إلى أنه قرأ العقاد لهذا التضخم في ذاته.. هو لا يريد أن يكون قد تتلمذ على أحد، فهو يشعر أنه مجايل ومعاصر، وأن الجمعيات - كما قلت اليوم - التي في العالم العربي تعتز بوجوده وبانضمامه إليها.. الأمر الآخر، موقفه من المشايخ، وقد تكلم الدكتور محمد عبده يماني بحديث طيب في هذا الموضوع، ولكنني أظن أنه لم يكن معممًا الحديث عن هؤلاء الذين أثقلتهم العمائم وطول اللحى، وإنما كان يعني شخصيات معينة، بدلالة أنه كان يمتدح أحد الخطباء في مدينة جدة، وكما قلت سابقًا، بأنه امتدح «ابن عبدالوهاب» و«ابن تيمية» و«ابن القيم»، فليس هذا فارقًا مقبولاً، أن العقاد لم يهج العلماء، والعواد هاجمهم، لا أظن أن هذا الأمر يكون مقبولاً.. وشكرًا لكم.

■■ د. سوسن ناجي:

أحيي الدكتور محيي الدين محسب على عمق ورقته، ولكن لي عتابًا بسيطًا على ضياع الشواهد، الأمر الذي يعكس تجريدًا مبالغًا فيه في رؤيته وكلامه، وهذا التجريد قد يلتقي أو يبتعد عن واقع النص، لأنني كقارئة من الممكن ألا أجد هذا الكلام المجرد في عمق النص نفسه.. الدكتور محمود إسماعيل، أتوقف عند ما قلته: لو كان العقاد في الحجاز، ولو كان العواد في مصر، لكان لكليهما الرؤية نفسها عن المرأة، وأنا أختلف معه بشدة؛ لأننا لو ركزنا مع العقاد في صفاته للمرأة - وهي صفات كثيرة جدًا - كان أكثرها سلبيًا، بينما يصفها

العواد بـ «الجنس العطوف»، وإن كان العواد قد حدد مشاركة المرأة في حدود أنوثتها، وهذا يرجع إلى البيئة التي نشأ فيها، وهو لا يريد تجاوز أفقها.. أما ورقة الدكتور المحمود، فقد كانت موضوعية جدًّا، ويبقى لي سؤال.. في مقابل ما قاله عن الموهبة الشعرية، وبأنها تكاد تكون قد تضاءلت عند العواد، فإذا كانت الموهبة الشعرية تضاءلت بالفعل، فأين هي الريادة؟، ولماذا هو رائد؟، فالرؤية التنظيرية لا تستحق الريادة، لأنها متوافرة عند الكثيرين، ولكن المهم فيها، هو كيفية توظيف هذه الرؤية إلى فن.. وشكرًا.

■■ د. محمد الصفراني:

الدكتور محيي الدين محسب، أتوقف عند مقولة وردت حول تمحور خطاب اللغة عند العواد، اللغة الجوهر والأمة الجوهر، وسؤالي بالتحديد: إلى أي مدى يرى الدكتور محيي، أن هذه المقولة تنسجم مع شخص يتبنى خطابًا تنويريًا، يُفترض به أن يمضي قدمًا ولا يعود به إلى الوراء؟، وهذه المقولة من وجهة نظري جانبها الصواب في باطنها.. الدكتورة أميرة الزهراني، تمركزت ورقتها وتمحورت حول، هل هو عصاب أو خلل في الخطاب التنويري؟.. موقف التعامل مع مصطلحات سيكولوجية، ذات بعد مرضي في شخصيات في مجال بحث علمي، أعتقد أنه من الصعوبة بمكان أن نصف شخصية محل دراسة بعصاب، أو بانفعال، وأعتقد أن الحدة أقرب - إذا جاز لي ذلك.. الدكتور إسماعيل عمار، أحاكم الورقة يا دكتور من خلال عنوانها، فالعواد والعقاد من وجهة نظري مُشَبَّه ومشبه به، وما تفضلت به هو وجه الشبه، إلى أي حد ترى أن العواد يمتلك خطابًا تنويريًا، له استراتيجياته التي يُغني الوقوف عندها عن البحث في صيغة بلاغية ذات غطاء فكري، لا يقدم العواد بقدر ما يقدم العقاد في محفل العواد؟.. الدكتور صالح المحمود، أيضًا خطاب الريادة عند العواد.. أنا لم أصل إلى كنه الورقة، وربما لعجز في متابعتي.. وشكرًا.

■■ د. فاطمة إليـــاس:

الدكتور محيي الدين محسب، كان من ضمن مظاهر القومية عند العواد هو استشراف مستقبل تبسط فيه اللغة العربية، وتسود اللغتان الفرنسية والإنجليزية، ولكن أن تصبح اللهجة العامية الحجازية هي - بعد تعديل بسيط - لغة الكتابة، فهذا لا يدخل ضمن أيديولوجية القومية في رأيي، بل هو ضمن بعض الشطحات التي لا يبرأ منها مفكر أو أديب إلا نادرًا، والواقع أن هذه الرؤية الطامحة لإحلال اللهجة الحجازية العامية محل العربية في الكتابة ذكرتني بـ «سعيد عقل»، حين شطح وطالب بأن تكون اللهجة اللبنانية هي لغة الكتابة الرسمية، لتحل محل العربية الفصحى، وأعتقد أنه لو تحقق شيء من ذلك الحلم - كما نلمس الآن في القنوات اللبنانية اللغة المتأرجحة بين العامية والفصحى - لا أدري ما كانت ستكون عليه نشرات الأخبار عندنا والبرامج لو تحققت أمنية العواد.. الدكتورة أميرة الزهراني، الانفعال عند العواد هو جزء من خطابه التنويري، وقد كان عنوان الورقة - بحق - نصًا موازيًا ومتماهيًا مع ما جاء في الورقة.. الدكتور محمود إسماعيل عمار، المقارنة بين العقاد والعواد لم تكن في رأيي منصفة للعقاد، فالواقع أن ما ذكرته من أوجه الشبه هي مظهر من مظاهر تأثر العواد بالثقافة المصرية والشامية، فالتاريخ النضالي والثراء الثقافي والفني والأدبي للعقاد وغيره، وفارق الخبرة والتجربة والسبق في الريادة، سواء في مصر أو في الشام، جعلت منهم قبلة لطالبي العلم والطموحين من أهل الحجاز، وأوجه الشبه والتقاطع تشرح عوامل الشد والجذب في خطاب العواد التجديدي، وتأرجحه بين معطيات هذا التأثير العقادي أو غيره، أو بين نوازع الهوية والأنا المتحكمة إلى بيئته الحجازية.. الدكتور صالح المحمود، تؤكد هذه الورقة مقولة التأثير والتأثر الذي اصطبغ به فكر وأدب العواد، وبخاصة تأثره بمدرسة الديوان الشعرية، والعقاد، والحراك الثقافي بشكل عام، في مصر والشام والآداب العالمية.. وشكرًا.

■■ **الأستاذة نجلاء مطري:**

الدكتورة أميرة، هل كانت حرب العواد وثورته على القديم هي حرب مع الزمن؟ وإن كان كذلك، كيف استطاع أن يوجه الآن في خطابه التنويري؟، وهل أدى العواد دوره الفعلي في الإصلاح؟، وهل كانت لهذه الثورة - بالرغم من كونه كما يقول الحازمي: كان يكتب في مجتمع مغلق ساكن، لم يتخلص بعد من آثار عصور الضعف والانحطاط - أثرها في إحداث نقلة فعلية للتغيير؟.. وشكرًا.

■■ **الأستاذ حسين بافقيه:**

فيما يتعلق بالتركيز على الحجاز في مفردات جيل الرواد في تلك الفترة، ومن ضمنهم محمد حسن عواد.. التركيز على اللهجة.. العامية الحجازية، وكثرة هذه المترادفات.. من ناحية تاريخية، لا ننسى مسألة مهمة، أن البلاد وقتها كان اسمها المملكة الحجازية النجدية، فطبيعي أن يكون اسم الوطن هو الحجاز، فحتى مرحلة الخمسينيات الميلادية لا أقرأ بعدًا سياسيًّا في هذه التسمية، حتى حينما تأسست البلاد تحت اسم المملكة العربية السعودية، ظلت التابعية تابعية حجازية، ولكن هناك مسألة مهمة للغاية كثرت في كتابات جيل الرواد، ونجدها بشكل واضح في أدب الحجاز الذي حرره «محمد سرور صبان»، الإلحاح على مركزية الحجاز في التاريخ وعظمته، حتى أن «عبدالوهاب آشي» لديه قصيدة من ضمن أبياتها.. طبعًا هو يبكي في هذه القصيدة على خروج الحجاز من التاريخ منذ عصر الخليفة الرابع علي بن أبي طالب، كرم الله وجهه، فيقول:

ومضى الحسين بقضه وقضيضه وبنو الحجاز هُمُ هُمُ لم يرتقوا

بمعنى أن عقدة الخروج من التاريخ، التي شكلت فيما يمكن أن نطلق عليه - إذا أردنا أن نقرأها قراءة نصية - «صدمة أدت إلى رفضة، عقدة الخروج من

التاريخ»، ولذلك نجد لدى معظم الأدباء الحجازيين في تلك الفترة، الإلحاح على الأبطال في التاريخ الإسلامي، بأنهم حجازيون، الخلفاء الأمويون والعباسيون هم من الحجاز، اللغة العربية هي لغة حجازية، القرآن الكريم نزل بلسان قريش، هذه المفردات التي كثرت وأصبحت تشكل شاغلاً مهمًا بالنسبة إلى هؤلاء الأدباء.. مسألة الانفعال التي أشارت إليها الدكتورة أميرة الزهراني، أعتقد أنها سمة عادية في عصور التحولات، فحينما نقرأ الديوان لعباس العقاد والمازني، يؤكد العقاد في مقدمة الديوان، أنه «قبل أن نبني ينبغي أن نهدم الأصنام الباقية المترسبة»، وفي المدة نفسها صدر كتاب «الغربال» لميخائيل نعيمة، وهو كتاب يضج بالانفعال والجرأة، وفي تونس في المدة نفسها كذلك صدر «الخيال الشعري عند العرب»، ونحن يمكن أن نقرأ كتاب «الخيال الشعري عند العرب»، بالوسيلة نفسها، وبالسياق نفسه. فيما يتعلق بمدى تأثر العواد بالعقاد، يادكتور محمود، كتاب «المعرض»، وهو ثاني كتاب يصدر في الحجاز عام 1925م، كان الكتاب أجوبة عن سؤال اللغة العربية، الذي قدمه ميخائيل نعيمة، في كتابه «الغربال»، وأتصور أن أدباء الحجاز إذا اطلعوا على كتاب الغربال لميخائيل نعيمة فلا أظن أن هناك مانعًا في أن يطلع العواد وغيره على كتاب العقاد والمازني، ولكن هناك مسألة جديرة بالتأمل فيما يتعلق بالتأثر، هناك شخصية أثرت في العواد تأثيرًا كبيرًا، وبالذات في المسألة الدينية وموقفه الحاد من علماء الدين، هذه الشخصية هي الشاعر التركي المتمصر «ولي الدين يكن»، في كتابه «المعلوم والمجهول»، وحين نقرأ هذا الكتاب نجد أن العواد يميل إلى نفس الرؤية الحادة والعنيفة التي قابل بها «ولي الدين يكن» رجال الدين، ففعل مثله «محمد حسن عواد».. وشكرًا.

■■ د. محمد ربيع الغامدي:

سأكتفي بالتعليق على ورقة الدكتور محيي الدين محسب، وقد حصلت عليها واستمتعت بقراءتها، والحقيقة فإنني أعجب لماذا تجاوز الدكتور محيي

المفصل، الذي يفسر بناء عليه ظاهرة الازدواج العوادية.. وقد جاء في آخر الورقة ليعود إلى أولها، ولكنني أعتقد لو أن أول الورقة عُرِض بشكل جيد لأزال لبسًا كثيرًا عن السامعين، فالورقة تبدو في أولها عارضة لمسألة اختلاط اللغة لاختلاط الأجناس، هذه التي صعَّدت مسألة الهوية – الهوية الثقافية.. الوحدة الوطنية، كانت تصعد فكرة اللغة، بوصفها مكون ثقافي للوحدة، من هنا كانت – من جهة – الهوية الثقافية عبر اللغة تشد نحو العروبة، وهوية القصيدة تشد نحو الأممية.. هذا كله تمخض عن ازدواج وتردد بين فردية اللغة من جهة وجماعيتها من جهة.. بين التجديد الموازي للفردية في مقابل المحافظة الموازية لجماعيتها، وأعتقد أن هذا التوضيح كان مهمًا جدًا في وضع أرضية يُفهم في سياقها مسألة الازدواج ومسألة التناقض أيضًا، فالتناقض الذي برره الدكتور – وكان تبريره جيدًا – ينبغي أن يُفهم في هذا السياق، باعتبار أن الازدواج والتردد ليسا دائمًا معرفيين، هو حينما ينحاز إلى الجماعية يكون أيديولوجيًا، وحينما يعود إلى الفردية ويكون أقرب إلى المعرفة فتفسيره معرفي.. هنا يتضح في ضوء هذا البيان على ما أعتقد – كما اتضح لي عند قراءة الورقة – كيف يمكن للأيديولوجيا أن تتحكم في اللغة مرة، وتتحكم المعرفة في اللغة مرة أخرى، ويحدث التناقض الظاهر، ولكن بعد حل هذه المفارقات يزول الازدواج.. وشكرًا.

■■ د. عبدالمؤمن القين:

في الحقيقة أنا أنظر إلى العواد وحسين سرحان وحمزة شحاتة ومحمد حسن فقي وضياء الدين رجب، كمجموع وككل متكامل، بعضهم تأثر بالمتنبي، وبعضهم تأثر بمدرسة الديوان، التي كان يقودها العقاد وعبدالرحمن شكري وحافظ إبراهيم، وأبرز دليل على ذلك النقد الذي قام بين العواد وعبدالعزيز الربيع، تحول الموضوع من شاعرية «ثريا قابل» إلى إمارة الشعر بين شوقي وغيره، فلا أستطيع أن أحكم على تلك الفترة إلا بأنها فترة كان يشوبها التقليد، وعدم الواقعية في تناول بعض الأمور، وذلك باستقراء خاص.. وشكرًا.

ردود المداخـــــــلات

■■ د. محيي الدين محسب:

الدكتور مسعد العطوي، المنهج والعواد وتحكيم المنهج في نص العواد، أعتقد أنه من المهم أن يكون هناك رؤية منهجية لمعالجة أي ظاهرة، فقد ركزت على الآراء الجامحة، وهناك آراء أخرى، وأعتقد أنني في كل أعمال العواد، عملت على جمع كل ما يتعلق برؤيته للغة، فإذا فاتني شيء أرجو أن أُنَبَّه إليه، وهناك استشهادات واقتباسات في البحث الكامل وغير واردة بالملخص، وربما ألقى ذلك الشك في أن العواد له أيديولوجيا، هي أيديولوجيا وعي، كان يمارس، وهو - كما يقال - وعي زائف، وغير مُدْرَك، إلا بانحيازات سلوكية وفكرية معينة، ومن المهم للقارئ المعرفي والثقافي أن يكشف ما تحت هذه الممارسات وخطابها الضمني.. الأخت الدكتورة نورة القحطاني، شكرًا لتعليقك.. الأخ الدكتور عالي القرشي، محاكمة العواد هي محاكمة للثقافة العربية، ومن المهم جدًا أن يحاكم العواد وغير العواد، ولكن الشرط ألا نحاكمه أيديولوجيًا، أن نحاكمه معرفيًا علميًا منهجيًا.. فكل رأي، وكل شخص، من الطبيعي أن يحاكم، ولكن هل تكون المحاكمة من منظور أيديولوجي؟، هذا فيه نفي وإقصاء بالتأكيد.. الأستاذة رانيا الشريف، شاكر لك، وتعليقك إضافة للبحث، ويصب في تياره.. الدكتور حافظ، نص العواد لا يحتمل، والدليل أنه أخذ على «القرشي» وعلى غيره، بعض الأغلاط الجزئية في النحو وفي الألفاظ وفي غير ذلك، وهذا دليل في صالح الورقة وليس ضد الورقة، لأنني قلت: هناك تجاور بين نزعة محافظة على أساسها يصوِّب ويُخَطِّئ - أخطاء الآخرين بالتحديد - لكن عنده عندما يُمَسُّ هو في أي اتهام بالخطأ تراه يندفع بالقوة مدافعًا عن نفسه.. هذا الموقف المزدوج - كما قلت - تعلو اللغة عندما يكون هو صاحبها، وتهبط عندما يتملقها الآخرون، وتحدثت عن مفهوم الغير في هذا السياق.. الدكتورة سوسن، أنت أستاذة أكاديمية

وتخصصك النقد الأدبي، ومن باب أولى، وقد أتيت إلى هذا المنتدى أن تكوني قد اطلعت على نصوص العواد.. أنا أقدم ملخصًا بالتأكيد كما هو متبع في الجلسات العلمية، ومن ثمَّ فقضية التجريد المبالغ فيه، مبالغ فيه لأنك استمعت إلى ملخص، ولم تستمعي إلى الاقتباسات، وأنت - كما اتضح - لم تقرئي النص قبل أن تأتي إلى هنا، فهذه ليست يا دكتورة مشكلتي فيما أعتقد.. الدكتور محمد الصفراني، أنا لم أستخدم مصطلح «الأمة الجوهر» يا دكتور محمد، أنا استخدمت مصطلح «اللغة الجوهر - الهوية الجوهر» وبينهما اختلاف طبعًا.. الدكتورة فاطمة إلياس، اللهجة الحجازية شطحة من شطحات العواد: هي شطحة تجاور نزعة أخرى، ومن المهم أن نكشف عن دلالة هذه الشطحة، وأن نضعها في سياقها.. الأستاذ حسين بافقيه أشكره مرتين، الأولى على تعليقه، والثانية لأنه أهداني دراسته المهمة جدًا في تأثير الواقع الاجتماعي على النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية، وأناشده أن يطبعها؛ لأنها مهمة.. قضية اللهجة الحجازية، وهل هي ذات بعد سياسي أو غير ذلك؟.. طبعًا اللهجة الحجازية والأدب الحجازي، لابد أن أعرف السياق الذي كانت تُطرح فيه مثل هذه المصطلحات، لكن فيما يتعلق باللغة تحديدًا، هي فعلاً قد تكون شطحة، نعم، لكنها موجودة.. الدكتور «محمد الغامدي»، أحييه، لأنه أجاد تلخيص البحث أفضل مني فشكرًا له.. وشكرًا لكم.

■■ د. أميرة الزهراني:

ليس لدي أي تعليق، فقط أريد أن أقول شكرًا من الأعماق لكل الذين تحدثوا بشأن ما قدمته.. وشكرًا.

■■ د. محمود إسماعيل عمار:

عقبت في نهاية ورقتي، أنني جئت طالب معرفة وطالب علم، أستفيد من

كل تعليق، ولكن قد تتباين وجهات النظر.. أتوجه بالشكر إلى الأخت «نورة القحطاني» على ثنائها.. االدكتور «عالي القرشي»، والدكتور «عبدالله المعيقل»، كلمة عصري وحداثي، نحن نفرق بين الحداثة اللغوية والحداثة الاصطلاحية، وأنا أتفق معكما أن الرجل كان صاحب فكر حداثي، لغويًا، لكن الحداثة الآن أصبح لها مدلول ومصطلح، والدليل على ذلك أننا لا نجد كلمة «معاصر» على الإطلاق في كتابات ذلك الجيل؛ فهم إذا أطلقوا كلمة «عصري» يقصدون بها «معاصرًا» لهم، وإلا فما معنى كلمة معاصر عندهم؟، نريد أن نبحث عن معنى «معاصر»، فسنجد ما يقابله هو «عصري»، وعصري أي يعيش في عصره، وعصره في ذلك الوقت، بمعنى أنه حديث، ويجارى up to date، إذا صح هذا القول، لكن الحداثة الاصطلاحية ليست موجودة.. هنا يكمن النظر في التفريق بين الحداثة الاصطلاحية والحداثة اللغوية.. أما أخي الدكتور «عبدالله المعيقل»، فيبدو مع زحمة الحديث، أنه قال: إرضاء للعقاد وهذه هي الكلمة الوحيدة التي سجلتها وأنا جالس، ولكن يبدو أنه انفعل مع الموقف، وقد ساير العقاد.. ولكن على كل حال نحن متفقان في النهاية، وليس بيننا هذا الخلاف الذي يُظَنُّ.. الأخ «عبدالله حامد»، جزاه الله خيرًا.. تهمة العواد بأن يكون عقاديًا، فنحن لا نتصور أن يكون العواد الشاب الطموح، كان ضخمًا بالقامة التي نتصوره بها الآن.. العواد وهو شاب، شاب مغمور في سن العشرين على سبيل المثال، وكان طالبًا في مدرسة الفلاح، ومدرسًا في المدرسة نفسها.. هل كان بالتألق الذي نتوقعه، بحيث يتابع كل ما تخرجه العقول والمطابع من أحداث ومطبوعات؟، أنا أستبعد ذلك، وأتفق مع الأستاذ «حسين بافقيه» في هذه القضية.. وكون العواد مدح بعض الخطباء.. فإذا مدح واحدًا من الخطباء، فقد ذمَّ جميع خطباء يوم الجمعة، واشتكى أن خطب الجمعة خطب رتيبة، فهناك فرق بين أن يمدح خطيبًا لإعجابه الشخصي لهذا الخطيب، وبين أن يحمل حملة على جميع الخطباء، وقضية أن يحمل على العلماء، وعلى فئة معينة من العلماء، فالدكتور «محمد عبده يماني»، قال: «شاب مندفع متمرد»، وهو يصف نفسه أنه متمرد، فشاب يتمرد، لا نقول:

إنه كان يختار فئة معينة من العلماء، لأن حديثه في «خواطر مصرّحة» لم يتكلم عن فئة معينة، وإنما عمم الحديث عن جميع العلماء، في أيامه، وهذا الكتاب «خواصر مصرّحة» موجود، ويمكن العودة إليه.. الأخت «سوسن ناجي»، قلنا: إن الظروف الاجتماعية والعصرية والسياسية التي تواكب تصدع المشروع العربي أوحت إلى هذه الفئة من الشباب العربي في مختلف بقاع العالم العربي بأفكار جديدة، بحثًا عن مرحلة تنوير معينة تنهض به الأمة، فتوافد عقل العقاد والعواد وبناء على هذه الظروف، وهذا معنى البيئة،. والكلام نفسه للأخت «فاطمة إلياس».. وشكرًا للأخت «نجلاء» على هذا الثناء، وشكرًا للجميع.

■■ د. صالح بن عبدالعزيز المحمود:

لا تعليق عندي، وشكرًا جزيلاً لكم..

* * *

العـــــــدد

رئيس التحرير 7
..... 9
..... 29
أحمد حيزم 33
إنصاف بخاري 53
عاطف بهجات 93
محمد بن سالم الصفراني 111
..... 173
..... 189
حسن الهويمل 193
علي الشدوي 205
علي محمد الرباعي 217
..... 229
..... 239
حسين الواد 243
سلطان سعد القحطاني 261
محمد علي قدس 287
محمد حبيبي 307
..... 315
..... 323
محيي الدين محسب 327
أميرة علي الزهراني 347
محمود إسماعيل عمار 369
صالح بن عبدالعزيز المحمود 411
..... 429

رئيس التحـريـر

عبدالمحسن فراج القحطاني

* * *

هيئة التحرير

*** حســـن النـعـمـي**

*** سحمي ماجـد الهاجري**

*** فاطمـة إليــاس قاسـم**

* * *

العنوان

النـادي الأدبـي الـثـقـافـي بـجـدة

الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)

الرمز البريدي (21432) فاكسميلي: 6066695

هــاتــف: 6066364-6066122

رقم الإيداع 14/0513

محتويـــــــات

- ❑ **مقدمـــــــة** .....
- ❑ **حفل الافتتـــاح** .....
- ❑ **الجلسة الأولى** .....
- – العواد: شعر التجريب وصناعة الشعار .....
- – بدايات التجديد وبواعثه .....
- – التصويرية في شعر العواد .....
- – ريادة العواد للشعر .....
- ❑ **المداخـــــــلات** .....
- ❑ **الجلسة الثانية** .....
- – العواد في الدراسات النقدية .....
- – ملامح الإنسان الحديث في كتاب خواطر مصرحة ....
- – الحس الإنساني في شعر العواد .....
- ❑ **المداخـــــــلات** .....
- ❑ **الجلسة الثالثة** .....
- – النقد ومحمد حسن عواد .....
- – العواد في الدراسات النقدية .....
- – الظاهرة النقدية في ومضات العواد .....
- – الجناية الحقيقية على فن الخليل .....
- ❑ **المداخـــــــلات** .....
- ❑ **الجلسة الرابعة** .....
- – جذب الهوية وجاذبية الإصلاح .....
- – منطق الانفعال في الخطاب التنويري .....
- – العواد والعقاد – التشابه والوفاق .....
- – محمد حسن عواد حقيقة الريادة ووهم الفن .....
- ❑ **المداخـــــــلات** .....

علامات

1 – ينشر الإصدار الدوري للنقد « علامات» الأبحاث والدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليها على ألا يكون البحث منشورًا من قبل أو مقدمًا للنشر إلى جهة أخرى.

2 – ينشر الإصدار « علامات» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بمجال النقد الأدبي.

3 – يرحب الإصدار « علامات» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

ALAMAT

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
alamat@adabijeddah.com

العـــــــدد

..... 447
عالي سرحان القرشي 451
عبدالرحمن بن حسن المحسني 467
سهام القحطاني 481
عبدالله أحمد حامد 517
..... 535
..... 551
أحمد عبدالعزيز 555
معجب الزهراني 581
صالح معيض الغامدي 613
سعيد مصلح السريحي 643
..... 659
..... 663
مراد عبدالرحمن مبروك 667
صالح زياد الغامدي 731
أحمد صبرة 767
حافظ المغربي 787
..... 821
..... 841
عبدالفتاح أبو مدين 845
أحمد باديب 879
..... 897
..... 907

رئيس التحـريـر

عبدالمحسن فراج القحطاني

* * *

هيئة التحرير

*** حســـن النـعـمـي**

*** سحمي ماجـد الهاجري**

*** فاطمـة إليـاس قاسـم**

* * *

العنوان

النـادي الأدبـي الـثـقـافـي بـجـدة
الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)
الرمز البريدي (21432) فاكسميلي: 6066695
هـاتـف: 6066364-6066122

رقم الإيداع 14/0513

محتويـــــــات

- ❑ **الجلسة الخامسة** .....
- – العواد وسؤال الحداثة .....
- – العواد في وهم الاستلاب إلى قصيدة النثر .....
- – أبعاد خطاب الإصلاح في خواطر مصرحة للعواد ..
- – العواد التجديد والتهديد .....
- ❑ **المداخـــــــلات** .....
- ❑ **الجلسة السادسة** .....
- – العواد وريادة الحداثة في الشعر العربي .....
- – أحلام الشاعر وخسارات الشعر .....
- – الرسالة في أدب العواد .....
- – ما قبل خواطر مصرحة .....
- ❑ **المداخـــــــلات** .....
- ❑ **الجلسة السابعة** .....
- – النص الشعري عند العواد بين التنظير والتطبيق ....
- – ذات العواد الفكرية وإبدالاتها .....
- – النهضة عند العواد: وأزمة النخبة العربية .....
- – مفاهيم العواد حول الشعر ونقده .....
- ❑ **المداخـــــــلات** .....
- ❑ **الجلسة الثامنة** .....
- – العواد في ذاكرة التاريخ .....
- – العواد في ذاكرة التاريخ .....
- ❑ **المداخـــــــلات** .....
- ❑ **حفل الختـــــام** .....

علامات

1 – ينشر الإصدار الدوري للنقد « علامات» الأبحاث والدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليها على ألا يكون البحث منشورًا من قبل أو مقدمًا للنشر إلى جهة أخرى.

2 – ينشر الإصدار « علامات» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بمجال النقد الأدبي.

3 – يرحب الإصدار « علامات» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

ALAMAT

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
alamat@adabijeddah.com

ملتقى قراءة النص

الأربعاء 1428/2/24هـ - 2007/3/14م

الساعة 9.30 صباحًا

اليــوم الثانــي

الجلســة الخامســة

■■ رئيس الجلسة: أ. عبدالرحمن الدرعان

■■ المشاركــون:

- د. عالي سرحان القرشي - العواد وسؤال الحداثة
- د. عبدالرحمن بن حسن المحسني - وهم الاستلاب الديواني والمواقف المختلفة
- أ. سهام حسين القحطاني - العواد المفكر
- د. عبدالله أحمد حامد - العواد التجديد والتهديد

■■ **رئيس الجلسة:**

بسم الله الرحمن الرحيم، أهلاً بكم وسهلاً، أيها الإخوة والأخوات، في صباح اليوم الثاني من ملتقى قراءة النص في دورته السابعة، شاكرًا لسعاة رئيس نادي جدة الأدبي الثقافي الدكتور عبدالمحسن القحطاني، وزملائه أعضاء المجلس، على دعوتهم الكريمة، وكرم ضيافتهم، وحسن الاستقبال.. أيها الإخوة، نقتل العواد حين نقف على خطابه على سبيل التأبين.. إن الوقوف أمام شخصية إشكالية في حياته، كما هي شخصية إشكالية بعد رحيله، لا يحسن أن ينطوي على بعد تأبيني، ولا يعبر بالتأكيد عن نواح الحاضر على الماضي، بقدر ما يترجم عناق الحاضر مع الحاضر، بل مع مستقبل، جاء قبل أوانه بعقود، واسمحوا لي أن أحيي فرسان الجلسة، ولعلي أقفز على السير الذاتية باعتبار أن المشاركين أساتذة معروفون، لا يحسن أن أختزلهم في بضعة أسطر، ونبدأ مع ورقة الدكتور عالي القرشي، فليتفضل:

العواد وسؤال الحداثة

عالي سرحان القرشي

صرخات العواد المدوية، وتمرده العاتي لانزال مشدودين بهما إليه، ولانزال ننجذب نحوه؛ ليس من باب الوفاء، وتسجيل مبادراته، والاعتذار عما لقيه أحيانًا من عنت وجحود ونكران، فحسب؛ وإنما لأن تلك الصرخات لاتزال تداخلنا، وذلك التمرد لايزال بوابة لكثير من مسارب الوعي الحضاري والثقافي.

وحين نبحث عن سؤال العواد عن الحداثة: ماهيتها، حاجتنا إليها، كيف نعاقر عالمها؟.. لا أظن أن المسألة من باب تضخيم دور العواد؛ وإنما ذلك مراجعة لطرح العواد، وقراءة في تأملاته، وتأمُّل لما وصل إليه جهده في معاقرة هذا السؤال الصعب.

ترعرعت تجربة العواد الفكرية بكافة معطياتها، من شعر، ونثر، وخطابة، وحماس للتجديد الأدبي والنشر، في ظل ظروف اجتماعية وسياسية، يتطلع فيها الوطن إلى طمأنينة الاستقرار، وطموح الوعي، ومسؤولية المشاركة الحضارية، وقلق التخلف والذوبان، فجاء العواد مع نفر ممّن حملوا قلق التنوير، والإقدام على الجديد، وتبني تغيير النمط في الفكر وكثير من الممارسات الاجتماعية.. فواجهوا صلادة الظروف، وتزمُّت الحفاظ على المستقر، فانخرطوا في حركة الوعي تعليمًا، وإدارة، وإبداعًا، ونشرًا، واستقطابًا لأقلام الحوار، وإثارة الأسئلة.

وقد لمس بعض من عايشوا وتابعوا صنيع العواد الذهنية، التي يترابط بها مساره الفكري والأدبي والإصلاحي، فعبدالله عريف يشير إلى ما يمثل في أدب العواد وجيله من تمرد وقلق واستدناء للآمال، فيعلل به سبب ميل الرعيل الأول من الشباب إلى الأدب السوري المهجري، وكأنه أيضًا يفسر الصمت الذي لزمه هذا الجيل في أواخر عهد الحسين، فكانوا يكتبون تمرداتهم، وآمالهم ورؤاهم، ويكنزون هذه الكتابة، حتى إذا بدأ العهد السعودي، الذي قاده الملك عبدالعزيز، أراد هؤلاء أن يعانقوا هذا العهد الجديد، بتأكيد الحاجة إلى التغيير، الذي يؤدي إلى الإصلاح الشامل، وتبني ذهنية جديدة في التفكير، وفي التعبير، وكان تبنيهم لذهنية تنتمي إلى أدب المهجر، تأكيدًا إلى أنموذج ثقافي يعي متطلبات العصر، ويجدد ذهنية العربية، لتتسق مع ذلك، يقول عبدالله عريف: «جاء ميل الرعيل الأول من الشباب إلى الأدب السوري المهجري، لأنه يعبر عما في نفوسهم من قلق واضطراب وآمال وأحلام، ما تجده مصورًا في «أدب الحجاز»، و«المعرض»، و«خواطر مصرحة»، وهي الكتب التي كتبت في عهد الحسين، ونشرت في أوائل العهد السعودي»[1].

وكانت هذه الكتب التي صدرت بين عامي 1344-1345هـ، أول إطلالة العهد السعودي، ومصافحة الحجازيين له، تقدم أنموذجًا لتطلعات الحجازيين، وتكشف عن الوعي المكتنز، الذي أعاقه النشر في أواخر عهد الشريف، وما مثله ذلك التطلع من قلق لم ترضه السلطة، ولم يباركه المتنفذون من الكتاب ومسؤولي الصحف. فهي تظهر تمردًا في كتابات هؤلاء، وميلاً إلى الإصلاح، واستجابة لمطالب التغيير في الفكر والأسلوب، فكانت هذه التطلعات ونشرها في هذه الفترة محدثة لمهاد من تقبل الفكر المصلح، والحوار، والجدل في ابتكار الطرائق والأسلوب، وقد أحدث هذا المهاد شكلاً من التواطؤ بين استجابة السلطة لمطالب التغيير، وتأكيد الحاجة إليه من قبل المثقفين.. ولذلك قدر بعض الدارسين هذا الحراك الثقافي، ورأوا فيه مستوى من النضج، وتبني مصالح الوطن، وبث الوعي التنويري..

يقول ضياء الدين رجب: «ولكن ذلك كله بما فيه من إعنات وكبت وتزمت - يشير إلى العلاقة بين السلطة والمثقف قبل العهد السعودي - كان مبعث إخصاب، ونقطة تحول وانطلاق، عندما ابتسمت الحياة في عهد السعوديين، فأخذت تلك الركائز المخبوءة طريقها إلى النور.. فانطلقت إلى حيث المدى الأرحب»[2].

وإذا كان (أدب الحجاز) كتابًا مجموعًا لعدد من النصوص والمقالات، و(المعرض) تسجيلاً لآراء مجموعة من الكتاب، حول أساليب اللغة العربية، والمحافظة عليها، فإن كتاب العواد «خواطر مصرحة» ناهض بمهمته بذاته، مما يدل على تنوع في طرائق تمرده، ووجود حس ناهض متطلع لديه، يظل يلح عليه باستمرار، مما جعل مخزونه الذي كوّن أفكار الكتاب ومقالاته، وصادف فترة زمنية مواتية، يخرج وينثال في كتاب يمثل باكورة كتاب، ذي تأليف فردي، يظهر في تلك الفترة المبكرة.

وحين ننظر إلى جمع هذه المقالات وتعدد شؤونها، ونقرن ذلك بالعنوان «خواطر مصرحة»، تستوقفنا كلمة التصريح التي تندرج في سياق الإظهار، والإعلان، والكشف، وتقديم الذات إلى الآخرين مصارحة.. إذن يأتي العواد، ويقدم خواطره، وفي ألوان هذه الأفكار الوضوح، والمكاشفة، والمواجهة - التي تترامى في معاني هذه المادة (صرح) - وكأنه في المقابل لا يعنيه الجو الأدبي، ولا يعنيه التمفصل الفكري لكتابه، فهو مجموع «خواطر»، صلحت لأن تكشف ويكاشف بها، ليبلغ بها حاجات في نفسه، أراد بها للبلاد نهضة فكرية، ووعيًا اجتماعيًا، وتواصلاً حضاريًا مع الإرث القديم الزاهي، ومع الحاضر الناهض.

ويتسق هذا التصريح وهذه المكاشفة، مع هذه الكلمات الجريئة التي تحملها المقدمة، إذ يقول:

«فأردت أن يرتفع هنا صوت يحمل بذور الثورة، ويبشر بحياة يجب أن

تخلق من جديد بأيدي القادرين على الخلق الجديد، وارتفع هذا القلم بصوت طالب، يضيق به مقعد الدراسة، كما يضيق به أكثر من مدرسيه، لجرأته، وشذوذ فكره، وصراحته أمام الكبار..»[3].

ولعلنا حين نتأمل تعبيراته عن أفكاره، وهذه المقطوعة من قصيدته سليمى، التي يقول فيها[4]:

سليمى!

يا سليمى العابسة الهاجرة!

لقد ضج حولي علماء الدين، هنا لغير ما جرم غير صراحتي

وقطب بوجهي الجمهور الساذج لحرية فكرتي

وقامت ضدي قيامات وقيامات لأني استعملت قلمي الحديد

وفي سبيلك وحدك – يا سليمى! – كانت صراحتي المؤلمة

ولعينيك السوداوين – يا سليمى ! – كانت حريتي الصارخة

ولمجدك الضائع جردت قلمي الحديد، يا سليماي!

نجد أن ذهنية نص العواد تتمحور حول المصارحة، والانعتاق من القيد؛ فلذلك كان قلمه قاسيًا وقويًا، وكانت القوة هي ما يأسره في الأسلوب، وما يدعو إليه، ليظهر ذلك أفكاره التي لا تهادن... وكانت المصارحة سببًا من أسباب حريته في قوله، وكانت أيضًا طريقة للمطالبة بتحقيقها للآخرين.

من هذا العرض نخلص إلى أن الحداثة عند العواد مطلب يربك الاستقرار، ولذلك نجده يرفض الجمود، ومطلب لا يتسق مع المهادنة والمجاملة، ولذلك نجده صريحًا متمردًا قويًا، ومطلب يتعلق بالمجموع وليس بالفرد، ولذلك تجد دعوته إلى الإصلاح تشمل الإدارة، والآلية، والغاية، ومطلب لا يقنع بالشكلية

وسطح الأمور، وإنما يتجه إلى العمق.. مما يجعل المتأمل يقول مطمئنًا: إن العواد كان يتمتع بوعي حداثي ينظر إلى الحداثة في شموليتها، وعمقها، وضرورة تجددها.

وتجد ذلك متلبسًا في خطاب العواد ومتمظهرًا به، تكاد لا تخطئه وتراه في كل فقرة من فقراته، سواء أكانت شعرًا أم نثرًا.

وحين نستجلي ذلك الخطاب نجد مطلب الحداثة عند العواد يمثل قلقًا وبحثًا عن شأن جوهري، به تنعتق الحياة الاجتماعية، والثقافية، والأشكال الأدبية من أسر التقليد والجمود، إلى آفاق أوسع وأرحب مدى، وأن الحداثة ليست مطلبًا محددًا في إضمامه متشكلة، وإطار مصنوع ثابت، وإنما هي مطلب الوعي وصناعة التحديث، والتشكيل الواعي الحر، ومن الممكن أن نستحضر ذلك في المواصفات التالية التي تستظهر من خطاب العواد وممارسته:

1) البحث عن النموذج القوي الفاعل.

2) ممارسة التجديد على المستوى الإبداعي.

3) شمولية التحديث.

4) تشجيع النص الإبداعي المتجدد.

1 - البحث عن النموذج القوي الفاعل:

لعلنا حين نتأمل مقالته التي يبحث فيها عن الأسلوب البلاغي، الذي يستوعب أفكاره، ويلبي طموحه، نجد حالة البحث، وحالة التأمل، ونجد الإلحاح على مصادر القوة والإبلاغ في النماذج التي اختارها، يبدأ هذه المقالة التي أضحت مشهورة ومتداولة في كتب الدارسين والباحثين، بالقول:

«وفي سنة 1332هـ، عندما بدأت الطفولة تتحلل مني، وتتقوض أطنابها، ليحل مكانها الشباب.. أخذت أدرس دروس البلاغة في المدرسة، وها أنا من إبَّان تلك السنة إلى الآن، لاأزال أبحث عن سر البلاغة العربية وكنهها، وأتلمسها في كل مكان، وبين كل سفر، وفي شقي كل قلم، بغية أن أعثر بها»[5].

يقرن العواد هنا البحث عن البلاغة باكتمال الرجولة، فكأن البلاغة التي يبحث عنها هي هدف فعل الرجل، الذي يثبت وجوده وفعله، كأنها شخصيته، فهي هنا تتلبس بشمولية فعل الرجولة، ومن ثم أصبحت هذه الرجولة محددة لزاوية النظر في البحث عن البلاغة.

ومن هذا المبتدأ نجد البلاغة التي يبحث عنها، غير محددة بنموذج، وأن النموذج المرتضى، هو الذي يرضي الطموح، وأن البحث ليس مقصورًا على المظان التقليدية (كتب البلاغة، الشعر مثلاً)، فالبحث عنها شمولي، فقد بحث عنها، كما يقول: (في كل مكان، وبين كل سفر، وفي شقي كل قلم)، فالرجل جامح عن التقليد، ملتمسًا قوة الإبلاغ، وفعل الكلمة، بغية أن يعثر على البلاغة التي تحمل الوعي والفعل الذي يرضي طموحه.

ثم يبدأ في التلمس قائلاً:

تلمستها في جواهر الأدب فرأيتها تبعد 654321 مرحلة.

تلمستها في مولد البرزنجي فرأيتها تتلكأ متسكعة متعثرة

تلمستها في البردة والهمزية فرأيتها تمشي على استحياء

تلمستها في كتب الأشياخ فأجابتني الكتب أن ليست هنا

ثم يمضي في التلمس لها في المقامات، وفي شروح البلاغة، وفي شعر المولدين، وفي شعر المعلقات وفي الجرائد، ويترك البحث على حد قوله، ثم يعود فيجدها، قائلاً:

وجدتها رعدًا يقصف من نبرات القرآن فوقفت خاشعًا أمام معبدها

وجدتها ألقًا في مقالات بعض كتاب سوريا فهززت يدي وصافحتها

وجدتها وردًا ذابلاً في مقالات بعض كتاب مصر فهتفت لها مبتسمًا

وجدتها في شعر المتنبي ينبوعًا يحاول الانفجار فلا يستطيع

وجدتها في نظرات المنفلوطي عروسًا تزف ولكن بلا طبول

وجدتها في الريحانيات موجة تصعد وتهبط

وجدتها في كثير من شعر وكتابة مسيحي لبنان تسلس عن قيادها، ثم وجدتها في مترجمات هيجو وموليير وشكسبير وبايرون، فقلت: واهًا لمجد شعراء العرب.

لكن هذا الوجود لم يفصح عنه بطمأنينة المقتنع أو المقلد، فماعدا القرآن الذي وجد بلاغته قوية، وأسلوبه راعدًا قاصفًا، فوقف في محرابه خاشعًا، يتعبد، نجده أمام البلاغات الأخرى مصدرًا لأحكام تقويمية، فهو أمام البلاغة لدى كتاب سوريا يقف ندا يبارك ويعجب، وأمام البلاغة في مقالات بعض كتاب مصر يشير إلى ذبول الورد، لكنه يهتف مبتسمًا، وهنا نجد العواد أيضًا يصدر حكمه على هذه البلاغات نابعًا من الأثر الذي تحدثه هذه الأساليب في نفسه، مما يتسق مع البنية الذهنية لفكره ونصه، في البحث عن البلاغة من ناحية أثرها وفعلها، وإحداثها ما يغير السلوك، وما يؤثر في الحراك الاجتماعي، ففيما سبق أشار إلى أثر بلاغة القرآن في ذاته فوقف خاشعًا، وإلى بلاغة كتاب سوريا فهز يده وصافحها، وفي بلاغة بعض كتاب مصر فهتف لها مبتسمًا.

ولا أظن أن العواد بتمجيده للمترجمات، وبندبه شعراء العرب كان معفيًا على التراث العربي، وناشدًا للنموذج الغربي[6]، ولكنه كما قلت: ناشدًا للنموذج المتحرك الفاعل.

وحين يقول:

فيا أيتها البلاغة العربية!

ما أسمى ذوقك حينما اخترت مقرًا «للموتور» الكهربائي، الذي يفيض عليك نوره وناره، تلك الأدمغة العربية المطربشة والمبرنطة ذوات فكرة التجدد العصري والذكاء النجيب، وضربت صفحًا، بل ربأت بنفسك أن تتدفقي من رؤوس غلاظ أفسدها ثقل العمائم وطول اللحى(7).

العواد هنا يستبدل شكلاً بشكل، وقد دفعه إلى ذلك اتخاذ الشكل هوية محددة لطريقة التفكير، بل اتخاذه حاميًا للشخصية من الذوبان، فكأن من يعتم ويطلق لحيته لا يستطيع أن يجدد، وأن يحدث الأثر القوي الفاعل، وما ذلك إلا ربط متعسف بين شكل الشخصية وطريقة تفكيرها، سواء من قبل أولئك الذين أحبوا ذلك الشكل، ورأوا عدم الخروج عليه، أو أولئك الذين ناوأوه، وما جنوح العواد إلى هذا الربط، إلا استجابة لطلبه الحداثة الفاعلة، ومغادرة ضمنية الشكل، ويأتي ذلك في سياق ثورته على المواقع الاجتماعية المتنفذة، ما يجعل هدم البلاغة التقليدية جسرًا إلى نسف مواقع من يمثلها، ومن هنا كانت مطالبته (الناشئة الحجازية)، أن ينظروا إلى من يمثل البلاغة التقليدية، كعلماء الدين والمعلمين، بصفتها الأدبية والشعرية، لا بتلك الصفات التي تدخل في باب الإجلال لمكانتها في المجتمع(8).

ممارسة التجديد على المستوى الإبداعي:

ظل العواد في إبداعاته يدعو إلى التجريب، ويمارسه، فمارس التجريب في عنوان أول كتاب يصدره، حيث أسماه - كما سبقت الإشارة - خواطر مصرحة، وعلل هذه التسمية قائلاً: «لأني سأكون صريحًا في خواطري هذه، وقد سميتها (خواطر مصرحة)، وعن إذنكم، فقد لا تعجبكم هذه التسمية، وقد تغضب

السيد سيبويه، لأنه لا يسمح في مذهبه إلا أن يقال – خواطر مصرح بها – أو مصرح بما فيها. ولكن لا بأس ليغضب السيد سيبويه، وليرض الذوق العربي الفصيح»[9].

ومنذ بدء تجربة العواد الشعرية، في بواكير إنتاجه، نلحظ تمرده على المستقر، والمعروف، وجنوحه إلى التجديد، فعن ديوانيه (آماس وأطلاس)، و(البراعم أو بقايا الآماس) صدرا بين عامي 1952م، 1954م، يقول الدكتور أحمد الطامي – «تبشر قصائد الديوانين ببزوغ نجم شعري، ثائر على النسق الشعري السائد آنذاك. وقد لاح أفق هذا التميز في بعض قصائد الديوانين، التي كانت تطلق شرر جذوة التجديد، التي حملها العواد طيلة حياته»[10].

ومارس العواد التجريب والتجديد عن اقتناع بضرورته، ودعا إليه مشيرًا إلى أن القيود التي يحدد بها الإبداع قيود وهمية؛ فلذلك لم يكن ليرضى للشعر بقيد؛ فيرى أن قيود الشعر: القافية، البحر، التفعيلة، لابد لها من الانطلاق، والتحرر، وألا تخضع لشيء من خطط القدماء[11]؛ ولذلك يرى أن القافية والوزن ليستا إلا مجرد حلتين عارضتين، يستغني عنهما الشاعر الحقيقي متى شاء.

ويمضي في ذلك قدمًا ليقول عن الشعر المنثور: «رأيته شعرًا يأخذ مكان الأصالة في أنواع الأدب الصحيح الحي.. وإني لزعيم أنه لو وجد الخليل بيننا لحيا الشعر المنثور بأحر التحيات..»[12].

وانطلق العواد في ممارساته لألوان مختلفة من التشكيلات الموسيقية للقصيدة، ولطريقة كتابتها، منوعًا بين القوافي، أو خارجًا على الشكل العمودي، أو مزاوجًا بين التشكيلات الموسيقية[13].

وكما أكدنا سابقًا، فإن هذه المحاولات لم تكن محاولات تجريبية في

الإبداع فقط، وإنما تأتي في سياق التجديد الذي يطلبه و«كانت موسيقى الشعر أولى مواجهة له في سعيه نحو التجديد، وكسر قيود القصيدة العمودية الصارمة»[14].

ولم يكن العواد في مواجهته لموسيقى الشعر بغافل عن الحركة الإيقاعية، وتشكيلاتها، بل أرفد ذلك بإظهار خبرته وبصيرته في هذا المجال، خاتمًا رؤاه المبثوثة عن ذلك بكتاب عن موسيقى الشعر[15].

ولم يقتصر تجديد العواد على هذه المحاولات، فقد حاول استحضار الميثولوجيا في شعره، وكان اختياره لعنوان «رؤى أبولون» في هذا السياق، وعبر عن ذلك في تقديمه.

وكان تأمل العواد للشعر وماهيته مجليًا لرغبته في بلوغ الوعي الحداثي، فهو ينظر إلى الكلمة الشعرية، بفعلها وأثرها، قبل أن ينظر إلى تجويدها، وفنيتها، فيقول: «ما الشعر إلا روح متمردة شيطانية عاتية، تأبى أن تسكن أمثال هذه الخرائب البالية المتحطمة»[16].

وجاءت عناوين دواوين العواد في هذا السياق، الذي يظهر فاعلية الشعر، وحركيته، وتمرده، وقد وقف على ذلك باحثون منهم: الدكتور صالح زياد، الذي رأى أن «دلالة التفرد والاستقلال التي تغلب على عناوين دواوين العواد هي الوجه الآخر لصفة جامعة تترامى إليها تلك العناوين، وتغلب على ما توحي به من دلالة، وهذه الصفة هي اتجاهها إلى الأمام، وإلى فوق، وترجيها للتغير والتحول، حيث وعد المستقبل وبشارة الآتي»[17] ، والدكتور عبدالله المعيقل، الذي رأى أن عناوين دواوين العواد لم تتأثر بموجة العناوين الرومانسية الحالمة، التي كانت تغلب على دواوين تلك الفترة، ورأى أن الاختلاف هنا في «أنها تحمل من الدلالات ما يعبر عن المشروع التنويري والتجديدي، وما ينبئ عن أبعاده وأهدافه التي ظل العواد ينادي بها..»[18].

شمولية التحديث:

حين ننظر إلى ممارسة العواد في التجديد، ودعوته إلى التحديث، وعنفوانه في ذلك يرد إلى الخاطر الهدف الأشمل، الذي يريد العواد للفكر والأدب أن يصلا إليه، فقد كان تجديده الإبداعي ليس خروجًا على نمط سائد، والحصول على ابتكار مخالف أو مجد أدبي، وإنما أراد أن يكون ذلك في سياق اختلاف شامل، و«العواد لم يكن يبحث عن استبدال شعر بشعر، وأسلوب في الكتابة بأسلوب آخر، وإنما كان يبحث عن مجتمع بديل، مجتمع يتأسس على تربية حديثة، وينتهي إلى حياة عصرية متميزة»[19]، وهذا أمر ندركه من أحاديث العواد، فقد قرن الدعوة إلى التجديد الأدبي بالتحديث الشمولي الذي ينشده، فلنتأمل قوله: «التجديد في الأدب حقيقة من حقائق الحياة، وهي ضرورة زمنية تملي نفسها في كل عصر يعيش فيه الأدب.. وقد أحس بهذه الضرورة رسل الأدب وعباقرته وزعماؤه، في كل عصر وكل بقعة، فقاموا بحركة التجديد، ونفذوها ضد المقلدين والاتباعيين، تحقيقًا لنشر رسالة الأدب.

وقد أحسسنا بهذه كله.. فأخذنا نمهد السبيل المتمرد.. وبدأنا ثورة التجديد.. ثرنا على مناهج الدراسة..، وثرنا على نظام التربية.. وثرنا على أفكار المعلمين.. وثرنا على قوانين التعليم.. ثم ثرنا على الأدب.. »[20].

لندرك من خلال هذا الحديث الوعي المبكر للعواد بشأن الحداثة الواعية المجددة، والوعي المبكر بضرورة مهاد اجتماعي لحركة فكرية واعية، وندرك هذا الأمر من خلال معاصريه، فعبدالوهاب آشي ينظر إلى حديثه في خواطره بأنه ثورة فكرية، تمثل جيله «وأن هذه الثورة الفكرية أو الأدبية عندي أنجح سعيًا، وأسرع نتيجة، لأولئك الذين يريدون أن يحيوا رمام النفوس، ويحركوا جوامد من الأفكار، وينطقوا صوامت الإحساس والوجدان، لهذه كلها نرى الشباب الحجازي المتأدب إذا كتب للأمة، فإنما يكتب بأقلام من حديد، ومداد من الغاز

الخانق على صحائف من نار»[21]. وهكذا يرى الأدب، وعنفوانه، مسارًا جادًا للخروج من الموات وصمت الإحساس.

وإذا كان هذا هو البدء في «خواطر مصرحة»، الذي استهدف كما يرى حسين بافقيه «تقويض الأوضاع التقليدية في المجتمع الحجازي»[22]، فإن هذا الأمر ظل مستمرًا في طروحات العواد وأفكاره في مراحل تالية، فقد كان يرى ارتباط حقول العمل الإنساني، لتؤدي إلى رفعة الإنسان، وعلو أفكاره، يقول مخاطبًا الرؤساء:

«اعملوا لبلادكم كما تعمل كل الأمم في داخل بلادها وخارجها أعمالاً مختلفة الألوان، ولكنها متحدة الغاية، فالعمل السياسي، والعمل الصناعي، والعمل العلمي، والعمل الأدبي، كلها في الأمم الشاعرة بنفسيتها، خطوط مستقيمة، تؤدي إلى نقطة معينة قريبة الوصول»[23].

وعلى هذا كان بحث العواد عن الحداثة بخلق مناخها، وتهيئة العقول والأفكار لممارستها، ملازمًا لممارسته التجريب، ومتشكلاً من دعوته للتجديد الأدبي، وهذا ما يفسر اكتظاظ نص العواد بالفكر، ومناوأته للنصوص الإبداعية، التي تحلق في آفاق الرومانسية، والأحلام، مثل ما جاء في نقده لشعر حسن عبدالله القرشي[24]، أو تبرمه من شعر المديح الزائف، أو ما يسميه نتاج النفوس المستعبدة، والنفوس المائعة[25].

تشجيع النص الإبداعي المتجدد:

كان العواد يحدب على النص المتجدد، ويشجعه اتساقًا مع مسؤوليته في طلب الحداثة، وتعميمها، وتنمية نباتها في بيئتنا الاجتماعية والثقافية، ولذلك تجده يهدي ديوانه إلى الشباب، كما جاء في الطبعة الثانية من ديوانه، حيث يقول:

«إلى شباب الجيل الذي يحاول التجديد، ويمارس الحرية، ويترفع عن سفاسف الأخلاق، ويرفع سمعة الأدب والفن والفكره»[26]، وما ذلك إلا لأنه يريد أن يستثمر طاقة الشباب، وتجدد أفكارهم لتنتج نصًا واعيًا متجددًا، ولذلك كنت تجده فرحًا مشجعًا لإنتاج الشباب، فحين يهديه أحمد الصالح (مسافر)، ديوانه (عندما يسقط العراف)، تجد العواد يكتب إليه، قائلاً: «عزيزي مسافر.. كنت ومازلت معك في شعرك الحديث، فكرًا وأداءً، منذ أن أعلنت شعرك إلى عالم (أبولون)، فقرأ الناس أداء، لامس النفوس الحية، التي ترى في الشعر، غير ما يراه الآخرون»[27]. وتستوقفنا كلمات «النفوس الحية»، «ترى في الشعر غير ما يراه الآخرون»، لنقف على نسيج يلتحم فيه الشكل التجديدي مع عمق الرؤية، مع وجود تلق مختلف، يرى في التجديد تواثبًا مع روح التطلع والأمل، الذي تكتنزه النفوس المتجددة.

وإذا كان العواد في طلبه للحداثة يوجه خطابه لبنات حواء، قائلاً: «إن حقوقكن في العيش توصي بحقوقكن في التقدم، فمن الواجب إذن أن تكون لكن مثل هذه الألسنة الناطقة، لتنطق ألسنتكن بما يدور في قلوبكن من الخير، من هذا الخير الكبير، تطور الحياة في الوطن العزيز»[28]، فإن العواد كان يدرك النظرة السلبية للمرأة في مجتمعه، وكان يرى ضرورة تحررها من أسر هذه النظرة، إلى رؤية أخرى تطلق إبداعها، وتستنطق رأيها، وتستثمر المخبوء من طاقاتها التي حصرتها الأفهام الضيقة والسنون المتتابعة في تبعية للرجل، وتحقيق لمطالبه الأولية في الطعام، وتربية الأطفال، وما يتعلق بهما، ومن متعة جسدية خارج الرؤية والروح.

ولذلك تجده يفرح بظهور الإبداع النسائي، فيقول:

«وأجمل ما في حركة الأدب والأدباء في هذه الجزيرة (الجنس العطوف).. فقد حطمت المرأة الأسوار المغلقة التي أقامها الجهل الاجتماعي منذ أن تقلص

ظل الفهم الإسلامي من قبل أربعة قرون من الزمن»، ويشيد بظهور كتابة المرأة في مجالات مختلفة، قائلاً: «.. فالفتاة السعودية قد دخلت في مجال الصحافة، كاتبة، وناقدة، وقاصة، وشاعرة، وتفوقت على الفتى السعودي في كثير من المجالات (كيفًا لا كمًا)..» ويتفاءل بذلك التفوق، ووصوله إلى مرحلة التقدم الكمي أيضًا[29].

وحين تصدر «ثريا قابل» ديوانها «الأوزان الباكية»، نجد العواد يفرح به، ويقدمه للمشهد الثقافي، وينافح عن شعرها، وقد دخل بسبب ذلك في خصومة شديدة مع عبدالعزيز الربيع، وحسن عبدالله القرشي[30]، وقد لفت العواد في ديوان «ثريا»، جرأتها على التجديد، وأن «في شعرها نفحات وطنية، لا توجد في شعر الشريف الرضي»[31]، وكان هذا التشجيع لفتاة تكتب الشعر، وتظهر الأشواق، وتلامس التجديد في الأوزان، تقديرًا للأفق المختلف الذي ارتادته هذه الشاعرة، ولاجتراح السائد المستقر الذي تمرد عليه العواد، فهي امرأة تتمرد على واقع يريد العواد المرأة أن تتمرد عليه.

ولم تكن الرسالة التي نشرها العبادي للعواد إلى «ثريا قابل» عن هنات لغوية، وعروضية، بمقدمة لرأي آخر للعواد في شعر ثريا، غير معروف كما يشير العبادي[32]، فإن الديوان على الرغم مما عرفه العواد فيه، يظل في الأفق المتحمس ذاته، الذي رآه العواد له.

* * *

ولعلنا بعد هذا التأمل في طلب العواد للحداثة اجتماعيًا، وفكريًا، وإبداعيًا نستطيع أن نقول:

- إن سؤال العواد للحداثة، وجهده في طلبها، لا يقاس بما أنجزه فقط.
- إن الهم الحداثي مشروع شامل للعواد، بدأه دعوة ومارسه فكرًا، وإبداعًا، وهيأ به ما استطاع من مناخات تلائم تجدد الإبداع، ومقتضيات التغيير.

- إن الحداثة عند العواد تعتمد على الحرية، التجدد، تهيئة الذائقة لتلقي التجدد.
- إن الهم الشمولي للحداثة عند العواد لم يسمح باختيار زاوية محددة يفصل فيها تجربته عن هذا الهم، وتستقل بمشروعه الإبداعي فقط.

الهوامش والإحالات

(1) عريف، عبدالله، رجل وعمل، (مطبعة مصر، 1367هـ)، 30.

(2) نقلاً عن الفوزان، إبراهيم بن فوزان، الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد، (مكتبة الخانجي، الطبعة الأولى، 1401هـ–1981م)، 873/2.

(3) عواد، محمد حسن، خواطر مصرحة، (مكة المكرمة، المكتبة الحجازية 1345هـ–1926م)، 4.

(4) عواد، محمد حسن، رؤى أبولون، (القاهرة، مطبعة دار سعد)، 122.

(5) عواد، محمد حسن، خواطر مصرحة: 22.

(6) كما يرى ذلك حسين بافقيه، تأثير الواقع الاجتماعي في النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية 1343-1384هـ – 1924-1964م (رسالة ماجتير، جامعة الملك سعود، 1424هـ – 2003م)، 64.

(7) عواد، محمد حسن، خواطر مصرحة: 24.

(8) بافقيه ، حسين، مرجع سابق: 62.

(9) عواد، محمد حسن، السابق: 18.

(10) الطامي، أحمد بن صالح، محمد حسن عواد: نهار التجربة (علامات، نادي جدة الثقافي الأدبي، ربيع الآخر 1425هـ، عدد 52)، 827.

(11) عواد، محمد حسن، رؤى أبولون، 86.

(12) السابق، 86.

(13) الطامي، أحمد بن صالح، بحثه السابق.

(14) السابق: 850.

(15) هو كتابه: الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية، دار الطباعة الحديثة بالقاهرة 1396هـ.

(16) عواد، محمد حسن، خواطر مصرحة، 6.

(17) زياد، صالح، القيادة والريادة في خطاب العواد الشعري (علامات، نادي جدة الثقافي الأدبي، ربيع الآخر، 1445هـ، عدد 52)، 922.

(18) المعيقل، عبدالله، مؤثرات الإقناع عند محمد حسن عواد، علامات (العدد السابق)، 766.

(19) السريحي، سعيد، الشعر باعتباره إحالة، علامات (العدد السابق)، 746.

(20) جريدة حراء، عدد 195، 7 جمادى الأولى 1378هـ.

(21) آشي، عبدالوهاب، مقدمة خواطر مصرحة، 6، 7.

(22) بافقيه، حسين، مرجع سابق، 52.

(23) عواد، محمد حسن، تأملات في الأدب والحياة، (دار العالم العربي، القاهرة، 1950م)، 103.

(24) الشريف، فهد محمد، الحركة النقدية في الصحافة السعودية من عام 1343هـ – 1383هـ (رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، 1423هـ)، 208-210.

(25) عواد، محمد حسن، رؤى أبولون، 86.

(26) عواد، محمد حسن، ديوان العواد، ج 2 ص 9.

(27) نقلاً عن المعيقل، عبدالله، بحثه السابق، علامات، 762.

(28) نقلاً عن الفوزان ، كتابه السابق، 1326/3، 1327.

(29) السابق، 1329/3.

(30) المعيقل، عبدالله، السابق، 763.

(31) العبادي، علي حسن، نظرات في الأدب والتاريخ والأنساب وقصائد ومقطعات من شعري (نادي الطائف الأدبي، 1426هـ – 2006م)، 123.

(32) العبادي، علي حسن، كتابه السابق، 127، 128.

* * *

العواد من وهم الاستلاب إلى قصيدة النثر

عبدالرحمن بن حسن المحسني

مدخـــل:

(1)

أبدأ هذا الملخص بمقولة سارتر (الاستلاب alienation أصبح يطلق على العديد من الأشياء بتوسع بالغ إلى حد أنها لم تعد تعني شيئًا)، ومن هنا أطرح مفهومًا بسيطًا للاستلاب، أنه ذلك التكرار النقدي للأفكار دون تقييم. وهو ظاهرة حضارية إنسانية، ربما أسهمت تقنية الإعلان في عصرنا في شيوع تلك الظاهرة بصورة لافتة، إن على المستوى الاقتصادي، حيث الرواج التجاري لبعض السلع الرديئة، مستفيدة من تضليل عقلية المستهلك، بضخ القنوات كثيرًا من الدعاية، لتسويق عمل، ومنتج ما، حتى يُخدر العقل المستقبل، فتمرر عليه أفكار، ربما تكون خاطئة ومضرة. وإن على المستوى الاجتماعي، كالذي نجده من رواج لكثير من الشائعات الخاطئة، التي تشيع حتى تغلف الذهن بوهم لا حقيقة له.

أما على المستوى الفكري، وهو الذي يهمنا هنا، فمن أسف أن الاستلاب للعقل يتحرك بصورة لافتة؛ إذ كثير من القرارات النقدية التي أوشكت أن تكون من المسلمات، لا تجد لها ما يسندها حين يقف المرء عندها ناقدًا ممحصًا.

وحين كنت في مرحلة الماجستير خيل إلي، كما خيل لكثير من النقاد الذين سأذكرهم، أن محمد حسن عواد، صورة مستلبة من فكر العقاد، خصوصًا، ومن فكر جماعة الديوان، عمومًا، وقد ذهبت أبحث عن ملامح التقارب بين أفكاره وأفكار تلك الجماعة؛ والحق إنني بعد أن عدت لقراءة أفكاره بعيدًا عن سلطوية الاستلاب الفكري الذي يمارس من بعض المشرفين على طلابهم، وجدت أن العواد كان مختلفًا في طروحاته الفكرية، ومتجاوزًا جماعة الديوان، ومتجاوزًا عصره، ليكون واحدا من رواد قصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر العربية، في زمن كان الخروج على الإيقاع التناظري فيه، يعد كفرًا بالقيم الفنية.

وتحاول الدراسة أن تقدم ملمحًا للاستلاب، الذي يمارس علينا في مؤسساتنا الأكاديمية، وتوضح الموقف التجديدي للعواد؛ الذي كانت روحه تواقة دائما إلى المختلف.

البحث:

(2)

وقد درج كثير من الباحثين على اعتبار العواد صورة مستلبة من أفكار الديوان وتحديدًا من أفكار العقاد، وهو ما وقعت فيه أثناء دراستي في الماجستير، إذ مارست علي هذه الأفكار فعل الاستلاب، وهي أفكار تكاد تجمع على أن العواد صورة مثلية من جماعة الديوان، كما يتضح من قول الدكتور عبدالعزيز الدسوقي: «وقد تبين لي أن العواد تجاوب مع مدرسة التجديد، التي

حمل لواءها في مصر: العقاد والمازني وشكري، ولكن أعتقد أن أثر العقاد كان عليه واضحًا، وحاول أن يصنع صنيعه في بيئة الحجاز»[1].

ويذهب هذا المذهب «العوضي الوكيل»، حين أشار إلى تأثره بأعضاء الديوان، وكان ذلك أثناء ترحيبه بالعواد في دارة العقاد[2].

كما أكد عبدالرحيم أبوبكر تأثر العواد بمقولات العقاد النقدية، بقوله: «ولقد كان العواد يمثل دور العقاد، ففي بعض تعبيراته يلحظ القارئ أفكار العقاد النقدية»[3].

في حين أن الدكتور مسعد العطوي يذهب إلى أبعد من ذلك، حين يصف العواد بأنه ربيب الثقافة العقادية الهائجة[4].

وأما الدكتور إبراهيم الفوزان فيجعله من العقليين أمثال العقاد[5].

ولعل الأمر اللافت للنظر أن العواد نفسه يشير إلى إعجابه بالعقاد ومنهجه، وفخره بالاحتفاء به في دارة العقاد، وهو ما دعم فكرة الاستلاب لدى الباحث الناشئ، يقول: «ولن أنسى القلة من الأدباء الواقعيين؛ ذوي الفاعلية في حركة المشي على شوك الكلمة الحرة، لن أنسى ما ووجهت به من هؤلاء وغيرهم، من تقدير وولاء عميقين، تمثلا في الاحتفال بي في بيت كاتب الشرق العملاق الأستاذ عباس محمود العقاد»[6].

كل الآراء السابقة تدفع بقوة إلى أن يؤمن الباحث بفكرة الاستلاب الفني، بين العواد الناشئ والعقاد العملاق، وبعيدًا عن هذه الآراء، التي ذكرها المهتمون بتجربة العواد، وأبرمها العواد عن نفسه، تبدو تجربة العواد خلقا فنيًا مختلفًا عن غيره من أدباء عصره؛ وإذا ما سلمنا لجماعة الديوان من تأثير عليه، فهو تأثير لا يعدو مبدأ الرغبة في التجديد والنزوع عن الواقع، والرغبة في التجديد هدف يجعل العواد ينأى عن الدوران في فلك العقاد ومدرسته، بل إنه هدف

يجعل منه ظاهرة وتجربة في آن، لذلك فإنه من البدهي أن ننظر إلى العواد، بوصفه صاحب تجربة عربية مختلفة، أسقطت كل الحدود الفنية وقبلت كل التجديد.

ولعلنا في حديثنا عن العواد المجدد، نقف قسرًا عند ترحيبه بشعر التفعيلة الذي رفضه العقاد. وتعد منطقة مفصلية تلغي بداية فكرة الاستلاب العقادي، التي يحاول بعض النقاد إلصاقها بالعواد، ونشير هنا إلى أن العقاد – كما هو معروف – وقف ضد الشعر الحر، وأعلن ذلك في التليفزيون القومي المصري، بقولته المعروفة: «إن الشعر الحر كلام فارغ[7]. في الوقت الذي مضى فيه العواد، باتجاه قصيدة التفعيلة، بل تجاوزها إلى قصيدة النثر.

ولا نقف عند أوليات كتابته للشعر الحر (التفعيلة)، لأن أوراقًا عديدة تناولته في الملتقى، وحسبنا أن نلفت الانتباه إلى أن كتابته ونقده لشعر التفعيلة يبرئه قسرًا من تهمة الاستلاب العقادي.. وإلى أبعد من هذا فهو في كتابته على شعر التفعيلة يتجاوز في البعد الدلالي إلى محاولة إنتاج معانٍ جديدة من خلال تفجير طاقات ومواقف شعرية جديدة، كالذي كتبه في نصه طوبى من ص (7).

العواد وقصيدة التفعيلة:

تتباين آراء النقاد في تحديد ريادة الكتابة على نص التفعيلة لدينا، فهناك من يري أنها لحمزة شحاتة[8]، و آخر يرى أنها لمحمد حسن عواد، وهو رأي يميل إليه البحث؛ ذلك أن كثيرًا من الشعراء قد حاولوا تجريب التجديد، وأما ما فعله العواد هنا، فهو يقترب مما فعلته نازك الملائكة، فقد جمع إلى جانب التجريب الشعري الدعوة النقدية الواعية بحقيقة هذا التجديد.

ومحمد حسن عواد ظاهرة لها تاريخ في محاولات التجديد، ومن الباحثين من ينسب إليه ريادة قصيدة التفعيلة العربية، ويرى أن العواد لم

ينصف عربيًا، إذ كتب على إيقاع (التفعيلة)، قبل نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب. وقد صاحبت تجربته الشعرية آراء نقدية، تدعو للتحرر والتجديد، عرف بها من خلال كتابه (خواطر مصرحة)، الصادر عام 1345هـ - 1925م، ومقدمات دواوينه الأولى، كآماس وأطلاس، والبراعم، وقد تضمن كتاب خواطر مصرحة، الصادر 1925م، نصًا بعنوان (جنون الناقدين)، اعتمد عليه القائلون بريادته، فعلي المصري في كتابه (ومضات في ديوان العواد)، يقول: «ظاهرة أخرى نقف عندها، ظاهرة التجديد، التجديد في الشكل والمضمون، وأرد بها على أولئك الذين تناقروا بالمخالب والريش على أولوية التجديد... وزعموا أنها في العراق حينًا، وفي لبنان وسوريا أحيانًا أخرى، وحددوا زمنها أواخر الأربعينات، وبالضبط 1946-1947م... (قضايا الشعر المعاصر، لنازك الملائكة)، والسؤال الآن، هل من حق التاريخ والأدب أن يغفلا ريادة العواد في هذا المجال؟... ولكن في النهاية لابد أن يحصل كل ذي حق على حقه! وينصف العواد في ريادة التجديد، لا في المملكة العربية السعودية فحسب، بل على مستوى الوطن العربي الكبير»[9].

وأما الناقد عبدالله الغذامي فيرى في هذه الريادة رأيًا مخالفًا، إذ يراها من الوهم، يقول: «ولابد أن نشير إلى الوهم الذي وقع فيه بعض الكتاب السعوديين، حينما ادعوا أن محمد حسن عواد قد كان سبّاقًا في كتابة الشعر الحر، وذلك بقصيدته (خطوة إلى الاتحاد العربي)، المنشورة في (البراعم)، والتي كتبها العواد عام 1924م، ولكنه لم ينشرها إلا بعد ذلك بوقت طويل، والقصيدة المذكورة ليست شعرًا حرًا على الإطلاق؛ وإنما هي من شعر المقطوعة المتأثر بالموشحات وبالشعر المرسل»[10].

ولئن اختلف النص المحاكم بين الناقدين؛ إذ اعتمد كل منهما على نص مغاير، يكاد الحكم يكون واحدًا في قصيدة (جنون الناقدين)، أو (خطوة إلى الاتحاد العربي) ؛ فالثانية حكم فيها الغذامي، أما الأولى التي يقول فيها:

العقل فو/ق الحس، إنـ/ك قلت ذا/ك فأين ذاك /

دعني وقم/ بالواجب الـ/وطني، وابـ/تدر العراك/

أرسل خوا/طرك الصريـ/حة، واخترق/ حجب السكوت./

وادع البلا /د إلى الحيا/ة، فهل يرو/قك أن تموت /

وأهب بها/ ألا تكون/

رباه كم /لبثت تهون[11] /

فلا تبتعد عن ذات الحكم، فهي تتكون من مقاطع وأبيات متساوية التفعيلات من بحر الكامل (متفاعلن)، وكرر التفعيلة بانتظام أربع مرات، في كل بيت، مع تعدد القوافي، فقد جعل كل مقطع يتكون من أربعة أبيات، ثم أتي ببيتين كل بيت من تفعيلتين، على نظام الموشح والشعر المرسل، وقد أوهم هذا الشكل الكتابي أن التجربة من شعر التفعيلة، وهي ليست كذلك.

والعواد، وإن لم تتحقق له الريادة العربية في كتابة شعر التفعيلة، إلا أنه يعد من ألمع دعاة التجديد وأجرئهم في العالم العربي لفترته، كما أنه يعد بحق رائد قصيدة التفعيلة في المملكة.

ومن الصعوبة تحديد أولى قصائده، التي كتبها على شعر التفعيلة، لعدم وجود تاريخ على كل قصائده من هذا التشكيل، إلا أن من قصائده التي كتبها في فترة باكرة ما يثبت له الريادة، كقصيدة (تين وجميز)، التي كتبها عام 1374هـ/1955م، وهي تجربة بسيطة اعتمد فيها على لغة السوق الذي كتب عنه. وتجربة العواد تحاكم فنيًّا بعصرها الذي كتبت فيه، ولما تنضج التجربة الجديدة عند الشاعر، إلا أنها تنسب إلى شعر التفعيلة، يقول:

فإذا سألت الجالسين هنا عن الشيخ الكبير

- الجالسين على التراب

بين الذباب –

قالوا: رئيس الحي صاحب ذلك المغني العظيم

رب القصور..

ورب بستان الطيور...

وممتع الرؤساء بين هوائه الطلق الجميل

بالتين والزيتون

والعنب المثلج والعصير

والفارش الرحبات بالبسط الأنيقة والزروع(12)

وقد استمر بالكتابة على شعر التفعيلة، وكتب عليها قصائد طوالاً، منها قصيدته (الغار)، ونص (طوبى)، الذي يقول عنه: «إنه صورة شعرية لموعظة الجبل المروية عن السيد المسيح في الإصحاح الخامس من إنجيل متى»، وهذه المقدمة تؤكد على ما قلناه، أن العواد تجربة أسقطت كل الحدود باتجاه وعي أوسع؛ فإن لم تسعفه قدرته الفنية على تفجير طاقة الحدث، يقول:

طوبى لمن نعموا بمسكنة النفوس

فلهم لدى الملكوت إمتاعُ الثراء

طوبى لمن حزنوا

لأنهم سيعطون العزاء

طوبى إلى الودعاء

(فهم الوارثون

للأرض)

طوبى للجياع

للقاء مائدة السماء

فهم الذين سيشبعون[13]

وتمتد تجربته الجديدة لتعانق القضايا العربية المختلفة، ففي نصه: (كفاح الجزائر المقدس):

عرب تصرخ في قلب البلاد

بالأماني

فتنادي وتجاهر

ثم تصغي للنداءات الضمائر

فعلى اسم الله سيري ياجزائر

إنه دين إلهي

«قاتلوا....»

«لا تهنوا...»

«لا تعتدوا...»

«إن قوما جاهدوا قد أفلحوا...»

«ويرى التعذيب قوما مردوا...»

«لكم العز...»

«لكم قصد السبيل...»

«اجنحوا للسلم إن هم جنحوا...»

«لا تخافوهم وخافوني

ولا يحرج المرضى إذا ما نصحوا...»[14]

وحين يكتب العواد على شعر التفعيلة، يكتبه بوعي المجدد الذي يعرف كنه اللون الفني الذي يكتب عليه، يقول: أما الشعر الحر، فلا يتقيد بعدد التفعيلات في البيت الواحد، فقد يتم البيت بتفعيلة واحدة، وقد يتم بثلاث. ولا يتقيد بأن يتحد عدد التفعيلات في كل أبيات القصيدة. فلا مانع من أن يكون أحد أبياتها أربع تفعيلات – مثلاً – والثاني ثلاثًا والثالث خمسًا والرابع واحدة، بدون اتباع نظام خاص»[15].

وتؤكد قصيدة النثر التي تقبلها محمد حسن عواد بقبول حسن، على دعم فكرة الانعتاق لديه باتجاه تكوين ذاتي مختلف.

عواد وقصيدة النثر:

صرح العواد في مقدمة ديوانه (في الأفق الملتهب)، وهي قصائده بعد الثلاثين، بما يشي بقبوله لقصيدة النثر، حين يقول:

«لا فرق عندنا في أن ينظم الشعر على الطريقة القديمة أو على الطريقة الحديثة الممثلة في الشعر الحر، والشعر المطلق أو المرسل، والشعر المنثور»[16].

هو يصرح بكتابته على الشعر المنثور: «وفي هذا الديوان يجد القارئ الكريم شعرًا حرًا، وشعرًا مقيدًا، وشعرًا منثورًا»[17].

ويقول عن الشعر المنثور في ديوانه (رؤى أبولون): «والشعر المنثور شعر أصيل قائم في الآداب كلها، ومعروف معترف به في العربية، لا يحتاج الأمر فيه إلى جدال؛ لأن الشعر في حقيقة أمره موجة، أو سيال باطني، يبعث فكرة كبيرة، أو فكرة مستهوية، تتصل بعالم من عوالم الدنيا، أو من عوالم النفس الإنسانية»[18].

والعواد وهو يتحدث بهذا، ليس جاهلا بأبعاد الشعر المنثور، بل هو على

وعي بمقوماته، يقول:

«والشعر المنثور لا وزن فيه، ولا قافيه، ولا تقيد بتفعيله، إلا إذا جاء شيء من ذلك عفو الخاطر. ولا يخرجه عن الشعر أن ألفاظه منفرطة، لا نظام لها، فالنظام ليس هو الشعر، كما أوضحنا، وإنما الشعر شيء آخر، وراء اللفظ، ووراء المعنى، ووراء النظام».

«ومن واجبنا أن نقول بصراحة للذين يبحثون في الشعر، ويخطئون في فهمه وتعريفه، إن الشعر ليس هو الكلام حتى يقابلوه بالنثر، ويجعلوا الوزن والقافية عنصرين من عناصره، لا، إن الشعر لم يكن كلامًا فقط، ولكنه شيء وراء الكلام، وليست القافية والوزن، إلا مجرد حليتين عارضتين، يستغني عنهما الشاعر الحقيقي متى شاء»[19].

وينعى على من يعارضون الشعر المنثور ويسمهم بـ (الرشيقيين)، «وكذلك جرد الرشيقيون الشعر المنثور من اسمه الحقيقي، وصفته الثابته رغم ما فيه من خصائص الشعر الحية، لأنه لا وزن له ولا قافيه!!»[20].

«أما رأيي فيمن ينكرون تسمية النثر شعرًا منثورًا، لخلوه من الوزن والقافية، فهو أن هؤلاء الجماعة يعرفون الشعر تعريفا خاطئًا، فيقعون في نتائج خاطئة» ص 325...

وفي إطار حديثه عن الشعر المنثور، يعرض لنموذج من شعر أمين الريحاني، ويجعله من الشعر المنثور، ومنه قوله:

– 1 –

رأيت فضيلة اليوم تجر أذيال الفجور والتبجح في شارع الرياء

– وفي أزقة الورع المقدسة

فكرهتْها نفسي:

ورأيت ما يسميه الناس رذيلة تقضي حياتها في ظلمات السكوت والكتمان.

وراء ستار الخمول والنسيان

فحن إليها فؤادي

لم إذن نبغض الأشرار

ولم إذن نعبد الأبرار؟

والنص لأمين الريحاني، من كتاب الريحانيات، وقد جمعها في هتاف الأودية، وأطلق عليها الشعر المنثور، ونلاحظ قلق المسمى، قصيدة نثر، شعر منثور:

لماذا نميل بوجهنا عن الفقراء والأذلاء، ونصعره أمام الأغنياء

والكبراء

ويأتي العواد بنموذج مماثل، يقول إنه من الشعر المنثور؛ يقول:

أيها الليل يا منجم ذهب الأفكار الشاردة !

أيها الليل يا مجموعة أنات البائسين

أيها الليل يا عاصر سلاف الفكر، وساقي خمرات البيان!

أيها الليل يا موقد جمرات الحب في أفئدة العشاق!

أيها الليل!

وإذ اعتبرنا نص الريحاني من الشعر المنثور، فإن نص العواد لا يبعد عنه، بل هو أقرب إلى شروط سوزان برنار، فهو يقوم على التصوير، وعلى

اختزال الكلمات، وتكثيف في اللغة؛ على أننا مع العواد في إشكالية النص، الذي يمثل نموذجه على طرحه الفكري؛ وفي اعتقادي أن العواد يشكل قامة نقدية جريئة، أكثر منه قامة أدبية، وقد لا تشفع له نصوصه الكثيرة جدا في اعتباره شاعرًا فذًا، باستثناء قصائد ليست كثيرة، امتلأت بروح الشعر الحقيقي، الذي طالما نادى به. ولئن شئنا أن نقارنه بنص للماغوط، مثلاً، لاتضح أن شروط قصيدة النثر تجاوز النصين، إلا إذا آمنا بما يسميه بعض الباحثين بالقصائد الماغوطية.

أيها السادة: إن العواد، وإن قرأ في أفكار جماعة الديوان، كان حرًا في تفكيره، تجاوز الاستلاب الذي وقع فيه كثير من أدباء الحجاز، حين كانوا يرون في أدباء مصر آنذاك أنموذجًا يجب ألا يتجاوزه الأديب والناقد.. تجاوز ذلك بما حملته نفسه الحرة من رغبة جامحة في الانطلاق لآفاق التجديد، فتجاوز عصره باقتدار وأسس لمنطلقات جديدة، استمرت نواة للتجديد في أدب بلادنا، وإذا أنصفنا، فإن العواد يعد الناقد السعودي الأكثر شجاعة وجرأة، في مسيرة الحركة الأدبية والنقدية في البلاد، آخذًا من كل مصادر التجديد، ومدارسه، في المهجر، أوالديوان، أو أبولو، والمترجمات الغربية، ما ساعده على تكوين فكر سبق به عصره، وجابه به بقوة دعاة النمطية والتقليد.

وبإيجـاز:

لقد نجا العواد من فعل الاستلاب، كما نجا الخالدون من قبله، ونحن لا نقرؤه اليوم لأنه كان شاعرًا، أو مفكرًا، أو ناقدًا.. ولكننا نحيط به، ونجتمع له، لأنه نجا من إرهاب الاستلاب.. وكان مختلفًا.. فحق لنا أن نحترمه.

الهوامش والإحالات

(1) انظر: كتاب العواد وهؤلاء، جمع محمد سعيد الباعشن، دار الوزان للطباعة والنشر، المعادي، القاهرة، (تاريخ إيداع 1987م)، ص 91.

(2) انظر: العواد قمة وموقف، عبدالحميد مشخص ومحمد سعيد الباعشن، دار الجيل للطباعة – مصر، الفجالة، (سنة الإيداع 1980م)، ص 62.

(3) انظر: الشعر الحديث في الحجاز، دار المريخ، الرياض، 1973م، ص 282.

(4) انظر: الرمز في الشعر السعودي، ص 150.

(5) انظر: الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد، ج 3، ص 1338.

(6) ديوان العواد المجموع، ج 2، ص 14.

(7) http://wadmadani.com/html/finon/kossay16.htm.

(8) انظر: عبدالله الحامد، في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية، ص 147.

(9) انظر: من مقال محمد الحربي، كتاب العواد وهؤلاء، (القاهرة: دار الوزان 1987م)، لمؤلفه محمد سعيد الباعشن، ص 280.

(10) الصوت القديم الجديد، سلسلة كتاب الرياض، 66، (الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية، 1420هـ) ص 38 – 39.

(11) انظر : ديوان العواد المجموع (آماس وأطلاس)، الطبعة الأولى، (1398هـ)، ونشر النص في مقدمة كتابه خواطر مصرحة، الصادر عام 1345هـ. انظر: محمد حسن عواد، خواطر مصرحة، الطبعة الثانية، (مصر: مطبعة المدني، 1380هـ/1961م)، المقدمة.

(12) العواد: ديوانه المجموع، الطبعة الثالثة، (مطبعة دار العالم العربي)، ج 2، ص 128 –132، وانظر نماذج أخرى له، ص 71، 110، 285.

(13) ديوان العواد، ص 99.

(14) ديوان العواد، ص 271.

(15) محمد حسن عواد، ديوان العواد، ج 2، ص 315، وانظر: من 308 – 330.

(16) ص 66.

(17) في الأفق الملتهب، ص 67.

(18) المرجع السابق، 311، 312.

(19) رؤى أبولون، ص 311، 316.

(20) المرجع السابق، ص 325.

* * *

أبعاد خطاب الإصلاح في خواطر مصرحة للعواد

سهام حسين القحطاني

(إن الخطابات الإصلاحية هي نبوءات أخرى!)

سهام

سأحاول من خلال تحليلي لكتاب خواطر مصرحة أن أركز على أبعاد خطاب الإصلاح، الذي يتضمنه الكتاب، وقربها أو بعدها عن مركزية التجربة الثورية، من خلال تقطيع الخطاب إلى وحدات، وتقريب الضوء من التجربة الثورية للعواد، وكيفية صياغة خطاب الإصلاح من خلالها، وبذا فالنقطة الأولى والبديهية التي ترسم بداية هذه الورقة، هي الوقوف أمام ملامح التجربة الثورية لخواطر مصرحة، تعريفها ومقاييسها، محاولة إيجاد معايير دقيقة لقياس مسافات البعد أو القرب أو الالتحام عن تلك المركزية، ومستنتجة خصائص الخطاب الإصلاحي الناتج من خلالها.

* التجربة الثورية في خطاب خواطر مصرحة:

أول تعريف لتجربة خطاب خواطر مصرحة، نجده في صدر تقويم

الكتاب، من خلال عبارتين، أولاهما: (إن أعظم ما كان يميزه عن كثيرين من لداته وأبناء جيله من حملة الأقلام، ذلك الجيشان، الذي صاحب **ثورته الفكرية** على كل قديم بال، أحاط بالحياة والأحياء) وثانيتهما: (ولقد لاقى العواد عندما أعلن **ثورته الفكرية**، التي تمثلت في خواطر مصرحة، عنتًا لا يوصف، فلم تلن قناته، ولم يتراجع أو يضعف؛ بل عاش حياته بمنطق القوة وعظمة الكبرياء، ورفعة الإباء، وشمم العلياء)، بل، وحتى العواد نفسه، نجد أن أول تقويم لتجربة خطاب خواطر مصرحة، ينطلق من نقطة الثورة والثورية، يقول في مقدمة كتابه: (فيه أسلوب المتعلم **الثائر** على منهج تعليمه، عندما يدرك بعقله الباطن وبفطرته، أن هذا المنهج، وما يواكبه من مناهج أخرى، إنما هي محاولات يصحبها الفشل في بعث الإنسان) – ص 10، (فأردت أن يرتفع هنا صوت يحمل بذور الثورة على هذه الأمور) – أعمال العواد الكاملة ص 11.

في نافذة من خيال، يقول: (.. وسيف الحرب، لأننا في بدء تكوين **ثورة فكرية**، **وهي ثورة الجديد** على القديم والحرية على التقليد) – السابق ص 36.

فهل كان العواد يدرك مفهوم أبعاد التجربة الثورية؟.

أم أن الثورة التي قصدها كانت بسيطة وساذجة وعاطفية ومنتحلة من الحركات الثورية العربية المختلفة؟.

أي أنها مجرد فكرة لا ترتقي لمستوى المشروع والخطاب، فكرة، هي نتيجة، كما عبر عنها في مقدمة الكتاب في تقويم أفكار الجزء الأول من خواطر مصرحة، تحمل (.. **طابعًا عاطفيًا، يغلب عليه الارتجال**).

بالتأكيد أنا لا أقصد تسفيه تجربة العواد في خواطر مصرحة، إنما ما أقصده هو تحليل أبعاد التجربة الثورية، ومدى صلاحيتها في تكوين خطاب إصلاحي منطقي، ومدى اقترابها أو بعدها أو التحامها مع النموذج، أو المثال

الثوري، في ما هيته وخصائصه، أي ضبط مقاييس التجربة الثورية للخطاب.

ولعل المدخل الأول لتحليل المثال الثوري عند العواد، يبدأ من نقطة، ما الذي كان يقصده العواد بالتجربة الثورية؟، وهل كان يسعى من خلال ثورته إلى صناعة خطاب إصلاحي؟.

وهذان السؤالان هما اللذان تعتمد عليهما هذه الورقة.

إن مصطلح الثورة عند العواد، كما يقدمها في خواطر مصرحة، يرتبط برفض الماضي بما يحتويه من قدم، وبذا فالمحتوى الأولي لمفهوم الثورة لدية هو الصراع بين الجديد والقديم، (.. لأننا في بدء تكوين **ثورة فكرية، وهي ثورة الجديد** على القديم و**الحرية** على التقليد) – السابق ص 36.

وهكذا يصبح هدف التجربة الثورية لديه (تجديد كل شيء).

وبناء على ذلك، فالجديد والقديم يدخلان في تجربته الثورية في علاقة توتر مستمرة، بل في علاقة صراع من أجل البقاء والوجود، وهو أمر طبعي نتيجة تعارض التصور المطروح من قبل التجربة الثورية، والواقع القائم، حارس القديم وممثله، لكن لاشك أن هذا الصراع، عادة ما يكون، لمصلحة الوعي الثوري، وتغذية لمغامراته الثورية، لأنه يحفِّزه إلى مزيد من الإبداع، والخلق، ولذلك فنحن لا نندهش عندما يصف العواد تجربته الثورية للخواطر في بعض مواضع من صفحاتها بالخلق والإبداع، (**إبداع الواقع وخلق المستقبل** عن طريق فن الكتابة وفن التفكير... إلى وجوب **تحطيم الوهم** القائل: ليس في الإمكان أبدع مما كان).

إذن هاهنا يتوافر مقصد التجربة الثورية في خطاب الخواطر، إعادة صياغة الواقع، وتصميم نموذج المستقبل، وتدمير الأنظمة القديمة التي تمنع

من خلق مجتمع جديد، والانجاز يحتاج إلى حافز، والحافز يحتاج إلى معرفة، والحرية والعقل عند العواد هما الحافز والمعرفة، (**العقل** فوق الحس! لم لا تثور؟)، (**عش حرًا**، كن مفكرًا،.. اندفع إلى **التقدم**) – السابق ص 113 – وبذا، فإن العواد يوفر لخطاب تجربته أبرز سمات عصر التنوير، العقل والحرية.

ولهذا يدخل خطاب التجربة الثورية في صراع مع قيم الأزمنة، وتتشابك العلاقة في ذلك الصراع بصورة معقدة عادة.

تتكون هوية الإنسان من خلال ترسيخ قيم الأزمنة، التي احتكت بعقله الجمعي وبخبراته المختلفة، وأي خطاب إصلاحي بدوره، يعتمد على تبديل تلك القيم بقيم أخرى، تتناسب مع أزمنة جديدة وإمكاناتها، إذن يظل الزمن هو أساس الصراع في التجربة الثورية، وهو أمر طبعي، لأن أي تجربة ثورية تقع بين زمنين، زمن الحاضر/الواقع، وزمن المستقبل/ استدعاء تصور خاص، وهي بذا تحتك بعالمين مختلفين، عالم الأفكار كونه الوجه الآخر من الواقع ومصدر الخطاب، وعالم التنبؤ، أو أفضل تسميته بصناعة المستقبل.

وبذا تصبح الخاصية الأولى للمثال الثوري هي الزمن، وحضور الزمن هنا ليس حضورًا توثيقيًا، بل حضورًا دراميًا تتوافر فيه رغبة التغيير، يقول العواد في مقدمته: (**والرغبة** في رفع مستويات المجتمع الذي نعيش فيه ونعيش له عن طريق الفكر)، وهو ما يُصعِّد درجة الصراع في التجربة الإنسانية للثوري، إضافة إلى أن استدعاء التصور الخاص في ذاته، هو مأزق أولي ومهم في التجربة الثورية، لأن إيجاد البديل، وفق ما يعتقده الثوري ومدى صلاحيته ليتطابق مع المجتمع، هو أمر لا يفلح دائمًا، أضف إلى ذلك ما هو أهم، أي القدرة على تصميم خارطة للبديل، وهي قدرة غير متاحة، حتى عند بعض من ينادي بتفعيل التجربة الثورية، لتغيير العقل الجمعي، لأن المسألة تعني بالتأكيد أكثر من كونها مجرد تبادل مواقع لتجربة

التغير والتغيير مع الزمن، إنها مسألة تتعلق في المقام الأول مع أنساق العقل الجمعي للمجتمع، والنسق في أحد أبعاده، هو توثيق لهوية الإنسان في مرحلة زمنية، وبذا فالتجربة الثورية تقف في وجه هوية الإنسان في المقام الأول، وهذا ما يصعب نجاحها في الاختبار، لأن الدعوة إلى إهانة الماضي الفاسد فكرة لها مخاطرها، إذ إن هوية الإنسان تتحرك وفق أزمنة ثلاث، الماضي والحاضر والمستقبل، وهو أمر يصعِّب تصميم خارطة التجربة الثورية، التي لابد أن تراعي التسلسل الزمني، وإيجاد علاقة مشتركة بينهم، فليس كل الماضي سيئ، وليس كل الحاضر سيئ، وليس كل ما في المستقبل جيد، هكذا فكرة تضمن لخارطة التجربة الثورية منطقية الطرح والإقناع لاستراتجية الخطاب، وبذا (فالأمر لا يتعلق إطلاقًا بشكل لازماني، بل بالصورة النظرية للتطابق والتوافق الموجود بين عدة سلاسل زمنية) – حفريات المعرفة، نديم البيطار، ص 69.

لكن ما علاقة التجربة الثورية بالزمن؟

تنشأ التجربة الثورية عن طريق إعلان رفض الماضي الذي يمثله الحاضر، إذ إن رفض الماضي لايكون إلا في حضوره المجتمعي، فهذا الحضور هو الذي يستفز وعي الثوري بتغيير القديم، عبر مقترح لتعديله، أو لتغييره، مما يجعل الثوري في مواجهة مختلفة مع زمن مختلف، وهو زمن المستقبل، إذن تعود المسألة للتأكيد على أن محتوى التجربة الثورية، عادة ما يكون ناتج الصراع مع الأزمنة المختلفة، أو هكذا أعتقد، وقد نتوهم – بما فينا الثوري – أن بمقدور الفرد منا التملص من سيطرة الزمن على أفكاره، وهي سيطرة غالبا ما تهزّم رفضنا لأي مرحلة من مراحل الزمن، فليس منا من يقدر أن يصنع تاريخه الزمني الخاص، بعيدًا عن الزمن الجمعي، ومن هنا يدخل الثوري وفق هذه القاعدة الذهبية إلى دائرة خداع الزمن، هذا الخداع الذي يصفه ماركس بأنه (قناع كرسه الزمن).

لا شك أن قول ماركس يفتح أمامنا بالإضافة إلى جدلية الزمن، ثيمة الخلق، وهي ذات الثيمة التي اعتمد عليها العواد لتمرير ثورته على المجتمع، فثورته تهدف إلى (**إبداع الواقع وخلق المستقبل**، عن طريق فن الكتابة وفن التفكير... إلى وجوب **تحطيم الوهم**: القائل ليس في الإمكان أبدع مما كان)، وبذلك يصبح المشروع الثوري، كما يراه مارلو بونتي، (قصد يخلق بذاته أدوات التعبير ووسائله)، بما يعني أن تحوّل فكرة الثورة إلى مشروع (**تصور نموذجًا عامًا يرسم الحدود والمقاييس التي يقارن معها الواقع الموضوعي، كي يمكن تفسير العناصر والقوى المهمة التي يتشكل منها، والتحولات التي يتعرض لها أو يفرزها، والاتجاه المستقبلي الذي يكشف أو يمكن أن يكشف عنه**) – المصدر السابق، ص 25.

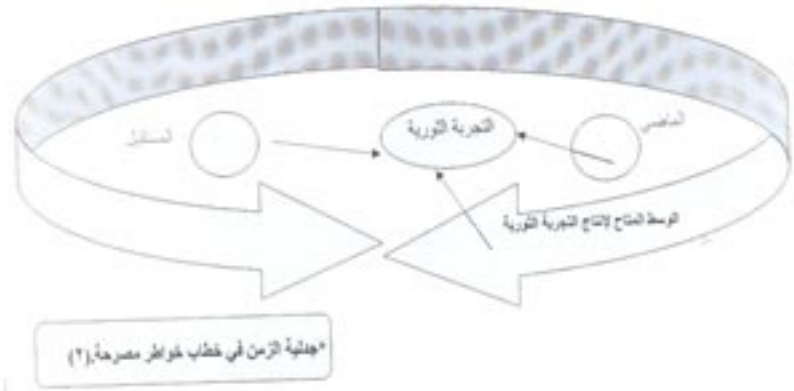
لا أحد ينكر أن العواد يرسم ملامح تجربته الثورية في خواطر مصرحة، من خلال مشكلات البيئة المحلية، أي توافر الوعي العام للرفض، أو ما يسميه الغذامي (حزمة النوايا)! وبذا، فإن الوعي الثوري للفرد ينشأ في وسط البيئة المتخلفة.

إن وعي الثوري وعي متميز،لأنه يتميز بمعرفة الماضي والاندماج مع الحاضر، والتأثير فيه،كما يتميز بالقدرة على التفكير الإبداعي، وهو ذات الوعي الذي يحميه من عدم الفتنة بالماضي، وهو ما يتيح له فرصة خلق الأفكار والتصورات وعلاقات جديدة تعيد تنظيم المجتمع.

إذ منذ البدء، يدخل العواد في معمعة جدلية الزمن، أن القديم يمنع الجديد، وأن الجديد يهدد القديم، لكن علينا أن ندرك أن وجود مفهوم أولي لتمرير معطى التجربة الثورية، لا يغني، بأي حال من الأحوال، عن وجوب وجود تصميم خارطة لضبط تحركات التجربة الثورية، ومسار تضاريسها وأهدافها، وتلكم الخارطة هي التي تحول التجربة، الثورية من فكرة ثورية إلى مشروع إصلاحي، (وجود منجز).

وبذا أكون قد اقتربت من توضيح الفرق بين التجربة والخطاب، أي وجود أثر ناتج يهدم النظام القديم ويحمل المجتمع إلى مستوى آخر من التعايش مع النموذج العصري، ولذلك لابد من توافر سلَّم منطقي لحدود تصميم المثال الثوري، وكلما تملص ذلك التصميم من ملامح الحدود، تحول كما يقول الدكتور نديم البيطار إلى (أغلوطة طوباوية)، فمهمة ناتج التجربة الثورية تغيير النظام القديم، ودفع المجتمع إلى تجاوز ذاته القديمة، بما يعني أن التجربة الثورية يجب ألا تفرض إطارًا للصورة، ومفهوم صناعة الإطار والصورة هو ما يعرِّض التجارب الثورية، فيما بعد، إلى الفشل، وبذا يتحوّل كل ثوري إلى ديكتاتور من خلال فلسفة الصورة والإطار، إضافة إلى أنه قد يتحول إلى وهم مرات في مستوى ناضج من مستويات تأكد المحتمل! ومرات إلى خديعة في مستوى أنضج من المستوى السابق، وبذا تتحول التجربة الثورية في مرحلة من مراحلها إلى فخ، لاستدراج الخطاب نحو غايتها، وهنا يلبس الخطاب زيًا آخرًا، أقرب إلى البهرجة منها إلى العقلانية، عندما يتعامل مع المجتمع من خلال تقسيمه إلى (صور/ علامات) وليست مضامين، وأنا لا أقصد هنا الدعوة إلى عزل الصورة/ العلامة، عن مضمونها، بل توخي الحذر من تفعيل التوحيد بينهما، فبقدر ما تكون الصورة ثيمة مهمة في تحرك التجربة بما تحتويه في باطنها من مضمون، وتوجهنا إليه، بقدر ما تمثل خطورة على حقيقة المضمون، بما تمتلكه من خاصية المراوغة والخداع، وهو ما يؤثر على حقيقة الخط البياني الموصل بين طرفي التجربة والمضمون، أو خط امتداد الحقيقة، إذن نحن الآن أمام فكرتين ترتبطان بالتجربة الثورية، (فكرة الصورة وفكرة الحقيقة)، وهما فكرتان تدفعان إلى (المطلق) و(المثال الثوري)، المطلق الذي يفرض مسلَّمة الصورة المطلقة للمضمون، والحقيقة المطلقة والزمن الواحد، والمثال الثوري المناهض للمطلق، لأنه ضد الصورة المطلقة، والحقيقة المطلقة، والزمن الواحد.

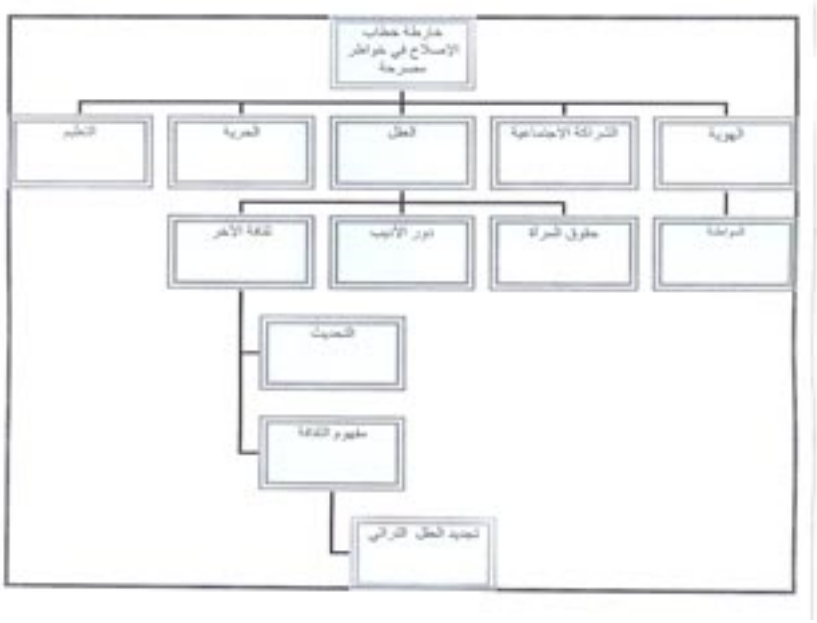
فهل كان العواد مستوعبًا لخطر (المطلق) على التجربة الثورية وخصائصها، ومحاولاً الوقوف في وجه سيطرته على الصورة والحقيقة والزمن؟



أول ما يصادفك أثناء إجراء مسح لتحديد ملامح الخطاب في كتاب خواطر مصرحة، هي مجموع المفاهيم المبعثرة على طول الكتاب وعرضه، حتى إنك تحسب أن صاحبه كان يلقي بها هنا وهناك، من أجل الصدمة أو الإثارة، دون إستراتجية توزيع لها أو لضبط نتائج أثرها، أو مبرر منظور، أو ممكن التأويل، لحشد كل تلك المفاهيم في بقعة واحدة، فتجد الثورة بجوار الإصلاح، بجوار التغيير، بجوار العقل، بجوار الوعي، بجوار الحلم، بجوار الثقافة، والأدب والأديب، دون أن يترك ذلك التكدس والحشد متنفسًا لتصميم خارطة منطقية لتتبع تطور الخطاب في فكر خواطر مصرحة، وإن كنت حاولت عبر خارطة مخصوصة، من إيجاد روابط بين المفاهيم المبعثرة في خطاب خواطر مصرحة، وإيجاد أثر من خلال تخيل عدد من العلاقات المتكافئة، التي من الممكن أن تشكل منظومة فكرية من تلك المفاهيم.

هل هذا الكلام يعني أنني أمارس بصورة قصدية إعادة بناء المنظومة الفكرية لخطاب خواطر مصرحة؟، أو دعني أقول – حتى لا تفجع عبارة (إعادة بناء) البعض منّا – هل أنا أمارس إعادة ترتيب أثاث خطاب خواطر مصرحة.؟، نعم، الأمر كذلك، في ضوء مستوى النشاط الواعي لتلك المنظومة، ولاشك أنني سأوفر أكبر قدر من الاحترازات، للحفاظ على هوية هذا الخطاب، وعدم تحميله بما لا يطيق من تأويل وإضافة، فكل ما سأفعله هو ضبط تسلسل تلك المفاهيم، وتتبعها، وفق تصميم أشكال توحد أطرافها المبعثرة، لتتجلى وحدة المضامين الفكرية في هذا الخطاب، وتوازن تماثلها، لتعين فكرة محورية تقود هذا الخطاب إلى غايته وتفجر طاقته.

لا شك أن ثمة فارقًا بين مفهوم النص ومفهوم الخطاب، فالخطاب هو بحث في جدلية العلاقة بين الفكر والواقع، في حين أن النص هو محاولة إعادة صياغة الواقع وتقويمه.



* ثقافة الأنا و الآخر في خطاب خواطر مصرحة/ الهوية والمواطنة:

في هذا الجزء من الورقة سأتحدث عن ثقافة الأنا والآخر في خطاب خواطر مصرحة.

لعل أول ما يلفت الانتباه في هذا المعطى عدم ثبات ملامح مفهوم الأنا عند العواد، وهذا ما جعل مفهوم الأنا في خواطره، تنشق من ثلاث صيغ (الصيغة المحلية/ الصيغة العربية/ الصيغة الشرقية)، لكن من المهم أيضًا أن نسلط الضوء على نقطة مهمة في مسألة الأنا والآخر عند العواد، وهي مسألة مفهوم الإنسان عنده، فالإنسان عنده عالمي الهوية، وبذا تتهمّش تفاصيل التمايز بين الأنا والآخر، ولعل إيمان العواد بعالمية هوية الإنسان، هو الذي دفعه إلى فتح الباب على ثقافة المثاقفة بين الأنا والآخر، وعلى الرغم من أن ثقافة المثاقفة مع الآخر كانت فكرة تتعايش معها الثقافة العربية المصرية والشامية والمغربية في سلام، بفعل الاستعمار وسفر مثقفي تلك الدول إلى أوروبا من أجل التعليم، وهذا ما جعل العواد في خاطرة الخليج العربي يرفض فكرة أن سبب تأخر العرب في ميادين الحياة الاجتماعية، ضغط الاستعمار من دول أوروبا المسيطرة، ويعطي أمثلة على ذلك العراق وسوريا ومصر، وكيف استطاعت تلك الدول من تحقيق إنجازات سياسية واجتماعية وعلمية، على الرغم من أنها كانت تخضع لسيطرة الاستعمار، إذن العواد يشير إلى أن ممارسة التجربة مع الآخر، سواء كانت مؤلمة أو مفرحة، تدفع الأنا إلى الإنجاز، لأن الصراع من أجل البقاء حافز لصناعة الحياة، وهو ما يقدمه لنا من خلال ذات الخاطرة، إلا أن فكرة المثاقفة مع الآخر في المملكة كانت مرفوضة، لأسباب عديدة، من أهمها:

* الجانب الديني الذي يتمثل في الدعوة الوهابية، والتي بدورها قسمت الخارطة البشرية، إلى قسمين: مسلم، وكافر، والغرب يُصنَّفون ضمن

الكفار، الذين لا يجوز التعامل معهم، ويجب مقاتلتهم، لأنهم غير مسلمين، هذه الفكرة التي انتشرت في أرجاء المملكة بعد التوحيد، بسبب انتشار مبادئ التعليم الوهابي، والتي ما تظل راسخة، لكنها غير مقلقة أو منتجة لأزمة، والتي ظهرت بوادرها في الحركة المعارضة التي شنها الإخوان على الملك عبدالعزيز، بسبب دخول المخترعات الحديثة، لأن صانعيها كفار، وكل ذلك كان مؤشرًا لأزمة المواطن المحلي عامة، والوهابي خاصة، مع الآخر.

* الجانب السياسي، وهو أن المملكة لم تخضع لتجربة الاستعمار، مما يعني أنها لم تحتك بالآخر بصورة جدية، وهذا بدوره أبرز الجانب السيئ من الآخر/الغرب فقط وضخَّمه، وأحاط فكرة التبادل الإنساني الفكري والثقافي معه، بدائرة الخطر.

* وجانب اجتماعي، يكمن في نوعية الجماعات التي هاجرت إلى المملكة، وبخاصة منطقة الحجاز، ورسخت تواجدها في أرضها، فكانت هذه الهجرات من بلدان إفريقيا وجنوبي آسيا وشرقيها، وكانت أغلبها هجرات أميّة تعليمًا وثقافة، وفدت إلى المملكة للبحث عن العمل، والبقاء بجوار البيت الحرام، والحقيقة أن هذه الهجرات لا يدرجها العواد ضمن مفهوم الآخر، لأنها وفدت إلى المملكة بقصد الامتزاج بهوية المكان، لكن تلك القصدية لم يمنعها من الاحتفاظ بهويتها الأصلية، التي تختلف عن هوية أصحاب المكان المحليين في أبسط الأشياء، اللبس والعادات والطعام، ولعل هذا ما جعلها تعيش فترة من الزمن في (جيتو) منعزل عن الاندماج مع السكان المحليين، وخاصة أن معظم تلك الهجرات كانت من دول جنوب وشرق آسيا، من غير العرب، فكانت صعوبة اللغة عائقًا ومسوّغ عزل عن السكّان المحليين للحجاز، وعلى الرغم من ذلك لا يُنكر الدور الذي قدمه الجيل الثالث من أبناء هذه الهجرات في الحراك الاجتماعي المحلي، أما الهجرات العربية للحجاز مثل السودان واليمن، فلم يكن لهم دور يذكر في تطور المجتمع، لأن أغلبهم كان

من الطبقة العمالية، وكانوا أميين تعليما وثقافة، كما أنهم كانوا يعيشون في جيتو منعزل عن السكان المحليين، ولعل هذا ما منع إتمام إندماج أفراد تلك الهجرات مع السكان المحليين، وأنا أقصد بتلك الهجرات ما كانت قبل توحيد المملكة، وما قبل الثورة النفطية في السعودية، لأن الهجرات التي تمت بعد الثورة النفطية في السعودية تختلف سوسيولوجيًا وثقافيًا عن الهجرات ما قبل التوحيد وما قبل النفط، فأهم ما ميّز تلك الهجرات هي ثقافة العمل، هذه الثقافة التي انعكست على التحديث الشكلاني للمجتمع السعودي، أما على المستوى الفكري، فلم يقدم المثقفون العرب أي دور في تطور العقل الثقافي السعودي، لأسباب عدة، من أهمها: الحراسة التي كانت تعتقل الثقافة لدينا وترسم لها حدود تحركاتها، وعندما دخلت الثقافة السعودية في صراع مع الحداثة والتقليد وقف المثقفون العرب، في السعودية، في منطقة محايدة من ذلك الصراع، لاعتقادهم بأن هذا الصراع هو صراع محلي في المقام الأول، وحتى الذين تدخلوا، تدخلوا أيضًا وفق ضوابط، تتفق مع وجهة نظر تلك الحراسة، وإن ظلت فكرة العزل مستمرة في ذهن الوافد الثقافي، أو قل حركة وتأثيرًا مشروطين.

على العموم هذا محور يطول الحديث عنه، ويبعدنا عن لبّ الموضوع.

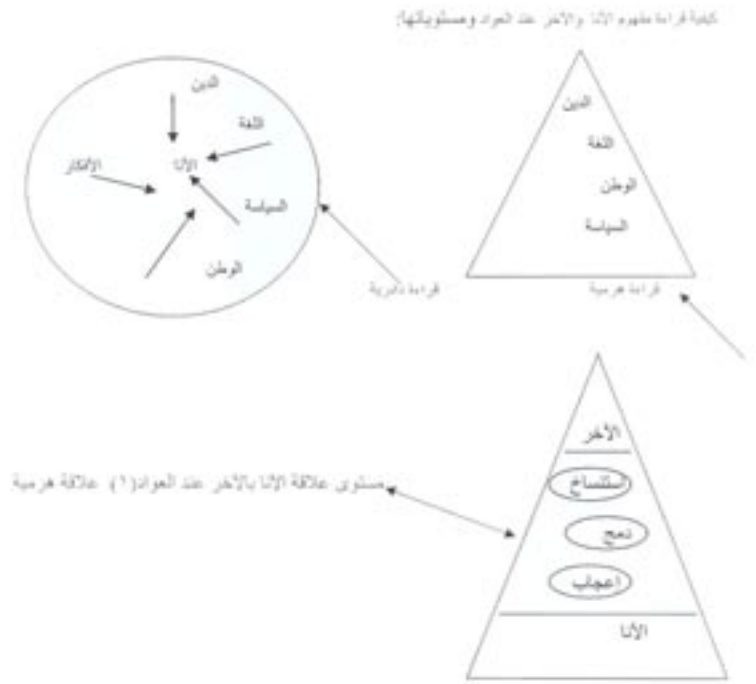
أقول، ولو ابتعدنا قليلاً عن تلك القصدية التي تحملها تلك الهجرات، وهي في طريقها إلى المملكة، واقتربنا من عامل يؤكد ضرورة مزج تلك الهجرات بهوية أصحاب المكان المحليين، وهو العامل الديني، إذن الدين يفصل الحسم في جدلية الآخر عند العواد، فالمسلمون أنا واحدة مهما تختلف جنسياتهم، ومن ذلك نستطيع استنتاج مفهوم الآخر عند العواد، بأنه كل من لا ينتمي إلى الدين الإسلامي، هو آخر، والأنا كل من ينتمي إلى الدين الإسلامي، سواء عربي أو غير عربي، كرابط أولي ومهم بين مركز هوية الأنا والعالم الخارجي، وهذه الشمولية لهوية الأنا عند العواد تتضح في

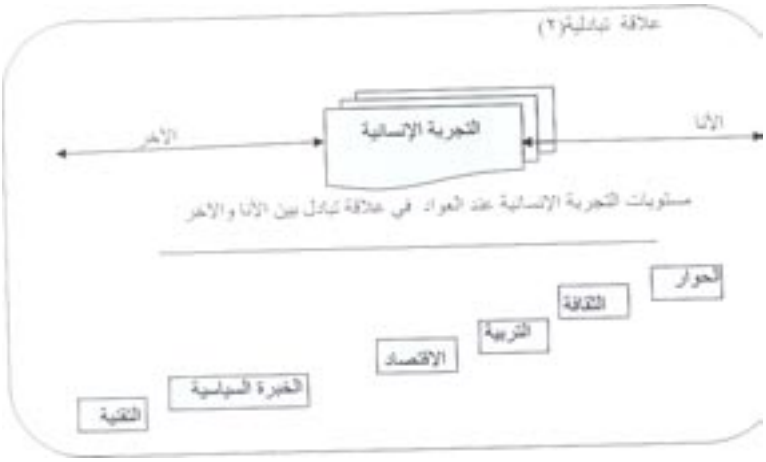
خاطرة المنتجع الفسيح وخاطرة أمة مهملة. يقول في خاطرة أمة مهملة: (من هي الأمة الحجازية التي تنتسب لها؟، أليست خليطًا من أجناس عديدة، شتى، ترجع أصولها إلى الهندي والمصري والمغربي والجاوي والبخاري والتركي والفارسي، وفيها أيضًا من يرجع إلى الأصل السوداني.. كشعوب الولايات المتحدة الأمريكية تمامًا؟... مزيج متكون من أصول وعناصر منحدرة من غرب آسيا وشمال إفريقيا، لا تناسب بينها في شيء سوى الدين...)، لكن مايلبث ذلك الرابط الرئيس لمركزية هوية الأنا عند العواد/ الدين، من إنتاج روابط أخرى تضيق شمولية الأنا، فبعد أن يصدر الدين كتعريف للأنا، نجده، يذكر الأفكار واللغة والوطن والسياسة، يقول في نفس الخاطرة: (الأمة الحجازية أو الحجازيون، أمة تربطها روابط متينة متعددة، تربطها الأفكار، تربطها اللغة، يربطها الدين،يربطها الوطن،تربطها السياسة... وأن تكون محافظة على وطنيتها متمسكة بعروبتها مهما تقلبت بها الأحوال) – أعمال العواد الكاملة، ص 49.

في هذه العبارة نجد اضطرابا في مفهوم الأنا عند العواد، ما بين الشمولية والتمحورية الشمولية من خلال كلمة (الأمة)، والأمة في الذهن العربي ذات صبغة أيديولوجية دينية، ° **ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير يأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر** ″ – [آل عمران 104].

الخطاب القرآني يُرسخ في ذهنية المتلقي المسلم استراتجية دمج هوية الأنا مع الآخر، إذا توافر عامل الدين، وهو بذا يُذيب الفروق اللغوية والعرقية والثقافية والاجتماعية، لينتج هوية مشتركة للأنا المسلمة، ذات عقيدة واحدة، ولغة واحدة، وثقافة واحدة، وفكر وسلوك اجتماعيين واحد، وتلكم الوحدة بين الأنوات المختلفة لا تتحقق إلا في ضوء الدين الواحد، كما أن الخطاب القرآني في المقابل يبلور مفهوم الآخر، وفق ذات المنطق الذي يوحد من خلاله الأنوات المختلفة، أقصد عامل الدين.

وبذا نجد العواد في العرض الأول لمفهوم الأنا، يسير وفق المنطق الكلاسيكي القديم، الذي يعبر عنه بمصطلح الأمة، وهي نتيجة طبيعية مترتبة، وفق القاعدة التي أسسها لمفهوم الأنا، أي عامل الدين، والتي تتناسب مع طبيعة التركيب السكاني للمجتمع الحجازي في وقته وما قبل وقته، فهم، بالإضافة إلى السكان المحليين للحجاز، جموع من المهاجرين لا رابط عرقي أو لغوي أو ثقافي أو اجتماعي بينهم، وبذا يصبح الدين رابطًا مهما يجب التركيز عليه، لإيجاد مسوغ مشترك بين الجميع لصناعة هوية الأنا الجمعي في المجتمع الحجازي وبخاصة كونه يتميز بالتشكيل السكاني، ولا ننكر قيمة هذا الوعي المبكر عند العواد في صناعة مواطنة الفرد الحجازي.





لكننا لا نستطيع السير طويلاً وفق هذه الفرضية، إذ مايلبث العواد أن يدفعنا نحو منعطف آخر لمفهوم الأنا، قد يتقاطع – أو أظن ذلك – مع فرضية الأمة السابقة، عندما نجد أن عامل الدين – فيما بعد – قد تزحزح متراجعًا من صدر مفهوم الأنا إلى محل آخر، ليأتي وفق الترتيب الذي طرحه العواد في المركز الثالث قبله الأفكار واللغة، وبعده الوطن والسياسة، فهو يقول: (الأمة الحجازية أو الحجازيون، **أمة تربطها روابط متينة متعددة، تربطها الأفكار، تربطها اللغة، يربطها الدين، يربطها الوطن، تربطها السياسة... وأن تكون محافظة على وطنيتها متمسكة بعروبتها مهما تقلبت بها الأحوال**) – السابق ص 49، وهذا ما جعلني أزعم أن مفهوم الأنا عند العواد يشوبه بعض الاضطراب!

إن تعداد هذه الروابط بهذا الترتيب لتشكيل صورة الأنا عند العواد يثير أسئلة، هل العواد كان يقصد استراتجية ما بهذا التراتب لروابط هوية الأنا، أم أن هذه الروابط بهذا التراتب جاءت صدفة دون أن يكون لها أي تأثير في تغير المفهوم العام لهوية الأنا عند العواد القائم على قاعدة (الأمة)؟

وهل هذا التراتب أضرَّ بمفهوم الأمة كتعريف لهوية الأنا عند العواد؟

يمكن الإجابة على هذين السؤالين، وفق شكل الترتيب الذي ترسمه لتلك العناصر، إما شكل هرمي أو شكل دائري.

الإشكالية المهمة حسب ما أعتقد في عناصر هوية الأنا بهذا الترتيب والنوعية، تكمن، أولاً، في تراجع العامل الذي بنى عليه العواد مفهوم هوية الأنا/الأمة، وهو عامل الدين إلى المركز الثالث من عناصر هوية الأنا، ليتقدمه عنصر الأفكار واللغة، وهذا التراجع وفق الشكل الهرمي لعناصر هوية الأنا، يعني تراجعًا لقاعدة تأسيس هوية الأنا عنده/ الأمة، أي توافر العامل الديني، فكما نعلم أن منهج التراتبية يقوم عادة على الأهم فالمهم، وعادة يتقدم في الشكل الهرمي أكثر العناصر قيمة وأهمية، كما أن الشكل الهرمي يعتمد في منهجه التراتبي على النسب الكمية للمحتوى الإحصائي.

كما أن تقديم اللغة على الدين، مأزق آخر لمفهوم هوية الأنا في عرضها الأول/ الأمة عند العواد، وهو بذلك يقدم الهوية العربية على الهوية الإسلامية، فيقول في خاطرة الخليج العربي: (لماذا نسرف في تقديس أمة العرب، وما هي إلا نحن، وما نحن إلا إياها)- السابق ص 111 - ويقول في المنتجع الفسيح: (من بلادنا نحن العرب) - السابق ص 240.

وبناء على هاتين العبارتين اللتين تركزان على مصطلحات، مثل: العرب، والعروبة، والوحدة العربية، فالعواد يصدِّر العرْق، لتأسيس قاعدة هوية الأنا، وهو تمييز يتضح عنده في تصنيف هوية الشاعر إقبال.

إن كلمة الجنسية التي بدأ يذكرها العواد في بعض مقالات خواطر، تشير إلى تحول أيديولوجي في مفهوم هوية الأنا عند العواد، وبخاصة لو عرفنا أن هذه العبارة ذكرت في مقال له عام 1957م، أي بعد توحيد المملكة،

وتبلور فكرة المواطنة من أجل إبراز خصوصية العلاقة بين المبدع والمكان، وهنا تدخل الخصوصية ضمن ملامح تشكيل هوية الأنا وتركّز على مذاقها الجغرافي، لكن سبق للعواد قبل هذا المقال من استخدام مصطلح الوطنية في أمة مهملة، وفي خاطرة من تكونين، وفي خاطرة أمة فرنسية، وهنا يعود العواد لعالمية الهوية، أو قلْ: لعالمية ثقافة تكوين الهوية الأنا، أعتقد أنه تأويل مريح لما كان يقصده العواد من العبارة السابقة، وتتناسب إلى حدّ ما مع أبعاد تأسيس دور الشخصية في خطاب الخواطر، والذي يراه العواد نوعًا من الخلق، خلق المجتمع، الخلق الذي هو أبرز مسؤوليات رسالة الإصلاح في المجتمع، يقول في مقدمة الخواطر: (.. للذين يشتعل وجدانهم بواجب أداء رسالة الإصلاح نحو الوطن الذين يعيشون فيه ويعيشون له، ويعيشون به... يجب أن تخلق من جديد بأيدي القادرين على الخلق الجديد) – السابق، ص 11– إذن هنا نرى الوطنية تحوز على جانب من مفهوم هوية الأنا في خطاب العواد، لكن الوطنية بمنطق الخلق الذي قصدها العواد تعني المواطنة، أي الدور والتفاعل، أو القيمة الاجتماعية، كأبرز أبعاد تأسيس دور الشخصية لديه، أي قيم المواطنة، يقول: (التفاعل مع قومه أو بني قومه.... التفاعل هو أن يؤثر المرء في مواطنيه.. فينشأ من هذا الأثر اتساع أفق الفهم، أو سهولة سبيل التقدم، أو الاقتراب من منطقة الإصلاح المنشود،.. إلى مثل هذا التفاعل...تسير قافلة العلم وقافلة الإنسانية.... والفرد الذي تنقصه هذه المقدرة الثمينة – مقدرة التفاعل – يظل فردًا محدود القيمة، إن لم نقل فاقدها) شخصيات هلامية – السابق ص 136/135.

وتظل السياسة في قاع التشكيل الهرمي لعناصر هوية الأنا/ عند العواد، وحتى مفهوم السياسة، ها هنا، يمكن تعبئته بأكثر من طريقة، وقد لا تمثل تلك الطرائق غاية التعريف، فالسياسة قد تعني الأحزاب، وقد تعني التيارات، وكل منهما يضم تفرعات ومناطق ومذاهب ونظريات متشابكة ومتقاطعة، وهي بذلك الشكل تسعى لتشتيت هوية أنا الفرد نحو انتمائه

السياسي، وإن كان للعواد نفسه انتماؤه السياسي عندما صرح بميله نحو النظام الملكي للسعودية، وتفضيله إياه على النظام الجمهوري في تقويم ملكية السعودية، ولعل العواد قصد بالسياسة، الوحدة بين العرب، ضاربًا بإشكالية الأحزاب والتيارات وجدليتهما عرض المنتجع الفسيح، وهو، كما قال، مجرد حلم، فعندما يتجاوز تفكيرنا منطق واقع علاقة الأشياء وملابساته، يصبح حلمًا.

إذن الخلاصة التي أقدمها لهذه النقطة، أن العواد حاول أن يتعامل مع مفهوم الأنا، كما تعامل مع مفهوم المنتجع الفسيح، ظنًا أنه كلما وسع شمولية المفهوم استطاع أن يضم من خلالها الحلم العربي بالوحدويّة، ولذلك فهو يخلط ماهيات الهوية، فتارة يوزعها وفق الخارطة الدينية، وتارة وفق الخارطة العرقية، وتارة وفق الخارطة الجغرافية والتاريخية، وتارة وفق الخارطة المحلية التي دفعته في نهاية المطاف إلى زاوية المواطنة، على العموم لعلنا نلمس له العذر في ذلك، لأن حمى القطرية والحزبية السياسية لم تكن قد احتدت في زمنه، وشطّرت العرب إلى شطور جلّها متقاطعة لحدّ النزيف، إضافة إلى أمر آخر، وهو أن إيجاد تعريف مقنع ومنطقي لهوية الأنا أمر ليس باليسير، حتى في زماننا الذي كثُر فيه مناطقة العرب وفلاسفها، فلايزال مفهوم هوية الأنا من أهم جدليات النقد الثقافي العربي.

الآخر / الصورة والإطار:

يكاد مفهوم الآخر عند العواد أن يكون ثابتًا، فالآخر هو الغرب، وبذلك يجعل الغرب هو الآخر للمشرقي، والغرب هو الآخر للمسلم، والغرب هو الآخر للعربي.

ولا شك أن تركيز العواد على الآخر/ الغرب، والمناداة بتبادل فكري وإنساني وثقافي معه، يطرح أمامنا معطى مهمًا وهو ريادة العواد في طرح

(ثقافة المثاقفة) مع الآخر، على الرغم من كل الأسباب التي ذكرتها سابقًا في موقف رفض المجتمع المحلي من التعامل مع الآخر.

ولعلنا لا نندهش عندما نقرأ أول اعتراض لثقافة المثاقفة مع الآخر التي نهجها العواد في مقدمة الكتاب بقلم الأستاذ عبدالوهاب آشي، فهو يعترض على تركيز العواد على أمجاد ومنجزات الغرب، متناسيًا دور الغرب في مآسي العرب، وأن حضارتهم التي يتغنى بها العواد ما هي سوى حضارة مبنية على أصول الحضارة العربية القديمة، فيقول: (وهناك نظرة أخرى نحب أن نناقش الأستاذ فيها، وهي تغنيه بالغرب، وولوعه بذكر عجائبه وتمجيده، ودعاؤنا إلى مضاهاته مما تكاد مقالاته لا تخلو منه.... أليست هي أوروبا التي لاتزال تهددنا بأهوالها، لاعجائبها، وتجد في سحق معنوياتنا من وجه الكون؟! وهل ما أنجبه سوى المدمرات والموبقات؟!، وان كان لديه من حسنة فما هي إلا نتيجة تحديه لمدينتنا السالفة، أضعناها فورثها أبناؤه، وأهملناها فاتخذوها حلية لأنفسهم، يفتخرون بها علينا فواهًا علينا ثم واهًا، وكان الأحرى بالأستاذ أن يرجع بنا إلى ما كان في عهد أجدادنا الغابرين أساتذة العالم ورواده في ميادين العمل الصحيح، والمدينة القومية) – ص 30، 31/ خواطر مصرحة.

وتكمن أهمية عبارة الآشي تلك، في عدة جوانب:

1 – إن صدور رأي مثل هذا الرأي من قبل مثقف في حجم الآشي، دليل على أن المثقفين السعوديين في ذلك الوقت كانوا ينقسمون نحو ثقافة المثاقفة مع الآخر إلى تيارين: تيار ضد تلك المثاقفة لأسباب سياسية ودينية وتاريخية كالتي لمّح بها الآشي، وتيار مع تلك المثاقفة مثل العواد.

2 – نستطيع أن نلاحظ من خلال تلك العبارة أيضا تقاطعًا بين مفهوم الآخر عند الآشي، أو أستطيع أن أقول: عند الآشي والتيار الذي ينتمي له، وهو ذات

المفهوم الذي كان مسيطرا على المجتمع المحلي للسبب السياسي والديني الذي ذكرته مطلع الحديث عن هذا المحور، ومفهوم الآخر عند العواد وتياره، وهو المفهوم الذي كان سائدًا في أوساط التنويريين من مثقفي العرب.

3 – التقابل بين عقدتي التفوق والدونيّة، وتقسيم الخارطة البشرية إلى جهتين جغرافيتين، شرقية وغربية، مما يعني أن العلاقة بين تلك الجهتين هي علاقة صراع أيديولوجي وثقافي، ومما يعني أيضًا أن الذهنية المحلية المحافظة كانت تعي محتوى الصراع بين الحضارات، بل وتمارسه في صياغة رفض الآخر، وليست هي بمفردها من تتحمّل مسئولية رفض الآخر، إذ إن الرفض الذي كانت تمارسه الذائقة الذهنية المحلية كانت بمثابة ردة فعل لممارسات الفعل الغربي نحو العرب، وهذه نقطة لن أركِّز عليها، وأمرُّ عليها سيرًا، وإن قرارات العقل العربي اليومي في جملتها قرارات مبنية على ردة الأفعال، لا على الأفعال بما يعني أن حكمة الاستقراء غالبًا ما تغيب عنه.

والتي بدورها كرست – فيما بعد – إشكالية الصورة والإطار بين الأنا والآخر، كمستوى أول، وجدلية الصراع مع الثقافات الآخرى، كمستوى ثان من تلك الجدلية.

والعواد بطرحه لمفهوم الآخر بوجهة نظر الفكر التنويري العربي، يسقط مستويي تلك الجدلية من حساباته، دون مراعاة فارق الوعي، ما بين المجتمع المحلي، والمجتمع العربي، الذي خاض تجربة المثاقفة، ولذا وجد اعتراضًا من الآشي وتياره، لأنه يُدعم فكرة تفوق الغربي على كافة المستويات، بما يعني أن ذلك التدعيم في مضمونه اتهام بتخلف ورجعية العرب، وكسر لإطار الصورة التابو.

عندما يحلل الدكتور سعد البازعي في كتابه (استقبال الآخر) أبعاد تأثير الآخر في الثقافة العربية، فهو يقسم استراتجية ذلك التأثير إلى قسمين، هما:

(أحدهما الاصطلاحية الشائعة في الدراسات النقدية المقارنة بوجه خاص، أي كيفية تلقي فكر أو أعمال أدبية أو تيار أو غير ذلك، مما ينتمي إلى ثقافة ما، من قبل ثقافة أخرى... أما الدلالة الأخرى، والتي تعبر عن جانب أكثر إشكالية، ومن ثم إثارة للاختلاف، فهي تشير إلى الاستقبال بالمعنى الفقهي الإسلامي،.. بما يتضمنه ذلك من تقديس، أو إضفاء هالة من الاحترام والإعجاب، والمقصود هنا أن موقف الكثير من النقاد العرب إزاء الغربية لم يخرج عن ذلك الإعجاب بأوروبا الذي عبر عنه بعض الرواد في عصر النهضة، ممن يعرفون أحيانا بالتنويريين) – استقبال الآخر، سعد البازعي، 14/13.

ولو طبقنا استراتيجية هذا التأثير على مفهوم الآخر عند العواد، سنجدها واضحة الملامح، ففي خاطرة الشرق الأقصى، مثلاً، يطالب العواد الشرقي أن يمنهج أسلوب حياته وفكره وسلوكه، وفق منهج الغربي، فيقول: (فهل تظن أن حياتنا تنطبق، ولو بعض الانطباق، على حياة الغربيين، أو تشابه بعض المشابهة حياة الغربيين، أو تقارب بعض المقاربة حياة الغربيين؟ لا وربي!!

أيفكر الغرب ويخترع ويكتشف ويصنع، ويبقى الشرق صامتا هكذا؟.. سياسة خرقاء، وكسل مميت، وفكرة حمقاء، وعجز وجبن وسخافة وهراء، بل موت وأبيك أيها الشرق) – أعمال العواد الكاملة ص 76.

وهو بذا يحدد تعاليم منهج تغيير الشرقي، وفق وثيقة الحياة اليومية للغربي، أن يحدد غاياته، مثله، أن يفكر مثله، أن يتصرف مثله، أن ينتج مثله، إن فكرة استنساخ الآخر/ الغربي، ليرتدي زيّ الشرقي، أو غربنة الشرقي، هي فكرة لا تراعي خصوصيات النسق، وهو المأزق المعتاد الذي يقع في فخه أي مشروع تحديثي لتغيير منهج المجتمع، وهو عادة ما يغيب عن العواد، فالإنسان ليس قطعة شطرنج، يمكن تحريكها، لنفوز في لعبة، إنه روح وتاريخ

وهذا ما يغيب عادة عن صناع خطابات الإصلاح ومشاريع تحديث العقل الإنساني، كما أن فكرة الاستنساخ تتنافي مع فكرة الخلق الذي بنى خطابه الإصلاحي عليها، كما أن فكرة الاندماج مع الغربي لا تعني بأي وجه من الوجوه فكرة المثاقفة، أو تقترب منها.

ولا شك أن الآخر الذي يظهر هنا عند العواد في نموذج استنساخ لتحديث إنسانية وعقلية الشرقي، هو جزء من استعمار روح وعقل الشرقي، ولاشك أن هذه الخلاصة ليست هي المقصودة من توعية الأنا، بضرورة ثقافة المثاقفة مع الآخر، ولكن نجد أن للعواد، لهذا المفهوم للآخر، مبررًا، يبتعد عن فكرة الاستنساخ، إذا عدنا للقاعدة الذهبية للعواد، وهي عالمية الإنسان وعالمية تجربته، وهو وفق هذه الفكرة يرى أن الأضعف يستفيد من الأقوى، ولا تثريب في ذلك، لأن تبادل الخبرة صفة إنسانية في شموليتها.

* حقوق المرأة في خطاب خواطر مصرحة:

لعل مناداة العواد لحقوق المرأة في خواطر مصرحة وضعت خطاب الخواطر في تقاطع مع الذهنية المحافظة للمجتمع المحلي، وبخاصة وأن المرأة السعودية في زمن العواد كانت لاتزال مقيدة بسلاسل الجهل المحلي، وما يحمله مضمون العقل الجمعي من ترسبات باقية من حياة البداوة، وفهم خاطئ لتعاليم السلفية، عند بعض الوهابيين المتزمتين، وإن كان هذا التزمّت لا يدل على فساد قاعدة الخطاب الإصلاحي السلفي، الذي قادته الثورة التصحيحية للشيخ محمد بن عبدالوهاب، رحمه الله.

لقد حاول العواد أن يؤسس وعي المجتمع نحو حقوق المرأة، وإلغاء فكرة التمييز ضدها، عبر طريقتين، إحداهما رمزية والأخرى تقريرية.

أما الطريقة الرمزية، فكانت عبر (هزازة)، الجنية من نافذة الخيال،

التي أطلت علينا مرتين، مرة في افتتاحية الجزء الأول، ومرة في افتتاحية الجزء الثاني، والتي يصفها بالساحرة، والمبدعة، وبأنها رسولة الخير والشر والحق والباطل، التي تحمل مشعلاً من النار، وسيفًا مسلولاً، وهي مولدة الفكر، وماردة الخيال.

وهزازة تمثل عند العواد رمزًا أنثويًا إنسانيًا، يدلل من خلاله على قدرة المرأة على تغيير المجتمع، بل وتغيير طريقة تفكير الرجل، مع الاحتفاظ بالدور العاطفي للمرأة الذي تمارسه على مخيلة المبدع، وبذا فالعواد يحافظ على توازن الجانب العاطفي والعملي عند المرأة، هذا التنوع لحركة دور المرأة الإنساني في حياة المجتمع، يجعلها في مواجهة سلميّة مع الرجل والمجتمع، بما يعني أن العواد يستبعد مسألة التصادم بين المرأة والرجل، وبخاصة عندما تتداخل أدوارهما في الحياة العصرية.

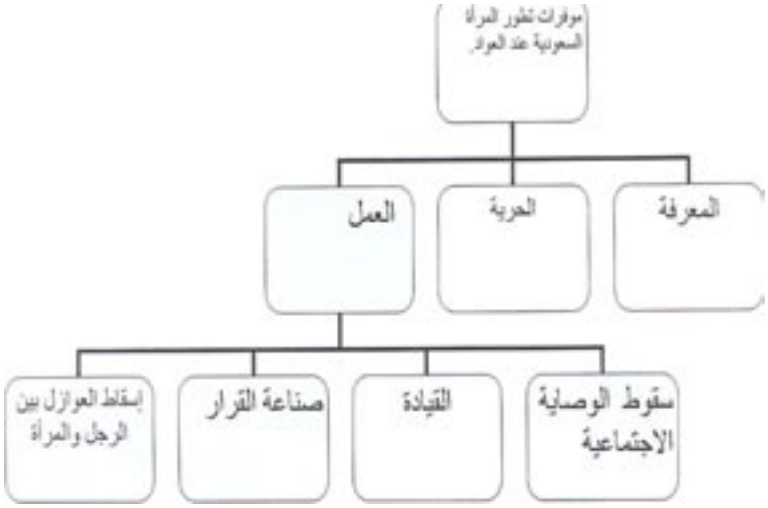
أما الطريقة الثانية، فهي مطالبته بحق مساواتها مع الرجل، في التعليم، والاختيار، والقرار، والعمل، والإنتاج، والشراكة الاجتماعية، في خواطر، مثل: من تكونين؟، والحجاز بعد 500 سنة، والزواج الإجباري، كما أنه صمم لها برنامجا توعويا في هذا المجال في خاطرة: من تكونين؟

أما في خاطرة الحجاز بعد 500 سنة، ومن خلال رسالة ساعدة إلى أخيها مسعد، ورسالة مسعد إلى أخته ساعدة، يحاول العواد أن يجتهد في تشكيل ملامح المرأة السعودية العصرية، من طرح نماذج نسائية، مثل: ساعدة المرأة العصرية المكافحة، وأمل المرأة العصرية المبدعة، وعادلة المرأة العصرية العالمة، ونجاة المرأة العصرية النشطة في إدارة الجمعيات والمنظمات، إن المرأة العصرية عند العواد، هي امرأة متعلمة ناضجة مستقلة فكريًا ذات شخصية عملية، ووعي علمي، تضخ حيوية ونشاطًا، كما أن تلك النماذج تمارس أدوارًا متميّزة في ميادين العمل المختلفة، وبذا فالعواد أول

من يطالب المرأة المحلية بالخروج إلى سوق العمل والإنتاج، كما أنه من خلال تلك المطالبة يوفر لها الظروف التي تساعدها على الحياة العملية، مثل إسقاط مسألة (المحرم)، مما يسهل لها الانتقال والسفر، ومسألة (قيادة المرأة)، ولكن ليست قيادة سيارة، بل طائرة، إن فكرة الارتباط بين خروج المرأة للعمل وقدرتها على القيادة، سواء الطائرة أو السيارة، يضمن استقلالية الشخصية العملية للمرأة، عند العواد.

كما أن العواد يشير إلى فكرة الجمعيات النسوية ودورها في تنشيط حقوق المرأة وتدعيم دورها الاجتماعي، من خلال شخصية نجاة، التي تترأس جماعة توزيع السعادة، وجماعة النساء الطبيعيات، لكن لا يفوت العواد عندما يطرح برنامجًا لتطوير المرأة السعودية، أن يبين حقوق المرأة وموفرات تطورها.

أما في خاطرة (الزواج الإجباري)، التي تعتبر جريئة في طرحها، يتناول العواد قضية (الخيانة الزوجية)، وأسباب خيانة الزوجة لزوجها، ضمن قالب وصياغة رومانسيين، محاولاً من خلالهما تعليق جرس الإنذار في رقاب الآباء، الذين يجبرون بناتهم على الزواج، ممن لا يرغبن فيهم، وفي رقاب الأزواج الذين يهملون زوجاتهم ولا يراعون احتياجات الزوجة النفسية والجسدية، مما يدفعها للبحث عن إشباع تلك الرغبات خارج الفراش الزوجي، وفي رقبة المجتمع، الذي يجهل أن وراء كل فعل خطيئة، صوت امرأة مقهورة أو محرومة، تعلن عن رفضها لقهر الأب والزوج والمجتمع وظلمهم، عبر تمردها على أعرافه ومبادئه وتدنيس مواثيق أخلاقياته وأشكال شرفه، وهكذا تختم حكايتها، (.. بضياع الشرف والراحة والحياة! جريمة يجرمها الآباء الجاهلون، والأزواج الطائشون، والمجتمع المهمل) – ص 80.



* تجديد العقل التراثي في خطاب خواطر مصرحة:

إن فكرة تجديد العقل التراثي عند العواد، فكرة تخرج من رحم جدلية الزمن في تجربته الثورية، فكل ما يمثل الماضي قابل للتجديد، وهذا ما جعل يده تمتد إلى أشد المناطق تابو في المجتمع المحلي، وهو أمر ينطوي على تسرّع أكثر من كونه شجاعة، لأن الدعوة إلى محو أي قيمة نسقية تهيمن على اعتقاد الذهنية الاجتماعية، هي جرأة لا تسلم من خطورة ردة الفعل، نحو هزّ لبّ التراث والعبث بأثاثه، كما أنها لا تراعي جدول حساب الارتباط العاطفي بين الفرد وتراثه، وحتى تلكم الأشياء التي تحتاج إلى مجرد إعادة ترتيب أجزائها، لتعديل وتصحيح مسارها، نجد العواد يضمها في ذات الفئة.

أول موقف يعلنه العواد ضد العقل التراثي يتجلى في رفضه لمبدأ (العصمة)، عصمة العلماء، والمناداة بمناقشة أفكار العلماء وآرائهم، وهو بذا يطرح الخطاب الفقهي الديني على طاولة الحوار الاجتماعي والمناقشة والنقد،

وإعادة صياغته بما يتناسب مع عصرية المجتمع، وهو بلا شك موقف لا يخلو من الجرأة، بل هو في رأس قائمتها، لأنه يقترب من منطقة تعتبر من أشد المناطق تابويّة في مجتمع ديني محافظ مثل المجتمع السعودي، وبخاصة وأن الوهابية كانت في أشدّ تزمتها وهيمنتها على الذهنية المحليّة والخطاب الديني والثقافي والسياسي في المملكة، كما أنه موقف لا يخلو أيضًا من وعي عميق بضرورة عصرنة الخطاب الديني، ومحاربة التخلف الفقهي، الذي ورثه بعض رجالات الدين في السعودية من علماء عصور التخلف العربي.

والتركيز عند العواد على مسألة محاربة العصمة تتجاور مع فكرة الخلق والتجديد والثورة عند العواد، بما يعني أن العصمة في المقابل هي إعاقة للخلق والتجديد والثورة، وهنا يتعامل العواد مع العصمة، كونها مشكلة فكرية أكثر من كونها مشكلة دينية، مشكلة فكرية، لأنها تعيق قدرة فكر المسلم على مدّ تأملاته خارج سور الوصاية الفكرية، التي ترسم له طريقة تفكيره حتى تضيّق عليه الدنيا بزعم تفريج الآخرة، كما أن محاربة عصمة العلماء تعني فيما تعنيه إسقاط صفة الولاية عنهم، وهي الصفة الأهم التي تمنح رجال الدين الحق في المشاركة في تشريع دستور الحكم وصناعة القرار في السعودية.

وهذا ما جعل العواد يقف أمام النار وجهًا لوجه، وهو يناقش منطقة تابو خطيرة، مثل عصمة العلماء.

أما المسألة الثانية التي ينادي من خلالها العواد إلى تجديد العقل التراثي، هي مسألة البلاغة العربية، يقول في خاطرة البلاغة العربية: (**حطموا** عن خيالاتكم هياكل الإجلال لهذه الأسماء، **واحرقوا تلك** الأوراق، وامحوا تلك القصائد وهاتيك المقطوعات المأخوذة من تراثهم، وطهِّروا أفكاركم الصغيرة الحرة من تلك الأمراض والسموم... وأنا بدوري أقول لهؤلاء: لكم دينكم ولي

دين)، ولعل اللافت للنظر أن العواد يعتمد على ألفاظ المحو، وهو ينادي إلى تجديد العقل التراثي (حطِّموا/ احرقوا/ طهِّروا)، بما يعني أنه يمارس فعل الإقصاء وإغضاب التراث، عندما يدخله في دائرة الصراع بين القديم والجديد، وبذلك يكون العواد هو أول من سنّ طريقة إقصاء الرأي الآخر، وحتى موقف التيار الديني الذي طالب فيما بعد بإقصاء فكر العواد، لم يكن ليحدث ذلك إلا إثر إقصاء العواد له، باسم التجديد والعصرية، فكان موقف دفاع، أكثر من كونه موقف هجوم واعتداء، وهذا ما فهمه الملك فيصل، رحمه الله، فهم أن مسالة الفرقاء، العواد والتيار الآخر، هي مسألة صراع أفكار، ولذلك جعل القرار للحجة والإقناع، ولاختيار المتلقي إلى ما يطمئن له، وهو ما فشل فيه العواد، وفاز فيه التيار الآخر. وهي هزيمة يفسرها الغذامي، بسبب حماسات العواد (لم تكن بكافية لتأسيس وعي نظري أو إبداعي فاعل لضعف مادته وتواضع معطاه) – السابق ص 63.

إن العواد يقوِّم ذائقة البلاغة العربية القديمة، ويتهمها بالتوهان، وتغيُّب الوعي العصري عن منطقية وعقلانية الرؤية، التي تعيد ترتيب الأشياء وطريقة التفكير بها وقوانين نقدها وتقويمها، عندما يصدرها من يصفهم (رؤوس غلاظ أفسدها ثقل العمائم وطول اللحى) – السابق 43 – وإنه تقويم يعتمد على شكلانية الصورة، التي تعتبر سمة بارزة من سمات خطاب الإصلاح، أقصد التركيز على شكلانية التحديث، في حين أنه يصف أرباب التجديد في مجال البلاغة واللغة بـ (.. تلك الأدمغة المطربشة.... ذوات فكرة التجديد العصري والذكاء النجيب) – السابق ص 43 – إذن المسألة كما قلت في بداية هذا الموضوع، هي جزء من جدلية الصراع بين الماضي والمستقبل، وهو ما يعني كسر فكرة التقديس و(... وجوب **تحطيم الوهم** القائل: ليس في الإمكان أبدع مما كان).

أما النقطة الأهم في هذا الموضوع، فهي مناداة العواد بتعميم الرؤية التجديدية للخطاب الديني، التي صاغها الإمام محمد عبده، وحاول من خلالها أن يُحدّث التجربة الإسلامية الاجتماعية والثقافية، إلا أن العواد يطرح تجربته التجديدية كأحد رجال التنوير في الفكر العربي، لا كرجل دين، وكأن العواد يُضمِّن طرحه هذا إشارة إلى رفض التجربة الدينية السلفية، التي صاغها الشيخ محمد بن عبدالوهاب، رحمه الله، أو كحدٍّ أدنى، المقارنة بين عصرية التجربة الدينية لمحمد عبده، ورجعيّة التجربة السلفية في المجتمع السعودي، وهذا ما جعله يرى أن محمد عبده من أكبر الذين خدموا الإسلام، خدمة لم يعرف التاريخ مثلها في مصر، وهو يغفل دور وقيمة الثورة التصحيحية للشيخ محمد بن عيدالوهاب، التي كانت أكثر انتشارًا وتأثيرًا من نظرية محمد عبده، فنظرية محمد عبده لم تتجاوز حدود النظرية، في حين أن الثورة التصحيحية للشيخ محمد بن عبدالوهاب، استطاعت أن تكون منهج حياة، وهذا المنحى اللاموضوعي للعواد في رفض الفكر السلفي، أدى بدوره إلى أن يكون العواد أول ليبراليٍّ في الفكر السعودي.

* الغذامي وتقويم ريادة خطاب العواد:

أعتقد أننا لا نستطيع عندما نتحدث عن العواد أن نتجاوز تقويم الغذامي للعواد و لخطاب خواطر مصرحة، يقول الدكتور عبدالله الغذامي في كتاب حكاية الحداثة: (ولسوف يكون محمد حسن عواد هو الأكثر حسًا وحماسًا لتفهم شرط التحول، وجاء كتابه خواطر مصرحة، الذي صدر في الوقت ذاته بوصفه جوابا وبوصفه مشروعًا في التطوير) – ص 25.

إذن الغذامي يقر أولاً بتوافر الوعي الثوري للعواد، الذي مكَّنَه من تفهم ووجوب إحداث تحولٍ في المجتمع، وإصدار برنامج أو مشروع، يعبر عن ذلك الوعي الثوري، وتصميم هيكلة نموذج تطوير المجتمع.

لكن كيف يقوّم الغذامي روح وشكل المشروع التطويري، الذي قدمه العواد، عبر تاريخه عامة، وخطاب الخواطر خاصة؟

عندما يقارن الغذامي بين شحاتة والعواد كرائدين، فهو يرى أن هموم (شحاتة فكرية نظرية)، في حين أن (هموم العواد إصلاحية اجتماعية)، وباستخدام لفظة هموم يعيدنا الغذامي مرة أخرى إلى مسألة الوعي الثوري للعواد، (أكثر حسًا/ حماسًا/ تفهمًا/ جوابًا/ همومًا)، كلمات تعبر عن سعة الوعي الثوري، ومهما بلغت من عمق دلالي وشمولية، فهي لا تتجاوز التصور الذهني للمثال، أو كما يصفها بحزمة نوايا، الذي من الممكن – في درجة من درجات تعقيداته الذهنية – أن يُدخل المبدع في عالم الوهم!

كما أن الغذامي يحصر محتوى المشروع التطويري للعواد في خانة أحادية، هي خانة الإصلاح الاجتماعي، وهذه الحصرية بدورها تُخرج العواد من دائرة التجديد والإبداع، وهو ما يصرح به الغذامي، عندما يقرر أن يختار شحاتة ليطبق عليه مشروعه النقدي التأويلي.

فهناك يظل الفرق شاسعًا بين مصطلحي الإصلاح والتجديد، فأولهما إعادة صياغة الذهنية الاجتماعية، وثانيهما خلق للذهنية الاجتماعية، وأعتقد أن مساحة الفرق واضحة بين دلالتي المصطلحين، وهذه الحصرية التي خنق بها الغذامي محتوى مشروع العواد التطويري داخل إطارها، تلغي بدورها الفكرة الأساسية التي بنى عليها العواد خطابه الفكري عامة، والخواطر خاصة، وهي فكرة الخلق، وبذا، فالغذامي من خلال هذا التقويم يهزّ قاعدة المشروع التطويري للعواد، الخلق والإبداع، التي يبدو أنها فكرة لم يقتنع بها الغذامي.

ثم إن الغذامي – وفق جدولة التنصيف السابق لكلا الرائدين – يحاول أن يضبط خط سير كليهما التطويري، بل ويفعل ما هو أعمق من ذلك، عندما

يقيس ارتفاع، الأثر الناجز بين قاع النظرية وسقف التطبيق، لكنه يكتشف هشاشة القاع التي لم تقدر على تثبيت ارتفاع، يضمن إقامة حد أدنى من السقفية، لإعلان وجود أثر للصوت الناتج عن الوعي الثوري، سواء للعواد أو شحاتة، والذي لا يغفله الغذامي على مستوى ودرجة من التقدير المعنوي، كما أنه لا يتجاوز محيط ذلك التقدير، الذي يظل الغذامي يؤكد عليه، مقابل إثبات خلو الأثر.

إن المسألة تبدو عنده كالأشكال المرسومة الفارغة!

كل شكل يحجز مساحة بسعة معينة، لكن هذا لا يعني أن كل مساحة مضمومة داخل خطوط تحمل محتوى يقدر على تحريك المساحة التي يحجزها. وهذا ما جعل الغذامي يصف محتوى خطاب خواطر مصرحة للعواد بأنه مجرد (حزمة من النوايا الطيبة،.... لقد كان طيب النوايا وصادقها، وكان ذا حس مخلص لقضية التجديد، وتحمس لها،... وأيد المرأة وتحمس لها،.. وقضايا الإصلاح الاجتماعي) – ص 62 – إذن العواد لا يقدم لنا سوى أشكال مرسومة لوجوه وأصوات، لكنها لا تقدر في النهاية أن تكون صورة كاملة الملامح!

يعود الغذامي ليؤكد على سعة التصور الذهني للوعي الثوري عند العواد، فكل ما يحمله العواد ليعين حلم مشروعه التطويري على الحركة والأثر، مجرد حلم آخر.. حلم من خلال حلم.. مجرد استعداد للرفض وقبول للتجديد وتدعيم للتغيير.. مجرد وعي.. مجرد تصور.. وقد يكون مجرد (وهم)، وهنا كما يقول الغذامي: (تكمن مشكلة هذه الريادة التي لا تتوفر فيها شروط الريادة التأثيرية، وكلنا ندرك أن جيلنا الذي كان جيل تفتح وطني وقومي وثقافي، لم نكن ننظر للعواد بأي منظار رمزي... ولم يكن العواد ولا جيل العواد في حسباننا بأي حال من الأحوال، لا رجالاً ولا نصوصًا ولا مقولات) – ص 63.

إن مأزق الريادة في تأريخ الثقافة السعودية، هو مأزق ناتج عن القراءة الخطأ للمجتمع والزمن والأفعال وردود الأفعال، قراءة تكتفي بالجهة الأصخب للصوت، لأنها هي التي تشد الضوء، إن لعبة الصوت والضوء التي اعتدنا أن نحرك داخلها صور الريادة، هي التي تدفعنا إلى التقدير الخاطئ لناتج القيمة، وبالتالي يختلط على الرؤية خداع الصوت والضوء وحقيقة الأثر، تلكم هي مشكلة الريادة لدينا، إنها ريادة غير مُنجزة، (لا تتوافر فيها شروط التأثيرية)، كما يقول الغذامي، يعني: ريادة ورواد، بلا منهج.. بلا طرائق...، بلا آثار.. وبلا جيل، وأي مشروع تطويري في ضوء عدم توافر الشروط التأثيرية السابقة، طرح على موائد الرواد، يرى الغذامي أنه (مجرد شاهد تاريخي)، إذن هذا هو التقويم الأخير للمشاريع التطويرية للرواد عامة، والعواد خاصة، في رأي الغذامي، وللغذامي تبريراته الموضوعية والمنطقية لذلك التقويم، لأنها ظلت خطابات ومشاريع وبرامج (لم يكن لها دور تأثيري أو تغييري) – ص 36 – إذن مقياس نجاح المشروع التطويري والخطاب الإصلاحي عند الغذامي، هو إحداث تأثير أو تغيير، كما أنه هو ذات المقياس الذي يُدخل صاحب المشروع أو الخطاب إلى دائرة الريادة، فهل هذا المقياس الذي يحسم تقويم المشروع التطويري بأنه مشروع ريادي، ويعلن ريادة صاحبه، قد توافر في العواد وفي مشروعه التطويري وخطابه الإصلاحي؟.

كما يرى الغذامي، لم يتوافر لسببين: أحدهما يتعلّق بالناتج، والآخر يتعلّق بالعواد نفسه، فيقول الغذامي: (وهذا ما يفسر دوام سيطرة الذهنية المحافظة، لأنها لم تجد من يتحداها داخليًا... وفي المقابل، فإن الحماسات المخلصة للعواد لم تكن بكافية لتأسيس وعي نظري، أو إبداعي فاعل، لضعف مادته، وتواضع معطاه، ولعدم إحساسنا به، بسبب وجود وعي ثقافي عربي متصل بنا ومتفاعلين نحن معه، ولم تكن تجارب العواد على مستوى مجاراته أو منافسته) – ص 36.

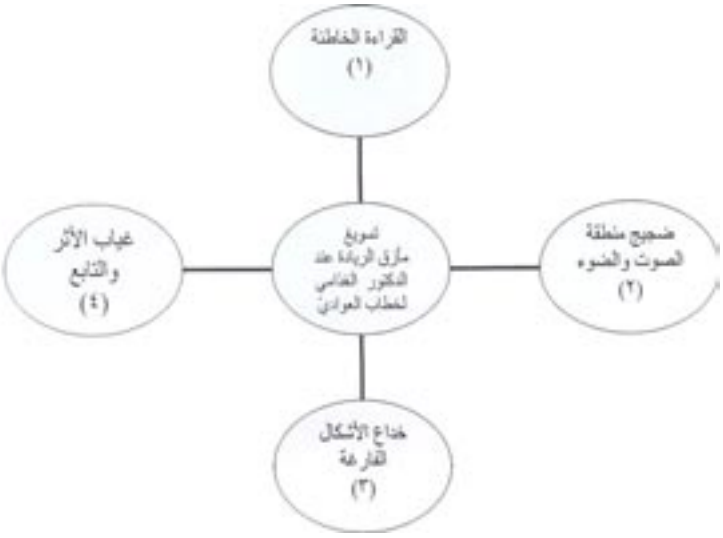
إذن، يقوِّم الغذامي ناتج المشروع التطويري للعواد بناء على مدى قدرة المشروع التطويري على تعديل أو تغيير المستوى النوعي للقيمة النسقية للعقل الجمعي وسلوكياتها، أو ما يسميها (الذهنية المحافظة)، لكن مشروع العواد فشل في تحقيق تعديل القيمة النسقية للعقل الجمعي، بدليل بقاء سيطرة الذهنية المحافظة على المجتمع، وخروج العواد من دائرة التحدي بين قيمتين نسقيتين مختلفتين، أما السبب الآخر لفشل العواد في مشروعه التطويري، فهو العواد ذاته، لأنه في نظر الغذامي لم يكن مؤهلاً لقيادة أي مشروع تطويري أو تجديدي أو إصلاحي، لأنه اعتمد على نوايا وحماسات لم تكن كافية لتأسيس وعي نظري أو إبداعي فاعل، ولضعف مادته وتواضع معطاه. إن الوعي الذي يقصده هنا الغذامي هو وعي تصميم وصناعة الإنجاز، وهو مقياس ريادة المشروع التطويري، لاوعي الإدراك، إن وعي الإدراك هو وعي متوافر عند أغلبنا، وعي يقوم على القدرة على تصنيف جداول الصواب والخطأ، لكن الوعي الذي يميز صنّاع المشاريع الريادية، هو وعي مختلف، لا يمنحه الاستعداد بمفرده، ولا التجربة بمفردها، ولا التأهيل بمفرده، إنه وعي أقرب إلى وعي الأنبياء، ينبئ المرء بالمستقبل، ويرشده إلى كيفية التعامل معه، وكيفية إقناع المجتمع والتأثير عليه، نعم إن الخطابات الإصلاحية هي نبوءات أخرى!

لأن فكرنا ومعرفتنا للأشياء تحتمهما الأوضاع الاجتماعية والتاريخية، التي تحيط بنا، وهو أمر ضروري أثناء السعي لإنتاج مجتمع، أي التكوين الكلي للحقيقة الاجتماعية، القادرة على خلق تكوين الوعي الاجتماعي، وإيجاد حركة من التنظيم والتحسين والإصلاح، وهذا لا يتم إلا إذا تبلورت فكرة الإنتاج من خلال (مشروع ثقافي)، أي فاعل اجتماعي جمعي، يمثل قوة ديناميكية اجتماعية، لا مجرد نشاط ثقافي لمجموعة من الأفراد.

كما أن الغذامي يرى أن العواد مجرد (رجل جاء وذهب)، فكما أنه لم

يؤثر على الذهنية المحافظة في زمنه، ومات مشروعه التطويري بانكساره وذوبانه، لم يكن له أيضًا أي أثر إبداعي أو فكري على أجيال المثقفين بعده، ولا على تفعيل أي تحوّل في ذائقتهم الإبداعية أو تاريخهم الفكري، لعدم معايشة الجيل، لوعيه الثقافي، ذلك الوعي الذي يصفه الغذامي بأنه لم يكن على مستوى التحدي والجدة والجودة للوعي الفكري العربي، الذي عاصر العواد، فغلبه، لكن هذا لم يمنع ثلة من المثقفين أن يركضوا وراء أفكار العواد الإصلاحية والأدبية، لكي يقرؤوا ملامح الوعي الثوري الذي تخبئه أفكار العواد، بما فيهم الغذامي.

وهكذا يمنهج الغذامي مأزق تأريخ الريادة السعودية، وفق أربعة أخطاء تفكيرية يمارسها الاستقراء التصنيفي لدينا، هي: القراءة الخاطئة للفعل وردته، ضجيج منطقة الصوت والضوء، خداع الأشكال الفارغة، وغياب الأثر/ الإنجاز والتابع/ التأثير.



■■ **د. عبدالله أحمد حامد:**

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، الشكر موصول وموفور لنادي جدة الأدبي، ولأستاذنا الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني على دعوته الكريمة، ولكافة الزملاء في هذا النادي المتميز، الذي نشعر أنه سيواصل النجاحات المتميزة..

العواد.. التجديد والتهديد !

عبدالله أحمد حامد

لأمر ما أرادت البلاغة العربية أن يكون بين التجديد والتهديد جناس ناقص يشي بالمفارقة الدالة! ولأمر أو لآخر، ارتبط هذان اللفظان لدى محمد حسن عواد وشكّلا حضورًا لافتًا! حيث كان التجديد دعوة كرّس لها العواد جهده ووقته، وراح ينادي بها، ويدعو إليها، وهي دعوة حملت في بعض الأحيان أسلوبًا مهاجمًا ملغيًا متحديًا، على الرغم من أن التجديد العوادي كان متناغمًا مع مرتكز أمته الفكري، الذي جعله نصب عينيه، وهو يدعو إلى التجديد، الذي كان همه ومشروعه وأمله وعمله.

وكانت حركته تدور ضمن دائرة هذا الوعي، وهي دائرة واسعة ممتدة عند الموضوعيين، متجاوزة كل ثابت عند المبهورين، الذين يتبرمون ويلوون وجوههم عن كل تليد! ضيقة حرجة عند المتشددين، الذين يحسبون كل دعوة حديثة، مؤامرة مدروسة وحيلة ماكرة! وسواء أكانت النية الرافضة حسنة خالصة للعلم والثقافة، أم شابها مرض المؤامرة، وعقدة الحديث، فقد كان العواد واعيًا كل ذلك، واثقًا من منتجه الحضاري، معتزًا بتراثه، قارئًا عصره بكل تفاصيله وتشكُّلاته. بيد أنه كان مع كل ذلك ذا رؤية خاصة، تحلل وتنتقد، تضيف وترفض، تستلهم الماضي وتفيد من الآني؛ ولذا كان العواد - بكل جرأته - يخترق الزمن مؤصلاً ومجددًا، لم تخدعه فكرة الجديد، ولم ترهبه سطوة القديم.

ولذا كانت ذاته الفكرية والإبداعية، تنسجم ضمن دائرة الذات الواسعة، هذه الذات التي رسم لها العواد مجموعة من الدوائر المهمة، التي تتسع ولا تتقاطع! تضيق أحيانًا حتى تتمحور حول الأمة الحجازية، التي رآها أمة واحدة، من أجناس شتى، يجب أن تكون لها وحدتها القومية المطلوبة[1]. وتبدأ في الاتساع حتى تضم الوطن الذي كان ينادي أبناءه إلى النهوض والتجديد[2]، بعد أن كان توحيد الملك عبدالعزيز - كما رآه - خطوة كبيرة إلى تجديد شامل للحضارة والتمدن، وهي ذات تنطلق لتشمل قومية المنتجع الفسيح[3]، وصولاً إلى أممية الجامعة الإسلامية[4]، ولن يعوزنا أن نؤيد هذه الرؤية التجديدية الواعية بأمثلة شتى، يبدو من أهمها وأدلها على هذه الحدة رؤيته للبلاغة، التي هاجم من أجلها بعض التراثيين والمعاصرين من الأشياخ والأدباء والشعراء، بيد أنه وجدها، كما يقول: رعدًا يقصف من نبرات القرآن، وقد وقف خاشعًا أمام معبدها[5]، وهو يرى كذلك أن الأسلوب القرآني، هو الذي يسد حاجتنا، ويضمن لنا المشي مع سنة النمو والارتقاء[6]، ولا غرابة، فهو الذي يقول إنه رأى في هذا الأسلوب: «إشعاعًا رائعًا، يملأ النفس طمأنينة وإيمانًا، ويملأ العقل حكمة، ويساير هذه القافلة الماشية في حياة الناس، من حضارة، وعلم حديث، وفلسفة اجتماعية، وتحليل عقلي، فأهتف من أعماق سريرتي: هذا هو الدليل الساطع، على أنه نزل بالحق في هذه الحياة، من الحق الأعظم، الذي خلق الحياة، وأنه باقٍ إلى الأبد»[7].

ولا عجب أن يجيب بعد ذلك على سؤال محمد سرور الصبان، المتضمن رأيه في الالتزام بالفصحى أو العامية، بقوله: «إن أولى أسلوب يقوم بحاجتنا وأصلح طريقة هي الطريقة القرآنية»[8].

إن العواد الذي أشاد بأسلوب مسيحيي لبنان، ومترجمات فولتير وموليير وشكسبير ومايرون وجوته[9]، هو ذاته الذي رأى البلاغة القرآنية بهذا الجمال

والروعة، وهي إشارة إلى تقبل وسعة وتعدد، ليس من حيث قيمة هذه الأساليب، بل من حيث تنوعها.

وإذا كان العواد قد رأى سمو البلاغة يفيض نورًا ونارًا من تلك الأدمغة المطربشة والمبرنطة والحاسرة[10]، فقد كان هو الذي يرى أن بينات القرآن الكريم تحمل مضامين نشر دعوة الإسلام، التي جاء بها محمد ﷺ، ليفتح «الأعين العمي، ويسمع الآذان»[11]، وبالتالي، فهي آيات بيِّنات ناصعة، ليس في بلاغة تعبيرها فقط، ولكن بيِّنات ناصعة – كما يقول –: «في عالم السير الحيوي قبل ذاك وبعده»[12].

لقد ارتضى العواد أن يؤاخي في تجديده بين التراث والمعاصرة، بين الأسماء المختلفة، والاتجاهات المتباينة. أوليس لافتًا ودالاً أنه مع ثنائه على أدباء لبنان المسيحيين، وعلى أعمال الغربيين المترجمة، كان يشير ويشيد بابن تيمية وابن القيم وابن حزم ومحمد عبده ومحمد بن عبدالوهاب[13]، ويدعو علماء عصره إلى قراءتهم.

هذا المنهج الواعي التجديدي هو الذي أعلنه العواد ودعا إليه، حيث كان يعمل فكره فيما يقدم إليه، وكان ذا قدرة خاصة على التفريق بين أصحاب الاتجاه الواحد، منذ سني دراسته، إذ ينقل عنه أبو بكر، صديق محمد، اعتراضه على ما كان يدرسه في مدرسة الفلاح الدينية، والتي كانت تدرس الدين بطريقة بها شيء من الخرافات، وينقل عن العواد قوله: «فكنت أنا وزملائي الطلبة نرتاد مكتبة الشيخ نصيف للقراءة، ومن ضمن ما كنا نقرؤه، كتب الدين، وكتب الإصلاح الديني، وخاصة كتب الشيخ محمد بن عبدالوهاب، رحمه الله، فتأثرنا تأثرًا كبيرًا بدعوة الشيخ محمد بن عبدالوهاب، ووجدنا الفرق بينهما، وبين ما يُدرس في المدرسة من آراء وعقائد وتعاليم دينية فرقًا شاسعًا»[14].

ويبدو أن توجه العواد نحو كتب الشيخ محمد بن عبدالوهاب كان

استجابة لرؤيته الثاقبة لكل تراث صنعه جهد بشري، يمكن قبوله ورفضه، وأهمية التواصل مع الأصل العقدي الذي كان مصدرًا لكل اجتهاد بشري، على اختلاف وتنوع هذه القراءات، ولذا كان العواد يرى أن الاعتماد على هذه الأصول الثرة الغنية الصالحة، لكل زمان ومكان، هي الطريقة الأولى، وهي الطريقة التي سار عليها الشيخ محمد بن عبدالوهاب، رحمه الله.

لقد كانت نظرته التراثية تميز بين الأصل، الذي لا يمكن الاجتهاد إلا ضمن دائرته، وبين القراءات الأخرى، ولذا يفرق العواد بين التراث الديني والفني، حين يهاجم المتعصبين للقديم، الذين لا يؤمنون بالتطور والارتقاء، الذين تنظر نفسياتهم، كما يقول: «إلى التراث الفني نظرة وثنية لا تقبل المناقشة والتفكير والحوار على أساس المنطق السليم، مساواة له بالتراث الديني، وفي ذلك خطر لا على حياة الفنون وحدها، ولكن حتى على حياة ذلك التراث الفني القديم»[15].

لقد كانت هذه النظرة الواعية للتراث التي تقوم على المناقشة والحوار والتفكير، هي التي دعته إلى تأليف كتابه «محرر الرقيق»، وذلك كما يرى «مساهمة في بعث مجدد الأمة العربية»[16]، إذ رأى في شخصية عبدالملك بن مروان الشخصية الإنسانية العادلة، التي تصلح لأن تساوي به الأمة العربية في مجال العظمة الاجتماعية والنفسية، أرقى أمة سبقت في هذا المجال[17].

وإذا كان العواد قد شن هجومه على وثنيي القديم، فإن دعاة التجديد من متسرعي الشهرة لم يسلموا من نقده وتحذيره أيضًا، فمع ريادته المحلية للجديد، فقد حذر «من فيضانه الذي جعل كثيرًا من المحترفين أو من متسرعي الشهرة أو المعجبين من غير أهله، يستسلهون اقتحامه، بنماذج مشابهة له في الشكل العام، ولكنها جوفاء، ليس فيها روح الشعر ولا طبيعته»[18]، وهي قراءة استباقية لما آل إليه حال التجديد عند بعض كاتبيه، ورؤية قارئة للإشكالات التي قد يحدثها الجديد، وتحسب ضمن إخفاقات دعاته.

هذه الرؤية الواعية للقديم، والحديث، هي الرؤية الموضوعية الوسط، التي أعلنها العواد صراحة، بقوله: «يجب أن نكون نحن – ناشئة البلاد – متحررين في ألسنتنا، في أقلامنا، في تفكيرنا، ودفاعنا، ولكن لا نتفرنج، ولا نَشُط، ولا نزدري بكل قديم»(19). بل إنه يرى أن مبادئ الإسلام ثورة بالمعنى الحقيقي ضد العبودية والتخاذل والتفكك والانحلال، والظلم والاستبداد والاستغلال والاحتكار، ضد الفوضى والشيوعية والإباحية والتحلل والانسلاخ من القديم، وضد الأنانية والأثرة واستعباد الآخرين من البشر باسم الحرية الزائفة(20). كما حذر المسلمين المقلدين الذين راحوا يصيحون، كما يقول نقلاً عنهم: «دعوا الدين للديان، وخذوا في حياتكم بما أخذت به الأمم الناهضة من نمط علماني لا يستند إلى هذه التقاليد، التي انقضى زمانها وانطوت مع الأيام»(21).

إنني أجزم أن العواد في مقولاته تلك، كان يعي جيدًا إشكالية القديم والحديث، وما يدخل إلى هذه الدائرة من النماذج الرديئة التي تتبنى أحد الطريقين، فأراد أن يحيد بأعماله ورؤاه عن متطرفي الاتجاهين، سواء أولئك الذين يتراجعون إلى الوراء دائمًا، أو أولئك المنجرفين الذين يهرولون على غير وعي، سوى الرغبة في الشهرة، وجلب الأضواء.

لقد كانت حركية العواد تنطلق ضمن دائرة الثابت والمتحرك، وهي حركة واعية، تتحرك إلى الوراء وإلى الأمام في اللحظة ذاتها، حركة حرة واثقة، تنطلق من وعي بالتاريخ، وقراءة للحاضر، واستباق للمستقبل.

ولئن كانت الذهنية العوادية الرائعة التي واءمت بين القديم والحديث، ومزجت في وعي نظري كل مفيد وجديد من أي جهة، أو زمن أطل، إلا أنها لم تستطع أحيانًا أن تقف موقفًا موضوعيًّا من الأصوات المختلفة معها، سواء في نظرتها للقديم أو الحديث، حيث كان نجاحها النظري بحاجة إلى ممارسة عملية مع المختلف، إذ تبدو التعددية والتنوع التي آمن بها العواد، تعود فتنظر إلى ذاتها نظرة مثالية، لا يمكن إلا تكون نظرة شاعرية مثالية، تتصور ذاتها، ذلك

الطائر الغريد، إذا قال شعرًا أصبح الدهر منشدًا، وراح القوم يسهرون ويختصمون بعد آن رآه الأعمى، وسمعه الأصم! وهي ذات تعتد وتسمو، حتى تصل إلى إلغاء ومهاجمة كل قول، لا يتفق ورؤاها! لقد كان حضور الذات العوادية، نافيًا للآخر في أكثر الأحيان، على الرغم من أن العواد كان قادرًا – لو شاء – على أن يتسق مع منهجه المتعدد، المؤمن بالحرية والديمقراطية والاجتهاد، لكنه اتجه إلى لغة حادة مهاجمة، نافية لكل ميزة لدى الآخر، حيث يضحي هذا الخطاب الحاد الصارم، ملغيًا لكل مختلف معه، فعلماء الحجاز، إلا القليل منهم: «بلداء الأفكار، سخفاء العقول، قاصرون في الأفهام»[22]، وخطب الجمعة تحمل قبحًا في تراكيبها، وسماجة في معانيها المتكررة، ولذا فهو يرجو أن يسمع خطيبًا مصقعًا يضع الدواء موضع الداء[23]، تبدو بلاغته بعيدة عن بلاغة الرؤوس، التي أفسدها ثقل العمائم وطول اللحى[24].

ويجاوز هذا الأسلوب الحاد العلماء وخطباء الجمعة إلى بعض الشعراء أو المتشاعرين، الذين يرى شعرهم صديدًا فكريًا[25]، وإلى بعض النقاد داخل المملكة الذين يرى نقدهم تهريجًا ضعيفًا معوجًا[26]، وإلى بعض النقاد العرب، الذين رأى نقدهم سرقة وتكرارًا وتملقًا للأثرياء السعوديين[27]، وهو يدافع ويهاجم، ويتداخل مع التفاصيل رادًا غاضبًا فهو – مثلاً – يرجح أن يكون ولع أحد النقاد بالغنائية في الشعر؛ رغبة منه في أن يكون الشعر المراد من النوع الذي يغنى في الكباريهات، أو يسجل ليوزع في أسواق اللهو الملتوي[28]، ويرى بعض الأدباء يستقون من كتب مكررة غثة[29]، ويجترونها كما تجتر السائمة، فهم قطيع، وليس هذا القطيع كتّابًا أو مفكرين[30]، ويصف إحدى القصص بأنها: «لا روح فيها ولا ذوق ولا خيال... لأنها خالية من كل مقومات الفن الروائي الجيد... على ما فيها من ثقل الوطأة، وحشو اللفظ، وتفاهة الموضوع، وفقدان الاستقصاء وبتر الفكرة، وحشو اللفظ، إلى جانب الغثاثة والإسفاف، وصاحبها مسف، ليس من ذوي الملكات القديرة، الذين زجوا بأنفسهم في صف الكاتبين،

الذين رأى منهم الناس، أوحالاً من أقذار الذهن الكليل، ليس من كرامة النفس، وليس من كرامة الفكر أن يجاب عنها[31]، ويضحي القاص المرزوء تحت قمع العواد هنا طفلاً كبيرًا ورجلاً شاذًّا، وتغدو قصته جحوية فارغة، بل ومهزلة فاضحة، وغباءً مغلظًا، وعماية صماء، وطفولة في بسائط العلم[32]، وهي إلى ذلك سخيفة في موضوعها، ضعيفة في أسلوبها، خاطئة في تفكيرها، فاسدة في فنها؛ لأنها تمثل أدب الصبيان والشباب، الذين لم يبلغوا مبلغ الثقافة والتمييز، أولئك الضعاف المرزوئين في عقليتهم، حشرات الأدب السخفاء[33]، ويحمل العواد أسلوبه هذا وهو يتجاوز النقد الفني إلى النقد العلمي، حيث تجد هذه الروح الملغية الحادة الحاسمة أيضًا! فهو يرى في كتب بعض المؤلفين المعاصرين له عجرفة وغرورًا، ودعوى تساق دون وقار ولا حيطة؛ لتنم عن فشل غير محمود، وخلو من الصبر والأناة، وضعفًا، وفسادًا، وعقم صناعة، ورطانة بوهم[34]، وينطلق إلى نقد بعض المقالات التي تناقش بعض كتاباته، فيراها مقالات لا تصلح للرد؛ لاغترار أصحابها بغيرهم من الكتاب، فهي حلقة تقود إلى نزع الثقة[35]، ثم يراها تارة أخرى تخبطًا صبيانيًا، وافتراءً طفوليًا مكشوفًا، وهي سخافات يلهى بها، ثم ترمى كما ترمى حثالة ما لا تصلح لطعام أو شراب[36].

ويرى في محاضرة أحد أساتذة الفلسفة في لبنان أخطاء لغوية، ويقول عنها: «كانت غارقة في أوحال قذرة من الألفاظ العربية المغلوطة»[37].

وينتقد الكلمات التي سجلها أحد مرافقيه في متحف أمين الريحاني، ويقول: «لو عرف مشيّدو متحف الريحاني أن قلمه الجبار سيهان في هذا المتحف هكذا لعدلوا عن إقامته»[38].

ويصل الأمر أحيانًا بهذا الأسلوب الحاد والملغي إلى أن يقع ضمن دائرة تصنيفية طبقية ضيقة، لا تتفق ورؤية العواد الإصلاحية التجديدية الواعية، فهو يسمي أحد الأدباء بأنه شنقيطي، ويقول: «فقد قيل لنا إنه ليس من هذه العائلة الكريمة من أهل المدينة المنورة»[39] وهو الأمر الذي اشتكى منه الكبير الراحل

محمد حسين زيدان حيث يقول في شهادته الرائعة، بحق العواد: «أكتب ذلك تسجيلاً لتاريخ العواد مع أنه، يرحمه الله، كان أول الأمر شديد الجفوة عليّ ساخطًا، إذا ذكرت عنده، قال: «اتركوه هذا شنقيطي»، ولكن ولله الحمد لا أبخس الناس أشياءهم، ليكن العواد الإنسان خصيمًا، أما العواد الشاعر الطليعة، فما كنت له إلا المعجب المحترم»[40].

وهي رؤية تصنيفية عوادية لا تتفق كذلك مع رؤاه النظرية حول الوطن والوحدة القومية والإسلامية، بل والبشرية، التي يقول إنها: «أمانة مودعة لا في عنق كل إنسان ولكن في دمه»[41].

هذه الرؤية الحضارية التنظيرية، هي التي يواجهها العواد أحيانًا، حين يحذر شباب المدينة من بعض الأدباء السود المسخرين، الذين عليهم أن يتطهروا في «نهر الوطنية العربية الحجازية التي مازال يكيد لها هؤلاء السود المسخرون»[42]، وهو يشير إلى مقولة الشاب السوداني عن الحجاز بأنه أمة مهملة، ثم يقول: «نعم أسود البشرة، سوداني الجنس، من القارة السوداء، من القارة المظلمة/ من أفريقيا، من بلاد التوحش، من السودان، ولكنه مطربش، يرتدي حلة أفرنكية، ريد نكوت، وهنا السر، الشاب كما ذكرت آنفًا، ولكنه مترب وكفى، إنه من الأمة التي رباها ومدَّنها الإنكليز»[43]، ولن نقف أمام تربية الإنجليز للسودان، فهو استعمار عاناه السودان، وربما كان سببًا في هذه الحياة القاسية، لكننا نتأمل هذه الرؤية الضيقة العوادية التي يستغرب أن تصدر عن قامة ألغت نظريًا هذه الفروقات الظالمة الضيقة، التي تصل بالعواد إلى حرمان بعض الأجناس من كل إبداع، حين يقول: «لهذا فلا ترج من الزنجي والبربري وساكن الإسكيمو، وما إلى هؤلاء من الهمجيين والمتوحشين، أن يكون مفكرًا أو أديبًا راقيًا، لأنه منحط في نفسه، ومرجع هذا الانحطاط إلى تأخر محيطه، وتربيته وأحوال معيشته، وصغر آماله، ونضوب أمانيه، وانحلال أخلاقه، وانحداره إلى همج، متغور في همجية النفس والعقل، لا يسمح له بالصعود إلى

المكان المشرف على رياض الحياة، فهو لا يعتد بنفسه ولا يشعر بكرامته العامة العليا»[44]. وهي رؤية حادة حاسمة لا يمكن قبولها، أو الاطمئنان إلى تحليلها.

وربما كان العصر الجاهلي قريبًا من هذه الحياة القاسية، ومع ذلك فقد أنجب لنا هذا الإبداع الذي لانزال نقرأه، ونعتز به، ونردده إلى اليوم، ولم يك لقسوة الحياة ومرارتها علاقة بوجود الإبداع، بل ربما صنع الواقع بمرارته أدبًا خالدًا، يأخذ سر خلوده من صدقه في رصد واقعه، وبراعته الفنية في تقديم هذا الواقع.

إن السؤال المشروع هنا يتركز حول البعدين النظري والتطبيقي، الذي أوجدته بعض كتابات العواد، فهو منظر بارع، ولكنه يقع أحيانًا بفعل الحماس والجدال إلى الهبوط، إلى أسلوب ينفض ويتعارض مع رؤاه التراثية والتجديدية، على حد سواء تلك الرؤى التي احتفلت بمحرر الرقيق، وبعالمية الإسلام، وبإنسانية الإنسان، وحقه في الحرية والكرامة، وإبداعه الذي جاوز، وسيجاوز، كل حد، ثم عادت تارة أخرى؛ لتقع في هذه النظرات العنصرية الضيقة، حين تصبح القومية العربية نهرًا للتطهر، وتضحى البدلة الإنجليزية ومستلزماتها في مواجهة العمامة، وسواد البشرة، وشنقطة الجنسية، وهي رؤى ضيقة، لا يمكن أن تتسق مع خطاب العواد التراثي والتجديدي، على حد سواء.

لقد تداخل الذاتي مع الموضوعي لدى العواد، فأثَّر في سلامة حكمه، ولربما كان لنا – ونحن نستحضر هذه السمة العوادية – أن نضيف إلى حجاب القدماء، في مقولتهم الرائعة: «إن المعاصرة حجاب»، حجبًا أخرى، حيث تغدو المواطنة، وملاحقة الريادة، وندية المواجهة، حجبًا أكثر سمكًا، إذ تصنع نسقية مخيفة، تحد من النظرة الموضوعية العلمية المنصفة أحيانًا.

لقد كان زامر الحي، وصوت الند، وهاجس الريادة، محركًا لنسق فحولي، تمحور حول الذات العوادية، ألغى بعد ذلك الأصوات المعاصرة الأخرى، التي كان لها حقها الذي ارتضاه العواد نظريًا، وحجبه عمليًا في بعض الأحيان.

وربما لم يكن العواد مقنعًا، وهو يعيد هذا الأسلوب إلى أن «الأديب المجدد في ذلك العهد لا يتمكن من تبليغ رسالته إلا بأسلوب صارخ يخترق الحجب الكثيفة التي ضربها الرجعيون والمكابرون والاتباعيون على أذهان الناشئة والمتعلمين، فلو كنا ذوي هوادة في الأسلوب، لما قام هذا الأدب الذي تراه اليوم»[45]، أو إعادته إلى طبيعته العوادية التي يراها العواد أقرب إلى الهدم من البناء، اعتقادًا بضرورة الهدم للبناء[46] أو كان ناتجًا عن الرجولة التي يقول عنها: «ليس برجل من لا يحمل في دماغه فكرة الجبروت، وفي لسانه صاعقة الصراحة»[47].

إن المعاصرة والمواطنة وهاجس الريادة والندية، أو المجايلة، ربما تكون مجتمعة خلف هذا الأسلوب، فالعواد مثلاً ينظر إلى عمل أحمد السباعي الذي يعد متفقًا مع نهج العواد الإصلاحي، ويتوقف عن الثناء عنه، ويدعو النقاد لقول كلمتهم فيه، ليأخذ حقه من الترحيب أو الإلغاء[48].

وهو يجاوز أحيانًا هذا الأسلوب القاسي، والاختلاف، ومهاجمة المختلف، إلى محاورته والثناء عليه، وبخاصة حين يكون رمزًا خارج الوطن، إذ يختلف مثلاً مع العقاد، فيقول: «ونحن مع احترامنا لرأي المفكر الفنان»[49]، وينقل عن سلامة موسى، فيقول: «ذكر الكاتب المفكر المعروف الأستاذ سلامة موسى[50]، وهو يرى أن ولي الدين يكن، والمنفلوطي، وأمين الريحاني، والعقاد، والآنسة مي، وهيكل، والمازني، وجبران، ونعيمة، وعريضة، وأبا ماضي، من الكرام، الكاتبين والكتبة الأحرار»[51].

وهو يرى أمين الريحاني «الرائد اللامع الجريء الجبار»، ويصف مارون عبود بالكاتب الكبير»[52]، ويصف د. أحمد زكي أبو شادي، بأنه «مجدد أدبي عملاق، ذو خلق متين، وفكر ابتداعي خلاق في مجالات الأدب»[53].

لقد كان العواد قادرًا – ولا شك – على إيصال نقده الصادق والجريء

والمباشر بأسلوب مختلف، يركز على الفكرة لا على الشخص، وكان قادرًا بثقافته الكبيرة، ورؤاه النظرية على ترجمة كل ذلك في أسلوب آخر مع هؤلاء، بيد أن الذاتي كان له دوره الفاعل في غياب النهج الموضوعي أحيانًا، فقد كان الذاتي المتمثل في المواطنة والريادة وندية المواجهة تعمل عملها مع العواد، وكانت ذاته على مستواها الشخصي تشعر بكثير من علامات الإعجاب والافتتان بعملها، ولن تكون الأمثلة بعيدة لو رجعنا نطلبها، بدءًا من ضمير الجمع الذي لون كتاباته، حتى أحالها أحيانًا إلى غنائية في تمجيد الذات، وذكر محاسنها، فهو يرى كتابه خواطر مصرحة «ليس لتطوير الكتابة وحده، فهذا بعض من جوانب الأساس، ولكن هو الخلق.. الإبداع.. إبداع الواقع وخلق المستقبل»، وهو كذلك طرف من الفلسفة، وقبس من التاريخ، ومزيج من السياسة والعمران والاجتماع، ولمحات من العواطف، وتيار من التفكير، وهو ثورة تبشر بحياة جديدة»[54]، ويؤكد على حيوية كلمة «هلام»، وهو يحاور من قال بموتها، ويقول: «فـ «هلام» كلمة حية قبل أن نستعملها، وقد زادت حيويتها عندما استعملناها، لأنها تتمتع بقوة الحياة، وهذا ليس بغرور، ولكنه تحديث بنعمة الله»، ثم يقول: «وقد استعملتها في قصيدتي «دافق النور»، عدة مرات، حسب حاجة التعبير، فنفثت فيها كل مرة من الحياة والتأثير ما لا تستطيعه مجموعة كبيرة من الاتباعيين، وهو حوار يتلون دومًا بنحن وكنا وجوابنا وكلامنا وإلينا وننوي»[55].

ولن تعدم هنا (أفعل التفضيل)، التي جاءت بتأثير النسق القديم، الذي ربما حاربه العواد، حين كان النقد يجسد أكرم وأمدح وأفخر بيت، فهو يقول عن نفسه: «إننا أعرق دعاة التعميم والاشتراك والديمقراطية في الأدب – إلى أن يقول – وقد أعجب الجميع بهذا الموقف الديمقراطي الحر المشارك»[56]. وهو ينصح بقراءة كتبه على نحو مباشر ليعرف القارئ كيف كان الأدب رجعيًا في هذه البلاد، يقول: «ونحن ننصحه أن يقرأ كتبنا «خواطر مصرحة»، و«تأملات في الأدب والحياة»، و«من وحي الحياة العامة»، و«الساحر العظيم»، أو «يد الفن

تحطم الأصنام»، ليدرس الأدب وتطوره ومعاركه، ومدى حريته، وقوته على حرب الرجعية والانتكاس»[57]، وهو يرى أنه في كتابه «محرر الرقيق» قد «أبدع أفكارًا، انبهر بها المثقفون في طول العالم العربي وعرضه»[58].

ويحيل إلى ضغط الأدباء في داخل البلاد وخارجها، الذين أصروا على طباعة ديوانه الأول، وبينهم، كما يقول: «كثير من أصحاب الصحف وأصحاب المراكز في الدولة والأمة»[59]، ثم يقول بعد ذلك عن هذا الديوان: «أحسست أن القراء يلتهمون كل ما ضم بين دفتيه من شعر الصبا بشغف، قد يكون أكثر من شغفهم بقراءة شعر الشباب الناضج والكهولة المتأملة»[60]، وهو كذلك يدعو قراء الشعر الحي إلى: «أن لا يتعبوا أنفسهم في البحث عنه، لأن ما فيه من عناصر القوة والجمال ليست بحاجة إلى بحث»[61].

وهو ينقل آراء الآخرين الإيجابية فيه، فهو يقول عن جمعية «رابطة الأدب الحديث»: «ولقد دعتني هذه الجمعية إلى الانضمام في عضويتها لتكسب أنصارًا أقوياء في الحجاز ولبنان وسوريا،عن طريق اشتراكي – كما يقول عضو فيها – ولتثبيت وعيها الفني والفكري باجتذابي إليها، على غرار ما فعلت جماعة «أهل القلم» في لبنان، كما يقول مندوبان أو ثلاثة من تلك الرابطة»[62].

ويشير إلى رأي د. محمد عبدالمنعم خفاجي الذي شهد للعواد بالابتداعية والزعامة وقيادة الفكر والأصالة والتحرر – ثم يقول تارة أخرى: إن خفاجي قد نقد قصيدته «الساحر العظيم»، ويقول: «فيجد من الحديث عن هذه القصيدة فرصة لإطراء شاعريتنا والتنويه عن تجديدنا، ومذهبنا في التجديد»[63]. وهو يرى أن اقتراح «المنتجع الفسيح» خيال، ولكنه يقول: «ولكننا نحب أن نذكر الأمة العربية أن كل عمل عظيم، كان خيالاً عظيمًا فعاد واقعًا عظيمًا»[64]، هذه العظمة وهذا الخيال الخصب هو الذي أوحى إليه أن يكون ضمنًا، ضمن الشخصيات التي تخيل أنها ستوضع لها التماثيل الماسية والياقوتية بعد 500 سنة في الحجاز، وذلك على لسان مسعد، في قصة العواد الخيالية، وهم العباقرة الذين

– كما ذكرهم سعد – كانوا يتخيلون حياتنا كما هي اليوم، وكانوا يبشرون بها من خمسمائة سنة»[65].

هذا الخيال، وهذه الغنائية، تدعوه أيضًا إلى أن يتخيل الإعجاب من المتلقين مباشرة، فهو يناقش أحد اللبنانيين منكرًا عليه مناداة الدكتور محمد حسين هيكل بالباشا، وبعد اقتناع محاوره – كما يقول العواد – وطنيًا ولغويًا بخطأ هذا اللقب، يقول العواد عن الموقف: «وسر الرجل، وأبصرت تقاطيع وجهه تعبر عن إحساس عجيب إزاء هذا المنطق، وخيل إليَّ أنه كمن يستمع إلى عازف موسيقى لا إلى متكلم معقول»[66].

ولعل الغريب أن العواد كان يرى في إعطاء الفرد ضمير الجماعة لقصد التهويل والتفخيم بدعة سيئة ويستدل استدلالاً غريبًا لا يُسلم به، وهو قوله تعالى: ﴿ **إنني أنا الله لا إله إلا أنا فاعبدني وأقِم الصلاة لذكري** ﴾، وكان في وسعه أن يقول «إننا نحن الله لا إله إلا نحن فاعبدنا»[67]. ولا أدري هل غابت عن العواد الآيات الأخرى التي تدل على ضمير الجمع في حق الله تعالى، ومنها قوله في سورة الحجر: ﴿ **إنَّا نحن نزَّلنا الذكر وإنَّا له لحافظون** ﴾ [الحجر: آية 9]، وكثير من الآيات غيرها، وهو استدلال على غرابته وعدم صحته، قياس عجيب غريب، ومع ذلك فلم يستطع العواد، أيضًا، أن يسلم من هذه الذات، التي تغنى بها كثيرًا، ولسنا هنا ننكر على العواد ثقافته وجهده وجهاده وصوابه وإبداعه، إلا أن المتأمل لابد أن يربط بين هذه الذات الحاضرة بقوة، وهي قوة تحاول أن تقدم عليها الدلالات المتنوعة، والشهادات الحية، من خلال شهادة الذات لنفسها وشهادات الآخرين لها، وإقصاء الآخر، وسحقه وإلغائه، وعدم الاطمئنان إلى أي من إيجابياته!

لقد كانت الذات تحاول أن تؤسس لذاتها مكانًا يليق بها، حيث رأت أنها تملك مقومات الريادة والإبداع والتجديد، فكان أسلوبها الخطابي الصارم والعنيف مع الآخر، تهيئة وتمهيدًا لهذه الغنائية، التي ترددها الذات من خلال

استعادة شهادات الآخرين المؤيدة المعجبة، تارة، ومن خلال غنائيتها الذاتية الخاصة، تارات أخرى.

لقد استحضرت هذه الذات وآخت بين التراث والحديث، بين المقولات والآراء المتنوعة على المستوى التنظيري، لكنها لم تستطع أن توائم بين ذاتها التي رأتها حقيقة بكل مدح، جديرة بأنواع الثناء، والآخر المختلف الذي قست عليه هذه الذات، حين تداخل الشخصي بالموضوعي، فصنع نسقًا إقصائيًا ملغيًا، عبر استحضاره لحجاب المعاصرة والمواطنة والريادة، التي رأى العواد أنه أهل لأن يكون وحيدًا في ميدانها الوطني، بينما كان التاريخ الذي وعاه العواد شاهدًا على أن صفحته تتسع لكل الجهود الرائعة وأن دوراته الزمنية كفيلة بإعطاء كل ذي حق حقه.

الهوامش

(1) ينظر: خواطر مصرحة، ص 48، وص 49.

(2) ينظر: مسائل اليوم، ص 741.

(3) دعا العواد إلى إقامة وحدة عربية بين أقطار الوطن العربي، وابتدع لها مسمى «المنتجع الفسيح»، وهو اسم يضم أوائل أسماء مجموعة كبيرة من البلدان العربية، ينظر ص 231.

(4) اتسمت دعوته للوحدة الإسلامية بالتركيز على الرابطة الإسلامية، أما الوحدة الإسلامية السياسية، وما فكر فيه جمال الدين الأفغاني، فقد رأى ذلك أمرًا بعيد المنال في وقته.

(5) ينظر: خواطر مصرحة، ص 42.

(6) ينظر: السابق، ص 72.

(7) المرجع السابق، ص 278.

(8) المعرض، أو آراء شباب الحجاز في اللغة العربية، ص 35.

(9) ينظر خواطر مصرحة، ص 42.

(10) السابق، ص 43.

(11) التضامن الإسلامي، ص 338.

(12) تأملات في الأدب والحياة، ص 34، ص 340.

(13) ينظر: خواطر مصرحة، ص 40.

(14) العواد وهؤلاء، ص 311-312.

(15) الطريق، موسيقى الشعر الخارجية، ص 492.

(16) الطريق، موسيقى الشعر الخارجية، ص 492.

(17) ينظر: السابق، الإهداء.

(18) الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية، ص 492.

(19) خواطر مصرحة، ص 115.

(20) ينظر: التضامن الإسلامي، ص 372.

(21) التضامن الإسلامي، ص 419.

(22) خواطر مصرحة، ص 39.

(23) ينظر: السابق، ص 115.

(24) ينظر: السابق، ص 43.

(25) ينظر: السابق، ص 46.

(26) ينظر: السابق، ص 210.

(27) ينظر: السابق، ص 213.

(28) ينظر: السابق، ص 228.

(29) ينظر: تأملات في الأدب والحياة، ص 230.

(30) ينظر: السابق، ص 331.

(31) ينظر: السابق، ص 368 إلى 372.

(32) ينظر: السابق، ص 373، 374، 375.

(33) ينظر: السابق، من ص 424 إلى ص 427.

(34) ينظر: السابق، من ص 424 إلى ص 427.

(35) ينظر: من وحي الحياة العامة، ص 487 إلى ص 490.

(36) ينظر: محرر الرقيق، ص 312-314.

(37) مؤتمر أدباء العرب، ص 48.

(38) السابق، ص 41.

(39) تأملات في الأدب والحياة، ص 372.

(40) العواد وهؤلاء، ص 31-32.

(41) مسائل اليوم، ص 25.

(42) تأملات في الأدب والحياة، ص 382.

(43) خواطر مصرحة، ص 48.

(44) تأملات في الأدب والحياة، ص 448.

(45) خواطر مصرحة، ص 142.

(46) ينظر من وحي الحياة العامة، ص 626.

(47) خواطر مصرحة، ص 115.

(48) ينظر: من وحي الحياة العامة، ص 499.

(49) من وحي الحياة العامة، ص 514.

(50) السابق، ص 582.

(51) ينظر: خواطر مصرحة، ص 74.

(52) مسائل اليوم، ص 1، 2.

(53) مسائل اليوم، ص 491.

(54) ينظر: خواطر مصرحة، ص 9-11.

(55) ينظر: السابق، ص 139-143.

(56) خواطر مصرحة، ص 148.

(57) ينظر: السابق، ص 148 إلى 151.

(58) محرر الرقيق، ص 324.

(59) ديوان آماس وأطلاس، ص 16.

(60) ديوان نحو كيان جديد، ص 3.

(61) السابق، ص 6.

(62) خواطر مصرحة، ص 204.

(63) السابق، ص 221.

(64) السابق، ص 235.

(65) ينظر السابق، ص 250.

(66) السابق، ص 250.

(67) السابق، ص 258.

المراجع

- أعمال العواد الكاملة، المجلد الأول، بدون طبعة، جمهورية مصر العربية، دار الجيل للطباعة، 1401هـ - 1981م، ويشمل الكتب الآتية:

1 - خواطر مصرحة.

2 - تأملات في الأدب والحياة.

3 - من وحي الحياة العامة.

- أعمال العواد الكاملة، المجلد الثاني، الطبعة الأولى، جمهورية مصر العربية، دار الجيل للطباعة 1403هـ - 1983م، ويشمل الكتب الاتية:

4 - مؤتمر أدباء العرب.

5 - محرر الرقيق.

6 - التضامن الإسلامي.

7 - الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية.

8 - مسائل اليوم، محمد حسن العواد، الطبعة الأولى، جمهورية مصر العربية، دار الجيل للطباعة 1402هـ - 1982م.

- ديوان العواد، الجزء الأول، الطبعة الأولى، 1398هـ - 1978م ويشمل دواوينه:

9 - آماس وأطلاس.

10 - البراعم.

11 - نحو كيان جديد.

12 - العواد وهؤلاء، محمد سعيد الباعشن، القاهرة، دار الوزان للطباعة والنشر، بدون.

13 - المعرض، أو آراء شباب الحجاز في اللغة العربية، جمع وترتيب محمد سرور الصبان، بدون، طبع على نفقة المكتبة الحجازية بمكة المكرمة، المطبعة العربية بمصر، 1345هـ - 1926م.

* * *

المداخـــــلات

■■ د. علي الربـاعي:

الدكتور «عالي»، طرحت في البداية إشكالية المصالحة بين الثقافي والسياسي، وأريد أن أستفهم في سبب هذه الفجوة بين الثقافي والسياسي، طبعًا لا نشك في وجودها، ولكن هل أسبابها تعود إلى الثقافي، أم إلى السياسي، أم إلى سبب آخر؟، وكيف يمكن المواءمة أو المصالحة بين الثقافي والسياسي؟، وكيف يمكن تجاوز هذه الفجوة بين المثقف والسياسي، وانتفاء الريبة - إن أمكن - فيما بينهما؟.. الدكتور «المحسني»، أنا مع النخبوية، فالنخبوية ليست عيبًا، فحتى لو رجعنا إلى القرآن لوجدناه نخبويًا، فهناك المحسنون والمؤمنون والمسلمون، وقضية النخبة لا أراها عيبًا، وإنما هي تمايز، باعتبار أن الله عز وجل خلق البشر متفاوتين، وحتى في الرزق ﴿ **ورفعنا بعضهم فوق بعض درجات** ﴾، وفي القرآن أيضًا: ﴿ **ليسوا سواءً** ﴾، فليس من العيب أن تكون هناك نخبة، بشرط ألا تكون نخبوية ادعاء فقط، فالمدعون - كما نعرف - هم الذين يفسدون كثيرًا من المشاريع الحضارية التي من النخبوية.. الدكتور عبدالله حامد، عنوان ورقتك «بين التجديد والتهديد»، وما سمعته وفهمته من ورقتك جانب التجديد، فلا أدري هل التهديد هذا فرضه عليك العنوان؟، وهل هناك تهديد للعواد من المجتمع، ومن السلطة؟، أم أن العواد كان يهدد المجتمع؟.. لا أعرف.. وشكرًا.

■■ د. مسعد العطـوي:

الدكتور عالي القرشي، رجل بلاغي، وفي البلاغة، وهو يتحدث عن العواد، لأنه تكلم عن الحداثة، وأن عمل العواد عمل حداثي، والفارق بين التحديث والحداثة أمر واضح، فالحداثة لا تعتمد على شيء، وإنما تنفي السابق، بينما

التحديث هو التطوير، والعواد يطور، وأتذكر أنه وقف صامتًا حين سئل عن الحداثة بالذات، وعن موقفه منها.. أما الشمولية، فلا أدري هل هي موجودة على مستوى كل نقد العواد؟.. الدكتور عبدالرحمن المحسني، قلت: كفرًا بالناحية الفنية، مَنْ الذي كفر بالناحية الفنية من النقاد من حول العواد؟.. العواد ينقسم نقده إلى قسمين: قسم واقعي، من واقع المجتمع، ولكنه هجومي حينما يبالغ، مثل مبالغة الأوائل، فهو يبالغ على الذين يهجم عليهم، وهو يبالغ في تكبير القضية، وأتذكر أنه ليس هناك من النقاد الذين قرأت لهم مَنْ وقف في وجه التقدم، بسلامة اللغة، ولكن الغزاوي وغيره من النقاد، نقدوا الضعف الذي انحدرت إليه مدرسة المهجر والتجاوزات اللغوية. أما أن العقاد ليست عنده صور بيانية وطعن في أحمد شوقي لأن عنده صورًا بيانية، فطعنه مات وبقي شعر أحمد شوقي.. الأخت سهام، لنقف عند المصطلحات، المشروع يحتاج إلى تخطيط وتحديد المشكلة وطرائق الوصول إليه.. فهل العواد طرح هذا الموضوع، أم أن العواد ينطلق من نقد للأمر المطروح والواقعي والموجود وليس بناء على مشروع بذاته؟، وقضية التطوير هي قضية المفكرين والمصلحين والأدباء في عهده، والعواد مؤهل لأن يكون راشدًا موجهًا معدلاً.. أما الأنا يا أخت التي وقفت عندها عند العواد، وقلت إنها من الوطن، وعناصرها عندها (الوطن - السياسة - الدين)، لا أدري من أين أتيت بهذا لتكون مكونات الأنا؟.. مكونات الأنا ناتجة عند العواد من نشأته يتيمًا، من نشأته فقيرًا، من مصارعته مع أقرانه في مدرسة الفلاح، من مقارنته مع أقرانه من الأدباء والنقاد، من تثقيفه على العقاد، وأنا أقول: إنه أخذ منهج العقاد، وأخذ المنهج ليس فيه ضير على كل إنسان، إنما المحتوى هو الذي يؤخذ عليه.. وشكرًا.

■■ د. عاطف بهجات:

الدكتور عالي القرشي، لقد وصلتنا فكرتك، وهي رغبة العواد في الحداثة على أكثر من منحى، ولكن لازلت عند رأيي في أن العواد يعترض على البلاغة

العربية، ولكنه لم يقدم بديلاً لما اعترض عليه، غير كلام إنشائي، ويبدو أنه كان مغرمًا بالدعوة إلى أمور جديدة دون أن يقدم تصورًا حول شكل مغاير، بخصوص ديوان ثريا قابل، فإن العواد - أحيانًا - كان يشتط في مساندته للأجيال الجديدة وتشجيعها، لدرجة أنه يفضل «ثريا قابل» على «شوقي»، وأعتقد أن هذا أمر يرفضه المنطق، وترفضه خبرة الشاعرين وإنتاجهما.. الدكتور عبدالرحمن المحسني، بخصوص الاستلاب؛ فكلمة (alienation) في اللغة الإنجليزية لا تعني الاستلاب، ولكنها تعني الاغتراب، وهناك فرق بين الاستلاب والاغتراب.. الاغتراب له أكثر من مجال، وله تعريف ثابت في كتاب الدكتور «محمود رجب» - على وجه التحديد - الذي صدر عن منشأة المعارف بالإسكندرية، أما الاستلاب بالإنجليزية فهي تعني (seduction) ولا تعني (alienation)، ومسألة ريادة شعر التفعيلة، تكرر الحديث فيها كثيرًا، وقد حسمها «الغذامي» في أحد كتبه الذي صدر في السبعينيات «في عروض الشعر العربي»، وكانت طبعته الأولى بالهيئة المصرية العامة للكتاب،. أيضًا كانت هناك بعض الأحكام العامة، مثل: إن العواد لم يسقط كل الحدود الفنية، فالعواد بالفعل لم يسقط كل الحدود الفنية، فقد كان كلاسيكي الشكل في دعوته إلى التجديد،. ومن الأحكام العامة أيضًا أن العواد كان قامة نقدية.. العواد لم يكن قامة نقدية، ولكنه كان قامة تجديدية، وهناك فرق بين القامة النقدية والقامة التجديدية.. والشعر الحر لا توجد به أبيات، فنحن حينما نتحدث عن شعر التفعيلة لا نقول: البيت الشعري، ولكنّا نقول: السطر الشعري؛ لأن قصيدة التفعيلة استبدلت السطر بالبيت، فلا يوجد بيت في شعر التفعيلة».

وأقول: ليس كل النقاد العرب ممارسين للنقد من أجل ثراء المبدعين العرب، ولا ننكر وجود فئة - نرفضها جميعًا - من نقاد «الشنطة»، كما نسميها نحن، ويسميها بعض الإخوة العرب، وأدركت أن العنوان الذي يتسق مع ما جاء بالورقة، وأن العواد كان انفعاليًّا في أحكامه وعنيفًا، أن العواد كان مجدِّدًا مهدِّدًا.. وشكرًا.

■■ د. أميـرة كشغـري:

الدكتور عبدالرحمن المحسني، ما هو تعريفكم للاستلاب؟، لأن هذا المفهوم أصبح يستخدم بشكل غير دقيق وغير واضح؛ فالاستلاب هو فرض رأي أو فرض نموذج ونسق بالقوة.. الأستاذة سهام، مفهوما الإصلاح والتجديد، لا أرى فرقًا بين الإصلاح والتجديد على المستوى الذي تم عرضه لهما، فدائمًا حركة الإصلاح الأوروبية كان بها تجديد، ولا نستطيع إنكار عامل التجديد في أية حركة إصلاحية.. الدكتور عبدالله حامد، ومعه الأستاذة سهام، بالنسبة لمفهوم الريادة: هل كان الشيخ محمد بن عبدالوهاب من الرواد؟، ثم المقارنة بين «محمد عبده»، و«محمد بن عبدالوهاب» - وقد طرحتها الورقتان - فهل استطاع محمد بن عبدالوهاب أن يخلق نظرية؟، ثم ما الذي أدى إلى أن يؤسس محمد بن عبدالوهاب منهجًا للحياة، بينما لم يتمكن من تكوين هذا المنهج؟.. وشكرًا.

■■ الأستاذة سارة الأزوري:

العواد ليس لديه فكر منسق، يجعل بعضه ينمو من بعضه الآخر، وليست لديه فكرة شاملة، أو أفكار قام على تنميتها، ذلك لأنه مشغول بمواجهة التحديث من زوايا متعددة، ولم تتح له أن يتجه إلى عالم الفكر ليبني أفكاره، فهل كان ما عند العواد هو مجموعة أفكار متجزئة؟، بمعنى ليس لديه ما عند «خليل جبران»، أو «خليل مطران»، أو «العقاد».. وشكرًا.

■■ د. فايـزة الحـربي:

الدكتور عالي القرشي والدكتور المحسني، ألا تتفقان معي أن البحث عن تجربة العواد الفكرية، أو عن دوره التجديدي على المستوى المحلي يتأرجح بين حالتين، إحداهما: فصل العواد عن ذلك الجو الثقافي في مصر والشام

والحجاز، في ذلك الوقت الذي امتلك الأدباء شعور بالوحدة في الثقافة والوطن - لا المحلية الطاغية الآن على فكرنا وحياتنا - أما الأخرى: محاولة إثبات أن العواد - رحمه الله - لم يكن متأثرًا بالعقاد وأدباء الشام ومصر؟، بينما لو حاولنا الاستماع إلى تجربة أحد رجالاتنا في الحجاز، فقد سمعت الدكتور «هشام ناظر»، يحكي عن تجربته في الحصول على إصدارات من مصر والحجاز، وكيف كان يحصل عليها عن طريق الميناء، وتأتي متأخرة، فكانت مصر ولاتزال هي والشام منبع الثقافة، ومن ثمَّ أعتقد أن هذا الفصل في حد ذاته يعد إشكالية؛ لأنه يبتعد بالبحث والدرس عن الموضوعية المفترضة.. وقد ذكر الدكتور عالي القرشي أن العواد كان يقف ندًّا لبلاغة أهل الشام، ولم يحاول تعليل ذلك، فلغة الشام يا أستاذي - كما كان يسميها لنا ا لدكتور محمود فياض - هي اللغة المترهلة، وهي تعتبر لغة جديدة في ذلك الوقت على ما كان سائدًا، والسائد آنذاك هو الأسلوب البياني، الأقرب إلى لغة الجاحظ وأدباء العصر العباسي، وأتى أهل الشام بالأسلوب الصحفي، بحكم تعدديتهم الثقافية والأجنبية، وبحكم دورهم في حركة الترجمة آنذاك.. الدكتور المحسني، عذرًا، نتائجك كانت مسبقة، وغير مدعمة بالشواهد، فقد أحببت أن تثبت للعواد أفضلية الأسبقية، وأنه صاحب تجربة فنية مختلفة، وألصقت بالرجل ما لم يكن فيه، ولم تأت بما يثبت ذلك.. وشكرًا.

■■ د. محمد الصفراني:

شكرًا لكل الأساتذة الذين أتحفونا بهذه الورقات المتميزة.. الدكتور عالي القرشي، من عاداتي أن أتتبع من العنوان ما يأتي بالورقة، وهذه قضية أشغل نفسي بها دائمًا، ومع ذلك تأتي بعض التساؤلات، لأنني لم أجد - أحيانًا - تجاوبًا بين العناوين وما تضمنته الورقات التي استمعت إليها، فمثلاً سؤال الحداثة عند العواد، أعتقد أن ما جاء به الدكتور يتضمن نوعًا - لا أقول الخلط

- وإنما من التقارب بين مفهومي الحداثة والتحديث، من حيث هي قطيعة معرفية، وتأسيس معرفي جديد.. هناك تحديث، وهناك حداثة، وأعتقد أن رؤية الدكتور عالي واضحة في الذهن، ولكن ما سمعته يثير نوعًا من التساؤل حول مفهوم القطيعة المعرفية والتأسيس المعرفي الجديد عند العواد، أو عند جيل الرواد بشكل عام.. الدكتور عبدالرحمن المحسني، أعتقد أن مفهوم الاستلاب الذي تبناه، هو - كما ذكر - التكرار النقدي للأفكار دون تقييم، والورقة برمتها وقعت فيما هي بصدد دحضه، وهو مفهوم الاستلاب، ومثالاً على ذلك، قولك بأننا لو طبقنا معايير «سوزان برنار» على قصيدتي «العواد» و«الريحاني» لما بقيتا في قصيدة التفعيلة، ألا ترى أن تطبيق معايير لاحقة على نصوص سابقة فيه نوع من الاستلاب؟، أيضًا مفهوم الاستلاب الذي طرحته، هو نوع مما نسميه المصادرة، أو الإلغاء، أو فرض الشرط، أنت تفرض شروط «سوزان برنار» على نصوص سابقة.. الأستاذة سهام القحطاني، لفت نظري هذا التنظيم والترتيب في طرح الأفكار الذي ينسجم مع تعريفها لذاتها «كائنًا مفكرًا»، ولكن أريد أن أتوقف عند موقف الدكتور الغذامي من العواد، فحسب إطلاعي على بعض مواقف الدكتور الغذامي من العواد، فقد كان موقفه ناتجًا عن خيبة أمل خرج بها من قراءته للعواد، عندما جاء من بعثته يريد أن يطبق منهجه النقدي، إذ لم يجد ما يحقق سؤله إلا عند «حمزة شحاتة»، ومن هنا بنى موقفه، وأعتقد أن هذا الموقف ينطوي على تناقض، وقد أشرت إليه في ورقتي، وهو الموقف الذي تبناه في دراسته في كتابه «الصوت القديم الجديد»، عندما نفى عنه الريادة، ونفى عنه الجديد، ونفى الشعر الحر عنده، ثم عاود في تقديم كتاب «سعد الحميدين» - المجموعة الشعرية الكاملة - وأثبت حداثة العواد وتجديده وريادته في سياق المقدمة، بناء على النص نفسه، الذي دحض به تلك الفكرة.. الدكتور عبدالله حامد، كان هناك سجع في العنوان «التجديد والتهديد»، وفي ظني أن الورقة تدور في بحث سيكولوجية العواد في تعاطيه للفكر والدعوة إلى الإصلاح، أكثر

منها وهي ترصد رد الفعل المجتمعي تجاه من يريد أن يحمل مشعل تنوير، ويقود ريادة في مجتمعه.. وشكرًا.

■■ د. ليلى رامي:

الدكتور عبدالرحمن المحسني، قمتُ بعرض فصل كامل حول مصطلح «النخبة»، وهذا المصطلح - كما هو معروف لدى الجميع - هو مرادف لمصطلح «الصفوة»، غير أنه يختص بمعنى سلبي لا مجال لذكره الآن، غير أن السؤال المطروح هو: هل الانتماء إلى النخبة أو الصفوة يعني اعتزال العامة؟، إذا كان كذلك، فيصبح الانتماء إليها انتماءً سلبيًّا، والأصل في الانتماء إلى النخبة، تكليف، قبل أن يكون تشريفًا، إلا أن واقع النخبة - للأسف - في العصر الحاضر، لا يعكس الصورة الحقيقية للنخبة، بسبب تقوقعها، واعتزالها العامة، وهذا ما يدعونا إلى ضرورة الدعوة إلى تصحيح وظيفة النخبة التي انحرف مسارها - بالفعل - الآن، ومن المفروض أن تكون وظيفة النخبة هي خدمة العامة.. وشكرًا.

■■ د. يوسف العارف:

الأستاذة سهام القحطاني، فرق كبير بين ورقة عمل تقدم إلى منتدى مثل هذا المنتدى، ومقال صحفي يمكن أن يقدم في ثلاث أو أربع حلقات، فقد أسرفت علينا وعلى نفسك في هذه الورقة الكبيرة، حتى أنك دخلت وخرجت دون أن نصل إلى ملمح واحد من الملامح الفكرية عند العواد، فلو وقفت عند ملمح تجديد العقل التراثي فحسب، وتوسعت في قراءته، لوصلنا إلى شيء جديد نبحث عنه عند العواد.. الدكتور عالي القرشي، الحداثة عند العواد.. أعتقد أن العواد في فترته وعصره كان يتحدث عن العصرية والمعاصرة، أما فكرة الحداثة فكانت أبعد مما كان يتحدث عنه العواد في تلك الفترة.. الدكتوران المحسني وعبدالله

الحامد، استمعنا أمس إلى أوراق عمل كثيرة، واليوم أيضًا، ولعلي أتقارب مع الدكتور علي الرباعي في: ما هو الجديد الذي وصلنا إليه من كل أوراق العمل حتى الآن؟.. نحن نحمل فكرًا أو شيئًا عن العواد، فهل أضافت إلينا هذه الأوراق شيئًا جديدًا؟، وهل أضفتما أو أضيف إليكما شيء جديد عن العواد؟، وأظن أننا لم نصل إلى شيء جديد عن العواد غير ما نعرفه.. وشكرًا لكم.

■■ الأستاذة زينب غاصب:

الأستاذة سهام، تحدثت عن عصمة العلماء، فهل نقول اليوم: ما أشبه الليلة بالبارحة، وأننا نحتاج إلى مثل العواد لينادي بمثل ما نادى به؟،.. الدكتور عبدالله الحامد، ياترى هل كان العواد مهدِّدًا، أم مُهَدَّدًا؟، إذ لم تتضح لي الرؤية في هذا المعنى.. وشكرًا.

■■ د. أحمد عبدالعزيز:

سعدت بهذه المائدة الحافلة، وسعدت بوجه خاص بورقة الدكتور عالي القرشي وسؤال الحداثة، لأنها متصلة بورقتي، التي سوف أطرحها في الجلسة التالية، ولعل بعضنا يكمل بعضًا إن شاء الله.. الدكتور عبدالرحمن المحسني، وهم الاستلاب الديواني، وتجاوز جماعة الديوان، لكي يكون العواد رائدًا، وهذا شيء جميل، وطبيعي أن يتجاوز؛ لأن العواد لم يكن من جيل العقاد، فالعواد كان تلميذًا للعقاد، وكان معجبًا به أشد الإعجاب، ومفتونًا به حتى في سلاطة لسانه، وربما أخذ عنه هذه الطريقة التي نجدها في كتبه وفي خواطره المصرحة الكثيرة، وفي رأيي أن العقاد كان مرحلة مر بها بلا شك، ولا ننسى أنه أخذ كل ذلك عن العقاد، والحقيقة أن لدي اعترافًا بلسان العواد في شأن العقاد - ولعلنا جميعًا قرأناه - يقول: «وأنا إمام المجددين بالحجاز، وهذا لا يعني أن أفكار المدرسة الديوانية لم تصل إلى أدباء الحجاز، ولولا تطابق منهجهم مع ما أدعو إليه لم

أحيي العقاد»، هذا جاء في صدد احتفاله بالعقاد.. الأستاذة سهام، سعدت بتخطيطها، وبما قدمته لنا، من ترتيب، وتفريع، وتصنيف للفكر العوادي، ولكن سأختلف معها في جزئية صغيرة، وهي التقليل من شأن الشيخ محمد عبده.. الشيخ محمد عبده لا يمكن أن نقلل من شأنه ومن دوره التجديدي في الفكر العربي عامة ،وحتى في تاريخ أدبنا الحديث.. الدكتور عبدالله حامد، العواد التجديد والتهديد، أعجبني منه أنه لمس جانبي التراث والتجديد عند العواد، وعدم تفرقته بين التراث وأدباء التراث، وبين مسيحيي لبنان، وكان هذا شيئًا جديدًا على الساحة بالفعل، وكل هذا ما سوف أسميه بعد قليل «الحداثة عند العواد».. وشكرًا.

■■ د. محمود عمار:

في الحقيقة، هذه الأوراق بينها واصل، وصلة قوية فيما بينها، وهي تجلس على المنضدة، وأيضًا بيننا وبين الجالسين صلات متميزة، ومن حسن الحظ أن المتحدثين جميعهم إخواني وأحبابي، ويتصلون بنياط القلب، ولكن البحث العلمي يحتاج إلى المصارحة والمباشرة.. الدكتور عالي القرشي، عنوان الورقة في حد ذاتها، «العواد وسؤال الحداثة»، وكأن العنوان يوحي بعدم الجزم بوجود هذه الحداثة، مع أن البحث يؤكد موضوع الحداثة، ولم يجزم الباحث إن كانت حداثة أو ليست حداثة، ويصفها في صورة تساؤل، ويؤكد تمامًا أن ما قام به العواد من صميم الحداثة، وقد اتفقنا أن هناك فرقًا بين الحداثة اللغوية والحداثة الاصطلاحية، فإذا كان العواد قد مارس الحداثة اللغوية، فهو أبعد ما يكون عن الحداثة الاصطلاحية - كما أشار الدكتور يوسف قبل قليل - ومن لباقة الدكتور عالي في عرض ورقته أن يقول: «إن الأفكار التي سقتها إليكم هي مأخوذة من مصادر ومراجع وكتب»، الأمر الآخر أنه قال في عرض ورقته: «إن العواد كان يدعو إلى التجديد ويمارس التجديد»، ولكن هناك فرقًا بين الدعوة إلى

التجديد في فكر العواد وبين التجديد الذي مارسه.. هو كان يدعو إلى التجديد على نحو، ويمارسه على نحو آخر، وقد اتفقنا من قبل على أن مستواه في الإبداع النقدي دون قدرته، ودون مستوى أفكاره التجديدية، ويشهد على ذلك نتيجة «ثريا قابل»، التي خاض المعارك من أجلها، وعادى أبناء جيله من أجل شاعريتها، وادعى أنها أفضل من كبار الشعراء في المملكة وخارجها، ثم أين هي «ثريا قابل» الآن، كشاعرة؟، وماذا أنتجت؟، لم تعد شاعرة على الساحة، نعرفها وندرس شعرها.. انطمست، وهذا يؤيد أن ما ذهب إليه العواد كان رأيًا زائفًا وليس ممحصًا.. الدكتور عبدالرحمن المحسني، أثني على هذا الإلقاء المتزن المترابط، وأتفق مع الإخوان الذين تحدثوا عن الاستلاب، بأنه مفهوم اتخذ صفة تعميم، وأصبح واسعًا، ويحتاج إلى تحديد، وهل «سوزان برنار» تقعِّد للشعر المنثور، ونستطيع أن نعتمد على نظرياتها؟.. هذا يحتاج إلى إعادة نظر إلى حد كبير في هذا الأمر.. أيضًا، النخبوي، والشعبوي، والتعبوي، والنهضوي.. هذه صيغ لا تتفق مع العربية، فهذه الواو في النسب ليس لها نظير على وجه الإطلاق، وهي تشيع فيما بيننا وينبغي أن نمحصها.. الأستاذة سهام القحطاني، تأييد العقاد والعواد لمحمد عبده ما جاء إلا من منطلق أن محمد عبده كان يحمل في دعوته الإصلاحية عناصر علمانية لإدخالها في الفكر الديني، ولم يكن محمد عبده على الإطلاق مفكرًا دينيًا محضًا، وأكبر دليل على ذلك علاقته مع «جمال الدين الأفغاني»، محمد عبده الذي كان يتردد كل شهر إلى فرنسا ليزور باريس ما فكر مرة من المرات أن يأتي إلى مكة ليؤدي فريضة الحج، وهذا يؤكد أن دعوته الإصلاحية لم تكن خالصة من الدعوة العلمانية الدنيوية.. حقوق المرأة التي تقول عنها الأخت سهام بأنها ظهرت عند العواد في صورتين: الصورة الرمزية، والصورة التقريرية.. أتفق في الصورة التقريرية، لكن أن يكون عن المرأة في إبرازها بصورة جنيَّة تحاوره، وتقدم إليه: إما دعوة الإصلاح، وإما دعوة الحرب وإشعال النار والسيف.. هذا ليس من حقوق المرأة، بل فيه استهانة بالمرأة، وليس فيه أي تكريم لها.. وأتفق مع القول بأن الغذامي كان قاسيًا على

العواد بشكل ملحوظ، ومازلت عند رأيي في قول العواد عن العلماء، وتكرار ذلك، والإلحاح عليه في «خواطر مصرّحة»، في أن له موقفًا خاصًّا من العلماء، وأريد أن أضيف أن العواد كان يمارس العنصرية والعصبية بمقدار كبير جدًّا، وأن قسوته في الرد على «عبدالمنعم خفاجي»، لم تكن تصدر عن موضوعية، وإنما كانت تصدر عن عصبية، وكذلك ما قاله عن الناقد المصري «صلاح حلاوة».. وشكرًا.

■■ د. عاصم حمدان:

ليس من حقي أن أعلق على الأوراق التي قُدِّمت في هذه الندوة، لأنني لم أحضرها، لكنني أريد أن أبدأ بداية من الدكتور محمود عمار الذي ساق – في الحقيقة – التهم جزافًا على الشيخ محمد عبده. ولم يدلل بدليل واحد على أن محمد عبده كان علمانيًّا، مع أن محمد عبده رجل أزهري، وللأسف الشديد فقد فجعت، لأنني ظننت أن الساحة عندنا قد تخلصت من التهم الجاهزة للأموات والأحياء، فإذا بي أُفاجأ أن التهم لاتزال موجودة في ساحتنا، فهذا الرابط بين محمد عبده، وجمال الدين الأفغاني، وغيره من الروابط، للأسف الشديد هو ما جنى على ثقافتنا.. المسألة الأخرى عند الدكتور أحمد عبدالعزيز، فقد قال: «إن العواد تلميذ للعقاد»، وأطلب منه أن يقرأ مقالي اليوم في «الأربعاء»، وسيجد أن كتاب «خواطر مصرّحة» صدر في وقت قريب من كتاب «الديوان»، وكتاب «الغربال» لـ «ميخائيل نعيمة»، وإن كان كتاب «العواد» سُجِّل عليه بأنه صدر في (1345هـ)، فإن كثيرًا من كتابات «العواد» سبقت هذه الفترة.. نحن نغفل عن السيادات الحضارية والفكرية والاجتماعية، التي كانت موجودة في العالم العربي ككل، وأنها أثرت عند «العواد»، وعند «نعيمة»، وعند «العقاد» و«المازني»، وغيرهم، وليس بالضرورة أن تكون هناك تلمذة، هذا لا يقلل من قيمة العقاد، ولا يجعل العواد في الوقت نفسه تلميذًا للعقاد، كما ذُكر، ونحتاج إلى أدلة في هذا الباب أيضًا.. وشكرًا.

ردود المداخـــــلات

■■ د. عبدالله أحمد الحامد:

أفدت كثيرًا من كل ما ذكرتموه - جزاكم الله خيرًا - بالنسبة لما ذكره الدكتور علي الرباعي.. العواد كان مهدِّدًا، هو يهدِّد، هو يُقصي، ويقسو على مجايليه ومعاصريه، وبالتالي لم يكن مهدَّدًا.. الدكتور محمد الصفراني، ما أعنيه هو موقف فكري على كل حال.. الدكتورة أميرة كشغري، لم أقل: إن محمد بن عبدالوهاب كان رائدًا وقدم مشروعًا، لكنني أقصد أن العواد كان يتأثر - في بعض الأحيان - ويشيد بـ «محمد بن عبدالوهاب»، يعود إلى الأصول، وهذا الذي يدعو إليه العواد.. الدكتور يوسف العارف، أفدت على المستوى الشخصي من هذه الندوة، أما ما قدمته هل أفاد أو لم يفد؟.. الله أعلم، وهذا الكلام نفسه للأستاذة زينب غاصب.. الدكتور أحمد عبدالعزيز، شكرًا لك.. الدكتور محمود عمار، بالأمس، قلت: إن العواد هاجم كل العلماء، وأنا أقول: إنه استثنى، بل كان يقول: «ليس فيكم يا سادتي - اللهم - إلا القليل»، وكان يقول: «أنتم - إلا القليل - أيها العلماء في الحجاز»، فمعنى ذلك أنه لم يكن يصدر الأحكام بشكل عام في هذه النقطة.. وشكرًا.

■■ الأستاذة سهام القحطاني:

أشكر الجميع.

■■ د. عالي القرشي:

أشكر كل المداخلين، علي الرباعي، مسعد العطوي، عاطف بهجات، فايزة الحربي، محمد الصفراني، يوسف العارف، محمود عمار، مع الاحتفاظ

بالألقاب.. أما بالنسبة إلى ردي فسأختصره في أربعة أمور، لعلها تختصر ما دار: الفجوة ما بين السياسي وبين المثقف، هو أمر مشهود في ثقافتنا العربية، وفي العالم أجمع، ومنذ أقدم العصور، السياسي لا يطمئن إلى المثقف، والمثقف - في أحيان كثيرة - طموحاته أكثر من طموحات السياسي، ولكن يبدو لي أن الاعتدال ما بينهما، وكيف يُصاغ هذا الاعتدال، هذا أمر لعل الثقافة تصوغه قبل السياسة.. مسألة الحداثة والتحديث، فقد أقبلت على درس العواد، وفي ذهني أن هناك مسائل يمكن أن نقحمها على العواد، ولكن - أيضًا - في ذهني أن أدرس العواد باعتباره نَصًّا كاملاً: سلوكه وفعله، دعوته وما أنجزه، وما كان يريد أن ينجزه.. حينما ننظر إلى هذا النص مشتملاً، وحينما ننظر إلى هذا النص متكاملاً، نجد أن العواد كان يقدم حداثة أكثر مما هي مسألة التحديث، ذلك لأن الحداثة يقترن فيها تغير وتطور المعنوي بالمادي، وليس قصرًا على المادي فقط، وليست الحداثة لباسًا نلبسه فتكون تحديثًا.. فالحداثة التي أجدها عند العواد ليست - أيضًا - قولبة جاهزة، وليست أمرًا جاهزًا، ولذلك أحببت أن يكون العنوان هكذا.. أما نقطة العواد والمراكز الثقافية - لعل الأخت فايزة الحربي لم تتنبه إلى هذا الأمر، وكذلك عندما أشار الدكتور عاصم إلى العواد وكتابه «خواطر مصرّحة» قبل عام 1345هـ - أظنني ذكرت ذلك، وذكرت السياقات التي ارتبط بها العواد، والسياقات الثقافية بالعالم العربي لم يكن العواد مفصولاً عنها، بل يتماهى مع العالم، وهو أيضًا يكتب؛ ويود أن تظهر كتاباته ويصل صداها إلى الآخرين، وهو يريد كذلك أن ينهض الحجاز كما تنهض المراكز الثقافية العربية الناهضة، لأنه يرى أن الحجاز هو سليل الرسالة وسليل العروبة، ولعل الوقت والقراءة السريعة، قصرا عن كثير مما أرادت الورقة تقديمه.. وشكرًا.

■■ **د. عبدالرحمن المحسني:**

شكرًا للجميع، وأبدأ بإيضاحي لفكرة الإرهاب الثقافي، التي ذكرتها في

مداخلتي بالأمس، أنا لا أقصد مكانًا معينًا، وإنما أتكلم عن خطاب يحمل أفكارًا أيديولوجية، أحادية التوجه، متطرفة، لا تؤمن إلا بفكرة واحدة، ولا تقبل الحوار، ونحتاج إلى التضامن ضد هذا الفكر الأحادي الذي يصادر الرأي الآخر.. قضية النخبوية التي أثارها الدكتور الرباعي، فحينما أقول النخبوية نكون أمام ثنائيتين: ثنائية النخبوية، وثنائية الشعبوية، فإما أن نكون نخبويين أو نكون شعبويين، وأتصور أن أطروحاتنا النقدية ترتقي على حاجات المجتمع، وهذا ما أقصده حينما أهاجم النخبوية، ونحن في حاجة فعلية إلى تلمُّس حاجات المجتمع، ونحاول النزول إلى المجتمع، لا أن تتواطأ أطروحاتنا في حضيض المجتمع، وإنما نحاول الارتقاء بالمجتمع إلى أفق طروحاتنا، أما أن تكون طروحاتنا النقدية كلها في أفق السيميائية أو التشريحية والبنيوية، ونتعالى على القارئ العادي، وعلى المجتمع الذي من الممكن أن يملأ طروحاتنا بالطرح الأكثر أهمية وإنجازًا.. الدكتور عاطف بهجات، أشكره لأنه نبهني إلى ترجمة العنوان.. الدكتورة أميرة كشغري، أعتقد أنني أوضحت مفهوم الاستلاب في مطلع الورقة، ولأن قضية الاستلاب تماهت حتى أسقطت كل دلالة، طرحت مفهومي في بداية الورقة.. الأستاذة سارة الأزوري، الورقة لم تقرأ كلها على كل حال، ونحن فعلاً في هذه الجلسات لا نستطيع قراءة الورقة كاملة، ومن ثمَّ نحوم حولها، والورقة مليئة بالشواهد على قضية شعر التفعيلة وقصيدة النثر، وتحليلها، وتقطيع – أيضًا – للنصوص التي تحتاج إلى ذلك.. الدكتور الصفراني، لم أقع في استلاب فيما أظن، وربما تكون سوزان برنار من أوائل من طرح أفكارًا حول قصيدة النثر، وأعتقد أن «سوزان برنار»، أو «أنسي الحاج»، حين يقول: «إن شروط قصيدة النثر لابد أن تكون مع الإيجاز أو التوهج أو المجانبة»، ومن ثمَّ فحين أعتمد على سوزان برنار لا أتخذها منحىً استلابيًا، ولا تشكل بالنسبة إليَّ استلابًا في الرأي،. أما نص الريحاني أو العواد، فهما في تصوري ليسا من قصيدة النثر في واقع الأمر، وإذا أردت دليلاً، فلك أن تقارن بين هذين النصين، ونص لمحمد الماغوط، يقول فيه على سبيل المثال:

مخذول لا أهل ولا أحبة

أتسكع في الضباب

كمدينة تحترق في الليل

والحنين يلسع منكبي الهزيلين

كالرياح الجميلة

والغبار الأعمى

فالطريق طويلة

والغابة تبتعد كالرمح

بالنسبة للدكتور أحمد عبدالعزيز، فرسالتي في الماجستير كانت حول أثر جماعة الديوان في شعراء الحجاز، ووقفت على كثير مما يمكن أن يشكل القنطرة في التواصل بين جماعة الديوان وشعراء الحجاز، وأقول: إن العواد نجا من فعل الاستلاب العقادي، في الوقت الذي ربما سقط أمثال العواد في هذا الأمر.. الدكتور محمود عمار، شكرًا لإطرائك.. وشكرًا لكم جميعًا.

■■ رئيس الجلسة:

أيها الإخوة الحاضرون والحاضرات، عاجز عن شكركم، وعاجز عن شكر النادي الأدبي الثقافي بجدة، مع الشكر الخاص للدكتور عبدالمحسن الذي كرس وقته من أجل الضيوف، ومن أجل هذا الملتقى الجميل؛ الذي نأمل أن نراه يتراكم عامًا بعد عام.. شكرًا أيها الإخوة الحاضرون، شكرًا أيتها الأخوات الحاضرات، وأشكر - أيضًا - ثقة رئيس النادي في تكليفي بتقديم شهادات للمحاضرين، والسلام عليكم ورحمة الله.

* * *

ملتقى قراءة النص

الأربعاء 1428/2/24هـ - 2007/3/14م

الساعة 11.30 صباحًا

اليـوم الثانـي

الجلسـة السـادسة

■■ رئيس الجلسة: د. حسـن النعمـي

■■ المشاركـون:

- د. أحمد عبدالعزيز - العواد وريادة الحداثة في الشعر العربي
- د. معجب الزهراني - أحلام الشاعر وخسارات الشعر
- د. صالح معيض الغامدي - الرسالة في أدب العواد
- د. سعيد مصلح السريحي - ما قبل خواطر مصرحة

■■ **رئيس الجلسة:**

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، ونصلي ونسلم على أشرف الأنبياء والمرسلين.. نلتقي في هذه الجلسة السادسة من يوم الأربعاء، الرابع والعشرين من شهر صفر 1428هـ، الموافق الرابع عشر من مارس 2007م، وهذه الجلسة سيكون ضيوفها الدكتور أحمد عبدالعزيز، والدكتور معجب الزهراني، والدكتور صالح معيض الغامدي، والدكتور سعيد السريحي، وهؤلاء الزملاء الأساتذة في غنى عن التعريف، والتعريف في حقهم نافلة، ولذلك سأتجاوز التعريف بهم، لما لهم من إسهامات واضحة في حقل الأدب والنقد، وأبدأ بالأستاذ الدكتور أحمد عبدالعزيز، فليتفضل:

■■ **د. أحمد عبدالعزيز:**

شكرًا لنادي جدة الأدبي على هذه الفرصة الرائعة لهذا اللقاء الممتع علميًا وروحيًا على مائدة العواد..

العواد وريادة الحداثة في الشعر العربي

أحمد عبدالعزيز

1 - مفتتح شخصي على نهج العواد:

كنا، ونحن صغار، نلهث خلف كل جديد في الشعر العربي والعالمي، فنقرأ نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وصلاح عبدالصبور، والبياتي، وعبدالمعطي حجازي، ونرى فيهم شعلة الأمل التي تتكشف عن جديد مغاير تمامًا لتراثنا القديم، بل تجديدًا لمدرستي المهجر الشمالي والجنوبي، ناهيك عن مدرسة الديوان. وذات يوم وقعت أيدينا على ديوان بعنوان «رؤى أبولُّون»، وكانت الأساطير سمة من سمات مدرسة السياب وعبدالصبور والبياتي وحجازي، وكان إليوت يلقي بظلال الأرض الخراب على شعراء هذه الكوكبة، وزمان التجديد وثورة الانعتاق من الشعر العمودي، تتراوح بين المزاوجة بين النمطين، ناهيك عن ميراث قريب من الريحاني، فيما لم يكن قد تبلور بعد باسم «الشعر المنثور». وتكشَّف لنا هذا الديوان من عنوانه ومن تصريحات مؤلفه فيه، عن شاعر يعشق الميثولوجيا عامة، واليونانية خاصة، حيث يصرح بذلك قائلاً: «أما كيفية وصول التراث اليوناني الأدبي إليَّ، فهي نفس الكيفية التي وصلت بها إليَّ، بقية الكتب

الأدبية الأخرى. ولعلكم تريدون معرفة العنصر الذي لفت نظري من عناصر هذا التراث، وإذن فهو قوة الخيال الجبار الذي خلق عالمًا كبيرًا من الآلهة، تتدفق فيه حياة سابغة، تفوق الحياة البشرية، وتتفاعل معها، وهذه القوة هي مبعث شغفي بـ «الميثولوجيا» واتخاذها أدبًا مقارنًا أبحث به عن الفن العربي القرين المنبث في قصص الآلهة والشياطين والأصنام»[1] – (ديوان العواد – الجزء الثاني ص 248) – ولعلَّ أبولُّون عنده، كان صدى لجماعة «أبولُّو»، بزعامة أحمد زكي أبي شادي، سيرًا على شتى طرق تجديد الشعر العربي.

ويتجلى «أبولُّون» عنده في الحديث عن شياطين الشعراء، «وكان للشعر إله اسمه «أبولُّون»، يزعمون أنه يرعى الشمس والفنون الجميلة والشعر، وكانت مع هذا إلهة الشعر هي «ألموز»، وقد خاطبها «هوميروس»، أكبر شعرائهم، في مطلع إلياذته، بقوله: «ياربة الشعر حدثينا عن آخيل بطل اليونان ومعاركه مع خصمه هكتور بطل طروادة، وارو لنا ذلك النزاع المحتدم في هذه الملحمة». ويسمى العلم الذي يبحث هذه الشؤون الميثولوجيا». (السابق ص 252-253).

وهكذا يتراءى لنا في النصين السابقين شاعر يبحث عن مصادر جديدة يغذي بها أدبه، مؤمن بعالمية الأدب ومبادئ الأدب المقارن، يسير في ركب حركات التجديد في الشعر العربي، ولم تكن لدينا فكرة عن جنسية الشاعر، الذي أحب العقاد والتقى بطه حسين إلا أنه عربي، بل ربما طغى الذهن أنه مصري، فها هو اسمه يشي بكل ذلك: محمد حسن عواد.

2 - الحداثة والثورة:

قد يعترض البعض على استخدام هذا المصطلح هنا، بحجة أنه لم يكن قد وصل إلينا بعد في تلك الفترة من خمسينيات القرن العشرين، ولكن تحديد المفهوم الكامن وراء المصطلح، وتحديد تاريخ ظهوره كفيلان برأب الصدع في هذا الأمر.

إن «الحداثة» من التحديث والتطوير، فهي صنو التجديد والمعاصرة، والاندفاع قدمًا إلى الإمام، في سبيل خلق مجتمع معرفي جديد، مغاير للمجتمعات السابقة، وإذا كانت «الحداثة» في بعض معانيها المتأخرة، عند رولان بارت، تعني قطيعة معرفية مع ما سبق، فإنها لابد أن تضع البديل، كما في تفرقته بين النص والعمل الأدبي، فقد زعزع المفهوم الجديد للنص «أركان النقد التقليدي في الإبداع القديم، وتحول إلى ما يشبه «المودة»، بحيث أصبح مطية يركبها كل من يبتغي الحداثة عن حق أو غير حق... ويتأسس مفهوم النص (الحديث) على أنقاض العمل الأدبي، أو بمعنى آخر، بطرد العمل الأدبي من الساحة. وتنقلب المقولات القديمة أو تتزحزح، ويُنظر إلى كل الأمور بنظرة نسبية، وتمتلئ العيون بالشك،.ويلقي رولان بارت الضوء على العمل الأدبي والنص، في إطار مسائل، تتعلق بالمنهج والأنواع الأدبية والتعددية والعلامات والسلالة والقراءة، ومفهومه الخاص باللذة». (أحمد عبدلعزيز: نحو نظرية جديدة للأدب المقارن (1) البحث عن النظرية: ص 32-33).

لقد كتب «مارك بلوش» Marc Bloch، يقول: «إن إطلاق الاسم على الشيء هو دائمًا حدث مهم، حتى إذا كان هذا الشيء قد سبقه، لأنه يحدد الفترة إلى سمة للوعي به»، (كلود بيشوا وأندريه م. روسو: الأدب المقارن (ت د. أحمد عبدالعزيز، ص 30).

وهذا يعني أن الظاهرة تسبق التنظير في الوجود، فإذا كان رولان بارت قد وضع تفرقته المشار إليها بين النص والعمل الأدبي في ستينيات القرن العشرين، فإن هذا لا يعني أن الحداثة لم توجد ولم تمارَس قبل هذا التاريخ، بل وجدت ومورست في عصور مختلفة، ولعل أهمها ثورة أوروبا على ظلمات العصور الوسطى الكنسية، لكي تستنير بالعلوم العربية والإسلامية، التي نقلت إلى اللاتينية عن طريق مدرسة طليطلة في الترجمة، وكان يدعمها الملك العالم ألفونسو العاشر. وأسست أوروبا نهضتها الحديثة على أساس من العلم العربي

الإسلامي. وكذلك عصر النهضة الأوروبية «الرينيسانس»، التي انطلقت من إيطاليا. ومنها أيضًا ثورة أوروبا على عبوديتها للكلاسيكية الفرنسية، التي كانت تفرض الذوق الفرنسي الكلاسيكي على أوروبا في القرن التاسع عشر. ولعل أبرز حركة من هذا القبيل حدثت في أوروبا وأمريكا اللاتينية، بل وحملت نفس الاسم التجديدي الثوري، قبل أن يظهر في مصطلحات القرن العشرين، هي حركة «الحداثة El Modernismo»، التي قادها في أمريكا اللاتينية الشاعر النيكاراجوي «روبين داريو Ruben Bario»، والتي وضعت أُسسًا جديدة للإبداع في الشعر الأمريكي اللاتيني، في لغته الأسبانية، بحيث أصبح مغايرًا لما كان يكتب من قبل. وقد بدأت هذه الحركة عام 1898م، في العام نفسه الذي ظهرت فيه حركة أدبية فكرية مناظرة في أسبانيا، وهي التي أطلق عليها جيل الثامن والتسعين، الذي ظهر بفكره المغاير، عقب هزيمة أسبانيا على يد أمريكا، وتخليها عن آخر مستعمراتها في جزر الكاريبي، وكان على رأس هذه الحركة أونامونو Unamuno، فيلسوفًا وأديبًا، ومن أشهر شعرائها أنطونيو ماتشادو Antonio Machado، وأخوه مانويل ماتشادو Manuel Machado، الذي ألَّف أشهر قصيدة له عن الأصل العربي لأسبانيا، وهي «شجرة الدلفي»، التي يفخر فيها بانتمائه إلى العرب، حيث يقول فيها: «أنا من الجنس العربي الذي كسب كل شيء، وخسر كل شيء»، وكان هذا تطبيقًا للمبدأ الذي اتخذته هذه الجماعة قانونًا يحكم حركتها، وهو «إسبانيا من الداخل»، حيث انصرف هؤلاء الأدباء بعد هزيمة بلادهم عسكريًّا أمام أمريكا، في تلك الجزر، إلى البحث عن جوهر أسبانيا وأصالتها وعراقتها، وكان ذلك قطيعة مع التيارات الأدبية والفكرية السابقة.

3 - الثورة وتحطيم أصنام الأتباع:

إذا كان الطرح السابق، يمثل مفاهيم الحداثة في أشكال مختلفة، فلا شك أنها ظهرت في عالمنا العربي في أشكال أخرى وبأسماء مغايرة، تعددت بتعدد الأماكن والأزمنة، ولكنها مثلت في معظم أشكالها ثورة على القديم، ورفضًا

للمناهج السابقة، «وقد جاء هذا الرفض من قبل محمد حسن عواد، الذي لم يقصر ثورته في أواخر حياته على القدماء، بل ألحق بهم أعضاء هذه المدرسة التي تمرد عليها، ومما قاله يخاطب الشعراء المتشاعرين موجهًا لهم نصحه: «اطرحوا سويعة تلك الأقلام واطرحوا سويعة تلك الصحائف، وتعالوا معي لنتمشى على بر الحقيقة في وادي الصراحة العميقة. الشعر جميل ومحبوب عند كل الأنفس الناطقة، والشعر قوة سحرية، تدفع بالحياة إلى الأمام... ولكن أين الشعر الذي تنظمونه أو ترونه؟، هل أتلمَّسُه في تخميس «تتيه علينا منذ رزقت ملاحة» إلخ، أم تشطير: إذا كان لي أهلان، أهل ترحلوا، إلخ.... أواه، كل هذا أيها المتشاعرون، صديد فكري وقيء، لو أنفق العمر أجمعه في مثلها، لما وصل الناظم إلى الشعر...» (د. إبراهيم فوزان الفوزان: الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد: ص 390-391، عن محمد حسن عواد: خواطر مصرحة ص 31).

كان لابد – إذن – أن يكون للعواد خصومه، فأطلق فيهم ملحمته الثائرة المجلجلة الصاخبة، لتكون أدبًا هجائيًا، ضد من لا يؤمنون بالتطور، فكانت بعنوان «يد الفن تحطم أصنام الأتباع، أو الساحر العظيم». وفيها نرى هذا الساحر العظيم شاعرًا ملهمًا عبقريًا، يعيش في عالم الأوليمب الخالد، مع «أبولُّون» و«ڤينوس» و«منيرڤا»، ويريد حوارًا طويلاً ينتصر فيه الفن الخالد:

«عاش في عالم الأولب بروح ... تطلب الدهر عالم الأبرار
ليت شعري أكاد يبغي «أبو ... لّون» صفيا؟ ياللفتى المختار
حيث «هيرا» تنيله التاج أو فيـ ... ـنوس تغشاه بالجمال العاري
أو «منيرفا» تبيحه فتنة الحكـ ... ـمة مجلوةً بغير ستار»

(ديوان العواد – الجزء الثاني ص 20-21)

ويتجلى الانتصار للتجديد أكثر في المقطع الذي يليه على لسان أبولُّون:

نَفَسوا نعمة الخلود على الخلـ ـد من شق مهيع التجديدِ
وتعالى اللجاج نحو «أبولُّـ ـن» فأصمى بسهمه المعدودِ
ملقيًا من أولبه حجة الفـ ـن إلى العالم اللجوج العنيدِ
قال ما مسلك الخلود متاحٌ للخليين من رُضاة الخمودِ»

(ديوان العواد – الجزء الثاني ص 21)

ويصب الشاعر جام غضبه وأقذع هجائه على هؤلاء الخاملين من «رُضاة الخمود» مستعينًا «بأبولُّون»، الذي يحل له المعضلة دائمًا:

«ومضى الفيلسوف ينفث سحرًا ألمعيًا في تلكمُ الأمساخِ
هادمًا من غرورهم كل كوخ كان سخرًا في عالم الأكواخِ
ناقدًا مسلك الرذيلة تبدو في رداء مهلهل ذي اتساخِ
تتهادى شبه الفضيلة للنا ظر كالترب في مجاري النقاخِ
أو كما قيل ضفدع تفعم البطـ ـن بماء، يمدها بانتفاخِ
لتضاهي التمساح حجمًا وما ضا هت بذا غير طابع التمساحِ
فسخاء الحياة للكائن السا مي محال تقليده بالتساخي
ورمى الفيلسوف سهم «أبولُّو ن» بعيدًا فقام حفل الصراخِ
ورمى ثانيًا فأقعد حُسًّا د التسامي مقاعدًا في السُّواخِ
ورمى ثالثًا فكان لنار الـ حقد عند الضعاف كالمنفاخِ
ثم عادت بحقدهم ردة الفعـ ـل رمادًا أمام أبسل ساخي
وتجاروا يقول بعض لبعض: قد فشلنا، فلنبغ نهج التآخي
ضحك الشعر والجمود علينا فليكن جمعنا إلى الانفساخِ»

(ديوان العواد – الجزء الثاني ص 24-25)

ولقد كان إهداء الطبعة الثانية، الصادرة عام 1977، من هذا الديوان خير معبر عن تلك الرغبة العارمة في التجديد، التي ظلت تلازم الشاعر طيلة حياته:

«إلى شباب الجيل الحديث الذي يحاول التجديد، ويمارس الحرية، ويترفع عن سفاسف الأخلاق. ويرفع سمعة الأدب والفن والفكر عما يمسها من هلفتة الذين يتاجرون بالأدب والعقل والضمير». (ديوان العواد. جـ 2 ص 9).

ويأتي إهداء ديوان «في الأفق الملتهب» أكثر دلالة وقوة:

«إلى الثالوث الأول الذي أيد زحفي الأدبي، لتحطيم التقليد والجمود والرخاوة والاتباعية في ثورتي الأولى: زمن الصبا، واحتض خطواتي إلى التجديد، فازددت شجاعة وعزمًا: الأدباء... وإلى الثالوث الحر من زملائي الذين حملوا معي رسالة الفكر الحر، والأدب الحر، حتى تعرضنا جميعًا لحرب الطبقات، فكافحنا وانتصرنا، فازددت إيمانًا بنفسي، وبإخواني وبانتصار الشباب الأدباء: ...» (الديوان ص 57).

لكن الجزء الثالث من الإهداء يحسم القضية، لأنه يكشف عن دعم سياسي لهذا التيار التقدمي: «وإلى الثالوث القوي المسؤول من رجال الحكومة الذين آمنوا بقيادة القلم، فنصروا «خواطري المصرحة» ضد تكالب العناصر الرجعية، فازددت بهم كرامة واعتزازًا:

سمو الأمير فيصل رئيس الحكومة وولي العهد، والسيدين محمد صالح نصيف رئيس لجنة الإصلاح وعضو مجلس الشورى، وصاحب جريدة «صوت الحجاز»، ومهدي المصلح «وزير الدولة للأمن العام». (السابق ص 57-58).

وتأتي صورة الشاعر التي صُوِّرها في القاهرة، في 7 يناير 1954م، بلباسه الإفرنجي (البدلة والكرافتة والوردة التي تكسوها وشعره المهذب على رأسه العاري) في دلالة سيميولوجية، نقرؤها من خلال الصورة، على تلك الشخصية المتمردة الثائرة، المسايرة لركب الحضارة الوافدة.

4 - عناصر الحداثة:

لا تقتصر الحداثة في الثورة على الشكل الشعري وقالبه، وإن كان هذا هو أهم سماتها، وهو ما سنكرس له الفقرة التالية، لما نحن فيه، وإنما تمتد لتشمل الانفتاح على ثقافة الآخر، واستلهام روح العصر الذي نعيش فيه. أما الأول فيمكننا قراءته في قاموس مصادره التي عدها وأحصاها، حين سئل عن الكتب التي قرأها في مطلع حياته الأدبية فنذكر منها ما هو تراثي، وما هو معاصر، وما هو عالمي، في مجالات الأدب والفلسفة والاجتماع:

«الكتب التي قرأتها في مطلع حياتي الأدبية كثيرة، أذكر منها القصص والروايات البوليسية، وكتاب المستطرف، وإعلام الناس، وديوان المتنبي، والبهاء زهير، ونظرات المنفلوطي... ثم مجاني الأدب للأب لويس شيخو، ودرجات الإنشاء لنجيب حبيقة، ومنتخبات أديب إسحاق، وبعض معاجم اللغة، ورسائل البلغاء لمحمد كرد علي، وتاريخ ابن خلكان،... ثم كتب العقاد، وسلامة موسى، والمازني، وطه حسين، والدكتور شبلي شميل، ولزوميات المعري، ودواوين ابن الرومي، والبحتري، وأبي تمام، وبشار، وأبي نواس، وغيرهم... ثم التجديد في الأدب الإنكليزي، وتاريخ أوروبا، وإلياذة هوميروس، والكوميديا الإلهية، (أو الملهاة المقدسة) لدانتي،... ثم كتب الفلسفة، والمذاهب الفكرية والاجتماعية إلخ» (الديوان ص 246).

إن قائمة بيبليوجرافية كهذه لتدل دلالة قاطعة على ذلك الانفتاح المشار إليه، وكأني به وقد نشأ نشأة مصرية شامية أعطته مفاتيح ثقافة عربية عالمية في آنٍ واحد. ويكفي تدليلاً على ذلك أنه كان ينهل من مناهل التجديد عند أحمد زكي أبي شادي في مدرسة أبولو، ويُحَيِّي العقاد عندما زار الحجاز في مستهل سنة 1365هـ، بقوله:

يـا إمـام الـبـنـاة لـلأدب الحـي بمـصـر وشـاعـر الأجـيـالِ
يـا زعـيـم المجـدديـن تـدفـق بـحـرام مـن سـحـره وحـلالِ
قل فـإن الحياة قد أطلقت منـ ـك شـعـورًا يـزيـن كـل مـقـالِ
جُل به صـائلاً كما يرغـب الفـ ـن الجديدُ القـديمُ كـل مـجـالِ»

(الديوان ص 152)

ويؤكد هنا، إمامته للتجديد في الحجاز في مقابل إمامة العقاد لذلك في مصر:

«وأنا إمام المجددين بالحجاز، وهذا لا يعني أن أفكار المدرسة الديوانية لم تصل إلى أدباء الحجاز، ولولا تطابق منهجهم مع ما أدعو إليه لم أحيي العقاد...» (إبراهيم فوزان الفوزان ص 373).

وعندما يُسأل عن تأثره بالعقاد، يقول: «قل ما تشاء ولولا حبنا للعقاد لم نقرأ أثره ونعلن رضانا عن منهجه» (السابق ص 374).

وكما حيَّا العقاد، يحيي طه حسين، حين رأس الدورة التاسعة، للمؤتمر الثقافي لأمانة الجامعة العربية بجدة:

«كاتب للشرق، حامل المشعل الوضاء للجيل، جاحظ الأجيالِ
حارس الفكر واليراع من الغفلة، والمسخ، والبلى، والزوالِ
باعث العقل في افتقاد المعري مبدع الفن بالأداء المثالي
فاعرفي يا بلادي للرجل الأمثل فضل النبوغ، فضل النضالِ
وليكن في رباك كالكعبة الغراء مهوى تقرب واتصال»

(د. العواد ص 154).

وكان تأثره بالعقاد في معالجة موضوعات الحياة اليومية مثل قصيدته عن «الشرطي» (ص 173).

وهو العنوان نفسه لإحدى قصائد العقاد، الذي تناول «الشرطي» و«كواء الثياب» وغيرها في ديوانه «عابر سبيل»، الذي يضم عناصر الحياة اليومية. وأما انفتاحه على العرب، فيكفي ما أشرنا إليه من توظيفه للميثولوجيا، وما صرَّح به من قراءات عن التجديد في الأدب الإنجليزي، وتاريخ أوروبا وإلياذة هوميروس والكوميديا الإلهية، وكتب الفلسفة، والمذاهب الفكرية والاجتماعية، وهي أمور تركت ظلالها في إبداعاته.

وأما الأمر الثاني، وهو استلهام روح العصر، فقد تمثل في «تعليم البنات»، ص 171، ولعله كان صدى لقراءاته الاجتماعية:

«قلم البنت في يد البنت مفتا ح لإنشاء أمة ترعاها
وبمحراثها ومغزلها الفـ ـعال تبني معاقلاً وجباها
وأفانين طبها لبنات في حياة عظيمة نهواها
فإذا سُلِّم الوليدُ إليها حين يأتي فلن يعاف لغاها»

(الديوان ص 172)

وتمثل كذلك في الشعر الوطني والقومي، والإيمان بوحدة الشعب العربي، ولاشك أن عصر القوميات، القرن التاسع عشر، قد ألقى بظلاله على شعرائنا في النصف الأول من القرن العشرين، ليستمر هذا المد حتى بداية عقد الثمانينيات منه، فكان لابد من مساندة كفاح الجزائر وفلسطين، ومناوأة التفرقة العنصرية في العالم، ودخل العواد في هذا كله، فدعا إلى الوحدة العربية:

«يا أمل الوحدة جياشة ينتظم العرب بلا فاصلِ
عش، عش لهذا الشعب في قلبه منبثقاً من روحه الباسلِ

وعــاشــت الــرايــة خــفــاقــة تُــرفــع لــلــمــأمــولِ والآمــلِ»

(الديوان ص 172)

ونظم قصيدة بعنوان «قوميتي»، في عام 1958م، لعلها كانت صدى للوحدة بين مصر وسوريا؛ عددَّ فيها أسماء الأقاليم العربية، بادئًا بموطنه:

أحب الجزيرة والموطنا

ومستقبل الغرب أن يُعلنا

أحب الحجاز

أحب السراة مدار العروبة، أصل السنا

ونجدًا وأحساءها، والعسير

وحائل، واليمن الأيمنا

أحب العراق

أحب الشآم

ومصر

ولبنان

والأردنا

وأهوى فلسطين

أهوى عُمان

إلى حضرموت، ومن سُودنا

وتجذبني تونس، والجزائر – تسعى – ومراكش للبنا

ولاسيما بقعة حرة

تسيل الدماء بها أعينا

أجابت على الظلم أحرازها

بحد الظبا، ورؤوس القنا

«جزائر»

لكنها بالجبال محصنةٌ – جل من حصَّنا

فمشرقها نبضات الحياة

ومغربها بَسَمات المنى

وأهوى المهاجر خلف البحار

ومن برر الضاد أو برهنا

أحب بلادي بأسمائها

وألقابها، وتقاسيمها

وأعشقها دون تلك الحدود

موحدة كهدى خيمها....»

(الديوان ص 111، 112)

وهو ينتهي إلى الوحدة الحتمية بعد أن يعدد أسماء البلدان العربية، ويشير إلى كفاح الجزائر، وهو الأمر الذي اختصه بقصيدة بعنوان «كفاح الجزائر المقدس»:

«هذه الأمة. من زين أتاها

ذلك الإيمان، في كل خطاها؟

شيخها يكرع منه، وفتاها

فمشى في منتهاها، مبتداها

إنه دين كفاح وحمية

وتباشير حياة عربية

فعلى اسم الله سيري يا جزائر

(الديوان ص 106-107)

ويضمن قصيدته بعض معاني آيات القرآن الكريم فيها إيقاع النظم العفوي:

«قاتلوا...»

«لا تهنوا...»

«لا تعتدوا...»

إن قومًا جاهدوا قد أفلحوا...»

«ويرى التعذيب قوم مردوا...»

«لكم العز...»

«لكم قصد السبيل..»

«اجنحوا للسلم إن هم جنحوا...»

«لا تخافوهم وخافوني...»

كلمات الله في قرآنه

لبني الدنيا، وليست للعرب»

(الديوان ص 107-108)

ومن سمات روح العصر أيضًا، أن الشعراء كانوا يستلهمون الدين الإسلامي والكتاب المقدس، فاستلهم العواد القرآن الكريم وشخصية الرسول ﷺ، ولم يجد غضاضة في استلهام يسوع المسيح عليه السلام. أما استلهامه لأبرز حدث إسلامي، وهو الهجرة، فيكرس له قصيدة «الغار»، التي تستغرق خمس عشرة صفحة، ويختص الرسول الكريم بقصيدة «دافق النور»، في ذكرى المولد النبوي، التي توافق ذكرى إعلان حقوق الإنسان، ويقدم لها بقوله:

«من مدينة النور السماوي، المدينة المنورة.. إلى دافق النور «محمد»... وبمناسبة ذكرى إعلان حقوق الإنسان في مدينة النور الأرضي، باريس.. في الأسبوع الثاني من ديسمبر.. وفي مناسبة عيد الميلاد لرسول الإنسانية العظيم..»:

«أي عقل رآك في الأرض إصلا ... حًا، فلم ينطلق إليك هياما؟
أي قلب رآك آنس إنسا ... ن؛ ولم يعتقد لك الإعظاما؟
مؤمنوهم وكافروهم سواء ... فيك كانوا تأثرًا واهتماما
فالأولى ألّهوا المسيح ضلالاً ... تبعوك استجابة، واحتراما
والذين انتهوا، إلى الشرك فاءوا ... للهدى.. ثم حطموا الأصناما»

(الديوان ص 86)

ويكتب كذلك قصيدة عن «النبي في شعور الدهر»، يقدم لها بمقدمة نثرية طويلة، ألقاها في محطة الإذاعة اللاسلكية للمملكة العربية السعودية، بجدة، يوم الأحد 1370/3/14هـ الموافق 1950/12/24م.

وإلى جانب ذلك لا يتورع عن استلهام الإنجيل في قصيدة بعنوان «طوبى»، ويصدر لها بقوله: «صورة شعرية لموعظة الجبل المروية عن السيد المسيح في الإصحاح الخامس من إنجيل متى»:

طوبى لمن نعموا بمسكنة النفوس

فلهم لدى الملكوت إمتاع الثراء

طوبى لمن حزنوا

لأنهمُ سيعطون العزاء

طوبى إلى الوُدعاء!

فهم الوارثون

للأرض.

طوبى للجياع

للقاء مائدة السماء

فهمُ الذين سيشبعون

طوبى لمن رحموا

لأنهمُ لذلك يُرحمون

طوبى لقوم أنقياء

سيعاينون الله – بعد – فيسعدون!

طوبى لصناع السلام... إلخ»

(الديوان ص 99-100)

4 - حداثة الشكل الشعري:

وبعد أن لمسنا عناصر الحداثة المضمونية في شعر العواد، نصل أخيرًا إلى الهدف النهائي للبحث، وهو حداثة الشكل أو القالب الشعري. وأستطيع هنا أن أزعم أن العواد كان مندفعًا مع الحداثة فكريًا، أكثر من كل من تأثر بهم في

مصر والشام، لأن الحداثة عنده تجلت في قالبين: الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة، والشعر المنثور أو النثر المشعور أو الشعري؛ فأما الأول، فلم يؤمن به العقاد وديوانه، الثلاثي، ولم يصل إليه المهجر، وإن كانت مدرسة أبولو قد مهدت له، وأما الثاني، أعني الشعر المنثور، فلم يتطرق إليه أحد مع بدايات مدرسة الشعر الحر، مخافة أن يقال: إنه نثر، ولعلنا نذكر ما فعل العقاد، حين عُرض عليه في لجنة الشعر قصيدة، أو شعر لصلاح عبدالصبور، فكتب عليه: «يُحوَّل إلى لجنة النثر».

ولكن العواد يشير إلى الجدل الدائر على صفحات «صحيفة البلاد السعودية» حول الشعر المنثور، لينتصر لهذا النوع من الشعر، لأنه – في رأيه – «آصل وأثبت في تقويم الأدب» (الديوان ص 360).

وعنده أن «الشعر المنثور شعر أصيل قائم في الآداب كلها، ومعروف معترف به في العربية، لا يحتاج الأمر فيه إلى جدال» (ص 311). ويستمر في التدليل على حقيقة الشعر، «فهو حياة من حيوات النفس وليس أصباغًا أو هندسة أو لعبًا بالألفاظ» (ص 312)، «والشاعر الواعي الذي يستحق الخلود ليس كذا..... ولكن هو ذاك الذي يخلق ويبتدع ويبعث، ولا فرق إن عبر بهذا الشعر نظمًا أو عبر به نثرًا، فالقالب لا يحكم على الروح» (ص 312)، ويستمر في هذا «البيان»، الذي تأثر فيه «بالبيان»، أو «الماينفيستو» السيريالي الذي أصدره سلفادور دالي مع زعماء السريالية الأوروبيين، وعلى رأسهم الفرنسي أندريه بريتون الذي حدد لهم مبادئ السريالية، التي كانت ثورة كبرى على الفن السابق، ومثلت قطيعة مع كل الاتجاهات السابقة.

ويصل العواد إلى أن «الشعر المنثور لا وزن فيه ولا قافية ولا تقيد بتفعيلة، إلا إذا جاء شيء من هذا عفو الخاطر، ولا يخرجه عن الشعر أن ألفاظه منفرطة لا نظام لها، فالنظام ليس هو الشعر كما أوضحنا، وإنما الشعر شيء آخر، يكمن وراء اللفظ، ووراء المعنى ووراء النظام» (ص 312-313).

وبعد أن يرسي دعائم الشعر المنثور، يضعه جنبًا إلى جنب مع الشعر الحر والشعر المقيد، ثم يشرع في التفرقة بينه وبين الشعر الحر:

«على هذا الأساس الصريح، أساس فهم الشعر على حقيقته، يقوم الشعر المنثور، ويأخذ طريقه الطبيعية مع الشعر المقيد والشعر الحر. وعلى هذا الأساس نفسه يقوم الشعر الحر متميزًا عن الشعر المقيد، بقيود العروض والقوافي كما فصلها العروضيون» (ص 313). ثم يشرع في تعداد الفروق بين شعر التفعيلة أو الشعر الحر من جهة، وما أطلق عليه الشعر المقيد من جهة أخرى. لكن ألا نرى أن العواد في اندفاعه نحو الحداثة قد بدأ بداية عكسية، أعني بالمخالفة الشديدة الصريحة لقواعد الشعر العربي ونظامه العروضي، بأن اتخذ أقصى خطوات الخروج على العروض والأوزان الخليلية، ثم عاد إلى الشعر الذي يلتزم التفيعلة ليقترب من هذا النظام؟، لعل هذا من سمات الثورات التي تبدأ بزلزلة أركان البيت القديم، ثم تعيد بناءه بعد ذلك. وتطبيقًا لذلك الجانب التنظيري يضمِّن الشاعر ديوانه «رؤى أبولُّون» نماذج من هذا الشعر المنثور، في القسم الثاني منه، بعد أن جاء القسم الأول عن الشعر المنظوم. وقد استفاد العواد من ذلك النهج النثري في السرد القصصي، في قطعة قصصية طويلة بعنوان «المسيح»، يظن المرء لأول وهلة أنها قصيدة لكنها تستمر حتى تصل إلى ثلاث عشرة صفحة ممتلئة، استقى الشاعر تفاصيلها من القرآن الكريم والكتاب المقدس، في محاولة للانتصار للمفهوم الإسلامي لميلاد السيد المسيح، وأمه مريم العذراء وقصة حملها به، وقصته مع بني إسرائيل، وتحديهم لإرادة الله، إلى أن يصل إلى تعاليم الإسلام السامية التي أتى بها محمد ﷺ:

«سلام من الله على رسول السلام في بني إسرائيل

سلام على آخر رسول بشر بالإسلام وبرسول السلام العام

سلام على من بشر بمحمد رسولاً شاملاً من عند الرب وشهيدًا عليه

سلام عليه يوم ولد ويوم يموت ويوم يبعث حيًا

«مريم العذراء ابنة عمران، من سلالة سليمان بن داود

خطبت ليوسف النجار بن يعقوب بن متان، من نفس السلالة

فأتاها الروح القدس، قبل أن تمس

متمثلاً في صورة رجل

ونفخ فيها من روح الله

ثم بشرها بمولد غلام سري يُسعد الله به من اتبعه من بني إسرائيل

فحملت به وآنست أعراض الحمل

وعلم خطيبها بذلك وكان من البررة الأتقياء

فأراد تطليقها ولكن الملك ظهر له في الرؤيا وطمأنه وبشره فعدل عن قراره

ولم يمسها حتى ولدت الطفل

فسماه يسوع أو عيسى، وتمت كلمة الله على لسان أحد أنبياء بني إسرائيل

القائل: «هذه العذراء» تحمل بولد ذكر، ويدعى اسمه

«عمانويل» الذي تفسيره «الله معنا»

قالت مريم وهي تلده: «ياليتني مت قبل هذا وكنت نسيًا منسيا»

وفي الحال ناداها هذا الوليد، أو ناداها الملك الذي نفخ روح الوليد:

«لا تحزني وقد جعل ربك تحتك سريًا»

«وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبًا جنيًا»

«فكلي واشربي وقري عينًا»

«فإما ترينَّ من البشر أحدًا فقولي: إني نذرت للرحمن صومًا»

«فلن أكلم اليوم إنسيًّا»

وظهرت مع جبريل طغمة الملائكة يرتلون:

«المجد لله في الأعالي، وعلى الأرض السلام، وبالناس المسرة»

ووضعت مريم العذراء ابنها في قرية بيت لحم

في جنوب فلسطين

في زمن «هيرودوس»

في النصف الثاني من القرن السادس قبل ميلاد محمد سيد البشر عليه الصلاة والسلام

«فأتت به قومها تحمله..... إلخ)

(الديوان ص 398-400)

وهكذا نلاحظ هذه المزاوجة بين القرآن الكريم والكتاب المقدس، تستمر حتى النهاية، وما وجد فيه نص قرآني ذكره الشاعر.

5 - بين العواد وصلاح عبدالصبور (قراءة في قصيدة « تين وجميز »:

(الديوان جـ 2 ص 128-132)

ربما لم يذكر العواد صلاح عبدالصبور أو يكشف عن علاقته برواد مدرسة الشعر الحر في العراق ومصر، ولكنه عاش في هذا المناخ مما يجعل حدسنا في موضعه، فقصيدته «تين وجميز» تستدعي إلى الذهن على الفور قصيدة صلاح عبدالصبور «الناس في بلادي»، التي يستهلها بقوله: «الناس في بلادي جارحون كالصقر»، ويعرض فيها لصور شتى من البشر، كما يعرض – على نهج سرد الحياة اليومية – لكل ما صادفه في طريقه، وتقفز إلى الذهن تلك الأبيات التي كانت موضع سخرية البعض حين يتحدث عما فعله في طريقه:

«وشربت شايًا في الطريق

ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق

قل عشرة، قل عشرتين

قل ساعة، قل ساعتين»

وعلى نفس النهج وبقصيدة الشعر الحر، أو التفعيلة، يقص علينا العواد قصة «التين والجميز»، ليعرض مفارقة إيرونية (تهكمية)، بين التين معادل الأغنياء، والجميز معادل الفقراء، ويبدؤها بقصة خروجه متعبًا من عمله الطويل بمكتبه، ليصف مشاهداته في الطريق، الذي يشبه طريق عبدالصبور، ومشاهد الفقر المدقع، وهذا هو جانب الجميز بلاشك، وهو ما يسميه «سوق الفقير»:

«غادرت يومًا مكتبي تعبًا من العمل الطويل

وذهبت بعض العصر أطلب راحة القلب الكليل

فأخذت أمشي هادئًا

أنا والأصيل

ومررت في سوق الفقير

هذي هي الأكواخ يخطر بينها خلق الكثير

رجل ضرير

وفتى يقود حماره العاري الهزيل

والصبية اللاهون في مرح كئيب

والعابرون الهازئون

وباعة الحطب القليل

والصانع الغشاش

والمحتال

واللص الخطير

والبدو تمتار العشاء

وجمالهم معهم سواء

وهنا الحضارم في الحوانيت الصغيرة يحكمون

والخادم الهندي يصرخ في الحضور

«مين شاف لي التيس الغطيس...

وأمه الحمرا... ومعهم جفرتين»؟!!

(الديوان ص 128-129)

هذه المشاهدات في سوق الفقير، بين الأكواخ التي يقطنها كثير من البشر، كلهم عاهات وفقر، بل يمكن القول: إنه «قاع المدينة»، الذي صوره عبدالصبور، فهنا صور للضرير والحمار الهزيل، حتى الصبية اللاهون يتلون مرحهم بالكآبة، فقد خلع عليهم الفقر بؤسًا وحزنًا شديدين، ويتوالى الفقراء من باعة الحطب، ومن العابرين الهازئين، ومن الغشاشين في الصناعة، والمحتالين، واللصوص، وكأنها رواية صعلوكية، وتأتي صور البدو يطلبون وجمالهم العشاء، والحضارمة في حوانيتهم الصغيرة، والخادم الهندي الذي يبحث عن التيس وأمه الحمراء والجفرتين. وهنا يستخدم الشاعر العامية كأسلوب في التقنية الشعرية الحداثية في ذلك الحين:

«مين شاف لي التيس الغطيس...

وأمه الحمراء.. ومعهم جفرتين»؟!!

وتستمر المشاهدات بعد ذلك من جاويٍّ يبيع بيضتين، ونسوة متشحات

بالسواد تقعدن للبيع عاريات، كأنما أتين من القبور في يوم القيامة، وأصناف الطعام التي يبعنها من مقدد وسمسم وعطور ولوز مقشر، وتأتي صور الأعرج الذي يطلب الصدقات، وصورة بائعة الجميز التي تنادي على بضاعتها بالأغاني الشعبية، وتلك سمة أخرى من سمات الحداثة في قصيدة الشعر الحر:

«وتمر بين القوم بالجميز بائعة تصيح:

«يا مال مصرَ والشام... أكله والوداع»

«أكلك عجيب.. . يا شهد... يا مال التجار»

«ما ياكلك إلا أمير»

(الديوان ص 130)

ثم تتوالى المشاهد لجيفة نعجة ماتت لأسبوعين في حدث عجيب، لأن يمانية من المتسولات جاءت لتسرقها، فتسلقت دارًا مهدمة، فتساقطت عليها الأحجار، فماتت، وداستها الجمال، وتمزقت، وأصبحت طعامًا للذباب والكلاب والذئاب، وبعد هذه القصة تتوالى صور أخرى لكلب يبول على الطريق، ودجاجة تبحث عن شعير بين الروث، فتضيع جهودها عبثًا. وهنا يختم القسم الأول الخاص بالفقراء أو الجميز، ليأتي القسم الثاني خاصًّا بالتين أو بالأغنياء:

«ويمر جندي فينذر بالصفير:

هذا رئيس المجلس البلدي يعتزم المرور

ورئيس غرفتي التجارة والصناعة والمدير

وطبيب منطقة الجنوب

وأخو الطبيب.

ورئيس تحرير الصحيفة والأديب

يبغون تزجية الفراغ بواحة الشيخ الكبير»

(الديوان جـ 2 ص 131)

إن صفارة الجندي هنا علامة سيميولوجية على التحول ولفت الانتباه، فالمشهد ينتقل إلى العلية أو الصفوة أو – على أقل تقدير – إلي البرجوازية، وعلى رأسها رئيس المجلس البلدي، وهذا يذكرنا، بل ويحمل أصداء من بيرم التونسي، في قوله:

«يا بائع الفجل بالمليم واحدة

كم للعيال وكم للمجلس البلدي

كأن أمي بل الله تربتها

أوصت وقالت أخوك المجلس البلدي»

فرئيس البلدية يمر ومعه رئيس غرفتي التجارة والصناعة والمدير وطبيب المنطقة، وأخوه، ورئيس تحرير الصحيفة والأديب الذي يحرر فيها، ولعل الترتيب جاء ترتيبًا طبقيًا، فالاثنان الأخيران من الطبقة الوسطى والبرجوازية الصغيرة، ولذا جاء في النهاية. لقد أتوا لتزجية الفراغ مع كبير الأثرياء في هذه المدينة:

«فإذا سألت الجالسين هنا عن الشيخ الكبير

– الجالسين على التراب

بين الذباب –

قالوا: رئيس الحي صاحب ذلك المغنى العظيم

رب القصور، ورب بستان الطيور

وممتع الرؤساء بين هوائه الطلق الجميل

«بالتين» والزيتون

والعنب المثلج والعصير

والفارش الرحبات البسط الأنيقة والزروع»

(الديوان جـ 2 ص 131-132)

وتأتي صورة الشيخ الموسر الثري، في تناقض شديد مع صور الفقر والصعلكة السابقة، لتكشف عن هذا الصراع الطبقي الكامن في نفوس هؤلاء الذين يصفونه، فهو رئيس الحي وصاحب المغني العظيم، رب القصور والبساتين والطيور، وهو الذي يتمتع بالهواء الطلق الجميل في رحبات قصره، المفروش بالبسط الأنيقة والزروع الوارفة، يتمتع بتناول التين، في علامة سيميولوجية أخرى على الثراء: التين في مقابل الخبز، ولكن الشاعر يضيف إلى ذلك الزيتون من القرآن الكريم، وفاكهة أخرى تدل على هذا النعيم الأرضي، الذي يستدعي صور النعيم السماوي: العنب المثلج والعصير = الجنة في الصحراء الحارة القاحلة.

وبهذا التضاد يعلن الشاعر تسليمه بهذا القضاء، وبهذا الفارق الطبقي، فكل له طعامه، والكادحون سيستمرون في كدهم، والمنعمون في نعيمهم:

«فرجعت أدراجي لأكدح من جديد

كحمار طاحون يدور

وعرفت أن التين والجميز يختلفان بين الآكلين

هذا له قوم، وذاك له كذلك آخرون!!»

(الديوان ص 132)

ولعل الشاعر في النهاية قد أخذ هذه الصورة الكادحة من مصر، وأعطاها تفاصيل من موطنه، ليكسبها طابع الأصالة، فالتين والجميز مصريان، والفقر والغنى ملك الجميع.

وفي النهاية ألا يمكننا القول: إن العواد بذلك الدور التجديدي كان يبحث له عن مكان في تاريخ الحداثة العربية، مما دفعه إلى المغالاة والتطرف في بعض الأحيان؟!

* * *

أحلام الشاعر وخسارات الشعر

معجب الزهراني

موضوع المقاربة وفرضيتها العامة:

كتب عن محمد حسن عواد باحثون كثيرون من أجيال متعاقبة، ومن تخصصات معرفية وتوجهات فكرية متنوعة[1]. وهانحن نكتب عنه اليوم ضمن ملتقى مكرس لشخصيته الإنسانية ومنجزاته الثقافية، يشارك فيه حوالي أربعين ناقدًا، لابد أن كلاً منهم سيقدم مقاربة تخصه، وإن اشتركت مع غيرها في الموضوع العام ذاته.

في مثل هذا المقام هناك تساؤلات جدية يفترض أن تطرح، مثل:

ما الذي يهمنا الآن أكثر من غيره في شخصية العواد؟. كيف نحاور كتاباته الشعرية والنثرية لنكتشف المزيد من أبعادها الجمالية والفكرية؟. ما هي مقاصد حوارنا حول شخصيته وأعماله، إن لم نفعِّل تلك الأبعاد، بعضها على الأقل، في الراهن ونفتحها على أفق المستقبل الذي كان في مركز تفكير العواد وأمثاله؟.

هذه تساؤلات جدية حضرت في مجال الوعي، وأنا بصدد الكتابة عن العواد، كما حضرت لحظة الكتابة عن حمزة شحاته في الملتقى السابق، ولذا

بدأت بها عسى أن تبين مدار هذه المقاربة الحوارية، وترسم مسارها العام. آمل إذن أن نكون بصدد عمل معرفي جماعي متصل، يروم مساءلة كتابات أدبائنا من جيل الرواد، والبناء عليها، وليست مناسبة عابرة تبيح لكل منا أن يقول ما يشاء، واثقا أن كل شيء سينسى بعد وقت قصير. فالمعرفة جهد تراكمي، لابد أن يتصل وأن يثير إشكاليات جديدة باستمرار، لا من أجل حسمها، بل لتعميق النظر في مختلف أبعادها وتفاعلاتها، وقد ندرك أنها ذاتها طرحت على من جاء قبلنا، وستطرح على من سيأتي بعدنا.

بعد هذا أورد حكاية طريفة اخترتها مدخلاً لإيضاح المنطلقات النظرية – المنهاجية، التي نعتمد، وفيها فضلة دلالة، سأعود إليها في النهايات.

الحكاية تتعلق بإمبراطور صيني شيد لنفسه قصرًا كبيرًا أنيقًا، ثم طلب من أحد الرسامين أن يزين غرفة نومه بمشهد يليق بالفضاء وصاحبه. رسم الفنان لوحة طبيعية خلابة يتوسطها شلال كبير، يبدو أنه استعاره من فضاء ذاكرته الريفية الحميمة. سر الإمبراطور باللوحة وأجزل له العطاء، وانصرف لتحقيق بعض أحلامه الخاصة. وبعد بضعة أيام، فوجئ الفنان الشاب بمن يستدعيه إلى القصر مرة ثانية، ليجد المفاجأة الحقيقية تنتظره: طلب منه الإمبراطور أن يزيل النهر كله من المشهد، لأن أصوات المياه الهادرة منعته من النوم الهني في غرفة جميلة هادئة كتلك!.

نحن لم نشاهد اللوحة قبل التعديل أو بعده، لكن خبرها يثير مسألتين أساسيتين:

فمن جهة أولى يذكرنا منطق الخبر بأن للعمل الفني سلطة إغوائية قوية، قد لا يعيها المبدعون إلا حين ينبههم آخرون إليها، بطريقة ودية أو عدائية. هذه السلطة الرمزية الواقعية معًا، هي ما يبرر علاقات التوتر بين المبدعين في مجالات الفن وممثلي السلطات السائدة، الذين قد يتدخلون في أي لحظة لصالح المبدع

وإبداعه، أو ضدهما. ونظرًا لكون الأمر يتعلق بظاهرة شائعة في مختلف الأزمنة والسياقات، فمن المفترض أن يحاول الباحثون تقصي حيثياتها وتأثيراتها المختلفة، في النصوص الفردية والخطابات الجماعية، في فترة أو في عصر محدد. هنا تبرز الدلالة الثانية، ومفادها أن ما يقال ويكتب عن شخصية المبدع وأعماله في فترة تالية، هو إعادة بناء لصورته عن ذاته وعالمه، كما تقدمها وتشخصها نصوصه، وحكاياته التي يتلقاها ويحاورها كل منا اليوم بطريقة تخصه وتكشف عن تصوراته، عن ذاته، وللآخرين من حوله. إنها إذن عمل معرفي يروم الدقة والموضوعية والحياد..، لكنه لن يختلف كثيرًا عن تلك اللوحة المختلقة التي تتكون من عناصر يمكن أن تبدو واقعية تماما في مجملها، ومع ذلك لا يمكن أن تتطابق تمامًا مع أي حقيقة خارجية. هذا الأفق المتجدد للقراءة هو ما يلح عليه «ياوس»، وأمثاله، حين يبين أن كل قراءة لنصوص المبدعين هي في التحليل الأخير عملية تشييد لعناصر متنوعة، نختارها ونؤلف بينها، وفق منطق يخصنا، وتحضر فيها معارفنا وأفكارنا ومشاعرنا وتخيلاتنا الآنية دورًا، لا يقل أهمية عن معطيات النص المقروء ومعارفنا عن صاحبه وعصره[2]. بناء على هذه الملاحظات المنهاجية ننتقل إلى الفرضية العامة، التي ينبني عليها البحث، وهي فرضية مفتوحة، أو حوارية، نأمل التمكن من تبريرها وتعميقها تاليًا. فهناك صورة جذابة لمحمد حسن عواد، تشكلت في الذهن منذ عقود، وعززتها باستمرار قراءات كثيرة لاحقة لأعماله، ولخطاب جيل الرواد الذي ينتمي إليه[3]. إنه يمثل عندنا نموذجًا بارزًا للمثقف الحديث الذي اختار منذ البداية التمرد الجذري طريقًا لحياته وكتابته، وليس في شعره فحسب. ونعني بالتمرد هنا هذه النزعة الذهنية العاطفية التي تدفع بالشخص المثقف إلى رفض الوضعيات القائمة، والبحث عن بدائل أفضل منها للفرد، وللجماعة التي ينتمي إليها. فالثقافة السائدة في مجملها تبدو للشخص من هذا النمط، وكأنها عبء ثقيل على الإنسان والتاريخ، ولذا فإن الخلاص منها، وتجاوزها بطريقة ما، هو الشرط الضروري لتحقيق التقدم المنشود في المستقبل. وحينما تكتب الذات نصًا

أدبيًا أو فكريًا أو اجتماعيًا لا تخفي أن حوافز الكتابة وغاياتها، المصرح بها غالبًا، هي نقد الأفكار والقيم والمعايير والمؤسسات، بشكل جريء صارم، تحقيقًا لوعي راهن مشدود أبدًا، إلى الحلم بمستقبل أجمل وأكمل. لا مجال هنا للمهادنة أو للمواربة، فضلاً عن التراجع، لأن الموقف الإيديولوجي يتطابق مع الموقف الوجودي، الذي تتبناه الذات المثقفة رؤية واضحة للعالم، وحضورًا فعالاً فيه. أما التوترات التي عادة ما تنشأ بين هذا النموذج وبين السلطات الاجتماعية من حوله، فهي متوقعة، وقد تكون متطلبة، نظرًا لكونها تشكل الدليل الأوكد على مشروعية الفعل الذي يباشره المثقف/ المبدع، ويحقق من خلاله ذاته البطولية ودوره الرسالي، حتى وهو يتوقع مصائر تراجيدية تهدد مصالحه، وربما حياته. وبإيجاز نقول: إن العواد قد اكتسب وعيا محددًا بذاته، وبالمجتمع والعالم من حوله، عبَّر عنه منذ كتابه الأول «خواطر مصرحة»، وظل وفيًا له، ملتزمًا به، كرؤية تحدد معاني حياته وكتابته الشعرية والنثرية من بعد، ولذا فمن المفترض أن نحاوره في ضوئه أولاً وبعد كل شيء، وبغض النظر عن مدى اتفاقنا أو اختلافنا حول مشروعية موقفه وقيمة منجزاته الإبداعية والفكرية.

من الشخص والنص إلى النموذج والخطاب:

حاولنا في الملتقى السابق إبراز نموذج «المثقف الإشكالي» في كتابة حمزة شحاتة، ونركز في هذه المقاربة على نموذج «المثقف المتمرد» في كتابة العواد، ولن يكتمل المشهد العام بدون الحوار الجاد مع نموذج «المثقف النقدي الساخر» في آثار أحمد السباعي. فنحن لا نريد، ولم يعد من المجدي اليوم، التركيز على العواد شاعرًا أو ناقدًا أو باحثًا في التراث، أو مفكرًا؛ لأن هذا النمط من المقاربات مهم في مرحلة معينة، وقد أنجز كما ألمحنا إليه من قبل، لكنه لن يوصلنا إلى تلك الصورة الكلية التي نعدها أثمن ما يتبقى للأجيال التالية من آثار جيل البدايات والتأسيس[4].

نركز إذن على النماذج ونعدها في المقام الأول مفاهيم نظرية نستعيرها، مع بعض التعديل، من الفكر النقدي الحديث، وكما مثلته كتابات إدوارد سعيد خاصة[5]، لتساعدنا على تحقيق هدفين مختلفين ومتكاملين: الحوار مع منظومات الأفكار والقيم التي تبناها وبثها رواد الخطاب الأصلاحي في فترة ما بين الحربين، ومحاولة ترهينها كمقولات إنسانية عامة، لاتزال تثير اهتمام كثيرين منا اليوم، وكأنها تسمي طموحاتنا ذاتها. وهي تؤمن لنا هذه الوظيفة المزدوجة، لأن مرجعية المفهوم ليست بنيوية مجردة، تتعالى على التاريخ الدنيوي والشرط الاجتماعي المحدد والشخصية الفردية التي تعيش وتكتب في سياقه، بل هي ماثلة في ثقافة الواقع، ومواقف الفاعلين الاجتماعيين، الذين يتنازعون المصالح، ويتبادلون الخطابات، ضمن علاقاتهم اليومية في مرحلة تاريخية محددة[6].

إذن ليس في الأمر تلاعب بالألفاظ والتعبيرات، حينما ندعو إلى تجاوز الشخص إلى النموذج الرمزي، والنص المفرد إلى الخطاب العام. فالعواد ممن امتلكوا رؤية جديدة للإنسان والعالم، وخطابه العام كان منفتحًا على أفق الفكر الطليعي السائد في عصره، ومؤسسًا له في السياق المحلي، ومواقفه النقدية الجريئة متصلة في كل كتاباته. وإذا كانت نصوصه الأدبية تبدو لنا اليوم غير ممثلة لجماليات الحداثة على وجه دقيق أو مقنع، لتواضعها من المنظور الفني، فإن هذا هو قدر كل كتابة في مرحلة البدايات، ثم إنه لم يكن يريد أبدًا أن يلعب دور الأديب أو «الشاعر»، بقدر ما حاول أن ينهض بدور المثقف المؤسس لخطاب جديد، كما سنبينه في الفقرات التالية:

الإصلاح بالكتابة - جدلية الربح والخسارة:

حينما نقول: إن العواد مثل نموذجًا مبكرًا لذلك المثقف الطموح، المستعد لكل الخسارات التي تنتظر أمثاله في شروط غير مواتية للقول الجريء والفعل الحر الخلاق، يطل بنا القول ذاته على إشكالية عامة تتجاوزه إلى غيره، بل إن

جزءًا منها يطال الذات القارئة بصيغة ما، كما سيلاحظ، فالمبدع مثله ما إن يراهن على قضايا خارجية كبرى حتى يكسب من جهة، بقدر ما يخسره من جهات أخرى، ولا عبرة هنا بمدى مشروعية القضية اجتماعيًا وتاريخيًا. هذه جدلية غنية، تقصاها، «إدوارد سعيد» بشكل عميق في إحدى دراساته المتأخرة[7]، ولعل أهم ما ركز عليه ثلاث مسائل، الأولى منها: أن الحكم على قضية أو مواقف ما، يظل حكما نسبيًا، يعتمد دائمًا على الموقع الذي نعاينها منه. يكفي أن يتغير المنظور حتى ينقلب الحكم إلى نقيضه. هناك إذن صراع مصالح وإرادات وخطابات، يدفع بكل طرف إلى محاولة كسب الرهان بكل الوسائل، وأول علاماته النجاح في إقناع الخصم بفقد الأمل في أي كسب، كما لو كانت قضيته خسارة منذ البدء.

لكن هذه الآلية التي قد تبرز بصورة واضحة في سياق الصراعات السياسة لا تتحقق في مجال الأدب، والثقافة عمومًا، بالطريقة ذاتها، وهذا ما يطل بنا على المسألة الثانية: فمنطق الربح والخسارة يتحول هنا إلى جدلية معقدة، لأن صراع القيم والأفكار والرموز أكثر تحررا من الضغوط الخارجية، ولأن رهاناته تمتد على فترات زمنية أطول وأشمل. لهذا السبب ما إن يعتقد الإنسان المثقف أو المبدع أن فكرته صحيحة، وقضيته عادلة، حتى يظل متمسكًا بها، مدافعًا عنها، دون اعتبار لأحكام الآخرين، بل وربما دون اعتبار لمنطق الواقع، المتحقق في لحظة محددة من التاريخ. هذا الموقف هو ما يميز بعض المثقفين المبدأيين الذين يتميزون، بحسب رومان رولان، وجرامشي من بعده، «بتشاؤم الذكاء وتفاؤل الإرادة»، وعادة ما يتبنون نزعات مثالية أو رومانسية متعالية على الواقع، أو متجاوزة له، تجعلهم هم وحدهم من يحدد معاني الربح والخسارة، وفق معايير تخصهم.

المسألة الثالثة: أن الناقد حين يلاحظ أن الأدب الحديث، وبخاصة الرواية، يبدو للوهلة الأولى فضاء متسعًا لسرد خسارات هذه النماذج، لا ينسى

أنه يشخص أيضًا مكسبًا أساسيًا، لعله هو الأهم من هذا المنظور. إنه يتمثل في تملك ما يسميه، مع لوكاش، الوعي «بانقشاع الوهم – desillusion»، وهذا الوعي مهم جدا في هذا المقام، لأنه هو ما يميز كبار الكتاب والمثقفين في العصر الحديث، ولأن أعمالاً روائية خلاقة، كالتربية العاطفية لفلوبير، وكل أعمال دستويفسكي في نظرنا، تولدت عنه، وكشفت جماليًا عن سيرورة تشكله، وتقصت تحولاته ومصائر ممثليه، من خلال حكايات متخيلة تخص ذلك النموذج من المثقفين، الذين «تخلت الآلهة عن عالمهم بمعنى ما»[8] . هذه إذن هي الأبعاد العامة لتلك الجدلية التي تحولها السرديات الحديثة إلى إشكالية إنسانية غنية كل الغنى، كما يلاحظ.

ماذا يمكننا أن نضيف إلى هذه الملاحظات الوجيهة حينما نختبر جدلية الربح والخسارة في منتوجاتنا الأدبية – الثقافية، التي لا نشك في اختلاف سياقاتها وخصوصية إشكالياتها؟.

لقد أصبحنا نميل اليوم إلى القول بأن رهانات المبدع يفترض أن تتركز حول إبداعه في المقام الأول. والقول وجيه تمامًا من حيث المبدأ، لأن المهمة الأساسية لشخصية خلاقة كهذه، تملك شروط عملها النوعي للتمكن من المشاركة في تنمية الحقل الذي تنتمي إليه، وإضافة الجديد إلى منجزات الآخرين في المجال نفسه. وكل انخراط جدي في قضايا أخرى، قبل تحقيق هذا الهدف، هو إذن تبديد للطاقة الخلاقة فيما لا تملك الذات المبدعة القدرة على حسمه، وهذا ما تدركه متأخرًا، و«بعد فوات الأوان» بمعنى ما. فالفعل الذي تباشره النخب الاجتماعية، كافة، في فترة ما، يظل محكومًا بعلاقات القوة التي تميل بالضرورة لصالح النخب السياسية التي تتحكم في مؤسسة السلطة، وتحتكر مشروعية العنف ويمكن أن تمارسه على الفرد، المبدع وغيره، في أي لحظة باسم «القانون» الذي تضعه لحماية «مصالح عليا»، هي التي تحددها لذاتها ولمواطنيها، كما هو

معروف (هذا أحد الفروق بين الدول حديثة النشوء عندنا ودولة القانون بالمعنى الحديث).

ليس من الغريب إذن أن يعي المبدعون والمثقفون في فترات لاحقة أنهم كانوا أبطال التحول بقدر ما هم ضحايا التجاذبات الحادة، فيما بين القوى التي تتنازع السلطات والمصالح، موظفة كل الوسائل المتاحة، لتحقيق أهداف نفعية ضيقة ومتناقضة كليًا، مع المثل والقيم التي آمنوا بها وكتبوا في ضوئها. ومع كون هذا الاكتشاف المتأخر للخسارة، عادة ما يصيب بعضهم بأشكال الإحباط واليأس (وهو ما حدث لحمزة شحاته وكثيرين غيره)، إلا أنه لا يقلل من مشروعية طموحاتهم وجاذبية أحلامهم، التي تظل آثارها حية في نصوصهم، وهي ذاتها التي ترفع البعض منهم إلى مرتبة الرمز بالنسبة للأجيال التالية. وبصيغة أخرى، نقول: إن النصوص منتوجات ثقافية يفترض أن تحاور ضمن شروط إنتاجها وتلقيها في المقام الأول، ومن ثمة يمكننا اختبار مدى مقاومة بعضها للزمن وقابليته للقراءة المتجددة. وحينما توصف كتابات الأجيال السابقة بكونها خطابات أدبية نهضوية أو إصلاحية أو ثورية.. فإن الوصف مطابق تمامًا لمضامينها الكبرى، وبغض النظر عن أشكالها الفرعية وخصائصها الجمالية، بل وعن شخص الأديب الفرد، لأن منتجيها أرادوا المشاركة بها، ومن خلالها في مشروعات اجتماعية أو وطنية أو قومية، فرضت نفسها عليهم وعلى غيرهم من النخب في مرحلة محددة من التاريخ.

عن الخطابات في مثل هذه الوضيعة الانتقالية الصعبة يقول محمد أركون بحق:

«إن رجحان الفكر الملتزم بالتاريخ الذي تعيشه الجماعات لا يتأكد في كتابة المقالات والدراسات، وحسب، بل في الأدب، وبصورة أقوى وأوضح ربما، حيث تعبر فنون الشعر الجديد، والرواية، والمسرح – وكذلك السينما وإن بدرجة أقل – عن القلق والتعجل ومطلب الحياة والتمرد وأنواع الرفض والتطلعات

المتزايدة، التي يضرمها في كل مكان تفاعل ضرورتين، هما: الحفاظ على الوحدة المقدسة للجماعة الوطنية من جهة.. وتقوية النضال ضد البنى الاجتماعية – الاقتصادية البالية، وضد المحرمات التي لم تعد النخب الجديدة تطيقها أو تخضع لها من جهة أخرى(9). ففي مراحل التحول والتشكل التي تعيشها المجتمعات، عادة ما يكون الأديب هو المثقف، والعكس صحيح، نظرًا لقلة النخب المتعلمة من جهة، ولشدة الحاجة إلى هذا النموذج الملتزم تحديدًا من جهة أخرى. وإذا كانت مظاهر الاستقرار النسبي للدول الوطنية، والتطور التدريجي للوعي الاجتماعي العام، والانفتاح المتزايد على العالم، تسمح بتمايز الخطابات، وتتيح للنخب المثقفة أخذ مسافة ما عن السلطة وممثليها، وتقدم خيارات معرفية وفكرية وجمالية متنوعة اليوم، فإن شيئًا من هذا لم يكن متاحًا لأجيال سابقة كانت تحاول تأسيس كل شيء وإصلاحه بالكتابة. في ضوء هذه القضايا الإشكالية العامة، نبغي أن نحاور المنتوجات الأدبية لجيل الرواد من هذا المنظور، وسواء في الحجاز أو مصر أو بلاد الشام أو بلدان المغرب، وذلك لتفهمها وترهين مضامينها الحية في المقام الأول. ومن دون هذا المنظور النقدي – الحواري، الذي «يتكلم مع النصوص أكثر مما يتكلم عنها» (تودوروف)، قد يتورط الناقد في مواقف لا تخلو من المفارقات والتناقضات. لا حاجة إذن للإعلاء المفرط من شأن منجزاتهم، لأن في هذا الموقف استجابة وتكريسًا لنزعة سلفية عميقة الجذور في كل منا، ولا مبرر أبدًا للتقليل من قيمها الجمالية والفكرية، لأن وعينا المتجاوز لكتاباتهم – إن تحقق فعليًا لدى الجميع – لم يكن ليتشكل ويتطور من دون جهودهم وتضحياتهم بكل بساطة.

هذه صيغة أخرى للقول بأن الموقف الحواري يحررنا من التناقض الوجداني والذهني الآنف ذكره، لأنه يفتح المجال واسعًا أمامنا لتفهم الدلالات الرمزية العامة لخطاباتهم، وكأنها الأثر الأهم لهم والمكسب المتبقي لنا من بعدهم.

منطق الثورة/ طموحات كبرى ومكاسب محدودة:

بناء على الملاحظات السابقة سنحاول، وبإيجاز، إعادة تشكيل المشهد الثقافي العام الذي ظهر في سياقه العواد، ولابد أنه رسم شخصيته، ووسم كل كتاباته، وسنعاينه في ضوء التاريخ الذي هو، بحسب هيجل، الأب الشرعي لكل معارف البشر وحقائقهم.

ينتمي محمد حسن عواد إلى جيل تشكل وعيه وعبر عن ذاته أدبيًا في سياق أحداث درامية، تنطبق عليها صفة «الثورية» بكل المعاني، ودونما مبالغة.

فهو ولد عام 1906م، أي في حجاز تابع للدولة العثمانية المتداعية، التي حاولت حركات إصلاحية متعاقبة إنقاذها، لكنها سريعًا ما انهارت بفعل الحرب الكونية الأولى كما نعلم، (الاتحاد والترقي، الحركة الدستورية، الحركة الطورانية.. إلخ).

وحينما أعلن الشريف حسين «الثورة العربية الكبرى»، ضد الأتراك، عام 1916م، وتحقق الاستقلال النسبي للحجاز، قرابة عقد من الزمن، كان العواد تلميذًا في مدرسة الفلاح، ينتقل من مرحلة الطفولة إلى الفتوة، كما يلاحظ. وخلال فترة الحكم الهاشمي القصيرة (1916-1924م)، لعبت صحيفة «القبلة»، لسان حال هذه الثورة القومية، الدور الأهم في تكوين الوعي، لدى جيل كامل من الأدباء، الذين تفتحت أذهانهم على كتابات مختلفة جذريًا، عما ألفوه في البيئة الحجازية الموغلة في عزلتها ومحافظتها آنذاك. ومما ساعد على شيوع مقولات/ شعارات الاستقلال والحرية والتقدم، وغيرها من المقولات آنذاك، أن ثورات أخرى حدثت في الفترة ذاتها: الثورة الوطنية المصرية ضد الآخر الانجليزي وحليفه الداخلي عام 1919م، والثورة الوطنية في العراق وفلسطين عام 1920م، وانتفاضة 1920م و1922م في سوريا ضد الفرنسيين، ولا نقلل من أثر الثورة البلشفية، عام 1917م، القوي على المنطقة والعالم. لكن الحدث التاريخي الأهم

بالنسبة للعواد وجيله سيتمثل في ثورة صامتة، انطلقت من قلب الجزيرة العربية عام 1902م – تاريخ دخول الملك عبدالعزيز الرياض – وراحت تنتشر تدريجيًا، ودونما صخب إعلامي يذكر، لتوجه أحداث التاريخ المحلي نحو مسار مختلف. فقد انهارت السلطة الهاشمية بشكل درامي صادم غير متوقع، عام 1924م. والحجاز الذي كانت طموحاته تتجه شمالاً – نحو بلاد الشام والعراق – سيوجه شرقًا بعد أن أصبح جزءًا من كيان سياسي جديد، أكبر بكثير من «الإقليم» الذي تغنى الأدباء بأمجاده حينها، لكنه أصغر، وبكثير أيضًا، من ذلك الكيان العربي الكبير، الذي بشرت به الثورة القومية الأولى في تاريخنا الحديث[10].

هذه إذن معطيات تاريخية تعني فيما تعنيه أن كتابات النخب المشرقية التي تغذى عليها وعي ذلك الجيل وخياله، كانت في مجملها مفعمة بالنبرة الراديكالية، وهو أمر منطقي متوقع، وبخاصة حينما نتذكر أن النخب الثقافية الجديدة من بلاد الشام ومصر لعبت الدور الأهم في توليد خطاب الثورة وتبريره كما نعلم اليوم.

ونظرًا لكوننا غير معنيين هنا بالشق السياسي للحدث، نشير فحسب إلى أن المحصول التاريخي لهذه الثورات يظل متواضعًا جدًّا مقارنة بتوقعات مجمل النخب العربية وطموحاتها آنذاك. ولابد أن وعي المثقفين المتأخر بهذه الحقيقة المرة غلَّب لديهم، ليس فقط الإحساس بالخسارة وبالعجز عن تدارك آثارها الماثلة في الواقع، ولكن أيضًا الوعي بفداحة التدخل الاستعماري، الذي أعاق سيرورات التحول، وترك في الجسد العربي جراحًا نازفة إلى اليوم (لعبدالكبير الخطيبي كتاب شهيرعن هذا الجسد الجريح تحديدًا).

وحين ننتقل إلى معاينة الأمور من منظور التاريخ الأدبي سنلاحظ على الفور أن ما جرى من تغيرات جذرية في أساليب التعبير وأشكاله في الفترة نفسها، ربما كان أكثر أهمية من تلك الثورات المتلاحقة في المستوى السياسي. فبعد عقود من تراكم نصوص الرحلة باتجاه الغرب، والممارسة الكثيفة للترجمة

عن لغاته وآدابه، ومغامرات التجديد في أساليب الكتابة المقالية وفي الأشكال الفنية القصصية والشعرية والمسرحية، محاكاة له أو للنماذج العليا في تراث الذات.. حدث ما يمكننا تسميته «ثورة أسلوبية كبرى»، طالت مجمل الخطابات الأدبية في العقود الأولى من القرن العشرين، التي أطلق عليها شكري عياد، بحق، فترة «الانفجار الرومانسي». يكتب صبري حافظ في هذا الصدد: «أشار شكري عياد أنه خلال أربع سنوات، بين 1906م و1909م، نشر جبران خليل جبران عرائس المروج (1906م)، وأرواح متمردة (1908م)، وبدأ مصطفى لطفي المنفلوطي ينشر كتاباته العاطفية المؤثرة بشكل كبير في المؤيد، سنة 1907م، ونشر شكري ديوانه الأول، بما يحويه من قصائد عاطفية سنة 1907م، إلا أن الأكثر تأثيرًا من بين هذه الأعمال كانت كتابات جبران والمنفلوطي. وعندما يحاول الباحث ذاته تفهم قوة التأثير في كتابات هذين الأديبين وأمثالهما، يذهب إلى أنهم فعلاً كانوا متأثرين بفنون السرد الأوروبي.. «إلا أنهم كانوا مستجيبين بشكل أكبر للحاجة الماسة، لإيصال أفكار معينة للقراء أكثر من استجابتهم لدافع التجريب من أجل ريادة تأصيل فن أدبي محدد»[11].

هذه الملاحظة الوجيهة تمامًا - في اعتقادنا - تقتضي التأكيد على قضيتين مهمتين: الأولى منهما، أن تزامن التغيرات الدرامية في الخطابات الثقافية والسياسية لم يكن صدفة، لأن هيمنة الهاجس العملي للكتابة على الانشغال بجمالياتها النوعية آنذاك، هو استجابة منطقية متوقعة لأحداث التاريخ وتحديات الواقع. القضية الثانية، أن شيوع مقولات التجديد وشعارات الثورة في الخطاب الأدبي، هو دليل آخر على أن الحقل الثقافي، ربما كان أشد حاجة إلى التغيير، وأكثر استجابة لمقتضياته. وبإيجاز نقول: إن عبارة «الإصلاح بالكتابة»، كانت تتضمن، وتعني في العمق، «إصلاح الكتابة ذاتها».

من هذا المنطلق أشرنا آنفًا إلى أن أهمية منجزات جيل الرواد من الكتاب الرومانسيين - بشكل خاص - قد تتجلى في محاولاتهم المتصلة لتجاوز الأفق

الجمالي للكتابات الإحيائية التقليدية في جوهرها، لكن قيمتها الأهم بالنسبة لنا اليوم لا تبرز جيدًا إلا حين نعدها تعبيرا عن روح مرحلة تضخمت فيها الأحلام التي تصل تطلعات الفرد - الأديب، بتطلعات فئات أخرى في المجتمع، الذي ينتمي إليه ويكتب عنه وله بمعنى ما.

وحين نضيق المنظور لنركز على شروط الحياة والكتابة لمحمد حسن عواد وجيله، سنلاحظ أن هناك عوامل أخرى تعزز وجاهة هذه الملاحظات، بقدر ما تكشف لنا عن خصوصية المكاسب والخسارات في السياق المحلي للكتاب الرواد من منطقة الحجاز.

فهؤلاء كانوا في حقيقة الأمر فئة جديدة مكونة من عدد قليل من الأفراد الذين تعلموا في الكتاتيب، أو في مدرسة الفلاح، التي فتحت في جدة عام 1905م، ولم يكن تعليمهم ليتجاوز المراحل الأولى بكل تأكيد، لأن المجتمع من حولهم كان يفتقد إلى كل البنى الاقتصادية والاتصالية والإدارية الحديثة، وليس للبنى التعليمية فحسب. كذلك لا يعرف لأحد منهم تجربة اتصال تذكر باللغات والثقافات الغربية، التي كانت تخايلهم صورها الجذابة، عبر كتاب مصر وبلاد الشام، الذين مثلوا لهم النماذج العليا. ومن المؤكد أنهم كانوا هم أنفسهم المتلقين الأساسيين لمنتوجات بعضهم البعض، نظرًا لندرة القراء آنذاك في المدن الحجازية، وعدم وجودهم خارجها بكل بساطة.

أما ذلك التحول الجذري في مستوى السلطة السياسية وخطابها، فالمؤكد أنه مثل، في البداية على الأقل، صدمة كبرى لهم، إذ أوقف سيرورة ثقافية كاملة، وهي في بداياتها، ليولد سيرورة جديدة مختلفة كليًا عنها، لم يكن التكيف معها بالأمر السهل، من أي منظور قاربناه.

هذا ما توقفنا عنده بشكل مفصل في دراسات سابقة، ولذا نوجز فنقول: إن هذه النخب الأدبية الجديدة اضطرت إلى التخلي كليًا عن مقولات «الثورة»،

وإلى تعديل الكثير من مقولات الإصلاح، حتى لا تتورط الذات وخطابها في صراع غير متكافئ مع تيار سلفي، موغل في تقليديته، منعزل عن عصره، لكنه بدأ يهيمن على المجالات كافة، بما أنه ممثل الخطاب الرسمي للسلطة الجديدة ومصدر مشروعيته[12].

نلاحظ إذن أننا أمام منعطف تاريخي فاصل بين حقبتين، لعل القاسم المشترك الوحيد بينهما يتمثل في تخلف الوضع الثقافي العام من جهة، وفي أهمية الدورالريادي الذي تحمله ذلك الجيل الذي صنع ذاته بجهده الخاص، وضمن وضعيات صعبة وإمكانيات متواضعة كل التواضع من جهة أخرى. أمر آخر لابد من التنبيه إليه، وهو أن هؤلاء الأدباء، قليلو العدد والعدة، كانوا هم المنتجون الوحيدون، تقريبًا، للخطابات الثقافية الجديدة، التي عبرت عن تلك المرحلة الانتقالية الحرجة بصيغة ما.

وقد لعبوا هذا الدور الحضاري، لأن النخب السياسية والدينية والاجتماعية التقليدية، في مجملها، لم يكن لها آنذاك خطاب يتجاوز حدود القول الشفوي، بما أنها كانت نخبًا أمية في الواقع، وفي العهدين السابق واللاحق. وفي وضعية اجتماعية – ثقافية، كهذه، لابد للباحث أن يتنبه جيدًا إلى إشكالية حادة تعيدنا مجددًا إلى الإشكاليات العامة في سياقات ثقافية عربية متشاكلة في العمق، وإن اختلفت في بعض المظاهر. فحينما تكون الكيانات الوطنية في طور التشكل، أو تتغيير السلطات بشكل سريع مفاجئ، تهيمن الخطابات الإيديولوجية «العملية» على المجال الاجتماعي بقوة، فلا يعود من الممكن الثقة كثيرًا في الخطابات الثقافية المتداولة، لا من حيث الكم، ولا من حيث النوع. والسبب في ذلك أن شروط التحول القلقة، وربما الخطرة، تجعل المكتوب جزءًا يسيرًا مما كان يمكن كتابته، والمنشور منه يصبح هو أيضًا جزءًا بسيطًا مما يكتب ولا ينشر، بقرار من صاحبه أو بقرار من الرقابة الرسمية، ثم إن هذا الخطاب «المتبقي» لا يعود يمثل واقعه، ولا يعبر بعمق وصدق عن الأفراد الذين ينتجونه

إلا بشكل نسبي، لكثرة الضغوط التي تنصب عليه في كل مراحل نشوئه، كما يلاحظ. هذه إذن سيرورات تقليص وحجب وتشتيت وتشويه تطال مختلف الخطابات الجديدة، لعلها المنشأ الأهم لظاهرة لافتة للنظر، وتتمثل في ندرة النصوص الجادة المتميزة حقًا، ووفرة المنتوج الكتابي المتداول، الذي ليس وراءه محصول معرفي أو فكري أو جمالي يذكر (وظاهرة التضخم في الدال وفقر الدلالة في الثقافة العربية، لاحظها جاك بيرك وغيره من قبل). ونعتقد أن القراءة النقدية التي لا تأخذ إشكاليات كهذه بعين الاعتبار لا تفضي إلى شيء جدي، بل قد تتحول هي ذاتها إلى ثرثرة عارفة أو «متعالمة»، تغطي وتكرر أكثر مما تحاور وتكشف وتضيف[13]. لقد نبهنا إلي هذه الإشكالية في بحوث سابقة، ونذكر بها الآن، لأنها لا تبيح لأحد منا الحوار مع جيل الرواد وتقييمه، من خلال ما هو منشور متداول اليوم من نصوصهم الفردية فقط. أكثر من ذلك نزعم أنه من المبرر تمامًا قراءة هذا «المتبقي»، كخطاب كنائي في المقام الأول، تكمن دلالاته الأهم، فيما وراء ظاهر القول، لأن النص الموجود أمامنا بمثابة الجزء المرئي من جبل الجليد المتخفي في مياه البحر. بناء على هذا كله، يبدو لنا أن القيمة العليا لكتابات العواد وأمثاله من الأدباء الرواد، تتمثل في كونها نماذج خطابية قليلة جدًا، كان أصحابها يدركون هذه المعضلات، ويبادرون إلى مجابهتها بالكثير من الجرأة والعمق والصدق، وكأنهم اختاروا المغامرة والتضحية، ليحقق كل منهم ذاته الجديدة الخلاقة، دون اعتبار لمنطق الكسب والخسارة المعتاد.

خواطر مصرحة / كتابة ترسم صورة الذات وتحدد مسار الخطاب:

إذا كانت شخصية «المثقف الإشكالي الحديث»، في كتابات حمزة شحاته، تبرز بقوة في نص «الرجولة عماد الخلق الفاضل»، فإن شخصية المثقف المتمرد لمحمد حسن عواد، تتجلى في أقوى صورها وأوضحها، في نصه الأول «خواطر مصرحة»، الذي كتبه في مطلع شبابه، وهو أول نص فردي ينشر في أدبنا الحديث.

لقد قرأنا هذا الكتاب، درسنا نماذج منه باستمرار، ولذا فإننا سنحلله بشكل موجز ومن منظور يسمح لنا بتفهم أهم خصائصه العامة، ومن ثم إبراز أطروحته الكبرى، لأن هذا ما يهمنا أكثر من غيره في هذا المقام، (نحيل إلى الطبعة الثانية التي نشرت في القاهرة عام 1380هـ - 1961م لأهميتها للبحث الراهن). فالكتاب يتكون من مجموعة «مقالات» متفاوتة الحجم، مختلفة الموضوعات، وإن أمكننا التعامل معها كجزئيات من نص واحد يدشن خطابًا جديدًا متكامل العناصر، ويعبر عن رؤية شمولية واحدة. ومما يدل على وعي الكاتب بوحدة أفكاره وحرصه على تماسك «خواطره»، التي تخترق النص، أنه يختلق في مقدمة الطبعة الأولى شخصية فنتازية، يقول إنها هي التي أيقظت فكره وحفزت قلمه: «جاءت هزازة يومًا - يومًا قريبًا - لإيقاظ فكرتي، هزازة الساحرة المبدعة. هزازة المبتكرة المولدة. هزازة الجنية رسولة الخير والشر والباطل والحق، هزازة ملاك الوحي والشعر والإلهام»، (ص: أ). فشخصية القرينة/ الملهمة، مستمدة من المخيال الجماعي العريق في الثقافتين الشعبية والعارفة، وكونها تجمع بين المتناقضات، هو توسيع لدلالتها، لتستوعب طاقات الذات، وتبرر تنوع موضوعات خطابها، المراد تبليغة بهذه الصيغة الغريبة والجذابة معًا. وإذا ما تجاوزنا هذه الوظيفة، سنلاحظ أنه يتفق من حيث الشكل العام مع كتابات ميخائيل نعيمة والعقاد وطه حسين وغيرهم، ممن كانوا يعدون «المقالة» الوسيلة المثلى للتعبير عن آرائهم وإيصال أفكارهم إلى أوسع فئة ممكنة من قراء الصحف والمجلات، التي كانت الممثل الأهم للثورة الاتصالية الجديدة والجذابة تماما آنذاك. كذلك لابد أن نذكر بأن المقالة الأدبية من هذا النمط هي الصيغة النثرية الأكثر قربًا من القصيدة الذاتية الغنائية، كما لا يخفى على الباحثين اليوم. وحينما ننتقل إلى مستوى اللغة تتعزز سمات التماسك، والانسجام في النص بصيغة مختلفة. فأكثر ما يلفت الانتباه من هذا المنظور هو التعبيرات والأساليب الجديدة المتحررة تماما من بلاغيات القول التقليدي، بقدر ما هي مفعمة بنبرة خطابية قوية، تبعد النص عن الكتابة المعرفية التأملية الهادئة،

لتقربها من خصائص القول الشفوي، الموجه بحماس ظاهر إلى جمهور متخيل، يشارك القائل الزمان والمكان، ويراد له التفاعل العملي المباشر مع الخطاب وصاحبه. واختيار هذه اللغة الأدبية الحديثة، من قبل الكاتب الشاب، هو تطبيق عملي لرؤية نظرية خصص لها المقالة بعنوان «البلاغة العربية»، ودعا فيها إلى ضرورة التحرر من بلاغة عصور الانحطاط، أي من السجع الثقيل والجناس المتكلف والاستعارات المكرورة، والكنايات التي ليس وراءها شيء يذكر، بل ومن البلاغات السائدة في أوساط النخب الأدبية آنذاك، وبخاصة في مصر، حيث تبدو البلاغة «ذابلة» في كتاباتهم، مقارنة مع أساليب الكتاب المهجريين والغربيين. ثم إن نزعة التمرد والتجديد تطل منذ العنوان، حيث يعي الكاتب أن صيغة «مصرحة» قد تغضب النحوي التقليدي، لكنه يصر عليها، بدعوى أن اللغة أوسع من أن يُخَطَّأ فيه من جهة، وأن الكاتب الحديث يمكنه، بل ومن واجبه أن يجترح صيغًا وتعبيرات تخصه وتميزه، وبهذا يؤسس لذائقة جديدة وفكر جديد، كما ينص عليه في المقدمة. وتتجلى أهمية المستوى اللغوي للكتابة عند التركيز على المضامين التي يطرحها الكاتب، حيث ندرك أن نزعة التمرد والتجديد في اللغة، معجمًا وأسلوبًا، هي نزعة وظيفية، وليست شكلية. فاللغة عند الكاتب الشاب وأمثاله لم يعد من الممكن فصلها عن الذات، لأنها ليست مجرد وسيلة تعبير أدبي، أو ترجمان للفكر، بل تمثل هوية الذات الجديدة التي تعيش وتفكر في العالم من حولها، ضمن أطر وعي مختلف عن الوعي الجماعي التقليدي، ومصادم له في الوقت نفسه. لا غرابة بعد هذا أن نجد الخطاب في مجمله، يدور حول قضية كبرى يسميها الكاتب «ثورة الجديد على القديم»، ونظرًا لإيمانه بها وحرصه على المشاركة فيها يباشر دعوة صريحة قوية للتمرد على كل ما هو سائد في الثقافة والعلاقات الاجتماعية السائدة، وعلى الأخص في أوساط النخب التي عادة ما تتحكم في مؤسسات المجتمع، وتوجه الرأي العام لأفراده. وعند التدقيق في المقالات، سنلاحظ أنها مخترقة بالرؤية النقدية ذاتها، لكن النبرة تختلف من مقالة لأخرى، كاشفة عن رهافة الحس وعمق الوعي، الذي

يولد الخطاب، ويطل من خلاله. فالكاتب يوجه النقد الحاد الساخر لفئة «العلماء»، بشكل خاص، لوعيه بأن هذه النخبة الدينية هي التي تؤثر أكثر من غيرها في كل مجتمعاتنا التقليدية المحافظة، ونظرًا لكونه يائسًا منها ومن خطابها، لفرط جمودها، أو لتحيزها للسلطات التي تضمن مصالحها، فإنه لا يتردد في إعلان القطيعة الحادة مع كل ما تمثله. وهو ينتقد «الشباب الحجازي»، بصيغ مخففة نسبيًا، ليباشر الكشف الصارم عن سماته السلبية، لا بهدف فضحه أو السخرية منه، كما فعل مع «خصومه الفكريين»، بل لاستنهاض همته وكسب ثقته، لأنه معقد الأمل ورمز المستقبل، ولذا لا تليق به صفات الليونة وضعف الشخصية والشعور بالنقص أمام الآخرين، شرقًا وغربًا. أما حين يتجه الخطاب إلى وضعيات المرأة فإن نبرة النقد تخفت تمامًا، وذلك لأن الكاتب يدرك جيدًا أنها ليست المسؤولة عن حالة التردي التي تعاني منها، وغيابها عن مجال الكتابة والقراءة آنذاك هو واقع يدركه الكاتب أكثر من غيره، ولهذا يدعو بأسلوب هادىء مقنع إلى أن تتعلم المرأة وتعمل، بحسب كفاءتها، ليتطور وعيها، وتزداد مشاركتها في الحياة، مما يساعدها مستقبلاً على أن تتحرر أيضًا من وصاية الرجال وتسلطهم عليها باسم الدين وباسم الخلق الفاضل. ثم إن الكاتب يخوض في قضية شائكة بالأمس واليوم، ولم يكن من المنتظر أن تحدث تغيرات درامية في هذا المجال، ولهذا تحدث عنها بحذر وتعاطف شديدين، وعنوان المقالة (كيف تكونين) دال على أنه يفكر في المستقبل المأمول في المقام الأول. وفي كل الأحوال، فقد خصص الكاتب لهذه القضية جزءًا كبيرًا من نصوصه النثرية والشعرية، مما يدل على انشغاله العميق بها، كقضية لابد لأي مشروع حضاري جدي أن يراهن عليها ويكسبها[14].

بعد هذا ربما يلفت انتباهنا أن الكاتب لا يقول شيئًا في نقد النخب السياسية علما بأنها كانت ولاتزال هي الأكثر تأثيرًا في المجتمع وعلاقاته اليومية. ولا نجد تبريرًا لهذا الصمت سوى ما أشرنا إليه من قبل في أكثر من موضع.

فالكاتب الشاب أنجز نصه في نهاية العهد الهاشمي، وكان مؤمنًا تمامًا بالتوجه الثوري الوطني – القومي للشريف حسين الذي أعلن الثورة ورمز لها، وانتماؤه للتيار الإصلاحي الذي تزعمه ابنه الشريف علي، تاليًا، يدل على أنه كان يعد نفسه جزءًا من هذه النخبة السياسية بمعنى ما (وقد سجن لاحقًا بسبب هذا الانتماء). وتوجهه بالنقد القوي الصريح إلى الفكر التقليدي ورموزه، هو توجه إلى ما يخص أديبًا مثقفًا مثله، يريد للثورة الثقافية أن تواكب الثورة السياسية وتعمقها في كل مجال.

من جهة ثانية، حتى لو افترضنا وعي الكاتب بخلل ما في ممارسات النخبة السياسية، فإن توجيه النقد المباشر إلى سلطة محلية جديدة، كانت تواجهها تحديات كثيرة في تلك اللحظة الانتقالية الحرجة، يعني نهاية المغامرة الكتابية بكل بساطة، إذ يمكنها منع الخطاب من النشر والتداول، بل وإلحاق الأذى بالكاتب في أية لحظة.

من جهة ثالثة علينا ألا ننسى معضلة عريقة متجددة في تاريخنا الثقافي كله، وهي أن الكاتب في مجتمعات تقليدية محافظة حد التزمت، يظل في حاجة ماسة إلى حماية السلطة من خطر النخب الدينية والاجتماعية التقليدية، التي قد تكون أقل تفتحا وتسامحًا من غيرها مع المثقف، الذي يتخلل منظومات أفكارها، ويكشف الخلل في قيمها ومعاييرها السائدة.

وبصيغة أخرى نقول: إنه من غير المتوقع أن يغامر الكتاب، آنذاك واليوم، بمعارضة كل السلطات دفعة واحدة ،لأنه سيكون عاريًا من أي سند، نظرًا لكون النخبة المثقفة عادة ما تكون «نخبة تابعة» لغيرها في كل المجتمعات التقليدية كما نعلم اليوم. ولكي نتفهم وجاهة هذا العامل بصورة واضحة، يكفي أن نتذكر أن النخب التقليدية ذاتها رفعت عليه دعوى في أول حكم الملك عبدالعزيز – وطالبت بقتله! – وحين شكلت لجنة رسمية يرأسها الأمير فيصل نائب الملك على الحجاز، خلصته من المأزق، إذ حكمت بتبرئته من التهم الخطرة التي وجهت

إليه رغم كونه[15]. هذه إذن جزئية لا تطال في شيء أصالة مواقفه النقدية الجذرية من الثقافة بالمعنى الشمولي، وهي مواقف يؤسسها الوعي العميق بالتخلف من جهة، والثقة العالية في قدرة الذات المثقفة الجديدة على بيان تجلياته والكشف عن أسبابه، ومن ثم اقتراح مقتربات نظرية وعملية لتجاوزه من جهة أخرى. من هذه المنظورات المتنوعة، نعتقد أن أهمية الخطاب لا تتمثل في محتواه – فيما يعبر عنه – فحسب، بل تتجلى بشكل أقوى وأعمق في كونه يمثل شخصية المثقف الحديث، الذي يختار القطيعة الحدية مع نموذج الأديب/ المثقف التقليدي، الذي يأخذ من كل علم بطرف وكل طموحه أن يقول ويكتب ما يكرس حضوره في المجتمع، ويكسبه رضى نخبه المتنفذة أويضمن له عطاياها.

ومما يدل على أن هذا التوجه البطولي – الرومانسي، كان يمثل قناعة فكرية قوية، وليس مجرد مغامرة عاطفية عابرة أن الكاتب يعيه بوضوح، ويعلنه بجرأة منذ المقدمة، وبصيغة مجازية تبرر الموقف وتغوي آخرين به:

«رأيت هزازة وفي إحدى يديها مشعلاً ناريًا، وسيفًا مسلولاً يبرق ويضيء، لكنه يرسل شررًا. وفي الأخرى رأيت صحفة حلوى، وكوبًا من الماء العذب الفرات». وإذ قدمت هديتها لم يتردد الكاتب في اختيار «مشعل النار، لأننا في ظلمات، وسيف الحرب، لأننا في بدء تكوين ثورة فكرية، هي ثورة الجديد على القديم، والحرية على التقليد، وبالرغم من هذا، فالرأي العام في بني قومي لا يريد إلا حلوى !». ويضيف في نهاية الفقرة ذاتها: «وهكذا بعد أن قبلت هدية الجنية الساحرة، آثرت الصراحة في القول، والاستقلال في الفكر، حين قمت لأكتب خواطري، لأقدمها بين أيدي أبناء أمتي»، (ص 17 من الطبعة الثانية).

هنا تحديدًا تبرز أهمية المقدمة المطولة التي كتبها العواد للطبعة الثانية، التي صدرت بعد حوالي عقدين من الأولى، وهي نص غني الدلالة يكشف لنا عن قضيتين أساسيتين في اعتقادنا.

القضية الأولى تخص الذات، وتتمثل في اتصال الرؤية النقدية الجريئة للكاتب الذي ظل متمردًا على كل شيء حوله، وكأن تقدمه في السن، وما خبره من تجارب قاسية، ومنها تجربة السجن، قرابة العام في بداية العهد السعودي[16]، لم تكسر فيه ذلك الروح البطولي المتمرد المتفائل، الذي عادة ما يتلاشى بعد فترات الشباب، كما يقول إدوارد سعيد .

فهذه الاستمرارية قيمة في حد ذاتها، فضلاً عن دلالتها على قوة الوعي، ووضوح الموقف، وصدق الذات، فيما كانت تكتب وتفعل في فترة الشباب، وما يخايلها من طموحات وأحلام كبرى. والقضية الثانية ذات بعد غيري، وتتعلق بأشكال التفاعل مع نص فكري جديد جريء، لمثقف تمكن من تشخيص أهم مشكلات تلك المرحلة والتعبير عن طموحاتها خطابيًا، فيما يتجاوز ذاته الفردية، ولذا عده كثيرون من معاصريه، ومنهم أدباء تقليديون محافظون تمامًا، مؤسسًا لخطاب جديد في الفكر والأدب (وهو ما حدث لاحقا لحمزة شحاته إثر محاضرته «الرجولة عماد الخلق الفاضل»، كما نعلم). يكتب المؤلف بصدد القضية الأولى:

«حب الحياة في غرائزها القوية الصافي، والرغبة في رفع مستويات المجتمع الذي نعيش فيه، ونعيش له، عن طريق الفكر، والتفاؤل بالمستقبل في إرادة عنيفة صادقة، هذه الدوافع هي التي دفعت هذا القلم إلى كتابة هذا الكتاب، وهي نفسها التي دفعته مرة أخرى إلى طبعة ثانية». وبعد بضعة أسطر يحدد الكاتب مرجعية هذا التوجه الفكري المتمرد الغريب تمامًا عن مجتمعه المحلي، بقوله: «ويعجبني – حتى هذه اللحظة – قول «فردريك نيتشه» لنعش للقوة والجمال كخالدي أولمب جدد نبدعها نحن، ولنرتفع مثلها فوق أنفسنا على أجنحة الشعر، وإذ ذاك تقوى إرادة الحياة على الألم وتقوى على الوضع، فنقبلهما كأبطال. ولنصنع التاريخ بأيدينا بدلاً من أن نقرأه» (ص: أ). ولا يدع الكاتب قارئه يتساءل، وبدهشة ربما، عن سبب تعلقه بهذا الفيلسوف المفتون

بالفكر المتمرد وباللغة الشعرية التي تصعد المعنى إلى الذروة الأعلى، لأنه يباشر الإيضاح بنفسه: «والمدلول الحي للاستشهاد بكلمة نيتشه، هو أن الأساس الذي بني عليه الكتاب – بجزءيه – ليس هو تطوير فن الكتابة وحده، فهذا بعض جوانب الأساس، ولكن هو الخلق.. الإبداع. إبداع الواقع، وخلق المستقبل، من طريق فن الكتابة وفن التفكير. وأنا أستعمل كلمة «خلق» هنا، وأكررها عمدًا، وأضغط عليها للفت نظر المعنيين بالإصلاح من ولاة الأمور العامة، والمعنيين بالأدب من حملة الأقلام الجريئة، إلى وجوب تحطيم الوهم القائل: «ليس في الإمكان أبدع مما كان»، فلو أن الأمر كان هكذا لما كانت هناك ضرورة للتأسيس، ولا للتعليم، ولا للإنشاء، بل ولا للتفاهم والتعاون.. ولماذا يتعاون ويتفاهم البشر بصفة عامة، وأهل كل بلد بصفة خاصة، إذا كانوا لا يفكرون في «خلق» شيء جديد في حياتهم، يشعرهم بأنهم أحياء متطورون..؟ !» (ص: ب). فالكاتب لابد أنه اطلع على بعض ما كتب عن نيتشه، أو ترجم له، فوجد فيه ما يناسب هواه، ويداعب مخيلته، ويبرر نزعة التمرد الجذري لديه، فاعتمده منطلقًا لفكره ونموذجًا لكتابته. وحين يصف خواطره ، سابقًا ولاحقًا، بكونها «طرف من الفلسفة وقبس من التاريخ، ومزيج من السياسة والعمران – الاجتماع – ولمحات من العواطف، وتيار من التفكير» (ص: ب)، فإنه يبدو غير معني بجنس المكتوب، هو الذي يطمح إلى أن ينشئ خطابًا ثقافيًا عامًا جديدًا، يحل مكان الخطاب التقليدي الذي يبدو له غير صالح، وغير قابل للإصلاح، وهذه أيضًا سمة مائزة لكتابة نيتشه الذي لم يكن يريد أن يتملك خطابًا أكاديميًا محترفًا، بقدر ما كان يريد هدم وإعادة بناء مجمل الخطاب الثقافي السائد في عصره. ولو دققنا جيدًا في المفردات والتعبيرات لتبينا أن الكاتب الشاب، كان واعيًا بخصائص كتابته، متحكما في أساليبها، مدركًا لحوافزها ولمقاصدها، وهذا الوعي هو ما يثير دهشتنا وإعجابنا به إلى اليوم. ولعل هذا الإعجاب بالكاتب وكتابته يزداد، كلما تذكرنا أنه نشأ في بيئة بسيطة، ولم يتعلم تعليمًا عاليًا، ولم يكن يقرأ بلغة أجنبية، ومع ذلك يتبنى الأطروحة الأساسية في «فكر القوة وإرادة الحياة العليا»

عند نيتشه، ليؤسس خطابه عليها، غير عابئ بردود الفعل المحتملة على خطابه الجريء، في مجتمع تقليدي ينفتح للتو على عصره!.

أما حين نحاول تفسير هذا التوجه الفكري الجاد لدى كاتب ينجز نصًا كهذا – وهو في العشرين من عمره – فلابد من استعادة معلومات مفيدة من هذا المنظور.

فحين كان تلميذًا في المدرسة الابتدائية تعرض والده لفاجعة ذهبت بماله وحياته، وظلت الأسرة ، كبيرة العدد، دونما دخل، فعينه مديرها معلمًا لأطفال من سنه، تعاطفًا مع الأسرة المنكوبة، وإعجابًا بمواهب التلميذ – الرجل الوحيد فيها. ويبدو جليًا أن تحمله هذه المسؤولية المزدوجة في سن مبكرة، عوده على الجدية، ونمى فيه نزعة الطموح والثقة في الذات، ليكون جديرًا بلقب «الأستاذ»، الذي كسبه وهو في الرابعة عشرة، وظل يحمله طوال حياته[17].

وحين يقول في مرحلة تالية: إن عملية «بعث الإنسان»، في الجيل الجديد، هي مسؤولية مشتركة بين المدرسة والأسرة والمجتمع، وأن هذه «المؤسسات» لا تؤدي دورًا يذكر في هذا المجال، فالقول يعني أنه وأمثاله من الكتاب الواعين الملتزمين، أصبحوا المعنيين بإنجاز مهمة تاريخية – اجتماعية – حضارية كهذه، اختاروها بقدر ما فرضتها عليهم شروط الحياة وتحديات المرحلة (ص: د).

ونورد هذه المعلومات لنبين أن قضية التأثر بشخصيات وبخطابات من خارج البيئة المحلية للكاتب مسألة ينبغي تعميق النظر فيها، حتى لا نخلط بين التقليد الاستلابي الساذج والتفاعل الحواري الخلاق. فالكتاب المتميزون هم «قراء نوعيون»، في المقام الأول. وحين يطلعون، في لحظة ما، على بعض الخطابات المتميزة في عصرهم، تثير إعجابهم وتفجر طاقاتهم، فيتحول أصحابها إلى «نماذج»، أو رموز، يمكن تمثل أطروحاتهم الكبرى دون الانغلاق عليها، أو الوقوف منها موقف التبجيل. هنا تحديدًا، لابد أن نفتح قوسًا واسعًا

لنبدد وهم تأثر العواد بالعقاد بخاصة، كما تلح عليه المقاربات الكسولة التي تكرر أكثر مما تتبصر وتتدبر.

فالعواد قد يشبه صاحبه في اعتزازه بذاته، وإصراره على آرائه، وفي حدته على خصومه.. إلخ، لكن المؤكد أنه يظل أكثر جذرية في مواقفه الفكرية، وأكثر تفتحًا وحماسًا للتجارب والمغامرات الإبداعية الجديدة. ومن ينكر اليوم أن العقاد يطل في كتاباته نموذجًا بارزًا لشخصية المثقف الموسوعي «المحافظ»، الذي يظل يتمركز حول ذاته، وكثيرًا ما يتراجع في مواقفه وتطلعاته، بتقدمه في السن، وبسبب هذه النزعة المحافظة تحديدًا؟.. وليس في هذا القول تأويل بعيد عن الصواب، لأن القرائن التي تدل عليه كثيرة، لأن العواد تحمس لكل ثورة في الفكر والشعر، حتى نهاية حياته، بينما لم يستطع العقاد أن يدرك قيمة رموز أدبية وثقافية معاصرة له، كأحمد شوقي وطه حسين، ولم يتقبل مغامرات التجديد لدى شعراء الجيل التالي. وتصريحه بتفضيل الكتاب الشوام، وبخاصة «المهجريين»، وأمين الريحاني على الأخص، على «كل» نظرائهم المصريين، الذين وجد البلاغة ذابلة في كتاباتهم، كما بيناه آنفًا، دال بذاته على أن نماذجه ورموزه العليا كانت في مكان آخر بمعنى ما. وبإيجاز نقول: إن العواد، وجيلاً كاملاً، تأثروا، بداهة، بمجمل الخطابات الجديدة السائدة في عصرهم، لكنه لم يكن ليقلد، أو يحاكي، أحدًا منهم، لثقته في ذاته ومواهبة من جهة، ولوعيه بأن هذا الموقف يناقض تمامًا كل ما أراد أن يدعو إليه ويمثله هو، الداعية الأهم لاستقلال الانسان، ذوقًا وفكرًا ولغة كتابة وحياة من جهة أخرى!. من هذا المنظور ذاته نطرح السؤال المعاكس: ما هو الأثر الذي تركته مواقف العواد ونصوصه في الكتاب المعاصرين له؟. هذا سؤال نطرحه، لأنه وجيه تمامًا، ولأن الكاتب قد طرحه على نفسه وهو يكتب مقدمة الطبعة الثانية. فهو يحرص في فقرات مطولة منها على إيراد شواهد دالة في مجملها على التلقي الاحتفالي لكتابه هذا، ولبعض نصوصه الشعرية، من قبل أصدقائه ومجايليه. وحين نحلل القضية من المنظور الحواري ذاته، لعل أول ما يلفت النظر هنا أن بين الأسماء كتابًا

إصلاحيين مثله، منهم عبدالوهاب آشي ومحمد سعيد العمودي ومحمود عارف، وأدباء تقليديين محافظين تماما كالشاعر أحمد ابراهيم الغزاوي، الذي أبدى حماسًا قويا لفكرة الوحدة القومية، فضلاً عن شعراء مجددين مفتونين آنذاك بالتوجهات الرومانسية التجديدة المتمردة، مثل حمزة شحاته ومحمد حسن فقي (ص: ح، ج). ومما له دلالة قوية هنا أن الأستاذ العمودي «اعتبر رسالته صحيفة خالية»، يمكن له أن يكتب فيها ما شاء، وأن الأستاذ الصبان وجه المكتبة التي يديرها للمساهمة في تحمل تكاليف طبع الكتاب وتوزيعه، واعتبر الشاعر الشاب «عمر عرب» السنة التي صدر فيها الكتاب «أبرز سنة في حياته الأدبية، لأنها سنة ميلاد اتجاه جديد في الفكر» كا قال (ص: ط). كذلك يرصد الكاتب تأثيرًا غير مباشر، أو غير مصرح به، وجده في كتاب عبدالله بن إدريس، بعنوان «شعراء نجد المعاصرون»، حيث يلح الشاعر الشاب على مجاز «المنتجع الفسيح»، ويسمي التأثر هنا «الاندماج الشعوري» في الفكرة، ليميزه عن «التأثر التعبيري المتمثل في الإكبار والإعجاب»، كما يقول (ص: س). بل لا يفوته أن يشيرإلى تفاعل إيجابي من خارج الحدود، تمثل في مقالات احتفالية بصدور الطبعة الثانية من الكتاب، نشرت في صحف مصرية بين عامي 1960-1961، وصفت الكتاب بأنه «دراسة اجتماعية وتحليل فكري عميق.. ومنهج تميز به الكاتب بين كتاب السعودية..» (ص:ع).

وتنوع الأسماء والاتجاهات وأشكال التلقي الإيجابي، يعزز وجاهة ما ذهبنا إليه من قبل بصدد ظاهرة التفاعل الحواري بين الكتاب كعملية واعية، تختلف عن مقولة التقليد، أو المحاكاة، بقدر اختلافها عن مقولة «التناص»، الذي يحايث كل كتابة، بغض النظر عن وعي أو إرادة صاحبها.

فتحول كاتب شاب إلى رمز للخطاب المنشود لدى جيل كامل دال على أهمية الشخص ومنجزه، بقدر ما هو دال على وجاهة الخطاب، الذي يمثله، وسعى إلى تمثيله، منذ كتابته الأولى هذه. والكاتب يعي جيدًا هذا الجانب. ولذا

فهو يورد الشواهد، لا من قبيل الفخر بالذات والتباهي بالمنجز، بل ليؤكد بالوثيقة المعتبرة أن النخبة المثقفة في تلك المرحلة كانت مسكونة مثله بهاجس التغيير والإصلاح، وأنها تلقت خطابه بتفهم وتعاطف وحماس، وكأنما هو خطابها الجماعي المنتظر الذي تبلور على يديه وبقلمه، وهذا ما يهم رائدًا ورمزًا مثله. من هذا المنطلق يكتب في نهاية الفقرة:

«ولا أحب أن استمر في وصف هذا الأثر الخارجي بهذا العمل، فأفضل أن أحس بوجود الكاتبين عندنا، وأحس بتفاعلهم مع الجيل، ووضع أيديهم في أيدي أفراده الوعاة كبارًا وصغارًا، وأحس أنهم تقدموا إلى طريق الضياء ..» (ص: ع). بصيغة مختلفة، يمكننا القول بأنه يبدو معتزًا بعمله الخاص، لكنه يوجه مشاعره إلى الآخر والخارج، حيث لم يكن له أن يكون في موقف التفاؤل والطموح بالمستقبل الأفضل، لولا التأثير الكبير الذي تركه ،شخصًا ونصًا، في الواقع والفاعلين الاجتماعيين. هذا ما يؤكده مجددًا من منظور نقدي واضح وجريء، إذ يقول:

«وهكذا ولد هذا الكتاب.. ومشى.. ونادى.. وانطلق العملاق من مكمنه، انطلق الفكر الواقعي، فأشاع سقوط الاتباعية والتقليد والارتزاق بالأدب الذليل، والزلفى بالميوعة والاستخذاء، وصدع برسالة الفن وبروح النقد، وسما بالقيم، وأيقظ الوعي الاجتماعي العام» (ص: 5). ثم يتبع القول بإشارة إلى أن قصيدته بعنوان «جنون الناقدين»، التي كتبها بلسان «فينوس الخيال»، كما يقول، إنما كانت تعبر شعريًا عن «الحركة الجديدة»، التي بدت له ولأمثاله حينها، تعبيرًا عن حركة تاريخ، ومطلب مجتمع، لا مجرد أحلام شاعر وشطحات ناثر (ص: 5 وما بعدها).

وعندما يركز الكاتب على كون تفاعل هؤلاء الأدباء قد بلغ ذروته، فيما يخص فكرة الوحدة العربية، التي طرحها بصيغ متنوعة في مراحل مختلفة من حياته، فإنه يضعنا مرة أخرى أمام نموذج محدد «للفكرة الصحيحة» و«القضية

العادلة»، التي عادة ما تظل حية في الذهنيات والخطابات جيلاً بعد جيل. فالفكرة ليست له في الأصل. لكنه تبناها وظل يشارك في بلورتها حتى بدت للآخرين وكأنها فكرته الخاصة أو قضيته الشخصية. فبذورها الأولى موجودة في الجزء الأول من الكتاب، في مقالة «الحجاز بعد 500 سنة».. وقد عاد إليها في الجزء الثاني منه، ليقدم لها صورة كاملة في مقالة «بلادنا في القرن العشرين»، ولا غرابة بعد هذا أن يصبح مجاز «المنتجع الفسيح»، الذي كثف فيه وبه الفكرة/ القضية، فضاء دلاليًا جذابًا، تتحدد مواقف كثيرين ورهاناتهم الآنية والمستقبلية انطلاقًا منه، وعودة إليه كما يقول (ص: ط – ي). ولو أخذنا مسافة كافية للحوار، لتفهمنا بصورة أفضل هذه النبرة الواثقة في الذات وخطابها. فالكاتب لا شك أنه يريد أن يؤكد مجددا مدى قوة وجاذبية هذا المشروع السياسي – الحضاري، قبل تلك الثورة القومية وبعدها. ثم إن الخطاب القومي الذي عاد بقوة ليصبح الأكثر انتشارًا وجاذبية في الستينيات، قد أحيا الأمل والتفاؤل لدى الكاتب ومن احتفى بنصه، خصوصًا وأنه ممن تبنى الخطاب، وعبر عنه، وبشر به، وضحى في سبيله قبل ذلك بعقود. جدلية الربح والخسارة تظل إذن من الغنى والالتباس، بحيث تبدو غير قابلة للحسم لهذه الأسباب مجتمعة، ولكن أيضًا لأن بعض الأفكار والقضايا تظل تشتغل على المدى الزمني الطويل، وهذا ما تركز عليه الخطابات الثقافية تحديدًا. وإذا كان العواد يبدو منتشيًا كثيرًا بهذه العودة المنتصرة للفكرة وخطاباتها الثقافية – الأدبية وغير الأدبية – فذلك دليل أكيد على أن خسارة الرهان في مرحلة من التاريخ لا يعني نهايته، أو نهاية التاريخ، إذ يكفي أن يظل هو وأمثاله يعتقدون أن الفكرة صحيحة والقضية عادلة، لتستمر حية خطابًا رمزيًا، أومشروعًا عمليًا!. وفي كل الأحوال يظل الأثر الأهم بالنسبة لنا في هذا المقام أن العواد مثل نموذجًا للمثقف الذي امتلك منذ البداية رؤية جديدة تستند إلى وعي نقدي واضح بالتحديات وإرادة قوية لمواجهتها، ولا عبرة بعد هذا بحكمنا على نجاح أو فشل رهاناته الفكرية أو الإيديولوجية. ولقد مثل هذا النموذج لمعاصريه، ولآخرين من بعدهم، بفضل كتابه

الأول «خواطرمصرحة»، الذي نعده كتابة تدشينية/ تأسيسية، نجحت في رسم صورة صاحبها، بقدر نجاحها في توجيه مسار خطاب كامل، جيلاً بعد جيل، كما لاحظنا.

خاتمــة وتســاؤل:

لكي نبلور مجمل الملاحظات والاستنتاجات في الفقرات السابقة، لعله من الضروري التركيز على ثلاث قضايا يمكن للحوار أن يتصل حولها.

الأولى، إن صورة العواد الأكثر جاذبية لنا، ولجيله من قبلنا، إنما تتمثل بشكل قوي واضح في شخصية ذلك المثقف النقدي المتمرد، الذي يكتب المقالة والقصيدة والدراسة الاجتماعية أو التاريخية، بهدف التغيير الجذري لأساليب التفكير والتعبير والحياة في مجملها.

واختزال هذه الشخصية الغنية في بعد من أبعادها هو خلل فكري ومنهاجي في الوقت نفسه، لأنه سيفقرها، ويحجب الوعي بدورها في مرحلة محددة من تاريخنا، دون مبرر وجيه. ومن الظلم للعواد، وأمثاله من جيل الرواد، أن نقيمهم من خلال منتوجاتهم الشعرية التي تظل متواضعة فنيًا، نظرًا لكونها «شعرية بدايات» من جهة، ولأنها مثقلة بالطموحات العملية لمشروعات الثورة والإصلاح، مثلها مثل أي «شعرية فعالة» من جهة أخرى، (لم تتنبه الباحثة آمنة عقاد جيدًا لهذا البعد على الرغم من أهمية عملها).

القضية الثانية، أن نقد العواد الصارم للغة والإنسان هو مؤشر قوي آخر على تطور وعيه بذاته ومجتمعه وبالعالم حوله، و في المستويين الإيديولوجي والوجودي ،لأن اللغة ليست مجرد أداة تعبير ووسيلة تواصل، كما في التصور المعرفي التقليدي، بل هي في العمق هوية الإنسان، ودليل وجوده، وحضوره في العالم من حوله. لقد أدرك العواد مبكرا أن شيوع المفردات والتعبيرات

والأساليب التقليدية في أوساط «الأدباء» والعلماء «هو دليل تخلف الذوق والفكر والسلوك، وكأن الذات من هذا النمط تعيش في العصر، ولا تنتمي إليه، أو تشارك في منجزاته. وبناء على هذا الوعي كانت القاعدة عنده ضرورة «إنشاء الجديد»، لأن الإنشاء أسهل على الذات المتمردة الخلاقة، وأليق بها من «إصلاح القديم»، أو ترقيعه، بعبارة أبي حيان التوحيدي.

كأن منطق الوعي المتمرد ذاته يفيد بأن الإصلاح في شروط ثقافية – اجتماعية، موغلة في التخلف، إما أن يكون ثورة جذرية على اللغة وثقافة المجتمع في مجملها، أو لن يكون!.

القضية الثالثة، تخص النخب المثقفة الحديثة أكثر من غيرها، ومفادها أن التملك الجدي للوعي، وممارسة الكتابة في ضوئه، لا يكون بغير الاندماج الجدي في الأفق الفكري الذي يحدد قضايا المرحلة ويعين على مجابهة تحدياتها. المثقف النقدي غير المثقف التقليدي، لأنه يكتب ويعيش متفاعلا مع هذا الأفق فاعلاً فيه، وبعيدًا عن منطق المكاسب والخسائر بالمعنى المصطلحي البسيط والمبتذل. والعواد رمز، لأنه هكذا كتب وعاش. ثم إن النزعة المتمردة عنده هي نزعة واقعية اجتماعية، وليست مثالية، أو رومانسية، بالمعنى الذي طرحه لوكاش وغيره. نعم، إنها قد تكون نزعة ذهنية عاطفية مرتبطة بالصعوبات التي عاشها في طفولته، لكنها تظل توجهًا أصيلاً في الذات المبدعة الخلاقة، التي عادة ما تستجيب للخطابات الجديدة، التي تمثل كل ما يبدو لها ساميًا وعادلاً وجميلاً في عصرها.

أما تلك النبرة المأساوية التي تخترق الخطاب، فيمكن تفهمها وتفسيرها بكون التواصل مع النخب الأدبية الحديثة في مصر وبلاد الشام، كان يولِّد لدى الكاتب وأمثاله وعيًا حادًا بالتخلف المزدوج الذي يعانيه وطنه ومجتمعه، مقارنة بتلك الفضاءات المتقدمة نسبيًا من جهة، وبذلك الغرب الحديث البعيد والجذاب من جهة أخرى.

بعد هذا ليس غريبًا أن يتحول الوعي إلى خيار مفضل لشاب موهوب طموح تراوده أحلام الشعراء، وترتسم أمامه صور البطولة، فيندفع نحوها، وإن أدرك قبل غيره أن منطق المغامرة يمكن أن يضعه في قلب التوترات في أية لحظة.

وفي كل الأحوال، فإن الشخص لم يكن حالة فردية استثنائية، بل نموذجًا حيًا لجيل كان يدرك فداحة التخلف الحضاري الشامل، ويحاول مجابهته وتجاوزه مهما تكن التضحيات. كلما فشلت المشاريع السياسية ولاحت علامات الخسارة، كلما تعمق الوعي المتمرد تحقيقًا لإرادة الأمل والعمل، وليس تعويضًا عن الفشل وتجنبًا للسقوط في الإحباط واليأس فحسب.

في هذا الجانب تحديدًا، تتقاطع شخصية العواد مع شخصية الكاتب النقدي الواقعي الساخر أحمد السباعي، بقدر ما تفترق عن شخصية حمزة شحاته الذي دفعته مثاليته إلى الانسحاب من المشهد الثقافي، والاستغراق في الصمت، أو في تأمل «فلسفة التشاؤم واليأس» ذاتها، كما بيناه في دراستنا المشار إليها آنفًا.

ونشير إلى هذه المسألة لأنها تبين لنا كيف يمكن أن تتزامن النماذج الرمزية وتتفاعل فيما بينها، دون أن تتشاكل خطاباتها، ودون أن تتطابق خيارات الأشخاص ومصائرهم. وإذا ما سلمنا بأن الفاعلين الاجتماعيين في المجال الثقافي - الفكري والجمالي تحديدًا - هم الذين يتصل حضورهم وتأثيرهم في الزمن، وبفضل اتصال القراءات الحوارية المتجددة لمنجزاتهم المتميزة، فإننا قدنطرح تساؤلين ختاميين:

هل البحث عن الشخصية/ النموذج، في مرحلة تالية، يقتضي تحويل الشخص إلى أثر أو خبر أو صورة، ضمن سردية محددة، ننشؤها نحن، كما هي حكاية تلك اللوحة التي لم نشاهدها ولا نعرف اسم صاحبها؟. ثم ألا تكون عملية النمذجة والترميز وجيهة وممكنة، فقط حين ينجح الكاتب في تمثل بعض

الأفكار الصحيحة والقضايا العادلة في زمنه، ومن ثمَّ تحويلها إلى مرتكز لكتابته ورهان لحياته؟.

هذا مانذهب إليه.

ونظن أن كتابة العواد وأمثاله، تحديدًا، هي التي تغرينا بمذهب كهذا.

إحالات وملاحظات

(1) تكفي مراجعة كتاب آمنة عبدالحميد عقاد، بعنوان (محمد حسن عواد شاعرًا، دار المدني للنشر والتوزيع. جدة، 1985م) للتثبت من كثرة من كتبوا عن العواد وجيل الرواد، وتعد الباحثة أول من خصص لحياته وشعره مثل هذه الدراسة الأكاديمية – ماجستير– حسب علمنا.

(2) هذا ما يسمى في نظريات التلقي الألمانية بـ «القراءة التشييدية»، ولعل الناقد المغربي الأستاذ محمد مفتاح، أكثر من تمثلها ومارسها في النقد العربي الحديث.

(3) أنجزنا دراسات عن أبرز رواد الخطاب الإصلاحي ورموزه كأحمد السباعي وحمزة شحاته وحسين سرحان وحمد الجاسر وعبدالكريم الجهيمان، بعضها أكاديمي محكم، والآخر محاضرات ألقيت في مناسبات مختلفة. ونكتفي بالإحالة إلى بحثنا الذي ألقي في الملتقى السابق عن حمزة شحاته، وقد نشر في عدد خاص من مجلة «علامات»، عام 2006م.

(4) هذه الصورة لا تبرز في بحث آمنة عقاد، لأنها ركزت على العواد الشاعر، الذي هو عندنا أقل أهمية من العواد المثقف.

(5) كتب إدوارد سعيد عن صور المثقف، دراسة مستقلة، لعلها معروفة جيدًا لدى النقاد اليوم. ونحيل هنا إلى كتابه: تأملات في المنفى، دار الآداب، بيروت، 2004م .(ترجمة ثائر ديب)، لأننا اعتمدناه مرجعًا للحوار حول إشكالية «القضايا الخاسرة»، تحديدًا في هذه المقاربة (ص 325. وما بعدها).

(6) هذه المرجعية النظرية المجردة هي التي اعتمدها الغذامي في بحثه عن حمزة شحاته، وقد أشرنا إلى عدم كفايتها في بحثنا المشار إليه آنفًا، وقد صرح الناقد في الملتقى السابق إلى أنه هو ذاته قد تجاوزها.

(7) إدوارد سعيد، تأملات..، مرجع سابق. في القضايا الخاسرة (ص 335، وما بعدها).

(8) إدوارد سعيد، (ص: 343).

(9) محمد أركون. الفكر العربي ، منشورات عويدات، بيروت – باريس 1985 ، ط 2، ص 168، 169 ببعض التصرف).

(10) الأدب العربي الحديث، تاريخ كيمبردج للأدب العربي. نادي جدة الأدبي 2003م. تحرير عبدالعزيز السبيل وآخرون، (ص 394).

(11) هذا الخطاب السلفي تأسست عليه الدولة السعودية، منذ قرنين ونيف، وقد كان خطابًا نهضويًا، بمعنى ما، في بدايته، ولا شك أنه أنجز وظيفة توحيدية بالمعنيين الديني والسياسي، على يد الملك عبدالعزيز مؤسس الدولة السعودية الثالثة، لكنه يظل غير قادر على التفاعل مع العصر الحديث بمرونة كافية، نظرًا لتمركزه حول الماضي من جهة، ولتشدد النخب الدينية الممثلة له من جهة أخرى.

(12) هذه إشكالية عامة نجدها في كل فضاء تتحكم فيه إيديولوجيات رسمية دوغمائية، غير ديمقراطية، تحد من حريات التفكير والتخيل والتعبير، التي لا تنمو الثقافة من دونه.

(13) آمنة عقاد، ص 187، وما بعدها .

(14) تشير آمنة عقاد إلى فصل العواد من مدرسة الفلاح، بسبب هذا الكتاب، لكنها لا تنبه إلى هذه القضية، على الرغم من أهميتها كمعلومة تاريخية دالة على تزمت النخب الاجتماعية آنذاك في الحجاز وخارجه، ص 43.

(15) آمنة عقاد، ص 44-45.

(16) كان العواد في سن الرابعة عشرة حينما أصبح «أستاذًا» لطلاب في سنه، وربما أكبر منه، وهذه تجربة لا يمكن إغفال أثرها الإيجابي عليه، خصوصًا وأنه نجح لاحقًا في إثبات أستاذيته الأدبية – الثقافية، بعيدًا عن الوظيفة.

* * *

الرسالة في أدب العواد

صالح معيض الغامدي

كتبت العام الماضي ورقة عن الخطاب الرسائلي عند حمزة شحاتة وكانت تجربتي تلك مفيدةً وممتعة بصورة استثنائية، فأردت هذا العام أن أكرر التجربة وأن أواصل البحث في هذا الموضوع عند العواد، مدفوعًا بحكم التخصص والاهتمام، ومؤملاً أن أجد في هذه التجربة من المتعة والفائدة ما وجدته في العام الماضي. ولكن لا أخفيكم بأنني وإن كنت قد أفدت من تجربتي هذا العام إلا أنني لم أحصل على المتعة التي كنت أنشد، وربما كان السبب الرئيس في ذلك هو أنني قرأت أدب العواد الرسائلي بعد قراءة أدب حمزة شحاتة الرسائلي، أو بوحي منه.. لا أدري!

لقد كانت قراءتي للعواد هذا العام اضطرارية وليست اختيارية، فقد جاهدت نفسي كثيرًا، وقرأت أدب العواد باحثًا عن أدب الرسالة فيه، وفيما يلي عرض موجز لأهم ما توصلت إليه في بحثي هذا، آمل أن تجدوا فيه شيئًا من الفائدة، وربما المتعة.

الاهتمام:

للرسالة حضور مطبق في كتابات العواد، ولكن ليس بالمعنى الأدبي المتعارف عليه للرسالة، أي بوصفها ضربًا من ضروب الأدب الشخصي، أو

«أدب كتابة الحياة»، الذي يشتمل بالإضافة إلى الرسالة على السيرة الذاتية والمذكرات واليوميات والخواطر... إلخ. فمصطلح أو كلمة «رسالة» ترد في كتاباته باستمرار، وقل أن نجد مقالاً له لا يرد فيه هذا المصطلح مرارًا، ولكن المعنى المرتبط به في الغالب الأعم هو المعنى الوظيفي، وليس المعنى الأدبي، فالرسالة هي الوظيفة التي تؤديها الأشياء والأشخاص المضافة إليها في الحياة، فهو كثيرًا ما يتحدث - على سبيل المثال - عن «رسالة الأدب»، ورسالة الإنسان، و«رسالة الفن والأخلاق»، و«رسالة الفكر الحر».. وهلم جرا.

ولعلي أقتبس المقطع التالي الذي يوضح هذا المفهوم الوظيفي لمصطلح الرسالة في كتابات العواد:

«وللشعر رسالته، حيث لكل مظهر من مظاهر العقول والنفوس رسالة تحملها إلى العالم، يُسْلَكُ في سبيل أدائها مناهج لا تختلط بغيرها إلا لتزيد الأداء قوة. فللعلم رسالة، وللغة رسالة، وللفلسفة رسالة، ومادام الشعر فنًا فرسالته رسالة الفن نفسه، ورسالة الفن هي تعميق الحياة»[1].

وقد كان الدكتور عبدالله الغذامي مدركًا لأهمية هذا المصطلح ومركزيته في كتابات العواد، مما جعله يقول عنه:

«وقد خرجنا من تجربة العواد بخلاصة معرفية، وبمنظور حضاري، مفادها أن العواد كان يحمل في ذهنه (**رسالة**)، وأنه كان يصدر في كل فعله وفي كل قوله عن مصدر ثابت وملح في ثباته، وهو مصدر تقتضيه تلك الرسالة وتحتمه، ورسائل العواد هذه هي بكل اختصار تنحصر في شيء واحد وهو (طرح الأسئلة)، ثم السعي بعد ذلك نحو الإجابة»[2].

ولقد أدرك الأستاذ عبد الله سعيد أيضًا هذه الأهمية المرتبطة بمفهوم الرسالة الوظيفي عند العواد، عندما سأل العواد عن مدى تلاحمه مع رسالته

الفكرية التقدمية، فأجابه العواد: «الرسالات كلها مرتبطة بالعقل والشعور، وبكلمة واحدة مرتبطة بالحياة الشخصية لصاحب الرسالة. ومن هذا الانبثاق، فإن وقتها هو العصر كله، فإذا انتهى الوقت انتهى عطاء الرسالة، ولا أقول كمل العطاء، بدليل أن الرسالة خالدة ومستمرة، ولكن وقتها العمر لن يخلد ولن يستمر... فإذا ولَّى فإن الرسالة تحتل عمر آخر لشخص آخر أو لشخصيات أخرى...» ثم يصف عبدالله سعيد العواد بعد ذلك بأنه «رسالة رائدة... والرسالات الرائدة لا تموت»[3].

ولقد هممت أن أغيِّر موضوع ورقتي الذي اخترته ابتداء، لأتابع هذا المفهوم الوظيفي للرسالة، الذي يكاد يكتسب شيئًا من القداسة عند العواد، إلا أنني أدركت أن الوقت لن يكون مسعفًا لي لتبديل أدواتي البحثية وخطتي الدراسية التي كانت معدة سلفًا لدراسة الرسالة في أدب العواد بالمعنى أو المفهوم الأدبي المشار إليه في بداية الورقة، ولعلي أولي هذا الجانب الاهتمام الذي يستحق في الدراسة المطولة التي أنوي انجازها لاحقًا إن شاء الله.

الرسالة الأدبية عند العواد:

من الواضح أن العواد قد اهتم بالرسائل الشخصية والأدبية، كتابةً وقراءة وتوظيفًا، اهتمامًا أحسبه بالغًا، ولو أن الرسائل الكاملة التي وقفت عليها ليست كثيرة العدد نسبيًا. فعددها لا يتناسب مع الإشارات العديدة التي وقفت عليها، والتي يشير فيها العواد إلى من كان يراسلهم، وهم كثير. ويبدو لي أن عددًا كبيرًا من الرسائل التي كتبها العواد أو استقبلها قد اختفى، أو أُخفي، لأسباب عديدة ربما يجيء في مقدمتها رغبة العواد في كتمان ما قد يكون فيها من مشاعر و عواطف وتجارب تجعله ضعيفًا في أعين القراء.

إن أغلب ما أورده العواد من رسائله في مؤلفاته ومقالاته هو مقاطع

منتقاة بعناية من هذه الرسائل، تخدم الهدف الذي أوردها من أجله، وقد يخفي أسماء بعض من كانت ترسل إليهم أو يحذف بعض عباراتها.

ومن عجب أن لا يحتفي العواد برسائله وألا يهتم بأمر نشرها، وهو المحب لفن الرسائل، المدرك تمامًا لأهميته، كما يتضح ذلك من الرسالة التي بعث بها إلى الأستاذ أحمد الحقيل، والتي يقول فيها معبرًا عن سعادته بالرسائل التي كان الحقيل يتبادلها مع ميخائيل نعيمة:

«وقد زادني سرورًا ما رويته لي من أن بينكما مراسلاتٍ واسعة النطاق. ولا شك أن محتويات هذه المراسلات ستكون [إن لم تكن] مصدر إلهام وانطلاق لك في العالم الأدبي. وكم كان يسرني أكثر لو أنك عنيت بطبع هذه المراسلات، ونشرها على الناس، فهي أرجح مصدر جديد من مصادر أدب المراسلات وأدب الرسائل، وعسى أن تواتيك الفرص لتحقيق هذه الأمنية»[4].

وهناك دلائل كثيرة تدل على اهتمام العواد بأدب الرسائل، منها ذكره بأنه قد قرأ رسائل البلغاء لمحمد كرد علي[5]، واطلاعه على بعض الرسائل العالمية كرسالة نابليون إلى زوجته، واطلاعه على رسائل مي زيادة[6].

ولقد جمعت من خلال مسح شامل، قمت به لأعمال العواد النثرية والشعرية، إشارات عديدة تدل، مجتمعة على أن أدب الرسائل عند العواد قد كان أكثر حضورًا وأهمية مما قد يبدو لنا من النظرة الأولى. ولعلي استشهد هنا ببعض هذه الإشارات لتأكيد ما ذهبت إليه:

1 – «بعد فقد أطلت عليك الحديث ، وأخيرًا أرجو مواصلة رسائلك والسلام»[7].

2 – ويقول نقلاً عن مجلة الورود اللبنانية الصادرة عام 1355م: «تلقت الورود من صديقها الشاعر محمد حسن عواد هذه الرسالة اللطيفة فتبادله حبًا بحب، وتقديرًا باحترام وإكبار ...»[8].

3 – ويقول مخاطبا أحد المرسل إليهم: «أجبتك كتابيًا وبتفصيل واضح على رسالتك، منذ أحد عشر يومًا»[9].

4 – ويقول أيضًا: «أرسلت جوابًا لشاعر زميل سألني...»[10].

5 – ويقول مقتبسًا من رسالة كان قد أرسلها إليه عمر عرب: «وأرجو مواصلة ذلك حتى نقطع الرهان فائزين»[11].

وقد ورد في بعض الرسائل التي كان يتلقاها من أصدقائه من الأدباء ما يفيد أنه كان يراسلهم، فمثلاً يقول الأستاذ عبدالسلام الساسي في رسالة له إلى العواد: «... تحية وتقديرًا، قرأت رسالتك بكثير من الإعجاب والتقدير وفهمت الوضع الغزاوي المألوف....»[12].

كذلك نراه يفرد جزءًا من كتابه «تأملات في الأدب والحياة» لهذا الفن ويعنونه بـ «رسائل». ويتضمن هذا الجزء مجموعة من الرسائل التي يبدو بعضها رسائل شخصية حقيقة أرسلت إلى أشخاص لم يشأ العواد أن يثبت أسماءهم. فالرسالة تبدأ عادة بقوله: «عزيزي الأخ»، أو «أخي فلان»، أو «عزيزي»، ثم توضع نقاط محل أسماء من أرسلت إليهم[13]. ويبدو لي أن السبب الرئيس في حذف أسماء المرسل إليهم في هذه الرسائل ما تتضمنه من تصريح بمشاعر حميمة تجاههم وبوح بذكريات جميلة معهم. فهو يقول في إحداها على سبيل المثال:

«... ولم لا تكون ذكراك من مشاغلي؟ ففي الوقت الذي ينصرف فيه إلى تلمس ملاهي الحياة أو شواغلها أو مهماتها، مما يحفز النفوس إلى عيشة محتومة، متشابهة المسالك، دافعة إلى الاستمرار في مجاريها، لا تحيد بك الصدف أن تجد إنسانًا يذكر – في هذا الصخب – صور حياة غابرة طوت بين صفحاتها أحاديث أصدقاء، كان ينهل منها لذائذ الأنس والتودد، ويستشف من ملامحها الجميلة ما تحمله النفوس من خلق رحب وثيق بحياة الجد»[14].

ولقد سرني الاطلاع مؤخرًا على الرسائل شبه الكاملة التي ضمنها الأستاذ محمد قدس كتابه (العواد)، وإن كنت قد اطلعت على أجزاء منها، نشرها العواد نفسه في كتبه، وقدس في دراسة سابقة له بعنوان «أيديولوجيا النقد في ومضات العواد» نشرت ضمن الدراسات التي جمعها وحررها وأصدرها الأستاذ عبدالحميد مشخص ومحمد سعيد باعشن في كتاب (دراسات فكرية: العواد أبعاد وملامح)، الذي أحلنا إليه في الهوامش السابقة.

والرسائل التي يكتبها العواد عادة ما تكون من حيث النشر:

1 – رسائل شخصية، غير علنية، ترسل مباشرة إلى المرسل إليهم، وقد يُقصد بها النشر وقد لا يقصد وهو الغالب.

2 – رسائل شخصية، علنية، تنشر فيما يكتبه العواد من مقالات ويوميات صُحفية. وهذا النوع الثاني عادة ما تكون الرسالة فيه قصيرة، سرعان ما تتحول إلى مقالة كما سنرى.

أنواع الرسائل:

كتب العواد عدة أشكال من الرسائل، يمكن تصنيفها على النحو التالي :

1 – **الرسائل المختلقة الخيالية.** وهذا النوع من الرسائل يكون فيه كل من المرسل والمرسل إليه مختلقًا جملة وتفصيلاً. ولعل من أبرز نماذج هذا النوع رسالة بعنوان «الحجاز بعد 500 سنة»، بعثت بها مرسلة متخيلة اسمها (ساعدة)، إلى أخيها المتخيل (مسعد)[15]. والرسالة الجوابية التي يرسلها (مسعد) إلى أخته (ساعدة) ردًا على رسالتها إليه، بعنوان «بلادنا في القرن العشرين»[16]. فكلا هاتين الرسالتين تدوران حول مجموعة من الرغبات والآمال والأحلام التي كان يأمل العواد – على لسان هاتين الشخصيتين – أن تتحقق في مجتمعه العربي، ومن أهمها الوحدة العربية.

يقول العواد واصفًا الرسالتين:

«سبق أن كتبت حول هذه الفكرة [المجتمع الفسيح] رسالة على لسان فتاة اسمها «ساعدة» نشرت في الجزء الأول من هذا الكتاب [خواطر مصرحة] بعنوان «الحجاز بعد 500 سنة» ثم كتبت الرد على لسان فتى اسمه «مسعد» – هو أخو الفتاة – بعنوان «بلادنا في القرن العشرين الهجري!». ولم تنشر الرسالة الجوابية في حينها، وها هي ذي...»[17].

وفي الحقيقة، فإن بعض آمال العواد وأحلامه، وبخاصة ما يتعلق منها بالتقدم العلمي وتطور وسائل الاتصال قد تحققت، وتحقق قدر لا بأس به من الحرية للمرأة وغيرها، وتعذر تحقق بعضها الآخر مثل الوحدة العربية الكبرى، وعالمية اللغة العربية، وريادة العرب صناعيًا وتقنيًا وفكريًا.. وغيرها من الأحلام.

وقد يتحول هذا النوع من الرسائل المختلقة إلى قصة كما حدث في رسالة كتبها بعنوان «مأساة»، يخاطب فيها فتاة سماها (لمياء)، اقترنت بشخص لا يوافقها مطلقًا، وكادت تسقط لولا عفتها[18].

2 – **الرسالة الطلابية**. وهذا النوع من الرسائل يتضمن الرسائل التي كان العواد يرسلها إلى قرائه، وأكثرهم من الطلاب والطالبات في شتى الأماكن، ردًا على رسائلهم التي يوجهونها إليه متسائلين عن بعض القضايا الأدبية والفكرية والاجتماعية، وغالبًا ما تكون هذه الرسائل الجوابية قصيرة[19] وغير مباشرة، بمعنى أنه يرسلها من خلال ما يكتب في الصحافة من يوميات ومقالات، كما نرى في رسالته إلى «الآنسة س.ع. ق»، حول القصيدتين النثريتين اللتين أرسلتهما إليه ليبدي وجهة نظره فيهما[20]. وأحيانًا قد يذكر اسم المرسل إليهم، وقد لا يذكر ذلك، مما يجعل التثبت من حقيقة وجود المرسل إليهم أمرًا صعبًا في بعض الأحيان. وفي بعض الأحيان يورد العواد نص الرسالة التي تلقاها من بعض هؤلاء الطلاب

والمستفسرين ، ويقدم لها بقوله: «تلقيت يوما الرسالة الآتية من الطالب الأديب صاحب التوقيع ...»، أو بقوله: «جاءتني الرسالة الآتية من مستفسر أديب لم يوضح توقيعه الكريم، وإنما كان إمضاؤه متشابك الأحرف....»[21]، أو بقوله: «جاءتني الرسالة من الصديق صاحب التوقيع [جمال التركي] انشرها من أجل تحقيق حرية النشر. مع حذف بعض العبارات التي تخصني شخصيًا...»[22]؛ أو يورد الرسالة بدون مقدمة كما يتضح ذلك من الرسالة التي أوردها لطالبات بمعهد إعداد المعلمات بجدة ووقعتها عنهن هند عبدالحكيم[23]، ثم يورد العواد، غالبًا، رده على هذه الرسائل.

3 – الرسائل المقالية. وفي هذا النوع من الرسائل سرعان ما تتحول الرسالة عند العواد إلى مقالة. فالصيغة التراسلية ما هي إلا وسيلة للحديث عن الموضوع الذي يريد طرحه. ولعل من أوضح الأمثلة على هذا النوع، الرسالة المفتوحة التي بعث بها العواد إلى صاحب جريدة صوت الحجاز ونشرها في العدد (42)، حول بحوث عبدالقدوس الأنصاري اللغوية، ثم نشرها بعد ذلك مقالة في كتابه (تأملات في الأدب والحياة). ولقد كان العواد واعيًا تمامًا لهذا المزاوجة الأجناسية بين الرسالة والمقالة، ويتضح هذا من قوله:

«وليس هذا الرأي مني بجديد بالنسبة للأنصاري، فقد كتبت عنه في ذلك التاريخ رسالة، بعثتها إلى صاحب جريدة «صوت الحجاز»، فنشرها في العدد 24 من تلك الجريدة، ثم أعيد نشرها – **كمقالة** – في كتابي «تأملات في الأدب والحياة» في صفحة 12، بعنوان «العمل في سبيل اللغة العربية – رسالة مفتوحة...»[24]. وكل ما فعله العواد لكي يحول هذه الرسالة إلى مقالة هو حذف ما يقرب من ستة أسطر من بدايتها تتضمن اسم المرسل إليه، وهو صاحب

جريدة صوت الحجاز، والتعبير عن مشاعر الشكر والغبطة التي يكنها العواد لجهوده في إعداد مواد الجريدة.

ومن الأمثلة الأخرى الجيدة التي تبين هذا المزج الواضح بين الرسالة والمقالة عند العواد مقالته التي عنونها بـ «هلام»، وبدأها بالصيغة الرسائلية التالية: «كتب إلي مرة تلميذ يدرس في إحدى المدارس، وكنت إذ ذاك أتولى تحرير صحيفة «صوت الحجاز»، يسألني عن الوهم والتشكك مم يتأتى؟ وما علاجه؟ فكتبت إليه أجيبه وأحييه، وقد ضمنت التحية توجيها لأدب الناشئين ونقدا ساخرا للذين يرزؤون الأدب والقراء باسم الأدب، بلا روية واستبصار. قلت....»[25].

فمن الواضح هنا أن الرسالة، أو الصيغة التراسلية، قد اتخذت ذريعة ووسيلة لكتابة مقالة نقدية حول هذا الموضوع.

وربما يدخل في هذا النوع الرسائل، المقالات التي تبدأ بصيغة تراسلية مثل: «إلى البدر بعد الانجلاء»، «إلى متوار عن نفسه»، «إلى صديق يمارس النقد»، «إلى ابن الحجاز»، «إلى طلعت حرب»، «إلى جلالة الملك»، «إلى أخ مقطب»، «إلى مؤسس مدرسة الفلاح»، «إلى أديب»... إلخ. وهذا النوع من المقالات شائع كثيرًا عند العواد. وقد ضمن الأستاذ قدس الجزء الذي خصصه للرسائل في كتابه عن العواد إحدى هذه المقالات الترسلية عنوانه «إلى الشباب الموطنين»، وأضاف قدس في الهامش أن هذه الرسالة/ المقالة، قد «تم توزيعها كنشرة في 1397/2/18هـ»[16].

ومن الرسائل الأخرى التي تندرج بوضوح في هذا النوع، الرسالة الردية التي بعث بها العواد إلى الأستاذ العمودي، ردًا على ما جاء في رسالة كان العمودي قد بعث بها إليه، حول يومية نشرها العواد بعنوان «رأي في الرباعيات

الشعرية» وأثنى فيها على إحدى رباعيات العمودي. وقد نشر العواد رسالة العمودي، وهذه الرسالة، في كتابه (مسائل اليوم)[27]. فهذه الرسالة تتحول بتحفيز من رسالة العمودي إلى مقالة نقدية مطولة، يفصل فيها العواد رأيه في طبيعة هذا الشكل الشعري ونقده إياه .

4 – **الرسائل السجالية.** وهذه الرسائل تكون عادة مصاحبة للمساجلات الشعرية التي كانت تدور بينه وبين أنداده وأقرانه من الشعراء. وتكون مثبتة أو مشارًا إليها، في المقطع النثري الذي تقدم به القصائد، وقد تكون القصيدة في حد ذاتها رسالة شعرية. يقول العواد في تقديمه لقصيدته (مع الورقاء): «هذه القصيدة هي إحدى المساجلات الأدبية التي دارت بيني وبين الأديب عمر عرب في سنة 1342هـ، وأن الغرض منها ترويج الأدب الحديث الحر عندنا. وكانت هذه أول دفعة قدمتها إليه، فأرسل لمحاكاتها قصيدة (قلب المحب)، مع رسالة جاء فيها: «وأرجو مواصلة ذلك حتى نقطع هذا الرهان فائزين»[28]. ويقول أيضًا في مقدمة قصيدة رسائلية كتبها ردًا على رسالة صديق له: «أرسلت لشاعر زميل سألني: «متى تنظم الشعر؟ وبأي باعث؟ وطلب مني أن أبعث إليه بنماذج من شعري»:

إذا علا في الليل وقع الأنين وأرسل الشرق النسيم العليل

ودقـــت الآلام للمغرمـــين أجراسها تبعث منها العويـل

وهمست نفسي بذكرى حبيب..... [29]

ومن الأمثلة الجيدة على هذا النوع، المراسلة الشعرية التي انعقدت بينه وبين الأستاذ حسين سرحان، يقول العواد في التقديم لهذه المراسلة: «ذكر الأستاذ حسين سرحان – وهو شاعر مجيد – أيام صداقتنا في مكة، فكتب القصيدة التالية إلينا، ونحن في جدة ندير غرفتها التجارية في عام 1370هـ، فأجبناه بالقصيدة الأخرى...»[30]، ثم يورد القصيدتين كاملتين. ولعلنا نستشهد

بالأبيات الثلاثة الأولى من كل قصيدة، لنبين المنحى التراسلي فيهما، يقول حسين سرحان في بداية رسالته الشعرية :

من لي بخل مضى الزمان به؟ أخلاقــه في الـوداد مرضيـــة
لو شـاء كنا كما يشـاء هـوى ما يطلـق الدهـر منـه آخيـــه
لكنـــه اسـتن في تباعـــده وتـــاه في «غرفـــة تجاريـــة»

....

ويقول العواد في بداية رسالته الشعرية الجوابية:

يا مرسـلاً نغـمـة وداديـــــة جاءت كنشر الرياض «مكية»
تحمل عتب الصديق منسجمًا حـــــرًا كأنشـــودة «عتيبية»
ذكرتـني والحديـث ذو شجـن شتى، وبعض الحديث أمنية....[31]

5 – **الرسائل الشخصية**. وهي الرسائل الحقيقية التي كان يكتبها العواد إلى أقرانه من الأدباء والإخوان والشخصيات البارزة المعروفة ، ولعل من أهمها الرسائل الثلاث عشرة التي نشرها الأستاذ محمد قدس[32]، والرسائل الثلاث المجهولة المرسل إليهم في كتابه «تأملات في الحياة»، ورسالته إلى سبطته الدكتورة هدير المداح. وأنا متأكد من أن هناك عددا كبيرا من هذه الرسائل التي أرسلها العواد، وآمل أن أتمكن مستقبلا من الوقوف على مزيد منها، بيد أن ذلك أمر مرهون بكرم أهل الفضل من أدبائنا الذين يحتفظون بهذه الرسائل. ومع ذلك، فينبغي علينا أن لا نبالغ في توقعاتنا لما يمكن أن تتضمنه هذه الرسائل الغائبة، فما توافر لدينا من رسائل العواد الشخصية ربما يكون في خصائصه ممثلاً لبقية الرسائل الأخرى. وفيما يلي تعريف موجز بهذه الرسائل التي اطلعنا عليها:

1 – رسالة العواد إلى عزيز ضياء في 1399/10/14هـ. وفي هذه الرسالة يعاتب العواد صديقه لابتعاده عن النادي، ويذكره فيها بأنهما كانا أول صوتين قدما لسمو الأمير فيصل بن فهد استعدادهما للعمل على تحقيق رغبته بإنشاء أندية أدبية في المملكة، ويؤمل منه التواصل والمشاركة في أنشطة النادي.

2 – رسالة إلى معالي الأستاذ حسن آل الشيخ، يرد فيها على كتاب تلقاه العواد منه في 1399/1/12هـ، يطلب منه الإسهام بالكتابة في نشرة أو مجلة «أخبار المبتعث» التي كانت وزارة التعليم العالي تنوي إصدارها آنذاك في أمريكا. وأبلغه بأنه أعجب بفكرة المجلة وأنه قد اختار موضوعًا ليسهم به فيها يدور حول «عالمية الإسلام».

3 – رسالة إلى الأستاذ محمد علي السنوسي يشكره فيها على إهدائه إياه نسخة من الجزء الأول من كتابه (مع الشعراء)، ويعرض عليه ملحوظات نقدية سريعة، ولكنها قاسية، تتعلق بتقليدية الأسلوب الذي كتب به الكتاب، وكثرة الأخطاء الطباعية فيه.

4 – رسالة إلى الأستاذ عبدالله عبدالرحمن جفري، يخبره فيها بأنه قد أعاد إليه، مكرها وبعد تمنع، مسودة كتابه (صدى وحوار) الذي يبدو أن النادي كان قد تأخر في طبعه، وأنه مستعد لطباعته إذا فكر في أعادته إلى النادي مرة أخرى.

5 – رسالة إلى الأستاذ عبد العزيز رفيع رئيس نادي المدينة المنورة ، يشكره فيها على إهدائه إياه نسختين من كتاب (شعراء من أرض عبقر) للأستاذ محمد عيد الخطرواي ، ويورد فيها بعض الملاحظات النقدية حول الكتاب.

6 - رسالة إلى رئيس نادي الطائف الأدبي بالنيابة، يشرح فيها أبعاد مناقشته لاقتراح رئيس نادي الطائف في وضع لائحة الأندية الأدبية، ويرفض فيها فكرة أن يكون أميرا عليهم التي اقترحها (أو ربما احتج عليها!)[33] رئيس نادي الطائف الأدبي، فيما يبدو، قائلاً: «أما حكاية التأمير التي أشرت إليها في مطلع رسالتك، فليس في مشاورة الإخوان والزملاء وتعاونهم «تأمير» لبعضهم ، فهذه الإمارة الوهمية أصبحت حديث خرافة كإمارة شوقي لشعر مصر.. لا يفكر فيها أديب مخلص»[34].

7 - رسالة إلى معالي الأستاذ أحمد زكي يماني يدعوه فيها إلى إلقاء سلسلة من المحاضرات المختلفة لتثقيف المواطنين وتوعيتهم .

8 - رسالة إلى الأستاذ علي جعفر الوهط، يرد فيها على رسالة للوهط، انتقد فيها قصيدة العواد «التساوي في الثقافات بين الجنسين»، التي مارس فيها العواد ضربًا من التجديد الإيقاعي الذي ابتكره في التقفية. ويتمحور هذا النقد حول عدم صلاحية القصيدة للغناء وخروجها عن نظام العروض الخليلي، وقد شجب العواد في هذه الرسالة الربط بين الشعر والغناء، بوصفه تقليدًا شفويًا قديمًا، وأكد استجابة قصيدته للعروض، ولكن حسب «نظام التفعيلة»، وليس «نظام البيت».

9 - رسالة إلى الأستاذ أحمد إبراهيم الحقيل، يعبر فيها عن سعادته بصلة الحقيل بميخائيل نعيمة وسروره بالرسائل التي كان يتبادلها الحقيل مع هذا الأديب، ويستحثه على نشرها. كما يعبر فيها كذلك عن رضاه التام عن مخطط لدراسة من سبعة فصول، كان الحقيل ينوي كتابتها عن العواد، ما عدا نقطة واحدة وردت في هذا المخطط ،

وهي عد الحقيل العطار والأنصاري من المبدعين: «وعندي ملاحظة صغيرة على الفقرة الأولى من الفصل الرابع وهي أنكم اعتبرتم العطار والأنصاري من المبدعين بصفة عامة، وهذا ما أعتقد أنه لا يتفق مع الواقع لهذين الرجلين، فليس في مجاليهما الصحفي والتأليفي شيء من الإبداع...»[35].

10 – رسالة إلى الأستاذة الشاعرة ثريا محمد قابل، يخبرها فيها بالتوجه الجديد للدولة – ممثلة في الرئاسة العامة للشباب برئاسة الأمير فيصل بن فهد – لرعاية المثقفين والمثقفات السعوديين، ويعرض عليها استعداد نادي جدة الأدبي لطباعة كل نتاجها الأدبي، وفق القواعد المرعية للنشر آنذاك. وربما كان من المفيد إيرادها هنا كاملة دون أي تعديل وفق الصورة التي زودنا بها مشكورا الأستاذ قدس:

«الشاعرة الكاتبة اللامعة

السيدة ثريا محمد قابل المحترمة

تحية، وبعد: فنظرًا للرعاية المتطورة التي ستتخذ خطوات تقدمية جديدة، من مقام رئاسة مجلس الوزراء، بتوجيهات صاحب الجلالة، حول التركيز على نشر الأدب الذي ينتجه أدباء وأديبات المملكة، وبناء على التوجيه المؤكد الذي وجهته الدولة للمشرفين على الصفحات الأدبية والثقافية (جرائد ومجلات) وأجهزة الإعلام السعودية، عن طريق صاحب السمو الملكي الأمير فيصل بن فهد الرئيس العام للرعاية العامة للشباب بأن يهتموا بأدباء المملكة ويعطوا أولوية الاهتمام في الريبورتاجات الصحفية والمقابلات، والتحدث، والإنتاج السعودي لأدباء المملكة، بدلاً من الخطة التقليدية العقيمة التي كانوا يركزون فيها أولوية الاهتمام على أدباء من خارج المملكة،

بناء على كل هذا، وبناء على المكانة الأدبية التي لك هنا وهناك، يتقدم إليك النادي – رئيسًا وأعضاء من كل أنواع العضوية – بالرجاء الآتي:

أن تتفضلي بالاعتماد على النادي في طبع نتاجك الأدبي في كل شكل من أشكاله، ويتعامل معك على قاعدة التعامل مع كل المؤلفين السعوديين، وهي أن يتولى النادي إنتاجهم على نفقته ويعطي المؤلف 80٪ من عدد النسخ التي يطبعها ويحتفظ بـ 20٪ في مكتبته ، يتصرف فيها بالعرض للمطالبين، أو تسويقها لحسابه، أو الإهداء منها للطلبة الجامعيين الذين واللواتي يكتبون الأبحاث والدراسات لنيل شهادات البكالوريوس، أو الماجستير، أو الدكتوراه، في البحث، تشجيعًا لهن ولهم على العناية بأدب هذه البلاد. وإذا نفدت من النادي النسخ القليلة التي أخذها من مطبوعات المؤلفين بنسبة 20٪، فإن النادي يعود إلى المؤلف ليشتري منه الكمية التي يريدها بالثمن الذي يقدره المؤلف.

وحيث إن ديوان «الأوزان الباكية» قد حفر في قلوب القراء – داخلاً وخارجًا – حفرة عميقة من التأثير الفكري الحديث، فيسرنا لو بدأت مسيرة التعامل من جديد مع النادي بإرسال نسخة منه مصحوبة بإذن منك مكتوب، ليقوم النادي بطبعها على القاعدة المذكورة آنفًا، وإذا كانت هناك مؤلفات أخرى لك تحبين أن تطبعيها فالنادي على أتم الاستعداد. نرجو الرد العاجل بما يحقق أملنا الكبير مع التلطف بقبول أسمى تحيات مجلس الإدارة وتحياتي.

محمد حسن عواد

رئيس نادي جدة الأدبي

11 – رسالة إلى الأستاذة نورة خالد السعد، يعبر فيها عن فخره واعتزازه بكفاءتها الأدبية وحضورها الثقافي المتألق، ويعدها بأن النادي سيستمر في التواصل معها في أمريكا مقر إقامتها آنذاك، ويطلب منها تزويد النادي بأسماء المتفوقات من الطالبات السعوديات اللائي كن يدرسن

هناك، وبخاصة في المجالات الأدبية والاجتماعية، ليثرين الأندية الأدبية التي كان قد غرسها ورعاها الأمير فيصل بن فهد، الذي كان يعتزم السعي في تأسيس أندية أدبية نسائية. وربما يكون من المفيد إيرادها هنا كاملة، لأن الأستاذ قدس لم يطبعها في كتابه، واكتفى بإيراد صورة مخطوطة منها[36]:

الكاتبة اللامعة الآنسة نورة خالد السعد

لك منا كل أنواع التحية، وكل أبعادها كفاء قيمتك الأدبية وعصاميتك وحسن تجاوبك المشكور مع ناديك ومن فيه.

لم لا، وأنت نجمة تألقت في حياة هذا البلد الأدبية ضمن أنجمه المتألقات. والنادي الذي يعتز بجرأتك في التعليق على أول محاضرة ألقيت فيه، مايزال يعيش نشوة هذا الاعتزاز.

ولرغبتك الكريمة – في رسالتك من أمريكا – سيستمر النادي على الاتصال بك على عنوانك المسجل في ذيلها، وسيوافيك بما يجد فيه من مطبوعات إن شاء الله.

لي ولأعضاء مجلس الإدارة الذين أعجبوا بتجاوبك – أمل صغير هو أن توافي النادي بأسماء المتفوقات من طالباتنا في الولايات المتحدة، وعلى الأخص في المجالات الأدبية والاجتماعية ، لتزداد بهن حركة انتشار مفخرة فيصل بن فهد، وأعني أعمال الأندية الأدبية، التي كان مبعث تأسيسها صفاء فكره وإيمانه بالأدب واعتزامه على السعي في تأسيس أندية أدبية نسائية إلى جانب زميلاتها من أندية الرجال ، إيمانا منه بفاعلية «الجنس العطوف» في المجال الأدبي.

سلام عليك منا جميعًا، مضافًا إليه سلام حار من نجاة وابنتها هدير.

1399/6/11هـ [التوقيع الشخصي]

12 – رسالة أخرى إلى الأستاذة نورة السعد، مؤرخة في 1399/3/21هـ، لا تختلف كثيرًا في محتواها عن الرسالة الأولى، يؤكد فيها حرصه على تزويدها بمطبوعاته هو شخصيًا ومطبوعات النادي وبطاقات العضوية لتوزعها على الطالبات السعوديات، اللاتي يدرسن معها في أمريكا، رغبة منه في انضمامهن إلى النادي. كما يورد فيها بعض الملحوظات التي ينبغي عليهن الإلمام بها. وقد أورد الأستاذ قدس هذه الرسالة في كتابه[37]، باستثناء السطرين التاليين:

«... 3 – رسم الاشتراك المنوه عنه في الاستمارة تعفى منه طالبات التسجيل.

ولك تحياتي وشكرًا، **محمد حسن عواد**

رئيس نادي جدة الأدبي»[38].

13 – رسالة إلى الأستاذة هند صالح باغفار مؤرخة في 1399/1/20هـ، يعبر فيها عن مدى إعجابه بكتبها، ويرحب بطلبها للإنضمام إلى عضوية النادي، ويبن لها فيها الفرق بين طبيعة العضوية النسوية والذكورية في النادي، ويخبرها بأن المشاركات النسوية ستكون عبر الدائرة المغلقة التي يعتزم النادي إيجادها. وقد أوردها الأستاذ قدس في كتابه، باستثناء السطر الأول الذي يخاطبها فيه والأسطر الأخيرة من الرسالة . وربما كان من المهم إيراد هذه العناصر المحذوفة هنا:

«الأديبة الفاضلة هند صالح باغفار المحترمة

...

هذا ما تفترق فيه عضوية الجنسين، أما ما تتحد فيه فهو تعبئة الاستمارة

وحمل البطاقة المجلدة التي ستملأ على أساس المعلومات التي ستكتب في الاستمارة والتمتع بهدايا النادي من المنجزات الطباعية.

ويسرني أن أبعث لك شيئًا من هذه الانجازات للإطلاع. وأكرر ترحيبي بانشدادك إلى النادي، وإلى اللقاء كتابيًا، بعد استيعاب كتابيك الأدبيين، وشكرًا.

محمد حسن عواد

رئيس نادي جدة الأدبي»[39].

14 – رسالة إلى الأستاذ عيد السالم الروقي عضو نادي جدة الأدبي، يتساءل فيها عن غيابه، ويطلب منه مقابلته وتزويده بما لديه من إنتاج أدبي جديد. ولأنها لم تنشر في كتاب الأستاذ قدس، نوردها كاملة هنا:

«الشاب الأديب الأستاذ عيد السالم الروقي

العضوية رقم (23) بنادي جدة الأدبي

بعد التحية،،

طال بحثنا عنكم في جدة وفي مكتب شئون العمل والشئون الاجتماعية فلم نحظ بجواب مفيد ، وفي هذا اليوم الاثنين 1399/2/24هـ قرأنا في العدد 6048 من جريدة الندوة التي تصدر بمكة صفحة كاملة بعنوان (الندوة الاجتماعية) وقد سررنا بالعثور عليكم كما سررنا بالقطعة الشعرية (فلسطين يا جرح الشعراء) .

إننا نعتب عليك يا أستاذ عيد في هذا الغياب الطويل لناديك المفضل الذي يسعده أنك وأمثالك من شعراء الشباب البارزين تحملون بطاقات عضويته.

وبناء عليه فأرجو موافاتنا بإنتاجكم الجديد وضرورة مواجهتنا في النادي

لإعطائنا عنوانكم الثابت للاتصال بكم فيما بعد لدعوتكم إلى المحاضرات والندوات وسهولة التفاهم معكم والحديث إليكم وعنكم في جو سواء.

ولكم أطيب تحياتنا وتقديرنا.

محمد حسن عواد

رئيس نادي جدة الأدبي»[40].

15 – الرسائل الثلاث المجهولة المرسل إليهم التي سبقت الإشارة إليها[41]، فهذه الرسائل هي الرسائل الوحيدة التي يرشح منها قدر لا بأس به من الحميمية التي تكاد تكون غائبة تمامًا في الرسائل الأخرى التي اطلعنا عليها، باستثناء، ربما، رسالته إلى سبطته هدير. وقد وضع العواد لهذه الرسائل الثلاث العناوين التالية: «ذكريات»، «شؤون»، «مناقشة». وهذه الرسائل الثلاث ذات مضامين واقعية يستبعد معها أن تكون رسائل مُتَخَيَّلَة، وفيها يختلط بوضوح، الحميمي بالفكري والأدبي.

16 – رسالته إلى سبطته هدير المداح مؤرخة في 1400/1/6هـ (1980/4/4م)، وهي رسالة حميمية، تعكس مدى حبه لها وتعلقه بها ومكانتها في قلبه، فهي قطعة منه كما يقول. وهذا هو نصها:

«من محمد حسن عواد

إلى سبطتي الحبيبة والوحيدة

هدير منير مداح

أنت قطعة مني. أمك من لحمي ودمي. ومنزلتك عندي فوق كل شيء من اللحظة الأولى التي سقط فيها ضوء وجهك الحبيب فور ولادتك على نفسي، مضيئًا جوانبها قبل أن يسقط هذا الضوء الحبيب المنتظر على وجهي.

تابعت أيام وجودي من أولها باهتمام، في ميلادك، في حضانتك، في

نشأتك، في دراستك. سجلت ساعة مولدك بفرح بالغ، وسجلت أفراحي بك بقطع شعرية ناطقة باعتزازي وإعزازي وتمنياتي المتواترة لنجاحك وسعادتك العامة.

إني أسجل هذه الكلمات وأنت في المرحلة الإعدادية، وأرجو أن أسجل مثلها قريبًا وأنت في الجامعة أو في بيت الزوجية»[42].

ملامح الخطاب التراسلي:

يتميز الخطاب التراسلي الذي وقفنا عليه عند العواد بعدة خصائص، يمكن، تلخيص أهمها فيما يلي :

1 – أنه خطاب توسلي؛ فالرسالة في الغالب الأعم تكون وسيلة يتوسل بها إلى غاية، ونادرًا ما تكون مقصودة لذاتها، بمعنى أن تكون مكانًا يفرغ فيه الأديب مشاعره وانفعالاته. وغايات الخطاب التراسلي عند العواد متعددة، تتمحور حول التواصل مع أفراد المجتمع، بهدف التوجيه والتعليم والإصلاح بأنواعه المختلفة. وربما كانت رسائل العواد عمومًا خير مثال للأدب الملتزم.

2 – أنه خطاب فكري بالدرجة الأولى؛ فالرسالة دائمًا تخاطب في من ترسل إليه الفكر وليس العاطفة، وهي غالبًا خالية من المشاعر والعواطف والمجاملات. وهي تعبر عن فكر العواد وآرائه الأدبية والنقدية والحياتية، وغالبًا ما تكون العاطفة فيها، إن وجدت، ضعيفة، غير واضحة، أو مصطنعة، والاستثناء الوحيد هو ما ورد في رسالته إلى سبطته، وإلى حد ما بعض ما ورد في الرسائل الثلاث المجهولة المرسل إليهم. وتركيز العواد على الجوانب الفكرية وتغليبها في أدبه أمر قد قرره الدارسون حتى في شعره[43]، بل إن العواد نفسه يعترف به، فهول يقول، على سبيل المثال، في معرض الحديث عن أسلوبه: «أوثر الفخامة على الرقة وأغلب الفكر على جانب العاطفة ...»[44].

3 – أنه خطاب استعلائي؛ فالمرسل وهو العواد غالبًا ما يكون هو الأستاذ والناقد والموجه ، والمرسل إليهم هم التلاميذ أو الطلاب أو من يراد لهم أن يكونوا كذلك. وهذه الروح تكاد تسري في كل رسائله وبخاصة فيما سميناه منها بالطلابية، بل إنها تسري حتى في رسائله الحميمية القليلة. فلنستمع إليه وهو يخاطب أو بالأحرى يحاضر صديقه في إحدى الرسائل الثلاث التي حذف اسم المرسل إليه، مشككا في قدرته على فهم بعض ما يكتبه له: «ولعل في هذا التعبير» الإنسان الآلي شيء [هكذا] من الغموض، فلكي أشرح لك معنى هذا اللقب، أقول إن الأديب الحقيقي هو الذي يدير بنفسه حركة الحياة فيما حوله من المظاهر .....»[45]، ثم يواصل محاضرته على هذه الشاكلة. وفي الواقع، فإن الإحساس بروح الزعامة التي لاحظها بعض الدارسين من أمثال عزيز ضياء في كثير من كتابات العواد الأخرى[46]، نجده حاضرا بوضوح في كثير من رسائله.

4 – أنه خطاب غير شخصي وخارجي، وقد يكون أحيانًا سطحيًا، إذ تركز أغلب الرسائل التي يكتبها العواد على أمور تتعلق بشؤون حياته الخارجية، مثل أعماله الوظيفية، وكتاباته، ومواقفه الفكرية، وإنجازاته الإبداعية والنقدية، ومنزلته في الساحة الأدبية... إلخ، وأغلب الرسائل التي وقفنا عليها لم يرسلها العواد بوصفه إنسانًا أديبًا، بل بوصفه رئيسًا لنادي جدة الأدبي، الذي أخذ على عاتقه النهوض بالحركة الأدبية في المملكة. لذلك، فإننا لا نكاد نحس في الغالب بشخصية العواد الداخلية؛ أعني مشاعره الإنسانية وعواطفه وميوله ورغباته وتطلعاته وإخفاقاته وانكساراته.. وغيرها من الأبعاد التي تميز هذا النوع من الكتابة الذاتية. وأعتقد أن العواد لم يكن خلوا تماما من مثل هذه المشاعر، بل إنه سعى جاهدًا إلى إخفائها، أو كبتها. ولعل الاطلاع مستقبلاً على بعض الرسائل الشخصية الأخرى يوضح هذا الأمر.

5 – أنه خطاب غير محدد البنية أو الشكل، أو لا بنية ثابتة له. فالرسالة ليس لها شكل واضح، ولا طول معين، تأتي مرة بالطريقة التقليدية المألوفة، فيكون لها بداية واضحة ومرسل محدد ومضمون (فكري غالبًا) وخاتمة وتوقيع، وتأتي مرات أخرى بأشكال مختلفة غير مألوفة، تتداخل فيها الرسالة الشخصية مع المقالة اليومية والقصة والمحاضرة، وغيرها من الأنواع الكتابية الأخرى.

الهوامش

(1) محمد حسن عواد. الديوان. ج 1، (مطبعة نهضة مصر: القاهرة 1978م)، ص 13.

(2) عبدالله الغذامي «أسئلة العواد، معارك العواد» في كتاب العواد رائد التجديد، جمع وإعداد محمد علي قدس (النادي الأدبي الثقافي بجدة: جدة 1428هـ)، ص 132. والتأكيد مني.

(3) عبدالله سعيد «محمد حسن عواد رائد وشهيد»، في كتاب دراسات فكرية: العواد أبعاد... وملامح، إعداد عبدالحميد مشخص ومحمد سعيد باعشن (دار الجيل للطباعة : القاهرة 1982م)، ص ص 249-251.

(4) قدس، العواد، ص 34.

(5) محمد حسن عواد. ديوان العواد ج 2 (مطبعة دار العالم العربي: القاهرة 1979م)، ص 246.

(6) محمد حسن عواد. مسائل اليوم (دار الجيل للطباعة: القاهرة 1982م)، ص 520.

(7) محمد حسن عواد. أعمال العواد الكاملة، مج 1 (دار الجيل للطباعة: القاهرة، 1981م)، ص 444.

(8) محمد حسن عواد. ديوان العواد ج 2، ص 293.

(9) محمد حسن عواد. مسائل اليوم، ص 188.

(10) العواد، ديوان العواد ج 1، 66.

(11) العواد، أعمال العواد الكاملة مج 1، ص 99.

(12) رسالة مخطوطة مؤرخة في 1390/3/20هـ، أرسلها عبدالسلام الساسي للعواد، تفضلت الدكتورة هدير المداح (سبطة الأستاذ العواد) مشكورة بتزويد الباحث بصورة منها.

(13) ينظر على سبيل المثال: العواد، أعمال العواد مج 1، ص ص 439-448.

(14) العواد، المرجع السابق، ص 439.

(15) العواد، أعمال العواد الكاملة مج 1، ص ص 90-93.

(16) المرجع نفسه، ص ص 245-250.

(17) المرجع نفسه، ص ص 244-245.

(18) المرجع نفسه، ص ص 589-590.

(19) ينظر على سبيل المثال: العواد، مسائل اليوم، ص 188.

(20) العواد. مسائل اليوم. ص ص 531-534. وانظر كذلك ص 486، 528 من الكتاب نفسه.

(21) العواد، أعمال العواد الكاملة مج 2، ص 447.

(22) العواد، المرجع السابق، ص 91.

(23) العواد، مسائل اليوم، ص 95.

(24) العواد، مسائل اليوم، ص ص 48-49. والتأكيد مني.

(25) العواد، أعمال العواد الكاملة مج 2، ص 127.

(26) قدس، العواد، ص 43.

(27) العواد، مسائل اليوم.. 251-256.

(28) العواد، أعمال العواد الكاملة ج 1، ص 99.

(29) العواد، ديوان العواد ج 1، ص 66.

(30) العواد، ديوان العواد ج 2، ص 228.

(31) المرجع السابق، ص ص 228-229.

(32) أورد الأستاذ قدس ثلاث عشرة رسالة كاملة أو شبه كاملة للعواد، خمس منها مرفقة بأصولها المخطوطة،. ينظر: قدس، العواد. ص ص 15-43؛ 223-224. وقد تكرم الأستاذ قدس وزودني بصورة مطبوعة من بعض الرسائل التي لم ترد كاملة في كتابه، مثل رسائل العواد إلى الأستاذة ثريا قابل، والأستاذة نورة السعد، والأستاذة هند باغفار، ورسالة جديدة لم ينشرها في كتابه موجهة للأستاذ عيد السالم ومؤرخة في 1399/2/26هـ، وبعض الرسائل الرسمية الأخرى، فله مني جزيل الشكر.

(33) لا يمكن التثبت من هذا الأمر إلا بالاطلاع على رسالة رئيس نادي الطائف الأدبي التي كانت رسالة العواد ردا عليها.

(34) قدس، العواد، ص ص 29-30.

(35) قدس، العواد، ص ص 35-36.

(36) قدس، العواد. ص 224.

(37) قدس، العواد، ص 109 ، ونجاة الواردة في آخر الرسالة هي ابنته، وهدير سبطته.

(38) نسخة كاملة من هذه الرسالة زودني بها مشكورا الأستاذ محمد قدس.

(39) نسخة مطبوعة كاملة من هذه الرسالة زودني بها مشكورًا الأستاذ محمد قدس.

(40) نسخة مطبوعة كاملة من هذه الرسالة زودني بها مشكورًا الأستاذ محمد قدس.

(41) انظر ص 5 من هذا البحث.

(42) نسخة كاملة من هذه الرسالة زودتني بها مشكورة سبطة الأستاذ العواد الدكتورة هدير المداح.

(43) انظر على سبيل المثال، علي الدميني، «مدخل لفهم نتاج العواد» في كتاب دراسات فكرية، ص 254؛ وعبدالعزيز شرف «عناصر الأصالة ومظاهر التجديد في «أعمال العواد الكاملة» في كتاب دراسات فكرية»، ص 278.

(44) عبدالوهاب آشي، «مقدمة» لخواطر مصرحة، أعمال العواد الكاملة. ص 33.

(45) العواد، اعمال العواد الكاملة. مج 1، ص ص 442-443.

(46) عزيز ضياء، «تصفية...» في كتاب دراسات فكرية، ص ص 54-56.

* * *

Literary Club of Jeddah
SAUDI ARABIA
JEDDAH
نادي جدة الأدبي
المملكة العربية السعودية
جدة

■■ **د. سعيد السريحي:**

هذه الورقة ليست درسًا نقديًا، كما أنها لا تدَّعي لنفسها أن تكون بحثًا في التاريخ، هي محاولة للحفر في البدايات القديمة، لعلنا نستلهم من تلك البدايات ما يمكن أن يضيء لنا الحاضر الذي نعيشه، والذي يجعلنا أكثر تفهمًا له..

ما قبل خواطر مصرحة
سؤال الهوية المعلقة

سعيد مصلح السريحي

في السابع والعشرين من شهر صفر لعام ألف وثلاثمائة وخمسة وأربعين، كتب محمد سرور صبان في كلمة قدم بها لكتاب المعرض، الذي ضم آراء شبان الحجاز في اللغة العربية، وفي اليوم نفسه من ذات الشهر والعام، كتب عبدالوهاب آشي مقدمة خواطر مصرحة، لمحمد حسن عواد، والصدفة وحدها غير مؤهلة لتفسير هذا التوافق. وكان كتاب المعرض قد أعد للطبع قبل هذا التاريخ بسنتين، أو على نحو أدق في صيف سنة 1342هـ كما جاء في الكلمة التي عنونها الصبان بـ (كلمة لابد منها)، ثم عدل مؤلفه عن طبعه لأسباب كثيرة، كما قال، وأهمها (الشذوذ المستولي على أفكار كبار رجالنا ووقوفهم حجر عثرة على طريق رقينا)، حسب قوله، وإذا كان كتاب المعرض قد ضم جملة من المقالات التي جاءت إجابة على سؤال وجهه الصبان للشبان من أدباء تلك الحقبة، حول الموقف من اللغة العربية، فإن إجابة محمد حسن عواد على ذلك السؤال شكّلت القاسم المشترك بين كتاب المعرض وكتاب خواطر مصرّحة، الذي ضمنه العواد مقالته، التي جاءت ردًا على سؤال الصبان، مشيرًا في مقدمتها إلى مناسبتها، وهو يقول: (جاءنا السؤال الآتي من حضرة الأديب محمد سرور

الصبان، وكان قد وجهه إلى عديد من أدباء مكة ورأى أني سأكون في عداد المجيبين على سؤاله، وكنت سمعت أنه سيجمع الأجوبة وينشرها في كتاب خاص، ولكنه لم يفعل إلى الآن، وعسى أن يكون مصرًا على تنفيذ هذه العزيمة في المستقبل).

ويبدو لنا هذا التساؤل، الذي ينزل منزلة التمني، والذي يشي بعدم تواصل بين الرجلين، غريبًا، وبخاصة إذا ما علمنا أن الصبان هو نفسه من تولى طباعة كتاب خواطر مصرحة وكتابة كلمات يقرضه بها. ولربما كانت المسافة بين جدة، حيث يقيم محمد حسن عواد، ومكة، التي ينتمي لها محمد سرور الصبان وجل الشباب الذين وجه إليهم سؤاله، أبعد مما تحقق بين الرجلين تواصلاً، نتوهمه حين نستغرب التساؤل الذي نزله العواد منزلة التمني، وهو يتطلع إلى طباعة كتاب هو أحد المشاركين فيه، ولربما حال دون هذا التواصل أن بين نية الصبان طباعة كتاب المعرض، وشروعه في طباعته، عامين شهدت فيها المدينتان جدة ومكة أوقاتًا صعبة، مرت خلالها بحالة من الحرب والحصار والصراع، الذي انتهى بسقوط الدولة الهاشمية وقيام الدولة السعودية.

وإذا كان محمد سرور الصبان قد ألمح إلى أسباب كثيرة، حالت دون طباعة كتابه، في صيف سنة 1342هـ، واكتفى بالإشارة إلى ما اعتبره أهمها، والمتمثل فيما أسماه (الشذوذ المستولي على أفكار كبار رجالنا ووقوفهم حجر عثرة في طريق رقينا)، فلعلنا نجد إجابة أكثر وضوحًا عند حسين نصيف في كتابه (ما في الحجاز وحاضره)، حين تحدث عن أسباب قلة الصحف والمجلات الصادرة في الحجاز في تلك الحقبة، قائلاً: (لم يكن القصور في إصدار الجرائد والمجلات ناشئًا عن خمول الحجازيين، أو ضعفًا منهم، وإنما الحرية ضيقة، والحكومة مانعة من إصدار شيء، ولقد جَرَّب الحجازيون مثل هذا، فهذا الشيخ محمد سرور الصبان، أحد شبان الحجاز، أخذ الرخصة من الحكومة في

إصدار مجلة باسم الصفا، وعندما أحضر لوازمها، وأراد العمل، منعت الحكومة الهاشمية ذلك مؤجلة هذا العمل لفرصة أخرى).

ولعل لنا في ضوء ذلك أن نزعم أن من الأسباب الكثيرة التي أشار إليها الصبان تلك الحرية الضيقة والحكومة المانعة من إصدار شيء، وأن الحكومة الهاشمية قد منعت إصدار كتاب المعرض، كما منعت إصدار الصحيفة بعد أن رخصت له بذلك. وإذا كان ذلك كذلك كان لنا أن نستظهر ما استبطنه أولئك الأدباء من أن سقوط الدولة الهاشمية كان سقوطًا لقوانين المنع والحجب، ولذلك لم يمر أكثر من عام حتى صدر كتاب المعرض، الذي حيل بينه وبين الطبع، وصدر كتاب خواطر مصرحة، إضافة إلى كتاب أدب الحجاز، الذي ضم جملة من قصائد شباب الأدباء آنذاك.

ولعل المفارقة تكمن في أن هذه الروح المتمردة الثائرة، والتي هي وليدة الفكر القومي الإحيائي الذي تبنته الثورة العربية الكبرى، قد واجهت أول قمع لها على يد قيادة هذه الثورة، حين اتبعت سياسة المنع والحجب، وأودعت كثيرًا من المثقفين، الذين وقفوا إلى جوارها، في السجن، وهو الأمر الذي شكّل فجيعة كبرى لأولئك المثقفين ،أدركوا بعدها أن سبيل تحرر الأمة لا يتحقق عبر ثورة عسكرية، وإنما من خلال حراك فكري يتم بواسطته تغيير الأمة نفسها من داخلها، ولذلك اتخذ الخطاب الثقافي منحًى اجتماعيًا، وتحول إلى ما يشبه الممارسة لجلد الذات، أو ما أشار إليه عبدالوهاب آشي في مقدمة خواطر مصرحة، حين قال: (الأمة التي استلذت الراحة واستطابت الهجوع، وتطامنت للذل، لا يوقظ كوامن شعورها إلا الصراخ الشديد في وجهها بالتقريع والتأنيب، حتى تثوب إلى الحياة، لهذا كله أرى الشباب الحجازي المتأدب، إذا كتب للأمة، فإنما يكتب بأقلام من حديد، وبمداد من الغاز الخانق على صحائف من نار).

وإذا كانت الثورة العربية الكبرى في خطابها الثقافي ومنطلقاتها الفكرية، قد اتخذت الطابع الإحيائي، فإن ذلك يعني أنها في جوهرها قد انتهجت سبيلاً

يمكن معه النظر إليها، على أنها ثورة التاريخ على الراهن، أو ثورة القديم على الطارئ، لم تكن ثورة باتجاه المستقبل، بقدر ما كانت عودة باتجاه الماضي، ولذلك انتهت إلى تبني الآليات التاريخية للسلطة في الاستبداد والانغلاق، واعتماد الأبوية البطريركية في النظرة إلى الحاكم، الذي يصبح بيده أن يمارس قوانين الحجر والمنع، بدءًا من الحيلولة دون طباعة كتاب، وانتهاءً بمنع استيراد السيارات، وما يمكن أن يقبع بين هذين القطبين من منجزات الآخر، والذي لم تكن الثورة سوى تكريس للقطيعة معه، وعودة واهمة للذات التاريخية التي تتوهم سيادتها على الأمم.

وفي هذا الإطار تولَّد السؤال الحائر: إلى أين نحن متجهون؟، وهو سؤال يعبِّر عن اللحظة الحرجة في حياة أمة تبحث عن هويتها بين حاضر لا ترضى عنه، وماضٍ تحاول استعادته، ومستقبل يحول بينها وبينه، على الرغم من القطيعة المتبادلة. ولم يكن سؤال اللغة في جوهره سوى السبيل إلى المساءلة عن هذه الهوية، التي لم تكن تجد لها مجالاً غير الأخذ بأحد خيارين: العودة إلى القديم، والاستسلام لما يفرضه من قيود، أو الذهاب إلى الجديد، بما يمكن أن يؤدي إليه من تحرر يفضي إلى ذوبان هذه الهوية.

هذا هو السؤال الحاد الذي وسم الخطاب الثقافي في تلك الحقبة بالعنف والذي بدت بوادره بين أقطاب الحركة الثقافية آنذاك، والمتمثلة في خطابي التقريع واللوم المتبادلين بين محمد سرور الصبان وعبدالوهاب آشي، والذي انبثق من اللبس الذي حملته أسئلة الصبان، والذي يوحي بالخلط بين تحديث أساليب العربية والوقوع في شرك العامية.

وإذا ما عدنا إلى الكلمة التي قال عنها الصبان بأنه (لابد منها)، وتوّج بها كتاب المعرض، وأشار فيها إلى أن الشذوذ المستولي على أفكار كبار رجالنا ووقوفهم حجر عثرة في طريق الرقي، فإننا نجد أن تلك الكلمة قد أخذت منحى التشفي من أولئك الرجال، وذلك حين يواصل قائلاً: (الآن وقد آن لنا أن نروِّض

تلك الأدمغة المتحجرة ونستأصل ذلك الشذوذ من جذوره ونزيل هذه العقبة من طريقنا).

ذلك التشفي، والوعيد بترويض العقول المتحجرة، واستئصال الشذوذ من جذوره، لا يمكن تفسيره بالنقمة من السلطة التي كانت تمارس آليات الحجب والمنع، والمتمثلة في الحكومة الهاشمية التي رحلت، وإنما كان تهديدًا لآليات التفكير التي تمارس القمع، وتركن للاستسلام الراهن والتسليم بسيادته وسيطرته.

وإذا كان الصبان قد بادر تلك «الأدمغة المتحجرة» بالوعيد فإن عبدالوهاب آشي كان أكثر حذرًا في تقديمه لخواطر مصرحة، حين راح يستشرف ردة الفعل على ما جاء في الخواطر، مؤكدًا حسن نوايا الأدباء الشباب وسلامة مقصدهم، وذلك حين قال: (ثم لي معكم، أيها القراء الحجازيون، كلمة أحدثكم بها، فعساها أن تحل المحل اللائق بها لديكم، وهي:

«كثيرًا ما يوجه «المحافظون الرجعيون من المتدينين» إلينا معشر الشباب سهام الازدراء والاحتقار، ويشددون علينا النكير. يزعمون أننا مرقنا من الدين، وتجاوزنا حدود اللياقة الأدبية معهم، وأننا ندعو الناس إلى تحطيمها وإلى حربهم ظلمًا وعدوانًا، إلا أنهم في خطل عظيم، ومعاذ الله أن نكون كذلك. نحن نصرخ بملء فينا، ونشهد الله على ما نقوله، إننا من أشد المتمسكين بآداب الشريعة المقدسة، ومن أشد المنكرين على أولئك الذين أضلتهم الأهواء والشهوات».

ولم يكن المحافظون الرجعيون هم المتدينين فحسب، على ما يذكر الآشي، بل كانوا جزءًا لا يتجزأ من تركيبة البنية الثقافية آنذاك، ممن يرون في التجديد خطرًا يتربص بالعربية، وحسبنا أن نقرأ لأحمد الغزاوي، في كتاب المعرض نفسه، هجومه الحاد علي المجددين، حين يقول: «وليعلم القراء أن خطر خوارج

الأدب على اللغة شديد جدًا؛ لأنهم لايفتأون يناصبونها العداء، ولاينفكون يكيدون لها المكايد، ويخفون في سبيل تحصيلها الفخاخ والمصايد، وهم يسلطون عليها معاول تقويض وتهديم، أشد تخريبًا وتدميرًا من المعاول التي يسلّطها الفوضويون على الحكومات والإباحية المعطلة على الأديان».

ولا يخفى ما في آخر كلمات الغزاوي من تحريض للسلطة ولرجال الدين ضد دعاة التجديد في الأدب أو من سمّاهم خوارج الأدب.

إن كتاب المعرض الذي يوشك أن يكون خارج اهتمام كثير من الباحثين هو خير مرجع يكشف لنا بدايات الشرخ في ثقافتنا الوطنية، والصراع الحاد الذي كان يدور داخل الحركة الأدبية آنذاك، وهو صراع يتجاوز في جوهره الخلاف بين الأدباء ورجال الدين – على ما نتوهم – خلافًا بين فكر إحيائي ولدته الثورة العربية يسعى إلى استرداد الماضي بكل ما له من مجد، وما يفرضه من قيود وفكر منفتح على الآخر، يستلهم منجزاته، ولا يجد حرجًا في الأخذ بكثير من سبله في التفكير ونظرياته في الإصلاح والتطوير. ولنا أن نزعم أن كتاب المعرض – الذي أعد للطبع قبل خواطر مصرحة بسنتين أو ثلاثة – يشكل المرجع الذي اعتمد عليه يوسف ياسين في مقالاته التي نشرها في جريدة أم القرى ضد كتاب خواطر مصرحة.

ولنا أن نختم حديثنا بالإشارة إلى أن ما قبل خواطر مصرحة هو هذا المخاض الذي كانت تشهده الحياة الفكرية في مكة وجدة آنذاك، وهو المخاض الذي تولّد عن سؤال الهوية، والمعتمد في جانب منه على مؤثرات الثورة العربية، وما تولّد عنها من فكر إحيائي، وفي الجانب الآخر، على ما يمكن اعتباره ثورة على الثورة، سواء في الجانب المتصل بالاتجاه نحو المجتمع، بهدف تنويره، أو الاتجاه نحو الآخر المختلف، بغية الاستفادة منه.

ويبقى السؤال المعلّق: هل تجاوزنا محنة السؤال بعد ما ينيف على الثمانين عامًا من طرحه؟!

المداخـــــــلات

■■ د. لميـــاء باعشـــن:

استوقفتني ورقتا الدكتور معجب الزهراني والدكتور سعيد السريحي، الورقتان تقدمان طرح ما يعرف بـ subversion «قلب الاتجاهات»، فورقة الدكتور السريحي تطرح فكرة الثورة المتجهة إلى الماضي، لا إلى المستقبل، وأنا معجبة بالفكرة، وأتفق كثيرًا مع الطرح، وأجد أن معمعة البحث عن الهوية في الحجاز، هي في الحقيقة محاربة، وتخبط الغريق في سبيل المحافظة على هوية هي في طريقها إلى التلاشي، وربما يفسر ذلك لنا توتر الخطاب الثقافي في تلك المرحلة، ويفسر لنا كذلك سر الحدة في أسلوب العواد، والتي سألنا عنها في الجلسات السابقة، فالبنية الثقافية كانت تحاول التمسك بحريات تتسرب، لا أن تطالب بحريات يُتَطلع إليها.. الدكتور معجب الزهراني، مسألة تسخير الأدب لأغراض سسيوبوليتيكية، تضرب بجذورها - كما تعرف - في عمق التاريخ الثقافي للإنسان.. يبرز - مثلاً - «أفلاطون» طاردًا للشعراء من مدينته الفاضلة، ومبقيًا على الشعر الذي يضمن التزامه بترويج الأيديولوجية التي يرضاها الفيلسوف لانضباط الجمهورية. تبرز - أيضًا - الماركسية وإصرارها على إغلاق أفواه الأدباء، الذين لا تتماشى أعمالهم مع الأهداف العامة للدولة، وتعذبهم ليتبنوا تلك الأهداف.. في هذين النموذجين وغيرهما، يظهر المفكر في معاناة وصراع مع نظام خارجي يسلبه حريته الشخصية في التعبير عما يجول في خاطره الخاص، ورفضه الانضواء تحت لواء يضيِّع ملامحه، ومقاومته لاستغلال قدراته لأغراض نفعية utilitarian، ومن المدهش أن تقدم لنا يا دكتور وضعًا يناقض تلك التركيبة، فالضغط - في رؤيتك للعواد والرواد - ينعكس اتجاهه فيضع المثقف المسؤولية على نفسه ليسخِّر موهبته لأغراض إصلاحية، وهو - وإن كان يزعم أنه يسعى للصالح العام، فإن المصلحة الجماعية هي أيضًا هدف كل إصلاح نظامي.. الآن

أنا أمام معضلة، وهي معضلة إيجاد الفرق بين إصلاح نظامي خارجي، وإصلاح فردي داخلي، كلاهما يتطلب تضحية بالموهبة الأدبية.. هل الإصلاح نسبي، وهمي، حلمي، تصور فردي، أم تصور جماعي؟، وهل ترى لأسهمنا النقدية مخارج ربحية أم أن الخسارة في كل الأحوال محققة؟.. وشكرًا.

■■ د. محمد الصفراني:

الدكتور أحمد عبدالعزيز، تابعت الورقة، من حيث ريادة العواد في الشعر، ومن حيث الحداثة في الشعر العربي الحديث، وتوقفت عند قصيدة صلاح عبدالصبور، وقصيدة العواد: «تين وجميز»، وأظن أن قصيدة العواد تسبق قصيدة صلاح عبدالصبور، من حيث الأثر والتأثر، واستقطاب نسق العلاقة بينهما،. وأقدم من «تين وجميز» قصيدة «تحت أفياء اللواء» وقصيدة «نطلب العزة»، أو «يراق دم»، وقد نشرت في صحيفة القبلة 1921م، في عدديها (515 و519).. الدكتور معجب الزهراني، بُنيت الورقة في تصوري على ثنائية ضدية هي الكسب والخسارة، وأجد أن طرفي الثنائية، ربما يكونا على جانب كبير من التطرف الحدي بين الكسب والخسارة، في اتجاه العواد نحو تحقيق نوع من التجديد الريادي على الصعيد المجتمعي والصعيد الفكري بشكل عام.. الوعي بالتخلف أفرز وعيًا بالذات التي تعي دورها الرسالي، وقد ركز الدكتور صالح على مفهوم مركزية الرسالة في خطاب العواب الفكري والإصلاحي، ألا ترى أن الوعي بالتخلف في حد ذاته يُعَدُّ وعيًا، ويعد دافعًا نحو التغيير؟، ثم إننا نطلب أن تكون القصيدة التي تريد الإصلاح – والتي تبناها العواد وجيله – كان عليها في تلك المرحلة – كما أرى – أن تكون واضحة إلى الحد الذي يجسد فعل التغيير لدى المجتمع، ويجسد رسالة التغيير لدى الآخر، وأعتقد أنهم لو لجأوا إلى «غمغمة» حداثية معينة، لما استطاعوا أن يوصلوا الرسالة التي كانوا يهدفون إلى إيصالها لمتلقيهم.. الدكتور صالح معيض، مركزية مفهوم الرسالة في خطاب

العواد، أعتقد – أيضًا – أنه ينسجم، وأنها لفتة ذات بعد منهجي عميق، تنسجم مع ما تفضل به الدكتور معجب الزهراني.. وشكرًا لكم.

■■ د. أميرة الزهراني:

الدكتور معجب الزهراني، عندما كان يلقي علينا محاضرة في الجامعة – وأنا تلميذة – كان يرغمنا على الإصغاء، على الرغم من أنه كان غير موجود بيننا، فشكرًا له على هذه المتعة، وهنيئًا له على قدرته في جذب المتلقي.. ومادام الأمر في سياق خطاب ومتلقي؛ فإن الخطاب التنويري الإصلاحي المشتغل بِهَمِّ النهضة يتوجه بالدرجة الأولى إلى الجماهير، وليس إلى النخب، على أساس أن النخب لديها هذا الوعي، والملاحظ في ردود الفعل التي سُجِّلت حول كتابات العواد لم تكن تخرج – في الغالب – من فئتين: إما أن يكونوا خصومًا، وتتمثل هذه الفئة في المعارك السجالية، أو أصدقاء، كانوا يعطون انطباعات وتعليقات على استحياء، فلم يكن هناك من يسجل لنا ردود فعل الشارع العام، أو الجماهير، حول القضايا الإصلاحية الموجودة، وقد أشار الأستاذ «محمد الشامخ» إلى ذلك بأنه شيء ملاحظ، وقال: ملاحظ غياب ردة الفعل الموجودة للشارع العام، أو مناقشة تلك القضايا، خصوصًا القضايا الإصلاحية، حتى إنه لا يوجد هناك من سجل إجراءات على مستوى القرارات الرسمية للإصلاح، منبثقة عن الخطاب التنويري الإصلاحي للعواد، ومن ثمَّ فهل هذا دليل سافر على أن العواد كان، كما وصفه الدكتور معجب وغيره، بأنه صاحب قضايا خاسرة، وإن كانت عادلة؟.. وشكرًا.

■■ د. عبدالله المعيقل:

شعرت بخيبة الأمل عندما استمعت إلى ورقة الدكتور أحمد، مع أني أعرفه جيدًا وأعرف أبحاثه، وتوقعت أن يكون بالورقة شيء من الجدة، فكل

ما ذكر لنا هو عن تاريخ العواد وعلاقته بالعقاد، وعن موضوعات شعره، وأسأل هل «تين وجميز» سبق، أم «السوق القديم» - على ما أذكر - لعبدالوهاب البياتي؟.. الدكتور معجب، كأنك تقول: إن المضمون أفسد الشعر، أو إن خسارة الشاعر جاءت من عدم تحقيق أحلامه التي ضمَّنَها كتاباته.، أو ربما فهمتُ ذلك.. وشكرًا.

■■ د. فاطمة إليـــاس:

إشكالية الربح والخسارة التي طرحها الدكتور «معجب» في ورقته والدكتور «صالح» في تحليله لرسائل العواد، والتي اصطدمت بها أحلام الشاعر وأحلام غيره من المبدعين، ممن حملوا على عواتقهم رسالة التغيير، وهذه الإشكالية تدخل ضمن قضية وظيفة الشعر أو رسالة الشاعر، وهل الفن للفن (art of are sake)؟، أم أن المبدع لابد أن يلتفت إلى هموم مجتمعه ويسخِّر شعره وإبداعه لمعالجة هذه القضايا؟، وما هي أدواته الفنية، وجماليات القصيدة، والعمل الفني؟.. العقاد والعواد، وغيرهما - وبخاصة الشعراء الغربيين من القرن التاسع عشر - قد تعرضوا لهجوم النقاد، لوقوعهم على أدواتهم، وبخاصة الرومانسيين، وعدم إسهامهم في إصلاح مجتمعاتهم وبخاصة مع الثورة الصناعية، وإنني أجد تشابهًا كبيرًا بين العقاد وبين بعض هؤلاء الشعراء، مثل: تيليسون، فقد كان رومانسيًا وحالمًا، ولكنه رضخ إلى مقولة: إن الفن لابد أن يحمل رسالة، ورضخ أيضًا إلى تساؤلات النقاد عن دور الشاعر ودور الفن، وخوفًا من إقصاء النقاد له وهجومهم عليه - كما تعرض الشعراء من قبله - كتب تيليسون قصائد عديدة تحدث فيها عن طغيان المادة في العصر الفيكتوري، وضياع الإيمان والمبادئ، وفساد الأخلاق والعلاقات الإنسانية.. والملفت أنه لخص هذه القضية، وهذه الإشكالية - التي لازال غيره من الشعراء ومنهم العواد، يتعرضون لها - في قصيدة «السيدة شالوت»، والتي تعكس التناقض في

داخل الشاعر بين الفن وجماليات الفن، أو الرسالة والقضية، وتطرق – أيضًا – لهموم الشاعر وخسارته لإبداعه إزاء استجابته لاحتياجات مجتمعه وحمله رسالة التغيير، وعكست الصراع بين الفن وجمالياته، وبين الخطاب الإصلاحي الناشد التغيير، وتلخص في رأيي مأزق العواد.. وشكرًا.

■■ د. محمد حبيبي:

الدكتور معجب، ماذا لو كان الوعي بالتخلف هو أيضًا من أوهام النخبة، وهو ما أشرت إليه بالدور الرسولي للمثقف؟.. الدكتور صالح الغامدي، أظن أن مكان الورقة كان من المفترض أن يكون مع أوراق أخرى تتحدث عن المقالة وما إلى ذلك.

■■ د. أميرة كشغري:

الدكتور أحمد عبدالعزيز، أقدر لك الحديث عن «رؤى أبولون»، باعتباره ديوانًا يكشف أيضًا عن تطور الإصلاح في خطاب العواد، وإن كنت قد تساءلت: لماذا غاب هذا الديوان من أحاديث الكثير من الأوراق المقدمة لدينا؟، فهل تجاهل؟، أو قلة البحث عن ديوان «رؤى أبولون»، كانت بسبب أن هذا الديوان يكشف عن مشاعر يعشق الميثولوجيا؟، وهل نظرتنا السلبية للميثولوجيا كانت هي السبب أو لا؟.. الدكتور معجب الزهراني، شكرًا لك، ماذا تَبَقَّى لنا من منجزات العواد؟، وهذا سؤال مفتوح وشرعي من وجهة نظري، وأود أن أُضيف إلى ما قدمه الدكتور معجب حول جدلية الكسب والخسارة، وأعيد صياغتها باعتبارها: جدلية الفرد والجماعة، وحبذا – باعتبار أحلام الشعر وخسارات الشاعر – أن تحول إلى مكاسب الفرد وخسارة الجماعة، وحينما أشار الدكتور معجب – حسب قول الشاعر – إلى أن الإنسان شجرة في مطلع الربيع غير واثق من نهايته، فهذا على المستوى الفردي على ما أعتقد، لكن التحولات الكبرى

والأفكار الإصلاحية الكبرى لا تقوم على الأفراد، وإنما تقوم على الجماعة، وأود الإشارة إلى أننا في السعودية مجتمع - مع الأسف - لم يستطع أن يحسم خياراته، ولايزال حتى الآن لا يعترف بفردية الإنسان.. وهذه الفردية - كما أرى - تقوم على الحرية، والحرية أساس في الفردية.. ومجتمع لا يمتلك هذه الانطلاقة وهذه البذرة، فهو لا يمتلك مقومات المشاريع المجتمعية.. إشكالية: الديني والثقافي والسياسي - وكثير من الأوراق المطروحة، وبخاصة ورقة الدكتور سعيد السريحي، تناولت ذلك - هذا الثالوث: الديني الثقافي السياسي، إذا لم يُعاد ترتيب العلاقة بين أضلاعه، فإننا لن نستطيع أن نحل إشكالية العواد، ولا شحاتة، ولا غيرهما من المفكرين.. وشكرًا.

■■ د. يوسف العـــارف:

مع شكري للجميع.. الدكتور معجب، تحدثت عن المؤثرات في الرحلة الإصلاحية في الحجاز، وبخاصة المؤثرات السياسية، وذكرت «تركيا الفتاة» و«الثورة العربية الكبرى»، ونهاية عهد الأشراف ودخول الملك عبدالعزيز.. واستفساري هنا عن العلاقة بين «تركيا الفتاة» و«جمعية الاتحاد والترقي»، ففي مفهومي التاريخي أن تركيا الفتاة مرحلة مبكرة، وكانت تسير في ظل العثمنة، والعثمنة في أدبياتنا التاريخية تعني استلهام البعد الإسلامي للتاريخ العثماني والدولة العثمانية، بينما الاتحاد والترقي هو الذي نادى بالتتريك، ونادى بالقطيعة مع الإسلام في الفترة الأخيرة، ومن ثمَّ فهي المسؤولة - الاتحاد والترقي - عن هذا الأثر في الحجاز، وليست تركيا الفتاة.. الدكتور أحمد، شكرًا على إجابتك عن سؤال ظل بذهني منذ بداية هذا الملتقى.. مصادر التكوين المعرفي عند العواد، فهذا الرجل - العواد - الذي قلنا عنه: إنه رائد ومجدد ومجرب، كانت مصادره المعرفية من خلال ملكات خاصة به، فكل معاصريه لم يصلوا إلى هذا التمرد، ولا إلى هذه الصدامية، ولا إلى هذا التجديد، فمصادر المعرفة التي أشرت إليها هي التي كونت «محمد حسن عواد» الثائر والمتمرد.. وشكرًا.

■■ **الأستاذة سهام القحطاني:**

الدكتور معجب الزهراني، فيما يتعلق بمصطلح نموذج، فقد حيرني هذا المصطلح، وأعتقد أنك تقصد به المثال وليست النمذجة، الشيء الآخر، مبدأ الفوز والخسارة، هل هو مبدأ تمهيدي، أم مبدأ تحصيلي لفعل الريادة والتجديد؟؛ لأن درجة تحديد أو تراتبية القبلية والبعدية، تختلف عن كيفية صياغة الخطاب الاتصالي.. الدكتور سعيد السريحي، أنا معك أن معايشة الفكر العربي فترة إسقاط الخلافة وترويج الثورة العربية في حد ذاتها، أشكلت طريقة تفكير المبدع، لذلك لا نندهش عندما نجد شخصية مثل الآشي، ويستخدم مصطلحات نازية: (الحديد، نار، غاز)، وكذلك العواد، وتلك النازية اللفظية ناتجة عن طريقة التفكير.. قولك: المنهج الإحيائي للثورة العربية، هل تقصد بالمنهج الإحيائي: المنهج القومي؟، أم أنك تقصد بالمنهج الإحيائي، المنهج الخلافي؟، أي إعادة إحياء الخلاف، لأنني أعتقد أن المنهج الإحيائي منهج لا يتعلق بمصطلح الثورة العربية، لأننا لو فككنا بُنَى الثورة العربية، سنجد أنها تتضمن مفاهيم ورؤى وأهدافًا أخرى.. وشكرًا.

■■ **د. عرفة حلمي:**

الدكتور أحمد عبدالعزيز، هل الحداثة التي لَفَتَّ إليها في ورقتك تجاوزت الحداثة فيها إبداع العواد الشعري إلى طروحات نقدية؟، بمعنى، هل هناك لفتات حداثية في إبداعه النقدي الذي تناول فيه شيئًا من القضايا النظرية التي تتعلق بالشعر؟، وهل التأثر الذي أشرت إليه عن تأثر العواد في قصيدته «تين وجميز» بصلاح عبدالصبور، وفي قصيدة «الناس في بلادي»، والإشارة إلى تأثر العواد بـ «بيرم التونسي» في الأغاني الشعبية.. هل هذا التأثر نستطيع بالفعل أن نجزم بتحققه؟، أم أن مَرَدَّهُ إلى توارد الخواطر بين الأدباء في فترة تاريخية، شكَّلت

المكونات الثقافية والتوجهات الفكرية آنذاك، فتوحدت هموم الأدباء، وبالتالي تشابه نتاجهم إلى حد ما؟.. وشكرًا.

■■ د. نائلة لنفون:

الدكتور صالح الغامدي، عنوان الورقة ومحتواها الاستهلاكي يصدم القارئ للعنوان، وما يحمله من كثافة رمزية تخييلية؛ مما يسبب له ارتطامًا أشبه بألم «جلمود صخر حطه السيل من علِ».. لقد ظننت أن كلمة الرسالة ترمز للبحث عن الشفرات الخفية في أدب العواد، فإذا كان الهدف من كتابة الورقة الثقافية في وقتنا الراهن هذا الرصد المدرسي، فماذا تضيفه هذه المستويات المدرسية النمطية التقليدية لمثقف في مثل هذا الحراك الثقافي الراهن المشتعل بالأسئلة، وحضها على التجديد؟.. الدكتور السريحي، إلامَ تُرجع هذا الشرخ الذي تحدثت عنه بين طروحات المثقفين؟، وما الحل في رأيك؟ وما العلاج؟، وكل بما لديه فرحون وللآخر محاربون مقاتلون.. الدكتور معجب الزهراني، ذكرت في الإشكالية التي تورط فيها العواد أن الإصلاح يمكن تحقيقه بالكتابة أو الخطاب الإصلاحي والنثري.. غايات عملية نفعية.. بينما عادت هذه الغايات على كاتبنا بخسارة فنيات النص.. هل تقصد أن أدب العواد - وهذه الدراسات حوله - إنما هي سمات ادعائية دعائية للباحثين؟، وهل من المستحيل على الكاتب أن يجمع بين الفنية والنفعية ويحقق ذلك؟.. وشكرًا.

■■ الأستاذ عبدالمؤمن القين:

أعجبتني ورقة الدكتور معجب وتركيزه على نقطة الخسارة، وأنها نتيجة الفجوات في حياة الأديب، وأعجبني الدكتور سعيد السريحي في طرح أفكار الصبان، وللصبان قصائد تُدرَّس في مناهجنا الدراسية، بينما ليس للعواد شيء، ما أثر «رؤى أبولون» والميثولوجيا التي آمن بها واندفع متأثرًا بها من بيئات

أخرى؟ وما نتائجها؟.. العالمية في رأيي تعني الشيء الإنساني المشترك، ففكرة «الموت» – مثلاً – ناقشها «محمد حسن فقيه» وهي عند شعراء كثيرين.. وشكرًا.

■■ **د. عبدالله حامد:**

الدكتور سعيد السريحي، والدكتور معجب الزهراني، تحميل الفعل السياسي قلق الفعل الثقافي في تجربتنا مع ما قبل «خواطر مصرّحة»، وما بعدها، سواء كان داخليًّا أو خارجيًّا.. أظن أننا نبالغ في هذا الأمر كثيرًا، على اعتبار أن الفعل السياسي هو الذي أعطى مشروعية الفعل الثقافي فيما بعد – وإن اختلفت الدولة – السياسي هو الذي طرح المشروعية والانتشار للفعل الثقافي، خلال فترة بسيطة، الأمر الآخر، أننا لا نجد أنموذجًا يمكن الاعتماد عليه في هذه القضية، فليس هناك نموذج ثقافي عانى من الفعل السياسي.. وشكرًا.

■■ **د. عاصم حمدان:**

وجدت هناك توافقًا بين ما طرحه الدكتور معجب الزهراني والدكتور سعيد السريحي عن مفهوم الربح والخسارة، وفي الحقيقة لم يوجد من حمل أفكار العواد بالقوة نفسها وبالمثابرة والجَلَد من بعده، ولكن ربما الخوف من أن يتهم الشخص في فكره أو معتقده هو أحد عوامل إحجام البعض عن أن يحملوا الرسالة.. وإذا كانت هناك خسارة في فكر العواد، فأقول: إن الصراع لايزال موجودًا، والصراع من طبيعة الحياة، وهو بين حركتين: إحداهما تريد الانطلاق – ونأمل أن يكون انطلاقًا معتدلاً – والأخرى، لها معاييرها المتشددة، ولكن الذي أراه أن الحركة التي تدعو إلى شيء من الإقصائية والتشدد هي الأكثر تنظيمًا والأكثر سيرورة، وعلى الآخرين أن يطرحوا السؤال على أنفسهم، لماذا لم تصل رسالتهم بالقوة نفسها التي وصلت إليها رسالة الآخرين؟.. وشكرًا.

ردود المداخـــــلات

■■ د. سـعيد السـريحي:

أريد أن أوجز المسألة في العلاقة بين الثورة والحركة الثقافية.. أنا لم أقل ولم أزعم أن الحركة الثقافية هي نتاج للثورة، وإنما قلت: هي نتاج لمجموعة مؤثرات، الثورة كانت أحد نتائجها، بمعنى أن نزوح القوميين العرب من الشام تحت ضغط «جمال باشا»، والإعدام الذي استمر طويلاً هناك، وطال كثيرًا من الرؤوس ألجأهم إلى مكة،. حملوا معهم أفكارهم القومية - العودة إلى الأصالة، العودة إلى العروبة؛ التي كانت تغذيها سياسة التتريك - والشريف حسين باتجاهاته السياسية، وبأطماعه السياسية، وجد أن بالإمكان تبني هذا الفكر، فأعلن في مكة: نحن عرب قبل أن نكون مسلمين، وانطلقت رصاصة الثورة.. إذن لدينا ثورة قامت، ولا نستطيع أن نقول: إن الثورة هي السبب، وكما قالت الأستاذة سهام: لو فككنا الثورة لن نجد فيها الثورة نفسها.. لن نجد فيها هذه المضامين، ولكن المضامين موجودة في الفكر الثوري، في الفكر الذي تبنته الثورة، وتبناه أدباء الحجاز.. الآشي يتحدث عن الوعي الذي بدأ منذ عشر سنوات، ونعرف أن العشر سنوات هي التي تلت الثورة.. أصبح لدينا خط واضح تمامًا، خط ثوري، إحيائي، يستهدف استعادة القيم القديمة، وهو امتداد - أيضًا - للخط الإحيائي في مصر والشام وغيرها، ولكن في الوقت نفسه هناك اتجاه آخر تحديثي.. زعمت أن الثورة هي عودة بفكرها، عودة إلى الماضي، إحياء له، استعادة لقيوده،. إلى جانبها كان هناك فكر تحديثي لا ينظر إلى الماضي بقدر ما ينظر إلى المستقبل، يستلهم منجزات العرب الذين ذهبوا إلى أمريكا؛ حيث لم يكونوا يبحثون عن التراث، بقدر ما يبحثون عما يصلهم بالأمم الأخرى.. جزء كبير من الحركة الثقافية لدينا، ويمكن أن نقرأه على أساس: هل نتبع أدباء المهجر؟، وعندها نتحدث عن التجديد، هل نتبع أدباء مصر؟، وعندها

نتحدث عن العودة إلى التقاليد.. عدم الرضا عن الحاضر قاسم مشترك، ولكن كان هناك مَنْ يبحث عن الماضي بما يمكن أن يفضي إليه من قيود، وهناك من يبحث عن الآخر، بما يمكن أن يمنحه من حرية.. هل نحمِّل النصوص أكثر مما تحتمل؟.. أعتقد أننا لو قرأنا كتاب «المعرض»، لو قرأنا «عبدالله عبدالجبار»، لو تصفحنا ما كان يُنشر في القبلة، لو أدركنا المظاهرات التي كانت تعمُّ أنحاء مكة، لو قرأنا أوراق الحزب الحجازي آنذاك.. أعتقد لو أننا قرأنا التاريخ، لعرفنا أننا لا نحمِّل النصوص، وإنما نحن نجهلها.. وشكرًا.

■■ د. صالح الغامدي:

أشكر الإخوة الذين أثنوا على ورقتي، وأخص بالشكر الدكتورة نائلة، التي يبدو أن خيالها كان محلقًا أبعد مما وجدت بالورقة، ولها أن تتخيل ما شاءت، ولكنني ذكرت في بداية ورقتي أن هناك معنيين للرسالة في أدب العواد، وأشرت إلى المعنى الأول الذي ربما كانت مهتمة به، وأشرت أيضًا إلى الجانب الآخر الذي كنت أنا مهتمًا به، ولعلها سمعت ما قلته، حينما أشرت إلى أن هذه التجربة لم تكن ممتعة بالنسبة إليَّ، فربما انتقل هذا الضجر أو الملل إليها.. وأود الإشارة إلى أن أدب الرسائل له أهمية كبيرة جدًا، وبخاصة فيما يتعلق بأدب العواد، وكثير من الأسئلة التي طرحت في هذا المنتدى، ربما لن نجد لها إجابة جيدة أو مقنعة أحيانًا، إلا إذا قرأنا رسائل العواد.. وشكرًا.

■■ د. معجب الزهراني:

الآراء المطروحة كثيرة جدًا، إلا أن مفاهيم الفكر المعرفي تمنحنا الفرصة للملمة الكثير من العناصر في عبارات محدودة.. وقد تكررت كثيرًا عبارة «الربح والخسارة» ويبدو أن مَنْ أخذها على أنها بنية ثنائية، وصلته رسالتي بطريق الخطأ، فأنا لست بنيويًا هنا، فقد قلت: إنها جدلية، وفي المنطق الجدلي هناك

تفاعلات عميقة بين هذين المفهومين، أو هاتين المقولتين، ولو حولتها إلى ثنائية، فلن أسلم - بالتأكيد - بمنطق البنيوي المعتاد، ولا حتى بالمنطق الأرسطي، وسيكون بين الربح والخسارة، درجات كثيرة جدًا، تجعلنا في النهاية لا نتورط في هذا أو ذاك، والمنطق الحديث - كما يبدو لي - قد تجاوز مثل هذه القضايا، وبالتالي هناك علاقة جدلية وقد أشرت إليها في المستوى الفكري عند «إدوارد سعيد»، وبالتالي ليست المسألة مسألة فرد، وإنما مسألة جماعة.. كل البشر متورطون في هذه الجدلية، ومَنْ لا يعي هذا الشيء فأنا أهنئه.. فيما يتعلق بقضية النفعي والجمالي، أو موقف الشاعر المبدع من إبداعه وموقفه من مجتمعه.. أعتقد أن الرواد دائمًا، أو مرحلة الريادات، هي مرحلة البطولات والعثرات الكبرى، حينما يكون المجتمع في بداية طور جديد في حياته، وتبرز بعض الأسماء، أو يبرز بعض الأفراد؛ الذين يعللون على التحولات، ويحاولون تسييرها في طريق التقدم، أو التطور، أو النهضة، فتكثر البطولات بالفعل، وتكثر العثرات والانكسارات، وهذه مسألة قانون عام، ليس خاصًّا بأناس الجزيرة العربية والعالم العربي، ولذا أشرت إلى أن الوعي الأساسي - الوعي العام في العالم الثالث كله - هو وعي بالتخلف، وهذا المفهوم يحتاج إلى شيء من الإضاءة: فهو وعي بالفقد، وعي بما ليس موجودًا، وعي بأشكال القمع والفقر والمرض والتسلط وغيره - ومعنى ذلك أن الوعي يختلف في سياق هذه البيئات عن الوعي عند إنسان ينتمي إلى دول أنجزت أو تجاوزت مراحل تاريخية معينة، وهذا ما أعنيه بالضبط، فكلما تحدثنا عن الوعي في هذه البلدان بهذه السياقات التاريخية، لابد أن نركز على الوعي بالنقد والنقص والتخلف، وهنا أفتح قوسًا، لأقول: «إن الخطر ليس في الوعي بالتخلف، وإنما الخطر في وهم الاكتمال، لأنه المقابل بالوعي بالتخلف»، فحينما أعي أن هناك ما ينقصني، أتحرر من الإحساس بالنقص، وأعي أن هناك مطالبًا ومكاسبًا يجب أن أذهب إليها وأن أدفع ثمن أو خسارات معينة، ولكن المعضلة - وربما واحدة من المعضلات الكبرى في مجتمعنا العربية - أن هناك وعيًا بالاكتمال، كأننا نحن مكتملون،

وليس هناك ما ينقصنا، وكل شيء على مايرام، وهذا أخطر أنواع الوعي؛ لأنه سمة أخرى للجهل في اعتقادي.. أشير إلى العلاقة الكنائية أو الرمزية بين الصورة والسلطة، وقد بدأت بها وانتهيت بها أيضًا، لأن هناك مشكلة - إذا لم ننتبه لها، فيما يتعلق بنصوص هؤلاء الرواد، وبخاصة نصوصهم الإبداعية، وأخص منها النصوص الشعرية، لأن النصوص الشعرية التي تركها العواد - مثلاً - يمكن أن نقول عنها: إن الشعر مُسِحَ منها، ولكن ماذا يتبقى؟.. يتبقى من هذا النص حكايته أو ما يمكن ترجمته بالرؤية الفكرية والإنسانية التي تثنى وراء هذه النصوص، وهنا أُلح: يجب ألا نبني على نصوص ناقصة، في المجتمعات التي تسودها ثقافات تسلطية قمعية سياسية واجتماعية ودينية، لا يظهر من الخطابات سوى نتف بسيطة جدًا جدًا، وأكاد أجزم أن ما نقرأ يوميًا، وما نقرأه للأجيال السابقة، هو مثل جبل الجليد في محيط، وبالتالي علينا أن نتنبه إلى مفهوم ما هو موجود أمامنا، ليس اللوحة كاملة، والذي يعنيني هو: ربما يتبقى، من العواد وأمثاله، هذا الولع بالحرية، هذا الحلم الدائم بأن أبحث عن الحرية وأن أمارسها وأن أتحمل خسارات في سبيل هذا البحث.. وشكرًا.

■■ د. أحمد عبدالعزيز:

أشكر كل من تداخلوا مع الورقة: الدكتور محمد الصفراني، الدكتور عبدالله المعيقل، الدكتور محمد حبيبي، الدكتورة أميرة كشغري، الدكتور يوسف العارف، الأستاذة سهام القحطاني، الدكتور عرفة حلمي، الدكتور عاصم حمدان، أشكرهم جميعًا، وأشكرهم على تصحيحهم لي - إن كانت هناك بعض الأخطاء -.. وأنا لم أقصد على الإطلاق أن أحدد مَنْ الأسبق ومن الذي جاء بعده، وعملي هو الأدب المقارن، والتساؤل عن مَنْ المؤثر ومن المتأثر، هذا يحتاج إلى وثائق إذا كنا تبعًا للمدرسة الفرنسية، وكل ما فعلته هو أنني لمست جوًا عامًا، ومناخًا عامًا في العصر الذي عاش فيه العواد.. هذا الرجل رأيته ببدلته

يعيش في مصر، ولم أره هنا على الإطلاق؛ لأن كل حداثته هي من داخل هذه البيئة ومن الشام أيضًا، فكونه تأثر أو أثَّر فيهم هذا شيء ينبغي التدقيق فيه بصورة أفضل.. أما بالنسبة لقصيدة «تين وجمين» فقد، وجدتها صورة مشابهة للواقع المصري أو العربي، ويمكن أن نجدها أيضًا عند البياتي أو غيره، أما كل ما فعلته في مسألة تجاوز الحداثة، هو أنني حددت مفهوم الحداثة في البداية، والحداثة هي القطيعة مع التراث، والقطيعة جاءت في مناطق متعددة، وفي أماكن متعددة بالعالم، منذ أوروبا العصور الوسطى بعد خروج المسلمين من الأندلس.. هنا بدأت الحداثة، وقد تجلت في أروع وجوهها عند أمريكا اللاتينية في القرن التاسع عشر، ثم الحداثة عندنا.. لِمَ لا تكون عندنا حداثة؟!، بدأنا بما يسمى البعث والإحياء للقرآن الكريم - شوقي وحافظ وقبلهما البارودي - هذا يسير على المصطلح نفسه، ويستخدمه - البعث - ثم ينتقل إلى مرحلة أخرى يهدم فيها كل شيء، يهدم عمود الشعر العربي، يهدم كل الأفكار القديمة، بل إنه يهدم الوزن والخليل وغير ذلك، ويأتي بالشعر الذي أسماه بالشعر المنثور، وهذا لا صلة له بقصيدة النثر كما تحدثنا من قبل.. فهل استطاع أن يقدم طرحًا نقديًّا؟، بالفعل هو حاول أن يفعل هذا، وبخاصة في ديوانه «رؤى أبولون»، وهل عدم التعامل مع ديوان رؤى أبولون ناتج عن الميثولوجيا؟.. نعم، ونحن نخشى أن نتحدث، لأن هذا عند العامة يمس العقيدة، ونحن حين نتحدث، نقول: هذه آلهة اليونان، وهذه رموزها، وهذه.. وهذه.. إلخ، لكن العامة عندما تقرأ هذا، تتخيل أننا نكرِّس لهذه الثقافة، ولذلك خشي الكثيرون من الاقتراب من هذه النقطة.. نقطة الميثولوجيا.. وشكرًا لكم.

* * *

ملتقى قراءة النص

الأربعاء 1428/2/24هـ - 2007/3/14م

الساعة 5.00 مساءً

اليوم الثاني

الجلسة السابعة

■■ رئيس الجلسة: د. جريدي المنصوري

■■ المشاركون:

- د. مراد عبدالرحمن مبروك - النص الشعري عند العواد بين التنظير والتطبيق
- د. صالح زياد الغامدي - ذات العواد الفكرية وإبدالاتها
- د. أحمد صبرة - النهضة عند العواد: وأزمة النخبة العربية
- د. حافظ المغربي - مفاهيم العواد حول الشعر ونقده

■■ **رئيس الجلسة:**

الحضور الكريم، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، نستأنف الحديث، هذه هي الجلسة السابعة من الملتقى السابع لقراءة النص الذي يقيمه نادي جدة الأدبي الثقافي، وفرسان هذا اللقاء، هم الأساتذة: د. مراد مبروك، د. صالح الغامدي، د. أحمد صبرة، د. حافظ المغربي، وأول المتحدثين د. مراد مبروك، فليتفضل:

النص الشعري عند العواد
بين التنظير والتطبيق

مراد عبدالرحمن مبروك

مفتتـــح:

يعد الشاعر العربي السعودي محمد حسن عوَّاد واحدًا من رواد الشعر العربي الحديث في الجزيرة العربية، لاسيما شعراء «التيار الرومانسي»، الذين دعوا إلى تجديد القصيدة العربية وتحديثها، والخروج بها من السمات الضيقة المحدودة إلى سمات فنية وموضوعية مستحدثة، تواكب روح العصر الذي وجدت فيه وتعبر عنه تعبيرًا فنيًا وجماليًا وموضوعيًا.

وقد أصدر العواد ثمانية دواوين قسمها تقسيمًا زمنيًا إلى ثلاثة أقسام هي:

القســـم الأول: يحوي ثلاثة دواوين، هي: آماس وأطلاس، بقايا الآماس، كيان جديد.

القسم الثاني: يحوي ثلاثة دواوين أخرى، هي: الساحر العظيم، وفي الأفق الملتهب ورؤى أبولون.

القسم الثالث: يحوى ديوانين، هما: قمم الأولمب، وفي آفاق القمر.

وتمثل هذه الدواوين المسيرة الشعرية للعواد، كما أنه أصدر العديد من الدراسات المتفرقة في مجالات الأدب والنقد والحياة الاجتماعية والثقافية غيرها، نذكر منها:

- خواطر مصرحة سنة 1961م.
- تأملات في الأدب والحياة سنة 1952م.
- من وحي الحياة العامة سنة 1954م.
- مؤتمر أدباء العرب في لبنان سنة 1954م.
- محرر الرقيق سنة 1979م.
- الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية سنة 1976م.
- التضامن الإسلامي سنة 1976م.

وغيرها من الدراسات الأخرى المتنوعة، على أننا نقف عند ديوانه «قمم الأولمب» على سبيل التمثيل وليس الحصر، لأن هذا الديوان - فيما نرى - يمثل مرحلة النضج الفني والفكري عند العواد، فهو يأتي في دواوين المرحلة الثالثة والأخيرة التي كتبها بعد سن الأربعين، الأمر الذي يجعلنا نطمئن إلى تشكيل القصيدة عنده فنيًا وموضوعيًا. فضلاً عن تنوع هذا الديوان وثرائه بالتشكيلات النصية المتعددة، من حيث الأشكال الفنية للقصيدة، فقد تناول نصوصًا شعرية كلاسيكية ورومانسية وواقعية. وضم أيضًا تشكيلات بنائية نوعية مثل القصيدة العمودية؛ وقصيدة الشعر الحر، والقصيدة النثرية وغيرها، فضلاً عن كونه جسد الرؤية الفكرية للشاعر من خلال المضامين الشعرية في قصائد هذا الديوان.

لهذه الأسباب وقع اختيارنا على هذا الديوان، ليكون نموذجًا للتطبيق.

أما النص الشعري عنده من حيث التنظير والتطبيق، فسوف نعنى بمناقشة مفهوم العواد للشعر ومفهومه، لتشكيل النص الشعري، من حيث التنظير والتطبيق على ديوانه «قمم الأولمب».

ومن ثم تعني هذه الدراسة بمحورين، هما:

1 – المفهوم الشعري. 2 – التشكيل الشعري.

أولاً : المفهوم الشعري:

1 - البعد التنظيري:

لعلنا لا نبالغ حين القول: إن مفهوم الشعر عند العواد انطلق إلى حد كبير من الرؤية الرومانسية، التي شكلت وعيه الفكري والثقافي، نتيجة لتأثره بمدرسة الديوان. فإذا علمنا أن العواد ولد عام 1902م، وأن نقاد مدرسة الديوان، وهم المازني وشكري والعقاد، بدأت كتاباتهم النقدية الداعية إلى التجديد سنة 1913م وتأسست مدرستهم خلال العقد الثاني، من القرن نفسه، أدركنا أن العواد كان في العقد الثاني من عمره، وهو العقد الذي أصدر فيه أولى دواوينه الشعرية، وفي مقدمتها ديوانه آماس وأطلاس، وتحوي معظم دواوينه الشعرية قصائد متنوعة ذات رؤي رومانسية، وجاءت دواوينة بعد ذلك متممة للرؤية الرومانسية التي شكلت وجدانه، بداية من مرحلة الصبا، مرورًا بمرحلة الشباب، وانتهاءً بمرحلة النضج والاكتمال، على أن هذا التأثير لم يقتصر على مدرسة الديوان، فحسب، بل تأثر كلاهما :الديوان والعواد بالمدرسة الرومانتيكية الأوروبية.

ويطرح العواد مجموعة من المفاهيم الشعرية في مقدمات دواوينه الشعرية، أو في مقالاته، التي وردت في كتبه: «خواطر مصرحة»، و«تأملات في الأدب والحياة»، و«من وحي الحياة العامة».

* مفهوم العواد للشعر:

يقول في كتابه خواطر مصرحة، في مقاله المعنون بـ «أيها المتشاعرون»: «الشعر جميل ومحبوب عند كل الأنفس الناطقة، والشعر قوة سحرية تدفع بالحياة إلى الأمام، والشعر فجر ينبثق من عالم الحقيقة. فيضيء ظلام الحياة الدامس، والشعر يد خفية تمر على قلوب مكلومة فتنزع منها الآلام ... وما الشعر إلا روح متمردة شيطانية عاتية، تأبى أن تسكن أمثال هذه الخرائب البالية المتحطمة ، والشعر روح سام يهبط من السماء، فإن وجد في الأرض مستقرات وأكسيه من الألفاظ تليق بعظمته وسموه، وإلا عاد أدراجه طائرًا إلى حيث مستقر الأملاك، أو مباءة الشياطين ... والشعر فجر، والفجر يبدد بأشعته الظلمات إذا أتى»[1].

* تاثير الرومانتيكية الأوربية في مدرسة الديوان وأثرهما في شعر العواد:

إن هذه الرؤية التي ينطلق منها لمفهومه للشعر تأتي متأثرة إلى حد كبير بالرؤية الرومانتيكية الأوربية، تلك الرؤية التي انطلقت من الرؤية الداخلية للشاعر، بعد أن تمردت على الرؤية الخارجية، التي استندت إليها الكلاسيكية.

ولعل ما يقرب مساحة التأثر بين الرومانتيكية الأوروبية – التي رادها وروزورث وكوليردج وكيتس، وشيلي، ووليم بليك – والرومانتيكية العربية التي رادتها مدرسة الديوان، وأثرتا بدوريهما في العواد «أن كثيرًا من الشعراء الرومانتيكيين كانوا نقادًا، وقد صحب شعرهم تقرير نظري يوضح تصورهم لمفهوم الشعر، وتكون آراؤهم النقدية ثروة مفيدة تخدمنا في توضيح معنى الشعر عندهم، ومثال ذلك آراء وروزورث النقدية، وبخاصة مقدمة ديوانه «قصائد قصصية غنائية» وكتاب كوليردج Coleridge المعنون بـ «السيرة الأدبية» Biographia Literaria، وكتاب شيللي المعنون بـ «دفاع عن الشعر Adefece of Poetry، ورسائل كيتس»[2].

والمتتبع للمدرسة الرومانتيكية الأوروبية، سواءً في فرنسا، أواخر العقد السابع من القرن السابع عشر، أو في إنجلترا، في منتصف العقد الثامن من القرن نفسه، أو في ألمانيا، بعد حوالي قرن من نشأتها في فرنسا وإنجلترا، يجد أن معظم روادها كانوا مبدعين ونقادًا، فضلاً عن ذكرهم لتصوراتهم النقدية في مقدمة دواوينهم، أو في كتب مستقلة، حول إبداعاتهم وإبداعات أقرانهم. وإذا نظرنا إلى الرومانتيكية العربية – لو جاز لنا استخدام هذه التسمية – نجد الشيء نفسه عند مدرسة الديوان، التي شكلت الإرهاصات الأولى لميلاد الرومانتيكية في الأدب العربي، حيث نجد كلاً من العقاد والمازني وشكري كانوا مبدعين ونقادًا في الوقت نفسه، وأن آراءهم النقدية جاءت مقترنة إلى حد كبير ببعض مؤلفاتهم الإبداعية، وفي الحين الآخر نشرت في دراسات مستقلة، وأن تطبيق آرائهم النقدية جاء مقترنًا في كثير من الأحيان بإبداعاتهم الشعرية. «وقد تجلى ذلك كله في دراساتهم النقدية التي كانوا ينشرونها في صحيفة عكاظ، وغيرها من الصحف الأسبوعية، التي يهدفون من ورائها إلى إرساء مدرستهم بنقد الآخرين أو بتقديم أعمال بعضهم ومقارنتها بغيرها من الأعمال، وإظهار البون الشاسع بين اتجاههم الأدبي الجديد، وبين الاتجاه السائد، وذلك كما حدث في موازنة المازني بين شعر شكري وحافظ في صحيفة عكاظ، التي ابتدأت يوم 27 يوليو 1913م، ذهب في المقالة الأولى منها إلى أنه لا يجد أبلغ في إظهار فضل شكري والدلالة عليه وبيان ما للمذهب الجديد على القديم من المزية والحسن، من الموازنة بين شاعر مطبوع مثل شكري وآخر ممن ينظمون الشعر بالصنعة مثل حافظ»[3]. ويختتم مقاله، بقوله: «فإن» حافظًا «إذا قيس إلى شكري لكان البركة الآجنة إلى جانب البحر العميق الزاخر، وحسب القارئ أن يتأمل ديوانهما ليعلم ما بينهما من البعد، وليعرف كيف يقعد الخيال بحافظ ويسمو بشكري في سماء الفكر»[4].

وهنا يتضح كيف أن الآراء النقدية لرواد مدرسة الديوان كانوا يطبقون مفاهيمهم على إبداعاتهم، فرؤية المازني في شعر شكري رؤية متقدمة، حيث يرى

أنه – أي شكري – يطبق المفاهيم المستحدثة في القصيدة العربية التي يصبون إليها ويرونها نموذجًا – يحتذى به، ويتمردوا على الشعر التقليدي عند حافظ، تمامًا مثلما تمرد العقاد على شعر أحمد شوقي.

والأمر نفسه عند العواد، فنراه يهاجم الشعراء التقليديين الذين لا يسعون لتطور القصيدة وتحديثها، ويقفون بها عند الأبعاد الكلاسيكية والسمات الفنية المألوفة، بل يذهب أكثر من ذلك، فيرى أنهم متشاعرون وليسوا بشعراء.

ويوضح هذا في مقال له بعنوان «أيها المتشاعرون»[5] من كتابه «خواطر مصرحة»، بل إنه ينتقد النصوص التقليدية التي لا تضيف جديدًا للأدب العربي في مقال له، بعنوان «أدب التقليد»، من كتابه «تأملات في الأدب والحياة»، فيقول: «لا ريب أن معظم ما قرأت من آثار الأدب العربية بعد العصر العباسي هو آداب تقليدية، وصور منسوخة، من أصول قديمة، لا صوت فيها للعقل، ولا لون للابتكار، ولا مسحة للعواطف الحارة التي تنبع من قبل الشاعر، فتفيض على قلمه شعرًا حيًّا يستوقف المفكر أو مؤثر الابتكار في الفن»[6].

* مفهوم كيتس للشعر:

وعندما نتابع مفهوم الرومانتيكيين الأوروبيين والعرب، نرى مدى تأثيرهما في الرؤية النقدية لمفهوم الشعر عند العواد. يقول كيتس في مفهومه للشعر:

«إن الشعر ينبغي أن يدهشنا عن طريق التطرف الرقيق، لا عن طريق الفردية، ينبغي أن يقرع القارئ بحيث يحس كأن هذا الشعر يعبر عن أفكاره هو نفسه، وفي أعلى حالاتها، وينبغي كذلك ألا تقف اللمسات الجمالية فيه عند منتصف الطريق، فتترك القارئ مقطوع الأنفاس، بدل أن تتركه راضيًا، وينبغي أن تبدأ الصورة الشعرية وتتطور وتأخذ شكلها بطريقة طبيعية أيضًا، بحيث تغمر القارئ كما تغمره الشمس، وتتركه في حالة من المتعة الشبيهة بالمتعة التي

يحصلها من حالة العيش، والشعر إذا لم ينبعث بصورة طبيعية، كما تنبعث الأوراق من الشجر، فمن الخير ألا ينبعث على الإطلاق»[7].

إن المفهوم هنا يعبر عن النفس الإنسانية الداخلية، فهو تعبير عن الداخل، من حيث أن النص الشعري لابد أن يعبر عن الحالات الشعرية والنفسية بصدق، وأن يجعل النفس الإنسانية تصل إلى حالة التوافق النفسي.

وعند العواد الشعر يتسم بالجمال والحب في كل النفس، لأنه يملك قوة سحرية تدفع النفس الإنسانية إلى الأمام، ذلك أن الشعر عنده ينبثق من عالم الحقيقة، فيضيء الجوانب المظلمة في النفس الإنسانية، ويحولها إلى إشراق كشروق الفجر الذي ينبثق من حلكة الظلام. إن التقارب في المفهومين جد وثيق، لأن الرؤية الرومانسية تسيطر على كل منهما.

ويقترب مفهوم عبدالرحمن شكري من مفهوم كيتس أيضًا، فيقول في مقدمة ديوانه:

«لا ينظم الشاعر الكبير إلا في نوبات إنفعال عصبي، في أثنائها تغلي أساليب الشعر في ذهنه، وتتضارب العواطف في قلبه، ولكن تضاربًا لا يزعج نبضه طيور الأنغام الشعرية التي تغرد في ذهنه، ثم تتدفق الأساليب الشعرية كالسيل من غير تعمد منه لبعضها دون بعضها»[8].

وهكذا نجد الشعر تعبيرًا تلقائيًا يعمد إلى تطهير النفس الإنسانية، ويضيء جوانبها المظلمة، عند كيتس وعبدالرحمن شكري ومحمد حسن عواد، ولا يقف هذا المفهوم عند كيتس فحسب، بل نجده أيضًا عند وروزورث، فيقول في مفهومه للشعر: «إن كل شعر جيد إنما هو انسياب تلقائي للمشاعر القوية»[9].

إن مفهوم الشعر عند وروزورث، كما هو عند كيتس، يعتمد على فيضان الشعور وتدفقه، دون تكلف أو افتعال، لأنه تعبير تلقائي عن الحالات النفسية والشعورية، ويوضح ذلك أكثر في موضع آخر، فيقول وروزورث:

«إن الشعر انسياب تلقائي للمشاعر القوية، إنه يصدر عن العواطف التي تستعاد في حالة سكينة، هنالك يتم نوع من التأمل في هذه المشاعر، تختص فيه تلك السكينة بالتدريج، وتحل مكانها عاطفة قريبة من تلك العاطفة التي كانت موجودة قبل عملية التأمل هذه، حيث تحتل هذه العاطفة الأخيرة الذهن بالفعل، في مثل تلك الحالة تبدأ كتابة الشعر العظيم عادةً، وفي حالة شبيهة بتلك الحالة تستمر هذه العملية»(10).

إن وروزورث يربط مفهوم الشعر بالعاطفة والمشاعر الإنسانية، تلك العاطفة والمشاعر التي تنساب تلقائيًا في موجات تتهادى واحدة بعد الأخرى، متوافقة مع حالات السكينة والتدفق الإبداعي، وما بين السكينة النفسية والدفقة الشعورية تنساب نغمات القصيدة الشعرية.

إن رواد الرومانتيكية الأوروبية يربطون المفهوم بالحالات الشعورية من ناحية، وبالعوالم الداخلية للنفس الإنسانية من ناحية ثانية.

الأمر نفسه نجده أيضًا عند رواد مدرسة الديوان، الذين تأثروا بالرومانتيكية الأوروبية، وهم العقاد والمازني وشكري، تلك المدرسة التي تبلورت ملامحها في كتاب أصدره العقاد والمازني سنة 1921م، وسمياه «الديوان»، وتوقف بعد الجزء الثاني، وفيه يعترف العقاد الذي يعد رائد هذه المدرسة بتأثير الرومانتيكية الأوروبية في إبداعاتهم، يقول: «فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية، ولم تقتصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي، كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر،

وهي على إيغالها من قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى... ولقد كانت المدرسة الغالبة على الفكر الإنجليزي الأمريكي بين أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، هي المدرسة التي كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوءة والمجاز أو هي المدرسة التي تتألق بين نجومها أسماء، كارليل، وجون ستيوارات ميل، وشيلي، وبيرون، ووروزورث، ثم خلفتها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والمجازية، وهي مدرسة بروننج وتنيسون، وامرسون، ووتيمان وهاردي، وغيرهم ممن هم دونهم في الشهرة، وقد سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقي وزملائه، ولكنه كان سريان التشابه في المزاج واتجاه العصر كله، ولم يكن تشابه التقليد والغناء، أو هو سريان جاء من تشابه في فهم رسالة الشعر والأدب»[11].

وهكذا نجد أن العقاد يعترف بتأثرهم بالشعراء والنقاد الرومانتيكيين، ويظهر أثره واضحًا في مفهوم مدرسة الديوان للشعر، وفي مقدمتهم العقاد، حيث يقول: «وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء، يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربًا مؤثرًا، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه، لأنه يزيد الحياة حياة...

والشعر يعكس على الوجدان ما يصنعه فيزيد الموصوف وجودًا، إن صح هذا التعبير، ويزيد الوجدان إحساسًا بوجوده، وصفوة القول أن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورًا حيًا ووجدانًا تعود إليه المحسوسات، كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العصر، فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية، وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائفة»[12].

وهنا يتضح أن الرؤية الشعرية عند العقاد تعتمد على الطبع لا الصنعة، حتى أنه يعيب على أحمد شوقي اعتماده على الصنعة، ويرى أن شعر الطبع لابد أن يسود، لأنه أكثر تعبيرًا عن الحالات الشعورية الصادقة للإنسان، فبه النفس تطرب وتتوق إلى سماعه، لأنه يتغلغل في وجدان الإنسان وحواسه، والشعر المتعمق في سويداء الحواس وعمقها، يؤثر في النفس تأثيرًا عميقًا، أما الشعر الذي يخاطب الحواس الخارجية، فتأتي معانيه سطحيه لا تمس الشعور كثيرًا، فالعقاد تعتمد رؤيته في مفهوم الشعر على الجانب التعبيري وعلى الصدق الشعوري، فكلما كان الشاعر صادقًا من الناحية الوجدانية والشعورية، كان تأثيره في النفوس أعمق، والعكس صحيح، لذلك يقول في موضع آخر عن الشعر: «إنه التعبير الجميل عن الشعور الصادق»[13].

وهذه الرؤية الرومانتيكية لمفهوم الشعر، مثلما تركت أثرها على الشعراء والنقاد الأوروبيين، فقد تركت أثرها أيضًا في شعراء الرومانتيكية في الأدب العربي الحديث، لاسيما رواد مدرسة الديوان، وهذان بدروهما قد تركا أثرًا كبيرًا في مفهوم محمد حسن عواد للشعر، فالشعر عنده أيضًا يرتبط بالرؤية التعبيرية، مثلما أوضحنا ذلك في النصوص السابقة .

وقد كرر العواد هذا المفهوم التعبيري للشعر في أكثر من موضع، ومنها أيضًا مقالاته «الفذاذة الشعرية»، و«الشعر والفلسفة»، وعلاقة الأدب بالعلم، و«كيف ينظم الشعر» من كتابه «تأملات في الأدب والحياة»، وكذلك مقاله «ماهية الأدب وقيمته» من كتاب «من وحي الحياة العامة». وفي هذه المقالات تأتي رؤيته لمفهوم الشعر امتدادًا للمفهوم الرومانتيكي الأوروبي والعربي.

2 - البعد التطبيقي:

إن السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا هو:

هل جاء التطبيق متوافقًا والتنظير الذي طرحه محمد حسن عوّاد؟

نستطيع القول: إن المنظرين الرواد منهم من تطغى رؤيته الإبداعية على الرؤية النقدية، فيكون مبدعًا أكثر منه ناقدًا، مثلما نجد عند: بودلير، وستندال، وإبراهيم ناجي، وعلي محمود طه، وأحمد زكي أبي شادي، وأبي القاسم الشابي، وجبران خليل جبران وبدر شاكر السياب، وصلاح عبدالصبور، وغيرهم.

ومنهم من تطغى رؤيته الفكرية والنقدية على رؤيته الإبداعية، فيكون ناقدًا أكثر منه مبدعًا، مثلما نجد عند معظم النقاد، أمثال: مدام دي ستال، والأخوين أوجست، وفردريك شليجل، والعقاد، والعواد، وغيرهم.

ومنهم من يستطيع أن يحدث توازنًا بين الرؤيتين النقدية والإبداعية، فيكون ناقدًا ومبدعًا في آن واحد، مثلما نجد عند معظم النقاد الشعراء، أو الشعراء النقاد، الذين استطاعوا الموازنة بين العملين، أمثال: ت. س. إليوت، وكيتس، وشيلي، وورزورث، وكوليردج، ونازك الملائكة، وغيرهم.

*** التناقض في التطبيق بين العواد والديوان من جهة والرومانتيكية الأوروبية من جهة ثانية:**

والمتأمل لشعر العوَّاد يجد أنه تأثر برواد الرومانتيكية الأوروبية والعربية تأثرًا كبيرًا في المفهوم النظري للشعر، حتى أوشكت الفوارق النظرية أن تتلاشى بين هؤلاء جميعًا، سواءً ورزورث، أو شيلي، أو كوليردج، أو كيتس، أو العقاد، أو المازني، أو شكري، أو العواد.

أ - التناقض عند العقاد:

على أن الجانب التطبيقي نجد فيه بعض الفوارق بين المفهومين النظري والتطبيقي، وبخاصة الشاعرين عباس محمود العقاد، ومحمد حسن عواد، وهذه الفوارق، تزيد أو تنقص، وفق رؤية أي منهما لمفهوم الشعر ومدى تقبلهما

للتحديث أو التجديد في القصيدة العربية، لكن المتفق بينهما أن كلاً منهما طغى في بعض قصائده الجانب الفكري أو العقلي أو الذهني على الجانب الإبداعي الشعري، الأمر الذي جعل بعض القصائد تقترب من المنطق الفلسفي أو العقلي العلمي البحت، وتتضاءل فيها مساحة التعبير عن الشعور. بالرغم من تأكيدهما على الجانب الشعوري والتعبيري والصدق الفني في مفهومهما التنظيري.

فالعقاد، على سبيل التمثيل، نجد الجانب الفكري والعقلي يسيطر على بعض قصائده، حتى أن الرؤية الفكرية تطغى على الجانب الشعوري في كثير من قصائده.

وليس أدل على ذلك من الآراء التي أوردها الدكتور محمد مندور في شعر العقاد، فيرى «أن شعر العقاد شعر فكر، أو شعر فلسفي، وأن هذا اللون من الشعر أخذ ينمو وينمو حتى أصبح شعر الفكرة عند العقاد دعوة لها قيمتها الأدبية في نقده للشعر، ودافع عنها دفاعًا حارًا في مقدمة ديوانه «بعد الأعاصير»... ويمضي الدكتور مندور في هذا الصدد، فيفرق بين أن يتفلسف الشاعر وبين أن يصدر عنه فلسفة خاصة في الحياة والطبيعة ووجهة نظر محددة إليها، كما أن هناك فرقًا كبيرًا بين التأمل الفلسفي الذي يصطبغ بوجدان الشاعر وتأثيره الواعي ومخاوفه وأشواق روحه، وبين التفلسف أو الفلسفة»[14].

ويذكر الدكتور مندور بعض الأبيات الدالة على سيطرة الجانب المنطقي في شعر العقاد، وهي على النحو التالي:

أيما لفظة جرت ... من فم المرأة امرأة
تجعل الزوج من فئة ... والأخلاء من فئة
ليس بالجسم وحده ... يعرف الجنس منشأه

ويعقب على هذه الأبيات بما يتضمن أنك تشعر أمام تجربة كاملة صادقة لها وزنها في فهم الطبائع وإدراك المشاعر، ولكنها بعد ذلك ليست شعرًا وليس

مكانها ديوان العقاد، إنما مكانها في «خلاصة اليومية»[15]. وفي التأملات التجريدية، وإنك لن تصغر من قيمتها حين تضعها في موضعها، فإنها جزء من ذخيرة الإنسانية في تجاربها الصادقة الأصيلة، ولكنها قضية عارية من الصور والظلال ومن الإيقاع أيضًا»[16].

ويستدرك مندور في تعليل هذه الظاهرة، فيرى أن أسباب افتقار شعر العقاد إلى الحرارة واكتمال الشاعرية يرجع إلى أن طاقته الشعرية أقل من تصوره للشعر، وذلك لأنه لم يفرق بين الفكرة الشعرية والإحساس الشعري، فالفكرة الشعرية شيء جميل قيم وثمين، ولكنها لا تصبح شعرًا إلا حين ينبض بها الشعور من الداخل، حتى لينساها الفكر الواعي، وحتى لتكون جزءًا من حياة صاحبها الشعورية»[17].

أي أن العقاد لم يستطع أن ينسج شعره وفق رؤيته لمفهوم الشعر، ففي الوقت الذي نادى فيه بالتجديد الشعري، القائم على التعبير والصدق الفني والخروج على التكلف، نجده أيضًا على المستوى التطبيقي لم يستطع تطبيق ذلك إلا في أبيات متناثرة، لا تشكل عموم الظاهرة الشعرية عنده.

ب - التناقض عند العواد:

وإذا انتقلنا إلى محمد حسن عواد، فنجده تأثر إلى حد كبير برؤية العقاد في المفهوم النظري للشعر، مثلما تأثر برؤية الرومانتيكية الأوروبية، فإذا كان العقاد حاول ربط الفكر بالشعور في نصوصه الشعرية، فإن العَّواد كذلك سار في النهج نفسه، ولذلك يقول في مقدمة ديوان «في الأفق الملتهب»: «كان من حسن حظي ومن نتائج تمردي على طريقة المدرسة – أي مدرسة الفلاح التي تعلم فيها – أني عرفت الشعر، قبل أن أعرف نظم الشعر، وأني ولجت فردوس أبولون من طريق الشعور والتفكير، لا من طريق حفظ القصائد ومحاكاتها»[18].

فالشعر عند العواد يتضافر فيه الفكر والشعور معًا. ونقف عند ديوانه «قمم الأولمب» - على سبيل التمثيل - الذي أصدره بعد سن الأربعين، أي أنه يمثل مرحلة النضج الفكري والإبداعي، يعده الشاعر ضمن دواوينه الشعرية التي تميل إلى التجديد والتطوير.

وفي هذا الديوان نجد بعض القصائد قد طغت عليها الرؤية الفكرية، أكثر من الرؤية الإبداعية الشعورية، ومثال ذلك قصائده: «نسرين وافسنتين، وفكرة عن الأحلام، وفكرة عن الموت، والمرأة والشمس وسقراط، فتنة الفكر، وغيرها.

والمتأمل لهذه العناوين يلحظ مدى خلوها من الجانب الشعوري الذي نادى به العواد في خواطر مصرحة، وفي مقدمات معظم دواوينه، حيث تلتصق كلمة فكرة بعنوان القصيدة، أو اسم فيلسوف، مثل سقراط، بالعنوان أيضًا، فقصيدة «نسرين وافسنتين» تجسد الصراع بين قوى الخير، الممثلة في زهرة النسرين، وقوى الشر، الممثلة في نبات الافسنتين، في شكل نص حواري، يقول[19]:

«غصن من النسرين يعطي الرعاء
أزهاره ينفحهم عطرهـــا
لاحظ «افسنتينة» في الخـــلاء
تطعم من مرٍّ بها مرهـــا
فقال: ما هذا الذي تمنحـــين؟
أختاه! هلا ذقت ما تطعميـــن؟
هيهات يستمرئه الطاعمـــون
أم أنت للعلقم تستمرئيـــن
يا جارنا هذا كريه المـــذاق
تعافه الأنفس فـــي كل آن».

وفي هذا النص نجد ضآلة الجانب الشعوري إلى حد العدمية، حيث يعني النص بحوار بين غصن شجرة النسرين، الذي تتسم أزهاره بالرائحة الطيبة التي ينشرها في كل مكان يوجد فيه، ونبات الأفسنتينة، ذات المذاق المر المنفر لكل من يقترب منه أو يطعمه أو يتذوقه. ويدور عتاب بين الخير ممثلاً في غصن النسرين، والشر ممثلاً في الأفسنتينة، فيعتب غصن النسرين على نبات الأفسنتينة أنه ينشر مذاقه المر على كل من يمر به أو يطعمه أو يتذوقه، ويطلب منه الكف عن هذه المرارة التي تنشرها في كل مكان وعن استمراره في نشر هذا العلقم برغم مذاقه الكريه، ويذكر له أن هذا المذاق تمجه النفس، ولا تطيقه في كل زمان ومكان.

مثل هذا التصور الشعري يخلو من الحالة الشعورية التي هي محور العملية الإبداعية الشعرية بمفهوم العواد نفسه، وحتى ولو كان هذا النص يلجأ فيه إلى الإثارة أو الرمز بقوى الخير وقوى الشر، وأن قوى الشر تبث سمومها في كل مكان وزمان، فإن هذه الرؤية الفكرية من الممكن أن تعالج شعريًا معالجة، أقرب لروح الشعر منها لروح الفكر والفلسفة.

وفي قصيدة المرأة والشمس وسقراط نجد أيضًا طغيان الرؤية الفكرية على الرؤية الإبداعية والشعورية وهو نص عمودي لكنه كتبه في شكل قصيدة الشعر الحر – وقد نعرض لهذا التشكيل في موضع آخر – يقول العواد في هذه القصيدة[20]:

قائمة قاعدة تخدم البيت

أجل قائمة قاعدة

والبيت

ما أدراك ما كنهه ؟

ماذا حوى من أسس خالدة

فيه صفاء

أوجدتهم يد الله

لخلق الأسرة الواحدة

من ثناياها تكون ألوانًا

مجتمعات ثرة صاعدة

بل أممًا في عالم

مثله بشتى

تليها أخرى زائدة

هذا هو البيت

الذي صنعت حواء فيه الأمم الرائدة

وبعد أن ينتهي من ذكر مآثر المرأة ودورها في البيت والأسرة، من حيث البناء الاجتماعي للأبناء وإسهامها في صنع الأمم الراقية والمجتمعات المتقدمة.، ينتقل إلى دور الفلسفة ممثلة في سقراط، فيقول[21]:

جاء سقراط

فأهدى الورى

فلسفة رائعة ماجدة

استلهم الفطرة

مستنطقًا للكائنات الحية الجامدة

آمن بالله

ونادى «بأن تعرف نفس نفسها»

جامدة

لا يعبد الشمس

وإن عدها والدة الضوء أو الراقدة

وإنما يعبد خلاقها

من أوجد المولود والوالدة

ومن له الشمس وآثارها

ومن عداها – أبدًا عابدة

تصبح أو تسمى بتقديره

مشرقة

غاربة

عائدة

تحنو على الأرض

كما تفعل المرأة في البيت

هما المائدة

هما المفيضان بهذا العطاء

هما هما القمة والقاعدة

ولا شك أن من ينظر في هذا النص يجد التناقض بين تنظير العواد في مفهومه للشعر، وبين هذه النصوص التي تخلو من الشاعرية، ومن الصورة الشعرية، ومن اللغة الإبداعية التي تفيض بالمعاني، لنصبح أمام نص جامد لا يسري فيه نبض الشعر، ولكنه توجيهات تعليمية حول وظيفة المرأة ووظيفة الفلسفة وفائدة الشمس، وربط بين المرأة والشمس من حيث العطاء، وربطهما بالفلسفة، فعليهم جميعًا تقوم الحياة.

وندرك هذا التناقض إذا طالعنا الفرق بين معاني هذا النص وبين مقياس الشعر عنده، يقول: «وللشعر مقياس، ومقياس الشعر الصحيح والشعر الحي هو أن يغمر النفس بالإعجاب ويحفزها إلى إضافة الثناء على الشاعر حين يقرؤه القارئ، وهو مسترسل في عالم آخر من عوالم النفس، التي تقدر القوة، وتؤمن بعظمة الصدق وروعة الفن، وهو ذلك الذي يستشف الفكر من وراء نغماته وموسيقاه أجمل معابر النفس الإنسانية إلى آفاق الكمال البشري، وهو الذي يزودك بنظرة خاصة إلى جمال الكون ومافيه، وبتعبير موجز هو ذلك الشعر الذي يؤدي رسالة الفن كما تشاء عبقرية الشاعر وإحساسه بالحياة وما فيها من كنوز»[22].

إن المتأمل في هذا المفهوم يجد أن مقياس الشعر عند العواد يتسم بالجمال والشاعرية والحيوية وروعة الفن وصدق التعبير، وأن الفكر يستشف من الشعر، دون أن يكون مقصودًا في ذاته، بل ينساب الفكر من بين ثنايا النغمات الشعرية، في حالة أشبه بالتداعي الحر النفسي للمعاني، وبتطبيق هذا المفهوم على النصوص المشار إليها، نجد عكس ذلك هو الصحيح، فنحن أمام نص ميكانيكي وهندسي، على مستوى اللغة والفكر، وأن الفكر هو الطاغي على الإبداع، للحد الذي تلاشى فيه الجانب الشعوري والجمالي، الذي يجب أن يتسم به الشعر.

وندع العواد نفسه يحكم على مثل هذه الأشعار الميكانيكية، يقول:

«وأما تلك الشاعرية الميكانيكية الباردة، التي لا شأن لها ولا قدرة لها على غير إقامة الأوزان وصناعة القوافي والمحاكاة واستخدام ألفاظ اللغة، بالشكل الذي يفرضه قانون النظم، وليس بعد ذلك سوى الخواء والشعوذة وتلفيق المعاني العادية والمكذوبة وتكرارها. والجري وراء المبالغة والإحالات التي تفسد جو الأدب، والثرثرة المحسوبة من ضروب الزينة، أما تلك وهذه وأمثالها من كل أنواع

الهرف المصطنع، فإنما هي آداب ميته تعافها النفوس، وإن خلع عليها الكثيرون ألقاب الهول، واعتدُّوا قائليها شعراء وأدباء»[23].

لا شك أن هذا يدل دلالة قاطعة على أن العواد من الناحية النظرية كان واعيًا بمفاهيم الشعر ومقاييسه وأبعاده، وفق المفاهيم الرومانتيكية التي كانت سائدة في عصره، لكنه من الناحية التطبيقية على شعره وقع في تناقض مع هذه المفاهيم، ربما لكون العواد كان يمتلك من الرؤية التنظيرية والنقدية ما يفوق ملكاته الإبداعية الشعرية.

ونجد طغيان الفكر على الإبداع في كثير من قصائده، منها أيضًا: «فكرة عن الموت»، وفتنة الفكر، وليس أدل على ذلك من أن اللازمة اللغوية والدلالية لكلمة فكر ترافقه في معظم إبداعاته الشعرية، سواءً في العناوين، أو في متن النص نفسه، فضلاً عن هندسته للنصوص الشعرية، بحيث تبدو في شكل قصيدة شعر حر، لكنها في حقيقة الأمر هي قصيدة عمودية ذات قافية موحدة، ونستطيع أن نلمس ذلك عند إعادة تشكيل القصيدة المعنية، «المرأة والشمس وسقراط»، نجد أنها قصيدة عمودية ذات قافية واحدة، وأنها تعتمد على اللغة المباشرة التي تتنافى وقصيدة الشعر الحر، فضلاً عن افتقارها للوحدة العضوية وللصورة الشعرية الكلية.

ولذلك يرى عبدالله عبدالجبار أننا «إذا أمعنا النظر في شعر العواد، ألفينا أكثره شعرًا ذهنيًا يغلب عليه التأمل الذاتي والنزوع الفلسفي، ولا نكاد نجد فيه عاطفة أو إحساسًا عميقًا إلا في النادر، وهو في هذا يشبه أستاذه العقاد»[24]، فالملحوظ في العقاد – كما يرى السحرتي – أن أغلب شعره تفكيري مألوف ، وتأمل ذاتي وفلسفي خفيف، وقل أن تجد فيه شعورًا أو انفعالاً دفاقًا»[25].

ثانيًا: التشكيل الشعري:

1 - التأثير الرومانتيكي الأوروبي في مدرسة الديوان:

لا شك أن المدرسة الرومانتيكية الأوروبية قد عنيت - إلى حد كبير - بالتجديد في شكل القصيدة، وتأثرت بها مدرسة الديوان في التجديد الشعري، والعواد بدوره قد تأثر بهما في تشكيل قصائده.

ففي الرومانتيكية الأوربية تتحدد الخصائص الشعرية في بعض السمات المشتركة، منها: «إعطاء الخيال أهمية عظمى، واعتبار العالم الشعري عالم المعرفة بأعمق الحقائق والتفكير في الطبيعة على أنها كائن حي، وإعطاء الجانبين الأسطوري والرمزي أهمية كبيرة في التعبير الشعري»[26].

وجاءت هذه الرؤية نتيجة تطلع الشعراء الرومانتيكيين إلى التحرر وتحطيم القيود الاجتماعية والسياسية التي تحاصرهم، فقد «كانوا لسان إنسان العصر المتحرر الذي ينادي بحرية الإنسان، من حيث هو إنسان، حرية شخصية تجعل من الفرد المتحرر محور العالم وبؤرة اهتمامه، هذا هو الدافع القوي وراء تحمسهم الشديد للحرية الفردية، وهذا الواقع يعني أنهم كانوا يحلمون بمجتمع متحرر، نواته هذا الفن المتحرر، وكان شعرهم تعبيرًا حيًا عن الحرية في صورتها النقية الخالصة التي كانت تهدف في كثير من الأحيان إلى التحرر من كل قيد صنعه الإنسان، ومن النظم الاجتماعية المفروضة البالية ومن التطور الصناعي الذي يسعى إلى التقريب بين الإنسان والآلة، كما كانت تهدف إلى العودة إلى الطبيعة الأم، حيث الحرية في صورتها الأولى»[27].

لكل هذه الأسباب تطلع الشاعر الرومانتيكي الأوربي إلى شكل شعري جديد يغاير الشكل الكلاسيكي، حتى يتيح له التعبير عن نفسه، وعن واقعه، وعن مشاعره، ومن ثم حدث تجديد في الشكل الشعري الأوروبي، على مستوى اللغة

والصورة، والرمز، والأسطورة، والإيقاع الموسيقي، والخيال، والتصوير، والوحدة العضوية، وغيرها من الخصائص الفنية التي طرأت علي الشكل الشعري الرومانتيكي، وإطلاق العنان للعاطفة، حتى تعبر عن البوح الإنساني، وتصبح الذات الشاعرة حرة طليقة لا تحدها قيود.

وقد أثرت الرومانتيكية الأوربية في مدرسة الديوان – كما سبق أن أوضحنا في موضع سابق من هذه الدراسة. لذلك نجد العقاد والمازني وشكري، يتطلعون إلى شكل شعري جديد للقصيدة العربية، مثلما فعل الرومانتيكيون، فنادى شكري بإطلاق العنان للعاطفة، حتى أنه كتب على غلاف الجزء الأول من ديوانه هذا البيت:

ألا يا طـائر الفردو س إن الشعر وجـدان

وهو يعبر عن مدى ارتباط العاطفة بالشعر الرومانتيكي عند مدرسة الديوان، حتى أصبح خصيصة من خصائص القصيدة الرومانتيكية العربية، فضلاً عن دعوة رواد الديوان إلى محاكاة الطبيعة على أنها كائن حي ينبض بالحيوية ويهرب في أحضان الطبيعة، علَّه يشعر بالأمان، كما أنهم ربطوا الشعر بالحقيقة أيضًا شأن الرومانتيكيين.

ولم يقف الأمر عند شكري، بل وجدنا العقاد الذي يعد رائد هذه المدرسة، والمازني، قد نادوا جميعًا بتجديد القصيدة العربية على مستوى اللغة والصورة الشعرية والموسيقى والإيقاع الشعري والعاطفة والخيال والوحدة العضوية، وتمرد المازني والعقاد على الشعراء الكلاسيكيين، أمثال حافظ إبراهيم وأحمد شوقي، ولذلك حاول العقاد الخروج على عمود القصيدة الكلاسيكية، فاقتصر في بعض الأبيات على تفعيلة واحدة في قصيدته «عدنا والتقينا»، فهي من مجزوء الرمل، يقول في مطلعها[28]:

«التقينا

والتقينا؟

عجبًا كيف صحونا ذا ت يوم فالتقينـــا

بعدمـــا فرق قطـــــرا ن وجيشان يدينا

فتصافحنـا بجسمينـــا وعدنا فالتقينـــا

بعد عصر؟

أي عصر؟»

ولم يقتصر على هذا الشكل، بل لجأ إلى شكل آخر مستحدث، يتمثل في تشطير القصيدة إلى أبيات، ذات شطر واحد، وأخرى ذات شطرين، كما في قصيدته المصرف، وهي من مجزوء الكامل، يقول(29):

شبران من ذاك البناء

بيني وبين المال والدنيا العريضة والثراء

ليس بأقصى في الرجاء

ولجأ إلى شكل ثالث في قصيدته «بعد عام»، حيث يتكون الشطر الأول فيها من ثلاث تفعيلات، والشطر الثاني من تفعيلة واحدة، والقصيدة على بحر الرمل، يقول(30):

كاد يمضي العام ياحلو ألتمني أو تولي

ما اقتربنـــا منـــك إلا بالتمنـــي ليس إلا

وهكذا يلجأ العقاد مثلما لجأ رفاقه من شعراء الديوان إلى التجديد في شكل القصيدة على مستوى الموسيقى والتفعيلة والصورة واللغة والوحدة العضوية.

2 - المفاهيم النقدية النظرية للعواد حول تشكيل النص الشعري:

مثلما تأثر رواد الديوان بالرومانتيكية الأوربية، فقد تأثر العواد أيضًا بالرومانتيكية الأوربية والعربية على مستوى التشكيل النصي للقصيدة، فنجد أن العواد شأنه شأن العقاد أخذ ينادي بالتجديد والتطوير للقصيدة العربية وتمرد على كل الشعراء التقليديين والكلاسيكيين في عصره مثلما فعل العقاد، وتطلع إلى شكل جديد للقصيدة العربية، يصب فيه تجربته الإبداعية، ورأى أن المقلدين والكلاسيكيين لا يضيفون جديدًا للنص الشعري، بل إنهم يحولون النص الشعري إلى نص ميت لا روح فيه، وهاجمهم في أكثر من موضع في كتبه ومقدمة دواوينه، لاسيما مقاله «أدب التقليد» من كتابه «تأملات في الأدب والحياة»، وفيه يتمرد على الشعراء التقليديين الذين يكررون موضوعاتهم وقصائدهم دون أن يضيفوا جديدًا.

وظل العواد بداية من ديوانه الأول «آماس وأطلاس»، وحتى آخر ديوان صدر له، يدعو إلى التجديد في القصيدة ورفض المعايير القديمة التي لا تضيف جديدًا.

يقول في مقدمة ديوانه آماس وأطلاس: «ونسجل هنا أننا - وبعض أصدقائنا المجاهدين في الأدب - جاهدنا في تجديد الشعر وتصحيح فهمه ومقاييسه لهذا الجيل الجديد، واستطعنا أن نوجه بعض شعراء هذه البلاد بدراساتنا وأمثلة شعرنا إلى الطريق الفنية الصحيحة، فانتقل الذوق الشعري كله من دائرة اللفظ المرصوف الموشى بأنواع البديع والمعنى التافه، أو العادي الذي ليس وراءه حياة فكرية أو شعورية، فأصبح الآن ينحو إلى المقاصد المحترمة التي تطلب من وراء الألفاظ، وأصبح الشعر الموهوب بفضل هذا التجديد فكرة وشعورًا وحياةً نابغة، تحس بها نفس إنسانية مستقلة الوجود»[31].

والعواد لا يمل التكرار في الدعوة إلى التجديد الشعري والفكري في كل كتبه ودواوينه، ويرى أن النصوص التقليدية حجر عثرة في سبيل التطور، وفي مقاله الاتجاه الأدبي من كتابه «من وحي الحياة العامة»، يطرح رؤيته في التجديد، ويرى أنه ضرورة ملحة تفرضها طبيعة الواقع المعيشي.

ويحدد العواد مجموعة من المفاهيم النقدية النظرية، حول تشكيل القصيدة وتجديدها، تعبر عن رؤيته التجديدية التي ينادي بها في القصيدة الشعرية، هذه المفاهيم نجملها في الأسس التالية:

1 – يرى أن النص الشعري نص تعبيري في المقام الأول، ولذلك يقول: «ليس الشعر ألفاظًا ومعاني فحسب، وإنما الشعر أمر آخر وراء الألفاظ والمعاني، وفوق الأفكار والتعابير»[32]. أي أن الشعر تعبير، ومن ثم يعتمد على الإيحاء أكثر من المباشرة، وعلى الصورة التعبيرية أكثر من النظم التجريدي، وعلى اللغة المصورة أكثر من اللغة الخطابية والإنشائية.

2 – إن التشكيل الشعري المفضل لديه هو الشكل الواقعي الذي يتفاعل مع البيئة التي يوجد فيها، لكنه لا يرفض القديم أيضًا، بل كل موضوع يفرض الشكل المناسب له.

3 – القصيدة العربية في تطورها تحتوي الأغراض الشعرية المتزايدة والمتعددة، نتيجة للأمم التي فتح العرب بلادها، وترجموا آثارهم العقلية، فكان في شعرهم وصف الطبيعة ومداعبة الفلسفة وتحليل الأخلاق وغربلة الأوضاع الاجتماعية والسياسية في بلد الشاعر الواعي المؤثر»[33].

أي أن تشكيل القصيدة من منظور العواد لابد أن يتسم بالمرونة، وأن يقبل كل ما يطرأ عليه من جديد، سواء على مستوى الشكل القديم بأغراضه المألوفة، أو الشكل المستحدث بمسايرته لقضايا العصر. ولذلك كتب العواد كل الأشكال الشعرية المتنوعة في دواوينة الشعرية.

4 – يرى أن الشعر من حيث «الشكل أو الأسلوب وطريقة الأداء، بقي في مرحلة تطوره الموضوعية على الطريقة الكلاسيكية في الوزن والقافية، لكنه خطا خطوات جريئة في تحطيم هذين القيدين، كنتيجة طبيعية لحرية الفكر التي حطمت جمود الأغراض الشعرية، وعلى هذا فالشعر العصري الحديث المعبر عن هذه الآفاق المتسعة، هو الشعر المفضل، وهو الشعر الحي، لأنه يتفاعل والعصر الذي نعيش فيه ويحمل أقدس رسالاته، وهي الحرية الفردية»[34].

5 – على الرغم من أن العواد يميل إلى الشكل الشعري المتطور، إلا أنه ينادي بعدم التفرقة بين الأشكال، حيث يقول: «لا فرق عندنا في أن ينظم الشعر على الطريقة القديمة، أو على الطريقة الحديثة، الممثلة في الشعر الحر والشعر المطلق أو المرسل والشعر المنثور، ولا أن يكون أسلوب الأداء رمزيًا أو صريحًا، فالمهم هو روح الشعر وحيويته، وتأثيره الموسيقي والعقلي مضمونًا وشكلاً، وقد استعملت في قصائد الديوان كل هذه الأشكال... وفي هذا الديوان يجد القارئ الكريم شعرًا حرًا، وشعرًا مقيدًا، وشعرًا منثورًا، لكنه لن يجد فيه شيئًا من أغراض القدماء الشخصية ولا شيئًا من تمزيق وحدة القصيدة»[35].

أي أن العواد استخدم كل الأشكال الشعرية والعبرة عنده هو روح الشعر وحيويته ومدى تأثيره الموسيقي في المتلقي ومدى تعبيره عن الواقع المعيش شكلاً ومضمونًا.

6 – يرى أن الشعر الحديث «يستند إلى وحدة القصيدة، بدلاً من وحدة البيت، وفرَّق وحدة الوزن إلى وحدات تفعيلية صغيرة، فوحدة القصيدة تجعل منها نتاجًا متكاملاً، يتناوله السامع، وهو مأخوذ به عقليًا، أما تمزيق وحدة البحر، أو الوزن، ففيه تبسيط مناسب للعنصر الموسيقي في القصيدة،

وتلوين يطرب السامع أو القارئ حين يتهادى إليه النغم اللفظي بين اللحن والإيقاع»[36]. وهو هنا يطبق الخصائص الفنية المستحدثة في النص الشعري، لاسيما نص الشعر الحر، ويرى أن القافية والبحر والتفعيلة هي قيود تحد من انطلاق الشاعر، «وهذه القيود كما هو ظاهر، قيود تتناول شكل الشعر، ليس إلا، ولا تمس مضمونه بشيء، فالوزن والمعنى والفكرة والهدف والإشارات والإيحاء يجب أن تتحرر، ألا تخضع لشيء من خطط القدماء، أو سياسة ذوي السلطة الزمنية أو السلطة الروحية، إن كان لهذه وجود بعد. ولولا أن التفعيلة والبحر والقافية أمور تشبه أن تكون ضرورات تتساوى مع رغبات العصر الحاضر وتعايشها في جو واحد، معترف به قديمًا وحديثًا، وتتناسب وثورة الحركة والشعور بالسحر، وهو جو الموسيقى الهادئة، أو الموسيقى الروحية، لكفرنا بكل قيد يقيد الشعر»[37].

ومن الواضح هنا أن العواد، وعلى الرغم من أنه يعنى بكل الأشكال الشعرية، إلا أن المفهوم النظري عنده، يؤكد في كثير من مواقفه، على أهمية الشعر الحديث في ضرورة تحطيم القيود التقليدية التي تحد من انطلاقة الشعر ومن رؤيته التعبيرية.

7 – إن القصائد المقيدة الواردة في بعض أعماله الشعرية هي قيود شفافة مرنة ومطواعة، ولا يمكنها أن تصد تيار التحديث الذي انتهجه في مسيرته الشعرية.

من هنا نرى أن التشكيلات النصية الشعرية التي وردت في الأعمال الشعرية للعواد، لاسيما ديوان « قمم الأولمب»، الذي هو مجال التطبيق في هذه الدراسة، إنما تمثلت في عدة مستويات شكلية، هي:

1 – التشكيل الكلاسيكي.

2 – التشكيل الرومانتيكي.

3 – التشكيل الحر.

4 – التشكيل النثري.

وتتضح هذه التشكيلات وعلاقتها بالرؤية والأداة في الجدول التالي:

ومن خلال هذا الجدول تتضح لنا التشكيلات النصية في قصائد «قمم الأولمب» على النحو التالي:

جدول تشكيل القصيدة في ديوان «قمم الأولمب» للعواد

م	ص	عنوان القصيدة	شكل القصيدة	الرؤية والأداة
1	9	الليل والشبح الخرافي	الرومانتيكي – ألفاظ سطحية – معاني سطحية – تعدد القافية – من سطر واحد – الرؤية لا تتعدى الإشارة – نظم أكثر منها شعرًا	* قصيدة تمثل المعركة التي ولدت بينه وبين أحد الأدباء الذي نظم قصيدة عدائية بعنوان أبولون، وهو الاسم الذي كان العواد يوقع به مقالاته، وجاءت هذه القصيدة لتسخر من هذا الأديب وتعرض باسمه المستعار وبأصحابه الأقزام، على حد تعبيره، وتعدد القافية ومن سطر واحد، يذكر أنها رمزية، لكنه يقصد به الإشارة على الأديب المجهول. * تناقض الرؤية والأداة
2	17	رسالة	الرومانتيكي – تعدد القافية	* رسالة إلى صديقه يعاتبه فيها على البعد ويتمنى وصاله وقربه

تابع جدول تشكيل القصيدة في ديوان «قمم الأولمب» للعواد

م	ص	عنوان القصيدة	شكل القصيدة	الرؤية والأداة
			- الصورة ضعيفة - نظم أكثر منها شعر	* تناقض الرؤية والأداة
3	27	نسرين وافسنتين	الرومانتيكي - اللغة سطحية - الفكرة تعليمية - تعدد القافية - الصور ضعيفة	* قصيدة فلسفية ترصد حوار الخير الممثل في زهرة النسرين والشر الممثل في نبات الأفسنتين، وتعاقب قوى الخير وقوى الشر على المر الذي تبثه في المجتمع والناس * تناقض الرؤية والأداة
4	30	جناحها الذي تركته في السماء	- الحر - تحرر القافية - الصور ضعيفة - الوحدة العضوية تعتمد على السرد الحكائي	* قصيدة حوارية ذات رؤية رومانسية تعبر عن الرغبة في الانطلاق والتحرر صوب الحب والعاطفة. * تناقض بين الرؤية والأداة
5	32	مرحى/ مجلة الطفل	الحر - الصور ضعيفة - اللغة خطابية مباشرة	قيلت في مناسبة حفل تكريم مجلة أسرة الطفل للتهنئة بصدورها، واعتذار عن حضور الحفل لأسباب قهرية. * وهنا تناقض بين الشكل

تابع جدول تشكيل القصيدة في ديوان «قمم الأولمب» للعواد

م	ص	عنوان القصيدة	شكل القصيدة	الرؤية والأداة
				والمضمون من حيث المضمون الكلاسيكي والشكل المستحدث.
6	36	نشيد الجلاء للمغرب العربي	الرومانتيكي - تعدد القافية - اللغة الخطابية - الصورة ضعيفة	* نشيد وطني بمناسبة جلاء المستعمر عن بلاد المغرب العربي، يعتمد على الحماسة والبطولة والإشادة بملوك المغرب وبطولاتهم. * تناقض الرؤية والأداة، فالشكل الرومانتيكي قد لا يتوافق كثيرًا والحماسة الوطنية، لأنه يعتمد على التفاخر والحماسة بلغة مباشرة وخطابية.
7 8	39	شرور البشر	الرومانتيكي - تعدد القافية - اللغة خطابية - الصورة متوسطة	* قصيدة أشبه بالاستعاذة من أشرار البشر وآثامهم، إنها أشبه بالدعوات التي يتحصن فيها الشاعر من الحاسدين والحاقدين وأشرار الناس. * تناقض الرؤية والأداة من حيث تناسب هذا المحتوى مع الشكل الكلاسيكي أكثر من الشكل الرومانتيكي.

تابع جدول تشكيل القصيدة في ديوان «قمم الأولمب» للعواد

م	ص	عنوان القصيدة	شكل القصيدة	الرؤية والأداة
	41	رفات	الرومانتيكي - تعدد القافية - اللغة خطابية مباشرة - الصورة ضعيفة	* يسخر فيها من الشاعر حمزة شحاتة ومن كتابه رفات عقل، وتدل على الصراع بين الشاعرين، وفيها يتهجم ويسخر سخرية شديدة من حمزة شحاتة الذي كان مقيمًا في القاهرة وأوصى بطباعة كتابه رفات عقل بعد موته. * تناقض الرؤية والأداة.
9	44	حركة القوى العاملة	الحر - اللغة ضعيفة - الصور ضعيفة - تعتمد على المباشرة والخطابية والتقريرية - الموسيقى ضعيفة	* قيلت هذه القصيدة في «منى» في حفل شعبي ألقى فيه الملك فيصل خطابًا تاريخيًا في 1382/8/30هـ، يشيد فيها بالقوى الشعبية التي عقدت العزم على السير في طريق التحرر والانطلاق والقوة. * تناقض الرؤية والأداة، فالشكل حر لكن اللوازم الفنية لا تتوافق والشكل.
10	47	صلاة فراق	الحر - تحرر القافية	* قصيدة جيدة تجسد صلاة الفراق على المحبوبة الضائعة،

تابع جدول تشكيل القصيدة في ديوان «قمم الأولمب» للعواد

م	ص	عنوان القصيدة	شكل القصيدة	الرؤية والأداة
			- الصورة جيدة - اللغة جيدة تعتمد أحيانًا على الإيحاء - الموسيقى الإيقاعية	حيث تتعذب الذات بفراق المحبوبة، وتتطلع إليها، لكن صلاة الفراق كانت هي القاطعة بينهما، لأن المحبوبة لا تشعر به. * توافق الرؤية والأداة.
11	55	الجزائر المنتصر	الرومانتيكي - تعدد القافية - اللغة المباشرة	* قيلت بمناسبة استقلال الجزائر وهزيمة الاستعمار، ويشيد بالأبطال الوطنيين الذين حاربوا. * توافق الرؤية والأداة في بعض المواضع الشعرية.
12	59	أشبعه لهوًا وأشبعه	الرومانتيكي - اللغة جيدة - الصورة رومانسية جيدة - تعتمد على الصدق الشعوري	* قصيدة رومانسية جيدة من حيث اللغة والصورة والحالة الشعورية. * تصور الحب القائم على الكبرياء والعزة، دون الخنوع والضعف. * توافق الرؤية والأداة.
13	62	نشيد جامعة الملك عبدالعزيز	الرومانتيكي - تعدد القافية	نشيد كلاسيكي يعنى بدور الجامعة وأهميتها ويعتمد على الحماسة والفخر والبطولة.

تابع جدول تشكيل القصيدة في ديوان «قمم الأولمب» للعواد

م	ص	عنوان القصيدة	شكل القصيدة	الرؤية والأداة
14	66	المادة الفعالة	الشكل الحر - اللغة إيحائية - الصورة تجسيدية أحيانًا - توجد وحدة عضوية	قصيدة شعر حر يعبر فيها عن حالات التوحد مع الدواوين الشعرية الوليدة ومع الأحلام والأفكار التي ترفرف منها من الشعر والحبيب منه وإليه أنها تخاطب الأمل والألم ويجعل من شعره سيفًا بتارًا. * توافق الرؤية مع الأداة.
15	71	مكة	الرومانتيكي - تعدد القافية - تعدد الأغراض - اللغة مباشرة - الصورة جزئية	* قصيدة مديح في مكة المكرمة فيها تعدد الأغراض، وإشادة بتقديس المكان والأنبياء وتعتمد على الوعظ والإرشاد الديني. * تناقض بين الرؤية والأداة، الرؤية الكلاسيكية والأداة الرومانتيكية.
16	79	بقاع الجزيرة العربية من أغادير للربى اللؤلؤية	الكلاسيكي - وحدة القافية - اللغة مباشرة - الصورة جزئية	* يشيد فيها بالبقاع والأماكن المختلفة في الجزيرة العربية ويعبر عن إعجابه بجماليات الأماكن وسحرها. * توافق الرؤية الكلاسيكية مع الأدوات الكلاسيكية.

تابع جدول تشكيل القصيدة في ديوان «قمم الأولمب» للعواد

م	ص	عنوان القصيدة	شكل القصيدة	الرؤية والأداة
17	81	في يوم استشهاد القائد المصري عبدالمنعم رياض	الرومانتيكي - تعدد القافية - الصورة جزئية - اللغة الخطابية المباشرة - تفتقر للوحدة العضوية	* يرثي فيها الشهيد عبدالمنعم رياض في يوم استشهاده في ميدان القتال، ويشيد فيها بقتاله للأعداء الغزاة. * تناقض الرؤية والأداة.
18	84	عذراء مدريد	الرومانتيكي والحر - السردية الخطابية والوحدة العضوية - اللغة فنية راقية - الصورة جزئية رومانسية - العاطفة جياشة - تعدد القافية	* قصيدة رومانسية قالها في فتاة أسبانية أعجب بها كان يسكن بجوار بنسوينها في القاهرة، وتعوده مع أسرتها أثناء مرضه، وعبر فيها عن توقه وإعجابه بهذه الفتاة، وهي من القصائد الرومانسية الجيدة. * تجربة شعرية جيدة من حيث مزج الشكلين الرومانتيكي والحر. * توافق بين الرؤية والأداة.
19	100	علي بن أبي طالب خارج نطاق التشيع	الرومانتيكي - الصورة جزئية - اللغة مباشرة	* يشيد فيها بمآثر علي بن أبي طالب من حيث الأدب والأخلاق والسلوك والعلم ودوره في الإسلام.

تابع جدول تشكيل القصيدة في ديوان «قمم الأولمب» للعواد

م	ص	عنوان القصيدة	شكل القصيدة	الرؤية والأداة
			- افتقار الوحدة العضوية - الموسيقى متنوعة - القافية منوعة	* بها تناقض بين الرؤية الكلاسيكية والأداة الرومانسية.
20	103	أمنا.. الأم	كلاسيكية البناء لكنها أخذت شكل القصيدة الرومانتيكية فالتجديد شكلي وليس جوهريًا. - الصورة جزئية. - اللغة جزئية. - اللغة خطابية. - افتقار الوحدة العضوية.	يعني بالعنوان أمنا الأصل، وتدور حول غلبة الغرائز الفطرية على وعي الإنسان، وهي قصيدة فلسفية، وتدور حول أمنا حواء وإغرائها لآدم، وتدور حول قصيدة الإغراء المنسوبة لحواء في شكل فلسفي. * توافق المضمون، أو الرؤية، مع الشكل الكلاسيكي الأصلي، وليس مع الشكل التجديدي المفتعل.
21	107	فكرة عن الأحلام	كلاسيكي	مقطوعة شعرية قصيرة تطرح فكرته عن الأحلام بمفهوم فلسفي أقرب لروح المنطق، وهي شكل جديد من إطار الشكل الكلاسيكي، وكأنها أشبه بشعر الحكم.

تابع جدول تشكيل القصيدة في ديوان «قمم الأولمب» للعواد

م	ص	عنوان القصيدة	شكل القصيدة	الرؤية والأداة
22	108	ما سلوت وإن تسليت	الشكل النثري - فقدانه الصورة - اللغة خطابية - الصورة مفقودة - لا توجد وحدة عضوية	* يعبر فيها عن الانتماء للوطن والأرض بلغة نثرية ضعيفة، ويتوحد فيها بصورة الأم. * بها تناقض بين الرؤية والأداة حيث تنقصها الصور والإيقاع.
23	110	فكرة «عن الموت»	الشكل الحر - الصورة جزئية - اللغة فلسفية إيحائية - الصورة كلية	* يطرح رؤية فلسفية حول الموت، ويخال نفسه قد مات والناس يأتون للعزاء، ويطرح العبرة بفلسفة بالوجود. * توافق الرؤية والأداة.
24	114	الفقد والتعويض	الرومانتيكي - الصورة جزئية - العاطفة جياشة - اللغة مباشرة - تعدد القافية	* قصيدة رثاء في الملك فيصل يصور فيها لواعج الحزن والأسى. * ويستخدم الحلية الشكلية التي كانت موجودة في مرحلة ضعف القصيدة. * بها تناقض بين الرؤية والأداة.
25	125	لقاء الصدى أو السؤال الأخير	الشكل الحر - اللغة مباشرة - الصورة كلية	القصيدة رومانسية المضمون فهي غزلية في محبوبة سمراء لكنه استخدم الشكل الجديد لكن روح النص أقرب للرومانسية.

تابع جدول تشكيل القصيدة في ديوان «قمم الأولمب» للعواد

م	ص	عنوان القصيدة	شكل القصيدة	الرؤية والأداة
			- القافية متعددة	* توافق الرؤية والأداة.
26	127	الحب والإنسان	الحر - اللغة مباشرة - الصورة كلية - التجزيء - تعدد القافية في إطار الشكل الرومانتيكي	* المضمون كلاسيكي أقرب للوعظ حيث يحذر من الحب والهوى ويحض على الاستقامة. * وهذا تناقض بين الرؤية الممثلة في الحب والأداة الافتعالية المتمثلة في الشكل الحر وممكن تقسيم القصيدة إلى شكل عمودي رومانتيكي
27	129	الخريف الشاعري	الرومانتيكي - الصورة جزئية - اللغة مباشرة - تعدد القافية	* تجديد شكلي في هذه القصيدة حيث يلجأ إلى الحلية الشكلية التي كانت موجودة في مراحل ضعف القصيدة وفي بعض بدايات التجديد الشكلي في الرومانسية. * تناقض بين الرؤية الرومانسية والأداة التي لجأ فيها إلى الحلية الشكلية للقافية في البيت الأول من كل مقطع ونظمها كانت مراحل تجريب في البحث عن شكل مناسب.

تابع جدول تشكيل القصيدة في ديوان «قمم الأولمب» للعواد

م	ص	عنوان القصيدة	شكل القصيدة	الرؤية والأداة
28	132	في اللاوقت	الرومانتيكي - الصورة جزئية - اللغة مباشرة - تعدد القافية - العاطفة جياشة	* قصيدة رومانسية مكثفة، يعبر فيها عن حالات الحب والتوحد في فتاته التي يناشدها أن يعيشا خارج الزمن. - توافق الرؤية الرومانسية مع الشكل الرومانسي.
29	133	أدولاف	رومانتيكي وحر - الصور جزئية وكلية - اللغة مباشرة خطابية - العاطفة روحية - تعدد القافية وتحررها	نظم القصيدة بمناسبة أيام الحج التي صادفت إعلان حقوق الإنسان وهي تدور حول المدائح النبوية وشكر الله وحمده واستحضار قدسية الحج وشعائره. * تناقض الرؤية والأداة.
30	140	ما هاتان	الشكل الحر - الصورة جزئية - اللغة خطابية - القافية حرة	قصيدة رومانسية من حيث المضمون لكنها بشكل الشعر الحر، وفيها يعبر عن حسناء تتسم بالجمال في جسدها وعينيها. وهذا تناقض بين الرؤية والأداة.

تابع جدول تشكيل القصيدة في ديوان «قمم الأولمب» للعواد

م	ص	عنوان القصيدة	شكل القصيدة	الرؤية والأداة
31	142	أغان أوليمبية	الشكل الحر - اللغة سطحية ومباشرة - الصورة جزئية - غلبة التقريرية - تعدد القافية	* تدور حول جو رومانسي عاطفي يستعطف فيها الحبيب ويبثه شكواه ولواعجه. * تناقض الرؤية الرومانسية والشكل الحر.
32	147	أرفيوسية	الشكل الحر - اللغة إيحائية - الصورة كلية - تعدد القافية - العاطفة جياشة - سيطرة الغنائية القريبة من الرومانسية	يعبر في القصيدة عن تطلعه لحرية الشاعرة برتا صاحبة قصيدة (ياساجني لم لا تفك قيودي) ويستخدم فيها الأساطير للتعبير عن الحالات الشعورية وعن العاطفة الجياشة. * توافق الرؤية والأداة.
33	153	المرأة والشمس وسقراط	الشكل الحر - اللغة ضعيفة مباشرة - الصور طبيعية - افتقار الوحدة العضوية	* يربط بين المرأة والشجن في صورة فلسفية عقلية خالية من الشعور. * تناقض الرؤية والأداة.

تابع جدول تشكيل القصيدة في ديوان «قمم الأولمب» للعواد

م	ص	عنوان القصيدة	شكل القصيدة	الرؤية والأداة
34	156	وعظ الموت	الشكل الكلاسيكي - القافية موحدة - الصورة جزئية - اللغة خطابية مباشرة	* تدور حول الوعظ والإرشاد حول الموت، والموضوع كلاسيكي والشكل كلاسيكي. * توافق بين الرؤية والأداة.
35	159	دوي لا يطاق	الشكل الحر	* يعبر عن حبه للحبيبة في محادثتها بالهاتف ويعبر عن العاطفة الجياشة ويوظف صورة المرأة توظيفًا أسطوريًا ويربط بينها وبين صورة الأرض. * توافق الرؤية والأداة.
36	164	عكاظ الجديدة	الشكل الحر - تعدد القافية - الصورة جزئية وكلية - اللغة مباشرة	ألقيت هذه القصيدة بمناسبة افتتاح سوق عكاظ وفيها إشادة بالسوق ومنشئيه ومدح للأفراد والحكام والمسؤولين الذين كانوا وراء هذا العمل. - توافق نسبي بين الرؤية والأداة.
37	172	فتنة الفكر	الكلاسيكي - الصورة الجزئية	* قصيدة كلاسيكية تعبر عن فتنة الفكر وتجاورها مع فتنة

تابع جدول تشكيل القصيدة في ديوان «قمم الأولمب» للعواد

م	ص	عنوان القصيدة	شكل القصيدة	الرؤية والأداة
			- اللغة المباشرة - وحدة القافية	الحسن، وتسير القصيدة في خطين متوازيين لإبراز ذلك. - توافق الرؤية والأداة.
38	183	عتبى	الكلاسيكي - وحدة القافية - اللغة مباشرة - الصورة جزئية	- قصيدة عتاب للعواد يعاتب فيها صديقه الشاعر محمد حسن فقي ويعدد فيها مآثر صديقه وتسامحه. - توافق الرؤية والأداة.
39	189	عيون الجوى	الكلاسيكي - اللغة مباشرة - الصورة جزئية - القافية موحدة	- قيلت بمناسبة زيارة الشاعر لمنجزات شركة أرامكو في المنطقة الشرقية سنة 1961م وذكر أحد كبار موظفي الشركة شطراً وطلب من العواد أن يكمل القصيدة فكتب العواد هذا النص وتتحدث عن الجوى بأسلوب مباشر وخطابي. - توافق الرؤية والأداة.

1 - التشكيل الكلاسيكي:

ذكر العواد أن القصائد المقيدة يعني بها تلك التي تكون مقيدة بالوزن والقافية، أي التفعيلية والبحر والقافية، وتحد من انطلاق الشاعر، كما أنها تقيد حالاته الشعورية والتعبيرية، ويذكر أنها قيود مطواعة تتصل بالخلق والابتداع

أكثر من اتصالها بالاتباع، ولن تقوى على صد تيار الابتداعية والتطور الذي هو الأساس الأصيل بالنسبة له في مسيرته الشعرية[38].

والمتتبع لقصائد الديوان «قمم الأولمب» يجد أن القصائد التي استندت إلى التشكيل الكلاسيكي هي: بقاع الجزيرة العربية من أغادير للربي اللؤلؤية، أمنا... الأم، فكرة عن الأحلام، وعظ الموت، فتنة الفكر، عتبي، عيون الجوى، وهي سبع قصائد، إذا قيست بعدد قصائد الديوان التي بلغت تسعًا وثلاثين قصيدة، أدركنا صحة تصوره النظري، من أن القصيدة الكلاسيكية عنده لا تقوى على صد تيار التجديد والتحديث الذي انتهجه.

على أن هذه القصائد تنقسم الي قسمين، هما:

الأول: مستوى التوافق بين الرؤية والأداة.

الثاني: مستوى التناقض بين الرؤية والأداة .

الأول: مستوى التوافق بين الرؤية والأداة:

ويعني بالنصوص الشعرية التي تتوافق فيها الرؤية الفكرية والمضمونية التي يريد العواد توصيلها للمتلقي مع الأدوات الفنية التي يستخدمها لهذا التوصيل، مثل شكل القصيدة، أو موسيقاها، أو صورها، أو لغتها، أو غير ذلك من الجوانب والملامح الفنية، التي تستند إليها القصيدة فضلاً عن توافقها مع مفهومه للشعر.

والتشكيل الكلاسيكي الذي توافقت فيه الرؤية مع الأداة تمثل في قصائده: «بقاع الجزيرة العربية، فكرة عن الأحلام، وعظ الموت، فتنة الفكر، عتبي».

وفي هذا المستوى حدث التوافق، نتيجة توافق المضمون الذي طرحه الشاعر مع الأدوات الفنية المستخدمة، كما في قصيدة «بقاع الجزيرة العربية» – على سبيل التمثيل – يقول[39]:

من ذرى «منبج» إلى «عدن» الغضبى وكبرى المعاقل اليعربية
الأصابيح والآماس ينبض حياة على ثراك شهية
كم تشهت مذاقها أمم الغرب فطارت بها الأماني العتية
أمسيات مسحورة وأصابيح تغذي انتفاضة الحرية
كل أصبوحة تتيه بعملاق تباهي بشأنه أمسية
وجبال مفتونة بالرمال الميث ممراحة الظباء الأبية

والمتأمل في هذا النص يجد أن الشاعر قد استند إلى معايير التشكيل الكلاسيكي للنص الشعري من حيث الصورة الجزئية، والافتقار إلى الوحدة العضوية والاعتماد على أن البيت وحدة القصيدة، والاعتماد علي وحدة القافية، والبحر الشعري. فضلاً عن توافق الرؤية الممثلة في إبراز جماليات المكان في بقاع الجزيرة العربية، تلك البقاع التي تنبض بالحياة في كل صوب، والجبال الشاهقات المفتونة بحبات الرمال التي تمرح الظباء في جنباتها.

ولكن العواد قرر أن قصائده التقليدية سوف يجعلها مطواعة للتحديث في بعض المشاهد، لذلك شذ البيت الأخير فقط في استخدامه قافية مغايرة وهي قافية الباء، حيث يقول:

بهرته العلا فسار إليهن عزوفًا بغيرة أو بحب

ولعل هذه المغايرة مقصودة من الشاعر من الناحية الفنية بغية جعل هذه المغايرة فنارًا لإرهاصات التجديد في نصه الشعري الذي ساد في أشعاره الرومانتيكية.

على أننا نلاحظ أن العواد في التشكيل الكلاسيكي يملك في كثير من الأحيان ناصية القصيدة، من حيث توافق الرؤية والأداة، لاسيما قصائد ديوانه «قمم الأولمب».

الثاني: مستوى التناقض بين الرؤية والأداة:

ويعني بالنصوص الشعرية التي تناقضت فيها الرؤية الفكرية والمضمونية التي يريد العواد توصيلها للمتلقي مع الأدوات الفنية التي يستخدمها لهذا التوصيل، مثل شكل القصيدة أو موسيقاها أو صورها أو لغتها، أو غير ذلك من الجوانب والملامح الفنية التي تستند إليها القصيدة، فضلاً عن تناقضها مع مفهومه للشعر.

ومن القصائد الكلاسيكية التي وجد فيها هذا التناقض قصيدة «أمنا الأم»، فالقصيدة كلاسيكية البناء لكنه وضعها في شكل القصائد الرومانتيكية التي تعتمد على سطر شعري واحد دون أن تكون هناك لازمة ضرورية للجوء لهذا الشكل، يقول على سبيل التمثيل:

كيف لم تغره وأغريت آدم
حيث نعمتما وكان يداهم؟
أمنا الأم! أنت يا أمنا الأو
لى، ويا أيها الحريب المسالم!
لم لم تغر ذلك الشرس العا
تي (إبليس) وهو في الخلد ناقم؟
أفما كان بافتراسك أولى
والقوى فيك كلها تتزاحم؟
يا حياة تدفقت بعد هذا
في دمانا تقودنا ونقاوم
يا جمالاً غزا العقول فأمسى
عالمًا مسلطًا في العوالم
يا ابنة الغيب، يا ابنة القدر الجبا
ر، يا عالما طوى كل عالم»

ويستمر الشاعر طوال القصيدة يتساءل عن علة إغراء حواء لآدم ولم تغر إبليس، الذي يعيش في الخلد ناقمًا على البشرية، بينما الأم تتسم بالتسامح والعطاء، وتبث الجمال في الكون وتبعث النبض في الحياة، ولولاها ما تكامل الكون بهذه المخلوقات الكونية العجيبة، ويستمر في القصيدة مدافعًا عن حواء، أو إن شئنا قلنا مدافعًا عن الأمومة في أجل معانيها، فأمومة الكون تتدفق عطاءً لكل المخلوقات. ويعبر العواد هنا عن الأمومة في صورة تساؤل فلسفي عميق يسري في كل تضاعيف القصيدة.

ولعل العواد في تجديده الشكلي لهذا النص قصد أن يجعل القصيدة الكلاسيكية مطواعة على حد تعبيره، فتوافق التشكيلات الرومانيتيكة الجديدة، خصوصًا وأنه كتبها في شكل قصيدة رومانتيكية، لكنها في حقيقة الأمر قصيدة كلاسيكية عمودية ذات قافية واحدة، وبحر واحد، وصور جزئية، وخيال عقلاني، ولغة مباشرة، تعتمد على الإفصاح والإبانة، دون تكلف أو غموض. وبوسعنا أن نعيد كتابة هذه القصيدة فتخرج على النمط العمودي التقليدي، شأنها شأن القصيدة السابقة «بقاع الجزيرة العربية».

فالجديد هنا كان على مستوى الشكل دون الرؤية، لأن الرؤية المطروحة حول آدم وحواء رؤية مألوفة في الموروث الثقافي، والشاعر طرحها كما هي في شكل تساؤل من خلال نص شعري كلاسيكي، ولو أننا أعدنا تشكيلها في الشكل العمودي لظل المعني كما هو دون تغيير.

ولكن – كما ذكرنا – لعله لجأ إلى هذا التجديد على مستوى الشكل حتى يجعل الحيوية تسري في تضاعيف النص الكلاسيكي. والشيء نفسه نجده في بعض القصائد ذات الأشكال الرومانتيكية أو حتى الشكل الحر، ومن الممكن إعادة تشكيل القصيدة كما هي وتكتب في تشكيل كلاسيكي عمودي مألوف مثل قصيدة «المرأة والشمس وسقراط» التي وقفنا عندها في موضع سابق، حيث كتبها في شكل قصيدة الشعر الحر، ولكنها في حقيقتها قصيدة عمودية ذات قافية واحدة وبحر واحد.

2 - التشكيل الرومانتيكي:

لعلنا لا نبالغ حين القول: إن التشكيل الرومانتيكي في قصائد العواد شكل بعدًا جوهريًا على المستويين الكمي والكيفي، ويرجع هذا كما ذكرنا إلى تأثر العواد بالرومانتيكية الأوربية من ناحية، ومدرسة الديوان من ناحية ثانية، فقد كان العواد يتطلع إلى الحرية الثقافية والفكرية والاجتماعية والسياسية، وكان الشكل الكلاسيكي يذكره بقداسة الواقع وسكونيته وصرامته، ومن هنا كان يتطلع، شأن معظم الشعراء الرومانتيكيين، إلى شكل جديد يتيح له الحرية والانطلاق، والبوح بالمشاعر، والخروج على هذه الصرامة القاتمة، وعلى سلطة اللغة والصورة والقافية والبحر في الشكل الكلاسيكي.

وكان الشكل الرومانتيكي هو الشكل الذي يتواءم والحرية الفردية التي يتطلع إليها، فجاءت معظم قصائد الديوان معتمدة على هذا الشكل، ومنها قصائده: «الليل والشبح الخرافي، رسالة، نسرين وافسنتين، نشيد الجلاء للمغرب العربي، شرور البشر، رفات، الجزائر المنتصر، أشبعته لهوًا، مكة، في يوم استشهاد القائد المصري عبدالمنعم رياض، علي بن أبي طالب خارج نطاق التشيع، الفقد والتعويض، الخريف الشاعري، في اللاوقت، أردولاف».

على أن هذه القصائد نستطيع أن نقسمها إلى مستويين:

الأول: مستوى التوافق بين الرؤية والأداة.

الثاني: مستوى التناقض بين الرؤية والأداة.

الأول: مستوى التوافق بين الرؤية والأداة:

ويعني به المستوى الذي توافقت فيه الرؤية الفكرية التي طرحها الشاعر في القصيدة مع الأدوات الفنية التي استخدمها للتعبير عن هذه الرؤية، فضلاً

عن توافقها مع رؤيته التنظيرية في فهمه للتشكيل الرومانتيكي للنص الشعري. وأهم قصائده في هذا المستوى، هي : «الجزائر المنتصر، وأشبعته لهوًا وأشبعه، عذراء مدريد، في اللاوقت».

ونقف عند بعض هذه القصائد على سبيل التمثيل، ومنها قصيدة «أشبعته لهوا»، يقول(40):

«لا تحسبيني عابدًا صنمًـا

فلكم عبثت به أحطمــه

وأريتها الرسم الجميل لها

يحتل محفظتي وأصحبـه

لكأنه مرآة غانيـــة

تزهو بمنظرها وتعشـقه

وكأنه أيقون عابــدة

مفتونة ليست تفارقـة»

ويستمر الشاعر في نصه الشعري معتمدًا على السمات الفنية للتشكيل الرومانتيكي من حيث العاطفة الجياشة، واللغة الإيحائية حينًا، والمباشرة في الحين الآخر، والخيال الميتافيزيقي والصدق الشعوري، والوحدة العضوية القائمة على السردية الحكائية، حيث يجسد النص الحب القائم على الكبرياء والعزة، وعدم الخنوع أو الضعف، بل تتمرد الذات الإنسانية على ما يسحق ذاتها، فيقول(41):

لا تحسبيني عابدًا صنمًـا

فلكم لهجت به أحطمــه

.....

وسخرت منه

وكم عبثت به

وسحقته

وأظل أسحقه

أنا عاشق يقظان

يلتهم الحسن الرفيع وليس يعبده

وتصل الرؤية إلى قمة توافقها مع الأداة في قصيدة «عذراء مدريد»، التي قالها في فتاة أسبانية مثقفة، كانت تقيم في القاهرة مع أسرتها وقد ولدت فيها وتلقت تعليمها في بريطانيا، وكانت تتقن العربية، وكانت تجاور الشاعر في بنسيون تملكه أسرتها، عندما قضى فترة للعلاج، وكانت الفتاة وأسرتها لا ينقطعون عن زيارته، بدافع إنساني، وسألته ذات ليلة عن ربة الشعر وهل هبطت عليه أم لا، وكان سعيدًا بها وهي تنظر إليه نظرة فاتنة، وكان ذلك في يوليو 1969م، وفي يناير 1971م ولدت قصيدته «عذراء مدريد»، ونظنها أنها أكثر القصائد الرومانتيكية تعبيرًا عن توافق الرؤية والأداة في ديوانه «قمم الأولمب»، من حيث توافقها والمفهوم التنظيري للشعرعند العواد.

حيث يقول في بعض المواضع: «يتزود الشاعر الصادق بزاد الشاعرية، وهو الخيال الحي الذي يجنح الشعور النفسي والتفكير الفني بأجنحة تسمو به إلى الأولمب وقتما يشاء، ولكنها لا تقطع الصلة بينه وبين كوكب الأرض، متى كان من القدرة الشاعرة، بحيث يستطيع ضبط الموازنة في التجوال بين العالمين، وهذا هو الشعر وهو النتاج الطبيعي الصادق لهذه القوى النفسية في هذا المعترك، وهو الفن الجميل الذي يضفي على الحياة لونًا يخف به محملها على النفس الإنسانية، أو يضيف إليها تعبيرًا ناطقًا يكمل تعبيرها الصامت المتمثل في

الجمال والجلال والرهبة، وفي القوة والحقيقة ومظاهر الأشياء المحسوسة ومعانيه المدركة»[42].

وهذا المفهوم يتضمن الرؤية الرومانتيكية لمفهوم الشعر والتي استطاع تطبيقها على قصيدته «عذراء مدريد»، يقول[43]:

«أيما سهم كيوبيد رمـــاه

ساريًا في مبتداه منتهـــاه

ذلك الطفل الذي قد زعموا

صائد الأنفس عن أمر الشفاه

كم أصاب النجح في أهدافه

ولكم أخفق وارتدت يداه

عاودت قلبي – حين استبطأت

خطواتي نحو فينوس رؤاه

فرماه ورواها قصـــة

بلساني وهي أحلى مارواه».

فيبدأ النص بتوظيف أسطورة كيوبيد إله الحب عند اليونان، وهم يصورونه في صورة طفل مجنح يحمل على كتيفيه كنانة مملوءة بالسهام وفي يديه سهم مصوب لقلوب البشر، إذا رمى به أحد أصيب بالحب، والأسطورة من سمات التشكيل الرومانتيكي سواءً في الرومانتيكية الأوروبية، أو عند مدرسة الديوان. وكذلك يوظف شخصية فينوس وهي إلهة الجمال. وكلها عناصر تجعل رؤية الشاعر في مضمون النص ومتوافقة مع أدواته الفنية، ثم يشرع بعد المقطوعة الافتتاحية في القصيدة إلى سرد حكاية حبه وتعلقه بالفتاة الأسبانية،

ويربطها بأساطير الجمال والحب اليونانية، كما يقرنها أيضًا بجبل أولمب «أولمبوس»، الذي احتضن أمهات الحب والجمال. ويصل إلى قمة الإعجاب والتوحد فيها، حتى يخالها فتاة من لحمه ودمه وأرضه ووطنه، يقول[44]:

«أولس فيدًا لست أسبانيـــة

أنت من سام ومن أرض العطاء

من صحاري الشرق أصلاً ثابتًا

من بلاد الشمس من نبع الضياء

أنت من قحطان لحمًا ودمًـا

وبيانًا وأفانيـــن رواء».

ولا يقف الشاعر عند هذا الحد بل يتطلع أن تسمو روحاهما معًا في سماء الحب تباركه وتقدسه كل الأعراف، فيقول[45]:

«أولس» يا أولس تعالي نستمع

نغمة الحب تلاقت خطوتـاه

خطوة منك ومني خطــوة

فإذا الروحان في أسمى ذراه

وتعالي نرفع العهد إلـــى

قدسه الحي تباركنا يـداه

وترد في القصيدة أسماء أساطير عديدة كلها ترتبط بالحب والجمال في الموروث الإنساني القديم، ويربطها بمحبوبته الأسبانية، ويستحضر كل لقاءاته مع محبوبته في الأماكن المختلفة بمصر وينتابه الحنين والشوق إليها.

وتعد هذه القصيدة من أكثر قصائد العواد تعبيرًا عن التشكيل الرومانتيكي في القصيدة. وقد توافقت فيها رؤيته حول مفهومه للشعر مع أدواته الفنية التي استخدمها في القصيدة.

الثاني: مستوى التناقض بين الرؤية و الأداة:

ويعني به القصائد ذات التشكيل الرومانتيكي، التي تناقضت فيها رؤية الشاعر، من حيث مفهومة النظري للشعر، أو رؤيته للواقع المعيش في القصيدة مع أدواته الفنية التي استخدمها أداة للتعبير عن هذه الرؤية، وهي كثيرة، تفوق إلى حد كبير قصائد المستوى الأول. نذكر منها قصائده «الليل والشبح الخرافي، ورسالة، ونسرين وافسنتين، ونشيد الجلاء للمغرب العربي، شرور البشر، رفات، ومكة، وفي يوم استشهاد القائد المصري عبدالمنعم رياض، وعلي بن أبي طالب خارج نطاق التشيع، والفقد والتعويض، الخريف الشاعري».

ومثل هذه القصائد عالجت على مستوى الرؤية موضوعات تقليدية تتوافق والشكل الكلاسيكي، مثل الحوار بين الخير والشر في نسرين وأفسنتين، وتصوير معركة شعرية بينه وبين أديب آخر نظم قصيدة عدائية ضده في قصيدة الليل والشبح الخرافي، أو الإشادة بجلاء المستعمر عن المغرب، أو سخريته من الأديب حمزة شحاته في قصيدته رفات. أو تقديسه للمدينة المقدسة مكة المكرمة. وكلها موضوعات، على مستوى الرؤية، لا تتوافق والتشكيل الرومانتيكي الذي دعا إليه العواد، فضلاً عن استخدامه للغة الخطابية، والصور الباهتة الضعيفة التي وصلت إلى حد التلاشي في بعض القصائد، ومعالجة أفكار ومضامين كلاسيكية بطريقة تعليمية في النص الشعري، كتلك الموجودة في قصيدة «شرور البشر»، وفيها يستعيذ بالله من شرور البشر وآثامهم، يقول على سبيل المثال[46]:

«ألا مكن اللهم قلبي من الهدى إلى عمل فيه جماع العظائم
إلى الخلق السامي إلى الفكرة التي تشق بمجموعي طريق المكارم»

وهكذا نجد النص على المستوى التطبيقي، بعيدًا عن المفهوم الرومانتيكي للشعر. وفي قصيدة «رفات»، نجد أيضًا ضعف الصور، وغياب التعبير الشعوري، واللغة تتسم بالخطابية والمباشرة، فيقول على سبيل المثال فيه[47]:

إن رفات الشيء أشلاؤه دب إليها تلف وانحلال
من بعد أن دب إلى أصلها عجز التلقي في حياة النقال
لو أن للعقل رفاتًا لما عاشت حضارات بناها الرجال
فلن يمن العقل أو ينتهي إلى رفات إن هذا محال

وهكذا نجد التناقض بين الرؤية الكلاسيكية التي يطرحها وبين الشكل الرومانسي، حيث تتعدد القافية تعددًا منتظمًا، أي لم يأخذ من الرومانتيكية إلا الحلية الشكلية فقط، ويتضح لنا هذا التناقض في جدول (تشكيل القصيدة في قمم الاولمب).

3 - التشكيل الحر:

ويعني به القصائد التي يشكلها الشاعر تشكيلاً حرًا. أي في شكل قصائد الشعر الحر والشعر المطلق أو الشعر المرسل أو شعر التفعيلة أو الشعر الواقعي. ويأتي هذا النمط التشكيلي على المستويين الكمي والكيفي في ديوان العواد، بعد التشكيل الرومانتيكي، أي أن الرومانتيكي احتل المرتبة الأولى على المستويين الكمي والكيفي، ثم يأتي بعده في المرتبة الثانية التشكيل الحر، وهو يعبر أيضًا عن رغبة العواد في تجديد القصيدة العربية، لكن هذا التشكيل جاء عند العواد أيضًا في مستويين:

الأول: مستوى التوافق بين الرؤية والأداة.

الثاني: مستوى التناقض بين الرؤية والأداة.

الأول: مستوى التوافق بين الرؤية والأداة:

وقد تمثل هذا المستوى في عدة قصائد، منها: «صلاة فراق» و«لقاء الصدى، أو السؤال الأخير» و«أر فيوسية، دوي لا يطاق ، عكاظ الجديدة، والمادة الفعالة، وفكرة عن الموت».

ومثل هذه القصائد جاءت رؤاها الفكرية متوافقة إلى حد كبير مع مفهوم الشاعر لقصيدة الشعر الحر من ناحية، ومع المضامين الفكرية التي تعبر عنها معظم قصائد الشعر الحر من ناحية ثانية.

ففي قصيدة «صلاة فراق»، على سبيل المثال، تعد من أنضج قصائد الشعر الحر التي كتبها الشاعر، والتي تعبر عن اللحظة الإنسانية التي يعيشها الشاعر عندما تتحول عنه محبوبته مفتونة بجمالها وزينتها، ويقرنها بصورة الدمى التي تغري الإنسان في هيكلها الخارجي، لكنها في حقيقة الأمر لا نبض فيها ولا حياة، يقول[48]:

«دمى لجدير بها الانتساب لإبليس أو نسله

ففي كل واحدة روحه

تشير إلى أصله

وإبليس لم ينتسب

لخير

ولم يأصل

ولكنه اعتز بالنار حين أراد النسب

وما أجدر النار خبثًا

بلغتها والجحيم»

لكن الحنين ينتابه لمحبوبته حين يتذكر الأيام الخوالي التي كانت تجمعهما معًا، والآن قد استسلمت لسلطان جمالها وتحولت عنه، لكنه يذكرها أن هذا الجمال لن يستمر طويلاً، فالخريف قادم بعد الربيع، وكل ما فيها سيتحول إلى جسد هيكلي خريفي، لا يقترب منه أحد، ويطلق عليه اسم «مناة»، وهو من أسماء النساء عند العرب، وسمي بهذا الاسم النسائي صنم في الجاهلية، مثلما سميت أصنام أخرى بأسماء نسائية، كالعزى، ونائلة، وسلمى، وذات السلاسل. ويقرن اسم محبوبته بهذا الاسم، لكونها قد جمدت مشاعرها، وتحولت في نظره إلى صنم لا حياة فيه، يقول[49]:

«مناة

رويدك كيف انقضت لحظات النعيم؟

وأين مضى زمن كنت أحسبه قد يقيم؟

أجل ما جرى يا «مناة»

لذاك الهناء الجلي؟

فما أنت لي

أراك سمحت لعبث الجمال

وعينك كالمنصل»

ثم يذكرها أن كل هذا الجمال الذي بعث في نفسها الغرور سوف يتلاشى ويزول، وتتحول في نظر الرائين إلى هيكل يزدرونه، يقول:

سيمضي الربيع

ويأتي الخريف

قريبًا قريبًا فلا تعجلي

سيمضي ربيعك في غفوة

فلا مستظل ولا مجتلي

سيغدو محياك هذا الأنيق

مثار ازدراء

****

سينقلب الورد في وجنتيك

هشيمًا هزيلاً

تجاعيد.. أشلاء.. شوكًا

أماثيل

فلينتظر محياك هذا الأغر

لينتظر الشامتين يقولون عنه

وهم يبصقون

لكم كان أبهى رياض البشر

واسنى من الفرقدين

ومن جنة الغوطين

«ريفيرا ».. «بلودان»

هذا المحيا

لماذا ازدهف»

ويستمر الشاعر في تذكيرها بما سيؤول إليه هذا الجمال الأغر، ونظن أن الإسراف في ذكر هذه الصورة المتتابعة التي تذكرها بزوال الجمال تعبر عن حالات الأسى الشديد لدى الشاعر ومدى تعلقه بها، ويحاول أن يوجد معادلاً موضوعيًا نفسيًا في داخله حتى يقنع نفسه بالرحيل عنها، وكي يخفف من حدة غيرته عليها، وليساعده ذلك في اتخاذ قراره النهائي بأن يصلى على حبها صلاة الفراق، يقول في نهاية القصيدة:

«وداعًا لحبك

يا من آثرت شعور الوداع

ولم تعقلي

ويا من جررت على الحب هذا الضياع

ولم تسألي

وداعًا.. فراقًا

وإني أصلي لأجل هوانا صلاة الفراق

صلاة على الميت الحي

يا مأملي!!»

والمتأمل في هذه القصيدة يجد أن الرؤية تمثلت في تصوير المحبوب الغيرة علي محبوبته وعندما انصرفت عنه مفتونة بجمالها، ظل يذكرها باللحظات الجميلة التي كانا يقضيانها معًا، وعندما استمرت في انصرافها ظل يذكرها في مشاهد عديدة متتابعة بأن الجمال لن يدوم، ولما وجدها مستمرة في عزوفها قرر الرحيل عنها، وتأتي الصورة الشعرية والوحدة العضوية واللغة الإيحائية والخيال المعبر عن الحالات الشعورية، متوافقة مع رؤية الشاعر، سواء رؤيته في مفهوم قصيدة الشعر الحر، أو رؤيته الفكرية في القصيدة.

وهكذا في قصائده الأخرى المشار إليها نجد توافقًا بين الرؤية والأداة، سواء قصيدة المادة الفعالة، أو لقاء الصدى، أو أرفيوسية، أو دوي لا يطاق، فهي قصائد تجسد فيها توافق رؤية الشاعر للشعر الحر مع أدواته الفنية، التي استخدمها للتعبير عن هذه الرؤية. فيقرن بين صورة المرأة والخصب والعطاء في بعض القصائد، ومنها قصيدته «دوي لا يطاق»، حيث يقول:

«إنما المرأة أرض خصبة ذات عطاء

إنها مزرعة العالم والدنيا

ولكن أين من يستصلح الأرض بإيمان بما تعطي

وأين الزارعون الحكماء»

ويظل العواد معبرًا عن المرأة الرمز، تارة يقرنها بالأسطورة والخصب والعطاء، وأخرى يقرنها بالقيود والسجن والحصار، بغية أن يطلقوها من أسرها، كما في قصيدته «أرفيوسية»، التي أهداها للشاعرة «برتا»، صاحبة قصيدة «يا ساجني لم لا تفك قيودي»، وغيرها من القصائد التي أشرنا إليها، والتي تمثل في نظرنا قمة التجديد في قصيدة الشعر الحر التي وصل إليها العواد.

الثاني: مستوى التناقض بين الرؤية و الأداة:

ويعني به قصائد الشعر الحر التي تناقضت فيها رؤية الشاعر، من حيث المفهوم، أو مضمون القصيدة، مع الأدوات الفنية التي استخدمها في التعبير عن هذه الرؤية، ونجد هذا المستوى في قصائده، «جناحها الذي تركته في السماء»، و«مرحى مجلة الطفل»، و«حركة القوى العاملة، والحب والإنسان، وماهاتان وأغان أولمبية، والمرأة والشمس وسقراط».

ففي قصيدة «مرحى مجلة الطفل»، تتمثل الرؤية في موضوع تقليدي

مألوف، هو حفل تكريم مجلة أسرة الطفل، ويعتذر فيها عن الحضور لأسباب قهرية وتأتي اللغة مباشرةً، تعتمد على الخطابية والتقريرية، فضلاً عن ضعف الصور الشعرية وقصور الوحدة العضوية، يقول على سبيل التمثيل(51):

«إلى الأسرة العاملة

إلى الأسرة الفاضلة

إلى أسرة سوف تبني الرجال

إلى أسرة الطفل في بلدة طورتها الحياة

وقادت بنيها إلى فكرة حية نابلة

لبعث الشعور السوي»

وهكذا في قصائده الأخرى المشار إليها، ومنها قصيدة «الحب والإنسان»، فهي قصيدة تعتمد على الرؤية التعليمية والأخلاقية والوعظية، حيث يطلب من الإنسان الابتعاد عن الحب والهوى، لأنه سلوك الإنسان الحكيم، وأن السعيد في حياته من يبتعد عن الهوى، يقول(52):

«فتباعد عن الهوى أيها الإنسان

إن شئت أن تكون حكيما

فالسعيد السعيد من فر من بين شباك الهوى

سليمًا سليما

والهوى الحق ما هداك إلى الإيمان بالحق

نيرًا مستقيما

تتفادى به الجحيم المدوي صوتها الحق

زأرة وهزيمة

حاملاً للخلود

نشوان بالخير

تناجي سعادة ونعيما

هكذا عاش في الوجود أولو الوعي

وماتوا ولم يذوقوا الحميما

وهكذا نجد في هذا النص مدى التناقض بين الرؤية والأداة، فالرؤية – كما ذكرنا – تدور حول عملية وعظية تعليمية أقرب إلى روح المقال والخطابة منها إلى الشعر، فضلاً عن أن الشكل تقليدي، لكن العواد عمد إلى تجزيئه حتى يصبح في شكل قصيدة شعر حر، ولو قمنا بإعادة تشكيل القصيدة ستتحول إلى نص شعري عمودي، وأن التجزيء لا يخرج عن كونه حلية شكلية.

وهكذا نجد التناقض في بقية القصائد المشار إليها، ويمكن توضيح ذلك من خلال جدول تشكيل القصيدة المشار إليه في هذه الدراسة.

4 - التشكيل النثري:

يعني به القصائد الشعرية التي جاءت في شكل قصيدة النثر وقد صرح العواد في أكثر من موضع بأنه لا يفرق بين نظم القصيدة القديمة أو قصيدة الشعر الحر أو قصيدة «الشعر المنثور»، على حد تعبيره[53]، فالمهم عنده هو روح الشعر وحيويته وتأثيره الموسيقي أو العقلي على مستوى المضمون أو الشكل.

كما أن العواد كان دومًا يميل إلى التجديد والتطوير، وأنه كان واعيًا بأن قصيدة الشعر المنثور هي مرحلة من مراحل تطور القصيدة العربية صوب التجديد.

وأهم قصيدة نثرية وردت في ديوانه قمم الأولمب هي قصيدة «ما سلوت وإن تسليت»، ويبدو أن قصيدة النثر في المرحلة التي سرد فيها العواد نصه المعنى، لم يكن واعيًا بأبعاد وسمات وخصائص القصيدة النثرية ، فجاءت أشبه بالنثر العادي ودون مستوى النثر الفني. وخالية حتى من الإيقاع الذي تقتضيه قصيدة الشعر المنثور، كما أنها خالية من التشكيل الصوري أيضًا.

يقول(54):

«أجل ما سلوت.. لم أسل.. لم أنس.. ما نسيت.. مازلت ذاكرًا.. حافظًا للعهد.. مقيمًا على الولاء

تحية عبقة يا بلادي ما حييت

ولم لا فمنك وحدك هذا العبق انتشر

أجل انتشر فيك، وانتشر حولك، وانتشر على المدى البعيد، فقد وجدته يسبقني هناك، وفيما وراء هناك.

استقبلني ليقدم لي تحية الإعجاب»

وعلى الرغم من افتقار النص لكثير من آليات الشعر النثري، إلا أن ذلك لا ينفي فضل التجريب الشكلي للقصيدة العربية عند العواد، فقد سعى في معظم مقالاته وقصائده للتطوير والتجديد والتحديث، الأمر الذي يجعلنا نرى أن مسيرة العواد الأدبية كانت نقلة نوعية في مسيرة القصيدة العربية الحديثة في الجزيرة العربية.

هوامش البحث

1) محمد حسن عواد: خواطر مصرحة، ص 47.

2) انظر : د. محمود الربيعي: في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة 1998م، ص 95.

3) عبدالحي دياب: عباس العقاد ناقدًا، الشعب، القاهرة، د.ت ص 118.

4) انظر: صحيفة عكاظ 27 يولية 1913م ع 231، وانظر المرجع السابق، ص 119.

5) انظر: محمد حسن عواد: خواطر مصرحة، مقال أيها المتشاعرون، ص 47-48.

6) انظر: محمد حسن عواد: تأملات في الأدب والحياة، مقال أدب التقليد، ص 379.

7) انظر: Keats, Selected Letters and Pomes.

8) ديوان عبدالرحمن شكري: مقدمة الجزء الثاني، ص 210.

9) انظر: مقدمة وروزورث لديوان «قصائد قصصية غنائية»: English Criteical Text (Words warth's Pre .Face p. 165

10) Ibid, p. 180.

11) عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص 192، 194، القاهرة 1937م.

12) عباس محمود العقاد، إبراهيم عبدالقادر المازني: الديوان، الجزء الأول، ص 6، 17، القاهرة 1921م.

13) محمد خليفة التونسي: فصول من النقد عن العقاد (نصوص مختارة) ص 165 د.ت.

14) انظر: مجلة المجلة عدد يولية 1959م، العدد (31)، وانظر : عبدالحي دياب، مرجع سابق، ص 688-789.

15) خلاصة اليومية، هو اسم كتاب للعقاد، وأصدره سنة 1912م، وهو باكورة كتبه، والإشارة هنا للتدليل على أن هذا النص الشعري مكانه هذا الكتاب بدلاً من الديوان.

16) انظر : محمد مندور: كتب وشخصيات، ص 88-89.

17) انظر: مجلة الكتاب، فبراير 1948م، ص 248، وعبدالحي دياب، مرجع سابق، ص 791.

18) انظر: محمد حسن عواد: مقدمة ديوانه في الأفق الملتهب، موقع الإنترنت، ص 61.

19) محمد حسن عواد: ديوان قمم الأولمب، ط 2، 2006م، وانظر: موقع الإنترنت.

20) نفسه ص 153.

21) نفسه ص 154.

22) محمد حسن عواد: مقدمة ديوانه آماس وأطلاس. ص 18.

وللمزيد حول مفهوم الشعر عند العواد انظر مقالاته:

1 – أيها المتشاعرون من كتاب خواطر مصرحة، ص 47.

2 – الفذاذة الشعرية من كتاب تأملات في الأدب، ص 377.

3 – الشعر والفلسفة من كتابه تأملات في الأدب، ص 287.

4 – علاقة الأدب بالعلم من كتابه تأملات في الأدب، ص 309.

5 – كيف ينظم الشعر من كتابه تأملات في الأدب، ص 443.

6 – ماهية الأدب وقيمته من كتابه من وحي الحياة العامة، ص 497.

7 – الشعر من كتابه من وحي الحياة العامة، ص 625.

8 – مقدمة ديوانه في الأفق الملتهب، ص 61.

23) نفسه، ص 19، وانظر أيضًا مقال للعواد «الفذاذة الشعرية»، ضمن كتابه تأملات في الأدب والحياة.

24) عبدالله عبدالجبار : التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة، ص 292.

25) السحرتي: الشعر المعاصر في ضوء النقد الحديث، المقتطف، 1948م، ص 168.

26) انظر: محمود الربيعي، مرجع سابق، ص 93.

27) نفسه، ص 99.

28) عباس محمود العقاد: أعاصير مغرب، ص 60، وما بعدها.

29) العقاد: ديوان عابر سبيل، ص 27.

30) العقاد : ديوان العقاد، ج 2، ص 141.

31) محمد حسن عواد: مقدمة ديوان آماس وأطلاس، ص 20.

32) محمد حسن عواد: مقدمة ديوان «في الأفق الملتهب» ط 2، 2006م، ص 60.

33) نفسه، ص 63.

34) نفسه ص 63-64.

35) نفسه، ص 65.

36) نفسه، ص 65.

37) نفسه، ص 66.

38) نفسه ص 66.

39) محمد حسن عواد: ديوان «قمم الاولمب»، ص 79.

40) نفسه، ص 59.

41) نفسه، ص 60.

42) محمد حسن عواد: مقدمة في ديوان «آماس وأطلاس».

43) نفسه، ص 86.

44) نفسه، ص 88.

45) نفسه، ص 89.

46) نفسه، ص 39.

47) نفسه، ص 42.

48) نفسه، ص 49.

49) نفسه، ص 49-52.

50) نفسه، ص 54.

51) نفسه، ص 32.

52) نفسه، ص 127-128.

53) انظر: محمد حسن عواد: مقدمة ديوان «في الأفق الملتهب»، ص 64.

54) محمد حسن عواد: ديوان «قمم الأولمب»، ص 108.

* * *

■■ **د. صالح زيّاد الغامدي:**

دعوني أبدأ بالشكر والتقدير الذي يجهر به ويهمس كل الزملاء لنادي جدة الأدبي، رئيسًا وأعضاء مجلس إدارة، على هذا التألق المتواصل لمنتدى قراءة النص..

ذات العواد الفكرية وإبدالاتها

صالح زيّـاد الغامدي

1 -0 الذات والرغبة:

لايلبث المتأمل لخطاب العواد الفكري، في تناوله للموضوعات المختلفة، أن يقف على ثيمة محورية Theme، تتكرر الدلالة عليها، وتجتمع في هذا التكرار كلمات عديدة، من مثل: النهضة، التقدم، التجديد، الابتكار، العلم، العقل، النور، اليقظة، القوة، النضج... إلخ، في مقابل تكرار لأضدادها، من مثل: التخلف، التقليد، الجمود، التكرار، الوهم، الخرافة، الظلام، الفتور، الضعف، الطفولة... إلخ. ويمكن أن تقسم تلك الكلمات من جهة علاقات تضادها وترادفها إلى ما يكشف عن علاقة الرغبة فيها/ أو عنها، وهي العلاقة التي تبرز من خلالها وحدة (الذات) الدلالية في أي رسالة لغوية تامة المعنى، كما هو مقرر بنائيًا.

و(الذات) هنا، لا تنفصم عن الوحدات الوظيفية دلاليًا، التي لا يستطيع أي تحليل تركيبي إنجاز مهمته دون تصور ما، لها، بشكل أو بآخر، كما في فكرة الإسناد البلاغية – عند القدامى – وفاعلية الفاعل، ومفعولية المفعول، والخبر، والإنشاء... إلخ، فالذات ماثلة، هنا، في جهة صدور الفعل منها وإسناده إليها،

لكن البحث والتنظير لهذه الوحدات أخذ منحًى جادًا ودقيقًا، ابتداءً من إنجازات الاتجاه الشكلاني لما سمي بـ «الحوافز» motifs، على يد توماتشفسكي Tomachevski، حيث البحث عن أغراض كل وحدات الدلالة في الحكاية، وما أسماه بروب V. Propp بـ «الوظائف» functions، وتتمثل فيها وظيفة الذات، فيما تفعله شخصية (البطل) في الحكاية الخرافية، مرورًا بالطابع الشمولي الذي أضفاه رولان بارت R. Barthes على هذه الوظائف، في إطار من فكرة العلاقة النسقية ووظيفية كل وحدة في التأليف، حتى انتهت (الذات) في علم الدلالة البنائي عند جريماس A.J.Greimas، إلى البلورة والحسم في نموذج للتحليل، يقوم على ستة عوامل، هي: الذات، والموضوع، والمرسل، والمرسل إليه، ومساعد الذات، ومعارضها.

ولا شك أن طابع الوصف الدلالي في (الحوافز)، و(الوظائف)، و(العوامل) يجعلها مشابهة للقواعد النحوية والبلاغية التي تنطبق على الشعر، مثلما تنطبق على القصة، وتستخرج من المقالة أو المؤلفات غير الأدبية، مثلما تستخرج من الكلام العادي والأدبي على السواء ، إنها – كما يقول حميد الحمداني « قاعدة منطقية مجردة»[1]، وعلى هذا يمكن أن نبحث التحفيز في مفردة أو جملة شعرية، بقدر ما نبحث غرض صفة أو شيء أو فعل في ثنايا قصة، أو ننظر في وظيفة جملة في مقالة، بمقدار ما يمكن أن نلمس في كلام عادي من علاقة رغبة تعلن ذاتًا، أو علاقة تواصل تحيل على مرسل، أو علاقة صراع تلزم عن معارض.

وقد اخترنا (الذات) في هذه الدراسة، من حيث هي منظور يقوم في مؤلفات العواد غير الشعرية، لنفحصها بالاستناد إلى مفهومها – عند جريماس – الماثل بالرغبة في موضوع أو الرغبة عنه، ومقتصرين على تتبع أبرز إبدالاتها التي يتعدد بها ممثلوها، وأحيانًا تتعدد أدوار بعضهم. والغاية من ذلك محاولة الكشف عن مدى تماسك خطاب العواد الفكري، والتعرف على مجازات ذاته وأقنعتها التي تحمل من الصفات أو تفعل أو تقول ما يشتهيه.

ولا تختلف المقالة عن القصة أو القصيدة أو المسرحية، وما يشبهها من أنواع فنية، لا يحضر صوت الكاتب فيها مباشرة، لأن ذات الكاتب في المقالة لا تكون ناطقة دائمًا، بل منطوقة في اقتباس أو وصف أو تاريخ أو تجريد أو مجموع... إلخ. كما أن الحديث بشيء من هذه، كالحديث عنه، يحيله إلى متحدث، ومن ثم إلى ذات بديلة لذات الكاتب، تمثله برغبتها التي هي رغبته. وتبعًا لذلك لابد من تجاوز كل ما يمنع وحدة نصوص العواد وآنيتها ، سواء على مستوى تعددها الشكلي والموضوعي أو على مستوى تخالفها الزمني التأريخي، وذلك هو ما يسمح باختصاص هذه الورقة في أبرز مؤلفات العواد غير الشعرية، وتؤلفها في معظمها المقالات التي كتبها لتنشر في الصحف، وتمثلها «خواطر مصرحة» (ج 1، 1345هـ/1926م) (ج 2، 1346هـ/1927م)، و«تأملات في الأدب والحياة» (1369هـ/1950م)، و«مسائل اليوم» (1402هـ/1982م)، وما ألّفه ليخرج كتابًا في موضوع محدد، وهو كتاب «محرر الرقيق: سليمان بن عبدالملك الأموي اكتشاف وتحليل لشخصية إنسانية ثائرة» (1396هـ/1976م).

2 -1 الإنســان:

يشيع الإسناد للإنسان، لدى العواد، والإخبار عنه، والاحتجاج به، والإحالة عليه واتخاذه قيمة، أو وجهة للحديث، ومن ثم يغدو «الإنسان» غرضًا من أغراض خطاب العواد، ومنظور فكره، وينتصب ذاتًا يؤول إليها الكاتب، لتمثل لديه النفور من الكراهية والعنصرية، والقمع، والظلم، والآلية، والأنانية، بقدر النفور من الأمثلة وادعاء العصمة أو الانحطاط البهيمي والفوضى الوحشية، في مقابل الرغبة في المحبة والتعاطف والتسامح والتكافل، والتوق إلى الثقة في الإنسان وإرادته وقدراته، والمطالبة بحقه في الخطأ، وحقه في الرأي والتعبير، ويمكن أن نعرض أمثلة لمقولات العواد التي يتجرد فيها من تعينه الشخصي، ليغدو ذاتًا تقبل التجلي من خلال الإنسان «في رغباته تلك، في المحاور التالية:

2 -1-1 المحبة الشاملة:

يبدو لدى العواد توق إلى شعور شامل بالمودة للبشرية كافة، وهو توق يعبر عنه بدعوات النفي لكل ما يميز بين الناس أو يشيع الكراهية والحقد بينهم، فالحياة – كما يقول – «لا تصفو لك ولا تستقيم إلا إذا نويت أن تستقيم أنت في معاملتك مع الجميع على أساس المحبة الشاملة»، ولابد من إخراج هذه المحبة إلى المعاملة «حتى يشعر صديقك وقريبك وجارك... وأخوك الإنسان، بصرف النظر عن الدين مادام مسالمًا، حتى يشعر كل هؤلاء أنك تحبهم حقًا ولا تنوي لهم السوء، لأنك إنسان شريف لا تحب الضرر»[2].

ومزايا الإنسان، ورتبة العظمة الإنسانية، كامنة في الارتقاء فوق مشاعر الحقد، أو الأسباب العنصرية والاجتماعية للامتياز، فإلغاء العنعنات – كما يسميها – وقتل العنجهيات، واستشعار الواقع والرحمة والعطف... هي مزايا الإنسان[3]، «وأعظم النفوس قيمة هي النفس التي لا تحسد الناس على ما أتاهم الله من متاع الدنيا »[4]، والأنانية وحب النفس من أكبر الأسباب التي تضيع شخصية الإنسان»[5]، ويمضي لينادي أن «نكون جميعًا أوفياء للجنس البشري كله، لأن البشرية أمانة مودعة لا في عنق كل إنسان ولكن في دمه»[6].

وعلى غير عادة منطقه الواقعي النافي للمثاليات في القصة، يهتف العواد بالإعجاب والتقدير لكاتب رواية «الانتقام الطبيعي» على موقف بطل، قصته عندما زار مستشفى أجياد، فوجد صديقه القديم مريضًا بالزهري، ورحمه، لأن قلبه الكبير لا يعرف الحقد، ويصف العواد هذا الموقف بأنه أروع ما في الرواية، لأن الإنسانية الكبرى في شخص بطل القصة تتغلب على رذائل الحقد والخيانة والانتقام، فتسحق بأقدامها هذه الشرور[7].

2 -1-2 حق الخطأ - حق التعبير:

النفور من الأَمْثَلَة وادعاء العصمة، هو الوجه المقابل لمشروعية الخطأ التي

تنقض الخوف والجبن، وتستدعى الصراحة والحضور. ومن هذه الزاوية يحيل العواد على الإنسان، فيرى أن الخطأ «عنصر لابد منه من عناصر حياة الإنسان»[8] و«الكمال المطلق محال على الإنسان»[9]. الذي لا يخطئ – إذن – ليس إنسانًا، وبالإنسان – هكذا – ارتفع الصوت في خواطر مصرحة بإنكار العصمة العقلية على العلماء، في كل زمان ومكان، وبمناقشة آراء الكبار «مع احترام شخصياتهم»[10].

وهو المستند نفسه في أبرز جوانب نقد العواد لقصة عبدالقدوس الأنصاري «مرهم التناسي»، وفيه تظهر إملاءات الصفة الواقعية للإنسان، إذ بدت القصة في نظره مجافية للواقع وللإنسان، لأنها «بلا جو فني»، أي واقع محدد الظروف والمعلومات، وهي «قصيرة النظر إلى النفس الإنسانية... فإذا نظر القارئ إلى قصة هذا الرجل الشاذ... وجد نفسه وهو مغمض العين أمام شخص لا يدري ما هو، وأين خلق، وكيف تكونت أخلاقه، ومن أين أتى إليه هذا النضوب النفسي «ومن ثم بدا الانتقال في أخلاقه» مفاجأة بشعة»[11]. وذلك كله في اتجاه مناقض للأدلجة والبيداغوجيا التي تحرص عليها الكتابة السردية من وجهة الوعظ والتربية الموجهة.

2 -1-3 الإرادة:

وكما حضر الإنسان لإعلان المحبة الشاملة ورفض التميز والعنصرية، ولإنكار أي تألُّه إنساني بادعاء العصمة، أو مجافاة الواقع الموضوعي، فإن الإنسان يحضر في كتابة العواد لينطق برغبة التغيير والبناء، ومستند ذلك في الذات الإنسانية هو كينونتها النوعية ذات الإرادة والعقل والإحساس والطموح. وليس الوصف الذي يفرده العواد للإنسان أو يحيل عليه، بهذا الصدد، أشبه بمدونات الحساب في دفتر موظف حسابات وصرف، بل ينطوي على علاقة رغبة، هي ذاتها رغبة العواد في التغيير والبناء، وبث روح اليقظة وإرادة الحياة

والتقدم، وهذا هو ما يجعل الإنسان – كما أسلفنا – ذاتًا تمثل ذات العواد، وتؤول إلى بدلها.

فبالإضافة إلى شيوع الإشارة إلى «إرادة الإنسان»، وتكرار ذكر «الهمة» و«العزيمة»... إلخ، يفرد العواد مقالاً عن «الإنسان والحياة»، يقرر فيه أن «الإنسان هو الكائن الراقي الذي يقوم بأهم دور يمثله كائن في الحياة... وهو (الحي) الذي يسطو بقوة الحيوية فيه على ما يحيط به من أشكال المواليد الطبيعية»، ويضيف: «ففي هذا الكائن الكبير الممتاز تصرخ الحياة للمتبصرين قوية الصوت، رنانة اللحن، حماسية الإلقاء، ثائرة مندفعة، لأنها هي ذاتها تملؤه بكل ما فيها من قوة الحلول، وتسوق أعصابه القوية إلى العمل والحركة والسير والدفاع والمهاجمة والنقل والهدم والتأسيس والتعمير والتخريب، وتحفز دماغه المدهش القوي الفعال إلى التفكير والفلسفة والتأمل والإنتاج العلمي، والنظر إلى جوانب العالم الفسيح لتغيير الأوضاع الممكن تغييرها»[12].

2 -1-4 منبع الأدب ومصبه:

أما في الحديث عن ماهية الأدب ووظيفته، فيأتي الإنسان ليمثل، بالمطلب الأدبي، ذات العواد، إذ الحاجة الإنسانية إلى الأدب هي حاجة الكاتب في وجوده الجزئي المتعين، وعلينا أن نفهم قدرًا من التعادل والتوازي – كما يريد العواد – بين أن نقول: لا إنسان بلا أدب، ولا (عواد) بلا أدب. يقول: «فإذا نضبت النفس الإنسانية نضب إحساسها، ونضب معه تعبيرها، وعندما تكبر النفس تكبر أفكارها وآدابها، ومتى ضاقت وصغرت، صغرت الأفكار أيضًا، وصغر معها الأدب»[13].

إن الإنسان هو مصدر الأدب ومنبعه؛ ومصبه – إذن – هو ما يرضي رغبته، ولذا يمضي العواد إلى الحديث عن رسالة الفن والأدب بما يعلن تلك

الرغبة ويبحث عنها، فما رسالة الفن – فيما يقرر – إلا «إنماء ثروة الحياة في النفوس، وإشعال مصباح الفكر الإنساني، وشرح حقيقة الجمال ، والصعود بالآدمية إلى أفق سام من آفاق الخلود»[14]. و«الأدب يرفع درجة تفكير (الأمة)، ويجدد فيها نشاط النزعة إلى النهوض في اتجاهات السير البشري»[15]. وهو «يد تمر على قلوب مكلومة فتنزع منها الآلام»[16].

هذه الرسالة الإنسانية للفن والأدب تجعل «التوحش» و«الهمجية» – لدى العواد – صفة مرتبطة بالتخلف في مضمار الأدب والفن والفكر، ومن ثم في مضار الحس الإنساني والاستجابة لدواعيه. «فأرقى الأمم إنما هي أرقاها تفكيرًا وأدبًا، وأحطها هي أحطها فكرًا وأدبًا، فلا ترج من الزنجي والبربري وساكن الإسكيمو وما إلى هؤلاء من الهمجيين والمتوحشين أن يكون مفكرًا أو أديبًا راقيًا لأنه منحط في نفسه»[17]. وبذلك يغدو الأدب رهنًا لـ (الإنسان) بالمعنى الثقافي المدني لا البيولوجي، كما يغدو (الإنسان) – بالمعنى نفسه – رهنًا للأدب.

2 -1-5 الحق الاجتماعي:

تفيض مقالات العواد بإشارات عديدة إلى المحرومين والتعساء، فضلاً عن مقالات صحفية مستقلة، من مثل «مؤسسة للبؤساء» و«دار اليتامى» و«الأيدي العطوفة» و«الزواج الإجباري» و«الحياة شركة اجتماعية»... إلخ، وهي موضوعات ذات طابع إنساني، يحضر فيها الإنسان للاحتجاج به، والإخبار عنه، أو توجيه الحديث إليه؛ فهو ذات يؤول إليها العواد، لتمثل الرغبة في التكافل والتعاطف والعدالة الاجتماعية، والنفور من الظلم والأنانية والبؤس والإقصاء.

وبالرغم من أن للفرد حضورًا ملموسًا في اهتمام العواد، وهو يحمِّل الجماعة صراحة وزر القيود المفروضة عليه معنويًّا وماديًا، إلا أنه لا يكترث للفرد

بالمعنى النرجسي المعزول، بل بالفرد الاجتماعي الذي يزيد في الأمة، ويرضي الإنسانية، «فتخلق في قلبه جنة بشرية تمشي معه إلى حيث يشاء ومعها الرضا والسكينة والاطمئنان والعطاء»[18]. والفرد بهذه الصفة الاجتماعية الإنسانية هو المؤهل لامتياز الشخصية، فالشخصية الممتازة – لدى العواد – تملك «الشعور بالواجب، والشعور بالتبعة، والشعور بالخير، والشعور بحاجيات البشر»[19].

ويصف العواد «فقدان الضمير» بـ «المرض الاجتماعي المدمر»، ويقرر أن: «الضمير المستجيب للخير هو الضمير الذي يثني الناس على أصحابه، وهو الميزة المحمودة لذاتها من ميزات الإنسانية»[20]. و«حفاوة العواد بالضمير الاجتماعي والإنساني هي الوجه المقابل للازدراء والتحقير الذي يصبه على المتصفين بما هو على الضد من صفات كتابته أو ما يسميه بالكتابة العصرية»، وهي صفات يجتمع أبرزها في التملص من المسؤولية وغياب الضمير، في مثل: الخاملين، والمترفين، والمنافقين، أو الكاتب الجبان، والخيالي، والذليل النفس... إلخ[21].

ولا تنفصل لغة العواد المسلحة بالعاطفة الاجتماعية ومنطق العدالة والحق، عن الإشادة، في مقالاته الصحفية، بالمحسنين وذوي التضحية والعطاء، أو عن التعيين والوصف لوقائع نموذجية للظلم الاجتماعي وانعدام الإنسانية، خصوصًا تلك المتعلقة بالمرأة، في تعليمها وعملها وزواجها[22]. أو ما ينشأ في الهامش الاجتماعي من مآسي العجزة والأيتام واللاجئين والفقراء[23]. فكتابة العواد عن ذلك كله متصلة بالرغبة التي تجاوز فردية الكاتب إلى الصفة الإنسانية، فتؤول ذات العواد إلى ذات مجردة يمثلها الإنسان بالمطلق.

2 -2 الزعيـــم:

تحمل دلالة الزعيم معنى الفردية التي تؤول في مقابل الجماعة – الأتباع، إلى علو في المرتبة، وامتياز في المواهب والطاقات، واقتدار على صناعة

الإيديولوجيا أو تمثيلها، والجهد والتضحية. وعلى الرغم من أن ولادة الزعيم ترتبط – من وجهة اجتماعية – بالجمهور، لأنه – كما يرى فرويد – يولد على سرير حاجة الجماعة إلى رمز للحماية[24]. فإن الرغبة في التأثير على الآخرين حافز ذاتي للتسلط والزعامة، وقد تولّد، في التاريخ الأدبي، من إحساس الأدباء بالامتياز الإبداعي ومن إعجاب الجمهور بهم، ما أضفى على الأديب صفة القيادة الاجتماعية، وبلغ هذا، من الوجهة الفردية الوجدانية، في الرومانسية – مثلاً – مبلغ التأكيد على قيادية الشاعر واتساع إدراكه لروح الحياة وجوهر الإنسان والمثل العليا، مضافًا إلى ذلك قدر جارح من الاحتقار لعامة الناس وترداد الوصف لهم بالدهماء[25].

ولا يحضر «الزعيم» في مؤلفات العواد، حضورًا محايدًا أو مستقلاً، بل يغدو ذاتًا أخرى يؤول إليها العواد، لتمثّل لديه الرغبة في التأثير وفرض الرأي والقيادة والتحكم، مع الرغبة في توحيد الجماعة المحلية والوطنية والقومية، أو الجماعة الأدبية وراء فكرة النهضة و«الأدب الحي» و«الكتابة العصرية»، وما يرافق ذلك – في كل رغبة تسلط – من شهية العزة والوجاهة والمجد، وهي رغبات مضادة لنفور الزعيم – كما هو نفور العواد – من التبعية والفوضى والذلة والتلاشي.

وتبدو ذات «الزعيم» في مؤلفات العواد، من خلال مكرورة الوصف لدوره التجديدي في الشعر والكتابة، بأنه دور القيادة والتصحيح والتوجيه لـ «الجيل الجديد»، وحكاية البطولة المنفردة أمام احتشاد منافسيه، وفي مكرورة الثناء والتمجيد لمن مدحه من السياسيين أو الأدباء أو المصلحين والمحسنين بصفات تجتمع في الإجلال لمدلول الزعامة والقيادة[26]. كما تتجلى ذات العواد في «الزعيم» من خلال الإعجاب المترقرق في ثنايا عرضه لسير من نتمثل فيهم من الزعماء الفردية والتعالي والاستبداد بالسلطة أو طلبها، مثل: موسوليني، وهتلر،

والمتنبي، وفي الموقف ممن يسميهم «الدهماء» و«المتوحشين»، من عامة الناس ومن الشعوب الفقيرة والجاهلة.

وسنتخذ من حديثه عن الزعماء الثلاثة وعن «الدهماء» و«المتوحشين» ما يمثل على الزعيم البدل الذي يغدو ذاتًا، تتجلى من خلالها ذات العواد، في مجموع الرغبات التي لا تليق بغير الزعيم في مدلوله المجرد، وذلك فيما يلي:

2 -2-1 موسوليني:

يبدو بدهيًا، أن الحديث الترويجي عن دكتاتور كموسوليني، حديثًا غير ثقافي، إجمالاً، وغير أدبي أو شعري، خصوصًا. فالفاشية ضد الثقافة وضد الشعر والأدب؛ لأنها – ككل دكتاتورية أو عنصرية – ضد الإنسان ، أي ضد فرديته وحريته وتألقه بالحلم والإرادة. وإذا استصحبنا ذات العواد الإنسانية، فضلاً عن الشعرية والأدبية، الذات الحية المتوهجة بالتجدد والعقل والتأكيد على الإنسان، فإن العجب سيزداد.

تُرى بم يحدثنا العواد عن موسوليني؟ ولم يحدثنا عنه؟!.

يبتدئ حديث العواد عن موسوليني بأن: إيطاليا – الآن وما بعد الآن – ترفع رأسها فاخرة بزعيمها العظيم، الرجل الفذ زعيم الفاشية الذي خلق في إيطاليا روحًا جديدًا لم تعرفه نهضاتها السياسية والاجتماعية. ويذهب، بعد ذلك، للحديث عن النظم الروحية والأدبية والاجتماعية والسياسية التي أوجدها مما تشمله تعاليم الحزب الفاشي. ويلح على النظر إلى الفرق بين إيطاليا قبل موسوليني ومبادئه، وبين إيطاليا الحديثة، «فقد رفعها بنسبة 70٪ مما كانت عليه». ويقتطف للقارئ طائفة من كلماته وآرائه عن الفاشستية، قبل أن يختم بتفاصيل سيرة حياته، من ولادته، وتعليمه، وعمله في الصحافة، ومطاردته بعد نقده للحكومة، إلى انضمامه للجيش، وتكوين جيش من الجنود العاطلين ومن

العمال الذين اعتنقوا أفكاره، والزحف به إلى روما والاستيلاء عليها. وفي ثنايا ذلك كله ينثر العواد العديد من صفات التبجيل والإعلاء، من مثل: الرجل العظيم، الفذ، خالق إيطاليا الجديدة، السياسي العبقري، كبير النفس، قوي الشكيمة، واسع الأمل، بعيد الطموح، بارز الشخصية... إلخ[27].

موسوليني - إذن - صنع السلطة والوحدة والنهضة من خلال شكل عرقي للنضال القومي. وهو نضال قومي يحيل على إيمان راسخ بالمجد الذاتي للأمة، والعظمة العنصرية في دمها وثقافتها وتاريخها، وقد كان هذا الشكل من النضال، لدى الأجيال العربية في العصر الحديث، شكلاً مقدسًا ونبيلاً. وظل الطراز الأميز من الزعماء، في عيونهم وقلوبهم، من يرفع شعارات القومية، ويردد بألفاظ مختلفة معاني مقولة موسوليني الشهيرة «أسطورتنا هي عظمة الأمة». وذلك في ظل عامل التضخيم النوستالجي للماضي، والراهن المأزوم بالتخلف والضعف، وفي غياب الآفاق النظرية الواضحة لأي شكل معقول، إنسانيًّا، من أشكال المستقبل.

إن العواد أحد الكتاب والمفكرين العرب الأحرار الذين التقوا - طوعًا أو كرهًا - مع الفاشية، أو مع غيرها من الإيديولوجيات الشمولية التي تلغي الحريات والنخب والبرلمانات، وتدمر قيم الحداثة والعقل والواقع، وترسخ فكرة الثورة والإنقلابية وسطوة الأحادية والقمع، وتقصي الحوار والانفتاح والتعددية، وراء خيال البطل الوهمي، وفي سبيله، بطل «الثورة العربية الكبرى»، أو «السيرة الهلالية» المتجدد بيوتيبيا الوحدة والسيادة والنهضة والتنوير، التي حلموا بها وعملوا لها - محقين - بقدر ما بكوها واستبكوا عليها.

هذا «البطل - الزعيم» هو الذات الأخرى للعواد التي تستبطن فكره وتستظهره، لكي تعلن الرغبة في بطولة من النوع الذي تهتف له الأمة!.

2 -2-2 هتلـر:

ويضيف حديث العواد عن هتلر وإعجابه به مزيدًا من التأكيد والتدليل على الوظيفة التي يمثلها الزعيم في فكر العواد، وظيفة الفرد الذي يُحدِث التحول، ويصنع وحدة الجماعة ونهضتها وعقلها الحر. وهو فرد يتصف بالبطولة التي لا تغدو – في حديث العواد – مهارة قاصرة على القيادة العسكرية، ولا حذقًا في الإدارة والتنظيم، بل ذلك كله مضافًا إليه عبقرية الفكر، وقوة الشخصية، والإنسانية، والوطنية. إنه «بطل» بالخبر والحكاية أكثر منه بالواقع ومجريات الحقيقة، أو هو زعيم كما يشتهيه فكر الكاتب، ويحلم به، لأن الحقيقة – حتمًا – ستحوج إلى شيء من الاحتياط في المديح، أو إفساح حاشية ما، لما يشبه – في الأقل – اللوم أو يقارب الانتقاد.

إن العواد يسوق حديثه عن هتلر – كما ساقه عن موسوليني أو المتنبي أو غيرهما – مساق الخبر الذي يحيل على ذاته لا على الواقع، فهو يصنع الواقع الذي يخبرنا عنه، مما يجعله واقعة حكي ، بالمنطق الفني للسرد، حيث تكتفي الحكاية بذاتها ، لأن المهم فيها ما يُنقل ويروى إذا ما تمثلنا – بهذا الصدد – قول بورخيس: «لست أدري ما إذا كان الأمر قد حصل بالفعل، ما يهم اليوم هو أن هذه الحكاية قد رويت، فأعتقد في صحتها».

هناك لغز عصي يبدأ العواد بإحاطة هتلر به، وذلك من خلال وصفه بالجاذبية وما أحدثته «الهتلرية»، ولاتزال، من شغل لأذهان العالم في الغرب والشرق، وصعودها القوي، « حتى أصبح العالم كله متطلعًا لمعرفة كنه هذه الحركة وما ترمي إليه». استراتيجية اللغز تعبير عن العجب وصناعة للإعجاب، فيما هي رغبة في تشارك السؤال وتقاسم الإثارة المتولدة عن حس غير عقلاني بالدور الفردي للبطولة، وتمهيد لتقبل مفتاح فعلها في الجماعة: القومية، واستثمار حماس الشباب، وحسهم الوطني... وهي مفاتيح أثيرة في وعي العواد.

ويتتبع العواد بروز أفكار هتلر من الحلم القومي بوحدة ألمانيا واستعادة كرامتها التاريخية، إلى مقامه بفيينا، شاب فقير في مدينة صاخبة باهظة الثراء، تتكدس السلطات فيها وحدها، ويثير أساه بؤس العمال فيها. ومن ثم تبرز فكرة الإصلاح الديموقراطي الاشتراكي، وتتولد الكراهية لليهود، لأنه رأى فيهم ما يخرب الاقتصاديات، وما يخرب الأهمية القومية للفرد، ويرى في التعليم والمدارس السبيل لتوحيد ذهنية أبناء الدولة توحيدًا دائمًا. وقد اقتضاه ذلك أن «كافح... ونشر مبادئه بقوة حتى اعتنقها الشعب الألماني بأسره»، فانبعث فيه روح الحياة من جديد[28].

هذا الكفاح الذي صنع بطولة هتلر وزعامته، هو كفاح فكري وثقافي – كما بدا من حديث العواد – لأنه يحيله على الأفكار وتولدها في شكل قناعات مبررة إنسانيًا ووطنيًا. وهي أفكار لا تؤشر على الأنانية وشهية الاستبداد، والتسلط بقدر ما تؤشر على التضحية وروح المسؤولية وحس الانتماء؛ أي المؤشرات التي تدعو العواد إلى الشعر والكتابة والتأليف، وهي الفعل الثقافي الذي كان هتلر ممثلاً بوزير دعايته يتحسس مسدسه كلما سمع به!.

والنتيجة – إذن – هي أن العواد يرينا في هتلر ما يريد أن نراه فيه هو، من البطولة الثقافية القومية والوطنية، التي تجعل من هتلر ذاتًا أخرى للعواد، برغبات ثقافية.

2 -2-3 المتنبـــي:

ولا يختلف ما يريده العواد من الحديث عن المتنبي، عما حدثنا به عن (موسوليني) و (هتلر)؛ إذ يسوق حديثه عنه مساقًا ذاتيًا، مفعمًا بالتبجيل والتعظيم، لا يرى فيه الشعر والموهبة فقط، بل يرى من السلوك والأخلاق ومن توافر ظروف الصراع والتغالب، ما يهيئ الإعلاء للمتنبي، بوصفه ذاتًا، تنتصر

لرغبة، وتقاسي في سبيل إرادة، تنتصب دونها العوائق، وتباعده عن بلوغها الشخصيات الضدية والظروف المعاكسة.

ومناسبة حديث العواد عن المتنبي، متصلة بدلالة الحديث نفسه في رسم العلاقة بالمتنبي من زاوية قومية. فالمناسبة هي ذكرى مرور ألف سنة على وفاة المتنبي (354هـ) التي تحل في العام التالي لكتابة المقالة (1354هـ). وهي مناسبة تؤول إلى دعوة من العواد إلى الأمة العربية للاحتفال بهذه الذكرى، لأن المتنبي شاعر «تفتخر به الضاد من أقصى حدود بلادها إلى أقصاها بلا تفريق».

ولهذا السبب يغدو المتنبي حكاية، وينصب الحديث عنه مصب الحكاية للبطولة القومية الثقافية المتاخمة لطلبه المجد ورغبته في الملك. وهي بطولة يحفزها التميز الشخصي وتغذوها عبقريته الإبداعية، فتصطدم بالمنافسين والمناوئين الذين يذكون في الحكاية معاني المغالبة والتحدي، لتغدو بطولة المتنبي بطولة الذات في مقابل خصومها وأضدادها، وهم خصوم وأضداد ينتهون إلى الهزيمة (حتى وإن قتلوا المتنبي؟!) «فمن أية ناحية من نواحي المتنبي أردت البحث لا تجد إلا عظمة وتفوقًا ينتهيان بغلبة وانتصار، وليست تلك الغلبة وذلك الانتصار، اللذان ينتهي بهما تفوق المتنبي وعظمته إلا انتصار الفن وغلبة الحيوية الشخصية التي تتمم الفن أو تبرزه مجسمًا».

وبقدر ما تتصف شخصية الزعيم بالتعالي عن المجموع، والتفرد فوقه، ومن ثم امتلاكه، وقيادته، والتأثير فيه، فإن شخصية المتنبي – في حديث العواد عنه – تأخذ صفات الزعيم أكثر من أن تأخذ الصفات الوظيفية للتسلية والإمتاع الفني في الشاعر. وصفات المتنبي (الزعيم) – من هذه الوجهة – تركز على حضوره المقترن بالجماعة تقارن الخضوع له والتعلم منه والإعلاء له من جانب، وطغيانه واتساعه بسبب تفرده من جانب آخر، فهو «معلم عظيم» و«نجم ساطع خفاق»، و«هو الشاعر الوحيد الذي لقحت أراؤه وأفكاره ومعانيه منتجات الأدباء» «عبقري في قراراته»، «درس طبائع النفوس... ولمس أدق أسرارها»، «كان يفيض

حوله كبرياؤه الشامخ وترفعه النبيل.. وعزوفه عن سخافات القراء الصغار»، بل يؤول «مديحه لبعض الملوك» من الضدية للزعامة إلى التدعيم لها، لأنه «هو نفسه كان طالب ملك، فسبر أغوار هؤلاء بهذه الوسيلة»[29].

لنقل إن العواد لم يكن يتحدث عن المتنبي من خلال التاريخ أو الحدث والوثيقة، بل من خلال الذات، وأن تتحدث عن شخصية من خلال ذاتك يعني أنك تتماهى فيه أو في ضده، فيؤول، في ترويجك إياه، إلى ذات أخرى لك تشاركها رغبتها التي صارت بها ذاتًا في حديثك، وهذا هو موقع المتنبي في حديث العواد عنه؛ أي الموقع الذي يصطف إلى جوار موسوليني وهتلر، من الوجهة التي تختصر المجموع في فرد، فيه تنتهي آخرية الآخر، وبه تقوم الرغبة وتتحقق!.

2 -2-4 الدهماء - المتوحشون:

من اللافت للانتباه أن يحضر في خطاب العواد، وبإزاء الإعجاب بزعماء من الطراز المذكور أعلاه، الإشارات المتكررة إلى عامة المجتمع، أو إلى الشعوب الفقيرة والجاهلة، من خلال صفات وسياقات تقفهم في مقابل الزعيم الفرد، وفي ضدية للمفكر «العبقري» والأديب «الراقي»، وتسجنهم في دائرة من القصور والعجز والحاجة التي تجعل الزعيم السياسي والفكري، وبالمعنى الاستبدادي الأحادي، ضرورة يتعلق بها وجودهم لا وجوده، وترهنهم له، وتعيلهم عليه، وتحميهم به، دون أن يعنون له إلا هذه المهمات الصعبة!، وهي، حقًا، السرير الذي يلد عليه، كما قال فرويد.

وبوسعنا أن نورد أمثلة هذه الرؤية لدى العواد من سياقات الصفتين التاليتين:

2 -2-4-1 الدهمـاء:

وتعني هذه الصفة في اللغة «العدد الكثير»، أو «جمع الناس وكثرتهم»،

وهو المعنى المقابل للتفرد والامتياز وما يتصل بذلك من مكانة تعلو وقيمة تسمو، لأن كثرة الشيء، ترخصه ووفرته تقلل الحاجة إليه. ومن ثم لا تبقى صفة «الدهماء» بريئة ومحايدة في سياقات التزكية للفرد النوعي بمعنى ما. بل إن التلفظ بها لا يتم من خلال الفرد الذي يتعالى عليها، فالعامة لا تسمي نفسها «دهماء».

وهذا هو المعنى الذي ترد به لدى العواد. إنه يحدثنا – مثلاً – عن «أدب التقليد» فيزري بالصور المنسوخة والأدباء الناسخين والشخصيات الضئيلة والأدب الشائع... بحثًا عن الابتكار والجدة والتفرد والشعور الممتاز، وهي الندرة ومن ثم القيمة «فمن وراء هذا الشعور تعبير مصور قدير يتعالى عن الطبقة التي تشارك الدهماء في مداركها وفي التفافات أذهانها»[30].

أو يقرن «الدهماء» برخيص الأمور التي لا تفلح فيها النفوس العظيمة الغنية بمواهبها المكنوزة، وإنما «تبرق هذه النفوس وتلمع وتعطي أحسن الإنتاج إذا وجهت للعظائم والمسائل الإنسانية الكبرى العامة الواسعة»[31].

وبالطبع، فإن العواد لا يضع نفسه في خانة الدهماء ، ولهذا يتبرم منهم شاكيًا، بقوله: «كان لغط الدهماء... واكتظاظ المكان بهم على غير نظام، حائلاً بيني وبين رؤية الملك وسماع الخطباء الذين حيوه»[32].

2 -2-4-2 المتوحشـون:

وتأخذ صفة «المتوحشين» قدرًا أعلى من زراية العواد واحتقاره، ويمتد موصوفها – لديه – إلى دائرة صفات أخرى من قبيل: «منحط في نفسه... متأخر في محيطه، وتربيته، وأحوال معيشته، وصغر آماله، ونضوب أمانيه، وانحلال أخلاقه، وانحداره إلى همج متغور في همجية النفس والعقل لا يسمح له بالصعود إلى المكان المشرف على رياض الحياة»[33].

وتتنوع سياقات الإشارة إلى هؤلاء «المتوحشين» و«الهمجيين» من البشر عند العواد. ومن أبرز هذه السياقات أن يجعلهم في مقابل من يصفهم بـ «العالم المتقدم» و«الأمم المتحضرة» و – في أحيان – «الاستعماريين»، في معرض مجادلة افتراضية لهؤلاء من زاوية التقريع بالمنطق الحضاري والتقدمي ، والاحتجاج على ظلم تأييدهم ومعاونتهم – مثلاً – لاغتصاب فلسطين «فإذا لم تفعل السياسة التي قيل عنها إنها آخر عصارة الأدمغة التي تربعت على مقاعد عصبة الأمم في جنيف ما أخذت على عاتقها تنفيذه من خطط العدالة ، ترى ماذا يقال عن نزعات المتوحشين في الإسكيمو وأواسط أفريقيا؟!»[34].

وما يقال بشأن العدالة يقال بشأن الفكر والأدب، وهو سياق آخر يشير فيه العواد إلى من يصفهم بالمتوحشين والهمجيين في معرض ربطه الأدب بالنفس الإنسانية، وتوليده من ذلك معنًى مطلقًا للرقي، لا ينتجه إلا الراقون. لذلك – يقول – «فلا ترج من الزنجي والبربري وساكن الإسكيمو وما إلى هؤلاء من الهمجيين والمتوحشين أن يكون مفكرًا أو أديبًا راقيًا لأنه منحط في نفسه»[35].

وهو السياق نفسه الذي يستدل فيه العواد – في موضع آخر – بانتقاد «شاب أسود» – كما وصفه – الحجاز ، بأنها «أمة مهملة»، فقد اتخذ العواد من قائل هذه المقولة عامل تعظيم وتقوية لمدلول الإهانة فيها ؛ فمضى يردد: «نعم أسود البشرة، سوداني الجنس، من القارة السوداء، من القارة المظلمة، من أفريقيا، من بلاد التوحش... ولكنه مطربش، ويرتدي حلّة أفرنكية، وهنا السر»[36].

وما يهمنا، في استخدام العواد لصفة «المتوحشين» و«الهمجيين»... هو الدلالة التي صنعها لهم بهاتين الصفتين صنف آخر من التوحش والهمجية بدعوى العقل والعلم والتقدم، وبمزيد من إعانة الجهل والفقر و – أحيانًا – الفوضى والحروب عليهم، لتبرير تبعيتهم له، واستخدامهم، والاستئثار بخيراتهم.

وهي الدلالة نفسها التي تصدر عن وعي الزعيم، في استبداده المفارق للعقل، وتسلط أنانيته، وصناعته للعنصرية والعصبية بالقدر ذاته الذي يصنع به التجهيل، والحاجة ليكون في موقع الأب والمعلم والمخلِّص والقائد الذي يختصر الاختلاف في أُحاديته والمجموع في فرده!.

ولا شك أن سيكولوجيا التسلط وسوسيولوجيا الاستبداد تلتقي في الكشف عن هذه المعاني، مع الفكر النقدي لمثل «طبائع الاستبداد» عند عبدالرحمن الكواكبي، ومتوالية المناهج والأفكار التي فاضت بها الاتجاهات المختلفة في نقد التنوير، وما بعد الحداثة، وما بعد الكولونيالية... بحيث اتسع الوعي إلى ما يدعم الأهداف الإنسانية للحرية والعدل، وما يضيء آليات الثقافة وباطنها اللاواعي باتجاه الكشف عن العمى الثقافي الذي يحجب، أو يحرف النوايا الحسنة، التي لا يختلف فيها العواد عن العقاد، ولا ديكنز عن وردزورث[37].

2 -3 الرجـــل:

الرجولة، عند العواد ، قيمة فعل وفكر، ومدار امتياز أخلاقي وعملي، إنها النقيض للابتسار والنقص والضآلة، والنقيض للجبن والمهانة، والنقيض للنفاق والكذب وللأنانية والجشع المادي، والنقيض للخرافة والدروشة، ومن ثم شاعت مكرورة المدح بها في مؤلفات العواد، من خلال إثباتها لعدد من الأفعال والصفات الشخصية، ونفيها عن أخرى. ومؤدى ذلك يعني أن لدى العواد الرغبة في صفات محددة في الفاعل النقدي والفكري والاجتماعي، قوامها الشعور بالواجب وتحمل المسؤولية والتحلي بالضمير والمنطق وقوة النفس والجسد والاستعداد للتضحية... وهي صفات يمثلها الرجل ويرمز إليها ، فيغدو وجهًا

آخر لذات العواد، يجد في ذكورية المجتمع وفروسية الثقافة ما يعزز قبوله والانصياع لإيحاءاته الإيجابية التي تنسِل من نموذج أعلى للأب مايزال يبث في مدلول الرجل الحكمة والحماية، ويطالب الصغير والأحمق والجبان والنذل وصاحب التخاريف أو غير المنطقي، بالعبارة الدارجة محليًا وعربيًا «خليك رجّال» أو «راجل».

ويمكن أن نطل على ذات الرجل التي تؤول إلى العواد، أو يؤول إليها، بلا فرق، من خلال أبرز صفات الرجولة عند العواد، فيما يلي:

2 -3-1 الشجاعة - القوة:

سيرة العواد تحكي شجاعته بقدر ما تحكي صراحته، وتحكي قوته بقدر ما تحكي اعتقاله، وفصله من عمله في مدرسة الفلاح، ومنع كتابه «خواطر مصرحة»... إلخ. لكن المهم، هنا، هو أن العواد يدعو إلى الاتصاف بالشجاعة والقوة ويقرنهما بصفة الرجولة، مثلما يقرن نفيها بنفي الاتصاف بهما، يقول:

«ليس برجل من لا يحمل في دماغه فكرة الجبروت، وفي لسانه صاعقة الصراحة»[38].

«العالم .. لا يكون رجلاً كاملاً أو قريبًا من الكمال إذا فقد ميزة الشجاعة»[39].

إن الرجل لا يكون رجلاً بغير شجاعة وقوة. هكذا يرى العواد، ولهذا يغدو والمديح للمعرفة والتعبير والرأي مقترنًا – لديه – بالرجولة، التي تحقق المعرفة بالشجاعة، والتعبير والرأي بجسارة القلب والصراحة. كأن الرجولة ، بهاتين الصفتين، امتياز يعلو بالكائن عن الصمت والخوف، ويتمرد به على المسايرة والتبعية!.

2 -3-2 التفوق والغلبة:

وهما الامتياز الذي يستلزم الرجولة، مثلما يغدو لازمًا لها. فالرجولة التي تتصل في وجهها الأول بالشجاعة والقوة، تفضي إلى شهية الحضور الذي يناقض الغياب ويضاد النسيان، وعندئذ يتصل بمعنى الوجود الذاتي حيث تلمُّس الفردية والاختلاف والمجاوزة، وهي أضداد للتشارك والاستواء والتوافق، ما يجعل من الصراع والتغالب فرضًا لتحقيق الرجولة وجودها، واستشعار ذاتها.

إن العواد يجرِّم التواضع الذي يمنع من إعلان الحقائق، قائلاً: «ليس مما يستسيغه المنطق في مذهبي أن أطأ الحقيقة بقدم الإجرام الاجتماعي الذي يطلقون عليه خطأ في معظم الأوقات اسم التواضع». وينكر أن يتنازل الإنسان عن إعلان رأيه، لأن ذلك – يقول – «صورة مجسمة للعبث بكرامة النفس وإضاعة احترامها المحتم»[40]، ويرى أن على المرء أن يقدر موهبته، نافيًا أن يستطيع أحد الاهتداء في طريق المعرفة، حين يمضي بنفس مهينة مستضعفة، ويتساءل متعجبًا: «كيف يستطاع الإحساس بالحياة لمن يدين بإنكار الذات والتهاون بالنفس، ولاسيما في مواقف أشد ما يحتاج فيها المرء لتقدير مواهبه أمام نفسه»[41]. وتجتمع هذه الصفات التي يفرض المرء بها ذاته، ويحقق حضوره ووجوده، في المرتبة العظيمة من الرجولة، فهي – لدى العواد – «مبادئ عظماء الرجال»[42].

ومعنى ذلك أننا أمام ذات اجتماعية هي «الرجل»، تستمد نوعيتها من سيكولوجية القوة التي تستحيل إلى سبق في الموقف وغلبة في الرأي، ومن ثم بروز حس المسؤولية، وهو بالضرورة حس فردي، الأمر الذي قاد العواد إلى «الحرية» ومشتقاتها، فظلت أثيرة لديه، تدور في مكرورة للمديح، لا تنتهي بوصف «الرجال الأحرار» و«الأديب الحر» و«المجتمع الحر» و«موقف النبل

والحرية»، ولا تبدأ من كتابه المخصص للمباهاة بقيمتها في شخص «محرر الرقيق». وذلك في مقابل الهجاء القاسي للعبودية التي تتراءى له في التقليد الأدبي، وفي الأعراف البالية، وفي النفس الضعيفة، بقدر ما تتراءى في الفقر والتسلط والنفاق والطمع... إلخ.

2 -3-3 العقـــل:

لكن طاقة التفرد ومحاذير الانفلات التي تثيرها الرجولة من خلال لزومها المطلق – عند العواد – للشجاعة والغلبة، ينتهي بالعواد إلى حد ثالث لازم للرجولة، وملزوم لها في الوقت نفسه، وهو (العقل)، فالعقل – لديه – صفة للرجولة تشمل الخلق الفاضل من جهة ، والفكر الذي يضيء الحياة ويطورها من جهة ثانية ، وبذلك ينعطف على الرجولة من حيث هي قوة إيجابية وشجاعة مطلوبة، ومن حيث هي غلبة وتفوق بالمعنى المحمود.

2 -3-3-1 الخلــق الفاضــل:

لم يكن عنوان المحاضرة الشهيرة «الرجولة» عماد الخلق الفاضل «لزميل العواد (اللدود) حمزة شحاتة، بطلب من جمعية الإسعاف بمكة المكرمة عام (1359هـ/ 1940م)، غير ذي دلالة على المعنى الاجتماعي الثقافي، الذي يربط الرجولة بالخلق الفاضل، وهو المعنى الذي استمد منه العواد – مثلما استمد شحاتة – الوجه الأخلاقي البنّاء بالمعنى الاجتماعي الثقافي للرجولة . فالرجولة، هنا، هي قيم أخلاقية ذات طابع إنساني اجتماعي مضاد للأنانية والعدوان والقِحَّة. وبذلك تلتقي القوة والشجاعة التي تصف الرجولة في علاقتها بالخارج، مع وصفها في علاقتها بالذات ، وتغدو الأمانة والقناعة والصدق والحياء... إلخ رجولة، لأنها شجاعة في مواجهة تغوُّل الذات وطغيانها، يقول عن الخليفة سليمان بن عبدالملك:

«أراد أن يحجز على أخيه يزيد لأنه تزوج سعدى بنت عبدالله بن عمرو بن عثمان بن عفان بصداق مقداره عشرون ألف دينار، واشترى حبابة المغنية بأربعة آلاف دينار، وقد استهجن سليمان هذا التصرف، ووبخ أخاه عليه، وأوضح له نتائجه التي تغمز الرجولة»(43).

كأن الرجولة مجابهة للغريزة، واستعصاء على اللهو والإسراف والخيلاء. إنها الاتزان والاعتدال الذي يحدّ من تضخم الذات، ولهذا رأى أن تفلُّت يزيد من الرزانة، وانقياده للهوى، ضعف في الرجولة. ويبدو العواد عظيم الحذر والاحتراس من أن تفهم الرجولة من زاوية الجسد ؛ إذ تنقلب قوتها – عندئذ – إلى إمبراطورية الغريزة، وسلوك الحيوان، فيقول:

«العسكري لا يكون رجلاً إذا تخلف في موهبة العقل»(44).

ورغم أن موقف العواد الداعي إلى تعليم المرأة وعملها وحريتها الاجتماعية دال بوضوح على وعيه النيِّر، فإن الرجولة – لديه – بوصفها قيمة عقل وخلق قويم، تستمد أخلاقيتها من الضدية للمرأة، التي تبدو رمزًا للخيانة والإغراء، وسببًا للجريمة ومضمونًا للأحداث، ولعل في رؤيته الدفاعية عن نسبة قتل عبدالعزيز بن موسى بن نصير إلى الخليفة سليمان بن عبدالملك، ما يشهد بذلك، إذ يقول:

«فالمحلل المتعمق في البحث يجد أن إصبع المرأة هي التي يجب أن ينسب إليها هذا الحادث، وتأثير المرأة في السياسة وفي غيرها من شؤون الحياة الاجتماعية غير منكور في قضايا التاريخ الشهيرة، وقد قال نابليون بونابرت في التعليل والتعقيب على الحوادث البارزة: (فتش عن المرأة)، وهذا القول إن لم يصدق على كل حادث بصورة مطردة، فإنه يصدق تمامًا في شتى الحوادث»(45).

وليس هذا التعليل الذي يتهم المرأة بأدل على جنوسة العقل والخلق الفاضل عند العواد، من حديثه عن الغيرة بأنها تدل على «نشاط الحيوية وقوة الرجولة في الرجل» وإيراده – بهذا الصدد – قصة أمر سليمان بن عبدالملك بخصاء المغنين؛ لأن لب جاريته، وهي تصب على يده ماء الوضوء ، شرد إلى صوت أحدهم![46].

2 -3-3-2 الفهـم والفكـر:

وكما يدل العقل، بمعنى الخلق الفاضل، على الرجولة – عند العواد – فإن القدرة على الفهم وإنتاج الفكر تقتسم، مع الخلق الفاضل، العقل في الدلالة على الرجولة. ومن هذه الزاوية يحيل العواد الرجولة إلى فعل يدفع الواقع إلى التصحيح والتطور والبناء، فيرى أن «تقدم الحجاز بالرجال المفكرين»[47].

والتقدم، هنا، هو مدلول النور والضياء ومفهوم النهضة والتجديد، والعصرية التي ألح عليها في مؤلفاته، وهي المفاهيم التي تغدو نتائج بقدر ما تغدو أسبابًا، وتدخل مع عقل الرجولة في جدل، بحيث تغدو دلالة الرجولة – عند العواد – إحالة مستمرة على السببية، والنقد، والتجديد بوصفها دوال العقل المفكر والبصير، مثلما تغدو الرجولة، في الوقت ذاته، إحالة على الخلق والقوة والغلبة التي تتبادل مع الفكر، في إنتاج دلالتها موقع السبب والنتيجة.

لقد شن العواد حملة لنقد وتجريم الشعوذة والخرافة والدردشة ، فالحر العصري – يقول – «لا تروج عنده السخافات ولا يجنح للخزعبلات»[48]، ودعا إلى أن «نتعلم الميكانيكا في عقولنا قبل أن نتعلمها في الآلات»[49]، ورأى أن الفكر البشري كله محل نقد وتصحيح ومراجعة، وأن «أحسن وسيلة لتربية العقل هي التفكير بحرية»[50].

2 -3-4 هجـاء الطفولـة:

هذا النضج والاكتمال، الذي تجتمع عليه دلالة الرجل، يغدو من تمام الدلالة عليه – عند العواد – المقابلة بالطفل في الدلالة على ضآلة القدرة ونقص الاستعداد وقلة الخبرة والمعرفة. فبالرغم من حفاوة العواد بالطفولة وإشفاقه عليها، وبالرغم مما في الشعر، وخصوصًا لدى الرومانسيين الذين يتماس العواد مع نسختهم العربية، من شيوع مكرورة الطفل المثال والأنموذج، رمز البراءة والطهر، و«أب الرجل» كما قال وردزورث[51]، فإن صورة أخرى للطفل – في مقالات العواد – تشيعه استعارة أو صورة تشبيهية، للدلالة على ما ينافي النضج والاكتمال، وما يقابل الدلالة التي تصنع اقتدار الرجل الجسدي والعقلي، وتجاوز بمعناه إلى دلالة الأب، حيث الحماية والحكمة والقدرة الحيوية على الإخصاب والتناسل.

إن الطفل الذي يسمّي به العواد أو يصف شعبًا أو أمة أو أديبًا... إلخ، هو معنى هجائي يحيل على تضخم دلالة الرجل لديه ويمنحها الرتبة التي تعلو بالقدر الذي يدنو الصغير ويضعف ويتضاءل. ويستوي في استنتاج هذه الدلالة أن نقرأ – مثلاً – نقده للشعب الذي لا يهتم بالقضايا العامة لحياته الاجتماعية، فيقول: «شعب كهذا كيف تعيش فيه المبادئ الحية، وكيف تنمو فيه المثل العقلية والحضارية المحترمة؟، إنه شعب طفل»[52]. أو أن نقرأ وصفه لعبدالقدوس الأنصاري بـ (الطفل)، لأنه خالف الحقائق النفسية في قصته «مرهم التناسي»[53]. أو المقارنة التفضيلية بين الشعراء التي يتصف الأدنى فيها بالطفل، كما في قوله: «فهذا العقاد، أو حافظ، وحسبك بهما أو بأحدهما شاعرًا، يبدو شوقي طفلاً بالنسبة إليه»[54]. بالإضافة إلى مواضع أخرى تشيع فيها المقارنة بالرجال العاملين، ليغدو القصور والإهمال واللعب امتيازًا للأطفال، الذين تدل عليهم أسماء أخرى كالصبيان أو الصغار[55].

هـكذا – إذن – لا يـعنـي (الـرجل) الـذي صـنـع الـعواد – كـمـا رأينـا – تجـريده، مـجرد الـوصـف المحـايد لـه ، لأنـه يغـدو ذاتًا تـرغب فـي الاضـطـلاع بالمسؤولية والـواجب، وتجابه عوائق وخصومًا وأضدادًا من النوع الذي واجهه العواد.

2 -4 الرياضـــي - العســكري:

قد نقول: إن هناك علاقة اختلاف في التداعي الذي يفرق بين هاتين الشخصيتين في جهة اللعب، وما يتصل به من الانطلاق والحرية لدى الرياضة والرياضيين، وفي جهة الانضباط والجدية والصرامة لدى العسكري، وما يتداعى بنا إليه من القيد والسجن والعقوبة.. إلخ. وبقدر ما نبتهج للتداعيات الأولى، فإن التداعيات الأخرى تثير النفور وتوجب الانقباض. لكن حضور هاتين الشخصيتين – لدى العواد – يلفتا إلى صفات التشابه بينهما وعلاقات القربى، وهي علاقات تؤول إلى التصالح من وجهة إيجابية، أي من الوجهة المحمودة فيهما معًا، بما يجعلهما، من خلال الرغبة التي تجمعهما في اتجاه واحد ، ذاتًا نصية في مؤلفات العواد، تمثل رغبته هو، ومن ثم تؤول إليها ذاته الفكرية والكتابية، وهي – كأي فكر أو كتابة – كينونة حلم واشتهاء، لا مبرر للفكر أو الكتابة بغيرهما.

إن حديث العواد عن الرياضي، والإشارات الدالة عليه، يحضر في مقام الرغبة في التسامح والقوة، والدعوة إلى الحيوية والجرأة والعقل. أما حديثه عن العسكري، والإشارات الدالة عليه، فيحضر في مقام الرغبة في الطاعة والانضباط والتخطيط والسببية والمعيارية. وبذلك يغدو العسكري والرياضي وجهين لذات واحدة، تنفر من التعصب والضعف والغباء، بقدر ما تكره العصيان والفوضى والعشوائية. وهذا النفور هو قسيم تلك الرغبة وظهيرها في الدلالة على ذات العواد، تمامًا كما هو في الدلالة على كل من الرياضي والعسكري.

يتحدث العواد عن روح الرياضيين، فيصفها بأنها «واسعة متسامحة»،

وعن الخلق الرياضي فيصفه بـ «الحليم المرن المهذب». ويعلن أن التقدير للرياضة هو سلوك حضاري يطابق نظرة الأمم المتحضرة كلها إلى هذا الفن الجميل، أي النظر إليه بوصفه من ضروريات الأشياء لا من كمالياتها؛ لأنهم «يرون أن الألعاب الرياضية الصحيحة الجادة المنظمة تحمل في أطوائها تدريبًا يعود صلاحه على النفس والعقل من طريق غير مباشر، مثلما يعود صلاحه على الجسد من طريق مباشر»[56].

وتأخذ صفات النشاط واللياقة والصحة، المستمدة من السلوك الرياضي، حماسًا – لدى العواد – بالدلالة عليها وبها في سياقات المقارنة والموازنة التي تستحضر دوال المرض والتخلف والكسل، فيقول: «إن فقر الدم ، في علم الصحة، يشبهه فقر الفكر في أدمغة الكاتبين في علم الأدب»[57]، و«الانطلاق الفكري، وحرية التعبير هما الكريات البيضاء والحمراء في دم الإنسان»[58]، وشيوع نماذج التقليد ونصوص الاتباع هي المشار إليه في قوله: «تلك الأمراض والسموم وتلك الجراثيم والميكروبات والأوبئة»[59]، والميل إلى التمرينات الجسدية وطلب القوة – يقول – هو «من دوافع النفس قبل أن يكون من دوافع الجسد... وربما رأينا العجاف والضعاف في أمم ناهضة تواقة إلى الكمال، وكأنما نفوسهم تستحث أجسادهم إلى أكبر مما تطيقه من النشاط والمرح»[60].

وكما ترتبط الرياضة بالحركة والحيوية والتوثب، فإنها دال من دوال الشباب، تلك الكلمة الأثيرة لدى العواد، والتي يصف بها مجموعته الأدبية «الناشئة المتطلعة بعين الأمل إلى مافي هذه الحياة من متع فكرية وغايات اجتماعية ومذاهب أدبية وثقافة علمية»[61]. وكثيرًا ما يذكر «أدب الشباب» و«حماسة الشباب» و«قوة الشباب» و«عزائمهم» و«صفاء أذهانهم» وإيمانهم برسالة الأدب والنقد في النهضة والإصلاح[62]. وهو القدر نفسه – تقريبًا – الذي تتردد به، أو في سياقه، صفة النشاط واللياقة، حين يصف – مثلاً – المصلحين بـ «النشيطين» أو «الناشطين»[63]، أو يحدثنا عن دور الأدب بأنه:

«يرفع درجة تفكير الأمة ويجدد فيها نشاط النزعة إلى النهوض»[64] . أو أن «الشعر يرفع من شعور الأمة إلى مستوى راق من اللياقة»[65].

وإذا ما تحدث العواد عن العسكري وروح الجندية، فإن «الطاعة العسكرية» تأتي امتيازًا لمعنى الانضباط الذي يحيل الشباب والنشاط والتدفق الحيوي في الرياضة إلى فاعلية بناء والتزام ، فالعسكري – لديه – رياضي، مثلما أن الرياضي عسكري بمعنى ما. ولهذا يقول مخاطبًا فريق النادي الأهلي بجدة: «إن طاعة اللاعب الرياضي للمدرب وللحكم، وللقانون الرياضي العام الدولي، ولقانون الفريق المحلي، إنما هي كطاعة الكشاف لزعيم المخيم ولقائد الفرقة ولتعاليم لورد بادن باول. بل هي كطاعة الجندي المقاتل في المعركة للجيش، وللنظام العسكري الذي يحفظ التوازن بين حرية الأقدام وخلق اللامبالاة الذي قد يخلقه الغرور بين جنود القتال»[66].

هذه الطاعة العسكرية هي الوجه الآخر للحتمية السببية، ولمعيارية العلم وقاعديته، بقدر ما هي دليل الانضباط والنظام والتخطيط، الذي يؤول إليه معنى الالتزام الفكري والسلوكي، مثلما يؤول إليه تبجيل العلم بوصفه وعيًا عقلانيًا منضبطًا تتكشف به مغاليق الكون والتاريخ، وتنبني به وعليه النهضة والتقدم . فالتمرد على الطاعة العسكرية في غزوة أحد، هو – في تحليل العواد – سبب الهزيمة[67]، وهو حساب عقلاني يؤكد منطق العلل والحسابات في مدار فيزيقي. وينبني على ذلك أن يصف العواد العسكرية بأنها «علم»[68]. ولا تنفصل هذه الرؤية – عند العواد – عن أن يقول: «نحن جنود»[69]، في وصفه لأداء المثقفين للرسالة الاجتماعية، أو يقول: «المواطن – كل مواطن – يشرك الجندي بروحه، وقلبه، وعقله، وثقته، وعونه»[70]، أو يعرض لطائفة من الوقائع السلوكية، كـ «الجعجعة» و«التضليل» و«التشكك»، وما تؤثر به في الغرائز من استنامة، وتواكل، وتدابر اجتماعي، ليخلص – بعدئذ – إلى أن نتيجتها: « تذويب

روح التجند والتكتل والخبرة والتعاون، وخلو المجموعة الكبيرة من معنى (الجندية) الصحيح»[71].

ولا شك أن هذه المعاني التي تتجلى في وصف العواد للعسكري والرياضي، أو في الوصف بهما، تلتقي مع صفات ووقائع كثيرة في شخصية العواد وفكره ومؤلفاته تلخصها الدلالة المزدوجة للعسكري/ الرياضي، وتكشف بها عن ذات للعواد، تتجسد بها الرغبة التي تمثلها ذات العسكري، وذات الرياضي، والنفور الذي تصنعانه.

3 -0 خاتمـــة:

تجتمع الإبدالات الأربعة لذات العواد في الإحالة على مصادر فكرية وثقافية مختلفة، فيها من فلسفة النقد والتغيير، ومن الخطاب الإصلاحي الإسلامي، ومن ثقافة الالتزام الاجتماعي والوجودي، بقدر ما فيها من حماس القومية العربية وآفاق التنوير الأوروبي. وفيها من نيتشه، وكانت، ومن محمد عبده والأفغاني والكواكبي والريحاني، بقدر ما فيها من جبران والعقاد وطه حسين. وسواء كان دليلنا على تلك المصادر زاوية الرؤية ومنظورها في فكر العواد، أو موقفه، أو اقتباس العواد وشواهده، أو تبجيله وثنائه، فإن النتيجة تفضي بنا إلى سياق فكري ذي شمول، لم يبتدئه العواد، وإنما اندرج فيه كما اندرج مفكرو النهضة العربية منذ القرن التاسع عشر.

إن دعـوة العواد – مثلاً – إلى أن يقرأ علماء الدين محمد عبده[72]، لا تنفصل عن إعلانه مرارًا دعوة الإسلام إلى العقلانية والإنسانية وإلغاء العبودية للبشر والأشياء[73]. وأنه نقل الناس من العصبية والأنانية، حتى أصبح كل من دان بالإسلام أليفًا ودودًا[74]، وأن الإسلام «دعا إلى كل فكرة آمنت بها الدنيا، ولو أخيرًا، في مختلف أممها فصاغتها في تعابير حديثة سادت على

ألسنة ساستها ومفكريها كعناوين أو كشعارات أو كدوافع للتقدم والتماسك والنفع المشترك»[75] وهو الوجه الموازي - تمامًا - لبحث العواد عن مقاصد الشعائر والأحكام الدينية، وربطها بالمدار الإنساني أو الاجتماعي أو الوطني[76]. فمؤدى ذلك هو البحث عن قواعد التقدم والإصلاح بالدين وفيه، لاختصار الطريق على العامة، ولكسر المرآة الفكرية المغلقة على ذاتية التخلف والانهزام، ومواجهة الحصار والهجوم على العواد والفكر الجديد بالمديح الديني للخواطر، في مثل قول أحمد الغزاوي: «إنها من وحي الله المنزل»[77]، أو قول عبدالوهاب آشي الذي يقف إلى جانب العواد: «نحن لا نريد إلا إصلاحًا دينيًا وأدبيًا يعم الوطن»[78].

هذه القراءة الواسعة للدين، أتاحت امتداح التنوير الأوروبي وإعلاءه، واتخاذه نموذج النهضة ومنظور التثمين للإرادة الإنسانية، والعقل والحرية، فكان مديح العواد لعقول الغربيين وانكبابهم على البحث والبناء والعمل هو الوجه الآخر لهجائه التخلف والتوحش والطفولة ولتحاشيه الدهماء، وهو الطريق الذي قاده إلى إعلاء نيتشه واستمداده منه قبسات عديدة عن إرادة القوة، وإرادة الحياة، وأن نصنع التاريخ بأيدينا، فقد «أقبل السوبرمان»[79]. مثلما استمد من كانت فكرة «الواقع المبني» وأن «أشكال الفهم هي التي تؤلف النظام الظاهر للأشياء»[80]. وذلك في الاتجاه نفسه الذي وجد في فردية الوجودية ما يعلي من قيمة المسؤولية، وفي العدالة الاجتماعية ما يضاعف من مدلول الواجب، ومن عقيدة الالتزام.

ولا شك أن التأكيد على المعنى والحق الإنساني هو الوجه الآخر للقوة، قوة الزعيم والرجل والعسكري والرياضي، في الاستمداد من خطاب الإصلاح الديني العربي، ومن فكر التنوير الأوروبي، خصوصًا في تجليات القوة ورغبتها التي انتهت بحلم «السوبرمان» عند نيتشة، وهو السياق الذي يهمش العامة، فلا سبيل للارتقاء بهم، وأَطْرِهم على أسباب التقدم والنور - كما تجلت في

خطاب النهضة – سوى «المستبد العادل». وهو منظور يتلاقح في زمن العواد – تحديدًا – مع راهن عربي مشحون بفكرة القومية والتحرر والوحدة والعدالة الاجتماعية... إلخ. وتاريخ صنعته قوة الزعامة وبريقها وثقافتها الذكورية.

والنتيجة – إذن – تضعنا بإزاء قامة فكرية تتجسد فيها ملامح خطاب النهضة العربية، بما يحمله من حماس للتقدم والوحدة والمعاني الحضارية والإنسانية، وتثمين للعقل والحرية وإرادة الحياة؛ لكن بالاتجاه الذي لم يكف فيه هذا الخطاب عن توليد الأسطورة واللامعقول تجاه الزعيم والرجل – مثلاً – أو تجاه القومية في مدارها الشوفيني، وخطاب العواد – للحقيقة – ينضح بعنصرية بغيضة (ومؤسفة!) تجاه مواطنه عبد القدوس الأنصاري، وتجاه كافور الإخشيدي على سبيل المثال. فضلاً عن المدار النخبوي الذي أغلقه خطاب العواد وزملائه على ذواتهم، وتصورهم أن النهضة والتقدم والحرية والعقلانية... إلخ، طريق محدد سلفًا، وبمنظور شمولي وإطلاقي، وهي السوءات ذاتها التي وقعت فيها التصورات النظرية لواقع التنوير الأوروبي، وأعادها بقدر مشابه خطاب النهضة العربية.

الهوامش

(1) التحليل العاملي الموضوعاتي، علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة ، ج 27، م 7، مارس 1998م: ص 156.

(2) مسائل اليوم (القاهرة: دار الجيل، 1402هـ/1982م): ص 202- 203.

(3) نفسه: ص 170.

(4) نفسه: ص 203.

(5) خواطر مصرحة، ط 2، (القاهرة: مطبعة المدني، 1380هـ/1961م): ص 117.

(6) مسائل اليوم: ص 25.

(7) تأملات في الأدب والحياة (القاهرة: مطبعة العالم العربي، 1369هـ/1950م): ص 179.

(8) نفسه: ص 8.

(9) نفسه: ص 28.

(10) خواطر مصرحة: المقدمة، ص هـ.

(11) تأملات: ص 106- 111.

(12) نفسه: ص 9- 10.

(13) نفسه: ص 191.

(14) نفسه: ص 120.

(15) نفسه: ص. 122

(16) خواطر مصرحة: ص 31-32.

(17) تأملات: ص 191.

(18) مسائل اليوم: ص 6.

(19) نفسه: ص 222.

(20) نفسه ص 157 -158.

(21) خواطر مصرحة: ص 10، 65.

(22) انظر – مثلاً – خواطر مصرحة: «كيف تكونين،» ص 41، و«الزواج الإجباري»، ص 70، ومسائل اليوم: «شاعرات الجنس العطوف»، ص 417.

(23) انظر – مثلاً – تأملات: « فلسطين المنكوبة»، ص 135، «مؤسسة البؤساء»، ص 155، «دار اليتامى»، ص 159. ومسائل اليوم: «الأيدي العطوفة»، ص 107، وخواطر مصرحة: «الحياة شركة اجتماعية»، ص 123.

(24) انظر، منى خويص، وجوه القائد (بيروت: دار الساقي، 2005م)، ص 24.

(25) انظر: Foakes, R.A (ed.): Romantic Criticism 1800 - 1850 (London: Edward Arnold, 1968). PP .23-40

(26) انظر بحثنا: «مدار الفاعلية في شعر العواد»، علامات (نادي جدة الأدبي الثقافي، م 13، ج 52، ربيع الآخر 1425هـ/يونيو 2004م)، ص 901، 914، وما بعدها.

(27) تأملات: ص 32-37.

(28) نفسه: ص 89-92.

(29) نفسه: ص 147-154.

(30) نفسه: ص 127.

(31) نفسه: ص 145.

(32) نفسه: ص 128.

(33) نفسه: ص 191.

(34) نفسه: ص 137.

(35) نفسه: ص 191.

(36) خواطر مصرحة: ص 34.

(37) انظر : ماكس هوركهايمر و تيودور ف. أدورنو، جدل التنوير، ترجمة: جورج كتوره (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2006م)، فصل: صناعة الثقافة – التنوير وخداع الجماهير: ص 141، وما بعدها.

(38) خواطر مصرحة: ص 115.

(39) تأملات: ص 28.

(40) نفسه: ص 18.

(41) نفسه: ص 20.

(42) خواطر مصرحة: ص 116.

(43) محرر الرقيق، ط 2، (القاهرة، مطبوعات الشعب، 1359هـ/1956م)، ص 151.

(44) تأملات: ص 18.

(45) محرر الرقيق: ص 178.

(46) نفسه: ص 155-156.

(47) خواطر مصرحة: ص 115.

(48) نفسه: ص 113، وانظر: ص 111-112.

(49) نفسه: ص 117.

(50) نفسه: ص 113.

(51) Judith Plotz, Romanticism and the Vocation of Childhood , (London: Palgrave Macmillan, (2001) P23.

(52) مسائل اليوم: ص 24.

(53) تأملات: ص 110.

(54) نفسه: ص 150.

(55) نفسه: ص 73، وانظر – أيضًا – ص 145.

(56) مسائل اليوم: ص 19-20.

(57) تأملات: ص 61.

(58) خواطر مصرحة: ص 93.

(59) نفسه: ص 28.

(60) مسائل اليوم: ص 21.

(61) تأملات: ص 59.

(62) انظر: مسائل اليوم: ص 143-144.

(63) تأملات: ص 70.

(64) نفسه: ص 122.

(65) نفسه: ص 125.

(66) مسائل اليوم: ص 26.

(67) نفسه: ص 32.

(68) نفسه: ص 39.

(69) نفسه: ص 64.

(70) نفسه: ص 39.

(71) نفسه: ص 38.

(72) خواطر مصرحة: ص 24.

(73) مسائل اليوم: ص 74، وانظر – أيضًا – ص: 72، 78.

(74) نفسه: 77.

(75) نفسه: ص 132.

(76) انظر – مثلاً – المصدر نفسه: حديثه عن رمضان: ص 170.

(77) خواطر مصرحة: المقدمة: ص ي.

(78) نفسه: ص 17.

(79) انظر: خواطر مصرحة: المقدمة ص أ ، ومحرر الرقيق: ص 171، وتأملات: ص 34، 54-55، 131.

(80) تأملات: ص 24.

* * *

■■ **د. أحمد صبرة:**

شكرًا للنادي الأدبي، ولهذه النخبة الممتازة التي استمتعنا بحضورهم وحضورنا معهم في هذه الليلة.. حين جئت بالأمس طالعتني في بهو الفندق صورة العواد، وهو يرتدي هذا الزي الجميل الذي يرتديه أهل الجزيرة العربية، وفي الحقيقة لفت نظري ارتداء العواد لهذا الزي، وكان هناك سؤال في ذهني، لايزال حاضرًا حتى الآن، ما الذي فعلته بنفسك يا عواد؟!، وهذه الكلمة تحاول أن تجيب عن هذا السؤال..

النهضة عند العواد وأزمة النخبة العربية

أحمد صبرة

حين يبدأ حديث عن العواد بأنه أحد رواد النهضة في المملكة، فإنه يبدأ من نقطة أشار إليها كثيرون ممن تعرضوا له، أجمع هؤلاء على ريادته، وعلى كون كتابه «خواطر مصرحة» ثورة في المحيط، «فقد طرح من خلاله تصورًا إصلاحيًا وتحديثيًا شاملاً في الميدان الاجتماعي والثقافي والاقتصادي، كما نادى فيه بضرورة كفالة حقوق المواطن في العدالة والحرية، وبضرورة تعليم المرأة وتحريرها من أسر العادات والتقاليد البالية، كما دعا المثقفين إلى الانفتاح على ثقافة الآخر وإبداعاته الأدبية والمعرفية..... لقد حاول العواد الخروج من الأرض الضيقة بخطاب تحديثي كهذا، يسهم به في إخراج المجتمع من معضلة التمركز حول الذات، وأن يؤسس منذ زمن بعيد لخلق مناخ ثقافة الحوار والعقلانية والانفتاح على الآخر، ولكن قوى المحافظة، أفرادًا وجماعات، وأدت تلك الصرخة العقلانية المبكرة، وقادت حملة شعواء ضد الكتاب وصاحبه، حيث منع الكتاب من التداول، وكاد أن يودع السجن، لولا تدخل بعض العقلاء»[1]، وأنه كتاب يحمل مشروعًا في التطوير، كما جاءت قصيدته «خطوة إلى الاتحاد العربي»، التي كتبها في عام تأسيس المملكة، لتمثل دلالة على تجاوب الوعي

الثقافي مع الوعي السياسي في تأسيس التحول وتحقيقه، كما أن كتابه كان بيانا عمليا في الإصلاح، فقد أثار فيه قضايا النهضة وقضايا المجتمع والتعليم وأسئلة التكوين الاجتماعي كافة..... هذه تجاوبات ثقافية تتصاحب مع مشروع التأسيس، وتجنح إلى قيام خطاب جديد، يعتمد على الوعي الحضاري، وإن كانوا لم يسموا عملهم بالحداثي، فهذا عائد إلى عدم ظهور هذا المصطلح في ذلك الحين»[2]، وهو كذلك أجرأ طرح فكري وأدبي في ذلك الوقت، ربما بدت من بعض هؤلاء إشارات للأسباب التي تدعو إلى أن يكون «خواطر مصرحة» محتويًا على مشروع للنهضة، لكنها إشارات سريعة أتت في سياق أكثر اتساعًا، هو سياق المشروع الحداثي الذي يدعو إليه هذا الكاتب أو ذاك، وما كان العواد في سياقاتهم إلا تعزيزًا لأفكارهم هم .

هذا جزء من صورة مرتبكة للمشهد الفكري العربي، جزء آخر من هذه الصورة يبدو فيه بعض آخر، وهم يناوئون العواد، ويتتبعون سقطاته وزلاته، ويؤولون جمله، ويحاولون هدم صورته ميتًا، بعد أن حاولوا ذلك وهو حي، بدا العواد أيضًا عند هؤلاء أحد الأهداف التي توجه إليها سهام النقد في سياق الجدل العنيف، السائد بين مشروعين، لا يبدو في الأفق المنظور أن هناك إمكانية للالتقاء بينهما .

تضببت صورة العواد عند كلا الفريقين، أو قصد لها أن تتضبب لتخرج عند كل فريق على هيئة مخالفة لهيئته عند الفريق الآخر، والسبب هو عزل العواد عن سياقه، ثم اختراع سياق بديل، يلائم أفكار هؤلاء أو أولئك، وحين تم عزله لم يعد ممكنا التعرف على العواد كما كان فعلاً، ولا على مدى إسهامه في المشهد الفكري العربي.

يحاول هذا البحث أن يعيد تأمل تجربة العواد على ضوء السياق الثقافي والاجتماعي الذي ظهر فيه، وتجربة العواد هي تجربة العشرينيات من القرن

الماضي، وقت ظهور الطبعة الأولى من «خواطر مصرحة»، في هذا الوقت ظهر كتاب طه حسين «في الشعر الجاهلي»، هذا الكتاب الذي ألفه طه حسين بعد أن عاد من بعثته إلى فرنسا، حيث تشرب هناك المنهجية الفرنسية، التي تقوم في جزء كبير منها على أسلوب الشك الديكارتي، وعلى علمنة البحث العلمي داخل الجامعات، والكتاب كان يمكن له أن يمر دون ضجة تذكر، فهو يناقش قضية لا تهم إلا عددًا قليلاً من المثقفين، لولا أن طه حسين تعرض للحديث عن القرآن وعن بعض الأنبياء، بما صدم به مشاعر بعض الذين لم يألفوا هذا النمط من الكتابة العلمية، التي لا تضع حدودًا لموضوعات بحثها، كما ظهر أيضًا كتاب علي عبدالرازق «الإسلام وأصول الحكم»، الذي حاول فيه الشيخ أن يبحث قضية الحكم في الإسلام، فرأى أن الإسلام لم يؤسس نظامًا ثابتًا للحكم فيه، وأن هذا النظام داخل الإسلام مدني بالضرورة، ومن هنا فإن الدين يعزل عن الدولة، ولم تهدأ الخواطر بعد أن نشر الشيخ كتابه هذا، وكانت المعارضة له شديدة، سواء من الفقهاء أو السياسيين ، كل له أرب من هذه المعارضة، وظهر كتاب ميخائيل نعيمة «الغربال»، الذي كان أجرأ طرح في ذلك الوقت من الموقف من اللغة، فقد دعا نعيمة إلى معارضة هؤلاء الذين يستمسكون بنظم بالية في التعبير اللغوي، وإلى الجرأة في التعبير، حتى إن خالفت ما هو مستقر من قواعد، في مقال له شهير داخل هذا الكتاب، بعنوان «لكم لغتكم ولي لغتي»، وهي العبارة التي تأثر بها العواد في مقالته عن تجديد البلاغة العربية، وكتاب العقاد والمازني «الديوان»، الذي كان دعوة جديدة إلى نمط غير مألوف من التعبير الشعري، يستند على ما تأثروا به من قراءات في الرومانسية الأوربية، وبخاصة الإنجليزية في كتاب «الكنز الذهبي»، كذلك إلى الدعوة إلى دور جديد للشاعر، يخالف ما استقر له في التراث القديم، دور يشبه دور النبي، وإن كانوا لم يصرحوا بهذا، إلا أن الكتابات الغربية المعاصرة لطرحهم كانت تدفع في هذا الاتجاه بقوة، وكتابات سلامة موسى، التي كانت تبشر بنمط علماني في التفكير، وقبل ذلك قاسم أمين الذي كتب في بدايات القرن العشرين كتابيه الشهيرين:

«تحرير المرأة» و«المرأة الجديدة»، كل هذه الكتب مثلت ذروة إسهام الإنتليجينسيا العربية في الثقافة السائدة ، هذه النخبة التي أتيح لها أن تطلع على المنجز الغربي في مصادره الأصلية، وأن تعاني – من ثم – من صدمة التخلف التي تركت وراءها السؤال الأكثر إلحاحًا في الثقافة العربية حتى الآن: سؤال النهضة، في هذا السياق لابد من الإشارة إلى أن عام 1928م شهد نشأة جماعة الإخوان المسلمين، التي كانت نشأتها رد فعل قوي على مشروع، بدا عند هذه الجماعة أنه يمثل خطورة على المرتكزات التي تتكئ عليها الأمة الإسلامية.

كان العواد جزءا من الإنتليجينسيا العربية، صحيح أنه لم يكن جزءًا بارزًا فيها، بسبب عدم معرفته بأي لغة أجنبية، وعدم سفره كثيرًا خارج الحجاز، لكن هذا أمر هامشي في سياق تحليل تجربته المهمة، يمتلئ العواد بالأفكار التي كانت تعرضها الإنتيلجينسيا العربية في مصر والشام والعراق، يهضمها ويعيد إنتاجها، ويضيف إليها مما يراه ملائمًا لأهل الحجاز وللعرب جميعًا، في ذهنه دائمًا البحث عن إجابة لسؤال النهضة، فكيف أجاب العواد عن هذا السؤال؟

تطلع العواد إلى ما أسماه هو «بعث الإنسان»، يقول: «كنت أستقبل السنة العشرين من سني حياتي، وكان أسلوبي فيه أسلوب المتعلم الثائر على منهج تعليمه عندما يدرك بعقله الباطن وبفطرته أن هذا المنهج، وما يواكبه من مناهج أخرى، إنما هي محاولات يصحبها الفشل في «بعث الإنسان» النائم في طبيعة الطفل... وبعث الإنسان من أولئك الأطفال الماثلين بين أيدي من يتعهدونهم بالتربية والتعليم والتوجيه، هو لب الرسالة التي يجب أن تحملها المدرسة، وتحملها الأسرة، ويحملها المجتمع»[3]، كما تطلع إلى المستقبل، كان المستقبل ذا حضور بارز في كثير من كتاباته، سواء من خلال الإشارة إليه في ثنايا الموضوعات الكثيرة التي تطرق إليها، أو من خلال تخيل هذا المستقبل، ولعل حديثه عن «المنتجع الفسيح» أكثر الأمثلة دلالة في هذا الأمر، يقول في هذه الرسالة التي تخيلها على لسان فتاة عاملة تخاطب أخاها في الحجاز، بعد

خمسمائة سنة :«اليوم كنت في بلدة العمل الجديد بين المدينة ووادي صناعة الأوراق، الذي كان قديمًا وادي الجوف، ومن هناك استأجرت الطيارة رقم 6500، وركبتها إلى حدود نجد الشرقية، لحضور حفلة تكريم الشاب النابغة «أحمد وداد»، مخترع الآلة الحديثة، التي ستشتهر باسم « آلة وداد العربية»، لتصفية المزروعات وطحنها بأكمل سرعة، والتي ستخدم وتريح الفلاح العربي، وحينما استكمل المحتفلون في الطابق السادس عشر من النزل الأبنوسي، الذي تمت هندسته بخبرة المهندس العربي القدير محمد مسعود الوئامي، خريج مدرسة الصناعات الحديثة بالعاصمة الوئام ، نهضت الآنسة أمل الكاتبة الزراعية، وألقت المحاضرة الآتية..... وبعد انتهاء الحفلة جاءت طيارة البريد تحمل إليَّ بطاقة من جمعية الاتحاد السياسي بالعاصمة، تدعوني إلى حضور حفلة عيد توحيد الحكم في بلاد العرب، ففضلت ركوب القطار الكهربائي الجوي على ركوب الطيارات التي مللناها يوميًّا، وبعد أن انتهينا من ذلك عدت إلى هنا حيث أكتب لك هذا التحرير ليدرك البريد الكهربائي»[4]، في هذا المنتجع صورة لعالم تحقق منه في الواقع بعد خمسين سنة أكثر مما تخيله هو بعد خمسمائة سنة، يبدو خياله في هذا المنتجع محدودًا، قياسًا إلى ما نراه في الواقع، الآن، لكن ما نراه فيه يتجاوز قضية الخيال والواقع إلى الكامن وراء الخطاب السردي في هذا المنتجع، يرى العواد المرأة تعمل في هذا المنتجع، كما يرى تأثيرًا غير محدود للآلة فيه، ويرى كذلك عالمًا عربيًا لا تفصل بين أجزائه حدود، حلم حضر في المنتجع، كما حضر في كثير من كتاباته، يبدو هنا تأثير إقبال وتجربة إنشاء باكستان حاضرًا بقوة، تجربة ألهمته، لأن العواد كتب أكثر من مقال عن الشاعر الباكستاني الأشهر محمد إقبال، يقول عنه: «فإقبال أمة قائمة بذاتها، إنه العقل الشرقي السمح، والروح الشرقي الصاعد إلى أفق عال من السمو يقترب من الكمال، إنه القلب الإسلامي المهتدي إلى اتخاذ القرآن أساسًا للهدى الإنساني يقوده إلى هذه الآفاق، لقد دلل إقبال على فهمه الكامل العميق للفتات الوحي

العظيم بهذه الفلسفة في فهم ذات الإنسان»[5]، لكن العواد لم يكن له نفاذ البصيرة الذي كان لإقبال، لذلك ظل حلمه حبيس مقالاته.

يكتب العواد كذلك عن التطور، وهو يطرح الكلمة دون أن يمحص المفهوم الكامن فيها، ففي رده على السؤال الذي طرحه محمد سرور الصبان: «هل من مصلحة الأمة العربية أن يحافظ كتابها وخطباؤها على أساليب اللغة العربية الفصحى، أو يجنحوا إلى التطور الحديث، ويأخذوا برأي العصريين في تحطيم قيود اللغة ويسيروا على طريقة حديثة عامة مطلقة؟»[6]، وهو السؤال الذي رأى فيه بعض الدارسين لهذه الفترة أنه أهم سؤال طرحه المثقفون في منطقة الحجاز في تلك الفترة من عام 1924م[7]، يخلص إلى رأى يوفق فيه بين التمسك بالجذور ومقتضيات التطور العصري، يقول: «من مصلحة اللغة العربية أن يحافظ كتابها وخطباؤها، سياسيين ودينيين، على الألفاظ العربية المصقولة، وأن يجري أسلوب الكتابة والخطابة على الطريقة العصرية المرتكن إليها، بدون تقليد كل تطور تقليدًا أعمى، وذلك لابد منه لكي تحفظ كرامة اللغة من الدخيل المعيب، ولكي تتحد الأفكار في التفاهم تقريبًا، أو تتقارب على الأقل، ولكي تمشي اللغة على ناموس دام حي، ولكي تكسي اللغة رشاقة فوق رشاقتها الطبيعية، وعلى الجرائد العربية أن تفتح صدورها لنشر كل مقالة أو قصيدة أو قصة تكون على هذا النمط، وبذلك يحفظ للغة العربية مستقبل جيد»[8]، وحين يحاول أن يقترب أكثر من مفهوم الكلمة، يقول: «التطور هو الدورة الدموية في جسم الحياة الاجتماعية، وعلى أساسه تفتحت الحياة عن أروع معطياتها، بل من كل ما فيها من المعطيات، فالفكر إذا لم يتطور لا يستطيع أن ينتج، والشعور إذا لم يتطور لا يتمكن من ارتشاف جمال الحياة، والعمل إذا لم يتطور لا يصل إلى القمة، حتى الدين يتطور، ولولا تطوره لما وصل إلينا الإسلام»[9]، ويفعل ذلك أيضًا مع كلمات أخرى، مثل: التفكير والحرية والعدل والديمقراطية، تبدو تصوراته عن هذه المفاهيم محدودة قياسًا إلى أهميتها لأي مشروع نهضوي قائم على تمثل تجربة

الغرب، ففي تصوره للديمقراطية، مثلاً، يقول: «ومما يلفت النظر في الحياة الاجتماعية في الحجاز، ونجد سيادة هذه الديمقراطية فيها، التي لا تتكئ على نظم سياسية مختلفة الألوان كالنظام الفاشستي أو النظام الشيوعي أو الاشتراكي، ولكنها تتكئ على دعائم الأخلاق العربية الإسلامية، وهي تتكئ قبل هذا على فطرة العروبة وفطرة الإسلام النقيتين، المنسجمة إحداهما في الأخرى انسجام الماء النقي مع كأس الزجاج الرقيقة»[10]، لكن الأكثر أهمية هنا هو التفاتاته إلى هذه الكلمات وإشاعتها بين الناس.

تحدث العواد أيضًا عن أهمية الصناعة وعن دورها البارز في النهضة، والتفت إلى الرابط القوي بين الصناعة والتجارة، يقول في حديثه عن الحالة الاقتصادية: «وتتبع الحالة الاجتماعية عندنا الحالة الاقتصادية، غير أنه، وإن كان وضعنا الاجتماعي يبعث على التفاؤل أكثر من التشاؤم – ولا تشاؤم في حياة الأمم الفتية – وهو إلى جانب الصلاح والقوة أكثر منه إلى الجانب الآخر، غير أن في حالتنا الاقتصادية نقصًا جد محسوس، وأهم أسبابه الأساسية، فيما نرى، عدم نشاط الصناعة عندنا، أما التجارة، فهي وإن كانت لا تستلزم رؤوس الأموال الكبيرة، فإنها تستلزم شيئًا كثيرًا من الأسس الضرورية لنشاطها، والاعتماد على رؤوس الأموال من حيث كميتها يلزمه وجود رؤوس الأموال نفسها، وهذه لا تأتي إلا من طريق الكسب الصناعي، أو من طريق الإرث أو طريق المقايضة أو الاقتراض، ثم إن التجارة عندنا محصورة في الاستيراد، إذ ليس هنا ما نصدره إلا ما لا يكاد يذكر، ولو أن هنا صناعة محلية لتعادلت كفة التصدير وكفة التوريد، إن لم ترجح عليها، فنحن إذا دعونا إلى تثبيت قدم الصناعة، فإنما ندعو إلى أعظم الطرق الاقتصادية في العالم»[11]، وكان للتعليم مكان بارز في اهتمامات العواد، يقول: «وجهوا النظر الأقصى إلى التعليم، وأوجدوا تعليمًا منظمًا ساميًا يضمن سد حاجات البلاد بكفاءة أبنائها، فالأمة لم تبق إلى الآن في جحيمها الذهني إلا لفوضى التعليم، أو فقدانه من البلاد، وليس

بالإسراف أن تصرف آلاف الجنيهات في هذا السبيل لتصحيح الفهوم، والقضاء على ما يهدد الناشئة من خطر التعليم المقصر»[12] وهو الذي يقرن اسمه دائمًا بأنه كان من أوائل من دعوا إلى تعليم المرأة، ففي مقالته «كيف تكونين»، التي يخاطب فيها بنت الحجاز بأن تحتذي حذو جداتها، يقول: «خذي نصيبك من التربية والتهذيب والتعلم والاطلاع والوطنية والشعور، وترسمي خطوات هؤلاء، ولا أقول لك اسبقي وانبغي وترجمي وحاضري، ولكن فكري واكتبي واقرئي واستعدي وتعلمي، ودعي التقليد، فأمامك مستقبل منير، حافل بما حملته إلى الشرق وإلى الغرب وستحمله مدنية القرن العشرين، ورقي القرن العشرين، ومعارف القرن العشرين، وأفكار القرن العشرين، دعي التقليد الفردي البليد، واسحقي الكسل الوراثي التليد، وحطمي قيودا كنت ترسفين بها من أمد بعيد»[13]، في هذا السياق كتب عن أهمية تعلم اللغات الأجنبية، وبخاصة الإنجليزية والإفرنسية التي أصبحت اليوم رسمية لسبعة أثمان الكرة الأرضية[14]. وأشار كذلك إلى «أهمية الصحافة وإلى الدور الذي يمكن أن تؤديه في تغيير المجتمع، وكونها وسيلة مشروعة لإنارة طريق الحكومة والمشي في خطة اكتساح الآلام المادية والأدبية من طريق الأمة الحية المستنيرة، وسبيلها النصح الحقيقي والإخلاص الوثيق للحكومة التي تسعى بدورها في نصح وإخلاص للأمة التي تتولى شأنها»[15].

مثل هذه الأفكار التي يطرحها العواد اقترنت عنده بنقد شديد لأوضاع المجتمع، وبلغة بدت حادة جدًا «لماذا لا يهتم الحجازي بنشأة ابنته مهذبة الرأي مستنيرة بالعلوم؟ لماذا لا نتعلم كيف نعيش؟، لماذا ينشأ الطفل الحجازي جبانًا ثرثارًا خياليًا جاهلاً أنانيًا بسيطًا؟، لماذا نهضم حقوق الغير من أبناء بلادنا؟، لماذا نمتهن الوطني ونسجد للأجنبي؟، لماذا لا نفهم أن حرارة النقد أجمل من حلاوة الغش؟»[16].

بدا العواد ثائرًا مجددًا طموحًا إلى التغيير، وإلى إحداث نهضة شاملة

قائمة على ركائز، طُرح بعض منها هنا، والسؤال: من أين لهذا الفتى الحجازي هذه الأفكار؟، للإجابة عن هذا السؤال يجب وضع أفكاره في سياق الأفكار التي كانت مطروحة في العالم العربي في ذلك الوقت، هنا يصعب جدا فصل أفكاره الخاصة عن الأفكار التي بشر بها من خلال قراءاته، وما كان يستمع إليه، كما أنه لا فائدة كبيرة من هذا البحث، لأن العواد سواء أكان صوتًا أم صدى، طرح ما طرح من أفكار في بيئة لم يكن يتحدث فيها مثله إلا القليلون، وهذا أمر له أهميته، إذن إذا كانت هناك نية لتقييم تجربة العواد، فيجب ألا تعزل عن مجمل الأفكار التي ترددت في العالم العربي، لكن العالم العربي كان – ولايزال – يموج بأفكار بدت متصارعة ومتضاربة حتى الموت، فما الذي اختاره منها العواد وما الذي تركه؟

لقد اختار العواد أن ينحاز إلى جانب الإنتليجنسيا العربية، وأعني بها هنا النخبة التي تعلمت في الغرب وتشربت أفكاره، ثم جاءت لتقدمها إلى الناس بوصفها طريق الخلاص، وتظهر في كتاباته أسماء كثيرة من هذه النخبة: طه حسين الذي يصفه بأنه العلامة العبقري[17]، والعقاد ، أمين الريحاني، الآنسة مي، سلامة موسى، هيكل، المازني، جبران، نعيمة، وغيرهم، وكان إعجابه بولي الدين يكن، إعجابًا لا حدود له، عبر عنه في مقالة كتبها عنه ووصفه فيها بالكاتب الحر ذي الروح القوية، يقول عنه: «الكاتب الجبان، والكاتب الخيالي الصرف، والكاتب ذليل النفس، والكاتب الخرافي الأفكار، والكاتب المقلد والمتقعر الأجوف، كل هؤلاء عقبات سيئة في نمو الكتابة العصرية، ومعاول ثقيلة تهدم من صروحها العالية وعرشها المكين، كل هؤلاء كان ولي الدين خلافهم على خط مستقيم، كان كاتبًا شجاعًا باحثًا حقيقيًا، وحرًا على النفس والنفس، عصريًا ومدربًا يقظًا سياسيًا في كتابته، يعرف كيف يكتب بدون مراعاة التيار الرجعي أو مجاملته، وهذه الصفات إذا اجتمعت للكاتب الحديث كان روحًا قويًا، ذا تأثير جيد في الحياة الأدبية، وقد يمكنه أن يقلب كيانها بقلمه تبعًا لسنة النمو والتكوين، كما

استطاع جبران والعقاد، ولم يستطع ولي الدين ذلك، لأن الوسط لم يساعده»[18]، كما كان تأثير العقاد عليه تأثيرًا واضحًا، سواء في أسلوبه أو في اختيار موضوعاته، أو في اختيار عناوين كتبه ودواوينه الشعرية، وتظهر أيضًا أسماء غربية يتحدث عنها بإعجاب شديد: شيكسبير، جوته، دارون، ونيتشه، الذي أبدي إعجابا شديدًا به، ربما تحت تأثير كتابات العقاد عنه.

هذه النخبة العربية حملت مشروعًا «نهضويًا حداثيًا»، أرادت أن تشيعه بين الناس، لكنها قوبلت بهجوم مضاد عنيف في ذلك الوقت من تيارات محافظة، وكان الظن أن هذا الهجوم، قدر أي فكر جديد، لا يتقبله الناس بيسر، وأن التغيرات الاجتماعية الإيجابية التي ستترتب على شيوع الأفكار الجديدة كفيلة بإضعاف هذا الهجوم، وبردم الهوة القائمة بين الفريقين، لكن الهوة لاتزال قائمة والهجوم يزداد عنفًا.

هنا لابد من وقفة لمراجعة المشروع الحداثي النهضوي كله، وبيان ما فيه من عوار، كما أن هذه الوقفة لابد أن تنسحب أيضًا على المشروع المضاد الذي يبشر به المحافظون، لأن مشروعًا نهضويًا يقسم الأمة ويُزيد العنف بها، لابد أن يكون مشروعًا به جوانب خلل قوية ونقاط ضعف يجب الانتباه لها.

في ظني أن النخبة التي يمثلها العواد هنا نظرت إلى الجغرافيا، بينما تطلع الفريق الآخر إلى التاريخ، وفي صراع التاريخ والجغرافيا ضاع الواقع ، أهل الجغرافيا الذين ذهبوا إلى أوربا، أو قرؤوا مفكريها وأدباءها، ورأوا ما عليه أوربا من «تقدم ورقي»، قاموا بعملية استقراء واسعة للأسباب التي أدت إلى تقدم أوروبا، ثم أجروا أكبر عمليات القياس تضليلاً، فقالوا: إننا لن نتقدم إلا إذا «فكرنا كما يفكرون ولبسنا كما يلبسون وأكلنا كما يأكلون»[19]، وقد استحسن العواد الزي الإفرنجي الحصيف، مقارنة بالأزياء الحجازية[20]، ودعا طه حسين إلى ما يسمى الآن بثقافة البحر الأبيض المتوسط (في كتابه مستقبل الثقافة في

مصر)، بعض هؤلاء رأى أن الحرف العربي عائق أمام التقدم، فدعا إلى استبدال الحرف اللاتيني به، وبعض آخر رأى أن الدين هو العائق، فدعا إلى إطراحه كما فعل الغرب، ثم بدأ هؤلاء يعرضون على الناس حياة الغرب بأدق تفاصيلها، فعرفنا منهم أسماء مفكريهم وأدبائهم ومدنهم الكبيرة والصغيرة، بل الأحياء المهمة في هذه المدن، وأسماء فنانيهم وعاداتهم وصراعاتهم وتاريخهم القديم والحديث، ومن أجل تمرير الأسباب التي أدت إلى تقدم الغرب، زعم هؤلاء أنها أسباب عالمية تصلح لكل مجتمع، كما يقولون أيضًا: إن نظريات الأدب الغربية نظريات عالمية تصلح لكل إبداع على الرغم من أن بعض المفكرين في الغرب يشككون في هذا الأمر.

إجمالا يلخص الروائي الإيراني المهم «جلال آل أحمد» أعراض هذا التوجه عند أهل الجغرافيا في عبارة «الابتلاء بالتغرب» صك هذه العبارة قبل 46 سنة في كتاب يتحدث فيه عن المجتمع الإيراني، ويصف عالما غير العالم الذي نعيش فيه الآن، يقول في تعريف الابتلاء بالتغرب، «هو مجموعة من الأعراض طرأت على حياة سكان بقعة ما من بقاع العالم وثقافتهم وحضارتهم وأسلوب تفكيرهم، بدون أية تقاليد تمثل نقطة ارتكاز، وبدون أية استمرارية في التاريخ، وبدون أي تدرج في تطور البناء، بل كهدية حملتها الآلة فحسب، ويكون من الواضح إن قلنا بعد هذا التعبير: أننا بعض هؤلاء الناس»[21]، وبعد أن أحكم الغرب سيطرته على العالم، أصبح الابتلاء بالتغرب كأنه جزء من حقائق الحياة عند قطاع كبير من الناس، لكن المقاومة العنيفة التي يواجهها «الابتلاء بالتغرب»، أو المشروع الإحيائي، أو النهضوي، أو الحداثي، وكلها دوال لمدلول واحد، يجب أن تنبه إلى بعض مظاهر خلل في هذا المشروع، وهو خلل يضرب المشروع في جذوره، وأهم مظهر خلل هنا يلخصه السؤال التالي: كيف يمكن إحداث التغيير المنشود في المجتمع، دون أن تتخلخل منظومة القيم والعلاقات الاجتماعية؟، هذا سؤال ربما لم يخطر على بال كثيرين ممن تصدوا للمشروع الإحيائي، بل ربما

بدا لهم أن المجتمعات العربية في حاجة إلى منظومة قيم أخرى، غير التي درج عليها الناس، منظومة تحقق لهم التقدم المنشود، الذي يمكن أن نراه في الغرب، لكن استبدال منظومة قيم بأخرى يمس مسألة الهوية مسًا مباشرًا، فهل يمكن استبدال هوية بأخرى، أو هل يمكن في أحسن الأحوال أن تتعايش هويتان داخل الشخص، أو ربما داخل مجتمع؟.. لقد طرح مثل هذا السؤال في الخطاب الثقافي العربي، منذ نهايات القرن التاسع عشر، في صور مختلفة، لعل أشهر صورة منها هو إمكانية التعايش بين الأصالة والمعاصرة، لقد بذل مفكر كبير، أصبح الآن شبه منسي، هو زكي نجيب محمود، مجهودًا كبيرًا للترويج لمثل هذا التعايش، لكن مشروعه بأكمله أصبح الآن موضع مراجعة، من قبل كان طه حسين يقول في عام 1938م: «إننا نتعلم كما يتعلم الأوروبي، فلنشعر كما يشعر الأوروبي، ولنحكم كما يحكم الأوروبي، ثم لنعمل كما يعمل الأوروبي، ونصرف الحياة كما يصرفها.... حتى يفنى المصريون في الأوروبيين»[22]، في كتابه مستقبل الثقافة في مصر الذي رفض أن تعاد طباعته مرة أخرى، ولم تطبعه الهيئة المصرية العامة للكتاب مرة ثانية إلا منذ سنوات قليلة، وهو موقف أكثر تطرفًا، لكن هذا ليس هو السياق الذي يقيم فيه مشروع طه حسين بأكمله، والرجل لا يقيم من خلال فقرة أو جملة قالها في كتاب، لكن هذا الرأي يكشف عن موقف راج في مصر وقتًا ما، وبخاصة في الفترة ما بين الحربين العالميتين، ولعل أصداءه لاتزال تتردد في كتابات بعض المثقفين.

ولكن هل يمكن استبدال هوية بأخرى كما نستنتج من كلام طه حسين؟، أو يمكن أن تعمل هويتان في شخص واحد، أو في مجتمع واحد، كما كان ينادي زكي نجيب محمود؟، لأخشى أن تكون الإجابة هنا بالنفي، لأن الهوية القومية تستند إلى مجموعة من الأسس يصعب جدًا تقويضها إلا بتقويض بنية المجتمع كله، إن أهم ما يميزها، بحسب ما يقول الدارسون في مسألة الهوية:

1 – اسم جامع يفرد المجتمع ويميزه عن غيره.

2 – أسطورة الأصل المشترك الذي يربط أعضاء المجتمع بجَدٍّ واحد، ومكان للولادة واحد.

3 – تاريخ عرقي مشترك، أو الذاكرة المشتركة التي تتوالى على أجيال المجتمع.

4 – سمة ثقافية مشتركة، أو أكثر من سمة تساعد على تمييز أعضاء الجماعة عن غيرهم مثل اللون أو اللغة أو الملابس أو الدين.

5 – ارتباط بالمكان التاريخي أو أرض الوطن، حتى ولو لم يعش فيه عضو الجماعة كثيرًا.

6 – إحساس بالتكافل بين أعضاء الجماعة أو حتى داخل جزء من هذه الجماعة.

كما أن هناك عناصر ثقافية أساسية تدعم الهوية، وتحافظ على استمراريتها، عناصر مثل: الرموز، والقيم، والذاكرة، والأساطير، والتقاليد، وأهم ما تعطيه للهوية، هو:

1 – إحساس بالثبات والتجذر.

2 – إحساس بالاختلاف والتميز والانفصال لهذه الهوية عن غيرها.

3 – إحساس بالاتصال مع الأجيال السابقة من خلال الذاكرة والتقاليد والأساطير.

4 – إحساس بالقدرية والآمال المشتركة والإلهام الواحد لهذه الجماعة[23].

لكن أصحاب المشروع الإحيائي لم يعطوا مثل هذه العناصر عنيتها من البحث، كان همهم هو اللحاق بالغرب، حتى وإن تخلخلت منظومة القيم في المجتمع ، ويبدو أن خلخلة المنظومة القيمية قد سارت إلى أبعد مما تصوره أصحاب المشروع الحداثي أنفسهم، هنا لا أقف أمام أمور مثل الاختلاط أو

الغناء أو التمثيل، كل فريق له موقف مغاير للآخر منها، أقف أمام أمرين يبدو أن الاتفاق حولهما بين أصحاب الجغرافيا والتاريخ كبير جدًا، ومع ذلك هناك عدم إدراك، لا أدري سببه، لمدي تأثير هذين الأمرين على منظومة القيم والتقاليد الاجتماعية ، أقصد بهذين الأمرين: الموقف من الآلة، والموقف من التعليم.

في حديث العواد دعوة حماسية إلى استخدام الآلة، وأبرز ما في منتجعه الفسيح، حديثه عن الآلات الضخمة التي اخترعها العلماء العرب بعد 500 سنة، لكن العواد لم يلتفت، ولا كثيرون مثله، في تلك الفترة، إلى التأثيرات الاجتماعية للآلة، صحيح أن هناك من حذر من التأثيرات السيئة الآلات مثل التليفون والتلفزيون والسينما والسيارة، وكان الرد أن هذه الآلات محايدة، مثل الكوب يمكن أن تملأه ماء، كما يمكن أن تملأه خمرًا، وقد أرضى هذا الرد أنصار الفريقين، فملأه فريق منهم – في حالة التلفزيون – بالقنوات الدينية، وملأه الآخر بالقنوات الإباحية، لكن هذا الجدل حول التأثيرات الاجتماعية لمثل هذه الآلات يبدو ساذجًا إلى درجة لا تصدق، إن هناك أنماطًا من العلاقات الاجتماعية والقيم تصاحب هذه الآلات، حتى وإن كنت تستخدمها في الدعوة إلى الفضيلة، وهي علاقات اجتماعية جديدة لا يعرف لها تراثنا مثيلاً، هناك ما يمكن تسميته بأخلاق الآلة، ولأضرب هنا مثلا بآلة لا يبدو ظاهرًا أن لها تأثيرًا اجتماعيًا ما، وهي آلة صنع النسيج، إن دخول هذه الآلة إلى مجتمعات مانشستر ولانكشاير كان إيذانًا بالتحول من المجتمع الزراعي الإقطاعي إلى المجتمع الصناعي، ومع المجتمع الصناعي تبدلت منظومة العلاقات الاجتماعية التي سادت قبل ذلك، شيء شبيه بهذا حدث مع دخول هذه الآلة إلى مصر، وقد ظهر التأثير السلبي لهذه الآلة في موضوع يبدو رمزيًا هنا وهو صلاة الفجر، فلا يمكن إغفال العلاقة العكسية بين نظام الورديات الذي جعل مصانع النسيج تعمل على مدار الساعة، وبين الإحجام الواضح عند الكثيرين عن صلاة الفجر في وقتها، لقد شعر المحافظون بهذه المشكلة فعلقوا ملصقات في كل مكان قالوا فيها، «إننا لن نحقق النصر إلا إذا صلينا الفجر».

الأمر الآخر هو الموقف من التعليم، كتب العواد يدعو إلى إنشاء مزيد من المدارس لاستيعاب الناشئة وتعليم الفتيات، لكن التعليم الذي دعا إليه العواد وأصحاب المشروع الإحيائي هو التعليم على النمط الغربي، الذي أدى حسب قياسهم إلى نهضة أوروبا، لم يلتفت هؤلاء إلى مدى التأثير الذي يمكن أن يحدثه هذا النمط من التعليم على البنية الاجتماعية، ولا مدى الخلخلة التي يمكن أن يحدثها في منظومة القيم، لقد كانت المدارس والجامعات إحدى البؤر المهمة التي تفشى فيها داء الابتلاء بالتغرب، رأينا هذا في مجتمعاتنا كما رآه جلال آل أحمد في إيران، يقول: «إن مدارسنا صنعت المتغرب وأخرجت أناسا علاقتهم أوثق بكل ما هو غربي، إن الطفل في المرحلة الابتدائية، تضيع الصلاة من ذاكرته، وحين ينتهي من هذه المرحلة، يفر من المسجد، وبمجرد أن يذهب إلى السينما، يضع الدين في زاوية النسيان، ومن هنا فإن 90٪ ممن دخلوا المدرسة الثانوية عندنا لا دينيون، أو هم في حالة من عدم الاهتمام بالدين أصلاً[24]، والوضع في العالم العربي ليس أحسن حالاً مما ذكر، لكن المشكلة الأكبر في قضية التعليم، هي التناقض القائم بين المسجد والجامعة، فالجامعة في الغرب علمانية، بطبيعة تكوينها وبرامجها والأهداف التي تسعى إلى تحقيقها، ونحن نقلنا شيئًا من هذا في بعض جامعات العالم العربي، كما أن البحث العلمي بحث علماني، وهذا أمر أدركه كثير من رواد المشروع الإحيائي في بدايات القرن العشرين، إن علمانية البحث العلمي دفعت بعض الدوائر المحافظة في أوروبا وأمريكا إلى التصدي لنظرية النشوء والارتقاء لداروين، ورفضهم أن تدرس في المدارس والجامعات، وهو الرفض القائم حتى الآن.

لقد سار التنويريون الحداثيون الإحيائيون النهضويون في مشروعهم ما يقرب من مائتي عام، والآن حين ترى حجم الانقسام الهائل في الأمة الواحدة، وحين ترى أن الفكرة الأساسية التي يقوم عليها كل مشروع، هي نفي الآخر، وربما قتله إذا اقتضى الأمر، لابد أن تشعر بالذعر والقلق على مستقبل هذه الأمة، فهل من طريق ثالث لا يقوم على التلفيق الذي برع فيه بعض المنظرين؟!

الهوامش

(1) الحداثة الشعرية في المملكة العربية السعودية: تجربة شخصية / على الدميني – من موقع www.jehat.com.

(2) حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية: عبدالله الغذامي – المركز الثقافي العربي – بيروت – ط 1، 2004م، ص 53.

(3) خواطر مصرحة: محمد حسن عواد – (الأعمال الكاملة للعواد)، ص 10-11.

(4) خواطر مصرحة: 91-92.

(5) خواطر مصرحة: 161.

(6) خواطر مصرحة 69.

(7) حكاية الحداثة: الغذامي، ص 51.

(8) خواطر مصرحة: 72-73.

(9) خواطر مصرحة: 192.

(10) تأملات في الأدب والحياة: محمد حسن عواد – مطبعة العالم العربي بالقاهرة، ص 40.

(11) تأملات: ص 46-47.

(12) تأملات: 75.

(13) خواطر: 56.

(14) خواطر: 63.

(15) تأملات: 140-141.

(16) خواطر: 94-95.

(17) تأملات: 118.

(18) خواطر: 75.

(19) شروق من الغرب: زكي نجيب محمود – دار الشروق بالقاهرة، ص 5.

(20) تأملات: 183.

(21) الابتلاء بالتغرب: جلال آل أحمد – ترجمة وتقديم : إبراهيم الدسوقي شتا – المشروع القومي للترجمة – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – 1999م، ص 24.

(22) مستقبل الثقافة في مصر: طه حسين – دار المعارف بمصر – 1938م، ص 51-63.

23) The Formation of Identity : Anthony smith , P 129 - 153.

24) الابتلاء بالتغرب: ص 71.

* * *

■■ د. حافظ المغربي:

في البداية لابد من شكر واجب ومستحق إلى مجلس إدارة نادي جدة الأدبي، ولعل الملاحظ من خلال الأطروحات التي قدِّمت أنها لم تستوعب فقط أبحاثًا ذات سمت أدبي، ولكنها أسعدتنا بمثل هذا البحث الأخير، الذي يهدف إلى الوقوف على مكث عند مفاهيم العواد حول الشعر من خلال رؤاه النقدية المبثوثة في كتبه ومقدمات دواوينه، وقد تراوحت آراؤه بين النقد الانطباعي التأثري المُسَجَّى بانفعالية والمتذرع بشيء من المنهجية حينًا آخر، ولكن لم يغادرها في كل ذوق عال، ينم عن وعي من فهم طبيعة الشعر ومرامي نقده.

مفاهيم العواد حول الشعر ونقده

حافظ المغربي

ظلت قضية الشعر – مفاهيم وقضايا ونقدًا – هاجسًا من هواجس فكر العواد؛ أحد رواد نهضة الشعر في بلاد الحجاز بحق. وقد اتخذت مفاهيم الشعر في فكره منحًى تطوريًّا يواكب حركة الزمن تقلبًا بين المذاهب التي واكبها عمره، بدءًا بالرومانسية ثم الواقعية، استشراقًا لبوادر الحداثة تلوح من بعيد.

ومن الحق أن نقرر أن العواد كان متمثلاً لكل تلك المراحل، بما توافر عليه من دأبٍ وإخلاص، يسعى سعيًا حثيثًا إلى تغيير وجه الأدب في الحجاز، بعيدًا عن تملك مَنْ أسماهم بالتقليديين لناصيته، سعيًا إلى أن يكون شيخ الابتداعيين المجددين، الذين يسعون إلى تحطيم رجعيتهم فكرًا وسلطوية، على نحو ما كان يفعل رواد مدرسة الديوان، وعلى رأسهم أستاذه العقاد، الذي ظل العواد ردحًا من عمر فكره النقدي محتذيًا لفكره وفكر مدرسته؛ إلى أن تجاوز التلميذ أستاذه على نحو ما سنبين.

بدأت مفاهيم العواد للشعر تدور حول امتصاصه لقناعات الرومانسيين على اختلاف مدارسهم، من ديوانيين ومهجريين وأتباع مدرسة أبوللو، وهي قناعات عبّر عنها، من خلال مقدماته لدواوينه الأولى، وما جاء مبثوثًا في كتبه: «خواطر مصرّحة»، و«تأويلات في الأدب والحياة»، و«من وحي الحياة العامة».

ومن الحق أن نذكر أن جلّ أحكامه كانت تقع في حيز الانطباعية في تمثّلها، بما قد تغيب عن بعضه منهجية النقد، وإن لم يغب عنها صواب الإدراك، وروح الإخلاص في سعي التجديد، على الرغم من عوز كل ذلك إلى منهجية في النقد منضبطة وموضوعية.

فإذا كان الديوانيون قد طرحوا آراءهم التجديدية حول الأدب والشعر، في معرض هجومهم على الإحيائيين، فإنَّ العواد فعل الشيء نفسه، وهو يهاجم شعراء بلاده، الذين نعتهم بالرجعيين والمتشاعرين، ففي كتابه «خواطر مصرحة» يعرّف الشعر للمتشاعرين من تقليديِّ بلاده، قائلاً: «الشعر يدٌ خفية تمر على قلوب مكلومة، فتنزع منها الآلام، قد تقولون هذا، أو تقوله ألسنة أحوالكم إن كنتم لا تقولونه، لأني أعرف أنْ ليس فيكم قوة الناطقية إلى هذا الحد، وأنا أسلّم معكم بهذه المقدمات والنتائج المارة، وأقول لكم: نعم، الشعر جميل، ولكن أين الشعر الذي تنظمونه أو ترووونه؟»[1].

ويظل المفهوم الوجداني/ الرومانسي للشعر مسيطرًا على فكر العواد وعقيدته الشعرية المذهبية، بكيفيات مختلفة في مواضع كثيرة، ففي الموضع السابق من خواطر مصرحة، وفق مفهوم وجداني ومنحى صوفي، يرى «الشعر روحًا ساميًا يهبط من السماء، فإن وجد في الأرض مستقرات وأكسية من الألفاظ تليق بعظمته وسموه، وإلا عاد أدراجه طائرًا إلى حيث مقر الأملاك، أو مُبَاءَة الشياطين»[2]، ولكنه في مقدمة ديوانه الأول نراه متحررًا أكثر من قيد ربط الشعر بعوالم الروح سموًّا، تأثرًا بقول شكري – فيما نزعم – «ألا يا طائر الفردوس/ إنَّ الشعر وجدان»، حيث نرى العواد يوازن بين عالمي الأرض/ السماء، الوجدان/ الفكر، أو الخلق/ الشهادة، وفق منحى صوفي، وذلك حين يحدثنا حديثًا واعيًا عن حقيقة الشاعرية، وهي مفهوم معاصر تبلور مصطلحًا نقديًّا بعد العواد، إذ يربط بين الشاعرية هوية، والخيال الحي، قائلاً: «وفي كلِّ الحالات يتزوّد الشاعر الصادق بزاد الشاعرية، وهو الخيال الحي الذي يُجَنِّح

الشعور النفسي والتفكير الفني بأجنحة تسمو به إلي الأولب، وقتما يشاء. ولكنها لا تقطع الصلة بينه[3] وبين كوكب الأرض، متى كان من القدرة الشاعرة، بحيث يستطيع ضبط الموازنة في التجوال بين العالميْن».

ويتخذ مفهوم (الشاعرية) عند العواد أحقيته عندما يرتبط بخيال حي جعله قسمةً بين الشعور والتفكير، وهو معنى سوف يكرسه، مؤمنًا به في مواضع كثيرة من كتاباته، وهي نقطة سوف نتوسع في مناقشتها تأثيرًا وتأثرًا بعد قليل، غير أنه يؤصّل لمفهوم (الشاعرية) – ربطًا بين الشعر الجيد وشاعره – في مقدمة الديوان نفسه، جاعلاً إياه واحدًا من أهم مقاييس ما أسماه بـ (الشعر الصحيح) و(الشعر الحي)، عندما يذهب إلى ذلك، قائلاً: «وللشعر مقياس، ومقياس الشعر الصحيح والشعر الحي، هو أنْ يغمر النفس بالإعجاب، ويحفزها إلى إضافة الثناء على الشاعر، حين يقرأه القارئ، وهو مسترسل في عالم آخر من عوالم النفس التي تقدر القوة، وتؤمن بعظمة الصدق، وروعة الفن، وهو ذلك الذي يستشف الفكر من وراء نغماته وموسيقاه، أجمل معابر النفس الإنسانية إلى آفاق الكمال البشري... هذا هو الشاعر الفني وهذه هي معالم الفذاذة الشاعرية»[4].

إذن تظل مقاييس الشاعرية فذاذةً عند العواد مرتبطة على نحو من الأنحاء بما يدور حول ذات الشاعر وعوالمها النفسية، بما يؤكد رؤى الرومانسيين وتغنِّيهم بالذات، وفق جناحي الشعر، وهما: الوجدان أو العاطفة أو الشعور، في مقابل الفكر الذي يستشف الأحاسيس والمشاعر من خلف نغمات موسيقاه، وصولاً إلى آفاق الكمال البشري.

إن رؤية العواد للشعر، وفق كل ما اقتبسناه من كلامه آنفًا، يمكن أن توقفنا مقاربة في الرؤى والمواقف؛ عندما يتقاطع ويتماهى فيه مع نصوص لوجدانيين ورومانسيين آخرين، على اختلاف مدارسهم، تمثُّلاً لجوانب العاطفة والفكر، بما قد يبين عن فوارق في درجات تمثُّلهم – ومن ثمَّ تمثُّل العواد – للشعر، فيما تماهت معهم رؤاه وتناصت.

وأول مَنْ يمكن أن نقف معهم فيه في درجات التمثُّل، هم الديوانيون، أقربهم رحمى للعواد. فإنهم وإن ساووا بين العاطفة والفكر خلقًا لشاعرية الشعر، ومن ثمّ شعريته، فهم كذلك من جعلوا العاطفة أو الشعور هي المدخل المقدّم على الفكر، تذرعًا بهما معًا لامتلاك الفذاذة الشعرية، على نحو ما أبان العواد. فالشاعر البليغ عند العقاد هو مَنْ «يصف لنا شعوره بما حوله من الأحياء، وسائر الأشياء، ومتى عرفنا من كلامه ما يحب وما يكره، وما يرضيه وما ينكره، وما يحرّك طبعه وفكره، أو يمر بهما في غير اكتراث، فقد بدت لنا حقيقة جلية سافرة، وكان لسان الحال فيها، بحق، أصدق من لسان المقال»[5]. وهذا معنى أبان عنه العواد ربطًا بين الشعر والشاعر، بما يكشف عن فذاذة الأخير الشعرية تميّزًا يسعى نحو الكمال البشري.

والمعاني السابقة – تأصيلاً للتلاقي بين العاطفة والفكر خلقًا للشاعرية التي تكون العاطفة فيها مقدَّمة – يمكن أن يلتقي فيها كلٌّ من العواد والعقاد، مع المازني، القائل: «(وبعد) فإن الشعر مجاله العواطف لا العقل، والإحساس لا الفكر، وإنما يُعنى بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس، ولا غنى للشعر عن الفكر، بل لابد أن يتدفق الجيد الرصين فيه بفيض القرائح، ويحتفي بنتاج العقول وجني الأذهان، ولكن سبيل الشعر أن لا يُعنى بالفكر لذاته ولسداده ووزانته، بل من أجل الإحساس الذي نبهه ،أو العاطفة التي أثارته، فربما كان الفكر أصلاً؛ فروعه الإحساس، وثماره العواطف، وربما كان فرعًا، أصله الإحساس، فالفكر من أجل الإحساس شعر، والإحساس شعر، أما الفكر لذاته فذلك هو العلم»[6].

يتضح من رؤى المازني – إذن – أنَّ الشعور والإحساس، هما الشعر، والفكر لا يصبح شعرًا إلا إذا كان مجنَّدًا لتكريس الإحساس والشعور الذي يثيره، وإلا فهو العلم المجرد، وهذه معانٍ نجد صداها أكثر – علاوة على ما سبق – في رؤى للعواد، وهو يتحدث عن موضوع الشعر قائلاً: «وموضوع الشعر هو الحياة العامة بأسرها، وأصل ما فيها – في رأينا – هو الطبيعة، وأعمق ما في

الطبيعة هو الإنسان، ففي الحياة كوائن تتماوج للإعلان والتعبير عما فيها من جمال وعظمة، بأشكال تختلف ما بين جرْسٍ خفي لا تُحِسُّ به إلا العقول المتعمقة والشعور الدقيق، بين جهرٍ قوي، أو غير قوي. ومن هذه الأشكال يأخذ الإنسان كينونته»[7].

وإذا كان العواد قد جعل موضوع الشعر هو الحياة وجعل أجمل ما فيها – في منحى رومانسي واضح – هو الطبيعة، وأعمق ما فيها تعبيرًا عن الذات هو الإنسان، إذا ما كان شاعرًا يكشف سر ما يتماوج في حياته جمالاً وعظمة و...، إذا كان كل هذا؛ فإننا نجد أصداءً تتماهى وتتقارب مع مفاهيم العواد حول موضوع الشعر عند رومانسي وجداني آخر، كتب في ذات الموضوع، تحت عنوان: (الشعر ماذا يُفهم منه وما مقياسه الصحيح؟). إنه أبو القاسم الشابي، الذي يتحدث عن الشعر وموضوعاته، قائلاً: الشعر يا صديقي، تصوير وتعبير، تصوير لهذه الحياة التي تمر حواليك مغنية ضاحكة، أو مقطبة واجمة باكية، فالتصوير الصادق الذي يريك تصورات الشاعر أرقى من تصورات البشر، والتعبير الفني الجميل الذي يكون قالبًا إنسانيًا حيًا لذلك المعنى الذي يشمله، ذلك هو الذي ينبغي أن تبحث عنه كلما قرأت قصيدًا، أو رتّلت مقطوعًا، أو تصفّحت ديوانًا»[8].

ومن الحق أن نذكّر، أنه على الرغم من وسطية رؤية العواد تأثرًا بالرومانسيين؛ والديوانيين منهم بخاصة، في تساوي رؤيتهم لما يحقق شعرية الشعر بالعاطفة والفكر معًا؛ فإن الذهنية على مستوى شعر العواد – كما كانت عند العقاد – تغلبت فكرًا على العاطفة في السواد الأعظم من شعره، دون أن تتبنى مذهبًا فكريًا بعينه، مما غيّب مائية الشعر خلف جفاف العقل، ولعل الدكتور أحمد هيكل كان محقًا عندما أطلق على اتجاه الديوانيين الشعري – والعواد أحدهم ردحًا من الزمن – «بالاتجاه التجديدي الذهني» وهو يعني بالذهنية تمثلها «في رعاية الجانب الفكري في النسيج الشعري، وعدم قصر هذا

النسيج على خيوط العاطفة وحدها، فالواجب عندهم أن يخاطب الشعر العقل كما يخاطب القلب، وأن يتسع مفهوم الوجدان، بحيث يشمل كل ما يجده الإنسان في نفسه من شعور ومن فكر معًا»[9].

وكان العواد يفرق ويعنف ويهاجم مَنْ يضعه في موضع الشاعر الذهني، متذرعًا بخطاب نقدي يجادل به نقاده ومتلقي شعره، مخاتلةً بمعارفه بعلم النفس والمنهج النفسي، الذي هو آلية واستراتيجية نقدية، كان يتوسل بها الديوانيون في مقارعة خصومهم. فلم يعجب العواد نقد الدكتور خفاجي ووصفه لشعره بأنه ذو صبغة ذهنية، فيدخل معه في خصومة، يبين عنها العواد بمثل قوله: «ويرى الأستاذ (يعني د. خفاجي) أن شعرنا ذو صبغة ذهنية عميقة، وهي نظرة يشير بها إلى مكانة (الفكر)، أو ما يُطلق عليه في لبنان العقلانية، غير أن (التعبير بالذهن) عن هذه العقلانية في حاجة إلى تعديل»[10].

ويتدرك العواد مقعد الناقد ليخاتل المتلقين مدافعًا ودافعًا لهذه التهمة، ليقعد – كما فعل المازني من قبل في هجومه على شكري واتهامه إياه بالجنون – في مقعد عالم النفس، وذلك حين يزيد معارفنا السيكولوجية، بقوله: «فهناك فرق دقيق يلاحظه النقاد بين التعبيرين، لأن العقل الفني غير الذهن، والآثار الصادرة عن الأول غير الآثار الصادرة عن الثاني، والذهن ليس بالعامل الفني عند الابتداعيين، وإنما هو عامل فني عند القدماء غير المجددين، وعند الشعراء الصناعيين، الذين يتخذون من الشعر ملهاة، وليس هو كذلك عند مَنْ يعتبرونه جزءًا من النفس الحية»[11].

وأجنّة المخاتلة ثاوية في تفريقه بين (الذهنية) و(العقلانية)، وأول دلائلها كامن في موسوعات علم النفس، التي تكذّب مفاهيم العواد – كما كذبت من قبل المازني[12] – دون أن ترتبط الذهنية بالصناعيين غير المجددين، أو يرتبط ما أسماه بالعقل الفني – وهو مصطلح لا وجود له في موسوعات علم النفس –

بالابتداعيين المجددين. فالذهن والذهنية في موسوعات علم النفس تكاد تكون عملاً من أعمال العقل في ارتباطه بالتفكير والذكاء، ضعفًا وقوة، دون ارتباطها بصنف من (بشر) دون صنف - فالموسوعة تخبرنا عن مصطلح (ذهن) بأن: «هذا المصطلح يشير عادة إلى العقل وإلى الذكاء أيضًا»[13]. و(الذهنية) تشير إلى: «ما يتعلق بالخصائص والتصرفات والأنشطة المرتبطة بالذهن، أو الصادرة عنه، كقولنا: ضعف ذهني، بمعنى ضعف القدرة على التفكير أو ضعف الذكاء عمومًا»[14].

ولا أدل على مخاتلة العواد للقارئ من اتكائه على النقاد - وليس علماء النفس - لمعرفة الفرق بين (الذهنية) و(العقلانية)، على الرغم من أن خفاجي ناقد وشاعر معروف مثله، ولكن العواد يستنكر متعجبًا منه، وهو يورد من شعره الذي يصفه بالذهنية، على الرغم من أنه يحمل عقلية عميقة على نحو ما يمدح العواد شعره[15].

وينعي العواد على د. خفاجي عدم التفاته إلى ما جعله الأول دستورًا، من حيث إن الشعر عاطفة، كما هو فكري عقلاني، حين يقول مستغربًا: «ومرة أخرى لا أدري لماذا لم يلتفت الأستاذ إلى الناحية الأخرى في شعرنا، وهي الناحية الشعورية العميقة القائمة قيامًا مشاعًا في بعض القصائد، ومستقلاً في البعض الآخر، إلى جانب أختها العقلية، كدليل على أن الشعور والفكر معًا من مقومات شعرنا الطبيعية، وهذه القصائد يضج بها ديوان «نحو كيان جديد» الذي درسه الأستاذ الفاضل»[16]. والحق أنني أعلنت من قبل عن هذه الذهنية الطاغية في شعر العواد على حساب طزاجة العاطفة.

إن ملحمته التي جعل لها ديوانًا مستقلاً وأسماها: «يد الفن تحطِّم أصنام الاتباع أو الساحر العظيم»[17]، وما تضمنته من هجوم على مَنْ عناهم بالأصنام كحمزة شحاتة، وأحمد الفلالي، كان حريًا به، وهو يجعلها دستوره في تجديده

الابتداعي، أن يُجلّي فيها وفق ما زعمه – مادحًا شعره عاليه – العقلية والشعورية العميقتين معًا. ولكننا رأيناها تقوم على ذهنية شكلية، تنحو نحو فلسفة لامنهجية، يعتورها شعور فاتر أحيانًا، وخيالٌ قريب المأتى، يصل إلى حد النثرية المفرغة من شعرية الشعر حينًا آخر، على الرغم من أنه ديوان كتبه في وقت النضج والتحدي، ربما متأثرًا – كما يُنبئ عنوان القصيدة/ الديوان – بالمازني ومدرسة الديوان، حين عدّ المازني زميله في المذهب، الابتداعي شكري – كما عدّ عواد زميليه – صنمًا للألاعيب.

إن الناقد والشاعر الديواني د. أبو همّام – وهو مثل العواد من تلاميذ العقاد والمازني – يخبرنا وفق آخر ما كُتِبَ العام الماضي عن العواد، بما يعلن عن أشياء كثيرة نحو فنه، مسكوت عنها، فهو القائل عنه: «يحسّ قارئ العواد – أحيانًا – وبالرغم من تعلقه بمدرسة الديوان – وبخاصة العقاد – أنه قريب في نسجه من أحمد زكي أبو شادي، وفي هذا الأخير جهامة في طريقة الأداء، وركوب الكلام أعناق بعضه، فلا مناص أمامه من تلك النثرية، وأبو شادي شديد المناجزة للعقاد، فكان يجمل بالعواد، وهو يشبّه نفسه بالعقاد في تحطيم الأوثان الأدبية، أنْ يقترب من أستاذه، ولكنه يود أن يقطع الشوط إلى النهاية، تمردًا حتى على أستاذه، وحسنٌ أن يتمرّد، لكن عليه أن يحسن الأداء ليحسن القارئ الإصاخة إليه، غير أنه التمرد على كل حال، وهو حسنٌ بعد زوال الغاشية إذا قدَّم نفسه تقديمًا جيدًا»[18].

* * *

ولعل ملحوظة أبي همّام حول تمرّد العواد على العقاد رغم تأثره به، في غاية الدقة، يمكن أن يستشعرها في وعي كل مَنْ قرأ نتاج العواد الأدبي، وهي نقطة سنسلط عليها الضوء، لأن لها ما بعدها، من حيث تطور مفهوم الشعر عند العواد، إلى منحى جديد في إرهاص بمذهب جديد، بدأ العواد يترسّم خطاه، بين الجموح والعقلانية.

ويخبرنا أبو همّام عن جانب آخر من جوانب دينامية الصراع الفكري بين احتذاء العواد للعقاد، وجوانب من تمرده عليه، فيذكر أن: «العواد اقترب في تأملاته الفكرية الشعرية من العقاد، لكن شتان بين الأصل والصورة، أو بين الاستجابة للطبع والتقليد، وهو أمرٌ غريب أن يتمرّد العواد ويحتذي، لكن النفوس الإنسانية ليست خزانة مرتبة مبوبة، بل هي عسكر لجب من المنازع والاتجاهات»[19].

والحق أنه على الرغم من احتذاء العواد «طريقة العقاد في النقد، وفي كثير من آرائه، حتى في موقفه من مبايعة شوقي أميرًا للشعراء، ناكرًا عليه إياها»[20]؛ فإنَّ له مواقف مشهودة خالف فيها العقاد الرأي، أو بمعنى أصح كانت له على آرائه تحفظات مبثوثة في كتاباته النقدية تنم عن وعي، وسنضرب مثالاً على الموقفين من نقدات العواد، يتمثل أولهما من شوقي، والآخر من أستاذه العقاد.

في معرض هجومه على ما أسماه (أدب التقليد)، يتمثل العواد موقف العقاد في هجومه على شوقي والبكري، ولكنه لا يسمى شوقيًا، ويكتفي بإيراد مطلع طللي من شعره، وبالتحديد من قصيدته التي قالها بعد المنفى، معرضًا به، ساخرًا منه ومن شعراء التقليد، حين يقول: «وبربّك قل لي أيُّها القارئ أيّ شعر تراه في قول شاعر عصري:

أنادي الرَّبْعَ لو ملكَ الجوابا وأفديه بنفسي لو أجابا

أليس كل ذلك وقفًا قسريًا لسير الأذهان نحو حياتها المنتظرة؟، وهدمًا أهوج لهيكل الأدمغة التي يجب أن يتولّد فيها حب التقدم والتحرر والتأسيس؟، وتسميمًا للعواطف والقرائح لا تجيزه قوانين الطبيعة؟، ألاتزال حتى الآن في خرائب بابل حيث تتجاوب أصداء الأهوية، وتتعانق غربًا من الكهوف، وتعزف

جنان الأوهام؟، أم لاتزال حتى الآن كما كان آباؤنا نطارد (وحسن وجرة)، و(نقطعُ واديًا كجوف العيْر) و(نضربُ أكباد الإبل)؟...»[21].

وعلى هذا النحو يسترسل العواد ويستطرد في هجومه على شوقي، إذ يتساءل مستنكرًا ومعرّضًا وساخرًا به، وبشعراء الجمود والتقليد: «هل جمد الذكاء في رؤوس شعراء العصر، وهم نوابغه القديرون؟، أم هل يستهين هؤلاء النوابغ بقلة الابتكار، فيدعونها تنسحق هذا الانسحاق الشائن بين خرائب بالية من الأساليب والأفكار؟»[22].

وإذا كانت مواقف العواد تنطلق من حمأة وثورة، إذ كان قد «كتب كلامه – كما يرى أبو همّام – وهو في دور الصبا واليفاعة لا تسعده غير شِرَّة التمرّد، وآراؤه في هذا الإطار فطيرٌ لم تنضج بعد»[23]، فإن موقف شيخه العقاد في النقطة السابقة كان أهدأ في موقفه الوَسَطيِّ من القدماء والمعاصرين، حين يعلن العقاد: «كان شعر العرب مطبوعًا لا تصنُّع فيه، وكانوا يصفون ما وصفوا في أشعارهم، ويذكرون ما ذكروا، لأنهم لو لم ينطقوا به شعرًا، لجاشت به صدورهم زفيرًا، وجرت به عيونهم دمعًا، واشتغلت به أفئدتهم فكرًا، وأمّا نحن فلا موضع لتلك الأشياء من أنفسنا، فهي لا تهتاجنا كما اهتاجتهم، ولا تصبينا كما أصبتهم... وإذا سكتنا عن النظم فيها لا تخطر لنا إلا كما تمر الذكرى بالذهن، والمرء إذا تذكّر لا يقلد مَنْ يتذكرهم، ولكنه يتحدث بهم، ويصف ما عندهم من الأسف عليهم، أو الشوق إليهم، والشعر العصري كهذا الشعر في أنه شعر الطبع، وأنه أثر من آثار روح العصر في نفوس أبنائه، فمن كان يعيش بفكره ونفسه في غير هذا العصر، فما هو من أبنائه، وليست خواطر نفسه من خواطره»[24].

وإذا ما انتقلنا إلى موقف العواد من العقاد، فيما تحفّظ فيه التلميذ على أستاذه، إرهاصًا بما سيتبعه من تحفظات، فإن هذا يمكن أن يتجلّى من موقفهما

في تفسير عبقرية (ابن الرومي) الشاعر العباسي، فبينما يرى العقاد أن سر عبقرية ابن الرومي تكمن في موروثه من أصله اليوناني، يرى العواد – في حجج ناصعة غير ذلك، على نحوٍ يمكن أن نفسره مفصلاً في الفقرات القادمة.

يكشف العواد في وعي مَنْ أحسن قراءة ابن الرومي أن «عبقريته تمتاز بمظهرين أساسيين، تتفرع منهما كل مظاهر عبقرية الشاعر، وهما: (المقصد العقلي) و(طول النفس)، والأول هو اتجاه الشاعرية من طريق الفكر إلى تقرير حقائق الحياة، كما يرضى الباحثون، بحيث لا يكتفي فيه بعنوان البديهة»[25]. وإلى هنا يمكن أن نطمئن أن العواد يطبق نقديًا قناعاته النظرية حول ربط جودة الشعر بالشاعر الذي أبدعه، بما يكشف عن فذاذته الشعرية كما وصفه، «فقصائد ابن الرومي – أو معظمها – أعمال فنية قائمة على أساس المنطق، كأنما هي بحوث علمية كتبتها يد فنان، يجمع بين دقة التفكير وروعة الأداء. فنرى جمالاً إلى جانب جلال، يبدوان في غير برود، أو إسفاف، أو تعسُّف، حتى ليحث قارئه حرارة التدفق، وتحليق العقل والروح، وسهولة التعبير الصحيح...»[26].

يتضح من رؤى العواد أنه يحاول أن يكشف عن فذاذة ابن الرومي من طريق الثناء على شعره من عدة زوايا تمثل قناعات العواد، منها امتداح الجانب العقلي في شعره، من حيث دقة تفكيره وروعة أدائه، وتحليق عقله جمالاً وجلالاً، ولم ينس العواد، وهو مأخوذ بما كرّس له في جانب من شعره هو، فذاذة عقلية ذهنية، أن يمتدح جانب العاطفة في شعر ابن الرومي، متمثلة في حرارة تدفق شعوره، تحليقًا بالروح بعد العقل.

ولكن العواد يبدو في امتداحه مأخوذًا، أولاً بالجانب الذهني العقلي، فابن الرومي في رؤية العواد «أول من نحا نحو المقاصد العقلية من شعراء العربية، فيما نعلم، اللهم إلا ما بدر من أبي تمام الذي وُلِدَ قبله... وهذه الظاهرة الأساسية التي امتاز بها شعر هذا الشاعر الهائل، ونعني بها ظاهرة المقصد

العقلي، هي التي طوعت له، وأعانته مع أصالته في الحس والخيال على التبريز في بقية ظواهر عبقريته الأخرى، كظاهرة الإحاطة والشمول، التي سمَّاها الأقدمون بالغوص على المعاني، وكظاهرة التصوير، وهي أروع ظاهرة فرعية من فروع الظاهرة الأولى»[27].

ولا يني العواد أن يكرّس في مدحه لابن الرومي من شعره، بما ترسّمه العواد ذاته في شعره، وهي الظاهرة الأخرى التي تكشف عن سر عبقريته، ونعني بها طول النفس، وكيف لا يمتدحها العواد؟، وهو واحد من الشعراء طوال النفس، وهذا أمر تؤكده قصيدته: «يد الفن تحطم أصنام الاتباع أو الساحر العظيم»، التي اتخذها ذريعة لمهاجمة غرمائه في معركة أدبية حامية في حوالي خمسمائة وسبعين بيتًا، ولكن شتّان بين طول النفس عمقًا بين العواد وابن الرومي ولا أزيد!!، تاركًا القول للعواد ممتدحًا نفس ابن الرومي بقوله: «أما الظاهرة الأساسية الثانية، وهي طول النفس، فتتجلى في تطواله القصائد إلى ما يزيد على المائة والمائتين من الأبيات، الأمر الذي لا يعرفه شعراء العرب السابقون، إذ لم يكونوا يهتمون بالإطالة، التي إنما تتأتى من توليد المعاني، واستقرائها، واستقصاء دقائقها، وقد يكون التطويل فرعًا آخر من فروع المقصد العقلي على هذا الاعتبار»[28].

وعلى الرغم من ربط العواد الواعي بين طول النفس المولِّد للمعاني نتيجة حسن الاستقراء، والاستقصاء عوضًا عن المعاني، فإنه كان واعيًا أيضًا – وإن لم يتضح ذلك جليًا في شعره – إلى مطبٍّ يمكن أن يقع فيه المطيلون، ممّن تغيب عنهم ملكة الشعر، التي تدفع عن صاحبها الملل الناتج عن ركاكة، وتجعل لكلامه سحرًا فنيًّا جذّابًا، وفي ذلك يقول العواد ممثلاً بالأدلة: «وتطويل القصائد وحده ليس بميزة فنية إذا لم تصحبه ميزة أخرى، أو ميزات تبرزها ملكة شعرية أصيلة، فتبرز هي بدورها فنًّا ساحرًا جذابًا، فالمرأة الطويلة الفارعة لا تعد محمودة الطول، إلا إذا شاعت في جسدها محاسن الفتنة، وعند ذلك فحسب

يصير هذا الطول تمديدًا لفتنتها، وتأكيدًا لسحرها، واستمرارًا في إبراز تلك الفتنة وذلك السحر، وتعبيرًا آخر عن روعة القسمات الوافرة، وهذه هي الحال الملحوظة في مطولات ابن الرومي»[29].

ويستثمر العواد دقة المثال الذي دلل به على روعة شعر ابن الرومي من حيث كون المرأة طولها ليس مستملحًا لذاته ما لم تتوجه أنوثة طاغية تشيع في جسدها محاسن الفتنة، حين يعضد قناعاتنا بمثله، بمزيد من وصفه لمطولات ابن الرومي، قائلاً: «فهي من دلالتها على قدرة مستقلة في الشاعر، تمكنه من إرسال نغمة يتمتع بها السمع أطول مدة ممكنة؛ فإن لها دلالة أخرى تشير إلى المقدرة الفنية العامة، وهي دلالة المزاوجة بين الاسترسال والاحتفاظ بالمستوى الشعري المؤثِّر. فأنت تقرأ ابن الرومي في مطولاته بدون أن يأخذك الملل من ركاكة أو تفاهة أو سقم أو خواء»[30].

هذه قناعات العواد النقدية، من حيث مصداقية كشفها عن مميزات في عبقرية ابن الرومي، أردنا أن نسوقها مثالاً على نقدات العواد الواعية، وإن لم نقف معه على ما ساقه من شعره لإيماننا بشاعرية ابن الرومي وشعرية ما ساقه العواد دليلاً عليها. ولم يكن استدراك العواد على رأي أستاذه العقاد بأقل قدرة وإقناعًا – في نظرنا – من تناوله لسر عبقرية ابن الرومي. يقول العواد: «ويرى المفكر المبدع الأستاذ العقاد أن بعض المميزات في عبقرية ابن الرومي، ولاسيما نظرته إلى الطبيعة ككائن حي متجاوب، ترجع إلى أصله اليوناني، ونحن مع احترامنا لرأي المفكر الفنان، ومع اعترافنا بنظرية الوراثة وإيحائها، فإننا لا نرى أن من الضروري أن يكون ذلك من تأثير الوراثة وحدها، بل إن أقرب ما يحسن في تعليلها، هو أنها إحدى ميزات العبقرية الفردية للفن، مادام ابن الرومي عبقريًا فنانًا»[31].

ويحاور العواد العقاد محاورة فكرية هادئة، تنم عن جلال نراه منه لغيره،

عن قناعة مَنْ يدرك أن العبقرية فردية لا تنسحب على أمم، وإنما تخص أفرادًا فيها، «فالعبقرية موهبة شاذة عن نظام الجماعات غير متأثرة بقانونها، وإلا لزم أن تكون أمة بأسرها عبقرية الأفراد، وهذا لم يحدث في الكون - فالعقلية اليونانية التي ينحدر ابن الرومي من شعبها، عقلية ذات مواهب عامة، يتساوى فيها أفراد الأمة ويتفاوتون بقدر، ولكنها لا تخلق عباقرة متساوين»[32].

وكعادة العواد عندما يملك نصاعة المنطق، وسكينة العارف؛ نراه يدلل بالمثال عمَّا آمن به فكره، وفق مرجعية معارفه، وموسوعية ثقافته الأجنبية والعربية، فمن تمثيله الدال بالأمم الفائقة من أوروبا - حتى على ثقافة اليونان - بريطانيا «وهي أمة أوروبية ترجح في المزايا على اليونان. ما لها لم تنتج أفرادها كلهم أو معظمهم من طراز «شكسبير»، وفقًا لقانون الوراثة؟، أو لماذا لم ينبغ فيها إلا (شكسبير) واحد، لو أن طبيعة الأمة هي التي تنتج العباقرة؟ الحقيقة أن ابن الرومي مهما ورث من أصوله البعيدة، فإنه لم يرث منها هذه العبقرية في الشعر بكامل عناصرها. ولاسيما عبقرية (الميثولوچيا) التي لا توجد في شعر ابن الرومي كما وجدت في شعر (هوميروس) و(أوفيد) و(سوڤوكليس)، وغيرهم من شعراء اليونان الأقدمين!![33].

ودليل العواد من المرجعية العربية أنه: «لو تحدّر ابن الرومي من أمة غير اليونان لما كانت منه إلا هذه الشخصية التي عرفناها. ولو لم يلده (جُريج) أو (جورجيوس) لولده (عمرو) أو (مُرَّة) أو (سنان)، ولبرز إلى العالم العربي واللغة العربية شاعرًا من شعرائها الأفذاذ كما هو الآن»[34]. وكم كان العواد موفقًا، وهو يقيس مع الفارق بين وضعية ابن الرومي ذي الأصول اليونانية الغربية ومكانته عند العرب، وبين أبي العلاء المعري العربي الأصيل ومكانته عند الغرب، حين يذكر في منطق ناصع: «فماذا يُقال في أبي العلاء المعري - وهو من العربية في صميمنا لأنه قحطاني الأصل - وهو أحظى شعراء العرب عند نقاد الإفرنج، وأعلاهم مكانةً، لأنه أشبه شعراء العرب بشعراء الإفرنج من حيث العقلية

الفلسفية العميقة، التي لم يصل إليها شاعر عربي آخر في العصر القديم، وهي أوضح وجوه الشبه بينه وبين هؤلاء الشعراء»[35].

* * *

ويسوقنا حديث العواد عن أبي العلاء، بوصفه شاعرًا فيلسوفًا عميقًا، إلى تطور جديد في مفاهيم الشعر، من حيث بحثه الجاد عن الفلسفة والشعر، متخذًا من نفسه، بوصفه شاعرًا مفكرًا، ما يضعه في مقارنة – لا نعرف على أية نية وُضِعَتْ! – وبين الفيلسوف الكبير (عمانويل كَانْت)، وذلك حين يلعب العواد دور الناقد المستقرئ لشعره من جهة، وفلسفة (كانت) من جهة أخرى.

يرى العواد أن يلتقي مع (كانت)، في معنى فلسفي ركّزه العواد فكرًا، في قصيدة نظمها، يقول فيها:

وهل كُنْهُ هذا الكون إلاَّ حقائق تصوِّرها الأذهانُ كيف تشاء

ويرى العواد أن ثمة معنى يفسر ذلك، يتمثل في قول «كانت»: «إنَّ كيان الطبيعة في ظاهره إنما هو تركيب مُتخَيَّل، وإنَّ أشكال الفهم هي التي تؤلف النظام الظاهر للأشياء»[36].

ويستدرك العواد استدراكًا عجيبًا!، حين يعلن!! ولكنّي عندما نظمت البيت المتقدم... لم أقر ذلك متأثرًا بفلسفة (كانت) للنص، ولم يخطر ببالي تمامًا ما قاله هذا الفيلسوف، فهي نتيجة إحساس حاضر قذفت به البديهة والإحساس الثائر المفكّر من جهة، ونتائج التفكير الطويل الموجِّه عنايته إلى دراسة الحياة من جهة أخرى، وإن شئت فقل: هو الفرق بين بداهة الشعر وتأمل الفلسفة، وهذه هي النقطة التي يفترق عندها الشعر والفلسفة، وفي الوقت نفسه هي الملتقى الذي يندمج فيه الاثنان»[37].

يفرِّق العواد إذن، من واقع تجربة شاعر مفكّر مسكون بفلسفة قراءته، بين ما يكتبه الشاعر وفق الارتجال وسرعة البديهة في رؤيته للحياة، وبين الفيلسوف المتأمل الناثر بعد مُكثٍ لأفكاره في تؤدة، وهذه معانٍ يدركها كل مَنْ كان له حظ مما أُعطي لكل من الفيلسوف والشاعر، ولكن العواد، حامل رسالة التجديد، يحاول أن يقرب للمتلقي المثقف، من غير هذين، الفروق الدقيقة بين الشعر والفلسفة، بين ما قد نختلف أو نتفق فيه معه، بقدر اتفاق أو اختلاف ما بين الشعر والفلسفة.

فمن وجوه الافتراق بينهما في رؤى العواد: «أنَّ الشعر وحي النفس المتأثرة التي لا تبعد كثيرًا في الشبه عن عدسة الفوتوغرافيا، فتنعكس عليها صور المرئيات، فتعكسها هي بدورها فورًا على اللوحة والفيلم، كما هي، من غير أن تبدّل من حقيقتها إلا بقدر ما في النفس من استعداد للتفكير، وتكييف المعاني بقالبها الخاص، ولكن الفلسفة نتائج بطيئة لتفكير مستمر منظم، يقلّب حقائق الحياة، في صمت وبرود، ويقابل بين الأشياء، ثم في النهاية يكوّن رأيًا باتًا يحكم به حكمًا عامًا يشمل الوجود»[38].

قد نتفق مع العواد في كون الشعر وحي النفس بديهةً، ولماحيةً أقرب إلى لقطة الكاميرا الفوتوغرافية سرعة، نقلاً للواقع، ولعلنا نفهم من العواد أنّ عدم تبديل الحقائق التي تنقلها البداءة إلا بقدر ما في النفس من استعداد للتفكير وتكييفها للمعاني بقالب النفس، أنَّ هذا يدور في فلك تفاوت قدرات الشعراء في امتلاكهم قدرات الشعر فكرًا ولغةً وأسلوبًا، ولو لم نعِ ذلك منه، أو لو لم يكن مقصده ذلك؛ لكان خطأ أن يتوقف عمل الشاعر على نقل بديهته للواقع مشاعر وأفكار، كآلة الكاميرا الصمّاء التي لا تعي ذلك كله، في حيّز الوسائل لا الغايات التي هي من مقاصد الشعر، وشعر البديهة بخاصة.

أما ما قد نختلف فيه مع العواد في السياق الفائت، هو تعريفه للفلسفة

وفق وصف يجعل منها نتائج لتفكير منظم، ولكنه يتم في صمت وبرود، لتكون رأيًا باتًا قاطعًا، يحكم به حكمًا عامًا، يشمل الوجود بأسره، وأبسط ما يمكن أن نرد به على العواد، أن العلوم الإنسانية النظرية قاطبة، بما فيها الأدب شعرًا ونثرًا، وبما فيها الفلسفة، لا تقدم كالعلوم التي تخضع للتجربة العلمية – كالفيزياء والرياضيات – نتائج قطعية، بل هي علوم تخضع لاختلاف الرؤى والآراء والمواقف.

ويمكن أن نتبين أشياء مخالفة لما ذهب إليه العواد في حديثه عن نقاط الالتقاء بين رسالة الشعر ورسالة الفلسفة، حيث يرى العواد: أن «الالتقاء يتبين في ذلك الانطلاق الذي تنطلقه الخواطر الحرة في جو التأثرات العاطفية العميقة، كما تنطلقه الأفكار الهادئة المسوقة بدافع البحث وجاذبية التصوّر، فيحلقان معًا في جوٍّ واحد، يرسلان منه رسالة الشعر ورسالة الفلسفة»[39].

إن انطلاق الأفكار على هذا النحو من الحرية، عاطفة عميقة مع الشعر، وأفكارًا عقلانية مع الفلسفة، حاملين رسالة، لأمرٌ يتنافى مع نتائج هذه الرسالة التي قيدها العواد برأي باتٍّ قاطعٍ، واصفًا الفلسفة في بحثها بالبرود والصمت، وهما وصفان لا يفضيان إلى (ديناميكية) البحث، و(دينامية) الفكر، بما يقرّب بينهما كما أراد العواد، الذي يرى – وأنَّى له أن يرى وفق ما ذكر؟! – أنه من الواجب «أن يتحد الشعر والفلسفة، وبعبارة أجلى أن يكون شعر الثقافة الحديثة في العصر الحاضر فلسفيًا عميقًا جذّابًا»[40]. ونحن لا نرى وجاهة في أن يكون الشعر فلسفيًا عميقًا جذّابًا، وهو في الوقت نفسه يأتي بداهة كلقطة الكاميرا، ألا يتناقض العمق على نحو وصف العواد للفلسفة مع البداهة والارتجال على النحو السابق؟!

ويأتي الجواب أكثر عمقًا وتناقضًا أيضًا من العواد حين يتساءل: «إذ ما قيمة الفكر الثاقب المتسلط على أعماق المسائل الإنسانية مهما تباينت ألقابها، إذا

كان هذا الفكر لا يصنع شيئًا قيّمًا في اكتشاف مجهول من عالم المجهولات يتوارى في محيط النفس، أو في سراديب السريرة؟، وما قيمة هذه الحياة الفياضة الثرة بشتى المباهج والمتع، والحافلة بصنوف الفكر والأعمال، إذا كانت واقفة موقف العجز في استشفاف ما هو مخبوء وراء الظنون والفراسة واكتشاف المعارف المهمة؟»[41].

ولم يكن شعر العواد منفصلاً عن رؤاه النظرية النقدية حول علاقة الشاعر بالفيلسوف، أو الشعر بالفلسفة، وهو يوحّد بينهما هدفًا يقارع به خصومه، وفق رؤى قريبة مما طرحه آنفًا، حين يقول[42]:

ومضى الفيلسوفُ ينفثُ سِحْرًا ... ألمعيًا في تلكمُ الأمْسَاخِ
هادمًا من غرورهم كل كُوْخٍ ... كان سُخْرًا في عالم الأكواخِ
ناقدًا مسلك الرذيلةِ تبدو ... في رداءٍ مهلهلٍ ذي اتِّساخِ
تتهادى شُبَهُ الفضيلة للنا ... ظرِ كالتُّربِ في مجاري النِّفاخِ
ورمى الفيلسوفُ سهم «أبولو ... نَ» بعيدًا فقام حفْل الصُّراخِ
ورمى ثانيًا فأقعَدَ حُسًّا ... دَ التسامي مقاعدًا في السُّواخِ
ورمى ثالثًا فكان لنار الـ ... ـحِقْدِ عند الضّعاف كالمنفاخِ
ثم عادت بحقدهم ردّة الفِعْـ ... ـلِ رمادًا أمام أَبْسَل ساخيِ

وبعيدًا عن مستوى الأبيات الذي ينطق بضعف مبعثه اجتلاب القافية لإتمام المعنى فيما يدور حول النفخ: كالنفَّاخ، والمنفاخ، وهما كلمتان غير شعريتين قلقتين في موضعيهما، يضاف إليهما كلمة اتِّساخ، وما اعتور أبياته من ألفاظ معجمية قديمة، عابها على غيره، مثل أبسل من أوصاف الأسد. بعيدًا عن كل ذلك، بدا العواد موحدًا بين الفيلسوف والشاعر، من حيث كون الفيلسوف نافث السحر كهاروت، ليحيي موات أمساخ الشعر من التقليديين، هادمًا

غرورهم، ساخرًا، وهو حامل رسالة التغيير الأخلاقي دفعًا للرذائل، وتكريسًا للفضائل؛ فيما يشبه أن يكون فيه العواد واعظًا لا شاعرًا، إلى أن نصل إلى الأبيات من الخامس إلى الأخير، وقد تلبَّس الفيلسوف بفكره الثاقب روح الشاعر/ أبولون، فصار من آلهة الشعر، كأبولون يصيب بسهمه أصناف الأتباع فيصرخون، ويرميهم ثانية فيُقْعد حاسديهم ممَّن تساموا علوًّا وكذبًا سائخين في التراب، ويرميهم ثالثةً، فيصير كمنفاخ يزيدهم حقدًا عاجزًا عن فعل شيء إلا كما يفعل الرماد، أمام سخي جواد كثير الإحراق، وبالتالي فهو كثير الرماد لمن يحرقهم وقودًا لفكر جديد.

وكم كان صلاح عبدالصبور في حيّز المقارنة بين الشاعر والفيلسوف، وقبلهم ومعهم الأنبياء، أكثر عمقًا وهو الشاعر الناقد، حين يقول: «إنَّ شهوة إصلاح العالم هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر، لأن كلاً منهم يرى النقص، فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه، بل يجتهد في أن يرى وسيلة لإصلاحه، ويجعل دأبه أن يشوبها، وقد يحمل الفلاسفة والأنبياء رؤية مرتبة للكون، وقد يصطنعون منهجًا مرتبًا في النظر إلى نقائصه، وقد يبشرون بنظريات مرتبة في تجاوز هذه النقائص. ولكن الشعراء يعرفون أنَّ سبيلهم هي سبيل الانفعال والوجدان، وأنَّ خطابهم يتجه إلى القلوب»[43].

ويبين صلاح بعد ذلك عمّا أدركه الأنبياء والفلاسفة من الشعراء، إذ «كثيرًا ما أدرك الأنبياء والفلاسفة ذلك، فاصطنعوا منهج الشعراء، في آثار كل نبيٍّ عظيم، أو فيلسوف كبير قبسٌ من الشعر[44]. وأخيرًا فإنَّ ما يجمعهم ويوحد بينهم في رؤية صلاح هي نظرتهم للحياة، ولكن بأية كيفية؟. «إنَّ الفلاسفة والأنبياء والشعراء، ينظرون إلى الحياة في وجهها، لا في قفاها (إذا استعرنا تعبير كامي»، وينظرون إليها ككل، لا كشذرات متفرقة في أيام وساعات، ومن هنا فإن همومهم يختلط فيها الميتافيزيقا والواقع، والموت والحياة، والفكر والحلم»[45]. وإذا كانت كل هذه المتناقضات تلتقي في همومهم، فإنّ الفيلسوف

بفلسفته وهو يقلّب نظرته في الحياة، لن تقوده في النهاية إلى صرامة التجربة الناطقة، بما يشبه الحقيقة المطلقة، أو الرأي البات كما ذهب إلى ذلك العواد، بل سيقوده إلى ما نظر إلى الدنيا من وجهها - لا قفاها - إلى نظرة كلية نسبية للكون تصنع مزيدًا من اكتشاف جمالياته، وقبحه، في سرمدية متغايرة، تصنع له قيمة تجمع بين أضداده تمايزًا.

* * *

إنَّ انشغال العواد بقضايا ربط الشعر بغيره كالفلسفة والحلم، جعل مفهومه لطبيعة الشعر تتغير، موسّعة أفق رؤيته، لوجوب انعتاق الشعر من الرؤية الرومانسية في جانبها المنكفئ على الذات، في وجدانية منكسرة، فجعلته يستشرف آفاقًا واقعية، زادها الفكر تفاعلاً بين ما يشغل ذهنه وروح العصر الذي يعيش فيه بهمومه وقضاياه، وقد بدأ النموذج الرومانسي العاطفي، ينكسر أمامه في مرحلة متقدمة من عمره، وإنْ أسلمته في النهاية، في شعره ثم نقده - بوعي أو بدون وعي - إلى تملك الجانب الذهني العقلاني، على حساب الجانب العاطفي، لمدارك رؤاه. وسنفصل ذلك في الفقرات القادمة.

في تحوّل عن الخطاب الرومانسي وفق تجاوب مع واقعه يقول العواد: «الشعر الحديث المحترم هو الشعر الواقعي، الذي يتفاعل مع الجو الذي يوجد فيه، ولا يندفع في المكابرة برفض قيم الشعر القديم الذي كان له نفس الوضع»[46]. هكذا يبدو العواد عقلانيًا حتى في نبرة نقده، وفق مرحلة عمرية جديدة، لا ينكر القديم مطلقًا. إذ يرى العواد أنّ لتدفق حضارات الأمم المجاورة على العرب بفضل فتوحاتهم، وترجماتهم، قد زادت أغراض الشعر ووسعت عناصرها شيئًا فشيئًا، فكان في شعرنا، كما يرى العواد، وصف الطبيعة، ومداعبة الفلسفة، وغربلة الأوضاع الاجتماعية، وكان نتيجة ذلك أشياء مهمة أشار إليها العواد، يمكن أن ألخّصها في أن هذا الشعر - في عصره - تطورًا

يحمل رسالة عصره، ومتفاعلاً مع مجتمعه فقاده – كما يرى – إلى ما كان هو (الشعر المفضل) أو (الشعر الحي) – على حد وصفه –[47].

إذا كانت رؤى العواد السابقة تنسحب على مضامين الشعر العصري، فعلى مستوى الشكل والأسلوب وطريقة الأداء وهي ما تسمى (التكنيك)، فقد بقي في مرحلة تطوره الموضوعية.. على الطريقة الكلاسيكية في الوزن والقافية، ثم خطا خطوة جريئة نحو تحطيم هذين القيدين، وهي نتيجة طبيعية لحرية الفكر التي حطمت جمود الأغراض قبل ذلك، وعلى هذا فالشعر العصري الحديث المعبّر عن هذه الآفاق المتسعة، هو الشعر المفضّل، وهو الشعر الحي، لأنه يتفاعل والعصر الذي نعيش فيه، ويحمل أقدس رسالته، وهي الحرية الفردية، واشتراك أفراد الإنسان في الحقوق والواجبات الجماعية»[48].

إنّ حديث العواد عن الحرية الفردية في الفكر، تجاوبًا مع روح العصر، كانت رؤًى تقف بين ما نسميه بالرومانسية الجديدة غير المنكفئة على الذات، التي تشترك في تفاعلها مع المجتمع، حقوقًا وواجبات، على نحو ما أبان العواد، وبين بدايات الاتجاه الواقعي في الأدب، التي لم يكن تحوّلها على مستوى المضامين قضايا وفكرًا فحسب، بل على مستوى شكل الشعر، كما أشار العواد نفسه في حديث واعٍ بالمرحلة التي كتب فيها ديوانه «في الأفق الملتهب».

وعن موقف العواد من شكل الشعر على مستوى بنيته الإيقاعية والأسلوبية، يقول: «ولا فرق بعد هذا في شكل الشعر عندي، وعند مَنْ أدركوا هذه الحقيقة من زملائي. لا فرق عندنا في أن يُنظَم الشعر على الطريقة القديمة، أو على الطرق الحديثة الممثَّلة في الشعر الحر، والشعر المطلق أو المرسل، والشعر المنثور، ولا أن يكون أسلوب الأداء رمزيًّا أو صريحًا، فالمهم هو روح الشعر وحيويته، وتأثيره الموسيقي والعقلي، مضمونًا وشكلاً. وقد استعملت في قصائد الديوان كل هذه الأشكال»[49].

ولا تقف رؤى الشكل عند العواد عند الإيقاع والأسلوب، في بنية القصيدة، وإنما تتعداهما إلى وحدتها العضوية - وهو هنا لايزال يتبنى رؤية الديوانيين وبالتحديد العقاد - فهو يمتدح الوحدة العضوية التي تجعل السامع مأخوذًا بالقصيدة، دون تمزيق وحدة البحر والوزن[50].

وفي حديث جريء، يوافق طبيعة المرحلة أيضًا، نستشعر ضيق العواد بكل قيد يقيّد الشعر، حتى ولو كان الوزن والقافية، بالرغم من إعلانه رفض تعصبه لأيٍّ من أشكال الشعر، وهو بهذا يرهص بتمثله الواعي المرحلي، لما سيشيد به تنويهًا بالشعر المنثور فيما بعد. يقول العواد: «ولولا أنَّ التفعيلة والبحر والقافية أمور تشبه أن تكون ضرورة، تتساوى مع رغبات العصر الحاضر، وتعايشها في جوٍّ واحد معترف به قديمًا وحديثًا، وتناسب ثورة الحركة والشعور بالسحر، وهو جو الموسيقى الهادئة، أو الموسيقى الموحية، لكَفَرْنا بكل قيد يقيِّد الشعر»[51].

ولا ينسى العواد أنه رائد الابتداعية التي لا تستطيع الاتباعية صد طموحاتها، على الرغم مما يبدو في ديوانه من قيود شكلية حين يقول: «فالقيود الشكلية التي تلبسها (القصائد المقيّدة)، في هذا الديوان، هي قيود شفافة مطواعة، تتصل بالخلق والابتداع[52]، أكثر من اتصالها بالاتباع، ولن تقوى على صد تيار الابتداعية والتطور، وهي عندنا الأساس الأصيل في مسيرة الشاعرية إلى واقعها وأحلامها.

* * *

وينتقل العواد إلى رؤى أكثر حداثة، استجابةً لما يتمثله وروح عصره، على الرغم مما يتفق فيه الناس ويختلفون، فبعدما كتب (شعر التفعيلة) متوافقًا مع ارتباطه بتيار الواقعية، نراه متجهًا إلى الانتصار إلى ما سُمي في وقته (بالشعر المنثور)، وانضبط بعده فيما صكّه مصطلح (قصيدة النثر)، بل نراه أحد روادها الذين كتبوها في السعودية.

يعلن العواد بصراحة، عن موقفه من الشعر المنثور، قائلاً: «والشعر المنثور شعر أصيل قائم في الآداب كلها، ومعروف معترف به في العربية، لا يحتاج الأمر فيه إلى جدال. لأن الشعر في حقيقة أمره موجة، أو سيال باطني، يبعث فكرة مستهوية، تتصل بعالم من عوالم النفس الإنسانية، فهو حياة من حيوات النفس، وليس صباغًا أو هندسةً، أو لعبًا بالألفاظ»(53).

إنه يحكم بأصالة الشعر المنثور، وقيامه فنًّا في الآداب كلها، ومعروف معترف به في العربية، ولكنه لم يحدد العصر، أو العصور، الذي اعتُرِف به فيها زمنًا، إنما اكتفى بأن يخرس المتلقي بأحكام انطباعية مخاتلة تتوسع في الأحكام حين يعلن في سلطوية أن الأمر فيه لا يحتاج إلى جدال، ليأخذ المتلقي في طريق أخرى، فعرّف الشعر – دون شكل بعينه بما فيه المنثور – وفق قناعاته السابقة التي لم تتخل عن الوجدانية التي يغلّفها الفكر، فهو سيال باطني (وجداني)، يبعث فكرة كبيرة ومستهوية (عقلانية).

والمعنى السابق في فهمه المتواتر في كل كتاباته لطبيعة الشعر مضمونًا، يُفهم منه أن الشعر عاطفة وفكر، أو وجدانية وعقلانية؛ يكرّس له أكثر، وهو يحدثنا عن ربط الشعر بالشاعر الواعي قائلاً: «وكما يبعث فكرة كبيرة، أو فكرة مستهوية – كما أشرنا – يبعث شعورًا ممتازًا يرتفع به الوجدان. وقيود النظم وهي القافية والوزن والتفعيلة قيود؛ لا تتناول من حقيقة الشعر إلا شكله فحسب، فلا تمس مضمونه بشيء جوهري»(54).

ولنا في نقد العواد واحدًا من الرواد الذين فقهوا مبكرًا توصيف الشعر المنثور – على الرغم مما يمكن أن تحترز به على كلامه – وذلك على النحو التالي: «والشعر المنثور لا وزن فيه، ولا قافية، ولا تقيد بتفعيلة، إلا إذا جاء شيء عفو الخاطر. ولا يخرجه عن الشعر أن ألفاظه منفرطة، لا نظام لها، فالنظام ليس هو الشعر كما أوضحنا، وإنما الشعر شيء آخر يكمن وراء اللفظ، ووراء المعنى،

ووراء النظام، وقد مارست الشعر المنثور في مطلع حياتي الأدبية – ومازلت أمارسه – فشعرت أنِّي، وأنا أكتب بعض قطعه، إنما أكتب قصيدة لا مقالة»[55].

ويخاتلنا العواد بمقولة يكررها في أكثر من موضع – غير الموضع السابق، تخضع لشيء من الانطباعية، لا منهجية الرؤية الموضوعية المستندة إلى تدليل، حين يرسل مقولة أن الشعر شيء لم يُبن عنه – وراء اللفظ، والمعنى، والنظام، ولا يقوم انطباعه الشخصي عن مدى شعوره بكتابته في شكل قصيدة لا مقالة، دليلاً يفرضه على المتلقي في سلطوية خطابه.

وتظل قضية المضمون تؤرق العواد من حيث وجوب تجديده وفق روح العصر، دون التعصّب للشكل، ونحن نشد على يديه حين يؤيد ذلك، وأيضًا حين يعلن أنَّ «الشاعر الواعي الذي يستحق الخلود؛ ليس هو ذاك الذي يحسن المدح والهجو والغزل والبكاء، فينظمها من بحر الطويل أو من البسيط أو من الكامل... إلخ، ولكن هو ذاك الذي يخلق ويبتدع ويبعث، لا فرق إن عبَّر بهذا الشعر نظمًا، أو عبّر به نثرًا، فالقالب لا يحكم على الروح»[57]. وحجته في ذلك: «أنَّ الشعر ليس هو الكلام حتى يقابلوه بالنثر، ويجعلوا الوزن والقافية عنصرين من عناصره، لا، إنَّ الشعر لم يكن كلامًا فقط، ولكنه شيء وراء الكلام»[58]. إنَّ مقولته تلك أصبحت بطاقة ثرثرة يشهرها في وجه مَنْ يريد أن يخاتلهم بلا منطق.

إنَّ الوزن والقافية لو كانا مجرد حليتين عارضتين يستغني عنهما الشاعر الحقيقي متى يشاء، لاستغنى عنهما كثير من شعراء العرب، بدءًا من العصر الجاهلي، وحتى المعاصر. على الرغم من أنه لم يستطع هو نفسه أن يستغني عنهما. إن مثل هذه المقولات الانطباعية، تجعلنا ننسف تاريخ كل شعر عمودي ولو كان ذا مضمون عصري. وقد نسي العواد مآخذه إلى عهد قريب وفقدانه للقرشي، فيما أخطأ فيه في ديوان «البسمات الملونة»، شكلاً على مستوى الإيقاع والنحو، ومضمونًا على مستوى الحشو[59].

يقول العواد في حق شعر حسن عبدالله القرشي: «وجاء في قصيدة «أغنية البلبل»:

صَيْدحُ كالفؤادِ ما يملأ الكفْـ ـفَ وملءُ الزمان يختال معنًى

وهو يريد أن يقول: إنّ حجم البلبل لا يملأ الكف، وهو يملأ الزمن بمعناه، وفي العبارة، حذف أهم أركان الجملة، وهو المبتدأ، أو المسند إليه، وإبقاء الجملة مبتورة، خبر بلا مبتدأ، أو مسند بلا مسند إليه، علاوة على ما فيها من الحشو، ولكان مجيدًا جدًّا لو قال مثلاً:

دقٌّ كالقلبِ ليس يمـلأ كفًّا وهو ملءُ الزمانِ والنفس معنًى»[60]

إنّ سلطوية خطاب العواد – وفق نقد انطباعي لامنهجي – جلية هنا بما لا ينطق بأنَّ الشعر على حد زعمه فوق الكلام وفوق الوزن، بل إنّ جل نقده انصبَّ على حيِّز الكلام، وفاته كثير من نقد الشعرية. والدليل أنه وقف – وليته ما فعل – عند خطأ نحوي – وما هو بخطأ – حيث إنه يجوز، حتى في غير الشعر، أن يكون الخبر متحققًا لمبتدأ محذوف، فما بالنا بالشعر الذي لا يعبأ الشاعر فيه إلا بما هو فوق النحو المعياري لصالح ما هو أبقى، وهو المعنى الموحي؟!.

وليس في البيت – فيما يرى ذوقي – حشوٌ، كما يريد العواد بسلطوية الشاعر الرائد أن يملي ذوقه في تضخيم لأناه الشعرية على القرشي، ليكون مجيدًا جدًا لو غيَّر البيت وفق المعنى الذي أراده له، وهو تغيير ينزل برتبة البيت معنًى وشعرية، لأن وصف العواد يحيل البيت إلى رؤية شكلية، تقف على حجم البلبل، دون إظهار أجمل ما فيه تأثيرًا، وهو أن يصرح، تناسيًا مع عنوان القصيدة: «أغنية البلبل»، ليكون صداحه على نحو ما جعله القرشي أقوى تأثيرًا وأبعد أثرًا في التلقي من حجمه، على الرغم من أهمية المفارقة، وهي معانٍ كانت غائبة في نقد العواد الذي أراد للشعر أن يكون فوق الكلام؟!

* * *

وبين يديْ نصرة العواد للشعر المنثور، يدخل في خصومة مع ابن رشيق القيرواني، القائل بفضل كل منظوم في الشعر على كل منثور بحكم العادة، ليضع ابن رشيق في خانة الاتباعيين المعاصرين، الذين يجب التنادي بمحوهم. «فالرأي الذي اعتنقه (ابن رشيق) رأي اتباعي خاطئ، لا يرضاه الشعراء المفكرون ولا الناقدون الوعاة، لا في القديم، ولا في الحديث، وإنما اصطنعه بعض فقهاء اللغة والمؤلفين السطحيين القدامى، وبعض الشعراء العاديين غير الملهمين، ومَنْ يغلب عليهم التفكير الناعس»[61].

والحق أن العواد في نقده لرأي (ابن رشيق)، وما يحمله من شطط في الرؤية وتوسع في الأحكام، كان مصيبًا في مقارعته في بعض حجمه، وشاطًا مثله في بعضها الآخر. فمن حجج العواد القوية، وإن صاغها في شيء من التشنج والسخرية، دامغة على أية حال، حين يقول ما مفاده: إنه ليس كل ما تفتر به الشفاة من منظوم يصلح أن يكون شعرًا، بل ثمة نماذج يستحق صاحبها الصفع على وجهه كما يرى العواد[62]، وكذلك يستنكر العواد على ابن رشيق بالدليل، كقوله: «ولست أدري أكان ابن رشيق يعد أراجيز البدو في بلاده وأغاني العامة، ومنظومات النحاة والفقهاء والفرضيين، من الشعر الذي كله حسن، كما يُفهم من تصريحه بحجة أنها (نظمت) على أوزان الخليل؟.. هذه هي الجناية الحقيقية على فن الخليل، وعلى سمعة الخليل، وعلى وعي الخليل وذكائه، كعبقري وكمخترع وكفنان»[63].

وإذا كانت حجة العواد قد أقصت ابن رشيق من عداد الفنانين؛ فإنه أخذ يستميل القارئ إليه متكئًا على تقريب (الخليل) مخترع العروض، بل جعله – لو كان حيًّا بيننا – مباركًا الشعر المنثور، وفق حسِّه العبقري في إدراك الفنون، وذلك حين يقول: «وليست الجناية عليه هي الشعر المنثور نفسه، لأن هذا الشعر لا يجني على أوزان الخليل، ولا ينكرها في أماكنها، ولا يدعو إلى محو الشعر المنظوم من الوجود، بل يقوم معه على صعيد واحد، وكلاهما فنٌ معترف به، له

خصائصه، وله بعد ذلك أثره في النفوس، وإني لزعيم أنه لو وُجد الخليل بيننا لحيَّا الشعر المنثور بأحر التحيات، لأنه – بطبيعة ذكائه وشغوف حسِّه العبقري – يدرك الفنون، ويميز الدقائق التي تكون شخصياتها، رغم أنه ليس بشاعر، ولم يكن يسكت عن السخرية بمن بعده في صفوف الشعراء»[64].

ومما جاء مشفوعًا برؤية مستنيرة في نقد العواد لابن رشيق، تحفّظُهُ على تفضيله كل منظوم على كل منثور، وذلك «أن الحقيقة الصارخة هي أن العادة لا تصلح أن تكون مقياسًا من مقاييس الفنون، تسري أحكامها على الفن، فتؤخذ أمرًا مقطوعًا بصحته، ذلك أن العادات في كل أنحاء الدنيا لا تزيد على أن تكون اصطلاحًا أحمق من اصطلاحات المجتمع المرتجلة، لا أساس لها من العقل، ولا من الذوق الحر الرفيع»[65]. ويضرب العواد على ذلك أمثلة وجيهة تكشف عن تغيير العادات من بيئة إلى بيئة، وفق الذوق والمشاعر[66]، لينتهي إلى ما يمكن أن يوافقه فيه المنصفون، ممّن يحبُّون الشعر المنثور أو لا يحبونه، حين يعلن في وعي: «أنَّ مقياس الفنون الخالدة إنما هي المشاعر العامة المتجاوبة في الأجيال، والمرتكزة على أساس ثابت من علم أو عقل، أو ذوق ممتاز معترف به عند الجميع، وليست مقاييسها العادة الطائشة التي يصطلح عليها لفيف من الناس في زمنٍ محدود، وفي مكانٍ محدود!»[67].

ولكن العواد يدخل في سبيل دفاعه عن الشعر المنثور، وهو بصدد مقارعته لابن رشيق، إلى مناطق في الرؤية يمكن أن نختلف معه فيها، حين يدخل القرآن الكريم طرفًا في الاستشهاد به في هذه القضية الشائكة، عندما يقول: «ولست أدري أكان ابن رشيد يعقل أنَّ القرآن نثر، وهو أروع كلام سمعه البشر، وأنه ليس بين آلاف الآيات، التي يتألف منها نسقه الرائع آية واحدة منظومة بطريقة النظم التي اكتشفها الخليل – رحمه الله – إلا ما جاء عفوًا غير مقصود، وهي بضع آيات نثرت في تضاعيف الكتاب الكريم، لا يلحظ فيها قواعد النظم

مثل قوله تعالى: ˚**ويعلم ما جرحتم بالنهار**˝ أو ˚**لن تنالوا البر حتى تُنفقوا مما تُحبون**˝.. فهل نفهم أنَّ ابن رشيق ينفي الحسن عن القرآن؟!»[68].

وعلى الرغم من أنَّ الله عز وجل نفى أن يكون القرآن شعرًا كما سمّاه الجاهليون، فإنَّ العواد في سبيل الانتصار لشعرية النثر أو الشعر المنثور، يتخذ من قول الجاهليين دليلاً على إحساسهم بما ينساب في «معانيه من تموّج، والتحام حركة الحياة التعبيرية في وجوه الاختلاف والائتلاف في تعابير موحية بجرسها وشحنتها، وبما يشيع بين تلافيفها من إنماء الشعور، ويشعّ فيها من التأثير العقلي... فخشعت قلوبهم، وارتفعت عقولهم وأصغت بصائرهم، فلم يستطيعوا أن يعبّروا عن هذه القوة التي غيّرت حالتهم النفسية إلا بقولهم: (هذا شعر)»[69].

ومرة أخرى يطل الجانب العاطفي تعبيرًا وإيحاءً، والفكري تأثيرًا عقليًّا، مقياسين أثيرين عند العواد، يدلل بهما على تأثير القرآن هذه المرة في الجاهليين بعظمة نثرية القرآن الشعرية في نظرهم. ولكن العواد نسي – أو تناسى – أنهم على الرغم من كل هذا لم يكن خشوعهم خشوع إيمان عقدي، بدليل أنهم وصفوه (بالشعر)، وصفًا نفاه القرآن، فهل يصح أن يدلل العواد بعد ذلك – إذا ما أحسنّا به الظن – على تفرد نثرية القرآن الكريم، وهو يدعم به حديثًا عن الشعر المنثور في نطاق الجاهليين؟!!

وإذا كان العواد قد استشهد بالخليل ليحاجج ابن رشيد بذكائه رضًى عن الشعر المنثور لو عاش بيننا، بما عددنا به كلامه معقولاً وموضوعيًّا، فإن هذه الموضوعية تغيب، حين يخلط الأوراق بعد حديثه المستخلب للمتلقي الذي أثبتناه عاليه، فيستشهد دون سند أو دليل بالرسول عليه الصلاة والسلام، ويجعله العواد يقرأ على الجاهليين – وفق رؤيته – القرآن مكتوبًا كما لو كان بطريقة الشعر المنثور، مدللاً بآيات من سور كثيرة، نذكر منها قوله: «لقد سمعوا الرسول العظيم يقرأ قول الله تعالى:

(اقترب للناس حسابهم، وهم في غَفْلَةٍ مُعرِضون!

ما يأتيهم من ذكرٍ من ربّهم مُحْدثٍ إلا استمعوه وهم يلعبون!

لاهيةً قلوبهم!

وأسرُّوا النجوى!! الذين ظلموا

هل هذا إلا بشرٌ مثلكم؟!

أفتأتون السّحرَ وأنتم تبصرون؟!)[70].

إنّ أقل ما يُوصَف به عمل العواد أنه غير منطقي، وأكثره أنه اجتراء وافتئات على الحقائق بغير دليل شرعي أو نقلي، بما يمكن أن يشكك في وجاهة حججه في انتصاره لقصيدة النثر أو شعره المنثور. ويتوسع أخرى في الأحكام مخاتلة للمتلقي، حين يتخذ من زعمه السابق حول ما أحسَّه الجاهليون، بما ينقله للمسلمين، فيقول: «واتسع تفكير العصور الإسلامية، فشعر المسلمون نفس هذا الشعور نحو النثر الموحي المنغّم، فكان هذا القرآن المثال الأول أمامهم لهذا النوع من النثر الموسيقي المهيب. فلم يهتدوا إلى اسم يطلقونه عليه، وتهيبوا أن يسموا هذا الأسلوب القرآني بالشعر المنثور، وما هو بالشعر، ولا هو بقول شاعر، فأطلقوا عليه اسم (المفصَّل)، وأطلقوا على السور الكبار منه اسم (طوال المفصَّل)، وعلى السور الصغار (قصار المفصَّل)، ومن معاني المفصَّل في اللغة العربية (الحجز)، وكأنهم اعتبروا أداء القرآن فنًّا مستقلاً يقف حاجزًا بين النظم والنثر، فيه من النثر تركيزه ومنطقه، وفيه من النظم إيحاؤه وموسيقاه»[71].

العواد يريد أن يسوق متلقيه عبر سلطوية خطابه المخاتل، لإقناعه بما ذهب إليه، ولو أدى إلى لَيِّ عناق القناعات. كأنه نقّب عن صدور المسلمين ليستنطقها بإمكان قولها إنَّ ما نسمعه – لولا الهيبة – هو شعر منثور، فاستبدلت بالشعر المنثور المفصّل. ولكي يرفع العواد عن نفسه حرج الناقد البصير، خلع – في مخاتلة يستحلب بها عقل المتلقي – على القرآن وصف النثر الموسيقي المهيب،

بما لا ينفي عنه القداسة، إذا ما تحرجوا أن يسموه بالشعر المنثور، ولله وقرآنه المثل الأعلى.

وإذا كان العواد قد حدد معنى الحجز بأنه منطقة بين النظم والنثر، لأن للأول إيحاءه وموسيقاه، وللآخر تركيزه ومنطقه، فهو على صواب في الدليل، ولكنه ليس على صواب في التدليل به على نصاعة حجة، أو وضوح بيان، في أمر الشعر المنثور. ولكن هذا يظل سرًا من أسرار جماليات القرآن، بعيدًا عن قضية نثرية الشعر أو شعرية النثر الذي فُصِّلت به آياته. إنَّ الذين تحدثوا عن فواصل القرآن من علمائنا الأجلاء لم يتحدثوا عنه في حيز الشعر المنثور، وأقصى ما قاله بعضهم، كالدكتور عبدالحميد إبراهيم: «أما الفاصلة؛ فهي آخر الآية كقافية الشعر، وقرينة السجع، أخذًا من قوله تعالى: ﴿**كتابٌ فُصِّلت آياته**﴾، وقد سُمّيت بذلك لأنها تفصل بين كلامين، وهي في الأصل الخرزة تفصل بين الخرزتين في النظام»، وهذا يوحي بأن تركيب الكلام هنا يشبه تركيب الخرز في العقد، فلا تتداخل الحبّات، لأن هناك فاصلة بين كل خرزتين، وقد تحدث كثير من الأدباء عن جمال الفواصل في السورة، وعن ملاءمة الفاصلة للآية»[72]. ويبقى الحديث عن الفواصل هنا مفسرًا - إن صح هذا - لصالح إيقاعية الشعر المقفّى الموزون، لا المنثور، ولا أزيد.

يبقى للعواد أخيرًا بحديثه ودفاعه عن الشعر المنثور، ومن قبله التفعيلة، أنه تحرر من ربقة الديوانيين، والعقاد بالتحديد، الذي أحال ذات يوم شعر التفعيلة - حين كان رئيسًا للجنة الشعر - إلى لجنة النثر، لعدم رضائه عنه، فما بالنا لو عايش العواد نصيرًا للشعر المنثور؟!

الهوامش

(1) محمد حسن عواد – «خواطر مصرحة»، ضمن الأعمال الكاملة – مج 1 – دار الجيل للطباعة – مصر 1401هـ – 1981م. ص 45.

(2) نفسه، الصفحة نفسها.

(3) محمد حسن عواد – مقدمة ديوانه «آماس وأطلاس» – ضمن الأعمال الكاملة – ج 1، ط 1 – 1398هـ – 1978م – ص 9، 10.

(4) نفسه، الصفحة نفسها، وانظر كتاب العواد: «تأملات في الأدب والحياة» – ضمن الأعمال الكاملة – مرجع سابق – تحت عنوان: «الفذاذة في الشاعرية»، ص 384.

(5) عباس محمود العقاد: «أبو نواس.. الحسن بن هانئ» – نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع – د. ت – ص 21، وما بعدها.

(6) إبراهيم عبدالقادر المازني – «الشعر غاياته ووسائطه»، مع دراسة وتحليل للدكتور مدحت الجيَّار – دار الصحوة للنشر – ص 72.

(7) مقدمة ديوان «آماس وأطلاس» – مصدر سابق، 10.

(8) أبو القاسم محمد كَرُّو – «آثار الشابي وصداه في الشرق» – ومقال الشابي نقلاً عنه – المكتب التجاري – بيروت – د.ت، ص 132.

(9) د. أحمد هيكل – «تطور الأدب الحديث في مصر» – دار المعارف – 1978م، ص 150، وانظر: د. حافظ المغربي – «الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر.. دراسة فنية تحليلية» – دار أنُّوس للنشر والتوزيع – 2000م – ص 50، وما بعدها.

(10) عواد – «خواطر مصرحة» – ضمن مرجع سابق، 227.

(11) نفسه، الصفحة نفسها.

(12) د. حافظ المغربي – «تناقض الخطاب النقدي في كتابات المازني» – دار أبو هلال للنشر والتوزيع – المنيا – 2001م. ص 86: 143، مبحث تحت عنوان: «نقدات المازني السايكولوجية لشعر شكري».

(13) د. فرج عبدالقادر طه وآخرون – «موسوعة لم النفس والتحليل النفسي» – دار سعاد الصباح – ط 1 – 1993م – ص 352 مصطلح (ذهن).

(14) نفسه، الصفحة نفسها، مصطلح (ذهنية).

(15) «خواطر مصرحة» – مرجع سابق، ص 227.

(16) نفسه، 228.

(17) انظر نص القصيدة بديوانه – ج 2، ص 17: 54.

(18) د. عبداللطيف عبدالحليم (أبو همَّام) – «أم القرى ومَنْ حولها: صورة مكة المكرمة في الشعر السعودي المعاصر» – دراسة ضمن «ندوة مكة المكرمة في الشعر العربي» – مؤسسة يماني الخيرية – جائزة محمد حسن فقي – مطبعة المدني – مصر – 2005م – ص 262.

(19) نفسه، الصفحة نفسها.

(20) نفسه، الصفحة نفسها.

(21) «تأملات في الأدب والحياة» – ضمن الأعمال الكاملة، ج 1 – مرجع سابق، 388.

(22) نفسه، 389.

(23) «أم القرى ومَنْ حولها،..» – ضمن مرجع سابق، 261.

(24) من مقدمة العقاد للجزء الثاني من ديوان المازني – مراجعة وضبط وتفسير محمود عماد – المجلس الأعلى للثقافة – مصر – 1999م، ص 18.

(25) «تأملات في الأدب والحياة» – ضمن مرجع سابق، 508.

(26) نفسه، الصفحة نفسها.

(27) نفسه، 510، 511.

(28) نفسه، 512.

(29) نفسه، الصفحة نفسها.

(30) نفسه، الصفحة نفسها.

(31) نفسه، 515.

(32) نفسه، الصفحة نفسها.

(33) نفسه، الصفحة نفسها.

(34) نفسه، الصفحة نفسها.

(35) نفسه، 516.

(36) نفسه، 293.

(37) نفسه، الصفحة نفسها.

(38) نفسه، 298.

(39) نفسه، الصفحة نفسها.

(40) نفسه، الصفحة نفسها.

(41) نفسه، الصفحة نفسها.

(42) محمد حسن عواد – ديوان العواد – مطبعة دار العالم العربي – 1979م، 42/2 – قصيدة (الساحر العظيم).

(43) صلاح عبدالصبور – «حياتي في الشعر» – دار اقرأ – بيروت – 1401هـ – 1981م، ص 103، 104.

(44) نفسه، 104.

(45) نفسه، الصفحة نفسها.

(46) محمد حسن عواد – مقدمة ديوانه «في الأفق الملتهب» – ضمن أعماله الكاملة – مصدر سابق، ص 64.

(47) انظر في كل ذلك: السابق، ص 65.

(48) نفسه، 65، 66.

(49) نفسه، 66.

(50) نفسه، 67.

(51) نفسه، 68.

(52) نفسه، الصفحة نفسها.

(53) محمد حسن عواد – دراسة بعنوان (بيان) بديوانه – ص 311، 312.

(54) نفسه، 312.

(55) نفسه، 312، 313.

(56) نفسه، 312.

(57) نفسه، 316.

(58) نفسه، الصفحة نفسها.

(59) محمد حسن عواد – «من وحي الحياة العامة» – ضمن أعماله النثرية الكاملة – 603: 612.

(60) نفسه، 610.

(61) ديوان العواد – (بيان) – مرجع سابق، 318.

(62) نفسه، 319.

(63) نفسه، 320.

(64) نفسه، 320، 321.

(65) نفسه، 322، 323.

(66) نفسه، 323، 324.

(67) نفسه، 324.

(68) نفسه، 319، 320.

(69) نفسه، 327.

(70) نفسه، 328.

(71) نفسه، 333.

(72) د. عبدالحميد إبراهيم – «الوسطية العربية.. مذهب وتطبيق» – الكتاب الثاني «التطبيق» – دار المعارف – مصر – 1986م – ص 189، 190.

* * *

المداخـــــلات

■■ د. عاطـف بهجـات:

الدكتور مراد مبروك، هل التناقض بوصفه فكرة يستتبع النص، أم أن النص نابع من التناقض؟.. قضية الشاعر الناقد، أو الناقد الشاعر، التي أشار إليها العواد، وأشار إليها من قبل «حازم القرطاجني» في «منهاج البلغاء»، وقال: «إن الناقد لابد أن يكون شاعرًا»، وفي تصوري أن منبع هذه الفكرة عند «حازم» أن الناقد الشاعر على دراية بفن الشعر وقواعده، فيخيل إلى «القرطاجني» في ذلك الوقت أنه قادر على نقده، وكذلك فإن مفهوم الشاعر عند العواد، دون ادعاء الأسبقية له أو لـ «علي محمود طه»، يتلاقى مع «علي محمود طه» عن الشاعر في قصيدته «ميلاد شاعر»، على وجه التحديد، التي يقول فيها:

هبط الأرض كشعاع السنى بعصا ساحر وقلب نبي

لمحة من أشعة الروح حلت في تجاليد هيكل بشري.. إلخ

الدكتور صالح زياد، استوقفتني فكرة الزعيم – التي أشرت إليها – وإعجاب العواد بها.، ومن وجهة نظري أن الزعيم لا يجب أن يحتقر عامة الناس؛ بل إن الزعيم لابد أن يسعى إلى حب الناس حتى يضمن تأثيره عليهم، وأعتقد أننا الآن ندرك لماذا تقلص تأثير العواد إلى حد كبير في نفعه.. الدكتور أحمد صبرة، هل تعد النهضة مرادفة للحداثة في الورقة التي طرحتها؟.. الدكتور حافظ المغربي، استمعت إلى أن الشاعرية تنبع من شعرية النصوص، فهل تتفق الشاعرية مع شعرية النصوص، أم أن هناك فرقًا بينهما؟، خصوصًا وأن الشاعرية لها مفهوم، والشعرية لها مفهوم آخر،. الأمر الآخر، الذهنية والعقلانية عند العواد علينا أن ننبه أنها تختلف عن الذهنية النقدية في الوقت الحاضر، لأن ذهنية النص في وقتنا الحاضر تختلف تمامًا عن الذهنية والعقلانية التي أشار

إليها العواد، دافع عنها في معركته النقدية.. وأن ما فعله العواد من كتابة بعض آيات القرآن الكريم على هيئة فضاء، طبقًا لبعض تفعيلات الشعر، فعله «العقاد» بنصه في كتابه «اللغة الشاعرة».. وشكرًا.

■■ د. محيي الدين محسب:

تحية واجبة إلى الجهد الذي من المؤكد أنه بُذِل في كل ورقة من الورقات التي استمعنا إليها في هذه الجلسة، واستلفت نظري أن قضية تكررت في ثلاث ورقات، وهي قضية التأثر، وأعتقد أننا في التاريخ التحليلي في رحلة الأفكار والمفاهيم من ثقافة إلى ثقافة أخرى، لا أدري، أحيانًا ننزع إلى التشابه. يغرينا التشابه هنا وهناك، في حين أن الأهم - فيما أتصور - هو الاختلاف، فالأفكار حينما تنتقل من ثقافة إلى ثقافة أخرى، تكون عادة استجابة لداع داخلي في الثقافة الهدف - كما يقال - ثم نتأثر باللغة، واللغة ليست بالهينة في تأثيرها على تلقي هذا المفهوم، ومن ثمَّ كنت أود في ورقتي الدكتور مراد والدكتور صالح أن نلتفت إلى هذه الحركة التي تلونت بها المفاهيم.. أقول ذلك، لورود مفهوم الخطأ، ففي قضايا التأثير والتأثر لا يُطرح مثل هذا المفهوم - مفهوم الخطأ - مادامت القضية قضية تناص، هي إعادة إنتاج للفكرة، للأسباب التي ذكرتها، في سياقها الثقافي، وفي سياقها اللغوي، إلا إذا كان خطأ في معلومة محددة، وهذه مسألة أخرى، وإنما في الأفكار ليس واردًا مفهوم الخطأ، فهناك تطويع، تكييف، إزاحة، تأويل.. كل هذه الأشياء التي من الممكن أن نقولها.. الدكتور حافظ، يثير بحثه قضية عامة، وقد تكررت في أكثر من ورقة، وهي الهجوم على شعر العواد من منظور أنه شعر ذهني، وشعر فكر وغيره من المسميات، فبصرف النظر عن شعر العواد في حد ذاته، فإن الإلحاح على هذه المسألة يكرس في الحقيقة مسألة تحتاج إلى إعادة نظر، وهي تفريغ الشعر من المعرفة، والشعر

يقدم معرفة فلسفية عميقة، ومن ثمَّ فهذا الترويج لمدرسة الطبع، وأن الشعر يناقض الفلسفة، أرجو أن نخفف من هذه المسألة، ونشير – على الأقل – إلى أنه ليس ثمة تعارض حقيقي بين الشعر والفلسفة، وأن هذه الذهنية المعرفية مطلوبة أيضًا في الشعر، بدلاً من هذا الشعر الذي يدغدغ عواطف البرجوازيين – كما يقال – ولكن الأهم في هذه النقطة، لماذا ربط العواد بين الشعر والفلسفة؟.. هذا السياق الثقافي الذي انطلقت فيه دعوته الإصلاحية.. ما الكامن وراء هذا الاستدعاء للربط بين الشعر والفلسفة؟.. وشكرًا.

■■ الأستاذة سهام القحطاني:

الدكتور صالح الغامدي، أعتبر أن القوة هي من الأفكار التي تمثل القاعدة الذهنية عند العواد، والإعجاب بالزعيم، أعتقد أنه الإعجاب بالديكاتوري؛ لأن العواد يدعو إلى الجمع بين القوة والسلطة والعنف، حتى عندما يريد أن يغيِّر، ويستخدم ألفاظًا عنيفة (السيف، حطموا، هدموا)، وهذا يقرِّب العواد إلى شخصية الديكتاتوري، إضافة إلى الفكرة التي طرحها الدكتور «عاطف بهجات»، وهو ما جعل خطاب العواد غير منتج لأي أثر أو أي تابع.. الدكتور أحمد صبرة، الفكرة النهضوية عند العواد هي فكرة قائمة – كما أعتقد – في ذاتها على مفهوم الآخر عند العواد.. أن نفكر مثلهم، نعيش مثلهم، نلبس مثلهم، وهو يقصد أن نذهب مثلهم، أو أن نتحدث مثلهم، والحقيقة أن العواد بهذا المنحى كان يسعى بصورة واعية، أو غير واعية، إلى ذلك، وإلى دمج المحلي بالغربي، وهو ما يعني أنه كان يعبث بخصوصية الهوية المحلية، وهو مسلسل يتابعه العواد عند تطهير العقل النسقي للمجتمع، ولكننا قد نلمس له العذر في ذلك؛ لأنه اعتقد – وهو اعتقاد بعيد عن الصواب – أن الإنسان الحديث يمثل بالضرورة عالمية الهوية وأخيرًا نقطة الفارق بين الصورة هنا، وأفكار العواد هناك، وهو فرق – عادة – يمثل إحدى صفات تفكير العواد، أي التخبط والازدواج.. وشكرًا.

■■ د. عبدالرحمن الوهابي:

أشير إلى القضية التي تعرض لها الدكتور محيي قبل قليل، ولا أدري لماذا نتحدث عن قضية من القضايا المسلَّم بها في النقد الأدبي - التأثر والتأثير - تأثر العواد بالعقاد أو تأثر به غيره، حتى العواد تأثر بآخرين، فليس هناك ضير، كأن هناك تصفية حساب كانت بين الإخوة ومحاضرات الأمس، وهذه قضية أرجو أن نتناساها في التأثر والتأثير، فلا أصدق أن ندرس هذه القضية في مؤتمر يتحدث فيه كثير من الأساتذة، وسعدت كثيرًا بورقة الدكتور مراد، فقد كانت منهجية ودقيقة، والملاحظة على كثير من المحاضرات التي حضرتها من مساء الأمس، أن هناك أساتذة كبارًا ممن يحضرون هذا اللقاء، ويتجاهلون علمًا كبيرًا - أشار إليه الدكتور مراد - وهو الأستاذ «عبدالله عبدالجبار»، وهذا الرجل له مخطوطة إلى الآن عن الكتابة في الحجاز، وذكرت الأستاذ العواد، وأكثر المواضيع التي تطرق إليها المتحدثون في هذا اللقاء تطرق إليها الأستاذ عبدالجبار، وكنت أود لو أن الأوراق المقدمة كانت موزعة على موضوعات محددة، حتى لا يحدث ما حدث من تكرار في التناول، كما ذكر الدكتور محيي من قبل.. وشكرًا.

■■ د. عبدالله المعيقل:

على الرغم من الجهد الذي بذله الدكتور مراد إلا أنني شعرت أننا نعيد ونجتر ما قلناه بالأمس واليوم وقبل أمس في كل الكتب، وعندما تحدث عن التشكيل، قال: التشكيل الحر، ثم قال: التشكيل الرومانتيكي، فهل التشكيل، الرومانتيكي شكل؟، وإذا كان التشكيل الرومانتيكي لغة أو فكرًا أو مضمونًا، فمن الممكن أن نراه حتى في شعر التفعيلة أو الشعر المنثور.. الدكتور صالح الغامدي، حينما قال: الإبدالات الأربعة، فهل هناك آلية محددة بنيت عليها هذه

الاستنتاجات؟، وهل نستطيع أن نستنتج مزيدًا من الإبدالات غير ما ذكرت؟، وهل هناك ضابط يحدد لنا أين نقف ومن أين نبدأ؟.. وشكرًا.

■■ د. أميرة الزهراني:

سأنطلق من الفكرة التي ختم بها الدكتور أحمد صبرة حديثه، بأن فكرة إقصاء الآخر في الثقافة تثير الذعر بوصفها فكرة مجردة، ومن ثمَّ فإذا كنا قد أخذنا جميعًا على العواد استعلاءاته وإقصاءه للآخر، وتضخم الأنا والشعور بالأستاذية، وأن الآخر تلميذ خائب، لا يحسن عمل شيء، فكلنا في الحقيقة ذلك العواد، واسمحوا لي أن أقول رأيي بصراحة، وإذا كان في رأيي سوء فأنا تلميذة لمعظم الحاضرين، ونتاج لهؤلاء الأساتذة الموجودين، فأكثر المنتديات التي أشارك فيها وأحضرها تصيبني بكآبة شديدة، وهذه الكآبة تأتي نتيجة للمداخلات، فبشكل عام في مجمل الملتقيات، وكما يحدث في هذا الملتقى من الأمس إلى اليوم، كم مرة وردت عبارة في المداخلات تذكر أن هذا صحيح، وهذا غير صحيح، والصحيح هو كذا، أو أنك لم تقدم شيئًا جديدًا، أو أنك أتعبت نفسك بدون جدوى، فكما للطب أخلاقيات، وللتربية أخلاقيات، فالنقد أيضًا له أخلاقيات، وأجد أن في هذه الملتقيات كل آفات الذهنية العربية وتشوهاتها: من النزعة الخطابية، إلى عدم الالتزام بالوقت، مع الشعور بتضخم الأنا، وأنني فقط الصحيح، والآخر لا شيء.. ويبدو أن المثقفين هم أكثر الفئات إلحاحًا في المطالبة بالحرية، وهم في الوقت نفسه أكثر الفئات نسفًا لهذا المطلب مع الأسف.. وشكرًا.

■■ د. صالح معيض:

سأكتفي بالتعليق على الورقتين الأولى والثانية.. الدكتور مراد، تكررت

كلمة «نفس» أكثر من خمسين مرة للإشارة إلى التطابق، فربما لو خُفِّفت كلمة «نفس»، لأنه لا يمكن أن ينتقل شيء بنفس ونفس ونفس، فحبذا لو استخدمت كلمة أخرى غيرها، وفيما يتعلق بالرؤى التي قابلت بينها وبين التطبيق، فهل تجد في تجميعك لهذه الرؤى من مقالات مختلفة أن هناك تناقضًا بين هذه الرؤى التي تقوم حول قضايا معينة، كالإيقاع على سبيل المثال، فإذا نظرنا إلى حديث العواد عن الإيقاع، سنجد أن له رؤى متباينة وليست متطابقة، فلا أدري كيف استطعت الخروج برؤية واحدة موحدة؟.. الدكتور صالح زياد، بدا لي أن الدراسة تتعلق بالمضامين، فما موقع الشكل هنا؟، ولماذا ركزت فقط على استقراء النصوص النثرية، ولم تستقرئ النصوص الشعرية؟، وهل هذه الإبدالات يمكن أن نجدها في الشعر كما نجدها في النثر؟.. وشكرًا.

■■ الأستاذ حسين بافقيه:

أشيد بالبحوث الأربعة، فقد استمتعت بها استمتاعًا كبيرًا، وكان الدكتور مراد مبروك دقيقًا في تتبعه للظاهرة التي رفضها - كما ذكر الدكتور عبدالرحمن الوهابي، وأشار إلى الأستاذ عبدالله عبدالجبار - وهناك بحث مهم للغاية للأستاذة «آمنة عبدالحميد عقاد»، «محمد حسن عواد شاعر»، وأعتقد أن هذا الكتاب من خيرة الكتب التي رصدت الظاهرة الشعرية عند «العواد»، واستطاعت بتفوق أن ترصد علاقات التأثير والتأثر ما بين «محمد حسن عواد» والحركة الرومانتيكية العربية أو الغربية، ثم إن هناك مسألة مهمة أشار إليها الدكتور «مبروك» والدكتور «حافظ المغربي»، وإن كان الدكتور حافظ المغربي ذكرها ببعد سجالي، كأنه محاكمة لمحمد حسن عواد، وهو ما أشار إليه الدكتور محيي الدين بشعرية الشعرية الذهنية أو شعرية الفكرة، وأتصور أن مأزق محمد حسن عواد، كما هو مأزق الزهاوي والعقاد، من أقطاب الرومانتيكية، أنهم الثلاثة جاؤوا في فكرة تُعلي من الأنا التعبيرية، فهيمنت الأنا التعبيرية والذائقة التعبيرية

على الأحكام النقدية، التي سيطرت على المشهد الشعري والنقدي إلى منتصف القرن الماضي، ومن هنا يأتي ما ينظر إليه الدكتور «مراد مبروك» – قضية خلل التطبيق – أن العواد وكذلك العقاد، حينما يتحدثان عن بعض القضايا الأدبية أو النقدية التي تتعلق بالظاهرة الشعرية، فهما يتكئان على البعد التعبيري في النظرية الرومانتيكية، ولكنهما حين ينظمان شعرًا قد يتخليان عن هذه الرؤية، وهنا الفرق ما بين التنظير والتطبيق، ولعلي في هذا السياق أستعيد تجربة الشاعر «أبي تمام» في وصيته الشهيرة، حينما أوصى تلميذه «البحتري» كيف يكتب شعرًا، فأبو تمام كان متقيدًا بنظرية عمود الشعر التي نعرفها في النقد القديم، وكان عقله النقدي متقيدًا بالمقاييس، ولكن عقله الشعري كان هادمًا لتلك المقاييس التي ذكرها، فلعل العواد وغيره من الشعراء ينتمون إلى هذا البعد الجدلي، ما بين فكرة التنظير والتطبيق.. فيما يتعلق بما ذكره الدكتور صالح زياد، وبحثه كان تأملاً فلسفيًّا في هذه الظاهرة التي أشار إليها، وإن كان في الأخير حاول أن يبحث عن بعض الملابسات الاجتماعية والسياقية فيها، وأنا أتصور أن العصر كان عصر البحث عن الأنا الفردية – عصر الرومانسية – هذه الأنا المتفردة التي لا ترى إلا ذاتها بعد خروج أولئك الشباب، سواء في مصر أو الحجاز، عن كثير من المناخات الاجتماعية التي كانت ضاغطة عليهم، ثم إن هناك بعض السياقات الاجتماعية والسياسية، فلا يمكن أن نغفل الصراع الكبير ما بين الكثير من البلدان العربية والإنجليز، هذا الصراع الذي جعلهم يمجدون «هتلر»، كما نجد في سيرة «عبدالرحمن بدوي»، الذي كان من دعاة النازية في الثقافة العربية، وأتصور أن إعجاب «محمد حسن عواد» – ونحن هنا نتحدث ثقافيًا ولا نتحدث عن قضية خطأ أو صواب – إعجابه بموسوليني يرجع إلى تركيز «موسوليني» على فكرة الأم الإيطالية المجيدة، وحينما ترجع إلى كتب الرواد في الحجاز، تكثر لديهم فكرة الأم الحجازية، مما دعا «يوسف ياسين» رئيس تحرير جريدة «أم القرى»، في بداياتها، إلى كتابة عشر مقالات مهمة للغاية، يبكت فيها محمد حسن عواد والشبيبة الحجازية، وينتقد أضعف نقطة في

المجتمع الحجازي، وهو أنه مجتمع فسيفسائي، لا ينتمي إلى عنصر صلب، وإنما إلى عنصر هش، فبأي حق أنتم تدعون إلى فكرة الأم الحجازية، وأنتم تتلقفون هذه الأفكار مما يروج له «ميخائيل نعيمة»، أو غيره من الشعراء والمثقفين في المهجر.. أسجل إعجابي بالربط السياقي المحكم للدكتور «أحمد صبرة» في وضع «محمد حسن عواد» في سياق الفكر العربي المعاصر في تلك المدة، وإن كنت أضعه كذلك في سياق الحركة الثقافية والسياسية محليًا، الثورة العربية الكبرى التي قادها «الشريف حسين بن علي» عام 1916م، وكذلك إصدار نخبة من شبان الحجاز «أدب الحجاز»، يضم شعرًا ونثرًا، لأربعة عشر شابًا، وكذلك كتاب «المعرِض»، وما بعد العواد يأتي كتاب «وحي الصحراء»؛ والذي يضم كذلك شعرًا ونثرًا لمن أسماهم الأستاذ الدكتور «محمد حسين هيكل» الشعراء العصريين.. وشكرًا.

■■ د. سوسن ناجي:

الدكتور مراد، بخصوص إشكالية قصائد العواد من الإيقاع، لي تساؤل، مع احترامي للبحث وطريقة عرضه المنهجية الجيدة، إلا أن الباحث مثله مثل غيره كمثلي من النقاد، نغرق في التحليل والتفسير والتنظير لقصائد نراها في النهاية خالية من الإيقاع، ثم نقول في النهاية: إن الكاتب أو الشاعر الفلاني مجددًا، ورأينا كيف كان يحاكي العواد مدرسة الديوان ويندرج في إطارها – أو يحاول ذلك – في حين لم يخل شعر مدرسة الديوان من الإيقاع، ومازلت أشكك في شاعرية شاعر في حال خلوها من الإيقاع، وإن حاول العواد أن يُدخل نفسه في إطار القصيدة النثرية، ولكن ليس في كل القصائد،.. الدكتور صالح الغامدي، في إطار استعراض تأثر العواد بمجموعة من الثنائيات مثل: الرجل والطفل، وكثير من الثنائيات، التي ذكرها الدكتور صالح.. هذه الثنائيات تطرح سؤالاً أرى أن الدكتور صالح لم يعرض له، وهو: ألم تر أن ذات العواد تعاني ثنائية أو

ازدواجية ورثتها من الثقافة التي اندرجت منها؟.. الدكتور أحمد صبرة، أليس من الأفضل اعتبار العواد في مشروع نهضوي، كان صدى وإعادة إنتاج لمجمل المقولات المطروحة في الثقافة التي اطلع عليها؟.. وشكرًا.

■■ د. عالي القرشي:

الدكتور صالح زياد، تحدث عن إبدالات متعددة، تأخذ صفة الشمول وتندرج فيها الذات، وعن شخصيات قدوة وأخرى قناعية، ولكن هذه الإبدالات متحركة، فكما أشارت الأستاذة سهام، مفهوم الإنسان متنقل ومتغير، فما مدى علاقة التغير بالخطاب؟، وماذا عن شخصيات الميثولوجيا؟، وماذا عن شخصيات الرموز الشعرية؟، وماذا عن شخصيات الإلهام التي يتوجه إليها شعر العواد؟، فيبدو لي أن هذه، ولا شك، لها علاقة بالذات وبإبدالات الذات.. الدكتور مراد، الأشكال السبعة التي عرض لها، فيها تداخل ما بين الشكل والمضمون والتوجه، فما هي الآلية التي على أساسها بُني هذا التقسيم لهذه الأشكال؟.. الدكتور أحمد صبرة، ما مدى انعكاس مقاومة النهضة في خطاب العواد؟، هل أدت به إلى تعديل خطابه؟، أو هل أدت به إلى المراوغة من مناطق إلى مناطق أخرى؟.. الدكتور حافظ المغربي، يبدو لي أنه تسيطر عليه الذهنية الشعرية، ولذلك فهو في كلامه جاءنا بشطر بيت، وفيه ارتباك في اللغة، وهو أمر نقره عليه منه،. وعندنا في المفاهيم الشعرية ومنابع الشعر وغايات الشعر نجد كلمات عند العواد، مثل: السحر، والتحليق في الآفاق، والوحي.. وهذه الكلمات مثل النهر، يجري بين ضفتين، إحداهما: العبقرية والحرية والإبداع في ضفة، والضفة الأخرى: الفسلفة والعقل والمنطق، فما هو مسار النهر بين هاتين الضفتين؟.. وشكرًا.

■■ د. محمود عمار:

الدكتور مراد، على كثرة ما قيل في ورقته إلا أني أجد فيها جدة وطرافة

وجهدًا ملحوظًا، فقد نختلف في النتائج في وجهات النظر، ولكن ما رأيناه من جهد ودراسة شيئًا يثمن له، وإكمالاً لما تفضل به الدكتور صالح من كثرة كلمة «نفس»، كان بودي لو قلَّت كلمة نفس، وكذلك تأتي بعد الاسم، فلا نقول: نفس الأسلوب، ولكن نقول: الأسلوب نفسه، وفي بداية ورقة الدكتور مراد، يقول: إن التناقض للحالة الشخصية عند الشاعر، أو عند المفكر، هي انعكاس للتناقض في الواقع الاجتماعي.. ما مدى مصداقية هذا القول؟، فصحيح أن هناك تناقضًا اجتماعيًا حين يكون في المجتمع، ينعكس على الشاعر أو المفكر؟.. الدكتور صالح، الذات وإبدالات هذه الذات، الغرض من هذه الورقة هو الربط بين هذه الذات – ذات العواد – وبين إبدالاتها، وهذه الإبدالات – لو نقرأ كل تراث العواد، لاسيما الأعمال الكاملة – سنجد عنده إبدالات كثيرة، ولا تنحصر في هذه الإبدالات، فلماذا هذه الأربعة دون غيرها؟، ولماذا موسوليني وهتلر والمتنبي على الخصوص في منزلة الإبدال الثاني – وهو الزعيم – مع أن في الإبدالات – في كتبه في الأعمال – إبدالات أخرى غير هذه الإبدالات؟، فلماذا هذه الشخصيات الثلاثة بالذات؟.. الدكتور أحمد صبرة، نشكر له هذا الجهد، والتساؤل: أليس هناك من فرق بين جهد العواد في الدعوة إلى المنتجع الفسيح وبين عمل «إقبال»؟، فرق كبير.. إقبال يريد أن يخصص للمسلمين مكانًا في الجزيرة الهندية، والعواد يريد أن يوحد أو يجمع أشتات العالم العربي، فبينهما فرق، وأنت تقول: «ينبغي أن نحاكم العواد، أو تجربة العواد، في السياق التاريخي الذي وُجد فيه فكر العواد».. لكنك حاكمته بسياق تاريخي متأخر، فأنت تقيس كلامه بما قال الأخ الإيراني، وتربط العبادات والتدين بالجامعات والمدارس، بينما أيام العواد لم تكن هناك جامعات ومدارس، ومن ثمَّ قفزنا على السياق التاريخي، الذي قررته حَكَمًا ومقياسًا لعملية الحكم على تجربة العواد بشكل عام.. الدكتور حافظ المغربي، في الحقيقة من يقرأ نقد العواد لخفاجي يحسُّ أن العواد كان متكلفًا في هذا النقد، حتى إن الألفاظ التي نقدها، تعليقًا على نقد خفاجي، بأنها ألفاظ قريبة وسهلة وعامية – كلمات موجودة في شعره – فيقول بأنها ليست

عامية، بل هي عربية،. رغم، وكان، وذهب.. هذه ليست كلمات شعرية، ولكنه يتكلف ويقول: «إنها كلمات فصيحة، ومادامت فصيحة فنحن نستطيع أن نستعملها في الشعر»، ولكن الشعر له ميزانه الذي يوزن به، وتكلف كما قال الدكتور حافظ في التفريق بين الذهنية وبين العقلانية، وكما قال الدكتور محيي: ليس هناك عداء بين الفلسفة وبين الشعر والأدب، ولكن ينبغي أن نلحظ الجانب العقلي – الذي تفضل به الأخ حسين بافقيه – وليس هناك ما يمنع من التأمل، شريطة أن يأتي التعبير اللفظي موازيًا للتأمل والطاقة العقلية في الفكر.. لا نعادي الفكر والموضوع والمضمون، ولكن ينبغي أن يكون التعبير دائمًا راقيًا. وكان موقف العواد موقفًا جليلاً في دفاعه عن نظرية أن الفضل لا يعود إلى الأجناس، ولكنه يعود إلى المواهب، وسقط العقاد حقيقة عندما أرجع فضل ابن الرومي إلى أصله اليوناني، والعواد ناقشه نقاشًا علميًّا في أن هذا لا يعود إلى الجنس، ولكنه يعود إلى الموهبة الشخصية.. وشكرًا لكم.

■■ د. نائلة لنفن:

القراءة النقدية والرؤية النقدية، إذا ما تحولنا إلى محاكمات وفرمانات عسكرية، لا شك تحيل المتلقي والكاتب قبله إلى سجناء، صودرت منهم حرية الفكر قبل حرية القول، وهذا ما يدعوني إلى سؤال الدكتور حافظ المغربي من خلال ورقته.. هل في رأيكم يحق للناقد تجريم من يرفض العيش في جلابيب الأقدمين، حتى وإن بلغت من الرثة والهلهلة ما يفرض بإعادة رتقها وتجديد حياكتها ونموذجها الذي لا يناسب الزمن وجديده وإبداعاته وابتكاراته، مما يحدو بكل عصر ومعاصريه إلى إثبات زمنيتهم وعصرنتهم؟.. في رأيي أن العواد يكفيه خروجه على نمطية النمطيين في عصره، ممن ذابوا في الثقافات التقليدية، ومما أثبتت الأيام فقرهم وعجزهم، وخلود فكره حتى الساعة على الرغم من أننا نقر بأن العواد قد قصرت إمكاناته وثقافاته عن شعرنة فكره.. وشكرًا.

■■ الأستاذة فاطمة عبدالله:

نشكر جميع الحضور وعلى رأسهم الدكتور عبدالمحسن والسادة الكرام، وأشكر الجهود الواضحة للنادي الأدبي ورواده، لأنه في الآونة الأخيرة استقطب أكبر عدد من رواد المجتمع على اختلافهم واختلاف آرائهم وأفكارهم.. النقطة المهمة هي كأن لسان حالنا يقول: «أولئك آبائي فجئني بمثلهم، إذا جمعتنا يا جرير المجامع»، ونريد أن نقول: «ها أنا ذا»، من خلال هذه المواضيع ومن خلال هذه الملتقيات، وبخاصة والحضور ليس سعوديًا فحسب، بل هناك الكثير من العرب، فلماذا نسلط الضوء على شخصية سعودية معينة؟.. نريد أن نطرح قضايا مختلفة، تكون أكثر جاذبية، وأكثر إمتاعًا.. وشكرًا.

■■ د. عبدالله حامد:

الأوراق جميلة ومتميزة.. الدكتور صالح، الإنسان والزعيم: هل نحن بحاجة إلى استبطان العواد إلى هذه الدرجة؟، فالعواد كما يبدو لي لا يحتمل كل هذا الاستبطان، فكان خطابه ظاهرًا وواضحًا، وينحو نحو السلطة، ونحو الذات، ونحو إلغاء الآخر، فهل نعود إلى قضية النسق؟، وهناك النسق المضمر والظاهر - كما يريد النقاد الثقافيون - أرجو ألا تحيلني إلى قراءة كتاب آخر، كما أحالني بعض الزملاء اليوم إلى قراءة «عبدالله عبدالجبار».. الدكتور أحمد صبرة، تقول: «تحقق خلال خمسين عامًا ما لم يكن يحلم به العواد في قضية المنتجع الفسيح»، ولا أظن ذلك تحقق، فالرجل كان يدعو إلى القومية العربية، ولكنه لم يتحقق شيء منها، وما ذكرته عن القادمين من الأرض، يبدو وكأنك وضعت العواد متسقًا ومسايرًا لطه حسين، وأظن في ذلك تجنيًا على العواد، وبخاصة في النص الذي نقلته لطه حسين، فمن الممكن أن يُقارَن العواد بـ «رفاعة الطهطاوي» و«خير الدين التونسي» و«أحمد زكي»، فهؤلاء الذين ذهبوا إلى

الغرب، وعادوا معتزين بتراثهم، ولكنهم لا يدعون إلى الغرب بخيره وشره،. وتعليقًا على ما قاله الأستاذ «حسين بافقيه» في أن «يوسف ياسين» رد على «محمد حسن عواد».. العكس هو ما حدث، ومحمد حسن عواد هو الذي دعا إلى هذه الإقليمية القاتلة، وأنت تعرف موقفه مع «عبدالقدوس الأنصاري» و«محمد حسين زيدان»،. أما ردًا على ما قالته الدكتورة أميرة الزهراني، إن كانت لكم عيون، فلنا أيضًا آذان، ويكفي أننا نتحدث عن العواد، وكل الأساليب جميلة ورائعة وموضوعية ومنطقية.. وشكرًا لكم.

ردود المداخـــــلات

■■ د. حافظ المغربي:

الدكتور عاطف بهجات، كنت منتبهًا يا سيدي إلى المطب: هل ننقد العواد أو نحاسبة؟، لأن كلامي فُهِم خطأ، وأنني أحاكمه، أنا لا أحاكم العواد، وليس ثمة كبير على النقد، ولماذا لم تسألوا أنفسكم عن الطريقة التي حاكم بها العواد الآخرين؟، ونقدي له لم يكن جارحًا، فأنا أتعامل مع نصوص.. أما بخصوص الشاعرية والشعرية، فقد قلت في البداية توهمًا ألا نقع في هذا المطب، وأنه كان يحوم حول مفاهيم حداثية.. هو لا يطرح الشاعرية والشعرية بوصفها الناتج الجمالي على نحو ما نفهم، وإنما يحوم في ربط الأسلوب بالشاعر، أما الذهنية والعقلانية، فهذه لعبة الشيطان المثقف التي لعبها «المازني» «مع «شكري»، لكي يدمره، وكان مرجعيتهم في ذلك علم النفس في خطاب مخاتل.. يؤلفون هم في علم النفس ولا يعودون إلى موسوعات علم النفس، ولابد أن تكون عندي مرجعية علمية.. الدكتور محيي الدين محسب، لماذا ربط العواد بين الشعر والفلسفة؟، ليس شرطًا أن نبحث عن التناقض.. لماذا التناقض؟.. هذا يتسق مع شخصية

العواد، وأنتم تقرون بذلك، في أن شعره كان ذهنيًا، وكان مهووسًا بالأفكار الذهنية والفلسفية، ومائية الشعر عنده قليلة، والاتجاه الذهني والفكري هو صاحب الحظ الأوفر عنده في شعره، والفلسفة كانت جزءًا مما يتسق مع هذا الجانب منه، وسأراجع البحث - وفق نصائحك الثمينة - فيما يخص هذه الجزئية.. الدكتور عبدالرحمن الوهابي، كيف وأنت أستاذ للأدب والنقد - مع الاحترام - تقول: إننا لابد ألا ندرس التأثير والتأثر؟.. إذن ندرس النصوص العقيمة، وذلك معناه أن النص يولد بلا أب أو أم، من أول «هل غادر الشعراء من مُتَرَدَّم» وحتى قضية «التناص»، الآن، وهذا يقودني إلى كلام الدكتور محيي - ونحن في سياق العواد نتحدث عن «تناص المفاهيم»، نستقطب مفاهيم، تُدَمَّر مفاهيم، وتعاد مفاهيم أخرى.. وشكرًا.

■■ د. أحمد صبرة:

الدكتور عاطف بهجات، هناك فرق شديد بين النهضة والحداثة - بلا شك في ذلك - فهذه لها دلالة وتلك لها دلالة أخرى.. الأستاذة سهام والدكتورة سوسن، المشكلة أن العواد أوهمنا - أو حاول - بأن يقدم تصورات إصلاحية - لا أقول مشروعًا - وفق السياق السائد في ذلك الوقت، وهذا المشروع المفترض كان له أن يتواءم ويتلاءم مع البيئة التي يريد أن ينتجها في هذا المشروع، وإذا كانت هذه الدعوة بعد أكثر من ستين أو سبعين سنة أنتجت هذا الانقسام الواضح في الأمة بين مشروعين واضحين في هذا المجتمع - لا نشك في ذلك - فلابد أن تكون هناك جوانب خلل قوية جدًا في المشروع الذي طرحه العواد، سواء كان صوتًا أصيلاً في هذا المشروع، أو كان صدى لآراء الآخرين.. الدكتور عالي، انعكست في الحقيقة مقاومة النهضة في خطابه، وهناك ملامح كثيرة جدًا، عدَّل منها - وربما لا أستطيع أن أذكرها هنا - ولكن مواقفه العقائدية تغيرت من خطابه الأول إلى خطابه الأخير، وهذا حدث له كما حدث - أيضًا - للعقاد وطه

حسين، وكل هذه النخبة التي بشرت، ثم عادت بعد ذلك إلى شيء آخر..، القضية عند إقبال والعواد، أن إقبال أراد أن يقدم مشروعًا منسجمًا مع البيئة التي يريد أن ينتجها فيه، أما العواد وأضرابه أرادوا أن يقتطعوا من أجزاء الجسم، لكي يناسب الثوب الذي استوردوه من الغرب، وهذه هي معضلة مشروع العواد.. وشكرًا.

■■ د. صالح زيـــاد:

الدكتور عاطف بهجات، يرى أن الزعيم لا يحتقر الناس، وإنما يسعى إلى اكتساب ودهم، وحديثي عن الزعيم كان من خلال مقولات العواد ونصوصه ومؤلفاته.. الدكتور محيي الدين محسب، حين ذكرت «نيتشه» و«كانت» وغيرهما، لم يكن من هدف بحثي تتبع مصادر العواد، وإنما الاستشهاد على هذه الإبدالات، أو هذه الذوات التي تمثل العواد.. الأستاذة سهام القحطاني، أنا لا أتحدث عن الشخصية بوصفها مصطلحًا، له حدوده الواضحة، أنا أتحدث عن الذات بمفهومها النصوصي البنائي، وبينهما فرق، وإذا كانت شخصية الزعيم لدى العواد بارزة من خلال الأمثلة التي ذكرتها، فإن هناك جانبًا إنسانيًّا، مفعمًا بالإنسانية بكل معانيها المحببة.. الدكتور عبدالله المعيقل، ذكرت في بداية كلامي مفهوم الذات الذي انطلق منه، وهو المفهوم الذي يتحدث عنه «جريماس» في العوامل الستة المعروفة لديه، وأن الذات هي علاقة رغبة في شيء، وحين تكون هناك علاقة الرغبة أو علاقة النفور، تتولد الذات.. هل هي فقط أربعة؟ لا، فحين بدأت حديثي، قلت: أبرز الإبدالات الأربعة في مؤلفات العواد، فهي حسب ما رأيت البارزة فحسب.. الدكتور صالح معيض، هو لا يريد أن يركز على الأشكال؛ لأن القضية هنا في مسألة المضامين ،والأشكال غير قابلة للانفصال، فحين تتحدث عن المضامين، فإنما تتحدث من خلال أشكالها، وحين تتحدث عن الأشكال لا تجردها من مضامينها، إذ ستصبح القضية مجردة.. أما لماذا في

النثر وليس في الشعر؟، فهي مسألة إجرائية فقط، والمقصود هو تجانس المادة المحببة للقراءة، وكذلك نسبية محدوديتها وقصرها.. الأستاذ حسين بافقيه، أتفق معه تمامًا فيما ذكره.. الدكتور عالي القرشي، تحدث عن أن الإنسان متغير - كما فهمت - وحديثي عن الإنسان، وعن الزعيم، وبقية الإبدالات، من خلال مؤلفات العواد، كان من خلال التجريد الذي تصنعه مقولات العواد لهذا الإبدال، فالإنسان هو الإنسان عند العواد، وليس الإنسان في مطلقه، وليس الإنسان التاريخي، أو المتغير، هو إنسان يجرده العواد ويتحدث عنه.. الدكتور محمود عمار، كما ذكرت عن الإبدالات الأربعة من قبل، لأنها الأبرز لدى العواد، وموسوليني وهتلر والمتنبي، فهؤلاء هم أبرز الأمثلة في مطلق الحديث عن الديكتاتوية على مستوى التاريخ، وهم أبرز من يمثلها لدى العواد.. الدكتور عبدالله حامد، لم أفهم تحديدًا ما يريد الدكتور عبدالله، وكنت أتمنى أن يأخذ جزئية محددة مما ورد في كلامي، فيسأل عنها، أما هل نحن في حاجة إلى استبطان العواد؟، فمسألة الاستبطان هي رؤية في البحث، أما إذا كنت تقصد «الاستبطان» بالمعنى النفسي الدقيق، فهذه مسألة لم أستخدمها في بحثي.. وشكرًا.

■■ د. مراد مبروك:

الشكر موصول لجميع الحاضرين، الذين أفدت من ملاحظاتهم وهذه حقيقة، وليست مجاملة، فهناك من الملاحظات التي قيلت في هذه الجلسة الطيبة منكم ما أفدت منها إفادة بينة، وهناك بعض التساؤلات، منها تساؤلات الدكتور عاطف بهجات، ونسأله هل الفكرة تسبق التناقض أم أن التناقض هو الذي يسبق الفكرة؟، وأعتقد أن الدكتور عاطف نفسه يتفق معي في هذه المسألة، فالقضية ليست المثال أسبق من الواقع، أم الواقع أسبق من المثال، الإنسان في مسيرته الإبداعية هو كل متجانس، وهو يعيش في واقع معين، وهذا الواقع مليء بالأفكار،

وهذه الأفكار قد تطرح عليه رؤية إبداعية، ولكن يحدث نوع من التداخل بين هذين الأمرين، بمعنى أن الإنسان لو عاش في واقع متناقض ومليء بشتى أنواع التناقض في الواقع الحياتي، فلابد أن ينعكس على إبداعاته، وليس على شعره فقط، وإنما يمكن أن ينعكس على نمط التفكير، ولا أريد أن أضرب أمثلة على ذلك، فجميعكم أعلم بها،. وإذا كان هناك ثمة تناقض في الأيديولوجية الفكرية الموجودة في واقع اجتماعي معين، تنعكس على الفكر والثقافة واللغة، ومسألة إيجاد موقف معين، فهناك أشخاص يأخذون مواقف معينة ويستمرون في هذه المواقف، وهناك مَنْ تتغير مواقفهم، والعواد كان من هذه الشخصيات.. فعندما يكون هناك ثمة تناقض موجود في طبيعة الواقع الحياتي ما بين العروبة والإسلام، وأمور عديدة كانت متداخلة في واقعه المعيش، وما بين أمور لا تخفى عليكم في المتغيرات الثقافية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية، تنعكس على الإنسان.. لا تنعكس عليه كشاعر، ولكن تنعكس عليه كشاعر ومبدع وفنان ورسام، وناقد في الوقت نفسه؛ لأن هذه الآراء النقدية تأتي متتابعة ومتلازمة مع العمليات الإبداعية، وبالتالي لا يمكن أن يكون الانعكاس على النقد دون العملية الإبداعية، فحسب، بدليل أننا وجدنا أن العواد نفسه واقع في تناقض الآراء التنظيرية التي ذكرها، ففي الوقت الذي يؤيد فيه قصيدة الشعر الحر وبعض القصائد الرومانتيكية والتجديد، ويرفض مسألة القيود - كما يطلق عليها - في القصيدة المقيدة، نجده في الوقت نفسه يقول في نص آخر: إننا لا نفرق بين النص القديم والنص الحديث، أو بين الكلاسيكية، وبين الشعر الحر وبين الشعر المنثور، وأن العبرة بالمسألة التعبيرية.. نوع من التداخل في الرأي النقدي نفسه.. الدكتور محيي الدين محسب، أفدت حقيقة من ملاحظاته، فهو أستاذ لغوي وناقد جليل، وأكن له كل تقدير، وكل ملاحظاته نأخذها على محمل التوجيه، وبالفعل في مسألة التأثر والتأثير، لماذا نقف عند التشابه؟، نقف عند التشابه - أحيانًا - عندما يقتضي البحث العلمي دراسة هذه المسألة، ولكن لو قمنا بدرس في

الـ «Comparative literaure»، فسأعني بقضية التشابه والاختلافات، ولكن - أحيانًا - قد تكون مقتضيات البحث العلمي ولوازمه أن تقف عند جزئيات معينة، وأتفق معه في أن الشعر ليس عملية توهيم فقط، وليس عملية إبداعية محضة، وأن الكاتب يكتب في حالة اللاشعور أو اللاوعي، فهو فعلاً يكتب في حالة اللاوعي الواعي، وبالتالي فالمسألة الإبداعية، لابد أن تسير في خطين متوازيين، وقد رصدت في الورقة بعض النقاد العرب والأوروبيين، الذين طغت عندهم الرؤية الإبداعية على الرؤية النقدية، أو العكس، وهناك من استطاع أن يوجد توليفة متوازنة، وربما يكون «ت. س. إليوت» هو أبرز رجل في الساحة النقدية، استطاع أن يربط بين الأمرين، ولكن بالنسبة للعواد - شأنه شأن العقاد - طغت الرؤية الفكرية - أحيانًا - على الرؤية الإبداعية في النص.. الأستاذ عادل الزهراني، أتفق معك تمامًا في قضية الوعي، والمقصود بالتشكيل الرومانتيكي، فالمسألة معروفة سلفًا، فأي شكل من الأشكال الكلاسيكية يعتمد على أسس موضوعية وفنية تتوافق مع الشكل الكلاسيكي، الذي استقرت عليه الأعراف كمصطلح نقدي في الغرب والشرق وفي الدرس النقدي.. والقضية نفسها بالنسبة للرومانسي، والذي تحول إلى Romantic بعد ذلك وتصبح المدرسة الرومانتيكية، ولها أسس وخصائص، وتتشكل القصيدة الرومانتيكية، وفق أبعاد دلالية وموضوعية، ويتفق عليها الدرس النقدي كمصطلح نقدي موجود،. وعندما قمت بالتقسيم بين الاتجاه الكلاسيكي مع الاتجاه الرومانتيكي، مع اتجاه قصيدة الشعر الحر - لأن كل مدرسة من هذه المدارس لها أسس نقدية ومضمونية، وخصائص فنية تشكل لازمة أساسية، وبالتالي نحن التزمنا بهذا التوصيف النقدي المتعارف عليه في الدرس النقدي المعاصر.. أما مسألة قضية تكرار - «نفس»، أعتقد، وهم أعلم مني بذلك، أحيانًا في سياق الدرس التلقائي - أنا لم ألق من ورقة - وهناك أكثر من عشرين جزئية فيها تشابه بين العواد وبين أقرانه أيضًا من الشعراء النقاد في الغرب وفي البلاد العربية، وبدلاً

من التكرار كنت أستخدم مصطلحًا موجزًا، أما قضية «نفس» تأتي قبل أو بعد، فهذه مسألة حُسمت في مجمع اللغة العربية قبل أكثر من ربع قرن وأقرها، ثم لماذا نضيق واسعًا؟.. يا حضرات نحن لم نستخدم من اللغة وفق نظرية التباديل والتوافيق التي للخليل بن أحمد أكثر من 5٪، وهو الذي سبق بها «ماندليف» في الكيمياء بنحو ألف سنة تقريبًا.. نحن لم نستخدم من اللغة إلا النذر اليسير، فلماذا نضيق الواسع الموجود؟.. الرأي القائل بأن هناك تناقضًا عند العواد، نعم هناك تناقض، وقد رصدناه، والرصد عملية بديهية، ونحن نرصد رصدًا أكاديميًا في هذه المسألة، وفق التحاليل والمدارس النقدية المنهجية في هذه المسألة، فإذا كان هناك ثمة تناقض، نوجده، ونحاول أن نجد له مرجعية، قد نتفق فيها وقد نختلف.. أشكر الأستاذ حسين بافقيه، ولم أطلع في الحقيقة على كتاب الأستاذة «آمنة» وأتمنى أن أصل إليه، وأشكرك على ملاحظاتك وسعيد بكل تعليقاتك.. الدكتورة سوسن، لم أقف عند العواد فيما يتعلق بالإيقاع إلا في القصيدة النثرية، وقلت: إنها خلت من الإيقاع، ولكن بقية الأنماط عند العواد يتوافر فيها الإيقاع.. الدكتور عالي القرشي، أفرق بين مستويين في الأنماط السبعة، فهناك أسس نقدية، وهي ليست خليطًا بين الشكل والمضمون والتوجه، ولكنها أسس جمعتها من كتبه الموجودة، وهي ترتبط بتشكيل القصيدة، وما هو رأيه فيها، وأخذتها معيارًا، فليس عند العواد نظرية نقدية، حتى نأخذها ونطبقها، فقمنا بقراءة آرائه النقدية المتناثرة في ثنايا كتبه ودواوينه، وجعلنا منها هذه الأسس السبعة التي تحدثت عنها.. أما الأسس الأربعة التي ذكرناها، فهذه مسألة مقرة في النقد.. وشكرًا.

■■ **رئيس الجلسة:**

شكرًا جزيلاً للحاضرين وللمعلقين والمعلقات، فلعلنا أطلنا في هذه الجلسة، وما ذلك إلا لأننا نعرف أنه ليس ثمة جلسة بعدها، وما أتينا هنا لنستمع

إلى أوراق مُجَزأة مُقَطَّعة، يتحينها الوقت من أولها إلى آخرها، فلهذا أتحنا الحرية بدرجة كبيرة للمشاركين ليقدموا، وكذلك أتحنا الحرية للمعقبين والمعقبات، وأعتقد أنها كانت وجبة دسمة، استمعنا فيها إلى حديث عن الشعراء وعن الحكماء وعن الخطباء.. بهذا تنتهي الجلسة السابعة من الملتقى السابع، وشكرًا لنادي جدة الأدبي الثقافي، لمجلس إدارته، لرئيسه، وشكرًا لكم جميعًا، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

* * *

ملتقى قراءة النص

الخميس 1428/2/25هـ - 2007/3/15م

الساعة 9.30 صباحًا

اليــوم الثالث

الجلســـة الثامنـــة

■■ رئيس الجلسة: د. أبو بكر باقادر

■■ المشاركـون:

- أ. عبدالفتاح أبو مدين - العواد في ذاكرة التاريخ
- أ. أحمـــد باديـــــب - العواد في ذاكرة التأريخ

■■ **رئيس الجلسة:**

بسم الله الرحمن الرحيم، والحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على الأنبياء والمرسلين، ومن اتبعهم بإحسان إلى يوم الدين..

فهذا الصباح هو تتمة لعرس، وتقليد نفتخر به جميعًا، ونثمنه لمدينة جدة ولنادي جدة الأدبي، نثمنه لجدة لأنها تضافرت كمدينة مع النادي، ورغبت في أن يكون هذا التغريد مستمرًا، فوجد هذا التقليد الدعم والمؤازرة والاهتمام، ونحن نحتفل اليوم بملتقى قراءة النص السابع، وأذكر أنه حينما بدأ، كنا نتجاذب أطراف الحديث، في هل هذا سيشكل ما أسميته في فترة من الفترات، مدرسة جدة للنقد؟، وأعتقد أن هذه الاستمرارية للعام السابع على التوالي قد حققت ذلك..

نلتقي أيضًا بإضافة نوعية لهذا الملتقى - ملتقى النص - نلتقي بثلة من المفكرين والأدباء والنقاد.. يعيشون في المملكة العربية السعودية، ليبحثوا ويحفروا في رواد الأدب في المملكة العربية السعودية - حمزة شحاتة في العام الماضي، والعواد هذا العام، ولعلنا نستمر - إن شاء الله - في هذا التقليد، فنتطلع إلى مزيد من الحفر، ومزيد من الدراسة في هذه العقول، وهذه المتون، التي تُركت للدراسة والاعتبار، وما يبهجني على وجه الخصوص أن أكون شخصيًا في هذه الجلسة الأخيرة، بين رائد من رواد الأندية الأدبية والفكر والصحافة في المملكة العربية السعودية، أستاذي الذي أعتز به وصديقي الذي أفخر به الأستاذ «عبدالفتاح أبو مدين»، ويسعدني أن يكون معنا في هذه الجلسة رجل آزر ملتقى النص، ودعَّمه ماليًا، وسوف يستمر دعمه بالتأكيد، ولكن دعمه هذا اليوم ليس دعمًا ماليًّا فحسب، بل دعمًا معنويًا أيضًا، فهو رجل من رجالات جدة، ويعرف هؤلاء الأدباء شخصيًا، وقرأ لهم، وله قراءات ومعرفة خاصة بهؤلاء الأدباء، وهو من ممثلي الذاكرة الجماعية لمدينة جدة بما كتب وسطَّر، وبما نحلم أن نستدرجه، ليقول ما عنده؛ لأننا على ثقة بأن ما سيقوله - إن شاء الله -

سيدهشنا من حيث المعلومات التي ربما نسمعها لأول مرة، والأديب الحق القادر على تمثل مجتمعه، هو الأكثر قدرة على تأصيل شبكة علاقات متينة معهم، بحيث يكون الأدب ملتصقًا بالحياة، وبالذات في هذه المدينة الجميلة. والنادي الأدبي - الذي كان الأستاذ العواد من دعاته - إنما جاء نتيجة لالتحام الأديب بجلسات كثيرة مع الناس، فوجدوا أنه ينبغي أن يكون هناك مكان يجمع ويؤطِّر لقاءاتهم.. وأبلغ سيرة ذاتية للمتحدثين اليوم، هي أنهما معروفان لديكم، بحيث أصبح من بيع التمر في هجر.. الأستاذ أبو مدين هو أستاذنا ورئيسنا الأسبق في النادي الأدبي، وهو الفتى مفتاح، وهو الذي سعى إلى أن يكتب سيره بأظافره، فليتفضل مشكورًا بعرض ورقته..

■■ الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين:

قبل أن أقرأ هذه السطور المحدودة، وليس في غنى، أقول: إن أديبنا الكبير محمد حسن عواد - رحمه الله - كان ظاهرة في وقته، وشغل الناس في الحجاز، واستمر - منذ أكثر من ثمانين سنة - هذا الشاغل، منذ صدرت «خواطر مصرّحة» سنة 1345هـ، ومن بروز هذا الرجل، ومن عنفه، كما أقدر، أننا لم نجده في «وحي الصحراء»، وقد يكون قد عزف عن المشاركة، وقد يكون أصحاب وحي الصحراء، الأستاذان «محمد سعيد عبدالمقصود» و«عبدالله بلخير»، قد خشيا من عنف العواد، فلم يشركاه في هذا الوحي..

العواد في ذاكرة التاريخ

عبدالفتاح أبو مدين

عرفت أستاذنا وأديبنا الكبير محمد حسن عواد – رحمه الله – قبل خمسة عقود، وأكبر الظن أن سبيل ذلك كان أستاذي الكريم الفاضل محمود عارف – رطب الله ثراه – الذى عرفته قبل معرفتي للعواد بنحو عامين.

وكان الأستاذ العواد – يومئذ – يشغل رئاسة الغرفة التجارية بجدة، وأعتقد أن معالي الأستاذ «محمد عبدالله رضا» هو الذي وضعه فى الغرفة، تعاطفًا وعونًا لأديب بارز، حقيق بأن يكون فى عمل مناسب، يدر عليه دخلاً يعيش منه.. والغرفة يومئذ كانت مسؤولياتها متواضعة محدودة، علاقتها بالتجار اشتراكات بسيطة سنوية، ومكتبها كان فى الدور الارضي بمقر العين العزيزية، القائم حتى اليوم بجانب مدرسة الفلاح فى حي المظلوم.

وتوطدت علاقتي بالأستاذ العواد عبر الأيام، فرأيت فيه رجلاً قويًا صلبًا يعتد برأيه، ووجدت فيه صفات كثيرة من خصال أديب العربية الكبير «عباس محمود العقاد».. أدركت ذلك لاحقًا، بعد أن قرأت العقاد، ورأيته فى مصر، وحضرت ندوته التي كانت تعقد كل يوم جمعة أسبوعيًا.. والعواد رجل أبيٌّ شجاع، صريح، عنيد، قوي.. تابعت بعض معاركه الأدبية فى صحيفة البلاد السعودية، فرأيت رجلاً مشاكسًا صلبًا، لا يهاب، ولا يخاف، ولا يتراجع، وهذه

الخصال رأيتها فى العقاد.. حتى الشعر؛ فإن الرجلين - العقاد والعواد - يخضعانه للعقل، وتأثيرات العاطفة فيه غير بارزة ولا قوية.. وليس صحيحًا أن العواد ليس شاعرًا - كما قال مرة الناقد الدكتور حسن الهويمل - فرأي كهذا لا يمكن أن يكون حكمًا من خلال كلمات يطلقها صاحبها، وإنما الأصل فى ذلك، أن يكون عبر دراسة عامة، يقول فيها كاتب آراءه من خلال أدلة وبراهين واعتبارات ذات مرجعيات وقيمة، فى موازين النقد الذي يعوّل عليه..

وساءني، بل وساء الكثير من الأدباء، ذلك الهجاء المقذع، الذي دار بين الأديبين والشاعرين: «حمزة شحاتة» و«محمد حسن عواد»، وحفلت به صحيفة البلاد السعودية، فما كان ينبغى أن ينحط التهاجي حتى يصل إلى الأعْراض والمحارم والسوء الذي لا حدود له، وقاتل الله الغضب ومرارة التحدى والكبرياء، التي تقود إلى مسلك غير إنساني باسم الأدب والشعر، وما ذلك من الأدب فى شيء.. وأنا لم أطلع على ذاك القذى، ولكنى سمعت مَنْ عاصره يتحدث عنه بألم ومرارة، وسمعت أن بعض الأدباء المعاصرين لتلك المرحلة يحتفظ بهذا التهاجي، ومنهم الشيخ عبدالقدوس الأنصاري صاحب مجلة المنهل، رحمه الله.

ومرت الأيام، وكبر الرجلان، وأدركتهم مرحلة الشيخوخة والضعف، وهما بعيد، أحدهما عن الآخر، ويحدثنا الأديب الشاعر الأستاذ «محمد صالح باخطمة» فى مشاركته عن «حمزة شحاتة»، عبر ملتقى: «قراءة النص»، فى حلقته السادسة، فى هذا النادي؛ الذي يحتفي بالرواد ونماذج الأدباء البارزين.. الأستاذ «باخطمة» كان قنصلاً قبل عقود للسعودية بمصر، والأستاذ شحاتة بحكم إقامته فى الكنانة، كانت له روابط وثيقة بالأستاذ «باخطمة».. وحَدَثَ أن الأستاذ شحاتة كان فى مكتب القنصل، وكان الأستاذ العواد فى مصر يعالج عينيه، والأخ «محمد صالح باخطمة» من بِرِّه لأدباء بلاده الكبار، يلتقى بهم ويحتفي ويسعى إليهم، خصوصًا إبَّان عمله فى السفارة بمصر، فزار الأستاذ

العواد حيث يقيم، ثم جاء الأستاذ العواد إلى القنصلية لرد الجميل، وكان كما قال الراوي مُغَطى العينين يصاحبه دليله، وكان الأستاذ «شحاتة» عند صديقه، وقد ضعف بصره فلا يرى إلا عبر مسافة قصيرة.. وسنحت الفرصة عند المضيف اللبق الذكي، ليكون واسطة عقد الصلح بين الأديبين المتخاصمين سنين، فعرض على «شحاتة» و«العواد»، كل على حدة: هل يمانعان في التلاقي؟ فكان الترحيب والفرحة كما قبل، وتعانقا وأعلن كل من الرجلين لصاحبه أنه أستاذه ومحل تقديره.. وهذا الموقف له أمثال، وهي لحظات إنسانية غالية جميلة، ذلك أن التصافي بر، وحال كريمة، وسعادة بين متخاصمين فى توافه الحياة وأوضارها، حين ينزغ الشيطان بين اثنين أو أكثر، فيكون النكر، وتكون القطيعة، لاسيما حين تمتد بها الأيام، فتولد كراهية وحياة عابسة كريهة.. وإني أُكْبر ذلك التوفيق والمناسبة التي ساقت لقاء الأديبين الكبيرين، وحصافة الشاعر الأديب، الذى غنم تلك المناسبة العابرة ليزيل مكاره ونكرًا، فما كانت القطيعة لتطول بعد أن أفرغ كل من المتخاصمين ما فى كنانته من جور وأذى وأسًى وفجائع بين مواطنين بارزين فى الأدب، ليكون ما كان، وليته لم يكن!

كانت بين الرجلين قطيعة منكرة مريرة، حقبة طويلة من الزمن، وتوارثت الأجيال الأدبية أحاديث تلك الأهاجي، تناقلها جيل عن جيل إلى اليوم بالسماع والرواية، وهم لو قرأوها لزادت حالهم مرارة ونكرًا لاسيما الغُيَّر، ولحزنوا حزنًا لا حدود له..

ويتحدث الأستاذ «باخطمة»، أن والده – رحمه الله – وكان من رجال الأمن البارزين، كان إذا التقى بأحد الرجلين فى «أم القرى» يقول له: إذا لم تكف عن هذا النزيف المهلك، فسوف آخذك إلى السجن.. ونجد شيئًا من شعر العواد، الذي انداح فى تلك المعركة، فى ديوانه «يد الفن تحطم الأصنام»، وهو شطر من تلك الأهاجي، وإن لم يأت فيه ذكر صريح لاسم شحاتة.. وقد كان يساند الأستاذ

«حمزة» كل من «أحمد قنديل» و«محمد علي مغربي»، أما «العواد» فكان بجانبه الأستاذان «محمود عارف» و«عبدالسلام الساسي»، وهي مساندة معنوية فقط..

ويقول العواد فى خواطره المصرحة، الذى كتبه وعمره لم يتجاوز العشرين سنة:

- «أمامنا الوطن بحاجاته المادية والمعنوية وما يتطلبه الشعر فيها.
- أمامنا العادات والأخلاق بما فيها من فساد يتطلب النقد.
- أمامنا الحرية بأنواعها، وما يجب من تمكينها فى النفوس.
- أمامنا الشرق الكسول الخامل، وما يجب من تنشيطه.
- أمامنا الطبيعة بظاهرها وباطنها، ووحيها للعقل والقلب.
- أمامنا العرب بحالتهم السياسية، وواجب الشعر في هذا المجال.
- أمامنا الغرب باختراعاته ومدهشاته.
- إذًا فمالنا نرجع إلى الوراء حتى فى الأدب؟، والأدب هو أول الطريق جناية، جناها على أفكارنا وأقلامنا الأولون، فطأطأنا لها الرؤوس.
- كفى يا أدباء الحجاز، ألاتزالون مقلدين حجريين إلى الممات؟، وأقسم لولا حركة عصرية فى الأدب، تقوم الآن فى الحجاز، بهمة لفيف من أحرار الأدب العصري الحديث، لما عرف العالم شيئًا في الحجاز، يدعى الأدب الصحيح».

فى وقت مبكر، شرع الأستاذ «محمد حسن عواد» فى دعوته الإصلاحية، وتحمل فى سبيلها الكثير من العناء، وجاهد للمشاركة بالدعوة إلى النهوض بالوطن وأهله فى شتى سبل الحياة، وبث رأيه فى قضايا الأمة العربية، لاسيما التي كانت تحت نير الاستعمار والاحتلال، مثل الجزائر وفلسطين وغيرهما، وحول النهوض بالوطن وأهله فى شؤون السياسة والاجتماع والتعليم والثقافة، نراه يقول:

صاح حي الرقي، حي السلاما حي داع الوئام، حي الوئاما
حي عصر النهوض، حي التعالي حي بالمجد أمة تتسامى

ويقول العواد: «اعملوا للبلاد»، ويدعو قادة وطنه إلى النهوض بالوطن، فقال: «اعملوا لبلادكم كما تعمل كل الأمم فى داخل بلادها وخارجها أعمالاً مختلفة الألوان، ولكنها متحدة الغاية، فالعمل السياسي، والعمل الصناعي، والعمل العلمي، والعمل الأدبي، كلها فى الأمم الشاعرة خطوط مستقيمة..

اعرفوا قيمة الوطن كما تعرفها الأمم.. وجهوا النظر الأقصى إلى التعليم، وأوجدوا تعليمًا منظمًا ساميًا، يضمن سد حاجات البلاد بكفاءة أبنائها».. هذه الدعوة إلى النهضة، جاءت في وقت مبكر، لأن أديبنا وعى ذلك منذ حداثة سِنِّه، وعبر تطلعه، ومطالعاته فى نهضة الشعوب، وبخاصة فى الغرب.. إنه طموح رائد بان، طموح متوهج الفكر ونفس عالية.. وهو فى بعض ما كتب، يدعو مواطنيه إلى تأكيد القول بالعمل، انطلاقًا من قول الحق: ﴿**يا أيها الذين آمنوا لم تقولون ما لا تفعلون**﴾، وقول من لا ينطق عن الهوى، ﷺ: «لا قول إلا بعمل»، قال العواد: «لا نريد ثرثرة الأفراد باللغو، والدفاع عن النفس من طرق ملتوية حمقاء، هي طريق التعريض بالغير».

كما كان يدعو إلى وحدة الأمة العربية، وهي تربطها وشائج قوية من العقيدة واللغة والأرومة، فقال فى ديوانه الأفق الملتهب:

أحب الجزيرة والموطنا
ومستقبل العرب أن يعلنا
أحب الحجاز
أحب العراق، أحب الشآم ومصر
ولبنان والأردنا،

أهوى عُمان، إلى حضرموت، وأهوى فلسطينا

أحب بلادي بأسمائها، وألقابها وتقاسيمها

وأعشقها دون تلك الحدود

لعدنان تنسب أو يعرب

وتغدو وقد ضمها الاتحاد

عزائم من مهج العاملين

لها قوة من وراء الصفوف

تحث خطاها لتقديمها

وأديبنا الكبير من أوائل من دعا فى بلادنا إلى تعليم المرأة، وأن تكون فى محاذاة الرجال، لطلب العلم والعمل، بما يتوافق مع خصائصها بعامة، تشارك فى بناء الوطن بفعالية وأيد.. ويخاطب المجتمع النسائي بقوله: «فكرن كيف تخدمن بلادكن، ليزداد رصيدها من الحضارة، طالبن قومكن وآباءكن برفع مستوى النساء.. إن حقوقكن فى العيش توصي بحقوقكن فى التقدم، فمن الواجب إذًا أن تكون لَكُنَّ مثل هذه الألسنة الناطقة، لتنطق ألسنتكن بما يدور فى قلوبكن من الخير، من هذا الخير الكبير، تنلن الحياة فى الوطن العزيز.. أنتن أمهات المستقبل.. وهذا الوطن أُمُّكُنَّ الأولى الكبيرة الشاملة.. لا ندعوكن إلى التبرج، ولكن ندعوكن إلى الانطلاق فى ميدان الكفاح الشريف..

ولتكن هذه أولى الخطوات المباركة إلى خلق مجتمع رشيد، يحطم الجهل والفقر والذل والظلام، اعملن حسنًا، ﴿**فإن الله أعد للمحسنات منكن أجرًا عظيمًا**﴾.

قلن للرجال بدون تهيب

نحن نريد تقدمًا، لا تمردًا[1]

إن كتاب خواطر مصرحة لأديبنا الكبير، ثورة على الجهل والتخلف.

وعن التطور يقول العواد:

التطور هو الدورة الدموية فى جسم الحياة الاجتماعية، وعلى أساسه تفتحت الحياة عن أروع معطياتها، بل عن كل ما فيها من المعطيات، فالفكر إذا لم يتطور، لا يستطيع أن ينتج، والشعور إذا لم يتطور، لا يتمكن من ارتشاف جمال الحياة، والعمل - بكل صنوفه وأشكاله - إذا لم يتطور، لا يصل إلى القمة، وربما لا يصل إلى النجح السليم[2].

فلسفة الحياة العصرية

نجد تحت هذا العنوان - وهجًا - فى قول الكاتب: «عش حرًّا، كن مفكرًا، اعمل لتعيش، اترك التقعر وحُبَّ الظهور الكاذب، ميِّز ما تراه، اندفع إلى التقدم»، ثم يقول: «هذه هي دساتير الحياة العصرية، التي يريدها هذا الفكر الإنساني العالي»[3]، وقال الدكتور «إبراهيم بن فوزان الفوزان» فى كتابه: «الأدب الحجازي الحديث»، عن الأستاذ الرائد محمد حسن عواد، رحمه الله:

- يعتبر بحق زعيم مرحلة الثورة التجديدية فى الأدب الحجازي.
- أديب جريء، عرفه الأدب الحجازي فى نقده وعطائه.
- ثار على المنهج الاتباعي القديم فى الشعر.
- دعا واستعمل الشعر المرسل والحر والمنثور فى الحجاز.
- نقد المناهج التعليمية التقليدية.
- رفض أي أثر لايتمشى مع حاجة العصر، ودعا إلى الانفتاح على ثقافة العالم فى سائر الفنون.

هذا هو العواد المصلح الاجتماعي، وأحد دعاة التنوير والبناء والرقي الحياتي، كان رائدًا فى دعوته الإصلاحية، فى وطن غال، خليق بالنهضة والحياة الكريمة، جاهد بقلمه ولسانه نحو مستقبل وضاء فى منزل الوحي، والمصلحون فى كل زمان ومكان، دعاة بناء ونهضة وطموح، لما يوصل إلى ارتقاء بالقضاء على الجهل والمرض والفقر، لتكون أمته كما قال قائلهم: «علو فى الحياة وفى الممات».

وما قاله الدكتور الفوزان عن أديبنا الكبير، قاله الأستاذ «عبدالرحيم أبوبكر» فى كتابه «الشعر الحديث فى الحجاز» وقاله أستاذنا الرائد «عبدالله عبدالجبار»، وكذلك الدكتور «محمد صالح الشنطي»، والأستاذة «آمنة عبدالحميد عقاد»، فى أطروحتها – رسالة ماجستير – عنوانها: محمد حسن عواد شاعرًا، وكذلك كل من كتب عن أديبنا البارز، رحمه الله ..

ويجنح الكاتب بخياله إلى مدى بعيد، ولكنه فى الحياة الجادة المتطورة لا يعتبر ولا يسمى بعيدًا، فالفتاة التى فى الثامنة عشرة من عمرها «تشغل وظيفة رئيسة معمل للزجاج بجدة الجديدة، تكتب لشقيقها ببلدة – الوئام – التي تبعد عن مكة 160كم، «فتحدثه عن الأجداد الذين كانوا يعيشون فى سنتي 1340-1350هـ»، ويحلق العواد بخياله الخصيب، إلى رقي المواطن والمواطنة فى وطنيهما، فيعلن احتفاء بـ «عادلة» مؤسسة المرصد العربي – بجزيرة المعارف – وكذلك تكريم النوابغ بمبالغ من الجنيهات العربية، وتحدث الفتاة أخاها بأنها استأجرت طائرة إلى حدود نجد الشرقية؛ لحضور حفل تكريم الشاب النابغة «أحمد وداد» – مخترع الآلة الحديثة؛ لتصفية المزروعات وطحنها.. ويمضي فى الحديث الشائق عن أخبار جدة: إن حالة الجو هادئة جدًا، وقد استعملت آلة المهندس العربي – حسن عبدالقدير – لتبريد الهواء، فكان النسيم جميلاً، وذلك فى شهر أغسطس قلب الصيف والحرارة.. وترسو الباخرة النفوذ فى ميناء التقدم بجدة، وعليها 5000 أوروبي، من فرنسا وإيطاليا

وإنجلترا وأسبانيا وسويسرا، 12000 أمريكي و3000 هندى، وكلهم من السواح، أتوا للتنزه فى مدينة – الحياة الجميلة – وهي المصطاف الوحيد لأعيان الأثرياء من كل الأمم، وقد محت معنوية الطائف التي لا تبعد عنها سوى 20 كم،.. وهكذا رأينا سبح خيال كاتبنا المبدع عبر سنين قادمة، وما سيتحقق به من رقي وتطور فى حياة البشرية، والحديث عن بلادنا وأيامها المتجددة الحفيلة بالرقي الحضاري، ويجنح خيال الكاتب وتأملاته وتصوراته بعيدًا، ورأى – كما أشار فى خواطره – الحجاز بعد 500 سنة، قد تحقق ما تخيله قبل خمسة قرون، إذا كان فى الحياة بقية، ويومها حين تأخذ الأرض زخرفها، وتتزين، ويظن أهلها أنهم قادرون عليها، كما نقرأ فى سورة يونس قول الحق: ﴿ **حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلاً أونهارًا فجعلناها حصيداً كأن لم تغن بالأمس** ﴾.. ويقول العواد: «لماذا لا نفهم أن مرارة النقد أجمل من حلاوة العيش؟».

– «أليس من العدل أن تحتقر الشعب الذي يحتكر الحرية لنفسه، ويستعبد باسمها الناس؟.. اللهم إن المدنية مدنية القرن العشرين، ليست إلا همجية بكل معاني الكلمة»، ص 82 خواطر مصرحة.

– «الجمود فى الفكر كالتطرف فيه، كلاهما داء عضال بعقلية الإنسان، فليكن الانسان حرًا مفكرًا، ولكن ليكن قبل ذلك عاقلاً بصيرًا، فالحق دائمًا بين التفريط والإفراط» ص 94، كما تخيله كاتب قبل ثمانين سنة من تاريخ هذه الوريقات، التى رسمت الاحتفاء بصاحب التأملات المبصرة الراقية لغد مشرق جميل، لمن يعيشه بجديده وتطور الحياة فيه، إلى ما هو أبعد من الخيال، وكما قيل: فالليالي حبالى، وعطاؤهن كل عجيب وغريب، فسبحان الخلاَّق العظيم.

العواد فى موازين الآخرين

(1)

قال الأستاذ الناقد «عبدالله عبدالجبار» عن الأستاذ «محمد حسن عواد»: «وإذا أمعنا النظر فى شعر العواد، ألفينا أكثره شعرًا ذهنيًا، يغلب عليه التأمل الذاتي، والنزوع الفلسفي، ولا تكاد تجد فيه عاطفة أو إحساسًا عميقًا إلا فى النادر، وهو فى هذا يشبه أستاذه العقاد»، وقال: «ولكن شيئًا هامًّا تفتقده فى شاعريته، وهذا الشيء هو وهج الشعر وجمال موسيقاه، هو الكهرباء التى تهزنا»[4].. ولعل هذا التوجه فى شعر أديبنا الكبير، هو ما جعل الدكتور «حسن الهويمل» يسقط اسم العواد من الشعراء، فقد قال مشافهة: إن العواد ليس شاعرًا.. لكن هذا الحكم المتعجّل ينقصه حكم الدرس والتحليل والتأمل البعيد، وعندي أن شعر العواد كله ليس خاضعًا لمنحى الذهنية والنزوع إلى الفلسفة، ذلك أننا واجدون فيه بوارق تنزع إلى التصوير الجميل الماتع، ذي المعاني الجديدة التي تخاطب العاطفة الإنسانية والمعاني المتسقة، التى تنبع من حركة الحياة والجمال فيها، والرؤى المنداحة فى جماليات الكون وما فيه من بديع صنع الله.. وبقراءة كتاب أستاذنا «عبدالجبار»، الذي يحمل العنوان نفسه، إلا أنه يختص بالنثر، وهو مخطوطة – لم تطبع من قبل – قال المؤلف: «محمد حسن عواد الذي يدعو إلى حرية عصرية تحارب الأوهام والخزعبلات، حرية فى الألسنة والأقلام والضمائر والافكار، الحقائق، ولكنها حرية معتدلة، لا تفريط فيها.. وباختصار نكون أحرارًا معتدلين منصفين، لا أحرارًا متطرفين، فإن الاعتدال هو روح التوازن فى كل شيء، والتطرف قبيح جدًا بالعقلاء»[5].. هذه الآراء المتطورة ساقها العواد، وهو فى عقده الثاني من عمره، وقد كانت رؤاه المتجددة بعيدة المرامي.. كما أعلن أن أحسن وسيلة لتربية العقل هي التفكير بحرية، وعدم قبول الأشياء على علاتها.. هذا المنطلق جاء في – خواطر مصرحة – للعواد ، ص 95..

(2)

وحول ممارسة العواد النقدية، تقول «آمنة عبدالحميد» العقاد فى قراءة العواد لديوان البسمات الملونة، للشاعر الأستاذ «حسن عبدالله القرشي»: «والعواد هنا ناقد وجداني، يعتمد على التأثر الذاتي أكثر من اعتماده على المقاييس الموضوعية، مثل قوله: أرى شعرًا عاطفيًّا بحتًا ذا وتر واحد مطّرد، تنعدم بين ثناياه النزعة العقلية»[6].

ولا عيب عندي أن يتخفف الشعر العاطفي من الهيمنة العقلية، لأنه سيجمد، أو يتحول إلى فلسفة حينئذ.. والنقد غير المنهجي الذي توقفت عنده الكاتبة من خلال قراءتها لما كتبه العواد عن بعض دواوين الشعر، مثل: القرشي وإبراهيم فودة، وسعد البواردي، مرد ذلك عندي، أن أديبنا العواد يعتمد على الذائقة، بجانب اهتمامه بالأوزان، والنقد الذاتي التفسيري، والجوانب اللغوية، والنحوية، والبلاغية؛ لأنه لم يدرس النقد المنهجي، الذي عرفه الدارسون في الجامعات على أيدي رواد كبار فى العصر الحديث، فأتيح لهم أن يتلقوا دراسات عليا متطورة من مدارس، عبر قراءات جديدة، وما جد من الدراسات الغربية فى القرن العشرين..

(3)

ونجد الدكتور محمد عبدالرحمن الشامخ، فى كتابه: «النثر الأدبي فى المملكة العربية السعودية»، يتوقف عند نثر العواد، ويركز على كتاب أديبنا الأول – خواطر مصرحة – فقال: «إن العواد كان رائدًا من رواد الحركة الأدبية التجديدية فى هذه البلاد»، ويشير إلى ذلك الزمن المبكر لبدء النهضة الأدبية فى بلادنا، فيقول: «فإنه قد أصبح فى هذه الحقبة من أبرز هؤلاء الأدباء الناشئين المتحمسين.. ومما يمثل إنتاجه النقدي فى هذه المرحلة مقالة نشرها فى كتابه – خواطر مصرحة – بعنوان «البلاغة العربية»[7]؛ وقد أوضح فى هذه المقالة،

بأنه حاول جاهدًا، منذ بدأ دراسة البلاغة فى مدرسته، أن يكتشف جوهرها، ويتلمسها فى التراث الأدبي لعصور اللغة العربية الأولى فلم يجدها.. ويعلق المؤلف على ذلك، بأن الشاب العواد، لم ينل ما يكفي من المرانة والدرس، حتى يصدر حكمًا بأنه لم يقف على ما يبحث عنه فى شأن البلاغة، لاسيما فى أزمان العربية الأولى.. ويمضي الدكتور الشامخ فى هذه الوقفة مع العواد، التي شغلت نحو ثماني صفحات من كتابه، فيقول: «ولكن إعجابه الشديد بمفاهيم الأدب الحديث، قد أعطاه من الجرأة ما جعله يأخذ على عاتقه تلك المهمة العظمى، مهمة تقويم الخصائص الفنية فى تراث الأدب العربي. ولا عجب بعد هذا إن أتت رحلته السريعة خلال القرون مجرد تأكيد لتحيزه لمفاهيم الأدب المعاصر».

ويستعرض «الشامخ »ما ذهب إليه العواد فى تصوراته، عبر كتب التراث، وهو يبحث عن البلاغة، فيقدم نماذج لكتب قديمة باختياره، مثل: جواهر الأدب، مولد البرزنجي، البردة والهمزية، وما أسماه كتب الأشياخ، والمقامات، كتب السعد والجرجاني، وشعر المولدين، والمعلقات، فى الجرائد، التي وصفها بأنها خروق بالية وأديم ممزق، فتوقف عن البحث، وحين عاد إليه مرة أخرى، نراه يقول: «فوجدتها رعدًا يقصف من نبرات القرآن، ومقالات بعض كتاب سورية، فهززت يدي وصافحتها، ووجدتها وردًا ذابلاً فى مقالات بعض كتاب مصر، ووجدتها فى شعر المتنبي ينبوعًا يحاول الانفجار فلايستطيع.. ثم وجدتها فى مترجمات: فولتير، وموليير، وشكسبير، وبايرون، وجوته، فقلت: واهًا لمجد شعراء العرب».

لعل العصرنة دفعت الشاب العواد إلى الانبهار بالأدب المعاصر عند اللبنانين فى المهجر، وفى الأدب الغربي المنقول إلى العربية.. ولعله رأى أن سرعة تطلعه إلى أدب متحرك جذاب فى أسلوبه ولغته وطرحه وأفكاره، ما دفعه إلى الحكم على الأدب القديم بأنه لا يماشي مزاجه، وبالتالى فلا يعجبه، وهو قد وقف وأشار إلى بعض المؤلفات الهزيلة، فضرب بها المثل، ولعله معذور، فإن سِنَّه

الغضة وتطلعه السريع إلى الجمز صرفه إلى الأدب الحديث المتلألئ، غير أن هذا لا يغنى أي دارس عن تراثه العربي ومخزونه العميق الفاعل؛ لأنه عدة من لا عدة له، لكن سرعة التكيّف مع الحياة، وطموح شباب متعجّل، أثقله أن يعمق درس تراث أمته.. غير أن أديبنا، حين نضج، أصبح بجانب توجهه إلى الآداب الجديدة، لا يصرفه عن التراث العربي الزاخر بالكنوز والمعرفة والقوة والعمق..

ويتوقف الدكتور الشامخ عبر هذه الدراسة، عند صدور صحيفة – صوت الحجاز – وما حفلت به من نقدات شبان متحفزين للجدل والعراك، فيشير إلى نقد العواد للقصة القصيرة التي كتبها الأستاذ الأديب عبدالقدوس الأنصاري، بعنوان: «مرهم التناسي»، فتصدى لها بالنقد على منهاجه فى العنف. وهذا العنف استمر معه طوال حياته، لم يتخل عنه، وكان مرد هذا النقد غضب الأستاذ الأنصاري والمقربين منه، وكما يقول الشامخ: إن نقد العواد لهذه القصة أفرز حربًا كلامية، امتد بها الزمن، وعنف عمقها، وقد جنح العواد إلى هجوم وتعابير قاسية مؤلمة، فوصف أولئك المتصدين إليه، بقوله: «ورأى الناس على صفحات صوت الحجاز أوحالاً من أقذار الذهن الكليل، ليس من كرامة النفس، ولا من كرامة الفكر أن نتنزل إلى الإجابة عنها»، ويعلن الدكتور الشامخ أن العواد فى نقده التهكمي اللاذع متأثر بما صنعه ميخائيل نعيمة، حين هاجم الشعراء المقلدين.

وتصدى «يوسف ياسين»، الذي كان رئيس تحرير صحيفة أم القرى يومئذ – إلى كتابة عشر مقالات، انتقد فيها كتاب خواطر مصرحة إبان صدوره، وكان يوقع تلك المقالات باسم – قارئ – وجنوح «يوسف ياسين» إلى عدم إعلان اسمه، دليل على عنف حال تلك المرحلة، وقسوة المتصدرين للنقد والعراك من شبان تتدفق الدماء الفوارة فى أوداجهم وشرايينهم ، وأمام من يتصدى فى الساحة للنزال، يجد قوى لا طاقة له بها من القسوة والقوة والعنف.. ووقفات العواد وتصديه لما أسماهم – المتشاعرين – فنقرأ فى خواطره: «أواه كل هذه

أيها المتشاعرون صديد فكري، وقيء لو أنفق العمر أجمعه فى مثلها لما وصل الناظم إلى الشعر.. الشعر جميل، أما أمثال هذه المقيئات فاعلموا أنكم على بعد 987000كيلو متر من الشعر». ويذكر الشامخ أن نقد العواد: «قد اتسم بالمغالاة والتحدي، ولم يسلم هو نفسه بما عاب به خصومه من تعصب وضيق أفق».. وأكد الدكتور الشامخ أن إنتاج العواد الأدبي، قد أصبح بعد مرحلة الشباب أكثر أصالة وعمقًا.

(4)

ونقرأ فى كتاب عبدالرحيم أبي بكر، قوله: «وقد كان نقد العواد «لديوان البسمات الملوّنة»، نقدًا شاملاً بنّاءً هادفًا، يبين المحاسن ويشيد بها، ويشير إلى بعض المآخذ وينبه إليها».. وعلى جانب آخر، نجد الكاتب يجنح إلى موضوع التجديد فى الحجاز، فيقول: «وهذا المثل هو الجهد الذي قام به الأستاذ محمد حسن عواد، فى إبَّان النهضة، والأستاذ العواد يعتبر من الشعراء النقاد، بل الرواد، فى هذا المجال بين جيله، وقد أعطى تيار التجديد منذ شبابه كل ما يستطيع من جهد صادق موفق، وكتب فى ذلك مقالات وشعرًا، حققا له مركز الريادة».. ثم يشير الكاتب إلى ما حفل به كتاب العواد الأول – خواطر مصرحة – وكذلك كتابه – تأملات فى الأدب والحياة – وذلك فى اهتمامه بالتجديد فى الأدب، وقد أشرت آنفًا إلى أن أديبنا فى مطلع حياته الأدبية وفورة شبابه، كان مهتمًا بالتجديد، وأنه رفض الكثير من الأدب القديم، بالرغم من أن فيه كنوزًا، هي مرجعية قوية، وقيمة لا غنى عنها لأي كاتب ودارس للأدب العربي، غير أن الأدب المعاصر فى المهجر ونحوه جذب أديبنا إليه بقوة، وشغله أكثر من غيره، ربما لبريقه وجدته، وأنه أدب حركي ليس فيه جمود ولا حشو لا خير فيه..

ويقف الأستاذ عبدالرحيم أبو بكر عند هجمة العواد على الشعراء المقلدين فى خواطره المصرحة، فى مقال له بعنوان: «أيها المتشاعرون»، فيحمل على الذين

يقلدون أساليب القدماء فى التخميس، والتشطير، والتشجير، ونحوها من تلك الزخارف.. ولعل بعض أولئك الشعراء المقلدين معذورون، لأنهم وُجِدوا فى زمن راكد مجدب، لم يتح لهم الوصول إلى التجديد، وإلى نهضة أدبية تدفع بهم إلى الإتقان والتجديد، لأن ثقافتهم ضحلة ضيّقة، عمادها بعض الركيك من كتب القدماء، ولم يحن بعد انفتاح بلادهم على الثقافة الجديدة فى الوطن العربي، الذى أتيح له أن يدخل فجر النهضة، والكتاب الجيّد عزيز ونادر فى بلادهم يومئذ، والتعليم فى أول سُلَّمِهِ، وليس هناك سوى مدرستي الفلاح فى جدة ومكة، والصولتية قبلهما فى مكة، وبعد ذلك العلوم الشرعية فى المدينة المنورة، وإمكانات هذه المدارس لاشك أنها محدودة جدًا فى قبول الطلاب، الذين يسعون إلى تعليم متطور، ينهض بهم فى حياتهم ومستقبلهم.

وفى وقفة على بعض آراء العواد فى التجديد، التي اهتم بها الأستاذ عبدالرحيم في كتاب العواد – تأملات فى الأدب والحياة – الذى كتب مقالاته مابين 1932م و1936م، فيقول: «فواجب فى نظرنا أن يتحد الشعر والفلسفة، وبعبارة أجلى، أن يكون شعر الثقافة الحديثة في العصر الحاضر فلسفيًا عميقًا جذابًا، إذ ما قيمة الفكر الثاقب المتسلط على أعماق المسائل الإنسانية، مهما تباينت ألقابها، إذا كان هذا الفكر لا يصنع شيئًا قيمًا فى اكتشاف مجهول من عالم المجهولات»[8].

وهكذا دأب العواد فى حملته على الركود ودعوته إلى التجديد بكل السبل، كما فى مقالته «القذاذة فى الشاعرية»، ومعنى القذاذة لغويًا – الشيء ما قذَّ منه سقط –.. وهكذا يمضي العواد فى مطلع حياته الأدبية وشبابه الفوار المتحفز، يحمل باللائمة العارمة على أدب التقليد والمديح فى الشعر، وكذلك الأدب الكاسد، كما أسماه، وحتى ترديد الأمثال القديمة، وقومه يقرؤون ويسمعون أن غيرهم من الأمم العربية والغربية قد نهضت بالعلم، وأن الشباب فى الحجاز يتلبسه الخمول والجمود، وهذه الحياة الراكدة لا تليق، ولا توائم تطلع الطامحين،

وهم خليقون أن يشاركوا فى نهضة بلادهم إلى السمو، وإلى الرقي المدني والحضاري، وأنهم ليسوا أقل من الشعوب التي نهضت بحياتها، فبرزت فى دنياها من خلال كدحها وعملها وطموحها وتطلعاتها الجاهدة.. ولا يشك مخلص واع فى هذا التوجه، الذى رنا إليه الطليعة من الشباب الحجازي فى عصر العواد ولداته: الأستاذ محمد سرور الصبان، وعبدالوهاب آشي، ومحمد سعيد عبدالمقصود، وأضرابهم من الشباب الطامحين، وغير الطامحين، لا خير فيهم، كما يقول أمير الشعراء..

ونتابع مع الدارس «عبدالرحيم أبى بكر»، فى وقفاته على أدب العواد فى صدر حياته، فيقول: «ويخيل إليَّ أن العواد بنزعته وأسلوبه فى كتاباته النقدية ودعوته إلى التجديد، كان يمثل (مدرسة الديوان) المصرية فى الحجاز، وبخاصة دور العقاد، ولا يبعد أنه كان يتأثره، ففي بعض تعبيراته يلحظ القارئ أفكار العقاد النقدية»، وأنا مع الكاتب فيما ذهب إليه، لاسيما وأن الأستاذ محمد سرور الصبان – رحمه الله – دعم تيار التجديد، الذى رفع لواءه العواد فى خواطره المصرحة، فقدم لتلك الخواطر وأشاد بها ونشرها فى البيئة الأدبية، وأن تلك الخواطر مهّدت كثيرًا لما تلاها من إنتاج شعري متجدد، إذ حملت فى دعوتها آراء مستحدثة، ونظرات فى النقد والأدب والحياة، وجهرت ببعض المفاهيم الجديدة التي كانت نتيجة استيعاب، وحقا فإن ما قدمه الكاتب، هو كما أسماه من بواكير الرواد.. وهذا كله نتاج لتمرد الشاعر الكاتب محمد حسن عواد، رحمه الله، ليذيب الجليد ويوقظ النوّام السادرين الخاملين، ويقول لكل واحد منهم: «انهض فقد طلع الصباح ولاح محمّر الأديم»، والعواد ومن حوله من الطليعة المتحفزة، لم يعيهم إيقاظ الرقود، فانتصرت صيحتهم فى مجتمعهم، الذي فتح أعينه على فجر جديد، عدته العلم والعمل والإخلاص للوطن، والسعي الجاد نحو حياة كريمة – تبعث الميت فى البلى – كما قال شاعر النيل، فأخطر شيء فى الحياة الدنيا – ميّت الأحياء – كما قال أبو الطيب.

(5)

وتقول السيدة نجاة العواد، ابنة الأديب الرائد، فيما نشر لها من حديث فى مجلة اقرأ فى الحلقة الثالثة بالعدد – 320 – الصادر بتاريخ 1401/6/26هـ، 1981/4/30م عن أبيها، أنه: «كان ينادي بتحرير فكر المرأة، وكان يقول لها: «يجب أن يكون لك رأيك المستقل، إذا رأيت أن فكرك ورأيك يخالف المطروح أمامك، فلابد أن تقولي رأيك».. وفى الزواج لا يرى العواد أن زوج المرأة يلغي شخصيتها، وكان يطالب المرأة بأن تشارك برأيها فى كل أمور الحياة، فذلك أجدى للأسرة والمجتمع، لأن الحياة الزوجية شركة بين اثنين».

العواد . . وهؤلاء

هذا العنوان لكتاب شارك فيه نحو خمسة عشر كاتبًا، بدءًا بثروت أباظة وانتهاءً بمحمد على قدس، وأشرف على جمع مادته وطباعته محمد سعيد باعشن، وتجاوزت صفحاته الأربعمائة، والكتاب خال من التاريخ، لكنني رأيت فى آخره رقم الإيداع بدار الكتب والوثائق المصرية – 87 – وهذا يعني أنه طبع فى عام 1987م، وقد طبع بمطابع دار الوزان للطباعة والنشر فى القاهرة – المعادي.. وتلك الكلمات من كاتبيها ثناء وتمجيد للأديب الكبير محمد حسن عواد – رحمه الله – وإن وقفتي ستتركز على نقد للأخ الدكتور عبدالله الغذامي، شغل عدة صفحات، بدءًا من 122 إلى 142، وعنوان بحث الدكتور الغذامي: «آراء العواد العروضية، دراسة ونقد»، وفى الصفحة الأخيرة لهذا البحث صورة زنكوغرافية لهذه الدراسة باللغة الإنجليزية عن آراء العواد العروضية، وعنوان كتاب الأستاذ العواد «الطريق إلى موسيقا الشعر الخارجية»..

يقول الدكتور الغذامي: «لعل أكبر مشكلة فى الكتاب، أن صاحبه لم يفصل فى قضايا العروض التفصيل كله، ولم يوجز الإيجاز كله، وقال: «إنه قصد تبسيط علم العروض، إلا أنه لم يبسط التبسيط كله، ولم يلتزم الالتزام

العلمي كله، أي أنه – وبشكل قاطع وواضح – لم يحدد لنفسه منهجًا يسلكه فى كتابه» .. ويقدر الناقد أن مؤلف هذا الكتاب لم يكتبه دفعة واحدة، وإنما كتبه منجَّمًا، وربما عبر فترات متباعدة، مما جعل منهجه فى الكتابه يختلف بين جزء وآخر.

ويرى الدكتور الغذامي أن توجه العواد إلى تبسيط قواعد العروض «أوقعه فى افتراضات خاطئة فى هذا العلم، مثل محاولته تغيير وزن البحر المنسرح، وكذلك المقتضب، إذ قدم تفعيلات لهذين البحرين لا يمكن تطبيقها عليهما، وقد أثبتنا ذلك بمقارنته بأمثلة من العواد نفسه ».. محالة المؤلف – تعديل تفاعيل بحر المنسرح.. ويبدي الناقد أنه حاور «اقتراحات العواد باستبدال التفاعيل الخليلية بأشكال هندسية، أو تقديم جمل ذات مدلول لغوي بدلاً من التفعيلات، ثم قضية استخدام نظام المقطع للشعر».. ويؤكد الناقد أن العواد فى استخدام نظام المقطع كميزان للشعر «ناقل لا مبتكر، وأن محاولته تنقصها الدراسة والتمحيص، مما جعلها تقصيرية عن بلوغ حد الابتكار، ولكنها تلقي الضوء على تجربته كشاعر لا كناقد».. ويرى الناقد أن مشروع العواد فى التبسيط : «أوقعه فى أخطاء لم ينتبه إليها، وربما كان مردها التسرع إلى الأخذ بالفكرة قبل دراستها وتمحيصها».. لكن الدكتور الغذامي لا يبخس أديبنا جهده، فنجده يقول: «وليس للمرء إلا أن يقدر للعواد فتح الاجتهاد فى تنويع موسيقى الشعر وفى محاولته فك القيد فى تجريب ما تنتجه الأوزان العربية من أشكال عروضية مختلفة»، وقال الكاتب فى آخر المطاف: «والعواد يعد أحد رواد التجديد، والداعية له منذ مطلع حياته، وكتابه – خواطر مصرحة – شاهد على ذلك».. ويشير الناقد إلى محاولة الكاتب فى التبسيط فأخطأ، حسبما حوّل بحر إلى آخر، فنجد ذلك فيما رسمه الناقد الغذامي فى ذلك:

من :

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن

إلى:

مستفعلن فاعلن مفاعلتن مستفعلن فاعلن مفاعلتن

وخلال محاولة العواد تغيير وزن بحري - المنسرح والمقتضب - كما أشرت آنفًا، نرى الدكتور الغذامي يقول فى ذلك: «وكان حريًّا بالعواد أن يغفل هذين البحرين مادام التبسيط هدفه، لاسيما وإن كاتبًا حدثيًا - كإبراهيم أنيس - قد أغفلهما إيمانًا منه بتوجه «الأخفش»، وقال: «ولسنا نجد شاعرًا أتى بعد - الأخفش - فكتب فيهما شعرًا.. فالتحديث فى أمرهما إثقال على دارسي هذا العلم دون جدوى».. وهذه الدراسة المتخصصة التي قدمها الدكتور الغذامي، من خلال قراءته لكتاب الأستاذ العواد: «الطريق إلى موسيقا الشعر الخارجية»، سرني أن أجدها فى كتاب يضم الإشادة والثناء على رجل خليق بذلك..

* * *

وأجد فى صفحتي كتاب «العواد وهؤلاء»، تحت رقم - 3 - رؤية معاصرة حدثيًا لا تحمل اسم كاتبها، فنقرأ فيما عرض، وهو كما ذيل فى الصفحة الأولى منه، أنه قد نشر فى مجلة - اقرأ - بالعدد (477)، الصادر بتاريخ 1404/9/21هـ.. نقرأ ما قاله كاتب تلك السطور: «حين قرأت مقالة الأستاذ أحمد عبدالغفور عطار فى جريدة الندوة، التي ينتقد فيها شعر شاعرنا الراحل الكبير محمد حسن عواد، ومقارنته بشعر الأستاذ محمد حسن فقي.. غرابة هذا النقد، أنه جاء بعد موت العواد.. والأغرب منه التشكيك الذي جاء فيه للانتقاص من إيمان الأستاذ العواد الذي هو بين يدي الله» .. وفى تضاعيف تلك السطور نقرأ فيها: «معظمنا يعلم سر الخلاف الذى كان قائمًا بين الأستاذين العواد والعطار.. ويذكر المهتمون بالحركة الأدبية، المعارك التي دارت بينهما، والتي آثر الأستاذ العطار الصمت فى آخرها.. ويبدو أنه وجد الفرصة الآن ليقول رأيه بحرية في العواد بعد وفاته، وأعتقد أن وجه الخلاف بينهما، عدة قضايا، كان أبرزها نقد العواد لديوان

العطار «الهوى والشباب» وكشف سر خطير نشره العواد فى «الأضواء»[9]، والذي كان أحد أطرافه الشاعر المصري فوزي العنتيل، كان هذا كفيلاً بإيجاد فجوة فى العلاقات واختلاف الرأي بين الأستاذين العواد والعطار».. ولعلي فى حل اليوم أن أنبش فى القبور، حول ديوان العطار المشار إليه آنفًا، وما قيل فيه فى هذا الكتاب، الذى جمع ما حواه محمد سعيد باعشن، رحمه الله.. أن هذا الديوان حوله شكوك فى نسبته إلى الأستاذ العطار، وأن كلامًا قد نشر فى صحيفتي الأضواء والرائد، يبين الاتهام وما إليه، وصرفت النظر عن العودة إلى تينك الصحيفتين، بعدًا عن الوقوع فيما أكره اليوم لغياب صاحبه، وكذلك قضية التثبت من الاتهام، وإلى الله ترجع الأمور.

آراء العواد والآخرون

ونقرأ فى كتاب العواد وهؤلاء – ص «246»، عن العواد وتشجيع المرأة السعودية، وأنه خاض فى جدال دفاعًا عن أدب المرأة.. ومن ذلك مناصرته للشاعرة «ثريا قابل» ودفاعه عنها، إلى حد يشبه الغلو، حين قال: «إنها أشعر من شوقى، وأشعر من الشريف الرضي»، بعد إصدار ديوانها «الأوزان الباكية».. ولا ننسى نزاله للكاتب الناقد الأستاذ عبدالعزيز الربيع فى صحيفة المدينة.. وقد فتشت عن مقالات الأستاذ «الربيع» فى كتاباته فى الصحف، التي جمعها مشكورًا الأستاذ محمد صالح البليهشي، عضو مجلس إدارة نادى المدينة المنورة الأدبي، بالأمس، فلم أجدها، وسألت الأخ البليهشي عن ذلك، فقال: «إنه لم يصل إليها».. وأستاذنا العواد مثل أديب العربية الكبير «عباس محمود العقاد» فى عنف الهجوم والملاحاة، والقسوة، إلى حد المبالغة التي لا حدود لها، وكلا الرجلين يمارسان أساليب القوة، غير المقبولة عند الملتزمين، فنقرأ فى – العواد وهؤلاء : ومن أبرز معاركه مع هؤلاء الأدباء، معركته مع الناقد الراحل عبدالعزيز الربيع، والشاعر الأستاذ حسن عبدالله القرشي، بالغ العواد في مديحه للشاعرة

ثريا وأغدق عليها بالكثير من النعوت والصفات، منها: «خنساء الجزيرة»، و«ساجان السعودية» وغيرهما.

وأذكر من خلال قراءاتي لردود العواد ودفاعه عن الشاعرة، جنوحه إلى ما يشبه التبكيت فى غير محله، حين يصف «الربيع» بأنه: معلم صبيان، والعواد نفسه كان معلم صبيان فى مدرسة الفلاح بجدة، التي تخرج فيها، وإن كان لم يزد عن عامين دراسيين، كما أقدر، والحجاج بن يوسف كان معلم صبيان فى الطائف، قبل أن يلتحق بركب بني أمية، حتى أصبح أمير الرافدين، وتعليم الصبيان ليس سبة، ولكنه وظيفة شريفة، يكفي نعتها - بمعلم - ورحم الله شوقي القائل: «قم للمعلم ووفّه التبجيلا»، ولا ننكر أن العواد فى كتاباته كان دائمًا يتطلع إلى الغد، ويدعو إلى الإعداد والاستعداد له عبر حياته، وهو مواطن غيور، محب لهذا الوطن، وهو شجاع قوى، كان ذا صوت بعيد متمرّد، وكان ذا موهبه مبكرة، حفزته للبروز والتحدي، بعزيمة لا تعرف التراجع، ولا التخاذل، ولا الهزيمة.

(6)

فى مقدمة كتاب خواطر مصرحة، التي كتبها الأستاذ عبدالوهاب آشي - رحمه الله - وهي مقدمة ضافية رائعة من روح الخواطر نفسها، قال الأستاذ الآشي: «فرأيت الأديب ذهب مذاهب شتى في خواطره، بين نظرات فى الحياة الأدبية، ودروس فى الاجتماع ومواعظ لكبح جماح الأمة عن غوايتها، وهو فى كلها حر الفكر، صريح الرأي، شديد اللهجة».. وقال كذلك: «وإن هذه الثورة الفكرية، أو الأدبية، عندى أنجح سعي، وأسرع نتيجة، لأولئك الذين يريدون أن يُحيُوا كوامن النفوس، ويحركوا جوامد الأفكار، وينطقوا صوامت الإحساس والوجدان».

(7)

فى كتاب «شوقيات وشوكيات»، الذي جمع أطرافًا من مقالات الأديب المربي الناقد عبدالعزيز الربيع، رحمه الله، بمجهود محب صادق وفيٍّ، هو الأستاذ محمد صالح البليهشي، صدر هذا الجزء وغيره من إنتاج الربيع عن النادي الأدبي فى المدينة المنورة، فى طبعته الأولى عام 1420هـ، 1999م، نقرأ فى ص – 218 – وما بعدها، ما كتبه الاستاذ الربيع، بعنوان: «وللعواد مع المعلمين قضية».. بدأ الكاتب حديثه، بقوله: «أيها السادة المعلمون.. ما أهون شأنكم.. وما أسخف عقولكم، وما أتفه أعمالكم.. أيها السادة، نعم أيها الأساتذة جميعًا ابتداءً من العاملين فى الجامعات، وانتهاء بالعاملين فى رياض الاطفال، لا يهم كم أنتم مخدوعون، حين تظنون أنفسكم شيئًا، وحين تتصورون أنكم تؤدون واجبًا مقدسًا، فلستم فى الواقع إلا أناسًا آليين.. إن الذي يجب أن تعلموه جيدًا هو أنكم «قشر»، ولستم «لبابًا، وعرض – ولستم – جوهرًا – وقصطيرًا، ولستم – ذهبًا»..

ويمضي الأستاذ الربيع فى بث القضية التى بدأها بعنوانها، ومبتدأها، أن محررًا فى إحدى صحفنا، يقدم بابًا بعنوان «كل شيء».. وشرع هذا المحرر الشاب يسعى إلى فريق من أدبائنا، ليكتبوا له مقالات بعنوان – ذكريات معلم سابق – ويذكر الربيع أن نفرًا من هؤلاء الأدباء استجاب لطلب المحرر، منهم الأساتذة: «أحمد قنديل، وضياء الدين رجب، ومحمود عارف» – رحمهم الله – وكانت كتاباتهم كما يشير الربيع من الأدب الرفيع والخلق السامي، ومن هؤلاء الكتاب الأستاذ محمد حسن عواد، رحمه الله، فقال الربيع: «وكان مقاله نشازًا بين هذه المقالات»، وكان عنوانه: «المهنة التي كنت نشازًا فيها».

ونقرأ مقاطع من حديث العواد حيال ما طلب إليه المشاركة فيه: «قال لي طلال إنه يريد مني أن أكتب عن ذكرياتي كمعلم سابق، كما كتب فى ذلك

أصدقاء لنا من الكتاب، فقلت له: يا بني إن مهنة التعليم بالنسبة لي كانت نشازًا فى حياتي»، ويمضي العواد فى حديثه: «كانت على غير رغبة مني فى الاشتغال بهذا العمل، كانت مدتها المؤقتة قصيرة الأجل، وكانت فى مدرستين مختلفتين، إحداهما شعبية - أهلية - والأخرى حكومية.. ولأننى كنت حدثًا يافعًا لم أنضج بعد، وكان الكثير ممن وُضعوا أمامي ليكونوا تلامذتي يكبرونني بالسن، وإن كان كثير منهم أيضًا يصغرونني، ولكن الجو الذي يحيط بالجميع كان غير قابل للتفاعل الآلي.. ولأن نفوري من هذه المهنة ومن هذا الجو الآلي، جعلني لا أهتم بواجبات التدريس أو التعليم، كما يراد، وبالطريقة التي تراد. وأسأل الله الرحمة والغفران، لأن رجلين زجّا بي فى هذا المجال، وهما الفقيدان السيدان عبدالرؤوف جمجوم، وكيل رئيس مدارس الفلاح، والحاج محمد علي زينل علي رضا، رئيس هذه المدارس، فقد كانت السمة عندهما أن يحسنا إليّ بهذه الوظيفة، لأعول والدتي الأرملة وشقيقتي اليتيمة، وأن تستفيد المدرسة من ذكاء، خيّل إليهما أنني أختص به بين طلبة القسم العلمي فى المدرسة.. ولست أنكر أن بين المعلمين قسمًا يحمل فى رأسه فكرة مشروع الفضيلة، وحب العدالة العامة والوعي والحرية فى التفكير والمعرفة المنتجة، ويحمل فى قلبه رسالة خدمة الأمة عن طريق هذه الأمانة التي وضعها الله فى أعماقه، وزادت بمقومات خلقية وفكرية تساعد على أدائها.. ولن يكون أفراد هذا القسم إلا فلاسفة ومفكرين، أو فنانين عباقرة، لهم القدرة، ولهم الاستعداد لهذا العطاء»..

إن بسط آراء العواد والتعليق عليها، فى كتاب الأستاذ الربيع، أخذ أو شغل خمسًا وعشرين صفحة.. ورأيت الربيع يركز على كلمات بعينها - منها وصف المعلم بالآلية، مثل قوله: «أما المعلم الذى يمارس التدريس آليًا، كمهنة يتقاضى عليها أجرًا فبعيد جدًا، عن مستوى هذه الطبقة».

لقد نقلت كلام العواد كما وجدته في صفحات الربيع - كاملاً - حتى يحيط القارئ بهذا الموضوع، الذى أرى أن الأستاذ الربيع قد بالغ فى الإساءة

إلى المعلمين بمحمل لم نجده فيما ألقى به العواد، فالرجل عمل مكرهًا فى التدريس مدة لا تتجاوز سنتين دراسية، ولما لم يجد نفسه فى تك المهنة تركها.. وحين يفند العواد قضية المعلمين، فالحقيقة أن ليس كل من مارس مهنة التعليم هو جدير بهذه المهنة الشريفة، ولا أعدو الواقع حين أقول اليوم، إن هذه المهنة كانت رسالة، فأصبحت وظيفة، وليس معنى ذلك التعميم فى هذا الوصف، غير أن شرائح كثيرة وكبيرة توجهت إلى هذا المجال، من أجل أكل العيش، ونسمع من يقول: إن قطاعًا من الناس من الجنسين حين فشلوا فى الحياة العامة – أي الوظائف – جنحوا إلى التعليم.. وخلافات الأستاذ الربيع مع الأستاذ العواد – لاسيما فى قضية ديوان شعر «ثريا قابل» ومبالغة العواد فى الإشادة بهذا الشعر وكاتبته – أثار ذلك الجدل المتقد بين الكاتبين خصومة عارمة.

إذًا فإن السطور الأولى من حديث الربيع التى أوقد نارها، ليزج بالعواد فى تحقيره للمعلم ليس حقًّا، وقد رأينا أقوال العواد التي ساقها الربيع فى هذه القضية.. ومن المؤلم أن اختلاف الرأي يفسد للود قضية، وليس صحيحًا أنه لا يفسد للود قضية، كما يردد كثير من الناس.. أما نقد الربيع واعتراضه على آراء العواد فى شعر «ثريا قابل»، فإن الحق مع الربيع، لأن هذه الشاعرة فى تجربتها الشعرية الأولى، لايمكن أن ترقى إلى شعر شوقي، ولا الشريف الرضي، ولا خناس، كما يلقب رسول الله ﷺ «الخنساء».. غير أن العناد والمكابرة يقودان إلى كثير من الأقاويل، التي تتجاوز طبيعة العقل المدرك، وإلى المبالغة والمكابرة والإصرار على بث آراء مغلوطة.. وقد رأينا كثيرًا من هذه التجاوزات فى العصر الحديث، فالمازني، والعقاد، وطه حسين، وزكى مبارك، ومن إليهم، بالغوا فى توجهات خاطئة، ثم تراجع كثير منهم، ومعركة الرافعي مع العقاد مردها، توجه العقاد نحو التجديد، والرافعي لا يريد أن يتجاوز الأدب القديم، وهكذا دواليك.

آراء العواد وردوده

قبل أن أسجل آراء أديبنا محمد حسن عواد وردوده على الآخرين، رأيت أن أجعل في صدرها أبياتًا من شعره وجدتها فى كتاب – أدب الحجاز – الذى ضم فى صفحاته كما قال جامعه الأستاذ محمد سرور الصبان، أنه : «صفحة فكرية من أدب الناشئة الحجازية – شعرًا ونثرًا –»، وقد صدرت الطبعة الأولى منه فى 20 رمضان سنة 1344هـ.. يقول العواد فى ص (32) تحت عنوان: «حقائق فى الوطنية والاجتماع»:

متى نرتقى المجد الصريح المخلدا ونكتب فى التاريخ فخرًا مؤبدا
متى نملك الشأو الرفيع جلالةً ونرمي إلى العلياء سهمًا مسددا
أنبغى المعالي بالتقاعس ضلةً ونطلب عزًا في الخليقة رقدا
أما وجلال المجد ما المجد مدرك بغير جهاد يجعل الشعب مسعدا

إلى أن يقول:

ألا انجدونا ياشبيبة قومنا بآمال شعب مدَّ للنجدة اليدا
ألا أسعفونا بالحياة فإننا إليها عطاش نبتغي اليوم موردا

وددت أن أنقل نماذج من شعر أديبنا الكبير وخواطره، كقصيدته – فلسفة محب – فى ديوانه «نحو كيان جديد»، التي مطلعها:

ياحبيبي، أراك بادي القطوب واقفًا، كالمتيم المسلوب
ترمق العابرين، منقبض النفـ ـس، وعيناك برقها كاللهيب

أو قصيدته – من الحجاز وإليه – ففي تحيته للحجاز، يقول شاعرنا:

مـن هـنـا شـع لـلـحـقـيـقـة فـجـر مـن قـديم، ومـن هـنـا يـتـجـدد
أدب نـابـه، يـقـدمـه الـشـعـب إلـى الـنـاس مـن بـلاد «مـحـمـد»

ومنها:

سيّد العالمين، من رفع الفجر أمـام الـظـلام حـتـى تـبـدد

وكذلك قصيدته، التي عنوانها: تحية العقاد، التي حَيَّا بها كاتب العربية، حينما زار الحجاز، فى عام 1374هـ، ومطلعها :

يـا إمـام الـبـنـاة لـلأدب الحـي بمـصـر وشـاعـر الأجـيـال
فـتـسـامـى إيمـانـنـا بـك فـنـا نـاً رفـيـع الـذرى شـديـد المحـال
قـل، فـإن الحـيـاة قـد أطـلـقـ ـت منك شعورًا يزين كل مقال

وكذلك قصيدته إلى الدكتور طه حسين، حين زار بلادنا فى عام 1374هـ، 1955م، مع وفود من الوطن العربي، حيث عُقد مؤتمر أدبي لبضعة أيام، وكان الأستاذ العميد يومها – رئيس اللجنة الثقافية – فى جامعة الدول العربية، قال العواد فى تحية الأستاذ العميد، فى الحفل الذي أقيم تكريمًا لهذه الوفود برئاسة الأستاذ العميد:

التحايا مظاهر الإجلال
والمزايا مقومات الرجال
من يحي الحجاز
من يكرم الثغر المدوي
من أثارت «أيامه» الغر أيامًا حلت بين غرة وحجال
كاتب الشرق

حامل المشعل الوضاء للجيل

جاحظ الأجيال

حارس الفكر واليراع من الغفلة والمسخ والبلى والزوال

باعث العقل في افتقاد المعري

مبدع الفن بالأداء المثالي

ناشر العلم كالهواء وكالماء

فاعرفي يابلادي للرجل الأمثل، فضل النبوغ، فضل النضال

لعل هذه الابيات تجزي، كنماذج عابرة، لأنتقل بعد ذلك إلى آراء أديبنا الكبير من خلال بعض ما كتب، فى المجلد الثاني من أعماله الكاملة.

يبدو أني سأعرض عن آراء العواد فى خصومه، لأن فى ذلك نبشًا للقبور، حين أسوق ما يمكن أن يُسمى عنفًا من خلال كتابات العواد وهجماته على من يخالفه فى الرأي.. وقد أشرت آنفًا إلى شيء من ردود الفعل، فإذا استثنيت تلك الملاحاة التي كانت بينه وبين الشاعر الأديب الكبير حمزة شحاته – رحم الله الأديبين – فنجد فى صحافتنا – مثل البلاد السعودية – نقدات بين العواد والعطار، وأذكر بالمناسبة أحد ردود العواد وعنوانه: «العطار يخرّف»، ونظم العواد قصيدة قافيتها ألف ممدودة، وكانت قافية أحد أبياتها كلمة – سمحاء – فبادر العطار إلى تصحيح تلك الكلمة، وأن صحتها «سمحة» لغويًا، فنظم العواد بيتًا من الشعر بألفاظ أدبية قديمة، ونشر ذلك فى صحيفة البلاد السعودية، وكانت يومئذ الصحيفة البارزة، بل الأولى، ونسب البيت كما قال إلى شاعر قديم، لم يذكر له اسمًا، لكن العطار وهو يشبه العواد – مناكفًا – رفض ما أقدم عليه صاحبه، وقال: إنه وهم.

ونجد هجمات العواد على صاحب المنهل، الأستاذ الرائد عبدالقدوس

الأنصاري ، سواء نقد بعض إنتاج الأنصاري، أو ما كان ينشر فى المنهل من آراء تخالف آراء العواد ،أو تنتقد بعض كتاباته، مثل النقد الذى مارسه الباحث والكاتب الكبير «حمد الجاسر» فى نقده لكتاب العواد – محرر الرقيق – فرأيت فى رد العواد العنيف على الأستاذ الجاسر، وهو – أي الجاسر – لم يكتب اسمه فى نقده، فأخذ العواد يكيل له التجهيل.. والعجيب أن رد العواد لم يتعرض لما ألقى به الأستاذ الجاسر من نقد لكتاب محرر الرقيق، والتوجه نفسه الذي مارسه الأستاذ العواد مع الأستاذ عبدالعزيز الربيع حول ديوان «الأوزان الباكية» للشاعرة «ثريا قابل»، والخطأ الذي يحسب على أديبنا العواد فى تصديه لما لا يعجبه من كتابات الأدباء، أنه يبتعد عن جذر الموضوع الذى يلقي به صاحبه، وينصرف إلى أمور جانبية، كلها هجوم وتسفيه آراء.. والذي يريد أن يقف على أنموذج من ذلك، فإنه واجده فى آخر كتاب – محرر الرقيق – من «310 -331»، فى رد العواد على ما أسماه «المجهول المنهلي».. والحال هي هي في تناول هذا الرجل للآخرين، ممن يتصدى لآرائه بأي مساس لمخالفتها.. ولأن مناسبة هذا التناول، هي تكريم الكاتب الشاعر الرائد محمد حسن عواد، أول رئيس لهذا النادي، الذى عنى بأديبنا الكبير، فأقام ملتقاه – قراءة النص – السابع، لدراسة آثاره.. والناس تعودوا فى الاحتفاء، أن لا يزجوا بالسوء لمن سعوا إلى المشاركة فى درسه والحديث عنه، لاسيما بعد رحيله إلى الدار الآخرة، ويبقى درس آثاره للباحثين المهتمين بذلك، ليقولوا عمن يتناولون ما له وما عليه، أو كما قال الأستاذ العميد لدى استقباله للأديب الكبير توفيق الحكيم فى مجمع الخالدين، قال الدكتور طه حسين فى مستهل كلمة الترحيب والاستقبال: «صديقي الأستاذ توفيق الحكيم، حسب الناس لك وحسبوا عليك».. وقد أمرنا ديننا بذكر محاسن موتانا، وفيما سواه فأمره إلى الله.. وفى ختام هذه الوقفة العجلى، فإني أشيد برفقاء الدرب فى هذا النادي الأدبي الثقافي على تخصيص هذه الحلقة من قراءة النص، لأديب كبير، قدم الكثير من خلال كتاباته الإصلاحية، شعرًا ونثرًا، وكان فى كل ذلك مخلصًا وفيًا صادقًا، وحقه على

وطنه أن يكرمه ميتًا، إذ لم يتح له أن يكرم حيًا، ففى ذلك بعض رد الجميل والوفاء من الأبناء البررة الموفين، والوفاء سمة الأمة ذات المروءة، وكذلك العرفان بالرموز من أبناء الوطن الغالي، والحمد لله على توفيقه وفضله..

الهوامش

(1) خواطر مصرحة، ص 114.

(2) طريق التطور، ص 192، تأملات فى الأدب والحياة.

(3) ص 57 من خواطر مصرحة.

(4) التيارات الأدبية الحديثة فى قلب الجزيرة العربية، 1959م، ص 292.

(5) التيارات الأدبية – النثر فى المقالة، ص 26/25.

(6) ص 128، محمد حسن عواد شاعرًا، رسالة ماجستير، طبعت سنة 1405هـ – 1985م.

(7) وقفات الشامخ مع العواد، بدأت من ص 100-114.

(8) الشعر الحديث فى الحجاز، ص 276 إلى 293.

(9) صحيفة كانت تصدر بجدة قبل نصف قرن.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

أستاذ عبدالفتاح، أنا على يقين بأن الجمهور سيسألك عن الأستاذ العواد، ولكن – الآن – وقبل الأسئلة أود أن تعطينا لمحة عن حياتك معه، وعن وجهات النظر المتفقة أو المختلفة، حينما كنتما في النادي، وخصوصًا نحن نعرف أنك كنت على خلاف غير تفصيلي معه، فما سببه؟، وبخاصة وأنت الذي ربيت هذا المنبر، ليكون منبر الوضوح والمواجهة، فكيف كنت معه في النادي الأدبي؟، وما هي المعارك التي دخلتموها؟، فأنت تدعي أنه عنيف، وأنه رجل صلب.. نريد تجربتك معه، أو شيئًا منها..

■■ **الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين:**

معرفتي بأديبنا الكبير كانت عن طريق أستاذي «محمود عارف»، رحمه الله، والرجلان كانا زميلين في جدة، وطلابًا وأساتذة في مدرسة الفلاح، فمفتاحي إلى الوصول إلى العواد، كان الأستاذ «محمود عارف»، فقد عرفته قبل أن أعرف الأستاذ العواد، ومضت هذه الصلة، وكنت أتابع ما يكتبه العواد في البلاد السعودية، وكانت عنيفة في ذلك الوقت – صوت الحجاز والبلاد السعودية في عهد العريف – وكانت أقوى صحيفة في ذلك الوقت، وكانت تحوي كل المعارك، وكان العواد وأمثاله والعطار يأخذون مساحات واسعة في هذا الصراع، وحينما حصل هو وزميله الأستاذ «ضياء» على تصريح – خمسة أندية تقريبًا في فترة واحدة من الرياض – في عام 1395هـ، كنت ممن حضر في (الكيلو 10)، في الكازينو، الذي أقيم فيه الاجتماع الأول لأدباء جدة، لاختيار مجلس الإدارة وكنت أحد أعضاء مجلس الإدارة، في عام 1395هـ، وأوكل إليَّ أن أكون أمين صندوق النادي، وطبعًا أحترم الرجل وأعتز بأدبه وبشخصيته وتاريخه، وكل الظواهر البارزة في العواد.. وباشرنا العمل بعد أن استُؤجر مقر للنادي، وصرت أمارس وظيفتي في المشتريات، وكتابة الشيكات، وغيرها من الأمور التي

تتعلق بالوظيفة، وخلافه لا يستحق، فعمري كله قضيته في الإدارة، وهو أيضًا عمل في الأمن العام والدوائر الحكومية وما إليها، والخلاف - إن صح أن يسمى خلافًا - كان يطلب مني أن أكتب شيكًا بمبلغ كذا للمشتريات، وكان يشتريتها عن طريقه، فكتبت شيكًا وآخر، وفي المرة الثالثة، قلت له: إن هذا إجراء غير قانوني، فالعادة أن يُصرف مبلغ أمانة أو ذمة عند أمين الصندوق، أو عند رئيس النادي، وكلما اشترى شيئًا قدم فواتيره بالسداد، وتبقى في المحفظة كإجراء رسمي.. فلما توقفت عن توقيع الشيك - نظام الأندية الأدبية أن يوقع على الشيك أمين الصندوق ورئيس النادي - شكاني الأستاذ العواد - رحمه الله - إلى رئاسة الأندية، فجاء «الأستاذ أحمد فرح عقيلان»، وكان مستشارًا - آنذاك - في رئاسة الأندية الأدبية، واتصل بي لأقابله، فاعتذرت، وهذا الاعتذار له مغزى، فقد كبر في نفسي، وعزَّ عليَّ أن أحضر وأواجه الأستاذ العواد، وأقول أمام رجل جاء من الرئاسة أنني امتنعت عن توقيع الشيكات، لأنها طريقة غير نظامية ماليًا، فلم أقابل الرجل، فكتب الأستاذ العواد ما كتب - وللحق أقول: إنني لما باشرت العمل في النادي في عام 1401هـ، لم أمد يدي إلى ملفات النادي لأفتش فيها عن المذكرة التي كتبها الأستاذ العواد ضدي، حتى لا يتغير رأيي فيه، لأني سمعت الأستاذ العقاد - رحمه الله - في ندوته، قال: لو أن أبا العلاء في القاهرة، ما حرصت على أن أراه، حتى لا أغير رأيي فيه.. وفي هذه الجولة قررت الرئاسة الاستغناء عن خدمات «أبو مدين» في النادي، فانسحبت من النادي، وانتهت القصة عند هذه الحدود، فيما يخص العلاقة بالنادي، ولكن ظلت العلاقة مستمرة.. علاقة ود، علاقة تلميذ بأستاذه، علاقة رجل لست وحدي من يعتز به ومن يحترمه، فكل هذا الوطن يعتز بالعواد، فكان مواطنًا في الدرجة الأولى، ومخلصًا، وداعيًا إلى أن يرقى وطنه إلى أرقى ما وصلت إليه الشعوب العربية وغير العربية.. أما في المجال النقدي، فكنت أتابعه حينما يكتب في صراعاته مع العطار - مثلاً - أو مع الجماعة الذين يختلف معهم، ومن الطريف في إحدى خلافاته مع العطار، أنه - أي العواد - نشر قافية همزتها ممدودة،

وفيها بيت الكلمة الأخيرة فيه هي «سمحاء» فجاء العطار وكتب في البلاد السعودية أن كلمة «سمحاء» خطأ لغوي، والصحيح «سمحة»، وجنح الأستاذ العواد – لا أقول كعادته – فنظم بيتًا بلغة الشعر القديم وفيه كلمة «سمحاء»، وقال: هذا بيت لشاعر قديم، فقال له العطار: يفتح الله.. وهذه الحكايات لدي منها الكثير بلا شك، ولا أريد أن أطيل عليكم، وقد كتبت نحو (24 صفحة) في البحث الذي قدمته، وهذه قدراتي، فلست جامعيًا، ولست حتى صاحب شهادة، إلا شهادة، لا إله إلا الله.. وشكرًا لكم.

■■ رئيس الجلسة:

ذاكرة الأستاذ أحمد باديب تحتوي على الكثير، فهو يمثل أجيالاً من أبناء أهل جدة، فنحن نطمع ألا يختصر، ونتمنى أن نخرج بجديد من هذه الذاكرة، فليتفضل:

العواد في ذاكرة التاريخ(*)

أحمد باديب

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله حمدًا يليق بجلال قدره وعظيم سلطانه، وأصلي وأسلم على سيد الأنام، سيدنا محمد ﷺ، لقد طلب مني أخي الدكتور عبدالمحسن القحطاني أن أتحدث عن أستاذنا الأديب محمد حسن عواد عبر الأجيال، فقبلت عن جهل مني وغرور، فكنت أظن أن الأستاذ العواد، أستاذ كتب شيئًا من الشعر والنثر والمقالات الاجتماعية والسياسية وغيرها، كما هو حال الكثيرين ممن نسميهم في بلادنا «أدباء»، وطلبت من مركز الدراسات في مكتبي أن يأتيني بكل ما كتبه الأستاذ العواد، أو ما كُتب عنه، والكتب التي لا يجدونها في السوق، أتمنى عليهم أن يذهبوا إلى مكتبة الجامعة - وللأسف كثير منها لا يوجد - فيصوروها، وذهلت من الكم الهائل من الإضبارات التي كانت تأتي إلى مكتبي كل يوم، حتى قبل هذه المحاضرة بأيام، وحتى الأمس، مازلت أتلقى إضبارات وكتبًا، مما كُتب عن العواد، ومما كتبه العواد، فقلت في نفسي: إن أغلب ما كُتب وأغلب ما في هذه الإضبارات حشو، كما هو المعتاد، ومجاملات وتزلفات يملها القلب، وأنا وقد كنت مدرسًا قديمًا أستطيع أن أختصر كل هذا في إضبارة أو اثنتين، ولكني ذهلت، لأن الكم الهائل كان أغلبه ذا قيمة وعمق، وكنت أدهش، وكلما تعمقت أكثر، كلما أردت أن أرفع

(*) هذه الكلمة مرتجلة.

التليفون فأعتذر للدكتور عبدالمحسن القحطاني، وأقول له: آسف، لست كفئًا لهذه المهمة.. والحقيقة أنني عندما جئت اليوم في الصباح، كأنني ذاهب إلى الامتحان.. خائف، أتوجس، أترقب.. وطلبت من أهل بيتي أن يأتوا ويحضروا المحاضرة ليدعموني ويحسسوني بالأمان، فإنني - وأنا كنت أستاذًا - أمام أستاذ عظيم، فالأستاذ العواد أستاذ عظيم.. وهو يقول: نريد رجالاً يفهمون معنى الحياة العربية، كما هي، فيسيرون بالحجاز حسب نواميسها، فذلك أنفع لنا من مدافع وقلل».. كل كلمة كتبها الأستاذ العواد كان لها معنى ومغزى، وكان رجلاً لا يكتب أي كلام، وإنما يكتب نتاج فكر، عمل ليل نهار ليخرج منه بفكرة تقود أمته إلى المجد والعلياء، وكما نعلم، فإن الإنسان ما هو إلا نتاج المجتمع الذي عاش فيه، فهو يتفاعل مع من حوله، ويقوم بالتجربة معهم، ليخرج في النهاية بتجربة قد تكون ذات قيمة وقد لا تكون، فالأستاذ العواد لم يكن يخرج من أي تجربة مر بها إلا بتجربة ذات قيمة، لا لنفسه، ولكن لأمته، لأنها تأتي عنده قبل نفسه.

لقد عاش العواد في وضع اجتماعي وسياسي وديني مضطرب للغاية، فكان الحجاز يغلي بكل أنحائه، ليس فقط الحجاز، ولكن العالم العربي والعالم الإسلامي، كليهما كانا مضطربين، وكانت هناك إرهاصات وتداعيات مخيفة في العالم الإسلامي، وكانت تعتمل في نفس العواد فأخرجت هذا النتاج العظيم، الذي نقرأه في خواطر مصرّحة.. وحتى أكون أمينًا معكم، أنا لست شاعرًا ولا كاتبًا ولا ناثرًا.. أنا أكتب الشعر وكانت لي تجربة، وفي يوم من الأيام جاء زميل وعرض عليَّ قصيدة، فوضعتها إلى جانب سريري، أحاول أن أصلحها له، فوجدها أبي، فسألني، فقلت له: نعم، هذه قصيدة أصلحها، فقال: جارنا الأستاذ «محمود»، وهذا أستاذي في المدرسة، اذهب إليه ليصلح لك القصيدة، فذهبت إليه، وكان العم «محمود عارف» أستاذ والدي في مدرسة الفلاح - ليس أكبر منه كثيرًا - وانتظرت حتى نزل، وكانت له غرفة صغيرة على شارع «الشيخ محمد بن

عبدالوهاب»، ودخلت، فسألني، وكنت أخشاه؛ لأن والدي كان يقول لي: هذا الأستاذ محمود كان عنيفًا بعض الشيء كمدرس، فقال لي: ماذا كتبت؟ قلت: كتبت قصيدة، وأرسلني والدي حتى أريها لك، فقال: اقرأها، فقرأت القصيدة، وقلت:

ساعة القرب جنة يا حبيبي ... أشرقت بالصفاء ينساب لطفا
عبقت بالعبير يوم التقينا ... فشفين الهوا عناقًا ورشفا
وحنيني وما أشد اشتياقي ... إنه الحب يعصف القلب عصفا
قبلة من لماك تطفئ ناري ... هاتها بالرضى رحيقًا مصفى
تم يوم اللقاء ما كان حلمًا ... واستلان الذي حسبناه عنفا
يا حبيبي وقد ملأت حياتي ... لك أهدي الحياة لحنًا وعزفا

وتوقعت أن يقابلني أستاذي الأستاذ محمود عارف – رحمه الله – بشيء من السرور والابتسام، ولكنه قال لي: ما هو الذي استلان وكنتم تحسبونه عنفًا؟، ولم أجرؤ، كجيل تربى على السمع والطاعة، على الحديث أو الرد، فسألني مرة ثانية: ما هو الذي استلان وكنتم تحسبونه عنفًا؟ فلم أرد، فلطمني، وقال لي: «هذه قلة أدب».. هذا الموقف – حقيقة – أبلغت به والدي، فقال: الأستاذ العواد مثله، هذان الاثنان كانا يدرسان لنا في المدرسة، وكانا شديدين، ولا يعرفان الدعابة، وقال لي: سامحه من أجلي.. على أية حال، لست شاعرًا أو ناثرًا، أو شيئًا من ذلك، ولا أملك من الأدوات ما أستطيع به أن أنقد كلمة واحدة مما كتبه الأستاذ العواد، ولا أملك من الأدوات ما أستطيع به أن أتحدث عن المعارك التي كان يعيشها الأستاذ العواد مع الشعراء الآخرين، وكنت حتى فترة قريبة أنحاز للعم «حمزة شحاتة»، والسبب أن زميل والدي في الدراسة هو العم «عبدالحميد مشخص»، وهؤلاء الأشخاص كانوا تلاميذًا في حياة العواد، فكان العم «عبدالحميد مشخص» صديقًا شخصيًا للعم «حمزة شحاتة»، وكنت أحب

- ولاأزال - الأستاذ «عبدالحميد مشخص» - أطال الله في عمره - وحاولت أن أسجل منه كلمة عن الأستاذ العواد، ولكنني فشلت، تمنيت أن يتكلم عن الأستاذ العواد، ولكني لم أستطع أخذ ذلك منه، نظرًا لصحته المعتلة..

فكان رأيي في الأستاذ العواد متأثرًا بعلاقة العم «عبدالحميد مشخص» بـ «حمزة شحاتة»، وكنت بطبيعة الحال - ولا أعرف شيئًا من قواعد اللغة العربية - أميل إلى اللغة السهلة، وإلى المعاني المعبرة عن العاطفة، ومن ثمَّ كنت أميل إلى العم «حمزة شحاتة»، ولكنني لم أكن على صواب، فعندما اطلعت أخيرًا على ما كتبه الأستاذ العواد، علمت لماذا كان يقول لي العم «عبدالحميد مشخص»: «حمزة شحاتة شاعر عظيم، ولكن الأستاذ العواد أستاذ كبير»، وكتب الأستاذ «عبدالحميد مشخص» ذكرياته في كتاب صدر عنه هو والأستاذ «محمد سعيد باعشن»، وكتب في هذا الموضوع كتابة جيدة.

في الحقيقة، حتى لا أطيل عليكم، كتبت كثيرًا، ولاتزال هناك أوراق كثيرة عندي، كتبت عن الحياة السياسية، وللعلم، فقد عملت نحو ربع قرن مساعدًا لرئيس الاستخبارات في المملكة العربية السعودية، ولكن، والله، لم أقرأ عن الاستخبارات ومؤامراتها وتفاعلاتها، وما فعلت في عالمنا، كما قرأت هذه المرة - في حياتي كلها.. ولا أخفيكم كنا نستطيع كاستخبارات - في ذلك الوقت - أن نذهب إلى بعض الدول، ونغيِّر - أحيانًا وزارة، أو رئيس دولة.. نستطيع ذلك وبوسائل كثيرة، ولكن لم أر في حياتي استخبارات تزيل دولاً، وتنشئ دولاً.. دارفور كانت مملكة، ولم تكن جزءًا من السودان، وكانت مستقلة وقائمة بذاتها، وأذكر أنه عندما منعت مصر إرسال الكسوة، قام ملك دارفور بكسوة الكعبة.. مُحيت هذه الدولة، ولم تعد هناك دولة بهذا الاسم، بالمخابرات البريطانية.. شرق الأردن، لم تكن هناك دولة اسمها شرق الأردن، وأنشئت دولة المملكة الأردنية الهاشمية.. دول كثيرة في آسيا أُزيلت وانتهت، وفي الحقيقة كنا ألعوبة بين ثلاثة من الإنجليز، هم: فيلبي، ولورانس، ولا أذكر ثالثهم، ربما اللمبي، وهؤلاء كانوا

يعيشون هنا في الحجاز ونجد.. وللأسف الشديد أن القادة في ذلك الوقت، إما عن معرفة، أو عدم معرفة، كانوا يسيرون في هذا الركاب.. فالعواد عاش في زمن المؤامرات والتغير وعدم الالتزام واللاأخلاقية، وكانت جدة تغلي، ورأى كيف تستطيع الدول الأجنبية أن تفعل ما تشاء في مصير هذه الأمة العربية، ورأى ما وصل إليه العرب من ذل وعدم قيمة، حتى أصبحت كلمة «عربي» في تركيا، تعني سبابًا، وتعني أمة أقل من العبيد.. ومما لا شك فيه أن الخلافة العثمانية - في بداياتها - كانت خلافة عظيمة جدًّا، وحين بدأت كانت الخلافة العباسية في طريقها إلى الزوال، ودخل «جنكيز خان»، و«تيمورلنك» إلى العراق، وحطم الخلافة العباسية، وهرب الخليفة العباسي إلى مصر، وبقي فيها في دولة المماليك، وقام المماليك فأنشأوا الدول في مصر والشام وغيرها، واحتفظوا بالخليفة بينهم رمزًا.. في هذا الوقت الذي سقطت فيه بغداد كانت هناك الدولة العثمانية في بداية نشأتها - في آسيا الصغرى - وهذا من لطف الله، حتى تأتي هذه الدولة في يوم من الأيام - حين تجرأ البرتغاليون واحتلوا جنوب الجزيرة العربية، وبدأت أساطيلهم وسفنهم تقترب من جدة، فيأتي السلطان العثماني «سليم الأول»، ويحصن مدينة «جدة» بهذا السور الذي بُني حولها في القرن الثامن الهجري بجهود كبيرة من أحد القادة العسكريين الذين أرسلوا لتحصين مدينة جدة، لتكون الثغر الذي يدافع عن الحرمين الشريفين.. لا شك أن الدولة العثمانية في البداية - وهذا شيء معروف - كانت توقر العرب وتحترمهم، وبخاصة في الحجاز، وكانت النزعة الدينية لدى هذه الدولة نزعة قوية، ولا شك أنها ساعدت على أن تمنع عن الحرمين مساوئ كثيرة كان من الممكن أن تحدث.. فالعواد عاش هذه الحياة، عاش الاضطرابات التي حدثت بالعالم، ورأى مشاكل العرب، ولا أدري إذا كان العواد قد اطلع على الكتاب الذي أصدره الأستاذان «العقاد» و«المازني» - كتاب الديوان - وقد صدر قبل كتاب العواد بسنتين، ولا أدري إذا كان الأستاذ العواد قد اطلع على كتاب «الغربال» لميخائيل نعيمة،

وأشك أنه اطَّلع؛ لأن الحجاز كان في وضع سيئ، وكان مجرد الاتصال، أو أن تأتي كتب أو غيره، كان شبه مستحيل.. وكان والدي يحكي عن مرحلة ما بعد الأستاذ العواد، ويقول: حينما كانت تأتي الجريدة من مصر كأنها الفاكهة.. كانت تأتي إلى «محمد حسين الأصفهاني» وكان له «دكان صغير» - بسطة - بجوار دكان أبي في السوق الكبير في البلد تحت مسجد «عكاشة»، فكانوا يتناولونها، وكانت تمر على نصف أهل جدة، وتعدادهم آنذاك نحو عشرين ألفًا، فلذلك أعتقد أن الذي يقرأ كتاب العواد، سوف يصل إلى تلك النتيجة التي وصلت إليها، وهي أن العواد كان مفكرًا وأديبًا إصلاحيًا سبق عصره، ولكنه جُدِّي - نسبة إلى جدة.

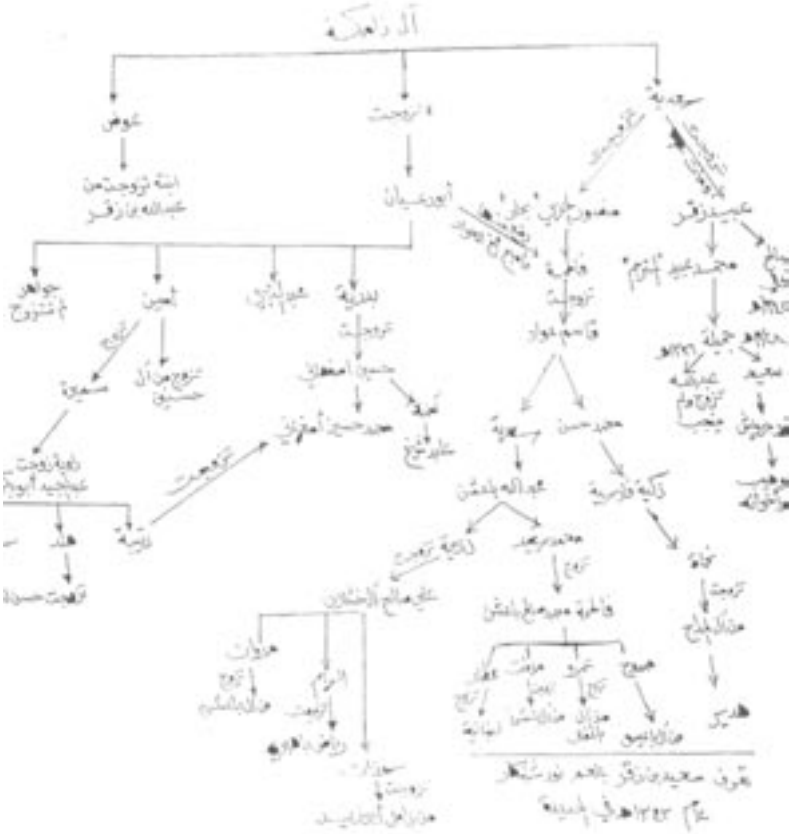
وعندما دخلت «حارة اليمن» لأتعرف على المكان الذي ولد فيه الأستاذ العواد؛ لأعرف حياته من البداية، فوجدته وُلد في بيت من بيوت جدة الجميلة المبنية بالحجر المنجبي - بيت علي لطيفة، و«علي لطيفة» هو جد «محمد رضا» لأمه، استأجر والد العواد هذا البيت، ووالده كان تاجرًا في البحر، وفي بداية حياة العواد كانت أسرته ميسورة الحال، فوالده كان يملك مراكب شراعية، وبالتالي لم يكن نتاج العمل الفكري لدى العواد ناتجًا عن الحرمان - كما هو حال الكثيرين من المفكرين - مثل الذين اخترعوا الاشتراكية وقننوا لنظرياتها.. فالأستاذ العواد كانت حياته في بداياتها كبقية حياة أهل جدة.. حياة مستورة.

عاش الأستاذ العواد في بيت علي لطيفة، وكان يخرج إلى العيدروس كل يوم حتى يصل إلى المدرسة، والمشوار من بيت الأستاذ العواد إلى مدرسة الفلاح ليس بالطويل، ولكن الأستاذ كان يقول: كنا نلعب في هذه الحارة، وكان يتحدث عن زميل له وقريبه من عائلة أبو رعيان - وهي عائلة معروفة في جدة - كيف كانوا يضحكون على الحمالين الموجودين آنذاك، ويصطحبونهم إلى معصرة السمسم - ولا أعرف هذه المعصرة في الحقيقة، ولكن بقاياها لاتزال موجودة إلى اليوم - ويُدخلوا الحمالين إلى المعصرة، وغير ذلك..

إذن الأستاذ العواد عاش حياة طبيعية كطفل، ولكنه كان يحظى برعاية كبيرة؛ لأنه كان الابن الوحيد الذي عاش لوالديه بعد سبعة أبناء، ماتوا، وكما هو حال العالم العربي في ذلك الوقت من الخرافات، كان لابد لكي يعيش هذا الولد أن يرضع من سبع جواري، ويُلبسونه الريش ويدورون به في الحارة، ويقام له حفل يرددون فيه: «يابو الريش إن شا الله تعيش»، ولابد أن يشتروا له جارية أو عبدًا، ليتربى معه، حتى يتقبله الله؛ وبالتالي يعيش هذا الولد، وقد فعل ذلك أبوه – وهذه للأسف خرافات كانت موجودة ولايزال بعضها قائمًا حتى اليوم – فتربى الأستاذ العواد، ومعه العبد الذي اشتراه له أبوه، ومن ثمَّ ذكرت أن وضعه المالي لم يكن سيئًا.. ولكن هذا الأب حينما سافر في رحلة من الرحلات جاء إلى صديق له – ولا أحب أن أذكر اسمه – فأعطاه كل ما يملك أمانة، ولما رجع من رحلته أنكره في أمانته، فمات والد العواد كمدًا، وكانت تجربة قاسية على أسرة العواد، فَقَدُوا كل ما يملكون من مال، ومات معيلهم.. في شجرة عائلة العواد هناك آل زامكة، وهي أسرة كبيرة في جدة، ويعنينا من هذه الأسرة «سعدية زامكة»، وقد تزوجت مرتين، الأولى: كانت من «عبيد بن زقر»، وأنجب منها العم عبيد «محمد بن زقر» – وتوفى «عبيد بن زقر» ولما يزل ابنه «محمد» صغيرًا، فتزوجت أمه «سعدية» من رجل اسمه «منصور الحربي»، فربى ابنها «محمد» مع ابنته «فاطمة»، التي أنجبها من سعدية، وهي – أي فاطمة – هي التي تزوجت من «قاسم عواد»، فأنجبت الأستاذ العواد وأخته.

ربى «منصور الحربي» محمد بن زقر، وعلمه، ولم تكن مدرسة الفلاح قد أنشئت في ذلك الوقت، وكان التعليم بالبيوت، أو في المكاتب التجارية.. وتعلم العم «محمد» اللغة الأجنبية، وأصبح عمله ترجمة الفواتير التي كانت تأتي إلى التجار من الخارج، فقد كانت قلة من أهل جدة هي التي تجيد اللغات الأجنبية.. ويكتبها، حتى في أيامي، فقد كان هناك «كامل بصنوي» وآخرون، يقصدهم التجار بأوراق وفواتير بضائعهم ليترجموها لهم، ويقوموا بالرد عليها، ثم ظهر

بعد ذلك ما يسمي بـ «الكبانية»، وهي شركة تقوم بكل هذه الأمور في مكان واحد – وكان فيها مع الأسف بعض الناس يعملون مع المخابرات الأجنبية... فاطمة التي تزوجت من العم «قاسم عواد»، وأنجبت «محمد حسن عواد» وأنجبت ابنة تزوجت العم «عبدالله باعشن»، وهي والدة «محمد سعيد باعشن»، وتزوج العم «محمد حسن عواد» تزوج من مكة – زكية فارسية – وهناك جدول يبين علاقة العواد بأهالي جدة.



وقد كنت أعمل في مدرسة الثغر، وكنت أعرف كل طالب وأعرف اسم أمه، وظروف عائلته، وكذلك كان العواد يعرف كل طالب في المدرسة، وقد أصبح مدرسًا وهو لايزال تلميذًا، وهذا وضع خاص بمدرسة الفلاح، ففي الوقت الذي كان فيه العواد طالبًا في مدرسة الفلاح، نعم بشخصين – وهذا مهم جدًا في حياة العواد – الأول: عبدالرؤوف جمجوم؛ الذي لولا الله سبحانه وتعالى ثم هو، لما كان هناك استمرارية لمدارس الفلاح، لا في جدة ولا في مكة؛ فقد كان مدير المدرسة، وعندما قامت الحرب العالمية الأولى، وذهب «محمد علي زينل» إلى الهند أوكل إليه أمر المدارس.. كان مسؤولاً عنها، وكان يعمل أربع وظائف في آن واحد – لنرى كيف يستطيع الرجال صنع المستحيل، وإلى أي مدى يمكنهم المساهمة في بناء أمتهم – فقد كان يعمل في بيت لطيفة كاتبًا، ويعمل مترجمًا في الكبانية، ويدير شؤون مدرسة الفلاح، وهو موظف في الأوقاف، ولا يرجع إلى بيته إلا مع منتصف الليل.

لم تكن الدراسة في مدرسة الفلاح مجانية، ولكنها كانت بمصروفات، وليس كل الطلبة بقادرين على أن يدفعوا هذه المصروفات، فكان العم «محمد بن زقر» يقوم بدفع تكاليف دراسة العواد، وكان «عبدالرؤوف جمجوم» يعلم بأن العواد يمر بضائقة نتيجة لوفاة والده، وعندما شبَّ العواد وأصبح في السنة الرابعة من المدرسة كان يكلفه – وكان نابغة – بإلقاء بعض الدروس على زملائه، فبدأ مدرسًا وهو لايزال عمره (14 سنة)، والإحساس بأنك مدرس ولايزال عمرك (14 سنة)، – لا شك – يخلق أشياء كثيرة بداخلك، فقد كنت مدرسًا وعمري (20 سنة)، وكنت أزهو بذلك، وروضت نفسي على ألا أفعل الخطأ حتى أكون قدوة للطلبة – وعمل العم «عبدالرؤوف جمجوم» ذلك لكي يعطي العواد جنيهات من المدرسة ينفق بها على نفسه، ومن ثمَّ يشعر برجولته في أسرته، وذلك قبل أن يتخرج من المدرسة، ولذلك قال الأستاذ العواد: كنت أدرِّس بعض زملائي، ومن ضمنهم محمود عارف.

وكان هناك أستاذ آخر هو الأستاذ «أحمد أبو زهرة»، وهو مصري ضرير - ونحن نقول «بصير» - هذا الرجل المصري الذي جاء إلى جدة وأقام فيها - وكان يسمى بـ «بابور القرآن» في جدة، لأنه كان يحفظ القرآن ويجوّده - وكان يعمل في مدرسة الفلاح، وكان يحب العواد حبًّا منقطع النظير، فلم يكن متزوجًا وليس له أطفال، والذين يدرسون العواد سيرون إلى أي مدى يبدو التأثير الديني والروحي من عبارات العواد، وهو الذي تمثل الآية الكريمة التي تقول: ﴿ **أحسبتم أنّا خلقناكم عبثًا، وأنكم إلينا لا تَرجعُون** ﴾، هذا هو المثل الأعلى عند الأستاذ العواد، ومن ثمَّ لم تكن حياته عبثًا، وكان هذا بتأثير العم «أحمد أبو زهرة».. والله سبحانه وتعالى، دائمًا، يسخِّر لنا، نحن أبناء الحجاز، دعوة سيدنا إبراهيم، ويسخر لنا من يأتي من آخر الدنيا ليقيم لنا شيئًا ينفعنا، لأن ما قام أوله بأهله، يقوم إن شاء الله به تاليه، أي ما قام على أفعال الصحابة الذين من هذه البلاد، إن شاء الله يقوم المجد من جديد بأبنائنا من هذه البلاد.. فالله سبحانه وتعالى سخَّر هذا الرجل الأعمى الضرير الذي جاء من مصر ليدرس القرآن لأبناء الفلاح - وكانوا يحبونه جدًا - وكان يقرأ في المآتم، وكان ذا ثروة ولا يصرف إلا القليل، والذين يعرفون جدة ما عليهم إلا أن ينزلوا «سوق الجامع»، وهناك مسجد الشافعي، وتحت مسجد الشافعي هناك دكاكين وأمامه دكاكين وبيوت، وهذه اشتراها الأستاذ «أحمد أبو زهرة»، وأوقفها على مدارس الفلاح - فرحمة الله عليه - وهناك أيضًا في شارع الأشراف في جدة عمارة كانت في الأصل بيتًا اشتراه الأستاذ أبو زهرة وأوقفه على مدارس الفلاح - ومن أراد أن يقرأ عن هذا الرجل، فعليه أن يطلع على ما كتبه عنه العم «محمد علي مغربي» في أعلام الحجاز... مرض هذا الرجل، وقام في الصباح، فقال لخادمه: قم بنا نذهب فنوقف ما تركنا، فأوقف كل ما له على مدارس الفلاح ومسجد الشافعي، وأخذ ما كان لديه من نقد، وركب السيارة، فسافر إلى المدينة المنورة، فدخل روضتها، فصلى على ساكنها، ثم جلس فقرأ، ثم صلى، فمات في المدينة المنورة.. هؤلاء من الذين أثروا في حياة الأستاذ العواد، ولا شك أن الأستاذ العواد كان نتاجًا لتعامله مع هؤلاء الناس الطيبين.

ومن الذين تأثروا بالأستاذ «العواد» «محمد علي مغربي»، كاتب المجموعة المهمة «رجال الحجاز»، وقد كان تلميذًا لدى الأستاذ العواد، وكان عمي سالم باديب في الصف الذي فيه «محمد علي مغربي»، ووالدي كان بعدهم بصف ومعه العم عبدالحميد مشخص و«باحيدرة»، وغيرهم من المذكورين في بعض المذكرات، فكان الأستاذ العواد أستاذًا محبوبًا، وكانوا يحبونه ويتوددون إليه، على الرغم من صلابته وخشونته في بعض الأحيان، وقد أنشأ قبل أن يكتب خواطر مصرّحة كتابًا صغيرًا لمادة الإنشاء - نسميها الآن «التعبير».. وكنا في مدارس الفلاح ندرس الخطابة والإمامة والمنطق والسيرة النبوية، وللأسف الشديد ألغي ذلك فيما بعد، وهناك الآن دعوة إلى تغيير المناهج وأتمنى أن يُعاد فيها النظر ليخلقوا بها أشياء عظيمة في الطلبة، ليخرج جيل يحمل الراية من جديد في أمتنا - إن شاء الله - فالعواد كان يتأثر ويؤثر في الآخرين.. يذهب من مكة إلى جدة، ومن جدة إلى مكة، ليقابل تلاميذه.. ويحكي لنا الأستاذ عبدالله الجفري عن خطابه الذي أرسله إلى العواد - وهو لايزال طالبًا في المدرسة - فيرسل إليه الأستاذ العواد ردًا على خطابه، ويعده بأن يحضر إليه كتبه ليقرأها، ويفاجأ الأستاذ الجفري بالأستاذ العواد يدق باب بيته، فيخرج هذا الصبي الصغير، ليجد أستاذًا عظيمًا أمامه، فلا يصدق عينه، وترتجف فرائصه، لأنه يرى العواد أمامه، ويفاجأ بالسؤال: أين الأستاذ عبدالله الجفري؟ أين السيد؟، فيقول له: أنا، فيقبل عليه، ويقبله، ويعطيه الكتب التي وعده بها ليقرأها، ومن ثمَّ نرى أن هذا الرجل لم يُخلق عبثًا.. وقصته مع الأستاذ الدكتور عبدالله مناع في مصر، عندما كان يسير في الشارع - وهو لايزال فتى - فيقابل صدفة الأستاذ العواد، فيسأله عن سبب وجوده، فيخبره مناع بأنه يطبع كتابًا، فيطلب منه العواد الكتاب ليكتب مقدمته، ويبحث له كيفية طباعته - وكان الدكتور مناع لايزال في مقتبل عمره - ويقول في مذكراته عن هذا الموضوع: فوالله، إن أجمل ما كان في هذا الكتاب هو المقدمة، وإذا كان هناك شيء يُقرأ في ذلك الكتاب، فهي المقدمة..

ومن حسن الحظ أنني كنت أقرأ – عندما أردت أن أعرف الحياة في الحجاز في فترة شباب العواد – مذكرات، أو مشروع كتاب كتبه الشيخ «حسين محمد حسين نصيف»، وهو أحد تلامذة العواد – والمذكرات موجودة في مكتبة الجامعة، وطبع الجزء الأول منها ولا أعرف إذا كان الجزء الثاني منها، قد طبع أم لا – وكل ما أريده أن تطلعوا على ست صفحات منه، هي مقدمة كتبها العواد لهذا الكتاب، فوالله، إن فيها دستورًا، وتلخص كل ما في ذهن العواد، فهو يشجع كاتب الكتاب، ويشجع من ظن أنه سيكتب كتابًا – وهو ليس زميله – ولكنه كان يعمل معه في مدرسة الفلاح الأستاذ «عبدالوهاب نشار» – رحمة الله عليه – والذي كان من المفترض أن يكتب كتابًا اسمه «المحيط» – على ما أتذكر – فالمقدمة التي كتبها العواد «لمحمد حسين نصيف» مقدمة رائعة، ومن ثمَّ نرى أن الأستاذ العواد كان كبيرًا.. كبيرًا مع أبنائه في تواضعه، وكبيرًا مع أنداده في قراءته معهم، وإذا كان الأستاذ العواد – كما قال الأستاذ أبو مدين – عنيدًا، فهو لأنه يعلم مكانته عند نفسه في الحق، وما يعتقد أنه حق، ولا يهادن، وإن كنت أنا ممن أخذوا عليه ذلك كظاهرة سلبية بكل أسف، ومن ثمَّ إذا قرأت الكلمة التي كتبتها وأندم عليها، بأن الأستاذ العواد يُقرأ ولا يسمع، لأنه كان يحتد في النقاش، ولا أقصد بها الإساءة أبدًا.. فهو عندما يكتب لا يخرج ويجلجل في الأسواق ويقول أنا كتبت الكتاب الفلاني أو القصيدة الفلانية، كما يفعل الكثيرون اليوم، فرحم الله الأستاذ العواد..

المحصلة:

ومحمد حسن عواد لا يمكن تصنيفه شاعرًا، ولا أديبًا ولا صحفيًا ولا كاتبًا ولا قاصًا – هناك قصة له اسمها لميس لم تصدر بعد – ولكنه كان الرائد للنهضة في الأمة الحجازية، ثم في أمته في المملكة العربية السعودية.. هو من جيل الأوائل – وأرجو الانتباه لذلك، فهناك كثيرون يُنسبون إلى جيل الأوائل

وما هم منهم، فالأستاذ حمزة شحاتة والأستاذ العطار مثلاً، ليسا من جيل الأوائل، فجيل الأوائل معروفون، وكلهم نحو ثلاثة عشر شخصًا مذكورين في كتاب أصدره «محمد سرور الصبان»، وهؤلاء هم الأوائل، ثم يأتي الجيل الثاني، جيل حمزة شحاتة وإخوانه - وهو عالم في الشعر كما هو عالم في كل ما استخدمه من أدوات، ليصل إلى عقول وقلوب وأسماع أمته، ليوقظها، ويهز مشاعرها، فتعمل عقولها على بناء مجد جديد لإنسان مسلم عربي جديد، له صفات هي ما لغيره من أبناء الأمم المتقدمة، ويزيد عليهم بصفات هي بقايا مجد تليد، ودين خالد، وخلق خلاق عظيم.. إن هذا الجُدِّي قد جاء بكل جديد في الشعر والسياسة والأدب والقصة، وما جاء به كان مبنيًّا على إيمان راسخ بسلامة ما جاء به وموجباته، وقد ترجمه في مقالات أو قصائد، أو غير ذلك من وسائل الاتصال، والتي رأى أن يأخذ بها الإنسان المسلم العربي... إذا كانت له معارك قاسية، وكان له أعداء كثر، وقلة من الأصدقاء، ولكنه كان أوعى الناس إلى استخدام قمة الإيمان، وهو الصبر، كما استخدم أضعفه وهو الكلمة والدعاء، ولكنه لم يُسلِّم ولم يستسلم، وإن كان قد هاود فما ذاك إلا استراحة المقاتل لأداء الصلاة، ولكنه لم يلق بسلاحه على الأرض، وبقي لواء النهضة مرفوعًا بيديه، حتى مات، فمن ياترى يملك من العزائم والقدرات ما يملك العواد ليرفع الراية، ويكمل المسيرة؟، سؤال.. وليجرب كل واحد منا أن يجيب عليه.. إن الأستاذ العواد هو إمام الإصلاحيين في بلادنا، جاء من زمن كانت الأمة فيه في غيبوبة وجهل وتمزق ونفاق، فأصر على الإصلاح وعانى ما عانى، ولكن هو مثال أمامنا، فلنقتدي به، ليكون لنا ما لنا، ولا يؤخذ منا حقنا، لأننا نريد أن ندفع ثمنًا ليكون لأبنائنا من بعدنا عز وحياة، فيقفوا كما نقف أنا وأنتم اليوم احترامًا للعواد، فيحترمنا أبناؤنا وتحترمنا الأمم، ورحم الله الأستاذ العواد..

قبل أن أدخل إلى هذه الصالة تحدثت مع أخي الدكتور عبدالمحسن، وقلت: شعرت بذنب كبير جدًّا لأنني لم أتعمق في يوم من الأيام في قراءة ما كتبه

الأستاذ العواد، وأنا كواحد من أبناء جدة، أعتقد أن هذه المدينة «جدة»، من الجديد، كما قال الأستاذ أحمد السباعي – رحمه الله – وفي كل أنحاء المملكة حينما يظهر شيء جديد، فعليكم أن تتأكدوا أنه يبدأ من جدة ويظهر منها، وهكذا كان العواد، فكل ما أتى من جديد، وتألمت لأنني لم أستطع معرفته بشكل جيد، ومن ثمَّ حاولت القيام بشيء أكفر به عن ذنبي، وعندنا في الأسرة وقف صغير، فتحدثت مع أسرتي بشأنه لتخصيص جائزة باسم «محمد حسن عواد للإبداع»، ووافقت الأسرة على تخصيص مبلغ سنوي مقداره (200.000 ريال) لهذه الجائزة، واشترطت أن يكون الحاصل عليها من أهل جدة، وها هو أول شيك لهذه الجائزة أسلمه إلى الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني..

■■ الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني «رئيس النادي»:

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته... وكنت أنوي أن يكون تعقيبي بعد أن نستمع إلى سبطة الأستاذ الرائد محمد حسن عواد «الدكتورة هدير»، ولكن لأنه جدَّ في الأمر ما جدَّ، فكان عليَّ أن أتحدث.. فحينما كتبت إلى الأستاذ «أحمد محمد باديب»، طلبت منه بالتحديد «ذاكرة الأجيال»، ولم أطلب بقية المحاور، لأنني أعلم يقينًا أنكم ستسمعون شيئًا لم تسمعوه، وهذا الذي استمتعنا به، وتمنينا ألا يسكت، لأنه أعطانا كنزًا ثمينًا.. لم يضع «محمد حسن عواد» هو الشخص المعنى، وإنما جيل ومرحلة ومنطقة، وكم كان جميلاً حينما التمت الأمة العربية على بعضها بعضًا، فها هو أبو زهرة الرجل المصري الذي قدم إلى هذا المكان، يتبرع بكل أملاكه وقفًا لمدرسة علَّم فيها، وأصبح له أبناء أقرب من أبناء الجلدة، ثم هذه المحاضرات والبحوث، التي لم يتناولها سعوديون فقط، وإنما إخوة من المغرب ومن تونس ومن فلسطين ومن مصر، فإذن محمد حسن عواد، هو قامة عربية، وهو يمثل ثقافة عربية، وليست ثقافة إقليمية.

كنت أريد أن أعرج على التعليقات وعلى الأستاذ «عبدالفتاح أبو مدين»،

ولكني أترك الفرصة لكم، وأعرف يقينًا أن عند الأستاذ «عبدالفتاح أبو مدين» الشيء الكثير، ولكن – وكما يقال – يتحدث وفي فمه ماء..

وحينما حدثني الأستاذ «أحمد باديب» عن الشيك، قلت له: وأنت الرجل الذي تقتعد على كرسي الإدارة ودهاليزها، أنا سآخذ الشيك وأكتب إلى وزارة الثقافة بما حدث في هذه اللحظة، وعليه ستجاوبنا وزارة الثقافة، ومن ثمَّ سيكون بيني وبينه اتصال، وله كل الشكر مني ومن المثقفين، ولكني أطلب في هذا الموقف، إذا كانت الجائزة، فلتكن للعالم العربي وليس للإقليم؛ لأن محمد حسن عواد، ونحن جميعًا، لا نفكر في ذواتنا.. شعراؤنا وأدباؤنا كانوا أكثر من يشارك أمتنا في محنتهم.. في الجزائر، في مصر، في سوريا، في فلسطين، في عالمنا العربي، وكان أديبنا لا ينكفئ على ذاته ولا يتقوقع، بل يشرئب بأعماقه إلى أن يلم أمته العربية، ومن ثمَّ أمته الإسلامية، فأنا أطالب من هذا المنبر ألا تكون الجائزة حكرًا على منطقة، وإنما تكون للثقافة عمومًا.. وشكرًا.

■■ رئيس الجلسة:

قبل أن نفتح الحديث للحضور الكرام هناك بدعة ابتدعها النادي، وأرجو لها الاستمرار، ومن ثمَّ نرجو من الأخت الدكتورة «هدير» سبطة الأستاذ العواد أن تحدثنا عن شيء مما لديها عن الأستاذ العواد، فلتتفضل مشكورة:

■■ الدكتورة هدير «سبطة العواد»:

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.. على مدى ثلاثة أيام سمعتكم تتحدثون عن العواد المفكر، العواد الشاعر، العواد الثائر، الكاتب المتمرد، العنيف، المتوتر، المصلح، العنيد، والمتكبر.. وربما أيها الباحثون والباحثات، ربما كان ذلك عوادكم، عرفتموه على أسطح الورق، ومن أشكال الكلام، ولكن قلبي أنا ينشق عن عواد مختلف، وعيناي تستبصران عوادًا لا يشبه عوادكم.. عوادي أنا إنسان، رجل يمشي ويحنو، ويتكلم، ويضحك، هو جدي لأمي، ابنته الوحيدة

«نجاة محمد حسن عواد»، روحها التصقت بروحه، ودمعها لفراقه لم يجف بعد، علاقتهما كانت متفردة، علاقة لم أشهد لها مثيلاً، وكانت بينهما صداقة وتفاهم، نادرًا ما توجد بين أب وابنته، كان يسمعها، ويساندها، ويساورها، ويشاركها فكره وأدبه وإبداعاته.. تحكي لي أمي، وتقول: إن والدها كان من مواليد 1324هـ، وإن والده توفى، وهو في سن العاشرة، ليرعاه خاله «محمد عبيد بن زقر» مساندًا لوالدته التي عاشت إلى أن شهدت زواجه وهو في الخامسة والعشرين من العمر، وكانت له أخت واحدة اسمها «سعدية»، توفيت في وقت مبكر، وهي والدة الكاتب «محمد سعيد باعشن» رحمه الله.. هكذا: أخت واحدة، وابنة واحدة، وحفيدة واحدة.. لم يشهد جدي موت سبعة من أشقائه كما قيل، فقد فقدت والدته سبعة أطفال – إناثًا وذكورًا – قبل مولده، حينها كان النذر الرباعي الذي أوفت به عائلته فور وصول المولود الثامن «محمد حسن عواد»، كان النذر أن يُعتق عبد – وقد كان اسمه فاج وعمره سبع سنوات – وأن يشرب العواد الرضيع من لبن جاريات، وأن يوضع في أذنه اليسرى قرط، وأن يرتدي جلبابًا من ريش، ويطاف به في جدة.. وكتب الله الحياة لابن النذور، وعاش جدي إنسانًا محبًا للحياة، شاعرًا بجمالها، ومفكرًا بعمقها، وحاملاً المسؤولية، وكان لا ينهر سائلاً ويحدِّث بنعمة ربه.. علم الكثير من الصبية على حسابه الخاص، حتى أصبحوا ذوي مناصب علمية وعملية مرموقة... عفوًا، طلُب مني أن أؤجل كلمتي لألقيها في حفل الختام في حضور الوزير، ومن ثمَّ أريد أن أقول: إن العواد بقي داخلي وهو ميت وتحت الثرى عظيمًا كبيرًا وسأبقى أحبه.. وشكرًا.

■■ الأستاذ أحمد باديب:

في الحقيقة يا دكتورة هدير لم أتكلم عن جدك كثيراً خشية أن يمل الجمهور،.. هذا الرجل الذي كان للمرأة – وهذا نتاج عاطفته التي لا يهديها إلى كل الناس، فهناك عواطف لا يهديها الإنسان إلا إلى الدائرة القريبة جدًا من نفسه، ولكن الذي يقرأ نتاج جدك ويرى الكلمة التي استعملها عندما كان يسمي

السيدات بـ «الجنس العطوف» وليس «الجنس اللطيف»، كما يسميها الكثيرون منا، وهو يقصد العطوف، لأنه كما قلت لكم: هناك خلفية إسلامية في تفكير العواد، والرسول ﷺ يقول: «لا يكرمهن إلا كريم ولا يذلهن إلا لئيم»، «هن أمهاتكم أو أخواتكم أو بناتكم أو زوجاتكم» فالزوجة تعطف على الزوج ويعطف عليها، والأب يعطف على ابنته، وتعطف عليه، ولذلك كان العواد من الناحية العاطفية، كما كان العم حمزة شحاتة مع ابنته، إنسانًا عظيمًا، وهذا شيء طبيعي، فلا يمكن أن يكون لمثل الأستاذ العواد إلا المشاعر العظيمة، وأتمنى أن يتناول أحد الباحثين أو الباحثات الأستاذ العواد من الناحية العاطفية، لأن سمة الغلظة التي نتكلم عنها، ليست في حقيقة الأمر لقسوة في قلبه، وإنما تحدثنا عنها في جانب النقاش، فهو في داخله إنسان طيب جدًّا وسموح إلى أبعد حد، والذين يعرفون كل معاركه، خرج منها وكأنه ليس بينه وبين هؤلاء الأشخاص معارك، وأستشهد في ذلك بالأستاذ عبدالفتاح أبو مدين، فمع كل ما حدث بينهما، ظل الود والمحبة بينهما موجودًا، حتى الأستاذ حمزة شحاتة لم يذكره الأستاذ العواد بعد وفاته إلا بكل خير.. فقد كان يحمل قلب طفل صغير، وهو رجل عطوف، فسامحينا يا «هدير» إذا فهمتِ من كلامنا شيئًا غير ما نقصد.

■■ **الدكتورة هدير «سبطة العواد»:**

أشكرك يا أستاذ أحمد باسمي وباسم والدتي، كل الشكر على كل المجهودات التي بذلتها لتتوصل إلى أعماق العواد، وكل شيء عنه، وأشكر النادي الكريم ممثلاً في رئيسه وأعضائه ومنسوبيه، وأمامكم الآن ورقة هي آخر ما كتبه لي العواد قبل وفاته بيومين.. وشكرًا.

المداخـــــــلات

■■ الأستاذة سهام القحطاني:

لم أعتد أن أخلط العاطفي بالموضوعي، وبخاصة في هذا المجلس، ولكن عندما يتعلق الموضوع بأستاذي وشيخي الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين، فالأمر يختلف، فالأستاذ عبدالفتاح أبو مدين هو في الحقيقة فارس الثقافة السعودية بلا منازع، وهي فروسية فكرية وأخلاقية، وكان قلمه سيفه في نشر الوعي الثقافي، ولعل الشيء الوحيد بين العواد وبين عبدالفتاح أبو مدين، هو إيمان عبدالفتاح أبو مدين بالمرأة وبالوعي الثقافي والفكري لها.. ولكن السؤال: هل كان بين الأستاذ العواد والأستاذ أبو مدين تقاطع فكري على مستوى العمل الإداري؟ وما نتيجة هذا التقاطع؟.. السيد أحمد باديب، شكرًا على الذكريات الجميلة، والأجمل في تلك الذكريات هي الرسائل التربوية التي استفدت منها على المستوى الشخصي كثيرًا، ولكن حكاية هل هناك من جاء مثل العواد، فأنا أرى يا سيدي أن هناك كثيرًا من رجالات السعودية المعاصرين، تابعوا طريق العواد، بل وتفوقوا عليه، والدليل أننا لم نقف عند طريق العواد، بل واصلنا الطريق، فأليس من الظلم أن نوقف الزمن - زمن النهضة وفعلها - داخل رجل واحد، يلغي ما قبله، ويشكك في حضور ما بعده؟، كان العواد رجلاً مختلفًا، لا ضير في ذلك، ولكنه ليس وحده، فالذين جاءوا من بعده، أيضًا، صنعوا منجزات.. وشكرًا.

■■ الدكتور معجب الزهراني:

أنا معجب جدًّا بما سمعت، ومن باب هذا الإعجاب اسمحوا لي أن أقدم سؤالي إلى «أبي وديع»، من باب الصراحة، حكاية الاختلاف حول الشيكات، أو الفرق بين «سمحاء» و«سمحة»، ليست ما نتوقع أن نسمعه من الأستاذ أبي مدين، وأنا أعدك - وقد كتبت ذلك عنك - من بقايا الجيل الذي ظل وفيًا لخطاب

الإصلاح بكل أفكاره وأخلاقياته، وبالتالي أرجو أن تتحفنا ببعض القضايا الفكرية والاجتماعية، التي ربما تثري موضوع الخلاف، وليست موضوع الشيك أو غيره.. الأستاذ أحمد باديب، فأنا حقيقة سمعت حكاية «جداوية» - جُدِّيَّة - جميلة في كل تفاصيلها، وكم أتمنى ألا تذهب سدى، وأن يُدون ما قلته شفاهة، لأنها كلمة حميمة وعميقة في الوقت نفسه، قرأت حكاية عن أدب العواد وسمعتها الآن من سبطته، وهي أنه حينما طال انتظار الولد، كان هناك النذر، وقد وُفِّي بالنذر فعلاً حينما جاء الولد، وأنت الآن وأنت تتكلم أعربت عن ندم لأنك لم تقرأ سابقًا العواد، وأن فكرتك عنه اختلفت، وأنا أحترم هذا الاختلاف، لأنه دليل على مرونة في الذهن لديك، لكنني أطالب بأن نعود إلى العواد من وقت إلى آخر؛ لأن العواد لايزال صوتًا يمكن أن يحررنا نحن اليوم.. وشكرًا.

■■ الدكتورة زينب غاصب:

لا تعليق لي على ما ذكره أساتذتنا، فهم في ذاتهم كبار، فقط أريد أن أسجل إعجابي للأستاذ أحمد باديب على أسلوبه الجميل الذي كسر به رتابة الملل الذي كنا نشعر به في الأيام السابقة، تحت وطأة القراءات الأدبية البحتة، فهو موسوعة علمية حجازية جداوية عربية، وأنا في الحقيقة، وكمتخصصة في دراسة التاريخ وتدريسه، استفدت منه بمعلومات أعتبرها جديدة علي، لم تعلمني إياها الجامعة، ولم أقرأ عنها في المدرسة، وتحياتي وتقديري إلى الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين، وإلى الدكتور أبو بكر باقادر.. وشكرًا.

■■ الدكتور صالح الغامدي:

أشكر الأستاذ أحمد والأستاذ عبدالفتاح والدكتورة هدير، وكنت قد ألقيت ورقة عن الرسالة في أدب العواد، وخرجت بمجموعة من الخصائص والمسميات، وذكرت أن ما كتبته قابل لأن يغيَّر ويعدَّل، والرسالة التي رأيتها اليوم كفيلة بأن تجعلني أعيد النظر فيما كتبت، لأنها رسالة عاطفية، وكنت قد ذكرت بأن العاطفة

في رسائل العواد تبدو ضعيفة، وهذه الرسالة تدفعني إلى أن أعيد قراءة هذه الرسائل، وسؤالي: ماذا عن رسائل العواد؟ وإلى من كتب؟ ومن كان يكتب إليه؟ وما مصير رسائله؟.. وشكرًا.

■■ الأستاذة نجلاء مطري:

أقدم شكري العميق للأستاذ أحمد باديب.. وشكرًا.

■■ الدكتور عبدالله أحمد حامد:

يبدو أن المأزق الذي يقع فيه من يرغب أن يتحدث عن الأموات، أنه يريد أن يقول الأشياء الإيجابية من باب «اذكروا محاسن موتاكم»، ولكن العواد مهما يقل فيه يبقى رمزًا من الرموز الكبيرة والرائعة جدًّا.. أتفق مع الأستاذة سهام القحطاني فيما ذهبت إليه من ضرورة الفصل بين الذاتي والموضوعي في الموضوع، ولذلك أتوجه إلى الأستاذ «أبي مدين».. فهذه الإشكالية التي عرضتها لنا في نادي جدة الأدبي، والخلاف الإداري ليس مقنعًا، وموقف الرئاسة لم يكن أيضًا مقنعًا.. أنت تتحدث باسم النظام، ولو اعتبرنا هذا الموقف موقفًا ثقافيًّا، بمعنى أن الرئاسة خضعت لسطوة العواد، فلا يمكن أن يقبل أيضًا؛ لأن الذي جاء إليكم هو «أحمد فرح عقيلان»، وهو مَنْ هو في مواجهته للحديث والجديد.. الأمر الآخر، الموقف من العواد، والمعركة التي دارت وكتب حولها «عثمان العمير» و«محمد عبدالواحد» حول أبي مدين وموقف أبي مدين من العواد، وأن أبا مدين، قال: إن نادي جدة في عهد العواد كان بلا هوية.. وكنت أستشعر أن خلف تلك المعركة شيئًا من الطبقية أو العنصرية، فلا أدري، هل هذا الإحساس في مكانه أم لا؟.. وشكرًا لكم.

■■ الدكتورة أميرة الزهراني:

في الحقيقة بعدما ألقيت ورقتي عن سيكولوجية الإنسان المقهور المتجسدة

في شخصية العواد، ومنطق الانفعال والغضب الموجود عنده، وكانت سبطته الدكتورة هدير طوال الأيام الفائتة موجودة معنا، وتحكي عن أمور نعرفها لأول مرة، وهي أمور رائعة وجميلة، ومن ثمَّ أتمنى من الأحفاد كتابة مذكرات من هذا النوع، لم يعرفها الآخرون من قبل.. وشكرًا.

■■ الدكتور يوسف العارف:

سؤالي للأستاذ أبي مدين والدكتورة هدير، ففي حديث سابق مع الأستاذ «محمد علي قدس» سُئل عن مكتبة العواد التي كانت موجودة في النادي الأدبي، فأشار إلى أن هناك سيلاً جاء إلى جدة ومحا أثر هذه المكتبة، وسؤالي: أين هذا السيل؟ ومتى كان؟ وأين المكتبة الآن؟، فأنا أتصور أنه من حق المثقفين أن يطلعوا عليها، وإما أن تسلم إلى النادي الأدبي ويحتفظ بها ثقافيًا، أو إلى جامعة الملك عبدالعزيز وتكون متاحة للرواد.. الأستاذ باديب: موقف العواد من العلماء كان فيه كلام كثير في الأوراق التي قُدِّمت، وأنت وضحت جزءًا من الحقيقة، فهو كان صداميًا وعنيفًا مع العلماء، ولذلك حدث ما حدث حسبما أعتقد، ومن ثمَّ أرجو أن تبين لنا هذا الموقف.. وإذا كانت الجائزة التي تبرعت بها فقط لأهل جدة، فأنا أرجو أن تكون جائزتين، جائزة لأهل جدة، وجائزة للأمة العربية والإسلامية.. وشكرًا.

■■ الأستاذ أشرف سالم:

هل يكون محور ملتقى النص شخصية رائدة أم موضوعًا محوريًا تناقش حوله الآراء؟، فالتكريم للشخصيات في بعض المجالس تحول إلى نوع من التأبين، أو إلى نوع من التشريح فيما يخص البحث العلمي.. وشكرًا.

■■ الدكتور محمود عمار:

هذا اللقاء في الحقيقة لقاء مفعم بالعواطف، ويجلل بالصدق والإخلاص،

وهذه الجلسة أثرت كثيرًا من معارفنا عن العواد، أكثر مما عرفناه من الندوات السابقة والأوراق التي استمعنا إليها، وأصدقكم القول: إنني اعترتني حالات انفعال، كنت أرد فيها دمعة عيني أحيانًا، وأرد خفقات قلبي مرة ثانية، وأثني وأمجد موقف الدكتور عبدالمحسن في أن تتحول هذه الجائزة إلى مستوى عربي بما يتلاءم مع مكانة العواد ودوره في الفكر، كما أثني على جمال العرض عند «باديب»، الذي استقطب اهتمامنا وجذب قلوبنا.

■■ رئيس الجلسة:

بصراحة، لأصحاب الجوائز أن يقرروا كيف تكون جائزتهم، وهناك متسع لكل الجوائز، لا نزايد على الجوائز، والإخوة العرب ما أكثر جوائزهم، وأنا أتمنى أن تكون جائزة لجدة، ولم لا؟.. على أية حال، لابد لفرسان هذه الجلسة من أن يعطروا هذه الجلسة، ومن ثمَّ أطلب من الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين أن يبدأ، فليتفضل.

ردود المداخـــــلات

■■ الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين:

أشكر ابنتنا سهام القحطاني على ما أضفت به عليَّ، وأنا رجل من عرض الناس، وحاطب ليل، كما أردد دائمًا، وليس هناك تقاطع مع الأستاذ العواد، فهو أستاذي، وعرفته – كما قلت – عن طريق الأستاذ محمود عارف، وكان يوجهني، لأن دراستي كانت عابرة – ابتدائية مشروخة كما قالت جريدة الجزيرة – ولذلك أنا لا أتنكر لأي أحد أفضل عليَّ بأي معروف كان.. الدكتور معجب، حينما كتب مقالتين أو أكثر عن كتابي «حكاية الفتى مفتاح» كتبت له برقية، فقلت له: «أنت مُعْجِبٌ وأنا مُعْجَبٌ»، وما أريده، هو أن تحاسبونا على النصوص التي قدمناها إلى النادي، ولكن – في هذه الكلمات القصار – لا نستطيع أن نتكلم، فالمجال واسع للكلام، ولكن الوقت محدود ولا يسمح بذلك، فالأفكار كثيرة عن العواد ولا أستطيع أن آتي بكثير منها في هذه العجالة.. غيثان عبدالباقي، تسأل عن الظروف التي واكبت إصدار العواد لكتاب محرر الرقيق، علمًا بأن أكثر الأوراق لم تتطرق لهذا الكتاب.. تعرفون دور بني أمية في الفتوحات العربية، وهم كانوا عربًا خالصين، قبل أن تفد الجنسيات الأخرى في عهد العباسيين، وأعجب الأستاذ العواد بسليمان بن عبدالملك، فألف هذا الكتاب، وهو كتاب جيد بلا شك وجميل وينبغي أن يُقرأ.. الدكتور سلطان القحطاني، مَنْ هو الذي علم العواد الكتابة؟.. أنا لا أدري، فلم أكن من معاصريه، وما ردُّك على مَنْ يتهمون العواد بالهجوم على رجال الدين وعلى التراث؟، سَمِّه هجومًا أو سمه ما تشاء، فإخواننا ومشايخنا إلى الآن لاتزال سطوتهم على الثقافة عنيفة، وسأتحدث عن حادثتين في النادي – فالبعيد عني لا أحسن الكلام عنه – في المرة الأولى: حينما كان هناك شاعرات في صالة العطاس، يلقين شعرًا، وحين انتهين هجم رجلان من هيئة الأمر بالمعروف على الميكرفون، وقالا كلامًا يمكن أن يُعزَّرا عليه، وبسبب

ذلك ألغيت الصالة النسائية لمدة عشر سنوات، أيضًا حينما كانت هناك جائزة إبداع للثبيتي عن ديوانه، وأتينا بمصطفى ناصف من مصر لنحتفي به، ودخلت على القاعة في النادي الأدبي فوجدتها كلها «مُشَمَّخَة» أو حمراء، فقلت: هذه الليلة لها ما بعدها، فهرَّبنا الشاعر والدكتور علي البطل – رحمه الله – وكان سيقول كلمة الجائزة، وطلبت من الدكتور ناصف أن يتحدث عن أي أمر ينقذ الندوة، بعيدًا عن موضوعها الرئيس، فكان ذلك، وجاء حديثه عن الجامعات، وعن عبدالوهاب عزام – رحمه الله – وانتهت الحفلة بسلام، وما أريد أن أقوله: إن نقد بعض المشايخ – ولا أقول هجوم – الذين يتجاوزون حدودهم قائم إلى الآن وغدًا، وينبغي أن تكون هناك حدود لهذا الأمر، فإما أن يكون هناك أدب ونناقش قضاياه مع الناس، وإما أن نغلق الأندية الأدبية، ونرجع إلى ما كنا عليه سابقًا.. يا دكتور يوسف: أنا لا أعرف إذا كان السيل قد جرف مكتبة الأستاذ العواد أم لا، ولكن المكتبة التي جرفها السيل، هي مكتبة الأستاذ محمود عارف، وكانت في العمرية، على ربوة عالية في سكنه، وجاءها السيل، وهدم البيت، وخرج هو وأولاده سالمين، وذهبت مكتبة الأستاذ محمود عارف، أما الأستاذ العواد فكان بعيدًا عن هذه المناطق.. قراءة النص واجب قمت به ولا أستحق عليه الشكر، وكما تعرفون العين بصيرة واليد قصيرة، فدخلنا محدود ولا نستطيع أن نحقق كل أحلامنا بهذا الدخل، وأرجو أن يتحقق ذلك في عهد وزارة الأستاذ «إياد» وأن يتحقق الخير للأندية، فالثقافة مع الأسف مُهَمَّشَة، والأمة لا ترقى إلا بالفكر، فلننفق على الثقافة حتى نستطيع بناء جيل مثقف متعلم، فالتعليم والثقافة والصحة هي أهم أسس الأمم الراقية، وعلامة تقدمها، ومن ثمَّ تحتاج الثقافة إلى إنفاق وسخاء.. وشكرًا لكم.

■■ الأستاذ أحمد باديب:

الأستاذة سهام القحطاني، قالت كلمة حق، ولا شك أننا في أمة فيها الكثير يحمل ألوية، والتقدم يسير، ولكنه يسير ببطء شديد، وهناك رجال

شجعان في هذه الأمة، ولكنهم يأبون حمل الراية، وراية الأدب والشعر والثقافة هي الحرية، وللأسف - وفي كل بلاد العالم العربي، وفي كثير من الدول الإسلامية - لا يوجد هامش من الحرية يمنح هذه العقول فرصة الإبداع، والعواد دفع ثمنًا مخيفًا لهذه الحرية التي طالب بها حتى مات، وقد كتب خواطر مصرحة في عهدين، في الوقت الفاصل بين عهدين، كان الشريف حسين يسجن تحت الأرض، ومع ذلك تجرأ العواد على الشريف حسين في أوج ما كان الشريف حسين في قسوته، وكانت قسوة الحكومة على الناس هي أهم أسباب سقوط حكومة الدولة الهاشمية.. لم يهاجم العواد الشريف حسين، فحسب، وإنما هاجم أساتذته في مدارس الفلاح، فقال عن الأشياء التي كانت تمارس من البدع والخرافات، التي لم يكن لها أصل في الدين، وكان يعتبر سلفيًا؛ لأنه اطلع كثيرًا على الكتب السلفية، كما قال، في مكتبة محمد أفندي نصيف، ومع ذلك عندما دخل السلفيون إلى الحجاز، أيضًا هاجمهم، لأنه سمع ما حدث في الطائف، وفي مكة، فخرج هذا الكتاب، وصارت ثورة في العالم.. العهد البائد ضده، والعهد الجديد ضده، والناس ضده، ولو تعرفي كيف حملوه من هنا إلى الرياض.. على جمل، وقضى في جامعة المصمك بالرياض سنة كاملة، ورجع من المصمك إلى سجن أكبر، إلى سجن الناس، ونحن بكل أسف أمة خانعة ذليلة، ولا تفتِّح عقولها لتتفهم من الشخص، أما كان العواد من العقول الكبيرة؟.. ومن المفكرين الذين كانوا موجودين - من زملائه - من تقلدوا المناصب؟.. ألم يكن بإمكان هؤلاء الزملاء مناقشة هذا الأمر؟..

شكّلت لجنة لدراسة هذا الكتاب، برئاسة النائب «فيصل بن عبدالعزيز» - في ذلك الوقت - و«مهدي بك مصلح»، الذي كان يمسك الحميدية بيد من حديد، وكان يرعب الناس، وتخافه النساء في البيوت، ومحمد صالح نصيف، الذي كان يمثل التيار الفكري والذهني في ذلك الوقت، وكان صاحب جريدة بريد الحجاز - آنذاك - وكان الأستاذ العواد من كتابها.. هذه اللجنة قالت للملك عبدالعزيز: إن العواد يقصد كذا في كتاباته، وبرأت ساحته: لأن فيها فكرًا

متفتحًا.. كان الملك فيصل صاحب فكر متفتح، وكذا كان الأستاذ محمد صالح نصيف، ومع ذلك كتب كل إخوانه في مدرسة الفلاح إلى الملك مطالبين بشنقه، وكذلك فعل المطوفون بمكة؛ لأنه هاجمهم، ولكن الملك عبدالعزيز بحكمته، أراد أن يقيم توازنًا، فلا يقتل العواد كما يريدون، ولا يتركه فيقال: إنه يسمح بما يقول، ولذلك أخذه في الرياض لبعض الوقت، وعندما رجع العواد حورب في رزقه، وطردته مدرسة الفلاح، فقام «سليمان قابل» وأخذه للعمل معه في المحكمة التجارية، ثم تركها، ليعمل محققًا في مكة ليعمل في الحميدية، وكيف لرجل يمتهن الأدب والشعر أن يعمل في التحقيق؟ - كما حدث أيضًا مع الأستاذ عزيز ضياء - ولم يجد العواد نفسه في الحميدية، ولكنها كانت تجربة، وأنه ذهب إلى مكة وتعرف على بعض الناس هناك، كانت الحرب أمامه في كل مكان يقصده، حتى التجار، لأن جدة كان بها مائة ضريح لمائة ولي، ولكم أن تقرأوا وصية عبدالرؤوف جمجوم لتعرفوا إلى أي مدى وصلت جدة في الأخذ بالبدع آنذاك، فهو يقول: إذا مات الميت من عائلة الجمجوم، فبدلاً من أن تقيم له العائلة «العشرين»، تقوم بدفع عشرين جنيهًا إلى مدرسة الفلاح، وبدلاً من أن يقام له «الأربعون»، تقوم العائلة بدفع أربعين جنيهًا إلى مدرسة الفلاح، وإذا وُلد الولد في العائلة، تقوم العائلة - بدلاً من الولائم - بإعطاء عشرة جنيهات إلى مدرسة الفلاح.. كان يحاول - قدر الإمكان - أن يحد من الأمور البدعية، حتى في الزواج كانت تفرض مهور قليلة ويُدفع بالباقي إلى مدرسة الفلاح.. كان هناك كثير من البدع في جدة، وهاجمها العواد، وبمنتهى الصراحة، ولانزال إلى يومنا هذا، نبحث في الساحة، فلا نجد مَنْ يحمل الراية، ومع كل احترامي لكل الموجودين لا يوجد مَنْ يحمل الراية التي سقطت من يد العواد وهو ينزل إلى قبره، وهو إن شاء الله موجود بيننا بعلمه وبما كتب، ونحن لانزال في أمة - للأسف الشديد - يشوبها شيء من التخلف، وأصبح أي شيء إسلامي في العالم ينظر إليه بسوء، وصار كل عمل سيئ يوصم به الإسلام، وأرجو أن ننتبه إلى ذلك.. وشكرًا.

■■ **الدكتورة هدير . . سبطة العواد:**

ردًا على سؤال الدكتور صالح الغامدي بخصوص رسائل العواد، ففي الواقع عندي من الرسائل كمية قليلة جدًا، كانت بين العواد وبعض مراسليه، وبعض المراسلات الرسمية مع الوزارات، ولا أملك أكثر من هذا.. بالنسبة للدكتور يوسف العارف، وبخصوص المكتبة، فمكتبة العواد - وتصحيحًا للمعلومة - لم يجرفها السيل، ولكنه مطر شديد، وكنا مسافرين، وحين عدنا - وبكل أسف - كانت الأوراق قد تبللت وتلفت، ولا يوجد من مكتبة العواد الآن سوى نحو مائتي كتاب في مجالات مختلفة.. دينية، ثقافية، أدبية، جغرافية، تاريخية، ولا أعتقد أنها ستفيد جامعة الملك عبدالعزيز أو النادي الأدبي في شيء.. وشكرًا.

■■ **رئيس الجلسة:**

أرى أنه سيشرِّف النادي الأدبي - إذا أردتم التبرع بما تبقى من المكتبة - أن يخصص ركنًا خاصًّا بها، وأعتقد أنه حري بهذا النادي بعد هذا ا لملتقى أن يكرم هذه المكتبة.. وفي خاتمة هذا اللقاء يسرني باسم النادي الأدبي أن أتقدم لفارسي هذه الجلسة الماتعة بشهادات تذكارية.. وشكرًا لهما وشكرًا لكم، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

* * *

ملتقى قراءة النص

الاثنين 1428/2/22هـ - 2007/3/12م

الساعة 9.00 مساءً

حفل الختام

- كلمة سبطة العواد . . الدكتورة هدير المداح
- كلمة المشاركين . . تلقيها الدكتورة إنصاف بخاري
- كلمة رئيس النادي . . الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني
- كلمة المكرمين . . يلقيها الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين
- كلمة صاحب المعالي وزير الثقافة والإعلام

  الأستاذ إياد بن أمين مدني

■■ مقـدم البرنـــامج:

الحمد لله الذي بفضله تتم الصالحات، والصلاة والسلام على خير البريات محمد بن عبدالله وعلى آله وأصحابه ومن سار على دربه إلى حين الممات.

أيها الحضور الكرام باسمكم جميعًا نرحب بمعالي وزير الثقافة والإعلام، السيد إياد بن أمين مدني، وصحبه الكرام.

معالي الوزير: أيها الحفل الكريم، ونحن نختتم ملتقى النص السابع، يسعدنا أن تكون بيننا ومعنا، ترعى جلستنا الختامية التي رغبنا أن تكون وقفة شكر وثناء، تتوشج كل معاني التقدير والوفاء لإخواننا وأساتذنا الذين أداروا دفة هذا النادي في الفترة الذهبية السابقة، ولكن قبل أن تشرع في تكريمهم، نرغب في استثمار هذا الوقت المتاح لنتحدث عن شيء مما بقي في نفوسنا حول العواد وخطابه الثقافي والإنساني.

يا معالي الوزير، عبر أيام ثلاثة اجتمعنا حول العواد، اتفقنا حوله واختلفنا معه، واليوم نستكمل هذا الحوار، ومعنا الآن صوت آخر - سبطة العواد رحمه الله - الدكتورة هدير منير المداح، تتحدث إليكم فتتفضل:

■■ د. هدير المداح «سبطة العواد»:

على مدى ثلاثة أيام سمعتكم تتحدثون عن العواد المفكر، العواد الشاعر، العواد الثائر، الكاتب المتمرد، العنيد المتوتر، المصلح العنيف، الحاد المتكبر، ربما أيها الباحثون والباحثات، ربما كان ذلك عوادكم، وعرفتموه على أسطح الورق، ومن أشكال الكلام، لكن قلبي أنا ينشق عن عواد مختلف، وعيناي تستبصران عوادًا لا يشبه عوادكم.. عوادي أنا إنسان، رجل يمشي ويحنو ويتكلم ويضحك.. هو جدي لأمي، ابنته الوحيدة «نجاة محمد حسن عواد».. روحها التصقت

بروحه، ودمعها لفراقه لم يجف بعد.. علاقتهما كانت متفردة.. علاقة لم أشهد لها مثيلاً، وكانت بينهما صداقة وتفاهم، نادرًا ما يوجد بين أب وابنته.. كان يسمعها، ويساندها، ويساررها، ويشاركها فكره وأدبه وإبداعاته.. تحكي لي أمي وتقول: إن والدها كان من مواليد 1324هـ، وإن والده توفى، وهو في سن العاشرة؛ ليرعاه خاله «محمد عبيد بن زقر» مسانداً لوالدته، التي عاشت إلى أن شهدت زواجه، وهو في الخامسة والعشرين من العمر، وكانت له أخت واحدة اسمها «سعدية»؛ توفيت في وقت مبكر، وهي والدة الكاتب «محمد سعيد باعشن» – رحمه الله – هكذا: أخت واحدة، وابنة واحدة، وحفيدة واحدة.. عاش جدي إنسانًا محبًّا للحياة، شاعرًا بجمالها.. مفكرًا بعمقها.. حاملاً لمسؤوليتها.. وكان لا ينهر سائلاً ويحدث بنعمة ربه.. علم الكثير من الصبية على حسابه الخاص، حتى أصبحوا ذوي مناصب علمية وعملية مرموقة، فتح مجلسه لاستقبال أصدقائه ومعارفه بشكل دوري.. هاشًا باشًا، دون تبرم أو تملق، وقد كان محبوبًا ومهابًا، يجبر حضوره القوي مخالفيه على احترامه وتقديره.. العواد الذي أعرفه أنا، وببساطة شديدة، هو جدي «محمد حسن»، وإذا كانت كل فتاة بأبيها معجبة، فأنا فتاة معجبة بجدها حتى النخاع، العزيزة به حتى وهو تحت الثرى، كان جدي محمد حسن، أبي أيضًا، أبًا حنونًا.. استقبلني لحظة جئت إلى هذه الدنيا مهللاً، وسمعت أول ما سمعت صوته الحنون ينشد قصيدة الترحيب بمقدمي:

هلا يا شغل أيامي ويا أحلام أحلامي

وحين حبوت كان يحابيني، وحين نطقت كان يصحح مخارج حروفي، وحين اكتشفت أن الأحرف تُكتب، كان جدي يعلمني كيف أقرأها وأكتبها قبل دخول المدارس، وحين عَرَّفني بفخر شديد على اللغة الفصحى، كان يبث في دمي عشقها، ثم وضع بين يدي دواوين المتنبي والخنساء وطلب مني حفظها، وقد فعلت وأنا دون العاشرة، من أجل عينيه، ثم راح يشجعني لأعبِّر وأكتب نثرًا

وشعرًا وقصصًا، وأنا ابنة السابعة من العمر، وكنت لا أشعر بقيمة الوقت الغالي الذي كان يقتصه ليتفرغ لي تمامًا.. في يوم الجمعة من كل أسبوع يصطحبني جدي إلى مدينة الألعاب، يحدثني، يعلمني، ويضحك مني ويضحك معي كثيرًا، ثم يشتري لي لعبة أريدها، ويشتري لي كتابًا أريده.. نعم كل جمعة.. جدي علمني معنى الموسيقى وجمالها، ثم اشترى لي أول آلة عزف، قيثارًا خشبيًا رائعًا، كان أحب إليَّ من كل ألعابي، هو من علمني حب خالقي، وفسر لي آيات كتابه المقدس، وهو من قاد خطواتي إلى عبادته، ووقف يصلي وأنا خلفه، طفلة لم تكمل الخامسة، ورجل عملاق موصول بالسماء.. في ساحة النادي الأدبي كنت أركض وألعب وأنا أنتظر انتهاءه من عمله، لنعود سويًا إلى بيتنا.. وفي بيتنا يراقب تعلقي بالقطط مبتسمًا، وكان يعلمني كيف أرفق بها وكيف أقدر مسؤوليتي تجاه مخلوقات الله التي سخرها لنا، ومع مشتريات المنزل لم يكن ينسى الغذاء الخاص بقططي.. وحين يغلبني النعاس كنت أجده إلى جانبي يتمنى لي ليلة سعيدة، وأيضًا في الصباح أجده يقبل جبيني ليوقظني.. هذا عوادي أنا، أخي وأبي وصديقي ومعلمي.. ربما قرأتم في أسلوب العواد فظاظة، واستشففتم في جلال الفكر عراكًا، لكنني رأيت في جدي دماثة خلق وطولة بال، كان يصغي جيدًا إلى محدثيه، ويتأمل بعمق كلام محاوريه، ربما سمعتم انفعالاً في أسلوب تعبيرات العواد، وحدة في نقاشه، ولكنني أصغيت إلى صوت العقل ومنطق الوعي، وجراءة الدفاع عن الحق.. علمني جدي أن أظهر ما أبطن.. علمني جدي أن الفرق بين المجاملة والنفاق خطوة صغيرة، وعلمني.. وعلمني جدي.. جدي الذي غادر الدنيا وأنا لازلت صغيرة، لكنه باق في داخلي، إنسانًا عطوفًا حنونًا، وكلما كبرت يكبر هذا العواد بداخلي، ويبقى عبقريًا ألمعيًا، بل عملاقًا شاهقًا، موصولاً بالسماء.. وشكرًا.

■■ مقدم البرنامج:

معالي الوزير، أيها الحفل الكريم.. ونحن نلقي عصا الترحال بعد أيام

ثلاثة من السؤال والنقاش حول العواد – رحمه الله – اتفقنا واختلفنا حوله، ولكننا أجمعنا على أنه أديب، سبق زمانه، وأسس معرفة، وتعاطى مع واقع، مسترشفًا أفقًا مستقبليًا، نجني اليوم ثماره.. ونحن نختتم ملتقانا في دورته السابعة لا نقول لمن شاركنا وداعًا، ولكن إلى لقاء متجدد عامًا بعد عام، إن شاء الله، الكلمة – الآن – للدكتورة إنصاف بخاري نيابة عن المشاركين والمشاركات فلنتفضل:

■■ **كلمة المشاركين تلقيها الدكتورة إنصاف بخاري:**

يا أيّها الحرفُ فاح الطيبُ واضوعا ... فعطّر الشعر واهديه لمن سمعا
في محفل أثلجت أحناء حضرتِه ... ذكرى مجيدٍ بهمِّ الحرفِ مضطلعا
تنافسوا في ثمين الإرث واجتهدوا ... فخلف الإرث إرثًا جاء مبتدِعا
تضني الفهومُ إذا راحتْ تمحصُه ... لأنه بضياءِ الله قد طُبعا
فأيّها كان تكريمًا لتابعِه ... وأيّها بجميل الفضل ارتفعا؟!
لم يدر «عوّاد» أن البرّ مدخر ... والدهر ينبت ما في طيّه زُرعا
فكم حروفٍ له في الأفق بعثَرها ... واليوم تهمي.. وجودُ الحرفِ ما انقطعا
هذا الكتابُ إذا خَلَّفَتْهُ اقترنت ... ذكراك بالخلد واحتلت به بُقعا
ما كنت تحسبه يومًا سيشغَلُها ... كذاك تلقى نُهًى في حِبْرك المتعا
فهؤلاء بنو العوّاد قافلةٌ ... من الشهود بدت كالعقدِ مجتمعا
هو العطاءُ إذا جادت سحائبُه ... حتمًا ستحظى بغنم يبرئ الوجعا

ما أجمل الوفاء حين تتدلى كروم أعنابه من العشيرة الأقربين.. وما أحلى أن يتولى هذا النادي، وبخاصة تكريم من كان يومًا رئيسًا، وبه شغوفًا، وما أجمل أن يهيأ لهذا الأديب وغيره من روادنا موائد فكرية ثقافية، تتلاقح على طيب

لذائذها الفهوم، ويُفاضَل جني الكروم من قِبل مؤسسات هي بحجم النوادي الأدبية في المملكة...

فشكرًا لاهتمام وزارة الثقافة والإعلام ممثلة في وزيرها الحريص ووكيلها الحصيف والعاملين بها على هذا الدعم الكريم للأندية العاملة بجد.

شكرًا لرئيس هذا النادي الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني على جميل دعوته المقترنة بالجود حين يكون الجود مفتتح مزايا وختام سجايا.. شكرًا أيضًا لحرصه الأكيد على دعم ناديه بالجديد لحصد المفيد وجني المزيد...

شكرًا لناد شرَّع فسحة للمرأة أنبضها بالاحتواء وأسناها بالاحتفاء...

شكرًا لجمع بالشهد تدفق وبالوعي تألق.. وفي مثل هذه المواقف المنهمرة بالعطاء الشهي للوفاء الذي يرتقي في رتب سامقة متسابقة بالضيف والمُضيف والمحتفي والمحتَفَى به حتى لا يُدرى لأيها يعزى الفضل؟!، أو بأيها تمتطى المنة؟!، لا يملك البنان وكذا الجنان، إلا انحناءةً التقدير وإلا بوح الشكر، وإلا نبض العرفان وإلا خفق الثناء المعطر بالامتنان، راجعين تفضل الآتي من الزمان باجتماعات أخرى على موائد ثقافية، يعذب حمضُها، ويحلو ملحُها، ويستقر في عميق النهى لذيذ ينعها.. والسلام عليكم.

■■ مقدم البرنامج:

والآن أيها الإخوة والأخوات، ندلف إلى فضاء من التكريم والمحبة والوفاء من هذه الكوكبة التي أدارت نادينا - نادي جدة - وقد توجته بجلال الكلمة وشرف المسؤولية وأهمية الثقافة، حتى أصبح نادينا وناديكم رمزًا عمليًا وعربيًا، يتباهى عطاؤه من الماء إلى الماء، ويتواصل معه محبوه من مشرقنا العربي إلى غربنا العربي.. إن مجلس إدارة النادي الجديد يحيي هذه الكوكبة ويعاهدهم أن

نبقى الأوفياء لهم، الأقوياء بهم، وأن نسعى لإكمال المسيرة وتطويرها، بل وتغييرها إلى الأفضل والأحسن والأشمل - إن شاء الله - وأقول لهم: لقد أسستم وبنيتم، وعلينا أن نكمل البناء ونجدد ونطور، ما أمكن التطوير، الكلمة الآن لرئيس مجلس إدارة النادي في حلته الجديدة، الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني، فليتفضل:

■■ كلمة رئيس النادي الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني:

السلام عليكم وعليكن ورحمة الله وبركاته.. صاحب المعالي الأستاذ «إياد ابن أمين مدني» وزير الثقافة والإعلام، صاحب المعالي والأب، الدكتور «محمد عبده يماني»، أصحاب السعادة وكلاء الوزارة، أصحاب السعادة، إخواني هذه الوجوه النيرة، التي أطلع عليها، والتي لو سمح الوقت لجئت بأسمائهم فردًا فردًا.. ثلة الأدباء والمفكرين، الذين جاؤوا إلى ناديهم - نادي جدة الأدبي - أيها الحفل الكريم.. السلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

ظهيرة تزدوج فيها السعادة، سعادة الاحتفاء برائد من روادنا الأستاذ «محمد حسن عواد»، وسعادة الانتهاء بتكريم ثلة فاعلة في هذا النادي، فبدأنا بتكريم أول رئيس لنادي جدة الأدبي، وهذا التكريم لم يكن شخصنة له، وإنما كان تمثلاً لجيل كامل وعلامة فارقة في ثقافتنا العربية، وليس أدل على ذلك من أن يقدم أكثر من ثلاثين بحثًا، ويداخل نحو مائة وثلاثين مداخلاً، زكوا هذه الأوراق، وعمقوها بمناقشاتهم، فلهم منا كل الشكر والتقدير..

وزارة الثقافة دائمًا تدفعنا إلى ألا نتثاءب ولا نكسل، وهذا أثقل مجلس الإدارة، وكأننا نتمثل قولة المتنبي:

وإذا كانت النفوس كبارًا تعبت في مرادها الأجسام

حينما قدمنا برنامجنا الثقافي كنا نظنه طموحًا - ثلاثة أنشطة في كل

أسبوع - وإذا بصاحب المعالي وزير الثقافة يكتب عليه ملاحظات: لم يشف غليلي، ولم يرق إلى تطلع وزارة الثقافة، التفتوا يمينًا وشمالاً، ووسعوا أطر البحث والعمق والثقافة، وانظروا المحافظات الأخرى التابعة لهذه المنطقة، فهي مسؤوليتكم.. طلبنا الدعم، فدعموا ذلك كله.. ثم كتبنا خطابًا - وكأننا نذكرهم بأننا لا نتثاءب - وطلبنا تنظيم معرض للكتاب لجدة، فإذا بصاحب المعالي وزير الثقافة يوافق على ذلك، فحيوا معي وزير الثقافة.. هذا هو ناديكم - نادي جدة الأدبي الثقافي - يطلب منكم جميعًا العون والمساعدة، لأنه لن يكون شيئًا بدونكم، وأنا حينما التقيت بالمثقفين، قلت: أنتم الجالسون، ونحن - أعضاء مجلس الإدارة - الواقفون، نستمع إلى نصحكم وإرشادكم ومداخلاتكم، فهو منكم وإليكم، وليس أدل من هذا الجمع الكريم..

أيها الإخوة والأخوات، هذه الظهيرة، وأركز على كلمة الظهيرة، لأنه كانت عندنا أصبوحة في ذاكرة الأجيال، استمتعنا بها جميعًا.. حرص صاحب المعالي أن يكرم إخواننا أعضاء مجلس الإدارة السابقين، الذين يعترف لهم مجلسهم الحالي، بكل ما قدموه من جهد وثاب، ونظرة طموحة لهذا النادي، بحيث إن أعضاء المجلس حين جاؤوا - ونحن قلة عاملين في هذا النادي - لم نجد صعوبة في ترتيب البرامج، لأننا تدربنا على القيام بهذه الأعمال، فكأنها أصبحت ضربة لازب في كياننا جميعًا.. الحارس يكتب ويقرأ ويرسل ويوزع، والمراسل وكل العاملين في النادي لا يبلغون أربعة أشخاص، ليس منهم متفرغ إلا الحارس فقط، وأما البقية، فهم يعملون مساءً.. من هذا المنبر أحييهم جميعًا، وأقدر لهم ذلك..

شيخنا عبدالفتاح أبو مدين، شكرًا لك، وشكرًا لزملائك: الدكتور سعيد السريحي، الأستاذ محمد علي قدس - وأخذت بالأقدمية - والشريف منصور بن سلطان، وبآخرة زميلي الدكتور أبو بكر باقادر، ولعلي أقدم أعضاء المجلس الباقين من البقية الباقية، فقد بلغت ربع قرن في هذا النادي، أتعلم منه، واستفدت

منه كثيرًا.. زملائي أعضاء مجلس الإدارة يقدمون الشكر، كل الشكر، لهؤلاء الأعضاء، وسيدشن ذلك بتكريم صاحب المعالي، الذي حرص مشكورًا على هذا الحضور، له منا التحية والتقدير مصحوبًا بوكيليه الكريمين.. وأنا دائمًا أقول لزميلي الدكتور عبدالعزيز السبيل: الرجل الحيي، الأديب، الذي يخجل من نفسه، له منا كل تقدير ومحبة، وإن كانت شهادتي فيه مجروحة، فثقوا أنني بعدت عن المجاملة في هذه الظهيرة لأقول حقًّا، أنتم تدركونه جميعًا، حيوا معي أبا حسان.. الدكتور أبو بكر باقادر، حينما جئت أحدثه عن معرض الكتاب فأراد أن يشاكسني، فقلت: ساعدنا، ففرح بهذه الكلمة، وقال: لك ذلك.. حيوا معي الأستاذ الدكتور أبو بكر باقادر - أشكركم جميعًا على هذا الحضور.. شكرًا للباحثين.. شكرًا للمداخلين.. شكرًا لك يا صاحب المعالي على أن توجت هذا اللقاء بهذا الحضور، ودمتم دائمًا في سرور وصحة وعافية، والسلام عليكم ورحمة الله..

■■ مقدم البرنامج:

حياؤك من المُومَاتِ تشكو اعْتِسَافَها ... ودَرْبُكَ طالتْ ما بلغْتَ انْتِصَافَها
وما عادَ في الأيام يومٌ مؤملٌ ... ولا صافناتُ الخيل حاشا ضِعَافها
كأنك خِدْنٌ للمتاهَةِ ... كلما تميل بك الدنيا لمستَ شِغَافَها
تهادنُ نَفْسًا وهي جِدُّ عزيزةٍ ... وتستلُّ منها حزنَها واعترافَها
خَبَرْتَ من الأيامِ كلَّ مجرَّبٍ ... وعايشْتَ من ريِّها وجفافَها

الأبيات للدكتور سعيد السريحي، وقالها يخاطب نفسه وجيله من أعضاء النادي الذين نكرمهم هذا اليوم.. قال ذلك وهو يقدم النص إلى «عبدالفتاح أبو مدين»، راحلاً ومقيمًا، الأستاذ أبو مدين يلقي كلمة المكرمين، فليتفضل:

■■ الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين:

بسم الله الرحمن الرحيم، والحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد الأولين والآخرين، ورحمة الله للعالمين، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن اهتدى بهديه إلى يوم الدين..

صاحب المعالي، وزير الثقافة والإعلام، الأستاذ إياد بن أمين مدني.. صاحب المعالي أستاذنا الدكتور محمد عبده يماني.. أصحاب السعادة.. سيداتي وسادتي..

ليبق سعيكم مشكورًا، سيدي صاحب المعالي وزير الثقافة والإعلام الأستاذ إياد بن أمين مدني، راعيَ هذا الحفل في ملتقى قراءة النص السابع، الذي خُصص لرائد من رواد الحركة الادبية التجديدية فى هذا الوطن العزيز الكريم برعاية معاليكم،.. أرحب بكم فى ناديكم، كما أرحب بسعادة وكيل الوزارة للثقافة، أخي الدكتور عبدالعزيز السبيل، وبالوكيل فى شأن الثقافة خارج الوطن، أخي الدكتور أبو بكر باقادر، الذى له أكثر من حظوة، في الاحتفاء والمشاركة، فى هذه المناسبة برائد ذى صوت بعيد، أستاذنا الكبير محمد حسن عواد، رحمه الله، فهو منذ ذلك الفجر المبكر الذي برز فيه، وسنه لم تتجاوز العشرين سنة، كان فى طليعة أدباء عصره الناشئين البارزين، حماسة وتطلعًا، إلى حياة كريمة فى وطن غال، فالأديب الكبير منذ حداثته كان ناقدًا وشاعرًا وناثرًا، وكان قويًا فيما يكتب، لأنه شجاع، والشجاعة من أوليات خصائص أدوات الكتابة الجادة القوية بلا مراء، ولا أذهب بعيدًا إذا قلت: إن هذا النادي ذو حظوة من اهتمام معاليكم، لأنكم تسكنون الثغر المتلألئ الحفيل بالجمال والرقي والانفتاح، وهؤلاء المحظوظون أتيح لهم هذه المكاسب فى ناد طموح، حفيل بالمعرفة وأهلها، ومنذ بادر مجلس إدارته السابق بتقديم استقالته، قبل أي ناد آخر، عن اقتناع، حين علم أن وزارتكم تتوجه إلى التغيير، وهو من طبيعة الحياة، قد اكتسب بتلك

الاستقالة تقدير العقلاء الذين يقدرون مواقف الرجال وسعيهم إلى المبادرة، لا ليقال: إنهم شجعان، وإنما وصفوهم بأنهم يحترمون أنفسهم قبل كل شيء.. ويومها – اهتمامًا من معاليكم – شرفتم هذا النادي بملمح حسي عال، فاحتفيتم بهذا الموقف، بتكريم أحد المنتمين إليه، وهو ليس أفضل من فيه، ولا أعلم من فيه.. احتفيتم تقديرًا لمن فيه وبمن فيه، وهم قد بادروا بما رأوا أنهم ملتزمون به، وباركتم بمشاعركم وحضوركم تلك البادرة الغالية.. واليوم، بعد مضى سبعة عشر شهرًا من تلك الليلة الرمضانية المباركة ، يتجدد اللقاء، ليتجدد الود والاحتفاء بأكثر من مناسبة، وفى طليعتها التقدير لرمز أدبي بارز من أبناء هذا الوطن، هو الأستاذ محمد حسن عواد، رحمه الله، ورطب ثراه، وهو أول رئيس لهذا الكيان الأدبي الشامخ، وصدق النادي مع نفسه وواجبه، حين خصص ملتقى قراءة النص – اليوم – لذلك الرمز، القدير، والحقيق بالاحتفاء، لأنه أهل له.

لقد وكل إليّ رئيس هذا النادي أخي الدكتور عبدالمحسن القحطاني، أن ألقي كلمة بمناسبة هذه الاحتفالية بإخوة من أعضاء مجلس إدارة هذا النادي فى دورته السابقة، وأؤكد فى غير مراء، أنى لست خيرًا ممن حضر، ولا ممن يكرمون اليوم من الرفاق، ولعل حسن التقدير، أو كبر السن، هو الدافع إلى الاختيار الذى كان.. وائذنوا لي أن أردد قول أمير الشعراء:

إنما يَقْدِرِ الكريمَ كِرامٌ ويُقيمُ الرجالُ وزنَ الرجالِ

أنا مدين لهذا الحس الراقي، ومن زمن أردد أن الذوق نعمة من نعم الله على عباده، واليوم أضيف إليه الحس الرفيع المحلّق المتجدد.. ولعلكم لا حظتم تأثري البالغ حتى ظهر ذلك فى حديثي، يوم أفضلتم بتكريمي فى نادينا برعاية معالي وزير الثقافة والإعلام الأستاذ إياد أمين مدني، لا لأني سأترك النادي، وأعلن الليلة أننى لن أتخلى عن أداء الواجب لهذا الكيان الشامخ الطموح ما استطعت إلى ذلك سبيلاً.. ولعل هذا الشعور – ارتباط الحس مع جمهور هذا

الصرح، والإنسان الجاد الصادق مع نفسه ومع غيره - هذا الانسان، لا يكون عبئًا على الكيان الذي يحل فيه، وإنما يقوده ليؤدي رسالة ويؤدي واجبًا، والكرسي في موازيني لا يملكني ولا يسيطر عليَّ، وإنما هي علاقة مبدأ وأداء واجب.

معذرة، فهذه التقدمة، التي لن تنسيني أن أعبر من أعماق وجداني، أنني سعيد بهذه الحفاوة القيمة الراقية من رفاق وزملاء وإخوة أعزاء، وهي وسام، نحن خليقون بأن نقدرها ونشكرها، وتقدير شكر هذه المناسبة، تقدير لأعزاء عرفناهم وعرفونا، مواطنة، وتعاملاً، وتعاونًا..

وكنت ومازلت سعيدًا، إذ أتيح لنا تحقيق بعض ما كنا نطمح إليه، وكنتم معوانًا، ولا أنكر أنني كنت أتجاوز مسؤولية مجلس الإدارة، ولا ريب أن العمل لنا جميعًا، وللوطن قبلنا بتصور أعم، وإذا تحقق نجح لهذا النادي الطموح، فهو رسالة من يتولى مسؤولية في أي موقع، ولاسيما مسؤولية الفكر، لأن الثقافة الحقة عنوان أي أمة طامحة تسعى إلى الرقي والحياة الكريمة.. وبعيدًا عن التواضع والتنازلات، أقول بحق: إننا من خلال جهد المقل، لم ننجز إلا أيسر اليسير، وهذا في موازين المواطنة الحقة لا يساوي شيئًا بالقياس إلى حق الوطن على أبنائه، فمهما نقل ومهما نفعل، فلن نفيه حقه علينا، لأنه غال وعال.. ونسجل شكرنا لإخوتنا وزملائنا عبر مسيرة ربع قرن، فقد كانوا خير معوان على العمل، بعيدًا عن المعارضات والتعطيل، وهذا من توفيق الله وعونه، فنحن مدينون لهم بتعاونهم وتسامحهم، ذلك أن الشقاق والاختلاف يعطل المسيرة، ويعيق الإنجاز واستمرار العطاء، والكتاب العزيز يأمرنا بان نتعاون على البر.

معذرة، فإن كلماتي القاصرة، لا تكافئ شيئًا من هذا الكرم، وهذا التقدير والاحتفاء، ولكن أقل ما فيها أنه اعتراف بالجميل، ومن حسن الطالع أن ينال العامل، ولو بجهد المقل، المزيد من الاهتمام والإشادة، وهو عنوان الوفاء والمروءة، وإنسانية العطاء.

أرجو الله مخلصًا أن يؤلف بين قلوبكم، لتعطوا من هذا النادي، أكثر مما أعطى من كان قبلكم ، للوطن بعامة، ولبلد الجميع الأخاذ الجذاب – جدة – وأن توصلوا ثقافتنا إلى أبعد البعيد، تأكيدًا بأننا أمة جادة معطاءة عاملة ، لأن خالقها أمرها أن تعمل..

وخلال كلمة الشكر، فإن الشمول يمتد الى إخوة كانوا معنا، ومازالوا بحسهم، وغالى آمالهم ودعائهم بالتوفيق والسداد، أرجو الله أن يسدد خطى الجميع على الخير والعزة فى وطن عزيز كريم ، يفديه المخلصون بأعز ما يملكون، وفاءً له واعترافًا بحقه الذى لا حدود له، حماه الله من كل سوء وعاش شامخًا عزيزًا كريمًا فى ظل قيادة حقيقة بالاحترام والدعاء بعون الله ونصره وسداده.. وأوشك أن أقول: إنني كنت جسورًا فى قراراتي، ولكني كنت أركن إلى التشاور، وليس مرد سرعة اتخاذ القرار وتنفيذه، أننى وعيت قول: إنما العاجز من لا يجرؤ، ولكني أتطلع إلى إنجاز ما نستطيع تحقيقة للوطن من خلال النادي، لأن إيقاع الحياة سريع، والمتثاقل لن يستطيع إنجاز الكثير والمزيد من الأحلام والطموحات، والأعمال بالنيات كما يعلمنا الحديث الشريف، وطبيعة التكوين والخلق، دافع إلى اقتناص الفرص، وابن زيدون، يقول:

واغتنم صفو الليالى إنما العيش اختلاس

ولعل ما كنا نسارع إلى إنجازه في يومنا، لا نستطيع أداءه، فى غد، لأن الأيام قُلَّبُ، وهي أغيار..

فى الاحتفاء الماضي نلت المزيد من كلمات الود والوفاء، وتبع ذلك توقيعات ولقطات فتوغرافية لمراحل حياتي عبر عرض جذاب جميل، من صنع عضو مجلس الإدارة، أخي الدكتور حسن النعمي، ومن الضفة الشرقية من العزيزات ذوات المروءة، هدايا كلها ذوق، تليق بمختاريها ذوات الحس المنمنم المتلألئ.. إن

الهدايا قيمة تأتي من قيمة خليقة بالكثير من تجديد تذكرها وحفظ جميلها، ذلك أن الكرم سجية، وسمة الأصفياء المتميزين، من النجوم الساهرة مع سمار الفكر، ولاسيما مناجي الليل من أصفيائه الحالمين.

ما أسعدنا فى هذا اليوم المبارك، بهذه الحظوة، ونحن نحتفي برائد شاعر وناثر وناقد من أبناء هذا الوطن، فى حلقة جديدة من منتدى – قراءة النص – الذى أرجو أن يدوم متجددًا، وأراد أخي رئيس النادي ومجلس إدارته تجديد تكريم رئيس مجلس الإدارة السابق، وبعض الرفاق فجعلوهم فى اختتام هذه الاحتفالية بالأستاذ الكبير محمد حسن عواد، رحمه الله، برعاية معاليكم، وحضور هذه الكوكبة البارزة من المثقفين، من هنا وهناك، الذين اعتدنا أن يكونوا معنا، ونكون معهم، دعمًا لمسيرتنا الثقافية، فى أعوام قراءة النص، وسبق ذلك الملتقى الكبير، قبل نحو عشرين سنة – قراءة جديدة لتراثنا النقدي – الذى أغناه وجوه الثقافة من المحيط إلى الخليج.

إننى أجد نفسى محظوظًا، بهذه الاحتفالية الغالية الباذخة، فى قيمتها وأبعادها ومناسبتها وفيض الكرم فيها، وأقول: إن هذا عطاء كرام لإخوة لهم، وكم أود أن يكون هذا النادى الرائد، فى إنجازه أكبر مما حقق، غير أننى أطمع، أن ما قصرت فيه، يعوضه الإخوة فى مجلس الإدارة الجديد بإدارة وقيادة متجددة، ليظل سباقًا إلى تحقيق المزيد من الريادة والعطاء المتميز، وما ذلك على الله بعزيز، ولا على مجلس إدارته في شطريه النسائي والرجالى، ومن حولهم من المحبين الداعمين العاملين، والله لا يضيع أجر من أحسن عملاً، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

■■ مقدم البرنامج:

يا معالي الوزير لك من كل المثقفين في هذا الوطن كل الشكر والتقدير والدعاء بالتوفيق، فهذه المرحلة التي تقودونها شهدت حراكًا ثقافيًّا، نفتخر به، وليس أولها تجديد الدماء في الأندية الأدبية، ولا مسيرة الأيام الثقافية في مصر، ولا معرض الكتاب الدولي في الرياض، فلاتزال المسيرة تتطلب كثيرًا من الجهد..

معالي الوزير، الآن يحق لنا أن ندعوكم لتكريم ضيوفنا المكرمين، ثم نستمع إلى كلمتك..

■■ كلمة معالي وزير الثقافة والإعلام «إياد بن أمين مدني»:

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين، أنَّى لي من صدق وحميمية كلمة الدكتورة هدير المداح، أو بلاغة كلمة الدكتورة إنصاف بخاري، أو كلمة الدكتور عبدالمحسن القحطاني، ولا شك أن بيني وبين تجربة أستاذنا الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين سنوات ضوئية، ولكن يشاء قدركم أن يكون للبيروقراطي موقع في هذا البرنامج..

معالي الدكتور محمد عبده يماني، أصحاب السعادة، الإخوة الكرام، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

في الحقيقة - إن أذنتم لي - أن أبدأ هذه الكلمة بتحية خاصة للإخوة الأشقاء من البلاد العربية، الذين شاركونا في هذا الملتقى، وأسهموا فيه، وإن دل ذلك على شيء، فإنما يدل على أن رموز الثقافة - أيًا كان الموقع في الوطن العربي الكبير - هي رموز نتجاوب معها جميعًا، ونشعر أنها رموز تمثلنا في هذا الوطن الممتد..

كذلك أشعر بقدر كبير من السعادة، وأنا أشارككم هذا اللقاء الثقافي

المهم، وأعيد سبب سعادتي إلى أمرين اثنين، أحدهما: هذا الوفاء الكبير لرموزنا الأدبية والفكرية والثقافية،. حين نستعيد معًا الأدوار التي قاموا بها في صورة أبحاث وأوراق نقدية، تعبر عن الوفاء عندما يصبح ضربًا من العمل والبحث والإضافة، وهذا ما كان عليه ملتقى النص في دروته السابعة، أما السبب الآخر، فهو أن ملتقاكم هذا وملتقيات ثقافية مشابهة في أندية أخرى يؤسس لعلاقة عميقة بثقافة بلادنا، وتراثها الحضاري، ويفتح أفقًا جديدًا بين الأجيال الثقافية، وينفي مفهوم القطيعة بين جيل وجيل، وأحسب من تعرف على ذلك الرهط العظيم من رواد الأدب والفكر والثقافة والصحافة في بلادنا، يعرف المهمة الجليلة التي قاموا بها في ظروف تاريخية صعبة، ووفق أوضاع اقتصادية متقشفة، وفي زمن غاب فيه نبض أبناء هذه الأرض عن المشاركة في الثقافة، فتنادي لفيف من المثقفين، ليضيفوا ألوانًا جديدة في الشعر والقصة والرواية والمسرحية والنقد والصحافة، وبتنا نعرف لأولئك الرواد دورهم في بناء الثقافة الحديثة في المملكة العربية السعودية .

الإخوة والأخوات، لعل من محاسن هذا الملتقى، الذي يكرم الأديب الكبير «محمد حسن عواد»، رحمه الله، بدرسه والحوار مع أفكاره، أن يكون في النادي؛ الذي سعى هو ولفيف من المثقفين إلى تأسيسه، وكان حتى وفاته – رحمه الله – رئيسًا له، وها نحن اليوم، نعيد إليه بعضًا من أياديه على ثقافتنا، في النادي نفسه، الذي ارتبط به حينًا من الدهر..

أحسب أن هذا الوفاء الذي يأتي في صورة بحث وحوار، هو ما نصبو إليه في تكريم رموزنا الوطنية والثقافية، والوزارة – وزارة الثقافة والإعلام – تحث الأندية الأدبية على أن يكون من بين أولوياتها إقامة ندوات واحتفائيات، أدبية وثقافية لرموز الأدب والثقافة، عبر تاريخ بلادنا الممتد في أغوار الزمان..

وقد علمت – أيها الإخوة – أنه في سياق هذا الملتقى، كان للأستاذ «أحمد محمد باديب» – خلال حديثه عن الأستاذ العواد – تبرع بمبلغ مائتي ألف

ريال، كجائزة باسم «جائزة محمد حسن عواد للإبداع»، يقدمها – كما فهمت – نادي جدة الأدبي الثقافي، وأريد أن أُحَيِّي الأستاذ «أحمد محمد باديب»، وأؤكد لكم جميعًا أن الوزارة ستدعم هذا التوجه – بإذن الله – وبخاصة وهذه الجائزة ستأخذ بعدًا عربيًا، يصل بأعمال الأستاذ العواد، وبقيمته الرمزية إلى كل باحث اهتم بهذه الشخصية الأدبية الثقافية، فالعواد هو ملك للثقافة العربية، أينما كانت..

الإخوة والأخوات، إن كان لي أن أتوقف أمام هذه النخبة من المثقفين والمثقفات.. أمام قيمة من القيم التي يمثلها العواد؛ فهي قيمة «التنوير»، والتنوير في مفهومي البسيط والمتواضع، هو أن ندرك جيدًا وبعمق أننا مجتمع مسلم، يأخذ بالإسلام عبادة وعقيدة ونهجًا وفلسفة ومقصدًا، وأن الإسلام ونبيه سيدنا محمد ﷺ، كان خاتم الرسالات، وخاتم الأنبياء والمرسلين.. وخاتمة الرسالات تعني الإيذان بنضج الإنسان وملكاته العقلية، وتكوينه النفسي، وقدراته التي خلقها الله فيه، بأن يبحث ويستقرئ ويقيس، ويجسد بفهمه أن الإسلام هو رسالة للبشرية جمعاء، وعقيدة لا يتجاوزها زمان أو مكان،. لذا، فإن روادًا مثل العواد بمواجهتهم لما هو جامد ودوجماتي وساكن، وجرأتهم وقدرتهم على التعبير المبدع عن أفق جديد؛ يمثلون – بحق – الحياة التي ينبغي أن ينبض بها المجتمع المسلم المستنير؛ الذي يعيش ويضيف لحضارة كل عصر.

أيها الإخوة، كم أشعر بالشفقة على أولئك الذين ترتعد فرائصهم من رؤية كتاب، ويرون أن تقويم أعمال مفكر أو شاعر أو فنان أو مبدع هي أسيرة فقرة خارج سياقها، أو بيت شارد، أو ريشة ألوان خرجت عن المألوف، ولا يرون في الكأس إلا نصفه الفارغ، ولا في العمل الثقافي والإعلامي، إلا ما قد يكتنفه من عثرات هي في صلب طبيعته وتكوينه وتعريفه.

الإخوة والأخوات، أحيي، وأرجو أن تحيوا معي الإخوة الكرام أعضاء المجلس السابق لنادي جدة الأدبي، إزاء ما بذلوه من عمل مضن وشاق، طوال

الفترة التي قضوها في هذا النادي، وتجاه ما حققه النادي على أيديهم من نجاحات طيبة وملموسة، من خلال النشاطات المنبرية، وسلاسل الكتب والدوريات.. الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين في جهاده الثقافي الطويل والشاق والممتع، ومعه في إيمانه في رسالة الأدب وجلال الكلمة زملاؤه في عضوية مجلس النادي: الناقد الدكتور سعيد السريحي، والشاعر الأستاذ منصور بن سلطان، والقاص الأستاذ محمد علي قدس، وعالم الاجتماع الدكتور أبو بكر باقادر، وأقول لهم: شكرًا لما قمتم به من إنجازات نعرفها جميعًا، ويعرفها زملاؤكم في المجلس الجديد.

وأتمنى للإخوة الكرام أعضاء المجلس الجديد التوفيق والنجاح وأن يكملوا المسيرة التي بدأها المجلس السابق، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

■■ مقدم البرنامج:

شكرًا لمعالي الوزير، شكرًا لضيوفنا الأكارم، شكرًا لكم جميعًا، ونحمد الله على هذا الختام، ونلتقي إن شاء الله في العام القادم في ملتقى من ملتقيات النص.. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

* * * * *

العـــــــدد

رئيس التحرير 5

محمد امهاوش 7

شريف بشير أحمد 15

محمد مريني 37

إبراهيم نمر موسى 59

فايز الشرع 105

محمد الهدلق 119

محمد أسيداه 139

بوزيان أحمد 173

يوسف وغليسي 189

أحمد صبرة 213

رامي أبو شهاب 227

ابن دهيبة بن نكاع 253

عبدالمطلب جبر 285

رئيس التحـريـر

عبدالمحسن فراج القحطاني

* * *

هيئة التحرير

* حســـن النـعـمـي

* سحمي ماجد الهاجري

* فاطمـة إليـاس قاسـم

* * *

العنوان

النـادي الأدبـي الـثـقـافـي بـجـدة

الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)

الرمز البريدي (21432) فاكسميلي: 6066695

هـاتـف: 6066122-6066364

رقم الإيداع 14/0513

محتويـــــــات

- المقدمة .....
- النقد المصطلحي: الرؤية المفهومية والمنهجية .....
- آفاق المصطلح وأعماق المفهوم .....
- نقد النقد: في المفهوم والمقاربة المنهجية .....
- نحو تحديد المصطلحات: التناص.. الأدب المقارن.. السرقات الأدبية ....
- استخلاص المفهوم واستقرار المصطلح .....
- الهزروف والقول الشعري: المصطلح والدلالة .....
- مصطلح المنزلة النظرية للتداوليات .....
- تطور مصطلح الطبقات: من ابن سلام إلى ابن المعتز .....
- مصطلح [الانزياح] .....
- الاستعارة الميتة ومصطلح الحقول الدلالية .....
- مصطلح السرقات الأدبية والتناص .....
- ترجمة المصطلح المسرحي إلى العربية بين الحضور والغياب ...
- المصطلح والأداة في «الصورة الفنية» .....

علامات

1 - ينشر الإصدار الدوري للنقد « علامات» الأبحاث والدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليها على ألا يكون البحث منشورًا من قبل أو مقدمًا للنشر إلى جهة أخرى.

2 - ينشر الإصدار « علامات» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بمجال النقد الأدبي.

3 - يرحب الإصدار « علامات» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

ALAMAT

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
alamat@adabijeddah.com

المقدمة

ظل المصطلح بعامة، والنقدي بخاصة، يتفلّت من تحديد المعرِّفين، وتأطير الباحثين؛ لأنه اتخذ لنفسه حيناً موقعاً برزخياً، وحيناً آخر موقعاً ضبابياً، وثالثاً موقعاً يتبختر به على من يعرِّفونه التعريف الجامع المانع، ولذا فإنه اتخذ لنفسه منطقة مقاربة - إن صح هذا التعبير - هذه المقاربة تحاوره وتستدرجه، كي يبقى في منطقة تحدد الرؤية، وتستظهر منطقته، وتستبطن شخصيته، بيد أن هذه الدراسات، جميعاً، لا تملك القول الفصل، بيد أنها تدّعي لنفسها أنها حاورت المصطلح وقلَّبت احتمالات تعريفه، ووضعته في الحزمة اللائقة به، حتى يكتسب من موقعه شيئاً من الإضافة، وبعضاً من التعضيد.

هذه المصطلحات التي حواها عددكم هذا متباينة في مناحيها، مختلفة في موضوعاتها، متفقة في توجهها للمصطلح، كل على شاكلته، الخيط الجامع بينها هو «المصطلح»، وهو خيط يسبر أغوار هذه البحوث، ويظل علامة صائتة للمتلقين، هذه العلامة تبعد حيناً وتقترب أحياناً من إخلاصها لبحوثها، لكنها تظل في دائرة المصطلح، لا ترغب أن تغادره لغيره، لأنها مع هذا المكوث في هذه المنطقة تستدعي قرائن وحيثيات، حتى تجذر هذه المصطلحات وتعمقها.

كما سترون من هذه البحوث بعضها تناول مصطلحاً واحداً، مثل: «الانزياح، المسرح، الاستعارة الميتة، القول الشعري، التناص،»، والآخر أكثر من مصطلح «التناص، الأدب المقارن»، وعرجت بعض البحوث على النقد المصطلحي،

فنقد النقد للمصطلح، فآفاق المصطلح وأعماق المفهوم، وتلفتت بحوث أخرى عن «تطور مصطلح الطبقات» ومصطلح المنزلة النظرية، وجاءت دراسة لتبحث عن استخلاص المفهوم واستقرار المصطلح.

أسرة تحرير «**علامات**» تتمنى أن تكون هذه البحوث إضافة لما سبقها من دراسات تحاور المصطلحات، وتناقشها.

وحين درجت **علامات** على تخصيص كل عدد عن محور من محاور النقد، فإنها مازالت على طريق شاق وصعب، لأنها وضعت نفسها في طريق يحقق زمناً ومحوراً، زمن الصدور ومحور التخصيص، وهذا لن يتحدد إلا بما يسهم به أدباؤنا ومفكرونا في عالمنا العربي، بما يحقق هذا التوجه، من تأصيل لهذه المفاهيم، وترسيخ لتلك المحاور.

هذا وبالله التوفيق.

رئيس التحرير

النقد المصطلحي
الرؤية المفهومية والمنهجية

محمد أمهاوش

النقد المصطلحي[1] مفهوم مركزي في نقد النقد، وفي علم المصطلح، يلتقي فيه الانشغال بأمر المصطلحات والمفاهيم في إطارها النظري العام، والاحتكام إلى أطر نقدية كلية بالبحث في مصطلحات ومفاهيم مجال علمي محدد. وهو لذلك دراسة يلتقي فيها التنظير والتطبيق في صعيد واحد.

إنه دراسة الذوات المصطلحية وفق رؤية مصطلحية.

ولما كانت المصطلحات، كما يرى أهل العلم بها، مفاتيح للمعرفة العلمية، وآليات لإقامة أبنيتها، ومداخل إلى عوالمها، وخلاصات للبحث فيها والنظر بها، وبالنظر إلى كون المسألة المصطلحية حاضرة بنسب متفاوتة في مختلف الأنساق اللغوية، فإن دراستها الدراسة العلمية تقتضي من بين ما تقتضيه اعتماد الشمولية في الرؤية، والوصفية في الرصد، والموضوعية في العرض، والدقة في الأداء، والتماسك في البناء... وهي سمات كفيلة، إن أحسن اعتمادها، بتفادي القراءة الانطباعية والمعيارية للمتون موضوع الدراسة، بالرغم مما تثيره مسألة

القراءة من إشكالات تتعلق أساسًا بطبيعة العلاقة القائمة بين الذات القارئة والذات المقروءة، وبين آليات القراءة وطاقات المقروء...

وهو نقد ذو بعدين أساسيين ومتكاملين:

1 – بعد مصطلحي/معجمي.

2 – بعد رؤيوي/ تأطيري.

أما البعد الأول – وهو ذو طبيعة إجرائية – فيقتضي، من بين ما يقتضي، تتبع المصطلح باعتباره ذاتًا قائمة بذاتها ومرتبطة بغيرها ضروبًا من الارتباط، حيثما ورد في مختلف المجالات والمقامات والسياقات والأنساق والتراكيب... ودراسته دراسة مصطلحية ونقدية (تأطيرًا ومواكبة وتتويجًا) تكشف عن حقيقته اللغوية والدلالية والمفهومية، وعن قيمته في ميزان العلم الذي ينتمي إليه ، والرؤية النقدية التي تحكمه وتوجهه، وذلك من خلال المراحل الثلاثة الرئيسة الآتية[2]:

1 - المرحلة الإعدادية: وتشمل خاصة:

- **رصد المصطلح وتتبعه** حيثما ورد، اعتمادًا على قراءة واعية وهادفة، مزودة بأطر معرفية تحيط بالمجال وبما يتصل به في السياقين الدلالي والتداولي.
- **إحصاء المصطلح وجرد** مختلف صيغه، ونصوصه، وقضاياه الجزئية.

ويقتضي ذلك شمولية ودقة في الفحص، والتتبع، والجرد، بقصد استخراج المصطلحات والنصوص والمعطيات والمؤشرات التي يراد استخلاصها بناء على معرفة بالمجال، ووعي بأهمية ما يراد، ومراعاة للمقاصد المتوخاة، كما يقتضي قراءات متعددة يتزود فيها بالعدة المعرفية والمنهجية الكافية.

- **تصنيف المصطلح**: معجميًا، بما ييسر ضبطه وملاحقته في إطار أسرته الاشتقاقية، ومفهوميًا في إطار أسرته الدلالية والإحالية القريبة والبعيدة.

وهو مقتض لمعرفة بمختلف المجالات المصطلحية، ولقدرة على وضع كل مصطلح في خانته المجالية المحددة، واستثمار ما تقدمه المعطيات المصنفة أفقيًا وعموديًا من مؤشرات، وما تحيل عليه، مما يفيد البحث، ويضاعف من صحة التأويل، الذي يمكن أن ينبني عليها. ويمكن الاستفادة في هذا المستوى من مفهوم التقطيع المفهومي، ومن مفهوم الميدان، علمًا أن لضبط الميدان أهمية بالغة في عملية التصنيف، ومن مفهومي المجال الدلالي، والحقل الدلالي.

وفي هذا المستوى يتوخى الحذر الشديد لتفادي مزالق الفكر والنظر. ويعتمد بخاصة على الطريقتين الاستنباطية والاستقرائية، لتكاملهما وقدرتهما، إن أحسن التعامل معهما وبهما، على تجاوز عدد من الإشكالات الفكرية والمنهجية.

والأمر مقتض، كما لا يخفى، قدرة على التجريد، مؤسسة على معرفة بالمجال العلمي وبمقتضياته وإشكالاته.

2 - المرحلة العملية:

وتتعلق بخاصة بتحليل بنيات المصطلح الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية والإحالية .

ومن المصطلحات المتداولة في هذا المستوى مما يتقاطع مع التحليل من جوانب معينة: التقطيع والتجزيء والتفكيك... ويستفاد في هذا المقام مما تتيحه مفاهيم في علم المصطلح كالتحليل الشكلي للمصطلح، والتحليل المصطلحي، والتقطيع المصطلحي، والتحليل الدلالي.

ويراد من هذا المستوى الانتقال بالمصطلح من إطاره المفهومي العام، إلى مستوى إجرائي يعتمد الملاحظة المباشرة، وتفكيك البنيات، وتحويل الكل إلى أجزاء، بحيث يسهل رصد عناصره اللغوية والدلالية، وقضاياه الجزئية. ومن

شأن ذلك، إن أحسن استثماره، أن يزود الباحث والمتلقي بمعطيات تفصيلية ودقيقة عن حقيقة المصطلح في ذاته، وبمؤشرات عن علاقاته الأفقية والعمودية مع غيره مما يتصل به ضربًا من الاتصال في إطار أسرته اللغوية والمفهومية، أو يختلف عنه في إطار ذلك أو خارجه، وعن القضايا الجزئية المتصلة به، أو المستفادة منه ضمنيًا...

3 - المرحلة الختامية: وتشمل خاصة:

- **تركيب** المعطيات المحللة على مستوى المعجم والدلالة والمفهوم والقضية.

وهي عملية تتقاطع فيها مفاهيم كالتجميع، والتلخيص، والاختزال لما تم تحليله، وتفكيك بنياته، وتقطيع وحداته، مع مفاهيم أخرى أرقى وأشمل كالتجريد، والتعميم، والتنظير... ويشترط في ذلك أن تكون القواعد الجامعة، والمعايير الضابطة، شاملة ودقيقة، مراعية لكل العناصر المحصاة والمصنفة والمحللة.

- **النقد العام** لمجمل ما أعد، وما أنجز، وما ركب على مستوى الذوات (من حيث طبيعتها أو طبائعها، وكم حضورها، وشكل حضورها، وكيفية أو كيفيات توظيفها، وطبيعة مستعمليها...)، وعلى مستوى العلاقات الأفقية والعمودية (اللغوية والدلالية...)، وعلى مستوى القضايا الجزئية والكلية، ثم على مستوى الخلفيات والمقصديات، والنتائج المستخلصة، والفوائد المكتسبة مصطلحيًا ومفهوميًا ودلاليًا ومنهجيًا وعلميًا...

ومن مقتضياته مراعاة ما تم استخلاصه وبيانه في المستويات السابقة، وإخضاع كل حكم للنظر العلمي في المعطيات، وللنظر العقلي المراعي لمنطق الأشياء، ولحدودها في الزمان والمكان، والاحتكام إلى المقاصد المعبر عنها، وتوخي البناء والإسهام في التطوير والتفعيل... ويستفاد في هذا من مفهوم التقييم المصطلحي.

ومن شأن ذلك، إن أحسن تدبيره بتؤدة في البحث، وموضوعية في النظر، وحكمة في المعالجة، وشمولية في الرصد والرؤية... أن يسهم في التعرف على المصطلح في حال سكونه (أي في حال حضوره البسيط والثابت في السياقات التي يرد فيها)، وفي حال حركته التاريخية (زمنياً)، والفكرية (من فكر إلى آخر)، والمكانية والمجالية، وأن يسهم أيضا في التعريف بالمصطلح، وتجاوز ما يمكن أن يلحقه من غموض دلالي، أو انعزال تداولي، أو امتداد من غير داع أو ضرورة...

أما **البعد الثاني** – وهو بعد تأطيري، حاضر ضرورة واقتضاء قبل الدراسة وخلالها وبعدها: مصطلحيًا ومفهوميًا وإجرائيًا وتقويميًا... – فيقتضي بخاصة اعتماد التراكم المعرفي لعلم المصطلح بنظرياته العامة والخاصة، واتجاهاته اللغوية والموضوعية والفلسفية[3]، التي تكونت لدى عدد من المصطلحيين والعلماء والممارسين للدراسة المصطلحية والمفهومي،ة ممن لهم صلة خاصة بمكابدة أمر المصطلح التراثي والأجنبي في امتداداته وتجلياته وإشكالاته وفتوحاته، للنظر في المسائل والقضايا المصطلحية على الوجه المذكور في البعد الأول للنقد المصطلحي. علمًا أن القضايا المصطلحية متعددة ومتنوعة، وهي في مجملها تتراوح بين العموم والخصوص، وتعرض لمسائل في الدراسة المصطلحية والمفهومية، ومنها على وجه الخصوص:

- نوعية المصطلحات وطبائعها وانتماءاتها العلمية والمجالية.
- الوضع الاعتباري للمصطلح من حيث المعيارية والعلمية والوظيفية والوصفية والتاريخية...
- المؤشرات والعتبات النصية.
- العلاقات المصطلحية.
- التعريف المصطلحي.
- الأنساق المصطلحية والمفهومية.

- منهجيات الدراسة المصطلحية: الوصفية والتاريخية...
- حركية المصطلحات في الزمان والمكان والفكر...
- المعرفة العلمية التي بها قوام المصطلح واستواؤه.
- المرجعيات المصطلحية المحددة لأصول المصطلحات وامتداداتها في اللغة والتاريخ والفكر والدين والعلوم... وغيرها.
- التواصل الحضاري بين الشعوب والأمم عبر اللغة القطاعية.
- المقصديات التي تحكم التوجهات والرؤى.
- المواقف النقدية ذات الخلفيات والأبعاد والآليات المختلفة.

ومن شأن ذلك، إن أحسن الإعداد له، واكتمل الوعي به وبأهميته، أن يسهم في إغناء البعد الأول للنقد المصطلحي، ويكفل له الرؤية العلمية الواضحة، والسند العلمي القوي، وييسر للباحث في هذا المجال السير على بينة من أمره: مجالات وكيفيات وآليات ومقاصد...، ويحقق للبحث في المصطلح الغنى والتطور، ويسمح من ثم لمختلف المجالات العلمية والفكرية، وغيرها، بفرص المشاركة الإيجابية في إغناء المسألة المصطلحية بدل الاكتفاء بفتوحات عدد محدود من العلوم المتطورة... ذلك أن البناء العلمي، كما هو شان البناء الحضاري، أمر تتضافر لتحقيقه جهود مختلف الأطراف والعناصر القادرة على الفعل الإيجابي، كيفما كانت طاقاتها الذاتية، وعلاقاتها بغيرها، مما تأتلف معه أو تختلف. وكل ميسر لما خلق له.

الهوامش

1) انظر: قضية المصطلح في النقد الإسلامي الحديث ، محمد أمهاوش. وهي أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في الآداب (مرقونة)، نوقشت بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس – ظهر المهراز في 17 يوليو 2003، ص 3 وما بعدها. وفيها يتقاطع التنظير للمسألة المصطلحية مع التطبيق على متون في النقد الإسلامي لنجيب الكيلاني خاصة.

2) انظر: كتابات الدكتور الشاهد البوشيخي ، وهي كثيرة ومتجددة، وخصوصًا:

- مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 1982/1، ص 13، وما بعدها.
- ومصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين (قضايا ونماذج)، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء، ط 1993/1، ص 11، وما بعدها.

3) انظر على سبيل المثال للدكتور علي القاسمي:

- مقدمة في علم المصطلح، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، ط 1987/2، ص 19، وما بعدها، والفصل السادس من الكتاب نفسه: مصطلحات علم المصطلح ، ص ص (209-260).
- ومقال: النظرية العامة والنظرية الخاصة في علم المصطلح، مجلة كلية الآداب بفاس، عدد 4/ 1988، (عدد خاص بندوة المصطلح النقدي وعلاقته بمختلف العلوم)، ص 17-18.

والدراسات في هذا المجال كثيرة .

* * *

آفاق المصطلح وأعماق المفهوم

الأسلوب نموذجا

شريف بشير أحمد

تخوض الدراسة في دهاليز (الأسلوب) بوصفه عالمًا ينطوي على الفكر والوعي والفلسفة، ومصطلحًا قفازًا يتردد في الأطر المنهجية المعاصرة، والخطابات النقدية المبرمجة، ونظامًا معرفيًا يتخلل النظم اللغوية، ويعقد أواصرها، وكونًا مفتوحًا تخترقه الثقافة المتعددة الروافد، في سياق متغير من التشكيلات الدلالية في عالم متحرك. وتمسك بشآبيبه على وفق عناصر أصيلة، تلتصق بالقارئ من حيث نظرية القراءة، أو تجنح إلى النص جنوحًا، تظهر به المقولات البنيوية، أو تعتلق بالمبدع متخللة المناهج الكلاسيكية والتاريخية وسواها. وتعرض للأسلوب المنجز إبداعًا متحققًا، وللمنشئ مبدعًا أسلوبيًا يتجدد به الأسلوب، وللقارئ المحرك للنص/ للأسلوب، في عالم من القراءات المتضادة، والنظم المعرفية المتلاحقة المتصارعة.

* * * *

* الأسلوب والدلالة (آفاق المصطلح وأعماق المفهوم):

يتردد (الأسلوب) في الخطاب النقدي المعاصر بخلفيات فكرية ومعرفية تشكله، ويشير إلى حيثيات فلسفية أسهمت في جعله (مصطلحًا) له وجوده الأدبي، وحضوره التداولي، ومفهومه الدلالي في ميادين الثقافة كافة. وتلقَّفه الباحثون (علمًا) يُراد درسه، وبناءً نسائل قوائمه، في لحظات المصاحبة والمفارقة؛ فإذا به (خصوصية لغوية) تعبر عن جملة من المميزات في عصر الحداثة، و(سمة تكوينية) في زمن العولمة. وأمست (خطاطته) محط أنظار الدارسين في النظريات النقدية، والتشريح الثقافي، وإشكاليات المعرفة، وحركية الفكر؛ حتى تبلور في صور نقدية (تنظيرية وتطبيقية)، مع شيوع حماسة في السياقات المنهجية، وتحول في الخطاب الأدبي واللغوي والنقدي، حيث التعدد والتجاوز والكشف والإفصاح والصراع، وظهرت الوشائج المتلازمة والروابط المتفاعلة بين الأسلوب المتشكل والقارئ/ المتلقي، الذي يحضر في وعي المبدع قبل الوجود الواقعي الذي يدركه الحس، وينطلق منه.

ونفهم أن الكاتب والقارئ لا يتعاملان مع الكلمات المفردة التي لا تخرج عن الأطر المعجمية التواضعية؛ بل يوظفانها بما تحمله من الأفكار والثقافات، والتلاقح اللغوي بين صياغات أسلوبية، تحتوي إشارات وعلامات، تجعل النص متوازنًا بعد أن توقظ في فكرنا تيارًا من الوعي، يستضيء بالسياسات الجديدة، التي أخرجت تلك المفردات من عزلة وثبات، إلى بنية دلالية تظل مفتوحة على مقاربات تأويلية غير منتهية؛ لأن المؤلف ينتقي الكلمات «مستغلاً الخواص الحسية لأصواتها وجرسها»[1] وقدرتها الفعالة على إنتاج الدلالة؛ ذلك لأن «الأصوات غنية بالقيم الترابطية والتعبيرية التي يستطيع الفنان استغلالها»[2]. علمًا أن التواصل بين المتكلم والمخاطب، يتم عبر سياقات وأنظمة تحتوي شبكة من العلاقات المعرفية وسلسلة من العلامات اللغوية، تتمثل في قالب/ منوال، يتمظهر في (الأسلوب). يقول د. أحمد الشايب: «إذا سمعنا كلمة الأسلوب فهمنا

منها العنصر اللفظي الذي يتكون من الكلمات والجمل والعبارات. وهذه الصورة اللفظية لا يمكن أن تحيا مستقلة؛ وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام معنوي آخر، انتظم وتآلف في نفس الكاتب أو المتكلم؛ فكان بذلك أسلوبًا معنويًا، ثم يجيء التأليف اللفظي على مثاله؛ ومعنى هذا أن الأسلوب معانٍ مرتبة قبل أن تكون ألفاظه منسقة، وهو يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يجري به القلم»[3]. وهذا يعني أن الأسلوب من حيث هو مادة لغوية لا يطابق الواقع اللغوي المادي المألوف، وقد لا يحاكيه؛ بل يتعارض معه، ويفارقه؛ لأن الاختيار والتأليف عمليتان متلازمتان، يقوم بالتنسيق بينهما المؤلف بمقصدية واعية، وهما «عنصران مكونان للأسلوب لا يقوم إلا بهما»[4]. لأن «الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربًا خاصًا من التأليف، ويُعمد بها إلى وجه من التركيب والترتيب»[5].

ويحدد ستاروبنسكي ماهية الأسلوب بكونه «اعتدالاً وتوازنًا بين ذاتية التجربة ومقتضيات التواصل؛ فيكون الأسلوب بهذا حلاً وسطًا بين الحدث الفردي والشعور الجماعي، أو هو تجربة الاعتدال بين الأنا والجماعة... فتكون وظيفة الأسلوب أن يلطف من حدة الانزياح بين المعطى المباشر والمعطى المنقول»[6]. وبذلك يخلق المتن المحكي ضروبًا من التواصل أو التفاعل أو التنافس أو الصراع والصدام بين الأنا والآخر؛ لأن الأسلوب في حقيقته المنجزة يحتقب حضور الآخر/ القارئ بشكل من الأشكال، بوصفه الحاضنة الحيوية التي تُستنبت فيها الأفكار، وتتفاعل.

وتفترض الملاءمة بين ثقافات الأنا والآخر في المعطيات اللغوية والفكرية انتماءهما إلى بنية ثقافية تنتظمهما معًا؛ حتى يصبح الأسلوب مأدبة ثقافية مشتركة، تتراكم فيها التجارب الإنسانية، وتتفتح آفاق البحث، وتتوسع مجالات المعرفة.

وإذا كان الأسلوب ينمو بالمعرفة، وتساعد المعرفة القارئ على قراءة النص وحواره، وفهم معانيه وإدراك دلالاته؛ فإن الأسلوبيّ/ المنشئ، يعيد إنتاج المعرفة بعد أن يمتلك مفاهيمها ومفاتيحها؛ ليقدم حقيقة أدبية – نقدية، مفادها: لا وجود للأسلوب بغير المنشئ، ولا وجود للقارئ بغير النص. ولا وجود للنص بغير القارئ «فلا نقد بدون نصوص مقروءة وليس النقد نقدًا، حين يهمل النص أو النصوص»[7]. والنص المقروء علاقة معرفية بين المنشئ والقارئ. وبما أن الكاتب هو الذي يمارس عملية بناء الأسلوب فإن المعنى يصبح مخبوءًا في باطن النص المنجز، ويسكن المسكوت عنه في مغائره وخوابيه، بعد أن يبيت المؤلف خارجه وبعيدًا عنه، ويُمسي النص جزءًا من تاريخ المؤلف، أنجزه، وتولى عنه. ثم ينهض القارئ بعملية تفكيك بنية النص الأسلوبية وتشريحها؛ فيتجسد الأسلوب تجربة تفاعلية ثقافية، وحوارًا بين مقصدية المرسل وتوقعات المتلقي؛ ويتهيكل قناة كتابية، يخترقها المنشئ بالتشكيل، ونافذة يفتحها القارئ بالتأويل، وممارسة ثقافية تتمازج فيها آليات التركيب مع مقومات التحليل والتأويل، وتقترن بها القدرات الإبداعية مع البدائل المختزنة في ذهنية المتلقي.

وندرك أن اللغة المكتوبة تختلف عن اللغة المحكية اليومية ترتيبًا وتنظيمًا ومجازًا؛ لأن الكتابة/ الصياغة، تكوين ثقافي مكتسب، وفعالية إرادية يختص بها الإنسان العاقل الذي يستوعب التفاعل المتبادل بين المعقول والمحسوس والفكر والشعور والواقع والرؤيا. ونعرف أن (الأسلوب) كائن مستحدث يكتسب وجودًا شرعيًا باللغة والوظيفة التعبيرية، والبنية الإدراكية، التي يلفظها العقل المنظِّر لتوصيل الأفكار. يرى عباس محمود العقاد بأن اللغة المعبرة «تمتلك معجمًا خاصًا بها، يعبر عنها، فإذا وضعنا معجمها بين أيدينا فكأنما وضعنا أمامنا التاريخ ومعالم البيئة، ولم يبق لمراجع التاريخ والجغرافيا غير تفصيلات الأسماء والأيام»[8]. حيث يأخذ النسق الصياغي أبعادًا مكانية وزمانية في حركة ترتبط بالثقافة الكتابية التي تصور الفكرة المتكونة والمضمون المتشكل. ويعترف فوسلر

بأن اللغة «أداة لتحقيق الحاجات العملية لتبادل الأفكار، ومن هذا التصور تصير إبداعًا جماعيًا، بدلاً من أن تكون إبداعًا فرديًا، وتصبح إبداعًا نظريًا وعمليًا لا مجرد إبداع نظري؛ فهي خلق مكيف بالحاجات التجريبية، أي أنها تطور وليس إبداعًا محضًا، وبناءً على هذا فالذي يتطور ليس هو الفن بل التكنيك، ودراسة اللغة بوصفها تطورًا، وبوصفها ظاهرة متكيفة وجماعية، تتفق والمنحى التاريخي»[9].

يتطلب الأسلوب مهارة ونشاطًا، يكمن في التغلغل المتبادل بين المعلومات والعلاقات الموجودة بين الأشياء بوحدات لغوية منتظمة لها قوة تأثيرية وبنية معرفية، فيتجسد (الأسلوب) جسرًا ثقافيًا ينتقل عبره الكاتب إلى المتلقي، ويقيم به توازنًا بين كينونتين، أو يحدث به تنافر بين ثقافتين. فالكاتب يتكلم باللغة في أسلوبه، ويستحضر المنظورات والعوالم، ويستخدم خطابًا مأهولاً مأنوسًا، يخدم نواياه ورؤاه التي تتموضع فيها رؤية أخراة للعالم؛ فيتحقق الوعي بالأسلوب تحققًا كاملاً داخل اللغة، لأن المنشئ يجد نفسه داخلها وهو يستعمل كل جملة وكل سياق بتلقائية وقصدية تلائم مشروعه الرؤيوي؛ فيكون عالمًا لغويًا صغيرًا منظمًا، يعكس عالمًا لسانيًا كبيرًا خارجه. وهنا تظهر مسؤولية المبدع عن مجموع لغته في أسلوبه؛ لأنه متضامن مع عناصرها ونبراتها وتلويناتها. وتشخيص الأسلوب لغويًا لا يلغي عنه جماليات الصياغة وأدبية التعبير، وشعرية الصورة.

ونتوقع أن يتجاوز الخطاب الأسلوبي خاصية المواضعة المعجمية في الكتابة التي تستجيب لحرية التلقي، والحقيقة الموضوعية التي تدرك الواقع، وتعقيد تكوينه بالمادة الكلامية، وتخلق كونًا مصغرًا، تنسحب فيه البديهيات والمسلَّمات إلى عالم المنطق والبرهان الذي يبنيه بالمعرفة المتعددة الوظائف والمعاني، في سياق فكري يستوعب العالم الموضوعي.

ويعد الأسلوب ظاهرة لغوية قابلة للتطور الثقافي بالنظام المعرفي الذي

يعمل على تنشيط العقل الإنساني الذي تنكشف فيه خصوصية الشخصية التأليفية، ويمثل التوازن بين المعرفة والتراث والطموح؛ فيتجذر الأسلوب «من خلال المعطيات اللغوية للنص الأدبي؛ باعتبار هذه اللغة نظامًا من العلاقات المغلق على نفسه، تؤسس عالمًا قائمًا بذاته، بحيث تتصل فيه كل وحدة أو تركيبة بما يجاورها، ويوافقها أو يخالفها، مكتفية بنفسها اعتمادًا على هذه العلاقات التركيبية»[10]. إذ تتحقق قيمة الفكر بالأسلوب اللغوي بوصفه منتجًا للمعرفة، ومحاورًا للثقافة، ومكونًا أيديولوجيًا من مكونات المجتمع الموجه إلى مخاطبة الآخر ،بوصفه «مجموعة من الإمكانيات تحققها اللغة، ويستغل أكبر قدر منها الكاتب الناجح، أو صانع الجمال الماهر، الذي لا يهمه تأدية المعنى وحسب؛ بل ينبغي إيصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها، وإذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب، وانعدم معه الأسلوب»[11].

ويتضمن كل أسلوب في ذاته خصائص يتفرد بها، أو يشترك فيها مع أساليب تعكس المعرفة والخبرة والتجربة. فالكتّاب قد يتقاربون، أو يتدانون في الطريقة الكتابية، مادامت ذاكرتهم الشخصية محكومة بمجموعة من الأنظمة والقواعد؛ بوصفها مصدرًا للمعلومات الشخصية. وقد تتباين بعض الأساليب، وتتقاطع؛ لأنها تعيش في عوالم فكرية، لا تخضع لمعيار المساواة اللغوية، ولا تتكئ على المعاني المألوفة في تعابير وصيغ مقولبة.

ويبدأ الأسلوب من الفكرة، ثم يشرع الأديب في تخصيصها وتخصيبها وتنميتها وضبط عناصرها؛ حتى تفيض على باقي المكونات التي تستند إلى مجموعة من القيم الثقافية، والتي يكتسب التآلف الجملي والتركيبي أهميته من معرفة القواعد الصوتية والنحوية والصرفية. وقد يتعمد المنشئ في أسلوبه أن يخرق البنى النحوية والتركيبية والفكرية المترسخة في ذهنية الآخر/ المتلقي، ويبتكر، أو يخلق بنيات وسياقات وتصورات تصدم الآخر؛ فينفر منها كارهًا، أو يتصدى لها معارضًا، أو يحاوره بصلادة تنشط بها مرجعياته المهددة بالخطر.

ويستطيع الكاتب أن يجترح سياقات وصورًا تركيبية، تتضاعف بها التأويلات الدلالية للنص، وتتنوع مستويات الإحالة فيها. وليس شرطًا أن يستخدم المبدع في (أسلوبه) المنجز اللغة السائدة في مجتمعه؛ لأن ذلك يضعف من جودة الكتابة، ويجعلها مطيته للمحاكاة والتقليد، لاسيما إذا تهاوت إلى أوساط اللغة العامة. وقد يعمد الأديب «إلى مادة مبذولة في الحياة مستهلكة ومستخدمة لوظائف الاتصال اليومي ليقيم في داخلها نظامًا فنيًا جديدًا يعتمد شفرة موضوعية وجمالية وتقنية مخالفة لشفرة اللغة والثقافة المألوفة ومتراكبة فوقها في الوقت نفسه»[12].

* * * *

* الأسلوب والتلقي (جدلية المؤلف والقارئ):

جعلت الدراسات الكلاسيكية والرومانتيكية المؤلف عمدتها في الرؤية، والتحليل، ومحورها الأساس في التفسير، وأيقونتها التي تشخص إليها بأبصارها. ودأبت المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية والثقافية، والأدبيات السيرية على تعزيز سلطة المؤلف[13]، ونظرت إليه مبدعًا سلطويًا يتربع عرش الكتابة، التي تتراقص لكلماته الأقلام، وتهفو لأفكاره العقول والقلوب، ورغبت فيه متحركًا بين الجماعة ومحركًا لوعي المجتمع. ولكن ثمة (نصوص) في التراث الإنساني الأدبي لم ترتبط بأسماء مؤلفين أو بشخصيات واقعية في الوجود المادي؛ وحظيت بنشاط نقدي حولها، ونالت عناية قرائية تستحق الثناء والتقدير. مثل (ملحمة كلكامش)، وأساطير العالم القديم، والحكايات الخرافية، والأقاصيص الشعبية، والأغاني الفلكلورية التي تنتمي لأمة بعينها. أما (البنيوية) التي أعلنت (موت المؤلف)، فقد كان موته المعنوي مقدمة لولادة القارئ، لأن «ميلاد القارئ يجب أن يكون على حساب موت المؤلف»[14]. وبذلك أعطت الاتجاهات الألسنية والأسلوبية والبنيوية السلطة المطلقة للنص، وأهملت، أو كادت

تُهمل، معظم الجوانب الخاصة بالإبداع الأدبي، كدور القارئ والمبدع[15]. ولكن علينا ملاحظة حقيقة إدراكية تقودنا إلى أن نتصور أن الكاتب قارئ محترف للقراءة، يهضم ما قرأ لسواه، ثم يكتب ليقرأ بنفسه لنفسه، قبل أن يخترق قارئ آخر باكورة ما يكتب، ويهتك عذرية ما ينسج. «وفي غيبة المؤلف بعد إعلان موته رسميًا وغيبة القصدية، سواء أكانت قصدية المؤلف أم قصدية النص مع سحب الاعتراف بمركز الأصالة المرجعي بكافة صوره وأشكاله؛ لا يبقى أمام الناقد التفكيكي من النص إلا اللغة لكنها اللغة التي حُرمت القدرة على الدلالة أو تحديد المعنى»[16].

وقادت مقولة (موت المؤلف) إلى ولادة/ ظهور القارئ الذي يمتلك مفاتيح الكشف عن المعنى، وإعادة صياغة النص وإنتاجه دلاليًا. فإذا بالقراءة في منظورها الحداثوي «نقد ينتج معرفة بالنص»[17] وحوار نقدي مع النص، ومشاركة تمتلك موقعًا ينضاف إلى موقع النص مجاورة أو مفاعلة أو مناقضة. وبذلك تتجسد فعالية القارئ في القراءة النصية بوصفه ناقدًا محترفًا حصيفًا له حضور في النتاج الثقافي في الحياة والمجتمع.

ومن البداهة القول: إن المتكلم ← المخاطب ← المؤلف متحكم بالنص الذي يقدمه للقارئ، وهو الذي يصنع الخطاب، ويحدد ملامحه، وصياغته النهائية، لينقل إلى المتلقي رسالة/ خطابًا إبلاغيًا إقناعيًا تأثيريًا. ولحظة يسلط المؤلف خطابه على المتلقي؛ يشحنه بطاقة تأثيرية يتخللها الإمتاع والإقناع والتأثير والإثارة. ويوظف المجاز في العلاقات اللغوية، ليحدث من خلاله تبادلاً قصديًا للمواقع السياقية بين الدال والمدلول، بحيث يغدو الدال مدلولاً، ويصير المدلول دالاً في سياق نصي – أسلوبي «تحكمه مجموعة علاقات تتمثل في نسيج من العلامات المتوافقة والمتطابقة أو المختلفة والمتضادة، التي تؤدي من ثمَّ إلى نشوء شبكة من القرائن السياقية التي يتم من خلالها توظيف المعنى المراد»[18]. والمؤلف الذي ينشء النص، ويقيمه، وينميه «يمتلك معنًى حقوقيًا، ويصبح صاحب

حق، وصاحب سلطة، وصاحب الكلمة التي تمنحه الهيمنة»[19]. فيغدو الأسلوب ← النص المنجز نشاطًا إبداعيًا فرديًا، يحتوي الموضوع، ويحمل المعنى، ويجسد التجربة. يمكن تحليله والوقوف على جمالياته، من حيث تكوين الجمل، وأنظمة التعبير، والانزياحات الدلالية، والتحويلات اللغوية؛ بعد أن تكتمل دلالة الأسلوب ← النص بالتصور الذهني، ويربط ما تدركه الحواس مع ما يتشكل في الذهن من صورة مماثلة له. «ويتشكل التأويل في حركة دائرية يغيب عنها المؤلف الحقيقي، وهذه الحركة الدائرية تبدأ حين يتناول القارئ نصًا ما، فتقوم إشارات النص الصريحة بعمل العناصر المرشدة، وتحرضه على تشكيل توقعات خاضعة لما هو ظاهر، تتغير بمجرد عرضها على خلفيته الثقافية الراصدة، وتجربته الحياتية، ثم ترجع هذه التغيرات المتغيرة لملء الفجوات، ضمن شروط يحددها الواضح من النص. وهكذا تظل توقعات القارئ في حالة تجديد وتعديل مستمر، يتناسب مع تحريضات النص الصريحة؛ فتتكون بذلك دائرة لا تعود بنا إلى نفس نقطة البداية، وتكون النتيجة نصًا جديدًا»[20]. وبذلك لا يخضع الأسلوب لنسق زمني، يبطل فيه اللاحق فعالية السابق، بل يحتضن خبرات وفعاليات فكرية وجمالية تنتظم في نسقه المنجز، وتنسلت إلى المنظومة الدلالية في وجوه من التوافق والتبادل والتناغم والتنافر.

يتيح الأسلوب للقارئ حرية عملية في التأويل، يكتشف بها المواقف والمعارف والعلاقات المتراكمة في التركيب البنيوي والتجربة الذاتية، تتلاحم أجزاؤها في جمل، يتفاعل فيها الوعي والمنهج. وإذا كان الأديب← المبدع ←المتكلم يتحكم بالكلمات لحظة تشكيلها، ويحاول الموازنة بين الصيغ والتراكيب ذات الوظيفة المجازية، ويحول بالأسلوب المعاني إلى مبانٍ؛ فإن القارئ المتلقي ← المؤول ← المحلل، يحول بالتأويل والتحليل والفهم المباني إلى معانٍ، ويصل إلى المعاني المنطوقة من خلال التحليل والفهم والتفسير. ويستطيع أن يحلل الأجزاء المتلاحمة للأسلوب بدءًا من الكلمة، وصولاً إلى الجملة التي تتجمع

فيها القوة التعبيرية بأدواتها الإرشادية والسياقية. لندرك جميعًا أن دلالة النص/ الأسلوب لا تكتمل بمعزل عن سلطة تلقيه، التي تعالج عملية التأليف والفهم في أثناء القراءة. وهنا يتحول القارئ من كائن طبيعي إلى كائن ثقافي، يقوم بتفكيك منظومة الموجودات النصية من علاقات وقواعد وأنساق. يقول بول فاليري: «لا يوجد معنى حقيقي للنص؛ لأن المعنى يتهرب باستمرار، ويتعالى على كل نقد سخيف أو غير جدي؛ لأن المحك الأساسي لقيمة النص هو أنه متحرك ليس له معنى مسبق ثابت. فمعنى النص الأدبي يتجدد مع كل قراءة ومع كل قارئ بشكل جديد غير منتظر، إن للنص دلالات بعدد قرائه»[21]. والمخاطب/ القارئ، بوصفه شخصية تتقبل الخطاب، وطرفاً صِيغ الخطاب من أجله، لغاية ما، وليس بوصفه شخصية بعينها لها خصائص وسمات؛ لأنه متعدد متغير متجدد متبدل، لا يستقر على هيئة، ولا تقبع فيه صفة، ولا يحكمه زمن، ولا يحده مكان؛ لم يعد «مجرد مستقبل أو متلق، وإنما يتمثل القيمة الحقيقية في العمل الإبداعي من خلال المشاركة بين المبدع والمتلقي في لحظة توحد وجودي»[22].

ويحاول القارئ أن يوفق في أثناء القراءة/ التأويل بين ما يموت وما لا يموت، بين الحسي والمعنوي، وبين الواقعي والخيالي، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الماضي ومآثره ومنغصاته، بين الوعي والإرادة والخيال والوهم، بين النهائي واللانهائي. وعليه أن يتبين المعقول واللامعقول، ويميز بين الحقيقة والزيف، ويفرق بين السطح والعمق في (الأسلوب/ النص)، قياسًا على مبدأ الفهم والنقض والتقويض؛ لترويض البنية المعرفية للنص. ويجب عليه أن ينظر إلى الأسلوب، بوصفه بنية كلية متكاملة لا تتجزأ، ولا يجوز له النظر إليه على أنه بنيات متفرقات لا رباط بينها. لأن الجزيئات والأجزاء شبكة معقدة من العلاقات والعلامات والوحدات التي يكمل بعضها بعضها الآخر، ولا يلغيه. وبذلك يضع القارئ (الأسلوب/ النص) في موضع المساءلة والنقد والحوار والشك والاختلاف، حسيًا وعقليًا وماديًا وروحيًا وعاطفيًا وفكريًا في آن معًا.

ويجب أن يمتلك القارئ المعرفة اللغوية ومجموعة من القوانين والأنظمة التي يميز بها الكتابة التي تتجدد، وتتجاوز التقليد والمحاكاة، بذهنية تنطلق فيها الدراسة الأسلوبية من مفهوم المستويات؛ الصوتي والصرفي والدلالي، التي تساعد (القارئ) في التأويل، بأدوات تحليله، تتواجه فيها الذات والمعرفة، لأن «فعل الكتابة لا تكتمل دائرته إلا بفعل التلقي»[23]. إذ تمكن موهبة اللغة القارئ من دراسة عناصر الأسلوب ومنظومته الدلالية وبنيته السردية؛ حتى يجد نفسه قبالة أفق تعبيري يتضمن الفكرة، وينفتح على الماضي التراثي، ويستحضر رؤاه، ويطل على المستقبل، ويتشوف ما سيحدث فيه بالرؤية واللغة. فضلاً عن أن مخيلة القارئ وذاكرته تفككان النص الذي عقد أجزاءه ونظم أنساقه المؤلف. والقارئ وهو يمارس عملية التلقي/ القراءة، بوصفه مستقبلاً، عليه أن يدرك النشاط المعرفي في (النص/ الأسلوب)، وأن يلجأ إلى محاكمات ذهنية تتخلل أطيافه، وعليه رفض مقولات التسليم ببراءة (الأسلوب) ونزاهته وطقوسه، لندرك بهما التماثل في الأشياء أو التخالف.

وحين يحاور القارئ (النص ⇄ الأسلوب)، الذي يقدم رؤية للعالم بالكتابة، وفي الكتابة؛ عليه أن ينظر إليه بوصفه عالمًا قائمًا بذاته، وجزءًا من عالم فكري أوسع منه، وتعبيرًا عن نظام معرفي شامل، يؤلف حقبة ثقافية منتظمة، لها جزيئاتها وعلاقاتها الإيحائية؛ لأن النص في القراءة «يتحرر من صفات تغلقه على ذاته... فيصير منتجًا، تمارس المعرفة نشاطها عليه»[24]؛ ولأن القارئ هو «الكاشف الفعلي عن الأسلوب... وطريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة»[25] وعليه أن يكتشف النظم المعرفية التي أسهمت في بناء الأسلوب وتشكيله، فينفذ إلى أعماقه وأغواره، وذلك بعد أن يأنس في نفسه القدرة التأويلية التي يتناول بها الظاهرة اللغوية، ويعثر على الصيغ التي تجعل المفردات تتباين أسلوبيًا. ويرى فولفغانغ إيزر أن «النص في وسعه أن يمتلك المعنى، فقط، عندما يكون قد

قرئ»[26]. والقراء هم أوضح «مصدر للتنوع التفسيري، مادام كل منهم يأتي إلى المسرودات بمجموعة مختلفة من التجارب والتوقعات والفروق الفردية»[27].

* * * *

* الأسلوب والنظام المعرفي:

ينتقي الأسلوبي من رصيده اللغوي الألفاظ التي تتفاضل في حقولها الدلالية، وتتلازم عضويًا ومعنويًا بأنظمة نحوية، تتجمع في بنية، يكشف تفاعلها السياقي عن المعاني التي يعبر عنها؛ لأن الوحدات المعجمية والدلالية خارج الصياغة الأسلوبية والتركيب، لا قيمة لها، ولا مفاضلة بينها. إذ يربط المتكلم بين أجزاء الكلام، ويصل بعضه ببعض، ويتخير (الأسلوب) وسيلة تعبيرية – كتابية لتحقيق المعنى وقولبته؛ فيغدو «عملية اختيار وانتقاء لسمات لغوية معينة يقوم بها المنشئ بغرض التعبير عن موقف معين، ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ لهذه السمات، وتفضيله لها على سمات أخرى بديلة»[28]. وهذا يعني أن (الأسلوب) نظام تركيبي تفاعلي تفاضلي، ترتبط فيه مكوناته بعضها ببعضها الآخر، وتتناسق في شبكة من العلاقات المنتظمة؛ لتنتج الدلالة وتولد المعنى. فإذا به «محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل»[29]، وتركيبها بطريقة بنائية، تتيح للقارئ ملاحظة الفروق الصياغية والأسلوبية بين (النصوص ⇄ الأساليب).

وعندما يعمد المبدع إلى تكوين جملة لغوية «يقوم بعمليتين متكاملتين؛ في الأولى يُجري اختيارًا في مفردات مخزونه اللغوي. وفي الثانية يجري عملية تنظيم لما تم اختياره، بحيث يتلاءم هذا التنظيم مع النسق الذي يدور فيه الكلام»[30]. وبذلك يستحضر الأديب أنظمته المعرفية بالذاكرة والوعي، ويبحث عن الجديد المستحدث والفكرة المتطورة المتنامية، بعقله الفاعل الذي يتسم بالقدرة

على البناء؛ بوصفه شكلاً تعبيريًا يحتوي التجربة والفعل والمفهوم والقصدية. يرى د. شكري عياد أن «العمل الأدبي يمر من ذهن الكاتب إلى ذهن القارئ بدورة متصلة، يعيد فيها القارئ بطريقة عكسية أدوار التخلق الكامل للنص الأدبي، من فكرة إلى رمز وأسلوب ولغة، تتجسد في نص لايلبث بدوره أن يتمثل لدى القارئ لغة وأسلوبًا ورموزًا وأفكارًا، يعاد إنتاجها بخطوات عكسية»[31].

وتتدخل الذاكرة في صياغة المادة الأسلوبية وتشكيلها، فيتحرك الوعي، ويفلسف الأشياء والأحداث؛ فَيُرْفَدُ النصُّ بأُطُر وسياقات تؤلف أنشطة لغوية يقظة. إذا تتحرك ذاكرة القارئ من المتن المقروء، أي من الحاضر إلى الماضي في رحلة معكوسة، عبر الزمن والفكر معًا. وهنا تغوص ذاكرة الحاضر ورؤاها في أعماق ذاكرة الماضي؛ فيتوهج الأسلوب بالمعلومات والأحداث والقناعات، بعد أن تسهم فعالية النشاط التذكري في ثراء التجربة اللغوية ويقظة المعرفة. إذ يخضع الأسلوب لإرادة الأديب، ولموقفه الفكري على وفق نظم من المتون المقروءة. وكلما ازداد المنشئ ثقافة متنوعة المرجعيات؛ ازداد أسلوبه نصه دلالة على مخزونه الذاتي وثقافته الواسعة. ومن أسلوبه ندرك نشاطه القرائي وفكره وفلسفته التي يعتقد. وهو بذلك يستخدم محصوله المتراكم والمتحرك في صياغة يثبت بها كفاءة في تطويع الثقافة وتطوير المرجعيات، ويستعمل خزينه اللغوي؛ ليصوغ به دوافعه الكامنة في أعماق شخصيته. لأنه لا يرى «مكانه بوضوح إلا إذا أصبحت تجاربه ذات وحدة متكاملة، وكانت لديه قاعدة فلسفية يتقابل بها وجهًا لوجه مع حقائق الوجود الأخرى»[32]. ومن هنا يندرج الأسلوب في سياق الحقيقة الموضوعية بمجموعة من العلامات المترابطة أو المتجاورة التي تتشكل بها التراكيب والسياقات وفقًا لأنظمة لغوية تنفتح على المعرفة الإنسانية، ويصنف ضمن الحقيقة الواقعة في سلسلة من التمظهرات والتطورات والأنظمة المتداولة. والتعبير عن الفكرة الناصة، يتم عبر التكامل في المضمون والشكل «فلا يمكن أن يكون للفكر وجود خارجي إذا لم يتم التعبير عنه بالأسلوب»[33] الذي يمتلك مشروعية

الديمومة وأفق البقاء من خلال الأنسام المعرفية، والنتوءات الحضارية التي تلتحم فيها النظم والمواقف والطاقات والعلاقات في صورة مركبة ونامية، فندرك أن الأسلوب له هويته المعرفية التي تتحكم في هيئته وصورته وتشكيلاته، التي تمتح من الفلسفات والنظريات والمناهج الموصولة بتاريخ المعرفة وتطورها.

وينسق الأديب أسلوبه بلغة مكتوبة لها أشكال وصيغ متباينة وجمل منتقاة، ويستخدم مجموعة من الوحدات المختلفة والمتغيرة، يبث فيها رؤاه، وتعكس خبرته. وبعد أن يتلقى المعرفة يقيم بينها علاقات لم تكن قائمة من قبل قد لا تتطابق أو تتماثل؛ بل تتمايز في الصياغة التي تتداخل فيها مفاهيم الحقيقة والمجاز، وأيقونات الواقع والخيال؛ فإذا بالأسلوب خزان ثقافي وأدبي وأخلاقي وسياسي، وينبوع متدفق من الفكر الفلسفي والمعرفة، موجه إلى غايات مضمرة ومعلنة مخطط لها سلفًا، تبعث في المتلقي بواعث التفكير، وتستحثه على تخيل ما هو مقصود؛ فيشارك في عملية إنتاج الدلالة، وطرح أطر متنوعة تستكمل بها السياقات المعنوية، بعد أن يزيح الستار عن المعاني المتخفية خلف الكلمات والتراكيب بمعرفة القرائن والنظم.

ويتجسد تفكير الأديب/ الأسلوبي بالدلالات التي تصور تشابكًا تكمن فيه فاعلية اللغة في أثناء التعبير الذي يوظف فيه رؤاه في صور متآلفة. ويستند (الأسلوب⇄ النص) إلى شبكة من الوحدات اللغوية، لها شحنة دلالية في تركيب يجمع التنوع والتقابل والتوافق، ويخدم التتابع المنطقي للفكرة، ويوحدها بالواقع الموضوعي، ويحمل فلسفة المعرفة الخصبة والتفكير العقلاني الذي يربط بين المعنى والقاعدة، فتتوسع به خصائص اللغة. يقول (ريفاتير) في هذا السياق: «إن الأسلوب إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجدها دلالات متميزة وخاصة. وعلى هذا فإن البحث الموضوعي يستدعي ألا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة، وإنما ينطلق من الأحكام التي يبديها القارئ حوله»[34]؛ وإن

كان الأسلوبي/ المبدع هو الذي يمتلك ناصية الثقافة واللغة التي يضع بها نصه في سياق مقروء تجسده الصياغة والمعلومات والمقومات الثقافية والفكرية. ويعتقد فولفغانغ أيزر «أن الكاتب يمارس سيطرة على الطريقة التي بها يفهم القراء النص، وذلك من خلال استخدام تقاليد مفهومة على نحو متبادل»[35].

وتندرج مستويات الأسلوب بين مجموعة من التأملات المعرفية والأنساق الدلالية، التي تحتوي آراء تجعل الفكرة والمضمون ضرورة تعبيرية. يرى د. نصر أبو زيد في النص المنجز جانبين: «الجانب الموضوعي الذي يختص باللغة، وهو الذي يجعل عملية الفهم أمرًا ممكنًا، والجانب الذاتي الذي يتمثل في فكر المؤلف، ويتجلى في استخدامه الخاص للغة»[36]، إذ تتغير الصياغة الأسلوبية، وتختلف على وفق الموضوع الذي يتناوله الأديب، وهو يتتبع المعاني في مواقعها، ويؤلفها من جمل وعبارات مترابطة ومتواشجة، يوزعها في مقاطع وفواصل، تشكل في جوهرها مجموعة من المكونات أو الأجزاء المتفاعلة. وأي تغيير في الصياغة والتركيب اللغوي ينتج عنه تغيير في المعنى؛ لأن الأديب/ الأسلوبي يتصرف باللغة من مبدأ الانتخاب والانتقاء، وهو يدرك التأثير الذي تحدثه في المتلقي العلامات اللغوية المنتقاة، ويفهم أن يلتفت إلى كفاءة التغيير الأسلوبي، فيغدو (الأسلوب) ممارسة تفاعلية بين الكاتب والقارئ. «وقد يكون خلق المعنى مغامرة تعاونية، يسهم فيها كل من القارئ والكاتب بنصيب»[37] تحتوي كتابًا متماثلين، وقراء متنوعين، وتنفتح على مرجعيات متنوعة، أو مرجعية تسلطية أحادية السياق في بناء مستقل، له أنساقه ودلالاته وقوانينه وضوابطه، المكتفية بذاتها، فضلاً عن أن هذا البناء «هو كلٌّ متكامل ومعطًى لساني بالدرجة الأولى، وجوهري في قيمته الدلالية والفنية والأسلوبية»[38] ويغدو القارئ ضرورة أساسية؛ لأنه «يحسم الفعالية التناصية، ويعطيها تأويلاً محددًا»[38] في سيرورة تاريخ القراءة؛ فيكون (الأسلوب ⇆ النص) كونًا معرفيًا تأويليًا في سياق النقد الأدبي المعاصر وممارسة القراءة، وخطابًا لغوياً ونشاطًا تعبيريًا حيًا، يتسم بالحوارية

والمعرفية والثقافة، في سياق علاقة تخاطبية/ تواصلية، وفي شبكة من الحلقات اللغوية، تتماسك فيها اللواحق بالسوابق تماسكًا يخلق بنية الأسلوب باللغة. وإذا بي أراه سلالة ثقافية لها نسب من آباء وأجداد، وجينات موروثة لها عروق متجذرة في أنساق المعرفة، وأوتاد الفكر والثقافة، تعبر عن تخوم الماضي ونتوءات الحاضر إلى شواطئ المستقبل، وآفاق الولادة الرؤيوية، فأنا أدرك ما قاله السكندرو روشكا: «لا توجد ولادة تلقائية للأفكار»[40].

الهوامش

1) عضوية الموسيقى في النص الشعري: د. عبدالفتاح صالح نافع، ط 1، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، 1405هـ – 1985م، ص 18.

2) نظرية الأدب: أوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، ص 188.

3) الأسلوب: د. أحمد الشايب، ط 6، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1966م، ص 40.

4) علم الأسلوب (مفاهيم وتطبيقات): محمد كريم الكواز، منشورات جامعة السابع من أبريل، بنغازي، ط 1، (د.ت)، ص 83.

5) أسرار البلاغة: عبدالقاهر الجرجاني (ت 471هـ)، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة المصرية، ط 1، صيدا، بيروت، 1419هـ – 1998م، ص 8.

6) الأسلوبية والأسلوب: د. عبدالسلام المسدي، ط 3، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982م، ص 70.

7) الراوي (الموقع والتشكيل) بحث في السرد الروائي: د. يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، ص 14.

8) اللغة الشاعرة: عباس محمود العقاد، القاهرة، مكتبة غريب، ص 71-72.

9) الأسلوبية وعلم التاريخ: سليمان العطار، مجلة فصول، العدد (2) 1980، ص 133.

10) البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبدالمطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م، ص 247.

11) الألسنية العربية: ريمون طحان، ط 2، بيروت، 1972م، ص 116-117.

12) شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد): د. صلاح فضل، دار الآداب، ط 2، 1999م، ص 181.

13) ينظر: نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي: شرشار عبدالقادر، مجلة الموقف الأدبي، العدد 367، تشرين الثاني، 2001م، ص 220.

14) ينظر: عصر البنيوية: أديث كيرزويل، ترجمة: د. جابر عصفور، وزارة الإعلام، بغداد، 1985م، ص 285.

15) ينظر: من سلطة النص إلى سلطة القراءة: فاضل ثامر، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان 48 و49، لسنة 1988م، ص 95.

16) الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص): عبدالعزيز حمودة، عالم المعرفة، العدد 298، نوفمبر 2003م، الكويت، ص 199.

17) الراوي (الموقع والتشكيل): د. يمنى العيد، ص 13.

18) حد اللغة بين المعيار والاستعمال: عبدالسلام المسدي، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 5، لسنة 1985، ص 7.

19) موت المؤلف وآفاق التأويل: موسى ربابعة، مجلة علامات في النقد، المجلد الحادي عشر، الجزء 58، لسنة 2006م، ص 44.

20) نظريات قراءة النص: لمياء باعشن، مجلة علامات في النقد، المجلد العاشر، الجزء 39، لسنة 2003م، ص 20.

21) ينظر: متخيل النص وعنف القراءة: حسين خمري، مجلة علامات في النقد، المجلد الحادي عشر، الجزء 41، لسنة 2004، ص 356.

22) البلاغة والأسلوبية، ص 239.

23) شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد): د. صلاح فضل، ص 168.

24) الراوي (الموقع والتشكيل)، ص 16.

25) النقد والأسلوبية (بين النظرية والتطبيق): عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989م، ص 296-297.

26) فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب): فولفغانغ إيزر، ترجمة وتقديم: د. حميد لحمداني، ود. الجلالي الكدية، منشورات المناهل، فاس (د.ت) ص 11.

27) نظريات السرد الحديثة: والاس مارتن، ترجمة: حياة محمد جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1998م، ص 209.

28) في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية): د. سعد مصلوح، ط 3، عالم الكتب المصرية، 2002م، ص 25.

29) علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته): د. صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة، ط 1، بيروت، 1985م، ص 102.

30) البلاغة والأسلوبية، ص 304.

31) دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد: د. شكري عياد، القاهرة، ط 1، 1986م، ص 153.

32) فن السيرة: د. إحسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1956م، ص 103.

33) المدخل في النقد الأدبي: نجيب فايق إندراوس، القاهرة – الأنجلو المصرية، 1974م، ص 50.

34) الأسلوبية والأسلوب، ص 79-80.

35) نظريات السرد الحديثة، ص 214.

36) الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص: نصر أبو زيد، مجلة فصول، العدد 3، أبريل، 1981م، ص 144-145.

37) نظريات السرد الحديثة، ص 208.

38) في بناء النص والدلالة (محاور الإحالة الكلامية): مريم نرسيس، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1998م، ص 5.

39) القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي): د/ حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط 1، 2003م، ص 29.

40) الإبداع العام والخاص: الكسندرو روشكا، ترجمة غسان عبدالحي أبو فخر، سلسلة عالم المعرفة، العدد (144)، الكويت، 1989م، ص 14.

المصادر والمراجع

1) الإبداع العام والخاص: الكسندرو روشكا، ترجمة: د. غسان عبدالحي أبو فخر، سلسلة عالم المعرفة، العدد (144)، الكويت، 1989م.

2) أسرار البلاغة: عبدالقاهر الجرجاني (ت 471هـ)، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، ط 1، صيدا، بيروت، 1419هـ – 1998م.

3) الأسلوب: د. أحمد الشايب، ط 6، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1966م.

4) الأسلوبية والأسلوب: د. عبدالسلام المسدي، ط 3، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982م.

5) الأسلوبية وعلم التاريخ: سليمان العطار، مجلة فصول، العدد (2) 1980م.

6) الألسنية العربية، ريمون طحان، ط 2، بيروت، 1972م.

7) البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبدالمطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م.

8) حد اللغة بين المعيار والاستعمال: د. عبدالسلام المسدي، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 5، لسنة 1985م.

9) الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص): عبدالعزيز حمودة، عالم المعرفة، العدد 298، نوفمبر 2003م، الكويت.

10) دائرة الإبداع، (مقدمة في أصول النقد): د. شكري عياد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ط1، 1986م.

11) الراوي (الموقع والتشكيل) (بحث في السرد الروائي): د. يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1986م.

12) شفرات النص (دراسة في شعرية القص والقصيد): د. صلاح فضل، دار الآداب، ط 2، 1999م.

13) عصر البنيوية: أديث كيرزويل، ترجمة: د. جابر عصفور، وزارة الإعلام، بغداد، 1985م.

14) عضوية الموسيقى في النص الشعري: د. عبدالفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط 1، 1405هـ – 1985م.

15) علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته): د. صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة، ط 1، بيروت، 1985م.

16) علم الأسلوب (مفاهيم وتطبيقات): محمد كريم الكواز، منشورات جامعة السابع من أبريل، بنغازي، ط 1، (د.ت).

17) فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب): فولفغانغ إيزر، ترجمة وتقديم: د. حميد لحمداني، ود. الجلالي الكدية، منشورات المناهل، فاس (د.ت).

18) في بناء النص والدلالة (محاور الإحالة الكلامية): مريم نرسيس، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1998م.

19) في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية): د. سعد مصلوح، ط 3، عالم الكتب المصرية، 2002م.

20) فن السيرة: د، إحسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1956م.

21) القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي): د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط 1، 2003م.

22) اللغة الشاعرة: عباس محمود العقاد، القاهرة، مكتبة غريب، (د.ت).

23) متخيل النص وعنف القراءة: حسين خمري، مجلة علامات في النقد، المجلد الحادي عشر، الجزء 41، لسنة 2004م.

24) المدخل في النقد الأدبي: نجيب فايق إندراوس، القاهرة – الأنجلو المصرية، 1974م.

25) من سلطة النص إلى سلطة القراءة: فاضل ثامر، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان 48، 49، لسنة 1988م.

26) موت المؤلف وآفاق التأويل: موسى ربابعة، مجلة علامات في النقد، المجلد العاشر، الجزء 39، لسنة 2003م.

27) نظريات السرد الحديثة؛ والاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1998م.

28) نظريات قراءة النص: لمياء باعشن، مجلة علامات في النقد، المجلد العاشر، الجزء 39، لسنة 2003.

29) نظرية الأدب: أوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي، 1392هـ – 1972م.

30) نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي: شرشار عبدالقادر، مجلة الموقف الأدبي، العدد 367، تشرين الثاني، 2001م.

31) النقد والأسلوبية (بين النظرية والتطبيق): عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989م.

32) الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص: نصر أبو زيد، مجلة فصول، العدد 3، أبريل، 1981م.

* * *

نحو تحديد المصطلحات
التناص.. الأدب المقارن.. السرقات الأدبية

إبراهيم نمر موسى

طوّرت البنيوية مفهوم ثنائية الشكل والمضمون، واتخذت موقفًا مضادًا من المراجع الخارجية للنص، ويتضح هذا من تعريف «جان بياجيه» للبنية بأنها «نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً.. علمًا بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائمًا، ويزداد ثراءً بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه»[1]، وهذا يعني أن البنية ذات وجود منظّم، تحمل خصوصية في ذاتها، كما أن لها أبعادًا وحدودًا، تتفاعل فيها الأنساق، لتؤدي إلى تكوين بناء متكامل ومكتفٍ بذاته، ينزع إلى الاستقلال عن غيره من عناصر العالم الخارجي، وبهذا يصبح النص الأدبي كيانًا مغلقًا على ذاته. وهذا يعني أن الناقد البنيوي يبدأ بالنص وينتهي به.

عدّ البنيويون كل دراسة للنص، ذات منظور تطوري أو تعاقبي، معوقة لجهود الناقد الراغب في اكتشاف الأبنية والأنساق، التي ينطوي عليها النص[2]، أي أنهم نأوا بأنفسهم عن ذكر المراجع الخارجية للنص، لتصبح لغة النص في

إطارها العلمي المجرد غاية في ذاتها لدى الناقد البنيوي، ولذلك يعتمد الناقد البنيوي في دراسته للنص على الوصف، حتى يستطيع الإحاطة بالبنى الداخلية، والصيغ التعبيرية الباطنية التي يشتمل عليها.

وقد نفى د. صلاح فضل عن البنيوية صفة الوقوع في شرك الشكل وحده، وأكّد مع «ليفي شتراوس» «أن المضمون يكتسب واقعه من البنية، وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل هذه البنية في أبنية موضوعية أخرى، تشمل فكرة المضمون نفسها»[3]، لذلك انصب اهتمام البنيوية بتجزيء النص إلى عناصره الأولى بمنهج القيم الخلافية الشكلية للدوال[4]، أضف إلى ذلك رأي «رولان بارت» الذي دعا فيه إلى «موت المؤلف»، أو «خلخلة مملكة المؤلف، ووجود إلغاء المؤلف لصالح الكتابة[5]، وقد شككت «يمنى العيد» في إمكانية ذلك، وأنكرت تحقق انغلاق النص على ذاته واستحالته[6]، لأن النص لا يمكن أن يبقى في عزلته منقطعًا عن الخارج. ولهذا أيضًا يرى د. عبدالسلام المسدّي أنه «لا شرعية لأي نظرية جمالية في الأدب، ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أسًا لها... كما أنه لا يمكن الإقرار بأي قيمة جمالية للأثر الأدبي، ما لم تشرح مادته اللغوية على أساس اتخاذ منطوق مدلولاتها بملفوظ دوالها»[7]، ذلك أن الاهتمام بالبنية الثقافية أو المرجعية التي يتشكل منها النص، تُعد في حد ذاتها عملاً نقديًا، شريطة أن يتكامل المستويان، اللغوي والدلالي، وأن ينال كل واحد منهما اهتمامًا من الناقد الأدبي.

وصفوة القول، إن المدارس النقدية قد أثّرت تأثيرًا واضحًا في منظّري مبدأ «التناص الشعري» بدرجات متفاوتة سلبًا وإيجابًا، وعلى رأس هذه المدارس، المدرسة البنيوية التوليدية، مما هيأ الظروف الملائمة بعد ذلك لظهور مصطلح «التناص»، ومن ثم تطويره. فقد أدرك «لوسيان جولدمان» على سبيل المثال، بحسه النقدي الواعي، أن للنص الأدبي وجودًا داخليًا وخارجيًا في الآن نفسه، وتنبّه إلى وجود علاقة جدلية تربط الجانب اللغوي الجمالي بالوظيفة

الاجتماعية للأدب. وبذلك يتحوّل «النص إلى «رؤية للعالم»، ذات دلالة اجتماعية[8]، كما يتحوّل إلى بنية ذات سيرورة ثقافية منبثقة من الإطار الاجتماعي للنص. وعلى هذا ينطلق الناقد في دراسة للنص من النص نفسه، ومن بنائه اللغوي، ليصل إلى دلالاته العميقة الكامنة فيه، وهو من خلال هذه الرؤيا، يستطيع الوقوف، كما يقول محمد بنيس، على النص الغائب، الذي يستحيل إلغاؤه، والحصول من خلاله على مستويات من علاقات الاختلاف والائتلاف[9]، إذا أراد لهذه الرؤيا أن تكون شاملة وكلية.

التّنـــاص

تشير الدلالات التي يمكن استقاؤها من المعاجم العربية إلى أن أصل المادة هو «نصص»، وتعني رفع الشيء وإظهاره، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلاً أنصُّ للحديث من الزهري، أي أرفع له وأسند. ونصَّت الظبية جيدها. رفعته. والمِنصة ما تُظهَر عليه العروس لتُرى من بين النساء. ونصَّ المتاع نصًا: جعل بعضه على بعض. والنص والنصيص: السير الشديد والحث. ونصَّ الرجل نصًا إذا سأله عن شيء، حتى يستقصي ما عنده. قال الزهري: النص أصله منتهى الأشياء، ومبلغ أقصاها. وروي عن كعب أنه قال: يقول الجبار:احذروني، فإني لا أناصُّ عبدًا إلا عذَّبته، أي لا أستقصي عليه في السؤال والحساب، وهي مفاعلة منه. إلا عذبته[10]. ويمكن إرجاع الدلالات السابقة إلى «الارتفاع» أي: رفع الشيء وإظهاره، وإلى «الإسناد»، أي: إسناد الحديث إلى قائله، وإلى «السرعة»، أي: السير الشديد، وإلى «التراكم»، أي: جعل المتاع بعضه فوق بعض. يظهر مما تقدم أن كلمة التناص المستخدمة في النص النقدي الحديث لم تتوفر عليها معاجم اللغة العربية القديمة، ولا تشير إلى دلالاتها الاصطلاحية المتعارف عليها في النقدين الأوروبي، والعربي فيما بعد.

أما «النص» بمفهومه الاصطلاحي في النقد الأدبي، فلا يقتصر على

تعريف واحد محدد، بل نجد عدة تعريفات تختلف باختلاف النقاد، أو اتجاهات المدارس الأدبية. فالنص، كما يقول ليتش: «ليس ذاتًا مستقلة، أو مادة موحّدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى... إن شجرة نسب النص لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريًا أو لاشعوريًا، والموروث يبرز في حالة تهيُّج، وكل نص هو حتمًا: نص متداخل[11]، وهذا يعني أن النص أفق مفتوح، يحتوي على أفكار ومعتقدات... إلخ، قابلة للتلقيح والاندماج، ومستقرة في الذاكرة الفردية أو الجماعية للإنسان في كل زمان ومكان.

أما «النص» عند بارت، فهو «لا ينشأ عن رصف كلمات تولّد معنًى وحيدًا، معنًى لاهوتيًا إذا صح التعبير (وهو «رسالة» المؤلف الإله)، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة، وتتعارض، من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة[12]. ولا شك أن «بارت» هنا يشير إلى ثلاث قضايا: الأولى نفي قدسية المؤلف، وهذا ما ألحّ عليه في كتاباته. والثانية أن النص يعقد صلة تفاعل مع غيره من النصوص. والثالثة عدم وجود أفضلية لنص على آخر. فليس معنى إفادة النص من آخر أن ننظر إلى الأول على أنه أصل والثاني صورة له، إذ لابد أن تسهم في النص مكونات خارجية بكيفية معينة، ينبثق النص منها طازجًا وجديدًا.

ويربط «تودوروف» بين عدة مبادئ لابد من توافرها في النص الأدبي، فيقول: «النص الأدبي إنشاء لغوي تسود فيه الوظيفة الجمالية الوظائف الأخرى كلها، وهو عادة يبدأ من نقطة الجملة وما تجاوزها، ولذا فإنه يقع خارج دائرة اهتمام عالم اللغة»[13]. ويعرّف «ديبوغراند» النص بأنه تشكيلة لغوية ذات معنى تستهدف الاتصال[14]، فهو يبيِّن أن النص «لغة» هدفه «الاتصال»، وهذا التعريف لا يبتعد كثيرًا عن تعريف ابن جني للغة، بأنها «أصوات يعبِّر بها كل قوم عن أغراضهم»[15]. ولكن «ديبوغراند» يتدرّج في تعريفه للنص، فيفرّق بين النص والجملة، ويبيِّن أن النص يتأثر بالأعراف الاجتماعية، والعوامل النفسية وغيرها.

ثم يشير إلى معايير النص كالتضام، والتقارن، والقصدية، وغيرها[16]. وبذلك يتّفق مع «تودوروف» في تعريفه السابق للنص، لكن «ديبوغراند» يفصِّل القول في هذه المسألة لأهميتها الحاسمة، فيفرّق بين النص والجملة، على النحو التالي:

1 – تنتمي الجملة إلى نظام افتراضي (النحو)، في حين يُعد النص نظامًا واقعيًا، تكوّن من خلاله عمليات اتخاذ القرارات والاختيارات من بين مختلف خيارات الأنظمة الافتراضية.

2 – تتحدد الجملة بمعيار أحادي (علم القواعد)، من نظام معرفي وحيد (علم اللغة)، في حين تتحدد نصية النص بمعايير عدة من مختلف الأنظمة المعرفية.

3 – يتأثر النص بالأعراف الاجتماعية والعوامل النفسية... إلخ، في حين يعصف تأثر الجملة بهذه المؤثرات[17]. ويصل «ديبوغراند» في النهاية إلى معيار النص أو النصوصية، حيث يعرّف موضوعه بأنه مجموعة من العوامل «تجعل استقلال أحد النصوص معتمدًا على معرفة نص سابق أو أكثر من النصوص، التي تعرَّف عليها مستقبل النص في الماضي[18]، وهذه إضافة شديدة الأهمية، تجعل من عمل «ديبوغراند» عملاً متكاملاً، أو قريبًا من التكامل في تحديد ماهية النص. وفي هذا الصدد يتضح أن النص يتكوَّن من عناصر ذاتية التنظيم، يؤدي كل عنصر فيها دلالة تتحدد فيما بينها لإنتاج دلالة النص الكلية.

أما «جيليان براون»، فقد استطاع أن يركّب تعريفًا واحدًا مستخلصًا من عدة تعريفات للنص، كما يشير إلى ذلك د. محمد مفتاح، حيث يعرِّف النص بأنه «مدوّنة حدث كلامي ذي وظائف متعددة»[19]، ثم يفصِّل الحديث عن مكونات هذا التعريف، ليصبح معنى «مدوَّنة كلامية» أن النص مؤلَّف من كلام، وليس رسمًا أو زيًا مثلاً. أما «حدث»، فهو أن النص حدث يقع في زمان ومكان معينين، لا يعيد

نفسه مثل الحدث التاريخي. وأما «ذي وظائف متعددة»، فتعني أنه «مغلق»، أي أن له بداية ونهاية، كما أنه «تفاعلي»، أي أن الحدث اللغوي ليس منبثقاً من عدم، وإنما هو متولّد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية، وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له[20]، وهذا يعني صفة اللانهائية التي يتسم بها النص، بالإضافة إلى استعلائه على الزمان والمكان، إذ هو قارٌّ فيهما، ولا يقبل التحوّل.

أما مهاد «التناص» وبداية ظهوره، فلا شك أن مبادئ النظريات النقدية الأوروبية، على اختلاف مشاربها وأذواقها، في كتابات منظّريها، مثل آراء «دي سوسير» في اللغة والكلام، والعلامة اللغوية، وآراء «الشكلانيين» في ثنائية الشكل والمضمون، وآراء «باختين» في «المبدأ الحواري»، قد ساعدت على انبثاق مصطلح التّناص «Intertextuality» على يد الكاتبة الفرنسية «جوليا كرستيفا»، بين عامي 1966م و1967م، عندما نشرت عدة أبحاث عن الرواية والتحليل السيميائي للأدب في مجلتي «Tel Quel» و«Critque»، لتحديد مصطلح «Ideologeme». حيث يندرج «التّناص» لديها في «إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور كـ «عمل النص»، ولا تعرف حسب «كرستيفا» دائماً إلا بإدماج كلمة أخرى هي «Ideologeme»، وهي لديها «عيّنة تركيبية»[21] لتحديد النصوص الأخرى.

وكان المصطلح قد ظهر بصورته الأولية في كتابات «ميخائيل باختين عن «دستويفسكي»، ولكن دون تحديد دقيق له، إذ تحدث «باختين» عن «المبدأ الحواري»، أو «الصوت المتعدد»، أو «تداخل السباقات»، وبيَّن أن العلاقات الحوارية في النص، تُعد من مكوّناته الأساسية «بشرط أن يصطدم فيها صوتان اصطدامًا حواريًا»[22]، وهذان الصوتان يدخلان في علاقة لإنتاج دلالة جديدة. ويدل التعريف السابق أيضاً على أن «باختين» ربط بين اللغة والوسط الحيوي والاجتماعي الذي تعمل فيه، حيث التبادل الحواري هو الذي يشكّل العمل الأدبي «وأدبيته بصيغ ماركسية»[23]. وهذا يشير إلى وجود علاقة جدلية بين النص

وغيره من النصوص، هذا من جهة، كما يشير إلى علاقة بين النص وسياق المجتمع الذي ينشأ فيه، وحركة التاريخ التي يعبِّر في إطارها عن قضايا عاطفية، أو فكرية، أو سسيولوجية، من جهة أخرى. ويحدث هذا عندما يدخل «تعبيران اثنان في نوع خاص من العلاقة الدلالية، ندعوها نحن علاقة حوارية. والعلاقات الحوارية، هي علاقات «دلالية» بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التوصل اللفظي[24].

ويذهب «باختين» إلى أن «التداخل النصي»، يضرب بجذوره إلى ما هو أعمق إلى المستوى الاجتماعي أو التاريخي، ويشير إلى وجوده منذ الحياة الأولى على الأرض، ولم يفلت منه سوى «آدم» عليه السلام، «لأن «آدم» كان يقارب عالماً يتسم بالعذرية، ولم يكن قد تكلّم فيه وانتهك بوساطة الخطاب الأول»[25]. إذ إن كل تلفظ أو كتابة منذ هذا التاريخ ليست خاصة بمؤلفها، بل هي تشكّل اقتباسات تحكمها آليات وعلاقات تعتمد على الامتصاص، أو الاجترار، أو التماثل، أو التعارض... إلخ، تدخل مع بعضها بعضاً في علاقة حوارية حسب حاجة المرسل إلى هذه أو تلك في خطابه، حيث يمتزج الآني بالتاريخي والحاضر بالماضي في ضفيرة واحدة، تتشابك خيوطها لتكوِّن نصًا يحمل دلالات جديدة من مجموع هذه الخيوط. وبالتالي لا يوجد خطاب إنساني – مهما يكن – يخلو من علاقات التداخل النصي – تبقى المسألة نسبية من ناحية الكم – وهذا يشكّل في رأي «باختين» ظاهرة مشخّصة لكل خطاب، وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي، يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته، ولا يستطيع شيئاً سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي»[26].

وبالرغم من تجلي المبدأ الحواري في كل خطاب إنساني إلا أن «باختين» يفرِّق في نسبة وروده في الشعر عن النثر، وبخاصة الرواية. وقد استشف «تودوروف» هذا التغاير أو التعارض – على حد قوله – بتوفر الرواية على خصوصية التناص، وأن «التّناص» القوي الحاد، مظهر من أبرز مظاهر الرواية،

أما الشعر فهو لا يتوفر على هذه الخاصية[27]، فالكلمة في الشعر على حد تعبير «باختين»، تنسى «تاريخ انبثاق غايتها المتناقضة، وبروزها إلى مجال الوعي، كما تنسى الشرط الحاضر المختلف والمتنافر لهذا الوعي»[28]، ويحدث نقيض ذلك على مستوى الكلمة النثرية، التي يتجلى فيها البعد الاجتماعي، وتنوع الخطاب والحوار مع نصوص سابقة. ويضيف «باختين» إلى القول السابق بأن الشاعر «يفيد من كل كلمة وشكل وتعبير، بناءً على غرضه المقصود، دون أن يستخدم علامات اقتباس»[29]، معنى هذا أن التّناص صورة متحققة في الشعر والنثر، على حد سواء لكنه يتجلى بطريقة أوضح وأقوى في الرواية، لأن التّناصات المستخدمة، أو الموظفة في بنيتها تحصر بين أقواس، لتدل على وجود اقتباس هنا أو هناك، نستطيع التعرف إليه وتحديده بدقة، مثلما نستطيع تحديد الحوارية، أو «الأصوات المتعددة» من خلال الشخصيات التي تحمل لغتها ومعارفها الخاصة والعامة، وهذا لا يحدث في الشعر غالبًا، لأنه لا يحمل سوى صوت الشاعر. وبالتالي فإن الغاية الجمالية للعمل الأدبي، كما يقول «باختين» غاية مقيدة لا تنتفع منها فنيًا، بينما تصبح في الرواية ذات مقومات جوهرية وأساسية[30]، ذلك أنّ الشاعر إذا أراد الانتفاع من هذه الجمالية، عليه أن يطوّر أساليبه بتجاوز النزعة الغنائية، إلى النزعة القصصية، أو ما يسمى بـ «التعبير القصصي»، أو الدرامي.

ومهما يكن من أمر، فقد فرّق «باختين» بين نمطين من أنماط «التداخل النصي»، أطلق على الأول «الأسلوب الخطي»، وهو الذي يتمثل خطاب الآخر وصيانته في خلق خطوط محيطية واضحة وخارجية لخطاب الآخر، مع إضافة بعض السمات الفردية للمؤلف، لكنها سمات فردية فقيرة. أما الثاني فهو «الأسلوب التصويري»، حيث يبدد المؤلف كثافة خطاب الآخر وانغلاقه على ذاته، لكي يمتصه ويمحو حدوده، فيضفي – أي المؤلف –على الخطاب نفسه سمات فردية واضحة[30]، وهذا ما بيّنه «ت. س. إليوت»، في دراسته النقدية «التراث

والموهبة الشعرية»، بقوله: ليس ثمة شاعر يستطيع التعبير عن المعنى بمفرده، لأن الأجزاء المتفردة في شعره هي «تلك التي يؤكد خلودهم فيها بعنف الموتى من الشعراء أسلافه»[32]، وبهذا لا يستطيع الشاعر تأكيد ذاته إلا على أساس علاقته بالشعراء السابقين، ليكون قادرًا على إنتاج دلالات جديدة، أو يعمل على تأويلها تأويلاً جديدًا، أو يؤسس لعلاقات حوارية مع نصوص سابقة، أو يعيد اكتشاف الماضي، أو يلبس قناعًا دينيًا، أو تاريخيًا... إلخ، للتعبير من خلاله عن قضايا العصر، وهذه كلها تؤدي إلى غنى النص واكتنازه بدلالات عميقة، كما تؤدي إلى انفتاحه على الذاكرة البشرية، وتعدد الأصوات المتضمنه فيه، والمؤدية إلى درامية الشعر أو ملحميته، لاستثماره مقومات الأنواع الأدبية المختلفة، مثل: المسرحية والرواية، على سبيل المثال، حيث السرد، والحوار، والشخصيات، والمونولوج الداخلي، أو الاستبطان النفسي، وغير ذلك، التي ينظر إليها اليوم على أنها مطمح الشعر العربي المعاصر ومستقبله المنشود. إن إشارات «باختين» الغنية عن الحوارية، وبخاصة الامتصاص والمحو، شكّلت فيما بعد معيارًا من عدة معايير، يقاس بها مدى وعي الشاعر/ القارئ بالنصوص المقروءة، وأهمها الاجترار والامتصاص والحوار، وغيرها.

يعود الفضل – كما ذكرت سابقًا – في ولادة مصطلح «التّناص» إلى «جوليا كرستيفا»، التي نظرت إليه باعتباره نتاجًا لنصوص سابقة، يعقد معها النص الجديد علاقة تبادل حواري، ويكسر بالتالي أحد أعمدة البنيوية، وهي فكرة «مركزية» النص وانغلاقه على ذاته، باعتباره «بنية» مكتفية بذاتها. أي أن النص ينشئ علاقة مع الماضي في سياقاته الثقافية والتاريخية والاجتماعية... إلخ، لكنها علاقة محمَّلة بدلالات معاصرة، ومستحضرة لصور تعبِّر عن الواقع، «فالارتداد إلى الماضي، أو استحضاره، من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع، فقد يحدث تماس – أو بالضرورة سوف يحدث تماس – يؤدي إلى تشكيلات تداخلية، فقد تميل إلى التماثل، وقد تنحاز إلى التخالف، وقد تنصرف إلى

التناقض، وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدَّد إزاء هذا التماس»[33]، لأن الكلمة لا تقوم بمفردها، ولا تنغلق على ذاتها، كما تدعي البنيوية، بل هي «حزمة من الكلمات والمفروقات المتعددة، القابلة – ليس فقط – لاستعمالات عديدة، بل للدخول أيضًا مع مفردات أخرى في تركيبات عنقودية لا نهاية لها»[34]، ولذلك فإن كل نص محكوم بالتوالد مع نصوص أخرى بآليات وقوانين متعددة، يختار الشاعر من بينها ما يراه مناسبًا للتعبير عن الرؤيا الفنية، التي يبتغي ملامستها في خطابه الأدبي. فالآخرون هم علاماتنا، ويجب علينا منادمتهم، حسب رأي د. صلاح فضل[35]. لكن ليس معنى هذا القول، أن تذوب شخصية الشاعر الحديث في الشاعر السابق، إذ على الأول أن يسعى إلى تفرده، ويولّد أسلوبه الخاص ورؤيته المتميزة للوجود والعالم.

استعملت «كرستيفا» «التّناص» على أنه «جزء من سياق إشاري شامل، ينتظم لغة النص الأدبي، أو الأداء اللغوي مجسدًا في النص»[36]، وترجع أهمية هذا الاستعمال إلى أن السياق هو الذي يحدد صورة الرسالة وكيفية فهمها، باعتباره – أي النص – مرجعية حضارية وثقافية لها، حتى يستطيع القارئ استيعاب النص وفهم دلالاته، ولذلك اعتقدت «أن النص ذو طبيعة إنتاجية، وهذا يعني: أولاً، أن صلته باللغة التي يكون جزءًا منها، ستكون صلة تكرار وتوزيع (هدم – بناء)... وثانيًا، ثمة تبدُّل وتغيُّر في النصوص، أي تناص: ففي حيز نص محدد ثمة ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى، تتداخل وتتشابك»[37]. وبذلك يكون «التّناص» لديها هو ذلك «التقاطع داخل نص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى»[38]، أو «لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى»[39]. إن تعريفات «كرستيفا» للتّناص، تشير إلى أن ميدان عمله ميدان واسع، يشتمل على كل ما أنتجته الحضارة الإنسانية، لذلك يجد من يخوض غمار البحث فيه صعوبات جمة، لأن النص الأدبي يتحول إلى عمال مفتوح ولا نهاية له.

وجديدر بالذكر أن تعريفات «جوليا كرستيفا» للتّناص لا تخلو من قصور، وعدم تحديد دقيق للمصطلح بأبعاده وملامحه، التي استقر عليها فيما بعد، وتفاديًا لهذا، لجأ «رولان بارت» ومن بعده «جيني»، كما يقول «كاظم جهاد» إلى إعطاء المصطلح «حصرية أكثر، وتقييده بالتحويلات المتبادلة بين نصوص عائدة إلى نوع بذاته، فيصار إلى الحديث عن تناص شعري وآخر روائي... إلخ»[40]، مرتبط بالجنس الأدبي نفسه، وبتطوره عبر العصور. ولذلك لن يفهم النص بعيدًا عن هذا المرجع الخارجي «فالقصيدة الغزلية انبثاق تولّد عن كل ما سلف من شعر عربي»[41]، والمرء الذي لا يعرف الشعر النبطي مثلاً، لا يستطيع فهم قصيدة نبطية، حتى وإن استمع إليها ألف مرة، لأنه لا يملك سياق هذه القصيدة[42]، لأن السياق أسبق من القصيدة إلى الوجود. ولكن «تودوروف» اقترح «تفجير المصطلح إلى اثنين: «الحوارية»، بالمعنى الذي حدده «باختين» كحوار بين لغات، أو مستويات للكلام مختلفة، و«التّناص»، بالمعنى الحصري للمفردات، كتبادل بين نصوص مولفين عديدين»[43].

وهكذا صار «التّناص» يدل على ما دعاه «جيني» بالتحويلات التي يمارسها «نص ممركز» على ما يتشربه من خطابات متعددة»[44]، حيث ينشئ النص علاقة مع نصوص أخرى، يستثمرها ويتحاور معها، مما يؤدي إلى تعدد في الخطاب الشعري بناء على ما سبق، يصبح عمل «التّناص» عبارة عن علاقة «تكرار» وتوزيع»، أو «اقتطاع وتحويل»، على حد تعبير «كرستيفا»، «فالاقتطاع» يعني اعتماد النص الجديد على نصوص أخرى سابقة، واستخدامها في بنيته، وفق قوانين وآليات خاصة. أما «التحويل» فهو توظيف النصوص السابقة، وجعلها مزيجًا متفاعلاً، لتوليد دلالات جديدة منها. فالنص في النوع الأول «جيولوجيا كتابات»[45]، على حد تعبير «بارت»، وفي الثاني «مزيج كيميائي»[46] على حد قول «باختين»، أي أن العلاقة التي تربط بين النصوص ليست علاقة ميكانيكية، إنما هي علاقة تفاعل آلية. لكن «جيني» يعيد صياغة هذه العلاقات،

ليضعنا بإزاء ثلاثة أنماط، أو علاقات «علاقة تحقيق أو إنجاز (تحقيق مضمون معين كان يشكّل في تلك البنيات وعدًا). وعلاقة تحويل (تحويل معنى قائم، أو شكل متوفر والذهاب بهما أبعد)، أو، علاقة خرق (يتقدم فيها الكاتب إلى معنى أو شكل قائمين أو محاطين بهالة من القدسية واللامساس، فيقبلهما أو يطرح ما هو ضدهما، أو يكشف عن فراغهما)»[47].

ولكن «جيني» لم يقف عند هذا الحد في عرض أفكار «كرستيفا» وتعديلها، بل ذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، حين بيَّن في دراساته أن «الطرس»، أو «النص الجامع»، «يسمح بالكتابة على الكتابة، نص في نص، انطلاقاً من وفرة من النصوص، إلى ما لا نهاية له، ومن حيث يتشكّل «النص الجامع»، أو «المتن الكلي»، من مجموع كل من النص، وما يمهد له ويذيله ويومئ إليه ويتبطنه، أو يوازيه، أي في جميع الأحوال يغذيه ويرفده بشاكلة أو أخرى»[48]. وضمن مركّبات «النص الجامع» يتحدث «جيني» عن الـ (Transtextualite)، «أي ما يخترق النصوص، ويمكّنها من اختراق سواها»[49]. وهذا يدل على عدم اكتفاء النص بامتصاص النصوص الأخرى فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى الانحراف عنها وإعادة بنائها، وفق مفاهيم تكتشف الماضي وتتجاوز معه من جهة، أو تناقضه من جهة أخرى. وهذا يعني خلخلة للنصوص السابقة التي كان ينظر إليها على أنها ذات وجود قار في الفكر والثقافة. بقصد تدميرها وإعادة إنتاجها في صورة جديدة تتناسب مع رؤيا الشاعر وظروف عصره، وبذلك يصبح الموروث المعرفي والثقافي لدى الشاعر ضربًا من الرؤيا الفنية «يقوم فيها الحس التراثي مقام الرصد التاريخي، ويتجلى فيه «ما كان» بمثابة «تأويل» إبداعي لما كان، بكل ما يترتب على هذا التأويل من خصوصية في الحذف والإضافة والتفسير»[50] وهذا يعني أن النص الذي يمارس الحذف والإضافة، أو الانحراف والتعديل اليوم، قابل لأن يمارس عليه الانحراف والتعديل من نصوص لم تولد بعد.

بناءً على ما سبق، يتضح أن «التّناص» غير مقيد بزمان ومكان، بمعنى أن الشاعر يستطيع الرحيل عبر الأزمنة والأمكنة، ليستحضر من خلالها فلذات غالية من التراث، تناسب مضمون النص وإنتاجيته الدلالية، معتمدًا في ذلك على مخزونه الثقافي والمعرفي. فالنص على هذا الاعتبار، يستعلي على الزمان والمكان، لأنه يستطيع امتلاكهما من مرحلة قوله تعالى «كن»، أي المرحلة الأولى للخلق، إلى مرحلة الحاضر الآني، بل والمستقبل الآتي، «فنحن لا نبدع المستقبل إلا في لحظة تتصل جوهريًا بالأمس والآن»[51]، فتصبح ممارسة النص للمراجع الخارجية شاملة ولانهائية.

أما «فيليب سولرس» فقد عرَّف «التّناص» بأنه «كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، واحتدادًا وتكثيفًا ونقلاً وتعميقًا»[52]. أما «لوتمان» فقد أغنى المصطلح وأضاف إليه أبعادًا ومقومات جديدة، عندما تحدث عن «التّناص» في صيغة جديدة، هي صيغة «التخارج النصي»، إذ الشعر مثلاً – على حد قوله – يستدعي تحديدًا تكميليًا لما ليس شعرًا، وعلى هذا فإن الصيغة المذكورة، تطال في امتدادها شروط المقروء الثقافي، التي تُعد جزءًا لا يتجزأ من تجليات النص»[53]، ومن هنا تختلف وجهات النظر بينهما وبين «جوليا كرستيفا» في النظر إلى «التناص»، إذ إن «كرستيفا» اهتمت بإنتاج النص نفسه وعلاقات الحضور، أو النصوص الغائبة فيه، في حين اهتم «لوتمان» باعتباره بنيويًا تكوينيًا – كما يتضح من كتاباته –، اهتم بكيفية قراءة النص من جهة، وكيفية تلقيه من جهة ثانية، وبذلك نقل «لوتمان»، كما يقول «مارك أنجينو»، إلى «التّناص» موضوعات جديدة مثل: مشاكل الباروديا (الأدب الساحر)، والسجال المقنع[54]، وغيرهما.

أما «رولان بارت»، فقد وجّه سهام نقده إلى مصطلح «التّناص» ومفاهيمه وآلياته وقوانينه، لأنه لا يتوافق كثيرًا مع رؤيته النقدية، التي صرَّح بها في كتاباته المختلفة، وبخاصة قوله بـ «موت المؤلف»، أو «خلخلة مملكة المؤلف»، ولهذا لم ترد

كلمة «التّناص»، باعتبارها مصطلحًا نقديًا في كتابات «بارت»، بداية من كتابه «الكتابة في درجة الصفر 1953م»، إلى كتابه «نظام الموضة 1971م»، فقد وردت هذه الكلمة – التناص – لأول مرة في كتابه «لذة النص 1973م». ويشير «مارك أنجينو» إلى أنها جاءت «في سياق قراءة لا تلزم بشيء»[55] يقول بارت: «هذا هو التناص، إذن، استحالة العيش خارج النص اللانهائي، وسواء كان هذا النص بروست، أو الصحيفة اليومية، أو الشاشة التلفزيونية، فإن الكتاب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة»[56]، ثم يتكرر ذكره للتّناص في كتابه «درس السيميولوجيا 1978م»، ولكن موقفه من التّناص لم يتغير كثيرًا، إذ يقول: «إن التّناص الذي يدخل فيه كل نص، لا يمكن أبدًا أن يعتبر أصلاً للنص: إن البحث عن «أصول» الأثر والمؤثرات التي خضع لها رضوخ لأسطورة السلالة والانحدار. أما الاقتباسات التي يتكوَّن منها النص، فهي مجهولة الاسم ولا يمكن ردها إلى أصولها... إنها اقتباسات لا تقدم نفسها كذلك ولا توضع بين أقواس»[57]، يعترف «بارت»، إذن، بوجود التّناص، لكنه ينكر اتساعه، أو شموليته، مما يضعف من أهمية التّناص في الحقل النقدي، لذلك عمد «بارت» إلى حصر «التناص» في تبادل نصوص تعود إلى نوع بذاته. ونتيجة لشمولية «التّناص»، يشير قول «بارت» أيضًا إلى إشكالية أخرى تتلخص في صعوبة، إن لم تكن استحالة معرفة كل النصوص الغائبة المندرجة في ثنايا النص، ومن ثمّ إسنادها إلى أصحابها، أو ردها إلى أصولها الأولى، فيتحول النص إلى غابة متشابكة الأغصان، وعرة الدروب، يكتنفها الضباب، فلا يستطيع المرء اجتيازها أو معرفة دروبها.

ويُعد «ميخائيل ريفاتير» واحدًا من النقاد، الذين أضافوا ملاحظات مهمة حول مفهوم «التّناص» وإجراءاته، عندما تبنّى في أعماله صيغة «التّناص»، وعدَّها مرتبة من مراتب التأويل[58]، وينبع هذا من اهتمامه بوجود علاقة تطابق وتكامل بين الشكل والمضمون، ذلك أن «مرجعيات النصوص هي نصوص

أخرى... والنصية مرتكزها التّناص»[59]. يضاف إلى ذلك أنه فرّق بين «القيمة الإجرائية» في التّناص من جهة، و«دراسة المصادر» من جهة ثانية. فـ «القيمة الإجرائية»، تعني فعالية التّناص والنظرة التحليلية للنص الأدبي، باعتباره شبكة من العلاقات متعانقة مع نصوص أخرى لإظهار أثرها وقيمتها الدلالية والجمالية، تكتفي باستقراء النصوص الخارجية - المرجع الخارجي - التي استقى منها المؤلف نصه وتحديدها. ومن ثمّ تحليلها، وإظهار القيم الجمالية التي تندرج فيها. أما دراسة «المصادر» باعتبارها جزءًا من الأدب المقارن»، فهي تكتفي بتحديد المرجع الخارجي الذي استقى منه المؤلف نصه، أي رد النص إلى منبعه الأصلي دون تحليله، أو إظهار القيم الجمالية المندرجة فيه، نتيجة اتصاله بغيره من النصوص.

وهكذا تضافرت جهود النقّاد وتبلورت آراؤهم حول مصطلح «التّناص»، وتحديد آلياته وقوانينه، فأضافوا كثيرًا إلى آراء «جوليا كرستيفا»، التي تُعد أول من تحدثت عنه، وساعدت على انتشاره حتى استقر في النهاية باعتباره مصطلحًا نقديًا، لكنه لا يخلو من التباس، أحيانًا، في مفهومه لدى بعض النقاد، أو عدم اكتمال أحياناً أخرى لدى بعضهم الآخر، كما أنه استعمل، في كثير من الأحيان، استعمالاً خصبًا للبحث عن جماليات النص، والكشف عن البنية الدلالية والثقافية والاجتماعية التي أنتج فيها، أو التي أثّرت فيه، وهذا (استعمال)، لا شك، تكمن فيه عقبات، لا يستطيع الناقد تجاوزها إلا بصبر وأناة ومجاهدة للنفس، هذا من جهة، وبكثير من القدرة الشخصية المتسلحة والمستندة إلى حقول معرفية متعددة، من جهة أخرى.

هكذا اتفق النقاد - إلى حد ما - على تحديد مصطح «التّناص» ومنطلقاته في التوجه إلى النص، باعتباره حاملاً لنصوص غائبة، وفصّلوا القول في آلياته ومفاهيمه على نحو من الأنحاء، فتحدثوا عن الاجترار، والامتصاص، والحوار، والمعارضة، والمعارضة الساخرة (الباروديا)، والسرقة. فـ «الاجترار»

يسود في عصور الانحطاط، حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجًا جامدًا خاليًا من الحيوية. أما «الامتصاص» فهو مرحلة أعلى من السابق، لأنه ينطلق من الإقرار بأهمية النص وقداسته، فيتعامل معه على أنه حركة وتحوّل لا ينفيان الأصل، بل يسهمان في استمراره، باعتباره جوهرًا قابلاً للتجدد. وأما «الحوار» فهو أعلى مراحل قراءة النص الغائب، إذ لا مجال لتقديس النص الغائب، ويعمد الشاعر إلى تغيير أسسه اللاهوتية، ويغرِّي قناعاته المثالية[60]. وتعني «المعارضة» أن «عملاً أدبيًا يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة «معلم» بغرض الاقتداء، ويقصد بـ «المعارضة الساخرة» التقليد الهزلي، أو قلب الوظيفة، بحيث يصير الخطاب الجدلي هزليًا، والعكس. أما «السرقة» فتعني النقل والاقتراض والمحاكاة مع إخفاء المسروق[61]، ولا شك أن النظرة الرأسية للتّناص من شأنها أن تصل إلى أعمق أغواره، باعتباره نظرة لا تسلّم بمثالية النصوص الغائبة، أو قدسيتها، بالإضافة إلى أنها تبحث في عمق النص. وعلاقته بالنصوص الغائبة لفك شفرته الكامنة تحت مستويات اللغة والأسلوب والصورة والإيقاع.. إلخ، وهذا ما سوف أحاوله في هذه الدراسة، وعلى العكس من ذلك النظرة الأفقية التي تقف على قشرته الخارجية، دون أن تتجاوزها إلى عمق النص وأصواته الكامنة فيه.

الأدب المقارن

يثير مصطلح الأدب المقارن إشكاليات كثيرة من حيث مفهومه ومنطلقاته، لكثرة الآراء التي تناولته بالدراسة والتمحيص، مما أدى إلى اختلاف وجهات النظر ومنطلقاتها الأساسية، باختلاف المدارس المقارنة، إذ تؤمن كل مدرسة بمجموعة من المبادئ والأفكار، التي تختلف بها عن المدارس الأخرى. وليست هذه هي الإشكالية الوحيدة التي نشأت في دراسته، بل شكّك بعض النقاد، أو الأدباء، في موضوعاته ومجالاته، وجدوى دراساته، هذا من جهة، ومن جهة

أخرى فإن ظهور مصطلح «التّناص» في الستينيات من القرن العشرين، أثار لدى النقاد شكوكاً جديدة حول الأدب المقارن، فبرزت عدة تساؤلات مثيرة ومهمة، تريد أن تتعرف إلى مدى العلاقة بين «التّناص» و«الأدب المقارن»، وما هي درجات الائتلاف والاختلاف بينهما في دراسة النصوص الأدبية؟، وهل يمكن اعتبار «التّناص» بديلاً من الأدب المقارن؟، وما هو الفرق على وجه الخصوص بين «التّناص» من جهة، ودراسة «المصادر» و«التأثيرات» من جهة أخرى؟. هذه بعض الإشكاليات والتساؤلات التي أثيرت حول مفهوم «الأدب المقارن» وأهدافه، وهي تطمح إلى إظهار علاقته بـ «التّناص». وسنعرض لهذا كله في ثنايا الصفحات الآتية.

يُعد الكاتب والناقد الفرنسي «بول فان تيجم»، أول من وضع كتابًا، حدد فيه تسمية المصطلح بـ «الأدب المقارن»، بعد أن دارت تسميات كثيرة له على ألسنة الكتّاب في أوروبا في القرن التاسع عشر، حيث تحدث الإنجليز – كما يشير «رينيه ويلك» – عن «تاريخ الأدب المقارن»،[62] وفي نهاية الأمر استقر مصطلح «الأدب المقارن»، وسادت هذه التسمية على التسميات الأخرى، وانتشرت في الدراسات المقارنة التي تبحث عن وجوه التلاقي، أو الصلات التي تربط كاتبًا بآخر، أو أدب أمة بأمة أخرى.

لكن «بول فان تيجم» تراجع عن استخدام مصطلح «الأدب المقارن»، حين اكتشف ما يكتنفه من غموض، فاستخدم بدلاً منه مصطلح «الأدب العام»، ثم فرَّق بينهما. فـ «الأدب المقارن»، «يدرس في الغالب علاقات ثنائية، أي علاقات بين عنصرين فحسب، سواء أكان هذان العنصران كاتبين أم كتابين، أم طائفتين من الكتب، أم الكتّاب، أم أدبين كاملين، سواء أكانت هذه العلاقة تتصل بمادة الأثر الفني، أم بصورته»[63]. أما الأدب العام فهو «طائفة من الأبحاث تتناول الوقائع المشتركة بين عدد من الآداب، سواء في علاقاتها المتبادلة، أو في انطباقها بعضها على بعض... شريطة أن ينظر نظرة عالمية واسعة... فالاتساع المكاني، أو

المساحة الجغرافية هي التي تميزه بالدرجة الأولى»[64]. فـ «الأدب المقارن»، إذن، يدرس الصلات الوشيجة والعلاقات الثنائية فقط التي تربط شاعرًا بآخر، أو أدب أمة بأمة أخرى. وعلى هذا تقوم الدراسة المقارنة على أساس تاريخي جزئي، أما الأدب العام فيبحث في إطار تاريخي كلي، وغير مقيد بأدب أمتين، لأنَّ ميدانه بحث الظواهر الأدبية في آداب أمم متعددة في آن واحد. لكن هذا التفريق يشوبه الغموض، بسبب التداخل بين المصطلحين، وبالتالي لا يستطيع الناقد المقارن أن يقرر عما إذا كان تأثير «ت. س. إليوت» في صلاح عبدالصبور، أو تأثير قصيدة «الأرض الخراب» لـ «إليوت» في الشعر العربي المعاصر» أو في شاعر معين، أو تأثير «إليوت» في حركة تجديد الشعر العربي، يدخل ضمن موضوعات «الأدب المقارن»، أو الأدب العام.

إذا كان «فان تيجم»، قد تحدّث عن «الأدب العام»، ووضعنا أمام إشكالية من إشكاليات الأدب المقارن، فإن الكاتب الألماني «جوته»، قد وضعنا أمام إشكالية أكبر، وكان هو نفسه يدرك استحالة تحققها، وهي ما سمّاه «الأدب العالمي». وهو اصطلاح كما يقول عنه «رينيه ويلك» شديد الفخامة بلا مناسبة، إذ يعني ضمنًا أن الأدب يدرس على اتساع القارات كلها، ولم يكن هذا بخلد «جوته»، إذ استعمله ليبشِّر بوقت تصبح فيه كل الآداب أدبًا واحدًا[65]. لكنه رأى فيما بعد أن فكرة ائتلاف الآداب القومية وتوحيدها في أدب واحد، لا تعدو أن تكون فكرة خيالية غير قابلة للتحقيق، لأن أي قومية من القوميات لا تستطيع أن تتجرد من تاريخها وماضيها وتراثها، لتذوب في قوميات أخرى، ومع ذلك لا تستطيع الآداب القومية أن تنغلق على ذاتها بدعوى الكمال الأدبي، أو عقدة التفوق على الآداب الأخرى، ففي مثل هذه الحالة تكون قد حكمت على نفسها بقصر الرؤية وعقمها، وحرمت تلقيح أدبها بعناصر لازمة لنموه وتطوره.

أما الكاتب الفرنسي «جويار»، فقد عرّف «الأدب المقارن» بأنه «تاريخ العلاقات الأدبية الدولية»[66]، وعرّفه «جان ماري كاريه» على أنه فرع من تاريخ

الأدب «يشتمل على دراسة العلاقات الوجدانية بين الأمم، والعلاقات الفعلية بين الأعمال الأدبية، ومصادر إلهامها، وحياة كتّابها في أكثر من أدب قومي»[67]. وعلى ذلك يمكن استخلاص أهم السمات التي شكّلت مبادئ المدرسة الفرنسية المقارنة، وأولها أن «الأدب المقارن» يدرس «تاريخ» الآداب المقارنة، فالنهج التاريخي أو العلاقات التاريخية بين الآداب من مرتكزاته الأساسية. وثانيها اعتبار قضايا التأثير والتأثر ودراسة المصادر، التي استقى منها الكاتب نصه الأدبي من المفاهيم الأساسية التي احتلت المكان الأول من اهتمام النقّاد. وثالثها جعل الأدب القومي الذي حاول «جوته» إذابته في العالمية، محورًا مهمًا ومنطلقًا أساسيًا من منطلقات البحث المقارن.

وقد رفض «رينيه إيتامبل» أحد أعلام الموجة الفرنسية الجديدة كثيراً من هذه المبادئ، كما يقول عز الدين المناصرة، حيث هاجم المركزية الفرنسية والأوروبية بما تحمله من معاني التعالي، والشوفينية، والعنصرية، حيث ساد الاعتقاد بأفضلية الأدب الأوروبي على غيره من الآداب الأخرى، ومركزيته الإشعاعية والتنويرية على المستوى العالمي، ولهذا فقد هاجم المنهج التاريخي، وتبنّى «أدبية الأدب»، ولكنّ أصل هذا المصطلح «أدبية الأدب» من إبداع الشكلانيين الروس[68]، ولهذا أطلق عليه «العصفور الشارد» من المدرسة الفرنسية.

أسهمت المدرسة الأمريكية بنصيب وافر في دراسة «الأدب المقارن» وموضوعاته، على الرغم من أن «رينيه ويلك» أنكر استقلالية الأدب المقارن، وفضَّل عليه مصطلح «الأدب العام»، الذي لا يخلو أيضًا من محاذير، وقد خلص «رينيه ويلك» من ذلك بقوله: «ومن المحتمل أن يكون الأفضل الحديث ببساطة عن «الأدب»»[69]، لكنه مع ذلك عاد واستخدم مصطلح «الأدب المقارن»، الذي يعني عنده أول ما يعني «دراسة الأدب الشفهي، وبخاصة موضوعات القصص الشعبي وهجرته، وكيف ومتى دخل حقل الأدب، «الفني» الذي هو أكثر «رقيًا»

منه[70]، ويضيف قائلاً: «إن المقارنات بين الآداب، إذا كانت معزولة عن الاهتمام بمجمل الآداب القومية، تميل إلى أن تقصر نفسها على المشكلات الخارجية، كالمصادر والتأثيرات، أو الشهرة والسمعة»[71]. ومن اللافت للنظر هنا أن دراسة النص الأدبي لذاته، مثل قياس شهرة الأديب، أو أسباب انتشار كتبه وتسويقها، أو عدد طباعتها... إلخ، هذه كلها معزولة تمامًا عن السياق أو البنية اللغوية، حيث يتم البحث في قضايا خارج حدود النص، تقع في المرتبة الأولى من اهتمام الناقد، ثم يأتي النص تاليًا لها في المرتبة الثانية، وقد لا يأتي، فيغيب تحليل النص واكتشاف ما فيه من دلالات فنية وإبداع لغوي.

أما «هنري ريماك» فقد عرّف «الأدب المقارن»، بأنه «دراسة الأدب خارج حدود بلد معين واحد، ودراسة العلاقات بين الأدب، من جهة، ومجالات المعرفة والمعتقدات الأخرى، مثل الفنون والفلسفة والتاريخ والعلوم الإنسانية والديانات... إلخ، من جهة أخرى»[72]. أما «ألدرج»، فيرى أن «المتفق عليه في الوقت الحاضر، أن الأدب المقارن لا يوازن بين الآداب القومية المختلفة، بحيث يضع بعضها في مقابل البعض الآخر، بل إنه العلم الذي يزوِّد القارئ بوسيلة، تمكِّنه من النظر إلى الأعمال الأدبية المنفصلة في الزمان والمكان، دون اعتبار للحدود الإقليمية الضيقة، وبذلك يرتبط الأدب بنواحي النشاط الإنساني كله»[73]. وهذا يعني أن «ألدرج» يرفض ما درج عليه نقّاد «الأدب المقارن»، وشكَّل بذلك – أو حاول – عرفًا وتقليدًا جديدين في دراستهم المقارنة، وبخاصة في موضوع التأثيرات، فهو يرفض الموازنة بين شاعرين، أو أدبين، ويحاول النزوع في دراسته لموضوعات «الأدب المقارن» إلى العالمية، وربط «الأدب المقارن» بالنشاط الإنساني دون اعتبار لنواحي الزمان والمكان.

وصفوة القول، إن أول ما يميز المدرسة الأمريكية ويحدد ملامحها، أنها أولاً، تبنّت دراسة العلاقات الداخلية للأدب، أو ما يسمى «أدبية الأدب»، بتأثير من الشكلانيين الروس و«رينيه إيتامبل»، وثانيًا، اهتمامها بدراسة «الأدب

الشفهي»، كما بيَّن ذلك «رينيه ويلك»، وثالثًا، عملت على توسطع نطاق دراسة «الأدب المقارن» وإدخال عدة علوم جديدة، وسَّعت من مجال الدراسة المقارنة، إذ تصبح المقارنة بين الأدب من جهة والعلوم الإنسانية من جهة أخرى، ورابعًا، رفض «المقابلة» بين الآداب، وربط الأدب بالنشاط الإنساني دون اعتبار للزمان والمكان.

يتضح مما تقدّم، أن النقّاد قد أجمعوا على أن الاتصال بين الآداب المختلفة، يمر عبر وسائل متعددة منها: الكتب والمؤلفات، ثم التأثيرات، ويليها دراسة المصادر، وغير ذلك كالشهرة والعادات والأزياء والتجارة الخارجية للأدب... إلخ. والذي يهمنا من ذلك هو دراسة التأثيرات والمصادر لاشتباه مدلولاتها بمدلول «التّناص». فما هي التأثيرات؟، وما هي ميادينها؟، وما هي أشكال دراستها؟، وما هي المصادر؟، وما هي طبيعتها وأنواعها؟، وما هي أوجه الائتلاف والاختلاف بين التأثيرات والمصادر من جهة، و«التّناص» من جهة أخرى؟ وبناء على هذا، نستطيع تحديد علاقة «التّناص» بـ «الأدب المقارن» في إطاره الكلي.

تشير الدراسات المقارنة في مقاربتها لموضوع التأثيرات، إلى أنها علاقة تفاعل وأخذ وعطاء، تنشأ بين عملين أدبيين كتبا بلغتين مختلفتين، ثبتت بينهما علاقة تأثير وتأثر مدعّمة بالأدلة والبراهين، وليس لمجرد الاشتباه أو توارد الخواطر، يؤدي إلى تأثر أحدهما بالآخر لأسباب مختلفة، بغض النظر عن كون التأثيرات مباشرة أو غير مباشرة، إذ المهم في ذلك هو وقوع عملية التأثير وكفى، ليبدأ بعد ذلك دور المقارِن في إظهار الصلات التاريخية للتأثير والتأثر، «سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية، أو التيارات الفكرية، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص، التي تعالج أو تحاكي في الأدب، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي»[74]، شريطة ألاّ يتعرض الناقد للقدح أو المدح، لأن هذا لا يدخل في نطاق

الدراسة المقارنة، فالمؤثِّر ليس أفضل من المتأثِّر، وأدب المؤثِّر ليس أفضل من أدب المتأثِّر أيضًا. إن العلاقة بينهما علاقة تلقيح طبيعي، تؤدي إلى انفتاح الآفاق أمام الآداب وتطورها، وتغذّيها بأشكال تعبيرية، ومرجعيات ثقافية لها قيمة كبيرة في تطور الفنون والآداب، بل المعارف الإنسانية بشكل عام.

وبناءً على ذلك، فإنه مهما تكن ثقافة أمة المتأثِّر، أو حضارتها... إلخ، عليه أن يتخلص من عقدة النقص والدونية، أمام حضارات الأمم الأخرى وآدابها، وألا يجد حرجًا من التأثر بها، إذا رأى أنها يمكن أن تكون بذرة، أو لبنة في صرح مستقبل الأدب القومي الذي يشيِّده مع أدباء آخرين في عصره وبعد عصره. لكن عليه ألا يكون مقلدًا، لأن التقليد قتل للشخصية الأدبية والفردية، التي يسعى إليها الأديب في كل زمان ومكان. لذلك فـ «الأدب المقارن» جوهري لتاريخ الأدب والنقد، لأنه «يكشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية للأدب القومي، وكل أدب قومي يلتقي حتمًا في عصور نهضاته بالآداب العالمية، ويتعاون معها في توجيه الوعي الإنساني، أو القومي»[75]، حيث يرفد بِسِمات حضارية جديدة نتيجة اتصاله بالآداب العالمية، تؤدي إلى خلق تحولات مهمة في الحساسية الأدبية بخاصة، وفي مسار الأدب القومي عامة.

تشكِّل دراسة التأثيرات عبر مستويين من الدراسة: الأول «كمّي»، والثاني «نوعي». يدرس المقارِن في المستوى الأول، مسائل تتعلق بالرواج الأدبي والثروة الأدبية، حيث «ينصرف المقارِن هنا إلى العمل الإحصائي فيبحث في عدد الطبعات، أو عن عدد النسخ، أو عن عدد الترجمات، أو عن عدد الاقتباسات الخاصة بهذا النص، أو بهذا الكتاب»[76]، لكي يقف المقارِن على مدى ارتباط المتأثر بالعصر، ومدى تفاعله مع الآداب العالمية. أما المستوى الثاني، فيبحث فيه المقارِن عن كيفية التأثير، وسماته، وأنواعه، مبينًا أشكاله من تقليد واقتباس واحتذاء وتمثيل... إلخ[77]. فالمستوى الأول، يعمل على عزل النص ليبحث في مسائل خارجية عنه، والمستوى الثاني، يريد التقاط الإشارات التأثيرية التي

ينطوي عليها النص، الناتجة عن وجود علاقة تاريخية بين المؤثِّر والمتأثِّر، ليخلص إلى نتيجة تتمثل في عرض حقائق هذه العلاقة، وتجسيد القواسم الإنسانية المشتركة بين أديب وآخر، أو بين أدب أمة وأمة أخرى.

بيَّن د. مناف منصور أهمية التأثيرات ومناهجها بقوله: «قيمة التأثير هي أن يتحوّل إلى حركة عصر... إن أهمية التأثير تكمن في مدى توغله في عمق ضمير الأمة المتأثرة، ليصبح اتجاهًا أصيلاً خلاقًا... إن أرقى أنماط التأثير، هو حين يكون الاتصال بنتاج الآخرين عاملاً على استيقاظ ما في أصالتنا من دفائن إبداع»[78]. وعلى هذا يمكن أن نتحدث عن تأثير ذي بعد واحد، وهو أضعف أنواع التأثير، وعن تأثير يمارس سلطة ما على النصوص التي يتفاعل معها ويقوم بتأويلها، أو التعديل فيها حتى تندمج في بنية العمل الفني، وعن تأثير يخالف رؤية المقتبس منه «المؤثر»، فتحمل شخصية المتأثر بالتالي خصوصية الرؤيا وأصالتها، وفرادة الصياغة في مستوياتها المختلفة. وبذلك تهتم التأثيرات بتحليل الروافد، واستخلاص طبيعة العلاقة التي ربطت بين الأدبين، لتتحول بعد ذلك إلى طريق خلاّق يسلكه الأدباء، لتحقيق نهضة أدبية.

إذا كانت دراسة التأثيرات تبدأ باستقراء النص الأدبي، لاستخلاص ما فيه من مراجع خارجية مستقاة من أدباء، أو نصوص سابقة، ثم رد ذلك إلى تحديد شكل التأثير وطبيعته ونوعه، وتقييم الكيفية التي يتم بها استخدامه لدى المتأثر، فإن دراسة المصادر تبدأ بالنص أيضًا، ولكنها تنفصل عنه انفصالاً تامًا للبحث عن الأصول، أو الوثائق، التي ينطوي عليها النص سواء كانت أدبية أو غير أدبية، لأنها شكّلت الثقافة الشخصية للمتأثِّر، كالبحث مثلاً في مكتبة المتأثِّر عن الكتب والمراجع المتصلة بالنص، أو سؤاله عن قراءاته السابقة، ومدى تأثيرها فيه... إلخ. وهذه كلها دراسة حول النص، وخارج نطاقه، ولهذا يجمع النقاد على أن دراسة المصادر تندرج ضمن موضوع «تاريخ الأدب».

تشتمل المصادر على جميع المعارف التي حصّلها الأديب في حياته، وبأي أسلوب أو طريقة كانت، فعلى سبيل المثال، تشكّل الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية المخزون الثقافي للأديب، ويدخل فيها المقروء المعرفي الأجنبي بلغته الأصلية أو المترجمة، ورحلاته الداخلية والخارجية ومشاهداته... إلخ. ويحدد د. محمد غنيمي هلال أهم هذه المصادر في ثلاثة أنواع، هي:

1 – ما انطبع في خيال الأديب نتيجة لما رأى في أسفاره من مناظر طبيعية، وآثار فنية، وعادات وتقاليد قومية.

2 – مخالطة الأديب للبيئات والنوادي، التي تهتم بالثقافات الأدبية العالمية في أرجاء الوطن نفسه.

3 – المصادر المكتوبة، وهي ما ينصرف إليه المعنى بصفة عامة، حين يطلق اسم المصادر، وهي أسهل أقسام المصادر دراسة، وأيسرها تحديدًا، إذ مظنة البرهنة عليها وحجتها متى وجدت لا تدفع[79]. ويتنوع البحث في هذه المصادر بحسب المقصود من الدراسة وما تبغي الوصول إليه، إذ قد يكون البحث جزئيًا، وقد يكون كليًا. فالبحث الجزئي، يتمثل في مصادر مؤلف وأثره في نص من نصوص أديب ما، أو في ديوان من دواوينه، أو في أعماله كلها، وقد يكون البحث عن بيان مصادر أديب، أو أكثر في أدب أمة ما، مثل تأثير «إليوت» في الشعر العربي المعاصر، أو تأثير موضوع أدبي معين في أديب أو عدة أدباء، مثل تأثير شعر الغزل العربي في شعراء «التروبادور» في الأندلس. أما البحث الكلي في المصادر، فقد يكون دراسة المصادر في أدب أمة بأكملها، ومدى تأثره بأدب أمة ما، أو عدة أمم، مثل علاقة التأثير والتأثر بين الأدب العربي القديم والأدب الفارسي.

بناءً على ما تقدّم، نستطيع استخلاص أهم النتائج التي تفرّق بين «التّناص» و«الأدب المقارن»:

1 – انبثق مصطلح «التّناص» من مناهج الدراسات اللغوية الحديثة – وهي دراسات نقدية في وجه من وجوهها – نظرت إلى النص الأدبي على أنه بنية لغوية مغلقة على ذاتها، تنفي المراجع الخارجية للنص، واتخذ لنفسه منحى متميزًا حيث حطَّم فكرة بنية النص ومركزيته، وجعله منفتحًا على العالم مع أخذه في الاعتبار الإطار اللغوي للنص، وبنيته الداخلية والخارجية، أو السطحية والعميقة لإنتاج الدلالة. أما «الأدب المقارن» فيقصر نفسه على البحث عن مواطن التأثيرات ودراسة المصادر، وتنتهي مهمة المقارِن عندما يكشف عن الأصول التي استقي منها الأديب مادته الأدبية، أو غيرَ الأدبية، أي أنه يقصر نفسه على دراسة المشكلات الخارجية للأدب، وكيفية هجرة التأثيرات وقياس مدى انتشارها. وهذا يعني أن المقومات اللغوية والفنية للنص، تغيب وتختفي وراء حجب كثيفة من المعلومات، والمراجع الخارجية المتصلة بالمؤلف وحياته وعصره... إلخ. أما في «التّناص» فتظهر وتتجلى هذه البنى لتبين عن الرؤيا الإبداعية المتكاملة للنص الأدبي.

2 – يتناول التّناص دراسة النصوص الأدبية وفق رؤية يستعلي فيها على الزمان والمكان، بطريقة تجعل منهما أشياء لانهائية. أما «الأدب المقارن»، فيدرس النصوص وفق رؤية تجعل النص محددًا في إطار زمان ومكان، حيث يبحث في أثر أديب في أديب آخر، مثل أثر «بول فاليري» في سعيد عقل، أو أثر أديب في أدب أمة ما، مثل أثر «لافونتين» في القصة العربية على لسان الحيوان، أو أثر أدب أمة ما في أدب أمة أخرى، مثل أثر الأدب العربي في آداب أوروبا عن طريق العرب في الأندلس. وهذه كلها عبارة عن صورة محددة في إطارها الزماني والمكاني.

3 – يخرج الناقد في دراسته للنصوص الأدبية وفق مبدأ «التّناص» عن الإطار التاريخي، أو «المنهج التاريخي»، وهي صفة أخرى فارقة بينه وبين الأدب المقارن. إذ يهتم الأدب المقارن بدراسة العوامل والمؤثرات التاريخية

والمصادر التي أدت إلى تأثير أدب في أدب آخر، فيعمل على إظهار الصلات التاريخية التي ربطت بين أمتين، ثم يدرس أسبابها وطبيعتها ونوعها... إلخ، ويفصِّل القول في ذلك متسائلاً هل تم الاتصال عن طريق الحروب مثلاً؟ أو التجارة؟ أو السفارة؟، أو الكتب؟، أو الرحلات؟، أو عن طريق وسيط ثالث كالترجمة؟... إلخ. هذه كلها أسئلة مهمة وأساسية إذا أردنا أن نتعرف على القواسم الإنسانية المشتركة، وكيفية هجرة الظواهر الأدبية من مكان إلى آخر، أو من أمة إلى أخرى، أو إذا أردنا تحديد القضايا الفنية والموضوعية المتماثلة أو المتعارضة في أدب أمتين، أو رصد ملامح العلاقات التأثيرية التي ربطت بين أمتين، وهذا كله ذو أهمية في تاريخ الأدب القومي، لإظهار صلته بغيره من الآداب العالمية. لكن أين «أدبية» الأدب في ذلك كله؟ وأين «شعرية» الشعر أيضًا؟ لقد تم تجاهلهما، وبالتالي يصبح النص في المرتبة الثانية من اهتمام المقارِن، في حين يحتل النص بوصفه عملاً فنيًا المرتبة الأولى من اهتمام الناقد في دراسة «التّناص».

4 – لا يشكِّل التباين بين أمتين أو لغتين للناقد وفق مبدأ «التّناص» شرطًا لازبًا في دراسته للنص الأدبي، كما هو الشأن لدى المقارِن الذي يعتبر أن العلاقة التأثيرية التي تربط بين أدبين حتى تدخل ضمن مجالات بحثه، لابد أن تكون بين أمتين متباينتين ولغتين مختلفتين، وعلى هذا ليس من المقارنة في شيء دراسة تأثير المتنبِّي في شعراء عصره، أو شعراء العصر الحديث، فمثل هذا الموضوع في رأي نقاد الأدب المقارن يدخل ضمن الأدب القومي، أو تاريخ الأدب، وليس ضمن الأدب المقارن، كما يخرج من المقارنة الكاتب الأجنبي الذي أبدع أدبًا باللغة العربية. ويقابله خروج الكاتب العربي الذي أبدع أدبًا بلغة أجنبية من المقارنة. أما «التّناص» فلا ينظر إلى مثل هذه القضايا، إذ هو مهتم بإبراز النصوص الغائبة، التي يتضمنها النص،

وتشكّل قوام بنيته الإبداعية، بغض النظر عن كونها داخل الأدب القومي، أو خارجه، وبالتالي فإن منهج الدراسة في «التّناص» أكثر «شمولية» من منهج الدراسة في الأدب المقارن، الذي يمكن وصفه بأنه تجزيئي.

5 – يتفق «التّناص» مع «الأدب المقارن» في الإطار العام لتحديد مصطلحاتهما تحديدًا دقيقًا، ليفرّقا من خلالها بين نوعيات مختلفة من الكتّاب والمبدعين وطريقة التأثير، أو طريقة «التّناص» وكيفيته وشكله. فكانت مصطلحات الاجترار والامتصاص والحوار... إلخ، وغيرها في «التّناص»، ومصطلحات التقليد والاقتباس والاحتذاء والتمثيل في الأدب المقارن.

6 – يتفق «التّناص» و«الأدب المقارن» في أن غنى الأدب ينشأ من تفاعله مع الآداب الأخرى، وعقد علاقة حوار متبادل معها، وعدم انطوائه على نفسه، وأنه لا عيب مطلقًا في هذا، مهما تكن عبقرية الكاتب أو عظمة الأمة التي ينتمي إليها، لأن الثقافة والفكر ميراث إنساني، وليس وقفاً على أمة دون أخرى. كما يتفقان في الاحتراز من خلع صفة التأثير والنصوص الغائبة على شاعر ما، أو أدب أمة ما، دون أدلة تثبت ذلك، سواء كانت هذه الأدلة من خارج النص أو من داخله. وأخيرًا اتفقا في تقنية التوظيف للنصوص المتأثرة والغائبة داخل النص الأدبي، فتحدث النقاد في «الأدب المقارن» عن تأثير «تأويل» وتأثير «عكسي»، وتحدَّث النقاد في «التّناص» عن تناص «تآلف» وتناص «تخالف»، وهي مصطلحات متشابهة في المفهوم والدلالة.

السرقـــات الأدبيـــة

شكّلت ظاهرة «السرقات الأدبية» في النقد العربي القديم ظاهرة مهمة، أدلى النقاد فيها بدلوهم، فدبّجوا الصفحات للتعريف بها، وتحديد أنواعها، وأسباب انتشارها وجودة الأخذ وعيوبه... إلخ. فقد تعرضت لدراستها كتب

الأدب العامة، كالأغاني لـ «أبي الفرج الأصفهاني»، وغيره، وكتب النقد الممتزجة بالبلاغة كالبديع لـ «ابن المعتز»، وعيار الشعر لـ «ابن طباطبا»، وأسرار البلاغة لـ «عبدالقاهر الجرجاني». وقد جنحت هذه الكتب في دراستها للظاهرة إلى التعميم لا التخصيص، بمعنى أن البحث فيها سار في اتجاهين: الأول التحديد النظري للظاهرة. والثاني الإشارة إلى السرقات دون الارتباط بفترة محددة، أو التركيز على شاعر معين لمعرفة أثره في شاعر آخر، أو عدة شعراء آخرين. وكانت إشاراتهم جزئية، ومتناثرة وغير ممنهجة، فتحدثوا عن سرقة «طرفة بن العبد» من شعر «امرئ القيس»، وسرقة «النابغة» من شعر «أوس بن حجر»، وسرقة «حسّان بن ثابت» من شعر «عنترة بن شداد»... إلخ.

وبقي الأمر على ما ذكرته سابقًا، حتى ظهر «أبو تمام» الذي أثيرت حوله شكوك كثيرة، لخروجه على تقاليد القصيدة العربية، ورغبته في تأسيس تيار أو مذهب أدبي جديد، يواكب طبيعة العصر، وقد عمل بعض النقاد – فيما أعتقد – على وقف هذا التيار المتدفق، ومقارنته بالأصالة الشعرية العربية لدى «البحتري»، فاتُّهم بـ «السرقة» من الشعراء السابقين أو المعاصرين، مما أدى إلى ذيوع خصومة حوله بين أنصار القديم وأنصار الحديث. نتج عن ذلك نوع جديد من كتب النقد المتخصصة في دراسة الظاهرة، مقتصرة على دراسة شاعرين، هما «أبو تمام» و«البحتري»، بالإضافة إلى دراسة قضايا نقدية أخرى في ثنايا الكتاب، وتمثَّل ذلك في كتاب الآمدي «الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري». وبذلك كانت دراسة الآمدي من الدراسات المنهجية المهمة، ليس في ظاهرة السرقات فحسب، بل في دراسة الشعر وبنياته اللغوية والتصويرية والفنية... إلخ، ثم توالت الكتب التي سارت على هذا النهج، ومنها كتاب «الوساطة بين المتنبي وخصومه» للقاضي الجرجاني.

ولعل أهم الأسباب التي أدت إلى انتشار ظاهرة «السرقات»، إيمان اللغويين بـ «الموروث وتبلوره في أحكام لا يصح الخروج عليها، واعتقاد النقاد

والشعراء على حد سواء، أن القدماء ذهبوا بالمعاني واستغرقوها وسبقوا إليها، وليس أمام المحدثين إلا الاستمداد من زادهم والسير على دربهم، فتأنّقوا في الصياغة الفنية، وتجمّلوا في الأساليب الشعرية والتصويرية، وفي هذا يقول «ابن طباطبا»: «والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على مَنْ كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ صحيح، وحيلة لطيفة، وخلاّبة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يربى عليها لم يتلق بالقبول، وكان كالمُطَّرح المملول»[80].

وقد خالف ابن رشيق الرأي السابق، ولعله الناقد العربي الوحيد الذي أدرك خطأ هذه المقولة، فقال: «أما المعاني فما قلّت، غير أن العلوم والآلات ضعفت»[81]، فابن رشيق إذن يرجع السبب إلى قلة اهتمام الشعراء بالثقافة، وضعف مقومات الشاعرية لديهم، والدليل على ذلك أنك إذا «تأملت هذا تبيَّن لك ما في أشعار الصدر الأول الإسلاميين من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين، ثم ما في أشعار طبقة «جرير» و«الفرزدق» وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة، التي لا يقع مثلها للقدماء إلا في الندرة القليلة والفلتة المفردة»[82]، ويرجع ذلك إلى تقدّم العلوم والفنون.

ومهما يكن من أمر، فإن ظاهرة «السرقات»، لم تقف عند حدود الشعر، بل تجاوزتها، وتسربت إليه بعض الفنون النثرية، كالأمثال وأقوال الفلاسفة والعبارات المشهورة... إلخ، وتضمينها في القصيدة، حيث يذكر «ابن طباطبا» سرقة «أبي العتاهية» لأقوال «أرسطو»، فيقول: «ولما مات الإسكندر ندبه أرسطاطليس فقال: طالما كان هذا الشخص واعظًا بليغًا، وما وعظ بكلامه موعظة قط أبلغ من وعظه بسكوته... فاختصره «أبو العتاهية» في بيت، فقال:

وكانت في حياتك لي عظات فأنت اليوم أوعظ منك حيًا»[83]

ومن الجدير ذكره، أن البحث في ظاهرة «السرقة الأدبية»، لم يكن وقفًا

على النقد العربي، بل نجده منتشرًا في النقد الأوروبي منذ عصر اليونان، مرورًا بالعصور الوسطى وعصر النهضة، وإن كان ذلك بدرجات أقل، لاعتمادهم في عصر النهضة على استلهام التراث، ومحاكاته في أبهى صوره، وأروع نماذجه، وأبدع تجلياته منذ عصر الإغريق، من أجل تجاوز ما كان يعرف بعصر الظلام. فقد وصم نقاد العصور الوسطى، خاصة الشاعر، بأنه سارق، أو خاطف، أو متطفل، وهذه الدلالات التي تحمل معنى الإثم الأخلاقي، هي نفسها التي تشير إليها معاجم اللغة العربية «سرق منه مالاً، وسرقة مالاً – سرقاً وسرقة: أخذ ماله خفية، فهو سارق...، ويقال سرق السمع والنظر: سمع أو نظر مستخفيًا»[84]، فـ «السرقة» إذن هي حصول المرء على شيء ليس من حقه الحصول عليه، سواء كان ذلك خفية أو غصبًا. وهذه الدلالات هي التي أكدها النقد العربي، والنقد الأوروبي، يقول شلبي: «إن مؤرخي الأدب وعلماء اللغة الأوروبيين، قد نصبوا أنفسهم للكشف عن سرقات الشعراء منذ العصور القديمة، حتى إن اسمًا من أسماء الشعراء البارزين لم يسلم من اتهامه بالسرقة مثل «هيرودوتس، أرستوفان، سوفكليس»[85]. ويجمع النقاد الأوروبيون على صدق مقولة الناقد الفرنسي «فرناندز» عن الشعراء السارقين بأنهم «يقطفون أزهار حديقة لا يملكونها»[86]. ولامت «مدام دي سكوديري» الشاعر الفرنسي «كورني» على سرقته مسرحيته المسماة «السيد» من الأدب الإسباني[87]. وبهذا لم يهتم النقاد بدراسة فاعلية النصوص وعلائقها وصلاتها، وسارعوا إلى إلصاق التهم الأخلاقية والأدبية بالشاعر المتأثِّر بغيره، وبالغوا في ذلك، ولم يجل بخاطرهم أن الشاعر لا يبدع من فراغ، إنما يبدع من مخزونه الثقافي أو الشعري المخبوء في ذاكرته، المختزن في شعوره أو لاشعوره التعبيري والخصوصية الذاتية. ولكن بقدوم القرن الثامن عشر، تحوّل البحث من السرقات إلى المقارنات الأدبية.

استخدم النقاد العرب في معالجتهم لظاهرة «السرقات»، مسميات متباينة تدل على موضوعية الناقد، أو تحيزه، أو رؤيته النقدية، من هنا رأينا «أبا هلال

العسكري»، يطلق عليها «الأخذ»، وكذلك فعل «ابن رشيق»، وسمّاها الآمدي «السرقات»، أما «عبدالقاهر الجرجاني» فكان أكثر توفيقًا في مصطلحه «الاحتذاء» من النقاد السابقين، لما في هذا المصطلح من دلالات، أولها: السير على نهج الآخرين، وثانيها: الابتكار، وثالثها: تقاسم الأشياء مع الآخرين. ويتضح من هذه الدلالات أن شخصية المحتذِي لا تذوب في شخصية المحتذَى به، بل له شخصيته المستقلة التي تشرَّبت نصوصًا سابقة، تضافرت في إنتاجها ذاكرته الخاصة والعامة، ومخزونه الثقافي، فتخلق القصيدة وفقًا لذلك سياقها الشعري المستقل عن غيرها، وإن استمدت منه وجودها وحياتها. وهي أيضًا تعيد اكتشاف الماضي من جديد، وتسقِط عليه رؤيا جديدة ومعاصرة، ولهذا رأى «الصولي» وغيره من النقاد العرب بحسهم النقدي المرهف أن الشاعر «إذا أخذ معنى لفظ ووشحه ببديعه وتمم معناه كان أحق به»[88]، وهذا يدل على أنه نظر إلى اللغة على أنها إشارات عائمة، تحيا في رحم الرؤيا الشعرية التي يراد التعبير عنها، ومثله في هذا مثل عبدالقاهر الجرجاني.

إذا كان النقاد قد تمايزوا في تحديد مسميات الظاهرة «ظاهرة السرقات»، فإنهم من باب أولى قد تمايزت مناهجهم في النظر إليها، لذلك سوف نشير في الصفحات الآتية إلى بعض الكتب النقدية، التي تعاملت باكتمال، أو بشيء من الاكتمال في دراستها ومنهجها لهذه الظاهرة. وأول هذه الكتب كتاب «عيار الشعر» لابن طباطبا، الذي يقول فيه: «والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة»[89]. ولعل لفظ «المحنة» يشير إلى تسامحه مع الشعراء في سرقاتهم لإدراكه صعوبة المرحلة، التي يمر بها هؤلاء الشعراء، ولذلك رأيناه يبيِّن لهم كيفية إخفاء السرقة، فيقول: «ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني، واستعارتها وتلبيسها حتى تخفي على نقادها والبصراء بها... فيستعمل المعاني المأخوذة في

غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنًى لطيفًا في تشبيب أو غزل استعمله في المدح..»[90]. فلا يرى ابن طباطبا جناحًا إن هو وضع مثل هذه القوانين لإخفاء السرقة، وكذلك فعل كثير من النقاد الذين جاءوا بعده، ولو أنهم نظروا إليها على أنها قضية تشرّب وتحويل وتأثير وتأثر وتفاعل، لما وضعوا هذه القوانين، ولكانت دراسة هذه الظاهرة قد اتخذت منحًى مغايرًا عن المنحى الذي اتخذته في النقد العربي.

يُعدُّ «الآمدي» واحدًا من النقاد المتميزين، الذين أسهموا بنصيب وافر في حركة النقد العربي، التي نشأت حول ظاهرة السرقات الأدبية في القرن الرابع الهجري. ويُعد كتاب «الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري» من أوائل الكتب، اتي أُلِّفت في هذا الحقل النقدي للتعريف بالسرقات، وتعليل أسبابها... إلخ، والموازنة من خلال ذلك بين شاعرين لهما باع عظيم في تاريخ الشعر العربي، وكان لهما أشياع ومخالفون، حيث تعصّب قوم لأبي تمام، وتعصّب قوم للبحتري، وبهذا نقل «الآمدي» «المفاضلة من مرحلة اعتماد الأحكام الجزئية، إذ كان يُفضّل الشاعر لقصيدة أو لبيت واحد، إلى مرحلة من النقد لا يقتصر على تحديد خصائص الطائيين، وتقييم شعرهما، بل يتجاوز إلى الحشد الثقافي الزاخر»[91]، فعكس بصدق صورة النقد العربي، ولذلك جاء الكتاب لكي يستقصي على الشاعرين محاسنهما ومساوئهما من خلال موازنة تفصيلية، ومبدأ دعا فيه المؤلف إلى التزامه الموضوعية والإنصاف، دون أن يحدد من أشعر من الآخر، وفي هذا يقول: «ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي، لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر»[92]، وهو يفعل ذلك ليس عن جهل بالشعر، أو ضعف في قدرته على الحكم، فـ «الآمدي» عالم بالشعر وبلغة العرب ومناهجها وأساليبها في القول، لكنه ارتأى أن يكون محايدًا، لأن هذا أعدل المناهج وأقربها إلى قول الحق. لكن الحقيقة التي أجمع عليها النقاد، هي أن «الآمدي» لم يلتزم دائمًا هذا المبدأ الذي اختاره لنفسه، فتعصّب للبحتري

على أبي تمام، لأنه أكثر من ذِكر كلمات مثل «حلاوة اللفظ»، و«صحة العبارة» في وصف شعر البحتري، بالإضافة إلى كثير مما عدهه سرقة في شعر أبي تمام، يدخل في باب المعاني المشتركة وليس الخاصة.

وأثناء مناقشة «الآمدي» لقضية «السرقات» في شعر الشاعرين، عرَّج على قضيتين مركزيتين في دراسة ظاهرة «السرقات» الأولى هل السرقة في اللفظ أو في المعنى؟، والثانية تفريقه بين المعاني العامة والمعاني الخاصة في السرقات. وافق «الآمدي» في القضية الأولى آراء عامة النقاد السابقين له، والذين رأوا أن السرقة في الألفاظ دون المعاني، أو أن سرقة المعاني أخف وطأة من سرقة الألفاظ، لأنه لا غنى للشعراء عن تناول المعاني ممن سبقهم، شريطة أن يكسوها ألفاظًا من عندهم، ويخالفوا فيها غرض صاحبها[93]، لأن المعاني الطريفة يمكن أن تقع لأي إنسان. فـ «المفاضلة» إذن في الألفاظ وليس في المعاني، وقد ورد ذلك في سياق أسباب استقصائه لسرقات أبي تمام، مبينًا ما وقع له – أي الآمدي – من كتب السابقين، وما استنبطه واستخرجه هو بنفسه، يقول: «وكان ينبغي ألا أذكر السرقات فيما أُخرِّجه من مساوئ هذين الشاعرين، لأنني قدمت القول في أنّ مَنْ أدركته من أهل العلم بالشعر، لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين، إذ كان هذا بابًا ما تعرَّى منه متقدم ولا متأخر، ولكن أصحاب أبي تمام ادّعوا أنه أول سابق، وأنه أصل في الابتداع والاختراع، فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس»[94]، وهو لم يفعل الشيء نفسه مع شعر البحتري، لأن أصحاب البحتري لم يدّعوا لشاعرهم ما ادّعاه أصحاب أبي تمام له من الابتداع والاختراع، ولهذا جاءت الدراسة عنه في هذا الباب موجزة.

أما القضية الثانية التي ذكرها «الآمدي» في كتابه، فهي قضية المعاني المشتركة والخاصة، ويذكرها «الآمدي» في سياق ما ورد على ألسنة أصحاب البحتري، قائلاً: «ولكن ليس كما ادّعيتم وادّعاه أبو ضياء بشر بن يحيى في

كتابه، لأنّا وجدناه قد ذكر ما يشترك الناس فيه، وتجري طباع الشعراء عليه فجعله مسروقًا، وإنما السرق يكون في البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك، فما كان من هذا الباب فهو الذي أخذه البحتري من أبي تمام»[95]، وهذا القول يثير مسألتين، الأولى: اتفاق النقاد على أن السرقة في المعاني الخاصة وليس في المعاني المشتركة، والثانية: أنهم لم يتفقوا على تحديد المعاني المشتركة والخاصة بدقة، ويضعوا لهما معيارًا واضحًا يتم التعامل على أساسه، وقد أدى غياب المعيار النقدي إلى إطلاق الأحكام جزافًا في أغلب الأحوال، لاعتماده على الذوق الشخصي للناقد، فما كان يراه ناقد بأنه سرقة، خالفه فيه «الآمدي» مصرّحًا بأنه لا سرقة فيه. يقول «الآمدي»: «فما أورده أبو ضياء من المعاني المستعملة الجارية مجاري الأمثال، وذكر أن البحتري أخذه من قول أبي تمام:

جرى الجود مجرى النوم منه فلم يكن بغير سماح أو طعان بحالمِ

وقال البحتري:

ويبيت يحلم بالمكارم والعلى حتى يكون المجد جلّ منامه

وهذا الكلام موجود في عادات الناس، ومعروف في معاني كلامهم، وجار كالمثل على ألسنتهم، بأن يقولوا لمن أحبَّ شيئًا، أو استكثر منه: فلان لا يحلم إلا بالطعام، وفلان لا يحلم إلا بفلانة من شدة وجدِهِ بها.... ولا يقال لمن كانت هذه سبيله: سرق، وإنما يقال له: اتفاق»[96]. ويقول «الآمدي» في موضع آخر من كتابه «ووجدت ابن أبي طاهر خرَّج سرقات أبي تمام فأصاب في بعضها وأخطأ في البعض، لأنه خلط الخاص من المعاني بالمشترك بين الناس مما لا يكون مثله مسروقًا»[97]. وهكذا اتهم «الآمدي» أبا تمام والبحتري بالسرقة بالرغم من غياب المعيار، الذي يمكن استنباط هذه الصفة على أساسه، بالرغم من محاولته تحديد الموضوعات التي لا سرقة فيها كما وردت في الكتاب، وهي الاتفاق بين الشعراء أو ما يسمى بتوارد الأفكار أو الخواطر، والأمثال السائرة، والألفاظ المباحة

الشائعة، والمعاني المشتركة، واختلاف الغرض، وهذا كله ينفي صفة السرقة عن الشاعر.

وقد استطاع «عبدالقاهر الجرجاني أن يفك شيئًا من غموض المصطلحات التي جاءت في ثنايا كتاب الموازنة، وغيره. وكان أكثر تحديدًا لمعيار المعاني المشتركة والمعاني الخاصة، يقول: «واعلم أن المشترك العام والظاهر الجلي، والذي قلت إن التفاضُل لا يدخله والتفاوت لا يصح فيه، إنما يكون كذلك منه ما كان صريحًا ظاهرًا لم تلحقه صنعة، وساذجًا لم يعمل فيه نقش، فأما إذا رُكِّب عليه معنى ووصل به لطيفة، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض والرمز والتلويح، فقد صار بما غيّر من طريقته واستؤنف من صورته، واستجد له من المعرض، وكسى من ذلك التعرض - داخلاً في قبيل الخاص، الذي يملَك بالفكرة والتعمُّل، ويُتوصل إليه بالتدبُّر والتأمُّل»[98]، وعلى هذا نجد العام الذي تحوّل إلى خاص فأصبح ملكًا للشاعر، ونجد الخاص الذي تحوّل إلى عام فأصبح مشاعًا بين الشعراء.

قسَّم عبدالقاهر الجرجاني المعاني إلى قسمين، أطلق على الأول: «المعاني العامة»، أو «المعاني العقلية»، وأطلق على الثاني: «المعاني الخاصة»، أو «المعاني التخييلية»، والسرقة، على حد قوله، لا تكون إلا في المعاني الخاصة فقط[99]، وهو بذلك يتفق مع النقاد السابقين. فالأول لا يدخله التفاضل بين الشعراء، لأن العقلاء يتفقون في الأخذ به في كل زمان ومكان، ويمثِّل له بأحاديث الرسول ﷺ وكلام الصحابة والأمثال والحكم المأثورة... إلخ. والثاني هو ما يمكن أن يدخله التفاضل بين القائلين، ويمكن من خلاله وصف أحدهما بأنه أكمل من الآخر إذا زاد عليه شيئًا، لكنه يعترف أن هذا القسم لا يحيطه تقسيم[100]. كما وضع الجرجاني بعض المصطلحات والقواعد الفلسفية في التعامل مع ظاهرة السرقات، فتحدث عن «الاتفاق في عموم الغرض»، مثل وصف الممدوح بالشجاعة والكرم، وهذا لا سرقة فيه، و«الاتفاق في وجه الدلالة» وهو ينقسم عنده إلى

قسمين، الأول: فيجب أن ينظر، فإن كان مما اشترك الناس في معرفته، وكان مستقرًا في العقول والعادات فإنه لا سرقة فيه. والثاني: وإن كان ينتهي إليه المتكلم بنظر وتدبُّر، ويناله بطلب واجتهاد، وكان من دونه حجاب يحتاج إلى خرقه بالنظر، وكان كالنار في الزند لا يظهر حتى يقتدحه، فهو الذي يجوز أن يدعي فيه الاختصاص والسبق والأولية»[101]. وعلى هذا يمكن القول بأن «الاتفاق في عموم الغرض» لا تدخله السرقة، وأما «الاتفاق في وجه الدلالة»، فينقسم قسمين: الأول، لا تدخله السرقة، لأنه مما يشترك فيه الناس، والثاني، تدخله السرقة، لتحوله إلى معنى خاص بالشاعر، لأنه من صياغته، وبهذا تحوّل الصياغة المعنى العام إلى معنى خاص.

استطاع عبدالقاهر الجرجاني كما يقول د. محمد مصطفى هدّارة، أن يستعمل ما فات النقاد السابقين في دراساتهم للمعاني التي هي عماد ظاهرة السرقات، «وحوَّل دراسة السرقات من دائرة الجمود والاتهام، إلى دراسة فنية خالصة للمعاني وتطورها، وتأثُّر الشعراء بعضهم ببعض، إلى ما سوى ذلك من دقائق فنية تنفي وجود سرقة على الإطلاق، إلا أن تكون نسخًا ومكابرة»[102]، بل تجاوز ذلك عندما تحدّث عن مبدأ «الاتفاق في وجه الدلالة»، إذ أشار إلى أهمية الصورة الشعرية في السياق، وكيفية نقل الشاعر الصورة إلى صورة أخرى تتسم بالتجديد والإبداع. وبذلك أصاب ظاهرة السرقات تحوُّل جديد على يديه لأنه لم يهتم باللفظ والمعنى لتحديد وجود السرقة، أو عدم وجودها في شعر الشاعر. وإنما أضاف إلى ذلك مناقشة الصورة الشعرية باعتبارها مكمن الإبداع الشعري وأساسه، ويرجع ذلك إلى اهتمام عبدالقاهر بالبعد النفسي للمعنى العام وقوته التأثيرية في المتلقي في سياق البحث عن الاحتذاء «السرقة».

بناءً على ما سبق، نستطيع استخلاص أهم النتائج التي تفرِّق بين «التّناص» و«السرقات الأدبية» على النحو الآتي:

1 – يرتبط مفهوم «التّـناص» بدراسة النص الأدبي، باعتباره جنسًا غير مقيد بنوع محدد من التفاعل مع النصوص الأخرى، سواء كانت أدبية أو غير أدبية، قومية أو عالمية، لغة واحدة أو أكثر من لغة، ثقافة واحدة أو أكثر من ثقافة... إلخ، وهذا ما أطلقنا عليه سابقًا استعلاء «التّـناص» على حدود الزمان والمكان. أما «السرقات الأدبية» فقد ركّزت على سرقة الشعراء المحدثين من الأقدمين، أو سرقة المحدثين من المحدثين، وتجاوز بعض النقاد سرقة الشعر من الشعر إلى سرقة الشعر من النثر، أو من أقوال الفلاسفة مثل سرقة أبي العتاهية من أرسطو(103)، وهي إشارات قليلة إن لم تكن نادرة. لكن الميزة التي تجدر الإشارة إليها هنا، هي أنهم لم يربطوا السرقات في حدود اللغة القومية مثل فعل «الأدب المقارن» في دراسته للتأثيرات.

2 – اهتم النقاد في موضوع «التّـناص» بدراسة الكيفيات التي يتم بها ظهور نص سابق في نص جديد وتحديدها، وتحديد مصطلحاتها بدقة، ذلك إلى ربط النص بإطار البنية التي تتشكّل من مجموعة من الأنساق المتحوّلة، التي تتفاعل فيها هذه الأنساق وتتكامل في بناء داخلي يتسم بالشمولية والتنظيم وفق قوانين محددة، وهذا يعني أخذ القضايا الفنية في الاعتبار عند عملية تحليل «التّـناص»، باعتبارها نسقًا يتضافر مع الأنساق الأخرى، لتكون دراسة «التّـناص»، على هذا الاعتبار، دراسة النص في صورته الكلية، أو ما يقاربها. أما «السرقات الأدبية» فقد اكتفت مثل «الأدب المقارن»، برصد الظاهرة، وطرائق ممارستها، أو بمعنى آخر الوقوف عند حدود رد السرقة إلى أصلها. وهذه دراسة تعزل النص عن بنيته الكلية، أو تعزل الأنساق المكوِّنة للنص عن بعضها بعضًا. ومن هنا كانت الدراسة جزئية أو تجزيئية جاءت على حساب الاهتمام بالمقوِّمات الفنية للنص.

3 – يهتم النقاد في موضوع «التّـناص» بمعرفة المدى الذي وصلت إليه التجربة

الشعرية الجديدة، في استيعابها وتفاعلها مع النصوص أو التجارب السابقة، وكيفية تحويل هذه النصوص، لكي تتلاءم مع طبيعة العصر، وأي الآليات والتقنيات استخدمت في ذلك، دون الانحياز المسبق إلى أي من النصين المدروسين، وتشير دراسة «السرقات الأدبية» إلى غير ذلك، إذ اكتفت برصد الظاهرة، والموازنة بين السارق والمسروق، أو بين الأصل والصورة، وفضّلوا في حالات كثيرة جدًا الأصل دون إبداء الأسباب المقنعة لهذا الحكم، وبهذا يتحول الشاعر إلى مستهلك غير متفاعل مع الآخرين، وتتحول قصيدته إلى مُزَق لا يجمع بينها جامع.

4 – لم يهتم منظرو «التّناص» بإعطاء بعد أخلاقي للقضية، ولم يخطر في بال نقاده مثل هذا الحكم على الإطلاق، بل أجمعوا على أن النصوص لا تُبدع من فراغ، وإنما تستند إلى نصوص سابقة. فـ «التّناص» إذن شبكة من العلاقات والتفاعلات، والهدم والبناء، تقيمها النصوص مع بعضها بعضًا، وتتدفق بلا نهاية. لكن دراسة «السرقات الأدبية» لدى النقاد، تتجه في أغلب أحوالها إلى تأثيم السارق أخلاقيًا، وإذا تجاوزوا عن خلع صفة الإثم الأخلاقي عن السارق، فإن عليه أن يحسن الأخذ والإخفاء، كأن يغيِّر غرض السرقة مثلاً من المدح إلى الهجاء أو العكس، ولذلك أجهدوا أنفسهم في وضع قوانين تتحول فيها السرقة من عيب إلى فن.

5 – حدّد النقاد في دراستهم لـ «التّناص» مجموعة من القوانين والآليات والتقنيات... إلخ، التي يُدرَس «التّناص» على أساسها، فتحدثوا عن آليات واضحة كالاجترار والامتصاص والحوار... إلخ، وتقنيات محددة كـ «التّناص» المباشر وغير المباشر، و«التّناص» الجزئي والكلي، و«التّناص» المختلف والمؤتلف... إلخ. ولقد حاول النقاد الذين تعرضوا لظاهرة «السرقات» أن يضعوا معايير نقدية ثابتة، فتحدثوا عن اللفظ والمعنى، وفي أيهما تكون السرقة، وتحدثوا كذلك عن المعاني المشتركة والمعاني الخاصة،

وتحدثوا عن السرق والسلخ والنسخ والغصب والاختلاس... إلخ[104]، لكنهم عادوا واختلفوا في تحديد المعاني العامة والمعاني الخاصة، فما عدّه القاضي الجرجاني سرقة، لم يعدُّه الآمدي كذلك، والعكس. وما عده «أبو ضياء»، ذاكرًا أن البحتري سرقة من أبي تمام، عدّه «الآمدي» من الكلام الموجود في عادات الناس ولا سرقة فيه، لأنه من المعاني العامة وليس من المعاني الخاصة[105]. وهكذا اختلف النقاد في تحديد المعيار بدقة، مما أدى إلى غموضه، وإلى وجود التباس كبير في الحكم على الشعراء، بل لابد أن يكون قد وقع عليهم الظلم لأن الأمر أصبح مقرونًا بالذوق الشخصي، وهوى النقاد مع هذا الشاعر أو ذاك، وهذا ما حدث لأبي تمام مع «الآمدي».

الهوامش

1) د. زكريا إبراهيم: مشكلة البنية – مكتبة مصر – ط 1، ص 33.

2) انظر د. شكري عزيز الماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط 1 – 1997م، ص 31.

3) د. صلاح فضل: نظرية البنائية، ص 203.

4) نعني بالقيم الخلافية للدوال: مقابلة مجموعات مختلفة من الظواهر وتنظيمها ومعرفة العلاقة فيما بينها. للاستزادة من هذا الموضوع، انظر ما سبق ص 196-197.

5) انظر رولان بارت: درس السيميولوجيا – ترجمة ع. بنعبدالعالي – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – ط 2 – 1986م، ص 83.

6) يمنى العيد: في معرفة النص – دار الآفاق الجديدة – بيروت – ط 3 – 1985م، ص 38.

7) د. عبدالسلام المسدِّي: الأسلوبية والأسلوب – الدار العربية للكتاب – ليبيا – 1977م، ص 122.

8) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت – ط 2 – 1985م، ص 23-24.

9) انظر ما سبق، ص 26.

10) انظر ابن منظور المصري: لسان العرب «مادة نصص» – دار صادر – بيروت – المجلد السابع – ط 1 – 1991م، ص 97-98.

11) د. عبدالله الغذّامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية – نادي جدة الأدبي الثقافي – السعودية – 1985م، ص 13.

12) رولان بارت: درس السيميولوجيا، ص 85.

13) عبدالنبي اصطيف: مكوِّنات النص الأدبي العربي الحديث – مجلة الناقد – بيروت – العدد 24 – 1990م، ص 32.

14) روبرت ديبوغراند (وآخرون): مدخل إلى علم لغة النص – نابلس – ط 1 – 1992م، ص 9.

15) ابن جني: الخصائص – تحقيق محمد علي النجّار – دار الهدى – بيروت – ط 2 – ج 1 – 1952م، ص 33.

16) يعني بالتّضام: ما يقوم بين مكوّنات النص من علاقات نحوية، أما التقارن: فهو يدرس ما تتصف به مكونات النص من وثاقة صلة، وسهولة تواصل فيما بينها. أما القصدية: فموضوعها اتجاه منتج النص إلى أن تؤلّف مجموعة الوقائع المعرفية نصًا ذا نفع عملي في تحقيق مقصد المؤلف، أي في نشر معرفة أو بلوغ هدف. انظر ديبوغراند (وآخرون): مدخل إلى علم لغة النص، ص 17-30.

17) انظر ما سبق، ص 10.

18) ما سبق، ص 35.

19) د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) – المركز الثقافي العربي – المغرب – ط 2 – 1986م، ص 120.

20) انظر ما سبق، ص 120.

21) مارك أنجينو: مفهوم التّناص في الخطاب النقدي الجديد، دراسة ضمن كتاب لتزفتان تودوروف (وآخرين) في أصول الخطاب النقدي الجديد – ترجمة وتقديم: أحمد المديني – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط 1 – 1987م، ص 103

22) ميخائيل باختين: شعرية دستويفسكي – ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – ط 1 – 1986م، ص 269.

23) مارك أنجينو: مفهوم التّناص في الخطاب النقدي الجديد، ص 104.

24) تزفتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري – ترجمة: فخري صالح – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط 2 – 1996م، ص 122.

25) ما سبق، ص 125.

26) ما سبق، ص 125.

27) انظر ما سبق، ص 127-130.

28) ما سبق، ص 127-128.

29) ما سبق، ص 129.

30) انظر ما سبق، ص 128.

31) انظر ما سبق، ص 136-137.

32) د. عبدالواحد لؤلؤة: شواطئ الضياع – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط 1 – 1999م، ص 27.

33) د. محمد عبداللطيف: قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني – الشركة المصرية العالمية للنشر – مصر – ط 1 – 1995م، ص 142.

34) د. شكري عزيز الماضي: من إشكاليات النقد العربي الحديث، ص 156.

35) انظر د. صلاح فضل: شفرات النص – دار الفكر – مصر – ط 1 – 1990م، ص 77.

36) باقر جاسم محمد: التّناص، المفهوم والآفاق – مجلة الآداب – بيروت – العدد 7-9 يوليو، أغسطس، سبتمبر 1990، ص 65.

37) ما سبق، ص 65-66.

38) مارك أنجينو: مفهوم التّناص في الخطاب النقدي الجديد، ص 103.

39) د. عبدالله الغذّامي: الخطيئة والتكفير، ص 13.

40) كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً – مكتبة مدبولي – مصر – 1993م، ص 36.

41) د. عبدالله الغذّامي: الخطيئة والتكفير، ص 9.

42) انظر ما سبق، ص 8.

43) كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً، ص 36.

44) ما سبق، ص 36.

45) مارك أنجينو: مفهوم التّناص في الخطاب النقدي الجديد، ص 105.

46) عبدالوهاب ترّو: تفسير وتطبيق مفهوم التّناص في الخطاب النقدي المعاصر – مجلة الفكر العربي المعاصر – بيروت – العدد 60-61 – يناير، فبراير، – 1989م، ص 78.

47) كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً، ص 38-39.

48) انظر ما سبق، ص 37.

49) انظر ما سبق، ص 37.

50) د. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية، ص 147-148.

51) أدونيس: زمن الشعر – دار العودة – بيروت – ط 3 – 1983م، ص 212.

52) مارك أنجينو: مفهوم التّناص في الخطاب النقدي الجديد، ص 105.

53) انظر ما سبق، ص 108.

54) انظر ما سبق، ص 108.

55) ما سبق، ص 107.

56) ما سبق، ص 107.

57) رولان بارت: درس السيميولوجيا، ص 63.

58) انظر مارك أنجينو: مفهوم التّناص في الخطاب النقدي الجديد، ص 110.

59) ما سبق، ص 110.

60) انظر محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 253.

61) انظر د. محمد مفتاح: استراتيجية التناص، ص 121.

62) انظر رينيه ويلك وأوستين وارين: نظرية الأدب – ترجمة: محيي الدين صبحي – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية – دمشق – 1972م، ص 57.

63) عز الدين المناصرة: المثاقفة والنقد المقارن – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط 1 – 1996م، ص 17.

64) ما سبق، ص 17-18.

65) انظر رينيه ويلك: نظرية الأدب، ص 60.

66) عز الدين المناصرة: المثاقفة والنقد المقارن، ص 19.

67) ما سبق، ص 19.

68) انظر ما سبق، ص 20.

69) رينيه ويلك: نظرية الأدب، ص 61.

70) ما سبق، ص 58.

71) ما سبق، ص 60.

72) عز الدين المناصرة: المثاقفة والنقد المقارن، ص 23.

73) ما سبق، ص 24.

74) د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن – دار العودة – بيروت – ط 5 – د.ت، ص 9.

75) ما سبق، ص 10.

76) د. مناف منصور: مدخل إلى الأدب المقارن «سعيد عقل وبول فاليري» – منشورات مركز التوثيق والبحوث – بيروت – 1980، ص 115.

77) التقليد: أحط مستويات التأثير بحكم كونه نمطًا ميكانيكيًا يفقد معه المقلِّد لهب الريادة. أما الاقتباس: فهو أرفع مستوى من التقليد، يحفظ للمتأثر قدراً أكبر من حرية الخلق والإبداع. أما الاحتذاء: فيضع المتأثر نفسه في الحالة ذاتها لدى المؤثر أي فيه مشاركة من الداخل. وأما التمثيل: فهو أرقى مستويات التأثير وأصعبها دراسة على الإطلاق، حيث تتم عملية تحويل نوعي لكل ما اكتسبه المتأثر. للاستزادة انظر ما سبق، ص 117-118.

78) ما سبق، ص 119-121.

79) د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص 343-349.

80) ابن طباطبا: عيار الشعر – تحقيق وتعليق: د. محمد زغلول سلاّم – منشأة المعارف – الإسكندرية – 1984م، ص 46-47.

81) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: حققه وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبدالحميد – دار الجيل – بيروت – ج 2، د.ت ص 238.

82) ابن رشيق: العمدة، ج 2، ص 238.

83) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 115-116.

84) انظر مجموعة من العلماء: المعجم الوسيط «مادة سرق» – مجمع اللغة العربية – مصر – ط 3 – ج 1 – د.ت، ص 444.

85) محمد مصطفى هدّارة: مشكلة السرقات في النقد العربي – المكتب الإسلامي – بيروت – ط3 – 1981م، ص 246.

86) ما سبق، ص 246.

87) د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص 29.

88) الصولي: أخبار أبي تمام – مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – مصر – 1937، ص 53.

89) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 46-47.

90) ما سبق، ص 113.

91) د. مناف منصور: مدخل إلى الأدب المقارن، ص 35.

92) الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري – حقق أصوله وعلّق حواشيه: محمد محيي الدين عبدالحميد – المطبعة التجارية الكبرى – مصر – ط 3 – 1959، ص 11.

93) انظر الآمدي: الموازنة، ص 273، وانظر أبو هلال العسكري: الصناعتين – حققه وضبط نصه د. مفيد قمحية – دار الكتب العلمية – بيروت – ط 2 – 1984، ص 217-218، وانظر كذلك ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 112.

94) ما سبق، ص 273.

95) ما سبق، ص 50.

96) ما سبق، ص 314.

97) ما سبق، ص 103.

98) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة – علّق حواشيه: السيد محمد رشيد رضا – دار المعرفة – بيروت – 1978م، ص 295.

99) انظر ما سبق، ص 228.

100) انظر ما سبق، ص 230.

101) انظر ما سبق، ص 293-294.

102) د. محمد مصطفى هدّارة: مشكلة السرقات، ص 126.

103) انظر ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 115-116.

104) من أخذ معنى بلفظه كما هو، كان سارقًا، فإن غيَّر بعض اللفظ، كان سالخًا، وإن كانت السرقة فيما دون البيت، فذلك هو الاهتدام، ويسمى أيضًا النسخ، وإن كان الشعر لشاعر أخذ منه أغلبه، فتلك الإغارة والغصب، فإن حوَّل المعنى من نسيب إلى مديح، فذلك الاختلاس. انظر ابن رشيق: العمدة ج 2، ص 281-282.

105) انظر الامدي: الموازنة، ص 50.

* * *

استخلاص المفهوم واستقرار المصطلح

فايـــز الشـــــرع

لم تستطع تعريفات الصورة الشعرية حسم محاولة وصف حدود اتساعها، والإلمام بمعرفة عناصر تشكيلها، ولا أدل على ذلك من كثرة هذه التعريفات، وتعدد مرجعياتها الفكرية والفنية، وتكرر محاولات إيجاد تعريف لها، ولعدم توافر القناعة بما تم انجازه.

غير أن تقديم معالجة، تحاول أن تفهم طبيعة هذه الصورة، وتحدد عناصر تكوينها تبدو مهمة صعبة يواجهها البحث، لرصد اتساع الصورة بالرجوع إلى التركيب اللغوي الذي يكونها، وطبيعة التفنن الأسلوبي لهذا التركيب.

وإذ يتحتم الانطلاق من تعريف يسهل هذه المهمة، نبدأ بتعريف الصورة الشرعية بـ (رسم قوامه الكلمات)[1] ليتسنى لنا معرفة الأساس الذي تقوم عليه الصورة في تأدية وظيفتها.

ونلاحظ أن المعنى الناتج عن انتظام الكلمات في تركيب يشع دلالة، لها القدرة على نقل المحتوى المراد، هو الأساس الذي يحرك فاعلية تشكيل الصورة، ويهيئ أسباب تكونها. وعند هذا نستطيع أن نحيط بالصورة في أضيق مساحة لها.

ومن جهة أخرى يمكن أن نستعين بتعريف عزرا باوند، الذي استند إلى الزمن في تحديد مساحة الصورة، وحدود اتساعها، بعد المرور بالأثر الدلالي لتركيبها اللغوي، حين عرَّفها بـ (تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن)[2]، إذ لا يكون الزمن عنصرًا من عناصرها، بقدر ما يمثل مقياسًا لاكتمالها في أثناء التلقي.

وبهذا التعريف نكون ملزمين بحجب تسمية (صورة شعرية) عما لا تتوافر فيه مقاييس هذا التعريف، الذي أتاح قدرًا من السلامة في البحث، جرت عليه البحوث في تخليصها من أشكال تقدير حجم الاتساع بإعطاء تسميات للصورة، تهيئ لهذه البحوث الإفلات من طائلة الخروج المرسومة لحجم الصورة، كتسمية الصورة المركبة، التي خرجت من إطار أحادية المشهد المتخيل إلى تعدده، عن طريق جمع الصور في كيان تصويري، يحتوي على أكثر من صورة مفردة[3].

ومفهوم الصورة المركبة لا يسعف دراستنا التي تبحث في بناء أشمل، وأوسع وأكثر انسجامًا من مجرد صور مفردة الحدود، صور أخرى لإقامة كتلة تصويرية ذات مشاهد ومواقف متعددة، لذا لابد من اللجوء إلى ما يحقق الرغبة في إيجاد هذا البناء الموسع، فكانت الصورة الكلية هي المبتغى من هذه الدراسة التي تحاول رصد ظاهرة فنية لإعطائها الوصف النقدي المناسب.

ولكن مصطلح الصورة الكلية الذي نحاول أن نضعه للدلالة على هذه الظاهرة الشعرية يلتقي – من حيث التسمية – مع ما وضعه الدكتور صالح أبو أصبع، لوصف بعض النماذج الشعرية التي وردت في دراسته[4]، التي ينظر فيها (إلى القصيدة باعتبارها كيانًا عضويًا متكاملاً، والقصيدة بهذه النظرة صورة كلية لا تتراكم فيها الصور دون ارتباط، بل تتفاعل معًا لإنتاج هذه الصورة الكلية)[5].

وما يجعل هذه الدراسة، التي نحن بصددها لا تندرج تحت ما يحدده الدكتور أبو إصبع من مفهوم للصورة الكلية، أنها لا تنظر إلى القصيدة بوصفها عملاً شعريًا مكونًا من أجزاء، تجمعها علاقة، تحكم ربط هذه الأجزاء، لتبدو في حالة من التلاصق لتكوين كيان أكبر، يمكن التعبير عنه بـ (الكل الرياضي وهو مجموع الأجزاء المكونة للقصيدة)[6].

وبهذا ينطبق المفهوم – الذي سعى للتأسيس له الدكتور أبو إصبع – على أية قصيدة تكون صورتها الكلية ناتجة عن تعدد صورها، وأفكارها، وما تزخر به من تراكيب ودلالات.

ويصبح مفهومه الذي اشتركنا معه في التسمية، واختلفنا معه في الدلالة، بعيدًا عن التشكيل الكلي لصورة، يفضي التجزؤ فيها إلى أن يكون كل جزء ممثلاً للتحقيق التصويري لجانب من جوانبها، مما يكرس عدم فاعلية هذا الحيز التصويري، إذا ما أخرج عن الإطار الكلي المكتمل.

ولابد من الإشارة إلى أن مفهوم الدكتور أبو إصبع يجعلنا ندخل أعمال المشهد الأكثر هيمنة على الإنتاج الشعري العربي في دراستنا، إذ يتألف كل عمل شعري من أجزاء تحقق شمولاً ظاهريًا في تناول موضوع واحد، بينما يرى المفهوم الذي نسعى إلى اعتماده للصورة الكلية أن لها قابلية الانقسام على مكونات ذات دلالات نهائية، على الرغم من جزئيتها. فلا يمكن أن يتحقق الاكتمال والإنتاج الدلالي إلا باستيفاء العمل الشعري (القصيدة) بأكمله كصورة واحدة، وإن احتوت على مشاهد ليس لها أية فاعلية بعزلها عن هذا الكيان، مما يرسخ النظرة إليها بوصفها وحدة تركيبية كبرى، ذات مركزية في الدلالة.

وقد يقترب ما نصف به الصورة الكلية من مفهوم الوحدة العضوية، المقصود به (وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع. وما يستلزم ذلك في ترتيب الصور والأفكار ترتيبًا به تتقدم القصيدة شيئًا فشيئًا، حتى

تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها. ويؤدي بعضها إلى بعض طريق التسلسل في التفكير والمشاعر)[7].

وعلى الرغم من سمة التوحد، التي تكتسبها القصيدة بهذا الوصف كوحدة عضوية، إلا أن ثمة فروقًا تجعلنا نلتمس اختلافها عن الصورة الكلية، ويظهر الاختلاف جليًا فيما قرره التعريف من ضرورة، وجود (وحدة الموضوع) إذ لا يمكن توافر وحدة الموضوع مقياسًا للصورة الكلية، بقدر ما يمثل مظهرًا لسيادة موضوع واحد على القصيدة، كما يمكن أن يكون هذا الموضوع ناتجًا عن موضوعات متعددة، تصب في موضوع واحد.

وينطبق تلمس الاختلاف على المقصود بـ (وحدة المشاعر، المفضية إلى ترتيب الصور والأفكار ترتيبًا به تتقدم القصيدة شيئًا فشيئًا) الذي يقرر تعدد الصور والأفكار بما تدل عليه، من تعدد للكيانات المستقلة داخل كيان القصيدة الواحدة، بدليل عدم إطلاق صورة أو فكرة إلا على ما اكتمل في الأداء. أما وحدة المشاعر فليس بالضرورة أن تكون متناسبة مع وحدة التصوير التابعة لمخيلة الشاعر.

يضاف إلى ما قلناه أن انصراف مفهوم الوحدة العضوية إلى البناء التركيبي الخاضع لتوحد داخلي، سوغ الدكتور محمد مندور أن يقترح مصطلح (التصميم الهندسي)، بدلاً من الوحدة العضوية[8].

ويقترب تعريف الوحدة العضوية من فهمنا للصورة الكلية، في الفقرة التي تنص على (أن تكون أجزاء القصيدة، كالبنية، الحية لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر)، ولكن المنطلق الذي يحكم هذه الفقرة مازال مرتبطًا بالقصيدة، وأجزائها، والشاعر ومشاعره، مما يجعل هذا الوصف أكثر عمومية فضلاً عن كونه يتيح للشاعر،

الذي يتوافر نتاجه على الوحدة العضوية، حرية في بث مشاعره الذاتية وإفراغ انفعالاته من دون أن يكون للتعبير عنها إطار، يرسم حدودها التعبيرية، ويجعلها ضمن نسيج تصويري واحد.

ويؤكد ما نذهب إليه ما مثّل الدكتور محمد غنيمي هلال للوحدة العضوية من نموذج هو قصيدة (أخي) للشاعر ميخائيل نعيمة[9]، إذ يعبر الشاعر في هذه القصيدة عن الشعور بالانكسار بنفس تشاؤمي حزين، يوزع النظرة المأساوية للحياة بعد الحرب على مقاطع القصيدة الخمسة. وتفتقر القصيدة إلى الحدث المركزي الذي ينتظم العناصر والأجزاء مكونًا صورة كاملة. ونظرة فاحصة لها، تظهر أن علاقة التضاد تهيمن على كل مقطع من مقاطعها الثلاثة الأولى، إذ يمثل كل مقطع مشهدًا حياتيًا، يحتل التفاؤل جانبه الأول، تاركًا التشاؤم يحتل الجانب الأخر، وهو ما يركن إليه الشاعر ويدعو أخاه إلى مشاركته فيه.

ويتدرج التناول من الحديث عن الغرب وفعلهم التمجيدي بعد الحرب، يقابله النكوص والصمت والبكاء، إلى عرض الاختلاف في المصير بين حال الجندي، الذي يعود بعد الحرب إلى أحضان أهله، وحال من يخاطبه الشاعر ولا يملك أهلاً ليعود إليهم، لأن الجوع لم يترك له أهلاً ولا أصحابًا، يتبع هذين الحالين المقطع الذي يعرض حال الفلاح بعد الحرب، وهو يعود ليحرث أرضه ويزرعها، مقابل من جفَّت سواقيه، ولم يترك له الأعداء غرسًا سوى جيف الموتى. وهو الحال المقابل دائمًا بصورة سلبية للصورة المشرقة المليئة بالأمل، ويمثلها الطرف الأول من كل مقطع ويتلو هذين المقطعين، دعوة الأخ إلى حفر قبور للموتى. وحيث لا يعود للأحياء مأوى، ولا أهل ولا جار، تكون الدعوة لحفر خندق لمواراة الأحياء.

والقصيدة في كل ذلك لا تخرج عن الخطابية التي طرفاها الشاعر ومن يوجه إليه خطابه ممثلاً بالأخ، ولا يمكن أن نحكم على هذه القصيدة بكونها صورة كلية، لعدم توافر وحدة التصور، ولا البناء المشهدي المتواشج، المنتمي

لعالم واحد، على الرغم من أن موضوعها واحد، وزاوية التعبير واحدة (صوت ينادي ويخاطب من يدعوه أخاه طوال القصيدة).

وإذا نذكر هنا بالوحدة الحية، التي يفضي بعضها إلى بعض لتكوين الوحدة العضوية، نجد أن الدكتور في استشهاده بهذه القصيدة يغفل ذكر المقطع الثالث، من دون أن يؤثر ذلك في القصيدة، مما يدل على تراكمية تعبيراتها. فلو أضفنا لها مقاطع أخر لم يغير كثيرًا من النظرة إليها، بوصفها دالة على توافر الوحدة العضوية برأي الدكتور هلال.

ولا يتطابق مفهوم الصورة الكلية مع مفهوم جماعة الديوان للوحدة في القصيدة لـ (تكون عملاً فنيًا تامًا يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التماثل بأعضائه، والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع، أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها)[10]. إذ إن الملاحظ على هذا المفهوم، الذي برز في دعوة لهذه الجماعة، تركيزه على التناسب العضوي للقصيدة، الملقى على عاتق الصياغة الشكلية، أو البناء الظاهري منها، ليرتبط كل جزء فيها بمفصل ملائم، يحافظ على تناسق بنائها أسوة بالاكتمال الشكلي للتمثال.

لا يخفى على المطلع جذور هذا المفهوم الداعي إلى تحرر القصيدة من الارتكاز على البيت الواحد من دون الالتفات إلى القصيدة ككل، تأثرًا بالدعوة الرومانسية التي تحث على وحدة القصيدة الغنائية، تبعًا لوحدة الخيال الذي ينتجها. ولا يبعد هذا المفهوم – لدى العقاد – الذي اتخذ التمثال ووحدة أعضائه مقياسًا لوحدة القصيدة، عما قرره الحاتمي من مفهوم لوحدة القصيدة حين خلق الإنسان واتصال أعضائه مقياسًا لنجاحها[11].

وعليه فلا يمكن أن يكون هذا المفهوم بديلاً عن الصورة الكلية، لأن مجرد تحقيق تواشج بين أبيات القصيدة، وانطلاقها من موضوع واحد لا يكفي لأن تقع

تحت هذا المفهوم، والدليل على ذلك ما أنتجه العقاد نفسه وعبدالرحمن شكري، ومن شعراء الديوان، اللذين لا نجد في ديوانيهما نماذج للصورة الكلية سوى النزر اليسير.

وبعد، فلابد من المرور بدعوة الدكتور محمد زكي العشماوي لتحقيق الوحدة العضوية، إذ يريد من (القصيدة، التي تتحقق فيها الوحدة، أن ترتبط عناصرها جميعًا كما يرتبط الجذر والساق والأغصان والأوراق، فيؤدي كل عنصر فيها وظيفة حقة، غير منفصلة عن الوظيفة، التي يقوم بأدائها عنصر آخر، بحيث تسير هذه الوظائف مجتمعة في اتجاه واحد، وتؤدي إلى غاية واحدة هي الأثر الكلي الموحد الذي تولده القصيدة في نفس القارئ)[12]، ومن ثم يعمد إلى التنظير لوحدة القصيدة بشروط أهمها (إن هيمنة صورة، أو الإحساس الواحد في سائر العمل الفني، هو أساس الوحدة العضوية فيه)[13].

ليكشف بهذا الشرط عن تشوّش الرؤية لديه في تحديد مفهوم لوحدة القصيدة، إذ لا يفرق بين هيمنة صورة أو إحساس واحد، ولا يخفى أن الإحساس الواحد في القصيدة لا يؤدي دائمًا ما تؤديه الصورة الكلية لها.

ويذهب الدكتور العشماوي إلى إبراز حقيقة أن التتابع المنطقي لأجزاء القصيدة،لا يشكل أهمية في القيمة الفنية للصورة، بقدر ما تعطينا، هذه القيمة، التسلسل الفني لأجزائها[14].

لكنه يخالف ما قرره، من ضرورة الابتعاد عن النظرة المنطقية لأي قصيدة، فيقول ضمن شروط وحدة القصيدة: (إن الصورة في الشعر ليست إلا تعبيرًا عن حالة نفسية معينة يعاينها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة، وأن أي صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى، المجاورة لها، وإن من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية، التي تنتهي إليها القصيدة)[15].

فالاختلاف بين ما نقصده من مفهوم للصورة ومفهوم الدكتور العشماوي لها، يتضح من خلال مفهوم الوحدة العضوية للقصيدة. ولتوضيح مستوى الاختلاف نلجأ إلى ما عده الدكتور العشماوي نموذجًا للوحدة العضوية في القصيدة، والصورة الكلية لها، إذ وقع اختياره على قصيدة (الطمأنينة) لميخائيل نعيمة[16]، منوها بوحدتها الفنية، إذ، (تتحد فيها الفكرة بالعاطفة، باللغة، بالموسيقى، التي ينبع من داخلها إحساس واحد مهيمن يأخذ في النمو والتطور حتى تنتهي إلى التكامل والوحدة)[17].

وعلى الرغم من هذا الإحساس الواحد يهيمن على موقف الإنسان في هذه القصيدة، إلا أننا نبقى بإزاء خطاب لإنسان تحصن روحيًا لمواجهة أي حادث خارجي، يحاول النيل من صلابة نفسه وثبات عزيمته، لتغدو الطمأنينة صورة للشعور بالقوة الناتجة عن انعدام التأثر السلبي، بما تخبئه الأقدار للإنسان من مصاعب وأخطار.

وليس ثمة صورة واحدة تستطيع من خلالها أن نعدّ هذه القصيدة صورة كلية، إذ لا يكفي الإحساس الواحد المهيمن عليها دليلاً على هذه الوحدة[18].

ويبقى أن نؤكد على أن ما حاورنا به النصوص النقدية، التي تناولت الوحدة العضوية والصورة الكلية واختلفنا معه، لا يعني بطلان هذه الجهود النقدية، بقدر ما هو نظرة من زاوية أخرى غير التي نظرت هذه الجهود النقدية الكبيرة إليها، وهي تعالج المنتج الفني بأكمله، بينما تقتصر دراستنا على ظاهرة لها نماذجها الخاصة بها.

وبعد أن قمنا بتنحية كل ما اشترك مع مفهوم الصورة الكلية في التسمية، واختلف عنها في القصد جانبًا، نتجه إلى إيجاد مفهوم للصورة الكلية، يضمن استقلالها، مصطلحًا ينطبق على ظاهرة في الشعر العربي، في الحقبة التي

تغطيها الدراسة، وكل ما يشترك معها في تحقيق الشروط اللازمة لإطلاقه عليه في الحقب الأخر من الشعر.

ولإيجاد مفهوم مستقل للصورة الكلية، نبدأ من الطرح المألوف لمفهوم الصورة الشعرية، وهو ما لم يكن دقيقًا – كما أسلفنا – في إبراز الحدود المحيطة بها، وحجم مساحة التصوير، ضمن نطاق التكوين الخيالي للصورة أو العرض المشهدي لها.

ويمكننا الإحاطة بحدود الصورة عند اكتمال ما تعرضه من تكوين خيالي، أو ما تقدمه من مشهدية، تبدأ وتنتهي، لتعطي فكرة صيغت بطريقة تعبيرية، تنقلها من عالم التجريد، المعد للإدراك الذهني، إلى عالم الإدراك الحسي، المعبر عنه بلغة وتركيب يختلفان عما تعرض به الفكرة، التي يعبر عنها بما ناسبها من ألفاظ، لا إسراف في استعمالها، إلا للإيضاح، ولا خروج للغتها من مهمة نقل ما تعنيه.

وتبقى مهمة الإحاطة بمفهوم الصورة الكلية رهينة الانطلاق مما تأسس من تعريفات ومفاهيم تمنحنا فرصة الدخول إلى ميدان التعريف بها، ورصد تحققها في الشعر العربي، وذلك عندما نقرأ بأن (الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة في معناها الجزئي والكلي)[19].

وإذا علمنا أن التجربة هي (الصورة الكاملة النفسية، أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرًا ينم عن عميق شعوره وإحساسه)[20] بدا لنا جليًا أن التجربة تمثل الظهير غير المرئي للصورة الشعرية، كما أنها الأساس المقترن بالقدرة الحدسية على إنتاجها بشتى أنواعها من جزئية أو كلية، كلا بحسب طبيعتها.

وليس غريبًا أن تفتقر الصورة الجزئية – ذات البناء المكثف – إلى الإيحاء

المكتفي بذاته عن التجربة، حين تنتظمها قصيدة لتصبح لبنة من لبناتها، لأن ما تؤديه من فعل تخيلي ضمن المجال، الذي تشغله في القصيدة، لا يضمن لها الانفراد والتميز معهما، بلغ ما تكتنز به من طاقة دلالية تختزن جوهر التجربة، الأمر الذي يساعد على تضاؤل حجم الإيحاء بعملية إزاحة تمارسها الدلالات الأخرى للصور في القصيدة.

إن التلقي – الكمي – الكامل للقصيدة، التي تحتل فيها الصورة المعبرة عن تجربة مكانًا جزئيًا، لا يلغي امتلاك الصورة القدرة على تمثيل معنى كلي، يتصف بالشمولية إذا ما عزلت عن السياق الذي ترد فيه، كبيت أبي ذؤيب الهذلي المشهور:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع

إذ مثلت الصورة. معنى كليًا جرى التعبير عنه بصورة مكثفة، تنحو منحى الحكمة في الأداء ضمن سياق شعري كامل[21]. وتشترك الصورة المكثفة في تعبيرها عن الفكرة مع الصورة الموسعة (التي تفتح فيها كل عبارة فسحة عريضة للمخيلة، كما أن كل عبارة تعدل تعديلاً قويًا العبارة الأخرى)[22]، فيسوغ التعبير عن كلمة الصورة (الكل الفني المكتمل سواء في ذلك أن تكون استعارة، أو ملحمة كـ (الحرب والسلام) مثلاً[23]، ولكن هذا الاشتراك لا يبيح للصورة المكثفة على الرغم من غناها الفكري، أن تنافس الصورة الكلية المستحقة لهذا الاصطلاح لأسباب عدة، منها:

1. إن الصورة الكلية تعبير عن فكرة كلية، وتمثيل لتجربة ناضجة ببناء خيالي متحول تحولاً تامًا، لينفصل عن المعنى التجريدي للفكرة وطرق أدائها المباشرة. وتتصف هذه الفكرة بالعمومية في النطاق المعرفي والنشاط التأملي، الذي يحكم علاقة الإنسان بالعالم، فضلاً عن علاقته بالمجتمع.
2. استحواذ الصورة الكلية على العمل الشعري بأكمله، منتظمة القصيدة

لتحقيق مجال تصويري خيالي، ذي دلالة كبرى، تقع القصيدة داخل حدوده، على الرغم من وقوعه داخل حدودها فيمثل أحدهما الأخر.

3. ممارسة الصورة الكلية هيمنة على مخيلة المتلقي، فاتحة آفاقًا تصويرية واسعة، تتجاوز ما يمكن للمتلقي إدراكه من معنى في الصور الجزئية بسبب قصرها.

4. إتاحة التفاصيل الجزئية للتصوير، فيها إبراز التنوع في العاطفة، أو ما يرافق أفق التصوير من مشاعر، وإيحاءات متعددة، تمنحها الحركة النامية للصورة، التي يرافقها نمو مماثل لدى المتلقي.

وبهذا لا يمكن معاملة الصورة الكلية على أنها صورة جزئية مكثفة جرى توسيعها ببناء يخفف من شعريتها، على الرغم من أن الصورة الكلية لا تنافس الصورة المكثفة في حدة ما تخلفه من هزة لدى المتلقي، نظرًا لاختلاف الوظيفة، التي تشغلها الصورة الكلية عن الوظيفة الشعرية، التي تؤديها الصورة المكثفة بصيغتها الجزئية، التي يمكن للصورة الكلية أن تحتويها ضمن بنائها الموسع، بشرط أن لا تكون تجمعًا لوحدات دلالية صغرى تكون وحدة دلالية كبرى، من دون أن تكون لهذه الوحدات الصغرى ضرورة بنائية أساسية فيها. وهذا لا يعني دخولها في مشابهة مع القصائد المعنية بالتعبير عن موضوع واحد يسميه بنفيست (المعنى المقصود الشامل)[24] إذ (لا تعدو قصيدة مكونة من عدة عشرات من الأبيات أنها تنويع لمعنى بسيط من قبيل (إني أحبك)[25].

وإن بقيت هنالك كلمة فهي إيجاد تعريف بعد فسح المجال أمام السعي لإبراز الأصول والأساسيات التي تتكون منها الصورة، لتمثل ما نقصده بهذا المفهوم قبل الشروع بتعريفه، وهذه الأصول هي:

1 – الفكرة الأصل.

2 – التحول المجازي.

3 – التوسيع السردي.

ترتبط الفكرة الأصل بالمكون الذهني المجرد، الذي كان الأصل في تكون الصورة – القصيدة على نحو كلي في الاكتمال الذهني والتمثيل الكلامي. أما التحول المجازي، فيشغل موقع العامل الرئيس في تحويل الكلام الذي كان ترجمة لمفاد الفكرة الأصل من المباشرة في الأداء، إلى بناء صوري متكامل العناصر، ينتقل بالخطاب من مستوى الإبلاغ إلى مستوى الإيحاء (البلاغة)، في تكوين يبتعد عن تفعيل عناصر الواقع في ظل النظام المنطقي، الذي يكرسها وينتقل بها إلى عالم الخيال، حيث الطبيعة الخيالية للعلاقات بين العناصر. أما التوسيع السردي، فهو العنصر الذي يمد مكونات الصورة المتحولة مجازًا، لتشكيل بناء فاعل متسع من العلاقات والتفاصيل المنتمية إلى عالم واحد، ويكون السرد بهذا الفهم خارجًا عن وظيفة القص الواقعي.

وبعد الإلمام بأهم المبادئ التي تتكون منها الصورة الكلية، يمكن أن نعرفها إجمالاً بأنها (صورة شعرية موسعة، تستند إلى فكرة مركزية توجهها دلاليًا). وحينما نحاول التفصيل نعبر عنها بـ (تركيب تصويري يستند إلى فكرة مركزية ينقلها من التجريد إلى التجسيد، بوساطة تحول مجازي عن التعبير المباشر عنها، وتوسيع يؤديه السرد الذي يضيف صورة إلى صورة، ومشهدًا إلى مشهد بربطها بالفاعل، الذي تتنامى حركته، ويتسع فعله بكل إضافة حتى بلوغ نهاية تستوعب تأدية الفكرة).

المصادر

1) الصورة الشعرية: 21/ سي دي لويس، ترجمة أحمد نصيف الجنابي – مالك سلمان حسن إبراهيم – دار الرشيد.

2) نظرية الأدب: وارين، ويلك: 241، الشعر العربي المعاصر: 134.

3) ينظر: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 60.

4) نعني بها الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة.

5) المصدر نفسه: 75.

6) الاتجاهات الفكرية والجمالية للقصيدة العربية، بحث في مهرجان المربد التاسع، خلدون الشمعة، المحور الثاني/ الثالث: 36.

7) النقد الأدبي الحديث: 373.

8) ينظر الشعر المصري بعد شوقي: ج 3: 141، النقد الأدبي الحديث: 385.

9) النقد الأدبي الحديث: 377-378، همس الجنون: 14-15.

10) الديوان الأدب والنقد: 130. نظرية الشعر من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب 352.

11) ينظر رأي الحاتمي في كتاب العمدة 111/2، الذي يقول فيه: (إن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب، غادر الجسم، ذا عاهة تتخون محاسنه وتعفي معالمه).

12) قضايا النقد الأدبي: 106.

13) ينظر: المصدر نفسه: 107.

14) المصدر نفسه: 107.

15) المصدر نفسه: 108.

16) تنظر القصيدة في قضايا النقد الادبي: 22-221، همس الجنون: 73-74.

17) قضايا النقد الأدبي: 220.

18) إن الحال في هذه القصيدة يشابه ما وجدناه في قصيدة أي، إذ بالإمكان إضافة أبيات أو حذفها، وإبدالها من دون أن يؤثر ذلك في بنائها التصويري.

19) النقد الادبي الحديث: 417.

20) المصدر نفسه: 363.

21) تنظر القصيدة في جمهرة أشعار العرب: 313-320.

22) ن ظرية الأدب، وارين، ويلك: 263.

23) الوعي والفن: 11.

24) في الخطاب السردي (نظرية فريماس): 26.

25) المصدر نفسه: 26.

*) اعتمادنا مصطلح الأصول لمعالجة المكونات الأساسية للصورة الكلية، نابع من فهم الأصل على أنه (يدل على قضية كلية، من حيث اشتمالها بالقوة على جزئيات موضوعها، وتسمى تلك الأحكم الجزئية فروعًا) المعجم الفلسفي، 1، 98.

* * *

الهزروف والقول الشعري: المصطلح والدلالة

محمد الهدلق

مدخل:

عرف العرب في الجاهلية فني الشعر والنثر، وقد وصل إلينا الشعر الجاهلي مكتمل الصياغة، أما المحاولات الأولى لنظمه فلم تصل إلينا، أولم يصل إلينا منها إلا نماذج قليلة جدًا لا تعطي صورة دقيقة عن تلك المحاولات. وقد ذكر بعض الدارسين أن المحاولات الأولى لقول الشعر تمثلت أولا في تأليف كلام مسجوع، ثم أعقب ذلك ظهور الرجز، الذي كان يستخدم في الحرب والحداء والمفاخرة، ثم ظهرت بعد ذلك المقطعات، ثم القصائد[1]. ولا أحد يستطيع تحديد البدايات الأولى لنظم الشعر، ولكن محمد بن إسحاق النديم قد أورد في كتاب الفهرست كلامًا جديرًا بالتسجيل، يوضح فيه وجهة نظره بالنسبة إلى تاريخ ظهور الشعر الفصيح. لقد أورد في المقالة الأولى، التي خصصها لوصف لغات الأمم ونعوتِ أقلامها، كلامًا لبعض العلماء والرواة تحدثوا فيه عن نشأة الكتابة العربية ، ثم عقَّب على تلك الأقوال بقوله:

«فأما الذي يقارب الحقَّ وتكاد النفس تقبله، فذكر الثِّقة أن الكلام العربي

بلغة حمير وطسم وجديس وإرم وحويل. فهؤلاء هم العرب العاربة. وأن إسميعيل (هكذا) لما حصل في الحرم ونشأ وكبر، تزوج في جرهم إلى معاوية بن مضاض الجرهمي، فهم أخوال ولده، فَعلمَ كلامَهم. ولم يزل ولد إسميعيل على مَرِّ الزمان يشتقون الكلام بعضه من بعض، ويضعون للأشياء أسماء كثيرة بحسب حدوث الأشياء الموجودات وظهورها. فلما اتسع الكلام ظهر الشعرُ الجيد الفصيح في العدنانية، وكَثُرَ هذا بعد مَعَد بن عدنان»[2]. هذا النص يوضح أن الشعر الفصيح كَثُرَ بعد مَعَد بن عدنان، وهذا يقتضي أن هذا الشعركان موجودا قبل مَعَد، ولكن على نطاق ضيق. وعلى الرغم من أن ابن النديم قد نسب هذا الكلام إلى من وصفه بالثقة، فإنه لم يجزم به وإنما قال: إنه يقارب الحق، وأن النفس تكاد تقبله. وسبب عدم الجزم به يعود إلى البعد الزمني لأولئك الأقوام، وعدم وجود تدوين تاريخي يؤكد هذه الأمور. بناء على هذا، فإن تاريخ الشعر العربي قديم جدًا، وهذا هو الذي تقتضيه طبيعة الأشياء، فمادام الشعر مشتقًّا من الشعور، وأولئك الأقوام لهم أحاسيس ومشاعر مثل بقية البشر، فلابد أنهم قد حاولوا تسجيل أحاسيسهم ومشاعرهم في كلام فني يعبر عن ذلك، ولكن ذلك الكلام لم يصل إلينا، بسبب عدم وجود التدوين في الجاهلية، أو ندرته على أية حال. الغريب أن الجاحظ ذا الثقافة العريضة يرى أن تاريخ الشعر العربي قريب من ظهور الإسلام، وأنه لا يسبقه إلا بمئة وخمسين عامًا، أو بمائتي عام على أكثر تقدير[3] . ويؤكد الجاحظ رأيه هذا، بقوله: «أما الشعر فحديث الميلاد، صغير السن، أول من نهج سبيله، وسهَّل الطريق إليه: امرؤ القيس بن حجر، ومهلهل ابن ربيعة. وكُتُب أرسطوطاليس، ومعلمه أفلاطون، ثم بطليموس، وديمقراطيس، وفلان وفلان، قبل بدء الشعر بالدهور قبل الدهور، والأحقاب قبل الأحقاب»[4] ثم يضيف الجاحظ كلاما يدل على عدم الإحاطة الدقيقة بأحوال الشعر عند الأمم الأخرى، إذ يقول: «وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب»[5] وليس واضحا تمامًا ما يقصده الجاحظ بقوله: إن «فضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب»، فإن كان

يقصد أن الأمم الأخرى لا تقول الشعر فإنه بلا شك لم يوفق في قوله هذا، كما أنه لم يوفق أيضا فيما أوردناه له من كلام يتعلق بتاريخ الشعر العربي، مع العلم أن هناك من الدارسين من حاول توجيه رأي الجاحظ المتعلق بتاريخ الشعر العربي على أنه يقصدُ به الشعر الذي جاء بلغة مضر وحدها وليس الشعر العربي بعامة[6].

أما محمد بن سلام الجمحي، فيؤثر التروي فيما لم يقم دليل على صحته، فقد قال في معرض نفيه لصحة الشعر الذي أورده محمد بن إسحاق في السيرة، ونَسَبَهُ إلى أناس لم يقولوا الشعر قط ، وإلى عاد وثمود: «لم يجاوز أبناء نزار في أنسابهم وأشعارهم عدنان، اقتصروا على معَد ولم يذكر عدنان جاهلي قط غير لبيد بن ربيعة الكلابي... فما فوق عدنان ، أسماء لم تؤخذ إلا عن الكتب، والله أعلم بها، لم يذكرها عربي قط .. فنحن لا نقيم في النسب ما فوق عدنان، ولا نجد لأولية العرب المعروفين شعرا فكيف بعاد وثمود»[7]. ونص ابن سلام هذا لا يعارض نصَّ ابن النديم، وإنما فيه اعتراف بضياع شعر العرب الأوائل المعروفين، وهذه حقيقة يسهل تفسيرها. والسبب في ذلك أن العرب كانت تعتمد على الرواية الشفوية، وما كانت تدون. ومهما تبلغ الذاكرة من القوة فإنها تظل محدودة القدرة، وما تختزنه من محفوظ هو دائمًا عرضة للضياع . ويؤيد ضياعَ الكثير من الشعر العربي القديم قولُ أبي عمرو بن العلاء: «ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقلُّه، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير»[8]. وقولُ ابن سلام إن العرب لما جاء الإسلام شُغِلت به وبالجهاد عن الشعر. فلما انتشر الإسلام «وجاءت الفتوح، واطمأنت العرب بالأمصار، راجعوا رواية الشعر، فلم يؤلوا إلى ديوان مُدَوَّن ولا كتاب مكتوب ، وألْفَوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل ، فحفظوا أقلَّ ذلك، وذهب عليهم منه كثير»[9].

نخلص مما سبق، ومن تفحص ما وصل إلينا من الشعر الجاهلي، إلى أن هذا الشعر «كلام موزون مقفى»، ويبدو أن هذا شيء لا خلاف عليه، لكن

المثير للتأمل أننا نجد القرآن الكريم ينفي أن يكون القرآن قولَ شاعر، أو أن يكونَ الرسولُ شاعرًا، أو أنه قد عُلِّم الشعر، وهذا لا خلاف عليه بين المسلمين أيضًا، لكن هذا النفي يوحي بأن هناك من العرب، وقت نزول القرآن، مَنْ قد ظنَّ أن القرآن شعرٌ مع أنه ليس موزونا ولا مقفى، ولا يؤثر في هذا أن بعض الآيات قد جاءت متَّزِنة، ولا أن بعضها قد خُتِم بالفواصل، فالحكم إنما ينصب على مجموع القرآن الكريم لا على بعض آياته[10]. وفي السيرة النبوية لابن هشام، وفي غيرها من المصادر أقوالٌ لبعض مشاهير كفار قريش تتحدث عن زعم بعض القرشيين أن القرآن شعر، ولكن هذا الزعم قد فنَّده بعضُ كفار قريش أيضاً. فقد ذكر ابن هشام أن نفرًا من قريش اجتمعوا إلى الوليد بن المغيرة، وقد حضرَ الموسِمَ، فقال لهم: إنه قد حضرَ هذا الموسِمُ وإن وفود العرب ستقدم عليكم وقد سمعوا بأمر صاحبكم «فأجمعِوا فيه رأيًا واحدًا ولا تختلفوا فيكذِّب بعضكم بعضًا.. فقولوا أسْمَع، قالوا: نقولُ كاهن، قال: لا، والله ما هو بكاهن، لقد رأينا الكهان، فما هو بزمزمة الكاهن ولا سجعِه، قالوا: نقولُ مجنون، قال: وما هو بمجنون... قالوا: فنقولُ شاعر، قال: ما هو بشاعر، لقد عرفنا الشعر كُلَّه رجزه وهزجه وقريضه ومقبوضه ومبسوطه، فما هو بالشعر»[11]. ويشبه هذا ما قاله عتبةُ بنُ ربيعة عندما اقترح على قريش، أن يذهب إلى الرسول ليعرضَ عليه أمورًا لعله أن يقبل بعضها، فوافقوه على ذلك، فذهب إليه وعرض عليه ما جاء من أجله، وبعد أن انتهى عتبةُ من ذلك قرأ عليه الرسول آياتٍ من سورة فُصِّلَت، ثم رجع عتبةُ إلى قريش فقالوا له: «ما وراءك يا أبا الوليد؟، قال: ورائي أني قد سمعت قولا والله ما سمعت مثله قط، والله ما هو بالشعر، ولا بالسحر، ولا بالكهانة...»[12]. ويشبه هذا أيضًا ما قاله النضرُ بن الحارث بن كلدة لقريش في شأن الرسول: «... قلتم ساحر. لا، والله ما هو بساحر، لقد رأينا السَّحَرَةَ ونَفْثَهم وعَقْدَهم. وقلتم كاهن، لا والله ما هو بكاهن، قد رأينا الكهنة وتخالجهم وسمعنا سجْعَهم، وقلتم شاعر ، لا، والله ما هو بشاعر، قد رأينا الشعر،

وسمعنا أصنافه كلها: هزجه ورجزه. وقلتم مجنون، لا، والله ما هو بمجنون...»[13].

هناك إذن من كفار قريش من وصَفَ القرآن الكريم بأنه شعر، ووصَفَ الرسولَ بأنه شاعر[14]. وليس واضحا تماما ما إذا كان هذا الوصف ناشئًا عن اعتقاد منهم في ذلك، أم أنه مجرد كلام قالوه بقَصْدِ مناقضة الرسول في قوله عن نفسه وقول القرآن عنه: إنه رسول من عند الله، وأن القرآن كلام الله. وإذا افترضنا أنهم قد قالوه عن اعتقاد منهم، فكيف التبس الأمر عليهم في ذلك مع أن القرآن ليس موزونا مقفى؟، إن الباحث لا يملك هنا إلا أن يتساءل عما إذا كان لدى الجاهليين ثمة سعة في مفهوم الشعر تسمح بدخول نثْرٍ، تتوافر فيه فنِّيًا ملامح الشعرية، ولو لم يكن موزونا مقفى، وإذا كانت هذه السعة موجودة فما مدى انتشارها بين أوساط عرب الجاهلية؟ هذا التساؤل الذي يوحي بافتراض وجود شيء من التسمح في مفهوم الشعر لدى بعض عرب الجاهلية تدفعه أو تُضْعِفه على أي حال الأقوالُ التي أوردناها منسوبة إلى الوليد بن المغيرة، وعتبة ابن ربيعة، والنضر بن الحارث، ولكن هذا التساؤل يظل مع ذلك قائمًا. وممن أحس به وحاول تفسيره من المحدثين الدكتور عمر فروخ، فقد ذكر أن «الكلام الجيد نوعان نثر وشعر. أما النثر فهو الكلام الذي يجري على السليقة من غير التزام وَزْن. وقد يدخل السجعُ والموازنةُ والتكلفُ الكلامَ ثم يبقى نثرًا، إذا بقي مجردًا من الوزن وأما النظم فهو الكلام الموزون المقفى، فإذا امتاز النظم بجودة المعاني وتخير الألفاظ ودقة التعبير ومتانة السبك وحسن الخيال مع التأثير في النفس فهو الشعر. وقد تكون هذه الخصائص في الكلام من غير أن يكون موزونًا ونظل نسميه شعرًا؛ لأن الشعر في حقيقته ما خلب العقل واستولى على العاطفة واستهوى النفس. من أجل ذلك قال عرب الجاهلية عن القرآن إنه شعر، وعن رسول الله إنه شاعر. والعرب الجاهليون لم يقصدوا أن القرآن كلام موزون مقفى، بل نظروا إلى شدة أثره في النفس فقالوا عنه ما قالوا[15].

الهزروف:

لعل مما يساعد على حلِّ الإشكال السابق الوقوفَ عند خبَرِ مُثِيرٍ أورده المرزباني في كتاب الموشح، يقول المرزباني: «حدثنا أحمد بن سليمان الطوسي، قال : حدثنا الزبير بن بكار، قال: حدثني إبراهيم بن المنذر، قال: حدثني أبو بكر ابن أويس، عن عبدالرحمن بن أبي الزناد، عن هشام بن عروة قال: سمع عروة ابن الزبير من ابن له شعرًا، وكان ابنه ذلك يقول الشعر، فقال له: يا بني، أنشدني، فأنشده حتى بلغ منه ما يريد من ذلك؛ فقال له: يا بني، إنه كان شيء في الجاهلية يقال له الهُزرُوف بين الشعر والكلام، وهو شعرك!»[16].

في هذا الخبر المنسوب إلى عروة بن الزبير نصٌّ على أن عروة قد سمع من ابنه شعرًا، وليس شيئًا آخر. وفيه أيضًا نصٌّ على أن ابنه يقول الشعر. وعروة قد سمع من ابنه شيئًا من الشعر، ثم أراد أن يستزيد منه، فطلب منه أن ينشده، فأنشده حتى بلغ ما يريد من ذلك. كل هذه التفصيلات مهمة في إثبات صفة الشاعرية لابن عروة. وعروة لم يكتفِ بسماع القليل من ذلك الشعر وإنما استمع إلى أن اكتفى. ولابد أنه قد تأمل جيدًا هذا الشعر الذي استمع إليه. والمهم هو ما حكم به عروة على شعر ابنه بعد تأمله له. لقد قال له: «يا بني، إنه كان شيء في الجاهلية يقال له الهزروف بين الشعر والكلام، وهو شعرك».

هل هذا الهزروف الذي كان موجودا في الجاهلية، والذي وصفه عروة بأنه بين الشعر والكلام هو جنس أدبي لا نعرف عنه شيئًا؟، أم أنه شيء يمثل فقط مرحلة انتقالية من مراحل تطور الشعر العربي؟. أغلب الظن أن عروة يشير إلى تلك المرحلة الانتقالية؛ لأنه لم يعترف بأن ما أنشده إياه ابنُه شِعْر، وإنما سماه «هزروفًا»، على الرغم من أنه قد شفع كلمة هزروف، بقوله: «وهو شعرك»، مما قد يوحي بالاعتراف بشيء من الشاعرية. فالذي أنشده ابنُ عروة أباه ليس شعرًا، وإنما هو شيء دون ذلك. ويؤيد هذا الفهم أن المرزباني قد أورد هذا

الخبر تحت عنوان: «ما جاء في ذم الشعر الرديء»[17]. كما أن المرزباني قد أورد بعد هذه الرواية لهذا الخبر روايتين أخريين له، توضحان أن وصف عروة لشعر ابنه بأنه «هزروف»، هو نوع من الذم. تقول إحدى الروايتين: إن الزبير بن بكار قال: «حدثني عمي مصعب بن عبدالله مِثْلَهُ، إلا أنه لم يُسنده إلى عبدالرحمن بن أبي الزناد، إلا أن عمي قال: فقال له عروة بن الزبير: يا بني، إنه كان يقال في الجاهلية للناقص قائمة: الهزروف، وهو شعرك هذا»[18]، والرواية الأخرى تضيف أن اسم ابن عروة الذي أَنْشَدَ الشعرَ هو عبدالله، تقول هذه الرواية: إنه «بلغ عروة بن الزبير أن ابنه عبدالله يقول الشعر، فدعاه يومًا، فقال: أنشدني. فأنشده، فقال له: إن العرب تسمي الناقص القائمة من الدواب، التي تمشي على ثلاث قوائم: الهزروف؛ فشعرك هذا من الهزروف»[19].

هذا التفسير لمدلول كلمة الهزروف يقتضي الذم. وهناك معاني معجمية لهذه الكلمة لم تتطرق إليها الروايات الثلاث. فمن معانيها: الظليم، وهو ذكر النعام. والسريع الخفيف، وعليه ورد قول تأبط شرًا يصف ظليمًا:

من الحُصِّ هزروف يطير عِفاؤه إذا استدرج الفيفاء مدَّ المغابنا

وقال ابن بري: الهزروف هو العظيم الخلق. والهزروفي الكثير الحركة[20].

ليس في الدلالات المعجمية لكلمة «هزروف» ما يوحي بالذم، سوى ما ورد في القول المنسوب إلى عروة بن الزبير، اللهم إلا إذا أخذنا الجانب السلبي لمدلول كلمتي الخفيف والسريع.

وعروة بن الزبير عالم جليل، ثقة فيما يقول، يشهد له بذلك العلماء الذين ترجموا لحياته[21] فوصْفُهُ لشعر ابنه بأنه هزروف، حسب التفسير الذي يجعله وصفا للدابة الناقصة قائمة، وصفُ ذمٍّ لشعر ابنه، يعني أنه ناقص، والذي

ينقصه هو شيء جوهري، مثل القائمة بالنسبة للدابة؛ فالدابة الناقصة قائمة من قوائمها، لا شك، قد لحقها عيب كبير، ونقص قائمة من قوائمها الأربع يؤثر كثيرًا في قيمتها، وفي طرق الاستفادة منها. ولكن الذي لم توضحه الروايات الثلاث السابقة هو نوع النقص الموجود في شعر عبدالله بن عروة. لقد بَخِلت علينا الرواياتُ بنماذج من ذلك الشعر حتى نتبين منها مَعَالم ذلك النقص. إن الباحث لا يملك هنا إلا أن يتساءل عما إذا كان ذلك النقص خللاً في الوزن والقافية؟ أم في أحدهما؟، أم في جانب آخر غير الوزن والقافية، كخلو شعره مما يُعَدُّ به الشعر شعرًا، فالوزن والقافية على الرغم من أهميتهما للشعر، فإنه ليس بالضرورة أن كل ما توافرا فيه يُعَدُّ شعرًا؛ فهناك مقولات مشهورة تنص على ذلك منها قول ابن سلام في الأشعار التي أوردها ابن إسحاق في السيرة، منسوبة إلى عاد وثمود: «فكتب لهم أشعارًا كثيرة، وليس بشعر، إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف»[22]، وقول: يحيى بن علي المنجم: «ليس كل من عقد وزنًا بقافية فقد قال شعرًا، الشعر أبعد من ذلك مرامًا، وأعز انتظامًا»[23].

ويتصل بهذا الموضوع ما أورده الباقلاني في كتاب إعجاز القرآن، عندما قال في معرض رده على معترِض متخيَّل: «فإن قيل: في القرآن كلام موزون كوزْنِ الشعر، وإن كان غير مقفى، بل هو مزاوج متساوي الضروب، وذلك أحَدُ أقسام كلام العرب. قيل: من سبيل الموزون من الكلام أن تتساوى أجزاؤه في الطول والقصر، والسواكن والحركات، فإن خرج عن ذلك لم يكن موزونًا، كقوله:

رب أخ كنت به مغتبطا ... أشد كفي بِعُـرا صحبته

تمسكًا مني بالود ولا ... أحسبه يزهد في ذي أمل

تمسكًا مني بالود ولا ... أحسبه يغيِّر العهد ولا

يحول عنه أبدًا ... فخاب فيه أملي»[24]

وقد علق الباقلاني على هذه الأسطر الأربعة التي تشبه الشعر قائلاً:

«قد علمنا أن القرآن ليس من هذا القبيل، بل هذا قبيل غير ممدوح، ولا مقصود من جملة الفصيح ، وربما كان عندهم مستنكرًا، بل أكثره على ذلك»[25].

ماذا نسمي إذن هذا الكلام الذي أورده الباقلاني ووصف أكثره بأنه مستنكر؟، هل هذا هو الهزروف الذي وصف به عروة بن الزبير كلام ابنه؟ المشكلة التي يواجهها الباحث هنا هي قلة النماذج التي وصلت إلينا من هذا الكلام بحيث لا يستطيع تكوين فكرة دقيقة عنه. ولم يغب عن بال الباحث في هذا السياق النقدُ الذي وُجِّه إلى معلقة عبيد بن الأبرص، والتي وُصِفَ بعضُ أبياتها بأنها خارجةٌ عن الوزن، وقيل عن قائلها إنه قد مزج فيها بين البحور، ووصَفَ أبو العلاء المعري صاحبَها باختلال وزن الشعر، إذ قال عنه:

قد يخطىء الرأي امرؤ وهو حازم كما اختل في وزن القريض عبيد[26]

وماذا نسمي أيضا الكلام الذي ألفه عبد الله بن عروة بن الزبير، وما أشبهه من كلام المنشئين الآخرين؟، أهو جنس أدبي بين الشعر والنثر؟، أم هو قول شعري كما ورد عند الفارابي؟[27]. لا نستطيع أن نجزم بشيء في هذا الأمر بسبب غياب النماذج. بل ماذا نسمي أيضًا ذلك الكلام الذي قاله عبدالرحمن بن حسان بن ثابت عندما لدغه الزنبور «فجاء أباه يبكي، فقال له: مالك؟، فقال: لسعني طائر كأنه ملتف في بردي حبرة، فقال أبوه: قلتَ الشعر والله»[28]. لا شك أن حسان يعلم أن ابنه لم ينظم شعرًا عندما نطق بتلك الجملة، ولكنه أدرك قدرة ابنه على التصوير، وهو عنصر رئيس في الشعر، لذا فقد توقع حسان أن ابنه سيقول الشعر، وقد صدَّقَت الأيام توقُّعَه فقد أصبح ابنه شاعرًا معروفًا.

القول الشعري:

يستخدم هذا المصطلح في المدونة العربية بطريقتين: عامة، وخاصة، فبالنسبة للطريقة العامة، يستخدم «القول الشعري» مقابلاً للقول النثري، وهذا مفهوم واضح لا يستدعي الوقوف عنده، ونجد هذا المصطلح بهذا المفهوم يتكرر كثيرا في عدد من المصادر النقدية القديمة، وبخاصة في دراسات بعض الفلاسفة المسلمين، كالفارابي، وابن سينا، وابن رشد، وفي دراسات بعض النقاد الذين تأثروا بهم مثل حازم القرطاجني»[29]. أما بالنسبة للطريقة الخاصة فإن هذا المصطلح قد استخدم استخداما آخر من قبل الفارابي لكي يعطي دلالة أكثر خصوصية من المعنى العام الذي أشرنا إليه. لقد حاول الفارابي أن يُفَرِّق بين ما يمكن أن يُعَدَّ من الكلام شعرًا، وما لا يمكن أن يُعَدَّ شعرًا، فذكر أولاً «أن للعرب من العناية بنهايات الأبيات التي في الشعر أكثر مما لكثير من الأمم التي عرفنا أشعارهم»[30]، ثم أضاف: «والجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعرٌ متى كان موزونا مقسومًا بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وليس يبالون كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء أم لا، ولا يبالون بألفاظه كيف كانت بعْدَ أن تكون فصيحة في ذلك اللسان، بل يؤثرون منها ما كان مشهورًا سهلاً. وكثير منهم يشترطون فيها مع ذلك تساوي نهايات أجزائها، وذلك أن تكون حروفا واحدة بأعيانها، أو حروفًا ينطق بها في أزمان متساوية. ويبين من فعل أوميروس شاعر اليونانيين أنه لا يحتفظ بتساوي النهايات»[31].

يتحدث الفارابي في هذا الذي اقتبسناه من كلامه عن الشعر عامة عند العرب وعند غيرهم، فهو قد أشار أولاً إلى عناية العرب بالقافية، ثم أشار ثانيًا إلى أن الشاعر اليوناني أوميروس لا يحتفظ بنهايات الأبيات، فالحديث إذن ليس مقصورا على الشعر العربي وحده، وإنما هو يشمل الشعر عامة[32]. وقد تضمن النص المقتبس أن «الجمهور وكثيرًا من الشعراء يرون أن القول شعر متى كان موزونًا مقسومًا إلى أجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وليس يبالون كانت

مؤلفة مما يحاكي الشيء أم لا»، وليس واضحا تمامًا مَنْ يعني الفارابي بالجمهور والشعراء الكثيرين الذين وردت الإشارة إليهم في النص السابق؟. يرى أحد الباحثين أنه ربما يعني الجمهور العربي والشعراء العرب الذين كانوا يعيشون في عصره[33]، ولكن يُضعِفُ هذا الفهمَ أو يدفعه نهائيا قولُ الفارابي: «وكثير منهم يشترطون فيها مع ذلك تساوي نهايات أجزائها .. ويبين من فعل أوميروس شاعر اليونانيين أنه لا يحتفظ بتساوي النهايات»[34] فهو هنا يورد اسم أوميروس مما يضعف رأي من يميل إلى القول بأن الفارابي ربما يعني بذلك الجمهور العربي والشعراء العرب، ويؤيد هذا أننا لا نعرف من يُؤْبَهُ به من الشعراء العرب القدماء من كان يقول بالتحلل من القافية، ولذلك فإننا نرجح أن المقصود بهم اليونانيون، على الرغم مما هو معروف أن المحاكاة هي العنصر الأساس في الشعر عندهم؛ لأن أرسطو نفسه قد قال في كتاب «فن الشعر» قولاً يَظهَرُ أنه الأساس الذي استقى منه الفارابي كلامه، يقول أرسطو:

«الملحمة والمأساة، بل والملهاة والديثرمبوس، وجُلُّ صناعة العزف بالناي والقيثارة، هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها... أما الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها، نثرًا أو شعرًا... فليس له اسم حتى يومنا هذا... على أن الناس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري وبين الوزن ، فيسموا البعض شعراء ايليجيين والبعض الآخر شعراء ملاحم. فإطلاق لفظ الشعراء عليهم ليس لأنهم يحاكون، بل لأنهم يستخدمون نفس الوزن. والواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعرًا، ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذوقليس إلا في الوزن. ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما (هوميروس) شاعرًا، والآخر طبيعيًا أولى منه شاعرًا»[35]. فأرسطو هنا يجعل المحاكاة هي العنصر الرئيس في الشعر على الرغم من أن هناك من اليونانيين من كان يجعل الوزن هو العنصر الأساس في تحديد الشعر.

أما العرب فإن مفهوم المحاكاة قد وفد عليهم بعد اطلاعهم على الثقافة

اليونانية، وبخاصة ما ورد في كتاب «فن الشعر» لأرسطو. وتعاريف الشعر الأولى عند العرب تخلو من اشتراط المحاكاة، والنقاد الذين اشترطوها بعد ذلك، أو اشترطوا ما يقتضيها، هم أولئك الذين تأثروا بأرسطو، وبالفلاسفة المسلمين الذين لخصوا كتابه أو علقوا عليه.

ثم يأتي الفارابي بعد ذلك إلى الحديث عن «القول الشعري» بمعناه الخاص الذي هو محل اهتمامنا فيقول:

«والقول إذا كان مؤلفًا مما يحاكي الشيء، ولم يكن موزونًا بإيقاع فليس يُعَدُّ شعرًا، ولكن يقال هو قول شعري. فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء، صار شعرًا، فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولاً مؤلفًا مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسومًا بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، ثم سائر ما فيه فليس بضروري في قوام جوهره، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل. وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرهما الوزن»[36].

هذا النص مهم في التفريق بين الشعر والقول الشعري، فالشعر هو القول الذي توافرت فيه المحاكاة والوزن. أما القول الشعري فهو القول الذي توافرت فيه المحاكاة ولكنه يفتقر إلى الوزن، وإذا ما وُزِنَ القولُ الشعري فإنه يصبح شعراً. وأهم عناصر الشعر في نظر الفارابي هو المحاكاة، وأقلها أهمية هو الوزن.

والقدماء الذين أشار إليهم الفارابي في هذا النص، بقوله: «فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولاً مؤلفًا مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية»[37] هم اليونانيون، حسبما ورد عند أرسطو[38].

أما القافية، فعلى الرغم من أن الشعراء العرب القدماء يلتزمون بها، وعلى الرغم من أنها قد دخلت في تعاريف الشعر العربي، فإن هناك من العلماء والنقاد من هوَّنَ من قيمتها في عَدِّ الشعر شعرًا، فالسكاكي مثلاً يقول في تعريف الشعر: «قِيلَ: الشعر عبارة عن كلام موزون مقفى، وألغى بعضهم لفظ المقفى، وقال: إن التقفية وهي القصد إلى القافية ورعايتها، لا تلزم الشعر لكونه شعرًا، بل لأمر عارض ككونه مصرعًا، أو قطعة، أو قصيدة، أو لاقتراح مقترح، وإلا فليس للتقفية معنى غير انتهاء الموزون، وأنه أمر لابد منه جارٍ من الموزون مجرى كونه مسموعا ومؤلَّفًا، وغير ذلك فحقه ترك التعرض، ولقد صدق... فالشعر إذن هو القول الموزون وزنًا عن تعمد»[39].

بل إن هناك من النقاد من قال إن الشعر كما يكون في المنظوم فإنه قد يكون في المنثور أيضا فابن البناء المراكشي العددي يُعَرِّفُ الشعر بأنه «الخطاب بأقوال كاذبة مخيلة على سبيل المحاكاة، يحصل عنها استفزاز بالتوهمات»[40]، ويقسم القول إلى «موزون مقفى وهو المنظوم، وإلى غير ذلك وهو المنثور»[41] ثم يضيف: «فالمنظوم إذن يكون شعرًا وغير شعر. كما أن الشعر يكون منظومًا وغير منظوم . وأهل العُرْفِ يُسَمُّون المنظوم كله شعرًا، ولا يسمون شيئًا من المنثور شعرًا»[42].

يبدو أن ابن البناء المراكشي العددي يعني بالشعر الذي يوجد في المنثور ما أَطلَقَ عليه الفارابي مصطلح «القول الشعري»، وهو الكلام الذي توافرت فيه المحاكاة والتخييل، ولكنه يفتقر إلى عنصر الوزن، ولكن هذا المفهوم لم يَشِعْ في الأوساط النقدية. وقد بخِلَ علينا ابن البناء المراكشي بإيراد نماذج من هذا الشعر الذي قال إنه قد يأتي في المنثور.

وقد حاول بعض الدارسين المعاصرين إيجاد صلة بين النص الذي أورده الباقلاني، ذلك الذي تساءلنا عما إذا كان بالإمكان عدُّهُ من «الهزروف»، وبين ما عُرِفَ باسم «البَنْد»، في بعض البيئات العربية، فقد قال أحَدُ الباحثين: إن هذا

النص هو أول بَنْدٍ في اللغة العربية، ولكن باحثين آخرين قد عارضوه وضعَّفُوا رأيه[43].

وغَنيٌّ عن القول في ختام هذه الورقة أن موضوعها يحتاج إلى مزيد من البحث، وإلى جمع الشواهد التي يُتوقّعُ ، في حال العثور عليها، أن تمَكِّن الدارسَ من إبداء الرأي في مدى صلة الهزروف والقول الشعري ببعض الأجناس الأدبية الموجودة في الساحة، ولعلنا أن نتمكن من ذلك في مستقبل الأيام.

الهوامش والتعليقات

*) دراسة ساهم بها صاحبها في ندوة «حركية المصطلح» التي نظمتها وحدة البحث « النقد ومصطلحاته»، والتي عقدت في مدينة سوسة بتونس يومي 16-17 ديسمبر 2005م.

1) انظر : محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر (القاهرة، مطبعة المدني، بلا تاريخ) ج 2، ص، 737، الهامش 2. الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، (بيروت، دار الجيل، بلا تاريخ) ج 2، ص، 314-315.

جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، (بيروت، دار مكتبة الحياة الحديثة، الطبعة الثانية، 1978 ج 1، ص 58-59 عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي (بيروت، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة)، 1984ج 1، ص 74، وانظر أيضًا:

Ignace Goldziher, History of Classical Arabic Literature, tr. Joseph Desomogyi, (Hildesheim, Georg Olmos, 1966) p, 11. R.A .Nicholson, A Literary History of the Arabs (Cambridge, the university press, 1969), pp.72, 74 -76. H. A. R. Gibb, Arabic Literature, (Oxford, the university press, 1970) pp.13-15. Andras Hamori, On the Art of Medieval Arabic Literature (Princeton university press, 1974) pp. 3 -8

2) محمد بن إسحاق النديم، كتاب الفهرست، تحقيق، رضا – تجدّد (طهران، 1971)، ص 8.

3) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق، عبدالسلام هارون (بيروت، المجمع العلمي العربي الإسلام، الطبعة الثالث)، 1969م، ج 1، ص 74.

4) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

5) المصدر نفسه، ج 1، ص 74-75.

6) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، (بيروت، دار الكتاب العربي)، 1974م، ج 3، ص 22.

7) طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 10-11.

8) المصدر نفس ، ج 1، ص 25.

9) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

10) أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، 57-65.

11) عبدالملك بن هشام المعافري، السيرة النبوية، تحقيق، مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري

وعبدالحفيظ شلبي، (القاهرة، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، الطبعة الثانية)، 1955، ج 1، ص 270-271. أحمد بن فارس بن زكريا، الصاحبي، تحقيق، السيد أحمد صقر، (القاهرة، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، بلا تاريخ)، ص 13-14.

12) السيرة النبوية، ج 1، ص 293-294.

13) المصدر نفسه، ج 1، ص 299-300. وانظر: الدكتور مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، (بيروت، دار الطليعة، الطبعة الثانية)، 1988م، ص 74-77. هذا وقد ورد في تفسير ابن كثير أنه لما نزلت سورة ﴿ **تبت يدا أبي لهب** ﴾ التي فيها قول الله تعالى: ﴿ **... وامرأته حمالة الحطب في جيدها حبل ممسد** ﴾ جاءت أم جميل زوج أبي لهب وفي يدها فِهْرٌ تريد الرسول، والرسول جالس في المسجد، ومعه أبو بكر، فلم تَرَ الرسولَ ورأت أبا بكر، فقالت له: «يا أبا بكر إني أُخبرت أن صاحبك هجاني، قال: لا ورب هذا البيت ما هجاك». انظر: مختصر تفسير ابن كثير، اختصار وتحقيق محمد علي الصابوني، (بيروت، دار القرآن الكريم، الطبعة السابعة)، 1981م، ج 3، ص 690. والهجاء، حسبما هو مشهور، لا يكون إلا بالشعر. فكيف التبس على أم جميل أو على من أخبرها عن سورة «تبَّت» أن القرآن شعر؟ .

14) إعجاز القرآن، ص 50. وانظر: القرآن الكريم، سورة الأنبياء، الآية 5، وسورة الصافات، الآية 36.

15) تاريخ الأدب العربي، ج 1، ص 44-45. نظريات الشعر عند العرب، ص 80-81.

16) أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني، الموشح، تحقيق، علي محمد البجاوي، (القاهرة، دار نهضة مصر)، 1965م، ص 548. وانظر: د. توفيق الزيدي، جدلية المصطلح والنظرية النقدية، (تونس، قرطاج 2000م، الطبعة الأولى)، 1998 م، ص 90.

17) الموشح، ص 547، جدلية المصطلح والنظرية النقدية، ص 90.

18) الموشح، ص 548.

19) المصدر نفسه، ص 548-549. وانظر هذه الرواية أيضا في كتاب «نثر الدر»، للوزير أبي سعد منصور بن الحسين الآبي، تحقيق محمد علي قرنة، ومراجعة علي محمد البجاوي، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 1984م، ج، 3، ص 191. وانظر أيضًا: د. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، (بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة)، 1989م، ج2، ص 424.

20) جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، (بيروت، دار صادر، الطبعة الأولى)، 1990م، ج 9، ص 348، مادة «هزرف».

21) انظر عنه: نثر الدر، ج 3، ص 179-182، 185-188، 191، 193. شمس الدين أحمد بن

محمد بن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق، د. إحسان عباس، (بيروت، دار الثقافة، بلا تاريخ)، ج 3، ص 255-258.

22) طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 8.

23) الموشح، ص 547. وانظر أيضًا: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب ابن الخوجه، (بيروت، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثانية)، 1981م ص 26، 27، د. جابر عصفور، مفهوم الشعر، (القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر 1978م)، ص 240، 242-243.

د. حمادي صمود، في نظرية الأدب عند العرب، (جدة، النادي الأدبي الثقافي، الطبعة الأولى)، 1990م ص 76-77.

24) إعجاز القرآن، ص 56، 51-55. وانظر أيضًا: د. عبدالله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، (بيروت دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى 2000م)، ص 69-70.

25) إعجاز القرآن، ص 56.

26) أبو العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان المعري، ديوان لزوم ما لا يلزم، تقديم وشرح، وحيد كبابة وحسن حمد (بيروت دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية، 1998م)، ج 1، ص 291. وانظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى (القاهرة، بدون دار نشر، الطبعة الثالثة، 1978م)، ص 181-182. د. عبدالله محمد الغذامي، الصوت القديم الجديد، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987م)، ص79-88.

27) أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، جوامع الشعر، تحقيق وتعليق الدكتور محمد سليم سالم، منشور مع كتاب «تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر» لابن رشد، (القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، 1971م)، ص 172، أبونصر الفارابي، كتاب الشعر ، تحقيق الدكتور محسن مهدي، مجلة شعر، خريف 1959م، المجلد الثالث، ج 12ص 92-93.

28) وفيات الأعيان، ج 5، ص 193.

29) انظر مثلاً: أبو نصر محمد بن محمد الفارابي، إحصاء العلوم، تحقيق، د. عثمان أمين، (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثالثة، 1968م)، ص 83-84. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 118، 121، 126-129. معجم النقد العربي القديم، ج 2، ص 192-193. د. ألفت محمد كمال عبدالعزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984 م)، 77، 82، 92، 94، 99، د. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، (بيروت، دار الثقافة، الطبعة الثانية، 1398هـ/1978م، ص 217-221، 546-548. د. عبدالله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، (جدة، النادي الأدبي الثقافي، الطبعة الأولى، 1405هـ/1985م، ص 19، د . سعاد بنت عبدالعزيز المانع، «البديع وثنائية» «الشعر/ غير

الشعر في المنظوم عند ابن البناء العددي»، فصلية جذور، (جدة، النادي الأدبي الثقافي، العدد 16، المجلد 8، مارس، 2004م، ص 286-287، 291-292. د. فاطمة عبدالله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2002م)، ص 88-89، 158، 292-293.

30) كتاب الشعر، ص 91، جوامع الشعر، 171.

31) جوامع الشعر، ص 172، كتاب الشعر، ص 92، وانظر أيضًا:

Vicente Cantarino, Arabic Poetics in the Golden Age, (Leiden, E.J.Brill, 1975) pp. 109-110.

32) مما يؤيد هذا الذي نقوله من أن الفارابي يتحدث عن الشعر عامة أنه قال أثناء حديثه عن النغم: «فبعض الأمم يجعلون النغم التي يلحنون بها الشعر أجزاء للشعر، كبعض حروفه حتى إذا وجد القول دون اللحن بطل وزنه، كما لونقص منه حرف من حروفه بطل وزنه. وبعضهم لا يجعل النغم كبعض حروف القول، ولكن يجعلون القول بحروفه وحدها، وذلك مثل أشعار العرب» انظر: جوامع الشعر، ص 172، كتاب الشعر، ص 91. نظريات الشعر عند العرب، ص. 22

33) انظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 92.

34) جوامع الشعر، ص 172، كتاب الشعز 92.

35) أرسطوطاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد. ترجمة الدكتور عبدالرحمن بدوي، (القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1953)، ص 3-4، 5-6، 204. وانظر: كتاب أرسطوطاليس فن الشعر، نقلُ أبي بشر متى ابن يونس القُنَّائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكري عياد، (القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر 1967م)، ص 30. وانظر أيضًا:

Aristotle, on the art of poetry, tr. Ingram Bywater, (Oxford, the Clarendon presss 1967) pp. 24-25.

وفي تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر لأرسطو قال ابن رشد: «وكثيرًا ما يو جد من الأقاويل التي تسمى «أشعارًا» ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط، كأقاويل سقراط الموزونة، وأقاويل انبادقليس في الطبيعيات، بخلاف الأمر في أشعار أوميرش، فإنه يوجد فيها الأمران جميعًا. قال: ولذلك ليس ينبغي أن يسمى «شعرًا» بالحقيقة إلا ما جمع هذين، وأما تلك فهي إن تسمى «أقاويل» أحرى منها أن تسمى «شعرًا». وكذلك الفاعل أقاويل موزونة في الطبيعيات هو أحرى أن يسمى «متكلمًا» من أن يسمى «شاعرًا»، وكذلك الأقاويل المخيلة التي تكون من أوزان مختلطة ليست أشعارًا. وحَكَى أنه كانت توجَدُ عندهم، أعني من أوزان مختلطة. وهذا غير موجود عندنا»، انظر: أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب

أرسطوطاليس فن الشعر، تحقيق وتعليق، الدكتور محمد سليم سالم، (القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، 1971م)، ص 62-63.

36) جوامع الشعر، ص 172-173، كتاب الشعر، ص 92، وانظر: نظريات الشعر عند العرب، ص 22، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 219، الخطيئة والتكفير، ص 19، 94-96.

37) جوامع الشعر، ص 172، كتاب الشعر، ص 92.

38) فن الشعر، ص 3-7، 28.

39) أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد السكاكي، مفتاح العلوم، (القاهرة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، الطبعة الأولى، 1937م)، ص 244-245، ويحسن أن نشير هنا إلى أن ابن طباطبا العلوي المتوفى سنة 322 للهجرة، لم ينُص في التعريف الذي وضعه للشعر على اشتراط القافية، فهو قد عرَّف الشعر بقوله: «الشعر – أسعدك الله – كلام منظوم بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُصَّ به من النظم الذي إن عُدِل به عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق». فقد نصَّ ابن طباطبا هنا على أن الشعركلام منظوم، وذكر أنه يختلف عن النثر بالنظم. ويبدو أن ابن طباطبا قد نسي اشتراط القافية؛ لأن كل القِطَع الشعرية التي أوردها جاءت مقفاة؛ ولأنه قد عقد فصلاً قصيرًا في آخر الكتاب خصصه لحدود القوافي. انظر: أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق الدكتور عبدالعزيز بن ناصر المانع، (الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر، 1405هـ/1985م ص 5، 217-218.

40) أبو العباس أحمد بن محمد بن عثمان بن البناء المراكشي العددي، الروض المريع في صناعة البديع، تحقيق، رضوان بنشقرون (الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1985م)، ص 81.

41) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

42) المصدر نفسه، ص 82، وانظر: د. سعاد بنت عبدالعزيز المانع، «البديع وثنائيةالشعر» / «غير الشعر في المنظوم عند ابن البناء العددي»، ص 287-289، معجم النقد العربي القديم، ج 2، ص 68.

وقريب مما ذكره ابن البناء المراكشي العددي في قوله: «إن المنظوم يكون شعرًا وغير شعر، كما أن الشعر يكون منظوما وغير منظوم» ما ذكره ابن خلدون أثناء إخراجه لمحترزات التعريف الذي وضعه للشعر. لقد رفض ابن خلدون التعريف التقليدي للشعر الذي يحدُّه بأنه الكلام الموزون المقفى، ووصف هذا التعريف بأنه تعريف العروضيين ، وقال إنه ليس بحدٍّ للشعر الذي هو بصدده، ثم عرَّفَ الشعر بقوله: «الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به»، ثم أضاف:

«وقولنا الجاري على الأساليب المخصوصة به، فصْلٌ له عما لم يجرِ على أساليب الشعر المعروفة، فإنه حينئذ لا يكون شعرًا، إنما هو كلام منظوم... فما كان من الكلام منظوما وليس على تلك الأساليب فلا يسمَّى شعرًا. وبهذا الاعتبار كان الكثير ممن لقيناه من شيوخنا في هذه الصناعة الأدبية يرون أن نظم المتنبي والمعري ليس هو من الشعر في شيء؛ لأنهما لم يجريا على أساليب العرب فيه». وبخصوص استعمال أساليب الشعر في النثر والتقارب بين الفنين، يقول ابن خلدون: «وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثرة الأسجاع، والتزام التقفية، وتقديم النسيب بين يدي الأغراض، وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه، ولم يفترقا إلا في الوزن». انظر: عبدالرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق، درويش الجويدي ، (صيدا ، المكتبة العصرية، الطبعة الأولى، 1415هـ/1995م، ص 572، 566.

43) التلقي والسياقات الثقافية، ص 69-70.

* * *

مصطلح المنزلة النظرية للتداوليات

محمد أسيداه

لا يهدف هذا المقال أساسًا إلى التعريف بمبحث التداوليات بما هو مبحث تتداخل في تناوله اهتمامات منطقية وفلسفية وحجاجية ولغوية ومعرفية، وإنما يهدف إلى بيان منزلته النظرية بيانًا إبستمولوجيًا محاولاً وضع الحدود بين التخصصات المحاقلة له لأجل تحديد موضوعه تحديدًا يضمن وروده في سياق المعالجة العلمية.

الحدود المفاتيح: اللغة. الاستعمال. الدلالة. الإحالة. القدرة التواصلية. الإنجاز. الاقتضاء

مقدمـــة:

كما هو الحال، وأي موضوع للبحث، فإن الطريقة التي تتصور بها اللغة الطبيعية والأسئلة التي تطرح في خصوصها، والأجوبة التي يبحث في تقديمها لتلك الأسئلة، مرتبطة بحسب سيمون ديك[1] بشكل واسع بالافتراضات الأساس التي تستبطنها مقاربة ما، وهذه الافتراضات جميعها تشكل الأساس الفلسفي أو النموذج (T. Kuhn, 1962) أو تقليد البحث الذي يعمل به باحث ما.

ويمكن للنظر في اللغة أن ينصب على اللغة في ذاتها، أو على اللغة في علاقتها بما تحيل عليه، أو على اللغة في علاقتها بمستعمليها. ومعنى ذلك أن هذا النظر يؤول في النهاية إلى مباحث تتخذ شكل ثلاثية، هي: **النحو – الأنطولوجيا – الاستعمال**، أو بصيغة أخرى: **الصورة – الدلالة – السياق**[2]، وقد سبق لشارل موريس (Ch. Morriss)[3] أن عبر عن ذلك بشكل آخر، ضمن ما سماه بالنظرية العامة للغة أو السيميوطيقا، فقسم الأنظار التي تتناول الدليل اللغوي إلى ثلاثة هي على التوالي: **التركيبيات** و**الدلاليات** و**التداوليات**. إلا أن هذا التقطيع الموريسي، الذي توجهه الاقتضاءات الوضعية، لا يخصص، من جهة، للتداوليات إلا مجالاً فرعيًا مستقلاً، ويؤدي، من جهة أخرى، إلى نتيجة تفيد استقلال التركيب عن الدلالة وعن التداول، وإلى استقلال الدلالة عن التداول، وهو أمر مفهوم بالعودة إلى التقليد الوضعي، ممثلاً **بموريس** و**كارناب**، والذي كان هدفه البحث عن الصور التركيبية للقضايا[4].

إن هذا التقليد الوضعي الذي يمتد من **فريجه** (G. Frege)، إلى **فتجنشتاين** (L. Wittgenstein)[5]، في مرحلة **الرسالة** (Tractatus) كان يلح على الامتياز الذي تحتله التركيبيات المنطقية، باعتبارها نظرية في اللغة[3]، فالأبعاد الدلالية والتداولية كانت تختزل في أولية الإحالة التي كانت تقدم الدلالة من خلال المعنى؛ بحيث إن فهم معنى الجمل أو دلالتها كان يعادل فهم الشروط الصدقية، وقرن المعنى بالإحالة. فالسؤال: ماذا تعني هذه الجملة؟ كان يحيل على الـ (Bedeutung) أي على الإحالة. ومن ثم اقترنت الصورنة بالتأليفية (combinatoire) المنطقية على مستوى حساب القضايا، أو بالأحرى على مستويات حساب المحولات س ϕ ، حيث تمثل السينات س القيم الاسمية بينما تمثل الفاءات ϕ المحمولات.

في المرحلة الثانية لـ **فتجنشتاين** (مرحلة الأبحاث الفلسفية) ثم الانتباه، من جهة، إلى أن تحليل الدلالة بحدود الشروط الصدقية قد أصبح الدفاع عنه

مستحيلاً، وذلك بالنظر إلى الجمل العديدة الفارغة من القيم الصدقية، كالجمل الإنشائية، أو ما يندرج عنده بصفة عامة، تحت تسمية الألعاب اللغوية، ومن جهة أخرى، إلى أن الصورنة لا يمكن أن تكون إلا ثمرة لقرار خارجي عن الموضوع المصورن، وأن هذا الموضوع، من حيث إنه لغة، لا يتمفصل على نحو طبيعي بمقتضى المحاور (axes) التركيبية. ولا شك في أن الصورة الكافية لا تحيط إلا بالجمل المتواطئة أو ذات الدلالة الأحادية (univoque)، ولكن على أساس الفهم المسبق لأحاديتها الدلالية فقط[6]. ويستلزم ذلك أن الفهم خارجي عن الصورنة ويتقدمها؛ فالمنطق عندما يقوم بتحليل اللغة يصدر عن افتراض مبدئي مفاده معقولية (inteélligibilité) اللغة وعدم التباسيتها، وبقابلية تأويل صور قضاياها في استقلال عن استراتيجيات المتكلمين، وبإمكان إقصاء الحدود المرتبطة بالسياق التي تسمى حدودًا «إشارية» أو «معينات للذاتية»[7]. وإن افتراضًا من هذا القبيل هو الذي جعل المنطق الصوري، لفرط تجريده، يقدم صورة مشوهة عن الاستعمال الملموس للغة.

1. الأنظار التداولية:

تكون الأنظار تداولية عندما تحصر مجال نظرها في دراسة اللغة تبعًا للمتكلم أو السياق أو الاستعمال. وباختصار في دراسة اللغة في السياق، أي في وضعية تواصيلة معينة. لكن الإشكال الذي لا يمكن تفاديه هو إشكال المنزلة التي تتنزلها هذه الأنظار بالنسبة إلى التركيبيات والدلاليات؛ فإذا تركنا جانبًا – يقول **د. أحمد المتوكل**[8] – مشكل «التركيب» والنقاش الذي يدور حول علاقته بمستويي الدلالة والتداول (استقلال مطلق/ استقلال نسبي/ تداخل) وسُلّم بأن الخصائص الصورية للغات الطبيعية تشكل مجالاً متميزًا تضطلع «التركيبيات» بوصفه، فإنه يتبقى على النظرية اللغوية، في إطار مهمة «تنظيم النحو» أن تعد للتمثيل للمجال المتبقي، أي للخصائص والعلاقات التي تكون حيز «المعنى».

ويمكن التمييز حدسًا – بحسب **المتوكل** – في مستوى ما قبل نظري بين خصائص وعلاقات مستقلة عن «المقام»، وخصائص وعلاقات مرتبطة بالمقام، أي تحدد بمقتضى «سياق التواصل»[9].

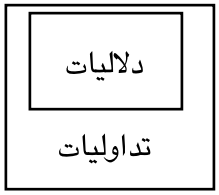
ويعبر ليتش[10] عن ذلك باستعمالين مختلفين لفعل **عنى**:

(1) ماذا **يعني** س؟

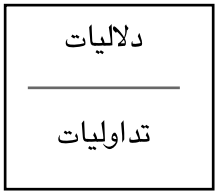
(2) ماذا **تعني** أنت بـ س؟

فهذان السؤالان يؤديان على التوالي عند «**ليتش**» إلى الدلاليات والتداوليات، فالأولى تتناول المعنى باعتباره علاقة ثنائية كما في (1)، في حين تتناوله الثانية باعتباره ثلاثية كما في (2). وبعبارة أخرى: يحدد المعنى في التداوليات تبعًا لمتكلم اللغة أو مستعملها، في حين يحدد في الدلاليات باعتباره خاصية للعبارات في لغة معينة بمعزل عن الأوضاع الخاصة وعن المتكلمين، أو المستمعين.

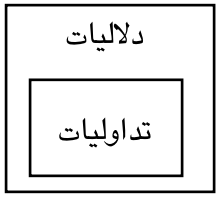
فوجهة النظر التي تقضي بأن الدلاليات والتداوليات منفصلتان، على الرغم من أنهما حقلان دراسيان متكاملان ومرتبطان – وهو الموقف الذي يتبناه **ليتش** – أمر يسهل إدراكه ذاتيًا، لكنه من الصعوبة بمكان تعليلها بطريقة موضوعية. ومن جهة منطقية هناك بديلان ممكنان، إذ يمكن الادعاء بأن استعمالي المعنى المشار إليهما أعلاه في (1) و(2) متعلقان بالدلاليات، أو أنهما متعلقان بالتداوليات، ويمكن أن يمثل لهذه الآراء الثلاثة على النحو التالي:



نزعة تداولية



نزعة تكاملية



نزعة دلالية

والواقع أن تأمل هذه العلاقة بين حدي الدلاليات والتداوليات ينتهي بإشكال يطرح نفسه بحدة، ويتعلق أساسًا بتعرف طبيعة الموضوع الذي يمكن أن تعالجه التداوليات، وبالطريقة التي يمكن لهذا العنصر أن يتمفصل بها مع الموضوعات الدلالية. ويمكن عمومًا تمييز ثلاثة اتجاهات في النقاش الدائر حول تحديد الدلاليات والتداوليات[11].

الاتجاه الأول: ويجد أصله عند **كارناب**، وهو اتجاه الفلسفة والمنطق الصوريين الذي يمثله المنظرون من قبل **مونطيكيو** (Montague) و**ليفيس** (Lewis) و**كرسويل** (Cresswell). وتجد التداوليات موضوعها فيه في ارتباط الجمل المحددة تركيبيًا بسياق الاستعمال. إن هذا الارتباط يظهر بالتأكيد عند هذا الاتجاه في وجود العبارات الإشارية واشتغالها، حيث يسند إلى التداوليات دراستها، أما الدلاليات فيتم الاحتفاظ بها للغات التي تنعدم فيها الإشاريات (indexicalités).

الاتجاه الثاني: ويمثله كاتز (Katz)، ويقيم تمييزًا بين الدلاليات والتداوليات، حيث يسند إلى الأولى دراسة معنى الأقوال على النحو الذي تفهم به بمعزل عن كل سياق للاستعمال، ويسند إلى الثانية دراسة مظاهر المعنى، التي تتوقف على السياق وعلى الاستعمال. وبحسب هذا الاتجاه، فإن الظواهر التي يدرسها المنطق والفلسفة الصوريين ستكون منتمية إلى الدلاليات والتداوليات؛ ذلك بأن العبارات الإشارية تتعلق شروطها العامة للإحالة بمستوى من مستويات الدلاليات باعتبارها أنماط (Types)، وبمستوى التداوليات، باعتبارها أحداثًا (Tokens)، مادام فهمها يتطلب أخذ السياقات الخاصة بها بعين الاعتبار[12]. أما القوى الإنجازية، فإنها تتوقف بطريقة متساوية على مستوى دلالي وتداولي، وذلك بالنظر إلى أنها تستند على المعنى الحرفي للجمل (أي المعنى الذي يكون لها خارج السياق أو في سياق محايد (neutre))، إلا

أنها يمكن أن تتجاوزه إلى المعنى السياقي كما هو الحال في الأفعال اللغوية غير المباشرة.

أما **الاتجاه الثالث** الذي ينسب جزئيًا إلى **فتجنشتاين** (المرحلة الثانية)، والذي يمثله أوستين (J. L. Austin) وجرايس (P. Grice) وسيرل (J. Searle)، فإنه يتصدى من جهته لمعنى العبارات والجمل، تبعًا للاستعمالات التي تسمح بها، وبحسب هذا الاتجاه فإن التمييز الحاصل بين المعنى السياقي والمعنى غير السياقي لا يمكن الإبقاء عليه، ذلك بأن هذا الاتجاه، وهو يسلم بإمكان الفصل بين المعنى العرفي (المعنى اللغوي) والمعنى الذي يقصده المتكلم (المعنى القصدي)، يرى أنه لا يمكن في الغالب الأعم تحديد المعنى بمعزل عن السياق، مادام المعنى العرفي نفسه متوقفًا على المعنى الفعلي وعلى الشروط التي تضبط استعماله.

إن المدى الذي تسنده التداوليات لموضوعها بحسب **لاطرافيرس** لا يمكن مع ذلك ضبطه؛ فالاتجاه الأول ذو نزعة أدنوية اختزالية (minimaliste). أما الاتجاه الثاني الذي يرُدُّ إلى الإنجاز كل ما لا يمكن رده بطريقة مباشرة إلى «المعنى الحرفي». أما الاتجاه الثالث، فإنه لا يسمح، إلا نادرًا، على الأقل، في صياغته العامة، بتحديد الموضوع الذي يتعاطاه من جهة ما إذا كان تداوليًا أو دلاليًا؛ وذلك بسبب المكانة التي يسندها إلى السياق وإلى كل ما يمكن أن يعد من محددات الاستعمال.

وإذا كانت مسألة العلاقة القائمة بين الدلاليات والتداوليات مسألة هامة فلأنها ترتبط؛ كما سبق أن قلنا، بمختلف أنماط المعنى، أو بمختلف مستويات تحليله، كما أن مختلف صيغ الإجابات التي يمكن أن تقدم مرتبطة ضرورة بالمواقع التي تحتلها على صعيد النظرية اللغوية؛ ذلك بأن تداوليات البعض على حد قول **بارهيلل** (Bar Hillel) غالبًا ما تكون دلاليات البعض الآخر،

والموضوعات التي تنتمي إلى أحد المجالين لن تكون موضوعات محايدة، منزلتها مستقلة عن تمييزاتنا النظرية[13].

وعمومًا يمكن الخلوص إلى أطروحتين في خصوص النقاش القائم بين الدلاليات والتداوليات؛ فإما أن نعتبر أن للتداوليات منزلة خالصة مستقلة عن الدلاليات حتى تكون لها منزلة خاصة، وإما أن نربطها بدلاليات تقبل أن يكون التوجه التداولي موضوعًا جديدًا لها، تتحول به إلى «دلاليات موسعة». وتعبر عن هذا النقاش أطروحتان اثنتان:

الأطروحة الأولى: تنطلق من مبدأ أول، يقضي بأن التداوليات أساس شامل، يجب أن تدرس داخله الدلالة والتركيب، ويتبنى هذه الأطروحة **ووندرليخ** (Wonderlich 1972) و**هـ. باري** (H. Parret 1980) و**سيمون ديك** S. (Dik. 1980: 1989).

الأطروحة الثانية: تنطلق من مبدأ يقضي بأن التداوليات مجرد مكون داخل مشروع نظري أكثر شمولية وتوسيعًا لإطار الدلاليات، أي أن الموضوع التداولي هو الموضوع التداولي هو الموضوع الدلالي «المعيار»، الذي تضاف إليه سياقات الاستعمال. ويمثله على سبيل المثال لا الحصر **بريكل،** H. Brekle) (1972 و**كاتز** (Katz 1977) و**كمبسن** (R. Kempson 1975).

2. الأساس الإبستمولوجي لقيام التداوليات:

2-1. نموذج التواصلية في مقابل نموذج التعبيرية:

يعود طرح مسألة التداوليات.. إلى النقاش الذي دار ويدور حول الوظيفة الأساس للغة، ويرجع الفضل إلى «**فتجنشتاين**» في الكشف عن بعض مظاهر الممارسة التخاطبية[14]، وفي التنبيه على قصور المنطق الرياضي الذي كان

يصدر عن مبدأ يقضي بأن اللغة وظيفتها التعبير عن الفكر أو تمثيله. إن هذين النموذجين يبدوان، يقول «**باري**»[15] متعارضين جذريًا، فوجهة النظر التي بموجبها تصبح ماهية «اللغة» موجودة في بنيتها العميقة لا ترى في اللغة إلا تعبيريتها، أما وجهة النظر الفتجنشتانية التي ترى أن الصورة المنطقية لا يمكن الوصول إليها، وأنها وهم، تؤسس التنوع اللانهائي للاستعمالات على تواصلية اللغة. ويلزم عن هذا التمييز بين نموذج التواصلية ونموذج التعبيرية تمييز بين نموذج الوظيفية ونموذج الصورية.

2-2. نموذج الوظيفية في مقابل نموذج الصورية:

يمكن تخصيص نموذج الوظيفية، انطلاقًا من «ليتش»[16]، باعتباره ذلكم النموذج الذي يحدد اللغة من حيث هي شكل للتواصل؛ ويهتم بالتالي بتبيين الكيفية التي تشتغل بها اللغة في حضن المجتمع الإنساني، أو هي، بحسب «**ديك**»[17]، وسيلة للتفاعل الاجتماعي، وكونها وسيلة يعني أنها لا توجد في ذاتها ولا بذاتها باعتبارها نسقًا اعتباطيًا، بل إنها توجد مستعملة لأغراض ما، وهذه الأغراض تخص التفاعل الاجتماعي بين الكائنات البشرية.

ويلخص **ليتش**[18] الصورية والوظيفية للسانيات باعتبارهما مقاربتين للسانيات ترتبطان بأنظار مختلفة جدًا في طبيعة اللغة:

1. فالصوريون (**تشومسكي** مثلاً)، يعتبرون اللغة ظاهرة ذهنية في المقام الأول، أما الوظيفيون (**هاليداي** مثلاً)، فيميلون إلى النظر إلى اللغة من حيث هي ظاهرة اجتماعية في المقام الأول.

II. يميل الصوريون إلى تفسير الكليات اللغوية باعتبارها مشتقة من عدة لغوية وراثية مشتركة بين الأجناس البشرية. أما الوظيفيون فيميلون إلى تفسيرها باعتبارها مشتقة من كلية الاستعمالات التي تخضع لها اللغات في المجتمعات الإنسانية.

III. يفسر الصوريون اكتساب اللغة بواسطة قدرة (capacity) بشرية فطرية لتعلم اللغة، أما الوظيفيون فيفسرونها بواسطة تطور الحاجات التواصلية للطفل والمهارات المكتسبة في المجتمع.

IV. وفوق ذلك كله يدرس الصوريون اللغة باعتبارها نسقًا مجردًا، في حين يدرسها الوظيفيون في علاقتها بوظيفتها الاجتماعية.

ويعلق **ليتش** على هذه القضايا، بقوله: إن المقاربتين تبدوان متعارضتين تمام التعارض، إلا أن لكل واحدة منهما في الواقع مقدارًا من الصدق في ذاتها، وسيكون من الجنون أن ننكر أن اللغة ظاهرة نفسية، ومن الجنون كذلك أن ننكر أنها ظاهرة اجتماعية. وعليه فإن أي تفسير متوازن للغة يجب أن يتصدى لكلا المظهرين: المظهر الداخلي والمظهر الخارجي للغة.

إذا كانت وظيفة اللغة الأساس هي وظيفة التواصل، وإذا كان لا يمكن للتداوليات أن تقوم إلا إذا استطاعت أن تقدم تفسيرًا لهذه الوظيفة، فما هو المفهوم القمين بتحقيق ذلك؟

3. القدرة التواصلية:

إن القدرة التواصلية لدى الإنسان هي القدرة على استعمال اللغة الطبيعية في التفاعل الاجتماعي. يقول «**ديك**»: « إن تأويل «القدرة» باعتبارها «**قدرة تواصلية**» لا يعني أنه لا يمكن التمييز بين «القدرة» (المعرفة المطلوبة للقيام بنشاط ما) والإنجاز (الاستعمال الفعلي لهذه المعرفة في هذا النشاط)، فهناك بكل تأكيد فرق بين ما يمكن أن نقوم به وما نقوم به بالفعل في مرحلة ما. وعندما نستعمل حد «القدرة التواصلية» بدل «القدرة النحوية» (بالمعنى الذي يسنده إليها تشومسكي (1965)) فإننا نعني بذلك أن قدرة مستعملي اللغة الطبيعية لا تضم القدرة على إعراب العبارات اللغوية وتأويلها فقط، بل تضم كذلك القدرة على

استعمال هذه العبارات بطرق ملائمة وفعالة تبعًا لأعراف التفاعل الكلامي السائد في مجموعة لغوية ما»[19].

أما **هـ. باري**[20] فيرى «أن القدرة التواصلية التداولية لا يمكن أن تكون سوى مجموع شروط إمكان الخطاب»، حيث تكون نظرية «القدرة التداولية» مضادة للنزعة الذهنية، وفي الوقت نفسه متعالية. وهذه القدرة ليست أبدًا «معرفة» بل معرفةً فعلٍ وعملاً و«فنًا» لا يوجد إلا من حيث هو إنتاجية فعلية وعملية (actionnelle) تعرفها الذاتية اللغوية الفردية والجماعية؛ لذلك فإن التداوليات الشاملة لن تكون أبدًا في حاجة إلى حدوس تؤدي إلى نزعة ذهنية، إذ يكفي القيام بصياغة نظرة تكون بحسبها الوظيفة الخطابية مبدأ للبناء التداولي، وتكون فيها القدرةُ معرفةً بالاستعمال، تقوم وتنشأ في مجموعة من الذوات المتكلمة[21]. على أن هذا التصور لا يمكن أن يؤخذ على سبيل التسليم؛ لأنه يطرح إشكالاً يصوغه **باري**[22] على النحو التالي: هل يجب اللجوء إلى مفهوم القصدية (I'intentionnalité) إذا أردنا بناء القدرة التداولية؟ وكيف يمكن صوغ هذا المفهوم حتى يكون مضادًا للنزعة الذهنية ومتعاليًا؟ فخصوم إدخال القصدية في النظرية اللسانية، حتى ولو كانت هذه النظرية تداولية على نحو صريح، يشكون في إمكان صياغة أي مفهوم للقصد صياغة غير مشوبة باقتضاءات ميتافيزيقية ذهنية. ولكي يحل هذا الإشكال اقترح التمييز بوضوح بين القصد (intention) والفعل القصدي (action intentionnelle) فالقصد يمكن أن يكون خاصًا (privé) ومحتجبًا (couvert) عن الملاحظة ومن ثم فهو يعد كائنًا ذهنيًا. أما الفعل القصدي فظاهر وموسوم. وكما يعبر عن ذلك «**لاطرافيرس**»[23] فإن سمات القصد يجب أن تكون عرفية أو على الأقل علاقية (بينذاتية) حتى يمكن التعرف عليها من حيث هي سمات للقصد[24]. وإذا تبين أن مفهوم الفعل القصدي وسيط تبناه **باري**[25] لتخصيص بناء القدرة التواصلية؛ فإن وروده في القدرة التداولية الشاملة معناه ألا يدفع أبدًا إلى دائرة ما يسمى بـ «الإنجاز»

بكل مظاهر الحياة الخِطابية التي تصمد (ولو للوهلة الأولى) في وجه الاستيعاب النظري أو «الصورنة».

وإذا كان **هـ. باري** يحدد القدرة التواصلية تحديدًا متعاليًا بتحديد ما قبلياتها، فإن «**ووندرليخ**» يخصص هذه القدرة وهو يفكر في مستويات اللغة، فيرى «أن وصف القدرة اللغوية لمتكلمي لغة ما لا يعني فقط صياغة شروط سلامة البناء التركيبي والدلالي، التي يجب أن تلبيها الجمل أو المقاطع النصية، فحتى النموذج السميوطيقي كما يتصوره «**موريس**» و«**كارناب**» يمكن أن نستخلص منه أن مجال الظواهر المسماة ظواهر دلالية، لا يمكن أن ينفك عن كلية تمظهرات القدرة إلا بتجريدات خاصة. وتحتوي النظرية التي تتصدى لكلية هذا المجال، أي التداوليات، بالإضافة إلى شروط سلامة البناء التي يجب أن تستجيب لها سلاسل الدلائل اللغوية، شروطًا معينة للملاءمة والوجاهة يجب أن يلبيها إنتاج مثل تلك الدلائل في سياقات للمقال حتى تصبح مفهومة على نحو قبلي. إن الأمر يعود لا إلى ظواهر تتعلق بالإنجاز اللغوي، أي بحالات واقعية لاستعمال نسق من القواعد التركيبية الدلالية الباطنية (intériorisées) بل إنه يعود، أولاً وقبل كل شيء، إلى شروط (أكثر عمومية وباطنية أيضًا) يجب أن تلبيها وضعية المقال، حتى تكون بعض الأقوال فيها ممكنة وذات معنى[26].

إن الإلحاح على ورود مفهوم القدرة التواصلية أو التداولية في النظر اللغوي وعدم ربطها بالإنجاز، يجعل من التداوليات نظرية شاملة، تحتوي داخلها الأوصاف التركيبية والدلالية وقد برهن «**ووندرليخ**» على وجود عدد من أنماط الظواهر التركيبية والدلالية، التي لا يمكن أن يُتصدى لها على نحو كاف، إلا إذا تضمنت القدرة اللغوية كذلك عناصر الأوضاع المقالية الممكنة، أي أن قدرة المتكلم على بناء أقوال سليمة البناء من جهة تركيبية مربوطة بشكل وثيق بقدرته على تعرف بعض مكونات وضعية مقالية معطاة ومتوقفة عليها في جزء منها على الأقل.

لبيان ذلك سنمثل انطلاقًا من ووندرليخ (1972) لمظاهر، اعتيد تصنيفها ووصفها بالتركيبية والدلالية، منبهين على مدى ارتباطها بالمقتضيات التداولية أعلاه. وسنعالج إشكال الاقتضاء باعتباره مشكلاً خصبًا، تتجاذب أطرافه التحليلات الدلالية والتداولية، حيث سيتجه الدفاع لفائدة التحليلات الأخيرة.

4. مظاهر تركيبية:

يجدر التنبيه بداية إلى أن مفهوم التركيب هنا ذو معنيين اثنين، معنى التركيب المنطقي، ومعنى التركيب النحوي، الأول ذو منحى منطقي، يمثل إجراء راهن من خلاله الوضعيون المناطقة على تخليص اللغة الطبيعية من التباسها بالحرص على البداهة والمعقولية[27]. ويقوم هذا المنحى على افتراض استقلال الصورنة المنطقية عن السياق التداولي، أي التسليم بقابلية تأويل العبارة في استقلال عن استراتيجيات المتكلمين، وبإمكان إقصاء الحدود المرتبطة بها في السياق، والتي من قبيل (أنا) (هنا) التي تسمى بحسب الحالات حدودًا إشارية ممركزة على ذوات خاصة أو «معينات للذاتية» أو «خوالف» بحسب اصطلاح الفلاسفة العرب. أما الثاني فذو منحى لساني يتصدى لبيان قواعد سلامة البناء اللغوي ببيان الكيفية التي تنتظم بها المكونات في الجملة انتظامًا سليمًا.

سنبين في الأول أزمة الصورنة المنطقية أمام الإشاريات، واضطرارها إلى اعتمادها مستوى من مستويات التحليل المنطقي الإحالي. وسندافع ثانيًا من خلال ظاهرة البناء لغير الفاعل ،بوصفها ظاهرة تركيبية، على ورود المعالجة التداولية، وعلى قصور المعالجة التركيبية الصورية.

4-1-1. العبارات الإشارية:

لنقارن بين زمرتي الجمل (4) و(5).

(4) أ – إذا كان زيد أكبر من عمرو، وعمرو أكبر من دعد، فإن زيدًا أكبر من دعد.

ب – ليس هناك رجل ذا عين في الظهر.

ج – الحِيتَان (Baleines) تعيش في البحار الداخلية.

د – برلين عاصمة كندا.

هـ – لجأ لوثر إلى روما سنة 1510.

(5) أ – أنا جائع.

ب – كان البدر مكتملاً البارحة.

ج – الجو رطب هنا.

د – توجد الصيدلية في الجانب الأيمن من الشارع.

هـ – سيذهب زيد إلى حديقة الحيوانات.

فزمرة (4) (أ – هـ) يمكن أن تُسند إليها بسهولة قيمة صدقية، سواء بطريقة عامة، تبعًا لخصائص العلاقة المقارنية (Comparatif)، أو تبعًا للمداخل المعجمية، أو بكيفية ممكنة، تبعًا للمعارف الخاصة بعلم الحيوانات (zoologie)، أو المعارف الجغرافية أو التاريخية. وفي المقابل لا يمكن أن تسند قيمة صدقية ثابتة لزمرة الجمل (5) (أ – هـ)، فالقيم الصدقية لتلك الجمل تتوقف دائمًا على الإجابة عن أسئلة من قبيل من عَبَّر بهذه الجمل وأين ومتى حصل ذلك؟ وإذا جارينا تحليل «**فريجة**»، فإن لهذه الزمرة معنى حتى بالنسبة إلى من لا يتوافر على معارف «تداولية» تهم هوية المتكلم التي يشير إليها الضمير البارز والزمن الذي يشير إليه المتكلم والمكان أيضًا. لكن هذه الدلالة تعد غير تامة بالنسبة إلى المعنى الذي يرغب في تبليغه عندما ينتج تلك الجمل. وعلى الرغم من أنه يمكن توجيه اعتراض يقضي بأنه ليس من مهمة اللسانيات صياغة الشروط التي بموجبها تكون الجملة صادقة، فإنه يمكن من دون شك الاتفاق حول مطلب بسيط وهو أن الوصف اللساني لجملة من الجمل التي يمكن أن تستعمل للتصريح بوقائع (faits) يجب أن يقدم تفسيرًا لكل العناصر التي تدخل في صياغة الشروط الصدقية التي يمثلها هنا المتكلم والزمان ومكان المقال.

4-1-2. البناء لغير الفاعل ظاهرة تداولية:

يمكن لمتبع تاريخ التركيب أن يلاحظ أنه موسوم في جوهره بعلاقة البناء للفاعل، والبناء لغير الفاعل. فقد كانت هذه العلاقة حجة نموذجية لفائدة صيغة تحويلية للنحو التوليدي[28].

وقد حظيت ظاهرة البناء لغير الفاعل بمقاربات من مختلف الاتجاهات اللسانية؛ ففي النحو التوليدي نموذج نظرية الربط العاملي، نُظر إليها باعتبارها نزعًا لقدرة الفعل على إسناد الحالة الإعرابية النصب، ونزعًا للدور المحوري عن موقع الفاعل الأصل[29]. وفي النحو المعجمي الوظيفي، نُظر إليها باعتبارها بنية ناتجة عن إجراء نوعين من التغيير أحدهما وظيفي والآخر صرفي[30]. بينما نُظر إليها في النحو الوظيفي باعتبارها بنية تعبيرية ناتجة عن إجراء تغيير يصيب العلاقات التركيبية ولا يصيب العلاقات الدلالية.

ومن دون الخوض في التفاصيل (بذكر كل ما يتعلق بهذه الظاهرة من بيان السبب الذي لأجله يحذف الفاعل والأفعال التي يجوز بناؤها لغير الفاعل، وكيفية بنائها، والمفعولات التي يجوز إقامتها نائبًا عن الفاعل، والأولى منها بالإقامة إذا اجتمعت، وهل فعل المفعول بناء برأسه أم مغير من فعل الفاعل)، يمكن القول إن جميع هذه الأنظار لا تفسر لماذا يلجأ المتكلم إلى استعمال البناء لغير الفاعل بدل البناء للفاعل. فبيان هذا الغرض أو الغاية يؤول إلى القول بوظيفة هذه البنية داخل العملية التواصلية؛ أي أن تغيير البناء للفاعل إلى بناء لغير الفاعل تحدده وظيفة معينة، وهي وظيفة تواصلية، الهدف منها إيصال إفادة تزيد قيمتها على الإفادة التي تتضمنها جملة البناء للفاعل[32].

وإذا حصل العلم بأن البناء لغير الفاعل يقوم على مبدأ التغيير الذي يطرأ على بنية البناء للفاعل، سواء كان هذا التغيير نزعًا أو إنزالاً أو حذفًا، فإن هذا التغيير لا يسوغ إلا بدليل. فالتغيير الذي يطول الفاعل (والفعل والمفعول) يكون لغايات وأغراض تواصلية متعددة[33]. منها على سبيل المثال:

(6) الجهل به، نحو:

أ – سرق المتاع.

ب – روي عن رسول الله.

وذلك إذا لم يعلم السارق والراوي.

(7) العلم به، نحو:

أ – ﴿**خُلق الإنسان من عجل**﴾ (الأنبياء: 37).

ب – ﴿**خُلق الإنسان ضعيفًا**﴾ (النساء: 28).

فالغرض هنا الإعلام بوقوع الفعل بالمفعول، ولا غرض في إبانة الفاعل من هو.

(8) تعظيمه، نحو: ﴿**قُضي الأمر الذي فيه تستفتيان**﴾ (يوسف: 41). إذا كان الذي قضاه عظيم.

ويصبح حذف الفاعل كالواجب،نزولاً عند مبدأ الاقتصاد في الجهد، وإعمالاً لأصل الخفة، وذلك لأمور:

* إذا علم أن الفعل لا يقوم به غير الفاعل المعلوم كان ذكر الفاعل فضلاً ولغوًا.

* الإيذان بتفرده بالفعل والاستئثار به.

* صيانة اسمه عن الابتذال والامتهان.

ويضاف إلى هذه الوظائف الأغراض: تحقير الفاعل، والخوف منه، والخوف عليه...

ويطلق النحاة على الوظائف التي من قبيل الوظائف السابقة، أغراض حذف الفاعل المعنوية. وهذا معناه أن ثمة أغراضًا لفظية (أو شكلية) أيضًا، وهي على سبيل المثال:

(9) مناسبة الفواصل: ﴿**وما لأحد عنده من نعمة تُجزى**﴾ (سورة الليل: 19)، ولم يقل بجزيها.

(10) مناسبة ما تقدمه، أو مناسبة الختام للمطلع: ﴿**رضوا بأن يكونوا مع الخوالف، وطُبع على قلوبهم فهم لا يفقهون**﴾ (التوبة: 87)؛ لأن قبلها (وإذا أُنزلت سورة).

(11) موافقة السجعة: من طابت سريرته حُمِدت سيرته.

بذكر بعض وظائف حذف الفاعل وأغراضه يكون الكلام واقعًا تحت البعد التداولي، بالنظر إلى احتكامه لمبدأي الإفادة والخفة. ويمكن ملاحظة كيف تتغير الإفادة والبنية واحدة بعينها (البناء لغير الفاعل)، وكيف يُفاضل بين بنيتين ممكنتين لفائدة البنية الأخف. يلاحظ ذلك في الأمثلة التي يكون فيها حذف الفاعل كالواجب في الأغراض المعنوية، وفي تفضيل بنية (11) «من طابت سريرته حُمِدت سيرته» على بنية «من طابت سريرته حمد الناس سيرته» مراعاة لأصل الخفة.

الغاية من هذا الكلام أن البناء لغير الفاعل لا يتحدد معناه فقط بإدراك التغير الطارئ على بنية الجملة المفترض أنها أصل؛ سواء على الفعل، أو الموضوعات وأدوارها، أو وظائفها، وإنما يتعين إدراك العالم الذي تُنجز فيه هذه البنيات، والاحتكام إلى قصد المتكلم، وإلى الوضعية التواصلية التي تقوم على معارف مشتركة أو يمكن أن تكون مشتركة بين المتكلم والمخاطب.

5. مظاهر دلالية:

5-1. دلاليات الكلمة:

يرى ووندرليخ أيضًا، انطلاقًا من (Kiefer & Bierwich 1968)، فيما يخص بعض المظاهر الدلالية، أننا إذا أردنا اعتبار الوصف المعجمي للغة ما داخلاً في مجال الدلالة فقط، فإننا سنكون ملزمين بوضع حد اعتباطي فاصل بين التجربة اللغوية الخالصة، وكل تجربة خارجة عن اللغة (التجربة الموسوعية)،

ومربوطة بالسياق التداولي. فهل يجب، على سبيل المثال، أن نقبل في المدخل المعجمي لـ (حوت) (baleine) سمة (+ ثديي)، أم (+ سمك)، أم لا نقبل لا هذه ولا تلك؟ فالجملة:

(12) الحوت (حيوان) ثديي. (La baleine est un mammifère).

إما أن تكون تحليلية، وإما متناقضة، وإما تركيبية. ويمكن بالتأكيد أن نحسم الأمر لصالح حل من هذه الحلول، ولكننا لن ننتبه من ثم إلى أن الجملة (12) يمكن، مثلاً، أن تكون تحليلية بالنسبة إلى قائلها، بينما تكون متناقضة، أو تركيبية، بالنسبة إلى متلقيها، الذي يتوافر على حالة أخرى من المعرفة، فبعد أن يسمع المتلقي (12)، يمكن أن يغير معجمه، أو بتعديل مدخل موجود سلفًا، أو بإتمامه، أو بإسناد تمثيل دلالي للتمثيل الصوتي لـ «حوت» (baleine).

ونتيجة لذلك فإن جزءًا من العلاقات الدلالية لا يحتاج الدمج بطريقة نهائية في معجم المتكلم، ولا أن يكون كذلك. ومن ثم لا يمكن إلا أن نسلم بحضور تلك العلاقات أو بغيابها، تبعًا لبعض المواقف المقالية ووظائف التواصل. وفي هذه الحالة الخاصة تبعًا لتجارب المتكلم ومعارفه.

2-5. دلاليـــات الجمـــلة:

ينهض السياق التداولي[34] بدور مماثل في السيرورات الدلالية التي تحدده دلالة جملة ما. فالجملة:

(13): إما أن تأتي وإما أن لا تأتي.

قد يسند إليها محمول (صادقة دائمًا) في وصف لساني لا يعير أي اهتمام للتداوليات، إلا أننا إذا أدرجنا السياقات التي ترد فيها (13)، فإنها يمكن أن تعني عندئذ:

أ – مثالاً لتحصيل الحاصل.

ب – حُكم اللامبالاة الصادر عن المتكلم في خصوص فعل (مستقبل) للمخاطب.

ج – أمرًا يوجهه المتكلم للمخاطب، للحسم في أحد الفعلين المذكورين.

د – قضية إمِّية (alternative) (إما..... وإما) يعرضها المتكلم علي المخاطب (مع إلزام ضمني بتقديم جواب من نمط **سآتي** أو **لن آتي** مع الحرص على أن تكون جملة الجواب صادقة).

فدلالات الجملة (13) من ب إلى د توظف دائمًا علاقات بين المتكلم والمخاطب، ففي ب تعد هذه العلاقة من مستوى معرفي، وليست متعلقة بالمخاطب، كما يتبين ذلك من الجملة (14):

(14): إما أن يأتي زيد وإما أن لا يأتي.

فـ (14) تقبل تأويلاً متعلقًا بفعل أو عمل شخص اسمه «زيد»، أما في (ج) و (د) فإن العلاقة هي من نمط الإنجازي – التواصلي (أمر، أو سؤال مع إلزام ضمني بالجواب) ومربوطة بالمخاطب. إن العلاقات بين المتكلم والمخاطب في الدلالات من (ب) إلى (د) لا تصلح إلا لحظة المقال (énonciation)، وهذا معناه أن التفسيرات الدلالية لا يمكن أن تهمل العلاقات القائمة بين المتكلمين – المستمعين في مواقف تواصلية معينة[35] وهو أمر ينهض برهانًا على ورود التفسير التداولي، إن لم نقل على أفضليته.

6. مظاهر دلالية تداولية:

1-6. الاقتضاء:

يرى «**كمبسن**»[36] أن نشكل الاقتضاء كمشكل المعنى تمامًا، يمكن أن يحدد بإحدى الطريقتين:

(أ) باعتباره علاقة بين الجمل.

(أ أ) باعتباره خاصية لاعتقاد المتكلم عند تلفظه بجملة ما، فإذا كانت اقتضاءات جملة ما جزءًا من تأويلها الدلالي، فإنها تكون مبدئيًا جزءًا من معناه، وفي المقابل إذا كانت الاقتضاءات تبعًا لاعتقاد المتكلم تشكل جزءًا من التأويل الدلالي للجمل، فإن معنى الجمل يجب أن يحدد تبعًا لعلاقات المتكلم – المستمع أولاً، أو ليس فقط، تبعًا للعلاقة القائمة بين رموز أو سلسلة من الرموز والموضوع أو الحالة الموصوفة.

إن هذه العلاقات القائمة بين المحتوى الموضوع (القضاء) واقتضاء هذا المحتوى، مثلت مجالاً لاختيار الفصل بين الدلاليات والتداوليات مادام قدر الاقتضاءات قد قادها دائمًا إما إلى جنب اللغة (أ) وإما إلى جنب المتكلم (أ أ)، ويمكن تبعًا لـ **باري**[37] حصر أربع مقاربات للاقتضاء:

6-1-1. المقاربة التصورية:

تستند المقاربة التصورية للاقتضاء على أطروحة مفادها أن كل معلومة ذات طبيعة اقتضائية هي معجمية (lexicale) فإذا كانت (15) تقتضي (16):

(15) ليس زيد أعزب.

(16) زيد ذكر وبالغ وإنسان.

فإن «أعزب» تقبل التحليل إلى سمات دلالية [+ ذكر] و[+ بالغ] و[+ إنسان] التي ينضاف إليها الكيان الدلالي المميز: غير متزوج. فالجملة المنفية في (15) تقتضي في المركب الدلالي وجود مؤشرات ومياسم (MARQUEURS)؛ لأن النفي يهم دائمًا الكيان الدلالي المميز، فما يُنفى في العبارة هو أن يكون زيد غير متزوج، لا أن يكون ذكرًا وبالغًا وإنسانًا، فإنكار وجود السمات الدلالية سيكون إنكارًا لوجود المعجم. وتعد هذه البنية في الواقع

مجرد تحصيل لحاصل من البنية الدلالية نفسها. وهذه نتيجة تعود إلى كون الاقتضاء ليس حيزه الجملة بل المعجم دائمًا. ومن الواضح أن المقاربة التصورية لا تعترف، على مستوى القول، إلا بالدلالة التحليلية (**Analytique**)، فالاقتضاء يعني الاستلزام تحليليًا. لكن هذه المقاربة التصورية غير متماسكة نظريًا، وغير قابلة للاستعمال تجريبيًا. ويظهر هذا القصور التجريبي بسهولة بالمثال التالي: إذ كيف يمكن تطبيق الاقتضاء (18) على (17)؟

(17) لا أحد من جيراني أعزب.

فهذه الجملة يجب أن تحتوي إذا اتبعنا التحليل (15) – (16) الاقتضاء التالي، وهو اقتضاء خاطئ طبعًا.

(18) كل جيراني ذكور وبالغون.

إن التعريف التصوري لانبنائه على المحايثة اللغوية التامة غير ملائم؛ لأنه يفتقر إلى موضوع البناء، أي إلى السياق المقتضى أو المرجع الخطابي.

6-1-2. المقاربة الدلالية:

يعرف «ستراوسن» (Strawson 1952)[38] الاقتضاء الدلالي كما يلي:

«نقول إن ق 1 تقتضي ق 2 إذا كانت ق 2 شرطًا ضروريًا لصدق أو كذب ق 1».

ومثل هذا التعريف يفسح المجال أمام إمكان وجود قول دال من دون قيمة صدقية، فالقضية:

(19) ملك فرنسا أصلع.

تقتضي:

(20) لفرنسا ملك:

ويرى ستراوسن أن الحكم بصدق هذه القضية، أو بكذبها، يتم انطلاقًا من الاعتقاد في وجود ملك فرنسا ومن الحكم انطلاقًا من هذا الاعتقاد على ما إذا كان بالفعل أصلع، فإذا لم يكن لفرنسا ملك، فإن (19) ليست لا صادقة ولا كاذبة. وهذا أمر يستتبع القول إن ملك فرنسا ليس أصلع، أي أن (19) كاذبة،لذلك فإن (19) تكون صادقة أو كاذبة إذا، وإذا فقط، كان لفرنسا ملك، لكن هذه المقاربة الدلالية في صياغة «**ستراوسن**» غير كافية إذا أردنا تفسير حدوس المتكلمين في خصوص التمييز بين قول صادق – كاذب، وبين قول فارغ من القيمة الصدقية، وهي بالإضافة إلى ذلك لا تنطبق على كلية ظواهر الدلالة المقتضاة. لنقارن:

(19) ملك فرنسا أصلع.

(21) وصل ملك فرنسا إلى الرباط هذا الصباح على الساعة العاشرة.

(22) لقد تناولت الشاي مع ملك فرنسا وملكة بلجيكا.

فحتى وإن علقنا حدسيًا كل صلاحية صدقية بالنسبة إلى (19)، طبقًا لتعريف «**ستراوسن**»، فإننا لا يمكن أن نقوم بالشيء نفسه بالنسبة إلى (21) و(22) اللتين لا يمكن إلا أن تُقوَّما باعتبارهما كاذبتين. والأسباب، يقول **باري**[39]، واضحة، فالقرائن الزمانية والمكانية التي أضيفت إلى (21) وتدخل الذات المتكلمة في مقال (22) تدمر نوعًا من «**الحيادية الإحالية**» لحاضرة في (19)، ففي (19) يقوم الاقتضاء بتعليق الصلاحية الصدقية، بينما يجعل في حالة (21) و(22) القول كاذبًا؛ لأن المرجع في (21) أصبح محينًا بشكل ملموس جدًا، بإضافة فضلتي الزمان والمكان اللتين تغيران «المرجع المجرد». وفي (22) يصبح المحور ليس ملك فرنسا، بل المتكلم ذاته، ويؤكد **باري**[40] على أن التعريف الدلالي ليس واردًا مادام ليس ثمة شروط صدقية مستقلة عن شروط نجاح المقال. ويرى أن ما يسمى عادة منذ ستراوسن (1950-1952) بالاقتضاء الدلالي

ليس هو في الواقع سوى شرط للنجاح الوجودي لفعل الإحالة، ففعل الإحالة الذي يسند بمعية فعل الحمل دلالة إلى الجملة (19) لا يمكن أن يكون مناسبًا إلا إذا كان وجود الإحالة مقبولاً في (20)، فالجملة (20) ليست شرطًا صدقيًا ولكنها شرط لنجاح فعل الإحالة الذي بدونه يصبح التقرير (19) غير وارد.

3-1-6. المقاربة التداولية:

يعد « **لاطرافيرس**»[41] الاقتضاء ظاهرة تداولية، يجب أن يخضع لتحليل تداولي، والعلاقات القائمة بين الإثبات والاقتضاء يجب أن تحدد، لا تبعًا لمحتوى القضية المعبر عنها، بل بالأحرى تبعًا للوضعية التي أنتج فيها القول. ويكون الاقتضاء تداوليًا بالمعنى التالي: «تعد القضية [أو المحتوى] **ق** اقتضاءً تداوليًا بالنسبة إلى المتكلم **م**، إذا كان المتكلم **م** يعتقد أن **ق** ويعتقد أن مخاطبه يعتقد أن **ق**، ويعتقد أن مخاطبه يعرف أن له تلك الاعتقادات».

ومن ثم، فإن المشاركين في التواصل هم الذين يقومون أو الذين يملكون الاقتضاءات، وليس الجمل أو الأفعال اللغوية، فالتفسير التداولي لـ (19) يقضي بأن المتكلم الذي ينطق بهذه الجملة يريد أن يقول شيئًا، أو يعني على الأقل شيئًا ما أو يحيل على أحد ما حتى ولو لم يوجد في الواقع الفرد الذي يطابق الوصف. إن التفسير تداولي، لأنه يربط الإحالة بالقدرة الإشارية للحدود، وبالاستعمال الذي يخضعها له المتكلمون لإقامة علاقات إحالة. ويتم تصور الاقتضاء التداولي عند **باري**[42] باعتباره قضويًا وذا وظيفة صدقية ومعرفية، ويظهر ذلك من التعريف الذي يقدمه له: «نقول: تقتضي **ق** تداوليًا الدلالة التداولية المستلزمة بالنسبة إلى «**السياق الإحالي**» إذا، وإذا فقط، لم تكن **ق** صادقة في هذا السياق الإحالي، عندما تكون الدلالة المستلزمة غير متسقة مع السياق الإحالي».

وتكون الخصائص التداولية والصدقية للاقتضاء مضمونة بقبول الفكرة، التي مفادها أن القضية المستلزمة قضية معرفية [proposition épistémique] والسياق الإحالي عالم ممكن. وباعتبار هاتين الخاصيتين يصبح إثبات أن «**ق** تقتضي الدلالة التداولية المستلزمة» مساوية لـ «المتكلم يقتضي الدلالة التداولية التي تستلزمها **ق**».

6-1-4. المقاربة الإنجازية:

لقد صيغت هذه المقاربة على نحو واضح في نظرية الأفعال اللغوية (سيرل 1969)، والنظرية القصدية للدلالة (جرايس 1957)، وقد يطلق على هذا الاقتضاء شروط نجاح الفعل اللغوي، إذ لا شك أن (22) تشكل نوعًا من شروط نجاح (23):

(22) النافذة المفتوحة.

(23) أغلق النافذة من فضلك.

ويكمن الفرق بين «الاقتضاء التداولي» و«الاقتضاء الإنجازي» في أنه في الحالة الأولى تكون الدلالة المستلزمة (signification impliquée) قضوية، وفي الحالة الثانية تكون غير قضوية، وأنه في الحالة الأولى يكون المقتضى نسقًا من الاعتقادات، وفي الحالة الثانية قصدية قابلة للتنميط[43].

لقد رأينا أن المقاربة التصورية تفتقر إلى موضوع البناء؛ أي إلى السياق المقتضى أو المرجع الخطابي، وأن المقاربة الدلالية ليست ناجعة مادام ليس ثمة شروط صدقية مستقلة عن شروط نجاح المقال. ولا يستجيب لهذين الأمرين: السياق وشروط النجاح إلا المقاربتان التداولية والإنجازية. وإذا صح هذا الاستنتاج، فإنه سينتصب دليلاً على وجاهة المقاربة التداولية التي لا تبقى مجرد سلة لمهملات **اللسانيات اللسانية** التي تحلل اللغة في ذاتها ولذاتها بمختلف

مستوياتها، بل منظورًا يخلص لماهية اللغة الطبيعية بوصفها وسيلة للتفاعل الاجتماعي.

7. خـاتمـــة:

يقول **أوفيربك**(44): «إن أول مطلب يجب أن يستجيب له نموذج بديل هو أن يكون، على الأقل، أقوى من ذلك يدعي تعويضه، أي أن يتمكن من التصدي بالكفاية التجريبية نفسها لأكبر قدر من المعطيات».

ولعله قد بدا جليًا مدى الاتساع والشمول الذي تتمتع به المقاربة التداولية من خلال المعطيات اللغوية التي وضعناها على محك النظر التداولي. ولعله قد تبين ثانية أن المكون التداولي مكون أساس من التحليل اللغوي وليس مكونًا لاحقًا يلجأ إليه لحل الصعوبات التي تعترض التركيب أو الدلالة.

إن نقطة انطلاق المقال كانت البحث عن الكيفية التي صيغ بها مشروع التداوليات والسياق النظري الذي تم فيه ذلك؛ بدءًا بالنزعة الوضعية – الموضوعية في تقسيمها الثلاثي لأبعاد الدليل اللغوي ومقتضاها التعبيري، وانتهاءً بالنزعة التواصلية التي تحدد اللغة من حيث هي شكل ووسيلة للتواصل والتفاعل الاجتماعيين.

وقد بدا أن الثابت الذي يحفظ لهذا المشروع هويته ومنزلته، تبعًا لمختلف الأنظار التداولية، هو مفهوم القدرة التواصلية أو القدرة التداولية، فتبني هذا المفهوم هو الذي يعطي التداوليات منزلة شاملة تقع تحتها الدلاليات والتركيبيات.

بناءً على ذلك قُدمت معالجة لبعض الظواهر التركيبية والدلالية، والدلالية – التداولية، حيث تبين أن الوصف الكافي للسلوك اللغوي لا يمكن أن يُقضى – إلا بموجب قرار نظري تعسفي، لا بموجب طبيعة الموضوع نفسه – مجال

التداوليات وأن الوصف الكافي هو الذي يقدم تفسيرًا لكل العناصر المساهمة في السلوك اللغوي التي بدونها يصبح هذا السلوك ناقصًا أي غير مناسب.

وأخيرًا، إذا كان في الإمكان دحض مقاربة من المقاربات – مادامت قابلية الدحض شرطًا من شروط قيام النظرية العلمية – بالاستناد إلى نموذج آخر مخالف في مقتضياته وأدواته، أو ببناء تناقضات داخلها، فإن الحل الممكن أيضًا هو تغيير السؤال من ما هو موضوع العلم؟ إلى كيف هو موضوع العلم؟ خصوصًا عندما يتعلق الأمر بالتداوليات.

هوامش وإحالات

1) S. Dik, 1989:2.

2) M. Meyer, 1989:105.

3) في سنة 1938 كتب شارل موريس مقالة في موسوعة علمية، عنونها بـ «أسس نظرية الدلائل»، بيّن فيها أن اللغة يمكن أن تعالجها ثلاثة اختصاصات، وهي: التركيبات (أو بصفة عامة النحو)، وتعنى بدراسة العلاقات بين الدلائل، والدلاليات، وتعنى بدراسة الدلالة التي تتحدد بعلاقة تعيين المعنى الحقيقي القائمة بين الأدلة وما تدل عليه، (أي بالعالم)، وأخيرًا التداوليات، التي تعنى بدراسة علاقات الأدلة بمستعمليها.

ويرى موريس بالمناسبة أن التداوليات تقتصر على دراسة ضمائر التكلم والخطاب وظرفي المكان والزمان (الآن، هنا)، والعبارات التي تستمد دلالتها من معطيات خارج اللغة، أي من المقام الذي يجري فيه التواصل.

انظر: آن روبول وجاك موشلار (1998) التداولية اليوم: علم جديد في التواصل. ترجمة د. سيف الدين دعفوس ود. محمد الشيباني، ومراجعة د. لطيف زيتوني، المنظمة العربية للترجمة. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. لبنان ط 1، 2003م، ص 29.

- Anne Reboul (1995) La pragmatique à la conquête de nouveaux domaines: la réféernce in L'Information grammaticale 66; 32-37 (1995).

- http://halshs.ccsd.cnrs.fr/docs/00/02/90/14/PDF/Prag.pdf.

مصدر المقال الأصل:

- Morris. CH. 1938: "Foundations of the theory of sings", in Intrernational Encyclopedia of Unified Sciencel/2. Chicago, University of Chicago Press. Traduction Française (1974): "Fondements de la théorie des signes" in Langages 35; 15-21.

4) يعبر فتجنشتاين في الرسالة المنطقية الفلسفية عن هذا المقتضى بعبارة دقيقة قائلاً: «إن دلالة دليل ما في التركيبيات المنطقية لا يجب أن تنهض بأي دور، بل يجب على هذه الدلائل أن تمنح نفسها دونما طرح لسؤال في خصوص دلالتها. يجب أن تتصدى لوصف العبارات فقط» (الرسالة: 3.33). على أنه يجب التمييز بين نمطين من الصور التركيبية للقضايا، بين صور تركيبية مؤولة، أي تلك التي تربط بها الإحالة (العالم) أي الدلالة، وبين صور تركيبية غير مؤولة، لكنها لا تكون مع ذلك غير معقولة من جهة الحقيقة، أو الصدق والواقع.

5) تبعًا للايكوف وجونسون (G. Lakoff & M. Johnson, 1980:202-205)، فإن هذا التصور الوضعي للغة يمكن أن يدرج ضمن التصور الموضوعي للصدق، الذي يقضي من جهة أولى بأن المعنى موضوعي أيضًا، يتحدد في استقلال عن أي عناصر ذاتية، كالثقافة وصيغ الفهم، وكل ما يختص بسياق خاص، فـ «المعنى الحرفي وشروط الصدق يمكن أن يسندا إلى الكلمات والجمل بمعزل عن سياقات الاستعمال الخاصة» (Davidson, 1978:33). ويقضي من جهة ثانية بأن الموضوعات اللغوية القائمة وبنيتها التركيبية وخصائصها وعلاقاتها مستقلة عن الطريقة التي يفهمها الناس بها. وتستتبع وجهة النظر هذه أن العبارات اللغوية موضوعات يمكن للنحو أن يدرسها في استقلال عن المعنى والفهم الإنساني.

6) M. Meyer, 1989:109. (6

7) P. Jacob, 1989:226.

8) أحمد المتوكل (البحث اللساني والسيميائي: 287).

9) م.ن: 288.

10) G. Leech, 1983:6.

11) F. Latraverse, 1987:26-36.

12) يميز في عناصر اللغة، ولاسيما الإشارية منها، بين كونها نمطًا (Type) تمثل كيانًا لغويًا واحدًا، يظل هو هو في مختلف تحققاته، وبين كونها وقوعًا، أو نزلة، وورودًا (Token) في سياق كلام نصي أو مناسبة. وينحو التعامل مع الدليل اللغوي (العلامة) أو العبارة اللغوية في المستوى الأول منحًى حرفيًا في استقلال عمن يقولها، أو عن الظروف التي تقال فيها، أو عن غرضها، بينما ينحو في المستوى الثاني منحًى سياقيًا وإحاليًا؛ يأخذ بعين الاعتبار هوية المتكلم، وقصده، والوضعية التواصلية، بحيث يلاحظ أن المعنى الحرفي قد تغير وأصبح أكثر دقة وثراءً. فلفظة «أنا» تعد «نمطًا» له محتوى دلالي واحد لا يتغير (ضمير المتكلم المفرد المنفصل)، غير أن لها ثلاث نزلات، أو حدوث، كما في قوله تعالى: ﴿**قال أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين**﴾ (الشيطان) (الأعراف: 7). ﴿**قال أنا ربكم الأعلى**﴾ (فرعون) (النازعات: 24). ﴿**إنني أنا الله لا إله إلا أنا فاعبدني وأقم الصلاة لذكري**﴾ (الله عز وجل) (طه: 14).

انظر:

Armengaud. F. 1985. La Pragmatique. Col. Que sais-je ?n = •2230, pp: 20-21. PUF. Paris.

13) Latravers, 1987:21.

14) F. Jacques, 1982:78.

15) H. Parret, 1980:50.

16) Leech. G, 1983:48.

17) Dik. S.1989:4.

18) Leech, 1983:46;1980:16.

19) Dik. S.1989:4.

20) Parret, 1980:32.

21) H. Parret, 1982:67.

22) Parret, 1980:32.

23) Latravers, 1987:238.

24) يلح **سيرل** في إطار تحليل ظاهرة الأفعال اللغوية على الاهتمام في الوقت ذاته بالمظهر القصدي والمظهر العرفي، وعلى الاهتمام بوجه خاص بالعلاقة القائمة بين هذين المظهرين، فالدلالة، بالإضافة إلى أنها مسألة تتعلق بالقصد، تتعلق بالأعراف أيضًا .J. Searle) (1969:85-86. ويتبنى **باري** الموقف نفسه، إذ يرى أن مجال التداوليات الشاملة يجب أن يشمل كل العناصر التي ترتبط عرفيًا بالدلالة، على اعتبار أن تلك العناصر تعبر عما يفعل المتكلم عندما يقول جملة ما (H. Parret. 1982:67).

25) Harret, 1982:67.

26) Wonderlich, 1972:34.

27) يندرج هذا التوجه ضمن برنامج عام، هدف من خلاله الفلاسفة الوضعيون عامة، والوضعيون المناطقة خاصة، إلى رفع التباس اللغة الطبيعية، وإلى إقصاء القضايا الفلسفية الزائفة، المتمثلة في الميتافيزيقا، وذلك بعد أن تبين لهم أن حقيقة الإشكالات الفلسفية تكمن في عدم فهم منطق اللغة، ويعبر **فتجنشتاين** في مرحلته الأولى عن هذا التوجه بوضوح، قائلاً: «إن أغلب القضايا والأسئلة الفلسفية تعود إلى عدم فهمنا منطق لغتنا (إنها من قبيل السؤال عن معرفة ما إذا كان «الخير» يتطابق كليًا أو جزئيًا مع «الجمال»)، ومن ثم فليس من الغريب أن تكون كل المشكلات الأكثر عمقًا ليست مشكلات بالمرة» (الرسالة المنطقية الفلسفية: 4.003).

28) Galmiche. M 1991. Sémantique Linguistique et Logique. Un exemple: La théorie de R. Montague. PUF.

29) هذا القول معناه أن أحد آثار تصريف البناء لغير الفاعل في رأس فعلي هو أن ينزع من موقع الفاعل الذي يناسبه في بنية ما منزلته، باعتباره موقعًا محوريًا. فالدور المحوري

المناسب للموضوع الفاعل ليس محذوفًا؛ إذ يمكن أن يتحقق اختيارًا على صورة فضلة: By NP في الإنجليزية وpar NP في الفرنسية. بعبارة أخرى: لا يغير تصريف البناء لغير الفاعل الشبكة المحورية الملازمة للرأس الفعلي، بل يغير محل تحقق الموضوعات المتعلقة بهذا الرأس فقط.

انظر لمزيد اطلاع:

- Chomsky. N. 1987. La nouvelle syntaxe. traduit de l'anglais par lêlia Picabia. Présentation et commentaire d'Alain Rouveret. éd seuil, Paris.

- الفاسي الفهري، عبدالقادر (1986 أ). المعجم العربي، نماذج تحليلية جديدة. دار توبقال للنشر. البيضاء.

(1990). البناء الموازي: نظرية في بناء الكلمة، دار توبقال للنشر. البيضاء.

30) الفاسي الفهري، عبدالقادر (1985). اللسانيات واللغة العربية. نماذج تركيبية ودلالية. دار توبقال للنشر. البيضاء.

31) انظر المتوكل، أحمد (1988)، قضايا معجمية، المحمولات الفعلية المشتقة في اللغة العربية. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. الرباط.

32) على الرغم من أن النحو الوظيفي الذي يمثله عربيًا الأستاذ أحمد المتوكل ينزع منزعًا تداوليًا، فإن الوصف الذي يقدمه لظاهرة البناء لغير الفاعل يحصر مبررات حذف الفاعل أو البناء للمفعول في «تمكين مفعول التركيب المبني للمعلوم من أن يكون محورًا» (أحمد المتوكل (1988). ص 131). ولا يذكر المتوكل وظيفة أخرى، وسيتضح في المقابل فيما بعد أن ثمة وظائف متعددة للبناء لغير الفاعل، وهي وظائف تواصلية في المقام الأول.

33) انظر بصدد مسائل البناء لغير الفاعل في باب النائب عن الفاعل: ابن عصفور في شرح الجمل للزجاجي، وابن هشام في شرح قطر الندى وبل الصدى وفي شرح شذور الذهب، وابن يعيش في شرح المفصل. ودليل السالك إلى ألفية ابن مالك. المجلد 1. تأليف عبدالله الفوزان. الناشر دار المسلم. الطبعة الأولى. تاريخ الطبعة 1998م. ص 339 وما بعدها. وانظر جامع الدروس العربية لمصطفى الغلاييني. الجزء الثاني. المكتبة العصرية. الطبعة 28؛ 1993. ص 246.

34) يعد مفهوم السياق أو المقام مفهومًا حاسمًا في التداوليات، وقد استند إليه هانسون 1974 في تصنيف التداوليات إلى درجات ثلاث:

1. **تداولية الدرجة الأولى**، وتهتم بدراسة الرموز الإشارية، أي العبارات الملتبسة نسقيًا، والتي يتغير معناها وإحالتها تبعًا للسياق الإحالي: المتكلم وإحداثية الزمان والمكان. وبهذا الاعتبار تنحصر وظيفة السياق بالنسبة إلى بارهيلل (Bar Hillel; 1954) في رفع التباسات الإشاريات.

2. **تداوليات الدرجة الثانية**: وموضوعها دراسة الكيفية التي ترتبط بها القضية المعبر عنها بالجملة المنطوقة، حيث يجب التمييز بين الدلالة المراد إبلاغها والدلالة الحرفية (كظاهرتي الاقتضاء والاستلزام)، أما السياق هنا فهو ذو طبيعة معرفية ويشمل الاعتقادات التي تتقاسمها الذوات والتي تصبح مشتركة شيئًا فشيئاً، ويتدخل السياق ليرفع الالتباسات عن الجمل التي لا تحتوي الإشاريات بل الجمل التي تعبر عن القضايا المتناقضة.

3. **تداوليات الدرجة الثالثة**، وهي نظرية الأفعال اللغوية، وتتميز باعتبارها موسومة لسانيًا. إن تعيين ما تم إنجازه في وضعية مقالية ما يتطلب سياقًا أكثر غنى طبعًا، لكنه سياق يفتقر إلى التحديد عكس ما هو الحال في الحالات السابقة.

انظر لمزيد اطلاع:

- Francis Jacques Article: La Pragmatique in Encyclopaedia Universalis. 1984.
- Paul Gauchet Pragmatique formelle et compétence pragmatique in H. Parret et al; 1980.

35) Wonderlich. 1972:34; 35.

36) R. Kempson 1975.2.

يميز كمبسن (Kempson, R. 1975:48) بين الاستلزام والاقتضاء، ويحدد الأول باعتباره علاقة بين قضيتين، بحيث ينتج صدق القضية الثانية بالضرورة عن صدق القضية الأولى، أي أنه ليس من الممكن إثبات صدق ق 1 ونفي صدق ق 2، فالقضية ق 1: هذا الرجل أعزب تستلزم ق 2: هذا الرجل إنسان. مادام أنه إذا كانت ق 1 يجب أن تكون كاذبة أيضًا. في حين أنه إذا كانت ق 1 كاذبة، فلا شيء ينتج عن ذلك؛ إذ إن ق 2، يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة. أما الفرق بين الاستلزام والاقتضاء، فيبدو بطريقتين اثنتين فقط: ما ينتج عن كذب ق 1 وما ينتج عن كذب ق 2. فعندما نقول إن ق 1 تقتضي ق 2 فإن صدق ق 2 يجب أن يكون ناتجًا عن صدق ق 1، لكن إذا كانت ق 2 كاذبة فإن ق 1 لن يكون لها أية قيمة صدقية، أي لن تكون صادقة أو كاذبة، أو بمعنى آخر لن تكون قضية بالمرة. وعليه إذا كانت ق 1 كاذبة فإن ق 2 يجب أن تكون صادقة. ويوضح الشكل التالي هذا الفرق:

الاستلزام		الاقتضـاء	
ق 1	ق 2	ق 1	ق 2
ص	ص	ص	ص
ك	ك	~ (ص V ك)	ك
ك	ص V ك	ك	ص

37) H. Parret. 1980.80-110.

38) انظر: Kempson. R. 1975:48.

39) Parret. H et al, 1980.87-88.

40) Ibid. P: 84.

41) Lattravers 1987.151.

42) Parret. H. 1980.99.

43) ibid. P: 90.

44) M. V. Overebeke 1980:409 ***in*** Parret. H Et al 1980. p:409.

قائمة بالمراجع المعتمدة

- آن روبول وجاك موشلار (1998) التداولية اليوم: هلم جديد في التواصل، ترجمة د. سيف الدين دعفوس ود. محمد الشيباني ومراجعة د. لطيف زيتوني. المنظمة العربية. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. لبنان ط 1، 2003، ص 29.
- الفاسي الفهري، عبدالقادر (1986 أ)، المعجم العربي، نماذج تحليلية جديدة. دار توبقال للنشر. البيضاء.

(1990). البناء الموازي: نظرية في بناء الكلمة، دار توبقال للنشر. البيضاء.

(1985). اللسانيات واللغة العربية. نماذج تركيبية ودلالية. دار توبقال للنشر. البيضاء.

- المتوكل، أحمد (1981)، نص التقرير المقدم لمائدة الدلالة حول موضوع: الدلاليات والتداوليات «إشكال الحدود». البحث اللساني والسيميائي. منشورات كلية آداب الرباط. 1984م.

(1988). قضايا معجمية، المحمولات الفعلية المشتقة في اللغة العربية. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. الرباط.

- Armengaud F. 1985. La pragmatique. Col Que sais-je ? PUF.
- Brekle. H. 1972. Sémantique. tr. et adapté par P. Gardiot et Yven Girard. Librairie Armand Colin. Paris. 1974.
- Dick. S. 1980. Studies in Functional Grammar. London. Academic Press 1989. The Theory of FG. Foris publications. Holland.
- Frege. G. 1971. Ecrits logiques et philosophiques. tr et intro de C.Imbert. eds du Seuil Paris.
- Galmiche. M. 1991. Sémantique linguistique et logique. Un exemple: La Théorie de Montague. PUF. Paris.
- Gochet. P. 1980. Pragmatique formelle. Théorie des modèles et compétence pragmatique. ***In*** H. Parret et al 1980: Le langage en contexte.
- Jacob. p. 1980 l'empirisme logique ses antécédents, ses critiques. ed. Minuit. Paris.

- Jacques. F. La pragmatique. Encyclopedia Universalis. 1984.

- Kempson. R. 1975. Presupposition and the delimitation of semantics. Cambridge University Press.

- La Koff. G & Johnson. M. 1980. Metaphors we live by. The university of Chicago Press.

- Latraverse. F. 1987. La pragmatique. Histoire et Critique. Pierre Mardaga editeur. Bruxelles.

- Leech. G. 1980. Exploration ***in*** Semantics and Pragmatics. Amsterdam. John Benjamins.

- 1983. Principles of Pragmatics. Longman Group Limited.

- Meyer. M. 1982. Logique. Langage et Argumentation. Hachette. Paris.

- Overberke. M. V. 1980 Pragmatique Linguistique. L. Analyse de l'énonciation en linguistique moderne et contemporaine. ***In*** H. Parret et al 1980.

- Parret. H. 1980. connaissance et contextualité in H. Parret et al 1980: Le langage en contexte: Etudes philosophiques et linguistiques de pragmatique. Amsterdam, John benjamins.

- 1982. Nouveaux éléments de pragmatique intégrée. pp: 61-71 ***In*** Philosophie et langage. Annales de l'institut de philosophie et de science morales Ed. del'umiversité de Bruxelles.

- Travis. CH. 1981. The True and the False. The domaine of the pragmatics. Amsterdam. John Benjamins.

- Wittgenstein. L (1921). Tracatus Logico-philosophicus suivi de:

(1953) Investigations philosophiques. tr Pierre Klossowski. Editions Gallimard. 1961.

- Wonderlich. D. 1972. Pragmatique, situation d' énonciation et deixis. Tr. par Jenny Grumbach in Langage. 7eme année. Juin 1972. n =026.

* * *

تطور مصطلح الطبقات
من ابن سلام إلى ابن المعتز

بوزيـــان أحمـــد

التطور التاريخي للفظ « طبقة »

ما من اثنين يختلفان حول عراقة علم الحديث الشريف، الذي نهض عملاقًا في مناهجه وأصوله، حتى أضحى علمًا مستقلاً بذاته، له قواعده وأصوله ومناهجه. حرصاً من المسلمين على تدوين الحديث الشريف، من حيث هو المصدر الثاني لتشريعاتهم في الفقه والمعاملات. وبالجملة يعد الشق الثاني للدين الإسلامي بعد القرآن الكريم.

فجند العلماء كل طاقاتهم لخدمة الحديث الشريف، فاستوى علمًا ناضجًا. فراح العلماء يصنفون الرواة في طبقات، باحثين منقبين، مستعملين منهجًا علميًا، تمثل في: الجرح والتعديل.

لكن اللافت للنظر أن اللغة العربية سايرت هذا الاهتمام والتقديس. فاستمدت قداستها من قداسة الدين نفسه، من حيث أن الدين قيم تحملها هذه اللغة، فكان – من منظور ديني صرف – اعتناء الرواة باللغة العربية، والتي

لا يمثلها في جلاء صفائها إلا الشعر الجاهلي، مما دفع باللغويين والنحاة والبلاغيين إلى توثيق بعناية بليغة – لا تفوقها إلا دقة العناية بالحديث النبوي الشريف – مصادر اللغة وجمعها، وترتيبها، وتبويبها، ولا يمثلها في ذلك إلا الشعر الجاهلي، وبذلك تحول من كونه شاهدًا على الخطأ والصواب، والسلامة والفطرة إلى نموذج مثالي يتجلى فيه الكمال الافتراضي، باتفاق علماء اللغة، والبلاغيين. وتحول الشعر الجاهلي إلى شاهد وفقه تتم محاكمة النصوص باعتباره معيارًا يُدلل من خلاله على فاعلية الإعجاز القرآني.

فالشعر كان المعين الأول الذي لا ينضب، في تفسير القرآن الكريم والحديث الشريف. فكان جارالله، أبو القاسم الزمخشري، إذا استعصت عليه مفردة في القرآن الكريم، لا يتورَّع في أن يشرحها، ويدلل عليها ببيت ماجن من الشعر الجاهلي مصداقًا لقوله ﷺ: (**إن من الشعر لحكمة، فإذا ألبس عليكم من القرآن فالتمسوه في الشعر فإنه عربي**)[1]. لأن الشعر الجاهلي كان عند الجاهلين (ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصرون)[2]. وعليه، فإن الشعر هو الذي حافظ على اللغة العربية. وكما قيل: «لولا الفرزدق لضاع ثلث اللغة». وهكذا ساير الشعر عامة، والجاهلي خاصة درجة الحديث الشريف في العناية والتمحيص، لأن (فن الشعر من بين الكلام كان شريفا عند العرب، ولذلك جعلوه ديوان علومهم، وأخبارهم، وشاهد صوابهم وخطئهم، وأصلاً يرجعون إليه في الكثير من علومهم. وكانت ملكته مستحكمة فيهم شأن ملكاتهم كلها)[3].

وكان الحافز الذي أدى إلى تدوين الحديث هو مخافة ضياعه، وهو الحافز نفسه الذي أدى إلى تدوين الشعر صونا له من الوضع والانتحال، وحفاظا له من الرواة المزيفين. وبذلك ظهر علماء يمحصون الأصيل من الدخيل، فنظروا في الرواة والأسانيد، فوضعوا الرواة في شكل طبقات على غرار طبقات المحدِّثين.

على أن هناك تداخلاً بين الحديث الشريف، والشعر الجاهلي، من حيث العناية. فلم يكن ثمة مجال اختصاص بعينه «وكثير من الأدباء درسوا الحديث وكثير من المحدثين تذوقوا الشعر ورووه»[4]، ومن هؤلاء على سبيل التمثيل، ابن قتيبة الدينوري، صاحب كتاب الشعر والشعراء، وتأويل مشكل الحديث.

فسار الأدباء على نهج المحدّثين، والفقهاء، فأولوا عناية خاصة للرواة والأسانيد لتخريج الرواية على غرار رواية الحديث الشريف. ولكن لم يبالغ رواة الشعر مبالغة المحدثين في العناية والتمحيص. وذلك لسبب طبيعي ومنطقي، مفاده أن الحديث الشريف مقدس من جهة، ومن جهة أخرى لارتباطه بتشريع الحياة كلها. فلا يطبق حكم شرعي بالاستناد إلى حديث ضعيف، أو موضوع. وعلى العموم كان المحدثون أكثر حرصًا ودقة في تحري الخبر اليقين.

وكما أسلفنا فإن فكرة الطبقات ظهرت مبكرة في المجال الفقهي. فلقد ذكر صاحب الفهرست ذلك، وأورد أن أبا عبد الله بن عمر الواقدي، قد ألف كتابا في الطبقات وبعده ابن سعد في كتابه المشهور: «طبقات ابن سعد». وللهيثم بن عدي كتاب في طبقات الفقهاء، والمحدثين[5].

هذا التشابه في الطرح التصنيفي بين الفقهاء والأدباء، تولد من تقليد الأدباء للمحدثين، في التقسيم الطبقي. ويمكن أن نرجع ذلك إلى:

- الحديث الشريف دخله كذب على الرسول ﷺ، والشعر الجاهلي كذلك دخله الوضع والانتحال، مما أدى بأهل الاختصاص في كلا المجالين إلى الاحتراز والتريث.
- مكانة الشعر الجاهلي في تفسير القرآن الكريم، فكانت مكانته من مكانة الدين نفسه في العناية والحفظ.
- تأثر الأدباء بالمحدّثين، بالإضافة إلى كون بعض المحدثين في الوقت نفسه أدباء، فطبقوا هذا المنهج على ذاك.

وهكذا استقر مفهوم «طبقة» في علم الحديث على أنه الرتبة أو المنزلة، كقولهم: طبقة الصحابة أو التابعين، وهلم جرا.

ولم ينتقل مفهوم الطبقة إلى المجال الأدبي فحسب، بل تعداه إلى المجال الاجتماعي، والسياسي، وحتى الاقتصادي، فقسمت الرعية إلى قسمين:طبقة الخاصة وطبقة الدهماء، ثم تفرعت عن الطبقة الخاصة طبقة الخليفة، والحاشية وطبقة الوزراء وغيرها. وعليه نستخلص أن ظهور «الطبقات» عند المحدثين أسبق منها عند الأدباء. وذلك لسبب موضوعي، وتاريخي. وهكذا أصبحت فكرة الطبقات شائعة في المجال الأدبي مستساغة في الاستعمالات. ولم تكن تثير وقتها إشكالية في المفهوم والدلالة، من حيث أنها ترسبت في الوعي النقدي الجماعي بأنها ذات أبعاد ترتبط بالثقافة السائدة وقتئذ.

مفهوم فكرة الطبقات

مما لا شك فيه أن الباحث أول ما يصدمه من المصطلحات النقدية القديمة مصطلح «طبقة». هذه اللفظة لم ترد عبثًا، ولا عفو الخاطر، تتصدر عناوين الكتب القديمة عامة والأدبية خاصة، حيث أضحت فكرة الطبقات شائعة، ليست على المستوى الأدبي فحسب، بل تعدته إلى كافة العلوم الإنسانية في المصنفات القديمة من فقه، وتاريخ، وغيرهما، «كطبقات النحويين البصريين» للزبيدي، و«طبقات الأطباء» لابن أبي أصيبعة، و«الطبقات الكبرى» لابن سعد، و«طبقات فحول الشعراء» لابن سلام الجمحي، و«طبقات الشافعية»، و«طبقات المالكية»، وغيرها كثير لا يحصى، ذلك أن «أمة من أمم الأرض قاطبة لم تُعْنَ بتراجم أعلامها كما عُنِيَتْ الأمة العربية، وقد شملت تلك التراجم أعلام الأمة في كل ميدان، وكان للأدباء من ذلك نصيب موفور من كتب اختصت بترجمتهم، وأخرى جمعتهم مع غيرهم من الأعلام غير الأدباء. ولا نغالي إذا قلنا إن أوفر الكتب في المكتبة العربية هي للتراجم، وأخصها تراجم الأدباء»[6].

مما لا خلاف فيه لغة أن بين معاني «طبقة» يدل على تماثل شيئين، إذا وُضِعَ أحدهما فوق الآخر، فيكون بذلك مساويًا له، وبالتالي يغطيه. فلقد ورد في لسان العرب بمعان مختلفة، حسب السياق الذي ترد فيه، فقد تكون بمعنى:

- غطاء الشيء، وترد بمعنى التساوي.
- طابَق بين القميصين: لبس أحدهما على الآخر.
- طابق بين الشيئين، إذا جعلهما على حذو واحد.
- طبقات الناس: مراتبهم.
- الحال.
- طابق الفرسُ في جريه، إذا وضع رجليه مواضع قدميه[7].

وعلى هذا لم تكن فكرة الطبقات غريبة في التراث العربي القديم وبذلك – ومن خلال استقراء المادة في لسان العرب – يكون للطبقة أربعة استعمالات:

1 – المرتبة والمنزلة.

2 – المذهب والمنهج.

3 – الحال المميزة لصاحبها.

4 – العلم المتميز في فنه وعلمه.

وهكذا من الضروري أن يتساوى عناصر الطبقة الواحدة، وإن اختل فعل التساوي، فلا معنى لوجود طبقة. فالطبقة الواحدة شرطها أن يتساوى عناصرها في المذهب سموًا أو ترديًا، علوًا أو انحدارًا.

لقد تطور لفظ «طبقة» في صدر الإسلام، وترسّم اصطلاحًا شائعًا، ثم ازدهر بعد ذلك، حتى أصبح في التصنيفات الفقهية. ففي طبقات الحنابلة

لصاحبه القاضي ابن أبي يعلى، حيث روى عن العباس بن محمد بن حاتم الدوري، قال:" انتهى علم الرسول ﷺ على ستة نفر من الصحابة – رضي الله عنهم –: عمر بن الخطاب، وعلي بن أبي طالب، وعبدالله بن مسعود، وأُبي بن كعب ومعاذ بن جبل...أما طبقات الرواة فستة نفر: أبو هريرة، وأنس، وجابر بن عبدالله، وعبدالله بن عمر، وأبو سعيد الخدري، وعائشة»[9]. وهكذا يسرد كل الاختصاصات: طبقات الرواة، وطبقات أصحاب الأخبار والقصص، وطبقات المفسرين، وطبقات خزان العلم، وطبقة الحفاظ، وطبقات الفقهاء. حيث يجعل كل فرد طبقة، وجعل معه ستة نفر. وبذلك يكون مفهوم «طبقة» على أنه يمثل الرأس المتميز والمتفرد في مجال اختصاصه.

أما في المجال الأدبي، فإن الكتاب الذي وصلنا مستعملاً لفظ طبقة هو كتاب ابن سلاَّم الجمحي «طبقات فحول الشعراء»[*] من حيث هو أقدم كتاب وصلنا في مجال اختصاصه[10].

لكن تُجمع الكتب التراثية على أن هناك كتبا، كانت بهذا الاسم، كطبقات الشعراء لمحمد بن داوود، وطبقات الشعراء للشاعر دعبل بن علي الخزاعي المتوفَّى سنة (276)[11].

يلاحظ ههنا أن لفظ «طبقة» أخذ مسارًا آخر غير المعنى الذي كان شائعًا، حيث جُعِلت كل جماعة تنضوي تحت طبقة واحدة، وكل طبقة تضم فحول الشعراء المشهورين. واستنادًا إلى هذا المفهوم قسم ابن سلام كتابه، وجعل منه عنوانا له «طبقات فحول الشعراء». حيث صنفه «على الطبقات، مفرقًا فحول الشعراء زمرًا على أساس التشابه والتناظر الشعري»[12].

في حين أن أصحاب الطبقة الواحدة غير متساوين – بخلاف ما مرّ بنا من مفهوم – وإنما هم متشابهون فقط في المنهج، مع تفرد كل شاعر في مجال تخصصه. ويعلق محمود شاكر – محقق الكتاب – على «أن هذا «التشابه» هو

أساس نظر ابن سلام، ولا يتشابه شاعران إلا في شيء واحد، هو مذهبهما في الشعر، ومنهجهما الذي يتميز به كل واحد منهما»[13]. وإذا نظرنا إلى أصحاب الطبقة الواحدة لا نجد ما يفسر هذا التشابه، أو على أي أساس تم بناء ذلك الترتيب الطبقي للكتاب، أو داخل الطبقة ذاتها. فمفهوم التشابه في الطبقة ذاتها لا مبرر له، إذ يظل مفهومًا غامضًا (مثيرًا للاضطراب ما مفهوم التشابه الذي يقصده ابن سلام؟ حيث لم يقدم منهجًا نطمئن إليه في هذا التشابه)[14].

فابن سلام حين يقدم شاعرا على أصحابه في طبقته، هذا لا يعني أبدًا أنه متفوق على أترابه، بل هم جميعًا متكافئون في الطبقة ذاتها، وإلا لما كان هناك معنى لوجود طبقة واحدة. بل لكانت هناك طبقات داخل الطبقة الواحدة. وإنما كل واحد داخل الطبقة نفسها هو رأس في مذهبه[15]. مع وجود اختلاف بين شعراء الطبقة الواحدة. ولكل واحد منهم خصوصياته التي تميزه عن نظرائه من الطبقة نفسها. مع أن ابن سلام لم يفصل في هذه القضية، بل تركها غامضة، وجعلها مرادفة للمذهب، فما دلالة المذهب عنده؟

سؤال صعب، شائك لايمكن الإجابة عنه بهذه السهولة، وفي هذه العجالة، إلا بالقراءة المتفحصة، والدراسة المتأنية، مع إعمال الفكر، وتدقيق الرؤية في كتابه «طبقات الشعراء». لكن مع ذلك لم يكن ابن سلام يقصد من لفظ «طبقة» المفهوم الشائع في عصره خلال القرن الثاني الهجري، الدال على معنى المنزلة أو الرتبة. إلا أن محقق الكتاب الأستاذ محمود شاكر يرى أن المفهوم الطبقي عند ابن سلام يعني المذهب، أو المنهج. فالشاعر متكافئ مع نظرائه، حيث يُكَوِّن مع غيره طبقة، وأصحاب الطبقة الواحدة متكافئون، ولكل شاعر خصوصياته وتجربته الخاصة[16] مع أن هذا التحليل لا يصمد أمام معاينة شعراء الطبقة الواحدة، ذلك أننا (إذا تتبعنا تقويم ابن سلام لشعراء طبقاته رأينا أحكامًا سريعة، لا تبين عن تمايز وتحليل، وإن كنا لا نغفل أثر الزمن المبكر لعمله النقدي)[17].

على أنه «لا تخلو مثل هذه البواكير من هنّات في المنهج، أو مفارقات بين النظر والتطبيق، أو تعسف في الاشتراط، أو خلل في المعايير، أو إيهام وتجاوز في التفسير والتعليل، والتحليل»[18].

ذلك أنه ساد في هذا العصر – وما بعده – حتى القرن الثالث، أي حتى عصر ابن المعتز، المنهج النقلي، والمتمثل في الرواية، لكن اللافت للنظر أن ابن المعتز ما كان لتأخذه الرواية كل مأخذ، فتنسيه تذوقه للشعر، وهو «شاعر أديب بليغ، لم تلهه الإمارة أو الملك عن التصنيف الممتع على نحو مبدع. مضيفا حلقة متميزة في سلسلة كتب التراجم الأدبية حتى القرن الثالث للهجرة»[19].

وهذا ما يعطينا انطباعا أوليا على أن ابن المعتز لم يكن متقيدًا تقيدًا حرفيًا بمنهج الرواية، فلطالما أعمل ذوقه، فزاوج بين الرواية والذوق الخاص، على خلاف ما ذهب الأصفهاني في الأغاني، أو الصّولي في كتاب الأوراق[20].

مرحلة الاختيار النوعي عند ابن المعتز

قامت طائفة من الشعراء المُحْدَثِين تتمرد على القواعد التي تم استقراؤها من القصيدة المثالية «النموذج»، والمتمثلة في القصيدة الجاهلية، فجوبهت هذه الحركة بقمع فكري. وتنكر لإبداعها. فكان إقصاؤهم من الشعرية العربية، كونهم تمردوا على عمود الشعر.

فابن سلام – مثلاً – من اللغويين الرواة المعْرِضين عن كل محدث، لذلك عكف على فحول القدماء يترجم لهم في طبقات «دون غيرهم»[21]. فكان أن «أقام العلماء «مدرسة» الدفاع عن الشعر الجاهلي، الذي اعتبروه مقياسًا للجودة لا يبلغ مداه شاعر محدث مهما يَعْلُ شأنه، في ضوء تنظير – طبقة العلماء – علماء اللغة»[22]. ذلك أن ابن سلام من المتعصبين للقديم، ولا يرى

الإبداع إلا فيه باعتباره يمثل اللغة في صفائها الفطري، ولا يتم ذلك إلا بحفظ الشعر الجاهلي وروايته، ويرى أنه (لا ينفع الناسَ في ذلك إلا الرواية عن من تقدم)[23].

على أن حركة الشعر الجديد (المحدث) لم تحظ بالاهتمام الوافر، بل قوبلت بالرفض، وجوبهت بالاستنكار، ذلك أنه «لم يحظ الشعر المعاصر برضى النقاد إلا في القرن الرابع الهجري - العاشر للميلاد - حين أخذ النقد يستسيغ قوالب الشعر الحديثة»[24]. وهكذا صار الإبداع حكرًا على الأوائل، دون الأواخر، فشُلّت حركة الإبداع ثم صار قوالب جاهزة سلفًا، وما على الشاعر - إذا شاء أن يبدع - إلا أن يفرغ شاعريته في القوالب المعدة سلفًا، ومن ثم صارت الشاعرية لا تنبع من خصوصية النص الأدبي ذاته، بل من الأسبقية الزمنية.

ولم تظهر حركة الشعر الجديد (المحدث) بحرية، وقوة إلا بعد ثلاثة أجيال تقريباً وذلك في كتابي ابن المعتز: «البديع»[25]، و«طبقات الشعراء»، حيث التفت إلى ظاهرة لم يلتفت إليها غيره، حين خص فئة المحدثين بالدراسة والنقد والترجمة. ويعلل ذلك بقوله: «ليستريح (القارئ) من أخبار المتقدمين وأشعارهم، فإن هذا شيء قد كثرت رواية الناس له فملوه..... والذي يستعمل في زماننا، إنما هو أشعار المحدثين. وإخبارهم فمن ها هنا أخذنا من كل خبر عينة، ومن كل قلادة حبتها»[26].

وهكذا نلمح أن ابن المعتز في إشارة خفية يؤثر الشعر المولد على شعر القدماء، في وقت كان التعصب إلى القديم بلغ مداه، حتى أضحى الخروج على القديم ضربًا من الكفر.

وهو في ذلك لم يخرج عن معايير القدماء، وميزانهم النقدي، فكان تقويمه للشعراء على أساس «الفحولة، التي أولاها القدماء عنايتهم، وصنف فيها

الأصمعي كتابه «فحول الشعراء»، وأقام ابن سلام طبقاته على أساسها[27] – جعلها ابن المعتز في طبقاته وصفًا لشعرائه، حتى غدا للمحدثين فحولهم، كما كان للقدماء فحولهم، وهذا من قبيل التناظر والتماثل بين القدماء والمحدثين في المنازل الشعرية ورُتَبِها... وهو كذلك تصنيف ينصف المحدثين. ويقيل عثارهم عند من رفض مذهبهم الشعري»[28].

ففي كتابه اختار ابن المعتز طائفة عباسية، حيث قصر كتابه على الشعراء الذين مدحوا خلفاء بني العباس ومن شايعهم، ولا يوجد في متن الكتاب من الشعر المألوف والمتداول. وهذا ما يعطيه قيمة تاريخية، وهو منهج يتساوق والإطار السياسي. ولم يكن ابن المعتز راوية ممن يستهان بعلمهم. فقد جالس العلماء في مجالس الأمين، صبيًا، مما أكسبه ذوقًا خاصًا، وحسًا نقديًا عاليًا، ومعرفة موسوعية في علوم شتى، ودراية بشوارد اللغة، بالإضافة إلى شاعريته التي أقر بها من عاصروه، ومن خلفوه.

وهذا ما انعكس على الكتاب، إذ «اتسمت لغة ابن المعتز في طبقاته بالابتعاد عن الحلي اللفظية، والزخارف الأسلوبية. فجاءت خلوا من الجمل المسَجَّعة بالفواصل الموشّات بأنواع البديع .... فهي لغة تاريخية محايدة ملتزمة بالوضوح والسهولة وعدم الإغراب»[29].

والكتاب لم يكن كتاب تراجم، كما هو الحال في الفهرست لابن النديم، أو الأغاني للأصفهاني، وكما هو الحال في اغلب الكتب التراثية، فلم يكن «راوية فحسب، بل كان ذواقا للأدب، فهو يصدر أحكامه، ولا يكتم إعجابه، ونجد ذلك منبثا في كثير من صفحات الكتاب»[30].

والجدير بالذكر أن ابن المعتز في كتابه، لم يعتمد في المتَرْجَم له على تخصيصه بغرض واحد، بل عرض لجميع الأغراض التي نظم فيها الشاعر، وذلك حتى لا تكون العملية مبتورة، ومتعسفة، وحتى يعطي لكل شاعر حقه في

بسط شاعريته. وبالتالي تظهر قدرته الشعرية في النظم، على أغراض شتى، وتكون الآراء النقدية فيه مبنية على منهج ذوقي مؤسس، وفق تعدد الأغراض، على أن الشاعر تظهر شاعريته من خلال النظم في أغراض متعددة.

ومع أن مقدمة كتاب «طبقات الشعراء» قد ضاعت، والمقدمة الموجودة في الكتاب مدسوسة منتحلة. إلا أن وجود المقدمة الأصلية كان يوفر كثيرًا من عناء البحث، لأنها ترسم خطة الكتاب، وترسم مفهوم المؤلف لهذا التصميم الطبقي، وتجيب عن السؤال: على أي مرتكز تبنى ابن المعتز التقسيم؟

في حين قد "رفض بعض الباحثين أن يكون للفظ «الطبقة» مدلول في كتاب ابن المعتز، فرأى أنها تسمية لا تحمل مدلول الطبقات. لأن الكتاب ليس كتاب طبقات بالمفهوم الشائع اليوم للكلمة، وإنما هو كتاب تراجم الشعراء[31].

لكن التقسيم الذي اعتمده ابن المعتز هو التقسيم الزمني. يعرض لكل شاعر بترجمة قصيرة، مع ذكر بعض الشواهد الشعرية المنتخبة، وعلى ما يبدو إن الكتاب وضع لغرض تعليمي بالدرجة الأولى، موجه لتأسيس ذوق، يخص رأسا شعر المحدثين، الذي أضرب عنه اللغويون صفحًا وحاصروه، باعتباره لا يمثل الشاهد اللغوي. وفي هذا الصدد يقول الأصمعي في فحولة الكُمَيْت: «الكميت بن زيد ليس بحجة لأنه مولد»[32]. وهي حجة واهية لا يقبلها عقل، ولا تستند إلى نصية النص، أو معايير شعرية، بقدر ما هي تستند إلى معايير أسبقية زمنية. لهذا قام ابن المعتز بهذه «المحاولة»، ليثبت أن شعر المولّدين جدير بالدراسة، لا يقل شعرية عن شعر القدماء، وأن الشعرية ليست حكرا على القدماء، مفندًا مقولة: «لَيسَ في الإمكان أبدع مما كان».

على أن كتاب ابن المعتز لم يكن كتاب ترجمة، كما ذهب منتقدوه، فهو لم يؤرخ «لشعرائه على حذو كتب التراجم المعروضة قبله، فلم يجمعهم في عصور

متعاقبة وأزمنة متتابعة متقاربة، كما فعل ابن قتيبة في كتابه «الشعر والشعراء» ولم يوزعهم في كتابه زمرًا وأشياعًا كما فعل ابن سلام في كتابه «طبقات فحول الشّعراء»[33]. إنما كانت غايته إنصاف المحدثين وإثبات فحولتهم الشعرية.

فكان يتعرض بالترجمة للشعراء، ثم يدلي برأيه في قصائدهم، دون أن يقتصر على غرض واحد، ولم تكن آراؤه نقدية بالمعنى المنهجي للنقد، وإنما كان كمن سبقوه، لأنه في مرحلة التأسيس، ذلك أن النقد المنهج لم يظهر إلا فيما بعد في القرن الرابع.

وهكذا كان لفظ «الطبقة» عند ابن المعتز «بمعنى الأعلام من الشعراء المتميزين بمدحهم بني العباس وأحوالهم من شعرهم، وهذا مقبول لغة، المطابق لمضمون الكتاب ومنهجه»[34]، ومن ثم كانت تتخلل الكتاب آراء، وانطباعات ذوقية انفعالية إلى حدّ ما. يسودها التعميم. فعلى سبيل المثال يقول ابن المعتز في الشاعر سُدَيْف: «كان شاعرًا مفلقًا، وأديبًا بارعًا، وخطيبًا مصقّعًا، وكان مطبوع الشعر حسنه»[35]. فهذه آراء معتَّمة، يسودها التعتيم والتعميم، فهذه أحكام أوردها في سديف: (مفلق، بارع، مصقع، مطبوع حسن). تنسحب على كل الشعراء، وتسري على من لهم باع في قرض الشعر. فهؤلاء النقاد، وابن المعتز واحد منهم. «كانوا مؤرخي أدب أكثر منهم نقادًا»[36]، وبذلك ومن خلال استقراء كتب النقد المعتمدة في تقسيمها على فكرة الطبقات نستشف أنها تثير غموضًا في الدلالة، وضبابية في المفهوم، وأنها تثير (جدلاً فنيًا، من حيث خطورة تلك التقسيمات، التي تأخذ في كثير من الأحيان صفة الجزم واليقين. وتؤدي إلى ما يشبه صب حركة الشعر في قوالب ثابتة، وتلصق بصاحبها درجة عالية، أو درجة دانية، في سلسلة مراتب القول)[37].

لذلك كانت هذه المرحلة تمهيدا لظهور النقد المنهج، الذي لم يظهر إلا في القرن الرابع هجري، خصوصًا في كتاب ابن المعتز «البديع».

وأما ما قبل ذلك، فقد كان النقد عبارة عن روايات يرددها الناقد، وعبارات يلوكها، تنطبق على كل الشعراء، دون أن تكون ذات خصوصية، لا تنسحب على واحد بعينه، ولا تنصب على النص رأسا، بقدر ما تنصب على قضايا خارجة عنه، لذلك وسمهم محمد مندور بأنهم (مؤرخو أدب)، دون أن ننسى – من منطق الإنصاف – الفترة الزمنية المبكرة التي كانت بذورا لبواكير النقد العربي.

الهوامش

1) ابن منظور، لسان العرب، مادة: (ش.ع.ر.)، مجلد 4، دار صادر، ط 3، 1994، ص: 410.

2) محمد ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، بيروت – دار النهضة العربية، د.ط، د.ت، ص: 410.

3) عبدالرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني والمكتبة المدرسية، د. ط، 1982، ص 1098-1099.

4) د. منير سلطان، ابن سلام وطبقات الشعراء، مطبعة منشأة المعارف، الإسكندرية. د. ط: 1977، ص: 138.

5) ابن نديم، الفهرست، مطبعة الاستقامة القاهرة، دن، دت، ص: 150.

6) د. فخر الدين عامر، مصادر التراث في كتب التراجم الأدبية، المقدمة – القاهرة، عالم الكتب ط 1، 2000.

7) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ط. ب. ق.)، مجلد 10، ص: 209-210-211.

8) د. فخر الدين عامر، مصادر التراث في كتب التراجم الأدبية، ص: 162.

9) د. منير سلطان، ص: 180-181.

*) الكتاب محقق تحت عنوان طبقات فحول الشعراء، ومحقق كذلك وتحت عنوان طبقات الشعراء.

10) د. عبدالعزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، ط: 4، د ت، ص: 281.

11) د. حسن عبد الله شرف، النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سلام الجمحي، دار الحداثة، بيروت، ط 1، د ت، ص:51.

12) د. فخر الدين عامر، مصادر التراث في كتب التراجم، ص: 9.

13) المرجع نفسه، ص: 12.

14) د. رجاء عيد، التراث النقدي: نصوص ودراسة، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ط. 1990، ص: 162.

15) د. منير سلطان، ينظر ابن سلام وطبقات الشعراء، ص: 181.

16) ينظر المرجع نفسه، ص: 182-183.

17) د. منير سلطان، التراث النقدي، نصوص ودراسة، ص: 165.

18) د. فخر الدين عامر،مصادر التراث في كتب التراجم الأدبية، ص: 10.

19) د. فخر الدين عامر، مصادر التراث في كتب التراجم الأدبية، ص: 163.

20) ينظر المرجع نفسه، المقدمة، ص: ج.

21) المرجع السابق، المقدمة، ص: د.

22) د. حسن عبد الله شرف، المصطلح في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات الشعراء، ص: 24 -25.

23) محمد ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، ص: 10.

24) د. حسن عبدالله شرف، المصطلح في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات الشعراء، ص: 25.

25) د.عبدالعزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 112.

26) ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، دار المعارف، ط: 2، د.ت. ص: 86.

27) محمد ابن سلام الجمحي، ينظر طبقات الشعراء، ص: 10.

28) د.فخر الدين عامر، مصادر التراث في كتب التراجم الأدبية، ص: 187.

29) د. فخر الدين عامر، مصادر التراث في كتب التراجم الأدبية، ص: 171.

30) عبدالله بن المعتز، طبقات الشعراء، مقدمة المحقق، ص: 5.

31) د. فخر الدين عامر، نقلاً من مصدر التراث في كتب التراجم، ص: 161.

32) حسن عبدالله شرف، النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات الشعراء، ص: 66.

33) د. فخر الدين عامر، مصادر التراث في كتب التراجم الأدبية ، ص: 172.

34) د. فخر الدين عامر، مصادر التراث في كتب التراجم الأدبية، ص: 162-163.

35) د. فخر الدين عامر، طبقات الشعراء، ص: 37.

36) د. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة للطبع والنشر، د ط، د ت، ص: 47.

37) د.رجاء عيد، التراث النقدي، نصوص ودراسة، ص: 162,

المصادر والمراجع

1) ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار صادر، مج 10، ط 3، 1994.

2) ابن نديم، الفهرست، مطبعة الاستقامة، القاهرة، د. ط، د.ت.

3) د. رجاء عيد، التراث النقدي: نصوص ودراسة، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ط، 1990.

4) عبدالرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، المكتبة المدرسية، بيروت، د. ط، 1981.

5) د. عبدالعزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، دار النهضة الأدبية، ط.4، د.ت.

6) عبدالله بن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، القاهرة، دار المعارف، ط.2، د.ت.

7) د.عبدالله شرف، النقد في العصر الوسيط، المصطلح في طبقات ابن سلام الجمحي، بيروت، دار الحداثة، ط.1، د.ت.

8) د. فخر الدين عامر، مصادر التراث في كتب التراجم الأدبية، القاهرة، مطبعة عالم الكتب، ط.1، 2000.

9) محمد ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، إعداد اللجنة الجامعية لنشر كتب التراث العربي، بيروت، دار النهضة العربية، د. ط، د.ت.

10) د. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، مصر، دار النهضة للطبع والنشر، د. ط، د.ت.

11) د. منير سلطان، ابن سلام وطبقات فحول الشعراء، الإسكندرية، مطبعة منشأة المعارف. د.ط، 1977.

* * *

مصطلح [الانزياح] بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي

يوسف وغليسي

يشكل مصطلح الانزياح (Ecart, Déviation) قاعدة أسلوبية متينة، ومرتكزًا محوريًا لكمٍّ وافر من الكتابات الأسلوبية التي اتخذت من «أسلوبية الانزياح» تسمية لها موازية للأسلوبية الأدبية.

وقد نقل هذا المفهوم إلى العربية بما لا يقل عن 40 مصطلحًا يمكن أن نجد شفيعًا لها في أن الغربيين أنفسهم قد عبروا عن هذا المفهوم الواسع بمصطلحات كثيرة يقارب عددها العشرين: (Transgression, Abus Distorsion, Incorrection, Violation, Infraction, Subvertion, Altération, Aberration, déformation, Scandale,...)، وعلى استكثارهم من الحدود الاصطلاحية التي تعبر عن مفاهيم متداخلة حينًا، ومتقاربة حينًا آخر، فإنهم مجمعون ضمنيًا – على اختيار كلمتي (Déviation) و(Ecart) مصطلحين مركزيين في تداول هذا المفهوم؛ حيث تتقاطع اللغتان الإنجليزية والفرنسية في استعمال المصطلح الأول، بينما تنفرد الفرنسية باستعمال المصطلح الثاني.

وبارتداد معجمي إلى تأثيل[1] هاتين الكلمتين، لاحظنا أن اللغة الفرنسية قد عرفت الكلمة الاسمية (Ecart) في القرن 12م، وفعلها (Ecarter) في القرن الموالي، وهو مشتق من الكلمة اللاتينية العامية (Exquartare) بمعنى: الفسخ أو التقطيع أو «التقسيم على أربعة»، أو حتى الطريق المتفرع إلى أربعة اتجاهات، أو المسافة الفاصلة بين الأشياء أو الأشخاص...

أما الكلمة المشتركة (Déviation)، والتي لم تعرفها الفرنسية إلا في القرن 15م، فإنها مشتقة من الكلمة اللاتينية المتأخرة (Deviatio)، بمعنى الانحراف عن الطريق؛ حيث (Via) هي ظرف مكان «ablatif» معناه: عن طريق، أو بطريق، أو في طريق...

وسنرى أن هذه الدلالات المعجمية قد استثمرت – إلى أقصى حد ممكن في تحديد هذا المفهوم الأسلوبي، حيث يشير قاموس غريماس وكورتاس[2] إلى أن هذا المفهوم الذي يشكل أحد التصورات الأساسية للأسلوبية، إنما يعزى إلى دوسوسير في تمييزه بين اللغة والكلام، باعتبار الكلام «مجموع الانزياحات الفردية التي يصنعها مستعملو اللغة»، ثم تطور المفهوم في كنف اللغة الأدبية التي تحدد بوصفها «انزياحًا بالنسبة إلى اللغة المعيارية، اليومية».

أما قاموس جون ديبوا[3] فيشير إلى أن الانزياح «حدث أسلوبي» ذو قيمة جمالية، يصدر عن قرار للذات المتكلمة بفعل كلامي يبدو خارقًا (Transgressant) لإحدى قواعد الاستعمال التي تسمى «معيارًا» (Norme) يتحدد بـ: «الاستعمال العام للغة، المشترك بين مجموع المتخاطبين بها»، وقد يشير المصطلح كذلك – في القاموس ذاته – إلى طارئ في التلفظ، يقع بين حالتين استعماليتين للغة الواحدة، يتحول – خلاله – الثابت اللساني إلى متغير كلامي، ويضربون لذلك مثلاً بكلمة (Roi = الملك) التي كانت تنطق، في الفرنسية القديمة «Rei»، فأصبحت اليوم تنطق «Rwa». ويمكن أن نستبدل بهذا المثال مثالاً عربيًا كأن يكون كلمة (ذاكرة)

التي يثبتها النطق المعياري الفصيح بالذال المعجمة، وينزاح بعض أهل المغرب العربي عن هذا المعيار، إذ ينطقونها بالدال المهملة «داكرة»، فيما ينزاح العامة في مصر إذ تنطقها زايًا (زاكرة).

وأما بيار غيرو، فقد أورد تعريفًا للأسلوب (نسبة إلى بول فاليري)، فحواه أن «الأسلوب هو انزياحٌ (Ecart) بالنسبة إلى معيار (Norme)[4]، مضيفًا أن «كل انزياح لغوي يكافئ انحرافًا (Déviation) عن المعيار، على مستوى آخر: مزاج، وسط، ثقافة،....»[5].

ومثلما يبدو لنا في «الدائرة الفيلولوجية»؛ فقد اتخذ سبيتزر من (الانزياح) مقياسًا رزينًا لتحديد السمة الأسلوبية المميزة التي تدل على العبقرية الفردية للكاتب، ثم جاء جون كوهين – خلال منتصف الستينيات من القرن الماضي – ليرسخ هذا المفهوم/ المقياس في كتابه (بنية اللغة الشعرية)، لاسيما مقدمته الموسومة بـ: «موضوع ومنهج»[6]؛ حيث أفاض في الحديث عن الانزياح اللازب بالأسلوب، باعتبار هذا الأخير «انزياحًا فرديًا، وكيفية في الكتابة مقصورة على مؤلف واحد»[7]، وباعتبار الانزياح من قبيل الخطأ المتعمد أحيانًا. غير أن التسليم بالخروج عن (المعيار اللغوي) محددًا نهائيًا (للانزياح الأسلوبي)، سرعان ما قاد هذا المفهوم إلى طريق مسدود، لعل ريفاتير (M. Riffaterre) أن يكون أهم من وقف عنده، معترضًا على هذا المحدد، ومستعيضًا عنه بمحدد آخر، في كتابه «مقالات في الأسلوبية البنيوية» (Esasais de Stylistique Structurale) الذي ظهرت ترجمته الفرنسية سنة 1971م، وجزء من ترجمته العربية سنة 1993م.

يرى ريفاتير أن تحديد أسلوبية الانزياح على مستوى المعيار عملية محدودة وضعيفة، وغير ملائمة أصلاً، بالنظر إلى غموض ماهية المعيار من جهة، ولأن إجراءات الكتاب وأحكام القراء، من جهة أخرى، لا تؤسَّس «اعتمادًا على

معيار مثالي، ولكن اعتمادًا على تصوراتهم الشخصية حول ما هو مقبول كمعيار (مثلاً: ما كان «سيقوله» القارئ في مكان المؤلف)..»[8].

كما أن المعيار اللغوي لا يفسر لنا «كيف يكون انحراف ما إجراءً أسلوبيًا في بعض الحالات، ولا يكون كذلك في حالات أخرى، لأنه إذا كان التنوع بالقياس إلى المعيار العام ثابتًا، إذن يجب أن يكون الأثر نفسه ثابتًا»[9]، مستشهدًا بقضية تقديم الفعل على الفاعل في بعض الحالات «الانزياحية» اللغوية الفرنسية؛ حيث إن تواتر مثل هذه الحالة يضعف الإحساس اللغوي للقارئ بجمالية هذا الأسلوب الانزياحي»[*].

من هنا يُقْدم ريفاتير على الاستعاضة عن «المعيار» بمعيار آخر هو «السياق» (Contexte)؛ حيث إن «السياق الأسلوبي هو نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع، والتناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبه الأسلوبي»[10] ذلك أن السياق يهتز أسلوبياً بفعل إقحام هذا العنصر المفاجئ الذي يقطع السياق، فينجم عنه اختلاف جوهري بين القبول الجاري للسياق وبين السياق الأسلوبي الجديد.

وتظل هذه العملية – عند ريفاتير – رهينة القراءة النموذجية، و«القارئ النموذجي» (Archilecteur) – عنده – هو «مجموع القراءات»[11]، فلا وجود لقارئ بذاته يسمى كذلك، ولكنه قارئ مجرد يشكل حصيلة لمتوسط ردود أفعال القراء تجاه نص معين.

ثم يأتي كتاب (البلاغة والأسلوبية) 1981م، لـ: هنريش بليث (Heinrich F. Plett) كي يبتدئ مما انتهى إليه ريفاتير في أسلوبيته السياقية، حيث وجه «الانزياح» وجهة تداولية تحدد الأسلوب على مستوى (الكلام) لا على مستوى (اللغة)، ناعيًا على أسلوبية الانزياح – في مرحلتها الأولى – «عدم تحديدها للمعيار والانزياح تحديدًا مباشرًا دقيقًا، وإهمالها لمقولتي الكاتب والقارئ، وعدم

أخذها بعين الاعتبار، لاحتمال وجود انزياحات غير ذات أثر أسلوبي، (مثل «الأخطاء» النحوية) والعكس، أي وجود أثر أسلوبي (بالنسبة للقارئ) دون وجود انزياح، وتكشف هذه الاعتراضات جميعًا في نهاية المطاف، عن غياب التداولية عن مفهوم الانزياح، وبالرغم من كل الاعتراضات تحتفظ أسلوبية الانزياح بقيمة استكشافية في توضيح الخصائص الأسلوبية»[12]. يفترض (بليث) أن «الصورة البلاغية هي الوحدة اللسانية التي تشكل انزياحًا، وبذلك يكون فن العبارة (Elocution) نسقًا من الانزياحات اللسانية[13]، ثم يستعير من موريس (Ch. W. Morris) نموذجه السيميائي في تصنيف الانزياحات[14]:

- انزياح في التركيب (العلاقة بين العلامات).
- انزياح في التداول (العلاقة بين العلامة والمرسل والمتلقي).
- انزياح في الدلالة (العلاقة بين العلامة والواقع).

ليقسم العمليات اللسانية (التي تجري فيها الانزياحات على مستويات صوتية ومورفولوجية وتركيبية ودلالية...) إلى قسمين اثنين: قسم يخرق المعيار (رخص أو جوازات)، وقسم يقوّيه (تكرار، تعادل، ترديد،...)، وتبعًا لذلك توجد «صور للزيادة والنقص والتعويض والتبادل، مثلما توجد صور للتعادل»[15] مع احتفاء واضح بالبعد التداولي (Pragmatique) لهذه العمليات.

إن هذا الصنيع يذكرنا حتمًا بالتنضيد العربي القديم لمفهوم (الضرورات الشعرية)، وفق أشكال الزيادات والنقص والتغيير، وما أحوج البحث العربي المعاصر إلى ترميم هذا المفهوم القديم بتقنية (الانزياح) المستحدثة.

أسلفنا الإشارة، منذ حين، إلى أن التنظير الغربي قد أسهب في التعبير عن هذا المفهوم الأسلوبي بمصطلحات كثيرة، سبق للدكتور عبدالسلام المسدي أن استجمع كل ما أتيح له منها، على هذا النحو[16]:

- الانزياح (Ecart) والتجاوز (Abus) عند فاليري.
- الانحراف (Déviation) عند سبتزر.
- الاختلال (Distorsion) عند رينيه ويلك وأوستن وارين.
- الإطاحة (Subvertion) عند بايتار.
- المخالفة (Infraction) عند تيري.
- الشناعة (Scandale) عند بارت.
- الانتهاك (Viol) عند كوهين.
- خرق السنن (Violation des normes) واللحن (Incorrection) عند تودوروف.
- العصيان (Transgression) عند أراغون.
- التحريف (Altération) عند جماعة «مو» ("MU". G).

وتتحدد هذه المصطلحات جميعاً بمعارضتها لنظام ما، وخروجها عن النمط المعياري للغة، الذي قد يسمى استعمالاً عاديًا أو دارجًا أو شائعًا أو عامًا أو مألوفًا أو بسيطًا أو حياديًا أو بريئًا أو ساذجًا.

وقد أعاد ما ذكره المسدّي بعض الدارسين المعاصرين، كمحمد عزام، الذي كرر تلك المصطلحات دون إحالة![17]، وصلاح فضل الذي عدل في بعض الترجمات، حيث اصطنع «الكسر» بدلاً من «المخالفة»، و«الفضيحة» بدلاً من «الشناعة»، و«الجنون» بدلاً من «العصيان»، و«الشذوذ» بدلاً من «اللحن وخرق السنن»، ثم أضاف مصطلح «الخطأ» ناسبًا إياه إلى شارل بالي[18]، معلّقًا على كل تلك المصطلحات بأنها «كلمات ذات إيحاءات أخلاقية موسومة»[19]، كأنها تأكيد ضمني لعُصابية الفنان ومَرضية الفن!.

ويمكننا أن نثري جهد المسدّي، بإضافة ما وقعنا عليه من مصطلحات لم

يذكرها، وهي تصب في الحقل الدلالي نفسه، ومنها مصطلح «التشويه المتناسق» (Déformation cohérente)، الذي يقترحه ميرلوبونتي بديلاً لمصطلح (Ecart)[20]، ومصطلح (Aberration)، الدال على المروق والضلال والاضطراب (وهو مستعمل في سياقات قضائية وبصرية وبيولوجية)، والذي أورده غريماس في معجمه[21]، ومصطلح «المجاز» (Figure) الذي اصطنعه تودوروف وديكرو، في معجمهما الموسوعي، في سياق الإلحاح على أن «التحديد الأكثر شيوعًا، والأكثر صلابة للمجاز هو أنه انزياح» ولكن «ليست كل الانزياحات مجازات»[22]، ومصطلح (Anomalie)، الذي أورده ريفاتير، وترجمه حميد لحمداني إلى «شذوذ»[23]، انطلاقاً من دلالة الكلمة على الفوضى والخروج عن القياس. ومصطلح (Détour)، الذي أورده نور الدين السد، منسوبًا إلى جون كوهين، بعدما ترجمه إلى «انعطاف»[24]،...

لا شك أن كثرة الحدود الاصطلاحية الغربية الدالة على هذا المفهوم الأسلوبي، قد انعكست بأضعافها على النقد العربي الجديد، الذي صار يحفل بالحديث (النظري والتطبيقي) عن هذه الفرعية، حتى خارج الإطار المنهجي للأسلوبية. وربما كان عبدالسلام المسدّي أول من نقل هذا المصطلح، بمرجعيته المنهجية الغربية، إلى اللغة العربية، وقد رأى – حينها – أن «مصطلح (L'écart) عسير الترجمة، لأنه غير مستقر في متصوّره (...) وعبارة (الانزياح) ترجمة حرفية للفظة (...) على أن المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة (التجاوز)، أو أن نُحيي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد، وهي عبارة (العدول)...»[25].

ثم جاءت الدراسات اللاحقة لتتنازع هذه المصطلحات الثلاثة (انزياح، تجاوز، عدول) تنازعًا كبيرًا، أخذ يتزايد بزيادة البدائل الاصطلاحية الجديدة. وإن بدا لنا أن مصطلح (الانزياح) أوفى دلالة وأوفر حظًّا من التداول والشيوع؛ حيث انتهى الباحث أحمد محمد ويس – في صنيع سابق مُشاكِل لصنيعنا هذا

ضمن دراسة قيّمة موسومة بـ (الانزياح وتعدد المصطلح) – إلى أن الانزياح هو «أحسن ترجمة للمصطلح الفرنسي (Ecart)»[26].

وقد شاع (الانزياح) عند طائفة من الدارسين المعاصرين، منهم: عبدالملك مرتاض[27] وعدنان بن ذريل[28]، وحميد لحمداني[29]، ومحمد عزام[30]، وحسين خمري[31] وجمهور الدارسين في بلاد المغرب العربي خصوصًا.

وبشكل مماثل شاع مصطلح (الانحراف) في عامة الكتابات النقدية المشرقية، المصرية بدرجة خاصة، وبحكم الثقافة الإنجليزية لعامة هؤلاء، فقد جعلوا (الانحراف) مقابلاً لمصطلح (Deviation) الذي يترادف – في المعجم الفرنسي/ الإنجليزي[32] – مع كلمات أخرى (Departure, Gap, Difference…) تقابل الكلمة الفرنسية (Ecart).

ويشيع (الانحراف) لدى شكري عياد[33]، وصلاح فضل[34]، ومحمد عناني[35]، وسعيد حسن بحيري[36]، وسعد مصلوح[37]، وعزت محمد جاد[38]،....

بينما نجد (العدول) لدى التهامي الراجي الهاشمي[39]، وعبدالله حوله[40]،..

ونجد (الفارق) لدى مبارك مبارك[41]، وسعيد علوش[42]، وجوزيف شريم[43].

و(البعد) لدى محمد بنس[44]، وشكري المبخوت ورجاء بن سلامة[45]، و(التبعيد) لدي يمنى العيد[46]، و(الشذوذ) لدى مجدي وهبة[47]، وكامل المهندس[48]، و(الفجوة)، التي غالبًا ما ترد مقابلاً للكلمة الإنجليزية (Gap)، لدى اعتدال عثمان[49]، ومحمد عناني[50]، وفي معجم مصطلحات علم اللغة

الحديث[51]،.... و(التجاوز) عند المنصف عاشور[52]، و(الاتساع) عند توفيق الزيدي[52].

بينما يقترح أحمد درويش، على هامش ترجمته لكتاب كوهين بديلاً عربيًا آخر لمصطلح (Ecart) وهو «المجاوزة»، محتجًا لهذا المقترح ببعض صنيع الدرس البلاغي العربي:

«.. ترجمنا هنا مصطلح Ecart بمصطلح (المجاوزة)، واضعين في الاعتبار المصطلحات المقابلة في البلاغة العربية، وأولها كلمة (المجاز) بمعنى طرق التعبير التي تجري على نسق غير النسق العام، كما استعملها أول كتاب يحمل عنوانه هذه الكلمة في التراث العربي، وهو كتاب (المجاز) لأبي عبيدة معمر بن المثنى تـ 208هـ، قبل أن يتحول المصطلح إلى دائرة علم البيان وحدها فيما بعد»[54].

ولولا أن حظ (المجاوزة) من التداول الأسلوبي ضئيل، لكان هذا المقترح من أكثر المصطلحات الأخرى إحاطة بالمفهوم؛ ذلك أنه يُلم به من شتى أطرافه، فهو يستوحي الدلالة البلاغية للمجاز، مثلما يأخذ ضمنيًا – بالفكرة التي أحلنا فيها – من قبل – على تودوروف وديكرو في قاموسهما الموسوعي، الذي يحدد «الانزياح» بأنه مجاز أصلاً، ويستوعب – في الوقت نفسه – الدلالات اللغوية الأولى للجذر المعجمي (جوز)، وما يتبعه من جواز وتجاوز ومجازة ومجاوزة، و«مجاز» (بما هو اسم مكان في الأصل)، تفيد كلها دلالة (الانتقال المكاني بصورة عامة).

على أننا يحق لنا أن نحتج على أحمد درويش بما احتج به، حين أقحم كتاب أبي عبيدة («مجاز القرآن» وليس «المجاز»!) في غير موضعه؛ لأن أبا عبيدة قد اصطنع «المجاز» في سياق سابق تاريخيًا لدلالته الاصطلاحية في علم البيان، وقد أشار إلى ذلك ابن تيمية قديمًا، وأكده أحمد مطلوب – حديثاً – حين قال:

«سمّى أبو عبيدة أحد كتبه (مجاز القرآن)، وعالج فيه كيفية التوصل إلى فهم المعاني القرآنية، باحتذاء أساليب العرب في كلامهم وسُننهم في وسائل الإبانة عن المعاني، ولم يعْنِ بالمجاز ما هو قَسيم الحقيقة، وإنما عَنَى بمجاز الآية ما يعبر به عن الآية»[55].

وقد يفضي هذا الاختلاف في الترجمة، عند عدد غير قليل من الباحثين، إلى المراوحة بين جملة من البدائل الاصطلاحية العربية، في الموطن الواحد حينًا، وفي المواطن المتفرقة حيناً آخر؛ كأن يزاوج محمد عبدالمطلب[56] بين «الانحراف» و«الانزياح»، وأن يجمع عبدالسلام المسدّي بين (الانزياح»، و«التجاوز» و«العدول» و«الانحراف» في مواطن متفرقة من كتبه المختلفة[57]، وأن يرادف بسام بركة بين خمس مقابلات عربية، تتوازى أمام مصطلح (Ecart)؛ وهي: «فجوة (بين استعمالين للغة ما)، ابتعاد، انزياح، فارق، عدم تقيد (بأصول اللغة)»[58]، حتى يخيَّل إلى الرائي أنه أمام قاموس لغوي عادي (يشرح الكلمة الأجنبية الواحدة بكل ما أتيح له من مقابلات عربية، تحيط بأطراف هذه الكلمة)، لا أمام «معجم اللسانية»!.

وكذلك يفعل محمد عناني (لكن بضرر أخف)، حين يصطنع «فجوة» مقابلاً لـ: (Gap)، مثلما رأينا آنفًا، ثم يصطنع – في موطن آخر – «الانحراف، الخروج» مقابلاً لـ: (Deviation)[59].

وعدنان بن ذريل الذي نقل (Ecart) إلى «الانزياح» و(Déviation) إلى «الانحراف»، ثم جاء بمصطلح فرنسي آخر يقع على محيط المفهوم ذاته، هو (Contraste)، الذي ترجمه بأربعة مقابلات عربية (فرق، اختلاف، تباين، تضاد)[60].

بينما اصطنع حسن ناظم أربعة مصطلحات إنجليزية، وتخير لكل منها مقابله العربي: (انزياح: Deviation)، (انحراف: Departure)، (نقل المعنى:

Displacement)، (تحريف: Distortion)[61]. وقد سبق لسعد مصلوح أن ترجم أحد هذه المصطلحات (Departure) بـ: «مفارقة»[62]، مثلما سبق لمحيي الدين صبحي أن ترجم المصطلح الآخر (Displacement) (الذي يجري كثيرًا في نطاق النقد الأسطوري لدى نورثروب فراي) بـ: «إزاحة، انزياح»، وشرحه على أنه «ملاءمة الأسطورة أو الاستعارة لقوانين التخلق أو المصداقية»[63].

أما كمال أبو ديب، وإن ترجم مصطلح (Deviation) بـ: «انحراف»[64]، فإن كتابه (في الشعرية) يعبر عن المفهوم ذاته بمصطلح عربي جديد هو «الفجوة: مسافة التوتر» الذي جعل الناقد منه حدًا للشعرية، أو هي إحدى وظائفه، محتفظاً ببنيته المركبة التي تقوم على الجمع بين مصطلحين اثنين، لا يُفهَم أحدهما إلا في ارتباطه بالآخر:

«.. الفجوة أو مسافة التوتر (وسأمضي في استخدام كلا المصطلحين معًا لأن أيًا منهما بذاته لا يفي بغرضي، وسأشير إليهما منذ الآن دون حرف العطف)..»[65]، وقد أراد لهذا المصطلح أن يكون حدًا لغويًا فاصلاً بين العالم (النثري) العادي المتجانس المألوف، ونقيضه (الشعري) المتوتر، وأن يتسع مفهومه، ليتجاوز «كيمياء اللغة» إلى مقاطعة المعايير الإيقاعية المألوفة وما شاكلها.

وعلى هذا، فقد بدا لنا أن الإطار المنهجي (غير المعلَن!) الذي ينتظم هذا الكتاب هو (أسلوبية الانزياح)، وإن لم يصدع بذلك صراحة، لأن (الفجوة: مسافة التوتر) – في تقديرنا – ليست إلا انزياحًا نسبيًا عن مصطلح (الانزياح).

ويشاكل هذا الصنيع صنيع الدكتور عبدالله حمادي في بحثه عن إطار اصطلاحي أوسع يستوعب اللغة الشعرية الحداثية، لا يجد نظيرًا له إلا في المصطلح الإسباني (Irracionalismo verbal) الذي يترجمه بـ: «اللاعقلانية اللغوية»،

التي تمثل في نظره «درجة أكثر غموضًا من العدول اللغوي أو الانزياح»[66]، تكافئ نسبيًا «الغموض أو الغلو بالمفهوم القديم...»[67].

وخلافاً لبعض هؤلاء الدارسين الذين يبتغون التعبير عن هذا المفهوم الأسلوبي بمصطلحات أقل شهرة وأدنى تداولاً، فإن عبدالله مرتاض يؤْثر تسمية المفاهيم بأسمائها، إذ يصطفي (الانزياح) – وكفى به اصطلاحًا – للدلالة على «المروق عن المألوف في نسج الأسلوب بخرق التقاليد المتواضَع عليها بين مستعملي اللغة. فكأن (الانزياح) خرق للقواعد المدرسية المعيارية للأسلوب، وتكون الغاية من وراء الاستعمال الانزياحي توتير اللغة لبعث الحياة والجدة والرشاقة والجمال والعمق والإيثار والاختصاص، وما إلى هذه المعاني التي تراد من تحريف استعمال أسلوبي عن موضعه»[68]، مشيرًا إلى أن البلاغيين العرب القدامى قد تعاملوا مع هذا المفهوم تحت مصطلحات مختلفة، كالتقديم والتأخير والاختصاص والحذف والالتفات...[69].

وعلى إيثاره لمصطلح (الانزياح)، فقد استعمل كلمات اصطلاحية أخرى، تدور في الفلك المفهومي ذاته، مثل: العدول والخرق والتوتير والانحراف والانتهاك والتدمير والتهديم والفرق والبعْد واللحْن...، تؤول كلها إلى الخروج عن (المعيار)، الذي يراه «استعمالاً عامًا للغة، وهو ما كان يعرف لدى قدماء اللغويين العرب تحت مصطلح السماع...»[71]، لينتقل بعدها إلى تطبيق كل ذلك على قصيدة (أشجان يمانية) للمقالح في نحو 50 صفحة تفيض بهاءً أسلوبيًا مشرقًا....

ثم يعرض للمصطلح، مرة أخرى، في ملحق اصطلاحي بكتابه (قراءة النص)، ليفضل اختيار (الانزياح) على صنويْه (العدول) و(الانحراف) بمسوّغين أساسيين[72]:

- افتقار (العدول) إلى قوة مفهومية وخلفية معرفية، بل هو مجرد أداة لقراءة نحوية.

- (الانحراف) غير متداول سيميائيًا، بل هو متداول في المعاني المادية.

وعلى النقيض من ذلك، يفضل صلاح فضل - كعامة النقاد المصريين - مصطلح (الانحراف)، ملاحظًا أنه قد «تعددت صيغه في اللغة العربية، فمرة يبحث الرفاق له عن معادل بلاغي قديم، وهو (العدول)، فيقلمون أظافره ويثلمون حدّته، ومرة أخرى يلجأ الباحثون إلى كلمة ذات إيحاء مكاني واضح هي (الانزياح)، تفاديًا للإيحاء الأخلاقي المقصود والمستثمر في كلمة (انحراف)..»[73].

من هذا المنتهى يبتدئ تساؤلنا:

لماذا الإصرار - إذن - على (الانحراف)، في وقت يتجنب الآخرون هذه الكلمة تفاديًا لدلالتها الأخلاقية السيئة؟. ثم لماذا «العدول» (وصلاح فضل هنا ليس معنياً بهذا السؤال) مادام (العدول) مشبعًا بدلالات نحوية وبلاغية قديمة لا تفي - حتمًا - بالدلالات الأسلوبية للمفهوم المعاصر؟!

وأخيراً، أي «إيحاء مكاني واضح» في كلمة (انزياح)؟!، ومتى كانت دلالة الانزياح مقصورة على المكان؟.. إن مراجعة معجمية بسيطة لهذه الكلمة في (لسان العرب)[74] تكشف لنا أن (الزَّيْح والزيوح والزّيَحان) من الفعل زَاحَ، و(الانزياح) من الفعل انزاح بمعنى «ذهب وتباعد» و«الزَّيْح»: ذهاب الشيء (..) تقول: أزحت علّته فزاحت (...) وفي حديث كعب بن مالك: زاحَ عنّي الباطل أي زال وذهب...»؛ فهذه الكلمة - إذن - غالبًا ما تتجاوز الدلالة المكانية الضيقة لتنصرف إلى أحوال معنوية واسعة.

لكأن صلاح فضل - هنا - يكتب بالعربية ويفكر بالإنجليزية؛ إذ يبدو أنه

يقصد الكلمة الإنجليزية (Displacement)، التي تشرحها المعاجم الثنائية بـ: ترحيل، تنقّل، إزاحة، انزياح عزل، إحلال شيء محل شيء آخر، تنحية،...، أو يقصد الفعل العربي (زَحْزَحَ) بمعنى: تنحّى وتباعد؛ حيث تبدو الدلالة المكانية أوضح.

وعلى العموم، فإن هذا المفهوم الأسلوبي الغربي – وما أحيط به من مضاعفات اصطلاحية متعددة – قد تلقفتْه الدراسات العربية بإسهال اصطلاحي حاد، شغلها عن توظيفه العلمي اللائق؛ إذ لم تحفل – غالباً – بالوقوف المعمّق عند ماهية «المعيار» المنزاح عنه، ولم تحْتَط للمحاذير التي حذّر منها ونبَّه عليها ريفاتير، وهـ. بليث..، باستثناء إشارات نظرية طفيفة أوردها المسدي في شرحه لنظرية أولهما[75]، وأخرى كررها حسين خمري عن ثانيهما تخص الاعتداد بالبعد التداولي للانزياح[76]، وإيماءات يسيرة لدى قلة من الباحثين. وما عدا ذلك مما اطلعنا عليه من دراسات عربية، فقد انشغلت بكيفيات ترجمة المصطلح على حساب نقل المفهوم.

وبعد تنقيب مطوّل عن المعادلات العربية التي ترجمت هذا المفهوم، مع الاستعانة بدراسة الباحث أحمد محمد ويس في وقوعها على ما لم تقع عليه من بدائل اصطلاحية أخرى، تمكنا من تجميع هذا الرصد المصطلحي المُريع: (الانزياح، الإزاحة، الانحراف، التحريف، الفارق، الفرق، المفارقة، الاختلاف، الخرق، الاختراق، الفجوة، البعد، الابتعاد، التبعيد، الفاصل، الشذوذ، النشاز، الفضيحة، الخروج، عدم التقيد، نقل المعنى، الاتساع، التباين، التضاد، الاختلال، الإطاحة، المخالفة، الخطأ، اللحن، اللحنة، الإخلال، الخلل، العدول، التجاوز، المجاوزة، الشناعة، الانتهاك، العصيان، الجنون، الحماقة، التناقض، التنافر، مزج الأضداد، الجسارة اللغوية، الغريب، الغرابة، الإغراب، التغريب، الابتكار، الخلق، الأصالة، الكسر، كسر البناء، الانكسار، انكسار النمط،

التكسير، التدمير، التهديم، التشويه، التفجير، الاستطراد، الانحناء، الانزلاق، مسافة التوتر، اللاعقلانية اللغوية،...).

أكثر من 60 مصطلحًا عربيًا، إذن، في مواجهة هذا المفهوم الأجنبي الذي لا يقتضي – بلا شك – كل هذا الكم الثقيل، على أن أكثر من ثلاثة أرباع هذه الحصيلة الهائلة يمكن الاستغناء عنها، لأنها محدودة القوة الاصطلاحية، أو ضئيلة الحظ التداولي، ومنعدمة الكفاءة المفهومية، أو هي محمولات لموضوعات أخرى من حقول غير أدبية أصلاً.

وعليه، يمكننا أن نُسقط كلمات من نوع (الشناعة، الحماقة، الفضيحة، الجنون، النشاز، العصيان،...)، لما تحمله من دلالات مَرَضية ومحمول أخلاقي سلبي؛ حيث إن معظمها «يسيء إلى لغة النقد، وإذن فليس هو جديرًا بأن يكون مصطلحًا نقديًا»[77]، بل إنها «بعيدة جدًا عن اللياقة التي يجمل بالأدوات النقدية أن تتسم بها، ثم إننا لسنا في موضع اضطرار كي نقبلها»[78].

مثلما يمكننا أن نزيح مقابلات أخرى، تبدو لنا من الميوعة بحيث لا تقبض على دقة المفهوم، من نوع (الاستطراد، مزج الأضداد، الابتكار، الانحناء، نقل المعنى، الاتساع،...).

وأخرى لها دلالاتها الخاصة خارج الإطار الأسلوبي لهذا المفهوم، مثل: (الاختلاف، الخلق، الأصالة، التغريب، المفارقة، التباين، التضاد، العدول،...) التي تبدو لنا مشغولة دلاليًا في حقول أدبية ونقدية أخرى، أي مستهلكة، اصطلاحيًا، وهذا تأكيد لمقولة «المشغول لا يشغل»، في جانب من جوانبها[79].

وعلى أن (الانحراف) لا يخلو – أيضًا – من دلالة أخلاقية سلبية، فإنه مفروض بقوة التداول والشيوع، لذلك يظل إلى جانب (الانزياح) يتنازعان المفهوم، وإذا كان ولابد من مفاضلة بينهما، فإن (الانزياح) – في تقديرنا – أمثل وأفضل، بالنظر إلى المسوغات الآتية:

- إن الكتابات الأسلوبية الفرنسية تستعمل كلمتي (Ecart) و(Déviation) في الوقت ذاته، وقد اصطدمنا بمثل ذلك لدى بيار غيرو منذ حين؛ حيث اصطنعهما معًا في جملة واحدة، وليس من اللائق علميًا أن نترجمهما معًا بالمشترك اللفظي (انحراف)، بل الأمثل أن نترجم الكلمة الأولى بـ: (انزياح)، ثم تمخّض (الانحراف) للكلمة الثانية.

- إن تفضيل بعضهم (د. عزت محمد جاد[80] مثلاً) للانحراف على الانزياح، بدعوى أن الانزياح أولى بالمصطلح السيكولوجي (Displacement)، لا يستوي حجة قوية في نظرنا؛ لأننا ألفينا أكثر المتخصصين في علم النفس ينقلون هذا المصطلح الفرويدي إلى (الإزاحة) لا الانزياح، كما هي الحال لدى مصطفى حجازي في ترجمته لـ: (معجم مصطلحات التحليل النفسي)[81].

- إن الكلمتين الفرنسيتين السابقتين مشتقتان من فعلين يندرجان في نطاق ما يسمى (بالأفعال ذات الضميرين: verbes pronominaux)؛ إذ غالبًا ما يردان (لاسيما أولهما) بالصيغتين الفعليتين: (S'écarter) و(Se dévier)، ومعلوم أن هذه الصيغة الفرنسية تفيد أن «الفاعل يقوم بالفعل حول ذاته»[82]؛ حيث يصبح فاعلاً ومفعولاً في الوقت نفسه، ويتحقق مثل هذا المفهوم اللغوي في صيغة «المطاوعة» العربية (انفعل)؛ حيث يتساوى (الانزياح) و(الانحراف)، إذ يصبح كلاهما خروجًا تلقائيًا للكلام عن المعيار اللغوي لحاجات نفسية وجمالية خفية، ومثل هذه التلقائية لا نجدها في مصطلح يمنى العيد (التبعيد) الذي يشي بنية مبيتة مبالغ فيها، لا تعكس روح المفهوم، وكذلك (العدول)، الذي ربما كان (الانعدال) أفضل منه؛ فالانعدال – فضلاً على صيغته المطاوعة – يعني الاعوجاج، وهو قريب من جوهر المفهوم.

وزيادة على ذلك، فقد سبقنا أحمد محمد ويس إلى تأكيد أفضلية (الانزياح) على غيره بما يميز بنيته الصوتية من «مدّ من شأنه أن يمنح اللفظ بعدًا إيحائيًا يتناسب وما يعنيه في أصل جذره اللغوي من التباعد والذهاب، حقًا

إن (الانحراف) و(العدول) يتضمن كل واحد منهما مدًا، بيد أنه مدٌّ لا يتلاءم وما تعنيه الكلمة من معنى. ثم إن الفعل منهما يفتقر إلى ذلك المد الذي ينطوي عليه (انزاح)»[83].

- إن (الانحراف)، فضلاً على ما يثيره من استفزاز أخلاقي أحيانًا، كثيرًا ما يستعمل في سياقات غير أسلوبية، بل غير أدبية أصلاً، حتى إننا ألفيناه في (معجم مصطلحات الرياضيات) مقابلاً للمصطلح الرياضي أيضًا (Ecart)[84]، وكذلك (العدول) الذي يشيع في اللغة البلاغية، وكذلك النحوية (العدول عن القياس، والعدل المندرج ضمن البذل في باب الممنوع من الصرف،...)[*]، وحتى السيميائية؛ حتى ألفينا أحد المتحمسين لـ: (العدول) مقابلاً لـ: (Ecart)، وهو الدكتور التهامي الراجي الهاشمي في (معجم الدلائلية)، لا يرعوي من السقوط في شرك «المشترك اللفظي»؛ إذ يُعيد اصطناع (العدول) - في المعجم ذاته - مقابلاً لمصطلح فرنسي آخر هو (Renonciation)[85].

غير أن (الانزياح) يتميز عن صِنويْه، بما يمكن تسميته «عذرية اصطلاحية»؛ أي أن دلالته لم تستهلك في حقول معرفية أخرى، بخلاف (الانحراف) و(العدول)، اللذين تتوزعهما مجالات دلالية شتى. وعلى ذمة هذه المسوغات، اصطفينا (الانزياح) مصطلحًا مركزيًا معادلاً للمفهوم الغربي، ونبذنا ما دونه من مرادفات، جزئيًا أو كليًا، بحسب السياق الأسلوبي الحاضر، أو بمقتضى غيابه....

الهوامش

1) Voir:

- Dictionnaire Etymologique de Français, Paris, 1994, p. 583 (Voie), 4 66 (Quatre.

- Petit Larousse Illustré, Paris, 1980, p. 336 (Ecarter).

2) Sémiotique dictionnaire Raisonné de la Thé orie du Langage, Hachettelivre, 1993 p. 113 (Ecart).

3) Dictionnaire de Linguistique, Larousse, paris, 1973, p. 172 9Ecart).

4) La Stylistique, PUF, paris, 1967, p. 106.

5) Ibid., p. 78.

6) Jean Cohen: Structure de Langage Poétique, Flammarion, 1966, p. 07.

7) Ibid., p. 14.

8) ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، تر. حميد لحميداني، منشورات دار سال، المغرب، 1993، ص 51.

9) نفسه، ص 54.

*) تلتقي هذه الرؤية الأسلوبية – في تقديرنا – بالتنظير العربي القديم لدى عبدالقاهر الجرجاني في عدم اعتداده بالقيمة الجمالية للفظ المفرد، المعزول عن السياق التركيبي للجملة، وابن جني في تأكيده على أن اطّراد التعبير «المجازي» الواحد يؤول إلى تلقيه كتعبير «حقيقي»، للاستزادة – في هذا المقام الأخير – يراجع (باب في أن المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة)، ضمن: الخصائص، ج 2، المكتبة العلمية، د.ت، ص ص 447-457.

10) معايير تحليل الأسلوب، ص 56.

11) نفسه، ص 46، ويشير ريفاتير إلى أنه قد استعمل – من قبل – مصطلح «القارئ المتوسط» (Lecteur moyen)، الذي أسيء فهمه، فلم يجد بدًا من التخلي عنه منذ سنة 1959.

12) البلاغة والأسلوبية، تر. محمد العمري، أفريقيا الشرق، بيروت – الدار البيضاء، 1999، ص 58.

13) نفسه، ص 66.

14) نفسه، الصفحة نفسها.

15) نفسه، ص 68.

16) الأسلوبية والأسلوب، ط 3، الدار العربية للكتاب، تونس – ليبيا، د.ت، ص 100-101.

17) الأسلوبية منهجًا نقديًا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1989، ص 30.

18) بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، آب 1992، ص 63.

19) نفسه، ص 64.

20) Greimas, Courtés: Sémiotique..., p. 113.

21) Ibid., p. 114.

22) O. Ducrot, T. Todorov: Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, Ed. Du Seuil, 1972, p. 349.

23) معايير تحليل الأسلوب، ص 56.

24) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، دار هومة، الجزائر، 1997، ص 189.

25) الأسلوبية والأسلوب، ص 162.

26) عالم الفكر، الكويت، م 25، ع 3، يناير – مارس 1997، ص 65.

27) شعرية القصيدة – قصيدة القراءة، دار المنتخب العربي، بيروت، 1994، ص 129، 178.

28) اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، ص 158.

29) معايير تحليل الأسلوب (ترجمة)، ص 87.

30) الأسلوبية منهجًا نقديًا، ص 31.

31) حسين خمري: شعرية الانزياح، ضمن كتاب (سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001، ص 241.

32) Robert-Collins, Dictionnaire Français-Anglais, S.N.L., Le Robert, paris, 85, p. 226, (Ecart).

33) مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، الرياض 1982، ص 36، 37، 45.

34) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 58، علم الأسلوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985،

ص 154، مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002، ص 108، نظرية البنائية، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص 372، 375، 376.

35) المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1996، ص 16 (المعجم).

36) علم لغة النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1997، ص 59، 60، 61،....

37) علم الأسلوب، ص 43، 152.

38) نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص 372، 374.

39) معجم الدلائلية (1)، اللسان العربي، عدد 24، 1985، ص 165.

40) فصول، القاهرة، م 5، عدد 1، 1984، ص 86.

41) معجم المصطلحات الألسنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995، ص 92.

42) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984، ص 93.

43) دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1984، ص 155.

44) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، 1979، ص 517.

45) الشعرية (ترجمة)، ط 2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990، ص 89.

46) الآداب، بيروت، س 42، ع 8-9، أوت – سبتمبر 1994، ص 60.

47) معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص 106-107.

48) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط 2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص 209.

49) إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، 1988، ص 6.

50) المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 36.

51) معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، مكتبة لبنان، بيروت، 1983، ص 31.

52) التركيب عند ابن المقفع، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 313.

53) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، 1984، ص 86.

54) جون كوهين: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر – اللغة العليا)، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000، ص 35.

55) أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 2001، ص 589.

56) قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1997، ص 23-45.

57) الأسلوبية والأسلوب، ص 162، قاموس اللسانيات: الدار العربية للكتاب، تونس – ليبيا، 1984، ص 225، 229، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، 1983، ص 50،...

58) معجم اللسانية، منشورات جروس – برس، طرابلس، 1985، ص 65.

59) المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 16 (المعجم).

60) اللغة والأسلوب، ص 158، 159، 162.

61) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، 1994، ص 111، 117، 120.

62) الأسلوب، ط 3، عالم الكتب، القاهرة، 1992، ص 43.

63) نورثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة وتقديم محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، تونس – ليبيا، 91، ص 490.

64) في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص 17، 85.

65) نفسه، ص 21.

66) عبدالله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001، ص 110.

67) نفسه، ص 111، وللاستزادة يراجع الفصل المتعلق بـ: (لاعقلانية اللغة في الشعر الإسباني المعاصر)، من كتابه: مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص ص 233-250.

68) شعرية القصيدة – قصيدة القراءة، ص 130.

69) نفسه، ص 130، 134.

70) نفسه، ص 129، 133.

71) نفسه، ص 132.

72) قراءة النص، مؤسسة اليمامة، كتاب الرياض، عدد 46-47، أكتوبر – نوفمبر 1997، ص ص 306-308.

73) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 63.

74) اللسان، دار صادر، بيروت، 1997، ص 219/3 (زيح).

75) الأسلوبية والأسلوب، ص 104.

76) شعرية الانزياح، ضمن (سلطة النص)، ص 257.

77) أحمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، ص 59.

78) نفسه، الصفحة نفسها.

79) على غرار صنيع أحمد محمد ويس (ص 63) الذي طبق المقولة ذاتها على مصطلحات أخرى، بشكل فيه كثير من المبالغة؛ إذ قيّد (المشغول) حتى بالاستعمال اللغوي العادي، فكأن كل الكلمات إذن مشغولة!. أما نحن فنطبق هذه المقولة بكثير من المرونة، وندعو إلى حصرها في نطاق الاستعمال الاصطلاحي المجاور، حيث يمكن كذلك أن نحرر الكلمة المشغولة، إذا استطعنا أن نفرغها من محتواها الاصطلاحي القديم المتناسى، لنملأها بدلالة اصطلاحية جديدة...

80) نظرية المصطلح النقدي، ص 376.

81) ج. لابلانش، ج. ب. بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر. مصطفى حجازي، ط 2، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1987، ص 62، مع الإشارة إلى أن المقابل الفرنسي لهذا المصطلح الإنجليزي هو (Déplacement).

82) J. Dubois (et autres): Grammaire Française, Larousse, Paris, 1961, p. 79.

83) الانزياح وتعدد المصطلح، ص 66-67.

84) م. بوزيت: معجم مصطلحات الرياضيات، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ت، ص 102.

*) من المؤسف أن أكثر المتشيِّعين لمصطلح (العدول)، في سياق بحثهم عن استعماله التراثي، يقفزون على ابن جني في كتابه (الخصائص)، الذي بدا لنا أكثر اصطناعًا «للعدول» في سياقات مختلفة؛ كأن يقيمه مقام (الإبدال) في فقه اللغة، ضمن «باب في **العدول** عن التقبل إلى ما أثقل منه لضرب من الاستخفاف» (الخصائص، ج 3، ص 18)، أو أن يجعله خروجًا بلاغيًا من الحقيقة إلى المجاز: «.. وإنما يقع المجاز و**يُعدَل** إليه لمعانٍ ثلاثة...» (الخصائص، ج 2، ص 442)،....

85) معجم الدلائلية (2)، اللسان العربي، عدد 25، 1985، ص 243.

ويمثل مصطلح (Renonciation) – في السيميائيات السردية – أحد أشكال الفقدان؛ حيث يشكّل رفقة «السلب» (Dépossession) مكوّنيْن فرعيين للاختبار السردي، وقد كان في وسع الدكتور الهاشمي أن يترجمه بـ: (التنازل)، أو أن يمحّض له كلمة أخرى كالتخلي أو الإقلاع أو الامتناع...!.

* * *

الاستعارة الميتة ومصطلح الحقول الدلالية

أحمـــد صبـــرة

الاستعارة ليست مظهرًا من مظاهر لغة الشعر فقط، بل إنها إحدى المظاهر المهمة في اللغة العادية، وهي حقيقة، تكون مدركة، لكنها لم تترجم إلى موقف نقدي، إنها تبدو في الشعر أكثر تألقًا، وربما أكثر تأثيرًا، لكن الدور الذي تقوم به في غير لغة الشعر دور لا يمكن تجاهله، إننا ننتج استعارات كثيرة في لغتنا اليومية، وتمتلئ الصحف والمجلات بالكثير منها، «المباراة تلفظ أنفاسها الأخيرة»، جملة يقولها أحد المعلقين على قرب انتهاء الوقت، أو «الإسماعيلي يغرق في البحر الأحمر»، عندما ينهزم فريق كرة القدم بالنادي الإسماعيلي من فريق اسمه «البحر الأحمر»، وكذلك لفظي (الصقور) و(الحمائم)، اللذين يطلقان على الأجنحة المتشددة أو المعتدلة تجاه سياسة ما، وقد ظهر هذان اللفظان في صحف الولايات المتحدة الأمريكية في أثناء حرب فيتنام، وهذه مجرد أمثلة قليلة من حقلي الرياضة والسياسة، ناهيك عن الحقول الأخرى التي يتم فيها استخدام الاستعارة في صورة مكثفة، وفي مجال التعليم، فإن بعض التربويين مثل البروفيسور هوج بتري Hugh G. Petrie ، في بحثه عن «الاستعارة والتعلم» Metaphor-and Learning، يرى أن الاستعارة تمكن الفرد من نقل العلم والفهم في

مستوى معروف إلى مستوى أقل معرفة، بأسلوب حيوي وقابل للتذكر، وهو يرى أنها واحدة من الأساليب المركزية للقفز على الهوة المعرفية بين المعرفة القديمة والمعرفة الجوهرية الجديدة، كما أنها يمكن أن تمدنا بجسر عقلي مما هو معلوم إلى ما هو ليس معلومًا جوهريًا، من السياق المعطى للفهم إلى السياق المتغير للفهم، وهي تقوم مع وسائل أخرى بهذه المهمة، مثل القياس والنموذج والنظريات، لكن هناك فروقًا مهمة بين الاستعارة وبين هذه الوسائل(1).

لقد طرح بتري أفكارًا مهمة في سياق استخدام الاستعارة في مجال التعليم، وناقش النظريات الاستعارية الأساسية مثل نظرية المقارنة، والنظرية التفاعلية، وبين كيف يمكن استخدامهما في تحليل الجملة الاستعارية الناقلة للمعلومة من زاوية المعلم والطالب، ورأى أن الاستعارة تمثل فعلاً كلاميًا، وهي بذلك يمكن أن تطابق الواقع أو لا تطابقه، وفي مجال التعليم، فإن الطالب عندما يستمع إلى استعارة من المعلم، فإنه سيفهمها على أنها غير مطابقة للواقع، وعندئذ سيرى أن المعلم غير جاد في درسه، لكن الطالب يجب أن يفهم هذه الاستعارة بأسلوب مختلف، يجب أن يبحث عن مفاتيح يرى بها أن المعلم جاد، ويحاول أن يقول شيئًا مفيدًا، مثل هذه المفاتيح مهمة جداً في السياق التعليمي(2).

وقد نوقش دور الاستعارة أيضًا في مجال العلوم البحتة، فقدم ريتشارد بويد Richard Boyd في بحثه عن «الاستعارة وتغير النظرية Metaphor and Theory Change: What is Metaphor a Metaphor for?» رؤية للكيفية التي تستخدم بها الاستعارات في هذا المجال، فرأى أن هناك مستوى مهمًا من الاستعارات، يلعب دورًا مهمًا في تطوير النظريات العلمية ووظيفتها هي نوع من الاستعارات الضرورية catachrsis التي تبتكر مصطلحًا علميًا لم يكن موجودًا من قبل مثل «الثقب الدودي Miniature Solar System»، ويرى بويد أن استخدام الاستعارة واحد من أكثر الوسائل المتاحة للمجتمع العلمي لإنجاز مهمة تكييف اللغة مع البنية

السببية للعالم، كما يفرق بين الاستعارات في العلم والاستعارات في الأدب، فيقول: إن الاستعارات العلمية لا تكون مؤثرة إلا من خلال استخدام مئات العلماء لها، وهي لا تدرك من خلال عمل واحد شأن الاستعارات الأدبية، بل من خلال جيل أو أكثر من العلماء، ويرى في استعارات الأدب جانبين: جانب إنتاج الاستعارة، وجانب تفسيرها الذي هو مهمة النقد الأدبي، أما في العلم فإن مهمة الاستعارة هي تقديم أفضل تفسير ممكن للمصطلح المراد توظيفه، أما في العلم فإن مهمة الاستعارة هي تقديم أفضل تفسير ممكن للمصطلح المراد توظيفه، وإذا كان محتوى الاستعارة في الأدب غير ممكن إعادة صياغته في لغة حرفية، فإن هذا ممكن في الاستعارات العلمية، هذا الخلاف التنظيمي بين الاستعارات العلمية والاستعارات الأدبية هو انعكاس للخلاف المهم في الأساليب التي تكون بها الاستعارات في كلا النوعين غير محددة[3].

هذه المجالات التي عرضنا لعمل الاستعارة فيها باختصار تعني أن الاستعارة هي إحدى أدوات الاتصال المهمة بين البشر، وقد ترتب على هذه الوظيفة الاتصالية نتائج أعادت النظر في المسلمات التي قام عليها بحث الاستعارة، سواء فيما يخص تعريفها، أو طبيعتها، أو علاقتها بقضية الحقيقة والمجاز، أو في طبيعتها الاتصالية، ونشأت عن ذلك جملة من الأسئلة لم تكن لتطرح بالقوة نفسها إذا ما كان درس الاستعارة محصورًا في حقل الشعر، أسئلة مثل التي طرحها جون سيرل في بحثه عن تداولية الاستعارة:

- كيف تختلف الاستعارة عن الكلام الحرفي والملفوظات التصويرية الأخرى؟
- لماذا نعبر عما نريد استعاريًا، بدلاً من أن نعبر عن ذلك بشكل حرفي؟
- كيف يعمل الملفوظ الاستعاري؟
- كيف تؤثر بعض الاستعارات ولا تؤثر أخرى؟[4]

أو التي طرحها بروس فرايزر Bruce Fraser، في بحثه عن الاستعارة في حقل علم النفس، مثل:

- هل يختلف تفسير الاستعارة طبقًا لبعض السمات الخاصة في المتكلم، مثل عمره ودرجة تعليمه ونوعه وخلفيته الثقافية؟
- هل يمكننا تحديد السمات الخاصة التي تظهر في الاستعارات التي نتفق عليها؟

لقد طرح كل حقل معرفي أسئلته الخاصة حول الاستعارة، وعلى الرغم من اختلاف هذه الأسئلة من حقل إلى آخر، فإن هناك رابطًا مشتركًا، أو اتفاقًا على أهمية الوظيفة الاتصالية في الاستعارة.

أما مشكلات الاستعارة في حقل الشعر، أو في حقل اللغة الفنية عامة، فقد أعيد بحثها وفقًا للمفاهيم المعرفية الجديدة التي طرحت. هناك مثلاً فكرة التزيين التي ارتبطت بالاستعارة، والتي نجد لها أصداء، سواء في كتب النقد العربي القديم، أو في الدراسات الغربية عن الاستعارة قبل ريتشاردز، لقد رُفِضت هذه الفكرة، واعتبرت الاستعارة عنصرًا أساسيًا، وليس إضافيًا، بل إنها المخرج الوحيد لشيء لا ينال بغيرها[5].

كذلك موضوع ربط الاستعارة بالانفعال آليًا، وضع تحت الفحص، ونوقش كثير من العناصر المرتبطة به، وأيضًا تم التركيز في الدراسات الجديدة على دور الاستعارات الميتة في اللغة بدلاً من الإشارة إليها إشارات عابرة.

والاستعارة الميتة كانت في السابق استعارة حية، ثم تحولت وفق قانون التضاؤل التدريجي[6] إلى استعارة ميتة، وهي ظاهرة منتشرة في كل اللغات. وفي اللغة العربية، فإن عبدالقاهر قد تحدث عما أسماه الاستعارة غير المفيدة، ووضع يده بدقة على سبب استخدامها، وهو (التوسع في أوضاع اللغة، والتنوق في مراعاة دقائق في الفروق في المعاني المدلول عليها، كوضعهم للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان، نحو وضع الشفة للإنسان، والمشفر للبعير، والجحفلة للفرس، وما شاكل ذلك من فروق)[7]، لكن الاستعارة

غير المفيدة لا تحدث عند عبدالقاهر في وضع الأسامي الكثيرة للعضو الواحد، بل في استخدام أحد هذه الأسماء في غير موضعه، فهو يعلق على البيت التالي:

فبتنا جلوسًـا لدى مهرنا ننزع من شفتيه الصفارا

يقول: فاستعمل الشفة في الفرس، وهي موضوعة للإنسان، فهذا ونحوه لا يفيدك شيئاً، لو لزمت الأصلي لم يحصل لك، فلا فرق من جهة المعنى بين قوله «من شفتيه» وقوله «من جحفلتيه» لو قاله، إنما يعطيك كلا الاسمين العضو المعلوم فحسب[8].

ولا يبدو كلام عبدالقاهر دقيقًا، حين يطبق مفهوم الاستعارة غير المفيدة على هذا المثال، فعملية الاستبدال التي يقترحها عبدالقاهر هنا تفتت البيت، وتغير من طبيعة العلاقات التي يحتوي عليها، إن المهر في البيت بمثابة ابن من أبناء هذا الشاعر، ابن يحاط بعناية ورعاية خاصة تمثلت في جلوس الشاعر، وأفراد أسرته أو أصدقائه لدى هذا المهر، ينزعون من جحفلتيه بقايا الطعام من تبن وقش وغير ذلك، لقد أراد الشاعر أن يبين مدى الحميمية التي تربط المهر به، فاستخدم لفظة (شفتيه)، ليدخله كفرد من الأفراد، بينما أراد عبدالقاهر أن يبقى في جنسه لا يتغير، وإذًا فهذه الاستعارة لا نستطيع أن نعدها من الاستعارات غير المفيدة بحسب رأي عبدالقاهر، وقد أدار الولي محمد نقاشًا طويلاً حول مفهوم عبدالقاهر للاستعارة غير المفيدة، أظهر فيه مدى التناقض الذي وقع فيه عبدالقاهر حول هذا المفهوم[9]. لكن تبقى لعبدالقاهر ميزة كبيرة في الالتفات إلى هذا النوع من الاستعارات، وإلى أهميتها في التغيرات الدلالية، أو التوسعات اللفظية التي تحدث في اللغة، لكن هل الاستعارة غير المفيدة عند عبدالقاهر هي نفسها الاستعارة الميتة أو المجمدة في الدرس الغربي.

إن تحرير هذه المصطلحات قد تكون له أهمية في بيان الكيفية التي تنشأ بها الاستعارة، والطريقة التي تؤثر بها، ومدى هذا التأثير، فحين يستخدم

عبدالقاهر مصطلح الاستعارة غير المفيدة، يكون السؤال حول هذا المصطلح هو: غير مفيدة لمن؟ وحسب السياق الذي يتحدث فيه عبدالقاهر، والأمثلة التي يستخدمها، فإن هذا النوع من الاستعارات يبدو غير مفيد في مجال الشعر، ولكن هل يمكن استخدامه في مجالات اللغة الأخرى؟، هنا لا نعثر على أية إشارات عند عبدالقاهر حول هذا الموضوع، فالشعر هو الإطار الذي يتحرك داخله عبدالقاهر، وهو مصدر الاستشهاد الرئيس لأمثلته عن الاستعارة، مما يوحي بأن عبدالقاهر كان يرى في الاستعارة ظاهرة شعرية، وليست أحد العناصر المهمة في اللغة، وعلى الرغم من إشارته إلى أهمية الاستعارة غير المفيدة في موضوع التوسع في أوضاع اللغة، فإنه لم يطور هذه الفكرة التي تستحق التطوير حتى داخل المنظور المنهجي، الذي استخدمه في كتابيه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز).

وحين نقول استعارة ميتة، فإننا نسأل سؤالاً أيضًا حول طبيعة الشيء الذي يموت فيها، ويمكن استنتاج أن الذي يموت في الاستعارة هو قدرتها على إحداث تأثير من نوع خاص على المتلقي، وفي الشعر العربي القديم هناك قدر كبير من الاستعارات فقد هذه القدرة، وأصبح استخدامه داخل الشعر بكثرة محكًا على عدم قدرة الشاعر على الإبداع، مثل استعارات «رأيت أسدًا»، و«سرت إلى البحر»، و«الغمام الذي بين يدي الممدوح»، وغير ذلك من هذه الاستعارات التي أصبحت ميتة بفعل الاستخدام المتواصل لها، ويرى سيرل أن الاستعارة تصبح ميتة، بسبب كثرة استعمالها، لكنه يعود ليضيف بعدًا مهمًا في ذلك، هو أن كثرة استعمالها يعني أنها ترضي بعض الحاجات الدلالية[10]، إن الاستعارة الميتة تفقد فاعليتها بمرور الوقت، ولا يعود استخدامها يثير الحماس الذي صاحبها في حالة طزاجتها الأولى، وقد يعي بعض الشعراء هذا التضاؤل في قدرة بعض الاستعارات على التأثير، فيلجأ إلى إعادة تركيبها في صياغة جديدة، وتوليد علاقات دلالية جديدة في الصورة الاستعارية الميتة، مثلما فعل المتنبي في صورة الغمام في البيت التالي:

ليت الغمام الذي عندي صواعقه يزيلـــهن إلى من عـــنـده الديـــم[11]

لقد أدرك المتنبي أن صورة الغمام التي أصبحت رمزًا للكرم في الشعر العربي، لا يستطاع استخدامها في علاقاتها القديمة، دون أن تكون مبتذلة وسطحية، فعمد إلى استكشاف علاقات جديدة فيها، وصياغتها في هذه الصورة التي تجمع أطرافًا ثلاثة: الممدوح والشاعر والحساد، ثم يكون الغمام رابطًا بينها، والغمام ليس مطرًا فقط، أي ليس حياة، بل هو صواعق أيضًا أي موت. وإذًا فالغمام عند المتنبي أصبح رمزًا يحتوي في داخله على عنصرين متضادين: الحياة والموت، فلمن يعطي الممدوح الحياة وهو بيده هذا الغمام؟، ولمن يعطي الموت؟، إنه يعطي المتنبي صواعق الغمام، أي الموت، بينما يعطي حساد المتنبي الديم، أي الحياة، أما المتنبي، فإنه يتمنى من الممدوح في هذا البيت أن يرى الأمور على حقيقتها، فيمنح الصواعق للحساد، ويعيد إليه الديم، والعلاقات بين أطراف البيت، وبينها وبين القصيدة كلها كثير مما يمكن قوله، لكن القصد هنا هو بيان الطريقة التي تعامل بها الشعراء المتأخرون مع بعض الاستعارات التي فقدت فاعليتها وأصبحت ميتة، ويمكن عد المتنبي من الشعراء المتأخرين في هذه الحالة، على اعتبار أن هذه الصورة قد استخدمت في الشعر العربي، قبل أكثر من أربعمائة عام، من المتنبي، وهي فترة كفيلة لأن تفقد الصورة فاعليتها، وتصبح (أكليشيه) في الشعر.

لكن للاستعارة الميتة وجهًا آخر ليست له صلة مباشرة بالشعر، أو بقانون التضاؤل التدريجي، الذي افترضه ستيفان أولمان للاستعارات الحية، وجه يتصل باللغة، وبحاجة المتكلمين بها إلى التعبير عن علاقات قائمة، لا يستطاع التعبير عنها بالإيجاز، إلا من خلال استخدام الاستعارة، فحين يقال مثلاً (رجل الكرسي)، أو (عين الإبرة)، فأنت هنا إزاء استعارة سدت حاجة المتكلم إلى الإيجاز، وقد أدرك ماكس بلاك هذه القيمة في الاستعارة، فقال: إن علماء الرياضيات تحدثوا عن (ساق الزاوية)، لأنه لا يوجد تعبير مختصر لهذا الخط

المحدد، ونقول: (شفاه كرزية)؛ لأنه لا يوجد شكل من الكلمات يكون ملائمًا للتعبير باختصار عماذا تشبه الشفاه؟. إن الاستعارة تسد الثغرات في المفردات الحرفية (أو على الأقل تمدنا بالاختصارات الملائمة)، وفي ظل هذه الرؤية فإن الاستعارة، تعد استعارة اضطرارية CATACHRESIS، وأحددها على أنها استخدام اللفظ في بعض المعاني الجديدة كي تعالج ثغرة في المفردات، إن الاستعارة الميتة هي وضع معان جديدة لألفاظ قديمة، لكن سدت هذه الاستعارات الميتة الحاجات الأساسية، فإن المعنى الجديد الذي قدم، سيصبح بسرعة جزءًا من المعاني الحرفية، إن كلمة (ORANGE برتقال، أو برتقالي) أصبحت بهذه الاستعارة الميتة تنطبق على اللون، لكن الكلمة الآن أصبحت تنطبق على اللون انطباقها على الفاكهة[12]. إن المنحنيات التقبيلية OSCULATING CURVES لا تكون قُبلة أبدًا، وقد عادت بسرعة لأن تكون أكثر نثرية واتصالاً بالرياضيات، إن قدر الاستعارة الاضطرارية أن تختفي إذا أرادت أن تكون ناجحة[13].

إن إنشاء الاستعارات وفق مبدأ الإيجاز الذي قرره ماكس بلاك هنا كثير في الحياة اليومية، وفي كل اللغات، ويظهر هذا الأمر بوضوح أكثر في عملية صك المصطلحات في العلوم الطبيعية التي تؤدي فيها الاستعارة دورًا مهمًا، وقديمًا فإن اللغويين قد التفتوا إلى هذا الأمر، وأشاروا إليه إشارات متفرقة في بحثهم عن ظاهرة المشترك اللفظي، أو ما أسموه (الوجوه والنظائر)، ورصدوا عددًا كبيرًا من الألفاظ في القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، وكذلك في لغة العرب، يحدث فيها هذا الاشتراك اللفظي، لقد تم رصد ثلاثة عشر معنى لكلمة (عين) مثلاً، كما تحدثوا أيضًا عن أسبابه التي حصروها في أسباب خارجية، وهي اختلاف البيئة، وأسباب داخلية، وهي تغيير في النطق، أو تغيير في المعنى، وهو الذي يتصل بموضوعنا هنا، وتغيير المعنى يتم إما قصدًا عندما يراد إدخال كلمة ما في لغة المتخصصين، فتصبح مصطلحًا علميًا، وهنا يتم استخدام الاستعارة، ومن أمثلة ذلك كلمة (التوجيه)، من وجهت الرجل في

الحاجة، والتوجيه في قوافي الشعر: الحرف الذي قبل الروي في قافية المقيد، وإما أن يتم هذا التغيير تلقائيًا، وذلك إذا كانت هناك علاقة مشابهة بين المعنيين، مثل كلمة (بشرة)، التي تعني جلد الإنسان في الحقيقة، وتستعمل كذلك – لعلاقة المشابهة – بمعنى النبات[14].

إن تحليل المعاجم العربية يمكن أن يخرج بحصيلة هائلة من الاستعارات الميتة التي أدت دورًا كبيرًا في تطوير اللغة، وإحداث التغيرات الدلالية الكبيرة فيها، لكن البلاغيين العرب أهملوا مثل هذا الجانب في درس الاستعارة، وهو جانب كان كفيلاً بأن يطور أفكارهم من حولها، بما يطرحه من أسئلة كثيرة، حول ماهية الاستعارة في هذه الحالة، والدور الذي يمكن أن تؤديه في اللغة بشكل عام، وليس في الشعر بوجه خاص، وليست اللغة العربية بدعًا في هذا المجال، فأغلب مفردات اللغات الحية متعددة المعنى، وجزء من هذا التعدد قائم على تأثيرات تصويرية في المفردة، لا يستطاع في بعض الأحيان بيان أسبابها، مما يشكل غموضًا معجميًا، وسادوك يضرب مثلاً على ذلك بكلمة SWALLOW التي تعبر عن شيئين في الوقت نفسه: نوع من الطيور (السنونو)، وحركة في الزور (يبتلع)[15].

هناك أيضاً موضوع علاقة الاستعارة بنظرية الحقول الدلالية للكلمة، فالكلمة الواحدة – أية كلمة – يمكن تحليلها إلى سمات تكوينية مميزة FEATURES، ويتم استخدام هذه السمات في الاستعارة وفق منطق محدد، تُستبعد فيه بعض السمات، وتَبرز أخرى، تبعًا للسياق الذي تتكون فيه الاستعارة، وقد ابتكر جوناثان كوهين JONATHAN COHEN ، في بحثه عن دلالة الاستعارة، منهجًا أسماه منهج الحذف CANCELLATION، هذا المنهج يعتمد على فكرة مؤداها أن إسقاط بعض السمات الدلالية في كلمة ما يمكن أن يؤدي إلى تغييرات مهمة في المعنى تطبعه بطابع استعاري[16]، مثل أن تقول: (المباراة تلفظ أنفاسها الأخيرة)، فالسمات الدلالية المعبرة لعبارة (تلفظ أنفاسها)، هي

حركة دخول وخروج للهواء في صدر كائن حي، فإذا أسقطنا سمة الكائن الحي في هذه العبارة، أمكن ربطها بكلمة (مباراة)، وكذلك إذا أسقطنا في كلمة (يد) أنها (عضو في كائن حي)، وأبقينا سماتها الأخرى، جاز في هذه الحالة ربطها بشيء مجرد مثل (ريح الشمال) في استعارة لبيد (إذ أصبحت بيد الشمال زمامها)، وهكذا يمكن عن طريق منهج الحذف تتبع الأسلوب الذي تتوافق به المعاني المتنافرة للمفردات في الجملة الاستعارية.

لكن هناك مشكلة ذات شقين في هذا الموضوع: شق يتعلق بتحديد السمات الدلالية لكل كلمة، والشق الآخر يتعلق بالكيفية التي تترابط بها هذه السمات مع الكلمة، وتحديد السمات مشكلة تقع خارج حقل اللسانيات، وهي أقرب إلى أن تكون مشكلة معرفية، فحين تقول (بدت لنا شمس) وأنت تقصد امرأة، هنا نجد أن تحديد السمات الدلالية المرتبطة بالشمس يعتمد على جملة من العوامل المتشابكة، أغلبها غير لساني، بعضها يتصل بالبيئة سواء أكانت بيئة ثقافية أم مناخية، وبالشخص الذي ينتج هذه الاستعارة، وبالشخص الذي يتلقاها، فالسمات الدلالية للشمس في بيئة باردة تختلف عنها في بيئة حارة، كذلك فإن الموقف الشخصي لمنتج الاستعارة من الشمس له تأثيره الكبير على تحديد هذه السمات، والموقف نفسه فيما يخص المتلقي، لكن هناك سمات مشتركة في كل موقف يمكن أن نطلق عليها اسم السمات الرئيسة، وهي التي تكون محل اتفاق، وهناك سمات خاصة تسمى في هذه الحالة سمات ثانوية، فالضياء والاستدارة والعلو هي سمات رئيسة، لكنها قد لا تكون سمات مميزة، أما شدة الحرارة والجمال، وكونها مصدرًا للحياة على الأرض، فهذه وغيرها سمات ثانوية، قد تضاف إليها في بيئات ثقافية أخرى سمات أخرى، أو تحذف منها سمات مستقرة في بيئة أخرى، وهكذا فإن محاولة معجمة السمات الدلالية للكلمات تواجهها صعوبات كثيرة، يتعذر في أغلب الأحيان حلها، إذا اعتمدت على استقراء اجتماعي واسع لهذه السمات بين عينة شديدة التنوع.

وأما الكيفية التي تترابط بها السمات مع الكلمة، فمشكلة أخرى. إننا لا يمكن تصور أن كل السمات بنوعيها الرئيس والثانوي متساوية القرب من الكلمة نفسها، وتكون الكلمة في هذه الحالة مثل النواة المركزية التي تتجمع حولها هذه السمات. إن هناك سمات أكثر قرباً من أخرى، لذلك فإن التصور الملائم هو أن توضع هناك السمات على مقياس على متدرج بحسب مدى ارتباطها بالكلمة[17]، ويتحدد هذا المدى، أيضًا، من خلال الاستقراء الاجتماعي لهذه السمات، ووضع السمات المشتركة في نقطة أقرب من غيرها... وهكذا.

مثل هذا العمل يقدم فهمًا أكثر دقة للعلاقات الدلالية في الجملة الاستعارية، فبواسطة تحديد السمات، واستخدام منهج الحذف بعد ذلك، وبمساعدة السياق اللغوي وغير اللغوي يمكن أن نحدد طبيعة هذه العلاقات الدلالية.

ولكن، أي السمات يمكن حذفها في جملة (بدت لنا شمس)، وأي السمات نبقيها؟، هنا نجد أنفسنا أمام مشكلة أخرى، فتقسيم السمات إلى رئيسة وثانوية قد لا يكون كافيًا لتحديد ما يمكن حذفه، أو إبقاؤه، ذلك أن هذا التقسيم يعتمد على عمومية الرؤية أو خصوصيتها لكلمة (شمس)، هذا لا يعني أن السمة الرئيسة هي أيضًا سمة مميزة، إن الاستدارة مثلاً قد تكون سمة رئيسة في الشمس، لكنها ليست سمة مميزة، فالقمر والكواكب والنجوم، وأيضًا الكرة، فيها أيضًا هذه السمة، وإذًا، فتقسيم السمات إلى سمات مميزة وسمات غير مميزة يساعد كثيرًا على تحديد ما يمكن حذفه، أو الإبقاء عليه في الجملة الاستعارية، وقد أشار عبدالقاهر الجرجاني إلى مثل هذا الأمر، حين قال: إن وصف المرأة بالشمس لا يمكن أن يقصد به صفة الاستدارة، لأن هذا مما تشترك فيه الشمس مع غيرها، وحين فضل النقاد العرب أن تكون الاستعارة قريبة، فإنهم كانوا يقصدون إلى ما قصده عبدالقاهر، أي أن تكون السمة الباقية في الكلمة هي سمة مميزة فيها، ومتداولة بين الناس، ولذلك حين وصف أبو تمام الخمر بأنها

(جهمية الأوصاف)، فإنه قد أثار النقاد المحافظين، الذين لم يستطيعوا تحديد السمة الدلالية المميزة في هذه الصورة، فقد أرادوا للشاعر أن يستعير للخمر ما استقر لها من سمات مميزة في الشعر العربي، أي أن يحافظ على استقرار العلاقات الدلالية بين أطراف الاستعارة، كما استقرت في التقاليد الشعرية، لكن أبا تمام كان يطمح إلى تحطيم هذه العلاقات. والانتقال عبر مقياس السمات المميزة وغير المميزة ليختار منها ما يشاء، وهو ما فعله في كثير من الصور الشعرية.

الهوامش

1) ص 439-441/ Hugh G. Petrie, In "Metaphor and Thought - Metaphor and Learning, Edited by Andrew Ortony, Cambridge University Press 1981/ P: 19.

2) المرجع السابق ص: 443.

3) Richard Boyd; In Metaphor and Thought - Metaphor and Theory/ P: 357-362.

4) John searle: In Metaphor and Thought - Metaphor/ P: 92.

5) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية/ مكتبة مصر – الفجالة – 1958م/ ص 144-147.

6) هذا القانون وضعه ستيفان أولمان في كتابه «دور الكلمة في اللغة»، ترجمة د. كمال بشر/ انظر: ص 96.

7) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة/ تحقيق ريتر/ ص 29.

8) المرجع السابق: ص 30.

9) الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي/ المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – الطبعة الأولى/ ص 56-65.

10) SEARLE/ P: 98. In Metaphor and Thought.

11) هذا البيت من قصيدة المتنبي الشهيرة:

واحر قلبه ممن قلبه شبم من بجسمي وحالي عنده سقم

12) هذا لا يحدث في اللغة العربية، فقد أضيفت ياء إلى الكلمة لتدل على اللون، بينما ظلت بدون هذه الياء لتدل على الفاكهة.

13) MAX BLACK - MODELS AND METAPHOR/ P: 32 - 33.

14) راجع في ذلك «علم الدلالة» أحمد مختار عمر/ ص 160-161.

15) SADOCK-/ P: 50: In Metaphor and Thought.

16) JONATHAN COHEN: IN "METAPHOR AND THOUGHT" - SEMANTICS OF METAPHOR/ P: 64 - 77.

17) المرجع السابق: ص 73.

* * *

مصطلح السرقات الأدبية والتناص

بحث في أولية التنظير

رامي أبو شهاب

شكّل ظهور التناص في الدراسات النقدية الإنشائية الحديثة دعوة للنقاد العرب للبحث في أسبقية الوجود لهذا التنظير الجديد في التراث النقدي العربي، مما أعاد إلى الوجود قضية السرقات الأدبية، وفي الإطار بدأ حوار مقارن بينها وبين التناص. فهل هناك من وشائج حقيقية بين القضيتين؟

إن خصوصية هذه الدراسة تقوم على محاولة استنطاق القضية، من خلال أبرز النصوص الناطقة باسم هذين الموضوعين في قراءة مقارنة، تعمل على تظليل مساحات الخطاب النقدي القديم والحديث، وإيجاد اللغة المشتركة في المعالجة النصية.

- إن التساؤلات التي بدأ منها البحث، كيف يمكن لنا ربط هذين المصطلحين، مع أن الفارق الزمني بينهما شاسع جدًا؟، فمصطلح التناص بدأ بالظهور تقريبًا في الستينيات، بينما كان الحديث عن السرقات الأدبية منذ القرن الثالث الهجري كموضوع نقدي له حضور وبروز في الكتابات النقدية

العربية، مما يعني وعيًا أوليًا بقضية التأثر والتأثير بين النصوص، وقد حددها الدارسون العرب القدامى في مستويين، هما:

- سرقات المحدثين من القدامى.
- وسرقات المعاصرين من بعضهم.

يرى الدارسون أن انشغال العرب بهذه القضية، كان ينبع من مساحة ضيقة محدودة، تقوم على الانشغال بقضية الابتكار والخلق الشعري على غير أصل سابق، مما أوجد الإدانة الأخلاقية في سطو الشاعر على إبداع غيره[1]، ولكن صاحب هذا الرأي أغفل النظرة النقدية التي بنيت على أساسها السرقات، وهي العودة إلى النص، باعتباره البنية الحقيقية لهذا الموضوع، إذ سبق التطبيق التنظير، كما يقول عبدالعزيز حمودة[2]. وبناءً على ذلك فإن النقاد القدماء، كانوا يجدون في النص كتلة لغوية ودلالية دائمة التحول والتغير، مما أوجد قابلية تغير النص وحركته وإعادة تشكيله، وهذا لا يبتعد كثيرًا عن تنظير جماعة التناص الغربيين.

المصطلح في التراث العربي

جاء في لسان العرب تحت مادة سرق: «سرق الشيء سرقًا خفيًا، واسترق السمع أي استرقه سرًا، والاستراق: الختل سرًا كالذي يستمع، والكتبة يسترقون من بعض الحسابات، والسارق عند العرب من جاء مستترًا فأخذ ما ليس له، فإن أخذ من ظاهر فهو مختلس ومستلب ومنتهب[3].

ووجدت تحت باب نصص: نصص النص رد الشيء، ونص الحديث ينصه نصًا: رفعه، وكل ما أظهر فقد نص، وقال عمرو بن دينار: «ما رأيت أنص للحديث من الزهري، أي رفع له وأسند، النص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها»[4]. ونلاحظ من خلال هذه المعاني، أنها ترتكز على بؤرة واحدة هي المرجعية، أو الأصل للشيء، وفي الثاني نجد المقابل الذي يتمثل بالفرع الذي

يعود على الأصل، فنحن نجد في السرقة «الأخذ» وهذا الأخذ يرتبط بالخفاء من الأصل، وفي نصص نجد الفرع وإسناده للأصل، ونجد أيضًا أن من بعض المعاني ما يرتبط بالحديث، ورد هذا الحديث لأصله وهذا يقترب من الفضاء اللغوي للنص والبعد الدلالي المصاحب له، إذ يلاحظ في المصطلحين حركتان؛ واحدة للداخل وتمثلها السرقة وهي معنية بالخفاء وحركة للخارج، ويمثلها مفهوم النص، وهي الإظهار، إن الاختلاف يرد من المنطلق الذي تعاطى معه الدارس العربي القديم، إذ ارتبطت لديه أولاً بقيمة أخلاقية ومن ثم فنية، بينما كان التناص في الدراسة الحديثة تجريدًا فنيًا، ولكن من حيث الاستخدام فقد فضل العرب مصطلح السرقة لوقوعه العميق في مساحة التعبير الحقيقية لمفهوم التأثر والتأثير الذي كان يحمل معه شيئًا من الإدانة.

لعل بعض النقاد العرب القدامى في تعاملهم مع هذه القضية، كانوا أكثر نضجًا من غيرهم، فابن رشيق القيرواني في كتابه (العمدة) حاول الإحاطة بهذه القضية، حيث أفرد فصلاً يتحدث فيه عن السرقات الأدبية، ويعرض لبعض العلماء ممن تحدثوا عن هذه القضية، ويعرض أيضًا لمصطلحات هذه القضية التي يبلغ عددها أكثر من (20) مصطلحًا، وهي: «الاصطراف، الانتحال، الإغارة، الغصب، المرافدة، الاهتدام، النظر والملاحقة، الإلمام، الاختلاس، الموازنة، العكس، الواردة، الالتقاط والتلفيق، كشف المعنى، الشعر المجدود، متى يكون الآخذ أولى بالمعنى، سوء الاتباع، مما يعد سرقًا وليس بسرق، وأولى الشاعرين بالمعنى، نظم الشعر وحل الشعر»[5]. هذا الاضطراب في مفهوم المصطلح نجده أيضًا لدى المصطلح الغربي، وفي تعريبه للغة العربية، ووجوده في الدراسات الحديثة، فكلمة تناص مأخوذة من المصطلح الإنجليزي «Intertext Tuality» والتي تعني تداخل النصوص، فأسماه البعض تناصًا، ونجد أيضًا هناك من أطلق عليه «بينصية»[6] وهناك من أسماه «التناصية» أو «النصوصية» [7]ونجد أيضًا المثاقفة والحوارية وتعدد، الأصوات[8]، وغيرها من المصطلحات.

السرقات الأدبية

لابد لنا قبل الخوض في الحديث عن المنظور النقدي العربي لهذه القضية، النظر في البعد التاريخي لها، والتي نجد جذورها منذ العصر الجاهلي حيث نجد حديثًا عن إغارة بعض الشعراء على أبيات امرئ القيس، ولكن الحديث النقدي الناضج لهذه القضية لم يظهر إلا بظهور أبي تمام مما أوجد حراكًا فعليًا حول هذا الموضوع.

كان ابن رشيق القيرواني من أبرز من تناول هذه القضية إذ نعاين جانبًا من تلك الرؤية النقدية، حين يرى في المشترك والمبتذل عدم جواز ادعاء السرقة فيه، ويورد لنا أبياتًا من الشعر لعدد من الشعراء: قول عنترة:

وخيل قد دلفت لها بخيل عليها الأسد تهتصر اهتصارا

وقول عمرو بن معد يكرب:

وخيل قد دلفت لها بخيل تحية بينهم ضرب وجيع[9]

وفي هذا الرأي نجد رأي ابن طباطبا في كتابه «عيار الشعر»، حيث يقول: «وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها، فأبرزها في أحسن من الكسوة التي هي عليها لم يعب، بل وجب له الفضل، كقول أبي نواس:

وإن جرت الألفاظ منا بمدحة لغيرك إنسانًا فأنت الذي نعني

أخذه من الأحوص، حيث يقول:

متى ما أقل في آخر الدهر مدحة فما هي إلا لابن ليلى المكرم[10]

ومن العلماء الذين وقفوا على هذا الرأي عبدالقاهر الجرجاني في كتابه «أسرار البلاغة»، حيث يقول في كتابه: «والاشتراك في الغرض على العموم: أن يقصد كل واحد منها وصف ممدوحه بالشجاعة والسخاء أو حسن الوجه.....

واعلم أن ذلك الأول هو المشترك العامي الذي قلت أن التفاضل لا يدخله»[11].
وقد ورد هذا الرأي لدى العديد من العلماء، منهم الآمدي، والمرزباني، والقاضي الجرجاني، وأبي هلال العسكري[12].

ومن القضايا الواردة في موضوع السرقات التوارد أو التخاطر، إذ ورد لدى القاضي الجرجاني والعسكري[13] وابن الأثير، يقول ابن الأثير: «واعلم أن من أبين البيان في المفاضلة بين أرباب النظم والنثر أن يتوارد اثنان منهما على مقصد من المقاصد، يشتمل على عدة معان كتوارد البحتري والمتنبي على وصف الأسد»[14].

ونجد أن الطرف المقابل لهذه الآراء حديثًا عن السرقة المتحققة من وجهة نظر النقاد العرب، ومتى تكون وأين تكون. وموجز القول في هذه القضية: أن النظرة التي تقوم عليها تختص بثلاثة توجهات أساسية: السرقة في اللفظ أو السرقة في المعنى، أو السرقة في اللفظ والمعنى معًا. وفي هذا الجانب نجد تفصيلات مهمة حول هذه القضية وعلاقات شائكة، خير من يمثلها ابن رشيق، حين يرى في الاصطراف نوعًا من أنواع السرقة، ويقصد به صرف الشاعر بيتًا لنفسه من شاعر آخر، ويقترب من هذا مفهوم الإغارة والغصب، بينما يرى أن المرافدة تعني أن يرفد شاعر شاعرًا ببيت له، وفي الاهتدام يقصد به الإتيان بالمعنى في غير اللفظ والاختلاس كذلك، والموازنة تكون في الألفاظ، بينما الالتقاط والتلفيق فيكون في اللفظ والمعنى، بالإضافة إلى كشف المعنى ويقصد به توضيح المعنى، إلى غير ذلك من المصطلحات التي يمكن الرجوع لها في كتابه[15].

لابد من الإشارة إلى مفهوم المشترك والتخاطر، وفيه نجد انفصام علاقة التأثر، ألا وهي المعاني المبتدعة أو المخترعة، وهناك من أطلق عليها المعاني العقم[16]، وهي التي تحمي نفسها من السرقة، ولكن هناك الكثير من الآراء التي ترى في المعنى المخترع إذا كثر تداوله أصبح مشتركًا، والمعنى المشترك إذا أبدع

الشاعر في تصويره أصبح خاصًا[17]، لذلك تبقى قضية التأثر والتأثير حاضرة بين هذه المفاهيم، ولا مجال لنفي أثرها من حيث قضية التعالق الأدبي. ولمناقشة الآراء، والتي ازدحمت في الكتب النقدية، يمكن أن نخرج منها بأفكار محددة، وهذه الأفكار تنبع من وحي آراء النقاد العرب، حيث نجد أن المكون لهذه القضية هي رغبة النقاد في التركيز على قضية السبق والأصالة بين الشعراء، وذلك من خلال تتبع أشعارهم ومحاولة الوصول إلى ما يمكن أن يؤكد هذه الأصالة، أو ينفيها، فنحن وجدنا أن قضية السرقات أخذت مكانتها عند ظهور أبي تمام، وهذا مما يدل على هذه الفكرة، ولاسيما أن هذا الشاعر اقترن اسمه دومًا باسم البحتري.

التنـــاص

كانت محاولات الرومانسية لقطع الجذور مع التراث عاملاً رئيسًا في بروز التناص، وهو بمثابة ردة فعل في مواجهة هذه الممارسة، فكان ظهور كل من الشاعرين «هيوم» وإليوت، ومحاولتهما ربط الأدب الحديث باللغة، متكئين على استلهام التراث الأسطوري وبذلك تشكلت الجذور الأولى لفكرة التناص، وانطلاقًا من هذا العامل، بدأت الدعوات للاستفادة من التراث في تشكيل النص، وظهر ميخائيل باختين في كتابه «الماركسية وفلسفة اللغة» موجدًا نظرية الحوارية أو تعدد الأصوات، التي ترتكز على أن الخطاب متضمن في خطاب آخر واللفظة المتضمنة في ملفوظة أخرى[18]، وبذلك يكون ميخائيل قد فتح الباب لمن بعده للاستفادة من هذه النظرية والبناء عليها في تكوين مفهوم التناص، وبخاصة لدى جوليا كرستيفا، حيث تعرفه بأنه «هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة وهو اقتطاع أو تحويل... وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نص معطى التعبير المتضمن فيها، أو الذي يحيل إليه» وتضيف «أن كل ن يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى»[19].

ونلاحظ من خلال تعريف كرستيفا للتناص، بأنه عبارة عن عملية إحلال

النص على نصوص أخرى، وكأن النص يمر بمرحلة إنتاج من خلال نصوص أخرى، فكيف يحصل ذلك؟

فكما يذكر محمد عبدالمطلب، أن تنظيرات جوليا كرستيفا شكلت بروز اتجاهين في الدراسة النقدية، الأول يعتمد على عملية إنتاج الجديد من القديم، اعتمادًا على التأثيرات الأدبية، والثاني، والذي يتيح نوعًا من إجراء دراسات في الموازنة بين شاعرين[20].

ومن هذا المنطلق فإن التناص يسير ضمن حركتين: الحركة الأولى تسير باتجاه العمق التاريخي، للكشف عن أبعاد النص من خلال النصوص القديمة، من خلال حركة عمودية، والحركة الثانية حركة أحادية، تقوم على كشف التأثر عند المبدع بمبدع آخر.

والتناص يكاد لا يقتصر على الجانب اللغوي، أو بيان التأثيرات، فهناك اتجاهات أخرى للدراسة، فهناك الخطاب الأيديولوجي، والمأثور، والمحاكاة، والمعارضات[21]، ومن هنا نجد الاتساع في هذا المفهوم، حيث لا يمكن حصر مجالات التأثر بالخطاب اللغوي فقط، إنما يتسع ليشكل منظومة كبيرة من الأفكار والتوجهات، وحتى العقائد والموروث الاجتماعي، وهكذا تشكل هذا الانفتاح على عدة آفاق. ولعل التساؤل هنا كيف تتم هذه العملية المعقدة بحيث يمكن أن نتلمسها بالدراسة؟

يحصر عبدالمطلب أشكال التناص في نمطين، هما: «العفوية وعدم القصد، إذ يتسم التسرب من الخطاب الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي»[22]، إذ يشمل التكوين الثقافي للإنسان بصورة لاواعية. بحيث يعتمد الإنسان على حصيلة معرفية متراكمة، وهذه الحصيلة تنبعث للتسلل إلى الخطاب الأدبي، دون تحرك واع، ليشمل الكثير من جوانب النص، أو يشمل جزءًا بسيطًا، والنمط الثاني يتمثل بالوعي والقصد، من خلال الإشارة إلى النص الآخر[23]، وفي هذا

النمط يكون التناص حاضرًا في ذهن المبدع، بحيث يتشكل ضمن عملية إنتاجية مونتاجية، يلجأ لها الكاتب ضمن عمله الإبداعي، وهنا يبدأ مفهوم المثاقفة بالظهور للدلالة على هذه النظرية، فنحن نجد إشارات تاريخية لمثاقفة السياب، على سبيل المثال، للشاعر ت س إليوت، ونموذجه «قصيدة أنشودة المطر» للأول و«الأرض اليباب» للثاني، فهناك إشارات نصية لاطلاع السياب على قصيدة إليوت، ولاسيما التركيب البنيوي للنص، والاعتماد على الأسطورة واللغة ذات الطاقات الإيحائية[24].

ولتوضيح التناص الأسطوري نسوق مثالاً على التناص الأسطوري، بالاتكاء على قصيدة إبراهيم نصر الله «راية القلب»، والتناص يتضح هنا من خلال أسطورة تموز، حيث يقول:

«نهضت وناديت:
فليكن السهل قمحا
وهذي التلال شجر
ولتكون الريح سفحا
لأقطف هذا الثمر
.....
فاخضرت الأرض ثانية
.....
ونحيا ومازالت تنتحر»[25]

ومن هذا المنطلق فإن التناص يكاد يكون مباشرًا أو غير مباشر، وفي هذه القضية تعتمد على دراسة الدكتور أحمد الزعبي لبعض النصوص، حيث يرى الدكتور الزعبي أن التناص يكون مباشرًا، ويتأتى من خلال مصطلحات الاقتباس والتضمين والاستشهاد. وهذا يدخل ضمن التناص المباشر، أما التناص غير المباشر، فيتمثل من خلال تناص الأفكار، أو المقروء الثقافي، أو الذاكرة

التاريخية، وهذا التناص يستنبط استنباطًا[26]، وقد تم تطبيق هذا الكلام من خلال دراسته التطبيقية والنظرية على التناص حيث طبقه على نص روائي ونص شعري.

التناص يعتمد في مجمله على رفض فكرة النص الخالص، وبالتالي كان لابد من ظهور نظريات نقدية لملء هذا الفراغ من خلال نقل النص، إلى عملية تفاعلية تعتمد على التعالق النصي.

وبالتالي تشكلت مدارس نقدية تدعم هذه المفاهيم التي تبدأ من باختين ولا تنتهي، كما هو النص في نظرية التناص، إلى عالم مفتوح لا حدود له، ويمكن لنا أن نبرز مثالاً على هذا؛ نظرية «بوتو» ونظرية الاستشهاد أو التمثل بجملة، حيث يقول: «إن الاستشهاد الأكثر حرفية هو بحد ذاته، وفي حدود معينة محاكاة»[27].

ونرى «بارت» في حديثه عن النص المقروء، وهو الذي يكون قابلاً للكتابة وإعادة الكتابة، بحيث يكون الانطلاق دائمًا من عمل أدبي[28]، فبارت من خلال نظريته، يجعل النص في عملية متحركة لا تنتهي، وبالتالي هو عبارة عن تراكمات لامنتهية من نصوص أخرى، فالكاتب عند عملية الاستحضار لنصه، ينطلق من نص آخر أو نصوص أخرى، وبالتالي فإن نصه أيضًا قابل للكتابة بطريقة أخرى بأن يكون هو منطلقًا لنص آخر، وهكذا تتكون النصوص من عملية توالد لا تنتهي، بحيث يولد النص من نص، وتتداخل النصوص مع بعضها البعض في عملية تعتمد الانفتاح لا الإغلاق. هنا نقترب من مفهوم النص عند جوليا كرستيفا من حيث كونه «فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة فهو كما يرى محمد مفتاح: «هو تعالق» الدخول في علاقة «نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[29]. ومن هذا التنظير، نصل إلى تعريف آخر لمفهوم التناص من حيث كونه يشكل عالمًا متداخلًا من نصوص أخرى، فيعرفه «فيليب سولز»: «أنه كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها وامتدادًا وتكثيفًا ونقلاً وتعميقًا»[30] وهنا يكون ضمن البنية النصية للنص

من حيث كونه ماديًا، ولكن من هذا المنطلق، هناك من يعارض هذا المفهوم، حيث يرى فيه تناصًا من حيث الطرائق التي يلجأ الكاتب لها، فهو عبارة عن الاشتراك في أصل عام أو مجموعة مبادئ وتقاليد وأعراف أدبية فقط[31].

وهنا نرى أن التناص يدخل في باب الأساليب الفنية وعملية البناء النصي، لا البنية النصية، وهذا يفارق، إلى حد ما، آراء النقاد في رؤيتهم للتناص. إذن، فالنص في كل الأحوال هو عبارة عن عالم مفتوح لا مغلق، حيث القابلية لكل الاحتمالات ونحو كل الاتجاهات، فنحن نجد أن النص في شكله، معرض للتداخل في مضمونه الفكري والأيديولوجي، وفي بنيته القائمة على الوحدة اللغوية، وفي أساليبه الفنية، وحتى في فضائه اللامتناهي، فالشاعر أو الكاتب في إنتاجه لنصه، يخضع لعملية تعالق لامتناهية مع المعجم اللغوي المفتوح، ومع ترسبات ثقافية فنية، ربما تعود إلى فترات متباعدة، وهو منفتح أيضًا على جميع أشكال الحياة ضمن تنوعاته اللامحدودة، فهو يتصل بالرسم والسينما والنحت والموسيقى ومجمل الفنون ومجمل الوجود البشري، ليشكل مع نصه عالمًا لامتناهيًا من العلاقات المبنية على حدود التأثر والتأثير، فالنص كما قال عبدالعزيز حمودة: «وحش أسطوري في حالة تكون مستمرة، وبالتالي لا وجود للنص إنما هو «بين – نص»[32]، فنحن ندخل في متاهة عظيمة من الصعب فيها تحديد النص، حتى أننا نصل إلى حالة نفي وجود للنص، وبالتالي نفي وجود المبدع، ولكن هناك من الدارسين من يرفضون هذا المفهوم الواسع للتناص، ويحاولون تبسيط هذا المفهوم المتوتر الذي لا ينتهي بنا عند نقطة محددة، ونجد من التبسيطات لهذا المفهوم دراسة «ميشيل فوكو» في كتابه «نظام الخطاب»؛ حيث يرى أن النص مر ضمن ثلاث مراحل، وهي[33]:

1 – النص عبارة عن لعبة كتابة.

2 – النص عبارة عن لعبة قراءة.

3 – النص عبارة عن لعبة تبادل.

ويعلق الزعبي على هذه المفاهيم، بأن النص في كل المراحل التي يمر بها، هو عبارة عن علامات ورموز، تتغير وتتعمق، فالتناص يحصل من خلال الكتابة ومن خلال القراءة ومن ثم تناصات أخرى من خلال عملية التبادل[34]، وهذا المفهوم للتناص لا يخلو من تعقيد وغموض بحيث يدخلنا في متاهات تحتاج إلى عملية تشبه اللعب.

في المحصلة نستطيع التوصل إلى مفهوم التناص، ونحدده من خلال مرتكزات محددة، هي أن التناص جاء كرد فعل على الآراء الرومانسية، التي فصلت علاقة الأدب الحديث عن التراث، وبالتالي تشكل اتجاه يدعو إلى العودة إلى التراث، كما عند هيوم وإليوت، واستحضار هذا التراث في العمل الأدبي، ومن هنا تشكلت بعض الجذور الأولى لمفهوم التناص، والعامل الثاني هو ظهور البنيوية والدرس اللغوي في عملية النقد الحديث، وبالذات نظرية النص المغلق التي جاء بها رولان بارت، من حيث كون النص مغلقًا لا يحيل إلا على نفسه، فالدراسة تبدأ من النص، وتنتهي فيه، ذلك مما مهد لظهور التناص، كي يكون ثورة على هذا المفهوم وهدمه، وبناء رؤية جديدة لدراسة النص، تعتمد على فتح النص. وكان باختين من المنظرين الأوائل لهذا المفهوم، من خلال تعدد الأصوات أو الحوارية، ومن ثم جاءت جوليا كرستيفا، لتضع هذا المصطلح في مركز الرؤية، وتقدم له تنظيرًا ناضجًا، حيث أسست له من خلال رؤية محددة تقوم على أن النص لا وجود له إلا من خلال نصوص أخرى تشكل تكونه الأولي، وبالتالي فإن النص هو عبارة عن إحالات لنصوص أخرى، فهو لوحة متعددة الألوان، وهذا مما أدى، فيما بعد، إلى كثرة المدارس حول هذا المصطلح وتعدد الآراء، حتى وصل المفهوم إلى مرحلة التعقيد والصعوبة والغموض والتطرف، بحيث أفقد النص هويته، وجعل النص عبارة عن مكونات تناصية متداخلة، تحت مستويات عدة، تبدأ من المستوى اللغوي، مرورًا بالأفكار والتوجهات الفكرية، وانتهاءً بالأساليب، وهذا مما جعل النص في حالة حركية مستمرة، وبالتالي فإن

قراءته لن تصل إلى نهاية، فنحن سنعود إلى تلك المرجعيات، وهذه المرجعيات ستحيلنا إلى مرجعيات أخرى، وهكذا إلى أن نصل إلى نهاية مفتوحة لا تنتهي.

ومن النتائج التي توصلنا لها، هي أن التناص له مستويان أو شكلان: تناص ظاهر وواضح، ويمكن الإمساك به من خلال الاقتباس والتضمين والمعارضات، وبالتالي يمكن تحديد مرجعياته من حيث كونها تاريخية، أو أسطورية، أو لغوية، أو فكرية، وهذا الذي تنصب عليه معظم الدراسات، وفي المقابل فإننا نجد تناصًا خفيًا غير مباشر، وهذا يتمثل بالمخزون الفكري الثقافي للمبدع، والذي يكاد يكون متشعبًا هلاميًا من الصعب الإمساك به والإحاطة به، وبخاصة أن الإنسان هو عبارة عن مكونات ثقافية لامتناهية، تراكمت عبر السنين، بحيث شكلت رؤيته وشخصيته ولغته، وكما أعتقد فإن الإنسان هو حصيلة لهذه التراكمات، فنحن نجد صدى لكل ما نقوم به من خلال مرجعيات ومواقف معينة، تشكلت في مخزوننا الفكري دون وعي منا، وعلى ذلك فإننا سنكون انعكاسًا لهذه الحصيلة المعقدة، فمن المستحيل أن نكون وجدنا في فضاء خال صاف، وإنما كنا ضمن منظومة معقدة تبدأ باللغة ولا تنتهي.

السرقات الأدبية والتناص

إن الاستيعاب للنصوص الأخرى، وبخاصة ذات السبق الزمني، كانت من أهم المحاور التي اعتمد عليها منظرو التناص، وكانت هذه الرؤية تنبثق من التأثر المدرك أو غير المدرك، وهذا ما سنلمحه عند عدد من النقاد العرب بصورة أو بأخرى، فها هو ابن رشيق في «قراضة الذهب» يقول: «يمر الشعر بمسمعي الشاعر لغيره فيدور في رأسه، أو يأتي عليه الزمان الطويل فينسى أنه سمعه قديمًا..... وربما كان اتفاق ذلك القرائح[35]، ويستشهد على ذلك بالفرزدق الذي كان راوية للشعر وحافظًا له. إن هذا الحديث يكشف عن إحساس عظيم لدى الناقد العربي بعملية التأثر والتأثير، فذلك يدخل في باب النضج الفكري، الذي

تجاوز فكر التمرس والدربة، كما هي عند القاضي الجرجاني، كانت تدور حول هذه الفكرة، وها هو ابن طباطبا يقول «ويحتاج من سك هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها»[36]، وهذا الرأي نجده أيضًا لدى العديد من النقاد القدماء العرب، ومنهم ابن الأثير، حيث يقول: «وأما النوع الرابع وهو الاطلاع على كلام المتقدمين من المنظوم والمنثور، فإن في ذلك فوائد جمة، لأنه يعلم منه أغراض الناس ونتائج أفكارهم، ويعرف به مقاصد كل فريق منهم، وإلى أين ترامت به صنعته في ذلك، فإن هذه الأشياء مما تشحذ القريحة وتذكي الفطنة، وإذا كان صاحب هذه الصناعة عارفًا بها تصير المعاني التي ذكرت وتعب في استخراجها كالشيء الملقى بين يديه يأخذ منه ما أراد، ويترك ما أراد»[37]، إنها دعوة للارتداد نحو النص السابق، لذلك فإن الاستحضار الذي دعت إليه جماعة التناص كان حاضرًا، وهنا نقترب من الفكرة التي أتينا عليها سابقًا من حيث سير النص باتجاهين، ويمثل هذا الاتجاه النموذج الرأسي المتجه نحو الأسبق، فالحركة هنا حركة تاريخية.

إن القراءة للموروث، واستعادة النص السابق، كانت حاضرة، إما بشكلها الخفي أو الظاهر، حيث نجد أن الاستدعاء المدرك كان حاضرًا في أذهان النقاد العرب، وهذا مما يدخل في باب الاقتباس أو التضمين أو المعارضة أو الاحتذاء كما يسميه عبدالقاهر الجرجاني بالاحتذاء: «واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبًا، والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب، فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلاً على مثال نعل قد قطعها صاحبها. فيقال قد احتذى على مثله[38]. فالنص من هذا المنظور هو استحضار وتعالق نصي مع نصوص أخرى، ولنقرأ ما يقوله ليتش في هذا الصدد، لنكتشف مقدار التقارب بين ما يقوله وما نص عليه النقاد العرب منذ قرون طويلة: «إن شجرة نسب النص حتمًا لشبكة غير تامة من المقتطفات

المستعارة شعوريًا أو لاشعوريًا والموروث يبرز في حالة تهيج. وكل نص حتمًا: نص متداخل»[39].

أولاً: تفاعل النص

في هذه الجزئية نناقش النص وتفاعله مع النصوص الأخرى، ولكن ليس من منظور تاريخي فقط، وإنما بالنظر إلى التقنيات المستخدمة فيه، فإذا كانت نظرة التناص تقوم على أن التناص يشمل عدة مستويات؛ منها السياق، أو التعالق النصي، أو الوجود اللغوي، كما يسميه جيرار جانيت[40]، فإن ذلك التعالق النصي من حيث الوجود اللغوي كان حاضرًا في الدرس النقدي العربي، ولكن مشكلته كانت تنحصر في كثرة المصطلحات التي تعاملت معه، وهذا مرده إلى رغبة النقاد العرب، في تحديد المسميات لإبراز القيمة الفنية للنص، وترتب على ذلك الخوض في كثير من المصطلحات التي حاولت توجيه التعالق من خلال المنظور اللغوي، ومن ثم الدلالة، أو المعنى، وأخيرًا الصورة والأسلوب، ومن هنا برزت تلك المصطلحات التي شكلت اتجاهين، اعتمادًا على نظرة الحكم للنص من حيث القيمة، فوجدت مصطلحات النسخ، والسلخ، والنهب، والإغارة، والانتحال، والتي كانت تحمل في جانبها نظرة أخلاقية سلبية، ولكنها كانت تعبر عن قيمة ووعي نقدي لحركة النص، من حيث التأثر والتأثير، وبالمقابل نجد في مقابل تلك المصطلحات ذات الأثر السلبي، مصطلحات موازية تحمل السمة الإيجابية في نظرتها لحركة النص مع النصوص الأخرى، ومنها الاقتباس، والتضمين والمعارضات، والاحتذاء.

لنأخذ مثالاً على إدراك النقاد العرب لحركة النص مع النصوص الأخرى، معتمدين على منظورين: المنظور الأول لناقد عربي هو القاضي الجرجاني، والثاني لباحثة غربية هي جوليا كرستيفا، وسنحاول تلمس مقدار التقارب الحاد بين هذين المنظورين، حيث يقول القاضي الجرجاني عن أحد مصطلحات السرقة «القلب» بأنه عبارة عن نقض المعنى، ويضرب لنا نموذجًا من قول المتنبي:

أأحبه وأحـب فيـه ملامــة إن الملامــة فيه من أعدائه

وفيه نقض المتنبي قول أبي الشيص:

أجد الملامة في هواك لذيذة حبًا لذكرك فليلمني اللّـوّم

ونلاحظ هنا كيفية إدراك القاضي لعملية التعالق النصي التي قام بها المتنبي، بحيث استفاد من سابق، حيث نتج نص آخر من خلال نص سابق، وهنا تحققت مقولة التوالد النصي،وللتقريب نسوق مثالاً لجوليا كرستيفا تتحدث فيه عن التداخل النصي تحت عنوان (النفي الكلي)، حيث تقول: «وفيه يكون المقطع الدخيل منفيًا كليًا، ومعنى النص المرجعي مقلوبًا. هناك مثلاً هذا المقطع لباسكال «وأنا أكتب خواطري، تنفلت مني أحيانًا، إلا أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت، والشيء الذي يلقني درسًا بالقدر الذي يلقني إياه ضعفي المنسي، ذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفتي عدمي».

وهو يصحب عند لوتريامون: «حين أكتب خواطري فإنها لا تنفلت مني. هذا الفعل يذكرني بقوتي التي أسهو عنها طوال الوقت. فأنا أتعلم بمقدار ما يتيحه لي فكري المقيد، ولا أتوق إلا إلى معرفة تناقض روحي مع العدم»[42].

إن هذا النموذج يكشف عن مدار ذلك التقارب الذي قدمه القاضي الجرجاني، لنظرية أصبحت من النظريات الأبرز، بسبب تقدمها وحداثة سنها، ولكن القاضي قدم هذه النظرية منذ قرون عدة، حتى أننا لنكاد نلمح ذلك التشابه حتى في استخدام مصطلح «القلب».

لقد كان الهدف من هذا المثال، إبراز قراءة الناقد العربي لهذا المفهوم، حتى بحرفيته الموجودة لدى النقاد الغربيين، وإذا كانت نظرية جوليا كرستيفا تقوم على الاقتطاع أو التحويل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، فإن هذه النظرة نجدها حاضرة في القراءة النقدية العربية، ومن الأمثلة على ذلك الالتقاط والتلفيق، كما جاء في العمدة، ومنه قول يزيد بن الطثرية:

إذا ما رآني مقبلاً غض طرفه كأن شعاع الشمس دوني يقابله

فأوله من قول جميل:

إذا ما رآني طالعًا من ثنية يقولون: من هذا؟ وقد عرفوني

وكما أيضًا عند ابن الأثير يقول: «واعلم أن علماء البيان قد تكلموا في السرقات الشعرية، فأكثروا، وكنت ألفت فيه كتابًا، وقسمته ثلاثة أقسام نسخًا وسلخًا ومسخًا؛ أما النسخ فهو أخذ اللفظ والمعنى برمته من غير زيادة عليه مأخوذًا ذلك من نسخ الكتاب، أما السلخ فهو أخذ بعض المعنى مأخوذًا ذلك من سلخ الجلد الذي هو بعض الجسم المنسوخ، وأما المسخ فهو إحالة المعنى إلى ما دونه، مأخوذًا ذلك من مسخ الآدميين قردة. وهاهنا قسمان آخران أخللت بذكرهما في الكتاب الذي ألفته، فأحدهما أخذ المعنى مع الزيادة عليه، والآخر عكس المعنى إلى ضده، وهذان القسمان ليسا بنسخ ولا سلخ ولا مسخ»[43]. وهكذا نجد أن مفهوم الاقتطاع وارد لدى ابن رشيق وابن الأثير كما عند غيرهما من النقاد العرب القدماء، بينما نجد التحويل كان مطروقاً عند الناقد العربي، ومنه (العكس)، ومن الأمثلة عليه، قول أبي حفص البصري:

«سود الوجوه، لئيمة أحسابهم فطس الأنوف من الطراز الآخر

هذا البيت عكس لبيت حسان المشهور:

بيض الوجوه، كريمة أحسابهم شم الأنوف من الطراز الأول[44]

ونجد أن جوليا كرستيفا تتحدث عن عكس المعنى أيضًا، وأسمته (النفي المتوازي)، وقدمت لنا مثالاً على هذا النموذج هذا المقطع للأرو شفوكو: «إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطفاء الصداقة أصدقائنا» والحالة أنه يصبح لدى لو تريامون: «إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا»[45].

ونلمح هنا أيضًا هذا التقارب من حيث الاعتماد على أسس نقدية واحدة وحتى مصطلحات واحدة، وإذا كان مصطلح (الاهتدام) من المصطلحات التي دخلت في باب السرقات، فإن هذا المصطلح يظهر أيضًا في التناص الغربي، حيث نظر له على أنه عبارة عن هدم لنصوص أخرى، حيث تقول جوليا كرستيفا: «إنها نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيًا»[46]، وهذا الهدم الذي تتحدث عنه جوليا كرستيفا للنصوص، نجده عند أغلب الكتب النقدية العربية، ومنها على سبيل المثال كتاب (العمدة)، حيث يقول ابن رشيق: «والاهتدام نحو قول النجاشي:

وكنت كذي رجلين رجل صحيحة ورجل رمت فيها يد الحدثان

فأخذ كثير القسم الأول، واهتدم باقي البيت فجاء المعنى في غير اللفظ، فقال:

ورجل رمى فيها الزمان فشلّت[47]

وأعتقد أذا ما أردنا التنقيب والبحث عن هذه النقاط المشتركة، فإننا سنجد الكثير منها، ولكن الذي خرجنا به، أن المصطلح النقدي العربي كان يتعامل مع هذه القضية، لا على صعيد التنظير النقدي الاصطلاحي فقط، بل على صعيد الممارسة العملية، وحتى على مستوى الفلسفة والتنظير الفكري لهذه القضية.

ثانيًا: الأصل، الامتداد

ننطلق بداية في هذه الجزئية من تنظير باختين السابق في مفهوم التناص، وإن لم ينص عليه بلفظه الدارج حاليًا، حيث أطلق عليه باختين الحوارية، ويرى فيه تناصًا، ولكن هذا التناص ينتسب للخطاب لا للغة، إذ يتخذ أهميته من حيث كونه خطابًا ناتجًا عن فاعل ومبدع، فهو يحمل سمة شخصية، لذلك فإن تعريفه،

كما يوضح تودوروف، هو تعريف لغوي، حيث يقول: «لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى»[48]. فالنص في مجمله عالم لغوي، وهذا العالم اللغوي لابد أن له حضور سابق في أكثر من مستوى، وفي أكثر من زمن، فاللفظة ذات وجود قديم، ومن هنا كانت النظرة العربية للسرقات في اتجاه لغوي واسع أيضًا، أو كما يسمى «اللفظ»، فكما ينظر أحد الدارسين العرب، وهو الدكتور عبدالعزيز حمودة، إلى أن بحث العرب للسرقات كان بطريقة أو بأخرى، هو حديث تمهيدي للتناص وسابق عليه، ويجمل الدكتور حمودة رأيه هذا في كتابه «المرايا المقعرة» ضمن عنوان (التناص والسرقات الأدبية) فما هي وجهة نظر الدكتور حمودة؟

يرى الدكتور حمودة أن السرقات الأدبية ذات ارتباط بالمصطلح الغربي التناص، اعتمادًا على عدة نقاط تجمل الرؤية النقدية العربية القديمة، فالنقاد العرب أباحوا عملية التأثر من السابق من حيث اللفظ والمعنى، وتحديدًا عند نشوب المعركة بين القديم والحديث، ومن هنا كان البداية الحقيقية لمفهوم التناص، على حد تعبير الكاتب، حيث تسير الرؤية العربية في جانبها اللغوي «اللفظ» وهو الأهم، من خلال اعتبار أن المعاني لا تدخل في باب السرقات – على رأي الدكتور حمودة – ومن هنا كان اتفاق النقاد العرب على أن السرقة تكون في البديع، فالمعاني موجودة، فحضورها وحركاتها في النص الشعري ليس محكومًا بالثبات، وإذا كانت المعاني ستدخل في باب السرقات؛ فإن الجميع سيكون قد أصابته التهمة على حد تعبيره، ويرى أن اتفاق النقاد العرب من ابن طباطبا إلى عبدالقاهر الجرجاني كانت تصب في هذه الخانة[49]، ومنها مفهوم الاحتذاء الذي جاء به عبدالقاهر الجرجاني ما هو إلا دعامة يوردها عبدالعزيز حمودة في تأكيد نظرته للموضوع. فالاحتذاء يقصد به كما يرى من خلال دراسته لعبدالقاهر بأنه دخل في باب الاتفاق على عموم الغرض، ووجه الدلالة على عموم الغرض كتشبيه الأسد بالشجاعة وغيرها، ويدخل ضمن هذه الصيغ والتراكيب أو الصور المشتركة، وهذا مما يقارب نظرية التناص[50].

ثالثًا: كيميائية النص

إن مفهوم التناص يكاد يأخذ طابعًا هلاميًا، ولكنه في المحصلة النهائية هو عبارة عن عملية معقدة، تعتمد على قدر كبير من الوجود المادي (اللغة)، وهذه اللغة أشبه ما تكون بمادة مرنة، تتحول وتتحرك وتتفاعل وتتخذ أشكالاً كثيرة، والتناص في مجمل القول، هو عبارة عن هذه المادة اللغوية، التي تتفاعل مع بعضها، لينتج عنها مادة أخرى بشكل آخر، أو، كما يسميه رولان بارت «متعة تشويه اللغة»[51].

وإذا كنا في الصفحات السابقة، قد توقفنا عند توضيح تلك العملية، فإننا هنا نحاول تلمس هذا التذويب اللغوي بمنظور النقد العربي، وبذلك فإننا سنخرج بعض المصطلحات من هذه العملية؛ لأنها تتنافى مع التذويب الذي جاء به التناص، ومن تلك المصطلحات: المعارضات، الاقتباس، التضمين، وما شاكله في هذا الباب، وعلة هذه المصطلحات أنها تدخل في باب الوعي للمبدع، وهذا الوعي ينقله المبدع للمتلقي، بأنه يناصص نصًا ما، وبالتالي فإن ذوبان النص لم يتحقق، فهل كان النقد العربي مدركًا لهذه القضية؟

لعل ملاحظات كثير من النقاد العرب تمحورت حول هذه الفقرة، ولكن نكتفي هنا بإيراد بعض الآراء التي تتقارب في هذه النظرة، التي تقوم على التذويب وصهر النص، وإخراجه بصورة جديدة، حيث فقد عناصره السابقة، أو لنقل تحولت. فها هو ابن طباطبا يقارب هذا المفهوم إلى درجة قريبة، حيث يقول: «وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب أو الرسائل، فتناوله، وجعله شعرًا كان **أخفى وأحسن. ويكون كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين، فعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه**»[52].

إن ابن طباطبا في تنظيره هذا يكشف عن المعنى العميق للتناص، حيث يرى في النص تكونًا جديدًا جاء من خلال النصوص السابقة، وهذا التكون فقد

هويته الحقيقية بوعي من المنتج المبدع، ويقارب هذا ما دعا إليه ابن الأثير الشعراء إلى إخفاء سرقاتهم من منطلق أن الشعر باب مفتوح وقديم ومتحرك عبر الزمان والمكان: «واعلم أن الفائدة من هذا النوع أنك تعلم أين تضع يدك في أخذ المعاني، إذ لا يستغني الآخر عن الاستعارة من الأول، لكن لا ينبغي لك أن تعجل في سبك اللفظ على المعنى المسروق فتنادي على نفسك بالسرقة، فكثيرًا ما رأينا من عجل في ذلك فعثر وتعاطى فيه البديهة فعقر، والأصل المعتمد عليه في هذا الباب التورية والاختفاء، بحيث يكون ذلك أخفى من سفاد الغراب وأظرف من عنقاء مغرب في الإغراب، وقد ذهب طائفة من العلماء إلى أنه ليس لقائل أن يقول إن لأحد من المتأخرين معنى مبتدعًا، فإن قول الشعر قديم منذ نطق باللغة العربية، وإنه لم يبق معنى من المعاني إلا وقد طرق مرارًا»[53].

رابعًا: النص المتنافس

إذا كان التناص يعني وجود علاقة ما مع نص آخر، فإن هذه العلاقة تبدو غير مستقرة، فنحن في الصفحات السابقة وقفنا عند توالد النص وتداخلها وانبثاقها وتعالقها، ولكن هناك علاقة أخرى تدخل في مفهوم مغاير، وهي التنافس، فقد يدخل النص تنافسًا مع نص آخر من خلال المخالفة والصراع[54]، وكأن النص الجديد يحاول هدم النص السابق والاستهزاء به، وحتى تحطيمه وتحطيم تقاليده الأدبية ومضمونه الفكري، مثلما فعل جيمس جويس في حربه ضد التقاليد الأدبية العالمية[55]، فالمبدع يلجأ لنص ما ويحاول إدخال هذا النص في عالم نصه، وبالتالي فإنه يدخله في عملية تشويش، وربما يحاول إثبات مقدار هشاشة هذا النص السابق، وربما يأتي به بصورة أخرى، وهذا يقارب تلك الدعوة التي قام بها الشعراء العرب إلى إخراج النص بالصورة الأفضل، بحيث يحوز السبق على من سبقه، وكتب النقد العربي مليئة بهذه التناصية التي يلجأ فيها الكاتب إلى المنافسة مع نص آخر، وقد أورد الغذامي مثالاً تطبيقيًا من

خلال وصف البحتري والمتنبي لمعركة مع الأسد، جاء ذكرها أيضًا في كتاب المثل السائر لابن الأثير، وقد كانت دراسة الغذامي من باب المشاكلة والاختلاف، بالاعتماد على نظرية هارولد بلوم عن التداخل النصوصي بين شاعرين، والتي تتضمن ست مستويات، أهمها السادس، وفيه يأتي المبدع إلى إبداع سالفه من جديد وإعادة ابتكاره، وتقديم رؤية جديدة، وهنا تجنب المتنبي التماثل الشكلي من حيث الوزن والقافية، والمعجم الشعري[56]، وهذه القضية كان قد طرحها ابن الأثير في كتابه، وأورد هنا جزءًا من تعليقه على هذه القصيدة، التي تفوق فيها المتنبي على البحتري: «سأحكم بين هاتين القصيدتين، والذي يشهد به الحق وتتقيه العصبية أذكره، وهو أن معاني أبي الطيب أكثر عددًا وأشد مقصدًا، ألا ترى أن البحتري قد قصر مجموع قصيدته على وصف شجاعة الممدوح في تشبيهه بالأسد مرة وتفضيله عليه أخرى، ولم يأت بشيء سوى ذلك، وأما أبو الطيب فإنه أتى بذلك في بيت واحد وهو قوله:

أمعفر الليث الهزبر بسوطه لمن ادخرت الصارم المصقولا

ثم إنه تفنن في ذكر الأسد، فوصف صورته وهيئته ووصف أحواله في انفراده في جنسه، وفي هيئة مشيه واختياله، ووصف خلق نجله مع شجاعته، وشبه الممدوح به في الشجاعة، وفضله عليه بالسخاء[57]، وهكذا نجد أن التهمة التي تلقى على النقد العربي بأنه نقد جزئي يهتم بالبيت والبيتين، هو نقد قاصر، مع أننا لا ننفيه، ولكن لا يجوز اعتباره قاعدة مطردة، فابن الأثير انطلق في نقده للقصيدتين من منظور نقدي كلي، استطاع أن يتلمس هذا التنافس الشعري بين شاعرين، من خلال نصين، واستطاع أن يبني حكمًا معتمدًا فيه على ترابط النصين، والعلاقة التي حكمت بينهما، وهذا النقد نجده مدرجًا تحت باب السرقات.

ويدخل أيضًا في باب التنافس، ما يورده عبدالمطلب من رؤية لعبدالقاهر

الجرجاني في هذا الموضوع، فيما يختص بالبناء الشعري من تشبيه واستعارة ودلالة[58].

نتيجـــة

وهكذا نصل إلى نتيجة مؤداها: أن مفهوم التناص لا يشكل أسبقية في الطرح، إذ إن قضية السرقات قد حققت الأسبقية، ولكن فقدت الاصطلاح المعبر، وارتبطت بالمنطلق الأخلاقي حينما اتخذت مصطلح السرقات مما أضعف بنيتها التنظيرية والتطبيقية، ولكن هذا لا ينفي نضج المضمون والتعاطي مع النصوص، إذ بينا في المحور الأخير مقدار التقارب في الطرح، بين ما جاء به النقاد العرب القدامى، وما قدمته المدرسة الغربية، وجاء هذا مؤكدًا بالاعتماد على الاستخدام التطبيقي للمصطلح، والتقنية المستخدمة عند الدارسين إلى درجة التشابه والتماثل، وقد اتخذنا أمثلة عديدة من تنظيرات النقاد العرب القدامى، وقارناها بما جاءت به المدرسة الغربية، ولاسيما جوليا كرستيفا أحد أبرز من تناول قضية التناص.

الهوامش

1) باقر جاسم، التناص المفهوم والآفاق، الآداب، ع 7-9، 1990م، ص 67.

2) عبدالعزيز حمودة، عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، 2001، ص 434.

3) ابن منظور، معجم لسان العرب (مادة سرق).

4) المصدر نفسه، (مادة نصص).

5) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق الدكتور محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ص 206.

6) غازي مختار، التناص وأهل التفكيك، جريدة البيان، آيار، 2002.

7) محمد عبدالمطلب، قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، ط 1، لبنان ناشرون، بيروت، ص 137.

8) عبدالوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص، الفكر العربي المعاصر، 60-61، 1989م، ص 77.

9) ابن رشيق القيرواني، المصدر نفسه، ص 280.

10) ابن طباطبا، عيار الشعر، ط 3، تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام، دار المعارف، د.ت، ص 112.

11) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ط 1، تحقيق محمود شاكر، دار المدني، جدة، 1999م، ص 430.

12) محمد هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، المكتب الإسلامي، ط 3، 1983م، ص 124-135.

13) محمد هدارة، المرجع نفسه، ص 124-135.

14) ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ج 2، المكتبة العصرية، بيروت، 1995م، ص 788.

15) ابن رشيق القيرواني، المصدر نفسه، ص 280-290.

16) بدوي طبانة، السرقات الأدبية دراسة في ابتكار الأعمال، دار الثقافة، بيروت، 1996م، ص 388.

17) بدوي طبانة، المرجع نفسه، ص 123.

18) نقلاً عن عبدالوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص، الفكر العربي المعاصر 60-16، 1989، ص 77.

19) نقلاً عن أحمد الزعبي، التناص نظريًا وتطبيقيًا، ط 1، مكتبة الكيلاني، إربد، 1995م، ص 9.

20) محمد عبدالمطلب، المرجع نفسه، ص 148-149.

21) نفسه، ص 152.

22) نفسه، ص 153.

23) نفسه، ص 153.

24) محمد عواد، الأرض اليباب وأنشودة المطر، فصول، ع 3، 1996م، ص 128-136.

25) انظر أحمد الزعبي، المرجع السابق، ص 96.

26) المرجع نفسه، ص 16.

27) كاظم جهاد، أدونيس منتحلاً دراسة في التناص، ط 2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1993م، ص 67.

28) المرجع السابق، ص 68.

29) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط 1، المركز الثقافي، بيروت، 1992م، ص 121.

30) باقر جاسم، المصدر نفسه، ص 16.

31) باقر جاسم، المصدر نفسه، ص 16.

32) عبدالعزيز حمودة، المرجع نفسه، ص 451.

33) انظر أحمد الزعبي، المرجع نفسه، ص 13.

34) المرجع نفسه، ص 13.

35) محمد هدارة، نفسه، ص 195، وانظر قراضة الذهب لابن رشيق، ص 42.

36) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 80.

37) ابن الأثير، المثل السائر، ج 1، ص 60.

38) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ط 1، تحقيق محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1995م، ص 338.

39) شكري عزيز ماضي، إشكالية النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997م، ص 158.

40) محمد عبدالمطلب، المرجع نفسه، ص 152.

41) محمد هدارة، المرجع نفسه، ص 13.

42) جوليا كرستيفا، علم النص، ترجمة فريد زاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ص 78.

43) ابن الأثير، المصدر نفسه، ج 2، ص 343.

44) بدوي طبانة، السرقات الأدبية، ص 60.

45) جوليا كرستيفا، المرجع نفسه، ص 79.

46) المرجع نفسه، ص 79.

47) ابن رشيق، العمدة، ص 287.

48) عبدالعزيز حمودة، المرجع نفسه، ص 446.

49) المرجع نفسه، ص 447.

50) المرجع نفسه: 450.

51) رولان بارت، لذة النص، تقديم وترجمة عبدالله الغذامي ومحمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، 1998م، ص 43.

52) ابن طباطبا، المصدر نفسه، ص 81.

53) ابن الأثير، المصدر نفسه، ج 2، ص 342.

54) شكري عزيز ماضي، المرجع نفسه، ص 160.

55) كاظم جهاد، المرجع نفسه، ص 76.

56) عبدالله الغذامي – المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية العربية، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م، ص 120.

57) ابن الأثير، المصدر نفسه، ج 2، ص 387.

58) محمد عبدالمطلب، المرجع نفسه، ص 182-184.

* * *

ترجمة المصطلح المسرحي إلى العربية بين الحضور والغياب

ابن دهيبة بن نكاع

تعد الترجمة حالة خاصة من التلاقي اللغوي، وبمعنى أشمل تعنى بالتأملات اللغوية ونقل المعلومات بين متكلمي لغات مختلفة. وتعمل أيضًا على نقل رسالة من لغة ما إلى لغة أخرى، وتهتم في الوقت نفسه بنشاط «المترجم الذي يعد اتجاهًا ديناميكيًا والاتجاه السكوني للنص المراد ترجمته، وتأخذ الكلمة أحيانا معنى بلاغيًا واسعًا إلى حد بعيد، في التعبير والتقديم والترجمة»[1].

إن الترجمة، كما يرى، (بيتر نيومارك) ممارسة قوامها محاولة استبدال إشارة تحريرية بلغة ما بالإشارة نفسها في لغة أخرى. ويمكن تحقيق هذا الهدف بطريقتين في الترجمة:

1 – الترجمة التواصلية: وتحاول أن تجعل القارئ الثاني يستجيب (يتعلم، يشعر و/ أو يعمل) بطريقة مماثلة قدر الإمكان، لطريقة القارئ، حسب قاعدة التأثير المتقابل.

2 – الترجمة الدلالية: هي التي تحاول أن تعطي المعنى الدقيق للنص الأصلي بالقدر الذي تسمح به البنى النحوية والدلالية للغة الهدف[2].

ويشير (بيتر نيومارك) بأنه لا ينبغي الخلط بين الترجمة (الدلالية)، وهي ما يشار إليها أحيانًا بـ (الترجمة الحرفية)، وبين الترجمة التي تعتمد مقابلة الكلمة بكلمة أخرى. إن الترجمة الدلالية، عادة، تقتفي في تراكيبها وألفاظها تراكيب وألفاظ لغة المصدر، وذلك إلى الحد الذي يمس فقط أو يؤثر قليلاً في أنماط لغة الهدف دون أن ينتهكها، وتنزع أحيانًا إلى إبراز الخواص المحلية والثقافية التي تتجنبها التواصلية أو تهذب من وقعها[3]. ويهدف المترجم في معظم النصوص التي يترجمها إلى تحقيق تعادل في التأثير بين الترجمة والأصل، وليس إلى الالتزام بحرفية النص. ولا يتعارض هذان المبدآن مع بعضهما عندما يكون النص الأصلي قد كتب بأسلوب جيد (أي عندما يلائم الشكل المحتوى ملائمة تقرب من الكمال)، وعندما لا تكون للنص خواص ثقافية متميزة، خصوصًا في مجتمع لغة المصدر.

وتصبح الترجمة التواصلية ملائمة عندما يكون المحتوى الإخباري للرسالة وهدف إبلاغه القارئ هما الأكثر أهمية، وتتطلب الترجمة التواصلية جهدا من الخيال ولا ينبغي للمترجم بالضرورة أن يتوحد والقارئ بلغة المصدر، أو يخلط بينه وبين نفسه، وعندما تتعذر الترجمة التواصلية بسبب التباين الحضاري، لابد من اللجوء إلى الترجمة الدلالية. إن الترجمة الدلالية ضرورية عندما تنصب الأهمية في النص على الخصائص الحضارية لمجتمع لغة المصدر أو عندما تعبر الخصائص اللغوية عن شخصية المؤلف. «إن الوحدة (المثلى) للترجمة في الترجمة الدلالية هي الكلمة، وفي الترجمة التواصلية هي الجملة. في الأسلوبين، فإن الرصف الجيد لهما هو أكثر نفعًا، وهو حل وسط أكثر شيوعًا»[4]. إن مركز الاهتمام في الترجمة الدلالية هو معنى النص، مرتبطًا بغرض الكاتب. أما في الترجمة التواصلية، فإن مركز الاهتمام هو القارئ،

الذي قد يكون فردًا، ولكنه في الأغلب مجموعة متجانسة، بشكل أو آخر، من الأفراد يسعى المترجم ، كما سعى الكاتب في لغة المصدر قبله، لشق طريق اللغة من أجله.

إن الترجمة، وهي نقل خطاب من لغة إلى لغة، منشط لغوي وفكري وعلمي وثقافي، هادف وإيجابي، استدعته الحاجة الحضارية الإنسانية الملحة بغية التطور واللحاق بالركب المتقدم. هي جهد إبداعي بناء – إذًا – تتولاه جماعة مختصة في لغتها الأم، وفي لغة أو لغات أخرى كذلك، وذات قدم راسخة في باب من أبواب المعرفة أو الثقافة، لتسد بالترجمة نقصًا تحسه في ثقافة قومها، أو تحقق بها كسبًا وغنى لتلك الثقافة. خصوصًا إذا علمنا أن الفكر البشري واحد، وأن ما ينتجه من علوم وآداب وفنون هي ملك للمجموعة البشرية جمعاء.

ولعل أول حركة واسعة ومنظمة للترجمة الثقافية بين الأمم ولغاتها، هي تلك التي قام بها العرب في عصورهم المزدهرة، كالتي قامت في عصر بني أمية بدمشق وعصر بني العباس ببغداد، حيث اتسعت حركة الترجمة لتشمل المعارف و العلوم المختلفة، أما الأدب من شعر ونثر ومسرح، فلم يترجم منه العرب إلا القليل، إذ نقلوا الفلسفة من الإغريق، ولكنهم لم ينقلوا عنهم أدبهم، لاعتزازهم بأدبهم العربي. فقد نقل العرب عن اليونان جانبًا من ثقافتهم في الفلسفة والعلوم عامة، كما نقلوا كتاب (الشعر) لأرسطو، ولكنهم لم ينقلوا المسرح اليوناني ولا الشعر اليوناني، ولا ندري أسبابًا جلية لعزوفهم عن ذلك[5]، وإن بدت لنا شواهد هنا وهناك قد توحي بتلك الأسباب، التي قد يكون من بينها عدم فهم العرب المسلمين لذلك الأدب، أو عدم استساغتهم لما يتحدث عن أساطير وخرافات يجهلونها، بل وتتنافى مع تكوينهم الوجداني والعقلي. ومن هنا «كانت وقفة من ترجموا كتاب الشعر لأرسطو أمام النصوص التي تتحدث عن الشعر التمثيلي والدراما بأقسامها وعدم فهمهم لأبعاد ما يرمي إليه أرسطو، لأنهم لم

يمارسوا هذا اللون من الفن، فبعد عليهم تصوره. وظنوه بما فيه من أشياء غيبية خرافات وأحاديث عجائز على ما جاء على ألسنة بعضهم»[6].

لقد قام الكتاب والفلاسفة العرب المسلمون بتقديم مختصرات وشروحات لكتاب أرسطو، كمتى بن يونس، وابن رشد، والكندي، والفارابي، وابن سينا، ولكنهم لم يصيبوا في ترجمتهم للمصطلحات الدرامية الإغريقية الواردة في الكتاب، فعندما أراد ابن رشد، على سبيل المثال، أن يترجم الكتاب المذكور، واجهته صعوبة لغوية دقيقة عندما وجد نفسه أمام كلمتي (الكوميديا) و(التراجيديا). و قد خرج من هذا المأزق باستعمال كلمتين تقولان الشيء الكثير، وتدلان دلالة واضحة على اتجاه تفكيره، فقد استعمل كلمة (الهجاء) ليدلل بها على الكوميديا، و(المديح) للتراجيديا[7]. ومن ثم فإن هؤلاء «لم يكونوا على أدنى معرفة بمدلول مصطلحات (الدراما) [التراجيديا والكوميديا وغيرهما]، لأن الثقافة الإسلامية عصر ذاك كانت تجهل الفكر المسرحي وانتماءاته الأدبية وإلا جاءت الترجمات صحيحة»[8]. ومع ذلك فقد استطاع هؤلاء أن ينقلوا راية العلوم والفكر عاليًا «فمن الصحيح أن علماء المسلمين أعطوا العلم الأوروبي قوة دفع جديدة. والأهم من ذلك أن هذا العلم الغربي قد اكتسب مادة أدت إلى إثرائه بدرجة لا نظير لها بفضل الترجمات العربية عن الإغريق، وكذلك بفضل الإنتاج العلمي المستقل للمسلمين أنفسهم..»[9]. ولكن لم يدم هذا الأمر طويلاً، إذ سرعان ما دخل العرب في عصر الضعف والانحطاط، بينما استفاق الأوروبيون (الغرب) من سباتهم، مستفيدين مما كان قد حققه العرب من ازدهار علمي وثقافي.

وبعد قرون من التخلف و الركود في الحياة العربية، بدأ العرب مسيرتهم الجديدة بالاتصال بأوروبا، التي أصبحت تمثل القوة المادية عسكريًا واقتصاديًا وثقافيًا وعلميًا وفكريًا، مما سمح لها باستعمار الدول العربية، بغية استغلال خيراتها، وطمس مقومات شخصيتها، وأصبح النموذج الأوروبي هو النموذج

الحضاري المتقدم والمهيمن الذي يجب أن يحتذى. ومن هنا بدأ العرب يلتفتون إلى ما في الغرب من تطورات حضارية وثقافية وقفوا منبهرين أمامها وقاموا بنقلها إلى بيئاتهم والاستفادة منها، وكان من بين ما أخذوه الفن المسرحي، وبالتالي المصطلح المسرحي الأوروبي بشكل عام، والفرنسي منه بشكل خاص. وهكذا كانت اليقظة» ومع اليقظة جاء النظر إلى الماضي الخالد أو النظر فيه، وجاء التأثير الأوروبي، وبدء دخول كلماته بحروفها حينا وبترجمتها حينا. ثم إن هذه الكلمات تتغير من حين إلى حين، وقد تأخذ قالب المصطلح ودلالته، فإذا أخذته قد تحافظ عليه، وقد تتخلى عنه، وقد تخلطه مع غيره.. وكثيرًا ما ينسى الأصل..»[10].

المصطلح الفرنسي وغياب المقابل عند الجبرتي والطهطاوي:

لقد كان للمجتمع العربي ثقافته وفنونه التمثيلية الشعبية قبل أن يدخل إلى أرضه الفن المسرحي في شكله الأوروبي مع مجيء حملة نابليون إلى مصر عام 1798، يقول جورجي زيدان: «التمثيل كما هو معروف عند الإفرنج لهذا العهد.. جاءنا مع حملة بونابرت عند قدومه الى مصر في جملة ما حمله، كالطباعة والصحافة، كان بين رجال حملته العلمية رجلان من أصحاب الفنون الجميلة وكبار الموسيقيين، وقد مثلا بعض الروايات الفرنسية بمصر لتسلية الضباط. واشتغل الجنرال (مينو) بتشييد مرسح للتمثيل سماه: مرسح الجمهورية والفنون»[11]. وهناك أخبار أخرى من هذا القبيل ينقلها لنا محمد يوسف نجم في كتابه، والتي نستقي منها بأن هذا المسرح الفرنسي كان موجهًا للضباط الفرنسيين ولم يكن له تأثير على ولادة المسرح العربي الحديث، لكون ذلك المسرح المقدم فرنسيًا بكل معانيه: مسرحية وبناء ومؤلفين وممثلين ومشاهدين، وهؤلاء إذ يتحدثون، يتحدثون بلغتهم وبمصطلحات لغتهم، فإننا نفترض أن الكلمات والمصطلحات والأحاديث كانت تجرى بالفرنسية، ولذلك لم

يأت ذكر لذلك باللغة العربية، وإن وجد فهو محدود جدًا في حدود خمسة سطور وردت في بعض مؤلفات الجبرتي[12]، حيث قال: وهو يستعرض أحداث شهر شعبان سنة 1215هـ فذكر مستهل الشهر ثم الحادي عشر منه، قال: «.. وفيه كمل المكان الذي أنشاه بالأزبكية عند المكان المعروف بباب الهوى، وذلك المكان الذي أنشأوه يسمى في لغتهم بالكمري[13] وهو عبارة عن محل يجتمعون به كل عشر ليال ليلة، يتفرجون به على ملاعيب يعملونها مقدار أربع ساعات من الليل، وذلك بلغتهم، ولا يدخل أحد إليه إلا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة»[14].

فإذا وقفنا عند كلمة «أنشأه» في نص الجبرتي، ندرك ان الضمير في هذه الكلمة يعود إلى (مينو) الذي خلف (كليبر) بعد مقتله، والذي قام بتشييد مسرح للتمثيل سماه «مسرح الجمهورية والفنون» كما مر بنا، وقد كتبت هذه التسمية باللغة الفرنسية، والتي ربما لم يكن لها مقابلاً في العربية آنذاك، وإلا فلماذا لم يشر إليها الجبرتي؟!. فإذا عدنا إلى نص الجبرتي نجد عبارة «كمل المكان» فنعلم أن ليس لاسم (المكان) عند الجبرتي مقابل باللغة العربية، وهذا إما لغياب المقابل العربي كما قلنا، أو لعدم تقبل الجبرتي لما كان يقدم من تمثيليات هزلية في ذلك المكان، الذي قام بتجاهل ذكر اسمه، ولذا رأيناه يقول: «ذلك المكان يسمى في لغتهم بالكمدي» فلعل الجبرتي يقصد بالكمدي هنا، تلك الملاعيب الهزلية التي يلعبها الممثلون الفرنسيون لضباطهم وجنودهم للترفيه عنهم، ولعل الجبرتي قد علم من هؤلاء بهذا الاسم الذي يطلقونه على مثل هذه العروض الفنية التي يؤدونها، والتي تشكل المصطلح المقابل والمضاد للتراجيدي كنوع مسرحي جاد، وبالتالي فهم لم يسموا المكان الذي أنشأوه في مصر بالكمدي، وإن كان الفرنسيون قد أطلقوا على أهم فرقهم المسرحية وأعرقها اسم «الكوميدي فرانسيز»، التي تأسست في باريس سنة 1860، فهم عادة ما يسمون المكان الذي يؤدون فيه مسرحياتهم بـ «التياتر» (THEATRE)، وهي التسمية التي أوجد لها رواد المسرح العربي مقابلاً في لغتهم، فقالوا:

المرسح، وقد تحولت هذه الكلمة بعد ذلك إلى المسرح، التي لازالت متداولة حتى الآن.

وقد يكون دليلنا أيضًا، ما ورد في النص المذكور آنفًا، لكلمة «يتفرجون» التي لا يمكن أن تكون مصطلحًا، لأنها كلمة سائرة حتى في العامية، وفي أصلها دلالة القضاء على الضيق، أي طلب الارتياح والراحة. ومثلها، كما ورد في النص، تكون «ملاعيب يلعبها جماعة»، إذ لا يبدو أن الجبرتي يريد (مسرحيات تمثلها فرق)، لأن المسألة لديه وصف عام لحال واقعة[15]، فهي ملاعيب ولعب على ما تعنيه الكلمات في الاستعمال اليومي من استهجان واستخفاف. على كل حال، لا يمكن أن تكون هذه الكلمات الثلاث قد أخذت من المصطلح المسرحي الفرنسي، كأن نقول: إن (الملاعيب تقابل PIECES DE THEATRE)، ويلعبها من الفعل (JOUER) أي يؤدون الدور ويمثلونه، وجماعة تقابلها جوقة أو فرقة (LA TROUPE)، فمصطلح اللعب والملاعيب كان سائدًا في الثقافة العربية الاسلامية، ابتداء من العصر العباسي، حيث كان يعبر عن كل الأداءات التمثيلية الشعبية، فمثلاً يروي المسعودي في مؤلفه (مروج الذهب)، بأن مجلس المتوكل ظهر فيه اللعب، ويقصد باللعب هنا أداء المضاحك والمساخرة[16]، كما جاء في حكاية قمر الزمان في ألف ليلة وليلة وصف لأحد الأعراس، بقول الراوي: «ثم دقت الطبول، وزمرت الزمور، وزينت الحارة... وفي كل ليلة تأتي سائر أرباب الملاعب، يلعبون بأنواع اللعب»[17].

ففي الواقع هناك تداخل لغوي في كثير من لغات العالم بين التعابير التي تدل على المسرح، وتلك التي تدل على اللعب، «إن هذا التداخل اللغوي يحمل دلالة واضحة تتخطى اللغة، لتشمل علاقة كل من هاتين الظاهرتين ببعضهما مع بعضهما الآخر على مدى الزمن. والمقارنة بين الظاهرتين تنطلق من التمييز بين بعدين تحملهما الظاهرة المسرحية بحد ذاتها، كمحاكاة تقوم على إعادة عرض لشيء ما وكنشاط لعبي يطال عناصر العرض المسرحي، وعلى

الأخص أداء الممثل. وتاريخ المسرح يتأرجح بين هذين البعدين، فاستخدام تسمية لعبة للدلالة على المسرحية أو العرض المسرحي منذ القرون الوسطى في كل دول أوروبا يفسر بالظروف التي أدت إلى عودة ظهور المسرح في تلك الفترة، حيث انبثق عن الاحتفالات التي تحمل في جوهرها طابع اللعب. وقد بقيت هذه التسمية سائدة حتى القرن الثامن عشر، حيث ظهرت تسميات أخرى أكثر دقة»[18].

ومهما يكن، فإن العروض الفنية والتمثيلية التي كان يؤديها الممثلون الفرنسيون في (الكمدي) كانت عبارة عن ملاهي يقصد منها الترويح والتسلية، وهذا ما نقله الجبرتي بأمانة تاريخية دقيقة، وإن كان جاهلاً بأن المسرح ليس كله هزل وملاهي، فهناك أنواع راقية لها مكانتها في الأدب والفن، منها الكوميديا والتراجيديا والفارس والعرض المجرد (LE SPECTACLE)، والرجل معذور، لأن ذلك لم يكن من علمه أو تخصصه أو عصره، والدليل على ذلك، هو أن الأمر نفسه نكتشفه في كتابات الشيخ العلامة رفاعة الطهطاوي[19].

يعد الطهطاوي أحد أعمدة النهضة العلمية والثقافية العربية الحديثة، إن لم يكن إمامها بحق، في مصر. لقد استفاد كثيرًا أثناء إقامته في فرنسا، حيث اطلع على لغتها وعلومها وفنونها، إذ شاهد أنواع المسرح المختلفة، التي لم يسبق له أن شاهد مثلها في بلاده، من ناحية شكل مباني المسارح والمؤثرات المساعدة الملحقة بها، وإن كان بعض هذه الألوان الفنية يقترب من أشكال فنوننا الشعبية. ولقد سجل الطهطاوي أخبار رحلته ومشاهداته واختباراته تلك في كتابه الموسوم: «تلخيص الإبريز إلى تلخيص باريز أو الديوان النفيس بإيوان باريس»، الذي يقول في بعض فصوله:

«اعلم أن هؤلاء الخلق حيث إنهم بعد أشغالهم المعتادة... يقضون حياتهم في الأمور الدنيوية واللهو واللعب، ويتفننون في ذلك تفننا عجيبًا فمن مجالس الملاهي عندهم محال تسمى التياتر بكسر التاء المشددة وسكون التاء

الثانية، والسبكتاكل، وهي يلعب فيها تقليد سائر ما وقع، وفي الحقيقة أن هذه الألعاب هي جد في صورة هزل.. فهي وإن كانت مشتملة على المضحكات فكم فيها كثير من المبكيات. ومن المكتوب على الستارة، التي ترخى بعد فراغ اللعب، باللغة اللاطينية وما معناه باللغة العربية: قد تنصلح العوائد باللعب.

وصورة هذه التياترات أنها بيوت عظيمة لها قبة عظيمة وفيها عدة أدوار... وفي السبكتاكل يصورون سائر ما يوجد... وقد رأيت مرة في الليل أنهم ختموا التياتر بتصوير شمس حتى غلب نور هذه الشمس على نور النجف، حتى كأن الناس في الصباح. ولهم أشياء أغرب من هذه. وبالجملة، فالتياتر عندهم كالمدرسة العامة يتعلم فيها العالم والجاهل.

ولو لم تشتمل التياتر في فرنسا على كثير من النزعات الشيطانية لكانت تعد من الفضائل العظيمة الفائدة، فانظر إلى اللاعبين بها، فإنهم يحترزون ما أمكن عن الأمور التي يفتتن بها، المخلة بالحياء، ففرق بعيد بينهم وبين عوالم مصر وأهل السماع ونحوها. ولا أعرف اسمًا عربيًا يليق بمعنى السبكتاكل أو التياتر، غير أن لفظ سبكتاكل معناه منظر، أو منتزه، أو نحو ذلك، ولفظ التياتر معناه الأصلي كذلك ثم سمي بها اللعب ومحله، ويقرب أن يكون نظيرها أهل اللعب المسمى خياليًا بل الخيالي نوع فيها.. وتشتهر عند الترك باسم كمدية.. وهذا الاسم قاصر، إلا أن يتوسع فيه، ولا مانع أن تترجم لفظة تياتر أو سبكتاكل بلفظ خيالي ويتوسع في معنى هذه الكلمة ويقرب من تصور السبكتاكل أو هو منها مواضع يصور فيها للإنسان منظر بلد أو أرض أو نحو ذلك، فمن ذلك بانورمة وهو محل ينظر فيه فترى المدينة التي تريد تصويرها»[20].

ويجدر الإشارة أننا اختصرنا الكثير مما جاء في هذا الفصل للطهطاوي، لأننا لم نكن نريد من وراء ذلك سوى التأكيد على أن اللغة العربية، مع بداية تلك الحركة التحديثية، لم تكن تملك بعد ما يقابل المصطلحات المسرحية الفرنسية. وقد رأينا أن الطهطاوي، وهو المثقف الذي قاد الحركة

الفكرية في بلاده، والذي عاصر مسرح يعقوب صنوع لم يكن من المحبذين للحركة المسرحية على أيامه، ولم يزد تعليقه على هذا الفن على الاندهاش، و ربط بين انهيار الشعب الفرنسي به. إن حديث الطهطاوي فيه من الإحجام أكثر مما فيه من الإقدام، على الرغم من أنه يعترف بأن التياتر كالمدرسة يقدم فائدة جليلة للإنسان وقد يكون ذلك راجعًا إلى البيئة المحلية التي قفزت إلى ذهنه، عندما رأى هذا الفن بباريس، و تذكر ما كان عليه هذا الفن من هوان، في مصر، وكيف ينظر الناس إلى أهله والعاملين فيه. إنها نظرة قد أثر فيها التزمت الديني، والترفع الاجتماعي، والادعاء الكاذب.

ولادة المسرح العربي ونقل المصطلح:

بدءًا، يجدر الإشارة، إلى أن العرب عرفوا العديد من الأداءات التمثيلية الشعبية، كفن المحبظين، وأرباب المساخر، والحكواتي، والسامر، وخيال الظل، والأراجوز.. إلخ. بيد أن التعقب التاريخي لهذه العناصر الدرامية من ناحية، ولمفهوم المسرح الحديث من ناحية أخرى، يفضي إلى الاعتقاد بأن هذه البذور الأولية لم تتطور بحيث تؤدي إلى وجود مسرح راق ومميز، كما حدث عند الإغريق، «لقد أفلتت الفرصة المواتية – كما يقول جب – وبقي مسرح الظل وما أشبهه على حالته الجنينية، فماتت الدراما العربية في مهدها»[21]، وعليه فهي لا تشكل منطلقا لفن مسرحي بالمعنى المعاصر لهذا المصطلح، والسبب، كما هو معروف، يرجع إلى انبهار رواد المسرح العربي بكل ما هو غربي، فليس أصدق في التعبير عن حال الثقافة العربية، إبان فترة المد الغربي الأوروبي إلى الشرق وما نتج عن ذلك من مخلفات حضارية وخلخلة للمركز الجوهري للثقافة العربية، من قول ابن خلدون في مقدمته: «إن المغلوب مولع أبدًا بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيه ونحلته وسائر أحواله وعوائده»[22]. لقد كان استزراع هذه الظاهرة بشكلها الأوروبي في الثقافة العربية عام 1847م، نتيجة تفاعل

وانفتاح الشرق على شتى مظاهر الحضارة الغربية. وكان من نتائج ذلك، أن بدأ الغزو الثقافي للشرق يساند ويدعم الغزو السياسي والعسكري لبلادنا العربية[23]. وبذا «فقد تأثرت، وبشكل سريع، جوانب متعددة من الثقافة العربية، ودخلت في إطار التبعية للثقافة الغربية. وأخذت الثقافة الغربية ضمن هذا الإطار دور المهيمن والمركز والسلطة و الملقن، وصارت هي المثال للثقافة العربية التي أخذت دور التابع والمقلد والمتلقن»[24].

قبل أن يولد المسرح العربي، ذو الشكل الأوروبي عام 1848م، على يد بعض الفنانين الشاميين، كانت مصر تشهد حركة مسرحية واسعة، بفضل الفرق المسرحية الفرنسية والإيطالية، التي لعبت دورًا هامًا في إعداد الجمهور، لتقبل المسرح الأوروبي، فيما بعد، عندما ينتقل هؤلاء الشاميون إلى مصر، لمواصلة نشاطهم المسرحي وتدعيم إقامة مسرح عربي في مصر. وإن لم تقم هذه المسارح، فرنسية كانت أم إيطالية، بأي دور ذي بال في تأسيس المصطلح المسرحي العربي، بحكم «أنها قليلة جدًا محدودة الرواد مقصورة على الأجانب ومن إليهم، قصيرة الأمد. ولكنها كانت – على أي حال – ووجودها يهم الباحث في المسرح إطلاقًا، أكثر مما يهم الباحث عن ميلاد المصطلح العربي وتطوره»[25] غير أنه لابد أن نذكر أنه لا يبعد أن تكون كلمة (تياترو) قد ثبتت أكثر من غيرها، وشرعت تدخل اللغة اليومية للدلالة على المسرح (مكان التمثيل – وربما مجموع العملية المسرحية) من كل نوع، وعلى مسرح التسلية واللهو بوجه خاص. ويشير تركيب الكلمة باللفظ العربي (تياترو) إلى تركيب إيطالي تياترو (THEATRO) أكثر مما يشير إلى تركيب فرنسي (THEATREتياتر). ولعل هذا المصطلح لم يعرف، في حدود علمنا، إلا في القطر المصري لأننا لم نجد له أثرًا في المراجع التي تطرقت لتاريخ المسرح العربي في الأقطار العربية الأخرى. فقد كتبت جريدة الأهرام المصرية مثلاً عام 1877، «فلما أسفر الخبر عن الوقت، و لدى العموم انتشر، هرع إلى التياترو المذكور، كثيرون من الناس»[26]، بل نجد أن المصطلح نفسه ، كما سنرى، يرد في كتابات

يعقوب صنوع، مؤسس المسرح في مصر، وإن كان مفهوم هذا المصطلح يدل على معنى آخر عنده. إلا أن حركة الترجمة التي قامت في مصر، في القرن التاسع عشر، مهدت بدورها لتقبل الجمهور لهذا الفن المسرحي الوافد، فقد «كان للترجمة و للبعثات الكثيرة أثرهما في تعديل طريقة بناء الجملة العربية، بحيث ساعد هذا التغيير على تقبل الحوار بصورته الجديدة، فيما ألف، أو ترجم، أو اقتبس، ممصرًا ومعربًا من مسرحيات..»[27].

وبمجيء الخديوي إسماعيل[28] إلى الحكم في مصر ازداد التوجه إلى فرنجة الحضارة المصرية في كل الميادين على نسق الحضارة الفرنسية، محاولة منه للحاق بأوروبا، مما أدى إلى تشجيعه للحركة المسرحية، فافتتح مسرح الكوميدي عام 1869م، ثم مسرح الأوبرا عام 1871م، مكلفاً العلامة الفرنسي (ماريت) بتأليف أوبرا (عائدة)، والفنان (فردي) بوضع موسيقاها ووضعت المسرحية بالإيطالية، ثم نقلت إلى الفرنسية، فالعربية. ثم أسس مسرح الأزبكية بعد ذلك، مما أدى إلى ظهور الفنان الشعبي الناقد يعقوب صنوع، كما شجع ذلك أيضًا فرق التمثيل على التوافد من سوريا ولبنان إلى مصر، مثل أبو خليل القباني والأخوان مارون وسليم النقاش، وفرح أنطون، وغيرهم، و«كانت سوريا على صلة قديمة بالفكر الأوروبي عامة والفكر الفرنسي خاصة عن طريق التجارة والهجرات والثقافة الفرنسية، التي بثها المحتل في سوريا ولبنان»[29] ولقد كان لإنشاء المسارح والعناية بها، من حيث أنها مبنى ثابت مدعاة إلى اشتداد ساعد هذا الفن وتقبله، لأن «المبنى المسرحي، هو المعلم الذي يذكر المواطنين بأن المسرح أصبح حقيقة واقعة، وهو خير إعلان عن قيامه... فلا يكفي أن يشتد التراث القديم ويحس، ولا يكفي أن تزورنا الفرق الأجنبية، وأن نرى حركة ترجمة واطلاع واسعين على ثقافات وآداب جديدة، فكل هذا في حاجة ماسة إلى هذا المبنى الذي تصب فيه كل هذه القنوات، ليشعر المسرح باستقلاله وتفرد انتمائه»[30].

وإذا حاولنا تتبع مفهوم مصطلح كلمة المسرح في القرن التاسع عشر، منذ أن كتب مارون النقاش مسرحيته الأولى (البخيل) سنة 1847م، للتعرف على ماهية هذا الفن في أذهان المؤلفين العرب، كالنقاش والقباني وصنوع، مع الكشف عما وصل إليه هذا المفهوم في بيئته الغربية، التي حاولنا أن نجلب منها مفهومه، وإن كان لبيئتنا تأثير كبير في تطويع هذا الفن، تبعا لمقتضيات الجمهور وذوقه وميوله واتجاهاته الفنية المختلفة. والملاحظ أن رؤية المسرح بمفهومه الاصطلاحي، كانت ولاتزال، غائمة وغير واضحة المعالم[31]، فأي «كاتب يقضي سنة أو سنتين أو ثلاث سنوات على أكثر تقدير في بيئة المسرح الغربي، لا يستطيع الإلمام الدقيق بأصول هذا الفن، خصوصًا إذا كان هذا الزمن قد تم في مستهل حياته، ففي مثل هذه السن المتقدمة يستوعب الإنسان كثيرًا من الأشياء بتناقضاتها، ثم يحاول في مرحلة متأخرة أن يفرز، وأن يستخلص من تلك المعارف ما يساير طاقاته وموهبته»[32]، ويتماشى مع رؤيته ومجتمعه في الوقت ذاته. أضف إلى ذلك غياب الرؤية الواعية في ذلك الوقت عند مسرحيينا، بأنه ليس هناك تصور، أو مفهوم محدد، وواحد، لمفهوم كلمة (مسرح)، وإنما هناك تصورات، ومفاهيم عديدة.

1 - مارون النقاش:

لقد سعى النقاش جاهدًا إلى نقل المسرح الغربي، كما شاهده في أوروبا، إلى طبقته البورجوازية (أصحاب الإدراك وذوي المعرفة)، المتأثرة والمنبهرة، مثله، بالحضارة الغربية المتفوقة، يقول: «على أنني عند مروري بالأقطار الأوروبية... قد عاينت عندهم فيما بين الوسايط والمنافع، التي من شأنها تهذيب الطبائع مراسح يلعبون بها ألعابًا غريبة، ويقصون فيها قصصاً عجيبة، فيرى بهذه الحكايات التي يشيرون إليها والروايات التي يشكلون بها ويعتمدون عليها، من ظاهرها مجاز ومزاج، وباطنها حقيقة وصلاح... وها أنا متقدم دونكم إلى

قـدام...، مقـدمًا لـهؤلاء الأسيـاد المعتبرين، أصحـاب الإدراك الموقرين، ذوي المعرفـة الفائقـة،... والأذهـان الفريدة الرائقة، الذين هـم عين المتميزين بـهذا العصر... ومبرزاً لهـم مرسحًا أدبيًا، وذهبًا إفرنجيًا مسبوكًا عربيًا»[33].

لقد كان النقاش مولعا بمنتجات الحضارة الغربية المادية والفكرية والفنية، بالرغم من إدراكه – بفضل اطلاعه على علوم الغرب ومعرفته بخصوصية بلاده – بذلك البون الشاسع بين الفن، الذي أتى به من الغرب، وبين أنواع الفن، التي يألفها أهل بلاده. ولذا رأينا الرحالة الإنجليزي (ديفيد آركيوهارت)، الذي حضر مسرحية النقاش الثانية (أبـو الحسن المغفل، أو هارون الرشيد) عام 1849م – رأيناه يندهش لذلك النقل الحرفي، لما يحصل في المسرح الغربي، دون فهم أو وعي، وهو ما جاء في تعليقه على العرض: «كان هؤلاء قد شاهدوا في أوروبا أن المسرح له أنوار أمامية، و تقوم في مقدمته (كوشه) للملقن، فتوهموا أنها من لوازم المسرح الضرورية، فألصقوها حيث لاحاجة إليها. وعلى ذلك وضعوا كراسي لجلوس الخليفة ووزيره ومرايا كبيرة للسيدات [متأثرين كليا بما شاهدوه على المسارح الأوروبية»][34].

إن مثل هذه التعليقات هي لإنسان غربي واع بالعملية المسرحية. والمتفحص لهذه التعليقات «يدرك عدم انبهار، بل عدم احترام، آركيوهارت لما رأى، بينما كان من المحتمل أن يكون أكثر احترامًا بل انبهارًا لو رأى شيئًا في الشرق لم يره في الغرب»[35]. فقد استغرب هذا الرجل الغربي مجددًا عدم أصالة وتلقائية النقاش عندما أخبره بأنه بصدد إعداد ستارة لمسرحه سيرسم عليها أطلال بعلبك، يقول الرجل:

> «فأبديت دهشتي لاختيارهم شعارًا لا يمت إليهم بصلة، إذ إنه أثر من آثار اليونان في عصور الظلام. فطلب مني أن أقترح شعارًا ما ، فتساءلت: أليس عندكم شعار خاص

بكم يتميز بجمال فريد؟، فأجابني على الفور: بلى، الأرز»[36].

لقد كان النقَّاش منبهرًا بشكل المسرح الغربي، فأخذ الكثير من تقنياته ومصطلحاته، مثل: كوميديا، دراما، تراجيديا، وأوبرا. وإن كان قد استقى لبعضها تعريفاً ينبع من ممارسته المسرحية ،وثقافته العربية، كالكواسم والطواقم (الأزياء والملابس)، والفصول، والجوقة، «علمًا بأن النقَّاش لم يستخدم مصطلح (مسرحية) بل استخدم كلمة (رواية)، وأطلق على المسرح (المكان) كلمة (مرسح)»[38].

وهكذا، فقد قام مارون النقاش بتطويع مفهوم المسرح، الذي أخذه عن الغرب، تطويعا يتناسب ويتلاءم مع بقاء الطبقة البورجوازية التي ينتمي إليها، وإن كان هذا لا ينفي أن النقاش جعل من رسالة مسرحه الترغيب في الفضائل والنهي عن الرذائل، وكثيرًا ما أكد على ذلك في ثنايا مسرحياته، ففي مسرحيته (السليط الحسود)، تحدثت إحدى الشخصيات عن هذا الفن: «وقيل مع احتمال المناقضة : إن هذا الفن فيه نصائح لاشتماله في قالب المزح والفكاهة، على كشف العيوب والقبائح تهذيبًا للعاقل وتأديبًا للجاهل»[38].

2 - يعقوب صنوع:

يعتبر يعقوب صنوع (1839-1913م) هو أول من قام بتأسيس مسرح عربي في مصر، حيث اتخذ لنفسه لقب «موليير مصر»، الذي خاطبه به الخديوي إسماعيل، لإعجابه بمسرحياته التي كان يقيمها بالقصر. وبلغ عدد المسرحيات التي ألفها صنوع اثنتين و ثلاثين مسرحية واسكتشًا تمثيليًا، ومعظم أبطالها من الطبقة الشعبية عامة، وقد مص]ر فيها مسرح موليير، بل المسرح الفرنسي الكلاسيكي، وبعض المسرحيات الأوروبية، وحور في شخصياتها

وحوادثها تحويرًا ملحوظًا، مما يتفق والذوق الشعبي العربي المصري. وبذلك، يكون بحق، «قد وضع حجر الأساس في المسرح الفكاهي الشعبي الناقد»[40]. وهو يروي قصة مسرحه، فيقول: ولد مسرحي على منصة مقهى موسيقي كبير في الهواء الطلق... وفي سنة 1870م كانت فرقة فرنسية... وفرقة مسرحية إيطالية ممتازة تقدمان للأوروبيين من أهل القاهرة أطيب متعة، وشهدت جميع ما قدمه هذا المقهى الموسيقي...، إن الفصول الهزلية القصيرة، والمسرحيات الكوميدية، والتمثيليات الغنائية والمآسي، التي أداها الممثلون على هذا المسرح، هي التي أوحت لي بفكرة تأسيس مسرحي العربي... ولكني قبل أن أشرع في إنشاء مسرحي المتواضع، درست دراسة جدية أدباء المسرحية الأوروبيين، لاسيما جولدوني، وموليير، وشريدان، في لغاتهم الأصلية..»[41].

لقد كان صنوع مؤمنا بتفوق الحضارة الغربية، مثل سابقه مارون النقاش، فقد حز في نفسه تخلف الشرق، فلجأ إلى توظيف المسرح الذي استلهمه من الغرب، بغية استنهاض الهمم، لدى بنى جنسه لتغيير مجتمعهم نحو الأفضل، ولذا كان مفهوم المسرح عنده متفقاً مع ما اطلع عليه عند الغربيين، يقول صنوع: «إنما كل مؤسس تياترو ومنشئ روايات ملزم بأن يتمم جميع الواجبات... وهي أن القصد بالمراسح هو التمدن والتقدم والتهذيب»[42]. وبالفعل لقد توجه صنوع في مسرحه إلى النقد الاجتماعي الهادف، متعرضًا لجشع ،وظلم الخديوي، والطبقة الحاكمة، المتسلطة على مقدرات البلاد ومصائر العباد، ساخرًا من سلبية بعض الشرائح الاجتماعية وتخاذلها وانحلالها، مما أدى إلى إغلاق مسرحه ونفيه خارج البلاد.

إن ما يمكن ملاحظته في تلك الفترة المبكرة، من عمر مسرحنا العربي، أن كلمة (مسرحية) لم يكن لها وجود في ذلك القرن. ذلك أن رواد المسرح العربي الأوائل أرادوا أن يجدوا لها مقابلاً من خلال ما كان سائدًا في بيئاتهم من أشكال فنية شعبية، كانت لا تزال متغلغلة في وعي ووجدان المتلقي العربي، إذ

نرى أن كلا من مارون النقاش وأبي خليل القباني، ذهبا إلى إطلاق كلمة رواية على أعمالهما، أما يعقوب صنوع فإنه لم يكتف بإطلاق كلمة عامة على مسرحياته، وإنما ذهب إلى تصنيفها، وسماها (كوميدية) و«كلمة رواية التي شاع استخدامها في ذلك الوقت ربما جاءت من المخزون الثقافي المتمثل في القصص الشعبي، أو في ألف ليلة وليلة»[43]. استخدمها هؤلاء حتى يكون لها وقع في ذهن المتلقي وجذبه إلى مشاهدة مسرحياتهم.

ويمكن القول، بأن هذا المنطلق الذي ابتدأت منه أعمال كل من مارون النقاش ويعقوب صنوع – وهو منطلق يرتد بمنابعه إلى مصادر أوروبية واضحة – هو الذي أفضى إلى أطوار لاحقة في المسرح العربي عبر مسيرته الطويلة، وإن كان هذا المسرح قد حاول جاهدًا، ابتداء من النصف الثاني من القرن الماضي، إلى التحرر من هيمنة الشكل المسرحي الغربي، حين تحررت الدول العربية وأخذت تلتفت إلى بناء شخصيتها وتأكيد ذاتها المستقلة، فظهر كتاب وجماعات مسرحية في الساحة الثقافية العربية، ينادون بضرورة التخلي عن المفهوم الغربي للمسرح، وأن نبحث لأنفسنا عن مفهوم نابع من أرضنا وأصالتنا. ولقد كانت حجة هؤلاء المؤصلين العرب بأنه ليس هناك مفهوم واحد للمسرح، وأن المفهوم والتقنيات المسرحية الغربية تنطلق من أرض تختلف عن أرضنا، وبالتالي فهي لا تعبر عن جماليات وذائقة المتلقي العربي، ولا توافق خصوصيته القومية والحضارية. ولهذا يجدر بنا أن نتعرض لمفهوم مصطلح كلمة «مسرح» في الثقافة العربية المعاصرة.

مفهوم مصطلح المسرح في الثقافة المعاصرة:

بدءًا، يجدر الإشارة أن (الدراما) رغم وضوحها تربك الباحث وتجعله يعجز في المضي في تعريفها، نظرًا لأنها تقع في المجرد، وتمتد في التاريخ، وتكفي نظرة عابرة في المعاجم المتخصصة لكي نتبين ثراء تجلياتها، وكثرة

اصطباغها في ألوان متفرقة، مما يصعب الاطمئنان لتعريف واحد. والغريب في الأمر أن مجمل الأعمال الموسوعية في الدراما تتحاشى أن توجد مفهومًا قاطعًا في تعريفها، وتكتفي بذكر أشكالها وتنوعاتها، كما هو الشأن في (موسوعة المسرح في العالم) التي صدرت عام 1977، والتي تذكر مثلاً أن الدراما هي ذلك الضرب من التخيل المصمم للتمثيل، والمبني على اتفاقات درامية خاصة، فنعت «درامي» يشير إلى شبكة العوامل التي ترتبط بالتخيل الممثل[44].

لقد ألفت آلاف المجلدات عن الدراما، ومع ذلك لا يبدو – على حد قول مارتن إسلن – أنه استقر الأمر على تعريف مقبول عمومًا (للمصطلح)، إذ ورد في قاموس أوكسفورد أن: «الدراما مقطوعة نثرية أو شعرية وضعت لتمثل على خشبة المسرح تروى فيها قصة بواسطة الحوار والحركة، و بمصاحبة الإيماء والزي والمنظر كما في الحياة الحقيقية، وتسمى المسرحية»[45]. ويعلق مارتن إسلن على هذا التعريف، قائلاً: «هذا التعريف ليس فقط طويلاً وملتويًا وغليظ التكوين، بل وخاطئًا على طول الخط أيضًا. إن عبارة (مقطوعة نثرية أو شعرية) تبدو وكأنها تلمح إلى نص مكتوب مسبقًا، لذا فإن هذا التعريف لا يمكن أن ينطبق على أداء درامي مرتجل» (45 مكرر).

إن كلمة (مسرح) تحمل دلالات مختلفة و متباينة، ولهذا يذهب أحمد أبو زيد إلى القول بأن المسرح – بمفهومه الفني الواسع – هو شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية، ووسيلته في ذلك «فن الكلام» و«فن الحركة»، مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة. وليس هذا تعريفا للمسرح، إذ على الرغم من كل ما كتب عن المسرح، حتى الآن، فإننا لا نكاد نجد تعريفًا واحدًا متفق عليه من الجميع. وتكفي نظرة واحدة، لأي قاموس أو معجم أو موسوعة، كي نتبين مدى التعدد والاختلاف في التعريفات، على الرغم من كل ما يبدو من بساطة في مفهوم المسرح. وهذا الاختلاف إن دل على

شيء، فإنما يدل على مدى غنى و ثراء ظاهرة المسرح، وتعدد جوانبها في الوقت ذاته[46].

وحتى أنه ليس ثمة مفهوم أوروبي واضح و محدد لمصطلح المسرح. لأننا نرى داخل المسرح الغربي المعاصر ذاته، العديد من التيارات والاتجاهات المتباينة التي تطمس معالمه، على الرغم من أنه يبدو يشكل هوية واحدة واضحة ومتجانسة. إن المتأمل لشريحة من التجارب التي عرفتها أوروبا خلال القرن العشرين فقط، سيجد عددًا من التجارب المسرحية تتنوع وتتعارض، بحيث لا تربط بينها إلا خاصيتين ثانويتين، أولاهما أن هذه التجارب تتم في إطار جغرافي واحد، والثانية أنها جميعًا مبنية على تلازم عنصرين، الذي يلعب، والذي يتفرج . وبالتالي لا يمكن الحديث عن مفهوم أوروبي للمسرح متماسكًا ومتجانسًا»[47].

لقد أيقن المسرحيون العرب المحدثون مدى رحابة الظاهرة المسرحية، خصوصًا بعدما اطلعوا على تلك الاتجاهات المسرحية المضادة للمسرح التقليدي الأرسطي، التي ظهرت في أوروبا، في القرن العشرين، على يد مجموعة من المؤلفين المخرجين التجريبيين، مما دفع بالمسرحيين والدارسين العرب، إلى الاعتقاد بأن المعيار الأوروبي للفن المسرحي، ليس مسلمة غير خاضعة للنقاش، وأنه لا يوجد تعريف محدد ونهائي لكلمة مسرح يمكن الركون إليها. ولهذا رأينا أحد المسرحيين العرب العارفين بخبايا الفن المسرحي، ألا وهو سعد الله ونوس، يؤكد على عدم وجود مفهوم واحد للمسرح، وعلى أنه لإيجاد هذا المفهوم، لابد من الانطلاق من الخصوصية الاجتماعية والثقافية لكل شعب من الشعوب، فيقول: «ليس هناك مفهوم واحد للمسرح، بل مفاهيم متناقضة، وأحيانًا يهدم بعضها البعض، بحيث لا يبقى لدينا أي تعريف للمسرح، إلا أنه «ممثل ومتفرج» عند هذه النقطة يمكن حل الإشكال القائم. إن كثيرًا من القيود تتكسر، وتصبح المسألة الجوهرية، ليس التعارض بين هويتنا الثقافية والمسرح

بمفهومه الأوروبي، وإنما من هو المتفرج؟ ما هي حاجاته وقضاياه؟ وكيف يمكن أن نتفاعل معه في احتفال أو (فرجة)، بحيث يتبدل، ونتبدل معه في سياق حركة المجتمع، نحو التقدم ووعي شرطه التاريخي؟. بهذا الشكل نغير طرح القضية، ونقلها من المجال الزائف، والذي اختاره لنا الغرب، إلى المجال الحقيقي، والذي يجيب على حاجاتنا في ميدان الثقافة والأصالة»[48].

ويذهب أحمد أبوزيد إلى أنه من الغريب في الأمر أن بعض الأعمال الموسوعية المتخصصة في المسرح، تتحاشى الدخول في هذه المسألة، أو التعرض لها، وتتجنب تقديم تعريف قاطع لكلمة أو مفهوم «مسرح»، وتكتفي بذكر وتعداد أشكال المسرح كما هو الشأن مثلاً في موسوعة «المسرح في العالم» التي صدرت عام 1977م. ونجد أن قاموس أوكسفورد الوسيط، يقدم لنا سبعة مفاهيم لكلمة (مسرح)، مع بعض التعريفات السريعة والفضفاضة[49].

وإذا كانت الثقافة الغربية قد استفاضت في شرح كلمة «مسرح» والبحث في مدلولاتها، وتعداد أنواع المسرح المختلفة، فإن الباحثين المسرحيين العرب لم يشذوا عن هذه القاعدة، فقد حملت هذه كلمة مسرح عندهم مدلولات كثيرة أيضًا، زادت في تعقيد المصطلح وشموليته في الثقافة العربية الإسلامية، مما أدى إلى عدم إيجاد تعريف محدد ونهائي لمفهوم مصطلح المسرح. ومن بين هؤلاء نجد مجدي وهبة، الذي حاول في مؤلفه «معجم مصطلحات الأدب» أن يقدم لنا تعريفين لكلمة مسرح، فيقول: «المسرح: دار مخصصة لعرض المسرحيات فيها الجمهور»[50]. ويقول أيضًا في جهة أخرى معرفا المسرح: بـ«أنه الإنتاج المسرحي لمؤلف معين أو عدة مؤلفين في عصر معين، فيقال مسرح توفيق الحكيم بمصر أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السابع عشر»[51]. ثم ينتقل مجدي وهبة بعد ذلك مباشرة إلى الحديث عن أنواع المسرح واتجاهاته المختلفة والمتباينة.

وفي هذا الصدد، يذكر إبراهيم حمادة إلى أنه قد بذل كثير من الباحثين

في علوم المسرح محاولات جادة لتعريف الدراما الحديثة، غير أن معظم التعريفات التي توصلوا إليها قاصرة ، وعاجزة عن تحديد مفهوم المصطلح تحديدًا دقيقًا وشاملاً، لأن الدراما الحديثة – كغيرها من إبداعات الإنسان الفكرية والوجدانية – تستعصي على الفرز الدقيق، والتصنيف الذي يلصق عليها بطاقة يحدد فيها اللون الثابت والمميز[52]. ولذا يركز إبراهيم حمادة في كتابه «معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية» على جوهر العملية المسرحية، والذي ينحصر في عنصر الممثل، وعنصر المتلقي، ومكان العرض المسرحي، فيقول: «إن مصدر المصطلح الإنجليزي كلمة يونانية (THEATRON)، وتعني المشاهدة والرؤية. وتطلق كلمة مسرح – أساسًا – على المبنى الذي يضم خشبة التمثيل ومكانًا للمشاهدين، كما يمكن إطلاقها على المكان المحدد لإقامة عروض مسرحية للنظارة»[53].

وهكذا، لا يمكن إعطاء معنى محدد ونهائي لمصطلح المسرح، سواء في الثقافة الغربية أو الثقافة العربية الإسلامية، بل بالعكس ازداد المفهوم توسعا في عصرنا الحديث، ليشمل كل الأشكال والتجارب المسرحية الجديدة، وكل ما له علاقة بالفن المسرحي، من التأليف إلى الإخراج، ومن الشكل المعماري المحدد (البناية) إلى مكان العرض الفسيح. وكل ذلك جاء كنتيجة حتمية للحاجيات التي أصبح يفرضها الواقع الإنساني المعاصر، ابتداء من الربع الثاني من القرن العشرين.

3 - المصطلح وإشكالية البحث عن شكل للدراما العربية:

إن الصدق الفني هو روح الدراما، كما هو روح كافة فروع الإبداع الفني، لكن الدراما صيغة تختلف عن كل الصيغ في الفنون الأخرى، لأنها صيغة جماعية أولاً، وللحوار الدائم بينها وبين الواقع الاجتماعي ثانيًا. فلابد أن يتوفر حد أدنى من الصدق الفني، لكي يلتمع سحر الدراما، وتتكامل قدرتها على

إقامة ذلك المهرجان الحي الساخن للمسرح في أحضان الجماهير، «إن خاصية الصدق في الإبداع الفني هي الجسر الحقيقي الذي يمنح الفن وجهه الاجتماعي وتحقق وظيفته الاجتماعية، إنها الحد الأدنى من الدلالات التي ينبغي بها إبداع الفنان، لتأكيد انتمائه الاجتماعي النابع من معاناة لقضايا مجتمعه، متمثلة في هضمه لدروس الماضي، ومشاكل الحاضر وقدرته على التنبؤ بالمستقبل»[54]. ويؤكد التاريخ الاجتماعي للفن أن الإبداع الخالد في الزمان والمكان، خالد حقاً لصدق تعبيره عن مجتمعه وعصره.

ولقد ظهر ذلك جليا في سعي المسرحيين العرب إلى البحث عن «شكل» خاص للدراما العربية، شكل يستطيع أن يعكس المواقف الفكرية، وكذلك المفاهيم الفنية والجمالية للإنسان في المجتمع العربي. وقد شجعهم على ذلك ما كان يجري في العالم من تجارب مسرحية تهدف إلى التجديد الشكلي في الدراما العالمية، إذ تبين لهم أن «المسرح فن ذو صور وأشكال متعددة، ولا يقتصر على صورة دون سواها، وهو فن يتطور من الداخل، وينبع من البيئة، مثلما يصب فيها، وليست الصورة الغربية التي استقدمناها هي الصورة الوحيدة للمسرح»[55]. فقد أدركوا أن فن المسرح يكتسب خصوصيته في التعبير، من خلال البيئة التي ينشأ فيها وتصبغ عليه ميزاتها، وأن المسرح نفسه، يؤسس للاختلاف والتمايز، وتأكيد الذات فنيًا واجتماعيًا، فتقوم البنية الاجتماعية والروحية بإنتاج نسق رمزي جمالي مركب، من حيث تداخل وتفاعل كل العناصر المحيطة بالمجتمع في العملية الإبداعية، التي تتجلى من خلالها خصوصية الفن المسرحي، من حيث هو تركيب من التقاليد الشفوية الشعبية والروح الإنسانية.

ومن هنا، يبدو أن تمرد رواد التيارات المسرحية الغربية على التقاليد المسرحية الأرسطية، بلجوئهم إلى الشعائر والطقوس الاحتفالية الشعبية الجماعية لخدمة العرض المسرحي المعاصر، بالإضافة لخصوصية الواقع

العربي، هي التي دفعت بالمسرحيين العرب إلى العودة لأشكالنا التمثيلية الشعبية القديمة، بغية إحيائها وتطويرها، بعد أن وقفت عند حد معين، لدفعها لخلق ما عجزت عن خلقه في القديم، خصوصاً وأن كثيرًا من المسرحيين المؤصلين العرب يؤمنون أنه بالانطلاق من تلك الأشكال المسرحية وما تحتويه من العناصر التراثية المسرحية، الخالية من أية مؤثرات أجنبية، نستطيع أن نصل إلى نتائج عملية إيجابية، هدفها إيجاد فن مسرحي عربي أصيل، له طابعه الخاص وشكله المتميز، وذلك بالعودة إلى التراث القديم والحديث، ودراسته دراسة عملية فنية، إلى جانب الالتصاق بالشعب في أثناء تلك العودة، «فكل ما هو ألصق بالشعب أكثر أصالة، وقدرة على النمو والاستمرار»[56].

ومما لا شك فيه، أن فكرة المسرحيين العرب عن تطوير تلك الأشكال الدرامية العربية[*] انطلقت من علمهم بقابلية هذه الأشكال شبه المسرحية للمسرحة، مثلما حدث في بلاد اليونان قديمًا، حيث نتج عنها ظهور المسرح اليوناني في شكله الإنساني المتعارف عليه، وخصوصًا بعدما أحس رجال المسرح في أوروبا بما تفرضه الخشبة الإيطالية من قيود على الأعمال المسرحية التجريبية الجديدة، فدعوا إلى تغيير شكلها - أي الخشبة الإيطالية - أو الاستغناء عنها نهائيًا، تمشيًا مع طبيعة تلك الأعمال التجريبية، التي تبدو وكأنها تلمح إلى نص مكتوب مسبقًا.

إن الخشبة الإيطالية تعتبر وعاء أعد لاستقبال النصوص المسرحية، وقد تحددت أقسامه ومرافقه: فدخول الممثل من اليمين يحمل معنىً خاصًا، وانسحابه من اليسار له دلالة معينة، ووقوفه في مقدمة الخشبة يختلف في معناه عن وقوفه في وسطها وهكذا.. ويبدو أن مثل هذه القواعد الصارمة المتفق عليها في مثل هذا المكان المعد للعرض لا تسمح بالتجريب والتجديد والإبداع في العملية المسرحية. هذا بالإضافة إلى أن هذا البناء ليس من التقاليد التي عرفها تمثيلنا القديم، أو التي ترسخت في وجداننا الشعبي. ولذا ثار رواد التيارات المسرحية

العربية عل شكل (العلبة الإيطالية)، ودعوا إلى أشكال هندسية جديدة، تتسع لأعمالهم التجريبية الجديدة وتقترب من وجدان المتلقي العربي وذائقته الجمالية والفنية، من أجل تحقيق التواصل معه، وإشراكه في الفعل المسرحي، باعتبار «أن المسرح – هو أساسًا – مؤسسة جماهيرية شعبية، يخاطب فيها الكاتب جمهوره، بل إنه يؤلف ما يؤلف من خلاله»[57]، وبل أكثر من ذلك، فالفنان المسرحي يدعو – كما قلنا – جمهوره إلى المشاركة في العملية المسرحية، وتجسيدها بما يتماشى مع أهدافها وتطلعاتها المشروعة.

إن المسرحيين العرب الذين لجؤوا إلى البحث عن هوية للمسرح العربي من خلال التنقيب عن أشكال مسرحية جديدة، تمتد جذورها إلى الموروث الشعبي في المجال المسرحي، كانوا متأثرين بالتحولات الواعدة التي شهدتها مجتمعاتهم، في النصف الثاني من القرن العشرين من جهة، وبما توصل إليه المسرحيون التجريبيون في أوروبا من تقنيات جديدة في العرض المسرحي من جهة أخرى. ولاسيما أبحاث (بريخت) المسرحية التي أعطت روحًا جديدة ومغايرة لمفهوم المسرح، وهو الذي «كانت نظريته الملحمية المتكاملة في المسرح بفكرها التقدمي وتقنياتها الجديدة... وهدفها التثويري الواضح – كانت الملحمية قوة تحرير ومصدر إلهام مخصب للتجريبيين العرب»[58] ، وإن كانت الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، التي كانت تمر بها الأقطار العربية، آنذاك، هي التي نبهتهم إلى ذلك. هذا بالإضافة إلى تشجيع بعض رجال المسرح الغربيين للمسرحيين العرب، وحثهم على اللجوء إلى إحياء تراثهم القومي، والإنصات لنبض قلب جمهورهم، إن هم أرادوا فعلاً أن يؤثروا فيه ويتواصلو معه، إذ نجد (بيتر بروك) نفسه عند زيارته لتونس، «ينصح مسرحييها، بأنهم إذا أرادوا أن يكونوا مسرحًا تونسيًا خالصًا أن يلجؤوا إلى القصص الفولكلورية، وبعد عدة سنوات يمكن أن يصبح لديهم مسرح تونسي أصيل»[59].

ونرى كذلك أحد المخرجين المسرحيين العرب الذي لم يكتف بحضور الدروس النظرية، التي كان يلقيها كبار رجال المسرح في فرنسا في القرن الماضي، بل عمل إضافة إلى ذلك، إلى جانب بعض الفرق الفرنسية المحترفة فاستفاد من طرقها في التمثيل والتدريب والتجريب، والبحث عن تقنية مسرحية جديدة، هذا المخرج المسرحي العربي هو الطيب الصديقي، الذي كان واعياً، بالدور الذي يجب أن يقوم به نحو المسرح المغربي بخاصة، والمسرح العربي عموماً عند عودته إلى بلاده. ولعل ذلك ما دفع بالمخرج الفرنسي (جان فيلار)، آنذاك، أن ينصحه، وقد عزم على العودة إلى وطنه، أن ينسى كل ما شاهده في فرنسا، وأن يتذكر التقنية فقط، وأن يتعلم الفن الصحيح من شعبه»[60].

ولعل هذا ما حذا بمسرحي عربي آخر، و هو سعدالله ونوس، إلى القول، بأنه ليس هناك مفهوم واحد متماسك ومتجانس للمسرح الأوروبي المعاصر، وإن كانت الآلة الأكاديمية – في نظره – موجودة وجاهزة دائمًا لاختراع هذا المفهوم، وإضفاء الشرعية عليه. وفي هذه الحالة، كما يرى ونوس دائمًا، فإن أشد التعارضات جذرية في الحركة المسرحية، تصبح مجرد إضافات و«تنويعات» على مفهوم أزلي ومحدد. ولذا يقول: «إن مشكلتنا في عدم الوصول إلى خلق مسرح خاص بنا، وبالتالي تبعيتنا للغرب في هذا المجال يرجع إلى أننا ربطنا أنفسنا بهذا المفهوم (الأكاديمي)، وقيدنا حركتنا بقوالبه الجامدة. لقد استوردنا مسرحا جاهزًا وميتًا وغرسناه في بلادنا، وكانت لدينا سذاجة الاعتقاد بأن الشكل ليس إلا وعاء محايدًا ومرنًا، يمكننا أن نضع فيه المحتوى الذي يتلاءم مع حاجاتنا وقضايانا، تلك واحدة من خدع الآلة الأكاديمية. وفي هذه الخدعة ضيعنا، ومازلنا نضيع، الكثير من الجهد والوقت دون الوصول إلى مسرحنا»[61].

وفي الحقيقة،لا يمكن فصل الشكل عن المضمون[62]، نظرًا لارتباط

بعضهما بالآخر ارتباطًا وثيقًا[63]. فالموضوع أو المضمون قد يكون عربيًا، ولكن ينبغي أن نعرف أن وضعه في شكل أجنبي يخنقه، أو على الأقل يطغى عليه، فيطبعه بطابع أجنبي، ومن ثم لا يستطيع هذا المضمون القومي أو المحلي وحده أن يقوم بدوره في المجتمع، ويمارس وظيفته في التأثير على ذاتية هذا المجتمع، بالإضافة إلى ذلك أنه غالبًا ما يترتب عنه عدة مشاكل تمس الثقافة العربية. ومن أبرز هذه المشاكل، «مشكلة تفتت هذه الثقافة أو القطائع المتعددة التي تعيشها، قطيعة بين الماضي والحاضر، قطيعة بين الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية، ثم القطيعة بين المثقفين وجماهيرهم، ولعل الأسباب التي أدت إلى ذلك كله كثيرة، إلا أنه يمكننا إجمالها في سبب محوري، وهو: غياب المحتوى القومي للأشكال الفنية الحديثة»[64].

ومن هنا كان لجوء الدراميين التجريبيين العرب، وهذا منذ الستينيات، إلى عدم الوقوف عند توظيف أحداث التراث وشخصياته فقط ، كما فعل غيرهم من الكتاب، وإنما تجاوزوا ذلك، في استلهام بعض عناصر أشكال الفرجة الشعبية وصيغ التراث الاحتفالية، كنوع من الردة الفنية ضد كل ما هو غربي، وكل ما هو قمعي، وكل ما هو رسمي. «فقد لجؤوا إلى ربط المادة التراثية بالصيغة التي تنبع من هذا التراث، باعتبار أنه لا يمكن الفصل بين المحتوى والشكل، ومن ثم راحوا ينظرون لصيغة درامية متميزة، منطلقين في ذلك مما يختزنه التراث الشعبي من إمكانيات كفيلة بتجاوز التنظير المسرحي الأرسطي، الذي ظل لزمن غير بعيد، هو التنظير النهائي. ولقد صاحب هذه المحاولات الإبداعية الفنية الجديدة، نظرية جديدة إلى مفهوم المسرح و فنونه، نظرة عبر عنها مفجر حركة التأصيل العربي، يوسف إدريس، بقوله: «إننا نقصد حين نتكلم عن المسرح، ذلك المكان العالي ذا القبوة والخشبة والممثلين والروايات. وهذا مسرح صحيح، ولكنه ليس كل المسرح، فللمسرح أشكال كثيرة متعددة، ليس هذا النوع سوى واحد فقط، مجرد شكل واحد

تطور على يد الإغريق»[65]. و بناء على ذلك يمكن القول: إن الثقافة العربية قد عرفت أشكالاً شعبية عديدة – وإن لم تتطور – كانت أشد التصاقاً بالبيئات الاجتماعية التي أنتجتها.

إن الثقافة العربية قد «احتوت على الدوام شكلاً من المسرح خاصًا بها، إنه فن الروي، ويقوم في جوهره على إخراج مرمز للخطاب – الحكاية. كما عرفت أشكالا شعبية أخرى، أكثر نضجا و دراميـة مثل مسرح التعازي وخيال الظل... إلخ.

إن الذي يهمنا من هذا كله، هو أنه من خلال العناصر التراثية للمسرحية الشعبية، يمكن إيجاد صيغة مسرحية عربية أصيلة، وذلك عن طريق التجريب والاعتماد على الواقع في استلهام الشكل المسرحي، أو الإطار التمثيلي بوجه عام، مع الحرص على الاتجاه إلى المسرح الشامل، باعتباره الأقدر على التعبير عن وجدان الجمهور العربي في الجمع بين الغناء والرقص والموسيقى إلى جانب اللغة الأدبية ،شعرًا كانت أو نثرًا. وهذا كله يعني رفض مفاهيم القرن الثامن عشر الأوروبية في المسرح، والاكتفاء بالعناصر التكنولوجية الحديثة، والاستمرار في البحث عن الخصائص الفنية للأشكال المسرحية التراثية، بقصد الإفادة منها، وليس بهدف إعادة عرض تلك الأشكال، لأن القضية هنا، هي تحديث المسرح العربي وتطويره، بحيث ينطلق من ذائقة المتلقي والقضايا الكبرى للمجتمع العربي، وبمعنى آخر، لابد للمسرح العربي المعاصر أن يلجأ للتعبير عن الإنسان العربي، وعن العصر، وعن الإنسانية بأكملها.

الهوامش

1) جان رينيه لادميرال: نظريات الترجمة الفرنسية، تر: د. توفيق عزيز عبدالله ود. حسيب إلياس، مجلة الثقافة الأجنبية ، عدد 2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1988م، ص 143.

2) بيتر نيومارك: مقدمة تجريبية في الترجمة – الوسائل الأسس سبيل العمل، تر: عبدالوهاب الوكيل، المرجع السابق نفسه، 129.

3) نفسه، الصفحة نفسها.

4) نفسه، ص 130.

5) لم يفهم علماء المسلمين كتاب الشعر، ولا فهموا ما جاء به عن الشعر الدرامي أو التمثيلي على وجهه. يقول الدكتور عبد الرحمن بدوي: «ويخيل إلينا أنه لو قدر لهذا الكتاب أن يفهم على حقيقته، وأن يستثمر ما فيه من موضوعات وآراء ومبادئ لغني الأدب العربي بإدخال الفنون الشعرية العليا فيه، وهي المأساة والملهاة، منذ عهد ازدهارها في القرن الثالث الهجري، ولتغير وجه الأدب العربي كله، ومن يدري لعل وجه الحضارة العربية كله أن يتغير طابعه الأدبي كما تغيرت أوروبا في عصر النهضة»، أرسطوطاليس : فن الشعر ـ (المقدمة) ـ، تر: د. عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة، بيروت 1978م ص 56.

6) د. محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام، منشأة المعارف، الإسكندرية 1988م، ص 51.

7) محمد عزيزة: الإسلام والمسرح، تر: د. رفيق الصبان، ط 2، منشورات عيون الدار البيضاء، 1988م، ص 7، 8.

8) إبراهيم حمادة: آفاق في المسرح العربي، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، 1983م، ص 189.

9) شاخت وبوزورث: تراث الإسلام، تر: د. حسين مؤنس وإحسان صدقي، الجزء الثالث، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ديسمبر 1978م، ص 81.

10) د. علي جواد الطاهر: من حديث القصة والمسرحية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987م، ص 318.

11) د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، (م. س)، ص 18.

12) المؤرخ المصري عبدالرحمن بن حسن، المعروف بالجبرتي (1754-1822م) ولد في القاهرة،

وتعلم في الأزهر، وجعله نابليون حين احتلاله مصر من كتبة الديوان، وولي إفتاء الحنفية في عهد محمد علي وله مؤلفات، منها: عجائب الآثار في التراجم والأخبار ومظهر التقديس بذهاب دولة الفرنسيس.

13) الملاحظ هنا أن المطبعة تركت الخطأ اللغوي كما هو، أما (الكمري) فواضح أنه الكوميدي الذي يقابله في الفرنسية (COMEDIE)، كما انتبه إليه محمد يوسف نجم في كتابه (المسرحية في الأدب العربي الحديث).

14) د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ط 2، دار الثقافة، بيروت1967، ص 19.

15) د. علي جواد الطاهر: من حديث القصة و المسرحية، (م. س).

16) علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية – دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم ، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) ، ص 77.

17) نفسه، ص 78.

18) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص 394.

19) هو رفاعة رافع بن بدوي بن علي الطهطاوي، نسبة إلى طهطا التي ولد بها (1801-1873م)، تلقى تعليمه في الأزهر، ثم أرسلته الحكومة المصرية إمامًا للصلاة والوعظ مع بعثة من الشبان أوفدتهم إلى أوروبا لتلقي العلوم الحديثة، فدرس الفرنسية واطلع على الجغرافيا والتاريخ. وحين عودته إلى مصر ولي رئاسة الترجمة في المدرسة الطبية، فقام بترجمة وتأليف الكثير من الكتب العلمية.

20) د. عبدالرحمن ياغي: مارون النقاش وتجربته الرائدة، كتاب العربي، عدد 18، مجلة العربي ، الكويت، يناير 1988م، ص 56، 57.

21) د. محمد فتوح أحمد: في المسرح المصري المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة 1978م، ص 11.

22) د. مصطفى الشكعة: الأسس الإسلامية في فكر ابن خلدون، القاهرة 1985م.

23) ينظر: إدوارد سعيد: الاستشراق، تر: د. كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1981م، ص 21.

24) مفيد الحوامدة: المسرح العربي ومشكلة التبعية، مجلة عالم الفكر، عدد 4، وزارة الإعلام، الكويت، مارس 1987م، ص 62.

25) د. علي جواد الطاهر: من حديث القصة والمسرحية (م. س)، ص 327.

26) عصام محفوظ: سيناريو المسرح العربي في مائة عام، دار الباحث للطبع والنشر، بيروت، 1981م، ص 65.

27) أحمد سمير بيبرس: المسرح العربي في القرن التاسع عشر، مكتبة سعيد رأفت (جامعة عين شمس)، القاهرة، 1985م، ص 40.

28) للمزيد من الاطلاع: ينظر: د. نجوى عانوس: مسرح يعقوب صنوع، الهيئة، القاهرة، 1987م.

29) د. هند قواص: المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1981، ص 60.

30) د. أحمد بيبرس: المسرح العربي في القرن 19، (م. س) ، ص 41، 42.

31) وهذا ينطبق على مفهوم الأدب عامة، يقول تيري إيغلتون: لقد قامت محاولات عديدة لتعريف الأدب. حيث يمكنك أن تعرفه، على سبيل المثال، بأنه كتابة [تخيلية](IMAGINATIVE) بمعنى التخييل (FICTION). أي كتابة ليست حقيقية، بالمعنى الحرفي للكلمة . لكن إلقاء نظرة سريعة على ما يدرجه الناس عمومًا تحت عنوان «الأدب»، تكفي للقول:إن هذا التعريف لا يفي بالغرض (ص 9)... إن تعريف الأدب ككتابة ذات قيمة عالية يعني أنه ليس كياناً راسخًا، لأن أحكام القيمة متغيرة على نحو هائل. (ص 27)، ينظر: تيري إيغلتون: نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995م.

32) د. أحمد سمير بيبرس: المسرح العربي في القرن 19، (م. س)، ص 55.

33) عصام محفوظ: سيناريو المسرح العربي في مائة عام، (م. س)، ص 16.

34) نفسه، ص 15.

35) مفيد الحوامدة: المسرح العربي ومشكلة التبعية، (م. س)، ص 65.

36) عصام محفوظ: سيناريو المسرح العربي، (م. س)، ص 15.

37) د. حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، ص 85.

38) د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، (م. س)، ص 37، 38.

39) د. هند قواص: المدخل إلى المسرح العربي، (م. س)، ص 61.

40) محمد كمال الدين: رواد المسرح المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1970م، ص 17، 18.

41) نفسه، ص 30.

42) د. أحمد سمير بيبرس: المسرح العربي في القرن التاسع عشر، (م. س)، ص 65.

43) د. أحمد سمير بيبرس: المسرح العربي في القرن التاسع عشر، مكتبة سعيد رأفت (جامعة عين شمس)، القاهرة، 1985م، ص 183.

44) NEW YORK - 1977 - THE ENCYCLOPEDIA OF WORLD THEATRE.

45) مارتن إسلن: تشريح الدراما، تر: أسامة منزجلي، دار الشروق، عمان 1987 ص 9.

45 مكرر) المرجع السابق نفسه، ص 10.

46) د. أحمد أبو زيد: ما قبل المسرح، م. عالم الفكر، ع 4، وزارة الإعلام، الكويت، مارس، 1987م، ص 10.

47) سعدالله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1988م، ص 93، 94.

48) المرجع السابق نفسه، ص 94.

49) أحمد أبو زيد: ما قبل المسرح، (م. س)، ص 6.

50) MAGDI WAHBA / A DICTIONARY OF LITERARY LIBRAIRIE DU LIBAN BEIRUT 1983 P.402.

51) IDEM, 42.

52) د. إبراهيم حمادة: ملامح فكرية في الدراما الحديثة، م. المسرح، ع 16، القاهرة، 1982م، ص 4.

53) د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985م.

54) سعد أردش: الصدق في المسرح، م. إبداع ، ع 7، الهيئة المصرية، القاهرة يولية، 1985، ص 83.

55) د. محمد عناني: بعض المفاهيم المسرحية، م. المسرح، ع 6، الهيئة المصرية، القاهرة يونيه 1988م، ص 6.

56) جلال العشري: تراثنا وأدب المسرح ، م. المسرح، ع 5، الهيئة ، القاهرة، مارس 1988م، ص 21.

57) د. عز الدين إسماعيل: توظيف التراث في المسرح، م. فصول،ع 1، الهيئة، القاهرة، أكتوبر 1980م ص 178.

58) نشرة المهرجان: التجريب في المسرح العربي، م. المسرح، ع 7، 8، الهيئة، القاهرة، 1988م، ص 59.

59) السيد حافظ: المسرح نضالاً بين الواقع والخيال، م. الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب، دمشق، 1975م، ص 135.

60) محمد الكغاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب، الدار البيضاء، المغرب، 1988م، ص 287.

61) سعدالله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص 94.

62) إن المضمون هو الذي يحدد الشكل، فإذا كان هناك فكرة «درامية» تبدو ذات طبيعة خاصة، لأنها تتضح فيها بالفعل الخصائص المميزة للشكل الفني الدرامي، فمعنى هذا أنها مضمون في الوقت نفسه «لأن المضمون هو الذي يحدد الشكل الذي يمكن أن يحتويه» وليست (مادة) حسب، مجرد مادة خام للواقع الحي، لم تستطع بعد أن تحدد شكلها الفني، ومن ثم يمكن ان تكون مضمونا لأي شكل، أي أنها لم تصبح مضمونا بعد. انظر: بيلا بالاش: مادة الحياة وأشكال التعبير الفني، في كتاب «الفنان في عصر العلم»، تر: فؤاد دوارة، ط 2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 265.

63) د. شكري محمد عياد: دائرة الإبداع – مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1987م، ص 126.

64) د. سيد البحراوي: من أجل مضمون قومي للأشكال الفنية، م. إبداع ونقد، ع 42، القاهرة، 1988م، ص 57.

65) يوسف إدريس: نحو مسرح عربي، القاهرة، 1974م، ص 475.

* * *

المصطلح والأداة في «الصورة الفنية»

مقدمة لتأصيل المفهوم

عبدالمطلب جبر

تعود بعض المحاولات الأولى لفهم الخصائص النوعية للأدب والشعر بخاصة إلى التراث اليوناني القديم، ولاسيما أرسطو في كتابيه (فن الشعر) و(الخطابة)، وذلك من خلال ما نجده فيهما من إدراك لخاصية الصورة والمجاز وجمال الأسلوب وأهمية ذلك في الإبداع الأدبي.

لقد جعل أرسطو من نظرية (المحاكاة) أساساً للفنون الجميلة، فهذه كلها أنواع من المحاكاة تختلف فيما بينها بوسيلة المحاكاة وموضوعها وأسلوبها، أما الفن الشعري فإنه يختلف عن غيره من الفنون الجميلة بأية محاكاة، أداتها اللغة[1]، ويشير إحسان عباس إلى أن لفظة (المحاكاة) التي يستعملها أرسطو «لفظة موهمة ونحن اليوم نفضل عليها اصطلاح التصوير، ذلك لأن الكلمة توحي بالتقليد من حيث المفهوم العام[2]، ولأن الشعر محاكاة باللغة، فقد أخذ أرسطو يفصل الحديث في أجزاء القول وأشكال العبارة[3]. وهنا نلمح بداية الاقتراب مما نعنيه في الدرس النقدي الحديث (بالصورة النقدية)، وذلك ما يظهر في حديث أرسطو عن (المجاز) و(الاستعارة)[4]، إذ يحتفي بهذه الوسيلة البلاغية،

ويخصها من بين عناصر الكلام، بقوله: «لكن أعظم هذه الأساليب حقاً هو أسلوب الاستعارة.. فإن هذا الأسلوب وحده هو الذي لا يمكن أن يستفيده المرء من غيره، وهو آية الموهبة، فإن إحكام الاستعارة معناه البصر بوجوه التشابه[5]، ونجده في مباحثه البلاغية في المقالة الثالثة من كتاب (الخطابة) يستطرد في الحديث عن جمال القول ومحسنات الأسلوب من دون أن يغفل الإشارة إلى الاستعارة والصورة والمجاز[6].

إن كل ما يأخذه الدرس النقدي الحديث، على الميراث الأرسطي في فهم الصورة هو عدم ربط هذا المفهوم بالخيال، فقد انشغل أرسطو – كأستاذه أفلاطون – بالكشف عن ماهية الشعر وتأثيره، أكثر من الانشغال بالبحث عن الملكات النوعية التي ابتدعته[7] ذلك أن نظرية أفلاطون في المحاكاة تعني أن عمل الشاعر والرسام، كعمل المرأة حين تديرها في كل الجهات، فهي تعكس صورة الحقيقة، لا الحقيقة المثالية، وقد تابع أرسطو مقارنة الشاعر بالرسام، وجعلهما محاكيين مع اختلاف جوهري في فهم المحاكاة فهي ليست محاكاة المحاكاة، ولكنها محاكاة للواقع ولمظاهر الطبيعة، وبالرغم من احتفاء أرسطو بالصورة والمجاز والاستعارة، لا نجد ذكراً للخيال المولد للصور، وهناك من الدارسين من يرى أن أرسطو، بالرغم من إغفاله لذكر الخيال الخالق للصورة، أوجد الأسس الأولى للتفكير في هذه الملكة، فهناك صورة، وهناك عقل، وبين الصورة والعقل تتدخل ملكات وحواس ووجدان[8]. وإذا كان أرسطو أغفل في نظريته الأدبية الربط بين (الصورة) والخيال عنصراً خالقاً للصورة الفنية، فإننا نجده في مباحثه الفلسفية والنفسية[9] قد أفاض في الحديث عن الخيال، من خلال الربط بين (الإدراك) و(الخيال)، وتبدو الصورة في هذا السياق هي الرابطة بين الخيال والإدراك، وتدين نظرية الخيال في التراثين العربي والغربي، في جانب منها، للثقافة اليونانية التي اهتم بها العرب وأفاضوا في تفسيرها[10]، ومن ذلك انتقال

مصطلح الخيال من مجال الفلسفة، إلى مجال الأدب، وهذا ما يمثله دخول كلمة (التخيل) في دائرة المصطلح النقدي والبلاغي في التراث العربي[11].

أما عن أثر كتاب الشعر لأرسطو، فيظهر في تلك الشروح والتلخيصات التي وضعها الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد[12]، وعند هؤلاء تظهر لفظة (التخيل)[13] مقابلاً لمفهوم المحاكاة عند أرسطو، ومن ثم أصبح لفظ (التخييل) مصطلحاً نقديًا وفنيًا، بلغ أقصى درجات الوضوح والقوة عند حازم القرطاجني، في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)[14]، والسجلماسي في كتابه (المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع)[15] حين جعل التخييل جنسًا يحتل مكانته اللغوية والبلاغية والنقدية بين أجناس الأسلوب، وعلى يده أصبح التخييل جزءًا من النظرية البلاغية النقدية، وعمود علم البيان وأساليب البديع[16] وترتب على هذا المصطلح تغير مفهوم الشعر وتعريفه، إذ لم يخل هذا التعريف عند بعض الفلاسفة والنقاد من عنصر (الخيال) و(التخيل) و(التخييل)، بل يمكن القول: إن هذه الألفاظ في الموروث النقدي العربي قد شكلت جزءًا من مباحث الصورة ومفهومها في الدرس النقدي المعاصر[17]. وإذا كانت الصورة في النظرية الأدبية عند أرسطو بمنأى عن الخيال، فإن الفلسفة العربية بربطها المحاكاة بالتخييل والتخيل قد أقامت صلة بين التصور والمخيلة[18]. ولم يظهر في تاريخ النظرية النقدية تصور متكامل لصلة الخيال بالصورة إلا في الصور المتأخرة[19] قبل ظهور الرومانسية وتبلورها مذهباً[20]، ثم زاد الاهتمام بذلك بعد اتساعها وذيوعها منذ القرن الثامن عشر تحديدًا ،وما قبل هذا التاريخ ظل الخيال محكوماً بوصاية العقل، وذلك ما قاد إلى ظاهرة (الشكلية) و(توازن المنطق)، الذي يقيد الشعر وهذا ما نجده عند الكلاسيكيين المتأخرين[21].

لقد احتج الرومانسيون في القرن الثامن عشر على النظرية الكلاسيكية التحكمية وأعلوا من شأن الخيال[22]، فقد كانوا «يرون أن الخيال وحده هو الذي يجعل منهم شعراء»[23] فالخيال حين ينشط يرى أشياء يعمى العقل العادي عن

رؤيتها، وأنه يتصل اتصالاً وثيقاً بالبصيرة، أو الشعور والحدس، والشاعر يستطيع عن طريق البصيرة أن يصل إلى إدراك توحد الأشياء[24].

لقد ظهر الاحتفاء بملكة الخيال مع المد الرومانسي في الشعر، وبلغت نظرية الخيال الشعري ذروتها عند كل من الشعراء والمفكرين الرومانسيين، فقد آمنوا أن الشعر لا يكون في أقوى حالاته إلا إذا أرخى لهذه القوة الزمام[25].

وترسخ مفهوم الخيال في علاقته بالصورة بظهور نظرية الخيال للشاعر والناقد الإنجليزي (كولردج)، في كتابه (سيرة أدبية)، عام 1871م الذي يعد من أهم الكتب النقدية في فلسفة الصورة، والخيال عند كولردج إما أولي، أو ثانوي، والأولي هو الطاقة الحية، والعامل الرئيس، في كل إدراك إنساني والثانوي صدى للأولي يتحقق معه من حيثه نوع عمله، ولا يختلف عنه إلا في الدرجة وطريقة العمل «إنه يحلل وينشر ويجزئ لكي يخلق من جديد»[26]، كما يفرق كولردج بين الخيال imagination والوهم Fancy[27]. ولابد للخيال من مرحلة الوهم «فالخيال هو القوة الموحدة المركبة، أما الوهم فهو القدرة على الحشد والجمع»[28]. وبهذه النظرية تحددت الممهدات لمفهوم (الصورة الفنية) ومكانتها في الدرس النقدي الحديث الذي أفاض في الربط بين الصورة والملكة الخالقة لها، وأصبح الخيال في مجمل النظرات اللاحقة يعني «قوة ذات نشاط ذهني، توحد بين القلب والعقل، بين الوعي واللاوعي، تثار بحافز عميق ويصحبها انفعال منظم لتنتج صورًا وأشكالاً تعبر عن تجارب متجاذبة متنافرة لكنها منظمة ومنسجمة وتؤلف كلاً موحدًا»[29] «وهذا النظام والانسجام، هما اللذان يتجليان بالصورة الفنية، ومن خلالها، فالصورة «نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم، أو نسخه، وإنما تعني إعادة التشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة»[30].

مفهوم الصورة الفنية في النقد الحديث:

لم يستقر مصطلح (الصورة الفنية) على مفهوم واحد بل كان له من أرسطو حتى الآن استعمالات متعددة، تنطوي على أكثر من مدلول، ومع «أن الصورة الفنية مصطلح حديث فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديم، يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي»[31]. «إن مفهوم الصورة عند أرسطو يشر إلى التشبيه والاستعارة» إن الصورة هي أيضاً استعارة، إذ إنها لا تختلف عنها إلا قليلاً، فعندما يقال: (وثب الأسد)، نكون أمام صورة، ولكن عندما يقال (وثب الأسد) نكون أمام استعارة»[32]. أما في التراث العربي، فإننا نجد أن كلمة صورة قد اتخذت ذلك المعنى الذي نجده في الفلسفة الأرسطية[33]، قد أثار تفسير الفلاسفة العرب (المحاكاة) عند أرسطو (بالتخييل) المشكلات التي تتعلق بالتصوير وأدخلها في دائرة البحث البلاغي، ذلك أنهم عندما فسروا المصطلح «جاء تفسيرهم مقارباً للتشبيه وهو الشكل البلاغي المفضل في النقد العربي»[34]. لقد تمثل إنجاز الفلاسفة في أنهم ربطوا الأنواع البلاغية للصورة الفنية بتصور عام للفن الشعري على أنه محاكاة وتخييل، بالرغم من عدم تخلص الشعر عندهم من الأقيسة المنطقية[35]. ومن هنا اتسم مفهوم الصورة في النقد العربي (بالصنعة)، أو الصناعة على ما يقول الجاحظ، و(النظرية الشكلية)[36] الخاضعة للعقل دون الاحتفال بالخيال، وذلك ما حدا بالدكتور غنيمي هلال إلى القول: «ولهذا يكون من العبث أن نربط بين الخيال والصورة في النقد العربي القديم، لأن كليهما ذو مفهوم مستقل عن الآخر»[37]، إذ لم يرسخ لدى النقاد العرب من مفهوم المحاكاة عند أرسطو، سوى عقد الصلة بين الشعر والفنون التصويرية، على أن الفنون التصويرية كانت تنصرف في كلامهم إلى الفنون النفعية، فكان يقصد بها النقش والتصوير في مثل هذه المفردات: الصورة، النسيج، التصوير، الصياغة. نجد ذلك في قول الجاحظ: «فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»[39]، كما يتردد

هذا المعنى في قول قدامة بن جعفر: «المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لابد من شيء يقبل موضوع التأثير فيها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة»[40]، وتزداد الصلة بين الشعر والتصوير اتضاحاً في قول عبدالقاهر: «ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار»[41]، وهذه الإشارات عند النقاد العرب القدامى هي ما حدت بكثير من الدارسين المعاصرين إلى القول بعدم وجود مصطلح الصورة الفنية بصياغته الحديثة «ولكن المشاكل التي يشير إليها المصطلح موجودة في التراث وإن اختلفت طريقة العرض والتناول»[43]، وهناك من يرى أن مصطلح الصورة الفنية من المصطلحات النقدية الوافدة ويتشكك في وجود جذور لها في النقد العربي[44] ذلك بالرغم من القضايا التي تتصل ببعض أبعاد الصورة التي نجدها في النقد العربي القديم، ومن ذلك مثلاً ما تشير إليه عبارة الجاحظ، فهي تعرض لمبادئ جوهرية تتعلق بمفهوم الصورة، منها: أن للشعر أسلوباً خاصاً في صياغة الأفكار والمعاني، وأن أسلوب الشعر يقوم على تقديم المعنى بطريقة حسية، وأن التقديم الحسي للشعر يجعله قريناً للرسم ومشابهاً له[45]. وعبارة عبدالقاهر كما هو الشأن في كتابيه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)، فهو يجعل من الصورة الناتجة عن ائتلاف اللفظ والمعنى ذات مدلولين: الأول: الشكل العام، أو الصياغة form، والثاني: يحمل في طياته الدلالة على الصورة image.

ويقدم التهانوي خلاصة لدلالات مصطلح الصورة في التراث العربي جامعاً بين التعريف اللغوي والفلسفي والنفسي والبياني للخيال والتخيل والخيالي[46] ويتحدد مصطلح الصورة من خلال ذلك، فالخيالي: «يطلق على الصور المرتسمة في الخيال، المتأدية إليه من طريق الحواس، وقد يطلق على المعدوم الذي اخترعته المخيلة وركبته من الأمور المحسوسة ،أي المدركة بالحواس الظاهرة»[47]. أما الصورة فإنها «ما به يتميز الشيء في الذهن فإن الأشياء في

الخارج أعيان وفي الذهن صور»[48] وهي «آلة ومرآة لمشاهدة ذي الصورة وهي' الشبح والمثال الشبيه بالمتخيل في المرآة»[49] وهي «ما يتميز به الشيء مطلقاً سواء أكان في الخارج، ويسمى صورة خارجية، أم في الذهن، ويسمى صورة ذهنية»[50]، ولابد أن التهانوي بتعريفاته تلك كان حاصداً لكل الدلالات اللغوية والفلسفية لمصطلح (الصورة)، محكوماً بالمعارف التي وصلت إليه حتى عصره. ولا شك في أنه قد كان لتلك البحوث الكثيرة التي درست أصل اللغة وطبيعة لغة الشعر، ثم ظهور نظرية الخيال عند كولردج منذ القرن الثامن عشر – أثر في تحديد الدلالة النقدية لمصطلح (الصورة الفنية)، ذلك أن مصطلح (الصورة) استخدم في أكثر من مجال معرفي، متخذاً في كل منها دلالة محددة ويمكن حصر هذه الدلالات في خمس: الدلالة اللغوية، والذهنية، والنفسية، والرمزية، والبلاغية أو الفنية[51] ويتخذ الدرس النقدي الحديث من الدلالة الأخيرة إطاراً لتحديد مصطلح الصورة الفنية.

لقد جعل النقد الأوروبي مصطلح (الصورة) IMAGE يتصل من قريب بالكلمة التي اشتقت منها، أي ملكة التصور والتخيل على نحو عام[52] وقد يصدق هذا المصطلح على لغتنا العربية، إذا أردنا أن نضع تحديدين جديدين لكلمة، أي (صورة) و(تصوَّر)، ولا شك أن في الأخيرة ظلالاً للخيال أو الملكة الخالق،ة وقد جعل التهانوي (التصور) مرادفاً (للتخيل)[53] وبالرغم من أن الشكل (الصياغة) لا يخرج عن كونه عنصراً من عناصر الصورة الجمالية نجد من يجعل تعريف الصورة قاصراً على الشكل والصياغة ونجد هذا المفهوم يتردد بين القدماء والمحدثين[54] قد ألمح النقد الأوروبي على قوة الصلة بين الصورة والخيال، فالصورة، كما يرى ميدلتون موري MURRY، في بحث له عن الاستعارة، ليست شيئاً مستقلاً أنها أقوى آلة في يد ملكة التصور وأكثرها تفرداً[55]. ونخلص من كل ذلك إلى القول: إن الدلالة البلاغية والفنية غالباً تجعل التصوير مرادفاً (للتعبير المجازي) و«الصورة المفردة في أي شكل مفرد من

أشكال الكلام البلاغية يتضمن مقارنة أو علاقة بين مركبين أو عنصرين»[56].
وإجمالاً: الصورة تعني أحياناً «كل تعبير غير حرفي»[57] أو «هي جميع الأشكال المجازية»[58].

وإذا نظرنا إلى مصطلح (الصورة الفنية) على أنه مصطلح حديث، فلابد من الإشارة إلى بعض الدراسات التي رسخت هذا المفهوم في النقد الحديث وهنا يمكن القول باطمئنان أن نظرية الخيال منذ عرض لها كولردج، حين جعل الصورة وليدة لهذه الملكة، إذ خطا بتعريف مفهوم الصورة خطوات واسعة، ففي الربع الثاني من القرن العشرين دخل مصطلح الصورة حقل الدراسة الأدبية وأصبح متداولاً في النقد الأوروبي[59]، وتراجع المصطلحان القديمان: (التشبيه) و(الاستعارة) واندرجا ضمن المصطلح الجديد وسائل تشكيل أو عناصر فنية في بناء الصورة، ولابد من الإشارة هنا إلى أن المسألة لا تعني استبدال مصطلح بآخر وإنما استبدال مفهوم «تصور بتصور فالصورة لا تلغي التشبيه ولا تمحو الاستعارة وإنما تقدم لنا فهماً أعمق من الفهم الجزئي الذي ارتبط بكل منهما في السابق»[60].

ويشير موري MURRY إلى خطورة ما توحي به كلمة صورة إلا أنها ضرورية لنا «لأن الاستعارة والتشبيه تدخلان بنا دنيا التصنيف الرسمي لصور البلاغة، أما كلمة (صورة) فتشمل الاثنتين، ويمكننا أن نستخدمهما لنعني بهما اشتراكهما في الصفات الأساسية»[61]، أما رتشاردز في كتابه فلسفة البلاغة فيتردد بين مصطلحي (الصورة) و(الاستعارة)[62]، ولاشتراط التجسيد الحسي في الصورة عند معظم النقاد فضّل رتشاردز، من خلال اهتمامه بالفكرة المصورة أكثر من الجانب الحسي للصورة[63]، مصطلح الاستعارة على الصورة[64] ويبدو أن مصطلح الصورة كان يتقدم على ما عداه. ففي دراسة نقدية عن (الخيال عند شكسبير) تتكئ الناقدة كارولين سبرجون SPURGEON على مفهوم موري السابق، فهي تستخدم مصطلح الصورة، وتقول: «وأنا

أستخدم هنا لفظة (صورة) على اعتبار أنها الكلمة الوحيدة الصالحة لتشمل على كل نوع من أنواع التشبيه وعلى كل ما هو في الحقيقة، تشبيه (مكثف) أي الاستعارة»[65]. أما كتاب سي. د. لويس C.D LEWIS (الصورة الشعرية)، فقد كان خلاصة للجهود المبذولة في تقديم المصطلح ،فالصورة عنده في أبسط معانيها (رسم قوامه الكلمات) وهي (إلى حد ما مجازية) وهي (حسية)، وهذا لا يكفي إن خلت من العاطفة والإحساس، لهذا: «الصورة الشعرية» رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة[66]، ولا يخفي لويس طموح الناقد الحديث فيما تتطلبه الصورة، وهي الجدة، والإيجاز وقوة الإيحاء مُظهراً الارتباط بين العنصر الحسي في الصورة وقوة إيحاءاتها وما تثيره من مشاعر[67].

لقد تلقف النقد العربي الحديث هذه الدراسات، وكانت من أهم مصادره في دراسة الصورة، بالرغم من الدراسات الرائدة للنقاد العباسيين[68]، وأخذ المصطلح يطغى على ما عداه، ففي كتاب (الصورة الأدبية) يستهل مصطفى ناصف تقديمه له بتعريف الصورة التي تعني دلالتها عنده «كل ما له صلة بالتعبير الحسي»، وهي «مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات»[69] وقد عدّ جابر عصفور (التشبيه) و(الاستعارة) شكلين بلاغيين، يندرجان في مفهوم الصورة الفنية، إذ هو يدرس الصورة من جانبين: نوعها أو شكلها البلاغي المعبر عن التجوز في الدلالة وتقديمها الحسي للمعنى[70]، أما تفسير ظاهرة التحول عن المصطلحات البيانية والانحياز إلى مصطلح الصورة الفنية، فيتمثل في أن للأشكال البلاغية التقليدية مشكلاتها الخاصة، كما تتضح في النقد البلاغي القديم، وهذه المشكلات كما يحصرها نعيم اليافي، هي: المشابهة الحرفية والبناء المنطقي دون الشعوري والرؤية الاثينية والجمو[71] ذلك أن البلاغة ترجع العلاقة بين المركبات إلى أصل واحد هو المشابهة دون إدراك لعنصر التغاير الذي يكون له الأثر نفسه، ومن هنا حل قانون (التعبير) بدلاً من القانون القديم (المحاكاة أو المشابهة) أساسًا للعلاقات بين الأشياء، والبلاغة

بمفهومها القديم لا توضح الأبنية الصورية، ومنها: الرمز والأسطورة، أو العلاقات المتراسلة، والمصطلحات البيانية القديمة ماتزال تخفق بدلالاتها العرفية المحددة[72] كل تلك المسوغات الجمالية كانت كافية عند بعض الدارسين لإيثار مصطلح (الصورة) عما عداه، وهذا الموقف نجده عند الرباعي الذي يستخلص موضع إجماع الدراسات النقدية الحديثة في تعريف الصورة فيرى أنها «أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن، شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن»[73] وتفصيل هذا التعريف يتمثل في أن الصورة تركيبة عقلية تحدث بالتناسب أو بالمقارنة بين عنصرين: ظاهري وباطني وأن جمال التناسب والمقارنة يتحدد بالحافز والقيمة، فالعنصر الظاهري يعني الشكل الحسي، والباطني هو الأفكار والمشاعر والنفسية، أما الحافز والقيمة فالمقصود بها طبيعة الانفعال وما يكسفه من عمق لمعنى الحياة وما يبعثه من قيم جمالية[74] وهو يفضل مصطلح الصورة للأسباب نفسها التي نجدها عند اليافي[75] ومصطلح الصورة عنده لا يلغي التشبيه والاستعارة وأشكال المجاز الأخرى، ذلك «أنها وسائل مختلفة لوسيلة كبرى تضمنها جميعًا لابد لهذه الوسائل من أن تبقى لنسترشد بها في تمييز صورة عن صورة»[76].

أما عن مفهوم (الصورة الفنية) في النقد العربي الحديث المتأثر بالدراسات اللسانية والبنيوية، فإننا نلحظ تردداً واضحاً للمصطلحات البلاغية مع فهم خاص لمسألة العلاقات والسياقات التي ترد فيها هذه التراكيب الصورية، كما هو شأن كثير من دراسات النقاد الأوروبيين المعاصرين الذين انتعشت على أيديهم المصطلحات البلاغية القديمة، وفقًا لنظرية (الانزياح) DEVIATION فالاستعارة كما يرى كوهن J. COHEN خاصية أساسية للغة الشعرية، والشعر انزياح على معيار هو قانون اللغة[77]، ويعرف فرانسوا موروا MOREAU الصورة من خلال العلاقات التي تميزه،ا بقوله: «ينبغي التمييز بين تلك التي تقوم على المشابهة بين طرفين: التشبيه، الاستعارة، التمثيل، الرمز، وتلك التي يكون معها الطرفان قائمين على علاقة المجاورة أي المجاز المرسل بأنواعه»[78] وهذا

يؤكد ما أشار إليه كوهين حين تحدث عن علاقات التغيير الدلالي التي تنتج أنواعاً من المجازات، فإذا «كانت العلاقة هي المشابهة نكون بصدد الاستعارة وإذا كانت العلاقة هي المجاورة نكون بصدد الكتابة وإذا كانت العلاقة هي الجزئية أو الكلية نكون بصدد المجاز المرسل»[79] وقد كان لعلاقة التشابه مكان الصدارة في تحديد أبعاد الصورة وأطرافها، ولم يكن لعلاقة التلازم أو التجاور (المجاز – المرسل – الكناية) تلك الأهمية وذلك بسبب تلبس هذين الشكلين بلباس العرف وهذا النزوع العرفي يقلل قيمة القيمة الجمالية لضعف أثر التجاوز الدلالي فيهما»[80]. أما الولي محمد في دراسته التي جمعت بين استيعاب المباحث اللسانية المعاصرة للصورة والرصد النقدي لمفهومها في التراثين الغربي والعربي قديماً وحديثاً فيقدم مفهومه للصورة، محددًا عناصرها بقوله: «لا نحتفظ من كل الاستعمالات المتقدمة لمصطلح الصورة إلا بالاستعمال الذي يقصرها على صور المشابهة، منبهين إلى أن التمثيل والرمز ليسا إلا نوعين، يمكن إدراجهما، إما في التشبيه أو في الاستعارة»[81]، ويرى أن الصورة هي الشيء الملموس، معبرًا عنه في اللغة، مشيرًا بهذا إلى أن الصورة تقدم الفكرة في شيء ملموس، وأن الشيء المصوّر يخضع لتحويل بواسطة اللغة، يتمثل في التجسيد باعتبار أن الحس جوهر الصور الشعرية[82] وهو في تحديده لعناصر بناء الصورة لا يغفل الإشارة إلى الوسائل الصورية الأخرى، ومنها: (المجاز المرسل) و(الكناية) ولكنه لا يرى فيهما حظًا من الإبداع، أو قيمة جمالية ترقى إلى الاستعارة أو التشبيه، وهو بذلك لا يخرج عن مفهوم كثيرمن النقاد العرب الذين درسوا الصورة[83].

لقد رصدنا المفاهيم السابقة للاقتراب وتحديد مصطلح الصورة، وهي ممهدات نحاول من خلالها تأصيل مفهوم (الصورة الفنية) وتحديده، وذلك بتأكيد أهم العناصر والسمات التي يمكن أن نصطلح عليها في تحديد مكونات الصورة ومفهومها وهذا التحديد يتميز بعدم إغفاله لعناصر: التجوز الدلالي، الحسية،

الانفعال الخالق، والأثر الناشئ عن هذا التركيب اللغوي من إدراك جديد للأشياء وما يصاحبه من مشاعر وأفكار.

فأما التجوز الدلالي فلا يختلف الدارسون في كونه سمة رئيسة للصورة، فهي تدرس من هذا الجانب على أنها «تجوز في الدلالة»[84] وهذا التجوز يعني أن هذا (الشيء) المصور يخضع لتحويل بواسطة اللغة، تنتج عنه صورة شعرية[85]، تتحدد من خلال الشكل البلاغي أو الوسيلة الفنية التي يتم بها التشكيل، وهذا التجوز هو ما عبر عنه الناقد العربي عبدالقاهر الجرجاني (بالمعنى) و(معنى المعنى)، ذلك «أنك تذكر الكلمة وأنت لا تريد معناها ولكنك تريد معنى هو ردف له أو شبيه فتجوزت»[86] ، ذلك «أن اللفظ يدلك على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض»[87] ، ولم يغفل النقد العربي القديم مبدأ التجوز الدلالي وقيمته في التصوير الفني[88]، ويؤكد النقد البنيوي الحديث هذه السمة وذلك ما نجده عند كوهن في دراسة لبنية اللغة الشعرية، فهو يرى أن «المعنى الأول يجعل الكلمة منافرة بينما تستعيد هذه الملاءمة بفضل المعنى الثاني، الاستعارة تتدخل لأجل نفي الانزياح عن هذه المنافرة»[89]، إن التعريف التركيبي للصورة أشد مساسًا بطبيعتها اللغوية لكن السمة المميزة للصورة هي «الخرق الدلالي»[90]، المنطقي قبل أي شيء آخر، إن كل صورة تبعاً لذلك «هي إلى حد ما مجازية»[91].

أما الجانب الحسي في الصورة فيقصد به أن الأفكار والمشاعر لا تظهر إلا حين تتلبس بصفة حسية. ولهذا يرى سي. لويس أن تعريف الصورة بأنه رسم بالكلمات لا يكفي ذلك أن الطابع الأعم للصور هو كونها مرئية من الصور التي تبدو غير حسية، لها ترابط مرئي ملتصق بها، ولكن من الواضح أن الصورة يمكن أن تستقي من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر[92]، فهناك ترابط بين العنصر الحسي في الصورة وقوة إيحاءاتها وما تثيره من مشاعر[93]، ومن الباحثين من يرى أن الصورة «هي كل شيء تقوى على رؤيته أو

سماعه أو لمسه أو تذوقه»[94] ومنهم من يرى أن «كلمة صورة أصلاً تعني التجسيم»[95]. وفي التراث النقدي العربي التفات واضح ومبكر إلى مبدأ الحسية وقيمتها في التصوير الفني[96]، ولم يغفل النقد العربي الحديث هذا المبدأ في سياق دراسة عناصر الصورة ووسائل تشكيلها[97]، ذلك أن مغزى القصيدة يجب أن لا يحتاج إلى «تعبير مجرد بل أن يذوب في التصوير الحسي»[98]، إن الصورة تأتي لتجسيد المجرد وليس لتجريد المحسوس وإلا فقدت الصورة مبرر وجودها[99]، وعلى الرغم من وجود صور مجردة، نرى أن جوهر الصورة الشعرية الحس وستظل الصورة المجردة على هامش الصورة الشعرية باعتبارها ملموسة[100].

وقد أدى تعدد دلالات مصطلح الصورة إلى تنوع أنماط الصورة الفنية وتعددها في النقد الحديث[101]، فقد اتجه في دراسته لهذه الأنماط إلى تحديد طبيعة الصورة ذاتها. فميز بين الصورة على أنها تشكيل لغوي (الصور التي تولدها اللغة في الذهن)، والصورة على أنها تصور ذهني (واستعادة ذهنية لإحساس أنتجه إدراك فيزيقي) ،وتحددت دلالة الصورة الفنية بتأكيد المفهوم الأول الذي يرى الصورة شكلاً من أشكال التعبير اللغوي المعادل لعملية الاستحضار الذهني الخيالي[102]، وضمن هذا التحديد اتجه الدارسون إلى تعريف الصورة وحصر دلالاتها المتنوعة وردها إلى مناهج متميزة، يحدد تطبيقها دلالة المصطلح ومفهومه، في محاولة منهم لتوضيح الدلالات المراوغة لمصطلح الصورة[103]، وقد تم تصنيف دلالات المصطلح ومن ثم أنماط الصورة، على وفق ثلاثة مناهج: النفسي والبلاغي أو الفني والرمزي[104]، واتجه الأول إلى دراسة الصورة الفنية من حيث هي نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني وعلى وفق هذا التحديد تصنف الصورة بحسب الحواس الخمسة: سمعية بصرية.. يضاف إليها الصورة الحركية والعضوية[105]، أما المنهج الثاني فقد اتجه إلى تحديد الصورة وتصنيفها تبعاً للشكل البلاغي ودرجة البساطة والتعقيد لهذه التراكيب البلاغية وموقعها في تشكيل بنية النص، ويصنف هذا

الاتجاه الصور الفنية إلى: الصور الإشارية، التشبيهية، الاستعارية، الرمزية، المفردة، المركبة[106]. أما الاتجاه الثالث فقد درس الصورة على أنها تجسيد لرؤية رمزية لا تقف عند اختيار المستوى الحسي، بل تمتد إلى ما يكشف عن هذا الاختيار من اهتمام المشاعر وذوقه ومزاجه ورؤيته وقيمه، ودراسة ما وراء هذه الصور الرمزية من أصول نبعت منها، وفحص العلاقة بين صور الشاعر والأنماط المشابهة لها في الشعائر والأساطير ويتجه هذا المنهج إلى الاهتمام بالدلالات الرمزية للصورة[107] وربما كان المنهج البلاغي، أو الفني، الذي يصنف الصورة بحسب تشكيلها البلاغي أقرب المناهج إلى الاتجاهات النقدية الحديثة التي تهتم بدراسة العمل الأدبي من الداخل، وأكثرها قدرة على تحليل البنية الفنية والجمالية للنص الشعري. إننا لا ننكر أن من الباحثين من يضع للصورة الحقيقية أو الواقعية مكاناً إلى جوار الصورة المجازية[108] ولكن الملمح الغالب على الصور يؤكد الطبيعة المجازية والحسية لها[109]، إننا «قد نحصل على قصيدة جيدة بغير لغة مجازية وهذا نادر»[110].

أما الأثر الناشئ الذي يشكل أحد أبعاد الصورة وجزءاً من روحه، فذلك ما يتراءى من خلال المفهوم العام للفن، ذلك أن الفن في الحقيقة ليس إلا التكافؤ بين العاطفة داخل الفنان والصور التي تخرج بها هذه العاطفة[111] والصور هي التي تؤدي إلى التداعي والارتباط بين الأفكار الكامنة وراء الألفاظ[112]. وكلمة الأثر هنا تحيل إلى أن نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبط بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر، لكونها موصلاً لخبرة جديدة فيما يتصل بالشاعر الذي يدرك والقارئ الذي يتلقى[113]، ذلك أنها لا تثير «صوراً بصرية فحسب، بل تثير في ذهن المتلقي صوراً لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته»[114]. وأهمية الصورة تتمثل في الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به، أي طريقتها الخاصة في تقديم المعنى وتأثيرها في المتلقي[115]. ويرى سي. لويس أن تعريف الصورة بأنها «رسم قوامه الكلمات وقد لامسته صفة حسية»[116] لا يكفي لأنه يخلو من

الإحساس، فالصورة إلى جانب ذلك لابد أن تكون مشحونة بالإحساس والعاطفة، محيلاً على قول كولودج «أن الصور مهما تكن جميلة فإنها لا تميز الشاعر، إنها تصبح فقط أدلة للنبوغ الأصيل حين تلطف بالعاطفة السائدة أو بالأفكار ذات العلاقة أو الصورة التي توقظها العاطفة»[117].

الصورة الفنية والتشكيل الشعري:

لم يختلف النقاد على أهمية الصورة ومكانتها في النسيج الفني لبناء القصيدة ،فقد أعلى أرسطو قديماً من شأنها، وجعلها ميزة لشعر الحق، فهو أعظم الأساليب – وهو آية الموهبة[118] ، وظلت مكانة الصورة موضع إجماع كثير من النقاد من القديم إلى الحديث.

وتأكيد أهمية الصورة لا يلغي عناصر فنية أخرى تشكل معها الوحدات البنائية لتشكيل ما نسميه (القصيدة).

يقول أحد النقاد: «إن المبدأين الناظمين للشعر هما الوزن والمجاز»[119] لكن الوزن قد يتخذ في كثير من الأحيان من صورته الإيقاعية وإيحائه الصوتي طابعاً تصويريًا، إذ إن أهم عنصر جمالي تطلب الصورة مساندته الإيقاع فموسيقى الشعر وحدات تصويرية – على ما يرى إليوت[120] – ذات صلات معنوية ودلالية ترفد الصور، بل يمكن القول: إن الوزن طريقة لفرض الصورة صوتياً على الانتباه فنحن حين نسمع النغم الصوتي تمتد تجربتنا إلى أكثر من مجرد السمع، إنها تمتد لتتخيل أشكالاً بصرية وعناصر حسية أخرى[121] لهذا تجسد الصورة والإيحاء الصوتي القيمة الجمالية في كل شعر، «فالوزن أو الإيقاع يلد الصورة أحياناً»[122].

وإذا كانت اللغة هي الوسيلة التي تكتشف بها الفكرة ذاتها، فإن الصورة هي الوسيط الأساس الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها، كي يمنحها

المعنى والنظام[123]. وانطلاقاً من أهمية الصورة يرى سي. دي لويس أن الصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة صورة، فالاتجاهات والأساليب تأتي وتذهب، والمواضيع تتغير، «لكن المجاز باق»[124]، ذلك أن «قوة الشعر تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور، لا في التصريح بالأفكار مجردة، ولا في المبالغة في وصفها»[125] ، وهذه الأهمية للصورة الفنية في التشكيل الشعري قد دفعت الدارسين إلى إعادة النظر في الشعر التعليمي، بصورته التي وصلت إلينا من الموروث الشعري العربي، إذ كان هذا الشعر أحد الأقسام الأربعة، منذ عصر اليونان القدماء وهي: الغنائي والملحمي والدرامي والتعليمي، وهذا النوع الأخير – ولاسيما عند اليونان والرومان القدماء – قد ظل شعرًا، ولم يتحول إلى نظم، كما حدث عند العرب في مثل ألفية ابن مالك والعلوم الأخرى التي نظمت شعرًا وليس فيها من خصائصه شيء[126] ، إذ كان هدف الناظم هو نقل المعلومات بكلام موزون يسهل حفظه». ولا يعد شعرًا فنيًا لافتقاره إلى كثير من مقومات الشعر، ولاسيما التخييل والتصوير»[127]، ولذلك اختلف الشعر التعليمي عند الأوروبيين اختلافًا جذريًا جوهريًا، عما عرف منه في عالمنا العربي، الذي لا يعدو أن يكون نظمًا تعليميًا، إذ يقوم على الأسلوب التقريري، لا التصوير البياني[128] الذي يعد من أهم سمات الشعر. لقد التفت بعض النقاد القدامى إلى خاصية الصورة ومكانتها في البناء الفني للقصيدة، من ذلك ما نجده عند الجرجاني في (أسرار البلاغة)، إذ يرى أن مادة الكلام تسقط قيمتها، وتنحط رتبتها، حين تكون «مادة عارية من التصوير، وطينة خالية من التشكيل»[129]، ويرى القرطاجني «أن الشعر لا تعتبر فيه المادة بل ما يقع في المادة من التخييل»[130]، كما «أن المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك»[131]. إن هذا الاحتفال بمكانة الصورة في الكلام والشعر يتخطى التعريف الشائع في التراث الذي ألحّ على جوانب الشكل الخارجي «كلام منظوم بائن عن المنثور»[132]، كما هو عند ابن طباطبا، أو على الائتلاف الصوتي والدلالي «قول موزون مقفى يدل على معنى»[133]، كما هو عند قدامة بن جعفر، أو كما تبلور

عند المرزوقي في عمود الشعر بعناصره المعروفة، التي تضيف إلى ما سبق أشكال تقديم المعنى من خلال التناسب التصويري الحرفي «للمقاربة في التشبيه، مناسبة المستعار له»[134]، وربما كانت بداية الإدراك للصورة ومكانتها في بناء القصيدة في التراث العربي تعود إلى التفاتة الجاحظ النقدية وعبارته الشهيرة: «إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[135]، وتردد صدى هذه العبارة في مؤلفات النقد العربي في القرنين الرابع والخامس حتى أن النقد العربي القديم، تبعاً لرأي مصطفى ناصف «لا يعدو أن يكون حاشية متوسعة على عبارة الجاحظ»[136]، وهو رأي لا يخلو من الصحة، إذا تتبعنا أصداء هذه العبارة التي رسخت نظرية الشكل والصنعة، إذ تطورت هذه النظرية في النقد العربي، ومن خلالها امتد البحث إلى قضايا الصياغة والتصوير والتخييل عند الجرجاني والقرطاجني[137]. وبالرغم من الإلحاح على جوانب الصنعة الشكلية في بناء القصيدة، عند كثير من النقاد القدامى، تقدم المرويات العربية القديمة لنا كثيراً من الشواهد على إدراك التصوير سمة شعرية، وأقدم هذه الإشارات ما يروى، من أن عبدالرحمن بن حسان بن ثابت رجع إلى أبيه وهو صبي يبكي، ويقول: لسعني طائر، فقال له حسان: صفه يا بني، فقال: كأنه ملتف في بردى حبره، وكأن لسعه زنبور، فقال حسان: قال ابني الشعر ورب الكعبة[138]، ويعلق عبدالقاهر على ذلك بقوله: «أفلا تراه جعل التشبيه مما يستدل به على مقدار قوة الطبع، ويجعل عيارًا في الفرق بين الذهن المستعد للشعر وغير المستعد له»[139]، ولا يخفى هنا أن عبدالقاهر يضع التصوير مظهرًا للشاعرية، وربما مرادفًا، ذلك أن جزءًا من اللذة الجمالية للصورة في البناء الفني، هو ابتعاد النص عن المباشرة والتقريرية، ومن مرويات الجاحظ التي تؤكد ما نشير إليه ما ذكره في كتاب (الحيوان) تعليقاً على هذين البيتين:

لا تحسبنَّ الموت موت البلى ... فإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ولكن ذا ... أفظع من ذاك لذل السؤال

إذ يقول: «وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً، ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك لزعمت أن ابنه لا يقول شعراً أبداً»[140]. ومن مرويات التراث العربي التي ألحّت على التصوير سمة للشعر ما ذكره المرزباني قائلاً: «أنشد الراعي عبدالملك بن مروان قصيدته، فبلغ قوله:

أخليفة الرحمن أنا معشر حنفاء نسجد بكرة وأصيلا
عرب نرى لله في أموالنا حق الزكاة منزلا تنزيلا

فقال له عبدالملك: ليس هذا شعراً، هذا شرح إسلام وقراءة آية[141]. ويورد في مكان آخر أن بشار بن برد على شهرته «تمنى أن يبلغ بيت مجنون ليلى»:

كأن القلب ليلة قيل يغدي بليلى العامرية أو يراح
قطاة غرها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح»[142]

ولا شك أن بشاراً في تطلعه إلى بيتي المجنون يشير إلى المستوى التصويري والتعبيري فيهما.

إن آراء النقاد المعاصرين تشير دائماً إلى أهمية الصورة في بناء القصيدة «فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصور يختلف بين شاعر وآخر[143] ذلك أن أحد الطرائق التي تؤدي إلى المعنى في الشعر «هي علاقة معينة بين الصور أو ما يمكننا تسميته تزاوج الصور»[144] إذ إن الصورة لا تنفصل عن التجربة «حتى ليمكن أن يقال: إنه لا تجربة بغير صورة وهذا يتضمن أن الإدراك الشعري للأشياء غير الإدراك المجرد لنفس الأشياء[145] ذلك أن الشاعر لدى موري عندما يحاول تحديد انفعالاته ومشاعره إزاء الأشياء يضطر أن يكون استعارياً[146].

وإذا كانت الصورة هي الوسيط للتعبير عن التجربة، فإن نجاحها يرتبط

بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر على أنها موصل للخبرة إلى الشاعر الذي يدرك، والقارئ الذي يتلقى، فهي ليست بمعزل عن البناء الشعري، إنها صورة ضمن تكوين شامل[147]، ولا يمكن النظر إلى نجاح الصورة بالقول إنها جميلة، لأن «هذه الصورة ليست زينة ولم يقصد بها أن تكون جميلة أنها عناصر القصيدة، عنصر في بنائها، ويجب أن تُقرأ بهذا المفهوم»[148].

إن الشعر فن، والفن لغة انفعالية، والانفعال لا يتوسل بالكلمة وإنما يتوسل بوحدة تركيبية معقدة لا تقبل الاختصار ،نطلق عليها اسم الصورة، فالصورة إذن واسطة الشعر وجوهره[149].

الهوامش

(1) ينظر: أرسطو ،فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبدالرحمن بدوي، ط 2، بيروت 1973، ص 4.

(2) أرسطو: كتاب الشعر، ترجمة إحسان عباس، القاهرة (د.ت)، ص 16.

(3) ينظر: أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ترجمة وتحقيق شكري محمد عياد، مصر 1967، ص 108. وينظر: أرسطو، بدوي، ص 55.

(4) يستخدم عياد لفظة (استعارة) في ترجمته مقابل لفظة (المجاز) عند بدوي.

(5) أرسطو، عياد، ص 128.

(6) ينظر: أرسطو، الخطابة، تحقيق وتعليق، عبدالرحمن بدوي، بيروت 1979، ص 195.

(7) ينظر: عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، الرياض 1984، ص 69.

(8) تنظر: سهير القلماوي، فن الأدب، المحاكاة، ط 2، مصر 1973، ص 106.

(9) ينظر: أرسطو، في النفس، تحقيق عبدالرحمن بدوي، مصر 1954، ص 68، 78 وما بعدها، والمقالة الثانية من كتاب (الحاس والمحسوس) التي تضمنها المصدر نفسه ص 208 وما بعدها.

(10) ينظر: عاطف جودة نصر، الخيال، مفهوماته ووظائفه، مصر 1984، ص 9.

(11) المصدر نفسه، ص 148.

(12) ينظر: عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 147، وتنظر: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، بيروت 1983، ص 14 وما بعدها.

(13) أقدم استعمال لهذه اللفظة نجده عند الفارابي ويستخدمها بدلاً من المحاكاة. ينظر: أرسطو، عياد ص 195، 257. وللتوسع ينظر: أرسطو، عياد، ص 257 وما بعدها، عاطف نصر، ص 163، وما بعدها، الروبي، ص 113 وما بعدها.

(14) ينظر: القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، تونس 1966.

(15) ينظر: أبو القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، الرباط 1980، ص 218، 269.

(16) تنظر: نهلة النداوي، التخييل في الدراسات البلاغية والنقدية، رسالة ماجستير مطبوعة بالرونيو، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1985، ص 99، 103.

(17) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة 1974، ص 20، 24.

(18) ينظر: أرسط، عياد، ص 210.

(19) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت 1973، ص 162، 410.

(20) ينظر: ر. ل برايت، التصور والخيال، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، بغداد، 1979، ص 11-36.

(21) ينظر: الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 77. والرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، إربد، 1980، ص 15.

(22) ينظر: الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 77.

(23) موريس بورا: الخيال الرومانسي، ترجمة إبراهيم الصيرفي، مصر 1977، ص 6.

(24) المصدر نفسه، ص 12، 27.

(25) ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، ط 1، بيروت، 1979، ص 147.

(26) كولودج: سيرة أدبية، النظرية الرومانتيكية في الشعر، ترجمة عبدالحكيم حسان، مصر 1971، ص 240.

(27) لفظة (الوهم) ترجمة للفظ الإنجليزي FANCY كما أوردها كولودج، وقد ترجمها لؤلؤة (التصور) وحسان (قوة الاستدعاء)، ينظر: برايت، لؤلؤة، ص 38، وما بعدها، وكولودج، حسان ص 240.

(28) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ط 2، بيروت 1981، ص 28.

(29) عبدالقادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 82، وينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 17.

(30) عصفور، ص 373.

(31) عصفور، ص 7.

(32) الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت 1990، ص 15. وينظر: أرسطو: كتاب الخطابة، تحقيق بدوي، ص 195.

(33) ينظر: علي البطل، الصورة في النقد العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، 1980، ص 15.

(34) الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 37، وينظر كذلك حول أفضلية التشبيه شكلاً بلاغياً واهتمام النقد العربي بذلك: الرباعي، المصدر السابق ص 42-53، ومصطفى ناصف، المصدر السابق، ص 46، عصفور ص 208.

(35) ينظر: عصفور: ص 198.

(36) الإشارة هنا إلى عبارة الجاحظ الشهيرة: «فإنما الشعر صناعة..» التي رسخت العناية بالشكل في النقد العربي.. أما النظرية الشكلية فتعني إخضاع الشعر لملكة العقل دون الخيال وارتباط

أطراف الصورة بالعلاقات الخارجية التي يؤيدها العقل والمنطق. ينظر: الرباعي، المصدر السابق، ص 37 وما يليها. نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة، دمشق 1982، ص 61.

(37) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديثة، ص 162.

(38) محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، القاهرة (د – ت)، ص 45.

(39) الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، ط 1، مصر 1938، ص 132.

(40) قدامة بن جعفر: نقد الشعر. تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، بيروت (د.ت)، ص 66.

(41) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق وشرح محمد عبدالمنعم خفاجي، مصر 1969، ص 256.

(42) عصفور: الصورة الفنية، ص 7.

(43) نصرت عبدالرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، عمّان 1976، ص 8.

(44) ينظر: نصرت عبدالرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص 11. وينظر: كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، بغداد 1987، ص 175، لمناقشة هذا الرأي.

(45) عصفور: ص 311.

(46) ينظر: المصدر نفسه، ص 341، وينظر: الرباعي، الصورة الفنية في النقد، ص 39.

(47) ينظر: التهانوي، كشف اصطلاحات الفنون، ج 2، تحقيق لطفي عبدالبديع، مصر 1966، ص 234.

(48) التهانوي، ج 2، ص 228.

(49) المصدر نفسه، ج 4، ص 228.

(50) المصدر نفسه.

(51) المصدر نفسه.

(52) ينظر: اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 41.

(53) المصدر نفسه، ص 49، وينظر: البصير، ص 54.

(54) ينظر: التهانوي، ج 2، ص 237.

(55) ينظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، فهو يرى أن جمال الاستعارة، مثلاً، يكون في (المسلك الذي سلك في النظم والتأليف ص 132-136)، وينظر تعريف الصورة الفنية في كتاب الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. عبدالقادر القط، مصر 1988، ص 435.

(56) ينظر: اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 107، وينظر مصدره.

(57) ينظر: اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 46.

(58) المصدر نفسه.

(59) إحسان عباس: فن الشعر، ط 1، بيروت، 1979، ص 238.

(60) ينظر: الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 118، وينظر مصدره.

(61) المصدر نفسه، ص 95.

(62) اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 107، وينظر مصدره.

(63) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 92، وينظر: اليافي، مقدمة لدراسة الصورة..، ص 48.

(64) ينظر: رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، مصر 1963، ص 172.

(65) ينظر: الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 93.

(66) جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، بيروت 1984، ص 64.

(67) سي. د. لويس: الصورة الشعرية، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخرين، بغداد 1982م، ص 21، 23.

(68) المصدر نفسه، ص 46.

(69) ينظر: عصفور، الصورة الفنية، في أماكن متفرقة من الكتاب، وتعليقه على عبارة الجاحظ (فإنما الشعر صناعة..) ص 311، وينظر: عنا غزوان، مستقبل الشعر وقضايا نقدية، بغداد 1994، ص 114 وما بعدها.

(70) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ط 2، بيروت 1982، ص 3.

(71) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 10، 11.

(72) ينظر: اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 52.

(73) المصدر نفسه: ص 54، 67،

(74) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 85.

(75) المصدر نفسه: ص 85، 88.

(76) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 93، 94، وينظر أيضاً كتابه: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 16.

(77) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 95.

(78) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء 1986، ص 6.

(79) الولي محمد: ص 16، وينظر مصدره.

(80) كوهن: ص 109.

(81) ينظر: الولي محمد، ص 17، 21.

(82) الولي محمد: ص 19.

(83) ينظر: المصدر نفسه، ص 21.

(84) المصدر نفسه، ص 16، 21، وينظر: الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 97، ونصرت عبدالرحمن، ص 13، ولاحظ اهتمام ناصف وعصفور في كتابيهما بالتركيز على الشكلين البلاغيين. التشبيه والاستعارة في دراسة الصورة.

(85) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 10، 11.

(86) ينظر: الولي محمد، ص 20.

(87) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 286.

(88) المصدر نفسه: ص 262.

(89) ينظر: حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، القاهرة 1985، ص 96 وما بعدها، 109.

(90) كوهن: ص 109.

(91) الولي محمد: ص 27.

(92) لويس: ص 21.

(93) ينظر: المصدر نفسه، ص 21.

(94) ينظر: المصدر نفسه، ص 46.

(95) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 86.

(96) الطاهر أحمد مكي: الشعر العربي المعاصر، روائعه ومدخل لقراءته، مصر، 1980، ص 82،

(97) ينظر: حسن طبل: ص 97، وينظر: عصفور، الصورة الفنية، ص 307.

(98) تنظر: بشرى موسى صالح: الصورة الفنية في نقد الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه مطبوعة بالرونيو، كلية الآداب، جامعة بغداد 1987، ص 117 وما يليها.

(99) إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت 1961، ص 108.

(100) الولي محمد: ص 253.

(101) المصدر نفسه، ص 21، وينظر: الطاهر مكي، ص 82.

(102) فباستقصاء أنماط الصورة وتفصيلاتها وتطبيقاتها في النقد العربي الحديث، تنظر: بشرى موسى: ص 147 وما بعدها. وفريدمان، الصورة الفنية، مجلة الأديب المعاصر، عدد 16، بغداد 1976، ص 32 وما بعدها.

(103) ينظر: شريم، ص 70، وفريدمان، ص 32، وصلاح فضل، علم الأسلوب، ص 360.

(104) ينظر: عصفور، مقدمة ترجمته لدراسة فريدمان (الصورة الفنية) مجلة الأديب المعاصر، ص 31.

(105) ينظر: اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 69، فريدمان، ص 33.

(106) ينظر: فريدمان، ص 36، واليافي، مقدمة ص 87، 107.

(107) ينظر: فريدمان، ص 40 وما بعدها. واليافي، مقدمة ص 87، 107.

(108) ينظر: فريدمان، ص 36، ص 46 وما بعدها. واليافي، مقدمة ص 75 وما بعدها.

(109) ينظر: عبدالفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، عمان 1983، ص 58.

(110) يرى بعض الدارسين أن كلمة IMAGE تدل على المصطلح من زاوية التعريف النفسي. أما مفهوم الصورة الفنية فيجعلها مرادفاً لأشكال البيان. ينظر: نصرت عبدالرحمن، في النقد الحديث، عمان 1979، ص 69. والذين تجاهلوا أهمية العنصر الحسي في بناء الصورة منهم من أشار إلى التجريد في تركيب الصورة وأخفق في تقديم مثال واحد يؤكد ذلك: ينظر مثلاً: صالح أبو أصبح، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، بيروت 1979، ص 44 وما بعدها.

(111) محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، مصر 1981، ص 27.

(112) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 87.

(113) اليزابيث: درو، ص 108.

(114) ينظر: عصفور، الصورة الفنية،. ص 464.

(115) المصدر نفسه: ص 374.

(116) ينظر: المصدر نفسه، ص 399.

(117) ينظر: س. د. لويس، ص 22. وتنظر: ص 17 من هذه الرسالة.

(118) المصدر نفسه، ص 22.

(119) ينظر: أرسطو، عياد، ص 128.

(120) رينيه ويليك ،أوست واين: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق 1972، ص 239، ويعني المؤلفان بهذين المبدأين: الموسيقى والصورة.

(121) ينظر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 87، 105. واليافي: تطور الصورة الفنية

في الشعر العربي الحديث، دمشق 1983، ص 176. وكان إليوت قد أشار إلى الصور السمعية، وهو أول من استخدم مصطلح (الخيال السمعي) الذي تنتج عنه هذه الصورة. ينظر: إليوت: فائدة الشعر وفائدة النقد، ترجمة يوسف نور عوض، بيروت 1982، ص 17، 117.

(122) ينظر: الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 223.

(124) محمد حسن عبدالله، ص 10.

(125) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 145، 464.

(126) س. لويس، ص 20.

(127) ينظر: محمد مندور، الأدب وفنونه، مصر 1977، ص 5، 40.

(128) أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، ج 2، بغداد 1989، ص 73.

(129) ينظر: مندور، الأدب وفنونه، ص 60.

(130) الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق هريتر، ط 3، بيروت 1983، ص 25.

(131) القرطاجني: ص 83.

(132) القرطاجني: ص 21.

(133) ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري وزغلول سلام، مصر 1953، ص 3.

(134) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، بيروت (د.ت) ص 46.

(135) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ق 1، تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون، مصر 1951، ص 9.

(136) الجاحظ، ص 132.

(137) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، ط 2، بيروت، 1981، ص 39.

(138) عن أصداء عبارة الجاحظ في النقد القديم، ينظر: الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 36 وما بعدها. وينظر: أرسطو، عياد، ص 229 وما بعدها. وينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، 1971، ص 99.

(139) انظر الجرجاني: أسرار البلاغة ص 175، وديوان حسان بن ثابت ضبط عبدالرحمن البرقوقي، بيروت (د.ت)، ص 39.

(140) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 175.

(141) الجاحظ: الحيوان ج 3، ص 131.

(142) المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، مصر 1343، ص 157.

(143) المصدر نفسه، ص 250.

(144) إحسان عباس: فن الشعر، ص 270.

(145) أرشيبالد اكليش: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجوسي، بيروت 1963، ص 77.

(146) محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري، ص 43. وانظر: الطاهر مكي، الشعر العربي المعاصر، ص 83.

(147) ينظر: عصفور:،الصورة الفنية في التراث النقدي، ص 145.

(148) المصدر نفسه، ص 464، وينظر، محمد حسن عبدالله، ص 19.

(149) ارشيبالد ماكليش: الشعر والتجربة، ص 67،

(150) نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 40، وينظر: الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 89.

* * *

العـــــــدد

رئيس التحرير 7

..... 9

..... 37

أحمد علي آل مريع 41

أمل بنت الخيّاط التميمي 69

أيمن بكر 113

..... 137

..... 153

عادل الدرغامي زايد 157

إبراهيم مضواح الألمعي 199

سلطان سعد القحطاني 217

..... 241

..... 255

عبدالله الحيدري 259

محمد رشيد ثابت 273

حسن بن حجاب الحازمي 293

..... 309

رئيس التحـريـر

عبدالمحسن فراج القحطاني

* * *

هيئة التحرير

*** حســـن النـعـمـي**

*** سحمي ماجـد الهاجري**

*** فاطمـة إليـاس قاسـم**

* * *

العنوان

النـادي الأدبـي الـثـقـافـي بـجـدة

الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)

الرمز البريدي (21432) فاكسميلي: 6066695

هـاتـف: 6066364-6066122

رقم الإيداع 14/0513

محتويـــــــات

- ❑ **مقدمـــــــة** .....
- ❑ **حفل الافتتـــاح** .....
- ❑ **الجلسة الأولى** .....
- – خطاب الكنتية، المصطلح – التأويل .....
- – مفهوم السيرة الذاتية المصورة في الأدب الإعلامي المرئي والمسموع .....
- – شذرات السيرة – بحث من منظور التلقي .....
- ❑ **المداخـــــــلات** .....
- ❑ **الجلسة الثانية** .....
- – إشكالية النوع والتجنيس، السيرة الذاتية نموذجاً ..
- – التقاطعات الشخصية والدرامية بين بطل [شقة الحرية] وكاتبها ....
- – التماس الفني بين السيرة والرواية .....
- ❑ **المداخـــــــلات** .....
- ❑ **الجلسة الثالثة** .....
- – وسم على أديم الزمن لعبدالعزيز الخويطر .....
- – الإنشائي يشكل التاريخي في خطاب السيرة الذاتية .....
- – من السيرة الذاتية إلى السيرة الجماعية .....
- ❑ **المداخـــــــلات** .....

علامات

1 – ينشر الإصدار الدوري للنقد « علامات» الأبحاث والدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليها على ألا يكون البحث منشورًا من قبل أو مقدمًا للنشر إلى جهة أخرى.

2 – ينشر الإصدار « علامات» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بمجال النقد الأدبي.

3 – يرحب الإصدار « علامات» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

ALAMAT

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
alamat@adabijeddah.com

العـــــــدد

..... 321
مصطفى بيومي عبدالسلام 325
حسين المناصرة 341
صلوح بنت مصطلح السريحي 381
عائشة بنت يحيى بن عثمان الحكمي 399
..... 435
..... 447
أسامة محمد البحيري 451
منصور المهوس 479
حمد السويلم 507
..... 525
..... 537
صالح معيض الغامدي 541
محمد بن عبدالرزاق القشعمي 559
محمد بن عبدالرحمن الربيِّع 579
..... 597
..... 787
معجب العدواني 617
فاطمة إلياس 631
لمياء باعشن 643
سحمي الهاجري 661
..... 675
..... 695

رئيس التحـريـر

عبدالمحسن فراج القحطاني

* * *

هيئة التحرير

*** حســـن النـعـمـي**

*** سحمي ماجـد الهاجري**

*** فاطمـة إليـاس قاسـم**

* * *

العنوان

النـادي الأدبـي الـثـقـافـي بـجـدة
الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)
الرمز البريدي (21432) فاكسميلي: 6066695
هـاتـف: 6066364-6066122

رقم الإيداع 14/0513

محتويـــــــات

- ❑ **الجلسة الرابعة** .....
- – على ضفاف بحيرة الهايدبارك .....
- – روائية السيرة الذاتية .....
- – من على كتف أمي أرى الدنيا .....
- – حكاية الفتى مفتاح .....
- ❑ **المداخـــــــلات** .....
- ❑ **الجلسة الخامسة** .....
- – تشكيل الزمن السردي في السيرة الذاتية السعودية ....
- – التكوين الجمالي للسيرة الذاتية في الأدب السعودي الحديث ...
- – أسلوبية السيرة الذاتية – سيرة عزيز ضياء أنموذجاً .....
- ❑ **المداخـــــــلات** .....
- ❑ **الجلسة السادسة** .....
- – السيرة الذاتية المتشظية .....
- – الذاتي والموضوعي في السيرة الذاتية لدى عبدالرحمن منيف ..
- – خليل الروّاف وشهادته على قرن من الزمان .....
- ❑ **المداخـــــــلات** .....
- ❑ **الجلسة السابعة** .....
- – كيف تكتب المرأة السعودية سيرتها؟ .....
- – الأنثى تنجو بسيرتها: أنماط البوح في كتابة المرأة السعودية .....
- – استراتيجية التحزيم المخروطي في كشف الذات الروائية عند أحمد أبو دهمان .....
- – أمكنة الحكاية.. وزمن المحكي .....
- ❑ **المداخـــــــلات** .....
- ❑ **حفل الختـــــام** .....

علامات

1 – ينشر الإصدار الدوري للنقد « علامات» الأبحاث والدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليها على ألا يكون البحث منشورًا من قبل أو مقدمًا للنشر إلى جهة أخرى.

2 – ينشر الإصدار « علامات» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بمجال النقد الأدبي.

3 – يرحب الإصدار « علامات» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

ALAMAT

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
alamat@adabijeddah.com

المقدمة

«**علامات**» بدت على قرائها في أعدادها الجديدة تحمل في كل عدد موضوعاً أو محوراً من المحاور، وقد كان عدد «61» عن النص وقضاياه، والعددان «62 و63» عن الرائد محمد حسن عواد.. وهو الملتقى السابع لقراءة النص، والعدد «64» عن المصطلح النقدي، أما هذان العددان 65 و66».. فهما عن السيرة الذاتية، وهي البحوث التي قدمت للملتقى الثامن لقراءة النص، قدمها ثلاثة وعشرون باحثاً وباحثة تناولت جميعها السيرة الذاتية في الأدب العربي السعودي وتوزعت على أربعة محاور هي:

- السيرة الذاتية بين التنظير والتطبيق.
- التَّماس بين السيرة والرواية.
- الذاتي والموضوعي في السيرة الذاتية.
- دراسة تطبيقية في سيرة ذاتية سعودية.

وكانت هذه المحاور بين المدّ والجزر بعضها حظي بحظ وافر من الدراسات والآخر مازال ينتظر تعميقاً وتجذيراً له، ولعل ما صاحب هذه البحوث من تعقيبات ومداخلات يزكّيها، ويحرك ساكنها - إن وجد - وفي ردود أصحاب البحوث ما يجعلها أكثر تماسكاً وأنضج تحريراً، وهذه التعقيبات تطل برأسها على القراء، ليكونوا مع الحضور مشاهدين ومعقبين.

و«**علامات**» حين تحتضن بحوث قراءات النص في أعوامه المتتابعة فهو احتضان لدراسات نقدية تستنطقها «**علامات**» وتطل بها على قرائها وتزفّها

إليهم حتى لا تبقى رهينة في الأدراج، أو في كتاب لا يحمل بصمة واضحة، كما هي «**علامات**» حيث رأت لنفسها أن تكون لنقدنا العربي، وأسرة التحرير واثقة من أن «**علامات**» ستحرك هذه البحوث، وسيتبعها دراسات وتعقيبات، تدور حولها، وفيها، وعنها، وهي – أي أسرة التحرير – في انتظار هذه الردود حتى تجد لها مكاناً، وحبذا لو أن الدراسات تتجه للأعداد التي تناولت قراءات النص في أعوامها السابقة، وهي:

جذور العدد (20) يونيو 2005، علامات العدد (39) مارس 2001، علامات العدد (44) يونيو 2002، علامات العدد (48) يونيو 2003، علامات العدد (52) يونيو 2004، علامات العدد (60) مايو 2006، علامات العدد (62) و(63) أغسطس – ديسمبر 2007، كي تحتفي «**علامات**» بها، لتكون في عدد من أعدادها، يكون حول الدراسات التي تناولت بحوث هذه الملتقيات، وأسرة التحرير تنتظر هذا بفيض من التقدير لأدبائنا ومفكرينا، حيث يسعدونا دوماً ببحوث هي أسُّ هذه الدورية «**علامات**» ولبّها المحرِّك، وسندها القويّ في الاستمرار.

كما تدعوهم جميعاً أن يزودوها ببحوث أخرى تتجه لأي موضوع يحفر في النقد وقضاياه.

وإذا أكملت البحوث تلك محوراً من المحاور ستكون «**علامات**» به سعيدة، وله حفيّة لأنه سيكمل منظومة تسعى «**علامات**» دوماً له.

دوريتكم «**علامات**» بانتظار البحوث التي تصب في أحد هذه المحاور السابقة، وبدونكم لن يكون لها مكان تزهو به.

هذا وبالله التوفيق.

رئيس التحرير

ملتقى قراءة النص الثامن

الثلاثاء 1429/3/17هـ - 2008/3/25م

الساعة 9.00 مساءً

حفل الافتتاح

- كلمة رئيس النادي.
- كلمة أصحاب السير الذاتية يلقيها معالي الأستاذ/ عبدالرحمن السدحان.
- كلمة المشاركات تلقيها الدكتورة/ عائشة الحكمي.
- كلمة المشاركين يلقيها الدكتور/ حسن حجاب الحازمي.
- قصيدة شعرية يلقيها الشاعر/ حسن الزهراني.
- كلمة سعادة وكيل وزارة الثقافة والإعلام للشؤون الثقافية الدكتور عبدالعزيز السبيّل.

■■ كلمة مقدم البرنامج د. يوسف العارف:

أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، بسم الله الرحمن الرحيم: ﴿**يا أيها الذين آمنوا اذكروا الله كثيراً، وسبحوه بكرة وأصيلاً، هو الذي يصلي عليكم وملائكته ليخرجكم من الظلمات إلى النور، وكان بالمؤمنين رحيماً، تحيتهم يوم يلقونه سلام، وأعد لهم أجراً كريماً**﴾، اللهم اجعلنا ممن يذكرون الله ذكراً كثيراً ويسبحونه بكرة وأصيلاً، حتى يصلي علينا ربنا، ويرحمنا رحمة واسعة.

الحمد لله، الحمد لله حمد الذاكرين الشاكرين، والصلاة والسلام على سيد الخلق والأنبياء والمرسلين، سيدنا محمد بن عبدالله ﷺ، وعلى آله وأصحابه وأتباعه إلى يوم الدين.

أصحاب المعالي، صاحب السعادة وكيل وزارة الثقافة والإعلام للشؤون الثقافية، أصحاب السعادة رؤساء مجالس إدارة الأندية الأدبية، والأعضاء الكرام، ضيوف الوزارة، ممثلي اللجنة الدائمة للثقافة العربية، إخواني وأخواتي ضيوفنا ضيوف نادي جدة الأدبي الثقافي.. السلام عليكم ورحمة الله وبركاته:

ما أشبه الليلة بالبارحة.. في مثل هذا المساء من العام المنصرم، وفي هذا المكان تحديداً، كان ملتقى قراءة النص في دورته السابعة، ليلتها رحبنا بضيوفنا الأكارم، كما هي الليلة نرحب بكم، أيها الجمع الكريم، ليلتئذ انعقد ملتقاكم حول العواد وخطابه الثقافي الإنساني، وهذا المساء نلتقي حول السيرة الذاتية في الأدب السعودي.

بين ذلك المساء وهذه الليلة – أيها الحضور الكرام – مسافة من التفكير والتخطيط، جهود حثيثة من التقييم والتقويم، ومساحة كبيرة من التشاور والحوار، في مجلس إدارة نادي جدة الأدبي، من أجل اختيار هذه المحور، الذي تلتقون حوله، وتناقشون فيه..

ما أشبه الليلة بالبارحة.. أقولها، وأنا أتذكر اليوم الأخير في ملتقى النص السابع، عندما كنا نودع بعضنا، قائلين: إلى الملتقى في العام القادم.. ما أسرع الأيام وهي تمضي حتى وصلنا إلى هذا اليوم!..

معكم أيها الكرام نلتقي مع زملاء الحرف والثقافة، من كل أنحاء بلادنا العزيزية، ويزيدنا شوقاً وحباً وجود ضيوفنا من ممثلي الثقافة العربية.. جئتم شوقاً إلى المعرفة، وتوقاً إلى الإسهام في عمل إبداعي جديد.. هذا المساء نلتقي بوجوه لأول مرة تشارك في ملتقى النص.. نلتقي بوجوه ثقافية جميلة، وقامات ثقافية فارعة.. كتبت سيرتها الذاتية، وكُتب عن سيرتها الذاتية.. نتلمس في طروحاتكم، أيها الحضور الجديد والمفيد، إن شاء الله.

لعلي لم أُطل عليكم، فإني حفي بكم، مرحب بالجميع، تارك الفرصة لأستاذنا الدكتور عبدالمحسن بن فراج القحطاني، رئيس مجلس إدارة نادي جدة الأدبي، فليتفضل مشكوراً..

* * * * *

■■ كلمة رئيس النادي الأدبي الثقافي بجدة الأستاذ الدكتور عبدالمحسن فراج القحطاني:

بسم الله الرحمن الرحيم، صاحب المعالي، أبا المثقفين في منطقة جدة، الأستاذ الدكتور محمد عبده يماني، صاحب المعالي الأستاذ الدكتور محمود صفر، مهندس الكلمة في اجتماعات مجالس الجامعات، صاحب المعالي الأستاذ الدكتور مدني علاقي، الذي علمنا كيف نحترم الأكاديمية، معالي الأستاذ الطُّلعة عبدالرحمن السدحان، أخي الأكرم، وحبيب الجميع، الدكتور عبدالعزيز السبيّل، ممثلاً لصاحب المعالي الأستاذ إياد بن أمين مدني، إخواني أعضاء اللجنة الدائمة، يا من جئتم لتنشدوا الثقافة – ثقافة الأمة، وليست ثقافة الفئة – أرحب بكم أجمل ترحيب، إخواني وزملائي من الأندية، وإخواني في كوكبة العلماء، أخواتي الكريمات اللائي تزدان الأندية الأدبية بهن، بالكلمة المتوهجة والرأي

السديد.. أيها الحفل الكريم، سلام من الله عليكم ورحمة وبركات، واسمحوا لي، إن أسقطت أسماء، فحين رأيت الوجوه في المقدمة أخذت التعبير من فِيَّ؛ وهي التي أنطقتني، فإن نسيت أحداً منكم فليسمح لي لأقول: إننا نلتقي هذا المساء، يحتضننا عبق جدة ولون بحرها وأسواقها العامرة، وناديها الذي يركض دائماً وراء الكلمة البانية، المفعمة بالعذوبة والرقة.

كما تعلمون – أيها الإخوة والأخوات – أن ناديكم يسعى حثيثاً، لا أقول لأن يلحق بالركب، ولكن ليساهم بكلمته في ثقافة الأمة، وليست ثقافة العرق أو الإقليم، وإنما النادي – وأندية المملكة – حينما أسستها المملكة العربية السعودية، قالت: فلتكن أقدامها في هذا البلد ورؤوسها تطل على عالمنا العربي جميعاً.

إن ناديكم ببرنامجه الثقافي ودورياته وكتبه – إن رأيتم ما يُحمد، فقولوه، وإن رأيتم سلبيات فردوه، فإن ناديكم يفرح بملحوظة السلبيات، مثل زهوه بتزكيتكم..

حينما فكرنا في هذا الموضوع، كان هاجس النادي أن يتلقف أصحاب السيرة الذاتية، وبالفعل أصدرنا في أعداد مجلة **علامات** في الأعداد: السابع، والرابع عشر، والثاني والعشرين، دراسات وبحوث، بعض مَنْ كتبوها بيننا الآن، ثم اجتمع مجلس الإدارة فقرر، هذا العام، السيرة الذاتية في الأدب السعودي.. وحين وجهنا الدعوات، وُجِّهت إلى أصحاب الهم، وليست الأسماء السامقة الرفيعة، وحضر من الأسماء السامقة من كان همه هذه الجزئية، وحضر ممن تعب في هذا الموضوع، فنحن مَنْ يلحقه تماماً ونتابعه، وكما رأيتم في الجدول، المشاركات ست، والمشاركون سبعة عشر باحثاً، وهذا بالمقارنة بالعام الماضي يعتبر إنجازاً جيداً.. لا أريد أن أطيل عليكم، ولكن أدع الفرصة لرجل كتب سيرته الذاتية وفي نفسه الشيء الكثير لأن يكملها.. جَذَّرها، ويحاول أن يُكملها.. هو ألأستاذ عبدالرحمن السدحان.. حيوا معي هذا الأستاذ، ودمتم سالمين.

مقدم البرنامج:

أيها الحضور الكرام، أخواتي الحاضرات.. السيرة الذاتية موضوع هذا الملتقى، والسيرة الذاتية، في نظري، هي خطاب الذات عن الذات، وأذكر أني قرأت كثيراً من السير، لكن أقربها سيرة ذاتية لأحد رجال الدولة المخلصين؛ صدرت في عام 1427هـ، من مكتبة العبيكان، كتب عنها معالي الدكتور عبدالعزيز الخويطر، معرفاً بها، وبأسلوبها الناضج المتميز، حيث تشدك للقراءة، منذ أن تبدأ في الأسطر الأولى.. إنها سيرة عبدالرحمن السدحان «قطرات من سحائب الذكرى»، نسعد هذا المساء بلقاء صاحب السيرة، معالي الأستاذ عبدالرحمن بن محمد السدحان، أمين عام مجلس الوزراء، ليلقي كلمته، فليتفضل..

* * * * *

■■ كلمة أصحاب السير الذاتية يلقيها معالي الأستاذ/ عبدالرحمن السدحان:

الحمد لله.. والصلاة والسلام على رسول الله..

سعادة رئيس نادي جدة الأدبي الأستاذ الدكتور/ عبدالمحسن القحطاني، وزملاءه الكرام أعضاء مجلس الإدارة. أصحاب السعادة ضيوف هذا الملتقى الكريم. السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.. وبعد،

فشرفٌ كبير أن أكون ضيف نادي جدة الأدبي في هذا المساء الربيعي الجميل الذي يُضيف إلى أجواء جدة نفحات عطر من التألق والجمال، وأن أشارك في هذا الملتقى المهيب متحدثاً ومستمعاً.

وهو شرف أكبر لي أن يمنحني نادي جدة الأدبي، رئيساً وأعضاءً، هذه الفرصة الثمينة لأخاطبكم نيابة عن كتَّاب السير، فله الشكر الجزيل أن كرَّمني بالدعوة لحضور ملتقاه البديع، والتشرُّف من خلاله بلقاء كوكبة من زملاء عناء الحرف ومعاناته.

والحق أقول لكم أيها السادة: إنني سررت وفوجئت في آن حين، نقل لي الصديق الأديب الأستاذ/ سحمي الهاجري، دعوة النادي للمشاركة في فعاليات هذا المساء، والتحدث باسم كتَّاب السير، قلت للأخ/ سحمي، في حينه، إنه لحظٌ كبير أن يصطفيني نادي جدة الأدبي بشرف الوقوف أمام هذا الجمع النخبوي الكريم، ولكن.. من أنا كي أوثر بالحديث عن كتَّاب السير الذاتية، وهناك في الساحة مَنْ هم أطْوع مني باعاً، وأبدع قدرة، وأثْرى حصاداً في هذا المجال، وهم بالتالي أوْلى بهذا الشرف وأجْدى؟!، وأرجو بعد كل شيء أن لا أُخيِّب ظن مَنْ كان ظنه في شخصي الضعيف.. نبيلاً وجميلا!

أيها السادة.. دعوني بدءاً أمهِّد لهذا الحديث بوقفات تأملية موجزة أملاها الاجتهاد الشخصي، وأوحَت بها التجربة الذاتية في التعامل مع هذا الموضوع، فأقول: إن أدب السير الذاتية أمر تباينت حوله الآراء، وتبارت المواقف بين المهتمين بالمشهد الأدبي، ممارسة وتنظيراً، ويمكن إيجاز نماذج من ذلك الجدل في السرد التالي:

1) المؤيدون لهذا الطيف من أدب السير يرون أنه وسيلة بوحٍ مشروعة يُطِل منها كاتب السيرة على مخزون النفس الإنسانية، من وقائعٍ ومواقف وأحداث، تتجاوز أجزاء منها حدود خصوصية الكاتب إلى آفاق من الزمان والمكان والبشر المعاصرين له، وأن حصاد ذلك البوْح قد يضيف إلى ثقافة القارئ في وقت لاحق إضاءات مفيدة لا توجد دائماً في المصنفات الأدبية والتاريخية والأنثروبولوجية المتاحة، ومن ثمَّ، تقوم السيرة الذاتية بجزء من دور المؤرخ والموثِّق والكاشف لأطياف من السلوكيات، تصف مجتمعاً ما، في زمن أو مكان ما: حياة وأنماط فكر وأساليب عيش، مما قد يغيب عن إدراك أو جهد أو اهتمام المؤرخين التاريخيين لحراك المجتمع البشري بصورته الشمولية، خصوصاً وأن جمهوراً من أولئك المؤرخين يُعنَوْن في الغالب بالحراك السياسي أكثر من سواه.

من هنا، يرى المؤيدون لهذا النسق الأدبي أن السيرة الذاتية قد تُفلح فيما يُخفق فيه المؤرخون، كونها تجسِّر الفجوة بين السرد التاريخي المهتم غالباً بالطيف السياسي، وبين مكونات الحراك الإنساني للمجتمع، في أدق جزئياته وخصوصياته، عبر لوحات من التجارب الذاتية التي يرسمها الكاتب حروفاً ومشاعر وانطباعات!

وهناك على الصعيد الآخر مَنْ لا يأخذ بالرأي السابق، اعتماداً على عدد من المؤشرات، من بينها:

أ) أن السيرة الذاتية هي في أحسن أحوالها (تدوين) شخصي لأحداث ومواقف وانطباعات تتعلق بصاحبها، ولا تتعداه إلى الشرائح البشرية الأخرى التي يتشكل بها ومنها مجتمع الكاتب، رؤية وتجربة وأنماط حياة.

ب) أن السيرة الذاتية، مهما ارتدت من حُلل الأدب، نصاً وتعبيراً وإبداعاً، تبقى ترجمة خاصة لحياة كاتبها، في زمن ومكان وظرف ما، لكن لا يُعتد بها من الناحيتين المنهجية والتاريخية في التعرف على أنساق الحياة الاجتماعية، أو الإرث التاريخي في مجتمع السيرة، لأنها تتكئ في الغالب على الانتقائية في السرد بما يحقق (أجندا) الكاتب ورؤيته وغايته، وما يطمع أن يُشرك فيه المتلقي، فهماً، عبر (رسائل) معينة، يتوق إلى ترسيخها في ذهن ذلك القارئ.

3) وهناك رؤية ثالثة موغلة في اللامبالاة بأدب السيرة الذاتية، يعتمد خطابها على تهميش هذا الطيف الأدبي ووصفه بـ (الهرطقة) أو اللامعنى، وأنه ضربٌ من ترف القول الذي قد يُشجي إيقاعه لحظة أو لحظات، لكنه لا يضيف إلى ذهن القارئ شيئاً.

وتعليقاً على المواقف الثلاثة السالفة الذكر، أقول: إنني أتخذ موقف الوسط بينها، واصفاً أدب السير **بأنه نسقٌ أدبيٌّ يوظفه الكاتب للغوص في مجاهل ذاته تعرُّفاً على بعض كوامنها من ذكريات ومواقف وأحداث، يمكن أن يستفيد منها المتلقي لها تذكرة وعبرة، وكلما بعدت المسافة الزمنية بين التجربة الحياتية للمتلقي وتجربة كاتب السيرة، كانت الفائدة المرجوة أثرى وأجدى**، اعتماداً على القيمة الفنية والأدبية للنص.

واستطراداً لما سبق، يجوز القول بقدر من الثقة: إن كاتب السيرة **ليس مؤرخاً بالمفهوم السائد الذي يرصد ويدوِّن أحداثاً ومواقف متفرقة عاشها مجتمع ما**، بمؤسساته وأُطُره البنيوية المتفرقة، بل لا يُفترض أن يكون هذا الكاتب مؤرخاً بهذا المفهوم، ومن ثمَّ، يتعذَّر منحه وزن المؤرخ دقة وشمولاً، لكن لا يجوز في ذات الوقت إقصاء عطائه، أو تهميشه، أو التقليل من شأنه، لأكثر من سبب:

أ) فهو يرصد حراك ذات إنسانية معينة، في زمن أو مكان ما، وصفاً وتحليلاً واستنباطاً، تتجاوز مدلولاته تلك الذات إلى غيرها من الشرائح البشرية الأخرى، شريطة أن يتوفَّر لدى صاحب السيرة ما يستحق البوح به والتدوين.

ب) أن الذات الإنسانية موضوع الرصد ليست (جزيرة) مقطوعة الأصول، فاقدة الجذور، مجهولة النسب، بل هي جزء لا يتجزأ من حراك ذلك المجتمع، حياة ومشاعر ومواقف وأحداثاً، ومدوِّن السيرة لابد أن يكشف لقرائه مكونات البيئة التي عاش فيها، وسعى في مناكبها، سلوكية واجتماعية وثقافية ونفسية، ولو لم تكن كذلك.. ما كان للسيرة جدوى ولا معنى، ولا رجح سبب لتدوينها ونشرها بين الآنام.

من كان، مثلاً، سيعرف بعض العادات الاجتماعية في أجزاء من منطقة عسير، من غير أهلها، المندثر منهم والباقي، قبل أن أتحدث عنها في كتاب

سيرتي الذاتية، ولم يكن لي من مفر عن ذكرها، لأن جزءاً كبيراً من طفولتي تشكل سلوكاً ووجداناً في تلك الأرض الطيبة، على ضوء تلك الحيثيات مجتمعة، وبدونها لم يكن لي إلى كتابة سيرتي من سبيل!

ج) تبقى بعد ذلك مسألة مهمة في هذا السياق، وهي ما إذا كان محتوى هذه السيرة أو تلك أهلاً للتدوين أم لا، وإذا دُوِّنت ونُشرت، فهل يؤهلها ذلك لاهتمام القارئ بها وإقباله عليها، أم ينصرف عنها انصرافاً، وتلك مسألة فيها نظر تحكمها في تقديري المتواضع ثلاثة عوامل رئيسة:

أولها: الذائقة الأدبية لدى القارئ، وما إذا كان يميل إلى هذا النسق من الكتابة أم لا.

وثانيها: قدرة الكاتب على طرح مادة السيرة بأسلوب يشد القارئ ولا ينفِّره.

وثالثها: مادة السيرة نفسها، وما إذا كانت تتضمن ما يستنفر عقل القارئ وروحه وخياله، أو يضيف إليه شيئاً لم يدركه من قبل.

ويوجه عام، ستظل كتابة السيرة الذاتية معْلماً من معالم الأدب الإبداعي، قديمه وحديثه، شاء من شاء، وأبى من أبى، وسيظل الجدل بشأنها قائماً الآن وغداً، وعزاؤنا نحن كتَّاب السير الذاتية، إن صح لي شرف الانتماء إليهم، أن تعميم الحكم لها أو عليها، ينطوي على ظلم كبير لفن الكتابة وصاحبها، وللقارئ أيضاً، هناك سير خلَّدت أصحابها مثل (أيام) طه حسين التي دخل عبرها قاعة الخلود الأدبي.

وهناك كتابٌ آخر عبرت شهرته الآفاق، محلياً وعربياً وعالمياً، بعنوان (حياة في الإدارة) لمعالي الدكتور الأديب/ غازي القصيبي، جمع فيه بين دوري المؤرخ لجزء مهم من تاريخ هذه البلاد، في رحلة عبورها التنموي نحو القرن

العشرين، ومزجها بذكاء بشرائح من سيرته مع زملاء له كرام شاركوه عناء تلك المرحلة المفصلية من تاريخ بلادنا، تفكيراً وعناءً وإنجازاً، وغير هذا وذاك الكثير من كتب السير الملهمة تاريخياً وإنسانياً، مثل سيرة عميد الثقافة وأستاذ الجيل، الشيخ/ حمد الجاسر، رحمه الله، بعنوان (من سوائح الذكريات)، في مجلديها الكبيرين، وحديثاً أمتع معالي الوالد الأديب الدكتور عبدالعزيز الخويطر قُرّاءه بعشرة مجلدات تروي ذكرياته وحملت العنوان (وسمٌ على أديم الزمن) وغير أولئك وهؤلاء كثيرون.

أيها السادة: أستأذنكم الآن في الاستشهاد لبعض المضامين السابقة بقراءة مقطع قصير من الجزء الثاني من سيرتي الذاتية الذي لم يزل رهن الطبع، وفيه أحدد هوية الرسالة التي قصدت بها مخاطبة جيلنا المعاصر في ضوء تجربتي الطويلة عبر مسارات الزمن، وما تعلمته من عبر، وما علمني إياه الزمن المثخَن بالأحداث من دروس أسهمت على نحوٍ أو آخر في تشكيل شخصيتي، قديمها وحديثها، وعلى متنها، عبرت فيافي الضيم والحرمان والعوز، وكان الله وحده ناصراً لي ومعيناً.

أقول في ذلك الجزء (مع شيء من التصرف) ما يلي:

.. حاولت عبر كتابي (قطرات من سحائب الذكرى)، بجزأيه، أن أرسم، وبقدر كبير من التواضع، لوحات (بانورامية) موجزة لمراحل متفرقة، تنتثر عبر بعض شطآن حياتي، تخللتها زخات متعددة المصادر من معاناة التكوين العقلي والوجداني، أكسبتني عبر محطات السنين أطيافاً من شفافية النفس، تجذّرت في الأعماق، وتكونت بسببها نزعة (الحساسية) تجاه حراك الكون والكائنات من حولي، ولولا إيماني بالله بدءاً، ثم شيء من الثقة في النفس، مقرونة بحركة دائبة من النشاط داخل المدرسة وخارجها مكنني من إذابة جليد الرتابة في حياتي – لولا ذلك كله – لتحولت تلك (الحساسية) إلى شيء من (البارانويا)، أو الشعور بالخوف من أمرٍ ما، وهماً كان أو توقعاً!

نعم.. كنت أخاف من الخوف نفسه، وهو أشد ما يروِّع الإنسان السوي، فكيف بغير السوي! كنت أخشى مفاجآت يضمرها الغد، قد لا يكون في بعضها نفعٌ لي، وأظن ظناً يدنو من اليقين أن تراكمات الألم والحزن والحرمان في حياتي عبر السنين الأولى من عمري قد أوقدت في نفسي لظى ذلك الخوف! وكنت أخشى معه من الفشل إلى حد أنه كاد يرغمني أحياناً على التردد في اقتحام غمار أي تجربة جديدة!

وبوجه عام، فقد علمتني تجارب السنين – وما استصحبت من الأحداث الموجعة – علمتني العديد من العِبَر من أهمها: أنه لا شيء أقسى على المرء سوى الخوف من الخوف نفسه! كما قال الرئيس الأمريكي الراحل فرانكلين روزفلت في خطابه الشهير عقب كارثة (ألبير هارپر) التي أدخلت بلاده أتون الحرب العالمية الثانية. وفطرة الإنسان السوي تُملي له بادئ الأمر قدراً من التردد في فعل أي شيء جديد، إما بسبب الجهل بفرص النجاح فيه، أو بسبب قصور التأهيل للتعامل معه وصولاً إلى النجاح المنشود، فإن طغى على المرء الخوف ترجيحاً للفشل أو خوفاً من نتائجه، فإن صاحبه سيقعد حتماً مع القاعدين، وسيبقى أسير خوفه أو تشاؤمه أو الاثنين معاً... أما إن حزم أمره وتوكل على الله، وأعد لنفسه عدتها لمواجهة ما يريد فعله، بروح من التفاؤل الحذر، أو الحذر المتفائل، فإنه لابد، بإذن الله، أن يبلغ ما يريد، إن لم يكن في التجربة الأولى، ففي الثانية، أو حتى الثالثة. وكل تجربة، حتى وإن انتهت بادئ الأمر بفشلٍ، سيلتقط منها فاعلها معلومة أو عبرة أو درساً يعينه على تجاوز الفشل في التجربة التالية، أو التي تليها!

أنتهي هنا إلى القول: إنني استفدت كثيراً من مواجهاتي العديدة مع الخوف من الغد ومن احتمال الفشل في إدراك ما تتمناه النفس، وقررت منذ فترة مبكرة في حياتي أن أواجه الخوف بـ (اللاخوف) منه، وأن أقهر الفشل بالتفاؤل الحذر والعمل الجاد تطلعاً نحو الفوز بالمراد، ثم أمضي أمارس عملية

(احتراق) داخلي.. فأُشعل نفسي بالعمل، معتمداً على الله أولاً، ثم مستفيداً من مخرجات (التجربة والخطأ) في سلوكي وصولاً إلى النجاح.

ثم أمضي في الحديث مخاطباً جيلنا الشاب المعاصر، فأقول: «.. إنني أخشى أن يتصور البعض من أبناء جيلنا الشاب المعاصر أنني بمثل هذا الحديث أشبه بائعاً يروّج لبضاعة انتهت صلاحيتها بالنسبة لمعظم شباب يومنا هذا، وقد زيّن لي الخيال أن أبتدع حواراً دار بيني وبين أحد أفراد هذا الجيل متحدثاً باسمهم، حيث قال: «.. إنك أيها الشاب العتيق تتحدث عن زمان ومكان لم يبق من ذكرهما في الأذهان سوى الأطلال، إن بقيت لهما أطلال!

لا تحاكمنا يا سيدي بما كان يفعله آباؤك وأجدادك والآخرون من أسلافك، فلكل جيل قيَمُه وتطلعاته وآماله.

أنت في أمسك البعيد، مثلاً، لم تكن تحلم أن تملك درّاجة هوائية في حين أن واحداً منا أوأكثر من أبناء جيل اليوم يحلم بما هو أهم وأعقد وأرقى من الدراجة الهوائية التي كنت تحلم بها، حتى أن أحدنا ليكاد يتمنى أن يملك عربة فضائية تطير به في الهواء، بعيداً عن مرارة الزحام المروري في شوارع مدينة متخمة بالسكان والعربات كمدينة الرياض، أو يحلم بسيارة سحرية تطوي به الأرض طياً أو تمخر به عباب الماء، وعلى هذا قس مظاهر الحياة الأخرى!».

ثم يمضي ممثِّل هذا الجيل قائلاً:

«.. إنك في زمانك يا سيدي الشاب العجوز لم تكن تحلم أن تتجاوز حدود بلادك إلى خارجها سياحة أو علاجاً أو دراسة، فانظر في المقابل ما آل إليه بعض من أبناء هذا الجيل.. هاهو يعبر البحار والقفار والأجواء خارج الحدود، وهو في عقده الثاني، أو فوق ذلك بقليل، في نزهة تحمله مع أهله أو رفاقه خارج بلاده كل صيف، وهو لا يفتأ يصر على تحقيق هذا المشوار المكلف

ملتمساً (رفاهية الكيف) في بعض مدن العالم، غربيِّه وشرقيِّه، تُرى.. ماذا تتوقعه أن يقول لأقرانه في المدرسة والجامعة حين تعود الطيور المهاجرة إلى أوكارها وتُستأنف الدراسة؟! بِمَ يجيب إذا سأله زميل له كيف أمضى إجازة الصيف؟! قد يتردد كثيراً بل قد يُخْرج أكثر لو قال إنه أنفق إجازته في أبها أو الباحة أو في (جدة غير) أو في مغارات ومتاهات و(راليات) شارع التحلية في الرياض!..».

أيها السادة.. اباء وأجداد هذا الجيل، إنني أعترف سلفاً أنني لا أقوى على الجدل رداً على ما أسمعني إياه ابن هذا الجيل، فالبون بيني وبينه شاسع لا يعوزه دليل، وعقد المقارنة بين ما كان وما هو كائن وما يمكن أن يكون من أمري وأمره ليس في صالح أيّ منا!

كلُّ ما أملك قوله له ولكم هذا المساء.. ثم لنفسي، هو أنني لم ولن أجرؤ على مطالبة هذا الجيل أن يعيد عقارب ساعة زمانه إلى الوراء، لكن هذا لا يحول دون محاولة استخلاص العبرة مما كان، ليس اتباعاً لخطوات مَنْ سبقنا، حذو القذة بالقذة في كل شيء، ولكن تلمُّساً للعبرة، وشحذاً للهمَّة، واستلهاماً للشجاعة في مواجهة المجهول.. مثلما فعل جيل السلف!

باختصار، ما أريد قوله في الختام، هو أنه إذا كان الزمان والمكان لم ينصفاني في بداية مشوار العمر، فعانيت من غلبتهما ما عانيت فقراً ومرضاً وتشرداً، فإن نعمة الله ورحمته التي وسعت كل شيء قد قيّضت لي الفوز في المحطات التالية من عمري، ومنحتني الغَلَبة على عُسر الأمس وزهده.

ومشوارٌ مؤلمٌ كهذا لا يعني أنه الصراط الوحيد للفوز بسعادة الدنيا والأمل في نعيم الآخرة (بإذن الله)، فسُبُل النجاح والفشل متعددة، متلونة الأسباب والأطياف.. والنتائج، وكلٌّ كتب الله له من حياته لحياته شيئاً.

منَّا من يشقى في حياته بلا نصيب ولا جدوى!

ومنّا من يبدل الله له من بعد عُسره يسراً..

ومنّا من يهبه الله مقاليد السعادة واليسر فوق طبق من فضة أو ذهب، كلٌّ وفق ما كُتِب له.

لكن الأجمل من ذلك كله أن يلي العسر يسرٌ، وأن يتبع الظمأ ارتواءٌ، وأن يهزم الجوع الشبع، وأن تطمئن النفس بعد طول شقاء، فالضدُّ بضدِّه يُعرف!

والحمد لله من قبل ومن بعد، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

*****

مقدم البرنامج:

شكراً لمعالي الوزير الأديب، ونرجو في قادم الأيام أن نسعد بقراءة غيث من سحائب الذكرى، وليس قطرات.. اسمحوا لي قبل أن أقدم الفقرة التالية أن أتقدم بالشكر الجزيل لكثير من قطاعات وزارة الثقافة والإعلام، التي تشاركنا في هذا المساء في نقل وقائع هذه الأمسية وطوال الأيام القادمة، إن شاء الله، التليفزيون السعودي، الإذاعة، الصحافة، فلهم كل الشكر والتقدير..

كما قلت - أيها الإخوان، أيتها الأخوات - في بداية حديثي: إن المشاركات هذا العام مشاركات جديدة، فكثير من الأسماء وكثير من المشاركين والمشاركات يستقطبهم النادي لأول مرة، وهذا شرف كبير لنادي جدة الأدبي أن يستضيفهم وأن يتواصل معهم، ولعل موضوع السيرة الذاتية هو السبب في هذا التفاعل والتواصل..

إحدى الأخوات المشاركات، في هذا الفن الجديد، يعتبرها النقاد ممن أسس لدراسة السيرة الذاتية في الأدب السعودي منذ وقت مبكر، ففي عام

1417هـ نوقشت رسالتها للدكتوراه في كلية التربية للبنات بجدة بعنوان «السيرة الذاتية عند أدباء المملكة العربية السعودية»، إنها الدكتورة: عائشة بنت يحيى عثمان الحكمي، الأستاذ المساعد للأدب الحديث في جامعة تبوك.. يسرني دعوتها لإلقاء كلمة المشاركات، فلتتفضل..

■■ كلمة المشاركات تلقيها الدكتورة عائشة الحكمي:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على النبي الأمين وعلى آله وصحبه ومن اتبع هداه إلى يوم الدين.

صاحب المعالي وزير الثقافة والإعلام، صاحب السعادة وكيل وزارة الثقافة، الأساتذة الأجلاء الإخوة والأخوات أعضاء وعضوات النادي الأدبي بجدة.

أيها الحفل الكريم: السلام عليكم ورحمة الله وبركاته. وبعد:

فحين ترسل إلى آذاننا بطاقات دعوة شفهية مضمونها وطني، نتسابق جميعاً بكل ثقة وإصرار إلى حجز أماكننا في حفل الوطن، لنشاهد بعضنا بعضاً، يمارس عملياً بوعي وبغير وعي حب الوطن.

إذاً سينجح هذا الاحتفال في تهييج مشاعرنا نحو الوطن، وسيستنبت صوراً جديدة لمعاني الانتماء والولاء للوطن.

أيها الحفل الكريم: اجتماعنا في هذه الأمسية المباركة لتعميق تلك الصور بوسائلنا الخاصة، أنت حملت القلم، وأنت جعلت الورقة، وكلنا حملنا القلم والورقة وعشقنا الكلمة.

أحبتي الحضور أنا وأنت وأنتِ من بلد يهوى العلم ويجوب العالم لينشر الثقافة، تجربتنا قبل ثمانية عقود، أو سبعة، جعلتنا نؤمن بالثقافة سلاحاً لمحاربة

الجهل. نؤمن بالكلمة التي تبني فنحارب اليأس. نؤمن بالقلم الحر حبر الحقيقة. فلتطمئن يا وطني.

أيها الحفل الكريم: ملتقانا الثامن هذا يأتي في زمن أصبحنا فيه نصبو إلى مطامع كبيرة، وسيكون هذا اللقاء قادراً على إنتاج ثمار تليق بتلك المطامع، إذاً لنجدد موعدنا مع عجلة الثقافة والمعرفة والبحث عن صياغة جديدة لأفكارنا وأسئلتنا، التي تخبئ إجاباتها في صياغات محاور الملتقى.

إننا على علم بأن أسئلتنا سارت عبر السنوات الماضية مع مراكب الرؤى الجديدة، ببساطتها وتنوعها، بحذر وبغير حذر، فاستطاعت إحالتنا إلى الواقع، والنظر إلى الآخر، وافترقنا مع الماضي، فكانت النتيجة أن استرقت إجاباتها في بضع سنين.

الأعزاء الحضور: في هذا الملتقى ستتابع أجيال الثقافة والأدب والصحافة استكمال اجتهاداتها، على امتداد حماسنا لكل جديد، ومسايرة المستقبل مقابل الحياة، لإثبات أفعالنا في سجلات قابلة للتعالي على التاريخ وستكون ثمرة هذه اللقاءات، أو نخرج بتفاصيل مستمدة من حياتنا.

أيها الحفل الكريم: كنا في الماضي نتلصص ونسجل الوقائع، فأصبحنا نترقب ونقتفي الأثر بشتى الوسائل. والحال أن الحركة الثقافية أصبحت قادرة على الاختراقات الفعلية لكل أسرار النهضة، سنحاول تحقيق أفكار عديدة كان مجتمعنا يائساً من تحقيقها.

حفلنا الكريم: إن المتابع للفعاليات الثقافية في السنوات الأخيرة على مستوى الأيام الثقافية ومعارض الكتب في الداخل والخارج سينتابه شعور حاد بالغبطة، سيؤنب نفسه لعدم قدرته على ملاحقتها، هذا لأن طريقة تفكيرنا كانت مرنة، ومازالت تضج باستباقات لكل الأفكار.

إن ما تشهده بلادنا من دلالات المنافسة العالمية يؤكد لكل الرؤى أننا نعيش في مناخ ثقافي نتفيأ ظلاله على امتدادات الزمن القادم، التي تشير ملامحه على المستوى الثقافي، إلى الاهتمام بالإبداع في كل مجال لاسيما مجال السيرة الذاتية، التي سيسهم هذا الملتقى في هيكلة هويتها، لأننا لم نعد نهتم بمساءلة الذات الكاتبة، ذات الشخصية الإشكالية. لقد أصبحت السيرة الذاتية في أدبنا تمارس سلطات إغراء واسعة مافتئت تتعاظم بحكم اتساع الترحيب بهذا الجنس الأدبي على مستوى الإبداع والدراسة، وعلى مستوى الشرائح الاجتماعية، نظراً لتجارب السيرة مع الهموم الإنسانية ذات الخصوصية المنفردة، وقد تميز وجودها كجنس إشكالي في أدبنا في المرحلة الراهنة، وفقاً لاتساع التحولات نحو الرواية ذات المساحة الكبرى، التي ليس لها بالضرورة إجابة، فبات المبدع السعودي أكثر تألقاً واقتناعاً بأدب السيرة الذاتية، لاسيما وأن الرواية قد تكفلت بمهمة مساندته في العبور إلى بر الأمان.

أيها الحضور الكرام: لا يفوتني في هذا المقام أن أؤكد شكري وتقديري لوزارة الثقافة والإعلام، الراعية لشؤون الثقافة والمثقفين، وأعطي كل تقديري واحترامي للنادي الأدبي بجدة، أعضاء وعضوات، على حسن استقبالهم وكرم ضيافتهم ومشاعرهم وروعة إعدادهم هذا الملتقى. كما أبعث بكل الأمنيات لوسائل الإعلام المرئية والمقروءة والمسموعة كافة؛ لاحتفائها الدائم بالحركة الثقافية والمثقفين والفعاليات.

* * * * *

مقدم البرنامج:

شكراً للدكتورة عائشة، وأنتِ بالفعل مكسب للوطن وللحركة الثقافية السعودية، ولنادي جدة الأدبي.. الآن ستُخفت الأضواء ونعيش مع عرض مصور

عن السيرة الذاتية بصوت الزميل الدكتور عبدالله الحيدري، أحد المتخصصين في هذا الفن الجديد(*).

* * * * *

مقدم البرنامج:

شكراً للدكتور عبدالله الحيدري على هذه الإلمامة بفن السيرة الذاتية في الأدب السعودي، وشكراً لمنسق هذا العمل وإخراجه زميلنا من منسوبي النادي الأدبي بجدة الزميل ممدوح فهمي.

أيها الإخوة الحضور، أيتها الأخوات الحاضرات، من جنوب المملكة العربية السعودية، من أرض الفل والكادي ونبض القلوب الساحلية وأغاني الفوارس البيضاء، من جازان السحر والجمال، جازان التي تقول عنها الشاعرة زينب غاصب:

يا ومضة الماء في سهل وفي جبل

وساحل بالمعاني عاش يزدهر

من جازان الحرف والكلمة والإبداع، يتحدث إليكم سعادة الدكتور حسن حجاب الحازمي في كلمة عن المشاركين..

■■ كلمة المشاركين يلقيها الدكتور حسن حجاب الحازمي:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

صاحب السعادة وكيل وزارة الثقافة والإعلام، صاحب السعادة رئيس نادي جدة الأدبي، أصحاب الفضيلة والسعادة الإخوة والأخوات الحضور:

(*) عُرض فيلم تسجيلي، تناول أبرز محطات السيرة الذاتية في المملكة العربية السعودية، وعرض نماذج منها.

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، وأهلاً ومرحباً بكم جميعاً في رحاب نادي جدة الأدبي، الذي يستضيفنا جميعاً في برنامجه السنوي، الأنيق «ملتقى النص»، الذي أصبح علامة بارزة في سماء ساحتنا الأدبية ننتظرها سنوياً بفارغ الصبر، ونتسابق للحضور والمشاركة، إيماناً منا بجدية هذا الملتقى، وجدارته. ففي كل عام محور نقدي مهم، وأوراق عمل جادة، وأسماء لها وزنها وثقلها محلياً وعربياً.

أيها الإخوة والأخوات: للعام الثامن يقوم نادي جدة الأدبي بتنظيم ملتقى النص بروح وثابة، ونفس متجددة تطمح في التغيير، وتروم التطوير، يجيء هذا الملتقى في دورته الثامنة حول موضوع جديد نسبياً، ليس جديداً في ولادته، وإنما جديد في تناوله نقداً، كموضوع مستقل، يدار حوله النقاش لوحده، وتُطرح فيه أوراق عمل خاصة به، ألا وهو «السيرة الذاتية في الأدب السعودي»، الذي تقرأون محاوره المتنوعة بين أيديكم، وتتأملون العناوين المقدمة، والأسماء اللامعة التي تشارك فيه، وقد اختار كل مجموعة منهم محوراً من محاور الملتقى التي تتقاطع وتتداخل وتتكامل، بدءاً بالسيرة الذاتية بين التنظير والتطبيق، فالتماس بين السيرة الذاتية والرواية، فالتداخل بين الذاتي الموضوعي في السيرة، وختاماً بنماذج تطبيقية في السيرة الذاتية في الأدب السعودي، وأنا أعتقد أن نجاح الملتقى يبدو واضحاً منذ البداية، فالأبحاث المشاركة تصل إلى خمسة وعشرين بحثاً، والأسماء لها وزنها النقدي محلياً وعربياً، والعناوين مغرية، والحضور النوعي المتخصص سيكون من خلال الحوار والتفاعل الذي يؤمله الباحثون، فقيمة هذه الملتقيات الحقيقية تتبلور من خلال الحوار، ونجاحها الحقيقي في اللقاء والتحاور وتبادل المعرفة، وإثراء الخبرة.

أيها الإخوة والأخوات: كالربيع.. كالمطر الموسمي.. يأتي «ملتقى النص» دائماً في موعده المنتظر، ونأتي نحن من كل مكان، ليستقبلنا أعضاء نادي جدة الأدبي وفريق العمل، ببسمة وضاءة، وقلوب بيضاء، وأيد مفتوحة، فيحسنون

استقبالنا ويتسابقون لإكرامنا، ويخجلوننا في كل مرة بكريم صنيعهم. فاسمحوا لي باسمي وباسم جميع زملائي المشاركين أن أشكرهم فرداً فرداً وأن أخص بالشكر رئيسهم سعادة الأستاذ الدكتور: عبدالمحسن القحطاني، الذي شرفني هو وزملاؤه بإلقاء كلمة المشاركين، الذين يفوقونني فصاحة، وعلماً ومكانة. سائلاً الله عز وجل أن يجزيهم خير الجزاء على ما قدموه، وأن يبارك في جهودهم، وأن يكلل أعمالنا في هذا الملتقى بالنجاح والتوفيق، وكل ملتقى وأنتم بخير. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

مقدم البرنامج:

شكراً للأستاذ الدكتور حسن بن حجاب الحازمي عميد كلية المعلمين بجازان.. ومن الباحة الغنَّاء عروس السحاب كما يسميها الشاعر، من حقول الجغرافيا والتربية يأتينا صوت الشعر محفوفاً ببقايا حروف تشكل سيرتها.. حروف قُدَّت من سحب المعاناة، ومُزِجت برحيق الشجن، يقول فيها:

أيها المبدعون، طبتم مساء — من هنا يبدأ الكفاح الأصيلا
من هنا نحتفي بسيرة حرفٍ — كان في أُخمص المدادِ كليلا
أمتطي مهجة اليراعة فجراً — وتدانت منه السها تبجيلا

مع الشاعر المبدع، نائب رئيس نادي الباحة الأدبي، الأستاذ حسن محمد الزهراني:

■■ قصيدة الحفل للأستاذ حسن الزهراني:

بسم الله يُفتَتح الكلام، والحمد والشكر لذي الفضل والإنعام، والصلاة والسلام على خير الأنام، محمد بن عبدالله، عليه أفضل صلاة وأزكى سلام، ما تتابعت الليالي والأيام، وتوالت الشهور والأعوام.. وبعد.

فسلام من الله عليكم ورحمة وبركات.. أيها السادة والسيدات، أسعد الله مساءكم بالخير واليُمن والمسرات:

حين أسرجتُ مهجتي قنديلاً ... صار نبضي شِعراً وهمسي هديلا
صار صوتي ناياً وصمتي حنيناً ... وخيالي برقاً وشوقي نخيلا
والقوافي نوارساً والمعاني ... شاطئاً هادئاً وبحراً رسيلا
ها أنا جالسٌ بقربي وقلبي ... خلف ظلي يُؤَوِّل التأويلا
خَالَ في غمرة الشَّجى ذات حلم ... مبسماً فاتناً وطرفاً كحيلا
وقواماً تلهو به الريح ضاهي ... إذ تماهَى باناً وخدّاً أسيلا
أَرِقَ الصمتُ في ضِفَافِ التحايا ... فَأرقْتُ الحروفَ بالشَّدْوِ نيلا
أين الكون حينها بضياء ... صار منه الدُّجى كثيباً مَهيلا
وتلألأتِ في هُلام الأماني ... تغزلين السَّنَى وشاحاً جميلا
تُطعِمينَ النسيم عطرَ الصبايا ... ثمَّ يَسْري بين العروق عليلا
تُلْبِسينَ الرياح صمتَ المَرَايا ... ثمَّ تُسقينَ كرمها زنجبيلا
تُودِعينَ اليقين شكَّ النوايا ... تَنْشرينَ الوداد ظلاً ظليلا
يا ملاكَ الجنوب رفقاً بقلبٍ ... صار في وجنتَيْك لوناً خجولا
هائمٌ حالمٌ جريحٌ طريحٌ ... كم تمنَّى إلى رضاك الوصولا
سَكَب الرملُ صبرَه في خُطاهُ ... والمدارات زَنَّرَتْهُ الرحيلا
صاغ من عطركِ الجموح شِراعا ... وصدى صوتك الشَّجِيِّ خيولا
وأناخَ الرِّكاب بينَ شموسٍ ... تنشرُ الوعيَ بكرةً وأصيلا
أيها المبدعون طِبتم مساءً ... جئتم من ذُرَى الجمالِ رسولا
جئتُ أشكو حال المثقفِ لمَّا ... صار في أعين الرعاع عميلا
قام يدعو إلى السموِّ بقلب ... مخلص لم يجد لدينا خليلا

لـو أقـمـنـا قَـدْرَ المثـقـفِ فـيـنـا ... لَبَلَغْنَا في العزِّ شأواً جليلا
من حنـايـاهُ يُخرِجُ الـنـورَ بـكـراً ... وعـلـى مقـلـتـيـهِ خـطَّ الـسـبـيـلا
نَقَشَ الحلمَ في جذور الأماني ... ثـم زفَّ الـرشـاد غـيـمـاً هـطـولا
أيـهـا المبدعون طـبـتـم مـسـاءً ... من هـنـا نـبدأ الـكفـاحَ الـنـبـيـلا
من هـنـا نـحتفي بسيرة حرفٍ ... كـان فـي أخـمـص المِدَاد كـلـيـلا
امـتـطـى مـهـجـة الـيـراع فـجـراً ... وتـدانـت فـيـه الـسـهـا تـبـجـيـلا
وتدلى مـن سِدرة الـغـيـب طُهْراً ... وقضـى في نُـهـى الجلال المقيلا
صـار فوق الـنجوم يبعث ومضاً ... بـاهـراً سـاحـراً يـدل الـدلـيـلا
وتـشـظَّـى فـأورقَ الـنـورُ وحـيـاً ... والنواصي بالرُّشدِ أضْحَتْ حقولا
فَـخَـطَـفْـنـا أضـواءه ومـضـيـنـا ... كلُّ جيل يهدي إلى المجد جيلا
يـا رفـاقَ الـبـيـان مـن قـال أنَّـا ... لـن نعيدُ التاريخ فجراً خضيلا
مَنْ رمـانـا بـالـعُـقْـم نـحـن رياضٌ ... أينعت في نُهَى العقول عقولا
نـحـن شـمـسُ اليقين أنَّـا وُجِدْنَا ... لـن يـرى الحـاقـدون مِـنَّـا أُفـولا
نـحـن غِبْنَا حيناً ولكن أعدنا ... حـين عُـدْنـا لـلـعـالـم المـأمـولا
عـربـيٌ وجْـهُ الـبـيـانِ تجـلَّـى ... فـإذا الـبـيـدُ نـخـوةً وصـهـيـلا
أشـرق الـفـكـر مـن هـنـا ... فأضاحت حالقاتُ الظنونِ وعياً نبيلا
أنصت المفكرون طوعاً وكرْهاً ... وأعـدُّوا لمـا نـقـول الـقـبـولا
نـحـنُ مَنْ ألْهَمَ الحروف المعاني ... نحن مَنْ علَّمَ السيوف الصليلا
كـلُّ يـومٍ يـرونَ مِـنَّـا جـديـداً ... فـيـقـومـون دهـشـةً وذهـولا
نـحـن بـالـنـور قـد وُلِـدْنـا ... وإنَّا سوف نَبْقَى للنور نوراً مثيلا

مقدم البرنامج:

شكراً لشاعرنا الأستاذ حسن الزهراني.. أيها الإخوة الحضور، أيتها الأخوات الحاضرات، هذا الملتقى كالعادة يحظى برعاية كريمة من معالي وزير الثقافة والإعلام، ويحضره هذا المساء أحد رجال هذه الوزارة المخلصين، وأحد صُنَّاع الثقافة البارزين، وأحد المؤسسين لملتقى النص، الذي نعيش اليوم دورته الثامنة، يقول عنه الدكتور عبدالمحسن القحطاني: أخٌ حَييٌّ خلوق أديب، ويقول عنه شيخنا عبدالفتاح أبو مدين: رجل ذو خلق عالٍ، وأريحية، وأدب نفس، ووفاء، وإيثار، وأنا أقول له:

منحناكَ مِن روحِنا روحَها ... وكُلَّ اشتياقٍ وهبناهُ لكْ
من العُمْرِ يا كَمْ قطفْنَا المُنَى ... إليكَ إليكَ ولن نُعْدَمَكْ
كريمَ الأيادي لطيف الهوى ... ونورَ المُحَيَّا يُضِيء الحَلَكْ
عرفناك صارية من نقاء ... وحرفاً بهيّاً لمن يقرأكْ

الكلمة الآن لسعادة وكيل الوزارة للشؤون الثقافية الدكتور عبدالعزيز السبيل..

■■ كلمة وزارة الثقافة والإعلام يلقيها الأستاذ الدكتور عبدالعزيز السبيّل وكيل الوزارة:

في البدء أحمد الله تعالى، وأصلي وأسلم على خير خلقه وآله وصحبه وسلم..

أشكر الزملاء هذا الاحتفاء، وأحسب أننا نحتفي بالثقافة وبالسيرة الذاتية في الأدب السعودي، ولا نحتفي بأشخاص محددين، ولكن أشكر لهم حسن ظنهم على أية حال.. أتحدث إليكم إخوة وأخوات، وأمامي عدد من أصحاب المعالي، وهم أصحاب معالي في الثقافة والفكر والتأليف، ولذلك فإن

الصالة بجمعها تصبح أصحاب المعالي، فأنتم أصحاب الفكر والثقافة، فأهلاً وسهلاً بكم جميعاً.

حينما نجتمع هنا في نادي جدة الأدبي، فإننا نجتمع في مؤسسة أصبحت ذات (**جذور**) ثابتة في عالم الثقافة، وأصبحت دورياتها (**علامات**) في عالم الثقافة العربية بشكل أجمع، وغدت أنشطة هذا النادي (**نوافذ**) تشع، في حقيقة الأمر، الكثير من إضاءات الفكر والأدب، ومن يزور هذا النادي يتحول إلى (**الراوي**)، الذي يحكي سيرة الثقافة العربية من خلال نادي جدة الأدبي، الذي تحول إلى (**عبقر**) في الإبداع الفكري بشكل عام، فتحية كبيرة – حقيقة – إلى نادي جدة، ممثلاً برئيسه الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني وأعضاء مجلس إدارته، ولكن التحية الكبيرة هي لهذا الجمهور الذي يحيي النادي بمشاركاته ودعمه وتفاعله، منكم أيها الإخوة والأخوات..

حينما نلتقي هذا المساء في ملتقى قراءة النص، نتذكر دائماً أولئك الإخوة الذين عملوا منذ البدء لتأسيس قراءة النص، وعلى رأسهم بطبيعة الحال أستاذنا الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين، الذي سعدت بأن أعماله ستكون من بين تلك الأعمال التي يتم تناولها في هذا الملتقى.

ونحن حينما نلتقي في إطار السيرة الذاتية في الأدب السعودي، فإنما يأتي النادي ليخصص هذا الملتقى لمحور مهم من محاور الأدب في المملكة العربية السعودية، وإذا كان الزميل عبدالله الحيدري قد قدم تعريفات – وتقديري له، قد وضع قيوداً كثيرة – فأجزم أن هذه المقدمة التي قُصِد بها تعريف السيرة الذاتية، ستفتح مزيداً من المناقشة.

الأسماء التي طُرحت والكتب التي ذكرت لم يكن من بينها اسماً نسائياً واحداً، ومن خلال رؤية هذه البحوث لاحظت أن بحوثاً قليلة، ربما تتماس لتتحدث عن المرأة والرواية وعلاقتها بالسيرة الذاتية.. والسؤال: هل تختفي المرأة من السيرة الذاتية لتحتفي المرأة بالرواية، وتكون موجودة من خلالها؟!.. هذا أمرٌ

سيتحدث عنه الباحثون، بدءاً من سميرة خاشقجي في رواياتها المختلفة، ووصولاً إلى أميمة الخميس في بحرياتها، وما بعد هاتين الروايتين من أعمال كثيرة..

أقف أمامكم أيها الإخوة، وحضرت هذا اليوم بصحبة عدد كبير من الإخوة العرب، يمثلون ثمانية عشر بلداً عربياً، اجتمعوا في جدة اليوم باعتبارهم اللجنة الدائمة للثقافة العربية؛ ليناقشوا الهم الثقافي العربي، وهم حينما يجتمعون في نادي جدة الأدبي، يأتي ذلك - حقيقة - دعماً لهذا النادي، الذي حينما يتحدث عن الثقافة، فإنه يتحدث عن الثقافة العربية، وحينما يتحدث عن السيرة الذاتية في الأدب السعودي، فهو يتحدث عنها باعتبار الرقعة الجغرافية، وإلا فنحن أمام ثقافة عربية واحدة، تعيش أجواء جغرافية في مواقع متعددة من عالمنا العربي.. يجتمع هؤلاء الإخوة ليناقشوا موضوعاً مهماً، يتعلق باختيار مدينة القدس عاصمة للثقافة العربية لعام 2009م، وهناك العديد من البرامج التي ستنفذها العديد من هذه الدول، ولذلك أجزم أن كل واحد منا سيشارك في فعاليات كثيرة تقيمها هذه الدول، وعلى رأسها بطبيعة الحال المملكة العربية السعودية، كما هي الحال للعدد الكبير من تلك الدول العربية.

أحييكم أيها الإخوة باسم وزارة الثقافة والإعلام بدءاً من معالي وزير الثقافة والإعلام الأستاذ إياد بن أمين مدني، مروراً بكافة الزملاء في الوزارة، الذين يدعمون نادي جدة الأدبي، كما يدعمون بقية هذه الأندية الأدبية، التي تعمل ما بوسعها، بعيداً عن بيروقراطية وإدارة وزارة الثقافة والإعلام، فالإخوة الأعزاء في هذه الأندية الأدبية يمثلون جزءاً كبيراً من ثقافة المملكة العربية السعودية، فتحية لهم، وتحية لكم أيها الحضور إخوة وأخوات، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

مقدم البرنامج:

مساء جميل بوجودكم أيها الإخوة الأشقاء، ومساء جميل بكم يا ضيوف

النادي، وأجمل بتفاعلكم وحضوركم طوال الأيام القادمة، غداً الأربعاء، وبعد غد الخميس، للمشاركة في الحوار والنقاش حول أوراق العمل التي ستقدَّم حول السيرة الذاتية، أرحب بكم أيها الإخوان ترحيباً حاراً في ناديكم نادي جدة الأدبي الثقافي، وأرجو أن نلتقي في الأيام القادمة، وسأترك الميكروفون شاكراً لمن حمَّلني هذه المسؤولية الدكتور عبدالمحسن القحطاني، فلعله يتحدث لينهي هذه الجلسة.

■■ د. عبدالمحسن القحطاني.. رئيس النادي:

السلام عليكم مرة أخرى، فاتني وأنا أتحدث - وهذه من آفة الارتجال - أن وزارة الثقافة والإعلام تدعم العمل المؤسساتي دائماً، خارج الميزانية التي تُعطىَ للأندية الأدبية، فدائماً ملتقى قراءة النص يأخذ ميزانية كاملة من وزارة الثقافة والإعلام، خارج الميزانية، التي تُمنح لبقية الأنشطة، وهكذا في بقية الأندية الأخرى حينما يقدمون عملاً مؤسساتياً.. وما أحوجنا الآن إلى أن نقوم بأعمال مؤسساتية.. الأفراد، لا أقول يتيهون فيها، وإنما يتماهون معها، فحيوا معي وزارة الثقافة على هذا الدعم الذي تلقاه الأندية الأدبية.. ثم عليَّ كذلك أن أشكر - وهذه من الأنانية - زملائي العاملين، ونحن قلة، لا نتجاوز أصابع اليد بغير الإخوة أعضاء مجلس الإدارة، فالعاملون في النادي لا يتجاوزون ستة أشخاص يتفرغ ثلاثة منهم للعمل، والبقية عملهم مسائي، فأرجوكم أيها الإخوة الأكارم أن تحيوهم نيابة عني.

وسنبدأ في الصباح الباكر - إن شاء الله - في جلسات الملتقى، وأنا على يقين بأننا سنستمع إلى دراسات عميقة.. وحينما قال الدكتور عبدالعزيز السبيّل: لا يوجد سيرة نسائية.. هناك سيرة واحدة لطالبة تدرس في بريطانيا اسمها مرام مكاوي، ودرسها الدكتور مصطفى بيومي، جاء من مصر بدعوة من ناديكم نادي جدة الأدبي، ليعنون بحثه بـ «ضد الذكورة»، فنرجو أن نستمع إلى هذه الدراسة حول هذه السيرة الذاتية لطالبة في بريطانيا.. ومن الأجمل أن

الدراسات التي قدمها خمس مشاركات الدكتورة لمياء باعشن، والدكتورة فاطمة إلياس، والدكتورة عائشة الحكمي، والأستاذة أمل التميمي، والدكتورة صلوح السريحي، فضلاً عن المشاركة السادسة الدكتورة إيمان تونسي في إدارة إحدى الجلسات.. كلها دراسات عن السيرة الذاتية، ونرجو لها أن تكون مُعَمَّقة، وأدعوكم لتناول طعام العشاء، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

* * *

ملتقى قراءة النص الثامن

الأربعاء 1429/3/18هـ - 2008/3/26م

الساعة 9.30 صباحاً

الجلسة الأولى

■■ رئيس الجلسة: أ. أحمد حامد المساعد

■■ المشاركون(*):

- أ. أمل التميمي: مفهوم السيرة المعاصرة في الأدب العالمي المرئي (السيرة الذاتية الشفهية البصرية).
- د. أيمن بكر: شذرات السيرة الذاتية - بحث من منظور التلقي.
- أ. أحمد آل مريع: «الكنتية».. المصطلح - التأويل (ورقة في خطاب السيرة الذاتية).

(*) هذا الترتيب للمشاركين، حسبما جاء بجدول الجلسات.

■■ رئيس الجلسة:

الحضور الكريم السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.. في البداية أريد أن أُحَيِّي نادي جدة الأدبي الثقافي وأهنئه على ما يحققه من نجاحات، وإبراز النجح تلو النجح، وما ذاك إلا لأن فريق العمل به، بقيادة أستاذنا وصديقنا الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني، الذي عرفناه ناقداً ومفكراً وصديقاً، لكل من حمل الهم الثقافي، وهذه ميزة يكاد ينفرد بها بين أقرانه.. اسمحوا لي أن أرحب بكم وأن أشكر لكم حضوركم الداعي والمستنير في مستهل الجلسة الأولى لهذا الملتقى الذي ينظمه النادي كل عام، وهو الملتقى الثامن، بعنوان: السيرة الذاتية في الأدب السعودي، واسمحوا لي أيضاً، أن أرحب بشكل خاص بفرسان هذه الجلسة.. على يميني الدكتور أيمن بكر وعلى شمالي الأستاذ أحمد آل مريع، وفي القاعة الأخرى الأستاذة أمل التميمي.. لن أطيل عليكم، ولكني معنيٌّ بالإشارة إلى أن فرسان هذه الجلسة سيتلون طروحاتهم تباعاً، ثم نتلقى المداخلات والاستفسارات لكي يجيبوا عليها أيضاً تباعاً، ولا أعتقد أني في حاجة إلى تذكير بالوقت، فإن لم نهتم نحن بالوقت، فمن يهتم به؟!، ونبدأ بالأستاذ أحمد آل مريع، فليتفضل..

■■ الأستاذ/ أحمد آل مريع:

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، نبينا محمد، وعلى آله وصحبه ومن والاه.. سعادة رئيس نادي جدة الأدبي الثقافي، الإخوة والأخوات من المثقفين والمثقفات.. السلام عليكم وعليكن جميعاً ورحمة الله وبركاته، وأسعد الله صباحكم بكل خير ويمن وبركة.

اسمحوا لي أولاً أن أنبه إلى أن هذه الورقة – بإذن الله – تنهض إلى مقاربة أوليات الممارسة الشفوية لإنتاج خطاب السيرة الذاتية وتلقيه في التراث

العربي من خلال تفكيك مدونة: «كنتُ كُنْتِيٌّ، كنتوني، كُنْتِيَّةٌ» – الكنتية المؤنثة – في المعاجم اللغوية العربية، وإعادة تركيبها لاستنجاز المضمر من دلالاتها وإيحاءاتها، ومن ثمَّ استجلاء الوعي الاصطلاحي من جهة، وطبيعة الممارسة من جهة، وكيفية تلقيها على مستوى منتج الخطاب ومستقبله من جهة ثانية.. سوف ترد معي بكثرة استخدام الكنتية، وهي إضافة على سبيل المصدر الصناعي.. واسمحوا لي أن أوجز الكنتية في المعاجم، وهي تتجاوز أحياناً سبعاً وثلاثين صفحة في بعض المعاجم، في هذه الوقفات السريعة، التي تنص تقريباً على كل ما هو موجود، وتشير إلى أشياء أخرى أحببت أن أضعها في هذه المقدمة..

خطاب الكنتية
المصطلح - التأويل[1]

أحمد علي آل مريع

مدخـــــل[2]:

(**كان** – **كُن**) فعل ليس ككل الأفعال.. إنه فعل الوجود والتحقق.. فالكون والوجود دالان على جوهر واحدٍ.. بلا (**كون**) لا وجود.. وحين يضمحل الوجود يغيب **الكون**.. **الكون** هو الكينونة.. فعل التَّجلي إلى عالم الخَلق، الذي يفتتح به الخلاق ذو القوّة المتين مشيئة الخلق والوجود.. **كن فيكون**.. و**كن ليكون**.. **الكون** وجود يجمع بين الصورة والحقيقة، وبين تجسد اللغة وتشكل الواقع، وبين اللغة وتمثلاتها...

من (**كان**) يكون (**المكان**) والمكان محل التكوّن، والتكوّن يحتاج إلى مكان؛ فلا متمكَّن بلا مكان، ولا مكان إلا بمتمكّن.. (مكان) على مستوى المصدر، أو على مستوى اسم المكان هو الأشمل لكلّ موجود، والأوعى لكل محل لموجود، فالوجود إليه يعود، والأمكنة تحته تنضوي!

لذلك كان الفعل الأشهر على الإطلاق.. والفعل الأكثر استعمالاً على الإطلاق.. لأنه حاضر دومًا في كل إسناد حقيقي أو مجازي، سواءً أكان ذلك

على مستوى الذهن أم مستوى التعبير.. و(**كان**) الفعل الألصق بالإنسان وبآثاره في الأرض.. و(**كان**) الأقدر على استعادة الماضي.. واستحضار الفائت.. وتمثيل الحاضر.. واجتراح الفعل والفاعل وما يقتضيان.. ومن هنا (**كان**) فعل الحكي الأشهر في التراث العربي للماضي وللراهن! قال ابن فارس[3]: «الكاف والواو والنون: أصل يدل على الإخبار عن حدوث شيء؛ إما في زمان ماض أو زمان راهن».

مدونة الكنتية في المعاجم العربية:

- رجلٌ **كنتِيٌّ كبيرٌ** يقول: **كنتُ** كذا، و**كنتُ** كذا؛ نسب إلى **كنتُ**، وامرأة **كنتيةٌ** تقول: **كنتُ** في شبابي كذا وكذا، وقد قالوا: **كنتُنيٌّ** نسب إلى **كنتُ**، والنون الأخيرة زائدة، يقال للرجل إذا شاخ، هو: **كنتِيٌّ**، كأنه نسب إلى قوله: **كنتُ شجاعًا**.. **كنتُ جوادًا**.. **كان عندي خيل** و**كنت أركب**، و**كان عندي مال** و**كنتُ أهب**.. بُنيَ من **كان الماضي** مسندًا لضميره المتكلّم، لأن الكبير يحكي عن زمانه بـ: **كنتُ كذا.. وكُنتُ كذا**.
- قال أبو عمرو: يقال للرجل إذا شاخ **كُنتِيّ**، كأنه نسب إلى قوله: **كنتُ** في شبابي كذا.. وقال ابن الأعرابي: **الكُنتي**، هو: الذي يقول: **كنتُ شابًا**، و**كنتُ شجاعًا** أو نحو هذا..
- وفي الأثر: أن عبدالله بن مسعود رضي الله عنه دخل المسجد وعامة أهله **الكنتيُّون**، وهم الشيوخ الذين يقولون: **كنّا كذا**، و**كان كذا**، و**كنتُ كذا**؛ فكأنه منسوبٌ إلى **كنتُ**.
- ونَقَلَ ثَعْلَب عن ابنِ الأعْرابيِّ: قيلَ لصَبِيَّةٍ مِن العَرَبِ: ما بَلَغَ الكِبَرُ من أَبِيكِ؟ قالتْ: قد عَجَنَ، وخَبَزَ، وثَنَّى، وثَلَّثَ، وأَلْصَقَ، وأَوْرَصَ، و**كانَ**، و**كنتَ**.

- قال الشاعر:

فأَصْبَحْتُ كُنْتِيّاً وأَصْبَحْتُ عاجِناً

وشَرُّ خِصالِ المَرْءِ كُنْتُ وعاجِنُ

- وقال آخر:

إذا ما كُنْتَ مُلْتَمِساً لِغَوْثٍ

فلا تَصْرُخْ بكُنْتِيٍّ كبِيرِ

فَلَيْسَ بِمُدْرِكٍ شيئاً بَسَعْيٍ

ولا سَمْعٍ ولا نَظَرٍ بَصِيرِ

(ينظر ما تقدّم: الخطابي: غريب الحديث، وابن الأثير: النهاية في غريب الأثر، والجوهري:الصحاح، والأزهري: تهذيب اللغة، وابن سيده: المخصص، والصاحب بن عباد: المحيط في اللغة، والزمخشري: أساس البلاغة، وابن منظور: لسان العرب، والزبيدي: تاج العروس: مادة: (ك. و. ن.)، (ك. ن. ت.).

موضوع الدِّراسة:

تنهض هذه الدراسة إلى مقاربة أوليات الممارسة الشفهية لخطاب السيرة الذّاتية وتلقيه في التراث العربي، من خلال تناول ما تصفه الدراسة بالكُنتية، وهي: صيغة لممارسة شفاهية من صيغ خطاب السيرة الذَّاتية في الأدب العربي، وهي صيغة يتمّ لأول مرّة الكشف عنها وتناولها في الدراسات النقدية والأدبية، وتغتبط الدراسة بأن يكون لها السبق في كشف هذه الممارسة التراثية الواعية. وتنحو الدّراسة ناحية تفكيك مدونة (**كنتُ – كنتيٌّ – كنتيةٌ– كنتُني**) في المعاجم اللغوية العربية، وإعادة تركيبها، لاستنجاز المضمر من دلالاتها وإيحاءاتها، ومن ثَمَّ: استجلاء الوعي الاصطلاحي من جهة، وطبيعة الممارسة من جهة ثانية؛

وكيفية تلقيها على مستوى المعرفة والقيمة، وعلى مستوى منتج الخطاب ومستقبله من جهة ثالثة. وذلك من خلال محاور أساسية تقترحها المدونة نفسها على الدّراسة، و سوف تستخدم الورقة عند الإشارة إلى هذه الظاهرة في عمومها مصطلح (**الكُنتية**) وذلك على طريقة المصدر الصناعي، ويقصدُ بها هنا: حديث الشيوخ عن أنفسهم بما يُفتخر به، حكاية عن الماضي: كنتُ وكنتُ.. وسنحاول التركيز والإيجاز بقدر ما نوصل الفكرة، ونترك كثيرًا من التفصيل والتحليل لدراسة معمّقة تالية؛ تتغيا الكشف المعمّق عن خطاب الكُنتية كخطاب شامل ينتظم فعل الحياة في الثقافة العربية بعامة، وتتبع نصوص الكنتية في التراث العربي بصفة خاصة إن شاء الله تعالى:

أولاً: محور الصيغة:

صيغة النسب المسموعة عن العرب إلى (**كنتُ – كُنتِيّ**) تستدعي منا الوقوف عليها من خلال ثلاث محطات، لأنها انتقال إلى وعي التسمية، ووعي الفهم المركّب.

• النسب:

النسب انتقال بالوعي من مستوى الجملة والتركيب الفعلي (كنتُ فعل وفاعل= تامّة / كنتُ واسمها وخبرها= ناقصة)[4] إلى مستوى الحالة والوصف، ذلك أنَّ النسب هنا يعني الانتقال من صيغة الجملة إلى: التسمية/ الاسم، فالنسب المسموع عن العرب إلى (كنتُ – كنتِيٌّ) ليس مجرد صيغة مفرغة من معناها، ولكنه انتقال إلى وعي جديد يستوعب الإشارة إلى:

– **عملية التذكر**: وممارسة استعادة الماضي وتمثيل الأحداث على ساحة الحياة مجددًا، بواسطة فعل التلفظ أو الحكي..

– **ويتضمن دلالة الاشتقاق**: مثله في ذلك مثل الوصف المشتق[5]، أي: أنه **كاسم**

الفاعل أو كالصفة المشبهة من حيث اقتضاؤهما الفاعل، و**كالفعل المضارع**، من حيث استمراريته وتتابعه. ولذلك يكون عاملاً فيما بعده، حتى وإن كان المنسوب إليه اسمًا جامدًا، فإذا قيل: خالدٌ عربيٌّ، فعربيٌّ خبر، ولأنه اسمٌ منسوبٌ يحتاج إلى فاعل، وفاعله ضمير، تقديره: هو، أي: منتسبٌ، ولذلك يقال: خالدٌ عربيٌّ أبوه. أي: منتسِبٌ هو، أو منتسِبٌ أبوه إلى العرب. وكذلك الأمر مع النسب إلى (**كنتُ**)، مما يجعل هذا الوصف (**الكنتيّ**): مقتضيًا للفاعل ودالاً عليه من جهة، ويجعله – من جهة أخرى – وصفًا متواليًا ومستمرًا في المعنى المنسوب إليه (**وهو كنتُ**).. فهو أي: (**الكُنتِيّ**).. **يحكي.. ويحكي.. ويحكي: كنتُ... وكنتُ... وكنتُ**... والنسبة إلى هذا الوصف وهذه الحال.

• مخالفة القياس:

من القواعد المقررة عند اللغويين أن الأصل في النسبة إلى المركب؛ إنما تقع على الصدر ويحذف العجز[6]، وعلى ذلك قالوا: في النسبة إلى بعلبك: بعليّ، ويمكن أن يكون النسب إلى العجز لعلّة ويحذف الصدر، كما يقال في النسب لابن الزبير: زبيري، وفي النسب إلى: عبد مناف: منافي، دفعًا للوهم واللبس.

أما ما سمع عن العرب مثل: عبقسي، وعبشمي، ومرقسي، فهو على القياس؛ لأنه نسب إلى كلمة واحدة وليس إلى مركب، إذ هي كلمة منحوتة من عبد قيس، وعبد شمس، وامرئ القيس، والمنحوت كالكلمة الواحدة. قال الخليل ابن أحمد[7]: «عبشميّة" نسبها إلى عَبْدِ شَمْسٍ، فأَخَذَ العين والباء من عَبْد وأَخَذَ الشينَ والميمَ من شَمْس، واسقَطَ الدال والسِّين، فبَنى من الكلمتين كلمة، فهذا من النَّحت؛ فهذا من الحُجَّةِ في قَوْلِهم: حَيْعَلَ حَيْعَلَة، فإنها مأخوذة من كلمتين حَيّ عَلى...

ولكن المطرد ألا ينسب إلى الصدر والعجز معًا كراهةَ استثقال زيادة

حرف النسب مع ثقله، على ما هو ثقيل بسبب التركيب[8]. وكذلك الأمر في النسب إلى المركب الذي أصله جملة، يُقال: بَرَقَ نحره،: بَرَقِيّ، بحذف الفاعل، وتأبط شرًّا: تأبّطي، بحذف المفعول، وفى قمتُ: قومِي، بحذف تاء المتكلّم، وتحركت الميم بالكسرة التي تجلبها ياء الإضافة/النسب[9]، والقياس أن يُقال في **كُنتُ**: **كُونِي** – كما حكى سيبويه[10]، فتحذف التاء لأنها الفاعل، وتحرك النون وترد الواو، التي هي عين الفعل، ويكون النسب إلى الاسم في صورة المصدر.

غير أنّ إقرار العرب التاء مع ياء النسب، في «**كُنْتِيّ**» جاء بناءً على إرادة واعتقاد، فهو – كما يقول ابن جني[11] – يدل على أنَّ المتكلمين قد أجروا ضمير الفاعل مع الفعل مجرى **دال زيد من زائه ويائه**، وكأنهم **نبهوا بهذا** على **اعتقادهم** قوة اتصال الفعل بالفاعل، فلو لم يتنزل ضمير الفاعل منزلةَ حرفٍ من نفس الفعل؛ لما جاز إثبات التاء[12].

هذا الاختيار المخالف للعرف اللغوي في إجراء النسب، الذي **فسّره اللغويون بأنه شذوذ** في طريقة إجراء النسب (النسب إلى جزئي المركب معًا + النسب إلى الجملة الفعلية من الفعل والفاعل، التي لم ترد سماعًا إلا في جملة: كنتُ[13] يقف وراءه – كما ذكر ابن جني– إرادة مستخدمي اللغة واعتقادهم، ونستنتج من هذا **الانحراف/ الشذوذ** أنها صيغة:

– تدل على الوعي المركّب/ الاصطلاحي.

– كما تدل على حضور الأنا/ الذات شريكًا مساويًا، فالفعل ليس حكيًا استعاديًّا عامًا! بل استعادة تشترك فيها الذات بصفتها فاعلاً للتذكر وبصفتها فاعلا للأحداث.. وهنا يتحقق مكونا خطاب السيرة الذاتية، **كخطاب** يستعيد الماضي، معتمدًا على الفعل (**يتذكر وليس** يتخيل)، وفي الوقت ذاته **ينتقي** من **الماضي** ما يتصل **بالأنا – الذات**، ويعيد إنتاجها على ساحة الحياة من جديد، أي: **كنوع** يفرض بشيء من البساطة والتلقائية: إكراهاته، ويقترح: صيغه ومنظوره.

• نـون الوقـايـة:

ذكرنا سابقًا: ما كان من اعتداد العرب بالتاء جزءًا من الفعل المنسوب إليه، وأن الذي يقول (**كُنتِيّ**) فقد شبَّه (**كُنتُ**) باللفظ الواحد، لمّا اختلط الفاعل بالفعل[13]، ومن ثمَّ نسب إلى الجملة بأسرها[14].

غير أنه قد سمع عن العرب، في النسبة إلى كنتُ صيغة أخرى، وهي (**كنتُني**)، بإضافة نون الوقاية، وبضم التاء: تاء المتكلم على حالها الإعرابي مع كان، وهذه النسبة المسموعة: تدل من وجه يقيني على ما تقرر آنفًا من أن النسبة كانت إلى الجملة الفعلية وفاعلها؛ بدليل دخول نون الوقاية للمحافظة على الصورة الإعرابية، ويحسن أن نذكر هنا أن الإمام ابن مالك والسيوطي قد نصّا في بعض كتبهما على أنّ النسبة – هنا – إلى الجملة[15]، كما أنَّ الأزهري وابن منظور وغيرهما قد حكوا عن بعض اللغويين: أنه لم يُسمع عن العرب نسبةٌ إلى الجملة الفعلية سوى جملة (**كُنتيّ – كُنتُنيٌّ**)[16] وما جاء مثل: تأبط شرًا وغيره فالنسب إليه على أنه حكاية جملة، أو اسم مركب سمي به شخص أو شيء، وليس على صفة الجملة المكونة من فعل وفاعل ومفعول به[17]، وبذلك فالنسبة إلى كنتُ بهذه الطريقة (ثابتةٌ = صحيحة) سماعًا ولكنها صيغة (شاذة = خاطئة) قياسًا.

وقد جاء تعليل النحاة واللغويين لإضافة نون الوقاية قائمًا على فكرة العامل والمعمول وما بينهما من علاقات:

فابن سيده[18] يعلل لإضافة نون الوقاية فيذكر في المخصص: بأن إضافة النون ليسلم لفظ «**كنتُ**» من الكسر. (أي: ليبقى الضمير على حالته من البناء)...

وابن يعيش[19] يذكر أنّ من زاد نون الوقاية مع ضمير الفاعل؛ كأنه حافظ على لفظ: **كنتُ** فأدخل نون الوقاية ليسلم لفظ: **كنتُ** من الكسر.

أمَّا الأزهري وتابعه ابن منظور فعللا إضافة نون الوقاية، بأن العرب إنما

أضافوا نون الوقاية إلى (**كُنتِيٌّ**) فقالوا: (**كُنْتنِيّ**) ليتبين الرفع/ الضم على التاء، كما فعلوا في إضافة النون على ضربني ليتبين النصب/ الفتح على الباء.[20]..

وعلى هذا فزيادة النون دليل عناية خاصّة بالصيغة المركبّة المنسوب إليها، وبالعلاقات الإعرابية والحركات، وذلك يقرر مسائل:

- أن النسبة في: (**كُنتِيّ – كُنتُنِي**) لم تكن إلى شيء واحد فحسب، ولكن كانت إلى ثلاثة أشياء قطعًا: (إلى الحدث، وإلى الزمن، وإلى الفاعل).
- أنَّ التاء في كنتُني: تاء المتكلّم وليست تاءَ المخاطب، وهذا يعيّن الفاعل بأنه الذي يقول: **كنتُ**، وأن النسبة متجهة إليه...
- أنّ في هذه الصيغة (كنتُني) تشبيهًا لها بأفعال القلوب التي جاء فيها: ظننتُني، حسبتُني، رأيتُني، خلتُنِي[21]... إلخ. وهذا الفهم يفتح بابًا من التَّأويل، قد نبسطه في موضع أوسع.
- أنَّ فيها عناية بحضور الفاعلية في الفعلية، والذّات في السرد؛ من وجه آخر من أوجه الصيغة غير ما تقدّم بيانه، وهذا يقرر الاستنتاجات السابقة ويؤكدها..

ثانيًا: الخطاب المزدوج:

تكشف مدونة (**الكنتية**) في المعاجم العربية عن خطاب سردي استعادي مزدوج في السيرة الذَّاتية؛ حيث تقدّم المدونة الشيخ (**الكنتِيّ – الكنتُنيّ**) أو المرأةَ العجوز (**الكنتيَّة**) وهما يمارسان فعل الحكي تلو الحكي تلو الحكي، في عملية انتخاب حادّة تنتزع (**الأنا**) من (**الآخر**)، فتكوِّن (**الذَّات**) في مقابل المجتمع: «**كنتُ أفعل في شبابي كذا.. وكنتُ في حداثتي أصنع كذا..**». لكنها على صعيد الإنتاج/ المحتوى تنتج ذاتها، ليس من خلال الصراع والتمرد، بل من خلال الانجذاب إلى القيم الاجتماعية، ومن ثمَّ تعيد تكريس مفهوم حضور (**الأنا**) وفاعليتها، داخل ملكوت (النحن)...

تركز الذّات في استعادة الفعل على القيم التي بها يكون الفرد متميّزًا ومتوافقًا:

«كنت شابًا...

كنتُ شجاعًا...

كنتُ جوادًا...

كان عندي خيل، وكنتُ أركبُ

كان عندي مال، وكنتُ أهبُ

كان عندي مال، وكنت أُعطي»

فالكنتية: باستقراء النماذج التي تسوقها (أو تحيل إليها) المعاجم اللغوية، خطاب مزدوج فيه انتقاء للـ (أنا) وتغييب للـ (**آخر**)، عن طريق استقطاب الأحداث الخاصة والتركيز على الشخصية وأعمالها، وفي الوقت ذاته تكريس لانتقاء (الآخر) في (**تجليات الأنا المختلفة**)، فهي: فعل لغوي سردي استعادي شفاهي يتتبع الحياة الخاصة، ثمّ يعيد إنتاج الذّات عبر قيم البطولة كما تراها الثقافة وكما تؤمن بها الجماعة...

ثالثاً: الدافع إلى الكنتية:

الكنتية – من هذا الوجه – خطاب في السيرة الذاتية، تقف وراءه دوافع عامَّة: طبيعية وثقافية ونفسية؛ من أبرزها:

• إنزال الذات في منزلة البطل:

تُقدم **الكُنتيةُ** الذّاتَ في لحظات الفعل والزهو والفخر (كنت **جوادًا**، كنتُ شجاعًا، كنت **أركب الخيل**)، أي أنه ينزل ذاته في محل متقدّم. وينسب إليها من الأفعال ما يكون به الافتخار؛ لذلك يتوجه المحتوى المستعاد إلى إنتاج قيم

الجماعة نفسها وتعزيزها، ومن ثمَّ الانتماء إلى المجتمع. وهذا الاتجاه موجود في السير الذّاتية المكتوبة في التراث؛ إذ نلاحظ أن **الغالب**[22] على التراجم القديمة عنايتها بالشخصية منذ لحظة نبوغها، **وتكاد** تهمل فترات الطفولة، أو فترات ما قبل التوبة. كما أن السِّير الذَّاتية العربية القديمة، وكتب التراجم، تشرع في تدوين الذَّات أو الغير من وقت الاستحقاق – التميز، وفي الغالب من وقت طلب العلم والالتقاء بالشيوخ – والدخول إلى عالم المؤسسة...

• دافع تعويضي:

(**فكنتُ**) فعل وجودي وإنساني.. يعني الحياة، فحياة الإنسان ما سلف من عمره وما يستقبله من الأمل في غده، فإذا ضاقت عليه فرجة الأمل لعجزٍ أو كبرٍ عاد إلى الماضي. وما أعظم الشقة بين القوة والضعف، والفعل والاستكانة؛ بل ما أبعد المرتحل بين شرخ الشباب وعطب الشيخوخة[23] :

ولقد أُراني والأسود تخافني
فأخافني من بعد ذاك الثعلبُ

وقال آخر[24]:

أصبحتُ لا أحمل السلاح ولا
أملك رأس البعير إن نفرا
والذئبَ أخشاه إن مررتُ به
وحدي وأخشى الريح والمطرا
من بعد ما قوة أسر بها
أصبحت شيخاً أعالج الكبرا

من هنا كانت (**كنتُ**) فعلا **إنسانيًا ووجوديًا**: يرجع بواسطتها الشيوخ إلى عوالمهم التي عاشوها، وذواتهم التي عرفوها، فيستعيدون كسبهم الذي أحرزوه،

ويستحضرون أفعالهم التي أنشأوها، ويتحسسون نفوسهم التي فقدوها، وبعبارة أصدق: فقدوا أثرها فيما حولهم من الأحداث والناس؛ وكأنما يحققون من ذلك غايتين:

- فهم يتكوَّنون[25] بها حين يفقدون ذواتهم،
- ويستكِنُّونَ[26] بها عن برودة الحاضر وسلبيته .

إنَّ العودة إلى (**كنتُ**) عودة إلى استجلاء مسيرة الذّات وفاعليتها وأثرها في الحياة، وهي الطريق الأقصر لكل إنسانٍ يعاني من مشكلات في علاقته مع الواقع أو المجتمع؛ لأن العودة إلى الذّات وتاريخها والإحساس بها وبفاعليتها يقود إلى تقويم العلاقة بما يحيط بالفرد من الناس والأشياء، لأن العلاقة بالآخرين والأشياء من حوله صورة للعلاقة مع الذات والإحساس بها، ومن ثمَّ يساعد على تجاوز تلك العقبات أو التصالح معها على أقل تقدير؛ ويعود الشيخ إلى هدوئه واطمئنانه وسكونه وتوازنه، ورغبته في الحياة ورضاه بشيخوخته؛ لأنها تمثل دورةً طبيعية من دورات الحياة، لها خصائصها وصفاتها.

رابعًا: الإيديولوجيا المضادة لفعل الكنتية:

يرى توماس كليرك، في مؤلَّفه: الكتابة الذّاتية: إشكالية المفهوم والتأريخ، أنّ السيرة الذاتية من أكثر الأجناس الأدبية عرضة لكل أشكال سوء الفهم. فهي مفهوم ملتبس، وغالبًا ما يكون ضحية للغموض الذي اكتنفه، وضحية لحداثة سنّه، وضحية للنقد الذي اتخذه موضوعًا له[27].

هؤلاء المشنعون يعدّون السيرة الذّاتية بمثابة "أدب مزيف" ينافس أدبًا حقيقيًّا، وأن السيرة الذّاتية بدأت تغزو الحياة الأدبية، وتنافس أجناسًا "أدبية نبيلة"، حسب زعمهم، مثل الرواية والمقالة والشعر، مثلما تنافس النقود المزيفة النقود الحقيقية[28].

والمتابع لما وصفناه بالإيديولوجيا المضادة للسيرة الذّاتية – وهو مصطلح وضعه فيليب لوجون، وتابعه مجموعة من الباحثين في السيرة الذّاتية – يجد أنَّ مصدر هذه الإيديولوجيا ليس النقاد ولا المشتغلين بفلسفة الأجناس الأدبية فحسب، بل يأتي في مقدّمة مصادرها كتّاب السيرة الذاتية وقرّاؤها.

ويبدو أن هذه الإيديولوجيا المضادة للسيرة الذّاتية ظاهرة عامة وقديمة، وتحتاج إلى بحث خاص يفيد من المعطيات العلمية في الإنسانيات والاجتماعيات وعلم النفس؛ ليفسر بدقة ومصداقية هذا الموقف العام من السيرة، الذي نؤكد بأنه موقف إيديولوجي بالدرجة الأولى..

ولعل وراء ذلك الخوفَ من الأنا واختزالها في صورة الأنانية، وتأويل الحديث عنها بالوقاحة والنرجسية، وفي ذلك تناسٍ لموضوع أدب السيرة الذّاتية، الذي لا يعنى إلا بالذّات ومسيرتها وأفعالها، ولا يرى العالم والعلاقات إلا من خلالها. وليست «كل (أنا) كـ (أنا) إبليس الذي خدعته نفسه وغرّه حلم ربّه فقال: ﴿**أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ**﴾[29]، وليس كل (أنا) مفضية إلى الغرور المميت، بل إن هنالك (أنا) خيرةً فاضلة، تُحق الحق، وتتواضع للعباد. وهذا النوع من (الأنا) الذي يشعر بذاته فلا يذوب في المشاهدات والأشخاص هو المطلوب، لأنه لا يغمط الناس حقوقهم، ولا ينسى نفسه بينهم»[30].

والكُنتية: ممارسةً وخطابًا؛ ليست بأحسن **حظاً** من أدب السيرة الذّاتية، فقد كان الوعي بها بصفتها خطابًا إشكاليًا! حاضرًا في الاستيعاب اللغوي للإشارة إلى الممارسة برمتها، إذ جاء – ابتداءً من حيث الوضع والاستعمال – من خلال سياق يجلله الشذوذ والانحراف المقصود إليه، كما بينت الدّراسة سابقًا[31].

وقد ظهر أثر هذا الوعي بالمشكل بعد ذلك في التعاطي العلمي للنحاة واللغويين مع مسألة (النسبة إلى كُنْتُ) المسموعة عن العرب على: (كُنتي – كُنتُني)، فأبو العباس المبرد: عابَ صيغة (كُنْتُنِيٍّ) وقال: هي خطأ[32]، وسيبويه:

حكى أو اقترح صيغة أخرى، وهي النّسبة إلى المصدر (كُوْنِيّ) وذلك لرغبته – كما تنص بعض المصادر اللغوية – في اطراد القياس وإعمال القاعدة[33]. وأمَّا ابن خروف: فقد ادعى بأنَّ التاء في كنتُ المنسوب إليها بـ (كُنتُني): علامة كالواو في: أكلوني البراغيث! على الرغم من أنه لم يثبت في كلام العرب مجيء التاء علامة إعرابية[34]!

أمّا الأزهري وابن منظور وغيرهما: فيحكون حكمًا عن بعض اللغويين: بأنه لم يُسمع عن العرب نسبةٌ إلى الجملة الفعلية سوى جملة (كُنتيّ – كُنتُنيّ)[35]. وذكر الزبيدي: أنّ شيخه قال: هو من المَنْحُوتِ؛ لأَنَّهُ بُنِيَ مِنَ كانَ الماضي مُسْنَداً لِضمِيرِ المُتَكَلِّم؛ لأَنّ الكبيرَ يحْكِي عن زَمانِهِ بكنتُ كذا، وكُنْتُ كذا[36]. وذهب إميل بديع يعقوب في الشواهد النحوية إلى أنّ تلك النسبة من قبيل اللهجات العربية. كما ذهب المعجم المفصّل في النحو العربي إلى أنّ (كُنتُنيّ) من قبيل الضرورات الشعرية، التي ألجأ إليها الوزن[37].

ولعلّ هذا المشكل قد أدّى في نهاية المطاف إلى: وضع مادّة جديدة في اللغة، أو إلى قلبها عن أصلها، وهي مادة (كَنَتَ بالفتح في الجميع)، لادعاء النسبة إليها لا إلى (كُنْ + تُ ضمير المتكلّم) ، بالرغم من اختلاف الدلالة واختلاف الضبط الصرفي[38].

وهذا ينبئ على مستوى القراءة والتأويل بمشكلٍ ما تجاه تلقيه العام في الثقافة العربية؛ على صعيدي: التعاطي أو الفهم – على صعيدي: القيمة أو المعرفة!

ويمكن رصد الإيديولوجيا المضادة لخطاب الكنتية في معطى الممارسة والتلقي المباشرين، من خلال مستويين:

• مستوى وعي منتج الخطاب:

حسب المتوفر من المعطيات، فقد كان الوعي بالكنتية مرتبطًا بالمرحلة

العمرية المتأخرة لمنتجيها (مرحلة الشيخوخة)؛ بصفتها خطابًا صادرًا عن فئة تتصف بالعجز والضعف، أي: بصفتها خطابًا سرديًّا تعويضيًا / لانتشال الذّات من حالة العجز، وإعادتها إلى بؤرة العمل والفعل، وإنزالها منزلة البطل، ومن ثمّ إعادتها إلى توازنها، وتوافقها مع المجتمع، وإشباع حاجتها إلى التقدير. وعلى الرغم ممَّا تقوم به الكنتية على صعيد الوظيفة التعويضية والتطهيرية في آن، وعلى الرغم من الممارسة التي لا تكاد تفتر حتى يُشرع فيها من جديد، إلا أنها نظر إليها كخصلة سوء، وأنها المحطة الأخيرة قبل العجز الجسدي التام عن النهوض والحركة.

وتذكر كتب المعاجم بيتًا بروايات مختلفة، وتنسبه إلى كنتُنيٍّ، دون أن تنص على اسم قائل بعينه[39]:

قال الشاعر بحسب الرواية الأولى:

فأَصْبَحْتُ كُنْتِيّاً وأَصْبَحْتُ عاجِناً

وشَرُّ خِصالِ المَرْءِ كُنْتُ وعاجِنُ

وفي رواية ثانية:

وما كنتُ كنتيًا وما كنتُ عاجنًا

وشرُّ الرجال الكُنتُنِيُّ وعاجِنُ

وفي رواية ثالثة:

وما أنا كُنْتِيٌّ ولا أنَا عاجِنٌ

وشَرُّ الرجال كُنْتُنِيٌّ وعاجِنٌ

وفي رواية رابعةٍ:

وما كُنتُ كنتيًا وما كنتُ عاجنًا

وشر رجال الناس كنتُ وعاجنُ

وفي رواية خامسةٍ:

قد كنتُ كُنيتًا فأصبحتُ عاجنًا

وشرُّ خصالِ النَّاس كنتُ وعاجنُ

وهذا البيت يوضح – برواياته المختلفة – التلقي السلبي للكنتية، من قبل **الكنتيين منتجي الخطاب،** كما توضح الرواية الثانية والثالثة والرابعة، رغبة أحد الشعراء – ولعلّه **كنتيٌّ** أيضًا – **في التبرؤ من وصف الكنتية** الذي هو شر الخصال.

ويمكن أن نشير إلى بعض التباين في التلقي العام **للكنتية**، كما ظهر لي في الروايات السابقة؛ بالرغم مما قد يظهر من التشابه والتماثل؛ ففي الرواية الأولى: تأتي **الكنتية** بصفتها خطابًا لفظيًّا، في معية العجز البدني (عاجن)، والعاجن الهَرِمُ الذي يعتمد على **كرسوعه**[40] حين يريد القيام لضعف بدنه، وتأتي الكنتية حينئذٍ وصفًا يزري بالمرء: وهو المنسوب إلى المروءة، أي: ذو المروءة من الرجال، وهي: كمال الرجولية[41]، وكأن **الكنتية** فعل يخالف ما هو أولى من الأخلاق الكريمة والسجايا النبيلة.

وفي الرواية الثانية والثالثة والرابعة؛ تقترن **الكُنتيةُ** بصفتها خطابًا لفظيًّا، بالوهن والعجز على مستوى الجسد، ولذلك ينفي الشاعر عن نفسه أن يكون **كُنتيًا**، وأن يكونَ **عاجنًا**، ويرى أنهما شر صفات جنس الرجال.

وفي الرواية الخامسة تأتي **الكنتية** مرحلةً في الطريق إلى العجز، أو عتبةً من عتبات الوهن قبيل بلوغ أرذل العمر، (**قد كنتُ كُنيتًا.. فأصبحتُ عاجنًا**)، كما يتلقاها بصفتها شرَّ صفات الناس مطلقًا. فالاتفاق الظاهر بين الروايات السابقة يكشف عن اختلاف محكوم في تلقيه **للكنتية** بعلاقة التراتبية ضمن سلم القيم السلبية أو القبيحة.

• مستوى تلقي المجتمع / المستمع لخطاب الكنتية:

كان تلقيًا سلبيًا أيضًا، إذ نظر إليه كخطاب قولي لا خير فيه، يحكي ولا يفعل، ويدّعي ولا ينتج.. أي كخطاب عاجز! معزول عن النفع – معزول عن الواقع والحياة! وأنه خطاب يأتي في سياق الاسترخاء والتفكك والضعف:

نَقَلَ ثَعْلَب عن ابن الأعْرابيِّ: «**قيلَ لصَبِيَّةٍ مِن العَرَبِ: ما بَلَغَ الكِبَرُ من أَبِيكِ؟ قالتْ: قد عَجَنَ وخَبَزَ، وثَنَّى وثَلَّثَ، وألْصَقَ وأَوْرَصَ، وكانَ وكَنتَ**»[42].

فالصبية تريد أن تقول: إن أباها قد بلغ منه الكبر حدًّا أحوجه عند القيام إلى الاعتماد على زنديه كما يفعل العاجن، ثمّ اضطرّ إلى الاعتماد على كلتا راحتيه وكأنما يخبز، ثمّ احتاج مع ذلك إلى معالجة القيام مرتين أول الأمر، ثم ثلاثًا، لأنّ جسده لا يساعده على النهوض مرة واحدةً، ثم ضعف عن القيام فلصق بالأرض فلا يكاد يبرح مكانه، ثم استرخى جسمه ورقّت عذرته، ولم يعد يسيطر على فضلاته، ثم شرع في الحكي والقص (كان)، ثمّ (كَنَتَ) أي: سكن وخضع منه كلّ شيء[43]. فكان التي تشير إلى فعل الحكي لدى الشيوخ تأتي بحسب ترتيب الأعرابية في مرحلة متأخرة من الضعف، قبيل مرحلة الخضوع الأخيرة...

ولذلك فلا فائدة في الاستنجاد **بالكنتيين** عند الحاجة إلى الغوث، أو عند الحاجة للكسب؛ لأنهم بعيدون عن التواصل مع الواقع، عاجزون عن المعرفة، قال الشاعر[44]:

إذا ما كُنْتَ مُلْتَمِساً لِغَوْثٍ
فلا تَصْرُخْ بكُنْتِيٍّ كبِيرِ
فَلَيْسَ بِمُدْرِكٍ شيئاً بَسَعْيٍ
ولا سَمْعٍ ولا نَظَرٍ بَصِيرِ

ويروى:

إذا مـا كُـنْـتَ مُـلْـتَـمِـسـاً لـقـوتٍ

فـلا تَـصْـرُخْ بـكُـنْـتِـيٍّ كـبِـيـرِ

فَلَيْسَ بِمُدْرِكٍ شيئاً بَسَعْيٍ

ولا سَـمْـعٍ ولا نَـظَـرٍ بَـصِـيـر

ويُروى:

إذا كُـنـتُ مـلـتـمـسًـا لـرزقٍ

..... إلـــــــــــخ

ومن الواضح أن الروايات الثلاث تضع **الكنتي** بصفته صاحب حضور وهمي في مواجهة مع الحاضر والواقع الذي يحتاج إلى الحضور الحقيقي الفاعل، لتبين التناقض الحاصل بين حضور الكنتي اللفظي الطاغي وغياب القدرة الجسدية، ممثلة في القدرة على: التماس مع الواقعي، والتواصل مع اليومي، وإدراك المطالب بالسعي والسمع والنظر الحديد.

فالمتلقون في تعاملهم مع **خطاب الكُنتيّة** فرقوا بينه وبين خطابات أخر كالشعر، والحكايات والأسمار والتكاذيب، كما فرقوا بين الشعراء والقصاصين وأصحاب التكاذيب وبين **الكُنتيين**. إذ انتحوا عند تلقي الشعر والقصص والأسمار والتكاذيب: ناحية الفن، أو المتعة والتسلية على أقلّ تقدير، وتقبلوا الخيال والكذب فيها، دون محاكمة أخلاقية صارمة، ولكنهم نظروا إلى **الكُنتيّة** نظرًا مخالفًا، فقابلوا بينها وبين الواقع على أساس الأثر، وهذا يعني أنهم عدوها خطابًا تاريخيًّا من جهة، وخطابًا ادّعائيًا عاجزًا مفرغًا من حقيقة الفعل والمنفعة من جهة أخرى، أي: أنهم لم يعاملوها معاملة الفن، وطالبوها بمالم يطالبوا به شعر الفخر، وحكايات البطولة في الأسمار والقصص...

ومن هنا يمكن لنا أن نفهم كيف أوَّل بعض العلماء (**الكُنتِيّ**) تأويلاً أخلاقيًّا، حيث أوّله بالرجل يكون صالحًا، ثمّ يتحول رجل سوء. فقد روت بعض كتب التفاسير وغريب الحديث: أن المحدّث الكبير الشيخ عبد الرازق الصنعاني (126هـ – 211هـ) سأل شيخَهُ الجليل معمر بن راشد (96هـ – 154هـ: من أكابر علماء ورواة الحديث) عن (**الكُنتي**)، فقال معمر بن راشد: "هو الرجل يكون صالحًا ثم يتحول رجل سوء»[45].

ولا شك أن تلقي «**الكنتية**» على هذا النحو، من قبل **منتجي الخطاب** من الكنتيين، ومن **المتلقين** على اختلاف اهتماماتهم ومستوياتهم: (الصبية من الأعراب – العلماء – الشعراء)، **وتعدد الروايات** على مستوى المعجم الواحد ومستوى المعاجم التي اطلعتُ عليها، ومجيء الأبيات في كلا المستويين السابقين **بلا نسبة إلى شاعر** محدد على وجه اليقين، يدل – بحسب ما ظهر لي– على أنها جارية مجرى العرف العام، وسارية مسرى المثل؛ مما يجعل منها صورة ذهنية راسخة، وثقافة عامة، متداولة بأكثر من صيغة..

خامسًا: نتائج الدِّراسة:

ويمكن أخيرًا أن تنتهي الدراسة إلى الكشف عن بعض نتائج تصلح للتأمل والبحث، نذكرها بإيجاز:

1 – إثبات ممارسات حكائية شفاهية في التراث العربي لأول مرّة، تقترن بسنّ الشيخوخة، وتقوم على استعادة ماضوية للذات من خلال الأحداث والمجتمع، وفي الأثر: «عن عبدالله بن الحارث أن عبدالله بن مسعود رضي الله عنه، دخل المسجدَ وعامَة أهله الكُنْتِيُّونَ، فقلت: ما الكُنْتِيُّونَ؟، فقال: الشيوخ الذين يقولون: **كانَ كذا.. وكُنَّا كذا.. وكُنتُ كذا**..»[46].

2 – التحقق من وجود وعي ثقافي عام بهذه الممارسة وبطبيعتها، وهو وعي

مركب أدى إلى: وضع صيغة اصطلاحية معقّدة على خلاف الأصول المقررة في اللغة لهذه الممارسة، والشُروع في تداولها: إنتاجًا وتلقيًا...

3 – الدافع الذي يكون وراء **الكنتية**: طبيعي ونفسي؛ لاستعادة مفردات الحياة وممارسة الوجود/الكينونة، والاستعاضة بالماضي عن الحاضر والاستمتاع به؛ كما يقف وراءها دافع ثقافي ونسقي، وهو: إحلال الذّات محلَّ البطل.

4 – يُتلقى **خطاب الكنتية** في الثقافة العربية؛ بحسب المدونة تلقيًا سلبيًا، سواء على مستوى منتج الخطاب أو مستقبله، على الرغم من أن الثقافة العربية تتقبل الفخر والمبالغة في الشعر والنثر، وتصدر عن الرؤية نفسها في التعامل مع الواقع؛ حيث تستعيض باللغة عن الحقيقي والمادي والماثل لتشكل عالمًا مجازيًّا من الحياة والخصوبة، تفتقر إليه في الواقع الذي تعيشه، وهذا يستدعي التأمل والتفكير، فلماذا **يجابه فعل الكنتية** بالواقع دون سائر خطابات الفخر والسمر والحكايات؟!

فهل هي علّة الإيديولوجيا المضادة لخطاب السيرة الذّاتية؟!، أو أنه يمكن أن نعلل لذلك بتعليل آخر خاص **بخطاب الكنتية**؛

– ففي **المستوى الأول**، يعيش **منتجُ الخطاب** حالة مضطربة من التوتر والقلق، فهو أبدًا منشطرٌ بين عالمين متباينين: مشدود إلى الزمن الفيزيائي الذي يعيشه بجسده (**الآن**) وعلاقاته، ومنجذب بروحه ووجدانه – في الوقت نفسه – إلى زمن الكون (**كنتُ / الماضي**)، وهو زمن لا يمكن استحضاره إلا بواسطة **فعل الكُنتية**، الذي لا يحضر عند **منتج الخطاب** إلا من خلال الانشطار البائس، و**الإيغال في الاغتراب**، و**الغياب** عن الواقع لصالح الماضي، ولكنه وهو يستحضر الماضي يخضع لإكراهات التذكر، وظروف الاستعادة. والتذكر والاستعادة في نهاية المطاف عمل تأويلي خيالي.

– أما **متلقو الخطاب**، أو الآخر بالنسبة للكُنتي؛ فإن **الأمر مختلف بعض الشيء**،

إذ يبدو خطاب الكنتية يرسخ حضور (الأنا– ذات الكنتي) في اللحظة الراهنة، وهي لحظة ليست من حقّ **الكنتي** كما يرى الآخرُ، ثمَّ إنّ هذا الحضور ليس حضورًا عاديًّا، بل هو: حضور أخلاقي وبطولي سافرٌ وطاغ، يتطاول على حق الآخر في اللحظة الآنية التي يعيشها؛ فيسلبها منه وهي مملوكة له؛ بفعل حقيقتي: البيولوجيا الجسدية – والزمنية الفيزيائية. ولذا كانت الطريقة الأقرب لإسقاط هذا الخطاب، والكشف عن مراوغته وتزويره وادعاءاته تتمثّل في المقابلة بين الواقع كمكان للفعل الذي يستلزم الحضور الجسدي، وبين خطاب **الكنتية كمكان مشرع لفعل التلفظ**..

5 – **الكنتية خطاب مزدوج**: يتأسس على الرغبة في استعادة الذات وأفعالها، وينتج قيم الجماعة وينتمي إليها، ويهدف إلى: إنزال الذات في منزلة البطل داخل المجتمع، في الوقت الذي يقوم بإشباع الحاجة النفسية والإنسانية. ففعل كنتُ فعل إنساني ووجودي بالدرجة الأولى، وكلّ ذلك فاعل ومتغلغل في السير الذّاتية العربية القديمة على وجه الخصوص. ويجدر بالمعنيين بالسيرة الأدبية تلمس حضور خطاب **الكنتية** في السيرة العربية إجمالاً، وفي دوافعها ووظائفها على وجه خاص، وهذا يساعد على: تفهم المنهج والطريقة التي كتب بها السلف سيرهم، كما يساعد على: تفهم الاختلاف بين السير العربية التي يحفل الأشخاص فيها بالسبق والفرادة والتميز، ويقدمون ذواتهم ضمن المجتمع منتمين لنظمه وقيمه، وبين النموذج السيري في الحضارة الغربية. وهي حضارة تجعل الصراع العنصر الفاعل في علاقات الناس، فيكون حضور الذات من خلال فعل الانشقاق والتمرد، كما تشكل فيها فكرة الخطيئة والتكفير المسيحية نواة للأنشطة والعلاقات الإنسانية، يؤول في النموذج السيري الغربي إلى طغيان ظاهرة: التعري والاعتراف[47].

الهوامش والتعليقات

1) أشكر الصديق العزيز: خالد أبو حكمة الذي أمدّني بعدد من المصادر اللغوية، وتكرم بمراجعة الورقة بأريحية بالغة.

2) مادة الفعل (كان – ك. و. ن.) في اللغة العربية تحتاج إلى دراسة معمّقة، وقد جمع الباحث مادة جيدة، وشرع في تحرير بعض المسائل، وهذا المدخل منقول من مدخل الدراسة، التي يعكف على إعدادها، ويسأل الله أن يمنحه العون لإتمامها على النحو الذي يطمح إليه.

3) معجم مقاييس اللغة: 148/5 (تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط 2، 1420هـ – 1999م).

4) تأتي الإشارة إلى «كنتُ» – حالة كونها صيغةً منسوبًا إليها – في تناول النحاة واللغويين بصفتها فعلاً وفاعلاً؛ وذلك بحسب ما وقفت عليه، وهذا التأويل هو الأقرب إذا ما استحضرنا دلالة النسب، التي تستلزم الفاعلية كما سيأتي.

5) ينظر: الحريري: شرح ملحة الإعراب: 280-281، (تحقيق: د. أحمد محمد قاسم، مكتبة ودار التراث للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط1 ، 1412هـ–1992م)، والشيخ خالد الأزهري: شرح التصريح على التوضيح: 327/2 والشيخ يس العليمي الحمصي: حاشيته على التصريح: بهامش التصريح: 327/2 (طبعة دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط.ت).

6) ينظر: سيبويه: الكتاب: 377/3 تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط1، وابن السراج: الأصول في النحو: 70/3 دار الرسالة، بيروت – لبنان، ط 3، ت 1408هـ–1988م)، ورضيّ الدين الاستراباذي: شرح شافية ابن الحاجب 71/2 تحقيق وضبط: محمد نور الحسن ومحمد الزفزاف ومحمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، د.ط، 1402هـ/ 1982م).

7) العين: 450/1-451 (تحقيق: د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، مطبعة باقري، قم – إيران، ط 1، 1414هـ).

8) ينظر: رضي الدين الاستراباذي: السابق: 72/2.

9) ينظر: أبو الفتح عثمان بن جني: سر صناعة الإعراب: 225/1 (تحقيق: د. حسن هنداوي، دار القلم – دمشق – سوريا، ط 1، ت 1405هـ 1985م).

10) ينظر: سيبويه: الكتاب: 377/3.

11) ينظر: سر صناعة الإعراب: 225/1، وعبارته بنصها:

«ومن الأصول المستمرة: أنك لو سميت رجلا بجملة مركبة من فعل وفاعل، ثم أضفت إليه أي: نسبت؛ لأوقعت الإضافة على الصدر وحذفت الفاعل. وعلى ذلك قالوا في النسب إلى تأبط شرا: تأبَّطي، وفي قمتُ: قومي، حذفوا التاء وحركت الميم بالكسرة التي تجلبها ياء الإضافة، فلما تحركت رجعت الواو التي كانت سقطت لسكونها وسكون الميم. وتلك الواو عين الفعل من قام فقلت قومي. وكذا كان القياس أن تقول في **كنتُ: كُوني** تحذف التاء لأنها الفاعل وتحرك النون؛ فترد الواو التي هي عين الفعل من **كُنتُ**؛ فقولهم: **كُنتِيّ**، وإقرارهم التاء التي هي ضمير الفاعل مع ياء الإضافة: يدل على أنهم قد أجروا ضمير الفاعل مع الفعل مجرى دال زيد من زايه ويائه، وكأنهم نبهوا بهذا ونحوه مما يجري مجراه على اعتقادهم: قوة اتصال الفعل بالفاعل، وأنهما قد حلا جميعا محل الجزء». (سر صناعة الإعراب: 225-224/1).

12) ينظر: ابن الأنباري: الإنصاف في مسائل الخلاف: 79/1-80 (تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الباز للنشر والتوزيع، مكة المكرمة – السعودية، ط 4، د.ت.).

13) سيأتي ذكر ذلك بعد قليل.

14) ينظر: ابن جني: سر صناعة الإعراب: ج/1 ص 225، ومحمد بن مالك: شرح الكافية والشافية: 1953/4، (تحقيق: د. عبد المنعم هريدي، مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي ودار المأمون للتراث، مكة المكرمة – السعودية / بيروت– لبنان، ط 1، 1402هـ 1982م.).

15) جلال الدين السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع: 395/3 (تحقيق عبدالحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية – القاهرة– مصر، د.ط ت).

16) ينظر: الإمام محمد بن مالك: شرح الكافية الشافية: 1953/4، والسيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع: 395/3.

17) الأزهري: تهذيب اللغة ج/10ص82، وابن منظور: لسان العرب: ج/13 ص 369 (دار صادر، لبنان – بيروت، د. ط. ت.).

18) ثمّ إنَّ ما سمع في النسبة إليه جاء على القياس.

19) راجع: كتاب المخصص الأبواب التالية: النسب، باب الإضافة إلى الاسمين اللذين ضم أحدهما إلى الآخر فجعلا اسماً واحداً، باب الإضافة إلى الحكاية، باب الإضافة إلى الجميع.

20) يُنظر: شرح المفصل: مج 2، 6/7 (دار عالم الكتب، بيروت – لبنان، د.ط.ت)، .

21) وينبغي أن يلاحظ القارئ الكريم: الفارق بين الياءين في الكلمتين (**كنتُني– ضربني**) ففي الأولى، هي: ياء نسب وفي الثانية ضمير المتكلم مفعول به، وهذا من وجهٍ أول: يدل بوضوح على أنهما منصرفا الذّهن إلى العلاقة الإعرابية والحركة على كل من الحرفين قبل نون الوقاية، كما يدلّ – من وجه ثانٍ– على: أنهما نظرا إلى التاء جزءًا من فعل (كان) كالباء التي هي جزء من الفعل (ضرب)، ومن وجه ثالثٍ: يدل على أنّ التاء للمتكلم وليست للمخاطب، ولذلك ذكرا: الرفع/الضم علة لدخول نون الوقاية.

22) قال الأَزهري: «أَخبرني المنذري عن أَبي الهيثم أَنه قال: لا يُقال فَعَلْتُني إلا من الفعل الذي يتعدَّى إلى مفعولين مثل: ظَنَنْتُني ورأَيْتُني، ومُحالٌ أَن تقول: ضَرَبْتُني وصَبَرْتُني؛ لأَنه يشبه إضافة الفعل إلى: ني، ولكن تقول صَبَرْتُ نفسي وضَرَبْتُ نَفْسِي. وليس يضاف من الفعل إلى: ني، إلاّ حرف واحد، وهو قولهم: كُنتي وكُنْتُني» (لسان العرب: 363/13.

23) هذا حكم عام، وكل حكم عام لا يكاد يسلم من الشذوذ، ولكنه الشذوذ الذي يؤكد القاعدة. وعلى من يقرأ السير الذّاتية والتراجم التي تعرض للطفولة أو فترات ما قبل التوبة والاستقامة في الأدب العربي القديم، التحقق من كونها لا تعرض لهذه الفترة المهمّة لتؤكّد دخول الشخصية المترجم لها عالم المؤسسة أو تهيئتها إلى ذلك! فما استعادة أفعال الفروسية وما شابهها في فترة الصبا في كتاب «الاعتبار» لأسامة بن منقذ، إلا صورة من تلك العناية، تؤكد الحكم الذي أوردناه على سبيل التغليب.

24) ينظر البيت: أبو الهلال العسكري: جمهرة الأمثال: 348/1 (دار النشر: دار الفكر، بيروت – لبنان، د.ط، ت. 1408هـ – 1988م.).

25) الشعر للربيع بن ضبع الفزاري، ينظر: أبو الهلال العسكري: جمهرة الأمثال: 277/1، وأبوعبيد البكري: المقال في شرح كتاب الأمثال: 176 (تحقيق: إحسان عباس وعبدالمجيد عابدين، مؤسسة الرسالة، بيروت– لبنان، ط 3، 1983م)، ومحمد بن عمر الزمخشري: المستقصى في أمثال العرب: 192/2 -193 (دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط 2، 1987م).

26) أي: يعودون إلى حال (**كان – الكون**) التي كانوا عليها. تقول العرب: **كان ثمّ حار،** أي: كان على حال حسنة ثم رجع إلى خلافها، وفي الحديث النبوي: «وأعوذ بك من **الحور بعد الكون**»، أي: أعوذ بك من النقص بعد الوجود والثبات، أو الرجوع عن الاستقامة والحالة الجميلة بعد أن كان عليها، وقيل: معناه اللهم إنا نعوذ بك من الرجوع والخروج عن الجماعة، بعد الكون على الاستقامة. (ينظر: علي القاري: مرقاة المفاتيح: 325/5، (تحقيق:جمال عيتاني، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1422هـ – 2001م)، وابن فتوح الحميدي: تفسير غريب ما في الصحيحين: 495/1، (تحقيق: د.زبيدة محمد سعيد عبدالعزيز، مكتبة السنة، القاهرة – مصر، ط 1، 1415هـ – 1995م) وابن الجوزي: كشف

المشكل من حديث الصحيحين: ج/4 ص 237 (تحقيق: علي البواب، دار الوطن، الرياض – السعودية، 1418هـ – 1997م.)، ومحمد بن القاسم الأنباري: الزاهر في معاني كلمات الناس: 25/1، (تحقيق: د.حاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، ط 1، ت 1412هـ – 1992م)، وأبو الهلال العسكري: جمهرة الأمثال: 348/1، وابن دريد: جمهرة اللغة: 525/1 (تحقيق: رمزي منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط 1، ت 1987م)، ابن منظور: لسان العرب: 360/13-361 (مادة: ك.ن.ن)

27) الكِنُّ: كُلُّ شَيْءٍ وَقى شَيْئاً، واسْتَكَنَّ الرَّجُلُ واكْتَن: صَارَ في كِنّ. واكْتَنَّتِ المَرْأةُ: سَتَرَتْ وَجْهَها حَيَاءً. وكَنَنْتُ الشيءَ، إذا خَبَأْتَه وستَرْتَه، والإكْنَانُ: ما أسْرَرْتَ في ضَمِيرِكَ. وكَنَنْتُ في نَفْسي حديثاً وأكْنَنْتُه صنْتُه. وكِنّ كل شيء: ما اكُتنَّ في ظلّه. ومنه قوله تعالى: ﴿**وَجَعَلَ لَكُم مِّنَ الجِبَالِ أَكْنَاناً**﴾ (النحل: 81)، وقوله عز وجل: ﴿**وَإِنَّ رَبَّكَ لَيَعْلَمُ مَا تُكِنُّ صُدُورُهُمْ وَمَا يُعْلِنُونَ**﴾ **(النمل: 74)، وقوله:﴿كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَّكْنُونٌ﴾** (الصافات: 49) ينظر: ابن دريد: جمهرة اللغة: 167/1-168، مادة (ك.ن.ن)، وابن منظور: لسان العرب: 360/13-361 (مادة: ك.ن.ن)

28) ينظر: ص 5 (ترجمة: محمود عبدالغني، منشورات الموجة، الرباط – المغرب، ط 1، 2003م).

29) يُراجع: محمد عبد الغني: الإيديولوجيا المضادة للسيرة الذّاتية: ص 121 (مقالة نقدية، مجلة علامات– سعيد بنكراد) – العدد 27.

30) من الآية (76) من سورة ص.

31) أحمد علي آل مريع: 302 (علي الطنطاوي كان يوم كنتُ، العبيكان للأبحاث والتطوير، الرياض – السعودية، ط 1، 1428هـ – 2007م).

32) يُراجع مبحث: مخالفة القياس بهذه الدراسة.

33) ينظر: موفق الدين بن يعيش: شرح المفصل: مج 2، 8/6.

34) ينظر: سيبويه: الكتاب: 377/3، وابن سيده: المحكم والمحيط الأعظم: 215/2 ، وابن منظور: 369/31.

35) ينظر: جمال الدين ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: 157، (تحقيق: د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت – لبنان، ط 6، 1985م)، وقال: «ووهم ابن خروف، فقال في قولهم في النسب «**كُنْتِيّ**»: إنَّ التاء هنا علامة كالواو في "أكلوني البراغيث"، ولم يثبت في كلامهم أن هذه التاء تكون علامة».

36) الأزهري: تهذيب اللغة 10/ ص 82، وابن منظور: لسان العرب 13/ ص 369.

37) ولم يذكر اسم شيخه، ولعلّه الإمام اللغويّ أوي عبدالله محمد بن الطَّيِّب بن محمد الفاسيّ

(1110هـ –1170هـ)، فإنه كان ينقل عن شرحه على القاموس كثيرًا، وقد وصفه في مقدّمة تاج العروس؛ فقال: " هو عُمدتي في هذا الفنّ، والمقلِّد جيدي العاطل؛ بِحُلي تقريرِه المستحسن، وشَرحُه هذا عندي في مجلّدين ضخمين". ولكنّ (**الكنتيّ والكُنتنيّ**) ليسا من قبيل المنحوت؛ فإنَّ المنحوت ما أخذ فيه من كلمتين بعض حروفهما لتصير كلمة واحدة، وفي النسبة إلى كنتُ جاءت الكلمتان على صورتيهما تامتين..

38) لم أقع على هذا القول في غيره، ينظر: د. عزيزة فوال بابستي: المعجم المفصل في النحو العربي: 1111/2 (دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط 1، 1413هـ – 1992م.).

39) ذكر هذه المادّة (**كَنَتَ**) كل من الأزهري في تهذيب اللغة، والصاحب بن عبّاد في المحيط في اللغة، والزمخشري في أساس البلاغة، والزبيدي في تاج العروس، وقد اضطربوا فذكروا معنيين مختلفين: القوّة والشدّة، والخضوع والرضا بالشيء.

قال الزبيدي: «**كَنَتَ**»، أَهمله الجَوْهَرِيُّ وابنُ مَنْظُور، واستدركَهُ الصَّاغانيّ في التكملة، فقال: قال ابن الأَعْرَابيّ: يقال: كَنَتَ فلانٌ في خَلْقِهِ، وكَانَ في خَلْقِهِ، أَي: قَوِيَ؛ فهو **كُنْتِيٌّ وكانِيٌّ**. قال ابنُ بُزُرْجَ: الكُنْتِيُّ، ككُرْسِيٍّ: القويُّ الشَّدِيدُ، وأَنشد:

وقد كُنْتُ كُنْتِيّاً فأَصْبَحْتُ عَاجِناً وشَرُّ رِجَالِ النّاس كُنْتُ وعَاجِنُ.

وكلامه يحتمل الصواب والخطأ: فإن أراد أنه لم يذكرها البتة فكلامه غير صحيح فقد أورد المادة ومشتقاتها في مادة: كون، وإن كان يريد أنه لم يجعلها مادّة مستقلة قائمة بذاتها فكلامه صحيح.. وكأن ابن فارس ضعف هذا الأصل، إذ قال: "كَنَتَ: الكاف والنون والتاء: كلمةٌ إن صحت يقولون: «كَنَتَ واكْتَنَتَ، إذا لزم وقنع...». ويظهر أنها مصنوعة أو متوهمة فإضافة – إلى ما ذكره ابن فارس آنفًا – فإننا لا نجد لها شاهدًا مستقلاً سوى ما سُمع من شاهد: كنتي وكنتني، وما رواه ابن الأعرابي من قول الصبية، وفيما رواه اضطراب في الضبط الصرفي. كما أنّ الاضطراب في فهم معنى كَنَتَ – بالفتح – يدل على الخطأ في فهم دلالة الشاهد الشعري..

40) راجع البيت برواياته في المصادر التالية: ابن الأنباري: أسرار العربية: 1/90، وابن جني: سر صناعة الإعراب: 244/1، الأزهري: تهذيب اللغة: 82/10، والزبيدي: تاج العروس: 70/5-71، 82، وتفسير الإمام القرطبي: 274/19، وابن منظور: لسان العرب: 369/13. ولم ينسب إلى قائل في معاجم اللغة التي اطلعت عليها، وقد نسبه جلال الدين السيوطي في: همع الهوامع شرح جمع الجوامع إلى الأعشى، ولكنه ليس في ديوانه، (يُنظر:ج /3 ص 395). ولم أجده منسوبا عند غيره.

41) الكرسوع: حرف الزند الذي يلي الخنصر وهو الناتىء عند الرسغ. (الخليل بن أحمد: العين:

1566/3(تحقيق: د.مهدي المخزومي ود.إبراهيم السامرائي، مطبعة باقري، قم – إيران، ط1، 1414هـ) وابن منظور: لسان العرب: 309/8.

42) ينظر: الخليل بن أحمد: العين: 1688/3، والزمخشري: أساس البلاغة: دار الفكر، بيروت – لبنان، ت 1399هـ، 597/1، وهي بحسب الفيومي: «آداب نفسانية تحمل مراعاتها الإنسان على الوقوف عند محاسن الأخلاق، وجميل العادات» (أحمد بن محمد الفيومي: المصباح المنير، المكتبة العلمية – بيروت –لبنان، د.ط.ت، 569/2 مادة: مرأ).

43) ابن منظور: لسان العرب: 369/13، الأزهري: 81/1، الزبيدي: تاج العروس: 71/5، 81.

44) جاءت كلمة " كنت" فيما حكاه ابن الأعرابي من كلام الصبية، في بعض المعاجم دون ضبط، وبعضها ضبطها بالفتح (**كَنَتَ**)، وذلك بحسب ما اطلعتُ عليه. وقد سبق ذكر هذا الأصل وقول ابن فارس فليراجع في الهامش رقم (39)، ويحتمل أن تكون (**كُنتُ – كُنتَ**) بضم التاء أو فتحها للمتكلم أو للمخاطب: كان مع معمولها.

45) ينظر البيت برواياته المختلفة: ابن جني: سرّ صناعة الإعراب: 224/1، والسيوطي: همع الهوامع: 395/3، ابن منظور: لسان العرب: 369/13، الأزهري: 81/1، الزبيدي: تاج العروس: 71/5، 81، ولم أقع عليه منسوبًا إلى قائل.

46) أحمد بن محمد الخطابي: غريب الحديث: 194/2 (غريب الحديث: تحقيق عبدالكريم إبراهيم العزباوي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة – السعودية، ط 1، ت 1402، (ومحمد بن أحمد الأنصاري القرطبي: الجامع لأحكام القرآن: 274/19 (دار الشعب، القاهرة – مصر، د. ط.).

47) يُنظر: الخطابي: غريب الحديث: 194/2، وابن الأثير: النهاية في غريب الأثر: 212/4 (تحقيق: طاهر أحمد الزاوي ومحمود الطناحي، دار المكتبة العلمية، لبنان– بيروت، ط1، ت 1399هـ1979م). الأزهري: تهذيب اللغة: 82/10، والزبيدي: تاج العروس: 73/36، وابن منظور: لسان العرب: 369/13-370 مادة: كنت – كون.

48) عُني الباحث منذ وقت مبكر بالنموذج السيري المختلف في الثقافة العربية والإسلامية: تنظيرًا وتطبيقًا؛ للوقوف على شيء من ذلك يراجع: أحمد علي آل مريع: السيرة الذّاتية مقاربة الحدّ والمفهوم، الرياض– السعودية، ط 2، 2008م (صدرت الطبعة الأولى من الكتاب عن نادي أبها الأدبي 2003م)، وكتاب: علي الطنطاوي كان يوم كنتُ.. صناعة الفقه والأدب، العبيكان للأبحاث والتطوير، الرياض – السعودية، ط 1، 1428هـ – 2007م.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً جزيلاً للأستاذ أحمد آل مريع، واسمحوا لي أن أدعو الأخت الأستاذة أمل التميمي أن تلقي ورقتها، مع مراعاة الوقت.. وشكراً.

■■ **الأستاذة/ أمل التميمي:**

بسم الله الرحمن الرحيم، والحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على المبعوث الأمين، محمد ﷺ وصحبه الطيبين الطاهرين.. السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.. شرف أحرزته هنا بوجودي الأول معكم يا أساتذتي الكرام.. أستاذي الدكتور صالح معيض الغامدي.. هناك ذكريات جميلة جمعتني بك وبالدكتور عبدالعزيز السبيّل والدكتور حسن البنا عز الدين، فتحية عطرة لك ولهما برقي أصحاب الشأن.. أستاذي الدكتور عبدالمحسن القحطاني.. تحية معطرة لك أيضاً، وأشكر لك هذه الدعوة.. أستاذي رئيس الجلسة الأستاذ أحمد المساعد تحية عطرة لك.. سعدت جداً بهذا الضوء المنبعث من حضوري معكم اليوم في هذا الصرح الراقي، وبحضور والدتي معي ازداد النور أنواراً، فبارك الله فيكم وجزاكم الله كل الخير..

مفهوم السيرة الذاتية المصورة في الأدب الإعلامي المرئي المسموع

قراءة في النص الثقافي الفكري

أمل بنت الخيَّاط التميمي

(لأي إنسان له حرية الكتمان لصفحات مطوية من حياته لا يطلَّع عليها الناس، ليس بالضرورة هذا المطوي مُخْجِلاً، ولكنه حق مشروع لخصوصية الذات الفردية القابعة في الأعماق فتحتاج الذات لمساحات جزئية لذاتها الفردية، هي تماماً كعدسة الكاميرا تلتقط ما يشار عليها بالتصوير فقط).

أمل بنت الخيَّاط التَّميمي

مقدمـــة:

تمرُّ الأيام وتمضي السنون، ويموت خليفة الأرض، لتبقى حياته عبق ذكرى، والذكرى رهينة الطريقة التي تخلدها، إما ستبقى منقوشة بزخرفة

التاريخ، أو مكتوبة بالحروف، وبقايا الذكريات، إما أن تختزل في كتاب للزمن المؤرخ، أو في ذاكرة الحكايا، أو تموت مع الإنسان مع الأيام، والأيام تتسارع عبر العصور في خلق إنسان جديد. من إنسان حجري نقشته الأيام على صفحاتها، إلى إنسان تكنولوجي يُسْمِع صوته كل العالم من على سطح مكتب.

إن الخدمات التي يقدمها الإعلام المرئي اليوم خدمات كبيرة، مشاهدة البث مباشرة، أو العودة للبرامج عبر شبكة الانترنت، فتشاهد الحلقات السابقة إما مصورة، أو بالنص المكتوب بعد تفريغه، وأضف إلى ذلك أنه يمكنك مشاهدة الفضائيات عبر المحمول أو الهاتف الجوال، ويمكنك التواصل مع تلك البرامج بسهولة وبأي طريقة تختارها.

وأصبحت الصورة وسيلة تعبير عن مستجدات العصر التكنولوجي وثقافة الصورة هي لغة العصر التُّكنولوجي المعاصر ومن رحلة شاقة في البحث سنختزل مقدمة طويلة بطرح هذه التساؤلات، وهي:

س 1 كيف يُمكِنُنَا تَحديد ملامحَ مفهوم السِّيرة الذاتية الإعلامية؟.

س 2 ما دورُ ثقافةِ الصُّورة في التَّأسيس المعرفي لأنموذجٍ إبداعي جديد؟.

س 3 ما موقفُ النُّخبة من ثقافةِ الصُّورة بِوصْفها خِطَاباً عالمياً مُعاصراً؟.

س 4 ما العلاقة بين ثقافةِ الصُّورة وفنِّ السِّيرة الذَّاتية؟، أو ما العلاقة بين فن السيرة الذاتية وما يسمى بتلفزيون الواقع؟ وفي مجال السيرة الذاتية المصوَّرة بالأفلام [التسجيلية]؟ اليوم، فما الذي زاد من ظهور هذا الفن في الأدب الإعلامي المرئي؟ أهو الخطاب الدعوي أم الخطاب النَّقدي؟.

س 5 ما نوع الخطاب الذي يَسْتوعبُ فنّ السِّيرة الذاتية الإعلامية؟ وما طبيعَتُه؟ وما خصائِصُهُ؟.

س 6 ما الإشكاليات التي يَطْرحُها هذا النَّوع من الخطاب؟ وبما يختلف عن الإشكاليات التي يَطرحُها خطابُ السِّيرة الذَّاتية المكتوبة؟

إذاً تَنْطلقُ الورقةُ البحثية الرَّاهنة من نقطةِ المسائلة، مسائلة أنواع الخطابات الجديدة التي تفرضُها طبيعة العصر التُّكنولوجي الرَّاهن، وهو خطابُ السِّيرة الذَّاتية المصورة في الأدب الإعلامي المرئي. في محاولةٍ للتعرفِ على خُصوصيةِ هذه الخطابات الجديدة، ومناقشة هذه الإشكاليات التي تطرحُها، لمعرفة ما الذي يُمكن أنْ تُضيفَهُ إلى الخطابات السَّابقة، وما الإسهامات التي تُقدمها للارتقاء بفن الأدب، بالاعتماد على أربعة محاور أساسية، هي على التَّرتيب:

مدخل بعنوان: موقف النُّخبة من ثقافة الصورة وإشكاليات الأدب الإعلامي المرئي/ الشفهي البصري.

المحور الأول: مفهوم الأدب الإعلامي المرئي/ الشَّفهي البَّصري وخطابه المفتوح.

المحور الثاني: مفهوم السِّيرة الذَّاتية في الإعلام المرئي وإشكالياتها المعرفية.

المحور الثالث: الأنماط البنائية لخطاب السِّيرة الذَّاتية في الإعلام المرئي.

المحور الرابع: الإشكاليات الفكرية التي يطرحها خطاب السيرة الذاتية في الإعلام المرئي.

وتتخذ الدراسة القنوات: **المجد**(1)، و**العربية**(2)، و**الإخبارية**(3)، التلفزيونية وإعلامها، بوصفها أنموذجاً لمناقشة المحاور السابقة، وتسعى الدراسة أيضاً إلى الكشف عن العلاقة بين البعد الفكري للقناة والتَّعريف بالنَّماذج البشرية التي تعمل على جعلها **النَّموذج** و**القُدوة** و**المَثل**، وتَحْرصُ على استضافتهم؛ إذ هناك استراتيجية معينة تسير عليها السيرة الذاتية في الإعلام المرئي، وتشتمل عدة أمور، وفي طليعتها البُعد الفِكري الذي تتبناه القناة الباثة للبرنامج، وهذا ما سوف نُوضحهُ بشيء من التَّركيز من خلال رصد الملامح والمقومات للبرامج السِّيرية على تلك القنوات، والتي يُمكن من خلالها تعميق مفهوم **السِّيرة الذَّاتية**

في الإعلام المرئي. كما يمكن توضيح الفرق بين البرنامج الحواري السياسي، أو الأدبي، والبرنامج الحواري السير ذاتي.

ومن هُنا تهدفُ هذه الورقة إلى التَّعريف بـ **الأدب الإعلامي المرئي/ الشَّفهي البصري** الذي يَتّسِمُ بملامح تكنولوجية عصرية، ويحمل رسالة عالمية واضحة المعالم، وأن السِّيرة الذَّاتية المصورة المعاصرة هي إحدى فنون هذا الأدب التكنولوجي المعاصر، كما تَطْمَحُ هذه الدِّراسة إلى تحديد مفهوم هذا المصطلح، والقوانين التي يخضع لها، والمنهجية التي يسيرُ عليها ووفقاً لها، بالإضافة إلى توضيح أشكال السيرة الذاتية التَّكنولوجية المعاصرة وأنماطها المختلفة.

ولتحديد ما المقصود بمفهوم **السِّيرة الذَّاتية الشَّفهية البَّصرية** يَتَطلب منا مبدئياً طرح هذه الأسئلة الثلاثة التالية وهي:

1 – ما القضايا الأساسية في تُراث السِّيرة الذَّاتية وحاضرها معاً؟

2 – وما هي قوالب السِّيرة الذَّاتية التي تشكَّلت في تاريخ الأدب العربي؟

3 – وما راهن السِّيرة الذَّاتية المعاصرة من خلال نماذج معاصرة والتي قدمت الإسهام الرئيس في تجديد فن السَّيرة الذَّاتية؟

المدخل: موقف النُّخبة من ثقافة الصُّورة وإشكاليات الإبداع الجديد:

لقد تَشَكَّلتْ ظاهرة جديدة في الحقل الأدبي؛ وهي ظاهرة **السِّيرة الذَّاتية المصورة/ الشَّفهية البَّصرية في الأدب الإعلامي المرئي**، وتَتسِم هذه الظاهرة بالوجود ولكنَّها لم تحظَ بالاعتراف بشرعيتها من الجانب الأدبي والنَّقدي.

لعلَّه من المناسب أولاً أن نُوضِّح ما المقصود بـ **ثقافة الصورة**[4]؛ فتعني

المتابعة عبر جهاز التلفزيون أو الكومبيوتر لنقل المشهد العام للثقافة، وتعدُّ الوسيلة الأولى في نقل الثَّقافات المختلفة، وتتكئ بالدَّرجة الأولى على حاسة البصر في التَّفاعل الثَّقافي. ومؤخراً أصبحت هي الثقافة السائدة[5]، والالتفات إلى هذه لا يعني «أن الصورة أمر مستجد في التاريخ الإنساني، وإنما يعني تحولها من الهامش إلى المركز، ومن الحضور الجزئي إلى موقع الهيمنة والسيادة على غيرها من العناصر والأدوات الثقافية»[6].

وكما لم تكن القراءة والكتابة «لتعبّر عن حياة أمة وتاريخها فقط، وإلا لكان تدوين ذلك منوطاً بأهل الثقافة دون العامة، بل كانت دليلاً على تطورها الفكري والثقافي والجماعي والفردي»[7] فإن **الصورة**[8] وسيلة تعبير عن مُسْتَجِدات العصر التُّكنولوجي.

وحينما نتناول **ثقافة الصورة** فلا يمكننا الفصل بين **الصورة** عبر التلفزيون، و**الصورة** عبر الكومبيوتر فبينهما تداخلٌ كبيرٌ، وهو تشابهٌ يَصْعبُ التَّفريق الدَّقيق بينهما في هذه المرحلة الأولى على الأقل. كما يَصْعبُ قصر هذا الإبداع على الصُّورة فقط ، فهو مزيج من **الصُّورة** والكلمة المرئية والمسموعة.

وتتباين الآراء وتختلف حول هذه **الثَّقافة الجديدة**، بدءاً في تسمية هذه الثَّقافة المعاصرة والأدب النَّاتج عنها، فيُطلقُ عليها البعض، عصر **ثقافة الصورة**، عصر **حضارة العين**، **الموجة الرقمية**[9] أو **العصر الرقمي**، أو **الصورة الرقمية**، أو **زمن الثَّورة الالكترونية**. والإبداع في ظل هذه الثَّقافة يُطلقون عليه **الأدب الرقمي التَّفاعلي**، أو **الكتابة عبر الفنون**[10]، أو **الأدب الرقمي التفاعلي**، أو **الكتابة الرقمية**، أو **الأدب الافتراضي**، أو **أدب الواقعية الرقمية والكتابة الكترونية**[11].

لن نخوض كثيراً في هذه التَّسميات، كما لن نُغرق في مدلولات المصطلحات المختلفة، وإنما سنكتفي بأن نُحدِّد لنا مصطلحاً نسير وفقه في هذا

الطرح، وهو تسمية هذه الثقافة المعاصرة بـ **ثقافة الصُّورة**، والإبداع النَّاتج عنها بالأدب **الإعلامي المرئي/ الشّفهي البصري**، أو **الأدب المرئي المسموع**، فهذا المصطلح يَجْمَعُ بين الإبداع المُصَوَّر بالكلمة المرئية والمسموعة.

وعُنِيَت بعض الدِّراسات مؤخراً بـ **ثقافة الصورة** التَّلفزيونية وتأثيراتها المحتملة على منظومة العلاقات والسلوكيات الاجتماعية بين المهتمين بالعلوم الإنسانية في مختلف التَّخصصات، وكذلك رجال الأعلام، وما يَهمنا نحن في **ثقافة الصورة**[12] في النَّظرية الأدبية، وما له علاقة بالنواحي الإبداعية المتعلقة بالكتابة وأساليب التَّعبير عنها. ولكنَّنا في الوقت نفسه يَهُمنا التَّعرف على المشهد العام نحو **ثقافة الصورة** من آراء النُّخبة كظاهرة جديدة يعيشها الفضاء الاتصالي الحالي. وتَكادُ تَجْتَمعُ معظم الآراء على أنَّها موجةٌ خطيرةٌ وثقافةٌ تافهة.

ولكن ما سبب هذا الموقف العدائي تجاه هذه **الثَّقافة المعاصرة**؟، وللإجابة عن مثل هذا التساؤل علينا أن نُنَبِّه إلى مسألة مهمة، وهي، أنّ عداء بعض النُّخبة تجاه **ثقافة الصورة**، له عدة أسباب، ومنها: أسباب تتعلق بالجانب الشَّرعي، فمفهوم الصورة في التراث الإسلامي يُشْعِلُ جدلاً واسعاً، ونحن في هذا السِّياق لسنا في محل ثبوت شرعية الصورة، أم لا من الجانب الشرعي، بقدر ما سَنَسْتَفِيدُ من هذا الطرح في نُشوءِ ما يُسمى بـ **الأدب الإسلامي الواقعي المُصور**، والسِّيرة الذَّاتية إحدى أرقى فنونه، وهذا ما نسعى إلى تأصيله في هذه الدراسة.

نُوَضِّحُ إذاً موقف النُّخبة من **ثقافة الصُّورة**، فقد انقسمت توجهاتهم إلى ثلاثة أقسام:

(1) فريق **يُناصر هذه الثقافة** الجديدة والإبداع الكتابي الناتج عنها، وهذا

الفريق في الأعم الأغلب يقصد فيما يتعلق بالصورة عبر النت، وتناولت الدِّراسات واقع النَّص العربي أو النتاج النَّصي العربي على شبكة النت[13].

(2) وفريق تعامل معها على أنها **ثقافة هشة**، وثقافة تُبشر بـ **موت الأدب**، وهم يقصدون بالصورة عبر التلفزيون؛ وهذا الفريق لم يَدْعمْ هذه الثقافة وتعامل معها على أنها ثقافة مفروضة، ويُحذر من تَبِعَاتِها، دون أن يُقَدِّمَ البديل، وهذا الفريق ساعد على تراجع نجومية رموز النقد والأدب في قيادة الفكر.

(3) أمّا الفريق الثَّالث **فتوسَّط بين الفريقين السابقين** واستثمر هذا الإشكال القائم نحو ثقافة الصورة لكي ينتج إبداعاً راقياً نخبوياً وشعبياً في الوقت نفسه، وهذا الفريق، يُمَثلُه أصحاب تيار **التَّجديد الإسلامي**. الذين أسهموا إسهاماً كبيراً في **نشوء الأدب الإسلامي الواقعي المصوَّر**، كما أسهموا في نجومية رجل الدَّعوة. كما سنوضح بالتَّفصيل في أسباب ظهور الأدب الواقعي الإسلامي المصور.

وبعض أصحاب الفريق الأول يَتَوقعُ للإبداع في ظلِّ هذه الثَّقافة توقعات إيجابية، كَتَوقع مفلح العدوان حيث يَرَى أنَّ الكلمة ليست وحدها سيدة الإبداع، بل «إنَّها جزء من كل، والقراءة ما عادت تهجئة حروف، ونطق كلمات، لقد صار الإبداع الكتابي مزيجاً من الكلمة، والصَّوت، واللون، والحركة، وكل ما يمكن أن تقدمه التَّقنية، وتعبر بواسطة أدواتها عن تلك الحواس والأفكار التي كنا فيما مضى نعبر عنها كتابة بالكلمة فقط.. الكتابة الآن هي مشروع ورشة إبداعية تتآلف من كل ما يمكن أن تبدعه الفنون الأخرى»[14].

ويؤكد مفلح العدوان وقوفه إلى جانب هذا النَّوع الجديد من الإبداع الأدبي، حيثُ أَوضحَ بأنَّ **الكتابة الجديدة عبر الفنون**، تَحْتاجُ إلى «تجاوز كثير من المراحل التي غفلنا عنها وسبقنا إليها مبدعو الدول المتقدمة، وتحتاج أيضاً إلى مواكبة، وعمل مركب يجمع بين بذرة الإبداع، والاجتهاد في استيعاب التقنية،

لأن هذين العنصرين أساسيان في تكوين تلك «**الموجة الرقمية الجديدة**» من المبدعين، والتي ستتكئ في إبداعها على الكتابة عبر الفنون، بعيدا عن الانضواء تحت يافطة عنوان 'الحرف وحده، بلا شريك له»[15].

إنَّ الدَّعوة التي يُعلن العدوان عنها، هي ميلاد إبداع عربي، تشترك كل الفنون في إنتاجه، وفيه إشارة إلى أننا مسبوقون في هذه الموجة على حدِّ تعبيره، إذاً الثقافة الجديدة التَّكنولوجية، والتي لعبت فيها **الصورة** دوراً أساسياً أدت إلى تطور كبير في مُنحنى تاريخ الأدب، إن لم يكن منعطفاً خطيراً. حيث يُؤكد الروائي محمد سناجلة أنَّ **العصر الرقمي** سيؤدي إلى موت **الأجناس الأدبية** التي كنا نعرفها سابقاً، مشيراً إلى أن هذا العصر سَيُنْتِجُ أدباً جديداً (مزيج بين القصة والشعر والمسرح والسينما والبرمجة) وهذا الأدب الجديد «قادرا على هضم كل ما سبق ومزجه مع ما توفره الثورة الرقمية من إمكانيات كبيرة لخلق جنس إبداعي جديد قادر حقا على حمل معنى **العصر الرقمي** بمجتمعه الجديد وإنسانه المختلف. نحن نشهد ولادة إنسان جديد بالضرورة سيخلق أدبه وإبداعه الخاص»[16].

لعلَّ هذه الأصوات تُعلن عن التأهيل النفسي وعن الاستعداد الثقافي للتَّغير في مسيرة الأدب، وتبشر بولادة أدبٍ جديدٍ هو **الأدب الرقمي** عبر الكومبيوتر، ونضيف إلى ذلك أن الثقافة المعاصرة ذاتها تُبَشر بميلاد جديد آخر هو **الأدب المرئي المسموع** أو **الأدب الشفهي البصري**؛ الذي تشترك فيه الفنون المختلفة في تكوين مقوماته وفي مقدمتها الصورة الحركية، ولكن انصرف عنه رواد النَّقد والأدب.

فلو أنَّنا دققنا النَّظر إلى ردود أفعال رواد الأدب والنَّقد من **ثقافة الصورة** عبر التلفزيون نجد أن مجمل الأبحاث تكشف عن ردود سلبية، فتتضح ملامح التَّخوف من سلبياتها على مستقبل الأدب المكتوب، قبل التَّعرف على إيجابياتها والتي هي كثيرة ومتنوعة. بل استقبلها معظم الباحثون بقدر ملاحظ من التَّحفظ،

بل ومن الرفض أحياناً. فتعاملوا مع **الصورة** بوصفها منجزاً غربياً[17]، وبأنها ثقافة غربية مرفوضة[18]، وصحيح أنها وسيلة اتصال ساحر، ولكنها غزو ثقافي فكري، ومن لوازمها إثارة الغرائز، وهذا الفريق لم يُكذبوا بوجودها ولكن وقفوا عند حدود القول بدون عمل، وهو أخطر موقف، وقفوا متفرجين يعلنون تارة بسقوط النُّخبة وبروز الشَّعبي[19]، وتارة بـ **موت الأدب**، فهناك إدراك لخطورة هذه الثقافة من قِبَل أصحاب هذا الفريق وهناك انفعال، ولكن دون تحريك. فصحيح أنك حيال كل جديد، تُدرك، ثم تنفعل، ثم تتحرك، ولكنهم أدركوا وانفعلوا، ثم لم يتحركوا (تدرك – تنفعل – تتحرك).

ونحن في هذه الورقة نُدين موقف هذا الفريق الذين نصبوا أنفسهم خُداماً للأدب والنَّقد لفترة طويلة ثم وقفوا متفرجين عليه وهم يُعلنون **موت الأدب**. فأول ما يعترضني في موقفهم هذا تخليهم عن الأمانة وخيانتهم الفكر. وسأقدم الدليل على ذلك، فالآن دقق النظر في هذه العبارة ملياً: «بإعلانه موت النقد الأدبي يبدو الناقد السعودي عبد الله الغذامي كما لو يحاول «إضافة» مِيْتَة أخرى إلى قائمة المِيتات التي اشتُرعت بدايةً عبر «نيتشه» لتتوالى خلال القرنين الفائتين، عن طريق عديد فلاسفة ونقاد غربيين، ميتات عدة»[20]. هذه العبارة لنبيل سبيع، وهو يحلل أطروحات كتاب **الثقافة التلفزيونية** لعبدالله الغذامي، وأضيف هذه العبارة أيضاً «الغذامي لا يقول بموت النقد الأدبي فحسب، بل والأدب بمفهومه العام أيضاً. ويتمثل هذا الموت تمثيلاً لا حصراً: النص المكتوب، النخب الثقافي، الرمزية، احتكار المعرفة، الوصاية». ثم يشير إلى كتَّاب موت الأدب.

ويستعرض نبيل سبيع من شارك من النقاد بالقول بـ **موت الأدب**[21] وكأنها مغامرة مثيرة. بالطبع إن الغذامي في كتابه المذكور أعلاه لم يصرح بموت الأدب، وإنما صرح بسقوط النخبة وبروز الشعبي. وليس من العدل أن نلصق به

مصطلحاً، لم يصرح هو به في الدراسة المذكورة أعلاه. وإن كان يشترك مع هذا الفريق في التخلي عن الأدب المصور، وفي ظل هذا التخلي سخر الله حماة آخرين.

ففي مقابل تخلى رموز النَّقد والأدب عن قيادة الفكر بالصورة، بَرَزَ رموز رجال الدِّين والدَّعوة لقيادة الفكر، فَنَصَّبُوا أنفسهم حماةً للثقافة، ورعاةً للأدب، وأنصاراً للدين. فلننظر إلى هذه الأسماء: الشيخ سلمان العودة، والشيخ عايض القرني، والدكتور طارق السويدان، والداعية عمرو خالد، هذه أسماء من أبرز من ساهموا بقيادة الفكر اليوم باستثمار **ثقافة الصورة**، فلكل اسم من هذه الأسماء **نجمٌ** في الإعلام المرئي اليوم، له رسالة يوصلها للأسرة الدولية، يُدافع ويُناصر ويَقُود أمة، ويتواصل معها تواصلاً حياً بالصَّوت والصُّورة، ولكلٍّ منهم برنامج بل عدة برامج يُخاطب فيه هذا **النَّجم**[22] الفكر من خلال الصورة، وهم أجْدَرُ النَّاس بِلَقبِ نجوم الفضائيات اليوم.

إن رجال الدعوة قدموا لنا مدخلاً يُمكننا الانطلاق منه، فمن واقع أن الشَّر المطلق لا وجود له في الكون، فإن **ثقافة الصورة** استطاعت أن تُقدم كل الخير للأمة الإسلامية والعربية، فالبطولة أن تضحك في الأخير، لا أن تضحك أولاً. فالثقافة ذاتها التي ألصقت الإرهاب بالمسلم، والتي أنتجت صوراً ضحلة لنماذج إنسانية في المجتمع المسلم، ادَّخرت النَّصر لرجال الدين في النهاية، لقيادة الفكر اليوم عبر الصورة بأشكالها. فهناك ما يقارب ثمانٍ وثلاثين قناة فضائية إسلامية، ولا يكفي وصفها بالإسلام بالتَّبعية، ولكن بوصفها تقود فكر أمة بأكملها، عبر شاشة من على سطح مكتب، فأصبح اليوم العالم بأجمعه سطح مكتب. واليوم تحتفل الأمة بقناة فضائية لنُصرة الرَّسول محمّد ﷺ، وما يصاحب تلك القنوات من إبداع يُبشر بنهضة الأمة على أعناق نخبة قيادات الفكر وسقوط التفاهي.

ومن واقع أن تأثير الفن أكثر بكثير من الكتاب الوعظي، فـ **الصورة** فن هذا العصر، ومحور نتاجه الأدبي والإبداعي، فالصُّورة قدمت للأدب وسيلة إيصال أسرع للأدب، وأصدق تأثيراً وهزاً للمشاعر، وطريقة للتفاعل مع النَّص لا نجدها في أي كتاب مقروء، لما لمسناها في هذا الواقع.

المحور الأول: مفهوم الأدب الإعلامي المرئي / الشَّفهي البَصري وخطابه المفتوح:

طالما أنَّنا سلَّمنا بأن عصر **ثقافة الصورة** قد أنتج أدباً خاصاً بهذا العصر وله سمات تكنولوجية تُعبر عن الثَّقافة السَّائدة في هذا العصر، لعلَّنا إذاً يَحِقُّ لنا طرح تساؤل كهذا، وهو: متى بدأ؟، وهل التفت إليه منذ بداياته؟ وما يُشترط في الرسالة الإعلامية لكي يتم اعتبارها أدباً؟

في حدود علمي، لم يلقَ الأدب **الإعلامي المرئي الشفهي البصري** وما يرتبط به من نظريات العناية والدراسة في السَّاحتين الأدبية والنَّقدية، لسببٍ بسيط ، لأنه لليوم لم يلتفت إلى مادته على أنها نتاج أدبي، بعكس ما حدث مع النتاج الأدبي عبر النت. ومعرفة الإمكانات التي يُقدمُها هذا النَّوع من النتاج الأدبي في فكر الأمة وتكوين ثقافتها سَيَفْرِضُ هذا أو يَدْفَعُ إلى ضرورة الوعي بأهمية نظريات نقدية تَخْدِمُ هذا النَّوع من النتاج الأدبي.

ولعلنا نشير بداية إلى بعض الأمور التي أسهمت إسهاماً كبيراً في تطور الأدب عبر عصوره المختلفة والتي في طليعتها الاكتشافات والمبتكرات الجديدة في مجال الخدمات الإعلامية. كظهور **المطبعة**[23]، وانتشار **الصحف** و**المجلات**، و**الراديو** و**السينما**، و**التلفزيون** و**الفضائيات** و**النت**، و**الهاتف المحمول**، فالخدمات الإعلامية كما ساعدت على ظهور أجناس أدبية جديدة مستحدثة، وأخرى ساهمت في تطويرها، أدت إلى انقراض بعض الأنواع الأدبية. وتشير بعض النتائج إلا أن التطور التُّكنولوجي سيشهد ولادة أجناس أدبية جديدة. وعلى

الرغم من تنوع الأجناس الأدبية وتعددها في العصر التكنولوجي يبقى الأدب السير ذاتي هو القضية المركزية والأهم لدينا. ولكننا نسعى إلى تحديد مفهوم للأدب الإعلامي المرئي المسموع، ونحدد مقوماته من خلال أجناسه الأدبية.

ومن ناحية تاريخيِّة، فإن هذا النَّوع من النتاج الأدبي بدأ مع مَطْلع القرن العشرين، وازدهر مع مطلع الألفية الثالثة[24]، وقد ساعد على ازدهار هذا النَّوع من النتاج الأدبي مجموعة من العوامل، منها: انتشار **الفضائيات** كوسيلة إعلامية، وتنافس تلك الفضائيات على إحراز التَّأثير الجماهيري الأكبر. ورافق هذا الانتشار تطور مجالات الاتصالات والمداخلات المباشرة من قِبَل المتلقي عبر التليفون ورسائل الفاكس والجوال والبريد الالكتروني، كما ساعد إسهام النت إسهاماً فعالاً في ردود الفعل السَّريعة، واستطلاع الرأي العام في حقيقة هذا النتاج الأدبي. وجاذبية هذا النَّوع من الأدب تكمن في سهولة التواصل بين المبدع والمتلقي، بحيث أصبح النص المصور الوسيلة الأولى للترفيه والإشباع المعرفي والثقافي، وغاية قصوى للاندماج الجماعي بالعالم. وقوة التأثير للرسالة تكون بحسب الإشباعات التي يُحققها للجمهور.

وهذا النَّوع الجديد من الإبداع له سماتٌ جديدة تُمَيّزُه، وله سِماتٌ مشتركة مع الأدب المكتوب، أمَّا فيما يَخُصُّ سمة **الأدب الإعلامي المرئي/ الشَّفهي البَّصري**، فيقترب كثيراً من سمات الأدب المكتوب، فيما عدا استخدام الصورة المرئية والأفلام، وكلنا يعرف أن دراسة تطور **النَّظرية الأدبية** في ماهية مادتها مرت بعدة مراحل[25]، و**العمل الأدبي** كان على مر تلك المراحل يشترك في سمات تُمَيّزهُ عن الكلام العادي اليومي، وعلى الرغم من تَنَوع الدِّراسات وكثرتها في هذا المجال كان من الصَّعب الاتفاق على الهوية المحددة لمادة **الأدب**، ولكن تتفق معظمها أن مصطلح أدب من شأنه أن يُثير اللذة أو الاهتمام عند السَّامع أو القارئ، وهو كلام يُرَادُ له أن يستمر وبالتالي فهو أكثر فنية من الكلام اليومي[26].

ولعلنا، إذاً، تمشياً مع عبارة تودروف، بأن **الأدب** هو كيان يُحدده السِّياق الاجتماعي والتَّاريخي. وعبارة حنا عبود الذي يرى فيها أن **الأدب** سلعة والسِّلعة لا تظهر إلاّ لتلبية حاجة. نصوغ مفهوماً لـ **الأدب الإعلامي** يُعيننا هذا المفهوم على الوصول إلى مفهوم محدداً للسيرة الذاتية التكنولوجية المعاصرة.

كل ما سبق طرحه أعلاه إذاً يسوغ لنا أن نربط بين الأدب المكتوب والأدب المصور من حيث المبدأ بأن كلاً منهما فنٌ يرتقي عن الكلام العادي، وإن الرسالة في الأدب الإعلامي المرئي تتطلب أكثر من وسيلة اتصالية الكلمات والصور والحركة والإشارات (النص، الصوت، الصورة). فما العلاقة بين نوعية الأجناس الأدبية والوسائل الاتصالية السائدة؟، وما هي الأجناس الأدبية التي يمكن أن نعدها نتاج الأدب الإعلامي المرئي المسموع؟

يقسِّم بعض الباحثين وسائل الاتصال الجماهيري التي تعتمد على التُّكنولوجيا إلى ثلاثة أنواع، **المطبوعة Printed Media** التي يعود تاريخها إلى منتصف القرن الخامس عشر، وتشمل الكتب والصحف والمجلات. و**الالكترونية Electronic Media**، وبدأت في نهاية القرن التاسع عشر، وازدهرت في القرن العشرين، وتشمل الراديو والتلفزيون والمسجلات الصوتية ومسجلات الفيديو، ويضيف إليها البعض **الشبكة العنكبوتية الدولية World Wide Web.** و**الفوتوغرافية Photographic Media**، أو **الكيميائية Chemical Media،** وتعود لعام 1888م، وتشمل الأفلام السينمائية[27].

ومهما تكن نوعية الوسَائِل السَّائدة، فإنها سَتُؤَثِّر على الطريقة التي يرى النَّاس بها العالم. فقبل اختراع الصحافة المطبوعة، كان النَّاس القبليون/ أفراد القبيلة، أناساً اتصاليين ذوي توجه سمعي. فقد كانوا قريبين من بعضهم عاطفياً وسمعياً وشخصياً. وقد عزَّز وشَجَّعَ استخدام ألف باء، عادة تصور البيئة بطريقة حيزية (**مكانية**). وخلقت تكنولوجيا (جوتنبرج) اختراع الطباعة تفجراً في

المجتمع بفصل وتفريق الفرد عن الآخر. وأما العصر الكتروني، فقد خلق تفجراً ردّ العالم مرة أخرى إلى كونه قرية عالمية، حيث تم اختراع أجهزة الاتصالات التي تصل بين أطراف العالم وبشره[28].

ووفقاً لهذه العلاقة بين الأدب والتَّقدم الحضاري فقد ساهم التَّطور الإعلامي في ظهورِ أجناسٍ أدبية إعلامية مرئية، فظهر في مادة الإعلام المرئي البصري نتاج أدبي يشبه إلى حدٍّ كبير النتاج الأدبي المكتوب، وبعضها في كتب تاريخ الأدب تعرف على أنها أهم الأجناس الأدبية، فالمادة الإعلامية مزيج من الأجناس الأدبية القديمة والحديثة، كالمساجلات الشعرية، وفن **النقائض**، وفن **المناظرات**[29]، و**الخطب**، و**المواعظ** إلى جانب ذلك فن **الدراما من الرواية والقصة والمسرحية** الممثلة، والفن **الشعبي** القصصي والشعري كبرنامج سالفة وقصيدة. وظهر **فن السِّيرة** بكل أنواعه وأشكاله من أدب الرِّحلة إلى السِّيرة الغيرية إلى الأدب الاعترافي، والمذكرات الوثائقيّة، والوقائع اليوميّة الجديدة.

كما ظهرت برامج تشبه الأسواق الأدبية القديمة كسوق عكاظ والمربد؛ التي يكون بها لجان تحكيم تنظر في قيمة المادة الأدبية المطروحة، كبرنامج **شاعر المليون** و**شاعر الشعراء**. وظهرت أجناس أدبية لها طابع حديث كان للصورة فيها سحر عجيب في جذب الطفل وهو **أدب الطفل** من **قصص الأطفال** و**الأناشيد** و**الفوازير** وهي تشبه فن **الأحاجي** و**الألغاز** في كتب الأدب.كما ظهر الأدب الساخر بمشاهد تمثيلية قصيرة.

كما ظهرت المسامرات الأدبية بين الأدباء والشعراء، والحِلَق التَّعليميَّة، وهي تشبه المسامرات الأدبية التي وصل إلينا الكثير منها في الكتب والتي عدّها النقاد والباحثون من أمهات الكتب الأدبية، وكانت تأخذ طابع الجمع بين مختلف الفنون، ولا تأخذ منهجية واضحة في التأليف. فها هو العصر الحديث يقدم لنا الموسوعة الأدبية المرئية المسموعة بكل أنواع الفنون الأدبية.

هذه بعض الأجناس الأدبية المرئية البصرية، فهل يُمْكِنُنَا أن نُطلق على الأدب الإعلامي المرئي المسموع بأنَّه خطاب مفتوح؟ بحيث أنَّه يَضُمُّ الأدب الفصيح والشَّعبي على حدّ سواء.

فيمكننا أن نصوغ مفهوماً للأدب الإعلامي المرئي بأنَّه هو «فنٌ بالأفلام والصُّور لمجموعة من القَصَص الحقيقيّة والخياليّة، وقصص الأطفال المصورة والبرامج الموسيقية والدرامية، ويُحَقِّق إشباعات لدى الجمهور مرتبطة بحاجات عاطفية أو معرفية، ويؤدي مجموعة وظائف في أهمها الوظيفة التَّرفيهية».

لو تأملنا التَّعريف السابق أعلاه، وحاولنا أن نحدد مقومات الأدب الإعلامي المرئي، فنجد من أهمها: الصوت والصورة والحركة في صياغة شكل النَّص، بوصفه أدباً شفهياً، الذي يميزه عن الأدب المكتوب ذي الحروف الساكنة[30]، وقراءة نصه تتطلب استراتيجية معينة يتعامل معها القارئ الناقد[31] **فالأدب المصور،** هو: «عمل أو نص قولي مصور مرئي له قوانين مخصوصة، ومعترف بفنيته، بحيث لا تتحدد فنيته فقط بواسطة الخصائص البنيوية أو اللفظية الملازمة له، كما في الأدب المكتوب، شعراً كان أم نثراً، وإنما يتحدد بصياغة فنية شكلية مخصوصة معترف بها إعلامياً واجتماعياً على أدبيته، ويكون الهدف من صياغته أداء وظيفة في الحياة الاجتماعية، وقوام هذا الإبداع التفاعل؛ وقيامه على مبدأ التَّفاعل الاجتماعي والثَّقافي، وقدرة جعل نفسه جزءاً من ثقافة الأمة وأدبها».

لعله تبين لنا إذاً الخدمات التي قدمها الإعلام المرئي اليوم للأدب، خدمات كبيرة، وأصحاب الخطاب الدعوي استخدموا الصورة لصيانة كرامة الأمة الإسلامية، ولكن مطلوب تعاون أدبي ونقدي لصيانة كرامة الأدب العربي اليوم، فأين أصحاب الخطاب النقدي؛ لكي يتبنون خطاباً نخبوياً راقياً للأدب اليوم، بعقد مسابقات في مجال الرواية والقصة والشعر الفصيح، يتواصلون به

مباشرة مع الجمهور المتلقي، ويتفاعلون مع النصوص تفاعلاً إيجابياً، لترتقي ثقافة الصورة من المسابقات الغنائية لصناعة مطرب، إلى صناعة كتّاب وشُعراء ونقّاد عرب.

المحور الثاني: دوافع ظهور الأدب الواقعي الإسلامي المصور في الأدب الإعلامي المرئي:

ونحن نصوغ مفهوماً للسيرة المصورة، لابد من توضيح العلاقة بين **ثقافة الصورة** وفن السيرة، وما هي دوافع ظهور هذا الفن في الإعلام المرئي؟، ونستنتج كذلك نوع الخطاب الذي يستوعب فن السيرة الذاتية الإعلامية، وطبيعته، وخصائصه.

ولكن لعلنا نشير إلى أنَّ مصطلح **سيرة ذاتية**[32] أثار إشكالية كمصطلح في الدراسات العربية والغربية على السواء، وتذبذبت الدراسات في استخدام مصطلحات عدة كـ **الترجمة الذاتية**، و**الترجمة الشخصية**، إلى جانب تداخل مصطلحات داخل دائرة الجنس الواحد، فروعاً من السيرة، كالمذكرات واليوميات والاعترافات، والرحلة، إلى جانب تداخل جنس السيرة بأجناس أخرى، فظهرت السيرة الذاتية الروائية، والسيرة الذاتية الشعرية، والسيرة الذاتية التاريخية.

بل إن بعض الدراسات رأت أن فن **السيرة الذاتية** بمفهومها الحديث فن مستحدث نشأ في الغرب[33]. فكل ما يتعلق بهذه الإشكالية قد سبق وناقشناه وخرجنا بنتيجة مؤداها بالتسليم بوجود فن السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم، أما السيرة الذاتية النسائية فقد بدأ ظهورها في الأدب العربي الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر.

ولكن ما يمكن طرحه ها هنا، هل **السيرة الذاتية المصورة/ الشفهية البصرية** هي أيضاً عُرضة للنقاش والتنازع بين النَّقاد والدارسين حول النشأة والظهور؟، هل هي فنٌ أدبي عربي النشوء أم غربي؟ قد يكون هذا، ولكنه ليس

محط اهتمامنا حالياً، وقد نؤجله إلى بعد، حين أن نوضح مفهوم **السيرة الذاتية الشفهية البصرية** كمصطلح في الأدب الإعلامي المرئي العربي.

وما يمكن أن تقع فيه هذه الدراسة هو التَّذبذب في استخدام المسميات لذات المصطلح، ما بين سيرة ذاتية **بصرية شفهية**، أو سيرة ذاتية **تكنولوجية**، أو سيرة ذاتية **إعلامية**، أو سيرة ذاتية **معاصرة**، أو سيرة ذاتية **مصورة**، أو السيرة الذاتية في عصر **ثقافة الصورة**، أو سيرة ذاتية **تلفزيونية**، أو السيرة الذاتية **الكلامية**، وإلى أن يستقر مفهوم المصطلح قد نستعين بكل تلك المسميات.

لعلنا إذاً نطرح هذا التساؤل، وهو: ما هي العلاقة بين انتشار برامج **السِّيرة الذَّاتية** في الفضائيات العربية وانتشار **تلفزيون الواقع**؟!! في طرح مثل هذا التساؤل نريد أن نوضح أسباب ظهور **الأدب الواقعي الإسلامي المصور**، والعلاقة التي تربطه بتلفزيون الواقع.

وقد يتساءل البعض، هل ينقسم الأدب إلى أدبٍ واقعي وآخر غير ذلك؟، في طرح مثل هذا التساؤل كذلك، لا نسعى إلى دراسة تقسيم **الأدب** إلى واقعي وخيالي، ولكن نطمح إلى تصنيف **السِّيرة الذَّاتية** إلى **الأدب الواقعي** مهما يُستحدث فيها من استخدام أساليب الأدب الخيالي. ولعلَّه من المعروف على مرّ تاريخ الأدب العربي أن أهم قضية في تراث السيرة الذاتية وحاضرها، أن خطابها مطابق للواقع وليس خطاباً خيالياً محضاً.

فالسيرة الذاتية إذاً الفن الأول الواقعي بامتياز بين الفنون الأخرى، ففي عصر **ثقافة الصورة** فإنَّ نظرة المثقف المعاصر/ أصحاب الخطاب الدعوي إلى ضحالة محتوى القنوات الفضائية، دفعت ببعض القنوات الجادة في منظومة القنوات العربية الفضائية إلى الاهتمام بفحوى المادة التي تُشكل ثقافة الأمة الإسلامية اليوم، وإعادة النَّظر في أنواع البرامج التي يبثها التلفزيون العربي المسلم، محاولةً الارتقاء بمستوى الإنتاج الفكري للبرامج التلفزيونية، وسعت إلى

إبراز الوجه الحضاري لطموح الإنسان المسلم من خلال المساهمة الجادة في إيصال صورته الحقيقية ورسالته للعالم أجمع من خلال جهاز تقني وبشري متكامل.

وحظيت برامج **السيرة** باهتمام أكبر عن سواها، في تلك القنوات، وبكل فروعها وأشكالها المختلفة، سواءً بإحياء التراث العربي الإسلامي في مجال **السيرة**، والعمل على إبراز المثل العليا للدين الإسلامي الحنيف، من خلال التعريف بأمجاد الإسلام وسيرة أبطاله وقادته[34]، أو من خلال إبراز نماذج إنسانية معاصرة حققت نجاحات في مجتمعاتها، وتكون بِمَثَابَةِ **القُدوة** أو **النَّموذج الأمثل**، لِتُحْرِز **النُّجومية** في سَمَاءِ الثَّقافة المعاصرة[35].

ففي عصر **ثقافة الصورة** سَوَّقَت الكثير من القنوات الفضائية لرواج نماذج ضحلة وخادعة لِتُصبح نماذج لها تأثير قوي في المجتمعات العربية، وتُعْرَض حياة تلك النماذج البشرية بطريقة جاذبة، ومثيرة لِتُمثل صورة **البطل** و**النَّجم** في المجتمعات العربية المسلمة. كصورة (السوبر ستار)، وفي المقابل أخذت **ثقافة الصورة** تنحى بالمجتمعات العربية منحى جديداً، منحى يُخَالِفُ المسار السائر عليه في كتب تاريخ الأشخاص في الأدب العربي، فأخذت تُؤَصِّلُ إلى سقوط نماذج مقدسة لا يمكن مساسها من قبل والتَّطاول عليها كشخصيات الحكام والملوك والشَّخصيات السِّياسية الهامة[36]، في مقابل صعود ونجومية نماذج ضحلة.

في بداية الأمر تعامل المتلقي مع تقنية الصورة الفضائية بشكل مذهل وانبهار وتعجب، ثمَّ اتبعه تضليل للفكر، بحيث ظهر ما يشبه كسراً للمألوف وانقلاباً للصورة، وظهر ما يمكن تسميته بـ **التَّقليد المذموم** للنماذج. ولكن وعي بعض أصحاب الفكر المستنير لهذه الظاهرة، دفع إلى توضيح الصورة الحقيقة وظهور ما يمكن تسميته بـ **النَّمذجة**؛ عن طريق قنوات تروج هي الأخرى

لشخصيات بوصفها **نماذج إنسانية** راقية يُحْتَذى بها، كشخصية الرجل الداعية، ورجل الاقتصاد، والأديب والمفكر. وكما تخصصت قنوات لإبراز نماذج **التَّقليد المذموم**، تخصصت قنوات عربية إسلامية لنجومية **النَّمذجة**؛ بهدف خلق نماذج إيجابية في المجتمع يُستَفَادُ من تَجَارِبِهم وقصصهم في الحياة، وقناة **المجد**، و**اقرأ**، و**الرسالة** في طليعة تلك القنوات، على سبيل التَّمثيل لا الحصر.

وما نقصده **بالنَّمذجة**[37] هي: المحاكاة والتقليد لنماذج من حياة العظماء الذين حازوا جانباً كبيراً من الكمال في صفاتهم، والذين أثَّروا في عصرهم والأزمنة المتتالية بحيث ساروا بمركب الحضارة العالمية والعلمية وِفق آرائهم وأفكارهم النَّموذجية الصَّحيحة. وِفْقَ هذا التَّعريف الاجتهادي، سارت القنوات العربية الإسلامية بتصحيح النَّسق المألوف في صورة **النَّموذج**، و**النَّجم**، و**البَّطل** في الإعلام العربي المعاصر. وسعتْ جاهدةً في سبيل صناعة هذه الصورة النموذجية وفق مبادئ إسلامية، وزيادة تأثيرها في صفوف النَّاس. من خلال مهارة **قدرة الإقناع** التي تُمكن الشَّخص من تكوين صورة **النَّموذج** في أذهان الناس بمشاربهم المختلفة.

إن السيرة **الذاتية المرئية المسموعة** سعت إلى **النَّمذجة**، فهل يتوقف نجاحها على قدرة الإقناع والتأثير؟، وما هي أسباب ظهور **السيرة الذاتية** في الأدب الإعلامي المرئي المسموع بوصفها أحد أهم فروع الأدب الواقعي؟، وبمثال بسيط نستعين به لإثبات هذه النقطة الإشكالية في السِّيرة الذَّاتية المعاصرة، فقد ظهرت السيرة الذاتية بوصفها فناً واقعياً معاصراً كردةِ فعلٍ لموجةٍ أكبر وحادة وخطيرة، كانت تقوض في أركان المجتمع المسلم، وهو ظهور ما يُعرف بـ **تلفزيون الواقع**[38]، وبرامجه التي تسعى إلى خلق **النَّجم** في المجتمع العربي المسلم، وهذا النَّوع من البرامج منقول عن الغرب[39]. والتي أطلق عليها البعض بتلفزيون **بيع الأحلام الجماعية أو تلفزيون المخدر الهادئ أو تلفزيون القمامة أو الزِّبالة** «Trash TV»[40].

ووقف العلماء والمصلحين مُحذرين من أمثال هذه البرامج التي تخلق صورة **النَّجم**، والبطل أو تلك البرامج التي تندرج تحت ما يسمى بـ **تلفزيون الواقع**. ولكن أمام جاذبية هذه البرامج، لم يكن التَّحذير وحده نافعاً، فحاول فئة من المفكرين ورجال الدَّعوة الإسلامية، في إيجاد البديل، في محاولة منهم فهم رغبة الجمهور، وخصوصاً فئة الشَّباب، فظهرت قناة **زواج**[41] بهدف تخريج شباب من المتسابقين ليكونوا فرسانا في شتى مجالات الحياة. ولكي تستقطب ملايين المشاهدين من فئة الشباب، كردة فعل لتلك البرامج الواقعية التي راجت بين فئة صغار السِّن والتي تلعب في هوى الشَّباب وفكره، وتسير على منوال منهجية تلك البرامج المنقولة عن الغرب، والتي أصبحت سائدة في الثقافة العربية[42].

فظهرت في القنوات العربية ذات الاتجاه المحافظ، برامج تعرض لحظات واقعية يومية في حياة الناس العاديين في مواقف مرتجلة، والتي كانت تُمَيِّزُ التلفزيون الأميركي بهذه النوعية، وانتقلت مؤخراً بين القنوات الفضائية العربية، لتنتقل إلى دائرة أضيق قطراً، إلى القنوات الإسلامية وتتميز تلك البرامج بأنها تحقق أرقاماً قياسية في نسب المشاهدة بين الأمريكيين، وحققت نفس النَّجاح على الشَّاشات العربية حيث إنها أكثر جذباً للمشاهدين، بالإضافة إلى المردود المادي الخطير من جراء التَّفاعل الجماهيري بالاتصالات مع تلك الشَّريحة من النَّاس. بالرسائل (المسجات) والتَّصويتات.

وبما أنَّه أصبح الذوق العربي العام يميل لتلفزيون الواقع، ويميل أيضاً إلى البرامج ذات التَّفاعل الجماهيري، ويؤثر حياة الأشخاص والصور الواقعية المثيرة. وبما أن السَّائد في القنوات لم يكن هو النَّموذج المقبول لدى الطبقة المثقفة، فحينها تأتي القدرة على الإقناع على رأس المهارات التي يتوجب أن يحصلها الإعلامي الذي يخاطب الجماهير. والإقناع هو: «الاستراتيجية التي تمكن الشخص من نقل الجمهور المستهدف من موقف معين إلى موقف آخر

يريده القائم بالاتصال. وقد ينصب الإقناع على تغيير الرأي أو تغيير الاتجاه أو تغيير السلوك القائم لدى الجمهور وإبداله برأي أو اتجاه أو سلوك جديد»[43].

وهذا بالضبط الذي قامت به القنوات ذات التَّوجه الإسلامي، وفي طليعتها **قناة المجد**، ثم تبعتها قنوات دعوية أخرى، فقد استطاعت قناة **المجد** من بين كوكبة القنوات الأخرى بأنّ تكون واحدة من أهم القنوات التي فرضت هيمنتها بالرأي، لِتُمثِّل تياراً إسلامياً ضد القنوات الأخرى ذات الرأي المخالف، وأصبحت قناةً لها جاذبيتها، بين طبقة النُّخبة والمثقفين والشَّباب. وعلى الرغم من استثمارها لـ **لصورة** بمنهج يخالف القنوات الأخرى التي استخدمت أساليب عدة، لجذب الجمهور، ومن أهمها الإثارة الحسية باستخدام الصورة، فهي القناة الوحيدة التي لا تظهر على شاشة قناتها امرأة، ومع هذا نجحت نجاحاً كبيراً في قوة التأثير والإقناع في استقطاب قاعدة جماهيرية كبيرة في وقت قياسي. واستطاعت معالجة الأخبار في ظروف الأزمات بنجاح، كحملات الإرهاب، والصَّراعات الدولية، والكوارث الطبيعية، ونُصرة النَّبي محمَّد ﷺ.

فما هي مقومات نجاح قناة عربية مسلمة، بحيث تحتل مكانة فكرية واضحة المنهج والطريقة والأسلوب؟ إن قناة المجد القناة العربية الأولى التي حازت الثقة في مصداقية المعلومات الإسلامية التي يتلقاها الجمهور، والحقائق التي يتغذى منها الفكر العربي، من شخصيات معروفة في العالم الإسلامي، كما استطاعت أن تُمثل الفكر العربي المسلم، بل وتتصدى للغزو الفكري الغربي، بل ونصبت نفسها حارسةً للقيم الإسلامية ومدافعةً عنها. كل ذلك عن طريق قوة التأثير بالإقناع، وبتأصيل مفهوم **النمذجة**. وفتحت الباب لطموحات أكبر، ولتنافس شريف.

إن قناة **المجد** مسكت بمفاتيح النجاح عن طريق معرفة ما الذي يعطيه الإعلام للجمهور. ففي الأعم الأغلب هدف من يظهر على الشاشة **الشهرة**، وأن

يكون معروفاً وأن يكون نموذجاً. ومن إيجابيات الشهرة أن يكون موضع ثقة من الذين يقابلهم، ويصبح موضع تكريم وحفاوة. بل إن «مجرد العمل في الإعلام يعطي لصاحبه صورة الإنسان الحديث ويكون نموذجاً»[44].

فالإنسان المسلم والرجل المثقف، ورجل الدين على نحوٍ خاص، أصبح يُدرك كيفية التَّصدي للتحديات الفكرية القادمة من الغرب، فتعامل معها بالمثل عن طريق **ثقافة الصورة**، وكان للنمذجة عن طريق السيرة دوراً فاعلاً في تشكيل الوعي الفكري والحضاري لشخصية العربي المسلم، فاستطاعت قناة المجد أن تخلق نجوماً وأعلاماً للشخصية الإسلامية الناجحة، بالتعرف على حياتهم ونجاحاتهم، وعرض سيرهم بطريقة مشوقة وجاذبة.

فمطالب الإنسان الحضاري اليوم كان حاضراً في خطة سياسة قناة المجد[45]، وتبعتها القنوات الإسلامية بعد ذلك كقناة **الرسالة**. فبعد أن أصبح الإعلام الغربي وحده هو القوى المهيمنة على الفكر العربي أصبح **الإعلام العربي الإسلامي** هو الآخر يمثل قوى مماثلة، بل ويتصدى له أيضاً،. وفن السيرة من أهم الدعائم التي نهضت عليها تلك القوة.

إذاً، ومن خلال الطرح السابق أعلاه، يمكن أن نَصوغَ مفهوماً **للسِّيرة المصورة** بأنها «سرد ذاتي شفوي مصور لشخصية معروفة يُبَثُّ عن طريق الإعلام المرئي في حلقات، أو في حلقة واحدة، يعرض لجوانب حياة الفرد الشخصية أو العامة، في شكل حوار».

من خلال التَّعريف المقترح أعلاه فإنَّ مقومات السيرة الذاتية البَّصرية تنقسم إلى نوعين: الأول منها مقومات بشرية، والثاني مقومات تكنولوجية. والقسم الأول يضم العناصر التالية: (صاحب السيرة – طاقماً إعلامياً – مشاهد). والقسم الثاني يضم هو أيضاً عناصر منها: (الكاميرا – أماكن للتصوير – مؤثرات صوتية – قناة فضائية تتحكم في البعد التقني ونوعية

الضيف). فمفهوم السيرة الذاتية المصورة لها طاقم إعلامي كامل يسعى إلى توثيق حياة ذات رئيسة، بعقد صريح. وأهم ركيزة تعتمد عليها المقومات التكنولوجية، مفهوما **الدِّعاية** و**الصدق**.

ولعلَّنا نتفق بأن السِّيرة **الذَّاتية المصورة**، بفروعها المختلفة فن أدبي لا يمكن للذات التَّفرد في إنتاجه، فهو عمل **جماعي** مشترك، الذات فيه محور هذا العمل الجماعي، ولكن لا يُعدُّ إبداعاً فردياً خاصاً كـ **السيرة الذاتية المكتوبة**، وقد يتبادر إلى الذهن بأن الكتاب المنشور، كذلك يعمل فريق كامل على طباعته ونشره، هذا صحيح، ولكن العمل الإبداعي المصور والسيرة الذاتية تحديداً، تتدخل عناصر أخرى في رسم حياة الذات، لا كمادة فلمية فقط، ولكن هناك مداخلات أخرى تتناول حياة الشخصية، كرأي زملاء المهنة، أو الأصدقاء، أو معلومات خارجية يطرحها المذيع، وقد تكون هناك مداخلات من قِبَل أشخاص يخالفون تيار الشخصية المستضافة، الفكري أو العقدي.

إذاً من خلال هذا الطرح ينشأ لديك نوعين من ردة الفعل، الأول الامتنان لهذا التسخير العلمي الجبّار، ثانياً الامتنان لمن ساعد على وجود هذا الفن. ففي مجال السيرة الذاتية المصورة بالأفلام اليوم، من الذي زاد من ظهور هذا الفن في الأدب الإعلامي المرئي وفق معايير أدبية نخبوية؟ أهو الخطاب الدعوي أم الخطاب النَّقدي؟

إنَّ وعي أصحاب الخطاب الدعوي، بتدليس أو سقطات الطاقم الإعلامي في المادة التي يبثها للفكر الإسلامي، وانتفاعه من ثقافة الصورة بقصد تشكيل وعي فكري إسلامي، من أهم الأسباب التي ساعدت على ظهور الأدب الواقعي في الأدب الإعلامي المرئي، وفن السيرة أو ما يُسمى بأدب النخبة، هو أهم فروع الأدب الواقعي، بل إن فنَّ السِّيرة تعلو فيه رأس الهرم وتشمخ في القمة في الأدب المرئي وبأشكالها المختلفة. بل هي أم الفنون الأدبية في الأدب العالمي في الوقت الراهن.

المحور الثالث: الأنماط البنائية لخطاب السيرة الذاتية في الإعلام المرئي:

وكما في دراسات الأدب المكتوب تتداخل أجناس أدبية بأخرى، فكذلك هو الحال في جنس السيرة الذاتية الإعلامي، فقد يكون هناك خلط بين البرنامج الحواري والحوار السير ذاتي[46]. فإن تعدد أشكال السيرة في الإعلام المرئي قد يدعو إلى تداخل بعض برامج السيرة مع البرامج الحوارية الأخرى؛ لذلك أهم الوسائل للتفريق بين البرنامج السير ذاتي والحواري **العقد الصريح** الذي يعلنه المذيع في بداية البرنامج، أو الخطة التي يسير وفقها البرنامج، لاستيضاح قضية مطروحة، أو توضيح قضية تتعلق بالضيف.

فبمثال بسيط يقدم المذيع فهد السنيدي[47] برنامجين على قناة **المجد** الأول **صفحات من حياتي**[48]، والآخر **ساعة حوار**[49]، فكيف نفرق بين البرنامجين بحيث نصنف البرنامج الأول من برامج السيرة الذاتية، والبرنامج الآخر من برامج الحوار السياسي الفكري.

إنَّ برنامج **صفحات من حياتي** هو برنامج يعرض التجربة والحياة العملية التي أمضى فيها الضيوف مسيرة حياتهم – وهم غالباً من كبار السن[50] – حيث يقوم المذيع فهد بالتنسيق معهم وإعطائهم فكرة عن البرنامج وأهميته وما الذي يريده منهم، وفكرة هذا البرنامج تنطلق من واقع أن تجارب الرجال والمواقف والسير لها أثرها الكبير في توجيه الأمة وصياغة فكرها والاهتمام بسير حياتهم ومن واقع الاستفادة من هذا السير.

في حين بدأت فكرة برنامج **ساعة حوار** عندما بدأ العدوان على العراق، حيث فكرت إدارة قناة **المجد** في برنامج حواري يستضيف الإعلاميين والمفكرين السعوديين، الذين لم يخرجوا للناس في قنوات أخرى، فكان هذا البرنامج، ثم تطور في فكرته وطرحه حتى أصبح حواريًا مفتوحًا، وقد استضاف البرنامج

شخصيات لم يشاهدها الناس في أية وسيلة إعلامية، وكان أول ظهور لهم على شاشة فضائية في هذا البرنامج[51].

إذاً منشأ التفريق العقد الصريح ومنهجية البرنامج التي يسير وفقها، وضمن منظومة القنوات العربية في المجال الإخباري اهتمت بعض القنوات بعرض تقارير عن سير الأشخاص حتى في الأخبار[52]، لذلك سنعرض بشكل سريع أشكال السيرة الذاتية بكل أنماطها في الإعلام المرئي. فمن المفترض أن ما يُحدد شكل الجنس الأدبي الذي يَسودُ في عصر ما، طريقة تلقي هذا الجنس، فهناك تلقي العامة وتلقي الخاصة لنوع الجنس الأدبي، وِفق هذين المسارين تظهر الأجناس الأدبية التي تُحددها الوسيلة للانتشار. ففي البداية وِفق وسيلة تلقي الجنس الأدبي نَودُ أن نُصنف أنماط **السيرة الذاتية** في عصر **ثقافة الصورة** إلى ثلاثة أصناف:

التصنيف الأول: يحمل طابع الثّقافة العربية المألوفة.

التصنيف الثاني: نماذج مستوحاة من الثقافة الغربية.

التصنيف الثالث: نموذج يزاوج بين طابع الثقافة العربية المعاصرة والثقافة الغربية.

إن هذا التصنيف للسيرة في الأدب الإعلامي يُقسم السيرة إلى سيرة نخبوية، وسير عامة، وسير ضحلة منبوذة، وهذا التقسيم تفرضه الثقافة الإسلامية، فمن أهم أسباب تراجع السيرة الدرامية في فئة بعض النُّخبة، لأن **ثقافة الصور** تشيع في المجتمع المسلم ظاهرة السفور، وتشيع صورة اختلاط المرأة بالرجل وهي سبب رئيسي، وقف في وجه السير الدرامية، استناداً على قول رسول ﷺ: «إن العين لتزني وزناها النظر». فكما في الأدب المكتوب «لا يستطيع أي مفكر أن يُنكر دور الأدب 'المكشوف' في إفساد الأخلاق وانحرافات العواطف»[53] فكذلك هو الحال في الأدب الإعلامي المصور المرئي.

ومن ثمَّ، فإن القالب الأساسي للسيرة هو القالب الحواري المألوف، ولكن هناك القالب الأدبي كالروائي الدرامي، وهناك القالب الوثائقي، وقالب الرحلة، وقالب الوقائع اليومية الجديد. وما يُحدد هذه الأنماط أو الأشكال، بالإضافة إلى المنتج الإبداعي، الشريحة المتلقية لهذا النوع من الإنتاجية.

وبلمحة عامة يمكن أن نُمثل لبعض أنماط السيرة الذاتية في عصر **ثقافة الصورة** بفروعها المختلفة الفردية أو الغيرية، المعاصرة أو التاريخية بالأنماط التالية:

1 – نمط المسلسلات والأفلام لشخصية واقعية تاريخية أو معاصرة.

2 – نمط الأفلام الوثائقية.

3 – نمط البرامج الحوارية في الاستوديوهات، أو في بيوت الشخصيات ذاتها.

4 – نمط الأخبار الوثائقية في الأخبار.

5 – نمط الرحلات.

6 – نمط الوقائع اليومية.

وفي ظل **ثقافة الصورة** المعاصرة وبروز نماذج إنسانية وسقوط نماذج أخرى، تهافتت أقلام كُتَّاب الدِّراما وأموال المنتجين في إنتاج **دراما** تُعيدُ قراءة تاريخ الأشخاص العربية بشكل واقعي، ومهما يشطح خيال الكاتب في كتابة حياة بعض الشخصيات التاريخية أو المعاصرة، فيتعامل المتلقي معها، في الأعم الأغلب، على أنها مادة وثائقية حقيقية[54]، وهي بمثابة **السيرة الغيرية** في الأدب المكتوب. بل أصبحت **المسلسلات التاريخية** الركيزة الأساس، التي يستقي منها الجماهير حياة الأشخاص، وكأنها وثيقة أو مرجعية تاريخية. كشخصية الزير سالم. ولعبت بعض الأفلام دور الرجل الداعية إلى الإسلام كفيلم الرسالة للمخرج العقاد.

وسواء لهثت **الدراما التاريخية** وراء التَّوثيق، أو تمجيد الأسماء، أو تزييف الواقع، فقد تعامل معها المتلقي العادي على أنها مادة تاريخية واقعية، والمتلقي الخاص ببعض الحذر وإثارة الشكوك[55]. ولكن في النهاية استطاعت **الدراما التاريخية** أن تستقطب اهتماماً جماهيرياً كبيراً. وكذلك استطاعت السينما[56] أن تكون وسيلة تفرض نفسها للسواد الأعظم من الجماهير، كونها أفضل أداة للدعاية والتَّوجيه وتكييف الرأي العام وتجييش العواطف. ويُعد فيلم **عمر المختار** الوثيقة الأولى لحياة الشهيد عمر المختار.

المحور الرَّابع: الإشكاليات الفكرية التي يطرحها خطاب السيرة الذاتية في الإعلام المرئي:

لعله اتضح لنا إذاً أنه أصبحت هناك مزايدة إعلامية للسيرة في التَّعاطي الإعلامي المرئي، فكل قناة لها أجندة معينة وأهداف معينة، في عرض نماذجها الإنسانية[57]، كما تتنافس القنوات في جذب الجماهير في طريقة تناول هذه الحياة بالدِّعاية الإعلان، وتتنوع أساليب الدِّعاية بحسب أهدافها، وتأثرت أهداف **السيرة المصورة** بحسب الأبعاد الفكرية للقنوات، ففي قنوات كقناة **المجد** و**الرسالة** و**إقرأ** في خطابها الدعوي، تسير أهداف السيرة وفق البعد الفكري الديني لتلك القنوات، أما في قناة **العربية**[58] وفق خطابها السياسي الإخباري، تسير أهداف السيرة وفق هذا الخطاب السياسي، في حين نجد قناة **الإخبارية**[59] تسير سيرها وفق البعد الاقتصادي.

فدور الإعلام إذاً ساعد على تعدد دوافع السيرة وفق الأبعاد الفكرية للقنوات، فإن كان صالح معيض الغامدي في دراسة له أجمل دوافع السيرة الكثيرة في التراث بدافع التحدث بنعمة الله[60]، فنحن نجمل دوافع السيرة الذاتية المصورة في الأدب الإعلامي المرئي بدافع **النمذجة** الفكرية، فوظفت القنوات، ذات الخطاب الدعوي الإسلامي، كل طاقاتها في رسم صورة الإنسان المسلم الناجح.

إن ظاهرة السيرة في الإعلام المرئي موجودة مسبقاً، ولكن ظاهرة **النَّمذجة**، والنَّمذجة الإسلامية على نحوٍ خاص، ظاهرة جديدة في الحقل الأدبي المرئي، فبعد أن كان الفكر العربي يستمد ثقافته من الإعلام المرئي الهابط فيتغذي من حياة نجوم السينما وأهل الفن، ومن فتات الأغاني والأفلام والمسلسلات الهابطة، أصبح الفكر العربي يستمد فكره من حصيلة تجارب إنسانية ناجحة في الإعلام العربي الإسلامي اليوم.

ويقف الفكر أمام مثل هذا الطرح حائراً، فإذا كان ظهور السيرة الذاتية شديد الارتباط بالمتغيرات الثقافية التاريخية، فإن **السيرة الذاتية المصورة في الإعلام المرئي** هي وليدة مشهد تقدمي حضاري، وأدى إلى تطورها التَّوجه التَّوعوي الفكري الذي قام على إحياء نماذج نموذجية حقه. فوفق الحرب الإعلامية وقلب الحقائق، تعددت النماذج في فن السيرة المصورة، فمنها: القدوات التاريخية، والقدوة المعاصرة، والقدوة المرحلية، والقدوة المهنية. وكان لأصحاب الخطاب الدعوي دور أساسي وفاعل في ظهور هذه السير. فأين هو دور الناقد والمفكر الأدبي في إبراز نماذج معاصرة ناجحة كصورة الأديب، والشاعر، والكاتب بوصفه هو المتلقي المتميز والمنتج للدلالات، ويترتب على تدخله أهمية كبرى في نوعية النصوص الأدبية المطروحة؟.

والآن في شكل سؤال ختامي ما العوائق التي يمكن أن يواجهها الأدب المرئي والسيرة تحديداً؟.

إن السِّيرة الذَّاتية الإعلامية كما لها إيجابيات لها سلبياتُها، من حيث آفاق تلقيها، فصحيح أنَّها سريعة الانتشار، ولكن هناك معادلة معضلة الحل، فالطابع العام لشخصية صاحب السيرة **النجومية**، فهل التوجه الفكري للقنوات يتحكم بحياة الأفراد وأصحاب السير؟؟، ويملي عليهم طريقة نسج حياتهم الخاصة؟؟، وهل صاحب السيرة حقاً يُخادع ذاته حيث تسير حياته وفق رغبة الجمهور؟؟.

وبهمسه ختامية، إن أصحاب الخطاب الدعوي استخدموا الصورة لصيانة كرامة الأمة الإسلامية، ولكن مطلوب تعاون أدبي ونقدي لصيانة كرامة الأدب العربي اليوم، فأين أصحاب الخطاب النقدي والأدبي؛ لكي يتبنوا خطاباً نخبوياً راقياً للأدب اليوم؟، بعقد مسابقات في مجال **الرواية** و**القصة** و**الشعر الفصيح** [**والعامي كذلك**]، يتواصلون به مباشرة مع الجمهور المتلقي ويتفاعلون مع النصوص تفاعلاً إيجابياً، لترتقي **ثقافة الصورة** من المسابقات الغنائية لصناعة مطرب، إلى صناعة كتّاب وشُعراء ونقّاد عرب.

ونظراً لأن هذه الورقة خطوة لخطوات أوسع، وبداية لمشروع أوسع وأشمل، فلن نستطيع أن نجيب عن كل ما يدور في ذهننا من تساؤلات.

وأخيراً عبر هذه القاعة أود أن يمتد الصوت ليصل إلى مسامع أستاذيَّ، الدكتور حسن البنا عز الدين، وأستاذي الدكتور صالح معيض الغامدي، لأقول لهما: «مازلت طالبة أتتلمذ على أيديكما وتعلمت الكثير والكثير، وأنتما لي النموذج الأمثل». كما أجدها فرصة طيبة لأشكر الدكتور عبدالفتاح يوسف، والأستاذ فهد السنيدي، ومدير مكتبه محمد باقطيان، لما بذلوه من جهد في جمع المادة الإعلامية. وأخيراً أشكر الراعي لهذه الجلسة ولكل من ساعد على تواجدنا في هذا الصرح العلمي، والشكر موصول لزوجي العزيز وابنتي مناير ولهم كل الحب لحضورهما معي، جمعنا الله بكم جميعاً في مجلس رسول الله ﷺ، ونَفَعنا الله بما علّمنا، وجعلهُ حجةً لنَا لا علينا، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، والسَّلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

ويظل التَّدوين الورقي أنجع طريقة لذاكرة التاريخ،،،

الهوامش

1) ظهرت قناة **المجد** في سماء الفضائيات العربية في 1422/9/1هـ. كانطلاقة البث التجريبي للقناة واستمر ستة أشهر. وبدأت اللحظات الأولى لبثها بأنشودة «قد منَّ الله علينا». و بدأت القناة بثها الرسمي في 1424/3/1هـ. وبدأت الدقيقة الأولى للبث ببرنامج مباشر وهو برنامج (أسرة واحدة).

2) بدأت قناة **العربية** بثها اليومي في مارس 2003م، واستطاعت خلال فترة قصيرة أن تفرض نفسها كأحد أهم مصادر الأخبار التلفزيونية العربية، وأحد أهم القنوات على المشهد الإعلامي العربي. ولها موقع على النت.

3) بدأت قناة الإخبارية بثها في يناير 2004م.

4) تعرّف الإغريق على المبادئ الأساسية لصناعة **الصورة**، وفي قرون لاحقة عكف العالم العربي الحسن بن الهيثم على تحقيق حلم إنتاج الصورة حين جرّب انعكاس الضوء بالصور المقلوبة داخل صندوق مظلم، ولكن لم يتم تجسيد الحلم إلا في بدايات القرن التاسع عشر، حيث أثمرت الجهود في ضبط التخيّلات عن طريق وسائل ميكانيكية. وفي العام 1822م أجرى الفرنسي نيسيفور نايبس أول تجربة تصوير، وتم التقاط أول صورة فوتوغرافية في صيف العام 1827م، من قبل ضابط متقاعد في الجيش الفرنسي، أطلق عليها (هيليوغراف) أي (**صورة شمسية**)، استغرق تظهيرها ثماني ساعات. ولم تبدأ الصورة من الناحية الواقعية إلا سنة 1839م، حين سمع العالم عن شيء ما مهول. فقد اخترع لويس داغر طريقة تحميض الصورة الثابتة للسماء على لوح فضي، استغرق تظهيرها نصف الساعة. انظر إبراهيم ناجي «ثقافة الصورة: التحدي والاستجابة، وعي الصورة..الصورة وعي»، **مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر** (ثقافة الصورة) 24-26 نيسان (إبريل) 2007م.

5) يقول أرسطو: «إن التفكير مستحيل من دون صور»، ومنها نستنتج أن أهمية الصورة كما جاء في المثل الصيني: «الصورة تساوي ألف كلمة». إن الصورة ليست وليدة اليوم، إلا أن أهميتها ازدادت بشكل كبير في العصر الحديث، فالحياة المعاصرة لا يمكن تصورها من دون صور، وهذا ما أكده رأي الناقد الفرنسي رولان بارت، حيث يقول: «إننا نعيش في حضارة الصورة»، جاسم محمد ولي، «الصورة وتأثيراتها النفسية، والتربوية، والاجتماعية، والسياسية»، **مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر** (ثقافة الصورة) 2007/4/1م.

6) بريهان قمق، «ثقافة الصورة»: **الطريق**

http://www.iraqcp.org/members4/0060929w4

7) عرف الإنسان القراءة والكتابة منذ آلاف السنين، وعن طريقهما استطاع أن ينقل كل معارفه

من جيل إلى آخر. وخلال كل المتغيرات والتقلبات التي ظهرت في تاريخ وجغرافيا الأمم، ظلت كتابات الإنسان الأولى المقروءة كل ما بقى من تفكيره الحي. ولولاها لما بقي من الإنسان الأول سوى أثاره الهندسية ومشغولاته اليدوية من بناء وتماثيل وحلي. انظر: حسام فتحي أبو جبارة «القراءة ومنافسة التكنولوجيا»، **المعرفة**، ع 154 (محرم 1429هـ – يناير 2008م) ص 79.

8) في وقتنا الحالي لعبت الصورة بأشكالها المختلفة، التلفزيون والسينما والنت وفنون الإعلان والإعلام، دوراً أساسياً في تشكيل وعي الإنسان المعاصر بأشكال إيجابية حينا وأشكال سلبية حيناً آخر، فهناك حضور جارف للصور في حياة الإنسان الحديث، إنها حاضرة في التربية والتعليم، وفي الأسواق والشوارع، وعبر وسائل الإعلام، وفي قاعات العرض للأعمال السينمائية والمسرحية والتشكيلية، وفي بطاقات الهوية، وأجهزة الكمبيوتر وعبر شبكات النت والفضائيات والتلفزيونات المحمولة، وفي ملاعب كرة القدم والتنس والمصارعة، وفي العروض الفنية. لمزيد من التفاصيل انظر: محمد جاسم ولي «الصورة وتأثيراتها النفسية والتربوية والاجتماعية والسياسية»، **مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر** (ثقافة الصورة) 2007/4/1.

9) **الرقمي والرقمية**: هو الترجمة العربية لمصطلح (**Digital**) وهو يعني قصة طويلة من بحث الإنسان عن الوسيلة الأمثل لنقل البيانات (**Data**) والبيانات كل ما يمكن نقله، بالتالي يمكن تحويله إلى مجموعات عددية/ سلاسل عددية، يمكن إعادتها إلى شكلها الأصلي. بشكلٍ أبسط هي عملية نقل، أو لنقل حامل، ومن جملة المنقولات المعلومات، التي وجدت نفسها في هذا الوسط أكبر قدرة على الانطلاق في اللا حدود، أفق لا متناه من الانفتاح الجديد كل لحظة، لقد ركبت المعلومة سيل الأرقام وانطلقت دون توقف إلى (عصر المعلوماتية) عصر السيل المعلوماتي المنهمر واللامنقطع. رامز رمضان النويصري «الحديثُ عن نصٍّ رقَمي/ الواقع – الحقيقة» **المؤتمر العربي الأول للثقافة الرقمية** (طرابلس – ليبيا 3-4/3/2007م).

10) يقترح مفلح العدوان هذه التسمية في إطار الموجة الرقمية «حول نوع جديد من الإبداع قد نسميه مبدئياً (**الكتابة عبر الفنون**)، مستذكرين بهذا العنوان ما كتبه «إدوار خراط»، في تنظيره لتداخل الأجناس الأدبية تحت عنوان «الكتابة عبر النوعية»، حين بشر بالكتابة الجديدة، وتبنى تلك الموجة التي لا تعترف بحد فاصل بين جنس أدبي وآخر، معرجاً في زخم تنظيره على القصة القصيدة، في الوقت الذي كان فيه أدونيس يقود جبهة التبشير بقصيدة النثر ويعمل جاهدا على إقناع العالم العربي بها». مفلح العدوان، «الموجة الرقمية.. ومغامرة الكتابة عبر الفنون»، **اتحاد كتَّاب النت العرب**.

11) يستطيع القارئ أن يجد تعريفات متعددة لهذه المصطلحات، ويجد كذلك عدة مقالات ودراسات في موقع **اتحاد كتَّاب النت العرب** http://www.arab-ewriters.com.

12) لقد نظمت كلية الآداب والفنون بالأردن (**مؤتمر فيلادلفيا الثقافي الدولي**) تحت عنوان: (**ثقافة الصورة**)، في الفترة من 24-26نيسان (إبريل) 2007م، وتضمن المؤتمر المحاور التالية: ثقافة الصورة: المفاهيم، التاريخ. تلقي الصورة ومناهج قراءتها، الأدب في عصر الصورة الإلكترونية، الفنون في عصر الصورة الإلكترونية. الصورة في وسائل الإعلام والاتصال الجماهيري. الصورة: التحدي والاستجابة. وقد شارك في المؤتمر **أساتذة وباحثون من عشر دول عربية (الأردن – الإمارات العربية المتحدة – تونس – الجزائر – السعودية – السودان – سورية –العراق – فلسطين – مصر العربية). وخمس دول أخرى من خارج الوطن العربي (إسبانيا – بريطانيا – تركيا – السويد – الولايات المتحدة)**.

13) عُقِدَ مؤتمر يبحث في تحديات **العصر الرقمي**. في مدينة طرابلس في الجماهيرية الليبية، وهو أول مؤتمر من نوعه في العالم العربي، يُناقش التَّحديات المختلفة التي تطرحها **الثَّورة الرَّقمية** من مختلف أوجهها وبالذات **الثقافية** منها. وعُقِدَ المؤتمر تحت عنوان «**المؤتمر العربي الأول للثقافة الرقمية**» وذلك بالتعاون بين المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، واتحاد كتاب النت العرب في الفترة ما بين (4-2007/3/6م). ويأتي هذا المؤتمر تتويجاً للتعاون المشترك بين مؤسستين عربيتين متميزتين تعنيان بالشأن الثقافي والتحديات الكبيرة التي تطرحها الثورة الرقمية على شتى مناحي الحياة في العالم العربي.ويضم المؤتمر عدداً من المحاور هي :المحور الأول: الثقافة العربية وتحديات العصر الرقمي. المحور الثاني: الأدب العربي في ظل الثورة الرقمية أو مستقبل الأدب في العصر الرقمي. ويشارك في المؤتمر عدد كبير من الأكاديميين والكتاب والمثقفين والمفكرين العرب من أقطار مختلفة من الوطن العربي والمهجر.

14) مفلح العدوان، «الكتابة الرقمية.. إبداع المستقبل» **اتحاد كتاب النت العرب**

.http://www.arab-ewriters.com

15) مفلح العدوان، «الكتابة الرقمية.. إبداع المستقبل» **اتحاد كتاب النت العرب**

.http://www.arab-ewriters.com

16) صالح سويسي، «سناجلة: قلها ولا تخف وداعا للورق، حوار مع الأديب محمد سناجلة»، **اتحاد كتاب النت العرب** .http://www.arab-ewriters.com

17) منجز غربي بسبب تقنياتها المتقدمة وتجربتها الطويلة وتاريخياً، بات مألوفاً أن التحوّلات الجوهرية في المجال الاتصالي تفضي إلى هزّات ثقافية، بما يجعل العلاقة الجدلية بين وسائل الاتصال ومسار الثقافة صميمة. ولكن هذه العلاقة لا تعبّر بالضرورة عن طبيعة توافقية بينهما، من حيث الارتباط بين التطوّر الاتصالي والمضمون الثقافي، فليس كل تطوّر اتصالي يشي بعمق ثقافي، ذلك أن عصر ثقافة الصورة، في نظر المثقّف، بمثابة جناية كبرى

على الثقافة الإنسانية، كونها صادرت مفهوم الثقافة، وأغراضها، وأريد من المثقفين أن يكونوا أزلاماً يعملون لخدمة سدنة الصورة، بما ينذر بموت الثقافة... نشهد الآن تحوّلاً دراماتيكياً يهدد تراثنا الثقافي والأدبي، ويرى الغذامي تحوّلاً في وظيفة النقد الأدبي تبعاً للتحوّل الثقافي حيث انتقل الجمهور من ثقافة الأدب إلى الثقافة العامة، أي ثقافة الصورة مثلاً ثقافة الدراما، ثقافة السينما إلى آخر ثقافة متنوعة وهذا التغيّر يقتضي أيضا تغيّراً في الأداة النقدية لكي تواجه هذا التغير الضخم.. فلم يعد الناس يهتمون بقصيدة لأحمد شوقي أو لأدونيس كما يهتمون بأغنية بالفيديو كليب أو بدراما تلفزيونية..ويعلن الغذامي بلهجة لا تخلو من الحسرة على (موت الأدب) مع بداية عصر الصورة، مطالباً بمواكبة هذا التغيّر كيما يكون للنقد القدرة على مواكبة هذا المتغير (ولهذا السبب أصبح النقد الثقافي هو الصيغة الملائمة لهذا التغير الثقافي الضخم). انظر فؤاد إبراهيم «ثقافة الصورة: التحدي والاستجابة وعي الصورة.. صورة الوعي»، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر (**ثقافة الصورة**) (24-26 نيسان/ إبريل 2007م).

18) **ثقافة الصورة**: الثقافة التي انتصرت على سحر الكلمة. وإن الهجرة العارمة إلى القنوات الفضائية الغربية هي في مثابة احتجاج جمعي على عجز وتفاهة المؤسسة الثقافية – الإعلامية الرسمية، أكثر منها «خيانة» من الشعب لثقافته الوطنية! إنها لجوء اضطراري إلى حيث التحرر النسبي من بؤس ثقافي صنعناه بأيدينا وندفع اليوم ثمنه عزوفا من شعبنا عن ثقافتنا. عبد الإله بلقزيز «المجتمع العربي والثقافة غير العربية أو تعدد الوعي العربي بالغرب»، النص محاضرة ألقيت في دمشق بدعوة من «مكتبة الأسد» بتاريخ 1997/9/28م.

19) يذكر العسكر بأن مع شيوع هذه الثقافة السهلة سقطت النخبة وبرز الشعب. وهما سقوط وبروز إلى حين. وما أراه أن لكل طور نخبويته وشعبيته الخاصة. فحتى في طور **ثقافة الصورة** نرى نخبة ونرى قطاعاً من الشعب. وهنا لا أقصد المعنى الطبقي المادي. ولكن صورة نخبوية وصورة شعبية. والغذامي يرى «أن ثقافة الصورة لن تزيح ثقافة الكتابة" ستظل الخصائص الثقافية في حالة تبادل وتفاعل مشترك، ولكن ستظل الصورة حتماً هي العلامة الثقافية وستكون مصدر الاستقبال والتأويل». إن العصر الحديث هو ثقافة الصورة فـ «الأنساق التعبيرية كثيرة، لكن يبقى نسق الصورة التعبيري الوحيد الذي ألغى الفروقات في الفهم عند بني البشر، وهو أيضاً ألغى اللغات، فلم تعد اللغة مهمة لمعرفة ما يجري حولنا. لكن نسق الصورة التعبيري أدى إلى تباين التفسير والتحليل. ولعل أشد وطأة على المتابع هو ما أدى إلى شيوع المعادلة التالية مصاحباً لثقافة الصورة. هذه المعادلة يمكن قراءتها كالتالي: (شفاهي – مكتوب – شفاهي – شفاهي مصور). كان الناس يعتقدون أنهم في أنساقهم الثقافية ينتقلون من الشفاهي إلى المكتوب، طالما أن الكتابة هي التطور الأخير في سلم المعرفة التعبيرية. والاعتقاد شيء. وقبوله عند البعض شيء آخر». والغذامي يستشهد بالقول السائر: (الأدب برجوازي والصورة ديمقراطية) وهو استشهاد يسند ما

يذهب إليه صاحب الكتاب من كون الصورة هي النسق الأخير والأقوى والأكثر انتشاراً والأكثر موضوعية. حسناً لا أظن أننا نعارضه في هذا الأمر. لكن الصورة مثلها مثل الكتابة سواء بسواء، من حيث الموضوعية أو التحيز. والقلم عندما يكتب يشبه زاوية الكاميرا. بل إن الدبلجة في الصورة تفوق القلم من حيث التدليس. عبد الله إبراهيم العسكر "ثقافة الصورة،" الرياض، ع33912 (8-12-2004م).

http://www.alriyadh.com/2004/12/08/article33912.html

20) نبيل سبيع، «الغذامي في «الثقافة التلفزيونية» محاولة تقويض قلعة «المتن» بوفرة تناقضات»، صحيفة النداء (الجمعة 8، سبتمبر 2006م).

21) الحديث عن ذلك بدأ في ستينات القرن الماضي، وفي 1982م في طرح لسلي فيدلر، وكذلك ألفين كرنان في كتابه موت الأدب؛ الذي ترجم إلى العربية عام 2000م، وهو ضمن إصدارات المجلس الأعلى للثقافة بمصر.

22) والنجم، أحد الأجرام السماوية المضيئة بذاتها، ومواضعها في السماء ثابتة ومنها الشمس، وهذا المعنى يستخدم للشهرة.

23) حينما تعرضت مصر للحملة الفرنسية بين أعوام (1798م – 1801م) أتيحت الفرصة المباشرة للاتصال بالحضارة الأوربية، فأحضر الفرنسيون معهم مطبعة عربية، وأنشأوا مجمعاً علمياً بها، ومكتبة عامة، وأصدروا صحيفتين واحدة باللغة الفرنسية وأخرى باللغة العربية، وقد طوّر بعد ذلك محمد على باشا المطبعة الفرنسية وسمّاها مطبعة **بولاق** والتي ماتزال موجودة إلى يومنا هذا، وأصدر جريدة **الوقائع** المصرية عام 1828م. انظر صالح خليل أبو إصبع، **الاتصال الجماهيري**، ص 320.

24) في التنسيق والتبادل الإخباري عبر الأقمار الصناعية، كانت دولة الكويت هي أولى دول مجلس التعاون الخليجي في البث التلفزيوني حيث بدأ بها في 15 نوفمبر 1961، ويليها في ذلك المملكة العربية السعودية عام 1961م. ولكن بالنسبة لدول الخليج الأخرى فقد بدأ البث خلال الفترة 1973-1974م. وقد أطلقت المؤسسة العربية لأقمار الاتصال (Arab sat) أول قمر لها عام 1985م. انظر محمد نصر مهنا، **الإعلام العربي في عالم متغير** (الإسكندرية: المكتب الجامع الحديث، 1997م).

25) انظر تزفتان تودروف، «تطور النظرية الأدبية»، ترجمة مها جلال أبو العلا **ألف مجلة البلاغة المقارنة**، ع 1 (ربيع–1981م) ص 16.

26) انظر تزفتان تودروف، «تطور النظرية الأدبية»، **ألف**، ص 8.

27) حسني محمد نصر، **مقدمة في الاتصال الجماهيري: المداخل والوسائل** (بيروت: مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، 2001م) ص 28.

28) انظر صالح خليل أبو أصبع، **الاتصال الجماهيري** (عمّان: دار الشروق للنشر والتوزيع، 1999م) ص 231.

29) **فن المناظرات** هو من أبرز الفنون الأدبية في الإعلام المرئي، وللمناظرات – كما يقول السَّيد الهاشمي – ثلاثة شروط الأول: أن يجمع بين خصمين متضادين. والثاني: أن يأتي كل خصم في نصرته لنفسه بأدلة ترفع شأنه وتعلي مقامه فوق خصمه. والثالث: أن تصاغ المعاني والمراجعات صوغاً لطيفا. انظر **جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب** (بيروت: مؤسسة المعارف، د.ت)

30) تُصنف **الخطب** في كتب الأدب على أنها من الفنون السردية، وفي العصر الحديث شهدت **الخطبة** انتشار واسع بين المسلمين حيث تصل خطب الحرمين المكي والنبوي إلى المسلمين في جميع أقطار الأرض. كخطب يوم الجمعة وخطب يوم عرفة الذي يشترك في تقيم ذلك اليوم معظم مذيعي العالم العربي، وخطب العيدين. وأدب الدعوة الإسلامية ازدهر بكل فنونه وأغراضه؛ باستخدام الوسائل التقدم التكنولوجي.

31) إن نص التَّعبير الشفاهي يطرح مصطلح **ما قبل الكتابي** preliterrate ويطرح مصطلح **الأدب الشفاهي** oral literature. انظر والتر أونج، **الشفاهية والكتابية**، ترجمة حسن البنا عز الدين (الكويت: عالم المعرفة، (1994، ص.62

32) **القراءة الثقافية** للنص الأدبي، تتركز بالدرجة الأولى على الوعي الثقافي للقارئ، الذي يمكّنه من تحليل الأنظمة الثقافية التي أُبدع فيها النص، ويُنظر إلى الوعي على أنه مرحلة تعبّر عن منطقة النَّضج في نمو الفكر الإنساني، وهي قراءة تفسر النص في ضوء الثقافة التي أنتجته. وهي قراءة تكشف عن منطق الفكر داخل النص، بدلاً من ادعاءات المؤلف. وهذه القراءة تسعى إلى رصد التفاعل بين مرجعية النص الثقافية، والوعي الفردي للمبدع، فتنطلق من الخلفية الثقافية للنص، مروراً بتأويل مقاصد المبدع ووعيه، وانتهاءً بدور القارئ الناقد حيث ينفتح المجال أمامه لتأويل العلاقة بين دور المفهوم دلالياً وجمالياً داخل النص، ودوره الاجتماعي في الثقافة، وإبراز قيمته الإنسانية في تشكيل الخطاب النقدي الثقافي، ولهذا فإن القراءة الثقافية، هي قراءة تواصلية تتطلب وعياً بالمنجز الثقافي، لأنها تعاين النص من منظور ثقافي متحرّك. انظر: عبد الفتاح أحمد يوسف «استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص»، **عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، ع 1، مج 36 (يوليو/ سبتمبر 2007م) ص 164.

33) انظر: أمل التَّميمي، **السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر** (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2005) ص 91.

34) انظر: أمل التَّميمي، **السيرة الذاتية النسائية**، ص 60.

35) ففي قناة **إقرأ** عدة برامج تعرض فيها القناة لحياة العظماء على مرّ التاريخ وأسباب نجاحهم ومن تلك البرامج:برنامج **الرسول والحياة** الذي يسلط من خلاله علي بن حمزة العمري الضوء على حياة النبي عليه السلام من حيث عدله وإنصافه وجهاده وكرمه وجوده وشجاعته، وبرنامج **العظماء** برنامج يسلط الشيخ عائض القرني فيه على صفات العظماء من الصحابة والتابعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين من هممهم وجهودهم وكتبهم وصبرهم، وبرنامج **في روائع التابعين** يقف طارق السويدان مع التابعين الذين كانوا عظماء الإسلام بعد صحابة النبي ﷺ. وفي كل حلقة يسرد قصة عن أحد هؤلاء العظماء، وبرنامج **بيوت المبشّرين بالجنة** برنامج يسلط الضوء فيه جاسم محمد المطوع على حياة المبشرين بالجنة وعلى علاقاتهم الزوجية وتربيتهم لأولادهم وحسن معاملتهم لغيرهم) بطريقة مشوقة. وتميزت القناة ببرنامج **على خطى الحبيب** من تقديم عمرو خالد الذي يتناول حياة الرسول صلى الله عليه وسلم ولاقى نجاحاً وإقبالاً شديداً، وخصوصاً في الحلقة التي كان يعرض فيها عمرو خالد صعوبة الوصول إلى غار ثور مكان تعبد الرسول ﷺ، واستطاع عمرو خالد أن يثير عواطف المسلمين بمشاهدة المواقع الحية التي كان يسير عليها الرسول ﷺ.

36) كالبرامج التالية: برنامج **صفحات من حياتي** تقديم فهد السنيدي، وبرنامج **قصة نجاح**، وبرنامج أسرة واحدة تقديم إسماعيل العمري.

37) إلى جانب القنوات التي تخصصت في سب الحكام، إن **محاكمة صدام حسين**، سابقة مخزية في التَّاريخ الحضاري العربي، فصحيح أنَّه وصل إلينا العديد من النَّهايات الحزينة لبعض الحكام، كنهاية المعتمد بن عباد التي صورتها لنا كتب الأدب وأشعار المعتمد نفسه، وكذلك نقل لنا الإعلام نماذج من شهداء العصر الحديث بالأفلام كفيلم الشَّهيد **عمر المختار**، وبنقل الأخبار كخبر استشهاد الشيخ ياسين، وبالتعاطف مع القضية الفلسطينية كصورة استشهاد **محمَّد الدرة**، ولكن أن يقف رئيس دولة أمام محكمة جنائية ليشاهد العالم بأكمله صوراً تمتهن الإنسان قبل أن يكون حاكماً أو عربياً أو مسلماً فهذا أسوأ ما قدمته ثقافة الصورة اليوم، وصورة شنق صدام حسين أبشع وسيلة قدمتها الحضارة الغربية للعرب الأنذال.

38) ورد في منتدى العربي الموحد، لتقنيات العقل البشري وتفعيل الطاقة البشرية تعريفاً للنمذجة بأنها «هي عملية التقاط واكتساب وترميز وتكرير ونقل المهارات والإمكانيات الإنسانية». كما ورد تعريفاً في منتدى البرمجة اللغوية العصبية: هي نقل الإبداع والمهارة من المبدع إلى غير المبدع عن طريق المحاكاة". وهناك مقالة بعنوان (النمذجة)، يحذر فيه الكاتب من استخدمَ بعضُ الناس قانون (النمذجة) في محاكاة الذاتِ وطبائعَ الخِلْقَةِ، حيث يقول: «فكان الأنموذجُ مُتَّخذاً في المظاهر الذاتية البشرية، لا في الصفاتِ والمعايير المعنوية، والاعتمادُ على الذاتِ يدور مع الذاتِ بقاءً وفناءً، وأما الصفاتُ فباقية لا تفنى، لأن جوهرَ الشيءِ لا يزول بل يتوارثُ، وتلك من أسرار معاني البواطن». ويؤكد على أن قانون (النمذجة)

مُوظَّفٌ في محاكاة التفكيرِ عند الشخصِ الأنموذج، لأن المقصودَ به في نظام الحياةِ أن يبلغ الشخصُ كمالاً وصلَ إليه الأنموذج، وكمالُ الشخصِ في تفكيرٍ منتجٍ مُعْطٍ. قانون النمذجة قائماً معتبراً في سلوكِ دروب الارتقاء. ويرى أن الأنموذج نوعان: الأول: أنموذجٌ مُقترَحٌ ليُتَّخذ قدوة، لكماله وتمام صفات. الثاني: أنموذجٌ اصطنعه الإنسان في نفسه لنفسه، فرمى ببصره نحو شخصٍ يتمنذجُ بشخصيته، وهذا على حسبِ ميلِ الشخصِ وأهدافِه ورؤاه. انظر عبدالله العتيق «النمذجة»، موقع **الإسلام اليوم**، منتدى **فضاء الفضائيات**، على الرابط:

http://muntada.islamtoday.net/showthread.php?t=32966

39) **تلفزيون الواقع** هو: نوع من برامج التلفزيون، التي يتم فيها جمع أفراد من عامة الناس في مكان محدد، وبيئة محددة، وتسجيل حياتهم وردود أفعالهم الطبيعية، مع عدم وجود نص مكتوب أو سيناريو، وعرضه عرض مباشر للمشاهدين الذين يتابعون حياة وتصرفات المشتركين وردود أفعالهم.وتتنوع برامج **تلفزيون الواقع** منها: الكاميرا الخفية، والرابح الأكبر، والأخ الأكبر، وسوبر ستار، وستار أكاديمي، والوادي، ومن جديد. ويعترض النقاد على التسمية من حيث نسبة الواقعية، وثقافة المساكنة بين الشاب والفتاة، وبعض من أنماط الإباحية ونبذ القيم. وتلقى البرامج نسبة مشاهدة مرتفعة في الغرب والشرق وكثير من دول العالم. انظر: **ويكيبيديا**، **الموسوعة الحرة**. http://ar.wikipedia.org/wiki.

40) ظهرت برامج في الفترة القليلة الماضية تسمى بـ (**تلفزيون الواقع – Real TV**) وهي برامج تعتمد على الواقعية والطبيعية في التصوير وتسلسل الأحداث. لا تحتاج إلى إعداد ولا تحضير، وإنما تعتمد اعتمادًا كليًا على مخاطبة الغرائز، والعواطف، واستنهاض الفضول لدى المشاهد، وذلك من خلال تسليط البث على لحظات اختلاء محرم بين رجال ونساءٍ يجمعهم صفة التفاهة، وعدم البراءة، يقوم اجتماعهم من أوله إلى آخره على الفوضى الأخلاقية، والتحلل من روابط الإسلام، والقيم والعادات والتقاليد التي نشأت وتربت المجتمعات الإسلامية عليها، ثم وضعوا أرقامًا للهواتف ليتصل بهم الشباب والشابات ليصوتوا على أفضل نموذج من هؤلاء النجوم في عالم الضياع. وقد أصدرت **اللجنة الدائمة للبحوث العلمية والإفتاء** في المملكة العربية السعودية فتوى بتحريم بث تلك البرامج، ومشاهدتها وتمويلها والمشاركة فيها والاتصال عليها للتصويت أو لإظهار الإعجاب بها وذلك لما اشتملت عليه هذه البرامج من استباحة للمحرمات المُجمع على تحريمها والمجاهرة بها.

41) أحمد الخواجة، «تلفزيون الواقع بين الواقع واللاواقع: مساءلات لروابط الصورة التلفزيونية بالتنشئة العائلية والمدرسية»، الثلاثاء، تشرين الثاني (نوفمبر) 2005، بقلم المركز المتعدد الوسائط.

42) قرر المسئولون عن القناة بث برنامج يتناول قضايانا العربية الاجتماعية، أطلق عليه اسم (بيت عرسان) وهو يعد الأول من نوعه، من حيث الهدف والفكرة والمضمون- في برامج

تليفزيون الواقع التي يتسم معظمها بالإسفاف والعري، والبعد عن الواقع العربي والقيم والمبادئ الإسلامية والعادات والتقاليد العربية يتنافس في هذا البرنامج اثنا عشرة شاباً تم اختيارهم وفق معايير محددة من مختلف البلدان العربية – وبخاصة دول الخليج – وتم استضافتهم طيلة مدة عرض البرنامج التي تبلغ ثمان أسابيع في أحد القصور الفخمة بمدينة القاهرة..يحاول هؤلاء الشباب تقديم **صورة واقعية** لما يمرون به من مشكلات تتعلق بالأسرة وتحمل المسؤولية من خلال الواقع الذي يعيشونه، ثم يتم مساعدتهم في تجاوز هذه المشكلات باستضافة خبراء متخصصين في الدين، والاجتماع، والصحة، والمطبخ، والرياضة، وذلك وفق خطة إعداد هادفة تمزج مابين القيمة والتَّرفيه وتم فتح خط مباشر بين المتسابقين والجمهور للتعليق والمشاركة ولتحديد استمرارية المتسابق من عدمها حتى يتم في النهاية اختيار فارس **بيت عرسان** وتجدر الإشارة إلى أن هذا البرنامج يشرف عليه نخبة من الإعلاميين وعلماء الاجتماع وعلم النفس.

43) ظهر برنامج «**الهوا سوا**» الذي أنتجته قناة الـ ART؛ بهدف توفيق الزواج بين الفتيات المشتركات والشباب في البرنامج. مثل الخطبة استمر هذا البرنامج على الشاشة لمدة أربع شهور، واستطاع أن يحقق سبعة ملايين ريال من خلال التفاعل الجماهيري مع البرنامج بالرسائل على المحمول (SMS) والتصويتات.

44) حسني محمد نصر، **مقدمة في الاتصال الجماهيري: المداخل والوسائل** (بيروت: مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، 2001م) ص 298 -299.

45) نهوند القادري، وسعاد حرب، **الإعلاميات والإعلاميون في التلفزيون: بحث في الأدوار والمواقع** (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2002م) ص 160.

46) تعدّ قناة **المجد** من المحطات التي تخضع لرقابة صارمة على ما تنشره أو تُذيعه أو تبثه؛ وذلك بتقديم خدمة إعلامية متميزة عن طريق خبراء وإعلاميين من أصحاب الخبرة الإسلامية. فالقناة خالية من الموسيقى ولا تظهر عليها امرأة، وظهرت في سماء الفضائيات العربية في 1422/9/1هـ. كانطلاقة البث التجريبي للقناة واستمر ستة أشهر. وبدأت اللحظات الأولى لبثها بأنشودة «قد منَّ الله علينا». و بدأت القناة بثها الرسمي في 1424/3/1هـ. وبدأت الدقيقة الأولى للبث ببرنامج مباشر وهو برنامج (**أسرة واحدة**)، و**قناة المجد** تنظم برامجها في سياق واحد بحيث وضعت سياستها الإعلامية وضوابطها الشرعية ضمن ثوابت إسلامية بواسطة هيئة مؤلفة من: صالح بن عبدالرحمن الحصين، عبدالله بن منيع، عبد العزيز المسند، عبدالله المطلق، إبراهيم أبو عباة.

47) كبرنامج إضاءات الذي تبثه قناة **العربية** تقديم تركي الدخيل، وبرنامج **ساعة حوار** على قناة **المجد** تقديم فهد السنيدي.

48) الأول على المذيعين في الوطن العربي بحسب الجائزة العالمية لخدمة العمل الإسلامي في مجال الإعلام لعام 2005م التابعة لـ **رابطة الفن الإسلامي العالمية** وجمعية الإصلاح بمملكة البحرين.

49) برنامج **صفحات من حياتي** برنامج يوثق حياة أعلام الأمة حيث قابل فيه فهد السنيدي أكثر من ثلاثمائة شخصية عربية وإسلامية حكت تجربتها بكل وضوح ودقة، ويقوم الأستاذ فهد حالياً بتفرغ مادة الأفلام، وصياغتها في شكل كتاب مكتوب، ويُعدها للنشر، عن مكتبة الكبيعان للنشر، وفي حديث دار معي حول البرنامج، صرح لي بأن هناك خمس عشرة شخصية، توفيت بعد إجراء الحوار مباشرة، بل هناك شخصية توفت قبل إجراء اللقاء معها، وهو الأديب محمد حسن بريغش، سقط مغشيًا عليه بعد مضي عشر دقائق من بداية التصوير فنقله أقاربه للمستشفى ومات بعد أيام وبالطبع لم يجرى الحوار معه – رحمهم الله جميعاً – إن الشخصيات التي أجرى معها الحوار، شخصيات كبيرة في السن، ولكن استطاع برنامج إعلامي تخليد صفحات من حياتهم بشكل مرئي، وآخر مكتوب، والشخصية الأخيرة التي لم يجرى معها الحوار، توضح مدى أهمية هذه التكنولوجية التي سخرها الله لنا في استثمار الوقت والجهد، فالتصوير أسهل من المشروع في كتابة سيرة المرء، وخصوصاً أن هناك طاقم إعلامي يساعد في ظهور هذه السيرة بخلاف الجهود الشخصية. وقد قدم لي الأستاذ فهد مشكوراً المادة الفيلمية والمفرغة جميعاً، ويمكن الرجوع للمادة على موقعه الخاص http://fahad-alsenedi.com/catplay.php?catid=33&&catsmktba=6.

50) برنامج **ساعة حوار** هو أول برنامج مباشر ينطلق من الرياض لقناة المجد حيث استضاف فيه عدداً من الشخصيات العربية والعالمية في شتى مجالات السياسة والاقتصاد والفكر. وهو برنامج حاز على مراكز متقدمة في نسبة المشاهدين، فقد حصل على المركز الأول حسب تصنيفهم له في البرامج الدينية من حيث محتوى وأسلوب الطرح في استفتاء أجرته قناة **دريم** وفي دراسة تجميعية تسمى (**TRP**) حصل برنامج ساعة حوار على أعلى نسبة مشاهدة خلال ثلاثة أشهر في قناة **المجد** بالإضافة إلى مراكز متقدمة تراوحت بين الثالث عشر والثامن على أكثر من مائتي برنامج حواري عربي. وهناك دراسات أخرى أكدت تميز البرنامج ومنها ما أجرته كلية الإعلام بـ مصر حيث نال هذا البرنامج بشكل خاص مراكز متقدمة وصلت في بعض الفترات إلى المركز الثالث على مستوى مصر. انظر: **ويكيبيديا الموسوعة الحرة** http://ar.wikipedia.org/wiki.

51) ويذكر المذيع فهد بعد صعوبات هذا البرنامج حيث يقول: والأمر صعب جدًا ليس بالسهولة المتوقعة لأمور منها: أننا نذهب لهؤلاء الشخصيات في بلدانهم وبالتالي لابد من السفر إليهم وتحمل المشقة، وأحيانًا نصل إلى تلك البلدان بعد موافقة الضيف فإذا به مريض لا يستطيع التصوير.

52) انظر: حوار أجري مع فهد السنيدي في منتديات **شبكة المجمعة على الرابط**:

http://al-majmaah.net/vb/showthread.php?t=24465lk

53) كحياة الأميرة ديانا التي عرضت قصة حياتها معظم القنوات، ومتابعة قصة موتها وما فيها من إشكالات. وهناك برنامج وثائقي يسمى **أعداء السعادة** يتعامل مع سير الأشخاص بطريقة غير عادية، وكأنها قضية يتابعها بهدف الوصول إلى الحقيقة.

54) نجيب الكيلاني، «الأدب الإسلامي والجنس»، **الموسوعة الإسلامية**، آداب وفنون، على الرابط:

.http://www.balagh.com/mosoa/fonon/nn0rqv88.htm

55) عرض التلفزيون الكثير من المسلسلات التاريخية التي تتناول حياة شخصية تاريخية أو معاصرة واقعية وتركز عليها بصفة أساسية وفردية ضمن أحداث عامة، على سبيل المثال، فمن **الشخصيات التاريخية**: شخصية صقر قريش، وعمر بن عبدالعزيز، والمعتمد بن عباد، وابن رشد، والحجاج، وخالد بن الوليد، والأمين والمأمون، وصلاح الدين، والظاهر بيبرس، ومن **الشخصيات المعاصرة**: الملك فاروق، والرئيس جمال عبدالناصر، والرئيس السادات، والشاعر نزار قباني، والمطربة أم كلثوم، والفنانة سعاد حسني، والفنان عبدالحليم حافظ.

56) من الأعمال التاريخية التي أثارت إشكاليات كبيرة بعد عرضها مسلسل **الأمين والمأمون**، لكاتبه غازي الذيبة، ومخرجه شوقي الماجري، والذي أثار جدلا كبيراً في طريقة تناوله النقدية لشخوص التاريخ لأول مرة لا كما هم في الكتب، ولا يتناول الجوانب المضيئة في حياتهم.

57) منذ بداية هذا القرن منذ ولادة **الفن السينمائي** تم تصوير كم هائل من الأفلام والوثائق المصورة التي أصبحت تشكل اليوم أرشيفا مذهلاً يستغله المؤرخون لتدوين وقائع التاريخ البشري خلال القرن الأخير. ومنذ ذلك الحين وحتى اليوم أصبحت علاقة الناس بماضيهم مرتبطة عضوياً بهذا الأرشيف الصوري أو المرئي أي أصبحت تلك الأشرطة المصورة هي الذاكرة الفيلمية للشعوب بشكل ما. وإن الطبقات الحاكمة لم تكن في بادئ الأمر تعطي الصورة أهمية كبري ولم تكن تخصها بمكانة تفوق مكانة الكلمة المكتوبة. وكان السوفييت والألمان أول من انتبه لأهمية السينما بكل أبعادها وحللوا وظيفتها وفعاليتها ومنحوها مكانة متميزة في عالم المعرفة والأعلام والمعلومات والدعاية والثقافة التي يريدون بثها وزرعها في العقول. انظر: جواد بشارة «مراجعات في السينما التاريخية – التحول من نصوص التاريخ إلي **الخطاب المرئي**»؛ الحوار المتمدن صحيفة يسارية علمانية الكترونية يومية، ع1041 (12-8-2004م) http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=27739.

58) في برنامج عرض على قناة الرسالة بعنوان **دعوة للتعايش**. لتوضيح فكرة التعايش بصورة أبسط استعان الأستاذ عمرو خالد بقصة حياة **الأئمة الأربعة** ليوضح فيها كيف أنهم برغم

اختلاف مذاهبهم كان كل منهم يحترم الآخر ويقدر الآخر، كما سلط الضوء على سر نجاحهم بسرد قصص حياتهم بطرح مشوق، وبفكر متميز.

59) ففي برنامج **بالعربي** تقديم جيزال خوري، تستضيف شخصيات سياسية ورؤساء دول، وبرنامج **بصراحة** تقديم إيلي ناكوزي يستضيف شخصيات سياسية عربية وغربية. في حين برنامج **روافد** تقديم أحمد على الزين، فهذا البرنامج يحتاج وقفة متأنية فهذا البرنامج لا يسير على منهجية معينة في اختيار الضيوف، فهو يمزج بين شخصيات سياسية وإبداعية ومفكرين ورجال الدين والدعوة ورسامين وفنانين.

60) تحرص قناة **الإخبارية** على استضافة رجال الأعمال والاقتصاد السعوديين، تعرض تجارب حياة رجال الأعمال محاولة الكشف عن سبب نجاحاتهم وكيف صنع من نفسه رجل أعمال ناجحاً، وهي برامج تأخذ طابع السيرة الذاتية. مثل برنامج **شركاء في التحدي** تقديم خالد محمد الخضر. وبرنامج **رجال في الذاكرة** تقديم حاسن البنيان.

61) انظر صالح معيض الغامدي، «التحدث بنعمة الله وكتابة السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم»، المجلة العربية، ع 191، السنة) 17 ذو الحجة1413هـ – مايو/ يونيو 1993م) ص ص 88 -89.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للأستاذة الفاضلة على هذا الطرح الجميل.. الآن مع الأستاذ الدكتور أيمن بكر في ورقته، فليتفضل..

■■ **الدكتور / أيمن بكر:**

بسم الله الرحمن الرحيم، السلام عليكم جميعاً، وأسعد الله صباحكم.. أولاً: أشكر النادي الأدبي بجدة، ليس فقط لأنه دعانا دعوة كريمة، وليس فقط لأنه مُحْكَمٌ فيما يفعل، وإنما لأنه يستثير لدى الباحثين موضوعات مهمة، هي الحافز على إقامة البحث والعمل.. نحن لا نعمل من تلقاء أنفسنا، وإنما نحتاج إلى محفزات، وقد أحسن الإخوة، وعلى رأسهم الدكتور عبدالمحسن القحطاني، باختيار هذا الموضوع، الذي يحتاج إلى المزيد من الأبحاث.. الأمر الثاني: سألقي في وجوهكم ببعض الأفكار، وهي وجوه صبوحة، أتمنى أن ترتد منها الأفكار بأسئلة ومداخلات وتصحيحات.. هذه الأفكار ستمس نظرية المعرفة، وستمس نظرية السرد، وكل هذا مغلف بنظرية التلقي، وبالطبع لا يستطيع الباحث أن يقول كل ما كتب، أو كل ما فكر فيه، لذلك اصطنعت ورقة للندوة أحاول فيها أن أُجمل أهم الأفكار، وأعطي أخيراً مثالاً على الجزء التطبيقي من الورقة..

شذرات السيرة

بحث من منظور التلقي

أيمـــن بكـــر

شذرات السيرة ووسائطها: مدخل نظري:

ليست المعرفة التي تصلنا هي فقط تلك التي نتوجه بإرادتنا لإحرازها؛ ففي خلال رحلة اكتساب معرفة ما، تدخل إلى وعينا نتف من معارف متنوعة، ربما لم نعمد إلى تحصيلها، وهو ما يبدو لي سمة ثقافية عالمية تلعب فيها وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمقروءة الدور الأكبر؛ فحين تفتح جهاز التلفاز لمعرفة خبر محدد عن موضوع بعينه، لن تتمكن من السيطرة على مجموعة متنوعة وغير متجانسة من الأخبار التي تدخل وعيك، مقتحمة أو متسللة، في لحظات انتظارك لما تريد معرفته بصورة قصدية، الحال نفسها تتكرر حتى في لحظات المشاهدة ذات الهدف الجمالي: كمشاهدة الأفلام والدراما والأغاني المصورة ومباريات كرة القدم وغير ذلك، حيث تقحم الإعلانات، وتمر تحت أنوفنا أشرطة من الأخبار ورسائل الجوال وأسئلة المسابقات، ولأن هذه المعارف ليست غرضك الأساسي من المشاهدة، فسيصبح جريان عينك عليها غير منتظم ولا مهدَّف، وسيكون

الناتج دخول قدر من المعلومات المنوعة على هيئة شذرات غير متجانسة، متسللة أو مقحمة.

تتسلل سير الأعلام في ثقافة معينة إلى وعي القارئ بصورة مشابهة لتلك الأشرطة المعلوماتية في التلفاز؛ إذ لا يقف اكتسابنا لتفاصيل تلك السير الشخصية على السيرة المجموعة بطريقة منظمة ومقصودة بين دفتي كتاب، بحيث تتحرك الأحداث بصورة إخبارية آمنة دون كسر لتوقعات القارئ؛ أي من لحظات الميلاد كما يرويها الأهل، وحتى اللحظة التي يكتب فيها العلم سيرته الشخصية Autobiography، أو لحظة الوفاة في حالة السير الغيرية Biography. بل أحسب أن معرفتنا بسير الآخرين – أوبنتف منها – تتخذ أشكالا متنوعة، ربما فاقت تصوراتنا، وغالبا ما تعلن سير الآخرين في أفق ثقافة بعينها عن حضورها، على هيئة شذرات مبثوثة في تضاعيف موضوعات كثيرة، وشديدة التنوع على مستوى الوسيط الذي ينقل تلك الشذرات؛ إذ يمكننا أن نتتبع نثائر السيرة في كتب الرحلات، وفي مقدمات الكتب؛ سواء بقلم مؤلف الكتاب، أو بقلم من يلعب دور الخبير، الذي يقوم بتقديم مادة الكتاب المعرفية، وكذلك يكثر حضور شذرات السيرة الذاتية في الكتابات الصحفية التي تتناول لحظة في تاريخ الكاتب الشخصي، أو لحظة في تاريخ أمته الممتزج بذكرياته ومواقفه الخاصة، أو تلك المقالات التي ترثي عَلَماً ثقافياً أو تلقي الضوء على آخر. كما تطل شذرات السيرة أيضاً في الإعلانات التجارية التي تتخذ شكل سرد تاريخي مختصر، يلقي الضوء على منتج بعينه متداخلاً مع سيرة الأشخاص أصحاب الفضل في إبداع هذا المنتج، أو الذين أدخلوا منتجاً آخر إلى مكان بعينه، مما سنضرب له بعض الأمثلة في الجزء التطبيقي لهذا البحث.

البحث حول الوسائط المختلفة، إذن، سيُدخِل في دائرة اهتمامه «وسائل الإعلام» بالمعنى الواسع للمصطلح، وهو ما أصبح متاحاً – بداية – بتأثير من نظرية التلقي[1]، ثم تطور بفضل ما أفرزته النظريات الثقافية، التي أكسبت

الكثير من المساحات المهملة في الثقافة مزيداً من الاهتمام البحثي والأدوات المنهجية. وعلى ذلك يمكن أن نضيف إلى ما سبق شذرات السيرة الشخصية المتغلغلة في وسائل الإعلام، سواء المقروءة أو المسموعة أوالمرئية.

من زاوية أخرى تنتشر السيرة الشخصية في ممارساتنا الشفهية، سواء ما أشرنا إليه في وسائل الإعلام أو في اللقاءات الاجتماعية الحيَّة؛ إذ قلما تأتلف مجموعة من الأصدقاء دون أن تطل السيرة الشخصية لكل منهم برأسها في صورة ذكريات مشتركة أو فردية. كما تلعب شذرات السيرة أيضاً دور المدخل الآمن للتعارف بين الأشخاص، الذين تتهيأ بينهم علاقة ما (صداقة – حب – زمالةُ عملٍ.. الخ) بحيث يقوم سرد نتف من التاريخ الشخصي لكل طرف في العلاقة بإنشاء مساحة من الأمان بين الطرفين؛ إذ يكون سرد أحد الأطراف لبعض سيرته أشبه بإعلان للطرف الآخر يقول: «أنت شخص آمن بالنسبة لي؛ ولذلك سأقص عليك بعضاً من ذكرياتي الخاصة»، وهو إذ يفعل ذلك يتوقع أن يقوم الطرف الآخر بسردٍ مقابلٍ لبعض سيرته كإعلان موافقةٍ على الدخول في العلاقة.

يمكن لهذه الذكريات أيضا أن تلعب دور الأداة السلطوية بين الأشخاص، حين يكون للمتكلم ذكريات مشتركة مع بعضٍ من أصحاب المكانة الاجتماعية الكبيرة، وهنا يحرص المتكلم الراغب في تحويل هذه الذكريات إلى أداة سلطوية، على إقحام هذا النوع من الذكريات في حواراته مع الآخرين، كنوع من تأكيد الأهمية التي تُفرز بصورة تلقائية نوعا من أنواع السلطة في تعامله معهم، أو على الأقل تمنح المتكلم وهما مريحا بتحقق هذا النوع من السلطة.

سيرتنا الشخصية إذن مسألة ضاغطة على وعينا بصورة ما، إنها هاجس ملح ينتظر دوما فرصة للتجسد في اللغة والظهور أمام الآخرين، بانتظار المشاركة المماثلة التي تحقق التواصل، أو بانتظار التقييم المحفز على سرد المزيد

من شذرات تلك السيرة. إنها تفتح باب الحكي عن الماضي الخاص بشخص ما، معلنة عن الرغبة الحميمة – التي نقاومها غالبا تحت وطأة اللياقة الاجتماعية – في أن ندخل إلى حالة حكي ساحر وممتع لبعض من تاريخنا/ سيرتنا.

ويفترض هذا البحث أن أكثر أشكال تحقق السيرة الذاتية في اللغة يحدث على شكل شذرات متفرقة؛ شفهية أو ضمن نصوص مكتوبة، أما السيرة الذاتية المكتملة التي تمثل بناء مغلقا ومتجانسا، وينتظرنا كقراء للحكم عليه بمعيار الصدق والكذب فهي – من منظور هذا البحث – مجرد تجميع لشذرات السيرة، التي تمثل المادة الأساسية لأي نص مطول يحمل عنوان "سيرة ذاتية، بحيث تبدو فكرة اكتمال السيرة وتجانسها وتعبيرها الصادق عن حياة شخص ما، أقرب إلى الأماني منها إلى الحقيقة المتجسدة في نص لغوي.

ولعله من أهم ما يفرق بين السيرة الذاتية المنظمة وشذرات السيرة أو السيرة غير الرسمية، هو أن الشذرات أقل فزعا من فكرة المحاكمة بمقياس الصدق والكذب، إن لها طبيعة تَسَلُّلية؛ إذ تنسرب إلى وعي القارئ في غفلة منه عن كونها حالة من الإخبار، أو من الإعلام عن بعض سيرة شخص ما.

ومن زاوية التحليل السردي؛ أحسب أن هناك سمتين تميزان شذرات السيرة الذاتية؛ من حيث هي حالة من التمثيل Representation للوقائع الحقيقية في حياة الشخص، وهي التي تشكل جوهر العلاقة بين السيرة وتمثيلها اللغوي، هاتان السمتان هما اعتماد السيرة الذاتية على: الانتقائية selectivity، والتأويل Interpretation.وهما السمتان المستمدتان بصورة أساسية من فكرة أن سرد أية أحداث هو محاكاة للأحداث الحقيقية عبر وسيلة سيميوطيقية هي اللغة[2]. والأقرب لما يطرحه هذا البحث هو أن السيرة الذاتية المكتملة ليست سوى مجموعة شذرات أكسبها الكاتب كيانا يدعي الاكتمال والتجانس، وغالباً ما يَعْمَى الكاتب – أو يتعامى – عن الأحداث المتناقضة وذات الطبيعة المشينة أخلاقياً،

كما أن فعل الرواية يكسب هذه الأحداث تأويلا يدعي امتلاكه لقدر أكبر من المشروعية؛ لأنه يصدر عن صاحب الخبرة نفسه في حال كتب الشخص سيرته، أو عن خبير بحياته في حال تناول الكاتب سيرة شخص آخر.

ومن زاوية النظرية السردية أيضا؛ تعزز شذرات السيرة الذاتية إحساس التداخل بين كل من: الراوي والبطل والمؤلف، وهي العناصر التي يحرص منظرو السرد على الفصل بينها في النصوص السردية التخييلية، وكذلك يمكننا أن نقبل الفصل بينها في نص السيرة الذاتية المطولة، التي تتماس مع الرواية على مستوى بنيات الكتابة وجمالياتها[3]. تبدو عناصر السرد السابقة (الراوي/ البطل/ المؤلف) متوحدة في حالة شذرات السيرة، وأقرب مثال لذلك هو المقال الصحفي الذي يسرد فيه الكاتب من ذكرياته القريبة موقفاً حدث له هو نفسه، إذ يبدو السرد ملغيا للفروق بين عناصر التحليل السردي السابقة، فتغيم المسافات بين الراوي والكاتب والبطل. وبغض النظر عن مدى مشروعية هذا المزج بين عناصر السرد، يبدو لي أن شذرات السيرة لها ما يميزها على مستوى التحليل السردي، وهو تحقيق أقصى اقتراب ممكن بين حالة التمثيل اللغوي، وبين الأحداث الواقعية التي ينصب عليها هذا التمثيل.

شذرات السيرة: نماذج طبيعية:

سيقف البحث الحالي بالتحليل عند مجموعة نماذج لتلك الشذرات المتحققة في عدة وسائط؛ أولها نموذج لكتب الرحلات، وهو عمل الكاتب السعودي الأستاذ محمد عمر توفيق «من ذكريات مسافر/ 1980م»، وثانيها المقالات الصحفية، ويقف البحث عند مقالين من صحيفة «الوطن» (العدد 2637/ الأربعاء 10 ذو الحجة 1248م) لكل من عبدالله العلمي، وعبدالله المطيري، وكذلك يتناول البحث نموذجا للإعلانات التي تتخللها بعض شذرات السيرة من مجلة «عالم التمور/ العدد الأول/ أغسطس 2007م»، وأخيراً يضرب مثلاً لبعض

مقدمات الكتب التي تتخذ من شذرات السيرة مدخلا لمادتها العلمية المتخصصة، وهنا يتناول البحث مثالاً غربياً من مقدمة كتاب «نحن والآخرون/ 1998م» لتزفيتان تودوروف، وأخيراً يعرج على أحد تشكلات السيرة الشخصية في الممارسات الشفوية. وسيحاول البحث في الأمثلة التالية، قدر جهده، أن يميز بين الأشكال التي تتخذها شذرات السيرة ووظائفها في الوسائط المختلفة، بحسب توجهات السياق الذي تأتي فيه تلك الشذرات.

أولاً: كتب الرحلات: التجميع النوعي لشذرات السيرة:

يمكن أن نرى في كتب الرحلات تجميعاً نوعياً لشذرات السيرة الذاتية؛ وهو نوعي، لأنه يقف عند أجزاء السيرة المرتبطة بالترحال وحسب، وغالباً سيتم تصنيف هذه المادة المعرفية في وعي القارئ بوصفها نثائر سيرة مفتوحة؛ أي ربما اكتملت وربما لم تكتمل، ومن أهم ما يميز هذا النوع من شذرات السيرة وعيه بحالة الانتقائية والخضوع لتأويل محدد، وكثيراً ما يبدأ هذا الوعي في كتب الرحلات من العنوان.

يمثل كتاب المؤلف السعودي الأستاذ «محمد عمر توفيق» لما سبق بوضوح؛ حيث يظهر فيه الوعي بالانتقائية، بدءاً من العنوان «من ذكريات مسافر»[4]، إذ ينبه حرف الجر «من» إلى عدم شمول الكتاب لـ «كل» ما وقع للكاتب في أسفاره، وكلمة «مسافر» تحدد مساحة الحكي في ذكريات السفر دون غيرها مما وقع له في حياته ويستحق الذكر. يقدم الكتاب إذن شذرات من السيرة الذاتية، لكنها مرتبطة بسياق معين واعٍ بانتقائيته، فهو ترحال يحتوي خبرات يراها صاحبها مدهشة، ويتوقع أن تكون كذلك بالنسبة للقراء، فهو كمن يقول: «سأقدم لكم مقتطفات منتقاة من سيرتي الذاتية، إنها غير مترابطة فيما بينها إلا من خلال وقائع مدهشة تتصل ببعض أسفاري، وأحسبها ستكون

مدهشة لك أيضاً أيها القارئ». وهو المعنى الذي نص عليه تقريباً الأستاذ توفيق بعد ذلك بقوله – موضحاً سبب اختيار اسم كتابه –:

> أما الاسم فقد جعلته آخر عنوان نشرت تحته بعض الذكريات في مجلة (اقرأ) وجريدة (المدينة المنورة)، وهو (من ذكريات مسافر)، لأنها في الواقع ليست كل الذكريات، بل شيئاً منها، فما يخفى صواب المبدأ القائل (ما كل ما يعلم يقال)[5].

إنه وعي واضح بانتقائية الذكريات، الانتقائية التي تسم أية سيرة ذاتية، خاصة عندما تقدم على هيئة شذرات. ولكن هذه الشذرات ليست متجانسة فيما بينها، إنها مناوئة عصية على التناغم؛ فعلى الرغم من كونها منصبة على ذكريات السفر، تتخللها شذرات أخرى من سيرة الكاتب، ولنتأمل كيف بدأ الأستاذ محمد عمر توفيق كتابه، يقول تحت عنوان «قصة الذكريات»:

> في عام 1379هـ زرت «أسمرا»، وأمضيت فيها نحو أسبوعين للراحة ولاستطلاع حركة التجارة. فقد كانت أسواقنا تتعامل معها وتستورد شيئا من إنتاجها ومن مستورداتها، وكنت قد أخذت في أسباب التجارة فور إحالتي للتقاعد من ديوان نائب جلالة الملك في الحجاز حينذاك[6].

سيدخل إلى وعي القارئ عدد من شذرات السيرة الذاتية الخاصة بالأستاذ توفيق، وهي ليست متصلة بغرضه الرئيس، ويصبح دخولها هنا أشبه بالمعلومات التي تمر عليها العين في شريط الأنباء، أثناء انتظار مباراة لكرة القدم مثلا. النثائر التي تتسلل إلى وعي القارئ في الجزء السابق من المقدمة، ستشكل أجزاء من لوحة فسيفساء ربما تكتمل أثناء قراءة الكتاب، وربما لا تكتمل، أو

ربما اكتملت في شذرات أخرى عن الأستاذ توفيق في مصدر آخر: جريدة أو مجلة أو برنامج إذاعي ..الخ. سيعرف القارئ أن الأستاذ توفيق كان يعمل في ديوان نائب جلالة الملك في الحجاز، وربما استثاره ذلك إلى محاولة إكمال معرفة هذا الجانب العملي من حياة الأستاذ توفيق، فإذا عاد القارئ للغلاف الخلفي سيجد ملخصاً للسيرة الذاتية (التي تشكل هي نفسها بعض النثائر المختصرة جداً) العلمية والعملية للكاتب، سيعرف القارئ – فيما يتصل بتلك الشذرة الخاصة بعمل الأستاذ توفيق – أن الكاتب كان وزيراً للمواصلات بدءاً من عام 1382هـ، وأنه تولى مسؤولية وزارة الحج والأوقاف إلى جانب عمله كوزير للمواصلات إلى نهاية عام 1390هـ، ثم استمر بعد ذلك وزيراً للمواصلات، إلى أن طلب برغبته التفرغ للراحة والأعمال.

لقد عاد القارئ إلى الغلاف الخلفي ليكمل معلومات محددة قادته إليها شذرة من سيرة الأستاذ توفيق في مقدمة الكتاب، لكنه سيجد أن تلك المعلومات التي حصل عليها من الغلاف الخلفي لا تقف عند حدود ذلك فقط، بل سيعرف القارئ كذلك أن الأستاذ توفيق ليس متخصصاً في كتب الرحلات فحسب؛ بل لقد تنوعت إسهاماته الأدبية والفكرية، فقد أصدر عدداً من الكتب منها: «أربعون يوماً في المستشفى»، وكتاب «طه حسين والشيخان»، وهذه شذرة جديدة يمكن أن يتتبعها القارئ رغبة في أن تكتمل لديه المعرفة بمجموع مؤلفات الأستاذ توفيق، وبالطريقة نفسها سيقع خلال هذا البحث على شذرة أخرى تلقي ضوءا على مساحة جديدة في سيرة الكاتب، ليتتبعها.. وهكذا. وهكذا تبدو شذرات السيرة كالمتاهة التي لا خلاص منها، حتى إن جمعناها في كتاب، ظنا بأننا قد أحكمنا السيطرة عليها.

وإضافة لما تظهره المقدمة من وعي الأستاذ توفيق بانتقائية ما كتبه، تكشف عن وعيه بأن تلك الشذرات خاضعة لتأويل كاتبها غير الملزم لباقي القراء، يقول الأستاذ توفيق:

> وإذا كانت صفحات الكتاب تروي وتؤرخ وقائع الماضي (...) فإن ما تحدثت عنه شيء من انطباعاتي خلال (أيام في أسمرا)، فما أحسبها صالحة للنشر باسم التاريخ إلا بتسامح كبير[7].

يكاد الأستاذ توفيق هنا أن يعلن بالألفاظ نفسها بعض ما يحاول هذا البحث الوصول إليه، فهو واعٍ بخضوع ما يرويه لتأويلاته (انطباعاته)، وهو لذلك لا يريد أن يدخل هذه الكتابة في باب التاريخ، إنه يريدها حرة من تلك المسؤولية، ويبدو أنه يريد فتح باب على سيرته هو، يشبع فيه رغبته في الحكي، تحت شرطي الانتقائية والخضوع لتأويل شخصي.

يؤكد ذلك تكرار الأستاذ توفيق لكلمة انطباعاتي فيما يتصل بذكرياته في بعض دول أوروبا، يقول:

> ثم استطرد [أي صديقه الأستاذ محمد سعيد الطيب] لأيام أخرى قضيتها في «بلاد المارك والقولدر»، وتحدثت عن انطباعاتي فيها أو معظمها على صفحات (البلاد) في باب «اليوميات» أو في باب «ذكرى»، وكان هذا بعد اندماجي في أسرة تحرير «البلاد» في أواخر عام 1379هـ، وبمناسبة أول خط جوي افتتحته «شركة لوفت هانزا» بين الظهران وهامبورج عبر القاهرة، وكنت أحد المدعوين منها إلى افتتاح هذا الخط[8].

ما سيسرده الأستاذ توفيق عن «بلاد المارك والقولدر» هو انطباعات، و«معظم» هذه الانطباعات: تأويل وانتقائية مرة أخرى.

ولنلاحظ كيف تظهر شذرات أخرى تكشف سحر الحكي عن السيرة

الذاتية، فقارئ الفقرة السابقة سيتسلل إلى وعيه معلومتان تتصلان بسيرة الأستاذ توفيق: الأولى أنه دخل ضمن أسرة تحرير جريدة «البلاد» في أواخر عام 1379هـ، كما أنه كان شخصا ذا وضعية اجتماعية مميزة، فهو ممن دعوا لافتتاح خط الطيران الجديد بين الظهران وهامبورج، وهو ما سيتكامل مع المعلومة التي أخذها القارئ من الغلاف الخلفي عن عمل الأستاذ توفيق وزيراً للمواصلات، بما سيلقي مزيداً من الضوء على جانب من طبيعة هذا العمل، أو على شذرة أخرى من السيرة الذاتية للكاتب.

ثانياً: وسائل الإعلام: شذرات يومية للسيرة:

نحن محاطون بشذرات السيرة يوميا، وتحديدا في أي نشاط معرفي نحاول القيام به، ولنتخذ من المقالات الصحفية نموذجا لذلك؛ ففي الصفحة السادسة عشرة من جريدة «الوطن» السعودية(9) نجد مقالين متجاورين لكاتبين سعوديين هما الأستاذ «عبد الله العلمي»، والأستاذ «عبد الله المطيري».

يمثل المقال الأول واحداً من سلسلة مقالات تتناول المتفوقات من النساء في المملكة العربية السعودية، سلسلة المقالات هذه لها عنوانان: ثابت، ومتغير؛ أما العنوان الثابت، فهو: «امرأة من بلادي»، ويقوم الكاتب بتوضيحه في بداية المقال، بقوله: «كل يوم أربعاء أضع بين أيديكم نبذة عن إنجازات امرأة سعودية متميزة»، وأما المتغير فيحمل في كل مرة اسم الشخصية النسائية التي يتناولها الكاتب.

وعنوان المقال الذي نستشهد به، فهو «شاعرة الوطن ثريا العريض»، ويبدأه العلمي بقوله:

شخصية هذا الأسبوع كتبت الشعر والقصة القصيرة
ونشرت نصوصها وأذيعت وهي على مقاعد الدراسة

> الابتدائية. وبعدها عرفها زملاء الدراسة الجامعية في بيروت شاعرة باللغتين العربية والإنجليزية. ثم عرفت قصائدها عربيا في منتصف الثمانينات؛ حيث احتفت بها الملاحق الأدبية السعودية والمطبوعات الأدبية في البلاد العربية.

واضح أن عبدالله العلمي يرسم خارطة عامة للشخصية التي يتناولها من زاوية بعينها هي كون هذه المرأة "كاتبة"؛ لذلك فقد أجمل ما يراه هو أهم شذرات سيرتها التي تتصل بهذه الصفة. أما من زاوية القارئ – وتحديداً الخالي الذهن فيما يتصل بالشاعرة ثريا العريض – فسيكون هذا الإخبار بمثابة انفتاح لنص سيرة ذاتية يمنح كاتب المقال نثائر منها، ويترك للقارئ حرية إكمال المعرفة بما يشاء من جوانب تلك السيرة. المقال إذن أشبه بتقديم مختصر لسيرة ثريا العريض الذاتية، وتحديدا ما يتصل بخلفيتها العلمية، ونشاطها في المجال الأدبي والمعرفي حول العالم؛ إذ سنعرف أنها شاركت كما يقول:

> في كثير من المؤتمرات العربية والإقليمية، وتقوم بدور نشط في الملتقيات العالمية، مثل ملتقيات صناعة الطاقة والكونجرس العالمي للبترول في الأرجنتين واستراليا وسنغافورة، ومؤتمر الطاقة المتجددة في نيروبي(...)، شاركت في لقاءات الحوار الوطني السعودي وكانت من أوائل من مثل المملكة العربية رسميا خارج البلاد، حيث قدمت بحثا عن المرأة السعودية في هولندا وجنوب أفريقيا.

يتضح في التقديم السابق صفة «الانتقائية»، بما يتناسب مع غرض المقال، لكن المقال على الرغم من تناوله لشخصية ثريا العريض، لم يخل من شذرة صغيرة تتصل بذكريات الكاتب نفسه، إذ سنعرف في نهاية المقال أن

صداقة معرفية تربط كاتب المقال بالشاعرة التي يتحدث عنها؛ وأنها أرسلت إليه ديوانين لها، هما «امرأة دون اسم»، و أين اتجاه الشجر"، وسنعرف أيضاً أنه قرأهما، وأنه وضعهما باعتزاز في مكتبته. تلعب هذه الشذرة من سيرة كاتب المقال في ذهن القارئ دور الرابط بين عبدالله العلمي والشخصية التي يتحدث عنها، وغالباً سينسحب جزء من إحساس التقدير – الذي يفترض أن يستشعره القارئ تجاه ثريا العريض – على عبد الله العلمي نفسه، فهو ينتمي لعالم الكتَّاب الذي تنتمي له الشاعرة، كما أنه يحظى باحترامها؛ بدليل إهدائها ديوانين مما كتبت له، وهو ما سيضيف لرصيد السلطة الذي يستشعره القارئ تجاه كاتب المقال؛ الرصيد الذي تأسس بداية من سلطة الكلمة المكتوبة، وتعزز بالربط بين الكاتب والشاعرة ذات المكانة الرفيعة، التي استحقت الكتابة عنها – بداية – لما للشاعرة من قيمة ثقافية تم توضيحها بصورة أساسية عبر شذرات من سيرتها.

ومن الضروري هنا الإشارة إلى أن تلك السلطة التي ارتبطت بكاتب المقال، هي ليست بالضرورة من الأشياء التي يقصدها الكاتب أو يعمد إلى تقويتها، بل لعل الأرجح هو أنها جزء من خارطة السلطات الاجتماعية والثقافية التي تتحرك بصورة غير واعية بين الناس، في كل ثقافة إنسانية بحسب خصوصية تلك الثقافة، وبغض النظر عن أهداف كاتب المقال، لكنها سلطة تشكلت في جانب منها – بالنسبة لهذا المقال – كنتيجة لتلك الشذرة الخاصة بسيرة عبد الله العلمي نفسه في نهاية حديثه.

المقال الثاني الذي يقع في الصفحة نفسها من عدد جريدة "الوطن" السابق، للكاتب «عبدالله المطيري»، وفيه يختلف السياق الذي تظهر فيه شذرات السيرة وتختلف بالتالي أدوارها؛ فالكاتب يتناول موضوعا يمس بعض العادات الاجتماعية المعبرة عن الفرح، وكيف أن الآباء والأجداد في المملكة كانوا أقدر على صناعة الفرح من جيل الكاتب، ولعل ذلك يتضح بداية من عنوان المقال «صناعة الفرح». المقال يبدو نوعا من البكاء على غياب البهجة البريئة من وعي

الجيل الذي ينتمي إليه الكاتب، بالنسبة لما كان الأسلاف يمارسونه، نتيجة لاختلاف الظروف بين الأجيال، وما يعنينا هنا هو كيف تتسلل شذرات من سيرة الكاتب داخل المقال، شذرات تستقر في وعي القارئ وربما تفتحه على أسئلة عن الثقافة وتحولاتها.

يبدأ الكاتب مقاله بالحديث عن العيد كمناسبة لم تعد مميزة، ولذلك فقدت معظم رصيدها من الفرح والبهجة، وعلى الفور تظهر شذرات السيرة التي تشير إلى طفولة الكاتب، يقول:

> حين كنا صغاراً كان العيد بالنسبة لنا مناسبة تستحق التفكير فيها ليلة العيد حتى الصبح، تستحق أن نبقى مفتحي الأعين في الفراش، نتخيل أحداث الغد، اللبس الجديد والحلوى، والتجمع مع بقية الأطفال للمرور على بيوت الحارة مرددين «عطونا عيديتنا». كان العيد استثناء ويوماً مفارقاً لغيره، اليوم لم يعد للعيد امتيازه السابق، فكل ما كان يغرينا ونحن أطفال ولا يمكن تحقيقه إلا في العيد، أصبح اليوم متوفراً في أوقات متعددة.

شذرة السيرة هنا تلعب دوراً مغايراً عما كانت عليه في مقال عبدالله العلمي السابق؛ فهي آتية في سياق المقارنة بين زمنين، أو بين شروط لحظتين ثقافيتين مختلفتين في الثقافة السعودية، وهو ما سيكسب تلك الشذرة قيمة عاطفية تتميز بكل من: الشجن، والحنين للماضي، والألم على انقضائه. كما أنها ستمثل في وعي القارئ – الذي يشارك المطيري بعض ذكرياته – بوابة مشرعة على التاريخ الشخصي لهذا القارئ، ولعلها تستثير في البعض أحاسيس ألم على عدم الشعور بتلك المشاعر الدافئة التي تنطوي عليها هذه الشذرة من ذاكرة الكاتب.

شذرة السيرة التي تبدو عابرة في بداية مقال عبدالله المطيري هي جزء من سيرة شخصية، لكنه جزء يسعى لأن يستدعي ما يناسبه لدى القارئ؛ لخلق شعور عام بالأسف على لحظة ثقافية مضت، وهو أيضاً يسعى للحض على التفكير في الحاضر بغرض نقده واكتشاف ما يراه الكاتب قصوراً فيه. وتحت هذه الشروط يصبح حضور هذه الشذرة من سيرة المطيري متسماً أيضاً بالانتقائية التي تتناسب مع موضوع المقال، ومحملاً كذلك بتأويل خاص يفهمه القارئ من بين السطور؛ تأويل للحدث يؤدي ضمناً إلى إعلاء للحظة ثقافية/ تاريخية معينة بكل ما فيها من ممارسات وقيم شعورية. وبالمثل يمكننا أن نكتشف في مقال المطيري المزيد من تلك الشذرات السيرية المنتقاة والتي تحمل توجهاً تأويلياً بعينه. وما يعنينا هنا من زاوية القارئ، هو تناثر شذرات من السيرة الذاتية لثلاثة أشخاص في صفحة واحدة من جريدة يومية هم ثريا العريض، عبدالله العلمي، عبدالله المطيري، باختلاف الوظائف والصفات التي تميز كل شذرة منها.

غير أن حضور نثائر السيرة الذاتية لا يقف فقط عند المقالات الصحفية التي تغلب عليها الصفة المعرفية، بل لعلها تظهر في المواد الصحفية الإعلانية كذلك، وهنا يكون لها دور مغاير تماما لما تناولناه سابقاً.

في العدد الأول لمجلة «عالم التمور» ينقل محرر المجلة (الذي لم يذكر اسمه) بعض ذكريات الشيخ «عبد الرحمن البسام»[10] التي يروي فيها كيف دخل نوع من أنواع التمور (هو «البرحي») إلى المملكة العربية السعودية. وفيها نقرأ على لسان الشيخ عبد الرحمن:

> كان جدي الشيخ المرحوم بإذن الله عبدالله العبدالرحمن البسام (1243هـ – 1325هـ) قد ذهب إلى العراق وهناك امتلك مزرعة وبدأ يعمل بالتجارة وطاب له الجلوس في

محافظة البصرة تحديداً (...) وكشف الشيخ عبد الرحمن أنه عام 1312هـ طلب جده (...) من عبد العالي العبد العزيز العبد العالي أن يحمل على ظهر جمله أربعة أفراخ من نوع «البرحي» لينطلق بها من البصرة إلى منطقة القصيم، حيث تم وضع كل واحد منها في «زبيل كبير» مملوء بالرمل والطين وبدأت الرحلة حتى وصل العبد العالي إلى محافظة عنيزة وكانت المفاجأة الغير [كذا] سارة تتمثل في موت ثلاثة من أفرخة البرحي وبقاء واحد، حيث أن استمراره حيا فيه من الصعوبة الشيء الكثير (...) إلا أن قدرة الله عز وجل جعلت هذا الفرخ يظل صامداً ومتمسكاً بالحياة حتى الوصول إلى محافظة عنيزة.

هناك محاولة شاحبة في الحكي السابق لإكساب قصة انتقال تمر «البرحي» من العراق إلى القصيم حساً أسطورياً يشبه ما نجده في السيرة الشعبية وحكايات الأبطال، من تغرب، وتحقيق لنجاح كبير، ثم عودة مصحوبة بالمخاطر، وهنا تلعب شذرات السيرة بالنسبة للقارئ دور العامل التوثيقي، وكذلك التشويقي. الغرض هنا واضح وهو الإعلان عن منتج بعينه، لكنه استعان بشكل سردي يستخدم نثائر السيرة لأكثر من شخص وبطريقة انتقائية تخدم الغرض الترويجي للإعلان.

يوحي استخدام شذرات السيرة في المقطع السابق كذلك بأصالة المنتج الذي يروج له، لذلك كان كاتب المقال حريصاً على إيراد التواريخ التي تدل على القِدم، وكذلك كان حريصا على ذكر الأماكن التي توحي المسافات بينها في هذا الزمن بدرجة المشقة التي تعرض لها الأسلاف

الذين نقلوا تمر «البرحي»، وهو ما يضفي إلى الأصالة عنصر قيمة واضح كمن يقول لك: «هذا المنتج ضارب في الزمن، وهو كذلك قيم وإلا لما استحق هذا الجهد الذي بذله الأسلاف».

ثالثاً: شذرات السيرة والكتابة المتخصصة:

أما على المستوى المعرفي المتخصص فليست شذرات السيرة ببعيدة عن القارئ، بل ربما استعان بها بعض الكتاب لصنع مداخل لموضوعاتهم المتخصصة في بعض مجالات الفكر الإنساني، وهو ما لا يرتبط بثقافة دون أخرى، بل هو متجلٍّ في مختلف ثقافات العالم، ولذلك سنضرب مثالاً من خارج الثقافة العربية، وهو تمهيد تزفيتان تودوروف لكتابه «نحن والآخرون: النظرة الفرنسية للتنوع البشري»[11].

في هذا التمهيد يتخذ تودوروف من بعض شذرات سيرته الذاتية مدخلاً للتنظيرات الثقافية التي يقدمها الكتاب، فيبدأ التمهيد بقوله:

تعرفت على الشر خلال الجزء الأول من حياتي، عندما كنت أقيم في بلد خاضع للنظام الستاليني. تعرُّفٌ تدريجي: ففي السنوات الأولى التي تلت الحرب كنت أصغر من أن أفهم جيدا نبأ الاختفاء المفاجئ لقريب ما، أو صديق للعائلة، نبأ إقامته القسرية في مدينة صغيرة من مدن الأرياف، أو نبأ التخفيض المباغت لموارده المالية. وبعد ذلك أيدت عائلتي بدايات هذا النظام وانتمت إلى المنتفعين منه، اختلطت الأمور في نهاية العام 1948م، عندما وجد بعض أصدقاء أهلي، والمنتمين إلى محيطهم ذاته، أنفسهم

> في السجن، أو عندما كان يشهّر بهم في الصحف (التي كنت قادرا على قراءتها آنذاك)، أو عندما بدأ أبي يلاقي متاعب في عمله. غير أنني بقيت رائداً متحمساً للستالينية حتى عام 1952م. كان موت ستالين بعد ذلك، واكتشافي تدريجيا، أثناء تقدمي في مرحلة المراهقة، لفراغ الخطاب الرسمي الذي كنت أحتك به يومياً.

سيلمس القارئ في المقطع السابق هالةً من الكآبة، نتجت بالأساس من شذرات السيرة الذاتية، التي تتخذ هنا شكلا تعميميا (الجزء الأول من حياتي/ السنوات الأولى التي تلت الحرب/ قريب ما/ صديق للعائلة)، في محاولة لوصف الجو العام لثقافة بعينها (الثقافة الروسية في العهد الستاليني). ليست الكآبة فقط، بل يتسلل غالبا شعور بارتباك حضاري مخيف؛ فمؤيدي النظام لم يفلتوا من انقلابه عليهم؛ حيث عانت أسرة الكاتب التي كانت – للمفارقة – مؤيدة للنظام، من التضييق والسجن والتشهير.

هناك ملمح يشير مباشرة لنوع الوعي الزائف الذي كان يعاني منه تودوروف وجيله من الشباب في مرحلة المراهقة، فالخطاب الرسمي فارغ، لكن الكاتب لم يكن مؤهلاً لفهم هذا النوع من التمويه لفراغ ذلك الخطاب، ويفترض بالقارئ هنا أن يقف قليلاً متسائلاً عن إمكانية أن يكون تعرف تودوروف على فراغ الخطاب السياسي الرسمي في هذا الوقت منطبقاً على غيره من أبناء جيله، أم أنه أمر شخصي يرتبط فقط بالمؤلف، لما له من قدرات تحليلية خاصة، يعرفها القارئ لكتاب تودوروف بصورة مسبقة؟ شذرات السيرة في هذه الحالة تشير إلى الأمرين وتترك الباب مفتوحا أمام تصورات كل قارئ؛ فجيل تودوروف ظل عالقا في أحابيل النظم الدكتاتورية المتعاقبة في الاتحاد السوفيتي، وهو ما يشير إلى أن تعرف تودوروف على الوجه القبيح للنظام كان تعرفاً فردياً.

يستمر سرد تودرورف لشذرات من سيرته ضمن غرض محدد وهو

التمهيد لموضوع كتابه، فيتعرض لهجرته إلى فرنسا، مبرزاً تعرفه على الشرور الإنسانية في التاريخ والحاضر البشريين؛ من مثل جرائم النازية أو إلقاء القنابل الذرية على اليابان، وهو ما جعل الكاتب يشعر بالتشابه بين تلك الشرور التي قرأ عنها ودارت في أحاديثه مع الأصدقاء والمختصين، وبين ما خبره هو شخصيا خلال الفترة الستالينية في مسقط رأسه[12].

شذرات السيرة الذاتية هنا، كمثيلتها التي تناولناها، تتميز بالانتقائية، والتأويلية، لكنها تكتسب خصوصية تميزها، وهي أن تلك الشذرات كانت منطلقا لبحث علمي معرفي مطول يصدر عنها، لكنه لا يقف عند حدودها؛ فقد أعلن تودوروف أن هذه الشذرات من سيرة الكاتب تمهد لمادة الكتاب، وتبرر أهمية الموضوع بالنسبة للكاتب. يقول تودوروف:

> سنفهم الآن أنه، إذا كان موضوع هذا الكتاب هو العلاقة بين "نحن" (مجموعتي الثقافية والاجتماعية) و«الآخرين» (أولئك الذين لا ينتمون لمجموعتي)، العلاقة بين تنوع الشعوب والوحدة البشرية، فإن اختيار هذا الموضوع ليس غريبا لا عن الوضع الحالي للبلد الذي أعيش فيه، ولا عن وضعي الشخصي الخاص[13].

هكذا تلعب شذرات السيرة منطلقا للبحث، ومبررا لأهميته لدى الكاتب، وهو ما لا يتناقض مع الوعي بها بوصفها بعضا من سيرة شخص ما، وربما يسعى القارئ لتجميع المزيد من تلك الشذرات؛ لصناعة لوحة فسيفسائية تعطي إحساسا باكتمال السيرة الذاتية لهذا الشخص.

رابعاً: شذرات السيرة: الحالة الشفهية:

أما الإنتاج الشفهي لشذرات السيرة فيمكن أن نضرب له مثلاً بالخطاب

الدائر حول نجوم الغناء والتمثيل وبعض رجال السياسة، الذين تتحول أخبارهم إلى مادة ثرثرة في وسائل الإعلام المسموعة والمرئية، وحتى المطبوع عنهم يبدو معتمدا على السمع، ومتبنيا منطق «النميمة» الشفهي، أكثر من تبنيه لمنطق التحليل النقدي ذي السمت الكتابي.

وأحياناً يتم تجميع الشذرات الشفوية حول علم من الأعلام، ومزجها بجانب توثيقي من حياته لإعطاء انطباع – غالباً ما يكون زائفاً – بأن ما يقدم هو سيرة مكتملة. يحدث ذلك تحديداً في تحول سير بعض الأعلام إلى عمل درامي مرئي، ويمكن التمثيل هنا بسيرة شخصية لواحدة من أعلام الثقافة العربية في مجال الغناء وهي السيدة أم كلثوم، التي تمثل سيرتها نموذجاً لطريقة تفتت السيرة في شذرات شفهية تدور على ألسنة الناس وتتخذ وسائط متنوعة للحضور ضمن الثقافة؛ فقد عرف الناس شذرات من سيرة حياة أم كلثوم أثناء حياتها في الجرائد والمجلات الفنية القليلة، وفي وقتها كانت تلك الشذرات محكومة بتوازنات سياسية معقدة، وبخاصة في فترة اتصال أم كلثوم برموز النظام السياسي في مصر، وتعبيرها – إلى جانب عبدالحليم حافظ طبعاً – عن مفهوم الوطنية، على الأقل خلال الفترة من 1952م وحتى 1970م، وهي الأمور التي سمحت بظهور مساحات دون غيرها من سيرة أم كلثوم.

ثم تأتي لقاءاتها القليلة أيضاً في التلفاز والمذياع، لتضيف رؤى مباشرة لوقائع في حياتها، وربما كتب عنها من يهاجمها، لكنه كان هجوما ضمن حدود لائقة برمز من رموز الفن والوطنية. وأخيراً شاهدنا عملين دراميين يحملان اسم «أم كلثوم» أحدهما فيلم في حوالي الساعتين، والآخر مسلسل درامي مطول. وأحسب أن العمل الأخير هو الذي سيحمل لدى المتلقي – دون عناء يذكر – لافتة «السيرة الشخصية الكاملة لأم كلثوم»، وهذا العمل تحديدا هو نموذج للميزتين اللتين ترتبطان بحضور شذرات من حياة شخص ما داخل اللغة أو في عمل مرئي: الانتقائية، والتأويل؛ حيث يبدو العمل كبناء مغلق متسلسل بصورة منطقية

ومتجانس داخليا لينتج صورة عن أم كلثوم تقربها من فكرة الإنسان الكامل، وأحسب أن هذا المسلسل ما هو إلا تجميع للشذرات التي تناثرت منذ صعود نجم أم كلثوم في وسائل الإعلام المختلفة، التي يغلب عليها الطابع الشفهي.

أسئلة ختامية:

يبدو لي أن شذرات السيرة محيطة بنا بصورة مدهشة، ويبدو أيضا أن ما نبنيه من معرفة بسيرة شخص ما، هو مجرد تجميع لشذرات من سيرته تتسم بالانتقائية والخضوع للتأويل بصورة أساسية، ينطبق ذلك على السيرة في شكلها المكتمل، الذي اعتدنا النظر إليه كمصدر متجانس ومكتمل وأكثر مشروعية من غيره في الإخبار عن حياة شخص بعينه.

يخيل إليَّ أننا لا نملك سوى تلك الشذرات.

وأود في النهاية أن أطرح مجموعة من الأسئلة، التي ربما مثلت امتدادا بحثيا لما حاولت التعرض له هنا:

هل يختلف حضور شذرات السير من ثقافة إلى أخرى من حيث الكثافة وطبيعة السرد؟

هل ترغم بعض الثقافات أفرادها على التذكر أكثر من غيرها؟

ما تأثير شذرات السيرة على عادات القراءة؟ هل يتعود القارئ القفز فوقها؛ أي إنها تخلق لدى البعض عادة تجاوز فقرات من المادة المقروءة بوصفها أدخلت في شأن شخصي لا علاقة للقارئ به؟

هل تغذي شذرات السيرة لدى القارئ حنيناً غامضاً نحو الماضي، وتشجعه على التعبير عن سيرته بطريقة مماثلة؟

هل يمكننا أن نتتبع شذرات السيرة في التراث العربي وتحديداً في الكتب الموسوعية ككتابات الجاحظ والأصفهاني وأبي حيان التوحيدي، وابن عبد ربه وغيرهم؟ وما قيمة مثل هذا البحث؟

الأسئلة السابقة تقترح فتح باب البحث حول شذرات السيرة، كأحد المداخل التي تستطيع الكشف عن التفاصيل الدقيقة لخطاباتنا الثقافية.

الهوامش

1) حول أثر نظرية التلقي الألمانية في إعادة الاعتبار لبعض المجالات المهمشة في الثقافة كوسائل الإعلام والأدب الشعبي، يراجع:

– روبرت هولب، **نظرية التلقي**، ت: عز الدين إسماعيل، منشورات النادي الأدبي بجدة، 1994، ص ص 9-10.

2) يتم تعريف السرد بأنه: «المحاكاة السميوطيقية لمجموعة من الأحداث المترابطة زمنياً وعملياً بطريقة ذات مغزى». انظر في هذا التعريف:

- Suzana Onega & Jose Angel Garcia Landa (editors), **Narratology: An Introduction** (Longman, London and New York, 1996) p 3.

3) حول الفصل بين عناصر السرد المختلفة خاصة الكاتب، والراوي، والشخصيات، انظر:

– رولان بارت، **التحليل البنيوي للسرد**، ترجمة كل من: حسن بحراوي، بشير قمري، عبد الحميد عقار، ضمن: "طرائق تحليل السرد"، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1/ 1992، ص 27 وما بعدها.

4) محمد عمر توفيق، من **ذكريات مسافر**، ضمن «الكتاب العربي السعودي»، تهامة للنشر، جدة، ط 1/ 1400هـ – 1980م.

5) السابق، ص 9.

6) السابق، ص 7.

7) السابق، ص 8.

8) السابق، ص 8. والتأكيد من الباحث.

9) جريدة «**الوطن**» السعودية، العدد 2637، الأربعاء 10 ذو الحجة 1428هـ/ 19 ديسمبر 2007م، ص 16.

10) عالم التمور: مجلة متخصصة في مجال النخيل والتمور والمنتجات الزراعية، عن المؤسسة الإعلامية للنخيل والتمور، بريدة، المملكة العربية السعودية، العدد الأول، شعبان 1248هـ/ أغسطس2007م، ص 23.

11) تزفيتان تودوروف، **نحن والآخرون: النظرة الفرنسية للتنوع البشري**، ت: ربى حمود، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 1998.

12) انظر: السابق، ص 8.

13) السابق، ص 9.

* * *

■■ **رئيس الجلســة:**

شكراً جزيلاً لفرسان هذه الأصبوحة، وشكراً لإنصاتكم كطرف رئيس في هذا الملتقى، واسمحوا أن نبدأ بالمداخلات..

المداخـــــــلات

■■ أ. **د. صالح معيض الغامدي:**

السلام عليكم، أشكر في البداية نادي جدة الأدبي على إقامة هذا الملتقى حول السيرة الذاتية، ويعد هذا جزءاً من رياداته المتكررة.. ما استمعت إليه هذا اليوم يدعوني إلى أن أستأذنكم في أن أستعجل في طرحي، أهم فكرة جئت بها إلى هذا الملتقى، وهي في ورقتي، ولكن لها علاقة بما ألقي اليوم، ومن أهم الأمور التي دعتني إلى المجيء، طبعاً المشاركة، بالإضافة إلى أنني أريد مني شخصياً ومن زملائي المختصين في السيرة الذاتية أن يقوموا بمراجعة شاملة لمفهوم السيرة الذاتية الذي تبنيناه طوال الفترة السابقة.. أعتقد أن هذا المفهوم لم يعد كافياً لتمثيل ما يكتب من أنماط للسيرة الذاتية العربية بشكل عام، وفي المملكة العربية السعودية، ومن الظلم أن نظل محافظين على هذا المفهوم، الذي أعتقد أنه لم يعد قادراً على تمثيل ما يُكتب في ذلك، مما نقرأه من نصوص لا يمكن أن تندرج تحت هذا المفهوم الصارم الذي نتبناه، وأعتقد أن هذه النصوص هي التي ينبغي أن تشكل المفهوم، لا أن نفرض عليها مفهوماً معيناً.. وأعتقد أن ورقة الأستاذ أحمد، والأستاذة أمل والدكتور أيمن – كلها – أعتقد أنها تؤيد هذا التوجه، وهو أن نتبنى مفهوماً مرناً، يستوعب هذه التجارب السيرية الجديدة.. لي ملاحظة سريعة حول المفهوم الذي أورده الأستاذ أحمد، ألا تعتقد أن هذا ربما كان يمثل صيغة ذاتية أكثر من كونه نمطاً سيرياً؟، يعني يمكن أن يوجد قديماً وحديثاً في السيرة القديمة وفي السير الحديثة.. بالنسبة للأستاذة أمل، لن نعلق عليها لأنها طالبتي، ولذلك أريد أن تسمع منكم.. بالنسبة للدكتور بكر، فيما يتعلق بالشذرات.. طبعاً كل من يكتب السيرة الذاتية يدرك تماماً أنه يتعامل مع شذرات، مع حكايات، مع تجارب، مع ذكريات، ولكنه يعطيها بنية معينة توهم

بتواصلها، وإلا فإنه يدرك بأنه يتعامل مع ذكريات وبقايا ذكريات وبقايا أحداث.. وشكراً جزيلاً.

■■ الأستاذة سهام القحطاني:

صباح الخير للجميع، سأبدأ بالورقة الثانية، وأعتقد أن الورقة الثانية مكملة للورقة الأولى، فالسيرة الذاتية عبر المرئي، تمارس بلا شك نوعاً من الاحتيال والتزييف، وتغييب السلبية وتضخيم الإيجابية، ومرجع ذلك أن ثقافتنا العربية هي ثقافة أشخاص، فنحن نؤمن بالأشخاص، مقابل تهميش الجماعة، ولكن ذلك الاحتيال تابع للاحتيال المكتوب، وليست ثقافة مدرسة وجماعة، ولعل ما حدث من ضجيج، وحظر كتاب حكاية الحداثة لأستاذنا الغذامي، دليل على أن السيرة ماتزال تنطلق لدينا من الفرد، وتدور حوله، وتنتهي أيضاً حوله، مقابل تهميش الجماعة أو تهميش ثقافة الشراكة.. فيما يتعلق بالورقة الأولى، الكنتية التي اعتبرناها في مقام المصطلح، أعتقد أنها غير مضبوطة على مستوى النموذج المتاح للتطبيق، فكما عرفنا من الورقة أن الكنتية عادة ما تسعى إلى الاحتيال على الذات والآخر معاً، سواء بالتعويض، أو الحماية من السلبية، وهو ما يعني أن ممارسة التزييف للأمر من خلال السيرة هو أمر مقصود، وخطر هذا الأمر أن السيرة تفقد ميزتها كوثيقة اجتماعية، ولذلك كنت أحبذ من الورقة لو أنها وضحت لنا ما هو مصطلح الكنتية، أو ما هو النموذج الذي يمكن استقراء الكنتية من خلاله.. هل من خلال السيرة الذاتية التوثيقية؟، أم من خلال السيرة الذاتية الروائية؟، وأنا أعتقد أن لكل منهما علو سقف معين.. الورقة الثالثة، فيما يتعلق بسؤال: هل تُرغم بعض الثقافات غيرها على تذكُّر أفرادها؟.. أعتقد نعم، والدليل على ذلك الثقافة السعودية، كونها ثقافة نسقية شجرية قبلية، فهي تدفع دائماً الأفراد إلى توريث الذاكرة الجماعية بكل ما فيها.. فيما يتعلق بالشذرات، أنا أعتقد أن المسألة أوسع من ذلك، ومساحتها أوسع، لأن كل عمل أدبي إبداعي،

سواء كان نثرياً أو شعرياً، خارج السيرة، هو يحمل شذرات من سيرة المبدع.. وشكراً.

■■ د. أسامة البحيري:

بسم الله الرحمن الرحيم، الشكر موصول للقائمين على تنظيم هذا الملتقى، ويبدو أن هذا الملتقى ينحو إلى مساءلة المستقر والمألوف، فهل هذا المحور في بداية الجلسات كان مقصوداً؟، لأنه - وآخذ الكلمة من أستاذنا الدكتور صالح الغامدي - يبدأ في مناقشة المستقر والمألوف.. هنا أعتقد أن المحور العام الذي يجمع الورقات الثلاث، محور الشفاهية، والخروج قليلاً عن مصطلح الكتابية، الذي تعتمده الكتب المؤلفة في فن السيرة الذاتية.. إذا تحدثنا عن الورقات تباعاً كما أُلقيت، لا كما هو مستقر في الجدول، نحمد للأستاذ أحمد آل مريع تحديده اللغوي لمصطلح الكنتية وتتبعه له في التراث العربي، ولكن من موجز كلامه ساق تعميماً، لا أدري مدى اليقين فيه، وهو أن مصطلح الكنتية يشيع في السير العربية؛ لأنه يبدأ من تاريخ الانضمام للمؤسسة من خلال التعليم، وإذا استقرأنا سيراً عربية وسعودية، نجد أن كثيراً منها يخرج على هذا التعميم، كسيرة عزيز ضياء - مثلاً - فالجزء الأول كله يبدأ فيما قبل التعليم، سيرة طه حسين، جزء كبير يبدأ فيما قبل التحاقه بالكُتَّاب، وهذا يعني أن هذه المقولة في حاجة إلى مراجعة في ناحية تعميم المصطلح.. الأستاذة أمل ساقت كيفية إسهام الدعاة الجدد، وذكرت منهم الأستاذ الداعية سلمان العودة، والدكتور عائض القرني، والأستاذ عمرو خالد، والدكتور طارق سويدان، في إثراء فن السير الذاتية، ولا أدري هل تقصد السير الذاتية أم الغيرية؟!، لأنني أعتقد أن معظم برامجهم تدور حول السيرة الغيرية، والحديث عن سيرة الرسول ﷺ، وسير الصحابة والصالحين، ويتعمدون البعد عما هو ذاتي، ويتحاشونه.. الدكتور أيمن بكر، مساءلته لفكرة الاكتمال.. أعتقد أن فكرة الاكتمال فكرة

تتشبث بها الدراسات النقدية لكي تجعل نوعاً من المنهجية لتناول فن السير الذاتية، والسؤال الآخر: ذكرت أن مميزات شذرات السيرة: الانتقائية والتأويل، وأعتقد أن أستاذنا الدكتور صالح أشار إليها.. يعني أن هذه ميزة في جميع السير المكتوبة أيضاً.. يعني أن كل صاحب سيرة لا يذكر كل شيء، وتتعدد رؤيته من منطلقه هو لتأويله، فهل هذا فارق محدد بين ما ذكرته من مصطلح الشذرات وبين ما هو مألوف من السيرة الذاتية؟، أم أن هناك تداخلاً بينهما؟.. وشكراً جزيلاً.

■■ د. عبدالله حامد:

السلام عليكم ورحمة الله، وأسعد الله صباحكم، شكراً لنادي جدة وشكراً لأستاذنا الدكتور عبدالمحسن القحطاني.. الأوراق في الحقيقة مثيرة وتحتاج إلى أسئلة كثيرة ومتنوعة، وسأبدأ مع الزميل الأستاذ أحمد مريِّع.. هذه الكنتية الموجوة في التراث هي صيغة عامة، كما قلت، ولكن كنت أتمنى أن تضبط المصطلح بحيث نفرق بين ما هو شفاهي وما هو كتابي، الأمر الآخر هو أن هذه الكنتية تتفق دائماً مع المؤسسة.. أنا لا أظن ذلك.. ابن حزم والغزالي لم يكونا متفقَيْن تماماً مع المؤسسة، وبالتالي أي كاتب سيرة يريد أن يقدم ذاته أحياناً على حساب المؤسسة.. الأمر الثالث، تعويض الذات، حينما يبلغ الإنسان مرحلة متأخرة من العمر، ليس بالضرورة أن تكتب السيرة في مرحلة متأخرة من العمر.. إمكانية التعويض هي للذات الجماعية، وهذا هو الموجود في التراث، وموجود الآن.. كنا وكنا وكنا.. ذات جمعية وليست ذاتاً فردية.. الأستاذة أمل التميمي، كنت أتساءل وأنا أقرأ ورقتها: ماذا يمكن أن تقدم؟، وفي الحقيقة حتى هذه اللحظة، لم أستطع أن أفهم ماذا تعني السيرة الذاتية الإعلامية، لأنها أدخلتنا في مجموعة من التقنيات والبرامج، وأظن أن المصطلح لازال غامضاً إلى حد ما.. وأنا أتصور لو أن الأستاذة أمل اتجهت إلى ما يمكن أن يكون – وهي

ألمحت إلى جزء منه - إلى أدب الرحلة التليفزيوني.. هو الذي يمكن أن نطمئن إليه، لأن هناك بعض الرحالة، الآن، في بعض القنوات، يتجهون إلى أماكن مختلفة، ويكون هناك نوع من التناغم بين الشفوي والصورة، ووجدت لديها في البداية تداخلاً مع كتاب الدكتور عبدالله الغذامي، وتقاطعاً أيضاً.. الدكتور أيمن، هذه الشذرات يا دكتور ستُدخلنا في بحر لجي.. كل الأدب - شعراً ونثراً - سنجد فيه هذه الشذرات للسيرة الذاتية.. أنا أظن أنه حتى المؤسسات لا يمكن أن تقوم بما ترى أنت أنك يمكن أن تقوم به.. الأدب بشكل عام تعبير عن هذه الذات، يمكن أن تكون القصيدة تعبيراً عن ذلك، ويمكن أن نلمح فيها نوعاً من السيرة الذاتية، وأظن أن هذا موضوع كبير جداً، واختيارك لمحمد عمر توفيق.. أيضاً الرحلة في حد ذاتها هي ارتحال في ذات الأديب، وما ذكره الإخوان من الاختيار، أيضاً هذا نموذج موجود بالرحلة، فالمرتحل لا يكتب كل شيء، وإنما هو يختار، فليست هذه خاصية لمحمد عمر توفيق.. سنجد في كتابه «خمسة وأربعون يوماً في المستشفى»، أنه جزء من الرحلة، لكنه أيضاً جزء من السيرة الذاتية، ولذلك لا أستطيع أن أؤمن بأننا يمكن أن نجد هذه الشذرات في الأدب بشكل عام، فيما فهمت من ورقتك.. وشكراً لكم.

■■ الدكتورة كوثر القاضي:

السلام عليكم، وأسعد الله صباحكم بكل الخير.. بالنسبة للأستاذ أحمد آل مريع، سبقتني الأستاذة سهام بالأسئلة التي كنت سأسألها بالنسبة للتطبيق: على ماذا يكون: على شفاهي أم على الكتابي؟.. الأستاذة أمل، تبنت مفهوماً جميلاً ومشوقاً على مستوى الإعلام، فأسندت المرئي للمحكي، وهما مجالان مشوقان، لكنها أثارت أسئلة كثيرة والإجابات عنها لم تكن سهلة.. بالنسبة للدكتور أيمن، شذرات السير.. الاهتمام بالمهمش، أو القليل، أو غير المدروس، أصبح عنواناً يمكن أن يكون بحثاً موسعاً، بأن يأخذ الباحث ما يتسلل من

الضوء في ظل عتمة البحث أو موضوع للدراسة، وهي معاناة كبيرة لا يعرفها إلا الباحث.. الدكتور أيمن بكر بحثه جيد، وأعتقد أنه لايزال لديه كثير مما يقال، أو مما يُبحث، وبشوق لقراءة النماذج التي وضعها الدكتور ولم تُقرأ.. وشكراً لكم.

■■ د. حسن حجاب الحازمي:

السلام عليكم جميعاً.. سأبدأ مع ورقة الأستاذة أمل تميمي، حقيقة الأسئلة التي طرحتها أسئلة بحث علمي كبيرة، وهي أسئلة كبيرة جداً، ولا يمكن الإجابة عليها في ورقة صغيرة، وكنت أتمنى أن تكون أسئلتها متعلقة بالورقة التي طُرحت هذا الصباح، وأن تركز في إجابتها عليها، ثانياً: فهمت في الحقيقة من خلال العنوان، أنها ستتحدث عن السيرة الذاتية، لكن ما طرحته يشير إلى الحضور.. الحضور الإعلامي.. يعني حين تسأل في نهاية الورقة: هل يمكن أن نستبدل المسابقات الفنية والغنائية بمسابقات شعرية وسردية؟، فكأنها تعني قضية حضور الأدب أو حضور الثقافة داخل الإعلام، وهذا عكس الورقة ويتنافى مع ما كان يجب أن تطرحه الورقة.. تمنيت فعلاً أن تختار سيرة ذاتية مرئية – من التي نشاهدها عادة عبر اللقاءات الحوارية التي تتعرض لحياة شخص بأكملها – وتقارنها بسيرة ذاتية مكتوبة؛ لترى ما الذي أضافته السيرة الذاتية المرئية، وما الذي خسرته كتابياً أو مرئياً، لأن اللقاء المرئي يقدم لنا أشياء – يقدم لنا الصورة يقدم لنا حركة الجسد – ولكن لا يقدم لنا اللغة ذاتها التي تكتب بها السيرة، فاللغة الكتابية غير اللغة الشفاهية، وأيضاً المحتوى الذي يمكن أن يقدَّم مكتوباً غير المحتوى الذي يمكن أن يقدَّم مرئياً.. مثل هذه المقارنات الصغيرة، يمكن أن تتكامل لتشكل فارقاً كبيراً بين السيرة المكتوبة والسيرة المرئية.. على العموم هي مازالت تطرح أسئلتها، ولازال أمامها المجال مفتوحاً لكي تجيب على هذه الأسئلة بصورة أدق وأعمق.. مصطلح الكنتية، لم أستوعبه حين قرأت

العنوان، حتى فهمت معنى المصطلح، ولكن السؤال الذي مازال في ذهني، ما الذي يمكن أن يضيفه هذا المصطلح؟، وهل نحن في حاجة ماسة إليه؟، ثم هل كان وكنت مرتبطة فقط بالسيرة الذاتية، أم أنها أفعال مرتبطة أصلاً بالحكي؟، فهي موجوة في القصص، وهي جزء مهم في لغته، في القص الشعبي، والسيرة الشعبية والحكايات.. كلها تحتفي بكان وكنت، ولازلنا نحن – حتى في حديثنا العابر واليومي – نقول: كان وكنت وفعلت، فهي أفعال ماضية، مرتبطة بلغتنا أصلاً، فهذه جزئية مهمة أرجو الإجابة عليها.. الدكتور أيمن بكر، في الحقيقة التقاطاته ذكية، ويمكن أن يصنف كتاباً ضخماً من هذه الشذرات، لأنه طرح في البداية الفكرة.. الشذرات.. تحيط بنا شذرات السيرة، ولكن الأسئلة التي طرحها في نهاية البحث، أعتقد أنها بحاجة إلى إعادة صياغة جديدة، لأن الإجابة عليها بنعم أو لا، فإذا أجبنا بنعم انتهى، وإذا أجبنا بلا انتهى، أريد أن يفكر في إعادة صياغتها بصورة مثيرة للبحث، وليست لإنهائه.. شكراً جزيلاً.

■■ **أ. عبدالمؤمن القين:**

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.. أتوجه أولاً بالشكر للدكتور عبدالمحسن القحطاني على أن النادي اختار هذا الموضوع القديم الجديد، ولا أميل إلى كثير من التأييد له وأفضل عليه السيرة الغيرية لأسباب كثيرة، استمعت للأستاذة أمل وكانت ورقتها في صميم عملي، ولعلي أختلف معها من حيث العنوان، والدكتور عبدالعزيز شرف يقول: إن السيرة الذاتية في الإعلام تقوم على ثلاثة عناصر: الداخل، والخارج، والفوق.. الداخل هو الحوار بين الأديب ونفسه.. بين الإنسان وذاته حتى تتطور الفكرة، والخارج هو الذي يأتي عبر وسائل الإعلام، ثم صنع المعنى الذي هو أهم من صنع الرسالة نفسها في الإعلام،. أعترض مع الدكتور أيمن على مصطلح شذرات، وأراها شرائح، وشكراً.

■■ أ. نورة القحطاني:

السلام عليكم ورحمة الله.. أبدأ من ورقة الأستاذة أمل التميمي، جذبني عنوان الورقة، وما وجدناه في الورقة نجد أن الأستاذة أمل أرهقت نفسها في البداية بالمقدمة الطويلة، وأثارت أسئلة كثيرة - كما قال الإخوة والأخوات - لم نجد إجابتها، وفي الحقيقة أريد منها توضيح كيف نربط بين ما قالت وبين الثقافة البصرية، ثقافة الصورة التي ذكرتها.. ورقة الدكتور أيمن بكر، ذكرت يادكتور أن سمات تلك الشذرات تعتمد على الانتقائية، ووجدنا ذلك بمثال تطبيقي في النهاية، ولكن السمة الأخرى - الخضوع للتأويل - لم تتضح لي الرؤية إلى الآن، كيف يمكن أن أكتشف هذه السمة من خلال هذا التطبيق؟.. كيف تخضع للتأويل؟، وهناك أيضاً السؤال الذي أثرته: هل يختلف حضور شذرات السير من ثقافة إلى أخرى؟.. الكل يجزم بنعم، لابد أنها تختلف من ثقافة إلى أخرى، ونجد ذلك الاختلاف حتى في داخل الثقافة نفسها، لدينا الكتابة النسائية، والسيرة النسائية قد تفرض عليها الثقافة أن تذكر شذرات معينة من سيرتها، عكس الرجل داخل الثقافة نفسها.. وشكراً لكل الإخوة والأخوات.

■■ الأستاذ الدكتور محمد الرُّبيع:

بسم الله الرحمن الرحيم، أولاً: بالنسبة لبحث الأستاذ أحمد آل مريع، في الحقيقة قدم لنا في البداية بحثاً لغوياً تأصيلياً، وهذا أمر جيد، ومن المعروف من ثقافتنا العربية - القديمة والحديثة - أن هناك تصريفات لتوجهات أو لأفعال، فنقول: كنتي، لمن يكثر من كنتُ وكنتُ، ويعيش في الماضي، وهناك الأناني، وهناك أيضاً مصطلح - أحياناً - عند الفقهاء، وهو ما يطلق عليه بمدرسة (الأرأيتي)، أو (الأرأيتيون).. يعني كل افتراضات: أرأيتَ إن كان كذا، أو كان كذا.. وهذه المصطلحات لها جذور، ولها أهمية، وهي تحكي عن حالة نفسية لدى المستخدم،

وتكشف عن خطاب ثقافي في الواقع، ونحن نعرف أن الخطاب العربي بشكل عام هو خطاب كنتي ماضوي.. يعني كنا كذا.. كنا كذا.. كنا كذا.. وهذا ينطبق على السيرة الذاتية وعلى غيرها.. على كل حال أشار إلى السيرة القديمة بأنها تتجاوز مرحلة الطفولة والتربية، وهذا لا ينطبق على كل السير، فبعض السيرة الذاتية في التراث العربي هي كتاب الاعتبار لأسامة بن منقذ، وأسامة بن منقذ تحدث فيه عن طفولته، وعن تربيته، وكل ما يتصل بالمرحلة المبكرة من حياته.. بالنسبة للأستاذة أمل التميمي، الموضوع الذي تحدثت عنه هو موضوع واسع وصعب جداً الحديث الدقيق فيه، لسبب، وهو أننا حتى الآن لم نقدم مواد أدبية إعلامية، فلانزال نتعامل مع المادة الأدبية في الإعلام بمصطلحاتنا الأدبية، التي نشأت أصلاً على فني الشعر والنثر، قبل وجود المواد والتفريعات الإعلامية، وهذا الأمر في الحقيقة – اسمحوا لي – يحتاج إلى بحوث دقيقة، وأنا – منذ ربع قرن – عندما شاركت في وضع مناهج اللغة العربية والآداب العربية في أقسام الإعلام، وأنا أشعر بهذه المشكلة حتى الآن، فلايزال هناك قصور شديد في هذا الجانب، وهذا هو ما جعل التساؤلات التي طرحتها الأخت أمل تحتاج إلى أبحاث ودراسات كثيرة، ولكن كنت أتمنى أن تبدأ بالتعريف، وقد أتت بالتعريف في الأخير، الذي قالت عنه: التعريف المقترح، وهو تعريف جيد، فلو بدأت به والتزمت به، لكان ما قُدِّم أفضل، لأنه سيكون محصوراً في القضية.. أما ما استمعنا إليه، فالكثير منه يخرج عن السيرة الذاتية، وحتى عن السيرة الغيرية، وكثير مما يقدمه علماؤنا ومشايخنا في التلفاز هو إما حديث فعلاً عن سيرة الغير، وبالذات عن سيرة الصحابة والصالحين، وهو يدخل في البحث عن الخطاب الدعوي المعاصر، وكيف يقدَّم من خلال وسائل الإعلام.. على كل حال، نتمنى لها التوفيق في هذا الموضوع الصعب، لأنه لم يطرق بشكل جيد، ويحتاج إلى تأصيل.. بالنسبة للدكتور أيمن بكر.. هو قال سألقى في وجوهكم بهذا البحث، وأنا سألقي أمام عينيه وروداً من الأسئلة.. طبعاً هذه الشذرات التي أشار إليها يمكن أن يُلتقط منها سيرة، لكنها لن تكون سيرة ذاتية، لأن صاحبها لم يكتبها بهذا

الشكل، إنما نحن نحاول أن نؤلف منها، وكما تعرفون فإن الأستاذ العقاد عندما كتب عن ابن الرومي – وهو في اعتقادي أعظم من كتب عن ابن الرومي – سلك هذا المنحى بطريقة أخرى، عندما قال: «ابن الرومي: حياته من شعره»، واعتمد فقط في الكتابة عن ابن الرومي على تلمُّس حياته – ومنها سيرته بطبيعة الحال – من خلال هذا الشعر.. إذن بإمكاننا فعلاً أن نلتقط من الشذرات، ما يكوِّن الشيء الكثير، وبالذات من كتب الرحلات وغيرها.. وشكراً للجميع.

■■ الأستاذ الدكتور محمد بن مريسي الحارثي:

بسم الله الرحمن الرحيم، السلام عليكم، أبدأ بمداخلة المداخلة مع الأستاذ الدكتور صالح بن معيض ومع الأخت سهام القحطاني، فقد طرحا فكرتين مهمتين جداً، فالدكتور صالح يريد من هذا الاتساع في مفهوم السير أن يُوضع لها المفهوم الذي يحدد المادة والنوع، والأخت سهام لها موقف من قضية السيرة الكنتية، وهي ثقافة أشخاص وليست ثقافة جماعات.. ومن هنا تمتد بي المداخلة إلى مفهوم الكنتية.. فمن حق أي باحث أن يستعمل المصطلح ويحرره ويوجهه وفق المادة التي يقدمها للقارئ، وهذا أمر متروك للباحثين ولا يُصَادر أو يريد الباحث أن يقدمه للقراء، ولكن الكنتية تمثل – حسبما قمت بحسابه – نحو 25٪ من السيرة الذاتية، لماذا؟، لأنني وجدتها نصف الحقيقة، ونصف الحقيقة ينقسم إلى قسمين، ومعنى ذلك أنها تمثل 25٪ من السيرة الذاتية؛ لأن كل ما يكتبه الإنسان وينتجه، سواء في الأدب، في غير الأدب، هو يمثل سيرتك، ونحن الآن في السيرة المجردة.. فلذلك الكنتية لا تتحدث عن الحاضر.. الحالة القائمة عند الذي يريد أن يضبط سيرته الذاتية، ولا تتحدث عن المستقبل، وفي ماذا يطمح صاحب السيرة، وماذا يريد أن يحقق؟.. الدكتور أيمن، ما هي الشذرة؟.. هل هي الشيء النفيس؟.. أم تقصد بها الشيء القديم؟.. نريد توضيح ذلك لضبط الورقة والمصطلح.. وشكراً.

■■ **د. عائشة الحكمي:**

السلام عليكم.. الأستاذ أحمد، عندما قال كان وكنت، فالذي بدر إلى ذهني أنه يكرس منع الكتابة، يكرس الصيغة المضادة، فقد يكون هذا الأمر الذي نلجأ إليه نوع من الأنانية.. نوع من الأنا غير المرغوبة، وفي الوقت نفسه، فإن السيرة الذاتية هي انتياح الذات وتسطيحها، وإخراج كل ما فيها من أسرار ومكونات.. إذن هل الأستاذ أحمد مريع يدعو إلى ذلك - وهو على علاقة بكل مجالات الأدب والتدريس - فنحن حينما نمارس هذا الشيء لابد أن نقول: إن السيرة الذاتية لم تعد خاصة بالمميزين أو البارزين في المجتمع، وإنما قد يكتبها مجرم.. لص.. إرهابي.. الجميع متاح له هذا الأمر.. وأقف عند ورقتي الأستاذة أمل والدكتور أيمن، ما ورد في ورقتيهما يعد في باب الالتقاء والاختيار، أي أن هذه مجرد وسائط تدعم السيرة الذاتية.. أما السيرة الذاتية الأساسية فهي كتابة بالقلم، وكتابة لخلجات الذات، أما ما ورد في ورقتيهما فهي شذرات، يعني وسائط أو وسائل تؤدي إلى سد فجوة معينة.. تسد نقطة لم تكن ذات أهمية، أو دوى، كما يُخضع الكاتب نفسه بقلمه وبأسراره.. وشكراً لكم.

■■ **د. محمد رشيد:**

شكراً أيها الإخوة على ما سمعت إليه من مداخلات ومناقشات ولكن بودي تعقيباً على ما تقدم به الأخ أحمد مريع حول كنتُ أو الكنتية.. فكنتُ هذه تطرح أسئلة عديدة، أولها في اعتقادي: أن كنتُ هذه لا تتعلق بالماضي، وإنما تتعلق بالراهن يقرأ الماضي، فكنتُ لا تعني استرجاعاً للماضي، إنما هي استرجاع للماضي، انطلاقاً من راهن الأنا، فالأنا انطلاقاً من حاضره الذي انتهت إليه يعيد ماضيه، فالأنا في راهنه حاضر في كل لحظة من لحظات ماضيه المسترجع، فكنت إذن، ليست كنتُ متعلقة بالماضي، بقدر ما هي متعلة بقراءة الراهن لهذا الماضي، وهنا إشكال مهم يُطرح في مسألة السيرة الذاتية.. إشكال

بسيط، ولكنه ذو أهمية كبرى، إذا ربطناه بعدة مسائل أخرى، سأحاول النظر فيها في مداخلات الجلسات القادمة.. ملحوظة أخرى متعلقة بالأنا، في كنت يتحدث عن الأنا، ولكن الأنا في الراهن يختلف عن الأنا في الماضي، فالأنا في الماضي انقضى، ولكن يُحَدَّد ويشكل في ضوء الأنا الراهن، وهنا العلاقة – أيضاً – تصبح إشكالية بين الأنا والأنا، وبين راهن الأنا والماضي المسترجع.. وشكراً.

■■ الأستاذ الدكتور أحمد الزيلعي:

أهنئ الأخ الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني وأعضاء مجلس الإدارة وجميع محبي النادي، على هذا النجاح الكبير الذي حققه هذا الملتقى، الذي يدخل عامه الثامن.. ولدي اقتراح، أن يثار إلى اعتماد ما يُلقى هنا من قِبَل المجالس العلمية في الجامعات للترقي به، خصوصاً وأن رئيس الملتقى ورئيس تحرير الحصاد الذي سيحتوي على هذه البحوث أستاذ ومعه أساتذة وأعضاء هيئة تدريس في مجلس إدارته.. هذا اقتراح أقدمه وأرجو أن يفعَّل ليُحتسب للترقي في الجامعة.. وشكراً.

■■ رئيس الجلسة:

ورد لنا من سعادة الأستاذ عبدالرحمن الحميد سؤال يقول فيه: من الأدباء من يفرض سيرته الذاتية بشيء من الأنا المرتفعة من خلال أعماله، وبخاصة مَنْ كانت له شهرة أدبية.. فهل هذا ضعف إنساني، أم مسحة من الغرور الشخصي الداخلي؟، وهل من حق المبدع أن يوظف إبداعه لإبراز ذاته؟.. مع الشكر.

شكراً جزيلاً لهذه الآراء النيرة والمستنيرة في الوقت ذاته، وطمعاً في التغلب على الوقت أبدأ مع الدكتور أيمن لكي يجيب على استفسارات الإخوان..

ردود المداخـــــلات

■■ د. أيمــن بكــر:

مبدئياً كل ما أدونه في هذه الأوراق، آخذه وأدرسه دراسة جيدة، لأنني أتعلم من المداخلات بأكثر - ربما - مما أتعلم من القراءة، فشكراً لكل من داخل في هذه الندوة.. أبدأ بالسؤال الأخير، الأستاذ عبالرحمن الحميد، أنت أجبتَ ياأستاذي العزيز إلى حد كبير، بلمس جوانب ما، وما أستطيع أن أضيفه إلى كلامك المهم، هو أن المبدعين فيما يبدو متمحورون حول ذاتهم، ويبدو أن الإبداع مرتبط بصورة أساسية بالإغراق في الذاتية.. هنا سيقع المبدع في إشكالية أن يظهر ذاته أو لا يظهرها، وستفلت منه رغماً عنه.. فما قلته أنتَ يحمل إجابات المسألة.. سأرد بشكل عام على كثير من الملاحظات، أهم ما استشعرته في الملاحظات أنها تقول: إن الشذرات موجودة، ونحن نعرف أنها موجودة، وهذا أمر يسعدني، لأن كثيراً من المفكرين قالوا: إن الأفكار الجيدة، دائماً، ما تكون تحت أنوفنا، دون أن نمسكها، فإذا ما أمسكها أحد شعرنا أنها طبيعية جداً، وهذا أمر يسعدني جداً، أن تشعر بأن هذه الأفكار هي أفكار طبيعية، وهذا يعني أنها تمس الجوهر الإنساني بشكل أو بآخر.. د. أسامة، هل الانتقائية والتأويل مما يميز الشذرات دون السيرة؟.. أنا هنا أتحدث عن فروق في الدرجة أولاً، والفرق الثاني فرق في الإيحاء.. ما توحي به السيرة المكتملة هو المطابقة مع الواقع.. الناتج من قراءة سيرة مكتوب عليها هكذا «سيرتي الذاتية» هو أن يُخلَق إيحاء وانطباع بأن هذا يتطابق مع الواقع الشخصي، وهذا لا ينطبق على الشذرات، وإنما الشذرات دائماً تتصدر فيها فكرة الانتقائية أكثر من السيرة المكتملة، وتتصدر فيها فكرة التأويلية.. أيضاً من الأمور المميزة هي هروب الشذرات من الحكم عليها بمقياس الصدق والكذب.. هنا أشير إلى أسئلة الدكتور حسن الحازمي، وهي أسئلة مهمة جداً، ولكن يا دكتور حسن أظن أنني

بحاجة إلى إعادة صياغة الأسئلة بصورة أقل خبثاً، لأن هذه الأسئلة خبيثة، فمثلاً: ما تأثير شذرات السيرة على عادات القراءة؟ هل يتعود القارئ القفز فوقها، كيف؟، هل تغذي شذرات السيرة لدى القارئ حنيناً غامضاً نحو الماضي، نعم أولاً، وراءها كيف؟.. هل يمكن أن نتتبع شذرات السيرة في التراث العربي؟، هذا سؤال، وأعدك أن أفكر مرة أخرى في الأمر.. الدكتور محمد الحارثي، أنت لفت نظري يادكتور إلى مفصل أظنني سأكمله في القريب، في أن أطرح مفهوم الشذرة أولاً.. الأستاذة نورة، الخضوع للتأويل هذا موجود في البحث، وفي النموذج نفسه الذي طرحته للأستاذ توفيق.. يقول: وإذا كانت صفحات الكتاب تروي وتؤرخ وقائع الماضي، فإن ما تحدثت عنه شيء من انطباعاتي، فما أحسبها صالحة للنشر باسم التاريخ إلا بتسامح كبير.. هذا وعي بأنها تأويلية، والأمثلة موجودة في النص المكتوب.. أتمنى أن تقرأوها.. وأشكركم جميعاً على هذه الملاحظات.

■■ أ. أحمد آل مريع:

شكراً لجميع المداخلات التي استفدت منها، لاسيما أن هذه الورقة هي مشروع في الحقيقة، وما أشار إليه الدكتور محمد رشيد من تساؤل، والدكتور حسن حجاب، يُملي عليَّ أن أوضح أن الورقة أساساً هي في خطاب الكنتية، أو هي جزء من خطاب الكنتية في الأدب أو في التراث العربي بمعنى أدق.. وهي دراسة أوسع، ويكفي فقط أن أنبه إلى مسألة مهمة في هذا الباب: كان وكنت، فعل ليس ككل الأفعال، هو فعل الوجود والتحقق، فالكون والوجود وجهان لجوهر واحد، بلا كون، بلا وجود، الكون هو الكينونة، وفعل التجلي إلى عالم الخلق الذي يفتتح به الخلاق ذو القوة المتين مشيئة الخلق والوجود، كن فيكون، يجمع بين الصورة والحقيقة، بين تجسد اللغة وتشكل الواقع، بين اللغة وتمثلاتها، ومن كان يكون المكان، والمكان بمستوييه: مستوى المصدر، أو مستوى

المكان الموضع، هو محل لكل موجود، والوجود إليه يعود، والأمكنة تحته تنضوي.. الورقة فقط قدِّمت في الكنتية، التي هي تتصل بفعل كنت، والتراث يقدم الكنتية بثلاث مستويات معاً: كان، وكنا، وكنت.. أعتقد أنه بالنسبة لتعريف السيرة الذاتية، أوافق الدكتور، ولكنني أرى أن هناك نقطة مهمة أن فعل الإدراك أو المعرفة أو على وجه الدقة فعل العلم، يتجه عادة من العام، أو من التعميم، إلى التخصيص.. هكذا أفهمه، وبالتالي فمشكلة السيرة الذاتية نستطيع أن نحددها من خلال مستويات: مستوى خطاب السيرة، ومستوى أدب السيرة (أو فن السيرة)، ومستوى الذاتية، وأعتقد أنه من خلال تحرير هذه المستويات الثلاثة نستطيع أن نفصل بين تداخلات هذا الجانب.. مسألة المصطلح وضبط المصطلح.. كما قلت: الورقة عامة، ولكن هنا قدمت ورقة أردت أن تكون بخصوص السيرة الذاتية، أو خطاب السيرة الذاتية، واعتمدت في تعريفها، أو لم أُرد أن أضع تعريفاً محدداً للتعريف، لأن المسألة لازالت في طور التشكل بمفهومها، أو بمستواها الحقيقي – مستوى الكنتية بشكل عام – الكنتية ليست فعلاً طبيعياً.. هي فعل طبيعي، نعم، ولكنني لا أتحدث عن الفعل الطبيعي في الكنتية، أنا أتحدث عن وعي بالكنتية.. عن وعي مركب بالكنتية، على مستوى المصطلح، وعلى وضع هذا المصطلح في ممارسة انحراف عن الوضعية الطبيعية، وتعبير ابن جني، أرادوا أن ينبهوا إلى اعتقادهم بكذا، ومن خلال، أيضاً، الوعي الثقافي في إنتاجه وفي تلقيه، فلدي دورة كاملة تنقل من كونه عملاً طبيعياً، إلى كونه عملاً ثقافياً.. وأي حكم تعميمي لابد أن يكون فيه شذوذ، ولكنني أقصد أن هناك في التراث اتجاهاً كبيراً، أو أن الكنتية خطاب في التراث تستحضر الذات، ثم تنتج قيم الجماعة، واللحظة الراهنة لها دور.. لحظة تتميز بالضعف والعجز والعزلة، فالرجل حين يستحضر الماضي، يريد أن يستحضر ذاته، ويعيد إنتاج قيم البطولة وفق المجتمع، ربما حتى يكون في موقع متقبل في المجتمع بشكل أو بآخر، وهناك الكثير من الأفكار الجزئية، ولكن ضيق الوقت يمنع من استقصائها.. وشكراً لكم، وأعدكم بالنظر فيها ملياً بإذن الله.

■■ أ. أمل التميمي:

أشكر الجميع على المداخلات، أبدأ من حيث مشاركة أستاذي محمد الربيع فيما يتعلق بالبداية بالتعريف، فقد وجدت أنها عملية استباق، والتعريف كان عملية تدريجية للنتائج، كنتيجة توصلت إليها من خلال استقراء النصوص، ومن جانب التطبيق فكرت كثيراً أن أركز على جانب تطبيقي، بعقد مقارنة ما بين المحاكمة لـ «ليلى العثمان» والمحاكمة لـ «صدام حسين»، باعتبار أن هذا نص معترف به كسيرة أدبية مكتوبة، والآخر سيرة شفهية معلنة لاستطلاع الرأي الآن، ولكن هناك مصاعب أن نبدأ بالتطبيق قبل تأصيل المصطلح.. وأنا سأستشهد بنماذج سيرية راقية نخبوية، كبرنامج صفحات من حياتي الذي يقدمه الأستاذ فهد.. ماذا تعتبرون هذا البرنامج؟.. فعلاً يقدم قصة حياة، وتنطبق عليه مقومات السيرة الذاتية، ومن ثمَّ بدأت من حيث أريد تأصيل المصطلح.. الأستاذة نورة القحطاني، العلاقة هي ظهور السيرة الذاتية، المعروف فيها أنها فن غربي، وظهر نتيجة المتغيرات الحضارية الاجتماعية، ولكن السيرة الذاتية الإعلامية كردة فعل لضحالة ما كان يظهر في ثقافة الصورة.. الموضوع يتداخل كثيراً مع موضوع الدكتور أيمن بكر، وأرى أن هذا البحث قيم، وطرح أسئلة كثيرة تتعلق بجانب دراستي، وليس من الضرورة أن يطرح الباحث أسئلة ليجد إجابة عليها، ولكن يفتح المجال للآخرين.. وأشكر الجميع.

■■ رئيس الجلسة:

أيها السيدات والسادة، باسم النادي الأدبي الثقافي في جدة أشكر لكم إنصاتكم وتفاعلكم مع هذا الملتقى، وأشكر أستاذي الكريم الدكتور عبدالمحسن القحطاني، الذي فوضني أن أسلم شهادات المشاركة لفرسان هذه الأصبوحة – شكراً جزيلاً لكم.. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

ملتقى قراءة النص الثامن

الأربعاء 1429/3/18هـ - 2008/3/26م

الساعة 11.30 صباحاً

الجلسة الثانية

■■ رئيس الجلسة: أ. د. عبدالله عبدالرحيم عسيلان،
عنه د. عالي القرشي

■■ المشاركون:

- د. عادل الدرغامي: تجنيس السيرة الذاتية.
- أ. إبراهيم مضواح الألمعي: التقاطعات بين بطل (شقة الحرية) وكاتبها.
- د. سلطان بن سعد القحطاني: التماس الفني بين السيرة والرواية.

■■ رئيس الجلسة:

بسم الله الرحمن الرحيم، أيها الإخوة والأخوات، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، صباح بهي جميل بحضوركم وبإشراقاتكم.. إشراقاتكم على السير الذاتية التي تجسد الكثير من معاناة الإنسان، ونصبه وهو يعاقر الحياة.. أشكر لنادي جدة الأدبي، رئيساً وأعضاءً، تنظيمهم لهذا الملتقى، ومحافظتهم على الملتقى، وإصرارهم على أن يستمر هذا الملتقى متميزاً ومتجدداً، وأشكرهم ثانية لحسن الظن بي، وإقحامي في إدارة هذه الجلسة، نيابة عن أستاذي الأستاذ الدكتور عبدالله عسيلان، وذلك لارتباطه بظروف سفره التي أوجبت عليه أن يغادرنا قبل أن يدير هذه الجلسة.

■■ الدكتور عادل الدرغامي:

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على أشرف الخلق وسيد المرسلين، سيدنا محمد النبي الأمي الهادي الأمين.. اللهم اجعل عملنا هذا مقصوداً به وجهك الكريم، واجعله تقرباً إليك يا أرحم الراحمين.. بداية أود أن أشير إلى أن هذا العنوان الموضوع في صدر الورقة كان عنواناً مقترحاً من البداية، لأنني كنت أحاول الوصول إلى هذا الجزء، أو إلى فكرة الجنس، فيما يخص السيرة الذاتية، والوصول إلى جزئيات، ربما تكون فاعلة في خلق تميز بين السيرة والأجناس الأخرى، ولكن هذا التوجه، بعد الانتهاء من البحث، أصبح وجهه يخفت في ذهني تدريجياً، وأظن أن عنوان البحث الذي يمكن أن يكون مقبولاً ومعبراً عن المكتوب أسميته «إشكالية التجنيس والنوع.. السيرة الذاتية نموذجاً».. إذن، فإن هذا العنوان السابق قد غيرته بعد الانتهاء من البحث..

إشكالية النوع والتجنيس: السيرة الذاتية نموذجا

عادل الدرغامي زايد

إن دراسة السيرة الذاتية – بوصفها جنساً أدبياً له حضوره الفاعل – ربما يكون مدخلاً مهماً لتناول جزئيات مهمة، مازالت مطروحة في مجال البحث، ومازالت في طور التكوين والبناء، خصوصاً إذا أدركنا أن السيرة الذاتية – بوصفها جنسا أدبياً – بالرغم من هذا الإنتاج الغزير، مازالت مشدودة إلي ترابطات مع أجناس أخرى، مثل الرواية واليوميات والمذكرات.

يتجلي هذا حين نتوقف عند بعض الأقوال التي قدمت لمقاربة هذا الجنس، مثل (نوع إشكالي)، أو (نوع هجين)، فالكاتبة ليندا بترسون تقول – في كتابها تقاليد السيرة الذاتية النسوية في القرن التاسع عشر – (إنها – أي السيرة الذاتية – جنس غير مستقر وجنس هجين، وهذه الهجنة ربما قادتها إلي مصطلح (كتابة الحياة)، واستخدمته عنوانا فرعياً)[1].

وهذا التصور قد يشدنا إلي جزئيات أخري، ترتبط بالمدى الزمني الخاص بهذا الجنس (فالسيرة الذاتية جنس أدبي جديد، لا يتجاوز عمر مصطلحه القرنين علي وجه التحديد، وأن الوقت لم يحن بعد لصياغة تعريف محدد شامل ومقبول للسيرة الذاتية)[2].

فالاهتمام بهذا الجنس حديث العهد، ولم يرق إلي مستوي العناية بالأجناس المؤسسة الأخرى، وهذا جعل حدود السيرة الذاتية ومعالجتها غير واضحة ,فهي في طور التكوين، وتتصل بهذه الجزئية الخاصة بتأخر الاهتمام بهذا الجنس، جزئية أخرى ترتبط بجزئية التراتب بين الأجناس الأدبية، فالنقاد والباحثون – غالباً لأسباب عديدة – ينطلقون إلى الأجناس التاريخية المؤسسة، ويهملون الأجناس الوليدة البنية، يقول أحد الباحثين: (السيرة الذاتية – قبل مدة وجيزة – لم تكن تحصل على اهتمام الباحثين، وأقسام اللغة الانجليزية، في خمسينيات القرن الماضي وبداية الستينات، كانت تحتقرها، وكانت تعدها جنساً أدبياً تابعاً)[3].

إن السيرة الذاتية كانت في أغلب الأوقات، موضع احتقار من طرف أولئك الذين يبجلون الأدب، فقد توحدت – على حد تعبير فيليب لوجون – أصوات أناس لا رابط بينهم حول هذا الأمر، كما هو حال (برونتيير) و(مالارميه)، إذ اعتبرها الأول هراء، بينما رأى فيها الآخر تقريراً صحفياً، وهي لاتزال إلي يومنا هذا مستثناة من الأدب لدي بعض الشغوفين بالأدب، الذين يعتقدون أنه يستحيل اعتماد خطاب حقيقة وخطاب جمال في آن)[4].

وفي إطار هذا التوجه المرتبط بالوضع الخاص للسيرة الذاتية، في انفتاحها على أجناس عديدة، وطبيعة النظرة إليها التي تضعها في نسق تراتبي أقل من الرواي، يصبح من المهم أن يكون هناك توجه، له مشروعيته، في محاولة تخليص السيرة الذاتية – بوصفها جنساً أدبياً – من الشوائب الخارجية، التي تجعله بلا شكل مستقر. وهذا التوجه لا يتناقض مع الإيمان الكامل بصعوبة وجود شكل قار، يستطيع أن يجمع كل منجزات السيرة الذاتية إبداعياً في الأدب الأجنبي أو العربي، فالنوع – في الأساس – إطار تاريخي، يعتمد على الإنتاج والتلقي، بوصفهما إطارين ثقافيين، ومن ثم فهو دائم الحركة والتحول من شكل إلى أخر، مما يوجد خلخلة وإضافة إلى الشكل المستقر.

وهذا التوجه المشروع الخاص بدراسة السيرة الذاتية، لتشكيل نسق أو أنساق فاعلة في جنس السيرة الذاتية، لن يتم إلا من خلال نظرة إلى طبيعة الأجناس الأدبية في العصر الحديث، وطبيعة دورها الذي يتغير باستمرار، طبقاً للسياق الثقافي بشكل عام، وطبقاً للتوجه النظري أو النقدي بشكل خاص.

النظرة إلي الأجناس الأدبية ليست ساكنة، والأسئلة التي تثار في ذلك السياق، ترتبط بطبيعة وقيمة نظرية الأجناس الأدبية، وهل مازال الاعتماد عليها فاعلا في دراسة الأدب بتجلياته المختلفة؟، وهل الاعتماد عليها يشكل ضرورة جمالية أم تنظيمية؟ إن تودروف في مقالته الشهيرة (the orgin of genre) يشير إلي أهمية الأجناس الأدبية، بصفة عامة، من خلال قوله (لا يكون هناك أدب بدون أجناس أدبية ,إنها نظام للتحول المستمر، وسؤال أصل الأجناس، لا يمكن أن يكون منفصلاً تاريخياً عن حقل الأجناس الأدبية نفسها)[5].

والناقدة نبيلة إبراهيم، ترى أن الأنواع أو الأجناس الأدبية، ليست مكونا تنظيميا فحسب، بل أصبحت مكوناً جمالياً معرفياً، فالجنس الأدبي – من وجهة نظرها – مكون أساسي في الإدراك المعرفي لدى الفرد والجماعة، وكأنه جزء لا ينفصل عن العناصر المعرفية الجوهرية الأخرى، التي يصل إليها الإنسان بفطرته[6].

ربما كانت الإشكالية الأساسية التي تقابل الدارسين والباحثين في حقل الأجناس الأدبية، تتمثل في الكيفية التي تتشكل بها الأجناس الأدبية، وفي الحدود الفاصلة بين جنس وآخر، ومدى قوة هذه الحدود، وفي إطار مقاربة الجزئيات السابقة تتشكل لدينا توجهات ثلاث، ولها المقاربة الماركسية، التي تستند إلى توجه سوسيولوجي، وتستند – أيضاً – إلى فكرة الأجناس التاريخية المؤسسة، وثانيها المقاربة البنيوية أو الشكلية، وهي لا تنفض يدها من الأجناس التاريخية المؤسسة عبر الحقب التاريخية المختلفة، وإنما تنظر إليها، ولكنها – في

الوقت ذاته – تنظر إلى المتشكل إبداعياً لمعاينة الإضافة أو التحول، وآخرها هي توجهات ما بعد الحداثة، وهي مقاربة تتدثر بفكرة الكتابة أو النص، وهذا التوجه يشكك في قيمة الأجناس الأدبية، بوصفها تمثل أشكالا تصنيفية وجمالية.

تنطلق المقاربة الأولى الماركسية من فكرة الأجناس الأدبية المؤسسة في لحظة زمنية معينة، انطلاقاً من فكرة المخزون النوعي، المؤسسة والمكتسبة على شكل فردي أو جماعي، ومن خلال الاتكاء على سمة أو سمات معينة يمكن للباحث الاعتماد عليها لتسكين نص معين داخل جنس خاص.

وفي إطار ذلك الفهم نشعر أن هناك إطاراً سابقاً يحكم عملية تسكين النص داخل جنس معين، فكل نوع – على حد قول أحد الباحثين – يتم تعريفه من خلال الرجوع إلى النظام والأنواع الداخلة فيه، وبناء عليه فإن النوع يفهم في علاقته مع الأنواع الأخرى، لدرجة أن أهدافه وأغراضه في وقت معين، تحددها تشابهاته واختلافاته مع الأنواع الأخرى(7).

تقوم المقاربة الماركسية لنظرية الأنواع على فكرة أساسية، تتمثل في أن ميلاد الجنس الأدبي، أو تحوله، مرتبط – في الأساس – بفعل المجتمع، فميلاد الجنس الأدبي أو تحوله يتوازي مع المتغيرات التي تلحق ببنية المجتمع، (فقد بنت النظرية الأدبية الماركسية إجاباتها على هذه الأسئلة – في الأغلب الأعم – على الفرضيات الخاصة بسوسيولوجيا الأنواع، ووفقاً لهذه السوسيولوجيا فإن أنظمة ظهور الأنواع في التاريخ وتطورها وتحولها وتتابعها – باعتبارها أنواعا من الكتابة – لابد أن يتم تفسيرها وفقا للتطور الاجتماعي)(8).

وعلي هذا الأساس، فإن هذا التوجه في مقاربة الأجناس الأدبية ينطلق من فاعلية المجتمع أو التغير في بنية المجتمع، لتفسير تشكيل جنس ما، أو تحويل طبيعة جنس إلى جنس آخر، فأحد الباحثين يقول – نقلاً عن جوسدروف

- إن ميلاد السيرة الذاتية الأدبية، جاء من المزج والتلاقي غير المستقر بين المسيحية والفكر الكلاسيكي في العصور الوسطي، بالإضافة إلى الشكوك الملتهبة، ووجود حركة الإصلاح، التي أوجدت رغبة جادة، أدت إلى وجود ثورة لكتابة الذات[9].

وتظل هذه المقاربة الماركسية مهمة، ليس فقط لكونها تنطلق من بنية المجتمع، لتفسير نشأة الأجناس الأدبية، وإنما لأنها - أيضا - تظل تراقب - بشكل خاص - الأشكال المؤسسة التي تحقق بداية تاريخية، أو فنية للجنس الأدبي، والأشكال المتولدة ذاتيا بفعل النمو الزمني والمعرفي، يقول mark) (freeman، بالرغم من استخدام مصطلح السيرة الذاتية للإشارة إلى مسعى أوجستين في (الاعترافات)، فإن شكل العمل يظل مختلفا إذا نظرنا إلى الأعمال الحديثة)[10].

ربما كانت المقاربة البنيوية للأجناس مختلفة إلى حد ما عن المقاربة الماركسية، انطلاقاً من الفكرة الأساسية، التي تجلت في مقاربة البنيوية، فالأجناس الأدبية - في إطار هذه المقاربة - يجب أن تدرس انطلاقاً من خصائصها.

ولكن هذه الفكرة المرتبطة بدراسة الأجناس، انطلاقاً من خصائصها، لم تفض إلى إهمال الأشكال التاريخية السابقة، يتجلي ذلك واضحاً في دفاع تودروف عن شرعية دراسة الأجناس الأدبية، يقول تودروف (من خلال الدفاع عن شرعية دراسة الأجناس أو الأنواع، نستطيع أن نجد في المصادر إجابة عن السؤال الضمني الذي ينشأ من خلال العنوان (أصل الأجناس) من أين جاءت الأجناس؟ وببساطة جاءت من أجناس أخرى، فالجنس الجديد تحويل مستمر لجنس أو لأجناس عديدة قديمة، من خلال عكسه أو إزاحته)[11].

إن الاهتمام بالتشكيل البنيوي للأجناس في لحظة آنية، والاهتمام بالأجناس في لحظة أو لحظات سابقة، قد يشير إلى الأفكار الأساسية التي أصلها فرديناند دي سوسير، من خلال فكرتي السنكروني والدياكروني، وهذه النظرية ترى أن كل نص يتجلي بوصفه جسداً ثابتاً من الكلمات، وبوصفه تطويراً مستمراً للحقيقة الثقافية المنفتحة على التاريخ، وهذا التوجه يفتح أفقاً لمعاينة التحول والثبات.

ولكن هذا التوجه في إطار المقاربة البنيوية والمرتبط بمعاينة أو بمقاربة الآني والسابق، وهي مهمة ليست سهلة، والذي يهتم بتصنيف التقاليد الأدبية الموضوعية أو الشكلية غير المتغيرة، والتي تظل ثابتة عبر الحقب الزمنية لم يستمر، فقد أصبح هناك وعي بالاهتمام بالجانب الشكلي، فيوري لوتمان يقول: (إن مجمل الشفرات الفنية المحددة تاريخياً، والتي تجعل للنص معني، ترتبط بمجال العلاقات خارج النصية)[12].

ومن ثم أصبح الاهتمام – أساساً – يرتبط بمقاربة النصوص بشكلها الآني، وفي إطار ذلك التوجه، سنجد أن الجنس لن يظل ثابتاً أو ساكناً، وإنما سوف ينقسم إلى أنماط وصيغ متعددة في إطار جدل التشابه والاختلاف، لأن النظرة لم تعد مرتبطة بمعاينة الجدل التاريخي للأجناس الأدبية، وإنما أصبح الاهتمام منصباً على النص أو على العنصر الفعال، لتحديد الصيغة أو النمط (وينظر إلى هذا العنصر الفعال أو المهيمن، كما عرفه ياكسبون، وكأنه المكون الجامع للعمل الفني، إذ يحكم المكونات الباقية ويحددها ويحولها)[13].

مع منظري ما بعد الحداثة بتوجهاتهم المختلفة سنجد أن المغايرة أصبحت تزداد حدة من خلال وجود أصوات تنكر قيمة الأجناس الأدبية بوصفها إطارا تنظيميا أو جماليا أو معرفيا ويعتبر (جينيت) أحد الرافضين للإقرار بسلامة تقسيم الأدب إلى أجناس، أو المهتمين بالتقسيم، وذلك حين يسند القول إلى

باختـين عن نظرية الأجناس، فهي – في رأيه – لم تستطع إلى يومنا هذا – 1978م – أن تضيف أي شيء جوهري لما أنجزه أرسطو[14].

إن منظري ما بعد الحداثة ينظرون إلي نظرية الأجناس الأدبية نظرة تقلل من قيمتها،المرصودة لها بمرور الحقب والأزمنة، وذلك لأن نقاد ما بعد الحداثة كانوا – في الأساس – يحاولون هدم السلطة المركزية، أياً كان نوعها، فالأنواع – أو الأجناس – الأدبية من وجهة نظرهم تمثل سلطة مركزية تنطلق من فكرة التراتب النوعي، التي حاولوا هدمها، بالإضافة إلى أن الأنواع بوصفها فكرة تاريخية ترتبط بالثبات وبفكرة الأصل المحدد للحركة والتوجه، ونقاد ما بعد الحداثة ينطلقون من فكرة الصيرورة الدائمة ونفي الأصل، ففي رأيهم لا يوجد هناك شيء منجز، فالشكل أو الجنس الأدبي متغير من خلال الإضافة.

ولهذا سنجد (فاولر) يقترح توجها جديدا في النظرة إلى الأجناس الأدبية يرتبط باعتبارها منظومة مفككة، يقول أحد الباحثين (بدلاً من اعتبار الأنواع مقولات تصنيفية، يقترح فاولر أن ننظر إلى الأنواع – بمعني أعمق – باعتبارها مظهرا لمنظومة مفككة من علاقات التشابه والاختلاف، في حقل الكتابة، وبدلاً من أن تتصف بقطيعة محددة، ربما يكون من الأفضل اعتبارها مكونة لبنية تناوبية من التشابهات)[15].

منظرو ما بعد الحداثة يحاولون العمل بعيدا عن نظرية النوع، من خلال الاعتماد على مصطلحات مثل (نص) و(كتابة)، وهذان مصطلحان بعيدان إلي حد بعيد عن التصنيف النوعي، أما أسباب ذلك فتعود – علي حد قول أحد الباحثين – إلى فكرة القضاء على التراتبات التي تقدمها الأنواع، وتجنب الثبات المزعوم للأنواع، والسلطة الاجتماعية والأدبية – أيضاً – التي تمارسها مثل تلك القيود، ورفض العناصر الاجتماعية والذاتية في التصنيف[26].

إن الجنس الأدبي في إطار سيادة نظريات ما بعد الحداثة، أصبحت

العناية به ضئيلة، لأن الجنس لم يعد ينظر إليه على أنه بناء فوقي مقدس ومؤسس، وإنما أصبح الجنس يشكل من خلال بنيات متوالدة، وهذا التوالد الذاتي، أدى إلى إنهاك فكرة الجنس، بالإضافة إلى أن نظرية مهمة مثل نظرية التلقي، نقلت مفهوم الجنس من سلطة النص إلى سلطة القارئ، ومن ثم يصبح تحديد الجنس مرتبطا بالمعايير التي تتطلبها عملية القراءة، يقول روبرت ياوس: (إن ما ينظم المظهر الخاص أو البنية المستقلة لجنس أدبي، يظهر في مجموعة من الخصائص والطرائق يهيمن بعضها، ويمكن وصفه ضمن وظيفته، باعتباره مؤشراً لنظام، توجد وسيلة تسمح بملاحظة الاختلافات المكونة للأجناس، وتتمثل في تجربة الإبدال)[17].

إذن فالفاعلية أصبحت للنصوص، ولم تعد مرتبطة بالجنس الأدبي ودوره التصنيفي أو المعرفي، فكل (نص) أو (كتابة) يميل إلى الارتباط بنصوص أخرى، ومن ثم فإن بعض المنظرين يشير إلى أن (الأنواع الأدبية تحولت إلى عائلات من النصوص، بينها علاقة قربي وثيقة أو ضعيفة)[18].

بعد عرض طبيعة الأجناس الأدبية في الصفحات السابقة، لدينا سؤال مهم، هل أثرت طبيعة الأجناس الأدبية على دراسة جنس السيرة الذاتية؟، وبصورة قد تكون أكثر وضوحاً هل أثر تحول النظرة إلى الأجناس من أبنية سابقة حاكمة إلى أفعال رصدية على تناول السيرة الذاتية؟

إن الإجابة عن السؤال السابق، ليست عملية سهلة، لأن الإجابة يجب أن تكون مشفوعة بنماذج تؤيد أو تخالف هذا التوجه، سواء كان بالإيجاب أو السلب، ولكن هذا التوجه يجد مشروعيته في البحث والتناول، انطلاقاً من قول فيليب لوجون (إننا نعيش بفكرة أن نقد الأنواع قد كان معيارياً في العصور القديمة زمن الفنون الشعرية، غير أنه أصبح في العصر الحديث وصفياً يبحث بمهارة عن طريقة نحو العلمية منذ بيولوجية برونتيير، حتى النظريات الشعرية المعاصرة)[19].

كلام لوجون السابق يشير إلى أن هناك نماذج عديدة للنظرة للأجناس الأدبية، فهناك النموذج التاريخي، والنموذج البنيوي، والنموذج النصي، أو الكتابي، الذي يُطرح في اللحظة الراهنة بوصفه بديلا عن الجنس الأدبي، وكل نموذج من هذه النماذج شكل توجهات نحو دراسة السيرة الذاتية.

إن النموذج – الأول – التاريخي، الذي لا يمكن أن ينفصل عن الاجتماعي والثقافي، جاء مؤثراً في تناول السيرة الذاتية، في نقاط عديدة، ففكرة الإلحاح على أن السيرة الذاتية، سواء في الأدب العربي ,أو في الغربي ولدت أساساً من التحول في طبيعة الفرد، جاءت بوصفها نقطة انطلاق في تناول السيرة الذاتية، وهذه النظرة تستند – أساساً – على أنه ليس هناك معنى واحد للحياة، وإنما هناك فقط المعنى الذاتي للحياة، فكاتب السيرة الذاتية يقدم وعيه الذاتي بالحياة، بعيداً عن الآخرين، بمحاولة جمع الخيوط في تاريخ حياته، فجيمس أونلي يقول: (إن نقل طبيعة الاهتمام من السيرة أو من الحياة إلى الذات، كان أكثر تأثيراً في فتح أشياء عديدة، وحدوث تحول لها، في إطار اتجاهات فلسفية ونفسية وأدبية[20].

فوجود السيرة الذاتية – بوصفها جنساً أدبياً – جاء مرتبطاً بوجود وعي ذاتي منفتح على وعي ثقافي ومتقاطع مع لحظة زمنية معينة، وهذا الوعي الذاتي يشير إلى قيمة الفرد بالنسبة للمجتمع، ويشير إلى تنوع في المعتقد وفي الرصد لجزئيات الحياة .

ويبدو أن هذا التوجه كان موجوداً في تفسير نشأة السيرة في أدبنا العربي، بوصفها تحولاً فنياً، يحتاج إلى ظرف حضاري خاص، أسهم في وجود هذا التحول، فإحسان عباس يفسر تطور السيرة الذاتية في الغرب بوجود متغيرات في القاعدة الاجتماعية، وذلك من خلال قوله: (إن حظ التطور في السيرة في الغرب أوضح منه في الشرق، خضوعاً للتغيير في القاعدة

الاجتماعية، فبعد النهضة وبزوغ الروح الديمقراطية، أخذ الناس يكتبون سيرة العاديين من الناس، ولا يكتفون بكتابة سيرة الملوك والقديسين)[21].

إن هذه النظرة في تفسير نشأة جنس السيرة الذاتية، مشدودة – بالضرورة – إلى التصور الأجناسي التاريخي، لأنها تربط ظهور تطور فني جديد، بتطور اجتماعي معين، فالانفتاح على الداخل في مقابل الانفتاح على الخارج كان مهما في وجود خلخلة للنسق المؤسس، وفي إطار هذا التوجه التفسيري، تظل توجهات مهمة حاضرة في وجود الجنس الأدبي، الذي يغير طبيعة نسق، ووعي سابقين، فالانطلاق من وعي جمعي إلى وعي فردي، كان منطلقاً أساسياً لوجود توجه يرتبط بمعاينة الظاهرة الجديدة، انطلاقاً من فكرة التعريف، ولهذا نجد النقاد في بداية تلقيهم لأي ظاهرة مرتبطين بفكرة التعريف، ويجب أن نشير هنا إلى أن هذا التوجه – بغض النظر عن قيمته – توجه يرتبط بالنظرة القديمة للأجناس، التي ترى أنه بناء فوقي يمارس سلطة معينة، فعملية التعريف – في رأي أحد الباحثين – تهتم بالمحافظة على حدود النوع تحت سيطرة البحث، فهي عملية تتوقف على التحقق من المعايير الشكلية، التي يمكن استخدامها في تمييز النوع، الذي نناقشه عن أنواع أخرى من الكتابة)[22].

إن عملية التعريف تنطلق من تصور أجناسي مؤسس، وتحاول من خلال هذا التوجه التثبت من فاعلية هذا التصور، ومن ثم يرتبط التعريف بالتحديد، في أغلب الأحيان، وربما كان تعريف لوجون – الذي شكل حضوراً لافتاً في التناولين الغربي والعربي – مهما في ذلك السياق، وإن كان تعرض لمراجعة ذاتية بعد ذلك.

ويمكن التأكد من مشروعية هذا التوجه، بمعاينة بعض التعريفات، التي قدمت في ذلك السياق، فالسيرة الذاتية – عند باسكال – تدور حول إعادة بناء حركة الحياة، أو جزء من الحياة، في فضاءات حقيقية نحيا فيها، إنها تفرض

نمطا للحياة، وتبني تماسكاً للقصة، وتؤسس فضاءات معينة في الحياة الذاتية، وتقدم اتصالا بينها، وتصور بشكل واضح، أو ضمني، علاقات اتساق بين الذات والعالم الخارجي[23].

ويعرف جون ستروك في مقدمة كتابه – لغة السيرة الذاتية – السيرة الذاتية، بأنها الجنس الذي يدعو القارئ للدخول فيه دون تحفظات، وطبقاً لفهمه فالسيرة شهادة فريدة للإنسان خلال الزمن، وهي تربط الحيوات القديمة لأصحابها، بحيواتهم الآنية، إنها ليست الحياة نفسها، ولكنها تقديم ماكر للحياة.

وجيمس أونلي – في إطار تعريفه للسيرة الذاتية – يفرق بين السيرة الذاتية البسيطة، التي تقدم قصة واحدة عن الوظيفة أو التحول أو الإنجاز، والسيرة الذاتية المركبة، التي تحاول تقديم صورة كلية للشخص[24].

وفي تناول الباحثين في أدبنا العربي لتعريف السيرة الذاتية، سنجد أن التعريفات جاءت مرتبطة، إلي حد بعيد، بالتعريفات الغربية، بداية من إحسان عباس، وإبراهيم السامرائي، الذي يركز في تعريفه علي قضايا أساسية (الاعتراف والشمول – الامتداد)[25].

وربما يندرج تحت جزئية التعريف السابقة، توجه آخر، ربما يكون دليلاً على مشروعية ربط هذه التوجهات بالتصور الأجناسي التاريخي، وذلك من خلال الإشارة في بعض التعريفات أو التصورات إلى أن جنس السيرة الذاتية جنس إشكالي، أو هجين، فالباحث عبدالواحد عرجوني – في دراسته عن السيرة الذاتية في رواية الهجرة – يقول: (إن السيرة الذاتية نوع أدبي ولكنه نوع إشكالي)، وتوماس كنت يري (أن النوع الهجين قد يكون نمطاً أعلى، لأن النوع الهجين لا يثبت أمام التوقع، ولأنه لا يمكن وضعه في معادلة والتنبؤ به، فهو أعلى في محتواه المعلوماتي من النوع الخالص، إن النوع الهجين،

يوظف ما يسميه ليونارد ماير اللاتحدد الذي له تصميم ما، حينما يظهر – foregrounds – التقاليد الشكلية لنوع خالص)[26].

إن ربطَ التوجهات السابقة، بداية من تفسير نشأة جنس السيرة، وتعريفها، والإشارة إلى إشكاليتها، وإلى جنسها الهجين، بتصور إجناسي تاريخي مؤسس، مشدود إلى معاينة التغيير الفني والمتغيرات الاجتماعية ربطٌ مشروع، لأن كل هذه التوجهات، بداية من التفسير ومروراً بالتعريف، والإشارة إلى التهجين، تمثل محاولة لتثبيت الظاهرة داخل أفق مؤسس سابقا من جهة أولى، ومن جهة ثانية تنطلق وفق شروط تاريخية تم تحديدها، وفق منطلقات خارج نصية بتعبير يوري لوتمان. فالتعريف – بالرغم من مشروعيته – يظل محاولة أولى لوصف الظاهرة بشكل عام، فهو لا ينطلق من بنية، والانطلاق من البنية كان يمثل المحاولة الثانية لمقاربة الظاهرة.

وفي مقاربة الشكليين أو البنيويين، سنجد أن حديثهم قد أخذ مرحلتين: المرحلة الأولى ترتبط بالاتكاء على الشكل في تحديد هوية العمل، وفي المرحلة الثانية، نجدهم يتحولون إلى جزئية مبنية على الاهتمام بالشكل، وتتمثل في اهتمامهم بالعنصر الفاعل أو المهيمن.

ففي المرحلة الأولى يتجلى كلامهم واضحا في ذلك السياق، بحيث يحدث تحول في رصد الجنس الأدبي من مرحلة التعريفات إلى مرحلة البنى الشكلية، ففي منطقهم، إن النظرية الحديثة للأجناس، لا يمكن أن تعمل إلا بطريقة وصفية، يقول كارل فيتور (ما الذي يحدد – من بين البنى التابعة للجنس – الانتماء إلى الجنس؟ يبدو أنه فعلاً ليس شيئاً آخر سوى الشكل.... لنجرؤ إذن في شكل فرضية على اعتبار أن الأجناس تشير إلى الدائرة من الإمكانات الشكلية)[27].

وقد نبه رينيه ويلك على أهمية هذا المنحى، فقد قرر صراحة أن (مفهومنا

عن النوع ينبغي أن يتكئ على الجانب الشكلي.... فنحن نفكر في الأنواع الأدبية، وليس في تصنيفات مادة الموضوع)[28].

ولكنهم – في هذه الجزئية والخاصة باعتبار الشكل سنداً لنظرية الأجناس – اختلفوا في طبيعة الشكل، هل هي العناصر الشكلية الخارجية – كما يقول كارل فيتور – مثل مقطع شعري، أو قصيدة، أم هي الشكلي الداخلي، أي بناء مميز، أو طريقة معينة في بناء الأثر الأدبي، والفارق بين التوجهين في النظر إلى الشكل أو الأشكال الفاعلة، يكمن – من وجهة نظري – في اعتبار المضامين جزئية فاعلة أم لا، ومن هنا نجدهم يختلفون في اعتبار المضمون جزء من الشكل، فإحدى الباحثات ترى (أن اتخاذ المضامين أساساً أو ركناً في إقامة التقسيم وتسويغه، يجعل القضاء عليها أكثر يسراً، بل أقرب إلى فلسفة الفن، بعكس لو كان التشكل هو الأساس)[29].

ولكن هل يمكن – منطقياً – دراسة الأشكال دون النظر إلي المضامين، وهل يمكن – على سبيل المثال – دراسة السيرة الذاتية، بدون النظر إلى جزئية الذات، بوصفها أفقا خاصا يسهم في وجود الشكل الداخلي للعمل، (إن العنصر المولد للجنس بامتياز – وألح على ذلك – لا يمكن إذن أن ينقل إلا في شكل داخلي، ولكن بطريقة، تكون معها المضامين، الأكثر دلالة بالنسبة إلى جنس ما، مرتبطة بهذه البنية المخصوصة، بطريقة ينبغي التعمق في دراستها)[30].

ولا يمكن – في هذا السياق – أن نهمل تحول فيليب لوجون في مقاربة السيرة الذاتية، حيث نجده يهتم اهتماما واضحاً – وكأنه ينطلق من معطى تاريخي محدد – بتعريف السيرة الذاتية، وحدّها، واهتم اهتماماً خاصاً بالعقد والميثاق، ولكنه أدرك بعد ذلك – كما يقول عمر حلي – الهفوة النظرية التي وقع فيها، من الاعتماد على تعظيم شأن (العقد)، وإهمال عناصر أساسية، على رأسها مضمون النص نفسه، الذي يجعله يتقاطع مع السيرة، التي تحكي هي

- أيضاً - حياة شخص ما، وتقنيات السرد التي تفتح إمكانية لعبة الأصوات، والتبئير، ثم الأسلوب)[31].

إن جزئية الانطلاق من الشكل الداخلي في إقامة الجنس الأدبي، ربما كانت مدخلاً مهماً، للمرحلة التالية في مقاربة الشكليين، لأنها أثرت في وجود ما يمكن أن نسميه العنصر المهيمن أو العنصر الفاعل، الذي يحرك العناصر الأخرى، في إطار تشكله ووجوده، فتودروف يقو:ل (حين نتناول الأعمال الأدبية من منظور النوع، فنحن نباشر عملاً خاصاً جداً، إننا نكشف عن المبدأ الفاعل في عدد من النصوص، بصرف النظر عما هو خاص بكل واحد من هذه النصوص على حدة)[32].

فكرة العنصر الفاعل أو المهيمن، فكرة مولدة من تصور الشكل الداخلي، وهي فكرة أساسية ينبغي من خلالها أن تسيطر شرعية شكلية محددة، فإدراج مفهوم العنصر المهيمن - كما يرى روبرت ياوس - يسمح بتحويل ما كان يسمى (خليط أجناس)، إلى مقولة منتجة منهجياً، وهو الخليط الذي لم يكن - في النظرية الكلاسيكية - سوى الموازي السلبي للأجناس الصريحة، ينبغي بعد ذلك التمييز بين بنية جنس ذات وظيفة مستقلة (أو مكونة)، وأخرى تابعة أو مصاحبة[33].

وإذا توقفنا عند الجزئيات أو العناصر الفاعلة، التي توقف عندها الباحثون والدارسون، سنجد أنها عناصر عديدة، فبعض الباحثين استند إلى جزئيات ثلاث، وهي (الشمول - الامتداد الزمني - الاختصاص بالذات والتركيز عليها)[34]، والباحث محمد راتب الحلاق، يقترح عناصر فاعلة، مثل: التعاقب الزمني، التراتب، والاتساق، وهذا التوجه منه يفترض أن السيرة الذاتية تبدأ من البداية إلى لحظة الكتابة، فالسيرة الذاتية من وجهة نظره - يجب أن تسير (وفق ترتيب محكم وتطور متنام، يسير بالقارئ قدما باتجاه الغاية التي وضعها

الكاتب، دون ثغرات أو قفزات، لأن خرق شرط التعاقب الزمني يحول عمله إلى ذكريات، وانطباعات، وأصداء للسيرة الذاتية، ويخرجه من دائرة الترجمة الذاتية الفنية، بوصفها جنساً أدبياً مغايراً، لأن شرط الترجمة الذاتية الفنية، أن تصاغ في صورة فنية مترابطة تتسم بالوحدة والاتساق)[35].

ربما يجدي – هنا – التوقف أمام جزئية التعاقب الزمني، أو التقسيم المرحلي، التي أشار إليها الحلاق، فالتقسيم المرحلي موجود في سير ذاتية عديدة، ولكننا لا يمكن أن نعده عنصراً مهيمناً، فهو – بالرغم من تحققه إبداعياً – إلا أنه ليس مهماً، لأنه قد يحيل السيرة الذاتية إلى البحث المنهجي، وهناك – في المقابل – سير لا تستخدم هذا التقسيم المرحلي، فميخائيل نعيمة، حين كتب سيرة جبران، بدأ – كما أشار إحسان عباس – من النهاية، وهذا التوجه لم يقلل أبداً من عناصر القوة.

في معرض حديثنا عن العناصر الفاعلة، التي استند إليها الباحثون في دراسة السيرة، نجد الباحث صالح معيض الغامدي، يشير إلى عناصر معينة ارتبطت بالشكل المضموني، وهذه العناصر شكلت بنية السيرة الذاتية العربية القديمة، وهي على الترتيب (الشك) و(البحث) والوصول إلى الحقيقة (اليقين)، ويرى – أيضاً – أن هذه الثلاثة شكلت نموذجاً احتذاه الكتاب المتأخرون[36].

والباحث في إطار هذا التوجه السابق متأثر – إلى حد بعيد – بالفكرة التي ترى أن السيرة بشكل عام، سواء في الأدب العربي أو الغربي، نشأت بتأثير الدين، وكان له دور فاعل في وجودها، ومن ثم كان يركز في دراسته على جانب روحي من السيرة الذاتية.

إن العناصر التي توقف عندها الباحثون والدارسون عديدة، ولكن العنصر الفاعل – من وجهة نظري – يتمثل في جزئية الذات، بوصفها المنطلق الأساسي لتشكيل جنس كتابي خاص، بغرض تحديد هوية هذه الذات من خلال

الكتابة، ولكن الوصول إلى هوية الذات ليس شيئاً سهلاً، لأن هذه الذات منفتحة على عناصر تتماس معها مثل التاريخ والزمن، والإشكالية في تحديد هوية الذات تنتج من أن الكاتب معطى تاريخي أو واقعي، وليس معطى نصياً، فتودروف – على سبيل المثال – يرى أن السيرة الذاتية يمكن أن تحدد من هويتين: هوية المؤلف مع السارد، وهوية السارد مع الشخصية[37].

ما يخلق المعضلة الأساسية في السيرة الذاتية، يتمثل في أن كاتب السيرة الذاتية يسرد عن نفسه، أو يعكس حياته في إطار لغوي، وهذه الانعكاسية هي التي تسبب المشاكل، وتجعل الذات أو الهوية الذاتية مشدودة، بل منفتحة إلى التاريخ وإلى الحقيقة وإلى الصدق.

وهذا يجعلنا نشير إلى العنصر الفعال، يتمثل في مساحة الريب بين التوجه الأدبي، والتوجه التاريخي المرتبط بحياة واقعية، وفي ذلك الإطار يقول عمر حلي: (إن تسمية سيرة ذاتية يمكن أن تنتمي إلى نظامين مختلفين، نظام مرجعي يأخذ فيه الالتزام الأتوبيوغرافي قيمة عقد، ونظام أدبي لا تنشد فيه الكتابة الشفافية، وإن كان بإمكانها، أن تقلد وتغير على قناعات النظام الأول)[38].

فالسيرة الذاتية – في الأساس – تقدم وجوداً أو وعياً ذاتياً متقاطعاً مع الزمان والمكان، وهذا يجعل وجودها مرتبطاً ومحدداً، التاريخ العام والتاريخ الفردي، ويقدم هذا الشكل الجدلي والحميمي من خلال السرد، ولهذا نجد – إحسان عباس – يفرق بين السيرة الذاتية التي تعرض للفرد في نطاق المجتمع، والسيرة الذاتية التي تجتزئ بالفرد، يقول إحسان عباس: (كلما كانت السيرة تعرض للفرد في نطاق المجتمع، وتعرض أعماله متصلة بالأحداث العامة، أو منعكسة منها، أو متأثرة بها، فإن السيرة في هذا الوضع تحقق غاية تاريخية، وكلما كانت السيرة تجتزئ بالفرد، وتفصله عن مجتمعه، وتجعل الحقيقة

الوحيدة الكبرى، وتنظر إلى ما يصدر عنه نظرة مستقلة، فإن صلتها بالتاريخ تكون واهية ضعيفة)[39].

والتفريق بين سيرة ذاتية تعرض للفرد في إطار المجتمع، وسيرة ذاتية تجتزئ بالفرد وتعزله، جزئية – منطقياً – غير موجودة وغير متحققة، فمن ناحية لا يمكن عزل الفرد – حتى لو حاولنا ذلك – عن سياقه الحضاري، ومن ناحية أخرى لا نستطيع الوصول إلى هوية شبه مستقرة للذات بدون جدل مع الخارج المحيط، ويبدو أن إحسان عباس كان مشدودا إلى الفرق بين السيرة الذاتية التي يكتبها أشخاص رسميون، والسيرة الذاتية التي يكتبها مهمشون.

إن وجهة نظر الباحثين في هذه الجزئية الخاصة بالمبدأ أو بالعنصر الفاعل، المتمثل في ازدواجية التوجه بين المرجعي، والفني، أحدث أشكالاً مختلفة، فتارة تعالج في إطار علاقة السيرة الذاتية بالتاريخ، وهل تدخل ضمن التاريخ أم لا، وهذا الشكل تجلى في بداية ظهور السيرة الذاتية بوصفها جنساً مغايراً، وتارة يتم تناولها وفق إطار جزئية الصدق والكذب، وهذا الشكل تجلي في الدراسات الحديثة نسبياً.

في إطار المعادلة لرصد جدل هذه العلاقة بين السيرة الذاتية والتاريخ، نجد أن هذا التوجه – الذي ظهر في البداية على الأقل – يرى السيرة الذاتية نوعا من التاريخ، وأن هذا الربط أثر بالسلب على اعتبارها جنساً قائماً بذاته، فالباحث بول هنيتر يقول: (السيرة الذاتية نوع ثانوي من التاريخ، وهي دائماً معرضة لخطر تقزيم جنسها الأساسي)[40].

ويبدو – في ذلك السياق – أن منهج كتابة السيرة الذاتية، المرتبط بتفسير وتأويل الحياة الفردية، والذي يبدأ من اللحظة الآنية لكاتب السيرة الذاتية، مشابه إلى حد ما لمنهج كتابة التاريخ الذي يبدأ من لحظة آنية للارتداد للخلف، بالإضافة إلى أن السيرة بشكل عام – كما يرى إحسان عباس – نشأت في

حضن التاريخ، وتأثرت بمفهومات الناس عنه، على مر العصور، وتشكلت بحسب تلك المفهومات، فكانت تسجيلات للأعمال والأحداث والحروب المتصلة بالملوك عند الصنيين والمصريين والأشوريين[41].

في إطار هذه النشأة شديدة الخصوصية، يظل السؤال المهم في ذلك السياق مطروحاً، هل تعد السيرة الذاتية جزءًا من التاريخ؟، والإجابة عن هذا السؤال تجلت بشكل واضح لدى كثيرين، فتوينبي – على سبيل المثال – يخرج من دائرة التاريخ، ما يتصل بالسيرة الذاتية كاعترافات القديس أوغسطين وروسو، ويقول: إن هذه الكتب تشتبك بالتاريخ، لأنها تدور حول أناس لهم قيمتهم في الحياة الاجتماعية، وإحسان عباس يأخذ الاتجاه ذاته مستنداً إلى أن السيرة الذاتية تفتقد القاعدة الصحيحة التي يقوم عليها التاريخ، (فحدود السيرة الذاتية هي الأحداث البيولوجية الواقعة بين ولادة شخص وموته، من طفولة ونضج وأمراض وغيرها، فهي صورة للوجود الجسماني، وقد يرتبط بها كثير من العواطف الإنسانية، ولكن هذا كله ليس تاريخاً)[42].

والملاحظ – في تناول هذا الشكل المرحلي لمقاربة ارتباط السيرة الذاتية بالخارج التاريخي – أن المصطلح المتداول لوصف تطابق الذاتي المكتوب مع التاريخ، لم يكن (الصدق)، وإنما استخدمت مصطلحات مثل (التجرد)، و(الموضوعية)، فإحسان عباس استخدم كلمة التجرد، لكي يصف به صدق بعض الكتاب في كتابة سيرتهم الذاتية، حين يقول: (وأعيد القول – هنا – بأن هذا التجرد كان من نصيب المفكرين مثل جون ستيورات مل، وإدموند غوس، وهو إلى حد كبير ميزة السيرة الذاتية، التي كتبها أحمد أمين)[43].

واستخدام مصطلح الموضوعية أو التجرد، يشير إلى حضور التاريخ بشكل خاص، ويشير – أيضاً – إلى أن جزئية الذاتية، التي انبعثت من السيرة بشكلها العام، لم يكن لها هذا التجلي الملموس، لأن هذا الوجود لو كان موجوداً

لاستخدمت مصطلحات وثيقة الصلة بالفرد وبالذات، مثل الصدق والحقيقة.

مصطلحا الصدق أو الحقيقة، مصطلحان استخدما في الدراسات الحديثة، بعد تبلور الحدود بين السيرة الذاتية والسيرة، لأن تأسيس السيرة الذاتية بفعل المنتج الكتابي، جعل الذات تتصدر المشهد، ويتوارى التاريخ . وهما مصطلحان استخدما في مقابل الخيال، لمناقشة ذلك العنصر الفعال المرتبط بازدواج الحقيقة والخيال في نسق كتابي واحد، وتجلي ذلك في الكتابات الحديثة نسبياً، بعد تأسيس المشهد الإبداعي، لجنس تم تحديد أركانه، بعيداً عن الجزئية السابقة، التي تجعله مرتبطاً بالتاريخ.

وفي مقاربة الباحثين لهذه الجزئية، نجدهم ينطلقون من صعوبة تحقيق الصدق أو الحقيقة، في السيرة الذاتية، فالصدق من وجهة نظرهم وهم، وطلب للمستحيل، لأن الصدق الذي يحاوله كاتب السيرة الذاتية ليس بالسهولة أو اليسر، بل إن بعض النقاد قال: (إن السيرة الذاتية، تترك مكان واسعا للاستيهام، ومن يكتبها ليس ملزماً البتة بأن يكون دقيقاً حول الأحداث)[44].

تبرير صعوبة أو استحالة تحقق الصدق في السيرة الذاتية، تتجلى في نقاط عديدة أشار إليها الباحثون، منها ما يرتبط بطبيعة الماضي، فالإنسان لا يستطيع أن يقدم الماضي في شكل آني على هيئته السابقة، لأن لحظة الكتابة تفرز وعياً مغايراً عن الوعي القديم لحظة المرور بالحدث، وبالنسبة لكاتب السيرة الذاتية، فإنه ليس من السهولة تصوير الماضي كما كان، وإنما يمكن تقديم وجهة نظر الحاضر، ويمكن – أيضاً – تقديم المحاولة لفهمه أو الإحساس به، أو الوصول إلى المعاني، التي لم تكن متوفرة لحظة المرور بالتجربة .

ومن الأسباب التي توقف عندها الباحثون، لتبرير صعوبة تحقيق الصدق الواقعي، ما يرتبط بالذاكرة الإنسانية، فهناك فاصل زمني بين زمن المرور بالتجربة، وزمن الكتابة، يقول هشام العلوي: (إن المسافة بين زمن الحدوث وزمن

السرد، تتخللها الثقوب والبياضات وعوامل النسيان، إنها مجال يتحكم فيه النظام الرمزي للغة، والطابع القسري للاشعور، لأن المبدع غالباً ما يتذكر واقعة فعلية، ويجد نفسه يتحدث عن أخرى تكاد تكون وهمية، بعد أن خضعت للتقليم والتنميق والتحريف الإرادي واللإرادي، فلا يتبقي منها عند الكتابة إلا ما تسمح حدود العبارة[45].

فالسبب السابق يرتبط بآلية بناء الذاكرة، وطريقة عملها، بالإضافة إلى النظام الرمزي للغة، وقريب من التوجه السابق توجه يعتمد على المغايرة الواضحة بين معطى تاريخي، يتمثل في الشخصية المعروفة والمحددة، ومعطى نصي يرتبط بالسرد، وآليات الكتابة، فالحادثة المسرودة تختلف عن الحادثة الحقيقية، لأنها تخضع للتبرير والتفسير والفهم، (فالمتن الحكائى لا يمكنه الاحتفاظ بسمة الحقيقة عن سردها، لأنها ما إن تصبح موضوعا للسرد، حتى يعاد إنتاجها لتطابق الشكل الفني، لذلك نجدها تختلف عن شروط تكوينها قبل السرد)[46].

والسبب أو التبرير الأخير، الذي قدمه بعض الباحثين ربما يكون لصيقاً ببعض المجتمعات، ومنها مجتمعنا العربي، انطلاقاً من طبيعة الأعراف والتقاليد، فإذا كانت طبيعة أساليب التعبير الأدبية لا تسعف المؤلف على قول الحقيقية، (فإن صرامة الأعراف وحدة الموانع الأخلاقية أو الأيديولوجية المترسخة في المجتمع، تجعل صاحب السيرة يمارس الرقابة الذاتية، على مختلف الأحاسيس والأحداث والوضعيات، والمواقف، التي لا يجرؤ على الإفصاح عنها صراحة)[47].

إن معاينة النسق الازدواجي بوصفه عنصراً مهيمناً في السيرة الذاتية، والمشدود إلى توجه إبداعي، وتوجه واقعي حياتي معيش، لا يؤثر على قيمة السيرة الذاتية، شريطة وجود تغير جوهري في فهمنا للصدق، على أنه صدق

فني، همه الأساسي، الإمساك بالهوية الذاتية، فالخيال – كما يرى فيليب لوجون – لا يكسر مشروعية الحقيقة، بل يصاحبها من أجل تحققه على أفضل وجه)[48].

هذا التوجه الإجناسي المرتبط بمعاينة أو مقاربة المبدأ أو العنصر الفاعل في السيرة الذاتية، الذي قد يكون الخيال المقيد، أو التراتب والاتساق، أو التقسيم المرحلي، والذي قد يتعدد إلى أشكال عديدة، كان ذا أثر فاعل في توجيه النقاد والباحثين، الذين يتناولون السيرة الذاتية توجهاً جديداً، لأن وجود هذا العنصر الفاعل، وتغيره من عمل إلى آخر، كان كفيلاً بالقضاء على الحدود الصارمة التي يتم وضعها بين الأجناس، وكان ذا أثر واضح، في إنهاك فكرة الجنس، (فمادامت المحددات الأجناسية قابلة لإعادة ترهين في سياقات متبادلة، فمن هنا نقرر أنها غير قارة، فمجرد احتواء أي أثر أدبي مجدد لمحمول فني جديد، تكون مجموعة الأعمال الأدبية المنجزة قد تأثرت بشكل أوتوماتيكي، بهذا المحمول المقابل)[49].

إن نظرة فاحصة إلي هذا التوجه الإجناسي الأخير، والذي ينطلق من مصطلحات قدمت في ذلك السياق مثل (نص) و(كتابة) تجعله مختلفاً عن التوجهين السابقين المعتمدين على جزئية التشكيل في حدود جنس تاريخي جاهز بحدوده المعروفة، ومن ثم جاء التعريف وحد السيرة واضحين في ذلك السياق، بالإضافة إلى اعتماد التوجه الشكلي على العنصر الفاعل، بالرغم من تعدده. وهما توجهان – بالرغم من الخلافات التي قد تكون جوهرية بينهما – يعتمدان على الثبات، والعنصر الفاعل الذي يبدو بعيدا عن صفة الثبات، قد يتحول بالتدريج إلى ملمح يحمل ملامح ثبوتية.

ولكن هذا التوجه الأجناسي الأخير – لاعتماده على النصوص المنفتحة دون تحديد صارم لأجناسها – يجعله بعيداً عن أى سلطة أجناسية مؤسسة،

يتجلي ذلك في قول رالف كوهين: (وحيث إن كل نوع يتكون من نصوص تتراكم , فإن التجميع هو مجرد عملية تجميع، ولا يعني فصيلة محددة، الأنواع فصائل مفتوحة، وكل عمل جديد يبدل النوع، من خلال الإضافة إليه أو التناقض معه)[50].

وهذا التوجه الذي نشأ بتأثير نظريات ما بعد الحداثة، التي تنطلق من نفي الأصل الثابت، والصيرورة الدائمة، بالإضافة إلى التركيز على الانفتاح دون إنجاز نهائي، فيما يخص النصوص وطبيعة تشكيلها، أثر – بالضرورة – على فكرة الأجناس، كما تولدت في تجليات سابقة، خصوصاً فيما يخص المبدأ أو العنصر الفاعل، الذي تجلي من خلال التوجه الرصدي أو الوصفي للشكليين، ففكرة المبدأ المتماسك المرتبط بالقوة والثبات، تأثرت بشكل سلبي من خلال هذا التوجه، فالمبدأ الواحد لم يعد كافياً، لأن هذه المبادئ في معرض دائم للتطور، والنوع في هذه الحالة – الذي قد يأخذ مدى دلالياً مغايراً لمفهوم الجنس – يرتبط بمعاينة أشكال عديدة تتوالد تدريجياً بفعل انفتاح النصوص، وتجددها عبر سياقات مختلفة ومتباينة، وربما يكون هذا ما قصدته نبيلة إبراهيم، حين قالت: (ربما استطعنا أن ننهي هذا الإشكال إذا أنزلنا الجنس من عليائه، وتصورناه مكوناً نصياً فحسب، يحتوي على أهم خصائص الجنس، وما يقاس عليه لابد أن يزيد عليه أو ينقص)[51].

إن منطلقات ما بعد الحداثة في مقاربة الأجناس الأدبية منطلقات تؤدي إلى نفي الشكل الثابت، وفي إطار هذه المنطلقات، ليس هناك بناء أو شكل فني واحد لا يمكن تجاوزه، وليس هناك – بالضرورة – عنصر فاعل واحد، بل هناك أشكال كتابية عديدة، تحاول أن تتمدد في سياقات قد تكون متجاوبة أو متباينة، وهنا يمكن أن تتحول طبيعة الجنس من نظرة فوقية سابقة إلى نظرة راصدة، ترصد المتغيرات والتشابهات دون سلطة فاعلة.

إذا حاولنا أن نبحث عن أثر لهذا التوجه الإجناسي في مقاربة السيرة

الذاتية، سنجده يتجلي في وجود بعض المصطلحات، التي استخدمها النقاد والدارسون لكي يشيروا إلى هدم الحدود الصارمة بين الأجناس الأدبي،ة مثل مصطلح (كتابة الحياة)، هذا المصطلح يشمل كل أشكال الكتابة السيرية، التي تقدم للكشف عن هوية خاصة للذات، بداية من النوع، والطبقة والعرق، وهذه الأشكال التي تندرج تحت كتابة الذات، كثيرة مثل السيرة الذاتية، الرواية، المذكرات واليوميات.

والمتأمل لهذه المقاربات المنطلقة من الأفق النصي أو الكتابي، يدرك أن هناك محاولة لإسدال نوع من المغايرة بين هذه الأشكال، ولكن هذه المغايرة – إن ثبتت كما سنوضح بعد ذلك – لا تنفي الترابط والتداخل المشدود إلى كتابة الذات، والكشف عن هويتها.

إذن في هذه المرحلة سوف تختفي كلمة الجنس ليحل محلها الشكل، فدراسة الأشكال هي الميزة الفاعلة لهذه المرحلة، فالباحث أو الناقد لا ينطلق لتحديد طبيعة الجنس، وإنما يتوجه إلى شكل معين، للإشارة إلى الإمكانات التي يتيحها هذا الشكل، التي قد تكون مغايرة عن الإمكانات التي يتيحها شكل آخر، وقد تتداخل هذه الإمكانات مكونة في النهاية أنماطاً تعبيرية.

وقد تتداخل هذه الأشكال في إطار كتابة الذات، لتشابه الآليات التي ينتجها شكل مع شكل آخر، ومن ثم قد نجد بعض الباحثين – انطلاقاً من أثر المرحلة الأولى في التحديد والتعريف – أن يقيم نسقا تراتبيا بين هذه الأشكال انطلاقا من قدرة شكل أو آخر عن الكشف عن الهوية الذاتية، ولكن هذا لا ينفي ارتباطها – قرباً أو بعداً – بالأفعال المتعلقة بالسيرة، فقد أشارت جوليا راك إلى أن سميث وواطسون في كتابهما عن السيرة الذاتية (أشارا إلى الأفعال المتعلقة بالسيرة، التي توجد في كل أنواع الخطابات السردية)[52].

وفي مقاربة الباحثين لجزئية التداخل بين الرواية بشكل عام والسيرة

الذاتية نجد أن حديثهما انصب على التداخل بينهما في البداية على الأقل، انطلاقاً من تشابه الآليات، فشكري المبخوت يرى (أن السيرة الذاتية تظل علي ما فيها من خصائص شكلاً روائياً)[53]، والباحث بول هينتر يقول: (من الواضح أن الروائيين والقراء، من البداية، افترضوا أن مجال السيرة الذاتية وشكلها، هما جوهرياً، نفس مجال الرواية وشكلها)[54].

وإذا كانت الأقوال السابقة تستند إلي إقرار فعل التشابه بين الرواية بشكل عام والسيرة الذاتية، انطلاقاً من تشابه العناصر الشكلية، فإن هناك آراء أخرى ترى أن هناك استحالة للحديث عن فارق واضح بين الرواية والسيرة الذاتية، طالما أن السيرة الذاتية لا تستطيع أن تحدد هوية للأنا، دون التحام أو جدل مع الأخر، بل إن فيليب لوجون – في ذلك السياق – حين يتحدث عن التحليل الداخلي أو البنية المائزة، يرى (أن هذا التحليل للنص لا يمكن أن يبرز أية خصائص مميزة للسيرة الذاتية، يفصلها بشكل واضح عن الأنواع القريبة منها)[55].

وما أسسه فيليب لوجون في تلك الجزئية المرتبطة بتشابه أشكال السيرة مع أشكال الرواية، وعدم قدرة الاعتماد على التحليل الداخلي لإيجاد ملامح تأسيسية فارقة، كان ذا تأثير مهم في النقد المقدم إلى السيرة الذاتية، فالنقاد لديهم اعتقاد قوي بأن السيرة الذاتية ليست إلا جسراً للعبور إلى كتابة الرواية فكاتب الرواية – في بدايته – انطلاقاً من معرفته الحميمة بنفسه – يكتب عن نفسه، وقد أشار عدد من النقاد إلى أن العمل الأول لدى أغلب الروائيين لا يخلو من تماس مع الذات.

في حدود ذلك التصور يمكن أن نجد دراسات تحاول أن تشير إلى قيمة السيرة الذاتية، ودورها في توجيه الرواية نحو وجهة خاصة، تعتمد – من خلال هذه الوجه – على النسق التاريخي المعتمد، بالإضافة إلى التركيز على حياة

شخصية واحدة، يقول بول هينتر: (إن الجزئية الأولى التي اعتمدت فيها الرواية على السيرة، جزئية قد تكون أكثر وضوحاً، وهي تتمثل في اتجاه الرواية، في التركيز على حياة شخصية إنسانية واحدة)[56].

إن هذا التوجه الجديد في كتابة الرواية، من خلال التركيز على شخصية واحدة، مصوراً ملامحها وهويتها الذاتية، ربما كان ذا تأثير مهم في وجود جدل خاص حول السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية، تجلى ذلك الجدل في كتابات باحثين عديدين، ولكنه ظهر لدي فيليب لوجون في هيئة سؤال، كيف نميز السيرة الذاتية عن رواية السيرة الذاتية؟، وأجاب عن هذا السؤال بقوله: (يجب أن نعترف بأن لا وجود لأي فارق إذا بقينا عند مستوى التحليل الداخلي للنص، فكل الأساليب التي تستعملها السيرة الذاتية من أجل إقناعنا بواقعية محكيها، يمكن أن تقلدها الرواية، بل وقد قلدتها في كثير من الأحيان)[57]. ورواية السيرة الذاتية – في تعريف فيليب لوجون – ترتبط بالنصوص التخيلية، التي يمكن أن تكوّن للقارئ دوافع ليعتقد، انطلاقاً من التشابهات، التي يعتقد أنه اكتشفها، أن هناك تطابقاً بين المؤلف والشخصية، في حين أن المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق، أو علي الأقل اختار أن لا يؤكده[58].

رواية السيرة الذاتية تتجلي من خلال الاعتماد على شواهد، أو معرفة مسبقة بالمؤلف، تشير إلى أن ما كتبه يعد سيرة ذاتية، أو علي الأقل به جزئيات من سيرة الكاتب، وهذا يوجد في مؤلفات عديدة من أدبنا العربي، مثل عودة الروح لتوفيق الحكيم، إبراهيم الكاتب للمازني، سارة للعقاد، فالقارئ لا يستطيع أن يتأكد من جزئية التطابق، وذلك لأن هذه الأعمال لم تتضمن عنواناً فرعياً يبين نوعه، هل هو سيرة ذاتية، أم يدور في فلك الفن الروائي.

وهذه الجزئية توقف عندها باحثون عديدون، لأهميتها لأن في تجليها نفياً لجزئية العقد أو الميثاق، التي قد تتشكل من العنوان وجزئيات أخرى، وتنبع

أهميتها – أيضاً – من محظور، يتمثل في أن الباحث الذي يبحث عن تطابق بين عمل ما وصاحبه – الذي تركه غفلاً من العنوان الجانبي – قد ينهكه هذا التوجه، ويبعده عن مقاربة العمل مقاربة أصيلة، فالإبقاء علي التشابه الذي يفضي إلى البحث عن التطابق، لن يؤدي إلى نتائج إيجابية في تطوير العمل النقدي المرتبط بمقاربة الرواية والسيرة الذاتية، ربما يكون هذا ما قصده إحسان عباس حين قال: (بل سأذهب أبعد من ذلك، حين أرى أننا لا نعرف المازني من (إبراهيم الكاتب)، ولا توفيق الحكيم من (عودة الروح)، ولا العقاد من (سارة)، ذلك لأن هؤلاء حاولوا أن ينسجوا جانباً من تراجمهم الذاتية نسيجاً قصصياً، وللقصة مبناها ومتطلباتها، وأحكامها، فكم أجرى هؤلاء من تغيير في الواقع حتي تتلاءم قصصهم وتنسجم أجزاؤها)[59].

وإحسان عباس – في الكلام السابق – يشير إلى مغايرة بين الحياة الشخصية، التي اختارتها السيرة الذاتية منطلقا جمالياً ونموذجاً، وبين رواية السيرة الذاتية، وهي مغايرة تكمن في الأساس بين الحادثة بصورتها الواقعية والحادثة بصورتها اللغوية المسرودة، ففي الأولى تخضع لمتطلبات الحياة، وفي الثانية تخضع لمتطلبات اللغة والفهم والتفسير، فرواية السيرة الذاتية تقدم جانباً سيرياً، ولكنها ليست سيرة ذاتية، وفي ذلك السياق سنجد مقاربات نقدية تشير إلى أن السيرة الذاتية تختلف عن شكل الرواية، فتودروف يشير إلى أن السيرة الذاتية تختلف عن الرواية، في كون مؤلف السيرة الذاتية يدعي اعتماده على الحقائق، أكثر من بناء القصص)[60].

وقد نجد في مقاربات بعض الباحثين اعتماداً واضحاً على بعض الجزئيات الفنية، التي يتيحها شكل الرواية، بالمقارنة بشكل السيرة الذاتية، فالسيرة الذاتية اختيار جمالي لاستعادة وتصوير المعيش الشخصي، الذي يمد المادة القصصية التخيلية بخيوط أشبه بالشرايين التي تغذي العمل.

وهذا المنحى الجمالي الخاص يجعل السيرة الذاتية أقرب إلى رواية

الصوت الواحد، فلا نجد في السيرة الذاتية تعدداً في الأصوات، وإنما هي أحادية الرؤية، وهي رؤية توحد فيها صوت الراوي مع صوت الشخصية، بحيث لا يستطيع القارئ الفصل بينهما بسهولة.

في مقابل الصورة السردية الخاصة بالسيرة الذاتية، التي تكشف عن تماهٍ بين المؤلف والراوي، نجد أن البنية السردية الروائية – كما يقول أحد الباحثين – بنية مرنة، فعلي الرغم من أن الرواية يؤطرها ضمير سردي معين، إلا أن بنيتها المرنة تسمح بظهور ضمائر سردية أخرى، بحسب ما تفرزه المواقف السردية في بنية الرواية، ومن خلال تعدد الضمائر السردية، وتعدد الرؤى وأساليب السرد(61).

يعمد بعض الباحثين في مجال إسدال نوع من المغايرة بين شكل الرواية وشكل السيرة الذاتية، إلى الاعتماد على المغايرة بين الآليات السردية واللغة في كل شكل على حدة، فالبعض يرى أن هذه الآليات في السيرة الذاتية تأتي بسيطة، وفي الرواية تأتي كاشفة عن تنوع يتيحه الشكل المرن، لأن اعتماد السيرة الذاتية على حقائق ذاتية حياتية معيشة، قد يكون عامل تقييد للخيال، وللآليات الفنية، بالإضافة إلى أن كاتب السيرة الذاتية، لو استسلم لمتطلبات الفن يخرج عمله من إطار السيرة الذاتية.

ولكن الواقع الفعلي يثبت أن قيمة هذا التوجه ليست حاسمة، يقول أحد الباحثين (نكتفي بالإشارة إلي نصوص سيرية ذاتية عربية تفند الرأي حول الكتابة الذاتية، لما فيها من حضور مكثف للاستعارة والحل، واعتماد على اللعب الشكلي والسردي وتوظيف لتداخلات الأصوات السردية، مضاهية بذلك الرواية، في الوقت الذي توجد فيه روايات، لا تعدو أن تكون مركباً بسيطاً)(62).

وقد أشار خيري دومة – نقلاً عن باسكال – إلى أن هناك بعض الميزات الفنية لشكل الرواية على شكل السيرة الذاتية، أولها ميزة أن تكون قادراً على

سرد الظروف التي تقع خارج نطاق التجربة الشخصية المباشرة للمؤلف، فالروائي يمكن أن يستدعي أحداثاً من خارج نطاقه الشخصي، وأن يتخيل أفكاراً ضمنية، لم يعبر عنها الآخرون، كما يمكن أن يعيد تشكيل الحوارات، التي لا قدرة للذاكرة على الاحتفاظ بها، أما الميزة الأهم، فهي اختلاف المنظور العام للعمل، إذ يكون المؤلف في رواية السيرة الذاتية مستقلاً، شأن المؤلف في كل عمل فني آخر، أو فلنقل أنه لا يكون موجوداً[63].

إن المتأمل للمقاربة السابقة لجزئية التشابه والاختلاف بين السيرة الذاتية والرواية من جانب، والسيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية من جانب آخر، يدرك أن الإشارة إلى التباين والاختلاف بين الشكلين، لم تفض إلى ملامح قارة لكل شكل، ولم تفض إلى إخراج أحدهما – السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية – من إطار عام، يجمع أشكالاً نصوصية مختلفة أو متشابهة.

فمناقشة جزئيات التمايز مثل الاستناد إلى الاعتماد على الحقائق بالنسبة للسيرة الذاتية، بحيث يغدو معها الخيال مقيداً، والاستناد إلى الخيال أو الفن بالنسبة للرواية، لم تقض – بالضرورة – علي حقيقة أكيدة، تتمثل في أن المقروء، في كليهما سرد لغوي، يباين الحياتي المعيش، ويستجيب لآليات التشكيل وجزئية الفهم والتفسير، ومحاولة الوصول إلى المعنى.

بالنسبة لجزئية الالتحام بالخارج المشدودة إلى الرواية، والالتحام بالداخل، والمرتبط بالسيرة الذاتية، مما يجعل فضاء الرواية أكثر اتساعاً وجدلاً، إن هذه الجزئية – أيضاً – لا يمكن أن تكون فاعلة في إسدال عناصر مغايرة مائزة، فالسيرة الذاتية – بالرغم من التركيز على صاحبها – تكشف عن علاقة عميقة بالحياة، ومن ثم فهي ليست بعيدة عن الارتباط بالخارج، والهوية الذاتية لا تتشكل إلا في إطار جدلي مع هذا الخارج، صحيح أن هذا الجدل لا يتجلى بشكل مباشر وصريح، ولكنه موجود.

هذا التوجه الذي يشير إلى مساحة التشابه بين السيرة الذاتية والرواية بشكل عام، ورواية السيرة الذاتية بشكل خاص، هل يشير إلي إلغاء تام لفكرة الجنس الأدبي؟ أم يشير إلى تحول في رؤيتنا لفكرة الجنس؟

إن الإجابة عن هذا السؤال يجب أن تنطلق من الاختلاف بين فكرة الجنس بشكلها السابق، وبين فكرة الجنس بمحمولها الدلالي في دراسات ما بعد الحداثة، بحيث تغدو راصدة لأشكال أو أنماط أو صيغ تعبيرية نصوصية، انطلاقا من مصطلحي (كتابة) و(نص)، اللذين يهشمان أي حدود تعبيرية مائزة، فالأنواع – في ذلك السياق – فصائل منفتحة وغير منجزة.

أما الأشكال الأخرى التي تتداخل مع السيرة الذاتية، فهي عديدة، مثل المذكرات واليوميات، وفي تعامل النقاد والباحثين مع هذا التداخل، نجد أنه أخذ توجهات عديدة، وربما يكون التوجه الأول ماثلاً في اعتبار المذكرات واليوميات شكلاً مهمشاً بالقياس إلى السيرة الذاتية، ويمكن تعليل ذلك بأنهم تعاملوا مع السيرة الذاتية على أنها خطاب أدبي، بينما اعتبروا المذكرات شكلاً من أشكال كتابة الحياة، ولكنه غير أدبي.

وربما يكون تأثير جوسدروف واضحاً في ذلك السياق، الذي يتعامل مع المذكرات واليوميات علي أنها شكل سلبي، وذلك حين قال: (المذكرات في النهاية ليست إلا نوعا ضعيفاً من التاريخ، وكتابها الأوائل ضعفاء، ولديهم اعتقاد مضلل، بأنهم يستطيعون ببساطة إعادة تقديم حقائق حياتهم، وأعمالهم من خلال مقياس إبداعي)[64].

ويبدو أن جوسدروف كان متأثراً في ذلك السياق بالمذكرات في تجليها الأول، التي يكتبها أناس رسميون من أصحاب المكانة السياسية، وهم – بذلك – بعيدون عن الأدب، ويتجلي هذا التوجه من خلال الانحياز للرواية في مقولة أندريه جيد، تلك المقولة التي توقف أمامها فيليب لوجون وناقشها، يقول جيد

(لا يمكن أن تكون المذكرات إلا نصف صادقة، ولو كان هم الحقيقة كبيرة جداً، فكل شيء معقد دائماً أكثر مما نقوله، ربما تقترب الحقيقة أكثر في الرواية)[65].

فالمذكرات واليوميات – وفقا لوجهة النظر السابقة – تقدم شيئاً لا يمكن الوثوق به، ويبدو أن السبب في ذلك يعود – في الأساس – إلى أن المذكرات واليوميات لا تكتب في لحظة آنية واحدة، متقاطعة مع الزمن، وإنما تكتب في لحظات زمنية مختلفة، ومن ثم فالهوية الذاتية مرتبطة بوقت تسجيلها أو تبويبها، ولا تنتمي إلى لحظة واحدة، يقرر فيها كاتب معين تسجيل سيرته الذاتية، ومن ثم فهي تفتقد لجزئية النمو والاتساق.

ولهذا نجد بعض النقاد في حديثهم عن اليوميات أو المذكرات يتعاملون معها، على أنها ترتبط بعلاقة ضعيفة مع الخطاب السير الذاتي، بوصفها شكلاً ثانوياً من كتابة الحياة، بينما أخذت السيرة الذاتية المكان الأساسي، فيما يمكن أن نطلق عليه كتابة الحياة، (فباسكال يعتبر الخطابات أو الرسائل أو اليوميات أو المذكرات أشياء متعلقة بالسيرة، ولكنها ليست سيرة ذاتية، لأنها لا تحمل وجهة نظر فردية، ولا تكتب في إطار تقاطعها مع لحظة زمنية معينة)[66].

ومن هنا، فإن كتابة اليوميات أو المذكرات، قد تحولت إلى أداة مساعدة لشكل السيرة الذاتية، فالسيرة الذاتية – عادة – تكتب بعد مرور شطر كبير من الحياة، ولهذا فكاتبها الذي يحاول قراءة الماضي، يعتمد على المذكرات أو اليوميات التي تكتب في لحظة آنية، لتنشيط ذاكرته، ولكي يقرب السيرة الذاتية من التاريخ، ويشير أحد الباحثين إلى سبب آخر لتفسير هذا التوجه، فهو يرى أن كتّاب المذكرات أو اليوميات يفترضون أساساً أنهم يتحدثون إلى أنفسهم، يقول: (اليوميات هي فقط مادة لكتاب السيرة أو المؤرخين، وأعتقد أنها ليست أدباً، لأنها لا تقدم توقعاً كاملاً، ولا تنظم الأحداث، وإنما تسجلها، ولأن كتابها يفترضون أساساً أنهم يتحدثون إلى أنفسهم)[67].

وهناك توجه آخر ظهر واضحاً في التعامل مع المذكرات أو اليوميات، وهو توجه يرتبط بالإشارة إلى المغايرة أو الاختلاف في الإمكانات، التي يقدمها كل شكل منفرداً عن الآخر، وهذا التوجه - بشكل أكثر وعياً - لا ينفي إدراج كتابة المذكرات أو اليوميات في إطار كتابة الذات أو كتابة الحياة، وإنما يحاول التوقف عند إمكانات كل شكل، وما تتيحه هذه الإمكانات، في الاقتراب من تشكيل هوية خاصة لكاتبها.

ويشير أصحاب هذا الاتجاه إلى تفرد أو فرادة المدخل المتمثل في الذات بالنسبة للسيرة الذاتية، بينما تتعدد المداخل في كتابة المذكرات أو اليوميات، فكاتب المذكرات أو اليوميات قد يتعرض للذات، ولكنه لا يكتفي بهذا المدخل، فهو مهموم - أيضاً - برصد جزئيات عامة، فكاتب المذكرات أو اليوميات مهموم برصد العام والخاص، بينما كاتب السيرة مهموم بالذات، تقول إحدى الباحثات، نقلا عن سميث وواطسون: (إن الفارق الأساسي بين السيرة الذاتية والمذكرات، يتمثل في أن المذكرات تتعامل مع الخارج، بينما تتعامل السيرة الذاتية التقليدية مع الداخل)[68].

توقف بعض الباحثين عند جزئية مهمة، هي أن المذكرات أو اليوميات ترتبط بإعادة الجمع، لأنها كتبت في فترات متباعدة، ولذلك أشار البعض إلى انطباعيتها، فهي لا تقدم حياة كاملة، ومن ثم فهي شعرية النغمة والتعبير، وعلى هذا فهي نمط أو صيغة تختلف عن صيغة السيرة الذاتية، لأنها تهتم بالحدث الآني، ولذلك شبهها بعض الباحثين في تعاملها مع الحدث بنزول الموضة، أما السيرة الذاتية فهي ترتبط بحياة واحدة تكتبها.

وانطلق بعض الباحثين من طبيعة المذكرات أو اليوميات، لكي يشيروا إلى كتابة المذكرات أو اليوميات لا تستطيع أن تسجل الماضي، كما تفعل - أو تحاول أن تفعل - السيرة الذاتية، فالمذكرات تسجل جزءاً واحداً من أجزاء الماضي، لأن

المذكرات لارتباطها بالتسجيل الآني تفتقد إلى جزئية مهمة، هي إعادة القراءة أو التفسير التي توجد في السيرة الذاتية، فالسيرة تفسر وتحاول قراءة الماضي وفق لحظة زمنية مغايرة، فالمنظرون يشيرون إلى أن الإنسان يعيد خلق ماضيه باستمرار، ولهذا يعيد خلق حاضره، ومن ثم يعيد تشكيل هويته، وهذا النسق لا يتحقق إلا مع لحظة كتابة متقاطعة مع الزمن، تنفتح على الماضي من خلال فعل الذاكرة، الذاكرة – في رأي إحسان عباس – تفلسف الأشياء الماضية، وتنظر إليها من زوايا جديدة، وتهدم وتبني حسبما يلائم الظروف وتغيرها، وتجد التعليل والأعذار لأشياء سابقة، لأنها في عملية كشف دائم، ومعنى هذا أن الماضي لا يمكن استرجاعه، على حاله، ولا مناص من تغييره بوعي أو بدون وعي[69].

يتبقى توجه أخير في مقاربة المذكرات، وهو توجه يحاول أن يتعاظم على الفارق بين السيرة الذاتية والمذكرات، ويبدو أن الفارق بين التوجهين، يكمن في توجه ينظر إلى المذكرات على أنها شكل سلبي، ويرتبط بالصورة التقليدية لها، بينما يستند التوجه الإيجابي للمذكرات على الصورة الآنية، حيث تحولت المذكرات – على حد تعبير إحدى الباحثات – إلى منتج أو علامة تشير إلى هيمنة الاستهلاك وثورة الثقافة الصناعية[70].

إن القدرة الهائلة لهيمنة فكرة المجتمع الاستهلاكي، ربما كان لها دور في إزالة الفوارق بين شكل السيرة الذاتية وشكل المذكرات واليوميات، ومن ثم وجدنا باحثين يقدمون نقداً للتعريفات التي قدمها معجم (ويبستر) للمذكرات، ففي تعريف ويبستر لمذكرات يقول: (إنها سيرة ذاتية تركز على الموضوع القصصي، أكثر من تركيزها على الداخل، أو هي تسجيل للأحداث الهامة، قائم على الملاحظات الشخصية، أو المعلومات لشكل ما)[71].

ففي رأى الباحثة أن هذا التعريف متناقض، لأن إشارة التعريف إلى

الملاحظات أو المعلومات الشخصية، فيها تشخيص للشخصانية أو الفردانية، والمذكرات في هذه الحالة لا تكون موضوعية، بل تحمل وعياً شخصانياً، وتقرر الباحثة في النهاية أن المذكرات (عمل شخصي مثل عمل الشاعر أو الروائي، لأنها تربط الوعي الفردي بالعالم، وهذا الربط يولد التجربة، والتجربة تصنع الحكمة، بل يعكس التطور الخاص بالشخصية مثل القصيدة أو الرواية)[72].

وبعد، فهذه الدراسة كانت تحاول الوقوف على طبيعة فكرة الجنس الأدبي، وطبيعة تشكله في إطار النظريات الأدبية السائدة، ودور هذه الفكرة – فكرة الجنس – وطبيعة النظر إليها في التأثير على رؤية ومقاربة النقاد للسيرة الذاتية، ذلك الشكل الهجين أو الإشكالي، لأن نقطة انطلاقه الأساسية ترتبط بجناحين أساسين، هما الحقيقة و الخيال.

وتجلى لنا من خلال الوقفة السابقة مع هذا الموضوع، أنه يمكننا التوقف عند نظرات مختلفة لنظرية الأجناس الأدبية، وهذه النظرات تشكل نماذج فاعلة، بحيث تكون كل نظرة مرتبطة بنظرية أدبية سائدة في خطوطها العريضة.

ففي النظرية الماركسية تجلى لنا أن هذه النظرة تنطلق من فكرة أساسية هي فكرة ارتباط الجنس الأدبي في نشأته وتحوله بالمجتمع، وبنية هذا المجتمع، وهذه النظرة تجعل الجنس الأدبي مؤسساً تاريخياً، وكأنه بناء فوقي يمارس سلطة ما.

إن هذه النظرة الخاصة إلى الجنس الأدبي جعلت التعامل مع السيرة الذاتية، ينطلق وفق حدود معينة قد ترتبط بالتعريف ووضع الحد الفاعل، وهذه التوجهات – بالرغم من أهميتها – إلا أنها لم تستطع أن تقدم الدور الفاعل، خصوصاً بعد تعقد آليات الكتابة في السيرة الذاتية، وأصبح النظر إليها لا يرتبط بالتاريخ الذي نشأت في حضنه، وتكونت في ركابه، وقد أثر هذا المنحى على المصطلحات المتداولة لكشف مساحة الريب بين الكشف عن هوية الذات

والإطار المرجعي، فاستخدم النقاد مصطلحات (التجرد) و(الموضوعية)، وهي مصطلحات – من الناحية العملية – قد تكون وثيقة الصلة بعلم التاريخ.

وقد أسفر هذا التوجه عن حكم خاص، ينطلق من النظرة التاريخية، وطبيعة النظرة إلى الأجناس، وذلك من خلال الحكم على السيرة الذاتية بأنها جنس هجين، لأن النقاد في إطار هذا التوجه ينطلقون من الحدود المؤسسة، ومعنيون بتسكين كل تحول جديد في النوع داخل أفق ثابت، له سلطة ما.

أما النظرة الثانية، أو التوجه الثاني، في النظر إلى الأجناس، فهو النموذج البنيوي أو الشكلي، وهذا النموذج لا يهمل فكرة الجنس التاريخي، وتحوله من نسق إلى نسق، ولكنه في إطار هذا التوجه يهتم بالتشكيل المنجز في لحظة آنية، ومن ثم نجد أصحابه ينطلقون من خلال تحليل البنية إلى جزئية العنصر الفاعل، الذي يكون مؤثراً في تحريك العناصر الأخرى.

وقد كان هذا التوجه فاعلا في مقاربة السيرة الذاتية، لأنه جعل الاهتمام يرتبط بالبحث عن عنصر مهيمن في السيرة الذاتية، ولكن في معالجة هذه الجزئية، اختلف النقاد في طبيعة العنصر الفاعل، هل يرتبط بالإطار العام أو بالشكل الداخلي، وهنا قد يدخل مضمون العمل السير ذاتي في تشكيل فكرة الجنس.

وفي إطار تحديد العنصر الفاعل في دراسة السيرة الذاتية، سنجد أنها تعددت إلى حد بعيد، لأنها منفتحة على دلالة قد يكون لها تأثير في فترة زمنية من الفترات، ومن ثم فإن مقاربة هذا التوجه قد تفصح في النهاية، عن نظرة ساكنة وثابتة، لأن الإلحاح على العناصر المهيمنة يجعلها ثابتة، وهذا قد يكون مباينا لفكرة الجنس الأدبي.

وانطلاقاً من ثبات التوجه الأول في النظر إلى الأجناس، لأنه ينطلق من

بناء تاريخي فوقي مؤسس، وثبات التوجه البنيوي الذي يعتمد على العنصر الفاعل، يأتي التوجه الأخير في النظر إلى الأجناس الأدبية، المرتبط بنظريات ما بعد الحداثة، وهذا التوجه حاول أن ينزل الأجناس من بنائها الفوقي، لكي تشير إلى النمط أو الصيغة أو النوع، انطلاقاً من الخلفيات النظرية التي انطلقت منها هذه النظريات، فنظريات ما بعد الحداثة تنطلق من نفي الأصل الثابت، ونفي السلطة الفاعلة، ونفي الجنس المنجز، فالأجناس - أو الأنواع - في إطار هذه النظريات فصائل مفتوحة للهدم والإضافة.

وفي إطار هذه النظرة إلى النظريات الأدبية، نجد مقاربة السيرة الذاتية تأثرت إلى حد بعيد، من خلال وجود مصطلح (كتابة الذات)، الذي يطل فاعلاً ومشيراً إلى كل الأشكال السردية التي تهتم بهذا المنحى، سواء كانت الرواية أو السيرة الذاتية أو روايات السيرة الذاتية، أو المذكرات أو اليوميات.

فكل هذه أشكال تحاول التعبير أو الكشف عن هوية الذات، ومن ثم نجد مقاربة الباحثين لجزئية التشابه والاختلاف بين هذه الأشكال، تنبع من الإمكانات التي يتيحها كل شكل على حدة.

إن هذه المقاربات التي تختلف باختلاف طبيعة النظرة إلى الجنس الأدبي، لا تتجلى في كتابات النقاد بشكل تراتبي وإنما تتجلى بشكل خاص يتحكم فيه نقطة الانطلاق، التي ينطلق منها الباحث أو الناقد، ففيليب لوجون في محاولته تعريف السيرة الذاتية، وبحثه عن العقد الميثاق، ينطلق من تصور تاريخي لفكرة الأجناس، ولكنه - بالتدريج بعد ذلك - حاول مراجعة هذا التصور، نظراً لجدل النظريات الأدبية المعاصرة.

الهوامش والتعليقات

1) David Amigoni : Victorian Life writing genes, print constituencies, p.2.

2) أحمد مريع : السيرة الذاتية الحد والمفهوم، منشورات نادي أبها الأدبي 2003، ص 25.

3) Robert F .Sayre: The proper study AutoBiographies in Ameri -can studies, Amarican quarterly, vol . 29,no.3 .1977 .p.242.

4) فيليب لوجون: من أجل السيرة الذاتية، حوار مع فيليب لوجون ترجمة المبارك الغروسي، نوافذ، سبتمبر 2003، ص 121.

5) Tzvetan Todorov : The 0rgin of Geners , new Literary History ,Vol 8 ,No 1 ,Autuman , 1976, p161.

6) نبيلة إبراهيم: قراءة في نظرية الأجناس الأدبية، علامات ، يونيو 1995، ص 50.

7) رالف كوهين: التاريخ والنوع، مقال في كتاب (القصة الرواية المؤلف)، ترجمة خيري دومة، دار شرقيات، ط 1، 1997، ص 28.

8) توني بينيت: سوسيولوجيا الأنواع، مقال في كتاب القصة الرواية المؤلف، السابق، ص 163.

9) Jerome Bruner:Life As A narative ,Social Research ,Vol .71,No.3 ,Fall 2004, P.695.

10) Mark Freeman :Autobiographical Understanding And Narative Inquiry ,p.126.

11) Tzvetan Todorov :Ibid ,p162

12) توماس كنت : تصنيف الأنواع، مقال في كتاب (القصة الرواية المؤلف)، السابق، ص 63.

13) توني بينيت: السابق، ص 167.

14) جيرار جيينيت : مدخل إلى النص الجامع، ترجمة عبدالعزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999 ص 10.

15) توني بينيت: السابق، ص 178.

16) رالف كوهين: هل توجد أنواع ما بعد حداثية، السابق ص 217.

17) روبرت ياوس:أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، مقال في كتاب نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي بجدة 1415هـ، ص 59.

18) رالف كوهين: السابق 219.

19) فيليب لوجون: السيرة الذاتية، ترجمة عمر حلي، المركز الثقافي العرب، بيروت 1994، ص 80.

20) Hebba Mashhour :My Self Portrait My Autobiography My Self , p.5.

21) إحسان عباس: فن السيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 1956، ص 7.

22) توني بينيت: السابق، ص 166.

23) Robert F .Sayre :Ibid ,p.244 .

24) Robert F .Sayre :Ibid ,p.244 .

25) أحمد مريع: السابق، ص 29.

26) توماس كنت: السابق، ص 65.

27) كارل فيتور: تاريخ الأجناس الأدبية، مقال في كتاب نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة عبدالعزيز شبيل، نادي جدة، 1415هـ، ص 20.

28) رينيه ويلك: نظرية الأدب، المجلس الأعلى للفنون والآداب الاجتماعية بدمشق، بدون تاريخ، ص 305.

29) نسيمة الغيث: خطاب العولمة والنظرية الأدبية، أعمال المؤتمر الدولي الثاني، مجلد (1)، 2000، ص 65.

30) كارل فيتور: السابق، ص 28.

31) عمر حلي: مقدمة المترجم، السيرة الذاتية، السابق، ص 15.

32) تودروف: الأنواع الأدبية، مقال في كتاب (القصة الروية المؤلف)، السابق، ص 41.

33) روبرت ياوس: السابق، ص 57.

34) أحمد مريع: السابق، ص 83.

35) محمد راتب الحلاق: الترجمة الذاتية محاولة لمقاربة المصطلح، الموقف الأدب، عدد 342، تشرين 1999، ص 20.

36) صالح معيض الغامدي: مصادر السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم، علامات، مارس 1993، ص 20.

37) Todorove :Ibid , p.168 .

38) عمر حلي: السابق ص 13.

39) إحسان عباس: السابق، ص 12.

40) Paul Hunter :Biography And The Novel , Modern Language Studies ,Vol (9) ,No 3 , Auttum ,1979 ,P.78 .

41) إحسان عباس: السابق، ص 11.

42) إحسان عباس: السابق، ص 12.

43) إحسان عباس: السابق، ص 120.

44) محمد راتب الحلاق: السابق، ص 23.

45) هشام العلوي: السيرة الذاتية بالمغرب، مجلة فكر ونقد، عدد 53، ص 25.

46) أحمد العزي الصغير: تقنيات الخطاب السردي بين الرواية والسيرة الذاتية، إصدارات وزارة الثقافة، اليمن، 2004، ص 27.

47) هشام العلوي: السابق، ص 21.

48) فيليب لوجون: من أجل السيرة الذاتية، السابق، ص 121.

49) جون ماري شيفير: الهوية الأجناسية وتاريخ النصوص، ترجمة عبدالسلام فزازي، علامات، 1998م، ص 27.

50) رالف كوهين: السابق، ص 26.

51) نبيلة إبراهيم: السابق ,ص 59.

52) Julie Rak: Are Memory Autobiography ?A Consideration Of Genre And Public Identity , Genre XXXVI, Fall I Winter , P.305 .

53) شكري المبخوت: سيرة الغائب سيرة الآتي، السيرة الذاتية في كتاب الأيام، دار الجنوب للنشر، 1992م، ص 20.

54) Paul Hunter : Ibid.

55) عمر حلي: مقدمة المترجم، السيرة الذاتية، السابق، ص 15.

56) Paul Hunter :Ibid ,P.73.

57) فيليب لوجون: السيرة الذاتية، السابق، ص 38.

58) فيليب لوجون: السيرة الذاتية السابق، ص 37.

59) إحسان عباس: السابق، ص 82.

60) Todorove : Ibid ,p162 .

61) أحمد العزي صغير: السابق، ص 42.

62) عمر حلي: الوجه والقفا ملاحظات عامة على الحدود المنهجية لدراسة السيرة الذاتية، علامات، المغرب، العدد، 6، 1996م، ص 40.

63) خيري دومة: رواية السيرة الذاتية في مصر، نزوي، عدد 36، ص 58.

64) Julie Rak :Ibid , P.313 .

65) تهاني عبدالفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2002، ص 13,

66) Robert F. Sayre :Ibid ,p245 .

67) Robert F. Sayre :Ibid ,p246 .

68) Julie Rak : Ibid , P.314 .

69) إحسان عباس: السابق، ص 105.

70) Julie Rak : Ibid , p.315 .

71) Lindsey Drager: Significance Of Term Literary In Literary Memory , p .10 .

72) Lindsey Drager :Ibid , p10.

* * *

■■ أ. إبراهيم مضواح الألمعي:

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين.. أيها الحضور، أيتها الحاضرات، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، وأسعد الله بالخير صباحكم، وجميع أوقاتكم، وبعد..

التقاطعات الشخصية والدرامية بين بطل [شقة الحرية] وكاتبها

إبراهيم مضواح الألمعي

مدخـــــل:

تنطلق هذه المقاربة من فرضية أن الرواية الأولى، لأي روائي تلتفت – في الغالب – إلى أهم الشخصيات في حياة كاتبها، وأكثرها التصاقاً به، وليس في حياة الكاتب ما يحتل هذا الموقع من الأهمية، إلا تجربته الذاتية، وإن لم تكن هذه الفرضية ملزمة، على الرغم من مقولة كليف جيمس الشهيرة بأن «معظم الروايات الأولى هي سير ذاتية» وهذا ما تحاول هذه الورقة النظر فيه، من خلال قراءة محايدة لرواية (شقة الحرية) للدكتور غازي القصيبي، مع قراءة موازية لما تضمنته كتاباته من إشارات سِيرية، حتى فيما كتب خارج نطاق سيرته الذاتية، أو الشعرية، متجاهلةً – تماماً – ما عُرِفَ عنه من مصادر أخرى، لم يقلها، أو يكتبها.

ومع أن هناك من يَصِم هذا النوع من التناول بالصبغة الاستخباراتية[1]، ويبرئ هذه الورقة من تلك التهمة، أن أحد أبرز دوافعها، الإعجاب المتوازي بالشخصيتين، أعني الكاتب والبطل، كما يبرئها أنها تعي الفرق الجوهري بين

أحداث الرواية التي تركن إلى الفنية والجمالية والخيال، وبين أحداث السيرة التي تركن إلى الصدقية والتاريخ، وأنها لا تسعى إلى تحميل الكاتب المضامين الموضوعية لحياة البطل، وإنما تتلمس الإسقاطات الذاتية التي طبع بها الكاتبُ شخصية البطل، أو المواقف التي عرضتْ للكاتبِ وساقها في دراما روائية محورها البطل، كما أنها لا تجنح إلى تقديم النتائج على المقدمات..

إمكانية سرد السيرة في رواية:

وهذه المقاربة بين شخصيتي (الكاتب والبطل)، تنطلق أيضاً من سؤال جوهري، حول إمكانية تحميل الرواية تفاصيل السيرة الذاتية، فللدكتور القصيبي، رأيٌ إيجابي في ذلك، ذكره في حوار دار بينه وبين الدكتور محمد جابر الأنصاري، نُشر في سبتمبر 1991م، بمجلة العربي الكويتية، فقد تساءل القصيبي، قائلاً: «**هل تجيء السيرة الذاتية بالطريقة التقليدية المألوفة، وهي طريقة تقتل القارئ من الملل، ما لم تكن أحداث "السيرة" خارقة ومثيرة؟، أم أن هناك أسلوباً آخر؟**»[2].

ثم يجيب على تساؤله السابق، فيقول: «**أراني أميل تدريجياً إلى أن الشكل الأمثل هو الرواية، حيثُ تمتزج الوقائع بالخيال، ويُتاح قدرٌ أكبر من الحرية.**

ما أفكر فيه أن تكون لكل مرحلة روايتها: الطالب، الأستاذ، الموظف... إلخ. هذا مشروع في الأعماق، ولايزال يعتمل، ولم يختمر»[3].

وتمضي سنوات ثلاث لتصدر رواية (شقة الحرية)، في يناير 1994م، لتحكي خمس سنوات من عمر البطل فؤاد، القادم من البحرين إلى القاهرة، سنة 1956م، لدراسة التوجيهية في المدرسة السعيدية، والمرحلة الجامعية في كلية الحقوق في جامعة القاهرة، وتنتهي بسفره إلى أمريكا سنة 1961م. فهل

نستطيع القول إن الفكرة قد اختمرت، وخرجت سيرة الطالب/ رواية شقة الحرية، بالرغم من افتتاح القصيبي الرواية بتحذير القارئ من إضاعة وقته في البحث عن الواقع في الخيال، بقوله: «**كان الكاتب في القاهرة في الفترة التي تتحدث عنها الرواية. ومع ذلك فجميع أبطال هذه الرواية وجميع أحداثها من نسج الخيال. والوقائع المنسوبة إلى أشخاص حقيقيين هي بدورها، من صنع الخيال. وأي محاولة للبحث عن الواقع في الخيال ستكون مضيعة لوقت القارئ الكريم**»[4]، ولا نملك إلا احترام هذا (الميثاق الأتوبيوغرافي)، كما يسميه فيليب لوجون،الذي جعله الكاتب شرطاً على عتبات النص.

ومع هذا التحذير الصريح نجد أن الدكتور مكي محمد سرحان، ينقل في كتابه، عن الدكتور غازي القصيبي من رواية شقة الحرية، آثار النقلة التي واجهها القصيبي عند انتقاله من البحرين إلى القاهرة سنة 1956م، فيكتب عن القصيبي ما كتبه القصيبي عن فؤاد الطارف، في تماهٍ واضح – من وجهة نظر الدكتور سرحان – بين القصيبي والطارف، فينقل حرفياً من الرواية ص.ص (20-21). «**غير أنه يدرك في أعماقه أن الأمر ليس بسيطاً. يتصور نفسه وحيداً في القاهرة بملايينها الثلاثة. كم عدد الأشخاص الذين يعرفهم هناك؟ عشرة، على أكثر تقدير. نقطة في محيط**»[5].

ومن الموضع نفسه ينقل: «**ما أكثر ما يعرف عن القاهرة قبل رؤيتها. شاهدها في الأفلام والصحف، وحدَّثه عنها الزوار. لم يكن أساتذته المصريّون في الابتدائية والثانوية يملّون الحديث عن القاهرة. وتراكمت المعلومات. حديقة الأندلس أجمل حديقة في الشرق الأوسط. جنينة الحيوانات ثاني جنينة في العالم بعد جنينة لندن. وهناك ساعة هائلة من الزهور في القاهرة، ساعة تتكلم. وفي حلوان حديقة يابانية لا يوجد ما يُماثلها حتى في اليابان. المنامة؟ تستطيع أن تضعها في شارع من شوارع السيّدة. البحرين؟ تستطيع أن تخفيها كلها في شبرا ولا تعثر عليها أبداً**»[6].

وعندما يكتب الدكتور مكي عن وداع القصيبي للقاهرة للدراسة في أمريكا، ينقل ما كتبه القصيبي عن بطل روايته حرفياً ص. ص (462-463) «**والذي يودع الآن القاهرة، ترك شيئاً من حياته في أتوبيس رقم 6، وشيئاً في ميدان التحرير، وشيئاً في السعيدية، وشيئاً كثيراً في شقّة الحريّة. الذي يودِّع الآن. يفتح روحه، ويختزن كل ما يستطيع اختزانه من الأشياء القاهرية. الوجوه. الروائح. المقاهي. الكشري. البقسماط. البيض المسلوق. يا امه القمر ع الباب. أنت وبس اللي حبيبي. سور الأزبكية. جزيرة الشاي. كل كبدة ومخّ باطمئنان. واقرأ الفاتحة للسلطان. تلمِّع يا بيه؟ «روزا»... «صباح الخير»... «أهرام»... «روزا» السحلب. هل ستذكرين هذا الفتى الذي سيأخذ معه، كل هذه الأشياء إلى نيويورك؟!**»[7].

وحين يورد د. مكي هذه الكتابات دون إشارة، فهي توحي بوضوح أنه ينقل من سيرة الكاتب الذاتية – من وجهة نظره – إلى سيرة الكاتب التي يحاول مقاربتها في كتابه..

وهذا ما يصرح به الناقد محمد العباس، حين يقول: «**فؤاد الطارف مثلاً هو الرداء الرهيف الذي تقنَّعه غازي القصيبي في روايته "شقة الحرية"... على اعتبار أن الطارف كبطل هو مظهر، من مظاهر شخصية القصيبي الكاملة، كما يبدو ذلك من خلال التعريف به وإلحاح شخصيته المتكررة، رغم انتفاء شرط التطابق الكلي، بين أناه، وأنا المؤلف الحقيقي**»[8].

وهذا ما يشير إليه بشكل مجمل الأستاذ يوسف الذكير، حين يقول: «**غازي القصيبي يستقي رواء رواياته بشكل شبه كلي من سيرته الذاتية وتجاربه الشخصية**»[9].

وليست رواية السيرة الذاتية ظاهرة جديدة في تاريخ الأدب العربي الحديث، فقد استخدم رواد الرواية المصرية مادة حياتهم الشخصية، ليصنعوا

منها رواياتهم الأولى،في صيغة سير ذاتية واضحة، هكذا فعل طه حسين في (الأيام) وهيكل في (زينب)، والعقاد في (سارة) ,وتوفيق الحكيم في (عصفور من الشرق) و(يوميات نائب في الأرياف)[10].

ويفسر بعض النقاد انتشار العنصر السيرذاتي في النصوص الأولى من الرواية العربية الحديثة، بأن كتابنا الرواد لم يكن في مخزون تجاربهم تجربة فنية شبه مكتملة إلا في إطار حياتهم الشخصية الخاصة، فكتبوا هذه التجارب[11].

والحقيقة أن الأمر ليس قاصراً على رواد الرواية، فكذا فعل روائيو الجيل التالي، فقد بثَّ حنا مينا سيرته الذاتية في سطور رواياته وخصوصاً الثلاثية: (بقايا صور) و(المستنقع) و(القطاف)، وكذا محمد شكري في (الخبز الحافي) و(الشطار)، حيثُ كتب على غلاف الأولى (سيرة ذاتية روائية)، وعلى غلاف الثانية (رواية)، وهي لا تعدو أن تكون تتمة لرواية الخبز الحافي. وإدوار الخراط في (ترابها زعفران) و(يا بنات اسكندرية) و(اسكندريتي)، و(رامة والتنين) و(الزمن الآخر)، وجمال الغيطاني في (خطط الغيطاني) و(والتجليات) و(خلسات الكرى)، وإبراهيم أصلان في (مالك الحزين) و(وردية ليل)، أما نجيب محفوظ فقد اختار عنواناً دالاً لروايتِهِ السير ذاتية؛ حين سماها (أصداء السيرة الذاتية)، وغير هؤلاء كثير، استغلوا فعلاً حوادثَ ووقائع وأطيافاً من حياتهم الشخصية, ليصنعوا منها رواياتِ سيرةٍ ذاتيةٍ جديدة..

ويحاول روي باسكال (Roy Pascal) أن يقدم مبرراً لشيوع الرواية السير ذاتية، فيقول: «**ما من شك أن التخفي وراء القناع الروائي كان أمراً ضرورياً في الأزمنة التي كان الكتاب فيها أقل جرأة في الحديث عن أنفسهم أو أقاربهم. وبالطبع كانت هناك على الدوام حيطة إزاء الأحياء من الناس، إن لم يكن تحرجاً من الذوق العام، فخوفاً من العقاب القانوني بتهمة التشهير**»[12].

غير أن هذا ليس الحافز الوحيد لاختيار رواية السيرة الذاتية، بدلاً من

السيرة الذاتية الخالصة؛ فهناك بعض الميزات الفنية لشكل الرواية على شكل السيرة الذاتية، أولها ميزة أن تكون قادرا على سرد الظروف التي تقع خارج نطاق التجربة الشخصية المباشرة للمؤلف؛ فالروائي يمكنه أن يستدعي أحداثاً من خارج نطاقه الشخصي، وأن يتخيل أفكاراً ضمنية لم يعبر عنها الآخرون، كما يمكنه أن يعيد تشكيل الحوارات التي لا قدرة للذاكرة على الاحتفاظ بها، والميزة الأهم، اختلاف المنظور العام للعمل، إذ يكون المؤلف في رواية السيرة الذاتية مستقلاً، شأن المؤلف في كل عمل فني آخر، الرواية تمنح الكاتب حرية أوسع بهذا الخصوص[13].

ولهذا يقول الناقد المغربي هشام العلوي: «**تفيد القراءة المباشرة لنتاجاتنا الأدبية، أن معظم الروايات ليست سوى سير ذاتية مقنَّعة، أو شكل من أشكالها**»[14].

فيما يرى الروائي المغربي الميلودي شغموم، أن «المبدع لا يمكنه أن يكتب إلا عن نفسه، بمعنى أن ذاته بكل ما تجيش به من ماضٍ وأحداثٍ وتواترات واستيهامات ومخاوف، هي المكون الأساسي لعالمه المفضَّل الذي يتكرر في أعماله»[15].

التقاطعات الزمكانية:

أول المؤشرات السيرية في رواية (شقة الحرية) زمكانية الأحداث، فالصبي ابن السادسة عشرة، (الكاتب/ البطل) يسافر من البحرين لإتمام الدراسة الثانوية، ثم الجامعية.. في الرواية تبدأ الأحداث والبطل/ فؤاد الطارف في الطائرة المتجهة من البحرين إلى القاهرة، في أغسطس 1956م، ويقول القصيبي: «**غادرت البحرين في منتصف سنة 1956م**»[16] ويصل (الكاتب/ البطل) إلى القاهرة، لدراسة السنة التوجيهية، في المدرسة السعيدية، فيقول

فؤاد: «**ولكن أمامه سنة كاملة في التوجيهية**»، ويقول: «**التحق فؤاد وقاسم بالمدرسة السعيدية**»[18].

ويقول القصيبي في سيرته الشعرية: «**وانتقلت إلى القاهرة لألتحق بالمدرسة السعيدية، طالباً بالتوجيهية**»[19].

ويجتاز فؤاد المرحلة الثانوية، ويلتحق بكلية الحقوق جامعة القاهرة: «**كانت هذه النتائج كفيلة بإدخالهم جامعة القاهرة...التحق فؤاد وقاسم ونشأت بكلية الحقوق**»[20].

وهي الكلية نفسها التي التحق بها القصيبي بعد قضائه سنة في المدرسة السعيدية..

وتنتهي الرواية في أكتوبر1961م، بينما بطل الرواية في الطائرة المتجهة إلى أمريكا، لإتمام دراسته.. ويقول الكاتب في سيرته الشعرية: «**وفي أواخر سنة 1961م سافرتُ إلى كالفورنيا**»[21].

تشابه الأحداث التي حدثت للبطل مع ما تضمنته الكتابات السيرية للمؤلف:

أما أحداث الرواية التي عاشها فؤاد، فقد روى القصيبي في سيرته الشعرية، وفي كتابات أخرى متفرقة شيئاً منها، فنجد على سبيل المثال، البطل/ فؤاد يتعرض للظلم في المدرسة السعيدية، حينما تنشأ: «**مشكلة بينه وبين الأستاذ سرحان مدرِّس اللغة العربية، عندما اتهمه الأستاذ بسرقة موضوع الإنشاء من مكانٍ لم يحدِّده الأستاذ. وغضبَ فؤاد وانفعل. لم يقتنع الأستاذ أن فؤاد هو كاتب الموضوع إلا عندما أحضر له فؤاد قصاصات من صحف البحرين تتضمَّن تاريخه الأدبي: أربع قصص قصيرة، وخمس مقالات، وجميعها بقلمه. بعدها أخذ الأستاذ سرحان يوليه عناية خاصة**»[22].

وفي محاضرة بعنوان: (مدرسون في حياتي)، يقول القصيبي: «**كنت قد كتبتُ أيامها قصيدة عنوانها (الإسلام بين الأمس واليوم) تجاوز عدد أبياتها سبعين بيتاً. أُعجب أستاذي بالقصيدة واحتفظ بنسخة منها، ذات يوم هبط على الفصل مفتِّش «مملوء بنفسه»، كما يقول التعبير الإنجليزي. أسرع المدرس يعرض عليه القصيدة، مزهواً بطالبه الشاعر، بدأ المفتِّش يقرأ القصيدة، وملامحه تتجهم وتكفهرّ. كنت أتساءل بيني وبين نفسي: «هل الشعر رديء إلى هذه الدرجة؟، إلا أن المسألة كانت أخطر وأدهى وأمر. طلب مني المفتِّش أن أذهب معه ومع المدرِّس إلى غرفةٍ أخرى. هناكَ اتهمني بسرقة القصيدة، وطلب مني أن أعترف بالسرقة، وأوضِّحُ من أين سرقتها، ووعد أن ينتهي هذا الموضوع عند هذا الحد. قلتُ إني كتبتها بنفسي. لم يزده الجواب إلا غضباً، سرعان ما تحول الحوار إلى امتحان. سألني عن اسم البحر، وسأل عن تفعيلاته، وطلب مني أن أقطع الأبيات حسب التفعيلات. فعلتُ كل هذا بسهولة متناهية، وعندما انتهى الامتحان كان المفتش في حالة يُرثى لها من الغيظ، وطلب مني ومن المدرس مغادرة الغرفة**»[23].

وحدة الشعور لدى الكاتب والبطل:

قد تتشابه المشاعر في المواقف المتشابهة التي يمر بها شخصان أو أكثر، ولكننا إزاء تطابق، في الموقف والشعور معاً، بين شخصيتين، إحداهما حقيقية والأخرى متخيلة، والشخصية الواقعية هي التي صنعت الشخصية المتخيلة، فلا نجد مندوحةً عن اعتبار الواقعية تمارس إسقاطات واضحة على المتخيلة، فهذه المتخيلة التي يمثلها فؤاد، الذي يحدِّثُ نفسه، وهو يودع القاهرة، فيقول: «**لماذا لا تكتب رواية عن القاهرة؟.. رواية؟! ذات يوم سيجيء وقت الكتابة. أما الآن فهذا وقتُ الوداع**»[24].

بينما الشخصية الواقعية/ الكاتب، يصف صعوبة الحديث الموجز عن

القاهرة فيقول: «**كيف أتحدَّث عن القاهرة من غير أن أكتب رواية ثانية؟، في القاهرة، تفتحت عيناي على كلِّ الآفاق، وأبصرت كلَّ المشاهد، وامتلأتُ بكلِّ التجارب، في القاهرة، درست القانون**»(25).

ويصف وداع القاهرة، فيقول: «**عندما ودَّعتُ القاهرة شعرتُ أني أترك خلفي أشياء ذهبيّة، أياماً لا تعود وذكريات لا تُنسى**»(26).

فيجدُ القارئُ نفسَه إزاء إحالات بين البطل والكاتب، فالبطل يخطر له أن يكتب الرواية، ويقوم بذلك الكاتب، وهذا ما يوحي بأن الكاتب هو البطل في هذا الموقف على الأقل؟!.

ولنتأمل وحدة الشعور، عندما يتشابه الموقف، عند البطل والكاتب، فهذا شعور فؤاد عندما عاد إلى كلية الحقوق بعد تخرجه فيها: «**شعر وهو يتجول في ردهات الكلية كما لو كان جاسوساً، أُرسلَ من جهة معادية، لمراقبة الطلاب، والطالبات، لم يعد يربطه بالكلية شيءٌ سوى الذكريات**»(27).

ويتشابه هذا الموقف والشعور مع موقف وشعور القصيبي عندما عاد سائحاً إلى كاليفورنيا، ومرَّ بجامعة جنوب كاليفورنيا التي درس فيها الماجستير، فيقول: «**لم أعد أتحمَّل وطأة الغربة الخانقة، في مكانٍ قضيتُ فيها سنين من عمري، لا أُحسُّ بأي غربة. شعرتُ بأني جاسوس أو لص، أو طفيلي، وهربتُ دون أن أتلفَّت**»(28).

وهاهو فؤاد يشعر بشيخوخة قلبه، وهو في الحادية والعشرين، فيقول: «**وجاءت تجارب ، ليس هذا مجال ذكرها، فيها ما يُسعد، وفيها ما يوجع، تركتني في الحادية والعشرين، أشعر أنني أحملُ قلباً مرهقاً بالشيخوخة، وبالأحداث**»(29).

ويمكن تلمُّس هذا الشعور في بيتي شعر سمعتهما من الدكتور غازي القصيبي في لقاء تلفزيوني، قال: «**قلت وأنا في مطلع العشرينيات**:

الشعرات السود في مفرقي تحجبُ عنكِ الخافقَ الأشيبا

والشمسُ في الأفق لكنني ألمحُ خلف المشرقِ المغربا»

ولا تخفى وحدة الشعور، غير الطبيعي في مرحلة مبكرة من حياة الكاتب، والبطل على حدٍ سواء..

وكذا الانتماءات القومية التي يشير إليها الدكتور القصيبي في سيرته الشعرية، بقوله: «**شأن معظم الفتيان العرب، في تلك السن، كنتُ متحمساً لموجة القومية العربية، التي اتخذت شكل الناصرية**»[30]، ويتحدث القصيبي عن نفسه، فيقول: «**أعجب في سن السادسة عشرة بقائد ثوري، هو جمال عبد الناصر، أعلن عن نيته في إقامة دولة عربية جديدة على أنقاض الماضي**»[31].

والانتماء نفسه، وفي العمر نفسه، نجده لدى فؤاد الطارف، حين يشتكي التعقيدات التي سيواجهها في مطار القاهرة، فيقول: «**خطر بباله أنه من المستحيل، أن يكون جمال عبد الناصر، على علم بهذه التعقيدات التي تنتظر صغار الناصريين العرب في مطار القاهرة**»[32].

ويترك السفر إلى القاهرة الآثار نفسها لدى الدكتور القصيبي، تلك الآثار التي يعبر عنها بقوله: «**كما أن الانتقال إلى القاهرة كان على المستوى الشخصي صدمة نفسية أحدثت أثاراً بعيدة المدى، لأول مرة في حياتي أترك أمن البيت وحنانه، لأضرب بمفردي في أعماق عالمٍ غريب**»[33].

ويتحدث فؤاد عن الخواطر التي تنتابه، وهو يتوجس مغامرة السفر بمفرده، لأول مرة: «**أما هو، فهذه سفرته الأولى بمفرده، في المرات السابقة، كان هناك شخصٌ أكبر منه يتولى ترتيبات السفر..ولكنه الآن وحيد..**»[34].

علامات متقاطعة في الشخصيتين:

ونجد الكاتب والبطل يعانيان من عدم إجادة لغة أخرى غير الإنجليزية، بالرغم من محاولة فؤاد تعلم الفرنسية، باعتبارها من متطلبات الدراسة في كلية الحقوق، ولكنها محاولة باءت بالفشل: «**سرعان ما اكتشف فؤاد وعبد الكريم أن أملهما في أن يتعلما الفرنسية لا يختلف في درجة واقعيته عن تطلع إبليس إلى دخول الجنة**»[35].

وهذا ما يشكوه القصيبي في سيرته الشعرية، ويعتبره من الثغرات في تكوينه الثقافي: «**لا أتقن من اللغات الأجنبية إلا الإنجليزية، وما يسببه هذا الجهل من قصور في الثقافة أمرٌ لا يحتاج إلى بيان**»[36].

ونجد القصيبي في سيرته الشعرية يشير إلى العلاقة بين أسرته والأسرة الحاكمة في البحرين، ويصفها بالوطيدة[37].

ويقترح والد فؤاد: «**أن يذهب للسلام على الحاكم الشيخ سلمان**»[38] **و«رحب الشيخ بهم ترحيباً حاراً**»[39].

ومع الاختلاف في الاتجاه الأدبي بين البطل/ فؤاد/ كاتب القصة، والكاتب/ القصيبي/ الشاعر، فإن هناك إيماءات توحي بأن الكاتب قصد منها فصل واقع الكاتب الشعري المعروف، عن عالم البطل الأدبي، وتوظيف انعكاسات موهبة البطل الأدبية في النص الروائي، لاستثمار نتائج الكتابة القصصية، وتحميلها مضامين قصصية، ينفذ منها إلى البوح بانفعالات الفتى الموهوب، مضحياً بعدد من القصص، كتبها المؤلف منسوبةً للبطل، وصديقه عبدالرؤوف، في حين لا يستطيع التضحية بقصائد تلك المرحلة، خصوصاً وأن أكثرها قد نُشر في ديوان جزائر اللؤلؤ، ويؤيد ذلك أننا نجد صديقه عبد الكريم يحثُّه على أن يكتب الأغاني لصديقته المطربة، (شاهيناز)، فسأله: «**لماذا لا تؤلف لها**

أغانيها؟ ألستَ أديباً؟»[40]. ومثل هذا الطلب لا يُطلب إلا من شاعر، ولم يسبق الإشارة إلى أيِّ محاولة شعرية لفؤاد..

كما أن القصيبي نفسه يُقرُّ بمحاولاته القصصية والروائية، في وقتٍ مبكر «**لي محاولات قصصية عديدة نشرت منذ سنين طويلة، بعضها بأسماء مستعارة، وبعضها باسمي الحقيقي، وبعضها لا يزال ينتظر الفرج**»[41].

ويقول القصيبي في موضعٍ آخر: «**كنتُ في العشرين عندما كتبت روايتي الأولى.. «حدثَ ذات صيف» كانت صفحاتها تتجاوز المئة، وكانت تسجِّل بأمانة، أحداث تجربة شخصية عاصفة، لم يهمني أن أسمع رأي القراء أو النقاد، كتبتها لنفسي. ولم يقرأها سوى ثلاثة أصدقاء، كان لكل منهم دورٌ كبير أو صغير في أحداثها، ثم اختفت الرواية، لا أدري أين ذهبت**»[42].

كما نجد أن فؤاد يُشارك في أمسية أدبية مع الشاعرين: سليمان العيسى، وأحمد عبدالمعطي حجازي، وبينما يلقيان الشعر يلقي فؤاد قصة[43]، وهذا وإن كان ممكناً، إلا أنه قرينة على أن الاتجاه الأدبي الحقيقي للبطل – على افتراض حدوث ذلك – هو الشعر وليس القصة..

ومن التقاطعات في السياق الأدبي بين قصص البطل/ فؤاد، وديوان الكاتب/القصيبي، الحيرة التي واكبت البحث عن عنوان، ففي سيرته الشعرية يقول القصيبي: «**بعد ذلك نشأت مشكلة غير متوقعة، فيما يتعلق باسم الديوان، كنت أود أن أسميه (ليالي الصبا)... فكرتُ جدياً في أن أسمي الديوان (أغاني الصبا) غير أن الشاعرة المصرية ملك عبد العزيز سبقتني إلى هذه التسمية.. بعد ذلك فكرت أن أسمي الديوان (شباب) لكنني صرفتُ النظر عن هذه التسمية، بعد صدور ديوان للدكتور عبدالقادر القط يحمل عنواناً مشابها هو: (ذكريات شباب) بقي العنوان مشكلة دون حل بضعة أسابيع حتى اقترح الشاعر الصديق ناصر أبو حميد عنوان: (أشعار من جزائر الؤلؤ)**»[44].

وفيما يشبه هذه الحيرة يأتي الحوار بين فؤاد وعبدالرؤوف حول عنوان المجموعة القصصية المشتركة:

«– **عبدالرؤوف: والاسم؟ نريد اسماً يلفت الأنظار. اسماً يجمع بين مصر والبحرين.**

– **فكرة طريفة ثانية..**

– **أهرام المنامة..**

– **لا، ولا منامة الأهرام!**

– **نيل دلمون؟**

– **لحظة! لحظة! دلمون! ورقة من بُردى دلمون! ما رأيك؟**

– **(ورقة من بُردى دلمون) قنبلة الموسم**»[45].

كما أن ميلاد المجموعة القصصية المشتركة لفؤاد وعبدالرؤوف يتفق زمانياً، مع صدور الديوان الأول (أشعار من جزائر الؤلؤ) وذلك أن كليهما صدر سنة 1960م، يقول القصيبي: «**طبعت الديوان في بيروت، سنة 1960م...استُقبل الديوان بحرارة وكتبت عنه عدة مقالات نقدية كانت – في مجملها – مليئة بالثناء**»[46].

وفي بداية الفصل الخامس عشر سبتمبر وأكتوبر 1960م، جاء في الرواية: «**لقيت المجموعة القصصية ترحيباً حاراً من الوسط الأدبي..**»[47].

«كنتُ في العشرين حين أصدرتُ ديواني الأول أشعار من جزائر اللؤلؤ.. ورحَّبَ به الدكتور عبدالقادر القط، وأثنى عليه الدكتور شكري عياد، واستقبلني الأستاذ عباس محمود العقاد في مقر لجنة الشعر هاشاً باشاً»[48].

بينما في الرواية يكتب عن استقبال المجموعة القصصية، فيقول: «**لقيت**

المجموعة القصصية ترحيباً حاراً من الوسط الأدبي، كتب الدكتور شاكر عياد، مقالاً عنها في مجلة نادي القصة، وتحدث عنها الدكتور عبد القادر القط في برنامجه الإذاعي الأسبوعي. وأثنى عليها الأستاذ صالح جودت... وجاءت المفاجأة الكبرى الثانية في الشهر نفسه: مقابلة عباس محمود العقاد»[49].

وختامـاً..

فإن هذه التقاطعات الزمكانية، والشخصية، والدرامية بين حياة الكاتب والبطل، تؤيد إلى حدٍ كبير فرضية امتزاج شخصية الكاتب بشخصية البطل في شقة الحرية، في المواطن التي تمت الإشارة إليها خلال هذه القراءة المحايدة، على أقل تقدير.

الهوامش

1) انظر: أحمد آل مريع، السيرة الذاتية مقاربة الحدِّ والمفهوم، ط 2، 2008م، ص (12).
2) مجلة العربي، العدد (382) سبتمبر 1991م.
3) السابق.
4) شقة الحرية، د. غازي القصيبي، ط 3، 1995م، رياض الريس للكتاب والنشر، ص (11).
5) أدباء خليجيون متميزون، ج 2 – د. غازي القصيبي، د. مكي محمد سرحان، ط 1، 1998م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص.ص (23-24).
6) السابق، ص.ص (23-24).
7) السابق، ص.ص (24-25).
8) محمد العباس ، جريدة الرياض، العدد (12914) 30 أكتوبر 2003م.

9) يوسف الذكير، الجزيرة الثقافية، العدد (46) 16 فبراير 2004م.

10) رواية السيرة الذاتية الجديدة،خيري دومة، مجلة نزوى، عدد (36)، (www.nizwa.com).

11) السابق، وانظر: (عبدالمحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة).

12) السابق.

13) السابق.

14) السيرة الذاتية بالمغرب، هشام العلوي، موقع:

(WWW.FIKRWANAKD.ALJABRIABED.NET).

15) السابق.

16) سيرة شعرية ج 1، غازي عبدالرحمن القصيبي، ط 2، مطبوعات تهامة، جدة، 1988م، ص (29).

17) شقة الحرية، ص (21)، مرجع سابق.

18) السابق، ص (45).

19) سيرة شعريةج 1، ص (29)، مرجع سابق.

20) شقة الحرية، ص (65)، مرجع سابق.

21) سيرة شعرية ج 1، ص (57)، مرجع سابق.

22) السابق، ص.ص (47 -48).

23) باي باي لندن، ومقالات أخرى، غازي عبدالرحمن القصيبي، مكتبة العبيكان، الرياض، ط 1، 2007م، ص.ص (59-60).

24) شقة الحرية، ص (462)، مرجع سابق.

25) سيرة شعرية، ج 2، غازي عبد الرحمن القصيبي، ط 1، مطبوعات تهامة، 1996م، ص (69).

26) السابق، ص (80).

27) شقة الحرية، ص (460)، مرجع سابق.

28) العودة سائحاً إلى كالفورنيا، غازي عبدالرحمن القصيبي، دار الساقي، ط 3، 1999م، ص (60).

29) شقة الحرية، ص (369)، مرجع سابق.

29، 30) سيرة شعرية، ج 1، ص (56)، مرجع سابق.

31) العولمة والهوية الوطنية، غازي عبدالرحمن القصيبي، ط 2، 2002م، مكتبة العبيكان، ص (15).

32) شقة الحرية، ص (25)، مرجع سابق.

33) سيرة شعرية، ج 1، ص (49)، مرجع سابق.

34) شقة الحرية، ص (18)، مرجع سابق.

35) السابق، ص (282).

36) سيرة شعرية، ج 1، ص (49)، مرجع سابق.

37) السابق، ص (26).

38) شقة الحرية، ص (192)، مرجع سابق.

39) السابق، ص (192).

40) السابق، ص (161).

41) صوت من الخليج، غازي عبدالرحمن القصيبي، ط 1، 1997م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص (81).

42) الخليج يتحدث شعراً ونثراً، غازي عبد الرحمن القصيبي، ط 1، 1997م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ص (351).

43) شقة الحرية، ص. ص (359-360)، مرجع سابق.

44) سيرة شعرية، ج1، ص (55)، مرجع سابق.

45) شقة الحرية، ص. ص (244، 245)، مرجع سابق.

46) سيرة شعرية، ج 1، ص (55)، مرجع سابق.

47) شقة الحرية، ص (329)، مرجع سابق.

48) الخليج يتحدث شعراً ونثراً، ص (351)، مرجع سابق.

49) شقة الحرية، ص. ص (329-332)، مرجع سابق.

* * *

■■ **أ. د. سلطان القحطاني:**

شكراً للزميل الأستاذ الدكتور عالي القرشي على ما قدمه لي وللزملاء، أسعد الله صباحكم، وشكراً جزيلاً لنادي جدة الأدبي، الذي اختار لنا هذا الموضوع، الذي شرَّق وغرَّب فيه الإخوة الدارسون، وخلطوا بين أجزائه، حتى كدنا أن نفقد هذا الفن من ذلك الفن، وأن يأتينا هذا الفن بلباس ذلك الفن..

التماس الفني بين السيرة والرواية

سلطان سعد القحطاني

8-1 - المقدمــة:

يشكل التماس بين الفنين المتشابهين في المظهر، المختلفين في الجوهر (السيرة والرواية)، إشكالية معرفية، سببها التشابه الظاهري والتداخل في معنى المسمى غير المصطلحي، فكل منهما ينضوي تحت المسمى المشتق من الفعل العربي، فيما يعني القص والتتبع، في الثقافة العربية، وسبب التداخل الذي جعل هذين النوعين من فن القص – بشكل عام – متشابهين، هو القص العربي المنقول من الماضي بالرواية، المنحدرة من الفعل العربي (روى) وفاعلها (راوي)، والراوي في أساس الفعل الناقل للماء، والرواية في المصطلح العربي القديم تعني النقل من الماضي، وتعتمد في الكثير من الأحيان على مقتطفات من سير الأبطال والمشاهير من طبقات المجتمع، ورواية الحدث الرئيس والذكريات، وما يصاحبها من الأحداث، لكنها تختلف في المصطلح العالمي الحديث للرواية، باعتبارها فناً قائماً بذاته، اصطلح عليه (novel) في مقابل القصة الطويلة أو الحكاية أو القصة القصيرة، وكل هذه المصطلحات تحت مسمى القصة بالمفهوم العام، لكن الرواية تختلف عن بقية أنواع القص (Fiction) تعنى بربط الحدث الماضي في تصوير مستقبلي، ويستعين الروائي بالماضي، في بناء روائي له مقومات تختلف

عن مقومات السيرة وبقية الفنون القولية، في نقل الحدث وتوظيفه التوظيف المناسب، في رؤيا استشرافية لما يتخيله الروائي بناءً على معطيات الحاضر؛ وهذا لم يتوفر إلا لمن وهب ملكة السرد، واستطاع أن يفرق بين فنونه المتعددة، بناء على ثقافة معرفية لهذه الفروع السردية؛ وجاء هذا الخلط بين هذين الفنين بسبب التشابه الظاهري، الذي أشرت إليه قبل قليل، مما جعل الكثير من الروايات العربية والسعودية على وجه الخصوص تصدر ضعيفة، لا تتعدى القصة الساذجة المتداولة في مجالس السمر للتسلية بلا خيال، هو شرط الرواية الفنية الأولى، أو رواية الأساطير مجردة من مضمونها الفلسفي الرمزي، ولغة الرواية المعبرة عن مضامين القص الفني العام والسرد بأنواعه المتعددة، كالسرد التاريخي، والخبر، والتقرير، والخطابة، وغيرها... ويشكل التماس بين الرواية والسيرة رافداً من روافد الرواية، باجتزاء جزء من السيرة يوظف في صلب الرواية على هيئة لقطات ذهنية، بعيدة عن التصوير الفوتوغرافي، مثل اللقطة التاريخية، فيما يتعلق بالزمن، أو الجغرافية، فيما يتعلق بالمكان، أو الرمز الأسطوري العارض ضمن السياق الروائي، أما أن توظف السيرة بكاملها لتكون رواية فهذا هو المستحيل، لأن السيرة ليست موضوعاً صغيراً يمكن أن ترفد به الرواية – كما ذكرت قبل قليل – لكنها موضوع له حدوده ومقوماته، لا يمكن أن يكون رواية، كما أن الرواية لا يمكن أن تكون سيرة، مهما يكن الأمر؛ كما أن هناك الكثير من الخلط بين هذه الأجناس الأدبية، عند الكثير من الدارسين المحدثين، الذين يعتبرون الحدود بين الأجناس الأدبية قد انعدمت تماماً[1]، فالرواية في مذهبهم سيرة، والسيرة رواية، والقصيدة قصة، والقصة قصيدة،.... ونستطيع من خلال هذه المقدمة أن نحدد السيرة، التي عاث الباحثون في تعريفها، وذهبوا بها مذاهب شتى، وخلطوا بين المتشابهات من أجزائها وروافدها، مثل المذكرات والذكريات واليوميات، لكن أبسط تعريف لها هو (تاريخ حياة شخص منذ الولادة حتى كتابتها)، والرواية ليست تاريخاً بالمصطلح

المعروف، لكنها دليل على تاريخ ما في حقبة ما؛ وحتى الرواية التي سميت بالتاريخية في أوروبا منذ مطلع القرن التاسع عشر، وكان أولها رواية (إفان هو Ivan Hoe) للكاتب الإسكوتلاندي (السير ولتر سكوت Walter Scott) 1832-1771م[2]، التي كتبها بالإنجليزية، كأول كاتب يكتب بلغة غير لغة قومه، اعتبرها النقاد رواية تاريخية، لكنها لم تكن ترصد الأحداث التاريخية، لكن بناءها أقرب إلى التاريخ، كما هو الحال في الرواية السياسية، ورواية الخيال العلمي...، ومع وجود البطل في كل من الفنين في صورة ظاهرية، نجد خلو السيرة من الشخوص الفاعلين، أضف إلى ذلك أن السيرة أفقية الامتداد الزمني، بينما الرواية رأسية، في شكل هرمي متصاعد من البداية نازل إلى النهاية، والذي خدع الكثير من النقاد والدارسين، وجود الزمان والمكان، ولم يلاحظوا الاختلاف في الحدود والمفاهيم، للزمان والمكان، وهذا هو الذي جعل الكثير من النقاد غير المتخصصين في فن الرواية يظنون أن العناصر المشتركة المكونة للنصين كافية لتكوين رواية، لأنها كافية لتكوين سيرة ذاتية، أو رواية سيرية، أو سيرة روائية!!، إلا أن مكان الرواية يختلف عن مكان السيرة، فمكان السيرة معروف محدد، ومكان الرواية خيالي موظف، وزمان الرواية تقريبي، وزمان السيرة محدد، وغالباً ما يكون مثبتاً بتواريخ، تقترب من المذكرات اليومية، والذكريات، وأدب الرحلات، وجولات الرحالة والدبلوماسيين، وينطبق على هذه الأنواع مصطلح البكاريسكية، (picaresque)[3]، وإذا كان مجتزأ السيرة من روافد الرواية، فإن السيرة لا يمكن أن تكون رواية حديثة بالمعنى المتعارف عليه في عالم الفن الأدبي الحديث، ويمكن أن تسمى قصة طويلة؛ فالسيرة ليست بهذه السهولة والتواضع الشديد، لتكون مادة كاملة لرواية ما، ولا الرواية بهذه السهولة التي يتخيلها البعض على أن تكون سيرة، والذين يرون في دمج هذه الفنون في بعضها يقضون عليها من حيث لا يعلمون، ويفقدون كل فن ميزاته وقوته، بل يسمون الأشياء بغير أسمائها، وفي هذه الحالة تضيع الفنون في بعضها وتفقد ذوقها واستقلاليتها، وترابطها، بدلاً من أن يقوي من أواصرها ويشد عضدها، في

تكوين منظومة أدبية تمكن كل من أعطي موهبة في واحدة منها من الإبداع، فيضيع بالتالي المبدع في هذا المحيط المتلاطم الأمواج، ولا إبداع بعد ذلك.

8-2 - السيرة الذاتية: Autobiography

السيرة الذاتية نوع من الأدب له شخصيته المميزة في عالم الفن القصصي الشخصي التاريخي، وهناك الكثير من التعاريف التي أطلقت على هذا الفن في البلاد العربية باعتباره من الفنون الحديثة في البناء، مع وجود السيرة بنوعيها (الذاتي وغير الذاتي) في التراث العربي، على هيئة مقاطع لا ينطبق عليها حد التعريف العلمي الحديث، ولست مع الدكتور إبراهيم السامرائي في مقالته التي يصر على وجودها في الأدب العربي القديم[4] فالمعروف عن السيرة في الأدب العربي، هو السيرة المتعلقة بالآخر، أما الذاتية فتعتبر من الفنون الحديثة المحتذية للفن نفسه في الغرب؛ ويذكر بعض الدارسين أن أول من كتب سيرته القديس (أوغسطين) في القرن الخامس الميلادي، وهذه اعترافات وليست سيرة ذاتية[5]، والاعترافات في أساسها دينية على مذهب التطهير (من اعترف بذنبه غفر الله له)، ويصفها الدكتور عبدالعلي الجسماني، بقوله: «تفريغ شحنات مكظومة»[6] لكن اعترافات الرهبان والتائبين لا تعتبر سيرة ذاتية، لأنها لم تتطرق لحياة صاحبها منذ الطفولة إلى حين كتابتها في زمن متأخر من حياة صاحب السيرة، يبدأ من زمن الكهولة فما فوق، بل تبدأ من زمن اقتراف الذنب وما يليه من تداعيات ومبررات، وحسب التعريف التالي لا تعتبر سيرة، فالسيرة الذاتية أو حتى غير الذاتية (سجل تاريخي لشخص ما منذ الطفولة وحتى كتابتها)، ومجالها مخزون الذاكرة المباشر، بعد سن الإدراك، أما ما قبله فنقل من أقرب الناس إليه، كالوالدين والأسرة، وتتعلق بأدب التفاصيل في حياته، وبصرف النظر عن الصدق فيما يكتب من عدمه، فإنها سجل تاريخي يعطي فكرة كاملة عنه؛ ولا يمكن - بأي حال من الأحوال - أن يسقط منها مرحلة على حساب أخرى؛ وفي حياة كل شخص سيرة ذاتية، لكن ليس كل سيرة

صالحة لأن تكون سيرة مكتوبة، وربما تكون سيرة عادية ليس فيها ما يثير المتلقي ويثريه، فالسيرة الحقيقية تعتمد على ما في حياة الإنسان من أحداث ومواقف تلفت النظر، ويستفيد منها المتلقي في حياته العامة والخاصة.

8-3 - ما يشبه السيرة ظاهراً ويختلف عنها باطناً:

لقد وقع الكثير من مترجمي السيرة في أخطاء كثيرة، فاعتبروا المذكرات اليومية سيرة، وهي في مصطلحها واضحة المعالم في الدراسات الغربية المتقدمة على الدراسات العربية في هذا المجال (Memories)، وتعني المذكرات الرسمية في الغالب الأعم، هذا من جانب، ومن جانب آخر لم يتوصلوا إلى أن المذكرات نفسها تنقسم إلى أقسام، حسب الوظيفة التي تتحدث عنها، فمذكرات الدبلوماسي تختلف عن مذكرات الأديب، ومذكرات المسؤول الإداري تختلف عن الأديب، واعتمد أكثرهم على الترجمات المنقولة عن المعاجم التي تورد الكلمة مجردة، والكلمة المجردة لا تعطي المعنى حقه، بقدر ما تشير إليه إشارة تحتمل أكثر من معنى، لا يحددها إلا السياق المعرفي، فالسيرة النفسية لا تعطي في سياقها أكثر من زمن الطفولة وبداية الشباب، ولذلك لا تكوِّن سيرة ذاتية، بل تندمج فيها؛ والمذكرات - عادة - يكتبها صاحبها من باب الضرورة الوظيفية، خوفاً من خداع الذاكرة عندما يحتاج لموقف من المواقف، وليكون صادقاً في حديثه للآخرين في وقت حاجته، وما ينطبق عليها ينطبق على اليوميات، وهي أقرب ما تكون إلى أدب الرحلات والمشاهدات العادية أو الغريبة على المشاهد للوهلة الأولى؛ وهذا هو الفرق بينها وبين الذكريات (Recollection) التي يكتبها صاحبها في وقت من أوقات تأملاته فيما يتذكره من الماضي، مع وجود المذكرات الشخصية في داخل الذكريات، كما يذكر بعض كتابها دور المذكرات اليومية في حفظ ما كاد أن يضيع من جراء ضعف الذاكرة[7] وهذه الأخطاء التي يقع فيها الباحثون ثم ينقلها من يأتي بعدهم ناتجة عن النقل المباشر من المعاجم التي لم تورد الكلمة في سياقها الأدبي، كما ذكر من قبل ونستطيع بعد الآن أن نضع

بعض النقاط التي توجد في الرواية كعناصر مهمة، والتي لا توجد في السيرة ولا ما شابها، سواء كان الزمن منقطعاً بين السيرة والمذكرات والذكريات أو متصلاً في السيرة؛ فزمن المذكرات والذكريات واليوميات زمن منقطع محدد بوقت معين من المذكرات واليوميات، ومتقطع في أوقات ومتصل في أخرى في الذكريات، ولذلك فالذكريات أقرب إلى السيرة من أي فن سردي آخر، وتأتي بعدها القصة الطويلة المحكية المتضمنة لأحداث تاريخية أو بطولات خارقة.

8-4 - الزمن والمكان السرديين:

يشكل الزمن أهمية قصوى في السرد بجميع أنواعه، ولكن تزداد أهميته في الرواية الحديثة والسيرة الذاتية على وجه الخصوص، لكنهما يختلفان في خط سير الزمن، هل هو رأسي أو أفقي؟؟، فالخط الرأسي يلزمه عقدة روائية تمثل قمة الهرم، وهو عبارة عن خط يبدأ من خط القاعدة متجهاً إلى الأعلى، يشكل أحد أضلاع مثلث تتكون منه الرواية، ينتهي رأسه بالعقدة (Plot) ينزل منه خط يلتقي بالخط الثالث الذي تقوم عليه القاعدة من طرفه المقابل لبداية الخط الأول، يمثل النهاية أو الحل التقريبي، فالرواية الحديثة تنتهي لتبدأ رواية جديدة[8]، وربما تبدأ من جملة أو كلمة تركها المؤلف في النص السابق؛ ويوجد في داخل المثلث مجموعة الشخوص الرئيسية والفرعية والأحداث، وتبقى زاويته اليسرى مفتوحة لتمكن السرد من الاستمرار، لو أراد الروائي أن يواصل العمل في أكثر من جزء، وهذا ما يعرف في الرواية الحديثة بالثلاثيات فأكثر؛ بينما نجد السيرة تسير في خط أفقي يتقاطع مع أضلاع المثلث ويمر في وسطه، وتتماس مع الرواية في المكان في بعض الأحيان ، استدعى الأمر ذلك، والمكان مستمر في الرواية وفي السيرة لا ينقطع، أما الفرق بين الزمان والمكان في الرواية وفي السيرة، فالزمن في الرواية مفتوح ليس له حدود، بينما يحد بحدود في السيرة، وهو زمن تقريبي في الرواية، ومعلوم في السيرة. وقد يوثق بتواريخ معينة في بعض الأحيان، مما يجعل المعلومة في السيرة يعتمد عليها، ولا يعتمد عليها في

الرواية، فالحدث والشخوص في الرواية دليل على الزمان والمكان، وليسا شاهدين عليه.

8-5 - بين المنظور الروائي والسيرة الذاتية:

وقف النقاد الإنجليز موقف المدافع عن سلطة الراوي في الرواية الحديثة أمام فوضى النقد الأمريكي، بعد الحرب العالمية الأولى وما سببت من تداعيات في أسلوب الرواية، حيث اعتبروها نوعاً من الحكي يقال كيفما اتفق، متجاهلين البناء الروائي القائم على أركان الرواية الحديثة المطورة عن الرواية التقليدية، للمحافظة على المنظور الروائي، الذي يقع بين الراوي والمتلقي، أي بين الصياغة الفنية Formulation، والصوت الموصل لهذه الصياغة Voice، إلى المتلقي، ويحلو للبعض أن يسميه (المروي عليه) وأنا أحبذ تسميته (المروي له) وقد تنبه جيرار جينيت إلى هذا المنظور منذ ظهوره في أواخر القرن التاسع عشر، ووجد في هذا المصطلح خلطاً عجيباً بين الراوي والرائي، أي الذي يروي والذي يتكلم، ووجد أن الراوي قد يتعدد في العمل الواحد، ومثل لذلك برواية (الأوديسا)، فأغلب أجزائها يرويها هوميروس، بينما هناك أجزاء يرويها أوليس (Ulysses)[9]، فهل يمكن أن يروي السيرة أكثر من راوٍ؟؟. وفيما يخص الحبكة والشخصيات، يقول الناقد الأكاديمي الدكتور (ف. كارل) في كتابه (المرشد إلى الرواية الإنجليزية المعاصرة): «إن الرواية على أيدي (جراهام غرين، وإليزابث بون، وسنو، وجورج أورويل، وجويس كاري) تمثل بوجه عام العودة إلى رسم الشخصيات والحبكة...»[10] وهذا ما أردنا أن نقوله فيما يخص البناء الروائي الذي يختلف عن السرد العادي التاريخي، والقصة الطويلة ذات الراوي الواحد العالم بكل شيء، ولم نرفض الصياغة الفنية، ولذلك، يشترط في الرواية وجود العقدة، والحبكة والرؤية الفلسفية الرمزية، وتعدد الشخوص، وزمان ومكان مناسبين لأحداث الرواية، بينما لا توجد هذه العناصر في السيرة الذاتية ولا حتى غير ذاتية، لكن الاجتزاء من السيرة والمذكرات والذكريات وارد في حبكة

الرواية، ولن نذهب بعيداً عن مقولة الكاتب الروائي الفرنسي (جورج مارلو)، الذي يقول: «أنا أستعيد بعض المشاهد التي حولتها فيما مضى إلى روايات، كثيراً ماتكون مرتبطة بالذكرى روابط متشابكة، وربما تشابكت في المستقبل...»[11]، وفي مثل هذه الحالة نجد أن جزءاً من السيرة يسد فراغاً من فراغات الرواية في صياغة روائية، يوظفها الروائي، وربما تكون على لسان الراوي، الذي سنتحدث عنه في الصفحات القادمة؛ ومن المعلوم أن الروائي يعيش على مخزونه من الذاكرة، وما يكتسبه في الحياة العامة، لكنه يوظف هذه الأحداث في صياغة روائية،لها شروطها وأصولها، ولا يمكن أن تكون السيرة رواية بكاملها، وإلا سيصبح الفن هجيناً لا قيمة له، وسيضيع بين الفنون الأدبية، وينعدم الخيال الذي يشكل ركناً أساسياً في البناء الروائي.

وتتماس الرواية بالسيرة الذاتية في الصياغة التي يلبسها الروائي رداء السرد الفني، عندما يوظف موقفاً من مواقف السيرة في صلب روايته، أو يصوغ كاتب السيرة سيرته في أسلوب قصصي، وبالتالي تكون السيرة الذاتية التي عرَّفناها من قبل جزءاً من السرد القصصي وليست رواية؛ فالذين قالوا عن الأيام، وهي – في نظري – قصة حياة شخص تحوي تاريخه، إلا أنها تختلف عن كتابة التاريخ في ناحية واحدة، وهي كون الكاتب لا يستطيع قلب الحقائق من زمن إلى آخر، كما هي الحال في كتابة التاريخ، لكنها تسير في اتجاه واحد تجمعها أحداث مترابطة، لا تنفصل عن بعضها البعض، وقد أسرف النقاد والدارسون العرب في تحميل الرواية على السِّير والمذكرات والذكريات واليوميات...، فاعتبروا الأيام لطه حسين رواية، يقول عبدالله الحقيل: «كما نشر العقاد، وطه حسين، وأحمد أمين، والمازني، والزيات، وغيرهم فصولاً عن سيرهم الذاتية...، وفي موضع آخر من نفس المقال يقول: وهناك مجموعة من الأدباء السعوديين كتبوا سيرتهم الذاتية، كأحمد السباعي، ومحمد عمر توفيق في كتابه هذه حياتي، وحسن كتبي أشخاص في حياتي، وحسن نصيف مذكرات طالب،

وعبدالعزيز الربيع ذكريات، وغازي القصيبي سيرة شعرية، ورحلة الثلاثين عاماً لزاهر الألمعي، وذكريات العهود الثلاثة محمد زيدان، وسوانح الذكريات لحمد الجاسر، وتباريح التباريح لأبي عبدالرحمن بن عقيل، ورحلة العمر لمحمد مرداد، وحياة من الجوع والحب والحرب لعزيز ضياء، ومذكرات خلال قرن من الأحداث لخليل الروَّاف، ومذكرات في ذكريات لعبدالكريم الجهيمان ومن حياتي لمحمد بن حسين([12]).. وقد كثر الخلط بين الأجناس الأدبية في النقد العربي غير المختص، وصار إطلاق المسمى يؤخذ في الكثير من الأحيان مباشرة من العنوان، فضلاً عن قراءة الموضوع وفحصه من الداخل ومقارنته مع المواضيع الأخرى، دون التقيد بالتعريف المصطلحي في سياق أدبي، فالفعل (سار) ومشتقاته، من (يسير، وسيرة، وسيْر، ومسيرة) لم يلق لها الدارسون بالاً، سواء أدركوا هذا الخطأ أو لم يدركوه([13])ومثله الفعل (ذكر) ومشتقاته، (يذكر، ويتذكر، وذاكرة، وذكرى، ومذكور، ومذكرة، وذكريات)([14])، لم يستخدمها الدارسون في سياقاتها المعرفية والدلالية، فلو فعلوا ذلك لوجدوا أن السيرة، مشتقة من المسير، الذي له بداية ونهاية، وأن السائر لا يقطع الطريق في منتصفه، بل يواصله إلى نهايته، وهذه هي السيرة المعروفة في اللغات الأخرى (autobiography)، وأن الذكريات (recollections) مشتقة من الفعل، تذكَّر، في ذكرى وهي ما يتذكره الإنسان في أوقات محدودة، قد يجلبها موقف معين من المواقف المشابهة لما مضى من مواقف مخزونة في الذاكرة تحت (اللاشعور)، أو منظر يذكِّر بمثيله، أو شخص تتداعى المعاني مذكرة بشخص ذي علاقة به؛ فالإبداع يقترن بالسياق النفسي والفطري والثقافي والحضاري والاجتماعي للإنسان؛ أو ما تدركه إحدى الحواس الخمس، من رائحة أو طعم أو لمس...([15]) وهذه الكلمة في أصلها الأجنبي مأخوذة من الفعل (collect) أي جمع الشيء، و(re) إعادة جمع ما تفرق من معلومات.

وأن كلمة مذكرات جمع مذكرة (Memories)، وهي ما يستعين به شخص ما في حفظ مشاهداته ومواعيده باليوم والساعة والتاريخ، وهي شبيهة إلى حد

كبير باليوميات، وبما أن هذه المفردات تمثل جزءاً من حياة الإنسان، ماعدا السيرة الذاتية، فقد شكلت معضلة للدارسين الذين لم يتعمقوا في هذه الجزئيات، ومعرفتها في سياقها الأدبي، يقول الناقد الفرنسي جورج ماي: «إننا كلما أوغلنا البحث عن الحدود الفاصلة بين السيرة الذاتية والمذكرات ازددنا يقيناً من أنها زئبقية وغائمة»[16]، وهذا ما دعا النقاد الغربيين إلى أن ينسبوا كتاب (الشعر والحقيقة) للشاعر الألماني المعروف (غوتة) إلى سيرة ذاتية، حتى صحح النقاد المختصون هذه المعلومة إلى أنها مذكرات، لأنهم وجدوا فيها مذكراته عن آخرين ولم يجدوا فيها أحداث تكوين شخصية غوته، عندما فحصوا أطوار حياته[17]، فمدار نص الكتاب حول الأحداث التي شاهدها أو شارك فيها؛ وهذا ما انطبق على كتاب الدكتور غازي القصيبي (سيرة شعرية) الذي نسبه البعض إلى السيرة الذاتية، أو كتاب محمد عمر توفيق (ستة وأربعون يوماً في المستشفى)، وغيرها على أنها سير ذاتية، وبالرغم من التشابه الكبير بين الذكريات والمذكرات، إلا أن الأمر في غاية الوضوح لمن أوتي حظاً من الدراسة الأدبية وفروعها المتكاملة حيناً، المختلفة في أحيان كثيرة، حسب خصوصية كل فن منها، على أن سيرة القصيبي الشعرية مختصة بشعره، وليس فيها محطات العمر التي تكوِّن في مجموعها سيرة ذاتية، ووجود محمد حسن توفيق في المستشفى لمدة معينة لا يمكن أن يكون سيرة ذاتية، حسب تعريف الناقد الفرنسي (فليب لوجون) وغيره من الدارسين، كما أن مذكرات الأميرة سالمة بنت سعيد (1844-1924م)، وهي من أسرة آل سعيد العمانية المعروفة التي كانت تحكم (زنجبار) وعمان، قامت بانقلاب على أخيها ماجد لمساعدة أخيها برغش، وعندما فشل انقلابهما عُزلت عن المجتمع فهربت مع شاب ألماني إلى إسبانيا، ثم هامبورج في ألمانيا وتزوجته، وأنجبت منه بنتين، ثم مات، وغيرت اسمها إلى (إملي بروتي) على عائلة زوجها (هابترش بروتي)، امرأة غيرت دينها واسمها، وعانت ما عانته في حياتها، وكتبت مذكراتها على مدى ثمانين عاماً، ولم تسمها سيرة، لعدم توافر شروط السيرة فيها، لأنها أدركت وأدرك النقاد معها انقطاع

الزمن في بعض أطوار حياته خلال سردها للأحداث[18]، وغيرها الكثير في الأدب العربي، فقد آثر الكثير من الكتاب وأصحاب التجارب العلمية والفكرية والاقتصادية والسياسية، الذكريات على السيرة، تجنباً لسلطة الزمن عليهم، وخوفاً من خيانة الذاكرة، فنجد الدكتور محسن العيني الذي كتب مذكراته بعنوان (خمسون عاماً في الرمال المتحركة) وسماها، مذكرات، ويترجم مذكرات الطبيبة الفرنسية (كلودي فايان) بعنوان (كنت طبيبة في اليمن) ويقدم لها على أنها مذكرات[19]، ومثلها (العقود الثلاثة لمحمد حسين زيدان) ذكريات ثلاثة عقود من حياة رجل تجاوز السبعين!!، والدكتور عبدالعزيز الخويطر (وسم على أديم الزمن) سماها مذكرات، ولم يسمها سيرة، لأنه أدراك عدم الثقة في الذاكرة بالرغم من أنه يذكر في مقدمته للجزء الأول اعتماده على المذكرات اليومية التي يحتفظ بها منذ أن كان طالباً في القاهرة[20]، ثم لندن، طالباً، فالعودة إلى الوطن يحمل أول شهادة دكتوراه، ثم تحمل مسؤوليات الوظيفة وما قابله فيها من عقبات، ومن عمل معه من الشخصيات.

وهناك من أخطأ في العناوين وسمى مذكرات وذكريات (سيرة ذاتية)، مثل أحمد عبدالرحمن المعلمي (من بيروت إلى حضرموت: سيرة اجتماعية سياسية)، وهناك الكثير ممن كتبوا ونقدوا يسمون هذا اللون من الذكريات سيراً ذاتية، وهذا يعود إلى عدم الإدراك والتفريق بين الفنون القولية النثرية، كمن يخطئ في الفنون الشعرية والفنون التشكيلية، ومذاهبها الفنية.

8-6 - الرواية والمتخيل من السيرة:

تنقسم الرواية العربية في الدراسات الحديثة إلى قسمين:

الأول، مشتق من الفعل العربي (روى)، ويعني نقل الماء من مكان إلى آخر، والفاعل (راوي، وراوية) والراوية المزادة، تصنع من جلد البعير وتأخذ أكبر كمية من الماء، وفي اصطلاح القص (السرد) تعني نقل الخبر من الماضي إلى

الحاضر كما هو، وتعتمد في تفاصيلها على أجزاء من سيرة شخص ما، أو حوادث وقعت في الماضي يقصها الراوي على أسماع الحاضرين، إما للعبرة أو لذكر مناقب شخصية ما، أو جماعة من الناس، وهي جزء من التاريخ الشفوي، والخيال فيها في حكم المعدوم، ماعدا ما يضفى عليها من الإلقاء فيما يمكن أن يعزز من قيمة الشخصية، وتعتمد - في الغالب - على ما يسمى في المصطلح الشعبي (السيرة) من منظور عربي تراثي، يختلف عن السيرة الحديثة، كسيرة بني هلال، والزير سالم، وسيف بن ذي يزن، والأميرة ذات الهمة...، وهذه من القص الشعبي، ليس فيها خيال، ولا فلسفة، ولا حبكة روائية (plot)، ولا شخصيات متنامية، وفي هذه الحالة من السرد اعتماد على ذاكرة الراوي، يصرِّف الأمور كما يشاء، أو يشاء له الجو العام وما يتفق وآراء الحضور؛ وهذه السير لا تعني السيرة الذاتية، ولا غير الذاتية، فاصطلاحها اصطلاح شعبي وضعه الأقدمون وسار عليه المتأخرون، وهو نوع من النثر الشفوي، اهتم بتدوينه المتأخرون، وتتعدد دلالاتها حسب السياق والموقف، فالسيرة الشعبية امتداد تاريخي يدخل في نسق علم الإنسان (Anthropology)، فيما يتعلق بصفاته، من شجاعة وتكوين جسماني، وطريقة التفكير، والثقافة الشعبية بعامة؛ وفي هذا الزمن تطلق السيرة على خبرات الإنسان العلمية والوظيفية، واصطلح عليها باسم السيرة الذاتية، وهي ليست سيرة ذاتية بالمعنى الحقيقي المتعارف عليه للسيرة، فهي نقل من اللغة الإنجليزية (curriculum Vita)، ويرمز لها (C.V)، وهذا الخلط في المفاهيم جاء من تدخل النقد غير المتخصص بطرق قديمة، لم يقم النقاد المتخصصون بتصحيحها ومطابقتها على لغاتها التي جاءت منها، فالقصة الطويلة سميت رواية، وهي خالية من شروط الرواية، والسيرة الذاتية لم تفرِّق عن الذكريات والمذكرات، بالرغم من الحد المعلوم في شروطها، وهذا - في نظري - تهاون لا يجب السكوت عليه في عالم الأدب وفنونه المتعالقة في بعض الأحيان، وهذا مطلوب لتكاملها، لكن يجب أن يعلم كل من يدرس هذه الفنون أن هناك حداً لا يجوز تجاوزه.

أما الثاني، فالرواية الحديثة، وتختلف عن الرواية التقليدية، في البناء الدرامي، والشخصيات، والزمان والمكان والأحداث، ففيها الإبداع المفقود في الرواية التقليدية، والشخصيات فيها متنامية، والخبر فيها مستقبلي، وما ينقل من الماضي يدخل في حكم الموظف من الأحداث والأساطير، والأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتاريخية...، وكل هذه العناصر تكون نسيج الرواية بوضع كل منها في الوظيفة التي تناسبه؛ وقد تحدثنا فيما مضى عن الفنون السردية، التي يظن البعض من النقاد العرب، وحتى غير العرب، أنها مترادفات، بمجرد ذكر جزء من بعضها، تشابه في جزئية معينة مع الآخر، مثل الذكريات، والمذكرات، واليوميات، والشهادات، وكلها تنضوي تحت مسمى جامع غير مانع (كتابة الذات)، مما جعل البعض من النقاد لا يفرق بين هذه الفنون الذاتية، والواقع أن بينها فروقاً، لو دقق فيها لوجدها مستقلة بشخصياتها، لكنها في الوقت نفسه تتعالق وترفد العمل الفني إذا وظفت في مكانها الصحيح، فالذكريات زاد مستمد من الماضي يمكن أن يرفد السيرة الذاتية، وكذلك الرواية، وهو ناتج عن عملية التذكر المكبوتة تحت اللاشعور، يهيجها مثير ما، مثل تداعي المعاني، عندما يتعرض الإنسان لموقف مشابه، أو شخص يشبه الآخر، لرابطة بين اثنين، أو مثير لأحد الحواس الخمس، كالشم، والذوق، والسمع، واللمس...، وبالتالي يستفيد منه كاتب السيرة، وكاتب الرواية، إلا أن الرواية تحتاج من كاتبها إلى تمحيص وتدقيق، ثم توظيف، لا يحتاجه كاتب السيرة، وما أكثر الذكريات التي نسبها الباحثون إلى السيرة، وليست من السيرة في شيء، كذكريات الألمعي، والمرداد، وعبدالعزيز الربيع، وابن عقيل، والجاسر، وزيدان، وغيرهم، هذا القول الذي ذكرناه لبعض باحثينا، يصطدم مع مقولة الناقد الفرنسي، فيليب لوجون: «لا تحتوي السيرة الذاتية على درجات... إنها كل شيء أو لا شيء»[21]، مع أن بعضهم كتب على غلاف مؤلفه (ذكريات)، وعلى أية حال فالذكريات رافد من روافد الرواية، لأنها متفرقة، يمكن أخذ بعض أجزائها وصياغتها، وهنا تماس وتضاد في الوقت نفسه، فالروائي يمكن أن يوظف ما

يتناسب مع موضوع روايته من ذكريات الآخرين وجزءاً من السيرة، أما كاتب السيرة فلا يستطيع أن يأخذ من غيره لصالح سيرته، فالسيرة خاصة بذات الشخص، فهي ميثاق خاص بصاحب السيرة، على رأي فيليب لوجون، أما الرواية فتستطيع أن تستوعب الكثير من الفنون والعلوم، وقد أشرنا إلى ذلك من قبل.

نعلم جميعاً أن الذات متجذرة في أعماق المبدعين تتوازى أحياناً وتتقاطع أحياناً أخرى، وتتنافر في أغلب الأحيان، لكن لا يعني ذلك أنها تنفصل كلياً عن التكامل بينها في صالح العمل الفني، الذي يعلو ويهبط بين شخص وآخر، وبين ظرف وظرف آخر، ونعلم – أيضاً – أن المبدعين يتغذون على ماضيهم من مخزون الذاكرة، كما يؤكده الكثير من النقاد الغربيين في قراءة النصوص الإبداعية، على وجود الطفولة في نتاجهم الإبداعي، فيما اصطلح النقد الحديث على تسميته (السيرة النفسية Psychobiography)، عند فرويد، ومورون، وماري بونابرت، وهي سيرة تختلف في دلالاتها عن السيرة الذاتية، فعلاقتها تنحصر في الماضي المنقطع، وليس الماضي المتصل، وهذا الانقطاع لا يعني النسيان، فهو يشبه البيات تحت اللاشعور، ومندمج في السيرة الكلية، يسندها ويعيد ترتيب فصولها – متى ما بدأت الحاجة، ويحتفظ لها بما تريد، ويجد شيئاً في داخله يعيده إلى نظام السنين الأولى المحفورة في الذاكرة، بينما ينسى بعض الأحداث التي لم يمض عليها وقت طويل، فمن منا لم يذكر اليوم الأول لدخول المدرسة، وشدة ما اعترانا من الخوف والوجل، ومن منا لم يذكر عصى المراقب الغليظة، ومن منا لم يبق في حياته من الطفولة موقف لا ينساه، بل ربما حرمه نوعاً من الطعام إلى الأبد!!!، كل هذه الأحداث تحتفظ بها السيرة النفسية، تظهر في الوقت الذي يثيرها، وتختفي إذا لم يكن لظهورها حاجة، هذا هو أساس السيرة الذاتية؛ فلا يمكن للتحليل النفسي إقصاء مسألة الذات، سواء كان سيرة ذاتية، أو إبداعاً روائياً، على اختلاف شروط ومقومات كل منهما، يقول أندريه غرين:

«هل من الممكن عدم إقامة أي علاقة بين الإنسان وإبداعه؟، فمن أي قوى يقتات هذا الإبداع إن لم يكن من تلك التي تعمل عند المبدع»[22]، وهذا ما ورد في القصص التي كتبها تركي الحمد، وغازي القصيبي، وأحمد أبو دهمان، وفي مثل هذه الحالة تتطابق القصة الطويلة المنقول من أرشيف الماضي، حاملة معها تبعات ذلك الماضي، دون توظيف فني، معتمداً كاتبها على غرائبية الماضي في مواجهة الحاضر، وما كان يصاحبه من معاناة شخصية، لم تعمم على مشكلات المجتمع، وفي المحصلة هي هموم ذاتية، مع أننا لا نقول هذا القول لعزل الكاتب عن مجتمعه ولا نريد المتلقي أن يسير خلف الهموم الشخصية، في طرح أشبه بالمذكرات، وهذا ما جعل النقاد (غير المتخصصين في السرد وفروعه) يستقبلون هذه الأعمال على أنها سير ذاتية، ولم يدركوا أنها تماست مع نفسية الراوي، من خلال السيرة النفسية، يقول أحد الدارسين: «ما يكاد يصدر عمل روائي، أو قصصي فيه من ذات المؤلف أو بعض شؤونه وتاريخه؛ حتى تنبري الأقلام لتجاهر نصاً أو تصريحاً بأنه سيرة ذاتية وتتناوله على هذا الأساس، بل ذهب الأمر ببعضهم إلى عمل أشبه بالعمل (الاستخباراتي) يجمع الخيوط المتسربة إلى الرواية أو القصة من حياة صاحبها، أو الشواهد في إبداعه (نثراً أو شعراً) على الوقائع أو الشخوص في الرواية أو القصة؛ فإذا ما وجد ذلك وكثيراً ما يجده ولاسيما إذا كان الأديب معنياً بالواقع الذي يعيشه، انبرى يدرس السيرة لا الرواية أو القصة!! أو يتساءل على رؤوس الأشهاد عن نقاط التدخل بين العالمين، أو يلهب الكاتب بتلك الأسئلة الجوفاء التي تهدف لانتزاع اعتراف بارد بأن عمله سيرة ذاتية، وكأن السيرة ظن وليست تاريخاً، ووهم وليست حقيقة...»[23]، وسواء كان الروائي معنياً بالواقع، أو لم يكن كذلك، فإنه لا يستطيع أن ينسج عملاً فنياً دون الولوج إلى عالمه الخاص، في بعض المواقف التي تجبره على تضمين بعضاً منها في عمله، حسب السياق، وندرك أن قضية (اللاوعي) في الدراسات الأدبية، وبخاصة الرواية الفنية، أنها المسيطر في حالة الكتابة الإبداعية، وما سوى ذلك لا يتعدى النظم (شعراً أو رواية)، ولو نظرنا إلى هذا

النوع من الإنتاج، فلن نجد هذا الركن الأساس من أركان البناء الروائي، فالكاتب واع لما يقول، والشخوص والأحداث جاهزة في ذهنه سلفاً، وما قام به لا يتعدى استرجاع الماضي، ورصده على هيئة ذكريات، إنها سرد وكفى، لكنها خارج سياق السيرة، وخارج نطاق الرواية الفنية، التي يؤكد كبار النقاد المختصين في العالم على أن الروائي الحقيقي من يكتب وليس في ذهنه أكثر من الفكرة، أما ما عداها فيتوالد في سياقات تنتظم العمل الفني، يسمى (ميتا رواية Meta novel)، وفي هذا السياق حدد جيرار جينيت الرواية إلى مستويات ثلاثة:

الأول: الأحداث (عملية القص).

والثاني: أحداث القص التي تتولد عنها القصة.

والثالث: مكمل للثاني Metadiegetic، وهي قصة من الدرجة الثانية، في صيغة الزمن المستقبل، ومثالها قصة أوديب، باعتبارها تتنبأ بالمستقبل، من خلال سياقات لغوية معينة، واستقراء للمستقبل حسب معطيات الحاضر[24]، وهذا ما يطلق عليه جينيت (سلطان الرواية)، ونضيف إلى مقولة جينيت رواية (جورج أوريل) 1984م، التي تخيل فيها حال العالم في هذا العام؛ إننا عندما ندرس التماس بين الرواية الحديثة والرواية التقليدية والسيرة، نجد فروقاً حدية في عالم السرد تحدد كل جنس بحدوده العلمية والفنية، فالرواية التقليدية تقترب من السيرة فيما يخص الزمان، فكل منهما سرد منقول، حاضر في ذهن الراوي، منذ زمن قد يطول وقد يقصر، لكن كتابتها لحظية، تمتد خلال مشروع الكتابة نفسها، وهذا ينطبق على كتابة السيرة من حيث الزمان ولحظات الكتابة السردية الجاهزة؛ بينما نجد الرواية الحديثة تعتمد على القص المصاحب للكتابة (القص السابق للحدث)، وفي هذه الحالة تسبق الكتابة لحظات القص المتوالد من العبارات والجمل والمواقف المتداعية بالسرد الفني، وفي هذه الحالة يتحول الزمن من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل، حسب توظيف مناسب يقوم به الروائي في داخل نسيج الرواية.

وبالرغم من التماس الفني بين الرواية والسيرة فيما تقتضيه الضرورة الفنية للبناء الروائي، فإن هناك حدوداً واضحة المعالم في الرواية الحديثة ذات البناء الفني، منها:

وجود الروائي (الكاتب)، والراوي، والبطل والشخصيات المساعدة في تنامي العمل الروائي، وهي شخصيات متنامية متطورة بجانب البطل المتخيل، لا يمكنه العمل بدونها، إضافة إلى الأحداث المتنامية والمتقاطعة في آن واحد، ويمكن توظيف العلوم والأساطير الشعبية والأحداث التاريخية، من خلال النسيج الروائي، ولنوضح الصورة أكثر، نضرب مثلاً بالقصة الطويلة والحكاية الشعبية.

في القصة الطويلة والحكاية الشعبية، يوجد الكاتب (الراوي) والبطل حقيقي، والشخصيات غير المتنامية، والأحداث جاهزة، تروى بطريقة السرد التاريخي.

أما السيرة، فيوجد فيها الكاتب، وهو ليس روائياً، بل نجد الكاتب هو الراوي وهو البطل، وهو حقيقي لا متخيل والشخصيات غير متنامية، والأحداث جاهزة، تروى بطريقة السرد التاريخي، إذن الراوي هو الكاتب، في ذات الوقت، مع وجود البطل، ولكنه بطل من نوع آخر.

والسيرة تختزل هذه الثلاثية إلى واحد، كما اختزلت الرواية التقليدية الثلاثية إلى ثنائية، فنجد الكاتب يشغل ثلاثة مناصب رئيسة، فهو الكاتب وهو الراوي، وهو البطل، أضف إلى ذلك واقعيتها، مهما يدخل الراوي عليها من إضافات في صالحها، ويبعد عنها ما لا يريد ذكره، فالصدق في السيرة الذاتية نسبي، ليس في العالم العربي المسلم، الذي تأمر ثقافته بالستر، ولكن في كل العالم، وقد عرفت العرب مقولة (ما كل ما يعلم يقال)، وأن الله تعالى أمر بالستر إلا لمن كشف ستره بنفسه. ذاتية، فهناك سيرة الرسول محمد ﷺ، والمغازي والسير، وسير الخلفاء...، ولم يلقوا بالاً للتعريف اللغوي، إلا أنه أقرب إلى طبيعة

الشيء، كقول الله تعالى: ﴿**خذها ولا تخف سنعيدها سيرتها الأولى**﴾[26]، وهنا تأتي السيرة بمعنى الهيئة، ومنها السيرة الحسنة، بمعنى الطريقة الحسنة[27]، ولم يثبت تعريف معين عند العرب، ولا عند غيرهم/ ماعدا التعريف بشخص، أو جواب على سؤال، فحواه: من أنت؟، وتعرفوا على كلمة مولدة عن الآرامية، ترجمة فلان، يعني سيرة فلان، وهذا خطأ، فالترجمة لا تعني السيرة، إنها تعريف موجز، لا يسمن ولا يغني من جوع، وقد اقتربت الدراسات الحديثة من التحديد لمعنى السيرة التي كانت تشكل لبساً على المتلقين، حددت السيرة غير الذاتية بمصطلح (Biography) والسيرة الذاتية (Autobiography) والرواية (Novel) والقصة (Narrative)، للتفريق بين الفنون القولية النثرية، لكن النقد العربي مازال لم يدرك هذه التفريعات المتكاملة في بناء الفن القصصي، وقد حاولت في هذه الدراسة أن أحدد كل فن بحدوده العلمية، في زمن التخصصات العلمية والفنية، وأن نسمي كل سيئ باسمه، ونذكر تعالقه بالفن الثاني، لكن ليس على حساب الآخر، وأن لا نأخذ العناوين الظاهرية في خط دراساتنا دون تحليل المضامين في سياقات معرفية، والتفريعات من المصطلح الواحد قد تخدع في حين من الأحيان، فالقصة على سبيل المثال تأخذ تفريعات وأبعاد متعددة، لابد من التروي والنظر في المضامين قبل الشروع في الأحكام، فالأسماء المجردة من السياق لا تعطي الفن مصطلحه الخاص به، والصفات إن لم توظف التوظيف العلمي الصحيح تنقلب في غالب الأحيان على نفسها، فالرواية ثلاثية (كاتب وراوٍ وبطل) والقصة الطويلة ثنائية (كاتب، وبطل)، بينما تقوم السيرة على شخصية أحادية، تختزل الثلاثة في واحد، والرواية تستوعب الفنون والعلوم في قالب واحد يصوغها الروائي بالخيال الممزوج بالحقائق، بينما الحقائق مكشوفة ومجردة في السيرة، والشخصيات متنامية في الرواية الفنية، ولكنها في السيرة موظفة توظيفاً مؤقتاً، سرعان ما تحترق بنهاية دورها، فهي ذات أجوار محدودة والزمن في الرواية متصاعد باتجاه قمة الحدث (العقدة) بينما الزمن في السيرة أفقي مستمر، والحدث في الرواية عام، قابل لتوليد أحداث مرادفة مساعدة

للحدث الرئيس، بينما الحدث في السيرة والأسطورة قابلة للتطور في الرواية، ولا وجود لها في السيرة، وإن وجدت فليس لها توظيف؛ لكن هذه الفنون النثرية لا يستغني بعضها عن بعض، مع عدم تطابقها، فالرواية تأخذ من كل شيء، لكنها لا تعطي شيء، فلا يمكن أن تكون الرواية سيرة ذاتية، ولا السيرة يمكن أن تكون رواية، وقد حاولت تبرير هذه الآراء بالمفهوم العلمي، ولا نخفي أن هذه الفنون الأدبية مهمة في حياتنا الأدبية، واجتهد النقاد في تعريفها، وفصل كل منها فصلاً ليس بالكلي، لكن ليكون لكل منها شخصيته المميزة، ولذلك يجب علينا أن نحافظ عليها بتعزيزها وليس بخلطها، وجعلها تظهر في صور باهتة؛ فإن وفقت فبفضل من الله، وإن لم أكن فحسبي أنني حاولت، ولكل مجتهد نصيب.

الهوامش

1) أحمد علي آل مريع (السيرة الذاتية... الحد والمفهوم)، ص 96، نادي أبها الأدبي، 2003م.

2) السير ولتر سكوت Sir Walter Scott، (إفان هو (Ivanhoe) 1819م.

3) البيكاريسك (Picaresque) مصطلح إسباني يعني قصص المتجولين والصعاليك، وفي الأدب العربي، روايات محمد شكري، وأمثاله.

4) الدكتور/ إبراهيم السامرائي (السيرة عرفها العرب..) مجلة الفيصل، ع 142، ص 33.

5) الدكتور/ عبدالله الحيدري (السيرة الذاتية في الأدب السعودي)، ص 39، دار المعراج، الرياض.

6) الدكتور/ عبدالعلي الجسماني (سيكولوجية الإبداع) ص 33، الدار العربية للعلوم.

7) انظر، حمد الجاسر (المجلة العربية)، ع 189، ربيع الآخر 1411هـ، ص 21 وما بعدها.

8) انظر الشكل في آخر الدراسة.

9) الدكتور/ السيد إبراهيم (نظرية الرواية)، ص 152، دار قباء القاهرة.

10) انظر، رمسيس عوض (دراسات تمهيدية في الرواية الإنجليزية المعاصرة)، ص 60، دار المعارف، القاهرة.

11) انظر مدونة الدكتور مسعود عمشوش، يمننا.

12) عبدالله الحقيل (السيرة الذاتية، صورة من الصور الأدبية في إثراء الفكر والأدب)، مجلة الثقافية الأسبوعية، جريدة الجزيرة، 129، و140.

13) لسان العرب، (سار)، ص 453.

14) لسان العرب، مادة (ذكر)، ص 50.

15) الدكتور/ عبدالعلي الجسماني (سيكولوجية الإبداع)، ص 32، مصدر سابق.

16) جورج ماي، نقلاً عن الدكتور/ مسعود عمشوش (شادات على يمن القرن العشرين، يمننا).

17) السابق.

18) الدكتور/ خليل الشيخ (السيرة والمتخيل)، ص 21، أزمنة للنشر، عمان – الأردن 2005.

19) الدكتور/ سلطان سعد القحطاني (الرواية في المملكة العربية السعودية، نشأتها وتطورها)، ص 57، الصفحات الذهبية، الرياض 1997م.

20) الدكتور/ عبدالعزيز الخويطر (وسم على أديم الزمن)، الرياض، 2005.

21) فيليب لوجون (السيرة الذاتية – الميثاق والتاريخ الأدبي)، ترجمة عمر حلمي، المقدمة، ص 12.

22) أندريه غرين (مناهج النقد الأدبي)، ترجمة رضوان ظاظا، ص 90، عالم المعرفة، 221، الكويت.

23) أحمد علي آل مريع (السيرة الذاتية.. الحد والمفهوم)، ص 10، مصدر سابق.

24) الدكتور/ السيد إبراهيم (نظرية الرواية)، ص 157، مصدر سابق.

25) عبدالفتاح أبو مدين (حكاية الفتى مفتاح)، جدة، 1416هـ/1996م.

26) سورة طه، آية 21.

27) مختار الصحاح، ص 325، مادة (سير).

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للإخوة مقدمي الأوراق على ما قدموه وأضافوه إلينا في هذه الأوراق، ونبدأ الآن بالمداخلات..

المداخـــــــلات

■■ الأستاذة أمل التميمي:

الدكتور عادل الدرغامي طرح في ورقته ملاحظات ذات اهتمام، ومنها فكرة الصدق في السيرة، وقال: إن فكرة الصدق وهم في السيرة، فهل هذا الوهم يتعلق بالسيرة الذاتية؟، أم يمتد إلى السيرة الغيرية أيضاً التي تعتمد على الوثائق؟، فعلى سبيل المثال لدينا الفيلم الوثائقي الذي يعرض لحياة الشهيد عمر المختار، وأيضاً هناك مسلسلات كثيرة تاريخية، تناولت حياة أشخاص تاريخية من جانب الوقائع، إذن هل يمكن أن نستبدل فكرة الصدق بفكرة الإقناع في السيرة؟، بأن يستوجب على كاتب السيرة أن تكون لديه مهارة في الحصول على القدرة في الإقناع، وهذا يتصل بالسيرة المكتوبة، والسيرة الشفهية أيضاً – عن طريق الإعلام – وطرحت أيضاً يا دكتور فكرة التجنيس، وهذه الفكرة تتعلق بالسيرة المكتوبة والسيرة الإعلامية، فلدينا مثلاً الأدب الاعترافي، والذي ظهر في السيرة الإعلامية كجانب مظلم، وهناك برامج تأخذ شكل الذكريات، فهل فكرة التجنيس أيضاً تطرح في السيرة الذاتية المصورة في الأدب الإعلامي.. وشكراً.

■■ د. عبدالله حامـد:

السلام عليكم ورحمة الله.. الدكتور عادل، جميلة هذه الورقة، ويبدو لي أن الاتجاه إلى التجنيس والتعريف، هو اتجاه إنساني فلسفي ديني، فالإنسان دائماً يحاول أن يصنف وأن يحدد، ولا يعني ذلك – كما تعلم – في ميدان الدراسات الأدبية، أنه منطقي وصحيح مائة بالمائة.. يعجبني كثيراً مفهوم الدكتور عبدالله الحيدري لتجنيس السيرة الذاتية، بأنها مثل الشجرة التي يتفرع

عنها مجموعة من الأغصان: الاعترافات - الذكريات - المذكرات، وهذا شيء جميل جداً، بحيث إنه يحاول أن يحدد تحديداً قريباً من الموضوعية.. الأستاذ إبراهيم، هذا البحث رائع وجميل، وكنت أتمنى أن تواصل بحثك، لا الاستخباراتي، ولكن الفني، فيما حاول أن يمرره القصيبي لنا في شقة الحرية، ولم يستطع أن يقوله.. نريد أن نعرف هذا المواطن الذي حاول القصيبي أن يموه بالفن لكي لا يقول الحقيقة، وأتصور أن هذا أمر مهم جداً.. الأمر الآخر، القصيبي في العودة سائحاً إلى كاليفورنيا يقول: إنه عرض على أولاده أن يذهبوا لزيارة الجامعة التي درس فيها، فيقول: أجابوني، بنعم، وأجابوها بالطريقة التي يجيبون بها الدعوة لزيارة طبيب الأسنان، ثم يقول: عاهدت نفسي ألا أعود في ترديد ما يقوله الكبار عن ذكريات، فربما يكون هذا حاجزاً نفسياً عند القصيبي مع الحواجز التي ذكرتها.. الدكتور سلطان، أعي تماماً أن يكون هناك نوع من التداخل: السيرة - الذكريات - المذكرات - الاعترافات - اليوميات، ولكن أن يتداخل أدب السيرة الذاتية مع أدب الرحلات، فأنا أستغربه كثيراً، لأن أدب الرحلة جنس فني معروف، له أدواته وخصائصه، وهو يعني كتابة الأديب لرحلة قام بها، رحلة حقيقية، قد يكون فيها سيرة ذاتية، ولكن ليس بالضرورة أن يكون هذا التداخل، وأستغرب أن هذا التداخل موجود عند بعض الباحثين لدينا في المملكة، بينما الرواد في عالمنا العربي لم يشيروا إلى ذلك.. وشكراً لكم.

■■ الدكتور عالي القرشي:

الدكتور سلطان، إذا كان ما بين الرواية وبين السيرة هذا البون وهذا الاختلاف، الذي يصل إلى حد القطيعة، فلماذا هذا العنوان: «التماس الفني بين السيرة والرواية»؟.

■■ الأستاذة سهام القحطاني:

فيما يتعلق بالورقة الأولى، أعتقد أنها طافت بعيداً، فهل السيرة الأدبية جنس أدبي؟.. أعتقد أنها كذلك وفقاً لخصائصها الآتية: أولاً: هي تقوم على خبر، أو إخبار، وهو ما يعني إمكانية الصدق أو الكذب، وهو محتوى الجنس الأدبي بما فيه الرواية، الأمر الثاني: هناك مع توافر محتوى الجنس الأدبي، هناك خاصية التقنيات التي تحول الخبر كمصدر للسيرة إلى نص، كمجموع ارتباطات، ثم وفق استراتيجية السرد والتزاوج بالخيال واختلاق الأشكال التي تتسع لإسقاطات كاتب السيرة، إضافة إلى طريقة تحريك السرد.. وأختلف مع الدكتور سلطان، لأن السيرة الذاتية لا يمكن أن تكون رواية، ولكن السيرة الذاتية يمكن أن تتحول إلى رواية، بضوابط تتعلق بتقنيات السرد، وليس بالمحتوى، ولذلك وجدنا الدكتور سلطان في ورقته ركز على التقنيات الفنية، وليس على محتوى الموضوع، وهذا يعني أنه من الممكن أن يتحول اليومي إلى رواية، وفق المعيار الفني وليس الموضوعي، ولعل ورقة الدكتور سلطان تمثل مأزقاً – في الحقيقة – للدكتور غازي القصيبي، لأنني أعتقد أن روايات القصيبي تعاني من مشكلة أنه لا يستطيع أن يرى إلا من خلال ذاته.. هذا التضخيم في الذات ليس بسبب الغرور، بل لأن التجربة الحياتية للدكتور القصيبي مزدحمة، فيكتفى بها كمصدر لإثرائه، لما يكتب، وهو أمر ليس بعيب فيما يكتبه، وإنما هو عائق أثر في النضوج الفني الروائي عنده، ولذلك نجد أن العيوب الفنية عند القصيبي هي هي، من شقة الحرية، مروراً بسعادة السفير، وصولاً إلى الجنية، وهو ما يوقع القصيبي في إشكاليات السيرة والرواية.. وشكراً.

■■ أ.د. محمد مريسي الحارثي:

الورقات الثلاث تحدثت عن التجنيس، كلها حول تجنيس السيرة الذاتية، لا مشاحة في أن تطرح المفاهيم من جديد، وأن تؤصل وفق الرؤى التي تطرح، وهذا كله يصب في رصيد رغبات الأخ صالح الغامدي. والحقيقة لدينا تحولات أسميها: التحولات التخصيبية التداولية الاستنسالية، بمعنى أنه بإمكاننا إذا أردنا أن نبحث في التفريق بين النوع والنوع، والجنس والنوع أن نستخدم مفاهيم التحولات التداولية التخصيبية الاستنساخية، بمعنى أننا، وبخاصة في المرجعية العربية، وهي مرجعية ذات أصول وذات فروع، ونحن موكولون بتحرير ما نتحدث فيه من خلال هذه المرجعية، ومن خلال ما توجهنا به هذه المرجعية، فلدينا ابتكار، ولدينا تغيير، ولدينا تجديد.. فالأنواع والأجناس تتحول تخصيبياً، بحيث تبقى أول المادة ماثلة – أو ما نسميه بالعرق الذي يتشكل أحياناً حتى في التركيب الفسيولوجي والسلوكي عند الإنسان، فإذن لدينا مادة أساس، إذا أردنا أن نحول هذه المادة من حالة إلى حالة، فبإمكاننا أن نجعل فصلاً حاداً بين المادة الأصل وبين المادة المستنسلة المتولدة المستنسخة المتخصبة من تلك المادة الأصل، وبخاصة، ومن خلال الورقتين الأوليين: ورقة الدكتور عادل وورقة الأستاذ إبراهيم، استبعدت تعريفات تجنيس السيرة من غير المادة العربية، ونحن نتحدث عن السيرة في مادتنا العربية، فكيف أولد مادة غريبة من غير المادة، فإذا أردت أن أحول، وأن أستنسل، وأن أخصب،. ولابد أن أستنسل من المادة نفسها، بحيث أصل إلى نتيجة متوقعة، أوقريبة من الدقة فيما أنا فيه.. أما موضوع الدكتور سلطان، فهو متخصص في هذا الأمر.. ومن حقك أن تعتد بطرحك وبمفاهيمك التي تطرحها في دراساتك، وأنا معجب بها، وإنما ليس من حقك أن تصادر الآخرين، وأن تقول: هذا ليس من السيرة، وذاك ليس من الرواية، وهذا من الرواية، وذلك من السيرة.. اترك للناس، لأن السيرة والرواية تتسع لكل الكلام.. وشكراً لكم.

■■ الدكتورة عائشة الحكمي:

السلام عليكم ورحمة الله، سأقف عند ورقة الأخ إبراهيم الألمعي، إذ رأيت أن مسألة التقاطع بين غازي القصيبي وفؤاد الطارف قُتلت بحثاً، فلو أن الأستاذ إبراهيم سلط جهده على جانب آخر في الرواية، أو تناول رواية أخرى على مسألة التخاطب بين الشخصية والكاتب - كنا سنستفيد أكثر - وهذا يؤكد على أن الأبحاث، حتى في الجامعات، دائماً تشير على أن أي بحث مقدم، لابد أن يكون جديداً، فإلى متى يظل هاجسنا التقاطع بين غازي القصيبي وفؤاد الطارف مع وجود دراسات كثيرة في هذه المسألة بين الشخصيتين؟، فلو بُذل الجهد في مكان آخر لكان أفضل، والذي سيتناول هذه المسألة سيأتي بالأدلة والقرائن نفسها.. وشكراً.

■■ الدكتور أسامة البحيري:

يبدو أن الجميع يكاد يجمع على مدح مجلس إدارة نادي جدة على اختيار هذا العنوان، ولكننا يبدو أننا سنخرج من هذا الملتقى بغير ما اعتقدنا عندما دخلنا فيه، وهذا يحمد لهذا الملتقى، ويبدو أيضاً أن مصطلح الفوضى الخلاقة يدخل سريعاً إلى محاور الملتقى في غياب المعايير والمحدِّدات؛ بل تحطيم المعايير والمحددات، ويبدو أن الدكتور سلطان القحطاني سيكون ملاذنا في تجذير هذه المحددات والمعايير بين السيرة والرواية.. الدكتور عادل يرى أن الجنس وتحديده هو إفراز مجتمعي، فإن تجنيس السيرة يبدو عصياً ويحطم المعايير التي ذكرها الباحثون الأجانب والعرب في الشمول والامتداد والترتيب الزمني والصدقي.. إلخ.. فهل ننتهي في النهاية إلى غياب المنهجية وغياب جنس السيرة ومصطلح السيرة؟!.. الأستاذ إبراهيم، كلنا نعلم مقولة الفرزدق الخالدة: علينا أن نقول، وعليكم أن تؤولوا، ولكن يبدو أن النقاد المحدثين مصرون على عدم الاعتداد

بمقولة الفرزدق، وأن عليهم التأويل كما يرون، ونأخذ الكلام من الدكتورة عائشة الحكمي.. وماذا بعد؟ بعد أن يثبت على وجه اليقين أن فؤاد الطارف هو غازي القصيبي، النقاد الذين يبحثون عن حياتنا في سيرنا نقاد كسالى، كما قال عبده خال، وأعتقد أن الدكتور القصيبي يعترض كثيراً على ربطه بفؤاد الطارف، ونحن نصر على أنهما شيء واحد، فمتى ينتهي هذا الإشكال؟.. الدكتور سلطان، محدداتك ومعاييرك.. هل ستصمد أمام هذا الطوفان من تحطيم جنس السيرة أم ستظل لها قوتها؟.. حكمت في نقاطك الأخيرة في التراث سيرة غيرية، وهذا حكم مطلق، فهناك كتب كثيرة تصنف على أنها سيرة ذاتية، بدءاً من سيرة سلمان الفارسي، الواردة في طبقات ابن سعد، مروراً بالاعتبار والتعريف.. إلخ.. فهل هذا الحكم مؤسس على قناعة داخلية، أو أنه يحتاج إلى بعض المراجعة.. وشكراً لكم..

■■ الأستاذة أمل القثامي:

أشكر الأساتذة، الدكتور عادل في مناقشته لطبيعة النظر إلى الأجناس الأدبية في ثلاث نظريات – أو توجهات – وأثرها في السيرة الذاتية.. أعتقد أن هذا المفهوم واسع، ويسبب إشكالية في دراسة النوع الأدبي، ولكن هذا المفهوم يساعدنا الآن على دراسة جنس يتبع السيرة، ولكنه يكسر كل فنيات وعناصر وآليات السيرة، بمعنى ظهر الآن سيرة ذاتية لعدة شباب من الجيل الحالي، يستخدمون فيها روابط الإنترنت.. القصص.. شخصيات الآخرين، وهذا يمكن أن نطلق عليه كتابة الحياة، أو الانفتاح على الحياة.. هل يمكن أن نطرح هذا المفهوم الآن على هذه الكتابة بالذات؟.. الأستاذ إبراهيم، الناحية النظرية طغت كثيراً – وربما الوقت لم يسعفك – ولكن كنت أتمنى أن تكون التقاطاتك في رواية أخرى غير رواية غازي القصيبي، وأعتقد أن الذي يميز بحثك هذا التقاطك لبعض المقولات الصحفية والأشياء التي كانت بعيدة عن الرواية.. سؤالي لك، هل

المغايرة في رواية شقة الحرية تسوق أي باحث لموافقة التماس بين الكاتب وروايته.. د. سلطان، هل نفيت فعلاً التماس.. الآن الشهادات التي يكتبها الرواة، وفيها اعتراف صريح بأشياء كثيرة تخص سيرهم الذاتية، نجدها في الرواية،. كيف نتناسى هذه الشهادات؟.. شكراً.

■■ الدكتور عاطف بهجات:

في البداية شكري وتقديري للنادي الأدبي بجدة، وللمنصة على هذه الأوراق القيمة.. أدخل في الموضوع، وأقول للأستاذ إبراهيم الألمعي: ما جدوى محاولة إثبات أحداث خيالية من خلال وقائع حياتية، خصوصاً وأن ما يتعلق بسيرة الدكتور غازي القصيبي لم يعترف أنه هو فؤاد الطارف – كما أشار المشاركون من قبل – وسيكون ذلك مدخلاً لحديثي في محاولة الاجتهاد، وإنفاق مجهود كبير جداً في إثبات التقاطع، أو التماس بين السيرة الذاتية والرواية.. بداية ليس هناك جنس أدبي اسمه السيرة الذاتية، وهذا معروف على الإطلاق؛ لأن الأجناس الأدبية معروفة، سواء كانت شعراً أم نثراً، لأن السيرة الأدبية أحياناً ترتبط بالرواية، وأحياناً ترتبط بالشعر، والشائع أنها ترتبط بالرواية، وأحياناً في الشعر، كما جاء في قصائد عبدالحميد الديب وهو يصور لحظات من حياته، وفي بعض قصائد محمد حسن عواد، وهو يصور – مثلاً – رحلته في السوق في جدة، وكما جاء في ديوان (الغرفة رقم 8)، لأمل دنقل، وهو يصور الأيام الأخيرة من حياته.. فبداية أنا أعترض على محاولة إثبات التقاطع أو التماس بين السيرة الذاتية أو الرواية، لأن السيرة هي لون – بشكل أو بآخر – من ألوان الرواية الواقعية، فنحن في الرواية الواقعية ننقل أحداثاً قد وقعت بالفعل، ولكننا ننقلها في قالب سردي خيالي، خصوصاً وأن هناك زمناً يكاد يكون مجهولاً بين لحظة كتابة الأحداث، ولحظة الأحداث التي عيشت من قبل، وهناك مسافة فارقة بين الكتابة والحياة.. كذلك الأمر مع الدكتور عادل، الهجنة

تعني التمازج والاختلاط بين أكثر من جنس أدبي، كما الهجنة في أدب السيرة الذاتية بشكل عام.. وفي آخر نقطة أشرت إلى نشأة الجنس الأدبي وارتباطها، والخضوع لمعايير النقد الأدبي كما جاء في مقولة دي سوسير، فلا أعرف.. هل لو افترضنا أن السيرة جنس أدبي، خاضعة للقوالب النقدية أم العكس..؟.. وشكراً.

■■ الأستاذة نجلاء مطري:

أشكر المشاركين على هذه الأوراق.. ومن المعروف أن هناك عقداً بين البائع والمشتري – كما يقال – وحدثت قضية كبيرة في فرنسا، وهي قضية العقد بين الكاتب والقارئ على الكتاب المنتج.. فهل يمكن لنا أن نتبنى فكرة فيليب لوجون بأن نجعل قضية هذا العقد معياراً واضحاً للسيرة والرواية، حتى تكون معطياتنا أكثر موضوعية وإتقان، لأن العمل الأدبي أصبح يقترب من المنتج التقني؟.. وشكراً.

■■ الدكتور نبيل المحيش:

الدكتور سلطان القحطاني، هناك اتجاهان في مسألة إدخال المذكرات والذكريات، وأجزاء من الرحلات، في إدخالها في جنس الرواية، وهناك من يتشدد ،ويعتبر أن السيرة هي كما وضع أصول كتابتها عدد كبير من النقاد الغربيين، وشددوا فيها، وبهذه الطريقة – إذا أخذنا الرأي المتشدد – نستبعد معظم ما كتب من سير في الأدب العربي السعودي، ولا ندخل فيه، كما ذكر الدكتور سلطان، سوى سيرتين أو ثلاثة.. وهناك أمر مهم، وهو مسألة الكتابة، وفنية كتابة السيرة الذاتية.. نحن نتساهل في هذه المسألة، وفي الغرب يتشددون فيها.. وليس شرطاً أن يكون الكاتب هو نفسه صاحب السيرة، هناك مؤلفون محترفون لذلك.. الأستاذ إبراهيم الألمعي، النقاد كلهم متفقون على أن غازي

القصيبي في روايته شقة الحرية كتب سيرة ذاتية، هي سيرة ذاتية لكاتبها، وأنا سمعت من غازي القصيبي اعترافاً فعلياً بأنها سيرة ذاتية في أكثر من مجلس.. الدكتور عادل درغام، مسألة الإشكالية بين التجنيس، هناك من النقاد من دعا إلى شكل من أشكال الجنس الجديد الذي يجمع ما بين الرواية في السيرة، وسيرة الرواية، باعتبار أنها جنس واحد - هجين من الاثنين، فما رأيك في هذا الموضوع؟.. وشكراً.

■■ الأستاذة زينب غاصب:

السيرة المقنعة، أم الانتقائية، هل هي مرآة جمالية لإسقاط الزوايا المعتمة من حياة الكاتب، وتنقية الذاكرة الملوثة؟، أم هي تزييف لطمأنة الكاتب من تجنب الاصطدام بما يُسمى ثقافة العيب في المجتمع؟، أم هي تحايل للخروج من مآزق التحليل والتبرير لبعض المواقف التي قد تبدو مشوهة في حياة السيرة؟.. الإخوة لم يتطرقوا لرواية تركي الحمد مع أنها في كثير منها تحمل كثيراً من السيرة الذاتية.. ولي مداخلة على مداخلة الدكتور عاطف بهجات حين قال: إنه غير معترف بالسيرة، وأقول: ملتقى النص هنا خاص فقط بالسيرة!.. شكراً لكم.

■■ الدكتور معجب العدواني:

أشار الدكتور الدرغامي إشارة مهمة، أعتقد أنها ستشكل لدينا الحل، أشار إلى أن عصر ما بعد الحداثة اتجه إلى مسألة النص والكتابة، وأعتقد أننا بهذا ندخل في مسألة التلقي.. نحن الآن يختلف تلقينا من شخص لآخر للأعمال التي نقرأها، لاحظت أن الأعمال المطروحة تناقش علاقة السيرة الذاتية بالرواية وما شابه.. التلقي هنا هو الذي يفرض وجوده بيننا، ما يقرأه شخص ما قريب من عبده خال - مثلاً - وهو يعرف جوانب من حياته، سيقول: إن هذه سيرة

ذاتية، ويحكم، ويبدأ في الكتابة، وما يقرأه شخص بعيد عنه، سيقول بأن هذه رواية، ويقرأها من الجانب الخيالي.. الروائيون لن يقولوا لنا يوماً من الأيام أن هذه سيرة ذاتية، ونفس الموضوع، ونحن النقاد سنقول ما لدينا وعليهم أن يتأولوا.. وشكراً.

■■ الدكتور أحمد الزيلعي:

لفت نظري الأخ الزميل الدكتور سلطان.. حينما يتقدم أي شخص لوظيفة، تُطلب منه السيرة الذاتية، أو الـ (C.V)، وأظن أن هناك بينها وبين السيرة الذاتية التي نعرفها فارقاً كبيراً، ولا أظن أن هذا اللبس موجود في أوساط الغربيين.. في مكتباتنا رف يُسَمَّى التراجم والسير، وما أعرف ما الفرق بين الترجمة والسيرة، وفي هذا الملتقى المهم، الذي يحضره علماء متخصصون، أتمنى أن يُسَار إلى مصطلح واضح يفك الاشتباك الذي فرض على الزميل الدكتور سلطان القحطاني أن يلجأ إلى هذا القطع الذي أغضب الزميل الدكتور محمد مريسي الحارثي.. وشكراً.

ردود المداخـــــلات

■■ د. سلطان القحطاني:

شكراً لكم جميعاً على هذه المداخلات وهذه التوضيحات.. الدكتور عبدالله حامد، أدب الرحلات أنا لم أفصله حقيقة عن الرواية.. قلت: إنه رافد، فالروائي من الممكن أن يستعين بأي شيء، ويكتب أي شيء، ولكن أدب الرحلات فن مستقل بذاته، ويمكن لكاتب السيرة الذاتية أن يستفيد منه، وللروائي أيضاً أن يستفيد.. الأستاذة سهام، أعتقد أن السيرة الذاتية عندما تُقطع أو تُجتزأ لا تصبح سيرة ذاتية، حتى في الفعل العربي: سار، يسير، إذا سار من مكان، معناه أن يصل إلى المكان الآخر، ولذلك أقول يمكن أن يكون مُجتزأ من السيرة للرواية، رافداً من روافدها.. ركزت على التماس الفني، أتكلم عن الأمور الفنية، ولم أدخل في المضامين، لأن المضامين طويلة.. أما بالنسبة لما سألت عنه، فأنا لا أخفي أن غازي القصيبي، ولا تركي الحمد، ولا غيرهما، كتبوا الرواية الفنية، ولم يكتبوا سيرة.. هم كتبوا ذكريات مع ذكرياتهم في فترة زمنية عاشوها.. الدكتور محمد مريسي، أنا أريد أن أجتهد مع الآخرين أن نضع لكل شيء حدوداً، ولكنها ليست حدوداً فاصلة.. هذا فن أدبي.. الكل يكمل بعضه.. الشعر يكمل القصة، والقصة تكمل الرواية، وهكذا، ولكن لا آتي بالقصيدة، وأقول: إن هذه رواية، أو آتي بالنثر وأقول: إن هذه قصيدة.. هذا معناه أن هناك استهجاناً واستخفافاً بعقليات المتلقي.. الدكتور أسامة البحيري، لا أريد الهدم.. أريد البناء، أريد أن تكون السيرة الذاتية فناً جديداً، لم تكن موجودة عند العرب، وذكرت سلمان الفارسي.. هذه سيرة، ولكن ليس فيها تفصيل.. هو ذكر أخباراً عن حياته، ولكن ليس كل ما يُكتب سيرة.. الأستاذة أمل القثامي، أنا لم أنف التماس.. هناك تماس وهناك تشابه، وهناك تكامل.. الدكتور عاطف بهجات، مسألة الواقعية مسألة مشكوك فيها، سواء كانت في الرواية أو في السيرة، ولكن

الرواية تقوم على الخيال.. نجلاء مطري، أوافق فيليب لوبون، وهذا هو الصحيح، والدكتور نبيل، ليست كل سيرة ذاتية جديرة بالكتابة، هناك بعض السير التي كتبت، ولكنها ليست سيراً.. الأستاذة زينب غاصب، الصدق دائماً نسبي في الكتابات الأدبية الإنسانية.. وهناك ما أمر الله بستره، فلا داعي لقوله.. الدكتور معجب العدواني، نحن نتكلم عن متلقٍ عادي، أما المتلقي المتخصص فيبدو لي أنه يعرف عن زميله ويكتب عنه، كلنا في حياتنا أناس، وكلنا كتبنا عنهم وغيَّرنا أسماءهم، ورمزنا لهم.. الدكتور أحمد الزيلعي، الترجمة كلمة آرامية، واستعملت بالخطأ عند العرب، لأنها تختلط أيضاً مع ترجمة أخرى.. وشكراً.

■■ الأستاذ إبراهيم الألمعي:

شكراً لجميع المداخلات والمداخلين.. الدكتور عبدالله حامد، في الورقة شيء مما طلبت، ولكن ضيق الوقت لم يسعف لإضافته.. الدكتورة عائشة الحكمي، الدكتور معجب العدواني أشار إلى أن مَنْ يعرف شخصاً فهو يستطيع أن يستنتج ما يتعلق بسيرته من الرواية، والدكتور غازي القصيبي معروف للجميع، وهو من الشخصيات القليلة التي كتبت رواية تضمنت شيئاً من سيرته، وكتب أيضاً سيرة ذاتية.. أما تكرار البحث، فلم أطلع على الكثير في هذا.. وهذا تقصير مني في المتابعة والاطلاع.. الدكتور أسامة البحيري والدكتور عاطف بهجات والدكتور نبيل المحيش والدكتور معجب، أكثر ما يمكن أن يُخرج به من هذه الورقة هو مقاربة بين السيرة الذاتية والرواية، وليست مقاربة بين الشخصيتين تحديداً.. فعندما نتحدث عن شقة الحرية، ونتحدث عن سيرة شعرية، أو مقالات تتضمن شذرات من السيرة – كما يسميها الدكتور أيمن بكر – فهذا لا يعني أننا ننُزل هذا مكان هذا، أو نُحاكم هذا على ما ورد في الرواية، وهذا ما احتطت له من البداية، في الإشارة إلى أن هذا العمل ليس عملاً استخباراتياً، وإن وَصَمه البعض بذلك.. وشكراً لكم جميعاً.

■■ الدكتور عادل درغامي:

في الحقيقة هناك تداخل بين بعض المداخلات، وأبدأ بمداخلة الدكتور أسامة البحيري، التي تتشابه إلى حد بعيد مع الأستاذة سهام القحطاني، فيما يتعلق بكتابة الجنس الأدبي، وكأن ما قلته عن توجهاتنا في التلقي، أو في النظرة إلى الأجناس الأدبية، فُهم منه أنني أدعو إلى فكرة إلغاء الجنس الأدبي، لا، ما أريد أن أنبه إليه أن تتغير طبيعة النظرة إلى الجنس، هل هي وسائل تنظيم أو تجميع؟، أم هي أشكال يمكن أن تكون متشابهة، ويمكن في الوقت ذاته أن تكون متباينة؟، وهذا أشار إليه الدكتور محمد مريسي الحارثي، بشكل واضح، فلم أنف فكرة الجنس، ولكن أريد أن ننظر إليها نظرة مغايرة، تجعلها تتخلص من التقديس، أو من الهالة المحاطة بها، أو على حد تعبير د. نبيلة إبراهيم: إنزال الجنس الأدبي من عليائه.. الأستاذة أمل التميمي، أشارت إلى جزئية الصدق، وهل يمكن أن نغير فكرة الصدق وفكرة الإقناع.. أحيلك إلى قول فيليب لوجون: إن الصدق لا يجرح مشروعية الحقيقة، بل يجعلها تتحقق على نحو ما.. حتى هذا الصدق، صحيح أنه مرتبط بالإقناع، ولكن يمكن أيضاً أن يجعل هذا الأمر – الصدق الفني – مرتبطاً بالإقناع أيضاً.. ومعلوماتي المتواضعة لا تستطيع الإجابة على أن السيرة الإعلامية سيرة أم لا؟، ولكن أشير إلى أن الصورة أصبحت جزءاً مهماً، وما يتبقى من المؤتمرات السياسية والعالمية إلا الصورة.. الدكتور عبدالله حامد، أشار إلى فكرة التعريف.. فقط أشرت إلى أن التعريف في الأساس هو محاولة لتسكين الجنس وفق شروط قد حُدِّدت سابقاً.. الدكتور محمد مريسي الحارثي، أوافقه تماماً على كل ما قاله، ولكنني أختلف معه في أنني استقيت كل التعريفات، وكل ما أشرت إليه، من مادة غربية، فقد لا نستطيع أن نفصل فصلاً حاسماً فيما يخص أي نظرية أدبية، نفصل بين ما هو عربي وبين ما هو أجنبي، وأيضاً استقيت من باحثين عرب، ومن عدد موجود منهم معنا الآن، أ. أحمد آل مريع، ود. صالح الغامدي.. ملاحظة الدكتور معجب العدواني،

وهي جزئية التلقي، وأوافقه على ما قاله تماماً، وقد قرأت مقولة لكاتب أجنبي، تقول: إن الجنس الآن هو المعايير التي تتطلبها عملية القراءة.. وأشكركم جميعاً.

■■ رئيس الجلسة:

شكراً لكم أيها الإخوة، والواقع أن نادي جدة الأدبي الثقافي حرص على أن يوثق هذه المناسبة، وحرص أيضاً على أن يظل شكره مكتوباً لدى الباحثين، ولذلك هو يقدم لهم شهادات تقدير.. شكراً لهم، وشكراً لكم جميعاً، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

ملتقى قراءة النص الثامن

الأربعاء 1429/3/18هـ - 2008/3/26م

الساعة 5.00 مساءً

الجلسة الثالثة

■■ رئيس الجلسة: أ. محمد علي قدس

■■ المشاركون:

- د. عبدالله الحيدري: وسم على أديم الزمن للخويطر «قراءة في تفاصيل البوح».
- د. محمد رشيد ثابت: الإنشائي يشكل التاريخي والواقعي في خطاب السيرة الذاتية.
- د. حسن حجاب الحازمي: من السيرة الذاتية إلى السيرة الجمالية: قراءة في (بدايات).

■■ **رئيس الجلسة:**

الحضور الكريم، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.. ثلاث ورقات في السيرة وفق رؤى مختلفة، ونماذج نقف على تفاصيل إبداعها وإنشائها.. ماذا أبقت السيرة للرواية؟، وما هو ذلك الخيط الرفيع الواهن الذي لا نكاد نتبينه بين السرد والحديث عن الذات؟.. فن السيرة الذاتية فن قديم، له جذوره العميقة في التاريخ، ولون من ألوان الأدب العربي المفعم بالحياة الزاخرة، بالصور المجسدة لشواهد حضارية، ورصد للتاريخ في جوانبه الفكرية والاجتماعية والسياسية.. وقد صيغت تلك السير إما في قالب المذكرات أو الذكريات أو السرد الإبداعي المعبر عن الذات.. لا أريد أن أطيل، فالحديث في هذا المجال يطول.. وسنبدأ بالدكتور عبدالله الحيدري، فليتفضل..

■■ **الدكتور عبدالله الحيدري:**

بسم الله الرحمن الرحيم، شكراً لنادي جدة الأدبي ولأستاذنا الدكتور عبدالمحسن القحطاني الذي جمعنا في هذه الأيام، في عروس البحر الأحمر، نناقش همَّ السيرة الذاتية..

وسم على أديم الزمن لعبدالعزيز الخويطر: قراءة في تفاصيل البوح

عبدالله الحيدري

أشفق عليَّ من علم أنني أنوي كتابة ورقة عن كتاب «**وسم على أديم الزمن: لمحات من الذكريات**» لعبدالعزيز الخويطر المكون من عشرة أجزاء، ولكنني أقنعته بأن الأجزاء العشرة هي في واقعها لا تتجاوز ثلاثة لو جرى إخراجها بصورة عادية دون مبالغة في اختيار الحرف والمقاس.

وهذه السيرة المكونة من عدة أجزاء يطلق عليها «السيرة الذاتية المتعددة الطوابق»، وبعضهم لا يحبذها، ويرى بأنها تفكك السيرة وتخلل السياق للأحداث، ومن هؤلاء (ريتشارد كو) الذي يصف هذا النوع من السير بأنها نوع غريب وجنس هجين يتحدى قواعد كتابة السيرة[1]!

وهذا الرأي يبدو فيه تشدد وتطرف، ولكن صاحبه يعلي من شأن الجزء الأول من السيرة الذي يختص عادة بفترة الطفولة، ويراها الأصدق والأهم.

وبدءًا أقدم لمحة موجزة جزاً عن صاحب العمل، وهو عبدالعزيز بن عبدالله الخويطر المولود في عنيزة بالقصيم في عام 1344هـ. درس في عنيزة وفي مكة المكرمة، ثم واصل دراسته الجامعية في القاهرة حيث حصل على الدكتوراه في التاريخ عام 1380هـ. تولى مناصب عدة، أولها أمين جامعة الملك

سعود، ثم وكيلاً لها، ثم رئيساً لديوان المراقبة، ثم تولى وزارة الصحة، ثم المعارف. وفي عام 1416هـ عيّن وزير دولة وعضواً في مجلس الوزراء، وهو عمله الحالي[2].

وأما كتابه فيقع – كما أسلفت – في عشرة أجزاء، صدر الأول في عام 1426هـ الموافق للعام 2005م، وصدر العاشر في هذا العام 1429هـ/2008م.

وقد خصص الأجزاء الثلاثة الأولى لحياته في عنيزة، والجزأين: الرابع والخامس لحياته في مكة المكرمة، والجزأين: السادس والسابع لدراسته في مصر، والأجزاء: الثامن والتاسع والعاشر لإقامته للدراسة في بريطانيا.

ومن المتوقع صدور أجزاء عديدة تكمل مسيرته في الحياة، وبخاصة حياته العملية مشاركاً في التنوير الفكري وصنع القرار السياسي وعضواً فاعلاً في مجلس الوزراء على مدى أربعين عاماً تقريباً.

يعد العنوان العنصر البارز والمثير في كل مؤلف؛ ولهذا لا نستغرب اعتراف العديد من المؤلفين بحيرتهم تجاه العنوان وبصعوبة اختياره، ولا نستغرب أيضاً تشبيه العديد من الباحثين العنوان برأس النص وعتبة المؤلف.

وأول ما نلحظه في عنوان الخويطر أنه لم يكن تقليدياً مألوفاً يشتق من (الأنا) أو من (الحياة) عناصره الأولية، ثم إن العنوان مركب يميل إلى الإطالة، وكأنه يشف عن التمدد الزمني الذي ترصده هذه السيرة، ويوحي بذكر تفاصيل الحياة دون اللجوء إلى البتر والاختصار. ولكن ماذا عن دلالة (وسم) و(أديم) اللتين وردتا في العنوان؟

تقول المعجمات عن (الوسم): «وسم الشيء يسمه وسماً كواه فأثر فيه بعلامة»، وتقول عن (أديم): «الأديم الجلد، وأديم كل شيء ظاهره، يقال: أديم الأرض، وأديم الليل ظلمته، وأديم النهار بياضه»[3].

ومن هنا فدلالة العنوان قوية موحية تدل على فعل مؤثر وسم الزمن فأثر فيه، ولم يكن التأثير سطحياً، وأديم الزمن: أحداثه التي تعاقبت فأثرت وتأثرت في علاقة متلازمة بين الإنسان والوقت.

ويأتي العنوان الفرعي «لمحات من الذكريات» متجهاً إلى إقامة علاقة وبيان ميثاق بين الكاتب والمتلقي، محدداً الجنس الذي ينتمي إليه العمل، وهو شكل «الذكريات»؛ ولأن المعلومة التي تبنى على الذاكرة معرضة للنقص والتحريف أو الضعف والتداخل فقد وصف المؤلف ذكرياته بأنها «لمحات» بمعنى أنها تتراوح بين قوة في التذكر، وتردد ونسيان.

على أن المؤلف في فاتحة الجزء الأول يتخلى عن هذا التصنيف ويصف العمل بأنه «مذكرات»، ويتكرر ذلك في أكثر من موضع من الجزء الأول[4].

والحق أنه يمكن أن يجمع الكاتب بين أكثر من شكل في سيرته، وكثيراً ما ينظر إلى الاختلاف بين السيرة الذاتية والمذكرات على أنه فارق في موضوع المادة، ففي السيرة الذاتية الموضوع الأساس هو الفرد وتطوره، وفي المذكرات الموضوع الأساس المجتمع، وبعبارة أخرى فالمذكرات «تركز على التاريخ المجتمعي بدلاً من التاريخ الشخصي، وكاتب المذكرات يلعب دائماً دور شاهد العيان على أحداث تاريخية مهمة تقع أمامه»[5].

وواضح من خلال العنوان الذي ارتضاه المؤلف لسيرته الذاتية أنه لم يستخدم كلمة «سيرة ذاتية» صريحة في العنوان، واختار عنواناً فيه دلالة غير مباشرة في الحديث عن الذات؛ ميلاً إلى التواضع الذي عرفت به شخصيته، وحباً في الابتعاد عن الفخر بالأنا، وجاء اسمه خالياً من الألقاب العلمية والوظيفية هكذا (عبدالعزيز بن عبدالله الخويطر)، وفي هذا السلوك يتطلع إلى الاقتراب من القارئ بدون حواجز وأظنه نجح كثيراً في ذلك..

الدافع الفني للكتابة:

يكشف عبدالعزيز الخويطر في الجزء الأول من كتابه، وتحت عنوان «سبب كتابة المذكرات» الدافع الذي أسهم في تدوين أحداث حياته في هذا الكتاب، معلياً من شأن التدوين والكتابة في سياق أمنية طرحها في المستهل، وهي أن تكون سيرة والده مكتوبة وموثقة تحوي تاريخ الأسرة أصلاً وانتقالاً وهجرة وكل ما يتعلق بحياتهم ومعيشتهم. ويصف عزوف أبيه وأجداده عن الكتابة بأنه من أكبر المحفزات له لأن يكتب حتى لا يتكرر الخطأ؛ ولذلك نراه يقول: «حرصت منذ أن أصبحت قادراً على أن أدون عن حياتهم شذرات سلمت من جور الزمن ومن نسيان الأشخاص.. كذلك حرصت على ألا أقع فيما وقعوا فيه وأن أدون ما أمكنني ذلك الأمر الصغير والكبير»، ويضيف: «دونت سيرة حياتي بتفصيل..، وتركت للقلم حرية الحديث فيه فجرى القول رهواً وريحه رخاء»..»[6].

والسبب الثاني هو إلحاح بعض الإخوان عليه، وبخاصة مع تسرب بعض الأفكار إلى بعض كتبه السابقة مثل: أي بني وإطلالة على التراث، وعلل هؤلاء ضرورة إخراجها في كتاب بأنها تؤرخ لجانب من الحياة في الماضي لم تعد معروفة للشباب اليوم.

وفكرة «التسرب» هذه التي يشير إليها هي ما يُطلق عليه نقاد السيرة الذاتية «أصداء السيرة الذاتية»[7]، ومعنى ذلك أن كتابيْ الخويطر: «أي بني» و«إطلالة على التراث» يحملان صدى السيرة، في حين يأخذ «وسم على أديم الزمن» على عاتقه عبء السيرة الذاتية وصوت السيرة الذاتية للمؤلف.

وثمة سبب لم يشر إليه الخويطر صراحة في المقدمة، وهو حافز مهم، أقصد تخصصه العلمي في التاريخ فقد قام بدور كبير في دفعه نحو التدوين

منذ الصغر، والاهتمام بالتوثيق، والاستناد إلى الوثائق، وتمحيص الروايات التي يسمعها عن أي حادثة يتطرق إليها.

السيرة الذاتية العمل المستحيل:

توصف السيرة الذاتية أحياناً بأنها «العمل المستحيل» لكن ذلك لا يمنع وجودها بتاتاً حسب رأي واحد من أشهر من نظر لهذا الجنس الأدبي، وهو فيليب لوجون[8]، ولكن ما الذي يجعلها مستحيلة؟، وما الذي يجعل وجودها ممكناً؟ إن الاستحالة تتمثل في حقيقة موضوعية ومتعارف عليها وهي استحالة قول كل شيء حول الذات وعنها[9].

وهذه الحقيقة لم تكن غائبة عن الخويطر وهو يشرع في كتابة سيرة ذاتية، وكانت حاضرة إلى حد القلق وهو يحدد في المقدمة أسباب الكتابة والعوائق والمنهج والأهداف، ويعترف بإخفاء بعض الأسماء، وفي هذا السياق يقول: «أخفيت بعض الأسماء وإن كنت أبقيت الحوادث؛ لئلا أذكر ما قد يرى أصحابها أو أبناؤهم عدم مناسبة ذكرها، وبهذا الذي فعلت التقيت مع طلب أصدقائي في منتصف الطريق.. ببعض مذكرات، لا مذكرات كاملة»[10].

وهو هاهنا يتطرق إلى واحد من أهم عوائق كتابة السيرة الذاتية، وهو مشاركة الآخر له في الأحداث، وتخرج الكاتب من رواية الحدث كما هو خوفاً من أن يسيء إلى الآخرين، وكأن الخويطر هنا يمتزج مع الياباني (أكيرا كوروساوا) الذي استهل سيرته بالاعتراف بصعوبة الكتابة وأنه يحس بشيء من التعرق وهو يكتب وتراجع عن تسمية ما دوّنه «سيرة ذاتية» إلى تسميتها بالعمل الذي يشبه السيرة الذاتية. وقد أعجب المترجم بهذه التسمية وأطلق على سيرته «ما يشبه السيرة الذاتية»[11].

تلقي السيرة الذاتية:

لا يخفي عبدالعزيز الخويطر تبرمه وضيقه وهو يقدم لسيرته من التلقي السلبي، من كثير من القراء لكتب السير الذاتية فيقول: «هناك فكرة أضحت غالبة في أذهان كثير من الناس عن المذكرات ومن يكتبوها، وهي أنها تأتي متكلفة ولا تسير سيراً طبعياً، وإنما يعمد صاحبها إلى طلاء حياته بطلاء زاه ويزخرفها بزخرف حبّره وهو جالس على كرسي الكتابة، وقد يبعده هذا عن أن تكون صورة صادقة لحياته، فيعمد إلى ذكر ما يرفع قدره مما حدث في حياته، ويخفي ما فيه نقص عليها مما لم يسلم منه البشر»[12].

ومسألة التلقي للنص أصبحت في الآونة الأخيرة الأكثر استئثاراً بالاهتمام، «والأكثر استحواذاً على أسئلة النظرية الأدبية وافتراضاتها حيث اكتسبت أهمية كبيرة لم تحظ بها في تاريخ النقد كله. كما صاحب ذلك ازدياد كبير في تقدير فاعلية دور القراءة والتلقي في عملية فهم النص واكتشافه وإنتاجه وتشكيله وتصنيعه»[13].

على أن الخويطر لا ينفي وجود أعمال سيرية تستحق التلقي السلبي، ويصفها بأنها «تضر ولا تنفع، تضر صاحبها؛ لأنها مخالفة للحقيقة، ويفضحها ما يعارضها من حقائق ظهرت في الماضي، أو قد تظهر فيما بعد...، ومثل هذه المذكرات تضر قارئها، وأول من تضر من قرائها أبناء صاحب المذكرات الذين سوف تقتل هذه الحقائق الزائفة فيهم غريزة الطموح»[14].

البوح في اللغة الإظهار[15]، وفي البوح تنفيس وارتياح، وفي «وسم الخويطر على أديم الزمن» تلقانا ثنائية للبوح: سلبية وإيجابية، ففي مواضع يحجم عن البوح؛ لأنه لا يكتب سيرته الذاتية، وإنما تأتي عرضاً فيما يسمى «صدى السيرة الذاتية»، وليس ثمة عائق يحول دون البوح، وعن ذلك يقول:

«بعض الأفكار تسربت من أني **لم أبح** بأن المقصود هو أنا أو والدي أو أخي أو صديقي فلان أو زميلي علان!»[16].

وقد يحول القلق والخوف من المجهول وعدم القدرة على تفسير الحدث دون البوح في قصة يرويها من أحداث طفولته فيقول: «في صيف إحدى السنوات وأنا صغير (أعطيت) عن أكل الرطب، أي أصابتني عين كما ظن أهلي إذ لا سبب واضحاً غير العين أمامهم، ولم **أبح** لهم بما يدور داخل نفسي مما يفسر عزوفي عن أكل الرطب رغم حبي له»[17].

ويرى الخويطر بعد هذه السنين الطويلة أن يبوح بما في داخله من شعور يفسر هذا الموقف في محاولة للتنفيس وكأنه يضع عن كاهله شيئاً يرهقه فيقول: «كان ما أخفيه هو أن أهلي ابتاعوا في أول الموسم رطباً جديداً من رجل يُعرف بشراسته، وبعد أن أكلت خطر في بالي خاطر غريب مزعج، وهو أننا بعد أن أكلناه فقد يأتي البائع ويرد لنا نقودنا ويطالب بتمره، فيتعذر علينا الاستجابة لطلبه، وقد يُضطر لشق بطوننا؛ ليأخذ ما فيها.. فتركت أكل الرطب لأجل هذا الهاجس الغريب!!»[18].

ويأخذ البوح في قصة يرويها عن الوزير ابن سليمان[19] وجهتين: سلبية وإيجابية، فابن سليمان رغم المكانة الكبيرة التي احتلها في مجتمعه وتقريب ولاة الأمر له، فإنه لا يتنكر لماضيه ولا يخجل أن يتحدث عن فقره وحاجته والمواقف الصعبة التي اعترضت حياته، ويبوح لعدد من أعيان عنيزة بما فيهم الأمير بقصة حدثت له فيقول: «هذا المكان يذكرني بحادثة عندما كنت (أتسبب) بعنيزة وأنا صغير (وأتسبب يعني أتعاطى التجارة بطريقة متواضعة) ابتعت عصياً من شخص، ودفعت له ثمنها ريالاً فرانسياً، ولكن البائع أنكر أني دفعت الثمن، فاضطررت أن أدفع له الريال مرة أخرى، والله إنها لاتزال جمرة بقلبي حتى الآن!»[20].

لكن ابن سليمان لا يستغل رواية القصة فيشهّر بالرجل، ولم يسأله أحد من الحضور عنه، وراوي القصة عندما سئل عن ذلك قال: «لم يخبرنا ولم نسأله عنه»[21].

ويعلق الخويطر على القصة فيمتدح البوح الإيجابي المتمثل في روايتها دون حرج أو إنكار للماضي، ويثني على إسدال الستار على اسم الرجل والإحجام عن البوح به فيقول: «كان كل من كان مع ابن سليمان يودون معرفة ذلك اللئيم، ولكن رجولتهم أبت عليهم أن يحرجوا ابن سليمان مادام هو اختار **عدم البوح** باسم الرجل»، ويضيف الخويطر: «إن ثقة ابن سليمان بنفسه جعلته يقف عملاقاً شامخاً..، ويؤكد أنه من معدن استحق أن يختاره الملك عبدالعزيز – رحمه الله – لما اختاره له»[22].

إذن البوح يأخذ مسارين هنا: بوح محمود، وبوح مذموم، والخويطر في قص مجريات حياته يبوح بكل ما في داخلها بصدق وشفافية مستنداً في ذلك إلى الذاكرة والأوراق والدفاتر والوثائق، محاولاً كما يذكر في المقدمة أن يكون أميناً فيما يكتب، صادقاً فيما ينقل، واضحاً فيما يصور[23].

أما إذا كان البوح يجرح كرامة أحد، أو يتسبب في إحراج أحد فإن الخويطر يرى هذا البوح مذموماً وسلبياً، واعترف في المقدمة بأنه أخفى بعض الأسماء المرتبطة ببعض الحوادث؛ خوفاً من إزعاج أصحابها أو إحراجهم؛ ولذلك وصف كتابه بأنه بعض مذكرات لا مذكرات كاملة[24].

وكتابة السيرة الذاتية في نظر الخويطر مقبولة مع وجود ضمير المتكلم (أنا) ولا عيب في ذلك إلا إذا أتى بها شخص لمدح نفسه، أما إذا جيء بها للإخبار فلا شيء في ذلك[25].

الخويطر بين (الأنا) و(النحن):

يستخدم الخويطر ضمير المتكلم بوضوح في مقدمة الجزء الأول، ولكنه يتخلى عن ذلك وهو يتحدث عن أصول أسرته وعن أجداده وأبيه وأمه وأقاربه، وتكاد تذوب شخصيته في خضم الحديث عن هؤلاء، ويذهب به الاستطراد يمنة ويسرة متكئاً على العبارة المشهورة «والشيء بالشيء يذكر»، ويعلل أسباب الاستطراد أحياناً، ويعتذر عنه أحياناً أخرى[26].

ولازمة الاستطراد أخذها - فيما يظهر - من الجاحظ الذي يبدي الإعجاب الشديد به في أكثر من موضع[27]؛ ومن الأسباب خشيته من ملل القارئ فيعمد إلى إيراد بعض القصص؛ دفعاً للسأم وللإحماض - كما يقول -[28].

ولكي يكون هناك صلة وثيقة بين تسمية عمله «مذكرات» في المقدمة، وبين المضمون نراه يتحدث في الغالب الأعم بصيغة الجمع، وكأنه يقول ضمناً وبطريقة غير مباشرة: إنني أدوّن تاريخ مرحلة وأجيال ولا أؤرخ لسيرة فرد واحد، ومن ذلك العبارات التالية: «سرعان ما ننقلب من معجبين ومندهشين إلى مخربين قساة قلوب...، ويعجبنا صوتها وهي مقبلة..، وقد يصعب علينا العبث ببيتها..، وكثيراً ما نخرب هذه البيوت غير نادمين!»[29].

وقد تقدم أن المذكرات تلح على القارئ المجتمعي أكثر من التاريخ الشخصي، وهو ما حاول الخويطر تحقيقه في عمله هذا.

والحديث بصيغة الجمع يريح الخويطر ويأتلف مع شخصيته المتسمة بالتواضع ونكران الذات والبعد عن تمجيدها ومديحها؛ ولأنه يرى (الأنا) تحول دون إشراك المجتمع في السيرة وتكاد تقصرها على صاحبها وحسب.

وبعد، فهذه مقاربة عجلى لسيرة عبدالعزيز الخويطر الذاتية التي أطلق عليها «**وسم على أديم الزمن: لمحات من الذكريات**»، وحاول من خلال أجزائها العشرة أن يستدعي ذكرياته متلذذاً بها، وممتعاً بها القراء، معتمداً على ذاكرته القوية وعلى يومياته التي دوّنها وعلى أوراقه ووثائقه؛ ولذلك نراه يقول في خاتمة الجزء الثالث: «ما جاء في هذا الجزء هو صور كانت تحوم في سماء حياتنا داخل بيوتنا وخارجها، وهي صور لا يكمل رسم مجتمع تلك الأيام إلا بها، ونجد نحن أبناء ذلك الجيل لذة في استدعائها إلى خيالنا...»[30].

وختاماً: تحية لنادي جدة الأدبي الثقافي على تخصيص دورته الثامنة من ملتقى النص عن السيرة الذاتية في الأدب السعودي، وشكراً لمجلس إدارته على دعوتهم الكريمة لشخصي للمشاركة مع نخبة من الأساتذة الأجلاء في تقديم بحوث في هذا الإطار، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

الهوامش والتعليقات

1) انظر: **في طفولتي: دراسة في السيرة الذاتية العربية**، تيتز رووكي، ترجمة طلعت الشايب، الطبعة الأولى، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002م، ص 202.

2) انظر: **وسم على أديم الزمن: لمحات من الذكريات**، عبدالعزيزد بن عبدالله الخويطر، الطبعة الأولى، الرياض: المؤلف، 1426هـ/2005م، الجزء الأول، صفحة الغلاف الأخيرة.

3) انظر: **المعجم الوسيط**، القاهرة: دار المعارف، 1980م، مادة وسم، ومادة أدم.

4) انظر: **وسم على أديم الزمن: لمحات من الذكريات** 3/1، 7-9.

5) انظر: **في طفولتي: دراسة في السيرة الذاتية العربية**، ص 75.

6) انظر: **وسم على أديم الزمن: لمحات من الذكريات** 3/1–7.

7) انظر: **السيرة الذاتية بين طه حسين وعبدالحميد إبراهيم**، رأفت حسن رستم، كتاب الوسطية 21، 2004م، ص 260.

8) انظر: **السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، فيليب لوجون، ترجمة عمر حلي، الطبعة الأولى، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994م، ص 17.

9) انظر: **خطاب الذات في الأدب العربي**، محمد معتصم، الطبعة الأولى، الرباط: دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، 1428هـ/2007م، ص 15.

10) **وسم على أديم الزمن** 9/1.

11) **ما يشبه السيرة الذاتية**، أكيرا كوروساوا، ترجمة فجر يعقوب، دمشق: وزارة الثقافة، 1996م، ص 9.

12) **وسم على أديم الزمن** 9/1.

13) **المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث**، نادر كاظم، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003م، ص 12.

14) **وسم على أديم الزمن**، 10/1.

15) **المعجم الوسيط**، مادة باح.

16) **وسم على أديم الزمن**، 8/1.

17) **وسم على أديم الزمن**، 165/2.

18) المرجع نفسه 166/2.

19) هو عبدالله بن سليمان الحمدان (1305-1385هـ). من أوائل العاملين في تأسيس المملكة العربية السعودية. تولى وزارة المالية، وأنشأ مؤسسة النقد العربي السعودي، ووقع اتفاقية النفط الأولى مع الشركة الأمريكية (أرامكو). توفي بجدة (انظر: **الأعلام**، خير الدين الزركلي، الطبعة الثانية عشرة، بيروت: دار العلم للملايين، 1997م، 91/4).

20) **وسم على أديم الزمن**، 51/2.

21) المرجع نفسه 52/2.

22) المرجع نفسه 52/2.

23) المرجع نفسه 12/1.

24) المرجع نفسه 9/1.

25) المرجع نفسه 227/3.

26) المرجع نفسه 66/1، 108؛ و43/2.

27) المرجع نفسه 64/2، 289؛ و68/3.

28) المرجع نفسه 43/2.

29) المرجع نفسه 282/2، 298.

30) المرجع نفسه 285/3.

* * *

■■ **الدكتورمحمد رشيد ثابت:**

شكراً لوزارة الإعلام والثقافة، شكراً لنادي جدة ورجاله.. إنني ممنون لهذه الدعوة، ويشرفني أن أشارك في هذه الندوة، وبخاصة وقد أُعجبت بموضوعها، وأُعجبت بالإشكاليات العديدة التي يطرحها مثل هذا الموضوع، وبدا لي أن هذه الندوة تساهم في كتابة سيرة نادي جدة الذاتية، فسيرة النادي تُكتب برجاله، وهذه صفحة من صفحات سيرة النادي الذاتية، سبقتها حلقات، وستلحقها، إن شاء الله، حلقات أخرى.. بودي في البداية أن أشير إلى مداخلة بسيطة لعنوان ورقتي: الإنشائي يشكل التاريخية في خطاب السيرة الذاتية: أيامي لأحمد السباعي نموذجاً، وتدرس هذه الورقة نصاً من بواكير السيرة الذاتية في الأدب السعودي المعاصر.

الإنشائي يشكل التاريخي في خطاب السيرة الذاتية

«أيامي» لأحمد السباعي نموذجا

محمد رشيد ثابت

ندرس في هذا البحث، نصاً من بواكير السيرة الذاتية في الأدب السعودي للكاتب أحمد السباعي، نُشر، في البداية، عام 1372هـ/ 1954م، بعنوان: (أبو زامل). وبعد حوالي عشرين سنة من هذا التاريخ، قام صاحبه بتعديله وإعادة نشره في طبعة ثالثة، بعنوان جديد: «أيامي»، عام 1390هـ/ 1976م[1]: «إنها أيّامي... رأيت اليوم، وفي الطبعة الجديدة، أن أوسّع فيما يُلمُّ بحياتي، إلى جانب ما عُرف من سِمات الجيل ، فتعيّن عليّ أن أنسى أبا زامل وأتقدّم إلى القارئ بقصّة «أيامي»»[2].

ونحاول، من خلال دراسة هذا النص، مَرْوياً وخطاباً راوِياً، أن نعالج إشكالية خطابه الأجناسية، في ضوء المقاربة الإنشائية التلفظية المشتغلة على ذات الخطاب المنشئة ومُختلِف الكفاءات التي تمارسها في إنشاء هذا الخطاب.

1 - مَرْويّ «أيامي»

نتدبّر هذا المستوى في أولى مراحل هذا التحليل، لاعتبارات إجرائيّة بحتة، فمن المفترض أن يسبق المروي طريقة روايته. وننطلق من فحص عاجل لمروي السيرة الذاتية المعنية بالدرس، لنستجلي، في مرحلة لاحقة، خصائص الخطاب الذي يشكّله . ففي نسيج هذا الخطاب، تتحدّد، عند بعض علماء السرديات أبرز ميزات العمل الأدبي وتصاغ أغلب طرائق تصرّفه في مرويّه، وأهم كيفيات إنشائه لهذا المروي[3].

ينتظم مروي «أيامي» في ثلاث مراحل كبرى، متعاقبة خطّياً:

1 – مرحلة التعلّم والعوامل المساهمة في حصولها: تمتدّ روايتها على حوالي أحد عشر فصلاً مُرَقَّماً ومعنوناً: من الفصل الأول (في الكتّاب)[4]، إلى الفصل الحادي عشر (سِتِّي)[5]. ويدخل ضمن هذه المرحلة: أيام التعلّم في الكتاتيب والتربية التي تلقّاها من الأب (صالح) والأم (جواهر) والخالة (حسينة). وقد تُوِّجتْ هذه المرحلة بدخول (أنا) الراوي إلى ما سُمّي بـ (المدرسة الراقية)، حيث سيُحفّظ القرآن بالغيب «ليصبح من حفّاظه الممتازين»»[6]، وهو ما مثّل دورًا حاسمًا في التحاق ذلك الأنا بهيئة التدريس في المرحلة الثانية من المرويّ نفسه.

2 – مرحلة التعليم: يتحوّل خلالها أنا الراوي إلى مدرّس للقرآن: «قال زميلي: ألست من حفّاظ القرآن فيما أذكر؟... ما رأيك إذا أضفناك إلى المدرسة التي ندرِّس فيها كمعلّم للقرآن»[7].

وبين المرحلتين السابقتين، مرحلة انتقالية تشمل صعوبات بحث أنا الراوي، عقب تعلّمه، عن عمل يمارسه، قبل التحاقه بالتدريس في فصلَيْ (نقطة تحوّل) و(كرسيّ الأستاذيّة)[8]: «لازمني الحظ أو صدفُه السيئة كلما احترفت

مهنةً أو حاولتُ عملاً»[9]. وقد رُوِيَت هذه المرحلة الانتقالية في الفصول الثلاثة المتعاقبة: (سِتّي)، و(طيش)، و(حظ معاكس)[10].

3 – مرحلة الانخراط في حقل الأدب والصحافة: وهي آخر مرحلة من حياة المؤلف المروي تمتدّ من الفصل السابع عشر (بين الصحافة والأدب) إلى نهاية الكتاب: «زيد راتبي على مر الأيام.. لقاء عمل كمدير لشركة الطبع والنشر ومدير للجريدة (صوت الحجاز) ورئيس مسؤول عن تحريرها ومديرٍ لمطبعتها»[11].

وخلال هذه المراحل الثلاث ومرحلة الانتقال من التعلّم إلى التعليم، تتوزّع على مختلف الفصول، من أولها إلى آخرها، مرويات متفرقة، تجمع بين الإحالة على الواقع الاجتماعي والثقافي والسياسي والتاريخي، وبين مواقف أنا الراوي من مختلف وجوه هذا الواقع وما عُدّ من «الرؤية النقدية التحليلية التي تُمَيّز عمل السباعي»[12]، فيما صرّح به، أو لم يصرّح، من وجهات النظر، أو التعاليق، مثل: «كنت من المتحمّسين لقضايانا الاجتماعية، أتمنّى لو استطعت أن أُفرِغ ما يدور في رأسي من أفكار شابّة»[13].

والغالب على هذا المروي، موصولاً، في مختلف مراحله، بأنا الراوي محور استقطابه:

- أنه محكوم بفعل انتقاء متعدّد الآثار. فهذا الأنا يُخبِرنا بما أراد الإخبارَ عنه ويحجب عنّا ما أراد حجبه. لذلك نحن نقتفي أثره في متابعة هذا المروي، ونرصده بعين راويه، ومن خلال عمليات الفرز التي يُجريها.
- وأن ما يشمل الانتقاء لا يمثّل بأية حال مختلف أوجه حياة الأنا وتجربته المعيشة، والمسكوت عنه من هذه التجربة يتجاوز بكثير ما ذُكر منها إذا قارنّاه بما تمّت روايته من زمن الأحداث . فهذا الزمن أقل بكثير من مدى عديد السنوات والأشهر والأسابيع الذي اجتُزِئ منها. ثم إن فعل الانتقال المنجَز

لا يقتصر على المصرّح به والمسكوت عنه فقط، وإنما يشمل كذلك نسب توزيعهما في الخطاب. فمن هذا المروي ما يمتدّ تفصيله والتوسّع فيه عدّة أقسام ومقاطع، ومنه ما يرد مقتضباً وشديد الإيجاز، بل يهيمن عليه الحذف والاختزال . فمرحلة التعلّم في الكتّاب يتواصل الإخبار عنها حوالي نصف عدد فصول «أيامي»[14]، وعلى امتداد حوالي 90 صفحة، هذا بصرف النظر عمّا يتردّد استرجاعه من هذه المرحلة في مواضع مختلفة أخرى غير الفصول المذكورة. بينما لا يتجاوز ما سمّي بـ (الطيش) نطاق الفصل الواحد، الفصل الثاني عشر المنحصر في خمس عشرة صفحة، من جملة فصول «أيامي» التسعة عشر والممتدّة على 231 صفحة.

- وما حاولنا تقسيمه من مراحل المروي ومادّته، جاء خلال كل الفصول، موجَّها بالمنظور الذي يرصده أنا الراوي من خلاله. لذلك يمكن أن نميِّز في هذا المروي بين مرويَّين مختلفين، على الرغم من تقاطعهما في الخطاب الواحد: مروي حكائي أو خبري، ومروي نقدي يصوغ وجهات نظر أنا الراوي المختلفة، إزاء ما يشمله سَرْده ووصفه من مسائل ومرجعيّات ممثّلة لذلك المروي الحكائي.

من هذا المروي النقدي موقف الأنا من مردود التربية التي تلقّاها من أبيه في نشأته، «لو عقل أبي – رحمه – عواقب الكبت لتركني أُنفّس عن شعوري في مجال اللعب بين الصبيان... فليت الآباء في كلّ زمان يقدّرون أمثال هذه العواقب، إذن لاستغنَتْ بلادنا عن عدد كبير من أشقيائنا ومجرمينا»[15].

ويتضمّن هذا المروي، بقسميه إخباراً ونقداً، حضوراً مكثّفا للذات في إنشائها وفعلاً معمّقاً في بنيته. فالذاتية غالبة على هذا المروي بالانتقاء الذي تُجريه على مادّته[16]، وبإخضاع هذه المادّة لمواقفها وتصوّراتها الخاصّة. وما بدا (موضوعياً) في نقل تجربة الأنا «مع الكتّاب ومع أسرته وحيّه»[17]، أو في «التسجيل على نفسه – كما يقول السباعي – من ترّهات الطفولة «على خلاف ما

يأبى الناس فعله» في الغالب الأعم»[18]، لا يعدو أن يكون «إيهامًا بالواقع»[19] وأثرًا من آثار محو معيِّنات الذات في تشكيل ملفوظها، يبدو بموجبه هذا الملفوظ كأنه يروي نفسه بنفسه.

إلا أن ما نستخلصه من دراسة المروي في «أيامي»، يظلّ جدّ منقوص، إذا انغلق على حدوده المفترضة، ولم يشمل دراسة الخطاب الذي تصوغه الذات لروايته، فالمروي «لا يدرك بمعزل عن الخطاب الذي يرويه»[20].

2 - «أيامي» خطاباً راوياً

يتكون هذا الخطاب من تسعة عشر فصلاً معنوناً تجعله في حركة استرسال وتقطّع، وحركة انفصال وتواصل. يمتدّ مكتوبًا على مائتين وإحدى وثلاثين صفحة، يروي الأنا من خلالها تجربة سنين عديدة، فتبدأ من فترة ولادته، لتقف عند فترة رئاسته تحرير جريدة (صوت الحجاز) وإدارة مطبعتها.

وقد يتبادر إلى الأذهان أن الراوي ينطلق تدريجياً في استرجاع هذه التجربة من ماضيه البعيد ليصل إلى راهنه زمن السرد أو زمن تلفُّظه بخطابه.

لكن الربط بين هذا الزمن، والزمن المسترجَع، يبيِّن أن أنا المتكلِّم لا ينطلق، في هذا الخطاب، من ذلك الماضي في اتجاه الحاضر، وإنما ينطلق من هذا الحاضر في اتجاه ماضيه، أي أنه يجري استرجاعه من موقع الوعي الذي انتهى إليه، في راهنه، بذاته وبالعالم . فهو يروي أطوار حياته من منظور تأمله فيها، ووعيه بها، بعد أن عاشها وتدبّر أمرها. لذلك لا يُعَدُّ خطابه استرجاعاً لهذه الحياة بقدر ما يُعَدُّ تأويلاً لها في ضوء وعيه الذي اكتسبه في وقت لاحق وثيق الصلة بزمن التلفُّظ بخطابه السيرذاتي. فالأنا الذي عاش تجربته بمختلف أطوارها ليس نفس الأنا الذي يرويها بعد انقضائها ومعاناتها، لا من حيث

التجربة المعيشة ذاتها، ولا من حيث محصَّل الوعي بها وبالسياق الذي تنخرط فيه. يشير السباعي إلى ما يوحي بهذين الوجهين من الأنا، فيقول: «علّمني التدريس وعلّمني طول التجارب، وعلّمتني قسوة الأيام ما لم يتيسّر تعلُّمه عند أمهر الأساتذة وأكفأ المعلِّمين»[21]. فهذا العلم والتعلّم لم يحصُلا قبل خوض التجربة والتمرُّس بالأيام، ولكن في أعقابها. ومن جملة ما يشكّل وعي الأنا في راهنه اختيارات السلّم القيمي الذي صار ينتهجه في رؤيته لذاته وللعالم. لذلك تصبح هذه الاختيارات القيمية منطلقاً مرجعياً لا تنفصل عنه الذات المنشئة في إجراء خطابها الراوي والسيرذاتي، وفي إدراكها للموجودات والوقائع ، بل في وعيها كذلك بوعي غيرها من الذوات: «إذا رأيتنا أنانيّين لا نؤمن إلا بمنافعنا، وإذا رأيتنا عبيدًا لا نُطِيع إلا من يسومنا، وإذا رأيتنا ظالمين لا نُنصف إلا من نخشى أن ينالنا.. فثِقْ أن مربِّيتنا كان ينقصها التوجيه العالي»[22]، وبهذا (التوجيه العالي) يُجمِل السباعي اختياراته القيمية المفقودة المنشودة، ويستشرف بديلاً ذاتيًّا متعاليًا على السائد من هذه الاختيارات.

ومما يدخل كذلك في تشكيل وعي الأنا، في راهنه، بتجربته المعيشة المروية، وفي إرساء السلّم القيمي الذي ينظر من خلاله إليها: النموذج السيرذاتي الذي يسعى إلى احتذائه[23] والنسج على منواله . فليس عفوياً أن يقدِم الأنا على إنشاء سيرته، وليس عفوياً كذلك أن يحقّق هذه الفعل في مرحلة بعينها من مراحل هذه السيرة.

ولا غرابة أن نجد في (أيام) السباعي آثار تواصل مع (أيام) طه حسين، تنطلق من العنوان مذكِّرةً بـ (حياتي) عنوان سيرة أحمد أمين الذاتية.

وتستمرّ هذه الآثار خصوصًا عبر الفصول الراوية لمرحلة التعلُّم في الكتاتيب وشيوخها[24]، لتصل إلى مختلف المواقف التي تدلي بها الذات المنشئة من هذه المرحلة ومكوّناتها، وتشمل المنطق الحجاجي، الذي يقوم عليه خطابها،

متمثّلا في تحدِّي الأنا لأصناف مختلفة من المعاناة، من أجل تحقيق ما لم تكن الظروف المعيشة تهيِّئ لإدراكه لولا ما قُدِّر لهذا الأنا أن يبلغه أو يناله: «هيّأتُ الدكان وزوّدته بما أملكه من إمكانيّات، ورحت أدعو الله في سرِّي أن يجعله نقطة فاصلة في حياتي، ولكن الله جلّت عظمته كان قد أراد لشأني غير ما أريد وهيّأني لغير ما أعددت»[25].

وقد صيغت مختلف الاختيارات السابقة، المتمثّلة في رؤية الذات المتأولة لماضيها، والسلّم القيمي الذي تنظر من خلاله إلى تجربتها، والنموذج السيرذاتي الذي تنشده، صيغت هذه الاختيارات بطرائق متنوعة في خطاب «أيامي» السردي، فلم تقتصر على وظيفة الإخبار فحسب، وإنما نازعتها وظيفة الإنشاء الفني، فحدّت من مظهر الإحالة والتوثيق، ونمّت مظهر التأليف الإبداعي والأدبي. فالتركيب اللغوي، بالرغم مما ما يبدو من إحالته على خارج الخطاب، يميل إلى تشكيل صياغة مخصوصة، تقيم بعض وجوه فرادته فتوحي بالدلالة أكثر مما تصرِّح بها، من ذلك طريقة تعبير الأنا عن انتمائه لوضع مادي واجتماعي في منزلة وسط بين الغنى والفقر : «أبي كان أغنى من فقير»[26].

وقد يجنح تركيب الذات الساردة إلى تجاوز وظيفتي الإحالة والتعبير، لينشئ وصفاً مبدعاً لا خضوع فيه لمقاييس الخطاب الواقعي، ومن ضمنه في الغالب الخطاب السيرذاتي، لإخباره عن تجربة سبق لصاحبه أن عاشها. وقد حمل هذا الوصف أنا السباعي «بعيدًا عن أشجانه، وعلى الانطلاق في آفاق لا نهاية لحدودها»[27]، فأربك مرجعية هذا الخطاب، واتجه به نحو الارتداد على ذاته، ليتداخل في نطاقه الواقعي، والعجيب والأسطوري، وينزاح عن الإحالة على المألوف من المرجعيات: «كانت تحدِّثهم عن الصالحين الذين يمتطون مَتن الهواء بأجنحتهم، والمقرّبين الذين يطوون البحر بأقدامهم، وأصحاب الخطوات الذين يصبحون في مكة ليمسوا في القدس، ويبيتون وراء جزر واق الواق»[28]، فيُبنى كما يقول جابر عصفور «التاريخي بواسطة الأدبي»[29]، ويتشكّل الإحالي

والتوثيقي من خلال التخييلي والعجيب.

وقد تتعدّد الأصوات، في التركيب الواحد، فيسخر الصوت من الصوت وينصرف ملفوظ الأنا عن رواية تجربته الخاصة، فيعبث الخطاب بالخطاب، ويتعالى، عليه عبر لعبة فنية شديدة الإيحاء، تستغلها الذات المنشئة لتشكّل، في سخرية لاذعة، وعيها بذاتها وبالعالم . فتفعل فعلها في عديد الذوات الأخرى، سواءً ما استحضر منها في خيالها أو ما لازم ذاكرتها باستمرار ، خصوصًا تلك التي كان لها دور مركزي في تنشئتها ورعايتها: «أولياء أمورنا كانوا من أصحاب البأس الذين وهبوا لحوم أولادهم للفقيه. أما عظامهم فله أن يكسرها، وعليهم أن يجبروها»[30]. وهذه الصور، بالرغم مما ما توهم به من الإخبار عن الواقع، تسخر في مرارة، من ثقة الأب صالح المطلقة في شيخ الكتّاب ، فهذا الأب هو الذي يوصي الشيخ بشدة القسوة في تعليم ابنه: «اللحم لك يا سيدنا (يعني لحمي أنا) والعظم لي، أنت كسِّر يا سيدنا وأنا أجبر»[31].

وقد تتحول السخرية إلى محاكاة ساخرة فتُظهِر الذات نقلها لصوت آخر، في حين تضمر العبث به والنيل منه: «يلتفت العم شاكر إلى أبي وهو يقول: لا تزعل يا عم محمد، هو تعليم المدارس (بطّال).. فيوافق أبي مقتنعًا بأن المدارس ما فيها تعليم: «والله العظيم ثلاثة ما فيها تعليم»[32].

وفضلاً عما يتردد في خطاب الأنا من مظاهر إنشاء لغوي وفني، تصوغ مرجعه الذاتي المخصوص، يقترن فيه كذلك فِعلُ التذكُّر بالتخييل، من جهة، وبالنسيان، من جهة أخرى «فالخيال هو الوجه الآخر من الذاكرة سواءٌ في حفظ الصورة وتنظيمها، أو إعادة تركيبها وابتكارها»[33]. وهذان المظهران يتداخلان كذلك في «أيامي» السباعي. ويتردّد هذا التداخل بخاصة في الفصل ما قبل الأخير: (في صحيفة صوت الحجاز). ففي القسم الثاني من هذا الفصل يروي

الأنا قصّته مع فقيه الكتّاب القريب من بيته، ويتقمّص، في كامل حواره معه، دور الجاهل بالقراءة والكتابة، ويواصل تمثيل هذا الدور الإيهامي، حتى نهاية هذه القصة، فيظهر بوجهٍ قناعٍ في علاقته بالقارئ، ويظهر بوجه (واقعي) في علاقته بالفقيه[34].

والتذكر كذلك، على الرغم من أنه فعل مركزي في الخطاب السيرذاتي، ومتواتر بكثرة في (أيامي)، صياغةً وإجراءً، يقترن بالنسيان في هذا الخطاب. فبواسطته «يكون التذكّر ممكنًا في وقت تَحَدُّدِه»[35] وبموجبه تحصل ثقوب متفاوتة المساحة في ملفوظ الأنا، تحول دون استرسال فعله الاسترجاعي، وتهشّم خطّية تناميه. إلا أن هذه الثقوب لا يحدثها النسيان فقط، وإنما تحدثها فواعل عديدة أخرى، لها عميق الأثر في إنشاء الخطاب، منها:

- ما يدعو إليه المنظور القيمي للذات المنشئة من مواطن إضمار أو مسكوت عنه. فأنا الراوي يتحمّل في «أيامي» كثيرًا من وجوه تسلّط والديه عليه، ويمتنع عن ردّ الفعل إزاءها، فيقول: «هكذا أقوم وفي نفسي ألف كلمة أتمنى لو أستطيع أن أقولها، ولكنه.. أبي..»[36].

- تراوح هذا الخطاب بين الإجمال والتفصيل: فأنا الراوي يسرد ويصف، في مواطن، أدقّ التفاصيل وأصغرها: «كان يعدّ في جيبه أعواداً من الكبريت وشيئا من القطن النظيف. فإذا بدأ جلسة الصباح بيننا نسي وظيفة الحصّة الأولى، وشرع يلفّ القطن على عود من الكبريت الذي أحضره، لفاً دقيقاً تبدو نهايته رفيعة دقيقة، ثم دسّه في أنفه، وبالغ في إيصاله إلى آخر ما استطاع أن يبلغ من خيشومه حتى يواتيه العطاس»[37]. فيتّجه خطابه نحو التوسّع والإطناب، لكنه يُؤَثِّر في مواطن أخرى، حركة الإيقاع السردي، فيجمل مرويّا ويختزل آخر، بل إنه يقفز أحياناً، على فترات من تجربته ليركّز على أخرى[38]: «توالت السنون تَمُرّ بنا في ريح لم تكن هادئة كل الهدوء. ومما

أذكره أننا كنّا يوماً في رمضان...»[39] فيخضع استرجاعاته لما سبق ذكره من الانتقاء والتصرف، ويجريها وفق إحدى هذه الطرائق: إن تفصيلاً وتخصيصاً، أو إجمالاً وإضماراً: «أُحسّني أطلت في استقصاء ما أحاط بي في المدرسة، ومن الخير أن أنتقل إلى ما أحاطها في البيت مما ترك أثره في حياتي»[40].

وفي «أيامي» يتوسّع الخطاب بوضع رسوم بين الفصول، ترفَق بتعاليق، توضّح صلتها بالخطاب المكتوب وتكمّله، فتفتحه على متعدد الأشكال والفنون، على غرار ما في الرواية المعاصرة من تداخل الأجناس، وعلى غرار ما يضمّن في سيرٍ ذاتية سعودية مختلفة لاحقة، مثل (حكاية الفتى مفتاح)، لعبدالفتاح أبومدين، حيث تضمّن في مطالع الفصول رسوم أو صور فوتوغرافي[41]، ومثل (ما لم تنقله الوظيفة: صفحات من حياتي) لمنصور بن محمد الخريجي، حيث يتكثّف تضمّن الصور الفوتوغرافية[42]. ويدعم هذا النوع من التوثيق نهوض الخطاب السيرذاتي بالوظيفة المرجعية في علاقته بمتلقّيه ، في حين ينازع وظيفته الإنشائية والفنية.

ومن أنساق البناء القصصي، وفضلاً عن تداول التعاقب الخطّي، يتردّد في «أيامي» نسق التضمين والتركيب الأقصوصي أو المشهدي:

– فبالتضمين أو ما يُعرَف بنسق القصة داخل القصة تدرِج الذات المنشئة ملخصات من عديد حكايات الستّ حسينة وخرافاتها: «من قصصها أن عين زبيدة في مكة متّصلة بنهر دجلة في العراق...»[43]، ولعلّ أطول ما تضمّنه هذه الذات من القصص، قصة (شيطان الفصل عباس)[44] وقصة أنا الراوي مع فقيه الكتّاب، القريب من بيته، في الفصل ما قبل الأخير من الكتاب[45].

– وعلى نسق التركيب الأقصوصي أو المشهدي يُبنى خطاب «أيامي»، بالرغم من ترابطه، بناءَ مجموعةٍ قصصية، أو بناء متوالية من المشاهد،

تُظهرها سلسلةُ عناوين الفصول[46] وطريقةُ تقسيم متونها. لكن هذه الفصول، وهي تبدو كذلك، تترابط، ترابط العمل الروائي المتكامل. لذلك يغلب على «أيامي» خطاب واحد متعدّد، فتقيم تداخلاً بين عدّة خطابات، نتبيّن فيها آثار الخطاب الأقصوصي، والخطاب الصحفي، والخطاب التاريخي، والخطاب الفكاهي[47] أو الساخر، والخطاب المَرئي.

ولعل أهل ميزة من ميّزات هذا الأثر ما يلاحَظ في علاقة الأنا راوياً بذاته مروياً، أو في الجمع بين الأنا ذاتاً وموضوعًا، ومخبِرًا ومخبَراً عنه في الآن نفسه. فالأنا المتكلم في «أيامي» ينطلق من راهن ذاته ، فيسترجع ما اختار استرجاعه من ماضيه، ليكون كمن ينظر إلى نفسه مارّة أمامه ، من الشرفة[48]. وفي هذا المقام من الإنشاء تدخل عديد الضغوط لتحول دون تحقيق (الحياد والموضوعية) في خطاب هذه الذات عن ذاتها، خصوصاً، وهي كما يقول السباعي عن نفسه: «كنت لا أميل إلى إفشاء أسراري». فالأنا، وهو يفعل ذلك، يصير ذاتًا أخرى غير الذات التي يتدبّرها ويروي تجربتها، ولا يمكن لهاتين الذاتين أن تتطابقا في خطاب واحد، مثلما لا يمكن أن تتطابقا مع ذات المؤلف لهذا الخطاب في الواقع التاريخي.

والحاصل في مختلف ما تتبّعناه في هذا البحث من خصائص «أيامي» مروياً وخطاباً راوياً، أن هذا الأثر أقرب إلى الإنشاء الأدبي منه إلى الخطاب التوثيقي، على الرغم مما ما يتضمّنه من عديد المعيّنات الاسمية والإحالات المختلفة. فالاختيارات اللغوية التي بها يصاغ ذلك الخطاب هي غير الواقع الذي تخبِر عنه وتسعى إلى توثيقه، بل إن هذه الاختيارات تشكّل جنسا مختلفاً عن جنس الواقع الملموس، فـ «ما إن تُحوَّل «تلك الأيام» إلى كلمات حتى تفقد كيانها الفيزيائي وتكتسب كياناً أدبياً»[49].

ثم إن إمكانية تحويل الأثر من خطاب سيرذاتي إلى خطاب قصصي، أو

العكس، متاحةٌ باستمرار. وهذا ما فعله أحمد السباعي نفسه، حين حوّل (أبو زامل) إلى «أيامي»، أو ما فعله طه حسين حين أنشأ أيامه في شكل رواية سيرة ذاتية بضمير الغائب. ونفس هذا الفعل لا ينحصر في المثالين السابقين فقط، وإنما يشمل عديد الخطابات الأخرى من القصّ، أو من مطوّلات السير الذاتية. فمواطن التقاطع والاشتراك بين الخطاب السيرذاتي وبين الخطاب القصصي، خصوصاً منه ما جاء على لسان الأنا، وما يستوحيه أحد هذين الخطابين من الآخر، مستعصية على الحصر، ولعلّه لهذا الاعتبار ذاته يتردّد في الأدب العربي المعاصر، ومن ضمنه الأدب السعودي، ما يسمّيه صالح الغامدي (خلطًا بين السيرة الذاتية والرواية)[50] وما يُعدّ ، في تقديري، تداخلاً بين جنسين يتعذّر الفصل بينهما. «فكثير من الروايات – كما يقول الغامدي نفسه – توظّف بعض التقنيات السرديّة السيرذاتية، وكثير من السيرذاتية تستثمر هي أيضًا بعض الأساليب السردية الروائية»[51] وهذا ما أدّى إلى ظهور جُملَة من المصطلحات تقيم الدليل على التفاعل بين شكلين من الكتابة يبدوان، في الظاهر، متمايزين: مثل (رواية السيرة الذاتية) و(السيرة الذاتية الروائية).

أما ما يتعلّق بـ (الميثاق السيرذاتي) كما حدّده فيليب لُوجُون[52]، وكما تناقله عنه غيره من الدارسين، فإن مصطلح التطابق الذي عدّه شرطاً لازماً بين أنا الشخصية وأنا الراوي وأنا المؤلف، يطرح كثيرًا من الإشكاليات، أهمّها: اختلاف الأنا، في الخطاب عن الأنا في الواقع العيني، والإمكانية المتاحة لصاحب هذا الخطاب كي يوهِم بهذه المطابقة أو العكس.

وقد بيّنت سيرورة العمل الإبداعي وعلاقته بمتلقيه، هشاشةَ هذا (الميثاق) وقابليّة اختراقه، بالرغم من التصريح به والإعلان عنه من قبل المنشئ في الأثر نفسه. ثم إن الذات المنشئة للعمل الأدبي، ومن ضمنه العمل القصصي، لا يمكنها الانصراف، فيما تنجزه، عن تجربتها الخاصة، وعن وعيها بذاتها وبالعالم. ففي

القصّة آثارٌ لا محيدَ عنها من السيرة الذاتية، وفي السيرة الذاتية آثارٌ لا محيدَ عنها من القصة.

لكل ما سبق، يظل «أيامي» خطاباً أدبياً يُنازِع فيه التركيب الإنشائي مَظهرَه الواقعي والتاريخي، بل يهيمن عليه ويعيد تشكيلَه تشكيلا مخصوصاً.

ولاجتناب مَزْلَق الوقوع في درس هذا الخطاب، من مَوْقِع (المحاكمة الاجتماعية والأخلاقية)[53]، نرجّح تدبّر كيفيّات إنشائه لِما يسترجع من تجارب، وما يُحيل عليه من وقائع، فننظر في أوجه تماثله وائتلافه مع السائد من الآثار الأدبية، وأوجه فرادته واختلافه عنها. أما أن نحصر درسه في البحث عن (مضمون) القول، وفي إقامة تحقيق قضائي، وموازنة بين هذا المضمون وبين الواقع الذي يحيل عليه، أو يوهِم بإجراء هذا الفعل، ونرصده بمنظار معايير غريبة عن العمل الأدبي، كالكذب والصدق، والخطأ والصواب، والزيف والحقيقة، فنحن نقع، عن قصد أو عن غير قصد، في متاهة المطابقة بين مستويين لا سبيل للمطابقة بينهما، مستوى الواقع التاريخي المحسوس، ومستوى واقع الإنشاء اللغوي، الذي «يُجرِّد الأشياء ويغيِّبها»[54]، فيبدعها حين يسمِّيها، دون أن يقدر على تمثيل مراجعها، أو حتى الإخبار عنها. وهو بهذا الإبداع ينشئ واقعاً آخر، مغايرًا للسائد الخارجي في سياق الخطاب اللغوي وبواسطته، وحيث لا ينفصل تشكيل الذات لمرجعها عن وعيها به، وبذاتها وبالعالم، وحيث كذلك لا تخبر هذه الذات عن تجربتها وأطوار حياتها بقدر ما تصوغ رؤيتَها التي اكتسبتها لاحقاً، أيْ في وقتِ إنشائها لهذه التجربة والأطوار.

قائمة الإحالات

1) معجب الزهراني: (من أنا والعياذ بالله إلى أنا والحمد لله)، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، نصوص مختارة ودراسات ، المجلد السادس، السيرة الذاتية، المقدمة. ط. 1، 1422هـ/2001م، المفرد للنشر والتوزيع والدراسات، الرياض ، ص 18.

2) أحمد السباعي: (أيامي) مكة المكرّمة، مطابع قريش، جرول البيبان، 1395هـ/1976م.

3) Gérard Genette: " Nouveau discours du récit ", éditions du Seuil, Paris, 1983, p.12.

4) أحمد السباعي: (أيامي)، ص 3.

5) المصدر السابق: ص 103.

6) ن. م. س ، ص 92.

7) ن. م. س ، ص 160.

8) ن. م. س، ص 160 و170.

9) ن. م. س ، ص 151.

10) ن. م. س، ص 103 و129 و146.

11) ن. م. س ، ص 215.

12) معجب الزهراني: مقدمة المجلد السادس، (السيرة الذاتية)، موسوعة الأدب العربي السعودي، ص 161.

13) أحمد السباعي: (أيامي)، ص 216.

14) المصدر السابق، من الفصل الأول (في الكتّاب)، ص 3 إلى الفصل التاسع (حفظ متقن)، ص 91.

15) ن. م. س، ص 156.

16) مما يعرف به المروي السيري أنه «اختيار حلقات محدودة تكون قصة مما لا حصر له من الوقائع والأحداث»:

Tzvetan Todorov: " Les Aventuriers de l'absolu ", Robert Laffont , Paris, 2006 , p.15.

17) عبدالرحمن الحيدري: «السيرة الذاتية في الأدب السعودي»، دار طويق للنشر والتوزيع، ط.2، ص 216.

18) أحمد السباعي: (أيامي)، ص 28.

19) Roland Barthes: " Le discours de l'histoire ", Poétique , n 49, 1982, p.20.

20) المرجع السابق، ن. ص.

21) أحمد السباعي: (أيامي)، ص 187.

22) المصدر السابق، ص 231/230.

23) «كل منّا يحرّكه مشروع حياة، ويحمل في داخله ، صورة مثالية توجّهه»:

Tzvetan Todorov: " Les Aventuriers de l'absolu ", p.14.

24) تمتدّ فصول المرحلة المذكورة في (أيامي) من فصل (في الكتّاب)، ص 3، إلى فصل (حفظ متقن)، ص 91.

25) المصدر السابق، ص 152.

26) ن. م. س، ص 8.

27) ن. م. س، ص 158.

28) ن. م. س، ص 107.

29) جابر عصفور: (زمن الرواية)، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، ط. 1، 1999م، ص 175.

30) أحمد السباعي: (أيامي)، ص 9.

31) المصدر السابق، ص 3.

32) ن. م. س، ص 64.

33) جابر عصفور، (زمن الرواية)، ص 173.

34) أحمد السباعي: (أيامي)، ص 220-227.

35) Michel Jarrety: " Valéry , l'histoire, écriture d'une fiction ", in : Poétique, n 49, 1982, p.73 .

36) أحمد السباعي: (أيامي)، ص 53.

37) المصدر السابق، ص 73-74.

38) يجعل بارت في مقاله: (مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص) حركة (التوتر والتوسّع) خاصية أساسية تميّز المستوى الثالث من بنية الخطاب السردي ، بعد (الوظائف) و(الأعمال):

Roland Barthes: " Introduction à l'analyse structurale des récits ", " Communications 8 ", 1956, p.23.

39) أحمد السباعي: (أيامي)، ص 177.

40) المصدر السابق، ص 103.

41) تضمّن الرسوم في مطالع الفصول التسعة، وتضمّن الصور في مطلع الفصلين العاشر والحادي عشر: عبدالفتاح أبو مدين، (حكاية الفتى مفتاح)، الشركة السعودية للتوزيع، ط. 1، 1416هـ/1996م .

42) تضمّن في هذا الكتاب: سبع وثلاثون صورة فوتوغرافية : منصور بن محمد الخريجي: (ما لم تقله الوظيفة: صفحات من حياتي)، الشركة العربية لمطابع روية المحدودة (د. ت.)

43) أحمد السباعي، (أيامي)، ص 112.

44) المصدر السابق، ص 72-86.

45) ن. م. س، ص 222-227.

46) تتعاقب عناوين فصول (أيامي) مقسّمة كما يلي: 1 – في الكتّاب. 2 – محظوظون في الكتّاب. 3 – أبجد هوّز. 4 – إصرافة وإقلابة. 5 – خالتي حسينة. 6 – كتاتيب ومعلّمون. 7 – مع حفّاظ القرآن. 8 – شيطان الفصل.. عبّاس. 9 – حفظ متقن. 10 – في المدرسة الراقية. 11 – ستّي. 12 – طيش. 13 – حظ معاكس. 14 – أدب وعلم. 15 – نقطة تحوّل. 16 – كرسيّ الأستاذية. 17 – بين الصحافة والأدب. 18 – في صحيفة (صوت الحجاز). 19 – حروف ونقط.

47) يمكن أن نلاحظ في (أيامي) آثار الخطابات المذكورة في مواضع مختلفة، منها:

– الخطاب التاريخي، ص 65-68.

– الخطاب الصحفي، ص 191-201.

– الخطاب الفكاهي، ص 78-73، 144، 180-182.

48) Henri Meschonnic: " Politique du rythme, Politique du Sujet ", éditions Verdier, Lagrasse, 1995, p.206.

49) Roland Barthes: " Le discours de l'histoire ", p.16.

50) صالح معيض الغامدي: (سيرة ذاتية الرواية السعودية)، مجلة (عالم الكتب)، دار ثقيف للنشر والتأليف، المجلد 28، العدد 1 و 2، أكتوبر – نوفمبر، 2006م، ص 115.

51) المرجع السابق، ن. ص

52) Lejeune, (Philippe): " le pacte autobiographique ", éditions du Seuil, 1975.

53) صالح معيض الغامدي: (سيرة ذاتية الرواية السعودية)، ص 117.

54) Henri Meschonnic: " Politique du rythme, Politique du Sujet ", p.118.

مصادر البحث ومراجعه

أ – بالعربية

● المصـــادر:

السباعي، أحمد: (أيامي) مكة المكرمة، طبع قريش، جرول البيبان، 1395هـ/1976م.

● المراجـــع:

– أبو مدين، عبدالفتاح: (حكاية الفتى مفتاح)، الشركة السعودية للتوزيع، ط 1، 1416هـ/1996م.

– الحيدري، عبدالله عبدالرحمن: (السيرة الذاتية في الأدب السعودي)، دار طويق للنشر والتوزيع، ط 2.

– الخريجي، منصور بن محمد: (ما لم تقله الوظيفة: صفحات من حياتي)، الشركة العربية لمطابع روية المحدودة (د.ت).

– الزهراني، معجب: (من أنا والعياذ بالله إلى أنا والحمد لله)، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، نصوص مختارة ودراسات، المجلد السادس، السيرة الذاتية، المقدمة.

– عصفور، جابر: (زمن الرواية)، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، ط 1، 1999م.

– الغامدي، صالح معيض: (سيرة ذاتية الرواية السعودية)، مجلة (عالم الكتب)، دار ثقيف للنشر والتأليف، المجلد 28، العدد الأول والثاني، أكتوبر – نوفمبر، 2006م.

ب – بالفرنسية

- Barthes, (Roland): “Les discours de l’histoire”, Poétique, n 49, 1982.

- Genette (Gérard): “Nouveau discours du récit”, éditions du Seuil, Paris, 1983.

- Jarrety, (Michel): “Valéry, l’histoire, écriture d’une fiction”, Poétique (op. cit).

- Lejeune, (Philippe): “le pacte autobiographique”, éditions du Seuil, 1975.

- Meschonnic, (Henri): “Politique du rythme, Politique de Sujet”, éditions Verdier, Lagrasse, 1995.

- Todorov, (Tzvetan): “Les Aventuriers de l’absolu”, Robert Laffont, Paris, 2006

■■ الدكتور حسن حجاب الحازمي:

الحمد لله والصلاة والسلام على خير خلق الله، نبينا محمد وعلى آله وصحبه ومن والاه.. وبعد، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.. عنوان الورقة من السيرة الذاتية إلى السيرة الجماعية، قراءة في بدايات فصول من السيرة الذاتية لمحمد عبدالرزاق القشعمي..

من السيرة الذاتية إلى السيرة الجماعية

قراءة في [بدايات/فصول من السيرة الذاتية] لمحمد عبدالرزاق القشعمي

حسن بن حجاب الحازمي

يثير كتاب الأستاذ محمد القشعمي: بدايات – فصول من السيرة الذاتية – عدداً من الأسئلة المشروعة:

- هل هذه سيرة ذاتية بالمعنى الفني للسيرة الذاتية؟، أم أنها أقرب إلى الذكريات منها إلى السيرة ؟، وهل أراد القشعمي أن يسجل سيرته الذاتية، أم سيرة مجتمع بأكمله في حقبة زمنية معينة؟
- ولماذا لم يفتتح كتابه بمقدمة يبين فيها أهدافه من كتابة هذه السيرة، ومنهجه فيها؟، كعادة أصحاب السير الذاتية؟
- وهل فعل ذلك بقصد تام ليتيح للقارئ هامشاً فسيحاً من الحرية في تلقي العمل ليصنفه كيفما يشاء، ويصل من خلاله إلى ما يريد بحسب ثقافته، أو فهمه؟، أم أن ازدحام الذكريات في داخل، وضغطها عليه، دفعته إلى الإسراع في كتابتها دون أن يعنى كثيراً بالتصنيف أو التقديم أو الربط بين الحكايات، أو العناية بالأسلوب، ليغيب الفتى وسيرته الشخصية داخل غابة من الحكايات التي تحاول أن تسجل تاريخ مجتمع بأكمله؟.

وقبل أن نحاول الإجابة على هذه الأسئلة دعونا نلقي نظرة أولى على الكتاب:

العتبة الأولى:

يقع كتاب بدايات فصول من السيرة الذاتية – لمحمد القشعمي – في (160) صفحة من القطع المتوسط، ويضم واحداً وثلاثين فصلاً، وكلمة أخيرة للكاتب حملت معلومات غير منظمة تشير إجمالاً إلى بعض الأسباب التي دفعته للكتابة، وبعض الأشخاص الذين شجعوه على طباعته، إضافة إلى ملحق بالهوامش الشارحة لكثير من المفردات الشعبية التي وردت داخل الكتاب.

فإذا نظرنا إلى الغلاف الأمامي بوصفه العتبة الأولى للنص. فسنجد اسم الكاتب (محمد القشعمي) يتصدر أعلى لوحة الغلاف الأمامي بخط أحمر كبير نسبياً، ثم تليه كلمة بدايات بخط أزرق بارز، ثم تأتي تحتها جملة فصول من السيرة الذاتية بخط بني أصغر قليلاً، يمتد تحت كلمة بدايات بمسافة أكبر، وكأنها تحتضنها أو تحتويها، ثم تأتي لوحة الغلاف للفنان (عبدالجبار اليحيا) على هيئة جثة تغيب ملامحها داخل كفن أبيض أو ثوب فضفاض، وقد جعل مكان الرأس غترة حمراء ملفوفة بهيئة العقال، وهي محاطة برمال حمراء وصفراء داكنة، انسحبت ألوانها على الثوب، أو الكفن الأبيض، وكل ذلك داخل غلاف تتدرج فيه الألوان وتتداخل، بدءاً باللون الأخضر الباهت، فالأصفر المائل إلى الدكنة، فالبني الباهت المموه، فألوان اللوحة الفنية التي تحمل لون رمال الصحراء (البني الفاتح)، لينتهي طرف الغلاف في نهايته السفلى بلون أخضر فاتح قليلاً من اللون ذاته في الطرف الأعلى.

فما الانطباع الأول الذي سيمنح الغلاف الأمامي للقارئ بدءاً من الكتابة وانتهاءً باللوحة والألوان؟

إن تصدر اسم الكاتب متبوعاً بكلمة بدايات، وجملة فصول من السيرة الذاتية سيشعر القارئ لأول وهلة بأن هذا الكتاب سيرة ذاتية للكاتب نفسه الذي يتصدر اسمه الغلاف الأمامي، لكنه سيتوقف قليلاً عند كلمة (بدايات) متسائلاً لماذا جاءت منكرة؟، ولماذا لم تكن (البدايات)؟، وسيتوقف أكثر أمام جملة (فصول من السيرة الذاتية) من جديد، وهي الجملة الشارحة للعنوان (بدايات)، ليتناقص انطباعه الأولي عن كونها سيرة ذاتية كاملة إلى كونها جزءاً من السيرة الذاتية، تتعلق ببدايات الكاتب؟، ولكن صيغة التذكير لاتزال تخيم بظلالها، فعن أي بدايات سيتحدث؟، هل هي بدايات العمر (بدايات) الكتابة؟، وهي أسئلة مهمة ومثيرة، أعتقد أن العنوان نجح في إثارتها، وخلق بذلك شيئاً من التشويق والتحفيز للقراءة؛ وهو أمر مهم جداً في العنوانات الناجحة التي يتعلق نجاحها بمقدار ما تخلقه في نفس القارئ من أسئلة دافعة لمواصلة القراءة والقفز من العتبة الأولى للنص إلى داخل النص.

فإذا ما انتقلنا إلى لوحة الغلاف الأمامي التي تأتي في الربع الأسفل من صفحة الغلاف الأمامي على هيئة جثة غائبة الملامح، مطمورة وسط الصحراء، فإننا يمكن أن نخرج منها بكثير من الدلالات، فهي أولاً جثة رجل، كما وضح من خلال الغترة الحمراء، والثوب الفضفاض الذي يكفن الجثة، وهذا ربما يشير إلى جنس كاتب السيرة، ويؤكد أنه رجل، كما يمكن أن يشير إلى أننا نتعامل مع التأريخ بوصفه رجلاً، ومع الذكرى والذاكرة والذكريات بالوصف ذاته، وهذا ربما يؤكد سيطرة اللغة الذكورية على مفردات ثقافتنا.

وهي، ثانياً، تشير إلى البيئة المكانية التي تنتمي إليها فصول السيرة، التي يتضمنها الكتاب فهي بيئة صحراوية، تشكل الرمال الحمراء والصفراء الواضحة في الصورة، المساحة الكبرى في تضاريسها، وغياب ملامح الجثة وتماهيها مع رمال الصحراء ربما يشير إلى أن كثيراً من التفاصيل الدقيقة في سيرة الكاتب ستغيب تحت رمال النسيان، وهو أمر شديد الصلة بالسيرة

الذاتية، التي مهما يجهد كاتبها في أن تكون دقيقة، فإنه لن يستطيع ذلك، لأن النسيان صفة طبيعية في الإنسان، ومن ثم فإن ما يسجله الكاتب عن سيرته الذاتية في الغالب هو ملامح مما احتفظت به الذاكرة وسلم من النسيان الطبيعي أو النسيان المتعمد[1].

وألوان الغلاف بتدرجاتها المختلفة – التي ذكرتها في البداية – تشير إلى البيئة الصحراوية وتحمل ألوان سمائها وأرضها، وهي ألوان متربة باهتة يكسوها الغبار، كما يكسو النسيان الذاكرة.

إذاً فالغلاف الأمامي بكل ما يحمله يشكل بوابة مهمة لهذا النص، تفتح أمام القارئ كثيراً من الاحتمالات وتشعل سيلاً من الأسئلة الحافزة على الدخول إلى عالمه؛ ولكن السؤال الأهم هل كان النص المكتوب بحجم توقعات القارئ التي أثارها الغلاف؟!.

النص:

لعل العرف السائد في كتابة السير الذاتية أن يقدم الكاتب لسيرته بمقدمة يذكر فيها الدوافع وراء كتابته لسيرته الذاتية، ومنهجه الذي سيتبعه في سيرته، وبعض الإيضاحات التي ربما تكون ضرورية لسد بعض النقص، أو الإجابة على بعض الأسئلة التي يطرحها القارئ لهذه السيرة، وهو ما نجده في عدد من السير الذاتية في الأدب العربي – على وجه العموم – وفي الأدب السعودي – على وجه الخصوص –[2].

بيد أننا في (بدايات) القشعمي لا نجد مقدمة، ولا دوافع للكتابة، ولا إشارة إلى منهج الكاتب في كتابه، بل سيجد القارئ نفسه – بعد الإهداء – داخل النص مباشرة: «قال **المطوّع** بصوت مرتفع **للقراية** المتحلقين حوله اقرأوا بصوت عالٍ حتى أسمعكم وقام من مجلسه حيث يفترش الرمل بين منزله

ومزرعته ليدفع **السانية** بعد توقف لصوت حنين **المحالة** التي تساعد على متح الماء من قاع البئر. استغل القراية غياب المطوع ليتحركوا من أمكنتهم بعذر قضاء الحاجة، أو شرب الماء، وتفرقوا حول (عشة القراية) وقف الفتى بجوار جدار قصير، وهو يرتجف من البرد، إذ لم يأكل شيئاً هذا الصباح، فقد كانت والدته التي تودعه عند ذهابه مع أقرانه أو من هم أكبر منه من أبناء عمومته إلى القرية المجاورة حيث مقر المدرسة أو المطوع أو (الكتاب) كما يسمى بالمدينة...

كان معتاداً على أن توقظه والدته كل صباح، وتغسل له وجهه، وتقدم له ما تيسر ولو تمرات بعدد أصابع اليد الواحدة أو ما بقي من عشاء البارحة، (غبيب) يأكله على عجل قبل لحاقه بأقرانه... هذا الصباح لم ير والدته كالمعتاد قام من نومه خائفاً من عمه الذي كان يسخر منه، وتلفت يريد والدته، وعند مروره بالحوش في وسط البيت رآها مضطجعة على جنبها ومغطاة، وبجوارها شيء ملفوف، وكان وقتها لم يتجاوز الرابعة من عمره، ومع ذلك لم تستطع أن تقوم لتوديعه أو تقديم ما اعتادت على تقديمه له، وعرف أنها ملتصقة بهذا الشيء الملفوف، وكأنه أغلى منه، فلحق بأبناء عمه بلا رغبة»[3].

إن هذه المقاطع التي اخترتها من الفصل الذي يحمل رقم (1) تكشف لنا عدداً من الأمور المهمة في هذا الكتاب، أولها أن الكاتب سيروي عن نفسه من خلال ضمير الغائب متخذاً من الفتى الذي كانه بطلاً لسرده؛ وثانيها أننا سنتعرف على زمن الحكاية وزمن الكتابة، إذ يشير في هذا الفصل إلى أن عمره إذ ذاك لم يتجاوز أربع سنوات، وهي إشارة ستكون لها أهميتها في تتبع الفترة الزمنية التي غطتها فصول هذه السيرة. ويذكر في موضع آخر من هذا الفصل حادثة حدثت له مع عمه، إذ قال له معاتباً على نسيانه إحضار ما طلبه منه: (يا حسافة الحلبة والرشاد التي أكلتها أمك وهي نفاس بك)[4]. فيقول الراوي معلقاً: إنه يتذكر هذه الحادثة جيداً ولايزال على الرغم من مضي قرابة الخمسين عاماً على هذه الواقعة يذكر بها عمه في كل مناسبة[5].

ومعنى هذا أن الفترة الفاصلة بين الزمن الذي يروي فيه – وهو زمن الكتابة – والزمن الذي يروي عنه – وهو زمن الحكاية – قرابة الخمسين عاماً فإذا كانت كتابة النص وطباعته حدثت عام 1420هـ، فإن زمن الحكاية يعود إلى أوائل السبعينيات الهجرية، وهو ما ستؤكده الأحداث التاريخية الواردة لاحقاً داخل النص، وأهمها وفاة الملك عبدالعزيز، وتولي الملك سعود.

وثالثها: النزعة التسجيلية الواضحة من أول سطر، إذ أورد عدداً كبيراً من المفردات الشعبية الدارجة التي كانت شائعة الاستخدام في تلك الفترة، ووضع عليها أرقاماً، وشرحها في الملحق المخصص لها في نهاية الكتاب، مما يشير منذ البداية إلى رغبة واضحة في التسجيل والتوثيق لمرحلة زمنية معينة، من خلال ذكره لمفرداتها الشعبية الشائعة، وعاداتها، ومسمياتها، ومن ذلك على سبيل المثال، ما ورد في الصفحة الأولى التي اشتملت على خمس مفردات بخمس إحالات وهي المطوع، وشرحها: معلم القرآن في القرية، والقراية، وشرحها: جمع قارئ وهم تلاميذ المطوع، السانية، وشرحها: الطريقة القديمة لاستخراج المياه من الآبار، والمحالة، وشرحها: عجلة من الخشب يدور عليها الرشا لرفع الماء من البئر، والقرية، وشرحها: الصبخة، وعتيق.

إذن فمن خلال الفصل الأول سنتعرف على طريقة السرد، وزمن الحكاية والبيئة المكانية ونزعة الراوي التسجيلية، مما يجعل هذا الفصل شبيهاً بافتتاحية الرواية التي تمهد للدخول إلى عالم الرواية، بيد أن هذه اللمحة الروائية الذكية التي قابلتنا في الفصل الأول ستختفي تماماً منذ الفصل الثاني وعلى امتداد بقية الفصول.

فإذا كان الراوي في الفصل الأول قد نجح في جذبنا من خلال هذه اللغة الروائية العذبة، ومن خلال حفاظه على الوحدة الزمنية للفصل الأول – إذ بدأ بذهابه إلى المطوع أو الكتاب وسمح لذاكرته أن تتذبذب قرباً وبعداً، لكنه ختم

الفصل الأول بعودة إلى المطوع وهو يحاول عقابه لحركته الزائدة – فإنه ومنذ الفصل الثاني سيتخلى عن هذه البنية الزمنية الرابطة للأحداث، وسنجد أنفسنا أمام ذاكرة متنقلة لا تأبه للزمن، ولا تفكر في الربط، وجل همها أن تسرد حكايات متفرقة يطل ذكر الفتى فيها بين الحين والآخر كشاهد، وكأنما أقحم داخل الموقف لهدف آخر يرمي الكاتب من خلاله إلى ذكر عادة من العادات الشائعة في تلك الفترة، أو ذكر مثل شعبي، أو التأريخ لحدث معين، أو سرد قصة مضحكة، ويمكن أخذ عينات غير منظمة تعتمد على الانتقالات المفاجئة التي لا تحفل بالترابط الفني، ولا بالوحدة الموضوعية.

ففي الفصل الثاني على سبيل المثال يبدأ الراوي الفقرة الأولى بحكاية نطح الثور لأمه: «كان يلعب مع أقرانه قبيل الغروب بالقرب من (حوش البقر) سمع صرخة مدوية داخل الحوش، وإذا بها أمه كانت قبل قليل تتجه لحلب البقر، وإذا بأحد الثيران ينطحها...»[6]. ثم يكمل الحادثة في الفقرة الثانية. لكنه يبدأ الفقرة الثالثة، بقوله: «كان مع مجموعة من الأطفال يفرحون كثيراً لمجيء الجراد..»[7] ويستمر في الحديث عن الجراد وكيفية اصطياده وأنه وليمة دسمة إلخ. على مدى ثلاث فقرات؛ ثم ينتقل في الفقرة السبعة من الفصل نفسه إلى الحديث عن الجدري، قائلاً: «كان الجدري والذي يمر سنوياً يأخذ معه الكثير أو يفقد البقية بصرهم، إضافة لتشويههم، فكان يذكر أن المصابين من أولاد أو بنات يفرش لهم الأسبال البالية مما يسمى تجاوزاً مفارش ويصفون (بالحوش)... إلخ.

ثم ينتقل في الفقرة الثامنة إلى موضوع آخر تماماً، وزمن آخر، فيقول: «وفي العام التالي سافر مع أمه إلى حيث خاله وجدته بالجوي القرية الأخرى. وما إن وصلوا إلى حيث جدته تسكن، وجاء الليل إلا وأحس بجوع شديد وحاول أن يحصل على حبة أو حبتين من التمر كانت جدته تخوفه بأن (السعلو) سوف يأتي ليخطفه وتذكره بالأهزوجة الشعبية القائلة (الويل الويل للي يأكل التمر بالليل)، وإذا طلب قليلاً من الماء خافوا أن يبول على نفسه وهو نائم، فيرفضون

تحقيق رغبته بدعوى أنه بمجرد أن ينام تأتي «الغزَّيل» لتسقيه، والغزيل مثلها مثل (حمار القايلة) أو (عبد السلة) أو (مسدّد عيونه بالخرق). وهذه العبارات تقال للتخويف، وحقيقة هي مسميات وهمية لا وجود لها في الواقع كالغول والعنقاء[8]!! ولعل الهدف الواضح من هذه الفقرة هو تسجيل ما كان يقال لتخويف الأطفال، ويعود في الفقرة التاسعة من هذا الفصل إلى زمن قريب آخر وموضوع آخر، فيقول: «في الظهر قالوا إن هناك ضيفاً غريباً يصلي معهم وإذا هو شخص قد أرسله والده الذي سافر إلى الرياض لطلب العلم ليطعم أبناء القرية للوقاية من الجدري (تغصيب) كما يدعونه آنذاك»..[9].

ولا ندري ظهر أي يوم، وكأن الراوي يتكلم خلال هذا الفصل عن يوم واحد في حياة صاحب السيرة، أو لعله ظن أنه احتفظ لهذا الفصل بوحدة زمنية معينة، بينما هو في واقع الأمر لم يحقق شيئاً من ذلك، بل تنقل بين أزمنة مختلفة، وموضوعات مختلفة، مستسلماً لتدفق الذاكرة، وحريصاً كما يبدو على تسجيل المواقف والأحداث والقصص والعادات، ليس لعلاقتها المباشرة بصاحب السيرة، وتأثيرها عليها، وإنما لدلالتها على مرحلة معينة وارتباطها بها، مرحلة غابت ملامحها تحت عجلة الزمن المتسارع بتغيراته وتطوراته، فأراد الراوي أن يحتفظ بشيء من ملامح تلك المرحلة.

إن هذه التنقلات المفاجئة بين الأزمنة والموضوعات ليست في هذا الفصل وحده، بل إنها السمة الغالبة على الفصول – كما أسلفت – ولنأخذ مثالاً آخر من مكان آخر وليكن الفصل الحادي عشر:

تبدأ الفقرة الأولى، بقوله: «مازال الفتى يفكر بشقيقه الذي يصغره بسنتين أو ثلاث، وقد تركته والدته نائماً في ظل نخلة..»[10]. ويستكمل حديثه عن بكاء الطفل وملاعبته له وحبه له.. منهياً الفقرة الأولى، ليبدأ الفقرة الثانية، بقوله: «بعد أيام افتقد الطفل وعند سؤال أمه قالت: راح لربه أي أنه قد مات. وهكذا كلما رزقت والدته بابن أو بنت، فإما أن يموت عند الولادة أو بعد أشهر، وذلك

بسبب عدم توفير العناية الصحية، وكثرة الأمراض الشائعة آنذاك وانعدام التغذية المناسبة.. تذكر ذلك الفتى وتأمل حال أطفال اليوم، العناية الصحية الجيدة الآن ساعدت على انخفاض عدد الوفيات بين الأطفال لدرجة كبيرة»[11].
وهما فقرتان مترابطتان زمنياً وموضوعياً، لكن الغرض على ما يبدو هو الإشارة إلى كثرة الوفاة في تلك الفترة نتيجة للفقر والجهل وعدم توفر الإمكانات، أما الفقرة الثالثة من هذا الفصل، فبدأها بقوله: «يذكر أثناء لهوه مع أخته في إحدى زيارات والده لهم بالقرية أن رأى والدته تجري مسرعة إلى حيث بئر مهجورة ومدفون جزء منها...»[12]، ويستمر ليحكي قصة سقوط والده في الحفرة، وإنقاذ والدته له، وتكليفها للفتى بأن يصحب والده الضرير كلما أراد الخروج لقضاء حاجته.

وينتقل في الفترة الرابعة إلى موضوع آخر (قام من النوم في إحدى الصباحات، وإذا به لا يرى طريقه بشكل جيد، إذ لاحظ أن هناك ورماً كبيراً يحيط بإحدى عينيه، بسبب قرصة من إحدى الحشرات أو الزواحف وهو ما يدعي (محجم). ذهب يبحث عن والدته فلم يجدها فأخبرته أخته أنها ذهبت مع الحريم لتحتطب من البر وسوف تحضر له عرجوناً أو كمأ (فقع) إذ كان الوقت ربيعاً، ما إن اقترب منتصف النهار إلا وقد أقبلت والدته ورفيقاتها يحملن حزم الحطب على أظهرهن أو فوق رؤوسهن، وما إن رأته وقد تورمت عينه حتى رمت بحزمة الحطب واحتضنته وصاحت إحدى رفيقاتها بأهزوجة تقول (جحيم عضة الذيب، جحيم له بالحطاطيب) يذكر أنها أخذت تحلب على عينه من ثديها وما دري بعد ساعة إلا وقد زال الورم، وعاد له نظره كما كان سابقاً[13].

ويبدو أن الغرض من هذه القصة، هو ذكر نوع من أنواع الأمراض، والأهزوجة التي تقال معه، وطريقة العلاج المتبعة في ذلك الوقت. وينتقل في الفقرة التالية ليتحدث عن الحطب وحمل المرأة له، كان سبباً في حدبة جدته التي لم تفارقها حتى ماتت.

ثم يتحدث في الفقرة السادسة من الفصل نفسه عن جدته وعنايتها به وبوالدته حين يزورانها. ثم يتحدث في الفقرتين الأخيرتين عن العلاج الشائع في تلك الفترة، وأنه لا يكون إلا بالكي أو مقلاع الضروس أو المنقاش، ويختم مخبراً بأن والدته كانت خبيرة في قلع الأضراس.

وسأكتفي بهذين الفصلين كأنموذجين دالين على منهج الكاتب، يكشفان بوضوح طريقته في الكتاب كله، لأن ما حدث فيهما تكرر في جل فصول الكتاب، الأمر الذي يشير إلى أن الكاتب لم يكن حريصاً على الوحدة الزمنية ونموها المضطرد، ولا على الوحدة الموضوعية في كل فصل على حدة، وإنما استسلم لتدفق الذاكرة وجريانها، لأن الهدف على ما يبدو تسجيل الحياة الاجتماعية في تلك الفترة الزمنية أوائل السبعينات الهجرية – بكل ما فيها من عادات وحكايات وأمثال وأهازيج، بغض النظر عن علاقتها بصاحب السيرة وتأثيرها عليه، وإن كان حاضراً فيها وشاهداً عليها، لنخرج بصورة واضحة للحياة الاجتماعية في تلك الفترة يمكن إجمالها فيما يلي:

أولاً: الفقر المدقع الذي جعل من الجراد وليمة دسمة[14]، لأنهم لم يكونوا يرون اللحم في القرية على مدى شهور، فإذا توفر هذا اللحم القليل كان من نصيب الرجال أما النساء فلهن البواخ أو كما يقول المثل – الطبَّاخ يكفيه البواخ – أي ريحة المطبوخ؛ ولذلك إذا مضى شهر على «انقطاع اللحم، الإدام، وأصبح العيش (الجريش) أو المرقوق حافاً بدون سمن أو ريحة لحم أو عظم فتذهب عمته إلى المكان الذي لا يذهب إليه غيرها، فهي المسؤولة عنه، والموجود بـ (الطاية)، وهي الغرفة الوحيدة المقفولة دائماً فوق السطح، عند صعودها مع الدرج لتحضر (طعماً للغداء – إذا دخل ضيف بشكل مفاجئ فيتسلل الفتى خلفها فتفتح الغرفة وتتناول شيئاً مدلىً بالسقف، إذا هو كرشة خروف يابسة جداً بداخلها بقايا من شحم الخروف ذو رائحة نفاذة تسمى المحزرة، ذلك الشحم من بقايا إحدى مناسبات الأعياد أو الزيجات السابقة، فتأخذ منه بكفها، وتغلق الكرشة وتعيدها

إلى مكانها؛ أو تأخذ من شيء آخر معلق وهو (القفر) أو القديد، وهذا لا تأخذ منه إلا إذا كان الضيف مهماً جداً...»[15].

وهي صورة لا أعتقد أن أحداً من الجيل الجديد يمكن أن يتخيلها، ومع ذلك فهي أقل شدة وقسوة من تلك القصة التي حكتها لهم جدتهم عن والدها قبل أكثر من قرن وربع، حين هب يبحث عما يمكن جلبه كغذاء للماشية فتعرض له قطاع طريق لا ليسرقوا ما معه وإنما ليأكلوه من شدة الجوع، وقلة ما يؤكل يقول الراوي على لسان جدته «وربطوه وتركوه لدى أحدهم وذهبوا لجمع الحطب بالقمرا، تمهيداً لشويه وأكله وأبقوا لديه أحدهم لحراسته، وحفر (ريبة) حفرة سيتم إشعال النار بها وإلقاؤه فيها حتى ينضج لحمه وكانوا يسألونه هل لحم الآدمي أحسن أم لحم الحمار؟ فقد كان عشاؤهم بالأمس حماراً»[16].

ولولا أن الحارس الذي تركوه معه أشفق عليه حين علم أن لديه أطفالاً، فأرخى حباله وتركه يهرب، لكان من المأكولين.

ثانياً: مظاهر الحياة الاجتماعية كالاحتفال بالزواج والأعياد، واللباس، والحصاد، والأهازيج، والأمثال، والمسامرات، والألعاب، وطرائق العلاج، وطرائق البناء، ومشاركة المرأة في العمل ووسائل السفر وصعوبته، وغيرها من المظاهر الاجتماعية التي تشير إلى حياة بدائية، لكنها تحمل في طياتها روح المحبة والألفة بين أفراد المجتمع الذي يتعاون كل أبنائه – رجالاً ونساءً – في بناء منزل أحد أفراده حتى ولو كان في قرية أخرى، تبدو فيه المرأة عنصراً مهماً، وشريكاً في العمل، ترد البئر، وتحمل الحطب، وتحلب الماشية، وتصنع الطعام، وتشارك في الحصاد، وتفعل كل شيء جنباً إلى جنب مع الرجل.

ثالثاً: اختلاف الآراء حول كل جديد، والهروب منه إلى التحريم، فالتطعيم ضد الأمراض يراه بعضهم مخالفاً لإرادة الله ويرفضه بعضهم ظناً بأنه محاولة لرد مشيئة الله[17]. والعمل في شركة أرامكو وقيادة السيارة يعد أمراً منكراً (بل

إن بعض الناس كان يسافر على الجمال ويقضي في الطريق شهراً كاملاً مع وجود السيارات، لأنه كان مقتنعاً بحرمة ركوبها)، والذي يسافر أو يهاجر إلى الكويت للعمل في شركة (ما) يعد مذنباً وخارجاً عن الملة، وإذا قدم من سفره لا يسلم عليه أحد، بل إن بعض الجهات يطلى فيها وجه المهجور بالسواد حتى يعرف فلا يسلم عليه أحد – كما يقول والد الفتى – والمدارس ستخرب أبناءهم وتعلمهم العصيان[18]. والتصوير حرام[19]. ولبس الساعة في اليسار أمر منكر، وكذلك لبس الكبك[20]. واللبس الجديد الذي أقرته الدولة لرجال الأمن حرام، والراديو حرام، بل إن المفتي هو الذي يعلن ذلك يقول الراوي: «يذكر الفتى أن الشيخ محمد بن إبراهيم بعد صلاة المغرب يذكر المسلمين ويتطرق إلى ما يستجد من أمور وأنه تطرق إلى أن الشرطة (رجال الأمن) سوف تستبدل غترهم إلى قبعة (برية) وهذه بدعة، فهي تستعمل لدى الكفار، فالكافر يضعها فوق رأسه حتى لا يرى الله وجهه، وكان وهو يتحدث يتهدج صوته، ويتطرق إلى استنكار البدع ما ظهر منها وما استتر، وبالذات الراديو، فقد سمع بوجوده عند بعضهم، وأن هذا كفر بواح، وأن الذي يوجد بمنزله (قحبة) أهون أن يكون بمنزله (راديو) فالذي بمنزله راديو فهو ديوث، بل أشد، بل إن الذي بمنزله (قحبة) يحاول أن يخفيها حتى لا يسمع بها أو يراها أحد، أما الذي بمنزله راديو فسوف يسمعه الجيران وغيرهم[21] ولا أدري مدى دقة الراوي فيما رواه، خصوصاً ترديد كلمة (قحبة) على لسان شيخ جليل مثل الشيخ محمد بن إبراهيم، وفي المسجد.

بل إن الشدة في التحريم بلغت الحد الذي لا تقبل فيه شهادة من انفتح زرار ثوبه، أو مشى حاسر الرأس، أو أكل شيئا من السوق[22].

رابعاً: القسوة في التربية: ويبدو أنها قسوة مستمدة من قسوة الحياة المحيطة، وقد جعل الفتى من نفسه أنموذجاً لهذه المعاملة القاسية من خلال كثير من المواقف التي تعرض لها من والده، الذي إذا لم يجد العصا ليضربه بها، فإنه

يحمله فوق رأسه ليضربه بالأرض[23]، أو يعض أذنه حتى تدمي[24] لسبب قد يكون صغيراً مثل تمزق جزء عم لكثرة إمساكه به وتعرقه، ومع ذلك فإنه ممنوع من البكاء، فالرجال لا يبكون لدرجة أنه وهو صغير كان ينتظر سفر والده بفارغ الصبر، وكان يسأل والدته: «هل سافر والدي، وإذا سألته لماذا؟ قال حتى أبكي شوي أصيح دون عقاب»[25] ولذلك حين رأى في إحدى المناسبات الطفلين (عثمان العمير، وعلي الذبيب) يجمعان العلب الفارغة ويغمرانها بالماء المخصص لغسل الفناجين، ويقدمانها إلى المكفوفين على أنها عصير، ووالداهما يضحكان حسدهما «حسدهما على هذه المعاملة التي يتمتعان بها مع والديهما، إذ إن والده لا يتعامل في مثل هذه الأمور إلا بالعصا، يذكر أنه شمر عن ذراعه لصب القهوة لضيوف قدموا لوالده بعد ذلك، فما كان من والده إلا أن نهره وطلب أن يعطي (الدلة) لأحدهم بدعوى أن الفتي مازال صغيراً، وحتى ينثر ما بها، ودائماً يطلب منه الجلوس قرب الباب، وبجوار الأحذية، إذ إن الأطفال (البزران) مثله لا يحق لهم الجلوس مع الرجال[26]، ويبدو أن هذه القسوة في التعامل مع الأطفال وهذا التحقير كان جزءاً من أساليب التربية في تلك الفترة، ليس في بيئة الكاتب، وإنما في كل البيئات الأخرى، خصوصاً من قبل الآباء، ومع ذلك فإن الكاتب وهو يذكر هذه المواقف القاسية المتعلقة به شخصياً لم يحاول أن يشير إلى تأثيرها في نفسه، وأثرها على شخصيته، ولعل هذا يعيدنا إلى السؤال الذي طرحناه في البداية: هل أراد القشعمي أن يسجل سيرته الذاتية أم سيرة مجتمع بأكمله في حقبة زمنية بعينها؟، وأعتقد أن الإجابة تبدو واضحة الآن، إذ إن سيرة المجتمع هي الطاغية على الصورة، والفتى الذي بدأ به الراوي، وأوهمنا أنه سيقدم فصولاً من سيرته لم يكن سوى شاهد (حاضر/ غائب) غائب عن سيرته الذاتية التي يفترض أن نتتبع أثرها، وأن نلمس وجودها الفني من خلال نموها وتطورها، وتأثرها بالأحداث والمواقف، وهو ما لم نعثر عليه، حاضر باسمه وذاكرته المتنقلة المحمّلة بكثير من القصص والحكايات والأمثال والمواقف والمفردات الشعبية، واللغة المحكية، والعادات، والتقاليد والأهازيج... إلخ، التي

أراد أن يسجل من خلالها صفحة من تاريخ مجتمعه وحياتهم الاجتماعية في أوائل السبعينيات الهجرية... وهو ما يؤكده في كلمته الأخيرة التي أشار فيها إلى أن تشجيع كثيرين له على الاستمرار في كتابة حلقات هذا الكتاب التي بدأ بنشرها في جريدة الجزيرة، ثم توقفت، هو الذي جعله يبادر إلى طباعتها، بوصفها جزءاً «من تاريخنا الذي لم يكتب، فكل جيل، أو حقبة من الزمن، فيها أدواتها ومفرداتها وظروفها، وعدم كتابتها أو تسجيلها سوف يلغيها من الذاكرة أو يفقدها تسلسلها الزمني والمنطقي»[27].

وما يؤكده أيضاً الغلاف الأخير بوصفه العتبة الأخيرة للنص التي يمكن أن تفسر بوضوح أكثر، ما حاول الغلاف الأمامي إخفاءه جذباً للقارئ، إذ جاء فيه: «ولاتزال الذاكرة تحتفظ ببعض المواقف المختلفة من محطات متعددة في حياة أهل العقل، وخشية أن يكون الزمن قد تجاوزها وأن تكون الرمال قد طمرتها، جاءت المحاولة هنا لتسجيل شيء من تلك المحطات علّ الجيل الجديد أن يطلع علي جوانب من الحياة الاجتماعية لفئة عاشت ردحاً من الزمن في جزء من الوطن ظل معزولاً داخل رمال الثويرات.

هي ليست ذاكرة متعمقة، كما أنها ليست سرداً وتوثيقاً لمرحلة تاريخية بكل أحداثها وتحولاتها، بل هي أقرب ما تكون إلى الانطباعية العفوية لمواقف عاشها وشاهدها الفتى في أيام طفولته، وفترة شبابه المبكر قبل أكثر من نصف قرن»[28].

وسواء كان هذا الكلام للكاتب أو للناشر، فإنه توصيف دقيق للكتاب، ويؤكد أن العنوان كان مخاتلاً، وأن الكاتب استدرجنا منذ البداية ليقودنا إلى سيرة جماعية، أو أن الذاكرة هي التي استدرجته لتجرده من سيرته الذاتية، دافعة به في غابة السيرة الجماعية التي لم يستطع الفكاك من تشابكاتها، فضاعت صورة الفتى وملامحه وذكرياته الخاصة، وشؤونه الذاتية داخل الغابة، ومازلنا نؤمل أن يعثر عليها في الجزء القادم إن شاء الله.

الهوامش

1) ينظر الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، د. يحيى إبراهيم عبدالدايم، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ت): 7.

ينظر: السيرة الذاتية الحد والمفهوم، أحمد آل مريع، نادي أبها الأدبي، ط 1 (1424-2003م): 106-109.

2) ومن الأمثلة على ذلك:

3) بدايات: 7-9.

4) السابق: 9.

5) السابق: 9.

6) بدايات: 11.

7) بدايات: 11.

8) بدايات: 13.

9) السابق: 13.

10) السابق: 48.

11) السابق: 48، 49.

12) بدايات: 49.

13) السابق: 50.

14) بدايات: 12.

15) السابق: 17.

16) السابق: 35.

17) بدايات: 13.

18) السابق: 23، 52.

19) السابق: 113.

20) السابق: 102.

21) السابق: 115.

22) السابق: 94.

23) بدايات: 98.

24) السابق: 68.

25) السابق: 108.

26) السابق: 22.

27) السابق: 91.

28) بدايات: 151.

29) بدايات: الغلاف الأخير.

* * *

المداخـــــــلات

■■ أ. نجلاء مطري:

السلام عليكم ورحمة الله.. في الغرب ترتبط اعترافات من يكتب في السيرة الذاتية دخول الكنيسة والاعتراف فيها، ومن ثمَّ لديهم سقف متوفر من الحرية.. كلما كان أصدق كلما كان الغفران أكبر.. طبعاً في مجتمعاتنا لا توجد أماكن للبوح والاعتراف، ولذلك نجد أن سقف الحريات لدينا متدنٍ.. برأيكم، أين الأماكن المتخيلة، والتي تحقق سقفاً حراً مفتوحاً لكاتب السيرة الذاتية، وبالتالي تكون أكثر صدقاً وواقعية؟.. طبعاً البوح لدى الخويطر كان بوحاً انتقائياً تربوياً، فهو لم يبح سوى بأنه كان فقيراً، وكافح وانتصر، والبوح عند الأستاذ القشعمي خرج من مطامعه، سواء وظيفية، أو رغبات جنسية.. إلخ، ليكتب عن المجتمع بأكمله.. هل نجح مثل هذا الكاتب، سواء كان عبدالرحمن منيف، أو غيره ممن كتبوا عن المجتمع؟!، ومتى نحصل على سيرة تستطيع حل هذه الضخامة؟.. وشكراً.

■■ الدكتور محمد الربيع:

أقتصر – لضيق الوقت – على بحث الدكتور الحازمي، لأنه يتعلق بسيرة أخي أبي يعرب محمد القشعمي، وربما مشاركته في كثير مما كتب، أو عبر عن جيل عشناه، وكنا زملاء – حتى في مرحلة الدراسة – وإن كنت من أبناء المدينة – الرياض – وهو من أبناء القرية، ولكن في ذاك الوقت لا فرق بين قرية ومدينة في الحياة.. على كل حال أقف أولاً عند قضية السيرة الجماعية.. أعتقد أنها سيرة ذاتية من خلال علاقة الذات بالجماعة، وأما السيرة التي تتحدث عن جماعة،

وتنمو من البداية مع الجماعة – حتى تصل إلى تفصيل حياتهم وسيرتهم – أمر يختلف، ويمكن أن نمثل عليه – وإن كان خارج نطاق السيرة الذاتية – بما كتبه نجيب محفوظ – مثلاً – حيث يأخذ مجموعات تنمو مع بعض حتى تصل إلى نهايتها، أما ما هنا فأعتقد أنه سيرة ذاتية، ولكن من خلال علاقة الذات بمجموعة من الأشخاص.. الأمر الآخر، هو تفسير الدكتور حسن للغلاف، وهذا تناول جيد، ولكن أعتقد أن لوحة عبدالرزاق اليحيى هي فهم عبدالرزاق اليحيى لسيرة القشعمي، وهذه اللوحة هي أيضاً نص مفتوح بالنسبة لنا، يمكن أن نفهم فهم عبدالرزاق اليحيى بأساليب مختلفة، وبانعكاسات من ذواتنا نحن، وهذا الأمر ملاحَظ في الرسوم التي توضع في السير الذاتية، أو في دواوين الشعر،. إنما هي تعبير عن فهم الرسام لهذا الذي يرسم له، وبالتالي نستطيع أن نفهم من الرسم، ربما أمراً ليس مقصوراً لصاحب السيرة، أو لصاحب الديوان.. هل هناك ضرورة للمقدمة والمنهج.. أعتقد أنه بالعكس.. لا ضرورة لوجود مقدمة ومنهج، فالسيرة ليست بحثاً علمياً، بل العكس، إذا لم يكن هناك مقدمة فيصبح النص مفتوحاً للتأويل، بمعنى أنك تستطيع أن تؤوله وأن تشارك المؤلِّف في إعادة صنع المؤلَّف.. طبعاً ما ورد في هذا النص، وقضية أنه يمثل ما عاشه الأجداد.. لا يا دكتور، الكثير منا قد عاش هذا الشيء الذي تحدث عنه الدكتور القشعمي، ومن المعروف أن التحولات في مجتمعنا كانت سريعة جداً، ولا تستغرب الحديث فيما كتب القعشمي، عن قيادة الرجل للسيارة.. لا تستغربوا هذا، فهذه أمور كانت موجودة، ويدور حولها الحديث.. بالنسبة لما كتبه الدكتور محمد ثابت، أعتقد أن ما قُدِّم، وما سيقدم في هذا الملتقى سيغير الكثير من مفاهيمنا للسيرة الذاتية، ولمنهج تناول السيرة الذاتية بالبحث، ولهذا أعتبر هذه الأوراق التي قدِّمت هي أوراق تأسيسية، ستأتي مرحلة من مراحل دراسة السيرة في الأدب السعودي بعد نشر هذه البحوث مكتملة.. سيختلف مفهومنا للسيرة.. أو بمعنى آخر لو أعدنا كتابة أوراقنا عن سير ذاتية كتبناها قبل هذه الندوة، ربما سنغير الكثير؛

لأننا من خلال هذه الندوة نستطيع أن نصل إلى نوع من الاتفاق، أو الاختلاف في هامش معين لتحديد المصطلح، وأيضاً لمنهج - ليس كتابة السيرة - وإنما منهج دراسة السيرة الذاتية في الأدب السعودي.. وشكراً لكم.

■■ الأستاذة أمل التميمي:

الدكتور عبدالله الحيدري، ذكرت مصطلح البوح في العنوان، وهي ملحوظة جديرة بالاهتمام، ووُفِّقت في الاختيار، والحق يقال: إن أعمالك هي بمثابة الكتب الأصول في السيرة السعودية، ودراستك هي مقتضية لهذا الثناء، ليست فقط لأنها تجمع بين التنظير والتطبيق، ولكن هذه التجربة تكفي لإثبات شيء ما حول المصطلحات،. وذكرت هناك السيرة متعددة الطوابق، فهل هذا المصطلح من إنشائك، أم أنه مرجع غربي؟، وإذا كان منشأه غربي، فقد ذكرت في دراسة لي أن السيرة الذاتية تنقسم إلى سيرة ممتدة، وسير حَلَقية، بناء على دوافعها، وذكرتَ أيضاً يا دكتور: البوح يسير في مسارين: بوح محمود، وبوح مذموم.. إذن ما أهمية البوح في السيرة الذاتية؟ وهل يعمل على أن يكون العنصر الجاذب في نصوص السيرة الذاتية؟، وهل يُستغل على أنه من باب الدعاية للسيرة؟، والدعاية الجيدة هي التي تخدم السلعة.. وشكراً.

■■ الدكتور صالح بن معيض:

مداخلتي حول السيرة الذاتية المستحيلة، واستحالة السيرة التي بدأ بها الدكتور عبدالله، وجاءت ورقة الدكتور محمد رشيد ثابت، ربما لتؤيدها وتؤكدها.. سؤالي للدكتور محمد، وقد أشار إلى قضية مهمة جداً، وهي أن كتابة السيرة لابد أن تكون في النهاية هي تفسير للأحداث، أكثر من كونها كتابة لهذه الأحداث، وسؤالي هو: هل هذا الحكم هو حكم قطعي ونهائي، ينطبق على كل أنواع السير؟، وماذا عن السيرة التي يكتبها كاتبها، استناداً إلى يوميات يقوم

بكتابتها مثلاً منذ الخامسة عشرة.. هل ينطبق عليها - فيما يتعلق بالتأويل - ما ينطبق على هذه السيرة وهو في الستين.. ذكرت إشكالية التذكر والتخييل - أو التخيل - ألا تعتقد بأن التذكر مرتبط بالماضي، والتخييل والتخيل مرتبط بالمستقبل، وكلاهما جزء من كتابة السيرة.. تحدثت عن استحالة التطابق بين المنشِئ، وبين الراوي في النص، ولكن ماذا عن النصوص الأخرى التي تقترب من السيرة، مثل التاريخ والكتابات الأخرى؟، وأليس هذا شيئاً موجوداً في كل أنواع الخطابات التوثيقية الأخرى وعلينا أن نعترف به ونتعايش معه؟، وسؤالي في النهاية: هل تنفي وجود السيرة الذاتية؟.. وشكراً.

■■ أ. نورة القحطاني:

أشكر كل المحاضرين على ما سمعنا منهم.. الدكتور محمد رشيد، قلت: الخطاب السيري الذاتي، يتخيل المؤلف السيرة، ثم يقرأها بعد أن خبر ما عاشه منها، فهل يتدخل اللاوعي في ذلك؟، أم أن الوعي بالذات يسيطر على الكاتب، وبالتالي يبتعد عن الصدق في كتابته لسيرته، وبذلك يقترب من الرواية؟، وبخاصة أنك قلت إنه يتخيلها، وذلك ما تم تناوله في الجلسات الصباحية، فالذين تحدثوا عن الفصل بين السيرة والرواية، وأن السيرة يجب أن تعتمد كثيراً على نقل الواقع والصدق.. في ورقة الدكتور حسن حجاب الحازمي، أسجل إعجابي بالورقة، وسؤالي: إذا اعتبرت أن الكتاب كان سيرة جماعية، فأين تلمس منها السيرة الذاتية؟.. وشكراً.

■■ د. مسعد العطوي:

أمتعتني - أولاً - ورقة الدكتور عبدالله الحيدري، ولكنني أسجل ظاهرتين في هذا الموضوع.. أولاً، الدكتور عبدالله الحيدري، لو أننا عدنا إلى رسالته في الماجستير لوجدنا أنها تحل إشكالية كبيرة. فالكثيرون يرون أن نضع قواعد أو

ضوابط للسيرة، وستتغير السيرة الذاتية بعد ذلك، وأقول: إن أنواع السيرة الذاتية التي طرحت عندنا هي موجودة من الأصل، وقد ذكرها الدكتور عبدالله قبل أكثر من عشر سنوات، فمنها الذكريات، ومنها السيرة.، الجانب الآخر، لست أدري.. الدكتور عبدالعزيز الخويطر له سيرة ذاتية كتبها، وله تسجيل يومي، يُقال إنه وصل إلى ألف وخمسمائة.. ما يسجله يومياً، هو توثيقي، سيرة توثيقية، ولها مجال غير مجال السيرة الذاتية الأدبية، وربما يكون قادراً على الجمع بين الاثنين.. الدكتور محمد ثابت، تظهر عنده الروح المنهجية والدراسة المتميزة، ولكنني أخالف نظرة تحليله لأحمد السباعي، فأحمد السباعي من الرواد الأوائل المتميزين الثائرين، الذين ظهروا وتمردوا على المجتمع وواقعه، هو يكتب سيرته الذاتية.. فهل السيرة الذاتية تخرج عن الإطار الاجتماعي؟.. لو خرجت عن الإطار الاجتماعي لما قبلناها كلها، وذلك بشهادة أولئك الغربيين الذين كتبوا عن السيرة الذاتية، فمثلاً أحمد السباعي أول من تمرد على سلطة الأب.. سلطة الأب، سلطة المدرس، سلطة رجل الأمن، سلطة قوامة الرجل.. هذه الأمور لها تأثير على المجتمع، فهل في حالة تمردنا على سلطة الأب أعطيناه وعياً وسلطة أخرى يقدم بها؟.. الإخوان لهم الحق أن يعلنوا، ولكن يجب أن يكون المجتمع على نور وتبصر.. وقد كررت مراراً، أن تسجيل الحدث مختلف تماماً عن واقع الحدث.. أحمد السباعي كتب وهو صغير، وإلى جانب ذلك هو متأثر، فتبقى منغرسة في عقليته، وأقول: تنغرس الذاكرة في عقلية أي إنسان، فهو يكتبها بوعيه.. وشكراً

■■ أ. زينب غاصب:

شكراً للأساتذة المحاضرين، وشكر خاص للدكتور حسن الحازمي، الذي نالت ورقته إعجابي، لأنه أخرجنا من الروتين والتقليدية.. لماذا السيرة المجتمعية تتشابه، بينما تختلف السيرة الفردية؟، ونجد في السيرة المجتمعية الكثير من

الصدق أكثر من السيرة الذاتية.. أما بالنسبة لما ذكره من أحداث المحاربة للحداثة، فأظن أنه ما أشبه اليوم بالبارحة، بل أكثر من الماضي.. وشكراً.

■■ د. أسامة البحيري:

الدكتور حسن، ما مدى مشروعية هذه المقاربة التي تعتمد على التشكيل البصري في نص توثيقي - كما قال هو - يغلب الموضوعي الجمعي على الشخصي الذاتي، بمعنى أن الدكتور حسن أخذ على المؤلف أنه أخلى كتابه من المقدمة التي توضح كيفية الكتابة، وأعتقد أنه لو ذكر هذه المقدمة لألقى ضباباً كثيفاً على هذا التأويل المعتمد على التشكيل البصري.. الدكتور محمد رشيد ثابت، أشرت إلى أن أيامي كانت قبل ذلك بعنوان: أبو زامل، وهناك طبعاً اختلاف كبير، في التشكيل، سواء في تشكيل العنوان، أو في تشكيل السيرة نفسها.. حدثت فيها تغيرات في بعض الفصول وفي بعض الأحداث، ومعروف أن أي تغير في التشكيل يتبعه تغير في المعنى، فلم توضح: هل أبو زامل تشترك مع أيامي في كون هذه رواية والأخرى سيرة؟ أم أن هناك اختلافاً بينهما، وأنت - كما قال الدكتور صالح - قد هدمت المحدد الأخير، وهو محدد الميثاق الذاتي للسيرة، فهل بقيت لنا سيرة ذاتية في هذا الملتقى؟.. وشكراً

■■ الدكتورة ميساء الخواجة:

الدكتور عبدالله الحيدري، أعترف أنني لم أقرأ السيرة، ولكن قراءتك لها، وقراءتك للعنوان على وجه التحديد، قد تنقلني إلى منطقة أخرى، فنحن نتحدث منذ الصباح عن العلاقة بين السيرة والرواية، وسأدخل منطقة مختلفة.. اختيار هذا العنوان بالذات، هو: «وسم على أديم الزمن»، عنوان ترميزي، قد يدخل في نطاق الشعر، وهذا يطرح لي مسألة التداخل بين السيري والشعري، أو هل يمكن أن يوجد شيء من التعارض بين خطاب يسعى إلى البوح، وخطاب يعتمد

على الترميز؟، يعني هل امتدت هذه اللغة إلى باقي أجزاء السيرة، أو أنها كانت سمة خاصة بالعنوان فقط؟.. هل كان كتابة وسم على أديم الزمن، مراوحة بين مستويين من الخطاب؟.. الدكتور محمد رشيد، طرحت مسألة لا أثر للموضوعي أو الحياد في المرويْن، ووعي الأنا بمرويه، والاختيارات القيمية.. إلخ، ألا تعتقد معي أن هذه يمكن أن تكون سمات عامة في أي كتابة سيرة؟، أو أن عملية الاختيار – أيضاً – هي جزء من أي عملية إبداعية؟.. وشكراً.

■■ د. أيمن بكر:

د. عبدالله الحيدري، قلت: هناك ثنائية، سلبي وإيجابي، بوح محمود، وبوح مذموم، فمن الذي يضع المعيار؟، ألا ترى أنك بنيت على ما هو نسبي اجتماعي، ونسبي زمني أيضاً؟.. هذا بناء، أظن، يسهل نقضه.. الدكتور رشيد ثابت، هذه قراءة عميقة وتطبيق ثري، وأنت سرت في تطبيقك وفي دراستك سيراً متجانساً حتى وصلت إلى الخلاصة، وقلت: أيامي أقرب إلى الخطاب الأدبي، منها إلى الخطاب التوثيقي، أو السِّيَرْذَاتِي، وهنا أتساءل عن معنى الأدبية.. هل الأدبية منفية عن الخطاب السيرذاتي؟ ومن الذي يحدد ذلك؟.. هي مسألة – أيضاً – نسبية.. الدكتور حسن، تكلم عن العتبة، وقدم تحليلاً ممتعاً للغلاف، وأياً كان صاحب الغلاف، فهو جزء من وعي المتلقي.. فهل تتعامل مع هذا النص بوصفه رواية؟.. أنت تعاملت معه طوال الوقت بوصفه رواية، وبتقنيات التحليل السردي، وهذا من حقك، ولكن، أظن أن هذا كان يحتاج مزيداً من الإثبات بأننا في حالة تعامل مع نص روائي، وهذا يرد على كلام الدكتور ثابت في أنه لا يمكننا أن ننفي الأدبية عن السيرة الذاتية.. وشكراً.

■■ دكتور محمد مريسي الحارثي:

الأخت الدكتورة ميساء، اختزلت كل المناقشات من الصباح إلى الآن في

طرح هذين السؤالين المهمين جداً، وماذا نريد من السيرة الذاتية؟.. هل تريد هذه البحوث أن تقدم لنا خريطة جديدة للسيرة تستقل بها عن بقية الأجناس والأنواع الأدبية؟.. هذا ما تتجه إليه هذه الأوراق، غير أنه من الممكن أن تستقل السيرة الذاتية، لا بقضايا ولا بتشكيلات عما هو معروف في بناء الأدب، من خلال قضيته، ومن خلال أدبيته.. الأخ الدكتور عبدالله الحيدري، الدكتور الخويطر ضغطت عليه المشكلات التربوية ليقدم لنا المفيد فيما يكتب، سواء كان سيرة، أو رواية، أو خبراً، أو أي شيء، فلذلك عندما يكتب مقدمات ما سميته سيرة ذاتية للدكتور الخويطر،.. إسقاط الدكتور الخويطر على ما يكتب من أفكار.. تماهيت مع الخويطر تربوياً من أجل أن تؤيد ما ذهب إليه في مقدمات ما يكتب.. أردت أن تبين لنا ماذا يكتب الخويطر، ولم تفصح لنا عن كيف يكتب الخويطر.. الأخ الدكتور رشيد، أراد أن يبين لنا كيف يكتب السيرذاتي سيرته، وهذا شيء جميل، ولكن ذهب في نهاية الورقة إلى أن السيرذاتي لا يمكن أن يعيش حياتين.. أي أديب لا يمكن أن يعيش حياتين، ولكن يمكن أن يقدم لنا صورتين أو أكثر، أو أقل، إنما عن طريق الإيهام.. الإيهام التشكيلي.. ورقة الأخ حسن، أردت أن تميل إلى المفيد، والأخ رشيد يميل إلى الماتع، وورقة الدكتور حسن جمعت بين ماذا نكتب وكيف نكتب.. وشكراً.

ردود المداخـــــلات

■■ الدكتور الحيدري:

فيما يخص من قالت إن في سيرة الخويطر بوح انتقائي تربوي.. هذا كلام صحيح، وكنت أناقش وأستنطق رؤية الخويطر في هذا الصدد في البوح.. متى يبوح ومتى لا يبوح.. كان هذا هو الهم المسيطر علي وأنا أكتب الورقة، وأحاول أن أتعرف على الرؤية التنظيرية عند الخويطر، وبخاصة وهو شخص أكاديمي يُدَرَّس في الغرب، فهو مختلف كثيراً في معرفيته وفي مرجعيته عن الكتَّاب الرواد الذين درستهم في كتابي السيرة الذاتية في الأدب السعودي.. الأستاذة أمل التميمي، أنا استخدمت مصطلح، لا أدري، استُخدم قبلي أو لا، في السيرة الأدبية في الأدب السعودي.. استخدمت سيرة كاملة، وسيرة مجتزأة، وأقصد السيرة الشعرية للقصيبي، وقلت: هذه سيرة مجتزأة، تتحدث عن جزئية في الحياة، وليس عن الحياة كاملة، فيما يخص من قالت بأنني قلت: بوح ممدوح وبوح مذموم، وتكرر هذه الإشكالية عند أحد المداخلين أيضاً.. أنا الآن لا أتحدث عن وجهة نظري أو رؤيتي الشخصية.. رجاء افهموا منطوق الورقة.. أنا أعرض وأحاول أن أقرأ وأتداخل وأعمل مقاربة مع أفكار الخويطر في هذه المقدمة التي أراها مهمة، لأن كتب السيرة الذاتية في مجملها لا تخلو من مقدمات، لا نعرف ما هو المنهج، ما هي الطريقة، بالرغم من أنني - أيضاً - أتفق مع الدكتور الربيع في أن النص السيرذاتي، يُفترض أن يحمل شيئاً، ولكن إذا وُجدت المقدمة بالنسبة لي أو لأي أكاديمي فهي في غاية الأهمية.. نعرف ما هي الرؤية.. كيف ينظر إلى هذا الفن، ما هي وجهة نظره.. طبعاً، قد لا أتفق مع الخويطر في أن هناك بوحاً ممدوحاً.. وبوحاً مذموماً، ولكن هذه رؤية الخويطر - فيما عرفت من نصوص - أنا أدعو إلى البوح في حدود المستطاع بلا قيود.. الدكتور مسعد

العطوي، أشكرك جزيل الشكر، والدكتور مسعد بالمناسبة ناقشني في الماجستير قبل عشر سنوات في السيرة الذاتية في الأدب السعودي.. هو يتحدث عن الخويطر بأنه يوثق ويكتب يومياً، هذا صحيح.. تحدث الخويطر عن هذا الجانب في المقدمة، وقال بأنني منذ أن تعرفت على فائدة كتابة اليوميات – ويسميها مفكرات أحياناً – وأنا لم أتركها، ولذلك هو يستند في كتابة هذا العمل على يوميات، يكتبها منذ المرحلة الجامعية في القاهرة، وحتى اليوم، ثم ينمي هذه اليوميات.. هو لا يكتبها مجرد، لأنها آلية، اليوم مطر، قابلنا فلان، ليس لها قيمة إلا في أنها أساس وحجر يُبنى عليه العمل ويتحدث عنه.. وشكراً.

■■ د. محمد رشيد ثابت:

شكراً لجميع الإخوة والأخوات، وأعتذر عن عدم الإجابة عن كل سؤال بمفرده، لأن ذلك يتطلب الكثير من الوقت، ولكن أشكر كل من طرح سؤالاً فيما يتعلق بما قدمته، لماذا؟ لأنني أعتبر أن ما قدمته حقق نسبة.. وأنه أثار نقاط استفهام، وهذا في اعتباري مهم جداً.. الإجابات، لسنا بالضرورة مطالبين بأن نحققها الآن في هذه المدة القصيرة معنا.. هناك إشكال كبير تطرحه السيرة الذاتية، أنا لم أنف وجود السيرة الذاتية.. السيرة الذاتية قائمة، ولكن ما فعلته هو أنني أردت أن أعيد النظر في كيفية تقبُّل السيرة الذاتية، يعني هل هي من التاريخ؟، هل هي من الأدب؟.. وقلت: نضعه في شكل افتراض.. السيرة الذاتية أقرب إلى الأدب منها إلى التاريخ، هي أدب، وضمن الأدب، هي أقرب إلى النوع القصصي منها إلى نوع آخر – ضمن الأدب – حيث هناك تحديدات نسبية، حتى نحاول النظر في هذا الفن.. أكبر إشكال لم أطرحه، وهو أن كاتب السيرة الذاتية يقف في شرفة، وكأنه شخص يشاهد نفسه ماراً في الطريق، ويروي لنا عملية مروره في الطريق، ويكاد يكون مستحيلاً أن تجعل نفسك ذاتين؛ ذات راوية، وذات مرئية، ذات تروي، وأخرى تنظر إلى ذاتها وهي تمر أمامها في

الطريق.. القضية نفسها قضية كبرى، كيف نتناول دراسة هذا العمل: السيرة الذاتية؟، سواء توصلنا إلى الإجابة أو لم نتوصل، فهناك إشكال مهم يثار في نطاق هذه الكتابة، وأكبر دليل هو إقامة مثل هذه الندوة، ومنذ البداية عبرت بالفعل عن إعجابي بهذا الاختيار الموفق، فهو موضوع يطرح الكثير من الأسئلة.. وشكراً.

■■ د. حسن حجاب الحازمي:

شكراً جزيلاً لجميع الإخوة والأخوات الذين تداخلوا مع هذه الورقة، وشكراً للذين أنصتوا لنا باهتمام.. الدكتور محمد الربيع، يتكلم عن السيرة الذاتية والسيرة الجماعية، ويقول: السيرة الجماعية لمجموعة من الأشخاص.. أنا لم أقصد هذا، وإنما أقصد أن الشخص وهو يكتب سيرته الذاتية، قد ينسى ذاته ليتحدث عن مجتمعه، وهذا ما حدث تماماً مع الأستاذ القدير محمد القشعمي، شبه غابت سيرته الذاتية لمصلحة المجتمع الذي يتحدث عنه، محاولتي لتفسير اللوحة محاولة مشروعة، لأن اللوحة تترك انطباعاً.. في كل الكتب لوحة الغلاف والعنوان وطريقة الطباعة.. تترك انطباعاً لدى المتلقي.. هناك من يحاول أن يقرأها وفقاً للانطباع الذي تركته، ويربطه بما قاله النص، وأنا حاولت هذه المحاولة.. ربما نجحت، ربما لا، لكنها تركت في نفسي هذا الانطباع، وهو ما سجلته.. ولم أقل: إن المقدمة ضرورية، ولكن قلت: إنها عادة عند أصحاب السير، وهي غابت في هذه السيرة، وحاولت أن أجيب على ذلك، وطرحت سؤالاً: لماذا غابت، وهل كانت في مصلحة النص أم لا؟، ربما لم أجب على ذلك لضيق الوقت، فأحياناً عدم وجودها يكون في مصلحة النص، أكثر من وجودها، لأنه يترك باباً للتأويل، كما قال الدكتور محمد الربيع.. الأخت نورة القحطاني، أشكرك جداً على إطرائك.. والسيرة الذاتية للمؤلف موجودة في الغلاف، وموجودة شذرات منها داخل النص، ولكنني أقول: إنها غابت لمصلحة المجتمع الذي يتحدث عنه الكاتب،

وعادة يحدث في السير الذاتية، أن تجد سيرة الشخص متطورة نامية، وتجد إلى جوارها المجتمع، لكن سيرته هي الأوضح، هنا سيرة المجتمع هي الأوضح.. الأستاذة زينب غاصب، شكراً على حديثك.. هذا واقع، والأستاذ محمد القشعمي ذكر في كلمته الأخيرة أنه التقى بكثير من الناس، من حائل ومن الجنوب، ويقولون له: ما قلته هنا يحدث عندنا، ومنها قصة العباءة، إن أمه لما أرادت أن تذهب إلى الرياض جلست تبحث في القرية كلها عن عباءة حتى ترتديها، لأنهن لم يعتدن في القرية لبس العباءة، فهذه تحدث في الجنوب، وذكرها الأستاذ عبدالعزيز المشري، رحمة الله عليه، في إحدى رواياته، وهذا شيء مشترك في المجتمعات القديمة والفقيرة.. أيضاً كان الفقر صفة مشتركة بين الجميع، وطريقة التربية القاسية موجودة عند السباعي، وعند القشعمي، وعند كل الذين ذكروا السيرة الذاتية، أو تحدثوا عن سيرة المجتمع في مرحلة سابقة.. الدكتور أيمن بكر، يمكن أن أكون متأثراً بتخصصي، ولكن في الحقيقة قد ناقشت أشياء مشتركة بين السيرة والرواية، فالزمن موجود هنا وهناك، وكذلك الراوي، وزمن الكتابة وزمن الحكي.. فهذه الأشياء موجودة في الجنسين، ولكن قد تُعالجان بطريقتين مختلفتين، وقد تقابلت مع هذا النص من هذه الزاوية، ليس بوصفه رواية، وإنما بوصفه سيرة ذاتية، غلبت عليها السيرة الجماعية.. وشكراً للجميع.

■■ رئيس الجلسة:

شكراً لكم جميعاً على تعاونكم وصبركم وإصغائكم، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

ملتقى قراءة النص الثامن

الأربعاء 1429/3/18هـ - 2008/3/26م

الساعة 7.00 مساءً

الجلسة الرابعة

■■ رئيس الجلسة: د. إيمان تونسي

■■ المشاركون:

- د. مصطفى بيومي عبدالسلام: على ضفاف بحيرة الهايدبارك، مذكرات ضد الذكورة.
- د. حسين المناصرة: روائية السيرة الذاتية.. قراءة في نماذج سيرية سعودية.
- د. صلوح السريحي: قراءة في كتاب رحلة العمر لعبدالرحمن مرداد.
- د. عائشة الحكمي: حكاية الفتى مفتاح - كفاية الميثاق بين القارئ والنص.

■■ د. مصطفى بيومي:

أشكر كثيراً النادي الأدبي بجدة، ممثلاً في رئيسه الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني على دعوتي لحضور هذا اللقاء، والذي أشرف أيضاً بأن تكون هذه الجلسة ضد الذكورة، والجلسة - كما تعلمون - ترأسها امرأة.. على أي الأحوال موضوعنا اليوم هو أيضاً مذكرات ضد الذكورة..

على ضفاف بحيرة الهايدبارك
مذكرات ضد الذكورة

مصطفى بيومي عبدالسلام

(1)

استلفت نظري حين مراجعتي لموسوعة المرأة العربية، التي صدرت عن المجلس الأعلى للثقافة بمصر (2002م) وفي الفصل الخاص بأدب المرأة في الجزيرة والخليج، أن الكاتبات في الجزيرة والخليج، لم يتجهن إلى كتابة السيرة الذاتة[1]؛ كما تخلو بيبليوجرافيا الكاتبة السعودية في تلك الموسوعة من أي عمل للسيرة الذاتية[2]، على الرغم من أن المرأة السعودية في النصف الثاني من القرن العشرين أسهمت بكتاباتٍ متنوعة في مجال الشعر والرواية والقصة القصيرة وأدب الأطفال. فهل يعني هذا أن الرجال تفوقوا على النساء في هذا النوع من الكتابة التي تخص السيرة الذاتية؟، لا أظن ذلك، فالمرأة والرجل متساويان من حيث القدرة على الإبداع، ولا فرق بينهما عقلياً وشعورياً، والدليل على ذلك أن المرأة أسهمت بكتابات متنوعة في مجالات مختلفة، كما أنها أنتجت شعراً عامياً شفاهياً قبل أن تدخل المرأة السعودية دائرة التعليم المنظم، الذي بدأ في ستينيات القرن العشرين. لكن كيف يمكن أن نبرر غياب السيرة الذاتية من الكتابة النسائية السعودية؟

إنني أتصور أن مجتمعاتنا العربية هي مجتمعاتٌ ذكورية، تضع الرجل دائماً في مرتبة أعلى، وتنسبُ إليه بطريقةٍ غريبة كل الفضائل الإنسانية، وتنزع عن المرأة أيةَ فضيلةٍ أو حسن. لقد ورثت هذه المجتمعات تقاليداً ذكورية تنبه إلى مذمة النساء أو مساوئ النساء، وحسبي أن أشير في هذا السياق إلى ما رواه «ابن قتيبة» في عيون الأخبار تحت عنوان باب مساواة النساء:

«عاقب الله المرأةَ بعشرِ خصال: شِدَّةِ النِّفاس، وبالحيضِ، وبالنجاسةِ في بطنها وفرجها، وجعل ميراثِ امرأتين ميراثَ رجل واحد، وشهادةِ امرأتين كشهادة رجل، وجعلها ناقصةَ العقلِ والدين لا تُصَلِّي أيامَ حيضها، ولا يُسَلَّم على النساء، وليس عليهن جمعةٌ ولا جماعةٌ، ولا يكون منهن نبي، ولا تسافر إلا بولي»[3].

هذه المقولات تلبس الحق بالباطل والباطل، بالحق، فالصفات البيولوجية للمرأة ليست عقاباً لها، كما أن الأمور الشرعية المتعلقة بالميراث والشهادة والصلاة، لا تعني إنقاصاً من قدرها بأي حال من الأحوال، فهذه المقولات تجتهد في ترسيخ صورةٍ مشوهةٍ عن المرأة، ولاتزال تلك الصورةُ المشوهةُ تسكن الذاكرة الذكورية، حتى وقتنا الراهن. هذا الميراث الذكوري، فيما أعتقد، يمنح قدراً كبيراً من الحرية والبوح للرجل، ويضع في الوقت نفسه القيود والعراقيل على المرأة. وإذا تأملنا ما قدمته المرأة العربية من أشعار في العصور الكلاسيكية تنحصر في فنون معينة، أدركنا لماذا لم تقف المرأة الشاعرة على الأطلال، أو أن تذكر الحبيب، أو أن تتغزل في رجل تعشقه مثلما يفعل الرجال، فلو فعلت المرأة الشاعرة ذلك، ربما ينظر إليه (أو ينظر إليه فعلاً) على أنه نوعٌ من الخروج على التقاليد والآداب العامة، والاستخفاف بأبجديات اللياقة والعرف. ولكن هل يمكن أن نتصور أن الكاتبة السعودية التي أنتجت أدباً مكتوباً لم تكتب سيرة ذاتية؟، لا أعتقد ذلك، وربما استخدمت الكاتبة الأقنعة وسردت على لسان بطلاتها مشكلاتها الذاتية التي تواجهها، وهي حين تفعل ذلك فإنها تقوم بعملية مخاتلة

لهيمنة الثقافة الذكورية، قد تسمح لها تلك المخاتلة بالبوح المتستر وراء الأقنعة، لكن يظل غياب السيرة الذاتية من الكتابة النسائية أمراً لافتاً للنظر ومثيراً للانتباه.

كان ذلك دافعاً على البحث عن السيرة الذاتية النسائية السعودية، ولم يكن البحث مهموماً بتأويل الكتابة النسائية تأويلاً يعتمد على النقد السيري، أو النقد السيرذاتي الذي يطمح إلى توثيق الصلة بين من تقوم بفعل المقام الأول بذلك النوع من الكتابة النسائية الذي يشير صراحة، وعلى نحو مكشوف، إلى جنس السيرة الذاتية. وقد أثمر البحث عن مذكرات الكاتبة السعودية «مرام عبدالرحمن مكاوي»، التي تحمل عنوان هو: «على ضفاف بحيرة الهايدبارك: مذكرات طالبة سعودية في بريطانيا». هذا العنوان امتلك القدرة على البوح، ولم يتخف وراء مسميات أو عناوين بديلة تخاتل الهيمنة الذكورية، وهو عندما يفعل ذلك، فإنه يتخطى بجرأة وشجاعة التابو المحرم الذي يسيح كتابات النساء في المملكة العربية السعودية.

لكن العنوان يثير تساؤلاً مبدئياً عن مدى الاختلاف بين المذكرات والسيرة الذاتية؛ يرى «يحيى عبدالدايم»، في كتابه الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، أن السيرة، أو الترجمة الذاتية الفنية، بوصفها جنساً أدبياً تعتمد على خصائص معينة، وهي:

«أن يكون لها بناءٌ مرسوم واضح، يستطيع كاتبُها من خلاله أن يرتب الأحداث والمواقف والشخصيات التي مرت به، ويصوغها صياغة أدبية محكمة، بعد أن ينحي جانباً من التفصيلات والدقائق التي استعادتها ذاكرته، وأفادها من رجوعه، إلى ما قد يكون لديه من يوميات ووسائل ومدونات، تعينه على تمثل الحقيقة الماضية»[4].

وإذا كانت الترجمة أو السيرة الذاتية الفنية كذلك، أو أنها كتابة تعتمد على تلك الأسس، فإنها:

«ليست هي تلك التي يكتبها صاحبها على شكل «مذكرات»، يعنى فيها بتصوير الأحداث التاريخية؛ أكثر من عنايته بتصوير واقعه الذاتي؛ وليست هي التي تكتب على صورة «ذكريات»، يعنى فيها صاحبها بتصوير البيئة والمجتمع والمشاهدات، أكثر من عنايته بتصوير ذاته؛ وليست هي المكتوبة على شكل «يوميات»، تبدو فيها الأحداث على نحو متقطع غير رتيب؛ وليست في آخر الأمر «اعترافات» يخرج فيها صاحبها عن نهج الاعتراف الصحيح»[5].

ربما لا نطمئن كثيراً إلى ما طرحه «عبدالدايم» من خصائص نوعية للسيرة الذاتية، تميزها عن أشكال أخرى، مثل المذكرات والذكريات واليوميات والاعترافات، لأنه يعتمد على تحديدات شكلية تطمح إلى صياغة قوانين وقواعد تتأبى عليها الكتابة على وجه العموم؛ إن كتابة السيرة أو المذكرات أو اليوميات أو الاعترافات أو الذكريات تعتمد، من غير شك، على الذاكرة، وتنطلق من فكرة الوعي بالذات، أو التعبير عن الذات. لكن يجب الانتباه إلى أن الذاكرة ليست فعلاً في المقام الأول، أي أنك حين تمارس فعل التذكر، فإن العقل لا يستدعي بطريقة تشبه شريط السينما جميع الأحداث التي وقعت للذات. إن الذاكرة، كما يطرح «بول ريكور»، هي «نوع من المعرفة تشبه الإدراك والتخيل والفهم. فالذاكرة تشيد معرفة بالأحداث الماضية أو معرفة بماضوية الأحداث الماضية»[6]. إن الذاكرة بوصفها نوعاً من المعرفة، ليست مخزناً للأحداث التي واجهتها الأنا في حياتها، وإنما رؤية تجريدية للأحداث. وعندما تقوم الذات بالتعبير عن نفسها بأي شكل من الأشكال، فإنها تعتمد على تلك الرؤية التجريدية، وتتأسس الكتابة في تلك الحالة على علاقة المتأمِّل (أي الذات)، بالمتأمَّل (أي الرؤية التجريدية للأحداث أو الذاكرة).

إن علاقة الذات بالذاكرة تشبه تماماً علاقة المؤرخ بالأحداث الماضية، فالتاريخ، كما يطرح «هايدن ويت»، «ليس فقط موضوعاً يمكن أن ندرسه، ولكنه أيضاً، بل وبطريقة أساسية، نوع معين من العلاقة بالماضي متوسطة بنوع معين من الخطاب المكتوب»[7]. هذا الخطاب المكتوب هو ما نطلق عليه الخطاب التاريخي، وما ينتجه الخطاب التاريخي، كما يطرح «ويت» أيضاً، «هو التأويلات لأية معلومات كانت عن الماضي، وأية معرفة كانت بالماضي، يقودها أو يهيمن عليها المؤرخ»[8].

إن تأويل المعلومات الذي يقوم به وعي المؤرخ لا يختلف جذرياً، فيما أتصور، عن التأويل الذي يقوم به وعي كاتب السيرة الذاتية بأشكالها المتنوعة، فهو وعي «يتأمل ما تسترجعه ذاكرته التي تنطوي على أفعالها التأويلية الخاصة، والتي لا تقدم للوعي إلا مادة نصف مُؤَوَّلة، إذا صحت هذه العبارة، لأنها مادة تخضعها الذاكرة لآلياتها اللاشعورية من الذكر والحذف والتلوين والتمكين... وهي مادة يقوم الوعي باستكمال تأويلها في فعل التأمل الذي هو فعل الكتابة بأكثر من معنى[9].

إنني أتصور أن فعل كتابة الذات عن نفسها هو فعل يخرج عن القولية الشكلية، التي تفترض معايير تخص السيرة الذاتية أو المذكرات أو اليوميات أو الاعترافات، أو غيرها من أشكال التعبير عن الذات، إن فعل الكتابة والتأمل يتحرر دائماً من أية معايير شكلية أو تقليدية، فالشكل الذي تكتب به الذات عن نفسها تمليه طبيعة الكتابة، أو طبيعة التأمل لذاكرة الذات التي تكتب، ولذلك لا يمكن أن نرى السيرة الذاتية متطورة من شكل إلى شكل حتى تصل إلى تقاليد نوعية محددة لكتابة السيرة الذاتية. إننا يمكن أن نرى مذكرات الطالبة السعودية في بريطانيا بوصفها شكلاً للكتابة عن الذات لا يختلف عن أي أشكال أخرى متعلقة بهذا النوع من الكتابة.

(2)

تتكون مذكرات «مرام مكاوي» من إحدى وعشرين قصة كتبت ما بين سبتمبر 2002م وسبتمبر 2003م، بالإضافة إلى فاتحة نصية أو مقدمة. ويشير نص المذكرات راوياً أو سارداً يطلق عليه منظرو السرد «راوي الشخص الأول»، وهو راو يستخدم ضمير المتكلم، أي أن المكلف بالحكي في هذه المذكرات هو الشخصية الرئيسة، والراوي يقص علينا هذه القصص من وجهة نظره، أي أن الراوي أو الشخصية المحورية في ذلك النص تقوم أيضاً بفعل التبئير؛ وبالكاد يمنحنا الراوي إشارة نصية مجملة عن زمن الحكي في الفاتحة النصية، ويهمل الراوي أيضاً في قصص كثيرة زمن الحكي، لكنه في بعض القصص المرتبطة في الغالب بالأحداث العالمية ينص على زمن الحكي، فعلى سبيل المثال في قصة «الحرب العدوانية بدأت»، يخبرنا الراوي بكل دقة، بما يلي: «كانت هذه هي الكلمات التي سجلت في صبيحة يوم الخميس 2003/3/20م في دفتر مذكراتي، وأنا أمسح دموعي، كنت حزينة ووحيدة.. في بلد تشن حكومته حالياً الحرب على أهلي وشعبي وإخوتي في العراق»[10].

العنوان هو العتبة التأويلية الأولى التي يواجهها القارئ لنص المذكرات، وعلى الرغم من أن العنوان، كما أشرت سلفاً، يمتلك القدرة على مواجهة التابو المحرم في كتابة النساء في المملكة العربية السعودية، فإنه يلفت الانتباه إلى أن فعل الكتابة لم يتم داخل الوطن، فبحيرة الهايدبارك وضفافها وبريطانيا هي التي تسمح للمهمش أن يكتب بحرية غير مقيدة بأغلال التقاليد الذكورية، وتمنحه قدراً من المعرفة تسهم في مراجعة تصوراته. في الفاتحة النصية أو المقدمة يخبرنا الراوي أو السارد بأنه:

«في بلد كبريطانيا يمتاز بالثراء في كل النواحي المادية والثقافية والبشرية والتاريخية والسياسية، فإن هناك شيئاً جديداً يحصل لنا... ودرساً جديداً

نتعلمه... وخبرة (سيئة أو جيدة) تضاف إلى رصيدنا من الخبرة في هذه الحياة... وكثيراً ما تطرح عليَّ بريطانيا أسئلة صعبة، وتُدخِلُني في مقارنات لا نهاية لها» (ص 11).

بريطانيا تدفع البطلة أو الشخصية المحورية إلى حالة من الوعي يختلف جذرياً عن الوعي الذي كانت تكتب من خلاله في الوطن، ممارسة الكتابة داخل الوطن هو بوح مكتوم محصور في دفتر المذكرات، هناك أسرار لا يمكن البوح بها أو يمكن البوح بها في حال وجود صديقة مخلصة، وإن لم توجد تلك الصديقة فعلياً، فإن الكتابة يمكنها أن تخترع هذه الصديقة. لكن الكتابة في هذه الحال كتابةٌ منقوصةٌ، كتابة تحتاجُها فتاةٌ في سن المراهقة تشعر، كما يخبرُنا الراوي، «بأن الدنيا كلها ضدها، وأنها وحيدة... قلقة ومتمردة» (ص 9). في بريطانيا تكتشف الشخصية المحورية ذلك الوعي المنقوص، ويخبرنا الراوي بأنه:

«قد تغيرت يومياتي بشكل كبير بعد أن انتقلت للعيش خارج السعودية، فقد قررت أن أجعل منها، ليس فقط تسجيلاً لوقائع وحوادث شخصية لن تهم أحداً غيري.. وإنما أن تكون تسجيلاً لتجارب قد تكون خاصة، إلا أنه يمكن الخروج منها بموضوع عام يهم المجتمع، حيث تكون هي الشاهد في القضية» (ص 11).

التجارب هي الشاهد في القضية، ينبغي أن نتوقف قليلاً أمام هذه العبارة، التجارب تتحول إلى شواهد، أي أنها تتحول إلى حالة من التعبير عن الأشياء الحاضرة في قلب الإنسان. إن الشاهد، كما ينص «الجرجاني في كتابه «التعريفات»، هو «في اللغة عبارة عن الحاضر، وفي اصطلاح القوم عبارة عما كان حاضراً في قلب الإنسان وغلب عليه ذكره، فإن كان الغالب عليه هو العلم فهو شاهد العلم، وإن كان الغالب عليه الوجد فهو شاهد الوجد، وإن كان الغالب عليه هو الحق فهو شاهد الحق»[11].

التجارب هنا حاضرة وغالبة على عقل وقلب الشخصية المحورية. التجارب هي ما تمنحنا رؤية حقيقية لأنفسنا، هذه الرؤية تمكننا من أن ننتقد ذواتنا، وأن ننتقد ثقافتنا التي ننتمي إليها. لا يعني هذا أن ثقافتنا هي مجرة الآثام والشرور، ولكن يعني الحرص الدائم على تجاوز ما يعرقل ويعوق التقدم. العرب في «إدجور رود» ذلك الشارع العربي الشهير في لندن، هم العرب لا يتغيرون، وتشعر الشخصية المحورية بالضيق والضجر، ويصل الضيق والضجر إلى حد الخجل، يخبرنا الراوي بأن العرب في القاهرة وبغداد وبيروت والرياض أو حتى في قلب لندن هم هؤلاء الذين يقومون: «بالاستعراض السخيف، ومغازلة الفتيات، والتحديق في النساء، والغش في الأسعار... وإضاعة الوقت في الحديث» (ص 17).

الراوي ينتقد العرب في سلوكهم العام، لكنه لا يمنح القارئ حلاً لهذه المشكلة، ثم يأخذ بيديه ويُدخله بجملة سريعة إلى حديقة الهايدبارك، «بعد إدجور كنا عادة ننهي جولتنا في الهايدبارك» (ص 18). القارئ مأخوذ بالقوة والفعل إلى الهايدبارك، وبحالة يمكن أن توصف بالمخاتلة السردية، ثم يلقي الراوي على مسامعه هذه الجمل:

«في الهايدبارك، كنت أشعر بفداحة وضعنا في العالم العربي، فكم من دولة عربية فيها حديقة على هذا النحو... في دنيا العرب، كل شيء قابل للبيع والاستثمار، بحثاً عن الربح المادي، أما الثقافة والفنون والترفيه المجاني، فهي ليست من أولوياتنا» (ص 18، 19).

هل يمكن أن نشعر بفداحة وضعنا في العالم العربي، لأننا لا نمتلك حديقة مجانية مثل الهايدبارك؟، في دنيا العرب وفي دنيا الغرب أيضاً كل شيء قابل للبيع والاستثمار، ربما يسأل القارئ هذا السؤال، لقد خاتله الراوي، وألقى هذه الجمل الانفعالية، وتركه في نهاية القصة الأولى بلا إجابة. لكن الراوي الذي

دبر مؤامرة سردية للقارئ، لإدخاله إلى حديقة الهايدبارك، يصدمه بالقصة الثانية، التي وضع لها عنواناً أو نصاً موازياً هو «حرية». ويستعيد القارئ منذ الجملة الافتتاحية الأولى في القصة المؤامرة السردية التي أوقعه في شركها الراوي دون أن يشفي غليله بالإجابة، فيشعر بفداحة وضعه في العالم العربي، سارداً له ما استلفت نظره في الهايدبارك:

«أكثر ما لفت نظري في الهايدبارك أن ركن الخطباء، ذلك المكان الذي يُعطى المرء فيه الحرية كاملة، ليقول كل ما يشاء دون تدخل من أحد. بإمكانك أن تسخر من الملكة ومجلس اللوردات وحكومة بلير وكل حكومات الدنيا هنا دون خوف» (ص 20).

من حرية التعبير المطلقة إلى مظاهر الاحتجاج المنظم، مظاهرات 101 هي القصة الثالثة، والراوي يومئ ولا يبوح، ويشير ولا ينص، ويخبرنا بأن: «المظاهرة كبيرة.. كبيرة جداً، خاصة لفتاة قادمة من الوطن العربي».

والذي أثار إعجابي عدة أمور: منها شدة التنظيم، فلا فوضى ولا ارتباك. والشرطة هناك لحماية المظاهرات وتنظيمها، وليس لقمع الناس وضربهم، وإطلاق الكلاب وخراطيم المياه عليهم. كذلك بدت أفكار المتظاهرين خلاَّقة، في الصور التي رفعوها، وكذلك في اللافتات والشعارات، وحتى في الألبسة» (ص 4-23).

ويستنتج القارئ ما يرغب أن يقوله الراوي على سبيل الإشارة والإيماء، فيكشف أن المظاهرات في عالمنا العربي ليست خلاَّقة، وهي فوضى احتجاجية دون تنظيم.

(3)

هل ما يحكيه لنا الراوي يمكن أن نثق به؟، نعم، يمكن أن نثق به، فنظرية السرد المعاصرة تنبهنا إلى مشكلة الوثوقية أو الحجة السردية، «أن تحكي قصة

ما، فإنه يمكنك أن تزعم وثوقية أو حجة سردية معينة، يسلم بصحتها المستمعون»[12]. لكن الراوي قد يحكي ويقدم لنا من الأسباب ما يجعلنا نشك كثيراً في تأويله للأحداث. في قصة «يوم في الحياة الحقيقية» يبدأ الراوي سرده بما يلي:

«أن أعيش كفتاة في السعودية ليس أمراً سيئاً جداً، كما يتصور الكثيرون، بل أحياناً قد تشعر الفتاة بأنها أميرة حيث لا تتحرك غالباً إلا مع مرافق، قريباً كان أو سائقاً، ولكنها حياة أشبه بحياة الأسماك في بيئة اصطناعية، حيث الغذاء والأمان متوفر، وكذلك الرعاية المتكاملة والخدمة المستمرة. لا يمكن لأحد أن يشتكي من ذلك، فمادام لم يعرف بيئة أخرى، فهو في الغالب يعيش راضياً أو قانعاً» (ص 34).

هل ما يحكيه الراوي يمكن أن يوثق به، أم أنه يدفعنا إلى حالة من التشكك فيما يحكي؟، الراوي يشير في بداية الحكي إشارة ملتوية إلى أن حياة الفتاة في السعودية ليس أمراً سيئاً جداً، وهو يدفع القارئ إلى التشكك فيما يروى، فإن كان الأمر ليس سيئاً جداً، كما يتصور الكثيرون، فإنه قد يكون سيئاً فقط كما يتصور البعض. لكن الراوي الذي قدم تلك الإشارة الملتوية، يعود فيقرر أن الفتاة السعودية مثل الأميرة، ثم لايلبث أن يؤكد على أن تلك الحياة مثل البيئة الاصطناعية، وأخيراً يقرر أنه لا أحد يمكنه أن يشتكي من ذلك، فهو يعيش راضياً أو قانعاً. الراوي يدفع القارئ إلى حال من التشكك، كما أن الراوي لا يمكن أن يوثق به، أو أنه لا يمتلك حجة سردية معينة. إن السرد يمنحنا نوعاً من المعرفة، الراوي في تلك الحالة يقدم إلينا التقاليد الذكورية ويدفعنا في الوقت نفسه إلى التفكير فيها، ينتقدها بشدة، فهي لا تساوي يوماً في الحياة الحقيقية. الحياة الحقيقية تفترض نوعاً من القناعة برفض التقاليد، والراوي يصور فداحة الموقف، بقوله:

«لأنني أحسست لأول مرة في حياتي أنني عاجزة، أمام موقف تافه، لكنه بدا لي عظيماً، كيف لا؟، ونحن النساء في بلدي، ولا نمشي في الشارع وحدنا، ولم يسبق أن قطعت هناك شارعاً والسيارات تمر، من قبل» (ص 36).

في قصة «الغربة التي لا تقتُلك تقويك» تقرر الشخصية المحورية الخروج من البيئة الاصطناعية، وتدخل معترك الحياة. التجربة أثبتت قدرة المرأة على مواجهة المواقف، لم تصبح عاجزة أمام موقف تافه، إنها قادرة على إدارة أمورها باقتدار، تجربة المواجهة تؤكد زيف التقاليد الذكورية، والراوي يخبرنا في نهاية القصة:

«كما قلت بداية كانت تجربة صعبة، لكنها علمتني الكثير، وأهم ما تعلمته منها أن لكل مشكلة حلاً، ويمكن للمرء أن يتدبر أموراً بنفسه. هذا أمر تعلمته بعد عشرة أشهر من إقامتي في بريطانيا، ولم أتعلمه خلال (حوالي) سنوات طويلة قضيتها في بلادي» (ص 79). التجربة أثبتت أن المرأة هي كيان إنساني تستطيع أن تفعل مثلما يفعل الرجال، لكن التقاليد الذكورية تحجب هذا الكيان وتضعه في دائرة المهمش وتقلص قدرته على الفعل، بافتراض معايير الإنسانية في المقام الأول. لكن ما يحرر هذا المارد من قمقمِهِ هي تجربة الحرية الجديدة التي وجدتها الشخصية المحورية في بريطانيا. المارد يستطيع أن يحلم، وأن يتخيل بأنه قادر على أن يفعل أي شيء. في قصة «فارسة للمرة الأولى» يعلن الراوي أن:

«الحرية الجديدة التي وجدتها في هذا البلد، فتحت أمامي آفاقاً رائعة للحلم والخيال، صرت أتخيل أنني قادرة على فعل كل شيء، وأي شيء دون رادع إلا من ديني وضميري وقناعاتي» (ص 31).

الحرية هي ما تمنح المرء أياً كان نوعه القدرة على الفعل والحلم والتخيل، الحرية هي ما تجعل المرء قادراً على التصالح مع نفسه، ليس بحاجة إلى إخفاء

رغباته وطموحه ومتعه، لا فرق في ذلك بين رجل وامرأة. فقدان الحرية هي ما تدفع الإنسان إلى لبس الأقنعة والمراوغة والتكتم. الحرية هي التي تجعل المرأة فارسة للمرة الأولى، وتدفعها إلى تجريب كل الأشياء الجميلة التي تقمعها التقاليد الذكورية، يخبرنا الراوي بأنه:

«أردت أن أجرب كل الأشياء التي لم أستطع أن أجربها في بلدي، ويبدو أنني لن أستطيع ذلك أبداً. فبالرغم من الإصلاحات الحذرة في مسألة المرأة في بلادنا على المستوى الرسمي، (إلا أنه على المستوى الاجتماعي) فتغيير النظرة لها تتم بطريقة أبطأ من السلحفاة. وهذا طبيعي مادمنا نتكلم عن إصلاح يبدأ من القمة لا من القاع» (ص 31).

انتقاد الراوي للتقاليد الذكورية لا يعني مطلقاً انتقاداً للتقاليد الدينية، وإنما يعني تجاوز التقاليد التي تتعارض مع الدين، ويلفت الراوي انتباهنا إلى أن التقاليد الذكورية ليست تقاليد دينية، وفي نهاية القصة يؤكد أن تجربة رياضة ركوب الخيل والإحساس بالفروسية تجربة رائعة، لكنه يتساءل:

«هل من الصعب فعلاً، أن يتم توفير ناد لتمارس فيه الفتيات في بلادي هذه الرياضة، ومن الأطر الإسلامية، والتقاليد الاجتماعية المحافظة لبلدنا؟، ألم تجاهد أم عمارة – رضي الله عنه – وهي تمتطي فرساً، وخرجت السيدة عائشة – رضي الله عنها – لمعارك وهي على ظهر جمل؟» (ص 33).

من ممارسة الرياضة، إلى ممارسة الإبداع وتنمية المواهب في الجامعات العربية، في قصة: «حين ترعى الجامعة الإبداع وتنميه»، يشير الراوي إلى أنظمة التعليم الجامعي في العالم العربي، مقارناً بينها وبين نظام التعليم الجامعي البريطاني، ويشرح كيف تشجع الجامعات في بريطانيا المواهب الشابة، وكيف ترعاها، ولذلك فللجامعة دور في تطور المسرح البريطاني المحترف، أما الجامعات

العربية، فإنها تقتل الإبداع والمواهب، إنها أنظمة تعليم تقليدية تقف في وجه الابتكار وتشجع على التقليد، ويمتلك الراوي في هذه القصة لغة انتقادية شديدة:

«تذكرت حالتنا في جامعاتنا، وكيف أن الإبداع كلمة محذوفة من قاموس المسؤولين، وأتحدث هنا عن قسم الطالبات في جامعتي السابقة على الأقل، فلا مسرح ولا مسرحيات ولا نوادٍ خاصة بالهاويات، ولا دورات فنية وأدبية، ولا قاعات رياضية حقيقية، وملاعب شاسعة، ولا دورات مجانية لتطوير الشخصية، ناهيك عن عدم وجود اتحادات طلابية ولا انتخابات، ولا أي شيء. ثم يسمون تلك الأماكن في العالم العربي جامعات!» (ص 55).

(4)

مذكرات مرام عبدالرحمن مكاوي هي تأمل لقضايا متنوعة، تخص المرأة السعودية على وجه الخصوص، والمرأة العربية على وجه العموم. وتسيطر عليها حالة من الانتقاد الثقافي لأوجه الممارسات العامة في العالم العربي. إنني أتصور أنها ممارسة ثقافية دالة تقف ضد أنماط التفكير السائد، فتحرض على حوار الحضارات، وقبول الآخر المختلف عرقياً ودينياً، وترفض الإرهاب والعنف، وتخطو خطوة أساسية نحو فكرة التسامح الديني، وإضافة إلى ذلك تحترق وتدمر الثقافة الذكورية المهمشة التي تشكل وعينا، والتي تضع المرأة في مرتبة أدنى من مرتبة الرجل، فمن خلال هذا التدمير والاحتراق تتأسس ثقافة بديلة، أو ربما تتأسس ثقافة بديلة، تدفع المجتمع إلى الانتقال من التقليد إلى الابتكار، ومن مبدأ الضرورة إلى مبدأ الحرية، ومن الجمود إلى الحركة، ومن الاتباع إلى الابتداع. إنها مذكرات تقف، فيما أتصور، ضد الذكورة.

الهوامش

1) المانع، سعاد (2002م). أدب المرأة في الجزيرة والخليج، ضمن ذاكرة للمستقبل: موسوعة المرأة العربية (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ومؤسسة نور، لدراسات وأبحاث المرأة العربية)، ص 235.

2) موسوعة المرأة العربية، ص 341، ص 355.

3) ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم (2003م). كتاب عيون الأخبار، تقديم: عبدالحكيم راضي، المجلد الرابع (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر)، ص 113.

4) عبدالدايم، يحيى إبراهيم (1974م). الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر)، ص 4.

5) السابق، ص 3.

6) Ricoeur, Paul (1999). Memory and forgetting, in questioning Fthics: Contempatary Debotes in Philosophy, eds. Richard Kearney and Makk Dooley (London and New York: Routlede), P. 5.

7) White, Hayden (1989). “Figuring the Nature of Time deceased”: Literary theory, and Historical Writing, in the future of literary theory, ed. by Rolph Cohen (Newu York and London: Routledge), P. 19.

8) ibid, P. 20.

9) عصفور، جابر (1999م). زمن الرواية (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، مشروع مكتبة الأسرة)، ص 201.

10) مكاوي، مرام عبدالرحمن (2007م). على ضفاف بحيرة الهايدبارك: مذكرات طالبة سعودية في بريطانيا، الطبعة الأولى (الرياض: العبيكان)، ص 57. وسوف نشير إلى رقم الصفحة في متن الدراسة حين الاستشهاد أو الاقتباس.

11) الجرجاني، علي بن محمد السيد الشريف (1991م). كتاب التعريفات: معجم فلسفي منطقي صوفي فقهي لغوي، تحقيق: عبدالمنعم الحفني (القاهرة: دار الرشاد)، مادة «شاهد».

12) كولر، جونثان (2003م). مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة: مصطفى بيومي عبدالسلام (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة)، ص 122.

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً دكتور مصطفى على القراءة الجميلة، ومن الوحدة والوثوقية والتشكك في التجارب، ننتقل إلى نماذج أخرى من السيرة الذاتية، وليتفضل الدكتور حسين المناصرة..

■■ **د. حسين المناصرة:**

روائية السيرة الذاتية

قراءة في نماذج سيرية سعودية

حسين المناصرة

عتبـــة:

«المهم عندي هو أن تكون «السيرة الذاتية» مكتوبة بفن، وبلغة فيها إبداع، فيها قدرة على الخيال، وعلى الربط بين مختلف نواحي الحياة[1].

الروائي شريف حتاتة

تقديـــم:

سأتناول في هذه المقاربة إشكالية السيرة الذاتية بصفتها خطاباً واقعياً مفترضاً، ثم منزاحاً بالضرورة إلى المتخيّل السردي الروائي؛ بمعنى أن السيرة الذاتية في هذا السياق لم تعد نصاً ذا مصداقية واقعية أو مطابقاً للواقع

كما نتوهم معيارياً[2]، وإنما هي خطاب تخييلي متجدد المفاهيم والرؤى. ولابدّ حتى تنجح أية سيرة ذاتية نجاحاً إبداعياً، لا وثائقياً، أن تحمل في طياتها بذور المجاز والاستعارة والحكاية والتّوهم والاختلاق والتخييل؛ على اعتبار أن الحياة المعيشية نفسها مليئة بالكذب والوهم وأحلام اليقظة والنرجسية والخيال، وما إلى ذلك !!!

وبما أننا لا ننقص – عادة – الرواية كينونتها الجمالية، إذا ركبت موجة الواقعية التسجيلية أو السيرية الذاتية، كما بإمكانها أن تكون متخيلة بكل جدارة؛ فإن السيرة الذاتية أيضاً بإمكانها أن تنزاح عن إطارها التقليدي التسجيلي المتصوّر، في المطابقة والتماهي، إلى سياق الاحتفاء ببنيتها الجمالية السردية التخييلية، أو الفنية، أو الأدبية؛ أي بكل ما من شأنه أن يعلي من شأن قيمتها الإبداعية والجمالية، بما في ذلك أن تصير السيرة الذاتية رواية، بطريقة أو بأخرى؛ دون أن نعريها من تجنيسها السيري الذاتي، أو السير ذاتي، أو بصفتها خطاباً للتعرية، ولعبة الذاكرة تحت سقف السيرة الذاتية الروائية (وهذا ما يعنينا هنا) من جهة، أو الرواية السير ذاتية التي حظيت باهتمام النقاد والدارسين من جهة أخرى.

في ضوء ما سبق، ستتوقف مقاربتي هذه عند ثلاثة نصوص سيرية، احتفت بروائيتها (تخييلها) إلى حد بعيد، وهي:

1 – حكاية سحارة، لعبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، 1999م.

2 – أيام في القاهرة.. وليالٍ أخرى، لعلى الدميني، دار الكنوز الأدبية، 2006 م.

3 – سيرة سيف بن أعطى، لفيصل أكرم، دار الفارابي، 2007م.

وعلى الصعيد المنهجي، لابدّ لي من أن أشير إلى أن ما أعتبره هنا سيرة ذاتية روائية، يمكن أن يراه آخرون رواية أو سيرة ذاتية، وقد يراه بعضهم ذاكرة سردية، أو قصصاً قصيرة، أو نصوصاً، أو ذكريات ومذكرات، أو غير

ذلك. وبكل تأكيد فإن حيوية الاختلاف في المنظور النقدي بين قارئ وآخر، في مقاربة أي خطاب سردي هجيني، سواء أكان رواية أم سيرة ذاتية أم رواية سيرية أم سيرة روائية... تعدّ مسألة مشروعة وحيوية وهادفة، مادامت مبررة ومنطقية وممنهجة.

1 - جدلية العلاقة بين السيرة والرواية:

هناك دراسات ومقالات كثيرة، ومقولات وإشارات عديدة، وباع نقدي طويل وعريض... في مجال مقاربة الرواية بصفتها خطاباً سيرياً، ذاتياً، أو واقعياً، أو إحالةً وإيحاءً إلى مرجعية المبدع والواقع والكون، ومن ثمّ لابدّ من أن يكون الخيال (Fiction)، بصفته بؤرة توصيف أية رواية، حاضراً دوماً، وبفعالية، وملازماً لأي خطاب روائي حتى وإن كان هذا الخطاب سيرياً مئة بالمئة؛ على اعتبار أنّ الخيال قد يكون مهمشاً أو غائباً، فتكون الرواية في المحصلة مجرد سيرة ذاتية اخترقها هذا الخيال؛ على طريقة إدوار الخراط الذي يقر بأن كل رواياته تنضوي تحت سقف السيرة الذاتية التي اخترقها الخيال؛ مقتحماً أو متسللاً على السواء[3]، ويشاركه في هذا الرأي كثير من الروائيين.

يبدو أن مجال الدراسة أو النقد مازال محدوداً في مجال استكشاف السيرة الذاتية (Autobiography)، بصفتها نصاً روائياً من خلال استعلائها على السيري والواقعي والتاريخي؛ لتنزاح إلى معانقة أفق الخيال، والوهم، والاختلاق، والانتقاء والحذف، والمجاز والاستعارة والترميز، والكذب مع مصداقية التجربة الفنية، وأدبية الجملة وشاعرية دلالاتها، وحكائية عناوينها، وأسطرة متنها... وما ينضوي تحت هذه التيمات وغيرها مما يمكن وصفه بروائية أو روينة السيرة الذاتية التي قد يكون واقعها نفسه أكثر ثراء من جهة الدراما والغرائبية والأسطرة والتخييل من أي خيال في أية رواية أحياناً، كما يعترف بذلك كثير من الساردين[4]؛ لأن الواقع أكثر تعقيداً مما نتصور.

لا يعني هذا التداخل الحميمي والأصيل واللعبي والماتع بين السيرة والرواية أن يغدو وعي التناص الإبداعي المنطقي المشروع بينهما نهجاً مبتذلاً، أو تلاصاً، أو ما إلى ذلك؛ وإنما هو نهج جمالي متقدم على المستوى السردي المتجدد إلى حد بعيد؛ فما نعتقد أنه في الأساس سيرة ذاتية فعلية (Autobiography) أو هو بُعْد سيرذاتي (Autobiographical) على المستوى الظاهري، قد يتحول إلى نية سردية روائية عميقة، من منظور أنّ الحياة نفسها مع واقعيتها – كما أسلفت – قد تغدو من الناحية الترميزية وهماً أو تخييلاً أو بنية غرائبية أو أكذوبة... ومن ثمّ أكثر خيالاً أو ثراءً إبداعياً من الخيال نفسه...!!

من هنا لا قيمة أدبية فنية، أو جمالية، لأية سيرة ذاتية، مهما تكن درجة مصداقيتها وجرأتها وواقعيتها ووثائقيتها، إن لم تكن بنية أدبية سردية روائية في صميمها الجمالي؛ خصوصاً وأنّ كل إنسان واعٍ في الحياة يمتلك تجربة حقيقية لسيرة ذاتية شخصية ومعيشية، بإمكانها أن تُكتب وتنشر في كتاب أو عدة كتب؛ لكن أمر جماليات الكتابة مختلف بين سارد وآخر، على حد تعبير الشاعر الإنجليزي كولردج، الذي يقول: «إن حياة أي إنسان مهما كانت تافهة ستكون ماتعة إذا رُويت بصدق»[5]؛ أي أنّ العبرة – في المحصلة – تكمن فيمن يمتلك موهبة الكتابة وجمالياتها؛ ليكتب لنا سيرته الذاتية – على الرغم من ضحالتها أحياناً – في سياقيها الجماليين الكفيلين بنجاحها: أولهما سياق جماليات السيرة الذاتية المنبعثة من توقعات، أو وثوقية، حضور الذات الساردة، من خلال صدقها الفني مع مشروعية وجود التدليس المطمور أو غير المفضوح؛ حيث تتأكد مسألة التطابق أو التوافق النسبي بين السارد والراوي والشخصية في السيرة. وثانيهما سياق جماليات السيرة الذاتية بصفتها خطاباً سردياً على علاقة حميمة من جهة نسيجها الإبداعي بالرواية والشعر؛ كانفتاح السيرة على

جماليات الرواية في استغلال آليات بنائها الفني، بما في ذلك الخيال، وانفتاحها على الشعر من خلال الصور والإيقاعات والحذف، وما إلى ذلك.

عندما ننظر إلى تاريخ تلقي «الأيام» لطه حسين، على سبيل المثال؛ نكتشف أن أهم إشكالية جمالية شغلت النقاد والدارسين، وضخمت أوراقهم النقدية عن هذا الخطاب، تتعلق بمسألة التجنيس ؛ فكانت الحيرة النقدية حاضرة بشدة في تجنيس «الأيام» بين الرواية والسيرة الذاتية[6]. وفي ظني أن السارد (طه حسين) أنجز إبداعية «أيام» على وجه التحديد عندما كتب سيرته عن وعي أو غير وعي منه على أسس «روائية السيرة الذاتية»، ومن ثمّ أجبرنا باختيارنا، وصدمتنا الجمالية كمتلقين، على أن نحتفي بهذه الجمالية التمويهية، التي هدمت أسطورة نقاء الأنواع أو الأجناس في «الأيام» التي تعدّ سيرة ذاتية روائية بدرجة جمالية لافتة من جهة التأسيس في المشهد السردي العربي للعلاقة الحمية بين السيرة والرواية، وهي العلاقة التي اتضحت أبعادها فيما بعد من خلال رواية سير ذاتية «الخبز الحافي» لمحمد شكري وغيره.

هذا بالإضافة إلى أن السيرة الذاتية، منذ نشأتها الأولى، قد عودتنا على أن تنزاح كثيراً عن التاريخ والواقع؛ لتعانق الأسطورة أو الأسطرة بصفتها تاريخاً لبطولة فردية ملحمية، اتصفت بصفات أسطورية أنصاف الآلهة الباحثين عن الخلود على سبيل المثال[7]؛ بما يفضي إلى أنّ «تاريخ السيرة الذاتية هو – إلى حد كبير – نسق من العقلية الإنسانية في مغامراتها من أجل البحث عن الحقيقة»[8].

إذن، لم تكن جماليات السيرة الذاتية في يوم من الأيام ماثلة فيما تنجزه تاريخياً، أو واقعياً، أو صدقاً وثائقياً وجرأة، أو تعرية للذات والواقع، وكشفاً عن المسكوت عنه فيهما فحسب؛ وإنما هي حالة سردية إبداعية؛ تجعل السيرة الذاتية مولودة من الوهم والتخييل، أي من رحم الرواية بكل ما تمتلكه الرواية من

عناصر فنية؛ بحيث لا تتحقق أدبية السيرة الذاتية إلا من خلال روائيتها، كما أن روائية الرواية لا يمكن أن تتحقق على المستوى النفسي العميق وآلية الكشف والفضح للتابوهات إلا من خلال الحفر في سيرية مبدعها المعيشية والثقافية والفكرية والجمالية.

وهذا ما يفسر اعتراف كثير من الروائيين بأن رواياتهم ولدت من رحم سيرهم، أو هي مطابقة لسيرهم، ومن ثمّ يشير إلى نزعة انزياح السيريين إلى النهج السردي الروائي المتعارف عليه، وعليه، فإن هذه العلاقة الجدلية الحميمة بين الرواية والسيرة الذاتية هي التي تجعل أية سيرة ذاتية تبحث عن نجاحها الفعلي جمالياً – على مستوى التلقي– لابدّ لها من أن تعيش في بيت الرواية أم الفنون السردية، وينبغي أيضاً أن تنهض على شعريتها السردية؛ أي من خلال استنادها إلى تقنيات الرواية، وعلى رأسها تقنية الخيال والتصوير والانزياح عن تقريرية الواقع وعاديته إلى أغوار الشخصية، والاحتفاء بالأبعاد الزمكانية، واستكمال النواقص باختراعها، وإعادة تركيبها وصياغتها، وغير ذلك.

2 – التحول في مفهوم السيرة الذاتية:

يبدو أننا معنيون دوماً بتجاوز التعريف التقليدي للسيرة الذاتية بصفتها كشفاً حقيقياً أو مزوراً عن سيرة كاتبها[9]، وأن أحدث التعريفات للسيرة ينبغي أن يكمن في أن السيرة الذاتية عصية على التعريف، وأنها خطاب سردي مفتوح لا مغلق، وأن بإمكان هذا الخطاب أن يتداخل مع الأنواع الأدبية والمعرفية والمعيشية الأخرى، ويتأثر بها أو يتماهى معها، فيكتسب بذلك هوياتها المفتوحة أيضاً؛ بحيث نجد أربعين مصطلحاً للسيرة في ذاتها ومن خلال تداخلها مع الأجناس الأدبية الأخرى[10]، وهي مصطلحات دشنها النقاد على وجه التحديد وتداولوها، دون أن يكون لها (للمصطلحات) أثر في توجيه وعي كتابة السيرة بهذه الطريقة أو تلك على الأغلب.

لا نريد أن نقلل من أهمية الكشف عن أعماق شخصية السيرة الذاتية، وجرأة الكشف ومصداقيته فيها... كما أننا لا نريد أن ندفع باتجاه السيرذاتية، أو الرواية السيرية ؛ بصفة أن السيرة الذاتية تتحول إلى بعد سيري محوري، أو مهمش، في ذاتها، أو من خلال الرواية وغيرها. ما يهمنا في هذه المقاربة هو أن نفتح خطابنا النقدي تجاه عدم وجود معيارية أو ثبوت في تعريف السيرة الذاتية، بحيث تغدو هذه السيرة في ذاتها منفتحة إن كانت تعنى باسترجاع سيرة طفولة، أو سيرة ثقافية، أو سيرة معيشية، أو سيرة شعرية، أو سيرة فكرية، أو اعترافات، أو مذكرات، أو أي شكل سيري آخر.

كما أنها (السيرة)، لابدّ من أن تغدو منفتحة بصفتها خطاباً إبداعياً، قابلاً للتعددية وتداخل الأجناس الشعرية والنثرية؛ ولا يمنع هذا في الوقت نفسه أن تكون ذاتية، وغيرية، وتاريخية، وروائية، وشعرية، ودرامية، وتخييلية، وواقعية، وخرافية، وغرائبية... وكل هذه أو بعضها أو غيرها!!

إن التحول في مفهوم السيرة الذاتية غدا جزءاً من التحول الشامل الذي غزا الخطابات الأدبية والفنية كلها؛ فأكد انفتاحها الإشكالي المنهجي الجمالي (لا الفوضوي) مبنى ومعنى؛ حيث إن القصيدة تحولت من العمودي إلى التفعيلي إلى النثري... والرواية من الحكاية إلى الرواية الجديدة إلى النص المفتوح... والدراما من الحوارية المباشرة إلى الملحمية إلى التجريبية... ومن هنا تحولت السيرة الذاتية من التقريرية التاريخية والكشف إلى الإنشائية الأدبية، ثم إلى الروائية، وما يعتريها من وهم وخيال وإيحاء...!!

في ضوء هذا التحول، هل بإمكاننا أن نقرأ أية سيرة ذاتية من منظور أنها رواية وتحديداً سيرة ذاتية روائية؟! الجواب: نعم، يمكن ذلك!! كما بإمكاننا أن نقرأ أية رواية من منظور السيرة الذاتية، أو البعد السيرذاتي، وتحديداً الرواية السيرية!! ومن هنا ينبغي ألا تشغلنا مسألة معيارية مساءلة: هل هذه سيرة أو

ليست بسيرة؟!، فالعبرة ليست في التصنيف أو التعريف، وإنما في مداخل القراءة النقدية وأهدافها وجمالياتها.

يبدو شأن ناقد أو قارئ السيرة الذاتية المنفتح في أفضل أحواله عندما يبتعد عن معيارية تعريف السيرة الذاتية، أو خصخصة عناصرها، وفق ميثاقها السيري[11]، أو تعريف مكوناتها بصفتها سيرة خالصة مطابقة للواقع والتاريخ؛ لأنه لا يمكن الوثوق بأي تعريف في هذا الجانب التقريري المعياري في زمكانية الانفتاح النصي، وتراسل الأجناس الإبداعية وتداخلها، وعولمة جماليتها، واغتراب نقائها، وإجهاض معياريتها التقليدية لمصلحة التجدد. وهذا الكلام لا يعني – بكل تأكيد – أن نغيّب وجود مؤشرات مواثيق السيري أو الروائي أو الشعري، أو غير ذلك من الأنواع الأدبية، حتى مع كونها (هذه المواثيق) قد غدت ظاهرية أو شكلية، أو في آخر قائمة ما ينظر إليه باهتمام خلال المقاربات النقدية للسرديات.

3 - بعض مؤشرات الميثاق السيري:

إن أول ما يتبادر إلى أذهاننا عند تناول أية سيرة ذاتية هو أن نكشف عن الميثاق السيري الذي يعني تحقق الوحدة أو التطابق بين المؤلف والراوي والشخصية الرئيسة، أي معالجة الإشارات الصريحة أو الضمنية التي تجعل من الخطابات سيراً ذاتية؛ خصوصاً وأن بعضها يهرب عن قصدية واضحة من هذا الجانب التوصيفي المباشر المسمى سيرة ذاتية؛ لما فيه من تضييق على النسق الإبداعي، أو إعادة صياغة الحياة؛ لذلك يكتب المبدع سيرته أو ما يشبهها بدون أن ينصّ على أنها سيرة ذاتية، وفي الوقت نفسه تغدو التسمية بحد ذاتها إشارة تواطؤية بين الكاتب، أو المبدع، والمتلقي، أو الناقد؛ بمعنى أن كتابة كلمة سيرة ذاتية أو ما شابه تعني تسجيل ميثاقية السيرة على وجه التحديد من الناحية الشكلية، وإن لم تكن سيرة أو ذات مصداقية واقعية؛ على الأقل انطلاقاً

من أن فكرة التعرّي الخالص، بعيدة بعد «عالم المثل»، على حد تعبير أحد النقاد[12]!!

كما أن بعض الكتاب قد يكون معنياً بتفعيل الانتقائية خلال كتابة سيرته، أو أنه يسعى عن قصدية واضحة إلى لعبة الإيحاء بأن هناك إمكانية لتحويل السيرة – على مستوى التلقي – إلى رواية مسكونة بالخيال؛ وبخاصة وأن التمويه في كتابة السيرة الذاتية غدا نهجاً لعبياً مهماً وحميماً في الكتابة السردية الجديدة، بل يتعمده الكاتب ليبعد سيرته – حتى وإن كان يكتبها بمسمى سيرة – عن نهج الترصد السيري والإدانة المحتملة ممن حوله، في حال أن يكسر التابوهات، انطلاقاً من أن السيرة الذاتية تفضي إلى تجربة حياة في وسط اجتماعي، يحتفي كثيراً بالعادات والتقاليد والقيم الاجتماعية الصارمة تجاه المجاهرة بالفضائح أو التعرية المخجلة، أو ما إلى ذلك.

من هنا ليس بإمكان السيرة الذاتية أن تكون أصدق من الرواية السيرية، فالروائي مثلاً يمكنه أن يكتب سيرته في الرواية أصدق مما لو كتبها في سيرة ذاتية بميثاق الصدق والصراحة في التعبير عن الذات بعيداً عن الخيال. وهذا التصور هو الذي يؤكد أن السيرة الذاتية لم توجد، ولن توجد، في الأدب العربي كما هي موجودة في الغرب[13].

وعلى أية حال، فإن «كاتب السيرة الذاتية يدرك جيداً مدى الخلط والمأزق الذي قد يسقط فيه المتلقي، حينما يتعذر عليه ضبط هوية الخطاب الأدبي ضمن منظومة الأجناس الأدبية، وتفادياً لحدوث هذه المسألة، يعمد صاحب السيرة الذاتية إلى إبرام ميثاق، أو عقد خاص، بهدف أن يثبت للخطاب هويته، ويوفر على القارئ جهد البحث عن جنس الإنتاج الأدبي الذي يتلقاه. ومن ثم، فإن شرط الإفصاح عن ميثاق تلقي السيرة الذاتية هو الفاصل بين جنس السيرة الذاتية وباقي الأجناس الأدبية، ويعتمد الكاتب لهذه الغاية أشكالاً من المواثيق والعقود

التي يبرمها مع المتلقي، أبرزها العنوان، والتقديم، والإهداء، وضمير الخطاب، وغيرها من الأفعال الخطابية، أو المكونات النصية التي تؤدي وظيفة التواصل المباشر مع القارئ»[14].

هكذا يؤكد الميثاق السيري واقعية الحدث أو الخبر أو المعلومة، وفيما عدا ذلك في مجال الصياغة والجماليات، فالأمر متروك لخيال المبدع وقدراته الفنية.

4 - بعض مؤشرات الانزياح السيري إلى الروائي:

إن إضفاء مسمى رواية على أية سيرة ذاتية من منظور النقد، هو إنجاز مهم يخدم كثيراً كاتب السيرة الذاتية في صياغتها الروائية، أو تحت سقف الرواية السيرذاتية (Roman autobiographique). فهذا الكاتب يهتم بمسألة ضرورة أن تتحول سيرته إلى عمل إبداعي آخر أو إلى أنواع أدبية عديدة، إضافة إلى كونها سيرة ذاتية في الأساس؛ فأن تتحول سيرته الذاتية وفق الانزياح الجمالي إلى ملحمة شعرية أفضل من أن تبقى تقريرية، وأن تتحول إلى سردية روائية أفضل بكثير من أن تبقى سردية تاريخية، وأن تكون درامية تشكيلية أفضل من أن تكون مجرد إنشائية سكونية...!!

من هنا، لا ضير، بل هو عمل نقدي إيجابي جداً أن تُقرأ، أو يُشار إلى أن سير: الغذامي، والدميني، وفيصل أكرم... وغيرهم، هي روايات بطريقة أو بأخرى[15]. وهذه الميزة – بكل تأكيد – ليست من إنتاج الناقد أو القارئ فحسب، وإنما هي هدف المبدع نفسه، عندما أنجز سيرته في سياق روائي، أو على الأغلب في سياق النص المفتوح القابل لتعددية التجنيس، مما يمهد لهذه الحالة العميقة الناتجة عن ارتباط السيرة بالرواية، بصفة هذا الارتباط ارتباطاً جدلياً – كما أسلفنا.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، هو: ما أبرز الآليات التي تجنح بالسيرة

الذاتية إلى الرواية؟، يمكن أن تكون الإجابة، أو بعضها، في العنوان، وضمير الغائب، واختلاف اسم الشخصية، والخيال، والانتقائية وما إلى ذلك؛ بمعنى: يكفي أن تدخل السيرة الذاتية المجال الروائي من خلال منظورين: الأول عدم التطابق، ولو شكلياً أو ظاهرياً، بين السارد والشخصية، والثاني، الإعلان عن وجود الخيال أو اللجوء إليه، وحينئذ نجد أنفسنا تجاه مصطلحين نقديين دالين على انفراط عقد ميثاق السيرة الذاتية (التماهي بين السارد والشخصية والواقعية) من خلال روائية السيرة الذاتية أو السيرة الذاتية الروائية ؛ حيث لا تنتسب السيرة الذاتية الروائية في هذا السياق إلى الرواية، وإنما تنتسب إلى السيرة الذاتية، وإن شابها لا محالة قسط من الخيال الكبير[16] الذي تُعنى به الرواية.

5 - روائية «حكاية سحَّارة»:

اشتغل الغذامي على الجانب السردي السيري الذاتي، فأصدر ثلاثة كتب سردية ثقافية فكرية سيرية، هي: «رحلة إلى جمهورية النظرية» (1992م)، و«حكاية سحارة» (1999م)، و«حكاية الحداثة» (2004م). ولا شك في أن هذه الكتب الثلاثة تثير إشكالية التجنيس بين خطابات: النقد، والسيرة، والرواية، وتوظيف أشكال أخرى تراثية كالحكاية والرحلة والرسالة والخبر... ولعلّ «حكاية سحارة» تعد الأكثر قرباً من بين الكتب الثلاثة إلى البنية السردية الروائية؛ بما تمتلكه هذه الحكاية من انزياح فعلي داخل شخصية الغذامي في تحوله من شخصية الريادة النقدية الحداثية إلى «شخصية السارد أو الحكواتي أو القاص»[17] في سياق هجينية تقنيات الرواية الجديدة.

تعد «حكاية سحارة» سيرة ذاتية روائية أنجزت من خلال بنية روائية تخييلية عالية إلى حد الفانتازيا؛ وأيضاً تعددت فيها الأجناس الأدبية، إضافة إلى السيرة والرواية (منها: التقارير، والرسائل، والحكايات، والقصص

القصيرة، والسير القصيرة، وصياغة التواريخ، والأخبار...)، واختلطت الأزمنة وتكسرت، وتنوعت الأمكنة الواقعية والمتخيلة، وتعددت أصوات الرواة ولغاتهم وأشهرهم ثلاثة رواة لهم صوت واحد ولغة وحيدة؛ هم: السارد الغذامي داخل المتن، والمعلم مسعود بن عبدالقيوم الشخصية الرئيسة الأولى، والتلميذ سمير بن حمدون الطمسي، أو الجدسي، الشخصية الرئيسة الثانية، فمن خلال هؤلاء الثلاثة (وأيضاً حمدون الأسدي الذي أكد أنه المعلم مسعود بن عبدالقيوم) تتضح سيرة الغذامي الواقعية التي دخلت إلى عالم فانتازيا الثقافة والتحرر والانفتاح والجنون الإبداعي ضد الظلم والقهر والعتمة؛ حيث تظهر شخصيات مضادة قامعة، إن لم تكن سادية، أبرزها شخصية الأستاذ حسون ناظر مدرسة الخنساء الابتدائية كما يصوره السارد.

ولم تكن عبارة «قال أبو العباس: وهذا من تكاذيب الأعراب» التي أثبتها الغذامي على الغلاف، وشرَحَها واحتفى بها في المتن[18]؛ إلا محاولة للإيهام بأن الكتابة حكاية أو رواية لا تتصل بالواقع، ومن ثمّ تبعد هذه الكتابة نفسها عن قصدية الوقوع في دائرة المساءلة، فيما لو رسخت الميثاق السيري بعبارات تامة وواضحة؛ لذلك يصرح الغذامي بأنه لا يكتب كل شيء مما يرويه له سمير (الغذامي طفلاً وشاباً)، يقول: «قد لا أتمكن من رواية كل ما قاله لي سمير؛ لأن بعضه من الأمور الخاصة جداً، كما أن هناك أحداثاً من الصعب الخوض فيها؛ لأنها تمس بعض الأشخاص الذين لهم مكانة معروفة في المجتمع»[19]؛ لذلك حاول السارد (الغذامي) قدر الإمكان في هذه الحكاية السيرية الذاتية الروائية أن يلعب على وتر الفانتازيا والإيهام؛ ليقنعنا – ولو شكلياً – بأنّ مخيلته/ سحّارته الواقعية (كما كانت عند سيدات البيوت في الماضي)؛ قد تحولت في المتن إلى باقة نصوص مختارة بلباس يفضي إلى الغرائبي أو العجائبي؛ حيث يتحقق الميثاق الروائي بكل جدارة، ويذكرني ذلك بطريقة روايات إميل حبيبي؛ إذ إن التشابه الفانتازي واضح بين المعلم مسعود بطل «السحارة» وسعيد أبي

النحس بطل رواية حبيبي «المتشائل» السيرية الروائية. هذا بالإضافة إلى أن الغذامي أشار إلى تأثره بنهج طه حسين في كتابه الجميل «مرآة الضمير الحديث» الذي نسبه إلى الجاحظ على سبيل الطرافة[20] والسخرية أيضاً .

هكذا تبدأ سيرة الغذامي الذاتية من سحارة المخيلة، التي هي محور أية سيرة ذاتية كما نعرف، وآليتها دوماً التذكر والاسترجاع وهو هنا استرجاع انتقائي نخبوي على أية حال، يقول: «في هذه المخيلة عثرت على (سحّارة) قديمة وجدت فيها مطويات من الأوراق القديمة والمخطوطات، وشرعت أنظر فيها وأقلب في صفحاتها، فوجدت فيها طرائف من الكتابات وبعض المدونات والملاحظات التي كان صاحب (الشنطة) يكتبها ثم يلقيها في سحارته هذه»[21]. أي أن الغذامي نفسه هو صاحب (السحارة) و(الشنطة) على المستوى المجازي.

* * *

تنقسم حكاية سحارة، التي تضم ستة وعشرين فصلاً، أو حكاية مرقمة من 1-26، إلى قسمين: الأول ضم خمس حكايات، والثاني، وهو المهم، يضم إحدى وعشرين حكاية، هي سيرة المعلم مسعود وتلميذه المهذب سمير.

يكتب الغذامي في الحكايات الخمس الأولى: مقدمة لـ «حكاية سحارة» يبين فيها هدفه من هذه الكتابة، وينشر تقريراً عن ديوان لا يصلح للنشر، وتقريراً آخر عن أطروحة دكتوراه، وحكايات قصيرة عن ماجد وطلعت، وتقريراً ثالثاً عن الشعراء الأربعة الذين تسللوا إلى عالم القلم والأدب (ميمون بن قيس، وابن حجر بن الحارث، ومجنون جبل التوباد، وعمر المغيري). ولا يخفى ما يقدمه الغذامي في هذه الحكايات من سخرية سوداء عن النقد الأدبي التقليدي الأعمى لدى شخصيتي د. حداد بن حارث الجزاري، ود. طابع بن جعفر المصححي وغيرهما، ممن يهدمون الثقافة والإبداع بمعيارية المصادرة والإلغاء؛ إلى حد أنهم يعدون الأعشى وامرأ القيس وقيس بن الملوح وعمر بن أبي ربيعة... دخلاء

لا علاقة لهم بالشعر والإبداع؛ فكيف إذا تعلق الأمر بديوان شعر حداثي، أو برسالة أكاديمية حداثية. وهنا كما يتضح في القسم الأول، توقف الغذامي عند هذا الحد من الحكايات النقدية ؛ ليكملها فيما بعد في كتابه المستقل أو سيرته النقدية المستقلة «حكاية الحداثة».

إذن «حكاية سحارة» الفعلية هي حكاية استرجاع ذاكرة مدرسة الخنساء الابتدائية من خلال الشخصيتين المحوريتين «المعلم مسعود» و«تلميذه سمير»، وهنا على مستوى البنية الدلالية العميقة قد قسم الغذامي نفسه بين شخصيتي المعلم والتلميذ؛ حيث إنه لن يجد في سيرته الذاتية في بواكيرها أكثر من هذين النسقين (المعلم والتلميذ)؛ ليكشف عن أبعاد المعاناة والغربة والضياع والقيود وقمع الإبداع داخل المؤسسة التعليمية في مراحلها المبكرة (الابتدائية)؛ على اعتبار أن ذاكرة الطفولة أو التعامل معها من أهم أركان كتابة السيرة الذاتية، كما اتضحت في الجزء الأول من «الأيام» لطه حسين.

كل رجل يعيش في داخله طفل من لحظة البلوغ الذكورية إلى لحظة الوعي على مفارقة الحياة، فيغدو هذا الطفل ابناً للرجل وأباً له في الوقت نفسه، لذلك كان سمير دوماً في صحبة الغذامي حتى وهو في زحمة مطار القاهرة، مصوراً هذه الصحبة في قوله: «انفتحت الشنطة تلقائياً، وأخذت ملابسي تخرج منها قطعة وراء قطعة، وراحت تطير مع الفراشة، وتتراقص معها إلى أن اكتملت حفلة الرقص هذه بأن خرج لي سمير لابساً بدلتي، وعلى رأسه عمامة خضراء تتوجها فراشة ملونة، وتهب منه روائح الشيح والخزامى، فسلَّم عليّ هاشاً باشاً وكله فرح ونشوة»[22].

هذا هو الغذامي الكائن المجازي الذي تسكنه شخصية سمير الطفل ابن مدرسة الخنساء الابتدائية، وأمه المجازية زرقاء اليمامة، ومن قبيلة «جديس» التي ذبح أهلها على أيدي جيش تُبَّع الحميري، لأنهم لم يصدقوا رؤية زرقاء اليمامة بأن الشجر (جيش تُبَّع الحميري وهو يحمل الشجر) يمشي.

وإذا كان سمير بن حمدون الطمسي (والأصح الجديسي) هو الغذامي جملة وتفصيلاً، فإن المعلم مسعود بن عبدالقيوم «حمدون الأسدي» الذي جدته الخنساء (أم الشهداء)، هو في المحصلة والد سمير. ومن هنا نصل إلى ميثاق سيري يؤكد التماهي، أو التطابق، بين شخصيات: الغذامي (كاتب مقالات السحارة وأحد رواتها، وأحد شخصياتها)، والمعلم المثالي مسعود بن عبدالقيوم، أو حمدون الأسدي، (بطل حكايات السحارة وأحد رواتها) والتلميذ المهذب سمير بن حمدون (أو ممدوح)، الطمسي معيشة، والجديسي أصالة (بطل حكايات السحارة وأحد رواتها)، وهذا التماهي أو التطابق على المستوى المجازي الفكري والإبداعي على أقل تقدير، هو الذي جمع بين هؤلاء الثلاثة في نهاية الحكايات في أحد المقاهي الحاشدة بالناس بعيداً عن أنوار المدينة، حيث يجلس الغذامي بين الفتى سمير والشيخ حمدون في صياغة رمزية على طريقة الوحدة والتنوع داخل بناء الشخصية الواحدة.

* * *

كما أشرت سابقاً، هناك أكثر من راوٍ، أو كاتب، للحكايات، بل نجد تداخلاً بين الضمائر الثلاثة: المتكلم، والغائب، والمخاطب ؛وذلك على النحو التالي بصورة نسبية: في الحكاية الأولى إلى الرابعة ضمير المتكلم وبصوت الغذامي كاتب الحكايات (وفيها نشر وثائق: تقرير عن ديوان شعر، وآخر عن أطروحة دكتوراه، وحكايات قصيرة ناقصة باستخدام ضمير الغائب عن ماجد وقلبه والممرضة، وحكاية قصيرة وحيدة عن طلعت. وفي الحكاية الخامسة ضميرا المخاطب والمتكلم من خلال رسالة. وفي الحكايات السادسة إلى الثالثة عشرة ضمير المتكلم بصوت المعلم مسعود (سيرة المعلم مسعود). وفي الحكايات الرابعة عشرة إلى الثامنة عشرة ضمير الغائب (رواية بعض ما قاله التلميذ سمير بن ممدوح للغذامي عن معلمه مسعود ومدرسته وبعض سيرته). وفي الحكايات التاسعة عشرة إلى السادسة والعشرين ضمير المتكلم بصوت

الغذامي، وفيها رسالة من حمدون الأسدي، وأخرى من سمير بن حمدون الطمسي، وحوار مع سمير وحمدون الأسدي، وحديث عن زرقاء اليمامة أم سمير...

هذا التنوع في السرد من خلال الضمائر، يفضي إلى روائية أو روينة السيرة الذاتية، كما أن العنوان «حكاية سحارة» وما صاحبها من الأكاذيب والمبالغة والفانتازيا المتعمدة، واختلاق الأسماء، وتقطيع السرد ولعبيته، وتعميق بناء الحبكة والصراع والدراما والتخييل في الأحداث والحوارات وتراكيب اللغة... كلّها تحيل إلى ميثاق الخطاب السردي الروائي، ولا يبقى للسيرة سوى ميثاق أن المعني بهذا كله سيرة عبدالله الغذامي، وأن هذه السيرة هي سيرته الذاتية في سياقاتها وتحولاتها الواقعية والتاريخية والفكرية والثقافية والإبداعية والخلافية والصدامية والفانتازية... وكل ما من شأنه عندما يكتب الإنسان نفسه في نسق إبداعي يتعالى على التقريرية والإنشائية والمباشرة، فيسموا إلى آفاق التخييل والإبداع.

وتعد مدرسة الخنساء الابتدائية أهم أركان هذه السيرة برموزها التنويرية المثالية، ممثلة بالأستاذ مسعود، والتلميذ سمير، وشجرة السدرة العملاقة، والإبداع المحلِّق في فضاء الجمال والمعرفة والحرية، مما يجعل صدر المدرسة رحباً واسعاً من جهة، وبرموزها الظلامية الصامتة القمعية الاجتثاثية، ممثلة بناظر المدرسة الأستاذ حسون، وعصاه الطويلة، ومقصه، وخِرافه الجشعة... مما يجعل صدر المدرسة ضيقاً مخنوقاً من جهة ثانية...هذا هو مركز أو بؤرة "حكاية سحارة"؛ لتوليد التضاد والصراع على المستوى الفكري والواقعي معاً.

ففي الوقت الذي يسعى فيه التنوير بقيادة المعلم مسعود إلى الانطلاق والطيران بحثاً عن كل ما فيه الخير والعطاء، يقف بالمرصاد الناظر حسون؛ ليحارب ذلك كلّه تحت شعار محاربة الشذوذ والجنون. ولا تعلن الحرب على الحاضر على مستوى كتابة الإنشاء والتعبير فحسب، وإنما تشمل اجتثاث

الماضي؛ كشجرة السدرة، وشعراء العصر الجاهلي، وغيرهم؛ بصفتهم ملهمين للإبداع الشاذ، كما يتصور الناظر الأستاذ حسون.

الناظر الأستاذ حسون هو صاحب «نظرية الصمت المطلق»، وشعارها «ويل لهذا من هذا» (للرقبة من اللسان مع مقص أزرق)، وكان حقده على شجرة السدرة، يجعله يسعى إلى قتلها أو قطعها؛ لأنها «الكائن الوحيد الذي ظل يتكلم وينمو ويزدهر بالخضرة والطيور والحياة»[23].

وقد وصل حقد الناظر حسون على المعلم مسعود إلى أن يسجنه ويعذبه، ثم يرغمه على أن يكون نائباً له، ويعلن موت المجاز ليجبر الطلاب على سهر الليالي كلها انطلاقاً من الحكمة القائلة «من طلب العلا سهر الليالي»، ومن ثم يسعى إلى أن يدمر ذاكرتهم وحيويتهم. وهو كذلك ضد «مرض الاختلاف» الذي يراه في سمير، فيستدعي والده؛ ليحثه على معالجة هذا المرض الذي يجعل سميراً شاذاً عن أقرانه، عندما يفكر ويتصرف على غير طريقتهم البليدة الخانعة؛ لذلك ينصح والده بأن يقدم له الـ «فول ولحم الثور، أملاً في أن يكون ثوراً مثل سائر أقرانه، ويتخلص من داء الاختلاف ومرض التفكير»[24].

في ضوء ما سبق ، لم يألُ الغذامي جهداً في بناء حركية سردية روائية، جعلت سيرته بنية تخييلية، على الرغم من كونها في الأصل حكاية ذات بعد واقعي، ومستلة من سيرة الغذامي نفسه، الذي يسكنه الصراع والتضاد في عالم موضوعي شديد القسوة، إن لم يكن ظالماً وفاجعاً في اضطهاده للفكر والوعي والتحرر.

6 - روائية « سيرة سيف بن أعطى »:

تعد «سيرة سيف بن أعطى» التجربة الأولى للشاعر فيصل أكرم في مجال السرد وهي تجربة تتنازعها السيرية والروائية، بما يفضي إلى أن السارد

حاول قدر الإمكان أن يجعل من استرجاع طفولته إشكالية تتجاوز السيرة إلى الرواية، بل إلى السيرة الشعبية الماثلة في شخصية «سيف بن ذي يزن»، الملك اليمني الحميري، الذي اشتهر بطرد الأحباش من اليمن، و تولى المُلك فيها؛ فدخل بذلك القصص الشعبية، التي اختلط فيها الخيال بالوقائع التاريخية، حتى غدا سيف بن ذي يزن ابناً لأم من الجن، وصاحب سيادة فيهم.

كان أول تساؤل يطرحه فيصل أكرم في مقدمة سيرته الروائية[25] يتعلق بمسألة التجنيس؛ بناء على توقع طرح سؤال افتراضي من القارئ: «كأن يتساءل: هل هذه المداخل بمثابة عمل روائي، أو قصص قصيرة، أو حكايات، أو.. أو ؟؟»[26]. ومع احتمالية عالية لتجنيس هذا العمل، بصفته رواية أولاً، ثم قصصاً قصيرة ثانياً، ثم حكاية ثالثاً... بما يستدعيه من مواثيق جمالية خاصة بهذه الأجناس، إلا أن فيصل أكرم قرر أن يحسم أولوية أحقية ميثاق السيرة الذاتية، نافياً – وهذا خياره لا خيارنا على أية حال – روائية، أو قصصية، أو حكائية عمله، بما تنضوي عليه هذه السرديات من خيال على أقل تقدير؛ فيعلن قائلاً: «الواقع أنها ليست من ذلك في شيء، إنما هي صدقاً (مداخل إلى الفصل الأول من سيرة سيف بن أعطى)»[27].

وسيف بن أعطى في الميثاق السيري الذاتي هو فيصل أكرم نفسه ؛ ابتداء من الملف السيري المصور الذي يحمل صورة فيصل أكرم، وقد ثُبِّت على واجهة الغلاف الأولى، وانتهاءً بنشر مقطوعات من قصائده تجاوزت خمس عشرة مقطوعة، مختارة من دواوينه التسعة بصفتها ذات علاقة حميمة بسيرته الذاتية الشعرية، تحت عنوان «مقتطفات من قصائد ذات صلة»[28]، مروراً بتسعة مداخل هي نص السيرة، وهي ذات تواريخ سيرية محددة لطفل ما بين الرابعة والخامسة عشرة من عمره، وهذا الطفل – في المحصلة – هو فيصل أكرم الطفل الأعجوبة في ذكائه وتفوقه، وثقافته، ومغامراته، وثرائه، وإنسانيته، وغربته... ومع ذلك لا يكاد هذا الطفل أن ينهي مرحلة الدراسة المتوسطة، ويتعرض لأحداث

مميتة فتتكسر عظامه ويتشظى جسده، وتفترسه كماشة السجن والجلد، ويهرب مسافراً، وتسرق حقيبته... ومن ثم لا يستطيع أن يكتب أكثر من هذه المداخل من سيرته التي يراها عصية على الكتابة، وأنَّ الحافِزَ لكتابة هذه المداخل في الصحافة أولاً، ثم نَشْرَها في هذا الكتاب هو – كما يقول – رد على «استفزازات ومغالطات وافتراءات أطالعها بين اللفتة والأخرى؛ تزعم أن الشاعر الخليجي – وتحديداً السعودي – هو بالمجمل والتفصيل مجرد (شاعر نص) ولا يرقى أبداً إلى (شعر التجربة)»[29].

بكل تأكيد يريد فيصل أكرم من وراء كتابته هذه أن يؤكد تجربته العميقة التي تكشف عن وجود تجربة ومعاناة في شعره، من خلال سرد المداخل التسعة أولاً، ثم أحياناً من خلال اختيار المقطوعات الشعرية السيرية الطويلة ثانياً، بما يفضي إلى وجود شاعر تجربة لا شاعر نص، ومن ثم لا تقل تجربته الشعرية في الحياة عن تجربة الشنفرى؛ حيث إنه كما يقول، خلال كتابته هذه السيرة: «يشعر طيلة حياته بالتعايش الحقيقي مع لامية العرب للشنفرى»[30].

عنوان السيرة الروائية التي اختارها فيصل أكرم هو «سيرة سيف بن أعطى (مداخل إلى الفصل الأول)» ولو جاز له أن يغير العنوان لجعله «الأسماء»[31]، حيث جعل المداخل ذات عناوين موصوفة بالأولى، أو الأول، فعلياً أو ضمنياً: الصفعة الأولى، الركعة الأولى، الخروج الأول، الضياع الأول، الشتات الأول، المغادرة الأولى، الهبوط الأول، أهرب من قلبي... فقدان.

ولا يخفى ما في هذه التسميات من مغامرة وصدمة – على الأقل بالنسبة للسارد – على اعتبار أنها تجارب أولى مرّ بها طفل أكبر من عمره دوماً خلال أحد عشر عاماً من لحظة الوعي الأولى بمكة ،خلال اكتشاف الممارسة الخاطئة بفعل الصفعة الأولى، وهو في الرابعة من عمره، إلى لحظة اللاوعي الأخيرة في الرواية ؛ حيث نُوّم طبياً وهو في دمشق، وسرق السائق حقيبته التي فيها

أوراقه ونقوده بما في ذلك أعز ما يحتفظ به: صورة أمه وهي على سجادة الصلاة.

* * *

لو أردنا أن نتتبع حركية ما يدل على أن ما بين أيدينا هو سيرة ذاتية لفيصل أكرم، لما ساورنا أي شك بأنه هو الذي عبث ليلاً بأختام أبيه وأوراقه الرسمية فتلقى الصفعة الأولى، وصلى صباحاً بعد أن علمته أمه الركعة الأولى، وخرج أول ما خرج إلى المدرسة ليتعلم ويتفوق على أقرانه على الرغم من أنه غاب شهرين بسبب كسر يده، وحج مع أسرته التي تمتهن «الطوافة» فضاع في «منى» الضياع الأول، وشهد عام 1400هـ سيطرة «عصابة جهيمان» على الحرم، ثم عانى من صدمة الرحيل إلى بيت آخر بسبب التوسعة للحرم، وتوج ذلك بسقوطه عن دراجته ثم موت أمه وزواج أبيه، مما برر هروبه من زوجة الأب عن طريق السفر إلى القاهرة ثم دمشق، حيث تنجح بصعوبة المغادرة الأولى إلى القاهرة، ويكون الهبوط الأول في مطار القاهرة أصعب بسبب الأحوال الجوية، ثم يهرب من ملامح حب أول تجاه الفتاة المصرية (دعاء) المثقفة خطيبة صاحبه مع فارق السن بينهما (هو 15 سنة وهي 32 سنة).

وكانت النهاية في دمشق؛ حيث يرفض أن يكون ضحية لمغامرات جنسية محرّمة تطرق باب شقته التي يفقد فيها حقيبة نقوده وأشيائه، عندما يسرقها السائق الذي طلب منه أن يرافقه خلال إقامته لبضعة أيام، لتنتهي هذه السيرة بصوت الراوي (فيصل أكرم) خلال كتابة هذه السيرة، وقد مضى ربع قرن على حادثة فقدان الحقيبة التي فيها صورة أمه؛ يقول: «ربع قرن مضى، منذ حادثة السرقة هذه.. حادثة الفقدان.. ولايزال الفتى يتمزق حسرة وقهراً، ويزداد حقداً على السارقين الجناة. ربع قرن مضى على فقدان سيف لصورة أمه العظيمة (خديجة) وهي تصلي.. رحمة الله عليها.. ولايزال يفتش عنها في كل مكان»[32].

في ضوء ما سبق تبدو المطابقة واضحة بين فيصل أكرم وراوي السيرة والبطل سيف بن أعطى، وقد تأكدت السيرة الذاتية (أو السيرذاتية سيان) من خلال متن المداخل إلى الفصل الأول[33]، ومقدمة السارد المتأخرة، واقتباساته المطولة من شعره في نهاية السيرة... ويبقى السؤال ملحاً عن المدى الذي انزاحت فيه هذه السيرة إلى حيز أو فضاء الرواية؟!!

* * *

يؤكد فيصل أكرم في مقدمته لسيرته الانزياح إلى الصيغة الروائية، بقوله: «ويبقى الدافع الأقوى، والذي لا يحتاج إلى إفصاح أنني خشيت على هذه الوقائع البكر أن تمحى من الذاكرة المتخمة! وأعترف أنني في سرد المداخل التسعة لم أكن دقيقاً في اختيار الوقائع المشكلة للتكوين الثقافي بمعناه المعاصر (الصدمات حتى الصقل)! بل انتقيت بكل أمانة ما رأيته صالحاً للكتابة «فنياً»، ولا يسبب إشكاليات من أي نوع مع أي أحد، ولا يكون بمثابة الحجة على مجتمع أو الإدانة لوضع قائم، أو كان قائماً أو حتى سيقوم..»[34].

في ضوء هذا النص ندرك أن السيرة الذاتية بصفتها فن الذاكرة، لا يمكن أن تكون شاملة ومفصلة للأحداث، وإنما هي انتقاء، وحذف، وإعادة صياغة، وعدم دقة، وكتابة فنية، ومن ثم لابدّ من أن يكون التخييل رديفاً لاسترجاع الذاكرة في إعادة كتابة أية سيرة ذاتية إبداعية، مما يفضي بها إلى سياق السيرة الروائية الذاتية، وهذا يعني أن نشير إلى مجمل أهم العناصر التي تجعلنا نصف هذه السيرة الذاتية بأنها سيرة ذاتية روائية:

- إغفال تسمية سيرة ذاتية بالمفهوم الصريح والمباشر على الغلاف.
- الانتقائية الصادمة سردياً من خلال استحضار المداخل، وإغفال التفصيلات.
- اختيار العنوان الحكائي الشعبي «سيرة سيف بن أعطى»؛ محاكاة للسيرة الشعبية المشهورة «سيرة سيف بن ذي يزن».

- تغييب السرد باستخدام ضمير المتكلم الدال على السرد السيري الذاتي، والاستعاضة عنه بضميري الغائب أولاً، ثم المخاطب ثانياً!!
- الإيهام بوجود بعض المغايرة والاختلاف بين السارد والراوي والشخصية.
- تفعيل درجة السرد من خلال درامية المشهد ، هالة السرد، أو إنسانية الرؤية، أو استكمال المشهد السردي؛ بحيث يدخل الخيال الإبداعي في إعادة صياغة ذاكرة الواقع المتشكلة في ذهنية طفل عمره ما بين أربع سنوات وخمس عشرة سنة، من خلال ذاكرة مبدع بلغ، أو أوشك أن يبلغ، الأربعين من عمره!!
- حميمية اللغة السردية في سياقها الشاعري؛ فتبدو الحالة الشعرية مهيمنة على السرد من البداية إلى النهاية، وعندما يشعر السارد أن النص السردي سيبقى أقل شاعرية من الشعر يلجأ إلى إضافة ديوان شعري سيري يضم نخبة من مقطوعات مقتبسة من دواوينه التسعة.

إذا استطعنا قراءة هذه العناصر السردية الروائية في نص «سيرة سيف بن أعطى»، فنحن حينئذ ، ومن خلال اعتباره سيرة ذاتية في الأساس، نستطيع أن نصفه بأنه سيرة ذاتية روائية، بكل ما يعنيه هذا المصطلح من دلالات وإيحاءات، تحافظ على النص في دائرة السيرة الذاتية وميثاقها الأول الواقعية والصدق، وفي الوقت نفسه تفضي به إلى تقنيات الرواية وميثاقها الأول الخيال والحذف.

7 - روائية «أيام في القاهرة.. وليالٍ أخرى»:

عندما كتب علي الدميني روايته الأولى «الغيمة الرصاصية» (1998م)؛ قدم فيها سيرته الذاتية متخفياً وراء بطل الرواية «سهل الجبلي»؛ «فكانت روايته هذه – في تصوري – تعبيراً عن سيرته الثقافية ذات الرؤى الترميزية العميقة المقنّعة بأقنعة الغموض والتغريب والتجديد»[35] ؛ وذلك من خلال تزييف جمالي

ملغوز للحياة والواقع على حد تعبير محمد العباس، الذي يصف العلاقة بين السيرة والرواية على النحو التالي: (أطراف منتقاة من سيرته، أراد علي الدميني إسالتها على «صخور الجبال، ومسايل نهر الوادي، وخطوات أهله». أو هذا ما حاوله بنص روائي مركب لم «يهبط من عليائه ليشتغل في الواقع» فقد تقاسم «الغيمة الرصاصية» مع بطله، أو تشظى هو، بمعنى أدق، إلى نصين يحايث المتخيل منهما أصله الواقعي «ليفنى أحدهما في الآخر»[36]. وكذلك قدم الدميني في كتابيه «زمن للسجن... أزمنة للحرية» (2004م) و«نعم في الزنزانة لحن» (2004م) تجربة سيرية روائية على مستوى الوعي والحياة والإبداع من خلال نسق السجن وعلاقاته.

* * *

تعدّ سردية الدميني الأدبية «أيام في القاهرة (.. وليالٍ أخرى)» بنية سيرية واضحة النهج والميثاق من خلال حركية الذات بضمير المتكلم، وزمكانية الوقائع، ومصداقية معظم الأسماء... مما يفضي بها إلى اعتبارها سيرة ذاتية. ومع ذلك كانت هناك إشارات عديدة صدرت أولاً عن السارد (الدميني) تفضي بهذه «السيرة» أو «السردية» إلى ميثاق الرواية السردي والتخييلي معاً، ومن ذلك:

- التسمية «أيام في القاهرة (.. وليالٍ أخرى)»، وما تفضي إليه هذه التسمية من علاقة حميمة بليالي ألف ليلة وليلة، وأيام طه حسين، حيث يتداخل البعدان السيري والروائي.

- التوصيف المنفتح: ««سردية أدبية»، فهي خطاب سردي شاعري؛ يحاول أن يؤسطر المكان والواقع والثقافة، أو يضفي عليها كلها هالة من الواقعية السحرية التي تجعل الغذامي، ومحمود أمين العالم، والقشعمي، والجهيمان، ومحمد العلي، وحمدة خميس، وميسون صقر، وفوزية رشيد و(س.ج.ع)،

ووردة المصرية وغيرهم، يبدون على أنهم شخصيات خيالية أكثر من كونهم شخصيات واقعية نعرفها جيداً، أو نعرفهم وندرك تصرفاتهم .كذلك كانت القاهرة وشوارعها وشققها ومقاهيها ونيلها، ومعرض الكتاب فيها وفعالياته... ذات جمالية خاصة أنجزت من خلال الواقعية السحرية على أقل تقدير.

- من خلال عنوان صدر للمؤلف، وضعت «الغيمة الرصاصية» و«نعم في الزنزانة لحن» و«زمن للسجن... أزمنة للحرية» تحت عنوان «رواية»، وبكل تأكيد ستنضم هذه السردية الأدبية (أيام في القاهرة.. وليال أخرى) إلى ما ينضوي تحت هذا العنوان، بصفة أن الدميني لم يصدر إلا الشعر والرواية، وأن الرواية ما هي في المحصلة إلا كتابة سيرذاتية منفتحة على الشعر ومسكونة بسيرة حياة الدميني، مما يجعل سردياته سيراً روائية على أية حال.

- يقرّ الدميني بوجدانية (أي شعرية) كتابته السردية، وأن «سرّ حميمية علاقتي بهذه الكتابة [كما يقول]، يكمن في أنها ولدت كتعبير وجداني خالص عن دهشة وطفولة الشاعر، الذي رأى الأصدقاء والكتب والندوات الثقافية في معرض القاهرة الدولي للكتاب، بعد غياب قسري دام أكثر من ثلاثة عشر عاماً، كان خلالها ممنوعاً من السفر»[37]، وهنا كما نلاحظ إيحاء بروائية السرد من خلال الذاكرة السيرية، وهذا ما يجعل هذه السردية ربما تكون أقرب إلى أدبية الرواية منها إلى أدبية السيرة المباشرة والتقريرية.

* * *

تنقسم سردية الدميني الأدبية إلى قسمين ،كما يتضح من عنوانها: الأيام، والليالي، ويحظى كل قسم بحوالي مئة صفحة.

وبينما ترتبط الأيام بحبكة سردية لها بداية ونهاية، نجد الليالي مفككة بلا حبكة؛ لأنها عدة نصوص، أو سير قصيرة.

تبدأ «أيام في القاهرة» (أيام معرض الكتاب الدولي)، من لحظة وجود الطائرة في أجواء شرق القاهرة، وتستمر إلى لحظة محاولة العودة إلى الظهران. وهي تضم تسع عشرة لوحة، تنشغل بعدد من المحاور، أبرزها:

- الحراك الثقافي في معرض القاهرة الدولي، وما نتج عنه من كتب وندوات ولقاءات ثقافية، ورؤى نقدية ثقافية صادرة عن الدميني تجاه هذه الفعالية.
- الحراك المكاني داخل القاهرة الشعبية، حيث النيل والشقق والفنادق والشوارع والمقاهي والأصدقاء، وبخاصة شقة أبي يعرب ولقاء الأصدقاء، وأبرزهم القشعمي، ومحمد العلي، والجهيمان.
- الحراك العاطفي بين وعده لزوجته ومحافظته على هذا الوعد بعدم إقامة أية علاقة مع امرأة أخرى، وعلاقته غير المتورطة - على حد وصفه - «بوردة» المصرية وبإغراءات صديقه (س. ج. ع) صاحب المغامرات والزواج العرفي، وما إلى ذلك.
- الحراك الثقافي والنقدي من خلال ما يشبه رثائه للشعر الذي اضمحل في حياته وفي المشهد الإبداعي عموماً، واحتفائه بالرواية، التي صارت من وجهة نظره حديقة الإبداع، المهيمنة على خطابه السردي، وعلى المشهد الثقافي عموماً.

ولا تكاد تخلو صفحة «من «أيام في القاهرة..» دون أن يكون هناك احتفاء بالرواية والروائيين؛ إلى حد أن غدت الرواية وسيلة وهدفاً لهذه الكتابة السردية، التي تعاملت مع القاهرة من منظور «قاهرة الرواية»، ووردة المصرية هي بطلة روائية لا تعرف سوى العناية بجسدها، كما عودتنا عليها روايات نجيب محفوظ. وما إن تحدث المقارنة بين الرواية والشعر حتى يضمحل الشعر؛ لتتألق الحالة

الروائية من خلال حضور رواية الغيمة الرصاصية للدميني، وحضور الروائيين كصنع الله إبراهيم، وإدوار الخراط، والقصيبي، وهالة البدري، وأحلام مستغانمي، وفوزية رشيد، ونهاد سيريس، و(س.ج.ع) وغيرهم؛ ويضاف إليهم محمود أمين العالم، والغذامي، وظبية خميس، والزوجة فوزية، والنيل، وحكايات شقة أبي يعرب، ومغامرات شقة (س. ج. ع)، وعزلة الدميني مع الكتاب للقراءة، وشخصيات قاهرية شعبية: أم سيد الشغالة «الجفصة» وأم أحمد الرحيمة، ووردة المحبة، ويوسف صاحب التاكسي الطماع، والبواب عم عبده، وبائع الفل، وبائع الجرائد، وعامل المقهى، ونادل المطعم...

هكذا نجد أنفسنا أمام كتابة روائية قبل أن تكون سيرية، وأن هذه السيرية قد لا يكون حظها من السيرة الذاتية سوى محاولات المطابقة بين السارد والراوي والشخصية واستخدام ضمير المتكلم، وما عدا ذلك من تقنيات سردية هو من شأن الرواية على أية حال، هذا فيما يخص القسم الأول «أيام في القاهرة».

* * *

أما القسم الثاني «.. وليالٍ أخرى»، وهو الأكبر، فهو خمس ليال على النحو التالي: «مع/ في عصفورية القصيبي»، و«صنع الله إبراهيم: وردة... السيرة والوثيقة»، و«حادثة نهاد سيريس» (كاتب رواية «حالة شغف»)، و«شهادات شعرية: لست وصياً على أحد، وتجربة الحداثة الشعرية في المملكة»، و«الليلة الأخيرة» (المقدمة).

لا يخفى ما في هذه الليالي أيضاً من احتفاء بالسرد، حيث خصصت ثلاث ليالٍ للحديث السردي الانطباعي الماتع عن ثلاث روايات، والليلة الرابعة عن سيرية التجربة الشعرية عند الدميني من خلال «لست وصياً على أحد»، أو من خلال تجربته الشخصية في «تجربة الحداثة الشعرية في المملكة»، وقد قدم هاتين

التجربتين بسردية أدبية حكواتية شاعرية عالية، دون أن تفقد الرؤية النقدية وعيها الثقافي ومصداقيتها السردية.

وأخيراً، أنهى الدميني كتابه كلّه بليلة أخيرة هي المقدمة، معلناً فيها أن ما يجمع الأيام والليالي – بالرغم من التباينات بينهما – بين دفتي كتاب واحد، يكمن – كما يقول – في «إجابة ساخرة سمعتها من كاتب عانى نفس السؤال، فوجد الإجابة في (إنها تجتمع تحت اسم كاتبها)!!»[38].

* * *

يبدو أننا أمام مأزق إشكالي في تصنيف سردية الدميني هذه، فهي على المستوى السيري المعياري تفقد شروطاً عديدة، وهي على المستوى الروائي، تفقد أيضاً شروطاً معيارية عديدة. لكن بالنسبة للرواية فهذه السردية السيرية تمتلك أدبية الرواية بكل تفاصيلها؛ لأن الرواية نص هجين، لا يجد أنه عقبة في استيعاب كل ما له علاقة بالفن أو بغيره، وهذا ما ميز روايتي «وردة» لصنع الله إبراهيم، و«العصفورية» للقصيبي؛ حيث «مشاكلة واضحة بين النصين في منحى استخدام كل منهما للمعلومة والوثيقة (المعرفة)، لبناء درامية النص»[39]. كما يقول الدميني ، وهو ما استند إليه الدميني في أيامه ولياليه على الرغم من التباين بينهما، كما أسلفنا، وهذا وعي سردي روائي على العموم.

في ضوء ما سبق، بإمكاننا أن نبحث عن روائية نص الدميني من خلال درامية الكتابة، وأدبية العبارة وشاعريتها اللغوية، وهجينية اللعبة السردية وانفتاحها على الفن والحياة، وأسطرة الزمكانية والأشخاص، وممارسة الحذف والترميز... ومن ثم، فإن مجرد حذف الأسماء الحقيقية، سيفضي بالنص إلى البنية الروائية، أو البنية الروائية السيرية على الأقل. ومع ذلك، فإن القول بأن هذا النص (أو السردية الأدبية) هو سيرة روائية، أمر مبرر، كما لاحظنا من

خلال المبنى والمعنى؛ إذ حضرت الرواية حضوراً طاغياً من خلال البنية السردية والصياغة والمحتوى.

ولعل علاقة «وردة» المصرية بالدميني الذي وعد زوجته بألا يتورط مع امرأة أخرى، وكبحه لإغراءات صديقه «س. ج. ع» الساعية لتوريطه في زواج عرفي، تعد في «أيام في القاهرة» من أكثر جوانب تحقيق البنية السردية الروائية الرمزية، ولنتأمل في هذا السياق الاقتباس التالي في تصوير رغبات «وردة» بصفتها رمزاً للإغراء، أو للفكر، أو ما شابه: «انهمر الحديث والمطر المفعم برائحة الربيع وبرغبتها الطاغية في زيارتي، وأوضحت لها أنني اقدر اهتمامها بي، ولكنني الآن منشغل بانتظار مكالمة من حبيبتي [الزوجة]»[40].

كذلك يقدم قراءاته للرواية بأسلوب سردي شاعري مفعم بحيوية الانفعال والاستجابة لمؤثرات النص المقروء، ومن ذلك انفعاله بأسلوب أحلام مستغانمي في روايتها «ذاكرة جسد»: «أية قدرة هذه التي تحيل الواقع إلى أسطورة، واللغة إلى جسد فاتن، وما خلف الكلام إلى جنون وشعر وتأمل حارق. أية موهبة هذه يا «أحلام»، وأي باع مصنوع من ذهب الكلام وروحه الساردة في غيها، وصرخت كما يصرخ عبدالعزيز مشري منتشياً: قاتلك الله.. قاتلك الله أيتها المجنونة العجيبة»[41].

8 - التركيب:

بدءاً ينبغي أن أشير إلى مسألة العلاقة بين مصطلحي الرواية السيرية والسيرة الروائية بصفتيهما الالتباسية في هذه المقاربة؛ فأنا لا أتحدث عن الرواية السيرية، أي الرواية التي وظّف فيها كاتبها سيرته الذاتية. وهذه الرواية يمكن أن تكون – مع كونها متخيلة – أصدق من أية سيرة ذاتية تكتب بوثائقية وواقعية. وهذه – على أية حال أيضاً – ستبقى رواية، حتى مع كونها قد استدعت ميثاق السيرة الذاتية من خلال المطابقة بين حياتي السارد

والشخصية الرئيسة في السرد؛ فهي بما أنها رواية (أي نشرت وعليها كلمة رواية، وربما استخدم فيها السارد ضمير المتكلم) ستبقى من منظور المتلقي ذات ميثاق روائي حميمي هو التخييل، ولا بدّ من أن نتسلح بفرضية عدم وجود مماهاة أو مطابقة بين شخصيتها الرئيسة وساردها، ما لم تكن هناك مواثيق صريحة صادرة عن السارد داخل الرواية أو خارجها (من خلال الحوارات والتعليقات والشهادات) تؤكد أنها سيرة ذاتية، أو على الأقل ذات بعد سيرذاتي[42].

أما المصطلح الآخر السيرة الروائية، فهو يعني أننا أمام سيرة ذاتية ذات ميثاق سيري واضح أو مستنتَج بوضوح من خلال وثائقية سيرية وقصدية إبداعية من السارد الذي يحكي عن نفسه، وفي الوقت نفسه يعيد إنتاج سيرته روائياً؛ فالعبرة هنا ليست في وثائقية السيرة بصفتها الأولية؛ وإنما في إعادة صياغتها أو إنتاجها روائياً؛ لذلك نحن هنا أمام سيرة ذاتية روائية، وينبغي أن نتحدث عن ضرورة روائية السيرة الذاتية؛ يعني أننا لم نخرج من دائرة السيرة الذاتية إلا على المستوى الجمالي بكل تداعياته، ومن ضمن هذه الجماليات، أو الفن، أن يكون الخيال عاملاً حاسماً في بناء السيرة الذاتية روائياً، بما لا يتعارض مع ميثاقها السّيري الذاتي المرن، مادامت نظرتنا إلى السيرة الذاتية منفتحة ومتساهلة وذات صبغة روائية عموماً.

تبدو الكتابة عن السيرة الذاتية بصفتها سيرة روائية إشكالية سهلة وعصية في الوقت نفسه؛ سهلة لأن الفوارق بين الرواية والسيرة الذاتية من حيث بنية الخطاب السردي الشكلية تكاد تكون معدومة وغير مهمة وبلا جدوى، وأنها صعبة من حيث المضمون أو المحتوى على وجه التحديد؛ إذ يتوقع من السارد في السيرة الذاتية – من منظور المعيارية النقدية – أن يكون صادقاً وواقعياً ووثائقياً ومؤرخاً لا متخيّلاً في استخدامه للمعلومة والمعرفة والفكر والوقائع، خلال كتابته عن نفسه، أو عما يتصل به من بنى اجتماعية ومعيشية...

وهذا ما لا يشترط – كما نعرف – في الرواية المنفتحة على الخيال بما يوفره من سياقات الاختلاق والمبالغة وعدم محاكاة الواقع، هذا الواقع الذي قد يكون بحد ذاته، أكثر وهماً وغرابة وتخييلاً من الخيال وما ينتج عنه من خرافات وأساطير؟!!

وهنا لابدّ لنا من أن نتوقع من المدرسة النقدية السيرية التقليدية أن تسطر الصفحات والصفحات عن الطريقة المثالية لنقد السيرة، مركزة في هذا الجانب على مسألتين: ألا يخترق الخيال بنية المحتوى، ونعم للخيال في الأسلوب والتركيب والصياغة[43]. وهنا أيضاً قد لا نختلف حول الخيال في الشكل الفني، وإن كان هذا الأمر بنية بلاغية لا سردية في الدرجة الأولى، وإنما سنختلف حول طوباوية ألا يكون هناك خيال في المحتوى؛ فمن يضمن لنا أن السارد لسيرته الذاتية لم يستخدم الخيال بصفته كذباً ومبالغة في سيرته من بدايتها إلى نهايتها؛ مادام المعنى كله يفترض أن يكون في بطنه/ ذاكرته التي هي مخيلته، المحتفية بالتذكر والاستدعاء وتعمد الحذف على، اعتبار أن هذا الحذف جزء أساسي من الخيال؛ وعلى أساس أن خيال الاختلاق أخف حدة من خيال الحذف، وانطلاقاً من أن خطاب السيرة معني بالحفر عما هو معروف أصلاً للمتلقي، ولا يعرفه إلا السارد أو أقرب المقربين إليه!!

ولعلنا من هذا المنظور نعترف بأن السيرة الذاتية التي ترتفع من خلال درجة خصوصية مصداقية المعلومة فيها، تبقى في المحصلة خطاباً حميماً في انتمائه إلى فن الرواية، لاعتبارات عديدة، أهمها: أن الاسترجاع في السيرة آلية مشوبة بالتخييل، وهذا الاسترجاع بحد ذاته نهج غير واقعي، عندما يمتلئ بالتصور، وبخاصة في حالات استرجاع زمن الطفولة. وأن وعي المبدع للسيرة الذاتية هو وعي جمالي، مما يعني أنه يختار ويحذف ويهمش العادي من أجل الصادم أو الجريء، وهذا وعي سردي روائي بالدرجة الأولى أيضاً، على الأقل انطلاقاً من أنّ المبدع لا يمكن أن يقبل لنفسه أن يكون مؤرخاً أو كاتباً تسجيلياً.

وأن تنوع لعبة السرد وتعددية اللغات والأصوات هو تقنية روائية تدخل إلى السيرة الذاتية، بصفتها جنساً سردياً، أقرب ما يكون إلى الرواية التي هي جنس الأجناس. وأن اللغة الإبداعية المجازية وما يعتريها من غموض وإلغاز هي فعل سردي روائي،على اعتبار أن لغة السيرة في سياق المضمون صياغة مباشرة أو إنشائية، لا إيحائية أو مجازية أو رمزية. وأن – أخيراً – قصدية السيرة الذاتية لا تختلف بتاتاً عن قصدية الرواية وهي قصدية كتابة البطل الإشكالي أو المتفرد، مما يجعل نهج البطولة هدفاً مركزياً في الخطابين (السيرة والرواية معاً)، ومن ثم لابدّ من الاختلاق أو المبالغة ليغدو بطل السيرة مشابهاً للبطل الروائي[44].

* * *

هكذا نجد أنفسنا في مقاربتنا لسير الغذامي والدميني وفيصل أكرم، في مواجهة سير ذاتية لها ميثاقها السيري الواقعي من جهة، وذلك في كون كل منهم يكتب عن حياته في مرحلة الطفولة؛ طفولة التلميذ سمير في المرحلة الابتدائية عند الغذامي، وطفولة سيف من سن الرابعة إلى سن الخامسة عشرة عند فيصل أكرم، وطفولة الشاعر، المنبهرة بالقاهرة، ومعرض كتابها الدولي، بعد غياب ثلاثة عشر عاماً عند الدميني.

وفي تصوري أن أي سارد من هؤلاء الثلاثة، لو طلب منه أن يكتب سيرته الذاتية وفق المستوى السيري التقليدي المعياري؛ أي أن يُشترط عليه في كتابة سيرته الذاتية أن تكون كتابة صادقة في مضمونها لما كتب أحد منهم سيرته بتاتاً؛ لأنهم سيشعرون حينئذ بالإحباط والريبة من التعري، وربما من ممارسة الكتابة بصفتها السيرية غير الأخلاقية على أية حال في المعايير الاجتماعية والثقافية السائدة. إذن لابدّ من الانزياح إلى التخييل الإبداعي؛ أي إلى الرواية بصفتها خطاباً تخييلياً؛ حتى وإن كانت نسبة المصداقية الواقعية فيها مئة بالمئة، فهي في المحصلة ستبقى رواية، ولا يعول عليها كثيراً في محاكمة المبدع أو إدانته!!

هكذا كانت الكتابة السيرية الذاتية عند الغذامي فانتازية، وعند فيصل أكرم انتقائية ومبالغة سردية، وعند الدميني واقعية سحرية ترميزية من خلال نهج الأسطرة وشعرية العبارة السردية!! وبذلك فإن هؤلاء الثلاثة كتبوا سيراً روائية، ولم يكتبوا سيراً ذاتية أو روايات سيرية، وإن كانت جدلية العلاقة بين الرواية السيرية والسيرة الروائية، جدلية واهية أحياناً، في سياق تداخل الأجناس ولعبيتها، على طريقة «هذه أذني» من الناحية التطبيقية، كما أن العلاقة بين فني الرواية والسيرة الذاتية عموماً علاقة سردية جدلية – كما أسلفنا؛ إذ «كلاهما يتأسس على قصة حياة بطل فرد يدخل في علاقة إشكالية مع محيطه، وكلاهما نوع مرن ومراوغ ومفتوح على الجديد»[45]!!

بدأ الساردون الثلاثة كتابة سيرهم الذاتية الروائية على حلقات – ربما غير متسلسلة – في الصحافة، الغذامي في جريدة الرياض، والدميني في جريدة الجزيرة، وفيصل أكرم في جريدتي الجزيرة والرياض. وهذا الفعل الكتابي الإعلامي كان يفترض رقابة عالية ضد الكتابة السيرية؛ لصالح الكتابة الروائية؛ لأن الصحيفة بإمكانها أن تكون بين أيدي الجميع، على عكس الكتاب الذي يمكن أن يسحب من السوق أو لا يوزع أصلاً.

يبدو أنهم عندما نشروا سيرهم في كتب جعلوها في سياق سير ذاتي روائي حميمي، كل بطريقته الخاصة؛ حيث جاءت «حكاية سحارة» على الطريقة الروائية الجديدة عندما يتداخل الرواة والنصوص والحكايات والأزمنة والأمكنة، وكذلك جعل الدميني سيرته سيرة ثقافية شاملة في أيام معدودة، حظيت فيها الرواية شكلاً ومضموناً بنصيب وافر، زاحمها في ذلك شاعرية الكتابة، هذه الشاعرية التي توهجت عند فيصل أكرم، فجعلت سيرته حكايات شاعرية وقصائد.

لم يغب ميثاق السيرة الذاتية عن هذه الأعمال، ولكنه كان ميثاقاً جديداً،

يتعامل مع السيرة الذاتية، بصفتها مادة أولية، قابلة للتشكل والتغير، ولا أفضل من اللجوء إلى ميثاق الرواية الماثل في التخييل؛ لصياغة هذه المادة الأولية، وإعادة كتابتها بطريقة إنتاجية إبداعية إشكالية جمالية مبنى ومعنى، ومن ثمّ فنحن غير معنيين كثيراً بالجودة أو الرداءة في البحث عن ثنائية السيرية والروائية حضوراً وغياباً؛ فنحن لسنا أمام هواة ومبتدئين، وإنما هم مبدعون، لهم باع في ممارسة القراءة الفاعلة والكتابة الإبداعية الحميمة، فكانت سيرهم تنم عن ثلاثة تجارب سيرية؛ لكل منها نكهة روائية حميمة، إضافة إلى ما فيها من كشف ومصداقية جمالية، بغض النظر عن غياب الجرأة والمصداقية الواقعية، أو التاريخية، أو النفسية العميقة، كما نتصور عن السيرة الذاتية وما ينتابها من حفر في أعماق الشخصية!!!

وعلى أية حال، عندما بدأت أناقش ميثاقي الرواية والسيرة الذاتية من خلال هذه النصوص الثلاثة («حكاية سحارة» للغذامي، و«أيام في القاهرة.. وليالٍ أخرى» للدميني، و«سيرة سيف بن أعطى» لفيصل أكرم)، أدركت بأنني لا أقرأ سيراً ذاتية؛ لأن هذا الفن (فن السيرة الذاتية)، لا يكاد يوجد في عالمنا؛ خصوصاً وأن البطل السيري عموماً هو شخصية أخرى غير شخصية الكاتب الذي يستعيد طفولته أو ماضيه؛ لذلك نحن هنا في مواجهة نصوص روائية بكل ما تعنيه الرواية من إشكاليات جمالية في سياق أنّ السارد يكتب عن شخصية أخرى من الماضي أو الماضي البعيد، تختلف إلى حد كبير عن شخصيته الحاضرة في لحظة الكتابة.

وأخيراً، إذا كان ميثاق السيرة الذاتية ضحلاً، وهو يقوم على مبدأ المطابقة بين السارد والشخصية الرئيسة، وما ينضوي تحت هذا المبدأ من ملامح المصداقية التاريخية والتجرد النفسي؛ فإن ميثاق الرواية المسكون بجماليات السرد المنفتحة والمتجددة، شكلاً ومضموناً، هو الأهم والمحوري؛ أي أن السيرة الذاتية الناجحة قد غدت رواية، من خلال أقلام مبدعين، يفترض بهم أن يكونوا

متمكنين من لعبة السرد. وإن لم يكونوا كذلك ؛ فإن القارئ أو الناقد لهذه النصوص هو الوحيد القادر على أن يعيد إنتاجها في سياق الصياغة السردية الروائية الجمالية، لا في سياق المضمون السيري الضيق، الذي لا أرى أنه مهم ومحوري، في كتابة السيرة الذاتية، التي ينبغي أن تكون دوماً نصاً روائياً مفعماً بالخيال، ليس في الشكل والصياغة فحسب، وإنما في المضمون أيضاً!!

الهوامش

1) http://www.nawalsaadawi.net/oldsite/articlesby/shagaatibdaa/shagaat8.htm

2) من التعريفات المعيارية للسيرة الذاتية ما يراه فيليب لوجون في أن السيرة الذاتية لا تحتمل درجات في المطابقة بين السارد والشخصية، يقول: «لا تحتوي درجات، إنها كل شيء، أو لا شيء»، وفيما عدا ذلك يسميها «رواية السيرة الذاتية». ينظر السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ، تر: عمر حلمي، المركز الثقافي العربي، 1994م، ص 37. ويذهب صالح الغامدي إلى أن «البرزخية القرائية لا مكان لها في هذا السياق، فإما أن يكون العمل السردي كله سيرة ذاتية، وإما أن يكون كله رواية .ومقولة التعالق والتهجين بين هذين النوعين هي من وجهة نظر التلقي مقولة متهافتة»، ملتقى الباحة الثقافي الثاني 1428هـ، الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية (بحث صالح معيض الغامدي: الرواية وعقد السيرة الذاتية)، النادي الأدبي بالباحة، ط 1، 2008م، ص ص 227-228.

3) جريدة الشرق الأوسط، الأربعاء 9 جمادى الآخرة 1427هـ ، 5 يوليو 2006م العدد 10081.

4) ينظر على سبيل المثال مقالة: نجم والي، «مدن تتحول إلى روايات بكيمياء الخيال» http://www.balagh.com/thaqafa/3g0qyd0p.htm.

5) مقولة نشرت إلكترونياً في غير موقع، فغدت كالمثل الثقافي.

6) ينظر عن إشكالية جنس «الأيام»: شكري المنجوت، سيرة الغائب سيرة الآتي، السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992م، ص ص 33-34.

7) ينظر: ماهر حسن فهمي، السيرة تاريخ وفن، دار القلم، الكويت، ط 2، 1983م، ص 28.

8) نفسه، ص 225.

9) السيرة الذاتية لا تقبل الخيال أو التزوير في المضمون، يقول ليون إدل: «لكاتب السيرة أن يطلق لخياله العنان كما يحلو له، وكلما أمعن في خياله كان ذلك أفضل؛ وذلك في طريقة ربطه لمواده بعضها ببعض. ولكن عليه ألا يختلق مواده، ويتحرى الصدق والصراحة فيما يكتبه». ينظر: فن السيرة الأدبية، تر: صدقي حطّاب، بيروت، 1988م، ص 118.

10) ينظر: محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية، دار عالم الكتب الحديث, إربد، 2007م، ص ص 107-137.

11) ينظر أيضاً ما يستعرضه الحيدري من آراء تكشف عن صعوبة تعريف السيرة الذاتية:

عبدالله الحيدري، السيرة الذاتية في الأدب السعودي، دار طويق للنشر والتوزيع، الرياض، ط 2، 2003م، ص ص 83-87.

12) ينظر: ماهر حسن فهمي، السيرة تاريخ وفن، ص 246.

13) ينظر: إيهاب الحضري، الاعتراف ممنوع حتى إشعار آخر، جريدة الشرق الأوسط، الأربعاء 13 ربيع الأول 1427هـ، 12 أبريل 2006م، العدد 9997.

14) أبو شامة المغربي: ميثاق قراءة أدب السيرة الذاتية الإسلامية الحديثة، http://www.shrooq3.com/vb/showthread.php?t=15192.

15) ينظر على سبيل المثال عن «حكاية سحارة»، المجلة الثقافية بجريدة الجزيرة، الاثنين 22 رمضان 1424هـ، العدد 37، وعن «سيرة سيف بن أعطى» الإثنين، 30 ذي القعدة 1428هـ، العدد 226.

16) ينظر عن السيرة الذاتية الروائية : عبد الله إبراهيم ، السيرة الروائية:إشكالية النوع والتهجين السردي،

http://www.abdullah-ibrahem.com/inner.php?ThakID=6&Id=3709&IsList=3708.

17) نبيل سليمان: الغذامي بين النزوع السردي وسلطة الريادة، المجلة الثقافية بجريدة الجزيرة،الإثنين 22 صفر 1428هـ، العدد 190.

18) ينظر: حكاية سحارة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط 1، 1999م، ص ص 5-12.

19) نفسه، ص 68.

20) نفسه، ص 9-10.

21) نفسه، ص 10.

22) نفسه، ص 117.

23) نفسه، ص 74.

24) نفسه، ص 88.

25) كتب المقدمة في نهاية السيرة، تحت عنوان «المدخل الإيضاحي للفصل الأول من سيرة سيف ابن أعطى»، ينظر: فيصل أكرم، سيرة سيف بن أعطى، دار الفارابي، 2007م: ص ص 103-108.

26) نفسه، ص 105.

27) نفسه، ص 105.

28) نفسه، ينظر ص ص 109-142.

29) نفسه، ينظر ص ص 105-106.

30) نفسه، ص 38.

31) نفسه، ص 108.

32) نفسه، ص 101.

33) نفسه، ص 108.

34) نفسه، ص 107.

35) حسين المناصرة: وهج الذاكرة قراءة في رواية الغيمة الرصاصية،

.manasrah.maktoobblog.com/611825/ - 80k

36) محمد العباس: الغيمة الرصاصية نص لا يتنازل للواقع،

.http://m-alabbas.com/ara/3/p2_articleid/119

37) علي الدميني: أيام في القاهرة.. وليالٍ أخرى، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 2006م، ص ص 5-6.

38) نفسه، ص 9.

39) نفسه، ص 8.

40) نفسه، ص 32.

41) نفسه، ص 33.

42) ينظر قراءة مهمة عن البعد السيرذاتي في الرواية: صالح بن معيض الغامدي، سيرذاتية الرواية العربية السعودية بين الواقع والمتخيل، كتاب أبحاث الندوة الأدبية: الرواية بوصفها الأكثر حضوراً، نادي القصيم الأدبي، 1424هـ، ص ص 265-294. وهناك كتاب لعائشة الحكمي ، عنوانه: تعالق الرواية مع السيرة الذاتية: الإبداع السردي السعودي أنموذجاً، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2006م.

43) يقول عبداللطيف محمد السيد الحريري عن الخيال في السيرة الذاتية :«يجب أن يكون خيالاً

تفسيرياً، فقط، يؤدي إلى بلاغة الأسلوب، وجنوحه إلى عنصر التصوير الفني الدقيق، الذي يجذب القارئ، ويؤثر فيه، أما أن يكون خيالاً يؤدي إلى خلق حدث أو تفسيره تفسيراً خاطئاً، أو المبالغة في عرضه بما يخرج به إلى المحال، فكل هذا شيء مرفوض، ويجب ألا يتصف به صاحب السيرة الذاتية». فن السيرة بين الذاتية والغيرية في ضوء النقد الأدبي، دار السعادة للطباعة ، القاهرة، ط 1، 1996م، ص 162,

44) ينظر قراءة مهمة: محمد أقضاض، روائية السيرة الذاتية في الأدب المغربي

.http://saidbengrad.free.fr/al/n8/7.htm

45) خيري دومة: رواية السيرة الذاتية الجديدة قراءة في بعض «روايات البنات» في مصر التسعينيات، (http://www.nizwa.com/volume36/p58_77.html.

46) ينظر عن العلاقة بين الحقيقة والخيال في السيرة الذاتية: أحمد بن علي آل مريع، السيرة الذاتية مقاربة الحد والمفهوم، الرياض، 1429هـ، ص ص 113-134.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

أشكر للدكتور حسين المناصرة إضاءاته على النماذج الثلاثة: المقارنة بين العناصر الروائية: السردية، والواقعية، والتخييلية، في ثلاثة نماذج تركز على مرحلة الطفولة، ننتقل منها إلى مرحلة العمر عند الأستاذ عبدالحميد مرداد، ولتتفضل الدكتورة صلوح بقراءة الورقة..

■■ **د. صلوح السريحي:**

السلام عليكم ورحمة الله، أشكر النادي الأدبي، رئيساً وأعضاء على إتاحة هذه الفرصة، ونبدأ برحلة العمر لعبدالحميد مرداد..

من على كتف أمي أرى الدنيا
قراءة في كتاب رحلة العمر لعبدالحميد مرداد

صلوح بنت مصلح السريحي

شكلت الأم محوراً أساسياً في حياة عبدالحميد مرداد، انبنت عليها علاقته بالعالم من حوله، وذلك ما كشفت عنه سيرته الذاتية التي صدرت عن نادي مكة الثقافي الأدبي عام 1410هـ، تحت عنوان «رحلة العمر». تذكرنا هذه السيرة بالشاعر الإنجليزي أوزبرن، الذي هتف في ساعة غضب: من على كتف أمي أرى الدنيا. مجسماً بهذا القول علاقته المتوترة بالعالم من حوله.

وكاتبنا عبدالحميد مرداد عندما سرد سيرته الذاتية صور معاناته خلال عشرين عاماً، ولعله اكتفى في هذا الجزء، كما عنون كتابه (المرحلة الأولى)، بهذه الفترة، لأنها مرحلة تتكون فيها الذات التي تشكلت بداياتها على يد الأم البديلة.

هذه المعاناة بدأت بولادته في آخر ليلة من ليالي شهر ذي القعدة عام 1334هـ إبان الحرب العالمية الأولى. وإذا كانت الحرب قد أثرت على العالم أجمع وتركت بصماتها على شعوبه وأفراده جوعاً وقهراً وقحطاً، فقد أثرت على كاتبنا بخاصة، حيث أسهمت في بناء ذاته وتشكيلها بعيداً عن أمه وأهله وبيئته، فوسم بالغربة والعزلة منذ ولادته. حيث حمل إلى المراضع، لمرض والدته وعجزها عن

إرضاعه، وجاء على لسان حامله إلى الزيمة قوله: (هذا الوليد ضيفكم وأنا غير مسؤول عنه ولا أنتم فإن قدر الله له الحياة فهو ولدكم وإن كانت الثانية فادفنوه عندكم... وتعلمون الآن أننا في حالة حرب وقحط لا يعلمها إلا الله...)[1]. ولقد شكلت هذه العبارة نقطة تحول في حياته، حيث لم تتضمن مسألة الإرضاع فقط وإنما حملت معنى التخلي عنه إلى أسرة بديلة (فهو ولدكم).

وهكذا أبعد عن الأم والأسرة والبيئة، ليبدأ تشكيله على يد الأم البديل، التي نسقت حياته في البادية، فوجد من خلالها الأسرة البديلة، حيث الأب والأخت والخال والخالة والرفاق، يقول: ما فتحت عيني إلا على المرضعة وشقيقتها... وأبي فيصل وخالي نامي، ومن كان يشاركني الرضعة، لا أعرف لي والداً أو أماً أو أهلاً غيرهم[2]، كما وجد من خلالها الوطن والسكن والبيئة التي نما فيها، يقول: لا أدري أن مكة هي وطني، وإن والداي يعيشان بها[3] لأنه لا يعرف إلا وطن الأم البديل (الزيمة)، الوطن الحبيب، كما يقول، التي قضى بها أدواراً هامة من حياته، تكونت فيها جذوره وتشكلت فيها ذاته وسائر تفاصيل حياته. وهكذا غابت الأم الحقيقية وحلت محلها الأم البديل التي شكلت العالم من حوله، أسرة وبيئة وعادات وتقاليد ولغة، يقول: اشتد ساعدي وقويت على المناضلة والرياضة، والجري، والتسلق، والصيد، ورعي الأغنام، ومصارعة الصبيان، والغناء البدوي، والتشبع بروح البادية[4] ذات شكلتها الأم البديل من خلال بيئة البادية، فتعود التنقل والارتحال خلف أمه وخالته، ومن خلفهما قطيع الأغنام، يقطع المسافة وهو ابن أربع سنوات، من الزيمة إلى الطائف مروراً بـ«اللقيم» و«المليساء» و«الصخيبرة» و«وادي النمل» و«ليه» و«الثمالة» و«السد السملقي» و«الحنو» و«المعدلة» و«حمى النمور» و«قرية الخبزة» و«أم الخبز» و«مسرة» و«المتناة»، حتى جبل الحبالى، واصفاً أعلامه الحمر والنساء النزر المقيمات عند سفحه، وما يحيط به من خرافات، يقيمون هنا يوماً وهنا أسبوعاً، حسبما تقتضيه رحلتهم، وحسب المراعي والمياه، وفي أثناء مسيرتهم يستضافون

ويستضيفون، ويهدى لهم ويهدون كعادة البدو في انتقالاتهم[5]. استغرقت هذه الرحلة أربعة أشهر، اكتسب خلالها القوة والصلابة والجرأة، كما اكتسب معرفة بجغرافية المكان وأساطيره وخرافاته وعاداته وتقاليده، ومع هذا وذاك اكتسب فصاحة اللسان وطلاقته. وهكذا انسلخ من بيئة إلى بيئة ومن جماعة إلى جماعة ومن عادات وتقاليد إلى عادات وتقاليد مغايرة.

ومثلما نقل إلى الزيمة وهو وليد، أعيد إلى مكة وهو ابن السابعة، الفارق بينهما أنه نقل في الأولى وهو بعيد عن الوعي والإدراك ولم يع حرية الاختيار أو التفضيل، وأعيد في الثانية قصراً رغماً عنه، مسلوب الإرادة والحرية، يقول لأمه صارخاً «لا تسلميني للحضر الذين لا أعرفهم»[6]. ويقول بحزن ومرارة: لو خيرت بين الأم الحقيقة والأم المرضع والعمات لما فضلت على المرضع أحداً[7].

وهكذا كان كاتبنا الحضري الذي احتضنته البادية، ثم البدوي الذي صدم بالحضارة، أدرك الفرق بينه وبين أهله، أو بمن يحسبون عليه أهلاً من أول لقاء، فهرب منهم إلى الجبال بمساعدة الصبية، خائفاً من هؤلاء الحضر، فانطلقوا خلفه ينادون بأعلى صوتهم: «شوف يا ولد»، يقول: لأول مرة أسمع هذه الجملة لا نفهم كلمة شوف التي تقابل كلمة عاين بكسر الياء، يعني انظر بعينك، ولا نفهم كلمة ولد، بل خاصة البادية تستخدم كلمة «ورع» بكسر الواو وتسكين الراء ثم العين. فقلت للقائد الصغير: هل هؤلاء من الأعاجم؟، فقال: لا، ولكنهم حَضَر بفتح الحاء والضاد ثم الراء، يعني سكان المدن، لا نفهم كلامهم ولا يفهمون كلامنا إلا بتكلف...[8].

هذا الاختلاف في البيئة واللغة والمعيشة وسائر تفاصيل الحياة، ما هو إلا نتيجة المفارقة بين بيئتين، البيئة التي شكلتها الأم البديل الزيمة، بيئة البادية، وبيئة الحاضرة مكة، مفارقة بين أهله الذين شكلتهم حوله الأم البديل أباً وأختاً وخالاً وخالة ورفقاء، وبين من يحسبون عليه أهلاً من عم وعمات. حظي في البيئة

الأولى، بيئة الأم البديل (الزيمة)، بالألفة والحب والدلال والأمن، حتى عند افتقاد الأمن، زمن الحرب، يقول: ألبستني أمي ثوباً بدوياً قاني اللون، ومنطقتني بالنسع وبرقعتني بالبخنق المطرز بالودع والخرز، وصارت ترقصني.... ثم تبادل النسوة حملي وإدلالي والرقص بي وصرن يغنين ويهزجن الأهازيج الجميلة، وأنا محمول على الأكتاف تارة، وعلى النحور تارة، هذه تلاعبني، وتلك ترقصني، كأني ولدهم ولدوني فأرضعوني، فقبلوني وأحبوني...[9].

وقاسى في البيئة الثانية (مكة) صنوف الاضطهاد والألم وفراق الأحبة، يقول: قصة حياتي مؤلمة منذ الولادة، ولكني ما شعرت بها إلا من الآن فصاعداً.... رحلت إلى البادية منذ أول يوم ولادتي، ولم أفتح عيني إلا على جو البادية، ونشأت وترعرعت حتى بدأت أسناني تتبدل، ثم زجوا بي دفعة واحدة إلى الحضر، علاوة على هذا وذاك حجبوني عن أمي الحقيقية، ثم أبعدوني عن أمي المرضع والبيئة التي كنت في وسطها، وفوق ذلك غياب والدي في الأسفار والرحلات[10].

وهكذا تشكلت الذات في البيئة الأولى، لغة وثقافة وعادات وتقاليد، من خلال علاقة إيجابية، بنت جسورها الأم البديل، فكونت مع الذات (نحن)، وفي البيئة الثانية (مكة) وجدت الذات نفسها، بمواجهة مجتمع مغاير، لم تتفق معه لغة ولا عادات ولا تقاليد، مجتمع فقد فيه الأم المرضع، ولم يجد الأم الحقيقية، ففقد القدرة على التواصل معه، فأصبح أمام الأنا والآخر أو الذات والآخر، لا يفهمون كلامنا ولا نفهم كلامهم[11]، ولمس الآخر هذا الاختلاف، فحاول إعادة تشكيله، وفق عادات وتقاليد حضرية ليألف الحضر، ويؤلف ويذوب داخل المجتمع الجديد (البيت والكتاب والمدرسة). ولكنها جميعاً شكلت عوامل سلب لا إيجاب بالنسبة للذات. ففي البيت وجدت الذات نفسها مع فروع دون جذور، فالأم الحقيقية غائبة عنه، لم يتعرف عليها، ولم يعرف أين هي، وعلى الرغم من أن السؤال محظور، إلا أنه سأل عنها مراراً، ولم يجد إجابة مقنعة، ثم عرف بعد ذلك أنها اضطرت لترك

الدار قبل وصوله إليها، بسبب الخلافات الدائمة بينها وبين عماته، والأم المرضع تم طردها بعد وصوله ليتمكنوا من قطع جذوره البدوية ويسهل إعادة تشكيله. بيت لم يجد فيه إلا النزر اليسير من الحب والألفة، من العمة الصغرى التي تزوجت وانقطع موردها من الحنان والعطف. بيت كان خادماً فيه، يقول: أمرت من قبل العم بفرش الخارجة لاستقبال ضيوف السهرة يلعبون الضومنة والجوقر... وكان كل واحد منهم إذا وصل ينادي من تحت الدار، فأهبط إليه مسرعاً بالسراج، منيراً مرحباً ومشيعاً حتى يصل إلى الخارجة، حتى إذا ما تم العدد هبطت ثانية لعمل الشاي وتقديمه إليهم.... وكنت أقوم بعمل الشيشة، علاوة على عمل الشاهي لمن يشرب تنباك الحمِّي (بضم الحاء وتشديد الميم وكسرها)، وهو تبغ عجمي ورقه عريض يغسل ثم يوضع في رأس الشيشة مع جمرات صغار، وقبل المنام أذاكر دروسي وأغسل أواني الشاي وأرتب المطبخ ويكون قد مضى من الليل معظمه، والويل لي إن لم أنهض قبل طلوع الشمس لإحضار اللبن[12] فلا خادم في الدار غيري[13]. بيت لم يشعر فيه بالانتماء لكثرة ما لاقى من العذاب والقهر، يقول: أقول دارنا مجاملة، وإلا فإني أكرهها، وأتمنى أن تكون دائماً خربة بالنسبة لتعذيبي، وإهانة أمي المرضع، وأمي الحقيقية التي بارحتها مكرهة...[14]. بيت فقد فيه الأم الحقيقية والأم البديل، فلم يشعر فيه بالانتماء، وبنى بينه وبين من فيه جسوراً من النفور.

وكان الكتّاب امتداداً للبيت في علاقته السلبية بالذات، فالمرأة فيه هي الفقيهة التي خرج من كتّابها خالي الوفاض، إلا من تجربة مأساوية عن التربية والتعليم، ونصيب من الفلكة والعلقة، فتولى فشله عندها، يقول: لا أعرف كلام العامة ولا لغة الفقيهة وقد بلغت سبع سنين وداخل في الثامنة ولكني جامد الفكر قليل الذكاء لم أستطع فهم الكلام العامي الحضري، ولا أبجد هوز، ولا لشيون بلغة الفقيهة، يعني لا شيء في الفصحى، حتى إني أصررت مرة إصراراً، ونطقتها لا شيء، فما كان منها إلا الشتم والضرب باللوح على رأسي، ثم قالت:

انطق كما أنطق حرفاً بحرف وكلمة بكلمة من غير تحريف ولا تفصيح، تعني كالببغاء صورة طبق الأصل....[15] هذه المرأة الفقيهة هي التي أمرت بشد قدميه على الفلكة، وأمرت بضربه لعدم حفظه ما كُلف به، أو بالأحرى رفض الأخذ عنها، لأنها لا تشكل صورة الأم، وعندما وصل إلى البيت طردته العمة لسرقة كوفيته منه حيث استغل أحد الصبية عدم قدرته على الجري خلفه بسبب فلكة الفقيهة وخطف كوفيته وهرب بها، طردته عمته خارج البيت، واشترطت عودته بإحضار الكوفية فظل ملازماً الباب لا يعرف أين يذهب وهو البدوي الغريب الطريد حتى خيم الليل، وبدأ الخوف يتسلل إلى قلبه، وبخاصة عندما سمع صوت الكلاب، فأخذ يحصب النافذة بالحصى عسى تعطف عليه. ولكنها فتحت النافذة وسألته سؤالاً واحداً: أحضرت الكوفية؟، قال: لا. قالت: خليك، وأقفلت النافذة، وظل على حاله خائفاً مرتعداً حتى غلبه النوم على عتبة الدار، فجعل ظهره للشارع في محاول لحماية وجهه إذا ما نهشته الكلاب، ثم غفا وفتح عينيه على عصا العساس تلهب ظهره وهو يسأله عن سبب مبيته على هذا الحال، وعندما أخبره بقصته لم يصدقه، وقاده وهو ابن السابعة إلى دار الحكومة، فوجد طعاماً ومبيتاً فرح بهما، وفي الصباح سُلِّم إلى عمه في المدرسة التي يعمل بها مدرسا. يقول: أراد عمي أن يبطش بي فمنعه المدير ثم نادى المراقب.... وكلفه بإحضار الفلكة، ثم نادى شابين من التلاميذ فطرحاني، وأدخلا الفلكة في رجلي وشداها ثم جاء المراقب بكأس ماء ونضح قدمي ثم بدأ يجلد حتى تعب ثم تناول العصا منه المرحوم الشيخ عبدالغني بشير أحمد وصار يجلد الرجل جلداً شديداً حتى أغمي علي، ولم أدر بعد ذلك ماذا حصل ولم أصح إلا فوق فراشي ببيتنا بباب الدريبة والعمة الكبرى تعالجني وتضمد جراحي حتى شفيت تماماً واستغرق هذا العلاج أكثر من شهر[16]. هذا العذاب المتواصل كان بسبب المرأة الفقيهة، ثم العمة، وقد مثلت كل منهما صورة للمرأة، ولكنها عكس صورة الأم.

ولم يكن المجتمع حوله بأحسن حال من البيت والكتَّاب، فمال إلى العزلة،

وعجز عن تكوين جماعة تربطه بالبيئة الجديدة. يقول: تعرفت في الكتَّاب على عدد من البنين والبنات لكني كنت محل السخرية منهم بسبب لهجتي البدوية وبالعكس... حتى مع الجيران، وفي الدار، وفي سويقة، وفي المسعى من حين خروجي إلى وصولي، كانوا يزفوني زفة عجيبة يقولون البدوي جاءكم، مكررة، وكلهم أصدقاء المرحوم والدي وعمي وكنت أتضايق من هذه الضجة، الأمر الذي اضطرني إلى تغيير اتجاهي..[17].

وهكذا، وسمت هذه التجارب العلاقة بينه وبين الحضارة بالنفور، وأصبح لا ينظر إليها إلا من خلال مجموعة من السلبيات، بينما حياته في البادية حيث أمه المرضع وأسرتها التي أصبحت أسرته تتسم بالإيجابية، فرفض كل ما هو حضري، لأنه لم يجد فيه الأم الحقيقية ولا الأم البديل، فتوترت علاقته بمن حوله في البيت وخارجه (لا البيت يعجبني ولا السوق ولا تلاميذ الفقيهة.....)[18]. كما عجز عن التحصيل في الكتَّاب على يد الفقيهة أو في المدرسة على يد المدرسين، وعجز عن تكوين رفقة لأنهم من الحضر أو من معطيات الحضارة التي تسببت في حرمانه من الأم حقيقية وبديلة، وتشبث بجذوره في البادية، رافضاً كل ما هو حضري:

يتساءل: لماذا أتزي بهذا الزي الذي لا يليق بالبداوة؟[١٩].

يحدث نفسه: ألجم نفسي بلجام من مروءة البادية التي عودتني على الصدق والشهامة والعفة[20].

يرد على العاس: أنا لا أقول إلا الحق لأني من البادية لا أعرف الكذب الذي هو من صفات الحضر[21].

يفاضل: كبدي بفتح الكاف وتسكين الباء وكسر الدال بعدها الياء لغة البادية وهي الفصحى[22].

- (ما تحيط) وهي جملة بدوية وهي من الفصحى[23].

– شوف، بمعنى انظر بعينك، عامة مكة تنطق بها مقابل كلمة عاين في لغة البادية، وهي غلط في الاستعمال، لأن التشوف هو التطلع إلى الشيء من باب تشوف إلى الشيء، وأما شاف يشوف فتكون بمعنى ذاق ولمس....[24].

وهكذا تمردت الذات، ورفضت كل ما هو حضري، لغة ولبساً وأخلاقاً، وفقدت القدرة على التواصل مع الآخر، لأنها تشكلت في البادية على يد الأم التي كانت محور حياته وفي حضورها استكمال لهذا التشكيل، أو إعادته، وفي غيابها حقيقية أو بديلة، تفقد الذات القدرة على التواصل، وترفض الآخر (تجردت من الثياب الحضرية إلى غير رجعة[25]. طأطأت رأسي... وأنا أضمر الشر والحقد والانتقام، ولكني لا أعرف ماذا أفعل[26]؟، وقرر العودة إلى جذوره في البادية متشبثاً بهذه الجذور، حيث الأم البديلة، بعد أن أعياه السؤال عن الأم الحقيقية، وتعددت محاولات الهرب، وفي كل مرة يعاد إلى البيت مكبلاً مقهوراً وضعوا في رجلي الأدهم الحديدي الثقيل والحبل الغليظ في رقبتي وقادني واحد من الحزاورة... كأني مقود إلى حبل المشنقة[27]. تكررت محاولات الهرب حتى وجد صورة للأم من خلال السيدة خديجة، شربت أم المكارم، كما يسميها، التي استضافت الأسرة جميعها عند تصدع دارهم، العم والعمات وخصته بالحب والعطف والتوصية، من حديثها لعمه وعماته قولها وهو يسمع: هذا الطفل المعذب فيكم المبعد عن الأم والأب والأم المرضع وباديته التي عاش فيها وترعرع، هذا الولد الذي حصل على العذاب بألوانه وأشكاله منكم وعندكم هو الآن ملك هذه الدار، هو المتصرف الآمر الناهي، فلا ينهره منكم أحد، ولا يمدن عليه منكم أحد يده، فهو الآن سيد علي وعلى جواري ووهبت له كل حبي وعطفي وحناني، ثم قالت للنسوة المقيمات عندها في الدار من أرامل ومطلقات: هذا ضيفكم الصغير أكرموه بالحكايات كل ليلة حتى ينام والتفتت إليَّ قائلة: انظر إلى أمهاتك.... ستلقى منهن ما يسرك مدة وجودك عندنا....[28] وهكذا أصبح سيداً لا خادماً، وتوطدت صلته بأهل الدار، فكلهن أمهاته، ووجد عندهن الحب والعطف، وبخاصة

من الحسناء، كما يسميها، فقد وجدت فيه البديل عن ولدها الذي حرمت منه بعد طلاقها، وسفر زوجها به خارج البلاد، ووجد فيها الأم البديل عن الأم الحقيقية أو المرضع. عاش فترة بناء الدار في بيت السيدة خديجة مشبعاً بالحب والعطف والرعاية، آمناً مطمئناً من سطوة عمه وعماته، وبدأ في تقبل الآخر الحضري، ومن خلال الحكاية والنصح، لأنها صدرت من الأم، ولكن البناء انتهى وعادت الأسرة للدار، وعاد بعودتها للقسوة والعذاب، ولكنه يجد متنفسه من حين إلى آخر في بيت السيدة خديجة، عند أمه الحسناء، وبعد أقل من شهرين ماتت هذه السيدة، وتفرق كل من في الدار، ومنهم أمه، وانقطع مورده من الأمومة للمرة الثالثة. ولكن تجربته هذه في بيت السيدة خديجة وعطف جميع من في الدار عليه ورعايته بخاصة، جعلته يأنس للمرأة الحضرية. يقول: أتذكر ليالي أم المكارم رحمها الله والمطلقات والمعلقات اللائي تعلقن بي وأحببنني[29] وبدأ يأنس للمرأة الحضرية، ويأمن جانبها، ولكن سرعان ما انكسرت صورتها في نفسه، وخيبت ظنه على، حد قوله، وذلك عندما حاولت إحدى النساء غوايته وهو ابن العاشرة، حدث هذا عندما لجأ إلى بيت التلمساني، وكانت زوجه صديقة للمرضع، ولها صلة قوية بها فأكرموه وعطفوا عليه لمعرفتهم بقصته، وأقام عندهم أياماً حتى يستطيع السفر إلى البادية حيث أمه المرضع، وفي أحد الأيام تركوه في الدار لحضور حفل زفاف، ولحرصهم على راحته تركوا معه جارتهم لتؤنس وحدة الصغير وتحضر له العشاء، ولكنها حاولت غوايته، ولصغر سنه لم يفهم، وظن أنها تريد سرقة نقوده التي جمعها من مصروفه لتكون عوناً له في السفر إلى أمه والتي أخفاها في ملابسه الداخلية. يقول: أمرتني أن أتجرد وأقلع ثيابي... فطار من عيني النوم وأصررت على عدم التنفيذ فجذبتني جذبة شديدة وحملقت عينيها وهددتني بالضرب، فعمدت إلى شعابي الذي كنت أخفيه تحت الفراش وإلى السكاكين لأدافع عن نفسي ولكني لم أجد شيئاً لأنها أخفتهما وأنا نائم.... وغلب على ظني أنها اكتشفت ما في وسطي من نقود.... لم أفكر في شيء مطلقاً لأني خالي الذهن عن كل شيء بسبب صغر سني وجهلي وانحصر تفكيري في

محاولتها سرقة ما عندي من نقود... ولما ضاقت بي السبل عمدت إلى حيلة فركلت كانون النار برجلي فانقلب على الزرابي والنمارق فاشتعلت النار من كل جانب...[30] وهكذا تخلص منها بهذه الحيلة. ولكن انكسرت ثقته بالمرأة تماماً، فالمرأة هي الفقيهة التي أمرت بضربه، وهي العمة التي طردته، وهي الآن التي تحاول سرقته كما هداه تفكيره، وكانت سبباً في تسليمه لأهله بعد قصتها معه ليعود إلى الحصار والسجن مرة أخرى. هذه المرأة هي عكس صورة الأم الماثلة في ذهنه والتي يبحث عنها حقيقية أو بديلة. يقول: الابتسامات كانت تخفي وراءها شيئاً مخيفاً، وما كنت أظن أني سألقى المصير المشؤوم على يد النسوة[31] وفي كل محاولة للهرب نجد محاولة لتكوين الذات بعيداً عن الأهل أو بعيداً عن الحضر عامة، فوجدها في عشش التكارنة الذين صادقهم، وأكل طعامهم، الويكة والثريد، وأقام عندهم، وامتدح أخلاقهم وعباداتهم، ناقلاً بذلك صورة مخالفة لما كان يسمعه عنهم من تحذيرات، إذ كان يقال إنهم (نمنم)، بفتح النون وتسكين الميم وفتح النون الثانية ثم الميم، بمعنى غيلان أو سعالي، يأكلون الناس، وهذا ما تتناقله عامة أهل مكة[32] كما وجد ذاته في صحبة بدوي المسيجيد الذي شاركه بيع الرمان على قوافل الحجاج. كل هذه الصداقات مؤقتة ساعدت الظروف على عدم استمرارها وكلها بعيدة عن الحضر والحضارة.

استمرت محاولات الهرب، يصل إلى المرضع أحياناً، ويفشل أحياناً أخرى، وجميع هذه المحاولات تنتهي بعودته أو إعادته إلى مكة، يعيده والده مرة، وعمه مرات، إلى بيت باب الدريبة عند عمه وعماته، وفي كل مرة يكال له الضرب والركل، ويشتد عليه الحصار، فيمنع من السوق ومن الكتَّاب إلا بسجان، ظل في بيت عمه وعماته بعيداً عن أمه (حقيقية أو بديلة) يعاني من القسوة والعنت وعدم القدرة على التكيف مع هذا المجتمع الحضري الخالي من الأمومة. وعلى الرغم من نصيحة الناصحين لوالده بإعادته لأمه ليعيش معها ومع إخوته، إلا أن الوضع ظل على ما هو عليه حتى لا يغضب العم والعمات، ولكن لا بأس بما يلقاه

من قسوة، لأنها تأديب وتهذيب في نظرهم. يقول سمعت صديق الوالد يقول له: حرام أن يعذب هذا الولد في طفولته وفي نشأته بسبب عداوة العمات والأم، ثم قال: أنت يا عبدالحميد قد ابتلاك الله بالأسفار وعدم الاستقرار وهذا أصبح الضحية بين أخواتك وأم عيالك... لابد أن يكون الغلام بين أمه وأبيه...[33].

وعلى الرغم من كل هذه النصائح من أم المكارم، رحمها الله، ومن صديق الوالد، إلا أن الوضع استمر على ما هو عليه حتى كانت حادثة الحريق ومعرفة أهله بمكانه وحضورهم لأخذه. يقول بعد أن قبض عليه بعد حادثة المرأة، أوقفوني ووضعوا في رجلي الأدهم الحديدي الثقيل، والحبل الغليظ في رقبتي وقادني واحد من الحزاورة، والقوم ورائي كأني مقود إلى حبل المشنقة، ثم ركلني واحد من خلفي ولا أدري أهو الوالد رحمه الله أم العم؟.... كنت في غيبوبة من هول الصدمة... والقوم من خلفي ومن شمالي ويميني، ولا أدري ماذا هم فاعلون بي، ولكني موقن بأن العاقبة سيئة... وقفوا عند درجة الصفا، فقال العم، رحمه الله: دعه يذهب معنا إلى بيت الدريبة لأجل عماته وأنا أربيه، فقال الوالد، رحمه الله: كلا.... إنه لن يرى باب الدريبة بعد الآن[34].

وهكذا كانت العبارة نقطة تحول في حياته حيث، وصل بعده إلى أمه الحقيقية، ولكن قبل وصوله قذف به والده إلى أحد المجالس، وقفل الباب، ولم يكمله. يقول: كان الظلام حالكاً، بالإضافة إلى الرعب والفزع والجوع والعطش والمستقبل المظلم الذي ينتظرني.. جلست برهة من الوقت وإذا تباشير الصباح تضيء المجلس نوعاً ما، فقمت وأنا أرسف في القيد، وسرت أمشي تارة، وأكب على وجهي أخرى.... سمعت أصواتاً لصغار، فدخل في نفسي أنهم إخواني أدركت بفكري القاصر أن الوالد لم يخبر أحداً من أهل الدار... قرعت باب المجلس بقوة، وصرخت: افتحوا لي الباب، أنا جائع، أنا مجروح، لأسترعي نظر الطالع والنازل، وحسناً فعلت... فما هي إلا لحظات حتى نزلت الوالدة والوالد وأخي الصغير وبقية الأخوات، فتح الوالد الباب فدخلوا جميعاً وسرعان ما

انقض عليَّ الوالد... يضرب بهراوة قصيرة كانت في يده ويركل ويلكم، ولكن الوالدة انكفأت عليّ ووقتني...[٣٥]. يقول بدأت أنسى أحزاني وآلامي وحرماني من تلك المرضع الرؤوم، وحصل التآلف بيني وبين إخواتي وأمي الحقيقية التي أراها لأول مرة بعد أحد عشر عاماً، وهي كذلك[36] أيقنت أن الله قد فرَّج بعض ما أنا فيه من الكرب واطمأننت بعض الشيء، ووطنت نفسي على الصبر والتجلد، وقلت: لعل الله قد بدل الأحوال وأبعد الأهوال، وآنست بالفرج القريب، وما بعد هذا الإكرام إلا الاجتماع بالمرضع والأخت والخالة والأم الحنون والإخوة الأشقاء وجمع الشمل بالمحبين والمحبوبين، وقلت لعصر العذاب: اذهب إلى غير رجعة فما بعد العشية من عرار[37].

ظهر الفرج وأيقن الخلاص بمجرد ظهور أمه الحقيقية فسقط بظهورها الحاجز الذي بناه بين الذات وبين الآخر، وبدأت الذات، التي تشكلت بدايتها على يد الأم المرضع، تستكمل تشكيلها على يد الأم الحقيقية، بدأت عليها سمات الاستقرار، وبدأ لم الشمل، الذي استشعره بلقاء الأم حيث وجد لها امتداداً من خلال الأخوال. يقول: جلست بين الأخوال وجعلت أتحدث إليهم باللهجة البدوية وهم يجاذبونني الحديث باللغة الحضرية العامية، وكأني آنست بشيء من الحرية والانطلاق[38].

بدأ يأنس لحديثهم ويأنسون لحديثه، لم يعد محل السخرية منهم، ولا مجاملاً للنقد منه، بدأ يشعر بالحرية والانطلاق، وبدأ الاندماج في الجذور الحقيقية والبيئة الحضرية، لأنه وجد الأم، التي بحضورها يمكن أن يعاد تشكيل ذاته ويُستكمل بناؤها.

بدأ يراجع ذاته محاسباً لها حيناً، ومتكيفاً مع الآخر حيناً آخر، بدأ يلتمس لقسوة والده الأعذار، يقول هذه التهديدات يراد بها الترحيب وإلا فالعطف الأبوي بعيد عن تنفيذ شيء منها[39].

وعلى الرغم من عودته إلى بيت باب الدريبة عند عمه وعماته بعد ذلك، إلا أنه عاد إليه وهو واثق من نفسه ثقته بعدم انفصاله عن أمه الحقيقية والبديلة، فقد كان لكل منهما موعد يزورها فيه، رفض بعد عودته أسلوب الحصار، المضروب عليه من عمه، بعقلانية أجبرت العم على فك الحصار حيث عمد إلى أسلوب المواجهة والنقاش مع الوسطاء. وكان له ما أراد فأصبح للذات وجودها الذي عاد بعودة الأم حقيقية وبديلة، وأصبحت له القدرة على إعادة تشكيل ذاته والاندماج في المجتمع الحضري من خلال البيت والمدرسة فتقبل إعادة التشكيل وتزيا بزي الحضر الذي خلعه سابقاً. يقول جاء الوالد إلى بيت أخيه وشقيقاته، وهو بيت الجد رحمه الله، وأمر العمة أن تلبسني الثوب الكتان والسديري والجبة والأنقودي والحذاء المدني والإحرام العزيزي.... ثم وضعت لي المصحف الكريم في المحفظة الجلدية وبعض الكشاكيل وقلماً من البوص ودواة ولفت هذه المجموعة في مصلية صغيرة من المخمل الأحمر[40] وعلى الرغم من أنها من معطيات الحضر إلا أنه تأبطها وسار بها فرحاً، تقبلت الذات إعادة التشكيل والمدرسة، تحملت تبعات المدرسة من حفظ ومذاكرة وما يلحق المقصر من عقاب وفلكة، وأثبتت جدارتها ومقدرتها وتحمل البت الحضري وتكاليفه ومسؤوليته وأثبتت قدرتها على إنجاز ما يناط بها.

اندمجت الذات في المجتمع الحضري وأصبح لها رفاق تأنس لهم ويأنسون لها، تغيرت بهذا الاندماج لغتها، وتعجمت، وأصابها ما أصاب الحضر. يقول أما الآن وأنا على أبوب السنة الثانية عشرة من العمر، فقد تحضرت وسكنت في الحضر، واختلفت لغتي وتعجمت، وأصابها ما أصاب المتحضرين من فساد وعجمة[41] تقبل هذا التغير لأنه لغة أمه الحقيقية. وهكذا رأى كاتبنا الدنيا من على كتف أمه المرضع في البادية فتشكلت بها ذاته البدوية، ثم رأى الدنيا من على كتف أمه الحقيقية في الحاضرة فأعيد تشكيل ذاته وتركيبتها، فكان البدوي الحضري في آن واحد.

الهوامش

1) رحلة العمر: ت عبدالحميد مرداد، المرحلة الأولى، نادي مكة الثقافي، ت 1410هـ، ص 23.
2) المرجع السابق، ص 35.
2) المرجع السابق، ص 81.
4) المرجع السابق، ص 91
5) المرجع السابق، ص ص 36-80.
6) المرجع السابق، ص 90.
7) المرجع السابق، ص 334.
8) المرجع السابق، ص 87.
9) المرجع السابق، ص 29-30.
10) المرجع السابق، ص 177.
11) المرجع السابق، ص 87.
12) المرجع السابق، ص 279-280.
13) المرجع السابق، ص 210.
14) المرجع السابق، ص 237-238.
15) المرجع السابق، ص 173.
16) المرجع السابق، ص 139-142.
17) المرجع السابق، ص 130.
18) المرجع السابق، ص 131.
19) المرجع السابق، ص 365.
20) المرجع السابق، ص 331.
21) المرجع السابق، ص 141.

22) المرجع السابق، ص 103.

23) المرجع السابق، ص 90.

24) المرجع السابق، ص 103.

25) المرجع السابق، ص 147.

26) المرجع السابق، ص 143.

27) المرجع السابق، ص 324.

28) المرجع السابق، ص 240.

29) المرجع السابق، ص 312.

30) المرجع السابق، ص 317-319.

31) المرجع السابق، ص 312.

32) المرجع السابق، ص 310.

33) المرجع السابق، ص 326.

34) المرجع السابق، ص 324-328.

35) المرجع السابق، ص 328.

36) المرجع السابق، ص 332.

37) المرجع السابق، ص 361.

38) المرجع السابق، ص 362.

39) المرجع السابق، ص 333.

40) المرجع السابق، ص 364.

41) المرجع السابق، ص 357.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

أشكر الدكتورة صلوح السريحي على هذه القراءة، شديدة الخصوصية.. تخص علاقة الطفل بأمه.. أم بديل، مرضع، وأم المكارم، وأم حقيقية.. رحلة العمر هنا رحلة خارجية، يكون الانتقال فيها انتقالاً بيئياً لغوياً، ورحلة أخرى، داخل الذات، من الخارج إلى الداخل حتى يصل إلى توكيد واعتزاز بتلك الذات.. من تلك الرحلة، رحلة العمر، ننتقل إلى حكاية فتى له جهود غير مسبوقة في النادي الأدبي بجدة.. إذن هي حكاية خاصة تطوف بنا فيها الدكتورة عائشة الحكمي، على تلك العلاقة التبادلية بين القارئ والنص.. فلتتفضل..

■■ **الدكتورة عائشة الحكمي:**

أشير أولاً إلى أنني تعاملت في قراءتي مع هذا النص بذائقة ذاتية.. تناسيت خلالها محددات السيرة الذاتية؛ لأنني وجدت أنني أمام رجل مختلف، ليس ككل أصحاب السير الذاتية، الذين مروا عليَّ في دراستي للماجستير والدكتوراه.. اكتشفت أن الأستاذ «أبو مدين» إنسان مزدوج، ليس مزدوجاً ازدواج تناقض، وإنما هو سعودي، وهو ليبي، وهو جزائري، وهو مغربي، فهذه الوقفة جعلتني أتأمل، وأتمنى لو كان هناك ناد يُسَمَّى نادي السيرة الذاتية، وأنا مديرة له، ويكون الدكتور عبدالله الحيدري نائباً للمدير، ونقوم ببعث رسائل خاصة لكل واحد من الأجيال، الذين سبقونا، من جيل الأستاذ عبدالفتاح أبومدين، لأن ما يختزنوه من الذكريات، ومن التجارب ومن مراحل حياتهم، ومن مراحل حياة نعيشها الآن، ومن مراحل التطور.. الأحوال كثيرة مرت على البلاد العربية والوطن العربي والإسلامي عامة، والمملكة بصفة خاصة، يستحق أن يدون ويسجل، لتكون سيرة ذاتية مصورة، وليست مكتوبة فحسب، ولذلك وجدت مساحة من الصدق والحقيقة.

حكاية الفتى مفتاح
كفاية الميثاق بين القارئ والنص

عائشة بنت يحيى بن عثمان الحكمي

هندسة العنوان وبناء النص:

إن دلالات الإشارات اللغوية على صفحة العنوان تشكل أولى مراحل التفاوض بين المؤلف والقارئ، ومن هنا يسعى كل مؤلف إلى دمج الحقول الدلالية المتضادة، بقصد إنشاء انسجام بين نبض النص والعنوان.

فالعنوان يهدي النص هوية وبعداً بنائياً، قد يتخطى خطاب النص، ويقول إمبرتر إيكو: «ينبغي للعنوان أن يخلط الأفكار لا أن يعينها».

وهذا يؤدي إلى تحريض المتلقي على أن يبدأ التفاوض مع النص فيؤسس فضاء الحوار مع علاقات سائدة في اللغة، ويهمل المنهج التلقائي في الإحالة والدلالات الجاهزة وإحداث ثقب في أفق الانتظار.

وفي حكاية (الفتى مفتاح)، نواجه شبكة من العلامات الدالة، تتقدمها عتبة العنوان (حكاية.....) بسمك خطي يتفوق على غيرها من العلامات التي تتخذ أماكنها على صفحة الغلاف الخارجية الأمامية، فتتخذ مفردات العنوان خطاً رأسياً (حكاية الفتي مفتاح).

وهو ميثاق القراءة الأول، يقترحه علينا الكاتب عنواناً دالاً شديد الوضوح. إن كلمة حكاية ذات بعد لساني وبديهي، أن الحكي يترك صوتاً يمكن الإصغاء إليه، كأننا أمام شهرزاد ذكوري يحكي لا ينجو من الموت ,وإنما ينهض بالتاريخ الشخصي للمؤلف، ذلك أن الشخصيات والوقائع تمتد قي عمق ذلك التاريخ.

ويلي لفظة (حكاية) لفظة (الفتى) بكل إيحاءات وحيوية الشباب ,لتمثل الماضي والحاضر، متماسة مع دلالات المورث الذي يحيط (بالحكاية)، أما لفظة (مفتاح)، فتوحي بآلية العلاقة بين المفردات الثلاث، وكأن الكاتب يفكر في أن يقول مفتاح حياة ذلك، أو هذا الفتى حكايته عبر الزمان والمكان الذي يتضمنه النص، كما أن العنوان مفتوح الدلالات، تبعاً للمتلقي فقد نقرأ المفردات الثلاث تصاعدياً أو تنازلياً.

إن ما أراد العنوان الإيحاء به، حسب رولان بارت، (نسق سيميائي)، هو الإحالة إلى ماض يحاول المؤلف سحبه إلى حاضر جزء من ماضٍ وهذا يمثل أحد اشتراطات السيرة الذاتية. وهو استعادة ذات، وصوغها مرة أخرى داخل النص.

أما ميثاق القراءة الثاني، فهو الإهداء الذي قال فيه الكاتب (إلى ذلك القلب الحاني.... إلى أمي...).

إن دلالة الإهداء جزء بنيوي من النص وبالتالي تعبر (الحكاية إلى شجرة الواقع، لأجل غرس حركة الكتابة داخله بغية تخليد الذات) إن حكاية الفتى دعوة للمتلقي لكي يحكي هذه الحكاية عبر الزمان وما أكثر حكايات الرواد.

وعلى الرغم من أن ميثاق القراءة يدل دلالة مباشرة على أن هذه الحكاية (سيرة ذاتية) إلا أن محاولة فهم استعادة ماضي النص لا يعني الإدانة أو المدح (كما يذهب بعض النقاد)، بل هو دعوة لتأسيس حوار مع ذات مجتمع وهوية.

إن المؤلف في هذه الحكاية حاول إعادة بناء ذاته وتخليصها من تراكمات العناء والشقاء والحرمان والقسوة والتشرد والخوف، كما يصرح بذلك في ثنايا السرد.

وانطلاقاً من هذه القراءة التأملية للعنوان بإمكاننا الوقوف على خصوصية مفردات (حكاية الفتى مفتاح). وفي أعلى الصفحة يلتقي القارئ بعتبه أخرى من عتبات التعاقد بين الكاتب والقارئ، إذ يتصدر الصفحة اسم المؤلف (عبدالفتاح أبو مدين) بخط أقل سمكاً من العنوان، وبلون أبيض، محققاً تجانساً تشكيلياً متميزاً وتواصلاً بصرياً. اللون الأصفر، لون العنوان، ساهم في تخفيف حدة قتامة ألوان اللوحة الفنية ذات النتوءات والفجوات الغامقة بإيحاءاتها الضبابية المحرضة للتوقعات التي قد تسري في ذاكرة المتلقي وهو يهم بالدخول إلى النص، وما أن يدلف إلى الوجه الثاني لصفحته العنوان حتى يلتقي صورة (فوتوغرافية) لأبرز الشخصيات، وهو خال المؤلف (مصطفى بدر الدين)، شخصية تشير إلى موازاتها بشخصية كاتب السيرة.

إن هذه الصورة وسيلة من الوسائل استعان الكاتب بها في تشخيص الأحداث كمنشط للذاكرة.

إن تشخيص الحدث في السيرة الذاتية فعل تذكر، تنشطه وسائل أخرى, مثل الصور ومفردات ذات خصوصية، نحو (أتذكر، أذكر) وقد عبرت بعض العناوين في بعض الأحيان عن قصور الذاكرة ومحدوديتها مثل قولهم: (مجرد ذكريات، بقايا صور، ذكريات)[1].

إن التعاقد بين الكاتب والقارئ في العمل الأدبي/ السيرة الذاتية يقوم على أساس الصدق، خصوصاً في التطابق بين اسم المؤلف واسم الشخصية، بحيث يتم التعامل مع العمل على أساس أنه حقيقة للمؤلف، نظراً لما بدأ يطرأ

على مسألة المطابقة من تحولات؛ ذلك أن أعمال السيرة الذاتية بدأت تبتعد عن حكي الحيوات بشكل خطي لتدخل في التجديد وفي التخيل[2].

إذا بين العنوان وشكل لون اللوحة الفنية نوع من التقاطب، إذ إن اللون الرصاصي والشكل الهندسي للوحة يشير إلى ارتحال الحاضر إلى الذاكرة، وهو موضع مراهنة الكاتب على ما سيكون داخل النص الذي يؤشر على اللحظة الهاربة في أثناء الاسترجاع والكتابة، ومعناه أن بهوت اللون الرصاصي يتعالق مع الاسترجاع الباهت للطفولة الهاربة[3]، ويدفع اللون الأصفر والأبيض الذاكرة إلى أخذ الحيطة والحذر في نقل الوقائع التي تتضمن (الحكاية) كذلك مقدمة (لعبدالله الغذامي) ومقدمة للمؤلف وهي مقدمات ذات أهمية خاصة، إذ تكشف جوانب من المحفزات الموضوعية التي أحاطت بتأليف الحكاية لقد أكد الكاتب أن (الغاية) التي من أجلها شرع في كتابة ذاته، جوانب من حياته.

ويحاول الكاتب جاهداً، مرة تحت ضغط الصراحة، وأخرى تحت تأثير الاستحياء، تبرير هذا المشروع أمام طلب ملح، تلقاه من إحدى الباحثات سماها (الطالبة الكريمة) دعته إلى أن يمدها بتاريخ حياته كحاجتها إلى ذلك في تهيئة رسالتها العلمية.

ولكي يبعد عن نفسه المقولة التي تلوم المواطن في كونه (لا يستجيب لدعوة الاستعانة بما يقدر علية وخاصة أولئك الذين يكتبون ويتحدثون)[4].

كما أن هناك محفزات خفية عديدة في ثنايا النص ظهرت، إما بالتلميح أو التصريح، من ذلك تأكيد انتساب عائلته إلى الأشراف قائلاً: «.. إننا من الأشراف فهو وأمثاله يقدرون السادة والأشراف بكثير من الاحترام»[5]. وكذلك من المبررات الخفية إقدام الكاتب على كتابة سيرته ليطرح فكرة المكانة الرفيعة التي أصبح يتمتع بها في زمن كتابة النص مقارناً بينها وبين زمن الفقر والعوز

الذي حال دون زواجه من إحدى بنات خاله، حيث كان يطمع في ذلك «ولكن الأمهات لايزوجن بناتهن للمفلس وآنذاك الرجل.....».

ومن أهم المواقف التي عاشها في فترة الطفولة ذلك الموقف الذي وصفه (باليوم العصيب)، حيث يقول: ذات يوم قبل أن يتوجه للعمل في المقهى اتكأ أمام دكان أخيه، ثم أتت خادمة بغذاء للعامل، فعزم عليه العامل، فأكل معه برغم قلة الطعام وقبل عودته إلى المنزل، في الظهيرة أتى إليه أخوه واقتاده من إحدى يديه والأخرى يضربه وهو يبكي «وكانت قسوة لم أعهدها وكان درسا لي»(6).

وقد قابل الفتى تلك المعاملة القاسية بخدمة متفانية لإخوته في الزراعة ورعاية الدواب، وحين توفي أخوه رعى أسرته من بعد.

حاول الكاتب التأكيد بقوة على حضور المحفزات قبل الشروع في تدوين حياته، خصوصاً فيما يتعلق بالظروف التي مر بها في الالتحاق بالتعليم، ففي إحدى محطات السرد الحادة قطع الاسترسال، قائلاً:

«إني في هذه السطور ليس الهدف أن أتحدث عن حياتي وإنما الحديث عن خالي الشيخ مصطفي بدر الدين، وهو بعون الله، الذي أعانني لألتحق بالمدرسة، لأنني أحسست بفقري وحاجتي إلى المعرفة، فاقتضي الحديث بعض البسط في الشأن الهدف من ذلك الذكر فقال خالي.....».

إن الاهتمام بالمحفزات قبل الشروع في كتابة السيرة الذاتية يشكل هاجسا يجول في خواطر كل من فكر في الإقدام على كتابة حياته. ولم يكن (الفتى مفتاح) بعيداً عن ذلك، ابتداء من السطر الأول من الحكاية، قائلاً في أول كلمة: «إنني أؤكد أن حياتي ليس فيها شيء يستحق التسجيل والحديث، ولأن حياة أمثالي «ممن عاش اليتم والفقر والجهل...»(7).

إن حرص الكاتب على مشروع بداية نصه، ولفظه المشروع بدلالة التوكيد

على حضور سلطته ذاتها يطرح تلك الخواطر بصورة أسئلة مسموعة يطرحها على نفسه قبل الكتابة «قلت في نفسي ما عسى أن تقول عن نفسك؟ وما أنت فاعل؟ وما قيمة حياتك؟ وماذا فيها يستحق أن يقال؟».

وبهذا التجلي البعيد العميق والقصدي من تأليف السيرة الذاتية، والمتمثل في سرد الظروف التي ساهمت في صنع شخصية (أبو مدين) وشاهداً على حركة الثقافة والصحافة والأدب في المملكة العربية السعودية .

إن من أهم اشتراطات السيرة الذاتية بصورة عامة أن يصرح الكاتب بالدوافع المحفزة على الكتابة وأشار الباحثون إلى ذلك كثيراً[8].

إن إحساس المؤلف بالمسؤولية تجاه ما سيقدم، وعنف الكتابة وألمها وتفكيره الجدي بالقارئ، وكيفية إقناعه، دفعه إلى أن يطرح التساؤلات الآنفة.

طبيعة الشخصية:

عالم ما قبل الطفولة / الأصول:

مما لاشك فيه أننا أمام نص (حكاية الفتى) انطلق من عوالم مختلفة، هذا الاختلاف وضعنا أمام طرح إشكالي أول، وهو العودة إلى عالم ما قبل الطفولة «كعالم أول تنطلق منه الكتابة عن الذات»[9].

فتحدث عن المكان الذي ولد فيه الكاتب بتفاصيل كل الزوايا ؛ المكان الرئيس و الفرعي (ليبيا – بنغازي – البركة – الرويصات) والعناية الشديدة بضبط أحرف تلك الأمكنة. ثم يحدد بدقة عام مولده بالميلادي والهجري، ويدون اسمه واسم أبيه و كنيته وفق البطاقة الشخصية، والتعديلات التي جرت على اسمه بعد أن قدم إلى الحجاز، قائلا: «.. مولدي كان أواخر عام 1926م، يوافق عام 1345هـ... وإن اسمي وأبي وكنيتي هو [مفتاح بن محمد بن عبدالله بومدين]

و حين جئت إلى الحجاز مع والدتي.. سماني خالي – عبدالفتاح – و أبعدت أنا الألف ليصبح اسم أبي محمداً، و لعلي نقلتها من مكانها إلى لقب العائلة أبومدين بدلاً من – بومدين..».

ثم يسترسل في الحديث عن أصول أجداده فيشير إلى أنهم من جذور عريقة جاءت من الجد الولي الصالح بو مدين الغوث من المغرب الأقصى، ووالدته ذات الأصول الجزائرية، أنجبت تسعة أبناء وبنات، لم يعش منهم سوى المؤلف (عبدالفتاح) وبنتين، تزوج والده أكثر من امرأة آخرهن والدته[10].

وحين أدرك ذاته (الفتى مفتاح) وهو في سن السادسة من العمر كان والده مسناً قد تجاوز (75) عاماً، فتوفي وهو في (78) من العمر.

ثم أخذ الكاتب يعرض حكايات قصيرة عن حياة والده وبالتحديد الحالة المادية.

إذ كان يمتلك دكاناً يبيع فيه الفحم و الحطب بالكيلو؛ ضعيف البصر «اعتاد الذين يبيعون هذه الوقود للناس أن يبيعوا معها الغاز.. لكن والدي كان يكره رائحته، فلم يبعه في دكانه..»[11].

وإمعاناً في رسم حكاية والده مع الفقر، يقول: «كان يشتري الفحم أكياساً والحطب بالقنطار من «الفندق» كما يسمى هناك وما نسميه هنا الحلقة»[12].

«والدي إذن فقير لكنه ورث من أبيه أراضي..».

وينقل الحديث إلى الحياة اليومية، عبر المكان، فتحدث عن الدواب واستخراج الماء من الآبار وسقيا الزرع، والعمل في الزراعة، وأسلوب والده في إدارة حياة أسرته وكيفية تعامله مع حياة الفقر، والطعام السائد اليومي ومكوناته

صيفا وشتاء، وكيفية الحصول عليه، وطهيه، وكذلك كيفية الحصول على الماء للشرب أو الاستحمام أو الاستخدام العام والأدوات الناقلة، كذلك المسكن ومكونات البناء ووسائل العيش فيها ووسائل المواصلات[13].

ويقرب السارد/ الكاتب للقارئ صورة واقعه المعاش بلسان حاله، قائلاً: «يقطع أبي الحطب ليبيعه بالكيلو، ليطهو الناس به طعامهم، في عهد ما قبل الغاز... وبعض ربات البيوت يطهون طعامهن على الفحم».

وبعد وفاة والده يتم توزيع الميراث بهدوء ورضا «كان نصيبنا، ووالدتي وأختاي وأنا المنزل الذي نسكنه وقطعة أرض أمامه..»[14].

حاول السارد/ الكاتب بشجاعة استرجاع صور المرارة والشقاء الناجمين عن الفقر والعوز وسط فضاء أسري واجتماعي، قائلاً: «وشيخي كان يصحبني لإحساسه بفقري، فكان ذلك عطفاً منه، لأنه جار لنا».

كان اصطحاب شيخه له في المناسبات فرصة ثمينة، ليسد حاجته من أكل اللحم «لأن اللحم لا يدخل بيتنا إلا نادراً، وربما أتيح لنا مرة في الشهر، لكن بقية الأيام نكتفي بما تيسر من حساء بشحم جاءنا من أضحية العيد..»[15].

عالم الطفولة والعمل:

أول عمل قام به في (مقهى) يقدم الشاي والقهوة والمياه الغازية إلى رواد المقهى[16].

يتناول بالتفصيل أسلوب العمل في المقهى ليوم واحد من الأيام. فيذكر أن متطلبات العمل كانت لا تتفق مع حالته (طفل) صغير ,وتلك المتطلبات تقتضي أن يصحو مبكراً، يفتح المقهى، يضع الفحم على بقية نار في (الوجاك) من الليل، يغلي الماء في الغلاية الثابتة، يجهز الشاي والقهوة لشاربها وطالبها وصاحب

المقهى ,وما أن تكون الساعة (8.30) حتى يكون (الطفل) قد أنهى عمل كل شيء في المقهى.

كان الطفل يشعر بسعادة غامرة تحمل صورة مشرقة للحياة، مصدرها أنه يقدم لأمه ما تحتاج إليه، وهو سعيد أن يوفقه الله دائماً «كنت سعيداً بهذا العمل الذي أحصل من ورائه قروشاً.. أقدمها إلى والدتي، وأنا سعيد بهذا..»[17].

لقد تعايش مع القسوة على امتداد ثلاث سنوات قضاها متنقلاً بين مقهيين[18]. ومازال البحث قائماً عن عمل يحقق من ورائه طموحات أخرى مازالت قائمة أيضاً، وفي هذه المرة (فرن) البلدة العام. كان العمل فيه يحتاج إلى جهد مضاعف، فهو يمد كل جهات البلدة بالخبز حتى المنازل، فينتج ليلاً ويوزع نهاراً، ويعمل (الطفل) في الفرن نهاراً لتلبية طلبات المنازل و يتقاضى مقابله أجراً زهيداً (3) ليرات، وكان يتقاضى في المقهى (2) ليرة أو (2) فرنك في اليوم ولكون العمل يحتمل ما لا يطيق (الطفل)، كان يشعر بالغبن لضآلة الأجر، ومع ذلك يتقبل الأمر بسعادة لحاجته ولصغر سنه، فيعبر لسان حاله، قائلاً: «لكني كنت صغيراً و طموحاً و فرحاً لأنه أصبح لي دخل يجزي في حدود الكفاف.. والدتي وأنا، وكنت سعيداً بهذه الحال..»[19].

ويترك الفرن متجهاً إلى العمل في منطقة بجنوب بنغازي[20]. ولم يدم فيها طويلاً، بعدها حاول العمل مع عمه (علي) في الزراعة «أصحو لأخذ حماري الأشهب و أنطلق مع عمي.. نحو فضل الله و يبذر لي مساحة..»[21].

وفي كل عمل يزاوله يشعر بسعادة عميقة، كرر ذلك في مواضع كثيرة ورصدها السارد حين كان يساعد الطفل أخاه (منصور) في العناية بالنخيل، فوصف تلك السعادة، قائلاً: «ولا أعدو الحق إذا قلت أني منذ الصغر أحب العمل الذي أمارسه إلى حد العشق... وهذا في تقديري من توفيق الله حتى أنني

أصبحت أردد.. بعد أن تقدمت بي السن و بعد تجاربي الطويلة.. أن كل عمل ناجح وراءه إدارة ناجحة..»[22].

وفي سبيل التجاوب مع عشق العمل دخل الصبي في مآزق كثيرة، عاش بعضها أيام الحرب، منها تلك الليلة التي بات فيها بعيداً عن أمه. «وإن أنسى لا أنسى تلك الليلة..» إذ كان في مهمة عمل فحاول العودة إلى أمه وأخته، لكن دراجته تعطلت، ومعه أدواته فأخذ يعالجها كل الوقت، كان حينها في من عمره، ولم يزعجه هدير الحرب ولم تخفه وحشة المكان، كل الذي كان يقلقه 14 حالة أمه أثناء غيابه «إلى حد الانزعاج، تنتظر عودتي.. لأنني لم أتعود أن أبيت في المدينة.. ولم نكن في عصر تطور، فيه هواتف وبيجرات واتصالات..»[23].

ثم اتجه إلى التجارة في شراء وبيع الفواكه والخضراوات ينزل الصباح إلى الدكان أو الحلقة لشراء السلع وبيعها، لكنه لم يشعر بالارتياح، قائلاً: «مللت هذا العمل غير المجدي وليس ملل شباب اليوم، الذي يمكن عنده بطر ولكن العمل غير مشجع»[24].

يحاول الانضمام إلى أخيه يساعده في قضاء المنافع اليومية، ومثل إحضار البلح والرطب من مزارع النخيل على الآتان من مسافة قد تصل إلى (4 كم)، ولا يأكل خلال الرحلة الرطب إلا بعد مخافة العطش[25].

وفي آخر عمل قام به، أيام الاستعمار، عمله مع أقرانه في البناء (في المرج)، إذ غاب عن أسرته ثلاثة شهور خلال رحلة العمل هذه. تحدث السارد عن الساعات التي كان يقضيها (الفتى) طوال النهار والمهام التي يقوم بها، ووسائل النقل، ومواد البناء، وتفاصيل كثيرة بما في ذلك تعلقه فوق ألواح خشبية مسافة (20م)، وكيفية الحصول على الطعام والشراب وإعداده، ومما أشار إليه أنهم كانوا يعملون الشاي في صفيح علب يرمي بها المستعمرون فارغة، كذلك يشربون الشاي في الصنف نفسه ولكن في، علب أصغر، وهي علب الصلصة.

كان عمره آنذاك (16) سنة، هذه السن مكنته العمل من ارتفاعات عالية، مقدما نفسه للمخاطر في سبيل مراعاة زملائه المسنين بالرغم من ضآلة جسمه وضعف وزنه، عبر عن القناعة والارتياح في هذا العمل بقوله: «نحن قانعون و سعداء ونرى أنفسنا أننا أصبحنا رجالاً عاملين فتلك سعادة غامرة..».

تجربة العمل في البناء أفادته في مستقبل أيامه، منها أنه ساهم في إعداد منزل أخته حين تزوجت وكذلك حين قام ببناء بيته في (جدة)[26].

لم يتوقف السارد عن النبش بصراحة وأمانة في ماضيه من خلال وصف واقع فقير كانت تعيش فيه أسرته من إرغامات اجتماعية، نتيجة الفقر والحرمان والمعاناة اليومية.

ونتيجة قساوة الواقع ومحاصرته وضغطه، سواء في فترة إقامته بمسقط رأسه مع أسرته أو خارجه (بنغازي).

عديدة هي الحكايات والمشاهد المؤثرة في هذه السيرة الذاتية الطفولية، المجسدة لحالات الفقرة والحرمان التي كانت تفتك بحياة السارد/ الفتى، والتي كانت تخلق لديه الكثير من الصعوبات والمتاعب النفسية والاجتماعية والسلوكية، إلا أننا بالرغم من هذا الواقع المرير لم نره يسرق، لم ينحرف سلوكياً، ولن نر ذلك لوجود قرائن تربوية في ثنايا الشخصية.

الفتى مفتاح والتعليم:

بدأت علاقة الطفل في الحكاية بالتعليم في السن النظامية للتعليم الآن، حين ذهب به أهله إلى رجل يحفظ القرآن اسمه الفقي (أبو بكر الفزاني)، وقد قدم السارد عرضاً وافياً للطريقة التي تعلم بها مشيراً إلى المدة التي قضاها في الكتاتيب تتراوح بين 3-4 سنوات، ووصل حفظه إلى سورة الحج. أي أنه ترك الكتاتيب وهو في العاشرة من عمره.

ثم انقطع بعد ذلك، بسبب ظروف وفاة والده، وكان مكرهاً على الانقطاع عن معلمه «فأيقن الرجل أن الظروف الصعبة أوهنت من قدراتي الضعيفة».

وكان الفقي يحاول جاهداً معاونة السارد/ الطالب في التغلب على صعوبة القراءة والكتابة في نطق الكلمات المشكولة وبقراءة (قالون) على ما ذكر.

وأذكر أن أستاذي الذي كنت أتلقى عنه القرآن كان يصحبني معه إلى أي مكان.

وبعد انتقاله مع أمه إلى الحجاز بدأ هاجس التعليم لدى السارد وصاحب الحكاية قوياً ملحاً وبعد أن استقر به المقام في مدينة المصطفى ﷺ. ويؤكد وجود دافع مهم أيقظ رغبة كانت دفينة في أعماقه، وذلك حين رأى طلاب المدينة يستقبلون ملك مصر يرددون أناشيد عذبة «تغلغلت في نفسي فانحفرت فيها ولم أعد أريد من الحياة غير العلم لأصبح مثل أولئك التلاميذ..».

اقتضى الأمر أن يخاطب خاله بهذا الشأن، ومالبث خاله أن عرض عليه العمل بالتجارة، كان رد الفتى أنني لا أريد التجارة «ولكنني أريد أن أتعلم وأن أدرس، أريد المعرفة وحدها».

وذكر السارد أن الخال قد خاطب (مدرسة العلوم الشرعية) في المدينة المنورة، لكنها اعتذرت عن قبوله لكبر سنه، ثم تقدم إلى مدرسة أهلية ورفض طلبه للسبب نفسه، لكن خاله مارس ضغوطاً خاصةً حتى التحق بالمدرسة الشرعية السنة الرابعة في الأربعة أشهر الأخيرة.

«وكنت في فرحة غامرة، لا يعلم قوة تأثيرها وعمقها إلا الله...»[27].

ثم واجهته عقبة التقدم في التحصيل العلمي مما جعله يستعين بزملائه وهو أسنهم ويتلقى دروساً في الحرم النبوي بعد العصر، وكذلك أفاد من الالتقاء مع زملائه ليفهم ما فاته لأنهم سبقوه.

يؤكد السارد أن (الفتى مفتاح) كان يبحث في كل اتجاه ليتعلم، فوطد علاقته بأساتذته الذين وصفهم بأنهم «كانوا مخلصين لأن التعليم كان يومئذ رسالة..».

ومن أهم الأساتذة الذين شاركوا في تعويض ما فاته أستاذه (محمد الحافظ الذي نصحه أن يدرس مقرر السنة الخامسة في العطلة الصيفية في الحرم،ساعده في ذلك أستاذه (عبدالوهاب بخاري) في الحساب والقواعد.

وقف طويلاً عند اهتمام أساتذته به، وبخاصة بعد أن التحق «بالصف السادس الابتدائي، وأنا ألقى من أساتذتي الدفع والتشجيع والعون بالنصح»، خصوصاً شيخه (محمد الحافظ)، فقد كان أستاذاً لجميع الطلاب وثيق الصلة بالمدرسة «كانت تعتمد عليه كثيراً ولعلمه وحيويته وعمله المتواصل فيها وإخلاصه الذي لا حدود له..»[28].

وفي ذروة انشغاله بفهم دروس الحساب والنحو وحفظ الدروس الأخرى تفاجأ بالإكمال في التعبير والإنشاء «استاء أستاذي الحافظ حتى قال: إن التعبير يكتسب بالمرانة والممارسة..».

يعترف الكاتب أن نصيبه من التعبير ضيق و«لا يؤهلني إلى شيء..».

لكن الفتى لم يخرج من تجربة الرسوب فاشلاً يؤكد ذلك السارد، قائلاً: «أقول اليوم وبعد مرور خمسين سنة رب ضارة نافعة، والحمد لله فقد خدمني من لم ينجحني في التعبير يومئذ..».

ومن أهم حسنات الإكمال الاندفاع نحو القراءة و«إيثار الكتاب على غذائي الضروري..».

وبعد أن اجتاز تكميلي الإنشاء، حاول متابعة الدراسة الثانوية عن طريق

الابتعاث، لكن كل المحاولات وصلت إلى طريق مسدود. ففضل العمل، وتعويض ذلك بالقراءة الحرة.

من خلال الوقفات السابقة على مرحلة النشأة والتعليم لم نر جديداً في هذا المجال، إذ تبدأ معظم السير الذاتية العربية بالولادة والتعليم في الكتاتيب والمغامرات والشيطنة، ثم النضج والمدرسة، إلى الالتحاق بالمعهد أو الجامعة، ثم الانخراط في العمل[29].

كذلك شأن (حكاية الفتى)، إلا أنها خلت من بعض هذه المحطات إذ لم يقف الكاتب على مرحلة المغامرات والشيطنة ولا الالتحاق بالجامعة ولو حتى مجرد الإشارة، كذلك اختلف مفتاح عن غيره في أنه كان مشغولاً بالعمل وعاشقاً له، وحتى يتجنب الكاتب التوقف مع فترات المغامرة والشقاوة وشيطنة الطفولة، حاول تغليف مراحل تطور الشخصية بسمات لا تتفق مع ذلك السلوك، فكان يؤكد تلك السمات بتجسيدها في مواقف حياتية واقعة، كما رأينا سابقاً، وقد تناسى الكاتب أن حضور مثل تلك السمات يدعم ميثاق السيرة الذاتية لدى القارئ ,

الأمر الثاني: أن السرد المفصل لجوانب الشخصية يشير إلى أن (الفتى مفتاح) كان سعيداً وفرحاً وشجاعاً حتى في أشد المواقف قسوة، فلماذا حاول الكاتب استبعاد فترة المغامرة والشيطنة والتي تظهر على شخصيات الصبيان، مهما يحاول إخفاءها، كما أن وقوع شخصية الطفل مفتاح في إطار الرزانة والجدية الزائدة عن الحد حرم القارئ من لحظات انتشاء وفرح نجدها في كثير من السير الذاتية الأخرى مثل (مذكرة طالب) و(أيامي) و(حياتي مع الجوع والحب والوسمية).

طبيعة شخصية الطفل / مفتاح:

سعى الكاتب إلى تكريس سمات شخصيته الطبيعية في مواقف حياتية

متفرقة، ومواضع عديدة في ثنايا السرد، وبخاصة السمات المعتادة عند كثير من الشخصيات في هذه المرحلة الحساسة، وظروف ضاغطة، مثل الانطواء، والخجل، مثل قوله:

«وأنا بطبعي هادئ خجول، قليل المخالطة حتى مع زملائي منذ ولادتي وكنت أقرب إلى الانطواء».

وبصورة عملية يحاول المؤلف إيصال صورة إيجابية للمتلقي عن شخصيته طفلاً، في أشد الظروف قسوة و هو العمل، سواء في المقهى أو الفرن، أو في البناء حيث خدمته طبيعة شخصيته الآنفة في أن يكون له مكانة مميزة عند أرباب العمل، مثل قوله: «أنا طعامي في منزل الذي أعمل عنده أو معه وجبة الغداء».

وحظي بالمكانة نفسها عند صاحب الفرن، جاء ذلك على لسان السارد قائلاً: «أتناول غدائي مع الرجل الذي أعمل معه وقد كان أصحاب المقاهي وصاحب هذا الفرن يعدونني كابن لهم..»[30] مرجعا ذلك إلى أنه كان وديعاً ومطيعاً ومسالماً وضعيفاً ويريد العيش، فعبر الحياة راضياً.

كما حاول السارد إقناع القارئ بسمات الشخصية / صاحب السيرة، في مواضع عديدة في ثنايا النص، من خلال التصوير داخل إطار المشاهد التصويرية، مثل ارتياحه لحياة البر، ظهر ذلك حين تحدث عن رغبته اللحاق بإخوته في (العوينات)، مفسراً ذلك بالتردد على الأماكن البرية بسبب ظروف الحرب للإقامة بعيداً عن المخاطر، وبسبب العمل، وقضاء منافع الأسرة، كما حدث حين بات في البر بسبب عجز حمار الجروشي، وحين توقفت دراجته.

التردد بهذه الصورة على البر أكسبه الشجاعة والمغامرة والتأمل معللاً ذلك بصغر سنه.

يقول متذكراً حكايته مع حمار الأتان: «كان يوماً عصيباً، غير أن الصغير... والذي تربى على شظف العيش كثير الاحتمال لما يلاقي في حياته، فقد ألف العناء، وألفه العناء»(231).

تكرر مثل هذا المأزق عدة مرات، منها ما حدث له مع جمل شقيقه الكبير حين يغيب عن المنزل يذهب صاحب الحكاية للبحث عنه، وقد حرص الكاتب على سرد سياسته مع الجمل، ليظهر لنا جانباً من سماته الشخصية، قائلاً: «فأنيخه وأركب على ظهره و أسوقه نحو بيتنا... حيث الأهل، وخلال سيره بي وأنا حالي ضعيف... يلوي عنقه.. كأنه يحاول أن يعض رجلي، لأنني فرقت بينه وبين جنسه... وكنت شجاعاً لا أخاف، وربما أن حياة البر و مخالطة البادية.. غرست في نفسي تلك الشجاعة...»(32).

لم يتوقف السارد عن النبش بصراحة وأمانة في ماضيه من خلال وصف واقع فقير كانت تعيش فيه أسرته من إرغامات اجتماعية نتيجة الفقر والحرمان والمعاناة اليومية.

نتيجة قساوة الواقع ومحاصرته وضغطه، سواء في فترة إقامته بمسقط رأسه مع أسرته، أو في (بنغازي) ..

عديدة هي الحكايات والمشاهد المؤثرة في هذه السيرة الذاتية الطفولية، المجسدة لحالات الفقرة والحرمان التي كانت تفتك بحياة السارد/ الفتى، والتي كانت تخلق لديه الكثير من الصعوبات والمتاعب النفسية والاجتماعية والسلوكية، إذ بالرغم من هذا الواقع المرير لم نره يسرق، ينحرف، يكذب، يزل.

ظروف الكتابة:

تكشف (حكاية الفتى..) عن وعي المؤلف بالأشياء والعالم في أثناء الكتابة،

تمثلت صور هذا الوعي في قراءة الذات بدلالة الآخر/ القارئ، القريب، الصديق، إذ يتدخل الآخر بأشكال مختلفة في الضغط على جزء من ذات الكاتب المتداخلة وتوجيه وعيها.

الآخـر/ القـارئ:

هل فكر المؤلف في أثناء السرد بوجود آخر/ القارئ؟

إن وجود آخر يتلقى النص ويتفاعل معه، ويعرض رؤية خاصة للمؤلف،بحيث لا تحمل السيرة سؤالاً عن التكوين، أو وصف العمل(33).

ولكن تحمل السيرة سؤالاً خاصاً باستقبال النص تجعل دلالة الآخر مؤثرة أيدلوجيا في أثناء الكتابة. وامتداداً لتلك الخصوصية. وهل راعى الكاتب هذا الآخر، خصوصاً في وقت تنزع نظريات الإبداع إلى العناية بالآخر بفعل التأثيرات المهمة التي كشفتها نظريات التلقي والتواصل الأدبي(34).

تكشف (حكاية الفتى..) احتفاء المؤلف بالقارئ الذي حظي بموقع متميز في عملية السرد، وجاءت استجابة المؤلف، لهذا الاكتشاف من منطلق أهمية القارئ في صناعة النص، الذي وجد مندسا في ذاكرة المؤلف، وبالتالي استسلم العمل للنظر إلى الطرف الآخر/ المتلقي عن أنه قارئ نموذجي، بالرغم من وعي المؤلف بجوهر الفن الذي يحتاج وضوحاً.

ومن صور ذلك الاحتفاء، الحرص على كشف جميع ملابسات كتابة الحكاية، ابتداء بالظروف التي سبقت تفكير المؤلف بالكتابة، تمثل ذلك في إلحاح صديقه (عبدالله الغذامي) كتابة سيرته الذاتية، ثم الطلب الذي تلقاه من طالبة الدراسات العليا، سبق الإشارة إلى ذلك في الأوراق السابقة.

حيث خاطب القارئ مباشرة بضمير الغائب، قائلاً: «ولعل قارئ هذه

المرحلة من أول العمر لا يصدق.. إذا قلت له وأنا أكتبها في هذه الأيام الأولى من شهر رجب عام 1415هـ، بين المدينة وتونس، لأني جئت للبلد الثاني مشاركاً في ندوة أدبية فآثرت أن أكتب شطراً من أيامي ومن دوافعي الميل إلى المناخ البارد، لذلك أقمت أياماً لأكتب وأقرأ..».

وقد اعتاد المؤلف حين يرغب الكتابة الاتجاه إلى المدينة المنورة يقرأ ويكتب «بعيداً عن الصخب والانشغال، أو يقرأ ويكتب في أثناء السفر الطويل إلى القاهرة»(35).

مدللاً على ذلك بأنه قد سبق أن كتب تجربته الصحفية «تلك الأيام» في القاهرة.

جاء حديث المؤلف إلى القارئ، ليؤكد له التزام الصدق في كل ما كتبه، حتى وإن اتسعت المدة الزمنية بين الأحداث وزمن الكتابة، والتي بلغت السبعين عاماً وحتى يثبت للقارئ أنه قد التزم معه بأحد مواثيق السيرة الذاتية أنه هو ذاته يتعجب من نفسه غير مصدق أن يتذكر أحداثاً بعد سبعين عاماً «قلت لعل القارئ لا يصدق».

فيذكر أنه أخذ يكتب سيرته عام 1415هـ في سن متأخر عن زمن الأحداث، مصدر تعجبه من نفسه أنه في سن متأخر وعنده الشجاعة التي كان يتمتع بها طفلاً، وهذا ما جاء في ثنايا النص.

«إني أكتب هذه الذكريات اليوم، وأتذكر الأمس البعيد، ولا أكاد أصدق.. أن هذا الشريط الذي اختزنته ذاكرتي..... لا أصدق ما أتحدث به اليوم عن ماضي، ويشهد الله أنني لا أقول إلا صدقاً، وما حدث فعلاً، ولست محتاجاً ولا أبيح بنفسي أن أكذب..».

الكاتب هنا يعتبر نفسه شجاعاً، كونه كشف تفاصيل من حياته بصورة

مباشرة صريحة، وفي ذاك إلماح إلى أن آخرين غيره قد لا تكون عندهم هذه الشجاعة، متكئاً على مبررات دافع بها عن التزام الميثاق بينه وبين قارئ الحكاية، منها:

- أنه ليس في حاجة إلى الكذب، لأن لديه القدرة على التذكر السليم الذي لا يعكره النسيان، وذلك أن الله خلقه وأحسن خلقته في أحسن تقويم.
- أن الصدق من صفات المؤمن الذي تتلمذ على هدي المصطفى الكريم.

وقد توقف يتساءل «كيف كانت تلك الشجاعة وشبه الجرأة»، مرجعاً ذلك إلى دور الحاجة والواقع في صقل مثل هذه السمات، قائلاً: «ولعل الحاجة أولاً، ثم الواقع المعاش.. ما يدفع إلى ركوب الصعب..»[36].

ومازال الكاتب يؤكد اعتماده على الذاكرة في وقفة تمجيدية لجيله وامتعاض من الجيل الحاضر «أعيد القول إنني أتذكر... أعجب من مواقف وجهود كنت أؤديها يومئذ، ربما لا يؤديها الكثير من جيل اليوم، وهم أكثر شباباً.. ولكنهم كسالى، خاملون، ركنوا إلى الدعة..».

ومن صور اهتمامه بالقارئ أنه تحدث عن الأستاذ حمزة في مقالات (هؤلاء عرفت) مشيراً إلى نشرها في جريدة الجزيرة.

وكذلك تظهر صورة الاهتمام بالقارئ في أثناء حديثه عن خاله، حيث قال: إن الخصال الحميدة والكريمة التي كان يتصف بها خالي «وأنا أكتب جاداً فلا أجعل للعاطفة على نفسي سبيلاً، وأدرك أن كلام الإنسان وأفعاله محسوبان عليه..»[37].

نعرف أن مؤلف (الحكاية) على وعي بميثاق السيرة الذاتية، ويدرك مراعاة الصدق الذي يعنيه الميثاق، ونحن كذلك يتحتم علينا أن نفترض «أن

السارد في السيرة الذاتية يشخص أحداثاً حقيقية، أو هكذا.... ولا يهمنا إن كان الكاتب صادقاً فيما يروي أو غير صادق..»[38].

لذلك كان الأجدر بالمؤلف ألا يرهق نفسه بكثرة التأكيد على صدق سارده فيما شخص من أحداث، فالقضية ليست في تكرار التأكيد، القضية هي «الحقيقة في السيرة الذاتية هي على الأرجح قضية زائفة، إذ إن السيرة الذاتية، من حيث هي سيرة ذاتية، مجانبة للحقيقة»[39].

وبالتالي، فإن كاتب السيرة الذاتية ستواجهه طبيعتها مهما يحاول التخلص منها، من حاضر السرد الذي يكتب ليلتحم بالماضي الذي يرويه، لكنه وهو يشخص الحدث يرويه ويمنحه دلالات عن طريق اللغة، والسارد ليس أكثر من راو اختلقه المؤلف.

إن كاتب السيرة الذاتية لا يستطيع مهما يفعل أن يتخلص من الحاضر الذي يكتبه.

الخال في حكاية الفتى:

حاول الكاتب أن تكون حكاية خاله تسير جنباً إلى جنب مع حكايته، أكد للقارئ رغبته هذه ابتداء من صفحة العنوان – كما أشرنا سابقاً – إذ حمل الوجه الآخر للصفحة صورة الخال كخطوط أولى للالتزام والوفاء لتأكيد نيته. كما صرح بذلك في ثنايا النص، من ذلك كما ذكرنا في الصفحات السابقة، أن هدفه من كتابة هذا العمل ليس كتابة حياته، وإنما كتابة حياة خاله.

ظهرت أبرز محطات شخصية الخال في (حكاية الفتى) حين دون السارد اسمه كاملا أول مرة في (ص: 127).

(مصطفى بدر الدين الفليتي، شقيق والدتي عرفته متأخراً لأنه كان يعيش في بلد آخر)، دام الفراق بينهم وبينه أكثر من (20) عاماً.

ثم أخذ السارد التعريف بجوانب أخرى من الشخصية يعتمد أحياناً على مرويات الآخرين.

من ذلك يعدد بعض أفضال الخال على أخته وابنها مفتاح، وبخاصة محاولاته من أجل تسهيل قدوم الفتى وأمه إلى جده.

وحين وصلا، وجدا خاله «واقفاً على الرصيف بملابسه البيض الناصعة وعقاله الغليظ على رأسه»[40].

ثم تحدث عن جهود خاله فيما يتصل بتعليم الفتى في المرحلة الابتدائية، والثانوية، وبعد أن استرسل في موضوع التعليم انتقل السارد إلى التوسع في سيرة الخال، قائلاً: «ومرت الأيام وتوفي خالي.. في عام 1373هـ – 1953م – في المدينة، ثم مضى في استرجاع جوانب من عمل الشخصية في الجمارك، وموقعه حين كان مسئولاً عن قسم المالية، بعد أن تعرضت مصالح الموظفين للخطر بسبب تأخر رواتبهم ثلاثة أشهر، ولذلك ذهب إلى وزير المالية يدفعه حرصه وصراحة مغربيته، ليقول له: «إليك مفاتيح مكتبي فأنا لا أريد العمل في إدارة فيها أموال وموظفوها لا يقبضون مرتباً إلا مرة كل ثلاثة أشهر...».

تكللت جهوده الحازمة بتقدير الوزير مما جعل الخال يستصدر أمراً «من الوزير أن يعطي للموظف الجمركي.. كل عشرة أيام ثلث المرتب ... ليعف...»[41].

يؤكد السارد للفتى الجانب الذي يعتز به في شخصية خاله «كان.. عفاً وأميناً ومستقيماً، عاش فقيراً ومات فقيراً.. وكان يمكن أن يكون من أغنى الناس..».

بالإضافة إلى السمات السابقة يعدد جملة أخرى من المزايا التي تتمتع

بها شخصية الخال، مدللاً على بعضها بوقائع، ولم يخف المؤلف اتكاءه في بعض المعلومات عن خاله على المصادر، وقائلاً: «كنت أسمع منه بعض التعبيرات ولم أكن أعيش معه..» إذ سكن الخال المدينة بعد أن رحل عنه الكاتب إلى جده.

ويقول بعض من عمل معه: «إنه كان يأتي وظيفته مبكرا جداً..»[42].

كما نلاحظ تعامل السارد/ الفتى مع كل كلمة أو جملة عن خاله بحميمية مجسدة وألفة وإعجاب وفخر بأن يصله بالرجل صلة قرابة.

حضـور الكاتـــب:

برز حضور الكاتب كسلطة في العمل في عدة موقف مثل التعاطف تجاه (الفتى مفتاح)، في العمل أشار السارد إلى صعوبة الفصل بين زمن الحدث وزمن السرد، وحين تحدث عن العمل في فترة الطفولة حاول بنجاح إبراز صراع طفولة/ الكاتب مع قسوة الواقع: يتساءل، يحلل، يقارن، ويصدر الأحكام «ما عسى طفل أو غلام مثلي في الزمن الصعب، وهو واهي القوى ضئيل الجسم لا يحسن كتابة اسمه...» وفوق ذلك قليل الحيلة هادئ الطبع مطيع، وصغير السن.

المتحدث في النص كما نلاحظ هنا لجأ إلى ضمير المتكلم والغائب، وهذا الأسلوب يبرر حضور الكاتب كسلطة.

ويحدد الكاتب حضوره في العمل حين يشخص الأهمية الإيجابية للقسوة في حياة الإنسان، قائلاً: تشحذ النفوس وتربى «فالشظف يبني الإنسان ويقوي فيه الإرادة والاعتماد على النفس بعد الله.. على حين أن الترف يدفع إلى الدعة والخمول والتسيب»[43].

ولكي ينهي زمن الكتابة ويعود إلى الحدث الرئيس، يوجه حديثه مباشرة إلى وعي القارئ، قائلاً:

«فقد علمتني الحياة كثيراً، ومن هذه الدروس الصبر على المكارة والتحمل والقناعة».

كذلك يظهر حضور الكاتب في مواقف أخرى، حين أقنع السارد/ الطفل نفسه قبول العمل، حتى ولو كان شاقاً، والرضا بما يتقاضى من أجر.

«ولم أتضجر من كثرة العمل.. ليل نهار، ولم أشك ولا أتأفف.. وإنما كنت مغتبطاً، وكانت أمي فخورة بي، لأني أوشك أن أكون رجلاً..»[44].

حضور الكاتب يتسلل من داخل زمن الحدث وزمن الكتابة بحيث يجد الكاتب صعوبة في إبعاد شعوره وإحساسه عن ذاته في مرحلة الماضي والحاضر.

الأنوات في حكاية الفتى مفتاح:

إن قارئ (حكاية الفتى مفتاح) بمجرد أن يركض بصره على كلمات وعبارات الصفحة الأولى من النص، حتى تتكشف أمامه دلالات السيرة الذاتية، المتمثلة في الأنوات الثلاث (أنا الكاتبة، الأنا الساردة، الأنا الشخصية)، وهذا مرده إلى أن طبيعة السيرة الذاتية تتطلب «تكثيف التركيز على الأنا حيث يؤدي ذلك دوراً مهماً»[45].

من هذه الأنوات نسأل أين يتجلى صوت السارد في حكاية الفتى مفتاح؟

يتجلى صوت السارد في ثلاثة مواضع:

1 – المؤلف الحقيقي المعلن صراحة وفق الميثاق السير الذاتي، صاحب النص.

2 – السارد المتركز على متن الحكاية.

3 – السارد الذي استعاره الكاتب ليقود عملية السرد نيابة عنه، والذي هو اسم المؤلف المعروض بإشارة لافتة على غلاف الكتاب.

تلك الأنوات تؤكد التطابق بين المؤلف والشخصية والسارد.

إن التطابق بين الأنوات الثلاث مهم لإنجاز مخطط كتابة الذات كي لا يجري الخلط بينها وبين الفنون السردية الأخرى.

صور التطابق تظهر في صوت السارد الذي يحكي تجربته في الحياة، في الوقت ذاته هو الشخصية التي عاشت هذه التجربة، إذ يظهر بوضوح التطابق بين السارد والشخصية المحورية صاحبة التجربة وهذا يدلل على أن السارد مشارك أساسي في التجربة بصفته صاحبها وكاتبها، يروي الوقائع من داخل التجربة، ولا يمكن أن يكون خارجياً، كحديثه عن الصداقة بينه وبين (حمدان صدقة) واحتفاؤه بتلك الصداقة يتجسد في قوله: لابد من وقفة للحديث عنه، وصداقته الممتدة إلى اليوم، وقد ذكرته في كتابي (وتلك الأيام)، ومكانه سيكون إن شاء الله في (هؤلاء عرفت) كذلك يبرز تطابق (الأنا) الكاتبة مع (الأنا) الساردة، حين يعرفنا بنفسه بتكرار الضمير (أنا) «وأنا سعيد بهذا النجح»، «وأنا قد عملت في أكثر من مقهى»، «وأنا أبكي»، «وأنا ابن السن العاشرة»، وحين قرر المبيت عند ذلك الرجل الذي رحب به خرج إليه «وأدرك أنني حضري غريب» فطلب منه الرجل المبيت «وأنا خجل لأني لم أتعود وحدي وأنا الغلام الصغير قليل التجارب».

من تقنيات السرد:

آليات إبطاء السرد:

1 - الاسترجاعات والاستباقات:

بقيت (حكاية الفتى...) وفيه لطريقة معينة في السرد يتحكم فيها المحكي الاسترسالي مع حدوث استرجاعات، واستباقات واستطرادات.

وإذا تتبعنا (حكاية الفتى) سنجد نوعين من الإسترجاع (خارجي وداخلي).

ظهر حين يفكر السارد – في أغلب الأحيان – في الاستعانة بمثل هذه التقنية السردية «يستطرد حكايات لم يعشها مباشرة وتتعلق في الأغلب» بأحداث وشخصيات قريبة منه ولا تتعلق به هو، «أي أن الاسترجاع هنا يتناول مضموناً مختلفا عن السياق».

ومن صوره ما جرى على لسان السارد وهو يروي ظروف الحرب وتأثيرها على البلاد والناس واضطراب الحياة، قائلاً: «وشمال إفريقيا من مصر إلى المغرب، فيما أظن، كان أهم مسرح الحرب الكونية الثانية، قبل وبعد أن تتدخل أمريكا في مؤازرة الحلفاء وتوغل هتلر».

وكذلك حشد السارد وقائع عديدة خارجة عن نطاق السرد لم تعشها الشخصية، وإنما لوجود مناسبة تتصل بالحدث.

كذلك جاء على لسان السارد في سياق حديثه عن كرم الرجل الذي استضافه حين انقطعت به السبل في إحدى المواقف العصيبة، إذ وجدها مناسبة لاستعراض كرم بادية (ليبيا) قائلاً: «أتذكر بادية ليبيا وحالها في أن القدر لا تكاد تنزل من على النار حتى تعاد ثانية..».

وفي السياق نفسه استحضر السارد ما سمعه من الناس في هذا الشأن وهم يتحدثون عن العابر: «يميل على أول بيت في طريقه.. بيت الشيخ.. وقد تخرج المرأة وتقوم بالواجب...».

ثم يعود إلى مضيفه ليستكمل بقية الأحداث.

وحين تحدث السارد عن زواج (الكاديكي) من أخت (الفتى مفتاح) أشار

إلى مواقف نزاعية بين قبيلتين باشرها (الكاديكي) حين كان متصرف بنغازي، قائلاً: «أذكر أنه قال لي.... الكاديكي أنه حين كان متصرف بنغازي جاءته قبيلتان تتنازعان في بركة ماء ...».

وأحيانا يقوده الحدث المستعاد إلى استعادة أحداث أخرى، مثل شهرة ليبيا بالشعر البليغ، ودور البلاغة في انتصار أحد الطرفين السابقين، هذا الموقف دفع السارد إلى استدعاء مواقف لاحقة، ضمنها السياق لمناسبتها، فيذكر أنه التقى فيما بعد أستاذاً انجليزياً (جامعة مانشستر)، وكان قد زار ليبيا تحديداً (برقة) قبل استقلالها، سأله السارد/ الفتى، عن مميزات برقة فأجاب: «إنهم يوصلون ما يريدون قوله... في أقل عدد من الكلمات».

ويظهر الاسترجاع الخارجي أيضاً في حديثه عن خاله حيث سجل معلومات عرفها عنه، سمعها من الآخرين، حين غزت إيطاليا ليبيا في عام 1911م، قائلاً: «كان خالي فيما قيل لي موظفا في جمرك درنة».

ومن صور الاسترجاع الداخلي حين يدخل في الكتابة، كمقدمة ليتذكر أحداثا في مرحلة الطفولة، إذ يقول: «إن أيام العمل في الفرن لم تدم طويلاً وكانت أياماً هانئة» ثم يدخل في التذكر، «ولن أنسى تلك الليلة في منتصف شهر شعبان، الناس في المساجد مجتمعون... وفجأة انطفأت الأنوار الكهربائية في المساجد والشوارع» جاء ذلك حين تحدث عن لحظة وقوع الحرب بين إيطاليا والإنجليز، إذ ذهب الكاتب إلى استرجاع ماضي ليبيا مع الاستعمار واستيعاب الكبار لها مسبقاً.

«أما الكبار، فإنهم يذكرون الجهاد ضد إيطالية الغازية الغاشمة الفاشستية لبلادهم في عام 1911، بقيادة المجاهد الشيخ عمر المختار».

ثم يقبض السارد على لحظة السرد الاستباقية الأقرب، قائلاً: «وكثيراً ما

أداعب زوجي حين أكون في ذلك المناخ ببيت شعر وكفى، لا نريد تلفاز ولا راديو، ويكفى صندوق من الكتب».

ويظهر استباق الأحداث في الحديث عن إقامته عند إخوته في الجبل الأخضر وانقطاعه عن أمه عدة أشهر دون أجهزة تواصل «لا هواتف ولا بريد ولا برق، أوصل به صوتي وأخباري إلى والدتي».

حين دون اسم معلمه الأول (الفزاني) خص اللقب بالتفصيل، من حيث بناء الكلمة (فزان) كمكان وموقعها في ليبيا بالتحديد، وبعدها عن مسقط رأسه، ثم يتناول وضعها التاريخي، ثم ينتقل إلى حكاية تعليم أستاذه على الطريقة التقليدية في الكتاتيب بالتفصيل.

إذا أخذه الحديث عن أمر ما يسترسل بتفصيل حكاية ذات علاقة بذلك الأمر، ثم يعود إلى الأمر الرئيسي، كما تحدث عن عجزه كطفل عن العمل وفقاً لإمكانات جسده الضعيفة، وعدم قدرته على الكتابة، ثم استرسل في تفصيل أحوال التعليم في ليبيا آنذاك، ثم يعود إلى سرد حكايته مع العمل، قائلاً: «وأعود إلى العمل..».

ومن التساؤلات ذات الصلة هل يحق للسارد حين يروي حكايات خارج التجربة المباشرة أن يذكر مصادر تلك الحكايات أو يشير إلى المقام السردي؟؟

جاء في ثنايا الحكاية ما يؤكد أنه اعتمد في سيرته الذاتية على التذكر فقط «على ما أتذكر»، مبرراً ذلك بأنه يكتب «من الذاكرة وليس أمامي مراجع عن تلك الحرب أرجع إليها، وأنا لا أكتب مؤرخا لها، ولكن أكتب عن حياتي، أو أيامي».

ويشير الجانب اللساني للسيرة الذاتية أن السارد الذاتي غير ملزم بترتيب معين للسرد. أي أن اتجاه السرد في مثل هذا الوضع – كما يرى حاتم

الصكر – لا يبدأ بشكل خطي، كما هو في الحياة الحقيقية التي تعيشها الشخصية في الماضي، بل الحياة التي يرويها السارد الآن بوصفها شريحة من ماضيه. وفي الوقت ذاته حافظت طبيعة سرد الحكاية على طريقة مسترسلة، فهي تبقى في عمومها خاضعة لنظام حكائي محدد، فتارة يلجأ السارد لاسترجاع وتجلية بعض الأحداث والصور واللحظات المتداخلة أحياناً.

إن اعتماد الكاتب على تقنية الاسترجاع والاستباق بصورة جلية أكسبت (الحكاية) تنوعاً مصدره اتساع مساحة الاسترجاع النصية، واتساع المدى الزمني للحكاية مما يؤدي إلى تنوع صور فن السيرة الذاتية، وربما يشكل ذلك فارقا نوعيا يمكن إضافته في إطار استكشاف التمايزات النوعية للسيرة الذاتية عن باقي أنواع السرد الذاتي الأخرى، مثل المذكرات والذكريات، بالرغم من أهمية الاسترجاعات والاستباقات للسيرة الذاتية، إلا أنها – كما يقول محمد الباردي – لابد أن تظل «محدودة حتى لا تثقل الحياة الخاصة وترهق مسيرتها التاريخية».

2 - التوقف - الوصف - التلخيص:

أحياناً يخرج السارد عن خط الحدث فيتوقف السرد لتفصيل أحداث تعمل على إبطاء سرعة النص، لكنه توقف لصالح الحكاية المركزية للتعليق على حكاية فرعية، أو وصف، وفي حكاية مفتاح نواجه محطات عديدة توقف السارد خلالها لإدارة وظيفة أخرى، مثل: حين فكر المؤلف الالتحاق بالجيش أخذ يقنع نفسه بأنه سيتخرج إلى ملازم ويترقى، يقطع السرد بعد ذلك ويعلق على هروب الشباب في المرحلة الحالية من الخدمة في الجيش، ثم يكمل السرد «وأنا شديد الأسف على الشباب الذين يأنفون من خدمة العلم... ذلك أنهم يريدون السرعة والترف السهل والخمول والكسل».

ونلتقي نموذجاً آخر، حين تحدث عن رحلته الطويلة مع القراءة والكتب, وكيفية الحصول عليها، علق على الموقف بقوله: «... وأتساءل أين الطموح في شباب اليوم ليقرؤوا ويتثقفوا، والكتب تملأ المكتبات، والحال المادية ميسورة، ولكن الهمم نامت وخمدت».

كما أظهر كاتب (حكاية الفتى) اهتماماً لافتاً بوصف المكان الذي تظهر فيه الشخصية من حيث المساحة والمسافات بينه وبين أماكن أخرى بالكيلومترات والأبعاد التاريخية والطبيعية، مثل مدينة (المرج)، تحدث عن موقعها وبعدها عن بنغازي والجبل الأخضر وما يشتهر به من الخضراوات والفواكه والشبه بينها وبين الطائف.

وحين يتصل حديث السارد بالأماكن يعطي القارئ فكرة عن صلته بها في أكثر من مرحلة من عمره، كما حدث حين وصف علاقته بمدينة (المرج)، أطلع القارئ على أول زيارة له إليها في وقت مبكر من عمره، قائلاً: إنه عرفها وهو طفل، ذهب مرافقاً إحدى جاراتهم لزيارة أهلها.

مثل هذا التوقف لجأ إليه عندما أخذ في الحديث عن عمله في (المرج) مع زملائه، وبعد أن أدى ما في ذاكرته، عاد واستكمل الحديث عن رحلته الثانية إليها وهو في (16) من عمره، حين عمل بناء، سبب التأجيل - كما يظهر - ترتيب الأحداث الخاصة بسيرته وفق الأحداث المحيطة، ووفق خطة فنية.

كما يقطع الحديث - مرة أخرى - عن (المرج) ويدخل في حديث عن ظروف كتابة حكاية (الفتى مفتاح)، وكيفية تعامله مع الكتابة في حدود صفحتين وأحياناً يذكر الحكاية بإيجاز التسلسل الطبيعي للحكاية، ثم يؤجل بقيتها إلى حكاية أخرى قادمة، لها علاقة أقوى بها، ظهر ذلك حين تحدث عن وفاة أمه باقتضاب.

وبعد أن وصل إلى ليبيا والتقى إخوته تحدث عن ظروف وفاتها مطولاً.

ظهر أسلوب التلخيص في الحكاية في مواضع عديدة، كما حدث حين أخذ في تلخيص محطات حياته في ليبيا، عندما كتب إلى خاله رسالة يتحدث فيها عن تعليم / الفتى في ليبيا، وحصيلته من ذلك مبررا عدم متابعة التعليم، والجدة فيه انشغاله بالعمل من أجل الإنفاق على المنزل وهو في الحادية عشرة من عمره.

كان مدفوعاً في تلخيص تلك المرحلة بندم خفي على ضياع تلك السنوات دون تعليم، وهذا يظهر دلالة رسالته إلى خاله.

في نهاية هذه القراءة غير المكتملة أرى أن صاحب الحكاية قد استطاع إلى حد ما الاستحواذ على تعاطف القارئ، حين كان بطلاً للحرمان والشقاء في مرحلة الطفولة، كما هو حال أصحاب السير الذاتية في الأدب العربي، وقد تعمد المؤلف – كما ظهر – إلهاء القارئ بحالة البؤس عن أمور كثيرة أغفلت عن قصد، مثل الإغفال التام لمشاغبات الطفولة والمراهقة والبلوغ. أين توارت تلك الحالات؟ أين تفاصيل حياته مع أخواته، مع إخوته وزوجاتهم مع زوجته الأولى والثانية. إن المؤلف على وعي بمتطلبات السيرة الذاتية، لكنه ركن إلى تقنيات الاختيار والانتقاء والحذف، هروباً من تفاصيل أخرى قد تضع حوله تساؤلات، ومما أكد ذلك المشهد الذي تناوله باقتضاب (ذات صباح حين قرر مغادرة منزلهم في ليبيا بعد أن تعذر العثور على زوجة مناسبة فإذا نظراته تقع عليها من النافذة) مثل هذا المشهد كثير، لكن صودر!!. وقد حاول التركيز على حالة التدين والوقار منذ مرحلة الطفولة حين حشد الكثير من الآيات والأحاديث حول القيم الإنسانية عموماً، إضافة إلى المواقف الحياتية التي تظهر السمات المثالية للإنسان في حين لم يقنعنا تبرير منع زوجته الثانية من الإنجاب، وتؤكد الحكاية سمات الوداعة ولطف التعامل، لكن ذلك لم يظهر في التعامل مع أبنائه إذ كان أبا فقط.

كما ينبغي الاقتصار في هذه الحكاية على مرحلة محددة، ولتكن إلى زواجه للمرة الأولى، أما الجزء الذي تحدث فيه بإسهاب عن رحلاته إلى مصر وبلاد الشام والقضايا الحدودية أرى ترحيله إلى مرحلة أخرى .

من جهة أخرى ظهر تكرار حكايات سبق أن عالجها المؤلف في كتاب (تلك الأيام)، وقد سبق لي معالجة هذا الكتاب في بحثي للماجستير «السيرة الذاتية عند أدباء المملكة في مرحلة الطفرة منذ عام 1390هـ، إلى الوقت الحاضر 1417هـ».

الهوامش والتعليقات

1) الباردي محمد: **عندما تتكلم الذات**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005م، ص 95.

2) الصكر، حاتم: **السيرة الذاتية النسوية** (البوح والترميز القهرى)، مجلة فصول، عدد/63، ص: 208

3) فرشوح، أحمد: **جماليات النص الروائي**، دار الأمان، الرياض، ط 1، 1417هـ.

4) أبو مدين، عبدالفتاح: **حكاية الفتى مفتاح**، الشركة السعودية للتوزيع، جدة ، ط 1، 1416هـ، ص: 15.

5) المصدر السابق ص 94.

6) السابق ص 162 - 34.

7) أبو مدين، عبدالفتاح: المصدر السابق، ص:141-142.

8) الباردي، محمد: عندما تتكلم الذات ص: 5.

9) الصكر، حاتم: السيرة الذاتية النسوية، ض: 19.

10) السابق، ص 9.

11) السابق، ص20.

12) السابق، ص 22-23.

13) السابق، ص 22-23.

14) السابق، ص 21-29.

15) السابق، ص 28.

16) أبو مدين، عبدالفتاح: المصدر السابق، ص: 31.

17) السابق، ص 32.

18) السابق، ص 33.

19) السابق، ص 36.

20) السابق، ص 46-47.

21) السابق، ص 61.

22) السابق، 83.

23) السابق، ص 50.

24) السابق، ص 80-81-82.

25) السابق، ص 80-81-82.

26) السابق، ص 101-102-103-104-113.

27) السابق، ص 26-27-29.

28) السابق، ص 139-140.

29) الباردي، محمد: مرجع سابق، ص 208.

30) السابق، ص 28- 32-33-37-38.

31) أبو مدين، عبدالفتاح: المصدر السابق، ص 85-86-87.

32) السابق، ص. 95.

33) سي هول، روبرت: نظرية الاستقبال، ترجمة/ رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، 1992م ص .

34) عبيد، محمد صابر: عظم التشكل السير ذاتي، اتحاد الكتاب العرب، شبكة الانترنت، دمشق – 2005م ص 10-11.

35) أبو مدين.

36) السابق، ص 112-130.

37) السابق، ص 167.

38) البارودي، محمد: المرجع السابق.

39) فيليب لوجون، السيرة الذاتية، ترجمة/ عمر الحلي 60/53.

40) أبو مدين، ص129.

41) أبو مدين، ص: 166.

42) السابق، ص 163.

43) أبو مدين، ص 32-34.

44) السابق، ص 35-36 .

45) عبيد، محمد صابر، تمظهرات التشكل السير الذاتي.

■■ **رئيس الجلسة:**

أشكر الدكتورة عائشة الحكمي على هذه الحكاية الطويلة التي تناولت أجيالاً، وأمكنة عديدة، ومتنوعة، وننتقل الآن إلى المداخلات..

المداخـــــــلات

■■ د. نبيل المحيش:

شكراً لجميع الإخوة والأخوات الذين ألقوا علينا بحوثهم.. الدكتور مصطفى بيومي، ما عرضته كانت مذكرات لسنة واحدة، كتبتها مرام، وأرى أن المذكرات تختلف عن السيرة، وهناك فرق كبير بين المذكرات والرحلات والسيرة الذاتية.. المذكرات يمكن أن تأخذها في جزء قصير مرحلياً، وأيضاً يمكن أن يكتبها أي إنسان في أي عمر، أما السيرة، فلا يكتبها الإنسان إلا بعد أن يبلغ مرحلة متقدمة من العمر، فتكون له مجموعة من التجارب.. الدكتورة صلوح، أغبطك على اللغة السليمة والإلقاء الممتاز، ومن ثم أتمنى من الجميع أن يكون الإلقاء واللغة بهذه الطريقة ليتم التواصل، وندرك البحث.. الدكتورة عائشة، سأتوقف أمام ما ذكرت حول اعتذار الكتَّاب عن سبب كتابة سيرتهم، وأنا ضد هذا التوجه، وأرى أنه ليس هناك أي موجب لأن يبرر للناس لماذا كتب سيرته، فالكاتب الذي يكتب سيرته يكتب عملاً إبداعياً، ولا يعتذر عن أي عمل إبداعي يكتبه.. والقارئ والناقد هما من يحكمان على أهمية ما يكتب، أو رداءته.. وشكراً.

■■ الدكتور عالي القرشي:

الدكتور مصطفى، قدم مقدماته عن غياب السيرة الذاتية النسائية.. هي فعلاً غائبة.. هل يكفي ذلك الحكم على غياب السيرة الذاتية النسائية؟.. ماذا عن التعالق بين السيرة الذاتية وسيرة شخصية روائية في الكتابات الروائية النسوية؟.. يبدو أن هذا حاضر أيضاً، وقد يدفع إلى مقولة إنها سيرة ذاتية

غائبة.. ورقة الدكتورة صلوح السريحي، تماهت مع نص عبدالحميد مرداد، باعتبار تشكله وتكونه، وهذا هو الشيء الجميل في مثل تناول هذه النصوص.. نتناول النصوص باعتبارها نصاً ماثلاً ومتشكلاً أمامنا، دون أن نحاكم هذا النص إلى اعتبارات معيارية، لكونه سيرة، أو كونه رواية، وهذا أمر جعلنا نتماهى مع هذه الورقة، وهذا الأمر، كما قالت الدكتور عائشة، عندما قالت: إنني سأتناسى مسألة التعامل مع السيرة الذاتية ومعاييرها، لأدخل في حكاية الفتى مفتاح.. وشكراً.

■■ الأستاذة أمل القثامي:

الدكتور مصطفى، قلت: إن بريطانيا تدفع الكاتبة هنا للكتابة، والبوح راجع للمكان.. أنا لا أظن أن الأمر يرجع للمكان أو الزمان، فلو قسنا – مثلاً – هذا الأمر على خطاب الرواية، فهل يجوز لنا أن نقول: إن جدة دفعت ليلى لكتابة روايتها التي قيل إنها سيرة ذاتية لها.. دكتورة صلوح، أشكرك، ولكن ما مفهوم القراءة في الورقة.. حين قرأت العنوان توقعت أن هناك قراءة نقدية، ولكن الذي سمعناه كان سرداً لحكايات سيرة مرداد، أليس هناك آليات بحث؟.. كنت أتمنى لو أخذت خطاً، وقُرِأ قراءة رأسية، كانت الفكرة قد وضحت.. وشكراً.

■■ الأستاذة سهام القحطاني:

الورقة الأولى، لماذا لم تكتب الكاتبة السعودية السيرة الذاتية؟!.. أعتقد أن القارئ سطح الموضوع، وأضاف إلى ذلك استسهال الحكم بالنفي، وهذا يدفعنا إلى سؤال القارئ: على أي أساس زعم أن الكاتبة السعودية لم تكتب السيرة؟، هل لديه أساس نفي مقابل أساس إثبات ساق من خلاله نص مرام.؟! أعتقد أن اختفاء الجانب الاجتماعي للكاتبة عن ظاهر السطح، مقابل وضوحه عند الرجل، وسرية الحياة الخاصة للمرأة، مقابل علانية الحياة عند الرجل، هو ما جعل

القارئ والناقد قريبين من السيرة للرجل، بعيدين عن سيرة المرأة، ولكن البعد لا يؤكد العدم، ثم ما مناسبة رأي ابن قتيبة، فليس له علاقة – فيما أعتقد – بالورقة، وإن كنت أخشى أن هناك نية مبيتة، فالضد بالضد يُعرف.. الورقة الثانية، لفت انتباهي: أيام وليالٍ في القاهرة، فهل يعتبر الدكتور أن هذا الكتاب ضمن فئة روائية السيرة الذاتية، وفق المعايير التي ساقتها الورقة.. الورقة الثالثة، أعتقد أن النص السيري له معايير، وضحها لنا الدكتور سلطان القحطاني في الجلسة الصباحية، وكنت أتمنى من الدكتورة أن تستقرئ الكتاب، وفق تلك المعايير، وهذا ما نجحت فيه إلى حد ما الورقة الرابعة، وإنْ تفلتت منها بعض المعايير.. وشكراً.

■■ الأستاذ أحمد آل مريِّع:

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، شكراً للأخت الفاضلة التي أدارت هذه الجلسة، وشكراً للباحثين.. هناك مجموعة من الملاحظات، فيما يتعلق بالورقة الأولى، أتفق مع الأخت سهام، ولا داعي لتكرار ما قالته، والسؤال: هل السعي إلى الموضوع هو جزء من الموضوع؟.. هل التأويل لشيء ما هو جزء من حقيقة هذا الشيء؟.. هذه قضية مهمة، وللأسف، أحياناً، نجرد الموضوع من خصائصه، ثم بعد ذلك ننفي أن يكون له وجود، فلابد أولاً – فيما أعتقد – أن نؤمن باختلاف السيرة الذاتية، وأن نبحث عن شرط تكونها ووظيفتها، وماذا تصنعه.. إذا بحثنا عن السيرة الذاتية من هذا الباب، رأينا أنها لا تُكتب لأجل أن تكون أدباً، أو غير ذلك، وإنما تكتب لتحقق وظيفة معينة، وتكتب وفق دافع معين يهدف إلى كتابتها.. من أبرز هذه المحركات لكتابة السيرة الذاتية، هو الوعي بالذات، كتجربة، وكحقيقة موجودة، وتسعى السيرة الذاتية بعد ذلك لإعادة نسج هذه الحياة في وقت ما، أو استعادتها من الظل، أو الماضي.. حين يكون لديّ عمل، وأقول إنه ليس سيرة ذاتية، فهذا لا يعني بأن هذا العمل مجرد من الفضيلة، أو مجرد من حكم القيمة، والعكس كذلك، حينما أقول بأن هذه رواية

وليست سيرة ذاتية، لا يعني، أيضاً، الطعن في فنيتها أو قيمتها.. أعتقد أن السيرة الذاتية لها شروط، ومن أبرز هذه الشروط أن المحتوى فيها محتوى خاص، وهذه قضية مهمة جداً، ولابد أن يعي الذي يقرأ السيرة أن هذا المحتوى محتوى خاص، وليس محتوى مفتوحاً، مثل الرواية، فالرواية تستطيع أن تتحدث بحرية كاملة، فقد يكون المحتوى محتوى لشخصية معينة، ولكن هذا المحتوى لا يقع في ذهن من يقرأ العمل بأنه محتوى يرتبط بذات الكاتب، فهناك محدد من حيث المحتوى، أي أنها ليست محتوى مفتوحاً، وليست كتابة عن آخر.. هي كتابة عن ذات.. النقطة الثانية، أن لها قيمة يمكن أن تقاس من خلال بعدين: بعد فني، وبعد تاريخي.. البعد الفني شرطه الجمال، والبعد التاريخي شرطه الحقيقة، هذا إذا أردنا أن نستخدم بعض الآليات الموجودة، فهي آليات السيرة الذاتية، فقد تكتب الرواية بآلية سيرة ذاتية، أو بتكنيك سيرة ذاتية، ولكن أعتقد أن الشهادة على المطابقة بينها وبين من يقوم بكتابتها كبطل لهذه القصة وارتباطها بالواقع هو مفصل مهم جداً، نستطيع أن نرى من خلاله السيرة الذاتية حين نؤمن بهذا، فأنا أعتقد بأنه نموذج موجود وأنها جنس موجود له تجاربه، وله أنماطه، وله أنواعه، وله خصائصه، فلو أخذنا - مثلاً - حكاية سحارة كأنموذج، نجد فيها الواقع والخيال، ولكن هذا الواقع وهذا الخيال ليست وظيفتهما التحدث عن تجربة الكاتب، ولا تجربة الذات، وإنما هدفه تقديم رسالة إلى المتلقي عن طريق هذه اللعبة، لعبة المجاز ولعبة الحقيقة، ولما ننتهي لا نستطيع أن نجزم بأن هذه أحداث وقعت، ولا أن ننفي بأن هذه أحداث لم تقع، ولكننا نستطيع أن نقول بأن هناك رسالة استطاع أن يوصلها الكاتب من خلال تجاربه الذاتية، ومن خلال وقائع نرى بعضها قد حدث، ونرى بعضها الآخر بعيداً عن التحقق.. وشكراً.

■■ **الدكتور عبدالله حامد:**

الدكتور مصطفى، أين المذكرات ضد الذكورة؟!، لم أر فيما قالته مرام

شيئاً ضد الذكورة، هي ذهبت إلى الغرب، قالت ما قاله الرحالة حول الغرب، من ملاحظات حول الذات وتقصيرها، وحول تميز الآخر، لكن ليس هناك مذكرات ضد الذكورة.. عملية عدم وجود السيرة الذاتية والذكريات للمرأة السعودية، أظن أن فوزية أبو خالد وسلطانة السديري، كتبتا بعض الذكريات في المجلة العربية، وفي جريدة اليوم، وكان بودي ألا يكون الحكم نافياً بهذه الطريقة.. الأمر الآخر، هل بالضرورة، حينما تكتب المرأة مذكراتها وذكرياتها أن تكتب على إطار ما كتبته نوال السعداوي، مثلاً؟.. ليس بالضرورة أنها إذا كتبت أن تكتب ضد الذكورة.. الدكتور المناصرة، أيام في القاهرة، حاولت منذ بدأت تتحدث عن هذا الموضوع وإلى الآن، أن أتخيل أن هذه مذكرات أو ذكريات، لم أستطع، ذهب إلى القاهرة، وكتب ضمن ما يدخل في أدب الرحلة.. ليست ذكريات وليست مذكرات، وإن كانت تتداخل مع جزء بسيط من السيرة الذاتية، ولكنها أدب رحلة، وإن صاغها بأسلوب أدبي جميل.. الدكتورة صلوح، في الجزء الأول ممكن أن نقول: إنها مذكرات ضد الأنوثة، وهذا العرض الجميل والطيب.. ولكن ماذا بعد؟.. لم أخرج بشيء أضافته الدكتورة إلا هذا العرض المختصر لهذه السيرة.. الدكتورة عائشة الحكمي، جميل ما ذكرته في العنوان، ولكن التلوين الفني على غلاف الكتاب، هل يمكن أن نعده من حسنات كاتب السيرة؟.. وشكراً.

■■ الدكتور عاطف بهجات:

الدكتور مصطفى، السيرة الذاتية ليس شرطاً أن تتناول العمر بأكمله، ولكن يمكن أن تتناول مساحة زمنية محدودة، وهذا ما أشار إليه الدكتور أيمن بكر صباحاً في شذرات السيرة الذاتية، ولكن أختلف مع الدكتور مصطفى إلى ميل الورقة غالباً إلى التنظير أكثر من التطبيق، ثم إن إهمال زمن الحكي في الأعم الأغلب، يرتبط بأحداث تتعلق بالشخصية ذاتها، ولا تتعلق بأحداث

اجتماعية، وهذا هو السر في أن مرام مكاوي قد أهملت تواريخ بعض الأحداث.. د. حسين المناصرة، إعجابي الشديد بالورقة، ولكن هذا لا يمنع أنني أختلف معك في نقطة مهمة جداً، وهي أنه لا توجد في النقد بشكل عام أحكام حدية، وقد أشرت إلى أن النص لا يمكن تحقق وجوده خارج الرواية، لأنه أقرب إلى الرواية، ولكنك في الأخير نقضت هذا الحكم، وقلت: إن السيرة الذاتية أقرب إلى الرواية، إن كانت جنساً أدبياً، وإن كنت أشك في ذلك، وأستحضر هنا ما قاله الأستاذ أحمد مريع بأن السيرة ذات محتوى خاص، ولا يجب أن يُنظر إليها على أنها نص روائي مفتوح يحتمل التأويل.. د. صلوح السريحي، قراءة جديدة جداً لكتاب عبدالحميد مرداد، ولكني أختلف مع الأخت أمل القثامي في ضرورة وجود خط عام، أو موضوع يحكم هذه القراءة، ولكن أسجل إعجابي بأنها قد أبدعت نصاً نقدياً موازياً للنص السردي الذي أبدعه مرداد.. ومن ثمَّ أسألها: كيف تفسرين عودة الفتى للهجة الحضرية في نهاية السيرة؟.. الدكتورة عائشة الحكمي، أحمد لك تحديد المنهج في بداية الورقة، وهذا أمر محمود، والقراءة كانت في معظمها تأويلاً مفتوحاً، ويبدو أننا في الورقتين كنا نعيش مع الازدواج في شخصية الفتى مرداد وفي شخصية عبدالفتاح أبي مدين.. وشكراً.

■■ الدكتور سلطان القحطاني:

الدكتور مصطفى، المذكرات التي تحدثت عنها هي مذكرات جزئية، لسنة واحدة، وما أسأل عنه هو مسألة ضد الذكورة.. لا أدري هل نحن في صراع دائم؟.. متى نتخلص من هذه المفردات؟.. نحن في تكامل.. كنت أريد أن توضح في كلامك المرأة التي تكرِّس الضغط على المرأة.. في الإبداعات لا نجد امرأة إلا وتشكو من الضغط.. هموم ذاتية كان بودي أن تتناولها.. منذ الأمس والحديث يدور حول عدم كتابة المرأة لسيرتها في مجتمعنا، وهذا أمر يبدو لي سهلاً عليها تحقيقه، ولكن أين الأشياء الكثيرة التي لم تتحقق للمرأة العربية؟، لاتزال إلى الآن

ضعيفة، ولابد أن يكون عليها وصي، ولابد، ولابد، أمور كلها مختلفة، ولا توجد في التراث ولا في غيره.. الدكتورة صلوح، دراسة محكمة، والمرداد كتب سيرة، ولكن أرى أنك أوغلت كثيراً في بداية حياته وطفولته، وهو له مؤلفات وبحوث وجهد علمي ملموس، فأين بقية حياته مع كل هذا؟.. الدكتورة عائشة، هذه دراسة ممتازة، ولكن هذه السيرة فيها نقص، وهذا يعترف به المؤلف نفسه في وسائل الإعلام، بأنه لايزال عنده الكثير، وأن لديه فجوات كبيرة وكثيرة.. وشكراً.

■■ الدكتور عبدالمحسن القحطاني:

أعفاني الإخوة من الكثير، وتمنيت أن تكون الأوراق ثلاثة، ليأخذ كل محاضر ومحاضرة نصيباً أوفر، بيد أن الدكتورة عائشة أصرت على أن تكون الورقة الرابعة، ومن ثمَّ اختزلت كثيراً من دراستها، لأنها لم تأخذ الوقت الكافي، ومع ذلك أدعوها لأن تلقيها مرة أخرى غداً، وكنت أتمنى أنها أخذت في معترك الحياة مع حكاية الفتى مفتاح، حتى تكتمل الصورة السيرية - إن صح هذا التعبير - أما الدكتور مصطفى، فهو أراد أن يمهد لظلم الأنثى وانفجارها، فمهد لها بابن قتيبة، وابن قتيبة لا يوخذ برأيه آنذاك، لأن المرأة تأخذ حقها من أيام الجاهلية، ووجدته في عصر الإسلام، وكان لها الدواوين، كذلك كانت ليلى الأخيلية تتغزل بـ «توبة».. هو درس ظاهرة ولم يدرس تعميماً للقضية. الدكتورة صلوح، دراستها دراسة وصفية، وليست دراسة تأسيسية، ولكن ما أعجبني في هذه الدراسة، وقد قرأت سيرة عبدالرحمن مرداد، وهي من أجمل السير، وكنت أردت التعقيب على الدكتور سلطان، لأنه ظلمه في الصباح، بحيث لم يذكره.. وأشكر رئيسة الجلسة على هذه الإدارة الجميلة، وشكراً لكم.

■■ د. يوسف العارف:

من الصباح ونحن نتحدث مع السيرة وتعالقها مع الرواية.. وأضيف إلى

الرواية النسوية السعودية ما أقرأه الآن من «طفول العقبي» وهي ألفت رواية صغيرة اسمها «طفولة»، أتمنى أن نبحث فيها وندرسها، لأنها تمثل سيرة ذاتية نسوية.. الدكتور حسين المناصرة، عندما أشرت إلى أن السحارة مثل أقرب إلى أن تكون سيرة ذاتية للغذامي، وأنا أعتقد أن «حكايتي مع الحداثة، أكثر قرباً إلى أن تشكل سيرة ذاتية، وسيرة جزئية كما يقول الدكتور الحيدري، ذكرتني الدكتورة عائشة الحكمي والدكتورة صلوح السريحي في دراستيهما أن السيرة الذاتية لا نستطيع عند قراءتها أن نهمش الكاتب أو المؤلف، ويبدو لي أن هذا الفرق بين السيرة الذاتية وبين الرواية أننا لا نستطيع أن نقرأها في غياب عن المؤلف، أو في إماتة المؤلف، كما يقول بعض النقاد.. وشكراً.

ردود المداخـــــلات

■■ د. عائشة الحكمي:

شكراً لكل من أثنى ولكل مَنْ قدح أوراقنا.. الدكتور عبدالله الحامد، بخصوص العنوان والغلاف، فنحن نعرف دائماً أن هناك مقولة تقول: الكتاب يعرف من عنوانه، فأصبحت الصورة مهمة جداً لمحتوى المضمون، أو للدلالة والقرينة على أن هناك شيئاً، لابد أن يحمل إشارات على الغلاف، سواء الغلاف الأول، أو الثاني، أو الخلفي، وهي تعتبر من حسنات إخراج الكتاب، وليست من حسنات المؤلف، ومع ذلك هناك إيحاءات جميلة تخص الفتى مفتاح: اللون والنتوءات خارج الصفحة، فهي انعكاس لما ورد داخل النص.. الدكتور عبدالمحسن القحطاني، هناك 337 صفحة في الحكاية، لابد أن أستكملها، ثم بعد ذلك أبحث عن شيء آخر.. تتقاطع حكاية الفتي مفتاح مع «تلك الأيام»، وقد تناولت «تلك الأيام» بصورة أعمق في رسالة الماجستير، ولذلك رأيت ألا أتناول، ولا أعرج، أو أقف، على أشياء، أو عناوين، وردت في «تلك الأيام»، خلال الفتى مفتاح.. وشكراً.

■■ الدكتورة صلوح السريحي:

أشكر الجميع، ولا يسعني إلا أن أقول: رحم الله من أهدى إليَّ عيوبي ومن أهدى إليَّ حسناتي.. الأستاذة أمل القثامي والأستاذة سهام القحطاني، أنا قدمت قراءة، وأن قول الدكتور عبدالمحسن القحطاني: هي دراسة وصفية كافٍ للرد.. القراءة ما هي إلا نافذة من عدة نوافذ على النص، سواء ولجت له من باب اجتماعي ونفسي، أو من جانب بنيوي، أو من أي باب شئت.. أنا أقدم الورقة كما

أقرأها أنا، ولغيري أن يقدمها من باب آخر.. الدكتور سلطان القحطاني، الحديث عن إهمال بدايات حياة المؤلف.. أنا لم أهملها، ولكن ما مُنحت منه من الوقت 15 دقيقة، ولم يسعني إلا أن أجتزئ منها، ولكني استشهدت بمقطع بسيط عن الرحلات التي كان يقوم بها، وخير دليل على اكتسابه حياة البادية من خلال هذه الرحلة.. الكاتب يتحدث في كتابه «رحلة العمر» عن عشرين سنة قضاها، حتى إنه يقول في العنوان «المرحلة الأولى»، ولم آخذ من العشرين إلا إحدى عشرة سنة فقط، والتي بدأت بانقطاعه من الأمومة، وتلون وجه المرأة عنده، ثم عودته إلى الأمومة، من أجل هذا كان عنوان الورقة «من على كتف أمي أرى الدنيا».. وشكراً للجميع.

■■ د. حسين المناصرة:

بداية لابد أن أشير إلى أن ما طرح يتعلق بمسألة الاختلاف المنهجي، وأنا أعتقد – كما ذكرت في مقاربتي – أن المدخل إلى القراءة هو الذي يحدد هل هو سيرة أو رواية.. النص لا يفضح نفسه، ومن إمكانيات المبدع أن يجعل نصه مليئاً بالتجنسيات وبالنصوص، وبالعلاقات المتعددة إلى حد أن يصبح مجموعة من النصوص.. لذلك لا يوجد خلاف معك يا أستاذ أحمد، وأنا أعرف أنك ممن تمحك كثيراً بإشكاليات السيرة، وأنجز على هذا المستوى، وأيضاً الدكتور عبدالله، لا يوجد خلاف على أن تتحول السيرة، أو محرض السيرة، إلى رحلة، أو قصة، أو دراما.. هذا تعدد مهم جداً في كتابة النصوص، وفي تحقيق إشكاليات النصوص. الدكتور بهجات، لم أختلف بقدر أن مدخلي حاول أن يؤكد إشكالية أساسية، وهي أن الرواية جنس أساسي وأن السيرة الذاتية، عندما تنضوي تحت هذا الجنس الأساسي، تصبح ذات أهمية، وتبرز بصفتها نصاً إبداعياً، وهذا الذي أردت أن أؤكده.. الدكتور يوسف، الغذامي عندما بدأ حكاية سحارة، بدأها بأربعة فصول، وهو يكتب حكاية الحداثة، ثم فجأة توقف، ليكتب

بعد ذلك حكاية الحداثة على سياق الفصول الأربعة، وكتب حكاية سحارة بأسلوب سردي، حاكى فيه إميل حبيبي، وقد أشرت إلى ذلك في روايته الوقائع.. وشكراً جزيلاً.

■■ الدكتور مصطفى بيومي:

أعترف في البداية أنني أفدت كثيراً من تعليقات زملائي على الورقة، لكني أود أن أجمل هذه التعليقات في شيء أساسي، وهو أنني أتصور أن النصوص السردية على وجه العموم تخضع لفكرة النصوص السردية العريضة، فليس هناك خلاف كبير بين نص وآخر، ولذلك ينتفي الفرق بين السيرة الذاتية والمذكرات.. ربما أظن أيضاً أن ما طرحته حول فكرة الذكورة.. فأنا لديَّ قناعات بهذا الشكل، والتراث العربي مليء بأشياء كثيرة تحرض على هذه الفكرة، وتضع المرأة في مرتبة أدنى، ومن ثمَّ فأنا صريح في طرحي، وهذا رأيي فيما أظن.. غياب السيرة الذاتية السعودية، بحثت بالفعل في ببليوجرافيا الكاتبة السعودية، بحثت ضمن أعمال السيرة، ولم أجد عملاً تتم عنونته بالسيرة الذاتية.. أنا لا أتكلم عن تأويل رواية ما صدرت من كاتبة، بأنها رواية سيرة ذاتية.. هذه الرواية امتلكت هذا القدر من البوح، وهي تستحق منا أن ننظر إليها بنوع من الاحترام، لأنها امتلكت الجرأة على أن تقول: إن على ضفاف بحيرة الهايدبارك هي مذكرات ضد الذكورة.. وأشكركم جميعاً.

■■ رئيس الجلسة:

شكراً جزيلاً لزملائي الأساتذة وزميلاتي الأستاذات الفضليات، وأدعو الأستاذ محمد الحمد رئيس نادي حائل الأدبي لتسليم الأساتذة على المنصة شهادات التقدير.. ولكم الشكر جميعاً، وطاب مساؤكم، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

ملتقى قراءة النص الثامن

الخميس 1429/3/19هـ - 2008/3/27م

الساعة 9.30 صباحاً

الجلسة الخامسة

■■ رئيس الجلسة: أ. د. أحمد الزيلعي

■■ المشاركون:

- د. أسامة محمد البحيري: تشكيل الزمن السردي في السيرة الذاتية السعودية - قراءة في « ذكريات طفل وديع » .
- أ. منصور المُهَوَّس: التكوين الجمالي للسيرة الذاتية في الأدب السعودي الحديث (حياة في الإدارة) لغازي القصيبي نموذجاً .
- د. حمد عبدالعزيز السُّوَيْلم: أسلوبية السيرة الذاتية - سيرة عزيز ضياء نموذجاً .

■■ **رئيس الجلسة:**

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين.. نبدأ هذه الجلسة الصباحية في سلسلة جلسات الملتقى بنادي جدة الأدبي الثقافي، التي استمتعنا بها يوم أمس، ونأمل أن تكون جلساتنا ممتعة، كما كانت بالأمس، ولنبدأ بالدكتور أسامة البحيري، فليتفضل..

■■ **د. أسامة البحيري:**

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين.. وبعد، فمن علامات اللقاء المثمر أنك إما أن تؤكد قناعاتك، أو تعيد مراجعتها، ويبدو أن هذا ما خرجنا به من هذا المؤتمر الناجح، فبعضنا يعيد مراجعة قناعاته الذاتية، والآخر يثبتها، ومن حسن طالعنا في هذه الجلسة أن يكون رئيسها الأثري والمؤرخ الكبير أستاذنا الدكتور أحمد الزيلعي، والمؤرخون والأثريون مشهورون بصبرهم وحلمهم وطول بالهم.. في جلسات الأمس تداولنا.. افترقنا واتفقنا، وانفصلنا واتصلنا، حول تعالق الرواية والسيرة، سواء سلباً أو إيجاباً، أما اليوم فنترك كل هذا الانفصال والاتصال، ونعود إلى المنطقة المشتركة التي تنطلق منها هذه الورقة، وهي في الأرضية المشتركة التي يشترك فيها أجناس السرد جميعاً، رواية أو سيرة..

تشكيل الزمن السردي في السيرة الذاتية السعودية

قراءة في [ذكريات طفل وديع]

أسامة محمد البحيري

– 1 –

تمثل السيرة الذاتية Autobiography تاريخ ذات تتوصل إلى الوعي بذاتها، من خلال قوى الوعي والعقل والتواصل مع الآخر، أو مواجهته، ويتم تشكيل الذات وصياغتها في السيرة الذاتية، من خلال ميثاق شخصي، يندمج فيه المؤلف الواقعي Real author والراوي Narrator والشخصية الرئيسة Main character[1].

ومن امتزاج الذات مع السرد يمكن صياغة تعريف للسيرة الذاتية يشير إلى رواية (سرد) كاتب (ذات) لأجزاء من حياته الشخصية بأسلوب أدبي[2].

وبهذا تنتمي السيرة الذاتية الى علم السرديات Narratology، لاحتوائها على مكونات سردية تحقق لها الكفاءة السردية Narrative competence، التي تشير إلى القدرة على إنتاج السرود (الحكايات) وفهمها، ومن أهداف علم

السرديات أن يسعى إلى وصف خصائص الكفاءة السردية من خلال تحليل مكونات النص السردي[3].

وقد اتفق نقاد السرديات على عد الزمن مكوناً أساسياً من مكونات النص السردي، له وجود موضوعي ملموس كوجود النص ذاته، وبذلك يمكن وصف ظواهره الكبرى، ودراسة الأنساق التي يندرج فيها.

لذلك سيركز الباحث على دراسة تشكيل الزمن السردي في نص من نصوص السير الذاتية السعودية، وهو «ذكريات طفل وديع» للأستاذ عبدالعزيز الربيع (1346-1402هـ).

– 2 –

ينتمي نص السيرة الذاتية (ذكريات طفل وديع)[4] للأستاذ عبدالعزيز الربيع، إلى الموجة الثانية، من موجات السيرة الذاتية في الأدب السعودي الحديث[5].

وقد صدرت طبعته الثانية في ثمان وثمانين ومائتي صفحة من القطع المتوسط، تشتمل على مقدمة، وإهداء، واثنتين وخمسين موضوعاً (لقطة)، تصور ملامح كثيرة من مجتمع المدينة المنورة، في العقود الأولى، من القرن الرابع عشر الهجري، (الأطفال، والتلاميذ، والشيوخ، والمعلمين، والصناع، والنساء، والحيوانات، والأماكن، والظواهر الاجتماعية، والتطورات الحضارية)، من خلال ذكريات الراوي (الشخصية الرئيسة – الطفل الوديع).

وهذا النص تجربة إبداعية متميزة، في سياق تشكيلها النصي، الذي يشكل مزجاً بين المركز الخارجي المفارق لذات المبدع، وبين المركز الداخلي المنتمي لذات المبدع، ولبيان ذلك، لابد من الإشارة إلى أن التجربة الإبداعية – بمفهومها الكلاسيكي– تنطوي على ثلاثة أبعاد، هي:

1 - المثير:

وهو ينتمي إلى المركز الخارجي الذي يفارق المركز الداخلي للمبدع، ويتمثل هذا المركز الخارجي في موقف، أو حادث، أو رؤية مباشرة، أو ذكرى، أو مناسبة، أو غير ذلك من المثيرات التي تمثل تحفيزاً مستمراً يواجهه المبدع، ودون هذه المواجهة لا يكون للمبدع مصدر إنتاج يستخرج منه إبداعه، سواء أكان المركز الخارجي مادياً أم معنوياً، ذاتياً أم عاماً، مباشراً أم غير مباشر، المهم أن الخارج (المثير) له حضوره اللازم.

2 - الانفعال:

وهو ينتمي إلى المركز الداخلي للمبدع الذي يحتوي على مخزونه الانفعالي، وهو يمثل منطقة جذب للمركز الخارجي، حيث يتحقق منهما نوع من التفاعل النفسي والذهني، وهو تفاعل غير متوازن، تكون الغلبة فيه للمركز الداخلي، الذي يعيد تشكيل المركز الخارجي ليتوافق معه.

3 - التشكيل:

وهو يمثل تفاعل المركزين السابقين (المثير والانفعال)، وارتدادهما معاً إلى الخارج في تشكيل صياغي له مواصفاته الجمالية المفارقة للصياغة المألوفة، أو الإخبارية[6].

وقد تشكل سياق تشكيل نص «ذكريات طفل وديع»، في بدايته، من المثير الخارجي، المتمثل في دعوة جريدة البلاد للمؤلف (عبدالعزيز الربيع)، إلى تسجيل ذكرياته أيام التلمذة، ولكن سرعان ما امتزج المثير الخارجي مع الانفعال الداخلي للمبدع (هوى في نفسه)، في تشكيل نص سردي مطول ينتمي إلى أدب السيرة الذاتية، ويتجاوز إمكانات النشر المحدودة في جريدة يومية، ويشير

المؤلف إلى ذلك في المقدمة قائلاً: «هذه هي بعض الخواطر التي مرت بذهني، عندما هممت بالاستجابة إلى دعوة كريمة تلقيتها من جريدة البلاد الغراء، تطلب مني تسجيل ذكرياتي أيام التلمذة، وكان من المفروض أن أكتب مقالاً أو مقالين كما فعل أدباء آخرون، ولكنني عندما أخذت في الكتابة، فوجئت بأن مجال القول ذو سعة، أن هذه الدعوة الكريمة لم تكن سوى شرارة أضرمت نارا كانت خامدة في ذهني ونفسي، وأهاجت ذكريات عميقة، تصورت – خطأ – أن الزمان قد عفى عليها، وأنه لم يعد لها في ذاكرتي مكان، وتكشف لي صحة ذلك القول القديم، أو الحكمة القديمة المعنة في القدم، تلك التي تقول: (العلم في الصغر كالنقش على الحجر)، فأنا أذكر الآن سنوات طفولتي الأولى قبل أن أبلغ الحلم، وأذكر كثيراً جداً من جزئياتها وتفصيلاتها كأن ما حدث فيها إنما حدث بالأمس، والأمس القريب، مع أنني نسيت كثيراً جداً من أحداث حياتي، وبعضها وقع قبل سنوات قليلة. تبين لي أن هذه الدعوة الكريمة صادفت هوى في نفسي، وقد كنت – ولاأزال – مشغول البال بهذا التطور الكبير الذي تعرض له بلدي، وبهذه النقلة الهائلة التي نقلته من حال إلى أحوال، وهي نقلة خلقت هوة واسعة بين الماضي الذي أدركته في طفولتي، وبين الحاضر الذي نعيشه، مما جعل الجيل الحاضر في حالة انفصام تام عن ذلك الماضي بحسناته وسيئاته»(7).

أما في الطبعة الثانية من الكتاب، فقد شكل المركز الخارجي السياق المهيمن، متمثلاً في دعوة النادي الأدبي بالمدينة المنورة المؤلف إلى إحداث بعض التعديلات، وإعادة نشر الكتاب مرة أخرى، ولم يترك هذا المثير الخارجي سوى حيز ضئيل للمركز الداخلي، الذي ينتمي إلى ذات المبدع وانفعالاته (رغبته الداخلية الملحة في التعليق والإضافة إلى الفصل الذي كتبه عن أمه في ذكرياته)، ويشير المؤلف إلى ذلك في مقدمة الطبعة الثانية، قائلاً: «رغب إليَّ نادي المدينة الأدبي منذ شهور في إعادة طبع المذكرات بعد أن نفدت طبعته الأولى تماماً، واشتد الإقبال على طلبه من جهات رسمية وخاصة، كما رغب إليَّ في كتابة مقدمة للطبعة الثانية، وسألني عما إذا كنت أرغب في إعادة النظر في نصوص

الطبعة الأولى. وقرأت الكتاب، وقمت ببعض التعديلات الهامشية، وكتبت أكثر المقدمة، ولكنني عندما أردت أن أعلق على هذا الفصل (أم جاهلة وعظيمة)، وجدتني أنصرف وأسوف، وكلما عدت إلى الموضوع رأيت ما يصرفني عنه، ويدفعني إلى التأجيل والتسويف. ومرت شهور وشهور، والإخوان في النادي يلاحقونني بالسؤال والتعقيب، وأنا ألوذ بالتسويف و التأجيل، ولم أجد أخيراً مناصاً من الانتهاء من هذه المقدمة كيفما اتفق. وهكذا عجزت عن أن أكتب التعليق الذي أريد، لأنه يتعلق بكنز الحنان الذي فقدته بعد منتصف ليلة العاشر من شهر ربيع الثاني الماضي (1401هـ)، كنز لا سبيل إلى استعادته، أو العوض عنه، وياله من كنز أصبح في جوار الله، أكرم جوار»[8].

وبهذا جسد النص وظيفة السيرة الذاتية في تصوير أبعاد رؤية المبدع الداخلية، والخارجية، والعليا «إذ تيسر له أن يعيش حياته الداخلية، والخارجية، والعليا من خلال ذكرياته، والكشف عن أسرار حياته الباطنية، وتأمل ذاته العميقة بما فيها من ثراء داخلي يمثل عالما أصغر»[9].

وبالإضافة إلى تصوير أبعاد الرؤية الإبداعية، يأتي التشكيل اللغوي والأسلوبي ليبرز فنية السيرة الذاتية، وينأى بها عن جفاف المادة التاريخية التي تتواشج مع السيرة في مناطق كثيرة، وتؤول بتشكيلها إلى اللغة الإخبارية، إذا سيطرت عليها، وكلما كانت السيرة الذاتية «أكثر أناقة وعناية بالثوب البلاغي الذي تلف فيه، كانت أقرب إلى الأدب منها إلى التاريخ»[10].

واتسم التشكيل الأسلوبي في النص بالوضوح، والرصانة، وبساطة السرد، وهدوئه، وهذا حقق للنص قدراً كبيراً من عناصر الجودة الفنية التي أشار (ليون إدل) إلى تحققها في السيرة الأدبية الجيدة، حين يتم تشكيلها «بطريقة منظمة، وبلغة واضحة، وبأسلوب قصصي هادئ، ومتزن، ورصين يشوق القارئ»[11].

تحققت في نص (ذكريات طفل وديع) أركان الميثاق الشخصي الذي يميز جنس السيرة الذاتية، حيث اندمج المؤلف الواقعي (عبدالعزيز الربيع)، مع الراوي، مع الشخصية الرئيسة، في النص.

اتضح ذلك في مواضع كثيرة من مقدمة الكتاب، ونصوص الذكريات، كقوله: «هذه بعض ذكريات هذا الطفل الوديع، أقدمها بكل ما اتسمت به من بساطة وعفوية، ومخالفة لقليل أو كثير مما اتفق عليه المؤلفون حين يكتبون أمثال هذه الذكريات»[12].

وحين يتدخل الراوي في سير عملية السرد داخل النص، ليربط بين موقف طريف حدث للشخصية الرئيسة في حاضر السرد (ذكريات الطفولة)، وبين استشراف تنبؤي سيحدث للشخصية الرئيسة في مستقبلها الدرامي والمهني، نرى تحققاً كاملاً للميثاق الشخصي في السيرة الذاتية، في قوله: «ولعل من غرائب المصادفات أن يكون شارع المارد الأبيض، أو شارع السحيمي هو المكان الذي اختارته الأقدار ليكون مقراً للإدارة التي عملت فيها منذ أن عدت من الخارج إلى اليوم، وهكذا ارتبط هذا الشارع بعملي، وأصبح جزءا من حياتي»[13].

– 3 –

يسيطر على تشكيل السيرة الذاتية ثلاثة قوالب، هي:

1 - القالب الروائي:

فيه يصوغ الكاتب سيرته الشخصية، ثناياه، مفصحا في تصويره لقصته عن هدفه الذي ينصرف إلى تصوير حياته في شكل روائي، دون إلغاز، أو محاولة للتخفي خلف شخصية روايته الرئيسة، أو انسياق وراء عناصر الفن

الروائي، وما يستوجبه هذا الفن من إعمال الخيال، والتحوير لبعض الحقائق تحويراً يخل بالحقيقة التاريخية، وحقيقة حياته الخاصة.

2 - القالب التفسيري التحليلي:

فيه يعمد الكاتب إلى أسلوب المقالة النثرية، مستعيناً بتقرير الحقائق، أو شرحها وتفسيرها وتحليلها، عامداً إلى تسجيلها في كثير من الأحيان في صورة تقريرية، ولا يصرف كبير عناية لتصوير الحقائق والمواقف والشخصيات.

3 - القالب التحليلي التصويري:

وهو وسط بين أسلوب التصوير الذي تتميز به الرواية، وبين الأسلوب التفسيري التحليلي الذي تعتمد عليه المقالة النثرية، سواء كانت مقالة أدبية، أو اجتماعية، أو فلسفية، أو سياسية[14].

وقد اختار المؤلف (عبد العزيز الربيع) القالب التحليلي التصويري في كتابة سيرته الذاتية، فرأيناه يختار الأسلوب السردي البسيط، ويعنى بتصوير الشخصيات والأماكن، ووصفها وصفاً دقيقاً. بالإضافة إلى اهتمامه بذكر بعض الظواهر الاجتماعية، والتربوية، والحضارية، في مجتمع المدينة المنورة، في النصف الأول من القرن الرابع عشر الهجري، ويحللها مقارنا ذكريات الماضي بتطورات الحاضر، وهذا واضح في معظم الذكريات وموضوعات الكتاب.

يشيع مصطلح (الذكريات) لدى كثير من كتاب السيرة الذاتية السعوديين «لما يحمله من توسع في المفهوم، بحيث يشمل كل ما تسترجعه الذاكرة من أحداث تخص كاتبها»[15].

وقد آثر المؤلف تشكيل عنوان كتابه من إضافة مصطلح (ذكريات) إلى (طفل وديع)، ليحصر سيل الذكريات في مرحلة الطفولة والتلمذة، ووصفها

بالوداعة ليشكل أفقاً دلالياً مغايراً للمألوف من هذه المرحلة العمرية، وإن كان قد تبرأ من هذه الصفة معلناً كراهيته لها «ما كرهت شيئاً في حياتي كرهي للوداعة في هذا الطفل»[16].

والسيرة الذاتية حين تأتي في شكل (ذكريات)، فإنها تعفي «الكاتب من صرامة التدرج الزمني، الذي يلتزم به كاتب السيرة الذاتية غالباً في سرد أحداث حياته، ويعفيه أيضاً من اتخاذ نفسه مركزا لكل الأحداث المسرودة في سيرته، هذه الأحداث التي كثيراً ما تؤدي في السيرة إلى حجب العالم الخارجي، وبروز أو طغيان عالم الكاتب الخاص»[17].

وهذا ما تحقق في (ذكريات طفل وديع)، فلم يلتزم المؤلف بالترتيب الزمني لسيرته، فجاءت في شكل لقطات منفصلة، كل لقطة تصور جانباً من جوانب الطفولة التي وعتها الذاكرة، وإن كانت اللقطات تشكل في مجملها لوحة فسيفسائية لمجتمع طفولته، نسجتها عوامل ذاتية وموضوعية متنوعة، وحضرت الذات والعالم الخارجي دائماً في تشكيل هذه اللوحة، وهذا ما أكده المؤلف في نهاية كتابه، قائلاً: «هذا حديث عن المجتمع الذي قضيت فيه فترة طفولتي الأولى، وهو مجتمع كان يعيش داخل سور عريض له أبواب تفتح بالنهار وتغلق بالليل. ومع أن منزلي كان من البيوت القليلة التي تعيش خارج السور من جهته الشمالية، فقد كان هذا السور يلقي علينا ظلاله، فلا نكاد نشعر بأننا بعيدون عن قبضته، بل لعلي لا أكون مبالغاً إذا قلت: إن شعوري بالكآبة وعدم الرضا كان يسيطر على سكان المنازل الواقعة خارج السور، لأنهم خارج المدينة»[18].

– 4 –

الزمن السردي tense مكون أساس من مكونات السرد، وهو ملازم له، بحيث لا يمكن تخيل السرد بدونه، لأن الأحداث التي يشتمل عليها السرد يدخل الزمن في توضيح دلالاتها، وتحديد مساراتها.

ويتشكل الزمن السردي من مجموعة العلاقات الزمنية القائمة بين المواقف والأحداث المروية وسردها؛ أو بين القصة التي وقعت وسردها. وتشمل الترتيب الزمني بين الأحداث order، وإيقاع السرد وسرعته speed، أو ما يسمى بالديمومة duration، والمسافة الفاصلة بين زمن وقوع الأحداث وبين زمن روايتها distance[19].

يهتم الترتيب الزمني بضبط العلاقات بين الأحداث (الحكاية) في تتابعها زمن وقوعها، وهو ما يعرف بالمتن الحكائي، وبين رواية الأحداث في النص السردي، وهو ما يعرف بالمبنى الحكائي. ويمكن حصر العلاقات بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي في ثلاثة أنساق:

1 - نسق التوازن المثالي:

فيه يتوازى زمن كتابة الأحداث في النص السردي مع زمن وقوعها، فتتابع الأحداث كما تتتابع الجمل على الورق في شكل خطوط متوالية ملتحمة، ويسمى النسق الزمني الصاعد.

2 - نسق القلب:

فيه تكتب الأحداث في النص السردي عكس وقوعها في الواقع، فتعرض من نهايتها في رجوع تدريجي هابط إلى بداية الأحداث، ويسمى النسق الزمني الهابط.

3 - نسق الزمن المتقطع:

فيه يبدأ السرد من نقطة معينة يختارها المؤلف من وسط الأحداث المحكية، وتتشعب بعدها مساراته واتجاهاته الزمنية صعوداً، وهبوطاً، وتوقفاً، ويمكن تسميته بالنسق الزمني المتوتر[20].

وقد تم تشكيل الزمن السردي في نص (ذكريات طفل وديع) من النسق الثالث (النسق الزمني المتقطع)، وتمت كتابة الأحداث في شكل لقطات (فصول) منفصلة، تخلو من التحديد الزمني في معظم الأحيان، ولا يمكن إدراجها في نسق زمني متدرج صعوداً أو هبوطاً.

اللقطة الأولى في النص، عنوانها (قصة الذكريات)، تؤطر زمنياً بانتهاء الدراسة الجامعية، في أواخر السبعينيات من القرن الرابع عشر الهجري (تاريخ تخرجه من كلية دار العلوم بجامعة القاهرة)[21] «بعيد تخرجي من الجامعة، وعندما كنت أتأهب للعودة إلى بلادي لآخذ نصيبي في خدمتها، ذهبت لأودع الرجل الكبير الذي كان لي شرف التمتع برعايته فترة غير قصيرة من سني دراستي الجامعية، ذهبت لأودعه، ولأشكره»[22].

في اللقطة الثانية وعنوانها (بقية القصة) يقفز المؤلف قفزة زمنية واسعة إلي زمن كتابة ذكرياته، في أواخر التسعينيات من القرن الرابع عشر الهجري «تصادف وأنا في غمرة الانفعال بهذه الذكريات أن سافرت أسرتي في فترة الإجازة الصيفية إلى الخارج، ووجدتني في ظرف يسمح بالتفرغ للكتابة، فكتبت أكثر فصول الكتاب في أقل من شهر، ولم يبق لي غير ثلاثة فصول أو أربعة، كان من المفروض أن أتمها في أسبوع على أكبر تقدير»[23].

يظهر زمن الحكاية (زمن وقوع الأحداث) في اللقطة الثالثة، وهي بعنوان (بين البيت، والحرم، والمدرسة)، ويبدأ المؤلف في حكاية ذكريات طفولته ودراسته الابتدائية «هناك عوامل ثلاثة كانت تتجاذبني في طفولتي، وبعبارة أدق كانت تتقاسم أيام هذه الطفولة، هي: البيت، والحرم، والمدرسة. والحرم الذي أعنيه هو الحرم النبوي الشريف... وهكذا قضيت أيام الطفولة الأولى حتى انتهيت من المرحلة الابتدائية، وأنا في صحبة المسجد، ألقاه مصبحاً وممسياً»[24].

وتسير اللقطات التالية في ظل زمن الحكاية (ذكريات الطفولة)، حتى نهاية

الكتاب، ولكننا نجد في بعض اللقطات استباقاً يتجاوز زمن الحكاية أو حاضر السرد، كما في اللقطة الثلاثين، وهي بعنوان (كادت تضيع بعثتي لعدم وجود سيارة)، يحكي فيها المؤلف موقفاً عصيباً حدث له بعد ترشيحه لبعثة الدراسة الجامعية في مصر «أنهيت دراستي الثانوية بمكة، ثم عدت إلى المدينة بعد أن عينت معلماً بالمدرسة الناصرية. وقبل أن أنهي عامي الدراسي الأول تلقيت برقية بأنه صدرت الموافقة على ابتعاثي إلى مصر، وعلي التوجه فوراً لأكون في موعد حددته مديرية المعارف العامة مع زملائي في جدة. وحدث ما لم يكن في حسباني، فقد سعيت إلى إدارة البريد أطلب حجز مكان لي فيه، فإذا بالمسؤولين يعتذرون بعدم وجود مكان لا في البريد، ولا في ملحق البريد»[25].

ومما يتصل بالترتيب الزمني في النص السردي دراسة التتابع الخطي بين أزمنة السرد (الحاضر، والماضي، والمستقبل)، من خلال تقنيتي الاسترجاع، والاستباق.

1 - الاسترجاع (الاستذكار) Analepsis:

هو توقف الراوي عند نقطة زمنية معينة في حاضر السرد، والعودة إلى الوراء لسرد أحداث سابقة على النقطة التي بلغها السرد، وكل عودة إلى الماضي تمثل بالنسبة للسرد استرجاعاً لماضيه الخاص، يحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة للنقطة التي بلغتها الرواية.

وقد يعود الراوي إلى الوراء كثيرا ليسرد أحداثا سابقة لبداية الرواية، وعندها يسمى هذا الاسترجاع استرجاعاً خارجياً، وقد يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية تأخر تقديمه في النص، وعندها يسمى استرجاعاً داخلياً، وقد يعود الراوي ليسرد أحداثاً سبقت بداية الرواية وفي العودة نفسها يقدم أحداثا تلت بداية الرواية، وعندها يسمى استرجاعاً مزجياً[26].

تشكل ذكريات الطفولة حاضراً للسرد يشمل معظم لقطات الكتاب وفصوله، ويتسم التتابع الخطي بين أزمنة السرد بالتوتر، والانتقال الحاد من زمن إلى زمن، مغاير بصورة مطردة على مدار الكتاب، نتيجة للتدخلات المستمرة من الراوي العليم في السرد، وهو يتصف بأنه كلي الحضور، وكلي المعرفة.

قل وجود الاسترجاع الخارجي في النص، لأن معظم الأحداث تدور في الفترة التي تلت بداية شريط ذكريات الطفولة، ولكن يظهر الاسترجاع الخارجي في اللقطة الثالثة التي يبدأ بها المؤلف ذكريات طفولته، ودراسته في المدرسة الأهلية، ويشير إلى فترة سابقة لالتحاقه بالمدرسة لم يعاصرها «أما المدرسة الأهلية، فهي مدرسة العلوم الشرعية، وقد اشتهرت بهذا الاسم، ولكن اسمها كان مكتوباً على بنائها الأول في لوحة رخامية بيضاء فوق باب المدرسة، هو (مدرسة العلوم الشرعية ليتامى بلدة خير البرية)، وإن كانت المدرسة لم تتقيد بما ورد في هذه التسمية في الفترة التي كنت أدرس فيها، ولا بعد ذلك، إذ حذف الشق الثاني من الاسم. أما قبل الفترة التي أشرت إليها، فلست أعلم شيئا عن مطابقة الاسم لمن يدرس بها من التلاميذ أو الطلاب»[27].

ومعظم الاسترجاع في لقطات الكتاب استرجاع داخلي، يسترجع فيه الراوي أحداثاً تالية لحاضر السرد، سواء كان هذا الحاضر يمثل ذكريات الطفولة، أو زمن الكتابة. ففي اللقطة الثانية والعشرين يتخذ الراوي زمن الكتابة حاضرا للسرد، ثم يسترجع ذكرياته عن الإجازات في مدرسته الابتدائية «يتحدثون كثيراً كلما أوشكت السنة الدراسية على الانتهاء عن مشكلة الفراغ، ولم نعرف نحن أبناء المدرسة القديمة هذه المشكلة، ولم نسمع عنها، فقد كانت السنة الدراسية اثني عشر شهراً إلا ثمانية أيام، وهذه الثمانية من الأيام هي إجازة العيدين : عيد الفطر، وعيد الأضحى. وليس هناك أية إجازات أخرى. هذا ما يتصل بالعام الدراسي، أما بالنسبة لليوم المدرسي فكان يمتد إلى ما بعد الظهر، وكانت صلاة الظهر تؤدى جماعة في الحرم النبوي، ثم يعود الطلبة

لدراسة حصتين، ثم ينصرف بعدها الطلاب إلى منازلهم لتناول طعام الغذاء»[28].

وفي اللقطة السادسة والثلاثين يسرد الطفل الوديع (الشخصية الرئيسة) تفاصيل لقاء بين أبيه وأحد أصدقائه، وتثير جملة من الحوار بين الرجلين عن انتساب العائلة إلي البيت النبوي الشريف انتباه الطفل، فيتدخل في الحوار قائلاً: «صحيح يا أبي أننا من السادة؟».

ويغضب الأب من تدخل ابنه المفاجئ في الحوار، ولا يرد عليه، فيسترجع الطفل أحداثاً سابقة على هذا الموقف تميز فيها السادة بميزات كثيرة «الذي كنت أعرفه وأشعر به هو نوع من الزهو والفخر كان يسيطر على أولئك السادة، وكان مما يزيد من حدة هذا الشعور في نفسي أن زميلي وصديقي الأثير عندي الذي كان يقضي معي أكبر قدر من الساعات كل يوم هو أحد هؤلاء السادة. وكان والحق يقال كريم النفس، صادق الود، لم أشعر في يوم من الأيام بأنه حاول التعالي علي، أو التباهي بنسبه، ولكن شدة العلاقة بيننا هي التي أوجدت عندي نوعا من الحساسية، فقد كان الناس ينادونني باسمي مجرداً، أما هو فقد كانوا ينادونه باسمه مسبوقاً بكلمة سيد، أو بأي كلمة تشعر بهذه السيادة... وكان هذا يسبغ على الزميل أهمية خاصة، ويجعلنا معشر زملائه في مقام أقل، كما أن زميلي كان يحرص حرصا بالغاً على أن يسبق اسمه دائماً كلمة سيد، يكتب ذلك على دفاتره المدرسية، وعلى كتبه، وفي رسائله الخاصة، وفي كل مناسبة مهما كان نوعها. لقد تكونت عندي هذه الحساسية بمرور الأيام، وبحكم صلتي الوثيقة بزميلي العزيز... وظلت هذه الحساسية تعمل عملها حتى كان ذلك اليوم الذي لا ينسى. وخيل إلي أنني سأولد من جديد حين تصبح هذه السيادة هالة تخفق فوق رأسي. وعندما خرج ضيفنا العزيز أخذت أعد نفسي للقاء العاصف»[29].

لكل استرجاع مدى زمني، قد يكون مذكورا ومحددا في النص، وقد يكون

غير محدد، وله كذلك اتساع نصي، يمكن قياسه من خلال المساحة التي يشغلها في النص السردي[30].

معظم مواضع الاسترجاع في (ذكريات طفل وديع) مداها الزمني غير محدد، واتساعها النصي موجز، ولعل أطول اتساع استرجاعي هو النص السابق الذي يسترجع فيه البطل ذكرياته مع زميله السيد، والحساسية التي كان يستشعرها تجاه الميزات التي يتمتع بها السيد في تعاملاته مع الناس، ومع الأساتذة. وهو استرجاع امتد ليشمل ستة وعشرين سطراً.

2 - الاستباق (الاستشراف أو التنبؤ) Prolepsis:

هو تجاوز النقطة الزمنية التي وصل إليها حاضر السرد، والقفز إلى الأمام لتقديم حدث أو أحداث سابقة لأوانها ستقع لاحقا، أو يمكن توقع حدوثها[31].

يتم الاستباق في النص بالانطلاق من حاضر السرد، وهو ذكريات الطفولة في معظم الأحيان، إلى أحداث أو إشارات قادمة في مسيرة الشخصية الرئيسة مستقبلا. ففي اللقطة الخامسة وهي بعنوان (لقاء لا ينسى) يتحدث الراوي عن لقائه بأستاذه العلامة الشيخ أبي موسى محمد الحافظ في المدرسة الابتدائية، ويذكر مدى تأثيره في مستقبله، ومستقبل زملائه «هذا نموذج لواحد من الأساتذة الذي لقيته في بداية حياتي الدراسية، ومن المؤكد أنه غير مجرى حياتي، كما غير مجرى حياة كثير من التلاميذ، وكان له دوره العظيم في النهضة التعليمية»[32].

وفي اللقطة الثالثة والعشرين، وهي بعنوان (ولمجلة العروبة قصة) يتحدث الراوي عن إصدار التلاميذ لمجلة مدرسية في الصف السادس الابتدائي، ثم يقفز قفزة مستقبلية قصيرة ليخبرنا أن هذه المجلة الواعدة لم تستمر لظروف

خارجية «كان من مشروعاتنا في الصف السادس الابتدائي إصدار مجلة خطية، وقد عقدنا بسببها عدة جلسات تحت إشراف أحد أساتذتنا الأفاضل... وأخذنا في كتابة المقالات، ولم يمض طويل وقت حتى أصدرنا العدد الأول باسم (العروبة)... ولو قدر لمجلتنا هذه أن تستمر لأتاحت لعقولنا فرص التجديد والابتكار... ولكن سارت الأمور على غير ما نشتهي ونريد، فقد جاء أستاذنا المشرف ذات صباح متجهم الوجه، كئيب النظرة، ونقل إلينا في تأثر بالغ، ونبرة حزينة رغبة مدير المدرسة في إيقاف إصدار هذه المجلة»[33].

وتعد عناوين اللقطات (الفصول) التي حرص المؤلف على كتابتها في بداية كل لقطة نوعا من الاستباق، لأن كل عنوان يدل على أحداث الفصل، ويكون للمتلقي أفقاً دلالياً يوجه قراءته، ويكثف مساحة التوقع عنده.

إيقاع السرد وسرعته:

يرى جيرار جينت أن إيقاع السرد وسرعته، يتمثل في العلاقة بين طول النص وزمن الحدث، ويمكن قياس سرعة السرد بصورة تقريبية، من خلال التناسب بين ديمومة الحدث Duration مقاسة بالثواني أو الدقائق أو الساعات أو السنوات، وطول الحدث مقاساً بالكلمات أو الأسطر أو الصفحات[34].

ويتم تسريع النص من خلال تقنيتي: التلخيص Summary، والحذف Ellipsis.

بينما يتحقق إبطاء النص من خلال تقنيتي: المشهد Scene، والوقفة Pause[35].

وسنعرض لهذه التقنيات السردية لنرى مدى تحققها في النص المدروس، وكيفية إسهامها في تنويع إيقاع السرد فيه.

1 - التلخيص Summary:

هو تقديم الأحداث التي استغرقت فترة زمنية طويلة في مقاطع سردية قصيرة، دون الخوض في تفاصيلها؛ أي أن زمن السرد أصغر من زمن الحكاية. ويسهم التلخيص في تسريع إيقاع السرد من خلال المرور السريع على الفترات الزمنية غير المهمة في الحكاية، وتقديم الشخصيات الجديدة من خلال عرض سريع موجز لماضيها(36).

جاءت تقنية التلخيص في نص (ذكريات طفل وديع) لتقدم أحداثاً استغرقت سنوات في سطر واحد، في بضعة أسطر، وجعلت إيقاع السرد سريعا. كما جاء في اللقطة السادسة عشرة، وهي بعنوان (مع القصائد الطويلة): «وعندما انتقلنا إلى الصف الخامس ثم إلى الصف النهائي في المدرسة الابتدائية، وهو الصف السادس، لم يتغير الوضع كثيراً، وإن كان قد أضيف إليه دراسات أخرى متنوعة، فقد كنا نقرأ – بتوجيه بعض أساتذتنا – مقالات مختارة من مجلة الرسالة، والهلال، والمقتطف»(37).

وفي اللقطة الأربعين وهي بعنوان (في حارتنا طفل مدلل) يمتزج التلخيص مع الحذف لتسريع إيقاع السرد جدا، من خلال طي فترة زمنية طويلة تشمل سنوات الدراسة الابتدائية في المدينة المنورة، وسنوات الدراسة الثانوية في مكة المكرمة، ثم عودة البطل إلي بيت جديد: «ومرت الأيام، وأنهيت دراستي الابتدائية، وسافرت إلى مكة، ثم عدت، ولكنني لم أعد إلى بيتنا، لأنه كان سكنا بالإيجار»(38).

2 - الحذف Ellipsis:

هو إغفال فترة زمنية – طويلة أو قصيرة – من زمن الحكاية، وعدم التعرض لما جرى فيها من أحداث، ويلجأ إليه المؤلف لتسريع إيقاع السرد، من خلال القفز على الفترات الميتة من زمن الحكاية.

والحذف نوعان:

1 - حذف معلن:

هو الحذف الذي يعلن فيه الراوي الفترة الزمنية المحذوفة، سواء حددها بدقة، أو لم يحددها.

2 - حذف ضمني:

وهو الحذف الذي لا يصرح فيه الراوي بالفترة الزمنية المحذوفة. ويمكن للمتلقي إدراكها ضمنا من خلال سياق الأحداث[39].

يأتي الحذف – دائماً – معلنا محددا في النص، وتطوى فيه فترة زمنية طويلة، ليقفز الراوي من الماضي (حاضر السرد) إلى المستقبل (زمن الكتابة) قفزة واسعة، كقوله في اللقطة الثالثة عشرة، وهي بعنوان (شخصية عجيبة لجندي مجهول): «وانتقلت من مقعد الدراسة إلى مقعد الوظيفة، وقلت زياراتي للمدرسة، ولكنني رغم ذلك ما زرتها إلا ورأيت (حجي موسى)، ومرت أكثر من عشرين سنة منذ تركت المدرسة، وبالأمس رأيت (حجي موسى) بحيويته الدافقة، وبشرته السوداء الداكنة، وشعره الأسود الذي لم تنل منه السنون، ولهجته التي لا تخطئها الأذن»[40].

3 - المشهد Scene:

يتمثل المشهد في المقاطع الحوارية التي تأتي في تضاعيف السرد، وهي تبطئ حركة السرد حتى يكاد يتطابق زمن السرد مع زمن الحكاية. وهو يطيل الفترات الزمنية القصيرة في السرد، لأنه يعرض الأحداث بتفصيل وتأن، وينقل الحوار كما يحدث، ويرينا الشخصيات وهي تتحرك، وتتكلم، وتفكر، وتتأمل، ومن ثم يتم إبطاء السرد، ويحدث نوع من التوازن بين زمن السرد وزمن الحكاية[41].

لم تتكرر تقنية المشهد كثيرا في (ذكريات طفل وديع)، لأن الراوي اعتمد على السرد الوصفي في معظم اللقطات. وجاء المشهد في هيئة حوار خارجي بين بعض الشخصيات، ليوضح خصائصها، وطريقة تفكيرها، وقدرتها على التصرف في المواقف المختلفة. كما ورد في اللقطة العشرين، وهي بعنوان (كم هم طيبون هؤلاء الناس) من سرد حكاية طفل مات من جراء ضرب الأستاذ له، وأراد أبوه أن يأخذ بثأر ابنه، فدار الحوار التالي بين مدير المدرسة (السيد ماجد عشقي) وبين الأب:

السيد ماجد: هل تعتقد أن المدرس قصد قتل ابنك التلميذ؟

الأب: لا.

السيد ماجد: هل تعتقد أن ضرب المدرس لابنك لم يكن في صالحه.

الأب: بل كان لصالحه.

السيد ماجد: ألا تخشى أن يدعو عليك هذا الشيخ – وهو من حملة القرآن من جوف السجن في ظلام الليل – دعوة يكون فيها هلاكك، وهلاك مالك وعيالك، فتكون الماحقة والعياذ بالله؟

وسكت الرجل، وذرفت عيناه بالدموع، وأطرق قليلاً، ثم قال: لقد سامحته. لقد سامحته[42].

وأحياناً يكون الحوار في المشهد حواراً داخلياً (Monologue)، يكشف به الراوي المشاعر الداخلية للشخصية الرئيسة، أو غيرها من الشخصيات، وهذا الحوار الداخلي يتكرر في لقطات الذكريات، أكثر من الحوار الخارجي بين الشخصيات. كما ورد في اللقطة الثالثة والأربعين، وهي بعنوان (ظلم كاد يعصف بحياتي)، في وصف موقف اتهم فيه البطل ظلماً بالسرقة:" واستدعاني المدير، ووجه إليّ عدداً من الأسئلة، شعرت منها أن التهمة تكاد تنحصر فيّ، وانهارت أمام عيني كل القيم، التي تربيت ونشأت عليها، وسودت الدنيا أمام

ناظري، وتمنيت أن تنشق الأرض وتبتلعني، وفقدت كل مقوماتي، وشعرت أنني أعيش في خواء، وتصورت العيون وهي ترمقني باحتقار وسخرية، وتنظر إليّ نظرتها إلى شقي منبوذ، بعد أن كنت مضرب المثل في الأدب والخلق والسلوك، ومع أن المدير لم يعاقبني، ولم يوجه إلى عبارة فيها زجر أو تأنيب، فقد خرجت من غرفته تلفني الخيبة والذل والامتهان. كانت الصدمة عنيفة هزت كياني، وكادت تودي بحياتي، وقضيت فترة تزيد على الشهر وأنا مشتت الفكر، محطم الأعصاب، مهزوز النظرة، ألعن في سري، كلما فاءت نفسي إلى بعض الهدوء أو الرضا، هذا الأسلوب الذي تربيت عليه بأنه أسلوب مثالي بعيد عن الواقع، وغير عملي.

كم تمنيت أن أكون كزميلي (السارق) في الجرأة والوقاحة والخفة والشعور المتبلد والاستهانة بما يسمى (بمكارم الأخلاق). يا الله... كم هو مر طعم الظلم[43].

4 - الوقفة Pause:

هي التقنية الزمنية الثانية - إلى جوار المشهد - التي تسهم في إبطاء السرد، بل إنها تسعى إلى إيقاف سيرورة الزمن السردي، أو تعطيله أقصى حد ممكن[44].

ويتحقق هذا التوقف في زمن السرد في المقاطع السردية الخالصة، أو تدخلات الراوي العليم.

والوصف جزء مهم من أجزاء السرد، لأنه هو الأداة الرئيسة في تقديم الأشياء، والشخصيات، والأماكن.

تكررت الوقفات كثيراً في النص، وهي نتيجة لتدخلات الراوي العليم كلي الحضور والمعرفة، في كل لقطة من لقطات الذكريات. وهذه الوقفات عابت عملية

السرد في عدة مواضع من النص، لأنها إلى جانب إبطائها من إيقاع السرد وإيقافه أحياناً، فهي تقطع عملية التلقي، وتشتت انتباه المتلقي، بما يقلل من عملية تلقي النص السردي كاملاً.

أكثر الوقفات في النص وقفات وصفية، وهي تسهم في إعطاء صورة كاملة عن الشخصيات، والأماكن التي تشكل عماد ذكريات الطفل الوديع، فوجدنا وصفاً لأساتذته، وشيوخه، وفراش مدرسته، وإمام الحرم النبوي، والنجار الذي عمل عنده، والنجار الذي خلع ضرسه، والعطار الذي عالج طحاله، وأمه، وجاراته، والحرم النبوي، والمنزل الذي عاش فيه(45).

وفي النص وقفات أخرى، يتدخل بها الراوي لتوضيح المغزى من الحادثة المروية، كما فعل في اللقطة الرابعة، وهي بعنوان (شيخ وشيخ): «ولست بحاجة إلى التنبيه إلى أنني لا أرمي برواية هذه الحادثة إلى التهوين من شأن أحد، فمعلموا الكتاتيب، وسائقوا السيارات وقائدوا العربات، كلهم رجال عاملون في خدمة الأمة، وهي لا تستطيع أن تستغني عن فريق دون فريق، لأنها في حاجة إليهم جميعاً، كل في مجاله.

ولكنني أروي هذه الحادثة الصغيرة لأعطي فكرة عن شخصية أستاذنا، ولعل صورة هذه الشخصية، وقد انطبعت في ذهني في طفولتي المبكرة، هي التي عمقت في نفسي ذلك الإجلال الكبير للكتاتيب ومشايخها، ودورها العظيم في خدمة الإسلام والقرآن بالرغم من أني لم ألتحق بأي كتّاب»(46).

وقد يستطرد الراوي خارجاً من نطاق السرد ليقدم معلومة للقارئ، كما في اللقطة الثامنة، وهي بعنوان (مؤذنون ومقلدون)، حيث قدم معلومة عن أسماء مآذن الحرم النبوي «وبالمناسبة فلكل مئذنة من مآذن الحرم النبوي الشريف اسم خاص بها، هو السليمانية، والرحمانية، والمجيدية، والشكيلية. ويطلقون على المئذنة تسمية أخرى هي المنارة، وهي تسمية صحيحة جمعها منائر ومناور»(47).

وأحياناً يخرج الراوي من حاضر السرد إلى زمن الكتابة ليسجل إحدى أمنياته، كما فعل في اللقطة الثالثة عشرة (شخصية عجيبة لجندي مجهول)، حيث وصف نشاط فراش مدرسته الابتدائية، ثم أضاف أمنيته الشخصية: (ليت الفراشين والمستخدمين من أبناء هذا الزمان، والكثرة الكاثرة منهم في ميعة الصبا وعنفوان الشباب، ليتهم يزورون العم موسى – أمد الله في حياته – ليأخذوا منه درساً عملياً في الإيمان بالواجب والتفاني فيه»[48].

وفي النص وقفات أخرى متنوعة الأغراض والدلالات، وقد ألقت بظلالها البطيئة على عملية السرد في نص «ذكريات طفل وديع».

وبعـد...

فهذه قراءة في تشكيل نص من نصوص السيرة الذاتية السعودية ، وهو (ذكريات طفل وديع) للأستاذ عبد العزيز الربيع (1346-1402هـ). وقد ركزت على دراسة تشكيل الزمن السردي في هذا النص، وتحليل أنساقه وتقنياته، منطلقاً من مقولات النظرية السردية الحديثة، لتحقيق أكبر قدر من المنهجية العلمية في قراءتي. وأرجو أن أكون قد نجحت في ذلك.

الهوامش

1) فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة عمر حلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1991م، ص 39.

2) يراجع: فيليب لوجون، السيرة الذاتية، ص 22، وعبدالعزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية للنشر، القاهرة، ط1، 1992م، ص 39، وعبد الله الحيدري، السيرة الذاتية في الأدب السعودي، دار المعراج، الرياض، ط1، 1418هـ، ص 52، وما بعدها.

3) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، دار ميريت، القاهرة، ط 1، 2003م، ص 127.

4) عبدالعزيز الربيع، ذكريات طفل وديع، النادي الأدبي بالمدينة المنورة، ط 1، 1397هـ، والطبعة الثانية من النادي نفسه، 1402هـ، وهي التي رجع الباحث إليها.

5) الموجة الأولى في عقد السبعينيات من القرن الرابع عشر الهجري، والموجة الثانية في عقد التسعينيات الهجرية من القرن نفسه، والموجة الثالثة في العقد الأول من القرن الخامس عشر الهجري، والموجة الرابعة من بداية العقد الثاني من القرن نفسه حتى الآن يراجع: عبد الله الحيدري، السيرة الذاتية في الأدب السعودي، ص 126.

6) محمد عبد المطلب، مصادر إنتاج الشعرية، مجلة فصول، القاهرة، المجلد السادس عشر، العدد الأول، 1997م، ص 52، بتصرف.

7) عبدالعزيز الربيع، ذكريات طفل وديع، ص 20، 21.

8) المرجع السابق: ص 9.

9) عبدالعزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، ص 7.

10) محمد عبد الغني حسن، التراجم والسير، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1980م، ص 9.

11) ليون إدل، فن السيرة الأدبية، ترجمة صدقي خطاب، دار العودة، 1988م، ص 196.

12) عبدالعزيز الربيع، ذكريات طفل وديع، ص 25.

13) المرجع السابق: 196.

14) يحيى عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية، 1974م، ص 82.

15) عبدالله الحيدري، السيرة الذاتية في الأدب السعودي، ص 151.

16) عبدالعزيز الربيع، ذكريات طفل وديع، ص 11.

17) صالح بن معيض الغامدي، قراءة في ملحق إبداع، المسائية، ع 3467، 1414هـ، ص 10. نقلاً عن: عبد الله الحيدري، السيرة الذاتية، ص 464.

18) عبدالعزيز الربيع، ذكريات طفل وديع، ص 282.

19) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 198.

20) عبدالعال بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، القاهرة، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، 1993م، 131، 132. ويراجع: أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1998م، ص 53، 54.

21) محمد صالح البليهشي، لمحات عن حياة الربيع، النادي الأدبي بالمدينة المنورة، ط 1، 1402هـ، ص 67.

22) عبدالعزيز الربيع، ذكريات طفل وديع، ص 17.

23) المرجع السابق: ص 22.

24) نفسه: ص 30.

25) نفسه: ص 155.

26) يراجع: سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دار التنوير، بيروت،ط1، 1985م، ص 54، و حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990م، 121، 122، وحسن حجاب الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، مطابع الحميضي، الرياض، ط 1، 1427هـ، ص 389.

27) عبدالعزيز الربيع، ذكريات طفل وديع، ص 31.

28) المرجع السابق: ص 118.

29) نفسه: ص 179، 180.

30) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 122، 125، و حسن حجاب الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، 389.

31) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، 132، وحسن حجاب الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، ص 419.

32) عبدالعزيز الربيع، ذكريات طفل وديع، ص 43.

33) المرجع السابق: ص 122، 123.

34) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 73، وحسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 144، وحسن حجاب الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، ص 428.

35) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 55، 143، 173، 193.

36) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، 145، وحسن الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، ص 429.

37) عبدالعزيز الربيع، ذكريات طفل وديع، ص 90، 91.

38) المرجع السابق: ص 206.

39) سيزا قاسم، بناء الرواية، 89، وحسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، 156، وحسن حجاب الحازمي، البناء الفني في الرواية، ص 437.

40) عبدالعزيز الربيع، ذكريات طفل وديع، ص 74، 75.

41) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 166، وحسن حجاب الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، ص 449، 450.

42) عبدالعزيز الربيع، ذكريات طفل وديع، ص 109.

43) المرجع السابق: ص 221، 222.

44) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 88، وحسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، 175، وحسن حجاب الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، ص 461.

45) عبدالعزيز الربيع، ذكريات طفل وديع، ص 37، 75، 30، 128، 163، 209، 269، 233، 244، 32.

46) المرجع السابق: ص 38، 39.

47) نفسه: ص 55.

48) نفسه: ص 76.

المصادر والمراجع

1) **عبدالعزيز الربيع:**

ذكريات طفل وديع، النادي الأدبي بالمدينة المنورة، ط1، 1397هـ، والطبعة الثانية من النادي نفسه، 1402هـ، وهي التي رجع الباحث إليها.

2) **أيمن بكر:**

السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1998م.

3) **جيرالد برنس:**

قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، دار ميريت، القاهرة، ط 1، 2003م.

4) **حسن بحراوي:**

بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990م.

5) **حسن حجاب الحازمي:**

البناء الفني في الرواية السعودية، مطابع الحميضي، الرياض، ط 1، 1427هـ.

6) **سيزا قاسم:**

بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دار التنوير، بيروت ،ط 1، 1985م.

7) **عبدالعال بوطيب:**

إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، القاهرة، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، 1993م

8) **عبدالعزيز شرف:**

أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية للنشر، القاهرة، ط 1، 1992م.

9) **عبدالله الحيدري:**

السيرة الذاتية في الأدب السعودي، دار المعراج، الرياض، ط 1، 1418هـ.

10) **فيليب لوجون:**

السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة عمر حلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1991م.

11) ليون إدل:

فن السيرة الأدبية، ترجمة صدقي خطاب، دار العودة، 1988م.

12) محمد صالح البليهشي:

لمحات عن حياة الربيع، النادي الأدبي بالمدينة المنورة، ط 1، 1402هـ.

13) محمد عبدالغني حسن:

التراجم والسير، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1980م.

14) محمد عبداللطيف:

مصادر إنتاج الشعرية، مجلة فصول، القاهرة، المجلد السادس عشر، العدد الأول، 1997م.

15) يحيى عبدالدايم:

الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية، 1974م.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للدكتور أسامة محمد البحيري على ورقته القيمة.. والآن مع الأستاذ محمد المهوس، فليتفضل..

■■ **أ. منصور المهوس:**

بسم الله، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، وأسعد الله صباحاكم إخواني وأخواتي، في البدء أشكر رئيس وأعضاء مجلس إدارة نادي جدة الأدبي الثقافي، وفي مقدمتهم أستاذي النبيل الدكتور عبدالمحسن القحطاني على فتح هذه المساحة النقدية لهذا الجنس الأدبي الجميل..

التكوين الجمالي للسيرة الذاتية في الأدب السعودي الحديث

[حياة في الإدارة] لغازي القصيبي نموذجا

منصور المهوس

مدخـــــل:

1. فن السيرة الذاتية فن أدبي عريق في حضارتنا العربية الإسلامية، وإن لم ينفرد بمصطلح نقدي مخصوص، بيد أنه قد صيغ على نماذج تكاد تصل به إلى منزلة الاكتمال في المضمون والغرض والأسلوب[1]. فمنذ القرن الثاني الهجري انطلق هذا الفن، ثم أخذت أنواعه تكثر على توالي العصور، في حين بدأ فن التراجم يظهر في إنجلترا وفرنسا بصورة ساذجة[2]. ويعد كتاب (الاعتبار)[3] لأسامة بن منقذ نموذجاً ناجحاً للسيرة الذاتية، حيث انتهج في سيرته مسلكاً قصصياً، شديد الإحكام ، وكان غاية في الحذق في عرض الأحداث وسردها في صورة أدبية[4]. ومثلها سيرة (الأمير عبدالله) آخر ملوك بني زيري في غرناطة[5] حيث تمدنا سيرته الذاتية بأطوار شخصيته المختلفة، وتنقل إلينا انعكاس الأحداث والوقائع على ذاته، في سرد أدبي، يثير في النفس أكبر قدر من المتعة الأدبية[6].

أ: مفهوم السيرة الذاتية، بوصفها جنساً أدبياً، له مميزاته وخصائصه، التي ينفرد بها من بين الأجناس الأدبية الأخرى. السيرة لغة: «السنة والطريقة والهيئة»[7]، و«الحالة التي يكون عليها الإنسان وغيره»[8]. وفي الاصطلاح الأدبي، تدور حول عدة تعريفات، منها: تاريخ مدون لحياة شخص. فن ترجمة الحياة لشخص ما. الجنس الأدبي لقص ترجمات الأشخاص[9].

ولفظة سيرة أو ترجمة بمعنى واحد؛ إذ مصطلح الترجمة يشار به إلى أحد معنيين:

نقل نص من لغة إلى أخرى. والثاني، الترجمة بمعنى السيرة، اللون الأدبي المعروف[10]. وإن كان الأفضل استخدام لفظة «سيرة»؛ لأنه متوافق مع المعنى اللغوي لهذه اللفظة؛ و«لأن استخدام العرب لكلمة سيرة كان أسبق من استخدامهم لكلمة ترجمة، وقد أغفلت المعاجم كلمة ترجمة، ولم نهتد إلى هذه الكلمة إلا في القرن السابع الهجري»[11].

ب: تنقسم السيرة إلى قسمين:

- سيرة ذاتية. - سيرة غير ذاتية.

والسيرة الذاتية بمفهومها العام «قدر من حياة إنسان يكتبها بنفسه»[12].

والسيرة غير ذاتية، هي التي يكتبها شخص أو أشخاص، عن حياة شخصية أو شخصيات أخرى. وهما «لون من الكتابة تتراوح طبيعتها بين فنية الأدب، وعلمية التاريخ. فهو من جهة سرد قصصي لتجارب وأحداث وذكريات، بما ينبغي أن يتوافر للسرد من عناصر التشويق الفني والإمتاع البياني، وهو من جهة ثانية إبراز لحقائق تاريخية، ورصد لوقائع موضوعية يتوخاها كاتب السيرة...»[13]. وهناك عدة أشكال وصيغ أدبية تنضوي تحت مفهوم أدب البحث عن الذات، وكشفها للآخرين، مثل المذكرات، والذكريات، واليوميات،

والاعترافات، والمفكرة، ورواية السيرة الذاتية. كل هذه الصيغ تلتقي مع مفهوم السيرة الذاتية. وقد حاول بعض النقاد المهتمين بهذا الجنس الأدبي (السيرة الذاتية) أن يقدموا له تعريفاً يفرده عن غيره. لكن هذه التعريفات، تتداخل مع الأشكال الأخرى السابقة، ولم تنل السيرة الذاتية تفردها وتميزها. من أهم هذه التعريفات ما ذكره الدكتور عبد العزيز شرف، بأنها: «قدر من حياة إنسان يكتب موضوعها بنفسه»[14]. وهذا التعريف ليس دقيقاً؛ لأنه لا يمنح السيرة الذاتية التفرد؛ حيث يدخل فيه الأشكال الأدبية السابقة. كما أن هناك تعريفاً آخر ذكره (فيليب لوجون)، لكنه يميل إلى التكرار، وعدم الوضوح[15]. وأمام عدم وجود تعريف متكامل ، وواضح ، رأيت أن خير ما يمكن تعريف السيرة الذاتية ، أنها «رواية الإنسان لأهم أحداث حياته الشخصية، بأسلوب أدبي». وبذا تختلف عن (اليوميات والمفكرات) التي هي سجل للتجربة اليومية وصور لها، يكتبها صاحبها يوماً بيوم، دون النظر إلى تطور الذات، أو التواصل القصصي[16]، فهي تعتمد على تسجيل اللحظة الحاضرة، حتى إذا ما بلغ الكاتب مرحلة متقدمة من العمر جمعها في كتاب ثم نشرها. فهو لم يكابد معاناة التذكر والاسترجاع، والترتيب والاختيار[17]. وتختلف عن (الاعترافات) التي تركز على حياة الفرد، بحيث تسجل كل شيء عنه، فهي قائمة على الحقيقة المطلقة تجاه حياة الشخصية[18]. وهي تركز غالباً على تسجيل مواقف ذاتية ونفسية، لا يفصح عنها عادة أصحاب السيرة الذاتية[19].

كما أنها تختلف عن (المذكرات)، التي يعتني الكاتب فيها بتصوير الأحداث التاريخية، أكثر من تصوير واقعه الذاتي[20]، وهي أحداث تاريخية تصادف أن الكاتب سمع بها[21]. وعموماً فهذا الجنس الأدبي (المذكرات) من الصعب فصله منطقياً عن السيرة الذاتية،[22] وقد ظلت كلمة «مذكرات» قبل القرن الثامن عشر تطلق عادة على الأعمال التي سميت فيما بعد «سيراً ذاتية»[23].

ج: وتختلف عن (رواية السيرة الذاتية)، إذ هناك شرط مهم يميز بينهما، وهو تطابق السارد، أو المؤلف مع الشخصية الرئيسة في السيرة. **وهو ما يسمى بـ (ميثاق السيرة الذاتية)**،وهذا المثياق، هو التزام يلتزمه الكاتب أمام القارىء، بأنه هو صاحب هذه السيرة، وأنه يتحدث عن حياته، وأيامه[25]. فلابد من التطابق بين اسم المؤلف والسارد والشخصية في السيرة الذاتية. ويكون ذلك عن طريق:

1 – استعمال عناوين لا تترك أي شك حول كون السارد هو الكاتب نفسه . ويأتي العنوان على شاكلة (قصة حياتي، سيرة ذاتية، هذه حياتي).

2 – إذا لم توجد مثل هذه العناوين، فيكون عن طريق الإخبار بذلك في المقدمة، أو في أول مقطع من السيرة، يتحمل فيه السارد التزامات أمام القارىء بأنه يسجل قصة حياته. فالسيرة لا تحتمل محاولة الناقد للكشف عن اسم الكاتب، والقيام بعملية تحليل نقدية يتضح من خلالها، أن المؤلف هو صاحب تلك الأحداث، والوقائع[26].

وإذا نظرنا في الكتب التي يطلق عليها (سيرة ذاتية) في أدبنا السعودي، نشاهد أن مفهوم السيرة الذاتية قد تحقق فيها، ماعدا كتابي: (مقاتل من الصحراء)[27] لسمو الأمير الملكي خالد بن سلطان بن عبدالعزيز، و(العهود الثلاثة)[28]لمحمد حسين زيدان، فإن هذين الكتابين يدخلان في مفهوم المذكرات التي تزاحم فيها الأحداث التاريخية، أحداث الشخصية. وعموماً فإن هذا الجنس الأدبي (المذكرات) هو من أقرب الأشكال إلى السيرة الذاتية؛ لذلك فإنه من الصعب «إن لم يكن من المستحيل، فصله منطقياً من السيرة الذاتية»[29].

2 – فنية السيرة الذاتية السعودية:

تتمتع السيرة الذاتية في الأدب السعودي بسمات فنية، فأغلب السير تتوافر فيها جماليات الإبداع السيري، بوصفها جنساً أدبياً له خصائصه

ومميزاته وخطاباته، التي تفرّده عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، فكتاب السيرة يدركون أن «كاتب السيرة أديب وفنان كالشاعر والقصصي في طريقة العرض والبناء»[30]. من ذلك القيام بعملية التنظيم والتوازن، القائمة على الاختيار، والاصطفاء الذي يقوم به الكاتب بين الأحداث والمواقف التي تفرزها ذاكرته، فيركز على العناصر التي لها صلة بما يعتقد أنه الخط الموجه لحياته. وهنا يتضح أن كاتب السيرة الذاتية، بعد أن يجمع المعلومات التي لها علاقة بسيرته الذاتية، «يقوم بإعدادها كرسالة يريد إرسالها أو نقلها، ثم تأتي مرحلة التأهب للظهور، التي تتيح فيها الفرصة لسيرته الذاتية كي تتشكل في صورتها النهائية»[31]. ولذا نلحظ في أغلب سيرهم العناية بالبناء وطرق الحكي والتوصيف، والتعامل مع تقنية الزمان والمكان بوعي، ولديهم وعي بمتطلبات هذا الجنس من ناحية الصياغة والتصدير، فهي سير قائمة على الحكي والسرد لحياة الكاتب، من بداية واعية بالحياة إلى ما قبل الوفاة، وهذه الحياة مليئة بالأحداث والمواقف والأخبار؛ لذلك فبناؤها الفني «ليس مجرد تسجيل أحداث وأخبار، وليست أيضاً مجرد سرد لأعمال الكاتب وآثاره، ولكنها عمل فني ينتقي وينظم ويوازن على النحو الذي يصور ذلك جميعاً، في عمل فني أدبي يترك أثره المنشود لدى المتلقي»[32]، ومن ثمَّ فقد اضطر كتاب السير إلى أن يحذفوا من سيرهم الأحداث اليومية العادية، ليعتمدوا على المحطات المليئة بالإثارة والصراع؛ لذلك فإن أغلبها لها بنية مركبة، يمكن تفكيكها واستنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي معين.

وفي سيرنا الذاتية سير لديها نزوع نحو البنائية الجمالية المتداخلة مع جنس العمل القصصي والروائي، وفيها توافر لكثير من عناصر هذا الجنس الإبداعي، فهن يحملن تحفيزاً جمالياً يحملها على التداخل والتماس في قضية الأجناس الأدبية. ومن أفضل السير، في رأيي، التي يتوافر فيها حمولات جمالية (حياة في الإدارة)[33]. لغازي القصيبي. (حياتي مع الجوع والحب والحرب) لعزيز ضياء[34]. (صفحات من حياتي)[35]. لمنصور الخريجي.

3 - الشخصية والمستوى الأسلوبي في السير:

إن لكل شخصية صفات تميزها عن غيرها من الشخصيات، ومن الطرق التي بها تتكشف بها هذه الصفات، أسلوب الكتابة وطريقتها، فالأسلوب من الطرق البارزة الذي به نميز شخصية عن شخصية أخرى، وذلك حينما يعبر الأديب عن شخصيته تعبيراً صادقاً؛ فإن الأسلوب يكشف عن مميزات شخصيته في الطبع والخلق، وطريقة التفكير، ونظرتها للأشياء، ومستوى ثقافتها، وثقتها بنفسها من عدمه.

يقول الأديب الفرنسي يوفون: بأن الأسلوب هو «الرجل نفسه»، بمعنى أنه يجسد شخصية الكاتب الأدبية والإنسانية[36]. فكلمة أسلوب مرادفة للشخصية في العمل الأدبي، ومن خلاله تبرز نوعية الشخصية وذوقها ودرجة انفعالها، وطباعها الحادة من الهادئة ، وطريقة تفكيرها، وعمق هذا التفكير من عدمه، ومن هنا نستطيع أن نعرف الأسلوب بأنه «طريقة الكاتب الخاصة في التفكير والشعور، وفي نقل هذا التفكير وهذا الشعور في صورة لغوية خاصة»[37]، ويشير الدكتور عز الدين إسماعيل إلى أن نجاح الأسلوب، أو إخفاقه، يكون بحسب نجاح الكاتب في نقل ذلك الشعور والتفكير إلى الآخرين[38].

عندما يلجأ الكاتب إلى تقليد غيره في الأسلوب، وتقمص طريقته في الكتابة، فإن شخصيته تختفي بين طيات من قلد واحتذى ، فلم يعرض شخصيته، وإنما عرض شخصية من قلد «فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب، والمقلد يفنى في غيره ويصبح شخصية منكرة، ثقيلة على النفس، لا تستحق عناية، ينصرف عنها الناس إلى أصلها الأول، وبه يكتفون»[39]، فمن أجل أن يوظف الكاتب الأسلوب في الكشف عن تميزه، عليه أن ينفرد بأسلوب خاص به، بقدر الإمكان.

وعند التأمل في قضية دلالة الأسلوب على الشخصية، فإن المهمة تكون

شاقة وصعبة أمام الناقد؛ فهنا عقبتان تحولان دون تحقق ذلك على الوجه المطلوب:

الأولى، أن أسلوب السيرة الذاتية، أسلوب قائم على الإيضاح والسهولة، يبتعد عن الجزل من القول، والفخامة في الأسلوب، كل ذلك من أجل أن تصل السيرة إلى أكبر عدد ممكن من القراء. فالكاتب يجنح – أحياناً – إلى تغيير أسلوبه المعتاد، والذي يمارسه في جميع أعماله الأدبية. وأمام هذا التغيير الإرادي تكمن المشكلة. هذا الأستاذ الدكتور إحسان عباس، يدعو في كتابه (فن السيرة) إلى أن يختار الكاتب لسيرته الأسلوب الجزل، قوي التراكيب. لكنه عندما كتب سيرته الذاتية، نراه يعدل عن رأيه، ويختار الأسلوب السهل السلس، رغبة منه بأن تصل سيرته إلى جمهور كبير متنوع «لقد قرأت كثيراً من السير الذاتية، أغرتني قراءتها أن أكتب في مطلع شبابي كتيباً في (فن السيرة)، فأنا على علم بمختلف الأساليب التي سلكها كتاب قبلي في كتابة سيرهم... ومع ذلك وجدتني أختار في كتابة سيرتي أسلوباً بسيطاً كأنه حكاية ممتدة[40]، ثم يؤكد على نوعية هذا الأسلوب الذي كتب به سيرته «بل إنني في سبيل البساطة تجنبت – لأول مرة – ما ألفته من أسلوب قائم على الإيجاز، والإيماء، والعبارة المكتنزة، وآثرت أسلوباً بعيداً عن المستوى الشعري ذي الجزالة المتعمدة، رغبة في أن تصل هذه السيرة إلى جمهور كبير متنوع»[41].

إن القارىء لسير كتابنا يلاحظ، وللوهلة الأولى، نوع لغتهم، فهي في الأغلب لغة سهلة سلسة ، قريبة التناول، بعيدة عن غريب اللفظ ووحشيه. بيد أن لغة بعض كتاب السيرة لغة غير متماسكة؛ إذ لم يظهر عليها حرص الكاتب في الانتقاء والتهذيب، بل أتت عفو الخاطر، ولم يرجع الكاتب مرة أخرى نحو لغته، ويغلب على الظن أنهم اكتفوا بالقراءة الأولى لسيرهم، دون معاودة الكرة مرة أخرى للتنقيح والاصطفاء. ومن هؤلاء: عبدالفتاح أبو مدين، عبدالعزيز الربيع، أحمد سباعي. وهناك من تمتاز لغته بالشاعرية، ذات الإيقاع العذب، وخير من

يمثل هذه اللغة: عزيز ضياء، وتحديداً في السرد. ومحمد مرداد، ويأتي بعدهما القصيبي.

وبعضهم الآخر تميل لغته إلى الجزالة والفخامة، ويأتي في مقدمة هؤلاء، حمد الجاسر، ويليه ابن عقيل الظاهري. وإن كان الأخير غالباً ما تميل لغته إلى العذوبة، وحسن الجرس، وأحياناً تميل هذه اللغة عند الكاتبين إلى الغريب، الذي يضطر القارئ – أحياناً – للرجوع إلى المعاجم، من أجل معرفة المراد بها.

4 - (حياة في الإدارة) السيرة الإدارية لغازي القصيبي:

مدخـــــل:

تأتي سيرة القصيبي الإدارية بعد نتاج سردي له متتابع. وأريد أن أشير إلى أن للقصيبي سيرة شعرية سبقت هذه السيرة الإدارية، وهي سيرة شعرية من جزأين 1400، 1415هـ.

– لماذا سيرة القصيبي بالذات؟.

أولاً: لمزجها بين الأدبي الفني والتاريخي باقتدار، التقى فيها الحق الأدبي بالحق التاريخي، حضنت السيرة المادة التاريخية، وأسهمت في كتابة تلك المرحلة الحاضنة لزمن السيرة؛ مستعينة بالعناصر والمكونات الأسلوبية الأدبية. استطاعت أن تمزج بين تقنيات القص والسيرة، فهي من السير القليلة في الأدب السعودي التي يتجلى فيها مظاهر خبرة القصيبي في الحكي ومخرجات الخطاب؛ وذلك من خلال التداخل بين الداخل والخارج، أحداث يرويها من زاوية جديدة، برؤية من الداخل تشكل إضافة جديدة، ومهمة لأخبار ومعلومات سبق تداولها، وشغلت الشارع السعودي، بل العربي والعالمي. كذلك عندما أتقن عملية فحص الأحداث، وتمييزها واقتنائها، ثم القيام بعملية إعادة الصياغة والإنتاج

الدلالي؛ لتتكون عوامل التأثير والتأثر الإعلامي الاتصالي الإخباري، التي تبرز في السيرة أكثر من غيرها من الأجناس الأدبية. فهي سيرة مثقلة بجماليات الخطاب الأدبي، بوصفه نظاماً تتخلق من مجموعة من الوحدات الخطابية، تربطها ببعضها علاقات تحقق للخطاب انسجامه، ويتميز بخصائص لغوية، يتحول بها من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية.

ثانياً: في السيرة رصد حي لتلك الحقبة السياسية والاجتماعية، والثقافية، والاقتصادية (الطفرة) رصد من منظوره الخاص امتداد حاضر النص لحظة الكتابة. لذا كانت للسيرة أصداء متعددة، ونشأ جدل كبير حولها، جدل ثقافي وسياسي. فهي مثقلة بتحفيز الدلالة الموضوعية كما يرى توماشفسكي... فكثرت مبيعات السيرة، وتعددت الطبعات، وصلت للطبعة الخامسة. فهي سيرة على هيئة وثيقة وسجل دقيق لجانب مؤثر من عملية التنمية الشاملة التي عاشتها المملكة، كما أنها مرجع في الإدارة الموجهة والتقنيات الإدارية؛ قاربت التوجيهات الإدارية للمتلقي من ثلاثمائة توجيه، ما بين خبرة ونصيحة واقتراح.

ثالثاً: لعمق بنية الصراع وتجدده وتنوعه؛ إذ مثّل الكاتب الأسلوب الهجومي، فهي قائمة على ثنائية الانتصار والهزيمة؛ بين صاحب السيرة وخصومه، كل له أهواؤه ومصالحه ورؤاه، وكل له مسانيده ووثائقه ومعاضديه. وهذه الثنائية تتبدل وتتجاذب وتتقلب. حتى صرح القصيبي أنه (ترك له في كل مكان عدواً).

رابعاً: أن المحرض البنيوي المعلن لكتابة سيرته هو البعد الثقافي، الموجه لفئة محددة، وهم فئة الشباب (الجيل الصاعد)، من خلال الرؤية الإدارية. ولكن بعد الشروع في فعل القراءة نصاب (بصدمة معرفية)؛ حيث الجرأة الأدبية والثقافية في التناول والرصد، مما يجعلنا نقع في فخ (تعليق القراءة)، كما يقول غاستون باشلار[42] فنقف لنتأمل هذه السياقات الثقافية والاجتماعية

والسياسية، ثم نتابع القراءة، ثم نقف ونتأمل، بين كل سياق ومشهد. مثلاً صراعه مع بعض المتحمسين دينياً حول ديوانه (معركة بلا راية) في مطلع السبيعينيات، فهو صراع يبتعد عن السيرة الإدارية على نحو من الأنحاء، صراع يرصد مظهراً من الصراع الثقافي والفكري في تلك الحقبة. فالهدف المعلن يضمر داخله أبعاداً أخرى، لا تلبث أن تتجلى شيئا فشيئاً مع امتداد فعل القراءة. من الأشياء المضمرة الشفيفة، يقول د. محمد جابر الأنصاري عن السيرة: (مادة سياسية نادرة، وإضاءات دقيقة حية، لا أعتقد أن المؤرخين سيجدونها في أي مصدر آخر للتاريخ السياسي السعودي المعاصر). ومن الأشياء غير المعلنة كذلك، تبرئة الذات من عوالق ألصقها بها المناوئون والخصوم، تبرئة بقدر يراه بعض المتلقين أنه انحراف عن التبرئة، إلى تسجيل انتصارات ذاتية، سبق وأن حققها الكاتب، ولسبب بنيوي أعاد تسجيلها؛ لتمنح الكاتب الأنا الكاملة، والحضور الخاص.

ثانياً: العنوان، العتبة الأولى، النص الموازي:

نال العنوان، بوصفه عتبة نصية، عناية المدرسة السيميائية، التي اهتمت بكل ما يحيط بالنص من سياقات تعالقيه: الإهداء، الرسومات التوضحية على الغلاف أو داخله، افتتاحيات الفصول، وغير ذلك حتى أُطلق على تلك المحيطة بالنص، بالنصوص الموازية، النص الأول[43]. فهو أول مثير سيميائي في النص؛ إذ يستقر في أعلاه ويبث خيوطه وإشعاعاته فيه ويجليها، ويشير إلى شيء ما، يجعل المتلقي يتخذ الحفر والتنقيب سبيلاً للكشف عنه وعن ملابساته. ومن هنا كان التأويل المختلف المنبثق من العنوان مجالاً خصباً للتداول النقدي. فالعنوان هو مرتكز التلقي لدى القارئ، يتشكل منه عمليات التلقي الأخرى داخل النص؛ لذا تنصب دراسة العنوان على قيمته (الصوتية والدلالية والتصويرية)، وعلى علاقاته بالقارئ: ماذا يعني له، بمَ يذكره ، كيف يتلقاه، كيف يتصرف به تلفظاً واختصاراً؟[44]. وهنا تتحقق أدوات الاتصال في العنوان: المرسل، الرسالة،

المستقبِل. فالمرسل، يبدأ بالعمل غالبا ثم ينتهي بالعنوان، أما المستقبل فإنه يبدأ من العنوان منهيا بالعمل[45].

(حياة في الإدارة) بدأ النص بـ (حياة) كدال ظاهر، وهو معجمياً، يتكون معناه من عدة معانٍ، تتجمع في، (النمو والاستمرار والمنفعة)، حركة تتجافى عن الاستقرار، إلى المراوحة بين التقدم والتراجع، بين الأفضل والأسوأ، وهذا ظاهر في بنية المدلول في عدد من الملفوظات والمعاني. وأما هذا الدال نحوياً، فهو نكرة، تفيد التعدد والشمول في هذه الحياة، وعدم ثباتها على نوع واحد أو نسق متفرد في الحضور، مما يجعل الدلالة لمدلوله تنفسح لتشمل عينات شتى من الحيوات؛ إذ ارتفع التنكير بها إلى الإيحاء، فاتسعت الدلالة وأمكن تعددها، بخلاف لو جاءت معرفة، إذْ سيغدو التعريف قيداً، ربما يقلل من انفتاح الدلالة. هذه النكرة تعلن أن الجملة جملة اسمية، والجمل الاسمية تحد من فاعلية النص؛ لأنها تدل على الثبات والاستقرار، بيد أن الذي حرك السيرة وجعلها تتمرد على هذا الثبات هنا هو تنكير هذه الحياة. وبالرغم من رقة تكوينها (حياة) نجدها تشكل بعداً مؤثراً في تحويل البنية من السكون والثبات إلى الحركة وكثرة الارتدادات. وطبيعة حركتها أن تكون داخلية أولاً، على معنى أن مدلولها يرتد إلى الداخل أولاً، ثم يبدأ التأثير والتأثر ينتشر خارجاً؛ ليؤثر في الطباقات الأخرى للاشتغال. فيكون وقود التحرك نابعاً من الثبات في الجملة، فتكون الدلالة وتحدث المفارقة والقيمة الإغرائية للعنوان (كما يقول جينيت). وظيفة إغرائية تتصل بالوظيفة التضمينية، وتسعى إلى إغراء القارئ باقتناء السيرة وقراءتها. ثم بعد هذه النكرة يأتي شبه الجملة (في الإدارة) جار ومجرور متعلق بمحذوف. وحرف الجر هنا يشير إلى الظرفية المكانية المجازية، ظرفية تحتوي الإدارة وعالمها المتنوع، كما يحتوي الإناء ما في داخله. وهنا تأتي شبه الجملة (مفعولاً بها) من ناحية المعنى. ولهذا الجار والمجرور كما أسلفت متعلق محذوف، فهو عنوان فيه تكثيف دلالي، وهذا المتعلَّق به يمكننا أن نقدره بـ (موجودة أو كائنة)، وهذا

المتعلق به يدل على الوجود العام المطلق، أي يشكّل تعالقاً مع تنكير (حياة) ودلالتها الشمولية على نحو من الأنحاء. فهو عتبة تمزج بين البعد الزماني والمكاني، الذاتي والواقعي، الخاص والعام. عنوان يحاول الالتحام بهذه الثنائية، التي توحي بالانتصار أو الهزيمة، ثم التحرك فيهما طولاً وعرضاً وعمقاً، تبعاً للخطة التي رسمها الكاتب لسيرته، عن طريق أدواته البنائية التعبيرية. لرصد العلاقات التي تربط بين الأحداث في سلسلة بنائية منتظمة ذات خط تصاعدي نحو النهاية.

بيد أننا نلحظ أن هذا العنوان قد انزاح عن مقصده وعن انطباعه الدلالي الأولي، عن المدلول، المحصور في التجربة الإدارية فحسب، ينزاح إلى مدلول ذي نسق لا يرتقي إلى أن يكون مضمراً، بل إلى نسق نلحظ إشاراته داخل النص في غير ملفوظ من ملفوظات السيرة؛ إذ يتحول إلى حيلة سردية تتسرب من تحت الأعمدة القصيرة لطاولة الغاية من نسج هذه السيرة، وصايا للشباب الصاعد في مجال الإدارة... فيتجاوز الخبر المعلن من رصد سيرته إلى أبعد من ذلك، إلى محفزات تلقائية ذاتية، تجلي البعد الدفاعي عن النفس، وإبراز عطائه ودوره في النهضة، من خلال ملفوظات يراها بعضهم بأنها ترشح بالنرجسية والذاتية الحادة، التي تقلل من شكرهم له وامتنانهم للسيرة على هذا الكم الكثير من النصائح والتوجيهات والتواصل الثقافي الإخباري. وهذا يعني أن العنوان يدخل بك في عوالم عديدة ومحطات كثيرة في هيكل العمل وجسده بشكل مباشر أو غير مباشر.

ثانياً: بنية الصراع:

هو من أبرز ملامح السيرة الذاتية الفنية، وحظ السيرة من البقاء «يرجع في الغالب إلى مدى ما تنقله لنا من إحساس كاتبها بالصراع الذي يثير في أنفسنا ألواناً من المشاعر، تحفزنا على مشاركته تجاربه وخبراته، وعلى تعاطفنا

مع مواقفه وأفعاله»[26]. وهو ينبع من التوتر والعاطفة، ومن حالة من عدم التوازن تعتري الكاتب. والكاتب الجيد هو الذي يبحث عن الحدث القوي في سيرته، ثم يسجله؛ ليرفع به من درجة الفنية في البناء . فهو مطالب بأن يسطر من حياته وتجاربه المحطات والأحداث المليئة بالصراع ، لذا فهو أمر حتمي للسيرة حتى يكون لها قيمتها. والصراع من الفروق المهمة التي تتميز به السيرة الذاتية عن القصة، فهو أكثر عمقاً، وأبلغ تأثيراً[47]. وأكثر صدقاً منه في العمل القصصي ؛ لأنه صراع حقيقي، وليس تخييلاً أو محاذياً للواقع أو محاكاة له، كما هو في العمل الروائي. لذا ظل الصراع يتجلى في أدبيات السير الذاتية بنسب متفاوتة، فهو حاضر في حياة الكتاب ، وله بعده المؤثر في بنائية السير، ونشاهد هذا الصراع في أكثر مراحل الكتاب ، فأحياناً نشاهده في الطفولة، وأحياناً في الشباب، أو في الكهولة، لذلك لا تخلو سيرة منه؛ لأنها لابد أن تحتوي على عقدة أو مشكلة، أو موقف معين، وكل ذلك يدفع إلى نوع من الصراع...

ولأن هذا المحور هو المؤثر في سير القصيبي فقد اعتمد الكاتب على عدد من التقنيات الأسلوبية لإقناع المتلقي (المرسل إليه) بصواب سعيه مع مناوئيه، ليؤثر فيه، ليقف معه أمام هذا المناوئ واسع المقدرة، ومتعدد المواهب في المحاصرة والإدانة.

(حياة في الإدارة) سيرة قائمة على الصراع المتبادل، إنها مجموعة من المعارك؛ لأن صاحبها مثّل الأسلوب الهجومي في التعامل. وكانت نتيجة هذه المعارك والمشكلات:

«قلت إن لكل موقف ثمنه. لم يكن بالإمكان أن تمر هذه السنوات المثخنة بالأزمات دون أن تترك بصماتها على الروح وعلى الجسد. أما ألم الروح فحديثه يطول، وليس هذا موضعه، وأما الجسد فقد لقي نصيبه الكامل من العذاب.

دخلت المستشفى، مرتين، على إثر نزيف حاد في القرحة. في المرة الأولى كان النزيف خطراً، ولم توقفه إلا عملية جراحية عاجلة. دخلت المستشفى بعد ذلك أكثر من مرة بسبب أعراض مختلفة ، كان الأطباء مجمعين أنها نشأت بسبب الإرهاق. ماذا أقول؟ «لولا المشقة ساد الناس كلهم»[48]»[49].

وسأتناول بنية الصراع في هذه السيرة من خلال محورين:

الأول: محور الاختيار والتوزيع اللفظي والتركيبي، موظفاً الأسلوب الإحصائي في رصد هذه الدلالة؛ إذ من أجل شد انتباه القارئ إلى النص سعى القصيبي إلى اختيار الألفاظ والأساليب والتراكيب، وانتقائها للتعبير عن المواقف والمشاعر التي بها يجسد رؤيته ومنظوره وتصوراته، اختيار وانتقاء فيه انزياح ومخالفة لما اعتادت عليه الناس، لتحدث المفارقة المطلوبة، وتشارك في تصوير عمق هذا الصراع وأبعاده.

ثانياً: محور البعد البنيوي الثقافي السردي، موظفاً طريقة (توماشفسكي) التي طورها (غريماس) في تناول الصراع.

أولاً: محور الاختيار والتوزيع اللفظي والدلالي. كما يراه جاكبسون؛ إذ يلخص مفهومه للأسلوب «إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع». ويتجلى هذا في أسلوب التكرار اللفظي والتركيبي، ألفاظ وتراكيب هي اختيارات حرة، يتحرك من خلالها وبها الكاتب القصيبي، لتؤدي إلى الكشف عن صراعه في حمأة تجربته الذاتية الخاصة مع الإدارة، وتسم أسلوبه بالتمايز. ونلحظ أن هذه الاختيارات لبناء مظاهر الصراع وتجسيده، نلحظ أنها تتكون من المزج بين الأساليب النحوية الجمالية من ناحية، ومن الأساليب البلاغية من ناحية أخرى، وتحديداً مستوى الدلالة، ومستوى اللفظ، من خلال الأسلوب الإحصائي على نحو من الأنحاء؛ إذ هذا الأسلوب الإحصائي هو القادر على بعث شحنة تأثيرية على المتلقي، إذا انتبه له وتأمله، وإن هو غاب عنه تاهت معه الدلالة والتأثير.

فيأتي الأسلوب الإحصائي مساعدا للمتلقي على لفت انتباهه إلى عمق الصراع في هذه السيرة، عندما يعتمد على الكم والكيف . والتزاوج بينهما يؤدي إلى الإمساك بالناتج الدلالي في مستوياته المختلفة. فهي اختيارات أسلوبية لها بعدان: بعد يخص القصيبي نفسه، فهي تشكل حاجات نفسية وثقافية . وبعد يخص المتلقي ، فهي تشكل بعداً تواصليا للتأثير عليه، وضمان صوته أمام الأصوات المتعددة المناوئة له. فهي حاملة للرسالة من المرسل إلى المرسل إليه.

ويتجلى الأسلوب الإحصائي في عدد من المظاهر، من أبرزها وأكثرها دلالة على الصراع في هذه السيرة، هو التكرار اللفظي التركيبي. وهو نوعان:

1 – تكرار النفي. وهو نوعان:

أ– تكرار الجملة المنفية بـ (لم)، التي يأتي بعدها نكرة.

ب – نفي مع الاستثناء. أو ما يسمى بـ (القصر).

2 – تكرار أسلوب التوكيد أو التأكيد.

3 – تكرار مفردات محددة.

1 - تكرار النفي:

أ - تكرار النفي بـ (لم):

وهو تكرير جمل منفية في السيرة، لها دلالتها وإيحاؤها.

فقد كرر القصيبي الجمل المنفية في سيرته، بشكل لافت، إذ بلغت هذه الجمل المنفية بـ (لم) فحسب، بلغت قرابة (خمسمائة وأربع وسبعين مرة). عن طريق النفي الذي يأتي بعده في الأغلب نكرة، مثل (أي)، وهي أكثر النكرات مجيئاً مع النفي بعد المضارع، فقد كررها قرابة (خمس وأربعين مرة)، أو (أحد)، وهذا يدل على عموم النفي...

نأخذ نموذجاً لذلك. من الأشياء التي أُخذت عليه، أن الذين يعملون معه، أتى بهم لاعتبارات شخصية . فيحاول تفنيد هذا الزعم عن طريق النفي. يقول: «أستطيع أن أقول، صادقاً، أني لم أندم على قرار واحد بتعيين مسؤول واحد... لم يكن العمل عملي الشخصي لأشرك فيه من أحب وأحجب عنه من أكره... لم أختر أحداً من زملائي أو أصدقائي أو أقاربي أو معارفي للعمل معي... ولم يكن أحد من الذين اخترتهم للعمل من زملائي أو أصدقائي أو أقاربي أو معارفي»[50]. ونص آخر يعمق شعور القصيبي وصراعه مع الآخر. ويقول: «وفد يقابل ولي العهد» و «وفد من المثقفين يذهب لوزير الداخلية»! بدا وقتها أن كل قرار كنت أتخذه، كل قرار، كان يخلق مجموعة من الأعداء. تكرر الحديث عن «الطغيان» في عدد من المجالس. لم يتحدث أحد عن حالة واحدة تجاوز فيها الوزير صلاحياته التي حددتها الأنظمة . ولم يثبت أحد أن إنساناً واحداً ظُلم. ومع ذلك استمر الحديث عن الطغيان»[51]. ويقول: «كنت أدرك أنه كانت هناك أخطاء كثيرة، ولكنني كنت أدرك أني لم أتخذ قراراً واحداً لأسباب شخصية أو أنانية. لم أتخذ أي قرار إلا وأنا مؤمن أنه القرار الصحيح»[52].

ووراء هذا الإصرار على النفي حاجة نفسية عميقة، وهي الدفاع عن نفسه، فهو يشعر أنه أمام أمة من المخاطبين، ترى أنه قد جانبه الصواب في كثير مما قام به، خلال عمله في الوزارتين، وقبلهما، ولذلك يحاول جاهداً تفنيد هذه الظنون، وأن الحقيقة خلاف ذلك . ونلحظ احتياج القصيبي للقارئ الذي ينصفه، فهو يكتب لقارئ يحسن فيه الظن، وأنه سينصفه، ويرجو أن تؤثر فيه جميع وسائله التعبيرية والثقافية والسياقية.

ب: ولزيادة التأكيد على هذه المعاني، محاولاً إقناع المخاطب، لم يقف عند تكرار النفي، والنكرة بعده، بل ذهب إلى أبعد من ذلك، النفي مع الاستثناء، أو ما يسمى (القصر)، النفي ثم الإثبات ، فقد كرر النفي مع الاستثناء، أكثر من سبع وثمانين مرة. فقد وظف القصر للدفاع عن نفسه، في موقف حرج: «كثير من

القرارات في الصحة.. لم أتخذها إلا حماية لأرواح الناس»[53]. قصر سبب اتخاذه كثيراً من القرارات على حماية الأرواح ، ويحمل هذا القصر بالنفي والاستثناء كثافة شعورية ، فهو محاصر بسوء ظن جماعة من الناس، بسبب هذه القرارات، فأتى بهذا القصر محاولاً إقناع المخاطب بسلامة قصده من هذا العمل، وتبرز محاولته استدرار عاطفة المخاطب عندما قال: «حماية أرواح الناس». ويستخدمه في قضية أخرى، واتهام آخر، وهو أن الذين يعملون معه في الوزارة، أتى بهم لاعتبارات شخصية، فيريد تفنيد هذا الزعم عن طريق القصر. يذكر أحدهم وهو، رضا أبار، مدير مركز الأبحاث والتنمية الصناعية، ثم يقول عنه:

«فلم أره ... إلا بعد أن توليت الوزارة»[54]. فهو يتحرك من خلال شعوره بملاحقة المخاطب له، ومحاولة إدانته، فلم يجد أسلوباً أقوى من القصر بالنفي والاستثناء يدافع به عن نفسه. وهذا يكشف عمق معاناته في الوزارة، كما يقول: «كانت الفترة التي قضيتها في وزارة الصحة أتعس فترات حياتي على الإطلاق . لا أبالغ إذا قلت أني لا أذكر يوماً واحداً سعيداً من تلك الفترة . كل أصدقائي الذي يعرفونني، عن كثب، لاحظوا أني كنت، وقتها، أعاني الكآبة الدائمة».[55] ونلحظ أن هذه الدلالة على الصراع من خلال البعد الإحصائي نلحظ أن لها امتداداً من الناحية الزمانية والمكانية، فالنفي كان في الزمن متداخلا مع المكان الذي حدث فيه النفي. وفي سبيل الدفاع عن نفسه ، أيضاً ، لم يقف عند القصر بالنفي والاستثناء، بل نوع في أدوات القصر، ويؤكد حقيقة أمر لا يدركه بعض الناس: «إنَّ الوزارة لا تجيء إلا لأشقى الناس حظاً»[56]. أكد هذه الحقيقة بمؤكدين، إنَّ، والنفي والإثبات عن طريق القصر بإلا والاستثناء؛ لأن أغلب المتلقين يرى أن الوزارة نعمة قد اختص بها من تولى مقاليدها، فأراد تفنيد هذا الاعتقاد. محاولة منه للتأثير على المتلقي، وكسب تعاطفه معه، في المواجهة، أمام من يرون أنه قد جانبه الصواب في كثير مما قام به في الوزارة.

ثانياً: تكرار ألفاظ معينة. منها، مفردة (معركة)، (مشكلة). إذ نلحظ أن مفردة (معركة) بالإفراد والجمع تكررت في السيرة أكثر من خمس عشرة مرة، ولفظة (مشكلة) بالإفراد والجمع أكثر من عشرين مرة. فهذا يؤكد على أن السيرة قائمة على ثنائية الانتصار والهزيمة، وهذه رغبة برجماتية تؤكد الرغبة البدائية لدى الإنسان في هزيمة الخصم والظفر، مع أنه من المؤكد أن الانتصار لا يعني شيئاً له قيمة، ولكن المهم هو أن ينجح الإنسان في عرض أفكاره، وتفهم أفكار الآخرين بأيسر طريق . وقد استنفر القصيبي كل ما يملكه من خبرة ثقافية وعقلية وجمالية لكسب هذه المعركة، ومنها، غير ما سبق، من الناحية الجمالية، ضمير المتكلم. الذي حول الخطاب السردي إلى زاوية محددة، وهي زاوية هذا الراوي المتكلم، المتفرد في الحضور، وما يتعلق بتصرفاته القولية أو الفعلية، الذي يحوله إلى عالم ذاتي بحت، منظور من جانب فردي، يميل إلى الطابع الذاتي؛ لأنه يخدم الذات كما يخدم العمل على تثبيت دعائمه الموضوعية . ولذا كان القصيبي واعيا لشرك ضمير المتكلم، فكان ينزاح عن تفرده في الحضور إلى ضمير الغائب، ومن النماذج التي نشاهد فيها هذا النوع من الانزياح في حديثه عن نفسه، وأعماله في وزارة الصناعة والكهرباء: «حسناً! لنعد إلى الوزير الجديد! استكمل تنظيم الوزارة، وضم كل القطاعات التي كان لابد من ضمها ، وعين المساعدين الأكفاء، وبدأ عملية التخطيط الشامل . تلفت حوله فرأى الأفق ملبداً بتحديات مخيفة. دخل في مواجهة فورية مع هذه التحديات معتمداً، بعد عون الله ، على ثقة القيادة السياسية، وعلى ثقته في نفسه»[57]. وهذا الالتفات إلى ضمير الغائب له مسوغ فني، كما قلتُ سابقاً؛ إذ إن فيه مجالاً لممارسة عملية التبرئة لذاته، من مظنة العجب والغرور، والحديث عن إنجازات الذات، ومواهبها، فيختفي وراء هذا النوع من السرد، وكأنه يتحدث عن إنسان آخر[58]. وليس ضمير المتكلم ، هو الذي يقوم بهذه المهمة ، كما يراه الأستاذ الدكتور إحسان عباس[59]. لهذا، فإن في استخدام هذا النوع من السرد، ضمير المتكلم، في مثل هذه المواقف، فيه مزلق نحو النرجسية، وتعظيم الذات، لذا ينبغي ألا

يغرينا هذا الضمير (ضمير الغائب) بالنية الطيبة عن تجرد الكاتب من الذاتية والنرجسية. فالنرجسية من الأمور المتوقعة الحدوث في مثل هذا الفن الأدبي، بل هي من خصائصه ومميزاته.

ثالثاً: البعد الثقافي السردي للصراع. وأجري هذا الصراع من خلال رؤية (توماشفسكي)[60] التي طورها (جريماس) من المدرسة البنيوية، وحصرها في ست شخصيات عاملة، يقوم عليها النص، من حيث الأفعال والأحداث، التي تقوم بها الشخصية[61]. الذي يختزل شخصيات العمل في ثلاث مجموعات هي المحركة للبنية السردية، التي يتشظى منها ست شخصيات عاملة:

المجموعة الأولى: الذات في مقابل الموضوع.

لمجموعة الثانية: المرسل في مقابل المرسل إليه.

المجموعة الثالثة: تتمثل في المساعد في مقابل المناوئ.

ويعمق دلالة هذه المجموعات البنيوية بربطها بثلاثة دوافع أو محاور تعتبر هي المحركات للقص :

1 – محور الرغبة. 2 – الاتصال والانفصال. 3 – محور الصراع.

محور الرغبة: فعلاقة الذات بالموضوع يحكمها دافع الرغبة في امتلاك شيء، أو الحصول على شيء. القصيبي (الذات) والتطور الإداري (الموضوع). فهو ممتلئ رغبة للتطوير وتحريك الساكن الثابت، وقلع أطناب البيروقراطية، فالقصيبي يرغب في التواصل مع رؤيته الإدارية، ويصر على تطبيقها وبثها بين العاملين في وزارته. ولا تتحقق هذه الرغبة إلا من خلال علاقة التواصل والاتصال بينهما، التي تمر عبر العلاقة بين الذات (القصيبي) والموضوع (التطوير الإداري)، وكذلك عبر الشخصية المساعدة؛ إذ كل رغبة من الذات لابد أن يكون وراءها محرك يسميه «غريماس» مرسلاً، كما أن تحقيق الرغبة تكون موجهاً لعامل آخر يسميه مرسلاً إليه. ولكن المناوئ يقف عائقا أمام هذا التواصل، أي أمام تحقق الرغبة فيتخلق محور الصراع بين أطراف الموضوع.

وسأقف عند محور الصراع.

صراع الذات والموضوع مع المعيق أو المناوئ، صراع يجمع بين المناوئ الذي يقف عائقاً في وجه مساعي الذات من أجل تحقيق رؤاها. ولابد هنا أن يكون للطرفين مساعد ، فالمساعد للقصيبي هي السلطة السياسية، وكثير من السلطة الاجتماعية. يقول الوزير الجديد، حينها «كانت ثقة الملك المطلقة، التي عبر عنها شخصياً وفي أكثر من وسيلة ومناسبة، هي سلاحي الأول والأخير في معارك وزارة الصحة». وفي تلك الوزارة كانت التغيرات حثيثة ومتلاحقة ، نحو الأفضل بكل تأكيد، ظهر القصيبي في تلك التغيرات بوصفه إنساناً أكثر من كونه وزيراً أو إدارياً، وربما كان لطبيعة العمل الإنساني في وزارة الصحة دور كبير في هذا.

والمناوئ هو السلطة البيروقراطية وبعض السلطة الدينية والثقافية «وفد يقابل ولي العهد» و«وفد من المثقفين يذهب لوزير الداخلية»! بدا وقتها أن كل قرار كنت أتخذه ، كل قرار، كان يخلق مجموعة من الأعداء «وقد حرض أصحاب البيروقراطية السلطة الدينية أمام الذات (القصيبي). نأخذ نموذجاً لذلك، الضجة التي حدثت بعد صدور ديوانه (معركة بلا راية)، 1970م، إذ ساروا في وفود، وعلى مدى أسابيع عدة، نحو الملك فيصل لمطالبته بمنع الديوان من التداول، وتأديب الشاعر، فأحال الملك فيصل، الديوان، لمستشاريه ليطلعوا عليه ويأتوه بالنتيجة، رأى المستشارون أنه ديوان شعر عادي لا يختلف عن أي ديوان شعر عربي آخر، إلا أن الضجة لم تتوقف حول الديوان واستمرت الوفود بالتقاطر نحو الملك فيصل، فما كان منه سوى أن شكل لجنة ضمت وزير العدل ووزير المعارف ووزير الحج والأوقاف، لدراسة الديوان أو محاكمته بالأصح، وانتهت اللجنة إلى أن ليس في الديوان ما يمس الدين أو الخلق. ولا تمر هذه الحادثة في ذهن القصيبي إلا ويتذكر موقف الملك عبدالله بن عبدالعزيز من هذه القضية ، إذ يقول القصيبي: «سمعت من أحد المقربين إليه أنه اتخذ خلال الأزمة موقفاً نبيلاً، وحث

الملك فيصل على عدم الاستجابة إلى مطالب الغاضبين المتشنجة»[62]. وكذلك تحويرهم للمقابلة التي أجرتها معه إحدى الصحف الأمريكية.

ولكن في آخر أيامه في الوزارة، وبعمل دؤوب من المناوئ المتعدد، تغيرت البنية العاملية للصراع فانقلب المساعد، صاحب القرار السياسي، السلطة السياسية، إلى مناوئ للقصيبي، فتكون (الذات) ليس القصيبي، بل السلطة السياسية، والموضوع هو حفظ هيبة هذه السلطة السياسية، ويتحول القصيبي إلى مناوئ ومعيق للاستقرار فينشأ بين السلطة السياسية والقصيبي قطيعة، تنحسم لصالح (الذات)، السلطة السياسية و(الموضوع) هيبة السياسة. فيخرج القصيبي من الوزارة؛ إذ صدر أمر ملكي بإعفائه من وزارة الصحة، وكان ذلك في أواسط عام 1984م، يقول القصيبي عن الإعفاء أنه كان «دراما إنسانية معقدة». وكانت قصيدة (رسالة المتنبي الأخيرة إلى سيف الدولة) قد دقت الوتد الأخير (أو هي كل الأوتاد) في العلاقة الودية بين الوزير ورئيسه في مجلس الوزراء الملك فهد، رحمه الله، فكان الإعفاء. بل يخرج من الوطن إلى البحرين، ثم إلى لندن. وهذا الصراع في شكله الأول (القصيبي الذات) والرؤى الإدارية التطورية (الموضوع) مع المناوئ (البيروقراطية وأشياعها)، هو مدار السيرة ومحورها، فهو يتكرر في غير مشهد بأشكال مختلفة وزوايا متعددة، وعليه تنغلق السيرة، دون حسم واضح في حاضر سرد السيرة، لحظة الكتابة، لكن خارج زمن السرد، وبسنوات، يتجلى الحسم لصالح القصيبي، فيعود في غير موقع مؤثراً في صياغة النسق الإداري والحضاري للوطن. فهو صراع يبرز فعل شخصية القصيبي ومبرراته، فيتشكل على أنه حافز مدرج في العمل السيري، مما يجعل القارئ مهيأً لقبوله، وهذا التهيؤ هو ما يسميه (توماشفسكي) بـ«التحفيز»، الذي ينظم الأنساق المبررة، لإدراج حوافز معينة موجهة للمرسل إليه[63].

الهوامش

1) انظر: النقد والحداثة. د. عبدالسلام المسدي : 52. دار الطليعة، بيروت، 1983م.

2) التراجم والسير، لمحمد عبدالغني حسن: 24. دار المعارف، القاهرة، ط3، 1980م.

3) منشورات محمد على بيضون. دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1420هـ.

4) انظر: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، د. يحي عبدالدايم: 41. دار النهضة العربية، بيروت. (د. ت).

5) مذكرات الأمير عبدالله آخر ملوك بني زيري في غرناطة. (نشر وتحقيق ليفي بروفنسال). دار المعارف، القاهرة، 1955م.

6) انظر الترجمة الذاتية 41.

7) القاموس المحيط، لمحمد يعقوب الفيروزبادي. مادة (س ي ر). مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 2، 1407هـ.

8) المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون. مادة: (سار) المكتبة الإسلامية ، استنبول : تركيا، ط 2، (د. ت).

9) انظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس: 205 مكتبة لبنان، بيروت، ط 2، 1982م.

10) انظر: المعجم المفصل في اللغة والأدب، د. ميشال عاصي. د إميل بديع يعقوب. دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1987م. 377/1.

11) السيرة الذاتية في التراث، شوقي المعاملي: 4. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1409هـ.

12) أدب السيرة الذاتية، عبدالعزيز شرف: 39. الشركة المصرية للنشر، الجيزة، ط 1، 1992م.

13) المعجم المفصل في اللغة والأدب: 377/1.

14) أدب السيرة: 29.

15) هذا التعريف هو «حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية ، وعلى تاريخ شخصيته». انظر: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، لفيليب لوجون (ترجمة عمر حلي) ص 22. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1996م.

16) انظر: أدب السيرة الذاتية: 44.

17) انظر: فنون الأدب العالمي، نبيل راغب: 47، الشركة المصرية للنشر، الجيزة، ط 1، 1996م.

18) انظر: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي: 11.

19) انظر: المعجم المفصل في اللغة والأدب: 167/1.

20) انظر: الترجمة الذاتية: 3.

21) انظر: فنون الأدب العالمي: 47، اعترافات أدبائنا في سيرهم الذاتية، علي عبده بركات: 19. مطبوعات تهامة، جدة ، ط 1، 1402هـ.

22) انظر: أدب السيرة الذاتية: 38؛ اعترافات أدبائنا في سيرهم الذاتية: 19.

23) انظر: اعترافات أدبائنا في سيرهم الذاتية: 19.

24) انظر: الترجمة الذاتية: 3.

25) انظر: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي: 39.

26) انظر: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي: 39.

27) دار الساقي، بيروت، ط 3، 1995م.

28) مطابع الفرزدق، ط 1، الرياض، 1408هـ.

29) انظر: أدب السيرة: 38؛ اعترافات أدبائنا في سيرهم الذاتية: 19.

30) فن السيرة: 79.

31) أدب السيرة الذاتية: 133.

32) أدب السيرة: 21.

33) المؤسسة العربية، بيروت، ط 1، 1998م.

34) دار البلاد للطباعة، جدة .(جزأين)، ط 1 (د .ت).

35) الشركة العربية لمطابع روبة المحدودة، الرياض، ط 1، 1417هـ.

36) المعجم المفصل في اللغة والأدب: 99/1.

37) الأدب وفنونه، د.عز الدين إسماعيل: 26.

38) المرجع السابق: 26.

39) الأسلوب، د. أحمد الشايب: 134. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 8، 1990م.

40) غربة الراعي (سيرة ذاتية)، د.إحسان عباس: 6. دار الشروق، عمان، ط 1، 1996م.

41) غربة الراعي: 7.

42) مع تغير في التوظيف؛ إذ باشلار يقصد بها تعليق القراءة لتخيل مكان مشابه للمكان الذي قرأه المتلقي في النص السردي.

43) انظر: قراءة النص. د. عبدالملك مرتاض. كتاب الرياض، ع 46، 1997م: 331.

44) انظر: د. لطيف زيتون. معجم مصطلحات نقد الرواية: 125.

45) انظر: د. محمد فكري الخراز .العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، 1998م: 8.

46) الترجمة الذاتية: 10.

47) انظر: السيرة تاريخ وفن: 84.

48) هذا الشطر الأول من بيت للمتنبي والشطر الثاني:

الجود يفقر والإقدام قتال

انظر: الديوان. شرح العكبري: 303. دار الكتب العلمية، بيروت ط 1، 1418هـ.

49) حياة في الإدارة: 209.

50) المصدر السابق: 146.

51) المصدر السابق: 260.

52) الحياة في الإدارة: 275.

53) حياة في الإدارة: 117.

54) حياة في الإدارة: 146.

55) المصدر السابق: 257.

56) حياة في الإدارة: 127.

57) حياة في الإدارة: 159.

58) انظر: الترجمة الذاتية: 424.

59) انظر: فن السيرة: 132.

60) من مقال للناقد الروسي (توماتشفسكي). انظر: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس: 183 . ت، إبراهيم الخطيب. مؤسسة الأبحاث العربية وآخرون، ط العربية الأولى 1982م.

61) انظر: د. مراد عبد الرحمن مبروك. آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجاً تطبيقياً). دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر. الإسكندرية. ط، 1، : 2002 117، د. عبدالرحيم الكردي. السرد في الرواية العربية المعاصرة: 85.

62) حياة في الإدارة: 97.

63) من مقال للناقد الروسي (توماتشفسكي) . انظر : نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس. ت، إبراهيم الخطيب . مؤسسة الأبحاث العربية وآخرون، ط العربية الأولى 1982م: 183.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

الطرح المقبل للدكتور حمد عبدالعزيز السويلم، فليتفضل..

■■ **د. حمد السويلم:**

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله على نعمائه وجزيل فضله وعظيم آلائه، والصلاة والسلام على صاحب السيرة العطرة - السنة الشريفة - أيها الإخوة والأخوات سلام الله عليكم ورحمة الله وبركاته، وأسعد الله أوقاتكم بكل خير، يطيب لي بداية أن أشكر نادي جدة الأدبي الثقافي، الذي عودنا على هذه الاحتفالية الموسمية، التي هي بمثابة المحرك والمثير للواقع الثقافي المحلي، فشكراً للقائمين على النادي، وعلى رأسهم سعادة الدكتور عبدالمحسن القحطاني، وشكراً للعاملين خلفه، والذين كانوا العامل الأهم في نجاح هذه الفعاليات.

أسلوبية السيرة الذاتية

سيرة عزيز ضياء أنموذجاً

حمد السويلم

تسعى هذه الورقة لتأسيس رؤية جديدة في دراسة فن السيرة الذاتية. حيث تتخذ المدخل الأسلوبي مجالا لاستكناه معالم هذا الجنس الأدبي الجديد، وهي تؤسس لمفهوم خاص يطبق المنهج الأسلوبي لتأمل لغة السيرة الذاتية لاكتشاف الميزات التي تسم هذا الفن وتضفي عليه ملامحه التي تمنحه استقلالية عن الأجناس السردية الأخرى.

وهي تدرك تماما مأزق المسافة الفاصلة بين ما تؤصل له وبين ما تطبقه، ومع ذلك لا تزعم أنها تقدم نقداً فنياً متعمقاً لهذا الجنس، وإنما تنطلق من طرح الأسئلة وإثارة بعض الفرضيات، حيث تتساءل هذه الورقة عن السيرة الذاتية بوصفها جنسا له قسماته وملامحه، وهل تتميز بأسلوب خاص يفصلها عن الأنواع الأخرى. وذا كانت الإجابة بنعم، وأحسبها كذلك، هل هذا الأسلوب راجع للجنس أو النوع أو النمط. ثم ما صلة هذه الأسلوبية بالسردية التي تمثل فرعا من الشعرية وهل يمكننا أن نميز النوع السيري من خلال أسلوبه.

وهذه الورقة – بطبيعة الحال – لا تدعي أنها استطاعت أن تجيب عن كل هذه الأسئلة، لكن حسبها أنها أثارت مثل هذه التساؤلات المهمة.

المنهـج:

المنهج الذي درست من خلاله سيرة عزيز ضياء هو المنهج الأسلوبي أو الأسلوبية إذا اعتبرناها علماً.

هذا المنهج تفرع من شجرة اللسانيات في صيغتها السوسيرية «نسبة إلى ديسوسير»، وهو أيضاً ارتبط بما أنجزه الشكلانيون الروس في دراستهم للغة الأدبية. فهو يعمل على دراسة النص الأدبي دراسة لغوية، لاستخلاص أهم العناصر المكونة لأدبية الأدب، من أجل دراسة شروطها الشكلية دراسة فنية.

وتستمد الأسلوبية مادتها من ثلاثة روافد، هي: علم البلاغة، وعلم اللغة، والنقد الأدبي.

وهي تتخذ ثلاثة أبعاد: ينطلق البعد الأول من الكاتب متجها إلى النص لتلمس سمات التطابق بينهما اعتماداً على مقولة «بيفون المشهورة» الأسلوب هو الرجل نفسه. فالأسلوب في هذا المفهوم يعبر عن شخصية كاتبه، ويعكس سماته النفسية.

ويتجه الثاني إلى النص مباشرة مبرزاً سماته وخصائصه اعتماداً على عمليتي الاختيار والعدول أو إسقاط محور الاختيار على محور العدول كما يرى الناقد «رومان جاكبسون».

أما البعد الثالث فيتجه إلى القارئ لاكتشاف ردود أفعال القراء، وقابلية اللغة للتوقع، فكلما كان العنصر غير متوقع كان تأثيره أكبر. وكانت المحاولة أكثر طموحاً في اتجاه تحديد دور المتلقي في الأسلوبية محاولة «ميشال ريفاتير» القائمة على مفهوم القارئ الجامع أو المتوسط.

موضوع هذه الدراسة هو أسلوبية السيرة الذاتية. ولكن قبل أن نبرز ملامح الأسلوبية للسيرة الذاتية، نتساءل ما مفهوم السيرة الذاتية.

يعرف «فيليب لوجون» السيرة الذاتية بأنها: حكي استعادي نثري، يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة.

ووضع «لوجون» حدوداً أربعة للسيرة الذاتية باعتبارها جنساً قائماً بذاته. وهي:

1. شكل اللغة. فالسيرة الذاتية قصة نثرية.

2. الموضوع المطروق.فهي تروي حياة فردية وتاريخ شخصية معينة.

3. موقع المؤلف. إذ لابد من التطابق بين المؤلف والسارد.

4. تطور الحكي باعتباره حكي استعادي ضرورة.

وهذه الحدود كما رأينا تشير إلى نوع اللغة وأنها لغة نثرية، لكنها لم تشر إلى طبيعة هذه اللغة وسماتها الأسلوبية.

وقد درج معظم الدارسين على اعتبار السيرة الذاتية مجرد نص تابع لنص آخر وهو الرواية، خاصة حينما تتقاطع أحداث الرواية مع عناصر من حياة المؤلف.

وبالرغم من كون السيرة الذاتية تستلهم كثيرا من مبادئها وتقاليدها من فن الرواية فإن ذلك لا يلغي خصوصية السيرة الذاتية. فالرواية تتطلب توظيفا واسعا للمخيلة التي تصنع أحداثاً، وتتصارع فيها شخصيات ليس لها وجود فعلي بالضرورة، أما السيرة الذاتية فهي ترتهن إلى الصدق وتلتزم بما هو واقع، ولذلك فإن النقاد يشترطون وجود ميثاق بين الكاتب والقارئ مبني على مبدأ

الصدق، بحيث ينطلق الكاتب في سرد حياته من قناعة مفادها أنه صادق في كلامه، وأنه مخلص للحقيقة. فكاتب السيرة، إذاً، أمامه عالم متناهٍ، وهو الذات وهذا الواقع التي تتحرك حوله وتتقلب فيه. بينما كاتب الرواية يجد أمامه فضاءات التخيل بآفاقها الواسعة اللامتناهية وذات الأبعاد الواسعة.

من هنا نجد أن كاتب السيرة الذاتية يسعى لتعويض مجال التخيل بسمات فنية يبتكرها وتعبر عن ذاته وعن واقعه بصدق. إن كاتب السيرة الذاتية يلجأ إلى اللغة بوصفها اللامتناهي غير المطلق، فهي في مكوناتها ومستوياتها ومعطياتها المجازية وتحولاتها التركيبية تتيح لكاتب السيرة أن يجد فيها عوضاً عن عالم كاتب الرواية المتخيل.

إن اللغة تتيح للكاتب أن يمتلك قدراً من الحرية في اختيار الصيغ والأساليب المعبرة عن الغرض أو المعنى، وهذه القدرة التي يمتلكها الكاتب تعود إلى معاني النحو التي عبر عنها «عبدالقاهر الجرجاني» بقوله: (وإذا عرفت أن مدار أمر اللغة على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ونهاية لا نجد لها ازدياداً بعدها).

ويرى عالم اللغة الحديث «تشومسكي» أن الاهتمامات النحوية لا تنفصل عن الموقف الفكري أو العاطفي للإنسان وعن قدراته الذاتية لذا فإن نقطة الارتكاز عند "تشومسكي" تتمثل في المظهر الإبداعي للغة من خلال الاستعمال، أي أن (طبيعة المتكلم تمتلك نوعاً من النحو التوليدي الذي يهيئ لها امتلاك لغتها الخاصة). من هذا القول نفهم أن المتكلم يمتلك قدرة لغوية أتيحت له عن طريق النحو تسمح بتوليد عبارات لانهائية.

لقد لاحظ «تشومسكي» أن كل لغة من لغات العالم فيها عدد غير متناهٍ من

الجمل، إذ ليس هناك حد لعدد الجمل الجديدة التي يمكن إنشاؤها في أي لغة من لغات العالم.

إن لا نهائية اللغة وكفاية إمكاناتها التي عبر عنها عبدالقاهر الجرجاني ونوعم تشومسكي تنطلق من مفاهيم اللغة والنحو والمجاز حينما يتعامل معها مبدع قادر على تفجير دلالتها واستثمارها استثماراً أمثل.

وكاتب السيرة الذاتية يشرع في تسجيل سيرته بعد أن يكتسب من الخبرة والمهارة ما يؤهله للتعامل مع اللانهائية اللغوية تعاملاً يكشف عن خصوصيته الأسلوبية وطريقته في التعبير، فهو في الغالب يكتب سيرته بعد تجربة واسعة مع الحياة ومع الإبداع.

إن السيرة الذاتية تتميز على مستوى الصياغة وبناء الصورة الفنية وفق تشكيل لغوي يقوم على انتخاب المكونات التي تتسم بقدرتها على التنامي الدلالي الذي يعكس تطور الذات التي يعبر عنها هذا العمل.

ولا تكتسب السيرة الذاتية صبغتها المكتملة إلا بوجود هذه المتواليات اللفظية النامية لأنها تعكس سيرة ذاتية تنمو باطراد.

كاتب السيرة الذاتية يفترض فيه أن يكون استعادياً، فهو في زمنه الحاضر يتذكر ما حفظته ذاكرته من خبرات ومشاهدات سابقة، وعليه أن يوفق بين حركتي الانفصال والاتصال في استرداد البقايا الراسخة في الذاكرة، أي الانفصال عن زمن الكتابة والاتصال بالزمن الماضي الذي عايش فيه أنواعاً من الحوادث والانطباعات والانفعالات. وهذا الاتصال يدفع الكاتب إلى استخدام كلمات وتراكيب ترتبط بزمن الحدث.

لقد انتهى أحد الدارسين لأسلوبية الرواية إلى القول إن فنية الرواية تكمن في استغنائها عن أسلوب الكاتب وجعله يعيش غربته عن هذا الكل، فأسلوب

الرواية كما هو واضح غير ناتج عن أسلوب الكاتب، إنه يستغني عن كل الأضواء الكاشفة وعن باقي الملحقات العالقة بشخصه...

إن هذا الاستنتاج كما يقول الدكتور إدريس قسوري صاحب كتاب (أسلوبية الرواية) قد يواجه برفض قاطع من لدن روائيينا وبعض نقادنا. بيد أنه لا يخلو من المنطقية، حيث يتحرك كاتب الرواية في فضاءات واسعة تقدمها له عناصر الرواية المتعددة المتنوعة، كالحدث والشخصيات والحوار والزمان والمكان وغير ذلك.

أما في السيرة الذاتية فإن الذات المتلفظة في هذا النوع الأدبي تكون مطابقة للسارد.

وكان تشكيل اللغة واستثمار القيمة الصوتية والدلالة المعجمية وبناء الجملة هو المجال الذي وجد فيه كاتب السيرة الذاتية بغيته في تجسيد ذاته من خلال هذا الجنس الأدبي.

* * *

والنموذج الذي اخترناه لكي نطبق عليه هذه الأفكار هو سيرة عزيز ضياء حياتي مع الحرب والحب والجوع. والأستاذ عزيز ضياء أديب ماهر في التعامل مع اللغة ومتمكن في استثمار مكوناتها الأدائية . ويظهر جليا براعة الأستاذ عزيز في اختيار المادة الصوتية واللغوية المناسبة للموضوع، ثم في تشكيل الجملة بصياغات متعددة.

وإذا تأملنا بنية هذه السيرة، نجد أن السرد كان يضطلع به سارد كلي المعرفة هو المؤلف،كما أن الأحداث تعتمد المنظور الواحد، والصوت الواحد. هذه الواحدية هي المنطلق الذي تنهض عليه عملية التماسك الداخلي للنص السيرة الذاتية، وهي المصدر الذي تتولد عنه تأويلات النص المحدودة، كما أن المنطق

السببي والطولي هو الذي كان يتحكم في تسلسل الأحداث، حيث البداية والنهاية جاهزتان سلفاً، تخضعان لتوقعات القارئ ولا تخيبان أفق انتظاره، في الغالب، مما وسم البنية الدارمية للنص بنوع من التماسك، إنه سرد تفسيري مادام أن تدخلات المؤلف أو السارد في النسيج الحكائي يكون القصد منها شرح حدث أو تعليل سلوك أو تعليق على موقف ما. كان خط الزمن في هذه السيرة يتجه أفقيا، يسير وفق خط طولي ينطلق من البداية إلى أن بلغ الكاتب العشرين من عمره تقريبا . وكان هذا الخط يخضع للتسلسل المنطقي للأحداث، فليست هناك انتقالات عنيفة...؛ بل هناك انسياب زمني يسير بالحبكة إلى النهاية المرسومة، وهذه الحبكة هي التي كانت سيدة الحبكة في السيرة الذاتية.

يرى حازم القرطاجني أن لكل غرض (جملة كبيرة من المعاني والمقاصد، ولهذه المعاني جهات، كوصف المحبوب، والخيام والطلول وغيرها، وأن الأسلوب صورة تصمل في النفس من الاستمرار على هذه الجهات، والتنقل فيهما بينها، ثم الاستمرار والاطراد في المعاني الأخر مما يؤلف الغرض الشعري.

إن حازماً القرطاجني يربط بين الأسلوب والموضوعات الجزئية التي يتشكل منها النص بجملته، فلكل موضوع نمط أسلوبي مختلف.

إذا طبقنا معادلة «بوزيمان» التي تحدد حركية النص من خلال معادلة: ن ف ص نجد أن النسبة ترتفع في السرد حيث تشيع الجمل الفعلية بشكل واضح وهذا يدل على حيوية النص ورغبة الكاتب في أن يستعيد الأحداث من زمنها الماضي إلى زمن حاضر يتجسد أمامنا.

ويلاحظ في أسلوب «عزيز ضياء» اعتماده الكبير على الموصول. وجملة الصلة، وإن كان يعدها النحاة من الجمل التي لا محل لها من الإعراب، لكنها من حيث المعنى تفيد الوصف، حتى لو جاءت بعد معرفة، حيث تعمل على تأكيد التعيين الدقيق الذي يكشف عن وجهات النظر،

يفتتح الكاتب «عزيز ضياء» سيرته بجملة مركزة (هذا أنا)

إن هذه الجملة تمثل المركز الذي تفجر منه السرد أو هذا البركان ثم تشظت حممه في ثنايا السيرة. وقد تكونت هذه الجملة من اسم الإشارة (هذا) وهو يقوم بدور المبتدأ، والضمير المنفصل (أنا) وهو الخبر. وعلماء اللغة يقولون: إذا اجتمع معرفتان والمبتدأ هو الأعرف منهما، والضمير عندهم أكثر إيغالا في المعرفة من اسم الإشارة لذلك يفضلون أن يكون التركيب بهذه الصورة: (هائنا ذا). بيد أنهم يترخصون إذا كان المشار إليه معلوما لدى المتحدث والمستمع. الصورة الفنية –.

يمتلك الأستاذ عزيز ضياء مقدرة إبداعية تؤهله لتشكيل صور فنية ذات بُعد نفسيّ أو وظيفة نفسية، حيث تثير في المتلقي التفاعل العاطفي القوي وصولاً إلى إبراز قيمة الفن الحقيقية التي تؤكد أن سمة الشعرية من السمات المهمة لجنس السيرة.

وإذا كانت الصورة في جوهرها (ثمرة عاطفة الأديب الخاصة، وما يشعر به في نفسه إزاء الأشياء، بعد أن تمتزج بمشاعره وما يضيفه إليها من حالاته النفسية الوجدانية). وذلك يضاف إلى من يرى الصورة (تشكيلاً جماليًا تستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسية والشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة، تمليها قدرة الأديب وتجربته، بتعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة دون أن يستبدّ طرف بآخر).

ومن خلال هذين المفهومين للصورة أدرك الأستاذ عزيز ضياء أهمية الصورة في استجلاء المعاناة النفسية، و ترجمة الحالة الشعورية التي اعترت الكاتب في معاناته مع الجوع في هذا الموقف الإنساني المؤثر.

(قضيت طفولة فتحت عينها على مآسي الحرب العالمية الأولى، فعرفت الكثير الذي لن يتاح لأحد أن يعرفه إلا إذا عاش تلك الفترة من تاريخ البشر.

عرفت الرعب الذي لا يملأ القلب فحسب، وإنما يملأ الأحلام سنين طويلة من العمر. وعرفت اليتم الذي يعلق عين الطفل بوجه كل رجل يراه في أمل محموم بأن من يراه هو الأب الذي تؤكد الأم الشابة أنه عائد إلى البيت في الصباح ثم تعود لتؤكد أنه عائد في الليل.. وعرفت التشرد في الأزقة والشوارع التي يتساقط على أرصفتها صرعى التيفوس والتي تتلاحق في عرضها عربات تجرها البغال وقد امتلأت بجثث الموتى.. والتي تزدحم فيها مواكب الجياع.. مئات من الهياكل العظمية لرجال ونساء وأطفال تمشي في الشوارع بلا حافز ولا أمل ولا هدف سوى الحصول على جرايتها من الخبز الأسود الذي لا يكاد يصل إلى الأيدي حتى تنهشه أفواه الهياكل العظمية في نهم رهيب، مازلت أؤمن كلما تذكرته أن الجوع وحده يظل أخطر أعداء الإنسان..

وعرفت الجوع.. الجوع الذي يمزق الأمعاء، الجوع الذي جعل وجبة الخبز الأسود أشهى وألذ وجبه تذوقتها حتى اليوم.. الجوع الذي كبرت فقرأت عنه قصصاً وأساطير راعني أنني عشتها حقائق من الجوع الذي يجعل المرء حين يمشي في الشارع أو الزقاق لا ينظر إلى ما حوله أو أمامه، وإنما ينظر إلى الأرض وحدها حيث يتحرى العثور على كسرة خبز أو حبة فاكهة أو عظمة فلا يكاد يرى ما يبحث عنه فيركض لالتقاط ما رأى حتى تكون الهياكل العظمية السائرة في نفس الطريق قد مدت أيديها تتنازع كسرة الخبز أو حبة الفاكهة أو العظمة التي زهدت فيها الكلاب. ويبلغ النزاع أو الصراع أوجه الأعلى حين تمتد الأيدي التي أخفقت في التقاط هذه اللقمة إلى فم الهيكل العظمي وإلى شدقيه وما بين فكيه تستخرج منه ما بقي، ولو أدى ذلك إلى شق الشدقين وتمزيقهما..

ألا يستحق هذا أو بعضه أن يكتب عنه.

إنها مشاهد تحز بالنفس، وتورثها الألم، حيث تكون الحالة النفسية تشكل خلفية مشاهدها ـ، وأوصافها الحسية والمعنوية. والكاتب لا يكتفي

بالتصوير ، وإنما يحشد كل معطيات اللغة فيتآزر التصوير مع إمكانات اللغة الأخرى في إبراز الأسلوب ، وفي هذه الحالة يتحول الأسلوب – كما يرى (ميشال ريفاتير) إلى قوة ضاغطة ، تتسلط على حساسية القارئ بوساطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها تشوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة. ولما كانت الدراسة الأسلوبية تركز على ردود فعل القارئ فإنها تحدثت عن بعض العناصر التي تصف البعد التأثيري للنص في القارئ، وهو بعد لا يستهان به في عملية القراءة وبخاصة تركيز الأسلوبية على ما هو لافت للقارئ ومدى تأثيره فيه، حتى إن الأسلوب كان يعرف عند بعض الباحثين «بأنه حصيلة ردود فعل القارئ في استجابته لمنبهات النص».

الخطاب الثاني من خطابات السيرة الذاتية عند عزيز ضياء هو خطاب الحب . وقد جاء الحديث عن الحب خافتاً، لأن وطأة الحياة من القسوة بحيث لا تدع مجالاً للاهتمام بالجوانب العاطفية. إنه حتى في عنوان السيرة جاء محاصراً بين الحرب والجوع.. يقول عزيز ضياء في هذا السياق:

ثم الحب كم كانت هذه الكلمة حلوة الرنين والصدى في نفسي يوم عرفت الحب ، كلا لا أعني الحب في مرحلة الشباب، وإنما قبل ذلك في مرحلة الطفولة.. أرى تتسع عينك دهشة أو استنكار... كيف يعرف الطفل الحب؟.. وإني لا أذكر حتى اليوم كيف اسودت الدنيا وأظلمت في عيني يوم سافرت الحبيبة وكيف مشيت وراء القافلة التي تحملها معولا وقفت مشدوها محترق الجوانح حين غابت القافلة أخيراً عن الأنظار . ثم كيف رجعت إلى البيت بعد الغروب فلا أعرف للأكل طعماً ولا للنوم سبيلاً... وأظل في فراشي الصغير مسهد الجفنين إلى أن سمعت آذان الفجر، فإذا استيقظت بعد ذلك وقد فتحت عيني على الحقيقة القاسية المريرة أخذت في البكاء من جديد...

تبرز عبارات الحب عند عزيز ضياء حينما يتحدث عن خالته خديجة أو عن جارته بدرية، وحديثة في هذه الحالة يتم ترقيقه حتى يشف صبيتين قريبتين من عمره، تحتضنانه فتغمرانه بعطر الأنوثة العذب. وهما في الحقيقة كبيرتان لكن هكذا تشكلهما اللغة.

(تشبيه تمثيلي)

ثم بعد هذه المشاهد وقبل العشرين قصص أخرى... قصة التفتح للحياة، وسط الخرائب والأنقاض تماماً كما تتفتح زهرة يتيمة وسط حقل مهجور.. ألم تر هذه الزهرة يوماً ما ونحن نتمشى في الحسينية بمكة كانت الأحواض كلها جافة ليس فيها حتى الأعشاب الطفيلية التي تنبت عادة ومع ذلك فقد كانت هناك نبتة واحدة ، تتوجها زهرة نضرة قوية كنت أنا أيضاً مخلوقاً كهذه الزهرة كنت أتفتح للحياة بقوة رغم ما يحيط بي من الخرائب والأنقاض لماذا يا ترى.. وكيف... وماذا بعدها؟ قوية عصرت قلبي عصرا رهيبا ثم تركته ...

أحسست كأن الدم يقف في عروقي عند كلمة (هو...) لم أجرؤ أن أتمم الجملة ومضمونها.. أحسست بالغثيان.. وبالعرق البارد كأنه يتفتق من جسمي كله ص 346-347.

لم يطل الأمر.. فقد استعدت قواي المتخاذلة.. ووجدتني أحيط عنق أمي وهي عاكفة بذراعي، وأستدني وجهها إلى وجهي.. وأنا أنظر إلى عينيها وزخمني البكاء.. ولكني تماسكت.. وبلعت ريقي بصعوبة، بينما انذرفت من عيني دموع لم أستطع إمساكها.. رأتها لكن لم يخنها ذكاؤها..، إذ لا شك عندي حتى اليوم أنها قد حرزت ما أعانيه من انفعال وأن السبب هو ذلك الحوار الذي دار بيننا في الليل فعادت تواسينا ضماً إلى صدرها، وترفع وجهي بين يديها وتقبلني، ليس مرة واحدة وإنما مرات وعدداً من القبلات النهمة المتلهفة، وحينما فتحت عيني رأيت الدموع تملأ وجهها.. ولم تقل شيئا .. كأنها اكتفت بهذه

الدموع عن كل ما يمكن أن تقوله ومن جانبيه.. مع أني التزمت بالصمت وأحسست بالارتياح والرضا حضنتها وذراعي ملتفة حول عنقها.. فقد استطعت أن أكمل في ذهني أن القليل الذي أصبح الآن مفهوماً عندي هو أن منكشة عندها عريس لأمي، وأن الخالة فاطمة جادة تستنكر أن تظل تنتظر هذا الذي طال انتظاره بدون حس ولا خبر... أن تظل تنتظر أبي.

ومنذ ذلك الصباح الذي عشت فيه، ما لم يسبق أن عشت مثله قط من الانكسار والحزن والقلق والهواجس العاصفة، ساد بيني وبين أمي نوع من التفاهم الصامت الذي استغنى عن الكلام بل حتى عن التلميح حول موضوع ابي الذي ما زال تنتظر عودته... وجدت نفسي أعيش ظاهرة لا عهد لي بها قط وهي حالة توقع أن يجيئ أبي في أي لحظة من ليل أو نهار... فلا أكاد أسمع الباب يطرق أو حركة مشي في الزقاق أو صوت رجل يتحدث في البيوت القليلة المجاورة... حتى يقفز في نفسي وهم أنه هو... أبي قد وصل أخيرا بعد طول انتظار... فيتبدد الوهم بطبيعة الحال ولكن التوقع فيما يشبه اليقين يظل يلازمني دون انقطاع ومع هذه الظاهرة التي حرصت أن أخفيها عن أمي افترستني حالة أخرى ليست وهما وإنما انفعال صاخب عاصف ينتابني ، وأحرص مع ذلك على أن لا يشعر به أحد، حتى أمي.. وهو الغيظ وربما الحقد على الأطفال من سني الذين كنت أراهم يمسكون بأيدي آبائهم حينما نذهب إلى الصلاة في الحرم حينما أمسك بيد أمي. لم أكن أجرؤ على أن أقول شيئاً... إذ الواقع ماذا يمكن أن اقول؟ غير أن هؤلاء الأطفال كلهم يمسكون بأيدي آبائهم أو يمشون إلى جانبهم.. وأنا... أنا فقط الذي أمسك بيد أمي وهي تمشي بي إلى قفص الحريم بينما الأولاد كلهم على الحصوة مع الرجال... مع آبائهم.

ومع ضوء النهار لم يبق في نفسي شيء.

تشـبيـه

يقول الكاتب مصوراً إحساسه حينما تعزم والدته على الزواج: أحسست بما يشبه ارتجاجا عنيفا في صدري، أو هو يد صلبة.

الاسـتعارة:

يكثر الأستاذ عزيز ضياء في توظيف الفنون البلاغية، بحيث يسوقها في نسق أسلوبي متناغم يكشف عن الأبعاد النفسية التي يروم التعبير عنها. ومن هذه الفنون فن الاستعارة الذي يشيع بشكل ملحوظ في هذه السيرة ، وهذا التوظيف يكشف عن براعة عزيز ضياء في استثمار العدول اللغوي في التعبير. ويكفي أن أورد هذا النموذج مثالاً على هذا التوظيف:

(وكان مما قذف في أحشائه وحشة قاسية عبر ذهول وبلاهة ينتزع لقمة العيش من براثن العوز والفاقة بالعمل الشاق...).

إن هذا المثال يكشف عن براعة الأستاذ ضياء في خلق الصورة الاستعارية من خلال تجسيد العوالم المعنوية الخاصة، وهذا له أهميته في التعبير، إذ تزيل الاستعارة الحواجز بين الإنسان وسواه فإذا كل شيء ينطق ويعي ذاته ويتحرك، ويتجلى جوهر التجسيد في إضفاء السمات البشرية، وإلحاق الأعضاء والأفكار والأفعال والصفات في المعنويات التي لا تحس، وتكمن فنية التجسيد ونجاحه وحركيته في منح المعنويات الأعضاء والسمات الإنسانية بحيث تصبح المعنويات وكأنها كائنات مادية تتحرك وتتفاعل مع الإنسان. وبقدر طرافة هذا العالم الجديد يكون تأثير الاستعارة وفاعليتها.

التكـرار

لقد وظف الكاتب عزيز ضياء التكرار بشكل واضح.

ويكفي أن يمثل لذلك بتكرار مشهد الأموات، فقد تكرر هذا المشهد الذي رآه في الشام مراتٍ عدة تربو على العشرين، حيث كانت صورة العربات التي تحمل الموتى تلح على مخيلة الشاعر بصورة مأساوية.

لقد كرر عزيز ضياء هذا المشهد بهذه الصورة المكثفة لأن السيرة الذاتية تتحدث عن حياة الكاتب في صباه، وأن الإحساس بالحياة يمر عبر الوعي بالموت (إن وعيي بوجودي كما يقول كارل يسبر هو الذي يطلب الإجابة عن الوضع الأقصى أن مايولد صائرٌ على النهاية التي هي الموت...).

(كُنت أنا مشغول الذهن بحكايات الأموات... الموت... وليس الذين تحدثت عنهم منكشة في المدينة بل عن جميع الموتى الذين اختزنت ذاكرتي عنهم أعداداً كبيرة رايتهم ينقلون مكدسين في تلك العربات الطويلة التي تجرها البغال ليدفنوا في تلك المقبرة أو في محاذاة الرابية الخضراء التي جمعت منها الخبيزة مرة، وتلك الأزهار الصفراء والحمراء التي قدمتها إلى خالتي وقبل هؤلاء أو معهم خالتي خديجة وقبلها ابنها الربيع عبدالمُعين وقبلهما...

أخي عبد الغفور . وأخيراً جدي «الشيخ أحمد صفاء».. الذي أسمع دائماً أنه «الشيخ أفندي»...) كل هؤلاء موتى دفنوا في المقابر...؟؟؟؟ في حلب وفي غيرها من الدنيا فإذا كانت أرواحهم موجودة كما قالت الخالة فاطمة وأنها لا تموت... وأنهم «لازم يكونون حائمين» حوالينا...

هذه ملامح أسلوبية لسيرة عزيز ضياء حياتي مع الحرب والحب والجوع، أردت من خلالها لفت الأنظار إلى أهمية لغة السيرة الذاتية وعناصرها الأسلوبية. وفي هذا الإطار، أجزم أن الاعتماد في تناول السيرة الذاتية على

خلاصات نظرية لمنهج واحد لم تعد كافية، كما لم يعد من المستساغ الاكتفاء بمقتطفات لا تتجاوز الملامح البارزة في لغة النص إلى عوالمها الداخلية، ولا تهتم ببنيات النصوص السيرة الذاتية التي تنطوي على العديد من الإمكانات السردية الداعية إلى التأمل والتبصر. وبذلك، أصبحت حدود الممارسة النصية تتطلب التفكير ضمن أفق أوسع يتناول بناء السيرة الذاتية الكلي الذي يشكل فيه البعد الأسلوبي جزءا من مكوناته.

بيد أن الممارسة النقدية التجريبية التي تقتصر على مظهر لغوي محدد لها فضائل جمة ، منها أننا نتيح المجال للظواهر الفنية الفريدة كي تتبوأ مكانها الصحيح في التحليل الأدبي، فنكون بذلك قد بدأنا نسير في الطريق الصحيحة القائمة على التجريب.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً لسعادة الدكتور حمد، وإنني ألمس خبرة لديه، فقد أخذنا إلى نقاط محددة، وأثار عدداً من التساؤلات، لعل كل سؤال منها يطرح أسئلة أخرى من قبل جمهور الحاضرين، وقبل أن ندخل في المداخلات وردني سؤال من أستاذي الدكتور عزت خطاب، يقول فيه: كنت أتمنى لو أشار الأستاذ المهوس إلى كتاب سيري آخر للقصيبي، وهو سيرة شعيع، ومظاهر الاختلاف والتشعب.. والآن مع المداخلات.

المداخـــــــلات

■■ د. حسن حجاب الحازمي:

السلام عليكم جميعاً، الدكتور أسامة البحيري، شكراً جزيلاً على هذه الورقة الجميلة، وسأقف فقط عند نقطة الوقفة.. الوقفة الزمنية لا تعطل السرد تماماً، ولكنها تبطئه لأغراض فنية.. في السيرة أعتقد أن الوقفة مهمة جداً، أكثر أهمية من الرواية، لأن السيرة مهمتها توثيقية بالدرجة الأولى، ولذلك حين يقف الراوي ليصف مكاناً، أو ليصف شخصية، أو ليتأمل شيئاً، فلأن لذلك علاقة مهمة بما يحكيه ويتحدث عنه، وهي تؤدي مهمة رئيسة في السيرة الذاتية، وهي التوثيق.. الأستاذ منصور المهوس، ورقة جميلة جداً، بذل صاحبها جهداً مميزاً، واختيار غازي القصيبي جميل، وأسلوب غازي القصيبي المؤثر والجاذب هو أسلوبه في رواياته، هو أسلوبه في سيرته، هو أسلوبه في كتاباته، وأنا أعتقد أن هناك أسباباً خلقت له أعداء.. هي الغيرة من النجاح في الغالب.. فَمَنْ مثل غازي القصيبي في الحقيقة؟!.. في جلستنا هذه لم تخل جلسة من غازي القصيبي.. في الفنون الأدبية على مستوى المملكة – في الشعر – من أكثر إنتاجاً من غازي القصيبي؟!.. في السيرة نفسها التي نتحدث عنها له ثلاث سير: سيرة شعرية في جزأين، وسيرة حياة في الإدارة، وله رواية ملتبسة بالسيرة، أو يراها الكثيرون ملتبسة بالسيرة.. على مستوى الروائيين السعوديين هو من أكثر الروائيين إنتاجاً وإثارة، فهذه الأنا المتضخمة عند غازي القصيبي هي أنا موجودة بالفعل وحققت أشياء كثيرة، حتى على مستوى العمل، مَنْ حمل حقائب وزارية مثل غازي القصيبي؟!!. هذا الزخم خلق له جواً من العداء، وأعتقد أن مصدره الغيرة.. الدراسة الجمالية موجودة في كل أعماله حتى في حياة الإدارة،

مع أنها خاصة بالحديث عن الإدارة، لكن جمال اللغة وجمال البناء موجود في داخلها، وتمنيت أن الفرصة كانت أكبر للأستاذ منصور لنتلمس معه مواطن الجمال.. الدكتور حمد السويلم، رجل منهجي ودقيق، ويحرص على أن يقدم المقدمات ويرسم المنهج ويحرر المصطلحات، ولكن أعتقد أنه في مثل هذه الملتقيات يُفترض أن تتجاوز - أثناء الحديث - كثير من المصطلحات، التي يعرفها - في الغالب - الحاضرون، لأنهم مختصون في هذا المجال، لندخل إلى التطبيق.. وأعتقد أننا حُرمنا التطبيق الآن في هذه الجلسة بسبب الإطالة في المقدمات، وكم كنت أتمنى أن نستمع إلى التطبيق، فعلياً، لأن الأعمال التي بين أيدينا اليوم هي من أجمل الأعمال التي كُتِبت، أو صيغت صياغة أدبية، فسيرة عزيز ضياء - كما يقول الدكتور عبدالله الحيدري - من أجمل ما كتب في السيرة الذاتية، وسيرة غازي القصيبي «تجربتي الشعرية» هي تشكل البداية الفنية - بحسب الحيدري - للسيرة الذاتية، وذكريات طفل وديع - أيضاً - من الأعمال التي اتسمت بلمسة أدبية راقية.. وشكراً.

■■ د. محمد رشيد ثابت:

استوقفتني ورقة الدكتور أسامة البحيري، موضوعها مشوق، ومع الأسف ليست لي دراية بذكريات الطفل وديع.. لم أدرسها، ولكن سأذكر ما تحصَّل لديَّ من انطباع، وأنا أستمع إلى الورقة، وأرجو أن أكون مخطئاً فيما سأقول.. بدا لي أن الورقة انطلقت من مقولة عامة فيما يتعلق بسردياته، وسرد أمور شائعة، فالورقة تنطلق من مقولة عامة، وتنظر من خلالها إلى هذا الأثر.. إلى أي حد هذا الكلام صحيحاً؟.. هناك إشكال يُطرح: هل يمكن أن ندرس الخطاب من منطلق مقولات عامة جاهزة، ومن خلالها نتتبع خصائص هذا الخطاب؟.. في اعتباري هناك مأزق كبير أن نقع في مثل هذا التصور.. لماذا؟؛ لأن هناك خصوصيات نتتبعها من خلال الخطاب نفسه، فإلى أي حد - وأنتم تدرسون معنى هذا

الخطاب – وقفتم عند خصوصيات تميز هذا الأثر «ذكريات طفل وديع»؟!.. ثانياً: فيما أرى، وما أراه محدود، ومحدود جداً.. مسألة التذكر هذه مسألة كبيرة جداً في نطاق خطاب سيرة ذاتية.. خطاب السيرة الذاتية تأسس على ما يعتبر تذكراً، والتذكر تقوم به ذات في الخطاب.. الذات وهي تتذكر تصوغ ما تتذكره، وما تتذكره يخضع لعدة اعتبارات لا مجال فيها للعفوية.. بمعنى أن ما نتذكره هو مقصود، وما ننساه أيضاً مقصود، هناك عوامل قصدية تحكم فعلي التذكر والنسيان في خطاب السيرة الذاتية، فإلى أي حد إذن أثر فعل التذكر وفعل الذات المتذكرة في صياغة ذكريات طفل وديع؟.. وشكراً.

■■ الأستاذة سهام القحطاني:

الورقة الأولى لم أفهم منها شيئاً، ولعل العيب في بطء استيعابي.. الورقة الثانية، بالإضافة إلى ما قاله الدكتور حجاب.. قرأت كتاب حياة في الإدارة أكثر من مرة، ولكن هذه الورقة – حقيقة – أعادت اكتشاف الكتاب لي.. الورقة الثالثة، أعتبرها أهم ورقة لو أنها انتهت.. هناك أشياء جميلة وفق المقدمة، وبخاصة فيما يتعلق بكيفية تحديد النوع من خلال الأسلوب، وياليت نحصل على نقاط بسيطة وموجزة على هذا السؤال من صاحب الورقة.. وهل الكفاية اللغوية كممارسة تعويضية قد تحول السيرة إلى رواية، وما مقدار تلك الكفاية؟.. وشكراً.

■■ الأستاذة فايزة الحربي:

بالنسبة للأستاذ المهوس، وقفت كثيراً عند دلالة العنوان، ولكن لم تلامس مداخلات النص «حياة في الإدارة»، وتقدم لنا نماذج تطبيقية تصدق التكوين الجمالي للسيرة، كما هو عنوان ورقتك.. ثانياً: نعلم أن كل عنوان في أي نص أدبي له دلالاته، ولكن ما دلالات عنوان «حياة في الإدارة» وعلاقته بدلالات السيرة كجنس أدبي؟.. الدكتور السويلم، من فحوى حديثك ذكرت أن السيرة تنحو

منحى الصدق، وأن الأداة الأسلوبية لهذا الجنس هي الأنا السردية، فهل الأنا تكشف عن واقعية ومصداقية السيرة لدى القارئ؟، أزم أنها تُعلي من الأنا لا أكثر؟.. وشكراً.

■■ د. عاطف بهجات:

الدكتور أسامة، هل هناك فرق بين كتابة السيرة الذاتية، بناء على مثير داخلي وبينها، انطلاقاً من مثير داخلي؟.. أنا يبدو لي أن هناك فرقاً، أرجو أن تؤكد لي الفكرة، أو تنفيها.. وهل الورقة عنوانها تشكيل السرد، أم تشكيل الزمن السردي؟.. الأستاذ منصور، أحييك على نقطة مهمة في هذه الورقة، وهي ثنائية الانتصار والهزيمة، فبالفعل كتابة السيرة الذاتية هي ثنائية الانتصار والهزيمة، لأن الشخصية في حاضرها وهي تكتب ماضيها، أحياناً تنتصر لأشياء لم تكن تملك مقاومتها في الماضي، وتشكلها وتعيد صياغتها مرة أخرى بناء على موقفها الراهن، أشكرك على هذه النقطة المهمة في تناول السيرة الذاتية.. الأستاذ الدكتور أحمد السويلم، استمتعنا بالورقة جداً، ولكن هذه الأسئلة التي طُرحت كثيراً، فكنت أرجو ألا تقوم الورقة على طرح كبير للأسئلة، ولكن قدراً من التأسيس، وقدراً من العرض، ثم طرح هذه الأسئلة التي تشغلنا فيما بعد.. ميثاق السيرة الذاتية، يبدو لي أن النقاد لم يصطلحوا على وضع ميثاق لكي يخالفوه إلا ميثاق السيرة الذاتية، لأن هذا ميثاق صعب التحقق، ولا أقول مستحيلاً، بدليل أن السيرة الذاتية لابد أن تعتمد في أحد جوانبها على الخيال - كما تفضلت وأشرت - وأيضاً لصعوبة أن يكون الكاتب حيادياً أو نزيهاً في تناول ما مضى من حياته.. وشكراً.

■■ الدكتور أيمن بكر:

أظن أن الدكتور أسامة البحيري ألزم نفسه شيئاً ليس يلزمها، بأن تعرض

للعلاقة بين المؤلف والراوي والشخصية الرئيسة.. أنت تتكلم عن الزمن في السيرة، ولم أجد له داعياً، وقد استهلك هذا بعضاً من وقتك للدخول في هذه العلاقة، التي أراها إشكالية، وهي علاقة أيضاً تكررت في كلام الدكتور حمد السويلم، وأظن أننا إذا التزمنا بمقولات النظرية السردية – وهنا أختلف مع الدكتور محمد رشيد – يمكننا أن نبدأ من مقولات عامة، أو عامية، يمكننا أن نبدأ من العالم، أن نبدأ من أي شيء على أن نخصص، بعد ذلك، داخل الدراسة، هذه المقولات بما يميز استخدامها في هذا السياق بعينه، وهذا لا يتضح إلا بعد القراءة في واقع الأمر، وأنا قرأت ورقة الدكتور أسامة البحيري، وأظنه قد حقق هذا إلى حد بعيد، لولا أنه عرض نفسه لهذه العلاقة.. هذه العلاقة تحديداً أظنها إشكالية تحتاج إلى دراسة.. نحن عندما ندرس من زاوية النظرية السردية، ندرس بشكل أكاديمي تنظيري، والفصل بين المؤلف الواقعي والراوي والشخصية، هو فصل إجرائي بغرض الفهم، والفرق الأساسي فيما أحسبه بين هذه المقتضيات السردية هو فرق في الوعي.. وعي الراوي هو وعي مرتبط بالنص، داخل النص، أما وعي المؤلف الواقعي فلا أستطيع التحدث عنه مطلقاً بناء على نص بعينه.. المسافة الزمنية بين الكتابة والحدث تصنع فرقاً ضرورياً في الوعي، وأنت تكلمت عن أنه يتحدث عن مرحلة الطفولة، فكيف أسوي بين الشخصية والراوي والمؤلف في هذه الحالة؟!.. هذه مسألة تحتاج إلى إعادة نظر فيما يتصل بما يسمى خطاب السيرة.. الأستاذ منصور، ألزم نفسه أيضاً شيئاً، لكنه كان يلزمها في واقع الأمر، تعرضت سريعاً إلى مفهوم الأدب، وهذا مفهوم إشكالي.. قلت: إنه نظام يتخلق من مجموعة من الوحدات تربطها روابط تحقق انسجامه.. هذا تعريف للبنية ولأي خطاب.. تعريف الأدب تعريف مشكل،. ومسألة عتبات النص، أنا ممن يؤيدون التعرض للغلاف وتحليل الصورة والبنط.. إلخ، لكننا لابد أن نترجم المصطلح بصورة أدق.. هي عتبات التأويل وليست عتبات النص.. عتبات النص معناها أن النص قائم هناك ينتظر من يكشف عنه،

وهذا غير صحيح.. النص هو فاعلية تأويل بالأساس، فأرجو أن نعيد النظر قليلاً في هذه المصطلحات.. وشكراً لكم.

■■ د. إلهام بابطين:

أجدها فرصة طيبة لأشكر النادي الأدبي بجدة على حسن التنظيم والضيافة، كما أشكر المحاضرين على محاضراتهم القيمة.. ليست لدي في الحقيقة مداخلة أو سؤال، فلست متخصصة في مجال الأدب، ولكن كنت أتمنى أن نسمع شيئاً من سير المحاضرين، ولو على سبيل الاختصار كالمؤلفات والمجال الوظيفي والمؤهلات العلمية، لأن هذا من حقهم، وبخاصة ونحن بصدد معالجة موضوع السيرة الذاتية.. وشكراً.

■■ د. يوسف العارف:

الدكتور البحيري، شكراً لك على هذا الطرح، وقد استفدت بالفعل من تعريفك للسيرة الذاتية، وكأنك تتقاطع مع ما قلته: خطاب الذات عن الذات.. أنت تقول تأريخ ذات تتوصل إلى الوعي بذاتها، ولكنك ربطت السيرة الذاتية بالسرد فقط، مع أنك في التعريف تقول: تأريخ ذات.. أيضاً تأخذ من التاريخ حقها.. الدكتور منصور، أشكرك على نظرتك إلى حياة الإدارة، وليس كما طالب الإخوان في السير الشعرية لغازي القصيبي.. غازي القصيبي مجموعة سير، فالسيرة الذاتية مهمة جداً أن نتعرف إليها، وإن كنت تحركت فقط في الإطار الأسلوبي الأدبي ونسيت الحمولات الإدارية التي يتحدث عنها.. الدكتور السويلم، أُثَنِّي على ما قاله الدكتور حسن حجاب أنك أسرفت في المنهج، ونسيت المهم جداً، وهو التطبيق، أرجو أن تتحدث عن التطبيق في المداخلة.. وشكراً لكم.

■■ **الدكتور جمال :**

أشكر للمحاضرين جميعاً ما تفضلوا به، وسؤالي بشكل إجمالي لهم.. عندما نستعرض العناوين لما هو مكتوب، نلحظ طغيان الحديث عن الشكل، وعن البنى والأساليب السردية في فن ألصقناه، لسبب أو لآخر، بالرواية، وبعد أن ألصقناه وقعنا في مشكل تغييب المعنى.. أظن - كما تفضل الدكتور محمد رشيد - أن كاتب السيرة يحذف بقصد، ويتذكر بقصد، وبما أن هناك عقداً بين الكاتب والقارئ على الصدق والحقيقة.. لماذا يغيب بحث المعنى والموضوع، ونغرم نحن في هذه الأثناء بحديث مغرق في السرديات، في الشكل، ولا نلمس أي شيء عن المضمون؟.. د. أسامة، غاب الحديث عن المدينة التي يعيش فيها عبدالعزيز الربيع، وأحمل هذا الكاتب عبء أن يكون له نص فني بطراز رفيع، لأنني أبحث عن تشكيل.. عزيز ضياء معروف، شاعر، عندما أبحث في الأسلوب في روايته أريد أن أصنع منه روائياً وأنسى المعنى.. إنني فزع من نسيان المعنى في دراساتنا.. وشكراً.

ردود المداخـــــلات

■■ الدكتور أسامة البحيري:

الدكتور حسن حجاب، أشكر لك وصف الورقة، أما بالنسبة للحديث عن الوقفة، نعم، هي مهمة جداً، وأنا تحدثت عن ذلك، وأنها كانت وقفة وصفية، ولكن حينما تقوم الوقفة لشرح معنى لغوي أو مفردة لغوية، أعتقد أنه يكون خارج مجال السرد، وهذا هو الموضع الذي ذكرت أن الوقفة هنا تعيب السرد، لأنها توقفه وتخرج إلى مجال آخر، شرحي أو تفسيري.. د. محمد رشيد، المقولات الجاهزة، هي مقولات جاهزة عامة - ليس كما رد الدكتور أيمن - نحن نأخذها على أنها أدوات منهجية مستقرة.. المقولات المنهجية السردية نأخذها على أنها أدوات منهجية مستقرة، والعبرة بتطبيق هذه الأدوات لبيان خصوصية النص، وأعتقد أنني فعلت ذلك.. بالنسبة للتذكر والنسيان، أنا أركز عليه من ناحية، هل يخل بالتتابع الزمني الذي أركز فيه على دراسة تشكيل الزمن، أو لم يخل؟، وليس لكون هذا جزءاً أساسياً من السيرة أم لا.. الأستاذة سهام القحطاني، ليس العيب في عدم فهمك للورقة، ولكن لأن الفرصة لم تتح لنا كاملة لبيان ما نريد.. الدكتور عاطف بهجات، الحديث عن المثير الداخلي والخارجي مهم، لأنه يبين التفاعل، والمفروض أن الذكريات تتيح تمازجاً ما بين الذاتي والمجموع، وهذا واجب.. د. أيمن بكر، تعرضت للعلاقة بين البطل والراوي والشخصية من ناحية المفهوم الذي ندخل به لدراسة السيرة، وهو ميثاق السيرة الذاتية فقط، أما الموضوع الرئيس فهو دراسة الزمن.. د. يوسف، أشكر لك إطراءك، ولكن لماذا تركت التاريخ؟، لأن التاريخ نفسه جنس من أجناس السرد، كما اتفق علماء السرديات، فركزت على مقولات السرد فقط.. د. جمال، غياب بحث الموضوع والمعنى، لو حضرتنا بالأمس لرأيت أن المعنى قُتل بحثاً، أما هذا المحور فيحمد

لإدارة الملتقى أن خصصته للنواحي التشكيلية، لأن هذه البحوث درس في التشكيل.. أما لماذا غابت المدينة؟، فلأنني أركز على دراسة تشكيل الزمن، وليس دراسة تشكيل المكان.. وشكراً جميعاً.

■■ الأستاذ منصور المهوس:

أشكر المداخلين والمداخلات.. د. عزت،بالفعل سبق سيرة حياة في الإدارة سيرة شعرية من جزأين، الجزء الأول طبع عام 1400هـ، ثم طبع طبعة ثانية، ثم في عام 1415هـ تقريباً طبع الجزء الثاني من السيرة، وإذا لاحظنا ما بين هذه السيرة الشعرية، وفي الإدارة، نجد بعض الأحداث متداخلة، يذكرها القصيبي هنا وهنا، ولكن من زاوية ومنظور آخر أو حدث آخر وسياق مختلف، ولكن الحكاية والرؤية هي نفسها.. الأستاذة فايزة، حياة في الإدارة وعلاقتها بالجنس الأدبي، وهل هي فعلاً سيرة ذاتية.. فيها تقريباً مقومات السيرة الذاتية، أو تحقق فيها كثير من هذه الخصائص، وعلى رأسها الميثاق، وله كفاية جيدة، وبقيت قضية المرحلة الزمنية التي تغطيها، وهي التي فيها الإشكال، ولكن ندخلها في السيرة الذاتية من هذه الناحية.. د. عاطف بهجات، ثنائية الهزيمة والانتصار، هي قائمة على هذه الثنائية، وهي رغبة براجماتية - كما نعرف - وجدها القصيبي بلا وعي أحياناً في هذه السيرة، وعصر كل خصائص السيرة الذاتية، وعنصر الذاتية في هذه السيرة.. أشكرك يا دكتور أيمن على وجهة نظرك في هذا الموضوع.. وقضية الشكل والمضمون والإغراق في الأسلوبية، بالنسبة لورقتي تتكلم عن ناحية مهمة جداً، وهي قضية الصراع، وهو من أهم العناصر التي تضمن للسيرة النجاح، والذي ليس في حياته صراع ومغامرات وأحداث تستحق التسجيل، فليس هناك مبرر لأن يكتب سيرته، وليس هناك محفز جمالي بنيوي اجتماعي ثقافي لأن يكتب سيرته، وأتت السيرة الإدارية بناء على شخصية القصيبي، وحضوره الفاعل في التنمية الحضارية في البلاد، وحتى الآن، وبعد

أن انتهى الصراع، وانتهى زمن السرد، وخرج إلى البحرين، ثم إلى لندن، الآن عاد بقوة وفاعلية ليشكل مسار الوطن من خلال الوزارات الجديدة، وهو الآن على رأس وزارة العمل.. فتناولته أنا من هذه الناحية، ولكن الوقت لم يسعفني لأن أتحدث عن هذه الركيزة المهمة.. وشكراً لكم.

■■ د. حمد السويلم:

شكراً للذين عقبوا، والحقيقة أنني استفدت كثيراً من ملاحظاتهم.. الدكتور حسن الحازمي، التركيز على المنهج والمقدمات.. في الحقيقة حرصت على هذا الأمر لأن ورقتي تأسيسية، فلا أعلم أن هناك دراسة تتناول الجانب الأسلوبي في السيرة الذاتية، ولذلك ركزت على هذه المقدمات، والمحاضر وهو يعد أوراقه يحسن الظن في الوقت، ولكن يُفاجأ بأن الوقت يمضي ولم يستنفذ ما عنده.. هناك تناول لجوانب اللغة في السيرة الذاتية، من خلال الحديث عن حق الكاتب في استخدام اللغة العامية.. أما دراسة أسلوب السيرة الذاتية، فحتى الآن مغيب، فمثلاً حميد الحميدان يكتب في الرواية، ونجد إدريس قدوسي يكتب أيضاً عن أسلوبية الرواية.. ولكن في السيرة الذاتية لم أقف - حسب علمي - على دراسة تتناول أسلوبية السيرة الذاتية، ولذلك وقفت هذه الوقفات التي أعتبرها تأسيسية.. الأستاذة سهام، لا أعتقد أن الكفاية اللغوية تحيل السيرة إلى رواية أو العكس، وإنما الكفاية اللغوية حينما يستثمرها الأديب صاحب الموهبة والملكة وصاحب الخبرة في التعامل مع اللغة، يعلي من جانب الشعرية والجانب الفني في السيرة الذاتية.. هل السيرة الذاتية تكشف الأنا أو الأنا المتعالية؟.. السيرة الذاتية تكتب غالباً عن الطفولة.. إذا تأملنا السير نجد أنها تركز على الطفولة، وأفضل أجزاء سيرة عزيز ضياء هي الجزء الأول، وهي التي كتبها أثناء رحلته إلى الشام مع أهله في أثناء الحرب العالمية الأولى، فهي لا تكشف عن الأنا المتعالية، وإنما تكشف عن الأنا الصافية.. الأنا النقية، الأنا في

طفولتها البسيطة، في طفولتها المتشكلة.. د. يوسف العارف، أرجو أن يكون الوقت معي حتى أقرأ، لأحقق التطبيق.. أمامي عبارات نقرأها معاً حتى نتأمل أسلوب ضياء، وهو أسلوب رائع جداً، وأتمنى لو أن مثل هذه المقطوعات لو تضمن مناهج التعليم عندنا، لأنها تعبر عن صفاء الطفولة ونقائها، ثم إنها أيضاً تبرز الجانب اللغوي والفني الواضح في هذا الأمر، فضلاً عن أنها تذكر النشء بما عاشه أجدادهم، والظروف التي عانوا منها في صباحهم.. عنوان السيرة حياتي مع الجوع والحب والحرب.. ثلاثة منطلقات، أو ثلاثة مراكز، وبدأ بالجوع لأن الغذاء هو المتطلب الأساسي للحياة، ثم ثنَّى بالحب، ثم الحرب، ونلاحظ أنه خنق الحب بين الجوع وبين الحرب، لأنه عاش حياة يتم، وتغرب هناك، ومر بمعاناة، ولذلك جاء الحب مخنوقاً بين هاتين الأزمتين، أزمة الجوع وأزمة الحرب.. ويقول: عرفت الجوع.. الجوع الذي يمزق الأمعاء.. الجوع الذي جعل وجبة الخبز الأسود أشهى وألذ وجبة تذوقتها حتى اليوم.. الجوع الذي كبرت فقرأت عنه قصصاً وأساطير راعني أنني عشتها حقائق.. الجوع الذي يجعل المرء حين يمشي في الشارع، أو الزقاق، لا ينظر إلى ما حوله أو أمامه، وإنما ينظر إلى الأرض، وإنما ينظر إلى الأرض وحدها، حيث يتحرى العثور على كسرة خبز أو حبة فاكهة أو عظمة، فلا يكاد يرى ما يبحث عنه، فيركض لالتقاط ما رأى، حتى تكون الهياكل العظمية السائرة في نفس الطريق قد مدَّت أيديها تتنازع كسرة الخبز أو وجبة الفاكهة العطنة، أو العظمة التي زهدت فيها حتى الكلاب، ويبلغ النزاع، أو الصراع، أوجه الأعلى حينما تمتد الأيدي التي أخفقت في التقاط هذه اللقمة إلى فم الهيكل العظمي، وإلى شدقيه، وإلى ما بين فكيه لتستخرج منه ما بقي، ولو أدى ذلك إلى شق الشدقين وتمزيقهما.. هذه العبارة: التصوير والاستخدام للمفردات الصوتية، واستخدام التشكيل الجمالي للجملة، واستنفاد طاقة اللغة وكفاية اللغة.. هذا يكشف عن البراعة الفنية التي تفوق فيها عزيز ضياء، ثم الحب.. كم كانت هذه الكلمة حلوة، حلوة الرنين والصدى في نفسي يوم عرفت الحب.. كلا لا أعني الحب في مرحلة الشباب، وإنما قبل ذلك

في مرحلة الطفولة.. أرى كيف تتسع عيناك دهشة أو استنكاراً، كيف يعرف الطفل الحب؟!، وإني لأتذكر حتى اليوم كيف اسودت الدنيا وأظلمت في عيني، يوم سافرت الحبيبة، وكيف مشيت وراء القافلة التي تحملها، ثم وقفت مشدوهاً محترق الجوانب حين غابت القافلة أخيراً عن الأنظار، ثم كيف رجعت إلى البيت بعد الغروب فلا أعرف للأكل طعماً ولا للنوم سبيلاً.. ثم يبدأ في الحديث عن هذا الشعور النفسي، وألاحظ حينما يبدأ الكاتب الحديث عن الحب تكون المعاني نابعة من الكلمة، بمعنى أن يبدأ المعنى في الكلمة، وحين يكون الحديث عن الحرب تبدأ الأصوات هي التي تقف على سطح الدلالة، ثم هذه الأصوات تفضي إلى المعنى العميق للكلمة، وهذه براعة فائقة في توظيف طاقات اللغة أو إمكانات اللغة.. وشكراً لكم.

■■ رئيس الجلسة:

وقبل أن ننهي الجلسة أود أن أشير إلى أن النادي الأدبي الثقافي بجدة بكياسته المعروفة وخبرته المعهودة، وحِرْص العاملين فيه، لا يودون أن تخرج هذه المناسبة دون ذكريات جميلة، فخلدوا هذه الذكريات بهذه الشهادات المؤطرة تأطيراً جميلاً، ليقدموها للمشاركين في هذه الجلسة والجلسات السابقة.. فشكراً لهم، وشكراً لكم، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

ملتقى قراءة النص الثامن

الخميس 1429/3/19هـ - 2008/3/27م

الساعة 11.30 صباحاً

الجلسة السادسة

■■ رئيس الجلسة: د. أحمد الطامي، عنه الدكتور عزت خطاب

■■ المشاركون:

- د. صالح معيض الغامدي: قراءة في «حاطب ليل ضجر» لعبدالعزيز التويجري.
- أ. محمد بن عبدالرزاق القشعمي: الذاتي والموضوعي في السيرة الذاتية لدى عبدالرحمن منيف.
- د. محمد الربيع: خليل الرواف - قراءة في مذكراته وسيرته.

■■ **رئيس الجلسة:**

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله، وأهلاً بكم في هذه الجلسة الثانية لهذا اليوم الثاني من الملتقى، ستجدون أن هناك تغييرين في هذه الجلسة عما هو موجود بالجدول، الأول: في رئاسة الجلسة، والثاني: في تبادل الأبحاث بين الدكتور عبدالله الحيدري والأستاذ محمد عبدالرزاق القشعمي، فالأستاذ القشعمي سيلقي البحث الثاني، أما التغيير الأول، وهو رئاسة الجلسة، فأعتقد أني مدين لسعادة رئيس النادي الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني في تشريفي بدعوتي لرئاسة هذه الجلسة، والواقع أنها تعيدني إلى الملتقى الأول، والملتقى الثاني، عندما كنت، ليس رئيساً لجلسة، وإنما من المشاركين في تلك اللقاءات، وسألت في ذلك الوقت الأستاذ عبدالفتاح أبويمدين، فقال: إن شاء الله سنستمر في هذه اللقاءات، وكنت أدعو الله سبحانه أن تستمر، وكنت في الواقع مشفقاً على النادي من هذا الطموح، ولكن نادي جدة دائماً يعودنا على الكثير من المفاجآت، فهو ناد فيه كثيرمن الدينامية والحيوية، وهذا ليس غريباً، ولذلك نلتقي الآن في ملتقى النص الثامن، ستستمر هذه الملتقيات، إن شاء الله، إلى أن تتطور، ربما إلى أشياء أخرى، ونبدأ بالدكتور صالح معيض الغامدي، فليتفضل..

■■ **د. صالح الغامدي:**

بسم الله، أسعد الله صباحاكم وصباحكن.. عنوان الورقة الكامل، هو: السيرة الذاتية المتشظية: قراءة في حاطب ليل ضجر لعبدالعزيز التويجري..

السيرة الذاتية المتشظية

قراءة في حاطب ليل ضجر لعبدالعزيز التويجري

صالح معيض الغامدي

مدخـــــل:

قلما تستطيع أي قراءة نقدية تفادي التورط في شرك تجنيس النص الذي تتعامل معه، فهو بمثابة القدر الذي لا فكاك منه، حتى عند أولئك النقاد الذين يرفضون التجنيس، أو يقللون من قيمته. ومن المعلوم أن تحديد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه نص ما، يلعب دوراً حاسماً في تلقي ذلك النص وتفسيره. ونحن عندما نشير إلى قضية الجنس الأدبي، فإننا نتجاوز - لكننا لا نلغي - القيمة التصنيفية أو الفصلية، التي يركز عليها بعض دارسي الأدب ومؤرخيه، ممن يتبنون مفهوما معيارياً للجنس الأدبي، إلى الوظيفة التفسيرية لمفهوم الجنس الأدبي، بوصفه مفهوماً وصفياً متجدداً ومتطوراً ومرناً، وذلك كما نجده في التحديد التالي لبارت: «مجموعة من التقاليد والمبادئ التشريعية التي تتبدل من عصر إلى عصر، لكنها تبقى مشتركة بنوع من العقد الضمني بين الكاتب والقارئ. ومجموعة التقاليد هذه هي التي تجعل كتابة عمل أدبي معين ممكنة ،

ومع ذلك فالكاتب قد يتلاعب مع التقاليد الأجناسية المعروفة، أو بها. أما بالنسبة للقارئ، فمثل هذه التقاليد تشكل له مجموعة من التوقعات التي ربما تكسر، ولا تتحقق، عند قراءته لعمل أدبي معين، لكنها تؤهل القارئ لجعل هذا العمل واضحاً، أي أنها تقوم بتحييده، وذلك بواسطة ربطه بالعالم، كما هو معروف ومرتب، بواسطة الثقافة السائدة»[1].

وفي ضوء هذا المفهوم المتحول للجنس الأدبي، نود أن نقترح أن يقوم المختصون بدراسة السيرة الذاتية العربية والسعودية خاصة (وأنا أولهم) بمراجعة جرئية وصريحة للمفهوم المعياري الصارم، الذي تم تبنيه خلال السنوات الماضية، في دراساتهم وبحوثهم، إذ اتضح أن هذا المفهوم لم يعد قادراً على تمثيل النصوص السيرذاتية التي تكتب في أدبنا السعودي المعاصر. فالمتن السيرذاتي لدينا دائم التشكل لا يقر على حال، ومبدعو النصوص السيرذاتية ومتلقوها هم الآن من يفرض في الغالب مدار التلقي وليس النقاد.

إن المراجعات النقدية نشاط معروف ومألوف في الأوساط النقدية، وبخاصة الغربية، إذ لا يجد النقاد حرجا في أن يعدلوا من مفاهيمهم وتعريفاتهم بل ومن مناهجهم، متى ما أدركوا الحاجة إلى ذلك، ولعل من أشهر المراجعات، فيما يتعلق بحقل السيرة الذاتية، المراجعة التي قام بها رائد الدراسات السيرذاتية المشهور فيليب لوجون. ونلحظ في الآونة الأخيرة تزايد قناعة بعض الدارسين بأن، حتى مصطلح السيرة الذاتية، ربما، لم يعد قادراً على استيعاب التجارب السيرذاتية الحديثة وتمثيلها، لذلك نشهد ظهور مصطلحات جديدة وقد تكون بديلة لاستيعاب هذه التجارب، مثل مصطلح Autofiction «التخييل الذاتي»، لوصف السيرة الذاتية، التي تحتفي بالتخييل، بدرجة أكبر من التوثيق، ومصطلحي Lif-writngs «كتابة الحياة» وLife Narratives «سرود الحياة»، لوصف النصوص السيرذاتية، التي تحتفي بالجوانب التوثيقية بدرجة أكبر.

ولذلك، أرى أن الوقت الآن قد حان ، لإعادة النظر في تحديد مفهوم السيرة الذاتية السعودية، وتبني مفهوم مرن يستوعب كثيرا من النصوص السيرذاتية السعودية، التي لا شك أنها ستثري هذا الجنس الأدبي عندنا، متى ما تم الاعتراف بقيمتها السيرذاتية. ولعل ما يحتم أمر إعادة النظر في مفهوم السيرة الذاتية لدينا الانطباع السائد عند كثير من النقاد، القاضي بتواضع هذا الجنس الأدبي في الأدب السعودي . ولقد أدرك القائمون على موسوعة الأدب السعودي الحديث هذه المعضلة المفهوماتية، وحاولوا تداركها إلى حد ما في الجزء الذي خصص لفن السيرة الذاتية عندما قيل: «فالمتن الراهن ما كان من الممكن أن يأتي بهذا الثراء والتنوع لو تم تطبيق تلك المعايير النظرية الصارمة [التي يفرضها التعريف المعياري]...»[2]. وربما كانت ورقة الأستاذة أمل التميمي التي تشارك معنا في هذا اللقاء من أوضح الدلائل على قصور المفهوم التقليدي للسيرة الذاتية لدينا.

حاطب ليل ضجر:

لعل تاريخ تلقي هذا العمل الإبداعي السعودي يجسد الجناية الكبيرة التي جناها التعريف المعياري الجامد للسيرة الذاتية الذي نتبناه. فعلى الرغم من مرور ما يقرب من عشرين سنة على صدوره، لم يحظ إلا بمراجعات قليلة فقيرة بل ربما كانت في كثير من الأحيان سطحية، لا تتناسب بأي حال مع الثراء الإبداعي لهذا الكتاب، ولا مع ما توقعه له الدكتور زكي نجيب محمود عندما قال مشيرا إلى التويجري وكتابه: «وإني لعلى يقين من أن لآيته الأديبة هذه في كتابه هذا» حاطب ليل ضجر «سيكون لها بإذن الله وتوفيقه مكانها ومكانتها في الأدب العربي الحديث»[3]. فعلى الرغم من إدراك بعض الباحثين لقيمته السيرذاتية، إلا أن تعريفاتهم الجامدة قد حالت دون إدراجه ضمن قائمة النصوص السيرذاتية التي درسوها. قد يقال بأن السبب في ذلك ربما كان عائداً إلى الشكل الرسائلي

الذي تبناه الكاتب، لكن توظيف هذا الأسلوب أو الصيغة الرسائلية أمر شائع في كثير من الأجناس الأدبية الأخرى بما فيها الرواية. على أن هناك سبباً آخر لا علاقة له بالتجنيس ربما كان سببا من أسباب عزوف النقاد عن دراسة هذا العمل، أعني الاحتفاء الشديد بالإنشائية أو اللغة المجازية أو ما أسماه رجاء النقاش بالشعرية والغنائية (ص 31-40).

لقد أدرك الأستاذ الدكتور زكي نجيب محمود بثاقب بصيرته وحسه الأدبي المرهف الصلة القوية التي تربط بين هذا العمل وجنس السيرة الذاتية في المقدمة التي كتبها للجزء الأول من الكتاب عندما قال: «إن هذا الكتاب بكل ما ورد فيه من خواطر عما أفضت به نفس كاتبه أمام أبويه، إنما هو **ضرب جديد من السيرة الذاتية**، فلقد رأينا وقرأنا قبل ذلك كثيراً من سير العظماء التي ترجموا بها عن ذوات نفوسهم، وقلما وقعت أبصارنا على سيرة ذاتية جاءت بالصورة التي جاءت بها سيرة الكاتب عن نفسه في هذا الكتاب» (1/8-9). لقد كان محمود مدركا تماماً للجدة التي تحملها هذه السيرة، وللإرباك الذي أحدثته في مفهوم السيرة الذاتية المعياري التقليدي.

لقد كان هذا العمل – مثل غيره من الأعمال الأدبية الرائدة – كفيلاً بأن يوسع مفهوم السيرة الذاتية التقليدي عندنا ويجبرنا على إعادة صياغته. لكن ملاحظة محمود هذه، يبدو أنها مرت مرور الكرام، فلم تستثمر حسب علمي في الدراسات التي كتبت عن السيرة الذاتية في المملكة العربية السعودية استثماراً جيداً[4]. ولعل مؤلف «حاطب ليل ضجر» قد أسهم بوعي منه أم بغير بوعي في صرف أنظار نقاد السيرة الذاتية عن عمله عندما ذكر مراراً بأنه لا يكتب فيه سيرته، ووعدهم بأن يكتبها لاحقاً، يقول في موطن من هذا الكتاب: «ما أخذت هذه الرسالة في لون من ألوان القصص الذي يستهدف سرد حياة لإنسان عادي مثلي ويصفها هنا خطوة خطوة أبداً، ما كان هذا هدفاً ولن يكون، إلا أن خاطرة ألقت علي تساؤلاً قد يطرحه قارئ لهذه الرسائل: من يكون صاحبها؟، وما لون

حياته؟...» 222/1. ويقول في موطن آخر: «في رسائلي إلى أبي الطيب أعطيت على نفسي وعدا، متى أعطتني الظروف إجازة من العمل الرسمي أن أعود إلى مكان صباي ... أحاول في أمانة الشيخ المسن القريب من مدفنه أن أكتب ذكرياتي – ولا أقول مذكراتي – ... أعد بهذا وإن لحقت بي المنية قبل أن أفي بوعدي فسأعد ما أمكنني إعداده وأسلمه لمن يفي بهذا الوعد إن شاء الله» (216-215/1).

ولكن هل ينبغي على الناقد الإصغاء إلى كل ما يقوله المبدعون عن أعمالهم؟، وألا يمكن أن يؤخذ هذا التنصل الذي يبديه التويجري من كتابة السيرة الذاتية دليلا قويا من دلائل العقد السير ذاتي الذي يحاول إخفاءه. فاستدعاء الكاتب للسيرة الذاتية من خلال نفيها يعد من وجهة نظرنا دليلاً قوياً على مشروعية قراءة الكتاب بوصفه سيرة ذاتية. لكن هل كان الكاتب حقاً يجهل فن السيرة الذاتية؟، وهل كان يكتب فن الرسائل المألوف في أدبنا العربي عندما فضل أن يسمي فصول كتابه رسائل؟، إن الإجابة عن هذين التساؤلين لابد أن تكون بالنفي. فالتويجري كان – في اعتقادنا – مدركاً لفن السيرة الذاتية وإشكالاته في مجتمع كمجتمعه، ولذلك فقد رأى أن مصطلح «رسالة» ربما كان من أكثر المصطلحات الأجناسية قبولاً اجتماعياً ودينياً وثقافياً. وهو في هذا لا يختلف عن كثير من أدبائنا المرموقين القدامى من أمثال أبي العلاء المعري وابن شهيد الأندلسي وابن طفيل، وغيرهم، ممن وجدوا أنفسهم مضطرين إلى أن يمرروا إبداعاتهم السردية تحت مسمى الرسالة. ثم هل الرسالة التي كتبها التويجري رسالة تقليدية حقيقية حقاً، تتضمن مرسلاً ومستقبلاً حقيقيين ورسالة حقيقية؟ كلا. إن رسائل حاطب ليل لا تفي بهذه العناصر، فالمرسل إليهم (أبواه. آدم وحواء، أبواه الحقيقيان... إلخ)، هم أشخاص أو شخوص لا يمكن التراسل معهم حقيقة، إنها مجرد مناجاة.

وربما كان انتهاج الكاتب لأسلوب الرسائل هذا، أو ما أسماه كذلك، أنه

قد يعفيه من مساءلة قرائه إياه حول شمولية سيرته، ويقطع عليهم طرح سؤال من مثل: لماذا لم يشر الكاتب إلى هذه الحادثة أو تلك؟، ويمكن أن نتساءل هنا أيضا عما إذا كان هناك سبب فني قد أملى على التويجري كتابة سيرته الذاتية بهذا الشكل الرسائلي أو المناجاتي المتشظي، وهو إدراك الكاتب بأنه لا يمتلك الأدوات السردية اللازمة لكتابة نص سردي سيري مطول متماسك البنية. وربما قوى من هذا الاحتمال ظهور بنية كتابه الأخير «ركب أدلج في ليل طال صباحه» (الذي عده النقاد السيرة الذاتية التي وعد التو يجري مرارا بكتابتها)، بصورة لا تختلف كثيراً عن أسلوبه المتشظي المتبنى في «حاطب ليل ضجر». وقد يجد القارئ في النص حقيقة ما يؤيد هذين التفسيرين.

البنيــة:

لحاطب ليل بنيتان: إحداهما سطحية خارجية، والأخرى عميقة داخلية. فالبنية الخارجية تتمثل في البناء الرسائلي، أو ما يشبه الرسائلي، لجزئي الكتاب، إذ يتكون الجزء الأول من مقدمة وخمسة وثلاثين فصلا أو رسالة، أما الثاني فيتكون من سبعة وثلاثين فصلاً وخاتمة. وقد قدم للجزء الأول الدكتور زكي نجيب محمود، وقدم للثاني الدكتور حسن ظاظا. وفصول الكتاب متقاربة الطول تميل إلى القصر وتتراوح ما بين 5-8 صفحات. ويحمل كل فصل عنوانا خاصا به، وقد يوحي العنوان بإيحاء معين، وقد يوحي بإيحاءات متعددة، وفي بعض الأحيان قد يكون غامضا. ويكتب كل فصل من فصول الكتاب على شكل رسالة، أو بالأحرى نجوى يوجهها الكاتب دائماً إلى «أبويه» الأولين آدم وحواء، وقد يتسع مدلول «الأبوين» ليشمل الأبوين الحقيقيين، بل إنه في بعض الأحيان يمتد ليشمل كل إنسان وإنسانة . ومحتوى كل رسالة أو فصل يدور حول جانب أو آخر من حياة الكاتب وأفكاره ومشاعره وتجاربه وتأملاته. ولا يمكن لأي قراءة تنطلق من هذه البنية السطحية المتشظية أن تقدر ثراء هذا العمل الأدبي حق قدره أو أن تسبر أغواره. إن التقويم الحقيقي لهذا العمل السيرذاتي مرتبط ارتباطاً

وثيقاً بالكشف عن بنيته العميقة الرئيسة، المتمثلة في الاستعارة الكبرى، التي يقيمها التويجري بين الصحراء وبين الذات، أو بين فعل الاحتطاب وفعل كتابة السيرة الذاتية . ولعل الخطاطة التالية التي اجتهدنا في تصميمها تبين أبعاد هذه البنية العميقة للنص:

فهذه الخطاطة تبين مدى امتزاج الكاتب وعالمه بعوالم الصحراء، التي طالما أكدها في كتابه: «ومعذرة إذا لحقت بي في كل رسالة من رسائلي صورة

من صور الصحراء، فهي التي ألقت على جداري الذاتي صوراً لم تستطع هذه الحضارة أن تمحوها...» (64/1)، فالكاتب يقابل بين فعل الاحتطاب والفعل السيرذاتي، فكما يحتاج عربي الصحراء إلى الحطب، الذي ينير به ليلته ويمنحه الدفء الذي هو بحاجة ماسة إليه، ويمكنه من إنضاج طعامه، يحتاج كاتب السيرة وهو في ليل عمره، أعني شيخوخته، إلى مثل هذا الدفء والنور والوقود، الذي يجده الكاتب، أو حتى يوجده، في استدعاء أحداث حياته وتجاربها الماضية، وبخاصة ما كان منها مرتبطا بالطفولة والشباب، في مواجهة النهاية الكونية المحتومة: الموت. وهذا دليل على أن دافعه الرئيس لكتابة السيرة الذاتية لم يكن مجرد دافع تقليدي خارجي، ولذلك نجده مراراً وتكراراً يؤكد أن فعل كتابة السيرة الذاتية هو ضرب من ضروب تعبد الله. يقول مثلاً: «وما يعنيني في هذه الرسائل هو أن أتعبد الله في معرفتي له من خلال ودائعه عندي التي هي فقيهي وهي شيخي وهي معلمي...» (74/1). ويقول أيضاً: «أنا في هذه الرسائل أسير وحدي في هذا الفضاء الواسع أحاول أن أجثو على ركبتي ساجداً معبداً للواحد الأحد» (101/1)، و«وما أردت بهذه الرسائل غير الصلاة ففي محرابها أصلي وأسجد لخالقي» (53/1) على أن هذا لا يعني أننا لا نجد الدوافع التقليدية لكتابة السيرة الذاتية مثل التحرر من المشاعر غير المرغوب فيها، والتبرير والاعتذار والنصح والتوجيه، ولو أن الكاتب كثيراً ما يدفع عن نفسه تهمة أن يبدو لقرائه واعظاً: «أنا لم أكن في هذه الرسائل واعظاً كالفضيل بن عياض، أو الرجل الجليل ابن الجوزي، أو غيرهما، فلا منبر لي أعظ منه، ولا مستمعين أتعالى عليهم بوعظي» (127/1).

القضايا الأسلوبية:

وظف التويجري في كتابه مجموعة من التقنيات الأسلوبية التي تتناسب مع تكوينه الأدبي والفكري وطبيعة المشروع السيرذاتي الذي اضطلع به في هذا العمل. وسنشير فيما يلي، بإيجاز، إلى أهم هذه السمات الأسلوبية:

1 – **الإنشائية**: ونقصد بها الاحتفاء الشديد بالمحسنات البيانية والبديعية، وبكل أشكال الخيال اللغوي، وقد وصف بعض الدارسين هذا الأسلوب بالنثر الغنائي وبالشاعري[5]. لعل المقطعين التاليين اللذين اخترناهما عشوائياً يبينان بعض معالم هذا الأسلوب:

«وما رسائلي هذه بدر فكري أحلبه من ضرع غني بالأفكار، ولا رسائلي هذه بماشية على خطا قافلة أقص أثرها وألتقط من أخبارها خبراً وراء خبر، أبداً، عروة الكيس الترابي عندي تآكلت يوم عضها الزمن... فسقطت من فوق وتد الجدار الذاتي عندي... (99/1).

«وإذا سامرت نجوم الذات نجوم السماء وقالت يا ليل أطل بقاءك معنا فقد لذ السمر ولذت النجوى في هزيع الليل بين نجم مطالعه في أفق النفس وآخر في أفق الكون، تعالت بالسمر آيات عظام كلما دنت منها قدم ذهنية تعالت أكثر فأكثر» (232/2).

ولعل النتيجة الأسلوبية التالية التي خرج بها أحمد المزاح من دراسته للرسالة الأبوية عند التويجري تنطبق إلى حد كبير على أسلوب الكاتب في «حاطب ليل ضجر». يقول المزاح: «قد كانت النزعة الخيالية في المعالجة الإبداعية كاملة الحضور على مسرح النص، من خلال الصور والرموز والمعاريض واللغة المشبعة بالإيحاءات المفتوحة، المنتزعة من أحشاء ثقافة الصحراء ...»[6]. وينبغي أن نشير هنا إلى أن هذا الأسلوب ربما كان سلاحاً ذا حدين، فإذا كان قد أضفى على النص أحيانا قدراً من روعة الخيال وجمال الإيقاع، فإنه في بعض الأحيان قد وقف عائقا في وجه وضوح الفكرة أو الشعور أو الانطباع.

2 – **التداعي الحر**: وهذا الأسلوب يتناسب مع التدفق الشعوري الذي تتميز به كتابات التويجري عموما ، فالكاتب كثيراً ما يطلق العنان لقلمه ليسير على الورق كيفما شاء. وقد كان الكاتب واعيا بتوظيفه هذا الأسلوب، فهو يقول

على سبيل المثال: «ما في هذه الرسائل قوافل من سوارح النفس ملت المقام وضجرت ثم تداعت في غير انتظام على فم القلم» (20/1)، ويقول: «هذا التداعي الذي يهبط على خاطري الآن فأسرع إلى فم القلم قبل أن تضيع ملامحه ويختفي في ضباب النفس» (99/1). ويقول أيضاً: «تتساقط الألفاظ في هذه الرسائل في حالة عشوائية لا أنساب بينها ولا تجانس في الخطى...» (192/1). وكثيراً ما تستدعي الفكرة أو الخاطرة أختها أو شبيهها أو نقيضها. وقد يقود هذا التداعي الحر أحيانا إلى استطراد إجباري لا يملك معه الكاتب إلا أن يستجيب له، يقول: «ما أكثر ما أخذتني خاطرة عن الطريق الذي نويت أن أسير عليه، ومن تسيره خاطرة أو تقعده في أثناء الطريق خاطرة أخرى ألا يتساءل عمن ذا الذي يطلق القيد داخل النفس ويقول: سر!» (205/1). ويقول: «حاولت أن تكون [الرسائل [تغريدة كهديل الحمار، فصارت إلى خليط لا تجانس بينه...» (20/1)، ولعل صورة «حاطب ليل ضجر» لواردة في العنوان خير تجسيد لأسلوب التداعي والاستطراد في هذا العمل.

3 – **المناجاة والحوار**: أسلوب المناجاة والحوار الداخلي هو الأسلوب الرئيس الذي كتب به هذا الكتاب، وما يسرد من أحداث حياة الكاتب وذكرياته إنما يأتي في ثنايا هذا الأسلوب أو مدثرا به. وعلى الرغم من أن المناجى الرئيس في الكتاب هما «أبواه» بدلالاتهما المتعددة التي أشرنا إليها آنفاً، إلا أننا نجد أن الكاتب يناجي في بعض الأحيان نفسه. فهو يقول مخاطبا نفسه: «فعالم اليوم أكثر ما فيه وما تراه وما تقرؤه عنه يثنيك إلى الوراء ويجعلك تقبل رجعيتك وتأخذها بالأحضان لأنها الصلة التي بينك وبين الله...» (191/1). وقد كان الكاتب على وعي بذلك ، فهو يقول مثلاً: «إذا كانت هذه المناجاة الذاتية عبرات...» (190/1). وأسلوب المناجاة هو الأسلوب الذي يتناسب مع منهج التداعي الذي قرر التويجري أن يكتب سيرته من خلاله.

4 - **الاستفهام**: يوظف التويجري أسلوب الاستفهام والمساءلة في «حاطب ليل» توظيفا يكاد يشتمل كل فصول الكتاب، لأنه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بأسلوب المناجاة . فالمناجاة غالبا ما تأتي على شكل سؤال أو سلسلة من الأسئلة. وما أفردنا الاستفهام هنا بعنوان خاص إلا لأهميته القصوى في هذه السيرة. وعلى الرغم من أن التويجري يوظف أسلوب الاستفهام للأغراض البلاغة المشهورة، مثل التعجب والأمر والتقرير والتوبيخ والإنكار... إلخ، إلا أن السبب الرئيس الذي جعله يحتفي بهذا الأسلوب هو من وجهة نظرنا أنه كان أداته السحرية للتأمل في جوانب حياته، واستبطانها، ومفتاحه الرئيس لبوابة المعرفة الذاتية والوجودية، «ووسيلة فكرية للبحث عن الحقيقة والسعي على إدراكها والتطلع إلى ملامستها»[7]. وكثيرة هي المقاطع التي يؤكد فيها التويجري الأهمية الكبرى التي يلصقها بالسؤال والمساءلة، مثل قوله: «على أن التساؤل لم يكن حجراً يؤذي المارة في الطريق العام ولكنه جناح تحاول الفطرة وتحاول المسؤولية أن تدرب عليه الذات في الإنسان» (1209)؛ وقوله: «لا أبني الأمل على كثبان رمال الدهناء... ولكني أبنيه على تساؤلات... فمن لا يتساءل ويكدح وراء تساؤلاته إلى أن يقول له قدره : قف! قد يقطع الرحلة القصيرة دون أن يرى شيئاً...» (87/1) والتساؤل قد يكون في بعض الأحيان تعبيرا عن حيرة الكاتب، أو حتى الإنسان عموماً تجاه قضية ما. يقول بعد أن أورد عدداً من الأسئلة: «أتساءل لأني في يومي هذا حائر لم يبق معي غير التساؤلات، فالذي مضى وأحببناه وأعززناه وقبلناه أسلوب حياة لا أوجاع فيها...»(204/1).

والتويجري في تساؤلاته هذه قد يجيب عن بعضها، ولكنه يترك أكثرها معلقاً مفتوحاً دون إجابة[8]، وذلك لأن العثور على إجابة نهائية عليها لم يكن في اعتقادنا الهدف الرئيس من طرحها أساساً. فقيمة المساءلة قيمة معرفيه، هي قدح زناد الفكر عند الكاتب وعند المتلقي. والمساءلة، وإن عبرت في بعض الأحيان

عن حيرة التويجري وقلقه تجاه عصره وقضاياه، إلا أنها لا تقود إلى تشكك في مسلماته الدينية والقومية، بل إنها في بعض الأحيان تكون دليلا قاطعا على قوة إيمانه وترسخه. ولعل تخوف التويجري من أن يسيء بعض القراء فهم تساؤلاته هو الذي حتم عليه أن ينهي كتابه بمقطع يقرر فيه عقيدته: «لابد لي في هذه الخاتمة أن أقرر عقيدتي وإيماني بالله وسط عالم تضطرب فيه المعتقدات والأفكار والمذاهب، أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً عبده ورسوله...(253/2).

ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى أن أسلوب المساءلة والجدل هذا هو الذي أضفى على هذا الكتاب في بعض المواطن مسحة فلسفية وتعليمية، لا تخطئها العين.

قضايا السيرة الذاتية:

1 – **الحقيقة والاختلاق**: ليس من السهولة بمكان الخروج بنتائج واضحة وقوية حول هذا الموضوع في سيرة ذاتية جديدة ومختلفة مثل «حاطب ليل». فهذه السيرة ليست سرداً مباشراً لأحداث حياة كاتبها منذ الطفولة إلى الشيخوخة، قد نستطيع من خلاله تبين ما هو حقيقي وما هو مختلق. فما أورده الكاتب في سيرته هذه هو ذكريات وأصداء ذكريات وخواطر لأحداث حياته في مراحلها المختلفة، تمتزج فيها الذاكرة بالخيال امتزاجا يصعب فصله، إذ «بالذاكرة والخيال يتجاوز الإنسان كثيراً من متاعبه وآلامه ويعانق أحلاماً جميلة... فمن الخيال، ومن سجل الذاكرة ولدت مراكب الفضاء، ومنها يأتي ما لم يكن في الحسبان» (165/2) كما يقول التويجري. وقد كان التويجري واضحا في تحديد مشروعه السيرذاتي عندما قرر أنه لا يكتب مذكراته وإنما يكتب ذكرياته كما رأينا آنفاً، والفرق واضح بين الأمرين ، فالمذكرات سرد مباشر لأحداث حياته وتجاربها كما حدثت أو كما يعتقد أنها حدثت، أما الذكريات فهي كتابة أصداء تلك الأحداث والتجارب

وتصوره لها، ولذلك فهي بالضرورة غير قابلة للقياس من منظور الحقيقة والاختلاق، وإنما من منظور الصدق الفني المرتبط بالكيفية التي يعبر بها المؤلف تلك الذكريات . وقد كان الكاتب من وجهة نظرنا صادقاً مقنعاً إلى حد كبير من هذا المنظور.

ومع ذلك، فلا نعدم وجود بعض ملامح الحقيقة والصدق بالمعنى المألوف في هذه السيرة، فالكاتب مثلاً يعترف بصعوبة استدعاء بعض ذكرياته وغموض بعضها الآخر: «والذكريات البعيدة كلما هجع الإنسان في فراشه يقظاً أو نائماً وناداها واحدة واحدة تثاقلت خطاها، أو جاءت مسرعة ملتفة بالغموض» (94/1). ويعترف بجوانب قصور أخرى لا تستطيع الجوانب المشرقة من حياته إخفاءه: «وتعطير هذه الرسالة أو أخواتها بروائح الخزامى، أو محاولة تنظيف وجه كل رسالة بماء الغدير، هل يزكي كل هذا كاتبها ومامليها على قلمه؟ لا. أتصور أن في ذات الإنسان ثعالب تراوغ وتنافق وتتظاهر تظاهر الغيوم التي تحمل المياه الطاهرة...» (/741-73). ويعترف في أكثر من موطن بأنه قد أخفى عمداً بعض الذكريات التي كانت تربطه بالآخرين، لأنه رأى أن من الخير عدم البوح بها أو الكشف عنها. (85/1-137). «وما لم أقو على دفنه في هذه الأوراق سأدفنه في تربتي» (40/1). ونجد في هذه السيرة كذلك بعض الاعترافات الجريئة التي تقوي من مصداقية كاتبها ، فهو يقول مثلاً: «ما أكثر الذنوب والخطايا التي أذودها عن فم القلم لكيلا تخرج من السريرة إلى العلانية فتؤذي المارة ! ولكنها خطايا وذنوب ما كانت ولن تكون في عفو الله ورحمته إلا قاطع طريق ساقه الجوع والسغب إلى ذلك فأسقط عنه الخليفة الثاني رحمة به في يوم الرمادة قطع اليد! هذه هي رحمة الإنسان فكيف برحمة الله...؟» (204/1-205).

2 – **مراحل العمر**: على الرغم من أن «حاطب ليل» يغطي جميع مراحل عمر كاتبه الرئيسة، أعني الطفولة والشباب والشيخوخة، إلا أن مرحلة الطفولة تحظى بنصيب الأسد. فهذه المرحلة بالنسبة للكاتب هي المعين الذي لا

ينضب، فمنها يستمد وجوده، ومنها يستمد حياته الحاضرة، ومنها يتزود بوقود حياته المستقبلية. بل إن الكاتب ليعترف صراحة بأنه وهو في سن الستين تقريباً مازال يحمل طفولته الأولى معه في داخله»... فطفولتنا لم تكن تلك التي مهدتها الأم أبداً، لا أزال طفلاً مررت بالحياة وهاأنذا أمشي محدودب الظهر محدودب العقل محدودب التفكير... أسير على قدم الطفل وألوذ دائما بصدر أمي حواء في حملها وفي رضاعها وفي حنانها علي يوم كنت رضيعا ويوم صرت شيخا» (155/1). ولذلك فهو دائم الحنين إلى هذه المرحلة العمرية التي تتسم بالبراءة والطهر: «ما أكرم ذكريات القرية يوم كنا أطفالاً! ما كنا نشعر إلا أن كل من في القرية أمهاتنا وآباؤنا، كل من قابلنا قبلنا كقبلة الأم... ذكريات تتداعى على خاطري وعلى قلمي تجاوزت بها سنة الحياة في تطورها البراءة والطفولة والفطرة العامرة...» (129/1).

وتكثر المواطن التي يشكو فيها الكاتب من شيخوخته ويتحسر على أيام شبابه، ولعل الاستشهاد التالي يوضح ذلك: «وعلى ركائبي التي شاخت وعلاها الشيب رحلت، وقالت لها السنون الطويلة أنيخي أمام مرآتك التي علقها القدر في أقصى الطريق الذي تمشين فيه، لكي تري من الذي شاخ وتجعد وجه شبابه وصار من قوة إلى ضعف...» (201/1-202). ولكن الكاتب يسجل في بعض المواطن اعتزازه بيقظة شيخوخته مقابلة برقاد شبابه أحياناً: «فما حملت القلم إلا حين ودعت الشباب وودعت العنتريات... وهذه لم تكن نظرة الشباب ولا فلسفته، صمتت إلى أن أوصلتني إلى الشيخوخة، ولكن ربما كان الشباب عندي رقد والذاكرة تسجل أحلام هذا الرقاد لتمليها على الشيخوخة عندما تستيقظ على حقائق الحياة من المهد على اللحد» (202/2).

3 – **هاجس التلقي**: للقارئ في «حاطب ليل» حضور مطبق، فالكاتب كثيراً ما يستدعي القارئ في كتابه لأسباب متعددة. وعلى الرغم من أننا نعتقد أن القارئ المقصود في النص هو القارئ الضمني أو المفترض، إلا أننا لا نملك

إلا أن نستنتج أن الكاتب في بعض الأحيان ربما كان يقصد قراء بعينهم. وربما كان من أهم أسباب استدعاء القارئ في هذا الكتاب حرص المؤلف على ألا يساء فهم ما يقول، فهو يقول مثلاً: «وناقتي لا يظن قارئ لهذه الرسائل أنها هانت على خاطري أو تحول عقلي من فوق ظهرها» (161/1). ويقول أيضاً «ولعل قارئاً يمر بهذه الكلمات الأليمة، وهو لا يعرفني، يتصور أنني مشعل الحريق في مدينة روما، لا. فما أنا إلا رجل عادي جداً...» (229/2). وقد يكون حرص المؤلف على طمأنة القارئ بمصداقية ما يرويه الكاتب سبباً في استدعائه: «ولقارئ يقرأ لي هذه التصورات يعرفني أو لا يعرفني أن يتساءل عن بندقيتي أين هي الآن..؟ له الحق أن يسال أأنا أزور بهذا نفسي وسلوكي من يوم كنت صبيا إلى أن صرت شيخاً؟ ولا أعظم بشاعة من تزوير الإنسان لنفسه!!» (170/1). ونراه في بعض المواطن يتوجه بالخطاب إلى قارئه المحب طالباً منه أن يتسامح مع صراحته في بعض ما يكتب، ويعذره فيه: «وحتى لا أكون لصاً يتوارى خلف خرق بالية من التفكير أكون سعيداً أن يقرأني متسامح هذبت نفسه التجربة» (80/2). ويقول أيضاً «ليت من يقرأ هذه الحسرات والآلام يعذرني ويرى فيها تعميقاً وانحداراً مسرعا إلى أعماق التاريخ....» (2/2). أما قارئه المتعنت فإنه لا يأبه به، ولا يكتب له، ولا يريده أن يقرأ ما يكتب، حتى وإن كلفه ذلك غياب قرائه تماماً، يقول: «ولكي لا أسلم هذه الرسائل إلى قارئ لا يهوى الجدل الذاتي ولا يقبل به... أستميحه العذر إذا تجاوزته إلى سوق عكاظ في نفسي، وهي سوق ذاتية، أنا شاعرها وأنا خطيبها وأنا مستمعها» (253/2).

الهوامش

1) M.H. Abrams , A Glossary of Literary Terms . (New York , Holt, Rinehart and Winston, INC1985) pp. 73-74 .

2) معجب الزهراني، «السيرة الذاتية» **موسوعة الأدب السعودي الحديث** مج 6 (الرياض: دار المفردات 1422هـ) ص 12.

3) زكي نجيب محمود. «مقدمة» **حاطب ليل ضجر** مج 1، لعبد العزيز التويجري (بيروت: دار الشروق 1408هـ) ص 17. والتأكيد مني. لاحظ أن الإحالات القادمة إلى هذا الكتاب ستكون داخل النص، إذ سيذكر رقم المجلد متبوعا برقم الصفحة.

4) لعل الاستثناء الوحيد هو الدكتورة عائشة الحكمي التي قادها ذكاؤها ووعيها إلى إدراجه ضمن النصوص السيرذاتية التي درستها في رسالتها للماجستير («**السيرة الذاتية عند أدباء المملكة العربية السعودية في مرحلة الطفرة (من عام 1390هـ إلى الوقت الحاضر**» رسالة مقدمة إلى كلية التربية للبنات جدة نوقشت عام 1418هـ)، بغض النظر عن مدى اتفاقنا أو اختلافنا مع طريقة قراءتها له.

5) انظر رجاء النقاش. **عبدالعزيز التويجري الأديب والمؤرخ والإنسان**. (الرياض: مؤسسة الرياض الصحفية 1428هـ)، ص 31-40.

6) أحمد المزاح. **صوت الصحراء: قراءة في مضامين وتقنيات الشيخ عبدالعزيز بن عبد المحسن التويجري إلى ولده**. (الرياض: المؤلف 1422هـ)، ص 610.

7) عبدالملك مرتاض «حوارية التويجري مع أبي العلاء» في كتاب **هذا الرجل: الشيخ عبدالعزيز ابن عبد المحسن التويجري**، لمحمد بن علي القحطاني (الرياض: المؤلف 1428هـ)، ص 150.

8) محمد بن علي القحطاني، هذا الرجل، ص 314.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للدكتور صالح، والواقع أنه أثار نقطة مهمة جداً، وهي أن هناك قد يكون الكثير من الكتب والدراسات التي تصدر في المملكة، ولا تجد لها من يراجعها، وقد تجد من ينتبه إليها خارج المملكة، وأتصور أنه لو قامت الأندية الأدبية، بالتعاون، في إصدار نشرة للمراجع ومراجعة الكتب، وكل الأعمال التي تصدر، للتعريف بها، أعتقد أنه سيكون عملاً جيداً، ويساهم كثيراً في التواصل بين الكاتب والقارئ، وهذا الشيء سبقنا إليه الغرب، ونحن دائماً نتعلم من الغرب الشيء الكثير، فياليت نتعلم منه مثل هذه الاستراتيجيات التي تفيدنا كثيراً.. والآن مع الأستاذ محمد عبدالرزاق القشعمي، فليتفضل..

■■ **الأستاذ محمد عبدالرزاق القشعمي:**

شكراً للأستاذ الدكتور عزت خطاب، وشكراً للدعوة الكريمة التي تلقيتها من نادي جدة الأدبي، وأخص بالشكر الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني، كما أشكر الأستاذ الدكتور محمد الربيع، الذي شجعني على قبول الدعوة، فأنا حديث عهد في اعتلاء مثل هذه المنابر، والالتقاء بمثلكم، فأرجو أن تتحملوني لبعض الوقت.

الذاتي والموضوعي في السيرة الذاتية لدى عبدالرحمن منيف

محمد بن عبدالرزاق القشعمي

ملخص البحث:

يمهد البحث بإثبات أن عبدالرحمن بن إبراهيم المنيف، سعودي الأصل، والجنسية، ثم يعرض إلى علاقة الباحث بالروائي عبدالرحمن منيف، والصداقة التي ربطتهما؛ مما جعل الباحث عارفاً بالروائي، وأعماله الروائية.

يخلص البحث إلى أن عبدالرحمن منيف روائي متميز، لا كاتب سيرة، وهو روائي واعٍ يفرق بين الرواية وفن كتابة السيرة، وحدد في لقاءات كثيرة مميزات لهذه، ومميزات لتلك؛ أهمها أن الرواية تتميز بالفنية، والدقة، واتساع المجال.

أما الذاتية والموضوعية عند منيف فهما متداخلتان؛ إلا أن أهم ما يربطهما ذوبان هموم الذات في هموم الآخرين، فالذاتي: هَمُّ النفس، والموضوعي: هموم الناس، وهو يعد نفسه مسؤولاً عن هموم الآخرين ومقاومتها.

استحضر الباحث الطريقة النظرية الي ينهجها عبدالرحمن في كتابة

رواياته؛ فهو يختار شخوص رواياته بدقة من خلال الأشياء حوله ويُكبِّرهُم شيئاً فشيئاً؛ حتى ليغدو كالأب يرعى أطفاله، حتى يشبون عن الطوق.

أما الطريقة العملية، فقد استقرأ فيها رواية (سيرة مدينة) التي تحكي نشأة عبدالرحمن منيف في الأربعينيات في مدينة (عمان) العاصمة الأردنية؛ وجلى البحث من خلالها تداخل الذاتية في الموضوعية من خلال علاقة الراوي (منيف) بالشخوص، والمكان؛ في محاولة للوصول إلى فصل عملي بين الذاتي والموضوعي لدى عبدالرحمن منيف، فلعله قارب أو كاد!.

التمهيد:

عبدالرحمن منيف سعودي صميم:

قد يتساءل البعض عن الأستاذ عبدالرحمن منيف هل هو سعودي أم لا؟ إذ هو يقدَّم في المحافل العربية والأجنبية بالمفكر العربي.. ولكنه في الحقيقة كان يحمل الجنسية السعودية في مقتبل عمره، إذ إن والده إبراهيم المنيف من مواليد قرية (قصيباء) بالقصيم، ووالدته نورة السليمان الجمعان، من قرية (الروض) بعيون الجوى بالقصيم، ولكن ارتباطه بجدته لأمه العراقية جعل من يترجم له يذكر أن والده سعودي وأمه عراقية.

وقد زار المملكة أثناء دراسته الجامعية بالقاهرة، وقابل مدير إدارة النفط عبدالله الطريقي، ووجد لديه ميولاً للدراسة المتخصصة، فشجعه للتخصص في اقتصاديات النفط، وكان يحمل الجنسية والجواز السعوديين حتى نيسان (أبريل) عام 1963م.

أما عدم عودته للمملكة، فقد يكون للسياسة والنشاط الحزبي الذي نشط به في شبابه سبب في ذلك، فقد قال في معرض تعليله لعدم عودته إلى

السعودية: «لم يكن ثمة عمل سياسي، فلم يكن الأمر مغرياً أو مقنعاً بالمقدار الكافي بالنسبة لي»[1]، علماً بأنه قد ذكر في بعض المراجع والمعاجم على أنه سعودي، ومنها:

- معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية - ط 2 - الدائرة للإعلام، 1413هـ/1992م، ص 142.
- معجم المطبوعات العربية في المملكة العربية السعودية، علي جواد الطاهر - ط 2 - بإشراف حمد الجاسر - ج 2 - ص 739-750.

كيف عرفت عبدالرحمن منيف ؟

بدأت بالاهتمام بعبدالرحمن منيف منذ عام 1405هـ/1985م، بل وبدأت أجمع رواياته، وأهتم بما يكتب عنه من كتابات، سواء في الصحف أو الدوريات، أو بعض الكتب التي يشترك في تأليفها أو يشارك فيها بمقال أو بحث.

ذهبت لمعرض الكتاب بدمشق عام 1412هـ/1992م، وكان عبدالرحمن منيف موجوداً في جناح دار الفكر الجديد، حيث صدر له منها مؤخراً كتاب «الكاتب والمنفى.. هموم وآفاق الرواية العربية»، وهو عبارة عن مقالات ومحاضرات ودراسات وحوارات معه في فن الرواية.. قابلته وعرَّفته على نفسي.. وتكرر اللقاء.. وكان أحدها في واحد من مطاعم الربوة بدمشق، بحضور بعض الناشرين، فتعمقت العلاقة أكثر، حيث دعاني في السنة التالية إلى منزله في حي (المزة)، وكان شغوفاً بالاستماع إلى أخبار المملكة وجديدها في مجال النشر شعراً أو رواية أو نقداً[2].

قلت له: إنني من المعجبين بما يكتب، وقد جمعت عدداً لا يقل عن مائة عنوان من الدراسات والبحوث والمقالات والمقابلات وعدداً من محاضراته التي لم

تُجمع في كتاب، وإنني عندما رأيت كتابك الأخير (الكاتب والمنفى) وبه بعض من تلك المواضيع خفت أن يفشل مشروعي، فضحك، وقال: هل تحب أن نتبادل المواقع؟ وفي لقاء آخر قال: أنت مثل ابن جني وأنا مثل المتنبي.. فأنت أعرف بشعري مني..

كنت أسكن في قرية بين دمشق وحمص، تدعى (دير عطية)، وتبعد 80 كيلاً عن دمشق، فكان يزورني بمعدل زيارة في كل سنة. بعد أن أزوره في منزله ويكون بصحبته ابنه هاني أو ابنته عزة وأحياناً الناشر الفلسطيني حمزة برقاوي صاحب دار النمير، ومرة جاءت معه زوجته سعاد قوادري.. والحقيقة أنه كان جاداً في حديثه، دقيقاً في مواعيده.

عندما عرف أن عملي قد انتقل إلى مكتبة الملك فهد الوطنية، وأنني بدأت أسجل مع كبار السن برنامج (التاريخ الشفهي للمملكة) طلب مني وبإلحاح أن أهتم بالتسجيل مع ثلاثة أشخاص هم الشيخ حمد الجاسر وعبدالله الطريقي، رحمهما الله، وعبدالكريم الجهيمان، وأضاف أن التاريخ الحقيقي لم يُكتب بعد، وهؤلاء من شهود العصر.. وقد فرح في العام التالي عندما زرته بمنزله وبرفقتي الأستاذ الجهيمان حيث أهدى له كتابيه (الأمثال، والأساطير الشعبية).

عبدالرحمن منيف روائي لا كاتب سيرة:

أمام أعمال الروائي (عبدالرحمن منيف) تشعر أن الكتابة موقف.. وقضية.. وفكر. الفكرة الأساسية التي تطالعنا في أعمال منيف هي اغتراب الإنسان العربي، وهذا الاغتراب الذي يبدو ميتافيزيقياً كونياً في حالات كثيرة، هو في حقيقته اغتراب نفسي اجتماعي، نتيجة ظروف تاريخية واجتماعية محددة، وهو أحياناً يكون اغتراباً قانونياً، خصوصاً في حالات البيع، والتنازل عن الممتلكات والإرادة. وعادة ما يصاحبه شعور الفرد بالإخفاق والتشيؤ، وفقدان الإرادة، واستقلال العالم الموضوعي وانفصاله عنه وسيطرته عليه.

إن الذات.. تعزل نفسها تدريجياً كالخلية السرطانية، ثم تغرق في القلق والشعور بالعداء لنفسها، ولكل ما حولها[3].

إن لجوء عبدالرحمن منيف - المتخصص بالبترول وهمومه - إلى الرواية، فناً أدبياً يجعل منه أديباً يعالج قضايا الذات والنفس والآخرين بأساليب روائية تُخرج أعماله محلقة أكبر من ضيق الواقع، وصوره المحسوسة، التي يمكن تلمسها والإمساك بها، ويضفي على مواقف الروائي الواقعية مواقف يتمسك بها كثير من قرائه، وتخرجه من وعاء السيرة التي قد يتعامل فيها كاتبها مع واقع ضيق، وأحداث خاصة به.

ولنستمع إلى منيف نفسه بما يمايز بين الروائي وكاتب السيرة، فيقول: «إن حياة أي إنسان، مهما كانت تافهة، ستكون ممتعة إذا رويت بصدق»، هكذا يقول كولريدج، ومعنى ذلك، على الرغم من وضوحه، أنه لكي نحصل على المتعة لابد من توافر عنصرين أساسيين: أن تكون الطريقة التي تروى بها الحياة: طريقة فنية، وأن تكون صادقة، بحيث يجد من يستمع إلى تلك الحياة - القصة شيئاً ممتعاً، لأن الفن إذا خلا من المتعة لا يعود فناً، يمكن أن يكون مفيداً، كالتاريخ مثلاً، ويمكن أن يكون معرفة إضافية، كالعلوم مثلاً، ويمكن أن يكون وعظاً، لكنه في النتيجة ليس فناً، أي أنه شيء آخر، دون انتقاص من أهمية ذلك الشيء أو ضرورته.

فإذا كان من يروي هذه الحياة هو الذي عاشها فعلاً، فإن ذلك يضفي على (الرواية) ألقاً خاصاً، إذ تكون (الرواية) أكثر دفئاً وحميمية، وتكون أكثر دقة وإحكاماً، من حيث الوقائع على الأقل، لأن من عاش تلك الحياة أقدر على تصويرها، مقارنة بمن يراقبها من بعيد، أو يتخيلها.

وقد قال قديماً أحد الشعراء يصف حالة مماثلة:

لا يعرف العشق إلا من يكابده ولا الصبابة إلا من يعانيها

وهكذا تكون (رواية) صاحب العلاقة، إذا توفر العنصران اللذان أشرنا إليهما، وهما: الطريقة والصدق، أقرب إلى الحقيقة، وربما أكثر نفاذاً، الأمر الذي يجعل السيرة الذاتية تكتسب أهميتها، وبعض الأحيان تفردها. فهي تنطوي، غالباً على مقدار من الدقة والتفاصيل والمشاعر تفوق الرواية الأخرى، لأن الذي يروي يفعل ذلك بمشاعر القلب وبأعصاب الروح، دون أن يأبه كثيراً إلى العقل البارد، الذي يميل إلى الاختيار والتدقيق، إن ما يهم كاتب السيرة رواية ما حصل بالفعل، بغض النظر عن روعة البناء وفخامة اللغة ورنين الكلمات، وهذا ما يفسر التعاطف الذي تحظى به السيرة الذاتية لدى عدد غير قليل من القراء، وأيضاً عدم وقوفهم، أو التدقيق، بما يشوب هذا اللون من الكتابة من نواقص في بعض الجوانب، من حيث اللغة والمنطق والمعمار الفني.

لكن الفن، وبخاصة الرواية، في المحصلة الأخيرة، ليس مجرد التعبير عن الذات، وليس مجرد تقديم اعتراف، بالرغم من أهمية هذين العنصرين، إن مهمة الرواية بناء عالم كامل بكل ما يحفل به هذا العالم من تعدد وتناقض وصراع، ولا تكون حياة الراوي إلا مفردة من ضمن مفردات عديدة. أما أن تكون حياة الراوي المحور الوحيد أو الدائرة المغلقة التي تطبق على هذا العالم، فلابد أن يؤدي لاحقاً إلى حالة من الاختلاط ثم الارتباط، فإذا نجت (الرواية) الأولى من أي منها، فسوف يظهر لك فيما يليها من روايات[4].

إنه يعتبر الروائي حالة متقدمة عن كاتب السيرة، ويتميز عليه بشيئين: الطريقة الفنية، والصدق، أما كاتب السيرة، فإن ما يهمه أن يروي ما حصل واقعاً، بعيداً عن روعة البناء وفخامة اللغة ورنين الكلمات (الفنية).

إن هذه السمة (الفنية) تتوارى في كتابة السيرة تحت ستار كشف الخصوصية، والفضول الذي يدفع القارئ إلى التهام النص، شغفاً لمعرفة الأسرار والأحداث الخفية، خصوصاً في حياة من يعرفهم أو يسمع عنهم،

وكأنها مقارنة ضمنية تدفعه للوقوف على الأساليب والظروف التي جعلت الروائي شخصاً استثنائياً.

لقد حدد عبدالرحمن منيف مميزات بين كاتب السيرة والروائي، محاولاً وضع فروق بينهما - وهي موجودة - ليمايز بينهما؛ فالسيرة خصوصية، منطلقة، حرة، سلسة، فيها من التفاصيل الحارة ما فيها، تتقاطع مع حياة عدد غير قليل زمناً وحدثاً، فيها كثير من العظة والاعتبار، شهادة صاحبها على واقعه أو على العصر، وشرط الشهادة تأثيرها، وأن تكون صادقة ودقيقة، وبمقدار الصدق تنشأ علاقة من الثقة بين طرفي المعادلة، الراوي والمتلقي، ويتولد حوار داخلي يمنح الأشياء أحجامها وملامحها وألوانها ونكهتها الحقيقية، بحيث يتاح لنا تصور الحياة التي كانت، وما وقع خلالها من أحداث.

أما الرواية فيُميِّزها بالفنية أولاً وآخراً، وبالدقة، وبناء عالم كامل بكل ما يحفل به هذا العالم من تعدد وتناقض وصراع، والراوي ليس هو المحور الوحيد الذي تدور حوله الأحداث والشخصيات، والرواية بنت عصرها من حيث الاستفادة من التطورات التي حصلت في هذا المجال، فيجب أن تكون جديدة، وتشكل إضافة في الوقت نفسه، والروائي يشبه القاضي في حياده وخياله؛ إلا أنه ليس مطلقاً في ذلك كالقاضي.

إن التقاطع في الزمان والحدث يجعل تبادل المواقع ممكناً بين القارئ والراوي، فيشعر القارئ في لحظات معينة، بأنه بطل الأحداث التي تمر تحت ناظريه، وينقل الراوي إلى ذاتي يتحدث عن نفسه.

إن عبدالرحمن منيف بهذا التنظير الروائي العَمْدي يغدو روائياً، لا كاتب سيرة، فهو يدرك الفرق بين الروائي وكاتب السيرة، ويبدو أنه يفضل الرواية على كاتب السيرة؛ لأنها تعطيه مجالاً واسعاً من الحرية والسيطرة على الأحداث، والانعتاق من قيد المواقع المقولبة.

وتجعله يذهب بعيداً في ثنايا المجتمع، ويعرض فيها بجمال وإتقان شرائح وحالات تطال الآلاف، إن لم يكن الملايين، وليقول من خلالها بهمس: (إن وضعاً مثل هذا ليس طبيعياً، ويجب أن لا يدوم)[5].

ما الذاتي ؟ ما الموضوعي ؟

تعني الذاتية عند عبدالرحمن منيف انعكاساً لذات الكاتب في كتابته أو نفيها، والذات عنده انعكاس للآخرين[6]، في رده على سؤال: كيف يتعايش الذاتي والموضوعي؟ وإلى أي حد يمكن للمثقف أن يحجب وجهه الذاتي، كي يكون حاملاً لوجوه الآخرين وتجاربهم وإحباطاتهم وآمالهم؟ كيف يمكن صياغة تجربة ذاتية تنتج قوة موضوعياً؟، قال منيف:

«أما بالنسبة لصلة الذاتي والموضوعي فهي قضية تبدو لي شديدة التعقيد والتداخل، أي لا يمكن الفصل فيها بشكل حاسم أو بنقاط محددة، فهي في حالة تواصل وتشابك كبيرين. ومن هنا نلاحظ أنه وفي إطار الصراع الراهن والمرحلة التي نعيشها الآن.. يوجد تداخل كبير بين الموضوعي والذاتي، ومهما يحاول الكاتب أن يعكس ذاته في الكتابة أو ينفيها، فالذات نفسها انعكاس للآخرين، وهي مرآة تتلقى كثيراً من الذبذبات والوجوه وردود الفعل من العالم المحيط، وبالتالي أصبح هناك نوع من التداخل والتجانس تقريباً في حالات كثيرة. وما من شك لو لم تتح هذه الفرصة بالنسبة لي لكي أستمر بالتواصل مع العالم وأحاول المساهمة، باعتبار أنني مررت بهذه الحياة، من خلال هذه الأداة [الرواية].. فلربما أخذ الأمر شكلاً سلبياً، ومن هنا أفهم الكتابة على أنها حاجة تساهم في التعويض عما يطمح له الإنسان عندما كان يعمل في السياسة. أما عندما سُدّت أبواب السياسة، أو عندما هُجرت بمفهومها السائد، فأصبحت هناك ضرورة لإيجاد وسيلة تعبير تبرر وجود الإنسان، وتجعله على قناعة بأنه مساهم

ضمن مجموع يحاول ويأمل في التغيير ويتطلع إلى المستقبل، وهي بهذا المعنى عملية تعويض»[7].

إن تداخل الموضوعي والذاتي عند منيف تداخل فرضته طبيعة المرحلة التي مر بها العالم العربي من صراع خارجي وداخلي، دعت الكاتب إلى إذابة ذاتيته في ذات الآخرين، وانصهار همومه في هموم الآخرين، وهموم مجتمعه، ويلخص منيف هموم مجتمعه بأنها هموم المواطن العربي، وهي: الاضطهاد، وغياب الديمقراطية، والفقر، والنزوح من الريف إلى المدن، وتغييب المواطن كإنسان.. وباختصار أشد: القمع[8].

إذن الذاتي: هم النفس، والموضوعي: هموم الآخرين – عند عبدالرحمن منيف – فهَمُّ النفس يذوب في هموم الآخرين، بل هو يعبر عن هموم الآخرين، ويعتبر نفسه مسؤولاً عن هموم الآخرين والقضاء عليها، وإعادة الاعتبار إلى الآخر.

كما أن عبدالرحمن منيف يرى أن المثقف يجب أن يكون سياسياً، فدور المثقف ليس بديلاً عن العمل السياسي، وإنما يفترض أن يكون جزءاً منه[9].

كيف يكتب عبدالرحمن منيف رواياته ؟

أما وقد اتفقنا على أن عبدالرحمن منيف روائي، وليس كاتب سيرة، فإنني سأعرض هنا إلى أسلوبه في كتابة رواياته، قبل كتابتها فيقول: «الرواية عمل يحتاج إلى استعداد، ويحتاج أكثر إلى مثابرة وصبر وشعور عال بالمسؤولية، إضافة إلى الصدق، وشيء من الشجاعة».

وإذا كانت القصيدة لحظة إشراق، والقصة القصيرة اقتناص الومضة والمفارقة، والمسرحية تتطلب مناخاً ديمقراطياً، فإن الرواية أكثر ما تحتاجه

الجلوس يومياً وراء الطاولة لساعات متواصلة من أجل التفكير العميق، ثم الكتابة صفحتين إلى ثلاث صفحات، إذا فتح الله ويسر، الرواية تحتاج تحضيراً طويلاً، وفضولاً لمعرفة الأشياء: أسمائها ومواعيدها وتفاصيل التفاصيل عن دورتها في هذه الحياة.

كثيراً ما يضيق بي من التقيتهم من لجاجة السؤال. لا أتعب من محاولة المعرفة والتعلم.

أفتح عيني على اتساعهما لرؤية الأشياء حولي، مهما أكن أعرفها، أنظر إلى رفة العين حين يتكلم الإنسان لأكتشف مدى ما يعنيه وكم من الصدق فيما يقول، وأحاول أن أرهف سمعي كي أسمع الصمت.

أما حول شخصيات رواياتي فإني أرى بعضهم في المنام، ولا أمل من الحديث معهم، ولسنا دائماً على وفاق؛ إذ كثيراً ما يتمرد (الأبطال) ويشقُّون عصا الطاعة، ثم يستعلون، وتكون لهم أيضاً حياتهم الخاصة، وصدف أكثر من مرة أن مد بعض (الأبطال) ألسنتهم هزءاً، بعد أن اختاروا طريقهم الخاص وحددوا مصائرهم بأنفسهم. الرواية مهما يحاول الروائي تصورها لا تتكون إلا بالكتابة، فالكتابة مثل تظهير الصورة، إذ بها وحدها تكتسب شكلها وقوامها وملمحها الحقيقي، وقبل ذلك تكون مجرد احتمال[10].

ولا يقصد منيف أن الرواية تخرج من تحت سيطرته باستعلاء الأبطال؛ بل هو يعني أنهم يكبرون، وتغدو الأحداث المرتبطة بهم تنثال عليه – ككاتب للرواية – انسيابياً وبسلاسة طبيعية.

إنه يعتبر كتابة الرواية عملية شاقة، ولولا ما فيها من المتعة لهجرها جميع الروائيين، ويشبهها بالحب الذي يُعاني فيه الإنسان أحياناً، غير أنه يولد لديه شعوراً بالغبطة الداخلية، فيه الكثير من التعويض، ويرى تعويضه في استجابة القارئ[11].

جولة في (سيرة مدينة):

(سيرة مدينة) رواية تحكي قصة مدينة عمّان الأردنية في أربعينيات القرن العشرين، حين كان منيف فتى يافعاً، بل منذ دخوله الكتّاب حتى ذهابه إلى الجامعة في بغداد.

عمان التي ولد فيها عبدالرحمن منيف، ونشأ فيها يتيم الأب ترعاه أمه وجدته لأمه (العراقية)، وتنقَّل بين حواريها وجبالها، وسوقها، وواديها (السيل)، ومسجدها الحسيني.

الكتاب في مجمله رواية في سيرة، وسيرة في رواية، تتداخلان معاً، فيحسبها القارئ أول مرة سيرة، فإذا هو أمام رواية بطلتها المطلقة: جدته، التي تبرز في كل قصة من قصص هذه الرواية، وتسيطر على المشاهد، بشخصيتها الحازمة حيناً، وبحنانها حيناً، وبتعليقها اللاذع حيناً آخر، تظهر الشخصيات الثانوية وتتوارى وتبقى شخصية الجدة طاغية على كل مشهد، وحين ينهي الرواية تنتهي بموت الجدة، التي تتركه يصارع جدة جديدة: بغداد الحنون والقاسية.

ولا أحسبني قائلاً إلا أن (سيرة مدينة)، إنما هي سيرة جدته التي تربى في كَنفِها.

يقول منيف في كلماته الأولى لـ (سيرة مدينة): «هذا الكتاب عبارة عن سيرة لمدينة، هي عمّان، وليس سيرة ذاتية لكاتبه، وإن تقاطعت السيرتان، بسرعة وجزئياً، في بعض المحطات.

كما أنه ليس رواية، لأن الخيال فيه محدود، وإن استعار من الرواية بعض أدواتها، كطريقة العرض والبناء.

إنه كتاب يحاول أن يستعيد ملامح مكان في زمن معين، اعتماداً على الذاكرة. والذاكرة، مهما يحاول الإنسان الدقة والأمانة، خَدَّاعة، شديدة المكر، لأنها تقول الأشياء التي تعنيها، ما تعتبره أكثر أهمية، ضمن مقاييسها الخاصة لذلك، فإن بعض الوقائع الواردة ربما لم تحصل بهذا الشكل تماماً، لكن هكذا بدت لمن رآها، أو هكذا استقرت في الذاكرة، دون أن تكون هناك أية نيّة أو رغبة بتحويرها، أو إعادة تشكيلها ضمن نسق مختلف.

هذا أولاً، وثانياً: لا يدَّعي هذا الكتاب أنه (تأريخ) لعمّان بالوقائع والأرقام، إذ لم يعتمد على المراجع والمصادر، ليس استهانة بها، وإنما ارتأى قراءة أخرى، موازية من خلال عيني إنسان عاش ذاك الزمن في ذلك المكان، وافترض، بالتالي أن من المفيد أن يقول كيف رأى الأشياء، كيف عرفها أو تعرف عليها، دون مقارنتها مع المراجع والمصادر والأرقام، باعتبار أن هذه القراءة تتيح إمكانية جديدة للكشف والاكتشاف، ومن ثم لإعادة ترتيب الأحداث والوقائع بطريقة مختلفة، قد تساعد على رؤية إضافية.

إن المكان في حالات كثيرة، ليس حيزاً جغرافياً فقط، فهو أيضاً البشر، والبشر في زمن معين، وهكذا نكتشف علاقة جدلية بين عناصر متعددة، متشابكة ومتفاعلة؛ فالمكان يكتسب ملامحه من خلال البشر، الذين عاشوا فيه، والبشر هم تلخيص للزمن الذي كان، وفي مكان محدد بالذات، وبالتالي فقد اكتسب الناس ملامح وصفات ما كانوا ليكتسبوها لولا هذه الشروط، وحين أصبحت لهم هذه الصفات أثروا في المكان والزمان، كما تأثروا بهما، مما ينعكس في النتيجة، في إعطاء الأماكن والأزمنة ملامحها، كما أن تلك الأمكنة، وتلك الأزمان، ستؤثر بدورها في أن يكون ناسها بهذا الشكل، وحين يكون الناس هكذا، فإنهم يؤثرون فيما حولهم ويتأثرون.

وحديث الإنسان عن المدينة التي تعني له شيئاً خاصاً، بمقدار ما يبدو

ممكناً، فإنه شديد الوعورة، وبعض الأحيان عصي، لأن السؤال الذي يطرح نفسه: أي شيء يمكن أن يقال، وأي شيء يترك؟ وهذا الذي قيل، وذاك تم تجاوزه، أهو ما يجب أن يدوّن ويبقى، أم أن ما ترك كان الأجدر بالتدوين، ومن ثم بالبقاء؟

ليس ذلك فقط، إن الكتابة عن مدينة الماضي التي يحبها الإنسان تحول هذه المدينة إلى كلمات، والكلمات ذاتها، مهما تكن بارعة، زلقة، خطرة، ماكرة، وغالباً لا تتعدى أن تكون ظلالاً باهتة لحياة، أو في أحسن الحالات ملامسة لها من الخارج، أو مجرد اقتراب، علماً بأن الحياة ذاتها كانت أغنى، أكثر كثافة، ومليئة بالتفاصيل التي يصعب استعادتها مرة أخرى.

ثم ما هو المقياس الذي يجب أن يُعتمد في الاختيار؟ ما هي أهمية الأشياء التي تقال وتلك التي تم تجاوزها؟ ولمن؟.

والمدينة، أية مدينة، هل لها صورة واحدة يراها الجميع بنفس الطريقة؟

ثم.. هل إن المدينة مجرد أماكن وأشياء وأسماء، وحتى بشر؟ وكل هذه، هل هي في حالة ثبات أم تتغير في كل لحظة، كما يعاد تشكيلها في الذاكرة مرة بعد مرة، خصوصاً والزمن يمضي، وتتدخل أسباب وعوامل كثيرة ومؤثرة؟

وهل من حق الكاتب أن يجبر الآخرين على رؤية الأماكن والبشر كما رآهم هو، أو كما أحب أن يراهم؟ وهل كان هؤلاء هكذا فعلاً، أم أن العواطف والمسافات غيرت في الأشكال والأحجام، وغيرت في المواقع أيضاً، تبعاً لما يعتمل في العقل والقلب؟»[12].

ثم يثبت التهمة على نفسه؛ إذ يُفرِّق بين الذاتية والموضوعية، ويتهم نفسه ببعده عن الموضوعية، واقترابه من الذاتية في (سيرة مدينة)، فيقول: «والكتابة،

خاصة من هذا النوع، عن الأماكن والبشر، ألا تعتبر بشكل ما، بنسبة ما، انحيازاً يُبعدها عن الموضوعية، وألا يُعتبر الكاتب صاحب هوى أو غرض، وربما حالماً أو واهماً، وهو ينتقي، وهو يعطي الصفات؟

وإذا كان من الممكن التسامح مع الأماكن - باعتبارها محايدة - هل هي كذلك فعلاً؟ وقد تشي بها أمور كثيرة، وربما يستطاع إعادة تصويرها أو تركيبها بأقل قدر من التعريف، فماذا عن البشر الذين لا يتوقفون لحظة واحدة عن التغير؟[13].

فإذا كان المكان قد طاله شيء من التحريف - كما يقول - فإن البشر طالهم أكثر من ذلك، طالتهم الرمزية التي انتقى لها منيف شخوصها بعناية؛ فبعد حوالي نصف قرن من الزمان يتذكر منيف مدينته الأولى التي نشأ بها.. إنما تذكر جدته وأراد تكريمها ووفاءها حقها، فهي كجدة المتنبي كفلته منذ الصغر وكانت له أماً وأباً.

لقد انتقى منيف رمزاً لجدته مكاناً يبقى مادامت السماوات والأرض، فالشخوص قد تتغير وتزول، أما الأماكن فتغيرها بطيء، ومحايد!

وعالم منيف عالم يرتكز على الرمز، و«الرمز» وسيلة لتكثيف المتناثر، وتركيز المفكك، والوصول إلى مركب جديد بديل لا يكافئ الواقع، أو يوازيه، بل يكون متقدماً عليه، وقائداً له، لأنه خلاصة التجريد، وعمق الجوهر.

وعندما تكون قيود الواقع الفيزيقية أو الاجتماعية شديدة، وتكون الرؤية عميقة، ومصحوبة باتساع حدود الخيال، وانطلاق طاقاته في التشكيل من خلال الصور، ومع رغبة في جمع الشظايا المتناثرة غير المتآلفة في نسق جديد، منظم، متآلف، يقوم بالتوصيل المقنع المؤثر، يكون استخدام الرمز أمراً مبرراً، مع ضرورة ألا يكون هذا الرمز غارقاً في الغموض أو الإعتام التام، أو الظلمة الداكنة»[14].

وقد أكون مغرقاً في تفسير الرمزية عند منيف إذا ما قلت: إن شخصية الجدة لا ترمز إلى مدينة عمان فحسب، بل هي ترمز إلى منيف نفسه، فالجدة الشخصية الرئيسة والمهمة في الكتاب تُكمِل - بحكم تجربتها وحكاياتها وتعليقاتها - بعض ما كان ينقص (منيف الصغير) في تلك الأيام - كما يقول إحسان عباس - فلقد تقمص حين كبر شخصية الجدة وأرخى لها عنان التعليق والتهكم اللاذع لتنوب عنه في مكان لم يكن بمقدوره التعبير عن موقف تجاهه.

وحين أراد منيف أن ينهي سيرة مدينته سلخ جدته منها، فسافرت إلى بغداد، وحين أراد أن ينهي شخصيته في تلك المرحلة، اختار لها وفاة الجدة! لتكون نهاية حقبة، وبداية أخرى، فقال بعد دفن الجدة: «وخرج الحفيد من المقبرة إلى دوي المدينة، خرج إلى بغداد القاسية والحنونة؛ ليبدأ مشواراً جديداً في هذي الحياة»[15].

إن عالم منيف، عالم رمزي، خصب، متموج، عنيف، مقلق، صاخب، متحرك، أبداً، متوتر دائماً، ومثير للتوتر»[16].

اختتـــام:

نهاية هذا البحث أجدني - وأنا أعرف بمنيف من نفسه، كما قال لي ذات مرة - مشوشاً في التعبير عن ذاتية منيف وموضوعيته، فهما عنصران يتداخلان لدى كل كاتب إنساني، يكتب بلغة أدبية، فيها من الغموض، والتستر، والاختباء، ما فيها، فلا يمكن الفصل بينهما أو وضع حواجز أو فواصل بينهما لديه.

هذا في الحديث عن الكَتَبة الإنسانيين، فكيف بالحديث عن عبدالرحمن منيف، الروائي المتمرس، الذي يعرف متى يَرِد الماء ومتى يُصدر، فلابد أن الذاتية والموضوعية عنده تتستران بسياج قوي، يغذيه حمله هموم المواطن العربي من المحيط إلى الخليج، وإحساسه بآلامه وبالمشاكل التي تعترض طريق نهضته.

وهو على حد قول مؤمنة العوف: «هناك بعض التناقض في الطرح العام لموضوعات عبدالرحمن منيف، فهو ضد الشيء، وضد نقيضه في الوقت نفسه، ليس هناك شيء واحد هو معه، ويمكننا اعتبار ما ورد في رواياته تصوير حالات إنسانية تتقارب وتتنافر، أي أن شخوصه تتحرك ضمن شروط موضوعية خاصة بها»[17].

الهوامش

1) ماهر جرار، عبدالرحمن منيف والعراق (سيرة وذكريات)، ص 29.

2) محمد القشعمي، كيف عرفت عبدالرحمن منيف، ص 14.

3) شاكر عبدالحميد، عالم عبدالرحمن منيف الروائي، إبداع، ص 152.

4) عبدالرحمن المنيف، رحلة ضوء، ص 49-51.

5) عبدالرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص 42.

6) السابق، ص 266.

7) السابق، ص 265-266.

8) السابق، ص 288.

9) ماهر جرار، عبدالرحمن منيف والعراق (سيرة وذكريات)، ص 90.

10) محمد القشعمي، ترحال الطائر النبيل، ص 33، 34 نقلاً عن نعمة خالد، حوار مع عبدالرحمن منيف، مجلة الجديد، ع 12 (شتاء 1996م)، ص 12.

11) ماهر جرار، عبدالرحمن منيف والعراق...، ص 97.

12) عبدالرحمن منيف، سيرة مدينة، ص 5-6.

13) السابق، ص 6.

14) شاكر عبدالحميد، عالم عبدالرحمن منيف الروائي، ص 158.

15) عبدالرحمن منيف، سيرة مدينة، ص 272.

16) شاكر عبدالحميد، عالم عبدالرحمن منيف الروائي، ص 161.

17) مؤمنة بشير العوف، قراءة في أعمال منيف...، ص 417.

المراجع

- جرار، ماهر عبدالرحمن منيف والعراق (سيرة وذكريات) – ط 1 – بيروت، والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2005م.
- عبدالحميد، شاكر، عالم عبدالرحمن منيف الروائي، مجلة إبداع، السنة الثالثة، ع 1 «عدد خاص»، ربيع الآخر 1405هـ/ يناير 1985م، ص 152-161.
- العوف، مؤمنة بشير، قراءة في أعمال الدكتور عبدالرحمن منيف الروائية – 2، مجلة المشرق، ع 3، ديسمبر 1994م، ص 389-419.
- القشعمي، محمد بن عبدالرزاق، ترحال الطائر النبيل، بمناسبة بلوغ عبدالرحمن منيف السبعين من عمره – ط 2 – بيروت: دار الكنوز الأدبية، 1425هـ/2004م.
- القشعمي، محمد بن عبدالرزاق، كيف عرفت عبدالرحمن منيف؟ – جريدة الجزيرة، «الملحق: المجلة الثقافية»، ع 52، 8 صفر 1425هـ/ 29 مارس 2004م – ص 14-15.
- منيف، عبدالرحمن، رحلة ضوء – ط 1 – بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2001م.
- منيف، عبدالرحمن: سيرة مدينة: عمان في الأربعينات – ط 1 – بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994م.
- منيف، عبدالرحمن، الكاتب والمنفى: هموم وآفاق الرواية العربية؛ تحرير: محمد دكروب – ط 1، بيروت: دار الفكر الجديد، 1992م.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

في الحقيقة ما يميز ورقة الأستاذ القشعمي هي كونه له صلة مباشرة مع الموضوع، حيث إنه قابل الكاتب الذي يتحدث عنه - عبدالرحمن منيف - وعرفه عن قرب، ولذلك هو يتحرك في ورقته بين مستويين: مستوى القارئ للسيرة الذاتية، البعيد عن الكاتب، والمستوى الثاني، الشخص الذي يعرف الكاتب معرفة عميقة ومباشرة، وهذا الترف - بلا شك - لا يُتاح لكثير من القراء، وكثير من النقاد، والآن ننتقل إلى الأستاذ الدكتور محمد ربيع، فليتفضل..

■■ **الأستاذ الدكتور محمد ربيع:**

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله.. أسعد الله أوقات الجميع، موضوعي بعنوان: خليل الرواف وشهادته على قرن من الزمان، وهذا هو عنوان كتابه، وفي الواقع عندما أعلن نادي جدة الأدبي عن اختيار موضوع السيرة الذاتية في الأدب السعودي، موضوعاً لأبحاث دورته الثامنة، رجعت بالذاكرة إلى وقت كنت أعمل فيه مستشاراً غير متفرغ في الإعلام الداخلي بوزارة الإعلام، قبل أن تصبح وزارة الثقافة والإعلام، وفوجئت في يوم من الأيام بإحالة هذه المذكرات إليَّ، وكان الرقيب - وهو ممن أسميهم دائماً جهة الرفض - قد قرر حجب هذا الكتاب، على قاعدة النحاة في سكِّن تسلم، وقاعدتهم أيضاً في امنع تسلم، ولكن عندما قرأت هذا الكتاب وجدت فيه فتحاً جديداً في الأدب السعودي، والسبب في ذلك هو أن خليل الرواف، وقد بلغ التسعين من عمره - عندما توفى كان قد تجاوز المائة - قد كتب هذه المذكرات، أو السيرة الذاتية - إن شئتم - وكان صريحاً فيها لدرجة المكاشفة، ولدرجة جعلت مَنْ يقرأ هذه المذكرات ابتداءً، يقول: كيف يُقْدِم شيخ نجدي في التسعين من عمره على أن يتكلم، وأن يبوح بهذا الشيء، وأن يتحدث عن حبه وعن مغامراته وعن سفره وإقامته في أمريكا، وعن التحولات التي مر بها، منذ أن كان إماماً ومدرساً، إلى أن مر بفترة أصبح فيها ممثلاً في هوليوود أيضاً.. هذه

الأمور كانت مثيرة، فقلت: أعود إلى هذا الكتاب المذكرات، لتكون موضوعاً لبحثي، ولكني لم أجد الكتاب في مكتبتي، والسبب في ذلك هو الإعارة، وكنت أحفظ منذ الصغر.

ومحبوبي من الدنيا كتابٌ وهلْ أبْصَرْتَ محبوباً يُعَار

ولكنني أعرت، فاستعرت الكتاب من أخي الدكتور عبدالله الحيدري، وكتبت هذه الدراسة في ثلاث عشرة فقرة..

خليل الروَّاف وشهادته على قرن من الزمان

قراءة في مذكراته وسيرته

محمد بن عبدالرحمن الربيِّع

– 1 –

عندما أعلن نادي جدة الأدبي الثقافي اختيار موضوع «السيرة الذاتية في الأدب السعودي» موضوعاً لأبحاث دورته الثامنة، وعزمت على الاشتراك في الملتقى، عاد إلى ذاكرتي ما كنت قرأته من مذكرات خليل الرواف قبل نشرها، وكيف أني احتفيت بها، ورأيت فيها فتحاً جديداً في كتابة السيرة الذاتية والمذكرات الشخصية في الأدب السعودي، فلأول مرة يكتب شيخ نجدي مذكراته وهو شاهد على قرن من الأحداث، وربما لأول مرة نجد في أدبنا من يملك الشجاعة والجسارة ليقول كل شيء عن حياته الخاصة وأسراره الشخصية.

ثم قرأت «المذكرات» عند صدورها عام 1415هـ، ثم غابت في حجب الذاكرة، إلى أن طرح النادي موضوع «السيرة الذاتية» فعدت إليها لأكتب عنها هذا البحث الذي أرجو أن يكشف عن خصائصها وسماتها، وأن يعيد الاهتمام بها؛ حيث إنها لم تنل ما تستحقه من قراءات ودراسات.

– 2 –

ولد خليل بن إبراهيم الرواف[2]. في دمشق لأسرة نجدية مشهورة عام 1312هـ (1894م)، وتلقى تعليمه الأولى في دمشق ثم انخرط في مدرسة الحياة فرعى الإبل وتاجر بها، وجاب أرجاء الجزيرة العربية والشام ومصر والعراق، ثم هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام 1354هـ (1935م) حيث اشتغل بالتجارة والصحافة والإذاعة والإمامة والخطابة والتأليف والتمثيل أيضاً، وعاد منها إلى السعودية عام 1368هـ (1949م)، حيث استقر بها إلى أن توفى عام 1421هـ (2000م)، بعد أن تجاوز المائة عام.

وقد كتب مذكراته ليروي لنا الأحداث التي وقعت له، أو شارك فيها، أو كان شاهداً عليها، خلال قرن من الزمان.

وقد صدرت مذكراته من «الشركة السعودية للأبحاث والنشر»، عام 1415هـ .

– 3 –

بدأ خليل الرواف في كتابة مذكراته في مرحلة مبكرة من حياته، وعاد إليها في أواخر عمره، بعد أن استقر بالرياض، فنقحها وهذبها وأصدرها عام 1415هـ[3].

ومن الصعب تقديم عرض وافٍ لكل ما تضمنته المذكرات، ولكن نكتفي هنا بعناوين أبوابها وفصولها وفيها دلالة وإيجاز لمضامينها:

1 – الإهداء والمقدمات «من ص: 1 إلى ص: 17».

2 – الجزء الأول في بلاد الشام وشبه الجزيرة والعراق «من ص:17 إلى ص: 176».

ويتكون من ثمانية فصول:

الفصل الأول: العثمانيون والبريطانيون وقصة الوالد معهما (19-40).

الفصل الثاني: مع قافلة العقيلات من دمشق إلى بريدة وحائل (41-71).

الفصل الثالث: استعراض للجيش ومعركة تربة (73-83).

الفصل الرابع: دمشق ورحلات البادية: مشاهد من التاريخ العربي (85-111).

الفصل الخامس: أيام مع الملك عبدالعزيز في الحجاز (113-132).

الفصل السادس: تجارة في معان ورحلة إلى نجد (133-151).

الفصل السابع: زيارة الرياض قبل ثورة الإخوان (153-163).

الفصل الثامن : وقف الرواف في العراق (165- 176).

ويلي الفصل مجموعة من الصور (117-198).

الجزء الثاني: الهجرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية (198-381).

الفصل التاسع : لقاء في بغداد وزواج في دمشق (201-217).

الفصل العاشر: إلى نيويورك (219-243).

الفصل الحادي عشر: الرحلات الأولى بين الولايات (245-279).

الفصل الثاني عشر: لوس أنجلوس ولقاء في هوليود (281-317).

الفصل الثالث عشر : مشروع بناء مدينة للمسلمين في فلوريدا (319-340).

الفصل الرابع عشر: نشاطات دعوية ومدرسة للمسلمين في أيوا (341-360).

الفصل الخامس عشر: السنوات الأخيرة في أمريكا أحداث مثيرة وفراق حزين (361-381).

ثم مجموعة صور (383-410).

الجزء الثالث: فراق طويل ثم لقاء (411-459).

الفصل السادس عشر : العودة إلى أرض الوطن (414-431).

الفصل السابع عشر : قرة عيني بنواف بعد فراق طويل (433-459).

يلي ذلك ملاحق وصور (460-522).

– 4 –

لقد تنوعت أعمال الرواف ونشاطاته مما أعطاه خبرة واسعة في الحياة، فانعكس ذلك على المذكرات تنوعاً وثراءً، وعلى الكاتب خبرة وتجارب، فمن خلال المذكرات نستطيع أن نذكر بعض أعماله ونشاطاته:

1 – رعي الإبل وبيعها والتنقل بها «العقيلات».

2 – الجندية والعمل في المجالات العسكرية.

3 – الأعمال التجارية.

4 – التعليم.

5 – الخطابة.

6 – الصحافة والإذاعة.

7 – الإمامة والإفتاء.

8 – التمثيل والسينما.

لقد ظل الرواف نشيطاً مثابراً، فها هو يصف نشاطه وهو في الخامسة والتسعين من عمره، فيقول في خاتمة المذكرات[3] : وبالرغم من تقدم السن والشيخوخة فإنني كثيراً ما أقوم بمفاجأة أقربائي من الشباب والشابات بزيارة خاطفة، فلي في مدن المملكة وكذلك في دمشق والقاهرة وبغداد أكثر من أربعين رجلاً وامرأة، وأكثر من مائة طفل، أكون بالنسبة لهم خالهم أو عمهم أو عم أمهم أو أبيهم، وتراني أطرق باب أحدهم ظهر يوم فجأة، وأشاركهم طعامهم الموجود، ويستيقظ بعضهم أحياناً في صباح الخميس أو الجمعة على طرق لباب منزلهم

وقد تكون زيارة مزعجة في صباح يوم راحة، ولكن ما تأتي الساعة الثامنة إلاّ ونحن جميعاً نأكل الفول والحمص والجبن في إفطار لذيذ .

لا أنام إلاّ ساعات قليلة، وأقضي جزءاً منه أعبد ربي وأناجيه وأشكره على نعمة الصحة والهمة وراحة البال، وأحياناً أوقظ سائق سيارتي مع الفجر ليأخذني إلى أطراف مدينة الرياض، وهناك نصلي الفجر في الصحراء، ثم نراقب شروق الشمس ونحن نشرب القهوة ونأكل بعض حبات التمر.

– 5 –

وبعد صدور الكتاب عام 1415هـ كتبت عنه بعض الدراسات، ومن ذلك ما كتبه معالي الأستاذ عبدالعزيز السالم عام (1418هـ)[4]، في جريدة الرياض، ضمن سلسلة مقالات، عن كتابة السيرة الذاتية، حيث خصه بأربع حلقات، تضمنت عرضاً للكتاب ودراسة لبعض جوانبه.

كما تطرق الدكتور عبدالله الحيدري إلى هذه السيرة في رسالته للماجستير، بعنوان «السيرة الذاتية في الأدب السعودي» التي نوقشت عام 1417هـ، وصدرت طبعتها الأولى 1418هـ، وقد تعرض الدكتور الحيدري لهذه السيرة في مواضع كثيرة من رسالته[5].

كما كتب عنها الدكتور عبدالرحمن الشبيلي في مجلة «المجلة» عام 1426هـ، ثم في كتابه أعلام بلا إعلام الصادر عام 1428هـ[6]، كما تعرض منصور المهوس لهذه السيرة في رسالته للماجستير بعنوان" البناء الفني في السيرة الذاتية " المقدمة لقسم البلاغة والنقد بكلية اللغة العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية عام 1421هـ[7].

وهناك كتابات أخرى في بعض الصحف لكنها أقرب إلى التعريف بالكتاب أو العرض لمحتوياته.

ولم تتطرق «موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث»[8] في جزئها السادس المخصص للسيرة الذاتية لكتاب الرواف، مع أنه صادر عام 1415هـ، والموسوعة تمّ إعدادها عام 1421هـ، وصدرت عام 1422هـ.

– 6 –

منذ البداية والكاتب يؤكد على صعوبة كتابه المذكرات والسير، وبخاصة عندما تطول المدة الزمنية كما هو الحال في هذا الكتاب «مذكراتي خلال قرن من الأحداث» وفي ذلك يقول الرواف[9]: لاشك أن كتابة المذكرات هي من أصعب ضروب الكتابة، إن لم تكن أصعبها على الإطلاق، بل إنها في كثير من الأحيان تمثل معاناة حقيقية يعيشها الكاتب وهو يضع مذكراته بين أيدي الناس.

ثم يكشف عن مصدر الصعوبة، فيقول: وأقول إن مبعث الصعوبة والمعاناة هنا ناجم عن تشعب الأحداث وتداخلها وحرصي على تسلسلها حتى تأتي في سياق سلس ومنطقي، ولكن هل تحقق له ذلك؟.. هذا ما سنشير إليه في فقرات أخرى من البحث.

هو يؤكد على المصداقية والالتزام برواية الأحداث كما شاهدها وشارك فيها، فيقول[10]: «أنا لست مرائياً ولا كاذباً ولا أخاف إن صدقني الناس أم لم يصدقوني، إذ أنني لست مبالغاً ولا مفترياً، لأنني أكتب الحقيقة التي شهدتها ووقفت على ما بها من خير وشر، وقد عاهدت نفسي ألاّ أدون في كتابي هذا إلاّ الحقيقة الناصعة، ولا تطاوعني نفسي أن أكتب غير هذا، فأنا الآن قد وضعت قدمي على حافة القبر، ولا أدري هل أتمم كتابة هذه الذكريات، أم تزل بي القدم فيطويني تراب هذه الأرض التي نشأت على ظهرها وتجولت في ربوعها».

يؤكد على فكرة الدقة والمصداقية في كتابة المذكرات، فيقول في القسم الأخير من الكتاب: لقد أعطاني الله عادة تدوين بعض أحداث حياتي منذ الصغر،

ولقد مكنتني هذه المذكرات من تقديم هذا الكتاب الذي تعود بعض أحداثه إلى ثمانين عاماً مضت[11].

– 7 –

ودون دخول في تفصيلات تتعلق بفن السيرة الذاتية، والفرق بين السيرة والسيرة الذاتية والاعترافات والمذكرات والذكريات واليوميات، فإن من يقرأ ما كتبه الرواف في هذا الكتاب يجد نفسه أمام سيرة ذاتية متكاملة الشروط والمواصفات، وإن سمى ما كتب «مذكرات»، وربما يعيب ما كتبه الرواف كثرة الاستطرادات والخروج عن التسلسل المنطقي للسيرة.

ولو رجعنا إلى مقدمة الكاتب لوجدناه يقول: إن ما أدونه على هذه الصفحات وأرويه من تاريخنا العربي المعاصر هو من الأحداث التي مرت بي ومررت بها منذ أن بلغت العاشرة من العمر ولقد عاهدت نفسي على أن أقص ما رأيته بعيني ولمسته بيدي دون زيادة أو نقصان وأن أقول الحق فيما أدونه[12].

وقد اجتهد في أن يلتزم بذلك، ووفق كثيراً، وإن كنا قد نختلف معه في رواية بعض الأحداث أو تفسيرها ، لكننا نثق في أنه قدمها حسب ما يعتقد أنه صحيح، وفسرها حسبما تبادر إلى ذهنه من صحة التفسير، لكنه لم يلجأ إلى المراوغة أو إخفاء الحقائق أو التدليس، بل هو رجل صادق ملتزم بذكر ما شاهده، أو شهد عليه، وفي كل الأحوال فإنه يقص علينا ويروي لنا فصولاً من حياته الشخصية، وإن خرج عن خط سير رحلته الحياتية الطويلة بالاستطراد أو تفصيل لمعلومات رأى أنها ضرورية لإيضاح الصورة وتكاملها.

– 8 –

وقد اشتملت المذكرات على استطرادات وملاحق لا ضرورة لها، بل إن كثيراً من الاستطرادات قد أخل بالبناء الفني للكتاب وقطع التسلسل المنطقي لأحداثه، ومن ذلك:

1 – ص: 23 نقل طويل عن طه حسين ، في مقاله «الحياة الأدبية في جزيرة العرب».

وقد عاد الرواف فأورد المقال كاملاً في ملاحق الكتاب (ص: 494-506).

2 – ص: 103 نقل لخطبة سعد زغلول.

3 – ص: 103 نصوص للشاعر محمد سليمان الأحمد الملقب ببدوي الجبل.

4 – ص: 145 حديث طويل عن الشاعر السموءل

5 – ص: 244 سرد طويل لحكاية تتعلق بمزارع أمريكي.

6 – ص: 250 معلومات طويلة ومملة عن أمريكا، وانظر أيضاً ص: 307.

7 – ص: الملاحق من ص: 461 إلى ص: 506.

8 – بعض الصور التي لا علاقة لها بالأحداث.

وقد اعترف الرواف بوجود تلك الاستطرادات وحاول إقناع القارئ بأن يتقبل منه ذلك، لحرصه على تدوين المعلومات، ولو كانت – أحياناً – خارج السياق، أو أن ذكرها يرد كما يقولون لأدنى مناسبة، ولذلك تراه يكثر من الاعتذار بعد كل استطراد ،فيقول: ليغفر لنا القارئ هذا الاستطراد[13]، أو يقول: أعود مجدداً إلى ما كنت بصدده، وهو الحديث عن نفسي وشرح أوضاعي[14]، أو يقول: وأعود بعد هذا الاستطراد لأبين[15]و يقول: وبعد هذا الاستطراد عن الهنود الحمر الذي أنهيته بتشبيه مأساة أبناء فلسطين بما حلّ بهم[16].

وهكذا يحاول من جهة الاعتذار، ومن جهة أخرى إيجاد وسائل لربط الحديث والعودة إلى السياق العام لرحلة الحياة.

– 9 –

وجد خليل الرواف نفسه رحالة بطبعه وتكوينه وعشقه للسفر، ولذلك نجده لا يستقر في مكان، فكأنه كما قال شاعرنا العربي موكل بفضاء الله يذرعه، أو

كما قيل: ما آب من سفر إلاّ إلى سفر، ولنستمع إليه وهو يشرح للأمريكية التي يرغب الزواج منها[17]: بيد أن تنقلاتي بين البلدان العربية لم تترك لي الوقت الكافي، لذلك لم أتزوج مبكراً، فأنا منذ أن بلغت الثالثة عشرة من عمري لا أذكر أنني أقمت في مكان واحد أكثر من ثلاثة أشهر، لقد كنت أتنقل بين بلد وآخر، فقد مضى على وجودي في الولايات المتحدة أربع سنوات زرت خلالها اثنتين وأربعين ولاية. فقالت: إنك رحالة . قلت : نعم، وخلال رحلاتي وقفت على أخلاق هذا الشعب وعاداته والآن قد يتسنى لي أن أكتب عنه، ولن أكون كالكتاب الغربيين الذين كتبوا عن الشرق وأهله، فأنا شرقي التزم بالصدق وقول الحق.

ويقول في خاتمة المذكرات: قلبي لم يزل مفعماً بحب الرحلات والقراءة والمعرفة والاطلاع... وقد يستغرب البعض ذلك، من رجل تجاوز الخامسة والتسعين من عمره، ولكن المسألة بالنسبة لي هي طبع اعتدت على ممارسته منذ سنين طويلة وتساعدني صحتي الجيدة – ولله الحمد – على المحافظة عليه[18].

ولكن الرواف يعود فينفي عن نفسه صفة الرحالة بعد أن استقر في الرياض، فيقول: لقد قمت برحلات عديدة وأسفار طويلة لكنني لست رحالة، لأن الرحالة لا يعرف الاستقرار وحياتي موزعة بين الرحيل تارة والاستقرار تارة أخرى[19].

وعلى الرغم من ذلك فإن من يتأمل مسيرة حياته لابد أن يطلق عليه بثقة صفة الرحالة حتى وإن استقر في أخريات حياته.

– 10 –

ولدى الرواف قدرة رائعة على تحليل المواقف ووصف المشاعر الإنسانية والغوص في أعماق النفس البشرية نجد ذلك مبثوثاً في ثنايا الكتاب، ولعلنا نكتفي بمثالين فقط ، ولنذكر أولاً: وإن كان يأتي في آخر الرحلة مشاعره، وهو

يرى ابنه نواف بعد أربعين سنة من فقده في قصة مثيرة روى تفصيلاتها في هذا الكتاب، يقول عن تلك اللحظة: «وخلال دقيقتين وجدت نفسي في بهو الفندق وجهاً لوجه أمام نواف وزوجته وابنته، تسمرت عيناي في نواف، وتسمرت قدماي على الأرض، فلم أعد أقوى على السير خطوة واحدة، وقفت قبل الوصول إليه بمسافة قصيرة أتأمل فيه ونهض هو من مجلسه وأخذ ينظر إليّ وكأنه يريد أن يتأكد بأنني والده..»[20].

أما الموقف الثاني فهو ما اعتراه من ضيق واضطراب وقد بلغ الثلاثين من عمره ولم يحدد لنفسه هدفاً في الحياة[21] كنت أبحث عن نفسي أريد أن أعرف من هو خليل الرواف ؟ هل أنا تاجر من العقيلات؟ هل أريد فعلاً امتهان تجارة الإبل والمواشي كل حياتي ؟ هل أتفرغ لهذا العمل؟ أم هل أريد وظيفة حكومية مثل شقيقي محمد عيد وياسين وها هي وظيفة عسكرية تنتظرني عند الملك عبدالعزيز؟ أم هل أريد التفرغ لقراءة علوم الدين والأدب والثقافة وتدوين التاريخ؟ أم هل أريد أن أبقى متنقلاً من مكان لآخر هرباً من الاستقرار؟ أم ماذا أريد لمستقبلي الذي لم أعثر فيه على بارقة أمل تبدد هذا الغموض والالتباس؟، وذهب بي التفكير شتى المذاهب واعترتني الظنون والأوهام من كل جانب، فلم أعد أدرى معها ماذا أفعل؟، وكيف يمكن لرجل مثلي بعد أن طوى ربيعه الثلاثين أن يقف لكي يسأل نفسه ماذا يريد من هذه الدنيا؟ ألم يأت هذا السؤال متأخراً بعض الشيء؟ ألم يفترض بي أن أعرف الإجابة عليه منذ مدة طويلة؟!.

– 11 –

ويملك الرواف قدرة جيدة على الوصف بأسلوب أدبي جميل ويبدو تأثير قراءاته الأدبية المبكرة واضحاً في أسلوبه .

ومن ذلك وصفه لراحلته (مزيونه)[22]، في بداية المذكرات، وهي الراحلة التي أعدها له عمه محمد الأحمد الرواف، حيث يقول: وكان سروري عظيماً

عندما فاتحني العم محمد الأحمد، في إحدى سهراته الليلية التي أقضيها يومياً إلى جانبه، برغبته أن أكون رفيقه في سفرته القادمة إلى العراق لشراء الإبل من قبيلة عنزه، وتابع حديثة قائلاً: لدي ناقة ذلول شقراء اللون ذات عينين واسعتين وعنق طويل وقوائم مستقيمة وظهر عريض يرتاح عليه راكبها هي غاية في الخفة واللياقة البدنية، وسيكون سيرنا في صحراء واسعة لا نهاية لها، وسنقطع في سيرنا جبالاً ووهاداً لا حصر لها.

إنها – أي مزيونه – لجميلة جداً ومن أن أنجب مثيلاتها من الركائب، إنها صغيرة السن وخفيفة الجري أتعرف ما اسمها؟ إنها المزيونة وناداها باسمها فتقدمت إليه بخطى وئيدة تتمايل على مهل وتختال في مشيتها حتى كانت قاب قوسين منه، وأدنت رأسها منه حتى لمست راحة يده بمشافرها، حتى ليخيل للناظر إليها ساعتئذ أنها أشبه بطفلة تقبل يدي والدها.

ووصفه الجميل لمدينة دمشق ومصايفها عندما أقام بها بعد زواجه من الأمريكية[23]: أقمنا في دمشق بضعة أشهر في منزل استأجرته في الصالحية، خلف المستشفى الإيطالي قبل أن نغادرها إلى أوروبا لقضاء شهر واحد... وكنا نقضي الأيام متنقلين في متنزهات دمشق ودور آثارها ومعالمها، وكنا مراراً نقضي بعض الوقت في مرتفعات جبل قاسيون نمتع أنظارنا بمناظر الغوطة الخلابة، فنرى تلك الخضرة الداكنة التي هي ذوائب لأشجارها ومنارات جوامع دمشق الشاهقة ومساكنها الهادئة والآخذة في الصعود على جبل قاسيون واحتلال روابيه، ونقلتنا خطانا إلى ما حول دمشق من القرى ومواقع المتنزهات، فوقفنا في الربوة ودمَّر والهامة وعين الخضراء وعين الفيجة وبلودان وأشجار الحور والصفصاف المنتشرة في أرجائها في ذلك الوقت الجميل البديع ووادي بردى ومنظر أشجاره الصغيرة الدائرة حولها، إن منظرها يوحي إليّ بأنها كعائلة مجتمعة تمثل الأمهات والأحفاد والأولاد، إن أوراقها المختلفة الألوان هذا أخضر والآخر أبيض، إنها تهتز طرباً عندما يداعبها النسيم فيماثل اهتزازها

قلوب العاشقين إن الأصوات التي يبعثها حفيف أوراقها لكثير الشبه بالأنين الذي يصدره من تخلى عنه حبيبه وهجره بلا ذنب اقترف، إن الكثير من الأشجار والكثير من المخلوقات تحاكي في وجودها وطبيعتها وجود الإنسان، تحاكيه في نموها وزهوها وكبريائها.

ونجد نماذج جيدة من هذا الوصف الأنيق والتناغم مع الطبيعة واستنطاق المناظر الجميلة لتعبر عن مشاعرها وأحاسيسها، وتشارك الإنسان في أفراحه وأتراحه، مما يدل على روح شاعرية يحملها الرواف، ويعبر بها عن مشاعره، فيسكب على الأشياء من روحه فكأنه قد اندمج في الطبيعة أو ذاب فيها، فالوصف عنده ليس للمظاهر الخارجية وإنما للتفاعل بين الإنسان وما يحيط به، فإذا فرح فرحت الطبيعة معه، وإذا حزن بادله المكان حزناً بحزن

والأمثلة على ذلك كثيرة جداً ولكن خشية الإطالة نكتفي بما أوردنا من مثالين هنا.

– 12 –

وإذا أردنا التعرف على آراء النقاد في هذه المذكرات، فإنهم مجمعون على أهميتها وقيمتها المعلوماتية والفنية، مع مآخذ ونقدات تتركز حول كثرة الاستطرادات، مما أدى إلى إضعاف الترابط الموضوعي والبناء الفني للسيرة:

1 – يقول الأستاذ عبدالعزيز السالم بعد أن عرض المذكرات في جريدة الرياض «وقد يأخذنا العجب من شيخ يكتب سيرته الذاتية، وهو يكاد يكمل القرن من عمره المديد، وأن يكرس جهوده التي أنهكها طول العمر لإخراج هذا السفر الكبير بصورة تدل على تمتعه بوعي متميز، فقد رصدها وهو في غضارة العمر، وأضاف إليها على مدى مرور السنين، فامتزجت خواطر المرحلة الشبابية بحكمة الشيخوخة، وعززتها مزية التجربة الطويلة»[24].

2 – ويقول الدكتور: عبدالرحمن الشبيلي بعد حديثه عن خليل الرواف: «إن ذكريات الرواف المطبوعة مخزون ثري بمعلومات ثرة عن شخصيات معاصرة له... إن مذكرات الرواف هذه التي بدأ في تدوينها منذ صغره، ثم أمضى ثلاثة أعوام في تحريرها النهائي، هي في الحقيقة وثيقة تاريخية مهمة؛ لأنها سجلت بعين الراصد المعايش واقع الجزيرة العربية...»[25].

3 – أما الدكتور: عبدالله الحيدري، فيقول عن هذه المذكرات: «ومع تشعب الأحداث وتداخلها استطاع المؤلف – إلى حد كبير – أن يكتبها في سياق سلس ومنطقي ؛ لأنه كان حريصاً ولمَّا يبلغ الخامسة عشرة من العمر على تدوين مذكراته بشكل منتظم»[26].

4 – أما الدكتور: حسين علي محمد، فيقول عنها في جريدة المسائية: «ستحصل على متعة كبيرة وأنت تطالع هذه الاعترافات لرجل خبر الحياة وعاش حياة ثرية طويلة وعانى كثيراً... والكتاب يمثل خطوة متقدمة في أدب الاعترافات، ويخيل إليّ أن تاريخ الأدب العربي سينظر إلى هذا الكتاب على أنه خطوة متقدمة في هذا المجال»[27].

– 13 –

وبعد هذه السياحة الأدبية عبر قرن من الزمان مع الرحالة خليل الرواف، من خلال كتابه «مذكراتي خلال قرن من الأحداث»، أستطيع القول بأن مذكرات الرواف نموذج متميز للمذكرات والذكريات والسيرة في أدبنا السعودي، وأنها تمثل نموذجاً فريداً في شموليتها وامتدادها في الزمان والمكان، لكنها لم تنل ما تستحقه من تعريف ودراسة، فلايزال للقول فيها مجال وللدراسة ميدان.

وأختم هذه الدراسة الموجزة باقتراحات أرجو أن يأخذ بها من يفكر في إعادة طباعتها ومن ذلك:

1 – العناية بالتصحيح الطباعي حيث تكثر الأخطاء في هذه الطبعة.

2 – حذف الاستطرادات التي تشتت القارئ وتفقد الكتاب الترابط وتضعف البناء الفني.

3 – حذف الملاحق بكاملها إذ لا معنى لنشرها هنا فهي مقحمة على المذكرات.

4 – حذف الصور التي لا علاقة بها بما ورد في المذكرات.

وقبل الختام أود أن أشير إلى أن مادة هذه المذكرات الغنية بالمواقف والمشاهد والمشاعر يمكن الاستفادة منها في إنتاج مسلسل تلفازي أو فيلم سينمائي عن هذا العربي النجدي الذي طاف العالم وشارك في أحداث كثيرة فمن بيع الإبل في نجد إلى التمثيل في هوليود، فهو حقاً شاهد على قرن من الزمان.

الهوامش

1) أهم مصدر عن حياة الرواف هو كتابه موضوع البحث «صفحات مطوية من تاريخنا العربي الحديث: مذكراتي خلال قرن من الأحدث»، ط 1، الشركة السعودية للأبحاث والنشر، جدة، 1415هـ/1994م . وينظر أيضاً كتاب: «السيرة الذاتية في الأدب السعودي» للدكتور: عبدالله بن عبدالرحمن الحيدري، الرياض: دار طويق للنشر، ط 2، 1424هـ

2) انظر عن بداية كتابه هذه المذكرات ونهايتها، المذكرات، ص: 25 و109 و125 و451.

3) المذكرات، ص: 456.

4) عبدالعزيز السالم، جريدة الرياض، جمادى الآخرة، 1418هـ.

5) انظر على سبيل المثال الصفحات: 111 و161 و231 و249 و257 و359 و481 و614 و669 و684 و688 و697،

6) أعلام بلا إعلام، د. عبدالرحمن الشبيلي، ط 1، 1428هـ، الرياض.

7) البناء الفني في السيرة الذاتية، منصور المهوس، رسالة ماجستير غير منشورة.

8) موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، المجلد السادس، د. عبدالرحمن الأنصاري، د. معجب الزهراني، د. منصور الحازمي، دار المفردات، الرياض، 1422هـ.

9) المذكرات، ص: 7.

10) المذكرات، ص: 125.

11) المذكرات، ص: 451.

12) المذكرات، ص: 19.

13) المذكرات، ص: 143.

14) المذكرات، ص: 109.

15) المذكرات، ص: 129.

16) المذكرات، ص: 274.

17) المذكرات، ص: 371.

18) المذكرات، ص: 451.

19) المذكرات، ص: 456.

20) المذكرات، ص: 415.

21) المذكرات، ص: 124.

22) المذكرات، ص: 48.

23) المذكرات، ص: 120.

24) جريدة الرياض، الأعداد 10694 و10701 و10708 و10715، جمادى الآخرة 1418هـ.

25) أعلام بلا إعلام، ص 287-301.

26) السيرة الذاتية في الأدب السعودي، ص 112.

27) جريدة المسائية، ع 3967 (22 رمضان 1415هـ)، ص 10.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

استطاع الدكتور الربيع أن يأخذنا في سياحة أدبية لقرن من الزمان، وهذا شيء يشكر له، ولا شك أن ذلك يحتاج إلى قدرة، يتمتع بها الأستاذ الدكتور محمد الربيع.. والآن مع المداخلات..

المداخـــــــلات

■■ **الأستاذة أمل التميمي:**

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، لدي مداخلتان، وسأبدأ بالدكتور محمد الربيع.. شكراً على موضوعك، وقد أثرت فكرة العمر، وأن كاتب السيرة دائماً يكتبها.. يكتب مقتبل العمر في مرحلة التسعين، والبرنامج الذي أعمل عليه في برنامج الدكتوراه هو صفحات من حياتي.. الأستاذ فهد السنيدي كان يجري حواراً مع شخصيات كبار في السن، ومن المصادفة أن الأستاذ الأديب محمد حسن بريغش – رحمه الله – توفى بعد عشر دقائق من بداية الحوار، ونقلوه إلى المستشفى، وخمس عشرة شخصية توفيت بعد إجراء الحوار، والمذيع أخذ على هذا البرنامج المذيع الأول بحسب الجائزة العالمية لخدمة العمل الإسلامي الخيري.. أيهما أسهل على شيخ كبير عجوز: فعل الكتابة أم فعل الكلام؟.. المداخلة الثانية مع الدكتور صالح الغامدي، لأنه يحاول تأصيل مصطلحات وتبني مفهوم جيد.. الدكتور الحازمي أدرك هذه الجدة للمواضيع، ويؤيد الدكتور الغامدي فيما طرحه بالأمس، والعمل الجديد يفرض علينا أيضاً إجراء أمور جديدة، وسيكون هناك، لابد، إرباك في المصطلحات الجديدة، وأنا أؤصل لهذا المفهوم الجديد، لابد أن أسير وحدي في هذا المشروع، وبالأمس الدكتور عبدالله الحيدري كان يفرح إذا وجد سطرين في صحيفة، وأنا أفرح من أساتذتي الآن لو أني طرحت عليهم بعض المصطلحات المقترحة، التي أؤصلها، ويؤيديوا أو يشرحوا بعضها حتى أدرجها في الرسالة: سيرة ذاتية بصرية شفهية، سيرة ذاتية تكنولوجية، سيرة ذاتية إعلامية مرئية، سيرة ذاتية تكنولوجية معاصرة، سيرة ذاتية مصورة، السيرة الذاتية في عصر ثقافة الصورة، سيرة ذاتية

تليفزيونية، أو السيرة الذاتية الكلامية المصورة.. أنا لدي الآن إرباك في استخدام المصطلح، فأريدكم التفضل بمساعدتي في هذا المشروع، وستدرج أسماؤكم بالطبع في الرسالة.. وشكراً.

■■ د. أسامة البحيري:

بسم الله الرحمن الرحيم.. الأستاذ الدكتور صالح الغامدي، باعتبارك اختصاصي في السيرة الذاتية، أكلما كُتب نص مغاير مختلف، ندعو إلى تعديل المعايير، أو تغييرها، تغيير المعايير والمحددات التي تؤطر الجنس الأدبي كله؟.. الأستاذ القشعمي، لعل من يتتبع سيرة عبدالرحمن منيف وأدبه يلاحظ أنه كان دائماً يخرج إلى العباءة الأوسع، عباءة المفكر العربي، ولعل الدكتور رئيس الجلسة أشار إلى أنه محسوب على السعودية، فهل كان، بحكم قربك منه، يعمد إلى حجب سعوديته عمداً، بفعل انضمامه – مثلاً – في مقتبل عمره بحزب البحث ذي الرسالة التي تدعو إلى الأمة العربية الواحدة ذات الرسالة الخالدة؟ وإذا كان ذلك، فلماذا أُدرج البحث ضمن السيرة الذاتية في الأدب السعودي؟.. الدكتور محمد الربيع، حكمت في النهاية على مذكرات الرواف بالتميز، على الرغم من أنك كثيراً ما أشرت إلى أنها مليئة بالاستطرادات الكثيرة التي عابت هذه المذكرات، فعلى أي مقاييس حكمت لها بالتميز.. وشكراً.

■■ الأستاذة سهام القحطاني:

الورقة الأولى، كان كتاب حاطب ليل من الكتب القريبة جداً إلى نفسي، وأنا أعتبره من الكتب التي ينبغي أن توجه إلى النشء، لما فيه من قيم وفوائد كبيرة، فيما يتعلق بالمصطلحات: الدخيل الذاتي، كتابة الحياة، سرود الحياة، أهي مصطلحات نستطيع أن نعتبرها مصطلحات ترميمية لمصطلح السيرة، أم هي مصطلحات تصحيحية له، أم هي مصطلحات بديلة؟.. أيضاً لاحظت في هذا

الملتقى أن الاهتمام بالمصطلح قد غلب على كل الأوراق مما أبعد الأوراق عن محتوى الموضوع - هكذا ظننت - هذا الامتداد الواسع للمصطلحات في الأوراق المطروحة في هذا الملتقى، قد يدفع الملتقى في موسمه القادم لتخصيص موضوع المصطلحات الأدبية القديمة والجديدة، الأصيلة والبديلة، القائمة على التأسيس والقائمة على التصحيح، والقائمة على الترميم، وكتاب حاطب ليل أعتبره ليس كتاب سيرة، بل هو مجرد خواطر، أو مقالات تأملية، وهذا الحكم، لأن الكتاب يعتمد لدرجة كبيرة على خاصية البحث عن التماثل، وهي تقربه من الفن أكثر من الأدب، ونستطيع أن نطبق عليه الكفاية اللغوية، التي ذكرت في الجلسة الصباحية؛ لأن الكتاب أسلوبي يحتوي على قدرة وكفاية لغوية هائلة.. الورقة الثانية، أنا من عشاق عبدالرحمن منيف، لذلك أعتقد أن الموضوعية والذاتية هي مأزق في كتابات هذا المفكر العظيم.. منيف مفكر عربي، أو هكذا أراد أن يكون، لأنه تبرأ من الهوية غير مضمونة الثبوت والصحة، واختار الانتساب إلى ما هو حقيقي وثابت ومستمر، فكانت اللغة العربية، وهي صفة يشترك فيها كل من منيف وأدونيس وإدوارد سعيد، وهؤلاء عاشوا مأزقاً، أو صراعاً، بين تناقضات الثابت والمتحول، فالهوية كمحتوى سيرة ما هي سوى رمز متحول الهوية، وهو ما يجعل الموضوعي يحل محل الذاتي عند منيف، فأستطيع أن أزعم حسب قراءتي لمنيف على مستوى الرواية والدراسات، أن منيف يبيع الذات لشراء الموضوعي، وأستطيع أن أقول: إن منيف المثقف والمفكر سيطر على الروائي، وهذا سبب وجود استراتيجية الموضوعية، أو استراتيجية الذاتية، وكنت أتمنى أن تكون هناك ورقة تتعلق بالمفكر السعودي العظيم عبد القصيمي.. وشكراً.

■■ الأستاذ محمد ربيع:

بسم الله الرحمن الرحيم، سأكتفي بالتداخل مع الدكتور صالح معيض، وأعهده - وأزعم أيضاً - أنه المتخصص الوحيد في السيرة الذاتية في المملكة،

وربما سأظلم الإخوة والأخوات الذين يشاركون أيضاً في كتابة السيرة الذاتية، ولكنني هنا أقصر المشتغل انشغالات مفاهيمية بالسيرة الذاتية، ونحن في هذه الساحة أحوج ما نكون إلى الاشتغالات المفاهيمية على الظواهر وعلى الحقول المعرفية في جو يكاد يشيع فيه الأخذ من كل علم بطرف.. سعدت أيضاً أنه تصدى لمراجعة تعريف مفهوم فن السيرة، ولكنني فوجئت أنه خرج من ذلك دون أن يصل إلى تعميق لمساءلة هذه المسألة، ربما لعامل الوقت، وربما لأنه يريد أن يستثمر بقية الوقت في تطبيقات على حاطب ليل، وقد أبدو قلقاً قليلاً من بعض الأمور التي بنى عليها هذه المراجعة، ومفادها ينبغي أن نصل إلى مفهوم مطاط – مرن – ليشمل جميع نماذج السيرة، وأنا أعتقد أن هذه المسألة، إن كان جوابه فيها بالإيجاب – أن نتوقف فيها، لأن المسألة تحتاج أيضاً إلى مزيد من البحث، وإذا أخذنا بمسألة ثنائية الفن نفسه والتنظير عليه، فإن التنظير ينطلق من النماذج المطروحة، وليس من فرض نماذج خارجية، وهذا صحيح، ولكن هل هذا الأمر هو صحيح، ما يمكن أن نؤطر به نوعاً أو فناً بذاته؟، وهل فعلاً أن المسألة هي مسألة الوصول في نهاية الأمر، مع امتداد النوع الأدبي، أو الكتاب، حتى نصل إلى مفهوم أو تعريف يتسع لجميع النماذج؟.. أعتقد أن هذه المسألة إذا كانت بهذه الصورة فقط، فهي مجرد توسيع، ربما يكون سهلاً، وأرجو أن يقدم لنا الدكتور ما يقنع في هذه المسألة، لأن تحديد المفاهيم بالفعل هو بداية الدخول إلى أي قضية وإلى أي ظاهرة.. وشكراً.

■■ د. عائشة الحكمي:

بسم الله، السلام عليكم.. نشكر الإخوة الذين طرحوا أوراقهم.. الدكتور محمد الربيع، أدرجت المذكرات في السيرة الذاتية، وإنني على قناعة شخصية بأن السيرة الذاتية تختلف عن المذكرات والرحلات، وأرى أن هذه المذكرات يبدو أن كاتبها كان على وعي أم على غير وعي – أسأل الدكتور الربيع من خلال

قراءته المعمقة لهذه السيرة، أو من خلال تتبعه الشخصي لما دار حولها، أو من خلال العلاقات الشخصية بأسرة الكاتب – هل كان على وعي بمفهوم السيرة الذاتية؟.. حتى البيئة التي شاركت في تنشئته – البيئة الشامية – وهي أقدم ثقافة وعلماً، قد يكون لهذا تأثير، وهل نُشرت هذه المذكرات في دوريات قبل أن تطبع 1415هـ؟. الأستاذ ا لقشعمي، يبدو أنه اعتمد في دراسته على النص وعلى اتصاله الشخصي بعبدالرحمن منيف، فهل عندما نتناول السيرة الذاتية، والباحث في السيرة الذاتية كأنه رجل مخابرات يبحث بصورة أو بأخرى من خلال العلاقات الشخصية، أم يعتمد على النص؟ أي بمعنى، هل أُميت المؤلف أم اعتمد فقط على النص بالنسبة للسيرة الذاتية؟.. د. صالح الغامدي، شكراً لأنك أشرت إلى بحثي في الماجستير، وينتابني دائماً الغضب لأنني أمته في مكتبتي ولم أنشره كما فعل الحيدري، وكنت أغبط الحيدري، لأننا بدأنا سوياً.. هل بإمكاننا أن نسمي «حاطب ليل ضجر» سيرة ذاتية فلسفية، من منطلق العمق الفكري واللغوي؟، لأن التويجري لم يكن أديباً عادياً، هو أديب عاش الكلمة وعاش الفكر.. وهل هذه الثقافة التي نراها في إبداعه الفني والأسلوبي والفكري نابعة من ثقافة شخصية، أم هناك موهبة مختلفة؟.. وشكراً.

■■ د. عبدالله حامد:

في عالم كرة القدم اللاعب الماهر هو الذي يمرر، وهو الذي، أيضاً، في مباراة أخرى، يسدد بمهارة.. الدكتور صالح بالأمس مرر لنا جملة، وجاء اليوم ليسدد هذه التسديدة العنيفة.. بالنسبة لحاطب ليل ضجر، لا أتصور أنها يمكن أن تدخل إلى أدب السيرة الذاتية، من خلال مفهوم صاحبها، فهو يقول عنها: إنها رسائل صنعها الخيال.. ليست – كما أشرت أنت – هي لآدم وحواء، وليس وعظياً.. الأمر الآخر، كما أشرت أيضاً.. الدكتور زكي نجيب محمود، يقول: إنه يدخل إلى عالم مسحور، والدكتور حسن ظاظا – وربما اطلعت على ما قاله –

يقول: إنها خواطر من خوف وقلق وحنين.. إلخ.. لا أدري، هل ما سمعناه منك يمكن أن يهيئ لنا أن نعتمد على الفني ودراسة الفني ونهمل الوثائقي؟، والوثائقي هو من أهم الأمور التي يمكن أن تكون موجودة، في مثل هذه الآداب – أدب السيرة الذاتية، والمذكرات، والوثائق، وأدب الرحلات.. إلخ – الأمر الآخر، بالنسبة لبناء مفهوم السيرة الذاتية كأني لمست منك من خلال الإشارة إلى مقدمة السيرة في الموسوعة، إلى أن هناك فقراً فنياً في السيرة الذاتية السعودية، وأنا أظن أن بناء المصطلح لا يعتمد على ما هو لدينا هنا، وإنما له امتداده العربي وامتداده العالمي، فلا يعني أن الأعمال السيرية قليلة، أن نبني لها مفاهيم لتغري ما لدينا محلياً، ولذلك الدكتور الحيدري يقول: لا أدخل بعض الأعمال إلا من باب التجوز للسيرة الذاتية.. د. محمد الربيع، شخصية الرواف في هذا العمل العظيم هي شخصية متوازنة جداً، ولا أدري عن موضوع المكاشفة هنا، لأن الرجل كان يعتز، وهو الإمام أيضاً، وهو الذي مثل في هوليوود، فهو يعرض لهذه الأمور من باب الاعتزاز بذاته دائماً أمام الآخر، ولذلك حتى في زواجه، حينما تزوج الأمريكية، يقول له الشيخ: «ولأمة مؤمنة خير من مشركة»، ويتذكر هذا الكلام في النهاية حينما طلقها، ويقول: كنت معتزاً بديني وبعروبتي.. إلخ.. الأمر الآخر فيما يتعلق بالفيلم الذي اقترحه الدكتور الربيع وأيدته الأستاذة أمل التميمي، هو أمر جميل ورائع، وبخاصة وأننا بحاجة إلى أن نطبق ما دعا إليه «حسن حنفي»، أن يكون هناك نوع من الاستغراب، أي أن يكون الغرب هو المدروس، فالغرب درسنا فنياً وفكرياً، وارتحل إلينا، فلماذا لا نرتحل إليه، ونجعله هو المدروس من خلال مثل هذا العمل الذي مثله الرواف خير تمثيل؟.. وشكراً لكم.

■■ الأستاذة أمل القثامي:

الدكتور صالح، في ورقتك ضمنت كلمة الاحتطاب ووضحتها، ووضحت

ما يقابلها، وهو فعل الحكاية أو الكتابة، ثم الليل، وأشرت أنه للزمن والشيخوخة.. كلمة ضجر، أين موقعها من السياق؟.. هل هو متضجر من الذات في الحياة، لذا لجأ إلى سردها في سيرة؟، وأنا أظن أن الأمر مغاير، ولذا لا نعدها من السيرة، لأنه متضجر، والمتضجر لا يكتب السيرة هكذا.. هو يكتب فلسفته أكثر.. هل يمكن ربط الضجر بالخاصية الإنشائية التي أشرت إليها؟، حيث تلجأ النفس عادة إلى الخيال واللغة إذا ما ضجرت.. وددت لو ربطت بين التشظي والتضجر.. د. محمد، أنت عدلت العنوان، ولكنني أظن أن العنوان الأول متسق أكثر مع الورقة التي قُدِّمت، لأنك ذكرت في بداية ورقتك مقدمة أو مدخلاً لسيرة الكاتب،. وشكراً.

■■ د. سلطان القحطاني:

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، سعدنا جداً بهذه الأوراق المقدمة.. د. صالح الغامدي، نشكرك على هذه الورقة التي يبدو لي أنك سهرت عليها كثيراً، ولكن ذكرت المعايير، وكان بودي لو سمعنا شيئاً من هذه المعايير التي من الممكن أن نعتمد عليها في السيرة وفي غيرها، ثانياً، أشكرك على التصريح بأن هذه الشظايا منتقاة، فهي بالفعل منتقاة ولم تكن تلقائية، كما اطلعنا عليها.. هناك نوع من التساؤل عما كتبه التويجري.. هل ذكر شيئاً عن طفولته في هذه الرسائل التي وجهها، أو ما كان يفكر في أن يوجهه؟.. د. صالح، التشظي على ما أذكر، يأخذ نوعين؛ نوعاً جزئياً، ونوعاً كلياً، فهل هذا التشظي جزئي أم كلي بالنسبة لهذه الورقة؟، وكما قال بعض الزملاء، أعتقد أن هذه خواطر وقتية، ولم تكن تمثل سيرة.. أستاذنا، أبا يعرب، وأنت خبير في عبدالرحمن منيف، ولك أيضاً كتابات كثيرة عن السيرة وعن التوثيق، ولكن كان بودي أن نسمع شيئاً عن حياة عبدالرحمن منيف الثقافية في بدايته، يعني ما الذي أثر عليه.. هو مهندس بترول، تحول إلى روائي وإلى مفكر، ولابد أن يكون هناك أشياء أثرت عليه.. د.

محمد، بودي لو عرفنا شيئاً عن بقية حياة خليل الرواف.. أعطيتنا أنه طوف وذهب، ولكن لم نعرف شيئاً عن نهايته، عن إنجازاته، عما كتب، عن شيء من أعماله، وكان بودي لو سمعنا هذا، وكان بودي أن نعرف الأدوار التي قام بها خليل الرواف في هوليوود؟!.. وشكراً.

■■ د. معجب العدواني :

بسم الله، لدي ملاحظة عامة على الملتقى بصورة عامة، وتتمثل في أن جنس السيرة الذاتية، أعتقد أنه يشكل حقل ألغام نمشي فيه جميعاً، ولا يضيرنا شيء.. مشكلة السيرة الذاتية، أعتقد أنها جنس أصبح لا يقوم الآن إلا باعتماده على أجناس موازية، ولهذا كان اقتراح الدكتور صالح الغامدي يتبنى منظوراً جديداً - أو لعله اقتراحه مفهوم التحول للسيرة الذاتية - هو اقتراح معقول، ولكن أتخيل أن يكون هذا الاقتراح - أو هذا العمل المقترح - أن يشمل مرونة أكثر، ولاسيما أننا لو نظرنا على سبيل المثال إلى ما قدمه جورج في تقسيماته في كتابة السيرة الذاتية، واعتماده على درجة الألوان من الأحمر إلى الأزرق، واعتماده سبعة ألوان.. أعتقد أن مثل هذا التدرج أعطى شيئاً من المرونة للعلاقة بين السيرة الذاتية والرواية، ولهذا أتصور أنه لابد أيضاً أن يكون هناك مرونة أوسع في تناول هذا المفهوم.. د. محمد الربيع، والأستاذ القشعمي، أشكركما على ورقتيكما.. وشكراً.

■■ الأستاذة زينب غاصب:

سؤالي لكل الأساتذة المحاضرين، هل سنرى سيرة ذاتية صادقة مائة في المائة للجيل؟. أريد رؤيتكم الاستشرافية المستقبلية كنافذة على المستقبل للسيرة الذاتية السعودية بصفة خاصة، ومع نمو ازدهار الرواية النسائية السعودية الآن، هل ياترى ستتبعها سير ذاتية نسائية؟.. وشكراً.

■■ **د. يوسف العارف :**

سأبدأ بأبي يعرب، لأنه أعادنا للحديث والتعريف عن قامة أدبية – أعتقد أنها لم تنصف – ولذلك سيكون سؤالي من عدم معرفتي بهذه القامة.. أنت قلت: إن أباه وأمه من نجد، وانتقل إلى العراق وعاش فيه عند جدته.. د. محمد الربيع، في البداية كأني شعرت بأنه لم يفرق بين المذكرات والسيرة، ولكنه في الأخير وصل إلى التفريق، وسؤالي: أين يمكن أن نضع المذكرات؟.. هل يمكن أن نضعها فناً قائماً بذاته، مغايراً للسيرة الذاتية؟.. أعتقد أن المذكرات والذكريات واليوميات هي مرجع أساس عندما يُعاد كتابة السيرة، أو يبدأ في كتابتها، وهنا أدخل مع الدكتورة عائشة الحكمي، عندما اعتبرت أن موت المؤلف، أو إماتة المؤلف، في قراءة السيرة الذاتية، فأنا أختلف، لأن في السيرة الذاتية المؤلف حاضر دائماً في كل جزئية، ولا يمكن أن نميته، ولكن في الرواية قد أقرأها في غياب المؤلف.. د. صالح، يبدو لي أن الفكرة التي تدور عليها الخطاطة التي وزعها علينا، وهي الآن بين أيدينا، هي زمن السيرة، الزمن الماضي والزمن الحاضر، وفي نظري هناك زمن ثالث، زمن القارئ.. أين أو متى أو كيف أستطيع أن أُسقط هذه الأزمنة على العمل السيري؟.. سأختلف قليلاً مع وجود الصحراء في خطاطة الزمن الماضي، ماذا نحتطب في الصحراء؟.. أتصور لو وضعناها البيئة لكان أفضل من الصحراء، لأنه – في النهاية – المكان هو أودية وجبال وشعاب، وهذه كلها من البيئة، أما الصحراء، فهي جزئية، أعتقد أنها رمل وكثبان.. وشكراً لكم.

■■ **الأستاذ علي السبيعي :**

في الحقيقة منذ أمس ونحن نتحدث عن السيرة الذاتية، ولكنني شرفت بتجربة جميلة، لازالت عالقة في الذهن من خلال أستاذي رحمه الله الشيخ محمد حسين زيدان، حين أملى عليَّ لمدة عام العهود الثلاثة، وكانت إضافة لي، وربما

لمن قرأ الكتاب.. والسؤال هو: كم في الوطن من شخصيات بارزة مرت على جسور التاريخ الوطني لم تُكتب سيرها الذاتية؟.. نحن نلتقي في ملتقى نص السيرة الذاتية، وبالتالي هل سيكون هناك مشروع وطني لكتابة السيرة الذاتية لردم فجوات التاريخ بجسور السيرة، التي هي أحياناً تكون الشاهد الوحيد على تاريخ وطني؟.. وشكراً.

ردود المداخـــــلات

■■ **د. محمد الربيع:**

أشكر جميع المعلقين والمعلقات.. أمل التميمي، أعتقد أن الأمر يختلف من شخص إلى آخر فيما هو أسهل، سواء فعل الكلام أم فعل الكتابة، ونحن نعرف أن هناك من يبدع في الكتابة وإذا طلب منه الحديث لا يستطيع، ومنهم من هو على عكس ذلك، ولكن المقصود بالسيرة الذاتية الآن هي السيرة المكتوبة.. موضوع المصطلحات قضية تحتاج إلى مراجعة وبحث.. د. البحيري، عندما توازن بين العيوب والحسنات تجد أن كتاب خليل الرواف متميز، وقد حكمت بأنه متميز في الأدب السعودي، حتى لا يفهم أنني أرى له تميزاً عالمياً. د. عائشة، أعلم أنها لم تتناول خليل الرواف لأسباب تراها موضوعية، وذلك يعود إلى ما يصطلح عليه الإنسان، وحقيقة نحن في مناقشاتنا للرسائل دائماً نقول: حدد مصطلحك ابتداء ثم نحن نتحاكم وإياك إلى هذا المصطلح، وبالنسبة لي قلت: ودون دخول في تفصيلات تتعلق بفن السيرة الذاتية، والفرق بين السيرة والسيرة الذاتية والاعترافات والمذكرات والذكريات واليوميات، فإن من يقرأ ما كتبه الرواف في هذا الكتاب يجد نفسه أمام سيرة ذاتية متكاملة الشروط والمواصفات، وإن سمِّي ما كتب مذكرات، فهذا هو وجهة نظري في الموضوع.. د. عبدالله حامد، نعم شخصية الرواف شخصية معتزة بعروبته وإسلامه، ولكن الذي أشرت إليه أيضاً أنه ملك الشجاعة في أن يتحدث عن عيوبه، وكل إنسان له عيوب ومباذل أحياناً، ولكن الفرق فيمن يخفي أو يعلن، ولكن دون شك عندما جاء إلى قضية الزواج، عندما تحدث عن أمور فيها اعتزاز، تحدث عنها وتناولها.. أود فقط أن أقف عند كلمة الدكتور عبدالله في قضية علم الاستغراب، وإن خرج ذلك بنا عن موضوعنا، ولكنه في الحقيقة هو من الموضوعات المهمة

جداً، والمهملة في العالم العربي.. الغرب أنشأ علم الاستشراق لدراسة الشرق والتعرف على كل تفصيلات حياته لأهداف مختلفة، ربما لاستعماره، ربما لفهمه، فلماذا لا ندرس الغرب لنعرف التعامل معه؟.. هذا أمر مهم ويحتاج إلى أن يدرس.. د. معجب العدواني، نجونا من الألغام.. الأستاذة زينب غاصب، سيرة صادقة مائة في المائة فيها صعوبة، لأنه إن كان المراد أن يكتب الإنسان كل تفاصيل حياته، فأعتقد أن هذا صعب، ولكن في الغالب نجد أنه يتجاوز ما يريد السكوت عنه.. د. يوسف العارف، أعتقد أن المهم هو المحتوى، فبعض المذكرات هي مذكرات تتحدث عن الذات، عن الشخص، أو عن أحداث من خلال الذات، فهنا تدخل في السيرة، فالمذكرات يمكن أن يرد فيها سيرة، الأستاذ علي السبيعي، تمنياته في محلها ونرجو ذلك، ولكن السيرة إذا كتبها شخص آخر فليست بسيرة ذاتية، وإنما هي سيرة غيرية، وتختلف.. وشكراً للجميع.

■■ الأستاذ محمد عبدالرزاق القشعمي:

الدكتور أسامة البحيري، هو لا يحجب انتماءه عن المكان، هو يفخر دائماً ويسعد عندما يزوره، هو يتحفظ - حقيقة - بعض الشيء، حتى إنه لم يحضر جائزة سلطان العويس، وكلف سعد الله ونوس على ما أعتقد لاستلامها بدلاً منه، هو حذر، وأنت تعرف أن من يشتغل السياسة كأنه يمشي على شوك، أو على زجاج متناثر، وإنما هو يسعد كثيراً ويتابع دائماً كل ما ينشر في المملكة، ويحرص على التسجيلات وعلى الصحف، وعلى الصفحات الثقافية بالذات.. مشكلتنا أنه ترك السياسة من عام 1961م، حينما كان طالباً في يوغوسلافيا وترك حزب البعث، وخرج منها، وفُصل على ما أعتقد لانقلابهم على ميشيل عفلق، ومعه من معه من القيادات، وجاء لزيارة السعودية، وقابل عبدالله الطريقي أيام عدوان 1956، وعرف أنه يهتم بالبترول، وذلك حرضه على الاهتمام باقتصاديات النفط، وذهب إلى يوغوسلافيا، وحصل على الدكتوراه في

اقتصاديات النفط، ولكن اهتمامه بالسياسة والثقافة والأدب هي التي طغت على هذا، ولذلك حينما قامت حرب الخليج الأولى، ترك العراق وهاجر إلى باريس، وبدأ العمل الروائي، متأخراً، بعد أن بلغ الخمسين وزيادة.. الأخت سهام القحطاني، بالنسبة للقصيمي فهو لا يقل عن عبدالرحمن منيف، ويظل ظاهرة – اختلفنا أو اتفقنا معه – يجب أن يدرس، ويجب أن يحتفى بها مهما تكن، ولكن للأسف لم يُقرأ ولم يُفهم، وقد رافقت هاشم الجحدري في التنقيب عن بعض المعلومات عنه، وزرنا مستشفى فلسطين الذي مات به بالقاهرة، وذهبنا إلى مسجد رابعة العدوية الذي تمت الصلاة عليه فيه، وأيضاً ذهبنا إلى باب الوزير الذي دفن به، وقابلت صديقي وطبيبي ابنه الدكتور فيصل بالرياض، وأخذت عنه معلومات كثيرة، والتقيت بأصدقائه اليمنيين، وهم كثيرون، وقد أخذنا مكتبته القديمة وأودعناها مكتبة الملك فهد رحمه الله، ولايزال كرسيه الذي كان يجلس عليه عند إبراهيم المحامي، هذا ما يخص القصيمي، وهاشم الجحدري وعد بأن يجمع مقالاته والمقابلات التي أجريت معه في عكاظ قبل أربع سنوات.. الدكتورة عائشة، أنا اعتمدت على الكتابات، ولم يتح لي قراءة الورقة، وهناك مراجع كثيرة عنه.. الأستاذة أمل القثامي، أشكرك.. وقد ألفت كتاب عن عبدالرحمن منيف وستصدر منه الطبعة الثالثة قريباً وأضيف إليها عبدالرحمن منيف في عيون مواطنيه، فهناك كتاب كتبوا عنه، منهم على ما أذكر ثريا قابل، وعبدالله الجفري، ودكتور يوسف مكي، وغيرهم، وتستحق هذه الكتابات أن تضمن في الطبعة الجديدة وفاء للرجل رحمه الله.. الأستاذ علي السبيعي هناك مشروع في مكتبة الملك فهد الوطنية أقوم عليه، يعمل على تسجيل ذكريات وسير حياة الأعلام، وقد سجلت مع نحو ثلاثمائة وعشرين شخصاً حتى الآن.. وشكراً لكم.

■■ الدكتور صالح الغامدي:

أشكر كل الإخوة والأخوات، وأعتقد أنني قد أفدت كثيراً، وستثري هذه

المداخلات هذه الورقة، ولكن يبدو أنني سأفعل ما فعله التويجري، وسأقرر هنا في نهاية هذه الجلسة معتقدي السيري، أولاً: أنا لست المتخصص الوحيد في السيرة، هناك أساتذة وأستاذات، ولهم دراسات جادة ومتميزة، وينبغي ألا يُغمط حقهم، قد أكون أسبقهم تاريخاً، ولكن دراساتهم متميزة، ومنهم الدكتورة عائشة والدكتور عبدالله الحيدري، ثانياً: المفهوم، أنا أعي تماماً أنه بعد هذه الفترة الزمنية أنه ليس من السهل أن أتخلى عن مفاهيم كنت أتبناها، ولكن أراني مضطراً في ضوء ما ينشر من نصوص حديثة أن أدعو ليس إلى طمس معالم السيرة الذاتية، وإنما إلى أن نقوم بعمل تصحيحي، وهذا رد على الأستاذة سهام، ليس ترميمياً، ولا أدعو أيضاً إلى عمل تبديلي، وإنما إلى عمل تصحيحي، وهو أن ننظر إلى السيرة الذاتية بوصفها مؤسسة تتطور وتنمو، ولكنها محافظة على هيكلها، وأنا من أشد الناس محافظة على بقاء السيرة.. الأستاذة زينب غاصب، أعتقد أن المستقبل في المملكة هو للسيرة الذاتية، وبعد موضة الرواية سنرى كيف أن السيرة ستحتل هذه المكانة قريباً.. فيما يتعلق بمفهوم السيرة الذاتية، هل هو مفهوم قرائي أم مفهوم كتابي؟.. هذه لن نخرج منها، هذه سيرة وهذه ليست سيرة.. هنا ننطلق من منظور قرائي، بإمكان أي شخص منا أن يقرأ أي كتاب بوصفه سيرة ذاتية، ولكن هل هذه القراءة مبررة أم لا؟ وهذه لن نخرج منه بنتيجة.. القراءة الجيدة هي التي تبرر بطريقة معقولة وفنية وأدبية بأن هذه سيرة.. أنا أيضاً أدرك التماس أو التلاقي بين السيرة وبين غيرها من الفنون، وكتبت في ذلك، بينها وبين الرواية.. الأستاذة أمل، أعتقد أنه ينبغي أن تحافظي على العنوان الذي طرحتيه، وهو السيرة الذاتية الشفوية البصرية.. الأستاذة سهام، أعتقد أنها فكرة جديدة أن يتبنى أحد الأندية فكرة المصطلح وأن تخصص له ندوة كاملة حول المصطلحات النقدية والبلاغية.. بالنسبة للكفاية اللغوية التي تفضلت وأشارت إليها الأستاذة سهام، فقد أشرت بأنها قد تكون إيجابية، ولكنها قد تكون عبئاً على النص، وأنا على قناعة بأنها كانت عائقاً لدى كثير من القراء، ومنعتهم من الكتابة عن هذا الكتاب، لأنها تشغلهم بتخييلاتها

عن المضمون.. د. عائشة أعتقد أنني أشرت حينما تحدثت عن المساءلة أن هذه السيرة فيها مسحة فلسفية تعليمية، ولكن هل ترقى إلى أن تكون فلسفة بالمعنى الدقيق؟.. لا.. مصادر ثقافة الكاتب هي من الأمور التي أشرت إليها، والتي شغلت عدداً كبيراً من الناس، عندما قالوا: إنه يمكن أن يكون هناك من كتب للتويجري، وقد أجاب عن هذا إجابة عملية في رسالة الأستاذ المزاح.. إجابة قاطعة تؤكد أن من كتب هذه النصوص الشيخ عبدالعزيز التويجري، وقد أبدى فيها ثقافة موسوعية عالية.. د. عبدالله الحامد، كما فهمت، قال بأن الأبوين ليسا آدم وحواء، ولكن هناك شبه إجماع بأن هناك إثبات من النص بأنه يخاطب آدم وحواء، وقد يكون له تجليات.. كأن يخاطب أباه وأمه، أو الإنسان والإنسانة، في بعض المواضيع.. الضجر، هو طريقة التعامل مع الذكريات، يعني ينتقل من ذكرى إلى ذكرى، من الشباب إلى الطفولة.. لا يستقر على قرار.. لا أدري كيف أجيب عن هل هي سيرة ذاتية صادقة إلا بعد أن نحدد ما هو مفهوم الصدق، فإذا كنا نتحدث عن صدق الكاتب في التعبير عن عواطفه أعتقد أنه كان صادقاً، حتى وإن يختلق ويكذب، فهو صادق من هذا الجانب.. وشكراً.

■■ رئيس الجلسة:

شكراً جزيلاً على الحضور وعلى القراءة وعلى المداخلة، والصدور الرحبة التي تميزت بها هذه الجلسة، فأشكر سعادة الدكتور عبدالمحسن القحطاني على تكليفي بإدارة هذه الجلسة، وأختتمها بتقديم شهادات الشكر والتقدير للمشاركين.. وشكراً لكم، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

ملتقى قراءة النص الثامن

الخميس 1429/3/19هـ - 2008/3/27م

الساعة 5.00 مساءً

الجلسة السابعة

■■ رئيس الجلسة: أ. جبير المليحان.

■■ المشاركون:

- د. فاطمة إلياس: الملامح السيرية في الرواية النسائية.
- د. لمياء باعشن: استراتيجية التحريم المخروطي في كشف الذات الروائي عند «أبو دهمان».
- د. معجب العدواني: كيف تكتب المرأة السعودية سيرتها - طريق الحرير أنموذجاً.
- أ. سحمي الهاجري: أمكنة الحكاية.. وزمن المحكي. قراءة في سيرة عبدالرحمن السدحان (قطرات من سحائب الذكرى).

■■ **رئيس الجلسة:**

السيدات والسادة، مساء معطر بالجمال والكلمة الصادقة.. مساء طيب يشبهكم.. للصديق والشاعر علي الدميني قصيدة بعنوان: ثلاثة أيام في ضيافة النهر، ونحن هنا لنا ثلاث ليال في ضيافة الضوء.. ضوء الكلمة التي استدعت الماضي، لتنعش ذاكرتنا.. شكراً لنادي جدة الأدبي الثقافي الذي جمعنا على مائدة الكلمة، شكراً لصديقنا وأستاذنا وعمدة الأندية الأدبية الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني، الذي استضافنا على مائدة الكلمة.. في هذه الجلسة لدينا أربع أوراق، ونبدأ مع الدكتور معجب العدواني، فليتفضل..

■■ **د. معجب العدواني:**

في هذه الورقة أحاول أن أكتشف منطقة تعد مجهولة بالنسبة لكتابة السيرة الذاتية بأقلام النساء، وفي الحقيقة، الإشكال الذي تقع فيه مثل هذه الدراسات أننا نفترض افتراضاً أن هناك روائية تحاول أن تضفي سمات من سيرتها الذاتية في أعمالها الروائية.. على العموم كيف تكتب المرأة السعودية سيرتها - وأعتقد أن ليس هناك امرأة كتبت سيرتها حتى الآن - ولكن هناك محاولات تتم عبر إدراج سمات من السيرة الذاتية في بعض أعمال الكاتبات الروائيات في المملكة..

كيف تكتب المرأة السعودية سيرتها؟
طريق الحرير لرجاء عالم نموذجا

معجب العدواني

إن تعريف جنس السيرة الذاتية ليس مهمة سهلة كونه قد اعتبر في معظم النظريات السيرذاتية حقلاً واسعاً، عادة ما يقع بين الأدب والحياة والتاريخ، أو الخيال fiction والواقع reality، فالمشكلة إذاً تتوضع في السؤال المنهجي التالي: كيف يمكن استخلاص الخيال من الواقع؟، لقد بنى فيليب لوجون مفهومه الشهير ميثاق السيرة الذاتية autoobiographical pact، الذي أكد على أهمية توقيع المؤلف وقصديته، ويبقى المؤلف عند لوجون حالة مهمة في كونه يبني العلامات الاستطرادية (المتتالية) لعقد السيرة الذاتية مع القارئ، ومن الفوائد الناتجة عن هذا، كونه يضم جانبين على الأقل في هذا الميثاق: القارئ والمؤلف.

ومن جانب آخر، فإن نظريات السيرة الذاتية النسائية قد قدمت أسئلة كثيرة حول مفهومي الهوية والذات، ومن ثم فقد أكدت معظم هذه النظريات على اختلاف علاقات التأليف تاريخياً بين المرأة والرجل، مثلما تشير نانسي ميلر Nancy Miller:

إن فعل ما بعد الحداثة الذي يميت المؤلف لا يمكن تطبيقه على المرأة، إذ

يمنع سؤال المؤسسة بالنسبة لها، لأن النساء ليس لديهن نفس العلاقة التاريخية للهوية مع الأصل والمؤسسات التي حصل عليها الرجل[1].

وقد راجعت دومنا سانتون Domna Stanton هذا الإشكال مؤكدة أن قفزات خطاب الجندر Gender المتتالية جعلت المرأة تخضع لمحاولات إبرازها للعيان كتشكيل امتيازاتها وترويج إمضائها الأنثوي[2].

وإذا كانت تجربة الكتابة السيرذاتية النسائية على مستوى العالم العربي تعاني من مشكلات أسئلة الهوية والوضعية المهمشة للمرأة في الثقافة، فإن هذا الوضع يكون أكثر وضوحاً مع تجربة الكتابة النسائية السعودية التي ارتهنت إلى الجنس الروائي، بوصفه ملاذاً آمناً للكتابة إذ يسمح للكاتبة بممارسة آلية التوازي خلف جنس الرواية وممارسة التقنع العام عوضاً عن الخاص، وباستخدام عدد من الآليات التي تكرس مواربة السيرة الذاتية في أعمالهن، ولما كان ذلك كذلك، فإن كتابة المرأة السعودية لسيرتها الذاتية – إن وجدت – فإنها تخضع لمزيد من الحجب، وتقع تحت أقنعة عدة، تمارسها الكاتبة بوعي أو دون وعي، وما رجاء عالم بوصفها إحدى أبرز الروائيات السعودية إلا مثال اخترناه هنا لمراجعة تلك الأقنعة وإزاحة تلك الحجب، إذ ارتكنت هذه الورقة على عملها (طريق الحرير)، الذي يضم سمات سيرذاتية ارتدت حجباً مكثفة حتى صعب على المتلقي كشفها وفك شفرتها.

بعض سمات السيرة الذاتية في طريق الحرير

تتوضع سمات السيرة الذاتية في طريق الحرير في طرق عدة:

1) مكونات ثيمية تتصل بأسرة رجاء عالم، بدءاً من الجذور القديمة لكلا العائلتين: الأب والأم، وبتاريخ الأسرة... ثم حكاية المصاهرة بين العائلتين، ومن ثم ولادة أبيها، إذ تستلهم الكاتبة حكايات تشكيل عائلتها الصغيرة ضمن سياقات العلاقات العائلية الكبرى التي تجري بين عائلات المجاورين.

2) مكونات تتصل بنشر الكتاب نفسه، الذي نشر منجماً في حلقات على صفحات جريدة الرياض[3]، وعرض لمداخلات النقاد حول ذلك، فالمؤلفة لا ترى حرجاً في الإحالة إلى أسماء شخصيات يصعب أن تتمثل دورها التخييلي، لكونها تحيل إلى الواقع، أكثر من الخيال، كما في السريحي والغذامي وخازندار والقرشي.

3) تزداد ضبابية السرد كلما اتجه السرد إلى المراحل الحديثة، التي تتصل بحياة الكاتبة، فهي تتدرج من البساطة والوضوح اللذين يردان عن قضيتي كلا الجدين الأكبرين، وما نتج عن ذلك من شظايا قصص متناثرة في العمل، إذ على القارئ إعادة تنظيم ذلك التشظي وجمع ذلك الشتات.

4) تفصح المؤلفة عن نفسها بصورة مواربة في نهاية العمل، لذلك فلن يجد القارئ المتمرس صعوبة في التعرف على العمل بوصفه سيرة ذاتية مفتوحة، إذ تتجلى ملامح الأنا في السرد عبر انعكاس بعض الأحداث والتجارب المروية، إذ تعكس رجاء عالم خبراتها وتجاربها، فهي من جانب قد آثرت التواري في أبرز شخصيات العمل المحورية رسلة، ومن جانب آخر فقد ورد اسمها صريحاً بالكتابة بالأرقام:

ها أنذا

200

3

1

1 قد أتممت تربيع الأخدود، وأضرمته بنصف جسدي الناري... إلا أنني قد خالفت شرائع العرب فلقد كان من طقوسهم تحريم إلقاء النفوس فيها. أنا سقت كل تلك النفوس إليها، طائعة[4].

الأقنعة الإطارية العامة لحجب السيرة الذاتية:

الأقنعة الخارجية

1) الكتابة عبر تبني خطاب الأنثى:

مع تركيز العمل على ملامح لسيرة أسرة رجاء عالم فقد كان تناول توضع الأنثى بين مجموعة رجال هاجساً يتردد في كلا المسارين: ما يتصل بالرحلة وما يتصل بقضايا نقد الكتاب أثناء نشره.

توارت المؤلفة في كلا الصورتين من صورة امرأة لها همومها وتفاعلها مع المجتمع، إلى صورة الأنثى في خطابها العام، فبدت حريصة على إبراز شخصية رسلة التي تتوضع بين مجموعة من الرجال، متميزة بوصفها امرأة فاعلة، ولها القدرة في إصدار قراراتها الجريئة التي تتعلق بالرحلة، وبدت أيضاً في مسار آخر وهي تقود كوكبة من النقاد بكتابها المنشور على حلقات، كان موقع المؤلفة بين قبيلة الذكور موازياً لذلك الموقع الذي اتخذته رسلة في الرحلة الروائية، فكان تفاعلهم مع النص المكتوب ومن ثم عرضها لما تراه، وموقف الأنثى رسلة خلال الرحلة علامة على موقف يتبنى قصة الأنثى، على الأقل، باعتبار ما ينبغي أن يكون – من وجهة نظر إنسانية – لا باعتبار ما يكون.

كان تشظي الصورة عبر خلق شخصيتين مختلفتين في الموقع متوازيتين في الاهتمامات والتطلعات قناعاً أولياً جديداً وجد للتمويه على القارئ كي تتعدد تطلعاته ويتشظى تفاعله إلى اهتمامات شتى.

2) الكتابة عبر الجنس الروائي:

إن مواربة السيرة الذاتية عبر اختيار الجنس الروائي لا يعد أمراً جديداً في عوالم الكتابة الروائية، ما أوجد عدداً من التقسيمات التي تشير إلى تعالق

(السيرة الذاتية مع الرواية)، إذ قسم جورج ماي هذا التعالق إلى سبعة أنواع متدرجة من البنفسجي إلى الأحمر[5]، ومن المناسب أن نشير إلى كون هذا الكتاب يمكن إدراجه في سلم ألوان ماي تحت اللون الأخضر، إذ يكون السرد في الرواية السيرة ذاتية بضمير المتكلم ويتلاءم هذا تبعاً لماي مع القص الارتجاعي، كما يتلاءم مع الرواية التي ترد في قالب يوميات[6].

ويبدو هذا القلق الأجناسي واضحاً لدى الكاتبة حينما آثرت أن تتباعد عن تحديد جنس لكتابها لكن دار النشر اقترحت أن يكتب على غلاف العمل رواية[7].

ومع أن الكتابة السيرة الذاتية النسائية عبر الأجناس الأخرى وسيلة أثبتت جدواها ونجاحها في تجارب الكتابة النسائية، ليس على المستوى المحلي كما في تجارب عالم والجهني وغيرهما، بل في أعمال روائية عربية شهيرة تدثرت السيرة الذاتية برداء القص الروائي كما في ذاكرة الجسد لمستغانمي، إلا أن ذلك يحقق القفزات المتسارعة التي أشارت إليها دومنا ستانتون، يقول روي باسكال: «إن التخفي وراء قناع الروائي كان أمراً ضرورياً في الأزمنة التي كان الكتاب فيها أقل جرأة في الحديث عن أنفسهم أو أقاربهم. وقد كان هذا النوع من الكتابة موجداً لظاهرة التردد أمام الأحياء، وخلق حرج من الذوق العام، وخوف من العقاب القانوني والتشهير»[8].

إن الكتابة الروائية، كما تراه الروائيات، الوسيلة الأنسب للبوح الذاتي بصورة مواربة، وهي وسيلة للوصول والتفاعل مع المجتمع برمته. لذلك تهدف الكتابة بهذا إلى نقل قضاياها بوصفها أنثى من المنظور الخاص إلى قضايا الأنثى، بوصفها إشكالاً ثقافياً في المجتمعات المحافظة، إن استلهام تلك القضايا عبر الجنس الروائي قد أسهم في نقل قضايا المرأة ومشكلاتها في هذه المجتمعات إلى القراء، بالرغم من ندرتهم وبطرق يمكن وصفها بأنها الأسرع والأنسب.

الأقنعة الداخلية:

1) اختيار الفضاءات الأسطورية:

مع كون العمل قد اعتمد مكة فضاء روائياً رئيساً، عبر تشظيات مكانية مصغرة، إلا أنه قد استلهم الفضاءات الأسطورية، وقد شكلت هذه الفضاءات الأسطورية في العمل قناعاً جديداً يضاف إلى قائمة الأقنعة الداخلية، إذ وردت عبقر في (طريق الحرير) غير مرة، مقرونة بالخرافة والشعر، لتصبح هدفاً لإحدى شخصيات النص، وهو ذلك الأمير الذي يطمح في جمع الشعراء حوله؛ فحين يقول «أنا غايتي وادي عبقر.... ..... تحلق عجب الرجال حول غايته وخرافتها»[9]. وها هو ذا الأمير (الميت) يفصل رحلته في البحث عن عبقر «لأشهر غبت ورجال إمارتي صوب قلوب الجزيرة، حيث جاءت الآثار بتواري عبقر فيها..... أردت صيده والعودة به، أنصّبه في صحن إمارتي فلا يدخلها إلا رجل مسّه وحيها وقال شعراً، أردت للناس أن تخاطبني شعراً، أردت أن أعبر كل صباح وعشية بين أيدي روائع الجن وخلقهم فتسكنني... ولم أرد لمطبب تطبيبي»[10].

لقد أصبح هذا الفضاء محركاً للشخصيات للبحث عنه واقتناصه واستثماره. وتسهم التحولات النصية في حضور جنيات عبقر إلى تلك الشخصية الباحثة (الأمير).

يستحضر (عبقر) ذلك الفضاء الأسطوري في النص لإضفاء تلك الصبغة الأسطورية عليه؛ والشخصية الباحثة عنه هي الأنسب في النص، بوصفها بين الحياة والموت، إذ نعش الأمير الميت مناسب لخوض تجربة التفتيش عن عبقر، وهي الشخصية التي تكون في النهاية شجرة الشعراء المتصلة بعبقر، الشجرة التي تنادي المارة «ومنها خرافة شجرة الجزيرة والتي تنادي المارة، وكل من لحق بها فأوى لجذعها ونام، يصبح شاعراً أو مجنوناً.... لذا غصت الجزيرة

بالشعراء المجانين»[11].

يكرس هذا العمل الروائي وغيره من الأعمال الروائية النسائية في كونها لا تجعل هاجس المكان المحسوس (الفيزيقي) في صدارة اهتماماتها عبر انتقاء المواقع المناسبة التي تمكّن من رؤية الزاوية المناسبة التي تسمح بتناول التفصيلات الجزئية والدقيقة، والتدرج في الرؤى، الأمر الذي لا يتوفر حالياً فيما بين أيدينا من نصوص روائية[12].

إن استلهام هذه الفضاءات الأسطورية أعطى مزيداً من الحجب والإغلاق للعمل وأسهم في وقف تتبع الجانب السيرذاتي في العمل.

2) موقع السارد «أنا الموقع أدناه»:

بعد موقع السارد أبرز الأقنعة التي وظفتها المؤلفة لمواربة الجانب السيرذاتي لها، فالسرد قد راوح بين ضميري الغائب والمتكلم وأسهمت تلك المراوحة في حجب المكون السيرذاتي ليدخل في إطار أعم وأشمل دون أن يلحظ المتلقي ذلك.

لا يمكن القول إن السرد بضمير المتكلم أسلوب تعود أصوله إلى الرؤية، وإنما من المؤكد أن أشير إلى كون الرواية نفسها قد وقعت على هذا الأسلوب من المذكرات[13]، ومن الجدير الإشارة إلى كون رواية السيرة ذاتية ينطلق فيها القارئ ليعتقد أن هناك تطابقاً بين المؤلف والشخصية في حين أن المؤلف قد اختار أن ينكر هذا التطابق[14]. ويتزايد حضور مسار السرد الخاص بالسيرة الذاتية في المتتاليات السردية التي تناولت الجوانب التالية:

- جلوس الشيخ بدار اللوزة ص 48-49.
- مسار السيرة الذاتية المتصل بالجد عبداللطيف ص 65-66-67-68.
- مولد السامية وعلاقتها بالجان ص 78-79-80-81-82-83.

- زواج سلمى من عبداللطيف ص 96-97.
- وفاة جميلة والإعداد لمراسم الدفن ص 214.

فالسارد حين تطفو على سطح ذاكرته الأحداث العامة التي عاشها أولئك الشخوص، يفضل التنويع والمراوحة في استخدام الموقع. ولا شك أن السارد يضفي على تلك الأحداث نوعاً من التخييل والإبداع حتى ينقل ذلك بصورة جادة إلى المتلقي (إن معظم السير الذاتية مستلهمة من حافز مبدع وبالتالي تخييلي، فهي لا تختار من حياة الكاتب إلا الحوادث والتجارب التي تمضي لتشييد نمط متكامل)[15].

يجهد السارد في الوصول إلى التقريب بين ماضي الذكرى وحاضر اللحظة الراهنة، وهذا ما يحدث في النص حيث يتداخل الماضي مع الحاضر ليصبح معقداً، بل شديد التعقيد، كما أن خلو تلك المقاطع من الحوار والسرد المباشر للأحداث أوجد في النص ما يمكن عده اختصاراً للأحداث والأزمنة من خلال تلك الجمل القصيرة التي تراوحت تقنيات الزمن فيها بين الخلاصة والاستراحة، حيث يندر توظيف المشهد في المتتاليات السردية السابقة. فهي تسرد أحياناً بضمير المتكلم، كما هو شائع في العمل، وأحياناً يتشكل هذا الضمير بلسان جدتها سلمى (كان من عشاق الجن سيدي عبداللطيف دوخيني)[16]. وأحياناً يكون السرد بضمير الغائب (وكان محمد قد ولد للتو من عبداللطيف)[17].

3) توظيف أشكال البلاغة القديمة:

استطاعت المؤلفة أن تزيد من كثافة الحجب المفروضة على سيرتها في طريق الحرير، بعد الارتهان إلى الكتابة، بتوظيف أشكال بديعية قديمة، أبرزها حساب الجمل، وهو حساب يعتمد على قيمة الحروف العددية التي توازي كل من الحروف الأبجدية كما في (أبجد هوز)[18].

توظف رجاء هذه الأرقام تدريجياً مع ذكر الحروف في بداية العمل حتى تنهي ذلك التوضيح في الصفحات الأخيرة، ولاسيما عند الإشارة إلى اسمها عبر حساب الجمل.

الخاتمـــة:

إن الكتابة بهذه الصورة هي نتاج ومقاومة ومحاكاة، هي نتاج أولاً للسياقات الثقافية والاجتماعية، وهي مقاومة ثانياً للظروف المحيطة والواقع السلبي، وهي في الوقت نفسه محاكاة لصورة الذات. إنها نتاج للشعور بالضغط الكبير الذي تعانيه الأنثى في بعض ملامح حياتها، إذ تغيب فرص استثمار الفرص عنها لتكون مستحقة لغيرها من المجتمعات الذكورية، فالثقافة الذكورية تكرس لما يمكن وصفه بـ (التهميش المضاعف)، وهو التهميش الذي تعاني منه النساء في مرحلة كهذه، وأعني بها تلك المرحلة التي تصل فيها الكتابة حد إنكار الذات، درءاً لظروف وأخطار الكتابة في المجتمعات المحافظة، وتبدو الكتابة نفسها بارتداء تلك الأقنعة محاكاة للجسد الأنثوي الذي يخضع لحجب وأقنعة مختلفة، فالمرأة معادل لكتابتها، والحجب الذي فرض عليها إكراهاً في واقعها فرضته اختياراً على سيرتها داخل العمل الروائي، ولعل ممارسة هذا النوع من الكتابة، إن تم بصورة واعية، نوع من العقوبة للمتلقي/ المجتمع، الذي كرس لذلك النمط الثقافي، وإن لم يكن كذلك فهو تمثُّل ومحاكاة لما تفرزه الثقافة، وفي كلا الحالين فهو – بلا ريب – إعادة إنتاج لنمط ثقافي شائع

الهوامش

1) Nancy K. Miller, Subject to change, Reading Feminist Writing, New York: Columbia University Press, 1988.

2) Domna C. Stanton, Autogynography, Is the Subject Different, the Female Autograph, Theory and Practical Autobiography from the Twentieth Century, Domna Stanton (ed) The University of Chicago Press, 1987, pp. 5-20.

3) انظر أعداد جريدة الرياض السعودية 8536 في 1991/9/26م، 8543 في 1991/10/3م، 8557 في 1991/10/17م، 8571 في 1991/10/31م، 8578 في 1991/11/7م، 8606 في 1991/12/5م، 8620 في 1991/12/19م، 8641 في 1992/1/9م.

4) رجاء عالم: طريق الحرير، بيروت، المركز الثقافي، 1995م، ص 244.

5) قسم جورج ماي سلم الألوان الواصلة بين الرواية والسيرة الذاتية، كما تتدرج في طيف الأضواء، من البنفسجي إلى الأحمر:

1) البنفسجي: الروايات التي يكون فيها حضور شخصية الأديب ضعيفاً جداً كالروايات التاريخية والشعرية والأخلاقية والنفسية.

2) النيلي: الروايات الشخصية والسيرية التي مدارها على تطور شخصية رئيسة، لكنها بعيدة عن شخصية الكاتب، وهذا يمنعنا من أن نعدها صورة منه.

3) الأزرق: الروايات السيرذاتية المكتوبة بضمير الغائب، ومدارها على شخصية رئيسة، كما في السابق، لكن الشخصية الرئيسة تكون مطابقة للكاتب.

4) الأخضر: الرواية السير الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم، ويتلاءم هذا مع قص الارتجاعيين.

5) الأصفر: السيرة الذاتية الروائية: وهي لا تنتسب إلى الرواية، وإنما تنتسب إلى السيرة الذاتية، وإن شابها قسط كبير من الخيال.

6) البرتقالي: ويستخدم كاتب السيرة الذاتية فيها اسماً مستعاراً لسبب أو لآخر.

7) الأحمر: في السيرة الذاتية هنا تبدو الأسماء حقيقية لا يعرف القارئ غالباً مؤلفها إلا من خلالها وتكون مطابقة لذكريات صاحبها (انظر جورج ماي، السيرة الذاتية، ترجمة: محمد القاضي وعبدالله صولة، قرطاج: بيت الحكمة، 1992، ص ص 201-205).

6) ماي، ص 204.

7) أجرى الباحث مقابلة خاصة مع رجاء عالم أشارت فيها إلى تفضيلها ترك كتابها دون علامة الجنس الأدبي وأشارت إلى اقتراح دار النشر الوارد أعلاه، مقابلة خاصة، جدة، 1997/5/11م.

8) Roy Pascal, "The Autobiographical Novel and the Autobiography" Essays in Criticism, 1959; IX, pp. 134-150.

9) رجاء عالم: طريق الحرير، ص 154.

10) السابق، ص 156.

11) السابق، ص 54.

12) معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، جدة: نادي جدة الأدبي، 2002، ص 53.

13) لوجون، ص 189.

14) السابق، ص 37.

15) نورثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1991، ص 429.

16) طرق الحرير، ص 96.

17) السابق، ص 93.

18) حساب الجمل هو شكل بديعي، راج في العصور الوسطى، لكل حرف من الأعمدة قيمة عددية كما يلي:

أ–1/ ب–2/ ج–3/ د–4/ هـ –5/ و–6/ ر–7/ ح–8/ ط–9/ ي–10/

ك–20/ ل–30/ م–40/ ن–50/ س–60/ ع–70/ ف–80/ ص–90/

ق–100/ ر–200/ ش–300/ ت–400/ ث–500/ خ–600/ د–700/ ض–800/ ظ–900/ غ–1000

انظر (بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد)، بيروت: دار العلم للملايين، 1993، ص 84.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للدكتور معجب.. والدكتورة فاطمة إلياس القاسم، دكتوراه في كتابة المرأة نقد نسوي، وماجستير أدب إنجليزي من جامعة وسط ولاية ميزوي الحكومية، عضو جماعة حوار بنادي جدة، وعضو هيئة تحرير علامات للنقد الصادرة من النادي نفسه، ولها أوراق عديدة في مؤتمرات خارج المملكة وداخلها.. عضو مؤسس لجمعية اللغات والترجمة، ورئيسة اللجنة النسائية بالنادي الأدبي بجدة، فلتتفضل..

■■ **د. فاطمة إلياس:**

بسم الله الرحمن الرحيم، عنوان ورقتي العامة الذي أعطيته للنادي قبل بدء الكتابة هو «ملامح سيرية في الرواية النسائية: رجاء عالم نموذجاً»، والعنوان الذي اخترته للورقة هذا اليوم، هو: الأنثى تنجو بسيرتها، أنماط البوح في كتابة المرأة السعودية..

الأنثى تنجو بسيرتها:
أنماط البوح في كتابة المرأة السعودية

فاطمة إلياس

السيرة الذاتية، هذا النص السردي المخاتل، والذي خضع بعد طول إهمال إلي الكثير من الإضافات المنهجية فيما يتعلق بالنظريات والمفاهيم والتطبيقات، التي تحكم الممارسات النقدية، تجاه هذا النص الأدبي الإشكالي، والذي أصبح يتعالق مع أجناس إبداعية أخرى، وبخاصة الرواية، على الرغم من إصرار معظم الباحثين على ضرورة التفريق بين السيرة الذاتية والرواية.. ولتتوالد بعدها أشكال أخرى من الكتابة مثل الرواية السيرية ورواية السيرة الذاتية والسيرة الذاتية الروائية والسيرة الذاتية الشعرية، وغيرها، متمردة على تعريف فيليب لوجون للسيرة الذاتية بأنها «حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة» (السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي 22).

وقد أغراني هذا التداخل بين الأجناس والأنواع الإبداعية وتركيز لوجون على فعل الحكي والفردية وخصوصية التجربة الذاتية للكاتب، بمقاربة هذا الجنس السيري، وهذا النوع من كتابة الذات، التي تدخل ضمن دائرة الاعترافات

والبوح بالكتابة النسائية، وبخاصة وأنا أقرأ بأن هناك «تناظراً بين عودة السيرة الذاتية كجنس أدبي من هامش اهتمامات الكتاب والقراء إلى مركز اهتمامهم، وبين إسهام المرأة التي هي جزء من هامش اجتماعي، بحكم موقعها وعلاقاتها وعملها والوعي بدورها. فكأنما أصبح التناظر متحققاً عبر الاهتمام بالسيرة الذاتية كتابة وقراءة، والاهتمام بكتابة السيرة الذاتية النسوية» (حاتم الصكر «السيرة الذاتية النسوية: البوح والترميز القهري».

ووجدتني أتصفح بنهم من تريد الانقضاض على فريسة سيرية ضمن القائمة المقترحة، والتي أرسلها النادي (وحبذا لو عثرت على فريسة سيرية أنثوية!). لكني لم أعثر من بين الأسماء التي في القائمة على أية كاتبة.. على أي اسم لأية أنثى سكبت بوحها على مفارق السيرة.. أية أنثى سعودية (واصلة «بتعبيرنا الدارج» اجتماعياً وأدبياً وعلمياً)، وجدت في مسيرتها العملية وتجربتها الحياتية ما يعد إنجازاً يستحق التسطير والتأطير ضمن دفتي كتاب سيرذاتي! وتساءلت: أما من سيدة سعودية فاضلة من الرائدات والمبدعات المخضرمات من تملك سيرتها.. وتتأمل ذاتها؟ الذات التي هي «الصفة التي يكتسبها معنى التحرر، من حيث هو الهدف الذي تسعى إليه، (الذات) التي تستعيد سيرتها كي تؤكد حضورها الفاعل في زمنها الذي هو زمن الآخرين» (جابر عصفور – زمن الرواية 169). وهنا تبادر إلى ذهني اسم صفية بنت زقر وسميرة إسلام وثريا قابل وخيرية السقاف وفاتنة شاكر وتوحة وسميرة خاشقجي – بنت الجزيرة – و.. و.. لا أي واحدة منهن! أهو نقص في الجرأة أو الجدارة؟، أم أنها النظرة الدونية لحيوات النساء وارتباطها بصغار الأمور من شؤون أنثوية لا ترقى إلى المهام الرفيعة الملقاة عى كاهل الرجال أصحاب السير العظام المكتوبة وغير المكتوبة، وحصر المرأة مهما يكن إنجازها في دائرة «الخاص The private» المحمية النسائية المفصولة عن فضاء العام «The public» المسيطر.. حامية الرجل ومملكته؟!، وبين الخاص وبين العام عوالم من الحكي تقل فيها مساحة البوح وتكبر مساحة الخوف والصمت. وليس أدل على

ذلك من توقف الشاعرة سلطانة السديري عن نشر مذكراتها في المجلة العربية عام 1408 للهجرة، وهي ذكريات لا ترقى إلى السيرة الذاتية بمعناها الاصطلاحي، وحسب عبدالله الحيدري، فإنه كان «الأولى أن تطلق على ما تكتب «يوميات»، بدلاً من «مذكرات»، مادامت تكتب الحوادث التي مرت في حياتها بشكل يومي» (194).

هذه الأسئلة وغيرها تثير قضايا شائكة، منها ما يتعلق بوضع المرأة العربية، والسعودية بشكل خاص، في المجتمع، ومنها ما يتعلق بطبيعة الكتابة السيرية، وما يتمخض عنها من تدفق صادق للذكريات، واعترافات لا يتقبلها المجتمع إلا من الرجل وفي أضيق الحدود. فالسيرة الذاتية بالتأكيد هي اعتراف منشور، والمرأة العربية كما تقول الناقدة النسوية شيرين أبو النجا في دراسة لها عن السيرة الذاتية لفدوى طوقان: «تعيش عموماً في جو من الكتمان النفسي وإخفاء الحقائق خوفاً من صدور حكم الجماعة عليها بالنفي والرفض والوصم. فالمجاهرة لا تعني سوى تحد معلن لتقاليد صارمة تفرض ثقافة أحادية لا يجوز الخروج عنها».

وفي وسط هذا الجو الملبد بالمحظورات، تأتي السيرة الذاتية النسائية لتكون بمثابة شرخ في حاجز الصمت، حيث تقال أشياء لم تقل من قبل، وحيث يمكن أن يقرأها ويعيدها أي أحد (3). وهنا تتساءل شيرين أبو النجا عن المدى الذي يمكن لكاتبة أن تصرح أن ما تكتبه هو سيرة ذاتية، وعن مدى ما يمكن لها التصريح أن يضيف إليها أو ينتقص من شأنها. وسبب هذه التساؤلات خبر صغير قرأته الكاتبة منشوراً في مجلة «أخبار الأدب» تحت عنوان «أدب الاعترافات حرام»، يقول:

أكد الدكتور ناصر فريد واصل مفتي الديار المصرية أنه لا يجوز للمرأة أن تؤلف كتاباً تعترف فيه بما أمر الله ستره،

وهو ما يطلق عليه أدب الاعترافات. فالشريعة الإسلامية لا تقر ذلك، وهذا ليس من باب الحجر على التفكير والرأي، إنما الأمر يتعلق بالحفاظ على كيان الأسرة والعلاقة الزوجية الخاصة التي أحاطها الإسلام بكل التقدير والاحترام والرعاية والمحافظة على أسرارها وخصوصيتها لمصلحة الأفراد والجماعة على حد سواء. انتهى.

تغيب المرأة إذن عن السيرة الذاتية غيابها عن اللغة، بل إن القهر الذي تعانيه المرأة يبدأ من اللغة الإقصائية للمرأة، كما جاء في كتابي «المرأة واللغة» و«ثقافة الوهم» لعبدالله الغذامي، ذلك لأن اللغة كما يقول: هي جزء من «خطاب يلبي دوافع صانعه (الرجل) حتى أصبحت (خارج اللغة)، وترتب على ذلك ما هو أخطر ثقافياً إذ تحولت المرأة إلى (موضوع) ثقافي ولم تعد (ذاتاً) ثقافية أو لغوية (المرأة واللغة 29). لذلك تغيب السيرة الذاتية النسائية أو تندر. ونجد أنه حتى تلك السير النسائية التي أنجزتها مبدعات ومناضلات عربيات أمثال هدى شعراوي، وعائشة عبدالرحمن، وفدوى طوقان، هي سير مبتورة ومكبلة بثقافة الغيب، فيتجنبن الخوض في المسكوت. فالجسد مثلاً «ليس له حضور ثقافي، أي أن وعي المرأة به يتشكل وفق الصورة التي يريدها المجتمع، فهي مذخر أمومي للولادة والتناسل، حتى يصح وصفها بأنها حارسة الهيكل المنزلي على حد تعبير حاتم الصكر في دراسته عن كتابة الذات (200). لذلك تلجأ من تجرؤ على اجتراح سيرتها إلى «خطاب ذكوري تتسيدها جملة الرجل ومفرداته»، فيكون عليها إذن ابتكار لغة أخرى تصفها أروى عثمان في شهادتها بأنها اللغة التي تسودها أنا الكاتبة بشكل مركزي ملفت للنظر (تجربتي الأدبية 107)، أقل ما توصف به هو أنها لغة مخاتلة:

تبتعد أو تقترب بحذر من محددات حياتها، لتغدو – وهذا خطر حقيقي – محددات لغوية ثم نصية، لينتهي بها مطاف

الحذر والخطاب السائد إلى محددات ثقافية. فيكون الجسد مثلاً أمراً مسكوتاً عنه في تجارب سيرية كثيرة، كتبتها نساء في مجالات العمل الثقافي المتنوع، وكذلك يكون الموقف من المؤسسات والتقاليد وأفق الحرية الذي يظل ابتعاده علامة على صعوبة إمكان السيرة الذاتية النسوية. (حاتم الصكر «السيرة الذاتية: البوح والترميز القهري).

لكننا لا نستطيع نفي وجود سيرة ذاتية نسائية خاضعة في متنها لنفس منطق التهميش الذي تخضع له المرأة الكاتبة والمرأة بشكل عام، يختلط بها الشخصي مع السياسي وتعوزها شجاعة البوح والاعتراف، اللذان هما الركيزة الأساسية لأدب السيرة الذاتية. وكل ما عبرت عنه هؤلاء النساء ممن كتبن سيرتهن الذاتية على الصعيد الشخصي هو عاطفة الخوف والحرمان الطفولي ومشاعر الخجل، وذكريات الأسرة والعلاقات الأسرية، مع التركيز على التجربة الكتابية وطقوسها، ومساواة الكتابة بالحياة، كل ذلك وسط غابة من السطور المحذوفة والصامتة. ولكن تظل اعترافات بعض الكاتبات النسويات، أمثال: نوال السعداوي وليلى العثمان وفاطمة المرسيني، هي الاستثناء، ودليل على إمكان السيرة الذاتية النسوية، والتي تشكل ثورة على التابوهات وثقافة العيب والممنوع.

وتسجل المرأة السعودية غياباً واضحاً عن السيرة الذاتية ولو حتى على غرار السير التي ذكرتها سابقاً والتي تغيب فيها المادة الاعترافية التي يغلب عليها الطابع النضالي والوعي السياسي والإصلاحي. وفي رأيي أن من أسباب عدم كتابة المرأة السعودية للسيرة الذاتية هو الطبيعة الصحراوية التي عاشت فيها المرأة السعودية حيث تشكل الطبيعة الملهم الرئيس: لمعظم كاتبات السيرة الذاتية. تقول سيمون دي بوفوار في كتابها الجنس الآخر «إن المرأة عندما

تتحدث في سردها عن الطبيعة الساحرة والحدائق والأنهار تتجلى وتكشف بحميمية وصدق عن تجربتها وأحلامها» ( ).

وتوضح الناقدة نادجا أوووديه Nadga Odeh ذلك، من خلال نصين سيريين، هما كتاب «سنوات الحريم».. للرائدة النسوية هدى شعراوي، وكتاب «رحلة جبلية.. رحلة صعبة» للشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان، واللتان كافحتا خلال حياتيهما للهروب مما اعتبرتاه سجناً جغرافياً واجتماعياً.

وتخلص الكاتبة في دراستها إلى دور الطبيعة في تغذية خيال هدى شعراوي وفدوى طوقان. لقد كانت الطبيعة تمثل لهما الملجأ الروحي والنفسي الذي يشعران فيه بحريتهما بعيداً عن قيود المنزل، والذي منحهما القدرة على التأمل والتفكير ومعرفة الذات. وهما ما كانت تفتقده أي امرأة سعودية متعلمة.. على الرغم من ندرة المتعلمات آنذاك.

كما أن عدم تعرض المرأة السعودية لصدمة الاستعمار والخبرات النضالية، أسوة بما تعرضت له المرأة في الدول العربية، هو سبب آخر لعدم نضوج الوعي السياسي والنسوي. فقد ظلت الجزيرة العربية بمنأى عن الاستعمار الأجنبي، الذي أثر بشكل أو بآخر على مسيرة المرأة العربية وشكل وعيها.

أما عن الأسباب الأخرى لعدم وجود سيرة نسائية سعودية فتتعلق بالعادات والتقاليد التي يتعامل بها المجتمع السعودي المحافظ مع المرأة. وقد ساهمت ثقافة العيب (التي أحترمها خارج نطاق القلم والكتابة) في هذا الصمت الأنثوي، والإحجام عن اقتحام السيرة الذاتية وإيداعها أسرارها.

لهذا السبب، وللأسباب السابقة، وجدت الكاتبات السعوديات في الموروث الحكائي الشهرزادي مخرجاً وتنفيساً عن مشاعرهن، وقالباً مستتراً يكتبن من

خلاله سيرتهن مبتدأة بالقصة القصيرة ومنتهية بالرواية.. من رومانسية «بريق عينيك» لسميرة بنت الجزيرة، وانتهاءً بواقعية «بنات الرياض» وفضائحية ما بعدها.

وجدت الكاتبة السعودية في الرواية بشكل خاص ضالتها للهروب من مأزق الكتابة السيرذاتية المحفوفة بمخاطر البوح والصدق والاعتراف، الذي قد يفضي إلى ما لا تحمد عقباه! كما حصل مع المصرية نوال السعداوي والكويتية ليلى العثمان من سجن ومحاكمة وتكفير. لجأت إلى الرواية لتكتب ذاتها وتفض بكارة سيرتها بعيداً عن التشظي والخوف، لتعبر عن هويتها الأنثوية ونظرتها للمؤسسات الثقافية والاجتماعية والدينية، متخذة من تجربتها الخاصة المادة الرئيسة والقماشة التي تفصل منها الأحداث والشخصيات. ويصنف النقاد هذا النوع من الروايات التي تتضح فيه معالم شخصية الكاتب وتجربته Autobiographical writings الكتابات السيرية، والتي تتطابق فيها الرواية مع التجربة الشخصية للكاتب أو الكاتبة، وأراها تختلف عما يعرف الآن بالرواية السيرذاتية، حيث تتعالق هنا بعض الملامح السيرية لذات الكاتبة. وهذا التعالق هو ما يميز الرواية العربية النسائية بشكل عام، ورواية المرأة السعودية بشكل خاص. والسبب نعرفه جميعاً، وهو كما أسلفت التخلص من عبء تعرية الذات الذي يستلزمه جنس السيرة الذاتية، والتعبير بحرية عن ذات الكاتبة المتخفية وراء شخصية البطلة أو غيرها من الشخصيات التي تفصِّلها على مقاس بوحها، ووجها، وجرحها، وطرحها.. الذين أثروا في حياتها في النص السردي، والأهم انسكاب قصتها هي.. وتاريخها هي، ووجعها هي.. وذكرياتها هي.. على قارعة الأحداث، وتسرب سيرتها بين فجوات الكلمات ودهاليز التفاصيل.

وما علينا سوى تقصي بعض هذه الملامح السيرية في رواية المرأة السعودية، من خلال بعض التلصص (البحثي!) المباح على حياة الكاتبة والتقصي والسؤال لنفوز ببعض ما يعضد مسألة التعالق هذه.. وسنجد أولئك

الذين أثروا في حياتها وتجربتها في مسارات نصها السردي، والأهم انسكاب قصتها هي.. وتاريخها هي.. ووجعها هي.. وذكرياتها هي. على قارعة الأحداث، وتسرب سيرتها بين فجوات الكلمات ودهاليز التفاصيل.

لقد وجدتني عند بداية تفكيري في هذه الورقة وإيماناً مني بسيرذاتية رواية المرأة السعودية أقوم بهذه المهمة بكل همة. بفضول أحسد عليه أتتبع بعض الشذرات السيرية لروائياتنا المصونات! أتسقط أخبار ليلى الجهني. وأحاول مقارنتها بشخصية «لين» في «جاهلية».. وأبحث عن أميمة الخميس أو من ينوب عنها من أفراد أسرتها في سيرة آل معبل في نص «البحريات»، ولأنتهز فرصة اجتماعنا على هامش معرض الكتاب، وفي لحظة صفاء، لأسألها عن الحد الذي تتطابق فيه سيرتها مع حكايات النساء البحريات. وقد أجابتني بأنها لا تخلو من بعض الملامح السيرية كون أمها واحدة من البحريات أي من بلاد الشام، وأن ذلك ساعدها «ضمن الإطار العام» للتجربة. أما بالنسبة لنورة الغامدي فلم أواجه أي عناء حيث صرحت هي شخصياً (للدكتورة لمياء باعشن بأن «وجهة البوصلة» هي قصة أمها وبالتالي سيرة الكاتبة بتصرف. ورحت أسأل المتخصصين في رجاء عالم أمثال عالي القرشي ومعجب العدواني وسعيد السريحي عن أسرة رجاء عالم لأطابق شخصية عبداللطيف البكوالي المتكررة في رواياتها بجدها عبداللطيف عالم، والشيخ محمد في «طريق الحرير» بجدها لأمها، و«هنا» في «سيدي وحدانة» بـ «هنية» والدة رجاء. وبالرغم من اختلاف رجاء عالم عن بقية الروائيات السعوديات في طريقة توظيفها لتاريخ أسرتها وللشخصيات الحقيقية في حياتها من حيث دمجها مع شخصيات أخرى يتقاطع فيها الواقع مع الخيال، وتصير الذاكرة قمقماً للأسطورة.. وتصير الأسطورة جزءاً من الحقيقة. وهذا التماهي الفلسفي ما بين السيري والتراثي المؤرخ للفضاء المكي الطافح بحيوات حية ومدفونة ومتلبسة بحيوات أخرى مغادرة إنسية وجنية.. يجعل من قراءة نصوص رجاء عالم من المنظور النقدي السيرذاتي فقط تسطيحاً وجناية على

النص. ولا أخفي فرحتي وأنا في خضم هذا التربص المضني بكل ما هو سيري في نصوص الروائيات السعوديات، وأنا أشاهد غلاف رواية «فاطمة» الذي كتبته رجاء عالم باللغة الإنجليزية بمعاونة توم مكدونو Tom McDonough الصادر من جامعة سيراكوز Syracuse في الولايات المتحدة، ليس لأن الرواية تحمل اسمي، ولكن لأن رجاء وضعت صورتها كصورة للغلاف، أي عتبة من عتبات نص رواية «فاطمة» مما أوحى لي بأن الكتاب هو سيرة رجاء عالم الذاتية. كانت هي ملامح رجاء عالم في هيئة أسطورية جعلتها شبيهة بصور الإلهات الإغريقيات، وتعكس العوالم الغرائبية التي أغرقتنا في نصوصها. ومما عزز يقيني هو أنها كتبتها باللغة الإنجليزية لتهرب بسيرتها وأسرارها إلى لغة أجنبية ولقارئ أجنبي متحرر، من لا يملك الوصاية على قلمها، ولا يحاكم الكاتب، كما فعل أبو دهمان حين كتب رواية الحزم باللغة الفرنسية وكما فعلت العمانية سالمة بنت سعيد، حين كتبت سيرتها «مذكرات امرأة عربية» باللغة الألمانية، وكذلك الكاتبات المغربيات اللاتي كتبن سيرهن بالفرنسية أمثال فاطمة المرنيسي ومليكة أوفقير وغيرهن. لكن وبعد قراءتي للرواية التي لم أحصل عليها إلا بشق الأنفس، لم أجد رجاء ولكن امرأة مقهورة من جنوب الجزيرة العربية، تهرب من قدرها لتتلبسها جنيات يار في نجران، وتمر بعوالم أخرى، وتصادف شخصيات حقيقية وأسطورية متجذرة في تربة الجزيرة العربية وجبالها. وجدت كل هذا ولم أعثر على رجاء.

وأخيراً، يجب التأكيد على أنه من الصعب إخضاع الروايات النسائية السعودية للنقد السيرذاتي فقط، بل ضمن دراسة منهجية شاملة، أو كما يحذر الدكتور صالح الغامدي وينبه، وينبه خشية تسطيحها، وخشية أن يتحول النقد السيرذاتي إلى محاكمة اجتماعية وأخلاقية للكاتب، حين يقول:

«أعتقد بأن نقد الرواية في بلادنا لن يقوم بدوره كما ينبغي إلا إذا طرح هذا المنهج أو على الأقل خفف من سطوته

وتوجه مباشرة إلى النصوص الروائية يحللها ويبحث في بنيتها ويدرس التقنيات السردية الموظفة فيها، وبهذا يصبح النقد معيناً للقراء في تلقي هذه النصوص تلقياً مثمراً يحقق لهم المتعة والفائدة، وموجهاً للكتّاب وآخذاً بيدهم إلى ارتقاء مدارج الإبداع (293).

وأنا بدوري سأكف عن غي ملاحقتي للمضامين السيرية التي ما مارستها إلا من أجل عيون هذه الورقة، وستنتهي بعدها. ولعلي أضيف إلى ما ذكره الدكتور صالح نقطة مهمة هي أن الكاتبة بالذات في المجتمع العربي، وليس السعودي فقط ، تستنكف من أن يقال عن عملها أنه رواية سيرذاتية، لأن ذلك في ظنها سينفي صفة الإبداع عن عملها، ولأنه يجردها من سلطة الكتابة الإبداعية المتحررة من سجن الذات الكاتبة، ويحرجها أمام الآخرين هي التي لجأت إلى الرواية لتتنفس بوحها. وأنهي بكلمات الروائية المصرية لطيفة الزيات وهي تنفي مقولة الناقدة النسوية سوزان جوبار Suzan Gubar بأن المرأة التي كانت تاريخياً مجرد موضوع للكتابة، أصبحت الآن تفضل الكتابة عن حياتها الشخصية، فيما يشبه المذكرات واليوميات. تقول لطيفة الزيات: لقد كنت القام وليس النص، حيث استخدمت تجربتي الخاصة التي راجعتها وغيرت فيها، لكي تصبح مادة الكتابة وحدة داخل إطار من المواضيع التي يتحول فيها الخاص إلى العام والشخصي إلى المشاع» ( ).

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للدكتورة فاطمة، والآن نرحب باسمكم جميعاً، وباسم نادي جدة الأدبي الثقافي بالشقيقات من اليمن الشقيق واللاتي حضرن الآن، وهن من الوفد المشارك في الأيام الثقافية، فأهلاً وسهلاً بهن، والآن مع الدكتورة لمياء باعشن..

■■ **د. لمياء باعشن:**

استراتيجية التحزيم المخروطي في كشف الذات الروائية عند أحمد أبو دهمان

لميـــاء باعشـــن

من حقنا أن نتساءل إن كان كتاب (الحزام) رواية أم سيرة ذاتية، فخلو صفحة العنوان من تصنيف يجعلنا نبحث عن دلائل أخرى تعيننا على تعيين نوع لهذا النص. حينها سنفاجأ بوجود سبع إشارات تدل على انتساب النص للنوع الروائي، وسبع إشارات أخرى تدفع بالنص إلى الاندراج تحت النوع السيرذاتي، وهذا التوازن يؤكد انتماء (الحزام) إلى الصنف المابيني المعروف باسم الرواية السيرية.

وتماشياً مع نظام السير الذاتية يُظهر النص أولاً: وعي الذات الراوية بكتابة مسيرة حياتها، بل هي تترجم هذا الوعي بتحديد الهدف من تلك الكتابة، فأحمد أبو دهمان صرح في أكثر من لقاء إعلامي بأنه أراد أن يقول لزوجته الفرنسية وابنته التي لم تكن قبل (الحزام) تتحدث العربية من هو، من أهله، ومن بلاده. كان الكتاب في مثابة هدية إلى زوجته وابنته، ولكن الرغبة في تقديم الذات للآخر تعدتهما لتصل إلى كل القراء الفرنسيين الذين يتلقون السلام الذي يلقيه عليهم (الحزام): «كتبت الحزام لألقي السلام». أما القراء العرب فيختصهم فيما بعد في النسخة العربية بصوت حزام مرحباً بهم «تراحيب المطر».

ويتابع النص هذه القصدية في الكتابة عن الذات وتقديمها للآخر، ثانياً، بتوضيح انتساب النص إلى حياة كاتبه، وأحمد أبو دهمان لا يتوارى خلف النص بل يتملكه بقوة منذ بدايته وذلك برفع نسبه ككاتب يسرد حياته، فيثبت بذلك شخصية السارد كفرد يتمثله. وتستخدم شخصية السارد في (الحزام) ضمير المتكلم أنا، وهذا ملمح ثالث للسيرة الذاتية يتمسك به أبو دهمان ليزداد التصاق النص بحياته الخاصة، ثم يجنح، رابعاً، إلى الكتابة من لحظة قائمة في المستقبل، بل ويحدد، خامساً، مكان الانطلاق المستقبلي (باريس) كموقع واقعي، فتأتي سيرته استرجاعية لمواقع أحداث حياته بدءًا من القرية الجنوبية السعودية وانتهاءً بمكان إقامته الحالية في فرنسا. بعد تحديد البداية يلتزم أبو دهمان، سادساً، كما هو الحال في النوع السيري، بالتسلسل الزمني لمسيرة حياته وموالاة التعاقب الحدثي الذي يوظف بدقة ليتواءم مع سنوات عمره وما كان فيها وما طرأ عليها، سابعاً، وليمكنه من متابعة نمو الشخصية الرئيسية من الطفولة إلى مرحلة النضج.

لكن استيفاء النص لمتطلبات نموذج السيرة الذاتية لا يقلل من إمكانية اعتباره نصاً روائياً بامتياز، فأولاً: اللغة الشاعرية التي كُتب بها النص هي ميزة أدبية وقف عليها كثير من النقاد، فصار الأسلوب علامة تخيل وجمالية أبعدته عن عالم الواقع. ثانياً، فقد أغفل الكاتب أسماء الأماكن المحلية كما بقيت الشخصيات بلا أسماء مما جعل قبيلته أي قبيلة، وقريته مجرد قرية يرحل منها إلى «المدينة» ثم «العاصمة» وهكذا بلا تحديد يرسخ وجودها في عالم الواقع، أما الأشخاص فلا يعرفون بأكثر من ألقاب علائقية مثل أمي وأبي وخالي وأختي. وإذا كنا سنعتبر حزام اسماً لشخصية، فحتى هذا الاسم يعتريه الشك لأن الكاتب نفسه قد صرح في أكثر من لقاء بأن، ثالثاً، حزام – «شخصية مركبة»، أي أنه مكون من أجزاء متفرقة من أشخاص حقيقيين، لكنه هو غير حقيقي، لذا فلو بحثنا عن هذا الحزام فلن نراه في الواقع، وبذلك يصرح أبو دهمان داخل

النص: «حزام الذي لن تروه» 14. ثم إن حزام هو اسم لا تختص به الشخصية فقط بل تلحق به دلالات وإيحاءات الحزام مما يجعله اسم لمفهوم لا لعلم، وأكثر ما يدل على ذلك أن الاسم تحوّل إلى مؤنث في اللغة الفرنسية، أي أنه ترجم للمرادف *la centure*، الكلمة الفرنسية للحزام التي تحمل علامة التأنيث في ال التعريف المؤنثة La، ولو كان اسم علم لبقي حزام بمنطوقه دون ترجمة لمرادفه في المعنى، حاله حال اسم المؤلف أحمد أبو دهمان.

وكما يدخل عنصر الخيال في عملية تسمية الشخوص وفي تشكيل الفضاء النصي ، فإعمال الخيال السردي، رابعاً ، يزداد جلاء حين يعترف السارد بقدرته على الاختراع قائلاً: «ومع أني لا أخفي سراً، وقد أخترع بعض الأسرار» 18. الاختراع يعني التأليف والإضافة إلى ما هو موجود وحقيقي، وهذا الاعتراف يهز مصداقية الروي ويجعل المتلقي في حالة ريبة تسآل حقيقة وقوع الأحداث وتميل إلى تمرير النص على أنه رواية مختلقة.

أما متابعة نمو شخصية البطل وتطورها فلها ما يبررها في عالم السرد الخيالي أيضاً، ذلك أن، خامساً، متطلبات رواية النضج المعروفة باسم The *Buildungsroman*، تستلزم البدء في مرحلة الطفولة وتتقدم الأحداث فيها بتقدم البطل في العمر وتزداد تعقيدات الحكي مع زيادة سنوات حياته وتوسع مداركه واكتشافاته، فالمولود يصبح طفلاً ثم صبياً ثم فتى يافعاً، حتى يصل ذروته في شبابه وتمام عنفوانه، وتكبر دوائر خبراته التي ترافقها دلائل عبور مثل المدارس والختان والسفر.

ومما يبعد نص (الحزام) عن دائرة الخصوصية والشخصنة التي تميز السيرة الذاتية أمر تقني يختص به السرد الخيالي، ألا وهو، سادساً، تعدد الرواة، فالشخصية الرئيسية لا تنفرد بالحكي، بل تسلم زمام قيادة نص (الحزام) تارة لحزام، وللأم تارة أخرى، كما قد يدلي الأب بدلوه، وفي حين آخر

يروي أحد الساردين حكاية على لسان غيره من الرواة في أزمان أكثر قدماً، كما يقوم بالروي زميل السارد في العاصمة الذي يشير إليه بالكاتب قائلاً: «هل تريد سماع القصة.. سأرويها كما رويتها لنسائي...» 140. وهذا السرد الجماعي لا يتناسب مع أدب السيرة الذاتية الذي يلتزم السرد الذاتي المنفرد.

وربما ظل أقوى عنصر دال على السردية الروائية هو، سابعاً، التكنيك الذي اتبعه أبو دهمان في (الحزام)، ذلك التكنيك هو استراتيجية التحبيك التي يجدر بنا الوقوف عليها:

الحبكة الفنية في النص السردي هي التقنية الناظمة للوقائع النصية، وهي تخضع في هذا النص السير ذاتي إلى آليتين منسجمتين: آلية التراكم الطبقي، وآلية الاندفاع الحلزوني. توضح آلية التراكم الطبقي فكرة التعاقب الطبقي للمكان والزمان، وحين يصف أبو دهمان قريته بأنها قصيدة كتبوها عبر آلاف السنين... 158. فإنه يشير إلى مكان توالت عليه دهور وشكلت طبقاته وأضافت إلى تراكماتها في كل مرحلة زمنية. وهذه الإضافة التراتبية مرتبطة أيضاً بمسألة التجذر الترسبي، فكلما تشكلت طبقة دفعت بأخرى إلى الأسفل وأصبحت تمارس عليها قوة ضاغطة، وهذا الضغط يشكل ارتكازاً على تأسيس سابق يكون جذراً ينبثق عنه المتحول. ويتماشى حال السرد مع طبقات الأرض التي قامت عليها القرية وطبقات الصخور المكونة للجبال التي تحيط بها، فأهلها يعيشون في منطقة جبلية والسماء عندهم جزء من الجبال. 32. إن أهل هذه القرية أصحاب جذور 53، كما يقول حزام، لأنهم يتزوجون بالحقول، أي هم ثابتون بالمكان مزروعون فيه ومتجذرون كالشجر.

ويتجلى مبدأ التعاقب الطبقي للزمن في أساطير القرية التي تحكي تاريخها وبداياته الماقبل تاريخية: في البدء كانت هذه القبيلة، فهي الوحيدة التي هبطت من السماء 32. أما الأجداد فيها فقد «كانوا أرضاً خصبة وعذراء، في

زمن لا يذكره أحد» 73،.. «زمن كان الشمس والقمر فيه أول زوجين على وجه الأرض، حين كان القمر هو المرأة» 97. وفي قديم زمان هذه القرية «كان الناس يرون الجن ويعاشرونهم...» 118، وكان ذلك قبل أن يحدث «أول انفصال عرفته الخليقة بين عالمي الإنس والجن...» 119. تتضح لنا الطبقات الزمنية بتقادم الأحداث المروية على هيئة أساطير وتحدد البدايات وتواليها وتراكماتها العقائدية التي تعمل أيضاً كمؤشرات زمنية جوهرية، فحين يسقط الخفاش في حضن أم السارد «تدهنه بالزبدة.. وتدخل معه في طقوس غريبة وتردد أدعية بكلمات لا تبدو عربية على الإطلاق في طقوس وعبادات لا علاقة لها بالاسلام» 120.

كل هذه الطبقات الزمنية الضاربة في الإيغال والقدم تحمّل السارد حمولة تاريخية ثقيلة ينقلها معه إلى العاصمة الفرنسية التي لا تخلو زاوية فيها من أثر تاريخي، لكن ثقلها يجعله على يقين من أن الآثار التي يحملها على جسده تفوق في عمرها وقيمتها العلمية كثيراً من آثارهم.

ففي هذه المدينة .. كان يشعر أنه «نصب تاريخي..» 10. وتتوالى فكرة الطبقات التراكمية في النص فتظهر في حادثة زيارة السارد لطبيب مختص بعلاج القدمين. «لم يسبق لهذا الطبيب أن رأى قدمين بهذا القدم، ثم أمضى ساعات عديدة في اقتلاع اللحم الميت. وقد تسلل إلى تلك الطبقات عبر بعض الشقوق التي لم تستطع باريس إخفاءها. وفي تلافيف هذا اللحم اكتشفنا معاً خبايا من طفولتي الحافية من أشواك متحجرة وغيرها» 11. كذلك حين يعود أحد أبناء القرية من العاصمة محملاً بالأكياس والحقائب المعبأة بالملابس، يخبرنا السارد عن فرحة أهل القرية بها: «ارتديناها مباشرة فوق ملابسنا القديمة، كما لو أننا نضع العاصمة فوق القرية، وظللنا هكذا يومين متتاليين من دون أن نخلع أياً منهما» 89.

وتجد فكرة التعاقب الطبقي صداها في تتبع النص مراحل النمو عند

البطل الذي يتدرج خلاله من تمهيدية الطفولة إلى حكمة النضج، فيحمله بشكل حلزوني مخروطي من حدود الطفولة الضيقة إلى مدارات الإدراك والسفر الواسعة. كما تجد تلك الفكرة صدى آخر في طبقات الحكي التدرجية المستخدمة في النص ، فأصوات الرواة التي تتولى السرد تنتمي ذواكرها إلى أوقات متباعدة، والبطل يدرج مخزون ذواكر الكبار ويغذي النص بأحداث سبقت مولده بدهور، فالذاكرة الجمعية حملت الأساطير القديمة عبر العصور.. «هذا ما ترويه أسطورة القرية أو تاريخها..» 46. كل عصر يسلّم حمولته للعصر اللاحق، كما أن كل راوٍ يمثل في ذاته مرحلة زمنية للقرية التي يتوارث أفرادها أساطيرها: «ويتداولونها إلى اليوم...» 54، «وما زالوا يعيدونها باستمرار..» 42. والسارد راو له ذاكرته الخاصة: «في صباح بهي مازال متفرداً في ذاكرتي..» 27، لكنه يروي أحداثاً سبقت زمانه: «في شبابه كان أبي..». 30، كما أنه يتذكر حكايات روتها أمه 20، حكايات عالقة في ذاكرتها هي 50 وراحت ترويها له: روت لي أمي (84، 116، 117..) وعلى نفس المنوال يشارك حزام في عملية إفراغ محتوى ذاكرته التي تعود إلى زمن سابق لمولد الراوي، (51، 54، 75،...). وتوازي طبقات النسب التي يرفعها أبو دهمان في بداية النص المراحل الزمنية التي ينتمي إليها الرواة أنفسهم أو رواة آخرون تم النقل عنهم، فأحمد بن سعد بن محمد وأجداده القدامى 118 مثل يعلى 83 وغيره يعودون إلى أول جد بدأ السلسلة النسبية، أي إلى عامر باعتباره آدم القبيلة 9 الذي حملت أساطيره ذواكر جمعية ونقلت صفوتها إلى الحاضر ومن ثم إلى المستقبل.

في كل حقبة زمنية تتعرض القرية للخلخلة بسبب اختراقها أولاً بعناصر دخيلة تسربت إليها بشكل تدريجي ومخروطي أيضاً لأن كل دخيل يوسع دائرة مغلقة ثم يجعلها تفتح على دائرة أوسع ثم أوسع وهكذا بانتظام مطرد يفتح أمام القرية أبواب العالم المحيط بها فيتسرّب منها كل شئ إلى القرية 56. لم يكن هنالك زمن نجت فيه القرية من هذا التسرب الذي يهدد كيانها، فعندما

جاءت منذ زمن بعيد جماعة «الطرَف» واستقرت في المكان المتجذر جلب أفرادها معهم الرقص والملابس المزركشة الحناء والقهوة والسكر وأدوات الحرف والسجاد وخاصة المفاتيح التي أصبحت تغلق كل الأبواب 52. وشهدت هذه الأرض ذاتها تحولات مختلفة عبر الأجيال أهمها تحولها إلى قلعة حقيقية مازالت في كثير من مبانيها إلى اليوم آثار المدافع المعادية وخاصة العثمانية.. 46 ثم توالت الاقتحامات التي شكلت ثقوباً في النسيج المتوحد للقرية، ثقوباً ربما اتخذت شكل استخدام النظارات. 69 وامتلاك المذياع 28 وقياس الوقت بالساعة وانتشار غيرها من آليات التحديث التي أشعلت القرية بعجائب منظورة 98 وأخرى مسموعة من مثل التلفزيون والتلفون والسيارات، وبذرت فيها بالتالي إدراكاً قوياً بأن «هناك عالماً خارج قريتنا..» 97. وقد أدى التعرف على هذه الأشياء المستوردة، إضافة إلى الشاي والقهوة بالهيل والكبسة، إلى إحداث «ثورة على تقاليد القرية..» 90، ثورة وجدت دعمها الأقوى في تدخل الحكومة في نمط الحياة وافتتاحها مستوصفاً طبياً في القرية. حدث هذا قبل سنة من افتتاح المدرسة 35، ثم المحكمة التي أُفتتحت مؤخراً في المنطقة 22.

ويحدث التسرب، ثانياً، بسبب انفلات أفراد القرية خارج حدودها مما يهدد كينونتها، لأن كل خارج يعرض انتماءه للقرية وتكوينه المرهون بها للزعزعة والاختلاف، والخروج بشكل عام هو تهديد بالقطيعة مع القروية ونقض لوحدتها. ولم يكن الخروج للمتاجرة 33 أمراً طارئاً على رجال هذه القرية، فلطالما تفرغ لها بعض الأفراد، لكنها ظلت ممارسة فردية لا يقوم بها إلا القادر على مواجهة أخطار الترحال في الجبال الوعرة 34والغياب الذي يمتد لشهور بسبب التنقل البطيء على القدم أو على ظهور الحيوانات. وقد خرج أفراد من القرية قديماً طلباً للاستشفاء، إما باصطحاب المريض إلى المدينة التي كان يستعصي الوصول إليها 36، أو بالسفر بعيداً جداً لجلب الأعشاب الشافية إلى المريض في القرية 35.هذه التسربات الفردية المتباعدة لها أثرها السلبي الاختراقي وإن لم

تحدث تغييراً شاملاً يهدد كيان القرية، فمغادرة بعض الرجال القرية في اتجاه العاصمة وعودتهم «أغنياء مادياً، معوقين في قيمهم وخلقهم..» 147. لم تحرك مخاوف المحافظين من كبار القرية مثلما فعلت حركة التعليم التي جعلت حكيم القرية حزام يصرخ منذراً: «خوفي فقط على القرية التي ستتركونها جميعاً يوماً ما» 124.

ويشكل افتتاح المدرسة أكبر اختراق دخيل حمل معه عواصف التغيير المدمرة لروح القرية فقد ساهمت المدرسة في تغيير كثير من تقاليدها.. 94. في المدرسة مُنع الطلبة الصغار من حمل سكاكينهم وتغيرت سلوكياتهم ومظاهرهم حتى إن الآباء رأوا أن أبناءهم أصبحوا أبناء الحكومة..43 التي تعد لهم مستقبلاً نقيضاً لذلك الذي قامت وتموت عليه القبيلة.. 41، وأن قريتهم التي طالما صمدت أمام كل تغيير طرأ عليها، «تجد نفسها الآن مجبرة على تسليم أولادها لهؤلاء الأجانب.... القادمون الجدد..» 45. لكن خطة التعليم الممتدة أدت إلى تسليم الأبناء إلى أماكن أخرى أكثر بعداً عن القرية، فالمدرسة لم تكتف «بأن أقامت بيننا وبين القرية ما يشبه القطيعة وإنما ها هي دعتنا إلى السفر..»، والمدرسة التي علمت الأبناء الأحاديث النبوية وغرست فيهم واجب طلب العلم ولو في الصين 63، شجعتهم على التعلم في العاصمة، ودفعتهم إلى اقتناص الفرصة والحصول على بعثات تعليمية خارج البلاد. هذه البعثرة لأبناء القرية بعيداً جداً عن حدودها تضفي معنى أعمق لإنذار حزام السابق وتجعل الرجل الحكيم يرسل اللعنات على تلك اللحظة التي عُرفت فيها المدرسة 58.

مرحلياً وتدريجياً تطرأ التغيرات والتحوّلات.. 65على هذه القرية، تجتاحها 57طفيفة، عميقة، مطردة، ثم يحدث افتتاح المدرسة انقلاباً 94 فتتغير الدنيا 70 ذات يوم من الداخل والخارج. كانت المدرسة معملاً تجريدياً 41 لأبناء القبيلة لتفتيت انتمائهم إليها، فسكانها كانوا يرون في المدرسة حرباً معلنة،. لم تكن المدرسة بالنسبة لحزام إلا «طريقاً إلى الكوارث» 58، وكان أكبر دليل على

ذوبان الهوية الجمعية القروية هو تحية العلم الصباحية في المدرسة، تحية واحدة لعلم واحد «ألغى أعلام القبائل..» 44.

يصبح التهديد تدريجياً حقيقة واقعة والنص يشهد على مرحلة من عمر القرية تحيط بها المخاطر من كل جانب، مخاطر يصفها بالغزو 42 الذي سيؤدي إلى الانهيار 59. وحين تنهار القرية فعلاً يتحول النص إلى مرثية بكاء مأساوية على أطلال القرية التي بدت حزينة وجريحة .92وعندما يقول السارد أن مغادرته القرية للدراسة في باريس كانت بالنسبة له نوعاً من الموت 96، فإن نوعاً آخر من الموت كان قد حل بالقرية التي تركها خلفه، موت استدعى النحيب والولولة: «(حزام) .. أخذني بين ذراعيه وهو يجفف دموعنا، آه يا حزام، آه يا قريتي...». بعدها «اختفت القرية» واختفت معها الشمس، فالسارد لم ير «الشمس تشرق بعد ذلك اليوم..» 157. نهاية النص مليئة بالحزن والدموع والمرارة التي يغص بها صوت حزام وهو يردد: «لقد ولى ذلك الزمان البهي» 16.

لكن هذه القرية تنجو من تلاش محقق بفضل الجدلية القائمة في النص بين التسرب ومعادله المنطقي المترسب، ذلك أن الشكل المخروطي الحلزوني يحقق معادلة عجيبة تجعل لكل حركة تسرب إلى نظام القرية المحكم رد فعل معاكس يدفع بخلاصة مرحلة زمنية إلى الأسفل في عملية ترسيب حفاظية مستمرة. وأكثر ما يدلل على ديناميكية هذه العملية الطريقة التي يتعامل بها النص مع ممارسة الختان للصبيان، التي تمر بمراحل زمنية عديدة فتتشكل وتتبدل طقوسها وما يجاورها من شكليات مستحدثة، لكنها تتصفى وتُستخلص فيبقى منها الأساس الدافع لها مترسباً خالصاً. بقي الختان عادة متوارثة تنتقل من جيل إلى جيل بشكل طبقي قد يعتريه بعض التغيير بفعل التسرب، لكن أساسه يتصلب بفعل الترسب. في النص نشهد ثلاثة احتفالات بالختان تتم في ثلاث مراحل زمنية مختلفة، أولها يظهر من خلال التعريف بتلك العادة واسترجاع لطقوسها والتشديد على أهميتها في الأزمان السابقة، فختان الصبي هو قضية

القبيلة كلها، وهو رمز لشجاعتهم المتوارثة.. 25. تعود ممارسة الختان ليس فقط إلى تعاليم الدين الإسلامي، بل إن المناطق النائية في الجزيرة العربية عرفت الختان قبل ظهور الإسلام بألف عام، واستمرت تنفذه بنفس الطريقة التي كانت تمارس منذ ألفين وخمسمائة عام . وعلى الرغم من تحديد هذه التواريخ إلا أن الختان ينتمي في الحقيقة إلى «ما قبل التاريخ» 10.

ويأتي الاحتفال الثاني في النص في يوم من أيام العيد والسارد ما زال طفلاً حيث تجتمع القرية لختان عشرة من أبنائها كلهم في سن الخامسة عشرة تقريباً. «إخواننا الذين سبقونا في الولادة..» 26. ويسهب النص في وصف المراسم المرافقة للمناسبة الهامة التي يشهدها الطفل السارد فتترسخ في ذهنه وهو يعرف جيداً أن يومه قادم لا محالة، لذلك فهو يحفظ نسبه «استعداداً ليوم الختان» 9. لكن الختان الثالث في النص يخيب توقعات السارد وهو في سن العاشرة، لقد تغير الحدث عن سابقه وتم على الطريقة التقليدية دون أي احتفال لأن أهل القرية قرروا أن يتم الختان بعيداً عن عيون الآخرين وعن كل الاحتفالات التي اعتادوا عليها.. 94. ترسخ الأساس المترسب إذاً وإن ضاع الطارئ المتسرب، فتم الختان «جسدياً على الطريقة التقليدية القديمة، لكننا حرمنا من كثير من المباهج التي تصاحب الختان عادة في القرية..» 95.

الترسيب هنا طبقي متدرج ويشبه إلى حد بعيد عملية التوريث التي ينشغل بها النص، فالنسب الممتد في الزمن يحدد أجيالاً لخط بشري أصله في الماضي السحيق وحاضره ممتد إلى المستقبل، وكل جيل يسلم الشعلة لمن يخلفه ثم يتوارى مفسحاً المجال لخلف جديد أوسع أفقاً وأكثر عدداً. من البدايات الصغيرة تخرج بوادر بدايات أخرى أكبر تحمل الإرث وتدفع به إلى الأمام المتسع. كل أب كان ابناً وكل ابن سيصبح أباً، وهاهو السارد يتأهل في غياب أبيه في رحلة علاج لأن يكون فعلاً رب العائلة وخليفة أبيه. عندما يعود الوالد يطلب من الابن مساندته في الذبح والسلخ مما كان يعني له ولادة ثانية، لأنه بدأ

يعامله كرجل، أما أمه فقد عاملته على أنه سيد البيت.. 114. بعدها أهداه والده سكينه الأولى بحزامها الملون وهو الذي لم يكن يود أن يراه يحمل خنجراً إلا عندما يعتقد بأنه مؤهل لذلك 146، ثم حمله مسئولية الذبح لأول مرة، «وهنا كان يعدّني لخلافته.. وبحضور الأهل الذين شهدوا التزام الابن وانحسار الأب...» وعلى الرغم من ذلك فإن الأب يدرك جيداً أنه يرسّب الأساس وهو 135. الإحساس بالمسئولية، لكنه لن يتمكن من منع التسرب، فابنه ينتمي إلى زمن غير زمانه فيقول له: «ليس لك مستقبل إلا في الكتب، لأن لكل زمان حقوله» 137. صحيح أن شيئاً جوهرياً من شخص الوالد سيبقى في هذا الابن ولن يبدله الزمان، لكن هذا الابن لن يكون نسخة مطابقة منه.

وتظهر مسألة التأهل للتوريث في اختيار حزام للسارد كخليفة له وحامل لشعلة التراث. يختار حزام وريثه الذي يحمل صفات فطرية تميزه عن غيره، فالسارد ليس كالآخرين الذين يعبرون دون أن يتركوا أثراً أبدياً في هذه الأرض..15، ثم إنه قادر على اختراق دواخل الناس وضمائرهم بمجرد النظر إليهم وإن لم يكن بحاجة إلى بذل مجهود لمعرفة ما يدور في أذهانهم: فالأهل والأصدقاء وحتى «أولئك الذين ألتقي بهم لأول مرة، يبوحون لي بأدق أسرارهم وأكثرها حميمية»، في قرية دعاؤها في النهار والمساء: «اللهم استر أسراري وأهلي والمسلمين إلى يوم الدين» 15، يقع الاختيار على السارد كأمين لسرها رغم اعترافه بأنه لم يحتفظ بسر ، «لا من أسراري ولا من أسرار الآخرين» 18. والسارد لا يحتفظ بالأسرار لكنه يحفظها بسرعة تثير الدهشة 72، وهي تسعى إليه من الأفراد أنفسهم أو من أساطير أمه أو من حكايات جارته العجوز التي تعلم بفضلها أسرار الجميع واكتشف «التاريخ الخفي للقرية» 81.

لكن العجيب في الأمر هو أن يكسب أمين السر ثقة حزام «سر القرية ولغزها الكبير» فيبوح له ببعض أسرار القرية 73وإن كان هو نفسه قد «ضاعف كمية التمر والزبيب التي يأكلها» منذ أن بدأ السارد يجيد الكلام 17، وهو نفسه

من سماه «الفضيحة» لعدم قدرته على إخفاء أي أمر. يصطفي حزام هذا الفتى الذي يذيع الأسرار حافظاً لها، وكأن الأسرار لا تحيا إلا إذا أُذيعت، وكأن الأسرار إذا أُخفيت ماتت. وفيما يشبه طقوس العبور فإن حزاماً يأخذ في تهيئة الفتى لمهمته الحيوية، فيصطحبه إلى كهف في أسفل منزله، هناك حيث يخفي كنوزه، ثم يقسم له بأن أحداً لم يسبق أن وطئت قدماه هذا المكان غيره.. 122. بعدها يكوي حزام ذراعه «في ثلاثة مواقع بالجمر لكي يختبر ذكورتي وليزرع في النار كما يفعل أجدادنا القدامى..» 139. ثم توالت اختبارات حزام وتحدياته: «أمرني أن ألمس السماء، بأن أثير عاصفة بعينيّ وأتحول إلى حجر.. لامست السماء، ثارت بالفعل عاصفة في رأسي، انقلبت إلى صخر، وللمرة الأولى في حياتي تمنيت لو أني سحابة..» 16.

وجاء التكليف بإطلاع الفتى المختار على «كل وثائق القرية. أسر إلي بكل ما يعرف أملاً في أن أصبح حقلاً لذاكرته وذاكرة القرية» 96. أما وقد اتضحت معالم المهمة، فقد حانت لحظة الميثاق والقسم، فيقول حزام: «ولم يعد من أحد سواي يحمل روح القرية ويقينها، لكني بدوري سأموت، وليس بعدي سواك ياروحي ويقيني» 16.ثم قلد حزام السارد حزاماً وسكيناً وهو يقول: " ها أنت رجل وعليك ألا تخون هذه اللحظة الخالدة أبداً» 95. ويقبل السارد الاضطلاع بمهمة حمل روح القرية، ثم يتحول النص بأكمله إلى وثيقة وفاء بالعهد تحمل بين دفتيها أسرار القرية محفوظة من الضياع وتشهد بأن السارد قد تقمص الدور المناط به، «هكذا أكون امتداداً لحزام..» 140. تقوم هذه الرواية السيرية على ميثاق أقوى من ميثاق السيرة الذاتية، فحزام الذي يختار خليفته وحامل ذاكرة القرية يطالبه بالالتزام به، ويوافق البطل دون تردد بأن يكون السكين التي تملأ عين حزام 17. كأن حزاماً قد اختار الفتى ليس لأنه توسم فيه سمات الكتمان الفطرية، بل لأنه رأى فيه ناقلاً جيداً، وكأنه لا يحافظ على السر إلا من يذيعه.

ويظهر التأهيل الامتدادي في كلمات الأم التي تقول لابنها: «يا ولدي أنت

امتداد لخالك» 37، كما تظهر في رغبة السارد في تحريك الإرث القروي لدوائر مستقبلية أوسع، «لأن حزاماً أورثني ذاكرته – ذاكرة القرية، لذا كان علي أن أعثر على ذاكرة تحمله وتحملني». كان على السارد اختيار خليفة له أيضاً ففكر في تحميل ذاكرة ابنته وزوجته: «اخترتها ذاكرة امرأة.. ابنتي وزوجتي..». ونتج عن ذلك أن ذاكرة القرية قد انتقلت من حوزة الأم وحزام إلى السارد الذي كلف ابنته من بعده بالحكي وإحياء الأسرار. لكن الامتداد هذه المرة تعدى وفاض جهود الفرد الواحد في الجيل الواحد لأن النص الذي طلبه حزام بقوله: «أرسل لي كتابك فربما يقرأه الأحفاد» 160، قد خرج مع كاتبه عن حدود الجيل والقرية التي سينشأ في أرجائها ووصل إلى آخرين غير معروفين في أراض بعيدة، فما أن صدر (الحزام) باللغة الفرنسية حتى اكتشف أبو دهمان أن له ولقريته أهل «في كل مكان، وأن آخرين لا أعرفهم سينقلونه إلى لغاتهم..» 14.

مثل زوبعة الصحراء تهب رياح التغيير من كل جانب وتأتي على القرية وما فيها فلا تبقي ولا تذر، لكن هذه الزوبعة الصحراوية تنقل القرية من موقعها المنسي وتخرجها من المحدودية إلى الاتساع المكاني والزماني: هو الموت الذي تنشأ عنه الحياة. في عرض مساره الحكائي يستخدم أبو دهمان بناء سردياً يستوحي تضاريس المكان الذي استخرج من موقعه الطبيعي وأدخل إلى جغرافية النص، فالمادة الروائية للحزام تنتظم في إطار توسيعي مخروطي قائم على أساس ترسيبي يجعل الانبثاق من نقطة الصفر الأزلية ويتابع امتدادها الزمني في حركة تعاقب تصاعدي يبتعد عن جوهرانية الأصل لكنه يبقى حصيلتها ونتاجها. بين الامتداد والتمدد «اتسعت قريتي واستعدنا السلام» 11.

ويساعد هذا النموذج المخروطي في الكشف عن الذات السردية التي تبدأ انبلاجها بالتماثل التام مع الذات الجمعية وتستمر في مراحل تطورها ونموها جزء من كل تستمد وجودها وكيانها منه وفي داخله. يقول السارد وهو يعرف بالنواة الأولى لتكوينه النفسي: «كنا أربعة في البيت: أمي التي أحب، وأبي الذي

يحبنا، وأختي/ ذاكرتي، وأنا» 18. هكذا ترد الأنا في النهاية وكأنها خلاصة لما سبق: أنا أفرزتها العائلة وأسبغت عليها إحساسها بالوجود. وحين يكبر السارد قليلاً يخرج من دائرة العائلة ليتماهى مع أفراد المجتمع المحيط به: «فكل الأولاد إخوة، وكل الأمهات أمهاتنا.. .. هكذا تحولت القرية إلى أسرة واحدة لأن القرية كانت كإنسان واحد..» 81. كلما تقدمت الذات الساردة إلى مرحلة عمرية مستقبلية تجد فرصتها في التعرف على آخرين تكتشف من خلالهم ملامحها وتتماثل معهم لترى ماهيتها في غيرها من اشباهها.

لكن التعرف على الذات من خلال الآخر يأخذ شكل الانفصال تدريجياً، ومن مرحلة مرايا الذات في الآخر ينقلنا النص إلى مرحلة نضج أخرى تلتقط فيها مرايا الذات اختلافها عن الآخر، مرايا تظهر الشبه ولا تخفي التباين. وقد عمقت الدراسة معارف الأفراد ووسعت مداركهم، وبالتالي فقد نمت فيهم الإحساس بالذات المنفردة المخالف تماماً للإحساس القبلي بالذات المدمجة في روح الجماعة. هذا صوت السارد يقرر بوضوح تلمسه خصوصيات ذاته في المدرسة في مقاطع جوهرية في النص: «بدت الحياة في المدرسة أقرب إلى حقيقتي الداخلية. هنا وجدت نفسي تماماً، مما جعلني أكثر النباتات اخضراراً. في المدرسة، في هذا الحقل الجديد، اكتشفت ما كانت القبيلة إلغاؤه في «حقيقتي» 39. والأكثر من ذلك أن الأولاد في الصف الواحد ما عادوا كتلة متماسكة، بل إن روح المنافسة العلمية جعلت كل منهم مهتماً بانجازه الشخصي دون مراعاة زملائه: «كنت الأول في صفي.. لكل نجاحه.. 44. كما أن الدراسة تطلبت أن يحصل الطالب على بطاقة هوية خاصة به، هويته التي أعطت «كلاً منا تاريخ ميلاده الحقيقي!» 64، وهو بحق ميلاد جديد يقطع به الفرد الحبل السري الذي يربطه بالقرية وأهلها. في مراحل معينة من حياة السارد تنفتح دائرة الحياة على دوائر أوسع يجري على إثرها انفصال حاسم يجعله يتعرف على ذاته بمحض اختلافه عن أهله وذويه، ويغرس في نفسه الرغبة في انفصال أكبر

يسمح له بالانفلات عن تحزيم المرحلة الزمنية الراهنة والمكان الخاص إلى مدارات فسيحة: «منحتني المدرسة روحاً ولغة، وكوّنت لنفسي قاموساً من الكلمات التي لم نسمع بها من قبل في القرية. أما أجمل الكلمات على الإطلاق فلقد كانت كلمة «العالم» 40.

لكن ضريبة الاتصال مع العالم الخارجي هي الانفصال عن عالم القرية، والخروج من المكان المنعزل يؤدي إلى انعزالية فردية. تتوق النفس إلى الانفصال من أجل التحرر والتفرد، لكن هذا الانفصال هو الذي يقود مرة أخرى إلى البحث عن أصول الذات والحنين إلى بداياتها. ينهض نص (الحزام) على رؤية زمنية تتأرجح بين الانطلاق إلى المستقبل والانشداد إلى الماضي، فالنوستالجيا التي تثري الحزام دافعها النظر إلى الوراء ومحاولة استرداد فردوس مفقود وكأننا في بحثنا عن عالم أفضل نبتعد عن أفضل عالم.

هكذا يتحكم النموذج المخروطي في نص (الحزام)، فيصور الأجيال مدارات امتدادية، وفي نفس الوقت يسمح للفضائين النصي والمكاني بالتمدد والاتساع حتى ينفتحا على العالم. لكن الاتساع والتمدد عند أبي دهمان محكومان باستراتيجية تحزيم خاصة، فالنص لا ينجرف وراء الانفلات التام، بل يقدم مفهوم الحزام كوسيلة ترسيب وترسيخ، ويظهر التحزيم واضحاً في رغبة الكاتب في القبض على ملامح المكان والشخوص من ماضيه وماضي القرية وماضي الأرض التي قامت عليها. الكاتب في نصه حارس لكنز ثمين أؤتمن عليه فحزّمه خوفاً عليه من الضياع، وهذه فكرة ترد في النص على لسان السارد الذي يحكي أن والده كان يناديه ليريه «ضوءاً خافتاً يأتي من بقايا قرية مندثرة. إنه ثعبان يحمل ضوءه في فمه. يقيم هناك لحراسة الكنوز التي أخفاها الأولون». لكن الكنوز المكمورة مخنوقة ميتة، وأبو دهمان قد أخرج كنزه للنور وسرحه من قيد الركود والتجمد، بيد أنه حين حزّم عالم الحزام بين دفتي كتاب يحفظه من الضياع قد رسب جوهر ثقافته التي غابت عن العين وترسخت في قلوب كل من

قرأ النص، فحقق لقريته مع الانفتاح خلوداً أبدياً. الترسخ إذاً هو ترسيب للأفضل وهو تصفية للأجمل، وعملية الترسخ ما هي إلا انتقاء يشبه فعل التذكر وفعل الحكي وفعل الكتابة.

لكل زمان صاعد في طريق الانفتاح حزام يقاوم انهيار مقوماته وتركيباته المكونة، وهكذا كان حزام يؤنب الخارجين على عادات القرية وتقاليدها ويتهمهم بالخيانة 59، كان يمارس سلطته على أفراد القرية بلا استثناء، وكالحزام حول الخصر، كان يحاصرهم في كل شيء ويحرمهم من الحياة كما يودون ليقاوم انهيار القرية 59. وكما أن لكل زمان حقوله 137، فإن لكل زمان حزامه الذي يشد على الأفضل ويترك مساحة لإضافة تتواصل معه وتشده للأمام ليحيا ويدوم. الشكل المخروطي المحزم يوضح هذا الانشداد الاصطفائي للأعلى الذي يحقق النزوع الانساني إلى تحقيق الخلود. يخلد أبو دهمان قريته في هذا النص الذي يشيع أسرارها ويثبت ملامحها في الأذهان بعد ضياعها وتلاشيها من الوجود الواقعي، والتخليد كما يبدو هاجس يؤكده النص في قول حزام: " هكذا بنى أجدادنا القرية: وكأن ليس أمامهم إلا نهار واحد لتخليدها. يلزمنا أن نترك أثراً أبدياً في هذه الأرض... 15.أما أبو دهمان فقد قام بهذا الدور وشيد بناء مخروطي محزّم من أجل «تخليد هذا النشيد وهذه القرية.. حزام..» 159.

* * *

■■ الأستاذ سحمي الهاجري:

بسم الله الرحمن الرحيم، والحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، كان من الموافقات أن المتحدث الرئيس في جلسة الافتتاح، كاتب القطرات، وليلتها تحدث حديثاً طويلاً عن السيرة الذاتية، وعن سيرته تحديداً، بما لا يدع استزادة لمستزيد، ولكن قدره أن ألقى هذه الورقة، وقدركم أن تسمعوها..

أمكنة الحكاية.. وزمن المحكي
قراءة في سيرة [قطرات من سحائب الذكرى] لعبدالرحمن السدحان

سحمي الهاجري

تُعبر كل سيرة ذاتية في الأساس عن حالة خاصة، ولهذا يستعيد الدكتور غازي القصيبي في مقدمة هذه السيرة مقولة: «لكل إنسان قصة تستحق أن تروى». (قطرات من سحائب الذكرى، ص 12)، ومع هذا تتقاطع كثير من السير مع سير أخرى في تشابه الوقائع والمواقف والأحداث والظروف، وتبرز خصوصية الحالة عند النظر في عوامل السياق، والدوافع الذاتية، وترابط عناصر البنية النصية، واستراتيجيات الكتابة واللغة، والأسلوب؛ مما يميز سيرة عن أخرى في الإفضاء بدلالاتها الكامنة، ومسارها في عبور الحاجز بين الخاص والعام، وطريقتها في كتابة التجربة، وليس مجرد الكتابة عنها.

ولذلك فإنه لا يمكن فصل هذه السيرة عن كتابات المؤلف الأخرى المتنوعة والمنتظمة، التي ينقل فيها خلاصة تجاربه، ويقدم من خلالها آراءه في قضايا الشأن العام، والسيرة في قسم منها، أشارت إلى الجانب المتعلق بالنشر في الصحف، والولع بالقراءة والكتابة من وقت مبكر. كما أشارت في موقع آخر، إلى نوع من ارتباط انصراف الطفل إلى القراءة، ثم مواصلة الكتابة فيما بعد، مع

حالة الصمت المتبادلة بين الأب والابن، قبل أن تتبدل الأمور، وتأخذ مساراً آخر، وهذا المقطع من السيرة يمكن اعتباره النقطة الكاشفة، أو (الماستر سين)، مع أنه ورد على شكل لمحة خاطفة.

ويتمثل الدافع الكامن هنا بقول السارد، واصفاً العلاقة بين الأب والابن: «كان الصمت (لغة) مشتركة بيننا عبر سنين طويلة، لم يتلاش إلا بعد عودتي من أمريكا مبتعثاً، ودخولي دنيا الوظيفة العامة والالتزامات الحياتية والاجتماعية، هنا، شهدت علاقتنا تحولاً كبيراً، تبدلت العلاقة من خلاله من (صراط) مغلف بجليد الصمت إلى (تفاعل) نشط ، تحكمه الحميمية المتبادلة، والشعور بـ (عاطفة الصدق)، نحو صديق يحبه ويجله ويثق به» (**القطرات، ص 159**).

وتكشف هذه العبارة نوعاً مما يسميه نورمان هولاند (الرغبة النواة)، التي يدركها القارئ من النص، حتى ولو لم يذكرها الكاتب، ولا تؤثر الاستطرادات المتشعبة تشعب الحياة ذاتها، في التغطية عليها أو طمسها، أو تحريفها.

وحضرت علاقة التواصل الحميمية مع الأم، باعتبارها طاقة التنفيس الوحيدة آنذاك، وفيما بعد، ولهذا تستعاد بوصفها «مرافئ الفرح والحب والحنان». (**القطرات ص 9**).

ذلك الصمت ولّد نقيضه فيما بعد، وهو تعميم الجهر بواسطة الكتابة؛ كما أن تلك الفترة من فقدان التواصل وانقطاع نقل تجربة الأب إلى الابن، دفع الذات الكاتبة إلى تعميم التواصل، ونقل التجربة الخاصة إلى كافة الأبناء من الأجيال الجديدة.

فالصمت دفع الطفل إلى القراءة في البداية، ثم واصل الكتابة، ولازال مخلصاً لها؛ لأنه أخذ دور الأب هذه المرة، وصار يوجه رسائله التربوية إلى الأجيال الجديدة، وهذا يحيل إلى طابع الأبوية الذي وسم النص. بل إن بعض

القراءات وسعت الدائرة في هذ السياق، واعتبرت أن «سيرة السدحان تعمل على وصل القطع في ذاكرة المجتمع، لأن الوعي بنقطة الانطلاق هو الترمومتر الذي يقيس به المجتمع درجة تقدمه، ويراجع على ضوئها خطواته وهو يترقى في سلم التطور والتقدم» (**د. صالح بن سبعان، صحيفة الجزيرة 1427/7/3هـ، 2006/8/7م، ص 29**)، وذاكرة المجتمع تتمثل منظوماته القيمية عموماً، وتشكل الأبوية طابعها الأساس.

إذن هذه العلاقة الخاصة بين الأب والابن كانت من أبرز سمات خصوصية الحالة؛ وبالتالي من أهم النقاط الجوهرية في توجيه دلالات النص؛ فصارت نزعة القراءة والكتابة نوعاً من ردة الفعل على فترة الصمت، وانقطاع التواصل في المتوالية الأبوية.

ومن جهة أخرى لا يمكن فصل النص عن ديناميات الاستقبال وتوقعات القراء، وما حظي به من أنماط التلقي، التي اجتذبتها دلالاته، سواء في مساحاته المحبرة، أو فراغاته البيضاء. ومن الواضح أن تعدد زوايا النظر، في القراءات التي علقت عليه منذ صدوره، تأثرت بما ألمح إليه الكاتب في المقدمة من المفاضلة بين جنسي السيرة والرواية، ثم اعتماد جنس السيرة الذاتية، التي تختلف عن السيرة الغيرية – مثلاً – وما فيها من تضخيم للشخصية، أو الرواية وما فيها من تضخيم للحدث، كما تأثرت أيضاً بالإشارة إلى تعدد دوافع الكتابة، مع تغليب الهدف التربوي. وتعاطفت كثير من القراءات مع النص، وبدا أن كل كاتب يبحث في السيرة عن جزء من ذاته، أو جانب من اهتماماته.

وتعاضدت قراءات أخرى مع العمل؛ فبدا وكأنها تشارك في إعادة إنتاجه، ومالت إلى المزيد من الشرح والتفسير والمقارنة بينه وبين سير أخرى، أو نظرت إليه باعتباره لبنة جديدة في أدب السيرة الذاتية المحلي، الذي صار يكون تراكمه الخاص في السنوات الأخيرة.

وكان هناك تركيز خاص على أسلوب الكتابة، وما تميزت به من لغة سليمة، وما عبرت عنه من منهج موضعي رصين. أو حسب عبارة الدكتور عبدالعزيز الخويطر: «أديب يجيب التخطيط لعرض أفكاره واختيار الأسلوب الملائم، واقتناص التعبير الجذاب». (د. **عبدالعزيز الخويطر، الجزيرة الثقافية، 2006/6/5م – 1427/5/9هـ، ص 4**).

وإذا كانت هذه المتابعات قد وفرت مهمة إعادة تكرار هذه الجوانب، وبخاصة ما تميزت به السيرة من لغة سليمة، قوامها الأسلوب الأدبي المشغول بعناية، فإن هذه الورقة ستركز على عناصر البنية النصية، على اعتبار أن اللغة على الرغم من رونقها الأدبي ليست هي أداة التوصيل الوحيدة.

ومع أن سياقي الإنتاج والتلقي مركزا نظر يقعان مبدئياً خارج النص، لكنهما يظلان من أهم موجهات التحليل، بما ينطويان عليه من علاقة وثيقة تستدخل النص بوصفه جزءاً من عملية التفاعل داخل هذه العلاقة، في الوقت الذي يتأسس كل منهما باعتباره أفقاً للآخر.

باستحضار هذه المقدمات، نجد أن أبرز الدلالات تتساوق مع انتماء النص إلى عمق سياقه الثقافي والاجتماعي؛ فالذات الكاتبة هنا، لا تمثل ذلك النمط من الذاتية المتفلتة على قيم المجتمع، بقدر ما تمثل نزعة التميز والكفاءة الفردية الطبيعية، المنطلقة من داخل المنظومة الاجتماعية ذاتها، والمعبرة عن درجة عالية من الانتماء إليها، حتى لو اكتسبت الذات بعض معارفها ومهاراتها وأفكارها من مصادر خارجية، لأنها تعود وتوظفها لصالح المجموع، بالرغم من المصاعب التي عرضت لها في مرحلة الطفولة، كما أعادت التأكيد على أن قيمة الكفاءة الفردية أوضح ما تبرز في مراحل الاهتزازات والمصاعب الاجتماعية، حين تصبح الروابط القديمة في فترة من الفترات غير قادرة على توجيه وحماية مسار حياة الفرد؛ ولهذا كان هناك شيء يلح على الطفل، وهو تلك النزعة القوية لتجاوز

ظروفه، وكأن المصاعب كلما زادت وتعقدت تستدعي نقيضها بذات الدرجة من قوة ضغطها على ذات الطفل، مما ساعد لاحقاً على تحويل المصاعب إلى زاد للتفوق، وكأن الشقاء صهر ذات الطفل، فخلصه ونقاه من شوائب الانحرافات والتشوهات الخلقية والسلوكية.

النجاح له طريقان إما أن تهيأ كل السبل للإنسان حتى يصل إلى النجاح، وهي مسألة عادية ليس فيها جديد، وإما أن ينجح بالرغم من قلة سبل النجاح، وهذا هو الأمر الذي يحتاج إلى شرح وتفسير، ويصبح موضوعاً للكتابة، لأنه يصور مدى القدرة البشرية على تجاوز العوائق، ويفضي بالتالي إلى ذلك التوق الإنساني لنقل التجربة الخاصة إلى الآخرين، لأخذ الدروس والعبر، باعتبار ذلك جزءاً من الرسالة التي على الإنسان أن يؤديها في هذه الحياة، خصوصاً إذا كان من الأشخاص ذوي الفعالية العالية.

والنص مثَّل قدرة الشخصية على تجاوز الظروف والعوائق، والوصول إلى هدف أو موقع مهم، بالرغم من أن المجتمع لم يؤمن لهذا النموذج طفولة طبيعية، ولم يولد وفي فمه ملعقة من ذهب، لكنه أصبح عضواً فاعلاً ومفيداً للمجتمع، وهذا هو المطلوب من الشباب الحالي الذي يتذمر ولا يكافح.

والصيغة الدرامية هنا، هي أحد مقومات العمل، وقديماً قيل: (إن البطولة هي السباحة ضد التيار، فأي ضفدعة أو نملة صغيرة يمكن أن تسبح مع التيار).

إن خوض التجربة الصعبة وتجاوزها من أهم مقومات أي ذات فاعلة، وتستكمل الفاعلية بتلك القدرة الإضافية على إعادة صياغة التجربة؛ لأن «الفاعلية التي تتمتع بها الذات الإنسانية تتحدد بقدر ما يمكنها من صياغة مناسبة، لما تستمده من خبرات الواقع». (**يحيى محمد، جدلية الخطاب والواقع، دار الانتشار العربي، بيروت، 2002م، ص 25**).

وإذا عدنا إلى بنية النص فإننا نجده إضافة إلى محور الأبوية، ينبني على محور آخر هو: الرحلة. وتتسع معاني هذين المحورين وتتطور، من جهة، كما تتفرع منهما وتعود إليهما بقية الخطوط الفرعية، من جهة ثانية.

بدأت الأبوية بالأب المباشر، ثم الانتقال إلى أبوية الدولة، وصولاً إلى أبوية الكاتب التي بدأت بذورها من عملية الختان، وهو الحدث الذي تكرر ذكره كثيراً في السير المحلية، بما يعنيه ذلك من اعتماد الطفل عضواً في تسلسل النظام الأبوي، وهذا يحيل إلى الدافع التربوي للسيرة، أي الدافع الأساس المصرح به في أكثر من موضع، وفي عدة مناسبات. وطابع الأبوية والاحتضان يفسر أيضاً أن النص أحياناً يأخذ شكلاً إطارياً يضم سيراً صغيرة لأشخاص آخرين، أو استطرادات تفرضها طبيعة السياق.

أما الرحلة في الأمكنة والأزمنة فقد حضرت بشقيها المادي والمعنوي، وكانت وظيفتها أساسية لرصد حركة انتقال الشخصية من حال إلى حال. وجاءت الرحلة المعنوية خصوصاً، لتعبر عن الانتقال المتدرج من رعاية الأسر الصغيرة أو العائلة أو القبيلة، إلى رعاية الدولة أو الوطن (أي الأسرة الكبيرة)، والعكس أيضاً في نزعة التفوق طوال المراحل الدراسية المتتالية، ثم في مواقع العمل والمناصب الوظيفية.

تلازم هذان الخطان، بداية من رحلات الأب، وبخاصة رحلته إلى أبها، وزواجه من والدة الطفل، وطلاقه منها، واستمرا فيما بعد. وشكَّل استمرار وتواصل الرحلة عموماً في وجه من وجوهه دعامة لوصل ما يتعرض إلى الانقطاع في مسار الأبوية.

والرحلة هي الرابط النصي بين عنصري المكان والزمن، وما مثلاه من دلالات في بنية العمل؛ لأن المكان ارتبط بصفة القسرية والإجبار، والزمن ارتبط

بصفة المرونة والاختيار، ولهذا ارتبطا بصفتي العسر واليسر في عبارة «بعد أن بدل الله عسري يسراً» (**قطرات، ص 9**).

كان حضور المكان قوياً في بنية الحكاية الأساس (حكاية الطفل)، بحكم كونه مشدوداً إلى شروط المكان، وأهل المكان، وظروف المكان، ثم بدأت صلابة المكان تتلاشى تدريجياً على مدى الرحلة، ببعديها المادي والمعنوي، وصولاً إلى الحضور القوي للزمن في وقت المحكي؛ فكانت اللحظة الحاضرة هي لحظة التركيز والتجميع والتوسيع السردي في الوقت ذاته. تنفتح على الماضي الذي تخلص من ضغط شروط المكان، هذه المرة، وانتقى تأثيره السلبي، لابتعاده في الذاكرة، مما يسمح بانتقاء اللحظات المفرحة، مثل العلاقة الحميمية مع الأم، أو بعض القيم الاجتماعية الجيدة. وتنفتح اللحظة الحاضرة أيضاً على المستقبل بوصفه مناط تحقيق مقتضى الهدف التربوي؛ «لأن الماضي يتحول هنا إلى زمن للاعتبار والحاضر إلى زمن للاستثمار باتجاه المستقبل زمن التحديات». (**د. معجب مقدمة موسوعة الأدب الحديث – السيرة الذاتية، ص 34**).

كانت أمكنة الحكاية أمكنة إجبار، لما ارتبط بها من الاحتواء والالتصاق بالظروف الصعبة، أو ما سماه الكاتب «قهر المكان، وشظف العيش». (**قطرات، ص 9**). وشظف العيش يعبر عن الشرط الاجتماعي، أكثر مما يعبر عن الفقر والحاجة مثلاً، ولهذا علق الدكتور عبدالعزيز الخويطر، بقوله: «أطفال نجد كانوا أشقى». (د. **عبدالعزيز الخويطر، الجزيرة الثقافية، 2006/6/5م – 1427/5/9هـ، ص 4**)، بل إن الدائرة قد تكون أوسع، كما سبق أن عبر الدكتور صلاح صالح عن «الواقع المرعب الذي يكتنف مساحة هائلة من حياة الأطفال العرب من المحيط إلى الخليج». (**د. صلاح صالح، سرديات الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص 199**).

كانت الرحلة حتمية؛ فهي الوسيلة لمراوغة ومفارقة واقع محدد والانتقال

في الزمن من موقع إلى موقع من أجل تحسين وضع الذات، ولهذا كان لها الدور الأبرز في خلخلة صلابة المكان والشرط الاجتماعي وانغلاقهما معاً، وصولاً إلى انفتاح الزمن، وجاءت مصاعبها بمثابة الرحلة الانتقالية للتدرج نحو مفارقة وضع إلى وضع آخر. فكانت مخاضاً للبحث عن زمن خاص، أو هوية خاصة. يقول السارد: «كان التنقل في الأمكنة يشعرني باهتزاز دائم في الهوية». (قطرات، ص 226). بما يتناسب مع كون الرحلة فترة مخاض، والاهتزاز هنا يعني الحركة، أي أن الهوية حية، ولكنها تبحث عن خلاص خاص، بعيداً عن احتوائية المكان، والشرط الاجتماعي معاً.

وكان تدرج وسائل المواصلات في الرحلة، من الحمار إلى الجمل إلى السيارة إلى الطائرة في رحلات داخلية إلى الرياض، ثم إقليمية إلى بيروت، ثم دولية إلى الولايات المتحدة الأمريكية، يمثل تنامي النزعة الدفينة في التخلص شيئاً فشيئاً من سلطة وآثار احتوائية المكان، والبحث عن الزمن الخاص الذي يجعل أي مكان مكاناً حميماً؛ وبخاصة وأن الرحلة تلبست بمقوم النجاح، أي: (الدراسة)، بوصفها جزءاً من الرحلة المعنوية. وكان الابتعاد في مشوار الرحلة المادية والرحلة العلمية من المرحلة الابتدائية، إلى الإعدادية، إلى الثانوية، إلى البكالوريوس، إلى الماجستير، ثم إلى مواقع العمل المتتالية والمتدرجة صعوداً، يمثل في جوهره نوعاً من الإيغال في الابتعاد عما أصبحت ترمز إليه احتوائية المكان في الماضي، وما تلبس بها من ظروف قاسية؛ ولهذا يؤرخ الكاتب لحركة افتكاك الزمن من سلبيات المكان، مع عدم إغفال استعادة اللحظات الجميلة والقليلة في ذلك المكان، الذي سبق أن غادره الوالد، ولم يعد إليه إلا بعد (30) عاماً، بالرغم من أن له فيه أملاكاً ومصالح.

وعموماً، عكس النص تلك الرغبة الإنسانية القوية في إعادة التصالح بين الأمكنة والأزمنة، بعد أن كان المكان يأخذ تنويعات سلبية في مواضع متعددة داخل النص:

- «**فيافي الزمن**» (**القطرات ص 9**).
- «سراديب الزمن» (**القطرات، ص 193**).
- «مجاهل الزمن» (**القطرات، ص 355**).

ويؤكد تعدد الإضافات على قوة سلبية المكان الملتبس باحتوائية الظرف الاجتماعي: (فيافي، سراديب، مجاهل) التي تأخذ صورة متصاعدة في درجة السلبية حسب ورودها بهذا الترتيب في بنية النص للتأكيد على هذا الجانب.

ويلاحظ أن الزمن المضاف إلى هذه الصفات ظل ثابتاً، وكأنه يطلب الفكاك من سلبيات المكان؛ للخلوص إلى زمن خاص بالذات الفاعلة، يمكن تحويله إلى زمن واعد، وتوريثه لذوات أخرى، بدل صعوبات المكان التي ورثها البطل، فحق له أن ينفرد بدور المخلص الذي يفتدي الأجيال الجديدة. بعد أن وصل إلى الزمن الحاضر، زمن الاختيار، زمن تجاوز الظروف المحبطة، والانعتاق من ربقتها، زمن النجاح والراحة، زمن النضج، زمن الإنتاج والتحليل، وانتخاب الحكايات الدالة، التي تدعم البعد الإيديولوجي للكتابة، وما يستتبعه ذلك من اختيار اللغة الفصحى، ودفع اللهجة العامية إلى هوامش الحكي، لتكون جزءاً من طابع السخرية والطرافة، الذي كانت وظيفته التشويق، والترفيه عن القارئ.

وجاءت استراتيجيات ووظائف الكتابة في النص لتدعم ما أسسه محورا الأبوية والرحلة، الأبوية باعتبارها لازمة اجتماعية، والرحلة بوصفها قَدَراً إنسانياً، بما يتوافق مع طبيعة الحياة ذاتها، وأنها رحلة في المآل النهائي.

ولتدعم مقتضى تعريف هذا النوع من السير؛ حيث «لا تقتصر على سرد حياة الإنسان سرداً تسجيلياً ميكانيكياً، بل تهدف إلى الاختيار والتركيز والتصنيف، ومتابعة خط ذي دلالة معينة في حياة الإنسان». (**د. نبيل راغب، دليل الناقد الأدبي، القاهرة، دار غريب للطباعة 1981، ص 121**).

وسوف أمثل هنا بثلاث من استراتيجيات الكتابة، التي دعمت منطق النص؛ وهي: الانتخاب، والثنائيات، والتحليل.

الانتخـــاب:

يعتبر الانتخاب جزءاً أساسياً من ميثاق السيرة الذاتية المحلية؛ تأسيساً على ذلك الاتفاق الضمني بين القارئ والكاتب، على كثير من الأمور المسكوت عنها، مما يجعل معظم السير المحلية خالية من الاعترافات المثيرة.

جاء انتخاب الوقائع والمواقع، واللوحات، والأمثلة الدالة، ليحقق عدداً من الوظائف، أهمها:

أولاً: أنه جاء بديلاً لأسلوب الاعتراف الذي اشتهرت به سير عالمية وعربية، ومع أن عدداً من النقاد يرون أن عدم الاعتراف يعتبر خللاً، لأنه يمثل «ضعف مظاهر الوعي العام بالذات الفردية القادرة على إعلان اختلافاتها عن الذات الجماعية التقليدية» (د. معجب الزهراني، موسوعة الأدب السعودي الحديث، السيرة الذاتية، ص 34). ولكن جرى التعويض هنا بالاختلاف النوعي للشخصية ذات الفاعلية العالية، وإن كان من داخل منظومة ثقافة المجتمع. وسبق أن قال أحمد أمين: «إذا كنا لا نستسيغ عرى كل الجسم، فكيف نستسيغ عرى النفس» (أحمد أمين، حياتي، ص 48).

ثانياً: اختيار الدوافع المتسقة مع خطاب الثقافة المحلية، وبالتالي مع منطق النص، مثل: الدافع التربوي، والأمانة في نقل التجربة، واستحقاق النعمة بعد التعب (الفرح بعد الشدة)، وشكر النعم ﴿**فأما بنعمة ربك فحدث**﴾ والذكر الحسن ﴿**واجعل لي لسان صدق في الآخرين**﴾.

ثالثاً: الإيحاء بالطابع المحلي، وطبيعة المرحلة، وبأساليب المعيشة وطرائق

التفكير، والعادات، والمعتقدات السائدة، التي عدها كثير من المعلقين نوعاً من التاريخ الاجتماعي. مثل: وفاة الطفل عبدالعزيز الذي نظلته امرأة. (**القطرات، ص 30**). وطعام البدو السبب في شفاء الطفل. (**القطرات، ص 100**). وطريقة توزيع الذبيحة على الضيوف. (**القطرات، ص 117**). وطريقة الترحيب بهم. (**القطرات، ص 120**). ووصف رفقاء السفر في الرحلة إلى الطائف بسيارة البريد. (القطرات، ص). وأسماء الأدوات والمأكولات. (**القطرات، ص**). والمدرسة، وطريقة الدراسة، وشخصيات المعلمين، والفلقة، وصفارة العم فقعوس. (**القطرات، ص 63 وما بعدها**). والمعركة مع الكلب. (**القطرات، ص 73**). والسقيا بالثورين (صبيح وريحان)، ومعابثة الفتاة. (**القطرات، ص 85**). والسقوط من الحمار المتصابي وكسر اليد. (**القطرات، ص 36**). وما عناه ذلك من الاختلاف بين ثقافة الأب وثقافة الأم؛ وأدى إلى الانفصال، والانفصال جزء أساس في طبيعة الحدث، وبالتالي في بنية النص.

وكل هذه اللوحات أدت وظيفة أخرى إضافة إلى الإيحاء بالطابع المحلي، فقد دللت على الصعوبات التي تعرضت لها الشخصية في الصغر، فصارت درجة قوة هذه الصعوبات وغرابتها، جزءاً من بنية النص؛ لمقابلة النجاح الذي تحقق فيما بعد، بمعنى أن النجابة والفعالية ابتدأت منذ الطفولة، في المرحلة التي سماها (المرحلة الحرجة)، يقول: «أتيت من المواقف والأفعال في سن مبكرة ما لا يصدقه أحد، لكن الله كان بي رؤوفاً رحيماً». (**القطرات، ص ص 358/357**). فالفارق هنا أن هذه العقبات والمغامرات أدت إلى النجاح، وكان يمكن أن تؤدي إلى الفشل، ولو أن الصعاب قذفت بالطفل «في غياهب التشرد والضياع». (**القطرات، ص 9**). لأخذت الأحداث معنى آخر، وربما تحولت القصة إلى تقرير في أضابير الشرطة، أو حالة تطبيقية في دراسات علماء الاجتماع. فتلك البداية هي التي أضفت المعنى على النهاية، أو كما سبق أن قال إليوت: «إن النهاية توجد هناك حيث ننطلق». ولهذا قال أحد النقاد معلقاً على هذه السيرة: «وراء

كل رجل متميز طفل متميز». وأضاف: «الطفل أنقذ النص كما أنقذ الرجل». (**حسين بافقيه، صحيفة الرياض، 1429/8/14هـ – 2006/9/7م، ص 29**) على اعتبار أن المقاطع الخاصة بحياة الطفل هي أكثر مقاطع السيرة قوة وتأثيراً

الثنائيـــات:

المقابلة بين الثنائيات جاء متسقاً مع النغم العام للعمل، القائم على المقابلة بين (العسر واليسر)، ويمكن أخذ ثلاثة أمثلة في هذا الخصوص:

أولاً: الرؤية النقدية الساخرة للوقائع التي شكلت الجانب القاسي من التجربة وارتبطت بأمكنة الحكاية، للتهوين على النفس من ذكراها الضاغطة.

في مقابل النظرة البراجماتية الرصينة الحالية، المرتبطة بالفعالية العالية، أو ما سماه أحد المعلقين: «الحس العالي بالمسؤولية تجاه نفسه، وبالتالي تجاه الآخرين». (**د. صالح السبعان، صحيفة الجزيرة، 1427/7/13هـ، ص 29**). وهي النظرة التي ترافقت مع زمن المحكي، وبما يتناسب مع نضج الشخصية، واكتمال تشكل بنيتها الوجدانية والفكرية، ووقوفها على منبر الحكمة والتوجيه.

ثانياً: المقابلة بين الصرامة الأبوية، والحنان الأمومي. يقول: «في حضور (جدي) كنت (رجلاً) يسخر نفسه في خدمة (المهام الصعبة)، سواء في رعي الغنم وحيداً بين أحضان الجبال أو ساقياً للزرع في الحقول، أو سايساً للبقر وهي تجلب المياه». (**القطرات، ص 136**). و«في حضور والدتي كنت طفلاً يهصره الشوق للحنان، ولم تبخل علي – رحمها الله – بكل ما في الأرض من حنان». (**القطرات، ص 135**). فالأم في عموم النص مثلت الواحة الوارفة في صحراء الأبوية الشاسعة.

ثالثاً: الموازنة بين الحياد والانفعال؛ فالثبات الانفعالي في لحظة الكتابة (زمن المحكي) خلق نوعاً من الموازنة بين الانفعال العفوي، والرغبة في الحياد.

جاء التحليل نوعاً من عملية أخذ الأب لزمام الأمور، وإحكام السيطرة على النص، وتوجيهه لتحقيق الهدف، ويمكن اعتبار التحليل في هذه السيرة نمطاً من توظيف الثنائيات في مقابل السرد، لأن التحليل أفكار وتأملات تعود للسارد وليست سرداً.

ومن أمثلة التحليل:

- تحليل ألفته لقرية مشيع. والعلاقة بالجد والأم. (**القطرات، ص**).
- تحليل التربية في عهدها القديم والتربية المعاصرة. (**القطرات، ص 72**).
- تحليل حياته العمرية المبكرة. (**القطرات، ص 135**).
- تحليل فراق أمه، وحرارة الطقس، والأب المشغول بالتجارة. (**القطرات، ص 157**).
- تحليل نفسية والده الندم على رحلة أبها والانقطاع عنها (30) عاماً وتصفية أملاكه فيها. (**القطرات، ص 159**).

وقد حظيت مقاطع التحليل في هذه السيرة بتقدير خاص، لأنه في عرضه للأحداث والحقائق - كما قال الدكتور عبدالعزيز الخويطر - «لم يسردها سرداً جافاً دون تدخل في البحث عن الأسباب التي أدت إليها، أو في بيان النتائج التي انتهت إليها، وإنما جاء بهذه الحقائق مسربلة بالتحليل الذي يعتقد الآن أنه كان يحكم الأمور آنذاك». (**د. عبدالعزيز الخويطر، الجزيرة الثقافية، 2006/6/5م - 1427/5/9هـ، ص 4**).

خاتمـــة:

هذه السيرة لا تدعي أنها سيرة إنسان كامل في مجتمع كامل، ولكنها سيرة شخصية غير نمطية، شخصية ذات فعالية عالية، ترى أنها تستكمل شروط فعاليتها بنقل تجربتها لتكون دافعاً إلى تحسين شروط الحياة الاجتماعية، وتتوجه للشباب كونهم عماد مستقبل هذا الوطن، لأن تزويدهم بخلاصة هذه التجربة وأمثالها، يمثل أحد العوامل التي تساعد الإنسان، لكي يعيش حياة تستحق أن تعاش، بعد أن يتمثل قيمة انتصار الإرادة الإنسانية على العوائق.

وتحقق في هذه السيرة شرطان أساسيان، العقلنة والأنسنة. العقلنة تمثلت في الرصانة، وعدم القفز على قيم المنظومة الاجتماعية، والأنسنة من خلال ربط الغايات بمصالح البشر، وتمكين الإنسان، من خلال منحه خلاصة التجربة، ووضع الخبرة في خدمته؛ ولهذا كان النص في عمومه يزاوج بين الوقائع والمواقف الإنسانية والعقلانية.

كما انعكس في هذا النص تأثير قيام الدولة الحديثة، وما صاحبها من فرص لصعود الفردانية، وتمجيد قيم الإرادة والطموح والعمل.

قيمة أخرى للدولة، وهي صهرها للهويات المختلفة بين مناطق المملكة التي كانت مرتبطة بالمكان الإقليمي في زمن الحكاية، بحيث تحولت إلى حالة جديدة، وصار ينظر إليها بأنها أقرب ما تكون إلى هوية واحدة في زمن المحكي. وتحقق ذلك لأنها غادرت ذلك الارتباط بالمكان إلى الامتزاج مع أناس ينتمون إلى أمكنة أخرى ويوحد الجميع زمن ثقافي واحد.

وفي الختام يمكن نقل هذه الخلاصة التي توصل إليها أحد المتابعين، وهي أن «النص وسيط، بين ماضٍ خلصته حرارة التجربة من مراراته وشوائبه، وقدمته زاداً للمستقبل. فصار بهذا جزءاً من الحراك الاجتماعي الذي تشهده الساحة الثقافية. (**د. يوسف العثيمين، صحيفة الرياض، 2006/11/27م – 1427/11/6هـ**).

المداخـــــــلات

■■ الأستاذة نادية مرعي (نائبة رئيس اتحاد الأدباء والكتاب في صنعاء):

بسم الله الرحمن الرحيم، أشكر الظروف الجميلة التي ساقتنا إلى هنا، وسعيدة جداً بهذا الجانب البحثي، لأنه مشكل بالنسبة للمتلقي فيما يخص الحسم بين السيرة الذاية والواية، وكثير من الروايات، أو غالباً ما تؤوَّل الروايات على أنها سير ذاتية، وبخاصة الرواية الأولى، خصوصاً إذا استخدم فيها الراوي ضمير الأنا، أو أسقط ما يدور في الرواية على ذاته، ومن ثمَّ يعتبرها الكثيرون سيرة ذاتية، وسؤالي عن كيفية التمييز تماماً بين السيرة والرواية كآليات؛ لأنني عندما أقرأ السيرة الذاتية لإدوارد سعيد، فلا أجدها رواية مكتملة تماماً، وجميلة، وأبكي في مواقع، وأضحك في أخرى، وأجد أسلوبه مدهشاً جداً، كأجمل ما يكون الروائي، بينما هو كتب عليها سيرة ذاتية بكل وضوح وصرامة، فلا أدري هل الإنسان يحكم على السيرة الذاتية بأنها فن إبداعي مختلف، أو أنها تدخل في إطار الرواية إذا وُجدت فيها تفاصيل أو آليات الرواية؟. وشكراً.

■■ د. سلطان القحطاني:

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، شكراً لكم، وأثني وأرحب بالأخوات المثقفات اليمنيات، والإخوة الذين جاءوا في الأسبوع الثقافي اليمني.. د. فاطمة إلياس، ذكرت أن الله أمر بالستر، فإذا كشف الإنسان ستره كشف الله ستره، وهذا شيء متفق عليه، ولكن ذكرت الدكتورة عائشة عبدالرحمن التي كتبت ملامح من سيرتها، والدكتورة عائشة عبدالرحمن كتبت، ولكن بطريقة لم تكشف فيها

بعض الأمور التي يستكره ذكرها.. الصدق، أعتقد أنه أمر مختلف فيه، سواء كان في السيرة أو في الرواية، أو في الحديث العادي.. هناك الصدق، وهناك عدم الصدق الذي لا يصل إلى درجة الكذب، ولكنه في حكم المسكوت عنه، لأنه لو كان فيه خير لسبقنا إليه الآخرون منذ زمن بعيد، على سبيل المثال، قلت: إن المرأة لم تبح ببعض أسرارها، وأعتقد أنك قرأت نساء المنكر، لسمر المقرن، وأعتقد أنها كشفت الكثير في روايتها عن المسكوت عنه.. وأعتقد أيضاً أن الرجل في العالم العربي لم يستطع أن يبوح بكل ما يعرف، فكيف بالمرأة التي يُطلب منها حالياً أن تكتب سيرتها؟، وأكرر، وأقول: إن هناك ما هو أهم من كتابة السيرة، ويبدو أننا استعجلنا على هذا الأمر قبل أوانه.. لكل امرأة في حياتها أمور معيبة حتى تخجل من ذكرها؟!.. لا أعتقد أنها كل امرأة، فهناك نساء فاضلات ويجب أن يسجلن أيضاً ذكرياتهن.. د. لمياء باعشن، تساءلت هل الحزام قصة أم سيرة ذاتية؟.. لو سألتيني، لقلت: إن الحزام قصة تجربة شخصية، وضعها أبو دهمان للفرنسيين، ووضع فيها من الأمور الغريبة التي يبحثون عنها، كما وجدوها عند أستاذنا الكبير محمد شكري – رحمه الله – وشكراً لكم.

■■ الأستاذة سهام القحطاني:

فيما يتعلق بالورقة الثانية للدكتورة فاطمة، فهمت من الورقة أن السيرة الذاتية ليست غائبة عن الكاتبة السعودية، بل هي متفرقة كشذرات في أعمالها الأدبية، ولعلي أدعي أن السيرة الذاتية عند الكاتبة السعودية ليست غائبة، ولكن أدعي أنها مغيبة بفعل إرادي من قبل الكاتبة، لأسباب ثلاثة، الأول: عدم اهتمام الكاتبة السعودية بهذا الفن، السبب الثاني: كتابة السيرة تحتاج إلى نضج فني، وأعتقد أن الكاتبة السعودية لم تصل بعد إلى هذا النضج، ثالثاً: إن السيرة الذاتية لابد أن تعتمد على التجربة الثورية، تغذيها تجربة ثورية، أو تجربة تمردية،

وهذا لا تملكه – فيما أعتقد – المرأة السعودية إلى الآن.. الدكتورة لمياء باعشن، أنا أتفق مع الدكتور سلطان القحطاني، فقد قرأت حزام، وأراها مجرد قصة، ليست سيرة، ولكن ما أعجبني في ورقة الدكتورة لمياء الاستراتيجية الجغرافية التي استقرأت من خلاله الحزام، وهو ما يدفع إلى سؤال، ما علاقة الجغرافيا بالإنسان؟،، لعله اشتراكهما في الزمان والمكان.. الزمان والمكان المغذيان الرئيسان في تكوين السيرة الذاتية للإنسان، فالزمان والمكان في الجغرافيا والإنسان عبارة عن مجموعة من العلاقات، تتحكم فيها، كالتضاد، والتماثل، والتبادل، والتطور.. هذه الروابط تتشكل وفق الامتداد والتمدد، التسرب والتسريب، العصف، الإزالة، الأعاصير، وكأن الدكتورة تعادل بين الأرض والإنسان، تعادلاً مثلته من خلال تلك الاستراتيجية، وهو تعادل يدفعنا إلى تعادل ثالث بين الأرض ومقاومة الفناء، وتعادل رابع بين مقاومة الفناء والهروب، وتعادل آخر، الهروب والاحتماء.. وهكذا يظل التعادل يتوالد أو يتفرع عبر مخروط، وهو ارتباط ذكي من الدكتورة يتعلق بعبارة قديمة، أن الإنسان يرتبط بجذور الأرض.. وشكراً.

■■ **د. نبيل المحيش:**

د. معجب العدواني، في الحقيقة أثار نقطة مهمة، سؤالي أوجهه للدكتور معجب ولجميع النقاد الموجودين هنا.. حينما أشار إلى مسألة كتابة تجنيس على الرواية.. أثير هذا التساؤل: أحقية دار النشر، وأحقية الكاتب في تجنيس النص.. هل لدار النشر الحق في أن تجنس نصاً أدبياً لدواعي – ربما تجارية – وأحقية الكاتب نفسه في تجنيس نصه، وبخاصة إذا كان مخطئاً في هذا التجنيس؟، د. فاطمة، السيرة الذاتية النسائية هي ليست قليلة عندنا في المملكة فقط، هي في العالم العربي كله قليلة لدواع كثيرة ذُكرت.. وشكراً.

■■ أ. نادية الكوكباني (روائية وقاصة يمنية):

ما أريد السؤال عنه، هو لماذا يتم تناول الروايات التي تكتب بأقلام نسائية دائماً على أنها سيرة ذاتية؟، ويصر النقاد بشكل مستفز على سؤال الراوية وتتم الإجابة من قِبَلها بأنها ليست سيرة ذاتية، ومع ذلك يتم تناولها في ضمن هذا الإطار لمجرد تشابه طفيف أو كثير أو حتى وإن كان غالباً، أريد أن أعرف السقف الذي يصل إليه النقاد في هذا الجانب.. مدى حريتهم في هذا الجانب.. وشكراً.

■■ د. عـزت خطـاب:

النقطة الأولى التي كنت أود أن أشير إليها سبقني فيها الدكتور سلطان القحطاني وهي المسكوت عنه في السير الذاتية، فنحن نريد أن نعرفه، لأن أي عمل أدبي هو في حقيقة الأمر قناع وليس الحقيقة.. المشكلة لدينا في العالم العربي والعالم الإسلامي أن نظرتنا للأدب نظرة غنائية - إذا جاز التعبير - بمعنى أننا دائماً نماهي بين الكاتب وبين عمله، وهذا طبعاً غير صحيح، خصوصاً إذا عرفنا أن العمل الأدبي عمل تركيبي، وهو ليس صورة فوتوغرافية بطبيعة الحال، وأنا أزعم أنه لا توجد سيرة ذاتية تعطينا التفاصيل التي نحن بحاجة إليها، سواء كتبها رجل، أو كتبتها امرأة، ولا يوجد في الأدب العربي - في الواقع - الكثير من سيرة الحياة (بيوجرافي)، فهذا الجانب من الكتابة قليل جداً، ففي ندوة من الندوات كنت أبحث عن تفاصيل حياة الشيخ عبدالقدوس الأنصاري، ولم أجد أي بيوجرافي له.. ونحن في الواقع ننظر إلى تفاصيل حياة الإنسان العربي المسلم على أنها تفاصيل خاصة به، لا يتطفل عليها أحد، وفي العالم الغربي الآن تصدر كل يوم سيرة حياة لعلم من الأعلام في الأدب أو السياسة، أو غيرها، وهذا قليل جداً عندنا، فما بالك بالسيرة الذاتية؟.. هناك

إشارة، إن السيرة الذاتية التفصيلية، تطورت في الغرب تطوراً بطيئاً.. د. لمياء باعشن، أعجبت باستراتيجية تقديمك للحزام، فهل النظام المخروطي الذي تحدثتِ عنه بجدارة موجود أيضاً في النص الفرنسي؟، أم هو موجود فقط في النص العربي؟.. وشكراً.

■■ د. صلوح السريحي:

السلام عليكم ورحمة الله، شكراً للجميع على هذا الطرح الرائع.. د. فاطمة إلياس، إذا ما اعتبرنا السيرة الذاتية مكاشفة وبوحاً، وما هي إلا عودة إلى باطن الذات واستخراج لما فيها، نتحرى فيها الصدق، ويبعد الكاتب قدر الإمكان عن مسألة الخيال.. إذن ما هو دور الصحراء أو الأرض الخصبة وما إليها في هذا؟.. وشكراً.

■■ رئيس الجلسة:

سؤال من أحمد الزيلعي، أليس في رواية اتجاه البوصلة للأستاذة نورة الغامدي ما يمكن اعتباره على نحو أنه سيرة ذاتية؟..

■■ د. نائلة لنفون:

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.. تجلى ويتجلى الإبداع مرفرفاً شامخاً في القراءة النقدية التي تقدمت بها الدكتورة لمياء باعشن بالعنوان الجاذب «استراتيجية التحزيم المخروطي في كشف الذات الروائية عند «أبو دهمان»، فعشنا في لحظات عجائبية، تنافسية الإبداع بين الكاتب والناقد، فإذا كانت رواية أبي دهمان قد نُعتت بقصيدة أبي دهمان، فإن القراءة النقدية التي تقدمت بها الدكتورة لمياء، إنما هي نص يتوالد ويتقاطر إبداعاً، بتوظيف تقني عالي الجدة

والطرافة.. كان للترسيب الذي نعتته بالانتقائية التي اتبعتها بالتسريب، فأثرت النص كما أثرتنا، قراء، بسمعنا وبصرنا، ونحن نستمع إليها متتبعين بأبصارنا ذاك التوظيف المدهش للتقنية الحديثة، محولة النص الأدبي المكتوب، إلى نص ازداد غرائبية، بتحويله إلى نص علمي بصري مقنن، فليمطر الله هذه البلاد بآلاف النساء المثيلات للدكتورة لمياء، إبداعاً ثراً ثرياً.

■■ د. أسامة البحيري:

بسم الله الرحمن الرحيم، فعلاً جدة غير، كما سمعنا، وقد تحقق حتى في مؤتمراتها، فمعظم المؤتمرات تكون في الجلسة الأخيرة أكثرها تفلتاً من المشاركين، ولكن هذه الجلسة أسعدنا الذين نظموها بأربع ورقات جيدة جداً، حفزت آليات التلقي عندنا بورقة الدكتورة لمياء باعشن، حيث إنها مقاربة مغايرة مصادمة بالمعنى الإيجابي للصدمة، فأقرأ وأسمع دائماً عن تكامل العلوم، وهذه أول مقاربة نقدية أراها تستفيد من علم طبقات الأرض والجيولوجيا، فلعلها تكون فاتحة لمقاربات مغايرة قادمة.. الدكتورة فاطمة إلياس، أحمد لها تعمقها في سرد أسباب غياب السيرة الذاتية النسائية، وكذلك الأستاذ سحمي الهاجري، حسن إمساكه بالخيوط التي تجمع الدلالات العامة في سيرة السدحان.. الدكتور معجب العدواني، أشكره على ورقته، ولي سؤالان: أشرت إلى مقولة موت المؤلف، ورأيت أن الكتابات النسائية لم ترق إلى تحقيق موت المؤلف، فماذا تقصد بموت المؤلف؟.. هل بالمعنى البنيوي، بمعنى التعويل على البنية، وعدم الإحالة إلى أي شيء يتصل بحياة الكاتبة، أو أنه يعني غياب الذاتية في العمل الأدبي.. أشرت إلى بعض الآليات التي استخدمتها الأستاذة رجاء عالم، ومنها التحول بين ضمير المتكلم والغائب، ولم تتحدث، أو تعللها، مع أن هذه بنية بلاغية، لها دلالة مشهورة في البلاغة العربية، وهي الالتفات، فهل لها دلالة في النص؟.. وشكراً.

■■ الأستاذة أمل التميمي :

في الجلسة الختامية، وهي من أمتع الجلسات، أهنئ النادي الأدبي بهذه الجهود الرائدة في السيرة، فإذا كنا في الصباح استمتعنا بالنظرية السيرية، فالآن والحق يقال، فإن الدكتورة لمياء باعشن أبدعت في استخدام الصورة في طريقة العرض، فاستخدمت في العملية الاتصالية، صوتها، وهو مؤثر بالطبع، ولكن استخدمت أيضاً النص المكتوب والصورة، ويقول أرسطو: إن التفكير مستحيل دون صور، وفي المثل الصيني؛ إن الصورة تساوي ألف كلمة، فالنص الصوري، أو التعبير الذي ألغى الفروقات بين كل البشر يستخدم أيضاً الدبلجة، والدبلجة في الصورة تفوق القلم من حيث التدليس، فهل ما قامت به الدكتورة لمياء الآن التدليس في سيرة أحمد أبو دهمان؟ أم ماذا؟.. اختزلت حياة أبي دهمان في عدد من الشرائح والصور، وهي أبدعت، وهذا الجانب الجمالي والجاذب في السيرة التي تُقَدَّم لنا عن طريق العرض الصوري، أو من ناحية قراءة الصورة.. إذن ألا يحق لنا أن نعلن أن يكون الملتقى الثقافي القادم – بإذن الله – عن ثقافة الصورة وعن الأدب المصور؟.. وشكراً.

■■ د. عالي القرشي:

سعدنا بهذه الأوراق جميعها.. طالب السيرة والباحث عنها في أي سيرة، وفي كتابة المرأة بصفة خاصة يواجه إشكالات كثيرة، بعضها أساس وعميق، منها اللغة، فبقدر ما هي وضوح وجهر، فهي أيضاً إخفاء، فما أتكلم به الآن، فأنا أخفي أشياء أخرى، وإعلان لإخفاء أمور أخرى لا أستطيع أن أتكلم عنها بعامل الوقت، بعامل السياق، بعامل الموقف، بأي عوامل أخرى، ثم الكتابة بعد اللغة وبعد الكلام. الكتابة أيضاً هي كذلك تدخل في الإطار ذاته، ثم المرأة أيضاً حين تكتب هي تخرج من الحجاب المفروض عليها، لكنها أيضاً تمارس الحجاب

بهذه الكتابة، وكأنها تريد أن تخلق أيضاً لها حجاباً آخر غير الحجاب الذي ترى أنه يُفرض عليها، كأنها تريد أن تقول: أنا بطريقتي الخاصة في الحجاب وفي حجب ذاتي، فليس أمام الباحث من ثمَّ – وبخاصة في أعمال مثل أعمال رجاء عالم بتعقيداتها، وتقنياتها التي أوضحها الدكتور معجب – ليس أمامه إلا التأويل، وهذا التأويل هو ما نفعله.. ما فعله معجب في طريق الحرير، ما فعلته الدكتورة لمياء باقتدار هذا اليوم في تفجير الدلالات في الورقة عن الحزام.. هنا مسألة أخرى، وهي أننا أمام البحث المنتج، نجد أنفسنا أمام بحث ننتجه لا يرتهن للتصنيف المنجز من قِبل الكاتب، بأنه رواية، أو بأننا أمام سيرة ذاتية، أو ما نظن أنه كذلك، ولكننا أمام ما ننتجه من تأويل.. د. فاطمة إلياس، هل نعد الكتابة السيرية النسوية خروجاً للمرأة من حجابها الكتابي؟، وشكراً.

■■ د. عائشة الحكمي:

د. فاطمة، ذكرتني ورقتها بكلمة قالها الدكتور عبدالعزيز السبيّل في مساء الافتتاح، وهي أنه مندهش إلى الآن من عدم وجود سيرة ذاتية نسائية.. وبرأيي أنه لو وُجدت سيرة ذاتية نسائية الآن لن نهتم بها ولن نقرأها، لأنها ستكون – بطبيعة الحال – مزورة، أو مشوهة، ثم إنني أرى أن السيرة الذاتية النسائية لن تكون إلا بعد أن نحتفل بآخر امرأة أمية في بلادنا.. قد تقول: إن المرأة السعودية فيما بعد لن تكتب سيرتها الذاتية، إلا إذا قادت السيرة، وليس هذا بمعناه الحرفي، ولكن للمسألة وجهين: قيادة السيارة وقيادة أخرى.. هل بالإمكان متابعة مراحل السيرة الذاتية، كما تابعنا مراحل الرواية في الدراسات الأدبية السعودية، واتفق عليها أغلب الدارسين؟.. الأدب السعودي الآن دخل في ثلاث مراحل، ولكن مازلنا ننتظر المرحلة الرابعة.. أين هي المرحلة الرابعة؟، متى تبدأ؟، متى تنتهي؟، متى تبدأ المرحلة الخامسة؟.. وفي السيرة الذاتية – بعد هذا الملتقى – هل بالإمكان تحديد المراحل لها؟.. د. عبدالمحسن القحطاني، هل

بالإمكان – مثلما اجتمعتم وقررتم – أن يكون محور هذا اللقاء السيرة الذاتية.. هل بالإمكان أن يكون هناك محور سيرة ذاتية على مستوى الوطن العربي؟.. وهل بالإمكان.. ونحن نشهد غربلة المناهج الآن في الجامعات – أن نحث على أن يكون هناك منهج سيرة ذاتية في الفصل الأول والفصل الثاني من الدراسة للطلبة؟ لأننا نرى الشعر السعودي في الفصل الأول، النثر السعودي في الفصل الثاني، النثر الأدبي في الفصل الأول، الرواية في الفصل الثاني.. وهكذا، فهل بالإمكان أن ندخل السيرة الذاتية في أحد فصول الدراسة؟.. وشكراً.

■■ د. عاطف بهجات:

أسعد الله مساءكم جميعاً.. في الحقيقة هذه جلسة من أقوى جلسات الملتقى هذا العام، تحياتي لكل من شاركوا فيها.. د. معجب، فيما يتعلق بحساب الجُمَّل، هو في الحقيقة ليس طريقة بلاغية، ولكنه طريقة حسابية استخدمها اليهود في البداية للتعبير عن الأرقام بما يعادلها بالحروف، وأكثر الشعراء في العصر المملوكي والعثماني من استخدامها في الشعر، بحيث كانوا ينظمون أبياتاً شعرية، تعادل تواريخ محددة، قد تكون تاريخ تولية خليفة، أو تاريخ ميلاد مولود، أو وفاة واحد من السادة، وغالباً ما كانت توضع هذه الأبيات على شواهد القبور بالنسبة للمتوفى.. د. فاطمة إلياس، أحييها على ورقتها، وأريد أن أقف معها عند العنوانين، السابق واللاحق، فالعنوان السابق: الملامح السيرية في الرواية النسائية، والعنوان اللاحق: الأنثى تنجو بسيرتها.. في الحقيقة عندما رأيت العنوان الأول في الورقة أسعدني جداً، لأننا بالفعل نبحث عن ملامح السيرة داخل الرواية، وليس العكس، وربما يتفق ذلك مع ما طرحته بالأمس من أن السيرة أدب، ولكنها ليست جنساً أدبياً، كذلك الأمر أقف معها عند كتابة السيرة باللغة الإنجليزية فيما يتعلق بالأستاذة رجاء عالم.. أتفق معها فيما طرحت، وأضيف إليه بأنها أرادت أن تهرب من سلطة الرجل المطلقة، وأرادت أن

تعبر عنها في صورة من صور التحدي.. د. لمياء باعشن، أحييها على هذا الطرح الجميل، فقد قدمت لنا استراتيجية نقدية تشكيلية جغرافية تشريحية، ولكن أقترح فقط أن تضيف على كلمة المخروطي، المقلوب، لأن المخروط بالفعل كان مقلوباً بحكم الطبقات الجديدة التي تأتي فوق الطبقات القديمة، وتأخذ مساحة من الظهور أكثر وأكثر، بدليل أنها قالت في النص: هكذا نحن في بحثنا عن عالم أفضل نتخلى عن أفضل عالم، فكأن الهرم مقلوب، تحياتي للأستاذ سحمي الهاجري.. وشكراً.

■■ د. فوزية باشطح:

د. لمياء، أعتقد أن ورقتها قدمت لنا آلية منهجية، أعتقد أنها تستحق أن تدرَّس.. د. فاطمة، كان في ورقتها واقعية عالية، بدءاً من عنوانها، وأعتقد أن هذا العنوان مثل حقيقة، باعتبار أن المرأة السعودية واعية بهذا الغياب، ومتعمدة له، وهذا ذكاء منها، لأنها متأكدة أن المجتمع لم يصل بعد إلى المرحلة التي يستطيع بها أن يستوعب اعترافاتها، وبالتالي هي تتحرك برشاقة عالية ما بين المتخيل والواقع، ما بين الخيال والموجود في الرواية، والذي يسمح لها أن تقول الكثير، ثم ما بين الواقعية التي يُفترض وجودها في السيرة الذاتية، وهذا ذكاء من المرأة.. د. معجب العدواني أشار إلى نقطة مهمة جداً في أسلوب رجاء عالم، بأنها لم تتعود أن تحدد أي مسمى لأي عمل أدبي تقوم به.. رواية، أو سيرة ذاتية، أو خلافه.. وإنما آخرون هم من يحددون هذا الشيء، وأعتقد أن هذه أيضاً آلية فيها شيء من الذكاء.. وشكراً.

■■ د. صالح معيض:

أشكر الإخوة والأخوات، وسأتحدث عن قضية واحدة، وهي قضية المرأة السعودية تحديداً، والسيرة الذاتية، وسؤالي للدكتورة فاطمة التي أثبتت بأنها

تمتلك مهارة فائقة في الاستخبار.. هل التطلع إلى النماذج الغربية يخدم المرأة السعودية فيما يتعلق بالسيرة الذاتية؟ وأليس من الأفضل أن تنظر المرأة السعودية في النماذج النسائية التراثية لدينا؟.. قد تجد بعض النماذج التي تستطيع من خلالها أن تبرر كتابتها للسيرة، ولعل في قصة الكهف نموذجاً من أفضل النماذج التي يمكن للمرأة السعودية من خلاله أن تدخل إلى هذا الإطار، وأن تكتب سيرتها مع سيدتنا عائشة - رضي الله عنها - من منظور مختلف، ومن داخل التراث.. أقصد حادثة الإفك.. وشكراً.

■■ الأستاذة اعتدال عطيوي:

في هذا الملتقى نقر للدكتورة لمياء بجدارة الابتكار، الذي أضاف للمناهج النقدية ابتكاراً جديداً، وأرى أن الأنا مقموع لدى المبدع العربي، فما بالك بالمرأة؟، المرأة التي يصر النقاد على أن كل إبداع لها هو سيرة متوارية حتى أن لطيفة الزيات أقرت أنها لم تستطع أن تكتب سيرتها الذاتية إلا وهي في السبعين من العمر، وأنا أعتقد أن السيرة الذاتية التي قرأناها جميعاً ينقصها كثير من المصداقية، لأن الرقيب الذاتي لا يترك المبدع العربي في حاله أبداً، بل يطارده بشكل مستمر، وبالتالي أرى فيها ملامح تاريخية، أكثر مما أرى فيها من مصداقية حقيقية.. وشكراً.

■■ د. حمد سويلم:

أريد أن أعقب على مسألة الربط بين ضمير المتكلم والسيرة الذاتية.. هل هناك تلازم بين هذين الأمرين؟.. نلاحظ أن هناك روايات تتحدث بضمير المتكلم، وهناك سير ذاتية تتحدث بضمير الغائب، فليس هناك تلازم بين الأمرين.. الأيام لطه حسين هي التي تعتبر في طليعة السير الذاتية، جاء الفصل الأول بضمير الغائب، ثم الفصل الثاني بضمير المتكلم، لذلك لو نبحث عن تقنيات أخرى تكون

سمة وعلامة للسيرة الذاتية، كالعمق في الدلالة أو تركيب اللغة، والدكتور سعد مصلوح حاول أن يطبق معادلة بوزيمان [(نون) فـ (صاد)] على الأيام، وانتهى إلى أن السيرة أكثر حيوية، وأن هذه المعادلة تصعد حينما يكون العمل سيرة ذاتية.. الأمر الثاني، أقدم مقترحاً أمام هذا التجمع الطيب، وهو لماذا لا نستقر على مصطلح للسيرة الذاتية؟.. السيرة الذاتية الآن أخذت تستعمل في سياقات أخرى.. حينما يتقدم الشخص لوظيفة يُطالَب بالسيرة الذاتية، حينما يشرع في عمل علمي يطالب بالسيرة الذاتية، فلماذا لا نتفق على مصطلح يستقل لهذا الفن أو هذا النمط؟، مثلاً، السرد الغنائي، نأخذ كلمة السرد التي تدل على المتواليات اللفظية والجمل المتتابعة، والغنائية، فالسيرة الذاتية ما هي إلا بوح ذاتي للمؤلف.. فأتمنى لو نخرج بتوصية تتضمن الاتفاق على المصطلح، ولو نستقر على بعض المبادئ، لأننا نلاحظ أن هذا المصطلح فضفاض، يدخل فيه الاعترافات والمذكرات والأيام، وغيرها.. وشكراً لكم.

■■ الأستاذة نجلاء مطري:

السلام عليكم ورحمة الله.. نعلم أن تركيبة المجتمع السعودي تركيبة محافظة، وهناك كثير من التابوهات والممنوعات التي تحد من القول المباشر، أو الجرأة في اقتحام أمور لا يمكن اقتحامها.. طبعاً الخوف وثقافة المجتمع هي التي تجعل المرأة السعودية تحول كتابة سيرتها الذاتية إلى كتابات روائية.. متى نرى سيرة ذاتية نسائية سعودية على غرار المحاكمة، أوراق حياتي، تاريخي بقلمي، أيام من حياتي، الجسر بين الحياة والموت، ورحلة جبلية رحلة صعبة؟، وما هو الجو الذي يمكن أن يهيئ للمرأة السعودية كتابة سيرتها الذاتية؟.. وشكراً.

■■ الأستاذ عبده خال:

هذه الجلسة التي نقتعدها الآن تمثل هامشاً بالنسبة للأوراق التي ألقيت،

والهامش عادة إما أن يكون مُثْبِتاً، أو ناقداً لما يقوله المتن، ولأننا الآن في دور الهامش، سأمارس دور الناقد للمتن ولن أتداخل مع الأوراق، وإنما سأكون هامشاً في محاولة لنقد المتن.. الأغلفة التي تزدان بها الصالة هنا تم تصنيفها على أنها محاولة لنقد المتن.. الأغلفة التي تزدان بها الصالة هنا تم تصنيفها على أنها سير ذاتية، ومسمى السيرة الذاتية مأخوذ من ثقافة الغرب، عندما يكتب سيرته الذاتية.. كنت خلال جلسات عديدة أنتظر أحداً يؤصل حكاية السيرة، ولخصها الدكتور صالح الغامدي في أن السيرة مرتبطة بالدين، ففي الغرب، في الثقافة المسيحية التي أنتجت هذه الكتب، السيرة قائمة على الاعتراف، أي يذهب الشخص إلى القسيس ويلقي بكل اعترافاته السلبية، غير المقبولة من المجتمع، ويتطهر بهذا الاعتراف، ثم يخرج ناصعاً مما اقترفه من سلبيات.. إذا انتقلت إلى الديانة الإسلامية، تجد أنها تحثك على عدم البوح بما ارتكبته من معصية، لأن الله ستر عليك، فاستر على نفسك، وبالتالي كل ما يُكتب من سير ذاتية في عالمك الإسلامي هي سير منتقاة، وليست سيراً حقيقية، هي السير لمفاصل في حياة الكاتب، ودائماً هي السيرة الناصعة من حياته، بينما لا يذكر الجانب المشين من تلك الحياة، لذلك تجد أن معظم سيرنا الذاتية هي منزوعة الدسم، هي السيرة البطل، سواء كان ذلك على المستوى الأدبي، أو المستوى السياسي، أو المستوى الاجتماعي، وتجد أيضاً – إلى الآن – تمارس هذه البطولة من خلال السيرة الذاتية، بينما السيرة في جوهرها الحقيقي عند الغرب هي الكشف، الفضح، وربما هذا يقودنا إلى ازدهار الرواية في عالمك العربي، ربما يقودنا إلى كشف أن المجتمعات كلما أصابها الانغلاق لجأت إلى الأدب للكشف، وهذا ما يفسر لنا على سبيل المثال الطوفان من الرواية داخل المجتمع السعودي.. إنه لا يستطيع أن يكتب السيرة الذاتية، ولكنه يستطيع أن يكتب الرواية، وأن يمرر عبر الرواية كل السلبيات التي مارسها، ومن هنا علينا أيضاً ألا يتم خطف الأدب بما تقدمه الصحافة.. عندما أثارت روايات د. غازي، ود. تركي الحمد، بعض الثوابت، أو حركت كراريس الثوابت في حياتنا، لجأت الصحافة إلى أنها سير ذاتية لغازي

وتركي الحمد.. إلصاق السير الذاتية بالرواية.. دعني أقول شيئاً: لا يوجد روائي يقر لك أنه يكتب حياته، وإذا كتب الروائي حياته لن يستطيع أن ينجز سوى عمل واحد، ولكن الروائي يمرر ذاته عبر عدد من الروايات، عبر عدد كثير من الشخصيات، لكي يتواجد هنا وهناك، ولكي تبقى أيضاً الروح موجودة بالرواية.. وشكراً لكم.

■■ الأستاذ أحمد علي المريع:

أعتقد بأن السيرة الذاتية هي من أكثر الأفعال الأدبية تأسيساً على الوعي بالذات، وعلى الوعي بالواقع والإحساس به، وهذا الوعي تشكله مجموعة من العوامل، في مقدمتها الوعي الديني، كمعطى معرفي، يمنح زاوية نظر، ويمنح سقفاً معيناً، ويعطي قدرة معينة للنظر إلى الأشياء، وتقييمها، وإعطائها قيمة معينة.. هذه الزاوية مهمة للغاية، في استحضار فعل التأريخ للذات، بشكل أو بآخر.. مشكلتنا – في الحقيقة – أننا نقرأ النموذج الغربي للسيرة، ونأتي لنطبقه على النموذج السيري العربي، بالرغم من أن الثقافة العربية تقوم على ثلاثة أضلاع حقيقية: الأول: هو ضلع التعارف، والثاني: التفاضل، وهو ضلع أخلاقي، والثالث: هو ضلع التدافع، وهذا هو الضلع المصلحي، أو اليومي، أو المعاش.. من خلال هذه الأضلاع الثلاثة تتكون الرؤية.. روية العالم لتتعاطى معه الثقافة العربية، والإسلامية بشكل عام، وبالتالي فهي فعل أخلاقي، يجمع ما بين المعرفة، ويجمع بين السلوك، يقابل ذلك الفعل العقلاني المعروف في الثقافة الغربية.. ولو نظرنا إلى الغرب، لوجدنا أن العلاقة بين الأشياء تقوم على أساس الصراع، وبالتالي إذا أردت أن أحدد سيرتي الذاتية، أو أنتزع ذاتي، فعليَّ أن أقوم بفعل تمرد.. في الوقت نفسه جانب الخطيئة والتكفير أساسي في عملية كتابة السيرة الذاتية، وبالتالي تتجه إلى التعري، وتتجه للاعتراف، وكأنه يقدم اعترافاً للمجتمع، ليخلص من حياته بحالة من التطهر، وحالة من التخلص من

الشعور بالذنب، أو عقدة الذنب، والثقافة العربية قدمت نموذجها في الاعتراف منذ فترة مبكرة – وقد درست هذا النموذج – فقد قدمت نموذج المكاشفة، فابن حزم مثلاً قدم نموذجاً على مستوى كبير جداً من القدرة على الإفضاء بالذات، ولكن الذات، وهي تتجه من الظلمة إلى النور، وليس العكس.. قدمت السيرة العربية أيضاً نموذج محاسبة الذات تجاه الله سبحانه وتعالى، وهو نموذج في غاية السمو.. أعتقد أن علينا أن نبحث عن خصوصية الثقافة العربية في إنتاج فعل السيرة الذاتية.. الدكتور خطاب، السير عموماً موجودة منذ فترة مبكرة، كعب الأحبار ترك سيرة، وقد توفى عام 36هـ، عن الإسكندر، يزيد بن مفرغ الحميري توفى عام 69هـ، ترك سيرة مدونة اسمها سيرة تبع وأشعاره، ثم سيرة النبي ﷺ، تركها ابن وهب في عام 101هـ تقريباً – كما يذكر سزكين وغيره – وتوالت بعد ذلك أفعال السيرة، والسيرة العربية قدمت فعل السيرة من خلال موضعة الشخص في موضع البطل في تراتب معين، بحيث إنه يكون في أعلى السلم، في أي قيمة كانت، سواء كانت سلبية أو إيجابية.. وشكراً.

■■ د. حسن حجاب الحازمي:

د. لمياء، في الحقيقة عاصفة الإعجاب جعلتني أتردد في أن أقول رأيي بصراحة، ولكنني سأقوله.. هي اجتهدت وقدمت رؤية جديدة، ولكن السؤال هو: ما الإضافة النقدية؟.. أنا أعتقد أن قراءتها أو كتابتها اللغوية هي الأساس، والصورة كانت هامشاً، كانت إضافة أفقدتنا المتابعة، ولم تقدم إضافة حقيقية وفعلية.. المصطلحات العلمية التي أدخلتها، أدخلت إلينا علم الجيولوجيا والأحياء والفيزياء، ترسيب، تسريب، تراكم طبقات، توريث.. هي أشياء جديدة دخلت داخل النص، ولكنها غابت، وبقيت فقط اللغة الرومانتيكية الشفيفة، التي تعاملت بها مع النص، وهي في مجملها كانت قراءة، رومانتيكية متعاطفة جداً مع النص، فيها حنيننا جميعاً إلى الماضي الذي ولّى ولن يعود.. لذلك أعتقد أن هذا

الاجتهاد في التجديد حمل الصورة، ولكنه لم يحمل إضافة.. والنقطة المهمة، تتناول قضيتنا التي دار حولها النقاش، وهي محاولة البحث عن السيرة الذاتية داخل الروايات.. أعتقد أنها محاولة يائسة، فالكاتب حين يختار جنساً معيناً ليكتب فيه، فيجب أن نحترم هذه الرغبة، وألا نتلصص عليه، نستطيع أن نصل إلى تقاطعات كثيرة من حياته، ونستطيع أن نكتشف أشياء كثيرة، ولكن في النهاية هو يقدم عالماً من ورق، الشخصيات فيه شخصيات من ورق، وليست شخصيات حقيقية، ولأننا نعرفهم كما قال الدكتور معجب بالأمس، فلذلك تقول: إنها حياتهم أو تشبهها، ولكن لماذا لا نبحث عن حياة ماركيز مثلاً، أو كوهيللو في أعماله؟ لأننا لا نعرفهم.. افترضوا أن أعمال هؤلاء تُرجمت إلى الغرب وسيقرأوها، هل سيبحثون مثلنا عن سيرهم الذاتية داخل أعمالهم؟، أنا أعتقد أننا يجب أن نكف عن هذا البحث، وأن نتعامل مع الرواية كرواية، ومع السيرة الذاتية كسيرة ذاتية، وميثاقنا الوحيد هو ميثاق الكاتب والقارئ حين يقول: إنها سيرتي الذاتية فنتعامل معها كذلك، وحين يقول: إنها رواية نتعامل معها على أنها رواية.. وشكراً لكم.

ردود المداخـــــلات

■■ الأستاذ سحمي الهاجري:

قضية السيرة في الرواية أو السيرة الذاتية الصريحة، أتفق مع الدكتور حسن حجاب، إلا إذا كانت المسألة مسألة تلصص، فإذا كانت كذلك، فهي في الرواية أوضح منها في السيرة الذاتية.. الدكتور أسامة البحيري، لم يسعفني الوقت لطرح التكملة واستشهادات الورقة، وأرجو أن يتمكن من قراءة ذلك حين تنشر الورقة.. وشكراً لكم.

■■ د. فاطمة إلياس:

بسم الله الرحمن الرحيم.. د. حجاب الحازمي، الموضوع هو السيرة الذاتية، ولم أجد سيرة ذاتية نسائية، وعرفت أنها هربت ونجت بسيرتها إلى الرواية.. د. صالح الغامدي، السيرة الذاتية في رأيي مصطلح غربي، مهما نقل إن عندنا سيرة ذاتية تراثية، فقد كانت في موضوعات معينة.. قصة الإفك – قصص معينة، ويغلب عليها الطابع التراثي الديني.. السيرة الذاتية هي سيرة أساسها: الكشف، البوح، الاعتراف، وأنا بصراحة أتحدى أن توجد سيرة ذاتية سعودية توافرت فيها جميع هذه العناصر، ولكن المتوافر من السيرة الذاتية، استوفى بعض شروط السيرة الذاتية، ولكن ينقصها بالفعل الصدق الكامل، والسطور المسكوت عنها.. د. سلطان القحطاني، الدكتورة عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ) لم آت على سيرتها، هي كتبت سيرة، ولكنها مليئة بنضالها وكفاحها، ويغلب عليها التيار الديني.. سهام القحطاني، السيرة النسوية غائبة.. مغيبة، سيان يا سيدتي، لأن هنالك تبعات لن تستطيع تحملها المرأة الكاتبة

السعودية.. تبعات البوح والاعتراف.. لن تستطيع إلا إذا وُلدت لدينا نوال سعداوي أخرى، ليلى عثمان أخرى، وتحاكم مرة أخرى.. إلخ، ولذلك هي خاتلت اللغة، وخاتلت الجنس الأدبي نفسه، ولجأت إلى الرواية، وهذا شيء مشروع.. د. نبيل المحيش، أنا أتحدث بموضوعية عن واقع كتابة السيرة الذاتية، ولست أشكم الرجل، نحن في الهم سيان، نحن جميعنا في الهم واحد، ولكن الموضوع هو موضوع كتابة السيرة الذاتية النسوية – لماذا لم يوجد؟.. أعتقد أن المرأة تتحمل الضعف بفعل ثقافة العيب والحرام.. د. عائشة الحكمي، لقد صدمتيني يادكتورة.. تحكمين على كل السير الذاتية النسائية التي لم تولد بعد بأنها مزورة، لماذا لم تتجرأ وتقول ذلك عند بعض السير الذاتية التي قرأناها؟، وبعضها، لا أقول مزورة، ولكن ينقصها الكثير من شروط السيرة الذاتية.. ولكن دليل صدق الكاتبة السعودية والروائية السعودية أنها هربت بسيرتها، لأنها تتحرى الصدق، ومن مصداقية الكاتبة وصدقيتها أنها لم تزور ولم تزيف، وتدعي أنها كتبت سيرة ذاتية، فكتبت رواية.. وشكراً.

■■ د. لمياء باعشن:

أبدأ بالشكر لكل من قال كلمة في حقي، ولكل من نزع ذلك الحق.. د. سلطان القحطاني، الحزام كما أوضحت رواية سيرية، والرواية السيرية نوع أدبي معترف به.. هو يحمل ملامح واضحة للنوعين، ولا يعنى بمتطلبات أي منهما بشكل كامل.. سهام القحطاني، طبعاً الجغرافيا هي المكان، وهي خلفية حتمية لتكوين الشخصية الإنسانية.. جذور الإنسان بالتأكيد ضاربة في الأرض.. د. عزت خطاب، أعتقد أن النظام المخروطي موجود في النص الفرنسي، مع أني لم أقرأ النص الفرنسي، لكني أبني اعتقادي هذا على حقيقة أن النظام البنائي في الرواية لم يتغير في الكتابة حسب علمي، وأن الفرق كان في الأسلوب والتعبير، وربما بعض التفاصيل.. أمل التميمي، أفضل أن أقول: إنه توضيح

بالصورة، فالصور كانت ومازالت وسائل توضيح، والحقيقة أنني استخدمت الصورة لتوضيح رؤيتي أنا للحزام، وليس للحزام.. وبالنسبة لمسألة قلب المخروط، فأعتقد أنني أستطيع قلبه، لأنني قصدت الشكل القُمعي،. ومسألة الترسب الصخري، فذلك شيء آخر، فقد كنت أشرح به مسألة التراكم الطبقي.. وشكراً.

■■ د. معجب العدواني:

شكراً لجميع المتداخلين الذين أفادوني بمداخلاتهم وتعليقاتهم.. لم أشر إلى أن طريق الحرير سيرة ذاتية، وإنما قلت بأن هناك سمات من السيرة الذاتية، وبدأت بذكر الآليات التي وارت بها الروائية هذه السمات.. هي أقنعة وضعتها، ومن حقها أن تضعها، ولعل سؤال الدكتور نبيل المحيش حول أحقية دار النشر في تجنيس العمل الأدبي، أعتقد أن دور النشر تفعل أكثر من ذلك، ومن له خبرة في التعامل مع دور النشر سيعرف أنهم حتى يغيرون النص، ويطلبون بعض – بين قوسين – (بهارات)، وإذا لم تعلموا، فهذا يحدث مع دور النشر بأي حال.. د. نادية الكوكباني، حول مسألة لماذا يتم تناول الرواية على أنها سيرة ذاتية لمجرد تشابه طفيف؟.. إذا تم تجنيس العمل على أنه رواية، فهو رواية، ولكن هناك آليات في الكتابة تستخدم أحياناً للمواراة، وأعتقد أنه جرأة من الروائية أن تقوم بوضع الأقنعة على عملها، أو في عملها، لكي تقنع القارئ والمتلقي بذلك.. د. أسامة البحيري، موت المؤلف ليست لي، ولكنها مقولة لإحدى الباحثات في علم السيرة الذاتية النسائية، لأنها اعتبرت النساء – في العالم الغربي – لازلن لم يصلن إلى المرحلة المطلوبة.. د. عاطف بهجات، أشار إلى حساب الجمَّل، وأشكره على التوضيح،. د. فوزية باشطح، تحدثت عن أن رجاء عالم لم تحدد، وأعتقد أن هذا نوع من إتاحة الفرصة لمتلقي النص لكي يؤوله بأي صورة، وهي، وإن اقترحت دار النشر على أن تضع على العمل رواية، أصبح العمل بالفعل

هناك، أصبح رواية، ولكن كعادة رجاء عالم في أعمالها تتركها بدون تجنيس.. د. حمد السويلم أشار إلى أن الربط بين ضمير المتكلم وضمير الغائب ليس قناعاً كافياً، لك أن تعتبره كذلك، ولكن في الحقيقة، إن ضمير المتكلم بدأ من جنس السيرة الذاتية كضمير استُخدم قبل أن ينتقل إلى الرواية.. وشكراً.

■■ رئيس الجلسة:

أشكر حضوركم البهي، وأشكر المداخلين والمداخلات، وأشكر أيضاً من حضر اليوم، وشكري وتقديري لسعادة الدكتور عبدالمحسن القحطاني الذي شرفني برئاسة هذه الجلسة، وشرفني أيضاً بتسليم شهادتي وشكر وتقدير للدكتور معجب والأستاذ سحمي، وفي الجانب الآخر تتسلم الدكتورة لمياء والدكتورة فاطمة شهادتيهما. شكراً لكم ونلتقي دائماً على الكلام الطيب والثقافة الجميلة، وكل عام وأنتم بخير، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

ملتقى قراءة النص الثامن

الخميس 1429/3/19هـ - 2008/3/27م

الساعة 9.00 مساءً

حفل الختام

- كلمة رئيس النادي الأدبي الثقافي بجدة.
- كلمة المشاركين.. يلقيها د. محمد رشيد ثابت.
- كلمة رئيسة اللجنة النسائية د. فاطمة إلياس.
- عرض مسرحي تقدمه جمعية الثقافة والفنون بجدة بالتعاون مع النادي الأدبي الثقافي بجدة.

■■ **مقدم البرنامج د. يوسف العارف:**

يومان في عمر الزمان قصيرة لكنها عند التثاقف أشهر
يومان بل شهران بل هي أشهر سنوات ضوء لا تعد وتحصر
مُزجت بماء علومكم فتثاقلت سُحْبٌ وسالت في الأديم الأنهر

والآن مع كلمة الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني رئيس النادي الأدبي الثقافي بجدة، فليتفضل..

■■ **كلمة رئيس النادي:**

بسم الله الرحمن الرحيم، السلام عليكن وعليكم ورحمة الله وبركاته.. فبعد ثلاثة أيام وجلسات علمية جاءت فيها من الحوارات والنقاش، ما سيثري - إن شاء الله - هذا الملتقى الثامن، وقد رأيتم مجلدي علامات الذي حوى الملتقى السابع بمداخلاتكم ومناقشاتكم فكأنها تمشي إليكم حية مزفوفة، تذكركم بما قلتم، وتستعيد لكم وهج هذا اللقاء.. نرجو إن شاء الله أن نطبع هذا الملتقى في أسرع وقت، وقد قلت لزملائي من هذه الليلة ابدأوا في تفريغ ما سجله إخواننا، فالزمن لا يرحم، ونحن نريد أن نطلعكم جميعاً على ما قلتموه، مع احتفاظنا أيضاً بالصوت والصورة.. هنا علينا أن نقدم شكرنا للأخوات الفضليات، ولكم أيها الإخوة، على تجشمكم السفر ومثولكم أمامنا مُحَاكَمين في هذه الجلسات، فأنتم تقدمون أوراقاً علينا أن نسائلها، وأن نحاكمها بمنطقنا وتوهجنا ورؤيتنا، فإن وجدتم فيها ما يثري فخذوه، وإن وجدتم آفاقاً جديدة فاستشرفوا بها المستقبل.. إن ملتقاكم دائماً يسعد بكم وبآرائكم، وقد وزع ناديكم أوراقاً، يستأنس بآرائكم لما - سنصنعه في العام المقبل - إن شاء الله - وحين فرغت هذه الآراء تمايلت على خمسة عشر موضوعاً، وحاولت أن أجمع قاسماً مشتركاً بينها، فوجدتها جميعاً تخدم الحركة الأدبية والثقافية والنقدية، بيد أن القضية قضية أولويات، وإلا سأطمئنكم أن أنديتكم في المملكة العربية

السعودية ستوزعها على أمشاج جميلة، تعود مرة أخرى في منظومة جديدة.. استمتعت في الجلسة الأخيرة إلى إحدى الأخوات وقد طلبت أن يكون أحد الملتقيات عن ثقافة الصورة، وهذا موضوع بُحث، وسيبحث في نادي المدينة المنورة أيضاً كذلك، ولكني أثق أن آراءكم جميعاً ستجد من مجلس الإدارة – إن شاء الله – ما يجعلها محل العناية والاهتمام، ونحاول أن نحولها إلى مجموعة عوائل – إن صح هذا التعبير – لا أقول رزماً، فنأخذ الإخوة، ثم ننطلق إلى أبناء العمومة في هذه الموضوعات.. نرجو – إن شاء الله – أن نلتقي في العام المقبل في ملتقى، هو ملتقاكم التاسع، وقد حاولنا جاهدين، وحينما أتكلم عن (نا) المتكلمين، فإنها المؤسسة، وليس المتحدث أمامكم، فنحاول جاهدين أن نحترم الزمن، ما أمكن، وألا نغير في المواعيد، ولعل البرنامج الذي أمامكم للعام كله لم يحدث في عامه المنصرم أن أجَّلنا محاضرة، أو محوراً واحداً،. وفي هذه السنة أجلنا واحداً فقط، وبعامل أن المحاضر كان خارج المملكة في مهمة علمية.. وهانحن نحاول أن نتشبث به ليعود مرة أخرى ويلقي المحاضرة.. الذي أحببت أن أقوله: أرجوكم ألا تخرجونا من دائرة المجتهد، فإن اجتهدنا وأصبنا نلنا الأجرين، وإن اجتهدنا وأخطأنا فنحن نعرف أننا لن نحرم من أجر المجتهد، وقبل أن أترك هذا المكان همست في أذن أحدكم ليقول كلمة عنكم أيها الإخوة الأكارم، هو زميلنا الذي رأيته لأول مرة في هذا اللقاء، الدكتور محمد رشيد ثابت، فليتفضل مشكوراً..

■■ كلمة المشاركين، يلقيها الدكتور محمد رشيد ثابت:

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، إخواني أخواتي، المشاركين والمشاركات في ملتقى قراءة النص الثامن عن السيرة الذاتية في الأدب السعودي، اسمحوا لي أن أعبر باسمكم جميعاً عن عمق الشكر وفائق التقدير، لكل المساهمين من قريب أو بعيد في نجاح هذا الملتقى الرائع، وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور عبدالعزيز السبيّل وكيل وزارة الثقافة والإعلام، والأستاذ

الدكتور عبدالمحسن القحطاني، وكافة أعضاء مجلس إدارة النادي الأدبي الثقافي بجدة، وكافة نشطاء النادي وأحبائه.. لقد لمست فعلاً مستويات عديدة لنجاح هذا الملتقى البديع المبدع، لمست هذا النجاح في مستوى التنظيم، فكان تنظيماً يمثله هذا التسيير المحكم والناجع لكل مراحل الملتقى منذ اقتراح موضوعه إلى هذه المرحلة الختامية.. لمست هذا النجاح كذلك في المستوى العلمي، تثبته الورقات والبحوث التي قدِّمت ونوقشت في كل الجلسات الصباحية والمسائية، وما أثارته هذه الأعمال من تساؤلات، وما استشرفته من آفاق هي، في اعتباري، باعث مهم، على مواصلة البحث وإعادة النظر في العديد من المسائل والقضايا، ما يتعلق منها بالسيرة الذاتية، وما يتعلق منها بقضايا أخرى مختلفة.. لمست هذا النجاح أيضاً في مستوى العلاقات، فقد كان هذا الملتقى فرصة ثمينة جداً للتعرف على عديد الطاقات والكفاءات العربية في المجال الإبداعي النقدي الثقافي، وهذا في اعتباري شيء أساسي نسعى إلى دعمه وتطويره.. لمست هذا النجاح أيضاً في المستوى المعنوي، فقد ساد الملتقى في مختلف مراحله، جو لطيف جداً ورائع، أقام لحمة، تُذكر فتُشْكر بين كل الأطراف المشاركة في هذا الملتقى.. نهنئ إذن الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني بهذا النجاح الكبير، ولم لا نهنئ أنفسنا بهذا النجاح أيضاً، فهو حافز - في اعتباري - مهم على تحقيق المزيد من النجاحات في المقبل من الملتقيات.. وشكراً لكم جميعاً، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

■■ مقدم البرنامج:

في الحقيقة جهود النادي الأدبي الثقافي في جدة لا تكتمل إلا بجهود وزارتنا - وزارة الثقافة والإعلام - ونخص أيضاً جهود إدارة الأندية الأدبية الأستاذ الكريم عبدالله عبدالرحمن الحميِّد، وجهود العاملين معهم في إدارة الأندية، فلهم كل الشكر والثناء والتقدير.. والكلمة الآن لدى القسم النسائي.. رئيسة اللجنة النسائية بنادي جدة الأدبي الثقافي، الدكتورة فاطمة إلياس،

فلتتفضل..

■■ كلمة رئيسة اللجنة النسائية بالنادي الدكتورة فاطمة إلياس:

بسم الله الرحمن الرحيم، السادة والسيدات حضور ملتقى قراءة النص الثامن.. الضيوف الكرام، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.. مساء يزهو بكم، كوكبة المثقفين والمثقفات، وضيوفنا وضيفاتنا من مثقفي ومثقفات اليمن الشقيق.. اليوم وبعد ثلاثة أيام من الركض المنبري، وماراثون القراءة الذي شارك فيه القارئون لبحوثهم والقارئات، خوفاً من سطوة سيف الوقت، الذي يشهره رؤساء الجلسات.. ثلاثة أيام من التواصل البحثي والثقافي، مع نخبة من المثقفين والمثقفات، ترفع الأقلام الآن، وتحين ساعة الوداع.. السيدات والسادة، يأتي ملتقى قراءة النص لهذا العام مختلفاً من حيث جدة الموضوع – موضوع السيرة الذاتية – الجنس الكتابي والأدبي، الذي ظل مهمشاً لفترة طويلة من قِبل النقاد العرب، ولذا.. فقد حظي ملتقى قراءة النص لهذا العام بمشاركين ومشاركات متميزين، هم أساطنة السيرة الذاتية من نقاد وكتاب، وبحضور مختلِف من المهتمين والمهتمات، الذين أثروا الجلسات بمداخلاتهم القيمة.. لقد نجح هذا الملتقى في إلقاء الضوء على كتب في السيرة الذاتية، كتبها رواد سعوديون، سجلوا فيها ذاكرتهم التاريخية، والاجتماعية، والشخصية، لتصبح كتبهم ذاكرة مجتمع بأكمله ولتصبح مرجعاً أساسياً للمؤرخين وعلماء الاجتماع، والأعزاء نقاد السيرة الذاتية، وهم نجوم هذا الملتقى بلا ريب.. وهنا أتساءل، متى ترى السيرة الذاتية النسائية السعودية النور؟، وهل سيكون هذا الملتقى محفزاً للمرأة السعودية لأن تخرج من صمتها وتكتب سيرتها الذاتية، وتخرج من شرنقة الحكاية، وجلباب الرواة. لتنقل لمجتمعها والعالم بأسره تجربتها الإنسانية الثرية، وقصة خروجها من الذل إلى الضوء، ومن الصمت إلى البوح؟.. لقد تميز هذا الملتقى بمشاركة سيدات قديرات لأول مرة ليضفن إلى منجز نادي جدة الأدبي الثقافي وريادته، في إشراك المرأة، والاحتفاء بمنتجها الثقافي، وهؤلاء السيدات

هن الناقدات: الأستاذة أمل التميمي، والدكتورة عائشة الحكمي، والدكتورة صلوح السريحي، ويظل أدبي جدة الأسبق في تمكين المرأة، والأخذ بيدها ليعلو صوتها الإبداعي والنقدي.. فتحية مني لهذا النادي العريق، وأتوجه بالشكر باسمي واسم جميع المثقفات لنادي جدة الأدبي الثقافي، الذي أنا صنيعته.. هذا النادي الذي جعل المرأة حاضرة بوعيها وعلمها وثقافتها، وصوتها.. أما حان لنا أن نتجاوز إشكالية المنابر الثقافية، التي توصد دون المرأة، لتعزل أمام شاشة صماء، ولا يصل للمتلقي من فكرها إلا صوتها، بعيداً عن تمثيل الذات المتحدثة، مما يعمق الفكر، وتمنح التواصل بعداً آخر؟.. أما حان أن نتجاوز هذه المعضلة؟.. وأقول: الصورة ليس بمعناها الحسي، ولكن بمعناها الفكري، ودلالتها المعنوية لقيمة المرأة، ومساواتها كصنو للرجل، فحسب قوانين الاتصال، فإن الصورة لها تأثير على المتلقي، وهي بألف كلمة، وأحسبنا أحسن حظاً من إخوتنا الذكور، لأننا نستمع إليهم ونشاهدهم، ونتفاعل معهم، ومع طروحاتهم بفاعلية أكثر.. إن هذا العريق باحتفائه بالسيرة الذاتية ليكتب سطراً في سيرته الذاتية.. واسمحوا لي أن أستعير لبعض ما أشار إليه الدكتور محمد رشيد ثابت في أن النادي في هذا الملتقى يكتب سيرته الخاصة به والحافلة بالإبداع. وأقول: نعم، وليس عبر هذا الملتقى، ولكن عبر ملتقياته جميعاً، منذ بدايتها حتى الآن.. سيرة من شاركونا وتحاوروا معنا، وأثروا فكرنا، فهذه الملتقيات بلا شك تشكل فعل إبداع وسلوك، وفيها تتحول الثقافة إلى فعل ممارسة للحوار، وقبول الاختلاف، ونبذ الخلاف، وهي ممارسة مهمة من أجل تحريك الراكد من ثقافتنا، وصنع حاضر ستقرأ من خلاله الأجيال القادمة سيرتنا.. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

■■ مقدم البرنامج:

مدينة جدة، ويبدو أن المملكة العربية السعودية، والعالم العربي كله، يعيش هذه الأيام ثورة في الفعاليات الثقافية، بدأنا قبل أسبوع بيوم الشعر العالمي، ثم

يوم الأم، والأيام الثقافية اليمنية في المملكة العربية السعودية، واجتماعات اللجنة الدائمة للثقافة العربية، وهذه الليلة نحتفل أيضاً بمناسبة يوم المسرح العالمي، وستشاهدون، بعد قليل مسرحية «هذيان»، وسيقدمها ويعرفنا عليها الأستاذ بندر عبدالفتاح من جمعية الثقافة والفنون في جدة بالتعاون مع النادي الأدبي، فليتفضل..

■■ كلمة ممثل جمعية الثقافة والفنون في جدة الأستاذ بندر عبدالفتاح:

اختار المعهد الدولي للمسرح الفنان المسرحي الكندي «روبير لوباج»(*)، لتوجيه نداء اليوم العالمي للمسرح لسنة 2008، فقال: كثيرة هي الفرضيات حول أصل المسرح، لكن واحدة منها تشغلني أكثر وتتخذ شكل حكاية.. ذات ليلة من ليالي الأزمنة السحيقة، اجتمع جمع من الناس في أحد المقالع، وتحلقوا حول نادر يتدفأون ويتبادلون الحكايات، وخطرت لأحدهم فكرة النهوض والاستعانة بظله حول تشخيص حكيه، وكانت أضواء النار ترسل على الحيطان شخوصاً أكبر من المعتاد، انبهر الآخرون وتعرفوا تباعاً على القوي والضعيف وعلى المضطهِد والمضطهَد، وعلى الإله، والإنسان.

(*) تخرج روبير لوباج من معهد الفنون المسرحية بكيبيك كما حصل على عدة شهادات دكتوراه فخرية في الفنون الجميلة والآداب من جامعات موريال وطورنطو وغيرهما.

- له سجل كبير من المشاركات المسرحية، سواء ككاتب أو مقتبس، أو مخرج، أو ممثل، أو سيوغراف، والتي تمتد من سنوات الثمانينات من القرن الماضي، **وكان آخرها (ليبسيش** – 2007)، (مشروع – أندرسون (2005) و(سلسيتنا – 2004).
- له أيضاً مشاركات في السينما كممثل ومخرج وسيناريست، كما أخرج عدة أعمال للأوبرا وعروض الروك والسيرك، وأنجز وأخرج أيضاً عدة مشاريع فنية حول الفيديو والإشهار والفنون التشكيلية، وتكللت أعماله الفنية بعدة جوائز واعترافات، كان آخرها جائزة روبي أوراد لسنة 2007، جائزة أوروبا للمسرح (المجلس الأوروبي)، وجائزة الاعتراف (المركز الوطني للفنون)، جائزة دائرة نقاد العاصمة (أوتاوا) لسنة 2006، جائزة كاسكون رو (المجلس الوطني لموريال)، جائزة ستيرلين أوارد (أوبرا إدموند) وجائزة الفرنكفونية (جمعية المؤلفين والملحنين المسرحيين).

وفي أيامنا، عوضت أضواء الكشافات نيران المباهج البدائية، كما حلت آليات الخشبة محل جدران المقلع، ولا يضير بعض المؤصلين أن تذكرنا هذه الحكاية بأن التكنولوجيا هي أصل المسرح، وأنه لا ينبغي أن ينظر إليها كتهديد، بل كعامل توحيد.

إن بقاء المسرح يرتهن بقدرته على إعادة إبداع ذاته عبر استيعاب أدوات جديدة، ولغات جديدة، وإلا فكيف سيكون بمقدور المسرح أن يستمر شاهداً على القضايا الكبرى لعصره، وأن يشجع التفاهم بين الشعوب، إذا لم يتحل هو نفسه بروح الانفتاح؟، وكيف له أن يتباهى بتقديم حلول لمشاكل التعصب والإقصاء والعنصرية، إذا كان في أعماله يمج التمازج، ويرفض التكامل؟

من أجل تمثل العالم بكل تعقيداته، على الفنان أن يقترح أشكالاً وأفكاراً جديدة، وأن يثق في ذكاء المتفرج، القادر على تمييز ظل البشرية، وسط لعبة الضوء والخيال الأبدية.

صحيح أن البشر يجازفون، جراء الإفراط في اللعب بالنار، لكنهم قد ينعمون أيضاً بحظوة الإبهار والتنوير.

نترككم الآن مع مسرحية هذيان، تأليف وإخراج الأستاذ أحمد الصمان، وتمثيل وبطولة الأستاذ عثمان فلاتة، ويقوم بدور التماثيل: سالم باحميش، عبدالله السليمان، يزيد فلاتة، محمد باجنيد، فلنترككم في هذه الأمسية المسرحية.

■■ عرض مسرحي للمسرحية ومدته نحو أربعين دقيقة

المقدمة

لعل مصطلحي البلاغة والأسلوب يكوّنان ثنائيتين متكاملتين، لا متناقضتين، فأغلب الدراسات تجنح لتوضيح وتوظيف المصطلح، فتغوض في أغواره ولا تغادره، إذ جاءت تشتغل حيناً على «البلاغة» وأحياناً على «الأسلوب»، واستشرفت الدراسات الأخرى على عقد مصالحة بين المصطلحين، وهذه المصالحة بدت على المتلقي متحيزة لمصطلح دون الآخر، وبقية القلة القليلة تمتزج بينهما، وتخرجهما في لحمة واحدة، لا يستغني بعضهما عن بعضه الآخر، و«**علامات**» تسعى دوماً إلى دراسة تثري وتعمق وتؤسس، لذا حاولت في عددها هذا أن تضع كفتي الميزان، «البلاغة» و«الأسلوب»، أمام أعين المتلقي ليحكم على هاتين الكفتين، ولعل إحدى الدراسات تلغي الميزان جملة وتفصيلاً، وتضع سلّة تحويهما لتعقد التمازج والتلاحم، وهي حالة تتغلغل في علوم العربية، ولا يستغني أحدها عن الآخر، حتى وإن استقل بعنوان صار ضربة لازب له.

هذه الدراسات التي حواها هذا العدد تميل حيناً للاستقلالية، وحيناً آخر تستدعي رديفاً لها أو رصيفاً، بيد أنه لن يكون بديلاً، ولعل في هذه الدراسات ما يفيد المتلقي، ويقدم له وجبة فكرية، فهي دراسات متعددة ومتغيرة في جزئياتها، وتسعى لأن تثير في المتلقي أسئلة، أو إضافة.

وهي على تعدد مشاربها، واختلاف معالجتها، وتلون أساليبها تسعى دوماً لأن تفرغ حمولتها للمتلقي وقد زفته بموضوعية وقدمته بعد أن حاكمته

محاكمة علمية، بيد أن هذه الموضوعات تتفلّت حيناً من يد صاحبها، فهو معها بين الترويض والتعويض، وهي معه بين الاستجابة والممانعة.

مازالت «**علامات**» تنتظر منكم دراسات في النقد، لأنها تتطلع لهذه الدراسات، ومتى استكمل محور من المحاور في أي جزيرة نقدية، فسيخرج إلى النور.

هذا وبالله بالتوفيق.

رئيس التحرير

نظرية الجهة البلاغية: نحو بلاغة عربية معرفية

إسماعيل شكري

1. تقديم:

تمثل نظرية الجهة البلاغية مقاربة معرفية للأوجه البلاغية، انطلاقاً من فرضيتين أساسيتين: فالأولى، هي المنظور الزمني التفاعلي الذي يؤول تلك الأوجه بالنظر إلى مواقعها في الجهات البلاغية، بينما الثانية تشكل المنظور المعرفي الذي يضع الجهات في قوالب مستقلة نسبياً عن بعضها بعض، ومتفاعلة بواسطة منافذ متعددة.

وهذا يعني أن تلك الأوجه ليست مجرد محسنات، كما كانت تعتقد بذلك النظريات البلاغية التقليدية (العربية والغربية)، بل تمثل قوالب ذهنية ذات وظائف معرفية في سياق تفاعل الإنسان مع العالم. ذلك أن الأساس المعرفي لمفهوم الجهة البلاغية (**Rhetorical aspect**) الذي اقترحناه توسيعاً للجهة النحوية (**شكري 1998**) يتمثل في مدَّخرات الإنسان المقولية؛ الثقافية والأنثروبولوجية باعتبارها حصيلة تفاعله مع العالم الخارجي (**Lakoff, G. 1987et 1988**). فآلية الإطناب (**Redondance**)، مثلاً، قبل أن تمعجم في اللغة بواسطة الأساس

اللغوي لها عنوان أو عناوين في العالم الحسي – التجريبي للإنسان. لقد أكد غورهان (1965) على القول بأن الفعل الإنساني أقل إبداعاً للآلة، لكنه أكثر إبداعاً للزمان والفضاء الإنسانيين، الشيء الذي يفسر ملاءمة المنازل الأولى للتقديمات الإيقاعية؛ إذ يمثل هذا التدجين الرمزي – التخييلي انتقالاً من الإيقاعية الطبيعية للفصول والأيام ومسافات المشي إلى إيقاعية مشروطة منظمة داخل الرموز الميقاتية والمترية.

ومن هنا، فالجهة الدائرية المتضمنة للزمن الإيقاعي بوصفه خطاً منغلقاً على نفسه، تحيل على تصورات العود الأبدي الموجودة منذ أقدم الحضارات الشرقية أو اليونانية. كما أن الاستعارات دفعت بالإنسان إلى مقارنة حياته (ولادة، كهولة، شيخوخة) بالدائرة الشمسية اليومية (فجر، ظهيرة، مساء.. إلخ) أو بالدائرة السنوية للفصول (**جماعة u 1997، ص ص 125-128**).

ولعل التفسير المعرفي – الدلالي لهذا الوعي الثقافي نجده في مفهومي المقولة والتأطير (**Categorisation and Schematization**) لدى المدافعين عن المعرفة التجربانية (لايكوف 87 و88)، الذين ينظرون إلى المعنى باعتباره إسقاطاً تخييلياً يستخدم أوليات التأطير والمقولة بما فيها الاستعارة والكناية وغيرها.

وبناء على ما سبق، نعتبر **الكثافة البلاغية** سمة أساسية تسم الوجه البلاغي في الخطاب أياً كان مع وجود درجة التشاكل العالية في الخطاب الأدبي. وهذا يعني تجاوز فرضية الانزياح، كما تقدمها المدارس الشعرية البنيوية، انطلاقاً من اعتبار الكثافة البلاغية إسقاطاً معرفياً وتداولياً تنتجه مقصديات المتخاطبين ضمن شروط اجتماعية معينة. فعبارة **كلب الضابط ينبح** (**جريماص (1966)**) لا تتوفر، في ذاتها على الكثافة البلاغية، وإنما قد توسم بها في سياق تداولي – معرفي خاص باختيار المنتج أو المتلقي أو هما معاً للتشاكل [+ سخرية] بالنظر إلى تأويل المقوم العرضي [+ إنسان] الذي يسقط على الوحدتين الدلاليتين «**كلب**» و«**ينبح**»، مما ينتج عنه تنشيط مقومات عرضية أخرى

من قبيل [+ **إخلاص**] أو [+ **سخرية**] حسب **راستييي** (**1987**). لكن، وفي سياق آخر يمكن اعتبار العبارة السابقة خطاباً تواصلياً مباشراً يحيل على التشاكل [+ **حيوان**]؛ أي أن **كلب الضابط يوجد في حالة نباح**. وبذلك، يصعب تبني المنظور البنيوي الشعري، إذ نطرح التساؤل التالي: هل يمكن الحديث عن معيار وانزياح في عبارة واحدة؟ (**شكري 1999**).

وعليه نفترض، أن نظرية الجهة البلاغية تقدم تأويلاً زمنياً ومعرفياً للأوجه البلاغية، في اتجاه بناء بلاغة عامة على أساس الأطروحة التالية: **التشاكل آلية مركزية لتشييد الجهات البلاغية**. ذلك أن هذا المفهوم، بالنظر إلى تعريف محمد **مفتاح** (**1985**) الذي وسعناه، تكرار لنواة معنوية بإركام عناصر صوتية ودلالية وفضائية في مساق لساني أو بصري. وهذا ما يترتب عنه توليد معظم الأوجه البلاغية بواسطة **التشاكل المتعدد** من قبيل **الاستعارة والطباق والمناقضة** ناهيك عن التشاكلات الصوتية والفضائية التي توسم بالتناظر والتغاير والتقابل... ومن ثم، تسمح مبادئ التأويل بإعادة تشييد الجهات البلاغية في نسق زمني. فكل جهة، بهذا المعنى، تكرار لنواة الزمن التراكبي خطياً أو دائرياً أو فوضوياً أو مطاطياً داخل مساق تفاعلي مرآوي (**The mirror principle**، **بيكر 1985**). وبذلك، نبحث في خواص مختلف الجهات البلاغية.

2. الجهة الدائرية:

تمثل الجهة الدائرية العنوان – الأساس للزمن الإيقاعي الذي ينشطر إلى زمن إيقاعي منتظم وآخر غير منتظم؛ أي دوري.

إن الزمن الإيقاعي المنتظم باعتباره مجموعة تشاكلات منتظمة، ينتمي حسب النظرية الجشطالتية إلى **التوقع** بالنظر إلى إدراكه بوصفه نظاماً، وإلى تأثيره على المتلقي. فإيقاع النبر، مثلاً، له تأثير مقو للطاقة، إذ ينتج لدى المتلقي نشاطاً محركاً متزامناً (**جماعة u 1977 ص ص 131-132**). وبذلك، من شروط

إدراك الإيقاع؛ التشاكل، سواء أتعلق الأمر بتكرار الحدث الإيقاعي (البصري أو السمعي) أم بتساوي الديمومة (Isochronisme) مع تكرار الفواصل التي يحتمل أن تكسر الإيقاع في حالة حدوث تغيرات في تمفصلها البسيط أو المزدوج كما هو الحال في قصائد الشعر الحر.

بيد أن الاستناد على التشاكل في بناء الإيقاع، لا يعني ضرورة التماثل المطلق بين مجموع مكونات الحدث المتكرر، لأن القافية، مثلاً، قد تعتمد فقط على المستوى الأدنى للتشاكل وهو **التشاكل في الصائت والصامت الأخيرين (فارس = ملمس)**. كما أن الوجه البلاغي **تشاكل الصوائت** (**Assonance**) يمثل هذا المستوى الأدنى ويضمن بواسطة المماثلة الصائتية إدراك الزمن الإيقاعي إذا كان التراكم منتظماً.

الزمن الإيقاعي المنتظم، إذن، ومن وجهة نظريات الإدراك والإعلام، يوفر للمتلقي إمكانية التنبؤ بالمعلومة الجديدة (المستقبلية) في الخطاب بواسطة مبدأ الانتظار أو التوقع الناتج عن تراكم ثلاثة أحداث، على الأقل، سمعية أو بصرية، وهو ما يؤشر على التفاعل بين النسقين الفضائي والصوتي من جهة والنسق الدلالي من جهة ثانية. ومن أمثلة هذا التفاعل ما يمكن اعتباره تشاكلاً بين تقطيع الجمل وطولها ونواتها المعنوية، بحيث يؤشر البعد الفضائي للتركيب على زمن إيقاعي يحيل على التشاكل الدلالي الذي يحيل بدوره على المرجع. لننظر في مقطع شعري **لمحمد الخمار الكنوني**، بعنوان: **لا مرور (الكنوني، رماد هسبريس، ص 90)**.

1. لا مرور

تنتصب العلامة

تزدحم الأسماء

في نوبة الألوان،

قد قامت القيامة

وبدأ المرور

كن لصاً أو مهرباً،

كن جثة أو بهلوان،

قف أنت، لا مرور

للإنسان.....

يتضمن هذا المقطع تراكبات منسقة؛ **تنتصب العلامة**، تزدحم الأسماء – كن **لصاً** أو **مهرباً**، **كن جثة أو بهلوان**... وهي تمثل بواسطة تناظر تقطيعها على المستوى الفضائي تشاكل **الحاجز** الذي ينسجم والعنوان لا مرور المنشطر بدوره إلى الوحدات الدلالية « **العلامة**»، «**قف**»، «**لا مرور**» المتصارعة مع الوحدة الدلالية **لتشاكل المرور**؛ «**بدأ المرور**».

وهكذا، يمكن اعتبار الزمن الإيقاعي المنتظم مؤشراً على التناص المساند للبنيات الإيقاعية التقليدية مثل **وحدة القافية والبحر الشعري**. وبذلك، فهو زمن تعاقدي وتوقعي في الآن نفسه، أما الزمن الدوري، فهو إيقاع حر وغير منتظم، إذ يعتمد على أنساق صوتية تتردد في الخطاب الشعري بشكل دوري مثل **تشاكل الصوامت** (**Alitération**) **وتشاكل الصوائت** (**Assonance**)، و**العائد** (**Anaphore**) بوصفه تكراراً دورياً لكلمة رئيسة في النص. ومن هنا، يمكن للزمن الدوري أن يؤشر على التناص التهديمي وعلى تفاعل الجهة الدائرية مع الجهة **المتشابكة** التي تسم التشاكلات باللانظام. غير أن الأوجه البلاغية السابقة يمكن أن ترد تشاكلاتها منتظمة فتندرج حينئذ في الزمن الإيقاعي المنتظم التعاقدي. وعليه، يمكن تحديد كيفية اشتغال **الجهة الدائرية** بزمنيها انطلاقاً من البحث في أنساق التشاكلات الصوتية والمعجمية والتركيبية التي تنتظم مجموعة من الأوجه البلاغية، دون أن نتجاهل، تفاعل هذه الجهة مع جهات بلاغية أخرى بواسطة مبدأ الانعكاس المرآوي (**بيكر 1985**).

1.2 . الزمن الإيقاعي: الانتظام / اللانتظام:

نشير في البدء أن دراستنا لنسق التشاكلات الصوتية يراعي قواعد البروز والتكرار في السلسلة اللغوية دون النظر في مبادئ الإنشاد التي تتميز نتائجها بالنسبة وبصعوبة التحديد. وعليه، يمكن اعتبار المستوى الأساس لأصوات اللغة متمثلاً في البعد اللساني، إذ لا وجود لعلاقة طبيعية داخل العلامة بين الدال من جهة والمدلول والمرجع من جهة ثانية. وبذلك، كل تأويل ممكن لمعاني الأصوات لا يتم إلا في سياق نصي ضمن علاقات بين أصوات تتناظر وتتغاير من حيث السمات. فالأصوات التي تحاكي الطبيعة تنتمي إلى النسق اللغوي دون النسق الواقعي الذي تمثله اللغة بوصفه تأويلاً معرفياً. وما يؤكد ذلك أن الأصوات الحاكية تختلف من لغة إلى أخرى. فالديك الأسباني يمثل لصوته بـ **Kilkiriki** وليس بـ **Cocorico** (**جوتيي 1974، ص 16**).

وهكذا، كل تأويل للسمات العرضية أو الرمزية للأصوات ما هو إلا تأويل للمقومات العرضية للكلمات كذلك، وهو ما يؤثر على أهمية نبر الكلمة أو نبر الجملة. وبذلك، نعتبر التشاكل الصوتي في الجهة الدائرية داعماً لإنتاج المعنى وتأويله انطلاقاً من عدة قيود تسمح بتأويل بعض الأوجه البلاغية من قبيل الكلمة – المحور (**Paragramme**) التي يمكن أن نجد لها عناوين أخرى في باقي الجهات تبعاً لنمطية التشاكل الصوتي ذاته.

إن القيد الأساس لهذا التشاكل في الجهة الدائرية هو الانتظام الذي ينتج الزمن الإيقاعي، وإذا انقلب إلى اللاانتظام تحول الزمن إلى زمن دوري. وينشطر هذا القيد إلى قيود فرعية مثل قيد **التراكم والتقابل والتوازي والعلاقة الدلالية**. ويمكن اختزالها في ثلاثة قيود، هي:

1.1.2 . قيد الكثافة:

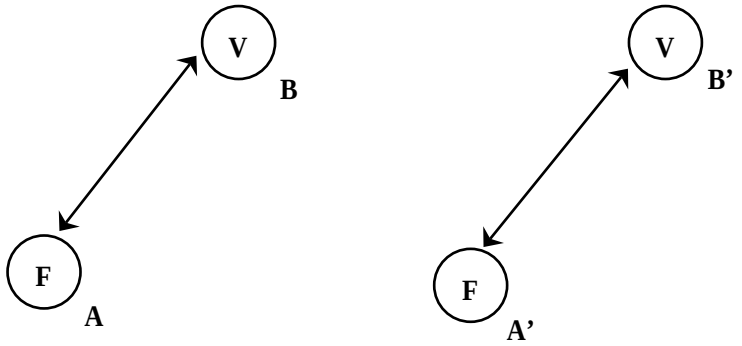
تضع الكثافة الصوتية التشاكلات الصوتية المتعددة في مواقع متوازية

(متناظرة أوْ متقابلة)، ونمثل لذلك بالأبيات الشعرية لكل من **بول فليري وابن زيدون**.

2. Je m'offrais dans mon fruit des velours qui'il dévore

F F V V

إن تشاكل الصامت [V] وتشاكل الصامت [F] قد اعتمدا أساساً على التراكم المنتظم بواسطة التوازي. ويمكن أن نضيف، ضمن قراءة تشاكلية ثالثة، تشاكل الصامت (D). غير أن التركيز على التشاكلين الأولين يدمجهما في الجهة الدائرية التي انعكست عليها **الجهة الخطية** بحكم **توالي التشاكلين**، كما هو بين في الشكل (1)، مع جواز القول، كذلك، بانعكاس الجهة الدائرية على الجهة الخطية وفق مبدأ المرآة (**بيكر 1985**) الذي يعتبر الانعكاس تفاعلياً.



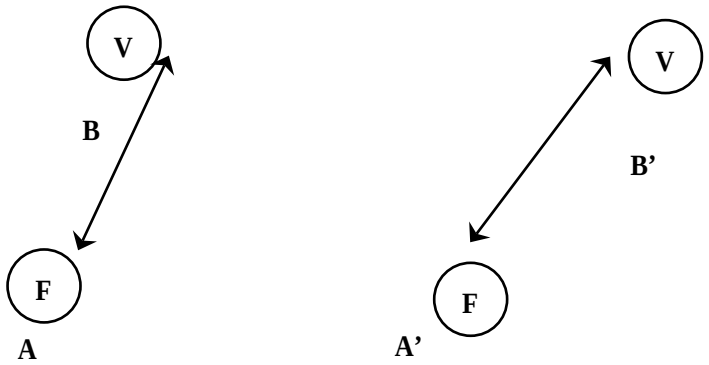
الشكل 1. انعكاس الجهة الخطية على الجهة الدائرية (والعكس صحيح)

وهكذا، كلما توفر قيد التكرار مع التتابع، انعكس التوالي الزمني على الزمن الإيقاعي الذي يؤشر في الجملة الشعرية (2) على كثافة أولية وبالتالي على إيقاع نموذجي (**Proto-Rythme**) يتضمن التكرار الواحد لكل صامت.

3. La vieille aux doigts de feu qui fendent les volets

V F F V

نلاحظ أن العلاقة بين التشاكلين الأساسيين (**تشاكل [V] وتشاكل [F]**) لم تعد علاقة التوالي الزمني في الجملة الشعرية (3)، بل ينتظمها الزمن الفوضوي الذي يقطع هذا التوالي مما يؤشر على الانعكاس التفاعلي بين الجهة الدائرية والجهة المتشابكة.



الشكل 2. الانعكاس المتبادل بين الجهة الدائرية والجهة المتشابكة

إن تحليلنا للكثافة الأولية (الإيقاع النموذجي) في الجملتين الشعريتين (2) و(3) – المأخوذتين عن **جوتيي (1974، ص 24)** – يؤكد ما نعتبره **نووية الجهة المتراكبة، إذ تتراكب B: V على A : F، وتتراكب B' : V على A' : F.**

4. ما للمدام تديرها عيناك فيميل من نشواتها عطفاك
م ل ل م م ع ك م ل م ع ك

هلا مزجت لعاشقيك سلافها ببرود ظلمك أو بعذب لماك
ل م ل ع ك ل ب ب ل م ك ب ع ب ل م ك

انحصار التشاكل

تتحقق في هذين البيتين الشعريين (**عن المختار من شعر شعراء الأندلس لابن الصيرفي، ص 33**) الكثافة العالية لتراكم الصوامت (**م، ل، ع، ك، ب**) أربع مرات أو ما فوق مما يؤشر على جهة دائرية تحوي تمام الإيقاع. لكنه إيقاع غير

منتظم يهيمن عليه **الزمن الدوري** مما يجعل الانعكاس متبادلاً بين الجهة الدائرية والجهة المتشابكة.

إن ما ينشط تشاكل الصوامت في المثال (4) هو تراكم نبر الجملة على الجملتين: برود ظلمك، عذب لماك باعتبارهما بؤرتين – جواباً عن تساؤل ضم هو: **بماذا تمزج لعاشقيها سلا فها؟**. ومن ثم، عزز نبر الجملة التشاكل الصوتي مما أدى إلى بروز قيد انحصار التشاكل في الشطر الثاني من البيت الثاني، إذ انحصر تراكم الصوامت المتشاكلة مع وجود تناظر وتقابل بينها سندر سهماً لاحقاً.

2.1.2. قيد انحصار التشاكل:

إن قيد انحصار التشاكل الصوتي في بيت أو سطر شعري يعزز الكثافة ذاتها. وقد يأتي تكثيفاً لتوزع التشاكل بين مجموع الأبيات كما هو حال المثال (4) لابن زيدون، أو تمطيطاً لنواة صوتية كما في الأسطر الشعرية لفرو نسي جايمس (**عن جوتيي (1974)، ص 25**).

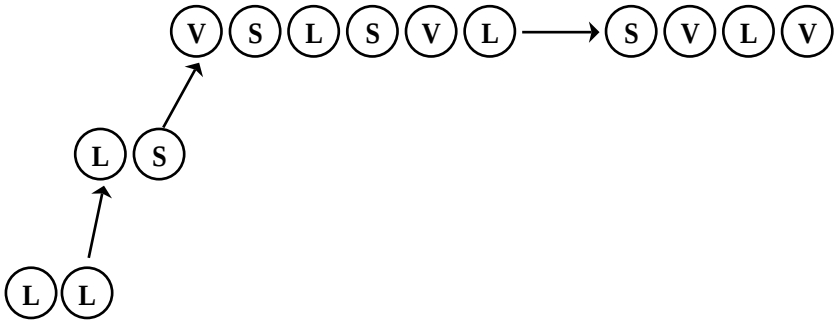
5. Je tape les herbes avec une gaule en réfléchissant

L L L S

Et le duvet des pissenlits s'envole en suivant le vent.

V S L S V L S V L V

تنمو في هذه الجمل الشعرية الكثافة الصوتية في خط تصاعدي آت من التشاكل – المنطلق: **تشاكل الصامت [L]** نحو بروز **تشاكل الصامت [S] وتشاكل الصامت [v]** لتنحصر التشاكلات الثلاثة في الجملة الأخيرة. وبذلك تتفاعل في هذا المثال جهات ثلاث؛ هي الجهة الدائرية لوجود الزمن الإيقاعي (التراكم) والجهة المتشابكة لكون الزمن السابق زمناً دورياً (غياب الانتظام)، والجهة المطاطية لوجود زمن التوسيع. وتمثيل ذلك الشكل (3).



الشكل (3). نمو تشاكل الصوامت

إن تفاعل الجهات يفسره مبدأ المرآة كما طرحه **بيكر (1985). ذلك أنه قدم تفسيراً تفاعلياً للعلاقة بين المكون الصرافي والمكون التركيبي يجعل الاشتقاقات الصرافية تعكس بالضرورة الاشتقاقات التركيبية والعكس صحيح. وهو ما يستدعي حضوراً متوازياً للمكونين معاً في البنية اللغوية، يجعلهما في حالة معينة من التماثل (التشاكل)**. فنموذجنا البلاغي التفاعلي يستثمر هذا المبدأ عن طريق تعميمه، لأن مقصديتنا تروم إسقاط مبادئ التفاعل والانعكاس المتبادل والتوازي على شبكة العلاقات التي تنتظم مختلف الجهات البلاغية. وقد أبرزنا سابقاً بعض نماذج الإسقاط المتبادل بين الجهات البلاغية، وسنبرهن خلال الفقرات الموالية على بعض النماذج الأخرى.

وإذا كنا قد انطلقنا من فرضية **الكثافة البلاغية** المعممة على الشعر وغيره، فإن قيوداً صوتية مثل **الكثافة والانحصار** (**Resserement**) قد تتوفر، كذلك، في خطابات غير الخطاب الشعري، حيث إن مقصدية المتكلم لا تتغيى إنتاج خطاب أدبي، مما يعني من جديد تهافت نظرية الانزياح، لأن وظيفة الأوجه البلاغية في مثل تلك الخطابات وظيفة تصورية – معرفية.

يقول المنصور المريني في إحدى خطبه (عن النبوغ المغربي لعبدالله كنون، 1975، ص ص 390-391):

6. يا معشر المسلمين، وعصابة المجاهدين: إن هذا يوم عظيم، ومشهد جسيم، ألا وإن الجنة قد
م م م م هـ م م م هـ م هـ

فتحت لكم أبوابها، وزينت أترابها، فخذوا في طلابها، فإن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم
م هـ م هـ م م م هـ م هـ

وأموالهم بأن لهم الجنة. فشمروا عن ساعد الجد معاشر المسلمين، في جهاد المشركين، فمن
م هـ م هـ م م م م هـ م م

مات منكم مات شهيداً، ومن عاش عاش غانماً مأجوراً حميداً، فاصبروا وصابروا ورابطوا واتقوا
م م م م هـ م م م م

الله لعلكم تفلحون
م

إذا نظرنا إلى هذا النص من زاوية تشاكل الصوامت فقط ، وركزنا على نمو كثافة الصامتين (م، هـ)، وجدنا **جهة مطاطية** توسع مواقع التشاكل بواسطة التراكم. ذلك أن الخطيب انطلق من الصامت – النواة [م] وأضاف إليه تراكم الصامت **[هـ]** وألحقت الصوامت (ر، ص، ب، ن...) بالكثافة الصوتية. وبذلك، تفاعلت كل الجهات في هذا النص لتوفره على قيود فرعية من قبيل الحذف والإلحاق والتوسيع والتراكم والانحصار.. وهي نفس القيود التي يمكن تطبيقها على تشاكل الصوائت في الخطبة ذاتها.

ونضيف إلى قيدي الكثافة وانحصار التشاكل قيد **العلاقة الدلالية** الذي يدعم التشاكل الصوتي.

3.1.2. قيد العلاقة الدلالية:

ينتج عن التشاكل الدلالي التشاكل الصوتي، والعكس صحيح كذلك. وهذا ما تمثله بالأساس **الكلمة – المحور** (**Paragramme**) التي يشكل بناؤها في النص مظهراً من مظاهر العلاقة التفاعلية بين الصوت والدلالة. لننظر في المقطعين لكل من **لكنوني وبامرتين** (**Pamartine**).

7. (من يد ليد تنتقل هذي الحقول: تراباً، هواء، وماء
ل ت ت ل ل ح ل ت و و

وما بين لص قديم ولص جديد تحول تفاحها الذهبي
و ل و ل ت ح و ل ت ح

فهل كان ذلكموا قدراً وقضاء؟)
ل ل و

يراكم هذا المقطع الشعري **تشاكل التحول** بالنظر إلى تراكم الوحدات الدلالية «تنتقل»، «تراب»، «ماء»، «هواء»، «جديد»، «تحول»،... ومن ثم، يمكن بناء الكلمة – المحور: تحول التي ينشطها تراكم الصوامت **[ت]، [ح]، [ل]، [و] (الواو يعتبر كذلك نصف صائت ونصف صامت)**، على طول السلسلة اللغوية للمقطع في إطار **جهة دائرية موسومة بالزمن الدوري**. وبذلك، فالكلمة – المحور قد تنتظمها الجهة الدائرية أو غيرها من الجهات بحسب نمطية التراكم الصوتي الذي ينشطها كما هو الحال في الجملة (**8**)، التي ينتمي التراكم فيها إلى **الجهة المتشابكة (وهي جهة الزمن الفوضوي)**.

8. Dans le bruit de tes bords, par tes bords répétés
b r t t b r r t b r r t
(الجملة الشعرية مأخوذة عن دولبوي 1961، ص 213).

إن العلاقة الدلالية بين الوحدتين الدلاليتين «**Le bruit**» و«**répété**» بواسطة المقوم الجوهري العام [**+ تكرار**] ينشطها تراكم الصوامت [t]، [r]، [b]... مما يسمح ببناء **الكلمة – المحور**: **bruit** التي تنتمي هنا إلى الجهة المتشابكة؛ (المتفاعلة مع الجهة الدائرية) باعتبارها أساساً لوجود الزمن الفوضوي الذي يسم التراكم الصوتي السابق بالقلب كما يلي:

9. (b r t) .... (t b r) ... (r t b) ... (r r t) →

ويمكن **لتشاكل الصوائت** (**Assonance**) أن ينتمي كذلك إلى الجهة الدائرية كما في السطر الشعري لراسين والبيت الشعري لأبي إسحاق الصابي.

10. Sont allés chez Pallas pleurer leur impuissance

(é/ é) (a a) (Œ é/ Œ)

(عن جوتيي 1974، ص 67).

حيث إن تراكم الصوائت وسم الجهة الدائرية بهيمنة الزمن الإيقاعي النموذجي.

ويقول أبو **إسحاق الصابي (عن المختار من شعر شعراء الأندلس لابن الصيرفي، ص 53)**:

11 يارب علج أملج **مثل البعير أهوج**

/ | \ / | \

حيث إن الرمز ⊥ يمثل الصائت القصير الفتحة، بينما ⊥ يمثل رمز الصائت القصير (الكسرة). وحيث إن تشاكل الصوائت في الوحدتين المعجميتين **أملج وأهوج** ناتج عن التشاكل الصرافي في صيغة **أفعل**، وهو ما يوازي تشاكل الصامتين [أ] و[ج].

وعليه، فإن القافية في القصائد التقليدية تتجاوز الإيقاعي النموذجي ذا الكثافة الدنيا نحو كثافة عالية ومنتظمة في الجهة الدائرية قد تصل إلى التشاكل في الصامت الأخير وفي كل الصوائت.

الجهة الدائرية، فإن، جهة الزمن الإيقاعي بنوعيه؛ المنتظم والدوري. وهي تتفاعل مع كل الجهات، لأن التراكم – التكرار قد يكون متتالياً أو دورياً أو

موسعاً. لكن جهتها الأساس، شأنها في ذلك شأن باقي الجهات، هي الجهة المتراكبة مادام كل تشاكل، أي كل تكرار، هو تراكب وحدة على أخرى بواسطة التقابل والتماثل. وهذا ما تعززه حالة التشاكل التفاعلي، في الجهة الدائرية، بين مختلف المكونات الصوتية والدلالية (بما فيها المعجم والتركيب)، مما يشكل نسقاً إيقاعياً أكبر نعتناه بتشاكل التوازي.

2.2. البنـــاء المـــوازي:

ننطلق من الفرضية التي دافع عنها **مفتاح** (**1985**) التي تعتبر التشاكل مفهوماً عاماً يشمل **التكرار والتوازي والتجنيس**... وذلك لكونه يشمل **التحليل بالمقومات ووصف وتأويل التشاكل الصوتي والحد «متكرر» في الكلمة الواحدة**. ثم إن **مفهوم التوازي** ظل سجين الأطروحات الوصفية للشعرية البنيوية، بينما تمت تنمية مباحث التشاكل في الدلالة اللسانية والدراسات السيميائية التأويلية (شكري 2001). وعليه، أدرجنا التوازي ضمن مباحث التشاكل بالنظر إلى صياغتنا **لمفهوم تشاكل التوازي** الذي يؤول الجهات البلاغية المنتجة للأزمنة بواسطة تفاعل المكونات الصوتية والمعجمية والتركيبية في بناء مواز. ومسوغ هذا التوسيع، إضافة لما سبق، أن التوازي بوصفه تكراراً لنواة صرافية – تركيبية في متواليتين أو أكثر، يراكم **التناظر والتغاير** على السواء، الشيء الذي يسمح باعتبار تراكم التكافؤ والتباين تشاكلات متوازية نحلل بعض نماذجها في الأمثلة الموالية.

12. Je vous blâmais tantôt, je vous plains à présent

(كورنيي، عن ملينو وتامين، 1982، ص 209)

إن تشاكل التوازي في المثال (12) يتم بناؤه اعتماداً على تماثل القضايا التامة والمتكافئة بواسطة تعادل الجملتين في عدد مكوناتهما.

13. كـل مـا هـب، ومـا دب ومـا — نـام، أو حـام عـلـى هـذا الـوجـود
مـن طـيـور وزهـور، وشـذى — ويـنـابـيـع، وأغـصـان تمـيـد....
وبـحـار، وكـهـوف، وذرى — وبـراكـين، ووديـان، وبـيـد.....
وضـيـاء، وظـلال، ودجـى... — وفـصـول، وغـيـوم، ورعـود...
وثـلـوج، وضـبـاب عـابـر.... — وأعـاصـيـر وأمـطـار تجـود.....
وتـعـالـيـم، ودين، ورؤى — وأحـاسـيـس، وصـمـت، ونـشـيـد...
كـلـهـا تحـيـا بـقـلـبـي حـرة — غضـة السـحـر، كأطفال الخلود...

(ديوان أبي القاسم الشابي، ص ص 453-454).

ينتظم الزمن الإيقاعي هذه الأبيات بواسطة تشاكل التقطيع التركيبي، ومحافظة مكونات الجمل في الأبيات الشعرية الستة أساساً على نفس الرتبة الأولية التي ينتجها البيتان؛ الأول والثاني. ويمكن تمثيلها بالبنية (14).

14. $أ_1$ $ب_1$ $ج_1$.../ $أ_2$ $ب_2$ $ج_2$..... ويقتضي هذا النظام تفاعل الجهة الدائرية، حيث تعادل العناصر، مع الجهة الخطية حيث تتابع العناصر في شكل سلسلة دائرية. غير أن هذا التشاكل التقطيعي – التركيبي يحوي تراكماً للأداتين (**كل ومن**) اللتين تظهران ثم تختفيان، الشيء الذي يعني أنهما تؤشران في الجمل المتناسلة على الضم؛ إذ تغيبان صوتياً وتحضران دلالياً في جمل من قبيل: **وX ما دب، وX ما نام... وX زهور، وX شذى**....

إن التشاكل التركيبي المبني بواسطة تكافؤ العناصر يراكم في بناء مواز التشاكل الدلالي والصوتي كذلك. ذلك أن تشاكل الحياة يهيمن على الوحدات الدلالية «**هب**»، «**دب**»، **طيور**»، «**زهور**»... ويوازي تشاكل الصوامت (م، ر، د، ن، ل...) وتشاكل الصوائت القصيرة والطويلة. بيد أن البناء الموازي لتعادلات العناصر قد يوسم سياقياً بالزمن الدوري، إذ تنعكس الجهة المتشابكة على الجهة الدائرية والعكس صحيح.

يقول أبو القاسم الشابي: (الديوان: ص 175-177):

15. يا ربة الشعر والأحلام، غنيني فقد سئمت وجوم الكون من حين

(أربعة أبيات)

يا ربة الشعر غنيني، فقد ضجرت نفسي من الناس أبناء الشياطين

(ثلاثة أبيات)

يا ربة الشعر إني بائس، تعس عدمت ما أرتجي في العالم الدون

إن تراكم نواة النداء في القصيدة يتم بشكل دوري. لكنه يؤشر على تعادل جزئي بين مكونات الجمل في الأبيات؛ الأول والسادس والعاشر، وهو ما يمثله الشكل (4).

	الإنشاء = نداء	الإنشاء = أمر	الأداة + فعل ماض
البيت 1	الاستلزام الحواري = المناجاة	الاستلزام الحواري = الاستغاثة	فقد سئمت
	يا ربة الشعر	غنيني	
البيت 6	يا ربة الشعر	غنيني	فقد ضجرت
البيت 10	يا ربة الشعر	-	-

الشكل 4. التوازي الدوري

نلاحظ من خلال الشكل (4)، أن ما يجعل توازي التعادل جزئياً وموسوماً بالزمن الدوري (الفوضوي كذلك) هو انقطاع تشاكل الأمر وتشاكل الأداة (+ الفعل الماضي) في البيت الشعري العاشر.

بيد أن الزمن الدوري انعكس كذلك، في البناء الموازي للتشاكلات، على التشاكل الصوتي، إذ انقطع تشاكل الغين في البيت العاشر، وعلى التشاكل الدلالي، إذ انكمش تشاكل الغناء (العزاء)، وتوسع تشاكل الشقاء بتراكم الوحدات الدلالية «بائس»، «تعس»، «عدمت»...

وهكذا، فالبناء الموازي لمختلف التشاكلات ينبني على أساس الترادف، والتباين (الطباق)، والتوليف (أو التراكب الاستعاري)، ناهيك عن التماثل والتقابل الصوتيين، ضمن مسارات متوازية للانفصال والاتصال، التي تشكل خصائص هامة لظاهرتي الفصل والوصل. ذلك أن بعض التشاكلات المعجمية والتركيبية تأخذ شكل بنيات مزدوجة تتفاعل فيها جميع الجهات.

لنحلل المثال الموالي:

For he hath founded it upon the seas, .16

1

(And) established it upon the floods.

2

(عن جونستن 1991، ص 21).

إن علاقة الاتصال التركيبي والدلالي بين الجملة الأولى والثانية قد تمت بواسطة أداة اتساقية هي And التي تناظر **واو العطف** في العربية. وبذلك، يقود هذا الاتصال، المعتمد على قيد التتابع في الجهة الخطية وقيد تشاكل الوظائف التركيبية والدلالية والتداولية في الجهة الدائرية، إلى وضع العناصر الموصولة فيما تنعته **جونستن** (1991) **بالزوج المعجمي** (**Lexical couplet**) الذي نضيف إليه «**الزوج التركيبي**» وهما معاً ينتميان إلى البنية (17).

17. أ و ب.... ج و د....

وبذلك، فالوصل بين وحدتين معجميتين في سياق تركيبي ما، يؤشر على تشاكلهما في الوظيفة التركيبية والوظيفة الدلالية، مع إمكانية تشاكلهما في الوظيفة التداولية. وهو ما يمكن التوسع فيه خلال سياق مقالي آخر.

3. الجهة المتشابكة:

1.3. الزمن الفوضوي:

إن الزمن الأساس في الجهة المتشابكة هو **الزمن الفوضوي (Chaotic tense)** الذي يقابل الزمن الإيقاعي المنتظم في الجهة الدائرية التي تنعكس عليها الجهة المتشابكة بواسطة الزمن الدوري. ومن **قيود هذا الزمن، القلب والإبدال وانقطاع التشاكلات والتضاد والتناقض.... وهو ما يسم أوجهاً بلاغية زمنية متعددة مثل قلب العبارة والقلب الصوتي والطباق والمناقضة والتقديم والتأخير**...

ومن ثم، يمكن اعتبار «**اللاتشاكل**» أبرز مكونات الزمن الفوضوي، إذ يمثله على سبيل المثال، «**التنافر التركيبي**» في موشحة ابن زهر (دار الطراز، ص 102).

18. يعرف الذنب ولا يعترف
خبر
أيها المعرض عما أصف
إنشاء
قد نما حبك عندي وزكا ← **خبر**
لا تقل في الحب إني مدعي ← **إنشاء** ← **خبر**

إن التنافر التركيبي وارد بين **الجمل الخبرية والجمل الإنشائية** التي تتبادل المواقع مما يسم الجهة البلاغية بالزمن الفوضوي. غير أن **تراكم التنافر**

أو التباين في هذا الجزء من الموشحة بواسطة تكرار الخبر والإنشاء قد أنتج بدوره جهة دائرية متفاعلة مع الجهة المتشابكة، لأن تراكم اللاتشاكل عملية بلاغية منتجة للتشاكل.

وهذا يعني أن الزمن الفوضوي يسم «**التشاكلات المتقطعة**» في حالة تعدد التشاكلات. كما أن هذا الانقطاع التشاكلي يسم المستوى الصوتي بواسطة مجموعة من الأوجه البلاغية، منها: «**تشاكل القلب**» بوصفه بتراً للنظام الأولي وتشويشاً على الرتبة الزمنية للمكونات الصوتية والمعجمية والتركيبية. وبذلك، نفرع تشاكل القلب إلى **القلب الصوتي** (Anagramme) **وقلب العبارة** (Chiasme) وهو ما نمثله بالمقطع الشعري **لروبير ديسنوس (عن جماعة u 1977، ص 141)**.

Ma mer, m'amis, me murmure: .19

"mos nils noient nos nuits nées neiges".

Meurt momie! môme: âme ua mur.

Néant nié nom ni nerf n'ai-Je!

Aime haine

Et n'aime

aimaai aime

aimai ne

M N

N M

N M

M N

نلاحظ بالنسبة للأسطر الشعرية الأربعة الأولى، أنها تخضع لتوالي **التشاكلات الصوتية** المتعددة في الجهة الدائرية. فالسطران الأول والثالث

تشاكل في الصامت **[M]**، والسطران الثاني والرابع تشاكل في الصامت **[N]**. غير أن هذين التشاكلين يقطع بعضهما بعض في الأسطر الأربعة مما يجعل التفاعل وارداً بين **الجهة الخطية (تتابع التشاكل الواحد في كل سطر) والجهة الدائرية (التكرار) والجهة المتشابكة (الانقطاع)**. بيد أن السطرين الخامس والسابع يسمان التشاكل بقلب العبارة (haine aime ⟵ Aime haine) باعتباره «بتراً للانتظام» الذي ينتج القلب الصوتي في الأسطر الأخيرة، ومن هنا، يتخذ الزمن الفوضوي في القصيدة شكل الزمن الارتدادي القائم على قلب نظام ما، سواء أتعلق الزمر بالقلب الصوتي أم **بقلب العبارة أم بالاستعارة المقلوبة** وغيرها.

إن **قيد القلب** قد يشمل، كذلك، المستوى الأيقوني في القصائد الفضائية. ذلك أننا نؤكد وجود جميع الأوجه البلاغية الزمنية في القصائد التي تستثمر اللغة الأيقونية.

غير أن «قلب العبارة» (Chiasme) قد لا يعتمد على «**القلب التركيبي**» الذي دافع عنه كثيراً **الجرجاني**، إذ يمكن أن نجد بين عبارتين «**قلباً دلالياً**» (**Chiasme sémantique**، **باكري 1992**) **تمثله** الجملة (**20**).

20. **Le roulis aérien des nuages de mer.**

الحقل الدلالي	الحقل الدلالي	الحقل الدلالي	الحقل الدلالي
للبحر	للجو	للجو	للبحر
(أ)	(ب)	(ب)	(أ)

والجدير بالذكر أن «القلب الدلالي» قد ينتج عن «القلب التركيبي» ذاته كما هو حال «الاستعارة المقلوبة» (Métaphore renversée) التي تقوم على أساس وجود استعارتين بينهما علاقة «قلب العبارة»:

Mais non les yeux des fleurs qui rêvent leur parfum, .21

Dans les fleurs de tes yeux, nul archer ne s'y loge...

(عن جماعة u 1977، ص 145).

وبناء على ما سبق، يمكن اعتبار **الطباق** (**Antithèse**) بمعناه الواسع الذي يشمل **التضاد والتناقض والتنافر**... نوعاً من القلب الدلالي، لأن كل طباق يمثل وجهاً بلاغياً زمنياً ارتدادياً يقلب وحدة دلالية ما إلى وحدة دلالية أخرى تقابلها. وهذا معناه أن قلب العبارة وجه بلاغي أكبر يحوي أوجهاً بلاغية زمنية جزئية مثل «القلب الدلالي» و«الاستعارة المقلوبة» و«الطباق» الذي يتضمن بدوره «المناقضة».

غير أن قيد القلب وبالتالي الزمن الارتدادي قد تصاحبهما قيود إضافية من قبيل **الإبدال والحذف والإلحاق**... وهو ما ينشطر إلى أوجه بلاغية أخرى مثل العبارات التي تقرأ طرداً وعكساً والإبدالات. ولقد شكل تأويلنا الزمني لهذه الأوجه شبكة من العلاقات التفاعلية بين الجهة المتشابكة ومختلف الجهات. **فالزمن الارتدادي قد يسم اللاتشاكل بالتكرار، فتتفاعل الجهتان الدائرية والمتشابكة، وقد يسم القلب (أو الإبدال) بالحذف أو الإلحاق أو هما معاً، فتتفاعل الجهتان المتشابكة والمطاطية مع الحفاظ في كل حالات التفاعل على جهة نووية هي الجهة المتراكبة**. وبذلك، تخضع عملية بناء هذا التفاعل المرآوي بين الجهات لمفاهيم أساسية هي **اللاتشاكل والتشاكل المتعدد والتشاكل المتقطع**....

والجدير بالذكر، أنه إذا كان القلب يشمل، كذلك، بتر نظام الرتبة العادية للمكونات التركيبية والدلالية في إطار ما ينعت **بالتقدير والتأخير** (**Hyperbate**)، فإننا نقترح مقولة «**الجديد أولى**» لتأويل هذا البتر، ولتحديد المكونات التداولية (**محور/ بؤرة**)، وذلك عوض المقولة الشائعة في البلاغة العربية (الجرجاني...): «**الأقرب (أو المقدم) أولى**». ذلك أن الزمن الفوضوي – الارتدادي في جملة «**قتل**

الخارجي زيد» قد ينتج عنه تبئير زيد في سياق تساؤل لمعرفة الجديد: «**من قتل الخارجي**»؟. وعليه، نتجاوز أطروحات البلاغة العربية في هذا الشأن لاهتمامها **بالمكون المقدم** دون **المكون المؤخر** الذي شكل مدار اهتمام **المنظور الوظيفي للجملة**.

وإذا كانت الجهة المتشابكة تؤشر في الغالب على **محاكاة ساخرة أو مأساوية** لصياغة رؤيا رافضة للبنيات الفكرية والاجتماعية السائدة، فما هي طبيعة اشتغالها في القصائد الفضائية؟، وبالتالي كيف تتفاعل مختلف الجهات والأزمنة في النسق الفضائي؟

2.3. النسيج الشعري:

ننطلق، للحديث عن الزمن الفوضوي في القصائد الأيقونية، من الفرضية القائلة بأن القصائد الفضائية بنيات بلاغية زمنية بالنظر إلى إنتاجها لأزمنتها تبعاً **للقيود التشكيلية والمعمارية**. وهذا ما يحيل على وجه بلاغي فضائي ينعت بالنسيج (texture)، والذي يحوي «**الوحدات النسيجية المتكررة» (texturèmes) سواء أكانت وحدات التماثل أو التباين، وبما فيها وحدات اللون والمساحة والشكل والخط**.

وعليه يمكن تقسيم الأنسجة الزمنية في الشعر الفضائي إلى **نسيج الصورة ونسيج الخط. فنسيج الصورة** قد يحيل، مثلاً، على **المشابهة**، حيث تستبدل علامة بأخرى كما هو الشأن بالنسبة للنسيج الفضائي **للموشحات**. فهو **نسيج استعاري لأن مساحة الأغصان والأسماط تحاكي عالم الوشي والحلي والزينة مما ينسجم وتسمية الموشح ذاتها**. وبما أن الاستعارة تختزل وتقرب بين العوالم المختلفة فإن الزمن الذي يسم مثل هذه الأنسجة الشعرية هو زمن الانكماش الذي تم إسقاطه بشكل مرآوي من الجهة المطاطية (الانكماش والتوسيع) نحو الجهة المتشابكة، لأن المشابهة في كثير من القصائد الفضائية

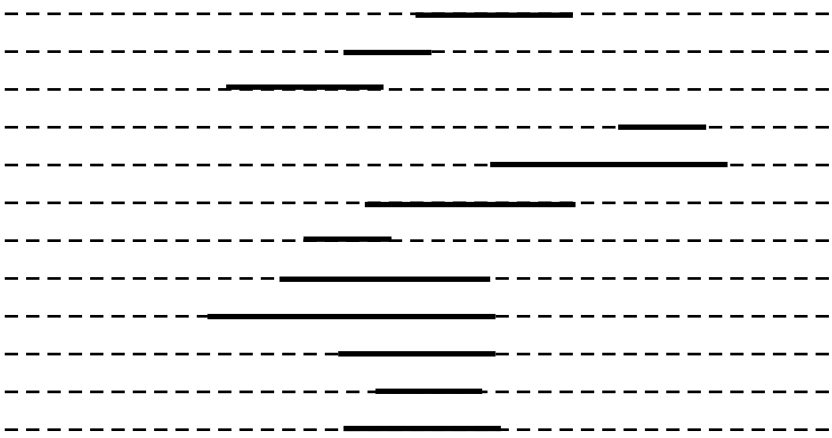
هي مشابهة غير مألوفة، وبالتالي فهي **مشابهة فوضوية (بيروتيت وككولا، 1986، ص ص 48-52)**.

أما بالنسبة لنسيج الخط، فإن الكتابة، باعتبارها موضوعاً سيميائياً، تنتج علاقات أفقية يؤشر عليها تراكم **السواد**، وعلاقات عمودية مرتبطة بتراكم **البياض**. ذلك أن **الوحدات الخطية** تتوزع أفقياً على الأسطر عبر شريط متواصل يجعل من السواد مناطق نشاط يتم فيها خلق الأشكال. ومن ثم، تتجه العلاقات الأفقية نحو بناء **الاتصال بواسطة زمن التوسيع** الذي يمطط المساحات السوداء، بينما تتجه العلاقات العمودية إلى بناء حالة **الانطواء بواسطة البياض الذي يؤشر على زمن الانكماش** بوصفه انفصالاً، لأن الانقطاع مبدأ سكوني، بينما الاتصال مبدأ دينامي.

وهكذا يمكن إعادة تشكيل البنية الخطية للأسطر الشعرية (22) بتمثيل الاتصال أفقياً والانفصال عمودياً في الشكل (5).

22. إلى الزليج
إلى
السقف النجمي
يـرى
خالاً يتعقبه من تحت ثقوب خمار
يستعزب تمزيق يديه
يـرى
دمه أحواض ريـــاح
دمه نار تتهجج في عرصات عبارته
سيكون الولد العاشق للأحجار
رصينا
يخلق ماء جسارته

(محمد بنيس، ديوان ورقة البهاء، ص 17).



الشكل 5. هيمنة الانفصال على الاتصال

إن التمثيل (5) يؤشر على هيمنة زمن الانكماش على زمن التوسيع في المقطع الشعري (22)، مما يؤثر على عملية تأويل المشهد البصري بالنظر إلى تفاعل الجهة المطاطية (هيمنة الانكماش) والجهة المتشابكة (الانقطاع) والجهة الدائرية (تراكم البياض أو تكراره).

ويمكن أن نضيف إلى ما سبق ما ينعت **بنسيج المواقع أو النسيج الخفي**. ذلك أن التشاكل الموقعي منتج للتشاكل الفضائي. ذلك أن للمواقع أشكالاً فضائية تجعل للمسموع نفسه بعداً بصرياً يتسع في دائرة الكتابة، فـ «**لا شك أن حديثنا عن المواقع والأنساق ولجوءنا إلى الكتابة الفضائية لإبراز نسق الكلام ومقاطعه وتردداته قد أشعر القارئ بما لهذه الأنساق من تقطيع فضائي مرئي أو متصور بصراً أو بصيرة، وهو إن أحس بذلك فلم يعد ما أحس به القدماء في هذا الصدد حين سموا مجموعة من الظواهر التوازنية بأسماء مستفادة من الفضاء البصري، من ذلك، مثلاً لا حصراً، التطريز والترصيع والتفويق والتسميط إلخ..» (العمري، 1990، ص 204)**. ومن هنا، فالموقع باعتباره حيزاً أو فضاء علائقياً تركيبياً ومنطقياً وعروضياً يمثل بؤرة التفاعل بين التشاكل

الصوتي والتشاكل الخطي اللذين قد ينعكس بعضهما على الآخر بواسطة التماثل الكلي أو الجزئي. فما نعته القدماء بالتصحيف (**تشاكل الخط**) يؤشر، في الآن نفسه، على **التشاكل الصوتي** كما هو واضح في المعطيات (23) و(24) و(25) التي تمثل تشاكل الخط مع وجود تماثلات في بعض الصوامت أو الصوائت.

(23) – يحسبون / يحسنون.

(24) – المغتر / المعتز.

(25) – الشليل / السليل.

وهذا ما جعل بعض الباحثين المحدثين (**أو ريكيوني 1977**) يعتبرون الأوجه البلاغية الصوتية أوجهاً بلاغية خطية مثل «**القلب الصوتي**» (**Anagramme**) الذي نعت بـ «**الآناكرام الخطي**» (**مثل حتف/ فتح**)، مما يجعل نسيج المواقع ينتمي زمنياً إلى الجهة المتشابكة في حالة القلب أو إلى غيرها من الجهات حسب نوع التراكم – التكرار.

4. الجهة المطاطية:

سنركز في هذا المبحث إلى مسألتين اثنتين: أولاهما تظهير الأزمنة الأساسية للجهة المطاطية؛ زمن **الانكماش وزمن التوسيع والزمن التصاعدي** وثانيتهما تقديم تفسير علمي لعلاقة **المجاورة والمشابهة**، على التوالي، بزمني التوسيع والانكماش.

وعلى هذا الأساس، تحوي الجهة المطاطية زمن الانكماش المتمثل في الاختزال الصوتي والحذف إضافة إلى الانكماش الاستعاري. وتحوي هذه الجهة، من زاوية أخرى، زمن التوسيع بما يتضمنه من توسيع صوتي وتوسيع كنائي. كما تتوفر على الزمن التصاعدي الذي يبين نسق التطور بواسطة الحكي والحجاج.

1.4. زمـن الانكمـاش:

1.1.4. الاختـــزال:

يمثل الاختزال (Abréviation) آلية أساسية من آليات زمن الانكماش، إذ يشكل إجراءً عملياً في تنظيم المعاجم وتيسير التواصل التجاري والإشهاري كما هو واضح في المثالين (26) و(27).

(26)

Phonétique ⟶ **Pho**

(26) – المكتب الوطني للكهرباء ⟵ م. و. ك

إن الاختزال هذا يعتمد على الاحتفاظ بالصوت الأولي وحذف باقي الأصوات من الوحدة المعجمية. غير أن الخطاب الشعري قد يوسع دائرة الاختزال عن طريق حذف الأصوات المتكررة أو **تقليصها**. وهذا ما يجعل العلاقة بين البيتين الشعريين (28) لابن **سهيل الأندلسي** توسم بزمن الانكماش الصامتي في الجهة المطاطية المتفاعلة مع الجهة المتشابكة **لانقطاع** تراكم الصامتين [و] و[**ك**] وتقليص التراكم للصامتين [**د**] و[**ع**].

28. أسعد الوجد بدمع وكفا ... لا تقل للدمع! حسبي، وكفى
لست في دمعي غريقاً، إنما ... جسدي خف ضنى حتى طفا

(ديوان ابن سهل الأندلسي، ص 57).

ومن هنا يمكن القول بانكماش **تقليص وانكماش** حذف بوصفهما يمثلان آلية الاختزال الصوتي الموسومة بزمن الانكماش في الجهة المطاطية.

وقد يتخذ الاختزال في القصائد الفضائية شكل انكماش **صوتي فضائي** كما هو واضح في المقطع الشعري (29) **حيث اختزلت الجمل الشعرية إلى المركب الحرفي «لا» في آخر سطر شعري (ديوان ورقة البهاء لبنيس، ص 66).**

(29) – سنغير بأمـــر كـــراء

القصر بمثقال لن تجدوا من يصرف مثقالاً يكفي ربع للنصف من

السنة الميلادية الربع الثاني لمآلك بعد المـــــوت

إذا

لا شيء

تؤرخ

لا

وفي المقطع الشعري (30) نجد زمن الانكماش يقلص الصوامت المتكررة **[و] و[ر] و[د] و[ت] و[ن]** إلى بروز واحد، آخر المقطع، في كلمة واحدة [**وردتان**] **(ديوان رماد هسبريس، الكنوني، ص 66)**.

(30) – كـــان الـــطـــريـــق الـــســـريـــع

يحاصره بالضجيج وبالعجلات

وحين استدار تدلت على جسد السور

بـــين الـــغـــبـــار وبـــين الـــدخـــان

وردتـــــان....

ويمكن أن ندرج في الانكماش **اختزال الدلالة** وتكثيفها، مثل قولنا: «**العلم نور والجهل ظلام**»... وهو ما نعتته البلاغة العربية القديمة **بإيجاز قصر**. بيد أننا ندمج هذا النمط الدلالي للانكماش في **الانكماش الاستعاري**.

2.1.4. الانكماش الاستعاري:

إذا قمنا بتشييد فضاء ذهني ما بوصفه بنية **دلالية اعتقادية**، ثم أعدنا عملية البناء ثانية، فإن **الفضاء المحدود** (**Boundaried Space**) هو نفسه في

الحالتين معاً. وهذا يعني عملياً أننا عندما نضع خطاً وسط الفضاء – الحد ونكرر الفعل مرة أخرى نحصل على عملية ثانية أشبه بعدم التسطير ذاته (**مريل 1982، ص 52**). وعليه، تمثل العمليتان (84) و(85) **انكماشات استعارية (Metaphorical contractions)**.

(31) – 1 1 1

(32) –

وهكذا، تشكل هذه الفضاءات بنينة لزمن الانكاش الذي يسم **أنساق المشابهة**. ذلك أن قولنا «**صافحت أسداً**» يختزل عالمين في فضاء محدود واحد؛ الشجاعة انطلاقاً من كونهما (ع**الم الإنسان وعالم الحيوان**) متفاعلين. كما أن هذا الوسم الانكماشي قد تم بواسطة إخفاء أحد العالمين الذي يعتبر مضمراً (أو ضماً) في التأويل التفاعلي للاستعارة.

غير أن **أنساق المجاورة** يسمها زمن **التوسيع** الذي سنفسر اشتغاله في **التوسيع الكنائي**.

2.4. زمن التوسيع:

1.2.4. التوسيع الصوتي:

يعتمد التوسيع الصوتي آلية **الإلحاق (Adjonction) التي تمطط نواة صوتية أولية** كما هو حال الأبيات الشعرية **لابن الخطيب. (ديوان لسان الدين بن الخطيب، ص 22)**.

28. روع بالي وهاج بلبالي.. وسامني الثكل بعد إقبال
نخيرتي حين خانني زمني.. وعدتني في اشتداد أهوال...
حفرت في داري الضريح لها تعللاً بالمحال في الحال

وغبطة توهم المقام معي وكيف لي بعدها بإمهال
سقي الحيا قبرك الغريب ولا زال مناخاً لكل هطال
قد كنت مالي لما اقتضى زمني ذهاب مالي، وكنت آمالي...

تحوي هذه الأبيات توسيعاً صوتياً، في الجهة المطاطية، ينطلق من نواة صوتية أساس، هي: [**بالي**] التي تتحول **بواسطة زمن التوسيع** إلى التراكم المعجمي: [**بلبالي**]، [**إقبال**]، [**أهوال**]، [**بإمهال**].. ومن ثم، تتفاعل الجهة المطاطية والجهة الدائرية لأن التراكم في حالة التوسيع يعتمد على الانعكاس الزمني الذي يمطط النواة الصوتية.

2.2.4. التوسيع الكنائي:

إذا كانت عملية تكرار البناء بالنسبة للفضاءات الدلالية توسم بزمن الانكماش الاستعاري، فإن تشييد فضاء بجوار آخر يؤشر على التوسيع بواسطة تجاور عالمين ذهنيين يكون أحدهما **مطلقاً** (**Déclencheur**) والآخر **هدفاً** (**Cible**)؛ **فوكونيي** (**1984**). وهذا ما يميز التعبير الكنائي. وعليه، تتوسع الدلالة بقولنا سيبويه على الرف، إذ إن المركب الاسمي **سيبويه** يمثل المطلق، بينما الهدف هو **كتاب سيبويه. فزمن التوسيع الدلالي** يسم عملية الانتقال، بواسطة الرابط التداولي (معرفة المتلقي بالكتاب وصاحبه)، من المطلق إلى الهدف، ذلك أننا ألحقنا **عالم الكتاب**: **[+ أوراق للقراءة]** بعالم الإنسان – **الباحث**: **[+ نحوي]**. وبذلك، تستدعي التعابير الكنائية عالماً ثانياً بإثباته مما ينتج **التوسيع الكنائي** (**Metonymical expansion**).

وهكذا، نلاحظ أن للجهة المطاطية قطبين متقابلين؛ زمن الانكماش وزمن التوسيع. بيد أن تفاعلهما وارد بواسطة أوجه بلاغية من قبيل **الاستعارة المبنية** (**Métaphore filée**) والتمثيل (**allegoroe**) اللذين يتوفران على خصائص السلسلة الممتدة في الخطاب، مما يؤشر على علاقة جدلية بين الانكماش

(المشابهة) والتوسيع (امتداد المشابهة)، تمثل نموذج الموجة (**The wave Pattern، مريل 1982**).

3.2.4. المشابهة المركبة: نموذج الموجة:

إذا تراكمت، في الخطاب، المشابهة بواسطة الاستعارة المبنية أو التمثيل، تفاعل زمن الانكماش وزمن التوسيع انطلاقاً من أن قيد التتابع يموضع المشابهة ويمططها في الآن نفسه. وهذا يعني وجود إسقاط تفاعلي متبادل بين الجهة الخطية والجهة المطاطية.

إن **الاستعارة المبنية هي تتابع وتراكم لأنساق المشابهة (استعارات أو تشبيهات واستعارات) المتعددة التي تنمي نواة دلالية بوصفها منطلقاً. وهي بذلك «خلال نمو تصوري موحد سلسلة استعارات تستثمر عدداً، مرتفعاً تقريباً، من العناصر المنتمية لحقل دلالي واحد». (هنري، 1971، ص 122)**. وهذا ما نمثله بتراكم المشابهة في الجمل (34).

La Vie humaine est semblable à un chemin. Dans l'issue est un précipice affreux: On nous en avertit dés le premier pas; mais la loit est prononcée, il faut avancer toujours.
Je Voudrais retourner sur mes pas: Marche, Marche. Un poids invincible, une invincible force nous entraîne; il faut sans cesse avancer vers le précipice.

(بوسييت في مورو 1982، ص 51).

لقد انطلق هذا الملفوظ من تشبيه – نواة (المقارنة بين **الحياة الإنسانية والطريق**) تم توسيعه بواسطة استعارات متنامية اختزلت تلك **الحياة في طريق خطير** ندفع إلى **هاويته** قسراً. وبذلك امتدت المشابهة المبنية من النواة – المقارنة إلى **استعارة المخرج – الهاوية للنهاية – الموت، واستعارة المشي القسري للقضاء المحتوم**.. وقد انتظمت جميعها وفق تشاكل **الحياة متاعب**. وهكذا، تتوالى

المشابهات في نسق تصوري منسجم يتفاعل فيه زمنا الانكماش والتوسيع، تبعاً لنموذج الموجة المائية، حيث الانخفاض مشابهات، وحيث الارتفاع تراكب لبعضها على بعض.

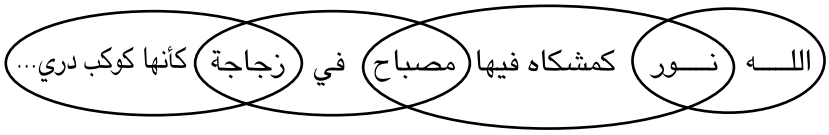
غير أن **الاستعارة المبنية** إذا انتظمها **نسق رمزي؛ أخلاقي – روحي أو سياسي** نسجت تمثيلاً (**Allégorie**) يراكب أيضاً مشابهة على أخرى قصد تنمية وتشخيص أو تجسيد فكرة مجردة.

لننظر في الآية الكريمة 25، سورة النور.

35. ﴿**الله نور السموات والأرض، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شيء عليم**﴾.

إن نواة هذه المشابهة المركبة «**الاستعارة في الحضور**»: «الله نور السموات والأرض»، بحيث تمت عملية تنميتها بواسطة قيد التتابع في الجهة الخطية. ذلك أن تراكم المشابهات: «**مثل نوره كمشكاة فيها مصباح...**»، «**الزجاجة كأنها كوكب دري...**»، «يوقد من شجرة...» تمطيط للحقل التصوري الرمزي ﴿**نور الله**﴾ وفق **قاعدة ترابط السلسلة. فالمشكاة** تستدعي **المصباح** وهو **في زجاجة، والزجاجة** مثل **كوكب دري** يضيء ، انطلاقاً من أصل هو شجرة مباركة... إلخ. ومن ثمَّ، يمكن اعتبار هذا التمثيل **مشابهة مبنية** تنمي التصور الرمزي الروحي عن طريق تفاعل زمن التتابع وزمني الانكماش والتوسيع، بالنظر إلى المشابهة تختزل الوجود الإلهي في **النور الفريد** بتنشيط المقوم [+ مقدس] الذي تحيل عليه الملفوظات «... **شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية**..»، «... **يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار**...»، **بيد أن تعدد المشابهة وتواليها في الزمن تفسير وتوسيع يعملان على تجسيد كينونة روحية**. ويمكن تنميط قاعدة ترابط السلسلة، بالنسبة لهذه المشابهة المبنية، في الشكل (6) الذي يوضح تقاطع

البنيات الجزئية المكونة لها وترابطها بواسطة تكرار بعض الوحدات المعجمية (**نور، مصباح، زجاجة**....). والجدير بالذكر أننا راجعنا بعض كتب التفسير، فوجدنا أن تأويلنا الزمني للآية الكريمة لا يتعارض ومضمونها العام.



الشكل 6. ترابط سلسلة المشابهة

وهكذا، نلاحظ أن للجهة البلاغية المطاطية زمنين أساسيين؛ الانكماش والتوسيع، بحيث تتجاذبها **حالة المد بواسطة التوسيع الصوتي والكنائي، وحالة الجزر من خلال الانكماش الصوتي والاستعاري. وقد تصل إلى حالة التفاعل بين الزمنين في نموذج الموجة الذي يسم الوجه البلاغي الاستعارة المبنية التي يمكن أن تؤشر على التمثيل بواسطة البعد الرمزي**. وبذلك، نزاوج بين أطروحتنا هذه بين المنظور المعرفي – التصوري للمشابهة والمجاورة (**سليم 2001**) والمنظور المعرفي للزمان.

بيد أن حالة المد – التوسيع قد توسم **بالتدرج والتطور** في سياق بناء الحكاية أو الحجاج، مما يعني أن للتوسيع حالة أخرى، هي حالة **الزمن التصاعدي**، حيث يتحدد الزمن التصاعدي بواسطة الانبناء التطوري لبنية الخطاب الذي يتمثل في **التحويل الحكائي والاستدلال الحجاجي**. ذلك أن هذا الزمن يجعل إجراء النهاية عملية أساسية لوسم الخطاب، كما أن فعل التصاعد قد يتخذ صبغة التكرار مما يجعل القصيدة الشعرية، مثلاً تتصف ببناء حلزوني يؤشر على تفاعل الجهتين الدائرية والمطاطية. وهو ما يمكن التوسع في تظهيره في سياق مقال آخر.

5. تـركيـــب:

إذن، ما هي أهم النتائج المترتبة عن اقتراحنا القاضي بتوسيع مفهوم الجهة النحوية نحو نظرية أشمل هي **نظرية الجهة البلاغية**؟

تقود هذه النظرية، بوصفها نظرية معرفية تفاعلية، إلى تجاوز مفهوم الانزياح في الثقافة الغربية ومفهوم الجناس في الثقافة العربية. ذلك أننا نعتبر الأوجه البلاغية (**Figures**) ظواهر معرفية، فهي ليست مجرد محسنات، ولا هي من اختصاص الشاعر لوحده. إنها قوالب ذهنية (ملكات معرفية) تنشط في سياقات تجربانية خاصة لتيسير تفاعل الإنسان مع العالم. وبهذا المعنى تنقلنا نظرية الجهة البلاغية من ثنائية **حقيقة / مجاز**، ومن ثنائية لغة **عادية / لغة شعرية**، إلى الامتداد والتفاعل اللذين يربطان بين الأنساق ما فوق لغوية والبنيات اللغوية والبلاغية، مما ينتج **الكثافة البلاغية** باعتبارها وظيفة بنائية ممكنة التحيين في كل أنواع الخطاب بما فيها لغة الأطفال. ومن ثم، يروم نموذج الجهة البلاغية، الذي يحوي قوالب صوتية وفضائية ودلالية، نقل البلاغة العربية من بلاغة تصنيفية – وصفية إلى بلاغة معرفية – تأويلية. وبذلك، يمكن تنشيط القالب الفضائي لتأويل صورة كاريكاتورية مثلاً، كما يمكن تنشيط جميع القوالب لتأويل خطاب سياسي أو ديني أو شعري. فالجهة البلاغية بهذا المعنى نموذج كلي، مرون وتفاعلي.

وعليه، نعوض الصنافة البلاغية العربية والغربية للأوجه البلاغية بصنافة تفاعلية جديدة وفق المنظور الجهي التالي:

القوالب/ الجهات	الجهة الخطية	الجهة الدائرية	الجهة المتشابكة	الجهة المطاطية
القالب الصوتي	السلسلة البسيطة المتتالية العناصر	- القافية المنتظمة. انتظام تشاكل الصوامت وتشاكل الصوائت	- تشاكل السلسلة المركبة. - القلب الصوتي. - الحذف والإبدال. - القافية الدورية.	- الاختزال الصوتي. - التوسيع الصوتي.
القالب الفضائي	- الوحدات النسيجية المتتالية	- انتظام تشاكل الأنسجة	- القلب الفضائي. - الآنا كرام الخطى.	- نسيج المشابهة. - نسيج المجاورة. - نسيج السواد. - نسيج البياض.
القالب الدلالي	- الوحدات الدلالية المتتالية. - الحكي الكرنولوجي. - الاستعارة المبنية والتمثيل.	- التشاكل الجهي (التشاكل الأدنى). - التشاكلات الدلالية المنتظمة.	- التشاكلات المتعددة. - قلب العبارة. - المناقضة. - الطباق.	- الاستعارة. - التشبيه. - الكناية والمجاز المرسل. - الاستعارة المبنية. - الحكي والحجاج.
الجهة الأساس	الجهة المتراكبة			

الشكل 7. التصنيف الجهي للأوجه البلاغية

المصادر والمراجع

1) شكري، إسماعيل (1998) **تعيين التغير وتعيين المقصدية**، في مجلة دراسات مغاربية، ع: 7، مؤسسة الملك عبدالعزيز آل سعود للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء.

2) شكري، إسماعيل (1999) **نقد مفهوم الانزياح**، من مجلة فكر ونقد، ع: 23، دار النشر المغربية، الدار البيضاء.

3) شكري، إسماعيل (2001) **دينامية التشعب والانتظام**، من مجلة علامات في النقد، المجلد العاشر، الجزء 40، جدة.

4) سليم، عبدالإله (2001) **بنيات المشابهة في اللغة العربية**، دار توبقال، الدار البيضاء.

5) مفتاح، محمد (1985) **تحليل الخطاب الشعري**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

6) العمري، محمد (1990) **البنية الصوتية في الشعر**، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء.

7) الكنوني، محمد الخمار (1987) **ديوان رماد هسبريس، دار توبقال للنشر**، الدار البيضاء.

8) ابن الصيرفي، علي، **المختار في شعر شعراء الأندلس**، تح. عبدالرزاق حسين، دار البشير، عمان، 1985.

9) ابن سناء الملك، أبو القاسم، **دار الطراز**، تح، جودت الركابي، دار الفكر، دمشق 1977، ط 2.

10) ابن سهل، إبراهيم، **ديوان ابن سهل الأندلسي**، تح. يسري عبدالغني عبدالله، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988.

11) بنيس، محمد (1988) **ديوان ورقة البهاء**، دار توبقال، الدار البيضاء.

12) الشابي، أبو القاسم (1988) **ديوان أبي القاسم الشابي**، دار العودة، بيروت.

13) كنون، عبدالله (1975) **النبوغ المغربي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 3.

1) Lakoff, G. (1987), **Women, Fire**, and Dangerous Things, University Of Chicago Press, Chicago and London.

2) Lakoff, G. (1988), **Cognitive Semantics**, In: Eco, U Violi, P. (eds) Meaning and Mental Respresentations, Indiana University Press.

3) Groupe u (1977), **Rhétorique de la Poésie**, Complexe, Bruxelles.

4) Gauthier, M. (1974), **Systéme Euphonique et Rythmique du Vers Françcais**, Librairie Klinksieck, Paris.

5) Baker, M. (1985), **the Mirror Principle and Morphosyntactic Explanatin**, In: Linguistic Inquiry, Volume 16, and N 3.

6) Bacry, P. (1992), **les Figures de Style**, Bellin, Paris.

7) Delbouille, P. (1984), **Poésie et Sonorités**, 2. Les Nouvelles Recherches, Société d'edition "Les Belles Lettres", Paris.

8) Fauconnier, G. (1984), **Espaces Mentaux**, Minuit, Paris.

9) Johnstone, B. (1991), **Repetition in Arabic Discourse**, Benjamins, J. Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia.

10) Henry, A. (1971), **Métonymie et Métaphore**, Klincksieck, Paris.

11) Molino, J. et Tamine, J. (1982), **Introduction a L'analyse Linguistique de la Poésie,** PUF, Paris.

12) Merrell, F. (1982), **Semiotic Foundations**, Indiana University Press, Bloomington, London.

13) Moreau, F. (1982), **L'image Littéraire**, C.D.U. et Sedes Réunions, Paris.

14) Peyroutet, c. et Cocula, B. (1986), **Sémantique de L'image**, Librairie Delagrave, Paris.

15) Orecchioni, C.K. (1977), **La connotation**, Presses Universityaires de Lyon, 2éme ed.

* * *

المجاز ورؤية العالم

أحمد صبرة

الاستعارة ليست عنصرا إضافيا، بل هي المخرج الوحيد لشيء لا ينال بغيرها

مصطفى ناصف

كيف يرى الإنسان العالم؟ قضية شغلت الفكر الفلسفي منذ أيام سقراط، واستمر اهتمامه بها حتى الآن، ولقد شغل الفلاسفة، سواء اليونانيين مثل سقراط وأفلاطون، أو فلاسفة العصور الوسطى مثلما ظهر في اعترافات القديس أوغسطين، أو فلاسفة عصر النهضة ومن جاءوا بعدهم مثل ديكارت، ثم كانت وهيجل بأسئلة مركزية تشكل ما سمي بعد ذلك في الفلسفة الألمانية رؤية العالم weltanschauung.

لقد كان هذا المصطلح الألماني من أكثر المصطلحات أهمية في الفلسفة الإدراكية cognitive philosophy، وهو يشير إلى الرؤية الواسعة للعالم عند البشر، أو الإدراك الحسي لديهم، وتتشكل رؤية البشر للعالم من خلال خبرتهم الفريدة معه، والتي جربوها عبر آلاف السنين[1].

لكن هذا المصطلح اتخذ منحى آخر مع الإدراك المتزايد للأهمية المركزية

التي تحتلها اللغة، لقد كان الوعي باللغة من أكثر المنعطفات أهمية في تاريخ الفكر الفلسفي، فاللغة ليست أداة للإدراك، وإنما هي صورة الإدراك نفسه، ومن ثم فلا مجال للقول بأسبقية الفكر على اللغة، أو اللغة على الفكر، لأنهما في نهاية الأمر شيء واحد لا يمكن فصمه، وعلى ذلك رأى بعض الفلاسفة أن لغات البشر تعكس رؤية العالم لديهم في أشكالها التركيبية، وأبنيتها[2]، وإيحاءاتها غير القابلة للترجمة ودلالاتها الذاتية.

وعلى أساس من رؤية العالم تتجاوز خريطة العالم الحدود السياسية لتشبه الخريطة اللغوية له، ولتتطابق أيضاً مع خريطة العالم المؤسسة على موسيقى البشر.

يطرح وورف فرضية ترى أن البنى الدلالية – التركيبية للغة تصبح بنى تحتية لرؤية العالم عند الناس من خلال تنظيم الإدراك السببي للعالم، والتصنيف اللساني للكينونات، ويظهر التصنيف اللغوي، بوصفه تمثيلاً لرؤية العالم، وهذا التصنيف يعدل الإدراك الاجتماعي، ومن ثم يقود إلى التفاعل المستمر بين اللغة والإدراك[3].

إن فرضية وورف ترى أن الدور الذي تمارسه اللغة في تشكيل رؤية العالم دور مركزي، ولا يمكن النظر هنا إلى أنها – أي اللغة – مجرد أوعية لأفكار البشر، فلو كان هذا صحيحاً لما أعطيت للغة هذه المكانة المركزية في الفكر الفلسفي الحديث، ولما قيل – وهو صحيح – إن كل لغة لها طريقتها الفريدة في إدراك العالم. إن اللغة هي التي تتحكم في نظرة الإنسان إلى العالم[4]، تمارس اللغة دوراً غامضاً في حياة البشر، وإذا كان فتجنشتين قد قال ذات مرة إن تركيب اللغة مشابه لتركيب العالم، وهو الرأي نفس الذي قال به برتراند راسل، مع إعلان عجزه عن شرح هذا التشابه[5]، فإنه يمكن عزو هذا التشابه إلى الطريقة التي ينظر بها كل فرد إلى العالم، والنظر هنا أو الرؤية لا يتم إلا عبر اللغة[6]، فعمليات الإدراك الحسي لا تبدو محايدة تماماً، على الرغم من أنها تبدو

كذلك فعلاً، فالحيوانات لديها نفس وسائل الإدراك الحسي، ومع ذلك فإن الإنسان وحده هو القادر على تطوير أساليب مدهشة للتعامل مع العالم، إنها اللغة التي تمكن الإنسان من التأويل، وفي التأويل السرد الأكبر، فالإنسان لا يتطلع فقط إلى هذا العالم من خلال وسائل الحس لديه، إنه يدرك هذا العالم ويقوم بتأويله، أي أن رؤية العالم لديه تتم من خلال عمليات التأويل، أي أنها تتم في حقل اللغة.

أين يقع المجاز من هذا الأمر؟ ما الدور الذي يؤديه المجاز في صياغة رؤية متماسكة للعالم؟ وهل تتشكل الأنساق الثقافية في كل مجتمع لغوي – وهي جزء من رؤية العالم في هذا المجتمع – من خلال تأثيرات المجاز عليها؟ وكيف يؤثر المجاز في صياغات الإنسان وطريقة تعبيره عن ظواهر الطبيعة العاتية من رياح وبراكين وزلازل ورعد وبرق وعواصف؟ وكيف يؤثر في طريقة رؤيته لأنساق القرابة والحكم والتكافل الاجتماعي والحرب والسلام والحياة والموت؟ هل للمجاز دور ما في صياغة كل هذا؟ إن هناك من يرى أن الاستعارة (أو المجاز) من وسائل الإدراك الخيالي[7]، وأن الخيال على يد كانت أصبح يساهم مساهمة أصيلة في تكوين هذا العالم[8]، فما دور الخيال في رؤية العالم.

لا يمكن الإجابة عن هذه الأسئلة إلا بعد فحص وضعية المجاز داخل اللغة، مدى كثافة المجاز داخل اللغة، والدور الذي يمكن أن يؤديه، وقد قدم البلاغيون القدماء ثلاث رؤى مختلفة تشير في بعض منها إلى مواقف عقائدية أكثر مما تشير إلى نظر في اللغة نفسها: رؤية ابن جني الذي كان يرى أن أكثر اللغة – مع تأمله – مجاز لا حقيقة[9]، ورؤية ابن تيمية التي تنكر المجاز في اللغة[10]، وابن تيمية يدير جزءاً كبيراً من نقاشه حول نفي المجاز عن اللغة على أساس من الفكرة التي انبنى عليها تعريف المجاز بأنه عملية نقل، واستعمال اللفظ في غير ما وضع له، لكن هذا التعريف الذي شاع في الدراسات البلاغية القديمة ليس هو التعريف الحاسم للمجاز، والذي يمكن أن يحيط بالظاهرة

المجازية كلها، وفي ظني أن الجدل الذي استهلك كثيراً من جهد ابن تيمية في رفض ظاهرة المجاز لم يقترب كثيراً من الظاهرة نفسها، بل ظل محصوراً – إلى حد ما – في دائرة المصطلح، وأن قليلاً من التمحيص لموقف ابن تيمية – بوصفه من أكبر مناصري فكرة نفي المجاز عن اللغة – وموقف ابن جني الذي يرى العكس يجد أن الخلاف بينهما أقل مما يعرضه بعض الدارسين، فأن تطلق على الجملة المنتجة اسم المجاز وفق تصور النقل، واستعمال اللفظ في غير ما وضع له أولاً، أو أن تطلق عليها اسم الحقيقة على اعتبار الدور الذي تمارسه القرينة في الجملة، أو على اعتبار الجهل بما كانت عليه اللفظة في الوضع الأول، هذا لا يغير شيئاً في الجملة نفسها، فهي في نهاية الأمر تقدم موقفاً من العالم، وإدراكاً للكيفية التي يتشكل بها.

سائر البلاغيين اتخذوا موقفاً وسطاً بين الاثنين، فقد رأوا أن اللغة بها من الحقيقة مثلما بها من مجاز، وأن تحديد نسبة شيوع أي منهما داخل اللغة أمر لا يمكن الوصول إليه.

ما كنه المجاز الذي نتحدث عنه هنا؟ هذا البحث يعتمد على التشبيه والاستعارة بوصفها أهم ركائز المجاز في البلاغة العربية، على الرغم من أن بعض البلاغيين القدامى يخرج التشبيه من دائرة المجاز، ويستبعد هذا البحث المجاز المرسل على اعتبار أن الدور الذي يقوم به داخل اللغة لا يخدم كثيراً الأساس الذي يقوم عليه هذا البحث، كما يستبعد كذلك الكناية بوصفها ظاهرة هامشية في اللغة، ليست متغلغلة تغلغل الاستعارة والتشبيه.

السؤال المركزي في هذا البحث: لماذا يلجأ الإنسان إلى المجاز؟ ما الذي تستطيع أن تقدمه الجملة المجازية وتفشل الجملة الحقيقة في تقديمه؟ وفي الطريق إلى الإجابة عن هذين السؤالين يلقانا سؤال ثالث مهم: كيف يتم تأويل الجملة المجازية؟ وما الذي يصل منه إلى المتلقي؟ هل هو أصل المعنى فيها كما قدم ذلك بعض البلاغيين؟ على الرغم من غموض فكرة أصل المعنى في التعبير

المجازي؟ أم إيحاءات هذا التعبير، وهي إيحاءات شديدة التنوع والثراء، بحيث إنها حين ترتبط بالطريقة المعقدة التي يتلقى بها الناس كلام الآخرين تفكك هذا التعبير المجازي وتحطم ما فيه من وحدة، وحينئذ يكون لكل متلق تأويله الخاص، كما سيركز هذا البحث على جانب التأويل وليس جانب الإبداع فيها، فالبحث عن نوايا المبدع، وأسباب تعبيره بالمجاز أمران لا يمكن الوثوق بأية نتائج يمكن أن تستخلص منهما، كما أن البلاغيين العرب أهملوا هذا الجانب إهمالاً يكاد أن يكون تاماً لأسباب دينية، وركزوا على جانب التلقي، أو جانب الجملة المنتجة في نفسها، جانب آخر سيعنى به البحث هو الإجابة عن سؤال: هل هناك فروق بين التعبير بالاستعارة والتعبير بالتشبيه؟ إن الفرضية التي يطرحها البحث هنا أن توجد فروق هامة بين الاثنين، أقلها أهمية هي الفروق التركيبية الظاهرة بينهما، لكن وراء ذلك يكمن عالم تقدمه الاستعارة يختلف كثيراً عن العالم الذي يقدمه التشبيه، على الرغم من التقائهما أحياناً.

المجاز والإدراك

يرتبط إنتاج المجاز واستقلاله بعملية شديدة التعقيد في الإنسان هي عملية الإدراك، والمجاز في هذا الصدد هو جزء من منظومة أكثر اتساعاً هي منظومة اللغة، فاللغة تمثل الإدراك الإنساني، والإدراك الإنساني لا يتجلى في مجال القوة إلى مجال الفعل إلا باللغة، بل إن بعض فلاسفة الإدراك يماهون بين اللغة والإدراك بحيث لا يمكن – حتى على مستوى التنظير – الفصل بينهما، إن الإنسان في كل عملية إنتاج للغة يقدم موقفاً من العالم، وإدراكاً له على نحو يميزه كفرد في المجتمع، ويميز من ثم لغته وإدراكها للعالم عن اللغات الأخرى، في هذا السياق يرى علماء النفس أن فهم المجاز مشكلة إدراكية في الأساس، وهي تتمركز حول السؤال التالي: كيف تبرز كينونة مفهومية جديدة من أجزاء منفصلة انفصالاً واضحاً[11]؟ وهو موضوع مركزي في إنتاج المجاز، مثلما هو

كذلك في فهمه، لأن منتج المجاز يجب أن يدرك أولاً أهمية الرابطة المجازية قبل أن ينطق بها، وتكتسب الرابطة المجازية أهميتها من كونها نقطة التقاء عوالم لا يمكن لها أن تلتقي إلا داخل اللغة، كما لا يمكن لها أن تتشكل على النحو الذي تبدو فيه إلا داخل المجاز.

إن مسألة الإدراك في علاقتها باللغة، ومن ثم في علاقتها بالمجاز مسألة حيوية، كانت في وعي القدماء حين تحدثوا عن الأهمية التي للغة في حياة البشر، كما في مقدمة «أسرار البلاغة» لعبدالقاهر الجرجاني[12]، وحين أشاروا إلى الطريقة التي كانت تسمي بها العرب أبناءها، يقول ابن دريد: «واعلم أن للعرب مذاهب في تسمية أبنائها، فمنها ما سموه تفاؤلاً على أعدائهم نحو غالب وغلاب... ومنها ما تفاءلوا به للأبناء نحو نائل ووائل... ومنها ما سمي بالسباع ترهيباً لأعدائهم نحو أسد وليث... ومنها ما سمي بما غلظ وخشن لمسه وموطئه مثل حجر وحجير..»[13] وإذا كان البلاغيون يقولون: إن المجاز لا يقع في الأعلام، فإنه لا يمكن إغفال الأسلوب الذي يربط به العرب موجودات الكون في سياق واحد، وينقلون من خلاله أسماء بعض الموجودات، مثل السباع وما غلظ من الشجر والأرض، إلى البشر، وهذا لب العملية المجازية، لكنها هنا تجري على مستوى آخر، كما تبدو هذه المسألة حيوية في موقف العرب من الألوان، فقد ارتبطت الألوان بالمشاعر الإنسانية، وكان لكل لون منها حقله الدلالي العاطفي الذي أنتج جملة من الأساليب المجازية، يعلق ابن رشيق على بيت:

وتدير عيناً في صحيفة فضة كسواد يأس في بياض رجاء

فاليأس على الحقيقة غير أسود، لأنه لا يدرك بالعيان، لكن صورته في المعقول وتمثيله كذلك مجازاً، والرجاء على هذا التقدير في البياض»[14]، كما تبدو هذه المسألة كذلك في الطريقة التي كانت تستخدم بها العرب التشبيه، وهو ما يظهر في كلام ابن طباطبا[15].

والإدراك يرتبط بالتخييل كما أشار إلى ذلك عدد من علماء النفس المعنيين

بالإدراك، وقد لمس البلاغيون القدماء هذا الجانب من الموضوع، على الرغم من أن موقفهم منه كان ملتبساً، فقد ربطوا بين التخييل والتشبيه، لكن بعض البلاغيين أخرج التشبيه من حقل المجاز بينما عده آخرون أحد الأطراف الأساسية فيه، أما موقفهم من الاستعارة فكان أكثر التباساً، ففريق منهم رأى أن أساسها تشبيهي، بينما عدها آخرون نوعاً من الاتساع في الكلام، وقسمها فريق ثالث إلى قسمين: تصريحية ومكنية، وربطوا الأولى بالتشبيه الذي يخلق تخييلاً، بينما عدوا الثانية نوعاً من الاتساع في الكلام[16]، وكان موقف عبدالقاهر الجرجاني – وهو أهم من كتبوا في هذا الموضوع – مربكاً، فبينما يلتفت في بعض تحليلاته إلى الخيال الذي يصاحب الاستعارة[17]، يقول في موضع آخر: «واعلم أن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل»[18]، ويوضح ذلك فيقول: «وجملة الحديث أن الذي أريده بالتخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى، فأما الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يُثبت أمراً عقلياً صحيحاً ويدعي دعوى لها سنخ في العقل، وستمر بك ضروب من التخييل هي أظهر أمراً في البعد عن الحقيقة وأكشف وجهاً في أنه خداع للعقل وضرب من التزويق...»[19] وهي قضية تحتاج إلى مزيد من التأمل بحثاً عن الخلفية المعرفية التي يتأسس عليها كلام عبدالقاهر، وهذا له موضع آخر.

لكن التخييل أخذ عند علماء النفس المعاصرين المهتمين باللغة منحى آخر، فقد وجدوا أن أساس التخييل يكمن في الرابطة المجازية، فعملية ربط المشبه بالمشبه به داخل المجاز عملية غير معتادة، ونحن يجب أن نصنع قفزة تخييلية لإدراك التشابه الذي يشير إليه المجاز، بعض الدارسين يرى أن أساس التشابه يكمن في أن المجاز يتضمن نمطاً أيقونياً، وبعض آخر يرى أنها تتضمن رمزاً، لكن القفزة التخييلية المذكورة هنا لا تحدث إلا مع الاستخدام الجمالي للمجاز، مثلما نجد في الشعر أو في بعض الفنون المرئية الأخرى، أما مجازات الحياة

اليومية فإن توظيفها يكون اعتيادياً بحيث لا تدرك على أنها مجازات على الإطلاق.

ويطرح جورج ميلر – وهو أحد علماء النفس المهتمين بالمجاز – الموضوع من زاوية القارئ من خلال استخدام مصطلح آخر يفسر به الطريقة التي يفهم بها البشر الأشياء الجديدة، وهو مصطلح الإدراك بالترابط apperception[20]، وهو من المصطلحات التي لم يُعد إليها علماء النفس المتخصصون في الإدراك الاعتبار في السنوات الأخيرة، ويعرفه هربرت ريد 1898 بأنه مصطلح عام تُرتبط فيه العمليات العقلية في علاقة مع النظام المفهومي المكتسب، أو أن هناك أشياء جديدة يمكن أن تُتعلم من خلال ربطها بأشياء معروفة من قبل، وفي رأي ميلر أن الاهتمام العلمي بتحليل المجاز يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتعرف ريد للإدراك بالترابط[21].

يرى ميلر أن الحاجة إلى فهم كيفية ربط الناس الأفكار الجديدة بالقديمة موضوع شديد الأهمية في سيكولوجية القراءة، ففي أثناء قراءة الشخص وفهمه لما يقرأ تترابط المعلومات الجديدة التي يواجهها مع مخزونه من المعلومات العامة، ومع كتلة الإدراك من خلال الترابط، ومع تمثيله الداخلي لما يقرأ، وتضاف في هذه العملية معلومات جديدة تصبح جزءاً من المعلومات القديمة، ثم تضاف إليها معلومات جديدة، وهكذا ينشأ **المفهوم النصي**. إن القراءة مع الفهم نموذج للتخصيب الصناعي لمفهوم الإدراك بالترابط وهو في حالة فعل، وما فعله ميلر في بحثه أنه عرض وجهة نظره في عملية الإدراك بالترابط المتضمنة في فهم القراءة، ثم ناقش تعبيرات التشبيه، ثم اعتبر الاستعارة تحتل مكاناً متميزاً في هذه العملية.

يتساءل ميلر في البداية عما يحدث في أثناء قراءتنا لفقرة نثرية وصفية، يقول: لو اقتربنا من النص أكثر، وحاولنا أن نفهمه، فإننا سنفعل أكثر من مجرد تحريك العين، وقراءة الأسطر والغمغمة بالكلمات، إن الفقرة ستغيرنا، فعندما ننتهي من قراءتها سيكون لدينا شيء لم يكن معنا من قبل، والمشكلة

السيكولوجية تكمن في قدرتنا على تحديد التغيرات التي تحدث للقارئ عندما يقرأ نصاً نثرياً بعناية.

وقد اختار ميلر نصاً لهنري ثورو 1937، يصف فيه مشهداً في غابة، حيث أخذ البطل فأسه، وراح يقطع بعض الأغصان والأخشاب واصفاً ما حوله[22]، يعلق ميلر على ذلك بقوله: إنه في أثناء قراءته للنص يبني شيئاً في خياله، نوعاً من الصور PICTURES العقلية، يضيف إليها تفاصيل كلما تقدم في قراءة العبارات والجمل، وهو يسمي ما يبنيه هنا «صور IMAGES» لأن ما يتشكل في عقله مختلف عن الصور الفوتوغرافية للمشهد الذي يقرأ عنه، وهو يطلق على هذه الصورة اسم «صورة الذاكرة MEMORY IMAGE»، يحاول ميلر من خلال نص ثورو أن يبين كيف تتفاعل عملية القراءة لتنتج صورة الذاكرة، ثم يقول في النهاية إن تحليله مألوف لكل من يحاول أن يتأمله، لكنه سيذهب إلى أبعد من ذلك كي يجعل ما يعنيه بمصطلح الذاكرة أكثر وضوحاً، ويوضح كذلك الأساس الحدسي لادعاء أن فهم فقرة نثرية وصفية مثل فقرة ثورو عملية عقلية إنشائية.

يضيف ميلر بعض تفاصيل مهمة حول جملة المصطلحات التي ذكرها سابقاً، فهو يرى أن غموض الصورة IMAGE مهم جداً لإنشاء صورة الذاكرة، وصورة الذاكرة بالمثل يجب ألا تمتلك الوضوح الذي عليه الصورة الفوتوغرافية، في هذا السياق يرى أن ثورو لم يصف كل تفاصيل الغابة، والقارئ الذي يريد أن يتذكر بالضبط ما وصفه ثورو عليه ألا يجمع التفاصيل التي لم يذكرها ثورو، إنه من غير الممكن تكوين صورة IMAGE لا تحتوي على معلومات إضافية لم يقدمها النص[23].

يحاول ميلر أن يقدم طريقا جديدا لتفسير ما يحدث في أثناء القراءة من خلال نص ثورو، فهو يرى أن على القارئ أن يفرغ عقله من كل المسائل الأخرى، ويحاول أن يقرأ النص من خلال التفاعل معه، ويقترح هنا ما يسميه النموذج

الدلالي SEMANTIC MODEL الذي يرى أنه مجموعة من الحالات المختلفة لأمور تجعل كل المعلومات في صورة الذاكرة لهذا النص حقيقية، وكي يكون أي أمر عضواً في هذه المجموعة، فإنه يجب أن يتجانس مع كل المعلومات التي يحصل عليها القارئ.

ثم يربط هذا النموذج الدلالي باللغة التي يستخدمها المؤلف، وبصورة العالم الذي كان في ذهنه وقت أن كتب نصه، وبالمفهوم الذي كان في عقل المؤلف عندما اختار جمله، وهو يرى أن على القراء أن يربطوا المفهوم النصي TEXTUAL CONCEPT الذي يقترحه بالمخزون العام من المعرفة والمعتقدات لديهم، ثم ينتقل إلى وضعية المجاز داخل اللغة ويربطها بالنموذج الدلالي.

يطرح ميلر في بداية حديثه عن المجاز مجموعة من الأسس التي تمكننا من أفضل لكيفية عمله داخل اللغة، لعل أهم هذه الأسس أن القارئ لا يستطيع أن يفهم الجملة إلا إذا عرف الشروط التي تجعل هذه الجملة حقيقية، أي أن ينظر إلى العالم وإلى نفسه، بمعنى أنك كي تفهم الجملة، فإنك يجب أن تنشئ نوعاً محدداً من العلاقة بين المفهوم الذي تعبر عنه الجملة ومعرفتك العامة عن العالم، وإذا لم تستطع إنشاء هذه العلاقة، فإنك لن تفهم الجملة، وإذا لم يستطع أي شخص أن ينشئ هذه العلاقة (افتراضاً) فإن الجملة تصبح بلا معنى.

كما أن هناك علاقة أكثر اتساعاً يجب أن تؤسس بين النص والمعرفة العامة، والمشكلة المركزية في علم النفس المعني بالإدراك عن طريق الترابط هو ماهية هذه العلاقة وكيف يمكن أن تؤسس، يعترف ميلر أنه ليس لديه تصور واضح في هذا الأمر، يقول: لكن لنقل إنك تفهم الجملة إذا عرفت الشروط التي أنتج شخص ما هذه الجملة في ظلها، والشروط التي يعنيها ميلر هنا هي ما يسميه **أساسيات المؤلف** لما يقول، وهو يفترض أن إدراك الأساسيات في الجملة مشتق من المعرفة العامة والمعتقدات والحوادث المشابهة لما تصفه الجملة أو تتخيله.

وفي ظل هذه الصياغة، فإنك يمكن أن تفهم الجمل التي تستعصي على الإثبات لو استطعت أن تصل إلى أساسيات المؤلف في استخدامها، لكن هذا يتم في نطاق الجمل التي تريد إيصال معان حقيقية، لكن ليست كل الكتابات تهدف إلى إيصال معان حقيقية، لذلك يجب البحث عن أسلوب آخر في التعامل مع هذا النمط من الجمل[24].

يشير ميلر أيضاً إلى مشكلة تتعلق بالإدراك بالترابط هي مشكلة التعارض، وهو يوضحها من خلال المثال التالي: افترض أنك قلت في الجملة الأولى في نص ثورو ما يلي: «قرب نهاية مارس عام 1845 استعرت فأساً، وقدت سيارتي إلى الغابة، أقرب مكان يمكن أن أبني فيه منزلي.....» يظهر التعارض هنا في أن السيارات لم تكن موجودة في عام 1845، وهو هنا يسأل سؤالاً مهماً: ما المعارف التي نحتاج إليها كي ندرك هذا التعارض؟ إنها ليست من صور الذاكرة، إنها من المعارف العامة التي تلعب دوراً مهماً في عملية الفهم، أما صورة الذاكرة، فهي شيء آخر يختلف عن المعارف العامة، إن القارئ يفترض عادة أن ما يعرفه عن العالم الحقيقي يمكن أن يطبقه على العالم الذي يقرأ عنه (إذا لم يقل النص غير ذلك)، لكنه لو اضطرب أمام هذين العالمين، فإنه لن يكون قادراً على استعادة النص بشكل دقيق[25].

هناك سبب آخر يجعل صورة الذاكرة مختلفة عن المعارف العامة، وهو أن الحقيقة في النموذج الدلالي يجب أن تحتفظ بمسافة عن الحقيقة فيما يسمى العالم الحقيقي، أو في معارفنا العامة عن هذا العالم، في هذا الصدد أثار نقاد الأدب مشكلة الصدق والكذب وعلاقتهما بالشعر والرواية، وفق هذا التصور لا يمكن الوصول إلى رأي في هذه القضية، فإذا كان الصدق أو الكذب يرتبطان بالحقيقة كما تتجلى في العالم الحقيقي، سواء أكان هذا العالم هو الواقع الخارجي أم الواقع الداخلي، فإن الحقيقة في الأدب ليست كذلك، كذلك نرى بعضهم يدعي أن الصدق والكذب ليسا ملائمين للأدب، لكن ميلر يعتقد أن

إمبسون كان على حق حين قال: إن المسألة ليست أن صدق الأعمال الأدبية أو كذبها ليست ملائمة، لكن القضية هي السؤال عن الحالة العقلية التي تبدو فيها هذه الأعمال حقيقية»[26].

في حالة المجاز، يجب التمييز بين «الحقيقة في الواقع» و«الحقيقة في النموذج»، لأن المجاز إذا فسر حرفياً سيبدو متناقضاً وفق حقائق الواقع، وعلى ذلك فإن التمييز بين الحقيقتين يجب أن يكون في وعي أي نظرية عامة للفهم النصي.

إن المجاز يمثل مشكلة في عملية الإدراك بالترابط، فالمجاز الذي يكون كاذباً وفق حقائق العالم يضيف إلى مخيلتنا، لكنه قد يخلق توتراً بين مفهومنا عن العالم الحقيقي ومفهومنا عن العام الموجود في عقل المؤلف، وكي نحد من هذا التوتر فإننا نحاول أن نربط ما نقرؤه في النص بما نعرفه عن الحالات المماثلة في العالم الحقيقي، ونحاول أن نركب مفهوماً نصياً قريباً إلى حد من مفهوم الحقيقة، هذا يعني أننا نحاول أن نجعل العالم الذي يريد منا المؤلف أن نتخيله مماثلاً للعالم الواقعي (كما نعرفه) في عديد من جوانبه على قدر الإمكان.

عندما يقول المؤلف إن «س» هي «ص»، ونحن نعرف إن «س» في الحقيقة ليست «ص»، فإننا نحاول أن نتخيل عالماً يكون فيه «س» هي «ص»، هذا الفعل من التخيل يكون سهلاً إذا كانت «س» في العالم الحقيقي تشبه «ص» من بعض الجوانب، عندئذ نأخذ مواضع التشابه بينهما على أنها أساسيات المؤلف للقول «إن س هي ص»، مثلاً لو قال المؤلف: «إن الرجل ذئب»، هنا نجد التوتر بين مفهومنا عن العالم الحقيقي ومفهومنا عن عالم المؤلف في أقل درجاته حين نعزو سمات الذئب إلى الرجل، لكن إذا قال المؤلف «إن الأعاصير الاستوائية قمح»، فإننا سنجد صعوبة في اختيار نموذج تكون فيه هذه الجملة حقيقية، لأن المشابهات بين طرفي المجاز هنا في حدودها الدنيا، على أساس أن المشابهات

بين طرفي المجاز تقلل من التوتر بين المفهومين: مفهومنا النصي ومفهومنا عن الواقع، لكن ميلر يرى أن هذا مجرد ادعاء، أي أن المشابهات في رأيه لا تمكن القارئ من فهم ما يعنيه المؤلف، لأن الذي يحدث أن بحثنا عن مواضع التشابه بين الذئب والرجل ينتهك الحالة العقلية للمؤلف التي يدعي فيها أن الرجل ذئب فعلاً، وليس مجرد أنه يشبه الذئب، إن البحث عن مواضع التشابه بين طرفي المجاز هنا ينتهك الأساسيات التي بنى عليها المؤلف نصه، لذلك يزداد التوتر بين المفهومين عند القارئ بدلاً من أن يقل.

إن «الرجل ذئب» جملة كاذبة في الواقع، لو تعاملنا معها بمنظور الحقيقي، إننا يمكن أن نتعامل معها على أنها حقيقية داخل المفهوم النصي الذي يركبه القارئ، ولكي يفهم القارئ الجملة، فإن عليه أن يجعلها تتشابه مع جملة «الرجل يشبه الذئب»، أو مع جملة أكثر ضعفاً «الرجل يبدو أنه يشبه الذئب»، إن التشبيه لا يمكن أن يضاف إلى المفهوم النصي، لأنه ليس ما قاله المؤلف، ومع ذلك فإنه الأساس الذي يمكن القارئ من فهم السبب الذي من أجله قال المؤلف ذلك.

ومع ذلك، فإن النقطة المهمة هي عندما يقول المؤلف شيئاً كاذباً أو متناقضاً طبقاً للعالم الواقعي، إن القارئ لا يترجمه إلى شيء حقيقي، ومن ثم يفترض أن هذا هو ما أراد المؤلف قوله، إنه يفترض - بالأحرى - أن ما قاله المؤلف حقيقي، ثم يبحث في معارفه عن أساس مقبول لما قرأه، ويقوده البحث عن هذه الأسس إلى المشابهات والقياسات التي يجدها بين العالم في النص والعالم الواقعي.

يقول دارسو المجاز منذ أرسطو: إن المجاز يستعمل من أجل التعبير عن المشابهات أو المقارنات، على الرغم من أن صوراً من الكلام تبدو مثل المجاز، لكنها لا تعبر عن المشابهة أو القياس، وتبدو هنا سلطة أرسطو كبيرة، فكثير من

تابعيه تجاهلوا مثل هذه الصور، أو أنهم اعتبروها ليست مجازات حقيقية، لكن سواء أكانت المشابهة هي السمة المميزة للمجاز أم لا، فلا يمكن لأحد ألا يتفق مع الادعاء الذي يقول: إن كثيراً من المجازات لا تدرك إلا على ضوء المشابهات.

على المستوى المجرد، يفترض معظم الناس أن المشابهة علمية سيمترية، فأن تقول: «أ» تشبه «ب»، يعني أن «ب» تشبه «أ»، وأن كل واحد منهما يشبه الآخر في عملية متكافئة، هذه الفرضية ليست فوق المساءلة حتى على المستوى المجرد، وهي عند مستوى التعبير اللغوي كاذبة تماماً. هل يمكن تطبيق القياس الذي يحدث في المعادلات الجبرية على جملة تشبيه يكون فيها القياس أساسياً؟ هل يمكن مثلاً أن نقوم بتبديلات أساسية في جملة مثل «النهار بالنسبة للضياء مثل الليل بالنسبة للظلام» فنقول: «إن النهار بالنسبة لليل مثل الضياء للظلام»، أو «الظلام بالنسبة للضياء مثل الليل بالنسبة للنهار» أو غير ذلك؟

يقول ميلر إنه يمكن أن يحدث ذلك شريطة أن تدرك أن كل تبديل يحدث في الجملة ينتج شيئاً مختلفاً تماماً عن الجملة الأصلية، وهو يضرب مثلاً بجملة «المال للجامعة مثل البنزين للمحرك»، فهذه الجملة تخبر القارئ شيئاً عن دور المال في الجامعة، أعني أنه يشبه دور البنزين للمحرك، وإذا عرفت الدور الذي يؤديه البنزين للمحرك، فإنك يمكن أن تنقل هذه المعرفة للعلاقة بين المال والجامعات، أما جملة «البنزين للمال يشبه المحرك للجامعة»، فهي تخبر القارئ شيئاً مختلفاً تماماً[27].

ربما يبدو هذا واضحاً، لكن ميلر يحاول أن يجعله أكثر وضوحاً، فيقول: إن المعرفة الجديدة يتم استيعابها من خلال الإدراك بالترابط بواسطة ربطها بالمعرفة القديمة، وأكثر الأساليب سهولة لنقل المعرفة الجديدة هو وضعها في علاقة مع شيء معروف سلفاً، وهذا الشيء المعروف إما أن يكون معلومات عامة يفترض المؤلف أن الكل يعرفها، أو أن تكون معلومة قد نقلت قبل ذلك في النص نفسه.

المجاز والتأويل/ التفسير

لا يبتعد هذا الجزء من البحث كثيراً عن موضوع الإدراك، فمصطلحات التأويل والتفسير والإدراك شديدة التشابك فيما بينها، لكن إذا كان الإدراك يتم في مستوى عمليات الدماغ البشري الذي يتلقى معطيات العالم الخارجي من خلال الحواس، فإن التأويل/ التفسير هو الخطوة التالية للإدراك.

ولا يكاد يختلف العلماء في حقيقة مصطلح التأويل، فعبدالقاهر يرى «أن حقيقة قولنا: تأولت الشيء ، أنك تطلبت ما يؤول إليه من الحقيقة، أو الموضع الذي يؤول إليه من العقل[28]، وابن الأثير يرى أن الأصل في المعنى أن يُحمل لفظه على ظاهره، ومن يذهب إلى التأويل يفتقر إلى دليل، كما يفرق بين التأويل والتفسير، فيرى أن التأويل أحد قسمي التفسير، وذلك أنه رجوع عن ظاهر اللفظ، وهو مشتق من الأول وهو الرجوع، يقال آل يؤول إذا رجع، وعلى هذا فإن التأويل خاص والتفسير عام، فكل تأويل تفسير، وليس كل تفسير تأويل»[29].

يستخدم عبدالقاهر مصطلح التأويل في «أسرار البلاغة» استخداماً مفرطاً، وهو يربطه في كثير من الأحيان بالبحث في حقيقة وجه الشبه، أو الرابطة المجازية بين أطراف المجاز، ويفعل ذلك أيضاً ابن الأثير وسائر البلاغيين، ويلفت الانتباه هذا الاهتمام المفرط بوجه الشبه في البلاغة القديمة وربطه بالتأويل، فمنذ أن كتب المبرد في الكامل عن أقسام التشبيه[30]، وهي أقسام قائمة في الأساس على ملاحظة وجوه الشبه بين طرفي التشبيه، والبلاغيون يوسعون من هذه الدائرة إلى الدرجة التي يصعب في بعض الأحيان الإلمام بأطرافها جميعاً، على الرغم من أن عبدالقاهر في «أسرار البلاغة» حاول أن يرد العلاقة بين طرفي التشبيه ومعه الاستعارة إلى أربع علاقات أساسية: حسي/ حسي، حسي/ عقلي، عقلي/ حسي، عقلي/ عقلي[31]، فما الذي دعا البلاغيين إلى ذلك؟ وما علاقة ذلك برؤية العالم؟

لا يمكن الإجابة عن هذين السؤالين إلا بطرح سؤال ثالث مهم: ما الذي

يدفع الإنسان إلى إنتاج جملة مجازية؟ وينبثق عنه سؤال آخر: ما الذي في الجملة المجازية، ولا تستطيع الجملة الحقيقية أن تقدمه؟

يرى بعض علماء النفس أن المفاهيم الأساسية التي ينبني عليها المجاز، وهي العلاقة والمقارنة والقياس، هي مفاهيم تكاد أن تكون فطرية في النفس الإنسانية، فالإنسان بطبيعته يميل إلى أن يُوجد علاقة بين موجودات الكون، وهو يقيس الأشياء والكائنات بعضها إلى بعض، كما أن المقارنة بين ما يدركه لأول مرة وما يعرفه من قبل شيء متجذر داخله لا يكاد يفلت منه إنسان، وإذا كان الإنسان ينطلق من هذه المفاهيم الأساسية لينشئ المجاز فإن الأمر يتجاوز ذلك إلى أبعاد أكثر عمقاً تتعلق بالطريقة التي ينشئ بها الفرد علاقات بين الكائنات، وبالطريقة التي يرى بها هذه العلاقات، ولا تفيد المقارنة أو القياس في تفسير هذا الأمر في كثير من الأحيان، فإذا استطعنا أن نجد علاقة ما بين الأرض وأخلاق الكريم في جملة «وأرض كأخلاق الكريم قطعتها»، فما العلاقة بين الناقة والحمد في هذا البيت:

إن أنت تهلك يهلك البـاع والنـدى وتُضحي قلوص الحمد جرباء حائلا؟[32]

هنا نجد الإجابة في النظرية التفاعلية التي قدمها ريتشاردز وقام ماكس بلاك بشرحها وتطويرها، كما نجدها أيضاً عند كولردج في فكرته عن الخيال الثانوي الذي يُذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، فالشاعر هنا لا يقصد إلى أن يعقد مقارنة بين الناقة والحمد - إذ لا وجه ظاهر للمقارنة بينهما - وإنما يريد الشاعر أن يختلق كائناً جديداً لا نظير له في موجودات الكون، كما يريد أيضاً أن ينشئ عالماً له قوانينه الخاصة به، وهذا لا تستطيع المقارنة أن تقدمه ولا القياس، وقد ألمح إلى بعض من هذا عبدالقاهر في تحليله الموسع لاستعارة «يد الشمال»[33].

لم يلتفت البلاغيون القدماء كثيراً إلى ظاهرة الكائنات الجديدة التي يخلقها المجاز - على الأقل في ظاهر تقسيماتهم، لقد كان يحركهم في أثناء

بحثهم عن وجه الشبه بين أطراف المجاز مبدأ من أكثر المبادئ رسوخاً في البلاغة العربية وهو مبدأ الوضوح، وهو ظاهر في حديثهم عن الأسباب التي تدعو إلى التشبيه، ومن أكثرها أهمية إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة، وإخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة، وإخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها، وإخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة فيها[34] ويجمعها كلها مبدأ الوضوح، لكن في الأمر شيئاً آخر يرتبط بهذا المبدأ، فالوضوح يعني في هذا السياق أن كل كائن في الجملة المجازية له حياته الخاصة وقوانينه الداخلية، وما يجمعه بشريكه داخل الجملة هو عرض لا يمس جوهر هذا الكائن من حيث هو موجود في هذا الكون بما يُرى منه ويُدرك، العالم وفق هذا المبدأ عالم مستقر بكائناته الحية وغير الحية، لذلك نظر القدماء بشك كبير إلى الاستعارة، لأنها تخرق هذا المبدأ، وتقدم عالماً له قوانينه الخاصة به وكائناته التي لا نظير لها في الواقع المحسوس، بل رأى بعض القدماء أن ما تفعله الاستعارة نوع من التوسع في الكلام، ويمكن هنا أن تجد في تعليقات ثعلب على بعض الاستعارات في كتابه «قواعد الشعر» نوعاً من الإصرار على أن يكون العالم مستقراً كما يعرفه المتلقي، وليس متغيراً كما يريده المبدع[35].

يخلق المجاز مشكلة وعي بالترابط، فهو إما أن يؤكد شيئاً يخلخل فرضية الحقيقة عند القارئ، أو أنه لا يحمل علاقة واضحة بالمفهوم النصي عند القارئ، إن وجود تشابه ما بين مفهوم القارئ عن الحقيقة ومفهوم المؤول عنها يختزل هذه المشكلة، والبحث عن التشابه هذا يمكن رؤيته على أنه عملية إعادة صياغة للمجاز بوصفه جملة مقارنة، وحين يعاد تكوين المقارنة، فإنها لا تضاف إلى مفهوم القارئ النصي، لكنها تمكن القارئ من تكوين صورة للنص تشبه مفهومه عن الحقيقة، وبينما تعبر جملة المقارنة عن التشابه، فإن المجاز يلفت الانتباه إليها.

هذا التوصيف هو ما يطلق عليه النظرية المقارنة في المجاز، وهي التي

رفضـها ماكس بـلاك على أسـاس أنها تعـاني من غموض يقترب من البلاهـة، ولم يكن بـلاك وحده فـي نقده هذه النظريـة، لكن لو كان الغموض عيب فـي هذه النظرية، فلا يجب أن نتخلى عنه قبل أن نحاول توضيحه، ويرى ميلر أن النظرية المقارنة يمكن أن تكون أقل غموضـاً من خلال تحديد الخطوات التي تؤدي إلى فـهـم المجازات، يـرى مـيـلـر أن هذه الخـطـوات ثـلاث: الإدراك، وإعـادة البـنـاء، والتفسير، وتمر هذه الخطوات في بعض الأمثلة البسيطة كأنها خطوة واحدة، ويناقش ميلر هنا هذه الخطوات[36].

يرى ميلر أن المجاز يخلق مشكلة إدراك بـالترابط، لأن المفهوم النصي عند القارئ ينطلق من حقائق معروفة سلفاً عن العالم الواقعي، لذلك من الطبيعي أن يكون إدراك التعارض بين مفهوم القارئ وحقائق العالم هو إدراك أن المجاز قد حدث فعلاً، وعلى ضوء هذه الرؤية يدرك القارئ أن هناك في الجملة شيئاً كاذباً، أو غير مترابط، لكنه مع ذلك يحاول تفسيره.

هذا التشخيص ليس الاحتمالية الوحيدة هنا، هناك احتمال آخر يرى أن القراء تعالج المجاز بالأسلوب نفسه الذي تعالج به التعبيرات الحقيقية، هذا يعني أنهم لا يعطون أهمية لموضوع الكذب أو عدم الملاءمة، لأنهم يتصورون أن كل ما يقرؤونه حقيقي وفقاً لمفهوم المؤلف، كما أنهم يفترضون وجود تناسق داخلي في النص، ومن ثم فهم لا ينزعجون عندما يتحدث المؤلف عن أشباح تقوم بأفعال خيالية، إنهم يقبلون المجاز بالأسلوب نفسه الذي يقبلون به الحقيقة في المفهوم النصي، لكنهم بمجرد أن يفهموا ما يقرؤونه من خلال ربطه بما يعرفونه عن العالم الواقعي، فإنهم يحاولون فهم المجاز من خلال ربطه بما يمكن أن يكون حقيقياً في العالم الواقعي، وطبقاً لهذه الرؤية فإن إدراك المجاز يعد مغالطة منطقية.

لكن ميلر يدعي أن إدراك المجاز عملية أكثر تعقيداً من إدراك جمل المقارنة، وهو يرى أن إعادة بناء المقارنة الضمنية خطوة حاسمة في فهم المجاز،

كما أنه يفترض أن إعادة البناء عملية سيكولوجية مساوية لتكوين مفهوم له بنية (س 1)، ولا يمكن أن تؤخذ جملة المقارنة على أنها المعنى في الاستعارة، لأن لها شروطاً حقائقية مختلفة، لكنها تمثل حالة محتملة في العالم الواقعي الذي لا يستطيع أن يعطي أساساً لاستخدام المؤلف للمجاز.

وفي سياق الحديث عن التشبيه والتشبيه البليغ الذي تراه البلاغة الغربية على أنه النوع الأساسي في الاستعارة يرى ميلر أن بعض جمل التشبيه العادي يمكن أن تتحول إلى تشبيه بليغ، وذلك من خلال حذف الأداة، «زوجته تشبه أمه» يمكن أن تحول ببساطة إلى «زوجته هي أمه» وهي تعطي في هذه الحالة زعماً أكثر قوة، وفي هذه الحالة يتطلب فهم التشبيه البليغ/ الاستعارة إعادة إدراج «تشبه»، وتعطي المقارنة من خلال إعادة البناء أساساً لفهم الجملة بوصفها تشبيهاً بليغاً/ استعارة، لكن هناك احتمالاً أن تؤدي إعادة البناء إلى فهم مثل هذه الجملة على أنها حقيقة في المفهوم النصي، ويعطي السياق والتقدير العام هنا فرصة لاختيار أي من التفسيرين يكون مناسباً لأساسيات المؤلف في استخدامه لهذه الجملة[37].

في بعض الأحوال يكون من الصعب القيام بعملية حذف لأداة التشبيه في الجملة، مثلاً جملة «اندفع الحشد خلال الباب مثل النهر المندفع خلال الشهر» لا تقبل ببساطة أن تحذف منها كلمة «مثل» وهناك حالات أخرى يجب فيها عمل خطوات أكثر لتحويل الجملة من تشبيه إلى استعارة، وعبدالقاهر له كلام كثير في هذا الموضوع[38].

إن جملة مثل «الرجل يشبه الذئب» يمكن أن تحصل منها على تشبيه بليغ/ استعارة إذا حذفت منها كلمة «يشبه»، لكن هذه الجملة تعد انتهاكاً واضحاً للتصنيف، فالرجال ليسوا ذئاباً حقيقية، لكن القراء الذين يفترضون أن كل الجملة حقيقية وفق النموذج الذي يختارونه يجب أن يكون لديهم تصور عما يفعلونه مع هذه الجملة، إنهم يستطيعون فهم أساسيات المؤلف في استخدام

الجملة من خلال إعادة بناء الأساس المفهومي للمقارنة «الرجل مثل الذئب»، وعندئذ يستطيعون أن يفسروا هذه المقارنة، ولاحظ أن المسند إليه هنا سوف يظهر في الصورة المتخيلة image كما في حالة المقارنة، كما في حالة المقارنة، ولن يضاف مفهوم الذئب إلى طاقم الشخصيات التي تكوِّن مفهوم القارئ عن النص، ولاحظ أيضاً أن إدخال الرجل في فئة «الذئاب» يمنحه سمات تشبه الذئاب مأخوذة من المعرفة المعجمية عن الذئاب أو المعارف العامة: الجانب الحقيقي في الذئاب أو الجانب الرمزي، ولاحظ أخيراً أن القارئ الواعي سوف يتذكر أن الكاتب قال «الرجل ذئب» التي لا يمكن أن تكون مرادفة لعبارة «الرجل يشبه الذئب»، لأن الجملتين لهما قيم حقائقية مختلفة.

لكن كيف يفسر ميلر كلاً من التشبيه والاستعارة، إنه يضرب مثلاً بجملة «جون يأكل» التي يحذف منها المفعول به، لكن القارئ يفهم منها أن جون يأكل شيئاً ما، وليس ضرورياً معرفة ما يأكله جون حتى نفهم طبيعة الجملة، كذلك جملة مثل «جون ذئب» التي يسقط منها سمات الطرفين، ومع ذلك يفهم القارئ أن بعض سمات الذئاب تنسب إلى جون، وهنا ليس من الضروري معرفة السمات التي في الذئاب، ويمكن أن تنسب إلى جون انتساباً دقيقاً كي يفهم القارئ طبيعة الجملة، وكما أن جملة «جون ذئب» لا يمكن أن تقود إلى تحديد دقيق لسمات جون الذئبية.

لذلك لا فائدة من اعتبار عملية التفسير بحثاً عن السمات الدقيقة التي تربط أطراف التشبيه أو الاستعارة، يكفي أن تكون على معرفة بالأسس التي بنى عليها المؤلف نصه، وهي معرفة تعد من التفسير، إن جملة «جون يأكل» مثلاً تحدد أن المفعول به المحذوف شيئاً يكون صالحاً للأكل، وكذلك جملة «جون ذئب» تؤكد على أن ما يجمع هذين الطرفين في علاقة لابد أن يكون شيئاً قابلاً لأن تنسبه إلى جون مثلما تنسبه إلى الذئب، مثل طريقة التصرف، أو الظهور، أو السلوك، أو أي شيء آخر.

وكما يرى ميلر فإن البحث عن نظرية في التفسير تفترض مسبقاً البدء بالمفاهيم المعجمية التي يمكن أن نعزوها إلى «أ»، و«ب»، و«ج»، و«د»، مرتبطة بالمعارف العامة المتضمنة في هذه المفاهيم، يرى ميلر أن تنظيم ذاكرة الشخص لمعاني الألفاظ في لغته أصبح موضوعاً للبحث السيكولوجي الآن، ويجتذب المجاز علماء النفس المعنيين بالإدراك، لأنه يسهم في فهم أفضل للذاكرة المعجمية، وكما أشار بافيو فإن المعاني التي ينتجها المجاز، يجب أن تستعاد أولاً من ذاكرة القارئ من أجل معرفة ماذا تعني الألفاظ؟ وكيف يمكن استخدامها؟[39].

أحياناً يتطلب تفسير المقارنة التي تحتوي على استعارة جديدة أن يكون للمعنى الثانوي للفظ أفضلية على المعنى الرئيسي، على سبيل المثال يعلق راينهارت على عبارة «أفكار خضراء» التي يرى أن تفسيرها يعتمد على اختيار المعنى الثانوي لكلمة «أخضر» وهو «عدم النضج» (هل يجب أن نقول إذن: إن «أفكار خضراء» ليست استعارة؟)، ومع ذلك يمكن إعادة هذه العبارة كما يلي:

أفكار خضراء ---------- أفكار غير متطورة «فاكهة خضراء»

يقول راينهارت: إننا عندما نستمع إلى التحذير الحرفي «لا تأكل التفاحة»، إنها خضراء «فإننا نكون إزاء تفاحة لا نأكلها، ليس بسبب لونها الأخضر، وكذلك مع جملة «أفكار خضراء» التي نتجاوز فيها معنى الاخضرار بوصفه لوناً إلى معنى عدم النضج، وفي ضوء فرضية أن «الأخضر» له معان عدة، فإن مشكلة إيجاد معنى ملائم في الاستخدام المجازي لا تختلف عن مشكلة إيجاد معنى ملائم في الاستخدام الحقيقي، إن الحل السريع لغموض الألفاظ متعددة الدلالات على أساس من السياق، واحد من الألغاز التي تواجه أي نظرية في فهم اللغة[40].

وهذه الاعتبارات تجعلنا نقبل الرأي الذي يرى أن معالجة عبارة مثل «التفاح الأخضر» لا تختلف كثيراً عن معالجة عبارة «الأفكار الخضراء»، وهنا يبدو المجاز مصدراً لتعدد الدلالات، وهذا ما قاله عبدالقاهر في أسرار

البلاغة[41]، فالاستخدام المجازي للألفاظ يعد في كثير من الأحيان مجرد توسع في معنى اللفظة، وهو يغرينا كي نرى المجاز على ضوء جديد، فنحن نرى أن معنى الألفاظ في المجازات الجديدة ليس هو الذي يتغير، وإنما الذي يتغير هو معتقداتنا ومشاعرنا تجاه الأشياء التي تشير إليها الألفاظ، ويدعي ميلر أن القارئ يجب عليه أن يتخيل عالماً يكون فيه المجاز حقيقة، بالرغم مما يبدو فيها من تضارب، ويجب على القراء أن يكونوا محافظين في تخيل مثل هذه العوالم المختلفة، وهذا التدريب سيساعدهم على توسيع أفكارهم عما يمكن أن يكون عليه العالم، وإذا تعاملنا مع المجاز على أنه مجرد أن تسكب معنى جديد في كلمات قديمة، فإننا سنعجز عن فهم الكيفية التي يمكن من خلالها للمجاز أن يغني رؤيتنا للعالم، أو لماذا تتغير معاني الكلمات بمثل هذه الطريقة البطيئة.

أخيراً يقول ميلر: إن النظرية السيكولوجية للمجاز يجب أن تعتمد على جانبين: الأول أن تحاول تفسير مسألة فهم اللغة المجازية بالطريقة نفسها التي تفهم بها اللغة غير المجازية، والجانب الثاني أن تحاول اكتشاف ما يكون عليه الفهم الحرفي لو شُرح الفهم المجازي على ضوئه، ويجب علينا أن نأخذ الجانبين معاً لتوسيع نظريتنا للفهم الحرفي، حتى نمتلك القوة الكافية لتفسير الفهم المجازي.

يرى ميلر أن الإدراك بالترابط يمثل عملية مركزية في الفهم السياقي – عملية استيعاب المعلومات الجديدة من خلال ربطها بأشياء معروفة سلفاً، إن مفهوم النص مؤلف على فرضية أنه مهما كان ما يكتبه المؤلف، فهو حقيقي في العالم المفهومي الذي يصفه، وعلى القارئ أن يحاول استعادته، إن ما هو حقيقي في النص يمكن أن يكون مختلفاً جداً عما هو حقيقي في العالم الواقعي، ويجب التمييز بين المفهوم النصي والمفهوم الواقعي[42].

إن المجاز يخلق مشكلة إدراك بالترابط، لأن المجاز إما أن يكون كاذباً في

العالم الواقعي، أو أنه غير مترابط ترابطاً واضحاً مع المفهوم النصي، وعلى الرغم من أن القراء يجب أن يأخذوا ما يقوله المجاز على أنه حقيقة في العالم الذي يحاول هؤلاء القراء أن يركبوه من النص، فإنهم يستطيعون فقط فهم هذا العالم إذا استطاعوا إيجاد أساس في العالم الواقعي ربما يقود المؤلف إلى التفكير في المجاز، هذا البحث يبدأ بالاهتمام بهذه السمات في العالم النصي التي تشبه ما هو موجود في العالم الواقعي، وهي سمات يمكن أن تعطي أساساً لربط العالم النصي بما يعرفه القارئ فعلاً، ولذلك يمكن أن تصاغ أساسيات المجاز على أنها روابط للتشبيهات التي تعبر عنها جمل المقارنة، وإن ميلر حاول أن يفسر فهم اللغة المجازية على ضوء فهم جمل المقارنة، كما حاول أن يرى أن فهم اللغة الحقيقية يتطلب كل الآليات السيكولوجية ذات الإدراك بالترابط التي يُحتاج إليها في تفسير جمل المقارنة.

المجاز والرؤية مثل Seeing As

إن المجاز يعد أحد المراكز المهمة في تفسير إدراكنا للعالم: كيف نفكر في الأشياء، ونجعل للعالم معنى، ونصف المشكلات التي نحاول فيما بعد أن نحلها؟ هنا يشير المجاز إلى نوع معين من الإنتاج، كما يشير إلى نوع معين من المعالجات: معالجة يخرج من خلالها إلى الوجود منظور جديد للعالم، إن جملة مثل «زيد أسد» في هذا السياق تعد عرضاً لنوع من «الرؤية مثل Seeing As»، أو نقل الإطار أو المنظور من حقل للتجربة إلى حقل آخر، وقد أطلق دونالد شون على مثل ذلك مصطلح «المجاز التوليدي» الذي خصص له واحداً من أهم البحوث التي عالجت المجاز من هذا المنظور[43].

يطرح شون مشكلتين أساسيتين في هذا الموضوع: مشكلة التفسير، أي الكيفية التي نتعرف بها على أسلوب الناس في التفكير من خلال أقوالهم، وإذا كانت أقوالهم تتضمن مجازات توليدية، فما هي هذه المجازات؟، إنها مشكلة

هرمنيوطيقية، مشكلة تفسير النصوص، وما يهمنا هنا هو فهم أنواع الاستنتاجات التي تصنع منها هذه التفسيرات.

والمشكلة الثانية هي السؤال عن الكيفية التي نرى بها الأشياء في أسلوب جديد، من أجل تصور المجاز التوليدي على أنه حالة خاصة، أو مشكلة خاصة من «الرؤية مثل» من خلال الحصول على منظورات جديدة في العالم، وهنا نسأل: كيف يعمل المجاز التوليدي؟ كيف يمكن تشريحه؟ يطرح شون هاتين المشكلتين محاولاً حلهما من خلال التطبيق على حقل السياسة الاجتماعية.

هناك آراء ترى أن تطور حقل السياسة الاجتماعية يرتبط بالقدرة على حل مشكلات، لكن شون يرى أن الصعوبات الأساسية في هذا الحقل هي توصيف المشكلات وليس حلها، أي إيجاد أسلوب لتأطير الأفكار التي نريد إنجازها، وليس فقط اختيار وسائل لهذا الإنجاز، وهنا يصبح من المهم جداً أن نتعلم الكيفية التي تتشكل بها مشكلات السياسة الاجتماعية، وأن نكتشف ما الذي يعنيه أن نشكلها تشكيلاً جيداً أو رديئاً.

يرى شون أن توصيف المشكلات التي يراد لها الحل يتم من خلال القصص التي يتحدث فيه الناس عن أحوالهم الصعبة، وأن فحص هذه المشكلات، ومن ثم تأطيرها، يعتمد غالباً على استخدام مجازات تولد توصيفاً للمشكلة، وتضع توجيهات لحلها، وهو يرى أن أكثر القصص شيوعاً في مجال الخدمة الاجتماعية هو تشخيص المشكلة على أنها «متشظية» Fragmentation» أما العلاج فهو «التنسيق coordination» لكن الخدمة الاجتماعية التي توصف بأنها متشظية يمكن أن ترى أيضاً على أنها مستقلة بذاتها، وتصبح الخدمة المتشظية مشكلة عندما يراها الناس على أنها محطمة للتكامل السابق عليها، إنهم يرونها حينئذ على أنها تشبه «الفازة» التي كانت صحيحة، ثم أصبحت الآن متكسرة.

وتحت سطوة المجاز يتضح أن التشظي شيء سيئ، والتناسق شيء جيد،

ويعتمد هذا المعنى من الوضوح على بقاء المجاز مفهوم ضمناً، وهنا يصبح المجاز التوليدي أداة تفسيرية للتحليل النقدي للسياسة الاجتماعية، وهنا لا يقول شون: إننا يجب أن نفكر في مشكلات السياسة الاجتماعية مجازياً، لكننا نفكر فيها فعلاً على ضوء مجازات توليدية مفهومة ضمناً، وأننا نصبح على وعي بها كي نزيد من صرامة تحليلنا لمشكلات السياسة الاجتماعية ودقتها من خلال بحث القياس وعدم القياس بين الأوصاف الشائعة المتضمنة في المجاز، مثل الخدمة المتشظية، والأحوال الإشكالية الواقعية التي تواجهنا[44].

لكن، كيف تتم صناعة المجازات التوليدية من خلال الدور الذي تؤديه في صياغة السياسة الاجتماعية؟ إننا عندما نكون على وعي بتأطير المشكلات الاجتماعية، حينئذ نكون مدركين بأطر الصراع، ولا تتجه مناقشاتنا حول السياسة الاجتماعية إلى المشكلات نفسها، بل إلى الأطر التي تتولد عنها، ويجلب المشاركون في المناقشات أطراً مختلفة ومتصارعة تتولد عن مجازات هي أيضاً مختلفة ومتصارعة، هذه الصراعات لا تكون قابلة للحل من خلال اللجوء إلى الحقائق على الأرض، وتكون عملية توصيف المشكلات هي البداية للحل، لكن أهم ما يمكن طرحه هنا هو ما يمكن تسميته «إعادة بناء الأطر» التي تكون في بعض الأحيان مشابهة لإنتاج مجاز توليدي، ويضرب شون مثالين على فكرته هذه، الأول مأخوذ من حقل التكنولوجيا، والثاني من مشكلات السياسة الاجتماعية.

المثال، تأول يخص مشكلة تصنيع فرشاة لطلاء الجدران، حار الباحثون في إنتاج أفضل مواصفات لها، وبعد أن وصلوا إلى مأزق في صناعتها، صاح أحدهم «هل تعرف، إن فرشاة الطلاء هي نوع من المضخات»، وقد أعطى هذا التوصيف رؤية جديدة للمشكلة، وعمل الباحثون بعد ذلك على تطوير الفرشاة على ضوء هذا التوصيف، لقد أحدث هذا التوصيف نوعاً من التحول في رؤية الفرشاة، لكنه يظل متعلقاً بحقل المجاز، وما يجعله كذلك أنه يتعلق بأشياء يعرف

الناس مسبقاً أنها مختلفة – على الرغم من أنها مألوفة – ومن ثم فإن كل ما يعرفه المرء عن عملية الضخ يمكن جلبه ليلعب دوراً أساسياً في إعادة وصف الطلاء، وبهذا المعنى فإن المجاز يعد ذا وظيفة اختزالية، وذا فعالية عالية في هذا النوع المحدد من إعادة التوصيف، ولكي نستخدم لغة الرؤية بدلاً من لغة الوصف، فإننا يمكن القول: إن الباحثين قد اشتركوا في رؤية A على أنها B، حيث يبدو A وB بالنسبة لهما سابقاً شيئين مختلفين، لذلك فإن كل مثال في صناعة المجاز هو مثال على «الرؤية مثل»، لكن ليس كل مثال على «الرؤية مثل» يتضمن مجازاً، وفي حالتنا هنا، فإن المجاز لم يولد إدراكاً لسمات جديدة في فرشاة الطلاء، بل إنها أعادت تفسير ما قد يكون كامناً في هذه الفرشاة واكتشافه.

وفي المثال الثاني يتحدث شون عن سياسة الإسكان الحضري في إحدى المناطق بولاية بوسطون، والمثال لا يمكن عرضه تفصيلياً هنا، لكنه يشير إلى إحدى المناطق التي يراد إزالتها، وإقامة منشآت أخرى مكانها، والمطلوب هو إقناع السكان بأهمية هذا المشروع، لقد تم وصف المشكلة القائمة، وهي إزالة المنطقة السكنية القائمة من خلال قصة تقدم أوصاف الوباء والمرض والعشوائية والقذارة، وعرض توصيف للحل من خلال قصة الصحة والراحة والجمال والتخطيط السليم والمريح.

يعلق شون على ذلك، فيقول: إن كل قصة تقدم رؤيتها عن الواقع الاجتماعي من خلال عملية تامة من التسمية والتأطير، ثم يختارون – من أجل لفت الانتباه – عدداً قليلاً من السمات البارزة والعلاقات المأخوذة من واقع شديد التعقيد، وهم يعطون هذه العناصر تنظيماً متناسقاً، ويصفون ما هو خطأ في الحالة الحاضرة، كما لو أنهم يحددون اتجاه تحولاتها المستقبلية، ومن خلال عمليات التسمية والتأطير، فإن القصص تصنع ما أطلق عليه شون (القفزة المعيارية إلى التوصيات، من الحقائق إلى القيم، من «يكون» إلى «يجب») لكن كيف تتم هذه القفزة؟

إنها تتم من خلال المجاز التوليدي، وكما تمت رؤية فرشاة الطلاء بوصفها مضخة، فإن حالة الإسكان الحضري هنا تُرى على أنها مرض يجب أن يُعالج، وعلى أنها تمزيق يهدد المجتمع الطبيعي الذي تجب حمايته والمحافظة عليه، هنا نعود أيضاً إلى A وB لنأخذ الأوصاف الموجودة في B ونعيد توصيف A من خلالها، وهنا نجد مجموعة الأفكار المصاحبة للتوصيف معيارية بشكل متجذر، وهنا أيضاً نجد تقييماً يسبق أفكارنا عن المرض وعن المجتمع الطبيعي: معنى الخير الذي يجب أن يكون موجوداً، والشر الذي يجب تجنبه، وعندما نرى A على أنها B، فإننا ننقل إلى A التقييم المتضمن في B.

يستمد هذا المجاز التوليدي قوته من أهداف معينة وقيم: صور معيارية معينة لها قوة كبيرة في الثقافة الغربية، فنحن نشمئز من المرض، ونقاتل من أجل الصحة، وتبدو ثقافة الناس غالباً ما تميل إلى أن تطابق الحياة الجيدة مع الحياة الصحية، وإلى مرادفة التقدم مع استئصال المرض (على الرغم من أن الوقاية من الأمراض كان لها جاذبية كبيرة في الأنظمة الفاشية مثل نظام هتلر وستالين، وكذلك في ديكتاتوريات العالم الثالث) أيضاً لدينا انجذاب قوي نحو الطبيعي، وعدم ثقة في الصناعي، إن فكرة الطبيعة مع أصولها الرومانسية في كتابات روسو، ومصادرها العميقة في مذهب وحدة الوجود ماتزال لها جاذبيتها الساحرة، ربما يبدو الوضع معقداً وغير محدد وغير مستقر، ولو استطعنا رؤيته على ضوء الازدواجية المعيارية مثل الصحة/ المرض، أو الطبيعي/ الصناعي، فإننا سنعرض في أي اتجاه يجب أن نمضي، بعد ذلك يكون التشخيص، ثم العلاج أكثر وضوحاً، وهذا الوضوح هو ذروة المجاز التوليدي في حقل السياسة الاجتماعية[45].

لكن هذا الوضوح في المجاز التوليدي ليس ميزة في كل الأحوال، فقد يترتب عليه في بعض الأحيان ما يمكن أن يكون سلبياً، مثلاً نحن نؤكد في مثال «فرشاة الطلاء التي تشبه المضخة» على قدرة المجاز التوليدي على التفسير، لكن

عندما نرى A مثل B، فإننا لن نفهم بالضرورة A فهما أفضل من ذي قبل، بالرغم من أننا نراها الآن برؤية مختلفة، إن الطريقة التي نرى بها A تترابط مع الطريقة التي نرى بها B، ورؤية الاثنين معاً تقود إلى إعادة بناء إدراكنا لـ A، وفي هذا الصدد يمكن أن ننشئ نموذجاً نكون قادرين معه على معالجة المجاز التوليدي من خلال المرور بمرحلة الاكتشاف غير المعلل للمتشابه بين A وB، وفي أثناء رؤيتنا لـ A على أنها B فإننا يمكن أن نتجاهل أو نشوه ما يمكن أن يكون سمات مهمة في A، لذلك نحن في حاجة إلى أن نكون على وعي بالمجاز التوليدي الذي يشكل إدراكنا للظاهرة، كما أننا في حاجة أيضاً إلى أن ننكب على اللامتشابه بين A وB، وأن نصفه كما نهتم بالمتشابه بينهما.

إن هناك مثالاً آخر يعزز فكرة شون عن المجاز التوليدي، وهو ما لاحظه فهد السنبل في مناقشته كتاب فاطمة الوهيبي «المرأة، الجسد، القصيدة»، فقد لاحظ أن الآلية التي اعتمدت عليها الباحثة في بناء كتابها ما عرف في الدراسات الحديثة بالاستعارة المعرفية (أو ما أسميه هنا بالمجاز التوليدي) تلك الاستعارة التي تيسر المعرفة بموضوع عن طريق المعرفة بموضوع آخر، وهو يبحث عن الاستعارات التي استخدمتها الباحثة، فوجد أنها اعتمدت على استعارتين «العالم لغة أو نص» و«اللغة عالم» ثم فرعت من هاتين استعارات أصغر ليسهل التعامل بها أثناء قراءة النصوص من مثل «النص جسد أنثوي» و«المرأة المكان سكن» و«الوطن امرأة» و«القصيدة أنثى» و«الجسد مكان» و«اللغة أو الثقافة كهف» و«اللغة عالم مرفوض» و«إيجاز النص سيطرة عليه» و«إنجاز النص خضوع للقرين». والفكرة التي يطرحها شون هنا يمكن تطبيقها بيسر على الأسلوب الذي اتبعته الباحثة في تعاملها مع موضوع الكتاب، لقد قامت بعملية توصيف للمشكلات الأساسية في كتابها على النحو الذي طرحه فهد السنبل، ثم أرادت أن تحل هذه المشكلات وفق هذا التوصيف[46].

وفي النهاية يخلص شون إلى أن استخدام المجاز في توصيف المشكلات

يتطلب ثلاث عمليات،:إدراك الإطار، ثم صراع الإطار، ثم إعادة بناء الإطار[47].

ويدفع مايكل ريدي بأفكار شون إلى نقطة أعلى فيما كتبه في مقالته المهمة عن «مجاز المجرى: حالة صراع الإطار في لغتنا»[48] إنه يتفق مع شون في أن وصف المشكلة له أهمية كبيرة، كما يتفق معه في صراع الإطار له أهمية خاصة في إعادة صياغة القصص التي تطرحها السياسات الاجتماعية، وفي حل مشكلات هذه السياسات، وهو يرى أن الأكثر أهمية هنا هو بحث الكيفية التي تعرض بها هذه المشكلة نفسها لنا، لأن توصيف المشكلة وليس حلها هو العملية الحاسمة، وسؤاله المهم هنا عن أنواع القص التي يخبر بها الناس عن أفعالهم الاتصالية، وهو يرى أن المتكلمين بالإنجليزية تتحدد قصصهم عن الاتصال من خلال البنى الدلالية للغة نفسها، ويرى أن الإنجليزية تفضل إطاراً للاتصال المفهومي، يبينه المجاز المركب التالي:

الأفكار أو المعاني أشياء

التعابير اللغوية أوعية

التواصل إرسال

فالمتكلم يضع أفكاراً (أشياء) داخل كلمات (أوعية) يرسلها (عبر مجرى) إلى مستمع يُخرج الأفكار/ الأشياء من كلماتها/ أوعيتها، ويوثق ريدي ما سبق بما يزيد عن مائة تعبير يقدر أنه يمثل على الأقل 70٪ من التعابير التي تستخدم للحديث عن اللغة:

- من الصعب أن نجعل تلك الأفكار تصل إليه.
- أنا الذي أعطيتك هذه الفكرة.
- تحوي المقدمة أفكاراً كثيرة.
- الجملة خالية من المعنى.،

يصعب في هذه الأمثلة الانتباه إلى أن المجاز يُخفي شيئاً ما، أو الانتباه إلى أن هناك مجازاً أصلاً، فهذه التعابير متجذرة في الطريقة التي تواضعنا عليها في التفكير حول اللغة إلى درجة يصعب معها أحياناً أن نتخيل أنها لا تعكس الحقيقة، والحال أنه حين ننظر إلى ما يتطلبه مجاز المجرى، نكشف أنها تخفي بعض مظاهر عملية التواصل(49).

إن فكرة شون عن صراع الإطار تبدو فكرة مركزية نفهم من خلالها الطريقة التي تؤثر بها اللغة – أي لغة – على إدراكنا، وعلى طريقة رؤيتنا لهذا العالم، وهنا فإن لكل لغة أطرها الخاصة التي تصوغ بها هذا العالم، وهذا ما أكد عليه وورف في فرضيته اللغوية النسبية، وما أشار إليه أيضاً ماكس بلاك في حديثه عن التفاعلية في تفسير الاستعارة وإدراك العالم من خلالها، ويبدو هنا أن اختلاف اللغات يعمق من اختلافات البشر، فكل لغة تقدم تصوراً عن العالم يكون في بعض الأحيان شديد الاختلاف عن العالم الذي تقدمه لغات أخرى، إن حديث شخصين يتحدثان لغتين مختلفتين يظهر في بعض الأحيان مأساة، لكن كل واحد منهما سيحاول أن يقنع الآخر بأن ما يطرحه عن العالم هو الحقيقة، لكن فكرة شون هنا عن صراع الإطار تلقي مزيداً من الضوء على الكيفية التي يمكن من خلالها تجاوز مثل هذه الاختلافات المتجذرة بين البشر.

ويتفق ستيرنبرج مع شون في مسألة أن توصيف المشكلة أهم من حلها، وهو يرى أن التحدي الأكبر هو تأطير الأهداف التي يراد تحقيقها، وليس البحث عن وسائل إنجازها، ومن أجل أن يثبت ذلك اقتبس دراسة حالة، كان الأسلوب الذي تم فيه تأطير المشكلة مسؤولاً عن الطريقة التي تم بها حلها، وهو مثال الصواريخ الكوبية إبان الأزمة بين الاتحاد السوفيتي وأمريكا، لقد قارن صاحب هذه الدراسة وهو جرهام أليسون بين الأطر المختلفة التي نُظر من خلالها إلى هذه الأزمة برؤى مختلفة، وقدم كل واحد من هذه الأطر مفهوماً مختلفاً عن العدو، وعن كيفية التعامل معه، وهو يرى أن شون كان محقاً عندما قال: إن

المشكلات لا تُعطى، بل إنها تتكون من خلال البشر في محاولاتهم إضفاء معنى على أحوالهم المعقدة والمرتبكة[50].

إن أحد أهداف الدراسات اللغوية الحديثة إثبات أن الأشكال البلاغية تتجذر في عملية تشكيل الواقع تجذراً لا يمكن تجنبه، فاللغة ليست وسيطاً محايداً، كما أن البلاغة ليست زخرفة أسلوبية، وإنما هي خطاب إقناعي، وكل الخطابات بلاغية، ولا يمكن تجنب ذلك، على الرغم من أن الباحثين نادراً ما يعترفون بذلك، وغالباً ما ينكرون حضورها في كتاباتهم، والبلاغة غالباً ما تتعارض مع العقلانية، وتتحد مع النسبية أو العدمية، مثل هذه التأكيدات فعالة (مثلما نتحدث عن «خشونة» العلوم الطبيعية التي تتعارض مع «نعومة» الدراسات الإنسانية) إن البلاغة ليست ببساطة مسألة كيف نتمثل الأفكار، لكنها هي نفسها ذات تأثير على أساليب التفكير التي تحتاج إلى مزيد من الاهتمام، لذلك فإن العناية بالبلاغة يمكن أن يساعدنا في تفكيك كل أنواع الخطاب.

يخبرنا تيرانس هاوكس أن اللغة التصويرية هي اللغة التي لا تعني ما تقوله، على النقيض من اللغة الحرفية التي تعني ما تقوله، وهذه التفرقة كلاسيكية وقديمة، لكن منظري ما بعد البنيوية أعادوا تأملها، فقد رأوا أن المجاز يقدم لنا تنوعاً من الطرق في قول الشيء الواحد، ويعد المجاز مهماً في الفهم لو فسرنا هذا على أنه عملية تحويل غير المألوف كي يصبح مألوفاً، إن أعراف اللغة التصويرية تنشئ شفرة بلاغية، وفهم هذه الشفرة يرتبط بقدرتها على أن تصبح جزءاً من الثقافة التي أُنتجت داخلها، ومثل أي شفرة أخرى، فإن اللغة التصويرية جزء من نظام صيانة الواقع للثقافة، إنها شفرة ترتبط ارتباطاً حتمياً بالكيفية التي تتمثل بها الأشياء أكثر من ارتباطها بما تمثله، إننا معتادون على الانتباه فقط إلى الاستعارات غير العادية، لكننا في حياتنا اليومية – بعيداً عن السياق الشعري – نستخدم ونواجه كثيراً من الكلام التصويري دون أن نلاحظه فعلياً، والسبب يعود إلى شفافيته، وهي شفافية تربطنا بالطرق السائدة من

التفكير في مجتمعنا، وتعرضنا المتكرر لهذا الكلام التصويري، واستخدامنا له يدعم اتفاقنا الضمني على عدم الانتباه إليه.

لكن المجازات تولد صوراً أكثر من المعاني الحرفية، وبمجرد توظيفنا للمجاز فإن ملفوظنا يصبح جزءاً من نظام أكثر اتساعاً من التداعيات يخرج عن سيطرتنا، على سبيل المثال عندما نشير استعارياً إلى «ضع الأشياء في كلمات» فإنها تطرح فكرة أن اللغة وعاء، وهنا فإن استخدام المجاز لا يمكن تجنبه، بعض الناس يرى في اللغة التصويرية أنها سمة خاصة بالشعر وبالكتابة الأدبية، لكن كما لاحظ تيري إيجلتون، فإن هناك استعارات في مانشستر أكثر مما تجده في مارفيل، أما رومان ياكوبسون، فيرى أن الاستعارة والمجاز المرسل نمطان أساسيان في المعنى الاتصالي، ويرى جورج لاكوف ومارك جونسون أن استخدام الاستعارة يتم لفهم أفضل في حياتنا اليومية.

ويمكن أن يُرى الحضور الكلي للمجاز في الأشكال المرئية واللفظية على أنه انعكاس للفهم العلائقي الأساسي للواقع، فالواقع يتأطر داخل أنظمة من القياس، ويمكننا الكلام التصويري من رؤية شيء على ضوء شيء آخر، وفي هذا فإن المجازات تحقق انسجاماً بين الدال والمدلول في الخطاب، كما يمكن رؤيتها على أنها علامة جديدة تشكلت من دال لعلامة واحدة ومدلول لعلامة أخرى كما هو الحال في الاستعارة، ومن ثم فإن الدال يمثل مدلولاً مختلفاً، ويحل المدلول الجديد محل مدلول آخر معتاد، وتختلف عملية الاستبدال هذه في طبيعتها من مجاز إلى آخر.

لا يمكن تجنب اللغة في تكوين العالم، كما أن التخلص من المجاز داخلها – كما تنادي بذلك الإيديولوجية الوضعية – مهمة مستحيلة، لأن المجاز له وضعية مركزية داخل اللغة، فكتابات فلاسفة مثل هوبز ولوك غنية بالاستعارات، ويسخر الشاعر والاس ستيفنز بشكل استفزازي من أن الواقع هو أكليشيه نهرب منه من خلال الاستعارات، وترى الفلسفة المثالية أن كل اللغات مجازية، أو لواقع هو

نتاج محض للمجازات، مثل هذه الوقفة ترفض أي تمييز بين الحقيقي والمجازي، وقد أوضح نيتشه حين سئل: ما الحقيقة؟، فقال: إنها جيش متحرك من الاستعارات والمجازات المرسلة والتجسيمات، وعند نيتشه فإن الحقيقة أو الواقع قد ترسخ من خلال الاستعارات القديمة[52].

ويرى البنيويون الذين يمتلئ استخدامهم للغة بالمجازات أنه لا يوجد نص يعني ما يقوله تماماً، ويرى التكوينيون أن المجازات منبثة على نطاق واسع في الثقافة بكل أشكالها كما أنها غير مدركة، وإلقاء الضوء عليها مفيد لأنه يُظهر أي واقع تفضله هذه المجازات، ويساعد تحديد المجازات التصويرية في النصوص على إلقاء الضوء على الأطر التيمية الكامنة في اللغة، ويتضمن التحليل السيميائي أحياناً تحديداً لاستعارة جذرية أو مجاز مرسل مهيمن، على سبيل المثال بيَّن جاك دريدا كيف أن الفلاسفة يشيرون تقليدياً إلى العقل والذكاء على ضوء من مجازات مؤسسة على حضور الضياء أو غيابه، ولغة الحياة اليومية غنية في أمثلتها بالتلازم بين التفكير والاستعارات المرئية[53]، وكما يرى أحدهم فإن الرؤية تصبح مرادفة في الثقافة الغربية للفهم: إننا ننظر إلى المشكلة، نرى النقطة، ونحن نكيف وجهة النظر، ونركز على القضية، كما أننا نرى الأشياء من خلال منظور، والعالم كما نراه «وليس كما نعرفه أو كما نسمعه، أو كما نشعر به» يصبح مقياساً لما هو واقعي أو حقيقي.

وقد طور ميشيل فوكوه موقفاً عقلانياً من التحديدية اللغوية، ورأى أن المجازات المهيمنة داخل خطاب ينتمي إلى فترة تاريخية معينة تحدد المكونات المعرفية الأساسية لهذه الفترة.

إن المجاز شديد الاتساع لدرجة أنه يستخدم غالباً بوصفه مظلة تشمل الأشكال الأخرى من الكلام مثل المجاز المرسل الذي يمكن تمييزه عن المجاز في الاستعمال الدقيق له، كما يمكن أن نعد التشبيه أيضاً من أنواع المجاز من زاوية أن الوضع التصويري له يتضح من خلال استخدام أداة التشبيه، إذ نستخدم

الاستعارات استخداماً يومياً مكثفاً وفي كل اللغات، وتقول إحدى الدراسات إن المتكلمين بالإنجليزية ينتجون كل أسبوع 3000 استعارة جديدة، ويقول لاكوف وجونسون: إن جوهر الاستعارة هو فهم شيء وتجربته على ضوء شيء آخر، وبالمصطلحات السيميائية فإن الاستعارة تتضمن مدلولاً يؤثر بوصفه دالاً يشير إلى مدلول آخر، وبالمصطلحات الأدبية تصبح الاستعارة موضوعاً أولياً حقيقياً يتم التعبير عنه على ضوء من موضوع ثانوي تصويري(54).

إن مصطلح المجاز يستوعب أشكالاً بلاغية كثيرة، لكن رومان ياكبسون يرى أن أهم شكلين فيه هما الاستعارة والمجاز المرسل، فالتعبير الاستعاري تقوم فيه عملية الاستبدال على أساس التشبيه، بينما يتأسس المجاز المرسل على التجاور والقرب، وتتجه فهرسة المجازات المرسلة إلى الترابط مع الواقع مباشرة، على النقيض من أيقونية الاستعارة ورمزيتها، ويبدو المجاز المرسل أكثر اتصالاً بخبراتنا من الاستعارات، كما أن المجاز المرسل لا يتطلب أي قفزة تخييلية كما تفعل الاستعارة، ويجعل هذا الفرق المجاز المرسل أكثر طبيعية من الاستعارة التي تبرز فقط عندما تكون جديدة أسلوبياً، إن دوال المجاز المرسل تبرز المدلولات بينما تبرز الدوال الاستعارية الدال، ويرى ياكبسون أن المجاز المرسل أكثر ارتباطاً بالنثر، بينما يبدو النمط الاستعاري أكثر بروزاً في الشعر.

أما فيكو فيرى أن الأشكال البلاغية الأساسية ليست فقط الاستعارة والمجاز المرسل، بل إن معها أيضاً مجاز الكلية والمفارقة، وهي تشكل معاً الأنواع الأربعة الأساسية التي يمكن من خلالها تفسير العالم، كما يمكن تفسير كل المجازات الأخرى على ضوئها، وهي رؤية شاعت عند كثير من البلاغيين الغربيين، فقد رأوا أن كل واحد من هذه المجازات يمثل علاقة مختلفة بين الدال والمدلول، فالاستعارة تتأسس على المشابهة، والمجاز المرسل يتأسس على التجاور، وأما مجاز الكلية فيتأسس على الجوهرية، والمفارقة تتأسس على الازدواج، وتبدو هذه المجازات كلية الحضور لدرجة أن جوناثان كولر رأى أنها ربما تشكل نظاماً لغوياً يدرك العقل من خلاله العالم إدراكاً مفهومياً(55).

بعض الباحثين ربط بين هذه الأشكال الأربعة الأساسية وبين أربع رؤى أساسية للعالم، لقد رأى وايت في كتابه أن هذه المجازات الأربعة الأساسية تشكل جزءاً من بنية عميقة تحتوي على أساليب مختلفة تبعاً لتقسيم العالم إلى مناطق جغرافية – سياسية، وقد ربط وايت بين الاستعارة والمجاز المرسل ومجاز الكلية والمفارقة مع أربع رؤى للعالم، كما ربطها بأربعة أجناس أدبية، وأربع أيديولوجيات أساسية، وذلك على النحو التالي:

المجاز	الجنس الأدبي	رؤية العالم	الأيديولوجية
الاستعارة	الرومانسي	التكوينية	الفوضوية
المجاز المرسل	الكوميدي	العضوية	المحافظة
مجاز الكلية	التراجيدي	الآلية	الراديكالية
المفارقة	السخرية	السياقية	الليبرالية

وقد رأى وايت تتابعاً مجازياً في الخطاب الغربي يتغير من خلاله مجاز مهيمن من عصر إلى آخر من الاستعارة إلى المجاز المرسل إلى مجاز الكلية إلى المفارقة، وهو يعد فيكو المؤسس لهذا التتابع الجزئي.

كما رأى أن هناك توازياً للتتابع المجازي مع خطوات بياجيه الأربع عن تطور الإدراك، بمعنى أن كل مرحلة عمرية يناسبها نوع معين من المجاز، وذلك على النحو التالي:

تتابع وايت للمجاز	خطوات بياجيه عن تطور الإدراك	تخطيط وايت للعصور التاريخية عند فوكوه
الاستعارة	مرحلة الحس – حركي عند الطفل من الولادة حتى سنتين	عصر النهضة (القرن 16)
المجاز المرسل	مرحلة ما قبل العملي من سن 2 حتى سن 7/6	العصر الكلاسيكي (القرنان 18/17)
مجاز الكلية	مرحلة التجسيم من سن 7/6 حتى سن 12/11	العصر الحديث من أواخر القرن 18 حتى أوائل القرن 20
المفارقة	مرحلة العمليات التشكيلية	مرحلة ما بعد الحديث[56]

المجاز، الرمز، الأسطورة

شغل الرمز التفكير النقدي، ومازال يشغله، بالرغم من أنه مصطلح غامض نوعاً ما، ولا تكاد المدارس النقدية تقدم له تعريفاً منضبطاً، ولا تكاد تتفق على تعريف له، قال جرهام هو في ذلك: «ليس للرمزية كمصطلح أدبي معنى واضح، فهي ضباب مشع أكثر منها منطقة محددة»[57] (الولي محمد 189)، وقد قدم صاحب كتاب «الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي» تعريفات الرمز في حقول معرفية مختلفة هي السيمياء والبلاغة وعلم النفس والأنثروبولوجيا، وكل واحد منها يقدم تصوراً عن الرمز يبدو أنه بعيد عن الحقول الأخرى[58]، لكن أهم من تعامل مع موضوع الرمز هو إرنست كاسيرر الذي رأى أن الفارق الأساسي بين الإنسان والحيوان هو الجهاز الرمزي «هذه الأداة الجديدة التي يملكها الإنسان وحده، وهي التي تحول الحياة الإنسانية كلها، وإذا قارنت الإنسان بالحيوانات الأخرى وجدته لا يعيش فحسب في حقيقة أوسع، وإنما يعيش أيضاً – إن صح القول – في بعد جديد من أبعاد الحقيقة» ويرى كاسيرر أيضاً أن الإنسان خرج من العالم المادي، وأصبح الآن يعيش في عالم رمزي، وما اللغة والأسطورة والفن والدين إلا أجزاء من هذا العالم، فهذه هي الخيوط المتنوعة التي تحاك منها الشبكة الرمزية، أي النسيج المعقد للتجارب الإنسانية، وعلى قدم تعريفه الشهير بأن الإنسان حيوان ذو رموز[59].

لكن كاسيرر لم ينشغل كثيراً بتحليل بنية الرمز، الذين انشغلوا بذلك هم علماء البيان الغربيين الذين ربطوا بين الرمز والمجاز[60]، وخلصوا إلى أن الرمز هو في نهاية الأمر مجاز: تشبيه أو استعارة، وهذا الرأي يقود إلى إعادة تأمل للعملية الرمزية بأكملها، وما يترتب عليها من استنتاجات، فإذا كان الرمز مجازاً، وإذا كان المجاز هو علاقات بين أطراف لا يبدو أن بينها علاقات واضحة في العالم المحسوس، فإن تحليل الرمز يؤدي في أهم بعد من أبعاده إلى التجسيم أو التشخيص، وهما أهم الدلالات المتصلة بالتشبيه أو الاستعارة، فحين

يصبح الميزان رمزاً للعدل، أو العلم رمزاً للوطن، أو صورة عبدالناصر رمزاً للكبرياء والكرامة، فإننا في كل الأحوال إزاء مجاز يمكن تحليله وفق قوانين المجاز، على الرغم مما يبدو فارقاً بين الرمز والمجاز أحياناً في بعض الجوانب.

لا يرى مصطفى ناصف هذا الرأي، فهو ينتصر للرمز ويرى أن الفارق بينه وبين التشبيه أو الاستعارة يتضح في علاقة كل طرف بالسياق، فالتشبيه أو الاستعارة بالقياس إلى الرمز كالأسير في حظيرة قرين صريح أو متضمن في السياق، ولا كذلك الرمز الذي يعلو على القرين، فيعلو على التحدد والتعيين، فيصبح الثراء الذي يكتنفه أوسع من الثراء الذي يكتنف سائر السلالات»[61]، إنه يرى الرمز صورة مستقلة، وجودها ذاتي، تتحرك حركة حرة، وتتمع بأصالة غريبة، ولا تخضع لمفهومات خارجية، وهذا إسراف في النظر إلى الرمز، فالرمز لا يمكن استيعابه بعيداً عن قرينته أو قرائنه، صورة الميزان بعيدة عن قاعة المحكمة، ليست هي صورته وهو داخل هذه القاعة، إن القاعة هنا تمثل القرينة التي تعطي للميزان رمزية العدل، ثم إن ربط الرمز بأصوله المجازية يعطي دقة في التحليل لا يعطيه الرمز بعيداً عن هذه الأصول، وبخاصة أن الدرس المجازي – على الأقل في البلاغة العربية – قدم آليات في التحليل ومصطلحات عز نظيرها.

لكن للمجاز والرمز وجهاً آخر، هو علاقتهما معاً برؤية العالم، فالرمز وفق أسسه المجازية هو مدرك حسي ينوب مناب مدرك عقلي في الغالب، في هذه العملية يقوم البشر بعملية تجسيد أو تشخيص وتكثيف لموجودات في الطبيعة، وإعطائها معان قد لا يستطيعون التعبير عنها بيسر إذا لم يقوموا بعملية الربط بين المدركات الحسية والعقلية على هذا النحو الذي يتم في المجاز، وهو أمر لا يخص لغة الشعر فقط، ولا اللغة العادية، بل نجد هذا الأمر في الأحلام، أو ما يسميه فرويد لغة الحلم[62]، والرمز بهذا الشكل يختزل أفكار البشر ومواقفهم ورؤاهم وأحلامهم وهواجسهم ومخاوفهم وأمانيهم وسائر انفعالاتهم وعواطفهم الفطرية.

وهو الأمر نفسه الذي نجده في الأسطورة، فالأسطورة لا تبتعد كثيراً عن الرمز في علاقتها بالمجاز، وأدرك بعض الدارسين ذلك، فقال أحدهم إن ما نسميه استعارة ينطوي في كثير من الأحيان على أسطورة منسية[63]، وقد استهوت هذه الفكرة بعض النقاد العرب فحللوا الشعر الجاهلي بناء على هذه الفكرة المؤسسة[64]، لكن إذا استطعنا أن نماهي أحياناً بين المجاز والرمز، فإن ذلك لا يتم بسهولة في حالة الأسطورة، صحيح أن هناك أساساً مجازياً للأسطورة، إلا أنها تتجاوز هذا لتحقق كينونتها الخاصة، إن هناك ما يمكن تسميته بالتفكير الأسطوري بجانب التفكير الاستعاري، إن الأسطورة تعد عند بعض الباحثين ضرباً من المرض العقلي نشأ عن عجز الإنسان عن التعبير عن الأفكار المجردة بغير طريق الاستعارة[65]، وبعض آخر ينسبها إلى مرحلة في حياة البشر، لكن ذلك غير دقيق تماماً، فماتزال للأسطورة سطوتها على طرق التفكير البشري وتحديد مواقفهم واتجاهاتهم[66]، ومايزال البشر يخلقون أساطيرهم[67]، فالأسطورة كما يقول ناصف ليست تشويهاً للعالم، ولكنها مواجهة جديدة لحقائق إنسانية أساسية، الأسطورة ليست هرباً، وإنما هي قصد واتجاه ذو طابع أخلاقي، إن الأسطورة تقدم - بطريقة استعارية - صورة للعالم تنطوي على نفاذ وخبرة، ولا تقدم تاريخاً وهمياً لحياة شخص معين[68].

مرة أخرى يعد كاسيرر واحداً من أهم من بحثوا موضوع الأسطورة، وقد ربطها في كتابه فلسفة الأشكال الرمزية بالدين، وعالجهما في سياق واحد، وقد قام هو بعد ذلك بتلخيص أهم أفكار كتابه وعرضها في كتاب آخر هو «مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية»، يرى كاسيرر أن كل أسطورة تحتوي على ظاهرة طبيعية هي لبها أو حقيقتها القصوى، ولكنها نسجت نسجاً محكماً في قالب حكاية، ويختلف الدارسون في كينونة هذه الظاهرة، فبعضهم يرى أنها القمر، وبعض آخر يرى أنها الشمس، وفريق ثالث يعتبرون الريح والطقس وألوان السماوات جوهر الأسطورة.

ويحلل الأسطورة فيرى أن لها وجهين: فهي من ناحية ترينا مبنى فكرياً، ومن ناحية أخرى ترينا مبنى حسياً، لكن الأسطورة ليست كتلة من الأفكار المبعثرة، وإنما تعتمد على شكل محدد من الإدراك الحسي، فلو أن الأسطورة لم «تدرك» العالم بطريقة مختلفة لما استطاعت أن تحكم عليه، أو أن تفسره بطريقتها الخاصة، وإذن علينا أن ننزل إلى هذه الطبقة العميقة من الإدراك الحسي لكي نفهم طبيعة الفكر الأسطوري، والذي يهمنا في الفكر التجريبي هو ملامح تجربتنا الحسية، وهي ملامح ثابتة، فهنا نميز دائماً بين ما هو جوهري وما هو عارض، بين ما هو ضروري وما هو ممكن، بين ما هو ثابت وما هو متغير، وبهذا التمييز نصل إلى فكرة عن عالم مكون من مواد مادية يتمتع بخصائص ثابتة محددة.

إن الإدراك الأسطوري مفعم دائماً بخصائص عاطفية، فكل ما يرى أو يحس محاط بجو خاص، جو من الفرح أو الحزن أو العذاب والهياج والاستبشار والغم، في حالة الأسطورة لا نستطيع أن نتحدث عن «الأشياء» باعتبارها مادة ميتة أو هامدة، فكل شيء ثمة خيِّر أو شرير، صديق أو عدو، مألوف أو غريب، جذاب معجب أو منفر متوعد، ومن السهل أن نعيد بناء هذا الشكل الأولي من أشكال التجربة الإنسانية، لأنه لم يفقد قوته الأصلية في حياة الإنسان المتمدن، والأسطورة ليست نظاماً من العقائد الجازمة، وإنما تتضمن عملاً أكثر مما تتضمن صوراً وتمثيلات، إن مثال الأسطورة الحق هو المجتمع لا الطبيعة، فكل دوافعها الأساسية انعكاسات للحياة الاجتماعية لدى الإنسان، وبهذه الانعكاسات تصبح الطبيعة صورة للعالم الاجتماعي، فهو يعكس كل ملامحها الأساسية ونظمها ومبناها وأقسامها وتفريعاتها.

لكن كاسيرر يرد الأسطورة إلى العقلية البدائية، ويرى أن ما يميز العقلية البدائية هو عاطفتها العامة نحو الحياة لا منطقها، فالإنسان البدائي لا ينظر إلى الطبيعة بعيني عالم طبيعي يريد أن يصنف الأشياء ليرضي لديه حب الاستطلاع، ولا يقترب منها برغبة نفعية أو تقنية، وليست هي لديه موضوعاً للمعرفة، ولا

ميدان لحاجاته العملية المباشرة، نحن الذين تعودنا أن نقسم حياتنا في منقطتين: فعالية عملية وأخرى نظرية، ونحن نميل إلى أن ننسى أن دون هاتين المنطقتين طبقة أدنى منهما، أما الإنسان البدائي فلا يجوز عليه هذا النسيان، لأن كل أفكاره ومشاعره ماتزال راسخة في هذه الطبقة الدنيا الأصلية، ونظرته إلى الطبيعة ليست نظرية أو عملية، وإنما هي تعاطفية، وإذا أغفلنا هذه النقطة لم نستطع أن نجد السبيل إلى العالم الأسطوري، وكأن كاسيرر يرى ألا مجال للأسطورة في الحضارة العقلية، وهو أمر يحتاج إلى مزيد من التأمل، ويبدو أن الإنسان مايزال قادراً على خلق أساطيره الخاصة، ويبدو أن هناك أشكالاً من الأساطير القديمة مايزال لها تأثيرها على البشر، وهي تأخذ في ذلك أشكالاً مراوغة، لقد تحدث كاسيرر عن عبادة السلف التي يرى أنها المصدر الأصلي للدين، ولا يبدو أن الأساطير المؤسسة على عبادة السلف ماتزال حاضرة بأشكالها الأصلية الآن، لكن يمكن تتبع آثارها، وأشكالها المتخفية في هذا التقديس الذي يحاط به الموتى، وفي هذا الحنين إلى الماضي الذي لا يخلو منه مجتمع ما.

وأخيراً يرى كاسيرر أنه توجد بين اللغة والأسطورة قرابة قريبة، فعلاقتهما في المراحل الأولى من الحضارة الإنسانية جد وثيقة، وتعاونهما أمر واضح حتى ليستحيل أن نفرق إحداهما عن الأخرى، ويعرض لرأي ماكس موللر الذي يرى أن اللغة بطبيعتها وجوهرها مجازية، وحين تعجز عن أن تصف الأشياء بطريق مباشر، تجنح إلى وسائل من الوصف غير مباشرة، أي تنحو نحو مصطلحات غامضة مزدوجة المعنى، ويرى ماكس موللر أن الأسطورة تستند في أصلها إلى هذا الغموض الكامن في اللغة، وأنها في هذا الجو الغامض وجدت دائماً غذاءها العقلي[69].

الهوامش

1) www.Free encyclopedia.com.

2) مقالة «كيف تقتلنا اللغة» د. أحمد صبرة في مجلة «حوار العرب» عدد 5 إبريل 2005 – بيروت – ص 42-46،

3) world www.mpr.nl/.

4) اللغة والسحر: فالح شبيب العجمي – الرياض – 2003/ ص 52-53.

5) في فلسفة اللغة: محمود فهمي زيدان – دار النهضة العربية – بيروت 1985 – ص 38-40.

6) مدخل إلى الحضارة الإنسانية: إرنست كاسيرر/ ترجمة إحسان عباس – دار الأندلس – بيروت 1961/ انظر الفصل الخاص باللغة ص 198-240.

7) مشكلة المعنى في النقد الحديث: مصطفى ناصف – مكتبة الشباب – القاهرة – 1970/ ص 107.

8) المرجع السابق نفسه: ص 104.

9) الخصائص: ابن جني/ تحقيق محمد علي النجار – دار الكتاب العربي – بيروت/ ج 2 – ص 447-448.

10) الإيمان: ابن تيمية – ص 81، وراجع كذلك كتاب «المجاز في البلاغة العربية: د. مهدي صالح السامرائي – دار الدعوة – حماة – سورية – 1974 تفاصيل كثيرة حول هذا الموضوع:

11) Psychological processes in the Comprehension of Metaphor “by Allan Paivio - in “Mataphor and Thought” Cambrigde University press 1979 - p. 150.

12) أسرار البلاغة: عبدالقاهر الجرجاني/ تحقيق هـ ريتر – دار المسيرة – بيروت ط 3، 1983 – ص 2-3.

13) الاشتقاق: ابن دريد – تصنيف الإمام أبي بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي، تحقيق عبدالسلام هارون – منشورات مكتبة المثنى – بغداد – العراق، ط 2، 1979 – ص 5.

14) العمدة: ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني – تحقيق النبوي عبدالواحد شعلان – مكتبة الخانجي – القاهرة سنة 2000 – ص 472.

15) عيار الشعر: ابن طباطبا أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي – تحقيق عبدالعزيز المانع – دار العلوم للطباعة والنشر – الرياض 1985 – ص 25.

16) راجع في ذلك ما كتبه ابن جني في الخصائص، ومفتاح العلوم للسكاكي، والإيضاح للقزويني «الإيضاح في علوم البلاغة/ تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي» – دار الكتب اللبناني ط 4 – 1975 – ص 392-396.

17) أسرار البلاغة: ص 223.

18) المرجع السابق: ص 252.

19) المرجع السابق: ص 253.

20) "Images and Models, Similes and Metaphors" by George A. Miller in "Metaphor and Thought" p. 202.

21) المرجع السابق: ص 202.

22) المرجع السابق: ص 204.

23) المرجع السابق: ص 205.

24) المرجع السابق: ص 207.

25) المرجع السابق: ص 211.

26) المرجع السابق: ص 212.

27) المرجع السابق: ص 217.

28) أسرار البلاغة: ص 131.

29) المثل السائر: ضياء الدين بن الأثير – تحقيق أحمد الحوفي – بدوي طبانة – منشورات دار الرفاعي – الرياض 1983 – ج 1 – ط 2 – ص 89-101.

30) راجع الكامل في اللغة والأدب: المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد المعروف بالمبرد النحوي – ط 1 – 1987 – دار الكتب العلمية – بيروت/ كتب هوامشه نعيم زرزور، تغاريد بيضون.

31) راجع أسرار البلاغة.

32) راجع العصر الجاهلي: شوقي ضيف – دار المعارف – القاهرة.

33) راجع أسرار البلاغة.

34) الصناعتين: أبو هلال العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري – تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم – عيسى البابي الحلبي وشركاه – القاهرة – ص 246.

35) قواعد الشعر: ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب – تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي – مصطفى البابي الحلبي – القاهرة – 1948 – ص 47-50.

36) Images and Models: p 226-227.

37) المرجع السابق: ص 229.

38) المرجع السابق: ص 372.

39) Images and Models: p 244.

40) المرجع السابق: ص 245.

41) أسرار البلاغة: ص 29.

42) Images and Models: p 247.

43) Generative Metaphor: A Persectiv on Problem - setting in Social Policy "by Donald A. Schoen in" Metaphor and Thought, p 25.

44) المرجع السابق: ص 255.

45) المرجع السابق: ص 264-267.

46) من ندوة حول كتاب فاطمة الوهيبي «المرأة، الجسد، القصيدة» عقدت في كلية الآداب – جامعة الملك سعود – الرياض.

47) Generative Metaphor: p 282.

48) The Conduit Metaphor - A case of frame Conflict in our language "by Michael J. Reddy in" Metaphor and Thought, p 284.

49) الاستعارات التي نحيا بها: جورج لاكوف، ومارك جونسون – ترجمة: عبدالمجيد جحفة – دار توبقال للنشر – المغرب 1996 – ص 29-30.

50) Metaphor Induction, and Social Policy: The Convergence of Macroscopic and Microscopicviews "by Robert J. Sternberg, in Metaphor and Thought" p 343.

51) "Semiotics for Beginners" by Danial Chandler www.semiotics.com.

52) المرجع السابق.

53) المرجع السابق.

54) المرجع السابق.

55) المرجع السابق.

56) المرجع السابق.

57) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: الولي محمد – المركز الثقافي العربي – بيروت – 1990 – ص 189.

58) المرجع السابق: ص 189-204.

59) مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية: كاسيرر – ص 68-69.

60) الصورة الشعرية: 192-197.

61) الصــورة الأدبــيـة: مصطفى نـاصــف – مكتبــة مــصـر – الفجالة – نوفمبر 1958 – ص 156-157.

62) الصورة الشعرية: 252-253.

63) نظرية المعنى في النقد الأدبي: مصطفى ناصف – دار الأندلس – بيروت – دون تاريخ – ص 150.

64) على البطل: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري – دراسة في أصولها وتطورها – دار الأندلس – بيروت 1983 – ط 3 – أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة – مكتبة الشباب – القاهرة – 1975، نصرت عبدالرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث – مكتبة الأقصى – عمان 1976.

65) مشكلة المعني: ناصف، ص 108.

66) راجع في ذلك كتاب روجيه جارودي «الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية» دار الشروق – القاهرة – بيروت – 1998.

67) الأساطير: أحمد كمال زكي، ص 238.

68) مشكلة المعنى: ناصف، ص 111.

69) انظر الفصل الخاص بالأسطورة والدين في كتاب «مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية» كاسيرر – ص 140-198.

بنية النص وفتنة المجاز في بلاغة القصيدة الحديثة

علي جعفر العلاق

القصيدة بين بلاغتين

كثيراً ما تقتادنا رائحة المجاز إلى مكمن ذي طبيعة لغوية خاصة، حيث يكمن الشعر، وتتكاثف وسائله، وتزداد فتنته اتقاداً. هكذا كان المجاز صنو الشعر، وقرينه، إنه بداية النار، أو شرارتها الأولى حين تندلع نحيلة متناثرة بين حجرين يابسين. ومن جهة أخرى، قد نرى نصوصاً كثيرة لا يشكل المجاز عصبها الأساس، ومع ذلك فإن لها قدرتها الهائلة على التأثير، أعني على تجسيد موضوعها، أو الإفصاح عن رؤياها الخاصة، بطريقة استثنائية إلى حدّ كبير.

فأين تقع شعرية القصيدة؟

في لغة المجاز والاستعارة والتشبيه، أم في مألوف القول؟ وبعبارة أخرى: هل يتحتم على لغة الشعر أن تكون بلاغية استعارية على الدوام؟ أم أنها قد تخلو من أيّ استفزاز مجازي حار، وتظلّ، مع ذلك، شعرية بامتياز؟

لا شك في أن الكثير من شعراء الحداثة الشعرية لا يمكن فضّ الاشتباك

بينهم وبين نزعتهم الاستعارية الجارفة، حتى أن قصائدهم لا تستمد، في الغالب، غناها الدلالي إلا من ذلك الانثيال البلاغي الذي لا يهدأ: بدر شاكر السياب إلى حد كبير، أدونيس تحديداً، محمد الماغوط، وإن كان أقل تعقيداً، وأكثر جاذبية ، وفي الضفة الأخرى، وفرة من الأمثلة: شعراء تقف قصائدهم، أو تكاد، على مبعدة من لهب المجاز، كما أن اللعبة الشعرية لدى كل منهم تتمثل، غالباً، في فضيلة ما لا يمثل المجاز إلا جزءاً يسيراً منها.

ويصلح هذا الواقع مؤشراً على حقيقة شعرية لا مهرب منها؛ وهي أن الإغراق في المجاز، لا يكون الوسيلة الوحيدة للشعر، ولا يكون الترابط بين القصيدة والمجاز حاسماً ونهائياً على الدوام. إن اللغة المجازية قد تقع خارج منطقة الشعر، كما أن الشعر يمكن كتابته دون تعويل على الصور المجازية[1]، والفرق واضح بين الظاهرتين:

«فاللغة المجازية هي ضرب من المخزون الكامن داخل اللغة، على حين أن اللغة الشعرية هي بناء ، واستخدام لهذه المادة الخام».

إن البلاغة، في النص الحديث، لا تحيل دائماً إلى ميراث بلاغي، مهيب ومكتمل البناء، بل تتجاوز هذا الميراث الصلب، والزائد عن الحاجة، أحياناً، إلى فضاء بلاغي أكثر جدة: يلبي حاجة الكتابة الحديثة، ويلمُّ بطبيعتها السيّالة، المتنحولة، أو العابرة لحواجز النوع. إن ما تشتمل عليه هذه الكتابة، الآن، من جمال وقّاد حيناً أو فوضى شديدة الجاذبية حيناً آخر، يفيض عن حوض البلاغة التقليدية، وتصنيفاتها المعهودة، ويدفع بها بعيداً عن مراوغة النص الحديث، والدخول بخفة وكفاءة، إلى مخبّآته الأسلوبية والمجازية .

وهكذا بدت البلاغة القديمة عاجزة عن الانحناء لالتقاط تاجها وهو يتدحرج أمام تيارات التجديد؛ فالبنيوية ، مثلاً، وجدت فيها «أطروحة مضادة للأدب»[2] مثلما صار الأدب نفسه مضاداً للبلاغة. وبضربة واحدة، يختصر

رولان بارت شعرية الأدب، بعنصر واحد يجعله مساوياً للبلاغة[3] هو اللغة. وهكذا تندفع البلاغة، بتصنيفها التقليدي، بعيدا عن مختبرات التحليل النصّي الحديث، وقد جاء ياكوبسن ، ليلقى على نعشها وردة التراب الأخيرة، حين اختزل قوانينها وتصنيفاتها المعهودة إلى النص الأدبي الذي ينطلق من تقاطعات استعارية ونسق كنائي[4].

بنية النص وفتنة المجاز

تحاول هذه الورقة أن تتحدث عن بلاغة القصيدة الحديثة ممثلة بالشاعر محمود درويش الذي يحظى بإجماع نادر على رسوخه وتجدده. وسيتم التركيز على السنوات العشر الأخيرة من تطوره الشعري، أعني السنوات الممتدة بين ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيداً) 1995 وديوانه (كزهر اللوز أو أبعد) 2005. كما تحاول هذه الورقة أيضاً أن لا تأخذ من البلاغة إلا ما يعينها على المضيّ في عملها دونما معوّقات. بعبارة أخرى، أن تتجنب المبالغة في جدل المفاهيم أو المصطلحات البلاغية أولاً، وأن تكتفي من كل ذلك، ثانياً، بما يعزز النص، ويندفع به إلى أقصى ما يستطيع أداءه من جاذبية شعرية أو توتر دلالي. وإذا كان الجهد الذي يتوخى تأجيج اللغة، أو مضاعفة مكرها الجميل، يحيلنا غالباً إلى سلطة البلاغة ومناطق نفوذها، فإن هذا الهدف قد يؤديه النص، وبكفاءة عالية، دون وسيلة بلاغية مباشرة .

وإذا كانت البلاغة، في مجملها، مسعى يستهدف، من خلال المجاز والاستعارة والتشبيه، تلطيف القول، أو صقله، أو جعله في مرمى الحواس، فإن بلاغة النص الحديث تفارق هذا المسعى في بعض من وجوهه ، وقد تتلاقى معه في وجوه أخرى؛ فهي تفارق الزينة المفرطة، وغزارة اللطائف، لتسلط فعلها على إلهاب النص وبناء رؤياه.

بلاغة القصيدة إذاً لا تعني تلبيتها لاشتراطات البلاغة القديمة دائماً، مع

أن ذلك لا يمنع من ملامسة البعض منها، إن تطلب الأداء ذلك، وباستثناء هذا الداعي فإن لكل نص شعري بلاغته الخاصة، بلاغة لا تتحقق بشكل ملموس، وحيّ إلا من خلال النص ذاته باعتباره كلاً ساطعاً، وجريئاً يتجاوز كيانه القاسي أولا، ويهزأ بالراسخ، والمقبول دون فحص أو مساءلة، من معايير وأعراف ثانياً.

وجرأة النصّ الشعري ليست حماقة متصلة، أو تهديماً دائماً[5]، لا هدف له إلا معارضة السائد، أو تكدير اللغة باستمرار. إنّ للنص حريته وله قيوده أيضاً، وبين هذين الشرطين، تزدهر شرارته الفريدة، التي لا تشبه أية نار أخرى، يوقدها أيّ نصّ آخر. إن النص، نقيض العراء، أعني نقيض الذاكرة الصافية حيث لاسوابق، ولا أشباه، ولا آثار للعابرين الأفذاذ، إنه الابن العاق لهذه الذاكرة التي يحتاجها ويتمرد عليها في الآن نفسه ،وبالقوة ذاتها. ومن هذا العقوق الجميل والضروري، يصنع النصّ أبوّته المفعمة بالحنان والقسوة معاً، ومن هذا الجدل المدهش والمرير بين تعطشه إلى الحرّية، وقيوده الباهظة تبزغ خصوصية النص، أعني لغته الفردية أو بلاغته الخاصة.

وهذه البلاغة لا تأخذ اتجاهاً واحداً، ولا تنهض من خزين الاستعارات والتشبيهات المعهودة، كما أن سجادتها اللغوية لا تستند إلى خيط واحد، يتكاثف بالتكرار أو يتوالد بإعادة الإنتاج، بل إن تلك السجادة ملتقى لضجيج الخيوط تارة، ولعناقها الحار تارة أخرى، إنها ملتقى للتضادات، وللذوبان: الشعر والنثر، الخفوت والصراخ، التماسك والتشظي، الكناية والاستعارة، التنافر والاندغام، الحركة والتأمل، السرد والغناء، انفتاح النص أو التفافه على ذاته.

إنها بلاغة من نمط خاص، لا تنشأ من مكون واحد من هذه المكونات، كما أنها لا تنشأ من ورودها متتابعة أو متوالية، بل تتفجر من نقطة ارتطام هذه العناصر ببعضها، من تلك اللحظة الفريدة، لحظة الاحتكاك والانفتاح والضمّ، لحظة التقاء الشرر واشتباك المكونات، من ذلك كله يتشكل الجسد الأكبر، أعني

نسيج النص، أو بطانته اللغوية، والأسلوبية، والإيحائية، التي تمثل، مجتمعة، بلاغته التي ينضح بها تموج النص، وانحناءاته، ورفيفه الدائم.

ولا يقع بعيداً عن هذا الفهم ما يقوله هنريش بليث من أن «كل نص هو بشكل ما بلاغة..»[6]. أي أنه يمتلك «وظيفة تأثيرية» وإذا سحبنا هذه العبارة خارج هالتها التهويلية، فإنها تحمل قدراً عاليا من الحقيقة؛ لأن النصّ، الآن، نظام كلي الانسجام وكلي التأثير، بالرغم من تنوع مكوناته، أو تنافرها أحياناً، وهو لا يحقق تأثيره هذا باستسلامه لفتنة المجاز، أو من جرعات بلاغية جزئية تتوزع هنا أو هناك، بل يحقق ذلك كله باعتباره بناء لغوياً كلي الفاعلية : تتحول فيه القصيدة الى بنية، والبلاغة إلى لغة .

جدل الشعر والنثر

يرى بعض النقاد[7] أن الشعر انزياح عن معيار يتمثل في أصل هو النثر، باعتباره منطقة نشاط تواصلي، بيضاء، خالية من الوميض تماما، لا تشتغل إلا في النافع، والعملي من الأنشطة، ويذهب كوهين إلى حكم أكثر صرامة حين يضع «الإيحائية» و«المطابقة» معيارين تتحدد بموجبهما طبيعة الشعر، أو طبيعة النثر[8]:

> **«للشعر نقيضان: الأول هو النثر الذي ينقاد لقانون المطابقة. والثاني هو غير المعقول الذي يتمرد على الاثنين معاً».**

أي إن النثر، بحسب كوهين، لا يتولد عنه إلا التطابق مع الخارج ، أو الواقعية البرانية: يتماثل معها ، أو يحاكيها محاكاة تامة. أما اللامعقول من النصوص ، فهو الذي يعجز عن تلبية أيّ من هذين المعيارين: العجز عن المطابقة، والعجز عن الإتيان بالقول المعقول، ويخلص من ذلك إلى «الضرورة المزدوجة»

التي تستجيب لها الجملة الشعرية، ويعني تمردها على وظيفة المطابقة وانصياعها إلى الإيحائية.

غير أن وضع الشعر في مواجهة مناقضة للنثر، ليس موقفاً حكيماً على إطلاقه، فهو يأخذ كلاً منهما باعتباره مطلقاً ثابتاً أو معطى نهائياً إن الشعر، مثلاً، حاضنة لمجموعة من المكونات اللغوية والدلالية، والإيقاعية، والمعرفية، لا تتجسد إلا في بنية مخصوصة، حسية وفردية وقابلة للتأمل والفحص. لذلك كان موقف كوهين هدفاً لكثير من الاعتراضات الجادة، فالشعر، في حقيقته، ليس نقيضاً للنثر بل نقيضاً للاشعر . إنهما، كليهما، معياريان[9]، أي إن طبيعتهما الانزاحية لا تكمن إلا في حضورهما التنظيمي، في نسق تعبيري محدد، حتى أن الشعرية، لم تعد مقصورة على الشعر وحده، بل صارت تتعلق[10]:

«.. بالأدب كله سواء أكان منظوماً أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية..».

وهكذا وفي غمرة من تداخل الأجناس، وهجراتها المتشابكة، يتماهى الشعر غالباً مع سواه، ويغدو ، في هذه الحالة ، دوياً داخلياً حميماً، يتجسد في «عالم من التوتر القائم بين اللغة الاستعارية والكنائية ولغة التقرير المباشر»[11].

أخذ الشعر والنثر، كلاهما، ينزاحان عن ثوابتهما ليكتسب كل منهما شيئاً من خصال الآخر: يتداخل الواقع مع المخيلة، والمنطق مع الحلم، والوعي مع الحدس. ومن هذا التموج الفائر، الكدر ، الحميم تتولد شعرية أخرى. بكلمة ثانية لم يعد الشعر، كما كان، لصيقا بحميميته الأولى: صافياً، ومتجانساً، ومكتفياً بذاته، لم يعد ابن الوحي، أو النقاء الخالص، والتلقائية الكبرى؛ فليس هناك، اليوم، من يكتب بعفوية[12]، وليس «هناك فيما يبدو قصيدة شعرية مائة في المائة» أن «كل كتابة تتضمن حدّاً أدنى من الجهد والإعداد»[13].

وهذا الجهد أو الإعداد، لا يعكر بهاء الشعر ، ولا ينتهك قداسته الصافية،

بل يمثل دلالة فخمة على ما يشتمل عليه الشعر من مستوى أدائي، أو فرادة في الإنجاز. ولذلك لا يبدو يوري لوتمن مبالغا في ربطه البارع بين الجهد المبذول، أو التخطيط لكتابة القصيدة وبين قيمتها الفنية(14):

«.. حيثما اقتنصنا في الكتابة الشعرية ما يشير إلى تخطيط مسبق فإن بوسعنا الحديث عن قيمة فنية لتلك الكتابة..».

وربما كان محمود درويش مثلاً ناصعاً لهذه المزاوجة بين الموهبة والمهارة، بين التلقائية العالية، والقصيدة المكتوبة بعناية. إن ما يبدو على نصوصه، أحياناً، من انثيال جارف، أو عبث طفولي بالكلمات أو معها، يخفي وراءه يقظة عميقة ووعياً في منتهى النشاط.

الشعر مفتونا بذاته

إن قصيدة درويش، في الغالب، متوترة ، وذكية، ومشوبة بطرب داخلي موجع. وأخطر جوانب هذا الذكاء لا يتمثل في المستوى النصّي، أعني ما تجسده كتابته من فعل شعري بالغ النضج فقط، بل ما يكمن وراء هذا الفعل، يغذّيه ويتغذى منه ويلتحم به ومعه: أعني الوعي بالكتابة الشعرية وعياً نقدياً، وإنسانياً.

ولذلك كله، يمكننا أن نتساءل: أكان محمود درويش يمهد الطريق، وبكفاءة عالية، أمام عربات النقد العمياء ؟ إن ذلك ليس هدفاً من أهدافه قطعاً، لكنه يظلّ إحدى النتائج المهمة لفائض وعيه وثقافته. والشيء الطريف أنه لا يفعل ذلك عبر نثره المدهش فقط، بل ومن خلال شعره أيضاً وبإلحاح مثير للانتباه، إن قصيدته تتحدث عن نفسها، أي إنها أحياناً، ميتا قصيدة، تشرح عملها، أو جدواها، تتحدث عن مفاهيم كالبلاغة، والاستعارة، والمجاز، تفضح مكمن الفتنة، أو مثار العجب في لعبتها الشائقة، وبالغة التعقيد في الوقت ذاته.

إن القصيدة حين تنصرف عن وصف الأشياء والكائنات وحقائق الوجود فإنها تلامس أفقاً آخر تغدو فيه metapoetry، أعني شعراً هو، في حقيقته، ما وراء الشعر: يتحدث عن فن الكتابة الشعرية، عن وظيفة الشعر، وعن أسراره وألاعيبه الخفية. وبذلك، فهو يفصح عن افتتانه بذاته إلى أقصى حدّ ، لكنه يلقي، في الوقت نفسه، خيطاً من الضوء يقود المتلقي إلى مكمن الحيرة أو الفاعلية في القصيدة.

قد شهد الشعر الأمريكي، والإنجليزي، مثلاً، هذا النمط من القصائد الشارحة، التي تتحدث عن شمائلها أو دورها في الحياة. وربما كانت قصيدة الشاعر الأمريكي أرشيبالد ماكليش (فن الشعر)[15] أكثر هذه النماذج شهرة، وبخاصة بخاتمتها الفياضة بالجمال والدقة:

A Poem should not mean

But be

ليس على القصيدة أن تعني

بل أن تكون

ولا أظن أن تاريخنا الشعري قد عرف شعراً يلتفت إلى ذاته، ويصف نشاطه أو لعبته كما يفعل شعر درويش، وفي هذه الحقبة تحديداً.

بكلمات أخرى، القصيدة لدى درويش لا تتأمل مفاتنها، ولا تنشغل بخصالها بفيض من الانبهار دائماً، بل تصبح أحياناً موضوعاً لذاتها هي، أو دالاً من دوالها المركزية، أو ركيزة من ركائزها السردية، المولدة للذرى المؤلمة تارة، وللانفراج العميق تارة أخرى:

– وليس على الشعر من حرجٍ

إنْ تلعثم في سرده وانتبهْ

إلى خلل في الشبهْ ![16]

- هل كتبتَ قصيدةً ؟

كلا !

لعلّ هناك ملحاً زائداً أو ناقصاً

في المفردات. لعلّ حادثة اخلّت بالتوازن

في معادلة الظلال. لعلّ نسراً

مات في أعلى الجبال. لعلّ أرضَ

الرمز خفّت في الكناية فاستباحتها

الرياح. لعلّها ثقلت على ريش الخيال.

لعلّ قلبك لم يفكر جيداً، ولعلّ

فكرك لم يحسّ بما يرجّك. فالقصيدةُ ،

زوجة الغد وابنة الماضي، تخيّم في

مكان غامضٍ بين الكتابة والكلامِ

فهل كتبت قصيدةً ؟(17)

ربما تصلح هذه القصيدة ذات الاندفاع العجيب أن تكون خريطة شعرية، أو دليلاً للكتابة. إنها تجمع، في إهابها المتشابك، ما تناثر في قصائد كثيرة لمحمود درويش، أو ما توزع في حواراته، أو أحاديثه .

ليس فاعل التلفظ، أو منتج القول هنا واحداً، فالنص ينقسم على قائلين اثنين، إنه حوار، أو ما يشبه الحوار، بين ذاتين تتقاسمان، بدورهما، بناء الدلالة وشكلها أيضاً. إن تكثيف الذوات، أو تعددها في النص أو انشطارها، عبر الحوار أو تقنية القرين، عنصر مهم في شعرية درويش في الغالب.

إضافة إلى ذلك، فإن لغة القصيدة خلية من الثنائيات: غموض الكلمات ووضوحها، الواقعي والخيالي، زيادة الملح وقلته في المفردات، خفة الرمز وثقله.

وتبلغ القصيدة ذروتها العالية في المقطع التالي، الذي يضيء الكثير من خيوط اللعبة الشعرية:

لعل قلبك لم يفكر جيداً، ولعلّ
فكرك لم يحسّ بما يرجّك، فالقصيدةُ
زوجة الغد وابنة الماضي، تخيّم في
مكان غامضٍ بين الكتابة والكلامِ

الشعر، هنا، يبتكر حقائقه البيولوجية الخاصة؛ حيث تتبادل الأعضاء وظائفها الأزلية: قلب يفكر، وفكر يحس: انفعال الفكرة، وفكرة العاطفة، الحقيقة الحارة، والانفعال المحسوب، إنها ثنائية جديدة تضمن فيها القصيدة فوضاها وحكمتها معاً.

وتنتقل القصيدة، بعد ذلك، إلى مكان آخر، تتوسط مجرى الزمان وجيشانه؛ فهي ابنة الماضي، من جهة، وزوجة المستقبل من جهة أخرى. تتحدر إلينا من جلال التراث، أو وعورته: عذراء ، متأججة ، دون جرح، لتكون ، بعد ذلك وبين يَدي شاعرها، حصة لزمن قادم، هو أعمق من زمن الشاعر وأكثر خلوداً منه ، وبذلك تكون ملتقى لقراء غائبين، ومفاجآت تتجدد دائماً.

وثمة لفتة شديدة البراعة يصف فيها الشاعر المكان الذي تخيم فيه قصيدته؛ «مكان غامض بين ثنائية جديدة، يخرج بنا من ثنائية الماضي والمستقبل، ليدخلنا إلى ثنائية من نمط آخر هي ثنائية الكتابة والكلام. وقد نظن، للوهلة الأولى، أن الشاعر ربما كتب هذه العبارة مدفوعاً بهاجس لغوي محض، أو لذة العبث البريء. لكننا، نكتشف أن وراء هذه الجملة ذخيرة معرفية حية وأن هناك فرقاً كبيراً بين هذين المفهومين: الكتابة والكلام، فما معنى أن تأخذ القصيدة مكانها بين الكتابة والكلام؟.

إن الكتابة، كما يرى رولان بارت[18]، تحيل إلى الوظيفة الاجتماعية، إنها «اللغة الأدبية التي تمّ تحويلها من قبل مصيرها الاجتماعي» أما الكلام فيمثل

سلوك الفرد، بتوهجه الجسدي والنفسي والصوتي، وكأن الشاعر ، في هذه العبارة، يضع قصيدته في تماس محتدم بين الكلام والكتابة، وهو تماس يجسد، بمعنى من المعاني، تماساً بين الفردي والاجتماعي، وبين الشفاهي والمكتوب. إن مفردة الماضي، هنا، لها ثقل خاص، فهي تفيدنا كثيراً لنحدد بدقة أكبر ربما قضية الكتابة الشعرية عند درويش. القصيدة لديه «ابنة الماضي»، وهذا لا يعني تحدرها من ذلك الميراث العصيّ على الغياب فقط، بل يعني أيضاً ذلك الماضي الشفاهي، فهي ابنة الجسد النابع من لذته أو حيرته أو جنونه، الجسد العنيف الحار المرتبك، وهي ابنة الحواس المفتوحة على الشهوات كلها وعلى التوق كله.

وهكذا تأخذ كلمة «الماضي» معناها، لأن شعر درويش يحفل بجمالية شفاهية أخاذة وانهمار صوتي وجسدي مدهش. لكن هذه الشفاهية تتصل، في الوقت ذاته، بالكتابة أيضا لتحقق مستوى من الجدل المقلق بين ماضي الكلام، ومستقبل الكتابة، بين حرية القول، وما في الكتابة من تقنين وتقنية، وعزلة، وصمت، وصنعة[19].

الكتابة منفى للشعر، كما يقول بول رومتور، لذلك فإنَّ الشعر توق دائم إلى الخروج من اللغة، بحثاً عن الحضور المحض، أي الانثيال الشفاهي بكل جسديته، وحرارته، وتلقائيته بعيداً عن الكتابة التي تحجب هذا التوق وتقمعه[20].

لا تتأتى بلاغة القصيدة لدى درويش من جهة واحدة. أو من سلوك شعري واحد: متناغم؛ رخيّ، وخال من الالتواءات المفاجئة، بل تتأتى من مكونات عديدة، وتعزيزات جمة. وربما كان الحوار بين النثر والشعر أهمُّ هذه التعزيزات.

ولا تتمّ هذه المزاوجة بين الشعر والنثر باعتبارهما جنسين متباعدين: لكل منهما خصائصه التي تحصّنه وتقوّي عزلته عن الآخر. النثر هنا توصيف لا يحيل إلى الجنس، بل إلى سلوك اللغة وحيوية الأداء في النص، نثراً كان أم قصيدة، لذلك سيكون للنثر، أو النثرية لدى درويش، هذا المعنى الخاص تحديداً. فالنثرية، المقصودة هنا إذن لا تحيل إلى النثر باعتباره جنساً أدبياً، بل تحيل

مستوى اللغة، في الشعر والنثر على حد سواء كما أشرت. إنها وصف للغة النص، وإشارة إلى مستوى جنونها، أو تفلّتها من المعايير، وقدرتها على إلحاق الخيبة بتوقعاتنا، أو انتظارنا لما اعتدنا عليه من أنماط القول.

ودرويش حين يزاوج بين النثري والشعري، فإنه يشتغل في منطقة شعرية بالغة الخطورة، إنه يستثمر ما يفجره ذلك الحوار المحتدم بين شعرية القصيدة ونثريتها، أعني بين توتراتها المجازية الرفيعة وهدوئها النثري، بين عرامتها وفتورها، بين إيماءاتها الخاطفة وانشغالها بالتفاصيل؛ فقصيدته لا تتحقق، في الغالب، إلا من خلال هذا الجدل القاسي، بين حلم صاف ويقظة مهلكة، بين ذهنية الحِجاج وتفجّرات القلب، ومن ذلك كله يتأتى هذا الإحكام الشديد الذي يتخفى تحت موج من التلقائية المتلاطمة. إنه ينجز نسيج قصيدته بدراية فذة، لا تخلو ربما من إحساس عال بالمجازفة، وكأنه يعبر، بمهارة مرعبة، على حبل مشدود بين شاهقين.

الشاعر يكشف عن مسلكه الشعري

كثيرة هي الإضاءات التي تكشف بطريقة باهرة عن المسلك الشعري لمحمود درويش، وسأكتفي هنا بثلاث فقط، لأن إيراد المزيد منها لا يعدو كونه تكثيراً للأمثلة لا غير:

1 – **أحب من الشعر عفوية النثر والصورة الخافيةْ**

بلا قمر للبلاغة[21].

2 – **(إلى الشعر) حاصر حصاركْ**

(إلى النثر) جرّ البراهين من

معجم الفقهاء إلى واقع دمّرتهُ

البراهينُ. واشرح غباركْ

(إلى الشعر والنثر) طيرا معاً

كجناحي سنونوّة تحملان الربيع المباركْ[22]

3 – **«أحسن الكلام ما ... قامت**

صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر

كأنه نظم ...»[23]

تضيء هذه المقاطع الثلاثة مساراً شعرياً، قد يكون مصدراً للالتباس بالنسبة للبعض. يفصح المقطع الأول عن افتتان الشاعر بتلقائية النثر التي ينتج عنها، بداهة، النفور من البلاغة الصارخة. وأنا سأتجاوز هذا المقطع لأتريث قليلاً عند المقطعين الآخرين ، في المقطع الثاني إيماء حميمي ودال إلى مكونات هذا المسلك: الشعر – الشعر – على الشعر أن يتمرد على حصاره، أي أن يطلق العنان لقدراته الممكنة، وعلى النثر أن يترفّع على قدره أيضا؛ أن يكون الواقع الخرب، لا معاجم الفقهاء، مجال البرهنة على جدواه. ثم تتجمع هاتان القوتان معاً، لتكونا جناحين «يحملان الربيع المبارك».

من الشائق أن نلتفت إلى فاعلية البيتين الأخيرين ، في هذا المقطع ، وما فيهما من كثافة دلالية، فهما محصلة ما في الشعر والنثر مجتمعين من طاقة فياضة، تعدد الثنائيات :

– «**الشعر والنثر،**

– طيرا،

– كجناحيْ سنونوة،

– تحملان»

إضافة إلى الخروج من الأمر إلى المضارع ، ومن التلقي إلى المبادرة.

وعلينا الالتفات أيضاً إلى ما في عبارة "الربيع المبارك" من شحنة زمانية وروحية وما توحي به من خصوبة مزدهرة.

إن درويش شاعر مسكون بالإيقاع دائماً، فهل وجد نفسه أمام هذه العبارة مدفوعاً بشهوة الإيقاع وسحره؟ لا أظن ذلك، فهي شديدة الصلة، دلالة وبناء، بجوارها اللغوي، كما أنها شديدة الارتباط بطائر السنونو تحديداً، لا لأنه طائر أثيري، وصغير ودافئ كالقلب، فهذه صفة للكثير من الطيور، بل لسبب آخر: أعني ما يحمله من ايحاءات واعتقادات روحية، كثيرة، فهو «دجاجة الله»[24] التي تغري بالحب، وتهب الحكمة، وتحمي من الأذى، ولهذه الأسباب، ربما، فإن "جناحي السنونوة"، تمثل كما يبدو، صورة محفورة بعمق في وجدان الشاعر ومخيلته، يعيد إنتاجها في أكثر من ديوان:

- **.. يا صاحبيَّ أقيما ولا تسرعا**
وناما على جانبيَّ كمثل جناحَيْ سنونوةٍ متعبةْ

(سرير الغريبة، 44)

- **أين كنت إذاً؟ قال لي : كنت**
أبحث عن حاضري في جناحَيْ سنونوةٍ
خائفة...

(لا تعتذر عما فعلت، 145)

- **أنا اثنان في واحدٍ**
كجناحي سنونوةٍ،

(كزهر اللوز أو أبعد، 185)

وعودة إلى المقطع الثاني نلاحظ أن العبارات المحصورة بين أقواس توحي، للوهلة الأولى، وكأنها اهداءات؛ والإهداء بنية نثرية في العادة، يقع خارج النص دائماً. غير أنه، هنا، جزء حميم من إيقاع البيت ودلالته، وهو يمارس

ايحاءً مزدوجاً: يدخل فضاء البيت الشعري من جهة، ويذكّر، من جهة أخرى، بنسبه القديم كسلوك نثري، لكنه يظل في الحالتين، قوة إضافية فاعلة. وهكذا تبدو القصيدة وكأنها تطبق على مستوى البناء ما تقترحه أو تدعو إليه دلالياً.

وعليّ، بعد ذلك، أن أتريث عند عبارة أبي حيان التوحيدي، فهي بالغة الدلالة وجديرة بالتأمل حقاً، لأنها تشكل نصاً موازياً، يضيء طريقنا إلى قصائد درويش ويجعل سعينا إلى الانخراط في أجوائها أكثر جدوى، علينا ونحن نتأمل عبارة التوحيدي أن نلتفت إلى ظرف المكان «بين» وإلى أداة التشبية «كأن»، لأن لهما دلالة ذات ثقل خاص في هذا السياق، إن أحسن الكلام أو أجمله، كما يرى التوحيدي، لا يمكن تحصيله من الشعر خالصاً، ولا من النثر بمفرده، بل من مستوى آخر من الكتابة، يبدو فيها الكلام «وكأنه» يندلع في مسافة تقع «بين» الشعر والنثر، وبذلك فالتوحيدي لا يدعو إلى تطابقهما، أو إلى استبدال كل منهما بالآخر. إن ما يدعو إليه أمر مختلف تماماً: إنه تكامل الحيوية ومقايضة الخصائص بأضدادها. وفي هذه النقطة تبدو أداة التشبية «كأن» بالغة الدلالة، إنها الشغاف الصافي، والأنيق الذي يجمع طرفي التشبية من جهة، ويجعل شملهما عصياً على التطابق من جهة أخرى، وهكذا يظل الشعر شعراً والنثر نثرا، غير أنهما وبلمسة بلاغية خادعة يندفعان باتجاه فاعلية جديدة.

الأمر الآخر الذي يستحق الانتباه في عبارة التوحيدي، أنها تمثل نقطة دالة في إفصاح درويش عن سلوكه الشعري هذا. كان ذلك الإفصاح يتنامى، متناثراً، وجزئياً من البيت، إلى المقطع، إلى القصيدة كاملة، ومن التشبيه أو الاستعارة ، أو الكناية، إلى الصورة، أما الآن فإن الشاعر لا يفصح عن سلوكه الشعري، في حدود القصيدة وأجوائها المعبأة بالضباب ومتاهات التأويل. بل من خلال النثر، وقدرته على التحديد الحاسم، والوجه الآخر الذي تمثله هذه النقلة هو خروج الشاعر من ذاته، وإطلالته على الآخر، فالعبارة التي تتصدر ديوانه ليست شعراً، بل نثراً، وليست له، بل لأبي حيان التوحيدي. إن النثر يكبر،

ويفيض ويزدحم ويهدم محدوديته، كما أن القول الشعري المحض يبدأ في مراوغتنا منفلتاً من فضائه الصافي، والموغل في التجانس.

شعرية الانزياح

تُنبه الجملة الشعرية إلى ذاتها بطرق شتى: إيقاعية، صوتية، تركيبية، بلاغية. و تبعث إلينا رسلها متخفين أو ساطعين، لكنهم في جميع الحالات يظلون رسلاً مفعمين بالاثارة أو اللطف. هكذا كانت النظرة إلى الشعر، ومازالت كذلك إلى حد كبير، غير أن الجملة الشعرية يفاجئ نفسها في منتصف الطريق أحياناً، وهذه المفاجأة، أو هذا الانزياح[25] عن مألوف القول، أو مألوف الدلالة هو الذي يشعل حيوية الجملة، ويعيد إليها قدرتها الكامنة، بعد أن قطعت شوطاً من الطريق إلى المتلقي خافتة، مسترخية، نثرية. لنتأمل ما يأتي[26]:

من حسن حظك أنك اخترت الزراعة مهنةً

من حسن حظك أنك اخترت البساتين

القريبة من حدود.....

لا تثير فينا هذه الأسطر الثلاثة رجفة ما؛ إننا نتلقاها، أو نستهلكها كما نستهلك وجبة جاهزة، فهي أسطر عادية لا تبعث في الجسد أو الروح أو المخيلة، قشعريرة، أو بشاشة أو ذكرى، إن البيت الثاني تعميق لنثرية البيت الأول وتنويع عليه، أو هو امتداد لما يقترحه أو يوحي به. لكن هناك شرارة كامنة في الطريق، فالبساتين «قريبة من حدود...» ولكن أية حدود؟ حدود المدينة أم النهر، أم الشارع؟ إن هذه الاحتمالات جميعها لا تخاطب فينا إلا حاسة المكان أو الجغرافية. لكن نهاية البيت تحرّك فينا، وفي البيت، أشياء كثيرة؛ فتقدح شرارة المعنى، ويضطرب جهاز التلقي اضطراباً منعشاً:

من حسن حظك أنك اخترت البساتينَ

القريبة من حدود الله..

إن هذا الاضطراب ، انزياح عما تقترحه الحواس، ومعاكسة لما يحبّذه الإرث الشخصيّ والعام من عادات التلقي. وهو لا يحدث إلا في بيئة تعبيرية محدودة ، أعني حدود الجملة، أو البيت، فيرفع حرارة المعنى والتركيب معاً، حين ينتقل بهما من استرخائهما النثري، والخالي من المفاجآت. وهذا يحدث كثيراً لدى محمود درويش؛ يحدث في الجملة الواحدة، ويحدث في محيط أكبر وأعمق منها، كما أن هذه النسمة الشعرية قد تهبّ علينا من أية بقعة من بقاع النصّ.

ويكون هذا التلاحم بين نثرية الجملة وشعريتها في أقصى حيويته حين يفيض عن حدوده ليشمل مقطعاً شعرياً أو قصيدة كاملة. في القصيدة التالية، على سبيل المثال، ثمة شعرية لا تتولد عن أقمار بلاغية ساطعة، بل عن لغة شعرية وبناء بالغ الرهافة، يتجمع تأثيره البليغ في نهاية النص كما يتجمع غدير لامع:

1 – **قالت الأمّ: في بادئ الأمر لم**
أفهم الأمرَ. قالوا : تزوّج منذُ
قليلٍ. فزغردتُ، ثم رقصتُ وغنّيتُ
حتى الهزيع الأخير من الليل ، حيث
مضى الساهرون ولم تبق إلا سلالُ
البنفسج حولي، تساءلت: أين العروسانِ؟
قيل: هنالك فوق السماءِ ملاكانِ
يستكملانِ طقوس الزواج. فزغردتُ ،
ثم رقصت وغنيت حتى أُصبتُ
بداء الشللْ
فمتى ينتهي، يا حبيبيَ، شهر العسلْ؟(27)

تبدأ القصيدة بتدفق سردي حميم على لسان الأم، غير أن النصّ يخلو، أو يكاد، من أية ومضة استعارية أو صورة من صور المجاز: فالأم تنخرط في تلفظ إخباري متصل، دونما انزياحات، لكن دفئا ما، ذاتيا وجماعياً يدبّ في النص: ذاتياً تساؤل الأم مع نفسها أولاً، وجماعياً لأن الآخرين يسمعونه وينخرطون في الإجابة عنه. ثم ينثال بعد ذلك حرف النون بكثافة إيقاعية شجية: العروسان، ملاكان، تستكملان. يضاف إلى ذلك انهمار حروف اللين والمدّ التي عرقلت حركة الأبيات وأثقلتها بالشجن البطئ. وسرعان ما تتلبس النص حركة أخرى بتأثير الأفعال الماضية: زغردت، رقصتُ، غنّيتُ. الملاحظ، هنا، أن هذه المتوالية من الأفعال تحضر أمامنا، وبالترتيب نفسه للمرة الثانية، غير أن حضورها الأول كان نثرياً إلى حد واضح:

- **فزغردتُ، ثمّ رقصتُ، وغنّيتُ حتى الهزيع الأخير من الليل.**

إنه إخبار، تستغرقه المعلومة إلى نهايته تقريباً. لكنّ هذه الأفعال في المرة الثانية كانت عرضة لاختلال كبير:

- **فزغردتُ، ثم رقصتُ، وغنيّتُ حتى أصبتُ بداء الشلل**

إن الحرف «حتى» في المثال الأول لم يكن يخفي وراءه مفاجأة ما؛ فعبارة «حتى الهزيع الأخير من الليل» شديدة الشيوع، أما في المثال الثاني، فقد فصل هذا الحرف بين المتوقع والمفاجئ ؛ فالإصابة بالشلل بفعل الإفراط في الرقص والغناء، عبارة تحمل قدراً عالياً من التشويش والإرباك لحقائق الحياة، وتخرج بالتعبير من النثرية المسترخية المتتابعة إلى التوتر، وبذلك يدخل هذا البيت، بعد أن دبّ فيه هذا الانتعاش المفاجئ، في بناء خاتمة شعرية عالية:

فزغردتُ،

ثم رقصتُ، وغنيتُ حتى أصبتُ

بداء الشللْ

فمتى ينتهي، يا حبيبيَ، شهر العسل؟

يجتمع شمل الأبيات، هنا، في إطار من التلهف الحار الذي تعمقه القافية ولوعة السؤال، وتستحثه حرارة الخطاب الغنائي الفاجع الذي ينعطف، للمرة الأولى، إلى المخاطب المفرد الحميم.

وفي قصيدة (لـم تـأتِ)[28] تمتد الواقعة الشعرية في تموّج سردي متسارع، لغة تتخفف من زينتها إلى أقصى حد: لا مجاز كثيفاً، ولا قافية تؤجج سطوة النغم، غير أن هذه اللغة تنحصر بين فسحتين شعريتين: البداية والنهاية، حيث تتحدث الأنا الشعرية أو فاعل الحدث، عن انتظار خائب: لم تأت المرأة التي يحب، فيضطر إلى إلغاء كل ما هيّأ لها في ذلك المساء الخاص:

لم تأت. قلتُ: ولن.. إذاً

سأعيد ترتيب المساء بما يليق بخيبتي

وغيابها

بعد هذه البداية يتحدث فاعل السرد عن ردود أفعاله ؛ لابد له من أن يثأر لمسائه الجريح، وكؤوسه المهشمة: أن يعيد كلّ شيء إلى أدراجه، ويسدل ستائره جميعاً، ويسخر من بعض سذاجاته:

غطيت مرآة الجدار بمعطفٍ كي لا أرى

إشعاع صورتها.. فاندمَ

قلت: أنسى ما اقتبست لها

من الغزل القديم، لأنها لا تستحقُّ

قصيدة حتى ولو مسروقةً..

ونسيتها، وأكلت وجبتيَ السريعة واقفاً

وقرأت فصلاً من كتابٍ مدرسيٍّ

عن كواكبنا البعيدةْ

حتى هذه اللحظة، تستمر القصيدة في إنجاز شعريتها الخاصة دون تعويل كبير على لغة المجاز، أو الصورة البلاغية من تشبيه أو استعارة . غير أن ثمة هاجسا ما يأخذ في التنامي: أيمكن لهذه القصيدة أن تنتهي على هذا النحو حقاً؟ إن حاجتنا إلى الإحساس بالنهاية أو الاستقرار كما تسميه بربارة هيرنشتاين سمث (٢٩)، ما تزال قائمة، كما أن القافية، في البيت الأخير من المقطع السابق، تعمق من توقعاتنا، وحاجتنا إلى الارتواء؛ فهي ، هنا، نداء إيقاعي ودلالي مقموع، ومنقطع، إنه ينتظر اكتماله في التقفية وفي الدلالة أيضاً. وهذا لا يتحقق، وببراعة إلا بالبيتين التاليين:

وكتبت، كي أنسى إساءتها، قصيدةْ

هذي القصيدة !

وهكذا تكمل هذه النهاية العميقة للنصّ صرحاً دلالياً وموسيقيا مفاجئاً وشديد التماسك، وتجد القوافي مكانها الفاعل في النسيج النغمي والدلالي أيضاً. إن الشاعر يعد العدة لا لنسيان المرأة بل لنسيان إساءتها ؛ وهذه العبارة تشد أواصر البيتين الأخيرين إلى البيت المتقدم عليهما؛ لقد غدرت هذه المرأة بقلبه وها هي تبدو ، في بعدها القاسي، وكأنها واحدة من "كواكبنا البعيدة". ثمَّ يحدث التحول المفاجئ حين تلتفت القصيدة وبحركة ماكرة إلى ذاتها وتصبح مركز إشعاع خاص: تتخلى عن دورها في إنجاز فعل السرد، أو تتجاوزه، أعني تصبح فاعلاً من فواعل الدلالة، أو دالا من دوالّها ، وكأنها تنقلب ، في النهاية، على ذاتها، انقلاباً يعبر بها من الشعر إلى ما وراء الشعر.

تهدئة الاندفاع الموسيقي

يبذل محمود درويش جهداً تنظيمياً هائلاً في بناء قصيدته بناء يكاد

يتكشف، لولا غزارة موهبته، عن قصدية هائلة. والشائق أنه، وفي كثير من قصائده، يقوم بمحاولة للحد من هذه الشعرية الغزيرة، وكسر اندفاعها الغامر. ولتحقيق هذا الفرض الفني يلجأ إلى مضادات كثيرة، لتهدئة الطوفان، أو تطويعه.

إن ترويض الانثيال الشعري هدف ماثل دائماً أمام الشاعر، فهو لا يترك نفسه على سجيتها في الاستسلام لتلقائية اللحظة الشعرية أو الانقياد لفتنة القصيدة، بل يحاول تكدير هذه الفتنة بوسائل شتى: إفقار المجاز، عرقلة الدفق الموسيقي، مراوغة القافية أو استغفالها، الإكثار من الحوار وتقاطعاته، مجافاة اللغة الصافية أو إثخانها بالخدوش أحياناً، اللهجة الساخرة، الاقتراب من منطق النثر وذهنيته حيناً ومن ليونته أو خلوّه من المساحيق حيناً آخر، في المقطع التالي من قصيدة (كنت أحب الشتاء)، يقاوم الشاعر ذلك التدافع الموسيقي، أو يهدئه :

- كنت في ما مضى أنحني للشتاء احتراماً،
وأصغي إلى جسدي. مطر مطرٌ كرسالةِ
حبٍّ تسيل إباحيةً من مجون السماء.
شتاءٌ. نداءُ صدى جائع لاحتضان النساء
هواءٌ يُرى من بعيد على فرس تحملُ
الغيمَ.. بيضاءَ بيضاءَ. كنت أحبّ
الشتاء، وأمشي إلى موعدي فرحا
مرحا في الفضاء المبلّل بالماء. كانت
فتاتي تنشّف شعري القصيرَ بشعر طويلٍ
تزعزعَ في القمح والكستناء. ولا تكتفي

بالغناء: أنا والشتاء نحبّك، فابق

إذاً معنا!(30)

قد نظن للوهلة الأولى أن قصائد الشاعر مأخوذة بالموسيقى، بشكل مطلق، غير أن الأمر ليس كذلك، إن قصيدته منقوعة بالموسيقى ومقاومة لها في الوقت نفسه، تندفع الموسيقى في عروق النص بقسوة محببة، لكنها لا تظلّ كذلك حتى النهاية؛ فالشاعر يتربص بهذه العاصفة لتظلّ داخلية دائماً، أيّ لتتحول إلى إيقاع، أو عافية متخفية.

إن الإيقاع، في هذا المقطع، غليان داخلي، وارف منهمر وبالغ الطراوة. وهو لا يفصح عن نفسه في حروف اللين أو كتلة الكلمة، أو تماثلها الصرفي مع سواها، ولا يتجسد في مقاومة الشاعر للوزن الهائج المندفع، أو إعثاره وتليين حوافه الصلدة، بل يكمن أيضاً في مسعى آخر لا يكفّ محمود درويش عن معاودته في نتاجه الشعري في السنوات الأخيرة بشكل خاص.

ويكشف هذا المقطع أيضاً عن مراوغة الشاعر للقافية، والحد من شحنتها التطريبية. إن فيه أكثر من قافية ممكنة، لكنها جاءت مخبّأة، داخل السطر ، وكأنّها شرفات من النغم الداخلي: ظليلة ، وغائمة. إن الكثير من الكلمات هنا يمكنها أن تؤدي وظيفة القافية، لكنها قافية لا تتدلى من طرف البيت كالثمرة، بل تضيء هناك، في مكان ما من السطر الشعري، منزاحة عن مكانها المعهود: تكمن للقارئ لتراوغ توقعاته، وتجعل من حنينه الخائب إلى الارتواء مبعث لذته الكبرى. كثيرة هي الكلمات التي يمثل كل منها قافية ممكنة: الشتاء، السماء. الشتاء، النداء، النساء، هواء، الشتاء، الفضاء، الماء، الكستناء، الغناء، الشتاء.

وباستثناء كلمتين اثنتين، السماء . النساء، انزاحت الكلمات الأخرى جميعاً إلى داخل الأبيات، وكأن الشاعر أراد أن يجعل إشعاعها الصوتي أكثر خفوتاً، والطريف أيضا أن هذه الكلمات، باستثناء أربع منها فقط، جاءت بنهايات سائبة، أعني لم يحرّك حرفها الأخير، وهو الهمزة. وهكذا ظلت كل كلمة تنشط

في فضاءين متلامسين، أي أن كلاً منهما قادرة على العمل في ممكنين إيقاعيين لا ممكن واحد: يمكن مثلاً تحريك آخر الكلمة لتندرج في عملية القراءة المتواصلة، كما يمكن تسكين الحرف الأخير لكل منها، لتكون قافية، أو وقفة تسهم في تموج الإيقاع والدلالة في النصّ.

هذا السلوك يضع القافية في فضاء حرّ، يجعل منها إمكانية لا اضطراراً: تقرّب القصيدة من سيولة النثر، وتدفقه المرن، التلقائي من جهة، وتعيدها إلى دفء الايقاع وثرائه من جهة أخرى. وهكذا نجد أنفسنا أمام بقعة يختلط فيها التوهج بالنثرية، وتمرّ بنا القافية خافتة مثلما الطيف في مرآة مضببّة.

وفي أحيان أخرى يذهب محمود درويش إلى إخماد جذوة القافية بطريقة مختلفة، حين يسلك إزاءها سلوكاً متناقضا:

- **الأرض مثل الثوب منسوجةٌ**

بإبرة السماق في حلمهِ

المكسور... جدّي هبَّ من نومهِ

كي يجمع الأعشاب من كرمهِ

المطمور تحت الشارع الأسودْ...(31)

الشاعر، هنا، يؤجج سطوة القافية من جهة ، ويحاول مقاومتها من جهة أخرى. إن اهتمامه بالقافية، في المقطع، شديدة الوضوح وكان يمكن لذلك أن يؤدي إلى زيادة الغليان الغنائي فيه. لكن الشاعر يحاول الوصول إلى فتور نثري يخفف من تركاض الأبيات وتدافعها. فيربط القافية بالشطر الذي يليها. من الواضح أن الكلمات: حلمه، نومه، كرمه، هي مكمن القافية. وتمشياً مع منهجه في تهدئة هذه الفورة الغنائية والتشويش على صوت القافية، قام الشاعر بشدّ الكلمتين: حلمه، كرمه، تحديداً، إلى الصفة التي تلي كلاً منهما. وهكذا جعلنا أمام قراءة مقصودة، نضطر فيها إلى عدم الوقوف عند قافية البيت، بل العبور

مسرعين إلى الصفة التي يبدأ بها البيت التالي. وهنا، تهدأ الشحنة الصوتية للقافية، دون أن يتلاشى شكلها الكتابي، أي إنها تتحول إلى قافية مرئية لا سمعية: تستدرج حاسة البصر لا حاسة السمع.

ولعرقلة موسيقى القصيدة، كثيراً ما يلجأ محمود درويش إلى الكلمات الأجنبية: المدن، الحضارات، الكتب، أسماء العلم، الكلمات اليومية، المصطلحات. وبذلك لا يظل الاندفاع الموسيقي مطرداً أو متجانساً إلى النهاية:

- متران من هذا التراب سيكفيان الآن....

لي متر و٧٥ سنتمتراً..[32]

- يجد الوقت للأغنة:

في انتظاركِ، لا أستطيع انتظاركِ

لا أستطيع قراءة دوستويفسكي

ولا الاستماعَ إلى «أمّ كلثوم» أو «ماريا كالاس»

وغيرهما[33]

- في دار بابلو نيرودا، على شاطئ

الباسفيك، تذكّرَ يانيس ريتسوسَ،

كانت أثينا ترحّب بالقادمين من البحر ،

في مسرح دائريّ مضاءٍ بصرخة ريتسوسَ :

«آه فلسطينُ»،

يا اسم الترابِ،

ويا اسـم السمـاءِ،

ستنتصـريـن...»[34]

إن هذه الكلمات تنهض بدور تطهيري مضاد للموسيقى المنهمرة، وفي هذا الفعل اقتراب من نثرية مشتهاة: ثمة تهدئة للصخب، والتقاط للنفس، ومقاومة للتيار اللاهث في الإيقاع. هذا من جهة، من جهة ثانية فإن هذا التطهير المضاد يتجه إلى لغة النص، يشدّها إلى التراب، والجمر والخشونة، ويكسر ما فيها من تعالٍ ممكن على الحياة، والتحاق بالمجرد، والأثيري، الذي لا حياة فيه.

وهكذا تقوم هذه الكلمات بدور الشوائب التي تكون المياه بفضلها أكثر هدوءا حسب تعبير تولستوي[35]، إن ما فيها من خشونة أو فظاظة، يدفع بنا إلى إدراك التناغم، وملامسة الجمال بشكل أعمق، وكأنها النقيض الذي يحاور نقيضه، ويجلوه، ويزيده نصاعة، أو هي التنافر الذي يشكل البنية المضادة للصفاء .ومن هذا الجدل الحيّ، تولد شعرية النصّ أو بلاغته النشطة؛ فنحن:

«لا نشعر بالبنية طالما هي لا تقارن

بنية أخرى، ولا تتعرض لصدع في نظامها،

لأن هذين الأمرين وحدهما هما وسيلتا

تنشيط البنية الفنية، وفيها سر حياة

النص الأدبي»[36]

الهوامش

1) تزيفتيان تودوروف ، الأدب والدلالة، ترجمة: د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1996، ص 114.

2) أوزالد ديكرو، جان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة: د. منذر عياشي، جامعة البحرين، 2003، ص 239.

3) رولاند بارت، هسهسة اللغة، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري حلب، 1999، ص 166.

4) القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، 235.

5) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص 193.

6) هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتعليق: محمد العمري، أفريقيا الشرق، 1999، ص 24.

7) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ، 15.

8) المصدر نفسه، 204.

9) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، 58.

10) تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط 2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990، 24.

11) كمال أبو ديب، في الشعرية، 58.

12) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، 22–23.

13) جان كوهين، المصدر نفسه.

14) يوري لوتمن، تحليل النصّ الشعري: مهاد نقدي، ترجمة: د. محمد أحمد فتوح ، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 999، 153.

15) The Penguin Book of American Verse, edit. By Geoffrey Moore, UK, 1979, p. 370.

16) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2005، 38.

17) محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، ط2، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت 2004، 96.

18) فانسان جوف، رولان بارت والأدب، ترجمة محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، 1994، 48.

19) بول زومتور، مدخل إلى الشعر الشفاهي، ترجمة : وليد الخشاب، دار شرقيات للنشر، القاهرة، 1999، 157–162.

20) المصدر السابق، 158–159.

21) محمود درويش، سرير الغريبة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ، 1999، 45.

22) محمود درويش، حالة حصار، ط2، رياض الريس للنشر، بيروت، 2002، 57.

23) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد.

24) بيار كانافاجيو، معجم الخرافات والمعتقدات الشعبية في أوربا، ترجمة: أحمد الطبال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993، 149.

25) Jerem Hawthorn, A Glossary of Contemporary Literary Theory 25 Forth Edition , Arnold press, London, 2003 ,p 73.

26) محمود درويش ، لاتعتذر عما فعلت، 45.

27) محمود درويش، حالة حصار، 46.

28) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، 93 –95.

29) Poetic Closure: A Study of How poems End, By : Barbara Herrnstein Smith , The University of Chicago press, Chigag, London, 1968, p. 101.

30) محمود درويش ، كزهر اللوز أو أبعد، 59.

31) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 1995، 73–74.

32) محمود درويش، جدارية ، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2000، 103.

33) محمود درويش، حالة حصار، 60.

34) محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، 151.

35) يوري لوتمن، تحليل النص الشعري، 208.

36) المصدر نفسه، 208.

بعد فراغي من هذا البحث صدرت مجلة الكرمل، وفيها مجموعة من القصائد الجديدة لمحمود درويش، وكان بينها بعض القصائد المكتوبة نثراً، كما صدر للشاعر، في الفترة نفسها، كتاب جديد يشتمل على نص نثري بالغ الرهافة، يخالطه الشعر بين آونة وأخرى. وهذان الحدثان، كلاهما، يشكلان تطوراً طبيعياً، كما أظن ، لهذه الطواعية النثرية المدهشة التي كانت تتنامى دائما في شعر درويش. انظر:

- مجلة الكرمل ، عدد صيف وخريف 2006، الصفحات : 7–17 .
- محمود درويش، في حضرة الغياب: نص، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2006.

* * *

بلاغة التشبيه في النقد العربي القديم والحديث

عبدالرحمن حجازي

لقد ظهرت الحاجة - منذ زمن بعيد - إلى أساليب الرمز والخيال والمجاز، وأصبحت تمثل ضرورة فنية، تعبيراً عن حاجات نفسية، وخفايا روحية، واستخدامات فكرية، لا تقوم بها التراكيب اللغوية المباشرة؛ حيث إن الأديب قد يجد في دلالة الألفاظ الصريحة شيئاً من العموم الذي يعبر عن حقائق مجردة، فيلجأ إلى الأسلوب الرمزي أو الخيالي أو المجازي في اللغة، والذي يحمل صوراً متعددة للتعبير الواحد، فيختار منها ما يراه معبِّراً عما يعتلج في نفسه، ويكون كفيلاً بنقله إلى السامع في شكل صورة فنية جمالية يتخذها قالباً يصبُّ فيه ما في نفسه وشعوره.

من ناحية أخرى، تصبح لهذه الصورة الفنية وسائل تبرزها وتوضحها، كأن يعمد الشاعر إلى عقد شبه بين شيئين، أو يلجأ إلى التشبيه ثم يتناساه مدعياً أن المشبه من جنس المشبه به، أو يستخدم اللفظة في غير معناها اللغوي لعلاقة من العلاقات غير المشابهة، أو يسلك سبيل الرمز والكناية ويترك سبيل الحقيقة والتصريح.

ومادمنا نقصر بحثنا في هذا المجال على دراسة أسلوب التشبيه وبلاغته؛ فإننا ننبه إلى أن «التشبيه» يُعد من الأساليب البيانية المميزة؛ إذ يزداد به المعنى

رفعة وشأناً، ويبرزه إيضاحاً وبياناً، ويُكسبه تأكيداً وبلاغة. إنه وعاء كبير، يستوعب الأفكار والمشاعر؛ فيجد فيه الشاعر أداة طيعة في كل غرض من أغراض الكلام التي يريد التعبير عنها.

ولكن البلاغيين والنقاد القدماء اختلفوا حول التشبيه، أهو من المجاز أم الحقيقة؟ فمال فريق إلى أنه حقيقة على اعتبار عدم نقل اللفظ من مجال دلالي إلى مجال دلالي آخر، واعتبار آن المجاز أخو الكذب، ومن ثم يشتمل القرآن الكريم على تشبيهات عديدة؛ لذا وجب أن يكون حقيقة، وكان منهم: «فخر الدين الرازي، النويري، السكاكي، ابن الزملكاني، الخطيب القزويني». أما الفريق الآخر فقد رأى أنه مجاز على اعتبار نقل المعنى من المشبه به إلى المشبه؛ فلا يكون المشبه به هو عين المشبه، وإنما تُنقل صفة المشبه به إلى المشبه، فيصبح تعبيراً مجازياً يخرج عن الكلام المألوف، ولا يكون كذباً، وكان منهم: «ابن الأثير، ابن أبي الإصبع المصري، يحيى بن حمزة العلوي، ابن حجة الحموي».

على الرغم من ذلك، فقد اهتم الشعراء – قديماً وحديثاً – بالتشبيه اهتماماً بالغاً، ووظفوه في شعرهم بصورة واضحة، فكان أبرز الصور المجازية في بناء قصائدهم، كما عدّه البلاغيون والنقاد القدماء دليل الشاعرية، وبرهان القدرة والبراعة، وصار – عند النقاد المحدثين – من أهم عناصر الصورة الفنية في تحليل العمل الأدبي.

ولعل هذه المحاولة لدراسة التشبيه ودوره في التحليل البلاغي والأسلوبي لا تزعم لنفسها التجديد، وإنما هي محاولة من البحث الجاد عن بلاغة عصرية تعتمد على ربط الفهم القديم للتشبيه بالفهم الحديث، وذلك بعكس الذين اكتفوا بمهاجمته أو التهوين من قيمته؛ إذ إنه – بلا شك – يُعد النمط الأساسي من أنماط الصورة في البلاغة العربية حتى الآن، كما أن المشابهة تُعد من أهم العلاقات المجازية بين ألفاظ اللغة وتراكيبها، أضف إلى ذلك أن «الاستعارة» تقوم

على أساس علاقة المشابهة، وإن كانت تأخذ درجة أعلى من التشبيه في سلَّم المجاز، إلا أن ذلك لا يقلل من قيمته الأسلوبية أو التصويرية داخل نسيج العمل الأدبي.

إن التشبيه عنصر أساسي وبارز من عناصر الصورة الفنية، عرفته البلاغة العربية منذ أمد بعيد، وكان له دوره الرائد في بناء القصيدة العربية على أساس أنه يحرص على التمايز والوضوح بين الأشياء، بخلاف الاستعارة التي تتداخل فيها الحدود وتمتزج الأشياء، كما أنه ينتقل بنا من وصف الشيء نفسه إلى وصف شيء آخر طريف يشبهه، أو صورة بارعة تماثله وتوضحه.

ومن ثم يُعد التشبيه من أهم الأنواع البلاغية بالنسبة إلى الشاعر والناقد والبلاغي القديم، وترجع أهميته إلى أنه مظهر من مظاهر التعبير الخيالي عندهم؛ إذ إنه لا يكتفي بالتمايز والوضوح بين الأشياء، بل يعقد بين طرفي التشبيه (المشبه والمشبه به) علاقة مقارنة أو مماثلة تقوِّي العلاقة بينهما من ناحية، وإن لم تخرج بها عن طبيعتها الفنية من ناحية أخرى.

هكذا كان «ولع القدماء وفتنتهم بالتشبيه فتنة قديمة، بل إن البراعة في صياغته اقترنت لدى بعض الشعراء الأوائل بالبراعة في نظم الشعر نفسه، وثمة نصوص ورثناها عن العصر الجاهلي يكشف لنا تأملها أن الشاعر الجاهلي كان يفترض أن الشعر ليس مجرد القدرة على نظم كلمات موزونة مقفاة، بقدر ما هو قدرة على دقة الوصف والتشبيه»[1].

وانطلاقاً من أن «التشبيه هو بحر البلاغة وأبو عذرتها، وسرها ولبابها وإنسان مقلتها»[2] نحاول – هنا – اكتناه مفهوم التشبيه ودلالته الفنية في دراسة الصورة الشعرية، ومعرفة ما يجول في نفس الشاعر من خيال لطيف ومعنى ظريف؛ حتى نصل إلى غرض الشاعر من صياغته لهذا التشبيه أو ذاك.

1 - مفهوم التشبيه عند القدماء:

يرى البلاغيون والنقاد القدماء أن الشعر - بشكل عام - ينقسم إلى ثلاثة أقسام (مثل سائر، واستعارة غريبة، وتشبيه نادر)، بل صار التشبيه «أجلَّ هذه الأنحاء وأصعبها على صانعها، وذلك أنه لا يقع إلا لمن طال تأمُّله ولطف حسه وميز بين الأشياء بلطيف فكره»[3].

من هنا، فقد أصبح للتشبيه دور كبير في بناء القصيدة العربية؛ فهو دليل القدرة والبراعة، ويُعد الأداة الفنية الأساسية في بنائها؛ لذا راح الشعراء - في رأيهم ينظمون قصائدهم متمثلين التشبيهات الرائعة، وكأنما أراد الشاعر ألا يتوقف عن صياغته وحسن تأليفه.

مع أهمية الصورة الفنية بكل عناصرها (التشبيه، الاستعارة، الكناية، المجاز المرسل... إلخ) في دراسة الشعر العربي، فإن «التشبيه» كانت له مكانته الخاصة عند القدماء؛ فقد اهتموا به اهتماماً بالغاً؛ حتى قيل إن البلاغة العربية «عرفته قبل ترجمة البلاغة اليونانية، وعرفت أنه أساس في تقدير جمال العبارة، يدل على ذلك أن «المبرد» و«الجاحظ» كتبا في «الكامل» و«البيان» فصولاً برمتها في التشبيه الرائع العجيب الذي وقعت عليه العرب؛ فالتشبيه قديم في الأداء الأدبي، وهو قديم أيضاً في تقدير الأدباء من العرب الذين يعرفونه قبل أن تترجم لهم بلاغة أرسطوطاليس»[4].

من هنا، فقد تداخلت بيئات مختلفة في دراسة التشبيه من لغويين ونحاة وبلاغيين ومتكلمين وأدباء ونقاد، وأصبح «التشبيه» - في رأيهم - دليل الشاعرية وبرهان القدرة والبراعة.

وبذلك كله، غلا نقاد العربية في الإعجاب المتواتر بمكانة التشبيه؛ فقد رأوا فيه جانباً من أشرف كلام العرب، وفيه تكون «الفطنة والبراعة»؛ ولذا جعلوه أبين دليل على الشاعرية، ومقياساً تُعرف به البلاغة، ووصَّى النقاد بأن يطلب الشاعر الحذق فيه لكي يملك زمام التدرب في فنون السحر البياني»[5].

أولاً: المعنى اللغوي:

تتفق المعاجم اللغوية على أن التشبيه هو التمثيل، فالشِّبْه والشَّبَه والشَّبِيه: المِثْل والمَثَل، والمَثِيل، وأشبه الشيء الشيء: ماثَلَه، والمتشابهات: المتماثلات[6].

ثانياً: المعنى الاصطلاحي:

أما التشبيه في اصطلاح البلاغيين فهو: العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حسٍّ أو عقلٍ ولا يخلو التشبيه من أن يكون في القول أو في النفس»[7].

أي أن التشبيه هو: تشبيه شيء بشيء؛ ليدل على حصول صفة من صفات المشبه به في المشبه، حساً أو عقلاً، ويشترط أن تكون من أظهر صفاته وأخصها به، وإلا لم يعلم حصولها في المشبه، كما إذا قلنا: «زيد كالأسد في الشجاعة».

كذلك يجب أن تكون هذه الصفة في المشبه به أظهر من المشبه، وإلا لزم الترجيح من غير مرجح، اللهم إلا في «التشبيه المقلوب» لقصد المبالغة في تلك الصفة، وهو في الحقيقة إفادة اللازم بعبارة الملزوم، فإن تشبيه زيد بالأسد ملزوم بشجاعته؛ لكون الشجاعة أظهر صفاته وأخص به.

من هنا أصبح للتشبيه أركان أربعة هي:

أ – المشبه: هو ما يراد وصفه عن طريق التشبيه. مثل: «زيد» في المثال السابق.

ب – المشبه به: هو ما تنقل منه الصفة للمشبه. مثل: «الأسد» في المثال السابق.

جـ – أداة التشبيه: وهي الرابط الذي يدل على المشابهة بين المشبه والمشبه به. مثل: «الكاف» في المثال السابق.

د – وجه الشبه: هو الصفة أو الصفات المعنوية التي تنقل من المشبه به إلى المشبه. مثل: «الشجاعة» في المثال السابق.

والصورة التشبيهية – بذلك – تتكون من طرفين «المشبه والمشبه»، وهما ركنان أيضاً، أما الأداة ووجه الشبه، فهما ركنان فحسب، أي أنه يمكن حذفهما، بل إن الحذف أفضل، وصار الفرق بين الركن والطرف في التشبيه، أن الركن يمكن وجود التشبيه بدونه، بل إن حذفه أفضل من ذكره، أما الطرف فلا يمكن وجود التشبيه بدونه.

2 - مفهوم التشبيه عند المحدثين:

كثرت الحوارات النقدية حول فنية التشبيه في العصر الحديث؛ حيث راحت تعالج أساليبه، وتنظم مسائله وأبوابه، وتوضح أهميته في دراسة الصورة الفنية للنص الأدبي، وانصب اهتمام النقاد المحدثين على دراسته باعتباره جزءاً لا يتجزأ من أجزاء الصورة الفنية داخل النص الأدبي.

من هنا، رفضت الدراسات الحديثة الرؤية المعيارية التجزيئية القديمة للبلاغة، وسعت – تبعاً لاتساع الرؤية الفنية إلى النص الأدبي – نحو رؤية أكثر اتساعاً تتضمن معظم جزئيات الصورة الفنية من (تشبيه، واستعارة، وكناية، ومجاز مرسل... إلخ) بهدف الوصول إلى الخصائص الأسلوبية والفنية لهذا النص أو ذاك.

وقد أكد «أمين الخولي» هذه الرؤية، بقوله: «وقفت بلاغتنا عند بحث الجملة، وأهملت بحث المعاني الأدبية، ولم تنظر إلى العمل الأدبي بجملته، ولم تُعنَ بالنظر في الفنون القولية... إلخ؛ فهي في حاجة إلى سعة شاملة، وبسطة وافرة؛ لتستطيع الوفاء بمثل تلك الأبحاث، وما يتصل بها، مما هو ضروري لدقة الدرس، ومسايرته درجة التقدم الإنساني»[8].

على هذا الأساس، تغيرت النظرة الحديثة إلى التشبيه، وأصبحت له قيمة فنية فائقة في التعبير الجمالي الخلاق للنص الأدبي، وأكدت هذه النظرة – من جهة أخرى – علاقة الجوانب العاطفية والوجدانية والنفسية بالتشبيه؛ فصار

يُعرَّف على أساس أنه «لمح صلة بين أمرين من حيث وقعهما النفسي، وبه يوضح الفنان شعوره نحو شيء ما، حتى يصبح واضحاً وضوحاً وجدانياً، وحتى يحس السامع بما أحس المتكلم به؛ فهو ليس دلالة مجردة، ولكنه دلالة فنية»[9].

من زاوية أخرى، فإن هناك تعريفاً آخر يرى أن التشبيه عبارة عن «علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني، الذي يربط بين الطرفين المقارنين دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة»[10].

هكذا قام التشبيه على مبدأ أساسي وفعال هو «المقارنة» التي تربط بين طرفي التشبيه في صورة حسية أو مجردة، وذلك لا يعني أن كل مقارنة تشبيه؛ إذ يتميز التشبيه بالخروج عن المألوف، وبالقصد إلى إحداث الطرافة بالتخييل أو التمثيل في حين تسعى المقارنة إلى إثبات الشبه بين طرفي المقارنة ولا ينجرُّ عنها تداخل بينهما كما يحدث في التشبيه.

بالإضافة إلى ذلك فإن هناك تعريفاً يركز على أهمية التشبيه في خلق الصورة الشعرية؛ فالتشبيه عبارة عن «صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر (حسي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة (حسية أو مجردة) أو أكثر»[11]. ففي هذا التعريف نلاحظ أنه يَعُد التشبيه «صورة»، وإن كانت صورة جزئية، إلا أن لها دوراً فعالاً في توضيح الأفكار والمعاني التي يريد أن يعبر عنها الشاعر للوصول إلى الدلالات والإيحاءات التي لا نستطيع أن نصل إليها إلا بوجود هذه الصورة التشبيهية.

ولكننا نرى أن التشبيه هو: نقل صفة معنوية من صفات المشبه بعقد مقارنة أو مماثلة بينه وبين شيء آخر (المشبه به) تكون هذه الصفة متمثلة فيه بصورة واضحة؛ وبذا تنتقل هذه الصفة من المشبه به إلى المشبه (أو العكس في

التشبيه المقلوب)، ويتم للشاعر ما يريد من نقل إحساسه إلى المتلقي في أسلوب مؤثر بليغ.

ترجع أهمية هذا التعريف إلى أنه يركز على أهمية العلاقة بين طرفي التشبيه؛ إذ لا يمكن الاستغناء عن أحدهما، بل لابد من وجودهما معاً في الصورة التشبيهية، مع إمكان حذف المشبه، وتقديره في التركيب، كما أنه لا يغفل قيمة التشبيه ودوره في التعبير عن أحاسيس الشاعر وخلجات نفسه، كل ذلك في أسلوب فني جميل تهتز له النفوس وتتأثر به.

أما بالنسبة لمكانة التشبيه – في الدراسات النقدية الحديثة – فإنها تتجلى في دوره البارز والمهم في تشكيل الصورة الفنية؛ إذ يعد أبرز عناصر الصورة الفنية وأكثرها شيوعاً واستخداماً، خصوصاً إذا عرفنا أن الاستعارة أقرب إلى أن تكون تشبيهاً أسقط أحد طرفيه، كما أن كل استعارة تتضمن معنى التشبيه، وليس العكس.

وإذا كان التشبيه يعتمد – أساساً – على علاقة المشبه بالمشبه به، سواء أكانت هذه العلاقة علاقة مقارنة، أم مماثلة، أم مشابهة؛ فإن الصورة الفنية، تقوم – أيضاً – على أساس أنها «علاقة – وليست علاقة تماثل بالضرورة – صريحة أو ضمنية، بين تعبيرين أو أكثر، تقام بحيث تضفي على أحد التعابير – أو على مجموعة من التعبيرات – لوناً من العاطفة، ويكثف معناه التخيلي – وليس معناه الحرفي دائماً – ويتم توجيهه، ويُعاد خلقه إلى حد ما من خلال ارتباطه أو تطابقه مع التعبير أو التعبيرات الأخرى»[12].

ومن ثم، ماذا يمكن أن نفهم من الصورة الشعرية؟ «إنها – بتعبير أكثر بساطة – صورة رُسمت بالكلمات. فالوصف والاستعارة والتشبيه ربما يخلق صورة، أو أن الصورة ربما تكون ممثلة لنا في شكل عبارة أو فقرة»[13].

من ناحية أخرى، فإن كل ما يؤدي إلى شكل متجانس مكوَّن من عناصر متلاحمة استطاع أن يحرك فينا شيئاً وأن يحركنا نحوه فهو «صورة»؛ لذا

تصبح الصورة الجزئية – ومنها الصورة التشبيهية بالطبع – عضواً مستقلاً ومنتمياً في الوقت ذاته، مستقلاً بخصائص تركيبه، ومنتمياً للبناء الفني كله، يؤثر فيه ويتأثر به، يأخذ منه ويعطيه، ومرتبط به ارتباط وجود؛ فكل الصور الجزئية ما هي إلا مجموعة عازفين اختلفت أدوات عزفهم وإيقاعاتها، ولكنهم جميعاً يؤدون قطعة موسيقية واحدة، وأي خلل في الأداء يؤدي إلى تصدع في البناء(14).

أما الصورة التشبيهية فتقوم على ركنين أساسيين، هما: المشبه والمشبه به، وعلى عاملين مساعدين، هما: أدوات التشبيه ووجه الشبه. وطبيعة الصورة، وحدود وظيفتها، يفرضان على الفنان مدى احتياجهما إلى أحد العاملين المساعدين أو إليهما معاً. والأمر كله موكول إلى وظيفة الصورة التشبيهية، وإلى دورها في البناء الفني كله، والبراعة هنا ليست في اختيار مشبه بعينه دون غيره، وربطه بمشبه به بعينه دون غيره، ويضفي على المشبه روعة وجمالاً، ليتم نوع من العطاء المتبادل: المشبه به يعطي للمشبه، والمشبه يمنح المشبه به، فيكوِّنان صورة، لا هي المشبه وحده، ولا هي المشبه به وحده، بل هي شيء جديد ينشأ من ارتباطهما ببعض في هيئة تشبيه(15).

من هنا يسعى الشاعر – في بناء صوره الشعرية – إلى الربط بين الفن والواقع، ومن أجل ذلك يُتوسل إلى التشبيه لإيجاد هذه العلاقة.

على هذا الأساس، نستنتج أن للتشبيه دوراً كبيراً في بناء الصورة الشعرية؛ لأنه يقوم – كما رأينا – على أساس العلاقة بين طرفي التشبيه «علاقة المقارنة أو غيرها» للتعبير عن أحاسيس الشاعر وعواطفه، وتلك هي أهم سمات الصورة الشعرية.

وبذلك كله «لجأ الشعراء – قديماً وحديثاً – إلى التشبيه، ووظفوه في أشعارهم توظيفاً، إما أن يُعلي من بناء القصيدة ويمنحها قوة ووضوحاً، ويكون الشاعر – حينئذ – قد وُفق في اختياره لصور التشبيه، وإما أن يخفق الشاعر

في سلوك هذا الدرب فتكون تشبيهاته عقيمة، رديئة، لا تؤدي دورها المطلوب في القصيدة، وبذلك يكون التشبيه عاملاً هاماً في ضعفها ونقص قيمتها الفنية»[16].

لقد أصبح التشبيه – كما رأينا – هو الأداة الأثيرة، ودليل الشاعرية، وبرهان القدرة والبراعة لدى الشاعر والبلاغي والناقد القديم؛ إذ يجيء – في أغلب الأحيان – لتصوير إحساس الشاعر بصفة من صفات الشيء، أو التعبير عن البيئة والحياة المحيطة به، واستخدامه في شتى الأغراض الشعرية القديمة: كالمدح، والهجاء، والوصف، والغزل، والرثاء... إلخ، كما أنه عنصر أساسي في بناء القصيدة القديمة. أما في العصر الحديث فإنه استحال إلى عنصر بارز من عناصر الصورة الفنية لدى الشاعر، يمكننا من التعرف – مع عناصر الصورة الفنية الأخرى – على بناء القصيدة وأسرار التركيب الشعري وخفاياه وغموض إشاراته، وما ينطوي عليه من عمق الدلالة أو سطحيتها.

وهكذا، «فقد اتفق القديم مع الحديث في أن التشبيه والاستعارة هما خير ما وهب الشاعر من أدوات التعبير، ومن خلالهما تتبين قدراته الفنية الإبداعية، وهذا يقابله الحديث النقدي الطويل حول مساوئ التشبيه؛ فعلى الرغم من هذه المساوئ لا يمكن إنكار دوره في العمل الشعري؛ فهو صورة فنية لها قيمتها التخيلية، وإن اختلفت تلك القيمة باختلاف درجات الأداء الفني في الشعر[17].

بذلك كله «أوشك التشبيه أن يصبح تعبيراً عن مزاج القدماء وكثير من المحدثين معاً»[18].

الخصائص الفنية للتشبيه:

تختلف نظرة البلاغيين والنقاد القدماء إلى وظيفة التشبيه وفنيته عن نظرة المحدثين؛ فقد دارت وظائف التشبيه لدى القدماء – عامة – حول الإيضاح والبيان، أو المبالغة والغلو، أو الإيجاز والاختصار.

يقول «ابن سنان الخفاجي» مفسراً وظيفة الإيضاح والبيان للتشبيه:

«والأصل في حسن التشبيه أن يمثل الغائب الخفي الذي لا يعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد، فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد، أو يمثل الشيء بما هو أعظم وأحسن وأبلغ منه، فيكون حسن ذلك لأجل الغلو والمبالغة»[19]، ويقول أيضاً: «ومما يحتاج إليه التشبيه أن يكون الأمر المشبه به واقعاً مشاهداً معروفاً غير مستنكر، ليوافق ذلك المقصود بالتشبيه والتمثيل من الإيضاح والبيان»[20].

أما وظيفة الإيجاز والاختصار فيعرضها لنا عبدالقاهر الجرجاني؛ إذ يقول: «وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بُعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المُشئِم والمُعرق. وهو يُريك للمعاني الممثَّلة بالأوهام شبهاً في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، ويُنطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويُريك الحياة في الجماد، ويُريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين، كما يقال في الممدوح هو حياة لأوليائه، موت لأعدائه»[21].

من هنا، فإن عبدالقاهر يركز على وظيفة الصورة التشبيهية من حيث تأثيرها القوي في النفوس وقدرتها على الاختصار والتأليف بين الأشياء التي تبدو متنافرة، والتقريب بين الأضداد في دنيا الواقع؛ أي أن «التشبيه يخلق عالماً فنياً متوازناً تتألف فيه الأشياء وتتآخى وتتعانق في ودٍّ جميل، ومن ثم تكون له هذه القوة الساحرة على التأثير في النفوس التي تدهش وتعجب ثم تنفعل وتفعل»[22].

من ناحية أخرى، اختلفت وظيفة التشبيه في النقد العربي الحديث اختلافاً جذرياً عن وظيفته القديمة؛ فقد كانت الصورة التشبيهية تعتمد – قديماً – على التصوير الحسي للخيال؛ لأنه أقرب إلى النفوس، وأسرع إلى إظهار المعنى للعقول؛ ذلك أن المعرفة والعلم والثقافة التي اكتسبتها النفس الإنسانية جاءت في بداية الأمر عن طريق الحواس – خصوصاً حاسة البصر – ثم عن

طريق النظر والفكر؛ لذا كانت النفوس أكثر ميلاً إلى المحسوسات منه إلى المعنويات.

ومن ثم، فإن مقاييس الجمال في التشبيه عند القدماء – في معظمها – ترى: «أن ما هو واضح أجمل من الخفي، والمألوف أقرب إلى النفس من الغريب، وما يدرك بالحاسة أقوى مما يدرك بالعقل، أو غيره، وما هو حاضر أوضح من الغائب، وما تعاينه بنفسك أقرب مما يُعلمك به غيرك»[23].

من هنا، فقد تغير مفهوم الوظيفة الفنية للتشبيه عند المحدثين، واتفق معظمهم على أن الصور البيانية – خصوصاً – التشبيه – ظُلمت ظلماً كبيراً من جانب البلاغيين والنقاد القدماء؛ فمن ذلك – مثلاً – تلك التقسيمات والتفريعات المنطقية للتشبيه التي ولعوا بها ولعاً شديداً؛ حيث قسموه باعتبار طرفيه إلى حسي بحسي، وعقلي بعقلي، وحسي بعقلي، وعقلي بحسي، ثم باعتبار إفراد الطرفين وتركيبهما إلى مفرد بمفرد، أو مركب بمركب، أو مفرد بمركب، أو مركب بمفرد، ثم باعتبار تعدد الطرفين إلى ملفوف، ومفروق، وتسوية، وجمع، ثم باعتبار وجه الشبه إلى تمثيل وغير تمثيل، ومفصل ومجمل، وقريب مبتذل وبعيد غريب، ثم باعتبار أدوات التشبيه إلى مرسل ومؤكد، ثم باعتبار الوجه والأداة معاً إلى تام وبليغ... إلخ.

فقد كان اهتمامهم بهذه التقسيمات وتركيزه على التمييز بينها أكثر من اهتمامهم بتذوق أسلوب التشبيه نفسه، وتحليلهم لصوره المختلفة تحليلاً فنياً يثير في المتلقي خصائص شعورية وسمات فنية خيالية معينة.

بذلك كله، فإن هذا التقسيم – كما نلاحظ – تقسيم ظاهري قشري؛ لأن كل هذه التقسيمات – بلا شك – لم يتعمدها الشاعر المبدع في صوره الشعرية، ومن الناحية الذوقية فالجهل بها لا يضر، والعلم بها لا ينفع؛ لأنها كلها تقطع أجزاء الصورة الشعرية، وتبعدنا عن الفهم العقلي للصورة والتذوق الجمالي لها

الذي يؤثر في النفس، ويدعو إلى إعجابها واهتزازها؛ لما يشتمل عليه من عناصر الصورة التي تخاطب الوجدان، وتخلق شعوراً جديداً بالأشياء وتركيبها الدلالي.

لقد نظر المحدثون إلى التشبيه – إذن – نظرة تختلف عن القدماء اختلافاً كبيراً؛ إذ أصبحت له وظيفة نفسية شعورية، تخاطب الوجدان، ولعل من أوائل من نبهوا إلى جمود القدماء في التمسك بالصور المحسوسة التي تعتمد على العقل في عقد الصلة بين المشبهات مما أفسد الكثير من صورهم التشبيهية، وأنهم قد نسوا أن لهذا الأسلوب تأثيراً نفسياً، هو الأستاذ الكبير «عباس محمود العقاد» الذي نقد تشبيهات «أحمد شوقي» الشعرية؛ فكانت ثورة على الصور التشبيهية القديمة بشكل عام، ودعوة إلى التجديد وخلق صور جديدة تقوم على التأثير النفسي. فليس التشبيه – في رأيه – «أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك. وما ابتُدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتُدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه، لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نوراً. فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه، فيزيد المصوف وجوداً إن صح هذا التعبير، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده»[24].

على هذا الأساس، فإن التشبيه يُعد إحدى وسائل تصوير المعنى – حسياً كان أو معنوياً – وعرضه في صور مختلفة – قريبة أو بعيدة – في محاولة لقبول النفس والوجدان لهذا المعنى والتأثر به، «فالفنون الجميلة – كما يقول

تشارلتن – كلها وسائل للتمثيل والتصوير، وهي تكون في غاية كمالها، إن تشابهت وسيلة التمثيل والشيء الممثل، أي إذا كان الشيء ووسيلة تصويره في ظروف متماثلة متشابهة، ومن ثم كان لكل فن مجال خاص به بحكم خامته، وإنما يبلغ كل فن درجة كماله الفني إذا ما أُحسن القيام به. وها نحن أولاء قد عرفنا أن مهمة الشعر ومجاله تصوير الفعل وتمثيله»[25].

وفي رؤية جديدة للتشبيه نرى أن هذه المشابهة بين الأشياء التي يراها بعض النقاد عملية يسيرة، وإنما هي – في الأساس – عسيرة، تحتاج إلى إمعان الفكر؛ فهي «رحلة نحو اكتشاف الشيء [المشبه]، وليست هي الصورة الواضحة للشيء؛ إذ إنها تعتمد على القِرَان الذي يجمع المشاعر المتباينة في اكتناه الشبه بين الأشياء، فحين نقول: «هذه الحسناء شمس»؛ فإن هذا التعبير رحلة نحو الكشف عن الإحساس الإنساني بهذه المرأة، وتجسيد للشعور نحو سحر هذا الجمال الأنثوي الآسر، وقد كان المشبه به «الشمس» اختياراً من الاختيارات المعبرة عن هذا الإحساس في هذا التعبير، وفي هذه اللحظة، وحين أضحى هذا الاختيار قائماً كان تحرك الإحساس نحو «المشبه» يسير في أفق «المشبه به» «الشمس».

ولهذا؛ فالفعل الإنساني – في هذه العملية اللغوية – يكمن في هذه الرحلة بين الطرفين، وفي الإيحاءات التي تبعثها هذه العلاقة؛ لأن الجهد تجلَّى في المواءمة بين الطرفين، منذ أن كان ذلك هاجساً إلى أن أصبح متعيناً، فيصبح المتعين موحياً، وليس محدداً لأنه عملية اقتناص للإحساس، وجماع للمشاعر المتباينة، وليس عملية تقرير»[26].

وفي الوقت نفسه فإن «التشبيه» لا يعني تحقق معنى واحد ينقل آلياً من المشبه إلى المشبه به، بل إنه يُولِّد في الطريق إيحاءات تظل تناوش طرفي «التشبيه»، وهو يؤدى متصلاً بسابقه ولاحقه دوراً فنياً في العمل الفني بأكمله، ومن حق هذا التشبيه أو غيره من الوسائل التصويرية ألا ننتزعه من نصه، بل

ننظر إليه على حسب سياقه، شريطة قدرة صاحبه على إقامة معمار فني يتلبس القصيدة كلها، مع قدرة صاحبها على أن يتجاوز في صيرورة دائمة ظواهر الأشياء، ويتعدى مرحلة الحس والعقل التي أسرف فيها البلاغيون[27].

وفي النهاية نقول: إن الصورة التشبيهية ليس المقصود منها البيان والوضوح أو الإيجاز والاختصار، أو حتى الغلو والمبالغة - كما رأينا - آنفاً - وإنما المطلوب أن تتعانق الصورة وأجزاؤها مع السياق العام الذي يُولِّد علاقة رمزية تشير إلى المتلقي تجاه نقاط تُفجِّر كل واحدة منها طاقات فنية ذات تأثيرات نفسية خاصة، كذلك فإن قيمة التشبيه لا يكتسبها من طرفيه فقط، ولا من وجه الشبه القائم بينهما بقدر استمدادها من الموقف الذي يدل عليه السياق ويستدعيه الحس الشعوري الذي يتجلى خلال الموقف التعبيري، كما أن النسق اللغوي يضفي حياة على الصورة التشبيهية، ويكسبها ظلالاً إيحائية لا يستطيع التشبيه بطرفيه أو بوجهه أن يقوم بها.

الهوامش

1) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1980م، ص 112، وانظر أيضاً: عبدالله عبدالفتاح التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار الثقافة، القاهرة، 1997، جـ 1، ص 39.

2) العلوي (يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم اليمني ت 745هـ): الطراز «المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز»، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982م، جـ 1، ص 326.

3) ابن أبي عون (أبو إسحاق البغدادي): كتاب التشبيهات، عني بتصحيحه: محمد عبدالمعيد خان، طبع جامعة كمبردج، 1369هـ = 1950م، ص 1، 2.

4) إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان (دراسة تحليلية – نقدية – تقارنية)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 2، 1952م، ص 140.

5) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط 3، 1983م، ص 46.

6) ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي، ت 771هـ): معجم لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د.ت، جـ 4، ص 2189، جـ 6، ص 4132، مادة (شبه)، (مثل).

7) الرمَّاني (أبو الحسن بن عيسى بن علي بن عبدالله، ت 383هـ): النكت، ضمن «ثلاث رسائل في إعجاز القرآن» حققها وعلق عليها: محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط 4، 1991م، ص 80. وانظر التعريفات المتنوعة «للتشبيه»: أبو هلال العسكري: (أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، ت 395هـ): كتاب الصناعتين، حققه: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1984م، ص 262، ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن بن علي بن رشيق، ت 463هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط 4، 1972م، جـ 1، ص 286، عبدالقاهر الجرجاني (أبو بكر عبدالرحمن بن محمد، ت 471هـ): أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط 1، 1412هـ = 1991م، ص 87، السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن علي ت 626هـ): مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1983م، = 1403هـ، ص 332، القزويني (الخطيب جلال الدين محمد ت 739): الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط 4، 1975، جـ 2، ص 328، الجرجاني (محمد بن علي ت 729هـ): الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق: عبدالقادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة، 1981م، ص 171، ابن الأثير الحلبي (نجم الدين أحمد بن إسماعيل ت 737هـ): جوهر الكنز

(تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة)، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص 60، الظفيري (لطف الله بن محمد الغياثي ت 1035هـ): الإيجاز في علم المجاز، تحقيق: محمد بركات حمدي أبي علي، دار الفكر، عمان، د.ت، ص 60، ابن يعقوب المغربي: مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح (ضمن شروح التلخيص)، مطبعة السعادة، القاهرة، ط 2، 1343ه، جـ 3، ص 295.

8) أمين الخولي: فن القول، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947م، ص 183.

9) أحمد أحمد بدوي: من بلاغة القرآن، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط 3، 1950م، ص 190.

10) جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 188.

11) الأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية «نحو رؤية جديدة»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط 1، 1992م، ص 15..

12) محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري، ص 37.

13) C. Day Lewis: The potic Image, Cambridge, 1946, p. 18.

14) منير سلطان: تشبيهات المتنبي ومجازاته، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص 138، 139.

15) منير سلطان: المرجع السابق، ص 139.

146) عائشة راشد حسن الدرهم: التشبيه في الشعر الأندلسي في القرنين الثالث والرابع الهجريين، رسالة دكتوراه، بقسم اللغة العربية وآدابها، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، 1994م، ص 6.

17) عبدالله عبدالفتاح التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص 26.

18) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 47.

19) ابن سنان الخفاجي (عبدالله بن محمد بن سعيد، ت 466 هـ): سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1982م، ص 246.

20) ابن سنان الخفاجي: المرجع السابق، ص 253، وانظر أيضاً: الرماني: النكت، ص 81، وأبا هلال العسكري: الصناعتين، ص 65، وابن رشيق القيرواني: العمدة، جـ 1، ص 289، وابن الأثير (ضياء الدين نصر الله بن محمد بن عبدالكريم، ت 637 هـ): المثل السائر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت، جـ 2، ص 98.

21) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 132.

22) عبدالفتاح عثمان: التشبيه والكناية بين التنظير البلاغي والتوظيف الفني، مكتبة الشباب، القاهرة، 1993م، ص 95.

23) مصطفى الصاوي الجويني: البيان فن الصورة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1993م، ص 79، وانظر أيضاً: حسن طبل: الصورة البيانية في التراث البلاغي، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1985م، ص 102.

24) عباس محمود العقاد: كتاب الديوان، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، ط 4، 1997م = 1417هـ، ص 20، 21، وانظر أيضاً: عباس محمود العقاد: ابن الرومي، حياته من شعره، كتاب الهلال، بدار الهلال، القاهرة 1969م = 1388هـ، ص 261، ومحمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: دار النهضة العربية، القاهرة، ط 3، 1964م، ص 451 وما بعدها.

25) تشارلتن (هـ . ب): فنون الأدب، تعريب: زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1945م = 1364هـ، ص 114.

26) عالي سرحان القرشي: المدخل إلى شعرية التشبيه، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، بجدة، الجزء الثاني، المجلد الأول، ديسمبر 1991م = جمادى الآخرة 1412هـ، ص 167، 168.

27) رجاء عيد: فلسفة البلاغة، ص 305، وانظر: عالي سرحان القرشي: المرجع السابق، ص 175، وعبدالفتاح عثمان: التشبيه والكناية، ص 110.

* * *

البديعيات
«فن بلاغي يحتاج إلى التأمل»

يسري عبدالغني عبدالله

المقصود بالبديعيين:

عندما نقول: «البديعيون» فإننا نقصد بهم هؤلاء الذين تحدثوا عن الصور البلاغية تحت اسم (البديع)، وأرادوا بها ما يندرج غالباً تحت علم البيان وعلم البديع في عرفنا الحاضر.

وإن كان ضياء الدين بن الأثير صاحب كتاب (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر - الذي حققه أستاذنا الدكتور/ أحمد الحوفي، بالاشتراك مع أستاذنا الدكتور/ بدوي طبانة، وصدر في القاهرة سنة 1962م)، أطلق كلمة بيان، وأراد بها ما أراده زملاؤه البديعيون، وعلى هذا الأساس يجعله بعض البحاثة معهم من باب التغليب، لأنه ينهج نهجهم، ويسير على طريقهم.

وبعض هؤلاء العلماء يتحدثون عن الإيجاز والإطناب والمساواة، وهو علم المعاني في عرف المتأخرين، وما تفرع منها تحت اسم البديع.

وأول عالم من هؤلاء كان في أواخر القرن الخامس، وأول القرن السادس الهجري، وهو أبو زكريا الشيباني التبريزي، المتوفى سنة 502هـ، صاحب (شرح

الحماسة لأبي تمام)، و(تهذيب المنطق لابن السُكيت)، و(شرح سقط الزند للمعري)، و(شرح المفضليات للضبي)، و(شرح القصائد العشر – المعلقات)، و(الوافي في العروض والقوافي) الذي تحدث فيه عن الصور البلاغية.

ويلي التبريزي في أواخر القرن السادس الهجري، الشاعر الفارس/ أسامة بن منقذ، المتوفى سنة 584هـ في كتابه (البديع، الذي قام بتحقيقه أستاذنا الدكتور/ أحمد بدوي، بالاشتراك مع الأستاذ الدكتور/ حامد عبدالمجيد، وصدر في القاهرة، سنة 1960م).

وبعد ذلك جاء ضياء الدين بن الأثير، كما ذكرنا، وهو وإن لم يتكلم عن البلاغة، فإنه غلب عليها اسم البيان، لأن البيان في نظر أصحاب هذا الاتجاه يشمل البيان والبديع في عرف المتأخرين.

وبعد ذلك نجد ابن أبي الإصبع المصري، ذلك الرجل الذي وهب نفسه للجمال الأدبي والبلاغي، وفكره للخيال، وعقله للتفنن والابتكار، والذي ولد سنة 585هـ أو 589هـ، وتوفى سنة 654هـ، وهو صاحب كتاب (تحرير التحبير) الذي حققه أستاذنا الدكتور/ حفني شرف (رحمه الله).

البديعيـــات:

لم يسر هذا المنهج في الدراسة البديعية كما أراده ابن المعتز، وعبدالقاهر الجرجاني، وأسامة بن منقذ، وابن الأثير، وابن أبي الإصبع المصري، بل اتجهت الدراسة بعد ذلك إلى صنع قصيدة على غرار البردة في مدح خاتم الأنبياء والمرسلين، الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وسلم)، أو مدح غيره، مشتملة هذه القصيدة على أسماء الصور البلاغية، مع صلاحية البيت الذي فيه اسم الصورة شاهداً لهذه الصورة.

وإن اختلف أصحاب هذه البديعيات، فبعضهم كان يذكر اسم الصورة

مصرحاً به، والبعض الآخر يعتمد في معرفة اسم الصورة على ذكاء القارئ وفطنته. [حفني شرف، البلاغة العربية، ص 220، وما بعدها].

وابن أبي الإصبع المصري كان آخر من تكلم عن الصور البلاغية على طريقة السابقين، والمعروف لنا أنه توفى سنة 654هـ، أي في أوائل النصف الثاني من القرن السابع الهجري.

وفيما يلي سنحاول قدر الإمكان أن نستعرض أهم البديعيات، بدءاً من منتصف القرن السابع الهجري إلى القرن الرابع عشر الهجري، محاولين التعليق عليها بإيجاز، آملين أن نتناولها في دراسة موسعة إذا كان في العمر بقية.

استعراض لأهم البديعيات وتعليق عليها:

منتصف القرن السابع الهجري:

في النصف الثاني من القرن السابع الهجري يطالعنا صاحب أول قصيدة، أو بديعية، وهو علي بن عثمان الإربلي، الذي نظم قصيدة في أحد معاصريه، وقد توفى سنة 680هـ، ولكن لم تصل لنا بديعيته، وبمعنى آخر لم نتوصل إليها، وعليه فلم نستطع أن نعرف عدد الألوان البديعية، ولا المنهج الذي سلكه في صياغتها.

في القرن الثامن الهجري:

1 - ثم ننتقل بالبديعيات إلى القرن الثامن الهجري، فنجد العلامة/ عبدالعزيز ابن سرايا بن أبي القاسم بن أحمد بن نصر بن أبي العز الحلي الطائي، المولود في يوم الجمعة، الموافق الخامس من شهر ربيع الآخر، سنة 677هـ، والمتوفى سنة 750هـ، ومطلع بديعيته هو:

[إن جئت سلعاً فسل عن جيرتي العلم

واقرأ السلام عن عرب بذي سلم]

(ونشير إلى أن: سلع، وعلم، وسلم، أسماء جبال).

وقد بلغت القصيدة التي كتبها الحلي الطائي مائة وخمسة وأربعين بيتاً من بحر البسيط، وإن ضمن الحلي كل بيت صورة بديعية، إلا أنه لم يصرح باسمها في النظم. [شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 36 وما بعدها].

وأطلق الحلي على هذه القصيدة اسم (الكافية البديعية في المدائح النبوية)، ثم قام بشرحها تحت اسم (النتائج الإلهية في شرح الكافية البديعية في المدائح النبوية).

كما قام بشرحها العلامة/ عبدالغني النابلسي، شرحاً سماه (الجوهر السني في شرح الصفي)، ولعله يقصد (الحلي) أي بديعية الحلي الطائي.

2 – وفي نفس القرن (القرن الثامن الهجري) نلتقي بالعلامة/ شمس الدين بن أبي عبدالله محمد بن أحمد بن جابر الأندلسي (ابن جابر الأندلسي أو جابر الأندلسي، الذي عاش فترة من الزمان بالإسكندرية المصرية، ودفن بها)، المولود سنة 698هـ، والمتوفى في شهر جمادى الآخرة سنة 780هـ، نلتقي به في بديعيته المسماة (الحلة السيراء في مدح خير الورى)، ومطلعها:

[بطيبة انزل وتمم سيد الأمم

وانثر المدح، وانظر طيب الكلم]

وقد شرحها ابن جابر الأندلسي نفسه، ومعنى مطلع البديعية يوضح لنا بأن هذه براعة ليس فيها إشارة تشعر القارئ أو السامع بغرض الناظم، بل أطلق التصريح، ونثر المديح، ونشر طيب الكلام.

والبديعية لابد لها من براعة تهدف إلى حسن التخلص، وحسن الختام، وهذا بالطبع له تأثير فعال في نفسية المتلقي، فإذا كان مطلع القصيدة مبنياً على تصريح المديح، فإن حسن التخلص لا يكون له محل ولا موضع.

وهذه البديعية لابن جابر الأندلسي قام بشرحها: أبو جعفر الرعيني المتوفى سنة 779هـ، أي قبل وفاة ابن جابر الأندلسي بعام واحد تقريباً.

3 – كما نلتقي في نفس القرن (القرن الثامن الهجري) بالعلامة / عز الدين الموصلي، المتوفى سنة 789هـ، فنراه ينظم بديعيته على غرار قصيدة ابن جابر الأندلسي، ومطلعها:

[براعة تستهل الدمع في العلم
عبارة عن نداء المفرد العلم]

ونلاحظ أن الموصلي يمتاز عن الحلي الطائي وابن جابر الأندلسي بأنه يصرح في بديعيته باسم اللون البديعي أو البلاغي ضمن نظمه، على عكس السابقين، فإنهما كانا يكتفيان بذكر الصورة البديعية أمام البيت (أي على الهامش).

وهذه البديعية قام بشرحها عز الدين الموصلي بنفسه، شرحاً ضافياً، سماه: (التوصيل بالبديع إلى التوصل بالشفيع).

في القرن التاسع الهجري:

1 – ثم نترك القرن الثامن الهجري إلى القرن التاسع الهجري، وفيه نلتقي بالعلامة / تقي الدين أبي بكر علي بن محمد، الذي نعرفه باسم ابن حجة الحموي، المتوفى سنة 837هـ، في بديعيته التي مطلعها:

[لي في ابتداء من حكم يا عرب ذي سلم
براعة تستهل الدمع في العلم]

فنجده في نهج منهج عز الدين الموصلي في تضمين البيت الشعري في بديعيته اسم الصورة البديعية، وإن كان لم يعجبه هذا النهج أو هذا المنهج فانتقده لما فيه من الثقل والتكلف (من وجهة نظره).

ولكن ابن حجة الحموي يلتمس العذر لنفسه بذلك، بأنه مع تصريحه باسم الصورة البديعية أو البلاغية فقد أجرى فيها الرقة والسلاسة.

ثم قام ابن حجة بشرح بديعيته شرحاً مسهباً مطولاً، تحت اسم (خزانة الأدب وغاية الأرب)، وهو الكتاب المتداول بيننا الآن تحت اسم (خزانة الأدب) لابن حجة الحموي، وهو بالطبع غير كتاب (خزانة الأدب ولب لسان العرب)، الذي خلد اسم عبدالقادر البغدادي (المتوفى سنة 1093هـ) وجعله زعيماً للغويين في القرن العاشر الهجري.

ولذلك عندما نقول: صاحب الخزانة، فنعني عبدالقادر البغدادي، وعندما نقول عبدالقادر البغدادي قلنا بعدها مباشرة صاحب الخزانة.

نعود لنقول: في هذا الشرح المستفيض المسهب أكثر ابن حجة من الشواهد لكل لون وصورة من الشعر العربي القديم، وشعر معاصريه في القرن التاسع الهجري، مما جعل خزانته الأدبية بحق وحقيق تمتاز على جميع البديعيات التي عرفناها، وذلك لأنها كل ما يحتاجه الباحث في الصور البديعية أو البلاغية، وبمعنى آخر كل ما نحتاجه لمعرفة المذهب البديعي في الأدب العربي.

2 – وفي نفس القرن، نلتقي بالعلامة / شرف الدين إسماعيل بن أبي بكر، المعروف لنا بابن المقري، المتوفى سنة 837هـ، وله بديعية مطلعها:

[شارفت ذرعاً فذر عن مائها الشيم
وجرت تملي فنم لا خوف في الحرم]

وقد جمع ابن المقري في بديعيته مائة وخمسين صورة بديعية، وقد سلك

فيها مسلك من يهمل اسم الصورة في النظم مكتفياً بذكره أمام البيت أو على هامش القصيدة البديعية.

وقد عدى المقري (أي جعلها فعلاً متعدياً) كلمة (ذر) بعن، على تضمينها معنى تنح أو أُترك، وقد قال المولى جل علاه في محكم آياته: ﴿... **ثم ذرهم في خوضهم يلعبون**﴾ [الأنعام: 91] – والمعنى: دعهم في أباطيلهم، فلا عليك لوم بعد هذا التبليغ، وإلزام الحجة.

فلم يسمع عن العرب (ذر عنه)، والتضمين لا يقاس عليه، وفي رأينا: إن ارتكاب هذا الخطأ اللغوي من جانب ابن المقري في مطلع قصيدته البديعية مناف للذوق السليم، ولا يصح بأي حال من الأحوال أن نعلله بالضرورة الشعرية.

3 – وفي نفس القرن (القرن التاسع الهجري)، نلتقي بالإمام الحافظ الموسوعي/ جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر السيوطي، المتوفى سنة 911هـ، وذلك في بديعيته المسماة (نظم البديع في مدح خير شفيع)، ومطلعها:

[من العقيق ومن تذكار ذي سلم
براعة العين في استهلالها بدمي]

في القرن العاشر الهجري:

وننتقل إلى أوائل القرن العاشر الهجري، حيث نلتقي بالشيخة الصالحة/ أم عبدالوهاب عائشة بنت يوسف بن أحمد بن خليفة الباعوني (في بعض المصادر الباغوني، والصواب ما أثبتناه)، المتوفاة سنة 523هـ، في بديعيتها التي بلغ عدد أبياتها مائة وثلاثين بيتاً، مطلعها:

[من حسن مطلع أقماري بذي سلم
أصبحت في زمرة العشق كالعلم]

وهذه البديعية قامت صاحبتها بشرحها تحت عنوان: (شرح الباعونية)،

ولعائشة الباعونية شرح آخر لبديعية أخرى يبدو أنها قد كتبت في عصرها، وعنوان هذا الشرح (الفتح المبين في مدح الأمين)، وأولها:

[مبتدأ خبر الجرعاء من أصم
حدث ولا تنس ذكر البان والعلم]

وقد التزمت عائشة الباعونية في بديعيتها، وكذلك في البديعية التي قامت بشرحها، التزمت أن تذكر كل محسن من المحسنات البديعية.

في القرن الحادي عشر الهجري:

1 – ننتقل بالبديعيات إلى القرن الحادي عشر الهجري، وفيه يكون اللقاء بالعلامة الشيخ/ شهاب الدين محمد بن عبدالرحمن بن أحمد بن علي الحُميدي المصري، المتوفى سنة 1005هـ، وذلك في بديعيته التي مطلعها:

[رد بع اسماً واسمي ما يرام رم
وحي حياً حواها معدن الكرم]

نجد الحُميدي في هذه البديعية يسير على نهج من ترك اسم الصورة في نظمه، وقد شرحها شرحين:

أ – الشرح الصغير، وسماه (منح السميع في شرح تلميح البديع بمدح الشفيع).

ب – الشرح الكبير، وسماه (منح البديع بشرح تلميح البديع).

والذي نلاحظه على الحُميدي في بديعيته، أنه على الرغم من عدم تصريحه باسم الصورة البديعية أو البلاغية، أو توريته عنها، أحياناً، إلا أن نظمه كان ركيكاً بشكل واضح، نلاحظ فيه تكرار الحروف، مما جعل هذا النظم ثقيلاً على نفس القارئ أو السامع، مما يؤدي إلى أن يمجه أو يكرهه الذوق السليم، وتأنفه النفس السوية المطبوعة على الجميل من القول.

2 – كما نلتقي في نفس القرن بالعلامة / أبي الوفاء بن عمر الشافعي، أو الذي نعرفه باسم الشيخ / أحمد القِصَري الخَلواتي من علماء القرن الحادي عشر الهجري، وذلك في قصيدته التي مطلعها:

[براعتي في ابتداء مدح الذي سلم
قد استهلت بدمع قاص كالديم]

فوجدناه فيها كأغلب من سبقه من علماء البديعيات في التورية عن ذكر الصور البديعية ضمن البيت، وقام أبو الوفاء بشرح بديعيته تحت عنوان: (فتح البديع في حل الطراز البديع في مدح الشفيع).

في القرن الثاني عشر الهجري:

1 – ثم انتقلنا بالبديعيات إلى القرن الثاني عشر الهجري، وفيه نلتقي بالعلامة/ صدر الدين السيد علي بن نظام بن محمد بن معصوم الحسن الحُسيني، المولود سنة 1052هـ، والمتوفى في أصبهان في حدود سنة 1120هـ، عن عمر يناهز (68) عاماً، فنجده يبدأ بديعيته بقوله:

[حُسْنُ ابتدائي بذكري جيرة الحَرم
له براعة شوق تستهل دمي]

وقد نسج في بديعيته على طريقة عز الدين الموصلي ومن تبعه في ذكر اسم الصورة في البيت، ثم شرحها شرحاً وافياً سماه (أنواع الربيع في علم البديع) وسلك فيه منهج ابن حجة الحموي في الإكثار من الشواهد القديمة والحديثة، كما ناقش كثيراً من علماء البلاغة السابقين، ونقل عنهم، وعزا ما نقل إلى أصحابه، ولهذا فإننا نعتبره أنضج أصحاب البديعيات بعد ابن حجة الحموي، كما قدم لأنوار الربيع بمقدمة مهمة ذكر فيها شيئاً مختصراً عن تاريخ المذهب البديعي في الأدب العربي. [علي الجندي، في علم البديع، ص 3، وما بعدها، بتصرف].

2 – كما التقينا في القرن (الثاني عشر الهجري) بعلي بن محمد تاج الدين الملكي الحفني فألفناه يؤلف بديعية مطلعها:

[بـراعـة المـطـلـع ازدانـت مـن الحـكـم
وانـسـبـلـت تـسـتـهـل الجـود مـن الـكـرم]

وهو فيها يوري عن الصور البديعية ضمن ألفاظ البيت.

3 – ثم التقينا في القرن الثالث عشر الهجري بالعلامة الشيخ/ عبدالغني بن أحمد بن إبراهيم المعروف بالنابلسي المولود في دمشق السورية في الخامس من شهر ذي الحجة سنة 1150هـ، والمتوفى في عصر يوم الأحد الرابع والعشرين من شهر شعبان سنة 1243هـ، فوجدنا له بديعيتين، الأولى منهما فيها منهج من ورى باسم الصورة البديعية، ومطلعها:

[يـا حسـن مـطـلـع مـن أهـوى بـذي سـلـم
بـراعـة الـشـوق فـي اسـتـهـلالـهـا ألمـي]

وتسمى هذه البديعية (مليح البديع في مدح الشفيع)، كما ألفيناه (أي العلامة النابلسي) يكتب بديعية أخرى، مطلعها:

[يـا مـنـزل الـركـل بـين الـبـان فـالـعـلـم
مـن شـعـر كـاظـمـة حـيـيـت بـالـديم]

وسماها (نسمات الأسحار في مدح النبي المختار)، وقام النابلسي بشرحها شرحاً ضافياً سماه (نفحات الأزهار)، وهو في هذه البديعية ينهج منهج من لم يذكر اسم الصورة البلاغية أو البديعية ضمن البيت من الشعر.

وقد كتب النابلسي في مقدمته لشرح بديعيته الأولى ما نصه: «نظمت هذه القصيدة الميمية، المسماة بنسمات الأسحار في مدح النبي المختار، على طريقة تلك القصائد (البديعية) معرضاً عن نظم اسم النوع البديعي في أثناء البيت،

لأنني رأيت ذلك إنما يكسب تنافر الكلمات، وغرابة المباني، وقلاقة المعاني، – وليت شعري – مع التصرف في اسم ذلك النوع ضرورة نظمه من كلمات البيت، وكيف يظهر لمن لم يعرفه أن اسمه كذا ما لم يكن فهمه باسمه ورسمه، وبعد ذلك لا يحتاج إلى تسميته بالكلية». ([عبدالغني النابلسي، شرح بديعية مليح البديع في مدح الشفيع، ص 3].

في القرن الرابع عشر الهجري:

وفي القرن الرابع عشر الهجري التقينا بأربع من أصحاب البديعيات، فوجدناهم لم يزيدوا عمن سبقهم من كتاب البديعيات شيئاً، وهم على النحو التالي:

1 – العلامة الأديب الشيخ/ محمد بن أمين بن خير الله الخطيب العمري، من علماء القرن الرابع عشر الهجري، وبديعيته مطلعها:

[حسن ابتداء كلمي يوماً بذي سلم
براعة المدح في استهلال نعمي]

2 – الشيخ/ طاهر بن محمد بن صالح الجزائري، المتوفى بدمشق السورية سنة 1341هـ، في بديعيته التي مطلعها:

[بديع حسن بدو ذي سلم
قد راقني ذكره في مطلع الكلمي]

وقد أنشأها في مدح الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وسلم)، وقد قام بشرحها شرحاً جامعاً سماه (بديع التلخيص وتلخيص البديع)، ويختلف الشيخ/ طاهر الجزائري عن سابقيه بأنه جعل مبدأها حسن التخلص، ومنتهاها حسن الختام.

3 – الشيخ/ عبدالحميد قدسي بن محمد بن علي الخطيب المدرس بالمسجد الحرام، في بديعيته المسماة (نظم البديع بمدح الشفيع)، ومطلعها:

[مـن ذكـر رامـة والـريـان والـعـلـم
عـقـيـق دمـعـي جـرى والـشـوق كـالـعـلـم]

وشرحها تحت اسم (طالع السعد الرفيع في شرح نور البديع على نظم البديع المتضمن لمدح الحبيب الشفيع).

4 – العلامة/ السيد عبدالهادي بن السيد رضوان نجا الإبياري، المتوفى سنة 1205هـ، في بديعيته التي مطلعها:

[بـحـمـد مـبـدع الأمـور عـابـد الـهـادي
نجـا مـصـلـيـاً عـلـى الـرسـل]

وقد قام الإبياري بشرح بديعيته شرحاً أطلق عليه (طرفة الربيع في أنواع البديع).

والذي نلاحظه أن الشيخ عبدالحميد قدسي في البديعية الثالثة، وكذلك العلامة/ الإبياري في البديعية الرابعة، أنهما لم يوريا عن الصورة البديعية بخلاف ابن خير الله العُمري في البديعية الأولى، والشيخ/ طاهر الجزائري في البديعية الثانية، فإنما يصرحا بذكر الصورة، وهم جميعاً من كتاب وعلماء القرن الرابع عشر.

البديعيات في الميزان:

لقد كانت هذه أشهر البديعيات التي عرفت في تلك القرون المتطاولة (من القرن الثامن الهجري إلى القرن الرابع عشر الهجري)، ولا يمكن للباحث أن يترك هذه المرحلة في تطور البلاغة العربية دون أن يبدي الرأي فيها.

يجمع الباحثون على أن أهم ما يمكن لنا أن نلاحظه على بلاغة هذه

المرحلة هو الضحالة (إلى حد ما) في اللغة، والاضمحلال في الأدب، والبلادة في الحس، والضعف في الذوق، مما أدى إلى الاتجاه بالبلاغة العربية إلى ذلك المنهج القائم على الاختصار، وذلك بصياغة الصور نظماً، والإسراع في التسابق في هذا النظم، والعمل على جمع الألوان مهما تكن تافهة، لا تغني ولا تسمن من جوع، ثم الإطالة في الشرح الذي لا يؤدي بالبلاغة إلا إلى التعقيد والضعف والكثرة في الأسماء.

ويعلق أستاذنا المرحوم الدكتور/ شوقي ضيف، فيقول: إن طولها كان في الحواشي والشروح، ولكنه طول في غير طائل، أو طائل خارجي عماده المنطق والفلسفة، طول لفظي عماده شرح الألفاظ المبهمة في المنظومات البديعية. [شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 367].

وبذلك نجد أهل البحث البلاغي والنقدي يقولون في صراحة: إن البلاغة العربية من أوائل القرن الثامن أصيبت بالجمود والتعقيد الذي وصل إلى حد الألغاز.

ولنـــا رأي:

بالطبع نحن نحترم ونقدر كل ما قيل عن البديعيات في تاريخ البلاغة العربي، والنقد الذي وجه إليها، ولكن لنا بعض الملاحظات المتواضعة، والتي نرى أنها من الممكن أن تضيف شيئاً في مجال الكلام عن البديعيات، وهذه الملاحظات نوجزها فيما يلي:

1 – إن معظم الكلام عن البديعيات جاء وصفياً، ولم يشر بشكل أو بآخر إلى العوامل الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية التي أدت إلى الضحالة والاضمحلال والبلادة والضعف (على حد قول من تحدثوا عن البديعيات) كمثال للتأليف في البلاغة خلال الفترة الممتدة من القرن الثامن الهجري إلى القرن الرابع عشر الهجري.

2 – ليست كل البديعيات تتصف بضحالة اللغة، أو الاضمحلال في الأدب، أو البلادة في الحس، أو الضعف في الذوق، فالقراءة المتأنية لهذه البديعيات تكشف لنا عن وجود بديعيات على درجة كبيرة من النضج الأدبي والفني والبلاغي، تستحق الوقوف أمامها، والاستفادة منها تاريخياً وفنياً.

3 – الشروح والحواشي والمتون التي أحياناً ما نسخر منها، لا يجب أن ننكر أنها كنوز رائعة تعلمنا الكثير، وتحوي في داخلها درراً ثمينة لمن أراد العلم والتعلم، وكم من علماء أجلاء استفادوا منها، وأفادوا بها طلابهم، وما نحن إلا عيال على هذه الشروح والحواشي والمتون.

4 – إن عملية الاختصار بصياغة الصور البديعية أو البلاغية نظماً، والإسراع والتسابق في هذا النظم، والعمل على جمع الألوان مهما تكن، ذلك كان له ما يبرره، فمع القرن الثامن الهجري بدأ ما يسمى بعصر التجميع العلمي لكل الثقافة العربية والإسلامية، خوفاً من ضياعها وشتاتها، وذلك بعد سقوط الأندلس على يد الأسبان، وسقوط بغداد عاصمة الخلافة الإسلامية على يد التتار، ولعل ذلك ما دفع العلماء إلى عملية اختصار وصياغة البلاغة أو نظمها وجمعها.

5 – إن البديعيات تعد بمثابة وثائق بلاغية يجب علينا دراستها دراسة علمية ممنهجة، تكشف لنا عن تطور البلاغة العربية، وفي نفس الوقت تعرفنا بنظرات صائبة سبقت عصرها، وتستحق التأمل.

6 – إن البديعيات تذخر بالجوانب البلاغية والنقدية المهمة التي يجب أن نعرف بها الجيل الجديد، وذلك بالوقوف عليها وتحليلها، ورصدها رصداً علمياً متأنياً، في إطار السياق العام لدراسة البلاغة العربية في نشأتها وتطورها.

الأســـانيـد

1) أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق/ أحمد بدوي وحامد عبدالمجيد، مطبعة البابي الحلي، القاهرة، 1960م.

2) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق/ أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1962م.

3) حفني محمد شرف، البلاغة العربية: نشأتها وتطورها، مكتبة الشباب، القاهرة، 1973م.

4) عبدالغني النابلسي، شرح مليح البديع في مدح الشفيع، المكتبة الأزهرية، القاهرة.

5) شوقي ضيف، البلاغة: تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، 1977م.

6) علي الجندي، في علم البديع، مكتبة الشباب، القاهرة، بدون تاريخ.

* * *

الدرس البلاغي ونمط القراءة لدى الدكتور محمد العمري

أحمـــد قـــادم

تقديـــم:

أود في البداية أن أشير إلى أن عنوان هذه المداخلة، يستمد مشروعيته من خلال مؤلفات العمري البلاغية على الخصوص. وأن عنايتي تتركز على الدرس البلاغي القديم نظراً لما يلي:

أ – عناية الباحث بالبلاغة العربية القديمة والتأليف فيها.

ب – سعيه الجاد إلى تحيين المادة البلاغية.

ج – إصراره على إعادة التاريخ للبلاغة العربية.

وهذه المنطلقات الثلاثة،. تتطلب جهداً مضاعفاً لاحتوائها، ودارساً متمرساً بالبلاغة القديمة والحديثة على السواء. وهي شروط لا نعدمها في الرجل. ومن ثم، لا يمكن الاقتصار على الوصف المجرد أثناء مراجعة «نمط القراءة» لديه، بقدر ما نسعى إلى مساءلة المنجز، واستشراف المأمول، أي تحكيم المكتوب إلى الطرح الإشكالي. وبعبارة أدق، هل أجاب الأستاذ محمد العمري عن الإشكالات التي طرحها في مشروعه البلاغي/ النقدي؟

أ - حول مفهوم القراءة:

يرتبط مفهوم القراءة لدى الباحث، باستيعاب المادة البلاغية ثم تقريبها من المتلقي، وفق أسئلة منهجية جديدة، تسائل النص القديم بأدوات منهجية حديثة، وتبني له فهماً جديداً. وهذا التصور في حد ذاته لا يخلو من صعوبات، فإن إرضاء القراء يقتضي الاقتناع بالمقروء قبل صياغته بشكل آخر يعين على استساغته.

وهذا الجهد يضعنا أمام طبيعة القراء الذين يخاطبهم المؤلف ويخطب ودهم.

فمن هو القارئ المفترض لدى محمد العمري؟

يجيب عن ذلك في كتابه الأخير[1]، حيث يعلن أنه جاهد في إرضاء القراء «من التلميذ في الثانوية العامة، إلى الطالب في الدراسات العليا المتخصصة، إلى اللساني المنطقي، إلى الفيلسوف، إلى المحامي المجتهد، فضلاً عن المتخصص في البلاغة والأسلوبية، يستهدف كل من يعاني من إشكالات تحليل الخطاب من مراصده المتعددة»[2].

ويتطلب تحصيل هذا الهدف مسلكين هامين:

أ – مسلك إقناعي: يقوم على إشراك المتلقي في بلوغ حقيقة معينة، مستعيناً بزخم المعلومات والنصوص.

ب – مسلك تأويلي: ويتأسس – بالاشتراك مع أصناف المتلقين – على مصادرة حق هذا المتلقي في الاعتراض، باقتراح منهج مناسب مدعوم بترسانة من الحجج والأدلة والفهم الأحادي.

وفي خضم هذه الخلفيات يعلن الأستاذ أنه مجرد قارئ للبلاغة العربية، يحاول أن يعيد صياغة الأسئلة بشكل مغاير لما تعورف عليه[3]، ليبقى بذلك

لصيقاً بمفهومه للقراءة، أو لنقل القراءة الوسيطة. إنه يسعى أن يكون قارئاً يقرب المادة من المتلقي، ويجعله متمكناً من فهم مقاصدها.

ونحن إذ نقف على مقاصد الباحث ومنهجه، فإننا لا نتغيى الحديث عن تناقض يمكن أن يفهم من إشراك المتلقي بالموازاة مع مصادرة حقه في الاعتراض. فالدكتور العمري أكبر من أن يقع في هذا الخلط. وإنما طرح فرضية وطلب من القارئ التسليم بها إلى حين الانتهاء من عمله، ثم مناقشته في النتائج.

وهذا ما نرومه في تتبعنا لنمط القراءة لديه.

2 - البلاغة وتحليل الخطاب:

1-2 - نسقية البلاغة وتكاملها:

تعتبر البلاغة أداة هامة في تحليل الخطاب، إلا أن الإشكال يكمن في طبيعة التقسيم الذي خضعت له هذه الأداة.

فقد كانت عناية الباحثين والدارسين ببعض الجوانب على حساب البعض الآخر. حتى إن البلاغة العربية صنفت إلى علوم ثلاثة، يتوزعها: المعاني والبيان والبديع.

ونظر إلى هذه الثلاثة الأقسام نظرة تجزيئية، تفتقد إلى نسق موحد في كثير من الأحيان حسب طبيعة الدارسين للحقل البلاغي عموماً، والمهتمين بتحليل الخطاب بشكل خاص. حتى إن البعض لا يرى في البديع أكثر من كونه حلية على الكلام يزيده رونقاً بخلاف بلاغة التركيب (المعاني) وبلاغة الصورة (البيان).

وانطلاقاً من هذه النظرة التجزيئية يحاول الدكتور العمري، إعادة صياغة الأسئلة البلاغية في علاقتها مع الخطاب، وفق مفهوم جديد، ينظر إلى البلاغة العربية باعتبارها نسقاً منظماً متكاملاً، تتحقق فاعليتها بتضافر أجزائها وفي علاقتها مع القارئ أو المتلقي بصفة عامة.

وهو يرمي بذلك – أي: باستحضاره للمتلقي – إلى تلافي الأخطاء النسقية التي سقط فيها الدارسون، وذلك من منطلق إعادة التأريخ من زاوية تهتم بالقراءة والقارئ، وينتظر أن تطرح أسئلة القراءة في تاريخ البلاغة العربية من خلال عدة زوايا ماتزال مظلمة لحد الآن»[4].

وبالرجوع إلى المؤلفات الخاصة بالتطبيق العملي للبلاغة العربية على النصوص[5]، يتضح أن النسق الذي حكم تصوره ظل متأرجحاً بين همين يتجاذبانه:

أ – هم معرفي نظري يحاول إعادة إنتاج المادة البلاغية القديمة.
ب – هم تطبيقي تجريبي يحاول إخضاع النصوص الإبداعية للمقاييس القديمة مدعومة بالمناهج الحديثة.

2-2 - النقد والبلاغة:

إن أهمية تحليل الخطاب لا تكمن أساساً في تفكيكه إلى مجموعة من المكونات، بل في إعادة التركيب والخلوص إلى نتائج معينة. كالحكم بالجودة أو الرداءة مثلاً.

ومن ثم، فإن الأستاذ محمد العمري، استحضر التداخل بين البلاغة والنقد الأدبي عبر الرصد التاريخي للمفاهيم، ولم ينس الحديث عن هوية العلوم.

إذ البلاغة لديه تصر على استقلالها «بكل ما يتصل بالبنية النصية للخطاب في بعدها الشعري والتداولي، وما يتصل بهما من عناصر تفسيرية نفسية وسوسيولوجية وتاريخية مما يدخل في مجال اللغة الواسع»[6].

في حين لا يبقى من ذلك للنقد الأدبي إلا «أن يركب المواد البلاغية مع ما يراه من مواد أخرى تتعلق بالأجناس الأدبية وسيرورة تلقيها»[7].

إلا أن هذا التقسيم لا يعني انفصال المجالين. فقد ظل الحديث عن النقد البلاغي سارياً عبر تضاعيف الكتاب، مرتبطاً بطبيعة التفسير التي صاحبت

الأعمال الفنية عبر العصور خاصة، وأن التفسير «هو بداية العملية النقدية البلاغية»[8].

والحديث عن تحقيق هوية العلوم واستقلالها لم يخل من عراقيل أدت في نهاية المطاف إلى الحديث عن النقد مكان البلاغة والبلاغة مكان النقد، دون التمكن من وضع الفواصل التي تحد من غلواء هذا التداخل. ويتجلى ذلك بوضوح أثناء تعرض الباحث لطبيعة المختارات الشعرية وظهور سؤال قديم/ جديد: هل ترجع عملية الاختيار إلى الاعتبارات الفنية البلاغية، أم تؤول إلى الخلفيات النقدية؟.

وفي كلتا الحالتين ما هي الفواصل بين ما هو بلاغي وما هو نقدي أثناء الاختيار؟

إن الكلام عن الجودة والرداءة له علقة بالأحكام النقدية. لكن استخلاص حكم معين عادة ما يكون مبنياً على أسس بلاغية.

ويبرز هذا الإشكال، ليس فقط في كتب البلاغة والنقد التي تعامل معها العمري في تركيم المادة المعرفية اللازمة لأبحاثه، ولكن أيضاً في اختياره للنماذج التطبيقية المدعمة لأطروحته في أهمية الموازنات الشعرية في العملية الإبداعية.

وقد أدت به هذه الإشكالية إلى صياغة أسئلة أخرى تتركز على طبيعة الدرس البلاغي، هل هو علم كلي أم جزئي تقعيدي؟

لقد حاول أن يصالح بين الأمرين دون أن يصرح بذلك، فقد جعل النقد يمر عبر البلاغة، فخضع للطبيعة التقعيدية التي ميزت البلاغة العربية، وإن لم يكن ذلك أمراً جوهرياً، بل أداة إجرائية مناسبة في تحليل الخطاب، دون أن يقصي النظرة الشمولية، وإن كانت لديه في الرتبة الأخيرة منهجياً، بحيث لا تتأتى إلا بعد قطع أوصال النص بالآلة البلاغية التي تنطلق من الجزء إلى الكل[9].

لقد كانت كتب الاختيار – كما عبر عن ذلك الأستاذ – المحرك الأول لطرح الأسئلة الجوهرية في النقد العربي، تلك الأسئلة التي تصدت البلاغة لمناقشتها ولكن في انفصال عن الحركة الشعرية أحياناً[10].

3-2 - بنية الشاهد وسلطة البلاغة:

إن المتفحص لمؤلفات محمد العمري يلاحظ أن هناك مزاوجة في الحضور الكمي والكيفي للمادة المدروسة والأداة المعتمدة في التحليل.

ففي الوقت الذي سيطر هاجس الموازنات الصوتية على اعتبارها مطلباً أطروحياً، ظل هامش المناورة فيما يتعلق بالشواهد حاضراً.

والحديث عن المنهج لم يكن مطلباً أكاديمياً صرفاً فحسب، كما أن اختيار النصوص لم يكن بريئاً، بل تم التعامل مع النصوص التي تستجيب لشروط الباحث في الموازنات.

لقد كان التعامل مع المادة الشعرية وفقاً لمنظور الموازنات الصوتية والشعرية البنيوية عن طريق انتقاء ما ينبغي استنطاقه من النصوص الممتدة «امتداداً زمانياً طويلاً، مع التركيز على «المواطن المظلمة» التي لم يطرقها القدامى أو اعتنوا فيها بالجانب البياني دون غيره.

وهذا ما عناه في أحد كتبه وطبقه في تحليله عندما قال إنه يحاول محاورة «جهود البلاغيين القدماء، والشعريين المحدثين لفهم نظام الموازنات الصوتية وفعاليتها في الشعر العربي القديم[11].

إدراكاً منه للعناية التي لقيها «البيان» في الشاهد البلاغي القديم على حساب «البديع»، فكانت قراءته للبلاغة، أو كادت، إعادة قراءة في الشاهد الشعري داخل الحقل البلاغي والنقدي.

وكانت لهذا الحوار منطلقاته. فالموازنات تتصل بالجانب الصوتي وليس يعني الصوت إلا ما وسمه القدماء بالبديع، والمحدثون بجرس الألفاظ تارة

والإيقاع الداخلي تارة أخرى. على أن الدكتور العمري لم يكن ينظر إلى البديع نظرة تزيينية يكون بها حلية للكلام، شأنه في ذلك شأن الدارسين المعاصرين، بل بحث في الجوانب الدلالية التي تؤثث فضاءه وتدفع بالشعراء إلى الأخذ به في قصائدهم.

إن الموازنات الصوتية لا تعني إلا تحديد نواة الموضوع الذي يتشعب منها لينال «جوانب متعددة صوتية ودلالية وتركيبية»[12].

ولم تكن هذه الإشارة إلا لإعلان دمج الصورة البلاغية التي تدخل في الصناعة اللفظية والمعنوية مع باقي مكونات النص الشعري.

وهي نتيجة كفيلة بتوحيد الجهد في مواجهة المعضلات التطبيقية البلاغية الشمولية أثناء تحليل النصوص بالمراوحة بين ما هو بديعي / جمالي وتحليلي نقدي. وهي مستويات يمكن تلمسها في طبيعة المصطلح البلاغي/ النقدي لدى محمد العمري كما هو الشأن في حديثه عن: التوازن والتوازي والانزياح والكثافة والفضاء والتفاعل.

4-2 - الثوابت الشعرية والمتغيرات المنهجية:

يمكن القول: إن اقتران البلاغة بتحليل الخطاب في بعده التطبيقي يتجلى بشكل واضح في الأطروحة التي تقدم بها الدكتور محمد العمري للحصول على الدكتوراه[13]، بالإضافة إلى بعض المؤلفات التي جاءت بعد الأطروحة تتميماً لها وفق المنهج المعتمد. أي: الاعتناء بالموازنات الصوتية، وإعطاؤها الأولوية في رصد تقاسيم الخطاب الشعري. خصوصاً كتابي: «الموازنات الصوتية» و«اتجاهات التوازن الصوتي».

أما الأطروحة، فقد أفصحت عن منهجها منذ الوهلة الأولى، خلال التقديم الذي خص به الباحث كتابه[14]، وهو يقول في هذا الصدد: إن المنهج الذي يؤطر

عمله، هو: «بنية وتأويل مادة الموازنات الصوتية في البلاغة القديمة وتكميلها في ضوء الشعرية البنيوية من أجل قراءة النص»[15].

ونستخلص من هذا النص فكرتين هامتين تشكلان بؤرة الكتاب:

أ – إن البحث في البلاغة العربية ومسألة الموازنات الصوتية تشكل عنصراً واحداً ضمن مجموعة من العناصر التي تتضافر لتعين على تحليل الخطاب الشعري.

ب – قصور الموازنات الصوتية عن الإيفاء بهذا المطلب واتجاه الباحث صوب الشعرية البنيوية لإغناء المنهج بدل الاقتصار على المنظومة البلاغية العربية.

وتطرح هذه الإشكالية أسئلة أخرى: هل يمكن الاعتماد على هذين العنصرين بمفردهما في تحليل الخطاب الشعري؟ أم أن المسألة تجريبية فقط؟ ثم هل التزم الباحث بالموازنات والشعرية البنيوية دون الصدور عن مرجعية تاريخية؟.

لقد شكلت المنطلقات البلاغية العربية (التجنيس والتصريع) طريقاً للوصول إلى الثوابت الشعرية. وهو ما تؤكده موارد التأليف من الكتب التي اعتنت بالبديع في شموليته، مع الحرص على إبراز قيمة الصوائت والصوامت في عملية التوازن الصوتي.

حتى إن حديث الباحث عن مفهوم الموقع لدى ياكبسون وليفن جاء مسيجاً بضوابط البلاغة العربية انسجاماً مع نظرية النظم لدى دارسي إعجاز القرآن، وبخاصة القاضي عبدالجبار، وعبدالقاهر الجرجاني.

ولم يجد بداً من إعادة صياغة مقولة النظم وفق مفهوم «الموقع» اللغوي و«الموقع التركيبي»[16]، مع السعي إلى إبراز مكانة المردودية الإيقاعية للتوازن المقولي[17].

لقد كان البحث جارياً في هذا الخضم عن دور للترصيع داخل البنية

التركيبية ذات العلاقة بالنحو داخل الشعر الغنائي، حيث تشكل العلاقات النحوية مواقع مجردة تتحول إلى «ترصيع» أو «سجع» بنفس العملية التي يتحول بها الوزن المجرد إلى أبيات شعرية»[18].

وقد حاول الدكتور العمري أن يدلل على دعواه بمجموعة من الشواهد الشعرية، خصوصاً تلك النماذج التي يمكن أن تغني في إبراز قدرة الصورة الترصيعية في نمو النص، كما هو الشأن في قصيدة حسان بن ثابت التي يهجو فيها مسافع بن عياض، والتي مطلعها:

لو كنت من بني هاشم أو من بني أسد أو عبد شمس أصحاب اللوى الصيد

والتي كتبها الباحث بطريقة فضائية (أي تراعي فضاء القصيدة)[19] مع الانضباط لقواعد البلاغة العربية، التي قننت أنواع التجنيس، أو منحت لبعضه أسماء أخرى عندما يتعلق الأمر بعلاقة القافية بباقي أجزاء البيت الشعري كما هو الشأن مع «التصدير» الذي يشكل لدى الباحث تجنسياً مع فارق واحد هو ارتباطه «بموقع محدد، أي وقوع طرفه الثاني في القافية ضرورة»[20].

وعموماً، إن فضاء التوازن الصوتي لم يخرج من دائرة البديع، كما نظرت له البلاغة العربية، وهو ما يمكن ملاحظته خلال الفصل الثلاثي من الأطروحة، إذ ظل نمط القراءة البلاغية للنص الشعري مطابقاً لما تعورف عليه من عناية بإيراد صور التوازن دون الزيغ عن المصطلح البديعي القديم كالتجنيس والتصريع والترديد والتشطير، وغيرها مما يزخر به كتاب «البديع» لابن المعتز، و«تحرير التحبير» لابن أبي الإصبع المصري.

3 - الاقتضاء والإدماج والفاعلية الشعرية:

إن محاولة الدكتور العمري تحيين المادة البلاغية القديمة التي تستند إلى النص في نشأتها، جعلته أحياناً لا يغير إلا أسماء المصطلحات القديمة مع الحرص الشديد على إيجاد مسوغات فنية أحياناً، ودلالية أحياناً أخرى.

وسوف يتضح ذلك أثناء تناوله لمفهوم «التضمين» لدى البلاغيين وطبيعته. أي: هل هو عيب يعتري الشعر أم أداة فنية تروم كسر رتابة النظم؟ وهذا السؤال له ما يبرره، فالقصيدة في نظر الباحث كل لا يتجزأ. ولأن التعارض بين التصورين لا يقوم لديه، فإنه يحاول أن يزيل «تهمة العيب» ويرسخ فنية التعبير بالحديث عن «الاقتضاء» و«الإدماج» على اعتبارهما من القرائن المنشطة للفعالية الشعرية، على الرغم من الفصل بين المتلازمين، وعلى الرغم من محاربة البلاغيين للتضمين وسعيهم إلى تحقيق التوازن بين التمفصل والتقطيع.

وإذا كان التضمين محاطاً بكثير من القيود البلاغية، فإن الدكتور العمري يحرره منها ويعتبره «داخل البيت مجالاً متحركاً وحيوياً»[21].

«ففي البيت كل أسباب الحياة»[22]، وداخله تجري حوارات بناءة بين النظم والدلالة.

كانت الانطلاقة – إذن – من هذه التصورات التي تحكم أطروحة الأستاذ حتى نتمكن من ضبط إيقاع القراءة البلاغية، خصوصاً وأن الأطروحة التي دافع عنها تشكل قطب الرحى في مشروعه الرامي إلى إعادة صياغة المادة البلاغية وكشف الحجاب عن المستور منها ودعم المهمل على الخصوص.

وإذا كانت الموازنات الصوتية هي الأرضية التي انطلق منها ليعيد بناء صرح البلاغة العربية، فإنه جعل ذلك مرجعاً «نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية»[23].

ويشكل كتابا «الموازنات الصوتية» و«اتجاهات التوازن الصوتي» حلقة مكملة. ولا غرو فالدرس البلاغي لديه يحكمه نمط موحد من القراءة يتفرع إلى قسمين ويحمل همين:

أ – هاجس التأريخ للبلاغة العربية.

ب – سلطة الحداثة (التجديد).

ولم يكن هذا التفريع مستمداً من فراغ. بل خبرناه من خلال قراءتنا لأعمال محمد العمري، حتى إنه أفصح عن ذلك، إما بشكل ضمني من خلال التزامه بقراءة الدرس البلاغي القديم مع مراعاة التسلسل الزمني في استحضار المؤلفات، أو بشكل صريح عندما أعلن أنه بصدد «كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية» في كتابه «الموازنات الصوتية».

والواضح من هذه العناية أنه أراد الانطلاق من الاتجاه المعاكس لنمط القراءة البلاغية لدى القدماء. وليس عن طريق ابتداء شيء لم يسبق إليه، ولكن بواسطة ربط الموازنات الصوتية بالدلالة حتى يضمن لها مكاناً داخل التراتبية البلاغية التي صنفت الدرس البلاغي إلى معان وبيان وبديع، ويرتفع بالموازنات من الموقع «الهامشي» الذي تحتله إلى موقع لا يقل عما «للبيان» و«المعاني»، خصوصاً وأن «هذا الموقع الهامشي الذي احتلته الموازنات ناتج عن الاستراتيجية العامة لنظرية المعنى التي ولدت في أحضان نظرية الإعجاز»[24].

وهذا النص له أهميته القصوى. فالبلاغة القرآنية لا تضاهى، ولأن القرآن الكريم كلام الله، والشعر دونه مرتبة، كان لزاماً أن يفرق دارسو الإعجاز بين بلاغة القرآن وبلاغة الشعر «ومادام النص القرآني ليس شعراً، ولا ينبغي له أن يكون، فمن المحتمل أن تبنى له بلاغة غير شعرية»[25]، وهي بالذات بلاغة ملاءمة المقال للمقام. فهي وحدها التي «ترضي النص الخطابي النثري أكثر مما تنصف النص الشعري»[26].

وحتى برجوعه إلى ابن سنان الخفاجي وبحثه لديه عن مفهوم للبلاغة، فإنه لم يعثر سوى على فصاحة الكلام وفصاحة المتكلم، وهذه الأخيرة لا تعنى إلا بالخطاب الشفوي الذي يراد منه «إظهار البراعة في المشافهة»[27]، ليجد الباحث نفسه أمام بلاغتين:

أ – بلاغة النص القرآني.

ب – بلاغة الخطاب الشفوي.

وفي كلتا الحالتين تغيب بلاغة النص الشعري، ولم يجد لها الباحث حضوراً إلا في مجال النقد التطبيقي المتذوق للنصوص، وهذا الأخير هو مصدر الأسماء التي وضعها البديعيون، لكن أفضل هذه المصادر يقف عند حدود الجمع ولا يصل إلى مستوى البحث في الأنساق وتفسير الظواهر[28].

وكان هذا الاعتبار منطلقاً لإعادة قراءة الموازنات الصوتية مع التركيز على ما أهمله القدماء، أي «الأنساق وتفسير الظواهر»، ليظل المصطلح البديعي حاضراً لدى الدكتور محمد العمري لا يغادره إلا ليعود إليه، دون الزيغ عن الشواهد الشعرية المتداولة في الحقل البلاغي العربي عموماً، لكن هذه المرة باستحضار النص والمرسل والمتلقي في إطار ما يسمى بالبلاغة العامة.

ويتجلى ذلك على الخصوص في كتاب «اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي» والذي يشكل منحى آخر لتدعيم الاتجاه الجديد، أي: «البلاغة العامة»، في سبر أغوار النص. وقد كان هذا الكتاب فضاء للتجريب والتطبيق، لا يخرج عن المسار العام الذي حكم مشروعه البلاغي، أو لنقل نمط القراءة البلاغية لديه. ذلك النمط الذي يستند إلى النص في إثارة القضايا وتفسير الظواهر، مع الالتزام بتفعيل دور التوازن الصوتي ونفض غبار الإهمال الذي لقيه، سواء من قبل المهتمين ببلاغة القرآن أو بلاغة الخطاب الشفوي، وذلك عن طريق ضبط مستويات التكامل والتراكم والتفاعل، وهي نفسها فصول كتابه «اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر»، وتصب كلها في نسق ربط الموازنات الصوتية بالوسائل الشعرية الأخرى التي تبنى عليها أدبية النص الشعري عموماً.

الهوامش

1) البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، ط 1، إفريقيا الشرق، بيروت 1999.

2) نفسه، ص: 5.

3) نفسه، ص: 6.

4) البلاغة العربية، ص: 33.

5) يمكن اعتبار أطروحة الباحث «تحليل الخطاب الشعري» نموذجاً لذلك، وأيضاً كتابي: «الموازنات الصوتية»، واتجاهات التوازن الصوتي.

6) البلاغة العربية، ص: 41.

7) نفسه، ص: 41.

8) البلاغة العربية، ص: 58.

9) نفسه، ينظر المبحث المتعلق بالبلاغة والاختيار الشعري ابتداء من ص: 64.

10) نفسه، ص: 84.

11) تحليل الخطاب الشعري، الكثافة، الفضاء، التفاعل، ص: 6.

12) تحليل الخطاب الشعري، ص: 12.

13) كان موضوعها: «تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر: الكثافة الفضاء التفاعل.

14) تحليل الخطاب الشعري، ص: 14 وما بعدها.

15) نفسه، ص: 5.

16) تحليل الخطاب الشعري، ص: 146-147.

17) نفسه، ص: 147.

18) نفسه، ص: 147.

19) نفسه، ص: 149.

20) تحليل الخطاب الشعري، ص: 172.

21) نفسه، ص: 265-266.

22) تحليل الخطاب الشعري، ص: 266.

23) ذيل عنوان كتابه «الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية» بهذا الوصف.

24) الموازنات الصوتية، ص: 35.

25) نفسه، ص: 35.

26) نفسه، ص: 35.

27) نفسه، ص: 36.

28) الموازنات الصوتية، ص: 37.

29) ينظر القسم الثاني من كتاب الموازنات، والمتعلق بمفهوم الموقع، ابتداء من ص: 33.

* * *

الانزياح المنطقي من منظور جماعة «مو»

الحسن بواجلابن

مضايق الترجمة:

تتيح الترجمة معرفة ما لدى الأمم الأخرى، علاوة على الانفتاح على الآخر. وتزداد أهمية المترجَم إذا كان ممنهجاً ، فالترجمة وسيلة من وسائل حوار الثقافات.

ومن يُقْدِم على الترجمة، يجد نفسه في مضايقها، حيث استبداد التداخل اللغوي وفاشستية الخصوصية اللغوية للنصين: الأصلي والمستقبِل. ويعنُّ السؤال المركزي: كيف أنقل نصاً نشأ في حضارة مختلفة إلى بيئة مخالفة دون أي تحريف؟ إنها عملية شاقة ومحفوفة بالمزالق، ويكتنفها سياق المغامرة.

وما حدود استفادة الثقافة المستقبِلة؟ وما الغاية من تجشم عناء الترجمة؟ إلى غير ذلك من الأسئلة التي تتناسل وتتكاثر أمام كل مترجم. وأراني مجبراً على إنجاز عبورين:

– الأول: قراءة النص الأصلي، ويتعلق الأمر بجهود جماعة «مو» البلجيكية من خلال كتابها (rhétorique générale)، وهو عبور من الثقافة العربية إلى الثقا فة الفرنسية، أي من لغة إلى لغة ومن البلاغة العربية إلى البلاغة الفرنسية الحديثة التي استعانت بمناهج اللسانيات لإعادة ترتيب بيت البلاغة.

- الثاني: نقل النص الأصلي إلى اللغة العربية وفق مقتضيات اللغة العربية وخصائصها، وتبعاً لمفاهيمها البلاغية المناسبة لمفاهيم البلاغة - اللسانية الغربية.

هناك حركات تأملية تنتظم في أولية تتراءى كحركتي المد والجزر، وهي الموجِّهة لعملية الترجمة.

1 - جهود تجديد الإرث البلاغي:

تعرضت البلاغة الغربية القديمة لعدة تغييرات جوهرية تبعاً للحاجة الملحة للمجتمعات، بدءاً باليونان والرومان إلى العصور الكلاسيكية[1]، حيث تبوأت البلاغة الصدارة في مجموع العلوم، وتصدرت البناء الثقافي الغربي القديم. وفي أتون تلك السيادة نلفي مختلف الإيديولوجيات والموضوعات التاريخية والأدبية، فاعتنت البلاغة في بداية الأمر بدراسة كيفية الإقناع، ثم اهتمت بعد ذلك بكيفية إنشاء خطاب جميل. وطفقت تتخلى عما يخدم الخطابة، «لتجعل من الأدب موضوعها المفضل. وبعد ذلك، أخذت البلاغة تضيق من حقل اهتمامها شيئاً فشيئاً... لتتحول في الأخير إلى فن الأسلوب. وشهد القرن التاسع عشر آخر البلاغات الكبيرة (وبلاغة «فونطاني» مثال من أهم أمثلة ذلك)، واختلفت البلاغة عن التعليم كنظرية ضرورية»[2].

انحصرت جهود البلاغيين القدماء في التصنيفات والتقسيمات مما حول البلاغة إلى قوالب جامدة لا تعير الإلهام الفردي أي اهتمام، لذا ستعلن مدرسة الرومانسية في فرنسا ثورتها على البلاغة.

الشعرية البلاغية - اللسانية:

انطلق رواد ذلك الاتجاه من معطيات البلاغية الكلاسيكية (وفي مقدمتها الموروث البلاغي الأرسطي ومفاهيمه الإجرائية)، وتحليلات البنيوية اللسانية

(وفي صدارتها جهود ياكبسون). يندرج في هذا المجال «كبدي فاركا» في مؤلفه (ثوابت القصيد)[3] (1963)، وجان كوهن في كتابيه (بنية اللغة الشعرية) (1966)، ثم (اللغة الرفيعة)[4] (1970)، وجماعة «مو» في كتابيها (البلاغة العامة) (1970) ثم (بلاغة القصيدة)[5] (1977)، و«مولينو» و«طامين» في كتابهما (مدخل إلى التحليل اللساني للشعر)[6] (1982).

لقد اهتم هؤلاء الدارسون الشعريون بمسألة انزياح الشعر، وبحثوا عن النسق الذي تنتظم فيه مختلف الصور وكل ما يكفل تفسير الانزياح.

2 - إسهام جماعة «مو»:

من الإسهامات المجددة للبلاغة التقليدية ما قدمته جماعة «مو» في كتابيها، يعنينا أولهما وهو (البلاغة العامة) العمل المنهج الذي زاوجت فيه الجماعة بين التنظير المتماسك وقابلية التطبيق، بين وضع الأسس اللسانية للانزياح وتفسير مختلف انزياحات اللغة الشعرية والخطاب السردي ومحسنات التحاور خلال التواصل. إسهام تغيت الجماعة من خلاله رد الاعتبار للبلاغة، وجعلها قادرة على كشف شعرية مختلف الخطابات الأدبية، والمسرحية، والسينمائية.

1-2 - هدف الشعرية:

انطلقت جماعة «مو» من المنجز في البلاغة القديمة، وهو تصنيف مختلف صور الانزياح وترتيبها، وأثارت البياض الذي ساد الدرس البلاغي، حيث «لاحظت أن تحليلات البلاغيين والأسلوبيين السابقين لم تقدم تفسيراً يوضح فعالية النصوص الشعرية وطرائق اللغة التي تميز الأدب»[7]، لذا حددت الجماعة الأدب كتحويل للغة، ووضعت نظرية للانزياح تضم مجازات اللغة[8]، لتأسيس بلاغة عامة تحلل تقنيات تحويل اللغة وتحريفها، فحددت خصوصيات اللغة الشعرية وسمات بنية السرد عبر مختلف تجلياتها.

2-2 - أجـزاء الكتـاب:

يتكون كتاب البلاغة العامة من مقدمة ضمت المفاهيم الإجرائية كمفهومي البلاغة والشعرية، والانزياح. ويشمل أيضاً بابين:

* أولهما لساني محض اهتم بالبلاغة التأسيسية وجاء في ستة فصول، هي كالآتي:

الفصل الأول: نظرية عامة لمجازات اللغة.

الفصل الثاني: الصيرورات الخطية.

الفصل الثالث: الصيرورات التركيبية.

الفصل الرابع: الصيرورات الدلالية.

الفصل الخامس: الصيرورات المنطقية.

الفصل السادس: مقاربة ظاهرة الايتوس.

* ثانيهما لساني - دلائلي اتجه نحو البلاغة العامة، ويتكون من فصلين:

الفصل الأول: محسنات التحاور.

الفصل الثاني: محسنات السرد.

وأشارت جماعة «لييج» في أثناء المقدمة إلى المرجعيات اللسانية والنقدية التي اعتمدتها في بنائها البلاغة العامة، مثل التصنيف النسقي الذي قدمه «فونطاني» لمحسنات الأدب عامة بكتابه (Les figures du discours)، و«إسهام «موريي» المعجمي في مجالي الشعرية والبلاغة من خلال مصنفه: dictionnaire De Poétique Et De Rhétorique، و(دروس في اللسانيات العامة) لـ «سوسور»، وتأثير «بنفنست» و«ياكبسون»، وموجة النقد الجديد وجهود جماعة «تيل كيل» والسميولوجيا والتحليل النفسي، وإنجازات «جان كوهن» بشأن بنية اللغة الشعرية. كما أشارت أيضاً إلى حدود التداخل

والتمفصل بين البلاغة والشعرية، «فيتم الجمع مثلاً بين بلاغة أرسطو وشعريته في كلام واحد. فالبلاغة هي معرفة سبل اللغة التي تميز الأدب، أما الشعرية فهي معرفة المبادئ والأسس العامة للقصيدة»[9].

إن هدف الشعرية هو كشف اختراقات المعيار المستويات: الصوتي، والتركيبي، والدلالي، والمنطقي.

3-2 - المعيار والانزياح:

يعتمد الكثير من النظريات الشعرية الحديثة في تفسير الفاعلية الشعرية على الانزياح. وهو هنا ترجمة لكلمة «Eca rt» فالذي يحدد الواقعة الشعرية في نظر روادها هو انزياحها عن سنن اللغة. والحديث عن الانزياح يفترض وجود أصل ينزاح عنه هو المعيار «la norme».

وبالنسبة لجماعة «مو»، فالعلاقة بين المعيار والانزياح هي التي تحقق واقعة الأسلوب، وليس الانزياح في حد ذاته[10].

والشعر لا يوسس لغة أخرى، وإنما يقوم بتحويل اللغة.

وأثارت جماعة «مو» صعوبة تعترض معالجة مسألة الانزياح، وتتجلى في استعصاء تعريف المعيار الذي نعتمده لتعريف الانزياح الذي يتحول بدوره إلى معيار[11].

وسمت الجماعة المعيار درجة الصفر تأثراً بكتاب «رولان بارث» (درجة الصفر في الكتابة) ودرجة الصفر هي «ملفوظات تضم كل الوحدات الدلالية الأساس»[12].

وعرفت الجماعة الانزياح البلاغي «بالتحريف الملموس لدرجة الصفر، وهو ما يطرح مشكلتين:

أولاً: هناك تحريفات إرادية تستهدف إخفاء عجز ألفاظ اللغة.

ثانياً: يجبرنا مفهوم درجة الصفر على تقسيم الانزياح إلى قسمين:

القسم الأول يغطي المسافة التي تفصل الذرات الدلالية الأساس عن المجموعات المعجمية المهيئة، القسم الثاني يغطي المسافة الإضافية التي تم قطعها هذه المرة في مجال لساني، بين تلك المهيئات والوحدات المعجمية المتبناة نهائياً.

ونعد القسم الثاني للانزياح وحده بلاغياً محضاً»[13].

4-2 - تعريف مجالات الانزياح:

يتخذ الانزياح شكل صيرورات[*]: خطية، وتركيبية، ودلالية، ومنطقية.

1-4-2 - الصيرورات الخطية:

درست الجماعة الانزياح الصوتي ضمن الصيرورات الخطية، وهي ترجمة لـ «métaplasmes»[14] أي «العملية التي تحرف الاستمرارية الصوتية أو الكتابية للإرسالية، يعني الشكل الذي يتخذه التعبير كتجسد صوتي أو كتابي داخل تلك الاستمرارية الصوتية، لا يظهر التحريف المؤسس على الفونيمات إلا انطلاقاً من دمجه ضمن الوحدة أو الوحدات العليا»[15].

فالصيرورات الخطية هي كل ما من شأنه أن يحدث تغييراً يلحق الجانب الصوتي من الكلمة. وقدمت جماعة «مو» نماذج تصنيفية الصيرورات الصوتية، فنلفي:

1 – **انزياح الحذف**: بإمكان الحذف أن يمارس تأثيراته على المستوى تحت – اللساني – ويتجلى في حذف حرف من كلمة (مثل الترخيم).

2 – **انزياح الزيادة**: زيادة حرف أو تضاعف الوحدات الصوتية داخل الكلمة.

3 – **انزياح الحذف – الزيادة**: يلحق تغييره عدة صويتات وأصغر وحدة وهي الفيمات.

4 – **انزياح التبادل**: ويتمثل في القلب»[16].

2-4-2 - الصيرورات التركيبية:

درست جماعة «مو» الانزياح التركيبي خلال معالجتها الصيرورات التركيبية، وهي ترجمة لـ «métataxes»[17].

وترى الجماعة أنه «بارتكاز الصيرورات التركيبية على شكل الجمل، فهي تحيل إلى نحو، يستلزم ذلك إذن أن نعود إلى المعيار النحوي لنحاول تحديد درجة صفرها»[18].

واستوحت الجماعة تصورها للنحو من اللسانيات التوزيعية، وقدمت نماذج تصنيفية للصيرورات التركيبية بالعمليات اللغوية السابقة، لكنها انزياحات جديدة حيث نجد:

«**أ – انزياح الحذف**: مادام المعيار هو جملة دنيا ومركبات تتحدد بحضور بعض المركبات وبعض المورفيمات، فكل مس لتلك المجموعات يوازي حذفاً وقد يشكل مجازاً»[19].

وينقسم الحذف إلى قسمين: حذف جزئي كالنحت، وحذف كلي كالإضمار، وحذف النسق.

«**ب – الزيادة، وتشمل:**

1 – منح الأسبقية للعناصر الثانوية.

2 – تمديد العلاقات وتأخير الصلة بين العناصر الأساس.

3 – زيادة بنية خاصة إلى البناء العادي لإثارة الانتباه إلى الإرسالية»[20].

وميزت الجماعة بين الزيادة البسيطة، حيث يتم جمع عدة عناصر إلى ما تسميه المركبات المغلقة، والزيادة المتكررة، إذ تعتبر كل تكرار للكلمة صيرورة تركيبية. وهنا يجب تمييز التركيبي من الدلالي بوضوح. ومن الزيادة المتكررة الربط المضاعف»[21].

«**ج – الحذف – الزيادة**: وتقتضي هذه العملية اللغوية المزدوجة» «استبدال

عنصر فئة بعنصر فئة أخرى»[22]. والاستبدال إما جزئي، إذ «يدل المجاز المركب على كل نقص بلاغي في قواعد الائتلاف بين المورفيمات والمركبات»[23]. أو كلي «ويعوض عنصراً ينتمي إلى فئة بعنصر مقترض من فئة أخرى»[24].

د – **التبادل**: ترى الجماعة أن التبادل «يغير نسق ترتيب المركبات داخل الجملة ونسق المورفيمات داخل المركب. وذلك النسق هو الحقل المفضل للصيرورات التركيبية، لأنه يمكن من الانكباب على عدة مجازات»[25].

ونجد ضمن التبادل «ثلاث مجموعات وثلاثة توجهات:

1 – **الفصل**: ويشمل كل حالات الفصل بين متلازمين، مثل إحداث التفريق بين مورفيمين بإدراج عنصر أو عناصر أخرى.

2 – **التقديم والتأخير**: حيث يتم نزع عدة عناصر من المتوالية لإقحامها خارج مكانها العادي.

3 – **قلب قانون ترتيب الكلمات** بجعلها تغتصب أماكن ليست لها»[26]. وهو ما يفضي إلى التقديم والتأخير.

3-4-2 - الصيرورات الدلالية:

اهتمت الجماعة بالانزياح الدلالي خلال تدارسها الصيرورات الدلالية وهي ترجمة لـ «métasémémes»[27]، وتهتم بدراسة تغيرات المعنى، «وهو ما يثير مشكل المعنى، وهو مشكل رئيس ليس بالنسبة للبلاغة فقط، بل بالنسبة لكل علم أو فلسفة اللغة»[28].

وعرفت الجماعة الصيرورات الدلالية «باعتبارها المجاز الذي يعوض وحدة دلالية بأخرى»[29].

ولتحليل مختلف الصيرورات الدلالية، اعتمدت الجماعة تفكيكها إلى وحداتها الصغرى، سواء تعلق الأمر بالمجاز المرسل، أم بالاستعارة، أم بالكناية.

1 - المجاز المرسل:

وينقسم إلى قسمين: مخصص ينطلق من الكل إلى الجزء، ومعمم يتجه من الجزء إلى الكل 30.

2 - الاستعارة:

بالنسبة لجماعة «مو» ليست الاستعارة استبدالاً للمعنى فحسب، بل هي تغيير للمحتوى الدلالي لتعبير ما، وهذا التغيير محصلة لاجتماع عمليتي زيادة وحذف الذرات الدلالية»[31].

وتعتبر الجماعة الاستعارة حاصل مجازين مرسلين، وهو ما يتيح إمكانية تفكيكها.

3 - الكناية:

على الرغم من إقرار جماعة «مو» بتعارض الكناية والاستعارة، فقد وضعت الكناية في الخانة ذاتها، أي جعلت الكناية تنتظم في الخانة نفسها التي تندرج فيها الاستعارة[32].

وأوردت الجماعة تعريف «أولمان» الكناية، فهي «تحويل الاسم بوساطة مجاورة المعاني، كانت تلك المجاورة مكانية، أو زمنية، أو سببية»[33].

2-4-4 - الصيرورات المنطقية:

عالجت جماعة «مو» الانزياح المنطقي خلال اهتمامها بالصيرورات المنطقية وهي ترجمة لـ Métalogismes»[34].

«في تعبير «هذا القط نمر»، تقترن الاستعارة بالمبالغة، وتشترك

الصيرورتان: الدلالية والمنطقية في عبارة واحدة، أن تكون هناك استعارة، أمر غير مشكوك فيه (..) لكن من الواضح أيضاً أن استعمال اسم الإشارة يرسلنا إلى خارج اللغة.

قد يتضمن التعبير الصيرورة المنطقية فقط، وهي في هذه الحالة خالصة، وقد يشتمل التعبير على الصيرورة المنطقية إلى جانب الصيرورة الدلالية، وهي في هذه الحالة صيرورة منطقية تشاركية.

وسواء كانت الصيروة المنطقية خالصة أو تشاركية، فإنها تستطيع أن تغير رؤيتنا إلى الأشياء، لكنها لا تزعج المعجم. على العكس من ذلك، فالصيرورة تتحدد في إطار لغوي لا تضعه مثار تغيير.

في حالة الصيرورة المنطقية، يلزم أن نفهم الكلمات في إطلاقها الحقيقي ونفحص المرجع»[35].

نستخلص إذن أن فهم الصيرورات المنطقية مرتبط بمعطيات خارج – لسانية، وخلالها يكون المعيار هو المرجع.

والصيرورة المنطقية هي كل صيرورة تهتم بتحويل القيمة المنطقية للجملة، حيث يتم خرق معطيات الواقع.

بين البلاغة القديمة والبلاغة العامة:

«عادت الجماعة إلى تعريف «فونطاني» الصيرورة المنطقية، فلم يسعفها المفهوم، فاستعادت التحديد الذي قدمه «جيرار جنيت» ومفاده أن الصيرورات المنطقية تقتضي مجالاً خارجياً بين الدليل والمرجع»[36].

وأشارت الجماعة إلى المهمة الأساسية التي اضطلعت بها الصيرورات المنطقية داخل بلاغة تطمح لأن تكون عامة ومتخلصة من العوائق الإبستمولوجية التي عرقلت تطور البلاغة التقليدية»[37].

«إن الصيرورات المنطقية بوجه خاص طرائق، عمليات، مناورات تستطيع تجاوز عملية مما تقدمه الصيرورة الدلالية، وتستطيع أيضاً الاستغناء عن الصيرورة الدلالية وإن كان ذلك حالة أقل شيوعاً»[38].

المنطق والصيرورة المنطقية:

«يحرص المناطقة على التسليم بوجود ملفوظات صحيحة تركيبياً بالرغم من تجردها من المعنى.

قال «رودولف كرناب»: «سيزار عدد أولي».

مادام المعنى وحده هو ما يعني المناطقة، فملفوظات من قبيل «سيزار عدد أولي» لن تعنيهم إلا خلال المهلة التي سيستغرقونها لتوضيح أنها مجردة من المعنى. إذا كانت كذلك مجردة فمرد ذلك، تبعاً لهؤلاء الكتاب، أن تلك الجمل تنتهك المقولات المنطقية. العدد الأولي خاصية بالنسبة للأرقام، ولا نستطيع إسنادها أو رفض إسنادها للشخصيات.

ما يحكم عليه المنطقي هو بالضبط ما يعني البلاغة»[39].

«في كل الحالات، يتعلق الأمر بتقديم حقائق، وكأنها تنتمي إلى مقولة منطقية، وهي في حقيقة الأمر تنتمي إلى مقولة أخرى.

وما يحكم عليه المنطقي بالخطأ والصحة معروف من لدن البلاغة التي تبذل قصارى جهدها لتمييز المجاز من الخطأ واللامعنى.

هناك ملفوظات تهم المنطق والبلاغة على حد سواء. بإمكان المنطقي أن يرفض مجاراة الشاعر عندما يزعم أنه توجد عطور خضراء كالمراعي، أو أن الأرض ما هي إلا صحيفة شاسعة الأطراف منشورة [..] نظير هذا الملفوظ الذي رفضه «كارناب»، استردّه راسل «باسم الإمكانية المنطقية»[40].

يظهر من هذا النص أن اللبس يحف بالجملتين الشعريتين، وتدخل كل

منهما في باب ما احتمل واحتمل: تحتمل الصدق كما تحتمل الكذب، أي أنها صحيحة أو لاحنة.

واللبس الذي يخامر الجملة يحاكمه المنطقي ويعتبر المعنى وهمياً زائفاً، في حين أن البلاغي يسترد المعنى.

«العملية خارج لسانية التي ينكب عليها المنطق يثبت حقيقة أو خطأ جملة هي التي تستعملها البلاغة لإثبات الخطأ الملازم للصيرورة المنطقية»[41].

الصيرورات المنطقية ومحسنات الفكر:

عرضت الجماعة رأي «جينيت» بشأن إمكانية ترجمة الصيرورة الدلالية، وهو ما لا يتاح دون فقدها المعنى وبعض دلالات التضمين التي تكونها. الصيرورة المنطقية قابلة للترجمة، لكن سواء ترجمناها أم لا، فإنها تحافظ على معناها»[42].

الأحرى أن نقول: إن الصيرورة المنطقية تتأبى على الترجمة مادامت تشبه محسنات الفكر الخاضعة لقواعد النحو، والتي قال عنها «فونطاني»: إنها «مستقلة عن الكلمات، وعن العبارة والأسلوب، ولا تبقى على حالها من حيث العمق ومن حيث الجوهر مع أسلوب، ومع عبارة، ومع كلمات مختلفة تماماً»[43][44].

امتداد الصيرورات المنطقية:

يتفرع امتداد الصيرورة الدلالية عن تعريفها الذي يقضي بتعويض مجموعة وحدات دلالية بأخرى.

بخلاف تعريف الصيرورة المنطقية، فهو لا يجلب أي حد للامتداد، فإذا لم تؤثر الصيرورة المنطقية إلا في كلمة واحدة (وهي حالة عدة مبالغات وعدة

إشارات مثلاً)، فإن محتواه الدلالي قد يظهر محرفاً،.. تنتهك الصيرورة المنطقية العلاقة العادية بين المفهوم والشيء المدلول، المعيار المستدعى هنا مرتبط بلغة صادقة»[45].

التفكيك:

من أجل كشف الخطأ المميز للصيرورة المنطقية، «يجب استدعاء الواقع، ومواجهة الدلائل ومرجعها»[46].

«وإذا كانت كل عملية بلاغية ترتكز على إمكانية تفكيك الخطاب إلى وحدات، يمكن أن نتساءل: ما عساها أن تكون الوحدات المؤهلة للتفكيك في الصيرورة المنطقية مادام يحرف المرجع والسياق؟ لكن نرى أن العناصر المفككة لا يمكن أن تكون إلا لسانية، لأن الطريقة الوحيدة في هذه الحالة للتأثير على المرجع هي التأثير على اللغة»[47].

«ترتكز تلك العملية إذن على وحدات دلالية، لكن دون أن تفضي إلى تحريف سنن اللغة.

وقدمت جماعة «مو» جدولاً يميز بين الصيرورتين: الدلالية والمنطقية. وعقدت مقارنة بين المقاييس المميزة لها بوساطة الجدول الموضح الآتي:

المقيـــاس	الصيرورة الدلالية	الصيرورة المنطقية
اللساني		
1. ميدان التحريف	سنن اللغة	العلاقة و/أو
2. الامتداد	كلمة	بالمرجع
المنطقي		
1. القيمة	غير صحيحة، غير كاذبة	خاطئة
2. الكمية	عام وخاص	خاص
الأنطولوجي	غير ظرفي	ظرفي

وتخضع الصيرورة المنطقية للعمليات اللسانية نفسها التي خضعت لها الصيرورات السابقة: الخطية، التركيبية، الدلالية، بحيث يتم قلب معطيات الواقع بالحذف، والزيادة، والحذف – الزيادة، والتبادل»[48]، فنجد المجازات الآتية:

1 – الحذف، وهو قسمان:

1-1 – جزئي: وحيث يتم حذف جزئي للذرات الدلالية، وذلك هو التلطيف: نقول أقل لنقول أكثر.

2-1 – كلي: وخلاله يتحقق حذف كلي للعلامات، وذلك هو السكوت، مثل سكوت الحكومة وسكوت الصحافة»[49].

«وعندما يصادف السكوت قطيعة الخطاب، فإنه يأخذ اسم التكتم، وإذا كانت تلك القطيعة مؤقتة، تعلق الأمر حينئذ بالقطع»[50].

2 – الزيادة: وهي قسمان:

1-2 – زيادة بسيطة: تتجلى في المبالغة، إذ نقول أكثر لنقول أقل.

إذا كان بمقدور التلطيف أن يؤدي إلى الصمت، فإن المبالغة لا تبدو بحدود معينة، أن نتخيل «سيرانو» الذي أنهك كل اللغات المعروفة ليحتفل بنبالة أنفه[51].

بيد أنه توجد طريقة مبالغ فيها لمعالجة التلطيف. هكذا مُرائي يقضي حياته في المعبد وهو يردد: «ما أنا إلا صياد فقير»، وهو يعرف أنه مرتد غني.

ويمكن للصمت أيضاً أن يكون مبالغاً فيه أمام بعض العروض المسرحية أو تحت تأثير هزة نفسية قوية، حيث يلوذ متكلم فجأة بالصمت[52].

2-2 – زيادة متكررة: تؤدي الزيادة إلى التكرار. وعندما تضخم المبالغة أو التكرار الحدثَ وتصعد الأشياء فإنها تصير حشواً.

ومن محسنات التكرار، الطباق: أ ليس هو لا أ.

من أمثلة الطباق: «ترتفع الأثمنة ويتناقص المسافرون». الطباق حصيلة مبالغتين حيث لا تغير أي واحدة منهما معنى الكلمات، لكن المبالغتين والطباق، نتيجتهما، حققوا بواسطة الانزياح مواجهة بين مرجع، يجب ألا يُغفل عنه، واللغة التي تضيف ذرات دلالية مواتية لوصف مقصدية واقعية.

لنستعد مثال «هيجو»:

«وسترد إلى قبري

ما قدمته لمهدك»

لنترك جانباً الصيرورات الخطية (قبري – مهدك) والصيرورات الدلالية (الكنايتان: قبر، مهد)، سنجد خمس طباقات:

أنـت	المستقبل	ردّ	قبري
أنا	الماضي	فعل لأجل	مهدك

السلسلات الطباقية موحدة مع ذلك بالمحور الدلالي نفسه: الارتباط مرسل – متلقي من جهة، وخصوصاً الاسم الموصول الذي وصل اللفظين الوحيدين اللذين لا يدخلان في المطابقة[53].

3 – الحذف – الزيادة: ينقسم أيضاً إلى قسمين:

3-1 – جزئي: ينحصر في التورية التي تتنوع، فتكون تلطيفاً أو مبالغة. نستطيع أن نقول أكثر أو أقل لكن في آن واحد.

3-2 – كلي: يتجلى في التمثيل «L'allégorie» الذي يتألف عادة من استعارات، لكن يمكن أن يرتكز أيضاً على مجازات مرسلة مخصِّصة»[54].

تتاخم التورية السخرية عندما يتحقق الإبدال لفائدة السلبية.

سنقول سخرية عن كاتب ضعيف إنه جدير بالتقدير.

نستطيع قوله أيضاً جدياً بالتورية. شكلياً، يمكن أن تختلط الصيرورتان المنطقيتان، لكن السخرية توضح أحسن أي مسافة يمكن أن نأخذ بشأن الأحداث لأنها تنكرها في معظم الأحيان»[55].

«بين السنن والشيء هناك مستويات متنوعة للوصف ممكنة بحيث إن الحد بين الصيرورات الدلالية (تحريف السنن) والصيرورات المنطقية (كتحريف السياق خارج لغوي) يغدو نسبياً، لكن ذلك مجرد صدى بلاغي لمشكل من المشاكل الأساس لعلم الدلالة.

فبعض التلطيفات المتواترة كثيراً تنشأ بواسطة الحذف – الزيادة، «اذهب لا أكرهك البتة (كورني)، وهي تلطيفات قريبة من السخرية والطباق، لكنها تستحق بدون شك وضعاً خاصاً بالقدر الذي تنشأ فيه عن سلب مزدوج، ولاحظ «تودوروف» بأن تلك التلطيفات ترتكز على بيان الفرق بين السلب النحوي والسلب المعجمي والذي هو التعارض»[56].

«هل رأيت هذا الغليون؟ جيد هذا ليس غليوناً» قالت لنا «ماكريت» بسخرية. لو أنها دعتنا لننظر في رسمها «شيئاً كالغليون» (صفارة صيد، مدخنة..) لأدركنا لعب الكلمات، لعباً بين الكلمات يتغيَّى أن يجعلنا ننسى أنها لها معنى محدد، ولرأينا أنه كان ينزع للعلامة اللغوية بين الذرات الدلالية، ليضيف إليها ذرات أخرى، ويركب هكذا مدلولاً جديداً. لكن مفارقته أكثر من لعب لفظي.

ترد قيمة المفارقة من لدن المسار الذي تفرضه من اللغة إلى المرجع، ومنه إلى اللغة. ليس هناك استبدال بسيط للذرات الدلالية، بل حذف بواسطة انحراف اللغة وانحراف عناصر الواقع التي يلزم عدم رؤيتها»[57].

«ليتم إنكار وجود صيرورات منطقية لزم نفي وجود الواقع. ولمعرفتها

يكفي التأكيد على أن واقعاً ما، كيفما كان، يفرض نفسه على اللغة التي تسلّم به، على الرغم من أن هذه اللغة تتعالى على الواقع أو تصبو إلى تغييره»[58].

4 - التبادل: «يصعب أن نذكر أمثلة للتبادل في إطار الصيرورات المنطقية، يمكن أن نجعل عناصر الواقع تتبادل. طبعي غالباً أن نقدم النتيجة عن السبب.

لا تكون الصيرورة المنطقية واضحة إلا إذا أقدمنا، مثلاً، على حكي حياة رجل من المهد إلى اللحد.

يظهر أنه من الضروري بالنسبة لشاعر لا يكتفي بغناء الطبيعة وإنما يسعى إلى تغييرها، يبدو ضرورياً استعماله للتبادل في إطار الصيرورات المنطقية.

قال «ميشو»:

«لقد كنت فيما مضى عصبياً جداً، وها أنا ذا الآن.

في حالة مزاجية جيدة:

أضع التفاحة على الطاولة، ثم أضع نفسي داخل

التفاحة، يالها من طمأنينة»[59].

وتأسيساً على ما تقدم، يتضح أن الصيرورة الدلالية على المعنى الحقيقي، في حين ترتكز الصيرورات المنطقية على الإطلاق الحقيقي للمعنى. الأساسي هو التمييز بين الصيرورتين.

إن تغيير المعنى والتحريف الذي يعتبر مقاييس خاصة بالمجاز والمحسن لا يدرك الصيرورة المنطقية، فالمنطق يخرق المجاز ويجافيه.

وتضمن الشعر العربي القديم شواهد عديدة للحذف والزيادة والتقديم والتأخير والإبدال والقلب المكاني وغير ذلك، فذكر النقاد العرب أمثلة شعرية للإغراق والمبالغة والغلو وتأكيد المدح بما يشبه الذم وتأكيد الذم بما يشبه المدح والمحتمل للضدين وتجاهل العارف والتورية والاستعارة التهكمية وغير ذلك.

وقد خصصت دراسة مستقلة لكل ذلك اعتماداً على ما قدمته جماعة «مو» بشأن الصيرورات المنطقية. وهي دراسة تلي هذه الترجمة، وتبين حدود استفادة التراث البلاغي العربي من الوصف الممنهج الذي قدمته جماعة «مو» لمختلف الصيرورات، دون أن أبعد محسنات خرق المنطق الواردة في البلاغة العربية من سياقها التاريخي ووظائفها وتوجهاتها الدلالية في حنايا القصائد.

الهوامش

1) لمعرفة المسار التاريخي للبلاغة الغربية من القرن الخامس قبل الميلاد إلى التاسع عشر، يُنظر مبحث «رولان بارث» (البلاغة القديمة) في كتابه: L'aventure sémiologique, p: 86-89.

2) Ozwald Ducrot & Todorov: Dictionnaire Encyclopédique Des Sciences Du Langage, P: 100.

3) Kibedi Varga: Les Constantes Du Poéme. picard. 1977.

4) بنية اللغة الشعرية، مترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء 1986.

5) Groupe "MU": Rhétprique Générale. Paris. ed. Larousse. 1970, Rhétorique De La Poésie. Bruxelles. ed. Complexe. 1977.

6) Molino Et Tamine: Introduction ALanalyse Linguistique Del La Poésie. P.U.F. 1982.

7) البلاغة العامة: 13 و14، من نماذج الأدب التي تقصد جماعة «مو» ديوان «بودلير»: (أزهار الشر) ورواية «فلوبير» (Madame Bovary).

8) يُنظر البلاغة العامة: 22.

8) يُنظر البلاغة العامة: 22.

10) يُنظر البلاغة العامة: 22.

11) المرجع السابق: 17.

12) المرجع السابق: 36.

13) المرجع السابق: 41 و42.

*) استعملنا مصطلح الصيرورة، لأن علماء النحو العربي وظفوه للدلالة على التحول من حال إلى حال، ينظر كتاب الشيخ محمد الخضري: حاشية الخضري على ابن عقيل ج 163/2 و168 و178 و180 و182 وينظر أيضاً مؤلف سيبويه: الكتاب ج 70/4 و71.

14) يُنظر البلاغة العامة: من 50 إلى 66.

15) البلاغة العامة: 50.

16) البلاغة العامة: من 54 إلى 66.

17) يُنظر البلاغة العامة: من 67 إلى 90.

18) المرجع السابق: 67.

19) المرجع السابق: 72.

20) يُنظر البلاغة العامة: 76.

21) يُنظر البلاغة العامة: 77 و78.

22) البلاغة العامة: 78.

23) نفســــــــه.

24) البلاغة العامة: 80.

25) البلاغة العامة: 82 و83.

26) البلاغة العامة: 83 و84.

27) يُنظر البلاغة العامة: من 91 إلى 122.

28) البلاغة العامة: 91.

29) البلاغة العامة: 92.

30) يُنظر البلاغة العامة: 102 و103.

31) البلاغة العامة: 106.

32) البلاغة العامة: 117.

33) نفســــــــه.

34) يُنظر البلاغة العامة: من 123 إلى 144.

35) البلاغة العامة: 124.

36) البلاغة العامة: 125.

37) البلاغة العامة: 126.

38) البلاغة العامة: 127 و128.

39) البلاغة العامة: 129.

40) البلاغة العامة: 130.

41) البلاغة العامة: 131.

42) البلاغة العامة: 132.

43) Les Figures Du Discours, P: 403.

وللمزيد من الاطلاع يُنظر صور الفكر في محسنات الخطاب: من 403 إلى 499.

44) البلاغة العامة: 132.

45) نفســــــــــه.

46) البلاغة العامة: 131.

47) البلاغة العامة: 133.

48) نفســــــــــه.

49) البلاغة العامة: 133 و134.

50) البلاغة العامة: 134.

51) نص فكاهي معروف تحت اسم حكاية أنف، حيث البطل هو النبيل المتخلق «سيرانو»:

Edmond Rostand: Debergerec Cyranu.

52) البلاغة العامة: 134.

53) البلاغة العامة: 135 و136.

54) البلاغة العامة: 137.

55) البلاغة العامة: 139.

56) البلاغة العامة: 140.

57) البلاغة العامة: 142.

58) البلاغة العامة: 143.

59) نفســــــــــه.

ثبت المصطلحات المعتمدة في الترجمة

Adjonction	زيـــادة
Allégorie	تمثيــل
Allitération	تحريف
Annagramme	قلـــب
Antiphrase	قلب المعنى
Antithése	طباق
APhérés	ترخيم
Articulation	تمفصل
Associée	تشاركية
Axe sémantique	محور دلالي
Catégorie Logique	مقولة منطقية
Causale	سببيـــة
Code	ســـــنن
Connotation	دلالة التضمين
Contexte Extra Lingustique	سياق خارج – لغوي
Contiguité	مجـــاورة
Continuité phonique	استمرارية كتابية
Continuité graphique	استمرارية صوتية

Crase	نـحـــت
Décomposition	تفكيـــك
Degré zéro	درجة الصفر
Démonstratif	اسم الإشارة
Double négation	سلب مزدوج
Ecart	انزيـــــاح
Ellipse	إضـمـــار
Enoncé	ملفـــــوظ
Etendue	امتـــــداد
Euphémisme	توريـــــة
Fait	واقعـــــة
Fausse	لاحنـــــة
Figure	صورة بلاغية – محسن
Figures de La Narration	محسنات السرد
Figures des introlocutours	محسنات التحاور
Hyperbate	تقديم وتأخير
Hyperbole	مبالغـــــة
Insertion	إدراج
Ironie	سخريـــــة
Jeu demot	لعب لفظي

Langage poétique	لغة شعرية
Langage véridique	لغة صادقة
Linguistique	لساني – لسانيات
Lilote	تلطيــف
Linéaire	خطّـــــي
Logique	منطـــق
Métalangague	لغة واصفة
Métalogisme	صيرورات منطقية
Metaphore	استعارة
Métaplasme	صيرورات صوتية (خطية)
Métaséméme	صيرورات دلالية
Metataxe	صيرورات تركيبية
Mytonomie	كنايـــة
Négation grammaticale	سلب نحوي
Négation Léxicale	سلب معجمي
Norme	معيـــــار
Norme Gramaticale	معيار نحوي
Opposition	تعـــــارض
Ordre	ترتيـــــب
Paradoxe	مفارقـــــة

Permutation	تبـــــادل
Pléonasme	حشـــو
Poéticité	شاعريــة
Polysyndéte	ربط مضاعف
Possibilité Logique	إمكانية منطقية
Référent	مرجـــــع
Répétition	تكـــــرار
Réticence	تكتـــــم
Sémantique	علم الدلالة – دلالي
Séme	الذرة الدلالية
Sémeme	وحدة دلالية
Séparation	فصـــــل
Séries Antithétiques	سلسلات طباقية
Signe	دليـــــل
Signifian	دال
Signifié	مدلـــــول
Spatiale	مكانيــة
Suppression	حـــذف
Suppression-adjonction	حزف – زيادة
Suppression Partielle	حذف – جزئي

Suppréssion totale	حذف كلي
Synecdoque	مجاز مرسل
Syncdoque particularisante	مجاز مرسل مخصِّص
Synecdoque généralisante	مجاز مرسل معمم
Syntagme	مركَّـــــب
Temporelle	زمنيـــــة
Transgression	انتهـــاك
Trope	مجـــاز
zeugme	حذف النسق

المراجع الأجنبية

•) Cohen Jean: Le Haut langage. Ed Flammarion, 1979.

•) Fontanier Pierr: Les figures du discourse, Flammarion. Paris. 1977.

•) Groupe Mu: Rhétorique générale. Paris. Larousse. 1970.

•) Molino Jean et Tamine Joelle: Introduction a l'analyse de la poésie. P.U.F. 1988.

مراجع الترجمة

•) Doubois Jean et d'autres: Dictionnaire de linguistique. Ed. Larousse. 1973.

•) Ducrot Oswald et Todorov Tzvetan: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Ed. du Seuil. 1972.

•) Morier Henri: Dictionnaire de poétique et de Rhétorique. Presse universitaire de France. 3eme Ed. 1981.

•) Peroutet Claude: Style et Rhétorique. Ed. Nathan. 1994.

في سبيل إيجاد مفهوم واضح للأسلوب

بو معــزة رابـــح

ملخــص:

مصطلح الأسلوب من المصطلحات البلاغية التي ارتبطت بالأدب كما ارتبطت بالعديد من الموضوعات اللغوية في الدراسات الحديثة. وقد تعددت تعريفات هذا المصطلح واختلفت الآراء قديماً وحديثاً في تحديد مفهومه حتى أصبح معناه نتيجة لذلك هلامياً غامضاً. وهذه الدراسة تهدف إلى التعرف على مفهوم الأسلوب وعلى طبيعة تكوينه وتكوين عناصره، ثم الوصول إلى تحديد له موحد ثابت، يوفق بين الآراء المختلفة، وذلك من خلال دراسة التطورات التي مر بها هذا المفهوم والتعريفات المختلفة التي طرحت لمصطلح الأسلوب.

ومن خلال دراسة وتحليل المدلول اللغوي لهذا المصطلح سيكون التركيز على أبرز الآراء ووجهات النظر، وبخاصة تلك التي للنقاد والبلاغيين العرب منذ بوادر نشوء البحث النقدي والبلاغي المنهجي العربي حتى ظهور الأسلوب علماً مستقلاً.

مقدمــة:

الأسلوب كلمة مرنة المعنى في تصور كثير من الناس، فهي تستعمل لديهم للدلالة على معان متعددة تتصل بالصياغة اللفظية أو التعبير اللغوي وأداء

المعاني كتابة ونطقاً، أو ترتبط بالثقافة وسعة المعرفة، فترى بعضهم يقول: إن لفلان الكاتب أو المتكلم أسلوباً، ويعني بذلك أنه صاحب أدب جم وثقافة واسعة، أو أنه منمق الألفاظ أو صافي اللغة بديع التعبير طلق لبق إذا تحدث. وقد يقرأ البعض الآخر نصاً أو كتاباً لكاتب، فتغرب عليه ألفاظه وعباراته، أو تغمض عليه أفكاره، فيصفه بأنه معقد الأسلوب. ويقرأ نصاً آخر سهل العبارات واضح المعاني، فيصفه بأنه سلس الأسلوب، وقد تعجبه فكرة النص، فيصفه بأنه ممتع أو رائع الأسلوب، وربما يسيء حكمه هذا على الكاتب في كل ما يكتب، فيصفه بأنه كاتب سلس الأسلوب رقيقه، وما إلى ذلك من صفات.. دون تحديد المبررات الكافية لحكمه أو تحديد كاف لماهية ما يعنيه.

وقد يقال: إن لفلان الكاتب أساليب كتابية مختلفة، والقصد أنه يشارك في أجناس الكتابة في أنواع أدبية مختلفة من قصة ومقالة وشعر وغير ذلك، وبهذا تدخل الفنون والأنواع الأدبية أيضاً تحت مسمى الأسلوب.. ونجد من يقول: إن الشعر يقال أو مقالة تكتب في موضوعات وأغراض متعددة. أو يقول: طرح فلان موضوعه وفق أسلوب علمي، ويريد أنه عالج موضوعه وفق منهج علمي، فجعل له مقدمة وعرضاً وخاتمة أو حلله وناقشه مناقشة قائمة على الأدلة والبراهين، وجرى فيه وفق أصلوب البحث العلمي المعروفة.

ولقد عالج كثير من الدارسين موضوع الأسلوب والأسلوبية وأفاضوا في الحديث عن صفات الأسلوب وعن الأسلوب والكاتب، والأسلوب والشخصية، وأنواع الأساليب وأسباب اختلافها، وارتباط الأسلوب بالبلاغة، وارتباطه باللغة وما إلى ذلك من الموضوعات ذات العلاقة، ولا تنكر القيمة العلمية الكبيرة لكثير من هذه الدراسات، فقد وصلت بقضية الأسلوب إلى مستوى متطور جعله مهداً سابقاً للدراسات اللاحقة، بل ولازالت تلك القيمة تمهد لدراسات مستقبلية أكثر تطوراً ووفاءً، إلا أن مفهوم الأسلوب نفسه – على حسب ما أرى – لازال يكتنفه كثير من الغموض أو اللبس في معظم هذه الدراسات، وبخاصة الشائع منها، أو

أنه لازال يفتقر إلى مزيد من الدقة في التحديد وفي أبرز المقومات الأساسية أو العناصر الرئيسة المكونة له، وتأتي هذه الدراسة لتستعرض وتناقش أبرز التعريفات التي طرحت للأسلوب عامة، وفي إطار الدراسات العربية بصورة خاصة، لتكشف عما خضعت له هذه التعريفات من تطورات، وما تخللها من اضطراب وتردد، وإبراز أسباب هذا الاضطراب والتردد، وصولاً منها إلى تشخيص العناصر الأساسية التي يمكن أن تشترك في تكوين مفهوم محدد ثابت واضح المعالم للأسلوب يوفق بين التصورات القديمة الماضية والنظريات الحديثة ذات الصلة بهذا المفهوم، كما يوفق بين المعنى اللغوي والاصطلاحي لكلمة «أسلوب».

وفي مبتدأ الأمر يحسن بنا أن نقف عند مفهوم الأسلوب في تناول الغربيين:

لقد رأى أرسطو قديماً أن الأسلوب هو التعبير أو أنه وسيلة الصياغة اللفظية البليغة المؤثرة التي تقابل طريقة البرهنة في الكلام، فهو يقول: «حقاً لو أننا نستطيع أن نستجيب إلى الصواب، ونرعى الأمانة من حيث هي، لما كانت بنا حاجة إلى الأسلوب ومقتضياته، ولكان علينا ألا نعتمد في الدفاع عن رأينا على شيء سوى البرهنة على الحقيقة، ولكن كثيراً ممن يصغون إلى براهيننا يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم، فهم في حاجة إلى وسائل الأسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحجة[1]. وفي معرض حديثه عما يحتاجه الخطيب من مهارات أو وسائل يقول: «يراعي في قوله [أي الخطيب] ثلاثة أشياء: أولها وسائل الإقناع، وثانيهما الأسلوب أو اللغة التي يستعملها، وثالثها ترتيب أجزاء القول»[2].

وهذا القول كما هو ظاهر يوحي بأن الأسلوب هو نوع اللغة التي يستخدمها المتكلم أو الصياغة اللغوية على عمومها أو العبارات والتراكيب التي يختارها للتعبير عن أفكاره، وبهذا فإن معنى الأسلوب لدى أرسطو لم يعد محدداً بشكل دقيق وثابت، وإن كان السياق العام لحديثه عن الأسلوب الخطابي

والأسلوب الشعري يوحي بأنه يعني بالأسلوب المفهوم الأول الذي تقدم ذكره، ولذلك فقد جعل الأسلوب مرتبطاً وثيقاً بالخطابة واعتبره أحد وسائل إقناع الجماهير[3].

وقد تطور مفهوم الأسلوب في الأدب الأوربي واتسع مدلوله لأكثر من اللفظ والمعنى من حيث كونهما مؤتلفين معاً مرتبطين ببعضهما ارتباط الجسد بالروح أو ارتباط الشيء بظله، وأصبح يشمل كل العناصر التي ترتبط وتتشابك في وحدة كاملة وتؤلف عملاً فنياً، لم يعد الأسلوب كالثوب الذي يلبسه الإنسان وإنما هو عظمه ودمه وكل جسده[4].

ورأى بعض من المفكرين ضرورة عزل كل من المنشئ والمتلقي جانباً والاهتمام بالنص ذاته ووصفه أو الحكم عليه من خلال مقارنته أو قياسه بما يماثله في السياق، ثم النظر إلى ما يضيفه من عناصر جديدة وسمات لغوية متميزة يتجاوز به الصور المعيارية، وعلى ضوء ذلك عرفوا الأسلوب بأنه انحراف عن النمط المعياري المنظور له على أنه نمط معياري، أو أنه إضافات له، أو خواص متميزة «متضمنة في السمات اللغوية تتنوع بتنوع البيئة والسياق»[5]. إن هذا المبدأ يلتقي مع مبدأ التجاوز أو المجاوزة الذي يبتني على تصور خط محوري يمثل المعدل العادي للاستخدام اللغوي واعتبار مجاوزة هذا الخط المحوري الافتراضي بداية الأسلوب، ومع ما أشار إليه رولان بارت ضمن حديثه عما سماه بـ «درجة الصفر في الكتابة»؛ حيث رأى أن الأسلوب هو هروب من السمات العامة في الأجناس والأنواع الأدبية لتحقيق السمات العامة في الأجناس والأنواع الأدبية لتحقيق السمات الفردية للمؤلف، التي يفترض أن تبدو كأنها صادرة من أعماق جسد المؤلف وروحه هو ذاته ومعبرة عن فرديته[6]، وإن كان مفهوم المجاوزة عند رولان أوسع من حيث المدلول، لأنه يشمل الاستخدام اللغوي والسمات العامة الأخرى التي تدخل أو تشترك عادة في تكوين النص.

وذهب بعضهم إلى أن من المصطلحات البلاغية التي ارتبطت بالأدب هو:

«اعتبار الأسلوب استعمالاً خاصاً للغة، يقوم على استخدام عدد من الإمكانات والاحتمالات المتاحة، والتأكيد عليها في مقابل إمكانات واحتمالات أخرى، وإن الوسيلة الأساسية لتمييزه إنما هي المقارنة، سواء أكانت مقارنة صريحة أم ضمنية»[7]. والواقع أن هذا القول لا يوفق بين الآراء المذكورة، لأنه يركز الاهتمام على العناصر الصياغية.

من خلال ما سبق يمكننا القول إن الدارسين الأوروبيين لم يتوصلوا إلى مفهوم أو معنى ثابت موحد للأسلوب وإن ارتبط بالصياغة اللفظية والصفات اللغوية الشكلية للكلام لدى غالبية القدامى منهم، أما في الأدب الأوروبي الحديث فيبدو أنه أصبح أكثر تشعباً والتباساً وتعقيداً من أن يعبر عنه في إطار لفظي محدد، وربما كان ذلك من الدواعي لنشوء الأسلوبية أو علم الأسلوب وتطور قضاياه. فعلى الرغم من كثرة ما ألف حول الأسلوب والأسلوبية إلا أن معنى الأسلوب لازال يبدو كأنه لغز محير تلهث الأفكار وراءه لتعرف سره وتدرك حقيقته، ومن ذلك فليس من الغريب أن يرى رولان بارت الأسلوب من زاوية معينة أنه: «أشبه بنفحة الزهر القادمة من الطبيعة، يتم التمتع بها دون أن يلتمس لها بالضرورة معنى»[8]. وهذا التعدد والتردد في تعريف الأسلوب وتحديد معناه وارتباطاته وملابساته، نشهده في الأدب العربي قديمه وحديثه، كما نشهده في الأدب الأوربي، وإن كان موضوع الأسلوب قد حظي بمكانة، ونال من الاهتمام والاستقلال في الأدب الأوربي ما لم يحظ به ويناله في الأدب العربي.

مفهوم الأسلوب في تناول النقاد العرب القدامى:

لم يختلف النقاد والبلاغيون العرب قديمهم وحديثهم عن سواهم في مناقشة قضية «الأسلوب» وطرح تحديدات معينة له أو على الأقل في الإشارة إليه ضمن موضوع آخر متعلق به. فقد أسهم القدامى منهم في تعريف الأسلوب وطرحوا تحديدات ومفاهيم عديدة له، وإن لم يتعمقوا في بحثه على نحو ما عمل بعض النقاد والمتخصصين في العصر الحديث، وهذه الأقوال والتحديدات

والإشارات التي شارك بها هؤلاء في بحث قضية الأسلوب لم يجمعها كتاب ولم يؤلف بينها موضوع، وإنما نجدها مشتتة في كتب البلاغة وكتب النقد والأدب والمؤلفات التي بحثت قضية إعجاز القرآن، وكثيراً ما نجدها ترتبط بقضايا، مثل قضية اللفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون، وقضية النظم، وما إلى ذلك، لارتباط الأسلوب في أذهان غالبية هؤلاء النقاد بالجانب اللغوي، وبمسألة الصياغة على نحو ما كان لدى بلغاء اليونان ورجال النقد والبلاغة الأوروبيين الشكليين الذين جاءوا فيما بعد. وإن كانت بعض الجوانب المختلفة والتطورات التي يمكن أن تميز النقاد العرب في طريقة تناولهم وتحليلهم لمعنى الأسلوب.

فقد تحدث عدد من العلماء الذين بحثوا في مسألة إعجاز القرآن وعلومه عن الأسلوب، وهذه الأحاديث لئن لم تتضمن تحديداً واضحاً له، فإنها يمكن أن توحي بآرائهم فيه وبما يشبه التحديد لعناصره المكونة. فمن خلال ما تحدث به كل من ابن قتيبة والخطابي وفخر الدين الرازي يمكن أن يخرج القارئ بمفهوم متقارب للأسلوب، وإن لم يكن متكاملاً متبلوراً. فالأسلوب لدى كل من هؤلاء يعني «طريقة اختيار الألفاظ والعبارات الملائمة للتعبير عن المعاني العقلية وتجسيد الأفكار ونقل الصور الذهنية والأحاسيس التي تتأثر بها النفس»، فالأسلوب هنا مرتبط بالصور الذهنية والمعاني التي ينتجها أو يصورها العقل والموقف النفسي، إلا إنهم في الحقيقة يؤكدون على أهمية الجانب الدلالي والصياغة اللفظية، ويجعلونها المقياس الأساسي في الحكم على الأسلوب. وقد أشار ابن قتيبة إلى ارتباط الأسلوب بالهدف أو الموقف الشخصي، كما أشار فخر الدين الرازي إلى ناحية جديرة بالاهتمام، وهي أن الصورة الذهنية في الأسلوب لها طابعها المتفرد في كل جنس من أجناس الكلام[9]. وفي هذا ربط للأسلوب الأدبي وربط بعيد بالشخصية أيضاً.

وربط محمد بن الطيب الباقلاني بين الأسلوب وشخصية المنشئ قبل الرازي، وأشار إلى تمايز الأساليب واختلافها باختلاف الشخصيات وإمكانية

إدراك هذا الاختلاف وتعيين شخصية المتكلم من خلال أسلوبه[10]، وإذا كان لم يبين طبيعة انعكاس شخصية المتكلم على أسلوبه ويوضح العناصر الأساسية أو الصفات الذاتية التي تؤدي إلى ظهور الطابع الشخصي الخاص على الأسلوب، فإنه أكد على أهمية قدرة المنشئ على الإفصاح عما في النفس من أغراض وأحاسيس، كما أكد على أهمية البراعة الفنية في انتقاء الألفاظ والعبارات وصياغتها واستخدامها لتصوير المعاني والأفكار بشكل يشد القارئ ويثير إعجابه. إذ إنه رأى أن النطق عملية فنية تجسد بها أو من خلالها مشاعر الناطق وأفكاره. فهي تحتاج إلى براعة خاصة وذوق وقدرة على الرسم بالكلمات. فالنطق مثله مثل الخط ، وقد «شبهوا الخط والنطق بالتصوير، وقد أجمعوا على أن من أحذق المصورين من صور لك الباكي المتضاحك، والباكي الحزين، والضاحك المتباكي، والضاحك المستبشر، وكما أنه يحتاج إلى لطف يد في تصوير هذه الأمثلة، فكذلك يحتاج إلى لطف في اللسان، والطبع في تصوير ما في النفس للغير»[11].

ولقد سبق الجاحظ كلاً من الباقلاني وفخر الدين الرازي في ربط الأسلوب بشخصية صاحبه، وإن كان بصورة غير مباشرة، حيث تحدث عن العلاقة الوثيقة التي تربط الكتاب بمؤلفه وتربط الكلام بشخصية وروح منشئه. يقول تحت عنوان [مقياسه بين الولد والكتاب]: «واعلم أن العاقل إن لم يكن بالمتتبع، فكيرا ما يعتريه من ولده، أن يحسن في عينه منه المقبح في عين غيره، فليعلم أن لفظه أقرب نسباً منه من ابنه، وحركته أمس به رحماً من ولده؛ لأن حركته شيء أحدثه من نفسه وبذاته، ومن غير جوهره فصلت، ومن نفسه كانت، وإنما الولد كالمخطة يتمخطها، والنخامة يقذفها، ولا سواء إخراجك من جزئك شيئاً لم يكن منك، وإظهارك حركة لم تكن حتى كانت منك. ولذلك تجد فتنة الرجل بشعره، وفتنته بكلامه وكتبه، وفق فتنته بجميع نعمته»[12].

أما السكاكي، وهو أحد مصنفي البلاغة البارزين، فلم يختلف عن الباقلاني كثيراً من حيث تأكيده على الصياغة اللفظية الفنية واعتبارها الواجهة

الرئيسة للأسلوب، فهو يرى أن معيار الجودة في الأسلوب هي الخواص التعبيرية ومدى تأثيرها على المتلقي، ولئن كان هذا الرأي يشير إلى ناحية مهمة، وهي ربط الأسلوب بموقف المتلقي، إلا أن هذه الناحية لا تبرز متبلورة ثابتة. ثم إن ارتباط الأسلوب بالصياغة اللفظية لا يبقى لدى السكاكي مفهوماً ثابتاً؛ فهو يصور لنا الأسلوب أحياناً على أنه المنهج أو المسلك في التصنيف أو عرض أجزاء موضوع ما أو طريقة أداء المعاني[13].

وقد تطرق بدر الدين الزركشي في كتاب «البرهان» إلى ذكر الأسلوب، ضمن حديثه عن أساليب القرآن، وتحدث عن ارتباط اللفظ بالمعنى وعدم إمكان فصل أحدهما عن الآخر، كما ألمح إلى أن هناك عناصر أخرى غير لغوية تشترك في تكوين الكلام غير اللفظ والمعنى، ولكنه لم يبينها، فصرح بأن «اللفظ مادة الكلام الذي منه يتألف، ومتى أخرجت الألفاظ عن أن تكون موضوعاً خرجت عن جملة الأقسام المعتبرة؛ إذ لا يمكن أن توجد إلا بها»[14]. إضافة إلى ذلك فقد فصل بين المعنى والأسلوب، فقال: «وشذ بعضهم فزعم أن موضع صناعة البلاغة فيه [أي القرآن] إنما هي المعاني، فلم يعد الأساليب البلاغية، والمحاسن اللفظية»[15]، وهذا القول يعني أنه يرى أن المعنى شيء، واللفظ شيء أيضاً. بينما الأسلوب شيء آخر لا يستبعد أن يكون قد قصد به الصياغة الفنية للكلمات والتراكيب اللفظية.

وعلى الرغم من اضطراب مفهوم الأسلوب لدى السكاكي وغيره من مصنفي ورجال البلاغة أمثال يحيى بن حمزة العلوي وابن سنان الخفاجي[16]، وعلى الرغم مما أشار إليه أو صرح به بعض الباحثين العرب القدامى الذين سلف ذكرهم في الواقع «طريقة اختيار وانتقاء الألفاظ وصياغتها لأداء المعاني والتعبير عن الأغراض والأحاسيس والمواقف النفسية الخاصة»، أو «الصياغة الفنية للألفاظ والتراكيب اللغوية للتعبير عن المعاني والأفكار والأغراض». فالتعبير اللفظي هو الركيزة الأساسية، وهو المحل، وهو الجوهر الأساس في الأسلوب.

وقد لخص لنا ابن رشيق القيرواني آراء غالبية سابقيه ومعاصريه من النقاد والبلاغيين في الأسلوب، على نحو ما عمل في كثير من القضايا النقدية البارزة. واللافت للانتباه أنه أضاف أشياء جديرة بالاهتمام. حيث ذكر «الأسلوب» في معرض حديثه عن النظم الشعري ورأي الجاحظ فيه. ومن خلال قراءة ما ذكره الجاحظ وما طرحه القيرواني من تعليقات على الموضوع يستفاد أن الأسلوب عند كلا الناقدين هو الصياغة اللفظية وما يرتبط بها من تلاحم أجزاء العبارات وسهولة مخارج الألفاظ وخفتها وعذوبتها وحسن سبكها وانجذاب الأسماع إليها[17]. وبعبارة أخرى تأثر السامع بها في عناصرها الشكلية، وهذا الرأي في الأسلوب يمكن أن يكون ممثلاً لآراء كثير من النقاد وعلماء البلاغة في الفترة ما بين زمن الجاحظ وزمن ابن رشيق، وبعض من سبق ذكره، كالباقلاني وابن سنان الخفاجي، وليس بغريب أن يسود مثل هذا المفهوم في هذه الفترة. فقد كان أكثر النقاد آنذاك، كما يقول ابن رشيق نفسه: «على تفضيل اللفظ على المعنى»، وإن العلماء الحذاق يقولون: «إن «اللفظ أعلى من المعنى ثمناً، وأعظم قيمة، وأعز مطلباً، فإن المعاني موجودة في طباع الناس، يستوي الجاهل فيها والحاذق، ولكن العمل على جودة الألفاظ بحسن السبك، وصحة التأليف، ألا ترى لو أن رجلاً أراد في المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبه في الجود بالغيث والبحر، وفي الإقدام بالأسد، وفي المشاء بالسيف، وفي العزم بالسيل، وفي الحسن بالشمس، فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلاها من اللفظ الجيد الجامع للرقة والجزالة والعذوبة والطلاوة والسهولة والحلاوة لم يكن للمعنى قدر»[18].

وإن الرأي السابق يمكن أن يكون امتداداً لرأي الجاحظ الذي قرر من قبل أن «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ»[19]. وجعل العبرة بصفاء اللفظ وسهولته وحسن انتقائه وحسن وجودة السبك وصحة الطبع. هذه الفكرة تبناها الجرجاني والآمدي[20]، ولكن على الرغم مما يبدو من خلال النصوص

السابقة من احتفال كل من الجاحظ وابن رشيق بالجانب الشكلي من الكلام، فإن هناك أيضاً ما يظهر اهتمام هذين الناقدين بالمعنى وعدم التفريق بينه وبين اللفظ في القيمة والاعتبار.

يصرح الجاحظ بأن: «أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره ومعناه ظاهر في لفظه، وكان الله عز وجل قد ألبسه من الجلالة، وغشاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه وتقوى قائله. فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً وكان صحيح الطبع بعيداً من الاستكراه، ومنزهاً عن الاختلال مصوناً من التكلف، صنع الغيث في التربة الكريمة»[21]. إن هذا التصريح يدل على أن قيمة اللفظ مرتبطة في منظور الجاحظ بقيمة معناه ارتباطاً وثيقاً، كما أن المعيار فيه هو الجانب التأثيري لهذا المعنى. ويصرح ابن رشيق بهذا الارتباط الوثيق الذي أقره الجاحظ ، بقوله: «اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح، ذلك أوفر حظاً، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ، وجريه فيه على غير الواجب، قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح، فإن اختل المعنى كله وفسد، بقي اللفظ مواتاً لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة في السمع، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين إلا أنه لا ينع به ولا يفيد فائدة، وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى، لم يصح له معنى، لأننا لا نجد روحاً في غير الجسم البتة»[22]. وإذن، فاللفظ والمعنى، أو العبارة والفكرة، كل لا يتجزأ عند كلا الناقدين. ووفقاً لذلك، فإنه لا يمكن أن يكون الأسلوب في المفهوم الحقيقي لكل من الناقدين هو العبارة وحدها، وإنما هو العبارة مرتبطة بالفكرة أو المعنى، لأنه لا انفصال بين الاثنين، هذا ما يمكن استخلاصه من تصريحات الرجلين بالرغم مما تخللها من اضطراب، أو اكتنفها من غموض.

إن هذه الفكرة لم تتبلور بشكل كاف لدى أي من الناقدين، وإنما تبلورت وبرزت بشكل واضح متطور لدى عبدالقاهر الجرجاني فيما بعد، حيث ربط هذا الأخير مفهوم الأسلوب بنظرية النظم التي عرف بها، وتميز بتحليله ومناقشته لها، فقد عرف الأسلوب بأنه: «الضرب من النظم والطريقة فيه»[23]. والنظم في حقيقته عند الجرجاني ليس تركيب الألفاظ أو نظمها، وإنما هو تصوير ونظم المعاني قبل كل شيء، وإنما الألفاظ عاكسة ومجسدة لها: «لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى شيء كيف جاء واتفق»[24]، وأن ما أطلق عليه البلاغيون الصياغة أو النسج أو الوشي، وما أطلق عليه الجرجاني النظم لا يقصد به تركيب الألفاظ أو بناؤها على نسق معين، لأنك – كما يقول الجرجاني نفسه: «إن أردت الحق لا تطلب اللفظ بحال، وإنما تطلب المعنى، وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وإزاء ناظرك»[25].

فالتركيب أو الصياغة أو النظم يكون للمعاني، وبهذا يصبح الأسلوب عند الجرجاني معاني، أو أفكار نظم، أو تصوير ذهني لهذه الأفكار (أو بتعبير آخر الهندسة الداخلية لها) + ألفاظ أو تراكيب لغوية مصوغة تجسد المعاني. وبناء على ذلك، فإن الأسلوب هو: «نظم أو تأليف أو تصوير المعاني في ذهن، ثم استغلال الإمكانيات اللغوية والنحوية للتعبير عنها أو تجسيدها».

لقد ربط الجرجاني الأسلوب بالعناصر أو الصفات الثلاث المذكورة، كما أنه أشار إلى ارتباطه بالحالة النفسية للمنشئ، وذلك بقوله: «لأنك تقتفي في نظمها (أي الألفاظ) آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس»[26]. وهذا كله على حسب ما أعتقد لم يسبق الجرجاني إليه أحد ممن تعرضنا لذكرهم.

«إن أساليب الشعر تتنوع بحسب مسالك الشعراء في كل طريقة من طرق الشعر، ويحسب تصعيد النفوس فيها إلى حزونة الخشونة أو تصويبها، إلى

سهولة الرقة أو سلوكها مذهباً وسطاً، بين مالان وما خشن من ذلك، فإن الكلام منه ما يكون موافقاً لأغراض النفوس الضعيفة الكثيرة الإشفاق مما ينوبها أو ينوب غيرها، ومنه ما يكون موافقاً لأغراض النفوس الخشنة القليلة المبالاة بالأحداث، ومنه ما يكون موافقاً للنفوس المقبلة على ما يبسط أنسها المعرضة عما به كلام الفريقين». ثم يقول حازم معقباً فيما يطلق عليه بالإضاءة: «فالكلام بحسب هذه الأنحاء المتركبة في الأسلوب ثلاثة أساليب ينحني بالكلام فيها بحسب البساطة والتركيب عشرة أنحاء يختلف الناس فيما تميل بهم أهواؤهم إليه من ذلك، بحسب اختلاف طباعهم، وتلك الأنحاء هي:

1 – أن يكون أسلوب الكلام مبنياً على الرقة.

2 – أو على الخشونة المحضة»[27].

وهكذا يستمر في تعداد الأنحاء التي ذكرها. فهذا النص لا يوجب بأن حازماً يعني بالأسلوب التأليفات المعنوية فحسب، وإنما طريقة تأليف الكلام كلاً لا يتجزأ بما فيه التأليفات المعنوية وهذا الأمر لا يبعد، وبخاصة أن حازماً صرح في مجال آخر بما يفيد أن التأليفات المعنوية في اعتقاده مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعناصر الأخرى المكونة للكلام، وهي كما رآها المعنى، وطريقة تأليفه التي أطلق عليها «الأسلوب»، ثم اللفظ وطريقة صياغتها أو كما أطلق عليها «النظم»[28] حتى ليكاد يفهم من سياق حديثه أن سامع الكلام أو قارئه لا يمكنه أن يحكم على هيئة تأليف المعاني منفصلة.

ولقد كان ابن خلدون أكثر إدراكاً وفهماً لمعنى الأسلوب وأكثر دقة وتحديداً في التعبير عن هذا المعنى ممن سبق من النقاد والباحثين. «ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة – صناعة الشعر – وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه»، ووجود هذا المنوال وتكوينه «إنما يرجع إلى صورة ذهنية

للتراكيب المنتضمة كلية، باعتبار انبطاقها على تركيب خاص. وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويخرجها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب، باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصاً كما يفعله البناء في القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، أو يقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه[29].
وبناء على ذلك فإن الأسلوب هنا يتألف من:

1 – صور وأفكار ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها.

2 – تصميم وسبك هذه الصور والأفكار في الخيال أو الذهن ووضعها في قالب تجريدي عقلي.

3 – انتقاء العبارات والتراكيب اللفظية المناسبة للصور أو الهيئات العقلية المجردة.

4 – سبك وصياغة العبارات بشكل يتناسب أو يتطابق مع الصورة الموجودة في الذهن.

الدارسون العرب المحدثون ومفهوم الأسلوب:

خص موضوع الأسلوب في العصر الحديث، كما سبق القول، بجانب كبير من اهتمام الدارسين والنقاد العرب المعاصرين، وبخاصة بعد أن احتل هذا الموضوع مكانة بارزة بين موضوعات النقد والبلاغة في الآداب الأخرى غير العربية.

وقد بدأت بوادر الاهتمام بقضية الأسلوب من قبل الدارسين العرب في العصر الحديث، منذ أواخر القرن التاسع عشر تقريباً. ويكفينا أن نشير وبصورة موجزة تتلاءم مع حجم أبرز الدراسات التي شاركت في تطوير بحث قضية الأسلوب وفي بلورة مفهومه، أو كشفت عن التذبذب والاضطراب في فهمه وتحديده أو عن أسباب هذا التذبذب والاضطراب.

تحدث حسين المرصفي (ت 1890م) في كتابه «الوسيلة الأدبية»، الذي صدر عام 1292هـ/1875م عن موضوع الأسلوب، ضمن حديثه عن صناعة الشعر، وعرض آراء ابن خلدون في ذلك، إلا أنه لم يزد كثيراً عن ما جاء به ابن خلدون من آراء وأفكار تتعلق بموضوع الأسلوب، ولم يحلل آراء ابن خلدون تحليلاً يصل به إلى وجهة نظر محددة حول معنى الأسلوب، وإنما دار معظم حديثه على ما يحتاج إليه لتنمية وتطوير الأسلوب ملكة خاصة في نظم الكلام وإنشائه، ثم على العلاقة بين الأسلوب والشخصية، وأثر بعض الصفات النفسية والتكوينية الجسيمة على بناء الأسلوب، كما تطرق إلى الحديث عن اختلاف الأسلوب باختلاف غرض المنشئ، وأثر ذلك على المتلقي، وربط بين الأسلوب وعملية الصياغة اللفظية والتراكيب والعبارات اللغوية. أما طبيعة الأسلوب نفسه وماهيته وعناصره المكونة فقد بقيت عائمة ملتبسة في ذهن المرصفي.

وبعد المرصفي بحث كل من مصطفى صادق الرافعي في كتابه «إعجاز القرآن» وأمين الخولي في كتابه «فن القول» موضوع الأسلوب. وقد شارك كل منهما ببحثه في تطوير وإيضاح بعض جوانب الموضوع، وبخاصة فيما يتعلق بدواعي اختلاف الأسلوب ووسائل تحسينه، وخصائصه الإيجابية، وما إلى ذلك. إلا أنه لم يخرج أي منهما بمفهوم للأسلوب محدد الأبعاد واضح المعالم والعناصر؛ ولا يبعد أن يكون ذلك بسبب وقوع كل من الكاتبين بين تيارين مختلفين، تيار قديم، متأثر بالبحوث البلاغية العربية القديمة التي تربط الأسلوب بالجانب الشكلي، كبحوث الجاحظ والعسكري ومن حذا حذوهما، وتيار النقد الحديث المتأثر بالآراء والاتجاهات الحديثة التي ظهرت في بداية النهضة وآراء الكتاب والأدباء الرومانسيين بصورة خاصة. لقد ظهر تأثر كل من الكاتبين بهذين التيارين في ربطهما للأسلوب بالجانب البياني اللفظي تارة، وبالجانب الفكري، أو بالتكوين البايولوجي للإنسان والمواقف والأغراض الشخصية، تارة أخرى. ونتيجة لذلك فقد كلٌّ من الكاتبين موقفه الذاتي ورأيه الشخصي ولجأ إلى

الأحكام المضطربة والتعريفات الهلامية التي تفضي إلى تحديد مفهوم واضح للأسلوب»[30].

وقد أفرد أحمد حسين الزيات في كتابه «دفاع عن البلاغة»، الذي ناقش فيه رسالة البلاغة ووسائلها فصلاً خاصاً لموضوع الأسلوب عرف فيه الأسلوب، وتحدث عن طبيعة تكوينه وعناصره وخصائص الجودة فيه ووسائل تطويره، وكان في تعريفه وحديثه خاضعاً هو الآخر لتيارين، تيار قديم، يمثله بالدرجة الأولى أبو هلال العسكري ونظرياته ومفاهيمه التي تميل إلى ترجيح اللفظ على المعنى، ثم عبدالقاهر الجرجاني ونظريته في النظم ومفاهيمه التي تميل إلى المعادلة بين الشكل والمضمون، وتيار جديد يمثله عدد من الأدباء الأوربيين الشكليين مثل لابروبير وشاتوبريان وفلوبير. ولقد عرف الزيات الأسلوب في مبدأ حديثه بأنه: «مظهر الهندسة الروحية لهذه الملكة [يعني ملكة البلاغة] يبرزها للعيان، ويصل بينها وبين الأذهان، وينقل أثرها المضمر إلى الأغراض المختلفة والغايات البعيدة»[31]. ويعلق الزيات على هذا التعريف موضحاً بقوله: «وإن البلاغة التي نعنيها هي البلاغة التي لا تفصل بين العقل والذوق، ولا بين الفكرة والكلمة، ولا بين المضمون والشكل: إذ الكلام كائن حي روحه المعنى وجسمه اللفظ. فإذا فصلت بينهما أصبح الروح نفساً لا يتمثل، والجسم جماداً لا يحس»[32]. وكما هو واضح فإن الزيات يعيد لنا فكرة ابن الأثير في ربط اللفظ بالمعنى أو الشكل بالمضمون. ويعود الزيات ليعرف لنا الأسلوب بأنه: «طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام»[33]، وعبارة «تأليف الكلام» تعني عنده تركب الألفاظ وسبكها على الوضع الذي يرتضيه العقل وذلك مرادف عنده لمعنى كلمة «الصورة»، التي تكاد تقابل عبارة [النظم] عند الجرجاني. فالزيات عندما يحلل معنى الصورة يعيد لنا نظرية الجرجاني التي تربط بين ترتيب المعاني في الذهن وتركيب الألفاظ والعبارات الدالة عليها، وعلى أساس من تعريفه لمعنى عبارة «تأليف الكلام» وعبارة الصورة يصبح

الأسلوب عنده مكوناً من: التأليف الذهني للفكرة + اختيار الألفاظ على الشكل الذي يرتضيه الذوق + الصياغة اللفظية الموافقة للصياغة الذهنية. ليكون الزيات في التعريف السابق، وفي تحليله له، لا يدخل إنتاج الفكرة وتوليدها في تكوين الأسلوب.

وقد شغل عدد من الأدباء بالحديث عن الأسلوب، أو بالتساؤل عن ماهيته وجوهره وطريقة تكوينه، وكان من جملة هؤلاء توفيق الحكيم، الذي احتفل بأمر الأسلوب، وظل باحثاً عن معناه في كثير من التردد والحيرة، ولم يكن مصدر ذلك التردد وتلك الحيرة في الحقيقة إلا تأثره هو الآخر بالتيار الشكلي القديم والتيار الحديث الذي لم يتضح مساره وتصارع هذين التيارين في نفسه.

إذ نجده يقول: «لقد تبين لي بعد طول الجري والجهد أن الأسلوب أحياناً حجة الكاتب الذي لا يجد ما يقول.. إن الذي عنده ما يقول للناس يخرج بكل بساطة ما لديه من كنوز.. لا يحفل أسلوب التقديم، ويتكلف الوضع المسرحي في الإعطاء إلا ذلك الذي يعطي شيئاً تافهاً. ما الأسلوب إلا تلك الآلة الصناعية التي نتوسل بها للوصول إلى الحقيقة، ولكن ما أروع الحقيقة لو تفجرت وحدها من أعماق القلب الصادق، في كلمات بسيطة. لهذا كان الأسلوب أحياناً كل أدب أولئك الذين لا يحملون في جعبتهم ما ينفع الناس[34]، ومن الواضح هنا أن الحكيم لا يعني بالأسلوب سوى طريقة أداء الأفكار والمعاني والصياغة اللفظية المنمقة أو المتصنعة أو ما اصطلح عليه الأدباء الشكليون العرب القدامى بالسبك أو الكسوة أو التوشيح.. ومع أن هذا هو المفهوم السائد في عصره حسب اعترافه، إلا أنه يبدو مقتنعاً بأن هذا هو المعنى الحقيقي للأسلوب ويظل يبحث في حيرة عن معنى آخر له. يقول مخاطباً صديقه الفرنسي: «ولكن الأسلوب.. الأسلوب.. لطالما شغلتك بالحديث معي عن الأسلوب الفني الذي أبحث عنه.. أين أجده أخيراً؟... ومع ذلك في ذهني أنه قد يكون على مقربة مني دون أن أشعر..»[35].

نحو إيجاد مفهوم موحد للأسلوب:

الأسلوب كما تعرفه كتب اللغة هو الطريق الممتد أو المذهب أو الوجه أو الفن. فيقال: أخذ فلان في أساليب القول، أي أفانين وطرقاً منه، كما يقال للوجهة أو الطريقة التي يسلكها السالك أسلوب[36].

إذا أخذنا الأسلوب بمعناه اللغوي «الطريق الممتد» أو «المسلك» كما هو سائد في معظم المعاجم اللغوية العربية وحللنا هذا المعنى وجدنا فيه ما يمكن أن يوضح حقيقة الأسلوب من حيث ارتباطه بلغة التعبير اللفظي الإنساني.

وإن حقيقة أو طبيعة «الطريق» تدخل فيها عدة اعتبارات: إذ إن الطريق ممر أو مسلك تشترك في تكوينه أو تحقيقه عدة عناصر أو مراحل، تبدأ بـ:

1 – فكرة الربط أو التوصيل بين نقطتين أو هدفين معينين.

2 – رسم صورة ذهنية ملائمة لهيئة وشكل هذا التوصيل أو الربط.

3 – اختيار المواد الصالحة المناسبة لتحقيق وتنفيذ فكرة وهيئة الربط.

4 – التنفيذ في وضع المواد الصالحة في أماكنها الملائمة.

وإننا عندما نتحدث أو نكتب، فإننا نقوم بإيصال أفكارنا أو تجاربنا وخبراتنا أو المعلومات التي نختزنها في أذهاننا إلى الغير، وإننا نكون قد مررنا في تكويننا لهذا الطريق بأربع مراحل هي:

1 – توليد فكرة ما، أو اختيارية، من بين الأفكار المختزنة في الذهن لغرض إيصالها إلى الآخرين، وقد تكون تجربة وجدانية تفاعلت وتكونت في النفس. إن ذهن كل من المنتج «المتكلم» والمتلقي «السامع أو القارئ» هنا هما الهدفان اللذان يراد الربط بينهما.

2 – تصوير عناصر وأجزاء هذه الفكرة أو التجربة من قبيل صاحبها، ثم تصويرها وترتيبها في الذهن أو المخيلة على الشكل الذي يراد إبرازها فيه،

أو بعبارة أخرى هندستها وتصميمها داخلياً ووضعها في قالب تجريدي ذهني وإعدادها للخروج من الذهن بشكل معين.

3 – اختيار الألفاظ والعبارات التي تتلاءم مع ما نريد أن نوصله من معلومات وأفكار أو نريد أن نوحي به من أحاسيس وتجارب. أو بعبارة أخرى انتقاء قوالب وتراكيب لفظية معينة من مفردات اللغة المختزنة في الذاكرة للصور والتراكيب المعنوية التي صممت وبنيت في الذهن أو جسدت في الخيال.

4 – وضع الألفاظ والتراكيب اللغوية التي تم اختيارها في نسق معين أو صياغة معينة تتفق مع قواعد اللغة. وبذلك يتم تجسيد الفكرة أو التجربة في إطارها أو عالمها الحسي، المرئي أو المسموع، وتكتمل صورة الكلام الذي نريد أن نقوله.

خاتمـــة:

في ضوء هذا التحليل يمكن القول: إن الأسلوب هو معنى «أو فكرة + تصوير هذا المعنى ووضعه في قالبه الذهني + ألفاظ أو تراكيب لغوية لفظية + صياغة الألفاظ والتراكيب اللفظية، ووضعها في نسق معين يجسد القالب الذهني للمعنى بجميع عناصره. وإن أسلوب شخص ما يعني «طريقة توليده أو انتقائه وتصوره للأفكار أو المعاني وطريقة تصويره لها وتنسيقه لأجزائها وربطه بين عناصرها في الذهن، ثم طريقة تجسيده لها في قالبها اللفظي.

وإن مفهوم الأسلوب في ضوء ما سبق يتفق ونظرية «بوفون» التي تربط الأسلوب بالشخصية وتجعله ممثلاً لها، معبراً عنها، مجسداً لسماتها وخصائصها المميزة. كما يكاد يتفق مع نظرية ابن خلدون، التي خرجت بالأسلوب عن مفهومه الموروث، وعن كونه جسداً أو ثوباً أو شكلاً ظاهرياً، وربطه بالمعنى وبالتصوير الذهني لهذا المعنى، ثم بالتراكيب اللفظية ونوعيته ونوعية صياغتها وسبكها بعضها مع البعض الآخر. فهي بهذا تكون قد ربطت الأسلوب

بالشخصية في معظم سماتها المميزة. ويندرج تحت هذا المفهوم أيضاً ما توصل إليه الجرجاني الذي ربط الصياغة اللفظية بالصياغة الذهنية أو التصوير العقلي للمعاني، وربط بصورة غير مباشرة المعاني بالنفس وأحاسيسها ومواقفها.

ولا يمكن اعتبار الأسلوب بأنه الألفاظ أو المفردات اللغوية التي ينتقيها المتكلم من بين العناصر اللغوية المتاحة لديه وينطقها أو يكتبها فحسب، ذلك أن هذه إن هي إلا رموز أو ظلال أو قوالب للمعاني أو الأفكار التي ينتجها أو يولدها ويعينها ويصورها في ذهنه أولاً. ثم إن الأسلوب ليس هو الصياغة الخاصة لهذه الألفاظ أو المفردات. فالألفاظ أو مفردات اللغة عموماً لا تصاغ إلا بعد أن يصوغ العقل معانيها ودلالتها ويجسد ارتباطها في الذهن. فعندما نقرأ نصاً مكتوباً ولا نفهم مضمونه، نقول عنه: إنه غامض الأسلوب، وقد يكون العيب في الألفاظ أو في طريقة تركيبها وصياغتها، وذلك بأن تكون الألفاظ غريبة شاذة الاستعمال مثلاً، أو أن الكاتب لم يركب هذه الألفاظ بعضها مع بعضها الآخر، ويصوغ العبارات وفق الأصول والقواعد الصرفية والنحوية الصحيحة الموضوعة في اللغة، ولكن قد لا يكون العيب في الألفاظ ولا في طريقة صياغتها، فهذه الألفاظ ربما تكون مألوفة مشتركة أو مبتذلة والعبارات مصوغة على نحو سليم، ولكن مضمون النص يبقى محجوباً عنه، أو مضطرباً مشوشاً في أذهاننا، والسبب ربما يعود إلى التباس الأفكار واضطرابها أو عدم نضجها في ذهن الكاتب.

ولو كان النص سليم الصياغة حسن الألفاظ جيد المعنى فلا يشترط مع كل ذلك أن يقال عنه: إنه جيد الأسلوب، إذ قد تكون معانيه جديدة ولكنها ساذجة، أو لا تمتلك من صفات القوة والتأثير والنفع والجمال ما يبعث متلقيها على الإعجاب بها والتفاعل معها، وبذلك فلا يشفع لها حسن أدائها ولا جمال الألفاظ التي حملتها، وإن أعجب القارئ بحسن الصياغة وتأثر بجمال الألفاظ ووقع أصواتها ونبراتها فإن إعجابه وقتي وتأثره محدود.

الهوامش

1) أرسطو: الخطابة، الكتاب الثالث 1404، س 1-9، نقلاً عن محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة، 1987م، ص 118.

2) أرسطو: المصدر نفسه، ص 118.

3) إن كلام أرسطو عن الشعر والمسرح وعن صفات الأسلوب الخطابي والذي نقله محمد غنيمي هلال إلى العربية كله لا يوحي بمفهوم ثابت للأسلوب عنده، انظر: هلال، المصدر السابق، ص 43-54، 118.

4) Alex, Preminger, editor, Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics Enlarged Edition, Princeton: Princeton University Press, 1974, p, 814.

5) سعد مصلوح: المصدر نفسه، ص 30، انظر كذلك ص 28.

6) أحمد درويش: المصدر نفسه، ص 62-63.

7) سعد مصلوح: المصدر نفسه، ص 33.

8) أحمد درويش: المصدر نفسه، ص 62: من الجدير بالذكر أن المصدر وهو العدد الأول من المجلد الخامس من مجلة فصول خصصت معظم موضوعاته لدراسة الأسلوب والأسلوبية وبحث عدد من قضاياها.

9) انظر د. محمد عبدالمطلب، «مفهوم الأسلوب في التراث»، فصول، المجلد السابع، العدد 3-4، 1987م، ص 47-48، 51.

10) الباقلاني: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، ط 3، القاهرة: دار المعارف، 1982م، انظر ص 120-122.

11) الباقلاني: المصدر نفسه، ص 119.

12) الجاحظ عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط 2، القاهرة: مطبعة الحلبي، 1385هـ/ 1965م، جـ 2، ص 89.

13) الجاحظ: المرجع نفسه، ص 89.

14) الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، 1386هـ/1958م، جـ 2، ص 382.

15) الزركشي: المصدر نفسه، ص 382.

16) د. محمد عبدالمطلب: المصدر السابق، ص 53.

17) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط 4، بيروت: دار الجيل، 1972م، جـ 1، ص 257.

18) ابن رشيق: المصدر نفسه، ص 128.

19) الجاحظ: الحيوان، جـ 3، ص 131-132.

20) انظر: أحمد محمد المعتوق:

Ahmad Muhammad Al-Matouq, "The Issue of al-lafz wa alm'ana" in Al-Sharif Al-Murtada Contribution to the Theory of Plagiarism in Arabic Poetry, PH, D, Dissertation, University of Pennsylvania 1987, U, M, L, No, 87139974, pp, 49-56.

21) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1405هـ/1985م، جـ 1، ص 83.

22) ابن رشيق: العمدة، جـ 1، ص 123.

23) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا، بيروت: دار المعرفة، 1402هـ/1982م، ص 361.

24) عبدالقاهر الجرجاني: المصدر نفسه، ص 40.

25) عبدالقاهر الجرجاني: المصدر نفسه، ص 49.

26) انظر تحليله الدقيق لعملية نظم الكلام وحديثه عن الصورة الذهنية وما يرتبط بها من مكونات للأسلوب في حقيقته عند الجرجاني، المصدر نفسه، ص 41.

27) عبدالقاهر الجرجاني: المصدر نفسه، ص 354، هناك كلمة بعد كلمة «عما» غير موجودة في النص، لأنها كما يقول المحقق غير واضحة بالأصل، وقد رمز إلى ذلك بالنقاط الموضوعة.

28) عبدالقاهر الجرجاني: المصدر نفسه، ص 354-355.

29) ابن خلدون: المقدمة، بيروت: دار البيان، لات، ص 570-571.

30) اعتمدت في حديثي عن رأي كل من الرافعي والخولي في الأسلوب على ما نقله الدكتور محمد عبدالمطلب في كتابه البلاغة والأسلوبية، لعدم توفر المؤلفين المشار إليهما، إعجاز القرآن وفن القول، لدي في الوقت الحاضر: انظر: البلاغة والأسلوبية، ص 67-84، 111-103.

31) دفاع عن البلاغة، ط 2، القاهرة: عالم الكتب، 1967، ص 68.

32) المصدر نفسه، ص 74.

33) المصدر نفسه، ص 70، انظر كذلك: ص 74 و75.

34) زهرة العمر، القاهرة: مكتبة الآداب، لات، ص 165، نقلاً عن: شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص 15.

35) المصدر نفسه، ص 194، عن: عياد، المصدر نفسه، ص 16.

36) ابن منظور: لسان العرب، القاهرة: دار المعارف، لات، جـ 2، ص 2057، مادة «سلب»، السيد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، سلسلة التراث العربي، الكويت: مطبعة حكومة الكويت، 1308هـ/1987م، جـ 3، ص 69.

* * *

الاجتهادات النقدية المفضية لدراسة الأسلوب لدى عبدالقاهر الجرجاني من خلال [كتاب دلائل الإعجاز]

بشرى تاكفراست

مع عبدالقاهر الجرجاني وكتاب «دلائل الإعجاز»[1]، سننغمس في سجل التاريخ، ونرسي بالضبط في القرن الخامس الهجري لنعيش رحلة النصوص مع هذا الشيخ الجليل، تلك الرحلة التي سبقنا إليها لما كان يجادل نصوص سابقيه ومعاصريه من العلماء في رحلة مكوكية قطباها اعتراض ورد في سلم تراكبي ينطلق من الأبسط ليصل إلى الأكثر تعقيداً، لكن رحلتنا ترتدي رداءً يختلف عن ملبس رحلته كماً ونوعاً، حيث ترتكز بالأساس على استنباط الاجتهادات النقدية المفضية لدراسة الأسلوب لدى هذا العالم الفذ الذي خدم البلاغة والنقد خدمة جعلتهما يحتلان أرقى مراتب السمو والعلو.

إن تعامل عبدالقاهر مع نصوص سابقيه – ونخص بالذكر في مؤلفه دلائل الإعجاز – كان يحكمه التفسير عن طريق النفي والتأكيد، مما جعلنا نقول مع الدكتور طه حسين: «إن من يقرأ «دلائل الإعجاز» لا يسعه إلا أن يعترف بما أنفق عبدالقاهر من جهد خصب صادق في التأليف بين قواعد النحو العربي وبين آراء أرسطو العامة في الجملة والأسلوب... وإذا كان الجاحظ هو واضع أساس البيان العربي حقاً، فعبدالقاهر هو الذي رفع قواعده وأحكام بناءه...»[2].

ونحن نستنطق نصوص عبدالقاهر الجرجاني ونجري درباً من الحوار معها لنستخلص الاجتهادات النقدية المفضية لدراسة الأسلوب كما هو معنون بهذا البحث كنا نضع نصب أعيننا قولة الإمام مالك: «كل يؤخذ كلامه ويرد إلا كلام صاحب هذا القبر» فأشار إلى قبر سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم في المسجد بالمدينة المنورة، وعليه كنا نزعزع قائم عبدالقاهر عن طريق السؤال المتعطش لمعرفة الحقيقة.

إن أول سؤال صادفنا في بداية هذه الرحلة هو: ما الأسلوب؟ يجيب شيخنا عبدالقاهر: «الأسلوب هو الضرب من النظم والطريقة فيه»[3] أي الأسلوب هو الطريقة الفردية التي تعكس ذاتية وشخصية المبدع، من ثم جاءت القولة الشهيرة «أسلوبك أنت»، وعليه نلمس اختلاف الأساليب باختلاف الذوات المبدعة، ويؤكد هذا عبدالقاهر لما تناول موضوع السرقة الشعرية بالدرس والتحليل، فيخرج بأن الناظم لا يمكنه أن يسرق نظم غيره، لأن النظم هو مرآة المبدع، ومادام الذي يحتذى ليس هو المبدع بل شخص آخر له مميزاته وخصوصياته كان الإبداع مختلفاً باختلاف المبدعين، وهو بذلك يناصر فكرة أستاذه الجاحظ «المعاني مطروحة في الطريق» وإنما المزية والفضل في صياغتها، وقد ساق عبدالقاهر نماذج متعددة على ذلك منها قول الفرزدق:

أترجو ربيع أن يجيء صغارها بخير وقد أعيا ربيعاً كبارها

وقول البعيث:

أترجو كليب أن يجيء حديثها بخير وقد أعيا كليباً قديمها

المحور الأول: الاجتهادات التقعيدية المفضية لدراسة الأسلوب:

أولاً: الاجتهادات النحوية:

يبدو من سياق «دلائل الإعجاز» أن الهدف من النحو ليس هدفاً شكلياً إعرابياً، فعبدالقاهر لا يقف عند حدود الحركات التي تطرأ على أواخر الكلمات باعتبار أن:

1 – معرفتها والوقوف عند وظائفها شيء مشترك بين الجميع.

2 – أنها ليس مقياس التفاضل بين الكلام الجيد وعكسه.

وعليه، فعبدالقاهر يجرد المظهر الإعرابي من كل قيمة أسلوبية «ولم يجز إذا عدت الوجوه التي تظهر بها المزية أن يعد فيها الإعراب وذلك لأن العلم بالإعراب مشترك بين العرب كلهم، وليس هو مما يتنبط بالفكر ويستعان عليه بالروية... ومن العجيب أنا إذا نظرنا في الإعراب، وجدنا التفاضل فيه محالاً، لأنه لا يتصور أن يكون للرفع والنصب في كلام مزية عليهما في كلام آخر، وإنما الذي تصور أن يكون ههنا كلاماً قد وقع في إعرابهما خلل ثم كان أحدهما أكثر صواباً من الآخر...»[4]وقد تعددت اجتهادات عبدالقاهر في هذا المجال فغطت العديد من أبواب منها:

أ – **باب التقديم والتأخير**: فهو لم يتناول هذه القضية ولم يبحثها انطلاقاً من قواعد معيارية وصفية مضبوطة كما جاءت مسطرة في كتب النحو، ولكن انطلاقاً مما سماه «معاني النحو»، فبذلك فهو يرى أن للتقديم وجهان:

1 – **تقديم بهدف وعلى نية التأخير**: ويحتفظ بنفس الحكم والدلالة، كتقديم الخبر على المبتدأ أو المفعول به على الفاعل، مثل: «منطلق زيد»، «منطلق» خبر، «زيد» مبتدأ، لكن مع هذا التقديم ظل التركيب يحتفظ بنفس الدلالة، ولم يخرج عنها، وكذلك قولنا:: «ضرب عمراً زيد»، «فعمراً» مفعول به قدم على الفاعل الذي هو «زيد»، لأن التقديم كان بغية وعلى نية التأخير، آية ذلك أن الضرب بقي لعمر على زيد مع هذا التقديم والتأخير.

2 – **تقديم على نية التأخير**: ولكن ينقل فيه الشيء عن حكم إلى حكم، ويصبح يشكل باباً غير الباب الذي كان فيه، وإعراباً غير إعرابه السابق، وذلك أن تأتي إلى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يجيء مبتدأ أو خبراً، فتقدم تارة هذا عن ذاك، أو ذاك عن هذا، ومثال لذلك:

زيد منطلق، فتقول: «زيد منطلق» – «المنطلق زيد»، ففي المثال الأول كان «زيد» مبتدأ، و«منطلق» خبر، وفي المثال الثاني تغيرت قيمة «زيد» الإعرابية، إذ تم إخراجه عن حكمه الذي هو الابتداء إلى حكم آخر الذي هو الخبرية، وكذلك الأمر مع «ضربت زيداً»، و«زيد ضربته»، «فزيد» في الجملة الأولى مفعول به في حين أن «زيد» في الجملة الثانية مبتدأ.

ويؤكد عبدالقاهر أنه من الخطأ أن يقسم الأمر في تقديم شيء وتأخيره إلى قسمين: مفيد – غير مفيد، فيعلل تارة بالعناية وأخرى بأنه توسعة على الشاعر والكاتب حتى تستقيم للأول قوافيه والثاني أسجاعه، لأنه من غير المعقول أن يحتوي النظم على ما يدل تارة ويمتنع أخرى، مثال ذلك أنك إذا قدمت المفعول به على الفعل حصلت الفائدة، ويمكن أن تتغير هذه الفائدة (المعنى الدلالة) مع تقديم الفعل على المفعول على حد رأي عبدالقاهر الجرجاني[5].

ومن أبين شيء في ذلك الاستفهام بالهمزة، فإذا قلت: أفعلت؟[6] فبدأت بالفعل، كان الشك في الفعل نفسه، وكان الهدف من الاستفهام أن تعلم هل هو موجود [الفعل] وإذا قلت: أأنت فعلت؟[7] فبدأت بالاسم كان الشك في الفاعل من هو، أي من الذي فعل الفعل مثال ذلك قولك: أقلت الشعر الذي كان في نفسك أن تقوله؟[8] فقد تكون قد تساءلت عن الفعل لأنك تشك في وجوده وحلوله، وإذا قلت: أأنت قلت الشعر قط؟[9] فبدأت الاستفهام بالاسم، أكدت أنك لا تشك في وقوع الفعل لأنه كان بل شككت في الفاعل له، أما إذا قلت: أأنت قلت الشعر الذي كان في نفسك أن تقوله؟ كنت قد خرجت عن ما هو مألوف في كلام الناس، وبذلك يعتبر كلامك لغواً لا فائدة من ورائه.

ويستمر عبدالقاهر في عمليته التعليمية التي ترتكز أساساً على طرح أفكار على بساط المناقشة أكثر من إعطاء دروس تلقينية، آية ذلك أنه لا يخاطب الفئة المثقفة فحسب، وإنما صفوة هذه الفئة ونخبتها، فهم: العلماء والفقهاء

والفلاسفة وعلماء النحو... فهو يخاطب المتلقي المتحذلق الذي يفهم باللمح دون أن يتعب المتكلم في الشرح.

ويطرح عبدالقاهر فكرة ضرورة التمييز بين الكلام الصحيح والكلام الخارج عن ما ألفه الناس من أجل دفع المستعمل للغة للابتعاد عن الوقوع فيما هو خطأ، فيؤكد أن البداية بالفعل ليست كالبداية بالاسم، إنك تقول: أقلت شعراً قط؟ فبدأت بالفعل «قلت» فهذا كلام صحيح، ولو قلت: أأنت قلت شعراً قط؟ فبدأت بالاسم «أنت» فقد أخطأت لأنه لا فائدة من وراء طرح السؤال عن الفاعل، لأن ذلك يتصور إذا كانت الإشارة إلى فعل مخصوص نحو أن تقول: من قال هذا الشعر؟ وكذلك الحال في تقديم الاسم النكرة على الفعل: أجاءك رجل؟ فأنت تريد أن تسأل هل جاء إليه أحد الرجال، وهنا لا يجوز تقديم الاسم على الفعل كما ينص عبدالقاهر، لأن تقديمه يكون إذا كان السؤال عن الفاعل وعن جنس من جاءه رجل هو أم امرأة؟ ويكون هذا منك إن كنت علمت أنه قد أتاه ولكنك لم تعلم جنس ذلك الآتي، وإذا أردت العلم به قلت: «أزيد جاءك أم عمرو» هنا تلاحظ أن أستاذنا عبدالقاهر لم يعتمد في تقعيده للتقديم والتأخير على القواعد النحوية المعهودة ولكنه مع مفهوم برز به في الساحة النقدية وهو مفهوم «معاني النحو»، فأسس قاعدة التقديم والتأخير على مبدأ العناية والاهتمام متوخياً من وراء ذلك ما يحدث من وقع فني وتأثير جمالي وذلك من خلال قوله: «وإنك لاتزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، فتنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان»، أليس في هذا ما يلقي الضوء على فكرة الموسيقى كنغم مضمر في الفكر النقدي لدى عبدالقاهر والتي لم يبق له إلا نطقها بالحرف على اعتبار أن الموسيقى نفسها تقوم على تشكيل نغمي يلعب فيه تقديم النوطة وتأخيرها دوراً أساسياً في إعطاء وقع جميل، وكل هذا راجع إلى كون شيخنا الفاضل يعتني بالذوق، وبخاصة حين اكتشف أن النص العربي ينفلت عن أن يحيط المنهج الجاهز بتحليله، وبالتالي فالمزية في

دراسته موضوع كالتقديم والتأخير ليست في معرفة قواعد النحو، بل فيما تؤدي إليه من معاني مشفوعة بالذوق الناضج.

ويقدم عبدالقاهر لباب الحذف قائلاً: «هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن»[10] وهذه المقدمة إذا أمعنا النظر في الدلالات التي تحملها تعطينا صورة عن أهم محور في الكتاب وهو اللفظ تبع للمعنى في النظم، والكلم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس، بل ليس من فضل ومزية إلا بحسب الموقع، وبحسب المعنى الذى تريد والمعنى الذي تؤم، وأول مبحث يتناول وهو بصدد الحديث عن الحذف هو حذف المبتدأ، إذ ينص أنه بإمكاننا حذفه في ثلاث مواضع: 1 – ذكر الديار؛ 2 – ذكر الفتى؛ 3 – القطع والاستئناف.

فهو يتجاوز القاعدة النحوية لدى سيبويه[11] في: ذكر الديار – ذكر الفتى، ويتفق معها في القطع والاستئناف:

1 – **ذكر الديار:** وشاهد عبدالقاهر في ذلك قول الشاعر:

هل تعرفُ اليوم رسم الدار والطللا كما عرفت بجفن الصيقل الخللا[12]

والأصل فيها: تلك الدار، إذ الدار خبر لمبتدأ محذوف تقديره «تلك» ومثاله قول الشاعر كذلك:

دار مية إذ ميٌّ تساعفُنا ولا يرى مثلها حجم ولا عرب[13]

والأصل فيها: أذكر ديار مية، فديار منصوبة على الإضمار.

2 – **القطع والاستئناف**: إذ يبتدئ القائل بذكر الرجل وتقديم بعض أمره، ثم يدع الكلام الأول ويستأنف كلاماً آخر بدون مبتدأ، ومنه قول الشاعر:

وعلمـــت أنّي يـوم ذا ك، منازلٌ كعباً ونهدا
قومٌ إذا لبسوا الحديـ د تنمّروا حلقاً وقِدّا[14]

والأصل فيها: «هم قوم».

3 – ذكر الفتى ومن أمثلته قول الشاعر:

ألا لا فتى بعد ابن ناشرة الفتى ولا عُرْفُ إلا قد تَوَلَّى وأدبرا

فتـى حنظـليٌّ ماتـزالُ ركـابه تجود بمعروف وتنكر مبكرا[15]

ويعلق شيخنا على هذا الباب قائلاً: «فتأمل الآن هذه الأبيات كلها، واستقربها واحداً واحداً، وانظر إلى موقعها في نفسك، وإلى ما تجده من اللطف والظرف إذا أنت مررت بموضع الحذف منها... ثم تكلف أن ترد حذف الشاعر وأن تخرجه إلى لفظك وتوقعه في سمعك، فإنك تعلم أن الذي قلت كما قلت، وأن رب حذف هو قلادة الجيد، وقاعدة التجويد»[16].

ويتناول عبدالقاهر موضوع حذف المفعول في إطار النحو النفسي كما يلي:

1 - ذكر الأفعال المتعدية بهدف:

أ – إثبات الفعل للفاعل دون تعدي ذلك إلى المفعول به: وهنا تتشابه الأفعال المتعدية واللازمة، إذ لا يرى المتلقي مفعولاً لا لفظاً ولا تقديراً، ومثال لخلو الفعل من المفعول قولنا: «فلان يحل ويعقد، يضر وينفع»، نلاحظ إثبات المعنى في نفسه لشيئين على الإطلاق من غير تعرض لذكر المفعول، حتى كأنك قلت: «صار إليه الحل والعقد والنفع والضر».

ب – وجود مفعول به، لكنه يحذف من اللفظ لدليل الحال عليه (محذوف لفظاً موجود تقديراً) وهو نوعان: 1 – جلي لا صنعة فيه، 2 – خفي تدخله الصنعة، وهو أنواع، منها: ذكر الفعل وفي نفس المتحدث له مفعول، لكنه يتناساه، بل وهم القارئ أنه لم يذكر الفعل إلا لذاته. ومثاله قول الشاعر:

شَجْوُ حُسَّادِه وغيضُ عِدَاه أن يَرَى مبصرٌ ويسمَعَ واعِ[17]

التقدير أن يسمع واعٍ أخباره وأوصافه، ويرى مبصرٌ محاسنه ولكنه وقع الحذف لتحقيق غرض هو شرف المعنى والمتمثل في مدح الخليفة المعتز والتعريض بالخليفة المستعين.

11 - وجود مفعول مقصود، لكنه يحذف لغرض هو إثبات الفعل للفاعل، ومثاله قول الشاعر:

فلو أن قومي أنطقتني رماحُهم نطقت، ولكن الرماح أجَرّتْ[18]

فالشاهد هو «أجرت» فهي فعل متعد وأصله التركيبي «أجرتني» ولكن حذف ياء المتكلم التي هي مفعول به حتى يستقيم المعنى ولا يصاب بخلل، فلو قال: «أجرتي» جاز أن يتوهم أنه لم يعن بأن يثبت للرماح إجراراً، بل الذي عناه أن يثبت أنها أجرته. والشيء نفسه نلاحظه أمام قول الشاعر:

إذا بَعَدَتْ أبْلَتْ وإذَا قَرَّبَتْ شَفَتْ فَعُجْرَانُها يُبْلِي ولُقْيَانُها يُشْفِي[19]

وقد أعجب عبدالقاهر بهذا البيت وذلك للروعة التي أخفاها عليه الحذف، إذ نلاحظ أنه وقع في أربعة مواضع، فالأصل في التركيب «إذا بعدت عني أبلتني، وإن قربت مني شفتني»، فنلاحظ أن المفعول الأول: شبه جملة «مني».

المفعول الثاني: ياء المتكلم في «أبلتني».
المفعول الثالث: شبه الجملة «مني».
المفعول الرابع: ياء المتكلم في «شفتني».

فهذا الحذف جعل الشاعر يسأل ويجيب في الآن معاً، وكأنه يقول لنا: «أتدري ما بعدها؟ هو الداء المبلي، وما قربها» هو الشفاء والبرء من كل داء.

ونحن نترصد الاجتهادات النقدية ذات الطابع التقعيدي النحوي نقف مرة أخرى مع عبدالقاهر في باب آخر وهو باب «الفروق في الخبر» فينص أن هناك فرقاً كبيراً بين الإثبات بالاسم والإثبات بالفعل، إذ الإثبات بالاسم يقتضي إثبات الشيء دون تجدد، أما الإثبات بالفعل فيكون لإثبات أمر يقتضي تجدداً، فمثال الأول قول الشاعر:

لا يألفُ الدرهم المضروب صرتنا لكن يمـر علينـا وهو مُنْطَلِق

فالشاهد في البيت هو «هو منطلق»، وقد أخبر به الشاعر عن شيء ثابت، وبذلك كان في نظر الجرجاني أحسن من إذا أثبت هذا الخبر بالفعل وقلت: «وهو ينطلق». ومثال الثاني قول الأعشى[20]:

لعمري لقد لاحت عيون كثيرة إلى ضوء نار في يفاع تَحَرَّقُ

ويعلق عبدالقاهر قائلاً: «لو قلنا «متحرقة» لنبا عنه الطبع، وأنكرته النفس، لأن الإثبات بالفعل للخبر هو الأليق، لأن الموضع يقبل التجدد والتحرك وليس الثبوت والجمود[21].

وفي حديث عبدالقاهر عن «الذي»، نلاحظ أنه يتجاوز القاعدة النحوية التي تجعل منها أداة الوصل إلى وظيفتها المعنوية، والمتمثلة في كونها تأتي بعد جملة معلومة عند المتلقي، مثال ذلك: «هذا الذي قدم رسولاً من الحضرة»، فإنك لا تقول هذه الجملة لمن نسي أنه كان عنده إنسان وذهب عن وهمه، وإنما تقوله لمن رأى رجلاً يقبل من بعيد فلا يعلم أنه ذاك ويظنه إنساناً غيره. وغياب «الذي» في ذلك المثال يؤدي إلى تغير الدلالة، فقولنا: «هذا قدم رسولاً من الحضرة» فإنك تخبر السامع بنبأ لم يبلغه أصلاً.

ولازال عبدالقاهر يهدم ويبني على أنقاض ما هدم، إذ تارة يساير القاعدة السيبويهية، وأخرى يخرج عنها إلى اجتهادات ذوقية، ومن نموذج ذلك ما عاشه مع «واو العطف» من مشكل إذا ما جاء للجمع بين جملتين، فالأصل كما هو معلوم لدى النحاة أن العطف قد يقع بين الجملتين بشرط اتفاقهما في الخبرية والإنشائية على أن يستحسن اتفاق الجمل المتعاطفة في الاسمية والفعلية نحو: «زيد قائم وعمرو قاعد»، ونفس المثال يبني عليه عبدالقاهر اجتهاده فينص أن الواو في المثال لا تفيد ولا تؤدي الجمع فحسب، بل تتجاوز هذا المعنى إلى جعل «زيد» بسبب من «عمرو»، ولأنهما كالشريكين وكنظيرين، ومتى عرف السامع حال الأول كان لزاماً له أن يعرف حال الثاني، وفي ذلك يقول: «ثم إن الذي يوجبه

النظر والتأمل أن يقال في ذلك: إنا وإن كنا إذا قلنا: زيد قائم وعمرو قاعد، فإننا لا نرى ههنا حكماً نزعم أن الواو جاءت للجمع بين الجملتين فيه، فإننا نرى أمراً آخر نحصل معه على معنى الجمع، وذلك ألا نقول: زيد قائم وعمرو قاعد، حتى يكون عمرو بسبب من زيد، وحتى يكونا كالنظيرين والشريكين، وبحيث إذا عرف السامع حال الأول عناه أن يعرف حال الثاني»[22].

وفي مكان آخر نلاحظ أن عبدالقاهر لا يحتفظ لأن «بمهمتها النحوية والمتمثلة في النصب»، شاهده في ذلك بيت بشار بن برد، حيث يقول:

بكرا صاحبي قبل الهجير إن ذاك النجاحُ في التبكير[23]

«إن» في البيت هي حلقة وصل، هي الرابط الذي يجمع بين صدر البيت وعجزه، بإسقاطها يتغير حتماً المعنى، ففي البيت تضفي مزية وحسناً على ما يورد تأكيده بشار، وقد نص عبدالقاهر أنه يمكن الاستعاضة عنها بالفاء فنقول:

بكرا صاحبي قبل الهجير فالنجاح في التبكير

«فالفاء» في البيت بالرغم من أنها حلت محل «إن»، فإنها لا تؤدي المعنى نفسه، وإنما تساعدك على التقرب منه، وقاعدة الاستعاضة بالفاء عن «إن» ليست بالقاعدة الثابتة، ففي قوله تعالى: ﴿**إن الذين آمنوا والذين هادوا والصابئين والنصارى واليهود والذين أشركوا إن الله يفصل بينهم يوم القيامة**﴾.

فالفاء هنا لا يمكنها أن تحل محل «إن» لأن الجملة جاءت في موضع الخبر ولا يمكن بحال من الأحوال عطف الخبر على المبتدأ، فالفاء كما هو معلوم هي تفسيرية، إذ تفسر دوماً ما قبلها لتبعد الإبهام.

هكذا نلاحظ أن عبدالقاهر قد استطاع التوفيق بين الشكل والصياغة عن طريق الاستعانة بالنحو التقليدي مع تحويله إلى إمكانات إبداعية، فالفاعل عنده ليس فاعلاً لأنه مرفوع وقع بعد الفعل، بل لأنه قام بالفعل، والمفعول ليس لأنه هو الذي وقع عليه فعل الفاعل، ولكن لوقوع الفعل عليه، وهكذا لم يكن اهتمام

عبدالقاهر بالناحية الوصفية إلا وسيلة لإدراك الجانب العقلي في الصياغة، وفي إطار هذا الاهتمام يسوق عبدالقاهر لنا المثال التالي: «ولا تقولوا آلهتنا ثلاثة».

* **الوجه الأول**: هو رفع «ثلاثة» على أنها خبر المبتدأ المحذوف، وهذا في نظر عبدالقاهر لا يستقيم، لماذا؟ لأن ذلك سيؤدي إلى شبه الإثبات بأن هناك آلهة، ذلك أنك إذا نفيت فإنك تنفي المعنى المستفاد من الخبر عن المبتدأ ولا تنفي معنى المبتدأ، أي أنك تنفي العدد الذي هو «ثلاثة»، وتقول بوجود اثنين من الآلهة مثلاً أو أربعة أو أكثر، وهذا التقدير فاسد، ولذلك يقول الجرجاني بوجوب العدول عنه إلى:

* **الوجه الثاني**: ومفاده أن تكون «ثلاثة» صفة مبتدأ أو يكون التقدير: «ولا تقولوا لنا آلهة ثلاثة، أو في الوجود آلهة ثلاثة»، ثم حذف الخبر الذي هو «لنا» أو «في الوجود»، كما تم حذف الموصوف الذي هو «آلهة» فبقي: «ولا تقولوا ثلاثة»، وهذا الحذف جائز من منظور الجرجاني، خصوصاً في كل ما معناه التوحيد مع نفي أن يكون الله عز وجل شريك.

* **الوجه الثالث**: فيتمثل في جواز المحذوف في الآية في موضع التمييز عوض موضع الموصوف، إذ يكون التقدير: «ولا تقولوا ثلاثة آلهة» والمقصود «ولا تقولوا لنا أو في الوجود ثلاثة آلهة».

هكذا نلاحظ أن عبدالقاهر تتبع التحولات النحوية في التراكيب وتتبع الجمالية في الأسلوب كما يبدو ذلك من دراسته الدقيقة لكثير من الشواهد الأدبية، ورصد خطوات النحو في هذه الشواهد مع تتبع العناصر النظمية الأخرى لمنطق عقلي نفسي في المعنى ولغوي بلاغي في التركيب، ومن أجل فهم فلسفة النظم والذوق والتكامل بين معانيهما، دعا إلى دراسة العلاقة النحوية التي تربط بين العناصر اللغوية في النص ودلالتها المعنوية في الخطاب الأدبي، بمعزل عن العوامل والعلل النحوية، ورصدت هذه العلاقة في إطار نظرية النظم بمفهوم

عرف أولاً بين النحاة: «بالتعليق والتعلق»، قائلاً: «ليس النظم سوى تعلق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض»[24].

إن عبدالقاهر يفرق بين معرفتنا لقواعد اللغة وأصولها وبين قدراتنا على بيان ما فيها من أسرار ولطائف، فهي لغة صعبة المنال لا تسلم نفسها لكل من هضم قواعد اللغة والنحو والصرف، من ثم نؤكد أن عبدالقاهر رد للغة اعتبارها ومنحها المكان اللائق بها في لائحة العلوم الإنسانية. فالنحو بالنسبة له ليس ذلك العلم المعياري التقعيدي، ولا هو تلك المجموعة من القواعد الجافة، وإنما النحو عنده العلم الذي يكشف لنا عن المعاني، والمقصود بالمعاني تلك الأشكال والحالات النفسية المتباينة التي ندركها من علاقات الكلام بعضه ببعض.

وعبدالقاهر يثور على كل من زهد في النحو وأبان عن حقيقة، غاية في الأهمية، قد غابت عن كثيرين ممن درسوا الشعر وتعرضوا لفهم العربية، ويمزج عبدالقاهر في النحو بين القاعدة السيبويهية وما يهتدي إليه بذوق عند أمر الصحة والخطأ، وإنما يجاوز ذلك إلى تعليل الجودة والرداءة في الكلام ويردها إلى معاني النحو وإلى وجود خاصيات دقيقة وفروق في الاستخدام والاستعمال من شأنها أن ترفع من كلام وتخفض من آخر.

فالنظر في الفروق والوجوه المختلفة ليس بحثاً في النحو من حيث هو علم الإعراب أو من حيث هو جملة من القواعد ينبغي على الدارس حفظها والإلمام بها، وإنما هو البحث في معاني العبارات وفي إدراك الفروق الدقيقة التي تكون بين استخدام لغوي وآخر، فلكل مبتدأ أو خبر حكمه الذي ينفرد به، وكل جملة لها وضعها الخاص بها، ولا يكفي في فهمها وسبر أغوارها أن تقول فيها هذا مبتدأ وذاك خبر وهذا فعل وذاك فاعل، وإنما العبرة بالدقائق الصغيرة التي أخفاها الكاتب فلونت الجملة بألوان خاصة، وهي كيفية صياغة الجملة وتشكيله لها، مما جعل المعاني لا تتساوى.

وعليه فالمسألة ليست مسألة معرفة بقواعد النحو والصرف، وإنما الأمر معرفة بمعاني العبارات، وفائدة هذه العبارات إذا جاءت على هذا السياق أو ذاك ومدى ما استطاعت أن تحققه من الدلالات، متخلصاً بذلك من سيطرة النزعة «المدرسية» الشكلية التي طغت بعد انتهاء فترة «التأصيل»، حيث وصلت قيمتها مع ابن جِنّي في مؤلفه «الخصائص».

فالقاعدة النحوية ليست هدفنا وإنما دلالاتها على المعنى هي الهدف، واللغة نعرفها بإحساسنا وذوقنا قبل أن نعرفها بما حفظنا من قواعد، واللغة لا تعطي أسرارها إلا لمن يسبر أغوارها بإحساسه ويطيل النظر والتأمل فيها بما وهبه الله من قدرة على التمييز بين الأساليب وتذوقها والإحساس بلذتها. وهذا ما انتهى إليه أمر اللغة مع عبدالقاهر: خبرة عميقة بفلسفتها وروحها وأساليبها المختلفة، والفروق التي تكون بين استخدام اللغة وآخر، والإحساس باللطائف والدقائق والأسرار نابع من الذوق الذي ينتزع أحكامه من علاقات اللغة وما تمنحه إياناً من فكر وتصوير وشعر.

وفي الختام نقر بأن عبدالقاهر وقف بجانب ما جاءت به الدراسات النحوية الحديثة مع رواد المدرسة الغربية كتشومسي: الذي يؤكد أن المعنى النحوي غير كاف، بل لابد من المعنى النفسي، فقولنا: «أكل الولد الكرة» جملة صحيحة نحوياً، «فأكل» فعل وفاعله «الولد» و«الكرة» مفعول به، لكنها غير صحيحة من ناحية الدلالة، وهذا بالفعل ما يؤكده عبدالقاهر حين يقول: «فهو نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء كيف جاء واتفق...»[25] هكذا نفتخر بأن شيخنا الفاضل سبق ما وصلت إليه العقلية الغربية مع اللسانيات التوليدية في إطار ما سموه بنظرية تماسك النص، واستطاعت نظريته أن تصمد بقوتها المنهجية ودقتها المعرفية حتى تجاوزت لحظة ولادتها لتعيش لحظتنا، فقفزت من القرن الخامس الهجري لتعايش أحدث النظريات في القرن العشرين.

ثانياً: الاجتهادات البلاغية:

قراءتنا للاجتهادات البلاغية لا تقف في مواجهة النص المقروء عن طريق تفكيك بنيته وإلحاق هذا العمل بأحكام قيمة له أو عليه، وإنما قراءة طموحها الأساس هو فهم واستيعاب هذه الاجتهادات، وهي تحتك معها عبر النص الأصلي المتمثل في «دلائل الإعجاز»، بغية إضاءة بعض غموضها ومناقشة قضاياها وطروحاتها، وعليه فأول سؤال نطرح هو: كيف تعامل عبدالقاهر مع البلاغة؟ إن الجواب السريع يقتضي أن نقول: إنه وظفها توظيفاً جديداً ينسجم ونظريته في النظم، معتمداً في ذلك الذوق والعقل، فهو حين يعرض للصور البيانية بالدرس والتحليل كان يعرضها لا ليفصل القول فيها من وجهة نظر بلاغية تقعيدية، وإنما تجاوز المعيار المتواضع عليه في الدرس البلاغي وجعله يتمحور داخل النظرية المحورية ككل وهي «نظرية النظم» ومعانيها الإضافية.

وللوقوف على صحة ما نذهب إليه، نلمس هذه الظاهرة من خلال الحقائق البيانية التي جاء بها عبدالقاهر في كتابه في المباحث التالية: المجاز، الاستعارة، الكناية.

1- **المجاز:** يعرف عبدالقاهر المجاز قائلاً: «كل لفظ نقل عن موضوعه فهو مجاز»[16]، ويعرفه كذلك بقوله: «هو الذي إذا ذكرت الكلمة وأنت لا تريد معناها ولكن تريد معنى ما هو ردف له أو شبيهه، فتجاوزت بذلك في ذات الكلمة وفي اللفظ نفسه»[27]، وينص متجاوزاً هذه القاعدة البلاغية المتعارف عليها قائلاً: «واعلم أن في الكلام مجازاً على غير هذا السبيل»[28]، فهو يقسم المجاز إلى نوعين: الحكمي واللغوي، ويركز على الحكمي منه في مؤلفه، ويعرفه قائلاً: «أن يكون التجوز في حكم يجري على الكلمة فقط، وتكون الكلمة متروكة على ظاهرها، ويكون معناها مقصوداً في نفسه ومراداً من غير تورية ولا تعريض»[29]، ومثال لذلك قولهم: «نهارك صائم وليلك قائم»، وقوله تعالى: ﴿**فما ربحت تجارتهم**﴾ فأنت تهدف إلى المجاز

في كل هذه الكلمات، ولكن المجاز لا يتحقق في ذواتها ولكن في أحكام أجريت عليها، وبذلك ليس المجاز في الآية في لفظة «ربحت» نفسها، وإنما في إسنادها إلى «التجارة»، وهذا ما يسمى بالمجاز الحكمي أي الذي يستند فيه لحكم معين، وينص عبدالقاهر أن هذا المجاز الحكمي، لا يصلح في كل شيء، بل في كثير من المواقف تجد نفسك تهيئ الشيء وتصلحه لذلك بشيء تتوخاه من النظم، ومثال ذلك قول الشاعر:

وصاعقةٍ من نَصْلِهِ ينكفي بها　　على أرْؤُس الأقران خمس سحائب

وإذا تأملت هذا الاجتهاد تجده ينبع من ذوق ناضج مدرك لأسرار الجمال حتى أن عبدالقاهر ليُحِس أن المعنى يتألم ويتظلم إذا لم يؤد بالعبارة الصالحة، ففي هذا البيت لم ينبه إلى ما في هذه الصورة من تضارب نفسي وتناقض داخلي وقع فيه الشاعر أثناء وصف ممدوحه بالكرم والشجاعة في الوقت نفسه، فقد غاب عن عبدالقاهر وهو يقف عند روعة البيت الجمالية أن الشاعر حين صور ممدوحه شجاعاً جعله ماسكاً بيمناه سيفه ينقض به على أعدائه كالصاعقة، وفي هذه الحالة لا يمكن أن نصف اليد المسكة بالسيف، اليد القوية الجبارة، بالكرم المفرط ، بل توصف بالحزم والقوة، لأنها في موقف القتل وسفك الدم.

ومما يؤكد هذا أن اليد (ذات الأصابع الخمس) من صفتها الكرم كأنهاسحائب، أخلق بها أن تكون رحيمة مشفقة، لا عاصفة مدمرة عدوانية، وهذا هو سبب اضطراب الإحساس لدى الشاعر فقد جعل للصورتين المتناقضتين (البطش، الرحمة) منبعاً واحداً هو [اليد]، وعبدالقاهر لم ينتبه للمسألة في إطار اجتهاداته الذوقية التي تقف عند ذريات الأشياء والبحث عن الفروق الدقيقة، سواء على مستوى المبنى أو المعنى، الصورة أو المادة، ولكننا نجد عبدالقاهر يكلف نفسه عناء كل هذا في هذا المثال، بل يقف فيه عند حدود الاستعارة في الصورة الشعرية. وهذا يدفعنا لطرح السؤال التالي: ما هو المقياس الذي اعتمده

عبدالقاهر للتمييز بين الجودة والرداءة في الشاهد الذي يطرحه؟ إنه الذوق، ذلك الذوق الناضج المدرب والمجرب، الممارس، وليس ذلك الذوق الفج.

أما إذا انطلقنا إلى مبحث الاستعارة نلاحظ عبدالقاهر يعرفها، قائلاً: «ليست الاستعارة نقل اسم عن شيء، ولكنها ادعاء معنى الاسم لشيء، إذ لو كانت نقل اسم وكان قولنا: رأيت أسداً، بمعنى رأيت شبيهاً بالأسد، ولم يكن ادعاءه أنه أسد بالحقيقة لكان محالاً أن يقال: ليس هو بإنسان ولكنه أسد أو هو أسد في صورة إنسان. كما أنه محال أن يقال: ليس هو بإنسان ولكنه شبيه بأسد. أو يقال: هو شبيه بأسد في صورة إنسان»[30].

وهو بذلك يتجاوز تلك التعاريف التي أعطيت للاستعارة، تلك التعاريف البلاغية التي وقف عند حدودها في مؤلفه: «دلائل الإعجاز» ومنها: «إن الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على سبيل النقل...»[31] وقال القاضي أبو الحسين: «الاستعارة ما اكتفي فيه بالاسم المستعار عن الأصلي ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها»[32].

ويسوق لنا شيخنا الوقور مجموعة أمثلة شعرية ليوضح مفهومه للاستعارة، والمتمثل في أنها ادعاء وافتراض، وليست نقلاً وتحويلاً، ومنها قول لبيد:

وغداة ريم قد كشف وقرة إذا أصبحت بيد الشمال زمامها

لا خلاف في أن «اليد» وقعت فيها استعارة، ثم إنك لا تستطيع أن تزعم أن لفظ اليد قد نقل عن شيء إلى شيء، وذلك أنه ليس المعنى على أنه شبه شيئاً «باليد» فيمكنك أن تزعم أنه نقل لفظ اليد إليه، وإنما المعنى على أنه أراد أن يثبت للشمال في تصريفها الغداة على طبيعتها، شبه الإنسان قد أخذ الشيء بيده، يقلبه ويصرفه كيف يريد، فلما أثبت لها مثل فعل الإنسان باليد، استعار لها «اليد»، وكما لا يمكنك أن تجعل الاستعارة فيه صفة اللفظ ، لأنه محال أن تقول

استعار لفظ اليد للشمال، وكذلك سبيل نظائره مما تجدهم قد أثبتوا فيه للشيء عضواً من أعضاء الإنسان من أجل إثباتهم له المعنى الذي يكون في ذلك العضو.

وإن كانت الاستعارة ادعاءً، فأنت لم تنقل الاسم عما وضع له لأن النقل يعني – ضمنياً – أنك استبعدت المعنى الأصلي تماماً، ولم تجعله في حسابك، وهذا ما لا يحدث في الاستعارة، لأن إرادتك النقل تظل دائماً على ذكر منك، فكيف يمكن أن تكون ناقلاً للاسم عن معناه وقاصداً معناه في نفس الوقت؟ هذه استحالة على المستوى المنطقي لا يحلها في رأي عبدالقاهر إلا أن تستبعد فكرة النقل من مفهوم الاستعارة، وتؤكد الادعاء، وإذا كان الأمر كذلك فإن الاستعارة – كما أشرت في البداية – ليس نقل اسم عن شيء إلى آخر وإنما هي ادعاء معنى الاسم لشيء، من ثم فمزية الاستعارة لا يمكن أن تكون في المثبت دون الإثبات: «واعلم أنه قد يهجس في نفس الإنسان شيء يظن من أجله أنه ينبغي أن يكون الحكم في المزية التي تحدث بالاستعارة أنها تحدث في المثبت دون الإثبات، وذلك أن تقول: إنا إذا نظرنا إلى الاستعارة وجدناها إنما كانت أبلغ من أجل أنها تدل على قوة الشبه، وأنه تناهى إلى أن صار المشبه به لا يتميز عن المشبه به في المعنى الذي من أجله شبه به، وإذا كان كذلك كانت المزية الحادثة بها حادثة في الشبه، وإذا كانت حادثة في الشبه كانت في المثبت دون الإثبات، والجواب عن ذلك أن يقال: إن الاستعارة – لعمري – تقتضي قوة الشبه، وكونه بحيث لا يتميز المشبه عن المشبه به، ولكن ليس ذاك سبب المزية، وذلك لأنه لو كان ذلك سبب المزية لكان ينبغي إذا جئت به صريحاً فقلت: رأيت رجلاً مساوياً للأسد في الشجاعة، وبحيث لو صورته لظننت أنك رأيت أسداً...» وليس يخفى على عاقل أن ذلك لا يكون»[33]، والأصل في الاستعارة – كما يرى عبدالقاهر – إثبات الصدق في الكلام، ونفي الكذب فيه، إذ كيف يتصور أن تتحمل الصدق والكذب كما يذهب البعض، وهي كثيرة الورود في القرآن الكريم، الذي لا يأتيه الباطل من خلف ولا من أمام، مثل ذلك قوله تعالى: ﴿**واشتعل الرأس شيباً**﴾

هكذا نلاحظ أن الاستعارة لا تغير معنى التركيب أو تعدله، وإنما تغير طريقة تقديمه وإثباته، وتجعله آنق وأشد تأثيراً.

لقد قدم عبدالقاهر مفهوماً منسقاً للاستعارة لا يبتعد عما جاء من قبله، بل يحاول أن يلامسه ليؤكده ويداعمه بسند نظري، وبذلك بهر المتأخرين بما أنجز وأضاف، فلم يحاولوا تجاوز أفكاره واكتفوا بالشرح والتوضيح، ومنهم: الزمخشري، الفخر الرازي في القرن السادس، والسكاكي وابن الزملكاني في القرن السابع الهجري، ويحيى بن حمزة العلوي في القرن الثامن الهجري.

وعبدالقاهر حين تناول باب الكناية عرفها قائلاً: «المراد بالكناية» ههنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود»[34] فهذا التعريف يتفق إلى حد ما مع التعريفات التي هدفت إلى تحديد الكناية، ويكمن اجتهاد عبدالقاهر في الجواب عن السؤالين التاليين:

السؤال الأول:

* لماذا أخرج عبدالقاهر الكناية من المجاز، وترك الاستعارة باعتبارها درباً من المجاز اللغوي؟.

بكل بساطة، إن عبدالقاهر نص على أن الاستعارة تقوم على التشبيه، أي أن هناك مشبه ومشبه به مع حذف أحدهما، على اعتبار أن الاستعارة كما حددها البلاغيون هي تشبيه حذف أحد أركانه (المشبه – المشبه به)، أما الكناية فهي لا تقوم على المشابهة، بل هي تركيب اصطلح وتم التواضح عليه مكان تركيب آخر، أي هي تركيب عوض تركيب آخر أغنى عن ذكره وكني عنه.

السؤال الثاني:

هل الكناية أبلغ من التصريح؟، ينص عبدالقاهر أن الكناية ما كانت أبداً أبلغ من التصريح كما يعتقد، أي أن المزية في الكلام ليست في الكناية، ولكن

دورها ينحصر فقط في كونك إن كنيت عن المعنى زدت في ذاته، أي أنك زدت في إثباته، فجعلته أبلغ وآكد وأشد، وبذلك فأنت في قولك: «فلان كثير الرماد»، لم تعرف بكثرة رماده وكثرة قراه، ولم تخبر عنه، بل إنك أثبت له القرى الكثير من وجه هو أبلغ وأشد: «ترى المزية أبداً في ذلك تقع في طريق إثبات المعنى دون المعنى نفسه»[35].

وعبدالقاهر يقسم الكلام الفصيح إلى قسمين:

* قسم تعزى المزية فيه إلى اللفظ.

* قسم تعزى المزية فيه إلى النظم.

وبذلك يتجاوز التعريفات البلاغية السابقة التي تحدد معنى الفصاحة، سواء اللفظيين أو المعنويين، ومنها تعريف أستاذه الجاحظ ، وفيه يقول: «وهذه شبهة... أن يدعي أن لا معنى للفصاحة سوى التلاؤم اللفظي وتعديل مزاج الحروف حتى لا يتلاقى في النطق حروف تثقل على اللسان»(٢) ويأتي بعد ذلك النص بالشاهد الذي جاء به الجاحظ للاستدلال على أن الفصاحة في تلاؤم اللفظ وخلوه من تنافر الحروف، وهو قول الشاعر:

وقبر حـرب بمكان قـفر وليس قرب قبر حرب قبر

قال الجاحظ: «فتفقد النصف الأخير من هذا البيت، فإنك ستجد بعض ألفاظه تثير أمن بعض»[36] ولا يقف الجاحظ عند هذا الحد، بل يتعداه إلى القول على لسان عبدالقاهر: «إن القول في ذلك طبقات، فمنه المتناهي في الثقل، المفرط فيه، كالذي مضى، ومنه ما هو أخف منه، كقول أبي تمام:

كريم متى أمدحه أمدحه والورى معي، وإذا ما لمته لمته وحدي

فبعد أن يعرض الجرجاني قول أبا عثمان يعطي رأيه في المسألة، فيقول مستنكراً للذي يرى أن الفصاحة لا تتم للفظ إلا إذا كان خالياً من التلاؤم اللفظي، وتعديل مزاج الحروف حتى تتلاقى في النطق: «والذي يبطل هذه

الشبهة... أنا إذا قصرنا صفة الفصاحة على كون اللفظ كذلك، وجعلناه المراد بها لزمنا أن نخرج الفصاحة من حيز البلاغة، ومن أن تكون نظيرة لها، وإذا فعلنا ذلك لم نخل من أحد الأمرين: إما أن نجعله العمدة في المفاضلة بين العبارتين ولا نعرج على غيره، وإما أن نجعله أحد ما نفاضل به ووجهاً من الوجوه التي تقتضي تقديم كلام على كلام، فإن أخذنا بالأول لزمنا أن نقصر الفضيلة عليه حتى لا يكون الإعجاز إلا به، وفي ذلك ما لا يخفى من الشناعة، لأنه يؤدي إلى أن لا يكون للمعاني التي ذكروها في حدود البلاغة من وضوح الدلالة وصواب الإشارة، وتصحيح الأقسام وحسن الترتيب والنظام، والإبداع في طريقة التشبيه والتمثيل والإجمال ثم التفصيل، ووضع الفصل والوصل موضعهما، وتوفية الحذف والتأكيد، والتقديم والتأخير شروطهما، مدخل فيما له كان القرآن معجزاً حتى ندعي أنه لم يكن معجزاً من حيث هو بليغ، ولا من حيث هو قول فصل وكلام شريف النظم بديع التأليف، وذلك أنه لا تعلق لشيء من هذه المعاني بتلاؤم الحروف.

وإن أخذنا بالثاني، وهو: أن يكون تلاؤم الحروف وجهاً من وجوه الفضيلة وداخلاً في عداد ما يفاضل به بين كلام وكلام على الجملة، لم يكن لهذا الخلاف ضرر علينا، لأنه ليس بأكثر من أن يعتمد إلى الفصاحة فيخرجها من حيز البلاغة والبيان، وأن تكون نظيرة لهما وفي عداد ما هو شبههما من البراعة والجزالة وأشباه ذلك، مما ينبئ عن شرف النظم، وعن المزايا التي شرحت لك أمرها. وأعلمتك جنسها، وأخرى لما يرجع إلى سلامة اللفظ مما يثقل على اللسان، وليس واحد من الأمرين بقادح فيما نحن بصدده. وإن تعسف متعسف في تلاؤم الحروف فبلغ به أن يكون الأصل في الإعجاز وأخرج سائر ما ذكروه في أقسام البلاغة من أن يكون له مدخل أو تأثير فيما له كان القرآن معجزاً، كان الوجه أن يقال له: إنه يلزمك على قياس قولك أن تجوز أن يكون ههنا نظم للألفاظ وترتيب لا على نسف المعاني ولا على وجه يقصد به الفائدة ثم يكون مع ذلك معجزاً، وكفى به فساداً»[37].

فعبدالقاهر في هذا النص يؤكد أن الفصاحة تنسحب عن الكلام دون اللفظ، فهو ينكر أن تكون لفظة فصيحة، لأنها تواضع وتوافق بين مجموعة من البشر داخل العشيرة اللغوية، وبذلك لا توجد مفردة أفصح من مفردة، وبناءً عليه فليست الفصاحة صفة للمفردة على الإطلاق، فحين نسمع ابن الرومي مثلاً يقول:

أعانقها والنفس بعد مشوقة إليها وهل بعد العناق تداني؟[38]

وكأن فؤادي ليس يشفي رسيسه سوى أن ترى الروحان يمتزجان

فكلمة «رسيسة» هل هي كلمة فصيحة؟ بالطبع لا، وإلا لاعتبرنا كل الكلمات والمفردات التي يعج بها القاموس اللغوي فصيحة.

هل يمكن الاستعاضة عنها بأخرى؟ لا، لأنها أعطت للسياق جمالاً ونسقاً رائعاً لن تؤديه عشرات الكلمات من المعجم، إذاً، أين يكمن جمالها؟ في السياق، وما ارتبطت به من استعمال ونظم. هكذا نلاحظ أن عبدالقاهر يرفض الاعتراف بالجزء، فالكلمة جزء من الكلام، ويرفض أن تكون فصيحة، وهذا الرأي يرتبط بالهاجس الذي دفعه إلى كتابة المؤلف والمتمثل في البحث عن مكمن إعجاز القرآن وسر خلوده، فشارك مع من بحث في الموضوع من أمثال الرماني في مؤلفه النكت في إعجاز القرآن الذي رد إعجاز القرآن إلى سبع مسائل هي:

* البعد عن المعارضة: فالقرآن جاء ليتحدى من لم يؤمن به، وقد كان تحديه بشكل تدريجي، وتمثل ذلك في أمر الله سبحانه وتعالى لعبيد الأصنام والكواكب أن يأتوا بعشر صور من مثله، بل بصورة من مثله، وإن لم يستطيعوا – ولن يستطيعوا – فبآية فقط من مثله «فلما لم تقع المعارضة دل على العجز عنه»[39].
* وأما التحدي للكافة فهو أظهر في أنهم لا يجوز أن يتركوا المعارضة مع توفر الدواعي إلا للعجز عنها[40].
* الصرفة عن المعارضة.

* البلاغة وهي عنده عشرة أقسام: الإيجاز، التشبيه، الاستعارة، التلاؤم، الفواصل، التجانس، التصريف، التضمين، المبالغة، وحسن البيان، ويورد الرماني أمثلة لهذه الأجناس من الإتقان ويبين مكمن الإعجاز.
* ما جاء به القرآن من أخبار صادقة عن الأمور المستقبلية.
* شرح نقض القرآن للعادة بأنها كانت جارية بضروب من أنواع الكلام المعروفة منها: الشعر والسجع، والخطب والرسائل، والمنثور الذي يدور بين الناس في الحديث، فأتى القرآن بطريقة مفردة خارجة عن العادة، لها منزلة في الحسن تفوق به كل طريقة[41].

إلى جانبه نجد الخطابي في كتابه «بيان إعجاز القرآن»، حيث ينص على أن الإعجاز يكمن في الألفاظ الفصيحة والجزيلة التي جاء بها[42]، ولكي تسلم له هذه القاعدة أورد بعض الأساليب القرآنية التي قد يعترض عليها بأنها غير جارية على النمط الرفيع، ليبين السر في اختيارها، كقوله تعالى: ﴿**فأكله الذئب**﴾ فإن الذي يستعمل في فعل السباع خصوصاً: الافتراس، يقال: افترسه السبع، هذا هو المختار الفصيح في معناه، فأما الأكل فهو عام لا يختص به نوع من الحيوان دون نوع، ويرد الخطابي على ذلك بأن «الافتراس» معناه في فعل السبع «القتل» فحسب، ولكن القوم إنما ادعوا على الذئب تمام هذا المعنى، فلم يصلح على هذا أن يعبر عنه إلا بالأكل[43].

وهناك الباقلاني الذي يرى أن القرآن كان معجزاً من ثلاث جهات نقلاً عن الأشاعرة، أولاها تضمنه الأخبار عن الغيبيات، وذلك ما لا يقدر عليه البشر ولا سبيل لهم إليه[44]، وثانيها أنه كان معلوماً حال النبي – صلوات الله عليه – أنه كان أمياً لا يكتب ولا يقرأ، ولم يكن يعرف شيئاً من كتب المتقدمين وسيرهم. وثالثها أنه بديع النظم، عجيب التأليف[45].

وقد سبقت هذه الكتابات بمؤلفين ضخمين، الأول هو كتاب أبو عبيدة معمر ابن المثنى البصري، تحت عنوان: «مجاز القرآن»، ولا يزيد به ذلك المجاز

المسطر في كتب البلاغة بأنه استخدم الكلمة أو العبارة في غير ما وضعت له، بعلاقة وقرينة تمنع من إرادة المعنى الحقيقي، أو إسناد الشيء إلى غير ما هو له، ولكن يريد بالمجاز معناه اللغوي، وهو الطريق والممر، فكأنه يريد بكتابه أن يكون ممراً لمعرفة معاني كتاب الله.

وإلى جانبه نجد كتاب «مشكل القرآن» لصاحبه ابن قتيبة، وهو امتداد «لمجاز القرآن» الذي دافع فيه صاحبه عن القرآن وعلى الطاعنين في وجوه القراءات وفيما ادعى على القرآن من البحث.

وقد نسف عبدالقاهر هذه الآراء كلها، ووضع حداً لتلك القشور الخرافية والغيبية التي جاءت بها النظريات السابقة في محاولة لتفسير الإعجاز، فنص على أن الجمال في القرآن لا يبتدئ من الوحدات، فالمفردات والغريب، والمجاز لا قيمة له في القرآن، وإنما الجمال في طريق النسج، في طريق النظم، في طريق التنسيق بين المفردات، فبالرغم من وجود بعض الكلمات القرآنية ذات قيمة، إلا أن تلك القيمة التي اكتسبتها كانت من السياق الذي وضعت فيه، فبلاغة القرآن في نظمه.

لهذا نلاحظ إصرار عبدالقاهر على أن المضمون هو الذي يوجد المفردة، لأن المفردة هي اصطلاح واتفاق لا تدل في ذاتها، وإنما تحيلك إلى مضمون معين هو الذي يشحنها، فالألفاظ لا قيمة لها في ذاتها وإنما في علاقتها الأسلوبية بين سابقاتها ولاحقاتها من الكلمات، فهي مولودة على الفطرة، فالعلاقة الأسلوبية هي التي تحدد فصاحتها أو عدم فصاحتها، فما هي هذه العلاقة الأسلوبية؟ إنها بالضبط مآلفة لمعاني الإنسان في نفسه، جاءت من التأليف المتواجد في أحاسيس وخلجات نفسية المؤلف، في مكامن نبراته الذاتية التي لا سلطان له هو نفسه عليها، فأي جمال في «القمر» الذي يشبه به وجه الحبيبة، فقد أكد «أرمسترونج» أنه عبارة عن أرض قاحلة غير صالحة للعيش، فأين هو من الجمال، إذا استندنا إلى شهادة أول من وضع قدمه على سطح

القمر؟ إن جماله يكمن – كما يرى الجرجاني – في الأسلوب الذي وضع فيه، فاسمعه يقول: «إن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ في ملاءمة معنى اللفظة التي تليها أو ما أشبه ذلك، مما لا تعلق له بصريح اللفظ، ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقله عليك، وتوحشك في موضع آخر.. فإذا كانت الكلمة الحسنة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك الحال لها مع أخواتها لها في النظم، لما اختلفت بها الحال، ولكانت إما أن تحسن أبداً أو لا تحسن أبداً...»[46].

ومما يؤكد هذا النص معالجة عبدالقاهر الجرجاني للبيت التالي:

لا تنكري عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالي

نلاحظ أن مفردات هذا البيت غير ساحرة بل هي مفردات معجمية عادية، إذ المجاز المستعمل في عجز البيت، لم يعط السحر الموجود في البيت، بل ما نتج عن استعمال المجاز من تألفة بين الألفاظ هو الذي أكسب البيت سحراً ورونقاً، فالشاعر يطلب من المخاطبة أن لا تنكر الغني عن العطاء، لأن من كثرة كرمه وعطاءاته سينفد غناه كما ينفد ما على قمم الجبال نتيجة سيل الماء من المكان العالي (الكريم)، السيل (الكرم) فالمجاز في عجز بيت أبي تمام هو وسيلة لإحداث سحر في الصورة.

نخلص في النهاية إلى القول: بعدما كانت البلاغة إحصاءً وتجميعاً للتعابير البيانية والمحسنات اللفظية، وتعريفاً لها، اتخذت مع عبدالقاهر شكلاً جديداً يدور في فلك النظم ويكون بذلك قد استطاع في عصر بدت فيه ملامح هذا الفن متبلورة مستقلة أن يطرح من جديد موضوعها على بساط البحث، انطلاقاً من بحثه عن الإعجاز البياني في القرآن، ولكل هذا لعلنا لا نبالغ إن أكدنا أنه بعث حياة جديدة في التفكير البلاغي، فدعنا نقر بعبقرية هذا الشيخ الجليل سيد زمانه وزماننا.

المحور الثاني: الاجتهادات الذوقية المفضية لدراسة الأسلوب:

النقد العربي القديم قائم على مقاييس متعددة، لكن هناك مقياساً يقوم على الإحساس بأثر الشعر في النفس، وعلى مقدار وقع الكلام عند الناقد، فالحكم مرتبط بهذا، فالحكم مرتبط بهذا الإحساس قوة وضعفاً، وهذا المقياس هو الذوق، فما هو ذوق الجرجاني؟ يؤمن عبدالقاهر إيماناً عميقاً بأن الذوق المصفى هو الأساس لإدراك الجمال ومعرفة أسبابه، وأن ذلك طبع موهوب، لابد منه لمن يريد أن يميز بين النصوص جيدها ورديئها، وأن يفرق في الحسن بين صورة وأخرى، وإلى جانب الذوق الحساس يجب أن تكون هناك مجموعة من الشروط ، منها الذكاء والدربة والمراس في معالجة النصوص الأدبية، حتى يدرك الفرق الدقيق بين العبارات التي تمتاز بنوع من التشابه الظاهري، فذوق عبدالقاهر ليس ذوقاً فجاً ولا فطرياً، بل هو ذوق علمي قادر على تفتيت النصوص وتذوق حلوها من مرها.

فالبلاغة في القول، وإدراك الجمال في العبارة، والشعور بالحسن في النص تحتاج كلها إلى الذوق والطبيعة الموهوبة وإدراك أن النظم يتبع المعنى، وأن اختلاف العبارة يدل على اختلاف المعنى من الأمور العقلية التي يمكن الإقناع بها، يقول عبدالقاهر مفرقاً بين الإقناع بالنظم والإقناع بالجمال: «... اتهمونا في دعوانا ما ادعيناه لتنكير الحياة في قوله تعالى: ﴿**ولكم في القصاص حياة**﴾ من أنه له حسناً ومزية، وأن فيه بلاغة عجيبة، وظنوه وهماً منا وتخيلاً، ولسنا نستطيع في كشف الشبهة في هذا عنهم، وتصوير الذي هو الحق عندهم، ما استطعناه في نفس النظم لأنا ملكنا في ذلك أن نضطرهم إلى أن يعلموا صحة ما نقول، وليس الأمر في هذا كذلك، فليس الداء فيه بالهين، ولا هو بحيث إذا رمت العلاج منه وجدت الإمكان فيه مع كل أحد مسعفاً، والسعي منحا، لأن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها، وتصور لهم شأنها، أمور خفية، ومعان روحية، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها، وتحدث له علماً بها، حتى يكون

مهيئاً لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة، وممن إذا تصفح الكلام وتدبر الشعر فرق بين موقع شيء منها وشيء»[47]، فهو يجعل الذوق والطبع الأداة التي تدرك جمال الجميل، إذ يؤمن بأن من الممكن الوصول إلى معركة العلة في الجمال، ويعد الوقوف دون هذه المعركة كسلاً عقلياً، ينبغي أن يبرأ منه دارس البلاغة والناقد المجد(٢)، هذا الذوق هو الأصل الذي تُرَدُّ الناس إليه في فهم أسرار الجمال، وإدراك مواطن الحسن، ويعلل عبدالقاهر الحاجة إلى الذوق بأنه ليس في أصناف العلوم الخفية، والأمور الغامضة الدقيقة أعجب طريقاً في الخفاء من إدراك البلاغة، حتى لتظل بعض الشبهات عالقة في الصدور بعدما قتلت بحثاً...

ويمكن أن نلمس حقيقة ما ذهبنا إليه ونحن نقلب الاجتهادات الذوقية التي جاء بها عبدالقاهر والتي تدور كزميلتها التقعيدية في فلك نظرية النظم، فما النظم؟، وما علاقته بالاجتهادات الذوقية؟.

ما يمكن أن نؤكد عليه مسبقاً أن «النظم» ليس سوى حكم من النحو تمضي في توخيه، وإنما الهدف هو الدلالة التي يؤديها السياق لذلك اعتبر إهمال النظم والأخذ بسلامة الحروف سخفاً، والشاهد على ذلك ما ساقه عبدالقاهر من قول للجاحظ ، حين يقول: «جنبك الله الشبهة، وعصمك من الحيرة، وجعل بينك وبين المعرفة نسباً، وبين الصدق سبباً، وحبب إليك التثبت، وزين في عينك الإنصاف، وأذاقك حلاوة التقوى، وأشعر قلبك عن الحق، وأودع صدرك برد اليقين، وطرد عنك ذلك اليأس، وعرفك ما في الباطل من الذلة، وما في الجهل من القلة؟[48].

فهذا الكلام جيد في نظر عبدالقاهر، ولكنه ليس بجميل، فهو جيد لأنه روعيت فيه القواعد النحوية التي تعصم اللسان من الوقوع في الخطأ والزلل،

وهو ليس بجميل لأنه لا يحمل مزية وحسناً، من ثم عد كلاماً سخيفاً، ولتدقيق الجواب عن النظم اخترنا النصوص التالية:

أ – «النظم هو ترتيب الكلم وتعليق بعضها على بعض وجعل هذه بسبب تلك»[49].

ب – «اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه على النحو، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها»[50].

جـ – «إذا عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة، ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازدياد بعدها... ثم اعلم أن ليس المزية بواجبة لها في أنفسها (أي لمعاني النحو) ومن حيث هي على الإطلاق ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض... فلا فضل ولا مزية إلا بحسب الموضع، وبحسب الموضع الذي تريد والغرض الذي تؤم»[51].

وقد اعترض الجرجاني من معترضيه السؤال التالي: هل معنى هذه النصوص أن لا مزية للاستعارة والمجاز والكناية... فيكون المعول عليه هو علم النحو دون البلاغة؟، وقد أجاب عنه في صفحة 83 بوضوح، حيث قال معلقاً على بيتين للمتنبي:

وَقَيَّدتُ نفسي في ذراك محبةً ومن وجد الإحسان قيداً تقيدا

«الاستعارة في أصلها مبتذلة معروفة، فإنك تقول للرجل يكثر إحسانه إليه وبره له، حتى يألفه ويختار المقام عنده، قد قيدني بكثرة إحسانه إلي وجميل فعله معي حتى صارت نفسي لا تطاوعني على الخروج من عنده وإنما كان ما ترى من الحسن بالمسلك، الذي سلك في النظم والتأليف»[52]، ويتضح ذلك أكثر عند مقارنتنا للتركيبين التاليين: «اشتعل الرأس شيباً» و«اشتعل شيب الرأس»، فعلى

الرغم من اشتراكهما في الاستعارة، فإن أحدهما يفضل الآخر ويسمو عليه، فلو كان الأمر رهيناً بالاستعارة لوجب أن يستوي قوله تعالى: ﴿**اشتعل الرأس شيباً**﴾ بقول البشر: «اشتعل شيب الرأس»، فالآية الكريمة تؤكد توقد الشيب في الرأس برمته، فهي ذات مفهوم شمولي دال على أن النضج شمل الرأس وصاحبه بما في ذلك فكره وسلوكه، في حين أن الجملة البشرية تدل على أن الشيب في جانب دون جوانب أخرى، ومن هنا جاء الاختلاف الكلي بين التركيبين.

وعبدالقاهر لا يؤمن بالنظم الصوتي، لأنه يؤمن أن هذا النوع من التسلسل قد لا يحدث دلالة ولا معنى، والدليل على ذلك أننا لو قلنا أن واضع اللغة قال: «ربض» عوض «ضرب» لما وقع خلل، فالنظم الذي يريده عبدالقاهر هو النظم الدلالي الذي يعرف تناسقاً معنوياً دلالياً.

إن البناء السطحي للكلام عادة ما يوهمنا بأن الترتيب (النظم) يكون في المعاني، فالألفاظ أوعية وقوالب وخدم للمعاني، والترتيب عند عبدالقاهر هو الجمع بين الكلمات وضم بعضها إلى بعض طبقاً للقواعد النحوية التي يمكن أن تؤديها، وهذا ما نستخلص من قوله: «ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، والكلام ثلاث: اسم وفعل وحرف، وللتعليق فيما بينها طرق معلومة، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام: تعلق اسم باسم، وتعلق اسم بفعل، وتعلق الحرف بهما»[53]، وقوله في موضع آخر: «واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علماً لا يعترضه الشك أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبني بعضها على بعض، ويجعل هذه بسبب من تلك، هذا ما لا يجعله عاقل ولا يخفى على أحد من الناس... ولا محصولها غير أن تعتمد إلى اسم فتجعله فاعلاً لفعل أو مفعولاً أو تعمد إلى اسمين فتجعل أحدهما خبراً عن الآخر أو تتبع اسماً اسماً على أن يكون الثاني صفة أو حالاً أو تميزاً، أن تتوخى في كلام هو لإثبات معنى أن يصير نفياً أو استفهاماً أو تمنياً فتدخل

عليه الحروف الموضوعة لذلك أو تريد في فعلين أن تجعل أحدهما شرطاً في الآخر، فتجيء بهما بعد الحرف الموضوع لهذا المعنى أو بعد اسم من الأسماء التي ضمنت معنى ذلك الحرف وعلى هذا المقياس»[54]، ويزيد عبدالقاهر مؤكداً على نظريته بقوله إننا نسمع كثيراً: «هذا الكلام انتظمت ألفاظه ولا نقول انتظمت معانيه» والمقصود ليس اللفظ من حيث هو صوت مسموع، بل المقصود هو المعنى، وبذلك فالكلام بالنسبة له لا يكون معجزاً إلا إذا كان دالاً.

إن مزايا النظم بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ثم بحسب موقع بعضها من بعض، والمنهج الذي اتخذت في دراسته للنظم بخاصة، وللبلاغة عامة، هو المنهج اللغوي القائم على الاستفاة من النحو في التحليل، إن ضبط النحو لتراكيب أو معاني الكلام يحقق فعلاً الهدف النظمي دون إغفال للجوانب الدلالية، بل إن غياب التركيب النحوي يؤدي بالضرورة إلى فقدان الجوانب الدلالية، حيث تصبح الألفاظ أشتاتاً مبعثرة لا تمثل أي قيمة دلالية، في حين أنها في الوضع الأول كونت نسقاً إبداعياً، ويقدم عبدالقاهر نموذجاً تطبيقياً لذك من خلال مطلع امرئ القيس:

قِفَا نَبْكِ من ذكرى حبيب ومنزل

فلو أزلنا مع هذا المطلع ما فيه من ترتيب، وأعدنا ترتيب الألفاظ على نحو يمتنع معه دخول شيء من معاني النحو، فقيل: «من نبك قفا حبيب ذكرى منزل» فلن يتعلق الفكر بمعنى كلمة منها، لأن الفكر لا يتعلق إلا إذا توخينا إمكانات النحو في تركيب الكلام، وهو ما صنعه امرؤ القيس من كون «نبك» جواباً لأمر، وكون «من» متعدية إلى ذكرى وكون «ذكرى» مضاف إلى حبيب» وكون «منزل» معطوفاً على «حبيب»، وجملة الأمر أنه لا يكون هناك إبداع في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصيغة، وإن لم يقدم ما قدم، ولم يؤخر ما أخر، وبدأ بالذي ثني به، أو ثني بالذي ثلث به، لم تحصل الصورة الأدبية، وعلى هذا تدور أمامنا طريقتان متكاملتان للتحليل النحوي، إحداهما تهدف إلى إدراك علاقة

الكلمة بغيرها من الكلمات التي تجاورها أو تبتعد عنها، وأثر ذلك في تغيير الدلالة، والأخرى ترمي إلى معرفة علاقة الكلمة المذكورة في النص بالبدائل التي يمكن أن تحل محلها، لكنها لم تذكر لهدف جمالي خالص، كما لاحظنا في الأمثلة السابقة، وكأن عملية التجاور من جهة، والتشابه من جهة أخرى، هما الأساس في إدراك الطبيعة الإبداعية للغة، تنظيراً وتطبيقاً.

ومن هنا يتبين أن الإعجاز لا يشمل المفردات، ولو كان فيه فضل للمفردة لاستوى فيه الحابل والنابل، ولكان القاموس أعجز من القرآن لأنه يشمل كمية من المفردات لا يشملها القرآن الكريم، انطلاقاً من مبدأ الكمية، وعليه فالعملية تتجلى في كيفية تدحرج تلك المفردة ونسجها، فمتى وجدت نسجاً لكلمة بما يليها وما قبلها فقد استخدمت الصياغة وصياغتك تحكم لك أو عليك.

هكذا إذاً نخلص مما سبق إلى أن النظم لا يعني نظم الألفاظ من حيث هي ألفاظ في استعمالها المجازي أو الحقيقي، وإنما هو نظمها وفق ما تقتضيه المعاني في النفوس، فتكون الألفاظ المنتقاة، لا نكبر المعنى ولا نصغره، وبعد ذلك ينظر في طريقة نظمها وبنائها، وتأكيداً لذلك نقف عند نص وقف عليه أستاذنا عبدالقاهر قائلاً: «وليت شعري هل كانت الألفاظ إلا من أجل المعاني؟ وهل هي إلا خدم لها، ومعرفة على حكمها؟ أوليست هي سمات لها، وأوضاعاً قد وضعت لتدل عليها؟ فكيف يتصور أن تسبق المعاني وأن نتقدمها في تصور النفس؟ إن جاز ذلك أن تكون أسامي الأشياء قد وضعت قبل أن عرفت الأشياء وقبل أن كانت (هل تعرف كلمة تلفزيون قبل أن خلقت؟ بالطبع لا) وما أدري ما أقول في شيء، يجر الذاهبين إليه إلى أشباه هذا من فنون المحال، ورديء الأحوال»[55].

النظم إذن طريقة تعليق الألفاظ بعضها على بعض، وهذا التعليق هو السر في أن يفوق كلام كلاماً وتفضل عبارة عبارة، ثم إن النظم ليس فقط حسن اختيار وانتقاء الكلمات للدلالة عن المعاني، ولكن حسن بنائها وفق هذه المعاني،

وإذا كان المعجم هو القائد في اختيار الألفاظ في المرحلة الأولى، فإن علم معاني النحو هو القائد في اختيار النسيج والتركيب الجميل.

وهل تشك فيما سبق ذكره إذا فكرت في قوله تعالى: ﴿**قيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء أقلعي وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي وقيل بعداً للقوم الظالمين**﴾.

إن شككت فتأمل هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها وأفردت أدت من الفصاحة ما تؤديه وهي في مكانها من الآية؟ قل: «ابلعي» واعتبرها وحدها من غير أن تنظر إلى ما قبلها وإلى ما بعدها وكذلك اعتبر سائر ما يليها، وكيف بالشك في ذلك ومعلوم أن مبدأ العظمة في أن نوديت الأرض غير العاقل بنداء العاقل ثم أمرت، ثم في أن كان النداء بـ «يا» دون«أي» نحو «يا أيتها الأرض»، ثم إضافة الماء إلى الكاف دون أن يقال ابلعي «الماء»، ثم أن اتبع نداء الأرض وأمرها بما هو شأنها، نداء السماء، وأمرها كذلك بما يخصها، ثم أن قيل و«غيض الماء» فجاء الفعل على ضبطه «فُعِل» الدالة على أنه لم يغض إلا بأمر آمر وقدرة قادر، ثم تأكيد ذلك وتقريره، بقوله تعالى: ﴿**وقضي الأمر**﴾، ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور وهو «استوت على الجودي» ثم إضمار السفينة قبل الذكر كما هو شرط الضخامة والدلالة على عظم الشأن، ثم مقابلة «قيل» في الخاتمة «بقيل» في الفاتحة...» ويعلق عبدالقاهر قائلاً: «فقد اتضح إذن اتضاحاً لا يدع للشك مجالاً أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلمة مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظ لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق به بصريح اللفظ».

ومن اجتهادات عبدالقاهر النقدية الذوقية أن البداية في جملة الاستفهام بالاسم ليست كالبداية بالفعل، يبين ذلك بقوله تعالى حكاية عن نمرود: ﴿**أأنت فعلت هذا بآلهتنا يا إبراهيم**﴾ فهم يريدون معرفة من قام بكسر الأصنام، وقد أشاروا له إلى الفعل في قولهم: ﴿**أأنت فعلت هذا**﴾ وقال عليه

السلام في الجواب: ﴿**بل فعله كبيرهم هذا**﴾ ولو كان التقرير بالفعل لكان الجواب: فعلت أم لم أفعل، فحين نقول: أفعلت: فإننا نؤكد ونقرر وقوع الفعل بغير تردد. ولكن حين نقول: أأنت فعلت، فإننا نشك في الفعل، هكذا نلاحظ أن للهمزة الاستفهامية لدى عبدالقاهر وظيفة تقريرية إلى جانب ذلك لها وظيفة إنكارية وهو إنكار وجود الفعل أصلاً، أي إنكار القيام بالفعل، ومثله قوله تعالى: ﴿**أصطفى البنات على البنين ما لكم كيف تحكمون**﴾ فهذا رد على المشركين وتكذيب لهم ما يؤدي إلى هذا الجهل العظيم، وإذا قدم الاسم في هذا صار الإنكار في الفاعل ومثاله قولك للرجل قد انتحل شعراً: «أأنت قلت هذا الشعر»؟ أنكرت أن يكون القائل ولم تنكر الشعر.

إلى جانب ما سبق نقف أمام اجتهاد عبدالقاهر وهو يناقش المثال التالي: «وسالت بأعناق المطي الأباطح» معناه أنها سارت سيراً حثيثاً في غاية السرعة، وكانت سرعة في لين وسلاسة كأنها سيول وقعت في تلك الأباطح (عندما تجري الجمال تخال أن الأنهار هي التي تجري).

كيف يعلل عبدالقاهر الحسن والغرابة في المثال:

يقول: «وسالت بأعناق المطي الأباطح» على هذه الجملة، وذلك أنه لم يغرب، لأن جعل المطي في سرعة سيرها وسهولته كالماء يجري في الأبطح، فإن هذا شبه معروف ظاهر، ولكن الدقة واللطف في خصوصية أفادها بأن جعل «سال» فعلاً «للأباطح» ثم عداه بالباء. ثم بأن أدخل الأعناق في البيت فقال: «بأعناق المطي ولم يقل بالمطي»، ولو قال: سالت المطي في الأباطح، لم يكن شيئاً»(56).

إن الجرجاني باعترافه بمقياس الذوق يكون قد رأى أن النص بطبيعته ينفلت عن أن يحيط المنهج الجاهر بتحليله، وبالتالي فالمزية في دراسة موضوع كالتقديم والتأخير مثلاً ليس في معرفة قواعد التحويل فيما تؤدي إليه هذه القواعد من معانٍ لا يدركها إلا الذوق الناضج، وهذه فكرة ترجع إلى قول قائل

لخلف الأحمر: «إذا سمعت أنا بالشعر، واستحسنته، فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك، فقال له خلف إذا استحسنت درهماً وقال لك الصراف إنه رديء فهل ينفعك استحسانك له؟».

خلاصة القول إن الجرجاني تلقف نظرية النظم فكرة مضطربة موزعة المفاهيم والعناصر والمقاصد بين البلغاء واللغويين والنحاة ودارسي الإعجاز، فهذبها وأخضعها لعلم حدد عناصره وأركانه وضبط علومه وأدواته، بعد أن أضاف إليها ما كان ينقصها وبنى من مجموع ذلك نظرية لم يسبق بها وحدت شتات البلاغة وهي نظرية النظم وقد أكد عبدالقاهر صفاتها انطلاقاً من مجموعة من الأشعار، منها قول عبدالصمد بن المعذل:

مكتئب ذو كبدٍ حَرَّى — تبكي عليه مقلة عَبري
يرفع يمناه إلى ربه — يدعو وفوق الكبد اليُسْرى

يقول الجرجاني: «انظر إلى لفظ «يدعو» وإلى موقعها «لا شك أن فعل «يدعو» لا يكتسب القيمة التي يراها له عبدالقاهر إلا داخل السياق العام للبيتين، فاللفظة لا قيمة لها في ذاتها وإنما التوليف والتركيب والنظم هو العامل المحدد لقيمتها، فموقع «يدعو» هو الذي يعطي السياق معناه العميق، هناك مجموعة من الأفعال تمنح الحيوية والحركة للبيتين: «تبكي» (العين) + «يرفع» (المكتئب)، وكثرة الأفعال تظهر مبلغ الآلام التي يعانيها المكتئب. والفعل «يدعو» الكلمة الحسم، لأنه فعل متوجه إلى «الرب» كمحطة أخيرة، وقول إبراهيم بن العباس:

فول إذْ نَبَا دهرٌ وأنكر صاحبٌ — وَسُلِّطَ عداءٌ وغابَ نَصيرٌ
تكون عن الأهواز داري بِنَجْوَةٍ — ولكن مقاديرٌ جرت وأُمُورُ
وإني لأرجو بعد هذا محمداً — لأفضل ما يرجى أخٌ ووزير

ويرجع عبدالقاهر جمال الأبيات إلى:

1 – تقديم الظرف الذي «إذ نبا» على عامله «تكون».

2 – أن قال «تكون» بدلاً من «كان».

3 – أن نكر الدهر ولم يقل «فلو إذ نبا الدهر».

4 – أن ساق التنكير فيما أتى من بعده.

5 – ثم أن قال «فأنكر صاحب» ولم يقل «وأنكرت صاحبا».

«فإنك ترى من الرونق والطلاوة، ومن الحسن والحلاوة، ثم تتفقد السبب في ذلك، فتجده إنما كان من أجل تقديمه الظرف الذي هو «إذ نبا» على عامله الذي هو «تكون» وأن لم يقل: فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذ نبا دهر. ثم قال «تكون» ولم يقل «كان» ثم أن نكَّر الدهر ولم يقل «فلو إذ نبا الدهر» ثم أن ساق هذا التنكير في جميع ما أتى به من بعد، ثم أن قال: «وأنكر صاحب» ولم يقل: وأنكرت صاحبا، لا نرى في البيتين الأولين شيئاً غير الذي عددته لك تجعله حسناً في النظم، وكله من معاني النحو كما ترى، وهكذا السبيل أبداً في كل حسن ومزية، وأيتهما قد نسبا إلى النظم وفضل وشرف حيل فيهما عليه»[57].

فأستاذنا عبدالقاهر يبحث عن قانون لم يسميه، أنه:

أولاً: قانون الرمزية والغموض الذي يعتبره سراً من أسرار خلود الروائع الفنية عامة والأدبية خاصة، فبدون غموض يفقد النص حرارته بل يأتي على نهايته، فعندما تنكر تغمض، والنص الذي يحمل الغموض لن يدخله البلى، بل يبقى دائماً أداة ساحرة.

ثانياً: إن خلود النص الأدبي واستمراره ناجم عن التباعد الزمني الحاصل بين زمن اللغة وزمن النص، بتعبير دقيق إن البعد الزمني اللغوي هو سبب خلود شعر المتنبي والبحتري وبشار وغيرهم، وهو سر قراءتها وإعادة قراءتها وشروحها المتعددة.

بكل هذا يقف عبدالقاهر مع أشهر اللغويين وعلماء الدلالة والنقاد كصاحب نظرية ناضجة قابلة لتطعيم وخدمة وبناء الدرس النقدي المعاصر بمنهج

جدلي استقاه من البيئة الكلامية التي يعيش بين أحضانها، فرحم الله عبدالقاهر فأثره أكثر من أن يمحى وفضله أكبر من أن ينسى.

الهوامش

1) دلائل الإعجاز في علم المعاني، الإمام عبدالقاهر الجرجاني، تصحيح محمد عبده ومحمد محمود التركزي الشنقيطي، علق حواشيه السيد محمد رشيد رضا، النشر: دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان سنة 1398هـ – 1978م.

2) نقد الشعر قدامة بن جعفر، تمهيد في البيان.

3) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 361.

4) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 382 وما بعدها.

5) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 86.

6) المصدر نفسه، ص 87.

7) المصدر نفسه، ص 88.

8) المصدر نفسه، ص 88.

9) المصدر نفسه، ص 112.

10) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 112.

11) يحذف المبتدأ لدى سيبويه في المواضع التالية: 1 – عند وجود قرينة حالية تدل عليه وتغني عن ذكره، مثل: «سورة أنزلناها» «سورة» خبر المبتدأ محذوف تقديره هي، 2 – في جواب الاستهام مثلاً: «وما أدراك ما هي نار حامية» وأصلها هي نار حامية، 3 – بعد فاء جواب الشرط مثل «من عمل عملاً صالحاً فلنفسه»، ومن أساء فعليها»، وأصلها فعمله لنفسه وإساءته عليها، 4 – بعد القول مثل: «قالوا أساطير الأولين وأصلها، هذه أساطير الأولين»، 5 – القطع والاستئناف.

12) المصدر نفسه، ص 112.

13) المصدر نفسه، ص 113.

14) المصدر نفسه، ص 113.

15) المصدر نفسه، ص 114.

16) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 116.

17) المصدر نفسه، ص 120.

18) المصدر نفسه، ص 121.

19) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 125.

20) المصدر نفسه، ص 135.

21) المصدر نفسه، ص 135.

22) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 172-173.

23) المصدر نفسه، ص 211.

24) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، مقدمة الكتاب.

25) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 40.

26) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 52.

27) المصدر نفسه، ص 227.

28) المصدر نفسه، ص 227.

29) المصدر نفسه، ص 227.

30) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 333.

31) المصدر نفسه، ص 333.

32) المصدر نفسه، ص 333.

33) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 344.

34) المصدر نفسه، ص 52.

35) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 57.

36) المصدر نفسه، ص 45.

37) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 46.

38) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 47-48.

39) ديوان ابن الرومي، ج 6، ص: 222، شرح وتحقيق عبدالأمير علي مهنا، منشورات دار ومكتبة الهلال.

40) ثلاث رسائل في الإعجاز، تحقيق محمد خلف الله، ص: 101.

41) المصدر نفسه، ص 101.

42) المصدر نفسه، ص 102.

43) المصدر نفسه، ص 24.

44) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 31-34.

45) المصدر نفسه، ص 48.

46) المصدر نفسه، ص 51.

47) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 46-48.

48) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 419-420.

49) المصدر نفسه، ص 89.

50) المصدر نفسه، ص 76.

51) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 44.

52) المصدر نفسه، ص 46.

53) المصدر نفسه، ص 69.

54) المصدر نفسه، ص 83.

55) دلائل الإعجاز: مقدمة الكتاب.

56) المصدر نفسه، ص 44-45.

57) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 32.

58) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 59-60.

59) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 68-69.

* * *

الأسلوب من عبدالقاهر إلى الشايب وأحمد الزيات

شفيـــع السيـــد

على الرغم من ورود كلمة «الأسلوب» في كتابات البلاغيين والنقاد العرب القدماء في سياقات شتى، وبأوصاف متعددة، فإن أحدا منهم لم يتوقف عندها، باعتبارها كلمة ذات دلالة خاصة تجعل منها مصطلحاً جديراً بالعناية والدرس، ولم يخرج عن ذلك سوى عبدالقاهر الجرجاني (ت 1471 أو 474هـ). صحيح أن استخدامه لها كان استخداماً عابراً؛ إذ قال في أثناء حديثه عن الاحتذاء بين الشعراء: «والأسلوب ضرب من النظم»، ولما كان النظم عنده يعني ترتيب المفردات ترتيباً خاصاً وفق معاني النحو، فإن مُفاد كلامه أن الأسلوب هو هذا الضرب الخاص من الكلام، وتبعاً لذلك يصدق على الأسلوب كل ما ذكره من سمات وخصائص تتعلق بالنظم، ومن ذلك أن أي كلام لا يسمى أسلوباً إلا إذا انتظمت مفرداته في نسق خاص من العلاقات النحوية الصحيحة، ومنها أيضاً أن هذا النسق الخاص من المفردات هو الذي يحدد نسبة الأسلوب إلى قائل بعينه، وهكذا.

ولا نكاد نجد عند علماء العربية ونقادها بعد عبدالقاهر من وقف عند الأسلوب بهذا المفهوم نفسه، أو قدم مفهوماً آخر ذا عناصر محددة، كما فعل

عبدالقاهر، فاستقراء دلالة الكلمة في السياق الثقافي العربي بعامة، في الفنون الأدبية وغيرها من مجالات المعرفة الإنسانية، لا يخرج عما جاء في معناها المعجمي ،من أنه الطريق والوجه والمذهب، كما يقول ابن منظور في اللسان. والحق أن ابن خلدون الذي عاش في القرن الثامن الهجري (732-808هـ) قد فطن إلى خصوصية في دلالة هذه الكلمة، حين قال في حديثه عن صناعة الشعر والنثر: إن الأسلوب «صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيِّرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها رصاً، كما يفعله البنَّاء، أو النسّاج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه»[1] إلا أن هذا التحديد أقرب إلى التجريد الذهني الذي يتعذر معه على الإنسان أن يتمثل فيه عناصر لغوية تعد مقومات للأسلوب يمكن فحصها وتأملها.

الذي يسترعي الانتباه حقاً في مجال الاهتمام بالأسلوب ودراسته لدى الكتاب والنقاد العرب المحدثين عملان ظهرا في تاريخين متقاربين خلال النصف الأول من القرن العشرين؛ أولهما كتاب «الأسلوب» لأحمد الشايب (1896-1976) الذي صدر في عام 1939، والثاني كتاب «دفاع عن البلاغة» لأحمد حسن الزيات (1885-1968) وقد صدر بعد كتاب الشايب بستة أعوام، أي في عام 1945. وهذا التقارب الزمني بين الكتابين يؤازره تقارب في الرؤية الفكرية والفنية لموضوع «الأسلوب» في كليهما؛ فكلا الكاتبين ينطلق في تعريفه للأسلوب من أنه «طريقة الكاتب أو الشاعر في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير»[2]. وكلاهما تصطبغ معالجته في جملتها بالطابع البلاغي، الذي ينزع إلى التشريع والتقنين، وتوجيه النظر إلى النموذج والمثال، أو ما ينبغي أن يكون عليه تأليف الكلام في النص الأدبي شعراً

ونثراً؛ وكلاهما قد تشرب الموروث البلاغي والنقدي عند العرب القدماء، وهضمه، ومزجه بما أفاده مما قاله النقاد الغربيون، وبخاصة من الإنجليز والفرنسيين.

إلا أن الكتابين يختلفان بعد ذلك في بعض الجزئيات والتفصيلات، كما سيتبين فيما بعد، والاختلاف الذي لا تخطئه العين أن كتاب الشايب أقرب إلى النهج الأكاديمي في عرض الموضوعات، وتناولها بروح الباحث الذي يسعى إلى تحديد القضايا، وصياغتها بلغة واضحة يتخفف فيها من تحليق الخيال ورونق البيان، حرصاً علي الطابع العلمي؛ في حين أن الزيات أديب يتمتع بطاقة خيالية ضخمة لها تأثيرها في التعبير والتصوير، وتتميز لغته بطلاوة العبارة وتناسق الإيقاع، وقد نضح كل هذا على أسلوبه في الكتاب، فبعد عن جفاف العرض وتقريرية السرد المباشر، وسرى فيه الكثير من روح الإبداع الأدبي.

رؤية الشايب للأسلوب:

تكاد معالجة الشايب للأسلوب تنحصر في محورين أساسيين؛ الأول اختلاف الأساليب، والثاني صفات الأسلوب، فأما اختلاف الأساليب فمرجعه إلى أمرين، هما: الموضوع والكاتب، والموضوع – على حد تعبيره – هو «الفن الذي يختاره الكاتب ليعبر به عما في نفسه، علماً أو أدباً، نظماً أو نثراً، أو مقالاً أو قصة أو رسالة أو خطابة»، فلكل منها كما يقول أسلوبه الخاص الذي يلائم طبيعته[3].

العامل الثاني في اختلاف الأساليب هو اختلاف الكتاب في أذواقهم وطبائعهم ومشاعرهم وانفعالاتهم وطريقة تفكيرهم وتصويرهم للأشياء، ويتبع ذلك بالضرورة اختلافهم في الأساليب التي يعبرون بها عما في أنفسهم، وفي ألوان الصور والمجازات التي يستخدمونها، وما إلى ذلك من أدوات التعبير، ويؤيد الشايب تقريره لهذه الفكرة، بقوله: «وقد يصح لنا بعد ذلك أن نقول مع

القائلين : «الأسلوب هو الكاتب أو هو الرجل»[4] وهي عبارة منسوبة إلى الكاتب الفرنسي، بوفون ,بيد أن الشايب يوردها هكذا مجهَّلة، دون أن يعزوها إلى أحد.

وفي حديثه عن القضية الثانية، وهي المتعلقة بصفات الأسلوب، نراه يُجمل هذه الصفات في ثلاث، أوردها بالعربية والإنجليزية على النحو التالي:

أولاً: الوضوح Clearness لقصد الإفهام.

ثانياً: القوة Force لقصد التأثير.

ثالثاً: الجمال Beauty لقصد الإمتاع (أو السرور).

ويذكر الشايب تحت كل صفة من هذه الصفات عدداً من الضوابط والمعايير التي يرى أنها تساعد على تحقيق تلك الصفة على الوجه المنشود.

والذي يبدو من متابعة ما كتبه الشايب عن هذه الصفات الثلاث وضوابطها بتفصيلاتها الكثيرة، أنه تأثر بما قرأ عن البلاغة والنقد الأدبي في اللغة الإنجليزية، كما تدل على ذلك أسماء بعض المراجع التي رجع إليها، من أمثال كتاب أصول النقد الأدبي لونشستر Winchester، وأصول البلاغة لجيننج Genung، وإذا كانت بعض هذه الصفات، كالوضوح مثلاً، دعا إليها البلاغيون العرب حين اشترطوا لتحقق البلاغة ضرورة فصاحة الكلمة، وفصاحة الكلام, فالواقع أن هذه الصفة تكاد تكون قاسماً مشتركاً في بلاغات اللغات الإنسانية منذ أرسطو، فلا غرابة إذن في أن كثيراً مما قاله الشايب تحت هذه الصفة قد جاء في كلام البلاغيين العرب بدءا من الجاحظ (163-255هـ) وانتهاءً بابن الأثير (558-697هـ)، وفي الوقت نفسه ثمة تفصيلات لم تأت في كلامهم، أو عالجوها بشكل مختلف.

لكنه في حديثه عن الصفة الثانية، وهي القوة، يبدو أكثر تأثرا بما قرأ عند الذين كتبوا في البلاغة الإنجليزية، وقد يشهد لذلك أن هذه الصفة لم يتحدث عنها البلاغيون العرب، ثم إن الشايب في حديثه عنها يربطها ببعض العوامل

النفسية التي تعكس أثر التطور العلمي الحديث في أوروبا، وما انتهى إليه الأوربيون من ربط بين اللغة والعاطفة والإرادة والأخلاق، ويمكن أن نتأمل ما قاله في هذا الصدد: «إن القوة صفة نفسية، تنبع أول أمرها من نفس الأديب الذي يجب أن يكون هو نفسه متأثراً منفعلاً، إذا شاء، من قرائه، حماسة وانفعالاً، وهي كذلك صفة العاطفة والإرادة والأخلاق، قبل أن تكون صفة الأسلوب»[5].

ويمتد تأثر الشايب في تقديمه لهذه الصفة، بمن كتبوا عن البلاغة في اللغة الإنجليزية، إلى تقسيمه لها إلى ضربين، هما: قوة العبارة، وقوة التركيب. فالتفرقة بين العبارة والتركيب معروفة في اللغة الإنجليزية، في حين أنها غير موجودة في العربية، فالمصطلحان قد يلتقيان على معنى واحد؛ وكان من نتيجة ذلك أن ما ذكره الشايب عن كلا الضربين لا يعني اختلافاً حقيقياً بقدر ما هو اختلاف تحكمي، من ثم جاءت الضوابط التي أوردها في هذا الصدد أشبه بمتابعته لما قال البلاغيون الإنجليز، الذين أشرنا إلى بعضهم، فهم يتحدثون عن أوضاع خاصة بلغتهم، لا تتطابق مع أوضاع العربية. ولعلنا ندرك ذلك إذا أوردنا بعضا مما قاله عن قوة العبارة، وقوة التركيب.

فهو في الأولى يقول: إن المراد بالعبارة القوية «ما تتجاوز بالعقل معناها الحرفي إلى معنى أو معان أخرى مجازية، وذلك يكون بالتمثيل، والكناية، والاستعارة، من كل ما يفتح أمام القارئ آفاقاً من التفكير أو التخييل»[6] والوسائل التي يراها تحقق هذا الضرب من قوة الأسلوب أربع، إحداها سبق ذكره في صفة الوضوح، وهي استعمال الكلمات المألوفة المحدودة المعنى في العربية، والبعد عن اللفظ المشترك والغامض والكلمات الأجنبية التي لم تشرب روح العربية[7].

الوسيلة الثانية «استخدام الكلمات الوصفية التي تفيد في جمال الأسلوب وفي قوته معاً، ويراد بالكلمات الوصفية، تلك التي تصور مشاهد أو حوادث تلفت النظر، وتروع الفؤاد، وتثير الإعجاب، دالة على ما في الموصوف من بهجة

ممتعة، أو صوت مجلجل، أو إبداع عجيب «وتلك أوصاف لا شواطئ لها، ويكاد يكون من المستحيل الوقوف على معنى واحد لكل منها لدى جماعة من الناس».

أما الوسيلة الثالثة، فهي «الاستعمال المجازي للكلمات أو وصفها بنعوت غريبة تؤدي معنى المبالغة المقبولة والإيجاز الطريف، وتفتح للقارئ مجال التفكير والتخييل». ولعلنا نلاحظ أن كثيراً من ملامح هذه الوسيلة يتداخل مع ما سبق ذكره في الوسيلتين السابقتين.

ولا تقل الوسيلة الرابعة لتحقيق قوة العبارة ضعفاً في هويتها عما سبق، فهي أقرب إلى الوصف الإنشائي لما ينبغي تجنبه من الألفاظ والعبارات، وهي بحسب ما قال: «التحاشي عن الكلمات الضعيفة، والحشو الفارغ، والعناصر الثانوية في العبارات».

فإذا ما أتينا إلى الضرب الثاني من قوة الأسلوب، وهو قوة التركيب ألفينا الشايب يقصد به استخدام المتكلم وسائل معينة لتعريف القارئ بأهمية المعاني التي يريدها ومن ذلك في رأيه ما يأتي:

أولاً: «تقديم الكلمة أو تأخيرها بالنسبة إلى موضعها الطبعي دلالة على القَصْر أو التفخيم أو حسن الذوق واللياقة أو الأهمية مطلقاً، ولا يخفى أن هذه المعاني جميعاً أشار إليها البلاغيون العرب في أسلوب التقديم، والأمثلة التي ذكرها الشايب مما جاء في كتبهم المتداولة.

الوسيلة الثانية الطباق، بمعنى المقابلة بين المعاني، وقد سبق أن ذكر أن الطباق مما يعين على وضوح المعاني.

الوسيلة الثالثة لقوة التركيب الإيجار، ويعلل الشايب ذلك بأنه «لما كانت القوة تستلزم السرعة في أكثر الأحيان كان الإيجاز لازماً في العبارة عامة وفي التراكيب خاصة».

أما الصفة الثالثة والأخيرة للأسلوب فهي الجمال، والملاحظ أن الشايب في الصفتين السابقتين - والوضوح منهما بخاصة - كان يقنن للأسلوب في

الأدب وغيره من ضروب القول، كالجدل، والخطابة، والتأليف العلمي، في حين أنه في صفة الجمال يقنن للأساليب الأدبية وحدها، ويبدو ذلك منذ السطر الأول، إذ يقول: «الجمال صفة لازمة للأساليب الأدبية لا غنى لها عنه مادام الأديب معنياً بإمتاع القراء واحترام أذواقهم»[8].

وأخشى أن أقول: إن الشايب بعبارته السابقة يربط الجمال في الأساليب الأدبية بعنصر خارجي بعيد عن طبيعة التجربة الفنية التي تشغل ذات الأديب، وتستغرق تفكيره، وما تستدعيه من أساليب توائمها. وقد أقول بعبارة أخرى: إن صفة الجمال في الأسلوب – كما يعللها الشايب – صفة غائمة أو مبهمة الهوية.

فإذا ما تركنا هذه الملاحظة جانباً، وتأملنا كيفية تحقق الجمال في الأسلوب عنده، رأيناه يشير إلى أن للجمال ناحيتين أولاهما سلبية، والأخرى إيجابية؛ وهو في الناحية السلبية يشير إلى البعد عن الكلمات المتنافرة الحروف, أو العبارات المتنافرة الكلمات والجمل؛ كما يشير إلى البعد عن الرتابة الصوتية التي تبدو في ترديد نغمة بعينها في النص الأدبي حتى تبعث الملل، وخير منه التنويع الذي يحتفظ معه بمستوى الموسيقى لتلائم الموضوع.

وكلا الأمرين – وأولهما بخاصة – مطلوب لتحقق صفة الوضوح، وسبق حديثه عنه. أما الجانب الإيجابي لصفة الجمال فيتسم حديثه عنه بالصيغ العامة التي يعز ضبط مدلولها، ويبدو ذلك واضحاً من مطلب مطابقة اللفظ للمعنى الذي جعله معياراً لهذا الجانب وهو يشقق هذا المطلب إلى ثلاثة مظاهر: أولها يبدو تكراراً للأصل السابق الذي تفرع عنه؛ إذ يقول فيه: «الملاءمة الطبيعية بين الألفاظ والمعاني حتى تكون الأولى حكاية للثانية، فتمثل حركاتها، وأصواتها، وروعتها».

ويعبر عن الثاني، بقوله: «وذلك يستلزم استيحاء الكاتب شعوره الصادق وخياله اليقظ ليمد الذوق بالمقياس السديد الذي يستخدمه في تكوين العبارات الملائمة:».

«وثمرة ذلك كلمة – كما يقول في المظهر الثالث – الظفر بهذه الهندسة الجميلة في صوغ الجمل وتأليف العبارات المتواصلة التي تكون صورة مطابقة لهذا النموذج المعنوي القائم بنفس الأديب»(9).

بهذا ينتهي الشايب من صفة الجمال في الأسلوب، بل من موضوع الأسلوب برمته، ولابد من الإشارة عندئذ إلى أنه مهما كان الرأي فيما أثرناه، من قبل، من تأثره فيما ذهب إليه من صفات الأسلوب أو بعضها بما قاله بعض الكتاب الإنجليز في البلاغة والنقد الأدبي، فإن كتاب «الأسلوب» يعد نقطة تحول بارزة في مسار الدرس البلاغي والنقدي في العربية، ولاسيما إذا وضعناه في سياق الحقبة التاريخية التي ظهر فيها، وهي نهاية الثلاثينيات من القرن الماضي، إذ كانت الدراسات البلاغية حتى ذلك الوقت ماتزال تجري في فلك النظرة القديمة التي أرساها أصحاب التلخيصات والشروح والحواشي من المتأخرين. خرج الشايب على هذا الإطار كله ,واختار كلمة «الأسلوب» عنوانا لكتابه، فانفصلت الكلمة بذلك عن كونها كلمة مألوفة متداولة في استعمالات الأدباء والنقاد والدارسين بعامة، لتصبح ذات وضع خاص يسترعي الاهتمام، أو قل: إنه بالتركيز عليها، واتخاذها عنواناً رئيساً للكتاب، برزت في شكل مصطلح ذي كينونة خاصة جديرة بالدراسة. ولعله أول كتاب في العربية يظهر بهذا العنوان.

ثم إنه كان حريصاً على تقديم شواهده كلها من الأدب العربي في مختلف عصوره، لذا بدا الكتاب عربي الأصول والملامح. وكأنما أراد الشايب أن يضع أسس منهج جيد في الدرس البلاغي بديلاً عن المنهج الذي كان سائداً حتى عصره.

ومن أهم ما يميز المنهج الجديد الربط بين الأسلوب وصاحبه كاتباً كان أم شاعراً، وهو الأمر الذي أغفله البلاغيون العرب، أو لم يحظ لديهم بالاهتمام، إذ انصرف جل اهتمامهم إلى ضرورة رعاية حال المخاطب، وصياغة الكلام وفقاً لما تقتضيه هذه الحال؛ ومن هنا جاء تعريفهم للبلاغة، بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال.

الزيات بين الرؤية التراثية والرؤية الحديثة

أشرنا من قبل إلى أن الزيات والشايب اتفقا في التصور العام لمعنى الأسلوب، وهو أنه طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام، إلا أنه مع هذا الاتفاق تباين الرأي بينهما إزاء بعض الجزئيات والتفصيلات، وقد مضى الحديث عن موقف الشايب في الموضوع؛ أما فيما يتصل بأحمد حسن الزيات فأول ما نلحظه عنده أنه ينطلق في معالجته للأسلوب وخصائصه من مفهوم البلاغة، كما استخلصه من أقوال البلاغيين والنقاد العرب والأوروبيين أيضاً، والبلاغة عند هؤلاء جميعاً كما يقول: «ملكة يؤثر بها صاحبها في عقول الناس وقلوبهم من طريق الكتابة والكلام»[10]. وفحوى هذه العبارة أن البلاغة رهن بتأثير الكلام المكتوب أو المنطوق في المتلقي، إما بإقناعه عقلياً، أو إثارته شعورياً ووجدانياً، ومرد هذا كله إلى الأسلوب. وفي هذا يقول الزيات: «فالوظيفة الأولي للبلاغة هي الإقناع عن طريق التأثير، والإمتاع عن طريق التشويق، ولذلك كان اتجاهها إلى تحريك النفوس أكثر، وعنايتها بتجويد الأسلوب أشد، وربما جعلوا البلاغة في جمال الصياغة»[11].

وهذا الرأي للزيات يتسق في الواقع مع ما أعلنه في عنوان الكتاب «دفاع عن البلاغة»، فالبلاغة التي يدافع عنها ويعنيها ليست تلك الأفكار والمعاني التي تتراءى في كلام عبدالقاهر وأبي هلال وأضرابهما وليست تلك القواعد التي صاغها السكاكي وتلاميذه من العلماء المتأخرين، وإنما هي الإبداع في القول، فهي فن كسائر الفنون، يتطلب الطبع والموهبة إلى جانب طول الممارسة والدربة، أو هي على حد قوله: «البلاغة التي تحدى بها القرآن أمراء القول في عهد كان الأدب فيه صورة الحياة وترجمة الشعور وعبارة العقل. هي البلاغة التي لا تفصل بين العقل والذوق، ولا بين الفكرة والكلمة، ولا بين الموضوع والشكل؛ إذ الكلام كائن حي، روحه المعنى، وجسمه اللفظ، فإذا فصلت بينهما أصبح الروح نَفَساً لا يتمثل، والجسم جماداً لا يحس»[12].

ومع ما يبدو في هذا النص من دلالة على تكافؤ اللفظ والمعنى في الكلام فإنا نري الزيات يتبنى ما ذهب إليه الجاحظ قديماً، وتابعه فيه أبو هلال من أن المعول عليه في البلاغة هو جمال اللفظ وأناقة التعبير، ووثاقة السرد، وبراعة الصنعة، ثم يضيف «فإذا كان مع ذلك المعنى البكر والشعور الصادق كان الإعجاز». ويدلل على سمو مكانه اللفظ وقوة تأثيره بقوله: «وليس أدل على أن الشأن الأول في البلاغة إنما هو لرونق اللفظ وبراعة التركيب، من أن المعنى المبذول أو المرذول أو التافه قد يتسم بالجمال، ويظفر بالخلود إذا جاد سبكه وحُسن معرضه»[13].

لكن أين موقع الأسلوب من البلاغة بهذا المعني؟ وما الدور الذي يؤديه؟

ربط الزيات الأسلوب بالبلاغة ربطاً محكماً فهو نتاجها أو تجلياتها، ذلك أن البلاغة عنده، كما أسلفنا «ملكة نفسية يؤثر بها صاحبها في عقول الناس وقلوبهم» وينبني على ذلك أن «الأسلوب هو مظهر الهندسة الروحية لهذه الملكة النفسية، يبرزها للعيان، ويصل بينها وبين الأذهان، وينقل أثرها المضمر إلى الأغراض المختلفة والغايات البعيدة»[14].

وهنا يكمن الاختلاف بين رؤية الزيات ورؤية البلاغيين العرب، فهم حين درسوا فن القول لم يُعْنوا في رأيه إلا «بالجمل وما يعرض لها في علم المعاني، وإلا بالصور وما يتنوع منها في علم البيان». أما النظر إلى الأسلوب من حيث هو فكرة وصورة معا فلم يرد في كلامهم، ولم يتنبهوا إليه، باستثناء إشارات وردت في كلام عبدالقاهر وأبي هلال وابن الأثير كان يمكن أن تفيد في هذا السياق، لكن أحداً لم يستثمرها ولم يتابعها[15].

وليس ثمة جديد فيما يقوله الزيات من اختلاف الأساليب باختلاف الكتاب والشعراء، بل اختلافها لدى الكاتب أو الشاعر نفسه باختلاف الفن الذي يعالجه، والموضوع الذي يكتبه، والشخص الذي يتكلم بلسانه أو يتكلم عنه، فقد ذهب الشايب إلى القول بهذا الاختلاف من قبل؛ والفكرة ذات جذور قديمة في

النقد العربي، وفي إطارها كان الحكم بتميز شاعر ما في فن شعري بذاته، وشاعر آخر في فن آخر، وهكذا. حكي الأصمعي عن ابن أبي طرفة: كفاك من الشعراء أربعة: زهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، وعنترة إذا كَلِب، وزاد قوم: وجرير إذا غضب.

وقيل لكُثيرٍّ – أو لنُصَيْب – من أشعر العرب؟ فقال : «امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشي إذا شرب»[16].

الإضافة الحقيقية للزيات في هذا المقام هي النظرة الرحيبة الممتدة الآفاق التي تشمل كُتَّاب الأمة وشعراءها جميعاً، فمع إقراره باختلاف الأساليب بين الأفراد وتنوعها بتنوع الأغراض، فإنها تتسم جميعاً بسمات واحدة من عبقرية الأمة، فثمة خصائص مشتركة في آحاد الأمة تتلاقى وتتجمع، فتكوِّن خصائصها التي تميزها من سواها، وهذه الخصائص نفسها تنطبع في لغتها، فتكون طرازاً عاماً في كل أسلوب. ولا يختلف أسلوب أحد الشعراء أو الكتاب عن الطابع العام لأسلوب الأمة إلا إذا كان عبقرياً يغلِّب صفاته الخاصة على صفات قومه العامة، فيتميز طابعه، ويستقل أسلوبه[17]. ويربط الزيات بين صفات الأمة ولغتها، ويرى أن بينهما تأثراً وتأثيراً متبادلين، فكما تؤثر صفات الأمة في طبيعة اللغة تؤثر طبيعة اللغة في أسلوب الكاتب.

والذي يبدو لي أن فكرة الزيات السابقة في القول بوجود سمات واحدة لكل أمة تمثل خصائصها المميزة التي تنطبع في لغتها، تحمل ظلالاً مما ذهب إليه الناقد الفرنسي اللامع في القرن التاسع عشر هيبوليت تين Hippolyte Tain (1828-1893)، من تأثر أدب كل شعب بعوامل ثلاثة، في مقدمتها الجنس، ففي رأيه «أن كل جنس من الأجناس البشرية خضع لعوامل واحدة من البيئة الطبيعية ونظام الحكم والعادات والتقاليد، وقد امتد هذا الخضوع إلى الوراء في التاريخ قروناً سحيقة، لا سبيل إلى إحصائها، ولا إلى دراستها، وبتأثير هذا الخضوع الطويل اكتسب الجنس صفات مشتركة نزلت منه منزلة الغرائز الفطرية التي لا سبيل إلى محوها»[18].

هذا الجمع بين الرؤية التراثية والرؤية الحديثة نراه واضحاً في تحليل الزيات لبنية الأسلوب ومقوماته، وإذا كنا قد رأيناه فيما سبق يؤمن بمعنى خاص للبلاغة، وهو أنها البلاغة التي لا تفصل بين العقل والذوق، ولا بين الفكرة والكلمة، ولا بين الموضوع والشكل، فإن إعلانه الإيمان بوحدة المعنى واللفظ، أو الفكرة والصورة ليس إلا امتداداً لهذه الفكرة في الواقع، وقد استشهد لها بعدد من الأمثلة التي وردت في كتب البلاغة العربية، وأيدها بعبارات مما قال عبدالقاهر، فنراه يقول: فالفكرة والصورة في الأسلوب كل لا يتجزأ، ووحدة لا تتعدد، وليس أدل على اتحادهما من أنك إذا غيرت في الصورة تغيرت الفكرة، وإذا غيرت في الفكرة تغيرت الصورة. فقولك أعنيك، غير قولك إياك أعني. وقولك كل ذلك لم يكن، غير قولك لم يكن كل ذلك. وقولك ما شاعر إلا فلان، غير قولك ما فلان إلا شاعر. فترتيب الألفاظ في النطق لا يكون إلا بترتيب المعاني في الذهن. وأن مزية الألفاظ «ليست لك حيث تسمع بأذنك، بل حيث تنظر بقلبك وتستعين بفكرك»[19].

ومن الغريب أن الزيات بكلامه السابق يقترب اقتراباً شديداً من فكرة عبدالقاهر في النظم، بل يقتبس بعضاً من عباراته، ويطعم به كلامه كما رأينا، لكنه ظل في موقعه، ولم يتقدم الخطوة الأخيرة التي تفصل بينه وبينه، وتلك هي لب فكرة النظم، وجوهرها الذي به تتحقق ماهية الأسلوب عند عبدالقاهر، وهي معاني النحو وعلاقاته التي تربط بين مفردات الكلام المعين، وبه يسمى نظماً أو أسلوباً، كما أشرنا في البداية ولنلتفت إلى الزيات مرة أخرى يعود إلى الحديث عن معنى الأسلوب، فتشغله فكرة تلاحم اللفظ والمعنى فيه، وعدم انفكاك أحدهما عن الآخر، دون أن يشير إلى العلاقات النحوية الرابطة بين المفردات من قريب أو من بعيد. ونقتصر هنا على الفقرة الأخيرة من النص الوارد في هذا السياق، وفيها يقول: «... ومن ذلك نري أن الأسلوب ليس هو المعني وحده، ولا اللفظ وحده، وإنما هو مركب فني من عناصر مختلفة يستمدها الفنان من ذهنه، ومن

نفسه ومن ذوقه، تلك العناصر هي الأفكار، والصور، والعواطف، ثم الألفاظ المركبة، والمحسنات المختلفة[20].

هذه البنية للأسلوب بعناصرها المتعددة والممتزجة في الآن نفسه إنما تتخلق داخل نفس الشاعر أو الكاتب، وتنطبع بطابعه. وفي هذا يجد الزيات سندا من كلام الكاتب الفرنسي بوفون، الذي سلفت الإشارة إليه، ففي الخطبة التي ألقاها يوم دخل الأكاديمية الفرنسية، وتحدث فيها عن الأسلوب، قرر أن الأفكار والحوادث والمكتشفات شركة بين الناس ,ولكن الأسلوب من الرجل نفسه. ويؤكد الزيات أن هذه هي الترجمة العربية الصحيحة للعبارة الفرنسية التي قالها بوفون، ونصها: «Le style est de l' homme même فهو إذن لم يقل إن الأسلوب هو الرجل» «Le style c'est l'homme كما شاع ذلك على الألسنة، ويفسر الزيات عبارة بوفون بأنه لم يُردْ بها أن الأسلوب ينم عن خُلُق الكاتب, ويكشف عن طبعه كما فهم أكثر الناس، وإنما أراد أن الأسلوب، ويعني به النظام والحركة المودَعيْن في الأفكار، هو طابع الكاتب وإمضاؤه على الفكرة، ومعنى ذلك أن الأفكار تكون، قبل أن يفرغها الفنان في قالبه الخاص، من الأملاك العامة؛ فإذا عرف كيف يصوغها على الصورة اللازمة الملائمة تصبح ملكاً خاصا له، تسير في الناس موسومة بوسمه، وتعيش في الحياة مقرونة باسمه. فالأسلوب وحده هو الذي يُمَلِّكك الأفكار وإن كانت لغيرك. ألا ترى أن أثر الأخلاق في بقاء الأمم وفنائها معنى من المعاني المأثورة المطروقة؛ فلما أجاد شوقي سبك اللفظ عليه في بيته المشهور:

وإنما الأمـم الأخـلاق ما بقيت فإن همُ ذهبت أخلاقهم ذهبوا

أصبح بهذه الصيغة من حسناته المعدودة وأبياته المروية؟»[21].

ولا يفوت الزيات أن ينبه إلى ما لحلاوة الجرس وطلاوة العبارة من الأثر الفعال في بلاغة الكلام، فليس المطلب أي ضرب من الكلام، يعبر به المتكلم أياً كان مستواه من الحسن والجمال، فعلماء البيان – كما يقول – مجمعون على أن

الكلام إذا كان لفظه غثاً، ومعرضه رثاً، كان مردوداً ولو احتوى على أجل معنى وأنبله»[22].

خصائص الأسلوب عند الزيات

الملاحظة التي ترد إلى الذهن مباشرة عند النظر في صفات الأسلوب، كما يراها الزيات أنها تتفق من حيث العدد، مع ما ذهب إليه الشايب، فكل منهما يقف بها عند ثلاث صفات، وإن اختلفا بعد ذلك في تسمية كل منها. والذي يغلب على الظن أن كلا منهما تأثر بالمصدر الأجنبي الذي اطلع عليه، بل لعل هذه هي الحقيقة التي يؤيدها ذكر كل منهما للمقابل الأجنبي لكل صفة من الصفات الثلاث، وهي بالإنجليزية عند الشايب كما أسلفنا، وبالفرنسية عند الزيات على نحو ما سنبين. وقد نذهب إلى أبعد من هذا فنقول: إن البلاغيين والنقاد الإنجليز والفرنسيين أنفسهم، في وقوفهم عند ثلاث صفات للأسلوب إنما تأثروا في هذا الرقم بالناقد الأول أرسطو، الذي ذهب في حديثه عن الأسلوب في الخطابة إلى أن له ثلاث خصائص، هي: الصحة والوضوح والدقة[23].

وأياً ما كان التفسير لحصر صفات الأسلوب في ثلاث، فإن الصفات التي نوه بها الزيات، هي: الأصالة ويقابلها في الفرنسية L'originalité، والوجازة ويقابلها في الفرنسية La concision، والتلاؤم ويقابلها في الفرنسية et .l'hormonie

وجدير بالذكر أن الزيات لم يقع في أسر التوصيف الفرنسي لكل منها، لما قد يشوب ذلك من غموض في الربط بينها وبين مقابلها في العربية، أو بعد عن التطابق بينهما، وإنما حرص على تعريف كل صفة من تلك الصفات الثلاث من واقع بنيتها في العربية، ومع اعتبار كل منها وحدة جامعة يندرج تحتها عدد من الصفات التي جرت على ألسنة النقاد «من غير تقييد ولا تحديد فظلت معانيها مبهمة ودلالتها شائعة»، ومن تلك الصفات «الجزالة والسهولة والعذوبة والرقة

والدقة والخفة والقوة والسلاسة والرصانة والنصاعة والوضوح والصدق والطلاوة والحلاوة والرونق والمائية والطبْعية والسبك والحبك والشرف والسمو والجمال والجلال، إلى آخر هذه النعوت المتداخلة التي لا تعيِّن حداً ولا تبين مزية»[24].

لقد مضى الزيات يوضح كل صفة من الصفات الثلاث التي رآها صفات جامعة لكل ما عداها، ويبين حدودها وآفاقها، مشيراً إلى ما يتفرع عنها، وينضوي تحتها من الصفات الأخرى التي أوردناها تواً. أولى هذه الصفات الأصالة، ويعني بها الزيات بناء الأسلوب على ركنين أساسيين هما خصوصية اللفظ، وطرافة العبارة، وتلك هي الصفة الجوهرية للأسلوب البليغ، وملاكها أن تكون أصيلاً في نظرتك وكلمتك، وفكرتك وصورتك، فلا تستعمل لفظا عاماً، ولا تعبيراً محفوظاً، ولا استعارة مشاعة. ويوضح الزيات معنى خصوصية اللفظ بأن علامتها الدالة أنك لا تستطيع أن تبدله ولا أن تنقله. ويربط بين هذه الصفة وعدد من الصفات السابقة التي جرت على ألسنة النقاد العرب، فيقول إن الخصوصية في اللفظ هي أصل الدقة في التعبير، والوضوح في المعنى، والصدق في الدلالة، لأن الكلمة إذا تمكنت في موضعها الأصيل دلت على المعنى كله، فإذا حشرت فيه حشراً، أو قسرت عليه قسراً دلت على بعض المعنى أو أبانت عن غيره[25].

ومع أن الركن الثاني من الأصالة وهو طرافة العبارة لا يكاد ينفصل عن ركنها الأول الذي سبق الحديث عنه فإن الزيات يجتهد في توضيحه، فيذكر أن أساس طرافة العبارة الابتكار في حكاية الخبر، وتصوير الفكر وتقويم الموضوع، ثم يقول: وهيهات أن تجد الجملة المبتكرة التي تثير الإعجاب، وتحدث الأثر، وتحرك الفتنة إلا إذا وجدت الكلمة الخاصة التي تحدد الفروق، وتحدد العلاقة، وتبعث الحركة. ويكشف الزيات عن الأثر السلبي لتقليد الآخرين في أساليبهم, حيث يفقد تعبيرهم أصالته، ويصير مسخا شائها لا هوية له. فيقول : «أما القوالب الموضوعة والرواسم المصنوعة، فقد كانت فيما مضى قِطَعا من أعصاب

الذين صاغوها، ثم قطعت بهم وبها أسباب الحياة فضمِنتهم القبور وضَمِنتها الكتب، فكما لا ينفعك أن تستعير أعضاءهم لجسدك لا ينفعك أن تستعير تراكيبهم لأسلوبك»[26].

والنقطة المهمة والمثيرة للإعجاب حقاً، في حديث الزيات عن الأصالة، ربطه الوثيق بين هذه الصفة وبعض المفاهيم التي قد يتبادر إلى الذهن أنها تتعارض معها، مثل الطبْع أو الطبْعية، فهو ينفي هذا التعارض، ويقرر أن الأصالة هي المجْلى الحقيقي للطبع والسجية، ذلك أنه إذا كانت الأصالة هي الكلمة الخاصة والعبارة الجديدة، فإنه إذا تحققت هذه الصفة تحققت الطبْعية في الأسلوب. ويجلو الزيات معنى الطبْعية بما يجعل ارتباطها بالأصالة أمراً مقنعاً، إذ يقول: «ليست الطبعية أن ترسل الكلام على سجيتك من غير روية ولا تنقيح، إنما الطبعية نتيجة النظر الطويل والجهد المتصل، فهي على الرغم من اسمها تكتسب ولا توهب. وشرطها الذي لابد منه أن يختفي فيها الفن كما تختفي دودة القز في الشرنقة، فإن من الفن ألا يظهر الفن كما قال شيشرون. ومن اختفاء الجهد البالغ في سَراح الطبع، ومن كُمُون الصنعة الدقيقة في سهولة العبارة، ينشأ ما يسمونه بالسهل الممتنع. والأصل فيه قول ابن المقفع لمن سأله عن البلاغة: هي التي إذا سمعها الجاهل ظن أنه يحسن مثلها، فإذا حاول عجز».

ومن كلام بسكال أنك «تقرأ الأسلوب المطبوع فتعجب منه، وتُعجب به، لأنك تتوقع أن تجد فيه الفنان، فإذا بك لا تجد إلا الإنسان»[27].

ويربط الزيات صفتي الدقة والوضوح بالطبْعية، وبهذا يعدهما صفتين فرعيتين، وإن كنا قد رأيناهما صفتين أساسيتين عند أرسطو، وكذلك عند البلاغيين العرب. ونظراً لما يتوهمه كثير من الناس من تعارض بين الوضوح والعمق، وبين البساطة والدقة راح الزيات يجلو هذه المعاني جميعاً، ويبدد ما قد يكون هناك من لبس يحول دون فهمها على الوجه الصحيح، فالوضوح، عنده،

صفة لازمة وضرورية للأسلوب؛ لأن من «بدائه العقل – كما يقول – أنك تَفهم لتكتب، وتكتب لتُفهم. ولكن من الكتاب من ينسج قبل فرز الخيوط، ويكتب قبل درس الفكرة فيلتاث عليه الأمر، وإن منهم من يحسب أن الوضوح ينافي العمق، والبساطة تجافي الدقة، فيُغرب ولا يعرب، ويُجمجم ولا يترجم، ثم يسمي هذا الغموض فناً، وذلك العجز رمزاً»[28].

تبقي نقطة أخيرة يستدرك فيها الزيات على ما قد يفهم من إلحاحه على صفة الوضوح في الأسلوب من أنه بهذا يرفض لغة الرمز والإيحاء، فيبادر إلى القول بأنه لا يقصد بالوضوح أن يُسفر لك الكلام عن معناه كله لأول وهلة؛ إنما يقصد الوضوح الفني الذي يتراءى خلال النقاب الشفاف، والظلام المضيء والعمق الصافي؛ وهو بالطبع أكثر دلالة، وأشرق بياناً وأروع جمالاً، وأطول وحيا من ذلك الوضوح الساذج الذي يعرفه الكاتب الجاهل، ويطلبه القارئ الغبي»[29].

الصفة الثانية الوجازة

والمراد بها الإيجاز في التعبير، وهذا الإيجاز هو أبرز خصائص العربية، به عُرفت واشتهرت حتى ذاع بين أبنائها على اختلاف أجيالهم القول المأثور: «البلاغة الإيجاز» ويعترف الزيات بأن وجازة التعبير أصل في بلاغات كل اللغات، لكنها في بلاغة العربية أصل وروح وطبع»[30].

والبلاغيون العرب – كما هو معروف – يجعلون الإيجاز الطرف المقابل لظاهرة أخرى، هي الإطناب الذي هو زيادة الألفاظ على المعاني، أو كثرة الألفاظ مع قلة المعاني، ثم يولدون ثالثا يقع وسطا بينهما، هو المساواة، وذلك حين تكون الألفاظ على قدر المعاني بلا زيادة ولا نقصان.

بيد أنا نري الزيات يخالف عن هذا الرأي، ويجعل الإيجاز شاملا كذلك لما عرفوه باسم المساواة. وفي هذا يقول: الإيجاز «أن يدل اللفظ على المعنى ولا يزيد

عليه، فإن كان ناقصا عنه، فهو إيجاز الحذف والقِصَر، وإن كان مساويا له، فهو إيجاز التقدير والمساواة»[31].

ومن التصوير الجيد للإيجاز، قوله: «الإيجاز امتلاء في اللفظ، وقوة في الحبك، وشدة في التماسك». وربما تكون الجمل الثلاث أقرب إلى التعبير الانطباعي عن ماهية الإيجاز منها إلى التعبير عن كيانه اللغوي، لكنه ما يلبث أن يكشف عن مزيته في تأدية الدلالة بأجلى مما تدل عليه عبارة البلاغيين السابقة، فيقول: إن الإيجاز يزيد في دلالة الكلام عن طريق الإيحاء، «ذلك لأنه يترك على أطراف المعاني ظلالاً خفيفة يشتغل بها الذهن، ويعمل فيها الخيال، حتى تبرز وتتلون وتتسع، ثم تتشعب إلى معان أخر يتحملها اللفظ بالتفسير أو التأويل، والقرآن الكريم معجزة الدهر في هذا الصدد»[32]. ومن خير ما ذكره الزيات في التدليل على حب فصحاء العرب للإيجاز أن رسول الله محمداً صلى الله عليه وسلم، وهو سيد البلغاء، كان يكره أن يجاوز الكلام مقدار القصد به، فقد تكلم رجل عنده فأطال، فقال له : «كم دون لسانك من حجاب؟ قال: شفتاي وأسناني. فقال له الرسول: إن الله يكره الانبعاق (الاندفاع) في الكلام. فنضَّر الله وجه رجل أوجز في كلامه واقتصر على حاجته».

وعلى العكس من ذلك كانت إطالة الكلام موضع ذم واستهجان من جانب أعلام البيان العربي، وعلى رأسهم الجاحظ، فقد روي أنه قيل لإياس: «لا عيب فيك إلا أنك تطيل»، قال: أخيراً تسمعون أم شراً؟ قالوا: خيراً. قال: فالزيادة في الخير خير. يقول الجاحظ: «وليس الأمر كما قال إياس، فإن للكلام غاية، ولنشاط السامعين نهاية. وما فضل عن مقدار الاحتمال ودعا إلى الاستثقال والملال، فذاك الفاضل هو الهذر، وهو الخظَل، وهو الإسهاب الذي سمعت الحكماء يعيبونه»[33].

ولا يقتصر حب الإيجاز والتعلق به على فصحاء العرب وحدهم، فأقطاب النثر الفرنسي من أمثال (شاتوبريان) و(فلوبير) – كما يقول الزيات – يتشددون

في الإيجاز، ولا يتسمحون في الإعادة، حتى حرَّموا على أنفسهم استعمال اللفظ مرتين في صفحة واحدة. ومن كلام (بوالو): «يجب أن تعرف كيف توجز لتعرف كيف تكتب». والذي قد يبدو غريبا لأول وهلة أن الإيجاز في الكلام يتطلب من المتكلم أو الكاتب جهدا أكبر، ويستغرق منه زمنا أطول مما يتطلبه الإسهاب والإطالة، وهذا ما فطن إليه المستر ولسن أحد الرؤساء السابقين للولايات المتحدة إذ قيل له: «كم تنفق من الزمن في إعداد خطبة تُلقى في عشر دقائق؟ فقال: أسبوعين. فقيل له: فكم تنفق إذن في خطبة تلقى في ساعة؟ فقال: أسبوعاً. فقيل له: فإذا أُرِدت على أن تلقيها في ساعتين؟ فقال: ألقيها على الفور!»[34].

ويحذر الزيات من المغالاة في الإيجاز حين «يقص بعض الكتاب أجنحة الخيال، ويطفئ ألوان الحسن، ويترك أسلوبه كأسلوب البرق (التلغراف) شديد الاقتضاب والجفاف»، فمثل هذا النهج خلل في التعبير، وليس من الإيجاز المحمود في شيء .

الصفة الثالثة التلاؤم أو الموسيقية

هذه هي الصفة الوحيدة للأسلوب البليغ عند الزيات، التي استند في دعوته إليها، وتأييده لها إلى ما قاله النقاد العرب وحدهم، ربما لأن خاصيتها في العربية تختلف عن خاصيتها في الإنجليزية والفرنسية، أو لأنها تتحقق في العربية بصورة مغايرة لما تتحقق به في اللغتين السابقتين، فهي تتعلق بجمال الأسلوب؛ من حيث ما يتوافر من جرس موسيقي في كلماته، وتماثل في إيقاع جمله، وتوازن بين تراكيبه وعباراته. والزيات نفسه كاتب متميز في هذا المجال, فهو أحد الأدباء المبدعين الذين عرفوا بين معاصريهم في القرن الماضي بنمط من الأسلوب يتألق بالموسيقى، تنساب انسياباً طبيعياً بين وحداته البنائية. ولعل القارئ يلحظ ذك بوضوح فيما اقتبسنا له من نصوص فيما سبق؛ ومن ثم فإنه حين يتحدث عن تلك الصفة إنما يتحدث حديث الخبرة والممارسة.

يقول في تعريفها «التلاؤم كلمة جامعة لكل وصف لابد منه في اللفظ ليكون الكلام خفيفاً على اللسان، مقبولاً في الأذن، موافقاً لحركات النفس, مطابقا لطبيعة الفكرة أو الصورة أو العاطفة التي يعبر عنها الكاتب أو الشاعر»[35]، ومُؤدَّى هذا الكلام أن تلك الصفة تقوم على عنصرين: أولهما الخفة على اللسان والقبول في السمع، وينبغي توافر ذلك في الكلمة والكلام, فتوافره في الكلمة يتطلب ائتلاف حروفها، وتوافق أصواتها وحلاوة جرسها، وهي أوصاف قريبة مما تطلبه البلاغيون العرب في فصاحة المفرد. وأما توافره على مستوى الكلام فيكون بتناسق النظم، وتناسب الفقر، وحسن الإيقاع. وفي هذا يختلف الزيات عن البلاغيين الذين تطلبوا في فصاحة الكلام صفات أخرى قريبة مما تطلبوها في فصاحة المفرد. على أن المحصلة النهائية لهذا العنصر يلتقي فيها الطرفان من حيث جودة الأسلوب، وإن أفصح الزيات عن كثير من نعوت الحسن التي يتصف بها الأسلوب حينئذ، وكثير من صفات القبح التي ينأى عنها، فهو يقول: «ومن هنا تنشأ السلاسة والعذوبة والطلاوة والرخامة، وانسجام التراكيب، ومتانة الحبك، وكل صفة تنفي عن الكلام التنافر والنبو والقلق والتعسف والتعقيد والهلهلة، والركاكة والغثاثة والحوشية والجفوة»[36].

ولم يبتعد الزيات عن البلاغيين العرب حين ذهب إلى أن الفيصل في كل ما سبق، سواء بالحسن أم القبح، إنما هو الذوق الفني السليم والأذن الموسيقية المرهفة. بل إنه يعضد رأيه في اعتبار السمع حكماً مطلقاً في تمييز اللفظ الحسن من اللفظ القبيح بعبارة قالها صاحب المثل السائر، ضياء الدين بن الأثير، وذلك قوله: «وحسن الألفاظ وقبحها ليس إضافياً إلى زيد دون عمرو، وإلى عمرو دون زيد، لأنه وصف ذَوَوِي لا يتغير بالإضافة»[37]. ويضرب مثلاً لذلك بكلمتي: القَراح، النُّقاخ اللتين وردتا في كتابات البلاغيين، وهما صفتان مترادفتان للماء العذب، لكن أولاهما يستحسنها السمع، والثانية يستقبحها.

وفي بيان العنصر الثاني من التلاؤم أو الموسيقية، وهو موافقة الكلام

لحركات النفس ومطابقته لصور الذهن يقول الزيات: إن ذلك يكون بتقطيع الكلام فقراً وفواصل تقصر أو تطول تبعاً لحالات النفس والفكر، فلكل عاطفة درجتها من الإبطاء أو الإسراع، ولكل فكرة مداها من الضيق أو الاتساع، ولكل صورة طبيعتها من الظهور أو الضمور، ومن القوة أو الضعف.

الواقع أن هذا العنصر لم يتابع فيه الزيات كلاماً بعينه للبلاغيين والنقاد العرب، وإنما هو نابع من تفكيره الخاص واجتهاده الذاتي الذي استوعب فيه تفكير البلاغين العرب بعامة، وتأثر بكلام البلاغين والنقاد الغربيين، من حيث الربط بين الأسلوب والحالة النفسية والفكرية لصاحبه، لكن الغريب أنه استشهد في هذا المقام بأسلوب القرآن في السور المكية والسور المدنية، مع أن كليهما يساق للتدليل على اختلاف الأسلوب باختلاف الموضوع واختلاف المخاطبين به، تجنبا لربط الأسلوب هنا بنفسية القائل، تعالي الله عز وجل عن أن يوصف بمثل ذلك، وتنزهت ذاته عن كل ما يشبه عالم الإنسان.

فإذا ما تركنا هذه النقطة التي لا نقر الزيات عليها، نراه يكشف عن حقيقة صفة التلاؤم أو الموسيقية في الأسلوب، كما يحاول تأصيلها بالتعمق في فلسفتها التي ترتكز عليها والدوافع الشعورية التي تستدعيها. وفي ذلك يقول: «إن تقطيع المنثور من الكلام جملاً أو فقراً أو فواصل عمل بلاغي تقتضيه حالة النفس وحركة الذهن وطبيعة التنفس. وهذا التقطيع – وإن نشأ في اللغة على مقتضى الطبع – له فلسفة وهندسة وموسيقى هن عناوين علم البلاغة وبراهين فن البليغ»[38].

أما فلسفة تقطيع المنثور من الكلام على النحو السابق فتنبع من فيض المشاعر والعواطف عن الإنسان، فالإنسان «يتميز من سائر الحيوان بأن أحاسيسه التي تصل إليه عن طريق المشاعر، وعواطفه التي تنشأ فيه من فعل الغرائز، إنما تتوالد في ذهنه، وتتكاثر في خياله حتى تزيد على ما تقتضيه طبيعة وجوده أضعافاً مضاعفة. هذا القدر المذخور من العواطف والأحاسيس لم يزل

يطلب متنفَّسا ينبثق منه، ومُفيضا ينسرب فيه حتى وجد الفنون الجميلة الأربعة, فاستفاض مخزونه، واستعلن مكتوبه بتسجيع القلم وترجيع القيثار وتلوين الريشة، وتمثيل المِنحت(*) فالإنسان كما قال طاغور فنان في الكثير الغالب من أمور دنياه»(39).

وبعد أن يتتبع الزيات مظاهر تأنق الإنسان في مناحي حياته المتعددة، في البيت الذي يقيم فيه، والحديقة التي تحيط به، ودور العبادة التي يمارس فيها شعائره، والمدينة التي ينتمي إليها، والشوارع التي يسلكها – يقول: «من ذلك نعلم أن جمال العبارة وجلال الأسلوب من الصفات المشتركة في الناس، تتفق في الوجود والمظهر، وتختلف في الطاقة والدرجة. فالعامة يستعملون الوزن والسجع والجناس متى جاشت في صدورهم عاطفة، أو جرت على ألسنتهم حكمة، فمواويلهم وأناشيدهم وأغانيهم موزونة أو موقعة، وأمثالهم وحكمهم وضوابطهم مزدوجة أو مسجعة، وكلما سمت الطبقة واتسعت الثقافة، وصدق الشعور، وصفا الذوق، وأرهفت الأذن سما الأسلوب من الجميل إلى الأجمل، ومن الجليل إلى الأجل حتى يبلغ الأوج عند كلام الله»(40).

ويقصر الزيات هندسة الأسلوب وموسيقاه على التلاؤم بين أجزاء الفقر وفواصله، فإن كانت الفواصل متماثلة فهو السجع، وإن كانت متعادلة فهو التوازن أو الازدواج. وهذا «الازدواج موسقة فطرية في نفوس العرب، جعلوا بها النثر أشبه بالنظم في جمال الوصف وحسن الإيقاع، وهو يختلف عن السجع من حيث إنه صفة ملازمة من صفات الأسلوب لا تكاد تنفك عنه في جميع أغراضه ومختلف صوره. أما السجع فإن له موضوعات ومواضع لا يُطلب إلا لها ولا يحسن إلا فيها، ولذلك يقبل في غرض دون غرض، ويجمل في صورة دون صورة" ويفرق الزيات بين الازدواج والسجع من جهة، وسائر الأنواع البديعية من جهة أخرى؛ ففي رأيه أن النوعين الأولين هما اللذان يؤلفان الموسيقية في الأسلوب البليغ عند العرب منذ كان لهم أدب؛ في حين أن الأنواع البديعية الأخرى» نشأت في الحضارة، ونمت بالترف، وسمجت بالفضول، وفسدت

بالتكلف، فالذين ينكرون على من يحسنون التأليف بين الأصوات، والمزاوجة بين الكلمات، والمجانسة بين الفواصل، إنما ينكرون جمال البلاغة وجميل البلغاء في دهر العروبة كله»[41].

وكأنما يدافع الزيات عن نفسه ضد الذين يهاجمونه ويتحاملون عليه بسبب ما يشيع في أسلوبه من حسن الازدواج وتناسق الإيقاع، كما نوهنا من قبل. ويرى أن أقطع الأدلة على جمال السجع والازدواج في الأسلوب العربي ورودهما في القرآن الكريم نفسه على نطاق واسع، وبأفانين شتى، حتى إنه تجوَّز في بعض الصيغ والألفاظ محافظة عليهما، فنري رعاية الفاصلة كانت سبباً في حذف المفعول به وتقديمه، وتقديم الصفة الجملة على الصفة المفرد، أو تقديم الضمير على ما يفسره، وتذكير اسم الجنس مرة وتأنيثه مرة أخرى، وهكذا مما فصله شمس الدين بن الصائغ في كتابه «إحكام الرأي في أحكام الآي».

كذلك نجد أمثلة كثيرة لكل من السجع والازدواج في كلام رسول الله صلى الله عليه وسلم، وهو أفصح العرب، ولو كان استخدامهما من قبيل التزيد والفضول لما كان لهما هذه المنزلة في كتاب الله وأقوال رسوله صلى الله عليه وسلم.

والشرط الذي لا تسامح فيه أن يأتي كل من النوعين السابقين وسائر أنواع البديع في موقعه الذي يستدعيه دون تعمل أو تكلف، «فالناس لا يكرهون السجع لأنه سجع، ولا البديع لأنه بديع، وإنما يكرهون التكلف والتمويه والبهرج، وتنسيق الألفاظ على المعني التافه، وترصيع الأسجاع في الكلام الغث»[42].

بهذا البيان العذب الرائق قدم الزيات رؤيته للأسلوب البليغ وصفاته في العربية، وأجاد في مهمته التي ندب نفسه لها، وهي الدفاع عن البلاغة، وهي – كما نرى – بلاغة التعبير والإبداع في القول شعراً، ونثراً وليست بلاغة التأليف والدرس، أي القواعد والأصول التي عرض لها المهتمون بالدرس البلاغي ,كالسكاكي والقزويني وابن الأثير وأضرابهم من المتأخرين والمحدثين.

الهوامش

1) مقدمة ابن خلدون، تحقيق الدكتور علي عبدالواحد وافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج 3، ص 1159.

2) انظر الأسلوب، المطبعة الفاروقية 1939 ص 37، ودفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة 1945 ص 56.

3) انظر الأسلوب ص 47.

4) الأسلوب ص 114.

5) الأسلوب ص 185.

6) السابق ص 186.

7) انظر السابق ص 186-187.

8) الأسلوب ص 190.

9) الأسلوب ص 193.

10) دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة 1945، ص 20.

11) السابق ص 25.

12) دفاع عن البلاغة، ص 17.

13) السابق، ص 26.

14) دفاع عن البلاغة، ص 54.

15) انظر السابق، ص 55.

16) ابن رشيق، تحقيق لنبوي شعلان، الخانجي، الطبعة الأولى، 1420هـ، م ج 1، ص 145.

17) انظر دفاع عن البلاغة، ص 56-57.

18) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر ,الطبعة الثالثة ص 61، أما العاملان الآخران فهما البيئة، وتأثير الماضي في الحاضر.

19) دفاع عن البلاغة 60-61، وقد عزا الزيات ما بين علامتي التنصيص في آخر النص إلى

كتاب «أسرار البلاغة» لعبدالقاهر ص 3، ويبدو أن ذلك في طبعة سابقة، غير المتداولة في أيدينا الآن، وإن كان الكلام لا يخرج عما قاله عبدالقاهر في النظم.

20) السابق ص 62.

21) دفاع عن البلاغة 67-68.

22) السابق ص 68. وانظر الصناعتين لأبي هلال تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ص 73.

23) انظر محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ص 115.

24) دفاع عن البلاغة 80-81.

25) السابق ص 82.

26) دفاع عن البلاغة ص 85.

27) السابق ص 87.

28) السابق ص 88.

29) دفاع عن البلاغة ص 89.

30) انظر السابق الصفحة نفسها.

31) السابق ص 90.

32) دفاع عن البلاغة 99-100.

33) انظر السابق ص 96. وانظر الجزء الثالث من البيان والتبيين تحقيق عبدالسلام هارون، ص 99، فقد جاءت القصة هناك مع اختلاف يسير بينهما في الرواية.

34) دفاع عن البلاغة 99.

35) دفاع عن البلاغة ص 108.

36) دفاع عن البلاغة ص 109.

37) السابق ص 110، وقد ورد النص المشار إليه في الجزء الأول من الطبعة الثانية، تحقيق الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة، دار الرفاعي بالرياض 257.

38) دفاع عن البلاغة 113-114.

(*) المنحت (بكسر الميم) هو المينحات، وهو ما يُنحت به كالقدوم ونحوها.

39) السابق ص 104-105.

40) السابق ص 105-106.

41) دفاع عن البلاغة 114.

42) السابق 116.

* * *

الأسلوبية والتداولية: التجاور والتداخل

صابر الحباشة

البلاغة في الكلام مرجعها إلى الاحتراز عن الخطأ في تأدية المعنى المراد وإلى تمييز الكلام الفصيح من غيره.

جلال الدين القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة

لقد ارتبطت الأسلوبية ارتباطاً معقّداً بالبنيوية وبالإرث النظري الذي تركه الشكلانيون الروس، فضلاً عن ارتباطها باللسانيات في صيغتها السوسيرية (نسبة إلى دي سوسير F.De Saussure) فشارل بالي أحد اثنين جمعا محاضرات دي سوسير التي نُشرت إثر وفاته، وهو الذي أنشأ الأسلوبية التعبيرية[1]. ولقد تعددت مذاهب الأسلوبية، وكثر مزاولوها وتكاثر مع ذلك منتقدوها، بل والقائلون بجفافها و قرب زوالها[2]. يصرّ المتمسكون بهذا المنهج أنه صالح للتطبيق على النصوص، وأنّه لا يتعارض مع الثورة المعرفية التي تشهدها علوم اللسان مادام مسلكاً إجرائياً في مقاربة الخطابات الأدبية خصوصاً.

وقد تعددت العناوين التي تعتبر الأسلوبية مزوّداً منهجياً للمحلّل بقائمة

من الأدوات والرؤى التي تسهّل على صاحب القراءة الوقوف على أدبية النص من خلال"دراسة شروطها الشكلية دراسةً فنية»[3].

إنّ المقاربة الأسلوبية بما هي تطبيقية إجرائية، تُلغي الأبعاد التي تخرج عن البعد اللساني المحض للظاهرة الأدبية، وإن أقرّت بوجود نواحٍ اجتماعية ونفسية وثقافية واقتصادية تؤثر في «صناعة النص»، فإنها لا تهتم بها في تحليل النصّ، لأنّ مثل ذلك الاهتمام يؤدي بالأسلوبية إلى إبداء حكم قيمة، وهو ما تعزف عنه عزوفاً مبدئياً، وهو ميسمٌ فارق يميّزها عن النقد الأدبيّ الذي يعطي حكما على الأثر/ النصّ المنقود.

بهذا المعنى نفهم الاتصال بين الأسلوبية والمنهج النصّاني والانفصال بينهما في الوقت ذاته. فهما متصلان لانكبابهما كليهما على النص إجراء وتطبيقاً، ولاشتراكه في اعتماد الوسائل اللغوية (الأصوات، المفردات، التراكيب، الصور، المجازات، الجُمَل...) في تحليل النصّ. وهما مختلفان من جهة الرؤية: فالنص في المنهج النصّاني هو مركز يستقطب التحليل أمّا منزلة النص في الأسلوبية فيُنظر إليه من جهة وقوعه ضمن ثنائية السُّنَّة والعدول (أو النمط والانزياح، أو الاستعمال المعياري، أو الاستعمال الأدبي، أو اللغة العادية والكلام الأدبي...) لذلك قيل إنّ الدراسات النّصّية تنظر «إلى المنظور الأسلوبيّ بصورة هامشية. فالأسلوبية تضع قاعدة أو معياراً متحققاً بالقوة (virtuellement réalisé) في اللغة العادية، وتقابلها مع الانحرافات في الأسلوب. ويتعارض هذا التصوّر مع فكرة مركزية النص. إن الشعرية المقارنة تلجأ إلى التحليلات الأسلوبية، لكنها تضعها ضمن نظام، حتى أنّ مصطلح النقد النصي ذاته لا يُستخدم إلا بشيء من التحفّظ»[4]ولعلّ هذه المفارقة التي تسم الممارسة الأسلوبية هي التي بوّأتها منزلة العلم المساعد الذي يقف في مفترق الطرق. فالشكلانيون الروس من جهة وشارل بالّي من جهة أخرى، قد حدّدوا – فيما يذكر مولينييه – وقوع الأسلوبية «في مفترق الأدب واللسانيات، أي في تقاطع مجموعة محدّدة

(النصوص الأدبية) مع جهاز من التصوّرات والمناهج المتدبّرة بطريقة خصوصية (اللسانيات البنيوية). ومنذ ذلك الحين، لم توجد أسلوبية إلاّ وهي بنيوية»[5].

فالأسلوبية تحلّل النصوص الأدبية خاصة: «تصف أدبيتها وتبيّن الخواصّ الفنية الموجودة في الجماليات الكلامية»[6] لذلك فهي تقف عند حدود التشخيص والوصف الفني ولا تتجاوز ذلك إلى الحكم على الأثر (كما هو الحال في النقد الأدبي) ولا تقف على أغراض القائل المقامية ولا تتبيّن الاستراتيجية الخطابية للنصّ بما هو قول (كما تفعل ذلك التداولية/ البراغماتية). وليس تعيين حدود الأسلوبية هذه قولاً يُنقص من قيمتها أو يدعو إلى هجرها، ولكن من المفيد – فيما نزعم – فهم سيرورة المناهج وأنماط التعالق الناتجة عن احتكاكها وتعايُشها. كما أنّ دعوى التفاضل بين المناهج هي دعوى مردودة لقيامها على مقارنة غير علمية. ثم انّه من الطريف أن نتذكّر أنّ الثورة المعرفية التي حصلت في اللسانيات منذ بداية القرن العشرين لم تُلغِ الأنحاء التقليدية، ولكنها غيّرت النظر إليها وراجعت سلطة تلك الأنحاء على الألسنة، ببيان حدودها وتبيّن وجود منوالات كثيرة ممكنة لوصف الألسنة الطبيعية، وهو أمر ولّد وضع الأنحاء التقليدية بوصفها إحداثيات على شبكة تحليل كبرى وُضعت عليها كذلك الأنحاء الصورية واللغات (بما هي أنظمة من العلاقات اللسانية) وغير ذلك من الأنساق ذات القدرة التفسيرية الشاملة للظاهرة اللغوية (ولعلّ من المقترحات البارزة في هذا السياق مفهوم «النحو الكلّيّ» (grammaire universelle) كما صاغه نعّوم تشومسكي. غير أن مولينييه يقيم علاقة تواصل متين بين الأسلوبية والبراغماتية تجعل الأولى موجّهة – فيما بدا لنا – للثانية، وليس العكس كما هو منتظر.

ينطلق صاحب كتاب «الأسلوبية» من أن البراغماتية تدرس نظرية الأعمال اللغوية كما ظهرت مع أوستين وسورل، فهي تنظر إلى الأقوال بما هي مسرح تظهر عليه ثلاثة مستويات من العمل اللغوي:

– العمل اللغوي.

- العمل المتضمن في اللغة (أو اللاقولي).

- عمل أثر القول.

ويعود مولينييه إلى برّوندونير «الذي يرى أن كل فعل كلامي هو تحقيقي لذاته ولمجرد كونه إنتاجاً كلاماً، في حين أن القيمة التأثيرية تختص بتحقيق موقف ملموس تحقيقاً فعلياً بواسطة التكلم وحده»[7].

ويرى الباحث الفرنسي أن قيمة العمل الفني هي «شيء إضافي»، فهي لا توجد في أي مكون من مكوناته، وهي- مع ذلك- «تنتمي إلى طبيعة لغوية - وهذا هو واقعها المادي - وتنتمي في الوقت نفسه إلى طبيعة الحدث غير اللغوي بقدر ما يصبح الفعل اللغوي نفسه حدثاً في العالم، تماماً مثل اللوحة الفنية، أو السيمفونية، أو المنحوتة في عالم الأشكال الجمالية، ومثل الطاولة أو المحرك في العالم الاجتماعي- الاقتصادي. هذه القيمة علامة الرهان البراغماتي للفن الكلامي، وهي هدفه ونتيجة له»[8]. ويفسر موليني تصوره للقيمة البراغماتية/ التداولية للعمل اللغوي ذي الطبيعة الأدبية، فهذه القيمة البراغماتية تقوم بعملية إبدال وتحويل وتصعيد بحيث تجعل من العمل الكتابي شيئاً فنياً. وتضع هذه القيمة النشاط الكتابي على أساس كونه ممارسة للمرجعية الذاتية في العمل اللغوي. إن الفعل الكلامي الذي يتسم بكونه أدبياً هو «تأثيري» أو لا يكون شيئاً. فالأدبية هي إنجازية performativité مطلقة للغة، إذ تتحول إلى وظيفة شعرية، أي إن الفعل الخلاق لشيء لغوي يكون هو نفسه مرجع هذا الشيء»[9].

يبدو لنا هذا التوجيه الذي عمد إليه مولينييه لكل من التداولية والأسلوبية محكوما بمحاولة إخراج الأسلوبية من المضيق الذي آلت إليه، ولاسيما «أسلوبية الأثر» كما يقول هو[10]. ثم إن إمكانية تلاقي هذين المنهجين على صعيد واحد، لا يمكن أن تتم إلا إذا صادق التداوليين والأسلوبيون معاً على تصور موحد في نظرية المعنى: فإذا اقتصر التداوليون على المعنى المقامي واعتبروه عمدة التفسير، وانكب الأسلوبيون على المعنى اللغوي (الحرفي المجازي على حدّ

تعبيره فقط، فإنّ هذا الافتراق الجوهري في تصور المعنى لا يسمح بتلاقي المنهجيْن إلا إذا عدّلَ كل منهما من منظوره إلى هذه المسألة المركزية.

وثمة مَشابِهُ كثيرةٌ للخلط بين منهج الأسلوبية ومنهج التداولية (مع تسليمنا بوجود أسلوبيات شتى وتداوليات مختلفة) لعل من بينها علاقة المنهجين كليهما بالبلاغة. فضلاً عن الرأي القائل بوراثة الأسلوبية للبلاغة. فقد شاع أن «الأسلوبية مرتبطة تاريخيا بالبلاغة/ الخطابة»[11] فضلاً عن الرأي القائل، بوراثة الأسلوبية للبلاغة، ثم ما تشهده الوسائل والوجوه البلاغية من استثمار واستغلال في إطار للأسلوبية المطبقة على النص الأدبي. ويقوم التصور الأسلوبي للبلاغة – من منظور مولينييه – على اعتبار البلاغة ثلاث بلاغات:

1 – **البلاغة الإقناعية**: وهي «التيار الأكثر ذيوعاً، وهو المتصل بفن الإقناع، إذ يعمد باثّ (خطيب) إلى فعل أمر أو تفكير بأمر أو التفكير بأمر لا يوجد مبدئياً ما يدعوهم أو يرغبهم في فعله أو التفكير فيه، نصل هكذا إلى التفريق بين ثلاثة أصناف كبيرة من الفصاحة اعتبارا لما نريد أن نقنع به وهي:

أ – الإقناع بالصحيح أو بالخطأ.

ب – الإقناع بالعادل أو بالظالم.

ج – الإقناع بالنافع (المشرف) أو بالضارّ (المخزي)»[12] ولا يخفى أنّ هذا التصور قادم رأساً من الإرث الأرسطي في «الخطابة» و«الشعر».

2 – **بلاغة الإنشائية**: «هي إجمالاً دراسة التعبير البيانية» وأعلام هذا الصنف من البلاغة[13] قد أنشأوا نظرية المجازات ذات بنى صغرى وأخرى ذات بنى كبرى وهذه النظرية تشكل التفكيك الأسلوبي لبعض الآثار مهما تكن، إذ علينا أن نلاحظ جيداً ضرورة التفريق في الاستعمال اللغوي الأساسي للغة المجازية بين وجهة نظر الباث الذي يعمل على نقل مدلول ثابت إلى

مجموعة من الدوال، وبين وجهة نظر المتلقّي الذي يتقبل دالاً واحداً، فيسعى إلى وضعه في تركيب المدلولات الصحيح، أو لا يسعى إلى ذلك».

3 – **البلاغة النمطية** ويقصد بها «فنون محاكمة مؤلّفات الفكر محاكمة جيدة، وهي فنون لا تحصى، تتوجّه للنقاد كما تتوجّه لممارسي اللغة الجميلة، وقد سيطرت بذلك على عالم الكتابة الرسمية منذ عصر لابرويار إلى زمن أناتول فرانس وأندريه جيد». و يشير موليييني إلى أن هذا الضرب الأخير من البلاغة الذي ظهر على هامش الضربين الأولين وازدهر في فرنسا خلال القرنين السابع عشر و الثامن عشر، وتواصل في التعليم المؤسساتي حتى القرن التاسع عشر، قد لفظ أنفاسه الأخيرة وأصبح مسدود الأفق[14].

والملاحظ أنّ الأسلوبية المعاصرة قد استثمرت كلاّ من البلاغة الإقناعية وبلاغة الإنشائية، بل أكثر من ذلك فمباحثهما – عند موليينيه – جزء لا يتجزأ من الأسلوبية. فالبلاغة الإقناعية هي التي تحلل «مجازات ذات بنى كبرى من الدرجة الثانية، وهي نماذج منطقية مقالية خاصة بإثراء الاستراتيجيات البرهانية (...) هذا التوجه (...) يتفق مع الأبحاث الحالية في البراغماتية، سواء بمحاولة سبر الأساليب البرهانية والفعّالة الراجعة إلى تلفّظ خياليّ بالكلام داخل كون أدبي مُعطى، أو بمحاولة قيس المحمل الثقافي في المنتجات الأدبية المعتبرة أعمالاً لغوية مخصوصة»[15].

فهذا التصوّر النظري للأسلوبية يشير إلى أنّ البلاغة والتداولية تعدّان منجميْن تغرف الأسلوبية منهما ما تعتبره صالحا ليُثريَ مقاربتها للنص. إن رؤية الأسلوبية لهذين العلمين تتسم – فيما يبدو لنا – بالتجزيئية، بمعنى أنها تهمل «فلسفة» كل علم ومقوماته الإبستيمولوجية وتعتبره مادة خاماً قابلة للاستغلال في إطار الأسلوبية المعرفي. وليس الأمر على القدر ذاته بالنسبة إلى البلاغة أو بالنسبة إلى التداولية. فالأسلوبية قد «استباحت» أدوات التحليل البلاغي، بل وظّفتها بشكل يستأصلها من المحضن النظري التقليدي. أمّا التداولية – بما هي

علم/ منهج حديث- فتستفيد منها الأسلوبية من جهة تعديل النظرة إلى العمل الأدبي باعتباره واقعاً تحت طائلة نظرية الأعمال اللغوية (العمل القولي والعمل اللاقولي وعمل أثر القول، مع أن البعد الثالث المتصل بالقيمة غير اللسانية للقول ليست هدفاً أدبياً، فالأسلوبية لا تهتم بها، ولكنها تقرأ لها حساباً. وتترك أمر تحليلها للتداولية. فالأسلوبية و التداولية كلتاهما منهج من مناهج تحليل الخطاب. وهما تتقاطعان من بعض الجهات نحو اهتمامهما بالكيان اللغوي الذي يتجلى فيه القول، غير أنّ كل واحدة منهما تتميز بخصوصية المقاربة: فإذا كانت الأسلوبية تقف عند حدود جمالية القول، فإنّ التداولية تنظر في قيمة القول خارج العالم اللساني، أي هي تنظر إلى البعد العملي للقول.

فإذا أخذنا بهذا التفريق القائم على التمييز بين المنظورين الأسلوبي والتداولي، أدى بنا ذلك إلى التساؤل عن وجاهة الربط بين التداولية والأسلوبية على أساس علاقة التضمن أو الاندراج، أي أن تندرج التداولية في الأسلوبية - كما يقترح موليبني - أو أن تندرج الأسلوبية في التداولية كما يمكن أن يقترح ذلك[16]. يبدو منطقياً أن نعتبر أن أولى المنهجين بالاندراج في الآخر هو أقلّهما شمولاً على صعيد النظريات التي يقوم عليها المنهج، أي أن أوسع المنهجين من حيث الطاقة التفسيرية هو الأقدر على أن يندمج المنهج الآخر فيه. فإذا نظرنا إلى أدوات التحليل التداولي ألفيناها أقرب إلى المنطق، والمنطق يتخذ من الأقوال العادية والأقوال المصطنعة مدونة له (يماثل في ذلك ما يأتيه النحاة التقليديون عند التمثيل بأمثلة لا صدى فيها للاستعمال أحياناً). أما الأسلوبية فتتناول- في أغلب اتجاهاتها - تحليل الخطاب الأدبي، ومن ثمة فإن التداولية والأسلوبية تتخذان مدونتين نصيتين متنافرتين عند التطبيق. ولما كانتا تنزعان منزعا «علمياً» في المقاربة، فإنه يعسر وصمهما أو إحداهما، بالاتجاه نحو تعميم النتائج المتوصل إليها في مقاربة مدونة معينة على مدونة أخرى لم تؤخذ بعين الاعتبار عند تصميم المنهج ولا عند تطبيقه.

إن الذي نقف عليه في هذه المماثلة العامة بين التداولية والأسلوبية أنهما تتوازيان توازيا يشاكل ذاك الذي شهده تاريخ البلاغة بين ضربي البلاغة الكبيريْن:

البلاغة الإقناعية / الخطابية.

البلاغة الإنشائية /الجمالية.

فالتجاور بينهما قد استُعيد في هذا العصر بين التداولية (بما هي وريثة الضرب الأوّل من البلاغة) والأسلوبية (بما هي وريثة الضرب الثاني). ولعل مبحث أصنافيات النصوص (typologie de textes) يُفيد في تدبُّر وجوه التجاور والتقاطع بين ما هو من مشمولات التداولية وما هو من مشمولات الأسلوبية.

وثمة خطر آخر قد ينساق إليه الباحث إذا انجر وراء التعميم «السهل» عندما يقرأ تاريخ البلاغة العربية بوصفه – في نظره – مثيلاً لتاريخ البلاغة الغربية. طبعاً لا ننفي المشابه الكثيرة بين التاريخين، بيد أن تبين خصوصيات كل بلاغة ولاسيما الخصوصيات الثقافية، تسهم في تصويب الحكم على تاريخها تصويباً سديداً، وإلاّ فإنّ إرسال الحكم بإطلاق، اعتماداً فقط على النتائج التي تم الإطلاع عليها، انطلاقاً من البحث في تاريخ البلاغة الغربية، قد يؤدي إلى ضرب من سوء الفهم أو التعسف في التأويل، مما من شأنه حجب رقائق الاختلاف بين السيرورات المتباينة التي اتخذتها كل منظومة لغوية، وما وجهها من إطار إبستيمولوجي حاف تراوح بين الجمود والحراك خلال التاريخ بفعل عوامل ذاتية وأخرى خارجية معقدة ومتداخلة.

الهوامش

1) يقول جورج مولينييه عن مدرسة بالّي الأسلوبية: «فأسلوبية بالي ليست إنجازاً أدبياً ولا فردياً. (إنه) يستعمل العمل الأدبي كسند وكإطار أو كذريعة تتيح تحليل أفعال اللغة الشعورية، وتكتسي هذه العلاقة الأخيرة أهميتها انطلاقاً من هذه النظرية واعتباراً لعموميتها ولتمثيليتها البنيوية بالنظر إلى النسق الشامل للغة ما (مثلاً الفرنسية في النصف الأول من القرن العشرين)». تاريخ الأسلوبية: جورج مولينييه، تعريب عز الدين العامري وعبدالمنعم الشنتوف، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان – طرابلس ليبيا، صيف – خريف 1996، العددان 85 -86، السنة 17، ص 146.

2) يقول جورج مولينييه: «كان يظن سنتي 1968 و1974 أن الأسلوبية قد ماتت، إذ إن للعلوم أعماراً (...) وابتداء من سنة 1987 عشنا عودة الأسلوبية» لجورج مولينييه تعريب صابر الحباشة، جريدة الصحافة، الورقات الثقافية، العدد 243 – 29 أكتوبر 1999.

3) المرجع نفسه.

4) جيزيل فالانسي: Gisèle Valency «النقد النصي»، ضمن كتاب «مدخل إلى مناهج النقد الأدبي»، ترجمة د. رضوان ظاظا، مراجعة د. المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت، العدد221، مايو/ أيار 1997، ص 216.

5) جورج مولينييه: «الأسلوبية»، تعريب صابر الحباشة، جريدة الصحافة، الورقات الثقافية، العدد 243، 29 أكتوبر 1999.

6) جورج مولينييه: «دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات الفن الأدبي»، ترجمة د. بسام بركة، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت لبنان – طرابلس ليبيا، شتاء 1998 العدد 94، السنة 19، ص 231.

7) المرجع نفسه، ص 232.

8) المرجع نفسه، ص 234.

9) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

10) المرجع نفسه، الصفحة. 235.

11) جورج مولينييه: «الأسلوبية» مقال في E.U ترجمة صابر الحباشة، الصحافة، الورقات الثقافية، العدد 243، 29 أكتوبر 1999.

12) المرجع نفسه.

13) من أعلام هذا الصنف من البلاغة الذين نظروا له دي مارسيه (Du Marsais) وفونتانيي (Fontanier) وبون أوم (Bonhomme) ولوغارن (Le Guern) وفريق مو، المرجع نفسه.

14) المرجع نفسه.

15) المرجع نفسه.

16) هذا مبحث شديد الأهمية – فيما نرى – خصوصاً إذا انتبهنا إلى أن المتحدثين عن التداولية المندمجة" نحو أوزفالد ديكرو، لا يربطون بينها وبين الأسلوبية، بل يعودون إلى الأصل الجامع، أي إلى المنظومة اللغوية عموماً، وفي ذلك تجاوز لإشكاليات خصوصية المدونة التي تشتغل عليها الأسلوبية: هذا المنهج الذي سماه مولينييه «الدلائلية الأدبية» (sémiotique littéraire).

* * *

إشكالات الأسلوبية في التجربة النقدية المعاصرة

سامية راجح

ملخص:

يقف القارئ في هذه الدراسة النقدية عند أهم الإشكالات النظرية والإجرائية التي اعترت عالم الأسلوبية، من حيث هي تجربة نقدية متطفلة، تقتات على عطاءات نقدية أخرى تنحدر من عطاءات المد اللساني في صورته السوسيرية، حيث يتناول الباحث بالشرح والتعليق مجمل الآراء النقدية المنددة بعالم النقد الأسلوبي ممارسة وتنظيراً، وذلك من خلال تصريحات النقاد الغربيين والعرب ومن أولئك نذكر: غريماس وميشال أريفي وبيار جيرو وشارل بالي وسعد مصلوح وعبدالسلام المسدي وسمير سعيد... إلخ.

ولم تكن هذه الدراسة مجرد عرض أو استنساخ لآراء النقاد المنددين فحسب، وإنما هي محاولة من الباحث للتحليق في دخيلاء وصميمة تلك الآراء وفحصها فحصاً دقيقاً مع تقديم بعض الاقتراحات الجديدة الرامية إلى تكوين فصائل نقدية أسلوبية جديدة، تقوم على فلسفة الأخذ والعطاء من المادة الجمالية المسكونة بهواجس المد الشعري في تطلعه إلى مستقبل نقدي واعد، حيث انتقدنا ما يجب انتقاده وأبقينا في الوقت نفسه على ما يجب البقاء عليه، وسيجد القارئ في هذا التوصيف النقدي ما يضيء عتمة النقد الأسلوبي الجديد.

الواقع أن الأسلوبية التي ضاع صيتها في الستينيات – لدى الغربيين – كاد أن يسدل عليها ستار النسيان، وهذا ما تؤكده تصريحات النقاد الغربيين أنفسهم بزوالها، فغريماس – مثلاً – أكد فكرة زوالها، وقد أعرب عن القلق الحاد الذي يساوره حالما تذكر الأسلوبية[1].

بل إن ميشال أريفي (Michel arivé) لم يتردد في «إلحاق الأسلوبية بالسيميائية وإدماجها فيها، مما جعل الأسلوبية منذ سنة 1965 لا تمارس من البحوث فيها على أنها علم مستقل من علوم اللسان الأخرى»[2]، فثمة تشابه كبير بين المبادئ والمفاهيم التي تعتمدها كل السيميائية والأسلوبية، لأن كليهما اتكأ على عطاءات المد اللساني، ولما كانت السيميائية أخصب عطاءً من الأسلوبية قرر «ميشال أريفي» إلحاق الأسلوبية بها، وإن كان أريفي قد دعا إلى الإعراض عن الأسلوبية على ألا تشغل حيزاً من الممارسة الإجرائية، مثلها في ذلك مثل باقي العلوم اللسانية، فإن اتكاء الأسلوبية على مفاهيم لسانية هو الذي زاد من درجة تأزمها، لأن «الكثير من التصانيف اللسانية هي ترجمة أشبه بتأليف، أو تأليف أشبه بترجمة، وفي مثل هذه الأعمال إثم كبير ومنافع للناس. بيد أن إثمها – فيما نرى – أكبر من نفعها لما تنطوي عليه في الغالب من تعفية على الأصول وتشويه لها. من عقد الصلة بين الأفكار لأدنى ملابسة، واستفزاز لها من سياقها العلمي والثقافي على نحو يجعلها غير منتجة أو فاعلة، ومن تلفيق ظاهر في أكثر الأحيان بين معطيات العلم الوافد والعلم الموروث»[3].

كما يرى سعد مصلوح، وهي وجهة نظر صائبة إلى حد ما، لأن المزاوجة بين الأسلوبية كادت تكون مفيدة لولا استثمار الأسلوبية – بشقيها النظري والإجرائي – لمفاهيم ومصطلحات لسانية مغلوطة ومجتثة من أصلها الوضعي اجتثاثاً، أدى إلى تشويهها وتزييفها ليس إلا.

ولم يكتف سعد مصلوح في توصيفه النقدي بنقد المرجعية اللسانية لعلم الأسلوبية فحسب، بل نجده قد سلط الأضواء على تلك الجداول الإحصائية التي

لم تعد تجدي نفعاً أمام تبرعم جمال النص «من مظاهر هذه القصور أن الباحثين يعنون أنفسهم بتقديم عشرات الجداول الإحصائية، يضمنونها نتائج بحوثهم، ومع ذلك تأتي عديمة الجدوى، خالية من كل تحليل ذي قيمة للبيانات، ولا شك أن مثل هذا العمل باهظ التكاليف ومحدود النفع في آن معاً»[4]، فلما كانت الظاهرة الأدبية ظاهرة فنية بامتياز وحقيقتها هي حقيقة مطلقة، بل سابحة في فضاء اللامحدود، على هذا الأساس أبطل سعد مصلوح إخضاع الظاهرة الأدبية إلى معادلات إحصائية مادامت الظاهرة الأدبية ليست ظاهرة كمية، ومن ثمة فإنها تعلن تمردها من دون شك على الأقيسة أو القواعد الجاهزة.

ويمكننا أن نضيف إلى هذه الإشكالات إشكاليات أخرى تتبع من الأطر النظرية أو من الآفاق التي تطرحها النظرية الأسلوبية ذاتها، لنلحظ مدى مصداقية تصورها عن الظاهرة الأدبية، انطلاقاً من المفهوم ذاته، فإذا كانت الأسلوبية قد اتخذت من خاصية الانزياح (الانحراف) دعامة أساسية لها، وعلامة في التميز بين مختلف الأساليب، فذلك هو سر الشعرية فيها، وإن محاولة تصور الأسلوب كانحراف عن قاعدة خارجة عن النص هو ابتعاد متعمد من قبل المؤلف لتحقيق أغراض جمالية وذلك في تقديرنا منحى إيجابي من شأنه ألا يقيد من حرية المبدع، ولكن سرعان ما يذوب هذا الملمح الإيجابي في الوقت الذي نجد فيه نصوصاً بلا أسلوب حينما نحتكم إلى هذه الخاصية، لأن هناك نصوصاً لا تنحرف عن قاعدة ما، كما يصعب أيضاً تحديد كل من القاعدة والانحراف بالدقة العلمية المنشودة، وفي ضوء هذه الخاصية يتم التعرف على الأسلوب تعرفاً سلبياً دون أن يكون هذا التعرف نابعاً من خواصه الجمالية، حتى وإن سلمنا بهاته الخاصية فإن تسليمنا بها يصدق على التجارب الشعرية الحداثية المتميزة وإن سلمنا بهذه الخاصية فإن تسليمنا بها يصدق على التجارب الشعرية الحداثية المتميزة والمتفردة، وفي ذلك إقصاء لقسم أكبر من شعريتنا العربية.

هذا علاوة على وجود انحرافات لا يترتب عليها أي تأثير أسلوبي

كالأخطاء اللغوية أو الإملائية... إلخ، هناك عناصر لغوية ذات أهمية أسلوبية دون أن تكون خروجاً من القواعد المتعمدة.

وفي ظل الانحراف يتم إهمال عناصر التواصل (المؤلف والقارئ) هذا بغض النظر عن سلبيات الانحراف في مستواه الإجرائي، ولعل هذه المآخذ هي التي جعلت محمد عزام يقول: «أخطر ما يترتب على تطبيق هذه النظرية في تفسير النصوص الأدبية، هو الاعتداد بالملامح الأسلوبية القليلة المميزة وغير المستعملة عادة، وإهمال بقية ملامح النص وبنيته الأساسية»[5].

وأما مشكلة الأسلوبية على المستوى الوظيفي والسياقي فإن أول نقطة في خطوات التحليل الأسلوبي هي اختيار معدلات التكرار للعناصر اللغوية (الكلمات المفاتيح) في السياقات المختلفة، فإذا كانت شديدة التشابه والقرب من بعضها تعرض البحث لخطر عدم إمكانية العثور على الملامح الأسلوبية المختفية خلف البدائل، وإذا كانت العلاقة نصية شديدة البعد، فمن الممكن ألا تؤدي المقارنة إلا إلى نتائج تافهة، من هنا فإن المقارنات المبدئية للأسلوب تتزايد صعوبتها وتتفاقم كلما كانت نصوصها شديدة التشابه أو الاختلاف.

وانطلاقاً من حجم هذه الإشكالات وما يعتريها من تحجيم للنص الشعري استطاعت السيميائية أن تكبح جماح الأسلوبية وتنتصر عليها بعد أن نافستها، والسر في انطفاء نجم الأسلوبية يعود إلى قصور تصورها وهو القصور الذي تعاني منه السيميائية ذاتها، ولكن الغلبة كانت لما هو أشد قصوراً، وهنا ما يفسر مأزق الأسلوبية والسيميائية على حد سواء، فترى: هل استطاعت التفكيكية أن تتخلص من مثل هذه المآزق؟.

وتفتقر الأسلوبية لمنهج واضح، ويتمظهر ذلك في تداخلها من البنيوية نفسها كمنهج اتضحت معالمه نسبياً، علاوة على ذوبان ملامحها في الحقل السيميائي واتكائها على الإحصائي كما سبق وأن بينا، يضاف إلى ذلك اتكاؤها على مفاهيم ثانوية القيمة (الانزياح (الانحراف)، الكلمات المفاتيح، إمكانات

النحو)، فهي تذوب في الكثير من الأحيان إجرائياً في معالم المناهج الأخرى، وهذا ما يفقدها شخصيتها.

ويتجلى ذوبان الملامح الأسلوبية داخل المنهج البنيوي بكل حيثياته، في الدراسة التي قدمها عبدالحميد بوزوينة في كتابه «بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي»[6]، هذا فضلاً عن استعانة الباحث بالجداول الإحصائية عسى أن يكون لهذا الدأب نصيب جمالي، ولكن هيهات... وهناك من الباحثين من عمل على تذويب ملامح الأسلوبية بمفهومها المعاصر في ملامح الدراسة اللغوية التقليدية وبخاصة البنية النحوية، حيث «يتبوأ المصطلح النحوي القديم المكانة الأولى (الجملة الطلبية)، الجملة الشرطية، الجملة ذات الوظائف، فضلاً عن تفرعات كل نمط جملي، وفي ذلك التباس بين هويتين معرفتين...»[7]، وهذا في المحاولة التي تقدم بها رابح بوحوش في «البنية اللغوية لبردة البوصيري».

إن هذه الشواهد تؤكد للعيان ضبابية وتغريبة النهج الأسلوبي (الأسلوبية العملية)، وذلك حينما تتبخر ملامحها على المستوى الإجرائي بتوزيعها على حقول منهجية أخرى، والسؤال الذي نطرحه: هل في إمكاننا تأسيس أسلوبية عربية وسط هذه الفوضى النقدية الغربية الحائرة؟!!.

إن نقطة الاستثناء الوحيدة التي تجعلنا لا نقيم حبل القطيعة مع الأسلوبية هو تميزها عن البنيوية في التركيز على شخصية المؤلف، وهو التركيز الذي نعده خطوة شبه إيجابية في التحليل الأسلوبي، فالأسلوبية قد تتجاوز النص إلى نفسية صاحبه، وبخاصة إذا ما تعلق الأمر بالأسلوبية التكوينية، في حين أن البنيوية تكتفي بالإعلاء من سلطة النص والإقرار بموت المؤلف، الموت الذي ذاع صيته في النهج التفكيكي، كما سنرى فيما بعد في تحليل بارث[8].

نعود إلى قضية غياب الملامح الأسلوبية في غمرة المناهج الأخرى، ويمثل هذه المرة لذاك الغياب بواحد من أهرامات الأسلوبية في وطننا العربي، إنه عبدالسلام المسدي في بحثه التطبيقي (التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر،

نموذج ولد الهدى» وتأثر – كذلك – في بحثه «مفاعلات الأبنية اللغوية والمقولات الشخصانية في الشعر المتنبي» في سنة 1978. بالبنيوية التي تعمل على إبراز الثنائيات المتقابلة على مستوى الألفاظ ودلالتها في النصوص المدروسة، وبخاصة عند رومان جاكبسون، حتى إنه استخدم المصطلحات (اتحادات، تعارضات) ذاتها التي استخدمها جاكبسون، وبالرغم من هذا التأثر تبقى دراسة المسدي تتميز بشيء من المرونة والحركية، بل بثقافة غزيرة، جعلته يحول ما يأخذه إلى جزء أساسي من دورته الدموية.

وبالرغم من هذه التجارب الأسلوبية الرائدة للمسدي، إلا أنه نفى أن تؤول الأسلوبية إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية، فضلاً عن أن تطمح إلى نقض النقد الأدبي أصولياً، وبناء على ذلك، والقول للناقد، إنها تمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته – فهي قاصرة على تخطي حواجز التحليل – التي تقيم الأثر الأدبي والاحتكام إلى التاريخ، بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب، ففي النقد إذن بعض ما في الأسلوبية وزيادة في الأسلوبية إلا بعضه[9]، فالأسلوبية من هذا المنظور معيار موضوعي لنقد الأدب، ولعلها تغنم كل الغنم إذا استلهمت معطيات علم الدلالة الذي يأخذ بعين الاعتبار مضمون الرسالة ونسيجها اللغوي.

إن هذا الوعي بخطورة التحليل الأسلوبي جعل عبدالسلام المسدي – في الآونة الأخيرة – لا يتقيد بمنهجية أسلوبية واضحة، وهذا ما يتضح للعيان في دراسته لقصيدة «ولد الهدى»، حيث يخلط خلطاً عشوائياً بين ملامح الأسلوبية والإجراء الإحصائي[10]، ويتمظهر ذلك في جملة من الجداول الإحصائية والقياسات الرياضية الصارمة، لا تلتقي أبداً من الأبجديات الجمالية والمعرفية للنص الشعري في الشيء.

إن رفضنا للإجراء الإحصائي ينبع أساساً من أن الإحصاء هو ظاهرة كمية لا تلتقي مع الظاهرة الأدبية بوصفها ظاهرة كيفية، ولذلك نجد «بيار جيرو»

يثور ضد الإجراء الإحصائي، فيقول: «يخلط الإحصائيون غالباً بين الكم والنوع، ولم ينجحوا حتى يومنا هذا في تحديد العلاقة الوظيفية بين المستويين، ولهذا السبب شكلت تحليلاتهم جداول حزينة من العوامل والانزياحات العددية، لا يظهر معناها، وإذا ظهر كان مفرطاً وساذجاً في نظر كل أولئك الذين يكرهون أن يقننوا القيم الجمالية في مجرد علاقات كمية»[11].

إن هذه الجداول الحزينة التي أدت إلى وأد المعنى الجمالي للنصوص ودفنه داخل هياكل رياضية جامدة هو ما جعل «د. سمير سعيد» ينفذ بروح نقدية عالية للدراسة التي قام بها محمد عبدالمطلب لديوان «سويلم» من زاوية أسلوبية، اعتقاداً منه أن أخصب منطقة في الديوان هي منطقة النفي، وأن الآلية التي تستطيع اقتناص الروح الجمالي الدفين في هذا الديوان هي آلية المنهج الإحصائي، بوصفه وسيلة فعالة، فهذا المنهج في رأي سمير سعيد هو طريق يوصلنا إلى إطلاق التعميمات وإلى التصنيف الذي يقوم بعملية وصف علمي دقيق ومنظم للتواتر القائم في شعر سويلم. وبالرغم من نجاعة هذه المحاولة إلا أن خطواتها بمعنى ما ليست علمية لسببين، الأول: اعتمادها على نظرة وحيدة الجانب للنص الشعري، والثاني: إهمالها مبدأ تضافر العلوم في سبيل الكشف عن دلالة ذلك النص.

ويرى سمير سعيد أن هذا التقصير مرده إلى شيئين، أحدهما: مفهوم محمد عبدالمطلب للنص الشعري، وثانيهما: مفهومه للمنهج الذي يعالج به ذلك النص، فمفهومه للأول على أنه مجموعة أجزاء نحوية ليست على علاقة دالة بمجمل بناء ومعاني النص. وأما عن الثاني فهو يفهمه على أنه أسلوب كمي يبحث في تكرار الظواهر النحوية، وليس على علاقة بالمنهج الكيفي. وكان باستطاعة الناقد أن يهتم بالبحث في العلاقة بين الأجزاء بنية النفي وبنية الكل الدينامي للقصيدة[12].

وفي تقديرنا أن الانغلاق الذي شهدته الدائرة الأسلوبية مرده، إلى أن

عقليات الأسلوبيين ومناهجهم يغلب عليها الطابع الموضوعي الرياضي، حتى إنهم يميلون في كثير من تلك المقاربات إلى تحويل آرائهم إلى معادلات جبرية، أو إحصاءات تعتمد الحاسب الآلي، ومن يطلب منهم توسيع دوائرهم ليتبنوا منهجاً صوفياً، تصل شفافيته حداً للتوحيد مع العمل المنقود، كأنما يطلب منهم تغيير وجوههم واستبدال عقولهم.

إن أزمة الأسلوبية لا تقف عند حد هذه الاستخدامات الإحصائية والرياضية، بل تجاوزتها إلى عدم التوفيق بين الملامح النظرية والأساليب الإجرائية أو التطبيقية، فثمة شرخ كبير بين ما تعد به الأسلوبية على المستوى النظري، وما تطمح إليه على المستوى الإجرائي، وقد تفطن عبدالسلام المسدي إلى هذه المفارقة العجيبة: «فالأسلوبية تحتاج اليوم أكثر من أي علم آخر إلى أن يوفق فيها بين نتائج النظر وثمرات التطبيق توفيقاً كاملاً. فكم اليوم من منظر لم يؤسس نظريته في الأسلوب على تطبيق أجراه، وكم من ممارس للنصوص، تجد في عمله من النزعات ما يغنم أن يتوج بنظريته في الأسلوب. وإن التوفيق بين هذا وذاك من شأنه أن يهدئ اندفاع الأول إلى ممارسة الأسلوبية، ويحرر احتراز الثاني منها، فيؤول بالاثنين إلى الإفادة من العلم معاً، وإفادة العلم منهما»[13]، وأرى أن القضية ليست قضية توفيق بين ما هو نظري وتطبيقي فحسب، وإنما القضية تكمن أساساً في عدم تمكن المحلل الأسلوبي، من تلك المصطلحات اللسانية الوافدة في عملية فحص النص بمختلف الطرق والمستويات الصوتية والصرفية والنحوية والسياقية والدلالية، من أجل اقتحام معقل النص اقتحاماً مشروعاً.

إن عدم التوفيق بين الأطر النظرية والإجرائية في تحليلات الأسلوبيين كثيراً ما يقودهم هذا الدأب إلى الحياة عن ملامح الأسلوبية والدخول في معقل اتجاهات نقدية أخرى. ومثالنا عن ذلك صلاح فضل في مقاربته لـ: «أساليب الشعرية المعاصرة»، فهو: «لم يكتف باستخدام تقنيات التحليل الأسلوبي، أو

البنائي، المستندة، بالدرجة الأولى إلى علم اللسان والبلاغة، بل تجاوزها إلى السيميولوجيا التأويلية، واستيعاب الأفق اللغوي للظاهرة الأدبية، ويبدو لي أن هذه الدراسة محك تجريبي لتطبيق مقولات «علم النص الحديثة التي تنبع من ضرورة ربط المعرفة التجريبية المستمدة من النصوص ذاتها، بإطار نوعي يستوعبها ويرشد خطواتها»[14]، هذه المقاربة إذن هي هجين نقدي يتطفل على هذا وذاك من دون أن يتخذ لنفسه استعارة نقدية أو موصوفاً منهجياً تنطوي تحته مظلته أو قبعته المزيفة.

ختاماً لما تقدم يمكن القول: إن الأسلوبية قد شهدت أزمة خطيرة مست جانبها النظري، مثلما مست جانبها الإجرائي. وقد تمظهر ذلك في غياب ملامحها في غمرة الاتجاهات النقدية الأخرى، الشيء الذي أفقدها صفة الموصوف المنهجي يضاف إلى ذلك اتكاؤها على الإحصاء وعلى علوم أخرى غير علم اللسان، وتجلى العجز في عدم تمكن أصحابها من تلك الآيات النظرية، كما اقترحها مؤسسوها، الشيء الذي أحدث شرخاً كبيراً بين هذه الأطر النظرية والأطر الجمالية للنص، من حيث هي مقتضى نقدي يراهن بالكشف عن المساحة الجمالية لعالم النص. كل هذه المزالق أدت إلى أفول نجم الأسلوبية.

الهوامش

1) ينظر: يوسف وغليسي: إشكالات المنهج والمصطلح في تجربة عبدالملك مرتاض النقدية (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 1996، ص 134.

2) المرجع نفسه، ص 134.

3) سعد مصلوح: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ط 3، 1992، ص 16.

4) المرجع نفسه، ص 21.

5) محمد عزام: الأسلوبية منهجاً نقدياً، دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط 1، 1989، ص 56.

6) الصادر عن ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988.

7) يوسف وغليسي: إشكالات المنهج والمصطلح في تجربة عبدالملك مرتاض، ص 139.

8) ينظر: رولان بارت: درس في السيميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بن عبدالعالي، دار تبقال للنشر والتوزيع، المغرب، 1986، ص 82-87.

9) عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، الأردن، ط 1، 1977، ص 115.

10) ينظر: عبدالسلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1983، ص 88-96.

11) بيار جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط 1، د.ت، ص 86، 87.

12) ينظر: سمير سعيد: مشكلات الحداثة في النقد العربي، دار الثقافة للنشر، القاهرة، 2001، ص 196-202.

13) عبدالسلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة ونماذج، منشورات دار أمية، تونس، ط 1، 1991، ص 115.

14) بشرى موسى صالح: «المنهج الأسلوبي في النقد العربي»، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، مج 10، ج 40، جوان 2001، ص 305، 306.

* * *

الاستلهام:
مفهومه وضوابطه وحدوده

أشرف فوزي صالح

توطئة:

ظلت قضية تحرير المصطلح من مؤرقات الباحثين والنقاد؛ لأنها رمانة الميزان – إن صح التعبير – في ضبط المصطلح ضبطاً علمياً يبين حدوده وموقعه بين المصطلحات الأخرى التي تجاوره، أو تشابهه، أو قد تخالطه خلط الحابل للنابل، وسط هذا الفيض المتدفق من المصطلحات، التي تموج بها الكتابات النقدية المعاصرة دون ضابط . فعملية «**تحديد المصطلحات أمر هام في مجال البحث العلمي، لأنه الوسيلة التي نستطيع من خلالها الوصول إلى تحديد دقيق للمفاهيم التي نناقشها ومن ثَمَّ إلى الوصول لدرجة أدق من درجات الفهم ثم هو في الوقت ذاته وسيلة لرصد التطور الداخلي في فرع من فروع المعرفة**»(1).

وأزمة المصطلح في الكتابات النقدية العربية المعاصرة تنبع من منطلقين متجهين، تمثل الأزمة نفسها محصلتهما، وهذان المنطلقان، هما :

أ – **القطيعة مع المصطلح التراثي**، الذي تَمَثَّلَ في كتابات البلاغيين العرب – منذ

القرن الخامس الهجري، حيث حدثت قطيعة معرفية مع تلك المصطلحات، وفي الوقت ذاته تحاول المصطلحات الجديدة – في صيغتها العربية – أن تبحث لنفسها عن جذور في المعاجم العربية والكتابات القديمة، دون أن تتواصل تواصلاً حقيقياً مع سابقتها، التي استخدمها البلاغيون العرب في كتاباتهم، والسبب في ذلك انقطاع البحث والكتابة النقدية العربية طوال فترة الاحتلال الثقافي العثماني للبلاد العربية.

ب – **تعدد الترجمات للمصطلح** عن الكتابات الغربية، فتكاد تجد المصطلح الواحد بأكثر من صيغة هنا وهناك في كتابات المصريين والمغاربة والشوام، وكأنك أمام ثلاث مدارس لغوية في نقل المصطلح، فضلاً عن الاختلافات اللفظية داخل المدرسة الواحدة.

ولأن **الاستلهام** ليس ولادة تلقائية للنص، ولكنه توليد موجه للنص يقوم على الذكاء، وحسن التصرف، والوعي بالأصول الفنية للنوع، فإن المبدع – هنا – لا ينهل – فقط – من فطرته الأدبية، ولكنه يتلقى أولاً ويحفظ، وتتلاقح محفوظاته، لتنتج في صورة عمل خلاق، غير مسبوق، يأخذ من طابع مبدعه ومزاجه وأسلوبه الفني، الذي عرف كيف يستحوذ على المادة التراثية، التي يتفاعل معها، لينتج لنا معاني غير التي أرادها مبدعوها، أو قد يجاور معانيهم، أو يتجاور معها، أو يتجاوزها في بنيتها النوعية إلى بنية نوعية مغايرة، تنطوي على إنتاج فني جديد أو تكوين دلالات جديدة.

إذن، فالمنطلق الأوليّ هو النص، سواء كان النص المُبْدَع/ الجديد، أو النص المتفاعل معه/ التراثي. فكان لزاماً أن يُضبط مصطلح النص أولاً.

«نَصَصْتُ الشيءَ: رفعته... ونَصَصْتُ الحديث إلى فلان، أي رفعته إليه... ونَصَصْتُ الرجلَ، إذا اسْتَقْصَيْتَ مسألَتَه عن الشيء حتَّى تستخرج ما عنده. ونَصُّ كلِّ شيء:

منتهاه»[2]. النَّصُّ: رفْعُك الشيء. نَصَّ الحديث يَنُصُّه نصّاً: رفَعَه. وكل ما أُظْهِرَ ، فقد نُصَّ . وقال عمرو بن دينار: ما رأَيت رجلاً أَنَصَّ للحديث من الزُّهْري، أَي أَرْفَعَ له وأَسْنَدَ . يقال: نَصَّ الحديث إِلى فلان أَي رفَعَه، وكذلك نصَصْتُه إِليه... النَّصُّ الإِسْنادُ إِلى الرئيس الأَكبر ، والنَّصُّ التوْقِيفُ، والنصُّ التعيين على شيءٍ ما، ونصُّ الأَمرِ شدتُّه... ونَصَّ الرجلَ نصّاً إذا سأَله عن شيءٍ حتى يستقصي ما عنده... يَنُصُّهم أَي يستخرجُ رأْيهم ويُظْهِرُه؛ ومنه قول الفقهاء: نَصُّ القرآن ونَصُّ السُّنَّة، أَي ما دل ظاهرُ لفظهما عليه من الأَحكام»[3].

فذهب النص في اللغة للدلالة على ظاهر اللفظ، وخصه علماء الحديث برفع الحديث – أي إسناده – وهو علم قائم بذاته داخل علوم الحديث الشريف، وخصصه الفقهاء بإسناده للقرآن والسنة للدلالة على لفظيهما من آيات القرآن وأحاديث النبي – ﷺ، وكان له طابع القداسة في سياق إسناده. وخصصه – مصطلح النص – اللغويون للدلالة على الملفوظات التي يجمعها سياق، فـ « **اللفظ يشبه النص في الوزن والدلالة اللغوية والاصطلاح، غير أن فكرة اللفظ لا تضيق عن المعاني التي تتسع لها فكرة النص. حيث يقتصر اللفظ على المتكلم، وعلى المعنى الذي يحمله، بينما النص يتضمن معنى السامع، ومعنى التعيين الخارجي، زيادة على المتكلم، والمعنى الذي يحمله**»[4]. وبهذا الانتقال للمصطلح إلى الدرس اللغوي والأدبي ؛ فَقَدَ فكرة القداسة التي مُنحتْ له في علوم الفقه والحديث وعلم الأصول.

ويتم التعامل مع النص بطريقتين، حسب الحالة التي هو عليها، فإذا كان منطوقاً تلاوةً، خُص الإنصات والاستماع له: ﴿**وإذا قرئ القرآن فاستمعوا له وأنصتوا لعلكم ترحمون**﴾[5]، أما إذا كان مكتوباً مرسوماً خُص بالقراءة:

﴿ونخرج له يوم القيامة كتاباً يلقاه منشوراً اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيباً﴾[6]، **﴿اقرأ باسم ربك الذي خلق﴾**[7].

فالنص – إذن – هو كل بنية لغوية تتماثل في أفق الوعي، فتستثير الفهم، أو الحوار، أو الإضافة، أو التكملة، أو الجدل، أو التفرع، أو التكامل، أو كل ذلك مجتمعاً، وقارئ النص؛ هو من تفتّح وعيه للمُدرَك المتاح ليعيد تشكيله بما أمكن، وهذا موقف لا يشترط القراءة والكتابة، بقدر ما يشترط الدراية واليقظة[8]، لأن النص قد يكون شفوياً أو كتابياً. ويعرفه الهمامي، بأنه: «**بنية لغوية مقفلة، مكتفية بذاتها في إنتاج المعنى، لا تُحيل إلا عليها، طاقة تشتغل دونما حاجة إلى اعتبار سياق النشأة والتقبل**»[9].

والنص اللغوي المقصود، ليس بنية لغوية مُتَعَيَّنة في المطلق، بل هي بنية لغوية يحدها ويؤطرها بعدا: الزمان الذي أنتجت فيه ، والمكان/ البيئة التي أنتجت منها، وهما حدان/ إطاران لا يمكن – بمكان – تجاهلهما، لأن البنية اللغوية للنص تتأثر في شكلها ومضمونها بالبنيات اللغوية السابقة عليها، وهذا ما يفتح بدوره أفق تداخل النصوص على النص، مهما يكن قدم النص، ولعل عنترة العبسي ينطلق في معلقته من هذه الفكرة ذاتها، إذ يقول:

هَل غادَرَ الشُعَراءُ مِن مُتَرَدَّمِ أَم هَل عَرَفتَ الدارَ بَعدَ تَوَهُّمِ

فهو – كما جاء في الشروح – لم يكن يقصد – فقط – أن الشعراء لم يتركوا طللاً إلا بكوا عليه، بل كان يرمي إلى أنهم لم يتركوا ما قد يقال في هذا البكاء أيضاً.

والشواهد على تداخل النصوص أكثر من أن تُحصى هنا، غير أن هذا التداخل قديم قدم النصوص ذاتها، فإذا ما رجعت إلى نصوص العهد القديم ستجد أنها تعود إلى نصوص الأساطير السابقة عليها[10]، وفي الشعر

الإسلامي الكثير من تداخل النصوص القرآنية والنبوية عليه[11].

لكن، ما هي العلاقة التي تربط تداخل النصوص بعضها ببعضها الآخر؟، وهي ما يمكن أن يُطلق عليها مؤقتاً «**العلاقة النصية**».

إن تحديد «**العلاقة النصية**» بين نصين – أحدهما يأخذ عن الآخر – يمكن مبدئياً وصفها بأنها علاقة تخضع لأحد الآليتين التاليتين: آلية المصادفة؛ وآلية العمد.

أما آلية المصادفة؛ فإنها تؤكد على عدم الوعي بالعملية، وربما يمكن أن ندخلها تحت نمط العلاقات التأثرية التي تنبع من اختزان تتابعات معرفية غير منضبطة أثناء الكتابة. بينما آلية العمد؛ فتنبع من العلاقة الواعية، وهي التي تكون مبنية على استراتيجية فنية نابعة من روح العمل، مدركة لضروراتها ومبرراتها في إقامة «علاقة نصية» مع عمل آخر. وهاتان الآليتان قد ينفرد بإحداها نص دون آخر، كما قد تجتمعا في نص واحد، بطرق عدة.

تاريخ المصطلح:

«**العلاقة النصية**» تمر كأي فعل إبداعي – عبر التاريخ – بمرحلتين، هما: الممارسة، والمصطلح (النقد) ، والمرحلتان دائماً متزامنتان، غير أن الممارسة – أبداً – أسبق؛ لأنها تمثل وجود الظاهرة، والمصطلح (النقد) ألحق ؛ لأنه يمثل رصد الظاهرة. وخلال هذا التاريخ، مرت «**العلاقة النصية**» بنظرتين: محايدة، وغير محايدة، فأعطتها المحايدة المشروعية في الوجود – ولكن بحدود وضوابط – وغير المحايدة جرمتها.

ويمكن تقسيم تاريخ المصطلح دون الممارسة – لأن التجربة قديمة قدم الكتابة ذاتها، فكل نص ينتج هو حاصل نصوص سابقة، وهو في الوقت ذاته

يحمل بذور نصوص لاحقة – إلى ثلاثة مناطق واضحة، وهي:

المنطقة الأولى: كتابات البلاغيين العرب.

المنطقة الثانية: كتابات نقاد العصر الحديث (نهاية القرن العشرين).

المنطقة الثالثة: كتابات معاصرة متأثرة بالغرب ونظرياته

سترصد الورقة في كل منطقة من المناطق التاريخية الثلاث : مفهوم المصطلح ، وضوابطه ، وحدوده ، والمصطلحات المترادفة معه، ثم ستقدم مقترحاً تأسيسياً للمصطلح.

المنطقة الأولى : كتابات البلاغيين العرب:

بها مفاهيم السرقات، والمعارضات الشعرية، والاقتباس، والتضمين، والحفظ الجيد وهي من المفاهيم المتداولة في الدرس النقدي المسمَّى بعلوم البلاغة العربية.

مفهوم السرقات الشعرية:

السرقة اسم من الفعل سَرَقَ، فـ «**سَرَقَ منه مالاً يَسْرِقُ سَرَقاً بالتحريك، والاسم السَّرِقُ والسَّرِقَةُ، بكسر الراء فيهما جميعاً. وربَّما قالوا: سَرَقَةُ مالاً. وسَرَّقَهُ، أي نسبه إلى السَّرِقَةِ. واسْتَرَقَ السمعَ، أي استمع مستخفياً. ويقال: هو يُسارقُ النظرَ إليه ، إذا اهتبل غَفْلَتَهُ لينظرَ إليه**»[12]. ويفرق ابن منظور بين السرقة وما شابهها، فيقول:

> «**السارق عند العرب من جاء مُسْتَتِراً إلى حِرْزٍ، فأخذ منه ما ليس له، فإن أخذ من ظاهر فهو مُخْتَلِس ومُسْتَلِب ومُنْتَهِب ومُحْتَرِس، فإن مَنَعَ مما في يديه فهو غاصب**»[13].

بهذا، يجد الباحث نفسه أمام مجموعة من المصطلحات التي ستقارب السرقة، منها: الاختلاس، والسلب، والنهب، والغصب.

البلاغيون العرب اهتموا اهتماماً متبايناً بموضوع السرقة، فـ «**السرقة داء قديم، وهي قاسم مشترك بين الشرق والغرب، رُمي بها جرير والفرزدق والأخطل وبشار وأبو نواس والبحتري وأبو تمام والمتنبي**»[14]، ومن البلاغيين العرب من أفرد لموضوع السرقة مساحةً ليست بالضئيلة في مؤلفاته ، ومنهم من أشار إليه على سبيل أنها ظاهرة موجودة ، ومنهم من لم يشر إليه أصلاً. كذلك تباينت مواقفهم من السرقة، فابن قتيبة – مثلاً – نأى عن ذكر لفظ السرقة عن الشعراء المسلمين، مستبدلاً إياها بألفاظ، مثل: الأخذ، والسلخ، والاتباع[15]. أما ابن سلاّم الجمحيّ؛ فاستخدم لفظي الاجتلاب والإغارة. أما الجاحظ فقد راوح استخدامه بين لفظي السرقة والأخذ. بينما تحدث الجرجاني حديثاً مختصراً مجملاً في كتابه "أسرار البلاغة" عن مفهوم الأخذ (السرقة) – في إطار وضعه لنظريته عن تقسيم المعاني إلى عقلية وتخييلية، وكلام الجرجاني يمكن اعتباره تأسيسياً في هذا الباب، إذ يقول:

> «**اعلم أن الحُكْم على الشاعر بأنه أخذ من غيره وسَرَق، واقتدى بمن تقدَّم وسبق، لا يخلو من أن يكون في المعنى صريحاً، أو في صيغة تتعلق بالعبارة**»[16].

ثم يفرق، في موضعٍ آخر، بين نوعين من أنواع اتفاق المبدعين، فيجمل ذلك إجمالاً بيناً، في قوله:

> «**اعلم أنّ الشاعرين إذَا اتفقَا، لم يخلُ ذلك من أن يكون في الغَرَض على الجملة والعموم، أو في وجه الدلالة على ذلك الغَرض، والاشتراك في الغَرَض على العموم أن يقصد كلُّ واحد منهما وصفَ ممدوحه بالشجاعة والسخاء، أو حُسن**

الوجه والبهاء، أو وصفَ فرسه بالسرعة، أو ما جرى هذا المجرى»[17].

ثم يفصل ذلك بعض الشيء، إذ يقول:

«فأما الاتفاق في عموم الغَرض، فما لا يكون الاشتراك فيه داخلاً في الأَخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة، لا ترى مَنْ به حِسٌّ يدَّعي ذلك، ويأبَى الحكمَ بأنه لا يدخل في باب الأخذ، وإنما يقع الغلط من بعض مَن لا يُحسن التحصيل، ولا يُنْعم التأمُّل، فيما يؤدِّي إلى ذلك، حتى يُدّعَى عليه في المُحَاجّة أنه بما قاله قد دخل في حكم من يجعل أحد الشاعرَين عِيالاً على الآخر في تصوُّر معنى الشجاعة، وأنّها مما يُمدَح به، وأن الجهل مما يُذَمُّ به، فأمّا أن يقوله صريحاً ويرتكبه قَصْداً فلا، وأمَّا الاتفاق في وجه الدِّلالة على الغرض، فيجب أنْ يُنظَر، فإن كان مما اشترك الناس في معرفته، وكان مستقرّاً في العقول والعادات، فإنَّ حُكْمَ ذلك، وإن كان خصوصاً في المعنى، حُكْمُ العموم الذي تقدَّم ذكره»[18].

ولم يخض الجرجاني أكثر من هذا في حديثه عن الأخذ (السرقة)، كما أنه لم يضع تعريفاً ضابطاً للمصطلح، أو غيره من المصطلحات التي أشار إليها في سياق كلامه المجمل، والتي منها: **الاقتداء**، و**الاستمداد**، و**الاستعانة**.

ويُعد أبو هلال العسكري من أكثر البلاغيين العرب اهتماماً بالسرقة، فوضع لها فصلين في كتابه المسمى «الصناعتين»، أحدهما: «حسن الأخذ»، والآخر: «قبح الأخذ»، صنفهما في الباب السادس تحت مسمى «حسن الأخذ وحل المنظوم»، ويصدر الفصل الأول منهما، بقوله:

«ليس لأحد من أصناف القائلين غنىً عن تناول المعاني ممّن تقدّمهم والصعبّ على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم ، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحقّ بها ممّن سبق إليها، ولولا أنّ القائل يؤدّى ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطقُ الطّفلُ بعد استماعه من البالغين»[19].

ويمكن للباحث إجمال نظرة العسكري في عدة نقاط، هي[20]:

1. أن المعاني المشتركة ملك للعامة.
2. إيمانه بتوارد الخواطر.
3. أن لا مفرّ للمحدثين من الاستفادة من سابقيهم في المعاني.
4. تفريقه بين السرقة، والسلخ؛ جاعلاً أساس التفرقة أخذ اللفظ مع المعنى أو تركه.
5. أن الأخذ القبيح (السرقة) يكون في أخذ المعنى بلفظه كاملاً، أو جزء منه، أو أن يأخذ المعنى جميلاً ثم يفسده.

أما ابن رشيق القيرواني؛ فكان أكثر تحديداً من العسكري في محاولة ضبط المصطلح الدال على السرقة، فمضى في محاولته تلك، عبر مصنفين من مصنفاته، هما: «العمدة» و«قراضة الذهب»، ففي كتابه – الأشهر – «العمدة في محاسن الشعر وأدبه» يجمع بين تحري آراء سابقيه والاستشهاد بها ، وبين ضبط مصطلحات السرقة وتقسيماتها، وذلك تحت ما أسماه «باب السرقات وما شاكلها»، الذي يصدره بقوله:

«وهذا باب متسع جداً، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعى السلامة منه، وفيه أشياء غامضة، إلا عن البصير الحاذق بالصناعة ، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل، وقد أتى الحاتمي في «حلية المحاضرة» بألقاب محدثة تدبرتها، ليس لها محصول إذا حققت: كالاصطراف، والاجتلاب، والانتحال، والاهتدام ، والإغارة، والمرافدة، والاستلحاق وكلها قريب، وقد استعمل بعضها في مكان بعض، غير أني ذاكرها على ما خيلت فيما بعد.

قال الجرجاني، وهو أصح مذهباً، وأكثر تحقيقاً من كثير ممن نظر في هذا الشأن: ولستَ تعد من جهابذة الكلام، ولا من نقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علماً برتبه ومنازله، فتفصل بين السرق والغصب وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرقة فيه والمبتذل الذي ليس واحد أحق به من الآخر، وبين المختص الذي حازه المبتدي فملكه واجتباه السابق فاقتطعه»[21].

وفي إطار ضبطه للمصطلحات، يرى ابن رشيق التالي :

1. أن **السرقة**: هي نقل المعنى دون اللفظ ، فيقول: «**السرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه، وأبعد في أخذه، على أن من الناس من بعد ذهنه إلا عن مثل بيت امرئ القيس وطرفة حين لم يختلفا إلا في القافية؛ فقال أحدهما «وتحمل»، وقال الآخر «وتجلد» ومنهم من يحتاج إلى دليل من اللفظ مع المعنى**»[22]، ويذهب إلى أنها قد تكون أيضاً في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر.

2. ابن رشيق – على الجملة – يذم السرقة، ويخالف في رأيه – بأنها أخذ المعنى – من رأى أن ذلك سلخاً، فيقول: «**وقال بعض الحذاق من المتأخرين: من أخذ معنى بلفظه كما هو كان سارقاً، فإن غيَّر بعض اللفظ كان سالخاً، فإن غير بعض المعنى ليخفيه أو قلبه عن وجهه كان ذلك دليل حذقه**»[22].

3. وأن **الاصطراف**: هو أن يعجب الشاعر بيتاً من الشعر فيأخذه لنفسه، وهو نوعان، هما:

أ) اختلاب واستلحاق: وهو أن ينسب البيت لنفسه من جهة المثل.

ب) الانتحال: وهو أن يدعي البيت على الجملة لنفسه.

4. وأن **الغصب**: أن يأخذ الشاعر الشعر غلبة.

5. وأن **الإغارة**: هي أن يصنع الشاعر بيتاً، أو أن يخترع معنى جديداً، فيأخذه من هو أعلى مكانة منه وصيتا فينسبه إلى نفسه.

6. وأن **المرافدة** – ومنها **الاسترفاد**: هي أن يأخذ الشاعر الشعر هبةً من شاعر آخر.

7. وأن **الاهتدام** أو **النسخ**: هو أن تكون السرقة فيما دون البيت.

8. وأن **الاختلاس**: هو أن يأخذ الشاعر معنى البيت، فيحوله من غرضٍ إلى غرض آخر.

9. وأن **الموازنة**: هي أن يأخذ الشاعر بنية كلام البيت، فيصنع عليها بيتاً آخر، وهذا يكون دون التطرق للمعنى.

10. وأن **العكس**: هو أن يجعل مكان كل لفظة في البيت لفظة أخرى ضدها.

11. وأن **المواردة**: هي أن يتفق شاعران في عصرٍ واحد في بيتٍ أو معنى، دون أن يسمع أحدهما من الآخر.

12. وأن **الالتقاط** أو **التلفيق**، ويسميه أيضاً **الاجتذاب** و**التركيب**: هو أن يؤلف الشاعر بيتاً من أبيات قد ركب بعضها من بعض.

وذكر ابن رشيق تحت باب «المخترع والبديع»، مصطلحاً أسماه «**التوليد**»، «**وهو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة**»[24]، وقد رأى في هذا المصطلح خصوصية تجعله يفارق باب السرقات في مصنفاته ، «**فلذلك يُسمَّى التوليد ، وليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره، ولا يقال له أيضاً سرقة إذا كان ليس أخذاً على وجهه**»[25]، غير أنه لا يذكر ضبطاً لمصطلح «الاقتداء» في أي من مصنفاته تلك.

أما جلال الدين القزويني؛ فقد جعل للسرقة باباً في آخر كتابه المسمى «**الإيضاح**»، بعد أن انتهى من كلامه في علم البديع، ويفتتح هذا الباب قائلاً:

> «**اعلم أن اتفاق القائلين إن كان في الغرض على العموم كالوصف بالشجاعة والسخاء والبلادة والذكاء، فلا يعد سرقة ولا استعانة ولا نحوهما، فإن هذه أمور متقررة في النفوس متصورة للعقول يشترك فيها الفصيح والأعجم والشاعر والمفحم**»[26].

والقزويني يفرق بين نوعين من السرقة، هما: السرقة الظاهرة، وغير الظاهرة، ويورد للنوع الأول تعريفاً ضابطاً، فيقول:

> «**الأخذ والسرقة نوعان ظاهر وغير ظاهر. أما الظاهر فهو أن يؤخذ المعنى كله، إما مع اللفظ كله أو بعضه، وإما وحده، فإن كان المأخوذ كله من غير تغيير لفظه، فهو مذموم مردود؛ لأنه سرقة محضة**»[27].

أما النوع الثاني – السرقة غير الظاهرة – فإنه لا يكاد يضبط لها تعريفاً ضابطاً، ولا يورده في مصنفاته، ولكنه يعمد إلى تقسيمها – السرقة غير الظاهرة – إلى ثلاثة أشكال، دون أن يُطلق ألفاظاً اصطلاحية واضحة لهذه

الأشكال الثلاثة، ودون أن يضبط حدود هذه الأشكال ضبطاً محكماً، كما سيفعل لاحقاً مع بقية مصطلحات هذا الباب، فيقول:

«**وأما غير الظاهر فمنه أن يتشابه معنى الأول ومعنى الثاني كقول الطرماح بن حكيم الطائي**:

لقد زادني حباً لنفسي أنني بغيض إلى كل امرئ غير طائل

وقول أبي الطيب :

وإذا أتت مذمتي من ناقص فهي شهادة لي بأني كامل

فـ**إن ذم الناقص أبا الطيب كبغض من هو غير طائل الطرماح وشهادة ذم الناقص أبا الطيب كزيادة حب الطرماح لنفسه**»[28].

فتكون « **المشابهة**» هي الشكل الأول من أشكال هذا النوع (غير الظاهر)، و«**النقل**» هو الشكل الثاني؛ «**وهو أن ينقل معنى الأول إلى غير محله**»[29]، و«القلب» هو الشكل الثالث، «**وهو أن يكون معنى الثاني نقيض معنى الأول، سمي بذلك لقلب المعنى إلى نقيضه**»[30].

ويرى القزويني مجموعة من المصطلحات تقارب ما ذهب إليه ابن رشيق في ضبطه للمصطلحات قليلاً، وتفارقه في الكثير، وهي:

1. أن **الإغارة**: هي أخذ المعنى مع بعض اللفظ ، ويمتدحها إذا كانت مصحوبة بزيادة في المعنى مع حسن السبك والإيضاح.
2. أن **السلخ**: هو أخذ المعنى دون الألفاظ ، ويقسمه إلى ثلاثة أقسام، هي:

أ) أن يأتي الآخذ بزيادةٍ أو حسنٍ في السبك.

ب) أن يقصر الآخذ في السبك والصنعة.

ج) أن يخفي الآخذ ما أخذ بأن يخالفه في الغرض الشعري.

3. أن **الاقتباس**: وهو أن يضمن الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث، لا على أنه منه . وجعل للاقتباس حداً ضابطاً، وهو : ألا ينقل فيه اللفظ عن معناه الأصلي إلى معنى آخر.

4. يرى القزويني أن **الاقتباس** – كمصطلح – تتصل به مصطلحات «**التضمين – العقد – الحل – التلميح**»، وتبدو الصلة التي تصل هذه المصطلحات بعضها ببعضها الآخر في ناظريه، كألوان من الاقتباس.

5. أن التضمين: هو أن يضمن الشاعر شعره بشيءٍ من شعر غيره مع التنبيه عليه، إن لم يكن مشهوراً. وجعل القزويني لذلك حداً، وهو ما كان دون البيت. وحسن منه ما زاد فيه الشاعر من مضمون الفرع على مضمون الأصل.

6. أن **العقد**: هو أن ينظم الكلام المنثور لا عن طريق الاقتباس.

7. أن **الحل**: هو أن ينثر ما كان منظوماً من الشعر. وجعل القزويني لذلك شرطين، هما:

أ) أن يكون سبك النثر مختاراً لا يتقاصر عن سبك الأصل الشعري.

ب) أن يكون النثر حسن الموقع، مستقراً في محله غير قلق.

8. أن **التلميح**: هو أن يُشار إلى قصةٍ أو شعر من غير ذكره نصاً.

ثمة ملاحظات ختامية على ما ذهب إليه البلاغيون العرب في كتاباتهم حول المصطلح ، ومحاولاتهم لضبطه، يجملها الدكتور مصطفي السعدني في قوله:

«**وقد شاب مبحث السرقات ما يلي:**

1. عدم توفر مفهوم للتطور التاريخي للتراث الشعري.

2. الاعتماد علي التقاط التشابهات السطحية بين النماذج الشعرية دون الغوص في أعمق، للربط بينها وبين

السياق الكلي للقصيدة، بل في إطار النتاج الشعري للشاعر بوجه عام. والولوج داخل المنظومة الشعرية للعصر، بحثاً عن الرموز، واستكناه تجلياتها الدلالية من خلال التضاد الفاعل أيضاً.

3. الاستغراق في تعدد المسميات التي يمكن أن يستوعبها مصطلح واحد ينطوي على وعي كامل بطبيعة الأداء الشعري واكتماله النصي».

ويخلص الباحث إلى:

أن البلاغيين العرب لم يكادوا أن يتفقوا في مصطلحاتهم، سوى على معنى الأخذ (السرقة) والسلخ، وأنهم افترقوا غاية الفراق في باقي المصطلحات. غير أن ما يهم في هذا السياق؛ هو التأكيد على قدم الظاهرة «**العلاقة النصية**» – تداخل النصوص – من حيث الممارسة والمصطلح، وإن اختلفت المسميات، وتباين النقاد في ضبطهم للمصطلح.

وأن كلام البلاغيين العرب كان منصرفاً إلى الشعر في عمومه دون النثر، فيما عدا ما ذهب إليه القزويني في مصطلحي **العقد** و**الحل**، وذلك راجع إلى أن الفترة التي شهدت هذه الكتابات كانت فترة سيادة للشعر وسلطانه، بينما كانت فنون النثر لاتزال تشق طريقها في العالم العربي.

وأن كافة ما أطلقه البلاغيون العرب من مصطلحات في هذا الباب يندرج تحت استخدام آلية العمد، إلا ما أسماه ابن رشيق بـ «المواردة» فيتبع آلية المصادفة، مما يدلل على أن «**العلاقة النصية**» في مجملها، في القديم، كانت علاقة واعية يدركها المبدع.

وأنهم أخرجوا مجموعة من المصطلحات من دائرة السرقة، وهي: **التوليد،**

عند ابن رشيق، **والمشابهة والنقل والقلب**، عند القزويني. وأنهم عندما تعاملوا مع قضية «**العلاقة النصية**»، تحت ما اختاروه من مسميات، تعاملوا معها من حيث الشكل (البنية والمحتوي والتعبيرية)، ومن حيث الآلية (الطريقة/ الإجراء)، دون أن يتطرقوا إلى القضية وظيفياً.

المنطقة الثانية: كتابات نقاد العصر الحديث (نهاية القرن العشرين):

تميزت المنطقة الأولى بالحديث عن النص والنصوص لبكارتها، بينما تتميز هذه المنطقة بالحديث عن معطيين – وهما ينتميان لمفهوم النص – وهما النصوص التراثية والنصوص الحديثة، ولا يخلو الحديث عن هذين المعطيين (النوعين من النصوص) من الحديث عن العلاقة بينهما، وهي بالتأكيد «**علاقة نصية**»، وهو ما فتح الباب بدوره لوجود ممارسة جديدة – قديمة في الواقع – ووجود طائفة من المصطلحات، يأتي على رأسها **مصطلح الاستلهام**، الذي رأى فيه نقاد هذه المنطقة الدلالة على «**العلاقة النصية**» التي قد تشي بكنه التداخل الحادث بين النصوص التراثية وبعض النصوص الحديثة.

اعتبرت كل النصوص العربية الواردة إلينا، منذ ما يسمى بـ «العصر الجاهلي» – في الدرس الأدبي – حتى نهاية ما يسمى بـ «العصر العباسي»، نصوصاً تراثية (التراث العربي). وقد اختلف النقاد في تناولهم لمصطلح التراث، واختلافهم ناتج عن المنظور الذي يرون من خلاله المصطلح، فمنهم من يتعامل معه، باعتباره خطاباً معرفياً، مثل الدكتور محمد عابد الجابري، والدكتور جابر عصفور، والدكتور مصطفي بيومي، الذي يعرف التراث بأنه:

> «**مجموع النصوص التي أنتجت في فترة تاريخية محددة، ومارست هذه النصوص سلطة معرفية على عقل وارثها، فأصبحت جزءاً من وعيه وبنية تفكيره**»[31].

وهناك من يدخل تحت هذا المصطلح – أيضاً – كل التراث الشعبي للشعوب الناطقة بالعربية – في تلك اللحظة – وإن كانت هذه النصوص بلهجات عامية محلية. فيعرف فاروق خورشيد مصطلح «التراث الشعبي»، بأنه «**مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالماً متشابكاً من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة، ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر**»[33]، غير أن بعض النقاد خص منه الأدب الشعبي بالعناية، وهو: «**الفولكلور الذي يعتمد على الكلمة فحسب**»[34]. وبهذا تخرج كافة الممارسات الشعبية، كالألعاب والرقصات، من هذا المفهوم، ويصير المصطلح سارياً على الأشكال التي تستخدم الكلمة، سواء كانت مدونة أو غير مدونة، كالأقوال المأثورة واللعنات والعديد والحدي والحكايات والألغاز، أو كما يقول الدكتور زكي نجيب محمود:

> «**إن التراث هو كل ما يصنعه الإنسان، فالتراث كتب وفنون وغير ذلك. من هذا الجسم المكتوب الموروث الذي نقرؤه ونستخرج منه ما نستطيع بوجهات النظر، التي نريدها**»[35].

وعملية «الاستخراج من التراث» التي ذكرها الدكتور زكي نجيب محمود، أو «**العلاقة النصية**» – كما يسميها الباحث – أطلق عليها نقاد تلك الفترة (نهاية القرن العشرين) أسماءً عديدة، منها: **الاستلهام، والتوظيف، والاستدعاء، والاقتباس**، إلى غير ذلك من مصطلحات اضطربوا في تعاملهم معها.

> «**غالباً ما يطلق الكتاب على استخدام التراث مصطلح الاستلهام، دون الدخول في التفريع أو التصنيف أو التفصيل، فالكاتب يستلهم التراث في كتابته**»[36].

وكلمة «**استلهام**» لا ترد في المعاجم الأدبية واللغوية القديمة والحديثة

بالمعنى المتداول الشائع استخدامه في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة، وهي ترد بصفة حصرية في اشتقاقات معاني كلمة «لهَمَ» من الإلهام Inspiration المتصل بالغيب أو بالقدرة الإلهية العظمى. وفي أغلب هذه المعاجم، إن لم يكن كلها، يأتي المعنى للدلالة على الطلب بالدعاء من الذات الإلهية أن تلهم الإنسان أمراً. والإلهام من الأمور المتعلقة بالإنسان والفكر الإنساني على العموم، غير أنها لندرتها تطلب، فيؤتي بالألف والسين والتاء الدالين على الطلب في اللغة، ويصدر بها الفعل «لهم» ليطلب الإنسان الإلهام، يقول التوحيدي:

> «**إلا أن نصيب الإنسان من الإلهام أقل كما أن قسط سائر الحيوان من الاختيار أنزر؛ وثمرة اختيار الإنسان إذا كان معاناً بالإلهام أشرف وأدوم وأجدى وأنفع وأبقى وأرفع من ثمرة غيره من الحيوان إذا كان مرفوداً بالاختيار، لأن قوة الاختيار في الحيوان كالحلم، كما أن قوة الإلهام في الإنسان كالظل**»[37].

ويرى أن الإلهام أحد مصادر العلم عند الإنسان، أما عن ارتباط الإلهام بالفكر، فيقول التوحيدي:

> «**الذوق، وإن كان طباعياً، فإنه مخدوم الفكر، والفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية**»[38].

بينما يحدد العسكري الفروق بين الإلهام ومصادر المعرفة والوحي، بأن:

> «**الإلهام ما يبدو في القلب من المعارف بطريق الخير ليفعل وبطريق الشر ليترك، والمعارف الضرورية على أربعة أوجه: أحدها يحدث عند المشاهدة، والثاني عند التجربة، والثالث عند الأخبار المتواترة، والرابع أوائل العقل**»[39].

«**الفرق بين الإلهام والوحي: قيل: الإلهام يحصل من الحق تعالى من غير واسطة الملك. والوحي: من خواص الرسالة، والإلهام من خواص الولاية. وأيضا الوحي مشروط بالتبليغ، كما قال تعالى: ﴿يا أيها الرسول بلغ ما أنزل إليك من ربك﴾، دون الإلهام. ومنهم من جعل الإلهام نوعا من الوحي، وقال في الغريب: «يقال لما يقع في النفس من عمل الخير: إلهام. ولما يقع من الشر، وما لا خير فيه: وسواس. ولما يقع من الخوف: إيحاش، ولما يقع من تقدير نيل الخير: أمل. ولما يقع من التقدير الذي لا على الإنسان ولا له: خاطر». انتهى. وقال بعض المحققين: «الوحي فيضان العلم من الله إلى النبي بواسطة الملك. والإلهام: الإلقاء، في قلبه ابتداء**»[40].

والعسكري والتوحيدي لا يتباعدان كثيراً في رؤيتيهما للإلهام، وارتباطه بالإنسان والقوى الإلهية، أما الأصل المعجمي لـ «الاستلهام»، فتجده:

1. في لسان العرب: «**وألهمه الله خيراً: لقنه إياه. واستلهمه إياه: سأله أن يلهمه إياه. والإلهام: ما يلقى في الروع. ويستلهم الله الرشاد، وألهم الله فلاناً. وفي الحديث: أسألك رحمة من عندك تلهمني بها رشدي، الإلهام أن يلقي الله في النفس أمراً يبعثه على الفعل أو الترك ، وهو نوع من الوحي، يخص الله به من يشاء من عباده**»[41].
2. وفي الصحاح: «**الإلهام: ما يلقى في الروع . يقال: ألهمه الله. واستلهم الله الصبر**»[42].
3. وفي أساس البلاغة: «**ألهمه الله الخير: ألقاه في روعه**»[43].
4. وفي العين: «**ألهمه الله خيراً، أي: لقنه خيراً. ونستلهم الله الرشاد**»[44].

5. وفي تهذيب اللغة: «**ويقال ألهمه الله خيراً: أي لقنه خيراً، ونستلهم الله الرشاد. يقال ألهم الله فلاناً الرشد إلهاماً إذا ألقاه في روعه فتلقاه بفهمه**»(45).

وعندما ترد كلمة الإلهام، فإن الفكر يذهب مباشرة إلى الناحية الروحية من شخصية الإنسان، فقديماً ربط أفلاطون الشعر بقوى خارجة عن الطبيعة الإنسانية، عندما أكد أثر الإلهام في الشعر، وقد رفض أرسطو هذا المنطق تماماً، حيث قال بأن الشعر مصدره أعماق الطبيعة الإنسانية، ويبقى هذا الجدل محتدماً حول صلة الإبداع بالشعور واللاشعور . وتذهب نظريات المنهج النفسي – التي تُماهي بين الشعور واللاشعور في الإبداع – إلى أن للإلهام وجوده، ولكنه لا يكفي لتفسير الإبداع، وليست ميزة الفنان أن يقف مسلوب الإرادة أمام وابل الإلهام، بل لعل ميزته الكبيرة أن يستطيع الإمساك بهذه الإشراقات ويتأملها.

غير أنه يمكن للباحث استخلاص ما يذهب إليه **مصطلح الاستلهام** في مفهومه المتداول؛ بأنه وجود تجربة شعورية حاضرة يمر بها المبدع وتلتقي بآثار تجربة تراثية مستقرة في الذاكرة وتتبادل التجربتان التأثر والتأثير، ويستثير هذا التفاعل بين التجربة الحديثة والقديمة نوعاً من التوتر وعدم الاتزان وعدم الاستقرار النفسي يجعل من المبدع في مرحلة بحث استشرافي عن مدى التماهي والتوازي، المشابهة والاختلاف، التشابه والتضاد، التشاكل والتعارض، التماثل والتجاوز بين ما لديه من تجربة حديثة وتلك التجربة التراثية القديمة.

ويمكن القول؛ أن الممارسة الإبداعية المعاصرة قد أتقنت عملية **استلهام** التراث، كمادة معرفية ومنجز إنساني، لا بوصفه رصيداً مختزنًا، يحمل عبق الماضي، ورفضت – كذلك – الممارسة الإبداعية التعامل مع التراث على أنه كم مهمل تجب القطيعة بكافة أشكالها معه، وعلى هذا الأساس؛ استدعى المبدع

المعاصر تأثير التراث على الذات، لتكون ذاته المبدعة في حالة تنقيب واع عن تراثها، ضمن أكداس التراث، ويكون لها من بعد، أفق واضح تبلور منه رموزها الشخصية، وتبدع كذلك أساليب تسعى إلى استيعاب التراث في الهيكل الإبداعي على اختلاف أشكاله، إما بالاستلهام، أو بالتجاوز.

فإذا ما نظرنا إلى الأنساق الشعرية – على سبيل المثال – في مرحلة الرواد وشعراء ما بعد الرواد، سنكتشف وببساطة **الاستلهام** الواعي للتراث – آلية العمد – ولاسيما الأسطوري والتاريخي. يقول الشاعر أمل دنقل عن مسوغات **استلهام** التراث:

> «**إنه جزء هام من تطوير القصيدة العربية... و... يلعب دوراً هاماً في الحفاظ على انتماء الشعب لتاريخه، ولكن يجب التنبه إلى أن العودة للتراث لا يجوز أن تعني السكن فيه، بل اختراق الماضي كي نصل به إلى الحاضر، واستشراف للمستقبل. لقد تأثرت في بداية حياتي بالتراث الإغريقي، وكتبت أيضاً قصائد استلهمت فيها التراث الفرعوني، ولكن تواصلي مع الناس لم يبدأ إلا عندما استخدمت التراث العربي**»[46].

ومما لاشك فيه أن استلهام التراث يمنح المبدع وتجربته الشعورية روحاً جديدة، تندمج فيها «الأنا» بالـ «نحن»؛ لنحصل على نتاج جمالي فذ، يرتكز على استيعاب المشترك الذي يتقاسمه المبدع والجماعية، باعتبار أن التجربة المأخوذ عنها تعود ملكيتها للآخرين لا لصاحبها، غير أن فرادتها تنبع من الروح المبدعة المُسْتَلْهِمَة.

ضبط المصطلح

تجلت أزمة المصطلح النقدي – فيما تناوله الباحث من الكتابات العربية – أثناء البحث عن تعريف لمصطلح «**الاستلهام**»، وذلك لأن الكُتَّاب يميلون إلى التعميم وعدم التدقيق في المصطلح المستخدم حيال حديثهم عن استخدام الكاتب للمادة التراثية في نصوصه، فمنهم من يقول: «توظيف»، ومنهم من يقول: «استخدام»، ومنهم من يقول: **استلهام**، دون أن يوضح معنى هذا **الاستلهام**، بأن يضع له تعريفاً ضابطاً، وذلك راجع إلى عنايتهم بالإجراء على حساب التنظير في هذه الممارسة النقدية.

لقد بذل أبو هيف جهداً قليلاً في محاولة ضبط المصطلح في سياق حديثه عن استخدام التراث في أدب الأطفال، بعد أن عاب على الكُتَّاب ذلك، فعرف **الاستلهام**، بأنه:

> «**يشير إلى جهد الكاتب المبذول في إبداع عمل أدبي جديد يستند في شكله أو محتواه، أو في الاثنين معاً إلى التراث**»[47].

وفي محاولة منه لوضع حدود له، يقول:

> «**إن الاستلهام يفيد الاستعادة ، بينما لا يتعدى الإعداد أو التحويل أو التقديم حدود الإعادة على سبيل الشرح أو التعريف**»[48].

ثم يذهب في محاولة استجلاء المصطلحات الأخرى التي يرى أنها على شاكلة مصطلح **الاستلهام**، بمعنى أنها من أشكال **الاستلهام**، والتي منها مصطلحات: **الإعداد** أو **الاقتباس** – على حد قوله – و**التحويل**، و**التقديم**، و**الاستدعاء**، و**التضمين**، وقد حاول أن يضع تعريفاتٍ ضابطة لكل منها، وقد جاءت كالتالي:

1. **الإعداد أو الاقتباس: «نقصد بالإعداد أو الاقتباس، إعادة سبك عمل فني، لكي يتفق مع وسط فني آخر»**[49]. **ويوضح ذلك بقوله: «كأن تعاد كتابة حكاية في الفن الروائي، أو أن تعاد كتابة سيرة شعبية في شريط سينمائي، أو أن تعاد كتابة سيرة تاريخية في ثوب قصصي»**[50].

2. **التحويل: «ونقصد بالتحويل، نقل مادة أدبية، أو جنس أدبي، إلى جنس أدبي آخر»**[51]؛ **ويوضح ذلك بقوله: «فقد تكون القصة على سبيل المثال، محولة عن خبر أو مثل أو نادرة أو حديث تاريخي أو مقالة أو شعر أو تمثيلية أو قصة للكبار»**[52].

3. **التقديم: «يفيد التقديم معنى الاختيار على سبيل الشرح أو التعريف»**[53].

4. **الاستدعاء: «وهو استحضار الشخصيات أو الأحداث أو المراحل التاريخية في عمل أدبي جديد ، ويكون الاستحضار جزئياً أو كلياً، وتصريحاً أو تلميحاً، تعبيراً مباشراً أو تعبيراً فنياً»**[54].

5. **التضمين: «استعمل التضمين، كما هو الحال، في النقد الحديث، حيث يضمن الكاتب كتابته شحنة تراثية تقيم علاقة ما داخل العمل الفني، وقد يكون التراث فيها إطاراً أو محتوى، لتعزيز الصلة بالواقع، أو لتكريسه، لنفح قيمة وتجربة، أو الاقتصار على صوت أو نبرة أو دلالة»**[55].

وإذا ما أمعن الباحث النظر في تلك المصطلحات وتعريفاتها لوجد أنها تختلط خلطاً شديداً في دلالتها، مما يجعلها مضطربة. فالكتابة من وسيط فني إلى وسيط فني آخر يطلق عليه أبو هيف «الإعداد» تارةً، و«التحويل» تارةً أخرى، كما أنه يخلط خلطاً بيناً بين استخدامه ومفهومه لمصطلحي «الاقتباس» و«التضمين»، إذ يقول في هذا الصدد:

> **«التضمين هو الاقتباس في علم البديع العربي، وهو أن يدخل الشاعر أو الكاتب فيما ينظم أو يكتب آية أو حديثاً**

أو حكمة أو مثلاً أو بيتاً من الشعر أو شطراً من بيت من كلام غيره بلفظه ومعناه، وذلك لتأييد ما يكتب أو لتوثيق صلته بما ينظم، ولكنني أستعمل التضمين كما هو الحال ، في النقد الحديث، حيث يضمن الكاتب كتابته شحنة تراثية تقيم علاقة ما داخل العمل الفني»[56].

وعلى الرغم من أنه يذهب إلى الإعلاء من قيمة «**التضمين**» فنياً – على حد فهمه له – فيقول عن **التضمين**:

«**وهي أرقى أشكال استلهام التراث، فيصبح التراث حينئذ عنصراً أساسياً في إبداع العمل الأدبي الجديد، وفي رؤية المبدع. وتختلف في التضمين ظلال الاستلهام، وتتعدد مفردات التركيب الفكري والفني»**[57].

وتبقي مصطلحات «**الاستدعاء**» و«**التقديم**» – فقط – هي المصطلحات الواضحة المحددة لديه من دون بقية المصطلحات التي دشن لها تعريفاً في إطار كتابه «**التنمية الثقافية للطفل العربي**».

أما المحاولة الثانية التي يُرصد لها، فكانت للدكتور مراد عبدالرحمن مبروك في مصنفه «**العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر: دراسة نقدية (1914-1986)**»، ويكتشف من عنوانه أنه مصنف يُعنى بالجانب الإجرائي دون الجانب النظري ، على عكس مصنف أبي هيف الذي كان يضلع بالجانب التنظيري فقط .

وقد ساوى مراد مبروك في استخدامه ومفهومه للمصطلحات، دون أن يبذل جهداً في محاولة ضبطها، لتكون منطلقاً له في الجانب الإجرائي الذي اعتُني به في مصنفه، غير أنه أكد في نتائجه التي توصل إليها، إلى الحاجة إلى ضبط المصطلح، فيقول:

«**ومن منطلق هذه النتائج يرى الباحث أن ظاهرة استلهام التراث في الرواية المصرية، في حاجة إلى العديد من الدراسات النقدية. إذ إن كل ملمح تراثي يحتاج إلى دراسة مستقلة بذاتها. بل إن هذه الظاهرة يمكن أن يتسع نطاقها فتدرس على مستوى الرواية العربية. فمن الجدير بالذكر أن الرواية العربية المعاصرة، في بعض الأقطار العربية أخذت تتجه إلى التراث تستوحي مادته التعبيرية، ومن ثم يصبح لزاماً على النقاد والدارسين أن يقعدوا، أو أن ينظروا لهذه العناصر والأشكال التراثية العربية. إذ إن مثل هذه الأشكال تعد اللبنة الأولى من لبنات خلق نظرية أدب عربية. تستمد أصولها ومعاييرها ومقوماتها من التراث العربي ومن واقعنا الحاضر**»[58].

ويمكن للباحث رصد مجموعة المصطلحات التي استخدمها مراد مبروك عبر مصنفه «**العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر**»، وساوى بينها في دلالتها عنده، وهي: **استلهام – استدعاء – توظيف – استيحاء**.

ولا يذكر تعريفاً للاستلهام أو غيره من المصطلحات، غير أنه يعمد إلى الحديث عنها منطلقاً من ثلاثة عناصر، هي: الوظيفة – الآلية – الشكل، ويقسمها إلى نوعين، هما: **الاستلهام التسجيلي، والاستلهام التعبيري**؛ «**والتراث الذي استلهمه الكتاب في رواياتهم نوعان: نوع تسجيلي.... ونوع تعبيري**»[59].

وعرف **الاستلهام التسجيلي**، بأنه : الذي يقف فيه الكاتب عند حد رصد وتسجيل النمط التراثي ليعبر من خلاله عن الرغبة في بعث أمجاد الماضي[60].

وعرف **الاستلهام التعبيري** بـ: أن يكون التراث أداة تعبيرية عن الواقع المعاش[61].

أما من حيث العناصر التي انطلق منها في استخدامه ومفهومه للاستلهام، فيحددها بـ:

1. الوظيفة: وهي الهدف من **استلهام** التراث، وحددها بأنها كانت «**بقصد بعث هذا التراث والتغني بأمجاده، وإما باتخاذه مادة تعبيرية عن الواقع الحاضر**»[62]، وكانت هناك عدة عوامل وراء ذلك ، حددها بأنها عوامل فنية للهروب من الأشكال الأوربية التي سيطرت على الأشكال الأدبية العربية، وعوامل سياسية باستمداد القوة من التراث بعد هزيمة 1967، وعوامل قومية.

2. الآلية: وهي كيفية **استلهام** التراث، فرصد آليتين في التعامل مع عناصر النص التراثي، هما: التسجيلية، والتعبيرية. وأجرى هاتين الآليتين على عناصر: الشخصيات، واللغة، والشكل/ القالب.

3. الشكل: وهو القالب الذي استلهمه الكتاب من التراث لأعمالهم؛ «**ولعل حرص الكاتب على استلهام الشكل الشعبي ، وعلى استلهام السمات الأصلية للسيرة، جعل الرواية مليئة بالأحداث الفرعية التي لم تضف جديداً لبناء الرواية، خاصة المغامرات البطولية الخارقة للعادة**»[63].

أما المحاولة الثالثة التي سيرصد لها الباحث في هذا الدرب؛ فهي تلك الدراسة الإجرائية التي قدمها الدكتور علي عشري زايد في كتابه « **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**»؛ وقد سار الدكتور عشري على نهج سابقيه ، فلم يبذل أي جهد تنظيري في محاولة ضبط المصطلح الذي اتخذه عنواناً لمصنفه، بل انطلق يعتني بالجانب الإجرائي الذي كرس له جل مجهوده، وعُني بالجانب الوظيفي للمصطلح وبآليات عمله، دون أن يحدد له شكلاً، أو ملمحاً نعرفه به؛ وذلك راجع لطبيعة الدراسة وشكلها الذي اختاره الدكتور عشري لها. فقد حدد للاستدعاء – الذي خصه بالشخصية دون أي

شيء آخر – مجموعة من الوظائف يقوم بها، هي: الوظائف الفنية، والثقافية، والسياسية الاجتماعية، والقومية، والنفسية.

وعن الوظيفة الفنية للاستدعاء، يذكر الدكتور عشري عن دورها الوظيفي، أنه:

«**يتمثل في نزعة الشاعر المعاصر إلى إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية**»[64].

وأن الوظيفة الثقافية تتمثل في الارتباط بالموروث[65]، والوظيفة السياسية الاجتماعية للتستر وراء الشخصيات التراثية من بطش السلطة أو هرباً من البطش الأدبي لبعض القوى الاجتماعية[66]، والوظيفة القومية لتوثيق الصلة بالجذور القومية للأمة[67]، والوظيفة النفسية تتمثل في الحنين إلى سذاجة الأحلام الأولى[68].

ويمضي الدكتور عشري في محاولته تلك ، محدداً مجموعة من المصادر التي يتم استدعاء الشخصيات منها، فيصنفها إلى ستة مصادر، ويسرد أسفل كل صنف مجموعات من الشخصيات المستدعاة، وقد كانت كالتالي[69]:

1. الموروث الديني :
   أ. شخصيات الأنبياء.
   ب. شخصيات مقدسة.
   ت. شخصيات منبوذة.
2. الموروث الصوفي.
3. الموروث التاريخي:
   أ. أبطال الثورات والدعوات النبيلة.
   ب. شخصيات الحكام والأمراء والقواد الذين يمثلون الوجه المظلم لتاريخنا.

ج . الخلفاء والأمراء والقواد الذين يمثلون الوجه المضيء لتاريخنا .

4. الموروث الأدبي.

5. الموروث الفلكلوري:

أ. شخصيات من ألف ليلة وليلة.

ب. شخصيات السير الشعبية.

ج. شخصيات كتاب «كليلة ودمنة».

6. الموروث الأسطوري.

أما عن تحليله لآليات **الاستدعاء**، فقد قدم لذلك بذكر الطريقة التي يعمل بها **الاستدعاء**، إذ يقول:

«**فعملية توظيف الشخصية التراثية تمر بمراحل ثلاث:**

أولاً: اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من ملامح هذه الشخصية.

ثانياً: تأويل هذه الملامح تأويلاً خاصاً يلائم طبيعة التجربة.

ثالثاً: إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح، أو التعبير عن هذه الأبعاد من خلال هذه الملامح بعد تأويلها»[70].

ومن آليات الاستدعاء التي يرصدها، ويحددها الدكتور عشري في دراسته، أسلوب استخدام الأديب للشخصية المستدعاة، والذي لا يخرج عن التوظيف الطردي للشخصية أو التوظيف العكسي[71]، وكذلك موقف الأديب من الشخصية المستدعاة، فيرصد أربعة مواقف/ آليات، لموقف الأديب من الشخصية المستدعاة، هي[72]:

1. التحدث من خلال الشخصية (صيغة ضمير المتكلم).
2. التحدث إلى الشخصية (صيغة ضمير المخاطب).
3. التحدث عن الشخصية (صيغة ضمير الغائب).
4. الالتفات والانتقال بين أكثر من ضمير.

ومن آليات الاستدعاء التي يرصدها أيضاً، ما أسماه بأنماط استخدام الشخصية المستدعاة، وحصرها في خمسة أنماط[73].

وينجلي الخلط في المصطلح عنده حين يطلق على **الاستدعاء** - أحياناً - **استحضار واستعارة واستلهام واقتباس**، ويخص به الشخصية،عامة، والحدث واللغة، أحياناً. ويحدد مجموعة من الملامح التي يستعيرها - على حد تعبيره - الأديب من الشخصية، هي[74]:

1. استعارة صفة من صفاتها.
2. استعارة بعض أحداث حياتها.
3. اقتباس بعض أقوالها[75].
4. استعارة مدلولها العام.

غير أن الباحث يرى أن محاولة الدكتور علي عشري زايد تستحق الاهتمام ، وأنها محاولة جادة على الدرب، خصوصاً في رصده لآليات الاستدعاء، وفي الجزء الأخير الذي يرصد به السلبيات ووجوه النقص التي يقع فيها الأديب عند استدعائه للشخصيات التراثية[76].

أما المحاولة الأخيرة التي سيُعرض لها، فقد كانت متواضعة جداً، للكاتب المغربي محمد مشبال عبر دراسة له تحت عنوان «سمة «**التضمين التهكمي**». ولم يتعرض مشبال، في دراسته الإجرائية لمصطلح **الاستلهام**، ولكنه تعرض لمصطلح **التضمين** عبر ثنايا الدراسة، ولم يقدم أي تعريف منضبط للمصطلح، سوي

ما هو حد لمصطلح التضمين، إذ يقول: «**إن التضمين يقتضي أن يكون النص المضمن قابلاً لتحديد مصدره أو أن يكون مشهوراً أو ذا نسبة إلى شاعر أو كاتب**»[77]. غير أنه يقسم التضمين إلى ثلاثة أشكال عبر دراسته، وهي أشكال نوعية ما بين الصريح، وشبه الصريح، والخفي، وهذا التقسيم النوعي يعود إلى علاقة النص المضمن مع نص الكاتب داخل السياق.

ويخلص الباحث إلى:

1. أن تعامل النقاد في هذه المنطقة مع المصطلح انصرف للنثر أكثر من الشعر، وإن كان يغلب على حديثهم العموم، وذلك لسيادة النثر عبر نوع الرواية في هذا العصر.
2. أنهم كانوا على قطيعة تامة مع المنطقة الأولى للبلاغيين العرب، فلم يستفيدوا منها، أو يتواصلوا معها سوى في أقل القليل.
3. أنهم يميلون إلى التعميم أكثر من الضبط، وأن جل محاولتهم كانت إجرائية، وتفتقر إلى الجهد التنظيري الحقيقي، وقد عبر مراد مبروك عن حاجتهم لضبط المصطلح ، بعد أن صار تعامل المبدعين مع التراث قدراً محتوماً.
4. أن ثمة وعي بالجانب الوظيفي في تعاملهم مع قضية «**العلاقة النصية**» مع طغيان الاهتمام بالآلية، نظراً لسيادة المسألة النقدية في جانبها الإجرائي، مع تضاؤل الاهتمام بالشكل.
5. أن ما استخدموه من مصطلحات – وإن كانت تفتقر إلى الضبط في محتواها – يوضح سيادة آلية العمد واختفاء آلية المصادفة تماماً.

المنطقة الثالثة: كتابات معاصرة متأثرة بالغرب ونظرياته

تميزت المنطقة الأولى بالحديث عن النص، والمنطقة الثانية بالحديث عن التراث، و«**علاقة النصية**» بينه وبين النصوص الحديثة، أما هذه المنطقة فتتميز

بالحديث عن الكتابة النقدية الغربية ، لأنها كانت البديل الذي استضافه كُتَّاب هذه المنطقة، واستخدموا لغته ومصطلحاته ، عبر الترجمة حيناً، وعبر إنتاج المصطلح حيناً آخر.

> «**لقد كان (التناص) أحد مقترحات نقاد ما بعد البنيوية الذين شعروا بأن تأمل بنية النص على النحو الذي أرادته البنيوية يغلق أفق القراءة، ولا يفتح النص على سياقات، لها أهميتها في تحليل النص وإدراكه**»[78].

وكانت البلغارية (جوليا كريستيفا: J, Kristeva) أول من ابتدع هذا المصطلح في دراساتها النقدية بين سنتي 1966و1967م، مع أنها أشارت إلى استعارتها له من باختين، إذ اعترفت بفضله في التنظير النقدي له في إطار الشكلانية الروسية، بينما كان بارت وكريستيفا يستعملان هذا المصطلح في سياق نظري عام متصل بالكتابة النصية. «**وكان باختين قبل كريستيفا، قد تحدث في علاقة النص بسواه من النصوص دون أن يذكر مصطلح التناص. بل استخدم مصطلح (الحوارية) لتعريف العلاقة الجوهرية التي تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى . فكل خطاب، على رأي باختين، يعود إلى فاعلين وبالتالي إلى حوار محتمل**»[79]. ثم توالت الجهود التي فعلت هذا الحقل عند الناقد الفرنسي رولان بارت، الذي أثرى هذا المصطلح في دراسات كانت إرهاصات بتبلوره في الثقافة الغربية في عام 1973م؛ ولاسيما في كتابه «**لذة النص**»، وتعد دراساته إحدى أبرز علامات تبلوره في الثقافة الغربية. وأخيراً حاول الفرنسي جيرار جينيت أن يحول هذا المصطلح إلى منهج بعد أن جمع أطرافه وفصل القول فيه، وذلك باعتماده على جهود سابقيه.

وكان لازدهار الحركة النقدية في النقد الغربي، وتنامي الجهود حول التناص Intertextuality، أثرها الإيجابي في النقد العربي، فقد تضاعفت

الجهود العربية في إثراء هذا المصطلح عبر النقل والترجمة من اللغات التي نما فيها. وفي ظل هذه المتابعة الحثيثة أنتجت دراسات نظرية كثيرة، وأنجزت دراسات تطبيقية على نصوص أدبية مختلفة، وخصصت دوريات نقدية أعداداً خاصة لمعالجته، فقد خصصت دورية «ألف» القاهرية عدداً خاصاً للتناصية هو: عددها الرابع في 1984م، كما أسهمت مجلة «الفكر العربي المعاصر» بعدد خاص عن التناصية في عددها الصادر في يناير 1989م.

وكان المصطلح قد لقي، في الغرب، عدداً من الاختلافات المنهجية، وكثرت التعاريف منذ لحظة انطلاقه مع رؤية كريستيفا، وذلك لكثرة الأقلام التي تلقفته في النقد الغربي فأشاعت فيه التعدد غير النهائي. وهذا الاختلاف والتعدد، يبدو أمراً طبيعياً إذا عُرِفَ أن اللانهائية وعدم البراءة من أبرز ملامح هذا المصطلح في ذاته.

مفهوم التناص يدل على وجود نص أصلي في مجال الأدب أو النقد على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيراً مباشراً – أو غير مباشر – على النص الأصلي في وقتٍ ما. جوليا كريستيفا عرفت التناص بأنه التفاعل النصي في نص بعينه، فهو: «**التفاعل النصي داخل النص الواحد، وهو دليل على الكينونة التي يقوم بها النص بقراءة التاريخ والاندماج فيه**»[80]، ويعرفه ميشيل ريفاتير بأنه «**هو إدراك القارئ للعلاقات الموجودة بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت تالية عليه**»[81]، أما جيرار جنيت فيعرف «العبر نصية» أو «التعالي النصي» Transtextuality، بأنه «**كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى**»[82]، ثم أضاف جيرار جينيت – إضافةً مهمة – بأن حدد أصنافاً للتناص.

وقد كانت إضافة جيرار جينيت – التي أُشيرَ إليها سابقًا – أنه حدد أصنافاً للتناص؛ حيث «**ميّز «جينيت»، سنة 1982م، بين خمسة أنواع للتفاعل النصّي: «التناص» الذي يعني حضور نص في آخر دون تحويل له أو محاكاة،**

و«المناص» (Paratexte) الذي يجمع بين مختلف النصوص، والذي يتجلّى من خلال العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدّمات، والذيول، والصور، وكلمات الناشر، و«الميتانص» (Métatextualité) الذي يعني تضمين النصّ وحدات نصيّة سابقة عليه دون تنصيص عليها ، و«النص اللاحق» (Hypertexte) الذي يعني تحويل نص سابق أو محاكاته، و«معمارية النصّ» التي تحدّد الجنس الأدبي للنصّ: شعر، رواية، قصة. وبتتبّع تجليات هذه الأنواع الخمسة في مصادر الدراسة يخلص المرء إلى أنّ ثمّة نوعين رئيسين فحسب: «التناص»، و«الميتانصّ»، لأنّ «المناصّ»، كما يبدو من تعريف «جينيت»، له فعالية خارج نصيّة، بسبب وقوعها خارج المتن الحكائي للنصّ، ولأنّه لا يعني نصاً من دون آخر، بل يشمل الإبداع الروائي بعامّة ، كما يشمل مختلف الأجناس الأدبية الأخرى أيضاً»[83]، ويمكن إجمال هذه الأصناف على أنها[84]:

1. التناص: ويحصره جنيت في حالات حضور فعلي لنص في نص آخر.
2. المناص أو البارانص (النصية الموازية): وهي العلاقة التي يقيمها النص مع محيطه النصي المباشر. ويتكون من إشارات تكميلية مثل العنوان، المدخل، التعليقات... إلخ.
3. الميتانص (العلاقة النقدية): هي العلاقة الواصفة، علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصاً بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به.
4. الهيبرنصية (النصية المتفرعة): علاقة تجمع نصا لاحقا (متفرعاً أو متسعاً) مع نص سابق (أصل أو منحسر).
5. النصية الجامعة (معمارية النص): وهي علاقة تسمى العلاقة البكماء بين إشارة واحدة من النص الموازي، وهي إشارة الانتماء التصنيفي لصنف عام مثل: رواية ، شعر... إلخ.

وينتقد جان ماري شافر الأصناف التي حددها جيرار جينيت للتناص ، فيقول :

«**إذا اتبعنا المصطلحات التي اقترحها «جيرار جينيت»، فإن الأجناسية (المسماة : النصية الجامعة) ليست سوى إحدى مظاهر «التعالي النصي» التي تضم كذلك «المصاحبة النصية» (علاقة النص بعنوانه وعنوانه الفرعي، وبصورة أعم بسياقه الخارجي)**»[85].

ويبين شافر حدود الفوارق بين المصطلحات التي اقترحها جينيت مكملاً انتقاده لمصطلح «النصية الجامعة»، فيقول :

«**يوجد فارق حاسم بين النصية الجامعة والأشكال الأخرى للتعالي النصي: كل نص لاحق يمتلك نصه السابق له، ولكن متناصّ نصه المذكور، ولكل مصاحب نصي النص الذي يحويه ، ولكل نص بعدي نصه/ المادة ، بينما إذا كانت هناك بالفعل نصية جامعة، فبعكس ذلك، لا يوجد نص جامع، اللهم إلا على معنى الاستعارة. إن مقولات المتناصّ والمصاحب النصي، والنص البعدي، والنص اللاحق، تعين أزواجاً علائقية للنصوص، بينما لا أثر لذلك في وضعية النصية الجامعة**»[85].

وقد حاول النقاد العرب تحديد أشكال للتناص، هي:

1. التناص القرآني: وفيه يقتبس الأديب نصاً قرآنياً ، ويذكره مباشرة ، أو يكون ممتداً بإيحاءاته وظله على النص الأدبي، حيث يعمد إلى جزءٍ من قصةٍ قرآنية، أو عبارةٍ قرآنيةٍ، فيدخلها في سياق نصه.

2. التناص الوثائقي: وفيه يحاكي النص نصوصاً رسمية كالخطابات، والوثائق، أو أوراق أخرى كالرسائل الشخصية الإخوانية؛ لتكون نصوصه أكثر واقعية.

3. التناص والتراث الشعبي: وتكون المحاكاة فيه على مستوى اللغة الشعبية، إضافةً إلى الاستفادة من توظيف القص الشعبي، والحكايات القديمة، والموروث الشعبي.

وكذلك حصر أنواعه، بأنها:

1. تناص مباشر: ويدخل تحته ما عُرف في النقد القديم بالسرقة والاقتباس، والأخذ والتضمين، فهو عملية واعية تقوم بامتصاص وتحويل نصوص متداخلة، ومتفاعلة إلى النص. ويعمد الأديب فيه أحياناً إلى استحضار نصوص بلغتها التي وردت فيها، كالآيات القرآنية، والحديث النبوي، أو الشعر والقصة. وتذكر نهلة فيصل الأحمد «**أن التضمين والاقتباس لا يسمحان بالتفاعل بين النصين أو بالانصهار، والتفاعل النصي يقتضي إلغاء التراتبية بين النصوص، أو تجاورها المحض غير الانصهاري، فمع التفاعل النصي يتطلب الأمر ما فعله فلوبير، إذ هو أول من ألغى المعقفات التي تشير إلى التضمين الحرفي، وصار ينسب لسواه أقوالاً يصوغها بأسلوبه الخاص، ضمن ما يُدعى بالنقل أو الاستشهاد غير المباشر**»[87]، ثم تذكر أن آنيك كوزيك بوياجي في أطروحتها الجامعية المعنونة بـ «**الممارسة التناصية عند مارسيل بروست ، في روايته «البحث عن الزمن المفقود»: مجالات الاقتباس**»، قد أوضحت «**إمكانية تنظيم مجالات تعريف الاقتباس التناصي، عن طرق تقاطع مفهومي: «الحرفي»، و«الواضح»، وفق ما يلي**:

1) الاستشهاد: هو اقتباس حرفي وواضح.

2) الانتحال: هو اقتباس حرفي غير واضح .

3) الإيحاء: هو اقتباس غير حرفي وغير واضح»[88].

2. التناص غير المباشر: وينضوي تحته التلميح؛ وهو عملية لا شعورية ينتجها الأديب من النص المتداخل معه.

ويشير الدكتور محمد مفتاح إلى أن دراسة **التناص** – في الأدب الحديث – قد انصبت أول الأمر في حقول الأدب المقارن والمثاقفة، كما فعل عز الدين المناصرة في كتابه «**المثاقفة والنقد المقارن: منظور شكلي**»، ثم دخل الباحثون العرب في إشكالية المصطلح نتيجة لاختلاف الترجمات والمدارس النقدية، فمحمد بنيس يطلق عليه مصطلح «النص الغائب»، ومحمد مفتاح يسميه بـ «**التعالق النصي**»، وعرفه بقوله: «**التناص هو تعالق – الدخول في علاقة – نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة**»، وقد أضاف النقاد العرب الكثير من الإضافات – التي تتسم بالارتباك الاصطلاحي – حول مصطلح التناص ضمن جوهره، فعرفه محمود جابر عباس بإسهاب، بأنه: «**اعتماد نص من النصوص على غيره من النصوص النثرية أو الشعرية القديمة، أو المعاصرة الشفاهية، أو الكتابية العربية، أو الأجنبية، ووجود صيغة من الصيغ العلائقية والبنيوية والتركيبية والتشكيلية والأسلوبية بين النصين**». وقد توسع أيضا بذكر التحولات التي تحدث في النص الجديد، نتيجة تضمينه للنص الأصلي مع احتفاظ كل نص منهما بمزاياه وأصدائه. وعرفه الدكتور أحمد الزعبي بـ: «**أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة، أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتندغم فيه، ليتشكل نص جديد واحد متكامل**»، وتعرفه نهلة فيصل الأحمد، بأنه: «**هو التفاعل النصي الصريح مع نصوص بعينها، واستحضارها استحضاراً واضحاً ، وتضمينها في النص عن طريق آليات كثيرة ظاهرة كـ (الاستشهاد)، وأقل وضوحاً كـ (الإلماح).. وهكذا**»[88]، وتعريفات التناص Intertextuality ، كما بينها النقاد الحداثيون، كثيرة جدًا، ومتشعبة، وكلها تدور حول جوهر التناص الذي يصب في النهاية في كونه تأثر نص بنص سابق، دون وجود تعريف جامع ضابط .

وتتحدث نهلة فيصل الأحمد عن **العبر نصية**، Transtextuality فتذكر:

> «**العبر نصية تظهر بدورها انفلاقات عميقة بين مختلف أشكال العلاقات التي يمكن لنص أن يقيمها مع نصوص أخرى**»[95].

وهي بهذا الرأي تذهب إلى أن أصناف التناص التي حددها جيرار جينيت تندرج تحت مفهومها للعبر نصية. ولا تلبث إلا أن تكشف عن فهمها الملتبس للمصطلح، على الرغم من محاولتها المضنية لضبطه والبحث في أصوله، لدى المفكرين والكُتاب الغربيين؛ فتورد تنبيهاً يكشف بنفسه عن هذا الخلط في استخدام المصطلح، إذ تقول:

> «**بقي أن أنبّه إلى أنني استخدم مصطلح التفاعل النصي أو (التناصية)، بديلاً مقابلاً للمصطلحين الأجنبيين : (Intertextuality) وTranstextuality)، التفاعل النصي، أو التناص، كما هو عند كريستيفا، والتعالي النصي كما هو عند جيرار جينيت.**
>
> **وأري أنه الأقرب للمقصود من المصطلح الأجنبي، ونستبعد ترجماته العربية، التي لا تخلو من مزاجية مبكرة. مثل (هجرة النصوص، والتعالق النصي، النص الغائب والآخر.. إلخ)**»[91].

وترى أن أسباب ذلك العدول الاصطلاحي، هي[92]:

1. أن ما يحدث بين النصوص من علاقات لتشكيل نص جديد هو عملية تفاعل، أي ممارسة اندماجية ومزج كيميائي بدرجات متفاوتة.
2. أن باختين وهو يبحث عن شعرية منفتحة يتجاوز فيها شعرية الشكلانيين

والألسنيين المنغلقة، اختار مصطلحاً من الحقل الماركسي هو «تفاعلية» واستخدمه لضبط شعرية دستويفسكي في كتابيه «شعرية دستويفسكي» و«الماركسية وفلسفة اللغة»، وهو المصطلح الذي أخذته كريستيفا، وبحثت في البداية في مصطلح قريب من مصطلح باختين، ينطلق مثله من الماركسية، هو «إنتاجية»، ثم سمته تناص، كما نقله العرب الأوائل، الذين فرغوا إلى ترجمته، ومن ثمَّ عرفته «بالتشرب والتحويل»، وكأنها تصف معادلة كيميائية.

وتقدم نهلة فيصل الأحمد اقتراحاً بتقسيم ما اصطلحت عليه – في تصورها المتداخل – بـ «التفاعل النصي»، إلى «تفاعل نصي عام» و«تفاعل نصي ذاتي»، وتحدد «التفاعل النصي العام»، بأنه: «يحدث بين النص ونصوص جنسه من جهة وبين النص والأنواع المختلفة (من غير جنسه) من جهة ثانية»[93]، ثم تعرض لقائمة من التفاعلات النصية المحتملة لأي نص، وهي[94]:

- **التفاعل النصي مع الأسطورة (حدثاً وجواً) .**
- **التفاعل النصي الديني.**
- **التفاعل النصي مع التوراة.**
- **التفاعل النصي مع الإنجيل.**
- **التفاعل النصي مع القرآن.**

التفاعل النصي مع الحديث الشريف.

- **التفاعل النصي مع الصوفية (نصاً وأجزاء نصوص. حدثاً وثيمة، قصة وجواً، أسلوباً، لفظاً وتركيباً، إيقاعاً ورمزاً.. إلخ).**
- **التفاعل النصي مع الطقوس.**
- **التفاعل النصي مع الحكمة.**
- **التفاعل النصي مع المثل.**
- **التفاعل النصي مع النكتة.**

- **التفاعل النصي مع نثر الحياة اليومية.**
- **التفاعل النصي مع الوسيط العصري.**
- **التفاعل النصي مع السينما.**
- **التفاعل النصي مع الأغنية.**
- **التفاعل النصي مع الحكاية، والرواية، والمسرحية (حدثاً وأسلوباً، آلية وتقنية، لفظاً وتركيباً، جواً وموسيقى وإيقاعاً).**

أما «**التفاعل النصي الذاتي**»؛ فتحدده بأنه الذي يحدث بين نصوص الكاتب نفسه، أي أن النصوص تقيم حواراً ذاتياً داخلياً[95].

ثم تقدم سرداً لآليات «**التفاعل النصي**» - كما تراها - وتعتمد هذه الآليات على آليتين كبيرتين، تندرج باقي الآليات الأخرى - الفرعية - تحتها، وهاتان الآليتان الكبيرتان، هما: الاستدعاء[96] والتحويل .

والآليات التي ترى نهلة فيصل أن التفاعل النصي يتم عبرها، هي[97]:

- **التحرير: Verbalisation.**
- **الخطيَّة: Linearisation.**
- **الترصيع.**
- **التشويش.**
- **الإضمار والقطع.**
- **التضخيم أو التوسيع.**
- **المبالغة.**
- **القلب أو العكس**، وصنوفه هي :
  - قلب موقف العبارة أو أطرافها .

- قلب القيمة.
- قلب الوضع الدرامي.
- قلب القيم الرمزية .
- تغيير مستوى المعنى.

- التخفيف والتكثيف.

- القطع والمونتاج.

- المصطلحات العربية النقدية القديم، وهي[98]:

1. السلخ.
2. المسخ.
3. الاهتدام.
4. النظر.
5. الملاحظة.
6. الموازنة.
7. الاقتضاب.
8. التضمين.
9. الاقتباس.
10. الإلمام.
11. التناسب.
12. النقض.
13. النقل.
14. الزيادة.
15. التأكيد.

16. التعريض.
17. التوليد اللفظي.
18. المعنوي.
19. التكرار.
20. التعميم.
21. التخصيص.
22. الاختصار.
23. الاختزال.
24. التوسع.
25. التكثيف.
26. الاكتفاء.
27. الاحتباك.
28. الإيداع.
29. التفصيل.
30. التمليط.
31. الاستعانة.
32. التشهير.
33. الاشتراك.
34. الإيضاح .
35. الاستعارة .
36. العكس.
37. التركيب.

38. الاستيحاء.
39. التأثير.
40. الاحتذاء.
41. استعارة الهياكل.
42. النوادر (الإغراب).
43. التشطير.
44. التخميس.
45. التسبيع.
46. الأخذ.
47. الإشارة.
48. التلميح.
49. التلقيم.
50. الحل.
51. النثر.
52. العقد.
53. النظم.
54. التجميل.
55. المواربة.
56. التمثيل.
57. الحذف.
58. الاتفاق.
59. التعريب.

60. الترجمة.

61. النقل من لغة إلى لغة.

62. الاستدعاء[99]، والاستحضار – الاستلهام – التوظيف).

ويخلص الباحث إلى أن النقاد العرب في هذه المنطقة تباين ضبطهم للمصطلح ، وذلك راجع إلى تباين ضبط المصطلح في الكتابات الغربية ذاتها أولاً، وتعدد الترجمات ثانياً، وتباين استخدامهم ومفهومهم للمصطلح ثالثاً.

وأنهم ميزوا بين آليتي العمد والمصادفة في معالجتهم للمصطلح ودلالته . كما اهتموا – كالكتاب الغرب – بالآلية والشكل، دون الوظيفة، في تناولهم للمصطلح.

مقترح تأسيسي للمصطلح:

وسط هذا التباين الاصطلاحي الذي عرض له الباحث عبر الصفحات السابقة، وهو تباين لا يخص منطقة دون أخرى، ولكنه يتمظهر داخل المنطقة الواحدة – كما عُرض – فكان لزاماً أن يسعى لإجراء ضبط اصطلاحي لهذه الظاهرة، وهي الحاجة التي أكد عليها الدكتور مراد مبروك[100]، ودعا إليها الدكتور جابر عصفور، بقوله:

> «**والنقد الأدبي لا يفارق خَدَر العرف ووخم العادة إلا بفعل التنظير الذي يسائل به إنجازه ، مستبدلاً بمبدأ الواقع مبدأ الرغبة ، فاتحاً الأبواب المغلقة على احتمالات التقدم الذي لا حد لوعوده**»[101].

وهذا الضبط الاصطلاحي، ليس سوى مقترح تأسيسي دعت إليه الحاجة النظرية والعملية في هذه الدراسة، وسوف يعتمد هذا المقترح على التالي:

1. سيُطلق مسمى «**العلاقة النصية**» على الأشكال كافة، التي تتفاعل وتتداخل بها النصوص ، وسيكون هذا المسمى هو الإطار الحاكم للممارسات التي تتفاعل بها النصوص تفاعلاً يليق بأن يجعل لكل نصٍ منها (القديم والجديد) خصوصيته الإبداعية التي تميزه عن الآخر.

2. سيُعتمد في المقترح التأسيسي على الخبرات السابقة، سواء تلك التي قدمها البلاغيون العرب، أو تلك التي أنتجها نقاد العصر الحديث، أو تلك التي استقدمها المتأثرون بالغرب عبر الترجمة ، فلن تكون هناك قطيعة مع أيهم، ولن يستلب المقترح التأسيسي إياهم.

3. لا تخلو «**العلاقة النصية**» من الاعتماد على أحد الآليتين، السابق الإشارة إليهما، وهما: آلية المصادفة، وآلية العمد، وسيتتبع ضبط المصطلحات في هذا المقترح التأسيسي تصنيف أشكاله تحت هاتين الآليتين.

أولاً: الاستلهام:

توجد جذور هذا المصطلح ممتدة عبر كتابات البلاغيين العرب، دون أن تأخذ هذا المسمى، ودون أن تعرف الضبط الاصطلاحي لها، فالجرجاني يذكر **الاقتداء**، فيقول:

> «**اعلم أن الحُكْم على الشاعر بأنه أخذ من غيره وسَرَق، واقتدى بمن تقدَّم وسبق، لا يخلو من أن يكون في المعنى صريحاً، أو في صيغة تتعلق بالعبارة**»[102].

وابن رشيق يذكر التوليد، فيقول عنه:

> «**هو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة**»[103].

وقد عاد ليربطه بالاقتداء، فقال:

«**فلذلك يسمى التوليد ، وليس باختراع، لما فيه من الاقتداء بغيره، ولا يقال له أيضاً سرقة إذا كان ليس أخذاً على وجهه**»[104].

ويري الباحث أن المصطلحين في مفهوميهما اللغوي – والاصطلاحي عند ابن رشيق – يمكن اعتبارهما محاولة تأسيسية لمصطلح الاستلهام، الذي يذهب الباحث إلى ضبطه بأنه:

«**تلك التجربة الشعورية الحاضرة التي يمر بها المبدع، وتلتقي بآثار نص، أو نصوص تراثية، مستقرة في الذاكرة، وتتبادل معها التأثر والتأثير، ويستثير هذا التفاعل نصاً جديداً يلتقي مع النص/ النصوص التراثية، في علاقات قد يكون منها التشابه والتضاد، التشاكل والتعارض، التماثل والتجاوز، يحتفظ خلالها النص الجديد بشخصيته مستقلة دالة على أنها إبداع قائم بذاته**».

ثانياً: الاستدعاء:

وهو طلب الحضور. وقد اعتمد الباحث في تعريفه الاصطلاحي للاستدعاء على ما ذهب إليه أبو هيف في محاولته لضبط المصطلح[105]، ويعرفه الباحث بأنه:

«**هو استحضار الشخصيات، أو الأحداث، أو المراحل التاريخية، أو اللغة، أو الإطار الفني التراثي/ التراثية، في عمل أدبي/ فني جديد، ويكون الاستحضار جزئياً أو كلياً، تصريحاً أو تلميحاً، تعبيراً مباشراً، أو تعبيراً فنياً**».

ثالثاً: التضمين:

ويسميه البعض الاستشهاد ، والبعض الآخر الاقتباس، ويعرفه الباحث بأنه:

«**هو أن يضمن المبدع عمله بشيءٍ من نص/ نصوص غيره، مع التنبيه على ذلك بإحدى الطرق المتعارف عليها أو المبتدعة من قبله**».

رابعاً: الإعداد:

ترجع جذور هذا المصطلح إلى مصطلحي **الحل والعقد** عند القزويني، وقد عرفهما، بأن **العقد**: هو أن ينظم الكلام المنثور لا عن طريق الاقتباس. وأن الحل: هو أن ينثر ما كان منظوماً من الشعر. وقد جعل القزويني للحل شرطين، هما:

أ) أن يكون سبك النثر مختاراً لا يتقاصر عن سبك الأصل الشعري.

ب) أن يكون النثر حسن الموقع، مستقراً في محله، غير قلق.

وقد خلط أبو هيف في تعريفه بين الإعداد والتحويل في محاولته، السالف الإشارة إليها، وقد عرفه المسرحيون بأنه: «**كتابة نصٍ مسرحي عن وسيط غير مسرحي**»، بمعنى، أنه كتابة نص مسرحي، تكون مادته الأساسية رواية أدبية – مثلاً – أو قصيدة شعر، أو فيلمًا سينمائيًا، أو مقالة، أو غيرها. ويذهب الباحث إلى تعريف **الإعداد**، بأنه:

«**إنتاج نص (عمل فني) عن وسيطٍ نوعي، مغاير لنوع المنتج، وفقاً لشروط النوع الجديد المنتج وآلياته**».

خامساً: السرقة:

ذلك المصطلح الناتج عما مارسه الشعراء في الثقافة الشفهية، التي سادت الجزيرة العربية لفترة طويلة حتى عرف العرب الكتابية، أي صارت ثقافتهم ثقافة كتابية، لن يخالف الباحث فيه ما ذهب إليه القزويني في تعريفه للسرقة الظاهرة، بل إنه يعتمده تعريفاً ضابطاً له، يقول القزويني:

«فهو أن يؤخذ المعنى كله، إما مع اللفظ كله، أو بعضه، وإما وحده، فإن كان المأخوذ كله من غير تغيير لفظه، فهو مذموم مردود، لأنه سرقة محضة»[106].

سادساً: التوارد:

يعتمد الباحث في ضبطه لهذا المصطلح على ما أسهم به ابن رشيق فيما أسماه المواردة ، والتي عرفها بأنها : «هي أن يتفق شاعران في عصرٍ واحد في بيتٍ أو معنى، دون أن يسمع أحدهما من الآخر». غير أن الباحث يقصر تعريفه على المعنى دون اللفظ ، لاستحالة الثاني، ويوسع أفق المصطلح لشمل الأشكال الأدبية والفنية الأخرى كافة، فيعرفه الباحث بـ:

«أن يتفق مبدعان على معنى/ صورة واحدة (جزئية)، دون أن يطلع أحدهما على ما أبدعه الآخر».

ويمكن للباحث أن يصنف تلك الأشكال الست لـ «**العلاقة النصية**»، تحت آليتي العمد والمصادفة، فتندرج الأشكال كلها تحت آلية العمد، ماعدا التوارد فيدرج تحت آلية المصادفة فقط، بينما تلقي آلية المصادفة بظلالها على الاستلهام، لما فيها من علاقات تأثرية، تنبع من اختزان تتابعات معرفية غير منضبطة أثناء الكتابة أحياناً.

الهوامش

1) أحمد درويش ـ دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ـ مكتبة الزهراء ـ القاهرة ـ مصر ـ بدون تاريخ ـ ص 150.

2) الجوهري ـ الصحاح ـ مادة: نصص.

3) ابن منظور ـ لسان العرب ـ مادة : نصص .

4) نهلة فيصل الأحمد ـ التفاعل النصي: التناصية النظرية والمنهج ـ كتاب الرياض ـ عدد 104 ـ الرياض – المملكة العربية السعودية – يوليو 2002م – ص 25.

5) سورة الأعراف ـ الآية: 204.

6) سورة الإسراء ـ الآيات: 13-14.

7) سورة العلق ـ الآية: 1.

والقراءة التي في هذا النص القرآني ليس المقصود بها القراءة التقليدية من مخطوط أو كتاب، فالنبي ـ صلى الله عليه وسلم ـ كان أميًا لا يعرف القراءة قط ، فكيف يأمره ربه بالقراءة إن لم تكن هذه القراءة قراءة في علامات هذا الكون، الذي ظل الرسول الكريم ـ صلى الله عليه وسلم – يتأمله لعدة ليال، ولعلها قراءة للنص الشفوي الذي حمل به جبريل ـ عليه السلام ـ وظل يحمله طوال السنوات التالية لتلك الليلة .

8) يعين جيرار جينيت كفاءة القارئ المحتملة أو المتغيرة، بأنها «المتأتية من العادة، والتي تمكنه من أن يسترمز بسرعة متزايدة الشفرة السردية عمومًا، أو الشفرة الخاصة بجنس أو عمل أدبي ما». راجع : جيرار جينيت ـ خطاب الحكاية ـ ترجمة: محمد معتصم، عبدالجليل الأزدي، عمر حلي ـ المشروع القومي للترجمة ـ الطبعة الثانية ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة ـ مصر ـ 1997م ـ ص 84.

9) د. الطاهر الهمامي ـ القارئ سلطة أم تسلط ـ مجلة الموقف الأدبي ـ العدد 330 ـ دمشق ـ سوريا ـ 1998م ـ ص 23.

10) وراجع: جيمس فريزر ـ الفولكلور في العهد القديم ـ ترجمة : نبيلة إبراهيم ـ مكتبة الدراسات الشعبية ـ الأعداد: 22 ,23 .24 ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة ـ مصر ـ 1998م.

وراجع: جيمس هنري بريستيد ـ فجر الضمير ـ ترجمة: د. سليم حسن ـ طبعة مكتبة الأسرة ـ القاهرة ـ مصر ـ 1999م ـ ص 302 :305 ص 390 :414 ص 427 :433.

11) ليس هناك أدل من أشعار حسان بن ثابت على ذلك، ومنها قوله:

ضـاقَـت بِـالأنـصـارِ الـبِـلادُ فَـأَصبَـحـوا ... ســـــوداً وُجـوهُـهُـمُ كَـــلَـونِ الإِثـــمِـدِ

ومنها:

كـأشـقـى ثَـمـودٍ إِذ تَـعـاطـــى لحِـيـنِـــهِ ... خَـصـيـلَـةَ أُمِّ الـسَّـقـبِ وَالـسَّـقـبُ واردُ

ومنها:

عـزيـزٌ عَـلَـيـهِ أَن يَـجـوروا عَـنِ الـهُـدى ... حَـريصٌ عَـلى أَن يَـستَـقـيـموا وَيَـهـتَـدوا

ومنها:

سِـوى مُـلـكُ رَبّـي ذي الجَـلالِ فَـإِنَّـهُ ... لَـهُ المُـلـكُ يَـقـضـي مـا يَـشـاءُ وَيَـقـدِرُ

ومنها:

وأَوصَـــدَ سَـــدّاً مِـــن حَـــديـــدٍ أَذابَـــهُ ... وَمِـن عَـينِ قِـطـرٍ مُـفـرَغـاً لَـيسَ يَـظـهَـرُ

رَمـى فـيـهِ يَـأجـوجـاً وَمَـأجـوجَ عِـنـوَةً ... إِلـى يَـومِ يُـدعـى لِـلـحِـسـابِ وَيُـنـشَـرُ

12) الجوهري ـ الصحاح ـ مادة: سرق.

13) ابن منظور ـ لسان العرب ـ مادة: سرق.

14) د. عبده عبدالعزيز قلقلية ـ النقد الأدبي في المغرب العربي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ مصر ـ 1988م ـ ص 380.

15) د. مصطفي السعدني ـ التناص الشعري : قراءة أخرى لقضية السرقات ـ الناشر المؤلف نفسه ـ الإسكندرية ـ مصر ـ 1991م ـ ص 53.

16) عبدالقادر الجرجاني ـ أسرار البلاغة ـ مطبعة وزارة المعارف ـ استانبول ـ بدون تاريخ ـ ص 241.

17) المصدر السابق ـ ص 313.

18) المصدر السابق ـ ص 313 و314.

19) أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري ـ الصناعتين ـ عيسى الحلبي وشركاه ـ القاهرة ـ مصر ـ بدون تاريخ ـ ص 202.

20) راجع؛ المصدر السابق ـ ص 202 وما بعدها، ص 235 وما بعدها.

21) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي ـ العمدة في محاسن الشعر وأدبه ـ الجزء الأول ـ الطبعة الثالثة ـ المكتبة التجارية الكبرى ـ القاهرة ـ مصر ـ 1960م ـ ص 280.

22) المصدر السابق ـ ص 281.

والبيتان المشار إليهما، هما:

قول امرئ القيس:

وقوفًا بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتحمل

وقول طرفة ابن العبد:

وقوفًا بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجلد

راجع: تعليق ابن رشيق على البيتين، المصدر نفسه، ص 289.

23) المصدر السابق ـ ص 281.

24) د. عبده عبد العزيز قلقلية ـ النقد الأدبي في المغرب العربي ـ مصدر سابق ـ ص 200 و201.

25) المصدر السابق ـ ص 201.

26) جلال الدين القزويني ـ الإيضاح في علوم اللغة ـ محمد علي صبيح وأولاده ـ القاهرة ـ مصر ـ بدون تاريخ ـ ص 283.

27) المصدر السابق ـ ص 284.

28) المصدر السابق ـ ص 290.

29) المصدر السابق ـ ص 291.

30) المصدر السابق ـ ص 291.

31) د. مصطفي السعدني ـ التناص الشعري ـ مصدر سابق ـ ص 7.

32) د. مصطفي بيومي ـ دوائر الاختلاف : قراءات التراث النقدي ـ دار فرحة للنشر والتوزيع ـ القاهرة ـ مصر ـ بدون تاريخ ـ ص 12.

33) فاروق خورشيد ـ الموروث الشعبي ـ الطبعة الأولى ـ دار الشروق ـ القاهرة ـ 1992م ـ ص 12.

34) د. أحمد مرسي ـ الأدب الشعبي وفنونه ـ وزارة الثقافة ـ الثقافة الجماهيرية ـ مكتبة الشباب ـ العدد 5ـ القاهرة ـ مصر ـ بدون تاريخ ـ ص 14.

35) انظر: رأي الدكتور زكي نجيب محمود في ندوة "موقفنا من التراث" ـ مجلة فصول ـ عدد أكتوبر ـ القاهرة ـ مصر ـ 1980م ـ ص، 32-35، نقلاً عن : د. مراد عبدالرحمن مبروك ـ العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر: دراسة نقدية (1914 ـ 1986) ـ دار المعارف ـ مصر ـ 1991م ـ ص 16.

36) عبدالله أبو هيف ـ التنمية الثقافية للطفل العربي ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ سوريا ـ 2001م ـ ص 82.

37) أبو حيان التوحيدي ـ الإمتاع والمؤانسة ـ الجزء الأول ـ المكتبة العصرية ـ بيروت ـ لبنان ـ بدون تاريخ ـ ص 145.

38) أبو حيان التوحيدي ـ الإمتاع والمؤانسة ـ الجزء الثاني ـ المكتبة العصرية ـ بيروت ـ لبنان ـ بدون تاريخ ـ ص 134.

39) أبو هلال العسكري ـ معجم الفروق اللغوية ـ مادة حرف الألف.

40) أبو هلال العسكري ـ معجم الفروق اللغوية ـ مادة حرف الألف.

41) ابن منظور ـ لسان العرب ـ مادة : لهم.

42) الجوهري ـ الصحاح ـ مادة : لهم.

43) الزمخشري ـ أساس البلاغة ـ مادة : لهم.

44) الخليل بن أحمد الفرهيدي ـ العين ـ مادة: لهم.

45) الأزهري ـ تهذيب اللغة ـ مادة : لهم.

46) من حديث أمل دنقل في مجلة (التضامن) نشر عام 1983م، نقلاً عن: خالد الكركي ـ الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث ـ دار الجيل ـ بيروت ـ لبنان ـ 1989م ـ ص 9.

47) عبدالله أبو هيف ـ التنمية الثقافية للطفل العربي ـ مصدر سابق ـ ص 82.

48) السابق ـ ص 82.

49) االسابق ـ ص 83.

50) السابق ـ ص 83.

51) االسابق ـ ص 83.

52) السابق ـ ص 83.

53) السابق ـ ص 83.

54) السابق ـ ص 84.

55) السابق ـ ص 84.

56) السابق ـ ص 84.

57) السابق ـ ص 84 و85.

58) د. مراد عبدالرحمن مبروك ـ العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر ـ مصدر سابق ـ ص 309.

59) المصدر السابق ـ ص 23.

60) راجع؛ المصدر السابق ـ ص 23.

61) راجع؛ المصدر السابق ـ ص 23.

62) المصدر السابق ـ ص 24.

63) المصدر السابق ـ ص 24.

64) د. علي عشري زايد ـ استدعاء الشخصيات التراثية: في الشعر العربي المعاصر ـ دار الفكر العربي ـ القاهرة ـ مصر ـ 1997م ـ ص 20.

65) المصدر السابق ـ ص 27.

66) راجع ؛ المصدر السابق ـ ص 34 وما بعدها.

67) المصدر السابق ـ ص 42.

68) المصدر السابق ـ ص 43.

69) راجع ؛ المصدر السابق ـ ص 73 :186.

70) المصدر السابق ـ ص 190.

71) راجع : المصدر السابق ـ ص 203.

72) راجع : المصدر السابق ـ ص 209 :218.

73) هي :

1. توظيف الشخصية عنصرًا في صورة جزئية.
2. توظيف الشخصية معادلاً تراثيًا لبعد من أبعاد التجربة.
3. توظيف الشخصية محورًا للقصيدة.
4. توظيف الشخصية عنواناً على مرحلة.
5. توظيف الشخصية محوراً لعمل مسرحي.

راجع: المصدر السابق ـ ص 219.

74) راجع: المصدر السابق ـ ص 194 :202.

75) يعين الدكتور علي عشري زايد ما يقصده باستعمال مصطلح الاقتباس، بقوله: «ونعني بهذا الاقتباس الذي يكون مقصودًا به استدعاء شخصية صاحبه ولا يكون مقصودًا لذاته»..

المصدر السابق ـ ص 196.

76) والتي يحددها بالتالي:

1. غربة الشخصية المستدعاة عن وعي المتلقي.
2. الغموض.
3. تكديس الشخصيات في القصيدة.
4. طغيان الملامح المعاصرة.
5. طغيان الملامح التراثية.
6. التأويل الخاطئ لبعض الشخصيات.
7. النمطية.

المصدر السابق ـ ص 279 :296.

77) محمد مشبال ـ سمة التضمين التهكمي في رسالة التربيع والتدوير ـ مجلة فصول ـ المجلد الثالث عشر ـ العدد الثالث ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ مصر ـ خريف 1994م ـ ص 66.

78) حاتم الصكر ـ ترويض النص: دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر: إجراءات .. ومنهجيات ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ مصر ـ 2007م ـ ص 184.

79) المصدر السابق ـ ص 184.

80) جان إيف تادييه ـ النقد الأدبي في القرن العشرين ـ ترجمة: د. قاسم المقداد ـ الطبعة الأولى ـ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ دمشق ـ سوريا ـ 1993م ـ ص318، نقلاً عن: نهلة فيصل الأحمد ـ التفاعل النصي ـ ص 121.

81) بيير مارك دوبيازي ـ نظرية التناصية ـ ترجمة : الرحوتي عبدالرحيم ـ مجلة علامات ـ الجزء 21ـ مجلد 6 ـ جدة ـ المملكة العربية السعودية ـ سبتمبر 1996م ـ ص 314.

82) جيرار جينيت ـ مدخل لجامع النص ـ ترجمة : عبدالرحمن أيوب ـ الطبعة الثانية ـ دار توبقال ـ المغرب ـ 1986م ـ ص 90.

83) د. نضال الصالح ـ النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ سوريا ـ 2001م ـ ص 213.

84) راجع: نهلة فيصل الأحمد ـ التفاعل النصي ـ مصدر سابق ـ ص 176.

85) مجموعة كتاب ـ نظرية الأجناس الأدبية ـ ترجمة: عبدالعزيز شبيل ـ كتاب النادي الثقافي بجدة 99ـ الطبعة الأولي ـ النادي الثقافي بجدة ـ المملكة العربية السعودية ـ 1994/11/4م ـ ص 146.

86) المصدر السابق ـ ص 148.

87) نهلة فيصل الأحمد ـ التفاعل النصي ـ مصدر سابق ـ ص 163.

88) المصدر السابق ـ ص 177.

89) المصدر السابق ـ ص 284.

90) المصدر السابق ـ ص 176.

91) المصدر السابق ـ ص 272و273.

وما تذهب إليه نهلة فيصل الأحمد، لا يمكن إلا تسميته بالخلط البين بين المصطلحات، للأسباب التالية:

1 – أن البادئة Inter في مصطلح كريستيفا (Intertextuality) تختلف من حيث كونها دالة لغوية عن البادئة Trans في مصطلح جيرار جينيت (Transtextuality)، والتي هي بدورها دالة لغوية أخرى.

2 – مفهوم المصطلحين متباين على الرغم مما قد يبدوان عليه من تشابه ملبس ؛ فمفهوم مصطلح كريستيفا (Intertextuality)، يعني «التفاعل النصي داخل النص الواحد»، مما يشي بعلاقة تاريخية وأخرى اندماجية.

راجع: جان إيف تادييه ـ النقد الأدبي في القرن العشرين ـ مصدر سابق ـ ص 314.

أما مفهوم مصطلح جيرار جينيت (Transtextuality): فيعني «كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى».

راجع : جيرار جينيت ـ مدخل لجامع النص ـ مصدر سابق ـ ص . 90

مما يجعل مصطلح جيرار جينيت أكثر اتساعاً من مصطلح كريستيفا .

3 – تاريخ تدشين مصطلح كريستيفا سابق على تاريخ تدشين جينيت للمصطلح (كريستيفا 1966، جينيت 1982)، مما يشي بمعرفة جينيت لمصطلح كريستيفا ، وأنه أراد بمصطلحه مصطلحاً مغايراً ـ كدال ـ في دلالته لمصطلح كريستيفا .

4 – أن مصطلح كريستيفا (Intertextuality) قد حل محل مفهوم التذاوت (الذاتية المتبادلة) (Intersubjectivity)، وأن لهذا المصطلح أبعاده الخاصة بإنتاجية النصوص ومقروئيتها.

راجع: د. عمر عبدالواحد ـ دوائر التناص: معارضات البارودي للمتنبي.. دراسة في التفاعل النصي ـ الطبعة الأولى ـ دار الهدى للنشر والتوزيع ـ المنيا ـ مصر ـ 2003م ـ ص 13.

5 – أن جينيت يعرف مصطلح التناص (Intertextuality) بأنه «علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص» بمعنى، عن طريق الاستحضار (Eidetiqumet).

راجع: د. عمر عبدالواحد ـ التعلق النصي: مقامات الحريري نموذجًا ـ الطبعة الأولى ـ دار الهدى للنشر والتوزيع ـ المنيا ـ مصر ـ 2003م ـ ص 66.

92) راجع: نهلة فيصل الأحمد ـ التفاعل النصي ـ مصدر سابق ـ ص 273 و274.

93) المصدر السابق ـ ص 277.

94) المصدر السابق ـ ص 278.

95) المصدر السابق ـ ص 279.

96) تقع نهلة فيصل الأحمد في الخطأ الاصطلاحي نفسه الذي سبقها إليه الدكتور أحمد مجاهد، إذ اعتمد في دراسته المعنونة بـ «أشكال التناص الشعري» (1998) على جعل الاستدعاء شكلاً من أشكال التناص، وخص منها بدراسته استدعاء الشخصية التراثية، دون أن يعتني بتقديم أي مجهود نظري، قبل أن يشرع في عمله الإجرائي النقدي، وكأنه يتحدث عن معلوم من النقد بالضرورة.

راجع: أحمد مجاهد ـ أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ مصر ـ 1998م ـ ص 83 وما بعدها، ص،87 : 89 ص 99 وما بعدها، ص 353 : 355.

97) راجع: نهلة فيصل الأحمد ـ التفاعل النصي ـ مصدر سابق ـ ص 291 : 296.

98) راجع: قائمة المصطلحات عبر الجدول، المصدر السابق ـ ص 256 : 258.

99) تخلط نهلة فيصل الأحمد هنا بين أمرين، هما:

1 – تصنف الاستدعاء على أنه آلية تحت تحتية ، فهي تجعله تحت ما أسمته بآلية «المصطلحات العربية النقدية القديمة» التي تأتي تحت الآليتين الكبيرتين اللتين تندرج تحتهما باقي الآليات الفرعية. وفي الوقت ذاته جعلت من الاستدعاء آلية كبرى تندرج تحتها آليات فرعية تندرج تحتها آليات صغرى ـ كما تم بيانه في المتن . فكيف يمكن تفسير هذا الخلط / الخلل التصنيفي للآليات.

2 – تساوي ما بين الاستلهام والاستدعاء والاستحضار والتوظيف، أو كما تقول هي: «ولا نجد فيه اختلافًا ذا بال، وهي مستخدمة في جل الأبحاث، ويمكن أن تنطوي تحت التناصية».

راجع: نهلة فيصل الأحمد ـ التفاعل النصي ـ مصدر سابق ـ ص 258.

100) راجع: د. مراد عبدالرحمن مبروك ـ العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر ـ مصدر سابق ـ ص 309.

101) د. جابر عصفور ـ نظريات معاصرة ـ مكتبة الأسرة 1998م ـ القاهرة ـ مصر ـ 1998م ـ ص 16.

102) عبدالقادر الجرجاني ـ أسرار البلاغة ـ مصدر سابق ـ ص 241.

103) د. عبده عبدالعزيز قلقلية ـ النقد الأدبي في المغرب العربي ـ مصدر سابق ـ ص 200 و201.

104) المصدر السابق ـ ص 201.

105) عبدالله أبو هيف ـ التنمية الثقافية للطفل العربي ـ مصدر سابق ـ ص 84.

106) جلال الدين القزويني ـ الإيضاح في علوم اللغة ـ مصدر سابق ـ ص 283.

* * *

استراتيجية التجانس وتفعيلها لشعرية الخطاب

زروقي عبدالقادر

الصورة الفنية لا يمكنها أن تحقق شعرية الخطاب بمفردها، حتى وإن اعتبرت آلية شعرية قمينة بإحداث ما يمكنه أن يضفي الأدبية على النص، لذلك يُشترط في تلك الصورة أن تتواءم مع الوحدة الكلية للنص، حيث ينبغي أن تشذ عن الإطار العام للمعنى من خلال ما تمثله من تشتت، أو من إرباك، سواء لدى المبدع أو لدى المتلقي. مما جعل «رومان جاكبسون» يشترط آليات أسلوبية كفيلة بتحقيق الأدبية في النص «دون أن تكون بالضرورة بارزة ودون أن تسترعي انتباهنا على غرار ما يفعل ملصق إعلاني»[1] كما أن تودوروف لا يرى من الصورة الشعرية غير تلك الوسيلة الكفيلة بمضاعفة التأثر، وإنها إحدى الطرق المعتمدة لخلق أقوى تأثر ممكن[2]. وبهذا الفهم لا تعتبر الصورة «العنصر المكون للأدب؛ لأنها في ذاتها ليست سوى أداة لخلق أقوى انطباع ممكن؛ فهي واحدة من أدوات شعرية كثيرة»[3].

النقد العربي ومفهوم المشاكلة

ينتهي النقد العربي إلى التصور الذي ذهب إليه الأستاذ طه أحمد إبراهيم

في اعتبار أن «الشعر صناعة ككل الصناعات يحتاج إلى مرانة وإعداد (...) لابد في الشعر من الإعداد والأناة، يطول أو يقصر (...) ولابد للشاعر من أن يقبع، ويستجمع خاطره حتى يقول الشعر الجيد»[4] فتكون الغاية المرجوة من الشاعر أن ينبع شعره من طبعه وملكته موغلاً في الإفصاح عن أحاسيسه وخواطره بكل عفوية، وألاّ يجهد نفسه بما يطالبها به أو يستخرجه منها عنوة بكل قهر وعنف.

لذلك لا تربط أدبية النص الشعرية بتلك التحولات الصياغية بمفردها كذلك، ولكن ينضاف إلى تلك التحولات ما يشكله النص الأدبي من التضافر بين اللغة والموسيقى والأخيلة والعواطف التي تنصهر فيها ذات الشاعر، فينتج عن ذلك التلاحم الجدَّة والخروج عن الراكد المبتذل. ويصبح تلقي النص هو الذي يفرض على القارئ أن يعايش هذا النص ويتفاعل معه، من خلال عملية التواصل، وهو إذ ذاك متحرر من فكرة الدلالة الثابتة للظواهر اللغوية، فلا يمكن «إدراك لغة الشاعر وفاعليتها تبعاً لتصورات لغوية عامة، لا تضع في اعتبارها فاعلية التجربة الشعرية وخصوصيتها وفرديتها»[5]. لذلك يعتبر الفن تركيباً للعاطفة والصورة معاً «أو بعبارة أخرى أن الصور هي وليدة العاطفة، وأن العاطفة بدون صورة عمياء، والصورة بدون عاطفة فارغة»[6]. أو كما قال الدكتور مصطفى السعدني: «ليس كل عدول مولداً لطاقة إيحائية، وليس كل بناء لغوي شذ فيه عنصر غير متوقع أسلوباً أدبياً، إذ يتحدد الأسلوب باعتباره عدولاً بوجود الأصل أو التشبيه به، اقتراناً بشحنة عاطفة ومعنوية»[7]. فتحقيق النص لأدبية مقبولة مرهون بتوافقه مع جوهر صاحبه، كون الأول ينشأ عن تلك الانفعالات التي تدفع الثاني أثناء عملية الكتابة ليكون النص نصاً أدبياً، وهي بذلك، أي الانفعالات، الحجر الأساس في بناء النص الأدبي، فعلى كل مبدع أن يحسن استغلالها في قوة بنائه وتماسكه؛ لأنه لا يعكس مستوى عال من الإبداع حينما يشحذ لنا الصور، فيسمح لتلك الصور الجزئية أن تتشكل في أرض الانفعال الذي أنبتته التجربة، وبدراسة هذه الصورة نتمكن من اكتشاف

نفسية الشاعر وقدرته على المجانسة بين صوره أو أخيلته وحالته إبان عملية الإبداع.

فرضية الإبداع رهن الانفعال النفسي:

مؤشرات اللغة المؤدية لوظيفتها الحقيقة بكل فنية، وفي أرقى الجمال الأسلوبي، توفيقها بين مقولاتها النحوية والحالات النفسية التي تعتري صاحبها، لذلك يؤكد (دماسو ألونسو) على «أن كل خاصية لغوية في الأسلوب تطابق خاصية نفسية»[8]. وكانت عند رولان بارت «العاطفة أساس كل أدب»[5] وهو ما عبر عنه محمد عبدالمطلب حين اعتبر أن اللغة «ليست مجموعة من القوانين المطلقة، خصوصاً عند تحولها من الإيصالية الخالصة إلى الأدبية الخالصة، وإنما هي مجموعة من الاختيارات الحرة، يتحرك من خلالها وبها المبدع، بحيث يكون اختياره موافقاً لتجربته، ومساعداً في الكشف عنها بالنظر في بعديها: البعد الأول يتمثل في توجه الذهن إلى الواقع، والآخر يتمثل في رد الواقع إلى الذهن»[10]. بذلك يرتبط تحقيق الأدبية في أي خطاب بمدى امتصاصه – في خفاء – عاطفة صاحبه، ليكون التوافق بين الملفوظ الأدبي، وبين الداخل الانفعالي لدى المبدع، فتغدو مؤثرة في متلقيه، وهو ما يدعو إليه المتنبي قديماً حين قال[11]:

إنّما تُنْجِحُ المَقالَةُ فِي المَرْ ءِ إذَا وَافَقَتْ هَوًى فِي الفُؤَادِ

إن الفضاء الحسي الوجداني هو أحد الفضاءات التي تؤدي إلى إحداث التفاعل بين أطراف الخطاب. وما تسمية الشاعر بالشاعر إلا «لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره. وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا، فكل من كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإنْ أتى بكلام موزون مقفى»[12]، فلم يكن الشعر مجرد ألفاظ موزونة ومقفاة أو أقوال تدل على معنى، وإنما هو الشعور، أي هو انفعالات وأحاسيس، وكان هذا الشعور نفسه هو محل الإنسانية عند أبي حيان التوحيدي، فالإنسان إنسان

بالنفس وليس إنساناً بالروح، فللحمار روح وليس له نفس، ولو كان الإنسان بالروح لم يكن بينه وبين الحمار فرق، وليس كل ذي روح ذا نفس[23]. فما يتميز به الشاعر هو الإحساس المرهف الذي يفوق فيه غيره، وهو ما جعل ابن رشيق يرجع تسمية الشاعر إلى هذا الإحساس والشعور، «لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره»[14]. وقد سمي الشاعر شاعراً لفطنته بما لم يفطن به غيره، ولذلك رُدَّ الشعر إلى «الفطنة، ومعنى قولهم: ليت شعري، أي ليت فطنتي»[15].

فالشاعر المبدع هو الذي يرى ما لا يراه ويكتشف ما لا يستطيع أحد اكتشافه، وإنْ لم يحقق من خلال عاطفته تلك التجربة الشعورية بنوع من الجدة، يكون قد نقل صورة طبق الأصل لسابقاتها، لذلك لا يكون الشاعر شاعراً «إلا بشرط أولي: يرى ما لا يراه غيره»[16]. فإنْ هو لم يُحدث التأثير الذي لا يستحق الشاعر إلا به صفة الشاعرية، ولا تلحقه إلا من قبيل المجاز لا غير. فينبغي عليه وهو يحقق تجربته أن «يعالج في نفسه، ما يلامس مشاعره من قلق وضيق، ويظل كذلك حتى يطمئن، بينه وبين نفسه للتجربة، وهي المطابقة التي تستحدث وحدها الخصوصية المميِّزة لكل تجربة»[17]. مما يفرض علينا أن نقف على الدوافع النفسية الكامنة في باطن المبدع، من خلال تلك المعرفة لخصائص لغته، ولقيم لغته التعبيرية أو العكس بالعكس؛ لأن العواطف والأحاسيس والانفعالات هي «الأشكال النوعية التي يعقِل بها كل مضمون ويعيد إنتاجه»[18]. وتصير مخيلة الشاعر هي الكاشفة عن نفسه من خلال عمله الأدبي الذي يمثل تعبيره عن تجربته الشعورية في شكل إيحائي، أي أن القصيدة تعبير عن عواطف الشاعر وأحاسيسه ومشاعره، وبهذا تتم القدرة على الربط بين الداخل والخارج والخاص والعام من خلال تجربة الشاعر.

أدبية النص بين صدق التجربة وسعة الخيال:

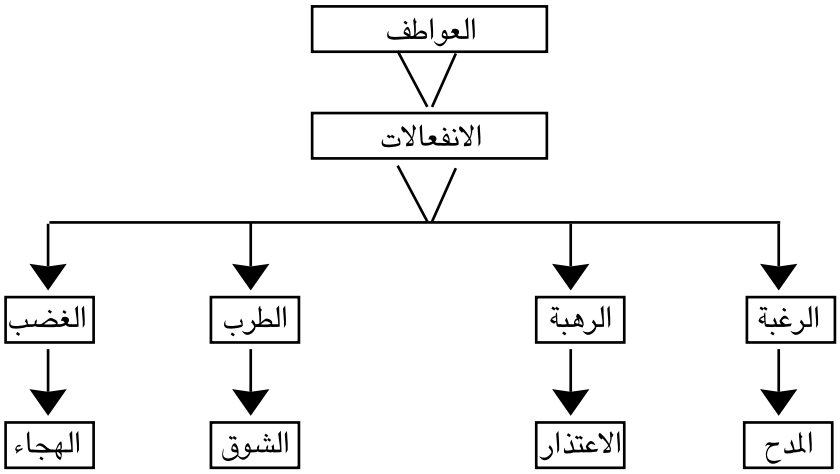
النقد العربي القديم لم يَحِدْ عن الرؤية الحداثية للإبداع كونه ربط الإبداع بالأحوال النفسية وجعله غير تام ما لم ينبع عن شعور، كما أنه ذهب إلى

المزاوجة بينه وبين الأغراض الشعرية، فكل شعور يولِّد قصيداً في غرض من أغراض الشعر. بل كانت هذه الأحوال من منظور النقد العربي بمثابة القواعد التي تقوم عليها الأغراض، فقد قالوا: «قواعد الشعر أربع: الرغبة، والرهبة، والطرب، والغضب: فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع»[19]. كما أن الشاعر العربي أدرك ذلك هو أيضاً، سأل عبدالملك بن مروان أرطأة بن سُهَيَّة: «أتقول الشعر اليوم؟ فقال: والله ما أطرب، ولا أغضب، ولا أشرب، ولا أرغب، وإنما يجيء الشعر عند إحداهن»[20]. غير أنه بدا نوع من الاختلاف بين النقاد في هذا التقسيم. فقدامة وأبو هلال العسكري جعلا الباعث العاطفي الوجداني النفسي لقول الشعر ينبني على ستة أغراض وهي المديح والهجاء والنسيب والمراثي والوصف، ويختلفان بين التشبيه والفخر[21]. بينما جعلها الرماني خمسة أغراض: «النسيب، والمديح، والهجاء، والفخر، والوصف»[22] في حين ذهب حازم القرطاجني إلى أن «الارتياح للأمر السار إذا كان صادراً عن قاصد لذلك أرضى فحرّك إلى المدح. والارتماض للأمر الضار إذا كان صادراً عن قاصد لذلك أغضب فحرَّك إلى الذم. وتُحرِّك الأمور غير المقصود أيضاً، من جهة ما تناسب النفس وتسرها، ومن جهة ما تنافرها وتضرها، إلى نزاع إليها أو نزوع عنها وحمد وذم أيضاً. وإذا كان الارتياح لسارٍّ مستقبل فهو رجاء. وإذا كان الارتماض لضار مستقبل كانت تلك رهبة. وإذا كان الارتماض لانقطاع أمل في شيء كان يؤمّل، فإنْ نُحِيَ في ذلك منحى التصبّر والتجمّل سمي تأسياً أو تسلياً، وإنْ نُحِيَ به منحى الجزع والاكتراث سمي تأسفاً أو تندماً»[23].

وهكذا يكون الارتباط عضوياً بين الطرفين – العاطفة والفكرة – فمع كل شعور يولد غرض شعري مخصص ومتعلق بذلك الشعور. فكان كل شاعر عالماً خاصاً في إعرابه عن تجربته ضمن العالم العام الذي يمثل الإبداع الأدبي. ليسعى الشاعر عندئذ من خلال معاناته – في إطار ما يقوم به من تجسيد لعملية

الإبداع – إلى جعل نصه يحظى ببعد فني يحقق جمالية، ويصبح أثراً من خلال توفيره لأسباب الإثارة والدهشة والإرباك لدى القارئ؛ فإن حقق ذلك بلغ نصه نصيباً من الأدبية وكان حقاً «صورة من صور التعبير الانفعالي عن انعكاس الحياة على النفس البشرية»[24]. إلا أننا لا نعتقد أن الشعر نقل حرفي للواقع، وإنما هو تعبير يتجاوز هذا الواقع؛ لأنه يعتمد على التجربة الفنية، وعلى وجدان الشاعر، وقدرته على نقل تجربته إلى المتلقي، مضافاً إليه التحامه بالواقع.

هكذا كان مرد أغراض الشعر إلى العاطفة، أي إلى الباعث النفسي والشعوري، مما جعل – نتيجة اقتران الأغراض الشعرية بالحالات الشعورية – بعض الشعراء يتربعون على كرسي الريادة ويحوزون قصب السبق فيما تناسب وحالاتهم النفسية من أغراض شعرية، فأصبح لا منازع لهم فيها، وتميز كل شاعر بميزة متصلة بمزاجه حتى قيل: «كفاك من الشعراء أربعة «زهير» إذا رغب، و«النابغة» إذا رهب، و«الأعشى» إذا طرب، و«عنترة» إذا كلب، وزاد قوم «وجرير إذا غضب» وقيل لـ «كُثَيِّر» أو لـ «نصيب»: من أشهر العرب؟ فقال: «امرؤ القيس» إذا ركب، و«زهير» إذا رغب، و«النابغة» إذا رهب، و«الأعشى» إذا شرب»[25]. وعليه يمكننا أن نتصور الخطاطة التالية:



فالفنون الأدبية والأغراض الشعرية تكون نتيجة استقراء هذه الخطاطة ردْفاً للعواطف، وتصير بواعث الشعر متوقفة على تلك الانفعالات التي تؤسس للتجربة الشعرية الحقة، دون أن نقصد بها الفعلية أو الواقعية، هي التي توحد بين الذات والموضوع. وتُخرجهما في نص أدبي يمتلك كل مقومات النجاح، سواء على مستوى مبدعه أو متلقيه، ليتجسد الطرح القاضي بأن الشعر قائم على الشعور والإحساس، وعلى ردَّته إلى الجانب النفسي، لا إلى شكل الكلام وطريقة نظمه فحسب، بشكل واضح؛ لأن الشعر في جوهره شيء يختلج في الصدر فينطق به اللسان.

هذا ما جعل ابن رشيق، حينما قدّم حدود الشعر، أن يضيف لها مصطلح «النية»[26]، ليُقر بما لهذا الحد من أهمية في بناء النص الأدبي في شكله التصوري، كونه ينبني على معاناة وتجربة صاحبه. كما أن هذه الإضافة تُثبت وعي ابن رشيق المؤدي إلى أن الشعر ليس مجرد كلام موزون وقافية ومجاز، وإنما هو – إضافة إلى ما سبق – روح شعرية وعواطف، وانفعالات وإيحاءات. وبذلك فهو يدرك تمام الإدراك صلة الإبداع الشعري أو الأدبي بصورة أعم بالنفس الإنسانية وخوالجها «لذلك فإن الخطاب لا يكون دائماً بنفس الصيغة وإنما يتغير من ناحية دواله ومن ناحية مدلولاته بحسب المواضيع والأحوال وشخصية المتلقي وكل ذلك رغبة في أن يحدث الخطاب أكثر ما يمكنه من تأثير على المتلقي؛ لأنها وسيلة الشاعر لبلوغ أهدافه عنده»[27]. وهو ما جعل النقد الحديث يعتبر «طريقة الشعر (إن لم تكن غرضه الرئيسي) هي توصيل العاطفة إلى القارئ»[28]. هي الفكرة ذاتها التي دفعت بابن رشيق أن يحكم بأدبية نص جليلة[29] الذي ترثي فيه زوجها كُلَيباً، حين قتله أخوها جسَّاس:

يَا ابْنَةَ الأَقْوَامِ إنْ لُمْتِ فَلاَ ... تَعْجَلِي بِاللَّوْمِ حَتَّى تَسْأَلِي

فَإِذَا أَنْتِ تَبَيَّنْتِ الَّتي ... عِنْدَهَا اللَّوْمُ فَلُومِي واعْذُلِي

إلى أن تقول:

لَيْتَـهُ كَانَ دَمِـي فَاحْتَلَبُـوا دِرْدَرًا مِنْهُ دمى مِنْ أَكْحُلِي

لكون جليلة قدمت موضوعاً جديراً بالتقديم، إضافة إلى ما أحدثه بناؤه على مستوى النفس، فكانت حدة العاطفة في مثل هذه الأبيات الساخنة لا تترك منفسحاً لصنيع، فالنفس تسيل على سجيتها، والألفاظ في سباق مع المعاني إلى الأذهان، فحصل جراء ذلك أن «أشجى لفظها، وأظهر الفجيعة فيه!! وكيف يثير كوامن الأشجان، ويقدح شرر النيران»[30]. ويبدو أن أساس هذا الحكم النقدي مطابقاً لما أورده إحسان عباس فيما كان يؤمن به كروتشه وتلامذته «كلما كانت العاطفة أقوى من فرديتها، كان التلقي أقوى»[31]. فالأدبية تسعى دائماً إلى تحقيق المصالحة بين داخل الأديب وخارجه. من خلال ما يكنه صاحبه من أحاسيس ومشاعر، وبين ما يتلفظه، ويُلقي به خارجاً حتى يعكس ذلك المكنون، وتكون الأسباب الداعية إلى فشل المبدع في أن يسمو بإبداعه إلى ملامسته الأدبية الحقة هو حينما يقع تنافر بين هذا الملفوظ وتلك العاطفة، وهو ما يؤكده قول «عبدالله بن أبي عيينة بن المهلّب بن أبي صفرة»[23]:

غَرَائِرُ الشِّعْرِ تُبْدِي عَنْ جَوَاهِرِهَا بالقَصْدِ تَبْتَدِرُ القِرْطَاسَ وَالهَدَفَا

إذَا اللِّسَانُ تَلَكَّا أنْ يَقُومَ بِما فِي القَلْبِ مِنْهُ تَلَكَّا القَلْبُ أوْ رَجَفَا

القصيدة هي الصدى المباشر لعاطفة الشاعر وأكثرها إحداثاً للتأثير في القارئ وأقواها انفعالاً عند الشاعر بما توفر فيها من جدة وسبق، وهو ما أشار إليه «الجاحظ» حين تحدث عن دور العاطفة بقوله: «قال الباهلي: قيل لأعرابي: ما بال المراثي أجوَد أشعاركم؟ قال: لأنَّا نقول وأكبادُنا تحترق»[33]. كما كان اعتراف جرير على نفسه بذلك في قوله: «ما عشقت قط، ولو عشقت لنسبت نسيباً تسمعه العجوز فتبكي على ما فاتها من شبابها»[34] لذلك ارتأى النقاد أنَّ ما كان يعقد بين شعر جرير وبين قلوب الناس، أكثر مما كان يعقد بين شعر منافسيه وقلوبهم؛ لأن شعبيته في قسط كبير منها راجعة إلى أن جريراً كان

يذهب في شعره مذهباً عاطفياً. مما جعل أعلام النقد الحديث يُقرون بالسبق للنقد العربي القديم لما يراه من أن أحاسيس الأديب ومشاعره هي أهم عناصر التجربة الأدبية، فبدون هذه الأحاسيس التي تمثل جهازي البث والاستقبال في آنٍ واحد لكل ما تنبِّه إليه الحياة، يكون الأديب فقيراً، ومن ثَمَّ يستعين بالآخرين، ولا يعتمد على نفسه، فيصبح مقلداً مكرراً، ولا يكون مبتكراً مجدداً[35]، كما يجد المتلقي نفسه بعيداً عن التأثر بهذا النص الذي لم يتمكن من الوصول إلى أعماق نفسه فيحركها، نظراً لفقر صاحبه إلى الصدق.

فالنقد الأدبي يدرك الصدق على عكس الدلالة السطحية للفظة الواردة في بيت حسان بن ثابت رضي الله عنه[36]:

وَإِنَّ أَشْعَرَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ وَالشِّعْرُ يَكْفِي عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهُ

فالصدق الفني لا يناقض الكذب الأخلاقي، بل هو صدق الإبداع لما يعكسه من دواخل النفس ورجَّات الذهن. وقد فصل «البحتري» بلسان الشاعر في الموقف مهاجماً من أخضع الشعر لحدود المنطق ومدعياً الكذب، محبباً إياه في الشعر من خلال قوله[37]:

كَلَّفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ وَالشِّعْرُ يَكْفِي عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهْ

إلاَّ أنَّ ابن رشيق لا يكفي بمثل هذا القول، ويستشهد بقول أحد المتقدمين لـمّا سئل عن الشعراء فقال: «ما ظنّك بقوم الاقتصاد محمود إلا منهم، والكذب مذموم إلا فيهم»[38]. ليكون هذا الموقف من ابن رشيق أو «قدامة بن جعفر» أو «حازم القرطاجني» الذي كان أكثر إيضاحاً؛ لأنه فصل الشعر عن القيمة الأخلاقية، ولم يشترط صدق الخبر، انطلاقاً من مقولة الخليل بن أحمد، إذ يقول: إنّ «الشعراء أمراء الكلام يُصرّفونه أنّى شاءوا. ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومدِّ المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلَّت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد، ويبعدون القريب

ويُحتج بهم ولا يُحتج عليهم، ويصورن الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل»[39] فهو يرى أن الشعر يستمد قيمته في الصورة الفنية التي يُنشئها، والتي لا يشترط فيها مطابقة الواقع.

وقد أتى النقد الحديث ليُقر هذه الحقيقة، فيرى أن الصدق هنا «محتاج لإشارات مزيفة، وبوضوح، ليمكّنه أن يدوم وأن يُستهلك»[40]. فيكون المبدع بين صدق الواقع وافتعال الخيال، أي بين اليقين والاضطراب المعنوي الناشئ عن الإبداع الفني. إذ لا مفر من المشاركة الشعورية، التي تكفل سبل نجاح الشعر؛ لأنه يكون نابعاً عن طبيعة انفعالية دون الاشتراط التاريخي في ذلك للصدق الحقيقي الذي يفرض على الشاعر بالضرورة أن يكون قد عايش التجربة عياناً، وإنما الاشتراط يكمن في مدى تحقيق الصدق الفني للتجربة بما تُحدثه من تأثير. فالشعر «هو في جميع الأحوال كذب، والشاعر الذي لا يُقدِم على الكذب بدون تردد بدءاً من الكلمة الأولى لا قيمة له»[41]. كما سار النقد العربي المعاصر في نفس الركاب فعُدّ «مجال الشعر هو الكذب، واللامعقول، أو هو مجال الحساسية والمتعة الشعرية، بعبارة ثانية، نقضٌ، أو عنصر سلبي في مقاربة أشياء العالم وأسراره. والشعر، في أحسن ما يوصف به، لعب ومحاكاة وتخييل»[42].

فليس من اللازم ولا من الضروري أن تكون التجربة الشعرية تجربة شخصية ذاتية واقعية كما قال ريفاتير: «سواء كان الانفعال صورياً أم حقيقياً، فإنه يكون في هذه الحالة نسقاً؛ لأن تعبيره البسيط الدال بشكل خاص يُنقَل إلى تمثيل رمزي. والكتابة مع ذلك لا تُعطي إلا وسائل قليلة لتمثيل العناصر التعبيرية»[43]. ويكون الأديب العاجز عندئذ ذلك الذي يقتصر في أدبه على إطلاق مشاعره وحدها دون ترويض أو تكييف، أما الأديب الناجح فهو الذي يستطيع أن يخلق بقوة خياله الجو الشعري الذي يريده.

إن النص الأدبي لا يقاس بالصحة والصدق الواقعيين أو الخطأ والكذب. فهل هناك فرق بين الصحة والخطأ في الإبداع؟. فعن أي صدق نتحدث إذاً؟ إنه

تلك الانفعالات المتغيرة؟، أم لحظات الإنتاج والإنشاء؟. إن كل ذلك يقصد به الصدق، فهو صدق في «التعبير» عن القصيدة.

هذا الصدق الذي يعتقد فيه جاكبسون أنه يمثل المحك؛ لأن الجملة لا تكون ذات معنى إلا إذا استطعنا إخضاعها لاختبار الصدق[44]. حتى يحقق الملفوظ الشعري أدبية مقبولة ينبغي أن يتوافق ذلك الشعر مع جوهر صاحبه، مما يجعل المبدع مطالباً بأن يتفاعل مع جوهر الخطاب، انطلاقاً من عالمه الداخلي، لا بالتأثير السطحي الخارجي وما قد يثيره من انفعالات عابرة، وعندئذ ترتبط ماهية الأدبية بما يحدثه هذا الخطاب الأدبي من تفاعل من جهة النفس بسبب الإطراب والمرح والأريحية بما «يملأ القلب والفهم، ويفرح الخاطر، وتسري بشاشته، في العروق»[45].

فلا مناص للمبدع أن يصهر أغوار نفسه التي أنتجت نصه فيه، إذ «لابد من وصل ما يحمله النص من قيمة فنية بما يتطلبه المجتمع الذي ينشأ فيه ذلك النص. إن المبدع ينشئ النص الأدبي وهو واعٍ بهذا التفاعل، لذا يحاول دائماً أن يكون الالتحام قوياً»[46]. ولا يكون بمقدور المبدع أن يكتب دون أن يجسد موقفاً انفعالياً بحكم أن «الكاتب من إذا أراد التكلم أصغى مباشرة إلى كلامه، هكذا يتكون كلام مُتلَقَّى، على الرغم من كونه كلاماً مبتدعاً»[47].

المعاناة الإبداعية هي المنطلق الأول الذي يسمح للمبدع أن يوفر لنصه الأدبية المطلوبة، ليكون «الألم وحده هو أم الشعر الحقيقي»[48]. بل ولتسمح هذه المعاناة للشاعر أن يضطلع بدور الناقد؛ لأنه يقدِّر نسبة نجاح غيره في تصوير مشاعره إلى المتلقي، اعتماداً على ما يعانيه هو أثناء عملية الإبداع. فـ «البحتري» مثلاً فضَّل «أبا نواس» على «مسلم بن الوليد»، وحينما نُبِّه على أن لـ «ثعلب» رأياً مناقضاً يرد قائلاً: «ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله، وإنما يعرف الشعر مَنْ دُفِع إلى مضايقة»[49]. ولعل ذلك ما كان الفرزدق يقول به: «تمر عليَّ الساعة وقلْع ضرس من أضراسي أهون عليَّ من عمل بيت

من الشعر»[50]. فالمعاناة الشعرية هي التي دفعت بالشاعر أن يؤول إلى ناقد. ولذلك «لا يكون هناك احتراق حقيقي إلا عندما تزاوج الحال والكلمة المضيئة»[51]. وهو ما انتهى إليه النقد العربي حين ربط أدبية النص بالأثر النفسي والمرتع الحميد في القلب، بعدما نظر بداية إلى الطبع والمعاني والألفاظ، والصور.

يرى «ابن سينا» أن الشعر لا يستعمل التخييل من خلال المحاكاة، إلا لأجل الإثارة والتعجيب، ومن أجل هذا كان عليه أن يحرك النفس على كذبه؛ لأن الناس أطوع للتخييل منهم للصدق الذي ينقل صفة الشيء على ما هو عليه حقيقية، والصدق المجهول غير ملفت إليه، كما أن القول الصادق إذا حُرِّف عن العادة وأُلحِق به شيء تستأنس به النفس، وهو عندئذ يخرج عن الصدق الخالص، فربما أفاد التصديق والتخييل معاً[52]. فمن هنا كان للمحاكاة ومن ثمة التخييل، شيء من التعجيب ليس للصدق؛ لأن الصدق المشهور كالمفرغ منه ولا طراءة له.

النص الأدبي ليس تلك الصورة المحسوسة من الألفاظ والإيقاع والصور، وإنما هو شيء يقوم على التخيل الذي يغوص بين ثنايا الشعور وخلجات النفس، حتى يمثِّل العمل الصحيح الذي «لا يحصله المتذوق باستعمال حواسه فقط. وهي أدنى وأحط ضروب التلقي، وإنما يدركه حق إدراكه باستعمال خياله»[53]. إن مثل هذا النص هو الذي يقتدر على استثارة الذهنية والنفسية، سواء تعلقت بالمبدع أو المتلقي، مما يجعله الموحِّد بينهما، «حتى ليَحُس الأخير أنه صاحب العمل الفني ذاته (...) الفن هو تعبير عن انفعال، أحس به الفنان ووصله إلى الرائي»[54]. ويمثل لهذا الرأي «أبو تمام» بالأبيات التالية التي يقول فيها[55]:

كَشَفْتُ قِنَاعَ الشِّعْرِ عَنْ حَرِّ وَجْهِهِ ... فَطَيَّرْتُهُ عَنْ وَكْرِهِ وَهْوَ وَاقِعُ

بِغُرٍّ يَرَاهَا مَنْ يَرَاهَا بِسَمْعِهِ ... وَيَدْنُو إِلَيْهَا ذُو الحِجَى وَهْوَ شَاسِعُ

يَوَدُّ وِدَاداً أَنَّ أَعْضَاءَ جِسْمِهِ ... إِذَا أُنْشِدَتْ شَوْقاً إِلَيْهَا مَسَامِعُ

فما أراد «أبو تمام» بهذه الأبيات التأثير في المتلقي، لا لمجرد التأثير، ولكن لأجل أن يتحد المتلقي بالنص ومن ثم بمبدعه؛ لأن التوحد «مع الشعرية يأتي على مستوى الداخل والخارج، حيث تعمل الشعرية على إعادة سبك المتلقي سبكاً جديداً، يوافق المنتج الدلالي، وهذا السبك يُدخِل الحواس في إطار التراسل الذي يجعل المتلقي حاسة واحدة تمتلك قدرات الحواس كلها»[56].

فالأدبية تكشف عن ذلك الارتباط الحميمي بين المنتج والمتلقي، وتوازن بينهما، دون أن تغلِّب أحدهما على الآخر، وذلك يرجع إلى أن «جمالية الإنتاج وجمالية التلقي مترابطتان»[57]. فلا يلقَى أي نتاج أدبي رواجاً أو إقبالاً لدى المتلقي إلا إذا تجلت فيه ذاتية المنتج، بكل دواخلها الذهنية والنفسية والعاطفية، لتكون الاستجابة النفسية والتفاعل العاطفي عند المبدع، وبالمقابل إذعان المتلقي وتأثره طواعية بالعمل الأدبي، مؤشراً وملمحاً على جودة العمل الأدبي ونجاحه.

الهوامش

1) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنوز، ط 1: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، سنة 1988م، ص 20.

2) ينظر: تودوروف، نقد النقد. ترجمة الدكتور سامي سويدان، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، سنة 1986م، ص 32.

3) روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة الدكتور عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط 1، سنة 1994م، ص 71.

4) طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (إلى القرن الرابع الهجري)، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت سنة 1985م، ص 120.

5) جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية، في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط 3، المركز الثقافي العربي، المغرب، سنة 1992م، ص 119.

6) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، سنة 1984م، ص 78.

7) مصطفى السعدني: العدول، أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، سنة 1990م، ص 129.

8) صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه، إجراءاته، ط 1، دار الشروق، القاهرة، بيروت، سنة 1998م، ص 85.

9) رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، ط 1، منشورات عويدات، بيروت، سنة 1988م، ص 15.

10) محمد عبدالمطلب: البلاغة العربية، قراءة أخرى، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، سنة 1997م، ص 111.

11) ناصف اليازجي: العَرْف الطيِّب في شرح ديوان أبي الطيب، لناصف اليازجي، دار صادر، بيروت (.ت)، ج/2، ص 330.

12) قدامة بن جعفر: نقد النثر: تحقيق عبدالحميد العبادي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، سنة 1995م، ص 77.

13) ينظر: أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، صيدا، سنة 1953م، ج/2، ص 113.

14) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1، ص 116.

15) عبدالكريم النشهلي: اختيار من كتاب الممتع في علم الشعر وعمله، تقديم وتحقيق الدكتور منجي الكعبي: الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، سنة 1977م، ص 24. وينظر: ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة، القاهرة 1969م، ص 164. ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (د.ت)، ص 268. وبناء على هذا الاهتمام بالشعور كان تعريف النقد الحديث للشاعر يقول جون ستيوارت مِلْ: «إن الشاعر لا يسمى شاعراً لأن له أفكاراً خاصة، بل لأن تتابع أفكاره خاضع لاتجاه عواطفه». إحسان عباس: فن الشعر، ط 1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، سنة 1996م، ص 129. وقد اعتبر العقاد أن «الشعر الصحيح في أوجز تعريف، هو ما يقوله الشاعر، والشاعر في أوجز تعريف هو الإنسان الممتاز بالعاطفة والنظرة إلى الحياة، وهو القادر على الصياغة الجميلة في إعرابه عن العواطف والنظرات». عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، سنة 1979م، ص 179.

16) أدونيس: زمن الشعر، ط 2، دار العودة، بيروت، سنة 1978م، ص 284.

17) عبدالحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي: دار المعرفة، القاهرة، ط 2، سنة 1996م، ص 110. وقد عرّف النقد الحديث التجربة الشعرية بأنها «الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عميق شعوره وإحساسه». محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط 1، دار العودة، بيروت، لبنان، سنة 1982م، ص 383.

18) هيغل: فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي، ط 1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، سنة 1981م، ص 12. وينظر: رينيه ويليك، وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، ط 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سنة 1981م، ص 271.

19) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج/1، ص 120.

20) ابن رشيق: المصدر نفسه، ج/1، ص 120.

21) ينظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق، الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت، ص 91. وأبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق

علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، 1986م، ص 131.

22) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط 5، دار الجيل، بيروت 1981، ج/1، ص 120.

23) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط 3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986م، ص 11.

24) نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي، حتى آخر القرن الثالث الهجري، ط 4، دار الفكر، مكتبة الخانجي، سنة 1970م، ص 105.

25) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج/1، ص 95.

26) يقول ابن رشيق: «الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية»، المصدر نفسه، ج/1، ص 119.

27) محمد عبدالعظيم، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، سنة 1994م، ص 176.

28) س. داي لويس «C. Day Lewis»، طبيعة الصورة الشعرية، بضميمة، مجموعة من النقاد الغربيين، اللغة الفنية، تعريب وتقديم، الدكتور عبدالله محمد حسن، دار المعارف، القاهرة، سنة 1985م، ص 49.

29) هي جليلة بنت مرة بن ذهل بن شيبان، أخت جساس قاتل زوجها كليب بن ربيعة، شاعرة فصيحة، من ذوات الشأن في الجاهلية، رحلت إلى بيت أخيها بعد قتله لزوجها وبقيت به حتى بعد مقتل جساس. وقد وردت قصيدتها في عدة مصادر مع اختلاف بين الجميع في بعض الألفاظ، وفي عدد الأبيات وترتيبها. ينظر: أبو علي القالي، كتاب الأمالي/ ذيل الأمالي، تحقيق صلاح بن فتحي هلل، وسيد بن عباس الجليمي، ط 1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، سنة 2001م، ص 822، والأصفهاني: الأغاني، تحقيق سمير جابر، ط 2، دار الفكر، بيروت (د.ت)، ج/5، ص 68/67. وابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج/2، ص 153-154.

30) ابن رشيق: المصدر نفسه، ج/2، ص 153.

31) إحسان عباس: فن الشعر، ص 35.

32) المرزباني: الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، سنة 1965م، ص 564.

33) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د.ت، ج/2، ص 320.

34) الأصفهاني: الأغاني، ج/8، ص 47.

35) ينظر: نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي، ص 287. وطه مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي، ط 1، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، سنة 1996، ص 130.

36) حسان بن ثابت: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، سنة 1978، ص 169.

37) البحتري: الديوان، دار صادر، بيروت (د.ت)، ج/1، ص 234. عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمود محمد شاكر، ط 1، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني، جدة، سنة 1991م، ص 270.

38) البحتري: الديوان، دار صادر، بيروت (د.ت)، ج/1، ص 25. يرى قدامة بن جعفر جود الشعر وغايته لا تعني صدقه ونزاهة خلق صاحبه؛ لأن الشعر عنده «إنما هو قول، وإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالاعتقاد، لأنه قد يجوز أن يكون معتقد لأضعاف ما في نفس هذا الشاعر من الوجد، بحيث لم ينكروه وإنما اعتقدوه فقط، ولم يدخلوا في باب من يوصف بالشعر»، نقد الشعر، ص 138، كما أن «ليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءتُه في ذاته»، نفسه، ص 66.

39) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 143-144.

40) رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برّادة، ط 1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، سنة 1980م، ص 57.

41) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 11.

42) أدونيس: الشعرية العربية، ط 3، دار الآداب، بيروت، سنة 2000م، ص 58.

43) ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، ترجمة الدكتور حميد لحمداني، ط 1، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، سنة 1993م، ص 83. كما ينظر: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي، ص 32. وهند حسين طه: النظرية النقدية عند العرب، دار الرشيد للنشر، العراق، سنة 1981م، ص 191. ومحمد مندور: النقد المنهجي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، (د.ت)، ص 73/72.

44) ينظر: جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط 1، دار توبقال للنشر، المغرب، سنة 1986م، ص 103.

45) أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، 1963م، ص 220.

46) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ط 2، منشورات عيون، الدار البيضاء، سنة 1987م، ص 4.

47) رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ص 14.

48) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 15.

49) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج/2، ص 104.

50) ابن رشيق: المصدر نفسه، ج/1، ص 204.

51) وليم فان اوكونور: النقد الأدبي، ترجمة صلاح أحمد إبراهيم، دار صادر، بيروت، سنة 1960م، ص 44.

52) ينظر: ابن سينا، الشعر، ضمن كتاب الشفاء، تحقيق الدكتور عبدالرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة 1966م،. ص 24.

53) عبدالحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي، ص 107، رأت ألفت الروبي أن «اللذة التي يحققها الشعر تتأتّى من اعتماده على المحاكاة» ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، ط 1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت 1981م، ص 130.

54) أ. أ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ص 254.

55) أبو تمام: الديوان، ضبطه وشرحه الأديب شاهين عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت، ص 489، والخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، ط 1، دار الفكر العربي، بيروت – لبنان، 2001، ج/2، ص 548. حَرُّ الوجه: ما بدا منه وظهر.

56) محمد عبدالمطلب: كتاب الشعر، ط 1، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، سنة 2002م، ص 25.

57) هانس روبيرت ياوس: الإنتاج والتلقي، أسطورة الأخوين العدوين، ترجمة رشيد بنحدو، مجلة نوافذ، العدد الخامس عشر، المملكة العربية السعودية، ذو الحجة 1421هـ/مارس 2001م، ص 46.

* * *

العـــــــدد

رئيس التحرير 7
إسماعيل شكري 9
أحمد صبرة 43
علي جعفر العلاق 87
عبدالرحمن حجازي 115
يسري عبدالغني عبدالله 133
أحمد قادم 149
الحسن بواجلابن 163
بو معزة رابح 189

بشرى تاكفراست 211
شفيع السيد 249
صابر الحباشة 275
سامية راجح 285
أشرف فوزي صالح 295
زروقي عبدالقادر 351

رئيس التحـريـر

عبدالمحسن فراج القحطاني

* * *

هيئة التحرير

*** حســـن النـعـمـي**

*** سحمي ماجـد الهاجري**

*** فاطمـة إليـاس قاسـم**

* * *

العنوان

النـادي الأدبـي الـثـقـافـي بـجـدة
الإدارة: حي الشاطئ - جدة ص.ب (5919)
الرمز البريدي (21432) فاكسميلي: 6066695
هـاتـف: 6066364-6066122

رقم الإيداع 14/0513

محتويـــــــات

- المقدمة .....
- نظرية الجهة البلاغية: نحو بلاغة عربية معرفية .....
- المجاز ورؤية العالم .....
- بنية النص وفتنة المجاز في بلاغة القصيدة الحديثة ....
- بلاغة التشبيه في النقد العربي القديم والحديث .....
- البديعيات «فن بلاغي يحتاج إلى التأمل» .....
- الدرس البلاغي ونمط القراءة لدى الدكتور محمد العمري .....
- الانزياح المنطقي من منظور جماعة «مو» .....
- في سبيل إيجاد مفهوم واضح للأسلوب .....
- الاجتهادات النقدية المفضية لدراسة الأسلوب لدى عبدالقاهر الجرجاني من خلال [كتاب دلائل الإعجاز]
- الأسلوب من عبدالقاهر إلى الشايب وأحمد الزيات ....
- الأسلوبية والتداولية: التجاور والتداخل .....
- إشكالات الأسلوبية في التجربة النقدية المعاصرة .....
- الاستلهام: مفهومه وضوابطه وحدوده .....
- استراتيجية التجانس وتفعيلها لشعرية الخطاب .....

علامات

1 - ينشر الإصدار الدوري للنقد « علامات» الأبحاث والدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليها على ألا يكون البحث منشورًا من قبل أو مقدمًا للنشر إلى جهة أخرى.

2 - ينشر الإصدار « علامات» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بمجال النقد الأدبي.

3 - يرحب الإصدار « علامات» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

ALAMAT

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
alamat@adabijeddah.com

ملتقى قراءة النص

الثلاثاء 1430/3/27هـ - 2009/3/24م

الساعة 9.00 مساءً

حفل الافتتاح

- كلمة سعادة الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني رئيس النادي
- كلمة المشاركين، يلقيها الدكتور عبدالحكيم باقيس
- كلمة الأستاذة دلال عزيز ضياء
- كلمة سعادة الأستاذ عبدالمقصود خوجة
- كلمة معالي وزير الثقافة والإعلام الدكتور عبدالعزيز بن محي الدين خوجة

■■ مقدم الحفل:

بسم الله، والحمد لله، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء..

معالي وزير الثقافة والإعلام، الدكتور عبدالعزيز بن محي الدين خوجة، وزيراً مثقفاً، شاعراً.. أصحاب المعالي والسعادة.. السيدات والسادة، أرباب الفكر والثقافة والأدب.. ضيوف الملتقى الكرام، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، وطابت ليلة الجميع باليمن والخير الوفير.

إيماناً بدوره كناشر للثقافة والفكر والأدب، واستمراراً لمسيرة الإنتاج والإنجاز، يجمعنا الليلة نادي جدة الأدبي مع هذه النخبة المضيئة من رموز الثقافة والفكر محلياً وعربياً، وذلك إيذاناً ببدء عرض وطرح أوراق ملتقى قراءة النص، والذي اتخذ في دورته التاسعة «الرواية في الجزيرة العربية» عنواناً له؛ لما تمثله الرواية كجنس أدبي رائج ومقروء من أهمية بين دروب وأجناس الأدب الأخرى، كما يكرم في دورته الراهنة رمزاً من رموز الثقافة والإعلام الذين تركوا أثراً واضحاً في الحركة الثقافية، وهو الأستاذ والأديب الراحل «عزيز ضياء»، رحمه الله.. فمرحباً بكم جميعاً، متمنين لكم التوفيق الدائم لما يعود بالنفع والفائدة على الجميع.

أيها الحفل الكريم، الآن ندعو سعادة رئيس نادي جدة الأدبي الأستاذ الدكتور عبدالمحسن فراج القحطاني لإلقاء كلمة النادي إيذاناً بالبدء فليتفضل..

■■ كلمة رئيس النادي:

صاحب المعالي الدكتور عبدالعزيز خوجة، وزير الثقافة والإعلام، حفظك الله ورعاك، أصحاب المعالي، أصحاب السعادة، ضيوف ملتقانا، أولاد وأحفاد أديبنا المميز عزيز ضياء، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

يوم بهيج ومساء أغر أن نجتمع هذا المساء في ليلة وفاء وتقدير ومحبة

واحترام، يشرف كل ذلك معالي وزيرنا المحبوب، فأهلاً ومرحباً بكم جميعاً، يسبقه الترحيب بمعاليه.. حين نحتفل هذا المساء نريد من نادي جدة الأدبي أن يقطف ثماراً لا ثمرة واحدة، لأنه جمع لا يتوفر دوماً لنا جميعاً، فالتقدير هو لصاحب المعالي إياد بن أمين مدني على جليل عطائه ونبل تعامله معنا، فله الشكر والتقدير، أما المحبة والاحترام فهما لكم يا صاحب المعالي، لأنكم تملكون الكلمة الأدبية، التي تعرفون أن تخاطبوا بها جميع من تتعاملون معهم، وتملكون الكلمة الشاعرة، التي تدغدغ قلوبكم، وتخرج من أفئدتكم، فلكم كل تقدير.. أما الوفاء، فهو لأديب عزيز علينا جميعاً، أسس قصصاً وترجم أعمالاً عالمية بلغة رائعة شائقة أنيقة، وموسيقى تحمل كثيراً من هذه اللغة الفارهة بأنساقها المتماسكة، وهذا يكفي أن نكون أوفياء له، وكيف لا وهو ثان اثنين قدما طلباً لتأسيس هذا النادي، وأخذا الترخيص في يوم تقديمهما له، وكان معه الرائد الأستاذ محمد حسن عواد، قدماه على الأمير فيصل بن فهد، فجاءت الموافقة، رحمهم الله جميعاً، وتلتها خمسة أندية في اليوم الثاني..

وبعد قليل سنستمع إلى كلمتين، أتوقع أنهما ستخاطبانا جميعاً.. لماذا؟!، لأن إحداها من ابنته الأستاذة دلال عزيز ضياء، والثانية ممن تعامل معه وسبر أغواره، هو الوجيه عبدالمقصود خوجة، فحيوهما معي أيها الإخوة الأكارم.

وقبل أن أخاطبكم ضيوف الملتقى، أريدكم جميعاً أن ندعو لمبدعنا وشاعرنا الأستاذ محمد الثبيتي بالشفاء العاجل ليعود لنا مبدعاً مبهجاً، فالدعاء له بأن يكلأه الله وأن يمتعه بالصحة إن شاء الله.. أما أنتم ضيوف الملتقى التاسع، فقد جئتم من الوطن العربي، ومن هذا الوطن، فالشكر لكم مزدوج.. شكر أولي لأنكم بحثتم واشتغلتم وجاهدتم في هذه البحوث، والثاني لأنكم اهتبلتم الفرصة لتأتوا إلينا، فأهلاً ومرحباً بكم في مدينة

كريمة، أهلها يفتحون صدورهم لكم قبل بيوتهم، وهاهو النادي بوابتهم جميعاً..

أما زملائي رؤساء الأندية الأدبية، فأشكركم على أن قطعتم كثيراً من مواعيدكم لتلتقوا بصاحب المعالي وزير الثقافة، وقد رغب ذلك، أن يجتمع بكم، فله الشكر على ما صنع.

وفي هذه المناسبة اسمحوا لي أن أعلن أن الأستاذ أحمد باديب تبرع قبل سنتين بجائزة، واتفقنا على تسميتها بجائزة نادي جدة الأدبي، ورفع قيمتها من مائتي ألف ريال إلى أربعمائة ألف ريال، فحيوه معي..

بعد كل هذا أيها الإخوة والأخوات، ماذا أقول، فكل ما رأيتموه ما هو إلا من مجلس إدارة النادي، فلهم الشكر على دعمهم لي في إكمال هذه المسيرة، ثم العاملين في هذا النادي، الذين يقفون يميناً وشمالاً ليقدموا هذه الخدمة، فلهم الشكر مرة أخرى.. أشكر إدارة الفندق، وأشكر الإعلام ممثلاً في كل قطاعاته مقروءة ومرئية وإدارته وعلى رأسه الأستاذ سعود الشيخي، فلهم الشكر والتقدير.. دمتم في رعاية الله موفوري الصحة، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

مقدم البرنامج:

وافر الشكر والتقدير لسعادة الدكتور عبدالمحسن القحطاني، رئيس نادي جدة الأدبي، على ما تفضل به في كلمته..

معالي الوزير، أيها الحفل الكريم، كانت ولازالت وستظل الأندية الأدبية جسراً رابطاً للثقافة بين المنتج والمتلقي، ومنارة للفكر، تشع بقبس ضيائها إلى جمهور الثقافة في كل مكان.. الآن نستأذنكم جميعاً لمشاهدة هذا العرض المصور عن نادي جدة الأدبي.

«عرض مصور عن النادي»

إذن كان هذا عرضاً لبعض مناشط نادي جدة الأدبي الثقافي، وهو يحفل بالعديد من الإنجازات على تاريخه الطويل..

معالي الوزير، أيها الحفل الكريم، يركز الملتقى في دورته الراهنة على عدة محاور، هي ظروف نشأة الرواية، والرواية والتغيير الاجتماعي، وجماليات الرواية، وموقع الرواية في الجزيرة من الرواية العربية، وأخيراً تجارب روائية خاصة بالروائيين.. المشاركون في فعاليات وأوراق ملتقى قراءة النص لهذا العام لهم كلمة بهذه المناسبة، يتفضل بإلقائها سعادة الدكتور عبدالحكيم باقيس:

■■ كلمة المشاركين:

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على محمد وعلى آهله وصحبه أجمعين.

صاحب المعالي، الدكتور عبدالعزيز بن محيي الدين خوجة وزير الثقافة والإعلام، صاحب السعادة الدكتور عبدالعزيز السبيل وكيل وزارة الثقافة والإعلام، صاحب السعادة الأخ الدكتور عبدالمحسن القحطاني رئيس النادي الأدبي الثقافي بجدة، الأساتذة الأعزاء، الإخوة والأخوات، الحضور الكريم جميعاً.. السلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

فليسمح لي أساتذتي وزملائي الكرام من المشاركين في هذا المحفل الثقافي الكبير أن أتقدم بهذه الكلمة نيابة عنهم، متوجهاً بالشكر إلى فرسان الكلمة في النادي الأدبي بجدة، مرات عديدة، الشكر أولاً على كل ما غمرونا به من مشاعر طيبة وصادقة، وحفاوة بالغة، وكرم أصيل، والشكر ثانياً على دعوتنا للمشاركة في هذا الملتقى الذي يرتاد في هذا العام، في دورته الحالية، فضاء الرواية والسرد الروائي، بعدما أنجز خلال دوراته السابقة التي تابعناها عبر مطبوعاته، وعبر مجلة علامات قراءات متعددة للنص، وكنا خلال ذلك نلحظ باهتمام كبير النشاط الثقافي للنادي ولفرسانه المبدعين،

وهانحن اليوم جزء من لوحة جديدة يرسمها ملتقى قراءة النص للرواية في الجزيرة العربية، ونشرف ونعتز بأن نكون جزءاً منها، ونحن ننجز قراءة جديدة لنص جديد..

ونتوجه بالشكر أخيراً لأنهم اليوم يحتفون بالرواية في هذا الملتقى، وهي عشقنا المشترك.

قديماً قيل:

أو يفترق نسب يؤلف بيننا أدبٌ أقمناه مقام الوالد

والآن نقول:

اليوم في اللقيا يؤلف بيننا سردٌ عشقناه بقلبٍ واحد

الإخوة الكرام:

نحتفي اليوم بالرواية في الجزيرة العربية، موطن الشعر العربي، لنحلق في فضاءات جديدة من الإبداع، نحتفي فيها بهذا الفن الذي بات يستقطب المناهج والنظريات والاتجاهات النقدية المتعددة، ويستقطب كذلك المبدعين والكتّاب القادمين من حقول أدبية أخرى، ما يعني - بحق - أننا أمام مقولة الزمن الروائي. لكننا في هذا الملتقى سنقرأ النص الروائي في الجزيرة العربية، سنكشف عن تاريخية تشكله، ونتعرف على واقع منجزه، ونستشرف آفاق تطوره، عبر مجموعة من القراءات والدراسات النقدية والمناقشات التي سترصد جوانب مختلفة من سيرة الرواية في هذا الجزء العزيز من وطننا العربي الكبير.

والواقع أن هذا النادي قد عودنا في كل فعالياته وإصداراته التي أتحفنا بها منذ سنوات على متابعة كل جديد يثري الحياة الثقافية والأدبية. ولا أذيع سراً إن قلت: إنني من جيل تعلم وتلقى بعض معارفه من هذا

النادي العريق، عبر مطبوعاته ومجلاته التي يتلقاها جيلي بشغف كبير وشوق عارم لكل ما تحمله في مجال الفكر والثقافة والأدب.

أكرر الشكر والتقدير لكافة الجهود المبذولة في الإعداد والتنظيم لهذا الملتقى الأدبي، وأخص به النادي الأدبي بجدة؛ رئاسة وإدارة ولجان، سائلاً المولى القدير أن يكلل كافة الجهود بالنجاح والتوفيق، وأشكر الحضور والمهتمين كافة.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

■■ مقدم الحفل:

شكراً جزيلاً لسعادة الدكتور عبدالحكيم باقيس، الذي قدم كلمة المشاركين.. معالي الوزير، السيدات والسادة، يكرم الملتقى في دورته الحالية الرمز الثقافي، وعلم الأدب والثقافة، الأستاذ الأديب الراحل عزيز ضياء، رحمه الله، عرفاناً، وتقديراً لدوره الرائد في إثراء الحركة الثقافية بالمزيد من الجديد والمفيد في فترة التأسيس، وبكونه أحد الداعين والساعين لتأسيس نادي جدة الأدبي، ولأنه ترك من حمل بعده مشعل الضياء في الثقافة والإعلام، فإننا ندعو الآن الأستاذة الإعلامية القديرة دلال عزيز ضياء، وهي مديرة إذاعة البرنامج الثاني.. ندعوها لقول ما لديها في مناسبة كهذه، فلتتفضل..

■■ كلمة الأستاذة دلال عزيز ضياء:

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدي المصطفى قائد الغر المحجّلين سيدنا وحبيبنا محمد عليه وعلى آله أفضل صلاة وأتم تسليم.

صاحب المعالي الدكتور عبدالعزيز محي الدين خوجة وزير الثقافة

والإعلام، صاحب السعادة الدكتور عبدالعزيز السبيل وكيل وزارة الثقافة والإعلام للشؤون الثقافية، صاحب السعادة الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني رئيس نادي جدة الأدبي، الحفل الكريم، الحاضرين والحاضرات، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

تتناوبني في هذه الليلة مشاعر متضاربة، تأخذني إلى حالة من الفرح، ثم لاتلبث أن تردني إلى موجة من الشجن.

أفرح للتكريم الذي يحظى به والدي رحمة الله عليه بعد اثنتي عشرة سنة من رحيله، هذا التكريم الذي يقام الليلة في نفس المؤسسة التي سعى هو والراحل الرائد الأستاذ محمد حسن عواد إلى إنشائها والذي عمل على تأمين ما يلزمها من احتياجات للتأسيس والتفعيل لترى النور. كان يعتبرها وليداً يسترعي منه كل اهتمام ورعاية للحفاظ على حياته، فكان وفياً محباً، شغوفاً بها، حريصاً على متابعتها حتى آخر أيام حياته. فإذا بهذا الوليد يبادله حباً بحب، ووفاءً بوفاء، وعرفاناً يغمرنا أفراد أسرته بالتقدير والامتنان.

في نفس الوقت تلفني موجة من الحزن المحبب، إذ تمنيت أن يكون أبي حاضراً بيننا ليحس بمدى الوفاء الذي يغمره به أبناء هذا البلد الطيب الأصلاء.

موجة الشجن هذه تجعلني أهمس بيني وبين نفسي: أوحشتنا يا بابا اشتقت إلى تلك الأمسيات التي كنا نقضيها سوياً نتناوب قراءة قصائد الشعر، أمسك بديوان، وتمسك بآخر، تقول فأنصت، وأؤدي فتسمع وتصحح وتضيف وتنقد، ثم نتوقف قليلاً لنتناقش حول بيت أو أسلوب أو مدرسة أدبية، قليلاً، ثم نستأنف.

قرأنا سوياً محمد حسن عواد بجرأته واستشرافه غير العادي للمستقبل، حمزة شحاتة وأحمد قنديل وأوجه التشابه والاختلاف من حيث

العمل والفكر غازي القصيبي وعبدالعزيز محي الدين خوجة، ولاحظنا معاً هذا التوثب الذي كان يشي بظهور جيل جديد من الشعراء في هذا الوطن.. قرأنا سوياً يا أبي صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي، ونزار قباني، وغادة السمان في نثرها الموقع كالشعر، وإذا بالشمس قد أشرقت، وبدأت تباشير يوم جديد تفصح عن نفسها وإذا بالحياة تدب في البيت إيذاناً بنهار جديد.

اشتقت إليك يا أعز صديق وأحن حبيب وأطيب أب.. منحتنا – أمي وأخي ضياء وأنا وعائشة والصغيرة عبلة وحتى الأحفاد – منحتنا متعة الحوار معك في كل ما يخطر على البال دون تابوهات، دون ممنوعات، دون محظورات.. اليوم أرى الحوار في بلدي منهجاً يؤسس لميلاد عهد جديد من الانفتاح الثقافي والفكري، وإذا الحوار يرعاه الملك القائد خادم الحرمين الشريفين، ليشمل الآخر، والمختلف، وحتى المناقض لنا توجهاً ومساراً، فليتك كنت موجوداً يا أبي لتذوب تلك الغصة التي كنت تشعر بها في حالات حزنك. وليت القائمين على الثقافة والإبداع يحيون ما كنت تستغرب غيابه (المجلس الأعلى للفنون والآداب) والذي أنشئ في السبعينيات الميلادية، وكنت عضواً فيه، وليت جائزة الدولة التقديرية، تعود إلى الحياة، وتضاف إليها جائزة الدولة التشجيعية، فجدير ببلد انبثقت منه الحضارة العربية والإسلامية أن يحتفي بأبنائه المبدعين، أمنيات أطلقها نيابة عنك، وأنا التي عايشت مدى تطلعك إلى انبلاج فجر الفكر والتنوير، ينفتح على آفاق رحبة تسع الجميع في مجال بناء الإنسان الجدير بكلمة إنسان.. أمنيات أطلقها من نادي جدة الأدبي في يوم تكريمك، وأتمنى أن يكون لها صدى لدى القائمين على هذه البلاد.

أبي. ستبقى متصدراً أعماق القلب وستبقى روحك وفية لهذا الوطن..

أيها الإخوة الحضور. في نهاية هذه الكلمة يسعدني باسم الأسرة، أن

أتقدم بالشكر والعرفان للأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني وأعضاء النادي الموقرين على هذا التكريم للوالد، رحمه الله، ويسعدني أيضاً أن أعلن عن إهداء مكتبة الوالد الخاصة، وجميع متعلقاته الباقية في مكتبه المنزلي وقفاً على نادي جدة الأدبي، وكلي ثقة بأنها ستنتقل من بيته الصغير إلى بيته الكبير، نادي جدة الأدبي، الذي شارك في وضع أولى لبناته، وطالما نحن في مناسبة وفاء وتكريم، اسمحوا لي واعذروني في الإطالة، اسمحوا لي أن أعرب عن عرفان جميع أفراد الأسرة للرعاية التي لقيها الوالد رحمه الله من الملك فهد بن عبدالعزيز طيب الله ثراه طوال فترة مرضه، وأن أعرب عن العرفان والوفاء والولاء لخادم الحرمين الشريفين الملك عبدالله بن عبدالعزيز حفظه الله ورعاه. كنت يا خادم الحرمين الشريفين منذ عام 1405 للهجرة، حين أصيب الوالد بأول عارض صحي، كنت ترسل أكبر أبنائك صاحب السمو الملكي الأمير خالد بن عبدالله، ترسله يومياً إلى المستشفى لمتابعة حالة والدي، ومضيت يا خادم الحرمين الشريفين ترعاه حتى غادر إلى رحاب الله، وشرفتنا بزيارة المواساة والعزاء، وأمرت أن يكون اللقاء ليس في مجلس الدار، ولكن في مكتب الوالد المنزلي الصغير المتواضع، ومضيت ياسيدي يا خادم الحرمين الشريفين في رعايتك لنا حتى هذه اللحظة.. سيدي أشكرك، أشكرك، أشكرك.. غمرتنا، وأفضت بالفضل والحب والحنان والرعاية والكرم ونحن أفراد الأسرة لا نملك سوى أن نقدم لك ولاءنا الدائم، وحياتنا وأرواحنا فداء للوطن ولك وللأسرة المالكة الكريمة..

ولمعالي وزير الثقافة والإعلام أقول: يا نورساً يمثل نصاعة القلب، وشفافية الوجدان حلقت طويلاً، جبت البحار، جبت بحار الشعر، حيث الكلمة هي المعنى، وهي القيمة، وغصت طويلاً في هذه البحار، وطرت إلى آفاق الدبلوماسية، واحتضنت ملفات كلها تدعو إلى الوفاق وإلى السلام، وها أنت تعود إلى عشك مرة أخرى، تعود إلى القمة.. قمة وزارتك، وزارة

الثقافة والإعلام، فأهلاً ومرحباً بك، وعوداً حميداً لك، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

■■ مقدم الحفل:

شكراً جزيلاً للزميلة الإعلامية القديرة الأستاذة دلال عزيز ضياء، وقد نقلتنا بصوتها الإذاعي المميز إلى جزء من حياة والدها رحمه الله.. الشكر موصول أيضاً لأسرة الراحل، ممن حضروا هذا الاحتفال، وقد قدموا إهداء إلى الحضور، ممثلاً في خمسين نسخة من كتاب «حياتي مع الجوع والحب والحرب» لوالدهم الأديب عزيز ضياء رحمه الله.

«فيلم تسجيلي عن الأديب الراحل عزيز ضياء يتناول محطات من حياته»

الحديث لايزال موصولاً عن أديبنا الراحل الأستاذ عزيز ضياء رحمه الله على لسان مَنْ عاصروه، وعاشوا قريباً منه، نترك الآن الحديث لسعادة الأستاذ عبدالمقصود خوجة، وهو المثقف ورجل الأعمال الأكثر تفعيلاً للحركة الثقافية في جدة، فليتفضل:

■■ كلمة سعادة الأستاذ عبدالمقصود خوجة:

الحضور الكرام من سيدات وسادة، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

إعجابي الكبير بالرائد الراحل عزيز ضياء «رحمه الله» بمجهوده، وما قدم لأمته، ليس فيه عنصر العاطفة، بقدر ما فيه عنصر الإحساس بما قام به من إبداع قل مثيله أو نظيره.

ورثت جذور علاقاته بوالدي «رحمه الله» فوثقت ورسخت ووسمها مزيج فريد من دفء الأبوة، والإخاء، والصداقة، والشراكة.. حظيت بها سنين مسيرتي معه من إبداع، أدباً، وصحافة، وإذاعة، قريباً أو بعيداً عنه، فتأثرت به وتعلمت منه.. عمر هذا الإرث اليوم ثمانون عاماً، بدأ عام 1350هـ.. عرف

الأستاذ جدي عبدالمقصود، وزامل والدي، وكان أحد الرواد الواحد والعشرين الذين رصدهم كتاب «وحي الصحراء» لوالدي والشيخ عبدالله بلخير «رحمهما الله»، إلى أن أذن الله برحيل الوالد عام 1360هـ، فآل إليَّ هذا الإرث، هدهدته وأكملت مسيرته، ولم ينقطع برحيل أستاذنا رحمه الله.

الكبار لا يموتون، يرحلون، لكنهم المقيمون بيننا، لا تغيب ذكراهم، وتبقى إبداعاتهم ولمساتهم وقوافل محطاتهم، نوراً يومض بإشارات لها مدلولات عميقة من العطاء الكبير.

لم يبق اليوم على الساحة من رفاق الدرب إلا أهل بيته: حرمه السيدة الجليلة «ماما أسماء زعزوع» مثال الزوجة الفاضلة.. أول صوت نسائي انطلق من إذاعتنا ببرنامج الأطفال، وأول صوت سعودي رحل بعيداً عن الوطن في بداية السبعينيات الهجرية إلى الهند، وتحديداً في إذاعة نيودلهي، يوم لم يأخذ تعليم البنات طريقه عبر مدارس البنات، كانت بجانب زوجها يشكلان ثنائياً فريداً.. قصة كفاح كسفيرين للثقافة والمعرفة.

وسعت ماما أسماء لراحلنا كل أسباب الراحة، عاشت في محرابه، وعاش لورداً في حياته الأسرية البسيطة في جوهرها، المترفة في مظهرها، أناقة في كل زاوية منها.. نوعية حياة لا يعرفها الكثيرون آنذاك، كان من سابقي عصره، أنيقاً في كل شيء، حتى غليونه الإنجليزي، تراه متألقاً أنيقاً في ملبسه، وكأنه المغادر لمقابلة عظيم أو أمير.

أما ابنتنا الحبيبة دلال التي تسمعني اليوم، والتي يعرفها جمعكم الكريم حق المعرفة، الصوت الإذاعي الناضج، وهي أول مديرة إذاعة سعودية، ولاتزال في طريق الكفاح.. دللها الخوف، فعاشت معه وبه، تفوح منه رائحة الياسمين وعطر الكلمة، ولهذا كما أحسبه سمى راحلنا ابنته دلالاً.

أما ابننا الحبيب ضياء، الفنان الكبير الذي يقتعد مساحة من القمة،

وفاز في مسابقات كثيرة وكبيرة، ومن أهمها مدخل مكة المكرمة، حامل القرآن، الذي تمرون عبره إلى مكتنا الحبيبة، ولو لم يكن له إلا هذا الإبداع لكفاه شرفاً.

عائلة الأستاذ عزيز، التي ربطتني بها علاقة وثيقة كعائلة واحدة، عرفت الثقافة والمعرفة والترابط الأسري، مما أضفى عليها حميمية فريدة، ميزت كل فرد منها بسمات الثقافة والمعرفة والفن بجميع أبعاد الترابط والمحبة.. عاش لعائلته زوجاً وأباً رائعاً، قد يهمل أشياء كثيرة، لكنه لا يهمل قط أفراد عائلته.. كان كبيراً وباراً

للأستاذ صداقات قليلة ومعارف كثيرة، معظمها لم تقترب منه مسافة التصاقي به، هناك من لايزال يختزن في ذاكرته موقفاً، أو مواقف لعلمنا الراحل، ولكنها لا تعدو ومضات من حياته، ويبقى المبدع الدكتور عبدالله مناع في مقدمة من أحب الأستاذ، وصادق، وآنس. كانت صلة ذات نكهة خاصة، قربته إليه حتى آخر يوم من حياته، ويبقى الدكتور مناع لديه الكثير مما يعرف ويقول، دون سواه.

عاش الأستاذ عزيز حبيس مكتبه الصغير الأنيق، يلفه الصمت ولا تسمع فيه إلا طقطقة الآلة الكاتبة، البارع في العزف عليها لدرجة التفوق.. كان نادراً في بسط أفكاره على ورقها دون نقل عن مسودات أو تحرير صفحات.

نفس هذا المكتب يمور بالضحكات والقفشات إذا استقبل زائراً ممن يحب ويأنس.. كان رهين المحبسين: بيته ومكتبه.. كان رزقه من شق قلمه كداً وسهراً.

عاد من الهند ليكون وكيل مديرية الأمن العام آنذاك لشؤون الجوازات والأحوال الشخصية، حتى تركها وتفرغ لأعماله الأدبية.. عاندته الحياة كثيراً، وحاول أن يعاندها، فبقي حياته معانداً بإصرار، ولكنها ظلمته.

يبدو أن الحياة امتدت بي لأبقى وحيداً أحدث الركبان وأين هم؟ بالأصح أحدث نفسي، وشهود الحال الذين أسلفت، وهم قليلون جداً.

كانت لنا معاً مؤسسة «الشرق الأوسط للإعلان والثقافة والنشر» سنة 1380هـ، أي قبل خمسين عاماً.. «تهامة» آنذاك.. لم يقدر لها النجاح.. عشنا معاً مخاض إصدار جريدة «عكاظ»، تنفيذاً لاتفاق عقده الأستاذ أحمد عبدالغفور عطار «رحمه الله» صاحب امتيازها مع مؤسستنا، ممثلة في الأستاذ عزيز، مدير تحريرها، حنى عليها، ورسم طريقها، ودفعها إلى الحياة كجريدة أسبوعية مميزة بمفاهيم ذلك العصر بجميع المقاييس، إلى أن انقضت تلك الفترة المشرقة من «عكاظ» بقصة مؤسفة لجميع الأطراف، شاهداً عليها النبيل معالي الشيخ جميل الحجيلان، يوم كان مديراً للمديرية العامة للإذاعة والصحافة والنشر، وهذه القصة قد أوثقها مستقبلاً وأكتبها للتوثق بشكل أو بآخر.

عملنا على إدارة مؤسسة الطباعة والنشر لصاحبها السيد حسن شربتلي آنذاك، فكانت فترتها الذهبية إلى أن انتهت انتحاراً.. عموماً مشاريعنا لم يقدر لأكثرها النجاح.. عملنا واجتهدنا وأخفقنا.

الأستاذ عزيز رجل عاش قبل عصره، فكانت أفكاره تسبق زمنه، ولهذا كان مصيرها الفشل.. تبين لي ذلك «بعد أن وقع الفاس في الراس»، كما يقولون، فكانت خسارتنا المادية كبيرة بمفهوم ما نملك وذلك الزمان.. تقبلنا الخسارة، ولكن لم نتقبل الهزيمة، وانطوت تلك الصفحات على خير ما تطوى صفحات الرجال.

صفحات مهمة من تاريخ الأستاذ غير مكتوبة، على أمل أن أسعد بتوثيقها، وأقف معكم إذا امتد بي العمر لأرويها أو لأروي بعضها.

أختتم كلمتي بأربع نقاط:

- **الأولى**: فاجأتني الابنة دلال، بعد وفاته «رحمه الله» بحقيبة صغيرة، مليئة بمستندات وأوراق ومكاتبات، شاهدة على واقع حياتي معه.
- **الثانية**: اختلفت معه مرات عديدة، لكنها لم تتعد الاختلاف الحضاري الذي لم يقطع هذه العلاقة ولم يجرحها قط.. أقولها بتواضع: إنه كان اختلاف الكبار.
- **الثالثة**: كان يحلو له أن يسميه المقربون إليه جداً «بابا عزيز» وكنت أحدهم، وماتت على ما أعتقد إثر بعدي عنه مقيماً في الرياض.
- **الرابعة**: سعدت من خلال «الإثنينية» بطبع أعماله الكاملة في خمسة مجلدات، حقيق علينا تكريمه، تقديراً وعرفاناً بريادته وعطاءاته.

وفي النهاية.. مارت وتماهت حياة راحلنا بكل المقاييس، وسيبقى وسمة مضيئة في تاريخ الوطن، كان حياة في حياة بما قدم، رحم الله بابا عزيز.

عشتم، وطبتم وطابت لكم الحياة. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

■■ مقدم الحفل:

شكراً جزيلاً لسعادة الأستاذ عبدالمقصود خوجة، وقد نقلنا إلى جوانب هامة في حياة الأديب الراحل عزيز ضياء رحمه الله..

معالي وزير الثقافة والإعلام الدكتور عبدالعزيز بن محي الدين خوجة، جدة ونادي جدة الأدبي وجمهور الثقافة في جدة والمشاركون في أعمال الملتقى التاسع لقراءة النص يسعدون بوجودكم بينهم، راعياً، وساعياً لتفعيل الحراك الثقافي، بما يزيد المشهد الثقافي وهجاً وضياء، كما يتطلعون لكلمة من معاليكم بهذه المناسبة السارة.. الكلمة لكم معالي الوزير.

■■ كلمة معالي وزير الثقافة والإعلام:

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين..

يطيب لي قبل أن أبدأ كلمتي أن أشكر المتحدثين الأفاضل قبلي، الزميل الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني رئيس مجلس إدارة النادي الأدبي الثقافي بجدة، والأستاذ الدكتور عبدالحكيم باقيس، والأستاذة دلال عزيز ضياء، والأستاذ عبدالمقصود خوجة..

رفقاء الدرب وزملاء الحرف من الأدباء والمثقفين وأعضاء مجالس إدارات الأندية الأدبية.. الإخوة والأخوات. السلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

أجدني اليوم في غاية السعادة وأنا ألتقي بأسماء طالما تقت إلى لقائها من الزملاء والزميلات الذين يعانون استئناس الكلمات حتى تلين، ويصنعون منها أدباً جميلاً بانياً، وفكراً مستنيراً، ويضيفون إلى أدب أممهم وثقافتها تراثاً جديداً، وإنني إذ أكون معكم وبينكم لأشعر أنني في بيتي.. بيت الأدب والشعر والثقافة، وبين إخوة وأخوات يربطني بهم هذا النسب الذي يجمع بيننا، وهو نسب الأدب، وما أجمله من نسب.. ومما يزيد من جلال هذا اللقاء الكريم أننا نلتقي في مؤسسة ثقافية عريقة، هي النادي الأدبي الثقافي بجدة، وقد كان هذا النادي وسواه من الأندية الأخرى، التي بدأت نشاطها عام 1395هـ، والتي بلغت حتى عامنا هذا ستة عشر نادياً في مختلف مناطق المملكة، مجرى للحراك الأدبي والثقافي الأبرز في بلادنا.

ومادمنا في رحاب النادي الأدبي الثقافي في جدة، فلابد أن نستعيد معاً الأدوار العظيمة التي نهض بها أدباء رواد أسهموا في بناء هذا النادي، وهل بإمكان تاريخ الثقافة في بلادنا أن يغضي عن إسهامات الرواد الكبار

محمد حسن عواد وعزيز ضياء وحسن عبدالله قرشي رحمهم الله وأستاذنا الكبير عبدالفتاح أبو مدين حفظه الله، وطالما تتلمذنا على إبداعهم الرائع؟!

ولقد أحسن الزملاء في النادي الأدبي الثقافي في جدة أن كرموا أديبنا السعودي الكبير الأستاذ الرائد عزيز ضياء رحمه الله، الذي قضى حياته كلها أديباً مبدعاً، وعقلاً مستنيراً، وكانت آثاره الممتازة في القصة والسيرة والنقد والترجمة علامة مهمة من علامات نهضتنا الأدبية والثقافية، فللراحل الكبير الدعاء بالرحمة والمغفرة، ولأسرته التحية والإجلال.

وإنني أشكر هنا ابنتنا العزيزة الأستاذة دلال عزيز ضياء على المكرمة العظيمة وهديتها القيمة للنادي الأدبي بجدة، وأشكرها على كلماتها الرقيقة المعبرة حقيقة عن مشاعر الأبوة التي جعلتنا نشاركها جميعاً في هذه المشاعر وفي هذه الرقة وفي هذا الحنان، وفي هذا الاشتياق لأديبنا الراحل الكبير الأستاذ عزيز ضياء.. بابا عزيز وماما أسما.. فليبقِ الله ماما أسما ويبقِ الله أبناء الراحل العزيز عزيز ضياء..

الإخوة والأخوات، إنني أتابع بعين الشاعر، وعقل المسؤول، نشاطات الأندية الأدبية، وأسعد كثيراً بما بلغته في صياغة رؤية ثقافية يعرفها الأدباء والمثقفون في المملكة والبلاد العربية الشقيقة، حين أضحت هذه الأندية عاملاً فاعلاً في الحراك الثقافي، وباتت حقيقة ثقافية لها وزنها وقدرها، وإن الراصد المتابع لما انتهت إليه الأندية الأدبية ليدرك الأدوار الأدبية التي رسمتها لأجيال متعددة من أدباء وأديبات ببلادنا المملكة العربية السعودية.

وأحسب أن على هذه الأندية وسواها من المؤسسات الثقافية مسؤولية أخلاقية ووطنية جليلة، وهي التأكيد على بيئة الحوار الذي يبدأ من هاهنا، من الأندية الأدبية وينتهي بالمدرسة والجامعة والمعمل والبيت، فلا سبيل ثقافياً ننتهجه سوى الحوار، ولا ثقافة بانية دون أن نتخذ من الحوار ركيزة أساسية لها، وعسى أن يسهم المثقفون والمثقفات في صناعة هذه الفضيلة

الثقافية والمجتمعية، وقد قطع مجتمعنا شوطاً طيباً في تأكيد قيمة الحوار، منذ أن دعا خادم الحرمين الشريفين الملك عبدالله بن عبدالعزيز حفظه الله ورعاه إلى إشاعة روح الحوار الوطني في أوساط المجتمع، وأنشأ حفظه الله مركز الملك عبدالعزيز للحوار الوطني لتأكيد هذه الروح..

الإخوة والأخوات، في هذا السياق أستطيع أن أقرأ في ندوتكم هذه، ندوة قراءة النص، أساساً للحوار فما قراءة نص في أعماقها سوى حوار مبدع بين النصوص، وهل بإمكان ناقد مهما يبلغ من الألمعية والإحساس المرهف أن تلين له قصيدة أو تنساق له قصة ما لم يبت بأبيات القصيد ومجاهل السرد محاوراً؟!.. أما اختياركم الرواية في الجزيرة العربية موضوعاً لندوتكم هذه، فهي فيما أستشرف مما ستقرأونه حوار بين تلك النصوص، وهو كذلك.. لفتة ذكية إلى هذا الجنس الأدبي الكبير، الرواية، الذي بدأ خجلاً.. متثاقلاً في الجزيرة العربية، ثم مالبث هذا الجنس الأدبي أن خرج عن صمته وسكونه وأخذ ينافس الشعر، وأين؟ في أرضه، في جزيرة العرب، وباتت الرواية في هذه الجزيرة تحظى بألوان من الاهتمام، وحتى ليجوز القول – كما نعرف جميعاً – إن الإبداع الروائي حط ركابه في الجزيرة العربية، إن الروايات الجديدة التي أبدعها الروائيون السعوديون واليمنيون والكويتيون والعمانيون والبحرينيون والقطريون والإمارتيون، أضحت مشعلة للقراء والنقاد والدارسين العرب، وتنبئنا عن ذلك الأرقام التي حققتها الطبعات المختلفة لتلك الروايات حتى بتنا نحن الشعراء نراقب ما انتهى إليه هذا الجنس الأدبي المنافس، الذي روج له عشاقه ومحبوه، بأنه ديوان العرب الجديد، بشيء من الدهشة، وأنا وزملائي الشعراء سنقبل هذا الوصف، وعند حدود هذه الندوة فقط، وإلا فإن الشعر ظل وسيظل ديوان العرب القديم والجديد.

أرجو لندوتكم هذه النجاح والتوفيق، وأحيي الزملاء المنتدين من النقاد والدارسين، وأرنو إلى أن تسهم بحوثهم إلى فهم حقيقي للمنجز الروائي في

الجزيرة العربية، وأرحب باسمي وباسم كل المثقفين في بلادنا بأشقائنا النقاد والباحثين العرب المشاركين في هذه الندوة، وأتمنى لهم طيب الإقامة في هذه المدينة الساحرة، جدة، كما أرجو لمرتادي هذه الندوة أن يجدوا فيها الفائدة التي يرنون إليها.. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

مقدم الحفل:

شكراً لكم معالي الوزير على ما تفضلتم به وما طرحتموه.. شكراً جزيلاً على حضوركم ورعايتكم، وقبل الختام، فإن وزارة الثقافة والإعلام ممثلة في النادي الأدبي الثقافي بجدة يسرها أن تكرم الأديب الراحل عزيز ضياء بتقديم درع تذكاري يسلمه معالي وزير الثقافة والإعلام لحفيده الأستاذ زاهد ضياء عزيز ضياء، كما يكرم أيضاً سعادة الدكتور عبدالعزيز السبيل وكيل وزارة الثقافة والإعلام للشؤون الثقافية.. أيضاً يسر نادي جدة الأدبي أن يكرم معالي وزير الثقافة والإعلام الدكتور عبدالعزيز بن محي الدين خوجة، ويقدم له درعاً تذكارياً يقدمه سعادة الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني رئيس النادي..

شكراً لكم معالي الوزير، وشكراً للجميع، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

* * *

ملتقى قراءة النص

الأربعاء 1430/3/28هـ - 2009/3/25م

الساعة 9.00 صباحاً

اليـوم الأول

الجلسـة الأولـى

■■ رئيس الجلسة: د. أحمـــد الطـــامي

■■ المشاركـون:

- د. أحمد صبرة: قلق الهوية في الرواية النسائية: رواية (الوارفة) نموذجاً.
- أ. خالد الرفاعي: أنماط الحساسية تجاه الرواية النسائية في الخليج: مدخل نظري وقراءة تحليلية.
- أ. فهد حسين: رحلة العذاب في عوالم المرأة: قراءة في رواية (شاهندة).
- أ. نورة القحطاني: جدلية الموت والخلود في الرواية السعودية.

قلق الهوية في الرواية النسائية السعودية
الوارفة لأميمة الخميس نموذجا

أحمد صبرة

حين تكتب امرأة في مجتمع محافظ، فإن هناك سياجاً من المحاذير يحيط بها، يمنعها من أن تطرح كل أفكارها صريحة، إذا هي أرادت أن تحافظ على الروابط التي تربطها بالمجتمع، في حالة الكتابة الإبداعية يبدو تعامل المرأة مع هذه المحاذير لافتاً للنظر، فهناك في الشعر أو الرواية من الحيل الأسلوبية وطرق المراوغة، وأساليب التضليل ما يجعل المرأة في مأمن من هؤلاء الذين يترصدون كل شاردة وواردة تصدر عن المرأة، وبخاصة إذا كانت قد نالت قسطاً من الثقافة الغربية.

هذه المقدمة التي تبدو بدهية هي المفتاح الذي ندلف من خلاله إلى عالم أميمة الخميس كما تجلى في روايتها الأخيرة «الوارفة». تكتب أميمة بألق: جملها أخاذة، وصورها مدهشة، ويظهر منها أنها في حالة تصالح مع العالم، تصالح يبدو في حالتها أنه يكرس الهيمنة الذكورية على أوضاع المرأة الشرقية عامة، فالرجال الذين يسيطرون يمررون كتاباتها، ولا يبدو أن لديهم توجسا من أفكارها، فلم تدخل أميمة في معركة كبرى تصادمت فيها مع أعراف المجتمع وتقاليده، ولم تمنع من الكتابة، سواء الصحفية أو

الإبداعية، وما تكتبه يجد له طريقاً إلى النشر دون عوائق، فليست هي مثل نوال السعداوي أو فريدة النقاش أو فاطمة المرنيسي أو مليكة مقدم، أو حتى أحلام مستغانمي، هؤلاء اللائي تصادمن مع المجتمع، ففرت بعضهن إلى مجتمع آخر ولغة أخرى مثل مليكة مقدم، واختارت أخريات النفي بمحض إرادتها لتطل من خلاله على مجتمعها، وهي في مأمن من العقاب الجسدي، مثل نوال السعداوي، وبقيت فئة أخيرة تناضل من أجل أن تكتسب المرأة ما تراه أنه حقوق ضائعة منها، مثل فريدة النقاش، وأميمة وفق هذا التحليل أداة من الأدوات التي يفرح بها الرجل من أجل تكريس عالمه الذكوري، والمحافظة على استمراريته.

في تصوري أن هذا التحليل ليس دقيقا تماماً، فأميمة إذا لم تكن جزءاً من الحركة النسوية العربية، كما تتجلى في الأسماء التي سبق ذكرها، فإن لديها وعيا بما يجب على المرأة أن تقوم به من أجل تخفيف الضغط الذكوري الهائل على أوضاعها، لقد اختارت طريقا ترى أنه سيصل بالمرأة إلى أوضاع أكثر عدلاً.

في أميمة جانبان يتعاونان على إبراز ما يجب على المرأة أن تكونه: جانب الكاتبة الصحفية، ذات الحضور القوي في بعض الجرائد والمجلات السعودية، وجانب المبدعة التي أصدرت ثلاث مجموعات قصصية، وروايتين: أولاهما «البحريات» وثانيتهما «الوارفة»، في هذا البحث سنركز على الجانب الإبداعي لديها لنرى من خلاله الكيفية التي تتجلى بها المرأة، وسيكون مدار البحث حول الرواية الثانية بوصفها آخر إنجازها الإبداعي.

تبدو هذه الرواية نموذجاً دالا على حالة من قلق الهوية عند المرأة في المجتمع الشرقي، لكنه قلق يظهر عند أميمة الخميس على طريقتها، فهي تقدم في الرواية مستويين من الخطاب: مستوى ظاهر تتصالح فيه الكاتبة مع عالم الذكور، فتمنحهم ما يرضي غرورهم، ومستوى تحتي يكشف عن عالم يمور

بصراع نفسي حاد تعيش فيه امرأة نالت قسطاً كبيراً من التعليم في مجتمع يندر فيه هذه الفئات من النساء. في عالم الرواية لا تكون ازدواجية الخطاب عشوائية، بل تتبع منطقاً يتفاوت من رواية إلى أخرى، ومن روائي إلى آخر.. جزء من هم هذا البحث أن يكشف عن منطق الرواية في تشكيل الخطاب المزدوج، وهو جانب شديد الأهمية في تجربة أميمة الإبداعية، لأنه يجعلها تتخذ موقفاً وسطاً في الحركة النسائية بين فئة تتمرد على كل الأعراف لتحاول أن تبشر ببديل ترى أنه يحقق للمرأة هويتها، وهذه لا تحتاج إلى أن يكون خطابها مزدوجاً، فهي تملك من الجرأة على أن تكشف عن أفكارها صراحة تصل في بعض الأحيان حدوداً لا يمكن تخيلها على ما سوف نرى في سياق هذا البحث، وفئة أخرى ترى أن العالم على ما هو عليه هو جزء من حقائق الطبيعة التي أعطت للرجل اليد العليا حتى في تصريف أمور هي من صميم العالم الخاص للمرأة، وهذه أيضاً لا تحتاج إلى الخطاب المزدوج لأن تصالحها مع عالم الذكر يجعلها تعيد إنتاج الخطاب الذكوري من وجهة نظر امرأة، مع أميمة الخميس يبدو الأمر مختلفاً، فهي ليست راضية عن أحوالها بوصفها امرأة، وفي الوقت نفسه لا تريد أن تتصادم مع هذا العالم الذكوري، لذلك كان الخطاب الروائي لديها مزدوجاً.

يكشف الخطاب المزدوج في «الوارفة» عن قلق في الهوية النسائية، قبل أن نعرضه يجب تحرير مفهوم الهوية، لأن هناك التباساً حول هذا المفهوم يحسن أن نعرض له قبل أي شيء.

هناك سؤالان أساسيان يطرحان حول الهوية: من أنا؟ وإجابته بحث في الهوية الشخصية، وماذا أنا؟ وهو سؤال يبحث في هوية الأمة أو المجتمع، سؤالان قديمان قدم الإنسان ذاته، نجد آثاراً لهما في الكتب المقدسة، وحتى في النقوش والآثار التي خلفها الإنسان الأول.

كما أنهما سؤلان مربكان، والإجابة عنهما قد تكون مبتذلة عادية، كما

يقول برنارد ويليامز في بحثه عن الهوية والهويات[1]، وقد تكون شديدة التشابك والتعقيد. فيما يخص الهوية الشخصية، فإنها ترتكز على محورين أساسيين لا يمكن أن تتشكل بدونهما، محور رأسي هو التطابق، ومحور أفقي هو الاختلاف، والتطابق يعني أن الشخص في زمن ما يظل هو الشخص نفسه في زمن تال، والمنطقيون يعرفون الهوية من هذا المنظور على أنها علاقة تعادلية ذات أبعاد ثلاثة: متعدية (فلو أن أ يشبه ب، و ب يشبه ج، فإن أ يشبه ج) أو متماثلة (لو أن أ يشبه ب، فإن ب يشبه أ) أو منعكسة على نفسها (كل شيء يشبه نفسه)[2]، والاختلاف يعني بداهة أن هوية الشخص تختلف عن هوية غيره من الناس، وإلا كنا نتحدث عن الشخص نفسه، وهذا الأمر ينطبق أيضاً على التجمعات البشرية، فهل تصبح فكرتا الهوية والتغير متعارضتين؟

بمعنى: لو أن هناك شيئاً يتغير، فإنه لن يصبح الشيء نفسه الذي كان[3]، لكن أرسطو يقول: إن الشجرة تظل هي هي بالرغم من أنها تستبدل كل أوراقها، وفي دراسات الهوية هناك سفينة ثيسوس، ذلك الرجل الذي ظل يستبدل ألواحاً جديدة بأخرى قديمة من السفينة[4] تغيرت كل ألواح السفينة، لكن السفينة ظلت كما هي، لكن مثال السفينة يطرح إشكالية أخرى، فلو نقلناها إلى الشاطئ وجعلناها مطعماً عائماً، أو متحفاً بحرياً، هل تظل هويتها كسفينة كما هي؟

لكن إذا لم يكن الشكل هو مفتاح الهوية، فما مفتاحها إذن؟ هناك جدل طويل بين الفلاسفة المحدثين حول هذه النقطة، جون لوك مثلاً يرى أن هوية الشخص المستقرة عبر الزمن ترتبط بالذاكرة والقدرة على التذكر[5]، ثم حدد أسلوبين للتذكر، هما (التذكر من الخارج)، وهو الشيء المشترك بين البشر، مثل تذكر الحوادث التاريخية، أو حاصل ضرب الأعداد، و(التذكر من الداخل)، أي أن يتذكر الإنسان مجمل تاريخه الشخصي بمستوياته المختلفة[6]، وهو الذي يرتبط بالفرد ويمارس عليه التأثير الأكبر، وقد ناقش

لوك أيضاً موضوع فقدان الذاكرة ومدى تأثيرها على هوية الشخص نفسه، كذلك ربط الهوية بالمتواصل السيكولوجي Psychological continuity الذي يعرفه ديريك بارفيت بأنه ميل الفرد إلى إنشاء علاقات سيكولوجية مختلفة بين الحالات العقلية والحوادث، مثل العلاقات الموجودة في الذاكرة، أو في استمرار المقاصد والرغبات وسائر السمات السيكولوجية الأخرى[7]، لكن بارفيت لا يكتفي بالمتواصل السيكولوجي، بأن يضيف إليه أيضاً ما يسميه المتواصل الفيزيائي، والاثنان معاً يفسران وحدة الحياة العقلية للفرد، ويجعلان الأفكار والخبرات التي تحدث في أوقات مختلفة هي خبرات الفرد نفسه وأفكاره[8].

وطرح ريتشارد سوينبورن في بحثه عن النظرية المزدوجة للهوية الشخصية (مصطلح) وحدة الوعي ليفسر به استمرارية الهوية، ووجد أن المصطلح المفيد في هذا الصدد ما طرحه برتراند راسل Copersonal[9] ورأى أن مجموعة العقائد والأفكار التي يشكلها الفرد عن الحياة وعن الناس من حوله تعد أحد محددات الهوية الشخصية.

جانب آخر في الهوية الشخصية يرتبط بالطريقة التي تُدرك بها، وكما يقول برنارد ويليامز: هناك هوية أكون فيها مختلفاً عن الهوية التي أعرفها عن نفسي وعن الهوية التي يعرفها الآخرون عني، هو يرى أن هذا الخلاف هو جوهر الخلاف في العالم كله[10].

هذا يعني أن مفهوم الهوية سيال، سواء في مستويات الإدراك، أو في علاقتها بالتغير، ومع الأخذ في الاعتبار ارتباط الهوية بالذاكرة الواضحة، أو وحدة الوعي أو المتواصل الفيزيائي السيكولوجي، أو غير ذلك مما فسر به الفلاسفة المعاصرون الهوية، فإن هناك جوانب فيها لا تقبل التغير، وجوانب أخرى تقبله بدرجات متفاوتة.. ما لا يقبل التغير لون البشرة ومكان الولادة والانتماء إلى جماعة عرقية معينة ووحدة الوعي، وماضي الشخص بوصفه

أحد العوامل المؤثرة على الهوية، وأما اسم الشخص ونمط الأزياء التي يرتديها، وحتى معتقداته وأفكاره حول الناس والعالم، فإنها قابلة للتغير دوماً. إننا يمكن أن نقول: إن الإنسان يتميز عن كل هذا، بل يتميز عن جسده نفسه، وعن سلسلة الحوادث العقلية التي تحدث له، لكن لا يمكن تصور الإنسان ككيان منفصل مستقل[11]، فإذا لم يمكن الوصول إلى كينونة الإنسان إلا من خلال جسده وسائر الحوادث العقلية والأمور الأخرى السابقة، فإن وسائل الوصول إلى الكينونة تعد جزءاً منها.

لكن الدراسات النسوية الحديثة تميز ما تسميه الآن الهوية الجنوسية Gender Identity، وهو مصطلح ظهر أولا في مجال الدراسات الطبية، وكان يعنى بهؤلاء الأشخاص الذين يولدون وهم يعانون من اضطرابات جينية تجعلهم يقفون في منطقة وسطى ما بين الذكر أو الأنثى، لكن علماء النفس والاجتماع، ومن بعدهم الحركة النسوية تلقفت هذا المصطلح، ورأت فيه أنه يعبر عن الدور الذي ينسبه المجتمع إلى كل من الرجل أو المرأة، فكل المجتمعات تقوم بتقسيم العمل بين الرجال والنساء، وهنا تبدو اختلافات كبيرة ما بين المجتمعات في الطريقة التي تقسم بها العمل، لكن الأمر هنا يتجاوز طريقة تقسيم العمل إلى الكيفية التي يرى بها كل جنس الآخر، فكيف يرى الرجل المرأة؟ وماذا يريد منها؟ وكيف ترى المرأة الرجل؟ وماذا تريد منه؟ أسئلة محورية في مجال البحث عن الهوية الجنوسية، وهي الأسئلة التي بنت عليها الحركة النسوية في الغرب مجال عملها، وقد كانت فكرة الاضطهاد الذكوري المحور الذي انطلقت منه أغلب الدراسات النسوية، ولعل عبارة سيمون دي بوفوار الشهيرة «المرأة لا تولد امرأة، بل تصبح امرأة» هي العبارة التي لخصت على نحو مدهش الطريقة التي يقولب بها الرجل المرأة ويسجنها في مجال حيوي يختاره هو لها.

إن العمل الأدبي يمكن النظر إليه دائماً من زاويتين: زاوية بوصفه خطابا اجتماعيا يحوى مقاصد مؤلفه، وزاوية بوصفه خطاباً جمالياً تخييلاً

يحقق متعة لقارئه، وفي مقاربتنا للوارفة سنحاول أن نتبين مقاصد أميمة الخميس التي دفعتها إلى كتابة هذه الرواية، وهي مقاصد يمكن تتبعها داخل الرواية نفسها، كما سنحاول تتبع التقنيات الروائية التي لجأت إليها المؤلفة لتعبر من خلالها عن قلق الهوية لدى شخصية الرواية الأساسية.

الوارفة بوصفها خطاباً اجتماعياً:

تختار أميمة شخصية الدكتورة الجوهرة بطلاً محورياً في روايتها، امرأة تعيش في حي عليشة بجنوب الرياض مع أسرتها، أرملة مطلقة، تزوجت لفترة قصيرة، ثم طلقها زوجها لأنها لم تعجبه، تتبع أميمة بطلتها في علاقتها بأسرتها، وعلاقتها بزميلاتها وزملائها في العمل، ورغبتها في أن تسافر إلى كندا كي تحصل على الزمالة التي تؤهلها لمكانة أعلى في عملها، ثم نجاحها في السفر، وهناك في كندا تتتبع ردود أفعالها وسلوكها في هذا المجتمع الغريب الذي يختلف عن مجتمعها الأصلي اختلافاً كبيراً. لا تحوي الرواية أحداثاً كبيرة، ولا يمكن وصفها – من ثم – بأنها رواية حدث، إن أحداثها بسيطة وعادية، أما ما هو مهيمن فيها فهو البشر بأحاسيسهم وأفكارهم، وسلوكهم الذي يبدو معتادا، لكن انتقاء أميمة لأشكال من سلوك البشر، وتضفير هذا السلوك في نسيج خيالي على النحو الذي جاءت فيه الوارفة خلق حالة إنسانية تستحق التأمل، فهناك انطباعات تترسخ في ذهن قارئ الرواية وهو يتتبع الجوهرة في دقائق حياتها اليومية في عليشة، أو المستشفى العسكري، أو كندا، وهو يتتبع كذلك هذه الشخصيات الوفيرة التي تذخر بها الرواية، رجالاً ونساءً، هذه «البورتريهات» التي ترسمها لهذه الشخصيات، تختار من كل شخصية موقفاً، أو حالة أو فكرة، تظهر الشخصية من خلاله، هذا الغنى الإنساني جعل للرواية مذاقاً مميزاً.

إن أول ما نقاربه في موضوع الهوية هنا هو فعل الكتابة نفسه، تحاول المرأة المبدعة، وهي تكتب في مجتمع ذكوري، أن تكسر حاجز الخوف

لديها، خوف نسجته حالة من الصمت ضربت حولها، وقرنتها بالمرأة – المرأة الكاملة من وجهة نظر الرجل هي المرأة الصامتة – تفيض أدبيات الحركات النسوية في تتبع تاريخ الصمت الذي فرضه الرجل على المرأة، وترى فيه شكلاً من أشكال الاضطهاد الذكوري، وحين تخرج امرأة لتعلن عن نفسها فإنها بذلك تتجاوز هذه المنطقة المحرمة التي حبس فيها الرجل المرأة طوال قرون، هنا لابد أن ننظر إلى إبداع أميمة الخميس من هذه الزاوية، على الرغم مما يبدو الآن من أن الكتابة النسائية تجاوزت الآن موقف التردد الذي وقفته المبدعات الأوليات، هنا لا يمكن أن نضع كل الإبداع النسائي العربي في سياق واحد، لأن هناك تفاوتاً واضحاً في موقف المجتمعات العربية من المرأة، لا يحتاج إلى إيضاح كثير، في مجتمعات محافظة مثل المجتمع السعودي تبدو سيطرة الرجل المطلقة كأنها جزء من حقائق الحياة، لكن هناك نساء يكتبن ويعلنَّ عن مشاعرهن وهواجسهن، فيما يبدو أنه انفجار للكتابة النسائية في المجتمع السعودي، وهو أمر لا يمكن تجاهله، مع ذلك يبدو في هذه الكتابة قلق واضح حول الهوية التي تريد أن تكونها المرأة في هذا المجتمع، يظهر هذا القلق في أمرين يخصان كتابة الرواية: الأمر الأول هو شيوع ضمير الغائب في السرد النسائي السعودي، فمايزال مجتمع القراء الشرقي يماهي بين ضمير السرد الشخصي وبين مؤلف العمل، واستخدام المرأة المبدعة لضمير الغائب يجعلها في مأمن من هذا التماهي، والأمر الثاني هو صدور بعض الروايات بأسماء مستعارة، وبخاصة بعض الروايات التي تحوي جرأة في الطرح لم تتعود عليها المجتمعات المحافظة، هنا تبدو أميمة الخميس جزءا من هذا القلق، فقد استخدمت ضمير الغائب، لكنها صاحبت بطلتها حتى النهاية، فلم يكد يخلو مشهد في الرواية من حضور الدكتورة الجوهرة، ولو تحول ضمير الغائب في الرواية إلى ضمير المتكلم لما حدث تحول درامي في البناء السردي لها، وكأن أميمة الخميس تقف هنا في المنطقة الوسطى، ما بين رغبتها في أن تكسر طوق الصمت حولها، ورغبتها

في أن تحافظ على روابطها مع مجتمعها، ويوفر لها ضمير الغائب مساحة آمنة للمحافظة على هذه الروابط.

وقد اختارت أميمة أن تكون بطلتها طبيبة مطلقة، وهذا الاختيار لا بد أن تكون له دوافعه الهامة في سياق البحث عن هوية المرأة ودواعي القلق التي تنتابها في مجتمع يسيطر عليه الرجل، هنا لابد من تبين المجال الحيوي الذي تتحرك فيه الجوهرة، وبيان علاقات القوى بين الرجل والمرأة التي تحكم مجتمع الرواية، هناك ثلاثة أماكن أساسية تحركت فيها الرواية: بيت عليشة، والمستشفي العسكري بالرياض، ومدينة تورنتو بكندا، بدا عالم الجوهرة محصوراً في الرياض في المكانين الأولين، أفاض السارد الذي أخفي هويته في تتبع البطلة في تفاصيل حياتها اليومية داخل بيت الأسرة، وفي عملها بالمستشفى، وعلى الرغم مما بدا أن البيت هو عالم المرأة الأساسي، وهو مملكتها الخاصة، فإن ما فعله السارد المجهول هنا هو تكريس الهيمنة الذكورية حتى داخل البيت، سيطر أبو الجوهرة عثمان المسير على الفضاء الذي يتحرك فيه أفراد البيت، لم يسمح لهم إلا بما يراه هو ملائماً.

كان أبوها حاضراً في الفضاء الذي تتحرك فيه، مارس تأثيره عليها بقوة الأوامر التي كان يلقيها في وجهها، أو برغبة الرضى التي كانت تتوسلها منه، تقول في هذه الفقرة الدالة "عثمان المسير أبوها، ظلت تركض نحوه طوال طفولتها وصباها، لكنها عندما شارفت على الوصول إليه كان هو قد ذهب، ظلت تهرول طوال عمرها باتجاهه، توجعها حكاية ذلك الجندي الصغير الذي ظل يركض لثلاثة أيام متصلة بلا توقف ليوصل رسالة إلى قائد الجيش تعلمه بأن الحرب قد انتهت، وحينما أوصل الرسالة توقف قلبه الصغير المنهك عن النبض، وخر ميتا، هي لم تقع ميتة، ولكنها أصيبت بوحشة كبيرة، كفن أحاط جميع مشاريعها، في أعماقها كانت تعلم أنها كانت تركض من أجله، من أجل أن يرضى عنها، ومن أجل أن يتمتم من بين شفتيه بصوت خافت: بارك الله فيك.

سنواتها مضمار طويل يقودها إليه، تترصد به عند كل منعطف، وشهادة عام دراسي كامل ترفعها في وجهه ليمهرها بتوقيعه الكبير الذي يشبه الصحن، تأمل أن يمنحها وميضاً أخضر تلج به الحياة بثبات وجسارة، لكنه كان ضنيناً به، وجافاً بجفاف لفحة صحراوية في قائلة صيف، لكنها كانت تملك عنادها الصخري الذي لا يتشقق، وتظل تخاتله وتناوره، لاحقا باتت تسأل نفسها هل كان خوفا؟ فقد كان دوماً وقوراً مهيباً، أحسبه غاضبا مني على ذنب غامض اقترفته، أمضيت مطالع الصبا استبسل لتطرية ذلك الجفاف في الهواء بيننا، لعل ذلك اللهاث أيضاً هو الذي جعلني لا أفهم بأن طلال يمقتني.... كنت أظنه غاضبا مني لأمر ما، وأسعى لتطرية الهواء بيني وبينه. فواتير متراكمة لقائمة طويلة من الأخيلة والأدوار يجب أن يقوم بها كأب تلاحقه وتترصده.»[12].

إن دلالة قصة الجندي هنا تتجاوز المكافئات التي يمكن أن تعقد بينها وبين قصة الجوهرة مع أبيها هنا، فهي هنا ليست هذا الجندي الذي توقف قلبه بعد انتهاء الحرب، وأبوها ليس هو قائد الجيش الذي أعلمه الجندي بانتهاء الحرب، إن استعارة الدنيا = حرب هي الحاضرة هنا حضوراً مهيمناً، والحرب فيها الألم، والموت والتضحية، والخوف، والانتصار فيها لا يتم إلا عبر كل هذا، هنا يبدو انتصار الجوهرة فاقدا كل دلالة، فالذي خاضت من أجله هذه الحرب لم ينعم بهذا الانتصار، أصيب بالزهايمر، ثم انتقل إلى رحمة الله بعد فترة قليلة من عودتها من بعثتها إلى كندا.

لكن في هذا الموقف بعدا أكثر أهمية، فلماذا بدت الجوهرة حريصة تماما على كسب رضا أبيها، على الرغم من أن الأب لم يمنحها هذا الحنان الذي أملته منه، شعرت هي أنه غاضب منها دائما على ذنب غامض اقترفته، والذي لم تصرح به هنا، ولكن يمكن رصده في مواقف أخرى في الرواية، أن ذنبها هو قدرها أنها ولدت أنثى، لم ترصد الرواية مواقف للكيفية التي يتعامل بها الأب مع أولاده الذكور، لكن إحساس الأهمية الذي تضفيه نساء

البيت على المولود الذكر هو الذي يكرس حضور الرجل في هذا المجتمع المحافظ.

هناك عبارة دالة في هذا السياق، لعلها تكون مفتاح العلاقة بين الرجل والمرأة في مجتمع الرواية، عبارة يتحدث فيها السارد عن هيلة العرفان أم الجوهرة في موقفها من أبيها، تقول «طوال حياتها كانت تتحدث عن (عثمان المسير) بصفة الغائب، فتقول: هو... قال... هو حضر.... كان الـ (الهو) المهيمن المستغني بذاته عن اسمه الذي يطوق وجوده امتداد سنوات عمرها»[13]، لا يبدو الأب هنا أبا عاديا، إن كلمات مثل الضمير «هو» و«المهيمن المستغني بذاته عن اسمه» و«يطوق وجوده» تشير إلى الأب الإله، وإذا كان هذا التأويل مقبولاً، فإن منظومة العلاقة بين الرجل والمرأة في هذه الرواية يمكن أن يعاد النظر فيها، هنا لا مكان للتكافؤ بين الطرفين، ولا يمكن حتى أن تكون سيطرة الرجل في هذا المجتمع سيطرة عادية، هنا تبدو سيطرة الأب سيطرة مطلقة، وحضوره في حياة المرأة حضور طاغ، وفي الرواية مواقف كثيرة تعضد هذه السيطرة، وتؤكد على فكرة الأب الإله، ومن ثم الرجل الإله.

لعل الأب الوقور الذي يرى أنه من العيب أن يتحدث عن تفاصيله المالية لأهل بيته، عليهم فقط أن يطلبوا، ويقرر هو إن كان سيدفع أم لا» ص 40 ما يؤكد سطوته، أو حين يحدث بينها وبينه هذا الموقف «واخترقت جدران الوقار والتحرز بينها وبين أبيها، ونبست وهم على الغداء: هل بالإمكان أن نبني مسبحاً في باحة الدار الخلفية؟ كان قد التقط إناء اللبن ليشربه، ومن ثم توقف ونظر إليها بجفنيه الثقيلين، وحاجبيه اللذين خطها الشيب، وسأل: إيش؟ ارتجفت أطرافها قليلا، وأجابت وهي تبلع ريقها... مسبح للسباحة في حر الصيف، أجابها وهو يواصل شرب اللبن بصوت منخفض ولكن حاسم: في بيت زوجك»[14]، هنا لا تجد عبر الرواية كلها موقفاً حوارياً بينها وبين أبيها، كل الرواية سعي منها إلى أن تنال رضاه،

وتبدو عبارة «يطوق وجوده امتداد سنوات عمرها» أكثر دلالة في هذا الموقف الذي حدث لها في تورنتو، حين ألحت عليها بنت عمها في أن تزورها، كانت الجوهرة مترددة، لكن حسم هذا التردد مكالمة من أبيها «زعق الهاتف في شقتها ذات صباح، تحشرج صوت عثمان المسير، لم يسألها عن أحوالها، هي فقط سألته عن أحواله، قال لها: منيرة بنت عمس شرهة عليس...روحي وأنا أبوك زوريها. ارتاحت كأنه أرسل لها التذكرة، ونزع الشوك من قدميها، ستذهب وستسلم على زوجها، وستحادثه، وسيجلسان على مائدة طعام واحدة بتذكرة من عثمان المسير صاعدة إلى أعالي البحار»[15]، ما الذي يدعوها وهي على بعد آلاف الأميال من عليشة إلى أن تنتظر إذنا من أبيها حتى يسمح لها بأن تزور بنت عمها؟ لكنه الأب الإله الذي تتحسب خطواتها وسلوكها وهي في حضرته، حتى وإن لم يكن هذا الحضور مادياً.

هذا الموقف من الأب انسحب أيضاً على موقفها من كل الرجال الذين مروا عليها في حياتها، بدءاً من زوجها الذي لم تبق معه إلا فترة قليلة: طلال، والذي بدا أن طلاقها منه كان ذا أثر عميق عليها، طلاق أراد السارد له أن يحدث منه هو، ولأسباب تتعلق بمشاعره تجاهها، «لاحقاً بعد طلاقها تجمع في أذنها من هنا وهناك بعض نثار المجالس به حينما وضعها ذهب إلى أمه، وأخذ يبكي بين يديها، يقول لها: ما أبغاها»[16]، لكنها – وهي تنظر إلى الأب على أنه إله – لم تر في زوجها إلا أنه امتداد لأبيها، لذلك بدأت منذ اليوم الأول لزواجها تحاول ان تكسب رضاه «كانت تود أن تعرف ماذا يريدها أن ترتدي بالضبط؟ هل تبقي الغطاء على رأسها؟ أم تنزعه وتنثر شعرها لتنطلق بالبنطلون البرمودا والتي شيرت؟ أم أنه يفضل الملابس المحتشمة دون غطاء الرأس؟»[17]، وعلى الرغم من الخضوع الظاهر منها، فإن هذا لم يشفع لها عنده، وكان الطلاق هو النهاية بينهما، ظل طلال حاضراً في وعيها، مهيمنا على تفكيرها حتى الفصل الأخير من الرواية، واحتل البحث عن زوج ثان مساحة من وعيها، ومن وعي النسوة المحيطات بها.

إن الرجال الذين ظهروا في محيطها، سواء في عليشة أو في المستشفى، كلهم كانوا متزوجين، مع ذلك لم يكن هذا مما يسبب قلقا لدى النسوة المحيطات بها، تقول لها أختها هند: أين البأس أن تصبحي زوجة ثانية؟، وتقول لها زينب ابنة عمها، وهي زوجة ثالثة: «إن ثلث رجل ألذ وأمتع، فأنت تتحررين من الروتين، وتلسعك وتقرصك الغيرة، وأنت تتخيلينه بين أحضان الأخريات، فتستقبلينه في الليلة التي تليها وكأنه عريس، تحاولين أن تزيلي عن جلده آثار الأخرى وأنفاسها، وأجواءها، وطعامها، وطلبات أولادها، لكي تستحوذيه بالكامل»[18]، لقد بذلت قريباتها مجهوداً هائلاً لإقناعها أن تكون زوجة ثانية، لأنه كما قالت رقية: ما المانع من أن تكوني زوجة ثانية، والرجال الجيدون قد اختفوا منذ زمن، ولم يبق سوى المتردية والنطيحة؟!. ومع أنها في قرارة نفسها تقبلت هذه الفكرة، وربما سعت إليها في مغامراتها الصغيرة مع بعض أطباء المستشفى، لكن أياً من هؤلاء الرجال الذين ظهروا بعد طلاقها في حياتها لم يكمل خطوته معها إلى النهاية، حتى أبو ضاوي الذي طلبها زوجة رابعة له، لم يبد منها رفضاً حاسماً، وهي في أجواء البحث عن رجل يقبل أن يسافر معها في بعثتها إلى كندا، لقد أبدت رغبة في أن تحادثه تلفونياً قبل أن توافق عليه أو ترفضه، وفي هذا الحديث بدا الرجل المهيمن المتعالي الذي ألقى في وجهها بكل ما لديه من أفكار حول موضوع زواجه منها، ثم أغلق التلفون دون أن يستمع إلى ردها، وعلى الرغم من أنها بقيت تنظر في السماعة مذهولة للحظات[19]، فإن سلوك أبي ضاوي بدا منسجماً مع هذا العالم الذي يبدو فيه الرجل إلها، وهو السلوك نفسه الذي بدا من الطبيب الأعرابي في مغامرته معها، لقد كانت معه في رحلة برية مختلسة، لكنه في أثناء وجودهما في هذا المكان القفر رفع رأسه فجأة، وزأر: اللهم إني أخاف وقوفي بين يديك يوم الموقف العظيم، ومن ثم هرول إلى السيارة بخطوات متعثرة، كأنه قد خرج للتو من معركة كبرى، صوته جعلها تتجمد خائفة للحظة، قبل أن يناديها من داخل السيارة مرة أخرة: هيا يالا

توكلنا على الرحمن، هرولت للسيارة متعثرة، وهي تلف عباءتها حولها، وعادت مبعثرة مختطفة من جوار غدير مهيب يصلي حوله اليمام منذ ألف عام، داخل السيارة أصبح جافاً غامضاً، شعرت للحظتها بأن الرسالة الخفية التي استلمتها منه هي: «أن الجو كان مفتوحاً على كل الاحتمالات، لكن أبقى أنا رجل أسيطر على الوضع، بينما أنت أنثى»[20].

إن المشاعر التي يمكن أن نتتبعها عند الجوهرة في مواجهة الرجل هي مزيج من الخوف، والرغبة في إرضائه، وما بين هذين الشعورين لا ترى المرأة في هذا المجتمع أهمية لوجودها، إلا في ظل رجل يضفي على هذا الوجود قيمة، إنها، وهي بعيدة عن الرجل، كأنها مطرودة من رحمة الله، لذلك تكرس ثقافة هذا المجتمع فكرة الطاعة للرجل الإله، وتذخر أدبياته بكل الوسائل التي تعين المرأة على هذه الطاعة، حتى إن إحدى الداعيات تكرس محاضرة بأكملها في المسجد للحديث عن مئة طريقة للاستحواذ على قلب الزوج[21].

لقد كان طبيعيا في هذا العالم الذي يبدو فيه الرجل إلهاً أن تحاول المرأة أن تقدم القرابين التي تنال من خلالها رضا الرجل الإله، وكان القربان الأكبر في هذا السياق هو جسدها، وتكتسب الكتابة عن الجسد أهمية خاصة في الحركة النسوية، وتبدو كأنها أحد أهم الأسلحة التي تشهرها المرأة في عالم يسيطر عليه الرجل، وقد كانت المقالة التي كتبتها هيلين سيكوكس بعنوان «ضحكة قنديل البحر» دستوراً للحركة النسوية، ما فعلته فيلمان أنها كسرت حاجز المحرمات الذي يحيط بجسد المرأة، فقد دعتها إلى ألا تخجل من أن تترك جسدها يعبر عن نفسه في رغباته، وأشواقه وهواجسه، في روايتنا يتخذ الحديث عن الجسد مساراً آخر، فأميمة الخميس لا تكتب وفق أطروحات الحركة النسوية في الغرب، وإنما تكتب بوصفها أنثى تعيش في مجتمع ذكوري، له قوانينه الخاصة في التعامل مع المرأة، هنا تحاول المرأة أن تقدم جسدها وفق شروط هذا المجتمع، وتتحدث

عنه بما يمكن أن يكون مقبولاً في هذا المجتمع الذكوري، وفي حالة الجوهرة فإن الأمر كان شديد الوطأة عليها، لأنه إذا كان جسد المرأة هو القربان الأكثر قبولا الذي يمكن أن تقدمه للرجل الإله، فإن لدى الجوهرة مشكلة كبيرة مع هذا القربان، «بدأت د. الجوهرة تتأمل أجساد النساء وخطواتهن، وتفاصيل أجسادهن من بعد زواجها الأول، زوجها كان شديد الكلف بالجسد إلى الدرجة التي جعلتها تشعر كأنها شخص كان في غيبوبة عميقة، ومن ثم استيقظ فجأة ليجد كل العالم حوله يثرثر بدقة الخصر، واستدارة الكفل، ورشاقة الساقين، لكنها كانت في النهاية تقول لنفسها: ليس ذنبي أنني لم أدرج في القالب الذي أعده لأحلامه، ليس ذنبي أنني لم أتطابق مع ما كنت تعبئ به آذان أمك وأخواتك، ومن ثم تطلقهن للأفراح والمناسبات»[22].

لقد حاولت الجوهرة كثيرا أن تلتف حول جسدها لتقدم لزوجها قرابين أخرى يمكن أن ترضيه، لكنه لم يكن ليرضي إلا بالجسد، وفي موقف مهين عبر الزوج الإله عن رفضه لها حين طلب منها أن تستحم معه في المغطس، واستجابت له بعد تمنع، لكنهما وهما داخل الرغوة سألها عن سبب قساوة الشعر في ساقيها، شبههما بذقن الرجال، ومن ثم طلب منها أن تخرج من المغطس، وتجلب له باكيت السيجارة من على الطاولة خارج شرفة الفندق، ومن ثم تغادر الحمام نهائياً»[23]، في تجارب أخرى مع رجال آخرين حاولت الجوهرة أن تجمل قربانها حتى يرضى عنها الرجل، لكن الرجل – أي رجل مر عليها في حياتها – لم يلتفت كثيراً إلى هذا، أو ربما لم يشغله كثيرا هذا الجانب فيها، وانتهت حكايتها معهم لأسباب أخرى لا ترتبط بهذا القربان المقدس، الذي يجب على المرأة أن تقدمه في أبهى حلة حتى تنال رضا الرجل الإله.

بدت أميمة الخميس في هذا الخطاب أنها تحاول أن تتماهى مع الصورة النمطية التي يكرسها المجتمع الذكوري للمرأة، مع ذلك فقد أخفى

خطابها حالة من قلق الهوية عند بطلتها، ظهر في أكثر من منعطف في الرواية، وبدءا فإن وطأة المجتمع الذكوري الذي تعيش في ظله الجوهرة قد وسمها بسمات ظلت معها حتى ظهورها الروائي، وكان هناك فضاء من الأفكار والعادات والتقاليد، حرص كل طرف في مجتمع الرياض أن يظل يمارس دوره وتأثيره على البشر، ويجاهد أن يحتفظ بألقه وعنفوانه في علاقات القوى التي تحكم مجتمع الرواية، هذا الذي منح الوجود للهوية الجماعية التي تجعل من الممكن لأفراد هذا المجتمع أن يحلموا حلمهم المشارك، وأن يسعوا في تحقيق أسطورتهم الخاصة بهم، في مقابل ذلك هناك هوية خاصة لكل فرد في هذا المجتمع، هوية تشبه البصمة التي تجعله فرداً مميزاً له أحلامه الخاصة، وأشواقه في الحياة.

المرأة في هذا المجتمع ليست استثناء فيه، لكن مشكلتها شديدة التعقيد، لأنه إذا كان الرجل في هذا المجتمع يستطيع بنفسه أن يعيد تأمل الجوانب المتغيرة في هويته، ليحدد، وفق رؤيته هو، ما الذي يحتاج إلى أن يتغير فيه، فإن المرأة لا تستطيع ذلك بنفسها، إن الرجل الإله في هذا المجتمع هو الذي يحدد لها مسارات التغيير التي ينبغي عليها أن تسلكها، والمدى الذي يريده هو أن تصل إليه.

لكن المجتمع الذي تصفه أميمة الخميس ليس مجتمعا ساكنا مغلقا على نفسه كما كان قبل بضعة عقود من الزمان، ليس مجتمعا تبدو فيه سيطرة الرجل جزءا من حقائق الطبيعة. هناك تحولات هائلة يمر بها هذا المجتمع تمارس تأثيرا متعدد الأبعاد على الهوية، وتبدو ميزة كبيرة لأميمة في هذا السياق، فهي لا تعرض لمثل هذه التحولات من خلال لغة أيديولوجية زاعقة، وإنما يشغلها كثيراً علاقات البشر في هذا المجتمع، ووفرة المشاعر الإنسانية التي تحتويهم، ربما بدا هنا في هذا السياق جانب من تقنيات الرواية له علاقة وثيقة بما نتحدث عنه، فرواية «الوارفة»، بأكملها، يمكن أن نسميها رواية «بورتريه» كبير، عرض من خلال بورتريهات أخرى، بمعنى أن

أميمة في كل منعطف في الرواية كانت تترك مساحة كبيرة من السرد تتحدث فيها عن شخصية من الشخصيات التي مرت على الجوهرة في حياتها، هذه الشخصيات الوفيرة في عددها، المتنوعة في ثقافاتها، الغنية في مشاعرها الإنسانية كانت عاملاً شديد الأهمية من عوامل التحولات الكبرى في المجتمع الذي تصفه أميمة الخميس.

يلفت النظر في هذا السياق أن أولى الشخصيات التي تظهر في الرواية هي "إدريان" مدربة العلاج الطبيعي النيوزيلندية، وظهورها لم يكن عابرا، بل أفردت لها أميمة مساحة كبيرة من الفصل الأول، ولا يمكن تجاهل حالة التعاطف التي تبدو في لغة أميمة الخميس، وهي تتحدث عن إدريان، «إدريان تحضر للمستشفى بداخل سيارة BMW مرتدية نظارات شمسية ماركة (شانيل)، وتبدو أحجار روحها مصففة ومتوازية بعناية، كأنها فسيفساء إيطالية جذابة، تستيقظ في الخامسة صباحاً، وتؤدي تمارين رياضية لمدة ساعة، وتستحم، وتضع (لوشن) وعطراً من نفس الماركة، وتأتي متوردة فواحة، روحها تنزلق داخل جسدها بانسجام واطمئنان، تقول لها: جسمي الذي استقبل العالم عبره، هو أيضا يقدمني إلى العالم، ألا يستحق ساعة واحدة من يومي للاعتناء به؟»، وتبدو قامتها ممشوقة، وخطواتها رشيقة واسعة، وعنقها مشرئبا كعارضة أزياء تحفظ جميع أنواع (الرجيمات) الحديثة. أدريان تملك ذلك الزهو المجدول بعناية حولها، والذي يكون عادة للفتيات اللواتي كان آباؤهن ينصتون لثرثرتهن طويلاً، واللواتي لديهن حبيب متدله بهن، حيث تكون قطع أرواحهن متراصة ولامعة بلا ثغرات، لا يطلن تعليق أعينهن فوق وجوه الآخرين بانتظار الرضى أو القبول، أو دعة مجاملة تصلهن بين الفينة والأخرى، بل هن على الغالب مدثرات بفيض يجعلهن دوما يحدسن أن خلف المنعطف سيكون صدر شاسع يتنهدن عليه فتات النهار»[24].

إن حدس أميمة الخميس حول أسباب الزهو الذي تتمتع به أدريان من

أنه يكون عادة للفتيات اللواتي كان آباؤهن ينصتون لثرثرتهن طويلا يقف في مقابلة أنه لم يكتمل حوار للجوهرة مع أبيها عثمان المسير[25]، لا تعقد أميمة هذه المقارنة بين الاثنتين، لكن دلالة هذه الإشارة حاضرة في بعض حالات الإخفاق التي مرت على بطلتها في مواجهة العالم، ربما بدا أثر هذا في رغبتها التي لم تتحقق في أن تكون ضيفة على إحدى البرامج التلفزيونية، واشتراطها أن تظهر بحجابها كاملا، ثم تراجعها لخوفها أن تتلعثم وترتبك، تقارن أميمة بين سمر زميلة الجوهرة في المستشفى، وبين بطلتها في هذه الفقرة الدالة «الدكتورة سمر من قسم العيون ظهرت في التلفاز، لم تكن جذابة للغاية، لكنها تتحدث بشكل منساب وتلقائي كأنها في صالة منزلهم، والكلمات تغرفها من بحيرة أعماقها الهادئة بسلاسة، شعرت بأن روح سمر ترتدي جسدها بانسجام وتوافق».

سمر كل هذا الحضور والحيوية وعدم الارتباك من مواجهة الكاميرا للمرة الأولى، لربما أبوها كان يستمع إليها وهي تتحدث بفخر واعتزاز، كانت متأكدة أنه يعطيها مساحة شاسعة من نهاره ترتع فيها، وتدلق هرطقتها وعبثها، لأنها كانت تلتقط الكلمات بأناقة وإحساس يدثرها بأن البابا حتماً سيقول: «برافو يبابا...يسلم هالفم»[26].

مثل هذه المقارنات التي تتم بوعي أحياناً، ودون وعي أحياناً أخرى، تحدث تأثيرها على الجوهرة، تخلخل هويتها، وتجعلها تعيش في حالة قلق، لكنها لم تكن وحدها التي تؤثر، فمجتمع الرياض كان يمر بتحولات اجتماعية كبيرة، حولته من مجتمع صحراوي مغلق على نفسه، إلى مجتمع مفتوح يستقبل ثقافات العالم كله. ترصد أميمة الخميس دون ضجيج مثل هذه التحولات ممثلة في الخادمات الآسيويات، والسائقين الذين اقتحموا بيوت عليشة، وتأثير الثراء الذي واكب الطفرة النفطية، والذي حول رجلاً مثل أبي ضاوي من سائق شاحنة إلى أن يكون أحد وجهاء عليشة، وهذه الأسواق التجارية الجديدة التي تقتحم بها الرياض العصر، مخلفة وراءها

أسواقها القديمة، وغير ذلك من مظاهر التحول. فكيف أصبح لمثل هذه التحولات تأثيره القوي على هوية المرأة في هذا المجتمع؟

إن أول ما يلقانا من مظاهر القلق هو عبارة نقلتها الساردة على لسان د. كريمان بخاري زميلة الجوهرة في المستشفى «احنا بالبلد هنا ما شاء الله لا يخلونا نختار ولا نتنيل»[27]، تظهر العبارة شكلا من أشكال التسليم المطلق لسلطة الرجل، لكنها تظهر أيضا رغبة في الخلاص، رغبة مغلقة على نفسها، لا تظهر إلا حين تشعر بالأمان، ولا تترجم أبداً إلى فعل. وبالنسبة لكريمان فقد انتهت على نحو غامض زوجة ثانية لطبيب أفغاني، لم تبين الساردة طبيعة العلاقة بينهما، لكنه بدا اختياراً لا حيلة لها فيه بعد أن تقدم بها العمر، ودخلت في طور العنوسة بحسب أفكار المجتمع.

أما الجوهرة فقد بدا منها أحياناً نوازع تمرد على هذا الوضع الذي يجعل المرأة سلعة يتبادلها الرجال فيما بينهم، بحسب بعض أطروحات الحركة النسوية، ففي موقف نادر اتصلت بها امرأة قائلة لها إنها ستحضر لمشاهدتها، وبدلا من أن تبكي على هذا الوضع الذي تحولت فيه إلى سلعة، فإنها قالت لها أرسلي قبل أن تأتي صورة ابنك حتى أتأكد أنا بأنني أنا أولاً، أريده، يومها أغلقت المرأة السماعة موقنة بأنها وقحة ومجنونة معاً[28].

إن كمال المرأة في المجتمع الذكوري، وهويتها المنسجمة في هذا المجتمع لا تتحقق إلا بكونها متزوجة، أو مطلوبة للزواج، أما المرأة المطلقة، أو التي لا يطلبها الرجال للزواج لسبب أو لآخر، فإنها تعاني شرخاً في ذاتها لا سبيل إلى علاجه وفق أعراف المجتمع وتقاليده، وعلى ذلك فإن بإمكان هند (أختها) أن تختطف وهج ليلة بكاملها، وهي تتحدث عن تفاصيل وليمة أعدتها لأهل زوجها، تلمح ذلك الإنصات المضمخ بالإعجاب في عيني عثمان المسير، وهو يستزيدها، كان السؤال يتصعد حلزونياً في أعماقها: أنا ماذا أقول؟ هل أقول إن الاستشاري الأسكتلندي اليوم أثنى على تشخيصي

وذكائي وتميزي حتى على الأطباء المقيمين المتدربين من الذكور؟..... هل سيلون هذا الكلام الغرفة؟ كأنني أبيع هنا نظارات شمسية لعميان؟![29].

لكن الجوهرة فشلت مرتين: مرة حين اختير لها زوج لم تبق معه إلا قليلا، وأخرى حين لم تستطع أن تصل بالإغواء المتبادل بينها وبين بعض زملائها في المستشفى إلى أن تكون زوجة لأحدهم، وعلى ذلك بدت الجوهرة كأنها مطرودة من رحمة الرجل، تطاردها دائما لعنة الجسد الذي لا يصلح أن يقدم قربانا على مذبح الرجل.

وجودها في كندا أتاح لها أن تختبر هويتها، وأن تعبر أيضاً عن حالة عميقة من القلق، ظهرت في أكثر من سياق، ربما كان وصف الساردة ليومها الأول في تورنتو مؤشراً دالاً على هذا القلق، ترددت وهي تتهيأ للخروج من غرفة الفندق إلى المستشفى، ماذا سأرتدي؟ بالطبع لن ألبس النقاب وإلا بدوت كشخصية الوطواط التي تظهر في المجلات المصورة، ولكن لابد أن أغطي شعري، وأبدو محتشمة، هل أضع قبعة صوفية، ولكن الجو في الخارج منعش وليس بارداً، هل أضع إيشارب، وفوقه قبعة بيسبول كاب؟ حتما سيبدو شكلي مضحكا، وأنا بين أروقة المستشفى بتلك القبعة والإيشارب.

فكرت أن تسأل عبد الرحمن، وتمنحه بعض الوصاية تقديراً له، لكن عدلت عن الموضوع، أشفقت عليه، ستضعه مرة أخرى أمام سؤال لا يعرف له جواباً، ضمن الأسئلة المتعددة التي تفجرها في بيت المسير.

عندما تسير في شوارع تورنتو تشعر بأن جسدها يشف، ويصبح خفيفاً، بالكاد يراه من حولها، وكل بلاطة في الشارع ترحب به، وتفسح له حيزا، على الرغم من أنه لم تعد تواريه بالطريقة التي كان عليها في الرياض، ولكنه لم يعد ثقيلاً تسحبه وراءها كصخرة، ويجب أن تكفنه دوما عن المحيط، لم تعد تنكمش عند بوابة المصعد حتى يدخل الجميع، هي هنا بلا جسد

مزعج، كانت في الرياض تمضي نصف وقتها في تجميله، والنصف الآخر في تغطيته.

باتت خطواتها واسعة في الشارع، لا تتوقف عندها الأعين عدا بعض فضول من بائعات المحلات الشرقية في يونج، يتأملن الإيشاربات الملونة الثمينة التي اختارت أت تغطي بها شعرها، إيشاربات حريرية تحمل علامات شانيل وكريستيان ديور، لكنها حتى تلك اللحظة لم تستطع أن تكمل حديثا مع رجل، وعيناه معلقتان على وجهها، بعيداً عن طمأنينة النقاب، تشعر بالذعر كأن نظراته تصب عصير ليمون حارق في عينيها، فتصبح متوترة قلقة، وسرعان ما تنجو بعينيها هنا وهناك ...لا تستطيع[30].

هناك مواضع دالة في هذه الفقرة الطويلة تكشف عن لحظة مفصلية في حياة امرأة شرقية، لحظة بدت كأنها طقس من طقوس العبور في حياة البشر، لكنه طقس لا يمارس إلا على نحو فردي، ولا يحتفي به إلا صاحبه بعيداً عن أعين المجتمع، وربما على الرغم منه.

وحين تقول الجوهرة: «بالطبع لن ألبس النقاب» فإنها تمارس أول طقوس العبور كما حددها الأنثروبولوجيون، وهو طقس الانفصال، لكن هذا الطقس اتخذ عندها منحى مختلفاً، فهو لم يكن انفصالاً كاملاً كما فعلت نساء أخريات مثل مليكة مقدم او ناهيد رشدي، وإنما هو انفصال أوصلها إلى الحافة التي تظن معها أنها في موضعها هذا قد أرضت الجانبين، لقد أرادت لجسدها أن يتحرر، يخرج من كفنه، ويعلن عن نفسه، وشعرت هي بأن جسدها في بيئتها الجديدة يشف، ويصبح خفيفاً، وكل بلاطة في الشارع ترحب به، وتفسح له حيزا، لكنها مع ذلك ظلت محافظة على روابطها مع مجتمعها، لقد استبدلت الإيشارب بالنقاب، وأرادت أن تمنح أخاها بعض الوصاية عليها في مسألة الملابس، لكنها عدلت عن ذلك، كما ظل الإيشارب على رأسها، حتى بعد أن عاد أخوها إلى الرياض، وتركها وحدها في

تورنتو، إن طقس الانفصال الذي لم يكتمل عندها أبداً، بدأ أيضاً في بعض سلوكها مع الناس في تورنتو، وبخاصة مع الدكتور ليبرمان الطبيب اليهودي المشرف على تدريبها في المستشفى، لقد ذهبت معه إلى المقهى، لكنها قبل أن تجلس أحست أن جلوسها بجانب النافذة سيزيد من توترها، كانت تخشى مرور أحد الطلبة العرب في ذلك الشارع الفرعي، على الرغم من أنهم ندرة، لكن لا تريد أن تغامر، ولا تريد أيضا أن تتخلى عن ذلك الإحساس بالحذر والحرص، فاختارت طاولة داخلية متوارية" ص 250، ثم إنها ذهبت معه مرة أخرى إلى السينما، وبعدها طلب منها أن تأتي معه إلى البيت كي «يشعل الليلة بثرثرة الأجساد» ص 266، لكنها رفضت، وفي بعض حواراته معها بدت منه هرطقة وأسئلة وجودية كبرى أثارتها، لكنها لم تجاريه، «قررت أن تنسحب، وحينما وصلت إلى شقتها شعرت بأنها لا بد أن تغسل يدها بعد ملامسة الضفدع السامي» ص 259، برغم ذلك فإنها كررت مقابلته، وحين شعرت بتماديه غيرت رقم تلفونها، واحتفظت بعلاقتها به بصفته المسؤول عن تدريبها في المستشفى.

عاشت الجوهرة طقسين من طقوس العبور: الانفصال، ثم الهامشية، لكنها لم تصل إلى الطقس الثالث الهام، وهو طقس الاندماج في المجتمع الجديد، مثلما فعلت مليكة مقدم الكاتبة الجزائرية، أو ناهيد رشلان الكاتبة الإيرانية، لقد انفصلت هاتان الكاتبتان عن أشياء كثيرة تربطهما بمجتمعهما، لكن أبرز انفصال حمل دلالات كثيرة هو تخليهما طوعاً عن لغتهما الأصلية في الكتابة، بدا هذا التخلي انقطاعا شبه كامل عن الإرث الثقيل شديد الوطأة الذي مارسه مجتمعهما القديم عليهما، وحين اندمجا في مجتمعهما الجديد، بدا هذا الاندماج زاعقاً ولافتاً للنظر، مليكة مقدم كتبت عن تجاربها الجنسية الكاملة مع الرجال، أو النساء على السواء، وناهيد رشلان تزوجت من يهودي ظل على ديانته دون أن يقلقها هذا أبداً.

مع الجوهرة اختلف الأمر كثيراً، فقد كان في مكنتها ألا تعود إلى

الرياض، أن تعبر إلى الطقس الثالث، أن تستكشف حياة جديدة لها في تورنتو، لكنها عادت، هنا لا يمكن إغفال البعد الرمزي لعودتها، ولا الدلالات التي تحتوي عليها هذه العودة، وربما كانت رحلة العودة لها بالطائرة، من تورنتو إلى لندن ثم الرياض، كاشفة عن حجم القلق الذي تعيشه الجوهرة، والمشاعر المتضاربة التي تحتويها، فحين تجاوزت الطائرة البحر المتوسط، وانزلقت باتجاه جزيرة العرب هدأت واستكانت.... وبدأت تشم رائحة هيل وزعفران[31]، وعندما تلفظ كابتن الطائرة الإنجليزي باسم الرياض، ارتعدت أطرافها، واكتشفت فجأة تلك السلسلة الحديدية التي كانت تطوق قلبها.... سلسلة اكتشفت وهي فوق الرياض أنها أحدثت نزيفاً وجرحاً غائراً سيرافقها لسنوات عديدة[32]، وما بين الشعور بالهدوء والسكينة، ثم ارتعاد الأطراف والجرح الغائر في أعماقها امرأة تعاني من اضطراب عنيف خلخل هويتها وأفقدها البوصلة التي تستعين بها في دروب الحياة.

ما أرادته أميمة الخميس من عودة الجوهرة يتجاوز هذا البعد الإنساني الخاص في شخصيتها، رسالة نبيلة إلى مجتمع يقيد المرأة بسلاسل حديدية، مفادها أن هناك امرأة تستيطع أن تحرر نفسها من كل هذه القيود التي تكبلها، لكنها اختارت أن تعود إلى جذورها، ما تريده هذه المرأة بسيط، وممكن، أن تتحسن شروط الحياة التي تحيا في ظلها المرأة، فهل هذا ممكن؟

الوارفة خطاباً جمالياً:

إذا كانت أميمة الخميس قد وضعت مقاصدها من الرواية على الصورة التي ظهرت في خطابها الأيديولوجي، الذي عرض له البحث فيما سبق، فإن القصد الجمالي في الرواية كان له حيز واضح، وأميمة على الرغم من أن راويتها هذه هي الثانية لها، فإن لها أسلوباً مميزاً، سواء على مستوى اللغة التي تكتب بها، أو الطريقة المدهشة التي تصنع بها مشاهد الرواية.

هنا لن يتعرض البحث إلا بما له علاقة بقلق الهوية النسوية كما ظهر في الرواية، لقد استخدمت الكاتبة السرد بضمير الغائب، وهو أول مظاهر القلق على مستوى تقنيات الكتابة، لسنا في حاجة هنا إلى أن نعدد الإمكانات الكبيرة التي يتيحها السرد بضمير الغائب، ولا أن نحصي أشكال استخدامه الكثيرة في السرد، وقد اختارت أميمة ضمير السرد الغائب المصاحب للبطل الرئيسي، وهي تقنية تمزج بين ضمير الغائب والضمير الشخصي، ويمكن بسهولة أن تحول الضمير الغائب فيه إلى ضمير المتكلم، دون أن يؤثر هذا كثيراً على بنية الرواية، وبخاصة أن الساردة اختارت أن ترى العالم من خلال بطلتها الرئيسية، لا تريد أميمة أن تروي حكاية الجوهرة على لسانها، لا تريد أن تتماهى معها، كأنها هنا تلقي تبعة آرائها وسلوكها على واحدة أخرى، وهو الأمر نفسه الذي فعلته في البحريات، كما فعلته كاتبات كثيرات في المملكة وخارجها، وبخاصة ممن لا ينتمين إلى الحركة النسوية.

أمر آخر يتعلق بالتقنيات وتعبيرها عن القلق، وهو الطريقة التي تظهر بها التعليقات التي ترى أنها مما يمكن أن يثير جدلا في المجتمع، فهي تنقل هذه التعليقات على لسان شخصيات داخل الرواية غير شخصية الجوهرة، لأن أميمة ربما ما يزال لديها هاجس التماهي مع شخصيتها الرئيسية، لذلك تبتعد بها عن كل ما يثير الجدل، من ذلك مثلاً ما نقلته من أحاديث حول الجسد على لسان إدريان، أو الآراء حول الدين على لسان ليبرمان، أو ما تنقله أحياناً على لسان كريمان، أو حتى ما تنقله على لسان السائق الفلبيني لدى عائلتها.

هناك جوانب أربعة في تقنيات السرد برزت في الوارفة، وكان لها دور هام في إبراز حالة القلق لدى البطلة، هذه الجوانب هي: الأحلام، والهالات، وحديثها المتكرر عن الرقص، إضافة للطريقة التي تستخدم بها المجاز في السرد، ودلالة هذا المجاز على حالة القلق.

تكررت الأحلام في الرواية ثماني مرات، وكان كل حلم يظهر في منعطف في الرواية ليكشف عن جانب ما فيها، لعل حلمها في تورنتو أكثر هذه الأحلام دلالة على القلق، لقد ظهر في هذا الحلم قطيع من الخيول يركض ويصهل بجانبها وحولها، وأحياناً ترى أنها ممتطية أحدها، وهو يخب بحوافره درباً غريباً، كما تحلم بعساكر وضباط وسيمين» ص 237، هنا بدا جانبا الصراع في أعماق الجوهرة على أتم صورة، فظهور الفرس يكشف عن الرغبة في التمرد، والانطلاق بعيدا عن القيود، وظهور الضابط يقيدها، ويضعها تحت وطأة الأوامر الصارمة، وهي حائرة ما بين أن تخضع أو تتمرد.

وظهرت الهالات عندها أربع عشرة مرة، كل هالة مرتبطة بشخص ما في محيط الجوهرة، فإدريان تتجلى في محيطها سيدة من الفواكه ذات رائحة منعشة نفاذة، وهي ترى أضواء حول الناس حين يتحدثون، وكريمان قرينتها سبحة من الكهرمان، والهالة حول جدتها، امرأة مصنوعة من سنابل تطل من خلف كتفها، وهكذا، وليست هناك دلالات مباشرة لكل هالة على حدة لها علاقة بقلق الهوية، لكنها جميعا تكشف عن امرأة شفافة لا سبيل إليها إلا من خلال مشاعرها.

أما أكثر الأشياء تكراراً في الرواية فهو حديثها عن الرقص، لقد تكررت إشارتها إلى الرقص ثماني عشرة مرة عبر الرواية من أولها حتى آخرها، وقد بدا في كل مرة أنه يعبر عن رغبة دفينة عند الجوهرة في أن تنطلق، وتفك القيود التي تكبلها، والتي تضغط عليها بفعل أعراف المجتمع وتقاليده.

بقي حديث عن استخدام المجاز في الرواية، لكن المجاز موضوع أكثر اتساعا من أن يرتبط فقط بالقلق، وهو يحتاج إلى حديث منفصل، فهو سمة بارزة في كل كتابات أميمة، سواء في قصصها، أو حتى في مقالاتها الصحفية، وهو يؤثر تأثيرا عميقا على الطريقة التي ترى بها العالم.

الهوامش

1) (Bernard Williams Identity and Identities in Identity editcd by Henry Harris Clarendon press Oxford 1995, p 5, S Account.

2) Sydney Shoemaker, Personal Identity: A Materialist, in (Personal Identity) by Sydney Shoemaker and Richard Swinburne Basil Blackwell Publisher Limited First publishcd 1984, p 72 .

3) op cit p 72.

4) Identity :p 5 .

5) Personal Identity: p 77.

6) op cit:p 86.

7) Derek Parfit The Unimportance of Identity:in Identity, p 19 .

8) op cit: p 18-19 .

9) Richard Swinburne. personal Identity: the Dualist Theory:in personal ldentity p: 75 .

10) Bernard Williams, p 8.

11) op cit, p 17.

12) الوارفة– دار المدى للثقافة والنشر – دمشق – 2008 – ص 49.

13) الوارفة: ص 54.

14) الوارفة: 206.

15) الوارفة: 275.

16) الوارفة: 19.

17) الوارفة: 18.

18) الوارفة: 147.

19) الوارفة: 229.

20) الوارفة: 184.

21) الوارفة: 152.

22) الوارفة: 10.

23) الوارفة: 14.

24) الوارفة: 7-8.

25) الوارفة: 88.

26) الوارفة: 88.

27) الوارفة: 21.

28) الوارفة: 224.

29) الوارفة: 208.

30) الوارفة: 232.

31) الوارفة: 280.

32) الوارفة: 281.

* * *

■■ رئيس الجلسة:

شكراً للدكتور أحمد، والمتحدث الثاني في هذه الجلسة هو الأستاذ خالد الرفاعي المحاضر بقسم الأدب بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض، وسوف تكون ورقته عن أنماط الحساسية تجاه الرواية النسائية في الخليج: مدخل نظري وقراءة تحليلية، فليتفضل:

أنماط الحساسية
من الرواية النسائية في الخليج
مدخل نظري وقراءة تحليلية

خالد بن أحمد الرفاعي

استهلال:

ثمة استياء من الرواية النسائية تعبر عنه أطياف المجتمع الخليجي، وثمة قلق ينتابها من طباعتها ونشرها وتوزيعها، وفي المقابل ثمة استياء تعبر عنه الروائيات من الطريقة التي تقرأ بها رواياتهنّ، ومن الممارسة النقدية الإسقاطية التي تأخذهنّ منهنّ إلى مدى ملغّم بالمخاطر، وهذا الاستياء يصل ببعض الروائيات إلى الاختباء خلف ألقاب أو أسماء مستعارة، ويصل ببعضهنّ الآخر إلى التفكير في عدم الإقبال على النشر مجدداً إلا بعد مراجعة جادة للسياقات التي تنتج هذه الحساسية، أو تنتج عنها، ولربما دفع الاستياء بعضهنّ إلى التفكير مرات متتالية في أسماء شخصيات رواياتهنّ، ومدى ارتباطها بشخوص مرت بشارع من شوارعنا الفسيحة[1].

وعلى صعيد النقد يردِّد كثير من النقاد مفردات: (الكشف) و(الهتك)

و(الفضح) على أنها وظيفة الرواية، ويصرِّحون بأنّ السرد لا يكون رواية إلا بها...، في حين يرى آخرون – من النقاد أيضاً – أنّ الرواية يمكن أنْ تكونَ وعاء للفضيلة، يأخذ المجتمع إلى برِّ الأمان، بعد أن يعزِّز قيمه ومبادئه...

هذا الصراع غير العلمي، وذلك الاستياء غير الواضح من جهة وغير المسوّغ من جهة أخرى، خلقا أرضية غير صالحة للرواية، يموتُ فيها الفنّ، قبل أن تخضرَّ أغصانه.

لأجل ذلك رأيت مقاربة هذا الموضوع، آخذاً في ذهنيتي أنه لما يزل بكراً، وأنّ سياقاته متوزِّعة بين (الديني)، و(الاجتماعي)، و(الثقافي)، و(الأدبي) بشقيه: (الإبداعي) و(النقدي) .

- 1 -
مدخــل نظــري

1-1 - قولٌ في المدلول:

الحساسية في اللغة تدلُّ على الحركة، وفي اللسان: «الحساس كثير الحركة»[2]، وهذا يعني أنّ الحسّاس شديد التأثّر بما يحيط به، وأنّ تأثره بما يحيط به واضح وصريح، أي أنّ الحساسية تأثر بالشيء وتعبير عنه في آن واحد .

وإذا ما طبقنا هذا المدلول على ورقتنا هذه فإنّ الحساسية من الرواية تجيء تعبيراً في الرواية نفسها، ينهض به المبدع أو المبدعة، وتعبيراً عنها، ينهض به - فيما بعد - المتلقي والمتلقي الناقد .

وفي (كتاب العين) لـ (الفراهيدي) نتلقى مداليل كثيرة لهذا الدالّ تعبِّر كلها على الرغم من تباينها عما نحن بصدده، وفيه أنّ (الحَسَّ) القتلُ الذريع، وإضرارُ البردِ الأشياءَ، وبات فلان بـ (حَسّة) سوء: أي بحال سيئة وشدة، وتقول ما سمعت له (حِسّاً) ولا جرساً، فـ (الحسُّ) من الحركة، والجرْس من الصوت، و(أحسست) من فلان أمراً: أي رأيت، وعليها يفسّر قوله تعالى: ˚فلما أحسَّ عيسى منهم الكفر˝ أي رأى، والعرب تقول عند لذعة نار أو وجع: (حسِّ حسِّ)، والـ (حِسُّ) مسُّ الحمّى أول ما تبدو، وهو أيضاً الحسيسُ تسمعه يمرُّ بك ولا تراه...[3].

هذا ما تقوله المعاجم، وهو عينه ما تعبر عنه صدمتنا من الرواية وصدمتنا معها وفيها، حيث تجدنا كما الملذوع بالنار، وإن لم نقل: حسّ حسّ، وتعلو مقالاتنا ودراساتنا سخونة كالحمّى، تضطرب فيها أحكامنا كما

يضطرب من داخله البرد، وما استياء الروائية من متلقي روايتها، ثم استياء متلقيها منها، ثم استياء الكلّ من الكلّ إلا حسة سوء، تدلُّ على حالٍ سيئة...، وإذا كانت (الحساسية) قد استعملت في العصر الحديث بهذه الصياغة في سياقات مرضية: نفسية وعضوية، فإنّ الرواية – هي الأخرى – مرض كما يعبر (ألبيريس)[4]، والروائي والروائية مريضان لم يكفهما ضميرهما، فذهبا بعيداً في انتهاك ضمائر الآخرين، وكل الذين يقرؤون الرواية يصابون بهذه العدوى، لذلك ترى نصفهم يأكل نصفهم الآخر، ولا أدل على ذلك من رواية (بنات الرياض) التي صدرت عام 2005م، فاضطرب بها المجتمع السعوديُّ كله، وأخذ بعضه يضرب بعضه، فالسياسي يطاردها من زاوية إلى أخرى، والخطيب يرجمها من فوق منبره، والمجتمع يسيرذها، والنقاد من وراء أولئك كلهم يلعنونها آناً، ويترحمون عليها آونة أخرى.

صدمتنا (بنات الرياض) أم صدمتنا (رجاء)، أم صدمتنا الرواية – بوصفها فنا – ؟ لا يهمّ، المهمّ أننا عشنا صدمة وعبرّنا عنها، فأثبتنا بذلك أننا حساسون، وأنّنا نمتلك القدرة على التعبير عن حساسيتنا، التي تجيء على قدر الرواية، تتسع باتساعها، وتضيق بضيقها.

2-1 – الحساسية والرواية :

من يتأمل مسيرة الرواية منذ انطلاقتها في مهدها (فرنسا) وحتى يومنا هذا يجد هناك ارتباطاً وثيقا بين الاثنين (الحساسية والرواية) حتى كأنهما ظلان لبعضهما، بحيث يدل أحدهما على الآخر، ويشرحه أيضاً ...

وهذا أمر طبيعي متأسس على الطبيعة بما لها من حدود وما فيها من سمات، ولا علاقة للحساسية – والحالُ هذه – بالمجتمعات المحافظة من عدمها كما يروِّج بعض النقاد المؤدلجين، فكما أثارت رواية (بنات الرياض)

السعوديين، أثارت رواية (للجوع وجوه أخرى)[5] لـ (وفاء البو عيسى) المجتمع الليبي، وأثارت الروائية (أليف شفق) بروايتها (لقيط إسطنبول)[6] المجتمع التركي، وحركت فيه مياهاً راكدة ملت الركود، وكذلك فعلت الإماراتية (ميسون القاسمي) بروايتها (ريحانة)[7]، هذا بالإضافة إلى الإثارة التي أحدثتها في (إسرائيل) (ريا مان) بروايتها (ابنة الحاخام) وللإثارة حكاية طويلة حتى في (الولايات المتحدة الأمريكية)، ولنضرب هنا مثلاً بالروائية (توني موريسون) الحاصلة على (نوبل) في الآداب عام 1993م؛ فمن الطريف أنّ روايتها الثانية (سولا) أثارت الرجال في حين أثارت روايتها الثالثة (نشيد سليمان) النساء - والحركة النسوية تحديداً - ويوم أنْ نالت جائزة (نوبل) واجهها المثقفون السود لأسباب إيديولوجية، وتابعتهم في حملتهم عليها صحف أمريكية يملكها بيض بدافع عنصري، وفيما بين عنصريات (الجنس) و(الإيديولجيا) و(اللون) ظلت (توني موريسون) تكتب رواياتها منطلقة من معاناة السود، وصراعهم الطويل من أجل الحياة [8]، تثير حساسيتهم مثلما يثيرون حساسيتها، بل أكثر.

إذن الحساسية مرتبطة بالرواية، وليست مرتبطة بالمكان، ولا بالظرف التاريخي، وقد لا نكون مبالغين إذا قلنا: إنه كلما تناهت المجتمعات في انفتاحها جدّت الرواية في مطاردتها وإقلاقها وإرباكها وتعذيبها أيضاً...، وذلك لأمرين: أولهما: أنّ الاتساع والانفتاح يولدان تداخلات غير متصالحة، ويتطلبان مستجدات تنتج نوعاً من الارتباك في علاقة أطراف المجتمع بعضها ببعض من جهة، وعلاقة المجتمع بوصفه منظومة مع غيره من المجتمعات من جهة أخرى، وهي حقول مهمة في البحث الروائي، يكشف عنها المنهج الموضوعاتي أو المناهج الدلالية أكثر من المناهج الفنية / السياقية.

وثانيهما: أنّ انفتاح المجتمع يعني بالضرورة انفتاح قنواته: السياسية، والتعليمية، والإعلامية، وحدوث الانفتاح على هذه المستويات يمنح

الرواية حضوراً أكبر، وحماية أقوى، إنْ على مستوى التعبير، وإنْ على مستوى النشر والتلقي، وإنْ على مستوى النقد أيضاً.

إذن الحساسية – في الأصل – فعل إبداعي، وليست فعلاً نقدياً، أو قرائياً، كما يحلو للكثيرين أن يقولوا...، وكلُّ تجليات الحساسية في خطاب التلقي ما هي إلا امتداد طبيعي للحساسية التي تنطوي عليها الرواية، وهذا لا ينفي أنّ التلقي قد يوجِّه هذه الحساسية، أو يستثمرها بطريقة خاصة – كما سيتضح لاحقاً –.

هنا تحديداً يجب أن يطرأ سؤال مهمّ:

3-1 – لماذا تبدو الرواية – أكثر من الأجناس الأدبية الأخرى – محفزة على الحساسية ؟

سؤال يمسُّ الماهية، وتتأسس إجابته على النقطة الأهمّ في بناء الجنس الروائي، ولأنه كذلك فقد غابت إجابته عن المتلقي العادي، والمتلقي الحاذق الذي هاجر من دوائر أجناسية أخرى، أو منظومات علمية غير أدبية، كما غابت عن المتلقي الواعي الميّال إلى دوائر الفكر التي تتأسس عليها الرواية...

إنّ الرواية فنٌّ مجتمعي، يمنح الروائي والروائية الصلاحية الكاملة لإعادة تشكيل المجتمع الذي هو ملك المجموعة، وفق رؤية وصيغة فرديتين، وقد تكونان موغلتين في التباين .

ثمّ هي – ثانياً – فنّ يتأسّسُ على الفكر وليس على الوجدان، وإذا كان الوجدان شعوراً تجاه موقف مصنوع، فإنّ الفكر إعادة تأسيس لهذا الموقف، وصناعة جديدة له... الشعر – إذن – موقف من موقف، وأما الرواية فموقف جديد، يشتغل على حلحلة الموقف القديم، واستثمار مكانه...

هذه السمات – بالإضافة إلى سمات أخرى سنعرض لبعضها – جعلت الرواية فنا محفزا على الحساسية أكثر من غيرها من الفنون الأدبية الأخرى...، إنها تصرف فردي في ملك جمعي، وتفكير في إعادة ترتيب حياة فرغ الناس من ترتيبها بطريقة ما، وما من شك في أنّ مثل هذا التوجه مؤذن بتوليد حساسية ما لدى المتلقي، تتسع كلما ضاقت فضاءاته .

ثمّ لو أننا تتبعنا سمات البيئة الروائية (وأهمُّها: الاستقلال الفكري المتكئ على الانفتاح الثقافي والمعرفي، والانتعاش الاقتصادي الذي يسمح بنشوء المبادرات الفردية، والتطوّر الاجتماعي[9] – وهنا تبرز دول الخليج بوصفها مسرحاً لتطوّر استثنائي على مستوى البنية الاجتماعية – الذي يخلق فئات اجتماعية جديدة تنازع أهل المكانة التقليدية امتيازاتهم...[10]. لوجدناها – أي السمات – تفكّك دوائر السلطة التي تحيط بالفرد، فتجعله لا يحيل إلا على نفسه، ولا يشفُّ إلا عن ذاته...، هذه النتيجة تكفي أيضاً لأن تثير حساسية لدى المتلقي، وأخصُّ هنا المتلقي الذي لا يملك أن يكون روائياً، ولا يجد في نفسه القدرة على تجاوز هذه الدوائر للوصول إلى المركز إبداعاً أو قراءة.

4-1 – الرواية ومواجهة المجتمع:

تشير دراسات كثيرة في حقل النقد الروائي إلى أنّ وظيفة الرواية الحقيقية فضح المجتمع، وهتك أستاره، وإشاعة أسراره، وتسليط الضوء على زواياه المظلمة، وما إلى ذلك من التعبيرات الإنشائية السلبية...

والحقُّ أنّ (الفضح) و(الهتك) و(الكشف) ومرادفاتها ما هي إلا وسائل تؤدي الرواية بها وظيفتها، وليست غاية في ذاتها؛ ذلك بأنّ غاية الرواية معرفية إيجابية، تساهم في تنقية المجتمع، وليس في تدنيسه.

يقول (ألبيريس): «إنّ الروائيّ الماهر هو الذي يساعدنا على معرفة

هذا الجزء من حياتنا، الذي يبدو للوهلة الأولى مكاناً لا يمكن الاطلاع عليه»[11].

هذه إذن مهمّة الرواية الحقيقية، المساهمة في المعرفة، وفي الإيضاح، وليس في الفضح والهتك بما لهما من محمولات سلبية تشي بالتصادمية والضدية، وكل تلك الوسائل إنما تجيء لصالح المجتمع، وليس عليه...

تبرز القراءة التاريخية أنّ الرواية حين برزت في أوروبا تعرّضت لمحاصرة قاتلة من الثقافة الكلاسيكية التي اتهمتها بتهم متنوِّعة، أهمُّها اثنتان: فساد الذوق، وفساد الأخلاق..[12]. متكئة فيهما على النظرة الإغريقية إلى الفنّ على أنه وسيلة بناءة، وهذا جعل هناك ثورة على الرواية تحالف فيها الديني مع السياسي والثقافي والاجتماعي ضدّ الروائي الذي هو مفسد للذوق ومفسد للأخلاق ومفسد من ثم للمجتمع بتصويره عالماً تتصاغر فيه الحدود، وتذوب فيه المبادئ، ولأنّ الأمر كذلك فقد تحرّف عدد من الفلاسفة والنقاد إلى رفض هذا الشكل الروائي والاعتراض عليه، انطلاقاً من الصرامة النقدية التي تديرها العقلية الكلاسيكية أولاً، وتأثراً بالجوِّ العام للمجتمع ثانياً، فنتج عن هذه المواجهة الكبيرة ما سمي فيما بعد بالرواية الجادة، ومن هنا تحديداً توجهت الرواية إلى المجتمع، لا لهتك أستاره، أو تشويهه، ولكن لكشف أمراضه التي لم يكتشفها أحد، لتكون تحت الضوء، فيتشجّع المجتمع على معالجتها بمجرّد الوعي بها.

وإذن فالقراءة التاريخية، الواعية بأبعاد المصطلحات تكشف لنا التلفيق المقصود الذي لحق بهذه المقولة، فجعل من الرواية أداة لقتل المجتمع، ومجالاً رحباً للتخفّف من كرهه وبغضه بطرق غير مباشرة، وهو ما تعبِّر عنه بعض الروايات بصيغة مباشرة وصفيقة لا يمكن أن تتأسس على كشف معرفي، أو رؤية عميقة، من مثل: «البلد البائس» «مجتمع السقم والخيبة» «مجتمع يسوس أفراده كالبهائم»...

– 2 –

قراءة تحليلية

الرواية النسائية في الخليج نموذجاً

2-1 – هل ثمة فرق بين الرواية الرجالية والرواية النسائية من حيث الحساسية التي تثيرها الرواية ؟

سؤال يبدو صعباً للغاية، وتحتاج الإجابة عنه إلى استقراء جاد، لكن من حيث تتبعنا ردات الفعل التي تنشأ بعد صدور الرواية الخليجية... نجد أن هناك تحسّساً أكثر اتساعاً من الرواية النسائية، هذا التحسّس يبدأ مع الروائية قبل كتابة الرواية، ويستمرُّ معها أثناء الكتابة، وربما بعدها، ويمرُّ بالرقيب، وينتهي إلى المتلقي، ومن أبرز المظاهر الدالة على تواجد الحساسية بشكل خاص في الرواية النسائية ما يلي:

أولاً : صفة الأسماء المستعارة – بما هي نص موازٍ أولي – فهي تتعيّن في حقّ الروائية الخليجية أكثر من تعيّنها في حقّ الروائي الخليجي، ومن الممكن النظر إليها على أنها مظهر انعكاسي، تتجلى فيه الحساسية الاجتماعية من الرواية حين تكون لامرأة، وهي على أية حال ليست حساسية اجتماعية عامة بالضرورة، فقد تكون – في بعض التجليات – حساسية اجتماعية خاصة، تتعلق بأصغر دوائر الانتماء كالأسرة، أو العائلة، أو القبيلة، أكثر من المجتمع بشكلٍ عام.

وهذا ما تشعرنا به الروائية نفسها تقول (سمر المقرن) في إحدى محاضراتها: «أما عن الكتابة بالأسماء المستعارة فهو أمر تعذر فيه المرأة السعودية...، أنتم لا تعرفون نوع الهجوم الاجتماعي الشديد القسوة الذي نتعرض له، لكنني قررت المواجهة باسمي الصريح وتحمل المسؤولية كاملة».[13]

وهنا يحسن بنا التنبيه إلى نقاط ثلاث :

1 – أن صفة الاسم المستعار أخذت حضوراً أكبر في الألفية الثالثة أكثر من أيّ وقت مضى؛ للجرأة التي تتصف بها هذا الروايات في الطرح نسبة إلى روايات العقود السابقة.

2 – أن صفة الاسم المستعار – وما في حكمه – لم تبلغ حدّ الظاهرة في الرواية النسائية الخليجية، وقد لا تتجاوز الأسماء المستعارة على مستوى المملكة العربية السعودية – على سبيل المثال – ثمانية أسماء منذ عام 1958وحتى عام 2008م.

3 – أنّ صفة الاسم المستعار ليست دالة على الحساسية الاجتماعية مما يكتب، ولكن قد يكون خوفاً من الموقف النقدي المعبِّر عن الضعف الفني في العمل، وقد يكون لموقف اجتماعي ضيّق على مستوى الأسرة أو العائلة أو القبيلة، ولا علاقة لها – والحال هذه – بمضمون الرواية ورؤاها، وسنضرب مثلاً هنا بـ (المهاجرة) اللقب الذي تختبئ خلفه إحدى الروائيات السعوديات، فنحن بعد اطلاعنا على رواياتها الثلاث: (حب في سجن الكرامة)، و(حتى لا يضيع الحجاب)، و(شرعك اللهم ولا اعتراض) نجدها تعزِّز القيم الدينية، وقيم الفكر الاجتماعي بمحافظته الخاصة، بل ربما سلكت روايتها خطاً ذكورياً صرفاً، وبالرغم من ذلك كله فإنّ تكرر التجربة دون تغير هذا الموقف (التخفي خلف لقب يوحي بالفردانية على عكس ما تقوله رواياتها) يجعلنا مترددين – في تعليله – بين التخوّف من النقد، أو التخوّف من الموقف الاجتماعي الخاص.

ثانياً: النصوص الموازية التالية (كالتقديم، والإهداء، والثبت، والاستدراك...إلخ)، فهي مظهر ثانٍ من مظاهر الحساسية التي تثيرها الرواية النسائية، فأكثر الروايات النسائية الخليجية التي صدرت في الألفية

الثالثة أشارت في الصفحة الأولى إلى أنّ هذه الرواية تعتمد على حوادث خيالية وشخصيات غير حقيقية ثم تضيف «وأي تشابه بين شخصيات هذه الرواية وشخصيات حقيقية فهو تشابه غير مقصود».

ومن الطريفِ أن أستدلّ هنا بنصٍ موازٍ جاء في رواية (بيت الطاعة) للروائية السعودية (منيرة السبيعي) ليكون مثالاً على وعي الروائية بحالة الحساسية التي تحيط بها...، تقول الروائية في إهدائها: «إلى كلِّ امرأة ارتضت أنْ تعيش في ظلِّ رجل خوفاً من المجهول فقط...، إليها أهدي روايتي، فأحياناً يكون ظلُّ الحائط أفضل، فهو لا يقسو، ولا يستعبد، ولا يُذِلّ...، كذلك لا يكذب كبعض الرجال»[14] لكننا نتفاجأ بها تنشيء صفحة تالية لا هي بإهداء ولا هي بمقدمة تكتب فيها: «امتناني وتقديري إلى زوجي العزيز الذي لم يكن بجانبي فقط، إنما في قلبي ووجداني»[15].

فهذه الصفحة ماهي إلا استدراك مبطّنٌ للعمومية التي يمكن أنْ يستثمرها القارئ في الإهداء، وما هي إلا إنقاذ للذات من تأويل القارئ وسيرذته .

هذه النصوص الموازية تعطي دليلاً على وجود هذه الحالة الخاصة في الفضاء الذي تكتب فيه المرأة أكثر من وجودها في الفضاء الذي يكتب فيه الرجل.

ولربما كانت الدلالة أشدَّ وضوحاً في رواية (أحببت ولم أر حبيبي) لريم محمد، نقرأ: «همسة: كلُّ كلمة كتبت في هذه الرواية لا تمتُّ إلى معتقداتي الشخصية... إنما هي جموح قلمي في عالم الخيال»[16].

فالروائية في هذا المقتطف لا تنفي احتمالية التقاطع بين الواقع وإحدى شخصيات روايتها، ولكنها تذهب إلى أبعد من ذلك، فتنفي بشكل عام ارتباطها بأية كلمة – ونلحظ هنا اختيارها الكلمة بوصفها أصغر مشكِّلات

الرواية – قيلت في الرواية، وتقرُّ بعدم انتسابها إلى معتقداتها، بالرغم من اشتمال الرواية على أفكار تعليمية ذات بعد إنساني مشترك، ونلحظ – إضافة إلى ما سبق – إقرارها بين يدي المتلقي أنّ ما ورد في روايتها ما هو إلا نتاج ممارسة تخييلية، بالرغم من كون هذه النقطة تحديداً من المسلّمات .

2-2 – أنماط الحساسية من الرواية النسائية في الخليج:

إذا ما تتبعنا ردود الفعل القلقة من الرواية النسائية في الخليج نجد لها أنماطاً متعدِّدة، من أهمِّها الآتي :

– **حساسية دينية**: يبرز هذا النمط من خلال المواقف الشرعية من بعض الروايات النسائية وتحريمها، وتحرّف بعض الكتّاب إلى معارضتها بأعمال روائية لا تهتمُّ بالجانب الفني، قدر اهتمامها بتقديم صورة تظهر فيها الفضيلة على الرذيلة، ويقّدم فيها المجتمع في صورة أكثر إشراقاً بقربه من مفهومات التديّن، وهذه الحساسية تبلغ أشدها مع روايات موغلة في اختراقها الضلع الديني كـ (القِران المقدّس)، و(الأوبة)، ففيهما نجد ملامح لأنسنة الإله، ومناقشة ركائز عقدية لا يبدو النقاش فيها مقبولاً .

وهنا نشير إلى كتابٍ صدر مؤخّراً بعنوان (عبث الرواية)[17] عرض للانحرافات الشرعية في الرواية السعودية بشكل عام، وقد كانت الرواية النسائية حاضرة في جملة الروايات التي احتملت أنماطاً من الانحراف الذي يثير حساسية دينية لدى القارئ، ومن جملة الروايات التي اشتغل عليها هذا الكتاب: (لم أعد أبكي)، و(ملامح)، و(بنات الرياض)، و(هند والعسكر)، و(جاهلية).

– **حساسية اجتماعية**: يبرز هذا من خلال الإحساس بمعارضة هذه الروايات لما استقر عليه النسق الاجتماعي، فرواية مثل رواية (ثمن

الشوكولاتة) لم تكن معارضة لجانب اجتماعي، بقدر ما هي معارضة لجانب ثقافي أو فلسفي، ومع ذلك فقد قوبلت بحساسية بليغة معتمدة على تركيبة اجتماعية معيّنة، تثير الرواية حساسيتها بمجرد الاقتراب منها، حتى لو كان هذا الاقتراب بغاية التحفيز المكاني.

وهناك علاقة بين الحساسية الاجتماعية والرواية النسائية، وإذا كانت الرواية الرجالية تبدأ متوافقة مع المجتمع، ومتوازية مع خطابه، فإنّ الرواية النسائية الخليجية - كنظيرتها عربياً - تدشِّن مشروعها في كل إقليم بالاختلاف، نجد هذا مع (سميرة خاشقجي) في (السعودية)، ومع (الأختين خليفة) في (قطر)، ومع (فاطمة العلي) في (الكويت)... إلخ .

ولهذه الضدية المبكِّرة أسباب ربما عرضنا لأهمِّها في فقرة المولِّدات...

- **حساسية سياسية**: وهذا يتجلى لنا في الحساسية التي أثارتها رواية (ريحانة) لـ (ميسون القاسمي) التي عرضت فيها لتاريخ بلادها في الستينيات الميلادية وعلاقتها بالظروف السياسية التي كانت تحيط بالمجتمع العربي، معتمدة على نشأتها في مصر بعد نفي والدها صقر القاسمي أواخر الستينيات الميلادية؛ لأسباب سياسية غير واضحة للراصد الخارجي بشكل كافٍ، والأمر نفسه نجده في رواية (فتنة)، فقد كانت الحساسية التي أحاطت بها ذات أبعاد سياسية كما يصرِّح بذلك الناشر نفسه، ساهم في توليدها بروز أسماء شخصيات حقيقية، لها دور فاعل على المستوى السياسي.

- **حساسية نقدية**: وهذه الحساسية داخلة ضمن دائرة فساد الذوق الذي اتهمت به الكلاسيكية فنّ الرواية، وقد بدا واضحا أن هناك إحساساً من قبل بعض النقاد بضعف واقعنا الروائي - والنسائي تحديداً - وقد رأت أكثر من دراسة أعدها أكاديميون وأكاديميات أنّ الرواية الصادرة في

الألفية الثالثة باتت متكئة على الموضوع الاجتماعي والرؤية ذات البعد الحقوقي على حساب الفنّ، ولم يخفِ كثير من النقاد التعبير عن هذه الحساسية النقدية حتى بلغة الأرقام، فهذا (سلطان القحطاني) يرى أنّ 30٪ فقط من الروايات النسائية الصادرة في الألفية الثالثة داخل ضمن الرواية[18]، وهذا يعني أنه يخرج 70٪ من هذه الأعمال خارج نطاق الرواية، وفي ورقتنا التي قاربنا بها الرواية النسائية السعودية من زاوية اللغة توصلنا إلى أنّ 75٪ من الروايات النسائية السعودية غير داخلة في نطاق الرواية الأدبية[19]، ولربما رفع بعضهم النسبة إلى 80٪، كما فعل (عبدالملك آل الشيخ)...[20]، بل إنّ بعض النقاد ذهب بعيداً في التعبير عن هذه الحساسية بلغة هازئة وجارحة، ولنضرب هنا مثلاً بورقة أعدها مؤخراً (معجب العدواني) عنونها بـ (الرواية السعودية في الألفية الثالثة من الهامش إلى الهامش)[21]، ولعله أراد لها أن تكون رداً غير مباشر على أوراق كثيرة تشي عنواناتها بانتقال الرواية النسائية من الهامش إلى المتن.

وفي السياق نفسه تكشف الروائية الكويتية (ليلى العثمان) عن تخوّفها من الطريق التي تسلكها الرواية النسائية في التعبير غير الموظّف عن الجنس والتمرّد، ولا تخفي استياءها تحديداً من الرواية النسائية في السعودية[22]، ومثل هذا التصريح له قيمة خاصة؛ لأنه جاء أولاً من امرأة وليس من رجل، وهذا ينفي الذكورية التي أضحت كائناً هلامياً يحاصر نقادنا الفاعلين، وهو ثانياً من روائية وليس من ناقد أو ناقدة، وهو ثالثاً من روائية توصف بأنها جريئة، وكثير من رواياتها مُنِعَ في العديد من الدول الخليجية – وفي الكويت تحديداً – واجتماع هذه السمات في (ليلى العثمان) يقطع الطريق على الذي يؤدلجون مثل هذه الأحكام النقدية، ويعطي مؤشّراً على الحساسية النقدية التي نتحدث عنها هنا .

2-3 - مولدات الحساسية:

من يتأمل الحساسية التي تستثير الرواية النسائية، أو الحساسية التي تثيرها، يجدها عائدة إلى جملة أسباب، من أهمِّها:

أولها: الصيغة الاجتماعية التي تحملها الرواية في داخلها، فالرواية لا تتناول حادثة فردية، كما هي حال الخبر الصحفي، وإنما تتناول من الفرديات ما تعبر به عن المجتمع، وهذا مثار حساسية كبيرة، فقارئ الرواية لا يقرأ حياة شخصية معينة وإنما يقرأ حياة مجتمع، ينتمي هو بالضرورة إليه، من هنا تنشأ هذه الحساسية التي لا يمكن أن تنشأ في فنّ آخر إلا إذا كان له علاقة بالرواية من قريب أو بعيد .

ثانيها: ضعف الوعي بطبيعة الرواية لدى المتلقي الخليجي - والعربي بشكل عام - إذ إنّ التلقي الخليجي مايزال ينظر إلى الرواية بعين تنتمي إلى حقل التاريخ، وبفكر تربى في مدارس التوثيق، وإذا كان هذا الخلل طبيعياً في حقّ المتلقي العادي، فإنه مثار غرابة عندما يصدر من نقاد كبار، يقصرون جلّ اهتماماتهم على نقل العمل السردي من (الرواية) إلى ما يسمونه (رواية سيرة ذاتية) دون أن تكون هناك أدلة كافية لهذا النقل، ودون أن يصرحوا بالفائدة التي يرجونها من وراء هذه الممارسات غير العلمية.

ولأنّ الأمر كذلك فقد تحرّف كثير من النقاد إلى ترميم هذه الزاوية بأوراق تضع ضوابط وحدوداً لهذه الممارسة[23].

ثالثها: - وهذا السبب تابع لما قبله - خطيئة النوع القرائي السائد في الخليج، والذي لا يفرِّق بين الواقعية والتسجيلية، والروائية والراوي، والقارئ والمروي له، والشخصية والشخص...، وتتجلى خطيئة هذه القراءة أكثر ما تتجلى في اختزال الرواية كلها في مقطع حواري قد لا يتوافق - في الأصل - مع الرؤية التي تتغيا الرواية إيصالها .

رابعها: حالة التمرّد التي تسيطر على الروائية الخليجية، وتنعكس بوضوح على متن الرواية، وعلى لغتها – بوصف اللغة مجالاً للخطاب – كما نجد في رواية (الطواف حيث الجمر) للروائية العمانية (بدرية الشحي)؛ إذ إنّ تمرّد (زهرة) – الشخصية الرئيسة في الرواية – أخذ ينمو بنموِّ الضغط الذي تتعرّض له من مجتمع يتصرّف بها كما لو كانت شيئاً زهيداً، حتى يبلغ بها حالة لم تتعايش معها الشخصية نفسها؛ لنجدها تقف وحيدة وتحدث نفسها: «ويلي ماذا جرى لي...، لماذا لم أعد أقدر على كبت غيظي، ماذا حصل لصمتي، ماذا جرى لعقلي ليجره لهكذا حماقة؟»[24].

هذه الحالة التمرّدية تكاد تكون ملازمة للإبداع الروائي النسائي في الخليج منذ بداياته، فإذا كانت أول رواية رجالية في السعودية تكرِّس قيم المجتمع، وتتوازى مع خطابه، فإنّ أول رواية نسائية سعودية قد بدأت مشروعها بالاختلاف، وكذا الشأن في الرواية الخليجية عامة، تقول (نورة آل سعد) في معرض دراستها بدايات الرواية النسائية في قطر: لقد «حملت تلك الروايات حرقة الأسئلة ودراما الأفكار ومسحة التمرد على تخلف القيم والأخلاق المتوارثة، والتي كشفت تناقضاتها عن اهتراءات وتفسخات داخلية تتوارى خلف ستر العادات والأعراف والمحافظة الدينية، وبرغم أنها لم تتلبس صيغة واقعية مرآوية وبدا أنها تمثل – ظاهريا – مناقشة وخوضا لهموم الإنسان ومشكلاته العصرية، فإنها كانت مقترنة بمشكلات زمنها وعكست خطوطها العريضة – بصدق – مشاكل الإنسان المعينة في هذه المنطقة المخصوصة ...»[25].

فهذا المقتطف الذي عبرت فيه (آل سعد) عن حال الرواية النسائية في (قطر) يحمل في تضاعيفه تعبيراً مكثّفاً عن الرواية النسائية في دول الخليج كلِّها دون استثناء.

ومثل هذه الحالة كانت ومازالت وستظلّ مولِّداً من أهمِّ مولدات

الحساسية التي نعالجها هنا، ولقد ساهم ضعف الرواية النسائية الخليجية – من حيث الأغلب – في تعرية هذا المولِّد وكشف أوراقه.

وثمة أسباب أخرى لها علاقة بالثقافي أكثر من الفني أو الفردي، نذكر منها النظر إلى الفعل المؤنث – فضلاً عن الأنثوي – على أنه تمرّد...، وهذا ما تعبّر عنه الروائية نفسها كما نجد في رواية (هند والعسكر) لـ(بدرية البشر)[26].

ومنها كذلك التعامل مع المرأة على أنها الحاجز الأكبر الذي يفصل بين ما ينبغي وما لا ينبغي...، والنظر إليها على أنها مفترق الطرق بين هذا التيّار أو ذاك، فكان ما تكتبه شديد الحساسية لا للمكتوب ذاته، ولكن لجنس كاتبه.

خاتمـــة:

من خلال العرض السابق ننتهي إلى الآتي:

1 – أنّ الحساسية التي تجدها الرواية منا، أو التي نجدها منها، مرتبطة بسمات الرواية ومقوِّماتها، وغيابها يعني غياب الرواية نفسها، فإما أن تكون الرواية بحساسيتها أو لا تكون، ووعينا بهذه السمات والمقوِّمات، وترويجها من خلال الممارسات النقدية الجادة سيرفع من وعي الروائية بجماليات الرواية، ووعي المتلقي أيضاً بالطريقة المناسبة لقراءتها.

2 – أنّ هذه الحساسية استثمرت في أكثر من رواية بطريق خاطئة، ووظفت في هجاء المجتمع، والخروج على قيمه، وزاد من هذا الاستثمار الخاطئ تجاوره مع جهل مطبق من قبل كثير من الروائيات بسمات الرواية ومقوِّماتها، ومجاراة موغلة في جرأتها من قبل كثير من النقاد، وبخاصة أولئك الذين ذهبوا بعيداً في التضحية بركائز الفنّ، وجمالياته،

لخدمة إيديولوجيات معيّنة، ولا فرق والحال هذه بين ناقد إسلامي أو ليبرالي أو حداثي...، تتغير وجوههم، وتتباين أصواتهم، لكن نتاجهم في هذا السياق تحديداً يجيء على الفنّ الروائي وليس له .

3 – تبدو مفردات (الكشف)، و(الهتك)، و(الفضح) دوالاً على غاية الرواية في الخطاب النقدي الخليجي، والصحيح أنها أدوات لغايات تصب في صالح المجتمع، ونهايات الرواية تحدد ما إذا كان الفضح غاية أو وسيلة.

4 – تبدو الروائية الخليجية أكثر استشعاراً لهذه الحساسية وأبعادها وأنماطها من الروائي، وهذا الاستشعار كان سبباً في إشهار بعض الروائيات بلا أسباب نصية مقنعة، كما كان سبباً أيضاً في ابتعاد أخريات، أو تخلّف تجربتهنّ.

5 – من أبرز الدلائل على هذا الاستشعار صفة الاسم المستعار التي صارت أكثر التصاقاً بالرواية النسائية من ذي قبل، ومن الدلائل كذلك تلك الاستثناءات، أو الاستدراكات، أو التوضيحات، التي تجلِّل النصوص الموازية التالية للرواية النسائية .

6 – للحساسية التي تثيرها الرواية النسائية في الخليج أنماطٌ متعدِّدة، أهمها: الحساسية الدينية، والاجتماعية، والسياسية، والنقدية...

7 – مولِّدات هذه الحساسية كثيرة، منها ما يتعلّق بالمبدع، ومنها ما يتعلق بالإبداع، ومنها ما يتعلق بالمتلقي والناقد، وثمة أسباب لا علاقة لها بأطراف العملية الأدبية تحيلنا إلى حدود وعينا بالديني، واشتراطات المنظومة الاجتماعية، والثقافية.

الهوامش

1) هذا ما عبرت عنه بصراحة الروائية السعودية (أميمة الخميس) بورقة ألقتها في ندوة بعنوان (صراع المبدع مع رقيبه الذاتي)، نظّمها منبر حوار بنادي الرياض الأدبي، وأدارها الأستاذ محمد الهويمل، يوم السبت 15 نوفمبر 2008م .

2) ابن منظور، لسان العرب، دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، (د.ط)، 2003م، ج 4، ص 345.

3) انظر: الخليل الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، منشورات الأعلمي، بيروت، ط 1، 1988م، ج 3، ص. 15-16.

4) انظر: ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ت. جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط 2، 1982م، ص. 7-8.

5) صدرت عام 2007م .

6) هي الرواية السادسة لـ (شفق)، كتبتها باللغة الإنجليزية، ثم تُرجمت إلى التركية بعنوان (بابا واللقيط) .

7) صدرت عن دار الهلال المصرية عام 2003م .

8) انظر: عصام محفوظ، عشرون روائياً عالمياً يتحدّثون عن تجاربهم، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط 1، 1998م، 197- 208.

9) انظر – في شأن سمات الرواية – الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث مركز النشر الجامعي، (د.ط)، 2000م، ص. 22-45.

10) انظر: فاطمة خليفة أحمد، نشأة الرواية وتطورها في دولة الإمارات العربية المتحدة، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، (د.ط)، 2003م، ص 10.

11) ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ص 7.

12) انظر – في تفصيل ذلك – كتاب بييرشارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية.

13) من محاضرة ألقتها في رابطة الأدباء بالكويت عام 2008م .

14) منيرة السبيعي، بيت الطاعة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، 2007م، ص 5.

15) المصدر السابق، ص 6.

16) ريم محمد، أحببت ولم أر حبيبي، دار الكفاح للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 2007م، ص 7.

17) ألّفه عبدالله صالح العجيري، وصدر عام 2008م، وحقّق به مبيعات كبيرة، وأحيط بترحيب كبير يمكن رصده من خلال المنتديات التي تملأ الشبكة .

18) انظر: مجلة اليمامة، ع 1940، في: 20 يناير 2007م.

19) ألقيت في ملتقى الباحة الثالث، وعنوانها: (أزمة الشكل في الرواية النسائية السعودية).

20) هذا ما ذكره في برنامج فضاء الرأي الذي بُثّ على الهواء مباشرة يوم الثلاثاء الموافق لـ 24 يناير 2009م، عنوان الحلقة: الروائيون الجدد.

21) ألقيت في نادي المدينة الأدبي يوم الثلاثاء الموافق لـ 17 مارس 2009م، وأدارها الأستاذ عمر الرحيلي .

22) كان تصريحها في مداخلة قدمتها في إحدى فعاليات معرض الكتاب الدولي بالكويت عام 2008م .

23) من الأمثلة على ذلك الورقة التي أعدها (صالح بن معيض الغامدي) تحت عنوان: (سيرذاتية الرواية العربية السعودية بين الواقع والمتخيّل) نشرت ضمن ملفّ: (الرواية بوصفها الأكثر حضوراً)، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ط 1، 1424هـ.

24) بدرية الشحي، الطواف حيث الجمر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، (د.ط)، 1999م، ص 12، وانظر كتاب دراسات في أدب عمان والخليج، تحرير: شريفة اليحيائي وأيمن ميدان، دار المسيرة، عمان، ط 1، 2004م، ص.356 - 319

25) نورة آل سعد، أصوات الصمت (مقالات في القصة والرواية القطرية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص . 41

26) انظر: بدرية البشر، هند والعسكر، دار الآداب، بيروت، ط1، 2006م، ص 129-130.

* * *

■■ رئيس الجلسة:

شكراً للأستاذ خالد، وننتقل إلى الباحث الثالث في هذه الجلسة، وهو من مملكة البحرين الشقيقة الباحث الأستاذ فهد حسين، وسوف يتحدث عن رحلة العذاب في عوالم المرأة: قراءة في رواية (شاهندة)، فليتفضل:

■■ أ. فهد حسين:

شكراً للنادي الأدبي الذي أتاح لي هذه الفرصة، وإذا كان حديث الورقتين السابقتين عن التجربة النسائية السعودية، فأخرج من هذه المنطقة الجغرافية لأنتقل إلى منطقة أخرى، وهي دولة الإمارات العربية المتحدة، فرواية شاهندة كتبها راشد عبدالله في السبعينيات من القرن الماضي.

رحلة العذاب في عوالم المرأة
قراءة في «رواية شاهندة» للروائي راشد عبدالله

فهـد حسـين

لسنا هنا بصدد الحديث عن تاريخ شكل شاهندة الرواية التي اعتبرها كتّاب دولة الإمارات العربية المتحدة ونقادها الرواية الأولى التي طبعت في النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين، والتي حملت بين دفتيها التطلعات السردية، والكتابة الروائية، ذات الرائحة الخليجية المحلية، وحفزت الكتّاب الآخرين على ولوج هذا النوع من الكتابة السردية. ولسنا كذلك بصدد الحديث عن كاتب هذه الرواية الذي بات غنيًا عن التعريف، فهو دبلوماسي وسياسي وكاتب (راشد عبدالله).

غير أننا بصدد رواية كتبت قبل أكثر من ثلاثين عامًا، بوصفها عملاً يحمل بين طياته العلاقات الإنسانية التي سطرت بأسلوب يتناسب والبعدين الثقافي والاجتماعي لتلك الفترة الزمانية والمكانية، رواية سلطت الضوء على عدد من القضايا التي تحاول الروايات المنشورة في عصرنا هذا الحديث عنها، رواية طرحت المسكوت عنه، قياسًا إلى الفترة التاريخية التي صدرت فيها، بصورة صريحة، وبلغة واضحة، سهلة التناول والفهم، بعيدة عن التعقيد الدلالي والرمزي والتأويلي.

والرواية التي نحن بصدد قراءتها رواية قامت على رصد طبيعة العلاقات الإنسانية، وشبكة تكوينها، كما سعت إلى الدخول في بنية المجتمع المحلي، وما يحمله من تناقضات وفق مجموعة من الإيقاعات الحياتية التي تفرضها قسوة الحياة، وضنك العيش، مما كشفت عن تلك التحولات التي واكبت بعض الشخصيات الروائية ضمن الإيقاع اليومي للإنسان الخليجي في تلك الفترة الزمنية التي صورتها الرواية، سواء في الريف، أم المدينة، أم البحر، أم الصحراء، فضلاً عن طرح مسألة مهمة في المنطقة، وهي الهجرات الفردية والجماعية من الساحل الشرقي للخليج، إلى الساحل الغربي.

فكـرة الروايـة:

تدور أحداث الرواية حول أسرة غير عربية، كانت تقطن الساحل الشرقي المطل على بلاد فارس، قررت الهروب من الفقر والعوز وتحقيق الطموحات بالحصول على المال، والحج وزيارة قبر الرسول، ليجعلها القدر والفقر والطموح في يد إنسان عربي جشع «سالم» الذي لا يفكر في شيء سوى الحصول على المال، ومن دون مراعاة إلى الوسيلة التي توصله إليه، فغايته تبرر وسيلته، لذلك يأخذ العائلة المكونة من الأب «شهداد»، والأم حليمة، والبنت شاهندة، معتبرًا إياهم لبيعهم والحصول على المال الذي يخرجه من فقره هو أيضًا.

وبالفعل تباع العائلة إلى أحد تجار القرية وهو «التاجر حسين» الساكن في مسكن مع زوجته من دون أبناء أو بنات، لتصبح العائلة قريبة من سيدة البيت، لكن ظروف الحياة في القرية تتغير بوجود شاهندة التي تكبر وتبدأ مفاتنها الأنثوية في البروز، هذه المفاتن جعلت شباب القرية يحلم بالفوز بها، أو بالانقضاض عليها، واشتهائها، مما يضطر سيد المنزل إلى بيعها لأحد تجار الرقيق في أثناء غياب أبيها بوصفه نوخذة على سفينة التاجر حسين.

وتستمر الأحداث في النمو لتصبح شاهندة التي وقعت في حب محمود بن سالم، عارضة له جسدها لمتعته الجنسية أكثر من مرة، ولكنها ترفض الانصياع إلى رغبات جابر تاجر الرقيق الذي طلب أن يقضيا وقتًا ممتعًا مع بعضهما البعض، مما جعل الأخير يطلب الزواج منها، لتعيش شاهندة مع جابر زوجة له من دون حب، ولأن جابرًا غير مخلص لشاهندة، بناءً على سلوكه مع النساء اللائي يؤخذن رقيقًا، بدأت هي الأخرى في علاقات جنسية متعددة مع رجال القرية، بدءًا مع عبدالله خادمها الخاص، وأحد رجال جابر، أثناء غيابه في رحلات تجارة الرقيق، بل بات أمرها مفضوحًا بين الناس، لأنها لم تكتف بعلاقتها بعبدالله، إذ راح عبدالله يقدمها إلى من يرغب ويدفع.

وبمجرد معرفة جابر ما بين شاهندة وعبدالله أخذهما إلى الصحراء ليترك عبدالله في مكان من الصحراء وحيدًا، وشاهندة في مكان آخر عند رجل عجوز فقير بائس، هو «سيف»، ليس لديه سوى غنمة يشرب من لبنها، ويقتات على ما يقدمه القادمون بين الحين والآخر، وبموته تبدأ رحلة جديدة لشاهندة في الصحراء من دون معرفة مصيرها، لكن القدر يخبئ لها رجلاً يأخذها إلى المدينة، لتكون زوجته وتصبح بعد ذلك ملكة المكان، ولرغبة في الانتقام تطلب شاهندة أن يؤتى لها بمحمود لأخذ ثأر جسدها وحبها، الذي أهانهما، هكذا تكون شاهندة في كل أحداث الرواية، وفي أمكنتها وأزمنتها، معرية واقع مرحلة تاريخية واقتصادية في تلك الدول المطلة على ساحلي الخليج العربي بصورة عامة، وكشف هذه المرحلة تحديدًا في دولة الإمارات العربية المتحدة.

المكان المفتوح:

شغل مكون المكان في العمل الإبداعي حيزًا لدى النقاد، دراسة وتحليلاً وتنظيرًا، لما له من دور فاعل في التكوين السردي، لذلك تعامل المبدع

مع المكان بأشكال متعددة، وبحسب رؤية المبدع إلى المكان، وتطلعه للشخصية التي سوف تعيش، وتتعامل مع هذا المكان.

وقد بين هنري متران المكان، بقوله: «المكان هو الذي يؤسس الحكي؛ لأنه يجعل من القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة»[1]. أو كما يقول نبيل سليمان «المكان، في المبدعات الفنية والأدبية عنصر جمالي أساس، عنصر شكلي وتشكيلي، وليس ديكورًا، إنه يكوّن الهوية الجماعية»[2]، وهذا ما يعطينا الدلالة الواضحة بأن المكان يؤدي دورًا مهمًا في فهم علاقته بالأفراد والأحداث والأصوات، فالمكان يرسم خريطة بناء معماري هندسي لحركة الشخوص في العمل الروائي، وهذا ما حاول الكاتب أن يظهره، وينسجه في ضوء العلاقة بين الشخصية والمكانين المفتوح والمغلق.

وحينما نتحدث عن المكان، فإنه يأخذ مسارين، أحدهما: المكان العام، كالمدن والقرى والصحراء والبحر، والأزقة والممرات والشوارع وغيرها، حيث تعيش فيه الشخصية وفق إرادتها، وضمن معايير المجتمع الذي أرساها، وما يحيط بها من قوانين وتشريعات وضعها المجتمع، وأسهم الإنسان في تكريسها. وهناك المكان الخاص، الذي يعطي الإنسان حرية اختياره، ووضع قوانينه بنفسه، مثل: البيت والغرف، والمرافق التي تتبعه.

ولأن المكان له تأثير على الشخصية الروائية من خلال العلاقة المباشرة، كأن الشخصية موجودة في المكان ذاته، وغير المباشرة كالشخصية التي تعيش أحلام اليقظة تجاه مكان معين، لذلك كشفت رواية شاهندة عن بعض الأمكنة العامة والخاصة التي أسهمت بشكل مباشر في نمو الحدث الروائي، وتطور بناء الشخصية الروائية التي أبرزت طبيعة التناقضات المجتمعية في أمكنتها العامة والخاصة.

ومن الأمكنة التي برزت في الرواية، القرية والمدينة، هذان المكانان اللذان يمثلان استقرار السكن، والمقام، وتغير الأمزجة، والحياة المعيشية،

وهما المكانان اللذان برز فيهما بيوت قرية الحيرة، وتحديدًا بيت سالم، في بداية الرواية، وبيت التاجر حسين، أما المكون الآخر الذي وظفه الروائي فهو البحر، ذلك المكان الذي تمثل في الغضب الطبيعي لعالمه، ومصارعة المجهول، وصدق معاشرة الإنسان له، وغدره في العطاء والخداع، وهناك الصحراء، التي أسهمت في خشونة الإنسان، وتعوده على شظف العيش، وقسوة الحياة، ومصارعة المباغت والمفاجئ، وهو البحر الذي يعطي شاطئيه إلى منطقتين مختلفتين في العادات والتقاليد والأعراف والموروث الثقافي، واللغة أيضًا. وجاء المكان الثالث يمثل الصحراء بما تحمله من ألم وحسرة ونهب وقسوة على الإنسان البسيط.

البحـــــر:

البحر مكوّن من مكوّنات البيئة المحلية بمنطقة الخليج العربية، وأحد ملامحها الأساسية، فكثير من الأعمال الإبداعية الشعرية أو السردية أو المسرحية، أو حتى الأعمال الدرامية التلفزيونية والسينمائية تعاملت مع البحر بصور متعددة ومختلفة، فالبحر بالنسبة إلى أبناء الخليج مصدر رزق رئيس، فمن خلاله يتم صيد الأسماك، واستخراج اللؤلؤ، ومكان للتبادل التجاري، ومحطة لأسواق متعددة عربية وعالمية.

واستمرت العلاقة وطيدة بين الإنسان الخليجي والبحر منذ القدم وحتى يومنا هذا، «فالبحر ذلك هو الماضي المدمر، هو الحنين والوجع والمغامرة، الصيد والغوص والتجارة، من شاطئه إلى مداه، إنه العلاقات الإنسانية التي تظهر غريزة على كل حال مرة، ومقيتة مرة»[3]. وبالإضافة إلى أن البحر مكان للرزق، فهو مكان للراحة والاستجمام والمتعة النفسية، إلا أن الرواية تعاملت مع البحر باعتباره مكان غدر وقسوة وفقد، أي طرحت الرواية العلاقة المؤلمة مع البحر، وليس ضمن علاقة الحب والعطاء.

وعلى الرغم من عذابات الإنسان التي لاقاها من البحر، فإن البحر كان ولايزال مكونًا مهمًا في العملية الإبداعية الشعرية والسردية، فهناك من الأعمال الروائية المهمة التي تعاملت مع البحر بوصفه مكانًا مفتوحًا في الأدب العالمي، مثل: «عمال البحر» لفيكتور هيجو، و«الشيخ والبحر» لأرنست همنجواي، وكذلك في السرد العربي، مثل: «السفينة» لجبرا إبراهيم جبرا، وثلاثية حنا مينة «حكاية بحار والدقل والمرفأ البعيد»، و«اللآلئ ونشيد البحر» لعبدالله خليفة، و«وسمية تخرج من البحر» لليلى العثمان، و«النوخذة» لفوزية شويش السالم، و«أحداث مدينة على الشاطئ» لمحمد حسن الحربي، وغيرها.

وكما وظف الشاعر العربي البحر وتلك المحن التي عانى منها الإنسان، توظيفًا يكشف عن معاناة الإنسان تجاه البحر، وهيجان أمواجه، وقصيدة أنين الصواري للشاعر البحريني علي عبدالله خليفة تؤكد ما كان يكنه البحارة والغواصون وأهاليهما، حيث بينت القصيدة كيفية استقبال الأهالي للبحارة والغواصين بعد غياب يطول إلى عدة أشهر في عرض البحر:

«زغردي يا خالتي.. يا أم جاسم
زغردي قد عاد طرّاق المواسم
جهزي الحناء، هاتِ الياسمين
هاكِ ماء الورد والعود الثمين
عطري (البشت) وأعطيني الخواتم
طافت البشرى بأهل الحي.. قومي
واتركي عنكِ تعلات الهموم
قد سمعت الكل في الأسياف يحكي
عن شراع في المدى اجتاز اختبارات المحك»[4].

إن التعامل مع البحر في العمل الأدبي نابع من رغبة في توظيف الذاكرة الموروثة في التكوين الثقافي، لذلك كان البحر ماثلاً في السفر والترحال، حتى أن البحر بوصفه مكانًا مرتبطًا بالذاكرة الثقافية للمجتمع الإماراتي، حظي باهتمام كبير من قبل الكتاب والمبدعين، بل أخذ مركزًا متقدمًا في السرد القصصي والروائي الإماراتي، إلى «درجة أن البعض عدّ البحر محورًا رئيسًا، وعلامة بارزة نفسية ومعنوية في الأعمال السردية»[5].

غير أن رواية شاهندة تكشف عن علاقة مؤلمة مع الإنسان الخليجي، ليس في البحر فحسب، بل حتى على اليابسة، حيث طوفان مياهه تخرج من البحر إلى الساحل وتصل إلى البيوت، تاركة آثارًا سلبية، هكذا صورت الرواية، بقولها: «وبدأت أصوات الرياح تختلط بأمواج الخليج تحمل ذرات الرمال المحملة بالمياه والرطوبة لتهاجم الناس داخل بيوتهم من خلال الثقوب الكثيرة الموجودة في بيوت الخوص، ويرتعد الناس من هذه الأصوات داخل بيوتهم الخاوية، لقد تحولت القرية إلى قبور في داخلها أناس أنصاف موتى أو أنصاف أحياء»[6].

تكشف العلاقة غير المتجانسة بين البحر والمكان عن طبيعة الحياة داخل المجتمع البسيط الذي يعيش في أمكنة قريبة من البحر، الأمر الذي يجعل هذه البيوت عرضة إلى الدمار، خاصة حين تفيض مياهه، جارفة معها الرمال والأتربة، ومخربة البيوت التي بنيت، إما بالطين أو بسعف النخيل، كما ذكر النص.

كما صور الكاتب أن هذه البيوت تبرز حالة اجتماعية يائسة، وظروفًا اقتصادية صعبة، وضنكًا من العيش، لذلك بين النص أن المكان معرض لهجوم مياه البحر ليحوّل البيوت إلى مكان مقفر خال من الناس، وكأنه مقبرة يعلوها الحزن والكآبة والألم، وهنا يؤكد الكاتب على الوضع الاقتصادي البائس لدى أناس المنطقة الذين يعتمدون على البحر كمصدر رزق لهم.

هكذا يكون طغيان البحر على الساحل الذي يفرض على الناس الوقوف عنده، ينتظرون عودة أقربائهم من رحلات صيد السمك، أو استخراج اللؤلؤ، لكن هذا الوقوف والانتظار يكلل أحيانًا بالفرح، حينما يعود الغائب سالمًا، ويتلبس الحزن والبكاء في حالة الفقد والغياب، وهذا ما حدث إلى سفينة الغواصين الخاصة بالتاجر حسين، الذي ظل واقفًا ينتظرها، أو يترقب خبرًا أو علامة تفرحه، «ووصل حسين إلى الساحل، ونظر إلى الخليج، وكلما شاهد أمواجه العالية العنيفة كاد أن يبكي»[7]، بكاءً بات حقيقة بعد ما عرف أن السفينة ابتلعتها مياه البحر، وأكلت أسماكه بحارتها، من أحد رجال القرية، حيث «همس في أذن حسين: لقد غرقت السفينة»[8].

وفي الوقت ذاته يكون الوقوف كذلك على الساحل للتوديع والفراق المؤقت بين العائل والعائلة، مثلما حدث إلى عائلة شهداد بعد أن أقر التاجر حسين أن يكون شهداد ربانًا لسفينته إذ «ظلت الأم والابنة واقفتين على الساحل تشهدان السفينة وهي تبتعد شيئًا فشيئًا حتى غابت في مياه الخليج.. وعادت شاهندة وحليمة في خطوات بطيئة نحو قرية الحيرة حيث بقيتا في انتظار الرجل الغائب»[9].

وإذا كانت سواحل البحر ذات علاقة مضطربة بين الإنسان والبحر، فكيف تصبح هذه العلاقة حينما يكون الإنسان في عرض البحر، وفاقد المعرفة بالاتجاهات والمكان، ويصارع الأمواج العاتية التي تحوّل الأجسام القوية الضخمة إلى أجزاء صغيرة ضعيفة، ويُهزم المرء الذي يحلم بحياة جديدة وظروف مناخية تساعده على البقاء، لذلك كادت عائلة شهداد أن تفقد حياتها، وتتحوّل إلى لقمة سائغة لأسماك البحر المفترسة، مما يعطينا دليلاً على اضطراب مياه البحر وغدره «وقطعت حديثه هزة عنيفة بالمركب، فلقد جاءت موجة رفعت المركب الصغير إلى أعلى وألقته، ساعة كاملة يصارعون فيها الأمواج، وأصبحت المركب كريشة في مهب رياح عاصفة غير منتظمة،

بدأت السفينة تسير بلا ربان كأنها تبحث عن شاطئ في بحر بلا شواطئ»[10].

وفي الوقت الذي يمارس البحر سطوته على الناس وأمكنتهم الهادئة، جعل الكاتب من أسرة شهداد، ومن خلال البحر مصدر خطر يزعزع العلاقات الاجتماعية والأسرية، بوساطة الهجرات التي تمثلت في الوافد الغريب الذي يحمل ثقافة تختلف عما هي عليه في المجتمع الإماراتي، وهذا ما كشفته تصرفات شاهندة حينما بدأت في نسج علاقات جسدية مع محمود بن سالم، ومع الرجال الآخرين عن طريق عبدالله خادمها الخاص.

كما كان ينظر إلى البحر وعظمته ليكون مصدر قوة للإنسان في تحدى الواقع المعيش، والأخذ بما يملك من شموخ في شق طريق الحياة، فكان سالم ينظر إلى البحر ليستلهم منه سطوته، ولينال من خلاله قسطًا من قوته، حيث راح يخاطب نفسه على لسان الراوي: «ونظر إلى الساحل يستلهم من قسوة المياه طريقة جديدة للبحث عن كسرة خبز.. وكثيرًا ما كان يأتي وحده إلى الساحل ينظر إلى المياه العاصفة الهادرة ويشعر أنه قوي كقوة مياه الخليج، لقد صارع الأمواج حتى وصل إلى حافة الجزيرة، وأمسك بيديه صخورها»[11].

ولكن ليس طوال الوقت يقف البحر بجانب البحار، وتقف الأمواج مسايرة الغواص، وتتعاطف الرياح مع سير السفن والمراكب، فغدر البحر يطرأ بشكل مفاجئ ومباغت، وعندها يكون المركب في عرض البحر جرمًا صغيرًا محاطًا بأسماك مفترسة متوحشة متعطشة لأكل لحوم البشر، فبعد «أن تحرك القارب في طريقه إلى الهند تصدت له سمكة كبيرة بدأت تعصف بالقارب يمينًا ويسارًا، وكانت السمكة تضرب بذيلها في مقدمة القارب فيرتد إلى الوراء، ثم تدور من حوله، ثم تضرب هنا وهناك حتى حطمت القارب، وبدأت تلتهم من فوقه ..»[12].

وعلى الرغم من أن دولة الإمارات العربية، ودول المنطقة مشهورة بالتجارة عبر البحر وباستخراج اللؤلؤ، والتشكل الاقتصادي والتجاري، فإن الكاتب لم يعط ربان السفينة أو النوخذة دورًا مهمًا في الرواية، واكتفى بالوقوف على علاقة الإنسان بالبحر وتقالبات مياهه، وكيفية الصراع الذي يحدث بين هذا الإنسان وأمواج البحر، كما اكتفى بإسقاطات سريعة حول العلاقة بين البحارة والنوخذة، ليكشف عن طبيعة المجتمع المحلي الذي يتكون من أغنياء كالتجار، والفقراء وهم الغواصون الذين لا يملكون سوى أجسامهم السمراء، وخشونة سواعدهم، وقدرتهم على تحمل الشدائد، مما فرض عليهم واقعهم المعيش أن يكونوا ضحايا هذه المرحلة الزمنية.

إن هذه العلاقة المضطربة غير المنسجمة تكشف عن طبيعة الصراع الطبقي الذي يشير إلى التسلط والاستعباد من قبل النوخذة أو ربان السفينة أو التاجر، وإلى ضعف الغواص الذي رهن كل حياته وطاقاته من أجل البحث عن لقمة العيش، إلا في موقف النوخذة علي، وعلاقته بالبحارة والغواصين، حيث تعطي الرواية موقفًا للنوخذة علي، حينما أمر بربط الرجل الذي سرق بعض التمر وشرب بعض الماء، حينما كان الاقتصاد في تناول الطعام والشراب سمة أعلنها النوخذة «وجمع الرجال ليشهدوا هذا المشهد اللعين، ثم أمر بجلده.. ثم أمر بكيه.. ثم أمر بربط بعض الحجارة في رجليه وألقوه بعدها في البحر»[13].

وقد برز هذا الأمر من قبل أحد البحارة الذي يرى جبروت وغطرسة علي، حيث الحوار بيّن «عري النوخذة وقهره، واستغلاله إياهم، وتمييزه نفسه عنهم عن طريق الممارسات الاستعلائية غير العادلة وغير الإنسانية التي كان يمارسها بحقهم، فضلاً عن ممارسته ضروبًا من السادية في معاقبة البحارة من جراء قيامهم بأفعال هي دون ما كان يبيحه لنفسه»[14].

وبمعنى آخر، فالنوخذة نفسه لم يمنع إرادته من تناول الطعام

والشراب كيفما أراد، ولم يمتثل لقانون السفينة والالتزام بما أعلنه للبحارة والغواصين، وفي الوقت الذي لم يمنع معدته من خرق الاتفاق، لم يمنع قوته وبطشه من تعذيب البحار، وإهانته أمام الجميع، ويبدو أنه موقف جدير بالاهتمام لمعرفة مدى استعلاء النوخذة وطغيانه.

وهنا نقف عند تعلق الإنسان في المنطقة بالبحر، ولجوء الكاتب لتوظيف هذا المكون الممزوج بذاكرتنا الثقافية، حيث الاهتمام بالبحر يكمن في قرب المكان من سكن الناس والأهالي التي شيدت بيوتهم عند سواحله، ولأن البحر أحد مصادر الرزق الأساس، فضلاً عن جعل ركوب البحر والدخول في مخاطره هي مهنة للكثير من الآباء والأجداد، بالإضافة إلى أن البحر بات في عصرنا ملجأ إلى الراحة والاستجمام.

القريـــة والمديـــنة:

مما لا شك فيه أن المدينة كانت إحدى الروافد الرئيسة لحركة الإنسان الحضرية والعمرانية والتحديثية، وحينما قيل: إن الرواية بنت المدينة؛ فلأن هذا المكان موصوف بمؤسساته الاجتماعية والاقتصادية والتجارية والثقافية، وقد بيّن جورج لوكاش أن الرواية بنت المدينة، معتبرًا أن هذا المنجز الإبداعي يحتاج إلى تطوّر في المفهوم المجتمعي، والتطور على الصعيد الاقتصادي والسياسي، وبمعنى آخر أن الرواية نتاج الطبقة البرجوازية.

وعلى الرغم من أن الكاتب لم يعطنا دلالات أو إيحاءات على كره المكان أو حبه له، وإن كشف كره بعض الشخصيات تجاه المكان في الرواية، فهذا الكره ليس للمكان نفسه، بقدر ما هو متجه إلى الحالة التي يعيشها هذا الفرد أو ذلك، وهذا يعود إلى أن مدن المنطقة الخليجية لم تكن بذلك الاتساع والضجيج والجغرافية التي تحتلها المدن العربية الأخرى كبغداد ودمشق والقاهرة مثلاً، لذلك هناك بعض الكتاب، مثل: دستويفسكي وتولستوي، وغالب هلسا وعبدالرحمن منيف وغيرهم[15].

ونعتقد أن هذا الرأي لا يبخس حق الريف أو القرية في الجانب الإبداعي، حيث الزراعة والحياة الريفية البريئة، والمجتمع المتقارب في العادات والتقاليد والأعراف، فهذه الأمكنة، المدنية والريفية أو القروية، تحمل طابعًا خاصًا ومختلفًا من مدينة إلى أخرى، ومن ريف إلى آخر، ومن قرية لأخرى، وفق معطيات الظروف والمناخات، وطبيعة تكوين المجتمع، والحياة، مما جعل المبدع يحرك متخيله الذهني ليقدم عملاً يراه مناسبًا لهذا المكان أو ذاك، وإن كان مكانًا وهميًا بعيدًا عن الواقع، لذلك «ظلت القرية تحتل في الرواية العربية مكانًا رفيعًا في جماليات المكان»[16].

وتقول زهور كرام: «يتشكل الفضاء داخل النص الروائي وفق معطيات التجربة التي تخوضها الشخصية في علاقتها بسؤال ما، ضمن شروط الانزياح عن المستوى المادي للفضاء تبعًا لسلطة المتخيل ومنطقه، فإن طبيعة الرؤية الإدراكية للمعرفة، وكذا اللغة التشخيصية لمعالم السؤال تكون وراء المفهوم الذي يتخذه الفضاء داخل النص»[17]، وهذا يعني أن العلاقة بين المكان والشخصية الروائية علاقة متينة تنبع من رؤية الشخصية للمكان، وكيفية التعامل مع كل الكائنات والموجودات فيه تبعًا للعلاقة المنسوجة بينهما.

وهكذا جاءت شاهندة إلى مدينة، من دون أن تعرف عنها شيئًا، سوى أنها تريد العيش في مكان آمن بعد رحلة مضنية ومتعبة، ولا ترتبط بها بأي علاقة، «فانتهت رحلة الصيد وعاد الرجال ومعهم شاهندة أو بقايا امرأة في طريقهم إلى المدينة»[18]، مما يوحي بأن المرء يلجأ إلى أي مكان يعتقد أنه قد يجد راحته وطمأنينته، ومن هنا صور الكاتب حالة شاهندة وهي تدخل القصر في المدينة لتنبهر بجمال المكان ومحتوياته، إذ «دخلت شاهندة قصرًا ما رأته في كل حياتها، إن روعة الفناء وجمال الحدائق والأرض الرخامية وصفوف الحرس والخدم وتلك الاحترامات الكثيرة التي يقدمها كل هؤلاء الناس لسيدها، جعلت دماء جديدة تدب في جسدها المتهالك....»[19].

لقد عاشت شاهندة في القصر منعّمة مرفّهة لا تحتاج إلى أي شيء غير الانتقام من محمود، الشاب الذي أحبته وأعطته حبها وجسدها، ولكنها كانت مستغربة من طبيعة هذه الحياة التي يكون فيها الرجل صاحب القرار في كل شيء حتى مصير الإنسان، فله السلطات السياسية والاجتماعية والجنسية والاقتصادية أيضًا.

كما أن للسلطات التي أخذها الإنسان بحكم الموقع، والطقوس الخاصة بالمكان، وعاداته وقوانينه، التي قد لا تجدها في أمكنة أخرى، أوقعت شاهندة في حالة من الاستغراب والدهشة لدور الزوجات وهن يقدمن لأزواجهن النساء بفخر واعتزاز، فما برحت أن قالت لها صاحبة القصر: «الحياة في القصور نوع آخر من الحياة، إن العلاقات هنا ليست العاطفة وحدها التي تتحكم فيها، هنا تتحكم شهوة السلطة، والمناصب، والأموال، والملك، وحب التغيير، والمؤامرات، والمكائد، وما كان خارج السور طبيعيًا فهو من داخل السور غير طبيعي»[20]، وكأنها خرجت من الارتباط العادي والطبيعي الأولي بين هذا المكان وساكنيه، الذي يتمثل في الأكل والشرب والنوم، ولأن الروائي يرمي من إبراز هذا القبح في فضاء المكان جعله يفقد جماليته الحميمة التي تنشأ بين زواياه وذهنية القاطن، مما يحرك في عقلية المتلقي والسارد معًا تلك الأدوار التي تؤدى داخل القصور، وما ينبغي أن تكون سلوكيًا واجتماعيًا وعرفيًا، وهذا «ما يمنح المكان الطابع الانفلاتي من القيم الايجابية إلى حد تلاشي الحميمة»[21].

وهذا التصور الذي أتى به الكاتب من خلال القصر ليقدم لنا شهادة واضحة المعالم عن بعض العلاقات المتناقضة في المدنية وبين رجالات السلطة ومتخذي القرار، وبمعنى آخر، إن الإنسان في هذا المكان يقع في إشكالية التوازن التي تأخذه إلى حالات من القلق والاضطراب، فعالم هذا القصر هو جزء من عالم المدينة التي تخترق القوانين والأعراف الاجتماعية، بل تخترق التقاليد المتعارف عليها في الطبيعة الإنسانية، فالمدينة أو القصر الذي هو

جزء منها يتسم بحياة مغلقة، ولا تنفتح إلا بأمر السلطة المتسيدة، لذا ففي داخل هذا المكان تكمن الأسرار والمؤامرات.

وعلى الرغم من هذا، فإن القرية لم تكن أقل درجة من المدينة في التعاطي بهذه العادات والتقاليد وإن كانت بشكل مختلف؛ لأن المدينة والقرية في منطقة الخليج تكاد تكون واحدة وقريبة في الملامح، حيث كل أو معظم الأمكنة الحياتية في المنطقة قد لا يمكن أن نطلق عليها مدنًا حتى وقت قريب، قياسًا بمفهوم المدينة التي أنجبت الرواية، خصوصًا في تلك الفترة الزمنية التي تحدثت عنها رواية شاهندة.

والقرية الخليجية كالمدينة الخليجية يسودها الفقر، وقد ينتشر فيها الجهل، ويصبح الغني سيدًا ومتصرفًا في المكان والإنسان والأرزاق أيضًا، «فهنا في الحيرة لا قيمة للعلم حتى لو كان يخدم التجارة نفسها، ولا قيمة لأي إنسان إلا للإنسان التاجر»[22]، وبالإضافة إلى أن علامات الحزن والكآبة تظهر نتيجة للجهل، فلا «فرق بين القرية ومقابرها سوى أن القرية تمثل مساحة أكبر، والمقابر تحتل مساحة أصغر»[23].

ولكن هذا الفقر والحزن اللذين ينخران في أجساد الأهالي الذين استوعبوا كيفية التعامل مع ظروف الحياة، كانت هناك بعض الأسر تتمتع بنوع من العيش الرغيد، حيث كانت تجارة الرقيق وشراء العبيد رائجة، بين هؤلاء الذين تختلف طبيعة تعاملهم مع عبيدهم، فهناك من يقسو عليهم، وهناك من يكون رحيمًا، وهذا ما كشفه الكاتب من خلال أسرة شهداد التي بيعت إلى التاجر حسين، فقد «دخلت الأسرة بيتًا تبدو عليه آثار النعمة والثراء، واستقبل أهل هذا البيت الأسرة الجديدة القادمة بكل ترحاب»[24].

قد يجعل الفقر والجهل المرء لا يفكر في شيء، سواء إشباع رغباته الجنسية التي يراها لا تكلف ثمنًا في مجتمع يسوده الفقر، لذا كان الشباب في قرية الحيرة جائلين من مكان لآخر، أو البقاء عند مكان معين لينظروا

الفتيات المارات، أو اللاتي يرغبن في الشراء من المحال، وهذا ما أكدته الرواية على لسان الراوي: «وكان الشبان يتجمعون عند التاجر الذي تذهب إليه لتقضي منه حاجات بيت سيدها ليسمعوا صوتها، وليشهدوا عن قرب ذلك الجسد الغض ..»[25]، أو ما أكدته شاهندة نفسها قائلة لأحد شباب قرية الحيرة «أنتم معشر شباب القرية تتمتعون بكثير من الخيال .. هل تتصور أنني أقيم معك أنت علاقة ما .. مهما كانت هذه العلاقة»[26].

ويعني أن شاهندة التي جاءت حاملة عادات وتقاليد وثقافة مجتمعية تختلف عما في المجتمع الإماراتي، فإنها أصبحت تمثل فتنة للقرية وشبابها، وكأن الكاتب يرمي إلى تعدد طبائع من يقدم مهاجرًا «فالمرأة والشيطان صنوان، يسعيان إلى فتح مجال ضلالة الناس، لما يرونه من تزيين الشيء الذي يثير شهواتهم»[27]، فالشباب يعيشون ضمن مجتمع مغلق يحمل ثقافة متناقضة مع ثقافتها التي لا نرى أنها ثقافة تجيز للجسد حرية التصرف بما يخل من قيمته، أو قيمة ثقافة ذلك المجتمع.

وهذا التعلق بشاهندة من قبل الشباب الذين لا يرون في المرأة سوى جسدها ومفاتنها، وكيفية إشباع رغباتهم الجنسية المؤقتة من خلال الرؤية إلى هذا الجسد أو الوصول إليه، وكأن «المرأة هنا فتنة تجمع بين الحس وإثارة أعمال الشغب، إنها تمعن في إغراء الرجال، إما بسحرها أو بإبقائها الاضطراب والهياج في النفوس»[29]، مما جعل أهالي القرية يرونها لعوبًا بعد ما استعصى على الجميع الفوز بلمسة أو جلسة متعة، عدا محمود بن سالم، لذلك فكر أهالي القرية بصوت مسموع في محاسبتها ومعاقبتها.

ويشير هنا إلى أن المرأة تعيش في ظل تلك القيود الذكورية، والاشتهاء المادي والحسي والجسدي يفرض عليها الكثير من الاستلاب، الذي يشيده الرجل والمجتمع معًا، حتى تغدو المرأة غير قادرة على فعل شيء سوى تحقيق رغبات الرجل بتلك المفاتن التي تتميز بها، ولكن شاهندة الشابة

التي ترى مفاتن جسدها بدأت تتفتح وتتبرعم، تريد أن تكشف صبواته وأنوثته المكبوتة لذلك راحت تمارس فعل التحرر على الرقابة الذاتية والعائلية والمجتمعية كما تتصور هي لمفهوم التحرر الذي أخذها إلى التمرد، إلى نوع من التحدي الفردي ضد المجتمع.

وإذا كان منزل التاجر حسين الذي هو ملجؤها أصبح غير راض عن تصرفاتها، بل بدأت المشاكل في بيت التجار حسين تكبر، وتزداد بعد ما كانت تسوده ملامح السعادة والفرح، هكذا جاء النص ليقول: «وتبدأ المشاكل في البيت الذي رفرفت عليه السعادة في حين أن كل بيوت قرية الحيرة يخيم عليها الفقر والجوع وكل أنواع التعاسة»[29].

لقد فرضت قوانين القرية وعاداتها الاجتماعية على شاهندة الخروج من المنزل سيرًا على الأقدام، راغبة في استنشاق هواء نقي، بعيدًا عن المؤامرات والأقاويل والتهويلات التي تحاك ضدها، لكنها ترى كل هذه الأمكنة، من أزقة، وبيوت في قرية الحيرة، لا تهتم إلا بالحديث عن الشائعات، فها هو الراوي يخبرنا بأن شاهندة «تركت البيت وسارت وحدها في شوارع الحيرة تنظر إلى هذه المنازل بكثير من الحقد، فلقد انتابها شعور بأن في داخل هذه البيوت حديثًا واحدًا هو حديث شاهندة وعلاقتها بمحمود»[30]، الشاب الذي كان يتودد لها منذ اليوم الأول الذي أتى بها أبوه سالم من الجزيرة، «وذات يوم انتظرها محمود في مكان مهجور من القرية .. وكانت تسير في طريق العودة، لكنه وضع يده على فمها حتى لا تصرخ وقادها إلى البيت المتهدم بيده الأخرى»[31] حتى استطاع أن يدخل معها في علاقة جنسية ليس بقدرته، بل برغبة منها وقناعة بتصرفها.

وهذا الإقدام على مجالسة محمود وإعطائه ما يشبع رغباته ونزواته، وغرائزه الجنسية، وشهواته الحيوانية كان وراءه حب شاهندة له، ورغبتها في الزواج منه، فهي التي ذهبت له بإرادتها متجهة إلى بيته «وطرقت الباب،

خرج محمود، سار محمود بجانب شاهندة في طرقات الحيرة الخاوية...»[32]. وهي التي وهبته الشعور بالدفء والحنان حينما «شعر محمود بالدفء من حرارة جسدها، وأحس بنهديها يكادان يخترقان أضلاع صدره ...»[33]، وعلى الرغم من ذلك فإنها كانت تشعر بالقلق في كل مرة تكون معه، لاعتقادها بأن محمود لن يقف معها، وسيتخلى عنها، لذلك كانت تقول له: «وأنا بجوارك يا محمود أشعر بالخوف والقلق، ولا أشعر إطلاقًا بالاطمئنان

– هل لأنكِ فقدت الليلة ؟

– أنا لم أفقد شيئًا وسعيدة بهذه الليلة كما لم أسعد من قبل .. لقد أعطيتك دونما شعور بالفقدان»[34].

وفي الجانب الآخر فشاهندة لم تخف هذه العلاقة على أمها، بل صارحتها قائلة: «أمي مشكلتي أنني أحب شخصًا ما في القرية، وهذا يعذبني ويضايقني ويخيفني.

– ربما يكون الحب في قرية الحيرة عيبًا، ولكن في بلادنا ليس عيبًا»[35].

وهذا يعني أن الازدواجية بين رغبات الرجل وطموح المرأة، فما يسمح للرجل القيام به هو شيء طبيعي تمامًا، ومقبول، وتحديدًا في عملية الاتصال الجنسي خارج المؤسسة الزوجية، إذ يغفر المجتمع له، بينما لا يغفر للمرأة إذا مارست هذا الفعل نفسه، حيث تعتبر مخطئة وعاصية وخارجة عن القانون الاجتماعي، وما يقوم به محمود هو انتصار لذكوريته وفحولته التي استطاعت أن تطوع جسد شاهندة لرغباته المتأججة المتحفزة الناظرة إلى المرأة وكأنها وسيلة لرغباته وحماية لعجزه الاجتماعي وإحباطاته النفسية واضطهاده من قبل الآخر.

الصحـراء:

تتصف منطقة الخليج العربية في جزء منها بمساحة جغرافية صحراوية، وبأرضها القاحلة، وعشبها القليل، ومطرها الشحيح، وعلى الرغم من هذا كله، فقد أعطت الصحراء المبدعين فرصة التخييل والقول الشعري، قبل الإسلام وبعده، والذي لايزال يتردد على الألسن إلى يومنا، مما دل على أهمية الفضاء الواسع بالنسبة إلى الإنسان الذي عاش مجتمعًا قبليًا خاضعًا لقوانين الصحراء وتقلباتها، من دون النظر إلى تلك الوحدات السياسية في المدن وأمكنة الاستقرار.

إن الصحراء مكان الحرية، والميل إلى الصفاء، والتخلص من القيود المكانية والزمانية، فصفاؤها غذاء للروح، وظلمتها ملجأ لأحزان الإنسان البدوي، لذلك تحمل هذه المساحة الشاسعة من الفضاء المكاني الأحلام والحكايات والأساطير، إذ كان ينظر إلى هذا المكان بوصفه محفلاً ثقافيًا يسهم في إتاحة فرصة للتأمل والتفكير، لما يحمله هذا المكان من ذاكرة ثقافية ورمزية حفزت الشعراء والأدباء على الكتابة والإبداع.

لقد عاش الإنسان العربي في منطقة الصحراء بتصورات بسيطة، وتطلعات محدودة على الرغم من اتساع الأفق الرحب لديه، إذ يتطلع البدوي إلى السماء، لكي يتواصل مع عالمه الدنيوي، ويتطلع إلى الأرض، لكي يعيش وفق شريعة الصحراء مدافعًا عن نفسه ومملكته الصغيرة، غير أن هذه المنطقة تعرضت لتطورات وتغييرات أدت إلى تغيير رؤية البدوي تجاه الواقع المعيش، حيث لعب اكتشاف النفط في منطقة الخليج العربية دورًا في تغيير البنية الاجتماعية والاقتصادية لأبناء المنطقة أنفسهم.

تناولت الأعمال الإبداعية الصحراء كفضاء مكاني بصورة قليلة، قياسًا إلى البحر والريف، وذلك يعود إلى طبيعة المكان والعلاقة الحميمة التي تربطه بالإنسان نفسه، حيث يقول وليد أبو بكر: جاءت هذه القلة في التناول

«لعدم ثبات الحياة فيها، واستمرار تنقل سكانها، وجاء دورها بعد الثبات النسبي الذي حدث فيها نتيجة ما وقع من تطورات في المنطقة»[36].

وظف الكاتب الصحراء بوصفها مكانًا للخوف والقلق، والظلم، والنهب، وتجارة العبيد، إذ «سافر الرجل قائدًا للقافلة إلى الساحل بحثًا عن صيد جديد من العبيد»[37]، وكذلك «كان سالم ينظر إلى الصحراء الشاسعة، كان ينتظر شخصًا ما، ومن العدم ظهرت من بعيد آثار غبار، وكل لحظة تمر يكثر الغبار»[38]، من دون الاهتمام بحالة العائلة التي أراد أن يبيعها، فالمصلحة الذاتية هي كل شيء بالنسبة إلى سالم.

وهذه الصحراء تعطي المرء درسًا في التعامل مع رمالها وطقسها ومناخها وتحمّل حرارة شمسها، لذلك طلب الرجل من شاهندة أن تحبس دموعها لأنها بأمس الحاجة لها حينما تشتد حرارة الشمس وسط الرمال «شاهندة احتفظي يا ابنتي بالدموع، فجسمك في حاجة إلى مياه دموعك، الصحراء طويلة، والمياه قليلة»[39]، مما يؤكد أن من يلج الصحراء عليه معرفة ثقافتها وكيفية التعامل معها، وبخاصة وأن الصحراء ذاكرة مليئة بالأحداث والتواريخ، ومخزن من القيم والخبرات الإنسانية الموغلة في أعماق رمالها، لذا قد يكون السير في الصحراء يطول إلى أيام وإلى شهور، خصوصًا إذا ضلت القافلة الطريق، ولكن تبدأ بارقة الأمل على الوجوه حينما ترى القافلة ملامح المدن أو الأرياف أو المكان المقصود أو الدليل، فشاهندة «شاهدت الناس بعد عشرة أسابيع من الرحيل في الرمال»[40].

والصحراء مكون ثقافي استوعبه رجل الصحراء الذي يعرف كيف يعيش فيها مثل الذئاب، ينام وهو صاح، حتى لا تأكله حيواناتها، أو تبتلعه رمالها المتحركة، حيث «أمر جابر القافلة أن تحط في هذا المكان، ونزل الرجال وأقاموا في هذا المكان المهجور دائمًا، الساكن دائمًا»[41]، غير أن البقاء في الصحراء قد يأخذك إلى التيه والضياع، وحين تضل القافلة

طريقها فالموت يكون قريبًا منها، لذلك فهم في الصحراء «مختلفون في الآراء حول ما إذا كانوا قد ضلوا الطريق أم لا، معنى أن تضل قافلة طريقها في هذه البحور من الرمال، معناه الموت الأكيد لهذه القافلة»[42]، مما يعني أن للصحراء طرقًا ومسالك ومتاهات لا حدود لها.

وعلى الرغم من قسوة الصحراء، فإن تجارها يعرفون امتداد أطرافها التي تعطيهم فرصة التأمل والجنوح إلى ممارسة الحرية المطلقة من دون قيد، هذه الحرية يرونها في إطفاء ظمئهم الجنسي، إذ يحاولون التمتع بصيدهم كلما سنحت الفرصة، لذلك طلب جابر قائد القافلة ممارسة الجنس مع شاهندة بعد بيعها إياه من قبل التاجر حسين، قائلاً لها: «تعالي يا شاهندة، أريدك الآن، سأقضي معك وقتًا على هذه الرمال، تخيلي نفسك وأنت عارية وضوء القمر يجعل من جسدك تمثالاً جميلاً من الفضة»[43].

ولكن شاهندة لم ترضخ إلى قوانين الصحراء، وطغيان تجارها، لذلك رفضت تقديم جسدها إلا إذا كان بالقوة، وهنا تبرز ثقافة العنف ضد المرأة من خلال ممارسات الآخر القولية أو الفعلية، فهناك «نساء يغتصبن ويضربن وتسترق أجسادهن نتيجة الاتجار بها، وهناك نساء يتعرضن إلى الملاحقة والشتيمة والإهانة»[44].

ولكن هذه الثقافة ضد المرأة لم تجعل شاهندة راضية وراضخة للرجل، مما فرض من جهة أخرى على جابر أن يطلبها زوجة له، مع معرفته بتاريخها وعلاقتها بمحمود ابن قرية الحيرة، إذ «بدأت مراسم الزواج في هذه الصحراء .. يشهدها الرجال والصمت والرياح والعطش والجوع وقافلة الجمال»[45].

ولأن جابر يعرف طبيعة النساء اللاتي يتعامل معهن، ونتيجة لمعاشرتهن عرف أن شاهندة ستصبح لغيره في غيابه، ولم تعد مخلصة له، بل حتى عبدالله الرجل الذي جعله في خدمة شاهندة أصبح خائنًا له أيضًا،

مما جعل الحكم عليهما بتركهما في الصحراء، ليس مع بعضهما البعض، وإنما متفرقين متباعدين، هكذا كانت القافلة تقول: «لا يا عبدالله، أنت معنا حسب اتفاقنا مع جابر، فأنت خائن للصديق وهي امرأة خائنة، أنت وهي ستتركان في لهيب الصحراء لتحترقا بنارها كما حرقتما قلب جابر»[46].

ومن المعروف أن الصحراء ذلك المكان المفتوح الشاسع الذي يتصف بخصائص ومميزات تكاد لا تكون في مكان آخر، فالصحراء لها طابع المدى الأفقي للرؤية البصرية، والتنقل الطويل، ولها القدرة على الربط بين ما هو قاس وما هو لطيف، وبين الساكن المتحرك، بين المخيف والمفرح، لذلك لم تخبرنا الرواية بمصير عبدالله الذي تركته القافلة في الصحراء، ولكنها أعطتنا مصير شاهندة بعد ما عاشت فترة قصيرة مع الرجل العجوز، حيث نجت بنفسها بعد موته، وفقدانها الأمل في البقاء، إذ أقامت معادلة بين البقاء الذي يعطيها حتمية الموت، والسير في الصحراء الذي يعطيها الموت أو النجاة.

وهذا يعني أنها كانت ترى الصحراء الواسعة ملاذها الذي قد تجد فيه فرصة البحث عن حياة أخرى، لذلك «سارت شاهندة عدة أيام في الصحراء وكادت أن تموت أكثر من مرة بحثًا عن نقطة ماء»[47] حتى لقيها رجل من أغنياء المدينة، لتقدم تجربة عن حتمية الموت في الصحراء الذي لا تعني دائمًا الانتقال من عالم الحياة الواقعية إلى العالم الآخر، بقدر ما يعني هذا الانتقال الانبعاث من جديد، واستعادة قوة الحياة والإنسان، من خلال الصمود الذي كانت تقارع به رمال الصحراء، والتحدّي في مواجهة الفناء الذي تمثل في لقائها بالرجل.

والكاتب حين يوظف الصحراء لا يعني أنه نقل صحراء الواقع، وصحراء المنطقة، بقدر ما وظف الصحراء ضمن التصور المخيالي، وليس الواقعي الميتافيزيقي، كما لم يعطه القيم الإنسانية والأخلاقية النابعة من

مبادئ الدين، وبخاصة وأن الأحداث تدور في منطقة إسلامية من الطراز الأول.

وجاء مكون الصحراء بعيدًا عن جمالياته التي تهتم بأبعاده التكوينية، والفضاء الشاسع ذي الأفق الممتد، والتداعيات والتأملات قبيل الفجر، وعند المساء، وطرح تلك الإشكاليات التي تنسج العلاقات بين كل عناصر المكان من شمس وحرارة، وبحث عن الماء والكلأ، سواء للإنسان أم الحيوان.

وفي الوقت التي ناقشت بعض القضايا التي كانت مخفية ومسكوتًا عنها، مثل تمرد الأنثى، وحرية الجسد، والحب، حاولت أيضًا أن تلامس جماليات المكان، بمعنى آخر وظف الكاتب مكان القرية والمدينة بوصفهما مكانين للسكن، وبوصفهما حالتين من المجتمع الذي تتوسد شوارعهما الآلام والأفراح والأحزان، كما وظف البحر ليكون إحدى الركائز في الصراع الطبقي، ووظف الصحراء، ليس بهدف الوقوف على قيمها الأخلاقية، لاعتقاده أنها معروفة في ذاكرتنا الثقافية، ولكن وظفها في إطار استخدامها سوقًا رائجة لتجارة العبيد والرق، والمعروف أن تجارة العبيد والرق كانت منتشرة في المنطقة من خلال الأسفار والترحال البحري، وليس البري،وهنا جمالية التوظيف .

ونعتقد أن الكاتب حينما بدأ يخطط لمعمار الرواية ورسم شخصياتها، وما تحمله من أحداث تعامل مع شخصية أنثوية غير عربية، هروبًا من الرقيب الاجتماعي الذي يحافظ على كيان المرأة العربية، والخليجية تحديدًا، محافظة جعلتها منغلقة على ذاتها ومكانها، ولأن الكاتب يريد كشف زيف المجتمع تجاه العلاقة بالمرأة، وخصوصًا ما يتعلق بالاشتهاء والرغبات الجسدية، قدم شاهندة بوصفها الشخصية التي يمكن لها النمو في ظل ظروف اجتماعية قاهرة، ويستطيع الكاتب من خلالها أن يناقش مسألة الرق

وتجارة العبيد المنتشرة بصورة كبيرة بين التجار في المنطقة قبل اكتشاف النفط، وحتى وقت قريب.

وفي أثناء بناء الشخصية المحورية، وهي شاهندة، وضع خريطة هندسية تسير عليها الشخصية في المكان والزمان، لكنه جعلها تتحرك وتنمو بمفردها، ومنذ البدء، بالدخول لعالم الرواية حتى نهايتها، جاعلاً إياها تتحرك وتنمو وتبرز أشكال الجسد، وأيضًا المعاناة التي لاقتها طوال حياتها، وفي ذاته تعمد الروائي أن يوظف ضمير الغائب، حيث الراوي المتمركز في الرواية يتراوح بين الراوي البعيد عن الكاتب، وبين الكاتب نفسه، حتى يعطي بعدًا فنيًا وتخيلياً لأحداث الرواية.

ونعتقد أن الكاتب نجح في تركيب هذه الأحداث من خلال رحلات قامت بها شاهندة، ليس برغبتها، وإنما كانت مفروضة عليها شاءت أم أبت، وهذه الرحلات لم تكن قائمة لولا الطموح الذي كان يراود الأب شهداد، إذ كانت آماله الحصول على وضع اجتماعي ومادي يبعده العوز للآخرين، «فقرر أن يهرب من قسوة الحياة التي يعيشها، وأن يأتي إلى الساحل مع أسرته ليبدأ حياة جديدة يصبح فيها من كبار التجار، ويمتلك ويملك ويبني القصور، ويشتري البواخر»[48]. فلم يرسم الروائي هذه الأمكنة من قرية ومدينة وبحر وصحراء لمجرد خلفية تدور في هذه الأحداث، بل كانت هذه الأمكنة أحد المكونات الرئيسة التي تعبر عن حياة الشخصية الروائية، وعن الحالات النفسية التي تعاني منها نتيجة الفقر أو الجهل أو السطو أو في تباين النظرة إلى كل من الرجل والمرأة، مما تتكشف الرؤية تجاه هذه الأمكنة وطبيعة الحياة القاسية التي أبرزت جمالية المكان والحالات النفسية معًا.

كما أن هذا الطموح قاد العائلة لطموح سالم الذي يحلم بالثراء أيضًا «كان يحلم بتحقيق الآمال والثراء والحج على الأقدام وزيارة قبر الرسول»[49]، حيث هذان الطموحان أديا دورًا بارزًا في خلق حالات الألم

والحزن والتمرد والعذاب لشاهندة التي تمردت بجسدها ولسانها على الطبيعة المكانية، على القرية وأهلها، على تجار الرقيق وسطوتهم، على الصحراء ومخاوفها، فإذا أعطت شاهندة حرية كاملة لجسدها في بداية حياتها مع شباب القرية، فإنها أعطت هذا الجسد الحرية خارج المؤسسة الزوجية من خلال أحد أصدقاء زوجها، مما يعني أنها لم تحافظ على جسدها قبل الزواج وبعده من إهانته بهذه الطريقة، ولم تهتم بالقيم المتبادلة بين الزوجين من وفاء وحب ومشاعر، وذلك لرؤيتها المادية بخيانة زوجها مع من يصطادهن أو يشتريهن من قطاع الطرق في الصحراء.

غير أن ما قامت به شاهندة في بداية حياتها كان بسبب الحب والعاطفة التي فرضت عليها نسج علاقة اعتقدت أنها ستكون سعيدة من خلالها، وكسر الحاجز الاجتماعي والنفسي بينها وبين أبي محمود الذي باعها، أما بعد الزواج فلأنها رأت زوجها يمارس الخيانة في بيتها، لذلك يكمن السؤال في هذا الجسد، فهل لغته تمكنت من ترجمة ما تريده شاهندة أمام الرجال وذكوريتهم؟ أي هل استطاع جسدها مواجهة القامع الموروث والطارئ، في الوقت الذي تعرف تمامًا أنها وقعت أسيرة هذه الفحولة؟.

رحلة العذاب:

تنقلت شاهندة من مكان إلى مكان، وكأنها في رحلات مكانية، من مكان معلوم إلى مكان مجهول، ومن فضاء عاشته إلى فضاء غير معروف، ومن جغرافية إلى أخرى من دون أن تعي دورها القادم. إذ جاءت الرحلة الأولى في خروج عائلتها من بلدها إيران، والانتقال من الساحل الشرقي للخليج إلى الساحل الغربي عبر البحر الذي لم يكن صديقًا لهذه العائلة، والرحلة الثانية بانتقالها من الجزيرة التي رمتها وعائلتها أمواج البحر العاتية إلى قرية الحيرة، عبدة لا تقوى على الرفض والعصيان، إذ يرى سالم أن حلمه سيتحقق ببيع هذه العائلة إلى أحد التجار في سوق الرقيق،

«سأذهب بكم إلى سوق العبيد ألم أقل لمحمد أنني الليلة سوف أحصل على أي صيد»[50]، وهي ظاهرة منتشرة في المنطقة العربية عامة والجزيرة العربية، خصوصًا قبل الإسلام وبعده حتى وقت قريب، وما تحديث المجتمع وتمدينه ودخول الخادمات فيه إلا نوع من هذا الرق والعبودية المتطورة في آلياتها، والمستعبدة في تقليديتها.

أما الرحلة الثالثة فبدأت بدخولها بيت التاجر حسين الذي كان يحلم بدرية تسبغ عليه حياة سعيدة، وبشرائه هذه العائلة اعتقد أنها ستسعده وتضفي عليه نوعًا من التغيير في طبيعة الحياة المعيشة داخل البيت، لكن الأقاويل بين أهالي القرية تجاه شاهندة التي حاول التاجر نفسه أن يتفاوض معها، نظير اشتهاء جسدها، ولتمنعها زاد غضبه مما أجبره ذلك على اتخاذ قرار بيعها، بعد ما قال لها: «تأكدي أنني أفكر في الخلاص منك، ولأي نخاس لأبعد النحس عن بيتي»[51]، بل زمجر قائلاً: «اخرجي يا عاهرة، سوف أرميك يومًا لأقذر النخاسين»[52].

وجاءت الرحلة الرابعة حينما بيعت عبدة إلى جابر تاجر الرقيق، لتعود مرة أخرى إلى مصير لا تعرف منتهاه، بعيدة عن أمها وأبيها، «أسرعي يا شاهندة، أسرعي فليس لدينا وقت والصحراء لا ترحم»[53]، وهذا ما يعني ضعف الإنسان حينما يكون مقيدًا بقرار الآخر، هو سيد المكان وصاحب السلطة الذي يقرر متى يشاء وكيفما أراد، فلم يكترث التاجر بقلب الأم التي ترى ابنتها تساق إلى عالم مجهول، ولا إلى الأب الذي يصارع أمواج البحر، معتقدًا أن هناك عائلة تنتظره، وأما الرحلة الخامسة، فبعد ما أمر جابر ترحيلها إلى الصحراء نتيجة خيانتها التي جاءت ردًا على خيانته، لتستقر عند العجوز سيف، منتظرة كرم السماء عليها، ثم تشد الرحال في رحلة سادسة بهيامها في الصحراء، هروبًا من العطش والجوع، بعد ما حل ملك الموت ضيفًا على العجوز ليأخذه منها، ويتركها في فضاء الصحراء لا تعرف طريقًا أو مسلكًا، وأخيرًا تأتي الرحلة السابعة لتكون ملكة حرة آمرة

ومتسيدة، بعد ما يلتقي بها أحد الملوك في الصحراء، مغميًا عليها، لتصبح إحدى الوصيفات المقربات لأسرار القصر ونسائه، ثم زوجة له، ثم ملكة.

لقد حاول الكاتب أن يقدم نوعًا من النساء اللائي يقعن في مصيدة الحياة، وفريسة الواقع المأساوي، الذي كان يشكل حياتها، ويعطي نموذجًا من الحياة النسوية بحسب وعيه تجاه المرأة، والظروف التي تعيشها، والقيود المحاكة ضدها من قيود اجتماعية وأعراف، فلم تأت المرأة هنا من الواقع المعيش بقدر ما هي حالة رمزية ينبغي النظر إليه، لذا جعل الكاتب بوعيه تمرد شاهندة حالة رمزية لعدم قبول الواقع كما هو، سواء تجاه الحياة، أم تجاه المرأة.

وحين تتعامل مع الشخصية الروائية وفق المعيار الأخلاقي والقيم الاجتماعية، وكأنها شخصية حقيقية في المجتمع والواقع، فإن هذا يعني كشف زيف المجتمع وما يعانيه من أمراض اجتماعية كانت منتشرة في تلك الفترة، التي كان كل شيء يوضع تحت مجهر الأخلاق والقيم، على الرغم من توسع رقعة الدعارة والجنس، وفي الوقت ذاته أبرز الكاتب علامات الضعف والانكفاء عند نساء أخريات، مثل: زوجة شهداد حليمة، التي لم يظهر لها دور بارز في نمو الأحداث وتطورها، والمرأة التي كانت تخاطب شاهندة في القصر، قائلة لها: العلاقات هنا ليست العاطفة وحدها التي تتحكم فيها، هنا تتحكم شهوة السلطة، والمناصب، والأموال، والملك، وحب التغيير، والمؤامرات، والمكائد، وما كان خارج السور طبيعيًا فهو من داخل السور غير طبيعي.

وليس مستغربًا لدينا حينما يمارس الإنسان الخليجي تجارة الرقيق وبيع البشر، حيث كانت الظاهرة منتشرة منذ العهود القديمة، وكان هذا الانتشار من خلال البيع والشراء بعد سرقتهم، وهم أطفال من بلدانهم وترحيلهم في مراكب وسفن بحرية، أو ما تتركه الحرب والقتال، وقد طرحت بعض الأعمال الروائية هذه الثيمة، لما لها من وقع على الإنسان الخليجي،

وعلى التغييرات التي طرأت على المجتمع، فضلاً عن التأمل في المفارقات الطبقية والمهنية، والتمايز المباشر بين السيد والمسود، حيث ناقشت رواية النوخذة لفوزية السالم، وكذلك رواية الطواف حيث الجمر لبدرية الشحي، وغيرهما.

وإذا كان الكاتب قد طرح ظاهرة المتاجرة بالبشر، فإنه يكون قد أشار إلى الحالة النفسية التي يعاني منها الرجل الحر أو المرأة الحرة، وبتحويلهما إلى عبيد، وهذا ما بينته شاهندة لأبيها في بيعهم «والدي .. لقد فهمت سر وجودنا هنا، نحن الآن نباع، والأسوأ يا والدي أننا لا نملك أن نباع بالجملة، كل ما أخشاه أن تباع أنت لأسرة، وأنا لأخرى، وأمي لثالثة»[54]، ولكن أي قدر هذا الذي حولنا إلى عبيد «زوجي شهداد، هل كنت تتصور أنه في يوم من الأيام سوف نكون عبيدًا نباع ونشترى كالحيوانات»[55]، بل الحالة تكمن في الرغبة على البقاء مجتمعين، قائلة «يجب أن يكون هدفنا الآن أن نباع معًا، أن تشترينا أسرة واحدة»[56].

الجمالية الروائية:

عمد الروائي أن يعطي بطلته اسمًا أعجميًا، بل أتى بأسرتها كلها من دولة غير دولته، دولة غير عربية، ونعتقد أن هذا الهروب يمكنه أن ينسج عالمه المتخيل الذي رسمه للشخصيات ونموها، ولكي يهرب من الرقيب الاجتماعي والذاتي تجاه المرأة في مجتمعه المحافظ، كما اعتمد الكاتب في الرواية على ضمير الغائب ليكون الراوي غائبًا عن حياة الرواية، ولكنه حاضر غير مباشر فيها، متابعًا مسيرة أحداثها ونموها، أو كما قال فريدمان: إن الراوي صاحب المعرفة المحايدة الذي يوظف ضمير الغائب لا يتدخل إلا ضمنيًا في سرد الأحداث[57].

ولكن طبيعة الرواية ونسجها الروائي تكشف لنا من العنوان نفسه

«شاهندة»، الذي لا نستطيع أن نفصل العنوان بوصفه نصًا منفصلاً عن العمل، وأنه جاء متطفلاً على الرواية؛ لأن الرواية تميل إلى رواية الشخصية التي كان معمول بها في الرواية الكلاسيكية، مثل: رواية «الأم» لمكسيم جوركي، حيث تأخذ الشخصية ذات العنوان محور العمل السردي، ولديها دفة الرواية وتوجيهها، فمن خلالها تأتي قراءة الواقع الاجتماعي أو السياسي أو الاقتصادي أو الثقافي .... إلخ، ولكن هذا الاعتماد على البطل التقليدي في هذه الرواية، وهي شاهندة، والمتحكمة في مصير الشخصيات والأحداث تمتزج مع الروائي الذي يقف وراء كل الفضاء الروائي، وإن وظف ضمير المتكلم.

ومما لا شك فيه أن العلاقة بين المعنى والتعبير عنه هي علاقة بين اللغة والمتخيل والفكرة والدلالة، تلك العلاقة التي تثري الحالة الكتابية، وتسهم في تشكل القلق لدى كل من الكاتب وهو ينسج خيوط اللغة، والنص ومكوناته، لذلك لم نجد هذا بصورة جلية في الرواية، وقد يعود إلى أن الرواية هي من التجارب الأولى في المشهد الأدبي الإماراتي، كما أن عملية توليد البنيات التي تكوّن النص من لغة ومتخيل وأفكار ومضمون لم تكن بارزة جماليًا، وما محاولة الكاتب لربط بعض دلالات الواقع المعيش آنذاك بالمرأة إلا لتكون المرأة نفسها أحد الرموز التي تشكل علامة الانتباه والاستفزاز تجاه الأشكال الاجتماعية والنفسية والحياتية، حيث القهر الذي يقع على أفراد المجتمع هو في الأساس واقع على المرأة من سلطتين رئيسيتين، هما سلطة المجتمع وموروثاته الثقافية والاجتماعية، وسلطة الرجل الذي استمدها من سلطة المجتمع نفسه.

ورمزية المرأة هنا لم تكن المرأة فحسب، بل مكاشفة واقع المجتمع وتلك الهجرات التي قدمت إلى دولة الإمارات مع بداية القرن العشرين، والرغبة في الاستقرار الذي يؤمن له حياة أفضل مما هي عليه في بلدانهم، لذلك كانت هذه الهجرات تأتي من دول شرق آسيا الفقيرة كالهند وباكستان

وإيران، وبعض الدول الأفريقية، وما نلاحظه ونحن في القرن الواحد والعشرين فإنه انفجار يخلخل التركيبة السكانية. فضلاً عن الهوية التي لم يرض الكاتب المساس بها من الناحية المسلكية تجاه المرأة، ولكنه طرحها في إطار آخر حينما كشف زيف هذه الهوية التي لا تتمسك بأخلاقيات وطبيعة المجتمع وموروثاته الدينية والاجتماعية، حيث السرقة والنهب وتجارة الرقيق، التي لا تتفق وكل الهوية الموجودة في المجتمع الإماراتي.

وعلى الرغم من كل هذا فإننا نثمن هذه المحاولة لما لها من انطلاقة جادة نحو الكتابة السردية في هذه المنطقة التي كانت تحبو نحو التغيير بشكل بطئ، كما أن ما طرح من علاقة حسية وجنسية هو ما كان مسكوت عنه في الأدب الخليجي لفترة من الزمن، وهي ظاهرة الدعارة المقننة المسموح لها رسميًا، المنتشرة في دول منطقة الخليج العربية، كما في حي من أحياء منطقة النعيم تحت اسم (فريق الأجاويد)، وتعمد الكاتب أن يعطي شخصيته الرئيسة في العمل امرأة غير عربية، ليبين بصورة غير مباشرة جنسيات النساء اللاتي يقدمن أجسادهن إلى الرجال نظير حفنة من المال.

إن العقد التسعيني من القرن العشرين والعقد الأول من القرن الواحد والعشرين بدأت موجة ملفتة للنظر في الرواية الخليجية عامة، والنسوية تحديدًا، وفي الرواية النسائية السعودية على وجه الخصوص، بكشف هذا المخفي، وتلك العلامات التي ظلت وراء الأستار، فناقشت الرواية النسوية العلاقة بين الرجل والمرأة كما ينظر لها الرجل نفسه في ظل السلطة الذكورية واختبار الفحولة، ومحاولة المرأة استمالة اشتهاء الرجل لها، مثل: رواية لم أعد أبكي ورواية ملامح لزينب حفني، ورواية ثمن الشكولاته لبشائر محمد، ورواية سعوديات لسارة العليوي.

ولأن تقنية الكتابة الروائية لدى الكاتب كانت في بدايتها، فنيًا وتقنيًا، فداخل بين مهمة الراوي الذي يتولى عملية القص وسرد الأحداث والحكاية،

وبين الراوي الذي حضر من خلال الشخصيات الروائية، وهنا يأتي حضور الكاتب في العمل، وعلاقته بالراوي، ذلك الحضور الذي نعتقد أنه لم ينتبه له؛ لعدم معرفته بمهمة هذه التقنيات في العمل، وأثرها الفني، ولما من خيط رفيع ودقيق جدًا قد لا يكشف الفضاء بين الراوي والكاتب إلا عبر آلية دقيقة فاحصة قادرة على سبر أغوار هذه العلاقة، غير أن الرواية لا تتصف بهذه الخصيصة التي تفرض على المتلقي أو الدارس البحث عن العلاقة المفصلية، كما أن الملاحظة الأولية لدى أي قارئ هي نظرته إلى أن العلاقة بين الكاتب والراوي تكاد لا تنفصل فصلاً قاطعًا؛ لأن الراوي يوظف الكثير من ثقافة الكاتب الاجتماعية والمعرفة والحياة المعيشية، وهذا عادة ما نلاحظه في معظم الكتابات السردية.

وفي الوقت نفسه تناول التقنيات الروائية الأخرى، مثل الحوار الداخلي، والحوار مع الآخر، كما تناول الوصف وإن كان بصورة أقل، وفي الوقت ذاته كانت للكاتب رؤية فاحصة ودقيقة تجاه مجتمعه وأمكنته، وسير الحياة فيها، إذ كانت رؤيته قد كشفت عن علاقته بالواقع المعيش واختياره للأمكنة التي حرك أحداث روايته من خلالها، إذ كانت استعانة الكاتب بالمكان العام وحضوره في الرواية ليحدد معالم بعض الأمكنة المنضوية تحت هذا المكان، بغية الكشف عن واقع متخيل جديد بناه الروائي على طبيعة واقع معيش عادي، إلا أنه لم يوظف المكان وفق جمالية وفنية تبوح عبرها الشخصيات بواقعها المرير، وضمن منظومة نفسية قاسية، وبخاصة ذلك الصراع الذي أبانته الرواية بين الغنى والفقر، بين العربي وغير العربي، بين الحرية والعبودية، بين الحلم والحقيقة، كل هذه الصور تكمن في نفسية الإنسان، ولكن لم يأت عليها الكاتب على الرغم من أن الرواية هي رواية الشخصية في الأساس، وليس رواية الأوضاع والحديث عنها.

أما طبيعة السرد والوصف والحوار فلم يكن في مستوى التطور الفني

للبناء الروائي، مكتفيًا الكاتب بسرد الحكاية، وعرض بعض أجزاء المكان حينما يتطلب ذلك بالوصف المبسط وليس الوصف الكامن في جزئيات المكان، ليعطيك الجمالية المكانية. كما أن محاولته في توظيف المكان كان وفق توظيف ينم عن حساسية الإنسان تجاه هذا المكون اجتماعيًا ومعيشيًا، وليس حالة من الحلم والحقيقة، وليس وفق رؤية تكشف عن طبيعة الزيف الاجتماعي، لذلك لم يقدم الكاتب المكان الروائي إلا ضمن النفور وعدم الألفة بين الإنسان وهذا المكان، فشهداد لم يكن راضيًا عن مكانه في إيران، وشاهندة لم تكن راضية عن تلك الأمكنة التي وطأتها، والتاجر جابر لم يكن راضيًا عن المكوث فترة من الزمن في القرية إلا وقد هرب إلى الصحراء بحثًا عن تجارة ونهب، وحتى سيف العجوز لم يكن بقاؤه في الصحراء حبًا في المكان بقدر ما هو عجز عن الحصول على مكان يؤمن له الحياة والاستقرار، وهذا عكس ما كان يطرحه باشلار في كتابه جمالية المكان الذي أكد على الألفة بين الكائن الحي والمكان الذي يقطنه.

وهذا التنافر والألم الذي برز في العلاقة بين شخصيات الرواية والمكان يشير إلى التفاعل بينهما الذي يؤسس نسيجًا من التداخل في العلاقات والأحداث المضطربة، وفيما بين ما هو فردي وجمعي، وبين ما هو شخصي وتاريخي، ذلك الذي تواجد في فضاء الرواية.

الهوامش

1) حميد لحمداني، بينة النص السردي، ص 65.

2) نبيل سليمان، الجمالي في القص – تجربة الإمارات العربية المتحدة، أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية، ج 2، ص 164.

3) نبيل سليمان، الجمالي في القص – تجربة الإمارات العربية المتحدة، أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية، ج 2، 162-163.

4) علي عبدالله خليفة، أنين الصواري، ص 35.

5) انظر: الرشيد بو شعيرة، صورة البحر في القصة القصيرة الإماراتية، ص 22-23.

6) راشد عبدالله، شاهندة، ص 7-8.

7) شاهندة، ص 93.

8) شاهندة، ص 94.

9) شاهندة، ص 52.

10) شاهندة، ص 16.

11) شاهندة، ص 11.

12) شاهندة، ص 32.

13) شاهندة، ص 43.

14) صلاح هويدي، صورة النوخذة في الرواية الإماراتية الحديثة، ص 38.

15) انظر شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 30-32.

16) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 40.

17) زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 123.

18) شاهندة، ص 150.

19) شاهندة، ص 125.

20) شاهندة، ص 159.

21) زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 24.

22) شاهندة، ص 28.

23) شاهندة، ص 10.

24) شاهندة، ص 30.

25) شاهندة، ص 54.

26) شاهندة، ص 60.

27) انظر: رجاء بن سلامة، العالم العربي- إفراط الجندر، مفاهيم عالمية – التذكير والتأنيث (الجندر)، ص 24-28.

28) مي غصوب، المرأة العر بية وذكورية الأصالة، ص 11.

29) شاهندة، ص 33.

30) شاهندة، ص 72.

31) شاهندة، ص 54-55.

32) شاهندة، ص 72.

33) شاهندة، ص 73.

34) شاهندة، ص 75.

35) شاهندة، ص 65.

36) يوسف الشاروني، قضايا التحول الاجتماعي بدولة الإمارات، أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في الإمارات، ج 1 ص 40.

37) شاهندة، ص 131.

38) شاهندة، ص 25.

38) شاهندة، ص 110.

40) شاهندة، ص 119.

41) شاهندة، ص 111.

42) شاهندة، ص 111.

43) شاهندة، ص 112.

44) رجاء بن سلامة، بنيان الفحولة – أبحاث في المذكر والمؤنث، ص 101.

45) شاهندة، ص 119.

46) شاهندة، ص 144.

47) شاهندة، ص 149.

48) شاهندة، ص 15.

49) شاهندة، ص 19.

50) شاهندة، ص 20-21.

51) شاهندة، ص 97.

52) شاهندة، ص 100.

53) شاهندة، ص 107.

54) شاهندة، ص 25.

55) شاهندة، ص 26.

56) شاهندة، ص 26.

57) انظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن – السر – التبئير، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط 2، 1993، ص 287.

المصادر والمراجع

1) راشد عبدالله، شاهندة، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط 3، 1998.

2) حميد لحمداني، بينة النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط 4، 1993.

3) رجاء بن سلامة، العالم العربي- إفراط الجندر، مفاهيم عالمية – التذكير والتأنيث (الجندر)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 2005.

4) رجاء بن سلامة، بنيان الفحولة – أبحاث المذكر والمؤنث، دار بترا للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2005.

5) الرشيد بوشعيرة، صورة البحر في القصة القصيرة الإماراتية، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، 194، 99.

6) زهور كرام، السرد النسائي العربي – مقاربة في المفهوم والخطاب، الدار البيضاء، المدارس للنشر والتوزيع، ط 1، 2004.

7) سعيد السريحي وآخرون، أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة، الشارقة ، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ج 2، ط 1، 2000.

8) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن – السر – التبئير، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط 2، 1993.

9) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربي للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 94.

10) صالح هويدي، صورة النوخذة في الرواية الإماراتية الحديثة – قراءة في الخطاب السردي، مركز زايد للتراث والتاريخ، العين، ط 1، 2005.

11) علي عبدالله خليفة، أنين الصواري، دار الغد، ط 3، 94.

12) مي عصوب، المرأة العربية وذكورية الأصالة، دار الساقي، بيروت، ط 1، 1991، بحوث اجتماعية – 7.

13) يوسف الشاروني وآخرون، أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة، الشارقة ، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ج 1، ط 1، 2000.

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للأستاذ فهد حسين على هذا العرض، ويكتمل عقد أبحاث هذه الجلسة مع الباحثة الأستاذة نورة القحطاني التي ستتحدث عن جدلية الموت والخلود في الرواية السعودية، فلتتفضل:

■■ **أ. نورة القحطاني:**

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، بدءاً أود أن أهنئ النادي الأدبي بجدة على استضافته لهذه الكوكبة الجميلة من الباحثين والباحثات من داخل المملكة وخارجها، فتحية ترحيب للجميع، ثانياً: كنت قد عنونت الورقة بـ«جدلية الموت والخلود في الرواية السعودية»، وبعد غوص عميق في بعض الروايات رأيت أن أعدل عنوانها إلى: «فتنة اللغة بين الموت والبعث في الرواية السعودية».

فتنة اللغة بين الموت والبعث في الرواية السعودية

نورة القحطاني

ما النص إلا تأبين يعيه الكاتب أو لا يعيه، وما الكتابة إلا نوع من القتل الرمزي عند بعض الكتّاب، فهل يحق لنا القول: إنّ النص أشبه ما يكون بمقبرة؟ وإن سلمنا بذلك، فمن يكون الأموات؟، وهل هناك حياة أخرى ستبعثهم من جديد؟

مهما قيل عن طبيعة النص السردي، وعن وسائل الكاتب وتقنياته في تشكيل جمالياته، فإنّ اللغة بعناصرها المختلفة من ألفاظ وتراكيب وجمل ودلالات و إيحاءات، تظل المحور الرئيس الذي يعول عليه النقد، فليس النص إلا بناءً لغويًا خاصًا يجسد تجربة حياتية، وينقلها بشكلٍ فني إلى المتلقي. فبعد أن يفرغ الكاتب من النص ويودعه رفوف المكتبات يدخل عالم الأموات حتى يتناوله القارئ فيبعث حيًا من جديد كما تؤكد نظريات التلقي الحديثة.

إذًا كل كتابة هي موت وحياة، ومن ثم فإنّ كل عنصر داخل النص يحركه الكاتب، ليبعث فيه حياة أخرى، وبعبارة أخرى (ليس هناك موات للنص) فحركة الألفاظ والتراكيب تتجلى داخل مكونات النص من خلال لعبة

الظهور والاختباء، فنرى لفظة يستخدمها الكاتب في مشهد معين تثير المتلقي ثم تختفي فترة لتبعث لاحقًا في مواقف أخرى تحييها في ذهن القارئ لتحقق قيمة فنية معينة، وتنطبق هذه المسألة على اختفاء شخصية روائية رسمها الكاتب وسمح لها بالظهور، ثم غيبها في مشاهد أخرى بوعي، أو من غير وعي، لتعود للحياة من خلال تتابع الأحداث، والحقيقة أنّ هذه الشخصيات لم تمت، ولم تدخل منطقة النسيان في مخيلة القارئ، والدليل على ذلك أن كثيرًا من أبطال الروايات العربية والعالمية، وبعض شخصياتها، تركت أثرًا كبيرًا في ذاكرتنا ووجداننا، إنها قضية الخلود وعدم فناء النص، فبقاء أثره بعث يمنحه دورة حياة تتجدد بتعدد القراءات.

وفي هذا الإطار تأتي محاور هذه الدراسة، التي تتناول الرواية السعودية – على وجه التحديد – حيث تسعى إلى الكشف عن الحياة داخل النص، من خلال تتبع بعض الوسائل والأساليب، التي تبعث الحركة والحياة في مكونات النص بعد موتها على المستوى الرمزي لتشكل جماليات مختلفة تساهم في إحياء النص على مستوى التلقي.

وقد رصدت الدراسة هذه الفكرة من خلال الملامح التالية:

1 - موت المفردة وبعثها:

إذا كانت اللفظة تعد ميتة حتى تنتظم في جملة لتؤدي معنى مخصوصًا كما أشار الجرجاني، فكيف يكون موتها داخل النص؟ إنّ الكاتب عندما يؤلف مفرداته في جملٍ وتراكيب، يجسدها حية في ذهن القارئ، ويستمر بعضها متنقلاً من جملةٍ إلى أخرى عن طريق تكرارها، وهي أداة لغوية تشير إلى الجانب التأثيري الذي يتركه هذا التكرار في ذهن المتلقي، كما أشار إليه ابن معصوم في قوله: «تكرير كلمة فأكثر بالمعنى واللفظ لنكتة، إما للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو للتهويل، أو للتعظيم، أو للتلذذ بذكر المكرر...»[1]. وبذلك تأخذ المفردة جانبًا وظيفيًا هامًا في خلق أفق التوقع عند

القارئ كلما ظلت الكلمة حاضرة في النص، ومن أمثلة إحياء المفردة بالتكرار في الرواية، ما ورد في رواية «الطين» لعبده خال:

- «أحمل لكم فجيعة لم أكن أنتظرها بتاتًا.

كنت أنتظر شيئًا ما إلا هذا الأمر»[2].

فتكرار كلمة «أنتظر» تحيي الكلمة في ذهن القارئ من أول وهلة لتجعله متشوقًا ومنتظرًا لما سيلقى عليه من أحداث تحمل له الفجيعة التي أشار إليها الراوي.

- «هل ثمة حرج لو قلت: غدوت أنا المريض.

حقا أنا المريض[3].

فإعادة جملة «أنا المريض» اعتراف من البطل بمرضه زاده تأكيدًا إعادة الجملة، كما أنه خلق أفق توقع مسبق عند القارئ سيحتفظ به حتى النهاية التي تكشف له صدق توقعه، فيغدو الطبيب ومريضه شخصًا واحدًا، وهذا ما أشار إليه الكاتب في صفحة تالية، حين قال:

«إنّ اللغة تخلق واقعًا نتواطأ على تثبيته في مخيلتنا، ويتحول إلى حياة، بينما هناك واقع خارج هذه اللغة»[4] فيشعر القارئ أن وعي الكاتب كان وراء هذا التكرار، وكأنه يتعمد إحياء الكلمات ليصل إلى غرضه، فهو من خلال تكراره لبعض الكلمات يبتدع توقعًا يشير إلى النهاية التي يقصدها الكاتب.

وإذا أراد القارئ أن ينظر إلى بعث كلمة ما على مستوى النص الروائي، فإنه يجد فعلاً أن هنالك كلمة تتردد أكثر من غيرها، مثل: «الوهم، واهمًا، المريض، الجنون،... »، وإحياء تلك الكلمات لا يمكن أن يكون من دون وظيفة تنسجم مع السياق العام للرواية، فهي تعين الكاتب في إضاءة جوانب قضيته التي يبعثها من خلال إحياء الكلمات، والذي يحاول من خلاله إحياء

تجربته في نفوس المتلقين، ومن ثم مساعدتهم على اكتشاف البنية العميقة للنص.

كذلك ظهر في الرواية تكرار واضح لجمل بعينها، فمثلاً نجد جملة: «أنا لست مريضًا» في (ص 15) ثم تغيب لعدة صفحات لتعود للظهور مجددًا في (ص 38)، فهذا الغياب هو موت مؤقت للجملة، وبعثها من جديد، والتأكيد عليها في مقاطع حوار كثيرة بين الطبيب ومريضه يحمل في طياته أبعادًا إيحائية تنسجم مع الموقف الذي تعيشه الشخصية، وتعكس رغبة الكاتب في استدراج القارئ إلى استيعاب قضيته الأساسية بتحريكه نحو الوصول إلى الحقيقة في نهاية الرواية، وما بحث القارئ عن المعاني المختبئة خلف الكلمات والجمل إلا توليد لمعانٍ أخرى تؤكد نظرية معنى المعنى عند الجرجاني، والتي تشير إلى أن للألفاظ «دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض»[5] وكل هذا يحقق ما ذهبنا إليه من بعث للمفردات بعد موتها داخل النص، فكل معنى جديد تولده المفردة داخل التراكيب والجمل هو حياة أخرى لها.

ويقابلنا كذلك تكرار الكاتب لعدة جمل بما يشبه اللازمة، مثل:

«أذكر أنني مت...

الآن أذكر هذا جيدًا...

لست واهمًا البتة»

ورد هذا المقطع في (ص 15) ثم يختفي لعدة صفحات ويعود للظهور مجددًا في (ص 23) ليموت مرة أخرى ويبعث فيما بعد في (ص 45، 46) ويمتد هذا التناوب بين الموت والحياة لتلك الجمل على امتداد صفحات الرواية وأحداثها، ليعكس إلحاح الكاتب على فكرة معينة يريد أن يؤكدها ويبلورها في ذهن المتلقي، لذا ظلت الأفكار حية يدفعها التوقع للتقدم في متابعة الأحداث لبلوغ لذة الوصول إلى الحقيقة التي ظل البطل يبحث عنها،

وبهذا يمتد أثر النص حتى بعد الانتهاء من القراءة، وفي هذا استمرار لحياته.

2 - غياب الشخصية وحضورها:

تنقسم الشخصيات «إلى سكونية، وهي التي تظل ثابتة لا تتغير طوال السرد، ودينامية تمتاز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية الحكائية الواحدة. كما يجري النظر إلى أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في السرد والذي يجعلها تبعًا لذلك إما شخصية رئيسية أو (محورية)، وإما شخصية ثانوية أي مكتفية بوظيفة مرحلية»[6]. لذا فإنّ الشخصية داخل النص تخضع لقانون الموت والبعث على يد الكاتب، حيث إنّ تهميش شخصيات معينة هو موت رمزي لها بفعل الكتابة، التي تبعث الحياة في شخصية محورية على حساب شخصيات النص الأخرى، ويكون ذلك إما بوعي من الكاتب أو لاوعي، ولعلنا نستدعي بعض الروايات النسائية كدليل على موات بعض الشخصيات داخل العمل، بفعل الإقصاء والتهميش «بغية تأسيس خطاب مضاد لخطاب الرجل. فمثلما يمارس الرجل حرب الإقصاء في خطابه الواقعي، فإنّ المرأة تمارس الإقصاء في المتخيل بعد أن عجزت عن تحقيق الإقصاء أو استرداد حقها في المماثلة لخطاب الرجل في الواقع»[7] ولهذا كانت المرأة هي البطل في الروايات النسائية، بينما جاءت شخصية الرجل هامشية، بلا فاعلية تذكر، فلم نره أو نسمعه إلا من خلال المرأة/ البطل، وقد يشير هذا إلى نوعٍ من القتل الرمزي، تمارسه المرأة عبر الكتابة، ثم بحيلة سردية تبعثه مرة أخرى للحياة من خلال تقنية التذكر، وذلك ما نلمسه في رواية «آدم يا سيدي» لأمل شطا، حيث تنبئنا الرواية من أول سطورها بموت الرجل «يوم رحيلك.. صرخ شيء في أعماقي..

لقد مات زوجك يا عائشة.. مات أبو عدنان..»[8].

لكنها تبعث الشخصية في ذهن القارئ باستنطاقها، أو محاورتها،

وكأنما هي ماثلة أمامها، تحدثها وتسمعها، حتى نشعر بعمق التجربة ورهافة الحس، لتكشف لنا عما يعتلج بداخلها من مشاعر وأحاسيس «وبقيت أتجرّع مرارة الصبر، وصورتك لا تبرح مخيلتي وتلازمني كظلّي، أراك في كل ركن وفي كل زاوية، أسمع صوتك وضحكاتك وهمساتك ووقع أقدامك، وأتوقّع قدومك في كل لحظة، وأظلّ أحملق في الأبواب ملهوفة، والأمل يحدوني أن تبزغ من وراء أحدها»[9] فالأفعال (بقيت، لا تبرح، تلازمني، أراك، أسمع، أظل) تدل على محاولة بعث الشخصية، وتأكيد وجودها، على الرغم من موتها الفعلي، وهذه الحيلة السردية لا تشعر القارئ بتواطؤ الكاتبة مع بطلتها التي تعمدت تغييب الشخصية وإقصائها لتتحكم في حركتها داخل النص وكيفية حضورها من خلال العلاقات السردية التي تتضافر لتشكيل بنية النص.

ويقابل تغييب الرجل في رواية المرأة تغييبًا للأنثى في رواية الرجل، فرواية «فسوق» لعبده خال تبني أساس حكايتها على الأنثى الغائبة، حيث تبدأ الأحداث بموتها، وينطلق السرد بهذه العبارة الصادمة للمتلقي «هربت من قبرها»[10] لتبدأ الأحداث بعدها باستعادة سيرة "جليلة" تلك المرأة الغائبة حقيقة، فهي في الأصل ميتة ولم نسمع صوتها أو نلمس فعلها داخل النص كشخصية متحركة، لكنها بعثت من خلال الحكايات التي نسجت حولها من أهالي الحي بعد خبر هروبها، فهي ميتة حية داخل النص، وبإيحاء من أول جملة في الرواية «هربت» تعني أنها حية، لكن الكلمة بعدها «من قبرها» تدل على موتها، لنمضي في التأرجح بين الشك واليقين من موتها «لم يكن متيقنًا من أنها افتعلت الموت لتهرب من قبرها»[11] مما يخلق لدى القارئ أفق توقعٍ خاصٍ يختلف كلما تقدم في متابعة الأحداث، وتثير ثنائية موت الشخصية وحياتها في آنٍ واحد أسئلة كثيرة تغدو معها الشخصية الميتة حاضرة في ذهن القارئ وذاكرته، يحس بها ويسمع صوتها، ويشعر بحركتها بالرغم من صمتها الميكانيكي – حتى تخرج إلى ديناميكية الحياة داخل النص، بفعل

بناء حكاية حب من حارس المقبرة الذي عاش من خلال موت جليلة حياة جديدة، وبالرغم من فعله المرفوض ونهايته المثيرة للاشمئزاز، إلا أنه قد يكسب تعاطف القارئ، فهو يمثل نموذجًا ضعيفًا في مجتمع وأده في الواقع وأقصاه واستكثر عليه أن يحب، فتحول إلى شخصية ميتة روحًا، حية جسدًا، دفعه ذلك إلى معاشرة الموتى إحياءً لحبه الميت. إنها مناورة ذكية من الكاتب ليضمن استمرار الشخصية حاضرة في ذهن القارئ على الرغم من موتها.

3 - بعث المكان والزمان:

كيف يمكن أن يعود المكان حيًا بعد موته؟ وهل ينطبق عليه قانون البعث داخل النص كما تمثل على مستوى المفردات والشخصيات؟.. أسئلة نجد إجابتها من خلال رصدنا لبعض الأماكن التي عادت تنبض بالحياة بفعل التوظيف الفني لها داخل النص، بشكلٍ يرسخ أوصاف المكان ويحدد أهميته في ذاكرة المتلقي، فالوصف الدقيق للمكان يمكن القارئ من تلمس ملامحه، ويزيد إحساسه بحضور المكان بمعرفة معالمه، ليجبر المتلقي على البقاء في العالم الداخلي للمكان، وبالتالي بعثه حيًا لإغرائه بمتابعة أحداث النص وتفسيرها، فالمكان خارج النص ميت، ويتم بث روح الحياة فيه عندما يتشكل داخل بنيات النص، فالمقبرة، مثلاً، التي ورد الحديث عنها في رواية «فسوق» هي في الحقيقة مكان للأموات لا حياة فيه، لكنه بفعل أحداث النص التي بدأت من المقبرة بعد حكاية هروب جليلة من قبرها، لتتحول المقبرة بعد هذا الحدث إلى مكان حي يغص بالأحياء ليلاً ونهارًا «هروب جليلة من قبرها، انفجر كقنبلة، تصدعت لها قلوب الكثيرين، وتحولت إلى سلوى تحرك ركود الحي الميت، وتحولت المقبرة إلى متنزه يتزاحم أهل الحي للتنعم بالوقوف فيه. وأغلقت أبواب المقبرة بسبب هذا التكدس، عن استقبال موتى جدد. وظل الحي مزارًا لرجالات الأحياء المجاورة»[12]، فيظهر المكان هنا

وكأنه حدث مهم ينسجم مع محتوى النص الحكائي المتعلق بموت الضحية واختفائها.

وإحياء الأماكن داخل النص يخلق قيمة فنية تعامل معها الكتاب بأساليب مختلفة حتى أصبح المكان في بعضها هو البطل الرئيس والمحرك للأحداث.

أما على مستوى الزمان، فإن موته يبرز على مستوى إهماله و تهميشه لحساب العناصر الفنية الأخرى، لكنه يتمثل حيًا داخل النص في بعض الروايات، من خلال استدعاء الزمن الماضي وإحيائه في ذهن المتلقي بسرد أحداثه، تستدرجه الرواية عامدة، لتؤكد استمرار وجوده، فذكريات الماضي ثابتة أزليّة تعيش في النفس الإنسانيّة، تستدعيها كلّما احتاجت إليها، فإما أن تكون ذكريات مؤلمة تسبّبت في حاضر بائس تعيشه الشخصيّة، وإما ذكريات جميلة أجمل من حاضر الشخصية القاسي، تستحضره لتخفّف من آلامها وتعبّر عن حنينها لذلك الماضي، والذاكرة «لا تقص لنا ما مضى فحسب ولكنها أيضًا تكشف لنا ما هو أمام»[13] حاضرها ومستقبلها.

وفي رواية (أنثى العنكبوت) تبدأ الكاتبة من النهاية لتسرد لنا روايتها، وتستعيد ماضيها الذي جعلها سجينة تنتظر تنفيذ حد القصاص فيها، ويتّضح لنا من أولى صفحات الرواية أننا أمام مذكرات البطلة/ الساردة التي تبوح على الورق بما كان يثقل كاهلها من مشاعر وذكريات «تلوح لي أيامي الماضية كأطياف من الأحلام... ترى هل كنت مخطئة طوال حياتي، هل جانبني الصواب في كل خطواتي، هل كياني كلّه شر مطلق ولم أعرف الخير قط كما صرخ بوجهي البعض... لا أدري... لكنني قررت مواجهة الورق بحقيقتي والانكشاف الأخير أمام الذات بلا قشور أو زيف أو خداع»[14] فمن خلال التذكّر بعثت زمنها الماضي الذي لايزال راسخًا في قلبها وفكرها،

فأضاءت بذلك حاضرها البائس؛ لتفجّر في نهاية الرواية غايتها من تذكّر ماضيها أو بالأحرى سرد حكايتها.

وبعث الزمن الماضي داخل النص سمة انتشرت في معظم الروايات السعودية، والنسائية منها بخاصة، والتي تبرز فيها استعادة الذاكرة بشكل كبير، مما يوحي بالحنين إلى الماضي الجميل، فتُبقي القارئ مشدودًا إليه في حديثها، ليتجسد حيًا داخل النص.

كل ما سبق عرضه من موت وبعث داخل النص حتى نصل إلى نهايته، تؤكد امتداد النص حتى بعد قراءته، حيث يظل المتلقي يعيد النظر في محتوى النص، ويتأثر ويؤثر فيه بأفكاره، ومواقفه المختلفة، وبذلك يتحول النص إلى حلقة دائرية، تنتهي لتبدأ دورة جديدة من دورات الحياة. وهنا، ومع ختام هذه الورقة، يحق لنا أن نتساءل: أما زلنا غير مؤمنين بأنّ النص يشبه المقبرة التي تبعث الحياة في الأموات؟!.

الهوامش

1) ابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي، مطبعة النعمان، 1969م، ج 5، ص 345.

2) عبده خال، الطين، بيروت، دار الساقي، ط 2، 2006م، ص 7.

3) المصدر السابق، ص 7.

4) المصدر السابق، ص 8.

5) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني، ط 3، 1992م، ص 262.

6) تودوروف، نقلاً عن: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990م، ص 215.

7) حسن النعمي، رجع البصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 2004م، ص 52.

8) أمل شطا، آدم يا سيدي، جدة، شركة المدينة المنورة، 1997م.

9) المصدر السابق، ص 19.

10) عبده خال، فسوق، بيروت، دار الساقي، ط 3، 2006م، ص 7.

11) المصدر السابق، ص 29.

12) المصدر السابق، ص 52.

13) عبدالله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط 2، 1997م، ص 221.

14) قماشة العليان، أنثى العنكبوت، بيروت، منشورات رشاد برس، ط 2، 2001م. ص 10.

* * *

■■ رئيــس الجلســة:

شكراً للأستاذة نورة، والآن مع المداخلات.

المداخـــــــلات

■■ الدكتور محمد الصفراني:

أشكر نادي جدة الأدبي على هذه التظاهرة الجميلة، وعلى هذا المحفل الرائع، ممثلاً في مجلس إدارته ورئيسه، وأتوجه بمداخلتي للدكتور أحمد صبرة، وأقول: إن الورقة التي قرأها أثارت الكثير من الأسئلة، وقيمة كل ورقة فيما تثيره من أسئلة.. المكان يا سيدي العزيز، البيت الذي لخصت فيه المعيشة، والمستشفى، وغيرها.. هذه الأمكنة فضاءات مهمة في إلقاء ظلال على هوية الشخصية، أو هوية الرواية.. أيضاً إسقاط نظرية طقس العبور، والمشهد في خروج البطل من البيئة، شبه الجزيرة المغلقة، إلى فضاءات أرحب، مثل فضاء المستشفى الذي يعتبر نوعاً ما متحرراً.. وهذا الفضاء لم يتحقق في العودة بهذا المستوى.. ألا ترى أن هذه سمة يمكن إسقاطها على كل مجتمع في الجزيرة العربية؟.. بالنسبة للأستاذ خالد، موضوع الأسماء المستعارة، أعتقد أنها وضعت في محور بعد النص المواكب والاسم المستعار.. بالنسبة للأستاذة نورة القحطاني، أعتقد أن هذه الدراسة من الممكن أن تنسحب على أكثر من رواية، وليس الرواية في السعودية فحسب.

■■ الدكتورة أسماء أبو بكر:

السلام عليكم، ورقة الدكتور أحمد صبرة ورقة موفقة، وتتسم باتساع الرؤية، ولكن ما هو الأكثر تعبيراً عن الهوية النسوية: نص الرجل أم نص المرأة؟، وإذا كانت صورة المرأة انطلقت من نطاق صورة الأب القامع، فكيف يكون الرجل مقدساً، يحتاج إلى قرابين؟.. هل هذا القربان جاء استرضاء لسلطة الرجل القامع؟ وهل المرأة هنا باحثة عن هويتها، أم قانعة ومقوقعة؟.. ورقة الأستاذ خالد الرفاعي، ورقة طيبة، ولكن كيف الرواية، وهي كجسر

روائي متحفزاً؟ هل يكون للقراءة تجاوز لأي نص سردي كان أم شعري مثيراً للحساسية على مستوياتها؟.. ورقة الأستاذ خالد حسين ورقة ترتكز على رؤية جميلة، ولكن هذه الورقة كانت بحاجة لأن تلمس الدوافع الاجتماعية والاقتصادية التي شكلت هذه الظاهرة التي انطلقت منها الرواية؟ كذلك ألا ترى أن الورقة تعبيرية أكثر من كونها منطقية؟.. وشكراً.

■■ الدكتور أسامة البحيري:

د. أحمد صبرة في بحثه عن خلق الهوية، كما يقول الكاتب: لابد أن نطبق مبدأً سردياً، ووجوب الفصل بين المؤلف الفني والمؤلف الواقعي حتى نزيل حرجاً كبيراً، حرجاً نقدياً وحرجاً مجتمعياً، ولعله يزيل جانباً من جوانب الحساسية في تلقي الرواية.. أشرت أيضاً إلى بعض مفردات النقد النسوي، ولعل هذه الرواية، لو أشرت إلى فكرة المقارن التي اتكأ عليها النقد، وبخاصة في هذا البحث الذي يوضح قلق الهوية، وخصوصاً في الموضوع النسوي أو الذكوري، سيكون عاملاً مهماً وجيداً.. الأستاذ فهد الحسين، سؤال محدد، هل يصنع المضمون الموجه رواية جيدة، وبخاصة أنك انتقلت من الحديث عن عذابات المرأة إلى عذابات الرواية في ضعفها وإلى فنيتها؟.. الأستاذة نورة تغيير العنوان حسب دراسة الرواية من ناحية التأويل والتلقي، إلى إدخال الجانب التشكيلي، ولكن أيضاً أنبه إلى جانب وهو هذا الخط ما بين حديث الشخصية وحديث الكاتب، هناك لابد أن نفصل بينهما، فهناك مؤلف ضمني لابد أن ينبع من العمل الروائي نفصله تماماً عن المؤلف الواقعي حتى نزيل هذا الحرج النقدي والاجتماعي، وشكراً للجميع.

■■ الأستاذة سهام القحطاني:

اسمحوا لي أن أقول: إن أوراق كهذه الأصبوحة وقعت في فوضى

المصطلحات، الورقة الأولى، أعتقد أن عنوانها أوقعها في أزمة، فالوارفة في تمثيل الرواية النسائية لاستخلاص ملامح التجربة الجزئية لتعميمها على التجربة، أعتقد أنها تفقد مصداقية التعميم، لو اعتمدت الورقة على أكثر من رواية في تحليلها لهذا المحور كانت ستكون أقرب للمصداقية، خصوصاً ولدينا روايات متعددة لعبده خال وعلي الشدوي وتركي الحمد، تشترك في هذه الحال.. الورقة الثانية: لا أدري كيف تعامل الباحث مع الحساسية.. هل تعامل معها كمعيار تصنيفي، أو كمعيار نقدي؟ كما أن التعمد في معيرة الحساسية كأداة تطبيقية، سواء على مستوى التصنيف أو التقويم، تدخلنا في فوضى التذوقية لنص الكتاب، وهو غير موضوعي.. شاهندة، قرأتها منذ فترة طويلة، أعتقد أن اعتماد الرواية على الشخصية جاء منطقياً، لأنها تتناول فكرة الأقليات في مجتمع الإمارات، وما نتج عن هذه الأقليات من اختلاف في العادات.. الأستاذة نورة، كنت أتمنى أن يكون العنوان: فكرة الموت بين السكون والحركة.. أيضاً أتمنى أن تكون هناك جدولة لهذه الثنائية، وليس فقط للشعر.. وشكراً.

■■ الدكتور عادل ضرغام:

د. أحمد صبرة، كلمة الهوية في العنوان – كما أرى – هي التي أودت إلى المقارنة بين الشخصية وبين المؤلف.. الأستاذ خالد، الحساسية، هل هو مصطلح وثيق الصلة بالمؤلف أم وثيق الصلة بالتلقي والمتلقين؟ هذا المصطلح استخدمه إدوارد خراط قديماً، وجعله وثيق الصلة بالمؤلف، بمعنى أن المؤلف، في فترة ما، هو الذي يستطيع أن يستشرف، وقد فهمت مما قدمته أن الحساسية وثيقة الصلة بالمتلقين وبالمجتمع.. الأستاذ فهد حسين، أعتقد أن الأحكام القيمية التي قدمتها في البحث – بمعنى أنه وُفق الكاتب أو لم يوفق – لم تعد مطروحة، فالحكم القيمي لم يعد مطروحاً في هذا السياق..

الأستاذة نورة القحطاني، البحث مهم جداً في توجهه، وبخاصة إذا تم استخدامه في طور خصوصية بناء السرد، وشكراً.

■■ الدكتورة صلوح السريحي:

أ. خالد الرفاعي، ظاهرة القلق التي ظهرت في نص المرأة.. ليس قاصراً على المرأة، لأن المجتمع يمر بكل حالات القلق وتشعباتها، ولكن التركيز على القلق عن المرأة، سواء من خلال المرأة ذاتها، أو من خلال أثر ما، هو إلا تركيز على الموروث عامة، الذي يحمل لنا قلق اتجاه المرأة.. أما بالنسبة للدكتور أحمد صبرة. فكرة الخروج من المكان الجغرافي يحمل كسراً كبيراً من العادات والتقاليد الملتصقة بالمكان، ونحن نعلم سلطة هذه العادات وقوتها.. الأستاذة نورة القحطاني، بين جاذبية المرأة والخلود، نلحظ أن استمرارية الرواية وتأثيرها لا ينبع من قوة الموت والبعث، وإنما ينبع من قوة الرواية وتأثيرها في المجتمع الذي أخذ منزلة الشعر، لعلنا نستعيد قول امرئ القيس وقافيته مثل حد السنان، تبقى ويبقى من قالها.. يذهب صاحب الرواية ويبقى تأثير الرواية بكل خلفياتها، وشكراً.

■■ الدكتور محمد أبو ملحة:

أشكر جميع المتحدثين على أوراقهم الجيدة.. الدكتور أحمد صبرة، إن تسمية الكاتبة لشخصية باسم الجوهرة، فيه شبه للتشبيه السائد الموجود في الخطاب، وكذا في الخطاب الاجتماعي النسقي، الذي يشبه المرأة بالجوهرة، ولكن هذا الخطاب أحياناً يستثمر هذا التشبيه في الحجر على المرأة، ومنعها من ممارسة كثير من حقوقها، حتى تلك التي لا تتعارض مع الدين، وأقول: إن المرأة مثل الجوهرة، ولكن هذا لا يمنع المرأة من أن

تتواصل مع مجتمعها وفقاً لأعراف الدين، وما لا يتعارض معه.. الأستاذ خالد الرفاعي، ألا ترى أن هذه الحساسية قد انعكست سلباً على فنية الرواية، وذلك لأن دور النشر استثمرت هذه الحساسية للتسويق للروايات التي تنتهك هذا المجتمع وبعض أعرافه، حتى لو لم تكن جيدة فنياً، وجعل ذلك لها الانتشار والشيوع مع ما تمارسه من إثارة المجتمع؟، وشكراً.

■■ الدكتورة ميساء الخواجة:

الدكتور أحمد صبرة، فعل الكتابة هو بداية تحديد الهوية من ناحية كسر حاجز الخوف، وأعتقد أن هذه المسألة، وبخاصة في المملكة هنا، لا تخلص إلينا وحدها.. تتحدث عن أن المرأة تقدم جسدها قرباناً، فدائماً في النقد النسوي تثار إشكالية، وهي أن المرأة تقرأ نفسها في إطار الثقافة الذكورية، وبالكيفية التي يراها بها الرجل أو المجتمع، مثلما تأتي مفاهيم الجسد، إذا اعتبرنا أن بعض المفاهيم الثقافية ترى أن جسد المرأة هو ما يشكلها ويشكل رؤية الرجل لها باعتبارها الآخر المختلف أو الأقل.. أعتقد أن هذه الإشكالية مهمة.. كيف ترى المرأة نفسها؟ وكيف يراها الرجل؟، ومن ثمَّ كيف يظهر ذلك في آليات الخطاب الموجود في الرواية؟ ويقودنا هذا إلى مسألة ازدواجية الخطاب في هذه الرواية.. بالتأكيد، يبدو أنه مرتبط بازدواجية الرؤية وازدواجية الموقف؛. دلالية العنوان على ما أذكر.. هذه الرواية توظف حتى الموروث للحكايات الشعبية، وتدخل في أجواء أسطورية.. الأستاذة نورة القحطاني، تحدثت عن التكرار، وأعتقد أن التكرار يمكن أن يأخذ صوراً، وأن يتجاوز التكرار المباشر.. أيضاً كان يهمني ما الوظائف التي أداها التكرار داخل العمل الروائي؟ وهل الأمر يقف عند مجرد حفز عملية التلقي؟ حول حديثها عن تغييب الرجل في الرواية النسائية.. في الرواية النسائية، وبخاصة في بعض الروايات هو موقف إقصائي مرتبط بفعل تمرد.. في رواية عبده خال، أعتقد أن المقارنة هنا ليست صحيحة

نسبياً، لأن غياب المرأة في هذه الرواية ليس موقفاً إقصائياً، بالعكس هو حضور جاد لها في الرواية.. وشكراً.

■■ الدكتور معجب العدواني:

الدكتور أحمد صبرة، في تصوري أن المكان يشكل أهم ملامح الهوية، والرواية النسائية السعودية تحديداً مرت بما يمكن تصنيفه إلى عدة مستويات: مكان مغلق، مكان مهمش، مكان أسطوري، ولكن في البداية، ومع سميرة خاشقجي لم يكن المكان داخل السعودية، بل كان خارجها، فالرواية السعودية في الفترة بعد 2000، بالفعل بدأت تغادر عن البلد بصور مختلفة للمكان، فيها، ودرجة التصادم التي تشير إليها، والاحتجاج كان بحسب مساحة المكان الخارجي في العمل.. الأستاذ خالد الرفاعي، لمن يريدون الاصطياد بوجود ما بين الروايات من عدم تتبع النقد، وأعتقد أن هذه الظاهرة قد تساعدهم في الشاعرات، بل يمكن أن نعتبرها متصلة بجميع المبدعين، باعتبار أن أي كاتب يشعر بأنه رسول قد خانه قومه.. ولماذا تفسر الرواية النسائية تحديداً في بلادنا على أساس أنها سيرة ذاتية؟.. السبب يعود إلى أن الروائية بالفعل حين تكتب، لا تكتب إلا نفسها بصورة أو بأخرى.. هناك عوامل في النص، وعوامل خارجة قد تؤدي إلى هذا الطرح.. الأستاذة نورة القحطاني، أعتقد أن تغيير العنوان كان مناسباً جداً لما توجهت إليه، ولكني أسأل، ما مدى توفر هذه الظاهرة في الرواية النسائية، ولاسيما وأن الأستاذة نورة مهتمة بهذا السياق وهو الرواية النسائية في المملكة.. وشكراً.

■■ الدكتورة نورة المري:

الدكتور أحمد صبرة، تحدث عن قلق الهوية في الرواية السعودية النسائية من خلال رواية (الوارفة)، وأعتقد أن روايتي أميمة الخميس تتبنيان

هذا المنظور، ولكن الكاتب هنا اقتصر على رواية واحدة، مما يبدو لي أن هذا القلق في الهوية هو امتداد للرواية الأولى، وكنت أتمنى فقط أن يشير الكاتب إلى هذا الاتصال بين الروايتين، بما أنه اختار هذا الموضوع، كما كنت أتمنى أن يتحدث الكاتب عن قلق الهوية خلال عنوان الروايتين، فالناقد لم يفسر المقصود بعلاقته الوثيقة بعنوان ورقته.. أتمنى فعلاً أن يحاول الإجابة على هذا التساؤل.. الأستاذ خالد، ذكر أن المرأة تحاول التأكيد على أن رواياتها خيالية، ولكن التوجه في الألفية الثالثة – فيما يبدو – أصبح يحاول الإيهام بأن أهداف رواياته حقيقية وليست خيالية، فهل هذا التضارب يعني أن الرجل في الألفية الثالثة يهاجم الحساسية عند المرأة بطريقته، مثلما هو حادث في رواية ترمي بشرر لعبده خال، وكان الكاتب يؤكد أن نساء الرواية حقيقيات، وأن الأسماء التي وضعها فقط هي المستعارة؟، أرجو أن يفسر لنا الناقد ما حدث من تغيير عند الجنسين في التعبير عن هذه الحساسية.. أعتقد أن بهذه الموازنة سيخرج بنتائج مدهشة للمتلقين قد تنقض ما ذكره من أسباب.. الأستاذة نورة القحطاني، يشكر لها الاهتمام بالتوجه النفسي في تحليل جماليات النص.. الخوف، الموت.. إلخ، وإن كان الإسقاط النفسي قد يعمم بعض النتائج الفنية، ولكنه شديد الصلة بالدراسات المتعلقة بالرواية الحديثة،. ذكرت أن المرأة في التخييل تريد الرجل، وفي الواقع تنتقم منه، فهل نستطيع أن نقول: إنهم عندما يختارون البطل رجلاً يحاول الانتقام من المرأة كذلك، والعكس صحيح، أم أن ذلك يخضع لنشأة كلا الجنسين وثقافتهما؟.. أشكر الأستاذ فهد، ولكن بما أنني لم أقرأ رواية شاهندة فلن أستطيع التعليق.. وشكراً.

■■ الدكتور عبدالله إبراهيم:

أرى أن المنظمين قد نجحوا ووفقوا في وضع القضايا النسوية في الجلسة الأولى، فهي تستأثر على الاهتمام ويجب أن تستأثر به، ولكنني وقد

حضرت خلال السنوات العشر الأخيرة عدداً كبيراً من الندوات عن الرواية النسوية، أولها عقدت في تونس – في سوسة – وأعتقد أنها الندوة الأولى التي عقدت عن الرواية النسوية في عام 1998.. أقول: منذ ذلك الحين، وإلى الآن، أجد في جميع الندوات ما وقع في تلك الندوة، وأعتقد أن الزميل سعيد يقطين كان حاضراً معنا فيها، فمازلنا وكأننا نبدأ الندوة الأولى عن هذا الموضوع، نختلف، المفاهيم مغضبة، النتائج غامضة، ولا نكاد نتوصل إلى شيء، ويعود ذلك فيما يعود إلى قيام الاستقراء النقدي الشامل والدقيق لهذه الظاهرة، والحال هذه أتمنى على النقاد أن يتجنبوا الشروحات والتلخيصات الزائدة التي تسيء للنصوص ولا تفيد النقد، وتضع تحت تصرف الجميع – المنتدين والمنتديات – في هذه القاعة، أو هده الندوة، تعريفاً إطارياً مشتقاً من هذه الظاهرة، التي شُغلت أنا أيضاً نقدياً عليها.. فمن وجهة نظري أرى أن الرواية النسوية هي تلك الرواية التي تتوفر فيها ثلاثة شروط، أو أحد هذه الشروط الثلاثة، الأول: الاحتفاء بالجسد الأنثوي والتغني به وجعله موضوعاً أساسياً، باعتبار الجسد مكوناً من مكونات هوية المرأة، ثانياً: اقتراح رؤية أنثوية للعالم تكون بديلاً للرؤية الذكورية السائدة والمستبدة والمترسخة في ثقافتنا، وثالثاً: نقد البنية الأبوية التي اختزلت المرأة إلى كائن غامض، ورسم صورة معتمة للرجل في الرواية النسوية.. من وجهة نظري أجد بأن أية رواية تتوفر على أحد هذه العناصر، أو العناصر الثلاثة، يمكن أن تندرج في هذا التعريف المرجع في الرواية النسوية، وما سوى ذلك يحسب على كتابة المرأة في الشؤون العامة، أو كتابة الرجل.. أنا أتمنى أن نتحاور ونتفاعل ونطور هذا التعريف بما يمكن له أن يحيط بما تريد.. وشكراً.

■■ الأستاذة أمل زاهد:

بداية أشكر نادي جدة الأدبي على هذه التظاهرة الجميلة، أريد أن أبدأ مداخلتي بمقولة للشاعر نزار قباني، فهو يقول: الكتابة مشروع فضيحة،

ولعلي أتفق معه كثيراً في هذه المقولة، وهو ما يولد هذه الحساسية التي ذكرها الأستاذ خال الرفاعي، لأن الكاتب أو المبدع يظهر جزءاً كبيراً من نفسه في عمله الإبداعي، ولعل هذا أيضاً ما يجعل المرأة تتحفظ كثيراً في اجتراح فعل السرد، وتتقنع أحياناً بأسماء مستعارة، فيحدث هناك كثير من الإسقاط، ولعلي أرجع للدكتور أحمد صبرة، فقد كان وهو يتحدث يوحد في معرض حديثه أحياناً ما بين الشخصية وما بين الكاتبة، ربما حدث ذلك في لاوعيه، فإذا كان الدكتور، وهو الباحث والناقد، لاشعورياً يقع في هذا الخطأ، فما بالك بالمتلقي العادي؟ فهناك يحدث الإسقاط على شخصية الكاتبة.. حتى النهاية.. حينما ذكر الدكتور أن أميمة عنت بالرواية عودة البطلة، أعتقد أن شخصية البطلة – وهي توفيقية إلى حد كبير – تستدعي هذه النهاية، وليست أميمة، النقطة الأخرى، أحب أن أشيد بورقة الأستاذة نورة، ولكني أتفق مع الدكتورة ميساء، وفي تقديري أن تغييب المرأة في رواية فسوق فيه توظيف بارع متقن جداً لوضع المرأة في المملكة العربية السعودية، فهي غائبة ومغيبة، ولكنها حاضرة وبقوة، وفي كل جزئيات الحياة.. وشكراً لكم.

■■ الدكتور عاطف بهجات:

شكراً لنادي جدة الأدبي على هذه التظاهرة الثقافية الجميلة، وأسعد الله صباح الجميع، ستكون ملاحظاتي محددة، وسأقف مع الدكتور أحمد صبرة في البداية بملحوظة وحيدة، وهي: قلق الهوية ظاهرة عامة أكبر من أن تناقش في عمل فردي، وكذلك فعلينا أن نتتبع قلق الهوية على الأقل في أكثر من عمل أدبي في جنس إبداعي واحد.. الأستاذ خالد الرفاعي، بدا الحديث قاصراً على الرواية السعودية فقط، على عكس ما جاء بعنوان الورقة، وعلينا أن نتناول هذه الحساسية في أكثر من رواية تنتمي لأكثر من دولة، لأن أنماط الحساسية ربما تختلف من دولة خليجية إلى أخرى.. وحدة المكان، ووحدة

التوجه.. كذلك جاء في ورقتك أن غاية الرواية معرفية، وهذا أمر يتحفظ عليه، لأن ذلك يردنا إلى بدايات نشأة الرواية وحشد الرواية بكم هائل من المعلومات قبل مائة عام، كما جاء، مثلاً، في رواية زينب لمحمد حسين هيكل، وأبدي إعجابي بورقة الأستاذة نورة القحطاني، وإن كنت أقف على العنوان، المقصود بفتنة اللغة بين الموت والبعث، هل المقصود بالموت والبعث هو الفتنة، أم اللغة؟، وكذلك تعكس الورقة مبدأ مهماً جداً، ومن وجهة نظري لا أتفق تماماً مع فكرة موت المؤلف، لأن نهاية الإبداع تشكل بداية التلقي، وبداية التلقي توجد حراكاً تفاعلياً إيجابياً يستحضر شخصية المؤلف، بالرغم من قولنا بموت المؤلف مع بداية فكرة التلقي، وأختلف مع الدكتور عبدالله إبراهيم تماماً في التعريف الذي وضعه، لأن إحسان عبدالقدوس توفرت في أعماله الروائية هذه المعايير الثلاثة التي ذكرها بعينها، فهل نعد إحسان عبدالقدوس روائياً نسوياً.. وشكراً.

■■ الأستاذة عائشة جلال الدين:

لم أتمكن من متابعة الورقات السابقة الخاصة بالرجل – للأسف – ومن ثمَّ أتوجه بسؤالي إلى الأستاذة نورة، عندما تحدثت عن موت الشخصية واستشهدت برواية آدم ضمن ما استشهدت به، ولكن ألا تعتقدي أن رواية آدم بالذات أحيت الرجل الميت، وأبرزته إلى الحياة، وقتلت وغيبت المرأة بالعكس؟، والدليل أن الدورة التي تستمر بعد الرواية هو صورة موت المرأة بعد موت الرجل، ويلصق ذلك بالوفاء.. أليس في ذلك انتصار لفكرة تريدها الناقدة دون أن يكون هناك تطابق؟.. وشكراً.

■■ الدكتور عبدالحكيم باقيس:

استمتعنا بجميع الأوراق والمداخلات المقدمة، ولدي سؤال للأستاذ

فهد حسين، ألا يمكن أن تُقرأ رواية شاهندة، أو من الأجدر أن تقرأ، ضمن خطاب البدايات؟ بمعنى أن ما يعتريها من مآخذ ورؤى تندرج في إطار هذا الهم الذي بدأت به الرواية في كل بيئة، وألا يمكن كذلك أن تقرأ هذه الرواية في إطار العلاقة بالآخر؟ ولا أقصد الآخر الأنثوي، وإنما في إطار العلاقة بالآخر في الموقف الملتبس من هذا الآخر الشرقي؟ فإذا أخذناها في سياق خطاب البدايات ربما نضعها في سياق مجموعة من الروايات التي تناولت هذه الإشكالية: العلاقة بالآخر، والعلاقة بالمضمون، مضمون بدايات الخطاب الروائي في البيئة.. وأتفق مع التعريف الذي قدمه الدكتور عبدالله إبراهيم، ولكن في إطار النسوية.. فالنسوية ربما تتحقق فيما يكتبه الرجل كذلك من نصوص، ومن ثمَّ ربما لا يكون اعتبار الجنس البيولوجي هو المحدد لعناصر الكتابة النسوية، فهي ربما تتحقق في كثير من الكتابات الذكورية التي تنطبق عليها هذه القواعد.. وشكراً.

■■ الأستاذ يحيى باجنيد:

أعجبني عنوان ورقة الأستاذة نورة القحطاني، وأتمنى أن نتجاوز بالبرزخية فتنة اللغة لتستشعر الرواية حلاوة الروح، فهل توافقين؟ وشكراً.

ردود المداخـــلات

■■ الأستاذة نورة القحطاني:

بدءاً أشكر الجميع، ولكن الوقت لا يسمح بالرد على جميع المداخلات، ولكن سأتناول بعضاً منها، فربما حدث لبس في تقديم الورقة في بعض المحاور، وبخاصة فيما يخص تغييب الشخصية، فكثير من الإخوة والأخوات، كالدكتورة ميساء والأستاذة أمل زاهد، فأنا لم أقارن، بل أتيت بمثال على الرواية النسائية في أنها تقصي الرجل، وتهميشه داخل الرواية هو نوع من موت الشخصية، ولكن بطريقة المرأة في تغييبه، ولكن عندما أتيت برواية فسوق، قلت: يقابلها. ونحن نعلم أن المقابلة تعني التضاد، وليس المطابقة لها، فلا يستوي تغييب الشخصية في الرواية النسائية مع رواية فسوق، فهي فعلاً كانت حركة ذكية من الكاتب في وضع المرأة، ولكن أنا قصدت بالتمثيل على فسوق تغييب الشخصية، وكيف بعثها لتدور كل الأحداث حول شخصية ميتة في الأصل.. طبعاً العنوان، أنا لا أرى أن السكون هو موت، والحركة هي حياة أيضاً، مازلنا نصب في نفس النقطة.. بالنسبة لـ هل المقصود بالفتنة الموت أو اللغة؟.. الفتنة في كليهما.. اللغة كانت تحكمها قيمة البعث والموت.. وقد أخذت الرواية السعودية أنموذجاً، وهذا المدخل يصلح للرواية عموماً، لأن هذه التيمة سنجدها في أكثر الروايات.. وشكراً.

■■ الأستاذ فهد حسين:

شكراً لكل المتداخلين والمتداخلات، وإن كنت أختلف مع بعضها، وبالتأكيد فإن كل ما طرح يؤخذ بعين الاعتبار لمراجعة أي باحث لورقته في مدى ما كتبه أو بحث فيه، ولكن أقف عند مسألة القيمة، فلم أقل هي ضعيفة أو قوية، قلت: لن يهتم.. لم يعر الكاتب اهتماماً بهذا النموذج.. ما طرح حول

المكان، فقد ذكرت أن هناك بالفعل روائيات أو مجموعة من الروايات الحديثة التي صدرت من 2000 وحتى الآن تحدثت عن أمكنة، وأمكنة خارج الحدود، فهل هذا يعطي – حرية المكان – مساحة للمرأة لتقول ما تريد؟، فكثير من الروايات تحدثت عن مكان خارج الحدود في منطقتنا، ومن ثمَّ فيمكن أن تكون الظواهر الاجتماعية الموجودة لدينا بالمنطقة تقيد بشكل أو بآخر المرأة أو حتى الرجل، وقد حددت من البداية أنها رواية الشخصية وليست رواية الظواهر الاجتماعية على اعتبار أنه تحدث عن شخصية، وينقد بعض الظواهر من خلال الشخصية، وليس انتقاد الشخص من خلال الظواهر.. وشكراً.

■■ الأستاذ خالد الرفاعي:

سأتوقف عند مداخلتين، الأولى للدكتور عبدالله إبراهيم، فأنا أختلف معه في أن ما قيل في ملتقى تونس قبل أكثر من عشر سنوات هو ذاته ما نقوله الآن، على النقيض من ذلك أرى أننا تجاوزناه كثيراً، أما النقاش الدائر حالياً في المصطلحات فهذا أمر طبيعي، فعلى سبيل المثال الحداثة، يقولون ماتت وانتهت، وجاءت ما بعد الحداثة، ومازالوا يعرفون الحداثة، هذا تعريف نظري، ولكن في الممارسات تجاوزنا كثيراً، والدليل على ذلك أن لدينا في المملكة الآن ست دراسات أكاديمية في الرواية النسائية، وهذه داخلة ضمن فضاء النسوية الذي تتحدث عنه.. الاحتفاء بالجسد الأنثوي، هذا ملمح من أكبر ملامح الذكورية، فكيف يكون هو ذاته ملمحاً من أكبر ملامح النسوية؟! ثم إن ورقتي في سياق النسائية، وليست النسوية، فثمة فرق بين الاثنتين، كما أن هناك فرقاً بين المؤنث والأنثوي.. الأستاذة سهام القحطاني تشير إلى فوضوية المصطلح.. أنا لم أقل إنه مصطلح، وإنما قلت في مطلع الورقة: إنه مدلول وضعته، هذه الورقة المتواضعة، بحسب متابعتي المتواضعة أيضاً، هي

الورقة الأولى التي تحاول أن تدرس الحساسيات دراسة أقرب إلى مفهومات العلمية، فارحموها قليلاً.. جميع الأسئلة التي طرحتموها أجبت عنها بالتفصيل في الورقة.. وشكراً لكم.

■■ الدكتور أحمد صبرة:

لن أستطيع أن أجيب عن كل التساؤلات التي طرحت، ولكن أريد أن أبدأ من السؤال حول تحديد المفاهيم التي تستخدم داخل البحث، فقد كنت أفكر في ذلك، ولكن هذا ربما مكتوب بالبحث بشكل أكبر. لست من المقتنعين بموت المؤلف، أنا مقتنع بأن المؤلف موجود في العمل على مستوى المقاصد العليا، وبالتالي حين أتحدث عن المؤلف – عن الجوهرة، أو أميمة – فأنا أظن أن هناك تماه بشكل ما بينهما، ليس تماه كاملاً، بمعنى أن أميمة موجودة تتحرك داخل النص على مستوى المقاصد، والجوهرة هي التي تفعل، وبالتالي هناك حالة تماه فريدة بين الشخصيتين: الشخصية الحقيقية والشخصية الورقية.. كنت أظن أني الوحيد الذي يختلف مع الدكتور عبدالله إبراهيم، ولكني أظن أن هناك عدداً من الإخوة الذين ردوا على كلامه، وأظن أن هناك فرقاً كبيراً بين ما يسمى بالرواية النسوية والرواية النسائية ورواية المرأة، وهناك تصنيفات كثيرة جداً، وهو على علم بها، وبالتالي إذا أردت أن أطبق هذه المفاهيم التي قالها على روايات المرأة العربية، فهناك ثلاث أو أربع كاتبات على مستوى العالم العربي هن اللاتي ينتمين إلى الحركة النسوية بهذا المفهوم، فبماذا نفعل بالباقي، اللاتي يكتبن وفق أطروحات أخرى؟ وماذا نسميهن؟.. وشكراً

■■ رئيس الجلسة:

شكراً للباحثين وللباحثة الكريمة، وشكراً لكم على تفاعلكم مع هذه

الجلسة، ويسرني في نهاية هذه الجلسة باسم نادي جدة الأدبي الثقافي أن أقدم لكل مشارك درعاً، وهناك في القاعة النسائية درع للأستاذة نورة، تقديراً من النادي على جهدهم جميعاً، فشكراً لكم وشكراً لهن والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

* * *

ملتقى قراءة النص

الأربعاء 1430/3/28هـ - 2009/3/25م

الساعة 11.00 مساءً

اليوم الأول

الجلسة الثانية

■■ رئيس الجلسة: أ. أحمد قران الزهراني

■■ المشاركون:

- د. حسين الواد: القبيلة والدولة في رواية ساق الغراب: قراءة أنثروبولوجية.
- د. بسمة عروس: اللغز البوليسي في رواية فسوق لعبده خال.
- د. جمعان الغامدي: السجن السياسي في الرواية العربية: رواية (حز القيد) أنموذجاً.
- د. عبدالحميد الحسامي: رواية (الضباب آتي.. الضباب رحل): قراءة من منظور بيئي
- د. عبدالعزيز الفارسي: الرواية العمانية في الألفية الثالثة: أفق الرصد والتحولات

■■ **رئيس الجلسة:**

الدكتور حسين الواد، معروف لدى الجميع، ناقد كبير، ساهم بشكل كبير في الحركة النقدية في تونس وفي المملكة العربية السعودية، نرحب به، وليتفضل:

■■ **الدكتور حسين الواد:**

القبيلة والدولة في رواية ساق الغراب
قراءة أنثروبولوجية

حسين الواد

من الروايات العربية اللافتة للنظر في إصدارات سنة 2008م، رواية «ساق الغراب» ليحيى امقاسم (دار الآداب ببيروت)، فهي تشد القارئ، شداً رفيقاً، بالموضوع الذي تعالجه، وأنماط السرد التي استعملها فيها صاحبها، واللغة الفذة التي بنى بها نسيجها.

أما الموضوع فقد استقاه صاحب الرواية مما احتفظت به الذاكرة من أمجاد عشائر «عُصيرة» النازلة بـ «وادي الحسيني»، على امتداد ما لا يقل عن مائتي عام، قبيل وأثناء التصدع الذي سارع بها إلى التقوّض والاضمحلال. فتنحت عن قيادة الشمل لصالح سلطة جديدة وافدة من الشمال هي سلطة «الإمارة». أثبت المؤلف في نهاية روايته، على سبيل الاعتراف والامتنان، قائمة طويلة بأسماء الشخصيات التاريخية التي تناقلت الأحداث والوقائع التي حصلت في تلك الفترة وكانت مادة لأغان شعبية كثيرة أشادت بها وخلدتها.

وأما الصياغة السردية فقد تدبرها الراوي بنظرة من الأعلى عارفة

بالبدايات والنهايات جميعاً، متصرفاً في زمن الأحداث والوقائع بالتقطيع والتقديم والتأخير والتكرار وتنوع محطات الاهتمام، فجاءت، بذلك كله، على حظ من الطرافة لا ينكر.

وأما اللغة، ولا يمكن لأي كان أن يبدع دون إبداع في المادة الأولى لفنه، فقد جعلها الكاتب ألواناً من الخطابات، فيها من الشاعرية والأسطرة ما يتجانس مع العالم السحري الذي يصنعه ويشيد به، ومن الاقتراب من الحياة اليومية ما يكاد يلامس العري، الذي لا يخلو أحياناً، من جرأة على التهذيب

* * *

تتكون «ساق الغراب» من ثلاثة أقسام رئيسة، يقتعدها مدخل استهلالي جاء في خمس صفحات. أما المدخل، فيحمل عنوانين أحدهما «من (فحولة إلى حين)»، والآخر «تهامي.» (ص 11)[1]، وهو مستل من أحداث القسم الثاني مرحّل، مثل عتبات الرواية، إلى أولها. وأما الأقسام الثلاثة فهي «الهربة» و«فحولة إلى حين» و«الشارق». وهي متفاوتة في الطول. فبينما يأتي القسم الأول في 69 صفحة والثالث في 91 من الصفحات يستغرق القسم الثاني 203 صفحات كاملة، أي أكثر من نصف الرواية. ثم إن هذه الأقسام تتفاوت في عدد الفصول. فبينما يكاد يتعادل القسمان الأول والثالث بـ 10 و11 فصلاً يمتد القسم الثاني على 17 فصلاً. ولعل آخر ما يستوقف من أمر هذا التفاوت أنه يشمل الفصول نفسها داخل كل قسم من أقسام الرواية، فبينما جاء الفصل 3 من القسم الثاني، مثلاً، في 47 صفحة، لم تتجاوز فصول أخرى كثيرة الثلاث أو الخمس صفحات (الفصل 8 من القسم الثاني مثلاً).

لرواية «ساق الغراب» إذن، شكلياً، تضاريس، مثلما للفضاء الذي تدور فيه أحداثها تضاريس، بعضها مرتفعات وجبال وعرة شديدة الوعورة، وبعضها الآخر سهول ووهاد، تغمرها، أحياناً، السيول. وشخصياتها تخوّض

في الماء والطين وتصعّد في الهضاب والمرتفعات، فمهجها مشدودة دائماً إلى القمم والمنخفضات تبذر حباً وتحبس ماء وتحصد محصولاً، أو تتوجس من خصم أو عدو، شرعتها صون المناعة والعزة، أنفاً من الخضوع والذل.

مثلما كانت لبنية الرواية تضاريس كانت مادتها أنواعاً مختلفة. فهي، شأنها في ذلك شأن جميع الأعمال السردية المتقنة، بما في ذلك أشدها إيهاماً بالتعلق بالتسجيلية، تتظاهر باستدعاء التاريخ دون أن تستحضره. إنها لا تذكر لا ما جرى في «وادي الحسيني» ولا على النحو الذي كان قد جرى عليه، وإنما تبتدع وقائع تاريخها لتصنعه منوّعة من مصادرها. يدل على ذلك، أول ما يدل عليه، اعتمادها تاريخية داخلية في ترتيب الوقائع سواء في تتابعها أو توالدها. فالراوي يترك التاريخ العام مرسلاً ليجعل من بعض الوقائع التي احتفت الرواية بذكرها معالم زمنية، لها ما يسبقها في حيز الفعل وما يتبعها. لذلك أكثر السارد من إيراد عبارات من قبيل: «في صباح أحد أيام السنوات اللاحقة على عودتهم من الجبال إثر «الهربة» (ص 89)، «بعد زمن خلا على مفارقة «بشيبش» القرية» (ص 195)، و«قبل حلول ليلة أمدتهم ببضع سنين» ص (237)، أو قوله ضمن النسيج السردي، «وفي تلك الليلة التي صارت منعطفاً في دمهم الواحد» (ص 97)، و«لم يكونوا أقل مرارة في آخر ثلاثاء التقى فيه الشيخ بالأمير» (ص 237). التاريخ الذي تصنعه هذه الرواية هو تاريخ خاص، لا يتكون مما جرى أو يفترض أن يكون قد جرى، أو مما كان قد جرى، لكن على نحو مختلف عما يذكر به، لأنه يتكون أيضاً مما يتم تخيله وتوهمه، جماعياً وفردياً، ويتم الحلم به ويتحقق في الإشادة به تحقق الحقيقة في مظهرها العرفي دون التفات إلى الأسباب التي بعثت عليها. لذا جاءت «ساق الغراب» حافلة بعالم من العادات والتقاليد والأعراف والمعتقدات تصب مكوناته المختلفة في وجهة واحدة، هي رغبة هذه القبيلة في أن يستمر كيانها قائماً على عزة بدأت شمسها تجنح نحو الغروب.

هذه التضاريس التي أشرنا إليها في بنية الرواية، وفي صنعها لمنعطفاتها التاريخية، تزداد متانة بتصريح المؤلف بأنه لم يذكر مما تأثث به تاريخ الرواية من وقائع وأحداث، سواء الحاصل منها في حيز الفعل، أو الواقع في حيز التوهم أو المعتقد والحلم، إلا «القليل» (ص 383). وهذا من شأنه أن يعني أنه لم يرو إلا الظاهر من جبال الثلج، أي قمم الجبال، وقد جاءت مؤنسنة. يقول الراوي: «كانت الجبال تحج كل عام إلى مكة مروراً بهذا المكان. وفي عام من الأعوام، وفي رحلة العودة من مكة، نامت الجبال هنا، وقبل الفجر غادرت المكان تاركة طفلين من أطفالها، هما «عكوة الشامية» و«عكوة اليمانية»، وبقيا هنا مخلدين لتلك الرحلة الغابرة» (ص 272)[2].

هذه التضاريس، وغيرها مما يحفل به مسرح الأحداث من شعاب، تدعو إلى التأميل بأن الحفر في طيات أنسجتها يمكن أن يكشف عن جوانب مهمة من خصائصها، لا نستبعد أن تزيد في إثراء الخطاب السردي الذي تحمله. وقد تكون الأنثروبولوجيا مدخلاً من المداخل الموفية على بعض أسرارها.

* * *

الأنثروبولوجيا، وينبغي ألا نخلط بينها وبين الأتنولوجيا التي تهتم، أولاً، وبالأساس، بدراسة الشعوب التي تسمى «بدائية أو متوحشة أو أولية»، «علم» إنساني يرمي إلى بلورة معرفة ممنهجة وموضوعية تتعلق بسلوك الناس وتصرفاتهم وعلاقاتهم بعضهم ببعض وبغيرهم في محيطهم وفي الخاص من وضعياتهم[3]. ذلك أن للحس البشري أنماطاً في العيش تتراءى، عند التأمل، على حظ كبير من التنوع والتعقد.

لئن بدت الأنثروبولوجيا اليوم من العلوم الإنسانية التي تحظى بكثير من الاحترام؛ فإنها، في مرحلة الأتنولوجيا على وجه الخصوص، تعتبر وليدة الإثم الاستعماري[4]. فمنه اتجهت إلى التخصص في تحليل المجتمعات التي

اعتبرتها «بدائية». كان المستعمر يستثير، بما عليه من اختلاف عن المستعمر، فضولاً لم يكن قط بريئاً من الرغبة في بسط الهيمنة وترسيخها. وكان للمركزية العربية أثر عظيم في صبغ الأتنولوجيا باللون الأيديولوجي، وهو ما تجسم في تنامي الشعور بالاستعلاء والتفوق وتعاظم امتهان الآخر. عن هذه المرحلة الأولى السائرة في ركاب الاستعمار والخادمة له، تولدت حركة مضادة كان للشعور بالذنب والتجني أثر فعال في اشتدادها. فالجبل الذي جاء في الخمسينيات من القرن الماضي أضحى لا يتورع، حرصاً على تجنب معرة التلوث بالاستعمار، عن الإفراط، أحياناً كثيرة، في الإشادة بحضارات الشعوب التي كانت تعد متوحشة، مستفظعاً، كل الاستفظاع، النظرة الاستعمارية إليهم. تواقتت مع نشأة هذه الحركة المضادة ردود أفعال المثقفين من أبناء الشعوب المستعمَرة، فانحصرت، في تأثرها بكتابات الأتنولوجيين، في البحث المتشنج أحياناً عن الهوية الثقافية، والإعلاء من شأن الخصوصية فيها.

وفي أيامنا هذه انعتقت الأنثروبولوجيا من ثنائية التقابل الأيديولوجي بين المجتمعات التي كانت تعتبر «بدائية أو متوحشة» والمجتمعات التي تعتبر «متحضرة أو متمدنة» وأصبحت تنزع إلى أن تكون علماً حقيقياً يعنى بمعرفة التنوع في أنماط عيش النوع البشري في علاقاته بعضه ببعض، بمحيطه وبالعالم حواليه، مع حرص على التوسع ليشمل أنماط عيش الكائنات التي تحيا في جماعات، مثل بعض الأصناف الحيوانية والحشرات. أصبحت الأنثروبولوجيا، أنتروبولوجيات.

* * *

ومما اشتغل به الأنثروبولوجيون كثيراً مسألة «الدولة»، أو «السلطة»، أو بعبارة أوسع «أصل الحكم وألوان ممارسته». وإذا كان قد امتنع عليهم أن يعرفوا الظروف التي يؤدي توفرها إلى ظهور هذا الكيان الذي تتجسد فيه

السلطة، بحيث تجعل طائفة من الناس يخضعون لإرادة طائفة أخرى، فيحصل بذلك انقسام في المجموعة الواحدة إلى أسياد ومسودين أو إلى «من يمارس السلطة ومن يتحملها»، فإن أعمالهم قد أحرزت كثيراً من التقدم في التعرف إلى الصيغ التي نظم بها البشر علاقات السيادة بينهم، وأكثرهم ما ينتشر في الأنثروبولوجيا السياسية تقسيم المجتمعات البشرية إلى صنفين كبيرين اثنين، هما: «مجتمعات الدولة» و«مجتمعات اللادولة»[5].

ومن سمات المجتمعات التي تسيرها دولة أنها مجتمعات منقسمة إلى فئة حاكمة وفئات محكومة، وأن السلطة فيها سلطة مركزية تمارس بواسطة أجهزة من قبيل الجيش والشرطة والإدارة والقضاء. وهي، في الغالب، مجتمعات كثرة في مستوى العدد ومجتمعات استغلال وشظف وتسلط وقهر.

أما مجتمعات «اللادولة» فتختص بأنها محدودة في عدد الأفراد، وأن الروابط بينهم روابط دموية، وأنها مجتمعات وفرة، لا تجتمع تحت سلطة مركزية، ليس لها أجهزة تشريعية أو تنفيذية، فكل فرد قابل فيها لأن يمتلك السلاح ويمارس العنف، وأنها مجتمعات قليلة التحول لشدة محافظتها، خالية من الانقسام والقهر.

وليس مجتمع الدولة، في نظر الأنثروبولوجيين، متولداً عن مجتمع اللادولة، فالكيانان منفصلان أحدهما عن الآخر انفصال تناف، بل إنه لا يمتنع أن تتحول مجتمعات الدولة إلى مجتمعات بلا دولة بانفراط بعضها عن بعض.

ومما يتفق فيه، في الدراسات الأنثروبولوجية، أن هذه السمات المميزة لكل من الكيانين لا تحظى بالإجماع على أيها هو المقوّم الذي لا استغناء عنه فيها. فمجتمعات اللادولة ذات النظام القبلي مثلاً، شديدة التنوع، تكاد تتفق في أن القبيلة فيها وحدة اقتصادية واجتماعية وثقافية مستقلة وصماء. هذه السمة تتراءى متوفرة في قبائل قديمة من قبيل ما كان موجوداً فانقرض، كما

في القارة الأمريكية. معنى هذا، لدى الأنثروبولوجيين، أن علاقات الاحتكاك أو المواجهة بين مجتمعات الدولة ومجتمعات اللادولة تؤدي، دائماً، إلى انهيار الثانية أمام الأولى. وفي رواية «ساق الغراب» تحتك «القبيلة» و«الدولة»، لكن عبر ما احتفظت به الذاكرة الجماعية وسجلته في أغاني أبنائها، وهو ما استند إليه الكاتب فصاغه صياغة فنية.

* * *

من هنا أصل إلى معنى أن يستهل يحيى امقاسم روايته «ساق الغراب» بمشهد الشاب «حمود الخبر» وهو يعالج، في كنف التخفي والانعزال، ختان نفسه. استؤصل هذا المشهد من نسيج القسم الثاني، مثلما ذكرت آنفاً، وتم إبرازه بالتقديم وبالخط الغامق، ولكن المواطن التي تحدثت عن الختان تواترت في الرواية وتوزعت في أرجائها. المشهد في حد ذاته مفزع والأداة المستعملة فيه لا تخلو من إحالة على معجم الحرب، فهي «فأس» (ص 11)، والمعالجة لم تكن موفقة لا في نهايتها، فالصبي لم يفلح إلا في تمزيق نفسه، وهو ما سيحمله على افتضاح خرقه لدى أهله، ولا في تكتّمها عن الأغراب، فقط اطلعت عليها عين عدوّة متلصصة سرعان ما نقلتها إلى الإمارة.

هذا المدخل الغريب المستفظع لا يندرج، في تقديري، فيما أصبحت تغرق فيه الرواية العربية الحديثة من بحث عن الإثارة والاستفزاز، التماساً للرواج، فهو يقحم هذه الرواية في موضوعها الأساس، أعني التواجه (لا المواجهة) بين الكيانين المتنافيين، أعني القبيلة والدولة، ويرسم لها مسارها بتقويض أركان سلطة القبيلة لصالح قيام سلطة الدولة مجسمة في الإمارة. ذلك أن القبيلة كانت قد درجت على أن «تشهر» عبور أبنائها من عمر القصور إلى طور الرشد بختنهم علناً في حفل من الطقوس المهرجانية يستغرق عدة أيام. أما الإمارة الوافدة من الشمال فقد أبطلت الختان على

هذا النحو، وسرّحت من قبلها، من ينجزه على النحو الذي يسوّغه الشرع، وعندما تمرد «حمود» على أوامر الإمارة لم يكن تمرده موفقاً في البسيط من جزئياته، أي فيما كان لداته من الشبان الرافضين لسلطة الإمارة يوفقون فيه منزوين في الأحراش الوعرة والأجمات.

تعتبر قبيلة «عُصيرة» بوادي الحسيني «شهرة» الختان «تعلية» لأبنائها، تضمن ارتباط مصائرهم بمصيرها، تماماً مثلما تعتبر قبائل «الغاياكي»[6] الهندية المتوحشة بأمريكا الجنوبية نقش أجساد أبنائها بضرب من ضروب الوشم علامة على عبورهم لصنف الرجال وصنف «المحاربين البرابرة» متى اختاروا ذلك. والطقس نفسه يمارس في قبائل كثيرة في مناطق مختلفة من القارة الأفريقية. وهو يمارس على أنماط من الشعائر مختلفة ويدل دائماً على العبور الصعب إلى عالم الرجال. والذي تتفق فيه هذه القبائل المحتفلة بعبور أبنائها، من طور من العمر، عندما يدرك الذكر من البلوغ البيولوجي، إلى طور آخر، هو طور الرجال، أن الذي لا يعقد لشهرته هذا الاحتفال لا يؤخذ منه ثأر ولا يحمل سلاحاً ولا يكون له في إتيان النساء نصيب.

ليس الختان في حد ذاته هو ما تتنازع فيه القبيلة والإمارة. فالإمارة تعترف به إذ هي «تنشر لجاناً في المنطقة تسير بين القرى وتقوم بختان البالغين» (ص 102)، ولكن النظامين يختلفان في دلالة الطريقة التي يمارس بها. فبينما رأت الإمارة في تلك الطقوس «طريقة محرمة»، تبعاً لما أفتى به مفتيها من أنها «عمل خارق لتعاليم الدين»، وسعت إلى إبطال العمل بها، مشيعة «أن القتل سيكون عقاباً لمن يقوم بعملية الختان لنفسه أو لمن يقوم به عنه» (102)، رأت فيه القبيلة «تعلية» لأبنائها وانصهاراً لكيانهم الفردي في كيانها الجمعي، تستمد منه استقلالها ومناعتها. لذلك ظلت طائفة منهم تقوم بها «سراً، وبشكل متكرر، خلافاً لأوامر الإمارة» (ص 102) واستجابة لاعتقاد متوارث في أن حكمة الأجداد ما كانت، يوماً، على خطأ.

كانت مسألة الختان أول ما شجر بين هذين الكيانين من أسباب الخلاف. ففي نظر القبيلة كان أول أعمال الإمارة «التي ضامت الرجال، واحتقرت جهد النساء، هو منع طريقتهم في الختان، وفرض طريقة أخرى وجدها أهل عُصيرة تمس رجولتهم، وتخلف خسارات بالقبيلة والأحلاف، ومن بعد تلك الطريقة لم يعد يحق للقبيلة التفاخر بأبنائها في يوم ختانهم، ولا التباهي بهم رجالاً يشدون من أزرها، ولم يعد للفرح مكان في قلوب الأمهات، حين توقف حصادهن المستمر في مخرجات الحمل والتربية، وحرمن من رؤية صغارهن يعتلون مشارف الرجولة» (ص 243).

ومما يشترط في المحتفَى بـ «شهرته»، فضلاً عن علنيتها، ألا يضعف إزاء الألم، فأي علامة للتوجع أو الضعف تبدر منه أثناء سلخ جلدته (بالنسبة إلى شمل عُصيرة) أو الحفر فيها بطريقة غاية في القسوة والإيلام (بالنسبة إلى قبيلة الغاياكي بأمريكا الجنوبية، أو قبائل كثيرة بأفريقيا السمراء)، يضع من قيمته ويصمه بالعار طيلة حياته. عدم الصبر على الألم يكشف عن هشاشة في معدن الفتى لا تسمح للجماعة بأن ترتاح إليه فيما تنتظره منه من جليل المهمات والتضحيات. وترفض الإمارة الختان على النحو الذي تقوم به القبيلة وتحرص على ممارسته على طريقتها هي، لأنها تدرك أنها تنقل بذلك ولاء المختون وانتماءه من القبيلة إلى الدولة.

يعود الراوي بعد هذا المدخل الاستهلالي إلى أحداث ووقائع سبقته بستة أعوام، هي السن التي بلغتها «شريفة» ابنة بشيبش. فقبل أن يقدم «حمود» على تمزيق نفسه كانت عساكر من الشمال قد وردت على الجهة، ففزعت قبيلة «عُصيرة» بعزتها من قريتها بسهول «وادي الحسيني» إلى مرتفعات ساق الغراب وتمترست فيها استعداداً لمجابهة الغزاة وصدهم.

لم تحصل المواجهة، فقائد الحملة العسكرية آثر الاستمرار نحو الجنوب متجنباً خصماً لا يعرف شيئاً لا عن قوته ولا عن مدى استعداده

للقتال. ولكن الشمل اللائذ بوعور الجبل ظل في «هربته» عاماً يتسقط أخبار الغزاة ويدير من بعيد شؤون فلاحته. وعندما رجع أهل «عُصيرة» إلى قريتهم كانت الإمارة قد انتصبت بـ «صبياء» عاصمة الناحية وظلت تراقب هذه القبيلة التي تمعن في التمسك باستقلالها متحينة الفرص لتنجز بالسياسة ما لعله لم يكن قابلاً للإنجاز بالقوة.

استقرت العلاقة بين القبيلة والإمارة على ما يشبه الاتفاق الضمني بأن يظهر شيخ الشمل استقلاله من ناحية، ويعترف، من ناحية أخرى، للإمارة بسيادتها على المنطقة، فالشيخ عيسى الخير، وكانت المشيخة قد آلت إليه من أبيه وجده، يتلقى خطابات الإمارة فيتجاهلها، أو يستجيب لها على أنها من بعض مشاغله كلما قصد «صبياء»، فلا يمر على مركز الإمارة إلا بأخرة من الوقت وبعد ملاحقة من أعوان الأمير (ص 196). أما الإمارة فهي تتسقط أخبار القبيلة وتتحلى بالصبر منتظرة الفرص التي تتمكن فيها من بسط سلطتها عليها.

في هذا القسم من الرواية، وهو يحمل «الهربة» عنواناً، يطلعنا الراوي على النظام الذي كانت القبيلة تدير به شؤونها. فالشيخ عيسى هو سيد القوم الذي يحكم عدة عشائر، إلا أن التدبير الفعلي تضطلع به أمه «صادقية». كانت المشيخة قد آلت إليه صبياً إثر مصرع والده فأمسكت الأم بدفة القيادة. أهّلها لذلك تحدُّرها من سلالة الشيوخ، وتميزها بقدرات خارقة تحيطها بهالة من الأساطير والخشية، فالجن أخوالها، مثلما أهّلها له ما كانت تحظى به من شهرة إذ كانت، فضلاً عن كرم أرومتها، فائقة الجمال، تركب الخيل وتحمل السلاح وتخوض الحروب وتجوب السهول وتعشق، وتقايض بنور بصرها رفاة زوجها الشيخ عندما اختارت أن يتم دفنه في حمى القبيلة.

تعرف الشيخة «صادقية» كل صغيرة وكبيرة تحدث في القرية، وفي

العشائر الأخرى، ولها مع الطبيعة صلات خفية تروّضها بها لإرادتها. ولئن وقفت الأم «صادقية» ضد «الهربة، فهذه الحرب لم يرد لها ذكر فيما تكشفت عليه من كتاب القبيلة، فإنها سرعان ما تكيفت معها لتستمر في إدارة شؤون الشمل، الذين طال بهم العمر وأخلقهم، فلم يعد لهم شأن في هذا الزمان الجديد، فهم يكثرون من مخاطبة رفاقهم الراحلين. أصبح «علي الهباش» «رجلاً كبيراً أعمى» (ص 26)، و«بن الشامي» أضحى في حضن أخته «كطفل ودود»، ذلك أنه كان قد حارب سيلاً «كاد أن يجرف بعض مواشيه، فصارع الأمواج وتلقى على رأسه عدة ضربات أودت بجل ذاكرته»، وإن كان دائم السؤال عن بندقيته «شارق عسى فيها رصاص» (ص 27).

قرارات الشيخة «صادقية» لا تعرفها إلا هي ولا يناقشها فيها أحد.. فهي التي تقرر تزويج ابنها الشيخ، بعد فقدانه زوجته الأخيرة، من الفتاة «هدية»، وهي التي تأمر «هدية» بأن تربي «شريفة»، تلك الأنثى التي بقيت على قيد الحياة بعد وفاة امرأتين في الوضع إحداهما «مريم» زوج بشيبش، ومولود ذكر مات مع المرأتين. وهي التي تدّخر من محصول الحبوب، في أماكن مجهولة، ما تقدّر أن القبيلة ستحتاج إليه. بل هي التي تقرر لسُرَّة المولودين الأماكن التي تدفن فيها، فلذلك تأثير كبير في مصائرهم[7]. وعندما لم يحنُ بشيبش على ابنته، معتبراً إياها سبباً في فقدان زوجته، وهبتها، استعداداً للمستقبل، قطعة من الأرض كانت سبباً من الأسباب التي سارعت بكيان القبيلة للتصدع.

ينطلق القسم الكبير الثاني، وعنوانه «فحولة إلى حين»، وهو القسم الذي استل منه المطلع الاستهلالي فكان بعضاً منه، بعد مرور ستة أعوام على عودة القبيلة والعشائر الموالية إلى مضاربها في «وادي الحسيني»، بتلاسن بشيبش مع «حمود» حفيد الشيخة وابن الشيخ «عيسى» بسبب الأرض التي وهبتها «صادقية» للبنت «شريفة». يعلن «بشيبش» عن عزمه على

الرحيل ويغض «حمود» من قدره، فيرمي «بشيبش» الصبي بقوله «أوّل تعلى ثم تكلم مثل الرجال» (ص 90)، مصيباً منه، بذلك الكلام، المقتل الذي دفع به إلى الإقدام على ختن نفسه.

من هنا تتسارع الأحداث معجلة بما كان كل من القبيلة والإمارة يسعى إلى تأجيله، فكلتاهما كانت تراهن على الزمن، القبيلة تنتظر أن يصبح استقلالها، مع مرور الزمن، أمراً واقعاً تتعود عليه الإمارة لخلوه من المواجهة المباشرة معها، والإمارة تنتظر من تعاقب الأيام أن يكشف لها عن المقاتل التي يؤتى منها هذا الكيان المتجرد والممانع في الخضوع لسلطتها.

تتحرك العناصر الفاعلة في القبيلة لتدارك الخطأ الذي ارتكبه «حمود»، قبل أن تستفحل عواقبه : يسارع الشيخ عيسى إلى الإمارة يدعوها إلى التشريف بحضور الحفل الذي يقيمه بمناسبة ختان ابنه. وتسارع الأم بإشاعة الأمر بين الأحلاف والقرابات، وتشرع في القيام بالترتيبات، آمرة «بشيبش» بسحب نصيب من المحصول المدخر لإقامة الولائم. ويتحرك الخصم المخبر فيبلغ الإمارة أن ابن الشيخ قد شق عصا الطاعة وختن نفسه، عصياناً لإرادتها، ثم شرع في الاستعداد لفضح الأمر بكشفه، حتى يوقع بالشيخ وعصبته. أما الأمير فيرسل نائبه تلبية لدعوة الشيخ متظاهراً بإكبارها، وأما بشيبش، وهو العين الساهرة على عزة القبيلة ومنعتها ويد الأم المنفذة لإرادتها، فيفطن للخطر ويتحرك فيقتل الواشي ويحرق المسجد ويشرع في الاستعداد للرحيل، متجنباً مهانة الخضوع لسلطة أجنبية لا قبل للقبيلة بالصمود في وجهها.

يتم التخلص من الورطة التي تسبب فيها «حمود» ويرحل بشيبش. لكن الإمارة تكثف من ضغطها: تتواتر رسلها إلى الشيخ عيسى، داعية إياه إلى مقرها لحل مسائل عالقة، وترسل للقرية مقرئاً لتفقيه الناس في دينهم. ويضطرب أعوانها داعين الفتيان إلى الانخراط في الجيش. وتتصدى الأم

للإمارة ذابّة عن عزة القبيلة ومنعتها. لكن الانهيار كان قد شرع في الحصول. فرجل مهماتها الصعبة كان قد رحل عنها، وابنها الشيخ بدأت تنخره العلل، والبقية الباقية من قدماء المحاربين، مثل «الهباش» و«بن شامي» و«الساحلي»، ممن أخلقهم الزمن، جعلوا يستأذنون، الواحد تلو الآخر، في الرحيل إلى عالم الأموات، وحفيدها المنتظر، خليفة لهذا الأمر، لم يفلح في تجاوز مرحلة الصبي، فظل لاهياً لهو الصبيان، لا يقدر على شيء من أعمال الرجال.

ومع ذلك فقد حاولت «صادقية» أن تصمد. واجهت المقرئ حتى أجْلته عن القرية، ورزئت في ابنها الثاني – سُبيع – الذي لم يصلح إلا لتعشق النساء والتسلل إليهن دون الالتفات إلى عزة القبيلة. ثم رزئت في ابنها الشيخ. ظلت تقاوم واقفة إلى اللحظة التي قررت فيها الرحيل. استردت بصرها قبيل ذلك، كأنما لتلقي نظرة أخيرة على عالمها الآخذ في الزوال. كانت، طيلة القسم الثالث، وعنوانه «الشارق» (اسم تل من التلول تيمناً باسم بندقية بن شامي)، تعمل على جبهتين: تأجيل التقويض النهائي لكيان القبيلة قدر المستطاع، والإعداد، برعاية «شريفة» وتدبيرها إلى ما بعد الانهيار التام، أملاً في أن تنبت البذور التي تزرعها وتثبت لاسترداد الأمجاد المندثرة. كان شأنها في ذلك شأن أبطال مآسي الإغريق عندما يموتون واقفين في مشهد أسطوري عجيب.

* * *

لم نقصد بهذا الكلام تلخيص هذه الرواية الممتنعة عن التلخيص، فشأنها في هذا هو شأن كثير من الأعمال التي لا تقبل التقليص. ولكننا رمينا من الإشارة إلى بعض الوقائع المكونة لنسيجها إلى توضيح ما بنينا عليه هذه القراءة من وجود الانتفاء بين كيانين سياسيين، هما القبيلة والدولة.

فمن الأفكار الشائعة عن المجتمعات ذات النظم القبلية أنها مجتمعات

«بدائية» أو «متوحشة»، لأنها لا تنضوي تحت دولة، وليس لها شرائع وقوانين تحتكم إليها، فالسلطة، وهي في الغالب مراتبية متوارثة، ترتكز فيها على الغلبة والقوة. وإذا كانت كل قبيلة، من حيث هي نظام اجتماعي، تحظى باستقلال كبير، فإن صلات القبائل بعضها ببعض تقتضي أعرافاً يصونها ويدعمها توازن القوى بينها. هذا التصور الذي روّجه الغرب خاصة، إلى عهد ليس بالبعيد، يقابله تصور آخر، لا يخلو من رومانسية، تبدو فيه المجتمعات ذات الأنظمة القبلية قريبة من الطبيعة والبراءة والعفوية والبهجة، فليس فيها قهر ولا تسلط ولا قيود.

والذي يزعج في هذه الثنائية، وفي غيرها من الثنائيات التي تحكمت، إلى عهد غير بعيد، في التفكير والفهم، أنها، على الرغم من جاذبيتها، لا تمكن من النفاذ إلى ما في الواقع من تنوع وتعقد وتشعب[8].

والذي في رواية «ساق الغراب» مثلاً يخرج عن نطاق هذه الثنائية ويختلف عما تفيض في البرهنة عليه كلتا النظريتين. فأن لا تكون القبيلة منضوية تحت دولة، لا يعني أنه لا سياسة لها ولا قهر فيها. وألا تكون للقبيلة أجهزة خاصة تضطلع بممارسة تنفيذ السلطة، بما أنه ليس لها جيش وليس لها شرطة ولا سجن ولا قضاة، لا يعني أن السلطة من حيث هي ممارسة للإرادة غير موجودة فيها. السلطة تمارس في «عُصيرة» وفي العشائر التي تجاورها، محالفة ومعادية، عن طريق قوتين تسندانها. الأولى تتمثل في الأعراف والتقاليد، وهي موروث من القوانين غير المدونة، منها، على سبيل المثال، الأخذ بالثأر، وهو يمارس كثيراً في مختلف أطوار الرواية، بينما تتمثل الثانية في استدعاء القوى غير المنظورة، وهو ما تلتجئ إليه «صادقية» عند مخاطبتها عناصر الطبيعة واستعدائها على أبناء «والد هاجر»، عشيقة ابنها «سبيع» المقتول غدراً من قبل إخوتها (ص 267). أما داخل القبيلة فإن فيها الجواري والعبيد والخدم، وفيها العقاب تسلطه «صادقية» على كل من يخالف لها أمراً.

وغير بعيد عن هذا المفهوم السياسي، نظر الأنثروبولوجيون إلى المرأة في نظام القبيلة نظرتين مختلفتين. أما الأولى فهي ناجمة عن المركزية الغربية التي تأثرت بها النظرة إلى الشعوب المختلفة عنها. ففي الأنظمة القبلية، حسب هذه النظرة، تبدو المرأة متاعاً مشابهاً لسائر الأمتعة. يكثر عدد النساء في القبيلة بالسبي أو بكثرة المصابين من الذكور في الحروب، فينتشر تعدد الزوجات، ويقل، فلا يمتنع أن يظهر فيها تعدد الأزواج. وربما تنازل الرجل عن زوجته لضيف مبجل دون استشارتها. وجماع هذه الصورة أن الإناث، في الكيانات القبلية، في مرتبة من الدونية بعيداً عن الذكور. وأما المفهوم الثاني، وهو مشبع بالرومانسية، فيركز على تجاوز الإناث والذكور وتقاسمهم المهام واشتراكهم في الحفلات، مما يجعل التفاضل بين الجنسين غير وارد أو غير ضاغط على الإناث.

وإذا كانت منزلة الأنثى في رواية «ساق الغراب» تبدو قريبة من المفهوم الثاني بحكم المقطعين اللذين خصصهما الراوي لحفلي زواج الشيخ «عيسى» بهدية في «الهربة» وشهرة «حمود الخير»، فضلاً عن المقاطع الأخرى التي خصصها للحديث عن «شريفة»، فإن التمييز التفاضلي بين الإناث والذكور ركن من أركان النظام القبلي. والصراع الثاني، بعد الختان، الذي قام بين الإمارة والقبيلة في مسألة المرأة لا يتناول منزلتها بقدر ما يتمحور على الصراع على النفوذ من خلالها. فليس الفصل بين الإناث والذكور بآيل إلى مزيد من الترسيخ لدونية الأنثى، وليس الجمع بينها وبين الرجال برافع عنها دونيتها. ففي النظامين ميعاً يضطهد الذكور الإناث، وإنما هو سعي كليهما إلى أن يدعم كيانه ويبسط إرادته.

وبينما تضغط الإمارة بواسطة المقرئ على أهل «عُصيرة» حتى يفصلوا بين الإناث والذكور بـ «وجود عزل النساء عن أعمال الحرث والرعي، والأفراح» (ص 167)، ثم بضرورة ستر الوجه ووضع الحجاب، يتمسك الرافضون لهذه السلطة الوافدة من بعيد بما اعتادوا عليه من اختلاط

وكشف للوجه، ممتثلين في ذلك لما كان عليه الأجداد. ولكن الذي كان عليه الأجداد لا يسوِّي بين الأنثى والذكر ولا يرفع من شأن الإناث. فـ «هدية» بنت الساحلي تزفها الأم عروساً لابنها الشيخ عيسى، وهي غير جاهلة بأنه لم يعد قادراً على مباشرة النساء. بل إن الأم تحرص على أن تبلغ بالمهزلة إلى قمتها عندما أوهمت الجميع، مشهرة دماً مزيفاً، بأن الزيجة قد تمت. بل إن الشيخ عيسى يرضى بأن يمتثل دور الزوج السوي سواء في خروجه بعد ليلة الدخلة إلى حقله، متظاهراً بالقدرة على ما يقدر عليه العرسان، أو في المعابثات اللفظية العارية التي كان يقحم نفسه فيها، حتى إذا أشرف على الموت ألفيناه يطلب من زوجه «هدية» التي ظلت معه عذراء «أن تسامحه» (ص 302). وليس وضع الأم «صادقية» بأفضل من وضع «هدية»، فهي تطلع ابن أختها «بشيبش» ورجل مهماتها الخطيرة، ليلة رحيله، على مكنون سرها، فتقول: «ترى داخلي ثلاث نساء.. شيخة، وزوجة، وعاشقة.. أما الشيخة فهي من ولادتي وحتى ذا الحين باقية، وأما العاشقة فلها زمان وهي ساكتة عن نشيدها، وأما الزوجة فهي حالة متعسرة وما تُحكى» (ص 180). ويحملها الوجع على البوح حملاً، فتقول: «أما زوجي.. الشريف مشاري كان له في كل بلد صبية يتعشق فيها، أو زوجة يبيت معها في السنة مرة أو مرتين»، وتمعن في التصريح، فتضيف قائلة: «تصدق يا بشيبش أني عشت زوجة لمشاري زايد عن خمس عشرة سنة ما كمّل حاجته بي إلا مرتين في السنة» (183). وكانت دونية منزلة المرأة في هذا النظام القبلي أحد الأبواب التي نفذت منها الإمارة لتقويض سلطة القبيلة، ففي أهل عُصيرة «قلة منهم تأنف إعطاء المرأة حقها» في الميراث «مخافة أن تذهب أملاك مورثهم لغريب لا يمت لهم بدم» (239).

صحيح أنه ليس في شرع القبيلة، مجسدة في «عُصيرة» تعدد الزوجات، ولكن فيها تعدد المعشوقات، فللبقية الباقية من رجالها الأفذاذ وللذين قضوا منهم «سُرى» محفوف بكثير من المخاطر نحو محبوبات خارج

القرية كثيرات. وكلما كان الخطر على الساري عظيماً كان ذلك، لدى المعشوقة، دليلاً على محبة حقيقية. وعدد الذين لقوا مصرعهم في هذه التسللات الليلية لمعشوقاتهم على يدي أقاربهن ليس بالقليل، منهم الشيخ «مشاري» زوج الأم «صادقية» وابنها «سبيع». فللعرض مقام رفيع في النظام القبلي، تفرضه نقاوة النسب وصراحته. ولكنه مقام لا يخلو من غرابة. فعندما تسلل «سبيع» لمخدع الفتاة «هاجر» وفطن له إخوتها، أدرك أبوها من حثها لعشيقها على أن يقاتلهم، أنها كانت محبة مدلهة، فاعتذر للعاشق الجريء، ولكن الإخوة غدروا به، في الطريق، فاغتالوه ومثلوا به. وتفادياً للأخذ بالثأر استجار والد «هاجر» مع ابنته بالشيخ «عيسى الخير» أخي العاشق المقتول ونسب فعل أبنائه إلى الطيش، أخي عدم الإدراك للعميق من حكمة الأجداد. وعندما اكتشفت الأم «صادقية» وضاعة والد «هاجر» وتفاهة ابنته، استعْدَت على أولاده غضب أحلافها من القوى الخفية والطبيعية وتكفل أعوانها بالتنفيذ.

لئن تراءى العشق قيمة فوق العرض، مثلما يُفهم من هذه الحادثة، فإنه عشق مغدور. فـ «صادقية» تعشق فتى ينسب لأمه «حسينة»، وتصدح بعشقها، داعية صاحبها للتقدم «للشراء»، ولكن ابن عمها «مشاري» هو الذي يتزوجها في حين تدبر لمعشوقها مكيدة تقضي عليه. وعندما يهفو فؤادها، وهي تمسك بدفة قيادة الشمل، لمرافق المقرئ، إذ ذكرها بمعشوقها القديم المغدور، مطلقة عليه اسم «ولد الهيجة»، ينتهي هذا العشق الجديد نهاية فاجعة بقتل المعشوق.

لا مكان إذن للعشق الظافر في النظام القبلي لأنه ممتنع أصلاً متى كانت المرأة في وضع دوني مسلوبة الإرادة لا تملك أمر نفسها. وإذا امتنع العشق تضخت حكاياته وألهبت مكبوت الأشواق(9).

لا مجال إذن للشك في دونية الأنثى في الكيان القبلي على الرغم من

مشاركتها في العمل وحمل السلاح، وفي الاختلاط بالذكور ومشاطرتهم مجالسهم ولهوهم اللفظي. ولعل أبرز ما تتمثل فيه هذه الدونية قول الراوي متحدثاً عن الختان الذي أصبحت تقوم به الإمارة: «وكان في هذه الطريقة من الذل ما لا يمكن وصفه لدى القبائل، إذ تعني لهم تلك الطريقة مساواة الفتى بالبنت الزائد بظرها عن المعتاد، فتطهّرها أمها سراً مخافة من علو شبقها إذا بلغت، كما فعلوا بـ «شريفة» وهي ابنة عشرة أيام» (243-244). وقد جعلت هذه الدونية، مثلما تبينا آنفاً، من المرأة كائناً طيعاً يسهل اختراقه لتقويض الكيان القبلي، فما أسرع ما استجابت النساء لتعاليم المقرئين حتى ظلت «شريفة» صامدة وحدها تتشبث بما نذرتها الأم «صادقية» إليه.

وضع المرأة، وهو من المواضيع الأثيرة لدى الأنثروبولجيين، يفتح على موضوعين كثيراً ما أصبح طرفهما يغرق في الرومانسية، والإشادة بالمجتمعات التي لا تحكمها الدولة.

أما الأول فهو مسألة العنف، وكثيراً ما يتم الإلحاح، في إثارته، على أن المجتمعات القبلية لا تنقسم إلى فئة مسيطرة وفئة خاضعة، أو إلى طبقات متباينة، مادام كل فرد من أفرادها، مثلما رأينا سابقاً، يقدر على حمل السلاح واستعماله في العدوان، وفي صدّه. وهذا خلافاً للمجتمعات التي تسيرها دولة مركزية، فهي تحتكر العنف وتملك جيشاً وشرطة. ومعنى هذا أن الدولة والقهر متلازمان، في حين أنه لا قهر في الأنظمة القبلية.

والناظر في رواية «ساق الغراب» لا يمكن له ألا يلاحظ أن الإمارة لم تمارس عنفاً مباشراً ضد قبيلة «عُصيرة»، فهي مثلاً لم ترد لا على قتل الواشي «ابن هايج» من قبل «بشيبش» ولا على إحراق المسجد، بالرغم من أنها كانت عارفة بأدق التفاصيل. وهذا لا ينفي عنها، بطبيعة الحال، طابعها العنيف، لها رجال يجوبون باسمها القرى، ولها جيش ترغب شبان القبيلة في الانخراط فيه، وقدومها إلى المنطقة نفسه كان في شكل حملة عسكرية.

أما القبيلة ففيها عنف متنوع ظاهر. فيها عنف موجه ضد الخصوم والأجوار، يتمثل أكثر ما يتمثل، لا في الأخذ بالثأر فحسب، وإنما يتجاوزه، أحياناً إلى التمثيل بالبعض منهم. فإخوة «هاجر» لا يكتفون باغتيال عشيقها «سبيع» وإنما يمثلون به، والذين يثأرون له بتحريض من الأم «صادقية» يمثلون بالمقتولين حسب مبدأ «العين بالعين»، وهو من أقدم ما عرفت المجتمعات من شرائع عرفية. و«ابن حسينة» عشيق «صادقية» ينتهي نهاية فاجعة بقتله قتلة توقر في الأذهان أن القوى غير المنظورة التي تشاطر سادة القبيلة عيشهم تمارس، هي أيضاً، الأعمال العنيفة. ويتخذ العنف أشكالاً أخرى متعددة الصيغ، فالأم تعاقب أحد خدمها بالكي، وتمارسه لفظاً ضد المقرئ، فيتحول اسمه من «محمد المصلح» إلى «محمد المقروع». بل إن العنف قد يتجه إلى الذات عندما يسلطه المرء على نفسه. فالأم «صادقية» تنقل وصية الشيخ عيسى إلى ابنه «حمود»، قائلة: «إذا صار الناس اللي حولك يذبحون ذبائحهم ويمدون لك الشحم من دون اللحم فاعلم أن ما عاد لك بينهم محل، وأنك صرت أذلهم وأرخصهم، وعندها تتخلص من هذا العار» (ص 299)[10]. وعندما تتحقق الصورة التي تنبأت بها له، يشنق نفسه عملاً بالوصية نفسها. ليست المجتمعات القبلية، وهي الخالية من الأجهزة العنيفة، بمجردة من العنف. وهذا العنف يدل على انقسام مجتمع القبيلة إلى ممارس للسيادة ومتحمل لها. وممارسة السيادة، في قبيلة «عُصيرة» متوارثة، فالشيخ «مشاري» يرثه ابنه «عيسى» على الرغم من أنه لم يتجاوز سن الطفولة. وكان من المنتظر، لو كتب للنظام القبلي بالاستمرار، أن يرث المشيخة «حمود»، وهو أبعد الناس عنها أهلاً. إنها سيادة تقوم على الروابط الدموية، لا على الاستحقاق. لهذا كان في القبيلة الأغنياء والفقراء. فالتفاوت دليل واضح على الانقسام.

وأما الموضوع الثاني الذي توسع فيه الأنثروبولوجيون أيما توسع، فيتمثل في ما إذا كان العيش في ظل نظام القبيلة أكثر بهجة منه في ظل

الدولة. وكان التحرر من «المركزية» الغربية السائرة في ركاب الاستعمار قد فسح المجال لغنائية جارفة، أفاضت في الإشادة بالحكمة التي جعلت مجتمعات اللادولة تحرص على تجنب الشقاء المجاني والمنغصات والمكدرات بشتى أنواعها لتنعم بالفرح وغنم الزمان. والذي يفيض كثير من الأنثروبولوجيين في الحديث عنه أن انتفاء القهر والتسلط وامتناع الانقسام إلى حاكم ومحكوم ووفرة الوقت بقلة الحاجة إلى العمل الطويل والاقتراب من الطبيعة قد وفرت جميعاً للناس فضاءات أوسع للدعة والبهجة والمتعة وراحة البال. لذلك يتراءى عيش المجتمعات في الأنظمة القبلية مفعماً بالسعادة والهناء والمتعة.

وفي رواية «ساق الغراب» كثير من المواطن التي يبدو فيها عيش «العُصيريين» بهيجاً. فبينهم كثير من الانسجام والتفاهم والوئام، ومسامراتهم ملآنة بالمرح والدعابة، وأفراحهم مترعة بالمسرات التي يقبلون عليها بعمق. ومما يزيد هذه المجالس والمسامرات تألقاً ابتعادها عن التكلف والتزمّت وشدة إقبال الناس فيها على التلقائية والعفوية. وإذا نحن أمعنا النظر فيما يضحك الناس ويدخل عليهم الانشراح والبهجة، ألفيناه لا يتجاوز المعابثات المتعلقة بالحياة الجنسية. فكل، في مجلس الشمل الخاصة، يلمِّح ويورّي بلغة عارية مباشرة، لا تخلو لدى غيرهم من فحش، عن نفسه وسواه فيما يتعلق بالخالص الخاص من شؤون المخادع (ص 126). أما أفراحهم فتغلب عليها الصبغة المهرجانية في تناغم كبير بينهم وبين الطبيعة. وقد رسم الراوي مشاهد طويلة ضمنها كثيراً من اللوحات، لما في تلك الحفلات من عظيم الاحتفاء بالجسد زينة وحركة، وبالطبيعة. محور الطرب لدى «العُصيريين» إذن هو الجسد آية من آيات الحس، ووليمة من أفخر الولائم، وكلام ينافس الواقع حسناً وتأثيراً. غير أن المقارنة بين ما يحرص أهل «عُصيرة» على إظهاره والتظاهر به، وبين حقيقة ما يحيونه ويسكتون عنه،

سرعان ما يكشف عن مشهديات مزيفة. ذلك أن بين ما يتظاهرون به ويتظاهرون بتصديقه وبين ما يعيشونه كثيراً من الاختلاف.

لهذا كان النساء يعقدن حفلاً آخر هو «الدَرَّهة». يقول الراوي فيه: «إذ النساء، على عادتهن، كلما غاب عنهن عزيز، يقمن محفلاً كبيراً يرحبن بالنشيد إياب الراحل. كان صوت عَلِيّة العذب يعرج للسماء، فيسري لحنه في عروق القرية، مشهراً ضوء الزمن الماضي على جباه الرجال، وينزع من أرواحهم نشيجاً تتقطع له الأنفاس (217). وإذا أضفنا ذلك إلى «الآهة» المحرقة التي كانت الأم «صادقية» ترشق بها معظم الجلسات، أو إلى النواح على المقتولين غيلة، أو الأموات، وهم كثيرون، أدركنا أن ما يتظاهر الناس بأنهم يعيشونه ويتغنون به ليس أكثر من أقنعة مناقضة للحاضر، وما فيه من حياة واقعية مشدودة إلى كثير من البؤس في ظل ماض يزيدونه أسطرة كلما اشتدت عليهم الأوجاع. فمما يشد الانتباه في هذه الرواية أنها، باستثناء الليلة الأولى من «الهربة»، وهي الليلة التي شهدت ولادة متعسرة لامرأتين أنتجت ثلاثة قبور، نظراً إلى أن «شريفة» وحدها هي التي بقيت على قيد الحياة، لم تتضمن أي ذكر لولادات جديدة، بينما يكثر فيها، على امتدادها، ذكر الأموات، وذكر العنة التي أصابت الرجال، وحملت النساء على الابتهال إلى الله حتى يرجع للذكور قدراتهم، فمن خصائص النظم القبلية أن الأموات هم الذين يحكمون بواسطة العادات والتقاليد، فالماضي هو مستقبلها لشدة تغلغله في الحاضر الذي يجعل من العيش تمثيلاً مكرراً لمنقرض مضى، وتظاهراً به متعاوداً. لذلك كان الكيان القبلي يرفض جميع «الابتكارات»، فهي تبعد ما بينه وبين إرادة الأسلاف.

* * *

من جميع ما تقدم نتبين الأسباب التي جعلت يحيى امقاسم يركز في طرق الموضوع الذي اصطفاه لرؤيته على القبيلة دون الإمارة. فبينما

استأثرت القبيلة في حاضرها وماضيها بمعظم الصفحات، لم يرد ذكر الإمارة إلا محدوداً، وبصفة غير مباشرة. فالحديث عنها كان عبر الحديث عن أعوانها المقرئين «تبّاعة الإمارة» حسب عبارة الأم «صادقية». وإذا كان الراوي قد نظر إلى الإمارة بعيون أهل «عُصيرة» في علاقة شيوخهم المتوترة بها، وفي توجسهم الشديد منها، وحملتهم التشهيرية بأعوانها، فإنه قد جعل نظام القبيلة ينهار داخلياً انهياراً شبه تلقائي، وكأنها الدولة قد أدركت، وهو ما أدركه أكثر الرجال تمسكاً بعزة القبيلة ومنعتها، ووعته بعمق الأم «صادقية»، أن هذا الكيان آيل حتماً إلى التقويض والاضمحلال، فراقبته مضيقة عليه، بين الحين والحين، الأنفاس، وأسلمته للتداعي. فهل يعني ذلك أن النظم القبلية لا يمكن أن تستمر إلا منعزلة منكفئة على نفسها؟ أم هو يعني أن ذلك النظام إنما هو من الهشاشة، بحكم انحصاره في فئة صغيرة تملي إرادتها التي هي إرادة الأجداد، إلى الحد الذي لا يؤهله للصمود في وجه كيان آخر يخضع لسلطة مركزية ذات أجهزة قهرية متعددة ومتنوعة؟ وإذا كانت المواقف التي اتخذتها السلطة الساهرة على حفظ القبيلة، متمثلة في اضطراب الأم «صادقية» وعصبتها للصمود، لم تكن ناجعة في درء الخطر، فإن الحلول الأخرى التي التجأ إليها الذين كانوا في القبيلة خارج دائرة القرار (أعني الفئة الخاضعة) لم تكشف إلا عن عجزهم المطلق عن التمييز، فعندما حزم رجال القرية أمرهم على استئصال سبب الهم الذي أرقهم بالخوف على أعراضهم وهبّوا، مجتمعين، لقتل الفتى الذي اعتقدوا أنه مصدر البلية، تبينوا أنهم قد قتلوا مجبوباً. ولكن هذا المجبوب، وهو الذي كان قد هفت له روح الأم صادقية المكلومة بفقدان حبيبها الأول، فرفعته إلى مرتبة عالية، وهفت له أيضاً روح «شريفة» لم يكن، في الحقيقة، سوى عين المقرئ والإمارة عليهم، فتشخيص العلل، في القمة وفي القاعدة، كان، وفي جميع الحالات، تشخيصاً خاطئاً، وبدلاً من أن يقرأ أهل «عُصيرة» الواقع الجديد ألجأهم الفزع إلى معدن الكيان القبلي، متمثلاً في أسطرة للماضي

امتلأت بالإشادة بأمجاد اندثرت، وظل ذكرها بحكم الحاضر المنفلت منهم حكماً عقيماً مغالطاً مغالطة الفن للواقع عند الاكتفاء منه بما يحلم النفس بالأشياء والأفعال دون مباشرتها. وهذا يفتح على مباحث أخرى مما تحفل هذه الرائعة الروائية بصياغته فنياً.

الهوامش

1) الإحالات داخل النص توجه إلى مواقعها في الرواية.

2) استشهد الأستاذ الدكتور ناصر سعد الرشيد في محاضرة ألقاها بندوة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الملك سعود عن أساطير المكان بأن «طميّة» (وهو اسم جبل) عشقت الجبل «قطنا» وهو جميل أحمر أو رأته كذلك في ضوء البرق، فرحلت إليه من مكانها «مقلع طمية»، لكنها لم تصل إليه، فنزلت بجوار جبل أسود قبيح المنظر كان قد تأيم فتزوجته ولم تخلص له. وفي بحث عن تمثل المكان وقف الباحث أحمد بن عبدالله على قصص شعبية تجعل الجزر المبثوثة على السواحل التونسية أخوات قام بينهن ما يقوم به الأخوات من تنافس وصراع ففرت منهن اللواتي بقين بمنجى من الخطر غير بعيد عن البر.

3) انظر على سبيل المثال: Jean - William Lapierre, Vivre sans Etat? Essai sur le pouvoir politique et l'innovation sociale. Paris, Ldition du Seuil, coll Esprit, 1977, p 260.

4) إضافة إلى المرجع السابق يمكن الرجوع، على سبيل المثال فالكتابات في هذا الموضوع كثيرة جداً، إلى جرار لكليرك، الأنثروبولوجيا والاستعمار، ترجمة جورج كتورة، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1990.

5) انظر على سبيل المثال، Pierre Clastres, La société contre l'Etat, Paris de Minuit, 1974. وقد ظهرت ترجمات لمؤلفات كلاستر إلى العربية، منها ما ورد في «أصل العنف والدولة» لعلي حرب، بيروت، دار الحداثة، 1985، ومنها خاصة «بيار كلاستر والأنثروبولوجيا السياسية» ترجمة بشير الرصاص، تونس، دار المعرفة، 2008.

6) انظر على سبيل المثال Pierre Clastres, Chronique des Indiens Guayaki, Paris, Plon, 1972.

7) قررت الأم «صادقية»، أول نزول الشمل في هربته بـ «ساق الغراب» أن يدفن حبل «شريفة» السري في مكانين، فأمرت «زهرة» بأن تدفن «جزءاً منه في جبل عكوة» والجزء الثاني «دفنته بدار الشيخ في قرية عصيرة»، فحاكت لها بذلك مصيرها، ص 216.

8) Jean-William Lapierre, Vivre sans Etat, *op*,. cit. p 235.

9) جعل الراوي «صادقية» تعشق «ولد حسينة»، وهو فتى ينسب إلى أمه، والإشارة واضحة، فيكون مصيره القتل غيلة، ثم جعل قلبها يهفو في نهاية الرواية، إلى الفتى المرافق للمقرئ، وهو لقيط أطلقت عليه اسماً جديداً هو «ولد الهيجة»، فيكون مصيره القتل غيلة قتلاً جماعياً ليكتشف قاتلوه أنه محبوب. وهذا قابل لكثير من التأويلات الضاربة في عمق عالم الرواية.

10) وقبله عمدت شريفة إلى شنق نفسها في تلك العشة التي نصبت الأم فيها مشنقة، فانهار عليها جلد جمل مملوء مالاً من جميع الأصناف. كانت «صادقية» قد دبرت إخفاءه في ذلك المكان وفق ما كانت تدبره لمستقبل القبيلة بعد انهيارها الذي رأته أمراً لا راد له (ص 375).

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للدكتور حسين الواد على هذه الورقة التي ربما كشفت في بعض جوانبها عن مضامين إنسانية متعددة في رواية ساق الغراب، وأعتقد أن المداخلات سوف تثري النقاش حول تلك المضامين.. معنا الناقدة الأستاذة نورة القحطاني عضو اللجنة النسائية بالنادي الأدبي الثقافي بجدة لتقدم ضيفة الملتقى، فلتتفضل مشكورة..

■■ **الأستاذة نورة القحطاني:**

الدكتورة بسمة لها باع طويل في النقد، وهي بجامعة الملك سعود وسنسمع منها الآن ورقتها، وهي معنونة بـ: اللغز البوليسي في رواية فسوق لعبده خال، فلتتفضل..

■■ **الدكتورة بسمة عروس:**

شكراً لنورة، وأرحب بالحاضرات والحاضرين، وأشكر لجنة التنظيم.. والرواية السعودية ليست مجال اختصاصي، وإنما هو اختصاص طارئ أمارسه على معنى الهواية في مجال البحث العلمي.

اللغز البوليسي في رواية فسوق لعبده خال

بسمة عروس(*)

هذه الورقة هي حول اللغز البوليسي في رواية فسوق، وأعتبر أن الانتباه إلى مسألة اللغز البوليسي، أو في ظهور اللغز في الروايات الحديثة، أو في الرواية السعودية الحديثة تحديداً، ليس أمراً فيه عودة إلى تقليد في كتابة الرواية، والرواية البوليسية، وإنما أعتبره، وبخاصة في رواية فسوق، اختياراً جمالياً، أملته عدة ضرورات.

بدءاً أشير إلى أنني سأهتم بأمرين، وفي البدء أستعرض جملة من الاعتبارات النظرية، ثم أوضح ظاهرة استرعتني، وتلفت الانتباه في هذه الرواية، ظاهرة أفهم من خلالها التفاعل بين بنية اللغز وتشكيل نظام الحكي في الرواية.

الاعتبارات النظرية تقودني إلى أن أذكر أموراً تتعلق بمنزلة الرواية البوليسية عموماً، هذه المنزلة التي تراوحت ما بين القبول والرفض، فلفترة زمنية مطولة اعتُبرت هذه الرواية نوعاً يُقَدَّم إلى متوسطي الثقافة في مقابل الآداب الرفيعة، أو في مقابل من يتميزون بثقافة عالية، ولذلك نجد أن نماذج

(*) نص ما طرحته الدكتورة بسمة في الملتقى، تم تفريغه لينوب عن ورقتها التي لم تتقدم بها للنشر.

منها تحشر ضمن ما يُسمى بالأدب الشعبي، أو في سلاسل تقدم إلى ذوي ثقافة غير راقية، ولكن بدءاً من أواخر القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر، بدأت هذه الرواية تعرف حظوة ما، مع جملة من النصوص نبهت إليها، ونرى أن الناقد تودوروف ينبري للحديث عنها ويؤلف في ذكر أنماطها، ناقد فرنسي آخر هو جون جوبوا يعتبر أن الرواية البوليسية هي منزع حداثي في الرواية عموماً، وارتبط هذا بتاريخ الرواية الغربية تحديداً.

بالنسبة إلى اللغز عموماً، نرى أنه يُذكر ضمن ما يسمى بالأشكال الوجيزة ضمن منظومة أندرو يوليس، ضمن ما يسمى تحديداً بالأشكال البسيطة، مشيراً في ذلك إلى نواة صلبة، إلى تشكيل أدنى، إلى بنية بالإمكان إخصابها وتفعيلها لنحصل على قدر من الأشكال العالمة، على قدر من الأجناس، ومن هنا نتبين أهمية هذا النوع، كونيته، شموليته وعمومه، فهو نوع – نستطيع القول – إنه يخترق كل الثقافات.

آخر ما ينبغي أن أذكره في الاعتبارات النظرية هو أن السيميائي والمفكر والمنظِّر أمبرتو إيكو عندما ألف نصاً روائياً باسم الوردة أقامه على لغز بوليسي، وهذا الأمر لافت من عديد الجوانب، ويمكن أن نكتشف منه عديد الدلالات، ولعله في صلة بمشروعه السيميولوجي العام.. بالنسبة إلى هذا النوع في أدبنا العربي لا نجده يختص بباب قائم له، نجده يحضر مكوناً تابعاً للرواية بصورة عامة، لمكونات الرواية، ولا يكون مقصوداً لذاته.

بالنسبة إلى رواية فسوق، نعرف جميعاً أنها بنيت على محاولة تحليل لغز اختفاء الفتاة الهاربة من قبرها.. بدءاً لابد أن نشير إلى أن الهروب من القبر، أو اختيار هذه الجريمة، اختيار طريف، واختيار غريب.

شروط توفر اللغز البوليسي، هو توفر الجريمة، وشروط توفر الجريمة هو توفر الجثة، ولكننا هنا نجد أنه لا جثة، لا حادثة دموية، لا واقعة بمعنى الاعتداء، وإنما الواقعة تتمثل في هرب من القبر..... هذا الهروب من القبر

يمكن أن يفهم في معنى الجريمة ذات البعد الرمزي، لأن مواراة الجثة الثرى يعتبر طقس عبور، هو طقس يؤسس للعبور من عالم دنيوي إلى عالم أخروي، فكأن من الهروب من القبر تقويضاً لهذا الطقس وتجاوزاً له، ومن هنا تصبح الجريمة مفهومة في معنى انتهاك الحرمة، في معنى تجاوز أشياء مقدسة، أو تجاوز إجماع عام بمعنى رمزي، بمعنى أن هذه الجريمة تتعلق بانتهاك للجوانب الرمزية التي تؤسس لثقافة ما، وهذا في الواقع ما يرتبط بالنقطة التالية، وهي تناسل الأخبار داخل الرواية، أو تعدد جهات الحكي.

لا شك أن أبسط قواعد اللغز البوليسي في الرواية أن يكون هناك بناءان، أو مساران متوازيان؛ مسار الجريمة، إلى جانب مسار عمل المحقق، أو التحقيق.. هذا ما نجده في هذه الرواية، ولكن بطريقة مخصوصة جداً.

في البدء تلفت انتباهنا ظاهرة، وهي تعدد الزوايا التي تأتي من خلالها «القصة»، تعدد جهات الحكي، وهي ظاهرة ينبغي أن نشير إلى أنها تتكرر في أدب عبده خال، فهو يعتمد الزوايا المتعددة في سرد المحكي، يشير أحياناً إلى أن هذا كُتب في مصادر مكتوبة أو منقولة.. فعلى سبيل المثال نجده في رواية «الأيام لا تخبئ أحداً».. هو معروف أنه داخل في صميم جماليات الرواية.

في فسوق يتجلى بشكل طبيعي جداً، لأنه يدخل في مسار التحقيق، لكنه في رأيي لا يُفهم من هذه الزاوية العتيقة، وإنما ينبغي أن نتدبره بشكل آخر.. في البدء يسرد لنا جملة الأخبار، على معنى نوع من الثرثرة، ونوع من الشائعات وأخبار العامة وأخبار الشيوخ.. يستقبل أخباراً تأتيه من الجيران،، من مرضعتها.. توجس من هنا، وتشاؤم فلانة بها منذ ولادتها وما إلى ذلك.. هذه الفتاة التي هربت من قبرها، وحاصرتها الشائعات باعتبار أن هذا الهرب هو آخر ما وصمت به موتاً، بعد أن وُصمت في حياتها.. كل هذه الأخبار تعد في البدء استقراء المحقق لما يبنى به، أو لما يركب به الحقيقة،

باعتبار أن فلسفة اللغز تدخل في إطار ممارسة إنسانية مشروعة، تحاول أن تبين قيمة، أو إمكان، إيجاد الحقيقة، وأن الإنسان بإمكانه تحصيل حقيقة ما.. هذه الفلسفة العامة لكتابة اللغز، أو للكتابة البوليسية.

كل هذه الأخبار تساهم في نحت ما أسميه بالوسواس العام، أو الوسواس المرجعي، فكلها تؤوّل بنية ما للشرف.. هذه الأخبار تفهم في معنى إنتاج وهم مرجعي تجاه فكرة أخطاء الشرف، هذا الشرف الذي ما كان يمكن أن يتحقق لولا فكرة أخطائه.. تعامل العامة مع بنية الشرف هو الذي أنتج جملة هذه الأخبار، محاولة منهم لتطويق فكرة الهرب من القبر، باعتبارها تبعة، وباعتبارها نتيجة لما وصمت به هذه الفتاة، فهذه الأخبار في الظاهر هي مسار التحقيق، لكنها في الحقيقة عبارة عن الوسواس الجماعي، عندما تتحكم من خلاله اللغة في إنشاء اللغز.. الأخبار هي التي أنشأت اللغز، وهي التي بينت هذه العقلية المتعلقة بهذا الخوف الذي يكون من موقفها تجاه الشرف.. هذا الموقف الذي يحيي فيه الإحساس بالشرف في ظل فكرة التجاوز، فالتجاوز والخرق هو الذي يؤكد هذا الشرف، وهو الذي يؤكد أن هذا الشرف موجود، وهذه البنية، أو هذه البيئة، هذا الاعتقاد الجماعي، هو الذي لا يرى هذه التجربة خارج فكرة الأخطاء، وجوداً للشرف. فالكلام هنا، هذه الأخبار المتناسلة المتضافرة، المتعددة، المتراكمة، والمتراكبة، هي التي تنتج في رأينا العلامات والدلالات على هذا الوسواس الجمعي، وتنتج اللغز باعتباره بنية فنية، لا باعتباره مجرد مكون، ثيمة، أو مكون موضوعي داخل النص الروائي.. ولكن هذا الاتجاه في البداية لايلبث أن يتخطى في آخر الرواية؛ لأنه يتجلى بمعنى المشروع الذي أسس من خلاله المؤلف للمقدمات التي نجدها، أو نحصرها، فيما بعد، في الرواية، عندما تتحول إلى نقد مباشر وسافر لهيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، لنظم المجتمع، للبيئة الاجتماعية، تحول إلى إدانة واضحة لعقلية مجتمع.. فكأن الرواية تنسلخ انسلاخاً عن هذه البداية التي نجد فيها براعة في تصوير هذا

الوسواس الجمعي في علاقته ببنية اللاوعي، وفي علاقته بتمثل الجماعة لمفهوم الشرف.. هذه البنية التي تضخمت وأنتجت هذا الوسواس.. حينئذ ما أخلص إليه هو أن اللغز مثل هنا اختياراً جمالياً، لم يكن مكوناً منعزلاً في رأيي.. هو داخل في فلسفة الرؤية العامة لكتابة هذا النص، وهذا في رأيي ما يشكل جمالية مخصوصة، نلاحظها في نماذج من الرواية السعودية، وبخاصة في رواية فسوق.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للدكتورة بسمة، وأحب أن أشير إلى نقطتين، الأولى: أن الدكتورة بسمة أتت زائرة ذات يوم إلى المشهد الثقافي السعودي، وهاهي الآن تقدم جهداً جيداً في الساحة الثقافية السعودية، ثم أحب أن أشير إلى أن الورقة التي قدمتها كانت ارتجالاً، وهذا يدل على تمكن هذه الباحثة ومقدرتها من أدواتها.. نشكر لها حضورها.. والورقة الثالثة يقدمها الدكتور جمعان أحمد الغامدي وهو معروف لدى كثير من الزملاء والأصدقاء الحاضرين، باحث في الشأن النقدي، وهو يعمل في وزارة الثقافة والإعلام، ولديه العديد من الدراسات النقدية في الشعر والرواية والقصة، فليتفضل:

■■ **الدكتور جمعان أحمد الغامدي:**

الإخوة والأخوات السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.. الشكر والتقدير للنادي الأدبي على جهوده في هذه الملتقيات، وما سأقدمه دراسة بعنوان السجن السياسي في الرواية العربية (حز القيد) العمانية أنموذجاً.

السجن السياسي في الرواية العربية
حز القيد العمانية أنموذجا

جمعان بن أحمد الغامدي

مقدمـة

جاء في مقدمة كتاب **Politics and the Novel السياسة والرواية** لارفنغ هاو مقولة للأديب والروائي الفرنسي ستيندل[1] يشبه فيها دخول المضمون السياسي في المنتج الأدبي بصوت الرصاصة في قالب إسمنتي تصدر صوتاً لا يمكن تجاهله. ويعلق ارفنغ على ذلك بقوله: إن ذلك الصوت يطرح تساؤلاً حول تناغمه مع العمل ودرجة تأثيره عليه، وفيما إذا كان بالإمكان أن يكون جزءٌ من العمل نشازاً، دخيلاً عليه، الغرض منه إحداث ضجة وفرقعة من نوع ما[2]. السياسة ولا شك هي إحدى المكونات الرئيسة للعلاقات الإنسانية، لذا فإن دخولها في المجال الأدبي يعتبر ضرورة حتمية تفرضها طبيعة الأدب الذي يتعامل مع الهم الإنساني، إلا أن اختلاف الرؤى حيال دور المضمون السياسي في منتج ما، واختلاف تلك المضامين وأهدافها، يجعل من تصنيف المنتج الأدبي ضرورة للتمييز بين منتج أدبي وآخر، لكي يتفادى المتلقي الوقوع في تأويلات غير ذات العلاقة بالعمل، حسب تعبير ارفنغ، أو على أقل تقدير بعيدة عنه نوعاً ما، خصوصاً وأن

علاقة السياسة بالأدب عموماً ليست نسخة كربونية من عمل إلى آخر[3] إلا أنها تشترك في السمات والخصائص العامة. وأرى أن يعمل النقاد العرب على توحيد المصطلحات النقدية، وإيجاد آلية تصنيف ملائمة، تساهم أولاً في خدمة الروائي الناشئ والدارس، وثانياً في أن يكون للتقييم أثر في التقويم.

حينما وضع الخليل بن أحمد علم العروض لم يأت بجديد، بل اكتشف القواعد المتبعة في قول الشعر عند العرب وأوزانها، فأصبحت بفضل من الله، ثم منه، قاعدة يتبعها الشاعر ومتعلم الشعر وناقده. وكذلك حال النقد الروائي الغربي والشرقي التي تعددت فيها المدارس، وأخذت تصنيفات الأعمال الروائية حيزاً من الدراسة والاهتمام، حتى أصبح بإمكان القارئ الهاوي للرواية أن يصنف ما يقرأ ويتفاعل مع الرسائل المضمنة في العمل، وسهلت ولادة روائيين وروايات بشكل مكثف. وفي المقابل نجد خلافاً في العمل الروائي الواحد الذي يصنف ضمن عدة فروع، على الرغم من أن لكل تصنيف خصائصه وسماته. لقد رأينا تكرار الذات والقراءات، وأصبح الإبداع في أجزاء من العالم العربي، وقد أصابته طفرة جنسية جينية، جعلت الرواية مصدر إزعاج للأسرة، بدلاً من أن تكون مصدر تثقيف وتنوير، وتسببت بذلك، كردة فعل طبيعية، في وجود روايات كهنوتية تبشيرية هابطة فنياً تروج لسوء الذائقة. فما ضرنا في ملتقياتنا وقراءاتنا أن نسمي الأشياء بأسمائها وتصنيفاتها دون مواربة؟!، هل كان أكثر المبدعين سيفجرون طاقاتهم، على سبيل المثال، في أدب الفحش أو الأدب المكشوف أو في الانتقاص من التراث والموروث؟ وهل ستنشأ روايات تبشيرية مفسدة للذائقة الأدبية ذات مستوى فني متدن جداً كردة فعل على هذا التفجير الإبداعي؟ لا نملك إجابة حاسمة. ولكنني أدعي أن المبدع يفجر طاقته في الأعمال الأولى، ثم يترقب القارئ والناقد ليسلك طريقاً اختطاه له.. مسؤولية الناقد أن يوجه المسار، والمبدع مسؤوليته تنحصر في أن يبدع في أي مسار شاء ويردد ما قاله المتنبي:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الناس جرَّاها ويختصم

هذه الورقة تتعامل مع السجن السياسي، لذلك رأيت أن أبدأ بهذا المدخل، لأن هناك روايات تعاملت مع معاناة السجناء، وركزت على معاناة السجين الحركي، وتجاهلت ما سواه من سجناء، فتأرجحت بين الرواية السياسية ورواية السجن، ولم تعد تشكل ما وصفه كولن ولسون بالعدسة متسعة الزاوية التي تجعل القارئ أكثر وعياً بتجربة القراءة وأكثر حرية[4]. إن أهم ما يميز رواية السجن السياسي عن رواية السجن العادية أنها تتعامل مع العلاقة القائمة بين الفكر السائد والأوضاع السياسية العامة. فالرواية السياسية تدور حول ما يفترض أن يكون أفكاراً سياسية وبرامج عمل حزبية، وتتعامل مع الأفكار المحرضة للانقسام والصراع بين الشرائح المجتمعية، مصادرة الحقوق، الاستبداد، سوء استخدام السلطة، تضارب الصلاحيات، علاقة الإنسان بالسلطة، والسلطة بالإنسان، الحروب[5] وتنمية الحس الوطني، الأحزاب غير الرسمية، التناحر العقائدي، تنازع الحقيقة المذهبية في الوطن الواحد، وكبح التعددية، أسلوب الحكم، طريقة تشكيل الحكومات، آلية صدور القرارات، صراع الحكومات وأحزاب المعارضة وموقفها من مفهوم المعارضة، الصراع الطبقي والسياسي، التفاوت الاجتماعي، وأخيراً وليس آخراً الاعتقال السياسي.

الرواية السياسية ورواية السجون

الرواية السياسية تتطلب أن تكون واقعية، وذات رؤية بانورامية للمضمون السياسي، الذي تحاول معالجته، وأن تعكس فهماً وتصوراً أكثر اتساعاً من الفهم التقليدي لها من خلال قراءة للواقع السياسي، تركز على الرهانات المتاحة واستشراف الممكن. ولأن بعض الدول في العالم العربي تفتقر إلى هامش الحرية الذي يتيح للروائي تناول مثل هذه المواضيع، يعمد الروائيون إلى تضمين الفكر السياسي في أعمالهم وتوظيف التراث والمجاز

التاريخي والرموز للتعامل مع القضايا السياسية والتلميح لا التصريح، أو التركيز على السجن السياسي بوصفه مضموناً واحداً فقط من مضامين الرواية السياسية، يتحول معها العمل إلى تأريخ وتوثيق لحدث أحادي فردي يرتكز على الشخصية المرتبطة بالحدث لا المصاحبة له.

تجاهل الرواية للشخصيات المصاحبة للحدث والموازية له يجعل وجهة نظر العمل لا تحقق التوازن المفترض بين مرتكزات الحدث، وهو ما يمكن اعتباره خللاً في التناول، إلا أن الراوي المبدع يمكنه من خلال معالجته للمعاناة الإنسانية واستغلاله لمحدودية مساحة السجن أن يحوله إلى أداة فاعلة ومتحركة ومؤثرة، بأن يتناول من خلال شخصية السجين الرؤى الأخرى المصاحبة للحدث؛ ليحقق شمولية الرؤية في العمل، ويتجنب تأرجح المنتج الروائي بين الرواية السياسية ورواية السجن، وتمنح المنتج القدرة على الإقناع وإيصال الرسالة للمتلقي. تحقيق التوازن في المنتج الروائي يسمح للكاتب بالسرد التفصيلي الدقيق الذي يعكس الأفكار والولاءات السياسية المختلفة داخل السياق الروائي وتحويل الحوار إلى وسيلة توثيق تعكس وجهات نظر الشخصيات المتصارعة في المعطى الروائي، وتصويره إيجاباً أو سلباً، ويساهم بإيجابية في إيقاظ الحس السياسي للمتلقي وربطه بالسياق الوطني الذي تتعامل معه الرواية.

دخول عالم السجن وانشغال الرواة بنسج القصص الواقعية والخيالية حوله ليس مستغرباً وليس حديثاً. الجدة في مثل هذا النوع الحكائي تكمن في طريقة التناول، لأن شكله العام واحد في كل مكان وكل زمان. يبدأ باعتقال، فاستقبال داخل السجن، فترحيل من زنزانة إلى أخرى، فوفاة أو تخلية سبيل. الفرق الذي يميز سجن عن آخر يكمن في تحول المنشأة عن أهدافها الأساسية ومحاولة كسر الإرادة وانتهاك الإنسانية. رواية السجن تتعامل مع المعاناة القاسية التي يتعرض لها السجناء كوِرْدٍ يومي، ثم الأمل بعد القهر، فالحرية بعد السجن، وما أن نذكر رواية السجن

حتى يتبادر إلى الذهن شرق منيف المتوسط وكراديب الحمد وعتمة بن جلون بوصفها الأبرز تأثيراً والأكثر جدلية، ففي حين تتصف شرق المتوسط بتكثيف الخيال، تتأرجح الكراديب في السيرية، وتغرق العتمة في نقل واقع سيرة سجين حركي سابق. وكما يرى منيف بأن ما وصفه بأدب السجون واجه في بداياته موقفين متعارضين. موقف القارئ النهم إلى التفاصيل الدقيقة، مما حدا به لاحقاً إلى كتابة **الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى** ليسرد فيها تفاصيل التفاصيل لإشباع نهم القارئ، وموقف السلطة التي كانت ترى أن مجرد الحديث عن السجون يعتبر تعدياً على كيانها.

جاء في دراسة مقارنة أجراها جان ألبر بين رواية السجن الفكتورية ورواية السجن في القرن العشرين، أن الأدب الروائي بعيد عن حقائق السجن، وأن أدب القرن العشرين، خصوصاً، وهو ما يعنيني هنا، يسعى إلى جذب التعاطف مع السجناء وتصويرهم كأبطال على اعتبار براءتهم. ومن الصور التي تتعرض لها الأعمال الروائية تأنيث الرجل، شذوذ السجانين، المعاملة السيئة، وهي أمور تجعل من هروب السجين استرداداً لكرامته المسلوبة واستعادة لرجولته المفقودة. حاولت الدراسة الإجابة على سؤال حول شرعية السجون من خلال المضامين الروائية التي تناولها الكاتب، حيث وجد أن السجون عبارة عن مؤسسات لإعادة التأهيل وأن امتعاض الرواة منصب على عدم التنفيذ الجاد للبرامج التأهيلية. كما توصل الكاتب إلى أن صورة السجن في الرواية كالرحم، وسيلة لولادة جديدة، إلا أن المثير في الدراسة هو تأكيدها على حاجة المجتمعات للسجون بهدف إصلاح نوعية محددة من البشر، عبارة عن ثلاث فئات؛ الملونين، المنحرفين أخلاقياً، الشواذ[6]. وبصرف النظر عن النتيجة التي جعلت من الملونين يتساوون مع المنحرفين والمجرمين، بسبب لون بشرتهم، أو بسبب تصويرهم روائياً على أنهم يمثلون الشر وما في ذلك من عنصرية بغيضة، إلا أن

الدراسة أثبتت أن رواية السجون تناولت السجن كمفهوم، والسجناء بوصفهم خطاؤون، لديهم القابلية للإصلاح المفترض أن تقوم به مؤسسات مكلفة بذلك عبر برامج تأهيلية.

في مقابل هذا نجد أن روايات السجن العربية ركزت جل اهتمامها على السجن السياسي والسجين الحركي والتنظيري، وتجاهلت أنواع السجون الأخرى، وأحال النقاد الحركات المسلحة وأعضاءها المرتزقة إلى سجناء رأي، مع أن الواجب من وجهة نظري العمل على التفريق بين السجين الحركي والسجين التنظيري. سجناء العتمة الباهرة للطاهر بن جلون، على سبيل المثال، سجناء حركيون يمثلون شخصيات واقعية. هؤلاء لم يكونوا تنظيماً للمقاومة في بلد محتل، بل مجموعة انقلابية تسببت في مقتل المئات في غضون ساعات. انصب التركيز على معاناة الإنسان داخل حدود السجن وصوَّر الراوي تلك المعاناة ببراعة فائقة، ولكننا لا نرى ذات التصوير للضحايا الأبرياء في طرف الصراع الثاني، ولا نجد وجوداً ظاهراً ملموساً للشخصيات المصاحبة للحدث والموازية له مما يجعلها رواية سجون لا رواية سياسية.

رواية السجن تتعامل مع مفهوم الحرية وما تتعرض له من إقصاء تتقلص معه كينونة الإنسان إلى حد التقزيم الشديد وتكريس اللاإنساني، وهي في العادة تعتمد على مجموعة من الشخصيات الفاعلة داخل السجن لتصوير تفاصيل العلاقات المتشابكة في مجتمع السجن الروائي وأسباب ومسببات الانحراف وسبر أغوار الشخصيات وآلية التأقلم الإنساني مع السجن والسجان وشركاء القيد ومراحل الصراع، ثم اليقظة، أو الموات الروحي للشخصية، قبل عودة الحرية إليه.

في المقابل فالرواية السياسية تضيف إلى رواية السجن واقعية الحدث، تفاصيل العذاب وانتهاك الإنسانية وامتهان الإنسان، ألوان

الاضطهاد، عرض وجهة نظر السلطة، توضيح مطالب السجين، آلية المطالبة وكيفيتها، الأسباب التي تبرر بها السلطة رفض المطالب، وتلك التي ترى أنها السبب خلف السجن، الأجواء السياسية الإقليمية والدولية المحيطة، مناسبة المطالب للمرحلة. كل ذلك يمكن للروائي المبدع أن يتناوله من خلال الراوي العليم، أو من خلال الحوارات التسجيلية أو شبه التسجيلية، أو من خلال التداعي الحر في لحظات محاسبة الذات.

تصنيف رواية حز القيد

الرواية في نظري كالأنثى الجميلة التي تملك جاذبية إضافة إلى جمالها. الجميع يتمنى قراءتها ولكنها تمنح ما تريد لمن تريد بالشكل الذي تريد، وبالقدر الذي تريد، ولا تنجذب إلا لمشاغب. وهنا محاولة لمشاغبة الرواية في كينونتها، ومدى موافقتها للشرط الروائي، وضمن أي تصنيف هي! ولا أرى الاكتفاء بعرض جمالياتها فقط، فالأنثى الجميلة تعلم أنها جميلة وليست في حاجة لأحد ليؤكد لها ذلك

فيما سبق تحدثنا عن الرواية السياسية ورواية السجن، فإلى أي مدى قاربت رواية **حز القيد** لمحمد العريمي أياً منهما بوصفها الأنموذج المختار لهذه الورقة. في الإطار العام للرواية اختار محمد العريمي منطقة مثيرة سياسياً هي المنطقة العربية، إلا أنه، ولطبيعة هذه المنطقة من ناحية، ولعدم وقوع أحداث الرواية فعلياً، استخدم لتحديدها اسماً وهمياً هو «قحطين». دلالة الاسم تشي بعمومية منطقة الحدث، فقحطين بوصفها تصغير لقحطان العرب العاربة والذين منهم العرب المستعربة، تجعل من اسم المكان أكثر شمولية وتشير إلى توسيع قاعدة الحدث من مكان ما إلى كل مكان عربي. وتأتي مثل هذه الاستعارات التاريخية التعميمية كإحدى التقنيات المستخدمة في الرواية السياسية. تناولت الرواية موضوع السجن السياسي كعنصر من عناصر الرواية السياسية. واتسم هذا الموضوع بكونه من المواضيع التي

يلاحظها ويقرأ عنها المتلقي في وسائل الاتصال الجماهيري من وقت لآخر. الرواية كذلك تمكنت من اختلاق الأزمة السياسية، من خلال طرح المطالب الشعبية، من خلال شخصية ظافر التي تمثل نبض قحطين الشعب لا قحطين النظام. تمكنت الرواية من اختلاق أزمة تواجه الأمن القومي من خلال إيجاد تنظيم انقلابي أضفى عليها إثارة يتطلبها المنتج الروائي؛ السياسي، وساهم في تحريك الحبكة الروائية واستغلال هذا المعطى الروائي لإضافة صراع سياسي بين ثلاثة أطراف يشكل النظام الحاكم الطرف الأقوى، بينما يتميز الطرف الانقلابي الذي يمثله سعد باستغلال احتياجات ومطالب الطرف الثالث الذي يمثله ظافر وعلي الناصر والبتول لتحقيق أهدافه والتمويه به وعليه. تميز طرفان بالعمل المنظم الذي يتطلب بدوره تمثيل كل طرف بشخصية تدير الصراع بطريقتها، وتعرض وجهة نظرها الخاصة حول الوطن والأمن القومي ومصالحه العليا ومطالب الشعب، وأن يسمح الراوي من خلال ذلك للشخصية الرئيسة لكل طرف أن تتطور إيجاباً أو سلباً. ولكن الراوي تفادى الوقوع في مأزق السجن المسيس نقدياً، وذلك بتمكين قائد التنظيم من الهرب. في بلد غير «قحطين الرواية» كان يمكن اعتبار هذا الهروب خللاً في البناء الروائي، لأنه لن يحقق التوازن المطلوب للرواية السياسية لتقديم جميع أطراف الصراع. الراوي تمكن من تفادي ذلك الخلل من خلال الدور المزدوج الذي قام به ظافر الذي مثَّل الشعب ومطالبه التي عبرت عن قمعها لثغة علي الناصر، ومثَّل كذلك التنظيم من خلال الطرح الشعاري له، وبذلك يتحقق التوازن المطلوب لأطراف الصراع كافة ومنح الراوي فرصة تقديم معادلة جديدة في المراغة، مكونة من أربعة أطراف ليحقق الاقتراب أكثر من الشروط الفنية للرواية السياسية، ويحتفظ في ذات الوقت بقائد التنظيم في الرواية الخلفية الموازية. إن تمثيل التنظيم المختلق بشخصية علي الناصر المتهم البريء، كما قد يتصور البعض، سيؤدي إلى

فقدان التوازن المطلوب ويبعد الرواية عن روح الرواية السياسية لتقارب أدب السجون، ويؤكد ذلك عدم وجود هدف سياسي تسعى إليه الشخصية الرئيسة التي اختارها لتقوم بدور الضحية والناقل لوجهة نظر أطراف الصراع الأربعة.

الأطراف الأربعة هي: شخصية علي الناصر الذي يمثل الضحية التي استخدمتها قيادة التنظيم، والتي تمثل الشريحة المجتمعية العظمى من شعب قحطين المقموع، الذي يمكن خداعه واستغلاله بالشعارات البراقة ليصبح «سجين في زنزانة حبس انفرادي تهمته الوحيدة غفلته»، (حز القيد 158) في مواجهة الطرف الثاني العقيد سليمان الذي يمثل رأس الهرم القامع. الطرف الثالث هو ظافر الذي يمثل رأي ومطالب الشعب من جهة، وشعارات ومطالب التنظيم السري من جهة أخرى، في مواجهة الطرف الرابع الرائد علي، الذي يمثل رأي النظام الحاكم في تلك المطالب والشعارات، وبذلك تحقق التوازن بوجود الذراعين الحديدي والتنظيري للسلطة وممثلي الشعب والتنظيم. استخدم المؤلف الضمني هنا تقنية السارد متعدد المستوى لينقل لنا وجهة نظر الأطراف جميعاً، حيث يسرد لنا الراوي مسار التحقيق مع ظافر من خلال سارد ذاتي آخر هو الرائد علي أو العقيد سليمان. هذه التقنية أوضح ما تكون في رواية جوزف كونراد **قلب الظلام**.

الرواية السياسية تتطلب إغلاق النهايات كافة، باستثناء نهاية المضمون السياسي. هنا سمحت **حز القيد** ببعض النهايات المفتوحة فيها، ولم يتضح مصير بعض الشخصيات التي شاركت الشخصية الرئيسة الزنزانة باستثناء ظافر، وهذا خطأ تكتيكي في الرواية السياسية. كما أن الفترة الزمنية التي مُنحت لعلي الناصر للتفكير بالعرض الحكومي بعد مشاهدته جثة ظافر، غير كافية لتمكين المتلقي من وضع تصور لنهاية تلك الشخصيات، إذ إن زيادة المدة سيعطي المتلقي انطباعاً يسمح له بوضع النهاية المتوقعة، بناء على التفكير المنطقي المصاحب للعمل الجاد، وهو ما لم

يحدث، وهذه إحدى نقاط الضعف في الرواية. انتهاء الرواية بتحقيق التغيير والولادة الجديدة لعلي الناصر مع العفو عن قائد التنظيم المسلح وسماح الحكومة بالحوار السياسي مع الأطراف كافة يمنح الرواية بعداً مفتوحاً لكل الاحتمالات السياسية، وبذلك يكون العمل كوحدة كلية حقق النهاية المفتوحة المفترضة في الرواية السياسية؛ لأن الصراع السياسي تخف حدته ولكنه لا ينتهي.

الرواية السياسية بمعناها الخاص لا تكون إلا بمضمون حدث في الواقع، فتكون أقرب للعمل التوثيقي والتأريخي منها للمنتج الأدبي، والرواية لا تكون رواية بالمعنى العام بدون خيال. ما يقوم به الروائي المبدع هو عملية التوفيق بين جفاف المادة التوثيقية وليونة المادة الخيالية، وخلق التوازن بين الواقع المحدد بخطوط لا يتجاوزها وبنهايات منجزة ومحددة سلفاً وشخصيات معروفة بإطاراتها الخاصة بها لا تسمح للغة الحرة أن تتعامل معها، وبين التخييل بوصفه الفضاء الذي تزهر فيه الرواية والعمل الإبداعي الذي يحكمه الخيال الخلاّق، وأكاد أقول: إن هذا تحقق في **حز القيد**.

الآلية التي اتبعها الكاتب في تناوله للمضمون الروائي هي ذاتها المتبعة في الرواية السياسية حيث اعتمدت الرواية في بنائها على ما وصفه الدكتور سعيد يقطين[7] بالخط التصاعدي للحدث، الذي بدأ بلقاء عابر بطرف من أطراف الصراع السياسي، ثم الاعتقال، فالإفراج. وفيما عدا تعامل العمل مع علي الناصر كشخصية بنيت عليها الحبكة، فالرواية اقتربت إلى حد ما من أسلوب الطرح الشعاري والتصوير المباشر للمظاهر الحياتية المختلفة وركزت على الزمن الحاضر ومعالجة المتطلبات الراهنة بطريقة مباشرة كسمة من سمات الرواية السياسية، فغياب الحريات على سبيل المثال، عالجته الرواية بتصوير منظمات الرأي السياسي ومؤيديها وهم يكتبون شعاراتهم ورسائلهم على الحيطان ليلاً فيما تجند الحكومة في

صباح اليوم التالي من يقوم بمحوها، وتتكرر هذه العملية في تأكيد لمفهوم التحريض الذي يميز الرواية السياسية.

تفادى الكاتب التوغل في الواقع باعتماده الخيال في المادة السياسية والتداخل الزمني والاستعارات البلاغية وإيحاءات الكلمة ودلالاتها، فمن مملكة الصفيح، إلى حلاق شارع طوبان، إلى الحوار المغلف بالخوف إلى الأنفاق السرية، إلى حز القيد كعنوان يجمعهم ويشي بالكثير. الرواية نجحت إلى حد كبير في تضييق الفجوة بين واقعية الرواية السياسية وحدوثها على أرض الواقع كما يفترض، وبين الخيال المبالغ فيه الذي تتميز به رواية السجن، فكان تصوير الحاضر السياسي الروائي من خلال المتوارث مجتمعياً وتصوير مسيرة مجتمع كامل حسب المتاح المعيشي وسيلة لكبح جماح الخيال الروائي وتقريبه من المعقول الممكن، وأداة للتأثير على المتلقي، وجرعة لإبعاده عن جفاف الرواية السياسية في تعبيره عن الحاضر السياسي الروائي بتهجين مجموعة من المعطيات التاريخية كتاريخ قحطين ومسيرتها الفلسفية كالتطهير الأفلاطوني. ويبدو أن هذه الآلية ملازمة للمتعاملين بالشأن السياسي روائياً، فعبدالرحمن منيف يرى أن الجو الديموقراطي يسمح بتناول الرواية بطريقة مختلفة وأن هامش الحرية المتاح لا يسمح بالتعاطي مع المادة الروائية وصياغتها بطريقة تحقق هدف الروائي بشكل كامل على الرغم من أن كثيراً من الروايات التي كتبت في مثل هذه الظروف المناخية السياسية ساهمت في خلق الوعي السياسي لدى المتلقي.

الرواية في سلطنة عمان

بدايات الرواية في السلطنة يمكن إعادتها إلى ثلاثينيات القرن الماضي وتحديداً 1939م عند صدور أول نص عماني روائي موقع بعنوان **الأحلام** وشهدت العقود الثلاثة التالية ظهور روايات عمانية في المهجر كأعمال عبدالله الطائي الروائية. في خمسينيات القرن الماضي طبعت أول رواية في

أرض الوطن بعنوان **ملائكة الجبل الأخضر**، وتلاها في عام 1972م رواية **الشراع الكبير**(8). المنتج الروائي في السلطنة سار بوتيرة بطيئة إلى حد ما إلا أن الفترة من 1988م إلى اللحظة بدأت تشهد تسارعاً في المنتج الروائي، وزيادة في عدد الروائيين، ومزيداً من التماسك في البناء الروائي للمنتج. ومن الروايات التي لفتت نظر النقاد **خريف الزم** لسيف السعدي، **الطواف حيث الجمر** لبدرية الشحي، **منامات** لخوجة الحارثي، **المعلقة الأخيرة** لغالية آل سعيد. رصدت الرواية العمانية الشواغل الذاتية والمجتمعية وتعاملت مع المكونات البيئية للمجتمع العماني؛ الصحراء، والبحر، والمدنية الحديثة والتشابك القائم بينها وأثره على المنتج الروائي(9).

لا يمكن الحديث عن منتج روائي كبير في السلطنة، وربما يعود ذلك لعدم تحقيق الانتشار اللازم أو لانشغال وتشاغل النقاد العمانيين والعرب عن إبراز الرواية العمانية ورصد مسيرتها، إلا أن المؤكد هو أن السلطنة على موعد مع حركة طفرة روائية خلال العقد الحالي، حيث ظهرت مجموعة من الأصوات التي بدأت تتعامل مع النصوص الروائية برؤية احترافية أكثر، ومن هذه الأصوات بدرية الشحي، حسين العبري، سليمان المعمري، ومحمد العريمي.

أسباب اختيار حز *القيد*

هذه الرواية هي من أوائل الروايات التي تتعامل مع الشأن السياسي في سلطنة عمان، وكاتبها هو أول من كتب في رواية سيرذاتية عنوانها مذاق الصبر، تحكي قصة إصابته بالشلل الرباعي نتيجة لحادث مروري فأصبح قيد الإعاقة ملازماً له منذ نحو ربع قرن. لذلك فإن خير من يكتب في القيد هو من يرزح تحته، وخير من يكتب في تجاوز القيد هو من إذا اشتد قيده اتسع فضاؤه. وفي الإطار النفسي التحليلي يأتي تصالح العريمي مع واقعه كتصالح سجين الرواية مع قيد السجن، فهذا سجين إعاقة وذاك سجين

زنزانة. وكذلك فالمراحل النفسية التي مر بها أثناء خروجه من قيد الإعاقة تماثل تلك التي يمر بها السجين، باستثناء أن قيد الإعاقة مستمر عضوياً، بينما قيد السجن يحل في وقت ما.

حــز القيــد

يقول أدونيس في قصيدته الحب جسد:

أقسى السجون وأمرها

تلك السجون التي

لا جدران لها.

الرواية كلاسيكية في شكلها العام، أخذ الحوار فيها حيزاً لا بأس به، وتنوعت طبيعته بين اللغة الراقية التي تعكس ثقافة من درجة ما، وبين الحوار العادي الذي يعكس بساطة البيئة والخلفية الثقافية للمتحدث. تميزت الرواية بالحوار القصير والجمل المباشرة، واستخدم الراوي اللغة الفصحى في تأكيد لعمومية المضمون الروائي وسمح بذلك للمتلقي أن يقرأ لوحة الرواية ويطبقها على أي بلد وأي زمن.

الشخصية الرئيسة في حز القيد مثلها علي الناصر كشخصية مسالمة يتحاشى الآخرين للثغة في لسانه. شارك في إحدى الندوات الثقافية التي تجاوز فيها المحاضر سعد الخطوط الحمراء وأشاد به بعد انتهاء الندوة، وكان من الواضح رغبة سعد غير المفهومة بالنسبة لعلي للتعرف إليه. تحين فرصة الالتقاء مع سعد ثانية، ويتوجه الاثنان إلى صالة عرض سينمائي، فيتلقى سعد اتصالاً هاتفياً فيستأذن صديقه ولا يعود. تتعرض الصالة للمداهمة. المدينة تبدأ في حالة ارتباك، والشائعات تزداد، وعلي الناصر يتابع بهدوء كغيره من المواطنين المسالمين. تبدأ حملة من الاعتقالات لكل من عرف سعد في محاولة للعثور عليه بعد أن اختفى. تطال الحملة علي

الناصر ويقاد سجيناً إلى «مراغة البعير الأجرب» خارج قحطين المدينة. في المراغة تنتهك إنسانية المعتقلين ويمرون بأقسى حالات التعذيب، وتبدأ الرواية في سرد مبسط وهادئ لتفاعلات النفس البشرية داخل قيد المعتقل وحالة اليأس والقنوط، ثم الصراع النفسي، فالإفراج المفاجئ.

من خلال هذا الحدث قدم لنا الراوي صورة غير محددة بزمكان معين عكست مناخات الفقر وحيوات السجن السياسي وكبت الحريات والعسف الأمني، واستخدم مجموعة من التقنيات الروائية المحفزة لذهنية المتلقي، بدءًا بالغلاف، مروراً بالعنوان، فاللغة المستخدمة، وطريقة السرد، والكلمات المفتاحية والتركيز على الإيحاء واستلهام التراث، والتداعيات والرموز، والنهاية المفتوحة.

تميزت الرواية كذلك بمجموعة من التضادات كالقيد والحرية، السجين والسجان، السجن والعالم الخارجي، قحطين أسيرة «القوى التقليدية المهيمنة على سلطة القرار» و«المظاهر الحضارية والرقي الاجتماعي والممارسات السياسية والتطور المدني والمشاركة الجماهيرية في إدارة شؤون [العالم الأول]»، (حز القيد 108) الشعوب المقهورة، المغلوبة على أمرها، والأمم الحرة، الصورة التي كانت تشغل حيزا كبيرا على الجدار، صورة أصغر حجما، خزانة أدوات التعذيب، خزانة الكتب. (حز القيد 244) من خلال هذه التضادات وشت الرواية بمقارنات متعددة بين الواقع والمأمول دون تصريح مباشر.

الغــلاف

تلعب الألوان المستخدمة والصورة على غلاف الرواية أول أدوار الإيحاء المسبق، فالقارئ يواجه اللون الأسود كخلفية تعكس الظلام، وفي الوسط جسد موثق بسلاسل مشدودة بطريقة تبين تقاسيم الجسد، وثوباً أبيض يغطي اللون الأحمر أجزاءً كبيرة منه. هنا يختصر الغلاف بلغة الصورة أكثر أحداث الرواية وأهمها على الإطلاق.

الجسد يقدم إيحاءً آخر، فالجسد لرجل ذي عضلات مشدودة توحي بمقاومة القيود الحديدية وعدم الاستسلام لها، بينما الوجه وجه أنثى تتألم ويغطي وجهها الملائكي الجميل الجذاب شال أبيض شفاف مُخَضَّب بالدم. الراوي يوحي لنا هنا بإحدى الشخصيات الثانوية العاملة في خلفية العمل الروائي ولم تظهر في واجهة الأحداث. ويكشف لنا من خلال الصورة أهمية تلك الشخصية ودورها المحرك، بالرغم من ثانويتها تقنياً كما تكشف إيحاءات الصورة الاستباقية آلية السرد التي اتبعها.

العنــوان

العنوان المكون من كلمتين اثنتين فقط، مضافاً ومضافاً إليه (حز القيد) يجعل المعنى يرتكز على الحز لا على القيد، مع عدم انتفاء دلالة القيد، فلولاه لما كان الحز. وكلما اشتد الوثاق كلما اشتد أثره وضوحاً. والمعنى المستوحى من العنوان يشير إلى إمكانية زوال القيد وبقاء الأثر. المفارقة أن المؤلف الضمني تمكن من إزالة الأثر بالتكيف معه وترويضه، وبقي قيد الإعاقة دون أثر، بينما يزول قيد السجين ولا يزول أثر القيد.

القيد يوحي بالقيد النفسي، قيد الحرية، قيد التعبير، قيد الفكر، قيد المجتمع، قيد الوطن، والرواية تتقصى هذه القيود جميعاً من خلال سجين ما في زمكان ما، قاده شركاء الوطن إلى مراغة البعير الأجرب، حيث الخوف والترقب والقلق والظلم والبطش والقيد.

بنــاء الروايــة

كغيرها من الروايات التي تتعامل مع مفهوم السجن، تشكل الحدث فيها استناداً إلى توجيه التهمة، بصرف النظر عن مدى قناعة المتلقي بها، كبداية، ثم يتم بعد إيداع الشخصية السجن تطوير التهمة إلى أزمة تزداد حدتها بالتعذيب الناتج عن قمع الحرية أو سوط الجلاد، ثم النهاية التي

تتمثل عادة في الإفراج. حافظ الرواي خلال عرض الأحداث على الوحدات الثلاث: النص والزمان والمكان، حسب طبيعة الحدث ونوعه.

وظف الراوي مجموعة من التقنيات لخدمة المضمون الروائي، فاستخدم الإيحاء الاستباقي في أكثر من موضع في الرواية، وعالج السرد باستخدام تقنية أرنست هيمنغواي التي تعتمد الإيجاز والجمل القصيرة والحوارات الخاطفة السريعة والمباشرة في الطرح والتناول مما خلق خلفية روائية تسمح للشخصيات الثانوية والأمكنة التي يختلقها المتلقي، والأزمنة التي تفرضها الصورة الذهنية للمتلقي، أن تلعب دور الرواية الخلفية الموازية دون أن يضطر المؤلف الضمني إلى وضع حبكة فرعية في البناء الروائي. لذلك كان طول النص السردي أو الحواري متوافقاً مع حجم الحدث ومتماسكاً، على الرغم من التوقف القسري لانسياب السرد، نتيجة لوصف الشخصيات أو الأمكنة.

واقعية الرواية بنيت على أساس الحدث العام وسارت الأحداث بشكل تسلسلي، فيما ساهم تحديد الصراع وانعدام الزمن في الزنزانة ودخول عنصر اللاوقت، في أن تلعب تقنية التداعي دوراً في تأصيل الرواية الخلفية الموازية من جهة، واختراق المكان والزمان عبر الذاكرة من جهة أخرى، وخلق بناء روائي مواز يعتمد على ربط الحدث بمكنونات الذاكرة، لا على التسلسل، مما منح المؤلف الضمني فرصة التعامل مع عالمين متوازيين في الوقت نفسه؛ عالم السجن وعالم الذاكرة، حيث اعتمد السرد والوصف من وجهة نظر تسجيلية في تعامله مع العالم الظاهر، واعتمد على المنولوج الداخلي وحرية الحركة الزمكانية في تعامله مع عالم الذاكرة، لعرض الرواية الخلفية الموازية، أو تدعيم حبكة العالم الظاهر من خلال الارتدادات الزمنية. وساهم المنولوج الداخلي في رصد معطيات الرواية الخلفية وخلق التصورات الذهنية والشعورية لدى المتلقي ليرسم صورة للحدث غير المعلن. وفي السياق العام

للعمل يستمر الراوي في مراوحته بين أسلوب الحوارات القصيرة مع السجان، وتكثيف التداعي والحوارات الداخلية والجمل الدالة عليه.

عملية الوصف الروائي في الرواية والعلاقة التي تربط الموصوف بالحدث سواء كان شخصية من شخصيات الرواية، أو مكاناً، أو حالة مثل أدوات التعذيب، أشكال التنكيل، همجية التحقيق، خضعت لآلية خلق المعنى والتعبير عن وجهة النظر الفردية (لأنا) الشخصية الرئيسة. بينما شارك الوصف الموصوف في الجمود والسكون، ليتوقف السرد ريثما تفرغ (الأنا) شحنتها النفسية العاطفية تجاه الموصوف. وحسب الدكتورة نجوى القسنطيني، فإن السرد "يتتالى داخل الخطاب وفق ترتيب خطي مترابط منطقي، على حين يمتد الوصف على مساحة النص بلا موجب عِلِّي. فلا تبرره غير وحدة الفضاء. تلك هي علامته البارزة. فالأحداث في الخطاب السردي تتتالى وتنمو متشابكة في إيقاع سريع، فإذا جاء الوصف، تبطئ الأحداث الكلية أو تتوقف كلياً[10]. وهي الفترة الزمنية الملائمة في النص الروائي ليعكس الراوي المعنى الذي يريد إيصاله ليحيل الموصوف إلى ما يتناسب ورؤيته الذاتية، ورغبة المؤلف الضمني. فوصف المكان قد يحيله إلى خصم أو عامل مضاد أو عامل رئيس يلقي بظلاله على النص كالمحقق والخازوق والسجن، على التوالي، أو أن يحول الشخصية، الثانوية بناءً، الرئيسة في خلفية الرواية، كشخصية سعد، إلى شخصية ثانوية في الخلفية من خلال موصوف كالبتول، الثانوية بناءً، الثانوية في خلفية الرواية، إلى شخصية رئيسة في الخلفية.

تقنية الوصف لخلق المعنى لعبت كذلك دوراً في تكريس ضبابية الرواية الخلفية، فالراوي وصف بدقة السهرات الليلية للبتول والضحكات الماجنة والأغاني التي أطلق عليها الهابطة، ووصفها بالتمرد على أسرتها ليمنح القارئ الصورة التي يريدها، ويوظف هذا الوصف للدلالة على أخلاقيات هذه الشخصية التي تتعرض لاحقاً للقتل اغتصاباً داخل سجن

المراغة، وهي الشخصية التي لم يرد اسمها في الرواية إلا مرة واحدة، والتي لم يتذكر أحد اسمها، والتي لم تظهر في أي حوار، ولم يرد وصفها إلا في شائعات انتشرت عن شارع طوبان والقبض على سيدة فيه لتتحول، لاحقاً، ذات القامة الهيفاء، من عاهرة إلى طاهرة، وتصبح رمزاً لعلي الناصر في مرحلة لاحقة. ويتكشف للقارئ أن البتول التي تمثل شخصية ثانوية في البناء الرئيس للرواية، هي شخصية رئيسة في الرواية الخلفية، فالشخصيات الثانوية بناءً كانت عصب الرواية الخلفية.

الشخصيات

الشخصيات الرئيسة في **حز القيد** مثلت شخصيات متحركة متطورة سلباً وإيجاباً في الواقع الروائي، وفي الرواية الخلفية، واعتمدت على مجموعة كبيرة من الشخصيات الثانوية التي تعبر عن شرائح مجتمعية، مختلفة، إلا أن أكثرها من وسط المجتمع الروائي وقاعه. الشخصية الرئيسة التي تعاملت معها الرواية اختلفت عما سواها في الروايات التي تعاملت مع السجن كمضمون، إذ إن المنتج الروائي الذي يتعامل مع السجن السياسي يضع في العادة شخصية تتميز من وجهة نظر الراوي بالعمل على الدفاع عن القيم الإنسانية الخيرة والمثل العليا ومعالجة مشكلات الشعب والقضاء على الظلم والفساد، والالتزام بحرية الإنسان والنضال في سبيل تحقيقها[11]. علي الناصر في **حز القيد** شخصية تعيش على هامش المجتمع تعجز عن الاندماج والتعايش الحي الفعال، وهي شخصية بلا دور أو فكر ولا يملك قضية معلنة يناضل من أجلها، أو هدف سياسي يسعى لتحقيقه، ويتصف بعلاقاته السطحية والخفيفة مع الغير الذي يفتقر إلى العمق. يأتي اختيار شخصية ذات تاريخ غير سياسي كسخرية سوداء بالنظام السياسي في قحطين العربية، وتأكيد بشاعة ولا إنسانية التحقيقات التي تهدف في النهاية إلى إغلاق الملفات باعترافات غير صحيحة. كما يصور هذا الاختيار

مفهوم مراجعة الذات وإعادة بنائها وخلق حياة جديدة تخرج إلى الوجود من رحم المعاناة. شخصية على الناصر تميزت بالمرونة والقدرة على التحول الجذري في التكوين العقلي والروحي، فالفترة التي قضاها في السجن وتجربته مع الآلام الجسدية والقسوة الشديدة التي ضيقت عليه الخناق، وانعدام الحرية والصراع المادي والنفسي مع الآخر ومع الذات خلقت من الشخصية الساكنة السلبية إنساناً جديداً صاحب قضية يناضل من أجلها ويثبت ذاته المطحونة من خلالها، لتصبح حياته ذات معنى تذوق حلاوتها بعد مرارة الصبر، في مماثلة لواقع المؤلف الضمني الذي مر بتجربة قيد الإعاقة والآلام المبرحة الناتجة عنها نفسياً وجسدياً وقدرته على التأقلم معها وقبولها والانتصار عليها وتجاوزها والتفوق الروحي عليها والانسجام مع الذات ومعها، وجعل لحياته معنى يتذوق حلاوته بعد مرارة الصبر.

الشخصية الرئيسة المضادة في الرواية هي شخصية العقيد سليمان الملقب بالخازوق والذي صاحبه اللقب طيلة الرواية بما يحويه من دلالات بشعة. هذه الشخصية تميزت بالقسوة الشديدة والخبرة الكبيرة في وسائل التعذيب وانتزاع الاعترافات من المتهمين. العقيد سليمان يمثل الذراع الحديدي للسلطة، اتسمت شخصية العقيد بالرتابة والثبات حتى اللحظة التي هزمه صبر ظافر وصموده، فبدأت الشخصية في التطور السلبي وفقدان السيطرة على التوجيه الآلي الذي اكتسبه خلال عمله في المراغة، وخسر قدرته على التحكم في درجة التعذيب حتى تسبب في مقتل ظافر. هذا التطور السلبي في الشخصية العسكرية المنضبطة حولت مأمور السجن إلى سجين رغبة لن تتحقق.

شخصية الرائد علي عكست وجهة نظر السلطة وتدخل الراوي العليم ليؤكد صدقه، إضافة إلى بعض الإشارات لتنظيم ما. عكست هذه الشخصية الجانب المضيء للسلطة وأظهرت إنسانية غير متوقعة في مكان كالمراغة وتعاطفاً مع السجناء الذين يقعون تحت يد مأمور السجن لدرجة تصل إلى

الإعجاب بهم وبمقاومتهم. تصوير إنسانية هذه الشخصية تحمل في طياتها مؤشراً إلى دوره التنظيري.

الشخصيات الثانوية لا تشكل عصب الحدث، وإنما تساهم في تطوره وتقدمه، وعادة ما تكون هذه الشخصيات في خلفية الحدث لا الرواية إلا ما كان له ارتباط بالنصف الخفي من جبل الجليد، حسب تقنية هيمنغواي السردية، فإنها تنتقل إلى خلفية الرواية ويتحول موقعها من ثانوي إلى رئيس فاعل ومؤثر. الشخصيات الثانوية شعبية وبسيطة تنتمي للقاع ولكل منها روحٌ خاصة به تعبر عن وجه معين من وجوه الإنسانية.

سعد زعيم التنظيم السري متحدث مفوّه يتصف بالجرأة والقدرة على التأثير، لم يظهر في الرواية سوى مرتين، شارك في إحداها في ندوة، وفي الثانية رافق فيها الشخصية الرئيسة، مستغلاً غفلته، إلى دار عرض سينمائي، بهدف التمويه، ثم اختفى بعدها. دارت حول هذه الشخصية الكثير من الشائعات، وخصوصاً حول طريقة هروبه من الأمن. أفكاره التي أعلنها ومطالبه شكلت وجهة نظر طرف من أطراف الصراع في الرواية تولى نقلها ظافر فيما بعد من خلال آلية الحوار. الراوي لم يسبر أغوار الشخصية بشكل كاف واعتمد على ما يقال للتلميح ببعض جوانبها وترك للقارئ أن يبني الشخصية التي تتلاءم وخلفيته ومكونه الأيديولوجي، ولكنه قدم بعض الإشارات التي تعكس قناعة الراوي بعدم الثقة فيه.

البتول، أو ذات المنزل المشبوه، أو ذات القامة الهيفاء، شخصية لم يتذكر اسمها أحد ولم يرد كذلك في كامل الرواية، إلا في الفقرة الأخيرة منه، مقترناً باسم ظافر أثناء تلاوة بيان العفو عبر الراديو. هذه الشخصية وإن كانت ثانوية في البناء الروائي، إلا أنها تمكنت من احتلال مساحة كبيرة من اهتمام الراوي في مرحلة ما قبل السجن ثم في مرحلة السجن جعلها تمثل شخصية رئيسة في الرواية الخلفية الموازية.

الكلمات المفتاحية:

اعتمد الراوي على تقنية الكلمة المفتاحية لكي يدعم الرواية المضمرة. هذه الكلمات لا تذكر في العادة سوى مرة واحدة فقط، وقد تتكرر في حالة أهميتها، إما للبناء الروائي عامة أو للمؤلف الضمني. ومن خلال تحليل مضمون الرواية تبين أن أهم الكلمات المفتاحية هي كلمة التحدي، وهي الوحيدة التي تكررت خمس مرات في خمسة مواقف، الخرابة واللثغة، وهما الكلمتان الوحيدتان اللتان تكررتا ثلاث مرات، كلمة اللونسوم دوف، أي الحمامة الوحيدة، كلمة الصورة، كلمة النفق والسلاح معاً، كلمة الشجرة، وكلمة البتول، وأرى أن من المناسب عرض بعض الكلمات المفتاحية في الرواية ودورها في دعم الرواية الخلفية الموازية.

كلمة الخرابة التي وردت ثلاث مرات في فقرتين اثنتين فقط كانت مفتاح الرواية الخلفية الموازية، الأولى حينما سمع خبر القبض على سيدة في شارع طوبان، وكيفية هروب سعد من رجال الأمن من خلال نفق تحت سرير غرفة النوم يؤدي إلى الخرابة:

> ولأن العسكر أحكموا تطويق البيت، بطريقة يتعذر على أحد الخروج منه دون أن يُشاهد، جن جنون قائد الفرقة المكلفة بمهمة القبض على سعد، وطلب من العسكر تفتيش كل قطعة وزاوية في الغرفة حتى عثر أحدهم على سجادة صغيرة تحت السرير تغطي لوح خشب، وعندما رفعوا اللوح وجدوا أسفله فتحة نفق يمتد تحت الأرض إلى خرابة بجوار بيته. (حز القيد 35-36).

والثانية حينما ذهب لتفحص المكان للتأكد فيما إذا كان المقبوض عليها هي تلك السيدة التي يعتقد أن علاقة غامضة من نوع ما تربطه بها فيكتشف الخرابة التي لم يكن يعلم بوجودها لتتأكد شخصية البتول:

> لم أكتف بفحص البيت من واجهة الشارع، فدخلت زقاقاً كان يفصله عن خرابة لم أعرف بوجودها من قبل. وتوقفت أسترق السمع، وما سمعت شيئا غير مُواء قطة انسلت من بين رجلي إذ وقفت أنظر إلى داخل الخرابة. وعدت إلى مصطبة البقالة أجتر فضولي، وخوفي أن يكون خبر أم زيد عن المرأة ـ والذي ما برح إحساسي يكذبه ـ صحيحا وليس مجرد إشاعة. (حز القيد 44).

من هنا تتحول تلك الشخصية العابثة إلى شخصية فاعلة ومؤثرة، مارست دورها في التنظيم كأداة تنظير وتعليم، وكمناضلة ضحت بالغالي والنفيس لتحقيق ما تسعى إليه، وتحولت إلى رمز للأنثى المتمردة على وضعها في قحطين والتي ضحت بنفسها وأتاحت لزوجها فرصة الهرب منفرداً بعد أن طلقها ليمنحها الأمان فلا يقبض عليها لإضفاء البطولة عليه كما أشار الراوي. هذه الإشارة من الراوي تشكل صدمة متعمدة لعقلية المتلقي وساخرة من المنطق السائد في قحطين التي لا تفرق بين مدان ومتهم ومشتبه به، إذ إن طلاقها في لحظة الهروب ليس أكثر من مطلب صحرواي ليأمن عارها ذلك الزوج الذي يعرف أسلوب وطريقة نظام قحطين وكيفية تعامله مع خصومه.

يبدأ المتلقي في متابعة الرواية الخلفية وتصورها، خصوصاً مع توفر دلالات تسليح التنظيم، تطليق البتول، وقبل ذلك استخدام علي الناصر للتمويه، واستغلال لثغة لسان الناصر التي خذلته كثيراً، وجعلته يطلب أقل القليل كنوع من التعويض حسب مبدأ القطبية عند يونغ. لثغة رمزت لعجز شعب قحطين ورضاه بأقل القليل واستغلال التنظيم لذلك. وهكذا يأتي قبولها هي للتضحية في سبيل مبادئها التي هجرت أسرتها في وقت سابق لأجلها لتحكي قصة أنثى تحملت ما لم يجرؤ قائد التنظيم على الوقوف في

مواجهته، ولتحكي قصة أنثى ضحية مجتمع يحكم بالظاهر، وسلطة تأخذ بالشبهة، وسجينة تُقتل اغتصاباً في سجن المراغة، رواية تسير في خط متواز تصاعدي مع الرواية الظاهرة.

المرة الوحيدة التي ذكر الراوي اسم هذه الشخصية كانت عبر خبر إذاعي لبيان العفو، وليؤكد الراوي أن سيدة شارع طوبان هي نفسها طليقة سعد، وهي نفسها ذات القامة الهيفاء، يأتي الاسم مقترناً باسم قتيل المراغة ظافر ويتبع ذلك بكلمة "أيضاً" في إشارة حميمية إلى أنه أخيراً تذكر الاسم مع نسائم الحرية.

اللونسوم دوف

شكلت رؤية علي الناصر للبنادق القديمة في خزنة الأسلحة أثناء التحقيق مفتاحاً سياسياً قدمه الراوي من خلال التداعي الحر الذي اشتهرت به الروائية فرجينيا وولف، والذي من خلاله تربط ذاكرة الشخصية بين مشهد بصري أو مسمع صوتي أو لون أو رائحة أو طعم، وبين ذكرى معينة حميمة أو مؤلمة دون اعتبارات لغوية أو مكانية أو زمنية أو علاقة بالحدث. رؤية البنادق القديمة أثارت ذكرى المسلسل الأمريكي المعنون بالحمامة الوحيدة الذي يتابعه هو وأسرته كل يوم اثنين في هدوء يلف مكان تجمعهم لمشاهدة هذا الفيلم الأمريكي الحائز على عدة جوائز في عالم الحقيقة لا العالم الروائي، والذي تدور قصته حول مجموعة من رعاة البقر يسوقون القطيع من ولاية إلى أخرى. وبالعودة إلى الصفحة الأولى من الرواية يتضح للمتلقي رسالة الراوي من خلال هذه الكلمة المفتاحية حينما نقرأ التعريف بقحطين التي ظلت مجهولة حتى اكتشف كولومبوس أرض العجائب.

> أما وقد وصل «كولومبوس» إلى أرض الفرص والعجائب، ودار «ماجلان» حول رأس الرجاء الصالح، ونفي القتلة واللصوص إلى الجزر البعيدة.. أما وقد

حدث كل ذلك فكان لا بد من أن يعثر الإنسان ـ ولو بالمصادفة ـ على قحطين الأرض، فعبر إليها المغامرون البحار، وقطع المستكشفون الرمال، وسافر إليها الساعون وراء المال، وجاء إليها الطامعون في الحكم والسلطة ومعهم الجند والعسكر، وغدت قحطين وطنا بعد أن كانت أرضاً يبابا.. قبلة للفقراء والمُشَرَّدين ووطناً لمن لا وطن له، وتوزعت أرضها إلى مدن وحواضر على السواحل، وبلدات وقرى في الدواخل، وانقسم سكانها إلى قلة تملك كل شيء وكثرة تملك لاشيء!! (حز القيد 15)

وبعد اكتشاف قحطين المعزولة واهتمامه بها لاعتبارات كثيرة:

رغم العزلة التي فرضتها اعتبارات كثيرة.. لعل أهمها البعد الجغرافي، لم تكن قحطين بمعزل عن ما كان يدور في محيطها الجغرافي! كانت المنطقة كلها تعيش تحولات جذرية بعد أن أصبحت بسبب موقعها الاستراتيجي، الذي تعزز أكثر فأكثر في السنوات الأخيرة، وثرواتها الطبيعية، محط أنظار القوى الكبرى وأطماعها، وميدان صراع تجاذبات إقليمية ودولية مختلفة! (حز القيد 36).

هذه الكلمة المفتاحية تمنح المتلقي تصوراً للرواية الخلفية الموازية محكوم بالخلفية الفكرية له، وتقدم له صورتين متباينتين عن رئيس التنظيم وأهدافه. الصورة الأولى هي صورة التنظيم المتآمر:

فقد كثرت الانقلابات والثورات، ومثلما تعددت وجوه

> الانقلابيين والثوريين وتلونت، تباينت أسبابهم وأساليبهم للوصول إلى كراسي السلطة.. منها ما كان سلْمياً، ومنها ما أريقت فيه الدماء.. بعضها بدوافع لا يشك أحد في نبل أهدافها ووطنيتها، وأخرى مَرَدُّها أحقاد شخصية وأطماع فئوية ضيقة الأفق.. توجهها مصالح ذاتية ليس إلا! (حز القيد 36).

الصورة الثانية هي صورة التنظيم المناضل الذي يسعى للإطاحة بنظام أتى على ظهر دبابة. هذه الصورة تتكون إذا ربط المتلقي بين إهداء الرواية للعراق وفلسطين، بوصفهما حكومتان يزعم المناوئون لهما أنهما صنيعة الغرب، وبين مسلسل لونسوم دوف الأمريكي الذي يسوق فيه رعاة البقر القطيع من ولاية إلى أخرى.

الصــورة

اختلاف حجم الصورة واختلاف سن المأمور مؤشران إلى تغيير سياسي من نوع ما، فالصورة الكبيرة التي كانت تأخذ مساحة كبيرة من الحائط، في دلالة على الهيمنة والدكتاتورية، اختفت وظهرت مكانها صورة صغيرة حجماً لشخص صغير سناً تتيح لغيرها من الصور أن تشاركها الحائط. صغر سن صاحب الصورة ومأمور السجن إضافة إلى كون المأمور أقل رتبة إشارة أخرى إلى تولي الجيل الشاب المسؤولية:

> جاء أمر الإفراج عني صباحا، وطُلبت لمقابلة مأمور السجن. كان يجلس على الطاولة نفسها، لكنه لم يكن الخازوق وإنما الضابط نفسه الذي نقل لي خبر الإفراج عني ونقلني من زنزانة الحبس الانفرادي الى العنبر. التفتُّ أبحثُ بعيني عن العقيد سليمان، فلم أجده، لكني

> لاحظت أن الصورة التي كانت تشغل حيزا كبيرا على الجدار خلف طاولة المكتب قد استبدلت بصورة أخرى أصغر حجما لشخص آخر أصغر سنا وأقل تجهما، وأن خزانة الحديد التي كانت تضم أنواعاً عديدة من أدوات التعذيب استبدلت بواحدة أخرى ذات واجهة زجاجية تضم عددا من الكتب وأكواما من الورق. (حز القيد 244).

سعد في البيان

البيان الإذاعي الذي أعقب الإفراج عن علي الناصر جاءت فيه مجموعة من الأسماء منهم اسم قائد التنظيم «سعد». ورود اسم قائد التنظيم في بيان العفو يشير إلى أن ما حدث في قحطين هو تغيير في نظام الحكم، لا تغيير للنظام الحاكم، مما يعني فشل الحركة السرية المسلحة بقيادة سعد الذي تبين عدم أمانته مرتين: مرة باستخدام علي الناصر للتمويه، والثانية بتطليق البتول. فشل التنظيم المسلح يؤكد أن التغيير جاء استجابة للرأي الذي راح ضحيته ظافر والبتول، لا للسلاح.

> وفي الحافلة عرفت من الركاب، ومن بينهم معتقلون سياسيون لم ألتقِ بهم من قبل، أن الحكومة الجديدة أصدرت عفوا عاما عن سائر المعتقلين والمطلوبين على ذمم قضايا سياسية في إطار نهج سياسي جديد غايته فتح قنوات حوار تتسع لمختلف الرؤى والآراء. (حز القيد 246).

أن يكون هناك سياسة جديدة وقنوات حوار فمعنى هذا استمرار الصراع السياسي بالكلمة الحرة، والعفو عن قائد التنظيم الحركي الذي تبين

خداعه وعدم أمانته إشارة إلى احتمال تكرار محاولته في جو لا يعتمد الشك في تعامله مع مواطنيه. هنا نهاية مفتوحة تماماً.

الشجرة

شجرة الغاف في الرواية مثلت الرمز والتاريخ:

> مشيت على درب كثر رمله وحصاه وترابه.. لا ظل فيه لغير شجرة لاحت من بعيد.. كثة خضراء في لوحة كستها الشمس والجفاف يبابا: شجرة قاومت حرارة الصحراء وتقلبات طقسها، وأينعت دون سواها وسط الضما.. شجرة جذعها صلب شامخ، وأوراقها نظرة.. رأيت فيها ابتسامة ظافر الخضراء. وعلى صخرة تحت ظل تلك الشجرة جلست انتظر الحافلة. (حز القيد 246).

الشجرة وحيدة في الصحراء ونمت وأخضرت فكان اخضرارها ابتسامة ظافر قتيل الرأي الذي «رغم ضيق فسحة المكان وقصر الوقت الذي أمضيته مع ظافر في تلك الزنزانة، إلا أني عرفت عنه ومنه الكثير!» (حز القيد 105) شجرة وحيدة أظلت المؤلف الضمني في وقت ما من تاريخه، فرمزت إليه وإلى شمسه والبتول وتحدي التعليم الذي بدأ هنا تحت ظل الغاف ومر بالمدرسة حيث تعلم:

ألف ليس له

والباء تحتها نقطة

والتاء فوقها نقطتين

والثاء فوقها ثلاث أنقط

والجيم تحتها نقطة

حاء ليس له.. إلخ

(بين الصحراء والماء 154).

كحد تجاوزه ليواجه آخر سيتجاوزه:

Little star little star
how I wonder what you are
up above the way so high
like a diamond in the sky

(بين الصحراء والماء 231)

ثم يخوض تحديات عديدة ويكسر القيد ويستظل تحت شجرة الغاف ويتذكر ابتسامة ظافر، ويرى شمسه في البتول والبتول في شمسه، وتبقى الغاف، غاف عكاز، رمز الذات والتاريخ، ورمز الحياة في أقسى وأصعب الظروف.

> لم يكن دور المعلمة شمسه يقتصر على تعليم الأطفال قراءة القرآن الكريم في الصباح فحسب، بل كانت تستقبلهم ليلا مع أمهاتهم.. تروي لهم قصصاً تحلّق بخيالهم إلى أماكن وبيئات غير مألوفة في محيطهم. (بين الصحراء والماء 47).

وكذلك كانت البتول تستقبل زوارها ليلاً وتروي لهم قصص الحرية والنضال وتحلق بهم في آفاق سياسية وبيئات غير مألوفة في محيط قحطين، وقدمت آخر دروسها لعلي الناصر في المراغة.

مفهوم القيد والتحدي في حز *القيد*

حينما يكتب الروائي تنهال عليه الأفكار من كل جانب وتتزاحم لترجمتها على الورق، وحسب كولن ولسون: «كل تلك الأمور تحتشد في

أعماقه وليس هناك سوى منفذ واحد ضيق لخروجها، ألا وهو رأس قلمه... ويبدأ بفهم ما كان يعنيه همنغواي»، عندما قال: «إن الكتابة تبدو سهلة غير أنها في الواقع أشق الأعمال في العالم»[12]. فإذا أضفنا إلى تلك المشقة مشقة العجز عن اللحاق بالأفكار المتتالية، نتيجة لأي مقاطعة أثناء الكتابة، وأضفنا إلى كل ذلك مشكلة الشلل الرباعي تصبح الكتابة شبه مستحيلة. وهذا أكبر تحد واجهه العريمي سواء كان يكتب مملياً أفكاره أو مستخدماً لوحة المفاتيح.

لا شك أن تحليل هذا العمل اعتمد على منهج النقد النفسي باعتماد نموذج كارل يونغ، ولكن في هذه المرحلة من الورقة، سيتم التعامل مع مفهومي التحدي والقيد، على أساس النموذج الفرويدي، وهو ما يعني ضرورة التعامل مع المؤثرات الخارجية على الشخصية، مما يستدعي استحضار المؤلف الضمني لمحاولة فهم دلالات القيد كمانع، والتحدي كدافع، أظهر هذا العمل على سطح الفن الروائي، وبالتالي سألقي الضوء باختصار شديد على الرواية السيرية مذاق الصبر، ورواية بين الصحراء والماء.

مذاق الصبر

تحاول رواية **مذاق الصبر** الإجابة عن «ماذا يعني أن يجد الإنسان نفسه فجأة وقد فقد الإحساس في معظم أعضاء جسده، ولم يعد يقوى حتى على حك أنفه!» (مذاق الصبر 31) من لحظة الحادث الذي تعرض له في الطريق الممتد بين مدينة صور ومسقط:

> «في وقت مبكر من الصباح حين تبدأ خيوط النور بالانتشار رويداً، إيذاناً بانبلاج فجر يوم جديد، اتخذت حياتي منعطفا آخر حينما اعترض جملان طريقي على بعد 20 متراً تقريباً من السيارة. وبسرعة تجاوزت قليلا مائة كيلومتر بالساعة، وفي أقل من ثانية ليس أكثر،

كان عليّ اتخاذ القرار المناسب لتلافي الكارثة: إما تجاوزهما من ناحية اليمين والتعرض للتدهور خارج الشارع الذي كان يرتفع بنحو مترين عن قاع الوادي أو تجاوزهما من ناحية اليسار والاصطدام بسيارة قادمة من الجهة المعاكسة كان ضوء مصابيحها يحول دوني وتحديد سرعتها ومكانها على الطريق، أو كبح الفرامل والتضرع لله «سبحانه وتعالى» أن تبطئ السيارة سرعتها وتتوقف قبل الاصطدام بكتلتي اللحم الوجلتين وسط الطريق.

واخترت الثالث منها، بيد أن السيارة، وعلى غير ما تمنيت، واصلت الانزلاق نحو الجملين وصدمت أحدهما بقوة رفعته عاليا ليرتطم بسقفها ويهوي بثقله على رأسي». (مذاق الصبر 37).

تعرض الكاتب للشلل الرباعي على إثر الحادث، وبدأت مع الإصابة سلسلة من الصراعات النفسية الداخلية، وصراعات مع الخارج الذي يمثله المجتمع والبيئة. استعرضت الرواية تاريخ الكاتب منذ النشأة في الصحراء ثم الساحل ثم الولايات المتحدة، والمعاناة الناتجة عن الإعاقة وطريقة تصالحه معها والتعايش مع المجتمع ومع نفسه وانتصاره على اليأس والقنوط اللذين سيطرا عليه في فترة من الفترات حتى تصالحه مع الإعاقة وتبعاتها النفسية والاجتماعية والصحية في إطار الممكن والمتاح:

أن أصبح غير قادر على الحركة وممارسة حياتي الطبيعية نتيجة لإصابة في العمود الفقري ، فذلك أسوأ ما حدث لي في حياتي!

فلقد أخلت الإعاقة بحياتي على كافة مستوياتها: الصحية، الاجتماعية، الزوجية، والوظيفية. وسواء قبلت وضعي الجديد كمعوق أو رفضته.. نسيته أو تجاهلته.. كان لا سبيل أمامي سوى التصالح مع الإعاقة والتكيف مع شروطها، والتعايش مع تبعاتها مهما كانت قاسية. وتوظيف هذه الشروط والتبعات لإعادة بناء حياة جديدة على أنقاض أخرى تحطمت، وبناء أحلام أخرى في إطار ما تتيحه الإصابة ومستقبل حياتي الزوجية والعملية.

وكان علي تحمل معاناة الذات قبل آلام المرض، والتصالح مع النفس قبل الجسد، والاعتراف بالواقع قبل التشبث بالأمل، والرضا بالمكتوب والقدر. (مذاق الصبر 103).

استعرضت السيرة الروائية بعض التجارب والمواقف الشخصية التي تبين وتكشف السلبيات التي يتعرض لها ذوو الاحتياجات الخاصة، ويؤكد على ضوء تجربته:

إن نظرة المعاق إلى نفسه هي من أهم العوامل التي تغير التفكير والسلوك السلبي تجاهه، وتصوغ طبيعة نظرات الآخرين إليه ومواقفهم منه. فإن قدَّم للناس إعاقته قبل أن يقدم نفسه ومهاراته، فإن الآخرين سيعاملونه وفق ذلك الأساس. فأنا أقدم نفسي من خلال من أنا وليس من خلال إعاقتي، وأنظر إلى نفسي بإيجابية قبل أن أطلب ذلك من الآخرين. (مذاق الصبر 110).

وقد نجح في ذلك وقدم نفسه من خلال منتجه، لا من خلال إعاقته،

في رواية تميزت بصدق اللغة وعاطفتها الجياشة المؤثرة، وتميزت بكثرة اللوحات اللغوية التصويرية الجميلة هنا وهناك.

> «وتجمع المرضى والمراجعون، وجاء المتطفلون وخيم عليّ ظل حائط مستدير قبته مفتوحة نحو السماء. كانت الوجوه والأشكال والأصوات تتداخل: افتح عينيَّ فأرى الناس أمامي كخيالات الظل تتحرك بشكل هستيري في اتجاهات وأبعاد لا وجود لها» (مذاق الصبر 38).

بين الصحراء والماء

رواية بين الصحراء والماء تعتبر إلى حد ما استكمالاً لجوانب من السيرة الذاتية في مرحلة الطفولة من خلال شخصية «ودعيد» الذي يسميه جماعته «عوض» وهو الاسم الذي كان أهل الكاتب وجماعته ينادونه به على أساس أنه جاء عوضاً عن أخيه الأكبر الذي مات. قرية المر ومدينة صور يرتبطان تاريخياً بالكاتب حيث النشأة والطفولة. المكان في الرواية لعب دوراً محركاً ونشطاً حيث قرية المر وتسميتها كذلك لمرارة العيش وحيث شجر الغاف الأخضر على الدوام، وأهميته لبدو الصحراء لكونه الظل الظليل إذ إن القيلولة تحت ظلالها متعة في حد ذاتها، في الصحراء الممتدة وكثبانها ورمالها المتحركة والساكنة وشظف العيش والمشقة.

تبدأ الرواية بحكايات الصحراء وشخوص القبيلة الذين يعيشون على حدود الربع الخالي وتأثرهم بالناصرية من خلال المذياع. ثم تتحدث عن الرحيل إلى المدينة التي يصفها من خلال عين ودعيد التسجيلية مما يجعل المؤلف الضمني يتدخل كثيراً لتغطية هذه الثغرة في آلية سرد السيرة وتاريخ المكان من خلال عيني الطفل. وتسرد الرواية مراحل نمو ودعيد في الصحراء والمدينة والنماذج الإنسانية التي التقى بها، وعن البحر والتحام السكان

بالمكان والمكان بالناس وارتباطهم بالبحر وتأثيره عليهم كمصدر رزق ومنبع خطر.

> البحر حاضر دوما في حياة سكان المدينة، وفي مفردات معيشتهم اليومية ؛ فهو يطوّقها بلسان أفعواني يلتحم بها كالتحام اللحم بالعظم. ولا حدود لتوغله داخل الأزقة الضيقة في بعض المناطق المنخفضة من المدينة حيث يعبث بلا رحمة بحياة الناس اليومية برتابة زمنية منتظمة، فحين يبلغ المَدُّ في امتداده إلى البرّ أوجه، ويبدأ البحر طقسه الشهري بفصل بعض الأحياء عن وسط المدينة؛ تتحول المدينة إلى أرخبيل من جزر صغيرة يحتاج الوصول إلى بعضها ركوب قوارب صغيرة تشذب من جذوع أشجار القرط والسدر، بيد أن عبث البحر بالناس يغدو أكثر تأثيرا في بيوت الـ «الخوص» المحاذية لساحل الخور في امتداده الدائري حول المدينة.. لاسيما في جنوبها وغربها. (بين الصحراء والماء 184).

رواية تؤرخ للمكان وسكانه، للصحراء وقاطنيها. وتصور بيئتين متناقضتين ظمأ وماء، صحراء وبحر، قحط ورخاء، شظف عيش ورغد عيش، بلغة شاعرية جميلة نسوق لها بمثالين «وهل تكفي الكلمات للتعبير عن مدينة صاخبة.. عاشقة، قلت عنها ذات مرة "مذاقها كتباشير الرطب ورائحتها كالأرض بعد نزول المطر»! (بين الصحراء والماء 182) وللأسطورة لغتها الخاصة بها "مدينة تظن أنها وُلدت من أحشاء البحر، وأن عشتروت ضاجعت أدونيس على ضفاف شاطئها فوهب البحر لها فينيقا رفع أشرعته على صوار نصبها فوق مدن العالم ومحيطاته». (بين الصحراء والماء 182).

التحــدي

في مثل بيئة الصحراء والماء، وبإعاقة بالشلل الرباعي، ورغبة شديدة في الحياة والانتصار، يوجد التحدي ويبعث من جديد كطائر الرخ. ويصبح التحدي أول خطوة عملية لكسر القيد، وإن بقي حزه. لم تخلُ السيرتان: الذاتية **مذاق الصبر**، والمجتمعية **بين الصحراء والماء**، من مفردة التحدي لما يشكله ذلك من سبب من أسباب الحياة واستمرارها، فمن هنا كانت البداية. ومن هنا بدأت المواجهة:

> فبدأت بالتدرج مواجهة تحديات الصحراء وعالمها المحكوم بقوانين الصراع من أجل البقاء.. بيئة تتطلب اكتساب منظومة من القيم والمهارات، لا يمكن للمرء الاستغناء عنها إذا أراد الحياة في هذه المنطقة التي تعد من بين أشد المناطق قسوة في العالم. (بين الصحراء والماء 48).

وفي المدينة تحديات من نوع آخر حيث «غدا الخرخور سراً.. تحدياً آخر من التحديات التي رمتها المدينة في وجهي. ذهبتُ لمعاينته، والوقت عصرا.. دخلته من منفذه البحري». (بين الصحراء والماء 163) وفي البحر تحد أشد خطراً «حيث تشكل مياه هذا الساحل الضحلة تحدياً كبيراً لربابنة السفن الكبيرة، فالماهرون منهم فقط يستطيعون الإبحار بين القنوات العميقة المتداخلة مع الضفاف الرملية». (بين الصحراء والماء 215)، ولم تكن البيئة وحدها التي تشكل تحدياً له، فالتعليم تحد بالنسبة له «في البدء، إتقان القراءة بعد أن ذكر لنا الأستاذ علي أن كل تلك المعلومات التي يعرفها عن تلك الأمكنة وغيرها كثير قرأها في الكتب ولم يشاهدها بأم عينه!» (بين الصحراء والماء 231)، ثم أخطر التحديات على الإطلاق، تحدي الإعاقة له ولمن حوله، وتحديداً زوجته التي أثبتت «قدرة لامتناهية على التحدي،

ومواجهة وضعي الصحي الجديد بكافة تداعياته.. بدنياً ونفسياً، وأذابت ببساطة تعاملها وحبها كل ما ترسب بداخلي من أوهام ووساوس». (مذاق الصبر 89) التحدي لديه مبني على مبدأ الصراع والبقاء للأقوى. تحد يغذيه التاريخ والرغبة في الحياة.

> ويتعاظم في هذه الأوقات إحساسي بتأثيرات الإعاقة وما تفرضه من تحديات أخرى ميدانها الجسد لا النفس.. تجاوزها يكمن في استمرارها لا في التغلب عليها. ويُخَيَّلُ إليَّ أنني في صراع دائم مع تداعيات الإعاقة.. صراع نتائجه مغايرة لكل أنواع الصراعات. هي تريدني أن أرضخ، أضعف، أرفع الراية البيضاء، استكين، أبكي، وأسأل «لماذا أنا بالذات؟» لكني أقاوم.. أرفض، وأرفع مستوى الصراع والتحدي إلى مرتبة «النضال». وهذا يتطلب أن أبقى قويا وأكثر قدرة على المواجهة! (مذاق الصبر 136).

وربما أن من المناسب هنا عرض بعض التحديات التي واجهها المؤلف الضمني وجعلت من تحديه لقيد الإعاقة أمراً متوقع التصور في أي شخصية يتعامل معها في أعماله. الكاتب يرى في القيود سبباً لإثارة التحدي في إشارة إلى أن التحدي مرهون بوجود القيد فأصبح القيد تحدياً والتحدي قيد لا فكاك منه ولابد من التغلب عليه. ويسرد الكاتب نماذج من القيود والتحديات، وغايته من سردها «التعرف على معنى كلمة تتردد كثيراً عند الحديث عن المعوَّقين ومعاناتهم على كافة أصعدة الحياة اليومية، ألا وهي: التحدي!» (مذاق الصبر 150)، تحد كانت بدايته في الصحراء حيث البقاء للأقوى، ثم المدينة حيث البقاء للأصلح، ثم الولايات المتحدة حيث البقاء

للأذكى. صراع منذ النشأة وتحد يغذيه التاريخ والرغبة في الحياة، تحد مبني على مبدأ الصراع بين الممكن والمستحيل:

* النوم تحدٍّ عندما لا يأتي إلا بعد تعب! ومواجهة التحدِّي أن أتعب حتى يأتي النوم، ووسائلي في ذلك عديدة، من بينها: الكتابة، القراءة، مشاهدة التلفزيون، أو تَصَفُّح الانترنت.
* النوم على جانب واحد تحدٍّ لما يترتَّب عليه من قروح تُسمّى «القروح السريريّة» أو «قروح الضغط». ومواجهة التحدي تغيير وضع النوم كل ثلاث ساعات وما يصاحب ذلك من تقطُّع في النوم الذي لا يجيء أصلا إلا بعد طول استجداء.
* التحدي أن يقف الناس ينظرون إليّ وأنا أدخل مركزاً تجارياً أو مكاناً عاماً وكأني مخلوق غريب نزل للتو من مركبة فضائية! ومواجهة التحدي أن أوزّع الابتسامات يميناً وشمالاً، في محاولة لمداراة الحرج الذي يكتسي وجهي ووجوههم أيضاً!
* التحدي أن أسمع في صوت وأرى في عينيّ من يتعامل معي في أماكن الخدمات ارتباكاً يحاول إخفاءه بابتسامة هي الأخرى أشد ارتباكاً. ومواجهة التحدي أن أبذل جهداً مضاعفاً لتحريره من ذلك الارتباك.
* التحدي أن تسحب أمّ طفلها وهو يقف محدقاً بي ظناً منها أن تصرفه يضايقني، ومواجهة التحدي أن أغمز له بعيني وأقنع أمّه أن تتركه ينظر ويقترب أكثر مني. (مذاق الصبر 150-151).

الخلفية التاريخية للتحدي منذ الطفولة حتى الإصابة ومرحلة ما بعد الإصابة هو المكون الرئيس لبنى روايات العريمي. ليست الإعاقة سبباً أو دافعاً لهذا المنتج الروائي كما قد يتبادر إلى الذهن، ولكنها المحفز له، القيد الذي واجهه بتحد أدبي روائي ليتجاوزه، وينطلق إلى عالم أرحب وأوسع، وفضاء لا يعترف بالقيود، فكلما (ضاق القيد اتسعت الحرية) حسب تعبير الكاتب[13].

إنها حالة ترسب في اللاوعي ظهر أثرها حين الحاجة إليها، وانعكست في رواية حز القيد في تكثيف شديد لمفهوم التحدي، حيث أصبح كل ضغط نفسي أو جسدي ناتج عن تعذيب قيد آخر وتحد جديد، عليه أن يخوضه ويتغلب عليه ليتمكن من الحياة. دائماً هناك مواجهة وصراع في المراغة.

> وحده ظافر واجه الأشعة الكاشفة بعينين مفتوحتين ونظر إلى العسكر بصلابة أرادها أن تكون قوية وواضحة! والدم يسيل من زاوية فمه، بصق يمينا والتفت يسارا وبصق، وما بين المكانين وزع نظرات إلى الواقفين أمامه فيها من التحدي ما ينذر بمقاومة ولو في أضعف حالاتها. وحده ظافر وقف ورأسه مرفوعة وجسده منتصب! (حز القيد 90).

ويصل الصراع في أشد حالاته ويتصاعد معه التحدي:

> كنت أتلوى ألماً مع كل ضربة، وكانت كل ضربة تفجر داخلي صرخة كان كبتها أشد ألماً من وجع الضربة نفسها حتى ماتت خلايا الحس في جسدي، ولم تعد ضربات السياط تؤلمني، فتدلى جسدي على الجدار كخرقة مبللة، ولم تكف صورة ظافر عن الظهور ولا توقف

صوته.. كان يلجم لساني ويمدني بالقوة على الصبر ومقاومة الضعف ومواصلة التحدي. (حز القيد 206).

ثم تبدأ مرحلة التراخي التدريجي للقيد مع زيادة وتيرة التحدي وضغطه:

لغة التهديد هذه المرة كانت مختلفة: ضعيفة، وأقرب للتوسل منها للوعيد. وقررت أن لا أفوت هذه الفرصة، فقلت: «حضرة العقيد.. أنا أيضا ليست بي رغبة في إزعاجك، فلماذا لا تتركني وشأني!». قلت هذه الأخيرة بقوة وتحدي، وكبحت اندفاع كلماتي. وانتظرت ردة فعله قبل أن أتابع الحديث.

توقعت من الخازوق كل شيء وأي شيء غير أن يطلب مني وبلهجة مهذبة متابعة الحديث (حز القيد 211).

يأخذ التحدي في الرواية مساراً تصاعدياً موازياً للحبكة الروائية ويزداد عنفواناً كلما زادت القيود، ثم يأخذ في الثبات مع بداية انكسار وتراخي القيد الذي يأخذ مساراً هابطاً موازياً لمسار الحبكة الهابط نحو الاستقرار بينما يتوارى مظهر التحدي داخل الشخصية في حالة انتصار ظاهر وإرهاق داخلي وارتياح، عادة ما تعبر عنه الشخصيات بالنظر نحو الأفق الممتد كمولود جديد.

فلسفة التطهير

هي حالة الصفاء بعد الشقاء. هي تلك الحالة التي تنتج بعد الآلام الشديدة والمعاناة النفسية والتي تحتاج إلى دافع قوي لتحملها ومن ثم تجاوزها. وهي تلك الآلام النفسية العنيفة الناتجة عن الصراع والتجاذب بين

العواطف الإنسانية والمبادئ المكتسبة والمتوارثة وتلك المفروضة والتي يطلقها الراوي من خلال اللاوعي على شكل تداعيات وأحلام وكوابيس وهلوسة وعواطف عنيفة ودرجة عالية من التوتر يوفر خلالها الدافع لدى الشخصية التي تقوده لاحقاً إلى حالة من الصفاء الذهني وتطهير الذات.

التطهير في أبسط معانيه وصوره يمكن ملاحظته في قصص وروايات الرعب، حيث يتم توجيه مخاوف وقلق المتلقي نحو أمر خارجي بهدف تفريغها. والتطهير في أسوأ الصور نلاحظه في موقف كلوتيمينسترا في مسرحية أغمنون، بعد أن قتلت زوجها أغمنون انتقاماً لابنتهما التي قدمها والدها قرباناً للآلهة، حيث وقفت والدماء في يديها لتقول:

انهار، أسلم الروح وهو يشخر
تناثرت دماء كثيرة علي
وأغرقتني، كالمطر، دماءه السوداء
فابتهجت كما تبتهج الأرض الخصبة
إذا أرسلت السماء إليها أمطار الربيع
وكما تتفتح فجأة براعم وردة حديثة الولادة.
هكذا تستقيم الأمور يا حكماء آرغوس.

He collapsed, snorting his life away,
spitting great gobs of blood all over me,
drenching me in showers of his dark blood.
And I rejoiced_just as the fecund earth
rejoices when the heavens send spring rains,
and new-born flower buds burst into bloom.
That's how things stand, old men of Argos.14

وما بين الصورتين، الأبسط والأسوأ، يقع التطهير في **حز القيد،**

والذي وصلته الرواية بعد ثلاث مراحل من تكثيف الشعور، وفي تسلسل تصاعدي وحسب مسار الحدث، من الأقل للأشد؛ الخوف والذعر ثم الرعب فاليأس والقنوط.

المرحلة الأولى

الخوف والذعر

«فُقد الأمان ... وتسلل الخوف حتى إلى قلوب الذين لا يكفون عن التأكيد أنهم غير معنيين بشؤون غيرهم» (حز القيد 27).

«لم أرَ ذعراً على وجه أحد من قبل قَطُّ مثلما رأيته على وجهها في تلك اللحظة! وقفت، وفتحت ذراعيّ واحتضنتها. وكأني – إذ فعلت ذلك – أطلقت في فضاء تلك الغرفة العنان لخوف العالم كله وجزعه». (حز القيد 30).

«كنت قد أُصبتُ بذعر شديد وأنا في طريقي إلى مبنى جهاز الأمن، فأصبح بطني كقفص بداخله سمكة حية لا تكف عن الحركة من جانب إلى آخر.. خوفا حاولت جاهدا إخفاءه» (حز القيد 58).

المرحلة الثانية

االرعب

«لا أعرف المكان المتوجهة إليه ولا من كان معي داخلها! وأطبق على الصندوق رعب مخيف وموحش كوحشة العوالم المظلمة داخل أكياس تبعثرت على أرضيته». (حز القيد 75).

«فتحة اكتظت بهواء الشهيق والزفير، وأصوات مكتومة امتزج فيها الرعب بالذل والخوف بالمهانة، وبكاء واحد أخافته الظلمة بدأ خافتاً ومتقطعاً يراوح بين حدود العزلة داخل كيس هو قيد وعصابة في آن» (حز القيد 76).

«كان السؤال يولّد آخر، والحيرة تفرز أخرى مثلها أو أشد، والخوف

لا ينتهي والرعب لا يزول. وتتقاطع الأفكار في رأسي.. تظهر فجأة، ومثلما تظهر تتبخر، وما أراه الآن حقاً يغدو باطلاً بعد وهلة، وما كان يبدو سهلاً للوهلة الأولى يصبح أكثر تعقيداً إذا أطلت التفكير فيه». (حز القيد 159).

المرحلة الثالثة

اليأس والقنوط

«سئمت الموت البطيء هذا، وفقدتُ شهية الحياة بعد أن فقدت الحياة مبرراتها، وبدأت الأفكار تختلط والإدراك يتشوش وأصبح الشيء وضده سيان، وغدت الرغبة في الموت أشد من التشبث بحياة داخل حجرة لا تختلف كثيرا عن جحر حيوان، تميت كبرياء الإنسان وإنسانيته، فاستوطنت نفسي فكرة عبثية الحياة, وأخَذَتْ فكرة الانتحار كوسيلة للخلاص تضغط.. تتعاظم بمرور الأيام وتعاقب أساليب التعذيب وتنوعها» (حز القيد 219).

«قرّرتُ أن أضع حدا لمعاناتي بوضع نهاية لحياتي! فليس من الحكمة بشيء الاستمرار في جعل جسدي تسلية للخازوق وجلاديه، ومن العبث أن أواصل تلقي كل هذا العذاب الذي سيفضي بي في نهاية المطاف، سواء تقدم الأجل أو تأخر قليلا، إلى الموت». (حز القيد 219-220).

وفي لحظة قرار الموت والانتحار بيده أو بأيديهم، وهي أشد مراحل التكثيف، تبدأ حالة من التوهج والرضا كمؤشر للدخول في مرحلة التطهير.

«ويالعبثية القدر! فبعد أن سيطر عليّ هاجس الموت وتيقنت أن الخلاص يكمن في إنهاء حياتي، بدأت أحس بتوهج شديد ورضا عن النفس لشد ما احتجته فيما مضى من سنوات عمري». (حز القيد 220).

أدخل الراوي مع بداية المرحلة الثانية دافع التحدي لدعم تصاعد عملية التكثيف حتى أقصاها للوصول فيما بعد إلى التطهير وتفريغ كافة الشحنات العاطفية التي مرت بالشخصية واستعادة الصفاء حينما استظل بظل شجرة وارفة الظلال قبل وصول الحافلة التي ستقله إلى خارج المراغة في إشارة إلى الولادة الجديدة لابن قحطين العربية في الصحراء العربية ليؤكد ما ذهب إليه ابيكتيتوس من أنه ليس هناك شيء شرير بذاته في الكون. المرض، العوز، الكدح من أجل الحياة، الموت، وستتحول كل تلك الأمور إلى مزايا. ما الذي ستصنعه من الموت غير حلية تزدان بها. هل يمكنك أن تفعل شيئاً أكثر من رجل يتبع إرادة الله. على المرء أن يفكر أن الحياة إعارة لنا من الله للاستخدام المؤقت فحسب، وهي كمأدبة يحتل المرء فيها مكانه فإذا جاء الموت علينا أن نقبل ونغادر مأدبة الحياة معربين عن شكرنا لصاحبها[15].

تمكن الكاتب من أن يصنع لذاته ولادة جديدة بعد قيد الإعاقة وتمكن الراوي من أن يصنع لعلي الناصر ولادة جديدة تحت شجرة الغاف الخضراء وما ترمز إليه لابن الصحراء. شجرة رمزت إلى كل التحديات التي مرت بالمؤلف الضمني وبشخصيته الرئيسة في حز القيد، ورمزت إلى صمود كبير في أرض قاحلة لا ماء فيها. بقيت شجرة الغاف لتروي له قصة ابتسامة ظافر ويرى من خلالها المعلمة شمسه في البتول والبتول في شمسه، البتول التي قدمت آخر دروسها لعلي الناصر في المراغة، ومع آخر دروسها تغير كل شيء في المراغة وفي قحطين، ولكن الغاف لم تتغير. بقيت الغاف، غاف عكاز، رمز الذات والتاريخ ورمز الحياة في أقسى وأصعب الظروف.

المضامين المشتركة في الرواية العربية

من المضامين السائدة في الروايات العربية المختلفة التي تتعامل مع

السجن، صورة القنوط واليأس التي تصيب السجناء نتيجة للموت البطيء وفكرة التحدي التي تساعدهم على الاستمرار والبقاء. الشخصية حز القيد الرئيسة، تقول:

> سئمت الموت البطيء هذا، وفقدتُ شهية الحياة بعد أن فقدت الحياة مبرراتها، وبدأت الأفكار تختلط والإدراك يتشوش وأصبح الشيء وضده سيان، وغدت الرغبة في الموت أشد من التشبث بحياة داخل حجرة لا تختلف كثيرا عن جحر حيوان، تميت كبرياء الإنسان وإنسانيته، فاستوطنت نفسي فكرة عبثية الحياة, وأخَذَتْ فكرة الانتحار كوسيلة للخلاص تضغط.. تتعاظم بمرور الأيام وتعاقب أساليب التعذيب وتنوعها. (حز القيد 219).

تقابلها مثلاً شخصية سالم في **تلك العتمة الباهرة** برفض فكرة الانتحار والدخول في تحد مع السجان والسجن:

> «الإيمان ليس هو الخوف، الانتحار ليس حلاً. المحنة تحد، المقاومة واجب وليست فرضاً، والحفاظ على الكرامة هو الشرط المطلق. تلك هي المسألة: الكرامة هي ما تبقى لي، هي ما يتبقى لنا، كل منا يبذل ما بوسعه لكي لا تمس كرامته، وتلك مهمتي، أن ألبث واقفاً، أن أكون رجلاً لا خرقة، لا ممسحة جنفاً، لا خطأ». (تلك العتمة الباهرة 32).

وتأكيد على الموت البطيء «لكن هذا لا يتماشى مع رغبة السلطات في أن تجعلنا نموت بجرعات صغيرة». (تلك العتمة الباهرة 55) إلا أن مفهوم التحدي في حز القيد شديد الكثافة والتركيز والوضوح:

وصوت ظافر يطن في أذني.. قويا وواضحا: «لا تخف يا علي.. فمهما كانت أساليب التعذيب مؤلمة إلا أنها لا تفضي إلى الموت. تذكر أن هؤلاء الجبناء يخشون موتنا كخشيتهم على أرواحهم، والبقاء في النهاية لصاحب العزم والروح المقاومة، والعنيد الذي لا يستسلم، لا يركع، ولا يئن». (حز القيد 171).

وتحدي السجن والسجان

وحده ظافر واجه الأشعة الكاشفة بعينين مفتوحتين ونظر إلى العسكر بصلابة أرادها أن تكون قوية وواضحة! والدم يسيل من زاوية فمه، بصق يمينا والتفت يسارا وبصق، وما بين المكانين وزع نظرات إلى الواقفين أمامه فيها من التحدي ما ينذر بمقاومة ولو في أضعف حالاتها.. وحده ظافر وقف ورأسه مرفوعة وجسده منتصب! (حز القيد 90).

وتأكيد فكرة التحدي التي كانت طاغية في **حز القيد**:

الرجال مواقف، وهذا النجس – على حقارته – يحترم صاحب الإرادة القوية.. لا إعجابا بخصاله، وإنما يشكل له تحديا.. يعري فشله ويبرز قصوره ويكشف حماقته (حز القيد 174).

يكاد الراوي في **حز القيد** لا يترك فرصة دون أن يؤكد على مفهوم التحدي في الرواية:

نظرت إليه، وابتسامة تحدي علقت على شفتيّ، وأجبته بثقة لا حدود لها:

– ما فائدة توقيعي إذا مات منتحراً. (حز القيد 204).

وأيضاً

كنت أتلوى ألماً مع كل ضربة، وكانت كل ضربة تفجر داخلي صرخة كان كبتها أشد ألما من وجع الضربة نفسها حتى ماتت خلايا الحس في جسدي، ولم تعد ضربات السياط تؤلمني، فتدلى جسدي على الجدار كخرقة مبللة، ولم تكف صورة ظافر عن الظهور ولا توقف صوته.. كان يلجم لساني ويمدني بالقوة على الصبر ومقاومة الضعف ومواصلة التحدي. (حز القيد 206).

اليأس والقنوط صفة مشتركة لدى السجناء في الرواية العربية مع اختلاف ردود الأفعال والنتائج. وحسب فيصل دراج، فإن صورة الكائن المشوه والمخلوق عميق الكآبة الذي يتطلع إلى الموت سادت الرواية العربية في مرحلة من مراحلها[16]. وما نراه في **حز القيد** وفي **تلك العتمة الباهرة** إلا تكرار لأجواء تلك المرحلة. شخصية رجب في **شرق المتوسط** قدمت للسجان ما يريد، واعترفت بما يريدون، فلاحقه الشعور بالذنب. هشام العابر في **كراديب** الحمد أنموذج مثالي للقنوط واليأس، حيث وصلت مأساته قمتها، وانهارت لديه كل المثاليات وكل القيم. بينما سالم في عتمة الطاهر لاحقه أثر يأسه على شكل غربة ذاتية واختلاط الواقع بالهلوسة. علي الناصر في **حز القيد** أعاد صورة الكائن اليائس، إلا أن الراوي عالج الشخصية بطريقة مختلفة، وجعل من دخوله السجن تأكيداً لمقولة ابيكتيتوس بأنه ليس هناك شيء شرير بذاته في الكون[17]، حيث خرج منتصراً على ذاته ويأسه وقنوطه وتمكن من مغالبة النفس والثبات على المبدأ، ونجح في إعادة صياغة شخصيته.

زمن السجن

«ينعدم الزمن في السجن ويدخل عنصر اللاوقت ويستخدم الراوي التداعي الحر والارتداد للماضي. هناك على الدوام صورة الظلام القاتم والحرمان من رؤية الشمس. وحسب الطاهر في عتمته "كل يوم يمضي هو يوم ميت، بلا أثر، بلا صوت، بلا لون» (تلك العتمة الباهرة 148).

مقاومة الاعتراف

من المضامين المشتركة التي تعاملت معها الرواية العربية عدم الإفصاح عن أي معلومة، حتى وإن كانت غير مؤثرة، مهما تبلغ قسوة التعذيب ويتكرر ذات المضمون في حز القيد بطريقة مختلفة إلى حد ما، لوجود مخبر بين المجموعة:

> ومضى ظافر يتحدث: «عسكر السجون ليسوا أعداءً وليس بيننا وبينهم ثأر أو أحقاد.. هم فقط مكلفون بمهام معينة يتقنون تنفيذها. لا تخشوهم، ولكن أيضاً لا تقللوا من قدراتهم على استخدام أساليب تعذيب بشعة لانتزاع اعترافات أو اختلاقها». وبعد لحظات حاول خلالها استعادة صوته بسبب جفاف حلقه، أضاف: «لا تعترفوا بشيء كذب تحت لسع سياطهم، فذلك لن يكف الأذى وإنما سيفتح شهيتهم للضغط أكثر واستخدام أساليب أخرى أشد قسوة للحصول على مزيد من الاعترافات الكاذبة. وهكذا ستجر الكذبة الأولى كذبات أخرى بعدها!». (حز القيد 80).

موقف يتخذه شخوص الرواية يسوقهم إلى الموت قتلاً، كما الطاهر في العتمة، وظافر والبتول في حز القيد.

الرؤى والأسئلة الماوراء حسية

تعامل الرواية مع هذا المضمون يكاد يكون عاماً فهي مرحلة المخاض قبل الولادة الجديدة وبداية مرحلة التطهير للروح.

حدث ذلك ذات جمعة. هل كانت مصادفة أم أنها رسالة؟ الله أعلم! سمعت الإمام عبر مكبرات الصوت يدعو: "إذا أوصدت الأبواب أمام الطلاب، وأسدلت الستور في وجه السائلين، صاحوا يا الله. إذا بارت الحيل وضاقت عليك السبل وانتهت الآمال وتقطعت عليك الحبال، فنادي يا الله. إذا ضاقت عليك الأرض بما رحبت وضاقت عليك نفسك بما حملت، فأهتف يا الله».

لعلها كانت رؤيا أو حلماً في المنام أو في اليقظة، أو ربما كانت هلوسة. فقد وجدت نفسي أرفع يديّ وأتابع الدعاء وأصيح: «يا الله»، وأنادي: «يا الله يا الله». واهتف: «يا الله يا الله يا الله». تحسست جسدي فوجدته دافئا، وتلمست رجليّ فوجدتهما مكانهما، ونظرت إلى كفي وشبكت أصابعي فكانت سليمة معافاة.

انقشع الضباب البليد الذي يحاصرني هو والصمت، ومن وراء الغيوم والظلام، ومن بين ثنايا الجنون وشهوة الموت، بانت خيوط الرجاء والأمل في غد أفضل حالا وأقل وحشية. صليت، ورفعت رأسي إلى الأعلى، وعلا صوتي بالدعاء والرجاء: «يا الله.. ضاقت عليّ الأرض

بما رحبت وضاقت عليّ نفسي بما حملت، فانصرني على ضعفي». (حز القيد 229).

وفي عتمة بن جلون

هبطت من السماء، مثل علامة أو هفوة، حمامة، أو ربما كانت يمامة. تسللت إلى الكوة المركزية وهوت إلى صمت عتمتنا الداكنة ... كان محمد مغتبطاً كطفل. يتحدث إليها ويقول لنا إنها علامة من القدر، وإنه ينبغي الاعتناء بها وجعلها مرسالاً:

«سوف نتبناها ونطلق عليها اسماً. ستكون رفيقتنا، وسنعمل على تدريبها بحيث تحمل رسائلنا إلى الخارج، إلى عائلاتنا، وربما أيضاً إلى ناشطي حقوق الانسان ...».

رد عليه الأستاذ قائلاً:

«ربما كان من الأفضل أن تدعها لي فأعلمها ذكر الله. فكل اليمامات تعرف الله». (تلك العتمة الباهرة 112-113).

ومكان آخر «اهدأ يا عشار، قلت. هذا العصفور علامة من عند الله. إنه رسول الرجاء، لأجلي أنا الذي أهملت إيماني بالرجاء» (تلك العتمة الباهرة 148).

وفي مكان ثالث:

أما محمد فلم أكن أبصر وجهه، لكني أستشعر حضوره المشرق بالأنوار. كنت أسمع صوتاً جهورياً، قصيا، يتردد في رأسي، كأن حكيماً عجوزاً يهمس في أذني... على إثر تلك الأحلام كنت أشعر بصفاء

السريرة. إذ تجعلني مطمئناً، وأجدني فيها على طريق الحق والعدالة. (تلك العتمة الباهرة (150-151).

ورابع:

أما أحلام عباس فكانت أكثر وضوحاً: احتفال، ضحكات، نور، ضياء شمس مشرقة. وفي الوسط، قفص هائل مزدحم بالحمائم واليمام. يد بيضاء تهبط من السماء وتندس من بين قضبان القفص، وتقبض على حمامة؛ ثم تتلاشى في السحاب. (تلك العتمة الباهرة 152).

الهم المشترك

لم تبتعد الرواية عن الخط العام للرواية في الوطن العربي في تغذيتها للهم العربي المشترك والتي تتفاعل مع أحداث ووقائع قد تحدث في دولة ما وتنعكس آثارها المعنوية على شعوب الدول الأخرى. حز القيد في تعميمها لمكان الرواية من خلال إطلاق اسم قحطين ومن خلال إهداء العمل للجرح النازف في فلسطين والعراق، إنما يؤكد مشاركته الوجدانية للشعبين الواقعين تحت قيود الاحتلال وفي سجونه، يؤكد كذلك ما ذهب إليه فيصل دراج من أن الرواية العربية قامت بتوحيد المجتمع العربي قومياً مرتين من خلال ما وصفه بقومية النص الروائي حينما تكتب المصرية رضوى عاشور عن الأندلس وتهجس بفلسطين أو السعودي عبدالرحمن منيف عن العراق وهو المقيم في دمشق (18). وكذلك الحال مع العريمي يكتب عن وطن غير محدد ليهديه لوطنين يعيشان كل ما تناوله عمله. والمرة الثانية، حسب دراج، حينما قالت الرواية العربية ما لم يقله المؤرخون في المراحل التاريخية المختلفة، فتراوحت مضامينها بين الصبي الواعد الحالم بمستقبل مشرق، ثم الاغتراب السياسي الذي حول المواطن العادي والمتطلع إلى متهم يستحق

أشد أنواع العقاب[19]. وفي هذه الفترة الزمنية تقع أحداث كراديب الحمد وعتمة الطاهر وحز العريمي الذي لم يحدد الزمن وتركه مفتوحاً للتأويل.

الخاتمـــة:

حز القيد استطاعت بالرغم من قصرها النسبي أن تحقق شروط الرواية السياسية، باستثناء واقعية الأحداث التي استعاض عنها بالتخييل غير المبالغ فيه، ونأى بها عن رواية السجن التي تتطلب حصر الحدث والمكونات الروائية الأخرى داخل ثنائيات محددة. تمكنت رواية حز القيد من تصوير تفاصيل انتهاك الإنسانية وامتهان الإنسان وعرض وجهة نظر السلطة، وتوضيح مطالب سجين الرأي، وتعرضت ضمنياً للأجواء السياسية الإقليمية والدولية المحيطة، وتناولت ذلك كله من خلال الراوي العليم، أو من خلال الحوارات التسجيلية أو شبه التسجيلية، أو من خلال التداعي الحر في لحظات محاسبة الذات.

اختارت الرواية منطقة مثيرة سياسياً وأطلقت عليها اسماً مشتقاً من أصول قاطنيها وتميزت بموضوع في متناول المتلقي. تمكنت كذلك من اختلاق أزمة سياسية وعرضت وجهة نظر كافة الأطراف من خلال الحوار القصير المباشر باستخدام تقنية السارد الذاتي وتدخل الراوي العليم بين الحين والحين. الرواية لم تغلق النهايات الفرعية كما يفترض في الرواية السياسية، ولكنها أبقت نهاية العمل كوحدة كلية نهاية مفتوحة.

تناولت الرواية شخصية علي الناصر المصاب بلثغة في لسانه كانت سبباً في حرمانه من وظيفة في وقت ما، وتمنعه من المشاركة في أي نقاش والاستعاضة عن ذلك بحضور الندوات والفعاليات السياسية والثقافية، وهكذا هو دائماً يستعيض عما يفشل في تحقيقه بسبب لثغة لسانه بأقرب الأمور إلى تلك الرغبة بإعادة توجيهها نحوها، سواء من خلال حلم نوم أو

يقظة أو مشاركة صامته حسب مبدأ القطبية لكارل يونغ وهو ما يشير إلى معالجة نفسية جيدة يمارسها المؤلف الضمني مع مكونات العمل الروائي. واستناداً إلى هذا المبدأ تصبح هذه اللثغة قيداً يمنع الحديث في إشارة إلى شعب قحطين غير القادر على تحقيق رغباته، فيستعيض عنها بما يقربه منها. هذه اللثغة وهذا القيد استغله سعد الذي يطمح في التقرب لعلي الناصر دون معرفة الأخير للسبب الحقيقي، في كناية عن التنظيم الذي يستغل عدم مقدرة الشعب على المطالبة ويزعم أنه يعمل لصالحه ويطالب نيابة عنه كتمويه لما هو أكبر من مجرد المطالبة.

الرواية في تعاملها مع ثنائيات القيد والحرية، قحطين أسيرة القوى التقليدية المهيمنة على سلطة القرار والممارسات السياسية الراقية في دول العالم المتطور، وشت بمقارنات متعددة بين الواقع والمأمول دون تصريح مباشر، واعتمد بناؤها السردي على تقنية جبل الجليد، حيث لا يظهر سوى قمة الجبل ويختفي الباقي تحت الماء، مشكلة بذلك رواية خلفية موازية لعبت فيها الشخصيات الثانوية الدور الرئيس. اعتمدت الرواية في بنائها على بنية العنوان ودلالاته وما يمثله من أثر وتأثير على تلقي العمل والتفاعل معه وتحديه، وساهم الوصف في تحويل مواقع الشخصيات من رئيس إلى ثانوي ومن ثانوي إلى رئيس في الرواية الخلفية الموازية.

مفهوم التحدي لعب دوراً كبيراً في تصوير الصراع بين طرفي الخلاف السياسي، وكذلك في توضيح قدرة الإنسان على المقاومة والتأقلم مع الوضع وإدارة الصراع بما يحقق له التفوق. التحدي في الرواية شكل حجر الزاوية في العلاقة بين السجين والسجان، وتمكن الراوي من التغلغل في النفس الإنسانية وتصوير مراحل الألم والمعاناة النفسية والجسدية حتى الوصول إلى القمة ثم التصالح والاستقرار عليها فالهبوط والتطهير. هذه التجربة عكست واقعاً سجله المؤلف الضمني في مذاق الصبر حيث تتعمق

الرواية السيرية في النفس البشرية وتصور هذه المراحل واقعياً ومن خلال تجربة ذاتية:

> كان المفترض أن أصرخ.. أرفض وأصاب بالهستيريا غير مصدق لما سمعت ومكذبا الأطباء! نعم.. لم أتصرف على ذلك النحو الذي يعبر عن جسامة مصيبتي، لكني كنت أعرف جل المعرفة حجم الخسارة التي حلت بي وكنت أدرك أن الألم والحزن سيلازمانني طوال حياتي. (مذاق الصبر 32).

ولكنه عوضاً عن ذلك لاذ بالموروث الثقافي وجعل الصبر العنوان الذي يتبعه ويسير على ضوئه.

> ويغدو الوجع النفسي، في معظم الأحايين، أقوى من قدرتي على المواجهة.. لاسيما وأن أسلحة مقاومتي واهية وأضعف من أن تقف في وجه إعصار الكآبة الذي كان يستبد بالروح والعقل. ويطغى عليَّ، في أوقات اليأس تلك، شعور رهيب بالغضب، ويضنيني الألم وأجد نفسي على وشك الصراخ: يا إلهي! إلى متى هذا التعب والمعاناة؟ فيتدخل العقل في اللحظة الأخيرة، وأتراجع متسائلا: «ما فائدة البكاء؟ وهل ينفع الصراخ؟». فلا الدموع ستخفف آلامي، ولا الغضب سيزيل ما في داخلي من لوعة، وإنما سيزيدان من إحساسي باليأس، وسيضاعف معاناة من حولي! فأقول لنفسي: لن أضعف أمام الألم وسأقاومه، فإذا كان الشلل أصاب عضلات جسدي فهو لم يبلغ دماغي، فمازلت احتفظ بعقلي ولا يستطيع المرض إيقافه أو يحد من نشاطه. وأدعو الله أن يمدني بالقوة.

> وأؤكد لنفسي على نحو أو آخر أن قوة الإنسان تكمن في عقله لا في جسده.. تلك التي تتجلى في مواجهة الشدائد ونوازل الحياة مهما تكالبت عليه. وهكذا كان الوقت يمضي ويتواتر، وتراوح نَفْسي معه بين إرادة عقل يرفض الاستسلام.. الموت رغم غياب الأمل، والخوف من المستقبل، وجسد شبه ميت أعياه طول الانتظار في وضع غدا وجوده كعدمه سيان! (مذاق الصبر 52).

ومن خلال هذه التجربة الإنسانية يستعير العريمي قيد السجن وآلامه ونتائجه وأثره المستقبلي كتعبير عن قيد الإعاقة وآلامها وآثارها المستقبلية في حبكة روائية متماسكة ودقيقة في اختيار شخصياتها وأماكن أحداثها والأسلوب الحذر في التعليق والتصميم المعتمد على التلميح لا التصريح وعلى الكلمة المفتاحية والرمز.

الرواية في مجملها ناعمة ومألوفة يتسلل منها الألم، وبعض الأمل، وشيء من الوهم، وكثير من الحقيقة. الرواية شاركت سواها من الروايات العربية في التعامل روائياً مع الهم المشترك لهذا النوع من الروايات واشتركت معها في المضامين الروائية كالمقاومة والتحدي والتعذيب والموت البطيء، وفي تقنيات السرد التي تسمح بالتخلص من قيد المساحة المكانية والزمنية وتنطلق في فضاء من الحرية تمارس ثنائيتها من ظلام ونور، داخل وخارج، مجموعة تملك كل شيء وأخرى تملك لا شيء، مجتمع مكبل بسلاسل قهر طويل ومؤلم ومجتمع بدون قيود، مناضل بخطاب مشكوك فيه وفي هدفه، وأيدولوجيا تبدأ بشعارات وتنتهي بشعارات.

الهوامش

1) ستيندل هو الاسم المستعار للروائي الفرنسي هنري بيل الذي تميز بالتحليل النفسي الدقيق لشخصيات أعماله الروائية. كتب ستيندل أربع روايات فقط. اثنتان منها لم تكتملا. وهو أحد رواد منهج الواقعية في الأدب.

2) Irving, Howe, Politics and the Novel, Columbia Univ Pr, 1992. p. 15.

3) المصدر السابق.

4) ولسون، كولن، فن الرواية، ت: محمد درويش، الدار العربية للعلوم، ط 1، 1429هـ–2008م، ص 242

5) انظر:

Irving, Howe, Politics and the Novel, Columbia Univ Pr, 1992.

6) انظر:

Alber, Jan, Narrating the Prison: Role and Representation in Charles Dickens' novels, Twentieth-Century Fiction, and Film. Cambria Press, 2007

7) يقطين، سعيد. «جماليات الشكل الروائي: قراءة نماذج من الرواية السعودية». ملتقى الباحة الأدبي الثالث بعنوان «الرواية السعودية: مقاربات في الشكل»، 1429هـ.

8) الكندي، محسن، «البواكير الروائية العمانية الرائدة: نماذج من رواية الاستعارة والإشهار»، (ورقة عمل) النادي الثقافي، ملتقى الرواية في عمان النشأة والتطور 20-10-2008م.

9) للاستزادة انظر "الحكي والمحكي في الرواية العمانية: خطوة عريضة عن المقاربة"، دراسة للدكتور نجيب العوفي قدمت لملتقى الرواية في عمان النشأة والتطور 20-10-2008م.

10) القسنطيني، نجوى. في نظرية الوصف الروائي: دراسة في الحدود والبنى المرفولوجية والدلالية. دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص 130.

11) الفيصل، سمر روحي. السجن السياسي في الرواية العربية. جروس برس، طرابلس، لبنان، ط 2، 1994، ص. 145.

12) ولسون، مصدر سابق ص 11.

13) جاء هذا في تعبير للكاتب في إهدائه لي.

14) أخيلوس. أغمنون. ت إيان جونستن، الأبيات من 1640-1647

http://malaspina.edu/~johnstoi/aeschylus/aeschylus_agamemnon.htm، النص العربي من ترجمة الباحث.

15) شورون، جاك. الموت في الفكر الغربي. ت كامل يوسف حسين. عالم المعرفة، أبريل 1984م، ص 82-83 (كتاب الكتروني).

16) دراج، فيصل، مجلة الكلمة، السنة الثانية، ع 17، مايو 2008م.

17) شورون، مصدر سابق ص 82.

18) دراج، مصدر سابق.

19) المصدر السابق.

المصادر

* ما لم يتم الإشارة إلى غير ذلك فالمصادر على النحو التالي:

1) العريمي، محمد عيد. حز القيد. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 2005.

2) العريمي، محمد عيد. مذاق الصبر. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 3، 2006.

3) العريمي، محمد عيد. بين الصحراء والماء. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2008.

4) ابن جلون، الطاهر. تلك العتمة الباهرة. دار الساقي، ط 4، 2008.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للدكتور جمعان، وربما أقحمنا بين خطوط حمراء ليترك لنا الانعتاق من سجن هذه الخطوط.. المشارك القاص الدكتور عبدالحميد الحسامي، وهو أستاذ الأدب والنقد المشارك في جامعتي: إب باليمن، والملك خالد بأبها، وصدر له: الحداثة في الشعر اليمني المعاصر، والتحول الاجتماعي في اليمن من خلال الفن القصصي، وله اهتمامات في النقد الشعري والسرد، فليتفضل:

■■ **الدكتور عبدالحميد الحسامي:**

الحمد لله والصلاة والسلام على سيدنا رسول الله وعلى أهله وصحبه ومن والاه.. تحية للنادي الأدبي في جدة بحجم الإنجاز، وهو يفتح آفاقاً متجددة بكلمة أجد، ويرتاد بنا معارج الطموح.

الضباب أتى.. الضباب رحل

قراءة من منظور بيئي

عبدالحميد سيف أحمد الحسامي

المقدمـة:

لقد أثارت التحولات الطارئة على المسرح العالمي إشكالات عديدة تتعلق بحياة الإنسان عموماً، وحركة الأدب على وجه الخصوص.

ولا شك في أن علاقة الإنسان بالبيئة قد شهدت في الآونة الأخيرة تحولاً خطيراً حيث شهد الكون اعتداءً أثيماً من قبل الإنسان المعاصر، كان نتيجة تلقائية للمنطلق المادي المستفحل على تصور الإنسان المعاصر الذي لا يرى في الكون سوى مادة خام ينبغي له استغلالها واستهلاكها بمنطق نفعي (براجماتي) بشع، خال من أي بعد أخلاقي وتحت إلحاح أطماعه التي لا تحد، فانطلق يعيث في الأرض الفساد ويهلك الحرث والنسل غير عابئ بالنتائج المترتبة على ذلك، وغدا الكون براً وبحراً وجواً يعيش نذر اختلال واختناق جائرين يهددان حياة الخلق والمخلوقات برمتها.

مما استدعى بروز الأصوات الحادبة على البيئة، تدق أجراس الخطر وتدعو لوقف الفعل التدميري لعناصر البيئة، وتتجه نحو تعضيد العلاقة بين

الإنسان والبيئة ومد جسور التواصل الروحي التي تمزقت بفعل معاول المادة وجشع الإنسان علها تتمكن من إنقاذ البيئة من شر مستطير يحيق بها يوماً بعد يوم.

ولم يكن النقد الأدبي يوماً ما بمعزل عن حركة الحياة، فهو شتلة من شتلاتها، لا ينفصل بأي حال من الأحوال عن التفاعل الخلاق معها، وإذا كان قد اضطلع بحمل رسالته التاريخية والاجتماعية والنفسية والثقافية، فلا ضير في أن يمد اليوم بعمق اهتمامه للبيئة يهجس بمعاناتها ، وينشغل بهمومها؛ لأنه بذلك يحمل قضية الإنسان ذاته.

وتتجه هذه الدراسة إلى تجسيد هذا الاهتمام وتنشغل بهذا الأفق ليس من خلال تقديم الرؤى التنظيرية، بل من خلال مكاشفة نص إبداعي روائي للقاص والروائي محمد عبدالوكيل جازم، من خلال هذا المنظور النقدي – المنظور البيئي – ولم يكن اختيار النص جزافاً، بل اقتضته طبيعة النص المقروء – والنص يفرض منهج قراءته – بحكم ما امتلكه من مقومات التعاطف مع البيئة والذوبان في تفاصيلها، والحفاوة بكنه عناصرها، كما جسد حفاوته البليغة بعالم الريف، ولم يكن انتهاج هذا المنظور رغبة في الإدهاش ولا طمعاً ببريق الجدة، بل محاولة لإثراء الاشتغال النقدي وصرف النظر الإبداعي إلى ما تكتنز به البيئة من مذخور يمكن أن يخصب الرؤية الإبداعية ، ويرتقي بجماليات النص.

مؤمناً بأن هناك سبلاً لإعادة الدفء إلى الحياة وإلى النص الأدبي، فطالما أغراه بريق التجريب الخادع؛ فراح يلهث وراءه، ينشد الإبهار، لكنه وقع – في كثير من الأحيان في شراكه، وبعد أن بلغ به الجَهْدُ ألفى نفسه منبتاً، فلا أرضاً قطع، ولا ظهراً أبقى، لقد صدئت معازف كثير من المبدعين، وتكلست مفاصل عددٍ من التجارب الإبداعية، وأظن أن عودة النص إلى الطبيعة تنفخ فيه الروح، وتمنحه حياة متجددة، كما تنفخ الأرضُ – بدفئها – الحياةَ في الحبة اليابسة فتتخلقُ فيها أجنَّةُ الحياة والبقاء.

ولذا فإن الدراسة تولي وجهها شطر المنهج البيئي تفاتش النص بمصابيحه، وتقرأه من ناحيتين، هما: زاوية الرؤية، وزاوية البنية الفنية .

ولا شك في أن هذا المسلك يعدُّ ردَّ اعتبار للبيئة التي شهدت اعتداء جائراً على مقوماتها، كما أنه يسير باتجاه محاولات استعادة «الإنسان» وإعادته إلى مواقعه التي تركها شاغرة إلا من الفراغ في لحظة تاريخية يعالج فيها الإنسان سكرات الموت، بل إنه قد «مات حقاً» بحسب رؤى بعض الفلاسفة المعاصرين(1).

إنها محاولة اجتهادية، وأظنها محاولة مشروعة تكتنفها جملة من التحديات، ولا سيما أنها لم تسبق بدراسة تطبيقية لنص إبداعي – على حد علمي – ولذلك فإن هذه الدراسة تعمل على تنزيل النصوص النظرية إلى محك التطبيق وتجترح في الوقت نفسه آليات إجرائية لم تسبق إليها في قراءة النص الأدبي من منظور بيئي، وتقوم باختبار تلك المنظومة الإجرائية بترويضها في مقاربة النص الروائي، وهي خطوة ندعي السبق إليها ونتمنى أن تشفع بإضافات من قبل الباحثين الذين يتعشقون المغامرة، والطرق على أبواب المجهول .

– وتهدف الدراسة الإجابة عن سؤالين اثنين:

– ما تجليات تمثل الاهتمام بالبيئة على مستوى الرؤية؟

– ما تجليات الاهتمام بالبيئة على مستوى البنية الفنية؟

– ولذا ستتشكل الدراسة من مقدمة، وتمهيد، ومبحثين، يتناول التمهيد التأسيس اللغوي والاصطلاحي للبيئة، والعوامل التي أسهمت في نشأة البحث البيئي، كما يقوم بالتأصيل لحركة النقد البيئي ويرصد جهود الباحثين في هذا المضمار.

– ويتمحض المبحث الأول لزاوية الرؤية، فيتناول: البحث عن الذات والمقارنة بين الريف والمدينة، والتكامل بين عناصر الطبيعة، وتقديم البيئة بوصفها

بديلاً، والانتصار لبيئة القرية والعناية بنقاء القرية، وتجسيد موضوع الهجرة، والتكامل والتآلف بين عناصرالبيئة.

– وتضمن المبحث الثاني البنية الفنية، وتناول ما يأتي:

– أولا: تشكيل المعجم اللغوي.

– ثانياً: التركيب من حيث الجمل الوصفية، والاستطراد في سرد تفاصيل القرية والبنية التبادلية والصورة.

– ثالثاً: بناء الشخصية.

– رابعاً: التناص:

أولاً: التناص على مستوى البنية النصية لنص الرواية.

ثانياً: التناص على مستوى البنية النصية لنص البيئة.

ولا شك في أن أبرز الدراسات التي استفادت منها الدراسة تتمثل في الفلسفة البيئية، الصادر عن عالم المعرفة الكويتية (في جزأين). وكذلك مقالة النقد الإيكلوجي لـ «مايكل برانش» المنشورة مترجمة في دورية نوافذ، الصادرة عن نادي جدة الأدبي عدد 36 جمادى الأولى 1428هـ مايو 2007م

التمهيد

التأسيس اللغوي والاصطلاحي:

أولاً: التأسيس اللغوي:

أ: في المعجمية العربية:

جاء في لسان العرب مادة بوأ: «باء إلى الشيء، يبوء، بوءاً: رجع.

والباءة: النكاح، وسميّ النكاح: باءةً، وباءً من المباءة ؛ لأن الرجل يتبوأ من أهله: أي يستمكن من أهله، كما يتبوأ من داره....

وبوأتك بيتاً: اتخذت لك بيتاً، وقوله عز وجل: ﴿ **أن تبوآ لقومكما بمصر بيوتاً** ﴾ أي اتخذ...

أبأت القوم: أبأت منزلاً، وبوأتهم منزلاً تبويئاً. وذلك إذا نزلت بهم إلى سِنِدِ جبلٍ، أو إلى قِبَلِ نهرٍ.

والتبوُّء: أن يُعلِم الرجلُ الرجلَ على المكان إذا أعجبه لينزله.

وقيل: تبوأه: أصلحه، وهيأه، وتبوأ: نزل وأقام.

والمباءة: معطن القوم للإبل، حيث تناخ في الموارد، وفي الحديث أنه قال: «في المدينة هاهنا المتبوَّأ».

وأباءه منزلاً، وبوأه له، وبوأه فيه: بمعنى هيَّأه له، وأنزله، ومكن له فيه.

والاسم: البيئة. وإنه لحسن البيئة: أي هيئة التبوء.

والبيئة، والباءة، والمباءة: المنزل، وقيل منزل القوم حيث يتبوأون قبل وادٍ أو سند جبل»[2].

ومما سبق يمكن أن نستخلص الدلالات الآتية للبيئة:

أن المعجم العربي قد تضمن مصطلح البيئة.

أن البيئة تتضمن معنى الاستقرار للإنسان والحيوان في المسكن والنهر والجبل والمدينة، أي أن النزول ليس نزولاً حسياً فحسب، بل يصاحبه شعور بالأنس، ولذلك سمي النكاح مباءة، لما يحمله من دلالة السكون والمودة والرحمة، والتمكن أيضاً، كما يتضمن هيئة التبوء «حسن البيئة» فالتبوء علاقة ارتباط واقتران حسي وروحي، وكما يقترن المرء بالمرأة في حميمية وارتباط روحي، يرتبط كذلك بالبيئة، فبينهما اشتراك في اللفظ والدلالة أيضاً.

وهي لفتة يمكن استثمارها في الربط بين البيئة والمرأة ؛ فكلاهما مصدر للخصب والتوالد ، ومصدر للأنس والسكن كما هو في المفهوم القرآني، وشائع في الاجتماع البشري السوي، والتمكن من المرأة والبيئة ينبغي ألا يكون تمكناً نفعياً فحسب، بل ينبغي أن يكون وسيلة لغاية تحقيق الحياة الراشدة والتمكين في الأرض.

ولا غرابة أن يتم الربط بين المرأة والأرض في كثير من المناشط التنظيرية ولاسيما في الحركة المعاصرة لما بعد الحداثة.

ب - في المعجمية الغربية:

نجد أن كلمة بيئة تقابلها (إيكلوجيا) وقد تم اشتقاقها – من قبل آرنست هاسكل – من الكلمة اليونانية (oikos) (منزل الأسرة) ونقل دلالتها إلى كوكب الأرض باعتباره منزلنا نحن البشر[3].

وفي عام 1909م استخدم عالم البيولوجيا البلطيقي جاكوب فون يوكسكل لأول مرة مصطلح البيئة environment التي تعني الوسيط المحيط بالكائن الحي[4].

التأسيس الاصطلاحي:

«المصطلح يشير إلى هذا الميدان الجديد من البحث البيولوجي الذي يتناول العلاقات التي تربط عناصر كوكب الأرض»[5].

وتعرف الأيكلوجيا بأنها «العلم الذي يدرس العلاقات التبادلية بين الكائنات الحية والبيئة التي نعيش فيها، ويتخذ موضوعاً لها المنظومات البيئية (النهر والبحر والغابة والصحراء والنطاق الجوي والنطاق المائي واليابسة والنطاق الحيوي والكرة الأرضية ككل)»[6].

وقد ظهرت الأيكلوجيا، كفرع علمي من البيولوجيا، في أواخر القرن التاسع عشر، في سياق التشعب المتزايد للتخصصات المعرفية، والناجم عن نجاحات الثورة العلمية، وتوالي اكتشافاتها في الميادين كافة[7].

العوامل التي أسهمت في نشأة البحث البيئي:

«لقد تأسس الفكر الغربي الحديث على أساس مفهوم السيادة على الطبيعة، وتسخيرها للمنفعة الإنسانية دون النظر لأي اعتبارات أخرى، حيث يرى ديكارت «أنه يجب أن نصبح سادة ومسخِرين للطبيعة» فالعالم/ الطبيعة آلة ضخمة معقدة يمكن فهمها بتفكيكها إلى أجزائها والبحث في كل جزء على حدة»[8].

وقد طغت هذه النظرة الحديثة إلى العالم وهيمنت في الغرب الأوروبي وامتدت تأثيراتها... وشكلت نواة الحضارة الحديثة والمعاصرة وأنماط الحياة والاجتماع والتمدن[9].

وهو تصور يفسح للإنسان مساحة مطلقة، ولذلك فقد جمح به هذا التصور لينفذ من أقطار السموات والأرض، لكن بدون سلطان.

ويرى الفيلسوف طه عبدالرحمن «أن عقلانية النظام العلمي التقني

الحديث تتأسس على مبدأ السيادة فمقتضى هذه السيادة في هذا النظام هو أن يتولى الإنسان آفاق الإمكان التي تنفتح بالنظر، وأيضاً أبعاد التمكن التي تبرز في العمل، وهذه السيادات هي : سيادة التنبؤ وسلطان القوة، وسيادة التحكم وسلطان البأس، وسيادة التعرف وسلطان البطش»[10].

ولا شك في أن تمكن الرؤية المادية من الإنسان المعاصر، واستفحالها في فعالياته الحياتية جعلته ينطلق في هذا الكون بشراهة متناهية لا تتوقف عند حد لاستنزاف موارد الكون، واستغلال طاقاته، وفك طلاسمه، وتدمير بنيته، مما استدعى مَنْ بَقِيَتْ لديهم مسكةٌ من ضميرٍ إلى اتخاذ موقف ضدي ينتصر للبيئة، ويسعى لتأسيس ما يسمى بالأخلاق البيئية إذ ترى أن الأزمة البيئية هي أزمة مصير تخص الجنس البشري بأكمله، وليست حكراً على بلد أو شعب[11] كما ترى أنه لا بد من المحافظة على الكائنات الحية الأخرى على الكوكب؛ لأن بقاءنا ومصيرنا مرتبطان ببقاء ومصير الكائنات الحية الأخرى...[12].

«ومن الحقائق الأساسية في القرن العشرين والتي لا يملك الملاحظ الموضوعي إلا أن يعترف بوجودها ظهور ما يمكن أن نسميه الحضارة الاستهلاكية العالمية، وهي إحدى إفرازات الحداثة المنفصلة عن القيمة بتأكيدها على الفرد المطلق الذي لا مرجعية له سوى ذاته وقوانين الطبيعة/ المادة»[13].

وتسعى الفلسفة الإيكلوجية بوصفها – تياراً من تيارات ما بعد الحداثة – تسعى كما هو الحال في النظرية الأدبية إلى إبطال مركزية الذات البشرية كنوع من التوكيد، وإعتاق الحياة يفضي إلى إدراك العلاقة التبادلية أكثر مما يفضي إلى نموذج هيمنة.. إنه نوع من الخطاب السياقي مع الطبيعة، ذلك أن النظرية الأدبية والفلسفة البيئية المعاصرتين تعملان غالباً كضربين متجانسين للموضوع، ما بعد الحداثي ذاته، حول العلاقة التبادلية السياقية[14].

وهذا يؤكد المساق العام للمزاج المعاصر الذي ضاق ذرعاً بالمركزية التي حاولت تثبيتها حركة الحداثة، إذ أصبح هناك نفور من المركزية الصارمة التي استدعت محاولات شتى للتمرد وإعلان تعدد المراكز.

«باختصار تهدف النظرية، ما بعد البنيوية، إلى تفكيك الخطاب الكولونيالي والشمولي، وهي ترغب في استبدال خطاب السيادة بأنواعه جميعاً وإحلال الخطاب السياقي محله..»[15].

ويدرك النقاد الأيكلوجيون أن اختزال الكوكب إلى مجرد قاعدة موارد مخصصة للاستعمال الاستهلاكي في المجتمع الصناعي هو الآن بمنزلة تدهور روحي ونفسي، إن خبرتنا بما هو سماوي – أي بعالم المقدس – قد انحطت مع إحراز المال والقيم النفعية الأولوية على القيم الروحية والجمالية والعاطفية والدينية في موقفنا تجاه العالم الطبيعي[16].

وهكذا نلحظ أن البعد عن القيم السماوية في النظر إلى الكون قد أغرى الإنسان بالتمركز حول ذاته، وتسخير كل ما عداه من المخلوقات لمنفعته، متجرداً عن أي قيمة أخلاقية، فالمهم لديه أن يحقق ربحاً مادياً ولو بهلاك الكون كله.

«وينتقد عدد من مفكري الإيكلوجيا العميقة المركزيةَ البشريةَ، ويعتقدون أن أحد جذور هذه المركزية تلك النظرة التي ترى أن البشر وحدهم أصل ومقياس كل قيمة، فمثل هذه النظرة تولد غطرسة تدفع الناس إلى التعامل مع الكائنات الحية على أنها مواد خام مركونة لإشباع الحاجات والرغبات البشرية[17].

ومن الجلي أن هذا الاختلال ناجم عن غياب أو تغييب النظرة المتوازنة التي تضع الحياة في موضعها، وهي النظرة التي قدمها التصور الإسلامي، فالحياة في الإسلام كما يقول علي عزت بيجوفيتش، يحكمها عاملان متكاملان:

أحدهما: الرغبة الطبيعية في السعادة والقوة.

والثاني: الكمال الأخلاقي أو الخلق الدائم للذات»[18].

ولا شك في أن الاختلال في الممارسات الخاصة بالبيئة لم يأت من فراغ، بل ينشأ مرتبطاً بالمواقف الثقافية والممارسات الاجتماعية، وبعضها مبطن جداً بحيث يبدو خفياً في الواقع على معظم الناس[19].

ويرى هولمز وولستون الثالث «أن كل اضمحلال لنوع حي هو اضمحلال إضافي في هذه الحياة العامة، وليس حدثاً ضئيلاً، وكل انقراض هو نوع من القتل الفائق... ويرى أن ثروة من الكدح الخلاق عمرها بضعة مليارات من السنين وأنواع الحياة الولودة بعد بضعة ملايين أصبحت جميعاً تحت وصاية هذا النوع المتأخر في ظهوره، الذي أزهر فيه العقل وانبثقت الأخلاق على الأرض، شيء نير جداً لكن الانقراض بهت بريقه»[20].

ويناقش النقد الإيكلوجي والتربية الإيكلوجية أخلاقيات البيئة كالحقوق والواجبات والضمير البيئي، وتقديم جملة من الأهداف الوجدانية: تنمية اتجاهات وقيم إيجابية نحو حماية البيئة، وخلق مشاعر الاهتمام وتنمية الذوق الجمالي نحو البيئة وتكوين اتجاهات إيجابية نحو الذات... وتنمية الاتجاه نحو الرؤية المستقبلية للآثار البيئية على الأخلاق بالمنظومة البيئية[21].

ولذلك يدعو كثير من الفلاسفة إلى ما يسمى باخضرار العلوم، واخضرار الدراسات الإنسانية ، وفي الوقت نفسه يدعو النقاد إلى اخضرار الأدب، ونشأت من ثم هذه الشتلة المعرفية الموسومة بالنقد البيئي.

النقد البيئي:

يعد النقد البيئي (الإيكلوجي) E cologicalcriticism، واختصاراً Ecocriticism اتجاهاً نشأ حديثاً تحت تأثير امتداد الدراسات البيئية إلى

حقول الفلسفة والعلوم الإنسانية، ويعد هذا الاتجاه جديداً بين الاتجاهات النقدية للأدب، ويمكن أن نقيس مدى جِدة هذا الاتجاه إذا علمنا أن المؤتمر الأول حول العلاقة بين البيئة (بالمعنى المعاصر للكلمة) والأدب، عقد في العام 1997م، وانبثقت عنه الرابطة الأمريكية لدراسة الأدب والبيئة[22].

ويتخذ النقد الإيكلوجي موضوعاً له الترابطات بين الثقافة الإنسانية والعالم المادي بين البشري وغير البشري. ويعرف بأنه ذلك الفرع من النقد الإيكلوجي الذي يركز – على نحو خاص – على العناصر الثقافية: اللغة والأدب وعلاقتهما بالبيئة...

إنه موقف نقدي يضع إحدى قدميه في الأدب، والأخرى على الأرض[23].

وفي الأعوام الأخيرة بدأت الثقافة الأدبية، وتحت رعاية النقد الإيكلوجي في استكشاف معاني البيئة في النصوص الأدبية والفكر النظري[40].

وليس معنى ذلك أن اهتمام الأدب بالبيئة لا يتمتع بحضور لائق في الآداب العالمية، فالأدب العربي، منذ طلائعه الأولى لدى امرئ القيس وعنترة وذي الرمة والمتنبي، وحتى العصر الحديث لدى المهجريين وجماعة أبوللو، وغير أولئك، لم تخلُ أشعارُهم من الاهتمام بالبيئة، وتوظيف عناصرها في الشعر وتجسيد التلاحم بين الإنسان والبيئة، بل إن عالم البيئة لدى الشعراء الصعاليك كان ملاذاً يجدون فيه الأُنس والطمأنينة البديلة عما فقدوه في عالم الإنسان.

وكذلك الشعر الغربي حيث يرى مايكل برانش «أنه على الرغم من أن التفكير الفلسفي الإيكلوجي يبدو أحياناً غير مسبوق، فإن هناك تراثاً هاماً لمثل هذا التفكير ضمن مجال الفن الأدبي».

ويشير إلى مكابدات هذا التيار النقدي الجديد في سبيل تحقيق حضور لائق، وتعريف ذاته كفرع دراسي في مضمار الدرس النقدي الحديث، حيث يورد إشارات إلى عدد من المقاربات النقدية، أبرزها:

- جهود بيتر فريتزل الذي يحاجج في مؤلفه كتابات الطبيعة وأمريكا : مقالات في النمط الثقافي (1995م) بأنه يجب النظر إلى الكتابة كنشاط عضوي، أو كنتاج للحاجات البيونفسية للعضوية البشرية.
- يزعم و. روس وينتير في كتابه بلاغة أدب الآخر (1990م) أن تفضيلنا لـ«أدب الخيال» قد دفعنا إلى تبخيس الثراء الجمالي والغذائي بما يدعوه «أدب الواقعية» .
- يستخدم سكوت سلوفيك في كتابه التماس الوعي في كتابات الطبيعة الأمريكية (1992م) علم النفس البيئي كي يتفحص الوعي البيئي والأساليب التي يستخدمها كتاب الطبيعة لإحداث هذا الوعي بين قرائهم.
- اقترح نقاد مثل كارين وارين، وباتريك مورفي وجيم تشيني أساليب مثيرة يمكن من خلالها لمنظورات النسوية الإيكلوجية النقدية أن تعزز الحساسية الفلسفية الإيكلوجية نحو الدراسات الأدبية عموماً.
- أعد سكوت سلوفيك ونيريل ديكسون كتاباً تدريسياً لمقرر الإنشاء، بعنوان: الوجود في العالم، مختارات بيئية للكتَّاب.
- يوحي التأسيس الحديث لرابطة دراسة الأدب والبيئة بأن الفكر الفلسفي الإيكلوجي، الذي يقف الآن على عتبة الدراسات الأدبية، قد بدأ يمارس تأثيره على الطريقة التي يرى بها الأدب البيئة، وكذلك على الطريقة التي نرى فيها كنقاد البيئة في الأدب وخارجه[25].

ويرصد مايكل برانش عددا من تلك المظاهر، أبرزها:

- أن الأسئلة حول الدور المتميز للبشر في المخطط الكوني قد شغلت الخيال

الأدبي دوماً، والاهتمامات بالحفاظ على علاقة قوية بالطبيعة، أو تجديد هذه العلاقة كانت حاضرة في أدب كل الثقافات، سواء كرمز أو كموضوع.

- صياغة الأدب دوماً أسئلة القيمة المتوافقة وعلى أي أساس يتم تقدير البشر كمخلوقات لله كما يقترح ميلتون، أو كمخلوقات للطبيعة كما يقترح روسو، أم كمخلوقات للثقافة كما يقترح هنري جيمس.
- عناية الأدب دوماً بإبداع وتجديد الإحساس بالمكان.
- ثمة مقدار ضخم من الأدب تعامل بشكل صريح مع الطبيعة، سواء بغرض التأمل في مكانتنا كبشر، أو ضمنها، أو لاستكشاف جمالها والتعبير عنه بصرف النظر عن الاعتبارات البشرية[26].

ويمكننا أن نستخلص عدداً من الأفكار التي حملتها مقالة مايكل برانش أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة فرجينيا، وهو أحد الرواد في حقل النقد الأيكلوجي، وهي:

- استكشاف معاني البيئة في النصوص الأدبية والفكر النظري.
- ممارسة التأثير على الطريقة التي يجري بها إبداع النصوص الأدبية، وتأويلها.
- العناية بإبداع وتجديد الإحساس بالمكان[27] والتقييم العالي للإحساس الأدبي بالمكان[28].
- العناية بالنصوص التي تعاملت بشكل صريح مع الطبيعة[29].
- الرؤية التناصية التي تموضع القيمة في الكليات الطبيعية وفي العلاقات التبادلية التي تشكلها على غرار ما فعل (فش) في موضعته المعنى في سياق مجتمع خطاب محدد وإنكار وجوده بشكل مستقل[30].
- العناية بالأدب الريفي[31].
- إعادة تفحص مضامين تصوراتنا عن البيئة[32].

- الاهتمام بأدب الطبيعة.
- اتصال النص الأدبي مع السياق الطبيعي، والتأكيد على معنى الانتماء الذي يريد الفنان أن يرسخه ضمن مجتمع الطبيعة.
- التأكيد على البعد التأويلي، حيث إن تأويلاتنا للنصوص الأدبية تبني علائقياً أكثر مما تتكشف هيرمونيطيقياً، وكما يقترح هارولد بلوم فإن المعنى الأوسع للنص الأدبي يتحدد بواسطة كل من علاقة التناص بينه وبين النصوص الأخرى، والمفاوضة بين البين ذاتية للمعنى بين تأويلات متنوعة[34].

وبناء على هذه الإشارات النظرية العابرة تحاول هذه الدراسة تقديم اجتهاداتها في مقاربة النص المقروء، مستلهمة ما قدمه هذا الناقد من ناحية، ومضيفة عدداً من الاجتهادات التي تتجلى في إخضاع النص للدراسة والتحليل في ضوء هذا المنظور.

المبحث الأول

البنية الرؤيوية:

حينما تتسلسل رؤية المبدع إلى ملكوت الطبيعة، وتذوب في تفاصيلها، يكون للإبداع شأنٌ آخر، حيث تتجادلُ العلاقة بين هذين العالمين المفعمين بالدهشة المتجددة، إذ تنتعش الرؤية بما حازته من مخصبات جديدة، فينعكس ذلك على العمل الإبداعي ثراءً، وعطاءً، وفي الوقت نفسه تتبوأ الطبيعة موقعاً إضافياً بما تحرزه من حضور في سياق وجودي آخر، هو العالم الإبداعي بما يردف حضورها الواقعي. أي أن رؤية المبدع والطبيعة يتمكنان بفعل جدلية التلاقح والتخاصب من الارتقاء والتجدد والثراء .

وذلك ما نلمسه في تضاعيف رواية «الضباب أتى.. الضباب رحل» للروائي والقاص محمد عبدالوكيل جازم، وهي رابع عمل سردي للقاص بعد مجموعتيه القصصيتين: «حجم الرائحة»، و«البرد»، وروايته «نهايات قمحية».

وتمثل هذه المجموعة تجربة جديدة وجديرة بالتأمل والاهتمام؛ حيث ترتحل فيها وبها الذات المبدعة إلى عالم القرية.. عالم الريف، تتهجى ملامحه، وتفتش عن مكنون أسراره، برؤية باصرة، تمازج بين آليات البناء الفني، وأمداء الأفق الرؤيوي، بأسلوبٍ هادئٍ منسابٍ يسحرك – وأنت تتأمل حركته – فتصبح مندمجاً في عالمه، متحركاً في مداره.

ويمكننا أن نقدم في هذه القراءة لمعاتٍ شاردةً نقبسها من ومضة برقٍ خاطفٍ في ليلةٍ ممطرةٍ من ليالي القرية التي احتفى بها عالم الرواية – أو نتفة – سابحة – من ضباب أتى وأخذ يلملم متاعه للرحيل.. وترك قلوب الناس تتلهف انتظاراً لعودته.

ولا شك في أن الرؤية التي ينطلق منها الروائي محمد عبدالوكيل جازم[35] في بناء نصه الإبداعي هي رؤية معجونة بحب الطبيعة وتعشُّق الحياة الريفية.

إن العمل الذي بين أيدينا عمل تتداخل فيه سمات القصة مع سمات الرواية: فهو في تقسيمه البنائي الشكلي قريب إلى القصة، لكنه في مضمونه وبناء عالمه الحكائي أقرب إلى الرواية، ولذاك فقد أطلق عليها المؤلف «رواية قصصية» وفي ذلك نوع من التجريب الحديث الذي يداخل بين الأجناس الأدبية، ونحن هنا نحترم رؤية المؤلف في تسميته لعمله الإبداعي، ونميل لأن نعده عملاً روائياً، ويمكن أن نعدّ كل عنوان من عناوينها العشرة فصلاً جديداً، فضلاً عن أن هذا العمل يتضمن معاناة الشخصية المتجلية بلسان الراوي البارز في ضمير المتكلم وهو يعالج صراعاً مريراً من قسوة الحياة المدنية لتكون القرية له ملاذاً آمناً، و تسعفه الذاكرة في التقاط المشاهد التي تؤلف عالماً متناغماً ترسو عليه سفينة الرؤية الخاصة بالروائي – والتي يحملها الراوي أيضاً – الذي ينتصر للريف ولبراءة القرية من كل مظاهر الجور، والحيف.

وقد تشكلت الرواية من المفاصل الآتية: الضباب أتى.. الضباب رحل – ابن الشجرة – نقش – ريح في القرية – شيخ النسور – أربع صرخات لكبش سيدة – دار للأنس و دار للجن – قبور مكتظة بالحكايات – جدة فتحي – وأطياره.

وقد تبلورت تلك الرؤية وتشجرت في النص كما يأتي:

1 – البحث عن الذات:

لم تكن القرية عالماً أصمَّ، ولا مسكنا عابراً ، إنها المملكة التي تحس فيها الذات بالحضور، ولذلك يقول الراوي في أول صرخة في مفتتح الرواية: «إنها قريتي قالها وعيناه تسبحان في النور».

ثم أردف: «لأنها المكان الوحيد في هذا العالم الذي أستطيع أن أدخله نائماً ملتحماً في الجدران إلى أن أصل إلى حِجْر أمي... المكان الوحيد الذي أستطيع أن أتحسسه فأعرف أن هذا الجدار لصاحبه فلان، وتلك الشجرة لصاحبها فلان، وذلك التراب الممزوج بنكهة خاصة جاء من ذلك الحقل...».

إن تلك الصرخة تومي بنشوة التملك، وتوحي بدهشة الفرحة بلقيا قريته.. قالها وعيناه تسبحان في النور بعد طول اصطبار وانتظار، إنها فرحة العائد، وغبطة المتغرب عن الأهل والديار وعن الذات أيضاً...

ويقول: «خرج منه الطفل الذي كان – هو – الطفل الذي كان يمتلك مملكة يحكمها بأقدامه الحافية وصباحاته الباردة»[36].

وهذه الرؤية تنتظم أعمال الروائي: محمد عبدالوكيل، حيث يقول في مقدمة مجموعته القصصية «البرد»:

في مكان ما في العالم

هذا الكاتب الأسمر ذو الأقلام المصنوعة من الزرع

هذا الكاتب يرسم روعة قريته التي صنعها بزند الريشة...

يرسم من قريته طفلة ومشهد طرقات وعرة

وأعشاش حمام وجحور أرانب...

حقولاً..

لا تطمع إلا بغيمة واحدة...[37].

فالقرية ليست مكانا للاصطياف والسياحة في الإجازات السنوية أو المناسبات، لا.. إنها مستقر الروح ومستودع الذكريات، كما أن عالم القرية يعد ملاذاً خالصاً من شرور العالم:

«نظر إلى الآفاق.. الجبال تهيم مثل العشاق، نظر إلى قلبه وجده يبكي

من شرور البشر. قال: لا تبك، انظر إلى العالم البريء ، اغتسل من الحزن بصوت العصافير، هذا العصفور الذي يحارب قبح العالم بالرفرفة القريبة من رؤوس الناس».

فالعودة إلى القرية والتماهي في مفردات عالمها الجميل نوع من الرفض الذي تمارسه ذات المبدع لكل تشوهات ونقائص العالم المعاصر.

وهو بحث عن البراءة والصفاء، ومعانقة لرحابة الحضور، ونفور من عالم الغياب والتشيؤ. يقول مصوراً فعل العائد إلى القرية، مخاطباً أباه الميت، يبثه لواعج أحزانه:

«وحده أخذ يشكو للنائم تحت سقف الأحجار المدفونة: لم أعد أمتلك شيئاً.. صرت ملكاً لها»[38] – أي الأشياء –.

وهذا البوح من قبل الشخصية يجسد مأساة الإنسان المعاصر، في عالم أصبح فيه الإنسان سجيناً للأشياء، امتلكته الأشياء حين أخذ يدور في فلكها، ينفق راحته ووقته وأحلامه في سباق نهم لتملك وحيازة الأشياء، فسقط في قبضتها، وغدا شيئاً من الأشياء، حيث تضخمت فيه مساحة المادة، فزاحمت مساحة المعنى والروح..

وهاهو يفترش صحراء الندم ويشكو «لم أعد أملك شيئا، صرت ملكاً لها»..

إنه الاسترقاق، لكن بصيغة معاصرة، صيغة تملك قدراً من البريق الخادع، والإغراء الجذاب. لكن المرء لا يلبث أن يكتشف، وهو في غمرة الانبهار، أنه يلاحق سراباً بقيعة، يطمع في إطفاء ظمأ الروح بنيل ماء البقاء، وحين يقترب منه يجد حسرة لا تحد.

ولذلك استوطنت الحيرة الإنسان المعاصر، وتستوطن الشخصية القصصية أيضاً، يقول: «هاهو بعد عقدين من الزمن يتخبط بين الظل

والضوء، والظلام والنور السفر والقعود، لا يدري أين تكمن راحته، وكيف يمكن مغازلة الطمأنينة وإلى أي مدى يمكن مد الصوت وعروق الحيرة؟

إلى أن يقول: ترى هل القرية منتهى المحطات.. آخر الأمكنة، وهل هي الزاوية التي تخبئ الكنز؟[39]

فالعودة إلى عالم القرية لم تكن ترفاً لكنها بحث دائب عن الطمأنينة لتبديد حيرة فائرة للشخصية المسافرة عبر المحطات..

وهكذا تتسع الرؤية لتتجاوز حدود التجربة الخاصة لتهجس بسؤال عارم يهز الإنسان المعاصر برمته، ويكاد يقتلعه من جذوره، إذ أحس أن أخطاراً كثيفة تحدق بكينونته، «فرحلته أدخلته إلى الفرح المريب كما أدخلته إلى الضياع العارم»[40].

وهكذا نجد أن لجوء الذات إلى القرية لم يكن ولعاً تجريبياً، بل إنه بحثٌ واعٍ عن الذات التي أوجعتها المدينة بزيفها المعاصر، وألقت غبارها على عينيه فأعشت رؤيته، وبددت حلمه.

2 - إحياء علاقات الألفة بين الإنسان والبيئة:

إن الرؤية الإبداعية في رحلتها إلى الطبيعة تعمد إلى تجسيد العلاقة بين الإنسان والقرية وإحياء وشائج القربي معها، ومن الشواهد التي تعزز ذلك قوله: «إنها قريتي قالها وعيناه تسبحان في النور» ثم أردف: «لأنها المكان الوحيد الذي أستطيع أن أدخله نائماً.. المكان الوحيد الذي أستطيع أن أنساب بين طرقاته مغمضاً، ملتحماً في الجدران إلى أن أصل إلى حجر أمي»[41]. فالانسياب التلقائي بين تضاعيف المكان تجسيد لألفة ودود وحب متبادل.

ويقول: «كان يمتلك مملكة يحكمها بأقدامه الحافية وصباحاته الباردة

وعينيه المحلقتين مع العصافير ويديه اللتين تقعان دون قصد على زهور الياسمين».

«جلس تحت إحدى الشجيرات يبكي طيور الأسى.. الذكريات التائهة.. الأحلام المعتمَّة.. بأقواس قزح؟».

ويقول مناجياً الدار: «هيا يا دار اقتربي لقد كان كل شيء فيك: الحب، والشوق والحنين»[42] «القرية لاشيء فيها إلا المحبة»[43].

ويتفاعل معها حينما يأخذ بتحسس آلامها «ولا شيء أمامه إلا شجرة تحاول رفع رأسها من تحت الأنقاض التي خلفها البلدوزر القاسي القلب»[44]. فهو يتفاعل مع الشجرة التي تعرضت للأذى من قبل آلات شق الطرقات، وكذلك نلمح مشهداً جديداً يرسم ملامح تفاعله مع عنصر آخر من عناصر البيئة هو العصفور، قائلاً:

«ما الذي يفعله هذا العصفور القلق في طريق العباد والأطفال والثعابين والسحالي والحرادين؟ أهو حكيم أم أنه بليد لا يستفيد من تجاربه؟ ألا يرى أنه كلما صنع عشاً جاء من يدمره؟ هل أجنحته صغيرة وضعيفة فلا تساعده على العلو أم أنه شغوف بعلاقاته الحميمة مع الفلاحين والطرقات والجدران؟

فالعصفور شغوف بعلاقاته الحميمة، وليس كائناً معزولاً عن الناس والكائنات الأخرى ولذا يبني عشه عن قرب منهم، على الرغم من طبيعة النتيجة التي يتحملها جراء ذلك، لكنه الحب، وللحب ضريبة شاقة.

وهناك مظهر آخر من مظاهر إحياء العلاقة بين الإنسان والبيئة، يتجسد في تفاعل عكسي ليس من جانب الإنسان نحو الكائنات البيئية، بل من جانب الكائنات البيئية نحو الإنسان، فنجد أن الشجرة هي أيضاً تنهض بتجسيد قيمة التفاعل مع الإنسان، فهاهي الشخصية تشاهد شجرة الإثاب

التي طالما رافقت طفولته، يقول: «شاهد شجرة الإثاب التي طالما رافقت طفولتي»[45].

ولا يقتصر الأمر على الكائنات الحية، الطيور والشجر، بل إن الساقية التي علقتها الجرافة تستوقفه: «أدى ذلك التوسيع إلى خفض الطريق وتعليق سواقي الحقول عالياً في الجدران، استوقفته إحداها فتريث يحادثها»[46] وتتعضد العلاقة التبادلية، حيث تجد في القرية «الأشجار المتأملة لدموع المساكين والطيور الليلية والقمر المتأبط كل قلب...»[47]. حيث نجد أن مساحة التفاعل من قبل الأشجار تمتد من الإنسان إلى الطيور، فالقمر الذي يتأبط كل قلب.. إنه مهرجان التآلف.

وتنعقد أواصر التفاعل لدى الطبيعة مع المرأة، التي تتميز بقدر عال من الإحساس بالطبيعة والقرب منها؛ فكلاهما رحم خصب للإنجاب والتوالد: فهناك «النساء المثخنات من الفلاحة».

3 - المقارنة بين عالم القرية وعالم المدينة:

يقول في محاولة لرسم أبعاد كلا العالمين:

«في المدينة إذا صحوت تصحو صورة وجهي الغاضبة المشوهة، كما هي في كل بيت.. هناك لا تصحو وحدك لأنهم جميعاً قلقون ينهضون معك.. في الغالب معاً يخرجون من أبواب العمارات، لكنهم مثخنون بالكسل والحيرة[48].

«في القرية لا تستطيع إلا أن تستسلم لمناداة العصافير التي تظل تشدو طوال الدقائق المصاحبة لما بعد الفجر».

فالتناغم مع الطبيعة في حركتها لا يتحقق في عالم المدينة بعكس عالم القرية.

كما أن عالم القرية يمثل عالم الحلم، وعالم المدينة يمثل عالم المواجع والآلام:

«زاوج بين تلك الأيام التي تهيأ فيها للحياة والحلم وبين هذه الأيام التي تحتشد فيها الآلام وتتصارع في أعماقها المواجع ويزداد فيها الحنين»[49].

«أنحني أمامك أيها التراب الأخضر لأني أطعتك دون أطفالي الذين غابوا خلف جدران العالم الكبير، العالم الديناصوري المتوحش، يمكنني الآن أن أختبئ هنا بين ذراتك المنداة، هنا يمكنني أن أحزن، لقد غدرتني المدن...»[50].

ولا أدل على غربة الروح في المدينة في «غاب من الحجر» من هذا التعبير «عالم ديناصوري كبير» وليس أمامه إزاء هذا الاستيحاش سوى أن يلوذ بذرات طين القرية يختبئ بين ذراته المنداة بعبق الحياة يقي نفسه من أعاصير العدم والغدر.

«إيه يا شجرة طفولتي وشبابي افتقدتك، أشعر بوحدتي القاتلة تتورم، لأنني كلما توقفت أمام أشجار الزينة في هذه المدينة المعفرة بالغبار وسخام العوادم تذكرت إلى أي مدى كنت تفتحين شراع جوانحك وأوردتك ضاربة في أعماق الأرض وأكتافك مشرعة أمام أبواب السماء»[51].

«أفتقدك الآن؛ فالأشجار هنا مغلقة على سوادها ، لحمها متداخل بالإسفلت خضرتها باهتة وبوحها مكتوم وعطرها يفوح»[52].

وينتصر للقرية في وجه الآلات التي تشق الطرقات وتعتدي على عناصر البيئة:

«قال جده الذي كان يعمل سابقاً في وزارة التربية، وأصبح الآن متقاعداً، يتألم تحت البطانيات، قال: عمال الكهرباء جاءوا لتثبيت الأعمدة ثم

ذهبوا دون توصيل الإنارة ومثلهم قبل سنوات فعل عمال المياه الذين أوصلوا المواسير دون أن يتركوا في جوفها ما يبل، ومثلهم فعل عمال الطرقات، أوجعوا القرية باختراقاتهم المتكررة لحقولها»[53]. ويقول عن الشجرة: «سلطوا على هذه النبتة الطيبة الليل والبرد والأشواك هنا».

ويقول: «وهو يمشي في الطرقات الضيقة إلى طريق السيارات التي عرتها البلدوزرات قبل شهور لتوسيعها، أدى ذلك التوسيع إلى خفض الطريق وتعليق سواقي الحقول عالياً في الجدران»[54].

وقد: «أراد أن يواسي الشجرة التي ستنفض بزندها الصخور الجاثمة عما قريب»[55]. نعم أبكي هذه القرية التي مزقتها آلات الشق القذرة وحولتها إلى مجرد جزر جرداء صغيرة ومتروكة بإهمال، انظر إلى دورها التي تحولت إلى دار للإنس ودار للجن، ألا يستحق ذلك التأمل؟؟[56].

ويقول أيضاً: «يبكي تفاصيل طفولته.. ثم تفاصيل أيامه التي أضاعها مع أولاد يشبهون فقاعات الصابون، ونساء يشبهن الخنازير، في تلك المدينة التي ترك أحذيته فيها لأنها ربما نكأت قداسة القرية[57].

«يقرأ الناس دائماً الأمكنة ويحصون الألوان ويتغنون بصباحات الحواري، ومساءات المدن، لكنهم لا يفتنون بليالي القرى ولا بحبيبات ترابها التي تتحول في الظلام إلى نجوم مشتعلة ويتدافعون خلف الفتيات المتثنيات، لكنهم لا يستمعون على فلقة حبوب الذرة وهي تفتح عيونها لمعانقة روح الأرض وتمد أياديها لمصافحة الأشجار والظلام والزنابق.

أين العالم؟ لماذا لا يأتي إلى هنا لمشاهدة هذا الفرح العالي الحزين؟!

جميعهم يستنشقون العوادم وينكفئون على روائح البلاستيك، لكنهم لا يرحبون بزجاجات النسائم المجانية التي تنسكب في رئاتهم نميرة .. مصفاة معبقة بعبير الزرع ونشيش الماء و(كاذي) النهود (المشذبة).

أيتها الوطاويط ابتعدي، أيها الضباب اكتسح دور الأشباح»[58].

ويدير حواراً بين شخصين أشبه بذلك الحوار الذي دار بين شخصيتين في قصة «شيء اسمه الحنين» لمحمد عبدالولي، وهنا نجد الصراع بين الشخصيتين ، وهو صراع بين رؤيتين: رؤية تعشق القرية، ورؤية عكسية لها، لا ترى في القرية إلا أنها يابسة مثل ضروع بقرة تحتضر![59].

يتحدث عن القرية بصورة رمزية «لكنهم جاء – خطابها – في ليلة لا قمر فيها ولا نجم ولا هسهسات ولا أنين، ولا وشوشات، ولا مياه تموسق، ولا عصافير تتأوه، ولا بوم تشكي، ولا ضباب يرين على الأشياء... ليس إلا هؤلاء الملاعين الذين جاؤا بقذارتهم الدفينة... أخذوها على صوت طبل يبكي، و(بضعة) رصاصات تنبح في لوحة الظلام، وفوانيس تضيء أحياناً، ثم تنطفي، انسابوا في طرقات متعرجة.. تباعدت أصواتهم الشيطانية اختفوا عن الأنظار، قيل: إنهم انسابوا في الطرقات المؤدية إلى الغرب، وقيل: في طرقات الشرق – قيل: من الإنس، وقيل: من الجن..[60].

إنها إشارة إلى الذين اغتالوا براءة القرية، إلى البريق الخادع القادم من الغرب المادي، أو من الشرق، لا فرق، المهم أنهم أخذوها.. نعم أخذوها وأضحت القرى ليست سوى سوق مستهلك لمنتجات الشرق والغرب.

4 – الانتصار لبيئة القرية بوصفها بديلاً:

نجد أن الروائي يتعلق بالقرية، ولذلك ينغمس في تفاصيلها بمكوناتها وعناصرها، بوصفها البديل الأنسب للحياة والاستطباب:

«كانت تريد أن تمسدها بزيت السمسم، لكن حاسة الشم خانتها، وماء العين الأزرق خذلها، فمرخت ساق ابنها بالكاز»[61].

.. إن التمسيد بزيت السمسم إحالة إلى الطب البديل الذي كانت

الأمهات يمارسنه، بوصفه خلاصة تجربة ممتدة مغرقة في الزمن، ولعل الاستشفاء بموارد الطبيعة البكر، قبل أن تمتد إليها أيدي الكيمائيين فتفسد حيويتها، يعد انتصاراً للطبيعة ولموارد البيئة التي تتجانس مع تكوين جسم الإنسان.

ولم يقتصر الاهتمام بالبدائل الطبيعية على الطب، بل يشير إلى ما هو أبعد من ذلك، فيشير إلى قضية الطيران على الطير، وليس على الطائرات المصنعة.

- الطيران على الطير:

لم يقف انتصار الروائي للطبيعة عند مسألة اتخاذ العلاج من عناصرها، بل يذهب به الخيال إلى ما هو أبعد من ذلك، فهاهو «عبدالقادر يحلم أنه فوق أجنحة الطيور يحلق متأملاً اللاشيء، يتمنى لو يركب نسراً، ويغادر هذه القرية المتخمة بالنساء الضامرات والرجال السلبيين، والشباب المتسكعين بلا هدف»[62].

وربما يتناص هذا المشهد مع الذاكرة الشعبية التي تصور السندباد وهو يتخذ من طائر الرخ طيارة يتنقل بها إلى عوالم ارتحاله.

ومن مظاهر التعلق بالقرية إبرازه للمسات الذكية التي تقوم بها المرأة في توفير مصادر المياه النقية، قبل أن تأتي وسائل التعقيم التكنلوجي، ووسائل توفير مياه الشرب، «النوافذ صغيرة على غير العادة، ومثلهم الباب الذي ينفتح إلى سقف الدار، إلا أن أمي تتعمد إغلاقه دائماً؛ ليبقى نظيفاً؛ لأن الماء الذي نستخدمه للشرب يتجمع في هذا السطح المفتوح لنزول المطر،... المطر الذي يزور قريتنا كل صيف، يذهب ماء السقف عبر أنبوب بلاستيكي متين، نصفه مدفون تحت الأرض إلى خزان واسع بناه أبي نسميه سقاية، وحين ينقطع المطر تتقاطر النساء لأخذ ثلاثة جالونات يومياً»[63].

هنا في القرية وبدون تعقيدات يتم توفير المخزون الاحتياطي من الماء، وبإمكانيات محدودة قليلة التكلفة.

كما تتضمن الطريقة القروية في تخزين المياه بعداً جمعياً تكافلياً حيث تتقاطر نساء القرية تقاطراً، يشبه تقاطر الماء، للتزود بالماء يومياً، وهو ما يفتقده الاجتماع المعاصر بعلاقاته الباردة.

5 – العناية بنقاء القرية:

كما أن الإحساس بالمكان يجعل المرء يتعلق به وبنقائه، فهاهو الأب يتمنى أن يدفن بعد موته بقبر يتميز بالتهوية الجيدة، امتداداً للهواء النقي الذي ألفه في حياته:

«أريد أن أتنفس هواء نقياً حتى بعد موتي وأن يكون قبري مطلاً على البراح والفيافي والمياه الجارية إلى مسافات بعيدة... أن أسمع أصوات الناس ودبيب سعيهم لأعرف منها أخبارهم، ومن أين يأتون، وإلى أين يسافرون»(64).

إنه التعلق بالمكان، وبحياة الحياة.

إن العودة إلى القرية، البيئة الريفية تعد بحثاً عن البراءة، ولذلك تجده ينتقد المظاهر الدخيلة على عالم الريف، ومنها لبس المرأة الريفية للجلابيب السوداء بعد أن كن يلبسن الزنان (الفساتين) المزخرفة بزخارف يدوية تشبه زخارف الطبيعة، مما جعله يتساءل عن ذلك مستغرباً.

«ثمة نساء مسربلات بالسواد. سأل أمه:

– منذ متى والنساء يلبسن الحجاب ويتسربلن بالجلابيب ؟ ويمشين في الطرقات مثل العضاريط؟(65).

– ردت متذمرة : يمكن منذ سنتين!

– إذا لقد وصلت سموم المتدينين الجدد إلى هذه القرية البعيدة.

الانتصار للحيوان:

انتصر القاص لكبش سيدة، الذي هام في الأودية فهجم عليه الذئب وقد سمع ثغاءه المجنون (عبده سالم) الذي أسرع لإنقاذه وإعادته لسيدة العجوز التي تبلغ الخمسين من العمر وقد أخذت تدور في الضواحي الأخرى من القرية باحثة عنه،.. وقد بح صوتها وهي تنادي:

آه يا كبشي

أين أنت يا ضوء القرية كلها

لوعدت هذا اليوم سأعطيك فرشي

وأعطيك (جمشي)[66]

لن أذبحك في هذا العيد ولا في العيد القادم

ولا في أي عيد

...

أرجوك يا كبشي عد..»[67]

فالعلاقة بين سيدة والكبش تتعدى العلاقة الطبيعية بالحيوان، إنها علاقة استثنائية تجسدها بنية الإضافة «كبشي» وتعززها رؤية سيدة لكبشها، التي تتجاوز العلاقة الفردية «إنه بتعبيرها ضوء القرية» كل القرية. ولذلك تسبغ عليه الوعود إن عاد ألا يتعرض للذبح في العيد. «ولا في أي عيد وبذلك فهي تمنحه الأمان.. وحق البقاء؛ بل تؤثره على نفسها فتعده بمنحه الفرش والجمش. وهذا يعمق دلالة ارتباط المرأة الريفية بالحيوان، فهو ليس عندها سلعة تمتلك أو غذاء يستهلك، كلا إنه التشارك الروحي ودفء العلاقة وحميميتها مع الكائنات، هذا الدفء الحاني والحنان الدافئ هو ما تفتقده الحضارة المعاصرة المكتنزة ببرودة الأحاسيس، وموت العواطف.

ومن مظاهر التكامل والتآلف ما يتم من تناغم بين الماء واليابسة:

«تتخذ الشجرة شكل اليابسة حين يكر نحوها الماء، تظل تراوغه ليبقى البحر بحراً ولتبقى اليابسة يابسة ، قد يتبادلان الدور، لكن يظل كل واحد منهما ملازماً لمكانه..[68].

6 – تجسيد موضوع الهجرة:

ليست الهجرة قضية مستقلة عن البيئة، فهناك تعالق وثيق بينهما، حيث إن الهجرة ظاهرة اجتماعية لصيقة بالمجتمع اليمني، وتجني الهجرة جناية كبيرة على الأرض حيث يغادر الرجال إلى ما وراء الحدود بحثاً عن الرزق، وتترك الأرض دون عناية فتتحمل المرأة أعباء المنزل، وتربية الأطفال ويبقى أمامها التزام جديد هو فلاحة الأرض، وقد تجسدت الهجرة في القصة اليمنية بشكل لافت يجعلها ظاهرة جديرة بالدرس المتأمل، ويمكن الإشارة إلى أن المرأة الريفية (سلمى) التي تركها زوجها بعد زواجه منها بأشهر قد وصلت إلى قناعة أن تعلم ابنها الذي لم يعرف أباه وصيتها الشهيرة التي حملت عنوان المجموعة القصصية الشهيرة لمحمد عبدالولي «الأرض يا سلمى».

ولعل رواية «الضباب أتى.. الضباب رحل» لم تفتها الإشارة لموضوع الهجرة، يقول الراوي: «العم سليمان يترك العمل على متن الباخرة الملكية فكتوريا مساعداً ثالثاً للقبطان الإنجليزي توماس، حيث كانت الباخرة تنقل مواد البناء الأنيقة من ميناء ويلز إلى ميناء عدن... عاد إلى قريته.. كان يفكر أن يحرث الأرض التي اشتراها من (شَقَا عُمْرُهْ) وهو في البحر.. لكن عمله في (الدكة) أضاف إلى رصيده بعد ذلك هذه (الشلنات) التي ترى بها هذه الأغنام، فأضاف لعمله في الأرض تربية الأغنام..»[69].

«لم يكن قد أحب القرية مثل اليوم، فهاهو ينظر إليها بعيون مترعة بالحب» القرية مليحة وأحيانا يقول: شيخة[70].

وفي مضمار الانتصار للقرية يتمنى لو تتحول آثارها إلى متحف، فيقول: «لكن الكثيرين هاجروا إلى المدن واستقروا، ولم يعد أحد يفكر جدياً في تحويلها إلى متحف يضم تراث القرية أو يفكر بالعودة إلى القلعة الباكية التي صارت دموعها تعود إلى (الصبول) المعتمة في الداخل، هناك حيث كانت الخيول العربية الأصيلة تستقيم في انتظار مهام جديدة»[71].

7 - التكامل والتآلف بين عناصر البيئة:

إن الرواية لم تقدم عناصر القرية متنافرة أو متباعدة، إنما قدمتها في عالم آسر، تتكامل فيه العناصر في حميمية ضافية، ومن ذلك الصورة التي رسمها للضباب، فيقول: «هاهو الآن يذهب تؤمه أسراب الفراشات الملونة والأنوار الصافية تركض خلفه في كل مكان، روائحها مثل أنفاس حبيبي»[72] فالضباب يتم توديعه ضمن مراسيم احتفالية وكأنه ضيف كبير، فالفراشات في مشهد التوديع تؤمه أسراباً، والأنوار تركض خلفه، بروائح مثل أنفاس الحبيبة، وإذا كان هذا مشهد التوديع فما بالك بمشهد الاستقبال؟

ذلك الضباب، أما العصافير فيقول عنها:

«تشدو طوال الدقائق المصاحبة لما بعد الفجر تغني وترقص وتتوازن فوق الغصون، تطير وتعود «تحلق ثانية، تتحسس الأشياء بمناقيرها، ثم تعود لتحك ريشها»[73] فهناك تعانق بين العصافير والزمن فهي التي تعلن افتتاح مهرجان الحياة كل يوم ، وتستقبل الفجر بمعزوفة موسيقية، وتتحسس الأشياء بمناقيرها تحاول أن تسبر لغة الأشياء وتتخاطب معها.

ويقول عن الليل: «أتي الليل حاملاً في (قُفَّتِهِ)[74] الظلام والضباب...»[75].

وهي صورة بديعة لليل وهو يحمل في «القفة» الظلام والضباب،

صورة منتزعة من فضاء القرية، حيث القفة وسيلة حمل الأشياء مصنوعة من سعف النخل تضعها النساء على رؤوسهن لحمل الأشياء المختلفة.

وفي صورة أخرى نجد التفاعل بين القرية والضباب. يقول: «القرية التي يراقصها الضباب وتهدهدها عيون القطط الزرقاء وتناهيد العشاق»[76].

التبادل في الصورة:

الشجرة جناح نورس يصفق للموج التائه، ضوء يبحث عن لونه وطعمه ورائحته..[77].

ومن ذلك: علاقة الأرض والنبات بالإنسان وتعاطفهما معه:

يتحدث عن شخصية محمد الذي اختطفته الجبهة وجرحته: «دماؤه تصافح الريح، وتفرطشت على جدران الحقول الباكية لترسم لوحة خرافية، ما لبثت حتى محاها الإعصار، لكنها أعادت هيئتها وتنقلت بين قامات الزرع ووجوه السنابل التي كان بعضها يحاول مد رأسه لاحتضان السائل المتجلط، راحت قطرات الدم تقطر من الأوراق الخضراء، وتستقر أسفل سيقان الزرع، اعتقدت يومها أن الزرع لن يخرج سنابل هذا الموسم، وإنما رؤوساً صغيرة لمحمد[78].

ونجد أن هناك ارتباطاً بالأرض من قبل الفلاحين، فهم يتحينون نزول المطر، وهم يستبشرون بنزوله، ويتعلقون بالأرض، حين نزوله، وحين الفلاحة...[79].

علاقته بالشجرة:

يقتنص الروائي مقولة لمحيي الدين بن عربي فيوظفها مدخلاً أو عتبة نصية، يقول: «إني نظرت إلى الكون وتكوينه، وإلى المكنون وتدوينه، فرأيت الكون كله شجرة»[80]، وهي مقولة ذات مدلول عميق تسهم في إثراء السياق

العام للرؤية والرواية، فالكون بتكوينه والمكنون الخفي بتفاصيله ليس سوى شجرة، وتلك رؤية جديدة للشجرة، وتحويل لمفهومها، وإذا كانت تلك نظرة ابن عربي فلا تثريب على الروائي في أن يحتفي بالشجرة التي أصبحت معادلاً لحياة البراءة والهدوء والصفاء.

يقول: «أتذكر اليوم شجرتي وأنا في شتات المدن»[81] فالشجرة المضافة إلى ياء المتكلم على المستوى اللغوي تشكل حضوراً إضافياً على المستوى الحياتي، فهي ملاذ يحقق الاجتماع المقابل لشتات المدن.

هناك في الخط الذي يقسم القرية إلى شطرين بنى جدي له دارة كبيرة، وإلى جوارها بنى أبي داراً أخرى مكونة من طابقين تقف أمامهما شجرة (إثاب) مادة أذرعها كأنها أم متجمدة تصلبت في لحظة إشفاق بعيدة...[82].

استقبلتني شجرتي يومها بحفاوة.. كانت الشجرة قد احتضنتني بقوة[83].

يذكر أنه حينما غضب عليه أبوه لاذ بالشجرة ويصف حركة العصفور الذي تضامن معه وسلح على وجه أبيه " وفيما هو كذلك زقزق صديقي العصفور ثم هز ذيله وسلح على وجه أبي الذي قفز جافلاً وبارح المكان[84].

«من يومها ازداد حبي للشجرة، أحببتها من كل قلبي، ورحت أغمرها بالقبلات الحارة وأنا أهذي كالمجنون ، كنت أكافئها فقد خبأتني بين أغصانها، احتضنتني بحرارة غطتني بزغب العصافير وقش الأعشاش، وقشر البيض، وريش قبرات برية[85]:

«لا أدري ما سر الجنون الذي ربطني بهذه الشجرة العتيقة، ولا من منا الذي اختار الآخر: أنا أم هي؟ وصلنا إلى ذروة العشق ذروة الرقص... دائماً أشعر أنا وإخوتي بدفء أمومتها، أحس تجاهها بمشاعر غريبة، لم أستطع تحديدها إلى اليوم»[86].

وهكذا تتجلى البيئة على مستوى الرؤية، وتتمظهر عناية الروائي بتفعيل حضورها في المساقات المختلفة التي تمنح القارئ أفقاً واسعاً عن مدى التحول في الرؤية الإبداعية في النظر إلى البيئة بعناصرها المختلفة.

المبحث الثاني

البنية الفنية:

أولا: تشكيل المعجم اللغوي:

تمتلك اللغة في ملكوت الطبيعة خصوصية جديدة، حيث تزهر الأحرف رياضاً متضوعة، وتعشب الكلمات حدائق مخضلة، وتتطافر التراكيب كفراشات جميلة زاهية، تميس طروباً منتعشة بأنداء الربيع. فاللغة في رواية «الضباب أتى... الضباب رحل» مخضبة بنكهة القرية، ومحناة بمواويل عشق الأرض، ومجدولة من براءة الطبيعة، ومسكونة بدفء الجداول.

لغة تتعفر بنكهة الطبيعة القروية، حيث تنهمر سحب الرؤية غيثاً غدقاً ينساب في وجدان طين الحقول فيمرع لغةً غضةً طريةً، ترسم حياة القرية وحيويتها، ولك أن تتأمل في بعض المقاطع، مثل قوله: «العينان تسبحان في النور، الضباب يذهب تؤمه الفراشات الملونة.. الأنوار الصافية.. جلس تحت إحدى الشجيرات يبكي طيور الأمس الذكريات التائهة.. الأحلام المغمسة بأقواس قزح»[87].

فالذكريات تائهة أما الأحلام المتماوجة في ذاكرة الشخصية،فإنها مغمسة بأقواس قزح، وهكذا تشف التعابير عن ملكة عليا في نحت اللغة والانتقال بها إلى مرتبة عليا من الدلالة وتؤشر إلى خيال خصب وذائقة تهتز وتربو كلما لامسها وجرى في عروقها ماء الإبداع.

ونجد في القصة تعبيراً عن هذا الإحساس التوحدي في الطبيعة ، يقول: «التراب الممزوج بنكهة خاصة جاء من ذلك الحقل»[88].

وقوله: «سواقي الحنين»[89]، و قوله: «أنحني أمامك أيها التراب الأخضر»[90].

كما أن تكرار المفردات الدالة على البيئة في الرواية ينم عن هاجس احتفاء القاص بالطبيعة ، ومن ذلك: مفردة الضباب التي تمثل العنصر المهيمن على الرؤية والبنية، والشجرة والزرع...

ثانياً: التركيب:

1 – الجمل الوصفية:

تتكثف في المقاطع الوصفية اللغة الأدبية العليا، وهي كما أشرت متمازجة بالطبيعة، تأتي لترسم اللقطات المشهدية التي توقف حركة السرد لتتأمل تفاصيل المشهد، مثل: الفراشات الملونة/ الأنوار الصافية[91] نبات (السنب) الجبلية العطرة/ الأحلام المغمسة بأقواس قزح[92] أنحني أمامك أيها التراب الأخضر/ عيون القطط الزرقاء[93]/ الأنداء المعطرة للأماكن[94].

وتتجسد البنية التركيبية في مستوى نصي أكثر امتداداً في اللقطات الوصفية:

«.. إن للوصف في الرواية الواقعية وظيفة بالغة الأهمية والخطورة وصلت إلى ذروتها على أيدي فنانين بارعين، مثل بلزاك وفلوبير، فأكسبوا الوصف وظيفة جديدة يمكن تسميتها بالوظيفة التفسيرية، ذلك لأن مظاهر الحياة الخارجية... تكشف عن حياة الشخصية النفسية وتشير إلى مزاجها وطبعها. وأصبح الوصف عنصراً له دلالة خاصة، واكتسب قيمة جمالية حقة، ويؤكد فلوبير أن الوصف لا يأتي بلا مبرر، بل إن كل مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصية وله أثر مباشر أو غير مباشر في تطور الحدث.. الوظيفة الثالثة هي وظيفة إيهامية، إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي ويشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعاً بالحقيقة أو تأثيراً مباشراً بالواقع»[95].

ونجد في رواية الضباب هيمنة المقاطع الوصفية على البنية الروائية، مما أتاح بروز المقاطع الوصفية المخضرة، سواء أكانت وصفاً للجماد أو للأحياء.

ولا شك في أن هذه المقاطع الوصفية تعد بيئة خصبة للغة الشاعرية المبللة بالندى والمعطرة بأريج الطبيعة، ومن ذلك: المقطع الوصفي المتمثل بالافتتاحية الواصفة لمشاهد القرية: «المكان الوحيد فوق هذا العالم الذي أستطيع أن أدخله نائماً ...المكان الوحيد الذي أستطيع أن أنساب بين طرقاته مغمضاً... ملتحماً في الجدران إلى أن أصل حجر أمي.... المكان الوحيد الذي أستطيع أن أتحسسه فأعرف أن هذا الجدار لصاحبه فلان وتلك الشجرة لصاحبها فلان»[96].

وتمتد المقاطع الوصفية في عدد من مفاصل النص:

«خرج منه الطفل الذي كان – هو – الطفل الذي كان يمتلك مملكة بأقدامه الحافية وصباحاته الباردة وعينيه المحلقتين مع العصافير ويديه اللتين تقعان دون قصد على زهور الياسمين ونبات السنب الجبلية المعطرة وأزهار الفل»[97].

هذا العصفور الذي..[98]، الليل أتى حاملاً في قفته الظلام..[99].

الاستطراد في سرد تفاصيل القرية:

تتعمق الرواية في رسم تفاصيل القرية عموماً، وتتبع مفرداتها، مثل: الضباب – الفراشات – الأنوار – القمر – الجبال – العصافير – الشجيرات – السواقي – التراب – الطرقات – الحقول... إلخ. وهذا الإمعان في حشد عناصرها تعميق للرؤية المتواشجة مع هذه العناصر، وتأكيد لعلاقة الفنان في تآلفه مع العناصر البيئية في القرية دون استثناء.

ويقول: «جلس فوق جدار مهمل وذكريات طفولته قعدت أمامه، مر على

تفاصيل الحقول والطرقات والشعاب، تفاصيل الأعشاب، والزهور الصغيرة، والأنداء المعطرة دائماً للأمكنة»[100].

2 – البنية التبادلية:

تتحرك اللغة عبر المستوى التركيبي في بنية يمكن أن نسميها بالبنية التبادلية حيث تتبادل التراكيب في مواقعها البنائي، تجسيداً لحركة التبادل بين الطبيعة والإنسان من ناحية، وعناصر الطبيعة من ناحية أخرى.

مثل قوله مؤكداً العلاقة التبادلية بين الشجرة والراوي:

«أغمضت الشجرة جفونها / وكذلك فعلت أنا» فحركة الإغماض لم تقتصر على الشخصية بل الشجرة التي سبقته في ذلك.

ويقول معبراً عن توحده بالطبيعة: «هل أنا متناثر مثل ندف الضباب أم أن الضباب أكثر تماسكاً مني»[101].

ويقول: «قبل ساعات وصل القرية ، لم يدر هل وصل محمولاً على الغيوم أم الغيوم هي المحمولة عليه؟»[1002].

ويؤكد العلاقة بين الشجرة والقرية ككل:

«أيتها الساقية كأنك القرية

أو كأن القرية أنت

عندما علقتك الجرافة وهي تطيح بالزرع والماء والطين»[103]

فتعليق الجرافة للشجرة – في نظر الراوي – يعد جناية لا تنحصر في نطاق الشجرة، بل تمتد دلالتها للقرية بكاملها؛ فمن علق شجرة وأزاح عنها أسباب الحياة فكأنما علق حياة قرية ومن ثم حياة أهلها.

وهذا يرينا كيف تتسامى رؤية الراوي في إحساسها بعظمة الحياة وقيمتها.

ولا تقتصر العلاقات التبادلية على الشخصية وعناصر البيئة، بل تنعقد تلك العلاقة بين عناصر البيئة المختلفة . يقول: «تتخذ الشجرة شكل اليابسة حين يكر نحوها الماء، تظل تراوغه.. ليبقى البحر بحراً، ولتبقى اليابسة يابسة، قد يتبادلان الأدوار، لكن يظل كل واحدٍ منهما ملازماً لمكانه.

الشجرة جناح نورس يصفق للموج»[104]. فالشجرة والبحر قد يتبادلان الأدوار، وتوحي قد «التقليلية» أن السياق النصي يجنح لتحقيق الفصل بينهما بيد أنه لايلبث أن يخلع على الشجرة صفات النورس الذي يصفق للموج، وربما يصفق ابتهاجاً بقدوم العائدين من وراء البحار... لقد امتدت العلاقة التبادلية للتجاوز عناصر اليابسة إلى تمتين العلاقة بين الماء واليابسة..

وهذه العلاقات التبادلية في البنية التركيبية تكشف لنا عن نسق ممتد يثري البناء اللغوي ويتعالق وعالم الرواية.

ثالثاً - الصـــورة:

نجد أن الصورة منتزعة من الطبيعة، وتتحرك بنية الصورة في مظهرين متعاكسين لكنهما متكاملان:

1 - أنسنة الطبيعة:

إذ تضفي الرواية على الطبيعة سمات الإنسان وتخلع عليها خصائصه: ومن ذلك قوله: «فالأنوار تركض خلف الضباب «الأنوار الصافية تركض خلفه في كل مكان»[105]. «رائحتها مثل أنفاس حبيبتي».

والضباب يتفوق على الإنسان في إصراره وتماسكه.. «أم الضباب أكثر تماسكاً مني لأنه منذ ملايين السنين يجيء ويذهب حاضناً أمانيه»[106]. و«الجبال تهيم مثل العشاق»[107].

والعصفور يحارب قبح العالم، وينشد حياة تحفها السكينة، ويمحق منها الشر، بقوله: «هذا العصفور الذي يحارب قبح العالم بالرفرفة القريبة من رؤوس الناس».

والشجرة قانتة زاهدة في الحياة «ظللت كما أنت متبتلة زاهدة قوية». «وهاهي حينما داهمتها الجرافة» تحاول رفع رأسها من تحت الأنقاض»[108].

ويخاطب الشجرة قائلاً: «عندما علقتك الجرافة وهي تطيح بالزرع والماء والطين ظللت كما أنت متبتلة، زاهدة، قوية، تسربين الضوء وتجرجرين الأنسام النقية إلى رئة الحقل «وتظل متأملة لدموع المساكين، فالحقل له رئة و«التراب المبلل يخبئ شوقه للجفاف و(الجاب) مرتفع يطل على رؤوس الجبال وقلوبه»[109] و«القرية التي يراقصها الضباب والقمر المتأبط كل قلب» و«للأمواج نداءات حينما يسمعها أهل القرية يرتحلون ملبين».

«ويقول: «أما جذاذات سيقان النبات اللدنة، فإن آذانها تسترق وقع أقدام المواشي الآتية.... أسراب الطيور وعصافير الدوار وطيور السويدان تنتقل طائرة ومترجلة فوق متون الحقول»[110].

«حقول القرية تجلت بأبهى عريها»[111]

«القرية يملؤها ضوء صوفي
تشبه قصيدة
قالها شاعر بعد أداء فريضة الفجر
حقولها تتناثر مثل حبات اللؤلؤ
ماؤها يتراقص في مشيته
هناك داخل عروق الطين
وبراءة الصخور»[112].

2 - أنسنة عناصر البيئة:

يقول: «كل شيء تافه على وجه الأرض.. أجمل شيء أن تنام في قبر جميل وتحتضنك صخرة أنيقة.. كان أبي كلما أحس (بالطَفَش) يهدد أمي أحياناً، وأصدقاءه أخرى، قائلاً: سأعود إلى حفرتي ..»[113].

«سواعد الضباب المتحاضنة على رؤوس الجبال»[114].

«خيوط الشمس التي كانت تصارع ذلك التربص بقرونها الضوئية في عراك متواصل إلى أن تقهقر بعد الظهيرة»[115]، «فتخر أعشاب البصلة الصغيرة صريعة بين الأتلام»[116].

وعن السنابل يقول: «رؤوس السنابل في زوايا الحقول تشبه وجوه الرجال والنساء ، لكنها تفتش عمن ينضج أحلامها بالوقوف إلى الأبد»[117].

الماء: «فعلت الأمواج بقريتنا الأفاعيل، جاء الماء يزفها إلى هذه المنطقة العالية، ثم ارتد بعدئذ تاركاً القرية للشمس، والمطر الموسمي»[118].

«اليوم هو الرابع من أكتوبر..

صخور الجرانيت تقبل صلصال الحقول

المنتظرة

مجيء الضباب.. هطول المطر»[119].

- ومن ملامح أنسنة مفردات البيئة أنسنة الطيور والحيوان:

يقول: «رحت أستأذن أبي ومن تلك الزاوية الشمالية بدأت أتابع أرياش الوفود التي بدأت تهدل وتشدو وتزقزق... تقاطرت وفود الطيور/ تراكمت، تكاثرت صار المشهد اجتماعاً لإعلان الفرح الفنتازي الكبير، الفرح العالي.. الحجيج.. الصلاة، إذاً الصلاة ولا غيرها..»[120].

كان ثمة عصفور متكئ على مرفقه

واضعاً يده تحت حنكه

كان يغني لوجه الشجرة ويرقص»[112]

إن الطيور تتقاطر وكأنها وفود تتقاطر لإعلان فرحها، لا بل حجها، لا بل صلاتها..

والعصفور هناك متكئ ويغني لوجه الشجرة فهو يغني وغناؤه ليس للهباء، بل لوجه الشجرة يا له من مهرجان حافل بالفرح.

وهكذا تتشخصن العناصر البيئية وتنفخ اللغة فيها الحياة، وتسبغ عليها إهاب الإنسان، فتتحرك وتتألم وتبكي وتنادي وتقاوم وتشتاق وتتأبط – حانية – قلوب البشر... يقول عن العنزة (نقش): «تتجول في الجبل مثل امرأة فقدت ولدها وهو ليس كذلك .أحياناً تصبح مثل سيدة حكيمة، تثغو ولكن بصوت منخفض، لكنها في الغالب تقف دون تبرير وتهتف في اللاشيء؛ ترى هل تنادي أمها ؟»[122].

«نقش أجمل من كل بنات القرية»[123]

«نقش تعلم الولد الأحمق كثيراً من الأشياء، بدت مرافقة نقش في البدء مضنية، ولكن ملازمته لها كالظل أفادته في تأمل الأشياء، والصبر على فهمها رويداً رويداً»[124].

الكبش «إنه يريد شيئاً واحداً فقط، العودة إلى ديمة (سيدة) الاستماع إلى مواويل (سيدة) وزواملها، والنوم على الرف الذي وضعته سيدة في الديمة.. سيدة تبلغ الخمسين من العمر، لم تتزوج سوى ولعها بتربية الحيوانات وفلاحة الأرض... الكبش لا يدري أن سيدة بثوبها الأبيض ومنديلها الأزرق تدور عليه في الضواحي الأخرى من القرية باحثة عنه»[125].

«المواشي بدأت تسرح في الحقول بعيون محدقة وكأنها تريد فرك

جفونها.. الحمير تحاول التقلب على الأرض وتعفير جلدها بالتراب غير مصدقة أنها الآن في الخارج بعد أن سجنت عدة أشهر في الصبول السفلية المظلمة»[126].

ويقول: «دعا الذئب الله بعد أن صلى في الضفة الجبلية أن يساعده في العثور على فريسته»[127].

3 - تطبيع الإنسان:

يبدو أن التعلق بالبيئة قد حدا بالروائي أن يقوم بأنسنة الجمادات والطيور والحيوانات لكنه في مظهر آخر يقوم بما يمكن أن نطلق عليه تطبيع الإنسان ونقصد به تصوير الإنسان بالطبيعة، يقول: «في المقبرة.. لقد تحول أبي إلى زهرة.. زهرة جميلة تعالي وانظري إلى هذه الشجيرات المحيطة بالقبر»[128]. فالأب يتحول ليس إلى رميم بل إلى زهرة مما يجعل مشهد نرسيس - الذي تجسده الأسطورة - ماثلاً بين أعيننا.

«تخيلت أن تلك الزهور نفثت روائحها، ما هي إلا إعادة خلق جديدة لأجساد موتى... وسرعان ما تغلبت على ذلك حيث تصورت أن أبي تحول إلى شجرة صغيرة تخرج منها زهور طيبة العرف تعترض العيون فتسحرها»[129].

«المجنون عبده سالم الذي كان إذا سار في الطرقات تراه يتقفز مثل الكنغر»... «وثب المجنون مثل الكلب»[130].

يتحرك البناء اللغوي للصورة بشكل نقيض للمظهر السابق، حيث يغدو الإنسان عنصراً من عناصر الطبيعة: يقول: «هل أنا متناثر مثل ندف الضباب»[131] «إلى أي مدى يمكن مد عروق الحيرة»[132] ويصف حاله «لم يدر هل وصل محمولاً على الغيوم، أم الغيوم هي المحمولة عليه».

4 – تطبيع الإنسان:

حيث يضفي الروائي صفات خاصة بالطبيعة على المعاني المجردة، ويخلع عليها سمات جديدة، يروم بذلك تعميق جذور البيئة في تربة المعاني المجردة، ومن ذلك قوله: «عروق الحيرة» شرفة الحلم/ البيوت المغلقة بالفتور/ الضياع العارم[133] الليل حزن والليل شوق[134]/ سواقي الحنين[135] التراب المبلل يخبئ أشواقه للجفاف[136].

«ذات يوم أثناء تناوله وجبة الغداء، وهو يرتشف بتلذذ المرق المطبوخ في قدور من الفخار تطاردت الأفكار في رأسه كالأرانب البرية»[137].

هنا يقوم الروائي بتصوير الأفكار بهيئة كائنات طبيعية محسوسة هي الأرانب البرية المعروفة بخفتها وقدرتها على التقافز، ما يعزز بهذه الصورة العلاقة بيننا وبين كائنات البرية فالأفكار تشبه الأرانب، وتصبح الأرانب معادلاً بيانياً للأفكار، ومعادلاً حياتياً أيضاً، فالاعتداء على الأرانب البرية يغدو وكأنه اعتداء على الأفكار، ولذا فإنها تمتلك بفعل الترابط الكائن وجوداً إضافياً، وتتمتع بحصانة تقيها شر غوائل الإنسان.

رابعاً: بناء الشخصية:

يتميز بناء الشخصيات في الرواية بخصوصية بارزة تندغم في الفضاء العام للرواية، حيث نجد أن الشخصيات تكتسب حضورها من خلال علاقتها بالبيئة وانتمائها لعالم الريف، ولا شك في أن موقفنا من الطبيعة هو انعكاس لموقفنا من الإنسان؛ ولذا فدراسة موقف كاتب ما من الطبيعة يكشف لنا موقفه من الإنسان ويوضح لنا صورة الإنسان الكامنة في أعماقه[138].

وحينما تتأمل شخصيات الرواية: «الراوي» البارز بضمير المتكلم والمرأة القروية سيدة، والمجنون، والمهندس، والابن، وجدة فتحي...

كلها شخصيات لا تحقق هويتها من خلال الصراع الطبقي، ولا من خلال أدوارها الاجتماعية، بل تحققها من خلال علاقتها بالبيئة، وقربها منها، فنحن لن ندرك العالم الرؤيوي للراوي إلا من خلال تعلقه بالبيئة ونفوره من عالم المدينة، إن حفاوته بعالم القرية وبعناصره المختلفة يحدد لنا ملامحه النفسية وقناعاته الحياتية ورؤاه الفكرية أيضاً، ولعل ما تقدم في المبحث الأول من هذه الدراسة يغني عن الخوض في التفاصيل والتكرار.

وكذلك العم سليمان العيسي لا تتجلى ملامح شخصيته إلا من زاوية علاقته بالأرض والحيوان حتى إنه سمى العنزة باسم ابنته نقش ..– وهذا ملمح من ملامح شغف الإنسان الريفي بحب البيئة حيث يسمي الحيوان بأسماء إنسانية – كما أنه مفتون دائماً بصباحات المواسم ينهض دائماً لمشاهدة أغنامه، وهي تخرج متراكضة من باب الدار متذكراً تفاصيل أخرى غير التي يعرفها الناس... إنه يعود من غربته الدائمة في البحر.. قفزت إلى ذهنه فكرة شراء العديد من العنزات الحبالى والعمل منذ الآن فصاعداً على تربية الأغنام.. أصبحت الفكرة قراراً لا رجعة عنه..[139].

وشخصية المهندس الذي كعادته حين تتناوشه المواجع يختار تلك الزاوية العالية من القرية ويظل هناك على ذلك الرف الترابي يتأمل الأشياء بتمهل مختلياً بغيبوبة لذيذة اعتاد عليها زمناً، لكنه اليوم هنا بتكليف رسمي من إدراة المسح الاقتصادي في المديرية وكأن المعنيين هناك يدركون جيداً الولع الفاضح الذي تسربه أحاديثه عن القرية ، وشعابها ودورها وناسها..[140].

وبقدر علاقته بالبيئة وهيامه بجمالها تتجلى شخصيته العاشقة، ويزيد من تعميق الدلالة وقوع هذه الشخصية في صراع عنيف بين عمله الرسمي، وارتباطه بحب الأرض «أراد أن يكبح جموح عينيه، فأعادهما إلى دفتر البيانات لكن القوة الكامنة في عيون دور القرية وظلالها وجدران حقولها

حرضته في اتجاه المتدرج...»[141]. وتنشطر الشخصية إلى الشخصية والشبح ، ويدور بين الشخصيتين حوار طويل:

اشتقنا لك يارجل!

أووه أشكرك كثيراً على هذه القنينة.

صمتا.. أخذ كل منهما كأسه.. أردف «هو»:

أنا هنا دائماً كما تعرف!

تبدو حزيناً..

نعم أبكي هذه القرية التي مزقتها آلات الشق القذرة، وحولتها إلى مجرد جزر صغيرة ومتروكة بإهمال، انظر إلى دورها التي تحولت إلى دار للإنس ودار للجن، ألا يستحق ذلك التأمل....[142].

وهكذا تفرض الرؤية المرتبطة بالبيئة نفسها على الشخصيات ولا تظهر الشخصيات إلا من زاوية ارتباطها بالبيئة، وهذا يعزز المسار العام للرواية .

خامساً: الإحساس بالمكان:

يعد المكان مكوناً مهماً في البناء الروائي، وقد تحدث باشلار عن جماليات المكان باستفاضة في كتابه جماليات المكان.

«وإذا كانت الرواية في المقام الأول فناً يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة، فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية: من رسمٍ، ونحتٍ، في تشكيلها للمكان»[143].

ولا يتناول النقد البيئي المكان – كوسيط للتعبير عن الارتباط بسياق طبيعي محدد أو كاغتراب عنه – بل يدعو إلى أن يقدم الأدب تأملاً حول

العلاقة بين الطبيعة البشرية وغير البشرية وتقيم المقاربة البيئية عالياً الإحساس الأدبي بالمكان[144].

ونجد في هذه الرواية أن المكان ليس مكاناً سلبياً، ولا يقدم إشارات للحالة النفسية للشخوص فحسب، المكان هنا بتفاصيله المختلفة يتسم بالحيوية، وينتعش بالحياة.. المكان هنا مفعم بالاخضرار، نابض بالروح. «الأمكنة عامرة بالأرواح»[145].

يصف الدار قائلاً: «يجثو فوق نكب كبير خرج عن الأرض على هيئة ديناصور مهول، ثلاثة أرباع جسده مدفونة، ليس النكب المتداخل مع الطابق الأرضي هو الذي ساهم في تثبيت الدار ورسوخه، وإنما عمي الذي عمره بالأحاسيس الطيبة والمشاعر واللمسات، في الوقت الذي تخلى عنه أبي وبقية أبناء عمومته، إن أقدام عمي هي التي جعلته نابضاً بالحياة، بأغنامه التي تنطلق ثغاءاتها من كل ركن، وتسفر وجوهها المكللة بالقرون النافرة من كل نافذة صغيرة في الطابق الثاني. إن الثغاءات والأصوات عموماً تشيع الدفء في الجدران والحوامل الخشبية وتمدها بالصبر، خاصة ثغاءات نقش كما قال عمي»[146].

فالمكان «الدار» لا يمتلك مقومات بقائه من صلابة أحجاره، ومتانة أسسه.. بل من رقة المشاعر التي سكبها قلب عمه في أنساغ المكان، لقد بناه بلمسات الروح، وطفق يوطد العلاقة بينه وبين الدار وساكنيه من الإنسان والحيوان.. الحيوانات ليست كائنات تتخذ من الدار قراراً لها بل مولدات تشيع «الدفء في الجدران والحوامل الخشبية» وتبث في كل ذرة منه الصبر على مقاومة عوادي الزمن «فيالروعة العلاقة ويا لطراوة التعبير عنها».

كما يرى أن الاقتراب من الروح هو سر الحياة:

«الجمال في دواخلنا، ألا ترى أن الإنسان يعيش هنا منذ آلاف السنوات؟ – وجدوا أنفسهم فعاشوا»[147].

ومن مقتضيات الحياة الروحية الإصغاء للكائنات، وهو قيمة من القيم الروحية النبيلة التي تقترب بالإنسان من إدراك أسرار الخالق في خلقه، لكن ضجيج الحياة المعاصرة حال بين الروح و ما تشتهي، ووجدنا أنفسنا أسارى هذا الفضاء المعجون بصخب الآلة، المملوء بضجيج الحياة الرتيبة، التي غدونا فيها تروساً صماء في جسد آلة.

«أصغي بحب لكل المخلوقات الجميلة التي تتباهى بأرديتها وألوانها وأنغامها لم يكن سهلاً أن نلتقي»[148].

إن هناك حفاوة بالمكان المتمثل بالقرية تتمظهر بعدد من المظاهر، منها قوله:

«الضباب أتى الضباب رحل وأنت تعرف كل شيءٍ، على رأس هذه القرية سقط أسلافك، وفوق صخورها حط جبين أبيك ومثل ذلك فعلت أقدام الأجداد وجباه الأمهات»[149] وهذا تدليل على انتماء عميق للمكان وهو ليس انتماء آنياً، بل يمد جذوره في تاريخ الآباء والأجداد، ولذا تعود الشخصية لتخاطب تراب القرية بلغة التبجيل والتقديس «أنحني أمامك أيها التراب الأخضر» فالانحناء لخضرة التراب يعادل الاحتفاء باخضرار الحياة.

إن المكان هنا ليس تضاريس جغرافية باهتة، إنه شيء آخر.. ذاكرة تختبئ فيها ذكريات الحياة، وتتباسق فيها أمنيات القلوب، وتنساب فيها سواقي الحنين.

«في ذلك المكان الذي انطمرت فيه سواقي الحنين تحنطت ذكريات جميلة وحزينة لنساء ورجال غادروا صوب بحر العرب»[150].

«عادت عيناه تقلب صفحات المدرجات والمدرجات تطوي (تليم) تجاعيدها المتقاربة إلى أن وصل الدار.. التي أرادت شرايينه وأوردته أن تتناولها، لقد صارت الآن داراً خربة متهالكة.. بل هيكل يريد أن يلقي عظامه بعد أن جرده الزمن من شحومه ولحومه» ص 72.

وإذا كان عنصر المكان قد حظي بتلك الحفاوة، فإن الرواية لا تفتأ تخضب عنصر الزمان بخضاب البيئة ، وتحني كفيه بحنَّاء البهاء.

«في ذلك اليوم الذي سافر فيه خالي لأول مرة وبعد انقشاع الضباب مباشرة»[151]. «ها هو الضباب يلتف ومعه تلتف الأيام التي عاشته دون أن يعي»[152].

وتجد إحساساً بتحول الزمن «أحياناً أحدث أبي وأطلق مقاطع من أناشيد الفلاحين والرعاة والأخدام كنت أحيانا أعطي لكل موسم أغانيه وأشواقه وتلاحينه»[153] إنه يقدم لكل موسم أغانيه وأشواقه وتلاحينه، بل يرسم الزمن في صورة حسية يغدو فيها لابساً عباءة الضباب: «لم يصدق أن هذا اليوم الضبابي سيمنحه أمنية»[154].

سادساً: التنـاص:

نتناول التناص هنا من منظور بيئي، يمكن أن نفرعه في شتلتين اثنتين هما:

- التناص على مستوى البنية النصية لنص الرواية.
- التناص على مستوى البنية النصية لنص البيئة.

أولاً: التناص على مستوى البنية النصية للنص الروائي:

ونقصد به تداخل النصوص الأدبية في النص الأدبي موضوع التناول، حيث يقوم الروائي باستدعاء نصوص أدبية تتماس ونصه الإبداعي، حيث نلحظ أن هاجس التوحد بالطبيعة، العالم الريفي، كان باعثاً لذات المبدع في أن تستدعي عدداً من النصوص الإبداعية التي انشغلت بالطبيعة، وعالم الريف، وتم تذويبها بشكل تلقائي، أسهم في ثراء عالم النص إذ لقحه بلقاح جديد.

وإذا كانت الطبيعة تشكل تواشجاً بين عناصرها، فإن النص يعد شبكة من العلاقات المترابطة أفقياً من خلال ترابط المستويات اللغوية: المفردة، التركيب، المقطع .. ورأسياً في تقاطعه وتواشجه مع نصوص أدبية سردية وشعرية أخرى يجعله أشبه ما يكون بواحة تتشابك أشجارها وتتداخل أغصانها، ومن ذلك: وصفه العصفور: «هل أجنحته الصغيرة ضعيفة فلا (تساعداه) على العلو، أم أنه شغوف بعلاقاته الحميمة مع الفلاحين والطرقات والجدران الواطئة؟ أهو كذلك أم ماذا.. يا لطرافة سماحته!»[155].

ويبدو أن الصورة التي قدمها نص الشاعر الزبيري «البلبل» كانت شاخصة في لاوعي الروائي محمد عبدالوكيل وهو يستقدم البلبل العصفور من البيئة إلى النص، حيث يقول الزبيري:

بعثت الصبابة يا بلبل كأنك خالقها الأول[156]

... إلى قوله:

جناحك فيك فلم لا تطير إلى ما تحب وما تأمل

كما أن كلاً منهما قد اتخذ من البلبل معادلاً موضوعياً، فالزبيري يقول:

أفي عالم الطير لؤم الوشاة ومن يتجسس أو ينقل؟

والروائي هنا يقول: «يغادر عشه باحثاً عن الغذاء والحرية»[157].

كما نجد تناصاً آخر في نهاية القصة، حيث يقول: «وتصارع في أعماقه المواجع ويزداد الحنين، الحنين إلى شيء لا يدرك كنهه... الحنين إلى شيءٍ غامضٍ دفين ما يكاد يعثر عليه حتى يفقده. شيءٌ ضائع معلق بين دفتي سحابتين لا ضبابتين.. ترى هل القرية منتهى المحطات.. آخر الأماكن؟ هل هي الزاوية التي تخبئ الكنز ؟»[158].

«تمنيت وأنا بعيد عن شجرتي لو أن جنياً يحضرها إلي لكن من أين لي هذا الجني..؟»[159].

«كيف أسلخ من جسدها جلدي؟

أهي الإنسان وأنا الشجرة، أم هي الشجرة وأنا الإنسان

أم كلانا في هذا الفضاء أغصان خضراء؟[160]

ثانياً: التناص على مستوى البنية النصية لنص البيئة:

يذهب النقد البيئي إلى تبني الرؤية التناصية التي تموضع القيمة في الكليات الطبيعية، وفي العلاقات التبادلية التي تشكلها على غرار ما فعل (فش) في موضعته المعنى في سياق مجتمع خطاب محدد وإنكار وجوده بشكل مستقل[161].

فإذا كان النص الأدبي يحفل بتداخل عدد من النصوص، فإن البيئة تتداخل فيها العناصر المختلفة، حيث لا قيمة لعنصر من عناصرها مستقلاً عن العناصر الأخرى.

«العصافير يا الله ما أجمل صفير أشداقها، وألوان ريشها وعيونها، وإيقاع أقدامها ومناقيرها لعلها أرواح أجدادنا تتناسخ لحظة الوفاة لتصير على شكل طيور وحمام وعصافير وهداهد لتخبرنا بقدوم المواسم وتقلبات المناخ..[162].

«مناوشات القرية الشبيهة براعية رشيقة لا تنتهي وعدسة العاشق المثبتة إلى صندوق الذاكرة تمسح كل شيء.. في كل زاوية سقطت ضحكة دون قصد ومن كل نافذة يأتي صوت نواح، وشوق لغائب، وفوق كل شجرة روح إنسان مات جسدها في أحد موانئ العالم»[163].

«لم يدر (ن) كيف ارتجت الأرض وأخرجت من رحمها هذه الفتاة

السمراء المرتوية بدماء شفافة، مثل زرع اشتدت خضرته تحت سياط المطر الموسمي والشموس الصيفية الصائتة»[164].

«.. إذن الغربان هي التي أسست أول مقبرة في تاريخ الكائنات، وما يدرينا لعل البشر هم الذين أسسوا ذلك والغربان حاكتهم، ذهبت الغربان تطير بين مهاوي الجبال، نأت، دخلت الفضاء الغربي.. إلى أين تتجه فهذا ليس موسمها إنها لا تأتي إلا مع البذار.. لا .. لا.. حسناً الآن تذكرت لعلها راحلة إلى أمكنة أخرى تبدأ مواسمها الآن»[165].

الخاتمـــة

من خلال ما سبق نلحظ الآتي:

- نجد أننا أمام عمل قصصي متفرد في رؤيته وفي بنيته الفنية، ينطلق من وعي راسخ ويتخذ من البيئة منطلقاً، أو مناصاً، لبناء فضائه، مما يجعلنا نؤمن بأن التجربة السردية في اليمن تقدم باقتدار - الإبداع الأصيل المتجاوز، وتثري الفضاء السردي العربي بالمتجدد، دون ولعٍ بالضجيج الواهي، أو التجريب السطحي المرتعش.
- أن البنية الرؤيوية والبنية الفنية قد تواشجتا في تجسيد اهتمام الرواية بالبيئة.
- أن الرؤية قد تمظهرت بعدد من المظاهر أبرزها:
- البحث عن الذات، حيث تتجلى البيئة مناخاً دافئاً يحتضن الذات ويحميها من غوائل التدمير.
- المقارنة بين المدينة والقرية.
- إحياء علاقة الألفة بين الإنسان والطبيعة - المقارنة بين عالم القرية وعالم المدينة، والانتصار لبيئة القرية بوصفها بديلاً، والعناية بنقاء القرية، تجسيد موضوع الهجرة، التكامل والتآلف بين عناصر البيئة.

أما البنية الفنية، فقد تجسدت فيما يأتي:

- أولاً: تشكيل المعجم اللغوي، حيث صبغت البيئة معجم الرواية بصبغتها وكانت هناك وفرة لمعجم الطبيعة.
- كما تجلى ذلك في التركيب من حيث الجمل الوصفية، الاستطراد في سرد تفاصيل القرية والبنية التبادلية.

- الصورة التي أخذت عدداً من التجليات: الأول: أنسنة البيئة، ومن ملامح أنسنة مفردات البيئة أنسنة الطيور والحيوان والجمادات.
- وهناك عملية عكسية هي التطبيع، ومن ذلك تطبيع الإنسان وتطبيع المجردات.
- بناء الشخصية: حيث إن الشخصيات تتحقق في الرواية بقدر علاقتها بالبيئة الإحساس بالمكان: حيث لم يكن عنصر المكان عنصراً بنائياً معزولاً عن علاقته بالأحاسيس العميقة للشخصيات.
- أما التناص فقد تم تناوله من زاويتين، هما: أولاً: التناص على مستوى البنية النصية لنص الرواية، وفيه تم التركيز على تناص الرواية مع النصوص الإبداعية التي لها علاقة بالبيئة.

ثانياً: التناص على مستوى البنية النصية لنص البيئة، وفيه تم نقل مفهوم التناص إلى مستوى البيئة وأسميناه التناص البيئي.

الهوامش

1) فصل ذلك الدكتور/ محمد الداوي في كتابه: موت الإنسان في الفكر الغربي المعاصر.

2) لسان العرب، ابن منظور، مادة (بوأ)، تقديم الشيخ عبدالله العلايلي، دار الجيل، بيروت، (د.ط).

3) النقد الإيكلوجي، مايكل برانش، ترجمة معين رومية، نوافذ، النادي الأدبي، جدة عدد 36، جمادى الأولى 1428هـ/مايو 2007م، النادي الأدبي، جدة، ص: 27، (مقدمة المترجم).

4) النقد الإيكلوجي، ص: 28، (مقدمة المترجم).

5) نفسه، ص: 27، (مقدمة المترجم).

6) نفسه، ص: 27، (مقدمة المترجم). وانظر الفلسفة البيئية ص 7، (مقدمة المترجم).

7) نفسه، ص: 28 ،(مقدمة المترجم).

8) انظر الفلسفة البيئية ص 10، (مقدمة المترجم).

9) نفسه، ص 9، (مقدمة المترجم).

10) سؤال الأخلاق، طه عبدالرحمن، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2000م، ص 14، وما بعدها.

11) انظر الفلسفة البيئية ص 11، (مقدمة المترجم).

12) نفسه، ص 11، (مقدمة المترجم).

13) دراسات معرفية في الحداثة الغربية، عبد الوهاب المسيري، مكتبة الشروق الدولية، ط 1، 2006م، ص: 301.

14) النقد الإيكلوجي، ص: 43,

15) نفسه: ص: 40.

16) مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، أ. د. حفناوي بعلي، الدار العربية للعلوم – ناشرون ط 1، 2007م، ص: 342.

17) انظر الفلسفة البيئية، ج 2، عالم المعرفة، الكويت، تحرير مايكل زيمرمان، ترجمة معين شفيق رومية ص 115.

18) الإسلام بين الشرق والغرب، مؤسسة العلم الحديث، بيروت، ترجمة: محمد يوسف عدس، 1992م، ص: 309.

19) انظر الفلسفة البيئية، ص 14.

20) انظر الفلسفة البيئية، تحديات الأخلاق في البيئة، ص: 204.

21) مدخل إلى نظرية النقد المقارن، ص: 334.

22) النقد الإيكلوجي، ص: 27.

23) نفسه، ص: 44.

24) نفسه، ص: 32.

25) النقد الإيكلوجي، ص: 45-46.

26) نفسه، ص: 33 وما بعدها.

27) النقد الإيكلوجي، ص: 32.

28) نفسه، ص: 43.

29) نفسه، ص: 34.

30) نفسه، ص: 37.

31) نفسه، ص: 43.

32) نفسه، ص: 48.

33) نفسه، ص: 47.

34) نفسه، ص: 39.

35) محمد عبدالوكيل جازم:
- قاص وروائي.
- صدر له:
- حجم الرائحة مجموعة قصصية، نادي القصة 2001م.
- نهايات قمحية، رواية، اتحاد الأدباء صنعاء، 2003م.
- اليمن في عيوني، قراءة في تنهدات الأمكنة، الهيئة العامة للكتاب، 2005م.
- البرد، مجموعة قصصية ، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء 2006م.

36) الضباب أتى.. الضباب رحل ، محمد عبد الوكيل جازم، ط 1، دار نجاد للطباعة والنشر، صنعاء، 2007م ص: 6.

37) البرد، محمد عبدالوكيل جازم، ط 1، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء 2006م ص7 و8.

38) الضباب أتى.. الضباب رحل، ص: 12.

39) الضباب أتى الضباب رحل، ص: 14.

40) نفسه، ص: 5.

41) الضباب أتى.. الضباب رحل، ص: 14.

42) نفسه، ص: 75.

43) نفسه، ص: 72.

44) نفسه، ص: 9.

45) الضباب أتى.. الضباب رحل، ص: 12.

46) نفسه، ص: 8.

47) نفسه، ص: 13.

44) نفسه، ص: 10-11.

49) نفسه، ص: 14.

50) الضباب أتى.. الضباب رحل، ص: 9.

51) نفسه: ص 19.

52) نفسه: ص 19.

53) نفسه، ص: 12-13.

54) نفسه، ص: 8.

55) الضباب أتى.. الضباب رحل، ص: 9.

56) نفسه : ص 70.

57) نفسه، ص 6.

58) نفسه: ص 68.

59) نفسه: ص 70.

60) الضباب أتى الضباب رحل: ص 77.

61) نفسه: ص 47.

62) الضباب أتى الضباب رحل: ص 48.

63) نفسه: ص 82.

64) نفسه: ص 79.

65) الضباب أتى الضباب رحل: ص 13.

66) الجَمْشُ، أو الجماش: هو الغطاء باللهجة اليمنية.

67) الضباب أتى الضباب رحل: ص 58.

68) الضباب أتى الضباب رحل: ص 17.

68) الضباب أتى الضباب رحل: ص 30.

70) نفسه: ص 31.

71) نفسه: ص 69.

72) نفسه، ص: 12.

73) الضباب أتى.. الضباب رحل، ص: 12.

74) القفة: وعاء يصنع من سعف النخل وتوضع فيه الأشياء، وعادة ما تحمله النساء على رؤوسهن.

75) الضباب أتى.. الضباب رحل، ص: 12.

76) نفسه، ص: 13.

77) الضباب أتى الضباب رحل: ص 17.

78) الضباب أتى الضباب رحل: ص 44.

79) نفسه: ص 71.

80) نفسه: ص 15.

81) نفسه: ص 18.

82) نفسه: ص 16.

83) نفسه: ص 19.

84) الضباب أتى الضباب رحل: ص 20.

85) نفسه: ص 20- 21.

86) نفسه: ص 17.

87) الضباب أتى.. الضباب رحل: ص 7.

88) نفسه: ص 6.

89) نفسه: ص 11.

90) الضباب أتى.. الضباب رحل: ص 9.

91) نفسه: ص 6.

92) نفسه: ص 7.

93) نفسه: ص 13.

94) نفسه: ص 17.

94) بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص: 82.

95) الضباب أتى.. الضباب رحل، ص 5.

97) نفسه: ص 6-7.

98) نفسه: ص 7.

99) نفسه: ص 13.

100) الضباب أتى.. الضباب رحل، ص: 14.

101) نفسه: ص 6.

102) نفسه: ص 12.

103) نفسه: ص 17.

104) الضباب أتى.. الضباب رحل: ص 17.

105) نفسه: 6.

106) نفسه: 7.

107) نفسه: ص 7.

108) الضباب أتى الضباب رحل: 8.

109) نفسه: ص 11.

110) نفسه: ص 27.

111) نفسه: ص 25.

112) نفسه: ص 26.

113) الضباب أتى.. الضباب رحل: ص 80.

114) نفسه: ص 54.

115) نفسه: ص 54.

116) نفسه: ص 94.

117) نفسه: ص 20.

118) نفسه: ص 20.

119) نفسه: ص 25.

120) نفسه: ص 84.

121) الضباب أتى.. الضباب رحل: ص 21.

122) نفسه: ص 26.

123) نفسه: ص 34.

124) نفسه: ص 35.

125) نفسه: ص 58.

126) الضباب أتى.. الضباب رحل: ص 25-26.

127) نفسه: ص 60.

128) نفسه: ص 82.

129) نفسه: ص 82.

130) نفسه : ص 62.

131) نفسه: ص 6.

132) نفسه: ص 14.

133) الضباب أتى.. الضباب رحل: ص 14.

134) نفسه: ص 13.

135) نفسه: ص 9.

136) نفسه: ص 9.

137) نفسه: ص 34.

138) في الأدب والفكر : دراسة في الشعر والنثر ، عبد الوهاب المسيري ، مكتبة دار الشروق العالمية ، بيروت ،ط 1، 2007م: ص 26.

139) الضباب أتى.. الضباب رحل: ص 29.

140) نفسه: ص 65.

141) الضباب أتى.. الضباب رحل: ص 69.

142) نفسه: ص 70.

143) بناء الرواية : ص 74.

144) النقد الإيكلوجي: ص 47.

145) الضباب أتى.. الضباب رحل: ص 14.

146) نفسه: ص 38.

147) نفسه: ص 75.

148) الضباب أتى... الضباب رحل: ص 76.

149) نفسه : ص 6.

150) نفسه: ص 11.

151) الضباب أتى.. الضباب رحل، ص: 100.

152) نفسه: ص 14.

153) نفسه: ص: 81.

154) نفسه : ص: 58.

155) الضباب أتى.. الضباب رحل، ص: 8.

156) الأعمال الشعرية الكاملة، محمد محمود الزبيري ، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء 2004م ص 362.

157) الضباب أتى.. الضباب رحل: ص 8.

158) نفسه: ص 14.

159) نفسه: ص 18.

160) نفسه: ص 18.

161) النقد الإيكلوجي، ص: 37.

162) الضباب أتى.. الضباب رحل : ص 69.

163) نفسه: ص 69.

164) نفسه: ص 73.

165) نفسه: ص 28.

المصادر والمراجع

1) الإسلام بين الشرق والغرب، مؤسسة العلم الحديث، بيروت، محمد يوسف عدس ترجمة : 1992م.

2) محمد يوسف عدس، ط 1، لسان العرب، ابن منظور، مادة (بوأ).

3) الأعمال الشعرية الكاملة، محمد محمود الزبيري، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء 2004م.

4) البرد، محمد عبدالوكيل جازم، ط 1، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، 2006م.

5) بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.

6) دراسات معرفية في الحداثة الغربية، عبد الوهاب المسيري، مكتبة الشروق الدولية، ط 1، 2006م.

7) سؤال الأخلاق, طه عبدالرحمن، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2000م.

8) الضباب أتى.. الضباب رحل، محمد عبدالوكيل جازم، ط 1، دار نجاد للطباعة والنشر، صنعاء، 2007م .

9) الفلسفة البيئية، ج 1، عالم المعرفة، الكويت، تحرير مايكل زيمرمان، ترجمة معين شفيق رومية 2006م.

10) الفلسفة البيئية، ج 2، عالم المعرفة، الكويت، تحرير مايكل زيمرمان، ترجمة: معين شفيق رومية 2006م.

11) في الأدب والفكر: دراسة في الشعر والنثر، عبدالوهاب المسيري، مكتبة دار الشروق العالمية، بيروت، ط 1، 2007م.

12) لسان العرب، ابن منظور، مادة (بوأ)، تقديم الشيخ عبدالله العلايلي، دار الجيل، بيروت، (د.ط).

13) مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، أ. د حفناوي بعلي، الدار العربية للعلوم – ناشرون ط 1، 2007م.

14) النقد الإيكلوجي، مايكل برانش، ترجمة معين رومية، نوافذ ، النادي الأدبي، جدة عدد 36، جمادى الأولى 1428هـ/مايو 2007.

■■ **رئيس الجلسة:**

ظننا لأول وهلة أن الدكتور عبدالحميد يقرأ نصاً شعرياً، ففرحت، وتأكدت أن الشعر لن يغادر المكان والزمان، ولن يغادر الرواية.. أشكر لك هذه القراءة الشاعرية، ونرحب بك أنت والأصدقاء من كل مكان.. هناك عطر عماني غال وثمين، وفاتن وشهي، اسمه أمواج، لهذا آثرنا أن يكون الختام موجاً من العطر والإبداع العماني، مع الدكتور عبدالعزيز الفارسي.. قاص وروائي، ورئيس أسرة كتاب القصة العمانية، وله خمس مجموعات قصصية، وله رواية تبكي الأرض، يضحك زحل، وهي الرواية التي اختيرت ضمن القائمة الطويلة لجائزة البوكر العربية في دورتها الأولى عام 2008، نرحب به في نادي جدة الأدبي، وليتفضل:

الرواية العمانية في الألفية الثالثة: أفق الرصد والتحولات

عبدالعزيز الفارسي

مدخـــل:

على الرغم من دخولنا الألفية الثالثة منذ عقد كامل من الزمن تقريباً، إلا أن الرواية في عمان هي الأقل إنتاجاً. يقول القاص والمثقف العماني المعروف سالم آل تويّة في تحليله لقلة الإنتاج الروائي في عمان: «الرواية في عُمان ليست غائبة؛ فمعنى هذا أنها كانت حاضرة ثم غابت، وقد يكون الأدق القول: إن الرواية في عُمان نشأت متزامنة مع القصة القصيرة، كأحد الأشكال السردية الوافدة، ولكون كتابتها أكثر تعقيداً وأطول زمناً من القصة، ولحاجتها إلى خبرات كتابية وحياتية وتخطيط... إلخ، قلَّ عدد كتّابها باعتبارها أيضاً فناً لا تتميز ملامحه إلا بتوافره بكمّ معقول. منذ البداية قليلون كانوا كتاب الرواية، وباستثناء رواية «ملائكة الجبل الأخضر» لعبدالله الطائي، أو روايتي سيف السعدي، أو روايتي علي المعمري «رابية الخطار» و«عليُّ الزَّمان» على سبيل المثال، لا نجد تراكماً معقولاً عدا إصدارات سعود المظفر الروائية التي لا تقل عن سبع روايات، علماً بأن الحديث هنا إحصائي

لا يخضع لمقارنات، ولا يلتفت إلى مستوى إبداعي، والمفارقة أن هذا الإنتاج الروائي غير مقروء قراءة نقدية متفحصة حتى هذه اللحظة؛ فقد جرت العادة على الصمت بصفته أبلغ[1]. وباستثناء كتّاب معدودين على الأصابع، فإن معظم من كتبوا الرواية، كانوا في الأصل ومازالوا كتاب قصة أو شعراء فصحى أو من شعراء النبط !.

مقدمـــة:

لقد كانت تجربة سعود المظفر هي التجربة الروائية العمانية الأكثر غزارة في القرن العشرين، وكانت تمثل رصداً لانتقال المجتمع العماني، من حالاته الأولى إلى التمدن المزعوم. يقول الدكتور أحمد الطريسي عن تجربة سعود المظفر: «لقد عودنا سعود المظفر، في جل رواياته المنشورة، أن ينوع في أساليب التقنية الروائية، ونظم بنائها الفني، وتكفي الإشارة هنا، إلى رواياته الثلاث: المعلم عبدالرزاق، ورمال وجليد، والشيخ، فهذه الروايات الثلاث، تمتاز بصراع شخصياتها التي تنتمي إلى عدة شرائح اجتماعية وفكرية ونفسية، كما أنها تمتاز أيضا بروح الانسجام وفق منطق الكتابة الروائية، ونمو الحدث وسيرورته في النص الروائي، وأيضا باعتماد عنصر الأحلام بشكل مكثف للكشف عن حالة أو موقف، في إطار جزئي أو كلي للشخصية، سواء أعانت هذه الشخصية، محورية أم ثانوية، في النص الروائي. ثم إن هناك شيئا آخر، ينبغي أن نشير إليه، وهو أن الكاتب: يشعر معه القارئ: أن جميع أعماله الروائية يستغرقها هم واحد، وتجمعها رؤيا واحدة، فالكاتب في كل رواية يعالج مشكلا له علاقة بمشاكل رواياته السابقة، وكأن ما يريد الكشف عنه، يظل يهرب منه باستمرار، ولا يستسلم له بسهولة. هكذا تظل كل كتابة جديدة مرتبطة بكتاباته السابقة. إن الإنسان الذي يعيش التمزق في مرحلة انتقالية حاسمة، هو العصب الأساسي في لحمة الحدث الروائي»[2]، إذن فلقد كانت الشخوص والأماكن والأحداث في

حالة تواؤم مع إحداثيات المجتمع وحالاته المختلفة، لكن أقلام بعض النقّاد وكتّاب الرواية اللاحقين تتهم ذلك الإرث المظفري بالكلاسيكية في الطرح، واستهلاكية المواضيع المنتقاة ، ففي قراءة لمحمد القصبي، بعنوان: (رجال من جبال الحجر التناسلية.. وأشياء أخرى)، نجده يفتتح ورقته بالقول: «أظنها رحلة مرهقة.. لغيري مثلما هي لي، تلك التي صعدت وهبطت فيها جبال الحجر.. مراراً.. خلف الشيخ حمود الجبلي، وحين شد الرحال إلى العاصمة... تعقبته.. حتى في نوبات فانتازيته.. كنت أحاول أن أمسك بتلابيبه لأواجهه.. واعترف كقارئ.. أنني لم أوفق كثيراً.. ربما يتحمل مسؤولية ذلك.. سعود المظفر نفسه، فقد غيبه عشقه للوصف البلاغي.. حتى أنه لم يترك لا الجبال ولا الطرق.. ولا حتى لحى وشوارب شخصيات اللحظة العابرة.. كمراسل أو خادم أو زائر دون وصف دقيق.. فتلاهى عن الغوص أكثر بين خلايا حمود الجبلي..»[3] لكن هذا النقد للمنحى كان من المنطقي أن يثمر نتاجاً مغايراً، فهل نجح الكتاب الجدد في الألفية الثالثة في تجاوز تلك الكلاسيكية؟ .. وهل طرقت رواياتهم حقاً أراض جديدة لم تلمسها أقلام السابقين؟ . وهل حملوا المكان والشخوص والقارىء معهم في هذا البحث؟.. وهل نجحوا حقاً في صناعة كتابة جديدة ومغايرة تغري بالمتابعة؟..

الروايات المدروسة:

1 – دايزيبام 2 – الوخز 3 – المعلقة الأخيرة (حسين العبري)

4 – رحلة أبو زيد العماني 5 – الخشت (محمد سيف الرحبي)

6 – حز القيد 7 – بين الصحراء والماء (محمد عيد العريمي)

8 – رابية الخطار 9 – همس الجسور (علي المعمري)

10 – فيزياء 1 (بدرية الشحي) 11 – حفلة الموت (فاطمة الشيدي)

12 – منامات (جوخة الحارثي) 13 – رحلة البحث عن الذات (حسن اللواتي)

14 – السفر آخر الليل (يعقوب الخنبشي) 15 – ولد العجيلي (محمد المسروري)

16 – الأشياء ليست في أماكنها (هدى الجهوري)

17 – تبكي الأرض.. يضحك زحل (عبدالعزيز الفارسي)

18 – أحوال القبائل (أحمد الزبيدي)

19 – أيام في الجنة 20 – صابرة وأصيلة (غالية آل سعيد)

هاجس التغيير:

لم تخل الرواية العمانية من إشكاليات كانت واضحة تماماً للنقاد. تقول شريفة اليحيائي في سياق الحديث عن الرواية العمانية واقعها وطموحها: «تجدر الإشارة قبل التغلغل في الموضوع إلى طرح إشكاليتين بشأن الرواية العمانية، الأولى إشكالية المصطلح، والثانية إشكالية واقع الرواية. تكمن الإشكالية الأولى في بيان المقصود بمصطلح الرواية العمانية أو بالنص السردي العماني أما الإشكالية الثانية فتتعلق بواقع الرواية العمانية في حالة وضوح المفهوم؟. إن مناقشة هاتين الإشكاليتين يستدعى تأملا واقعيا وموازنات تربط الرواية العمانية، حضورها ومشهديتها بمثيلتها من الرواية الخليجية، ولا نود المغالاة في الموازنات مع الرواية العربية نتيجة المفارقات التاريخية والثيماتية والفنية...وعلى الرغم من صحة النسبة، فالرواية العمانية مقارنة بالرواية الخليجية ومقارنة بالأنواع الأدبية الأخرى كالشعر والقصة محليا وقطريا تعيش افتقاراً إنتاجياً كماً ونوعاً.... وفي اعتقادي الشخصي لو شعر الروائي العماني بالرغبة الحقيقية في تأسيس جنس أدبي روائي يتلاقي مع الأجناس الروائية في الخليج والعالم العربي

في طبيعة الطرح واللغة والمضمون لكانت الرواية العمانية اليوم يشار إليها بالبنان، مثلما هو في الرواية الكويتية والسعودية بصفة خاصة»[4]. هذه اللفتات النقدية التي تحاول وضع الرواية العمانية في دائرة المساءلة دفعت بالكتاب الجدد لمحاولة التغيير باستمرار، وبالرغم من قلة الروايات العمانية، إلا أن هاجس التغيير واضح جداً، وهو السمة البارزة لكل الكتابات الجديدة. يتأتى هذا التغيير على مستويات منها: الشكل، المكان، الزمان، المضمون، وتغيير الواقع... إن كل الروايات بلا استثناء تحمل إحدى تجليات هذا الهاجس، وهذا ما ستتعرض له الأجزاء التالية من هذه الورقة.

استحداث الأشكال الجديدة:

تتبنى بعض الروايات الجديدة مفاهيم حديثة في الرواية، وتسعى بعضها إلى طرح أشكال روائية غير مستخدمة بكثرة على الصعيد العربي، فرواية المعلقة الأخيرة تطابق نموذج «الشوسيتسو» الياباني مثلاً، ورواية دايزيبام تمثل دعوة لكتابة روائية غير مألوفة يختلط فيها السرد بالداخل المتأمل في التقاطة نفسية مستمرة.. وعلى صعيد آخر تطرح رواية «منامات» لجوخة الحارثي، حالة سردية مغايرة ومغامرة أيضاً، مستفيدة بشكل جيد من البنية الصوفية، فيجيء النص الروائي بنية صوفية متماسكة، يقذف بالإشارات والإيماءات، ويشير من بعيد إلى المسارب الخفية للنص. يقول سالم آل تويّة: «ومن الأسماء الجديدة برزت جوخة الحارثي في (رواية) «منامات» في ارتباك آخر جديد تورطه الرغبة في التصنيف، بمعنى أن السرد هنا لا يذهب خالصاً للرواية، وهناك من يراها مع «دايزيبام» حسين العبري أقرب إلى السيرة الذاتية»[5].. وهذه الرغبة لم تمنع من شطحات كتابية قذفت بعمل مثل «رحلة البحث عن الذات» إلى منصة المساءلة عن كونه فعلاً، رواية أم توثيقا ثقافياً، لمقولات ومنقولات أدبية، مخضّباً ببعض السرد. «فيُلاحظ منذ بداية النص البناء السردي الذي فُرض ليتمشى مع الفكرة

القائمة على الانغلاق، فانسحب ذلك على السرد الذي انغلق بدوره حول جملة من التفاصيل والرموز والدلالات التي سُخرت لإظهار جوانب مثل (التوبة، الطهارة، الهروب، السلوك..) على حساب تحليل شخصية البطل والولوج في عوالمها، فخلت الرموز من الإشارات العميقة، وطغت المباشرة على الجمل، وحُملت اللغة شحنات لم تؤد وظيفتها كونها ذهبت في غير اتجاه، بالرغم من تمكن الكاتب من الإمساك بها، لكنه لم يوجهها إلى فضاءات تقحم المتلقي في قبول هذه المغامرة، وطغيان عوامل ثانوية أخرى في صياغة البناء، وكأننا مع بكاء بطل، وليس مع بطل يبكي، بمعنى آخر، سطوة المفعول به – المدلول على الفاعل – الدال، وصعوبة التواصل بينهما، فمالت كفته لصالح الزرائعي منه، أي التوبة وكأنها هي البطل»[6].

شهوة السرد.. فجيعة الحقيقة:

تنظر الرواية العمانية إلى الحقيقة بطرق مختلفة، لكنها تفكر دائماً بأن للحقيقة أكثر من وجه، وأن السرد يحتاج أحياناً أكثر من صوت كي يصل، وعلى الرغم من هيمنة السارد العليم في جل الروايات الحديثة، إلا أن هناك محاولات جادة لفرض الحقيقة بكل أوجهها، أو سحب القارئ ليشارك في صناعة الرواية، والأمثلة على ذلك في أكثر من رواية. فرحلة «أبو زيد» العماني راوحت بين البطل وحبيبته في تناول معطيات الحدث، ورواية هدى الجهوري "الأشياء ليست في أماكنها" حرصت على فعل ذات الشيء لتتمكن من الوصول إلى النهاية بطريقة محكمة.

وكانت لرواية «همس الجسور» لعبتها الخاصة. يقول حمود الشكيلي في قراءة قدمها حول هذه الرواية في النادي الثقافي بمسقط في يناير 2009: «طرقت رواية"همس الجسور» محكياً منسياً من التاريخ العماني، وتم تناول هذا المحكي بحكي غير مألوف في الرواية العمانية، بل سنجزم أن بعض ما ميز هذه الرواية لم يطرق كثيرا في الرواية العربية، فثمة لعبة فنية بين أهم

شخصيتين راويتين في الرواية، إذ استطاعت الشخصيتان تبادل الأدوار في كفتي الميزان السردي (راوياً ومروياً له) حتى إن هذا التبادل جعل التشكيك واردا في بعض فصول الرواية عندما نرغب في تحديد المروي له إن كان من داخل الحكاية أو من خارجها».

أما رواية «تبكي الأرض.. يضحك زحل»، فاحتفت بتعدد الرواة وأوجه الحقيقة، لتخلق مساحة من المشاركة غير مساحة الصوت الوحيد.. بل وأشركت القارئ في اللعبة بالتعتيم التام على قضية قتل زاهر بخيت، الشخصية المحورية في القرية.

تغيير الأماكن.. تعمير الروح:

يبرز التناسب الفكري بين المكان والإنسان في معظم الروايات العمانية بشكل متفاوت، حيث نجد أن معظم الكتاب يحاولون إيجاد نوع من التناسب بين المكان والشخصية الروائية، بحيث تكون الشخصية انعكاساً لما هو موجود في الواقع[7]، وبالرغم من أن الرواية العمانية في القرن العشرين وثّقت تجارب متنوعة، ولم تغفل المكان العماني، إلا أنها في الألفية الجديدة تعمّدت أن تتعامل مع المكان بطرق مغايرة .. ففي حين نجد أن رواية «تبكي الأرض.. يضحك زحل» تلغي مسمى المكان تماماً – وإن كانت تشير إليه بالطقوس السائدة في الرواية – نجد رواية «السفر آخر الليل» تستغل طبيعة المكان ليلعب الدور الأهم في الراوية. دور الفاعل في توجيه التصرفات والطموحات. أما رواية «همس الجسور» فتعيد صياغة الداخل عن طريق النظر إليه من الخارج البعيد.. فهي تنظر إلى الحدث العماني القديم وتربطه بالواقع من خلال ترابط الجسور على الجناحين الآسيوي والأوربي لمدينة إسطنبول العريقة... ويتجنب حسن اللواتي ذكر المكان لحساسية الطرح، ولكن بعض الروايات تلح على توثيق المكان، وإن كان غير واضح التأثير في سير الحدث أو تكوين الشخصيات. إن هذا التعامل الحذر مع المكان يوضّح

رغبات المغايرة، وتجهيز الإجابات للأسئلة المتسلطة المتوقعة، وأحياناً حب الربط مع الآخر، وإعادة النظر إلينا من خلاله، كما يحدث في «الأشياء ليست في أماكنها» و«فيزياء» و«حفلة الموت».

العودة إلى البداية:

ما سرّ الرغبة التي نراها في كثير من الروايات للعودة إلى الرحم الأول؟. إن الاحتفاء بالطبيعة والجبال، والبداوة، والصحراء، والقرية، والتاريخ، والذات، والتصوف، أمر تتفق عليه كل هذه الروايات، ولا يخفى على المتأمل هذا الانزياح للداخل في مواجهة كل هذه الحياة. يرى البعض أن هناك اتفاقا ضمنيا على أن الاصطدام العنيف بالواقع إنما يحدث نتيجة خلل في مراحل النمو، ولا سبيل للتقدم ما لم نرمم الداخل. إن هذا التأويل يفترض الوعي التام عند كل الروائيين بكل دواخلهم وأعماق الدوافع المحفزة للكتابة، وهو أمر – على الرغم من عدم كونه مستحيلاً من الناحية النظرية – إلا أنه قد لا يكون الواقع حقاً.. فالتجربة الكتابية عند معظم هذه الكتابات هي التجارب الأولى؛ تجارب المغامرة وحب الاستكشاف.. ولذا فمن الواضح أن ذلك التأويل ليس هو الأنسب في هذا السياق.. وقد يرتبط الأمر أساساً بالرغبة في إعادة ترتيب أولويات الكتابة، وتقديم شيء مغاير للسائد من الكتابة في هذه المنطقة... وقد نجح البعض في ذلك، ولكن على الصعيد الآخر، فإن التراث العماني الحقيقي بمجمله لم يمس عبر هذه المسيرة الروائية بشكل دقيق، ولم يخرج روائي واحد يعيد النظر في مكونات هذا الإرث الضخم، أو يسائل تاريخنا القديم، وينقب فيه بشكل جيد ليخرج بحكايات لم تعط حقها ، ولم تقرأ بشكل جيد. يقول سالم آل تويّة: «سبب قلة الروائيين في عُمان عدم ملامسة تفاصيل الحياة هنا وتوظيفها في عمل سردي طويل: حيث يتم الاكتفاء – بدلاً من ذلك – بالاستغراق في الذاتيات وإفراغها – نفسياً – في قصص تتوسل البوح والإخبار، كما يتعلّق الأمر

بحاجة ماسة إلى بحث اجتماعي معمَّق يتناول الحضور الطاغي إلى حد لافت جداً للشخصية الوحيدة المعذبة والمنكوبة التي لا تعرف ماذا تفعل بالضبط في غرفة كئيبة أو خواء يسحق الشخصية كالحشرة، وفي المقابل تراجع حضور المجتمع في النص السردي كشخوص ومناخ وأحداث، فهذا الأخير يمثل المادة الخام لأي عمل سردي، وللرواية بشكل خاص»[8].

شهوة الأساطير، والموروث الشعبي . . البحث عن ذات جديدة:

تحتفي رواية «ولد العجيلي» ببطل شعبي يحمل نفس الاسم، تتناقل الأمثال والأغاني الخليجية سيرته، وتتخالط الحقائق عنه بالأساطير، بينما تركز «حفلة الموت» على ملابسات تستند إلى معتقدات ترتبط بالسحر والتغييب، وهو الموضوع الذي أعطي أكثر من حقه - في كل فنون السرد بعمان - بنفس طريقة التناول في كل مرة، ودون إعادة اختبار صدقه بنظرة جديدة... وبالرغم من أن استخدام الأسطورة، وتوظيف الموروث الشعبي يرفع من وتيرة المغايرة المنشودة - هذا إن كانت شيئاً يجب أن نسعى إليه متعمدين - إلا أن المحاكاة كانت سطحية جداً، ولا تعدو كونها نقلاً مباشراً للمسموع، دون الغوص في البنية النفسية للموروث، أو منشأ الأسطورة، أو التفاعل معها بشكل يفرز مادة غنية جديدة تساعد على فهم ما مضى واستشراف ما يأتي. بالرغم من هذا فإن التجريب ضرورة وجودية، وحق مشروع لأي كاتب، والأفضل في المستقبل المنتظر.

إعادة ترتيب التاريخ الجديد:

كتب صنع الله إبراهيم روايته المشهورة «وردة» التي اتخذت المكان العماني ساحة، وحركة تحرير ظفار موضوعاً لأحداثها... لكنها حملت قدراً غير بسيط من الجفاف السردي، الذي ساهم في تفاقمه الزج بالكثير من التواريخ واليوميات والأحداث التي بدت زائدة، ومحشورة بقصد التوثيق، ولم

يكن حذف أكثرها يؤثر على سير الحدث الأهم في النص.. وبدا غريباً للكثيرين أن يقوم كاتب من مصر بالكتابة عن هذا الموضوع، فائق الحساسية الذي لم تكشف كل ملفاته بعد.. لكن هذا الملف أعيد فتحه روائياً عن طريق كاتب عماني هو علي المعمري في روايته «همس الجسور» التي تعيد قراءة التاريخ ، وتلك الذاكرة من وجهة نظر مغايرة، مهّد لها بجعل السارد الأهم خارج الإطار المكاني لتلك الذاكرة.. حيث كانت تركيا محور التقاء الأحداث والذكريات وقراءة التاريخ، وإسقاط علاقات الجسور بالتفاصيل الضائعة من هذا التاريخ الحساس. «وانفتح خطاب الرواية على عدة أجناس أدبية جعل الزمن تداخليا، فثمة أحداث وقعت في الزمن الماضي، وأخرى وقعت في الماضي القريب وأحداث أخرى كانت تجري في زمن سابق لصدور الرواية، وهذه الأخيرة أحداث أهم شخصية راوية، وهي الشخصية الراوية الرئيسة التي ظلت حية حتى نهاية الرواية، أما الشخصيتان الثانويتان، فقد احتمتا بالغياب، وهو غياب مصيري محتوم على المخلوقات بسائر أجناسها. شيد خطاب الرواية على توازي خطين للزمن، زمن القصة الأولى في السيرة، وزمن الحدث في الحكاية، وهذا التوازي الزمني قد قام على خطابات استرجاع في بعض المرات النادرة. كثرت شخصيات الرواية، وتعدد رواتها، بعض شخصياتها ستروي قصتها الذاتية وتتوارى خلف الحياة دون أن تصل نهاية آخر حدث في الرواية. لذلك سنسعى إلى إيضاح أهم رواة الرواية مبينين مدى أهمية كل راو وكيف تمت صياغة خطابه»[9]. أما «أحوال القبائل عشيَّة الانقلاب الإنكليزي في صلالة» تُعالج انقلاب سنة 1970م، وتداعياته، ومواقف الحركة الوطنية، ودور بريطانيا، ودسائس القوى الاستعمارية ومؤامراتها لتدمير القوى الوطنية وعلى رأسها ثورة ظفار، وتعاطي القوى الاجتماعية المختلفة مع الانقلاب[10] أما في «رحلة (أبو زيد) العماني» فإن القراءة التي تناولت أحداثاً شهدتها عمان في بداية التسعينيات من القرن الماضي، لكن قراءة الحدث بدت متحيزة، وبدا الحدث مجرد جسر

لعبور الرواية إلى نهايتها، وفي كل الأحوال، بدا العمل توثيقيا للمرحلة لا أكثر، كُتِب عن بعد (زماناً ورؤية).. لكن القراءة الأعمق، وإعادة ترتيب الحقائق، وتوجيه الرؤية إلى مناطق مختلفة عن السائد كانت في رواية «الوخز» التي تناولت أحداثاً مشابهة تماماً وقعت في بدايات الألفية الجديدة ، وتعاملت هذه الرواية مع السائد بروح ندّية تجبر القارئ على المتابعة والقراءة حتى النهاية. وكان الكاتب موفقاً باختياره لموضوع «الوخز» الذي يهدد بتحطيم بقايا مانتشبث به من حقوق وإنسانية، كأناس ينقسم وعيهم بين العيش في القرن الحادي والعشرين وبين العيش في أزمان بائدة انقرضت وما عادت إلا في سجل التخلف البشري[11]. إن «همس الجسور» و«الوخز» و«أحوال القبائل» تمثل توجهاً واعياً للدور الذي قد تقوم به الرواية في تعرية التاريخ، وتقديمه دون بهارات المنتصرين الذين يصرون على كتابته دائماً!.

أراضٍ بكر . . فضاءات أوسع:

استثمرت رواية «منامات» إرثاً صوفياً قلّما تناولته الرواية العربية بعين الاعتبار. «تدلف جوخة إلى فضائها السردي من خلال عنوان لافت لا يمكن تجاهله هو [منامات]، وهو يستدعي الكثير، وخصوصاً أنَّها قد أثقلت نصّها بجمهرة من المقتطفات، والإحالات من مصادر تراثية، آونة، وحديثة، آونة أخرى. إنَّ جوخة بصنيعها هذا ذي الشقّين، أي العنوان، والنصوص المضمّنة قدّمت مفتاحاً بل مفاتيح للقارئ يتمكّن بها من فتح مغاليق النّص، والتعامل معه بحيوية، بما تتيحه له تلك المفاتيح من نجاح في تطبيق بعض المقولات النقدية مثل [النّص المحاذي] في مقابل النّص المتن، وما يسمّى بـ[العبارات التصديرية] التي تنتشر انتشاراً واسعاً في الرواية، وتتلبّس بالنسيج العام لها لتصبح جزءاً متلاحماً معها، وتؤدي أدواراً جوهرية»[12].

وسعى حسن اللواتي لطرح موضوع «المثلية الجنسية» بشيء من

الجرأة، و «تُختصر الرواية على هذا النحو: شخص لوطي، يشعر بالذنب، ويستنجد بحل من السماء عبر منظومة الدين والأخلاق للخلاص من ذنبه، ويُلخص هكذا: جريمة، اعتراف، وعقوبة. الشذوذ بالفعل جريمة، لأنه فعل شائن لا ينسجم والسياق الفيزيولوجي والطبيعي للإنسان. حدث الإثم، لكن لهذا الإثم أسبابه، وظروفه الخاصة والعامة، بقي إثما مجرداً وحسب، وهنا ظهر الانفصام المطلق بين الخاص – الذات، وبين الموضوعي – العام الذي يمثله المجتمع والمغيب عن التأثير كأن البطل مفقود في جزيرة خالية من البشر، الكاتب هنا صادق في تشخيص المأزق والعزلة التي فرضها البطل على نفسه، حيث يكشف عن عمق مشكلة الأنا المصابة بالعجز، والتي تنفصل عن مكونها الأساسي وهو المجتمع ، وكلما غيب الفرد نفسه غيب المجتمع أو غاب عنه المجتمع ، فانساق خلف قيم زائفة لا تقدم له سوى المزيد من الضياع والتشتت»[13]..

لقد وظّفت روايتا حسين العبري «دايزيبام» و«المعلقة الأخيرة» توجهات وجودية عميقة، وركّزت بدرية الشحي على مفاهيم إنسانية وفيزيائية عابرة للزمان والمكان، وواجهت «حفلة الموت» الوجود الرجالي بآراء صادمة خلقت مفارقة بين مدخل الكاتبة نفسها، والمدخل الذي ولج منه معظم قراء النص.. تقول فاطمة الشيدي نفسها عن روايتها: «إن حكاية المغايبة في عمان حالة غريبة فعلا لا يمكن تصديقها، والإيمان بها، لذا كانت الكتابة عن هذه الحالة/ الثيمة/ الموت، محاولة للتخلص من هذه الفكرة المدببة، ومن الرعب منها، بتفكيكها وطرحها أرضا أمام قارئ لقصقصة ذيولها الطويلة المؤذية لزمن ليس بالقصير خارج دوائر الإيمانات والقناعات. إن ثيمة الموت والسحر في رواية حفلة الموت كانت مجرد مشجب لمدخل سردي غرائبي يمكن أن يشكل حالة سردية خاصة وجديدة في المشهد السردي العربي، بينما كان الرفض الاجتماعي بلسان الراوية للكثير من الإعاقات الفكرية والنفسية والفصامية الحادة للرجل وللمجتمع العماني والعربي بشكل عام، هو المدخل

الأهم للقارئ في هذه الرواية، إضافة إلى فكرة الحب العظيم أو المثالي، وهي فكرة السعادة الأعظم، والمشاعر الخالدة، ثم تأتي النهاية طوباوية، وهي النهاية السعيدة، أو المفتوحة، نحو السعادة في حالة انتصار لقيمة الأمل، أو التشبث بذيول الحلم في محاولة للنجاة من قبح الواقع»[14].

وعلى صعيد آخر اختلقت «رواية تبكي الأرض.. يضحك زحل» شخصيات وأحداثاً تسعى للتمرد على المألوف والممكن تصديقه والذي وصفه محمد العباس بالقول: «ليس نصاً تشخيصياً هذا الذي اجترحه عبدالعزيز الفارسي. إنه فعل تعرية يلتقط (الذات/ الشخصية/ الحالة/ الهوية العمانية) في لحظة من لحظات صيرورتها الحرجة. تفسخها ربما. يمعن في تفكيكها، ولكنه لا يأبه لإعادة تشكيلها، أو هكذا يُخرج الذات من شكلها. يسلخها. ولا يوجِد لها شكلاً جاهزاً أو مستقراً، فالشخصيات كلها مبرأة من سطوة المثالية، فهي تعيش الإيقاع اليومي والعادي، وخارج وهم الأداء الحياتي النموذجي. وهي محتضنة في مكان رجراج، لا يسمح باستقرارها، ولا حتى الزعم بتلبس هوية قارة، فالقرية لا تتشكل كمكان إلا بحركة الشخصيات المؤمكنة، ومن خلال أحداث وثيقة الصلة بخطية السرد، وهو ما يعطي لبانوراما الوقائع الصغيرة البسيطة المتناثرة في أرجاء الرواية القابلية والقدرة على فضح الواقع، بما يعني أنها ليست عنصر استقرار، كما انتهك أخدوعاتها الرومانسية، وفكك منظومة قيمها الرمزية والأيدلوجية، بقدر ما هي متاهة للتفسخ والفساد والضياع والخيبات»[15].

وطرحت هدى الجهوري إشكالية «البيسر» أو الهجين بين الأبيض والأسود... وأعاد محمد العريمي الدخول إلى تجربة السجين، واستثمر تجربة الطفولة والبداوة . وكان لقضايا المرأة نصيبها ، فالواضح من بعض الروايات «أن قضية امتهان المرأة وإذلالها في الرواية العمانية إشكالية لا ترتبط بزمان أو مكان بعينه، كما في روايتي «أيام في الجنة» و«صابرة وأصيلة» لغالية آل سعيد»[16]..

كل هذه الروايات بلا استثناء تشهد على رغبة متقدة في تقديم المغاير، وفتح مسارب جديدة في الحياة، واستثمار معطيات الوجود لتقديم رواية تهتم باختلافها عما سبق، لتفرض حضورها.. لكن وقتاً من الزمن يجب أن يمضي كي نحدد إن كانت الأعمال التي ستأتي مستقبلاً ستواصل هذه النزعات التجريبية، أم أن هذه الكتابات ستبقى كأنجم وحيدة معلقة في السماء، وسيسعى الكاتب بعدها لمصالحة المجتمع وتوثيق حضوره المرحلي ومعالجة قضاياه الطارئة – إن قبِلنا بنفعية الأدب –.

مغازلة الواقع.. نقد الواقع:

على الرغم من النزعة التجريبية السائدة نلاحظ وجود مساحة كافية لمغازلة الواقع، والتفاعل معه، وتعريته، وتوجيه النقد له في كل الروايات الحديثة دون استثناء.. وتختلف درجات المواجهة بين النص والمجتمع (أفراداً، و أعرافاً، وتاريخاً، وسلطة) من رواية لأخرى، ففي حين تكون المواجهة صادمة كما يحدث في «حفلة الموت »، ومعتدلة كما في «الوخز» و«السفر آخر الليل»، فإنها تتحول إلى مغازلة في «تبكي الأرض.. يضحك زحل». لكن هذا لا يمنع من القول بأن هناك أبواباً كثيرة لم تطرقها الرواية العمانية، ولم تولها اهتمامها حتى الآن، نظراً لحساسيتها، وربما لقلة الروائيين، أو عدم كون هذه الموضوعات تمثل هاجساً لهم. وفوق ذلك، فإن للمجتمع العماني ميزات ديموغرافية لم تستثمر حتى الآن في الكتابة الروائية الجديدة، فلا توثيق حقيقيا للعلاقات الاجتماعية الناشئة من وجود صلات مجتمعية وثيقة بين العمانيين الآن وبين جذورهم الممتدة في الجزيرة العربية وأفريقيا والهند وبلاد فارس إلا في الرواية الحديثة لمحمد سيف الرحبي (الخشت) التي تطرّق فيها لبطلة زنجبارية الأصل... والمقصود بالتوثيق هنا استغلال ذلك الغنى الثقافي الذي يولده تمازج تلك الحضارات على أرض واحدة لخلق مجتمع جديد.

خاتمـة:

يعتقد الكاتب العماني أحمد الرحبي بأن الوقت مازال مبكراً على الحديث عن مشهد روائي متبلور يمكن الاعتداد به، ويرى بأن الكتابة عنه – بصفته منجزاً متحققاً، متراكماً، مثلما هو الحال في بلدان عربية أخرى كمصر ولبنان وسوريا والمغرب وإلى حد ما السعودية – مبكرة. ويقول: «نعم، هناك أسماء عمانية كتبت رواية واحدة جيدة وجديرة بمساءلتها، ومنها (الأسماء) من نشر فصلاً أو أكثر، يحلم كاتبها أو كتابتها أن تكتمل وتنشر كاملة ، ولكن هذا لا يعطينا الحق (بعد) في الحديث عن روائيين عمانيين لديهم رصيد نوعي يمكن إخضاعه لامتحان نقدي أو التنظير له. أخشى بأنني في طريقي للقول بأن هناك حالمين لكتابة الرواية في عمان ولا وجود لروائيين، وطبعاً هذا بحد ذاته أمر يدعو للتفاؤل حتى ولو طالت فترة الحلم أو المخاض»[17].

إن الواضح بالنسبة لي أن المنظومة الإعلامية ليست على صلة وثيقة بالأدب العماني على النحو المرغوب به، وأن هناك تأخراً واضحاً في تسويق الأدب العماني عموماً، والرواية العمانية على وجه الخصوص للآخر، ولذا فلا نستغرب ألا يعرف كثير من المثقفين الخليجيين شيئاً عن الرواية العمانية..

وبالرغم من ذلك، فإنني أرى أن الرواية العمانية الجديدة تحاول شق دربٍ مغاير يحفظ لها خصوصيتها، ويفتح لها دروباً جديدة في ساحة الرواية العربية، وعلى الرغم من أنها تقدم طرقاً متعددة في الرصد، وتطرق مناطق وعرة وجديدة، وتوثق لتحولاتها السريعة.. إلا أنها لم تستثمر كل الإمكانيات التاريخية والمجتمعية التي لم توظّف حتى الآن بشكلٍ مرضٍ.

الهوامش

1) إضاءة حول الرواية في عمان، صحيفة الرياض السعودية ، العدد 13723، الخميس 19 يناير 2006.

2) عاطفة محبوسة لسعود المظفر، أحمد الطريسي، مجلة نزوى ، العدد 27.

3) رجال من جبال الحجر..التناسلية.. وأشياء أخرى ، محمد القصبي، مجلة نزوى العدد 8.

4) ملف الرواية العمانية، جريدة الوطن العمانية، العدد 7593، الأحد 2 مايو 2004.

5) إضاءة حول الرواية في عمان ، صحيفة الرياض السعودية، العدد 13723، الخميس 19 يناير 2006.

6) رحلة البحث عن الذات – رواية للكاتب العماني حسن اللواتي، أسد محمد، الحوار المتمدن، الحوار المتمدن – العدد: 1337، 2005/10/4.

7) المكان في الرواية العمانية، شبّر الموسوي، جريدة الشبيبة 2008/11/30.

8) إضاءة حول الرواية في عمان، صحيفة الرياض السعودية، العدد 13723، الخميس 19 يناير 2006.

9) قراءة في همس الجسور لحمود الشكيلي، قدمت ضمن نشاطات أسرة القصة بالنادي الثقافي بمسقط ، يناير 2009

10) http://saltowayyah.katib.org/

11) إضاءة حول الرواية في عمان ، صحيفة الرياض السعودية، العدد 13723، الخميس 19 يناير 2006.

12) منامات جوخة الحارثي، قراءة في البناء والرؤيا. وليد محمود خالص، مجلة نزوى، العدد 45.

13) رحلة البحث عن الذات – رواية للكاتب العماني حسن اللواتي، أسد محمد، الحوار المتمدن – العدد:1337، 2005/10/4 .

14) حفلة الموت: انتصار للذاكرة.. انتصار للطفولة: سرد على هامش السرد. فاطمة الشيدي، من المدوّنة الخاصة.

15) عبدالعزيز الفارسي يفكك الهوية/الذات العمانية ، محمد العباس/ الموقع الشخصي.

16) أسية البوعلي، من ورقة قدمت في حلقة نقاش بعنوان: «الرواية النسوية في الخليج» على هامش معرض الكويت للكتاب 2008.

17) إضاءة حول الرواية في عمان ، صحيفة الرياض السعودية، العدد 13723، الخميس 19 يناير 2006.

■■ **رئيـس الجلسـة:**

ألم أقل لكم: إن العطر العماني الممزوج باللبان سيفوح، شكراً للدكتور عبدالعزيز على هذه القراءة البانورامية من المشـهد الروائي العمانـي، وسنبدأ الآن مع المداخلات.

المداخـــــــلات

■■ الدكتور معجب الزهراني:

أريد أن أعبر عن سعادتي بما سمعت منذ هذا الصباح، وحتى الآن، وما سأقوله هو نوع من أنواع الإضافات التي آمل أن يكون منطلقها ومقاصدها لتنمية الحوار لا أقل ولا أكثر، فالقراءة العلمية والصارمة التي تفضل بها الزميل الدكتور حسين تضيف بعداً جديداً لقراءتنا المعتادة هنا، ومن ثمَّ نشيد بهذا التوجه ونطالب بالمزيد منه، فقط كنت أتمنى أن نتنبه إلى أن هذه التيمة هي تيمة فرعية من التيمة الكبرى في الرواية العربية، فحقيقة في كل الأقطار العربية نجد الصراع بين البنى التقليدية، وبخاصة القبلية، والدولة الحديثة، موجود عند إبراهيم الكوني، في بعض الروايات من بلاد الشام، في روايات أحمد أبو دهمان، وفي روايات عبدالعزيز المشري، فقط توسيع هذا النوع من الدراسات هو الذي يجعلنا، ربما، نصل إلى نوع من الأسس التنظيرية، خصوصاً والقبلية في الثقافة العربية هي الأقوى.. هذه البنية التي تبدو أنها هشة هي الأقوى، لأنها حليفة مكان، أو حليفة طبيعة، وبالتالي الدولة، حتى في مستوى التسمية، تدول وتزول، بينما القبيلة تقبل وتبقى باستمرار.. فيما يتعلق بالدكتورة بسمة العروس، قرأت قبل أسبوع «فسوق» للمرة الثانية، وفي اعتقادي أنها وقعت في فخ الشكل، أو البنية الظاهرة لهذا النص الماكر، وعبده خال ماكر جداً، ومن ثم يجب أن نقرأه بحذر، لأن روايته تعطي شيئاً في الظاهر، ولكن البنية العميقة أكاد أقول إنها مختلفة، لأن في داخل الرواية حادثة عنف هي التي تفجر الأحداث وتولدها، وتشجرها في أشكال مختلفة، ولهذا السبب أكاد أزعم أن القبر الحقيقي هو مجاز لقبر آخر، وهو هذا الواقع الذي يبدو لنا مفتوحاً، نتحرك فيه، وليس فيه قيود، وهو مليء بالقيود، وبالتالي لو قلبنا الحكاية، أعتقد أننا سنصل

إلى بعض الدلالات.. وأشكر الدكتور جمعان والدكتور عبدالعزيز على قراءتيهما، فهما قراءتان متكاملتان، فالدكتور جمعان أعطى فكرة عن الجانب النظري، ثم حلل التقنيات، ثم النص، ثم توقف عند النص، ليخلص إلى دلالات معينة، والدكتور عبدالعزيز أعطانا بالفعل نظرة بانورامية، لعلنا نحتاجها، وبخاصة من يطلع على هذه الكتابة العمانية، أما الأستاذ عبدالحميد، فقد كنت أتمنى لو وسَّع بعض الشيء، وألقى بعض الضوء على تجارب الرواية المتميزة حقاً في اليمن، وقد لفت انتباهي العام الماضي في مؤتمر عقد في السوربون في باريس عن الرواية في الجزيرة العربية، أن بعض الروايات اليمنية تلفت انتباه الكثير من الباحثين، وكانت هناك ثلاثة بحوث في تلك الندوة، كلها عن وجدي الأهدل بشكل خاص، وشكراً.

■■ الدكتورة أسماء أبو بكر:

ورقة الدكتور حسين الواد ورقة بالفعل متميزة جداً، والجميل فيها أنها أفادت كثيراً من الأفكار التي وردت في كتاب الدولة والأسطورة، ولكن ألا ترى أن القراءة الأنثروبولوجية همشت إلى حد ما قراءة العادات والتقاليد والسلوك والمعتقدات والخرافات التي يكتنزها المستوى الأنثروبولوجي، والمتوفرة في النص؟.. كنت آمل أن تقف الرواية عند الملامح التي جعلت المرأة تتسم بسمات أسطورية، ودار هذا التشكيل الأسطوري في نمو الصراع الدرامي بمفهومه الأنثروبولوجي.. الرواية بهذا العرض تشكلت تشكلاً أنثروبولوجياً خالصاً في علاقة هذا الأنثروبولوجي بالواقع الحياتي، فكيف يحلل ذلك في ضوء نظرية التحليل التاريخي.. الدكتورة بسمة، ورقة جميلة، وطازجة في عرضها وطريقة تناولها، ولكن الورقة استفاضت في الحديث عن الرواية واللغز، تعريفاً اصطلاحياً في الأدب العربي والغربي، وكنا نأمل من هذه الورقة أن تربط ذلك بالرواية ربطاً دلالياً.. أيضاً كنت آمل أن تربط الورقة بين تعدد الرواة والدور المتميز الذي يؤديه هذا التعدد في

تصنيع آلية اللغز، الذي كان يمكن مزجه بآلية سردية معيارية.. إذن فما خصوصية توظيف آلية تعدد الرواة، بوصفها تقنية سردية تسعى إلى إزاحة مفهوم النقاد النوعي في الرواية.. ما دلالة توظيف ذلك لصناعة اللغز الروائي.. ورقة الدكتور جمعان ورقة جديدة في نمطها العام، ولكن ملحوظتي أن الورقة لم تنظم في تناولها للموضوع، فتستسلم للمراوحة بين العرض الرؤيوي، ثم التشكيل، ممثلاً في صورة الغلاف (التشكيل البصري)، ثم عودة مرة أخرى إلى العرض الأيديولوجي.. وكنت آمل تحديد الكلمة المفتاح تبعاً للرؤية التي تتبناها الورقة، وإلا تبعاً للعرض يمكن لكل الكلمات أن تتحول إلى كلمات مفاتيح.. الدكتور عبدالحميد، الورقة مائزة على المستوى الجمالي، ولكن البيئة هي مكان وطقس، بالإضافة إلى ما يعايشه البشر من أنشطة.. ألا ترى أن القراءة من منظور بيئي لابد أن تكتنز عنصر الزمان في توشجه مع المكان، وبتعبير آخر: الرواية من منظور زمكاني كنا نأمل أن تحدد مفهوم المنظور البيئي الذي يمثل منطلقاً تنفذ منه الورقة حتى تستقيم حول دلالته مفاصل الدراسة، ومن ثمَّ تتشتت محاور البحث، فهل البشر والعصافير والكبش عناصر بيئية؟، في حين يغيب تماماً عن الورقة تناول العنصر الزماني وهو الشق التوأم لبنية الزمان في المنظور البيئي.. ورقة الدكتور الفاسي، ورقة فيها عمق نقدي ملحوظ، ولكن هل استطاعت الرواية في الألفية الثالثة – من خلال تلك الفترة الوجيزة، والمحكومة بتسع سنوات فحسب – أن تستكين، مستسلمة لبنية التحولات؟ لاسيما وأن هذه التحولات هي تحولات اجتماعية وثقافية في المقام الأول، تتبعها مجموعة من التحولات الأخرى؟ وهل تحققت هذه التحولات في الواقع العماني، بما يهيئ لها أن تقيم تحولاً على مستوى الفن؟ وكيف استطاعت هذه التحولات أن تمثل ظاهرة في فترة وجيزة، لاسيما وأن الورقة أقرت بأن الرواية في عمان هي الأقل نتاجاً؟ مع ملاحظة أن المحاور التي تناولتها الورقة مثلت ظواهر فنية

متجذرة في الرواية العمانية في نهاية الألفية الثانية وممتدة حتى أوائل الألفية الثالثة.. وشكراً.

■■ الدكتور مسعد العطوي:

أشكر نادي جدة على هذا التجمع من الجزيرة العربية والدول العربية، فقد رأينا معالم الجزيرة العربية تظهر في تحليل الرواية في تونس.. الدكتور حسين الواد، أعجبتني ورقته، ومنهجه يمثل القراءة الوصفية، ثم الاستنطاقية ثم التحليلية، ثم إظهار القيمة.. ذكر الدكتور الجبال والأودية والسهول.. وأرى أنك حصرت وظيفة هذه الأشياء في الرزق والحماية، فأين الشعور الوجداني؟.. وهل هذه هي أول رواية تصادمية مع الاستعمار؟ وهل هي تتعانق مع رواية الطاعون لألبير كامو؟.. وضعت القبيلة في مواجهة الدولة، فهل للاستعمار دور في هذه المواجهة؟ لأنه في الحقيقة، كلما كانت الدولة قوية تذوب السطوة القبلية، وتبقى سلطة الدولة القانونية.. الأخت بسمة، ذكرتنا بالبلبلة أو بالتيه في المصطلحات، فالقصة البوليسية كما هو معروف تتعلق بالاستخبارات والمباحث، أما رواية فسوق فهي ليست بوليسية، وهناك مصطلحات كثيرة للغز اللغوي، فلماذا هذا الهروب؟ وشكراً.

■■ الأستاذة سهام القحطاني:

لا أدري هل قرأ الدكتور حسين كتاب الدكتور الغذامي القبيلة والقبائلية أم لا؟ فما ذكره الدكتور حسين هي قبائلية، وكما يفرق الدكتور الغذامي فإن القبيلة هي قيمة ذات صفة صورية، في حين أن القبائلية هي ممارسة، والانتقال من النظام النسقي (القبائلية) – أو القبيلة كما ذكر الدكتور حسين – إلى نظام الشراكة المتمثل في الدولة، هو انتقال يعيدنا أيضاً إلى تلك الثنائية القبيلة والقبائلية، والدولة.. الشكل مقابل الشكل،

والشكلية هنا ليست هي موضوع الصراع، ولكن الإشكالية تكمن في القبائلية.. الورقة الثانية، روايات السجن السياسي – حس قراءاتي – قائمة فقط على الروايات التي تعتمد على السيرة، باستثناء رواية حمار الأغاني للأستاذ وجدي الأهدل.. الورقة الثالثة، لا أدري ما المقصود من الورقة، هل قصد منها أن الخصوصية البيئية هي سمة من سمات الرواية أم أن الرواية لابد أن تحتاج إلى خصوصية بيئية؟ في حين عندما تقرأ عملاً جميلاً مثل: يموتون غرباء، نجد أن الخصوصية البيئية هنا بمفهوم غير مباشر.. الورقة الأخيرة، لم أقرأ في الحقيقة من الأدب العماني إلا رواية تبكي الأرض، ولكن من خلال الورقة استخلصت أن المشكلة في الرواية العمانية هي المكان من حيث الإثبات والإلغاء، وهو ما يؤثر على تكوين خاصية للهوية.. الرواية فن يعتمد على الهوية المكتملة، وليست فناً يعتمد على البحث عن الهوية الضائعة، وشكراً.

■■ الدكتور سعيد يقطين:

استمتعت بكل العروض التي استمعنا إليها هذا الصباح، وسؤالي موجه إلى المداخلة القيمة حول ورقة الدكتور حسين الواد، حول القراءة الأنثروبولوجية، ففعلاً نحن بحاجة إلى هذا النوع من القراءات، لأنه يكشف لنا عن جوانب كثيرة لم تكن مطروقة في تحليلنا للرواية العربية، والشيء نفسه بالنسبة للجانب البيئي أرى أنه مهم جداً للاهتمام به والبحث فيه، وأن أي فتح لقنوات جديدة في الرواية العربية يؤكد بعدها الشامل والهام، ويفتح لنا مجالات للتفكير، وسؤالي للدكتور حسين من منظور اشتغالي بالموضوع هو: هل الاكتفاء بتحليل التيمات والوقوف على الموضوعات كاف لجعلنا نتعامل كمشتغلين بالنقد الأدبي أنثروبولوجياً؟ وكيف تتحقق ثنائيات القبيلة والدولة على مستوى الرواية؟.. على مستوى المتخيل الروائي؟ وإلا فإننا

سنعيد قراءاتنا السابقة، السوسيولوجية، والنفسية التي كنا نتعامل بها.. والآن صارت - مثلاً - دراسات الأنثروبولوجيا النصية تنطلق من خصوصيات من بنيات النص للوصول إلى المقومات الأنثروبولوجية الخاصة والعامة، وشكراً.

■■ الدكتورة فاطمة الوهيبي:

خلص الدكتور حسين الواد إلى نتيجة مؤداها أن عالم القرية وعالم القبيلة يرزح في النهاية في البؤس والأسى، ولدي تساؤل: هل ربط العنوان «ساق الغراب» يمكن أن يضيف شيئاً في هذا السياق؟.. أعني أن الكشف عن ساق الغراب قد يكون هو كشف عن نذر الشؤم والبؤس، وأضم صوتي إلى الملاحظة التي تفضل بها الدكتور سعيد يقطين فيما يتعلق بعلاقة الدرس الأنثروبولوجي على مستوى المتخيل الروائي.. الدكتورة بسمة، أحسب أن اتخاذ فكرة الوسواس المرجعي، الذي ينتج ما تسميه الباحثة، الوهم المرجعي، سيؤثر على طريقة استنتاج مجموعة ما خلصت إليه الدكتورة بسمة من نتائج، لأنها تتعرض هي نفسها كباحثة إلى وهم مرجعي آخر، وأعتقد أن هذه النقطة أشار إليها الدكتور معجب الزهراني قبلي.. ورقة الدكتور عبدالعزيز الفارسي استمتعت بها كثيراً، وأفدت من هذا العرض عن الرواية العمانية، لأن علاقتنا بها وللأسف ضعيفة، وشكراً.

■■ الدكتور عبدالله حامد:

بالنسبة لساق الغراب، تبدو الأنثى في هذه الرواية مناصرة للقبيلة، ويبدو الصوت الذكوري مناصراً للمدينة.. الأنثى هنا كأنها تعكس الأشياء، وتعيدنا للقبيلة، ويأتي الختان هنا قضية مهمة جداً أثبتت بعض المعلومات

الطبية أن الختان القبلي له دور مهم فيما يتعلق بذكورية الرجل، وهذا الأمر قد يسوء كثيراً منا وأنا منهم.. فالأنثى هنا تقدم صورة ومهمة للعالم، وتؤكد لنا بأن ما يدعوه الذكر تقدماً، ومدنية، هو في الحقيقة إساءة له.. الدكتور جمعان، الورقة جميلة، لكن تجربة السجن تجربة وثائقية.. ألا ترى أن العمل الروائي يفقد هذه القيمة المهمة لهذه التجربة؟، بمعنى أنها تجربة حينما تكتب وثائقياً يكون لها بعد مهم جداً، وحينما نصوغها تفقد هذه الميزة المهمة.. أفدت من الأوراق الجميلة، ومن المداخلات، فشكراً لكم.

■■ الدكتورة سحر الشريف:

أوجه شكري إلى الحضور الكرام، وأخص الدكتورة بسمة بالشكر العميق، فقد اختارت ميدان الرواية البوليسية، وأعات إلى أذهاننا روايات الجريمة في الأدب العربي: يحيى حقي، توفيق الحكيم (يوميات نائب في الأرياف)، نجيب محفوظ (أفراح القبة – ميرامار)، يوسف القعيد (أخبار عزبة المليسي).. أيضاً الكتاب النقدي لعبدالمنعم الجداوي، الجريمة في الرواية العربية، فشكراً لك لأنك طرقت باباً يحتاج إليه النقد الأدبي في مجال الرواية، وسؤالي: هل يمكن أن نعتبر حادثة خرافية كهروب فتاة من القبر حادثة بوليسية؛ نستطيع أن نصف بها الرواية على أنها رواية بوليسية؟.. أتصور أن جانب الرمز أكثر إلحاحاً.. الدكتور جمعان الغامدي، استمتعت كثيراً ببحثك يا سيدي، ولكن ما علاقة فكرة التطهير بالرعب والخوف؟.. أتصور علاقتها بالمأساة وإطلاق دموع المتلقي.. وشكراً.

■■ الدكتور سلطان القحطاني:

سعدت جداً بهذه الأوراق التي قُدِّمت، ولكن ملاحظتي على أن الأوراق وكأنها اجتمعت في مأساة واحدة، كما اجتمعت أوراق الصباح حول الموت والحساسية والسجن والعذاب.. اجتمعت هذه الأوراق وغلب عليها طابع

العرض، وليس طابع التحليل والدراسات المعمقة في مجال مثل هذا، ونحن نلتقي في مؤتمر كان يجب علينا أن تكون الأمور أدق من هذا الشيء.. د. حسين الواد، قلت: القبيلة والدولة، وكأنها ثنائيات.. في الواقع هذه ليست ثنائيات.. القبيلة بلا دولة ليست قبيلة، والدولة بلا قبيلة ليست دولة.. هي بعضها يكمل بعضاً.. النقطة الثانية، ساق الغراب - إن صح لنا أن نسميها بالرواية - هي تمثل شريحة معينة، وما فيها من الختان وغيره ليست من ثقافة القبائل، فالقبائل تختلف في ثقافاتها المتعددة، ومن ثمَّ كان يجب على الدراسة أن تكون أشمل من هذا، وأنت قادر على ذلك.. الدكتور جمعان الغامدي عرض جميل استمتعت به، ولكن أين النتيجة؟، فقد انتهت كما بدأت، وخلطت بين السيرة الذاتية، وهي شيء والرواية شيء آخر، وهل هذه رواية أو سيرة؟.. الدكتور عبدالحميد الحسامي، تعرضت للرواية وكنت أبحث عن الثقافة اليمنية فيها.. ثقافة القرية، ثقافة المدينة،.. إلخ لم أجد ذلك،.. د. عبدالعزيز الفارسي، شكراً على التحليل الجميل، وشكراً للجميع.

■■ الأستاذة راوية الجحدلي:

د حسين الواد، برأيي أن المواجهة بين القبيلة والدولة هي تمثيل رمزي وحي للمواجهة الأزلية بين الطبيعة والثقافة.. الطبيعة التي قد تكون في وجه من وجوهها بدائية وحشية، والثقافة التي قد تكون أيضاً سلطوية ومتقنعة، ومحددة في لون واحد يتبع سياسة الدولة، وهي لذلك ثنائية جدلية كما طرحتها.. الدكتور جمعان الغامدي، ذكرت أنه لا يستطيع أن يكتب عن القيد إلا من خضع له.. إذن ما الفائدة برأيك من تقنية تنوع الأصوات التي تتيح للكاتب أن يتقمص شخصيات قد تكون مختلفة عنه تماماً، ولكن بالثقافة والموهبة والخبرة يستطيع أن يسبر أغوارها باقتدار فني، ولو نسبي.. وشكراً.

■■ الدكتور عادل ضرغام:

فقط أشير إلى أهمية المدخل الذي قدمه الدكتور حسين الواد، وأسأل: هل عرض هذه الجزئيات الخاصة بالأنثروبولوجية مقدماً وكأنها في سياق منفصل، بعيداً عن النص، ألا يمكن أن يكون الانطلاق هو كيفية تجلي هذه الجزئيات من النص، بعيداً عن عرض الجزئيات الأولى وكأنها شيء منفصل؟.. ثم بالانتقال إلى كيفية تجلي هذه الجزئيات أظن أن المفهوم حين ينبثق من النص في إطار هذه الجزئيات يكون أجدى، لأنه ليس ثابتاً، وإنما هناك حالة سيرورة مستمرة في هذه الجزئية.. د. الحسامي، تحدث عن الصورة واللغة في الرواية وتعامل معها على أنها شعر، في حين أنها نص شعري، فتكون الصورة وكأنها جزئيات منفصلة، فالرواية في تناول الصورة، أو تناول اللغة، تفرض تناولاً مختلفاً، يرتبط في الإحساس بطريقة بنية الصورة النامية، فتخرج من الإطار الجزئي إلى الإطار الأكبر وثيق الصلة بالرواية.. د. الفارسي، تحدث في دراسة مهمة، وأشار إلى أن هناك ملامح خصوصية، فهل فعلاً هناك ملامح خصوصية في إطار سيطرة جنس له أصول علنية؟.. د. بسمة، هناك رواية سعودية مهمة في إطار توجه الرواية البوليسية، هي رواية حكومة الظل، لمنذر القباني، وأظن أنها وثيقة الصلة برواية شفرد دافنشي في ذلك السياق، وشكراً.

■■ الأستاذ علي العيدروس:

سأقترب قليلاً من رواية الدكتور يقطين، فالنص بوصفه بنية لغوية في الأساس لا نرى له تجسيداً في مجمل القراءات التي استمعنا إليها، أو التي سنستمع إليها، وهو ما تبينه الملخصات التي بين أيدينا، إلا بعض منها، مثل: تجاور البنية في النص للدكتور عالي القرشي، والعنوان وتحولات الخطاب للدكتور عبدالحكيم باقيس، وعند سعيد يقطين عند حديثه عن الرواية في

الجزيرة العربية في تطوير أدوات الكتابة في الرواية في الجزيرة العربية، فليس المهم، ما الذي تكتبه الرواية من رؤى، ولكن كيف كتبت هذه الرؤى؟ كيف مارست فعل الكتابة عبر اللغة المغايرة التي تكسر حاجز المألوف عبر عملية الفعل الكتابي، لكن نستطيع أن نرسم حداً بين الرواية التقليدية، والرواية الجديدة اليوم، التي نعتبرها شيئاً آخر مختلفاً.. والقراءات التقليدية مثل هذه لن تولد إلا إبداعاً تقليدياً، فإذن نحن نحتاج إلى الجرأة في قراءة النص، ليس من منظور الرؤية، ولكن من منظور اللغة، التي تجعل الرواية نصاً إبداعياً مختلفاً.. وشكراً.

■■ الأستاذ غياث عبدالباقي:

د. جمعان الغامدي، السجن السياسي في الرواية العربية، أرى له موقعاً لا بأس به ومزدهراً.. هناك أسماء عديدة، فالإخوة المغاربة والعراقيون برزوا في هذا الجانب، وهناك من أهل الشام كتب أحد الإخوة «في غيابت البئر»، وقبل سنوات قرأت لأستاذ جامعي أردني «شاهد ومشهود»، قدم فيها سرداً تاريخياً مهماً لمرحلة قاسية من تاريخ الأردن وسوريا بين عامي 1980 و1995، وصاحب الرواية استضافته سجون دمشق خمسة عشر عاماً، فقرأ الرواية أحد الأدباء الأطباء في مصر، وقال بالحرف الواحد: إن رواية البوابة السوداء للكيلاني هي لا شيء عند رواية شاهد ومشهود.. أحلام مستغنامي في ذاكرة الجسد، تحدثت عن السجن السياسي، ولكن بتعبير ثقافي ومجامل، وذلك لأنها لم تخض هذه التجربة ولله الحمد.. فهل نصنف مثل هذه الروايات عن السجن السياسي في خانة الروايات التاريخية؟ أم ننسبها للسيرة الذاتية كما قال الدكتور سلطان القحطاني.. وشكراً

■■ الأستاذ طاهر الزهراني:

الأوراق كانت جميلة، والدكتور حسين الواد قبل أن يقرأ القبيلة

والمنطقة، هو تأمل في الموروث الشعبي للمنطقة، فكانت القراءة للرواية عن قرب شديد، لهذا كانت الورقة ثرية كثراء العمل، وأعتقد أن عمل ساق الغراب لن يستمتع به إلا إنسان خارج المنطقة، يعني لم يعش في الجنوب.. وبالتالي فهذا هو الذي سيستمتع بالعمل.. أما الإنسان الذي ينتمي إلى المنطقة، فسوف يُسلب الدهشة والاستمتاع بالنص، وسوف يدركه الملل في ثنايا النص حين بدأ الكاتب بشرح اللهجة المحلية.. والسؤال هو: ما مدى الإغراق في المحلية في ثراء النص الأدبي؟ وشكراً.

■■ الأستاذ عبده خال:

في الزمن الجاهلي كان هناك نقاد عظام.. وهناك قراءة بحق كالقراءة التي أشار إليها الدكتور معجب الزهراني: الظاهر والباطن، ويجد الروائي نفسه في أحيان كثيرة، يسمع ما يقال، فإذا به يكتشف أن جزءا من القراءات علوية ولا تنظر إلى الأسفل.. والسؤال يصبح، هل قراءة الناقد معنية بالظاهر فقط، وإذا كان الدكتور حسين الواد تحدث عن الأنثروبولوجيا في النص (ساق الغراب)، فأنا أعلم أن هذا العلم يحتاج إلى حفريات، والحفريات تعني أنك لا تهتم بالشكل الذي أمامك بالقدر الذي تهتم فيه بما يحتويه أسفل ذلك الشكل من حفريات دقيقة، وساق الغراب إذا نظرنا إلى أسفلها سنجد أن الخوف تسلل إليها، بدءا من عنوان المؤلف الذي هرب باسمه إلى يحيى قاسم، ولولا ثمة أصدقاء قريبون منه يعرفونه معرفة تامة لظل الاسم غريباً.. فلو اتبعنا الحفريات لوجدنا أن الخوف بدأ من الاسم وصولاً إلى عدم المجابهة، وعدم الوضوح داخل النص الروائي بخصوصيته، حتى إنه لم يسم الجيش القادم لهذه المنطقة لإزاحتها، كما أن كلمة ساق الغراب لها دلالة عميقة عندنا، هي مجموعة من القبائل التي إذا حمي الوطيس، عليها أن تنهض جميعها للمواجهة، فكلمة ساق الغراب ليست عبثية.. إنما لها دلالتها

العميقة داخل النص.. الأستاذة بسمة، لا أستطيع أن أتحدث لأن الأمر يعنيني.. الدكتور جمعان، هل تذكر رواية الزنزانة لصنع الله، فقد ادعى أحد الكتاب أو السجناء أنه سرق منه الرواية.. هذا الغياب يكمن في أنه: إذا تشابه السرد، وتشابهت السجون العربية في تعذيباتها وفي أشكالها، سنجد أنفسنا داخل هذا السجن، سواء عند منيف في شرق المتوسط، أو الزنزانة، أو الفراشة، أو أي سجن تدور فيه فضاء الرواية، فهل بالإمكان أن نقول: إن تشابه المكان ينتج نفس تفاصيل السرد؟.. وشكراً.

ردود المداخـــلات

■■ الدكتورة حسين الواد:

شكراً لجميع المتداخلين، وما قلته عن الورقة أدى قليلاً جداً مما فيها، وهناك أسئلة كثيرة طرحت وإجاباتها موجودة بالورقة، والقراءة الأنثروبولوجية لا تعني أنها تلغي القراءات الأخرى، بالعكس، القراءة الأنثروبولوجية تنير جزءاً معيناً، والقراءات الأخرى تنير أشياء أخرى، ولكن ليست كل النصوص قابلة للقراءة الأنثروبولوجية، الأستاذ طاهر، أقول كلمة قلتها منذ أكثر من عشرين عاماً: كلما كانت الرواية قريبة من المحلية، كانت أقرب ما يكون من العالمية.. هذا حكم وصلنا إليه منذ زمن، وأعتقد أن العمل الإبداعي لا يقبل إطلاقاً الاحتذاء، وحتى هذه الرواية فيها شيء من الإضافة، لأنه سار في ركاب ماركيز، وأضعف ذلك الرواية.. والمكان له بعد وجداني.. والربط بين ساق الغراب، هذا الفهم المجازي نعم، هو يقحم الرواية في مسارها ويوجهها، وقد قلت: إن هذا الكاتب لم يختر من الغراب إلا ساقه.. لم يختر من الحيوان إلا الغراب، ومن الغراب إلا ساقه.. لم أكن أعرف الكاتب، وظننت في البداية أنه يمني، حتى آخر صفحة، حين اكتشفت أنه سعودي، لأنني كنت أظن أن اليمن هو بلد الجبال.. والمرأة في الرواية كانت البوابة التي دخلت منها إلى ما يسمى بنظام الإمارة.. ليس مباشرة – الصراع كله صراع غير مباشر في الرواية.. كانت هي البوابة السهلة التي دخلت منها واقتحمت كيان القبيلة.. ما أسرع ما استجبنا لما هو جديد.. هل هذا يدخل في الجدل القديم.. إلخ، فعلاً الرواية تعطي الكثير، فالنصوص حينما نهتم بها تعطي الكثير، وشكراً.

■■ الدكتورة بسمة عروس:

أعبر عن سروري بكل الملاحظات التي طرحت، الدكتور معجب

الزهراني رأى أنني وقعت في فخ الشكل، أو البنية الماكرة للنص، وقد أشرت بدءاً إلى أن اللغز في هذا النص الروائي هو اختيار جمالي، وهو مسلك، ولم أشر إلى أن هذه الرواية تعد رواية بوليسية، وفي تقديمي النظري اعتبرت أن منزعاً من منازع التحديث في الرواية الغربية هو الانتباه إلى اللغز والعودة إليه بشكل جديد، وذكرت اسم الوردة لإمبرتو إيكو، فإذا ما فهم من معنى الرواية البوليسية على أنه ربما مفهوم فيه نوع من الاستهجان أو التقليل من قيمة النص الروائي، على اعتباره أن النوع البوليسي هو نوع يحشر أحياناً ضمن الثقافة الشعبية، أو يقدم – على اعتباره نصوصاً تقدم – إلى متوسطي الثقافة، فهذا لم أعنه، وإنما ما عنيته هو أن اللغز اختيار جمالي، وأن اللغز – كما فسرت – وفي الواقع أسقطت الكثير جداً من الورقة – هو مستويات: مستوى في الخطاب، شكل بسيط يمكن أن يتجلى في حبكة روائية، كما يتجلى في مستويات شتى، فلا نقف عند «ويل للمصلين».. القبر مجاز لقبر آخر، هذا صحيح، ولذلك كان المسلك البارع بالنسبة للروائي هو استخدام هذه الطريقة في تعرية جوانب من المجتمع، وهو استخدام ماكر فعلاً في الحديث عما أسميته بإنتاج الوهم، أو الوسواس الجماعي.. وفي الواقع لم أغرق في التعريف الاصطلاحي، وكان من الأحرى أن أغرق فيه، وأنا أبين الفرق ما بين هذه الأنماط التي ذكرها تودوروف وذكرها غيره، فثمة اختلاف بين المدرسة الفرنسية والمدرسة الأنجلوسكسونية، ولدينا أكثر من نمط في مستوى ما يستعمل اللغز، وحينما تحدثت، تحدثت عن منحى اللغز البوليسي، ولم أتحدث عن الرواية البوليسية.. وشكراً.

■■ الدكتور جمعان الغامدي:

د. أسماء أبو بكر سألتِ عن الكلمات الافتتاحية، باختصار شديد تحليل المضمون، ولها أهميتها، وعادة تكون في الروايات السياسية، أو التي تتعامل مع الدين أو الأساطير أو الروايات البوليسية.. أ. سهام، رواية حز

القيد خيالية وليست واقعية.. د عبدالله الحامد، أعتقد أن التوازن بين جفاف المادة الوثائقية والخيال الروائي مطلب مهم، والرواية تدعم هذا التوثيق.. د. سحر الشريف، كل ما أدى إلى ارتياح وتفريغ شحنة مشاعر معينة من أي نوع من الأنواع يعتبر تطهيراً.. الأستاذة راوية، لم أقل أن لا أحد يستطيع الكتابة عن القيد إلا من جربه، قلت: خير من يكتب عن القيد هو من مر به، وهناك فرق.. د. سلطان القحطاني، العمل الذي تعاملت معه هنا بعنوان حز القيد، وهو رواية لا تعكس واقعاً، والسيرة في معناها العام لا شك أنها واقع.. أ. عبده خال، حتى وإن تشابه المكان تختلف دائماً وأبداً طريقة المعالجة الروائية والرسائل المتضمنة لهذا العمل.. وشكراً

■■ الدكتور عبدالحميد الحسامي:

شكراً جزيلاً لكل المتداخلين الذين أثروا هذه الدراسة، وكنت أتمنى أن تثري ملحوظاتكم مسألة المنظور البيئي ومدى إضافته للجانب النقدي، ومدى ما يمكن أن نسميه في نقد الرواية.. وشكراً.

■■ الدكتور عبدالعزيز الفارسي:

د. عادل ضرغام، فعلاً ما تقوله صحيح، ما قصدته هو يحفظ للرواية خصوصية المجتمع وليس خصوصيتها.. أ. سهام القحطاني، هناك مجال للنقاش عن قضية أن الرواية تحتاج إلى هوية متكاملة، وهذا الأمر مفتوح، نعرف أولاً ما هي الهوية المتكاملة، وهل إغفال ذكر المكان يعني تغييب الهوية، والهوية لها أكثر من طريقة لتوضيحها.. وشكراً

■■ رئيس الجلسة:

نشكر لكم جميعاً حضوركم، وندعو الأستاذ طالب الرفاعي بالتفضل بتسليم الدروع للمشاركين، وستسلم الأستاذة نورة القحطاني الدرع للدكتورة بسمة في القاعة النسائية، وشكراً لكم، والسلام عليكم ورحمة الله.

* * *

ملتقى قراءة النص

الأربعاء 1430/3/28هـ - 2009/3/25م

الساعة 5.00 مساءً

اليوم الأول

الجلسة الثالثة

■■ رئيس الجلسة: د. أبو بكر باقادر

■■ المشاركون:

- د. عالي سرحان القرشي: حوار تجاور الأبنية في النص الروائي السعودي.
- د. عبدالحكيم باقيس: العنوان وتحولات الخطاب في الرواية اليمنية.
- د. معجب العدواني: نهايات الرواية السعودية في الألفية الثالثة: استشراف واحتجاج
- د. فاطمة إلياس: رواية التاريخ بين روايتي الرهينة وخاتم

■■ **رئيس الجلسة:**

الدكتور عالي القرشي كلنا نعرفه في الساحة، وسيتناول حوار تجاور الأبنية في النص الروائي في السعودية، والدكتور عالي من الأسماء اللامعة في المملكة العربية السعودية في مجال النقد، فليتفضل:

■■ **الدكتور عالي القرشي:**

شكراً سيدي رئيس الجلسة على هذا التقديم، والشكر موصول لنادي جدة الأدبي، هذا النادي الذي لازال مصراً على تميزه، هذا النادي الذي جاء إداريوه الجدد إلى النادي، وقد خلت ميزانيته، ولكنهم استمروا كأن لم يكن شيئاً، بينما بعض الأندية التي ورثت الملايين لازالت ساكنة قابعة في أماكنها،. عنوان ورقتي سيكون بعد تعديل طفيف «حوار الأبنية المتجاورة في النص السعودي»..

حوار تجاور الأبنية في النص الروائي في المملكة

عالي سرحان القرشي

جاءت الرواية تتقصد المختلف، وتهز السائد والمستقر في الثقافات المختلفة ، وظلت في حال من ذلك القصد والتشكيل؛ حتى غدا بناؤها وشكلها الذي تظهر فيه متمردا على الاستقرار، ألوفا لاحتضان المختلفات والمتجاورات.

ونحن في هذه الحقبة التي بلغت فيها الرواية في بلادنا شأواً، أظهر تعددية بنائها، نريد أن نتحاور في هذه الورقة حول الأبنية المتجاورة في النص الروائي .

قبل الدخول في ذلك سأشير إلى أن النص الروائي الجديد جاء يقاوم سلطات أربع: سلطة النسق ــ سلطة الكاتب ـ سلطة الجنس الأدبي ـ سلطة التلقي.

يعلي النص الروائي من شأن المهمش، ويحيل اليومي والعادي إلى نص يكتب ويقرأ؛ فتغدو حيوات من يكتبهم موازية لحيوات الأبطال والعظماء، فينشئ مفهوماً جديداً للبطولة، وموقعاً لها ينافس سلطة الثقافة في مفهومها للبطولة، ومكانا للعابر والهامشي، واليومي في مدونة الثقافة.

أمام هذه السلطة الجديدة للنص أصبح الكاتب أمام تحالف مع حركة سلطة النص الروائي ؛ فلم يرد الكاتب لنصه أن يواجه سلطة الثقافة منفرداً، بل أراد أن يتحالف مع نصه، ويهيئ له من الحيل والتشكيلات ما يغادر النمطية، ولذلك دخل الكاتب ونصه في مواجهة لسلطة النص الأدبي، فأصبح النص الروائي مضيافاً لأبنية متعددة تتجاور، وتخلق مساحة من الحوار؛ لتواجه أيضا نمطية التلقي، فأصبحت عملية التلقي مثار اشتغال داخل النص، ومثار اقتراح أيضاً من النص، تاركة مساحة من الحرية لحضور مقترحات أخر.. لأن من يقترح لا يلزم ولا يحدد.

يظل النص الروائي في حال اشتغال، بما يصنعه بين أصواته وشخصياته، وبما يولده لدى قارئ النص من تأويل تحاوري من خلال بنية النص؛ حيث جاءت كثير من الروايات في السعودية ترصف في النص الروائي أبنية متعددة تتجاور، وتمنح قراءة النص أبعاداً مختلفة، بما تضيفه عليه من إيحاءات من خلال هذا التجاور، ويقصد بهذه الأبنية وجود أبنية متعددة ، كل بناء له هيئته المستقلة، التي تجعل عمله داخل حركة النص من خلال التجاور الذي يترك الروائي اشتغال إيحاءاته للقارئ، أو يدعمها أحياناً بالإشارة إلى حركة الاقتباس، في حال ما يكون ذلك التجاور عن طريق استضافة النص لنصوص أخرى، ومن هنا فإن التأمل في تجاور الأبنية يرينا أن مصطلح التناص لا يستوعبها، وإن كان يدخل فيه نوع من التجاور، وهو التجاور عن طريق الاقتباس؛ ذلك أن التناص يشير إلى تحريك النص المستدعى داخل المتن الروائي وتفعيله؛ فيصبح داخلاً في النص الحادث، منسجماً مع نسيجه، لا تستطيع أن تفصله عنه، أو تحده ببناء خاص، ويصلح مفهوم التجاور للإطلاق على أنواع من العلائق النصية، لا يتضح فيها التفاعل النصي، من تلك التي أطلق عليها محمد مفتاح مفاهيم من حيث قرب وبعد العلاقة مع النص الحادث؛ التي وسمها بـ: التداخل ـ التحاذي – التباعد – التقاصي، متدرجاً من العلاقة النصية التي تبدأ

بالتطابق ثم التفاعل[1]. وعلى ذلك يمكن أن نتتبع هذا الحوار، حسب تنوع الأبنية فيما يلي :

(1) مجاورة النص الروائي الذي يبنيه الكاتب لنص آخر له طبيعته السردية المختلفة عن ذلك النص.

(2) مجاورة النص لنص آخر له طبيعة سردية مشابهة.

(3) مجاورة النص الروائي لنص آخر له جنسه المختلف عنه.

(4) المجاورة عن طريق الاقتباس.

(5) التجاور مع حوار التعليقات.

1- مجاورة النص الروائي الذي يبنيه الكاتب، لنصٍ آخر له طبيعته السردية المختلفة عن ذلك النص:

مثل ماجاء في رواية ليلى الجهني «جاهلية»، حيث جاء في الرواية إلى جانب الغلاف الذي يحمل نصاً، ونصوص العناوين لفصول الرواية نصوص الأحداث المتعلقة بحرب العراق الأخيرة، ثم نصوص الأحداث المتعلقة بحرب العراق الأخيرة، التي تحمل كذلك نصاً آخر، كان يكتب بطريقة مغايرة، ويسجل بطريقة محايدة من الكاتبة التي تترك للأحداث جريانها، وكأن ذلك يشير إلى خضوع عالم الرواية لحركة الأحداث في غياب عن التأثير فيها، وعدم القدرة على ذلك، حتى ولو كانت لأهله نية.

وجاءت العناوين هذه، مثل: سماء تهوي، ولم ير ملائكة قط، الصمت والموت.. دلالة على رؤية مكتنزة لفصول الرواية، تاركة نص الحدث السياسي مقتحماً مابين العنوان والفصل، وكأنه فقط يريد أن يذكرنا بالفضاء السياسي، ولعنة هذه الحرب، وأن الوهن العربي الذي كشفته هذه الحرب هو جزء من هذا الوهن الذي كشفته هذه الرواية في سبيل الوعي الإنساني الذي لم يستطع حل مشكلات العصبية والعرقية، وظل متستراً على الزيف، وجانحاً في تضليل العدالة الإنسانية.

وجاءت العناوين المباشرة لكتابة كل فصل، تحمل تاريخاً لهذه الفصول، يعتمد الأيام والشهور، وفق ما كانت معروفة في الجاهلية، في الوقت الذي يجعل الأعوام مرتبطة بعام عاصفة الصحراء، مثل: مؤنس الخامس عشر من وعل من العام الثاني عشر بعد عاصفة الصحراء.

وقد شرحت الكاتبة المدلول الجاهلي لهذه الكلمات التي تحدد اليوم والشهر في فصل أخير في الرواية[2].

وقد أشارت بعض الدراسات والمتابعات التي تناولت هذه الرواية إلى ما رامه هذا الصنيع من إشارة، من عدم توافق التقاليد التي عرّتها الكاتبة، مع مايفترض أن الزمن والإسلام منحانا إياه من وعي وإنسانية، وعدم تسلط على حريات الآخرين، وحقوقهم، وقد أشار إلى مثل هذا عدد ممن تناول الرواية، مثل: لمياء باعشن، حامد عقيل، ونجلاء مطري[3].

ويتضح ذلك من مقارنة هذا التاريخ بالكلمات التي تحدد المكان، من مثل: شارع الملك فيصل، شارع الستين، شارع المطار الطالع، باب التمار، شارع قباء الطالع.. حيث الإشارة إلى الأمكنة في تاريخها الحديث، وكأن حال الوعي فيها يعيدها إلى ذلك الزمن الغابر، وكأنها تصمت عن الوحشية التي ترد في السرد، هذا بالإضافة إلى ما يوحي به التجديد المكاني عن طريق المسميات الجديدة، والتاريخ الزمني الحديث من حمولات تشي بالوحدة والعزلة، واليأس.

ويجنح النص في صنع الرؤيا إلى استرفاد نصوص تاريخية على النحو الذي تجلى من استرفاد الكاتبة لنص يُورده الإبشيهي، تتجلى فيه العرقية والعصبية من هرم السلطة في الدولة الأموية، ضد والٍ كان كفئاً في ولايته ومخلصاً، لكن أصول اللون والعرق تحاصر التواصل معه بالزواج، وهو ما كان جوهراً في رؤيا الرواية، حيث استحضر النص احتجاج الوليد ابن عبدالملك وأبيه على أن تبقى القرشية الهاشمية في عصمة الحجاج،

فالحجاج كما ورد في نص الإبشيهي حين خطب ابنة عبدالله بن جعفر أنكر عليه ذلك الوليد بن عبد الملك وأبوه ، فيقول الوليد لابن جعفر:

(إنك عمدت إلى عقيلة نساء العرب، وسيدة نساء بني عبد مناف فعرضتها عبد ثقيف يتفخذها «ولم يشفع لابن جعفر تبريراته من الدَّيْن وسوء الأحوال، ومجادلته عبدالملك، حين رد الاتهام إليه قائلاً: «إنك سلطت عبد ثقيف، وملكته نساء بني عبد مناف..) فتلهب الغيرة عبدالملك فيكتب للحجاج بتطليقها[4].

ولم نجعل هذا الخبر في في إطار المجاورة عن طريق الاقتباس، وذلك لأن هذا الاقتباس كان منفصلاً عن السرد وليس داخله، فهو لا يعدو إيراد خبر تاريخي، يترك للقارئ تقدير تفاعله وتواصله مع النص.

2 - مجاورة النص لنصٍ آخر له طبيعة سردية مشابهة:

وهذا ما يجعلنا أمام روايتين في وقتٍ واحد، ولكنهما الروايتان اللتان تسيران في إطار الحركة الروائية للنصين، وذلك على نحو ما فعلت رجاء عالم في روايتها «حبى» حيث كانت تداخل بين نصين إنشائيين من فعل الساردة ، حيث تشير بعد عبارة الإهداء، بقولها:

(ستأتيك حكايتي في متن جار وختم محوط)، ويفهم من إشارة قولها: (أبدأ بالجاري وأفعل بالختم ، حيث كل زائل يقوم على دائم ومنه انبعاثه)[5].

وهذه المزاوجة بين بين نصين من إنشاء الكاتب يكون فرادة لرجاء عالم في هذا السبيل، ذلك أن صنيعها هذا يختلف عن كتاب آخرين، أقاموا كتبهم على التزاوج بين أكثر من نص، مثل مافعل كمال أبو ديب في «عذابات المتنبي»، وأدونيس في «الكتاب»، وغيرهم من الروائين الذين يستحضرون نصوصاً أخرى في رواياتهم، على النحو الذي سنوضحه لاحقاً، ذلك أن الإحالة عند هؤلاء إلى نصٍ مقروء، قد يكون له الحضور في ذات قارئه..

بينما رجاء في نص «حبى»، تداخل بين نصين إنشائيين من فعل الساردة، ليس لأحد بهما خبرة سابقة ، تنشئ النص الأول الجاري، لتنتقل منه إلى نصٍ «الختم»[6].

وهذا يختلف أيضاً عن صنيع الساردة في روايات سابقة؛ ففي «طريق الحرير»، و«سيدي وحدانه» كانت تداخل، بين ما خبرته ثقافة القارئ، وما خبرته في حركة السرد. ويدل هذا على شعور الساردة بالطاقة التي كونتها لقارئها، ليصبح شريكاً في تأملاتها، واكتشاف عوالم سردها، فإذا التقت ذاته بعوالم السرد في «المتن»، وتهيأ له الكشف، عاد ليقرأ ذلك في إنتاج جديد لعالم «الختم».

3 - مجاورة النص الروائي لنص آخر له جنسه المختلف عنه:

ويظهر هذا في رواية «مسرى يارقيب»[7]، حيث كتبت الساردة رجاء عالم النص الكتابي، وقامت أختها شادية ، بعمل اللوحات التشكيلية التي رافقت الكتابة، داخل الصفحات، إذ تضمن النص عشر لوحات كتبت عناوينها، مثل: الصرح، التوأم، خارطة الرمل، حجر البازهر..

وقد تابع هذا التجاور معجب العدواني، وربط بين فعله في النصين، مشيراً إلى أن هذه اللوحات (تتبنى ملمحاً مميزاً في النص لتقوم باقتناصه، ومن ثم إخراجه إلى المتلقي بعد كبح شحنات الخيال المتدفقة في النص)[8].

لكنه مع ذلك يرى أن ذلك يفتح إمكانية خلق رؤية تخييلية أخرى تحدث تأويلاً للنص.

وكان استثمار هذا التجاور بين نصين من جنسين مختلفين منبئاً عن المساحة التي أصبحت الرواية تتركها للمتلقي، ليقوم بإنفاذ طاقته التواصلية مع النص.

4 - المجاورة عن طريق الاقتباس:

وذلك باستحضار نص جاهز ، كامل التكوين، داخل النص السردي، حيث أصبحت الرواية نصاً مضيافاً تلتقي فيه النصوص، كاستشهادات أحياناً على نحو مايتراءى في روايات غازي القصيبي مثل: العصفورية، أبوشلاخ البرمائي، وقد أشار الدكتور حسن النعمي إلى ما تنطوي عليه بنية هذين العملين من استراتيجية رواية الشعر عبر اختلاق أحداث يمكن من خلالها توظيف الأبيات الشعرية، وأشار إلى تكثيف الفعل السردي، واستثمار طاقة السخرية، في هذا الاسترفاد[9]، ومثل ما جاء في رواية وجهة البوصلة لنورة الغامدي، وسنتوقف قليلاً أمام صنيعها، لنكشف عن نموذج من حركية هذا الاقتباس داخل النص الروائي؛ إذ أصبح الاقتباس كاشفاً عن الرؤيا التي تشكلها، وتستنطق استضافتها ، وتفسر علاقتها بحركة النص، فحين تفتح نورة الغامدي الحوار في «وجهة البوصلة» باستدعاء نص المطر لأمل دنقل ، وإيراده حين يقول[10]:

وينزل المطر
ويغسل الشجر
ويثقل الغصون الخضراء بالمطر
ينكشف النسيان
عن قصص الحنان عن ذكريات حب
ضيعه الزمان
لم تبق منه إلا النقوش في الأغصان
قلب ينام فيه سهم
وكلمتان
نغيب في عناق

جنبي .. فراشتان
وأنت ياحبيبي
طير على سفر

نجد أننا أمام نص مبني، وجاهز التكوين، يُستدعى في بدء النص الروائي، نص شعري يتغنى بالحب، مما يجعل التساؤل يقوم حول العلاقة بين بناء هذا النص، وبناء الرواية، ليكون ما في عالم هذا النص الشعري وتشكيله أفقاً للخروج من ربقة القلق، والجبروت التي يعيشها عالم الرواية بما فيه من ضحايا وجلادين، فجاء استثمار هذا النص موحياً بدلالة التطهير والاغتسال التي يحتاجها هذا الوادي الذي تحكي الرواية عالمه ومشيراً إلى ما ينبغي زرعه في هذا الوادي من فيض الحب. ولذلك يتداخل فعل المطر المستحضر في هذا النص مع فعل السرد الذي يظهر الحاجة إلى إزالة الجدب الإنساني بالوعي، والفقر المعرفي بالثقافة التي تتقاطر من الحوار.

5 - التجاور مع حوار التعليقات:

وفي رواية «بنات الرياض» لرجاء الصانع ، نجد استثماراً للتفاعل مع القارئ غير منظور، من جراء الحديث الأسبوعي عن تعليق القراء، على فصول الرواية، التي كانت تنشر تباعاً عبر الانترنت، ذلك النشر الذي أحدث ضجة في الأوساط المحلية بفعل ما ترسله هذه الفتاة إلى معظم مستخدمي الانترنت[11].

وقد مضت في إيميلاتها ، إلى الحد الذي بدا لها نشره كرواية، فتقول في المنتهى[12]: (لقد قررت أخيراً أن أكشف لكم عن هويتي بعد أن يتم طبع هذه الرسائل كرواية مثلما اقترح عليّ الكثيرون، لكني أخشى مغبة تسميتها رواية، فهي مجرد جمع لهذه الإيميلات المكتوبة بعفوية وصدق).

وبعد أن صدرت الرواية أحدثت ضجة في تاريخ الحركة الروائية في

المملكة، إذ أعيد طبعها مرات عدة في فترات متقاربة، وتمت حولها الحوارات النقدية، التي تنوعت ما بين نقد اجتماعي، وثقافي، وفتحت الباب لسيل من الروايات السعودية لنساء ورجال دخلت مناطق المسكوت عنه.

والجديد في هذا البناء الذي لا نتساءل عن قصدية أصوله نحو الرواية يكمن في تحول ما تحدث به متابعيها من كتابة رسائل «إيميلية»، إلى بناء روائي، ينشر ويتلقى على أنه رواية، وقد تم التواطؤ على ذلك من قبل من اقترح، ومن الناشر، ومن النقاد...، فأصبح الأمر إذن على حال من التوافق في المشهد الثقافي في استقبال هذا العمل، وتقديمه للآخرين في هذا الشكل؛ مما يشعر المتأمل بأن الشكل الروائي أخذ يتسع لاستقبال هذه المتابعات، والمراسلات ، والتعليقات لتكون في إطار الجنس الروائي، وذلك لمرونة هذا الجنس، ولاتساعه، بحيث أخذ يقبل الامتداد الحكائي، وما يتم حوله من حوارات.

وكانت هذه الرواية تتكون من أبنية متجاورة لثلاثة أشكال من الأحاديث:

1) الشكل الأول: في مفتتح كل فصل حيث تظهر آية من القرآن الكريم أو حديثاً أو خبراً من السنة النبوية، أو مقولة من المقولات والنصوص الثقافية لمفكرين، ومبدعين من العرب وغيرهم.

2) الشكل الثاني: تعليق الساردة على ما يأتيها من إيميلات، وعلى التفاعل مع الحكاية التي تعرض فصولها.

3) الشكل الثالث: الذي تسرد فيه حكاية صديقاتها البنات.

وقد لحظ بعض من تابع الرواية عدم التعالق العضوي بين هذه الأشكال، وقدم الدكتور عبدالله الغذامي تأويلاً لذلك من النقد الثقافي[13]، ويبدو أن الأمر قابل لمزيد من التأويل، الذي سنجتزئ منه ماهو مرتبط بالبناء

الذي يهمنا في هذا السياق، فالشكل الأول يجلي الأفق الثقافي الذي تتحرك فيه الساردة، مشيراً إلى مكونات وعيها، ومقاصد من الكتابة تنحو نحو ذلك الأفق الذي تشير إليه، وتترك للقارئ تقدير التوافق أو البعد عنه.

أما الشكل الثاني فيجلي الحوار الواقعي، بمختلف مستوياته، وتوجهاته حول هذا السرد الذي تبنيه.

وكأنها بهذا الشكل، وبهذه الردود والتعليقات على مايردها من تعليقات تنبئ عن شكل التلقي الذي يسير فيه نصها، وقد جعلت هذا الأمر بمثابة فتح مسرح التلقي، وفتح معاناة الكتابة أمام بوابات التلقي المختلفة.

أما الشكل الثالث فجاء سارداً لمغامرات صديقاتها في انتظام، ولم يظهر في هذا الشكل أي انحراف بسبب الشكل الثاني الذي يروي المداخلات والموقف منها، ومرد ذلك يكمن في إظهار عزم الساردة على مواصلة بناء نصها في إطار مايمليه عليه وعيها الذي يتسع لإشاعة الحب، والتسامح، والجرأة على كشف الواقع، ولذلك وصفت عالم سردها لمتابعيها بأنه: (هو أقرب إليكم مما يصوره الخيال. هو واقع نعيشه ولا نعيش فيه...)[14].

وإذا كنا في رواية «بنات الرياض»، نقع على تعليقات من قبل المتفاعلين مع النص، فإننا في روايات أخر نشهد تفاعلاً مع تعليقات وتدوينات يحدثها الكاتب على لسان شخوصه ، وقراءته لحركتهم في سياق التحول في البناء الروائي عن الاستسلام لمتابعة خيط البناء الجاهز المتكون في ذهنية الروائي، وبناء الرواية في اتجاه ذلك الخط إلى أن يكون البناء الروائي حركة نشطة متفاعلة مع القراءة، وقابلة للتشكيل أثناء السرد، فأصبحت العلاقة بين الكاتب والنص مختلفة، فأصبح النص في حالٍ من الحركة ، وفي حالٍ من إعلان سلطة على الكاتب تناوش الكاتب في سلطته وتتمرد عليه، ففي رواية «الغيمة الرصاصية» لعلي الدميني نجد أن مسار الرواية ينبجس من ممارسة الكتابة، وأن هناك تماهياً مابين أحداث مايسرد

وما يحكى وحركة الجدل على مصائر الشخصيات، ووضع المعالم؛ إن في عالم السرد المروي، أو عالم النص الذي تكونه الكتابة، فهذه الرواية تجعل السارد «سهل الجبلي» شخصية رئيسة في النص، حاضراً في العنوان التفسيري على غلاف الرواية تحت عنوانها «أطراف من سيرة سهل الجبلي»، وإمعاناً من الكاتب في المزج بين الشخصيتين نجده يوقع بداية الرواية «في الختام» بالراوي، وختامها «في البدء» يجعله مروياً عن «سهل الجبلي»، فالكاتب جعل لسهل الجبلي سلطة على الكتابة داخل النص، يكتب، يتسلط، يقصي، يحاور، يرضي، يتراجع... وجاء بكتابات موقعة باسم «الرواي»، وأحياناً يذكر اسمه «علي» ليكون على مسافة من مراقبة الكتابة والتكوين، ليحدثنا مثلاً عن تماهي الراوي مع هذا السارد/ البطل النصي للكتابة في النص، وتساؤلات الراوي عنه، وتمني لقائه بعد تكوينه تلك العوالم في نصه، وبعد جمع الراوي لأطرافها، لنقرأ هذا المقطع[15]:

(نظرت إلى ماتجمع لك من خيوط الكلمات ، وجذوع الجمل ، وهياكل الأحداث ، فبدأت في ترتيب الفصول ، وكان شك يمشي على قدميه ، قد خالجك في أن سهل الجبلي موجود في مكانٍ قريب، فقررت الإعلان في الجرائد لتدعوه للاتصال بك.

وبعد الإعلان بمدة اتصل بك شخص في صوته جلبة صخرية ، وفي حديثه بلاغة تراثية، قائلاً :

«أنا سهل الجبلي.. وقد اتصلت بك لأبلغك وأصدقاءك فقط أنني هنا»).

ويمضي الكلام منشئاً حواراً عن حرارة الاتصال، والدهشة به، وما رد به سهل من أن مثله «لا يزور ولا يزار..» فيقول له الراوي[16]:

(قلت له: أرجوك أن تسمح لنا برؤيتك لأننا أَوَّلنا نص عزة، وملأنا بياضه المحجوب باجتهادنا فيه، ونريد أن نصحح أخطاءنا قبل نشره،

فأجابك بهدوء قاتل: دعوني أتسلى بتأويلاتكم المفعمة بالشطح والاختلال لأتجرع ما بقي في عمري من أيام).

فنجد كتابة النص متحركة بجدل وحوار مابين الراوي، والبطل النصي/ السارد الذي يكتب ، ويتسلط ، ويدخل في معاناة الكتابة، ومايرومه من عوالمها.

وهيأ هذا الجدل مع السارد، وعوالم النص لأن يكون النص ذا مكان وفعل في حركة النص، فهو فاعل، وهو منظور ومتأمل في فراغاته وحواشيه، وهو مسؤول عن طريقته في السرد والاختيار ، وهو ما جاء في أحد الحوارات[17]:

(أصل النص ليس صخرة ، وإنما هو نسغ شجرة، تعيد أعضاؤها الولودة – مادامت حية – رسم الأصل من جديد).

ومن حركة النص مابين الواقع والخيال يستثمر الكاتب ما يلابس به بينهما عن طريق الحوار حول كتابة النص وشخوصه، فتجده يستثمر هذه الحركة ليشير إلى وجود ما قام به من وجود لهذه الشخصية أو تلك في النص، فتجد في الرواية هذا القول[18].

(مثلما في الواقع، تقوم في الخيال أيضاً علاقات وجدانية بين الكاتب وأشخاص نصه).

وهذا ما يجعل الكاتب يغار من علاقة «حمدان» بزوجته[19]، وقد هيأ هذا للنص مرونة في الحركة ما بين واقع الكاتب، وما بين عوالم النص، وتشكيل عوالم النص، وفق مايقوم في الواقع من صراعات، وقسوة، وحب، وطمأنينة من مختلف العلاقات التي يتحرك بها مسار الحياة الإنسانية، ورؤية الإنسان للحياة ومصائرها.

وفي رواية «الطين» لعبده خال يتضح التفاعل مع حركة المسرود،

ليتخذ له مسارات جديدة، أو يتراجع عن مسارات كان مخططاً لها، ويشير إلى ذلك في هوامش النص، من مثل الهامش الوارد في صفحة 128، حيث يذكر أن مريضه روى حكايات متداخلة يشاهدها في واقعه، لا تتوافق مع المنطق فأجل بحثها.

وفي هامش صفحة 270 نجد هذا السرد عن الكتابة، حيث يقول:

(وفضلت أن أقوم بتدوين أحاديثه كيفما اتفق؛ علماً بأنني حاولت جاهداً جعل الأحداث متقاربة، مع إحساسي بأن ثمة فجواتٍ أساسية في ما جمعته مؤخراً، وكنت عازماً على تنسيقها، وحشو تلك الفجوات والفراغات في جلسة لاحقة إلا أن ماحدث جعلني أرضى بهذه الصياغة).

وهنا نجد واقعاً جديداً ، فرضته حركة السرد على الكتابة، فبعد أن كان يؤجل ما لا يتوافق مع المنطق – كما في الهامش السابق – نجده في هذا الهامش يدون كيفما اتفق ، ويرضى بهذه الصياغة، وهذا يدل على حركة لتأملات الكاتب، وحركة لكتابة النص تتفاعل مع بناء النص، فيعود إلى تغيير خطته السالفة ، وينقاد إلى إحداث تشكيل جديد للنص.

ويحدث هذا في ظل انقلاب كتابي في السرد، فحركة سرد الرواية تبتدي من (الحياة من الموت) ليكون ذلك سراً يبحث عنه السارد، عبر تنامي خيط فلسفي، يطارد الحقيقة وهي تتوارى في عالم الواقع، ولذلك تعود هذه المقولة التي بدأ بها المريض، الخاضع لتأملات طبيبه ، وسرد السارد: (للتو عدت من الموت، أذكر هذا جيداً... ولست واهماً البتة) الواردة في صفحة 15 وفي صفحة 215، ليضيف إليها هناك ما يداخل القارئ، وما يود السارد توجيهه، فيقول: (لم يدع أحد أنه مات وعاد، أنا أدعي هذا، ولست كاذباً في ذلك)، ويجعل السارد ذلك في أفق تنامٍ منشود منه لقارئيه، حول وجوه الحقائق وقراءة أعماقها، فيقول[20]:

(فنحن نتباعد في فهم الحقائق ، ولكل منا مفهومه للحقيقة المجمع عليها.. نحن نصنع حقائقنا وفق موروثات تؤثر في رؤيتنا، وتثبيت دعائم الحقائق المطلقة)، ولذلك يصبح مسار النص منقلباً على تصورنا أن الحكاية لحالة مرضية مع طبيب نفسي، مجاهداً على أن يبحر القارئ في أعماق الوجه المرئي، ليستنبت وجهاً آخر؛ فقد مثلت عوالم الرواية تحدياً للمنطق العقلي، وأصبحت المعالم المكانية والقيم تتحرك وفق هذا التحدي[21].

ويأتي هذا المكان للقارئ تعبيراً عن رفض هذه النصوص الروائية أن تكون نتاجات راكدة ، ووعيا منها بأن القارئ المثقف ينأى عما هو أحادي وفج وساذج[22]، وارتقاء إلى أفق الحياة المنشودة لإنسان يقاوم التسلط ويسعى للحرية، واستنفار طاقات الإنسان الخلاقة.

الهوامش والإحالات

1) مفتاح، محمد، المفاهيم معالم (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى 1999م).

2) الجهني، ليلى، جاهلية، (دار الآداب، بيروت، 2007م) .

3) جاء ذلك في متابعاتهم الصحفية لهذه الرواية.

4) الجهني، ليلى، السابق: 135، 136.

5) عالم، رجاء، حبَّى (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 2000 م)، 5.

6) القرشي، عالي، حكي اللغة ونص الكتابة (كتاب الرياض ع 115، 2003م)، 154.

7) صدرت عن المركز الثقافي العربي، عام 1997م.

8) العدواني، معجب، تشكيل المكان وظلال العتبات (النادي الأدبي الثقافي، جدة، الطبعة الأولى 1423 هـ)، 99.

9) النعمي، حسن، رجع البصر – قراءات في الرواية السعودية (النادي الأدبي الثقافي جدة، الطبعة الأولى 1425 هـ – 2004 م)، 145.

10) الغامدي، نورة، وجهة البوصلة، 9، 10.

11) الصانع، رجاء، بنات الرياض، 117 .

12) السابق: 318.

13) الغذامي، عبدالله، جريدة الرياض: الخميس 10/22/ 1426هـ العدد 13667.

14) الصانع، رجاء، كتابها السابق، 9.

15) الدميني، علي، الغيمة الرصاصية، 242.

16) السابق: 242.

17) السابق: 116.

18) السابق: 234.

19) انظر السابق: 232.

20) خال، عبده، الطين، 116.

21) انظر، المنصوري، جريدي سليم، استراتيجية الفضاء في الرواية الجديدة ضمن أبحاث (الرواية بوصفها الأكثر حضوراً)، 335.

22) الطالعي، رفيعة، الحب والجسد والحرية في النص الروائي النسوي في الخليج (مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى 2005م)، 208.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

ننتقل الآن إلى اليمن، ومعنا الدكتور عبدالحكيم باقيس، وله العديد من الأبحاث، وهو ناقد أكاديمي، له العديد من المؤلفات في مجال النقد، والسرد الروائي اليمني، ورقته بعنوان: «العنوان وتحولات الخطاب في الرواية اليمنية»، فليتفضل:

■■ **الدكتور عبدالحكيم باقيس:**

أكرر شكري وتقديري للنادي الأدبي على هذه الدعوة، واعتزازي بوجودي إلى جوار أساتذتي الكرام في القاعة، وإلى جوار الدكتور «أبو بكر باقادر».

العنوان وتحولات الخطاب في الرواية اليمنية

عبدالحكيم محمد صالح أحمد باقيس

تنطلق هذه الدراسة من طموح نقدي يسعى لاستكناه رحلة العنوان في الرواية اليمنية، ومن فرضية ترى أن دراسة العنوان إنما هي في الأساس دراسة لتطور الوعي بالفن الروائي، وأن تحولات العنوان هي مؤشر لتحولات الخطاب الروائي نفسه. وترى أن رحلة الرواية اليمنية الممتدة منذ عشرينيات القرن الماضي وحتى مطلع الألفية الجديدة، قد حققت منجزاً روائياً، يغري بالبحث والدراسة على عدة مستويات، من بينها دراسة العتبات النصية، وأهمها العنوان، وتحاول الدراسة أن تقارب السيرة النصية للعنوان، لاسيما أنه في الرواية اليمنية الحديثة أصبح يشف عن وعي جديد بطبيعة الكتابة الروائية الجديدة، التي يشكل العنوان فيها بنية نصية خاصة، تؤدي دورها في إنتاج الدلالة، وتصوغ شعريتها في فضاء العتبات النصية.

الوعـي بالعنـوان:

لا يختلف اثنان على الأهمية البالغة للعنوان في تلقي النصوص، فقد اتُّفِق على وصفه بأهم العتبات النصيّة التي يلج من خلالها القارئ إلى داخل

النص واستكناه عوالمه ومغاليق أسراره، ووصف العنوان بالعتبة النصية أمر لم يجانبه الصواب، فالعتبة، كما جاء في لسان العرب، هي «أُسكفَّة الباب التي تُوطَأ، ... وعَتَّبُ الدَّرَج مَراقِيها إذا كانت من الخشب، وكل مِرقاة منها عَتَبة»[1]، والعتبة هي لحظة الاتصال الأولى بين عالمين منفصلين؛ الخارج والداخل، الظاهر والباطن، القبل والبعد، وغيرها من الحديَّات الفاصلة بين متناقضين، ومدلول العتبة يلتقي مع ما يمثله العنوان بالنسبة للنص، من حيث كونه لحظة الاتصال الأولى به، وموطئ عين وانتباه القارئ، وهو أشبه بالدرجة الأولى في سلم النص التي يرتقيها القارئ صعوداً نحو متن النص والتقاط عناقيده، وهو بحسب التحليل السيميوطيقي «مرسلة Message صادرة من مرسل Address إلى مرسل إليه Addressee، وهذه المرسلة محمولة على أخرى، هي «العمل»، فكل من العنوان وعمله مرسلة مكتملة مستقلة»[2]، غير أنهما بالرغم من هذه الاستقلالية يرتبطان بعضهما ببعض ارتباطاً أنطولوجياً، فيمنح كل واحد منهما الآخر الحضور والوجود إلى العالم، فكما أن النص غير المعنون يفتقر إلى الهوية والتأطير، اللذين سيمنحهما العنوان للنص، فإنه لا معنى ولا وجود لعنوان في الفراغ من دون نص يحمله ويمنحه الوجود والحياة. ونظراً لدور العنوان البالغ بالنسبة للنص وللمتلقي، فقد «أولت السيميوطيقا أهمية كبرى للعنوان، باعتباره مصطلحاً إجرائياً ناجحاً في مقاربة النص الأدبي، ومفتاحاً أساسياً يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها»[3]. وبعد أن كان يُنظر إليه كزائدة لغوية، أو مجرد اسم يعلو النص لاقيمة له إلا في إطار ما يُهتم به من الهامش، أصبح «جزءاً لا يتجزأ من استراتيجية الكتابة لدى الناصّ، لاصطياد القارئ وإشراكه في لعبة القراءة، وكذلك بعداً من أبعاد استراتيجية القراءة لدى القارئ في محاولة فهم النص وتفسيره وتأويله»[4].

ومن أهم الجهود النقدية في دراسة العنوان ما ينسب لـ «ليو هوك»

أبرز المشتغلين بالعنونة في كتابه العمدة (أثر العنوان) الذي شكل مرجعاً مهماً لكافة المهتمين بـ (علم العنونة)، حيث قدم فيه تصوراً منهجياً لمقاربة العنوان، انطلاقاً من الأهمية الخاصة التي يمثلها العنوان بالنسبة للنص، ومن استقلاليته النصية، بالرغم من ارتباطه الأنطولوجي بالنص، وحدد مجموعة من العناصر الشكلية والدلالية التي تميزه عن النص، فعلى المستوى الشكلي ينفرد العنوان بالصفحة الأولى، ويتميز بتيبوغرافيا خاصة من حيث الحجم والتشكيل، وعلى المستوى الدلالي يعد العنوان أول ما يُفتتح به من النص، ونواته التي يتناسل منها الخطاب، ويمثل تكثيفاً دلالياً لمحتوى النص كافة[5]. ويقع العنوان عند جيرار جينيت كما جاء في كتابه (أطراس) ضمن النصية الموازية Paratexte، إحدى أنواع المتعالية النصية الخمسة، وهي «كل ما يضع النصوص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى»[6]، وتتكون من (التناص – الملحق النصي أو النصية الموازية – الميتانصية – المعمارية النصية – التعالق النصي)، والنصية الموازية هي مجموعة النصوص التي تصحب النص الأصلي، وكل ما يسهم في إخراجه للوجود على شكل كتاب، وتتكون من «العنوان، والعنوان الصغير، والعناوين المشتركة، والمدخل، والملحق، والتنبيه، والهوامش أسفل الصفحة، أو في النهاية، الخطوط، التزيينات، الرسوم، نرجو الإلحاق، الشريط، القميص، وأنواع أخرى من الإشارات الكمالية الكتابية وغيرها التي توفر للنص وسطاً متنوعاً، وفي بعض الأحيان شرحاً رسمياً أو شبه رسمي»[7]. ووجود العنوان ضمن هذه النصوص الموازية لا يضعه في درجة واحدة من التساوي معها، فلايمكننا أن نساوي بينه وبين الهوامش أو الملاحظات أو الإهداء أو حتى المقدمات وغيرها من العتبات النصية، على الرغم من أهميتها، فجميع هذه أو بعضها قد يستغني عنها النص دون أن تترك أثراً كبيراً في تلقيه، وفي المقابل لايمكننا تخيل نص حديث شعري أو نثري، علمي أو إبداعي، دون وجود عنوان له، كما أن الاهتمام بالعنوان أو بقية العتبات النصية لا يعني الاكتفاء

بها عن دراسة النص أو المتن؛ فـ «لا أحد يصر على أن النص الموازي هو الأساس الجوهري، أو البديل للنص الفعلي، لكنه في نفس الوقت ليس تابعاً ومكملاً، فهذه التبعية ذاتها هي التي تمنح النص إشارة المرور إلى العالم، أي تهبه هويته واختلافه معاً»[8]، ووجود هذه العتبات الموازية للنص لم تخل من الوظائف والدلالة، فهي – كما يرى جينيت – تؤدي دوراً مهماً يتصل بالأبعاد البراغماتية التي لها تأثيرها في جذب القارئ نحو تلقي النص[9]، وما انفك النقاد يؤكدون على أهمية العنوان البالغة، بوصفه أهم هذه العتبات على الإطلاق، فهو – كما يرى ليو هوك – «أول عنصر يتم تبئيره من طرف الكاتب الضمني، ويمنح هذا التبئير العنوان سلطة خاصة، حيث يمكن أن يبرمج قراءة النص من طرف المسرود له والقارئ، ويفعل في كل تأويل ممكن للنص»[10]. ولذلك يتطلب اختياره وعياً دقيقاً وتفكيراً مليئاً، فهو ليس مجرد كلمة أو أكثر يضعها الناص بعد فراغه من النص، بل هو عنصر موجه للدلالة، وبحسب صلاح فضل «تتركز فيه معان متعددة، وتنتهي إليه خلاصة الفكرة الجوهرية، فهو إما أن يكون بؤرة مستقطبة لدلالة العمل، وإما أن يكون عاكساً بالتقابل لهذه الدلالة ومساعداً على بلورتها»[11]. وكثيراً ما أدت العنوانات أدوارها في عمليات التلقي الإيجابي للنصوص، وكما هو معلوم فقد يثير عنوان ما انتباه القارئ، ويحرك فضوله ومن ثم توقعاته من النص، وهذا ما يطلق عليه «مجال أفق انتظار القارئ»، فإذا كان من صفات العنوان في العموم أن يشف عن مضمون نصه، ولا يثير أمام القارئ أفقاً متعدداً من انتظار المعنى أو التأويلات، فإن للعنوان الأدبي خصوصية تميزه عن النص العلمي أو الخبري بمدى اشتغاله على جانب المجازي والإيحائي في اللغة، أو ما يمكن أن يدخل في إطار الوظيفة الشعرية، بحسب أنواع الوظائف التي قدمها رومان جاكبسون .

ويعرف ليوهوك العنوان بأنه «مجموعة من العلامات اللسانية التي قد ترد في مطلع النص لتعينه وتعلن عن فحواه وترغب القراء فيه»[12]. ويقدم

الباحثون العرب، ممن اهتموا بالعنونة، مجموعة من التعريفات لا تختلف كثيراً عن تلك المستمدة من تنظيرات النقد السيميائي، منها ما يُعرّف العنوان بـ«مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته كلياً أو جزئياً، إنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص»[13]، ومنها «العنوان للكتاب كالاسم للشيء به يعرف، وبفضله يتداول، ويشار به إليه، ويدل به عليه، ويحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه العنوان.. علامة ليست من الكتاب جُعلت له، لكي تدل عليه»[14]، وفي تعريف جامع يستلهم مجموعة العناصر الجوهرية في التعريفات السابقة، ويعيد صياغتها، يُعرّف العنوان بأنه «علامة لغوية تتموقع في واجهة النص، لتؤدي مجموعة من الوظائف تخص أنطولوجية النص، ومحتواه، وتداوليته في إطار سوسيو- ثقافي خاص بالمكتوب، وبناء على ذلك، فالعنوان من حيث هو تسمية للنص وتعريف به وكشف له، يغدو علامة سيميائية تمارس التدليل وتتموقع على الحدِّ الفاصل بين النص والعالم، ليصبح نقطة التقاطع الاستراتيجية التي يعبر منها النصُّ إلى العالم، والعالم إلى النصِّ، لتنتفي الحدود الفاصلة بينهما، ويجتاح كل منهما الآخر»[15].

ولا تختلف هذه التعريفات في تأكيدها على أهمية الموقع الذي يحتله العنوان بالنسبة للنص، وتركيزها على جانب الوظيفة التي يؤديها العنوان، ما يعني أن الحديث عن العنوان لا يتم بالنظر إليه كبنية لغوية أو نصية بمعزل عن مجموعة الوظائف التي يجب أن يؤديها، وهي باختصار شديد عند هوك أن «يصور، ويعين، ويشير إلى المحتوى العام للنص»[16]، وعند جيرار جينيت تتمثل في «الإغراء، والإيحاء، والوصف، والتعيين»[17]. وهذه الوظائف – باستثناء وظيفة الإغراء ـ يتجه فيها العنوان نحو النص، أما الوظائف التي يمكن أن يتجه فيها العنوان نحو المتلقي، فأبرزها هي الوظيفة التأويلية التي يسهم فيها القارئ، ويغدو شريكاً مهماً للكاتب في منح العنوان مجموعة من القراءات الممكنة، وهذا يرتبط بنوع خاص من العنوانات القرائية، التي

لاتفصح على نحو مباشر عن معنى ثابت، وتفتح الأفق نحو مزيد من التأويل، وذلك ما عبر عنه أمبرتو إيكو في قوله: «إن شأن العنوان أن يبلبل الأفكار لا أن يرتبها»[18]، وتجربته الإبداعية تحفل بهذه المساحة التأويلية المتروكة للقارئ في تفسير العنوان، من قبيل كلامه عن عنواني روايتيه (بندول فوكو، واسم الوردة)، وعن قراءة عنوان الأخيرة يقول: «إن كاتباً اختار (اسم الوردة) عنواناً لكتابه، لابد من أن يكون مستعداً لمواجهة كل التأويلات الممكنة لهذا العنوان [...] إني اخترت هذا العنوان لأترك للقارئ كامل الحرية، إن الوردة صورة رمزية لها من الدلالات ما يجعلها فاقدة لكل معنى..»[19]. لكن ذلك لايعني إسراف الكتاب في الغرابة والغموض طلباً لعنوان قابل للتأويلات المتعددة، فمن البداهة أن الغرابة أو الإثارة والغموض لاتكفي وحدها، فطالما طالعتنا عنوانات مثيرة وشعرية، لكنها تعلو نصوصاً متواضعة أو رديئة، ما يعني أن العنوان الجيد لايشف بالضرورة عن نص جيد، وفي المقابل فإنه من النادر أن نجد عنواناً يوصف بالرداءة في ذاته، في حين توصف النصوص بها غالباً.

العنوان وبدايات الرواية اليمنية:

خالطت بدايات الرواية اليمنية عدة نزعات، فجاءت مزيجاً من الرومانسية والتعليمية والقومية والإسلامية، وهذا ما نجده في كتابات الرواد؛ أحمد عبدالله السقاف، ومحمد علي لقمان، وعلي أحمد باكثير، والطيب أرسلان، وقد ارتبط الوعي بالشكل الروائي عند هؤلاء الرواد بهموم ثقافية واجتماعية وتنويرية، وما يجمع جهودهم الروائية التأسيسية أن الاتجاه نحو الشكل الروائي لم يكن خالصاً، فقد أعلنوا عن الهدف من وراء كتابة الرواية منذ البداية، فقد مزج السقاف في روايته الأولى (فتاة قاروت) بين النقد الاجتماعي والقصة الغرامية الرومانسية، وأعلن ذلك المزج في العبارة الشارحة العنوان، وحدد هدفه الإصلاحي والتعليمي من كتابة الرواية الثانية منذ اختياره مفردتي (الصبر والثبات) عنواناً لها، فجاء

العنوان تلخيصاً وتكثيفاً لمضمون الخطاب؛ حيث الصبر في سبيل الواجب والفضيلة، والثبات في مواجهة الرذيلة، ولكي يصل بهدفة الإصلاحي إلى أقصى مدى، توجه بخطابه التقديمي إلى القارئ مباشرة، قائلاً: «أقدم إليك أيها القارئ الكريم هذه الرواية التى ستجد فيها فوق لذة المطالعة صوراً معنوية لمثل عليها الفضيلة، وصوراً أخرى للرذيلة ومغالبة بين عوامل الحب والواجب، ومشادة بين العقل والحمق، والطيش والرزانة...»، وأعلن محمد علي لقمان على غلاف روايته الأولى (سعيد) بأنها «رواية أدبية أخلاقية تاريخية وقعت حوادثها في عدن». وذكر في مقدمته للرواية أنه أراد من تأليفها أن يبين كثيراً من عيوب الحياة الاجتماعية للعدنيين في الثلاثينيات التي كان يسودها الجهل والوهن والعادات والمعتقدات السيئة، التي أدت إلى تدهور أحوالهم وتفوق الأجانب عليهم، لكن أحداثها تجاوزت الهدف التعليمي الإصلاحي عندما توجهت بالنقد السياسي للسلطات البريطانية في عدن، التي سلمت مقاليد البلاد للجاليات الأجنبية، وتجاهلت حقوق العرب، وتضمنت خطاباً تحررياً يدعو لمقاومة المحتل الأجنبي، وينادي بالوحدة القومية والإسلامية، وتجسد ذلك من خلال شخصية سعيد التي اتسمت بالشعور القومي والإسلامي، وجاءت أشبه بقناع روائي مرر من خلاله لقمان أكثر أفكاره جرأة في مواجهة الاحتلال البريطاني لجنوب اليمن، وفي الرواية الثانية (كملاديفي) ذكر لقمان في مقدمتها الموجزة الدلالة السياسية من وراء تأليفها، قائلاً: «وقعت حوادث هذه القصة في إحدى الولايات الهندية، وإن كانت الأسماء خيالية. وجنوب الجزيرة العربية بحاجة إلى من يضحي في سبيل النهوض بها إلى مستوى عال يرفع من قدرها. وفي هذا الجنوب الشيء الكثير من الإسراف والعبث بمصالح الناس. فلعل لنا في هذه القصة عظة، ولعل لنا في حوادثها عبرة»، وقد استلهم فيها قصة شعبية هندية تحكي عن فتاة تحدث تحولاً إيجابياً في حياة الحاكم المستبد عندما يقع في

غرامها فتوجهه وتنبهه لواجبه تجاه شعبه، وفي إطار القصة الغرامية قدم لقمان خطاباً سياسياً تصالحياً، قياساً بروايته الأولى، يرى فيه أن الإصلاح قد يحدث من داخل السلطة نفسها، إن أحسن توجيهها. واتجه الطيب أرسلان في روايته (يوميات مبرشت) إلى نقد الحياة الاقتصادية في ظل الاحتلال، ما أدى إلى سيطرة الأجانب على الاقتصاد والحياة العامة، والرواية تسير في ذلك على نفس الخط الذى اختطه لقمان فى راوية (سعيد) فى تنبيه الناس إلى خطر سيطرة الأجانب على الأمور الاقتصادية وعلى مقاليد الحياة فى عدن، فكثير من أفكار لقمان تبدو ماثلة فى الرواية، ولم يخالف الطيب أرسلان تقاليد البدايات في البدء بخطاب تقديمي، فقد استهل روايته بتمهيد يضع القارئ من خلاله على السياق التاريخي الذى كتب فيه الرواية، معلناً صراحة عن موقفه إزاء تغلغل الأجانب فى عدن، متوجهاً بهذا التمهيد إلى أبناء قومه من اليمنيين فى عدن محذرهم، وحاثهم على اليقظة والمقاومة. وصاغ علي أحمد باكثير روائع الروايات التاريخية الإسلامية المعروفة، مستلهماً وموظفاً وقائع التاريخ العربي والإسلامي لينجز مشروعه الروائي الإسلامي التعليمي في روايات تتخذ من الوقائع التاريخية والقصص الغرامية المتخيلة إطاراً لتقديم خطابه القومي الإسلامي، وليواجه من خلال الرواية واقع الهزيمة والتمزق الذي أصاب الأمة بعد نكبة فلسطين.

ويعدّ الأثر الرومانسي هو الأبرز في هذه المرحلة التي تدور فيها موضوعات الرواية حول القصص الغرامية، والشعور القومي والإسلامي والموضوعات التاريخية الرومانسية، لكن الذي يعنينا الآن هو العنوان، وحصاده في البدايات هو: (فتاة قاروت 1927، الصبر والثبات 1929، ضحية التساهل د.ت لأحمد عبدالله السقاف، سعيد 1939 وكملاديفي 1947 لمحمد علي لقمان، وسلامة القس 1944، وواإسلاماه 1945، والثائر الأحمر 1949، وليلة النهر 1946، وسيرة شجاع 1955، والفارس الجميل 1965 لعلي أحمد باكثير، يوميات مبرشت 1948 لمحمد الطيب أرسلان، حصان العربة 1959،

ومذكرات عامل 1966 لعلي محمد عبده، ومأساة واق الواق 1960 لمحمد محمود الزبيري، مصارعة الموت 1970 لعبدالرحيم السبلاني).

وأول ما يلحظ – بخلاف ظاهرتي الوضوح والمباشرة في هذه العنوانات ـ نهجها أسلوب العنونة التقليدية في ملاءمة العنوان لمضمون النص، وإخلاصها لتقاليد عنونة البدايات الرومانسية، حيث هيمنة أسماء الشخصيات الروائية على معظم العنوانات، أكان بصورة مباشرة: (فتاة قاروت – سعيد – كملاديفي – سلامة القس – الثائر الأحمر – الفارس الجميل)، أم بصورة ضمنية أو كنائية من قبيل: (ضحية التساهل – سيرة شجاع – يوميات مبرشت – مذكرات عامل – حصان العربة..)، وهي في ذلك تماثل الظاهرة التي مرّت بها عنوانات الرواية الغربية والعربية من قبل، والتي شكلت الشخصيات الروائية عنوانات للرواية في بداياتها الرومانسية، غير أن مكوث الرواية اليمنية في هذه المرحلة الرومانسية – كما هو واضح من تواريخ صدورها – لم يكن متصلاً أو متوالياً على نحو خطي على الرغم من البداية المبكرة، كما لم يدم مكوثها فيه كثيراً، شأن الطور الرومانسي القصير في الرواية العربية، فقد كان الطور الرومانسي في الرواية العربية قصيراً جداً، وغير خالص في بعض البيئات العربية التي لحقت بحركة العصر متأخرة، مثل دول الجزيرة العربية[20]، وبالرغم من ذلك القصر، فقد تمثلت الرواية اليمنية في عنواناتها أهم خصائص العنونة الرومانسية، غير أنه لايمكن إرجاع هذه الظاهرة إلى تأثير الرومانسية في الإبداع الأدبي وكفى، وإنما كذلك لتأثيرات النزعة الرومانسية الثورية التي شهدتها اليمن منذ الثلاثينيات، حيث بروز الوعي القومي والوطني والفكري في مواجهة الاحتلال البريطاني، ثم التأثيرات المباشرة للمدّ القومي العربي والإسلامي في الأربعينيات والخمسينيات، ما أدى إلى زيادة ذلك الوعي، وكان من مظاهره الاهتمام بالشخصية القومية والمحلية ودورها في مواجهة الآخر (المحتل) ودفاعها عن ذاتها وهويتها القومية، وذلك ما نلمسه على مستوى

الموضوع الروائي في معظم هذه الروايات، بما فيها الرواية الأولى (فتاة قاروت) التي صدرت في المهجر وتناولت مسألة الدفاع عن الهوية القومية والإسلامية[21]. كما أن هذه الروايات تحكي سير شخصياتها المتخيلة التي هي في الأساس أشبه بأقنعة روائية لكثير من أفكار كتابها، فكان من الملاءمة أن تحتل هذه الشخصيات فضاء العنوان.

والملاحظة الثانية هي ظاهرة الأسماء الأنثوية التي برزت في العنوان: (فتاة قاروت، ضحية التساهل، كملاديفي، سلامة القس،..) وهيمنة الاسم الأنثوي أو الحقول الدلالية المتصلة به من أبرز مظاهر عنونة البدايات العربية، وهي ظاهرة مرّت بها الرواية الغربية في المرحلة الرومانسية، لكن الجانب الأبرز في عنوان الرواية العربية وقتئذ كان «يتمثل في طغيان أسماء نسوية، وهو شيء لافت تزامن مع النداء بتحرير المرأة والدعوة إلى التحرير عموماً، بالإضافة إلى أن الكتابة آنذاك كانت سجينة الأفق الرومانسي العاطفي»[22]، وتاريخ الرواية العربية يحفل بوفرة كبيرة من هذه العنوانات التي تشف عن موضوعات تتصل بالمرأة، أو المرأة هي الشخصية المحورية فيها، وكذلك «غدا اللجوء إلى الحقل المعجمي الخاص بـ (الأنثى) اسماً وترادفاً: فتاة، غادة، عروس، أمراً شائعاً في العنونة الروائية، وقد امتد ذلك ليغطي جزءًا كبيراً من العنونة في الطور الرومانسي»[22].

وسنقف في التمثيل للعنوان عند البدايات من خلال نموذج واحد هو عنوان رواية (فتاة قاروت) لأحمد عبدالله السقاف، بوصفها النص الروائي اليمني الأول، ولأن جهازها العنواني شمل عناصر ووظائف عنونة البدايات كافة، وقد جاء من ناحية التشكيل التيبوغرافي على النحو الآتي[24]:

فتاة قاروت

أو

مجهولة النسب

رواية غرامية انتقادية تتضمن انتقاد بعض عادات مهاجري العرب في جاوة، ووصف بلاد السندة وعادات أهلها بأسلوب رشيق.

وواضح اشتمال جهازها العنواني على مكونات العنونة التقليدية كافة، وهي بحسب نظرية العنوان: العنوان الرئيس أو العام (فتاة قاروت) الذي لاغنى عنه بالنسبة للنص، ثم العنوان الثانوي، أو الفرعي المقترن بالعنوان الرئيس مكاناً ووجوداً (مجهولة النسب)، ويقوم العنوان الثانوي بوظيفة تأويلية للعنوان الرئيس، ووجوده غير أساسي، لكنه إن وجد «يكتسب شرعيته في كونه يسد الفجوة التي تتخلل العنوان الرئيس، من حيث عدم استيفائه لمضمون النص»[25]، وهذا أمر يتصل بالعنوانات التي تتوسل أعلى درجة من الوضوح، وتزيل أي لبس محتمل، وعلى هذا النحو جاء عنوان رواية محمد علي لقمان (كملاديفي أو آلام شعب وآماله)[26]، وقد شمل العنوان الأداة التي تربط بين العنوانين: الرئيس والفرعي، وهي (أو) حرف عطف لها معان كثيرة ذكرها ابن هشام 27منها: الشك، والإبهام، والتخيير، والإباحة، والجمع المطلق كالواو، والإضراب، والتقسيم، وبمعنى (إلا) و(إلى)، وقال: «إن (أو) موضوعة لأحد الشيئين أو الأشياء، وهو الذي يقوله المتقدمون، وقد تخرج إلى معنى (بل)، وإلى معنى (الواو)، أما بقية المعاني فمستفادة من غيرها»[28]، وأخيراً شمل العنوان العبارة الشارحة، التي من وظائفها أن تعين الجنس الأدبي للنص: (قصة، رواية، مسرحية، سيرة...) لكنها ضمن جهاز العنوان في بعض الروايات التي تريد أن تنجز هدفاً وعظياً أوتعليمياً، أو قصاً غرامياً أو غيره، وتريد أن تضع القارئ منذ البداية في سياق تلق خاص بهذا النوع من السرد، يصبح للعبارة الشارحة دور مهم في إضاءة هذا الجانب، وتوجيه القارئ نحوه، ويكون من وظائفها إزالة ما بقي من لبس أو غموض في العنوان، وهي في رواية (فتاة قاروت) عبارة طويلة ممتدة، «رواية غرامية انتقادية ...»، ذكر فيها الكاتب كل ما من شأنه توجيه القارئ نحو المغزى من السرد، ومن المعلوم أن "هذا النوع من الإشارات المصاحبة للعنوان كان سائداً في كل الأعمال القصصية خلال البدايات الأولى"29، من قبيل عبارة "مناظر وأخلاق ريفية" في رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل. ونجد الاحتفاء

بالعبارة الشارحة في عنوانات البدايات الروائية اليمنية الأخرى، ففي رواية (سعيد) لمحمد علي لقمان تقول العبارة الشارحة: إنها «رواية أدبية أخلاقية تاريخية، وقعت حوادثها في عدن»[30]، وفي رواية (مصارعة الموت) لعبدالرحيم السبلاني: «رواية تاريخية أخلاقية اجتماعية أدبية، سياسية تدور أحداثها فى اليمن من سنة 1956إلى سنة 1962م».

أما المركب اللغوي الذي يتكون منه عنوان هذه الرواية، فهو مركب إضافي؛ (فتاة قاروت)، حيث تعمل الإضافة على إزالة التنكير الذي لحق بالكلمة الأولى (فتاة)، وغدت بفضل الإضافة إلى (قاروت) مُعرفة بالإضافة، والمركب الإضافي هو أكثر المركبات شيوعاً في العنونة. وكلمة (فتاة) تتسم بوضوح الدلالة، فهي مؤنث فتى، وتعني مرحلة النضج واكتمال المقومات البيولوجية للأنثى، بما في ذلك الجمال، لكن الكلمة الثانية (قاروت) تستدعي صيغتها، أو مركبها الصوتي مجموعة من الأسماء المماثلة المرتبطة بالحكي التراثي والديني: (قارون – هاروت – ماروت – طالوت – جالوت) ما قد يثير بعض الغموض أو اللبس، ويتبادر إلى الذهن الإيحاء بمجموعة القصص المرتبطة بهذه الأسماء، ثم السؤال هل نحن إزاء نوع من الحكي التراثي، أو المتناص مع قصص هؤلاء؟، بمعنى أن العنوان في هذه الصيغة يخلق نوعاً من الإيحاء بالتناص، وسرعان ما تتكفل العبارة الشارحة في إزالة هذا الإيحاء بالتناص، ويأتي بعد ذلك العنوان الداخلي الأول بهذا الاسم (قاروت)، وتستهل الجملة الأولى بتحديد الدلالة المكانية لقاروت، ويخبرنا السارد أنها «بلدة في مقاطعة فريغان من جزيرة جاوة، إحدى جزائر الأوقيانيوسية الخاضعة لحكم هولاندة ...»[31]، ما يعني أن سمة المباشرة والوضوح تظلّ ماثلة في العنوان، بالرغم مما ما يوحي به العنوان الرئيس من غموض نسبي، تكفلت مجموعة العتبات العنوانية والنصية المصاحبة بإزالته مباشرة، دون أن تترك للقارئ أية مساحة في تأويل العنوان، وهي: (العنوان الثانوي + العبارة الشارحة + العنوان الداخلي + الاستهلال السردي).

وعلى المستوى التناصي فهذا العنوان الأنثوي في صيغة المركب الإضافي، ينفتح على التناص بمجموعة كبيرة من العنوانات المعروفة التي تنتمي لنفس الحقل العنواني؛ فتستدعى روايات تضمنت (فتاة + مكان)، مثل: (فتاة غسان، فتاة القيروان، فتاة مصر، فتاة الغيوم، وفتاة القرية، ...)، أو عنوانات أخرى تتصل بحقل الأنوثة عامة، مثل: (غادة كربلاء، غادة أصيلا، غادة الزاهرة، عروس فرغانة، عذراء قريش، عذراء الهند، عذراء دنشواي،...). كما لايمكن إغفال رمزية (الفتاة) في روايات البدايات، فقد ارتبطت هذه الرمزية بكثير من المسميات في خطاب النهضة العربية، ومسيرة التحرر وبروز الوعي القومي والحضاري، لما تمثله (الفتوة + الأنوثة) من دلالات النضج والنمو والخصوبة والوعي والجمال، فنجد في الصحافة على سبيل المثال: (الفتاة – فتاة الشرق – فتاة الجزيرة،..)، وغيرها.

العنوان في الرواية الواقعية:

منذ نهاية الستينيات، وبفضل مجموعة التحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية التي شهدتها اليمن عقب الاستقلال وقيام الدولة الوطنية والنظام الجمهوري في شطري اليمن، أخذ الأدباء اليمنيون يعون طبيعة هذه التحولات ويعبرون عنها في جل إبداعاتهم الشعرية والنثرية، وكان للوعي بقضايا الواقع أرضاً وإنساناً أثرها الواضح والمباشر في الإبداع الأدبي، لاسيما أن اتجاهات الواقعية، والواقعية الاشتراكية في الأدب قد وجدت طريقها إلى الأدب اليمني، وتوالت تأثيراتها في السبعينيات والثمانينيات وحتى قرب نهاية التسعينيات. كما كان للمؤثرات الخارجية دور مهم في ذلك، فقد تعرف الكتاب اليمنيون، إبداعات الرواية الواقعية العربية من أمثال نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وحنا مينة، وغيرهم، وتعرفوا كذلك على الأدب الأجنبي المترجم، وخصوصاً الأدب الواقعي الروائي الروسي. وبفضل مؤثرات الواقع المحلي، والمدّ الواقعي الكبير أنجزت الرواية اليمنية واقعيتها

الخاصة التي التمست فيها هموم واقعها وخصوصيات البيئة المحلية، فكان من الطبيعي أن تنجز كذلك عنواناتها الخاصة، فأخذ المكان يحتل موقع الصدارة بين مكونات العنوان المختلفة، وذلك أمر لا مراء فيه، فأية نظرة إلى عنوانات الرواية اليمنية وقتئذ لا يمكنها أن تخطئ هيمنة المكون المكاني للعنوان، حيث الإشارة المباشرة إلى الحيّز أو الفضاء الذي تتصل به الأحداث. على أن القول بهيمنة المكون المكاني للعنوان لا ينفي عدم وجود مكونات أخرى، كمكون الشخصية، أو المكون الزماني، أوالحدثي، وغيرها، وإنما لأنه يشكل الملمح الأبرز للعنوان في هذه المرحلة، ومن البداهة القول: إنه لا يمكن أن تتصف عنوانات فترة ما بمكون واحد فقط؛ فذلك مناف للذوق الأدبي وطبيعة الإبداع، فالعنوان ليس فكرة ماوية أو رؤية شمولية تدمغ الأعمال في مرحلة ما بطابعها الفردي، وإنما هو مجال للفن والممارسة الإبداعية المتعددة، شأنه في ذلك شأن النص، وبناءً عليه أمكن تصنيف عنوان الرواية الواقعية إلى الآتي:

1 – عنوانات مكانية خالصة، تشير إلى الفضاء الروائي الذي تتصل به الأحداث إشارة مباشرة من قبيل؛ (مجمع الشحاذين – مرتفعات ردفان – صنعاء مدينة مفتوحة – الميناء القديم – قرية البتول – مدينة الصعود أو مدينة المياه المعلقة – القرية التي تحلم – شارع الشاحنات – المكلا...)[32].

2 – عنوانات جاء المكان فيها بصورة مجازية، مثل (مأساة واق الواق – طريق الغيوم – ربيع الجبال – شيزان).

3 – عنوانات توحي بالمكان بالرغم من أنها لا تشمل مكوناً مكانياً مباشراً، مثل رواية محمد عبدالولي (يموتون غرباء) ورواية أحمد العليمي (غرباء في أوطانهم)، حيث الغربة توحي بدلالة مكانية.

4 – عنوانات تحمل نفساً رومانسياً، بالرغم من أنها تتضمن موضوعات

واقعية، مثل: (ضحية الجشع – عذراء الجبل – ركام وزهر – زهرة البن...)، وأخرى تحمل أسماء الشخصيات الروائية، مثل: (الرهينة – السمار الثلاثة – الصمصام ـ المبشع..).

وجميع هذه العنوانات – باستثناءات محدودة – تشي بموضوعات الروايات بشكل مباشر، بحيث يعدّ العنوان فيها «العتبة التي اندلق عليها موضوع الرواية»[33]، فلا يحتاج القارئ إلى جهد كبير في ربط العنوان بالنص، ذلك أن معظم الروايات الواقعية تتخذ من الأمكنة والأحداث والشخصيات شكلاً رمزياً كنائياً، يفعل الروائي فيها – بحسب كولن ولسن – كما يفعل بائع الجبنة الذي يضع قطعة صغيرة منها على طرف سكينه لتشير إلى الصفيحة بأكملها[34].

ومن هذا الوعي بترميز الأمكنة يأتي الميناء وحارته القديمة في رواية (الميناء القديم) 1978 لمحمود صغيري[35]، الذي وضعه عنواناً وعتبة للولوج إلى داخل النص، مثلما هو الميناء في الواقع عتبة للدخول أو الخروج، وفضاء للتعدد والتحولات، ويتكون العنوان على المستوى التركيبي من دالين اثنين شأن معظم العنوانات المكانية، التي تتكون إما من مضاف ومضاف إليه، أو نعت ومنعوت، وغير ذلك من مركب الدالين، عندما يجيء أحدهما اسم المكان؛ (مدينة، قرية، جبل، شارع، بناء، طريق،...)، فتتكرر الصيغة المألوفة؛ (مكان + مضاف/ نعت/ عطف..). وهو في هذا العنوان جملة اسمية، حُذف ركنها الأول، (المبتدأ)، وتكون خبرها من دالي (المكان + الزمان) الأول (الميناء)، والثاني نعت الميناء بأنه (القديم)، والنعت بالقدم يتضمن دلالة زمانية، وسيمنح الميناء مزيداً من الإيحاءات والدلالات الرمزية؛ كالأصالة، التاريخية، والعلاقة الممتدة بالزمن، والميناء هو مكان عتبة للاتصال بين البرِّ والبحر، الداخل والخارج، السكون والحركة، كما تتسع دلالة كلمة ميناء لتشمل المدينة بتعدد أحوالها وسكانها وأعراقها وانفتاحها على عالم البحر ومغامرات البحارة والصيادين، والهجرة اغتراباً واستيطاناً، والغزو

والتجارة، والعلاقة بالخارج والآخر، وغير ذلك من الدلالات التي لا يحجبها العنوان، ويأتي النص ليثبتها، حيث تحفل الرواية بمجموعة من الأحداث المتصلة بقصة أهالي حارة البحارين، أحد أحياء المدينة الميناء، في فترة نهاية الأربعينيات من القرن الماضي، وعلاقتهم بحركة الدستوريين الأحرار عام 1948، وقصص الهجرة والأوضاع السياسية والاجتماعية وقتئذ، ما دفع بكثير من الناس إلى الهجرة منها نحو البحر ومدن وموانئ العالم الأخرى، أو الهجرة إليها فراراً وهرباً من أوضاع أشد قسوة، وتحكي انفتاح المدينة وحاراتها على الغرباء الذين وفدوا إليها، كما تروي جانباً من تاريخ الغزوات التي مرّت بالمدينة/ الميناء، وغير ذلك من الأحداث الواقعية والتاريخية التي يشدها السرد نحو المكان، وتحفل بكافة الأجواء المتصلة بالبحر وعلاقة الناس به، وهنا نلمح فيها أثراً لبعض الروايات العربية الواقعية التي تدور حول البحر وتحولات المدينة/ الميناء، مثل رواية (الشراع والعاصفة) لحنا مينة، بل تقترب بعض شخصياتها من شخصيات الشراع والعاصفة مثل شخصية علي فنيتو التي تتسم بملامح الملحمية الطروسية لبطل رواية الشراع والعاصفة محمد بن زهدي الطروسي، وذلك يعني أن القارئ منذ البداية أمام عنوان واقعي يتسم بوضوح الدلالة، ويشي على نحو ما بموضوع النص الذي يتناسل منه حين يستقطب المكان الأحداث والشخصيات كافة.

العنوان في الرواية الحديثة:

غني عن البيان أن الرواية العربية الحديثة قد ارتادت أفقاً جديداً من التجريب الروائي، وباتت بفضل إبداع كتابها تراكم ابتكاراتها السردية، وكان العنوان أيضاً هو مجال هذه الابتكارات، فحفل بالرمزية والإيحائية والصيغ البلاغية، وأُنتجت عنوانات قرائية مثيرة للتأويلات، كما برزت فيها ظاهرة العنونة التي تتناص مع الموروث بأنواعه كافة، وغدا العنوان فيها

يشف عن تحول كبير، لا في العنوان فقط، وإنما في استراتيجيات الكتابة الروائية، وإذا كان يُناط بالعنوانات في النصوص التقليدية (قبل الحديثة) وظيفة تقديم تلخيص أو كشف عن مضمون النص، ويُنظر إلى العنوان بوصفه «أداة إبراز لها قوة خاصة»[36]، فإن النصوص الحديثة طرحت إشكالها منذ العنوان الذي أصبح مجالاً للمساءلة والتأويل، كما أن علاقته بالنص «لم تعد علاقة سؤال – جواب، بقدر ما صارت علاقة سؤال ممتد من العنوان إلى النص [...] كما لم يعد العنوان هو المعنى الوحيد الذي يحدده النص، بل إن النص يساهم في خلق مرايا ومعان متعددة للعنوان»[37]، وفي مرحلة الرواية العربية الحديثة «تجاوز العنوان الحداثي – تجريباً وتأصيلاً – بنية الجملة العنوانية إلى بنية النص»[38]، حيث تطالعنا عنوانات ممتدة لأكثر من دال ولأكثر من جملة أحياناً.

والناظر إلى المنجز الروائي اليمني عند عتبتي نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحالي سيلحظ التحول الكبير الذي طرأ عليه نصاً وعنواناً، بحيث يمكن القول: إنها بداية الحداثة الروائية اليمنية، تلك الحداثة التي قطعتها الرواية العربية منذ عقود ثلاثة، فقد برز في هذه الفترة لدى الكتاب اليمنيين وعي جديد بطبيعة الفن الروائي، لا يكتفي بالموضوعات التقليدية المستهلكة في تناول قضايا الواقع اليمني وتحولاته السياسية والاجتماعية، أو ما يندرج في مفهوم الموضوعات الوطنية الكبرى التي استنفدت متخيل الرواية اليمنية خلال العقود السابقة، عندما ظل المتخيل الروائي أسير رؤية ثابتة في تأريخه للتحولات السياسية والاجتماعية التي شهدها الواقع اليمني، مثل الكتابة عن مرحلة ما قبل الاستقلال، وأحداث الثورة اليمنية، وإنما بدأ تناول موضوعات جديدة تتصل باليومي والإنساني في حياة إنسان الواقع، حيث الذات اليمنية المعاصرة المأزومة في تشتتها وارتطامها بواقعها وهمومها، وقلقها من واقعها الجديد الحافل بالمفارقات والاضطراب، وباتت الرواية اليمنية بفضل ثقافة كتابها واطلاعهم على التجارب الروائية العربية

والغربية تشف عن وعي جديد، خلق في النهاية تراكماً إبداعياً على المستوى النصي والتقني، وأدى إلى تحول مفهوم الكتابة الروائية والخروج من أسر التقليدية واجترار محاكاة النموذج الواحد، وقد تمثل ذلك أولاً في إبداعات زيد مطيع دماج، وسعيد عولقي، وصالح باعامر، ويحيى علي الإرياني، ثم في كتابات جيل جديد أخذ يشكل تجربته الروائية الخاصة، من أمثال حبيب عبدالرب سروري، ووجدي الأهدل، ونبيلة الزبير، وعبدالناصر مجلي، ومحمد عبدالوكيل جازم، ونادية الكوكباني، وأحمد زين، وعلي المقري، وغيرهم...، فكان لزاماً على العنوان الروائي اليمني أن يعبر عن طبيعة هذه التحولات الجديدة. بخلاف الوعي بالعنوان الشعري الحداثي الأسبق في الأدب اليمني الحديث، الذي قطع شوطاً كبيراً على يد رواد الشعراليمني الحديث، منذ النصف الثاني من القرن الماضي على يد عبدالله البردوني، وعبدالعزيز المقالح، والشعراء السبعينيين من أمثال شوقي شفيق، ومحمد حسين هيثم، وغيرهم من الشعراء الذين جاءت عنواناتهم الشعرية موازية لحداثة نصوصهم.

في هذه المرحلة تجاوز العنوان ظاهرتي الوضوح والمباشرة اللتين اتسمت بهما المرحلتان السابقتان، ليغدو للعنوان بنيته ونصيته الخاصة التي تميزه عن العنوانات السابقة، فلم يعد مجرد عتبة نصية تشف عن مضمون النص ليلج القارئ إليه في ثقة وسهولة ويسر، بل أضحى عتبة للمراوغة والعصيان تهتز عليها أقدام القارئ غير الحاذق، ويتطلب اجتيازها خبرة جمالية وطاقة قرائية، على القارئ أن يبذل فيها الوسع حتى يلج داخل النص ويفتض مغاليق أسراره، بمعنى آخر أصبحت العنونة مجالاً لممارسة فعلي القراءة والتأويل من قبل القارئ، ذلك أن العنونة الحديثة «أضحت لها استراتيجية تنخرط ضمن الاستراتيجية العامة لفعل الكتابة وبالتواصل الفعال مع المتلقي من جهة، وأن تؤسس كينونة خاصة بها تتميز بها عن

النص الذي تسميه وتحدده من جهة أخرى، وذلك عبر الوعي بالعنونة أهميةً وتغيراً في عالم غارق بالاتصال»[39].

وتشير مجموعة العنوانات على اشتغال الكتاب اليمنيين على هذه العتبة النصية، فقد راحوا يجرون عليها مناوراتهم ومفاوضاتهم في استقطاب القراء لتلقي النصوص، ومارسوا فيها وبها اللعب مع القارئ ومع النص ليُمنح العنوان أكبر طاقة تأويلية، وباختصار شديد أصبح جل عنوانات هذه المرحلة عنوانات قرائية تفتح الأفق للعبة التأويلات المتعددة، متوسلين في ذلك الاشتغال على مجموعة الآليات والتقنيات البلاغية والأسلوبية والنصيّة عند صياغتهم العنوان؛ فتطالعنا في هذا السياق عنوانات تتوسل الجانب البلاغي المجازي والكنائي؛ فتظهر صيغ عنوانية غير مألوفة من قبل على مستوى الرواية اليمنية بالرغم من اعتمادها على المركب الثنائي الدال من قبيل (نهايات قمحية) لمحمد عبدالوكيل جازم، و(قوارب جبلية) لوجدي الأهدل، و(رجال الثلج) و(جغرافية الماء) لعبدالناصر مجلي، و(تصحيح وضع)، و(قهوة أمريكية) لأحمد زين؛ و(دملان) و(طائر الخراب) و(عرق الآلهة) لحبيب عبدالرب سروري، و(كائنات خربة) لسامي الشاطبي. واتجه بعض الكتاب إلى عنوانات حافلة بالمفارقة من قبيل (قوارب جبلية) و(حمار بين الأغاني) لوجدي الأهدل؛ و(الضباب أتى.. الضباب رحل) لمحمد عبدالوكيل جازم، و(الأنس والوحشة) لهند هيثم، و(المداح والموت) لمحمد الخوبري، واشتغلت عنوانات أخرى على آلية التناص بعنوانات أخرى من قبيل عنوان (صنعاء الوجه الآخر) لإبراهيم إسحاق، الذي يتناص مع عنوان رواية محمد عبدالولي (صنعاء مدينة مفتوحة)، و(عرس الوالد) لعزيزة عبدالله، مع عنوانات من قبيل (عرس الزين) للطيب صالح، و(عرس بغل) للطاهر وطار، وغيرذلك مما لامجال لذكره.

ومن ظواهر العنونة الحديثة بروز عنوانات تتجاوز بنية الدال المفرد والدالين إلى بنية الجملة، من قبيل (الومضات الأخيرة في سبأ) و(حمار بين

الأغاني) و(بلاد بلا سماء) لوجدي الأهدل، و(رجة تحس بالكاد) لمحمد عثمان، والاشتغال على آليات بلاغة الحذف النحوي والمعنوي والاستعانة ببعض التقنيات الطباعية في بنية العنوان، من قبيل (حب.. ليس إلاّ) لنادية الكوكباني، و(صنعاء.. الوجه الآخر) لإبراهيم إسحاق، و(أحلام .. نبيلة) لعزيزة عبدالله، و(الضباب أتى .. الضباب رحل) لمحمد عبدالوكيل جازم، و(طعم أسود.. رائحة سوداء) لعلي المقري، و(إنه جسدي) لنبيلة الزبير، وغيرها.

ولا يمكن فصل الوعي بعتبة العنوان عن الوعي بغيرها من العتبات النصية الأخرى، ففي الرواية التسعينية وما بعدها سينفتح الخطاب على ظاهرة الاقتباس والتصدير أو الاستشهاد بعبارات دالة لعدد كبير من الكتاب والفلاسفة الغربيين وغيرهم، ما قد يوحي بوعي ثقافي جديد لكتاب الرواية منفتح على الفكر الإنساني والعالمي، من قبيل الاستشهاد بكلمات لأراجون، وأوجست لاكوستاد، وماركيز، وباشلار، ونيتشه، ونايبول، ولبعض الأدباء العرب من قبيل المتنبي، والبردوني، وأدونيس، والاستشهاد بمقاطع من الشعر، أو الأغاني، وكلمات أحياناً لايذكر أصحابها، وأحياناً تجتزأ مقتبسات من النص نفسه، وغير ذلك مما يقوم بوظيفة إيحائية أو استباقية، تسهم في بعض الحالات في توجيه تلقي القارئ لهذه الروايات، ربما شكل الاحتفاء بها في الروايات الحديثة استعاضة عن المقدمات الذاتية والغيرية، التقريضية والنقدية التي شكلت ظاهرة بارزة في كثير من الروايات اليمنية في المراحل السابقة. ومع زيادة الوعي بكافة العتبات المصاحبة للعنوان سجل التشكيل التيبيوغرافي والفضاء الطباعي للعنوان، بما فيه لوحة الغلاف، مجالاً مهماً متضافراً مع العنوان في عمليات إنتاج الدلالة واستقطاب القارئ ـ وهو وعي يشترك فيه الناشر مع الكاتب ـ وخصوصاً فيما يتصل بالجانب الدعائي الجذبوي أو التجاري في واقع تحتل فيه الصورة، ووسائل الاتصال البصرية، المكانة الأبرز في عمليات التلقي؛

(أنواع جديدة من الخطوط المستحدثة – غير الكلاسيكية – الخالية من الزوايا، الألوان الممزوجة من عناصر لونية متعددة، الرسومات والأيقونات، اللوحات التشكيلية التجريدية والسريالية، وبقية العناصر الشكلية المصوغة بتناغم مع بعضها ومع النص، ولم تخل من الدلالات الكامنة).

شعرية العنوان في الرواية اليمنية الحديثة:

سنقف في هذا المبحث عند ثلاثة عنوانات للرواية اليمنية الحديثة، هي: (إنه جسدي)[40] لنبيلة الزبير، و(قهوة أمريكية)[41] لأحمد زين، (طعم أسود.. رائحة سوداء)[42] لعلي المقري . ذلك أن ما يجمع هذه الروايات بخلاف نهجها أسلوب العنونة الحديثة، شعرية الموضوع الروائي الذي تناولت فيه موضوعات جديدة على مستوى الخطاب الروائي اليمني، هي مما اصطلح عليه بالموضوعات المسكوت عنها؛ إذ تقدم الأولى خطاباً نسوياً يتسم بمساءلة الواقع القبلي المثقل بسلبياته وتناقضاته، وتصف واقع القهر والاستلاب الذي تعيشه الأنوثة في ظل فضاء ذكوري حافل بكل ما هو ناف للمرأة جسداً وذاتاً، تتناول الثانية أزمة الذات المعاصرة في ظل انكسار الحلم، ومفارقات الواقع المعاصر في ظل التجربة الديمقراطية اليمنية، أمّا الثالثة فتتناول موضوعاً قلَّما انتبه إليه الكتاب العرب، وهو يتصل بالمهمشين السود الذي يعيشون بيننا، وترفضهم الثقافة القبلية، وتقذف بهم إلى هامش الحياة بسبب اللون والعرق، وتصف الحياة الخاصة لهؤلاء السود في مجتمعاتهم الصغيرة المنفية التي لها طقوسها وتقاليدها الخاصة بعيداً عن الآخر وسلطته، بسبب موقف هذا الآخر منها، وتتسم هذه الروايات بمجابهة عنيفة، ومكاشفة مؤلمة، للواقع الآسن في رواسب موروثاته وثقافته المملوءة بالمناطق السوداء التي توشك أن تتحول إلى ثقوب سوداء تلتهم كل من يحاول أن يملأ فراغاتها الشرهة.

إن شعرية هذه الروايات قد أسهمت في نسج ضفائرها خصلات

متعددة من الشعريات؛ شعرية الموضوع، وشعرية السرد المنفتح على آليات الكتابة الجديدة لغة وتقنية ومفارقة وتناصية وتعددية للأصوات، فكان على العنوان أن يُعبر عن هذه الشعرية، بشعرية موازية، ذلك أن «قوة الرواية تُلمح من عتبة العنوان ذاتها، لكونها تكثف التحولات البنيوية في الخطاب الروائي في الانعطاف الحداثي»[43] وهي الانعطافة المُعبّر عنها نصاً وعنواناً، التي غدا العنوان فيها يشكل بنية نصية خاصة، تنحت شعريتها في فضاء العتبات، لتحتل العنونة مساحة واسعة في عمليات تلقي وتأويل النصوص، يمارس فيها العنوان غوايته ومراوغته، حتى لايفهم الكتاب من عنوانه!.

أولاً: (إنه جسدي) وفراغات العنوان:

من المعلوم أن لغة العنوان «غير مشروطة تركيبياً بشرط مسبق، وبالتالي فإن إمكانات التركيب التي تقدمها اللغة كافة قابلة لتشكيل "العنوان" دون أية محظورات، فيكون «كلمة» و«مركباً وصفياً» و«مركباً إضافياً» كما يكون «جملة» فعلية أو اسمية، وأيضاً أكثر من جملة..»[44]، وعلى المستوى التركيبي تتكون جملة العنوان (إنَّهُ جسدِي) من جملة اسمية استوفت أركانها كافة، وهي: (إنَّ + اسمها + خبرها). وبنيتها السطحية تتكون من مركب رباعي؛ هو حرف وكلمة وضميران متصلان، وتحتل كلمة (جسد) مركز وبؤرة العنوان، من خلال موقعها في بنية جملة العنوان، حيث جاءت بقية أجزاء الجملة محتفية بها، فوضع ما قبلها ومابعدها في خدمتها؛ جاءت أولاً مسبوقة بحرف التوكيد (إنّ) ثم (الهاء) ضمير الغائب العائد على الجسد، ما زادها قوة في التخصيص والتحديد، ثم جاءت متصلة بـ (ياء المتكلم) التي انتزعتها من فضاء التنكير إلى فضاء التعريف، كما أنها تتموقع في كنف من الضمائر التي تعبر عن ذاتية المتكلم، ولانقصد بذلك اتصالها بياء المتكلم فقط، وإنما ما تمثله النون في (إنَّ) من معان تعبر ـ كما يرى حسن عباس – عن الحركة المنبثقة من داخل الذات باتجاه الخارج، لأن «أصل (إنَّ) هو

(إنني) وليس العكس، ولأن خاصية التوكيد في (إنَّ) هي في الأصل مقتبسة من خاصية توكيد ذاتية المتكلم في (إنني) بمواجهة العالم الخارجي»[45].
لكن على مستوى البنية العميقة لاتؤدي هذه الجملة الاسمية – بالرغم من استيفائها أركان الجملة – معنى تاماً، إذ تبدو مفتقرة للاكتمال الدلالي، ما يعني وجود فراغ أو محذوف في آخرها، قد يُقدَّر بخبر من كلمة أو أكثر، مما يندرج في إطار النعوت المحتملة للجسد، كالقوة والضعف، والجمال والقبح، والتشكل والتحول، أو الأفعال المتصلة به كالحركة والشعور، أو جملة فعلية أو اسمية تؤدي وظيفة تفسيرية، وغير ذلك من احتمالات اكتمال جملة العنوان. كما أن ضمير الغائب في جملة العنوان قد يثير تساؤلاً إلى من يعود؟، أيعود إلى جسد الذات المتكلمة في جملة العنوان، أم يعود إلى شيء آخر ينبغي تأويله في جملة العنوان التي تخللها فراغ على القارئ أن يكمله؟.

أمّا على مستوى الدلالة، فقد استقر ارتباط كلمة (جسد) بالإنسان وحده، بخلاف غيرها من الكلمات التي تدور في حقلها من قبيل: (بدن، وجسم، وجرم) وغيرها مما أُشرِكَ فيها غير الإنسان والعاقل، وقد جاء في اللسان: «الجسد جسم الإنسان، ولايقال لغيره من الأجسام المُغْتَذية، ولا يقال لغير الإنسان جسد من خلق الأرض...»[46]. وللجسد تصورات واسعة في مختلف الثقافات والأديان والفلسفات والمجتمعات، وهو بحسب تعبير ميرلوبونتي «المنظومة الرمزية للعالم»، وقد ارتبطت النظرة إليه بمنظومة القيم والتقاليد الثقافية والاجتماعية التي أنتجتها المجتمعات للسيطرة عليه وترويضه[47]، وظلت الموروثات الثقافية والميثولوجيا لا ترى في الجسد الأنثوي سوى جانب الفتنة والشهوة، وفي المرأة مجرد «أحبولة الشيطان»، ومن هنا ربما سيبدأ عنوان هذا النص الأنثوي يمارس غوايته في اصطياد القارئ باتجاه التهام النص، وهذه هي الوظيفة الإغرائية للعنوان، لما لمفردة (جسد) في الكتابات الحديثة من دلالات سيميوطيقية وثقافية، لاسيما في

الكتابات النسوية المعاصرة التي يشكل الاحتفاء بالجسد فيها ظاهرة بارزة، ولارتباطها بأفق خاص من التلقي، إذ ستمارس صيغة المتكلم الأنثوي في العنوان غواية المتلقي واصطياده، وإثارة أفق انتظاره لسرد يلتمس الأنوثة والحديث عن الجسد الأنثوي ويتسم بالجرأة في البوح، وفي الإقدام باتجاه مناطق الحكي المسكوت عنها، بحسب خبرة القارئ بسنن كثير من السرود الأنثوية المعاصرة التي تتوسل باشتغالها على جانب العنوانات المثيرة، ذلك أن كلمة (جسد) جاءت في العنوان في الاضافة إلى ياء المتكلم، أي أن الذات المتكلمة في جملة العنوان تحدد جسداً بعينه، هو جسدها، وعند النظر إلى هوية هذه الذات المعلنة عن نفسها تحت العنوان مباشرة نجد اسم الكاتبة (نبيلة الزبير) وسيصبح أفق انتظار المتلقي من هذا السرد الذي أعلنت فيه الساردة منذ عتبة العنوان عن هويتها الجناسية والسردية بضمير المتكلم الأنثى كل ما يقربه من شكل السيرة الذاتية، وهنا ربما سيستدعي وعي المتلقي مجموعة من عنوانات السرود المماثلة التي تضمنت ياء المتكلم، مثل (حياتي)، و(طفولتي) و(جامعتي)، و(أيامي).

تنتشر في النص كلمة (جسدي) وشقيقتها (جسمي) بتكرار لافت بلغ معدله – على سبيل المثال – في الصفحات التسعين الأولى التي يشغلها القسم الأول نحو 17 مرة[48] ، وتكررت معهما بقية مفردات وأعضاء الجسد الأخرى، والأفعال المتصلة بالإدراك والشعور. غير أن هذا الانتشار للجسد ومفرداته لايعني وجود سرد أنثوي يتغنى بالبيولوجي، أو عناصر الأنوثة، كما في بعض السرود الأنثوية التي تنطلق في تمجيد جسد المرأة والاستيهامات والبوح بمفاتنه واتصالاته الجنسية، بل هو سرد ذاتي ينطلق من التمركز حول الجسد في فهمه وإدركه للعالم عبر مسبار العلاقه بالجسد الأنثوي، وهو جسد الساردة، الذي يتحول إلى بؤرة للصراع والمواجهة بين الذات والآخر، وبين الذات وجسدها، حيث الخوف والتوجس من جسد المرأة، من وجهة نظر تقاليد المجتمع الذكوري القبلي، الذي يسعى لوأده تحت ركام

من الأعراف والقوانين الاجتماعية القبلية، ما يجعله يتحول في نظر الذات الأنثوية التي تحمله إلى عبء ثقيل في ظل واقع القهر والاستلاب الذي يمارس عليها بسببه.

يأتي السرد من منظور بطلة الرواية (سكينة) الشاعرة والنحاتة التي يتحول جسدها الأنثوي إلى كابوس حين تعيش صراعاً شديداً في الدفاع عن هويتها الأنثوية تجاه سلطة مجتمع يعاني هو أيضاً من تناقضاته، لكنها في ظل هذا الصراع تعيد صياغة قهر المجتمع على جسدها حين تنفر من أنوثتها وتتمرد على أشكال هذه الأنوثة، فترفض الزواج، وتتحرر من سلطة المجتمع التي يمثلها الرجال؛ (الأب، الأخ، الزوج، المدير، عميد الكلية، الزملاء، حتى العابر منهم...) ليتحول الصراع بعد ذلك إلى صراع بين الذات وجسدها الذي لا تتحرر منه إلا بفناء الجسد بالموت. وينطلق السرد في ذلك من مستويين متوازيين؛ الأول السرد الذاتي الغرائبي الذي تسوده لغة هذيانية تمزج بين المعقول واللامعقول[49]، حين تبدو الساردة وهي تنهض من قبر وتزيح أكوام الطين من فوق جسدها الذي فقد وجوده المادي الفيزيائي، وتحول إلى مادة من هواء غير محسوسة من قبل الآخرين، فتبدو الساردة أشبه بروح ترقب عالم الأحياء، «كان هراء ما أفعله، كنت أتمدد في الحفرة ثم أقف، ثم أقول: ماذا أقيس.؟ ماجدوى أن أقيس الهواء في الحفرة إلى الهواء الواقفة..؟، أيأس ثم أحاول.. لا أصدق أنني غدوت هواء.. هذه أنا.. هذه البقعة أثري.. هذا أثري أنا.. هذه أنا.. بكلي؛ بجسمي.. بحسي.. وهذا ظلي.. هذا الذي في الأرض ظلي.. ولم يرني الناس؟! ارتفع صوتي مقنعاً: الناس لايرون.. الناس.. لايرون.. لأنهم هواء، بلى، الناس هواء.. لكن لا، عيني رأتهم.. لا لم أرهم.. فقط تخيلتهم.. لم يكونوا موجودين.. أنا أوجدتهم، الخوف كان السبب..»[50]، وفي هذا المستوى تشكل وفرة استدعاء الجسد وأعضائه في اللغة السردية الهذيانية موازياً لغيابه على مستوى الواقع، تهرب الساردة بجسدها عن الواقع في رحلة خيالية غرائبية،

لا تصحبها فيه سوى الأجساد الخيالية الكنائية البديلة؛ كالنبتة والكرمة والعلية والتراب والطين، تنقلها من فضاء الجمادات إلى فضاء الكائنات المؤنسنة، ويتضمن خروجها من بين أكوام الطين بجسدها الجديد دلالة أسطورية ترتبط بقصة خلق الجسد الأول للإنسان. والمستوى الثاني هو السرد الذاتي الاستذكاري الذي تستعيد فيه سيرتها الحافلة بالمواجهات والأحداث المتوترة التي مرت بها في صراعها مع المجتمع، ورفضها أشكال سلطاته، التي تحاصرها، بسبب حملها جسدها الأنثوي، فتنتهي سلسلة المواجهات بنهاية مأساوية غامضة؛ بين تعرضها للمرض، أو الضرب الذي أفضى بها إلى الموت.

من وجهة نظر القراءة التأويلية لا تتحقق شعرية العنوان بمجرد انتشاره في النص، أو لأنه يشكل البؤرة المركزية فقط، فبالرغم من تمدد الجسد بتمثيلاته المختلفة بكثافة كبيرة في النص، لا يكفي ذلك حتى يبرر احتلاله فضاء العنوان، وإنما تكمن شعرية هذا العنوان في مستويين؛ الأول في اشتغاله على تقنية الحذف المعنوي، حيث تتضمن جملة العنوان فراغاً على القارئ أن يملأه من خلال توقعاته من النص، وهنا ـ بحسب نظريات القراءة والتأويل ـ يكون القارئ شريكاً في منح المعنى للعنوان. والمستوى الثاني ينطلق من فرضية أن النص هو الذي يفسر عنوانه، وبهذا المعنى يمكن الذهاب في القراءة بحركة عكسية ارتدادية من النص إلى العنوان، من الداخل إلى الخارج، ذلك أن النص قد يمدنا بمجموعة من المؤشرات النصية المسهمة في تأويل عنوانه، فيمكن أن يقرأ نص هذه الرواية بوصفه جسداً مجازياً بديلاً لجسد الساردة، يتخلق هذا الجسد المجازي في منحوتة النص الذي صِيْغ من الكلمات في شكل سرد روائي، وحينئذ يؤول ضمير الغائب في جملة العنوان بنسبته إلى غائبه نص الرواية، وليس بنسبته إلى الجسد، ومن ثم تصبح قراءة العنوان في كون هذا النص هو جسداً آخر للساردة/ الكاتبة، ويُقرأ في هذه الصيغة الجديدة: (إنّه جسدي = إنّ [النص] جسدي)،

أليست الكتابة هي الجانب المادي لجسد النص الذي يتشكل من الأحرف والكلمات، ومن السواد والبياض في الفضاء الطباعي للنص، يصوغه الكاتب من عذاباته وأحاسيسه المفعمة بالمشاعر، ويعتصر فيه جانباً من روحه وفكره ليهبه للقارئ في هيئة جسد من كتابة، ليهبه الأخير روحاً جديداً من خلال منحه المعنى عندما يخضعه لفعل القراءة.

نذهب في هذه القراءة للعنوان من خلال مساءلة الفضاءات التي تسكنها كلمة (جسد) وصور تمددها في النص، فمنذ الاستهلال السردي تبدو الساردة وهي تؤسس لمفهومها الخاص بالجسد، يحتل فيه الجسد المجازي مكان الجسد الواقعي، تبدو وهي تنهض من بين أكوام الطين وتزيح كتله المتجلطة من فوق جسدها، ومعلوم ما للطين من دلالة خاصة في ارتباطه بقصة خلق الإنسان، وكأنما تستنسخ في إزاحة الطين شكلاً جديداً للجسد يتحرر من شكله ومكونه الطبيعي، ولايقف هذا عند جسد الساردة فقط، وإنما تستحضر مجموعة أخرى من صور الأجساد المجازية البديلة عن الأجساد الحقيقية للشخصيات (النبتة، الكرمة، العلية، الباب، العتبة..)، وفي صورة التمثال (وحدان) الجسد المزيف للرجل، الذي تصنعه الساردة وتحاوره، وتلوذ إليه وتناديه بالصديق، وكأنما تستعيد به أسطورة (بجماليون)، غير أن أهمها صورة أو هيئة القصيدة/ النص جسداً بديلاً، تأوي إليه الساردة في أشد لحظاتها توتراً، وتستبدله بالجسد الآخر، إذ تتكرر في مواضع مختلفة في السرد عبارات من قبيل «أنا محصنة القصيدة.. القصيدة اتخذتني لها بقعة»[51]، أو تخاطب نفسها: «القصيدة ذاتك كيف تبرئين منها..!»[52]، وهكذا تصبح الكتابة والفن استحضاراً لأجساد مجازية بديلة عن الجسد الإنساني، وفضاءً تتشكل فيه الذات في هوية جديدة، ويصبح فعل الإبداع بديلاً عن فعل المتعة الجسدية، وتتحقق المتعة واللذة في شهوة الإبداع والكتابة، لا في شهوة الجسد، تقول الساردة: «بمجرد أن أدخل حجرتي كنت أدخل جسدي.. أبدأ بنزع (كيلوات) الثياب

التي أرتديها.. أقفل الحجرة وأنا ذاهبة إلى الحمام، وأعود لأفتحها وقد أصبح حضن الليل هو حضن الحرية.. وأستلقي أنا والدفاتر على السرير جسداً عارياً . كنت أجد السرير بعد غياب نهار كامل دافئاً ولا أستغرب وبخاصة إذا كنت قد كتبت ليلة أمس قصيدة جديدة.. أصبحتْ أكثر من ارتباط تلك العلاقة الحميمة بحجرتي »[53].

ثانياً: (قهوة أميركية) ومفارقة العنوان:

المفارقة «هي شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما في حين يقصد منه معنى آخر، وغالباً ما يكون مخالفاً للمعنى السطحي الظاهر»[54]، وللمفارقة وظيفة دلالية بلاغية تؤديها في النص، ويتطلب تلقيها الوعي بها وبشفرتها التي تشتمل على دال واحد ومدلولين اثنين؛ أحدهما أصلي مقصود، والآخر شكلي ظاهر، وتكمن أهمية الاستعانة بالمفارقة التي تضمر أكثر مما تظهر في «أن التعبير المفارقي هو انتقال من الآلية والمباشرة والحرفية إلى الحركية والتعبيرية وشد عرى الخطاب»[55]، والمفارقة لغة اتصال سري بين الكاتب والقارئ، وقد تكون في جملة أو فقرة معينة في النص، وقد تشمل النص بأكمله[56]، ومن هذا الاعتبار ستنطلق قراءة العنوان الحالي، من كونه يتضمن تعبيراً مشفراً بواسطة المفارقة.

يتكون عنوان رواية (قهوة أميريكية) لأحمد زين من كلمتين، نعت ومنعوت، الأولى كلمة (القهوة) وأصل دلالتها اللغوية هي «الخَمْرُ، وسميت بذلك لأنها تُقْهِي شاربها عن الطعام، أي تذهب بشهوته»[57]، وفي دلالتها المعاصرة هي الشراب المستخرج من نبات البن، أما الكلمة الثانية فهي نعت القهوة بأنها أميركية، ومن هنا يبدأ العنوان في لعبة المفارقة، ذلك أن القهوة قد ارتبطت مكاناً باليمن، موطن شجرتها التي خرجت منه إلى العالم، ونسبة القهوة إلى أمريكا الدولة التي تشكل القوة القاهرة سيمنح القهوة في فضاء العنوان دلالة جديدة – ولايمكن تجاوز دلالة الجناس بين القهوة الأميركية

والقوة الأميركية..! – وحضورها في العنوان قد يوحي للقارئ بتلقي نص ينطوي على شيء من هذه الدلالات المرتبطة بالقوة والهيمنة وشعارات الديمقراطية وغيرها، مما ارتبطت به أمريكا في واقعنا المعاصر، لكن النص سيحجب الإشارة المباشرة لها، عدا في ارتباطها بعلبة مسحوق القهوة الذي انجذب له عارف عند مرافقته كاثرين في ذهابها إلى السوبر ماركت؛ «وجد نفسه يمد يده إلى واحدة من تلك العلب ويقلبها بين يديه، يتهجى، تستر تشويس أمريكان كوفي، تحضره شركة نستله الأمريكية»[58]، ثم سيأتي ذكر القهوة الأمريكية في النص أكثر من خمس مرات[59].

ولكي نفهم مفارقة العنوان وشفرته لابد أولاً من الاتجاه في القراءة من العنوان إلى النص، فرواية أحمد زين أشبه بالمدونة لمجموعة من تفاصيل الواقع اليمني المعاصر، يصوغها على لسان السارد الأصلي الشاب (عارف) الذي يصوب عينيه ووعيه إلى هذا الواقع، فيروي بضمير المتكلم تارة، وبضمير المخاطب تارة أخرى، حين يتوجه بالحديث إلى ذاته في سيل من تداعيات الذاكرة، يُستبطن فيها وعيه الداخلي، في دلالة على تشظي هذه الذات الساردة، ويتشارك السرد معها راوٍ خارجي أكثر حرية في السرد، وفي السخرية من المشاهد والأحداث التي يرويها. وتتناول الرواية بشعرية بالغة تفاصيل الواقع السياسي اليمني، وترصد آثار التجربة الديمقراطية المعاصرة الحافلة بالتحولات والمفارقات، حيث الأحزاب والحريات العامة ومظاهرات الاحتجاج، وبالوقت نفسه حيث المسكوت عنه؛ كالقمع والإرهاب والاختطافات، والفقر، وكل ما يحفل به الشارع من مفارقات وتناقضات، لايمكن النظر إليها – كما يرى عارف – إلا من خارجها وبعيني سائح أجنبي[60]، وعندما يعجز عارف أن يكون جزءاً من هذا الواقع يستغرق في أحلام اليقظة الزائفة، ثم يصحو منها على شعور من الإحباط يدفعه في نهاية الرواية عند اكتشاف فشله في تغيير حياته إلى حالة من الجنون والتفكير في الانتحار.

وفي ظل مرارة الشعور بالعجز الذي يعيشه عارف بسبب فشله في أن يكون له «تاريخ شخصي» يحقق فيه ذاته وأحلامه يأتي الحديث عن القهوة الأمريكية في النص مقترناً بلحظات اليأس التي يمر بها، وبفشله في إعداد أكوابها، «فكر أن القهوة ستغير طعم الحياة في فمه، وستجعلها بألوان بهيجة في عينيه ... فشل تماماً في صنع قهوة أمريكية بمذاق رائع كما يشاهد في الإعلانات»[61]، ويتكرر فعل الفشل هذا حتى آخر الرواية، «تذكر علبة القهوة الأمريكية، تذكر فشله في أن يصنع كوباً منها، وسقطت نظراته إلى أسفل حيث الشارع يكتظ بالسيارات وبالمارة والمجانين، يحاولون العبور بمشقة، كأنما يرفض أن يعترف بفشله في تغيير حياته، وبأن القهوة الأمريكية خذلته أيضاً»[62]، وواضح أن السارد لا يتكلم عن القهوة في دلالتها المعروفة، وإنما جرى تشفيرها في النص لتعني شيئاً آخر قد يقرأ بأنه فشل التحولات الديمقراطية في إحداث تغيير جوهري في واقع حياة الشخصية، فالحديث عن القهوة الأمريكية والفشل في إعدادها يتكرر بعد كل مرة يكتشف فيها عارف أن كل ما حوله يلفه الزيف والخداع، وكأن الجميع من حوله قد اشتركوا في لعبة كاذبة، فالمتظاهرون الذين شاركهم مسيراتهم، واعتقل في إحداها، يبدون – كما يصفهم السارد – كأنهم يؤدون أدواراً زائفة، يصلون إلى لحظة معينة في التظاهر ثم ينصرفون غير مكترثين عن وقت «اللهو» في التظاهر إلى وقت «الجد» في مضغ القات[63]، والمحقق لا يبالي به، ويسخر منه، ويطلق سراحه، ويحرمه من لذة أن يكون له تاريخ سياسي في المعارضة، وحادثة اختطاف كاثرين التي شغلت الجميع في المركز الثقافي لم تكن غير حادثة مزيفة، أما شخصية عبدالقوي صديق عارف، فلم تكن غير نموذج لشخصية المثقف المزيفة، التي عجزت عن القيام بدورها وتحولت إلى كاريكاتور يثير السخرية، يبدو عبدالقوي وهو يؤدي أدواراً زائفة في المناسبات المتعددة، يقول كلمات ليست من تأليفه، ويهتف بشعارات يجهلها، ويتحدث باسم جمعيات ومنظمات لا وجود لها، وفي

مشهد حافل بالدلالة الكثيفة، قبل نهاية الرواية، يلقي عارف بالسائل البني الداكن للقهوة الأمريكية التي فشل في إعدادها في فتحة الحمام، حيث وجد الرائحة الكريهة للسائل الرمادي لبراز عبدالقوي نموذج المثقف السياسي المزيف[64]، وهكذا يمكن أن يقرأ العنوان بأن الكلام عن القهوة الأمريكية والفشل المتكرر في تناولها أو «في صنع قهوة أمريكية بمذاق رائع كما يشاهد في الإعلانات» إنما هو كلام جرى تشفيره عن واقع التحولات الديمقراطية وما يعتريها من مفارقات، وعن عجز النخبة الحداثية عن القيام بدورها في بناء المجتمع المعاصر، ومدى تقبل المجتمع التقليدي للتحولات الديمقراطية.

إن مفارقة العنوان في (قهوة أميركية) هي جزء من المفارقة التي يحفل بها النص على عدة مستويات، المفارقة على مستوى تقاطب الفضاء الروائي الذي تدور فيه الأحداث، حيث حركة الشخصية بين عالمين مختلفين؛ قاعات وكافتيريا المجلس الثقافي البريطاني، الذي يتلقى فيه عارف دروساً في اللغة الإنجليزية، والشارع الذي يسوده القلق والتوتر، وخوف السارد من مصير محتوم ينتظره، إما برصاصة قاتلة لاتقصده، وإما لحاقه بطوابير المجانين الذين يشاهدهم ويخشى أن يلحق بهم، والمفارقة بين سطح الشارع، حيث لوحات الإعلانات للبضائع والسلع الفارهة التي تعلو رؤوس المارة، وقاع الشارع، حيث المجانين والفقراء الذين ينظرون إلى اللوحات الاعلانية التي تستفزهم ويحلمون بأن يكونوا جزءاً من عالمها، والمفارقة على مستوى شخصية عارف بين حلمه الشفيف، ووعيه الزائف بواقع لا مجال فيه للحالمين، وهنا يكتسب اختيار الاسم (عارف) دلالة خاصة، بل قد احتفي بهذه المفارقة منذ العتبة النصية التي تلي العنوان مباشرة، في الاقتباسات التي ترد لفلاسفة كبار من أمثال نيتشة، وإلى جوارها يأتي اقتباس منسوب لراكب باص ساخط على واقعه، أنطقته الحياة التي يعيشها حكمة الفلاسفة

الكبار، وفي ظل هذا الاحتفاء بمستويات المفارقة، كان على النص أن يستقبل قارئه بمفارقة يصنعها منذ عتبة العنوان.

ثالثاً: (طعم أسود.. رائحة سوداء) وشعرية التنافر الدلالي:

أول ما يلفت الناظر في عنوان رواية علي المقري (طعم أسود.. رائحة سوداء) شعرية التركيب اللغوي للعنوان في انحرافه بالتعبير عن اللغة الشارحة إلى اللغة الاستعارية، وخروجه من مألوف التعبير إلى التعبير غير المألوف، واشتغاله على آلية التنافر الدلالي في مخالفة علاقات التركيب الإسنادي والمنطقي بين مفردات العنوان، فالطبيعي أن يلائم النعت المنعوت، والنعت – كما يذكر ابن عقيل – هو «التابع المكمِّل متبوعه بيان صفة من صفاته»[65]، أي أن يوصف الطعم بالمرارة أو اللذة، أوالحلاوة وغير ذلك مما تدركه حاسة الطعم، وأن توصف الرائحة بأنها طيبة أو عطرة، أو حتى كريهة، ونحو ذلك مما يدرك بحاسة الشمِّ، أما وصف الطعم والرائحة بالسواد، فهو خروج عن مألوف العلاقة في التركيب، بحيث تتشكل علاقة جديدة، تقوم على بناء الاستعارة التي ستعمل دلالات اللون الأسود على توليدها، بحسب السنن ورمزية اللون الأسود في الثقافة، كالقبح، والبشاعة، والظلم، والشر، والحزن، والظلام..، وستلفت الناظر بنية التكرار اللفظي للأسود التي ستؤدي إلى منح الأسود مساحة أوسع في فضاء العنوان، إيذاناً بتمدد ظلاله من عتبة العنوان إلى دهاليز النص.

يوازي خروج تركيب العنوان عن مألوف العلاقات اللغوية خروج للنص عن مألوف موضوعات الخطاب الروائي اليمني، فهو يتناول بجرأة بالغة موضوعاً مسكوتاً عنه، يتصل بالحياة الخاصة لمجتمع السود، أو مايطلق عليهم اسم (الأخدام)، الذين يشكلون مجتمعاتهم الصغيرة على هوامش المدن، وينظمون حياتهم بأسلوبهم الخاص، بعيداً عن الآخرين، وتُروى تفاصيل الحياة الخاصة لهؤلاء السود، من خلال عين شاب صغير من طائفة

غير قبلية (المزينين) يهرب برفقة حبيبته إلى (المحوى) الذي يعيش فيه الأخدام، قرب مدينة كبيرة، فتصبح رحلة السارد الذي جاء من خارج مجتمع الأخدام رحلة كاشفة عن هذا العالم المسكوت عنه، وعن طبيعة طقوسه وتقاليده الخاصة، وكاشفة عن علاقة الرفض المتبادل بين الأخدام وبقية المجتمع في الخارج الذي تسوده التقاليد القبلية المدعمة بموروث وميثولوجيا تحرم الالتقاء بالأخدام، مثل المشاركة في الطعام أو التزاوج، وبموروث تاريخي كبير من الصراع والكراهية المتبادلة، تذهب الرواية في تناوله نحو الاقتراب من السرد التأريخي لبعض الوقائع التاريخية التي تعرض فيها السود في اليمن للمهانة وللقتل، بسبب العرق واللون الأسود، وتتناول الحدود الفاصلة بين مجتمع الأخدام والمجتمع القبلي الذي يعيشون على أطرافه، والذي لايسمح لهم بالتعايش معه، إلاّ في حدود مساحة صغيرة، تحكمها نظرة الاستعلاء، وبالمقابل تتناول الرواية تفاصيل الرفض الذي يبادله الأخدام للمجتمع القبلي، حين يرفضون كل تقاليده ونظامه الاجتماعي، ليصنعوا لأنفسهم تقاليدهم ونظامهم الاجتماعي الخاص، المتضاد (المتنافر) مع نظام وتقاليد المجتمع القبلي، الذي يحيط بهم، ليصل الرفض حدّ التحرر من كل شيء، حين يتمسكون فيه بأسوب حياة تختلف عن كل ما يسود خارج مجتمعهم، رفضاً لهذا الخارج، الذي ينظر إليهم من خلال قيمه الخاصة، التي لاتسمح لهم إلاّ بالبقاء في الهامش، ولأنه قد فرض عليهم العيش في هذا الهامش، فقد راحوا يشكلونه، ويعيشونه، كما أرادوا هم لا الآخرون. ما يعني أن بنية التنافر الدلالي بين مفردات العنوان ستتحول في النص إلى تنافر وتضاد اجتماعي بين عالمين مختلفين منفصلين.

وكما تتموقع في فضاء العنوان ثلاث مفردات تتصل بحواس رئيسة، هي؛ الطعم، والرائحة، واللون، سيشكل فضاء النص انتشاراً واحتفاءً كثيفاً بهذه الحواس، عندما يتحول السرد إلى مدونة للحياة اليومية لطائفة الأخدام التي تسودها العناصر المادية والحسية المتصلة بالجسد وحواسه المختلفة،

حيث الانهماك في اللذة المرتبطة بالجسد هي المحور الذي يشكل العلاقات فيما بينهم ومع الآخرين، وينفتح السرد على لغة سردية صادمة لذوق القارئ المحافظ، ووصف موغل في تناول العلاقات الجنسية ومتع الجسد، كالرقص والألعاب التى يشكل الجنس موضوعها، والانهماك الكبير في تفاصيل الحياة الخاصة التي تسودها الروائح المختلفة؛ روائح الجسد الغارق في اللذة والشبق الجنسي، رائحة العرق، رائحة الدم، رائحة الخمر...

ولأن الرواية خطاب أيديولوجي في مجابهة الخطاب التقليدي، فقد عمل منذ عتبة العنوان على خرق النمط المألوف، ولو على مستوى التركيب اللغوي، ومفاجأة القارئ بهذه الصيغة الاستعارية، التي ستظل تتردد في النص، أولاً حين تكثف الرواية خطابها في جملة في غاية الوجازة والدلالة، وكاشفة عن مغزى العنوان، تأتي على لسان إحدى الأخدام أثناء تعبيرها عن الشعور بالحزن عند سماع نبأ مقتل الرئيس (سالمين) الذي منح الأخدام حقوق المساواة، إذ تقول: «نشتي من يحترمنا كما نحن، ويحترم ثقافتنا، ويحترم لوننا، طعمنا الأسود، ورائحتنا السوداء»[66]، ثم في عبارة أخرى ترد في نهاية الرواية على لسان السارد عندما يصل تعاطفه مع عالم السود إلى رغبته في أن يصبح جزءاً من عالمهم الخاص، الذي لايكفي الدخول إليه بمجرد تتبعه لخيط رائحة الجسد الأسود، والانجذاب للجسد وشهوته التي دفعت به أولاً إلى الدخول في عالمهم، قائلاً: «ماذا عليّ أن أفعل، وأنا الذي وجدتني ذات يوم منجذباً إلى الطعم الأسود والرائحة السوداء؟»[67]، وبهذا التكرار يفشي النص مدلول عنوانه الذي يحمل خطابه في مواجهة متلقيه وفي خرقه للمألوف على المستوى التعبيري، وعلى مستوى مضمون الخطاب الروائي، فالطعم الأسود، والرائحة السوداء هي صيغة استعارية لأسلوب الحياة، التي يتمسك بها الأخدام في مواجهتهم للعالم الخارجي.

الخاتمـــة:

تكاد تتطابق السيرة النصيّة للعنوان في الرواية اليمنية، مع سيرة العنوان في الرواية العربية، بفعل التلقي والتأثر المباشر بالنص الروائي العربي، منذ البدايات في أواخر العشرينيات، ولذلك نراها تحاكي مراحل الرواية العربية موضوعاً وعنواناً، وإن جرى ذلك في سياق زمني متأخر بحكم تأخر مسألة الوعي بالجنس الروائي على مستوى الأدب اليمني الحديث، على الرغم من البداية المبكرة، ولذلك يمكن وصف مسار العنونة في الرواية اليمنية في ثلاث مراحل، شأن الرواية العربية من قبل، وهي: مرحلة البدايات الروائية الممتدة منذ نهاية العشرينيات وحتى أواخر الستينيات، حيث العنوانات الرومانسية التي تحمل أسماء الشخصيات، والعنوانات التقليدية التي تتوسل أعلى درجة من الوضوح في التعبير عن مضمون الخطاب، مستعينة في ذلك بكافة العتبات النصية المصاحبة للعنوان، من قبيل العنوان الثانوي، والعبارة الشارحة التي تحدد المغزى والهدف من وراء السرد؛ ثم مرحلة الرواية الواقعية، وفيها كانت الهيمنة للعنوانات التقليدية المكانية ذات المغزى الأيديولوجي المعبر عن تحول الخطاب الروائي في اتجاهه نحو تناول الموضوعات التي تتصل بخصوصية البيئة المحلية اليمنية، وأخيراً مرحلة الرواية اليمنية الحديثة؛ بداية بأواخر التسعينيات، ومطلع الألفية الثالثة، وفيها شكل العنوان تعبيراً جديداً عن الوعي بالكتابة الروائية الجديدة التي تجاوزت الأشكال والموضوعات التقليدية، وقد تشكل فيها الوعي بالعنوان في إطار الوعي ببقية العتبات الأخرى المسهمة في إنتاج الدلالة. وخلاصة القول: إن لكل مرحلة منها خصوصياتها التي شكل العنوان فيها ظاهرة بارزة، وملمحاً دالاً على تحولات الخطاب الروائي في اليمن.

الهوامش

1) ابن منظور ـ لسان العرب – مادة (عتب) – ج 4 – دار المعارف – القاهرة – ص 2791.

2) محمد فكري الجزار ـ العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ 1998 ـ ص 19.

3) جميل حمداوي ـ السيميوطيقا والعنونة ـ مجلة عالم الفكر ـ الكويت ـ العدد 3 ـ 1997 ـ ص 96.

4) خالد حسين حسين ـ في نظرية العنوان ـ دار التكوين ـ دمشق ـ 2007 ـ ص 16.

5) نقلاً عن: عبدالمجيد نوسي ـ التحليل السيميائي للخطاب الروائي ـ شركة النشر والتوزيع ـ المدارس ـ الدار البيضاء ـ 2002 ـ ص 109.

6) جيرار جينيت ـ أطراس ـ ضمن كتاب: آفاق التناصية المفهوم والمنظور (مجموعة مؤلفين) ـ ترجمة محمد خير البقاعي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ 1998ـ ص 132.

7) نفسه ـ ص 135.

8) في نظرية العنوان ـ مرجع مذكور ـ ص 39.

9) أطراس ـ مرجع مذكور ـ ص 136.

10) نقلاً عن: التحليل السميائي للخطاب الروائي ـ مرجع مذكور ـ ص 109.

11) صلاح فضل ـ أشكال التخيل ـ الشركة المصرية العالمية للكتاب ـ لونجمان ـ القاهرة ـ 1996 ـ ص 71.

12) محمود الهميسي ـ براعة الاستهلال في صناعة العنوان ـ مجلة الموقف الأدبي ـ دمشق ـ العدد 313 ـ 1997.

13) شعيب حليفي ـ هوية العلامات ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة ـ 2004ـ ص 10.

14) العنوان وسميوطيقا الاتصال ـ مرجع مذكور ـ ص 19.

15) في نظرية العنوان ـ مرجع مذكور ـ ص 78.

16) السيميوطيقا والعنونة ـ مرجع مذكور.

17) نفسه.

18) براعة الاستهلال في صناعة العنوان ـ مرجع مذكور.

19) أمبرتو إيكو ـ التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ـ ترجمة سعيد بنكراد ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ 2000 ـ ص 100.

20) محمد حسن عبدالله ـ الريف في الرواية العربية ـ عالم المعرفة ـ الكويت ـ العدد 143 ـ 1989ـ ص 54.

21) يُنظر: عبدالحكيم محمد صالح باقيس ـ فتاة قاروت والريادة الروائية المهمشة ـ ضمن كتاب بحوث مهرجان صنعاء الرابع للقصة والرواية (النقاد يصنعون موجة للبحر) ـ اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ـ صنعاء ـ 2008.

22) هوية العلامات ـ مرجع مذكور ـ ص 14.

23) في نظرية العنوان ـ مرجع مذكور ـ ص 367. مثل الذي نجده في روايات: سليم بطرس البستاني «زنوبيا 1871، وأسماء 1873، وفاتنة 1887، وسلمى 1878ـ 1879، بدور 1882، سامية 1882ـ1884»، ولدى جرجي زيدان «فتاة غسان 1896، أرمانوسة المصرية 1896، عذراء قريش 1898، غادة كربلاء 1901، العباسة أخت الرشيد 1906، عروس فرغانة 1908، فتاة القيروان 1912، شجرة الدّر 1912»، وعند زينب فواز «غادة الزاهرة 1899، ويعقوب صروف «فتاة مصر 1905، فتاة الغيوم 1908»، ونقولا حداد "حواء الجديدة أو إيفون موفار 1906»، وأحمد شوقي «عذراء الهند د.ت..23»، بالإضافة لعنوانات أخرى، مثل: «زينب 1914 لمحمد حسين هيكل»، وفتاة القرية أو خيانة الحب 1931، لمعروف الأرناؤوط، حواء بلا آدم 1934، لطاهر لاشين، وسارة 1938، لعباس محمود العقاد، ويُنظر فهرس الروايات في: عبدالمحسن طه بدر ـ تطور الرواية العربية الحديثة ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ط 3 ـ 1977 ـ ص 413 وما بعدها.

24) أحمد عبدالله السقاف ـ فتاة قاروت ـ مطبعة الصولو ـ جاوة ـ د.ت.

25) في نظرية العنوان ـ مرجع مذكور ـ ص 79.

26) محمد علي لقمان ـ كملاديفي ـ ضمن الأعمال المختارة ـ جمع وإعداد ودراسة الدكتور أحمد علي الهمداني ـ د.ن، وكملاديفي هو اسم هندي للفتاة بطلة الرواية، ويعني (زهرة الإله).

27) ابن هشام الأنصاري ـ مغني اللبيب ـ ج 1 ـ المكتبة العصرية ـ بيروت ـ 1992ـ ص 74 وما بعدها.

28) نفسه ـ ص 80.

29) هوية العلامات ـ مرجع مذكور ـ ص 19.

30) محمد علي لقمان ـ سعيد ـ ضمن الأعمال المختارة ـ مرجع مذكور.

31) الرواية/1.

32) بعض الكتاب حين أعاد صياغة العنوان مرة ثانية ظل المكان هو العنصر الثابت، مثل محمد مثنى، الذي جعل عنوان روايته (مدينة المياه المعلقة) في طبعة أخرى (مدينة الصعود).

33) في نظرية العنوان ـ مرجع مذكور ـ ص 370.

34) كولن ولسن ـ فن الرواية ـ ترجمة محمد درويش ـ دار المأمون ـ بغداد ـ 1986ـ ص 64.

35) محمود صغيري ـ الميناء القديم ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ 1978.

36) ج . براون وج . يول ـ تحليل الخطاب ـ ترجمة محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي ـ جامعة الملك سعود ـ ص 162.

37) هوية العلامات ـ مرجع مذكور ـ ص 17.

38) جميل حمداوي ـ صور العنوان في الرواية العربية ـ التجديد العربي ـ مجلة رقمية ـ بتاريخ 2006/7/22.

39) في نظرية العنوان ـ مرجع مذكور ـ ص 371.

40) نبيلة الزبير ـ إنه جسدي ـ سلسلة آفاق الكتابة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة ـ 2000.

41) أحمد زين ـ قهوة أميريكية ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ 2007.

42) علي المقري ـ طعم أسود... رائحة سوداء ـ دار الساقي ـ بيروت ـ 2008.

43) في نظرية العنوان ـ مرجع مذكور ـ ص 376.

44) العنوان وسميوطيقا الاتصال ـ مرجع مذكور ـ ص 39.

45) حسن عباس ـ حروف المعاني ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ 2000ـ ص 103.

46) لسان العرب ـ مادة (جسد) ـ ج 1 ـ مرجع مذكور ـ ص 622.

47) سعيد الوكيل ـ الجسد في الرواية العربية ـ كتابات نقدية ـ العدد 144 ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة ـ ص 46 وما بعدها.

48) من قبيل: "بدأت أتحسس جسمي كله/11، عدت أتفقد جسدي/12، تأكدت من وجود جسدي/12، أقرأ التاريخ الجيولوجي على خارطة جسدي/13، الغبار يتصاعد من جسمي/17، هذه أنا.. أنا بكلي؛ جسمي/18، ألقيت جسمي في أقرب حجرة/19، كان

جسمي نشيطاً على غير عادته/21، استوقفت جسمي في الشارع/25، هممت أن أسقط جسدي/26، فردت جسمي جيداً/27، جسدي ينكفئ على نفسه كطفل/37، إلى أين يواصل جسدي انكفاءه تحت الجلد/49، ألامس جسدي في يد أحد ما/50، أستدير بجسمي كله/50، كان جسمي قد أصبح الأرض التي أنام عليها/79، غادرت عينيها تتفحصان جسمي/ 92.

49) قبل أن تُنشر هذه الرواية في كتاب بهذا العنوان، نشرت مسلسلة في إحدى الصحف اليمنية بعنوان سابق هو (ليست معقولة) وغني عن البيان ما يتضمنه العنوان السابق من تعدد احتمال القراءة بين كونها تتضمن سرداً غرائبياً (غير معقول)، وبين كون العنوان يتضمن الدلالة الشعبية لعقد القران، حين تسمى المرأة المتزوجة أو التي عقد قرانها بالمرأة المعقولة، من العقال، وقد تكررت هذه الدلالة في النص، ففي مقطع تهكمي ينطلق فيه صوت الساردة رداً على إصرار موظف الجوازات الذي يشترط تحديد الحالة الاجتماعية للساردة: «هاتي ولي أمرك وشاهدين وعاقل بهايم يثبت أنك لست معقولة لحساب أحد ..!!» ص/196.

50) الرواية/ 18.

51) الرواية/ 123.

52) الرواية/ 181.

53) الرواية/ 211.

54) سيزا قاسم – المفارقة في القص – مجلة فصول – مج -2 ع 2 ، 1092.

55) محمد العبد – المفارقة القرآنية – دار الفكر – القاهرة ـ 1994 – القاهرة – نقلاً عن: زكريا محمد توفيق – المفارقة في مقامات السيوطي – صحيفة دار العلوم، ديسمبر، 2003.

56) نبيلة إبراهيم : فن القص – دار غريب ـ القاهرة – ص 198.

57) لسان العرب ـ مادة (قها) ـ ج 5ـ مرجع مذكور ـ ص 3767.

58) الرواية/ 69.

59) الرواية/ 120، 121، 143، 156.

60) الرواية/ 53.

61) الرواية/ 121.

62) الرواية/ 156.

63) الرواية/ 136.

64) الرواية/ 114 و121.

65) بهاء الدين عبدالله بن عقيل ـ شرح ابن عقيل ـ تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ـ ج 2 ـ المكتبة العصرية ـ بيروت ـ 1995 ـ ص 178.

66) الرواية/ 88.

67) الرواية/ 119.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

إذا كانت حكمة الدكتور باقيس في أنه تناول ما قبل بداية الرواية، وحين وصل بنا إلى ما أراد أن يقول، شوقنا بأن نقرأ ما كتب، أما الأخ الدكتور معجب العدواني، فسيطرح عليكم النهايات، وتحديداً في العقد الذي نتحدث عنه في الألفية الثالثة، ما بين معطوفين «استشراف واحتجاج»، والدكتور معجب دائماً قادر على الاستشراف، فليتفضل..

نهايات الرواية السعودية في الألفية الثالثة: استشراف واحتجاج

معجب العدواني

تحاول هذه الورقة أن تستقرئ النهايات في بعض الأعمال الروائية السعودية الصادرة في الألفية الثالثة، ومن ثم استنتاج الملامح العامة لتلك النهايات، إلى جانب ذلك ستتناول الورقة البعد الوظيفي للنهايات كونها وُظفت في أعمال روائية في العقد الأول من الألفية الثالثة، لتكون احتجاجاً على أعراف سائدة في الحاضر، واستشرافاً لأوضاع جديدة في المستقبل، وبذلك يمكن تصنيف النهايات المقترحة بما يتناسب والاتجاهات العامة للكتابة الروائية.

تضم الورقة مقدمة نظرية موجزة للنظرية النقدية الحديثة حول النهايات الإبداعية، ويلي ذلك عرض أنواع النهايات الروائية المقترحة وتحديدها، أما الجزء الأخير فسيركز على قراءة تأويلية للنهايات الروائية للأعمال التي استهدفها البحث وهي (ستر 2005) لرجاء عالم و(بنات الرياض 2005) لرجاء الصانع و(جانجي 2007) لطاهر الزهراني و(سيقان ملتوية 2008) لزينب حفني، وقد تم اختيار الأعمال السابقة لكونها حقلاً

خصباً لدرس النهايات، وأنتجت في فترات متناسبة خلال الألفية الثالثة ودون مراعاة لكون المؤلف ذكراً أو أنثى.

البعد النظري في النهايات الورقية:

تعد النهاية (الخاتمة) Closure ركناً مهماً في تشكيل بنية النص الإبداعي بوصفها ذات دور فاعل في تحديد مسار العمل واتجاهه، ويمكن تعريف النهاية في الرواية بكونها ذلك التعبير الإبداعي المكثف الذي تختزل فيه كافة أحداث الرواية وتفاعلاتها[1]، وتعتمد النهايات الروائية على بعد القراءة الزمني، إذ تعد تغييراً لبنية الاستمرارية في العمل الإبداعي، شعراً أو نثراً، ويتم ذلك بخلق الانقطاع الذي يجسد غياب الاستمرارية الحدث الأكبر نجاحاً في السرد، فالفشل في تحقيق الاستمرار يخلق في المتلقي ألا يتوقع شيئاً[2]. ولعل المتعة التي تجلبها لنا النهايات الروائية إحدى أبرز مميزات النهايات التي تقدمها لنا السرديات لتلبية فضولنا وإشباعه، هذا الفضول يراه فورستر E. M. Forster مثيراً للسؤال الإشكالي التالي عند تلقينا لأي سرد: وماذا يحدث بعد ذلك[3]؟ وليس غريباً أن نصف قارئ السرد بكونه نسخة جديدة من شهريار زوج شهرزاد في (ألف ليلة وليلة) وهو متلق يتطلع إلى إجابة سؤاله الفضولي: وماذا سيحدث لاحقاً[4]؟ وتتجلى أهمية تلك النهايات في محاولة قراءتنا الثانية لرواية ما، بعد معرفتنا نهايتها، حيث نسعى جادين إلى التعرف على العلامات والطرق التي أوصلتنا إلى تلك النهاية التي رسخت في أذهاننا، فيحاول المتلقي أن يكتشف من خلال تلك القراءة كيف دارت الأحداث حتى وصلت إلى آخر العمل واكتماله[5]. إن محاولتنا تأويل عمل روائي يفترض منا أن ننتظر حتى نهاية العمل واكتماله، وفي حال تركنا ذلك فسيبدو تأويلنا ناقصاً وتفسيرنا مضطرباً.

ومن الممكن الاعتداد بملامح تتصل بنجاح النهاية الروائية: منها أن

تكون النهاية الروائية حتمية لا تستدعي القارئ أن يفكر في نهاية أخرى محتملة، تكون أفضل من النهاية الروائية المقترحة، وذلك يعني ألا يفضي كل فصل روائي منذ البداية إلى نهاية محتملة فحسب، بل يعكسها، وثاني تلك الملامح أن تؤكد النهاية الروائية على دور أفعال الشخصيات نفسها، ولاسيما الرئيسة منها، في خلق النهاية المناسبة، ومن ثم يكون دور الروائي في خلق تلك النهاية منطقياً وخاضعاً لفعل الشخصيات[6]، ويدعم كل ذلك التأكيد على أن النهاية الروائية قد أوجدت بالفعل نهاية مناسبة للعمل عبر علاقاتها المتصلة ببقية أجزاء العمل.

إن دراسة الأعمال الروائية المقترحة تفرض علينا أن نبدأ أولاً بالجانب الأكثر أهمية فيها، وهو النهاية، وعلينا أن نعد نجاحها جزءاً لا يتجزأ من العمل بأكمله، وتخضع القراءة النقدية للنهايات هنا لدراسة علاقاتها (بالثيمات) والأفكار المدرجة في العمل الروائي، انطلاقاً من المبدأ الذي يعتمد على كون النهاية جوهر العمل الروائي وقاعدته، وهي البوابة التي تضيف إلى القارئ عوالم تأويلية جديدة، لذا كانت هذه القراءة محاولة تطبيقية للتركيز على قراءة تأويلية لعلاقات تلك النهايات بوظيفتي الاحتجاج والاستشراف، كما يشير الفيلسوف الأمريكي مونرو بيردسلي، الذي يرى أن وظائف الفن أن يسهم في نجاح حالات الإخفاق إلى جانب تقديمه الخبرة الجمالية[7]، ولاريب أن حالات الإخفاق تتصل بالاحتجاج والاستشراف، وسيتم هذا التناول في إطار درس السياقات الثقافية المنتجة للنصوص.

الاحتجاج العالمي / الاجتماعي في نهاية روايتي «ستر» و«سيقان ملتوية»

تتميز خاتمة العمل الروائي «ستر» لرجاء عالم بكونها ذات علاقات متشابكة ومعقدة مع بقية أجزاء العمل الروائي كبداياته ووسطه، وتجنح عالم فيها إلى توظيف واستثمار موضوعات تضم المهمشين من المتسولين،

والإرهاب، وعلاقة المرأة بالقضاء، وهي تحرص على أن تمزج هذه (الثيمات) في الصفحات الأخيرة من العمل لتؤكد على التركيز على القضايا الثلاث واستهدافها من جانب، وتشابك تلك الثيمات ودورها في خلق واقع اجتماعي مختلف من الجانب الآخر، فترى الروائية ملاءمة الاستشراف للخروج من مأزق ليكون خاتمة العمل، لذا كان تكريس الاحتجاج عبر ذلك التوظيف، ليكون تأكيداً مهماً على أن منبت ما سبق أمر واحد هو التعصب الديني الذي عانى منه مجتمع ما قبل 2001م، جاءت بداية النهاية هنا استشرافاً لضرورة التعاطي مع تلك الأحداث، وذلك عبر التركيز على دور جمعيات حقوق الإنسان حديثة التأسيس: «أعرفك بنفسي، أنا ممثلة لجنة حقوق المرأة بجدة، نحن لجنة حديثة التأسيس، ومهمتي البحث عن حقوق المرأة المهدرة بالمحاكم، وكتابة تقرير للجهات العليا عنها، مهمتي أيضاً التوعية بالحقوق الشرعية للمرأة»[8].

وللنهاية الروائية إشاراتها النصية إذ تستحضر فئات أخرى غير النساء كفئات المتسولين المتشردين، في البداية يتجلى متشرد يقف بطاولة بدر ومريم في المقهى في جدة وهو «يقطر مطراً، لا يفعل شيئاً غير أن يبتسم...»[9] تلك الشخصية يمكن أن تكون باكورة استحضار هذه الفئة، الذين يحضرون في حال الأمن كما يمكن أن يتواجدوا في حال الإرهاب، فيؤدي ذلك إلى فقدان أرواحهم مثل «الأطفال الأفغان» [الذين] يعرضون فوطاً وأقفاص عصافير للبيع، وتلك النيجيرية في ملابسها الفاقعة والتي افترشت الرصيف بملاءة بسطت عليها أكياس اللوز التكروني والفصفص وحبات الدوم والألعاب الرخيصة»[10].

ويتم توظيف (ثيمة) الانفجار، ولكن في صورتين متباينتين، فانفجار الديناميت اللندني في بداية العمل كان عملاً فنياً يقوم به الفنان الذي «تقدم وأشعل جذع الشجرة، في لمحة خطف الديناميتُ الشعلةَ وأرسلها في كامل

الشجرة...»[11]، أما الانفجار الثاني في نهاية العمل فقد كان عملاً تخريبياً، «اجتاح الكتل البشرية في فيضه، في لمحة لم يكن للتاكسي من أثر، ولإشارة المرور [كذا]، كتلة لهب ودخان غطت المكان، ليس غير بياض ذاك الحذاء الرياضي المعفر بدم وسخام، والمقذوف بقلب السواد، ليس كالأحذية يعبر الجحيم»[12].

وتتبدى النهاية المفعمة بالأسى والمحملة بدلالات الانكسار والخيبة في الرواية، انطلاقاً من الفرد، ومروراً بالمجتمع، فالمرأة بوصفها ممثلة لجانب المهمشين تستحضر في صورة (امرأة) يرفض القاضي طلبها تزويج نفسها بعد أن منحها وليُّها ذلك الحق، وذلك لعدم تواجد الولي، وتغادر القاعة، تقابل بكلمات المواساة من قبل الشاهدين، وبدر الذي يهطل عليها بكلمات تشجيعية ليمتص خيبة مريم: «لا تدعي موقف القاضي يزعجك، اتفقنا قبل الحضور أنها تجربة، اختيار لا أكثر، هناك سبل لإتمام هذا الأمر غير المواجهة»[13].

أما على المستوى الجمعي فقد حدث انفجار هائل ذهب الكل ضحيته، وهو انفجار رمزي يعبر عن أثر استحضار التيار الديني المتشدد في نسف الحريات الإنسانية، فضلاً عن الانفجار الذي يكون خاتمة العمل، ومن ثم يصبح العمل نفسه ثورة على هذا الاتجاه التخريبي الذي يبسطه العمل ويقدمه في صورة مواربة، ومن ثم يعلنه في النهاية الروائية.

تفتتح زينب حفني روايتها «سيقان ملتوية» باحتجاج على المكان (المحلي) الذي يفرض شروطه الاجتماعية على الذات، ومع ذلك يبدو تأثير المكان ضعيفاً على الذوات، إذ يصبح للمكان (الخارجي) أزمته أيضاً، مع بدء الرواية بقلق أبوي من اختفاء ابنته في مدينة لندن، تراوح الرواية بين أب مهموم بسبب ابنته التي تغادر مع عشيقها وتترك لندن حيث تقيم الأسرة؛ لتفر إلى إيطاليا مع زوجها الفلسطيني المختص في فن النحت، وأب يغادر ابنته وزوجته الإنجليزية ولا يحاول أن يتواصل مع أسرته.

تشكل (لندن) في روايتي «سيقان ملتوية» و«ستر» مكاناً لبعض الأحداث، فالروائية الأولى تكتب من داخل المكان والثانية تكتب من خارجه، وكلتاهما تمثل احتجاجاً على العائلة والمجتمع، فرجل الأعمال الأب (مساعد عبدالرحمن) المقيم بصفة دائمة في لندن يحضر فعلياً في بداية العمل الروائي ببحثه عن ابنته المفقودة (سارة) وإبلاغه الشرطة بتغيبها، ثم نراه يحضر رمزياً في النهاية الروائية بعد أن غادرت سارة مع زياد: «أغمضت عيني، غاض وجهي ثانية في صدر زياد، حضرت بقوة هيئة أبي، بالتأكيد سيغفر لي صنيعتي، سيتفهم قراري وهو يقرأ سطوري، إنني لم أفعل إلا ما فيه سعادتي، أنا واثقة أنه سيكتب قصتي بقلمه الرائع عندما تهدأ انفعالاته، فأنا لم أنس قط تلك القصص التي قرأتها له في بداية مراهقتي»[14].

أما (ريبيكا) الشخصية الثانية في العمل الذي يغيب أبوها عنها لعقود، فلها تصور آخر لوجود الأب وفلسفته، إذ تتبلور تلك الرؤى في السطور الأخيرة للنهاية، ويبدو ذلك احتجاجاً قاسياً جداً على صورة أب لم تنتسب إليه ولم تره قط، لذا كان احتجاجها على سلطته قاسياً يمثل الدرجة الأعلى من صور الاحتجاج الذي يشهده بناء النهاية الروائية في إطارين أحدهما نظري والآخر تطبيقي: الإطار النظري الذي تتبناه ريبيكا عبر رؤاها، والإطار التطبيقي الذي تمثله أفعال سارة بطلة الرواية الهاربة مع عشيقها.

ومن تلك التنظيرات التي تطلقها ريبيكا ما يرد في النهاية الروائية للعمل، إذ تقول: «سارة قد تكون جذوري عربية من وجهة نظرك، لكنني تربيت على أن أصنع قدري بيدي، لم أهتم يوماً بالمكتوب في صفحات الآخرين عني! أو أخنع لمفاجآت الأيام! أما الأب الذي تجري دماؤه في عروقي كما تقولين، لم يحرك فيَّ الاحتياج إلى حبه، فالحب الذي لا يتربى أمام عينيك، ولا يزرع بصيص أمل في وجدانك، يفقد لمعانه الأصلي، وبالتالي لا يملك القدرة على إغرائك وتقديم تضحيات جليلة من أجله»[15].

الاحتجاج الإبداعي في رواية «بنات الرياض»:

تشكل نهاية رواية «بنات الرياض» احتجاجاً صريحاً على الأعراف الأجناسية المتصلة بقوانين الكتابة الأدبية، فالكتابة باللغة العامية أو باللغة الإنجليزية، إذ تُكتب بالحروف العربية، واعتماد الرواية على الجنس الكتابي الجديد (الإيميل)، والميل إلى مشاركة المتلقين صناعة الكتابة فيها، وعدم الميل إلى إطلاق (رواية) على العمل، كل ذلك يعد أسساً جديدة تستمد الرواية وهجها منه، وتأتي النهاية الروائية لتمثل ذلك بكل وضوح، بل تؤكد تمسكها عبر مشاركة المتلقين، إذ تشير الساردة إلى التهاني التي تلقتها كاتبة (الإيميلات) من قرائها فهي تتلقى التهنئة «على فكرة الإيميلات الجريئة»[16]، وتشارك إحدى الشخصيات في صياغة النص «أعجبت ميشيل بالقصة كثيراً، وأثنت على طريقتي في السرد، وكانت تساعدني باستمرار على تذكر الأحداث التي تغيب عن ذهني وتصحح لي النقاط التي أذكرها بشكل خاطئ، أو غير واضح،... وتطلب مني أن أزيد من استخدامي للغة الإنكليزية على الأقل في الإيميلات التي تتحدث عنها،... وقد فعلت ذلك من أجلها»[17].

وكما كان للشخصيات حقُّ الإسهام في صياغة النص كان للمتلقين حقُّ نشر العمل «لقد قررت أخيراً أن أكشف لكم عن هويتي بعد أن يتم طبع هذه الرسائل كرواية مثلما اقترح على الكثيرون»[18]، برز الخوف من تأطير العمل في الجنس الروائي جلياً، حيث يُخشى «مغبة تسميتها رواية، فهي مجرد جمع لهذه الإيميلات المكتوبة بعفوية وصدق، إنها مجرد تأريخ جنون فتاة في العشرينات، ولن أقبل إخضاعها لقيود العمل الروائي الرزين، أو إلباسها ثوباً يبديها أكبر مما هي عليه! أريد أن أنشرها كما هي بلا تنقيح! سمك لبن تمر هندي!»[19].

جاءت هذه الخاتمة المحتجة على أعراف وتقاليد كتابية مبشرة بنوع كتابي جديد، ومستشرفة لمرحلة كتابية جديدة، لا تؤمن بالرضوخ لقوانين

الرواية، بل تطمح إلى كسرها، وشكل العمل منعطفاً في تاريخ الرواية السعودية؛ إذ مالت أعمال إلى محاكاته في ملامح لا تتصل بالارتهان إلى الرضوخ لوهج الإحالة إلى أسماء الأماكن في العنونة فحسب، بل اجتاز إلى توظيف الفضاءات الافتراضية للإنترنت والمتمثل في النوافذ (الماسنجرية) والمنتديات الإليكترونية وغيرها، إذ لم تخلُ رواية سعودية كتبها الجيل الشاب من توظيف فضاءات الشبكة العنكبوتية، كما فعلت صبا الحرز في رواية «الآخرون» وإبراهيم بادي في رواية «حب في السعودية»، ورواية «جانجي» لطاهر الزهراني وغير ذلك. لقد كان هذا الرفض والاحتجاج تصريحاً بعدم إخضاعها لقيود العمل الرزين في داخل العمل إيذاناً بظهور سلسلة من الأعمال الروائية التي تتبنى هذا الرفض تلميحاً عبر الكسر المتعمد أو غير المتعمد لقوانين الرواية.

النهاية الروائية والاحتجاج السياسي في «جانجي»:

بين الإهداء والنهاية الروائية عقد طاهر الزهراني صيغة احتجاج سياسي في رواية «جانجي»، إذ لم يخل الإهداء من احتجاج سارع الروائي إلى المبادرة به ليواجه القارئ مما يود تضمينه في روايته من رسالة تحيل إلى مكان وزمان لهما ذلك البعد الصراعي، فالمكان (جانجي)، تلك القلعة في مزار شريف التي تعرضت للحصار في أفغانستان، ومن ثم لضربات الجيش الأمريكي ومن ساعدهم من الأفغان، فقضى بها عدد كبير من الأفغان العرب، أما الزمان فقد كان 11 سبتمبر 2003م، وذلك يعطي بعداً إيحائياً بالتذكير ببذرة الصراع مع سقوط برجي التجارة في نيويورك في 11 سبتمبر 2001م، لقد دارت أحداث الرواية محققة ذلك الشرط الاحتجاجي على سياسات الأمريكيين في الشرق، ومن ثم تعاملهم في الحرب مع المقاتلين في (جانجي) وفي السلم مع الأسرى في (جوانتانامو).

تبدأ علاقات النهاية الروائية في هذا العمل بالحسرة والألم لرحيل الصديق إلى أفغانستان، لكن البعد الدرامي يتجلى في العمل مع استعراض موضوع قلعة جانجي حين وقع الصديق ومعه ما يقارب 300 مقاتل عربي في فخ سياسي/ عسكري، ومن ثم مقتل معظم هذا العدد، وبقاء ثمانية مقاتلين تم ترحيلهم إلى جوانتانامو، لذا كان العمل تأكيداً مزدوجاً على الاحتجاج على السياسة الأمريكية في تعاملها مع الأسرى: صرخة احتجاج على حرب الأسرى في (جانجي)، ومن ثم احتجاج على أوضاع الأسرى في (جوانتانامو)، وكلا المكانين يحثان على الاحتجاج من منطلق إنساني صرف.

ومع ذلك خلت النهاية الروائية مع (جانجي) و(جوانتانامو) وعادت إليها الأماكن السعيدة التي قضى فيها الصديقان أوقاتاً رائعة «أتذكر تلك الأماكن التي كنا نجلس فيها نشرب قهوة، نأكل أكلة، نذكر نكتة»[20]، يبدو تغييب هذه الأماكن لغة احتجاج تنضاف إلى ما يدلي به النص، لكن التمادي في الاحتجاج يصل ذروته بالتذكير بتاريخ بدء الصراع 11 أيلول 2006م، هذا التاريخ الذي يمثل النهاية الروائية الحقيقية في هذا النص.

الخاتمـــة:

تتجلى النهاية الروائية في الأعمال الروائية السابقة بوصفها وثيقة يوقعها الروائي أو الروائية كرسالة احتجاج مباشرة لا تتوصل إلى متلق محدد لها، وتجدر الإشارة إلى دور الهامش في تفعيل مساحات الاحتجاج في العمل الروائي، فالمنتج الذي يقبع في المناطق المهمشة، كالمرأة والشباب، سيكون أكثر جرأة على ممارسة احتجاجه بلا مواربة قد يتوسلها من يعيش في دائرة المركز، ويولد الاحتجاج بأنواعه المشار إليها هنا، الاجتماعي والثقافي والسياسي، صيغة استشرافية إيحائية تتبنى تحوير العالم لا نقله، وهي الصيغة التي يؤكدها الكاتب البريطاني Oscar Wilde أوسكار وايلد

الذي يقول: «إن أهم ما أرغب الإشارة إليه هو القاعدة العامة التالية التي إن تأملتها بجدية ستجدها حقيقة: الحياة تحاكي الفن أكثر من محاكاة الفن للحياة»[21].

الهوامش والمصادر والمراجع

1) معجب العدواني، «جماليات النهايات الإبداعية: مدخل نظري» مقاربات، عدد 2، مجلد 1، خريف 2008م، ص 79.

2) Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure: A study of How Poems End*, Chicago: The University of Chicago Press, 1968, p. 34.

3) E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, New York: Harcourt, Brace and World, 1954, p. 26-27.

4) Marianna Torgovnick, *Clourse in the Novel*, Princeton: Princeton University Press 1981, p. 4.

5) Torgovnick, p. 3.

6) معجب العدواني، ص 84.

7) Edward Craig, Routledge Encyclopedia of Philosophy, London: Taylor & Francis, 1998, p. 466.

8) رجاء عالم، ستر، بيروت: المركز الثقافي، 2005م، ص 259.

9) عالم، ص 24.

10) عالم، ص ص 261-262.

11) م.ن، ص 30.

12) م.ن، ص 262.

13) م.ن، ص 261.

14) زينب حفني، سيقان ملتوية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2008م، ص 126.

15) م.ن، ص 128.

16) رجاء الصانع، بنات الرياض، بيروت: دار الساقي، 2005م، ص 317.

17) الصانع، ص 317.

18) م.ن، ص 318.

19) م.ن، ص 318.

20) طاهر الزهراني، جانجي، بيروت: دار رياض الريس، 2007م، ص 187.

21) Oscar Wilde, Interntions, Whitefish: Kessinger Publishing, 2004, p. 20.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

الورقة الأخيرة للدكتورة فاطمة إلياس، وهي عادة تميل إلى النقد النسوي، ولكن يبدو أنها تريد أن تغير هذا التوجه، فهي تتناول التاريخ بين روايتي الرهينة وخاتم، فلتتفضل:

■■ **الدكتورة فاطمة إلياس:**

عنوان الورقة، فقط للتصحيح، هو «الرواية التاريخية بين الماضي والحاضر، مدخل نظري، مع قراءة لروايتي الرهينة وخاتم».

من محاكاة التاريخ إلى محاكمة التاريخ:
الرواية التاريخية بين الواقع والتخييل

فاطمـــة إليـــاس

الرواية التاريخية ليست تأريخاً. فالتاريخ الحقيقي Factual History لابد أن يكون موضوعياً ودقيقاً (على الرغم من وجود بعض المؤرخين الذين أقحموا ذواتهم وحرفوا التاريخ لأسباب عديدة). أما الرواية التاريخية فهي نص تخييلي ، وتنحو منحى أقل ارتباطاً بالماضي وأكثر مرونة من التاريخ الموثق. فالروائي يستخدم التاريخ كخلفية لمسرح الأحداث ومرآة تعكس حيوات شخصياته المتخيلة في عصر معين. وهو هنا يحاول أن يستحضر روح العصر الذي اختاره لزمن حكايته، وأن يستخدم التاريخ كإطار للرواية. فما يهم الروائي هنا ليس ما حدث في ذلك العصر ولكن كيف أثر ذلك على ثقافة الناس وحياتهم الاجتماعية التي تمثلها شخصياته، وكيف أثرت هذه الأحداث التاريخية المفصلية على هذه الشخوص، لتكون شاهدة على العصر، فما يسجله المؤرخون من أحداث سياسية واجتماعية نجدها ممثلة في الرواية التاريخية من خلال تطور الشخصيات المتخيلة وتجاربها، وأيضاً مغامراتها. وهذه الشخصيات هي نتاج تصادم القوى الاجتماعية، وهي تمثل عناصر تطور الحضارات أو أفولها، ومسيرتها عبر التاريخ. كما أن الروائي الذي

يتصدى لكتابة الرواية التاريخية يحاول وهو يشكل روايته أن يقحم أخلاقيات ومعايير عصره، أي الحاضر، وكذلك أفكاره ورؤاه وفهمه للتاريخ.

ولقد تطور فن الرواية التاريخية منذ القرن التاسع عشر على يد السير وولتر سكوت Sir Walter Scott الذي يعتبر بحق أبو الرواية التاريخية أو مؤسسها الذي وضع معاييرها الخاصة التي تلقفها الكتاب الإنجليز، ومن بعدهم تبناها الأمريكيون.. ويمكننا تلخيص أهم خصائص الرواية التاريخية التقليدية كما وصفها السير والتر سكوت فيما يلي:

1. الفترة الزمنية: عادة ما تشيد الرواية في زمن أو فترة تعج بالتغيرات السياسية والاجتماعية، كالثورة الأمريكية على الاستعمار البريطاني، أو الحرب الأهلية.

2. الذاكرة التاريخية Historical Memory.

توضع الرواية التاريخية في زمن سابق لزمن الكاتب بجيل واحد على الأقل.

3. تنقسم شخصيات الرواية إلى نوعين: الشخصيات التاريخية ، مثل شخصيات الملوك والنبلاء والطبقة الأرستقراطية وورثة المجد والجاه genetic characters كما في روايات سكوت وكوبر، وكذلك روايات جرجي زيدان التاريخية، وبعض الروايات المعاصرة مثل روايات نجيب محفوظ ، وكذلك رواية «الرهينة» لزيد مطيع دماج، حيث شخصية الأئمة. وشخصيات خيالية، أي من صنع الراوي وهي التي تمثل الشخصيات الرئيسية في الحبكة.

4. يوجد نوعان من الحبكة الروائية plot:

1 – الحبكة التاريخية: وهي عبارة عن أحداث حقيقية، مثل الحروب الصليبية في القرن التاسع عشر (والتي هي مسرح لأحداث

وتطورات تاريخية كثيرة في الذاكرة العربية والاسلامية أيضاً)، ومثل الثورة الفرنسية، والثورة الأمريكية، والحربين العالميتين الأولى والثانية، وغيرها، وفي تاريخنا هناك الفتوحات الإسلامية التي كانت مصدراً ملهماً لجرجي زيدان، رائد الرواية التاريخية العربية.

2 – الحبكة المحلية، أو الداخلية، domestic plot.

وتتناول شخصيات عائلية وتتمحور حول الحب والزواج ومشاكل الأقارب وأبناء العمومة ، وغيرها.

وتكمل الحبكتان بعضهما الآخر، بحيث تتحرك الشخصيات بينهما إلى الخلف وإلى الامام بسلاسة تعتمد على مهارة الروائي. ودائماً ما نشاهد الحبكة التاريخية تدور في فلك المغامرات والحروب، والحبكة الصغرى تدور في فلك الحب والزواج..

5. الرواية التاريخية طويلة نسبياً.

6. العدو الأجنبي أو الغريب: كما في روايات سكوت التي غالبا ما يكون فيها العدو أو الأجنبي هو اليهودي، بينما في الروايات التاريخية الأمريكية (في القرن التاسع عشر) يكون فيها الهندي الأحمر هو العدو. فالتصادمات التاريخية والثقافية هي التي تخلق هذه العداوة.

7. الحبس والهروب والمطاردة: في الرواية التاريخية دائما ما يكون هناك سجين وأناس هاربون وآخرون يتعقبونهم. نجد مثل هذا العنصر حتى في بعض الروايات التاريخية المعاصرة، مثل رواية «الرهينة»، حيث يقبع الفتى الدويدار سجيناً في قصر نائب الإمام لتنتهي الرواية بهروبه.

8. تيمة الفراق: الآباء والأمهات ينفصلون قسرا عن أطفالهم، والنساء عن أزواجهن، والأطفال عن ذويهم. ودائماً ما تكون هناك فكرة العائلة المنقسمة Theme of divided family التي ترمز إلى انقسام الأمة

والوطن. (رواية الرهينة بالرغم من معاصرتها، إلا أنها في واقعيتها تطبق بعض هذه العناصر، فالرهينة ينتزع من والديه وقريته لأسباب سياسية).

9. غالباً ما تتضمن الرواية التاريخية أخلاقيات الشرف والكرامة ومبدأ التفاني ومواجهة الخطر والشر.

10. الرواية التاريخية كما وضعها السير وولتر سكوت تصنف على أنها كوميدي، أي دراما تنتهي نهاية سعيدة، حيث ينتصر الخير وتستعاد القيم في النهاية.

هذه الأسس والخصائص الرئيسية للرواية التاريخية تبناها الروائيون الأمريكيون كما أسلفت، ومن بعدهم العرب. وقد بقيت هذه الخصائص كما هي، وطال التغيير والتطوير الخصائص الأخرى، وبخاصة في الرواية التاريخية الحديثة والمعاصرة. فبالنسبة للفترة الزمنية، مثلاً، نجد أن معظم الروايات التاريخية الأمريكية حافلة بالمتغيرات السياسية والاجتماعية، كما في رواية هوب ليسلي Hope Leslie للروائية كاثرين سيدجويك Cathrine Sedgwick التي تدور أحداثها في القرن السابع عشر، وتحديداً في منتصف القرن السابع عشر، في منطقة New England حيث بدأ المتطهرون أو المتزمتون the Puritans في النزوح إلى العالم الجديد في رحلة عرفت بـ «مهام خداع الذات» Self Deceived Missions.

أما رواية ساتانستو Satanasto لجيمس كووبر James Cooper، رائد الرواية التاريخية الأمريكية، فقد وضعت في زمن سابق لزمن الكاتب بأربعة أجيال، وهو إبان الحرب الهندية الفرنسية، ومعركة تيكوندروقا Ticondroga، وكذلك رواية وود كرافت Woodcraft للكاتب سيمز Simms التي تدور أحداثها بعد الثورة الأمريكية وقبل الحرب الأهلية، حيث تصف حياة المستعمرات آنذاك.

وكما في روايات سكوت، احتفظت الرواية التاريخية الأمريكية بأساسيات مثل الحبكة التاريخية والحبكة العائلية كما في رواية The Clanseman لثوماس ديكسون حيث نجد أن الحبكة التاريخية هي الحرب الأهلية الأمريكية بين الشمال والجنوب لتحرير العبيد، وتكوين ميليشيات الكلو كلاكس كلان klu klux klan لقتل السود، بينما الحبكة العائلية، أو الصغرى الداخلية، فكانت العلاقة العاطفية بين كاميرون وإلسي من الشمال. والجنوب.

وكما في روايات سكوت طغت قيم الخير والفضيلة على الرواية الأمريكية التاريخية في القرن التاسع عشر. أما بقية الخصائص كالعدو الأجنبي والسجن والهروب والمطاردة pursuit- capture -rescue فقد ظلت من العناصر المألوفة وإن اختفت في بعض الروايات.

ولقد سارت معظم الروايات التاريخية بعد سكوت على نفس النمط، حيث تنقسم الشخصيات إلى شخصيات تاريخية تابعة للحبكة التاريخية، وشخصيات خيالية ، تابعة للحبكة المتخيلة، ومثال على ذلك رواية فري كويكر Free Quaker لسيلار وير ميتشل Silar Weir Mitchell حيث الشخصيات التاريخية هي الرئيس جورج واشنطن والجنرال بيندكت آرنولد – البطل الأمريكي في حرب استقلال أمريكا عن العرش البريطاني، والذي انحاز بعد ذلك إلى بريطانيا، وأصبح موضوعا للتندر ورمزاً للخيانة العظمى. والحبكة الأخرى تدور حول شخصية هيو وين Hue Wynne وعمته ووالده وصديقه. وفي رواية لـ The Clansman لديكون ترى أن الشخصية التاريخية هي أبراهام لينكولن، وثيداس ستيفنز الذي أعطي لقب الرجل الحجر في كثير من الروايات لصلابته في حربه ضد العبودية. إلا أنه في بعض الروايات تطمس الرواية التاريخية لتحل محلها الشخصيات الخيالية التي يفصلها الكاتب على مقاس المرحلة لتصوير الحياة الاجتماعية في مرحلة ما وتؤرخ

لها اجتماعياً. ومثال على ذلك رواية الفرجيني the Virginian التي تصور الحياة في المستعمرات الأمريكية قبل الاستقلال، وصراع المهاجرين مع الطبيعة.

ويظل عنصر الفراق والعائلة المنقسمة عنصراً مكرراً في معظم الروايات الامريكية. كما أن موضوعات العائلة وأبناء العمومة وصورة العائلة كنظام اجتماعي ثابت سيطرت على معظم روايات المرحلة الأولى في التاريخ الأمريكي (1820-1860).

ومنذ الرواية التاريخية الأمريكية الأولى الجاسوس The Spy التي كتبها رائدها فينيمركووبر والتي تبنى فيها نموذج سكوت، استطاع الأمريكيون أن يحاكوها ويطوعوا العناصر المحلية وصور حياة السكان الأصليين ليستخدموها في حكاياتهم الحافلة بالمغامرات الماضوية (رومانس). ولكن مع مرور الوقت وتغير الأحداث والظروف السياسية والاجتماعية بدأت الرواية الأمريكية في التغير، فبينما كانت الثورة الأمريكية والصراع بين المستوطنين الأوائل والهنود الحمر، الموضوعين الغالبين على الرواية الأمريكية التاريخية في مرحلتها الأولى، أصبحت الحرب الأهلية (1860-1865) والصراع والفرقة اللذان جلبتهما هذه الحرب، وكذلك فترة اعادة البناء onstruction هي المادة الملهمة لكتاب المرحلة الثانية (1865-1914) مثل إيسيتن كوك Esten Cooke أول من كتب عن الحرب الأهلية الأمريكية في روايته سوري فور إيقلز نيست Surry for Eagle Nest عام 1866م، ورواية موهان Mahun، وكذلك الكاتب سيلاس وير ميتشل Silas Weir Mitchell في روايته «في وقت الحرب» (1984) In War Time.

ومن أهم خصائص المرحلة الثانية، النزوع إلى الواقعية Realism التي أدت فيما بعد إلى الطبيعية Naturalism لتحل محل المغامرات وقصص الرومانس الأسطورية وغير الواقعية ، فرواية: روكسي، مثلاً، (1978)،

لإدوارد ايجليستون، تمثل علامة فارقة في طبيعة الرواية التاريخية واتجاهها نحو الواقعية والتاريخ الاجتماعي، بدلاً من قصص الرومانس (أي قصص المغامرات والحب المؤسطرة)، حيث نجد شخصيات من مختلف الطبقات والألوان قام الكاتب بتحليلها واقعياً. ويمكن القول هنا: إن روايات المرحلة الثانية قد تأثرت إلى حد كبير بالتقدم في العلوم والنظريات الفلسفية والأنثروبولوجية الحديثة لفرويد وداروين، واستخدمت في تحليل الشخصيات وتصوير الطبيعة الإنسانية في الماضي. وخير مثال على ذلك رواية: «رأس أفعى الكوبر (1893) The Cpperhead لهارولد فريدريك.

وقد أثرت المدرسة الطبيعية ,Naturalism وموجة العودة إلى الطبيعة في كثير من كتاب هذه المرحلة كما في رواية الفرجيني The Virginian لأوين ويستر التي تمثل حب الطبيعة البكر وتقديسها، وكذلك فكرة الصراع من أجل البقاء وفكرة البقاء للأفضل Survival for the Fittest.

ولكن شيئاً واحداً ظل يسري في عروق الرواية التاريخية الأمريكية في مرحلتيها الأولى والثانية، ألا وهو زواج البطل من البطلة ليرمز للحلم الأمريكي بالوحدة والمستقبل المثمر.

الرواية التاريخية الحديثة:

يمكننا إرجاع أصول الوعي التاريخي، إلى عصر التنوير، أوحتى قبله، كما أن قصص الرومانس ومفردة الرواية التاريخية ظلتا مترادفتين. لكن الرغبة في خلق سرد تاريخي حقيقي هي بلا ريب ظاهرة حديثة (Cowart 8). وفي القرن العشرين، وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، أصبح التغيير مربكاً ومدوياً، وهزت الظروف السياسية أركان العالم. وبدا كأن التاريخ يتسارع وينفتح على الحاضر متزامناً مع فقرات الأفلام الإخبارية القصيرة التي صدمت المشاهدين في بداية القرن العشرين، والذين شهدوا ما أسماه الشاعر إزرا باوند بـ «زحف الأحداث».

لكن الفنون والآداب، وبخاصة الرواية احتفظت بألقها وكفاءتها المواكبة للأحداث، وحمل الروائي المعاصر في جميع أنحاء العالم، وليس في أمريكا فقط، على عاتقيه مهمة تحليل التاريخ وفحص ومزج القوى التاريخية المسؤولة عن الحاضر. فنورمان ميلر في روايته The Naked and the Dead (1948) يتأمل هذه القوى التاريخية ويبرز تأثيرها على مجموعة من الأمريكيين المختلفين عرقياً وثقافياً واجتماعياً، وهم تحت وطأة الحرب وتأثيرها، لتمثل شخصياته الهوية الأمريكية الاجتماعية. ومثل ميلر يسلط هيمنجواي Hemingway في روايته «وداعاً للسلام» (1929) Farewell to Peace الضوء على عجز الأفراد المحترمين من ذوي الضمائر اليقظة أمام سطوة القوى الجبارة.

ظاهرياً، مثل هذه الروايات ليست «تاريخية» مقارنة مع روايات سكوت، أي روايات القرن التاسع عشر البريطانية وروايات المرحلة الأولى والثانية من الرواية التاريخية الأمريكية، لكنها تتنفس التاريخ وتظهر وعياً تاريخياً مثالياً وملائماً لعصر هيروشيما. لكنهم في خضم تسجيلهم لظروف وأخلاقيات عصرهم يهملون الماضي، أو أن الخطر المحدق بإنسان القرن العشرين أنساهم الماضي. ويبدو أنهم قد تأثروا بمقولة جورج لوكاش في كتابه «الرواية التاريخية: الذي يؤكد فيه بأن الرواية بطبيعتها تاريخية، لأنها تعالج التيارات الاجتماعية التي هي نتاج الحوادث الماضوية التاريخية: «علاقة الكاتب بالتاريخ ليست شيئاً خاصاً أو معزولاً» هكذا يقول لوكاش «لأنها تتجذر في جزئية مهمة من علاقته بالواقع كله وبخاصة المجتمع» (Cowart 4) أي أنه ضد فصل الرواية التاريخية كجنس مستقل.

لكن الناقد ديفيد كاوورت David Cowart [في كتابه «التاريخ والرواية المعاصرة» History and Contemporary Novel] يحاول أن يصل إلى تعريف محدد لأوجه الرواية التاريخية والحالات التي تتجلى فيها هذه الملامح، وفي سبيل ذلك يتقصى آراء كثير من النقاد، أمثال أفورم فليشمان Avorm

Fleishman في كتابه «تاريخ الرواية التاريخية الإنجليزية» الذي استبعد الروايات التي لا تعود الفترة الزمنية فيها لأكثر من جيلين، وكذلك الروايات التي تخلو من الأحداث التاريخية، خصوصاً السياسية والاقتصادية ؛ وكذلك استبعد الروايات التي تخلو على الأقل من شخصية واحدة حقيقية مع بقية الشخصيات المتخيلة.

أما سكابرت Schabert في تقسيمها البيوبلوغرفي، فقد قسمت الرواية التاريخية إلى أنواع وفروع متشعبة، وتصنيفها المرهق هذا يتضمن مثلاً: «الفعل السردي في فضاء تاريخي» «الروايات كتأويل للتاريخ» و«السرد متجربة تاريخية» و«التاريخ كظاهرة للوعي» إلخ.

ومن هنا فإن كاورت Cowart يفضل أن يعرف الرواية التاريخية ببساطة ومرونة أكثر، على أنها «قصة أو سرد، يتمثل فيها الماضي بشكل بارز إلى حد ما. ومثل هذا السرد لا يتطلب شخوصاً تاريخية أو أحداثاً تاريخية»، ويضرب على ذلك مثالاً رواية Flying to no Where| «الطيران إلى اللامكان (1984) لجون فوللر. كما أنه لا يشترط أن تكون في زمن خاص منعزل عن الحاضر، أي أن الرواية التاريخية في نظره هي أي رواية يعلن فيها الوعي التاريخي عن نفسه ويتضح جليا سواء في الشخصيات أو الحدث. ويدخل في هذا التصنيف كثير من الروايات المعاصرة الغربية والعربية؛ لأن مؤلفيها اهتموا بالخلفية التاريخية، فرواية «البحريات» لأميمة الخميس هي بهذا المفهوم رواية تاريخية، وكذلك روايات عبده خال، وتركي الحمد، ومحمد المزيني في ثلاثيته «ضرب الرمل».

وقسم كاورت هذه التجليات التاريخية في الرواية إلى تصنيفات معتدلة توازن تعريفات النقاد أمثال لوكاش وفليشمان وسكيبارت، وهذه التقسيمات هي:

1. **الطريقة التي كان عليها الماضي The Way it Was**: وتتبع الروايات التي

يحرص كتابها على النقل الواقعي والحقيقي للماضي وللتاريخ، والتي يتوق كتابها إلى النقل الصادق والدقيق لكل الاحتمالات التاريخية، وما يمكن أن تكون عليه. وهكذا نجد أن النوع الأول، حسب تقسيم كاورت Cowart، هوالنوع الذي يحاول فيه الروائي إعادة خلق التاريخ بوضوح كما هو، قدر الإمكان، وإعادة تمثيل عالم تختلف قيمه جذرياً عن قيم الحاضر. ويضرب كاورت على ذلك مثالا رواية «مساءات عتيقةAncient Evenings» للروائي ميلر Miller. وفي هذا النوع «يتعلم القارئ كيف يفهم الماضي بالدخول إلى عالمه العقلي، وبذلك يتجنب تلك الافتراضات المجانية، بالتفوق الذي عادة ما شكل فشل التفكير التاريخي. كما يتضمن هذا النوع من السرد مراجعة للتاريخ من خلال تقويض الولاء الشوفيني في بعض الأحايين، أو تقديم نسخة معدلة للماضي أكثر مصداقية." ومثال على ذلك رواية"وكيل التبغ السكيرThe Sot Weed Factor (1967)» وهي في مجملها إعادة قراءة، ومراجعة لتاريخ أمريكا وبعض الأساطير المرتبطة به مثل قصة بوكاهنتز، الفتاة الهندية التي تنتمي إلى قبيلة من السكان الأصليين.

2. **الطريقة التي سيكون عليها The Way it Will be**: وتتبع الروايات التي يعكس مؤلفوها التاريخ ليقرؤوا احتماليات المستقبل، ويتأملوه. وهذا النوع كما يصفه كاورت Cowart هو عكس، أو قلب، تقاليد الرواية التاريخية، والتفكير التاريخي، لعرض ما يمكن أن يكون عليه في المستقبل، بدلاً من كيف كان الماضي. ومن ذلك ما يحدث في قصص الخيال العلمي، إلا أنه يجد قبولاً عند الكثيرين. ومثال على ذلك رواية لجورج أرويل Orwell التي كتبها عام 1949م، ورواية «الرجل الأخير The Last Man (1827م) لماري شيلي Mary Shelle. كما أن في بعض الروايات الأكثر رقياً وإبداعاً تصور المستقبل كما لو أنه خرج للتو من الماضين، فتصور الماضي بسخرية عالية؛ لأن الرواة الذين يتأملون ما

سيحدث هم كما يصفهم كاورت Cowart أولئك الذين «عادة ما تكون لديهم معرفة واسعة بالماضي والتاريخ» ويضرب مثالاً على ذلك برواية «في زمن الآلة In Time of Machine (1859م) التي يلم كاتبها هـ.ج. ويلز H.G.Wells بالتاريخ، إذ إنه هو الذي ألف كتاب «مخطط التاريخ The Outline of History.

3. **النقطة الفاصلة The Turning Point**: وتتبع الروايات التي يتحرى مؤلفوها بدقة عن نقطة صغيرة ينطلقوا منها ليجددوا اللحظة التاريخية الدقيقة والحاسمة التي بدأ فيها العصر الحديث، أو بدت فيها بعض ملامحه. وهذا النوع من الروايات التاريخية هو من أهم الأنواع لكثرة ما كتب فيه. وجميع هذه الروايات حسب كاورت Cowart تسأل السؤال المباشر «متى وكيف أصبح الحاضر حاضراً؟» ويذكر كاورت Cowart مثالاً على ذلك «كتاب فريدي Freddy's book (1980)» لجون جاردنر John Gardner التي تدور أحداثها في القرن التاسع عشر وتصور السويد آنذاك لتمسك بطرف الخيط الذي يحدد أصول ومسميات الواقع السياسي في السويد في الحاضر، مثل الدعاية الكاذبة، والإشاعات الصحفية، والنفاق وموت الضمير.. إلخ.

4. **المرآة البعيدة Distant Mirror**: وتتبع الروايات التي يصور فيها كتابها الحاضر من خلال مرآة الماضي البعيدة. ويتضمن هذا النوع الروايات التي تتطلب مواصفات خاصة للروائي مثل الابتكار والإبداع. وهذا النوع غير شائع، مقارنة بالأنواع السابقة، كما يتميز بالتعقيد. وهؤلاء الروائيون الذين يصورون الحاضر وعصرهم من خلال مرآة الماضي يقدمون رؤى طازجة للحاضر، ويوضحون كيف أن التغيير التاريخي قد يكون كذبة أو وهما. وهم يقدمون أيضاً عرضاً لنظرية دورة التاريخ. ومثال على ذلك رواية «اسم الوردة The Name of the Rose (1980م) لأمبرتو إيكو Umberto Eco التي تعود الفترة الزمنية فيها إلى القرن الرابع عشر

الميلادي، لكنها تعكس أحداثاً معاصرة مثل المشهد السياسي في أوروبا.. ويمكن إدراج رواية"شيفرة ديفنشي The Da Vinci Code (2003م) للروائي الأمريكي دان براون Dan Brown، وكذلك معظم روايات رجاء عالم، وجمال الغيطاني، وبخاصة روايته «الزيني بركات».

ومن الطبيعي أن تتداخل هذه الأنواع الأربعة حسب تصنيف كاورت Cowart، فقد تشمل بعض الروايات أكثر من نوع. وبالنسبة لي فإن هذه الأنواع الأربعة تنطبق على الرواية المعاصرة أو حتى الروايات القديمة، ولكني أصنفها تحت اسم «التخييل التاريخي Fictional History» وليس الرواية التاريخية التقليدية Traditional Historical Novel التي صاغ خصائصها السير وولتر سكوت Sir Walter Scott منذ القرن التاسع عشر، وتبناها الروائيون الأمريكيون من بعده على يد جيمس كووبر James Coop. ومن كتاب هذا النوع من رواية التاريخ الذي أسميته التخييل التاريخي «Fictional History» بالإضافة إلى الأمثلة السابقة، الأمريكيون: جور فيدال Gore Vidal صاحب رواية «الإمبراطورية The Emperror»، وجون بارث Barth صاحب رواية «وكيل التبغ السكير The Sot weed factor»، وجون أبدايك، وبخاصة في روايته «ذكريات عن إدارة الرئيس فورد Memories of Ford Administration». ومثال على ذلك أيضاً الروائي إ. ل. دكترو E.L. doctrow في روايته Ragtime (1957م) التي تدور أحداثها في مدينة نيويورك، وتؤرخ للفترة من 1900م وحتى دخول أمريكا الحرب العالمية عام 1917م؛ وفيها يمازج ما بين الحاضر وعصر موسيقى الراجتايم، وهي نوع من موسيقى الجاز اخترعت في بدايات القرن العشرين، يخلط فيها بين ثلاث عائلات أمريكية متخيلة وعدة شخصيات تاريخية حقيقية.

في روايات «التخييل التاريخي» هذه يختلق الكاتب أحداثاً وقصصاً ويلصقها بالتاريخ، كما تتم مراجعة التاريخ، وتحرف بعض الوثائق

التاريخية، ويتم التلاعب بالشخصيات التاريخية المعروفة واستخدامها كمادة للتندر والتهكم والسخرية، بل ويصل الأمر إلى حد إهانتها كما حدث لنيكسون وفورد، وحتى إسحق نيوتن، وغيرهم في الروايات السابقة، ومثلما يحدث في الروايات الأمريكية المعاصرة التي تتخذ من التاريخ مادة دسمة لإسقاطها على الحاضر، وانتقاده، وتسجيل رؤى طازجة ومعاصرة للواقع المعاش. ويمكن اعتبار مثل هذه الروايات التاريخية غير التقليدية ،أو روايات «التخييل التاريخي» Fictional History روايات تجريبية، يتخللها نوع من التهكم على الماضي، وإعادة كتابته أو محاكاته برؤية عصرية. وهي بلا شك تتميز بحرية أكثر في التعاطي مع الماضي والتاريخ. ومن الناحية الفنية أو التكنيك الروائي يمكن إدراجها ضمن ما يعرف حديثا بروايات «الرواية الضد Anti-Novel» أي رواية ضد الرواية التي تنسف القوالب الروائية المتفق عليها التي من عناصرها التجديد، والإطاحة بكثير من أركان الرواية الكلاسيكية أو التقليدية في قالب كوميدي، والثورة على قوانينها باحترافية تعكس روح العصر وجنونه. كما تقترب من روايات مابعد الحداثة المعروفة بـ «Metafiction» التي من خصائصها التعامل مع البناء الروائي والكتابة القصصية عموما بأسلوب ساخر وذاتي يشرح اللغة ويتلاعب بالألفاظ ؛ التهكم والتأمل في الذات ومساءلة العلاقة بين الواقع والخيال ليصبح الواقع غير مفهوم والتاريخ مجرد خيال، وكذلك الحبكات المتعددة لإظهار تعدد التفسيرات للتاريخ المكتوب، والمحاكاة الساخرة للنصوص الواقعية Intertertextuality كما نجد بوضوح في معظم روايات رجاء عالم كرواية «حبى»، و«مسرى يا رقيب» و«طريق الحرير» و«سيدي وحدانة»، حيث نلاحظ أيضاً الجمع بين الشخصيات الخيالية والشخصيات التاريخية، والابتكار في استخدام اللغة لدرجة التعسف والغموض، لتبدو الرواية في هذه الروايات «الشاطحة» فنياً وسردياً وتخييلاً مباراة بين القارئ والكاتب لانتزاع السلطة والسيطرة.

أما بالنسبة للرواية التاريخية بمفهومها التقليدي وملامح تطبيقاتها في الأدب العربي فلعلي أجزم بأن روايات جورجي زيدان جميعها هي روايات تاريخية كلاسيكية على غرار الرواية التاريخية الإنجليزية والأمريكية التي وضع أسسها السير وولتر سكوت وجيمس كوبر. فجورجي زيدان هو الذي كتب تاريخ الإسلام، بالرغم مما اتهم به من تحريف. ولقد كتب سلسلة روايات تاريخ الإسلام، ومنها: «فتاة غسان، عذراء قريش، أحمد بن طولون، فتاة القيروان، صلاح الدين الأيوبي، الأمين والمأمون، شجرة الدر»، وغيرها. وتعود بنا هذه الروايات إلى حقبة زمنية بعيدة، وتحتوي على حبكتين، ونوعين من الشخصيات: تاريخية وخيالية، فهي تمتلك خصائص الرواية التاريخية التي تحدثنا عنها بإسهاب في بداية الورقة.

ولكننا لو أردنا تصنيف الرواية العربية الحديثة، لوجدنا أن غالبيتها تتنفس التاريخ، أي أنها تمتلك الوعي بالتاريخ. وبهذا تنطبق عليها نظرية لوكاش التي يجزم فيها بأن «علاقة الكاتب بالتاريخ ليست شيئاً خاصاً أو معزولاً، لأنها تتجذر في جزئية مهمة من علاقته بالواقع كله، وخاصة المجتمع». أي أنه ضد فصل الرواية التاريخية كجنس مستقل، وأيضاً مقولة كاورت Cowart بأن الرواية التاريخية هي «قصة أو سرد يتمثل فيها الماضي بشكل بارز إلى حد ما. ومثل هذا السرد لا يتطلب شخوصاً تاريخية، أو أحداثاً تاريخية» بل إن الرواية التاريخية في نظره، هي أي رواية يعلن فيه الوعي التاريخي عن نفسه ويتضح جليا سواءً في الشخصيات أو الحدث. ويدخل في هذا التصنيف كثير من الروايات المعاصرة الغربية والعربية؛ لأن مؤلفيها اهتموا بالخلفية التاريخية. وتوفر هذه الخلفية التاريخية لمعظم الأحداث في رواياتنا العربية يجعلها حسب لوكاش وكاورت روايات تاريخية، ولكن غير تقليدية أو كلاسيكية، مثل روايات جرجي زيدان، بل روايات تجتر التاريخ لتعيد سرده في قالب قصصي لا يخلو من التخييل.

ومن هنا نستطيع القول بأن كثيرا من روايات نجيب محفوظ هي رواية للتاريخ السياسي والاجتماعي، وتنطبق عليها بعض ملامح الرواية التاريخية المعاصرة التي أسميتها بروايات «التخييل التاريخي Fictional History». ولا أريد أن أضعها جميعاً في سلة التخييل التاريخي، ولكن يمكننا أن نقول بأن روايات تركي الحمد جميعها، وخصوصاً رواية «شرق الوادي»، هي رواية تاريخية من هذا النوع؛ لما تحفل به من وعي تاريخي. وغني عن القول بأن كثيرا من الروايات الغربية والعربية المعاصرة هي محاكمة للتاريخ ومراجعة له؛ فرواية «عزازيل» ليوسف زيدان مثلاً، والحائزة على جائزة البوكر العربية لعام 2009م هي رواية تاريخية من روايات «التخييل التاريخي» الذي يميز كثيرا من روايات ما بعد الحداثة، لأنها تراجع وتكشف عن فترة من التاريخ القبطي الغامض للكثيرين، مما أثار غضب الكنيسة الأرثوذوكسية المصرية. واتهمت الرواية في تصريحات لبعض رجال الكنيسة بأنها تنتصر للهراطقة، وتوجه هجوما شديدا للكنيسة. وعن روايته يقول يوسف زيدان: "كتبتُ رواية عن الإنسان المختفي وراء الأسوار العقائدية والتاريخية ونظم التقاليد والأعراق السائدة التي وصلت من التفاهة بحيث حجبت الإنسان، فكل ما في الأمر هو أنني حاولتُ أن أمس وأفهم هذا الجوهر الإنساني، وكل ما عدا الجانب الإنساني للراهب هيبا كالمعرفة باللاهوت، بالتاريخ، حياة الأديرة، اللغة، الحيلة الفنية، الإيهام، الصور، فكلها أدوات، فالغرض الأول هو اكتشاف الانسان الذي يراد تهميشه». ويقول عنها عباس بيضون في مقالته: «عزازيل وحق الهرطقة»: «إنها تاريخ العنف الذي ساست به الديانة المنتصرة والمتربعة منذ ذلك الحين في السلطة» والتي «أغرقت بالدم خصمها الوثني وساست بالعنف انقساماتها الداخلية». ولا يخفى على القارئ التشابه بين «عزازيل» و«شيفرة ديفنشي» و«اسم الوردة» من حيث التكنيك واسترجاع أحداث مفصلية في التاريخ المسيحي.

وتندرج تحت ذلك بعض روايات الجزيرة العربية، التي خصها به

ملتقى قراءة النص هذا العام. ومنها على سبيل المثال روايتا «الرهينة» للروائي اليمني زيد مطيع دماج (1984) و«خاتم» للسعودية رجاء عالم. فالروايتان مكتنزتان بالتفاصيل الماضوية والديكورات التاريخية التي تسافر بالقارئ إلى حقبة مفصلية من تاريخ المجتمع اليمني إبان حكم الأئمة، والمجتمع المكي إبان حكم الأشراف في عهد الدولة العثمانية؛ وهي حقبة تاريخية سادها الظلم والفوضى والصراع السياسي.

ورواية «خاتم» لرجاء عالم تستعصي على التصنيف المطلق، لأنها في نظري تجمع أكثر من نوع ؛ فهي تنتمي إلى النوع الأول، أي الرواية التاريخية التقليدية، من حيث إعادة تصوير الماضي بكل تفاصيله، ودمجها بين الحبكة التاريخية والحبكة الخيالية، وكذلك وجود الشخصيات الحقيقية التاريخية والشخصيات الخيالية. لكنها من ناحية أخرى تنتهج أسلوباً فريداً مغايراً لأسلوب زيد مطيع دماج الواقعي، فهي تنزع إلى أسطرة الماضي بلغة صوفية غامضة مخاتلة للتأويل، بلغة مبتكرة عصية على الفهم، تذكرنا بالنوع الثاني غير التقليدي من رواية التاريخ، وهو «التخييل التاريخي». كما أنها تندرج تحت التصنيف الرابع، حسب تقسيم كاورت Cowart، وهو روايات المرآة البعيدة Distant Mirror المعقدة التي يصور فيها الروائي الحاضر من خلال مرآة الماضي، ويفضح العالم السفلي لحقبة تاريخية ما، ليسقطها على الحاضر. وهكذا فإن حيرة الشخصية الرئيسية «خاتم» بين الذكورة والأنوثة هي انعكاس لتناقضاتنا الاجتماعية، وللازدواجية التي تغلف حياتنا. وكما في جميع أعمالها، تشتغل رجاء عالم في «خاتم» على النص التراثي وتستلهم التراث موظفة أنماط التجريب الكتابيلدس فلسفتها الخاصة ونظرتها الميتافيزيقية للكون والصوفية لكل ما هو مقدس. وفي روايتها للتاريخ تتكئ رجاء على الماضي، لا لتحاكمه، بل لتبث فيه من ذاتها ورؤيتها للعالم، وجوهر الكون المتمثل في تلك الموسيقى الحقيقية التي تنصت إليها خاتم في الأشياء والجماد.

أما رواية «الرهينة»، فهي تصور بواقعية فترة عصر الأئمة، وإرهاصات الثورة. وهي تنتمي في بعض وجوهها السردية إلى روايات «التخييل التاريخي» المعاصر، أو أنها تملك بعض ملامحه ومقوماته، من حيث محاولة الكاتب إعادة خلق التاريخ بدقة تبرز مغايرته للحاضر واختلافه، مقوضاً بذلك بعض الافتراضات الخاصة مثل الولاء الشوفيني للماضي من خلال فضح ممارسات عهد الأئمة وحاشيتهم داخل القصور.

وعلى المستوى الفكري، نجد أن رواية «الرهينة» تحركها أيديولوجية الكاتب السياسية بصفته قريبا للرهينة، ومن عائلة معادية للأئمة وثائرة على حكمهم. وهذا يذكرنا بمقولة «التاريخ يكتبه المنتصرون»! ولو لم تنتصر الثورة لما قدر لهذه الرواية أن تظهر للوجود؛ ولو أن الملكية انتصرت في اليمن لوجدنا الكثير من الروايات المدججة بالتمجيد للأئمة والتنديد بالثورة، كما سبق وقرأنا من روايات كتبت في عهد صدام حسين تتزلف إليه وتشيد بالماجدات، وكما سنقرأ الآن بعد رحيله، وهذه هي سنة الكون وصيرورة التاريخ.

* * *

المداخـــــــلات

■■ الدكتور أسامة البحيري:

د. عالي القرشي، عرض متميز لتجاور الأبنية الروائية.. الدكتور عبدالحكيم باقيس نلتقط منه ثمرة من ثمرات هذه الملتقيات الموسعة التي تخرج على نمط الإقليمية؛ لنلتقط هذه الخبيئة الروائية التي أشار إليها «فتاة قاروط» التي ألفت 1927م، لتهز بعض المسلمات التي تتحدث عن تاريخ الرواية في الجزيرة العربية، وكانت تثبت الريادة لرواية «التوأمان» لعبدالقدوس الأنصاري، فإذا بنا نرى رواية قبلها بثلاث سنوات للمهاجر الحضرمي «أحمد عبدالله السقاف»، فلعلها تعيد النظر في هذه المقارنة التاريخية.. أما الدكتور معجب، فنتمنى منه أن يجمع بين مشروعيه، في البدايات في ملتقى الباحة، والنهايات في ملتقى النص، ليكون مشروعاً متميزاً.

■■ الدكتورة لمياء باعشن:

الدكتور عالي القرشي، تحدث عن مفهوم الحوار بين الأبنية المتجاورة، وفي الختام ذكر كلمة حلف، ثم ذكر كلمة تسلط، فهل ترى أن استعارة المؤلف لنصوص مغايرة تتم بشكل واع، أم أن النصوص تتمرد على سلطته دون توقع منه؟، وهل تبقى النصوص المستعارة مساندة للمتن الأساسي، أم تقاوم موقعها القانوني لتنافس النص الأول، فتحتاج المسألة إلى عقد حلف يقلص سلطتها المفاجئة؟، الدكتور باقيس، فقط أردت أن أعرف إذا كان هذا التقسيم للعناوين، القائم على توافق بين الحقب الزمنية، والوضع الثقافي السائد، هل هذا التقسيم اعتمد على إحصائية دقيقة؟ أم أنك احترت ولو قليلاً في تصنيف روايات بدت كأنها قفزت على حاجز الزمن، فاستخدمت عناوين لم تتسق مع منظومة ثقافة عصرها؟.. وشكراً.

■■ الدكتور حسن حجاب الحازمي:

د. عالي القرشي، العنوان هو حوار تجاور الأبنية في النص، أرى أن تركيبه بهذا الشكل بدا معقداً نوعاً ما، وشعرت بأن الدكتور لم يقدم الورقة بصورة مقنعة، ربما لضيق الوقت، كنا بحاجة إلى توطئة أو تمهيد لمفهوم الأبنية المتجاورة لديه، ولماذا اختار هذه الروايات بالذات، ولذلك بدت الورقة في جزئها المقدم دراسة وصفية، كأنها تريد أن تصل إلى هذه الأبنية المتجاورة، دون أن تقدم لنا كيف تجاورت داخل هذه النصوص.. هذا البناء المجاور، هل التحم بالنص، هل كان جزءاً منه، أم كانت مجرد مجاورة؟ هل كانت له علاقة بمضمون العمل؟ فعلى سبيل المثال، رواية جاهلية التي توقفت عندها ربما كان البناء المجاور فيها أهم من النص نفسه، لأنه يؤكد مفهوم هذه الجاهلية.. منذ العصر الجاهلي، حتى العصر الحديث الذي كان فيه الخطاب السياسي، أو الأخبار السياسية الممهدة للفصول، هي جزء يؤكد هذه الجاهلية.. وعندي ملاحظة على دخول الرسوم التشكيلية في الأعمال الإبداعية.. صارت تقليداً كلنا نمارسه، لكنني أعتقد أننا نقحم الفنان داخل أعمالنا السردية إقحاماً، ربما يحدث إرباكاً للنص.. د. باقيس، قدم دراسة جميلة، وتمنيت أنه قدم ملخصاً، لأن الورقة في الحقيقة مبنية بصورة أكاديمية جميلة ومقنعة، لنصل معه إلى قراءة الخطاب الروائي لنصل إلى هذه الدراسة للعنوان.. د. معجب العدواني قدم ورقة جميلة، وأعجبني أنه اختار روايته بعناية، وبيّن لماذا اختارها، ولكنني وجدت النهايات غائبة.. دخل للأمكنة، للشخصيات.. لم يتوقف طويلاً عند كيف كانت نهايات هذه الألفية تحديداً؟ ما المغاير للنهايات السابقة؟، ما الذي أحدثته داخل هذه النصوص؟.. ربما هي موجودة داخل الورقة، سنقرأها إن شاء الله.. د. فاطمة إلياس، أضعت وقتاً كثيراً في تقديم النظرية التي يعرفها الجميع.. كان عنوانها جميلاً جداً، لكنها بصورة أفقدته هذا الجمال.. وشكراً.

■■ الأستاذة سهام القحطاني:

لم أفهم الحكمة من الإزاحة والإحلال بين التجاور والتناص عند الدكتور عالي القرشي في ورقته، كأني فهمت أن التجاور هو التناص، ولكن الحكمة من الإزاحة والإحلال، لا أدري ما هي، في حين أن التناص أعتقد أنه يوفر استدعاء أكثر من التجاور.. الدكتور باقيس، في العام الماضي قرأت دراسة للدكتور عبدالعزيز المقالح في مجلة نقدية عن تطور الرواية اليمنية، وكانت الدراسة جميلة ومبسطة.. قسم مراحل الرواية إلى مراحل تاريخية، وحدد أعمال كل مرحلة.. لم أفهم المقصود بالعتبة النصية، هل هي تقنية تحول؟.. هل هي تقنية تطور؟.. هل هي تقنية خطابية؟.. الدكتور العدواني، أعتقد أنه تعامل مع النهاية على أساس أنها وظيفة درامية، وأعتقد أنها وظيفة بنائية في الأساس، فهي أفق بنائي، على اعتبار أن البداية والنهاية ميزانية للنص الدرامي، فالمفروض أن الحالة الدرامية تخدم النهاية، وليس العكس كما هو موجود في الرواية السعودية، وهي نتيجة عدم الوعي التقني للرواية.. د. فاطمة إلياس، أعتقد أن لديها خلطاً بين الرواية المبنية على فكرة ذات جذور تاريخية.. فكرة تخضع لتعادل ممارسة إسقاط معين، وبين الرواية المبنية على الموضوع التاريخي، وشكراً.

■■ الدكتور عادل ضرغام:

المدخل الذي دخل منه الدكتور عالي القرشي في ورقته مدخل مهم، وأظن أنه يختلف عن التناص كمفهوم، وهذه جزئية مهمة، ولكن تتبقى جزئية مهمة، وهي: في ظل تجاور الأبنية، ما قيمة سيادة بنية، أو نسق، على الأبنية الأخرى، سلباً أو إيجاباً؟.. د. عبدالحكيم باقيس، أحيي التنظيم والترتيب والتدقيق الجيد للورقة، وقد أشرت إلى أن الشخصية، سواء كانت ذكورية أو نسوية، في العنوان، مرتبط بالأساس بسياق حضاري،. وأظن أن الأساس

في هذه الجزئية بالذات هو طبيعة التحول في الجنس الأدبي الخاص بالرواية، ومن ثمَّ يجب أن يضاف إليها هذا التحول في طبيعة الجنس من فترة زمنية إلى فترة أخرى.. د. معجب العدواني، كيف أحدد البداية، وكيف أحدد النهاية؟ من أين تبدأ البداية في أي رواية؟، وشكراً.

■■ الدكتورة أسماء أبو بكر:

ورقة الدكتور عالي القرشي كانت ورقة مائزة على مستوى المنهج، ومعمقة على مستوى الرؤية، ولكن ألا يضاف أيضاً للنصوص المتجاورة الهامش التوثيقي ونص الإهداءات والنصوص الصحفية والنصوص المقتبسة من المؤلفات؟ وألا يعد تشكيل البياض الفراغي في مجاورته نصاً تجاورياً، يتشكل على المستوى البصري، ليجعل النص الروائي منفتحاً على آفاق دلالية أكثر رحابة؟!، كما أن الأبنية تبقى فقط عند حدود المجاورة، أم تتولد بينها مجموعة من التفاعلات؟.. الدكتور عبدالحكيم باقيس، ورقته معمقة، ولكن وقفت الورقة عند تشكلات العنوان الكلي للرواية ودلالته، وكنا نأمل أن تقف عند علاقة العنوان الكلي بالعناوين الجزئية داخل الرواية.. ورقة د. معجب، كنا نأمل أن تربط بين النهايات وبين موقف المتلقي ربطاً تأويلياً، لاسيما النهايات المفتوحة والنهايات المغلقة. وما مدى النشاط الدلالي الذي تلعبه النهاية بعد انتهاء القراءة.. د فاطمة إلياس، أعتقد أن الورقة تحتاج إلى مراجعة الفروق النوعية بين الرواية التاريخية وبين توظيف العنصر التاريخي بمستوياته المتعددة، والتي تعمق النص الروائي، وتجعله مفتوحاً على آفاق دلالية وأيديولوجية أكثر ثراء، وتبدو الورقة تصنيفية في موضوعها أكثر من كونها تحليلية، لاسيما في تناولها للموضوع في الروايات الغربية أو بعض الروايات العربية الأخرى، ويتم تهميش موضوع الورقة على روايتي: الرهينة وخاتم.. وشكراً.

■■ الدكتور محمد الصفراني:

ما نشاهده منذ فترة في سياق الرواية السعودية – في بعضها وليس في كلها – هي أقرب ما تكون إلى ما يعرف في الدراسات السيكولوجية بمذكرات الراشدين، وتعني إفراغ المراهق أو نكته لذاكرته المتعلقة غالباً في زاوية الجنس من مثلث التابو أو المحرم المعروف، ومنذ الصباح الباكر وأنا أتصيد تعريجاً من أحد البـ٤٤٠٤٤٠٤٤٠٤٤٠٤٤٠احثين على هذا النسق، وأجد عزوفاً عنها لمستواها ومضامينها.. د. عالي القرشي، ورقته تدور في فلك دراسة عتبات النص، أو النصوص الموازية، من خلال توزيعه إلى أربعة أبنية متجاورة، هذه الأبنية هي عبارة عن تعشيق وتشكيلات، ربما نسميها في بعضها بعدية، وربما مثل الرسوم التشكيلية التي توقفت عندها، وأختلف مع الدكتور حسن حجاب لأن هذه الرسوم التشكيلية لها دلالات، وقد درست هذا الموضوع بشكل واسع في كتاب التشكيل البصري، ووجدت أنه حتى رقم الإيداع في المكتبات الوطنية له دلالة – الذي نسميه الردمك – وأيضاً غياب إيداع ديوان في المكتبة الوطنية له دلالة، كأن يكون الشاعرُ لاجئاً سياسياً،. فإلى أي مدى يسهم النص الموازي في توجيه الدلالات المضمونية واللغوية في العمل الفني.. هذا السؤال أنتقل به أيضاً للدكتور باقيس، وقد أجاب عليه وأعطاه مجالاً أرحب، وأنه جعل النص الموازي العنوان بوصفه نصاً موازياً، جعله موجهاً لحركة الأدب الروائي في اليمن تحديداً، وأن العناوين أصبحت موجهات لتمرحل الرواية ما بين الرومانسية والواقعية، وما إلى ذلك.. فهذا من وجهة نظري تحول كبير في الممارسة العنوانية للجهاز العنواني، وللنص الموازي، في توضيح التشيكلات البصرية بشكل عام.. د. معجب العدواني، النهايات الإبداعية التي تتحدث عنها، إلى أي مدى تتماس وتتقارب مع ما يعرف في التراث الأدبي العربي بحسن التخلص، أو في حسن الختام في القصيدة الشعرية.. أعتقد أن هناك نوعاً من التجاور للتأسيس الفلسفي لهذا الطرح، وأتمنى أن يستمع لورقة الدكتورة فاطمة

إلياس مَنْ يحاورون كتابة الرواية، لأننا نحتاج إلى كتابة، ليس تاريخنا المسكوت عنه، وإنما تحولاتنا الاجتماعية التي مر بها المجتمع، فالمجتمع كان يحب بعضه بعضاً، وأصبح يتوجس من بعضه.. كيف انتقلنا من المحبة إلى التوجس؟.. هذه الأسئلة كبيرة وشاقة وتحتاجها الرواية ويحتاجها الروائيون، وأتمنى أن يتجهوا إلى هذا، ويتركونا من مغامراتهم ومراهقاتهم، التي أحياناً نستحي أن نقتنيها في دورنا حتى لا تقع في أيدي أبنائنا فيتهمونا بأنا أصبحنا مراهقين بعد أن وصلنا إلى هذه السن.. وشكراً.

■■ الأستاذة نورة القحطاني:

د. عالي القرشي، أوقعتني في لبس، فالعنوان عندما قرأته حوار تجاور الأبنية، تبادر إلى ذهني بأن التجاور هو داخل النص نفسه، فظننت أنك ستتحدث عن نصوص أو مقاطع داخل النص، إما في فصل، والفصل الآخر أجد فيه نصاً يجاور النص الذي في الفصل الأول، ولكن ما فهمناه من الورقة أنه تناص، ونحتاج منكم توضيحاً عن ذلك.. د. معجب، نهاية الروايات السعودية، وبخاصة عندما قلت: استشراف، هل نعد الروايات ذات النهايات المفتوحة من ضمن تصنيفك للنهايات الاستشرافية؟.. الروايات أيضاً التي تبدأ من حيث تنتهي، بأن النهاية متصلة بالبداية، هل هي أيضاً تعتبر من النوع الاستشرافي؟.. د. فاطمة إلياس، ما سمعناه من تصنيفات للرواية التاريخية بين روايتي الرهينة وخاتم، أين تصنفين الرهينة مثلاً بين هذه التصنيفات التي ذكرتيها؟، وشكراً.

■■ الدكتور سعيد يقطين:

استمتعنا فعلاً بهذه العروض، ويبدو لي أن العروض الثلاثة الأولى تتصل بما يمكن أن نسميه بالتنظيم النصي، والدكتور عالي أثار ما أثاره من

أسئلة، لأنه لم يميز بين التجاور كبنية حكائية وعلاقة نصية، ولو قام بهذا التمييز لأمكننا النظر إلى التفاعل النصي من خلال النصوص التي تحدث عنها، أو من خلال العلاقات النصية، ولقد سبق لي أن تحدثت عن هذا المفهوم، التجاور، لإضافته كشكل روائي أو سردي، والتجاور بنية جديدة لم تتحقق إلا مع التطورات التي جرت في الرواية الجديدة، وعندما قلت: إن المسألة تتصل بالتنظيم النصي، فالنص الإلكتروني مثلاً (الرواية الإلكترونية) تتجاوز هذه المعضلة التي تتحدث عنها، لذلك ففي داخل الفضاء النصي يمكن أن نتحدث عن الأشكال التي أشرت إليها باعتبارها إكراهات النص المكتوب المطبوع على الورق، وهذا ما عمل النص الإلكتروني على تجاوزه.. بالنسبة للعناوين والتحولات، فعلاً هناك تطور، مع الإشارة إلى أن هذه العناوين هي كذلك نجدها في التراث الغربي، وأن الروايات العربية الأولى سارت على النهج نفسه.. د. معجب، هل النهاية، هنا هي نهاية القصة، أم نهاية الخطاب؟ وهناك فرق بينهما.. د. فاطمة إلياس، أخشى أن تذهب إلى أن كل رواية ستصبح رواية تاريخية، في حين أن الرواية التاريخية نوع خاص له مواصفاته، ورواية خاتم التي درستها لا يمكن أبدا التعامل معها على أنها رواية تاريخية، هي في نهايتها توظف حدثاً تاريخياً كخلفية، وبالتالي لا يمكن أن نعتبرها رواية تاريخية.. وشكراً.

■■ الأستاذة ميسون أبو بكر:

ما هو النقد الروائي، هل هو شرح للنص؟.. ففي معظم الأوراق المقدمة في الملتقى وجدنا شروحاً للروايات، وليس للظواهر والدلالات الأخرى، وما هي الآلية الحقيقية لنقد الرواية؟.. د. عبدالحكيم باقيس، دراسة جميلة، وكنا نتمنى فعلاً اختيار بعض الروايات التي تسلط الضوء على البيئة اليمنية والتاريخية وتأثيرها في الرواية.. د. فاطمة إلياس، بما أننا في ملتقى قراءة النص الذي يسلط الضوء على الرواية في الجزيرة العربية، فقد أشرت ربما

في التمهيد للجانب التاريخي للرواية. وكان هناك إيغال في الرواية الغربية، بالرغم من أننا لابد وأن نستفيد من التصنيف الذي قدمتيه.

■■ الدكتور عاطف بهجات:

جلسة نقدية متميزة، د. عالي القرشي، أتفق مع الدكتور سعيد يقطين في أن التجاور يعد من التنظيم النصي، وفي ذلك نستدعي رواية (ذات) لصنع الله إبراهيم التي صدرت منذ أكثر من خمسة عشر عاماً، وفيها اعتمد هذه التقنية التي لجأت إليها ليلى الجهني في رواية (جاهلية) حيث كان يميل إلى قص بعض الأخبار ونقلها بصورتها كما هي في الصحيفة، دون اللجوء إلى إعادة تنظيم أو تنظير على مستوى صفحات الرواية، كذلك الأمر أقف مع الدكتور عالي عند حوار التعليق، أو الحوار على التعليقات، فقد استدعت إلى ذهني هذه الفكرة دور تبادل الأدوار بين القارئ والسارد، حيث يصبح السارد قارئاً، عندما يتولى التعليق على هذه الإيميلات، ويصبح القارئ سارداً عندما يتبادل الدور مع السارد في صورة تحقق إيجابية تفاعلية من خلال نقد التلقي.. د. عبدالحكيم باقيس، إن الدراسة الموضوعية للعنوان تجاوزناها إلى حد كبير في النقد.. نحن الآن في حاجة إلى دراسة العنوان بشكل سيميولوجي بوصف العنوان بنية دالة ترتبط ببنية كبيرة، هي بنية النص، فالعنوان له طبيعة عالمية أو إشارية، إما تختزل أو تحيل.. أحيي الدكتور على ما قدمه من أن العنونة بأسماء الأنثى ارتبطت ببدايات عصر النهضة للمرأة في العصر الحديث، وكذلك الأمر، كنت أتمنى لو أفاض في الجزء الأخير الذي لم يقتصر حديثه فيه إلا على عنوان واحد فقط، وكان بودي أن يتناول قهوة أمريكية وطعماً أسود، ورائحة سوداء، بصفة العنوانين علامة عرفية إخبارية كما أشار بيرس في حديثه عن العلامات.. د. معجب العدواني، متى تبدأ النهاية، والنهاية الحقيقية تشكل بداية؟، وهذه هي المفارقة، لأن النهاية تشكل بداية سرد ما بعد السرد، وهو النص الموازي،

كما أنها أيضاً تشكل بوابة فتح أفق التوقعات بالنسبة للقارئ، أو المتلقي، بالاختلاف أو الاتفاق.. وشكراً.

■■ الدكتورة فايزة الوهيبي:

د. عالي القرشي، كل ما ذكرته في ورقتك إنما هو دائر في حقل التناص، واختيارك لتجاور الأبنية موضوعاً للورقة إنما هو تلاعب في مسمى المصطلح.. د. باقيس، كنا نتشوق أن «نشتم عبق اليمن في ورقتك واليمن له تاريخ وتراث وحضارة عربية قديمة، ونحن نعلم أن الأديب اليمني مرتبط جداً بتراثه، بالتاريخ العربي القديم، المتعلق بتاريخ سلوكه أمثال سيف بن زي يزن وبلقيس، والتي استحالت من ثمَّ إلى تراث شعبي.. د. فاطمة، اهتمامك بالجانب النظري للرواية التاريخية طغى بشكل واضح على مباشرتك للنص الروائي وقراءته.. انتظرنا منك استنطاق الشخوص التاريخية، ودورها في حركة الحدث التاريخي.. الوقوف على عنصري الزمان والمكان، والوقوف أيضاً للحظات عند التيمة المرتبطة بالحدث الكلي للنصوص.

■■ الدكتور يوسف العارف:

د. باقيس، موضوع العنوان الرئيسي والعناوين الداخلية، ما هي العلاقة بين هذه العناوين والعنوان الرئيسي، ودور الكاتب/ الراوي في قصدية اختيار العنوان الرئيسي أم له دلالات أخرى؟.. وكنت أتوقع أن تكون هناك مقارنة بين الروايات اليمنية، وبدايات الروايات اليمنية مع الروايات في الجزيرة العربية، كان من الممكن أن يدخل ذلك في صلب المحور.. وهل نقصد ببدايات الروايات في اليمن البدايات في العهد الإمامي أم العهد الجمهوري أم فترة جنوب اليمن وشمالها؟؛ لأن هذه الفترات فيها بدايات كثيرة للرواية في اليمن، كنا نود أن نتعمق في الرواية اليمنية، ونعرف منطلقاتها

ومنجزاتها حتى الوقت الحاضر.. د. معجب، أشكره لأنه وقف مع رواية مثل رواية «جانجي»، وهذه الرواية المنسية في إنتاجنا السعودي تحتاج إلى وقفات من نقادنا.. وشكراً.

■■ الأستاذة أمل زاهد:

د. معجب، ذكرت أن النهايات هي ذروة الاحتجاج، فهل ينسحب هذا على كل إنتاج العقد الأول من القرن الواحد والعشرين في السعودية؟.. تمنيت فعلاً أن أستمع للدكتورة فاطمة لأنني من المهتمين بالرواية التاريخية، وهل تسيء الرواية التاريخية إلى التاريخ؟، لأنها ذكرت أن الصراعات السياسية لها دور كبير في الرغبة في كتابة هذه الرواية، فنحن نعرف أن التاريخ نفسه يُزيَّف نتيجة للصراعات الأيديولوجية والصراعات السياسية، فهل في تقدير الدكتورة فاطمة أن الرواية التاريخية أساءت للتاريخ؟.. وشكراً.

■■ الدكتور الغربي عمران:

د. فاطمة إلياس، قرأت لأكثر من باحث بأن الرهينة هي أقرب إلى السيرة الذاتية منها إلى الرواية التاريخي.. د. باقيس، عندما نصنف الريادة في أي بلد، هناك فيه لبس، على اعتبار أن الروائي أحمد السقاف هاجر في عام 1908 إلى شرق آسيا، وفي هذا البلد له روايات ثلاث، ومن ثمَّ هل تحسب هذه الإصدارات لجذوره أم إلى البلد الذي عاشت فيه، مثلما هو الحال بين اليمن ومصر وشرق آسيا في تنازعهم على باكثير؟!.. د. عالي، لفت انتباهي مسألة البطل في الرواية، والبطل كلمة مجازية، وليس بالضرورة أن يكون البطل من علية القوم، هو الشخصية الرئيسة في العمل، سواء كان من أدنى الناس أو من أعلاهم.. د. معجب، أعجبتني مسألة النهاية، وأين بالتحديد يعرف القارئ النهاية؟، وشكراً.

■■ **الدكتور جريدي المنصوري:**

د. باقيس، سعيد بهذه الورقة، والتمست فيما أشار إليه روح اليمن، حتى في أكثر الأشياء بعداً ممثلة في قهوة أمريكية، فالقهوة ليست معزولة عن سياق ثقافي يمني عريق، وحين توقف عند رواية إنه جسدي أعتقد أن فيها بنية عميقة تتمثل فيما يمكن أن يطلق عليه التكملة السرية للنص، وهذه مقولة فاليري، بأن هناك أشياء عظيمة خالدة كالبرقيات تحتاج إلى تكملة سرية بعيدة المدى.. د. معجب، أشار إلى أنه سيتحدث عن أنواع الاحتجاجات.. هل هي أنواع الاحتجاجات أم أنواع النهايات؟ الأمر الأهم أنه تعامل مع المسألة بوصفها خطاب النهايات معزولة عن البعد الفني في الرواية، فهل كل ما صدر في الألفية الثالثة ناقشه الدكتور معجب في ورقته؟، وهل كان يقصد كل ما صدر في الألفية الثالثة، أم أنه اختار بنات وسيقان وستر وأختها الرابعة؟.. وشكراً.

■■ **رئيس الجلسة:**

باسمكم جميعاً أشكر فرسان هذه الجلسة، ونترك النهايات مفتوحة كما ذكر الأخ العزيز الدكتور معجب الزهراني.. فليس الفرسان في حاجة إلى أن يجيبوكم، وهو حوار مفتوح ومستمر. فشكراً لكم وأعتقد أن النادي الأدبي أصَّل لمدرسة تهتم بالنص، وهذا الملتقى واهتمامه بالسرد، وبهذه الطريقة، عمل لابد أن نشكر عليه الزملاء بالنادي، ونثمن ما قاموا به، ولتبقى الذكرى جميلة للمنتدين، أقدم باسم النادي شكراً لكل فارس من أصحاب الأوراق في شكل درع يحمل اسم النادي وهذه المناسبة، وتقوم الدكتورة لمياء باعشن بإهداء الدرع للدكتورة فاطمة إلياس.. وشكراً لكم، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

ملتقى قراءة النص

الأربعاء 1430/3/28هـ - 2009/3/25م

الساعة 7.00 مساءً

اليوم الأول

الجلسة الرابعة

■■ رئيس الجلسة: د. سحمي الهاجري

■■ المشاركون:

- د. سعيد يقطين: جماليات الشكل الروائي في الجزيرة العربية.
- د. محمد أبو ملحة: جماليات المكان في الرواية السعودية: (السجن نموذجاً).
- د. مراد مبروك: جيوبوليتيكا النص الروائي الخليجي وآليات التشكيل.
- د. نورة المري: جماليات التشكيل في الرواية السعودية

■■ **رئيس الجلسة:**

الدكتور سعيد يقطين أشهر من أن يُعَرَّف، فله كتب عديدة حول الرواية العربية والسرد العربي، وأخيراً الأدب الرقمي، فليتفضل:

■■ **الدكتور سعيد يقطين:**

أيها الحضور الكريم، اسمحوا لي في البداية أن أشكر نادي جدة الأدبي لتنظيم هذا الملتقى، ودعوتي للمشاركة فيه، وأشكره ثانية على اقتراح هذا المفهوم في ملتقى النص، ولقد جعلت ورقتي تدور حول موضوع جماليات الشكل الروائي في الجزيرة العربية.

جمالية الشكل الروائي في الجزيرة العربية

سعيد يقطين

1. تقديم: في المفاهيم:

1.1. الجزيرة العربية:

مفهوم الجزيرة العربية تاريخي وحضاري أيضاً. إنه يشمل فضاءات ودولا متعددة، تشكلت حديثاً، لكنها ذات جذور ضاربة في التاريخ الذي جعلها موحدة ومشتركة على العديد من المستويات. لكن هذا المفهوم الجامع، تم تبديله بآخر حديث، تولد مع الطفرة النفطية، التي عرفتها هذه المنطقة، ولاسيما منذ السبعينيات من القرن الماضي. هذا المفهوم الجديد هو «دول الخليج». وكان لتشكل «مجلس التعاون الخليجي» سنة 1981 أثره الكبير في إشاعة هذا المفهوم ذي الصبغة الاقتصادية والسياسية بالدرجة الأولى، فانسحب على قطاعات أخرى ذات امتداد يتجاوز السياسة والاقتصاد؛ لأنها تتصل بالتاريخ والثقافة، حتى صرنا نتحدث عن الثقافة الخليجية والأدب الخليجي والرواية الخليجية، كمفهوم جامع لمختلف الأنماط الثقافية والإنتاجات الأدبية والفنية التي تتحقق في هذا الفضاء «الخليجي».

إن استعمال مفهوم «الجزيرة العربية»، من وجهة نظر ثقافية، يبدو لي، أكثر ملاءمة ودلالة، لأنه لا يستند فقط إلى الخلفية الاقتصادية وكل ما يتصل بها. إنه، من جهة أولى، يؤكد الأبعاد التاريخية والحضارية والجغرافية المتصلة بهذا الفضاء العام ، ولا يستند فقط إلى الأبعاد الاقتصادية التي يتضمنها مفهوم «الخليج»، وما يحمله من إيحاءات، شئنا أو أبينا، تتصل بوجه خاص بالثورة النفطية . كما أنه، من جهة أخرى، يتسع لاستيعاب دولة وشعب تربطه بشعوب الجزيرة العربية صلات واقعية معاصرة وتاريخية متينة: اليمن، ويؤكد، من ثمة، أن السمات المشتركة والعميقة بين دول الجزيرة العربية وشعوبها تتجاوز البعد الاقتصادي والسياسي، وتبين أن عمق الأواصر تتعداه إلى أبعاد ترتبط بالمتخيل الجماعي والظروف المشتركة. فالتفاعل والهواجس والمشاغل مشتركة، وهي جميعاً تبدو بجلاء على المستوى الثقافي والفني الذي يبرز من خلاله هذا التقارب على المستويات كافة.

إن الحديث مثلاً عن الرواية في المملكة العربية السعودية لا يمكن أن يتم دون استدعاء اليمن، والعكس صحيح. ويمكن قول الشيء نفسه عن الفضاءات الأخرى، لما بينها جميعاً من تواشج يتصل بالإنسان والوجود. لكل هذه الاعتبارات، أرى أن على المثقفين العرب إعادة التفكير في تسمية «التجمعات» العربية، ليس بمقتضى الإملاءات السياسية والاقتصادية فقط، ولكن بإضافة ما يتصل بعمق الصلات التاريخية والثقافية أيضاً. وإذا كنا في السياسة والاقتصاد نستند إلى «التكتلات»، فإننا، على المستوى الثقافي، مطالبون باعتبار عمق العلاقات التي تتجاوز ما هو سياسي أو اقتصادي. وتبعا لذلك فإني أرى أن مقاربة الإنتاج الروائي، في ضوء هذا المفهوم، يمكن أن يجعلنا أقدر على تلمس خصوصية هذا الفضاء المشترك، والقدرة على توسيع النظر إلى ما يعتمل في مختلف إنجازاته، وما يتحقق فيه من تفاعلات.

2.1. الجمالية:

1.2.1. جمالية/ جماليات:

إذا كانت «الجمالية» تتصل بالسمات التي بتوفرها في العمل الأدبي تعطيه بعدا فنيا يلحقه بالآداب أو الفنون الجميلة تمييزاً لها عن غيرها من الأعمال التي ينتجها الإنسان، فإنها في العمل الروائي، والسردي عموماً، ترتبط بمجموع العناصر والمقومات التي تحقق «سرديته» (Narrativité) و«روائيته»، وتجعله يتأسس على مكونات تتضافر جميعا لتكوين خصوصيته الجمالية والفنية.

إن الجمالية، وفق هذا التحديد، مبدأ عام ، تشترك فيها كل الآداب والفنون على اختلاف أجناسها (شعر، سرد، تشكيل، تصوير،،،). وهذا المبدأ العام قابل لأن يتجسد حسب خصوصية كل جنس، بما يتخذه من مبادئ خاصة تتلاءم معه، وهي تستند ، في عمومها، إلى ذلك المبدأ العام. لذلك نعتبر «السردية» جمالية خاصة لاتصالها بالسرد بوجه عام. وهي على غرار «الأدبية» (باعتبارها جمالية الأدب) الخاصية التي تجعل من عمل ما عملا سردياً. ونعني بـ «الروائية» الخاصية التي تجعل من العمل الروائي عملاً روائياً: أي يتوفر على مجموع الخصائص الفنية والجمالية للخطاب الأدبي. ذلك أن سردية الرواية تختلف عن سردية القصة القصيرة، أو القصيرة جداً، على ما بينهما من صلات، لأن لكل منها خاصيات خاصة تتوفر في بعضها دون غيرها، وهي التي بمقتضاها يمكننا التمييز بين هذه وتلك.

نتدرج، وفق هذا التصور، من العام إلى الخاص إلى الأخص، بهدف الإمساك بمختلف التجليات الجمالية التي تتحقق في الرواية، على اعتبار أن القيم الجمالية لأي خطاب، كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه، تتحقق، من جهة أولى، حسب ما يمكن تسميته بـ «العصر الجمالي»، ونعني به الحقبة

المعينة التي يتم فيها الإنتاج، ومن جهة ثانية، بحسب خصوصية النوع، في علاقاته وتفاعله مع الجماليات المتعددة، وهي تتحقق من خلال أجناس أخرى في حقبة محددة، على هذا النحو :

الجمالية ـــــــــــ الفنون والآداب.

الأدبية ـــــــــــ الخطاب الأدبي.

السردية ـــــــــــ الخطاب السردي.

الروائية ـــــــــــ الخطاب الروائي.

(ش. 1. تدرج الجمالية حسب الخطابات)

2.2.1. جماليات عامة وخاصة:

إن موئل الجمالية في الأدب عموماً تكمن في «الخطاب» الأدبي، في علاقته بالنوع الأدبي الذي ينتمي إليه. وإذا أردنا الانطلاق من الرواية لتوضيح الفكرة التي نعمل على توضيحها، لذهبنا إلى أن «روائية» الرواية تتحقق بالتتابع والتلازم من خلال جماليات عامة وخاصة.

أ. **جمالية عامة:** وهي تتصل من ناحية بالجمالية العامة، بغض النظر عن الجنس أو النوع، أو التاريخ. ومن ناحية ثانية ترتبط بالعصر الجمالي الذي يعيش فيه المبدع، سواء تحقق ذلك من خلال الفنون أو الآداب المعاصرة له. فالروائي ينتج رواياته، وعى ذلك أم لم يعه، في ضوء هذه الجمالية العامة وهو يتفاعل مع التراث الجمالي الإنساني من خلال اطلاعه على نماذجه المتعددة. كما أنه يبدع، أيضاً، في أفق العصر الجمالي الذي يعيش فيه متفاعلا مع مختلف فنونه: التشكيل، المعمار، السينما، الموسيقى، الشعر، المسرح.

ب. **جمالية خاصة:** وتزدوج إلى جماليتين، ونحن نتحدث عن الرواية، أي إلى جمالية جنسية «سردية الرواية»، وأخرى نوعية «نوعية الرواية».

ومعنى ذلك أن «السردية»، كخاصية جنسية، تتحقق من خلال تاريخ عام، هو تاريخ الجنس السردي في صيرورته وتحولاته. إنها الخاصية التي تصل الرواية بالملحمة والأسطورة والحكاية الشعبية والسيرة الشعبية والمقامة.

كما أن هذه السردية، أيضاً، كخاصية نوعية، ذات طبيعة خاصة، لأنها تتجسد من خلال تاريخ خاص، هو تاريخ نوعيتها. فالروائي ينتج أعماله الروائية متفاعلاً مع قواعد النوع الروائي الذي ينتج في نطاقه، وعى ذلك أم لم يعه أيضاً. فالرواية التاريخية مثلا لها جماليتها، وسرديتها وروائيتها التي تتحقق من خلال تاريخها النوعي الذي نجده يختلف عن رواية الخيال العلمية مثلاً. ويمكننا قول الشيء نفسه عن بقية الأنواع الروائية في علاقة بعضها، واختلافها عن بعض.

إن هذه الجماليات فيها ما هو ثابت وما هو متحول. كما أن فيها ما هو خاص وما هو عام . كما أن فيها ما هو فردي وما هو جماعي، وما هو جوهري وعرضي. فالروائي العربي ، في الألفية الثالثة، مثلاً، يكتب رواياته، ليس وفق جمالية «عربية» أو «روائية» خاصة. إنه يكتب متفاعلا مع التراث الأدبي والفني والسردي العربي من جهة. كما أنه يكتب متفاعلا مع التراث الأدبي والفني والسردي الإنساني. وهو إلى جانب ذلك يكتب متفاعلاً، في ضوء العصر الجمالي الذي يعيش فيه، متأثراً بتطوره الفني ووسائط إنتاجاته وأفق انتظاراته.

يسلمنا هذا التصور الذي ننطلق فيه من «سرديات تفاعلية» إلى استخلاص ما يلي:

إن «السردية» وهي تتحقق من خلال الجنس ثابتة ثبات الجنس. وهي التي تجعلنا نقرأ المقامة ونتفاعل معها تفاعلنا مع الملحمة وأي نوع سردي قديمه وحديثه. لكن السردية النوعية متنوعة بحسب الحقب والعصور الفنية

والأدبية. فللرواية الواقعية، مثلاً، جماليتها الخاصة التي تستجيب لأفق التلقي الجمالي، الذي كان سائداً في القرن التاسع عشر في الغرب، وما قبل الستينيات من القرن الماضي في العالم العربي. كما أن الرواية الجديدة ستؤدي إلى خلق جمالية جديدة بعد الحرب العالمية.

عندما طالب هنري جيمس، في بداية القرن العشرين، بـ «مسرحة الحدث»[1]، فإنه كان في واقع الأمر يدعو إلى جمالية مغايرة لما كان سائداً (روائية جديدة)، ويمكن قول الشيء نفسه مع دعوة آلان روب غرييه والروائيين الجدد في فرنسا إلى ضرورة «تحطيم» القصة المحكمة البناء، أو تكسير عمودية الزمن.

قد يتساءل معترض، عن أسباب تركيزنا على جمالية النوع الروائي (الروائية) بادعاء أن العديد من الروائيين والنقاد ألغوا فكرة الحدود بين الأنواع الروائية، ونادوا بـ «النص» الروائي المفتوح، والمتعالي عن النوع؟

جواباً على ذاك الاعتراض وهذا التساؤل، أجيب بأن ليس في هذا غير الدفاع عن «نوعية» جديدة مختلفة عن الأنواع الصارمة التقليدية. أي أننا، بصدد هذه الدعوى، أمام «روائية» جديدة تطالب بتخطي «النوعية» القديمة والذهاب إلى ممارسة «نوعية» مختلفة وجديدة ومغايرة.

إن تحول «روائية» الرواية رهين مجموعة من التحولات التي يمكننا قراءتها واستيعابها بوضعها في نطاق تبدل ما أسميناه بـ «**العصر الجمالي**». أي في ضوء التبدلات والتغيرات الطارئة على مستويات عدة يتداخل فيها ما هو معرفي وثقافي وفني وجمالي بما هو اجتماعي وسياسي واقتصادي ووسائطي. ولا يمكن أن يتم فهم ذلك وتمثله على النحو الأمثل، إلا بالانطلاق من تصور جمالي وفني ملائم. وأرى أن السرديات كما أتصورها، وهي تستفيد من مختلف الإنجازات العلمية والنصية، في تحققها وممكنها، أي القابل للتحقيق في المستقبل أيضاً، هي التي يمكنها تحقيق

ذلك، لأنها تضع في الاعتبار «الخصوصية» السردية في مختلف تجلياتها في سياق الجمالية العامة التي تتجسد في نطاقها وهي تتفاعل معها بأشكال وصور لا حصر لها.

أما إذا كانت منطلقاتنا لا تتأسس على ما يمدنا به هذا التصور الذي ندافع عنه، فلا يمكننا أن نبني «تذوقنا» للرواية ووقوفنا على جماليتها إلا على الانطباع الخاص، أو على مقايسة بسيطة تتأسس على نموذج مبني على قاعدة انفعال أو تعاطف مع تجربة معينة ، وبواسطته نحدد «جمالية» معلقة في فضاء الانطباع.

يمكن للقارئ في ضوء هذه الملاحظات أن يتجاوب، لأسباب تذوقية معينة قابلة للتحليل، مع تجربة نجيب محفوظ، مثلاً، من خلال الثلاثية. لكن هذا القارئ عينه يمكن أن يحكم على «رامة والتنين» بأنها ليست رواية، لأن تصوره «الجمالي» الروائي تشكل على خلفية الرواية الواقعية، وليس على أساس ما تقدمه رواية «الحساسية الجديدة» أو التجريب الروائي من خصوصية.

أما بالنسبة للسردي، لأنه يراعي الخصوصيات، ويضع النص في سياق تطوره الجنسي والنوعي معاً، فيمكنه الكشف عن جمالية الرواية الواقعية، من خلال تجربة محفوظ مثلاً، كما يمكنه الكشف عن جمالية وروائية الرواية الجديدة في أقصى تجريبيتها. وليس في هذا، كما يرى الكثيرون، ممن ينتقدون ممارستنا، بزعم أن النصوص الروائية تتساوى في منظورنا، جيدها ورديئها. ولقد ذهب الدكتور محمد الصبرة (في ملتقى النص التاسع في جدة 2009) إلى التعبير عن هذا التصور بلباقة، حين قال في مناقشة ورقتي هذه: بـ «ديموقراطية» السرديات. ويقصد بذلك أن النصوص تتساوى لديها، وأنها غير قادرة على التمييز بين الروايات.

رداً على هذه المزاعم أؤكد أنني لا أشتغل إلا على النصوص التي أرى

أن لها تمثيلية «روائية» أو «سردية» محددة، وأن إجراءات التحليل التي لا يتم الانتباه إلى تفاصيلها الدقيقة هي التي تحول دون الوقوف على المميزات والخصوصيات التي تتميز بها النصوص لدى الكاتب الواحد، فبالأحرى في نصوص كتاب متعددين.

أما إذا كان المقصود بجمالية النص، لدى أصحاب هذا التصور، هو الخلوص إلى «تمييز جيد النص من رديئه» بالذهاب إلى أن هذه رواية جيدة، أو أنها تعجبني ، وتلك رواية رديئة لا أحبها، فهذه أحكام «نقدية» انطباعية وذاتية ولا علاقة لها بعمل السردي وهو يحاول اكتناه خصوصية الرواية بالوقوف على ما يجعلها رواية، أي تسهم في مجرى سردي وروائي، ومدى تحقق ما يمكن أن تلعبه من أدوار في الإضافة والتنويع على المتحقق السردي والروائي.

إذا اتضحت لنا معالم السرديات وهي تشتغل بالنص الروائي لتعيين جماليته وفق التحديد الذي أتينا على تشخيصه، يحق لنا، الآن، التساؤل عن الشكل، وأين يمكننا الإمساك بجماليته أو سرديته أو روائيته، ونحن نتحدث عن «**جمالية/ الشكل/ الروائي**».

3.1. الشكل:

3.1.1. استراتيجية السؤال حول الشكل:

لا يقل الإشكال عندما نروم التساؤل عن «الشكل». بل على العكس يزداد كلما طرحنا السؤال بصيغة مباشرة: ما هو الشكل؟ إننا في هذه الحالة نواجه بإشكالات عديدة لتعدد دلالات توظيفه واستعماله، حتى أنه ليمكن القول بإننا لا نتحدث عن الشيء نفسه، ونحن نروم الإمساك ببعض دلالاته، أو تعيين بعض حدوده. ويستدعي هذا الوضع ضرورة توضيح المقصود ونحن نتحدث عن الشكل كي لا يبقى المفهوم عائماً ومضبباً.

كما عملنا مع «الجمالية» سنحاول تذليل صعوبة التحديد بالانطلاق من الاستراتيجية السردية التي تتحكم في رؤيتنا للأشياء وتعريفنا لها، وذلك بالاستئناس بالأسئلة التالية: كيف يمكننا تحديد الشكل الروائي؟ وأين يمكننا الإمساك بخصوصيته؟ أفي المفردة أم في الجملة السردية؟ أفي المقطع السردي أم في البنية السردية؟ هل في المادة الحكائية (القصة) التي يشكلها الروائي من مخيلته الروائية وتجربته الواقعية؟ أم في طريقة تقديم هذه المادة، عبر عملية «تخطيبها»، من خلال الخطاب؟.

إن ما دفعنا إلى طرح هذه الأسئلة دون غيرها، إيماننا بأن «الرواية» كل متكامل، وأن كل ما فيها «مبني» بكيفية لا تسمح لنا بإلغاء أي عنصر فيها، أو تهميشه في التحليل. وليست عملية «البناء» غير «تشكيل» (تقديم عالم روائي من خلال شكل محدد) الرواية وفق معمار فني محدد، يسمح لنا بالدخول إليها من عتباته وأبوابه وفصوله، من نقطة بداية إلى نقطة نهاية، أي من الأسفل إلى الأعلى. عملية التشكيل هذه ، علينا الإمساك بـ «**خطاطتها**» (الأصلية)، هل نعني بذلك «**برنامجها**» (**الكامن**) من خلال الانطلاق من **المتحقق** في النص، عبر الوعي بمختلف الآليات والتقنيات الموظفة في صياغتها؟

لقد ميز السرديون بين القصة والخطاب، وأولوا عنايتهم الخاصة للخطاب الروائي باعتباره موئل الاشتغال الجمالي. إن الروائي لا يمكنه أن يبني قصته أو مادته الحكائية إلا من خلال الخطاب. قد تكون المادة الحكائية «جاهزة» في ذهن الروائي، لكن عملية تخطيبها: أي نقلها من «الكمون» إلى «التحقق» لا يمكن أن تتم إلا من خلال «**تشكيلها**» أو صياغتها في «**قالب**» محدد. إن الخطاب هو الذي يعطي المادة الحكائية «**شكلها**» النهائي الذي يجعلها قابلة للمعاينة أو القراءة.

إن عملية التخطيب تشكيل للمادة باتباع آليات وتقنيات معينة .

وبانتهاء هذه العملية يستوي «الشكل» الروائي الذي يتقدم إلينا من خلال الخطاب الروائي. قد يتداخل، وفق هذا التحديد، الشكل مع الخطاب. لكننا نميز بينهما بالذهاب إلى أن الخطاب أعم من الشكل لأنه جماع وسائل متعددة ومشتركة يوظفها الروائي لتقديم مادته الحكائية. فمفهوم الخطاب الروائي يتخذ، إذن بعداً جنسياً يلحق الرواية بالسرد، لكن الشكل في تصورنا، يخصص هذا الخطاب بالنوع الذي ينتمي إليه عبر عملية تشكيلية خاصة يلجأ إليها الروائي.

يدفعنا هذا التفريق إلى إدراج مجموعة من الآليات والمفاهيم التي تتداخل في عملية تخطيب الرواية. هذه المفاهيم تجتمع في مفهومين مركزيين هما: التقنية الروائية والشكل الروائي.

تتداخل هذه المفاهيم ، وبدون التمييز بينها وفق تصور محدد، تضيع الحدود وتفقد دلالاتها الخاصة، ونصبح نتعامل معها تعاملاً غير ذي معنى. لذلك سنعمل، في مستوى أول، على توضيح ما نقصده منها، ثم نعمل بعد ذلك على ربط النظرية بالتطبيق من خلال تحليل نموذجين روائيين.

2.3.1 . التقنية السردية:

تتصل التقنيات السردية بالمكونات المحورية التي يتشكل منها العمل السردي عموماً، بغض النظر عن نوعيته. فالراوي مثلاً نجده في كل الأنواع السردية، وكذلك الاستباق أو الحوار، إنها جميعاً تقنيات سردية يلجأ إليها الكاتب لتقديم مادته الحكائية، وهو يوظف تقنية الراوي المتكلم أو الغائب مثلاً. لكن طريقة التوظيف تختلف من نوع سردي إلى آخر. فالرواية مثلاً تعطي إمكانات أكبر لاستعمال تقنية الإرجاع بالقياس إلى القصة القصيرة مثلاً. ويمكن قول الشيء نفسه عن استعمال تقنية التبئير أو صيغ الخطاب... إن التقنيات السردية مشتركة في كل الأنواع، السردية، لكن توظيفها يختلف باختلاف الخطاب السردي لخصوصيته النوعية، على اعتبار أنها مجموع

المكونات المحورية التي يتشكل منها الخطاب السردي وفق الشروط التي يحددها النوع.

3.3.1. الشكل السردي/ الروائي:

نقصد به الطريقة التي تتكامل بها مجموع التقنيات الموظفة والمتفاعلة في الخطاب لجعله قابلاً للتحقق على هيئة معينة تمكننا من التعامل معه وتلقيه وفق صورة خاصة. إن البدء بالاستباق كتقنية زمنية، مثلاً، في رواية، يجعلنا بالضرورة أمام احتمال بناء نص يأخذ شكلاً دائرياً، لأنه «يفرض» على الروائي العمل على الرجوع إلى أحداث ما قبل وقوعه، وملء كل الفجوات للانتهاء إليه.

إن التقنيات تتصل بأدوات تشغيل المادة الحكائية وتشكيلها. أما الشكل، فهو تركيبها على صورة مخصوصة، تجعلنا قادرين على التعامل مع النص الروائي، من خلال عملية القراءة، التي تمكننا من العمل على القيام بإنجاز تصور لبنائه واستخلاص كيفيته ودلالاته.

إن توظيف التقنيات لا يتم بطريقة عشوائية لأن اختيارها وربطها بغيرها هو الذي يميز عملاً عن آخر. أي أن تركيبها من خلال شكل معين هو الذي يضمن للقارئ إمكانية التعامل معها على الصورة التي تجعله يتفاعل مع النص الروائي لأنها تترابط فيما بينها ترابطاً وثيقاً جداً. وتمييزنا بينها ناجم عن ضرورة التحليل. لذلك فنحن مدعوون إلى النظر في مكونات النص الروائي عن طريق تجزيئها إلى عناصر متضافرة، وتمييز بعضها عن بعض بسمات محددة. وبعد النظر فيما تحمله هذه العناصر، من مقومات وأبعاد، يمكننا إعادة تركيبها في شكل محدد بقصد الانتهاء إلى الوقوف على سرديته، أو نوعيته، أو جماليته، وأبعادها الدلالية، لأن أي شكل، وهو يتخذ صورة محددة، يقتضي رؤية دلالية معينة.

1.4.1. الطبقة النصية:

سبق أن أشرنا، ونحن نتساءل عن موئل الشكل، إلى أن العمل الروائي يتشكل من مفردات وجمل ومقاطع وبنيات سردية. ومن مجموع هذه العناصر تتكون القصة من خلال الخطاب الذي يقوم بتنظيمها ونظمها. وطريقة توظيف كل هذه المكونات والعناصر وبنائها، تختلف باختلاف الروايات. وكل منها تفرض علينا استراتيجية معينة لتحديدها ومقاربتها.

يفرض علينا تحليل النصين اللذين اخترنا ، بناء على ما لاحظناه بينهما من مقومات مشتركة، إدراج مفهوم «**الطبقة النصية**»[2] للدلالة على مجموعة من البنيات الحكائية والخطابية التي تجتمع في خصائص مشتركة، وتدخل في علاقات متعددة مع بنيات أخرى، لها مقومات مغايرة، بناء على الترابط لتشكيل «النص» الروائي في كليته وشموليته. إن تمييزنا بين طبقات النص الروائي مدخل عام، أو استراتيجية تحليلية، للإمساك بالبنيات المشتركة على مستوى الخطاب والقصة والنظر إليها في كليتها، بهدف الإحاطة بمختلف المكونات التي تتشكل منها طبقة ما من طبقات النص. نلجأ إلى هذه الاستراتيجية لإيماننا بأن العمل الروائي تتفاعل وتترابط كل مكوناته وعناصره التي يتشكل منها. وعلينا في عملية التحليل مراعاة كل هذه العناصر، لأنها تسهم مجتمعة في إكساب النص الروائي سرديته وروائيته.

إن النصين اللذين سنشتغل بهما في ضوء هذا التصور، هما: الطين (2002) للروائي السعودي عبده خال[3]، وعرق الآلهة (2008) للكاتب اليمني حبيب عبد الرب سروري[4]. ولقد وقع اختيارنا عليهما لما وجدناه بينهما من صلات مشتركة عديدة، وسنعمل من خلال التحليل على إبراز جمالية الشكل الروائي من خلال رصد خصوصية كل منهما والعلاقات التي تربط بينهما في سياق تطور التجربة الروائية في الجزيرة العربية. وسنعالج النصين من خلال الانطلاق من مفهوم الطبقة النصية باعتباره الجامع للتجربتين.

2. الطبقات النصية في رواية الطين وعرق الآلهة:

1.2. المسؤولية الروائية وجماليتها:

قبل الشروع في تحليل الروايتين في ضوء مفهوم الطبقة النصية، نود التقديم له بما أسميناه المسؤولية الروائية باعتبارها سمة مركزية مشتركة.

تلتقي رواية الطين مع عرق الآلهة في عدة أمور يمكننا إجمالها، بدءاً، في الشعور بأن كتابة الرواية ليست عملاً سهلاً، عكس ما نجد لدى بعض الروائيين. إنها عملية صعبة وشاقة. تستدعي الوعي بأنها مسؤولية تتطلب جهداً مضاعفاً. ويمكننا أن نتوقف على هذا الوعي مما يلي:

1.1.2. الجهد الكتابي:

نقصد بالجهد الكتابي أن الروائيين بذلا مجهوداً كبيراً في إنجاز العمل على المستوى الزمني. فالفترة التي قضاها عبده خال في كتابة الطين أربع سنوات. ونتبين ذلك من خلال المُناص الذي ذيلت به الرواية.

ولا شك أن الرواية اطلع عليها العديد من القراء قبل طبعها. ويمكننا تلمس ذلك من خلال «الردود» (في الملح) التي تكشف لنا عن أسماء كتاب وباحثين حقيقيين اطلعوا على الرواية بكاملها أو على شذرات منها.

كما أن رواية عرق الآلهة بذل فيها الجهد نفسه.وشخصيا بعث إلي الكاتب المخطوطة الأولى والثانية للاطلاع عليها في فترات متباعدة، ولم أتسلم منه المخطوطة المطبوعة.ولقد اطلع على الرواية قراء عديدون يذكرهم المؤلف في مُناص البداية مع الإهداء.

نلمس من خلال هذه النقطة أن المؤلفين معا حريصان على إشراك قراء نموذجيين بمختلف اتجاهاتهم في تقديم الملاحظات أو التعليقات على العمل قبل طبعه. ويكشف هذا عن كونهما يقدران المجهود المبذول في الكتابة.

2.1.2. الجهد المعرفي:

تقدم لنا الروايتان مادة معرفية غزيرة وهامة في اختصاصين مختلفين: الفلسفة وعلم النفس في رواية الطين. وعلوم الحاسوب ونظريات الدماغ في عرق الآلهة. وإذا كان عبده خال لا يقدم لنا لائحة المراجع التي اطلع عليها. ولا نشك في أنها كثيرة، وتتصل بحقول معرفية كثيرة، نجد حبيب سروري يذيل روايته بمرجعين في مضمار نظرية الدماغ (ص 284). يبين لنا هذا الجهد المعرفي أن الروائيين عملا على مراكمة مادة معرفية دقيقة في إنجاز العملين ، ولم يكتفيا بتقديم مادة حكائية .

هذا الجهد الكتابي والمعرفي سيبدو لنا بشكل واضح على مستويات عدة، سنتبينها من خلال التحليل، مثل صيغ الخطاب أو صورة الراوي أو الطبقة النصية.

إن الإحساس بالمسؤولية الروائية يجعلنا نقرأ رواية راقية على مستوى أسلوبها ولغتها ومادتها المعرفية. فالأخطاء المطبعية والنحوية وغيرها من الأخطاء التي اعتدنا الاصطدام بها في الروايات شبه منعدمة في هاتين الروايتين. وحين نتوقف على هذا الجهد الكتابي والمعرفي، فلأننا نعتبره مظهرا جماليا قلما نلتفت إليه. كما أننا حين نشدد عليه فلأننا نستشعر «قبحاً» فظيعاً في بعض الروايات العربية التي يتمتع أصحابها بخيال خصب وقدرة على الكتابة، ولكنهم يستسهلون عملية الطبع ويستسرعون ملء لائحتهم بالنصوص فيقدمون على إصدار طبعات تخدش العين والحس والعقل بأخطاء تافهة مطبعية وإملائية ونحوية. ولقد كان هذا القبح يحول بيني وبين التقدم في قراءة بعض الروايات لكتاب لهم موقع هام في التجربة الروائية العربية.

إن المسؤولية الروائية لها جماليتها الخاصة، لأنها تتصل بـ «الكتابة» باعتبارها صنعة. والكاتب الذي لا يقدر هذه المسؤولية لا يحترم القارئ

ولا الثقافة ولا اللغة التي يكتب بها. إن المبدع يخدم اللغة ويطورها عبر تطويعها والارتقاء بها. ولقد ساهم الأدباء والروائيون الأوربيون في بلورة لغاتهم الوطنية: فالإسبانية لغة سيرفانتيس، والألمانية لغة غوته، والفرنسية لغة فيكتور هيغو وموليير،،، وحين نقارن الروائي الأجنبي بالروائي العربي ، في هذا المجال نجد الفرق بين الكاتب المسؤول والكاتب غير المهتم. لا أجد في الروايات الأجنبية التي أقرأ ما أجده في الروايات العربية من أخطاء لغوية وتعبيرية ونحوية.

2.2. طبقتان نصيتان:

هذا الجهد المزدوج في الروايتين سيظهر لنا بجلاء على مستوى الطبقات النصية، حيث نجد كلاً منهما تتكون من طبقتين نصيتين، لكل واحدة منهما خصوصيتها التي تجعلها تختلف عن الأخرى. وفي الوقت نفسه تجعل كل طبقة تدخل في علاقة مع مقابلتها. سنعمل على تحليل الطبقتين في كل نص على حدة، بقصد الانتهاء إلى الكشف عن طبيعتهما وطرائق اشتغالهما وأبعادهما الفنية والدلالية.

هاتان الطبقتان نسميهما اتباعاً: السرد والتقرير. فالطين تبتدئ بـ«مقدمة **لتقرير** لم يكتب» (ص 7).. وتنتهي بملاحق نجد من بينها: « **تقرير** مسودة أولى (ص 374)، و«**تقرير** مسودة ثانية» (ص 385).. كما أن رواية عرق الآلهة يتضمن فصلها الثالث «مقدمة **تقرير** كاشف الأسرار» (ص 69). وتنتهي على غرار الطين بملحقين، يتضمن أولهما «بقية **تقرير** كاشف الأسرار» (ص 223)، والملحق العلمي لـ: **تقرير** كاشف الأسرار» (ص 265).

إن التنصيص في الروايتين معاً على مفهوم «**التقرير**» داخل النص الروائي يبين لنا بالملموس أن الكاتبين يدركان معا أنهما يوظفان «بنيات» نصية من طبيعة غير سردية لغايات ومقاصد محددة. وهذه البنيات النصية

هي التي ندرجها، بناء على مجمل ما تتكون منه من عناصر، تحت مفهوم الطبقة النصية التي تأخذ هنا طابع «التقرير». لكن طبيعة التقرير المشتركة في الروايتين تبين لنا أنهما يشتغلان بكيفيات مختلفة. وذلك ما يمكننا تبينه من خلال الوقوف على علاقة كل من التقرير والسرد في كل رواية على حدة، في مرحلة أولى، وبعد ذلك نكشف عن أوجه التشابه والاختلاف بينهما، ودور كل منهما في «تشكيل» الرواية وتحديد جماليتها ودلالتها، في مرحلة ثانية.

3. الطين: التقرير يولد السرد:

1.3. بناء الرواية:

نمسك بطبقات النص من خلال البناء، لأنه هو الذي يبين لنا كيفية توزع الطبقات وتعالقاتها بعضها ببعض. ويتقدم إلينا بناء رواية الطين من خلال هذه الطبقات الثلاث:

1.1.3. التقرير:

تبتدئ الرواية باقتحام مريض عيادة طبيب نفساني هو الدكتور حسين مشرف. يزعم المريض أنه عاد إلى الحياة بعد الموت، من خلال قوله :

«للتو عدت من الموت.../ أذكر هذا جيداً.../ لست واهما البتة» (ص 15).

وليؤكد له وضعيته الخاصة، يطلب منه الخروج إلى ساحة المستشفى طالبا منه التمييز بين وضعيتيهما معاً، وهما تحت أشعة الشمس. وعندما يفشل الطبيب في الانتباه إلى شيء يثير الاهتمام، يطلب منه المريض معاينة كون مريضه «بلا ظل». ينصعق الطبيب لهذه الخلاصة العجيبة. وتدفعه إلى إعطاء قيمة خاصة لهذه الحالة، وتصبح موضوع انشغاله ومشروع بحث يعول عليه للتميز العلمي.

يبدأ عمله هذا بكتابة رسالة إلى زملائه الأطباء والعلماء في

اختصاصات متعددة طالبا منهم آراءهم في الظاهرة، من جهة. ويشرع في جمع معلومات عن مريضه من خلال استجوابات طويلة معه، ومن خلال زيارة القرية التي نشأ فيها للتعرف على تفاصيل حياته، لتكوين «قصة» متكاملة وتامة عن مريضه، من جهة ثانية.

سيكون هذا التقرير بمثابة مقدمة عامة للنص تتلوها «قصة» المريض التي قام الراوي (الطبيب) بجمعها من القرية أولا (السرد). ثم بعد ذلك تأتي الطبقة الثالثة حيث تقدم لنا أجوبة العلماء في الظاهرة (التقرير).

2.1.3. السرد:

يأتي الانتقال من التقرير إلى السرد، حيث تقدم إلينا مادة حكائية عن المريض والمحيط الذي عاش فيه، وعلى مدى حوالي 285 صفحة، ومن خلال «خمسة أيام» يتم تتبع قصة بطلها المحوري ليس المريض، ولكن والده «صالح التركي». ومن خلالها تتكشف لنا صورة المريض في علاقته بوالده. وعند انتهاء القصة، يخبرنا هامش في آخر الصفحة بنهايتها موضحا «لم يعد **السرد** كافياً، فمن أراد مواصلة **حكاية** هذا المريض – فأعلمه بكل دم بارد – أنها **انتهت**، فلا تتريب على من أراد الوقوف هنا. ومن أراد اكتشاف الدمار الذي ورثني مريضي فسيجده في الصفحات المتبقية». (ص 290).

بعد انتهاء قصة صالح التركي، تأتي الملاحق (الصفحات المتبقية) في حوالي 100 صفحة، وتتكون من:

3.1.3. التقرير:

– مستخلصات لكلمات أرعبتني : أقوال المريض. (ص 292).

– الرسائل: ص 311.

– الردود: ص 323.

– المفكرة: ص 349.

- تقرير مسودة أولى: ص 356.
- تقرير مسودة ثانية: ص .385
- رسالة أخيرة: ص 392.

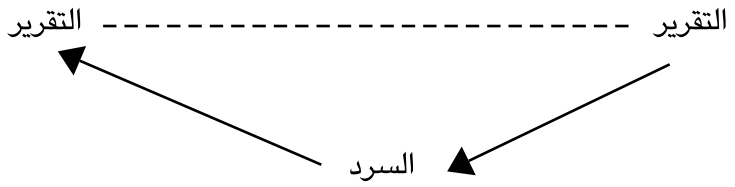
إننا كما نلاحظ، من خلال بناء الرواية ، أننا أمام ثلاث طبقات نصية. نعتبر أولاهما بمثابة توطئة، والثانية قصة صالح التركي. والثالثة، بمثابة قراءات لحالة المريض المعروضة في الرسالة الموجهة إلى العلماء. ويمكننا ترتيب هذه الطبقات أفقياً، وفق ما يلي:

أ. التقرير: (مقدمة تقرير لم يكتب). حوالي 43 صفحة.

ب. السرد: قصة صالح التركي. (حوالي 285 صفحة).

ج. التقرير: الملاحق (حوالي 100 صفحة).

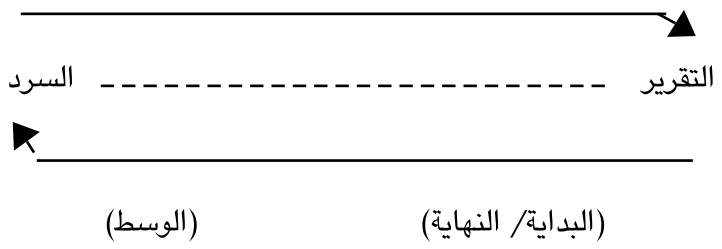
إن الشكل الذي يتخذه بناء الرواية يمكننا تقديمه من خلال هذه الصورة:



(ش. 1. بناء الرواية في الطين)

يبدو لنا من خلال هذا البناء أن مقدمة التقرير هي التي تؤدي إلى السرد الذي بعد انتهائه يأتي التعليق. إننا ننتقل من الاستفسار عن حالة (السؤال) إلى عرضها (المادة الحكائية) ثم التعليق عليها. إنه بناء قد يبدو خطياً وتصاعدياً. لكن التأمل يبين لنا أن هذه الخطية ليست سوى نتيجة

إكراهات خطابية. لأننا، في العمق، سنجد أنفسنا أمام بناء دائري. ننتقل فيه من التقرير إلى السرد، ومنه نعود إلى التقرير مرة أخرى:



(ش. 2. الشكل الدائري لبناء رواية الطين)

هذا الشكل الدائري يبدو لنا، بجلاء، من خلال علاقة الخطاب بالقصة من جهة، وعلاقات الطبقات النصية الثلاث من جهة أخرى (السرد والتقرير). ويمكننا تعميق ذلك من خلال قراءة عمودية نتوقف فيها على كل طبقة نصية على حدة بقصد الوقوف على طبيعة الرواية وجماليتها ووظيفتها، عبر تحليل علاقة السرد بالتقرير داخل كل طبقة نصية.

2.3. الطبقة النصية الأولى: السببية:

1.2.3. حدود الطبقة:

تقع الطبقة النصية الأولى ما بين الصفحة 7، والصفحة 50. وتتكون من أربع بنيات نصية، يتميز بعضها عن بعض فضائياً وخطابياً على النحو التالي:

أ. التقرير = السرد:

تأتي البنية الأولى تحت عنوان «مقدمة تقرير لم يكتب» (ص 7)، وفيها

نجد الطبيب «يسرد» من خلال التقرير الذي يأخذ بعداً سردياً (التقرير السردي) حالته التي ولدها له مريضه: «قبل الحديث عن مريضي، اسمحوا لي بأن أتقدم بعرض حالتي أولاً». (ص 7). وليس هذا «العرض» غير «قصة الطبيب».

ب. السرد:

نجد السرد في البنيتين الثانية والثالثة. فهما من جهة أولى لا تحمل أي منهما عنواناً، بل يتصدرهما «قولان»، سنتبين، من خلال قراءة الروية، لاحقا، أنهما للمريض.

في البنية الأولى يحدثنا الطبيب عن دخول مريضه مدعياً أنه عاد بعد الموت، وهو في حاجة إلى ثقة طبيبه ليروي له قصته. وبما أن الطبيب كان على موعد مع زميل له لم يتواصل اللقاء بعد وداع المريض إياه. بعد هذا المشهد يروي لنا الطبيب موعده مع زميله الذي عزمه بسبب ترقية. وفي اللقاء على الغداء بدأ زميله يقلب في الماضي المشترك بينهما، مخبر إياه بأن حبيبته القديمة (هند) صارت جدة . ورغم محاولات الطبيب عدم التذكر، فإن تلك الإشارة كانت إلى جانب اللقاء مع المريض فرصة لإحياء كل الهواجس والأفكار المتصلة بـ « قصة» الطبيب (طفولته).

أما البنية الثانية فتبدأ بتقليب الطبيب في ملف مريض نفسي يشك في زوجته ودخول مريضه عليه، والخروج معه إلى الساحة لمعاينة أنه بلا ظل. فيكون ذلك سببا في الانشغال أكثر بحالة مريضه. فيدفعه ذلك إلى كتابة رسالة إلى زملائه.

ج. التقرير: الرسالة:

في البنية النصية الرابعة نجد «الرسالة» التي كتبها الطبيب (كما يقول في هامش يذيلها) إلى زملائه مبينا حالة مريضه، مفسراً أنه سجل كل الأحداث التي ذكرها له. كما أنه سافر إلى قريته وجمع تفاصيل عديدة عن

حياته وحياة أسرته، وطالباً منهم في النهاية آراءهم في هذه الحالة النادرة، وإن أخفى عنهم كون المريض «بلا ظل».

نسجل، على مستوى البناء، أن هذه الطبقة النصية الأولى ببنياتها الأربع تبتدئ بدورها بتقرير يتلوه سرد وبعد ذلك تقرير. إنه البناء الدائري نفسه الذي رأيناه أفقيا. وأن التقرير يولد السرد. فظهور المريض في حياة الطبيب **حفزه** للبحث عن ذاته، وولد لديه طموحا قديماً. كما أن لقاءه بصديقه عالم الحضارات القديمة ولد لديه هواجس قديمة، وجعلنا نتبين من خلال هذه العلاقة السببية بين التقرير والسرد في هذه الطبقة أن للطبيب «قصة». هذه القصة **تشابه** «قصة» المريض .

يقول الراوي – الطبيب:

– «ثمة تشابه يجمعنا، وربما حدث لبس بين **الحالتين**، أو بأن ما حدث تأكيد صارخ **لحالة مريضي** أو **تأكيد لحالتي**». (ص 7) (التشديد مني).

– «غدوت أنا المريض» (ص 7)،،، والاستشهادات كثيرة.

هذا التشابه بين الطبيب والمريض يدفعنا إلى قراءة «قصة» الطبيب تمهيدا لمعرفة كل ما ستقدمه لنا الطبقات النصية اللاحقة وما تتضمنه من بنيات نصية تسهم مجتمعة في بناء النص ودلالاته وتسعفنا بالإمساك بجماليته.

2.2.3 . قصة الطبيب:

نستجمع مختلف المفردات والمقاطع والبنيات الموزعة في الطبقة النصية الأولى لتشكيل قصة الطبيب وفق الخطاطة التي قدمناها في «قال الراوي»[5] على النحو التالي :

أ. **الدعوى النصية:** الطبيب كان في طفولته خامل الذكر. ويسعى عن طريق أحلام اليقظة أن يكون «شخصاً» غير الشخص الذي يحمل. كبر معه

هذا الحلم – وهو أن يكون ذا شأن ومتميزا عن الآخرين. لكنه ظل فاشلاً في حياته وحبه. ودعا الله وهو معتمر، قائلاً: «ظللت أبكي وأسكب تذرعي بأن **أمنح علماً لم يمنح لأحد قبلي**».

إن عند الطبيب، بسبب حياته الفاشلة، أسطورة شخصية هي: أن يكون صاحب نظرية لم يسبقه إليها أحد. إنها «دعوى» الطبيب.

ب. **الأوان:** ظلت هذه الدعوى – الأسطورة تواكب حياة الطبيب. لنقرأ تعبيره عنها بجلاء: «وقد مضت على ذلك الدعاء أعوام طوال من غير أن يتحقق شيء مما اعتراني من خيالات، فأيقنت أنني سأبقى خامل الذكر كملايين البشر، بوهم لا يتحقق». (ص 11). لكن بعد طول انتظار جاء أوان تحقيق الدعوى بعد ظهور المريض:

«كدت أنسى كل شيء. **وحين وقف أمامي أيقنت أنني على موعد مع علم لم يسبقني إليه أحد**». (ص 11) التشديد مني.

إن ظهور المريض «**ولد**» تلك الأسطورة الشخصية، أو تلك الدعوى. إنه أوان تحقيقها. يقول الطبيب في نهاية مقدمة لتقرير لم يكتب:

«أنا الآن أحمل قنبلة ستفجر هذا العالم ، ستحوله إلى هباء، غبار، وستجعل الجميع ينسف المعارف التي اكتسبها ويعيد تهجئة الحياة من جديد» (ص 11) لكن هناك تخوفاً باطنياً يلازمه، ويعبر عنه بجلاء، بقوله:

«**كل ما أتمناه** ألا يكون **هذا القول** استكمالاً **لهواجس الطفولة الأولى وأوهامها**». ص 12.

ج. **القرار:** يبدو لنا القرار في قيام الطبيب بالبحث في «قصة» مريضه وتسجيل ملاحظاته، والسفر إلى قريته استكمالاً للمعطيات، ومراسلة زملائه مستفسراً عن الحالة التي يراهن عليه لتقديم علم ما سبقه إليه أحد، من خلال التقرير النهائي الذي ينوي تقديمه إلى مؤتمر علمي.

فهل سيتم «النفاذ» وتتحقق الدعوى أو الأسطورة الشخصية للراوي – الطبيب؟ إن البرنامج الحكائي للرواية لما يكتمل، ولا يمكننا الجواب عن هذه الوظيفة الأساسية إلا في النهاية، أي بعد قراءة «الرسالة الأخيرة» التي بعث بها إليه صديق طفولته طارق الباشا. (انظر 3. 4 .2 من هذا التحليل).

إن العلاقة العمودية بين التقرير والسرد في الطبقة النصية الأولى سببية؛ لأن التقرير كان الداعي إلى ظهور سرد قصة الطبيب. كما أن العلاقة بين الطبيب والمريض علاقة مشابهة، من خلال ادعاءات الطبيب، ولم تظهر لنا هذه المشابهة إلا من خلال أقوال الطبيب. ويمكننا تبين احتمالات هذه المشابهة وعلاقات أخرى بين التقرير والسرد من خلال الانتقال إلى الطبقة الثانية : السرد.

3.3. الطبقة النصية الثانية: المطابقة:

1.3.3. بناء الطبقة:

نعتبر هذه الطبقة النصية واسطة عقد الرواية، فهي بؤرتها التي تنهض على قاعدة سردية من البداية حتى النهاية. إنها خلاصة الاستجوابات التي أجريت مع المريض، وكل المعطيات التي جمعها الراوي – الطبيب من خلال رحلته إلى القرية التي ولد فيها مريضه. لذلك نجدها، أيضاً، على مستوى عدد الصفحات أهم من الطبقتين الأولى والأخيرة.

تتقدم إلينا هذه الطبقة من خلال بنيتين نصيتين كبيرتين: خمسة أيام و«أحداث ضبابية». أما الخمسة أيام فتأتي على شكل بنيات صغرى، تتشكل كل منها تحت اسم يوم من الأيام، تتخللها بنيات أخرى تتصدرها أقوال المريض. يشكل كل يوم من تلك الأيام محطة أساسية في حياة القرية من خلال التركيز على «قصة» والد المريض «صالح التركي».

تأتي الأيام الخمسة مرتبة ترتيباً تنازلياً، أي أنها تبدأ باليوم الخامس

وتنتقل إلى الرابع، وهكذا حتى اليوم الأول. وكل البنيات السردية المندرجة تحت عنوان يوم ما تتصدرها هذه الصيغة: «هي خمسة أيام خرجت فيها القرية بغير هدى». الشيء الذي يعني أن كل الأيام يوم واحد . إنها تتشابه في محنتها وقسوتها. لذلك لا يغدو ترتيب الأيام ذا جدوى . ونجد في الميتانص النقدي، ضمن الردود، ملاحظة تتصل بهذا الترتيب ، حيث يقول الناقد الأدبي الذي اطلع على قصة المريض[4]: البدء بالليلة الخامسة ثم الرابعة ،،، علما بأن الأحداث في خط تصاعدي ولا تعود للوراء... ماذا تقصد؟» (ص 346).

إن بناء هذه الأيام الخمسة (كطبقة نصية) بهذا الترتيب العكسي على، مستوى الخطاب، والترتيب التصاعدي، على مستوى القصة، يكشف لنا البعد الدائري الذي تبنى عليه هذه الطبقة النصية. ونجد في آراء الطبيب عن الدائرة، وقلب الحياة، واكتمال الدائرة واستمرارها (ص 350 وما بعدها)، ما يقدم لنا تفسيرا لهذا الترتيب كما يتصوره ويفهمه في تنسيق «الحكاية» وبنائها. ولقد وفق الكاتب في رسم ملامح هذه القرية وعوالمها الواقعية والمتخيلة وأساطيرها ومعتقداتها من خلال رصد سيرة حياة المريض من لحظة ولادته، والدور الذي يضطلع به والده في حياة القرية. إننا هنا أمام طبقة نصية سردية متكاملة بذاتها ، وتستأهل لوحدها دراسة مفصلة لما تحتويه من عوالم خاصة وغنية.

أما الأحداث الضبابية ، فتنقلنا من الحياة في القرية إلى المدينة التي هاجر إليها المريض بعد موت والده، وانخراطه في سلك الحياة العسكرية، حاملا معه كل الهواجس والتخيلات والأوهام التي تشكلت من خلال حياته في القرية ورافقت مختلف مراحل حياته.

يهيمن السرد في هذه الطبقة من خلال الراوي المتكلم (المريض): الذي يبدو لنا من خلال استعماله ضمير المتكلم وهو يحكي عن قريته وقصة والده.

وأحيانا أخرى يروي بضمير الغائب بعض الوقائع التي تجري في القرية. وإلى جانب السرد نجد التقرير الذي يبدو لنا من خلال المُناصَّات الداخلية (الهوامش) التي كان يلجأ إليها الطبيب لتوضيح بعض المعطيات المتصلة بالسرد، مثل ما نجد في قوله في الهامش بالصفحة 89: «يدعي مريضي أن سبب عزوفها عن الارتحال إلى أسواق قرى الوادي، هيامها به وعدم رغبتها بالابتعاد عنه». وتأتي هذه الهوامش موقعة باسم الطبيب حسين مشرف (انظر مثلاً الهوامش في الصفحات 67 - 89 - 128 - 170 - 182 - 202 - 280 - 290).

إن العلاقة بين السرد والتقرير في هذه الطبقة النصية علاقة تفاعل نصي بين النص (السرد) والمُناصّ (التقرير). ومن خلالهما يتبدى لنا صوتان: يضطلع أولهما بالسرد، ويأتي الثاني للتوضيح والشرح والتنبيه. إن كل المناصات الداخلية تملأ بعض الفجوات، وتفسر ما لم يقله الراوي – المتكلم فيما رواه للطبيب، وتسهم في توضيح ما خفي من القصة عن طريق إثارة الانتباه إلى بعض الجوانب الكامنة وراء السرد.

علاوة على ذلك لا يبدو لنا الطبيب مجرد مروي له يتلقى السرد من لدن الراوي – المتكلم (المريض)، إذ إنه إلى جانب المناصات التي كان يضطلع بها، عمل على تنظيم المادة الحكائية بطريقته الخاصة: وضع العنوانين، إدراج بعض الأقوال في صدر البنيات السردية، تقطيع السرد وتنظيمه بالكيفية التي تتقدم لنا من خلال هذه الطبقة النصية الثانية. ويبدو لنا ذلك بجلاء في الهامش الذي وضعه بصدد الـ «أحداث ضبابية»، حيث نجده يقول: «لم يفصح عن اسم الرئيس الذي يتحدث عنه. ولم أعد قادرا على صياغة الأحداث بصورة منطقية كما حدث مع بقية الحكايات التي سردها سابقا وقمت بجمعها من أفواه القرية التي ذكر انتماءه إليها، وكنت عازماً على **تنسيقها وحشو تلك الفجوات والفراغات في جلسات لاحقة، إلا أن ما حدث جعلني أرضى بهذه الصياغة**. لذلك أستحسن عنونة هذا الفصل

بـ «أحداث ضبابية»، وقد عمدت إلى إدخال رؤيتي الشخصية لمفهوم مريضي لحالته ...» (ص 280).

جئت بهذا الشاهد لأنه يبين لنا بجلاء أن الطبيب باعتباره المروي له كان يضطلع بدور كبير في السرد لأنه كان يروي لنا القصة من منظوره الخاص، وإن كان ينطق بلسان مريضه. لقد جمع موادا من القرية، وحاول من خلال دمجها بما سمع من مريضه تقديم «رؤية» «تتطابق» مع التفسير الذي كان يرمي إلى تشكيله. لذلك كانت رؤيته السردية برانية، بتقديم الرؤية الذاتية للراوي، لكنها كانت في العمق جوانية. ويتضح لنا ذلك بجلاء من خلال تنظيم المادة المسرودة وطريقة تقديمها وتنسيقها، سردياً، وتوضيح، ما غمض منها ليس بالنسبة للمروي له المفترض (القارئ/ العلماء) ولكن بالنسبة إليه لتقديم نص قابل للتأويل والتفسير. تتضح لنا هذه المطابقة بين السرد والتقرير بجلاء على مستوى تقديم قصة «صالح التركي»، حيث سنلمس «مطابقة» بين الشخصيتين: صالح ومشر .

2.3.3 . قصة صالح التركي:

قصة صالح التركي هي قصة الطبيب بشكل آخر. فهو أيضا له أسطورة شخصية: أن يكون له موقع في القرية:

- «توهم أنه **أكثر أهمية** من كل شيوخ قرى الوادي، ولازال يغذي هذا الوهم في مخيلته» (ص 168).
- «مكث على هذا الحال زمناً لا يشتغل بشيء سوى ترديد وعده بأن يعود **سيداً مُهاباً** في جنبات الوادي». (ص 180).

بل إن طموحه يتعدى الحصول على المشيخة بالإعلان مرة بأنه «**سيكون أميراً**» على أهل الوادي (ص 226).

إنه الذكي الألمعي، التاجر المخاتل، المثقف، الذي يحسن القراءة والكتابة في مجتمع أمي. يرى نفسه متميزا عن الآخرين. يغامر في فلسطين، ويسعى لإثبات نسبه العربي، والتحكم في القرية عن طريق الاحتيال وادعاء التقرب من رجال السلطة، يتآمر بكل الوسائل لتكون له الحظوة والمكانة. شخصية مأساوية ومغامرة. عنيف مع زوجته وولده، وينتهي نهاية مأساوية: قطع لسانه، وقتله من لدن زوجته.

هذه الشخصية – اللغز تعيش في قرية معزولة في أقصى الجنوب قرب جازان. كل همها تحقيق تلك الأسطورة الشخصية. لكنها تفشل في ذلك فشلاً ذريعاً. وتركيز السرد على هذه الشخصية دليل على ذلك . لذلك نجد مطابقة بين شخصية صالح الذي فشل في تحقيق أسطورته الشخصية، تماما كما سنجد ذلك مع الطبيب في نهاية النص. أما المريض، فإنه يبدو لنا في هذا الطبقة النصية ظلا أمام النور الهائل المسلط على الأب صالح التركي. ولهذا تنتهي الأيام الخمسة، وهي البنية السردية الأولى والأساسية، في هذه الطبقة بموت صالح.

غير أننا نجد مطابقة أخرى بين صالح وابنه، تأتي على لسان المريض حين يقول: «أنا وأبي نتبادل الموت/ هو ميت خارج حلم لم يتحقق» (ص216).

وستتاح لنا فرصة معاينة المطابقة عينها في نهاية التحليل بين الطبيب والمريض وصالح التركي.

4.3. الطبقة الثالثة: التأويل:

1.4.3. طبيعة التقرير:

بعد انتهاء عرض المادة المتصلة بالمريض في الطبقة الثانية ، تأتي الملاحق مشكلة من عدة خطابات (أقوال – رسائل – ردود – مفكرة –

تقارير)، يجمع بينها البعد التقريري. إنها عبارة عن«قراءات» ومحاولات لاستكمال عناصر المادة (أقوال المريض ورسائل صالح التركي) أو لتفسير الحالة المرضية المعروضة: أي أن العلاقة بين التقرير والسرد علاقة "تأويلية" لأن التقرير، وهو يحتل المستوى الأول على مستوى الخطاب، يتعامل مع السرد الذي يوجد في الخلفية. هذه التأويلات ذات طبيعة نفسية واجتماعية – أنثروبولوجية ودينية وفلكية وطبية شعبية وسحرية وأسطورية وأدبية.

إن كل هذه التقارير، ولاسيما ما اتصل منها بردود العلماء والباحثين، تجمع على خصوصية الحالة المعروضة. وترى أن الطبيب يقدم على عمل غير ذي جدوى، لاعتبارات يتداخل فيها ما هو ذاتي (يتعلق بالطبيب) بما هو موضوعي (المريض)، وأن طموحه زائد عن حده. ولقد أدى هذا إلى بعث مفكرة من الطبيب يشرح فيها تصوره، ويقدم بعد ذلك على كتابة مسودة تقريرين تمهيدا للمؤتمر العلمي العالمي الذي سيعقد بعد شهرين حول موضوع «علم النفس والميتافيزيقا»، ويتبين للطبيب، في النهاية، أن عمله، وكل مجهودات السنوات التي بذلها لتحقيق حلمه، لا يمكن أن تتحقق.

2.4.3. عدم نفاذ الدعوى المركزية:

في «الخاتمة»، يخبر الطبيب مريضه بما أنجزه ، ويطلب منه مرافقته إلى المؤتمر. لكن مريضه يختفي نهائيا ، ويفشل الطبيب في إعداد تقريره النهائي، ويتخلى عن صياغته. يقول: «لا داعي لكتابة التقرير، فلم يعد الأمر مجدياً. الآن أجزم أنني كنت أتابع هواجس وأوهاماً قديمة.. يا للحزن»، (ص 391).

لا يمكننا قراءة هذه الجملة إلا مقابل نظيرتها التي جاءت في بداية النص: «كل ما أتمناه ألا يكون **هذا القول** استكمالا **لهواجس الطفولة الأولى وأوهامها**». ص 12. بعد التمني «الإيجابي» لا يأتي سوى الجزم «السلبي»، فإذا نحن أمام أوهام وهواجس الطفولة.

وفي لحظة يأس كامل من تحقيق دعواه ونفاذها، يقرر إحراق كل الأوراق التي جمعها، عازماً من وراء ذلك إنهاء اللعبة؟ وبينما هو يعاين مشهد احتراق المادة المجموعة يثير انتباهه مظروف من صديق طفولته طارق الباشا (هذه الرسالة لم ترد ضمن الردود)، فيفتضه ليجد فيه ما يذكره بما كان يقدم عليه في صغره: «لم تزل في الذاكرة كالآن حينما خرجت على فتيان الحي تحمل نبأ مقدرتك على الانشطار. هذه اللعبة المضحكة جعلتك سخرية بين أصدقاء الحي» (ص 398): «أجد نفسي راغباً لأن أذكرك **باللعبة إياها** حين كنت تقوم بأحاجي عديدة لتوهمنا بمقدرتك على الظهور **تحت الشمس من غير ظل**» (ص 399). أو قوله: «فهل وجدت في هذه اللعبة القديمة نشوة لتجعل بقية الناس يقفون مندهشين في أحاجي الصبا» (ص 399).

لقد تم تأجيل هذه الرسالة ، وكان موضعها ضمن الردود، إلى نهاية الرواية للكشف عن:

أ. عدم تحقق دعوى الطبيب في أن يقدم نظرية جديدة لتفسير الكون، انطلاقا من الحالة المرضية المعروضة. وفي ذلك نجد «**المطابقة**» التي تحدثنا عنها بين الطبيب وصالح التركي.

ب. **مطابقة** حالة المريض مع حالة الطبيب. بل إن تلك الحالة ليست سوى حالة الطبيب ذاته. أهي أوهامه القديمة وتخيلاته؟ التي جعلته «يتصور» هذا المريض الذي لا اسم له ، ويدخل غرفة الفحص دون أن تلمحه الممرضة، ويظهر ويختفي متى يشاء. لقد انتهى الخطاب والقصة معا . ولم تبق غير لعبة السرد والتقرير التي بنيت عليها الرواية من خلال طبقاتها الثلاث. هذه اللعبة تجعلنا نخرج من قراءة الرواية كما دخلنا إليها وليست أمامنا قصة بالمعنى التقليدي للكلمة. وليست هذه اللعبة غير «التخييل» بكل ما يحمله من دلالات ومعان.

يقدم إلينا هذا التخييل الروائي، كالحلم الذي يروى من خلال السرد، ونحتاج إلى تعبيره (التأويل) من خلال **التقرير**. كان الحلم متوتراً ومزعجاً ومستفزاً. وكان التأويل غنيا وعميقا ومقلقا. وفيهما ، ومن خلالهما معاً، تحققت متعة السرد وجمالية التقرير.

قبل مواصلة تحليل هذه اللعبة المزدوجة التي تجمع السرد بالتقرير في رواية الطين، ننتقل الآن إلى رواية «عرق الآلهة» لمعاينة كيفية اشتغالها ومقارنتها برواية الطين، بقصد الكشف عن نقط الائتلاف والاختلاف بين الروايتين للخروج بخلاصات عامة تتصل بالروايتين على مستوى جمالية الشكل الروائي فيهما.

4 - عرق الآلهة: السرد يولد التقرير:

1.4. بناء الرواية:

تتكون رواية عرق الآلهة لحبيب عبدالرب سروري، على عكس رواية الطين، من تسعة فصول تأخذ شكلاً ترتيبياً تصاعدياً، من الفصل الأول إلى الفصل التاسع. وكل فصل من هذه الفصول، باستثناء الثاني، يتضمن أرقاما ترتيبية (1-2-3،،،) ، أي أننا داخل ما يتقدم إلينا، تحت أي رقم ، أمام بنية نصية لها حدودها التي تميزها عما يسبقها أو يلحق بها.

تذيل هذه الفصول بملحقين يسمى أولهما: «بقية» تقرير «كاشف الأسرار» (ص 223). والثاني بـ «الملحق العلمي» لـ «تقرير كاشف الأسرار» (ص 265). وإذا كان كل فصل يتضمن بنيات نصية تحت أرقام تسلسلية، فإن هذا التقرير العلمي، يتكون من فقرات تحمل عناوين فرعية دالة على محتواها. وتأتي بعد الملحقين «مراجع الملحق العلمي» وتضم مرجعين جوهريين يتأسس عليهما الملحق العلمي، أحدهما بالفرنسية وآخر بالإنجليزية (ص 248).

يضعنا الملحقان، بسبب خصوصيتهما الخطابية، أمام إمكان التمييز بين **سرد** (الفصول) **وتقرير** (الملحقان). أي أن العلاقة بينهما تأتي على شكل علاقة نص بذيل، **أو نص بمناص**. لكننا عندما نطلع على الرواية نجد من بين الفصول ما يتضمن صيغة التقرير أيضاً. ويبدو لنا ذلك بجلاء من خلال تعدد البنيات النصية داخل كل فصل. ويمكن قول الشيء نفسه عن التقرير، فهو بدوره يتضمن سرداً. فتقرير «كاشف الأسرار» مثلا، يـ «**سرد**» علينا من خلال **التقرير** «أسرار» الراوي ، وهو «يقرأ» ما يفكر فيه . إن السرد والتقرير يتداخلان ويتكاملان، ومن خلال ترابطهما يتشكل نص رواية «عرق الآلهة».

2.4 . طبقتان نصيتان:

عندما نتأمل الرواية من خلال التمييز بين فصولها وملحقيها، يمكننا التفريق بين طبقتين نصيتين تتكاملان وتتجاوران في مجرى الرواية على قاعدة التفاعل بين السرد والتقرير.

هاتان الطبقتان النصيتان هما:

أ. قصة عشق الراوي شمسان لفردوس وحنايا (السرد).

ب. قراءة نشاط دماغ الراوي أثناء التفكير (التقرير).

إن العلاقة بين السرد والتقرير أو بين الطبقتين النصيتين هي علاقة مجاورة ، بحيث يمكننا التمييز بينهما، من خلال الفصول، كطبقتين تختلف كل واحدة منهما عن الأخرى بحيث تتناول كل واحدة عالما خاصا بها . وإن كنا نجدهما، في الآن ذاته، أحياناً أخرى، تتناوبان في مسار الحكي، وتتداخلان في النهاية لتشكيل «صورة» عن الشخصية المحورية «شمسان» في علاقته، وبخاصة بحنايا. وفي علاقته بذاته أيضاً. ونتبين من كل ذلك هذه الشخصية وهي تخوض تجربة الحياة من جهة (قصة العشق) أو وهي تتخذ موضوعا للتجربة العلمية (قراءة دماغها) أثناء التفكير للانتهاء إلى

معرفة «أسرار» هذه الذات التي تبدو لنا مفعمة بحب الحياة واقتناص متعها وفق رؤية عصرية وحداثية يتميز بها الراوي ـ الشخصية.

يبدو لنا هذا التجاور وذاك التناوب من خلال ترتيب الفصول وتسميتها:

- الفصل الأول: فردوس وحنايا .
- الفصل الثاني: السفر بأسرع من الضوء.
- الفصل الثالث: مقدمة «تقرير كاشف الأسرار».

إننا، على سبيل المثال، في الفصل الأول أمام سرد يبين لنا علاقة الراوي بفردوس (الزوجة) وحنايا (العاشقة)، وخضوع الراوي للتجربة. وينتهي هذا الفصل بخروج التقرير ومعه الملحق العلمي. ويعلق الراوي: «أترك الملحق العلمي هنا في نهاية الرواية، ملحقا لها كما خرج من طابعة كاشف الأسرار، دون مس حرف أو فاصلة منه». (ص 53). وننتقل في الفصل الثاني إلى قراءة التقرير العلمي من لدن الراوي، وكتابته نصا يكشف فيه عن تصوراته وأوهامه وأحلامه وهو ينتظر موعد قراءة حنايا للتقرير. وننتقل في الفصل الثالث إلى قراءة جزء من التقرير(المقدمة). وينتهي هذا الفصل بتعليق الراوي: «أترك بقية هذا التقرير الطويل المدهش (،،،) ملحقا في نهاية الرواية، عنونته بـ «بقية تقرير كاشف الأسرار»، لمن أراد قراءته الآن بعد مقدمة التقرير مباشرة أو لاحقا إذا أراد،،،». (ص 82) ويذكرنا هذا بما رأيناه في نهاية الطبقة الثانية في رواية الطين (انظر: 3 .1 .2 من هذا التحليل).

تتجاور الفصول وتتناوب في مجرى الحكي لتبرز لنا العلاقة القائمة بين السرد والتقرير. ومن خلال اعتماد هذا الشكل التجاوري والتناوبي تتطور طبقتا النص وما تحويه كل منهما من بنيات يتداخل فيها السرد

بالتقرير حتى النهاية حيث تكتمل لدينا الرؤية العامة التي تسعى الرواية إلى تشكيلها باعتماد هذا العلاقات، مؤسسة بذلك لسردية وجمالية خاصتين.

إذا كانت رواية الطين تبنى على شكل دائري، ننتقل فيه:

من **التقرير** إلى **السرد**، ومنه إلى **التقرير** (انظر: 3 .1 .3).

فإننا في عرق الآلهة، ننتقل:

من **السرد** إلى **التقرير** إلى السرد ومنه إلى **التقرير**.

ويؤكد لنا هذا الشكل التناوبي والتجاوري بين الطبقتين النصيتين الكبريين.

نتوقف على كل طبقة نصية على حدة لاستجلاء مميزات بعضها عن بعض والعلاقات التي تربط بينهما.

1.2.4. الطبقة الأولى: السرد 1:

نفتح الرواية وشمسان يحزم حقائبه للسفر لحضور مؤتمر علمي. غير أن زوجته فردوس تلاحظ أنه هذه المرة مختلف عما اعتاد أن يقوم به قبيل رحلاته السابقة. إنه لا يعامل زوجته كما كان يفعل: يتملى بها ليملأ كيانه، ويبادلها عشقا يجعله لا يفكر في غيرها، ولاسيما وأن سفره سيدوم شهراً هذه المرة. وحين تستفسره زوجته، وهي التي تعرفه جيداً، يؤكد لها أنه متوتر بسبب المؤتمر. وليست له علاقة بأي امرأة، مبيناً، من خلال إشراك المروي له في رؤيته الداخلية، أنه كان كاذبا في ادعائه. فهو متلهف لرؤية حنايا والتملي بأحضانها.

يستدعي الحديث عن فردوس وحنايا توظيف تقنية الإرجاع لسرد قصة تعرفه على زوجته فردوس الإيرانية – الألمانية في رحلته إلى فرنسا وهو طالب في العشرين من عمره، ويستطرد في ذكر مزاياها وشغفها بالشعر، كما يبين لنا كيف تعرف على حنايا في مؤتمر علمي ومبادلتها

العشق نفسه، ويعدد مزاياها العلمية (الرياضيات) والإنسانية، غير أنها كانت تمتنع عن بذل جسدها إليه. وبالرغم من مرور ثلاث سنوات على تعرفهما في الملتقيات التي تجمعهما في مدن أوربية عديدة فهي ترفض تحقيق، رغبته منها.لذلك فهو يعول كثيرا على هذا اللقاء الذي يدوم شهرا للوصول إلى مبتغاه.

نتعرف، من خلال السرد في مختلف فصول الرواية، على «قصة» حنايا. فهي من سلطنة عمان، وأمها إنجليزية مطلقة. عاشت في أحضان عمها. وبسبب لقاء مع ابن عمها الذي لم يكن يرى فيها سوى جسدها، عمل عمها على تزويجها منه. فرفضت تسليم نفسها إليه. ونجحت، بتخطيط مع أمها، في الخروج من سلطنة عمان، تحت تأثير الجمعيات الحقوقية والالتجاء إلى بريطانيا. وهناك واصلت عملها العلمي حتى صارت عالمة كبيرة في البرمجيات. وكانت فرص لقاءاتها بشمسان اليمني والمشتغل أيضا بعلوم الكمبيوتر للتقارب بينهما وتبادل العشق.

إن هذا اللقاء العلمي الذي يجري، بعد لقاءات ومراسلات عديدة عبر البريد الإلكتروني، حاسم في قصة عشق شمسان لحنايا. لذلك فإننا، نتوقع كقراء، أن يتواصل تتبع مجرى القصة في هذا الاتجاه. لكن طبيعة المؤتمر الذي يدور حول «تحليل الدماغ وهو يفكر «يجعلنا أمام اندهاش شمسان أمام هذا التطور العلمي، ويقترح نفسه موضوعا للاختبار. فيكون السرد، هنا ، مولدا لـ «التقرير». حيث ستصبح قراءة أفكار الراوي، وتحليل دماغه موضوع تقرير «كاشف الأسرار». وننتقل، على مستوى تطور أحداث الرواية من السرد إلى التقرير. وينتهي المؤتمر، وتظل العلاقة قوية بين شمسان وحنايا. ويعود الراوي إلى باريس، حيث تبدو لنا علاقته مع زوجته فردوس عادية، بالرغم من إحساسها بتبدل زوجها وذرفها دمعتين لم يرهما شمسان منذ ثلاثين سنة. ويتواصل تفاعله مع برنامج كاشف الأسرار إلى أن يحصل لقاء آخر مع حنايا، حيث يأتي السرد مرة أخرى متناوبا مع التقرير ،

وتتطور العلاقة مع حنايا التي تكشف له سرها النهائي بتعرفه على سيرة حياتها مكتوبة، وعلى كل رسائلها الإلكترونية والنصية الهاتفية التي تتبادلها مع زملائها، فيكون التغير النهائي في علاقة شمسان بحنايا. سنعود إلى تفاصيل هذا اللقاء الأخير ، بعد تقديم تحليل ما يتصل بالتقرير.

2.2.4 . الطبقة النصية الثانية: التقرير 1:

عندما يسأل شمسان عن طبيعة المؤتمر بالتدقيق وهو يجالسها مساء في أحد المطاعم الراقية في باريس تخبره بأنها تساهم في تطوير برنامج كمبيوتر اسمه «قارئة الفنجان»، هدفه قراءة تفكير الإنسان. ويطلب الخطوط العريضة لطريقة العمل، فتجيب بقولها: «يوجه الفريق العلمي أسئلة متنوعة لعدد من الناس، يتم تصوير نشاطات أدمغتهم أثناء الرد، يدرس الفريق العلمي تفاعلات الدماغ أثناء الإجابات، ثم يتم تعليم برنامج الكمبيوتر طرائق تحليل الفريق العلمي للإجابات وتحديده لتداخلات وهويات مناطق الدماغ التي اشتغلت أثناءها. إثر ذلك يتعلم الكمبيوتر كيف يصل لنفس نتائج الفريق من مجرد تصوير نشاطات دماغ الإنسان وهو يفكر، دون أن يعبر شفويا عما يفكر به! أي أن الكمبيوتر يتعلم كيف يقرأ باطن الإنسان!

أضافت لتضاعف دهشتي وإذهالي:

– ثمة برنامج آخر اسمه «الفيلسوف، كاشف الأسرار»، يربط برنامج «قارئة الفنجان» بقاعدة موسوعية من المعارف العلمية والثقافية والاجتماعية، النظرية والتطبيقية، لينتهي بتقديم تقرير شامل، يمكن قراءته على شاشة الكمبيوتر بعد دقائق فقط!». (ص 22-23).

يتوسل شمسان لحنايا لتجريب الأجهزة معه، وأن تريه تقرير الفيلسوف وهو «يقرأ، ينظر ويحلل ما أفكر به». (ص 23). فتخبره بسرية البرنامج العلمي، وتعده بالتدخل لدى الفريق العلمي لتلبية طلبه. وتتم موافقته على شروط الفحص، ويوقع على عدد من الأوراق الإدارية للسرية التامة. غير

أن الراوي سينشغل بموضوع التفكير الذي عليه أن يضطلع به وقت التجربة. فيخامره موضوع «حنايا» العاشقة المتأبية (لغز ألغازه كما يقول)، ولكنه يفكر في أن تعرية علاقته بها قد يعرضهما لسهام المشاركين في المؤتمر. لذلك يرعوي عن التفكير في هذا الموضوع، وينتهي إلى موضوع آخر. يقول:

«صعدت من **عمق أعماق** دماغي ذكريات كثيفة غامضة استطعت **تناسيها** بضع عشرة سنة، وإن دهمتني في الحلم هنا وهناك !» (ص 48) إنها لحظة الذكريات مع الوالد في عدن، وخاصة ما اتصل منها بالوصية التي أوصاه بها «قراءة بعض آيات من الذكر الحكيم بعد موته، مرة واحدة كل أسبوع على الأقل وإهداء ثواب ما أقرأه لروحه». (ص 51) ومن هذه الوصية بدأت تفكيري أمام لاقطات كاشف الأسرار وشاشاته». (ص 52).

بعد الاختبار «أعطى رئيس المختبر التقرير والملحق في ظرفين لحنايا . مدت التقرير العلمي لأقرأه وحدي في الظهيرة، واحتفظت بالتقرير قائلة إنها ستقرؤه لي نفسها هذا المساء». (ص 53). ويأتي الفصل الثالث حيث نجد مقدمة «تقرير كاشف الأسرار» (ص 69) متواصلاً على مدى 13 صفحة، تقرأ خلالها حنايا التقرير على شمسان. وينتهي التقرير بالإحالة على بقية التقرير في الملحق.

يدور التقرير على فكرة جوهرية مفادها أن شمسان مسكون بالأفكار الغيبية والتي يمكن تلخيصها في ما يقوله التقرير: «ما يستحوذ عليك منذ نعومة أظافرك ليس هذا العالم الذي تراه بأم عينيك. بل العالم الموازي، غير المرئي الذي يتخلله ويخترقه ويغلفه: عالم الأرواح والأشباح والأخيلة». (ص 70).

لكن الراوي لا يقتنع بنتائج التقرير الذي يرى أنه مهني جدا ، ويكتفي باستعراض المعارف الموسوعية «الغربية»، من خلال قوله: «**لا أنكر** أن

التساؤلات التي سردها **خطرت ببالي** يوماً، لكنني لا أذكر أن صراعات «جبابرة السماء» على حد تعبيره **أرقت طفولتي** إلى هذا الحد. لا أحب كثيراً هذا المنحنى **المبالغ** في أهميته في التقرير». (ص 80).

يعترف الراوي بأن تلك الأفكار كانت تراوده، ولكن يؤكد أن في التقرير مبالغة. وفي الوقت نفسه، يعلن أنه سيتخذ قراراً، وهو تنفيذ الوصية: «قررت بعد سماع تقرير أبي الكشوف، لأسباب شخصية بحتة، أن **أقرأ لروح والدي، مرة كل أسبوع** ما تيسر من **الذكر الحكيم**! ليس رغبة في **بيع أو شراء**، لكن **حباً ووفاءً** لوالدي الغالي». (ص 85).

في السياق نفسه يبين لنا دوره ضمن فريق البحث العلمي، فيكشف لنا عن اهتماماته العلمية بالذكاء الاصطناعي، ويتحدث لنا عن طبيعة عمله منذ أن زار مختبر العوالم الافتراضية الموسعة، وهو منشغل منذ أربع سنوات بتطوير برنامج للحياة الاصطناعية (ح.ا) الذي يسمح للإنسان بأن يراقب الكون على شاشة الكمبيوتر. وفي ضوء المؤتمر العلمي الذي حضره بدأ يفكر في استثمار مشروع حنايا بإعادة محاكاة السيرة الذاتية للآلهة كمبيوتريا، فطلب منها مده بأقراص مدمجة لعدد كاف من بيانات وتفاصيل ومواصفات نماذج مختلفة من الأدمغة التي درست في مختبرهم بما فيها دماغه. وكانت أطروحته التي ينوي الاشتغال بها هي توطين الأدمغة البيولوجية الحقيقية بكل تفاصيلها في برنامج الحياة الاصطناعية.

تحقق له حنايا طلبه. ويعود إلى مدينته. ويبدأ عمله، وتساعده فردوس في محاولة تشكيل حياة افتراضية للماضي، فتكون الأخطاء في التطبيق ، ويكون التواصل مع حنايا لتجاوز كل النتائج السلبية للعمل.

إن التقرير في كل هذا القسم، سواء في المؤتمر أو في أعمال شمسان وهو يسعى إلى تطوير البرنامج هو البحث في الدماغ البشري من جهة علاقته بالذاكرة والماضي السحيق بحثا عن الله، ومختلف العوالم غير

المرئية. وعلى الرغم من كون الراوي يدعي رفض هذه العوالم خارجيا ، فإنه مسكون بها داخليا، وهذا ما يؤكده التقرير. وفي الانتقال إلى السرد الذي سيأتي بعد هذا التقرير ما يؤكد لنا " الصورة الحقيقية " لتفكير الراوي .

3.2.4. الطبقة النصية الأولى: السرد 2:

تتطور الرواية بعد ذلك في الفصول الباقية أي من السادس إلى التاسع لنجدها تقوم على أساس سردي محض. تقوم حنايا بدعوة شمسان للقاء في فينيزيا (البندقية)، خارج البحث العلمي، وإن كانت موضوعات اللقاء تدور أحيانا حول المشروع العلمي الذي يجمع بينهما، ولذلك كان العشق يحتل المرتبة الأولى. يحس الراوي على إثر الدعوة أن حياته ستنقلب رأساً على عقب. وستتأكد دعوى زوجته فردوس عندما أخبرها بالسفر إلى إيطاليا بقولها بأن الشاعر الإيطالي جيوفاني:

« – له قصيدة مؤثرة، اسمها «بدأ وانتهى في فنيزيا» (ص 148).

في هذه الفصول الأربعة تتحقق رغبة شمسان في علاقته بحنايا، ويتعرف بدقة على قصة حياتها بتفاصيلها الدقيقة، وزواجها من ابن عمها شهاب الذي كانت تسميه «سلطان الصغير»، ويكتشف أنها عذراء . إن كل العشق الذي استغرق كل هذه السنوات الأربع يتوج بتحقيق ما كان يسميه «التماثل الهندسي». لكن تطور القصة سيؤدي إلى اطلاع الراوي على ما كتبته عن سيرة حياتها التي سلمتها له للتعرف عليها. بل إنه امتد للاطلاع على بريدها الإلكتروني والتعرف على زملائها ومراسليها، حيث يكتشف أن لها معجبين كثيرين، ويبدأ يحس بالغيرة تجاهها، لأنه أحس بأنها لم تكن صارمة معهم. وفي اليوم السابع (لهذا الرقم دلالة خاصة) من اللقاء والعشق والاطلاع على برنامج شمسان في البحث عن تاريخ الآلهة، على أسرارها، يقول لها:

« – لاحظت أيضاً أن عشاقك كثيرون ،،، (ص 213).

تتأثر حنايا لملاحظته كثيراً. فيسألها:

« – لماذا لا توقفي كل مغازل منهم بعد أول رسالة له؟

قالت:

– أفضل أن أتجاهلهم باستمرار. ينتهون دوما بالخيبة والإحباط ، يتوقفون لوحدهم كما أثبتت التجربة». (ص 214).

لكن شمسان لم يرق له هذا الموقف، فقال:

« – أخاف أن يشعروا أنك تقرئينهم ببهجة ما.

ثم أضفت لأحمسها على رفضهم سريعاً:

– أو لعلك وقعت بلا وعي في فخ هذه **البهجة الماكرة**.

صمت عميق! تنظر حنايا نحوي بأعين لا تصدق ما سمعته مني. تنهض من السرير بغضب صامت. تتركني عليه وحيداً. ثم تقول:

– أنت شكاك، استفزازي، مرعب! (ص 215).

وتتركه في عذاباته وتحزم حقائبها وترحل. حاول الاتصال بها هاتفياً، لكنه وجد رسالة نصية تقول فيها بأنه لا يختلف عن «سلطان الصغير». ويبقى نهبا لتخيلاته وأسئلته: «سألت نفسي سؤالاً لم يخطر ببالي لحظة واحدة: **بماذا أختلف عن سلطان الصغير إذن؟ ألم تقع حنايا في براثن سلطان جديد أشد مكراً وجوراً** من السلاطين المباشرين؟،، ذاقت الأمرين في حياتها ، لمتعشق أحدا قبلي، كانت عذراء قبل أيام فقط . **لماذا أسعدني بشكل خاص أن تكون عذراء؟** هل انسلخت فعلاً من **ظلامية ثقافة طفولتي**، أم مازالت أشباحها تعربد في جوانحي؟». (ص 220).

ويتسلم منها رسالة نصية ثانية وأخيرة : «تبحث بشغف منذ زمن عن

معرفة تاريخ الآلهة فيما الإجابة موجودة في جمجمتك، في بنية دماغك».. (ص 220).

وينتهي السرد، وبذلك تنتهي القصة؛ لنجد أنفسنا أمام التقرير من جديد : بقية تقرير كاشف الأسرار والتقرير العلمي.

4.2.4. الطبقة النصية الثانية: التقرير 2:

في بقية التقرير والتقرير العلمي نجد أنفسنا، أولاً، أمام حنايا وهي تقرأ التقرير على شمسان، تتمة لما اطلعنا عليه في الفصل الثالث، حيث يحلل البرنامج سيرة «تفكير» شمسان وعلاقته بطفولته وأحلامه وأوهامه المختلفة.أما التقرير العلمي فيركز على بعدين : بيولوجي مرتبط بفيزيولوجيا وطرائق عمل الدماغ البشري وآخر اجتماعي مرتبط بالحياة الاجتماعية والحاجات الجوهرية التي شكلت وكيفت الطبيعة الإنسانية كما يطرحها علم النفس التطوري. وفي هذا التقرير محاولة لطرح السؤال: كيف يمارس الذهن عملية الخيال؟ (ص 280).

5.2.4. علاقات التقرير والسرد:

نتبين من خلال تتبع الطبقات النصية وتطورها أننا ننتقل من السرد إلى التقرير إلى السرد، ومنه إلى التقرير مجددا، بناء على التناوب والتجاور. وسنجد البنية نفسها على مستوى كل طبقة على حدة، حيث نجد التداخل بينهما، إذ كلما كان هناك سرد تخلله تقرير، والعكس. ونفسر ذلك بكون الشخصيات كلها مثقفة، ففردوس شاعرة، ولها ثقافة جمالية واسعة . وحنايا عالمة رياضيات وبرامج ، وكذلك شمسان. وإذا كان السرد على المستوى الأفقي متصلا بالعشق (فردوس وحنايا)، فإن تواجد شمسان مع أي منهما كان يتخلله السرد مصحوبا بالحديث عن الشعر تارة والعلم تارة أخرى. ويمكننا قول الشيء نفسه عن التقرير، لأن علاقة شمسان بحنايا العلمية هي جزء من علاقته السردية بها. فإننا نعاين وهي تقرأ عليه تقرير

كاشف الأسرار قصة العلاقة بينهما والتي يتم تقديمها من خلال السرد، حتى ونحن في طبقة نصية قوامها التقرير.

غير أننا نجد إلى جانب هذه العلاقة بين السرد والتقرير بعدا آخر للعلاقة بين التقرير والتقرير، وهي وليدة ما أومأنا إليه أعلاه. عندما تقرأ حنايا التقرير على شمسان كان يدون ملاحظاته وهو يستمع إليها، ونجده بين الفينة والأخرى يعلق على ما يقدمه التقرير مرتجلا أو قارئا ما كتبه من تعليقات: إنه تقرير على تقرير أو الميتا – تقرير (أكثر من ستة عشر مرة):

«سجلت: «أعترف بأنه أصاب في قراءة وتحليل ما كان يدور في خاطري أمامه! لكني أتساءل إن كان لا ينوي اختتام تقريره بنشيد «الأممية» لعلي أحتاج الآن إلى «ما وراء (Méta) كاشف أسرار» أو لكاشف أسرار يكشف أسرار كاشف الأسرار» (ص 261).

إذا اعتبرنا التقرير نصاً، فإن الميتا تقرير بمثابة ميتانص ، ينتقده ويعلق عليه، وأن العلاقة بينهما، تبعا لذلك علاقة نقدية.

5. مقارنات واستنتاجات:

1.5. سؤال الشكل مرة أخرى:

رأينا الروايتين تنبنيان معا على علاقة تقرير بسرد بكيفيات مختلفة. واعتبرنا كلاً منهما متصلاً بطبقة نصية تتكون من بنيات نصية يتداخل فيها السرد والتقرير. فلماذا لجأ الروائيان عبده وحبيب إلى هذه التقنية في بناء الرواية وذلك الشكل في تنظيم العلاقات بينهما؟

إن «قصة صالح التركي» رواية متكاملة وعميقة لو نزعنا عنها كل ما يتصل بالتقرير الأول والأخير، وشخصية الطبيب أيضا. كما أن قصة شمسان وفردوس وحنايا متكاملة لأنها قصة عشق عميقة أيضاً، لو حذفنا منها كل ما يتصل بكاشف الأسرار والفيلسوف وإخضاع شمسان للتجربة.

فما هي قيمة ودلالة توظيف هذه التقنيات في الكتابة الروائية؟ وهل يمكننا اعتبار ملحق الطين بمائة صفحة وتقارير كاشف الأسرار والملحق العلمي زائدة؟ إن حذف أي وحدة أو مقطع أو بنية أو طبقة نصية يجعلنا أمام رواية مختلفة تماماً. إنها ليست زائدة، أو حشواً، كما يمكن أن يتوهم القارئ المستعجل. بل إن التقارير أضفت على الروايتين مسحة جمالية ومعرفية عميقتين، لأنها لا تجعلنا كقراء أمام قصة محكمة البناء، وذات حبكة مسبوكة الصنع، ولكن أمام رواية مزدوجة لأنها تريد الإحاطة بعوالمها (السرد)، وتعمل على تقديمها برؤية معرفية محددة (التقرير). أي أن الرواية لا تريد أن تكتفي فقط بسرد قصة، ولكن بالتفكير فيها أيضا. كما أنها لا تريد من قارئها أن يقرأ قصة، ولكن أن يفكر فيها كذلك. ولهذا فالقارئ مدعو، ليس فقط إلى الجري وراء نهاية الأحداث، ولكن عليه التفكير فيما وراءها. وفعلاً يجد القارئ المتمعن في التقرير، وهو يقدم في الروايتين معاً، في تداخل مع السرد وتعالق معه، جمالية خاصة، لأنها تتأسس على تنشيط الذهن وتحفيزه على التخيل والتفكير. ويمكننا تجلية ذلك بالوقوف على عنصرين اثنين ، بدون بسطهما بتفصيل، لأن ذلك سيجعل دراستنا طويلة جدا. هذان العنصران هما: الرواية والميتارواية والذات – الآخر.

5.2. الرواية والميتارواية:

إذا كانت الرواية تتأسس على قصة، كما هو شائع، فإن الميتارواية تفكير وتفكيك للرواية، أي إنها الوعي الذاتي بممارسة الرواية. ونجد البعد الميتاروائي في الطين بصورة واضحة جداً، فالقصة تقرأ من وجهات متعددة، ومن بينها الوجهة الأدبية. ولو أتيح لمحلل التوقف على البعد النقدي للقصة من خلال التقرير الخاص بالجانب الأدبي في الرواية لقدم لنا رؤية جمالية خاصة لتصور عبده خال لكتابة الرواية من خلال الطين. إننا نجد أنفسنا أمام ملاحظات نقدية، نبه إليها الكاتب من خلال هذا التقرير، وكأنه يفكر

بصوت نقدي فيما هو سائد نقديا . كان من الممكن أن يدخل «التعديلات» المسجلة، ويحذف هذا التقرير، ولو فعل، لخان خصوصية الميتارواية. إنه يقدم لنا من خلال هذا التقرير رؤية جمالية خاصة، باعتماد هذه التقنية الكتابية. ويمكن قول الشيء نفسه عن بقية التقارير وهي «تقرأ» قصة المريض، أو عن بقية الآراء عن الزمن واللغة والبناء الدائري ومختلف التصورات الفلسفية التي تقدم للقارئ مادة معرفية غزيرة وعميقة بطريقة فنية وجمالية، لا نجدها عادة في الكتابات التقريرية العادية.

أما في رواية حبيب فلا نجد هذا البعد الميتاروائي أساسياً إلا في الميتانص النقدي الذي يتعلق بالتقرير . وهو أيضا يجعلنا أمام مادة معرفية عميقة، فيها تصور الروائي عن العالم وعن مختلف الأفكار التي يقدمها التقرير، عن الدين والإنسان ورؤيته للعالم، وعن القبيلة والسياسة، ومجمل التصورات التي تشغل بال الإنسان العربي.

إن ازدواج السردي بالمعرفي، من خلال علاقة السرد بالتقرير، «واللعب» الذي يتجسد من خلال مختلف أوجه العلاقات بينهما في الروايتين، يجعل القارئ يحقق متعة حكائية ومعرفية، في آن، من خلال اضطلاعه بقراءتين مزدوجتين، تقومان معاً على إعادة بناء العوالم السردية والتقريرية، وإعادة تشكيلها لتحقيق المقاصد المتعددة التي يزخر بها النصان: فهو من جهة أولى يعيد بناء القصة، لأنها مبنية على علاقات تعتمد التداخل والتجاور والتناوب من جهة، أو على التطابق أو التشابه أو التنافر (الميتانص) من جهة أخرى. كما أنه من جهة ثانية يقوم بعملية إعادة التفكير في ما قرأه، وعليه أن يفكر في مختلف الأفكار المطروحة أمامه . ولا يمكن أن يتم ذلك على الوجه الأمثل إلا بقدرة الروائي على ممارسة «البعد الميتاروائي» بكيفية دقيقة معرفياً؛ لأنه هو الذي ينشط عملية التفكير ويؤسسها على ركائز مضبوطة وسليمة فكرياً.

3.5. الذات - الآخر:

إذا كان البعد الميتاروائي خاصية عامة، ونجدها في العديد من الروايات الجديدة، فإن توظيفه، في الروايتين معاً يتخذ دلالات خاصة ومحلية تؤطرها المكونات التي تبنى عليها الطين وعرق الآلهة، لما بينهما من تواشج نلمسه مما يلي :

- الراوي في النصين: عالم في علم النفس أو علم الكمبيوتر. وكل منهما يعيش حياة «**مزدوجة**»: فالطبيب غير راض عن حياته وشخصيته. وله أسطورة شخصية خاصة. ويريد حضور مؤتمر علمي لتقديم خلاصة عمله النظري الذي يتوقع له قلب الحقائق المعروفة. وعالم الكمبيوتر العاشق الحداثي العقلاني (الذي يعيش في أوروبا) مسكون بهواجس «ميتافيزيقية»، ولكنه لا يعترف بها ظاهرياً. وبالرغم من أنه عاشق لزوجته (فردوس) التي يقدمها لنا على أنها امرأة مثالية، يكذب عليها ويعشق حنايا، وليس له (منذ أربع سنوات) سوى هدف واحد: الاتصال بها. وعندما يتحقق له ذلك، يغار عليها.

- تأتي قصة «المريض» لتبرز لنا أن «الطبيب» هو المريض (الذات الأخرى) وما تماهيه معه وانشغاله بـ «قصته» سوى انشغال بذاته. كما أن «كاشف الأسرار» يكشف لنا العالم العقلاني وهو يفكر في والده ووصيته بأنه «مسكون باللامرئي»، حتى وإن ادعى بأنه غير ملتزم بالدين. إنه لم ينفذ وصية والده إلا بعد التقرير، ويدعي أنه يفعل ذلك إكراما لوالده. وليس عشقه لحنايا سوى تجسيد حلم «سلطان الصغير» القابع في أعماقه (ألم يفرح بعذريتها؟). ويمكن قول الشيء نفسه عن حنايا. فعلى الرغم من كونها عصرية وعالمة رياضيات تظل عقدة الشرق مترسخة في وجدانها وأعماقها.

إن الروايتين رحلتا بحث عن الذات الأخرى القابعة في القاع. وإذا

كان السرد يأتي للوقوف على «الظاهر» (الآن)، فإن التقرير يكشف عن «الباطن» (الطفولة). وتتبدى العلاقة بين السرد والتقرير، في الروايتين معاً، من خلال الكشف عن:

- الظاهر: العقلاني - العلمي.
- الباطن: الديني - الطفولي.

ومن خلال ذلك، تنتهي الروايتان بعدم إنهاء «التقرير» العلمي من لدن الطبيب، ويحرق كل أوراقه. ويكتشف تبخر حلمه في أن يكون غير ما هو عليه. وحتى عالم الكمبيوتر يكتشف في النهاية أنه ليس سوى «سلطان الصغير»، وأن كل تحرره في العشق والحياة وإيمانه بالعلم، يخفي دماغاً شرقياً.

وأخيراً، إن الطبقات النصية التي عملنا على رصدها من خلال التقرير والسرد، ليست سوى طبقات النفس العربية ، وهي تحيا في المجتمع. في هذه الطبقات كلها، نجد:

أ. الطفولة موئل السرد، فهي البؤرة «الجوهرية» المحددة لمختلف أنماط سلوك الشخصيات المختلفة: إذ لا فرق بين صالح التركي (ذي الجذور التركية والذي يبحث عن موقع في مجتمع مهمش) وحنايا (ذات الجذور العمانية والتي تعيش في المجتمع العلمي الغربي والعالمي)، ولا بين الطبيب النفساني حسين مشرف ولا شمسان عالم الكمبيوتر .

ب. الموسوعة المعرفية (التقرير): سواء اتصلت بالميتافزيقا وعلم النفس، أو الرياضيات وعلوم الدماغ، ليست سوى محاولة للبحث والفهم والتفسير.

إن "الطين "عند عبده خال، و«الإله» عند حبيب عبد الرب سروري استكناه لعالم شخصيات مركبة. فهي تحيا حياة مزدوجة وتعمل الرواية على النفاذ إلى محددات حياتها عن طريق الكشف والاستكشاف: ظهور المريض،

والتعرف على البرنامج . وما تعدد الطبقات العلاقات بين بنياتها سوى تقليب في مختلف زوايا تلك الطبقات الداخلية للإمساك بها وبأعماقها. لذلك يمكننا القول: إننا أمام «رواية تحليلية» لا تقف عند حد تقديم مادة حكائية، ولكن تتجاوزها إلى إنجاز عملية التفكير فيها، غير أن عملية التفكير (وإن جاءت على صيغة التقرير) لم تأت مقحمة أو برانية. بل إن إدماجها في الشكل الروائي العام، خلال لعبة السرد والتقرير، وعبر مختلف العلاقات التي تربط بينها، جعلنا نقرأ رواية محكمة البناء، تتفاعل مختلف مكوناتها وتقنياتها المختلفة وتتصادى بكيفية متلائمة، نتجاوز فيها سطح القصة إلى عمق المعرفة الذي يجعلنا في النهاية نمسك بتناقض الظاهر والباطن في شخصية الإنسان العربي من خلال طابع «الازدواج» الذي يسم الشخصيات على مستوى السلوك والوعي، والذي يبدو لنا أيضاً، على مستوى الشكل، من خلال ثنائية السرد والتقرير وطريقة اشتغالهما في بناء الرواية.

الهوامش

1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي: الزمن ـ السرد ـ التبئير، المركز الثقافي العربي بيروت/ الدار البيضاء ، ط. 4، 2005، ص.170.
2) سبق لي توظيف «مفهوم الطبقة النصية» في قراءة لرواية أحمد المديني، الطبقات النصية في رواية مدينة براقش، مجلة نزوى، ع. 27 س. يوليو 2001 ص 241.
3) عبد خال، الطين، دار الساقي، ط. 2، 2006.
4) حبيب عبدالرب سروري، عرق الآلهة، رياض الريس ـ الكوكب، 2008.
5) سعيد يقطين، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، 1997، ص 35 وما بعدها.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للأستاذ الدكتور سعيد يقطين.. والدكتور محمد بن يحيى أبو ملحة، أستاذ الأدب الحديث المساعد بجامعة الملك خالد، حصل على درجة الماجستير من جامعة أم القرى عام 1424هـ، وعلى الدكتوراة من جامعة القاهرة عام 1428هـ، وسوف يتحدث عن جماليات المكان في الرواية السعودية: السجن أنموذجاً، فليتفضل:

■■ **الدكتور محمد أبو ملحة:**

أشكر نادي جدة الأدبي، وأحيي الأساتذة الكرام من الحاضرين والحاضرات..

جماليات المكان(*) في الرواية السعودية

السجن أنموذجا

محمد بن يحيى أبو ملحة

مقدمة نظرية:

في بيتٍ من الشعر «يقول نويل آرنو:

أنا المكان الذي أوجد فيه»[1]

وللمكان شأنه الكبير في العمل الروائي «فلا حدود لطاقاته الوظيفية غير حدود الروايات ذاتها»[2].

وتشخيص المكان في العمل الروائي «أبعد من أن يكون مجرد ضربٍ من الزخرفة المكمّلة،... بل إن هذا التشخيص لَمرتبطٌ – بدوره – ارتباطًا وثيقًا باشتغال الأثر الروائي»[3].

والمكان يؤثّر في جميع العناصر المكوّنة لعالم المُتخيّل السردي، ويتأثّر بها؛ حيث إن «مما لا شك فيه أن نوع المكان يؤثّر في أخلاق وعادات الشخصيات التي تتحرك على أرضه، ومستوى المواقف التي تحدث في إطاره، واتجاه الصراع الذي يدور داخله»[4].

ومع بزوغ شمس الرواية الجديدة حدثت عدة تغيّرات في تعامل الروائيين مع جميع عناصر البناء الروائي، ومن ذلك عنصر (المكان).

وقبل الحديث عن تعامل الرواية الجديدة مع عنصر المكان أودّ أن أعرض – بإيجاز – لوظائف عنصر المكان في الرواية التقليدية، ومن ذلك: أن تعامل كثير من الروايات التقليدية مع عنصر المكان لا يعدو كونه خلفية تزيينية (ديكورًا) للأحداث، وبعض الروايات التقليدية كانت ترسم المكان في لوحات وصفية منفصلة، ثم تدلف إلى تناول الأحداث والشخصيات بمعزل عن عنصر المكان.

وكذلك كان وصف الرواية التقليدية للمكان وصفًا حَرْفيًا (فوتوغرافيًا) وكأنه مُنتزَع من آلة تصوير (كاميرا)، ثمّ تطوّر تعامل الرواية مع عنصر المكان فصارت تخرج عن الحَرْفية إلى الفنّية في رسم المكان؛ فرأيناه مكانًا روائيًّا مختلِفًا عن المكان الجغرافي القائم على أرض الواقع، «فإذا كانت نقطة انطلاق الروائي... هي عالم الواقع، فإن نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع، بل إنها خلق عالمٍ مستقلٍّ له خصائصه الفنية التي تميّزه عن غيره»[5].

ومن الوظائف التقليدية للمكان – كذلك – الإرهاص بوقوع حدثٍ ما، فحين تصف الرواية مكاناً ما، فإن القارئ «لا يملك إلا الاعتقاد في قرارة نفسه بأن (أمراً ما سيحدث هنا)»[6].

وكذلك قد يُستخدَم المكان لتصوير نفسية إحدى شخصيات الرواية[7].

وكذلك فإن «تعيين المكان بتحديد موقعه الجغرافي أو بذكر اسمه يحمل على الاعتقاد بحقيقة التخيّل»[8].

وبعد ذلك حصل التطوّر في البناء الروائي، وفي تعامل الروائيين مع عناصر ذلك البناء، ومن بينها عنصر (المكان)؛ فارتقت الروايات الجديدة

بعنصر (المكان)، وأضافت إلى الوظائف السابقة وظائفَ أخرى عزّزت من شأن عنصر المكان ودلالاته، ومن تلك الوظائف:

أن وصف المكان صارت له وظيفة تفسيرية بحيث إنه يستعان به في تفسير العمل الروائي وفي تتبّع دلالاته[9].

أمّا طريقة وصف المكان عند الروائيين التقليديين فقد كانت تقوم على الاستقصاء وتتبّع كل صغيرة وكبيرة من عناصر المكان الموصوف، وأمّا الرواية الجديدة فقد صار نظرها متّجهًا إلى أشياء غير مألوفة، وإلى معالمَ مكانيةٍ دقيقة، لها دلالاتها وإيحاءاتها[10].

وذلك لأن الاستقصاء في الوصف يجعله أقرب إلى (التسجيلية)؛ حيث إن «الوصف الاستقصائي وصف موضوعي خارجي يظهر فيه صوت الراوي على حساب صوت الشخصية»[11].

إن المكان في الرواية الجديدة الناضجة «أبعد من أن يكون محايدًا، فهو يتجلّى في أشكال، ويتّخذ معانيَ متعدّدة، إلى درجة أنه يكون أحيانًا علة وجود رواية من الروايات»[12].

والمكان في الرواية ليس هو بعينه المكانَ الموجودَ في الواقع – وإن تطابقت الأسماء – حيث إن المكان حين يدخل إلى العمل التخيّلي الروائي فإنه يصير مكاناً مختلفًا[13]. فالمكان الروائي مختلفٌ عن المكان الذي يتطابق معه في الاسم خارج الرواية، وليس هو ذاتَه؛ وذلك لأن دخول المكان إلى العالم الروائي يجعل ألواناً أخرى تتدخّل في رسم لوحته، فالمكان الروائي ليس صورةً حَرْفية للمكان الحقيقي، وإنما تدخل في تشكيله المفردات التي استخدمها الكاتب، وكذلك الروح التي ينفثها الكاتب في ذلك المكان، ثم إن لكل شخصية من الشخصيات الحاضرة في ذلك المكان دورَها في تشكيله وتصويره، ثم إن القارئ بما يختزنه من ثقافة، وبما تكون عليه نفسيته عند

القراءة، وبما يعرفه عن ذلك المكان يرسم في ذهنه صورة أخرى قد تكون مختلفة، وهكذا.

إن المكان الروائي – قبل كل شيء – عالمٌ من الكلام، إنه فضاءٌ أبدعته الكلمات[14]!

وهذه الخاصية للمكان الروائي هي أجمل ما يميّزه، وأبلغ ما يحقّق له بلاغته الروائية؛ فاللغة حين تبني المكان، فإنها تكون أبلغَ من الرسم، وأفصحَ من آلة التصوير؛ وذلك لأن طاقات اللغة – وبخاصّة اللغة العربية – لا حدود لها!

إن اللغة تُضفِي على المكان الروائي أعظم جمالياتِه؛ فاللغة تغوص خلف ما تشاهده العين من المكان، فتنقّب عن دواخل المكان، وقد تعرض تاريخَه، وأثرَ الزمن فيه، وقد تمزجه بالشخصية التي تتعامل مع هذا المكان، فتُفصِح عن شعور الشخصيات تجاهه، وما الذي يعنيه هذا المكان لها، وقد تحمّل اللغةُ المكانَ الروائيَّ دلالاتٍ عميقة توحي بما يريده الكاتب.

إنه سحر الكلمات الذي يمسّ المكان فيُحيله إلى مكان مختلف يحمل الكثير من الدلالات والرموز والجماليات!

«إن الأماكن مهما تصغر ومهما تكبر، مهما تتسع ومهما تضيق، مهما تقل ومهما تكثر، تظلّ في الرواية الجيّدة مجموعة من المفاتيح الكبيرة والصغيرة التي تساعد على فكّ جزء كبير من مغاليق النص الروائي»[15].

إن الأماكن حين تدخل إلى العالم الروائي تتحوّل إلى رموز لها دلالاتها الخاصة المختلفة عمّا هو موجود خارجَ النص[16].

وتأسيسًا على ما سبق ذهب بعض الباحثين إلى أن دراسة المكان الروائي وتتبّع دلالاته يمكن أن تكشف عن إيديولوجيا معيّنة أراد الكاتب لها أن تصل إلى المتلقّي[17].

إن الروائيّ حين ينجح في بعث الحياة في عنصر المكان في روايته، فإنه قد ينجح في تحقيق العالمية لعمله! يحقّق هذه العالمية حين لا يكون مجرّد مُسجِّلٍ لما تشاهده عيناه، أو مجرّد مُوثِّقٍ لما يتخيّله ذهنه، بل حين يُضفِي على ما تراه العينان وعلى ما يتخيّله الذهن دلالاتٍ عميقةً، حين يستطيع أن يجعل هذا المكان رمزًا مكتنِزًا بالدلالات والرّؤى، حين ينجح في توظيفِ لغة الوصف، وتوظيفِ المطلّ الذي يشرف من خلاله على الموصوف في إيصال صوته ورؤيته إلى المتلقّي.

ولقد وجد الباحث أن من الأماكن المكتنزة بالجماليات والدلالات (السجن)!؛ ومن أسباب ذلك أن السجن مكانٌ مخالفٌ للمألوف، ويتكثّف الزمان في السجن، ويتضاعف تأثير المكان في الشخصيّات والأحداث، حتى يغدوَ السجن مكانًا مكتنزًا، ومكانًا مؤثّرًا أبلغ تأثير. إنه مكان يفرض نفسه بقوة على المتلقّي، كما أنه قد فرض نفسه بقوة وصرامة على الشخصيات التي تعيش فيه، وعلى الزمن المسجون بين جَنَباته، وعلى الأحداث التي تدور داخل زنزاناته وحجراته.

وإذا كان المكان قد يُصنَّف إلى مكان مفتوح وآخر مُغلَق، فإن (السجن) من أشدّ الأماكن انغلاقًا، والمكان المُغلَق يبعث عندنا إيحاءً بأنه يحتوي أسرارًا أو ألغازًا[18]؛ ولذا تكون الأحداث فيه، والحوارات، والشخصيات حمّالةً للدلالات، ويكون الكاتبُ الناجح، والقارئُ الفَطِن أشدَّ حساسية تجاه عناصر المعمار الروائي، وأكثرَ يقظةً، وأبلغَ عنايةً.

والسجن – كذلك – مكان لا يعرف أكثر الناس تفصيلاته الدقيقة؛ لذا ستكون لكل كلمةٍ تصفُه مكانةٌ وعنايةٌ عند المتلقّي الذي لا يعرفه حقّ المعرفة، وأمّا الذي عرفه سابقًا فإنه سيُصغي أذنه ليستمع إلى وصف شخصٍ آخر عَبَر خلال هذا المكان الحزين!

وتظلّ تجربة السجن تجربةً فريدة؛ تُنشِب أظفارها في نفس من

يخوضها، وتحفر بأنيابها في تلافيف ذاكرته؛ فيجسّدها تجسيدًا مَهيبًا، ويشخّص المكان/ السجن بمختلف انحناءاته وزواياه، وممراته وزنازينه؛ ويخلق من ذلك كله عالمًا مكانيًّا فَرْدًا!!

وسيكون عمل الباحث في هذا البحث منصبًّا على عملين روائيين سعوديين؛ رآهما الباحث من أنضج الروايات السعودية في تصوير جماليات (السجن)! وهما:

- ثلاثية تركي الحمد، **أطياف الأزقة المهجورة**: (العدامة)، (الشميسي)، (الكراديب).
- رواية علي الدميني، (**الغيمة الرصاصية**).

القيود المكانيّة (بين حيطانٍ وبابٍ مُوصَد):

يَضرِب المكانُ/ السجنُ على ساكنيه قيودًا مُحكَمة، قيدًا بعد قيد؛ ليُقيّد حركتهم، وليحاصرَ حريتهم، وليسجنَهم في أضيق حيّز!

وأول تلك القيود: **الأسوار**، وفي رواية (الكراديب) يرِد وصفٌ للسور الذي يحيط بالمبنى الذي اعتُقِل فيه (هشام) فهو: «... سورٌ عالٍ جدًّا مرصّع بمصابيح كهرباء متفرّقة، أنوارُها إلى الخارج ..»[19]، والسور يوصَف هنا بأنه (عالٍ جدًّا)؛ وفي هذه الصفات إمعانٌ في عزل من يقطنون هذا المبنى عن العالم الخارجي، والمصابيح المتفرّقة على هذا السور موجّهةٌ إلى الخارج وليس إلى الداخل، وهذه إحدى الفروقات بين السجن وغيره من الأماكن كالبيت مثلاً، فالمصابيح في البيوت وظيفتها الإنارة للذين بداخل البيت، أمّا في السجن فلا تُضيء المصابيح للذين في الداخل، بل لا تعبأ بهم، وإن غرقوا في الظلام! ولكنها تحاول كشف الذين في الخارج، وإثارة الخوف في نفوسهم ليبتعدوا!

و**الأبواب** من أبرز معالم المكان/ السجن، فحين نسمع كلمة (السجن)

يتبادر إلى الذهن الباب ذو القضبان، وهو يُقفَل على من بداخله، فالبوابة الكبيرة – كما ترى رواية (الكراديب)– تفصل بين عالَمين: عالَم البشر – خارج السجن – وعالَم الأشباح داخل السجن[20]! إذن فوظيفة الأبواب في السجن تختلف عن وظيفتها في الأماكن الأخرى، فإذا كان الباب في الأماكن المُعتادَة يحمي القاطنَ وراءه ممّن هم في الخارج، فإن الباب في السجن يحمي الذين في الخارج من القاطن وراء الباب!

والباب يؤدّي هنا وظيفةً مزدوجة؛ فهو يفصل عالم السجناء عن عالم الأحرار، ويفصل – كذلك – عالم الأحرار عن عالم السجناء، وهو بهذا يثير عند سكان كل عالَم التساؤلات عمّا يحدث في العالَم الآخر! فأما السجين فهو يُدرك أن نبض العالَم الحيّ يخفق خلف الباب، كما يقول (بيير ألبير)[21]، وأما غير السجين فإن حبّ الاستطلاع عنده يشتعل، يتساءل عن العالَم المُغلَق الذي تحجبه الأسوار والأبواب داخلَ السجن!

ولكن هل هناك فروقٌ حقيقية بين العالَمين؟

يقول الراوي في رواية (الكراديب) عن (هشام): «خُيِّل إليه أنه يسمع صرير الباب الخارجي وهو يُقفَل بهدوء، فاصلاً عالَم البشر عن عالم الأشباح .. أو لعلّهم جميعًا أشباح، ولكن أكثر الناس لا يعلمون»[22]. وتلحّ الرواية مرةً أخرى على هذا المعنى حين يقول (عارف) – في حواره مع (هشام): «... لا تعتقد أن السجن ما نحن فيه. كلا .. السجن في كل مكان»[23]! وهنا يُفيض السجين من نفسه على العالم كله، ويُكبّر هذا المكان/ السجن حيث يقوم بتعميمه على كل مكان؛ وهو بهذا يحاول تعزية نفسه، ويحاول أن يبعث إشارةً مفادُها أن العالَمين متشابهان، أو ربما متطابقان، وإن تغيّرت المسمّيات، وتقنّعت الحقائق!

وإذا كان من وظائف الباب – في الحياة المُعتادَة – سترُ من يقطن وراءه، فإن تلك الوظيفة تنعكس في عالَم السجن؛ فحين اعتُقِل (هشام) وُضع

في غرفة ذات بابٍ واسع، ولكن هذا الباب كلَّه قضبان[24]، وسَعَةُ الباب هنا لا تعني الأمان والحماية كما هي وظيفة الباب المعتادة، بل هي إمعانٌ في الحجر على هذا السجين، وهذا الباب كلُّه من القضبان، فهو يكشف أكثر مما يُخفِي، ويفضح أكثر مما يستر!

وإذا كان من وظائف الباب – في الحياة المُعتادَة – حمايةُ من يقطن وراءه من الأذى القادم من الخارج، والأخطار الرابضة خارج الدار، فإن الباب في السجن مكانٌ لاقتحام الأذى وقدوم الأخطار؛ ولذا حين وُضِع (هشام) في الزنزانة كان «ينظر إلى البوابة أمامه، متوقّعًا أن يلج منكر ونكير في أي لحظة، ومعهما تلك المرزبّة الرهيبة»[25]. وحدث ما كان (هشام) يخشاه، ففي عدة ليالٍ فُتِح الباب، وتمّ استدعاء (هشام) إلى التحقيق الذي لم يكن يخلو من الإهانة والتعذيب[26].

ولأن الباب في عالَم السجن يؤدّي هذه الوظائف؛ فقد كان لصوت صريره أثرٌ مؤلمٌ في نفس السجين، يقول (سهل الجبلي) في رواية (الغيمة الرصاصية): «قادني العسكري بصمت إلى بوابة حديدية سميكة للدور الأرضي، فتحها فأصدرت أنينًا جارحًا»[27]. وفي رواية (الكراديب) كان يصدُر عن البوابة «صوت صريرٍ حادٍّ مزعج»[28].

وحين يُفتَح الباب الخارجي فإن «صريره يخترق الأذن، ويمزّق سكون المكان»[29].

وإذا كانت كثيرٌ من الروايات غير السعودية حين تصوّر السجن تذكر المفاتيح والأقفال[30]، فقد لحظتُ عدم ورود الإشارة إلى المفاتيح والأقفال في عالَم السجن في الروايات السعودية التي درستُها هنا!

ويختلف – إلى حدٍّ ما – تصوير النافذة في فضاء السجن عن تصوير الباب؛ فالنافذة – مهما تكن صغيرة أو مسيّجة – تبقى المنفذ الوحيد للتواصل مع العالم خارج السجن.

إن الأبواب والنوافذ – في الحياة المُعتادَة – تتمتّع بخاصية الازدواج بين الداخل والخارج[31]، ولكن في حياة السجن، يكون الخارج فيما يخصّ الباب داخلاً، بمعنى أن خارج باب الزنزانة تكمن ممرات السجن وساحاته، وكلها (سجن)، وأما النافذة فإنها تظلّ – حتى في فضاء السجن – مكانًا للإطلالة إلى الخارج على الرغم من القضبان التي تسيّجها، وعلى الرغم من محدودية مساحتها، وضيق حيّزها. تصف لنا رواية (الغيمة الرصاصية) هذا التواصل بين السجين والعالم خارج السجن، في شاعرية رقيقة، من خلال التواصل مع معالم الحياة والنور والجمال في الكون بالرغم من كل شيء. يصف السجينُ (سهلٌ الجبلي) شتاءً قارسًا عاشه في السجن، فيقول: «نَعِمتْ فيه الصحراء بأمطارٍ غزيرة لم تشهدها من قبل، وفاضت الشوارع والأزقة الخلفيّة في المدن ببحيرات الماء ولم ينلني من كل ذلك إلا رذاذٌ خفيف يتساقط من فتحة الزنزانة العالية فأغسل به روحي الظامئة في هذا المكان»[32]. وهكذا يقتحم سرُّ الحياة (الماءُ) أسوارَ السجن وأبوابَه وحراسَه ليسقي – من خلال نافذة صغيرة – روحَ سجين ظامئة بين حيطان السجن الجافة.

وتقتحم الشمسُ كذلك بضيائها الوهّاج الذي يبعث الأمل والتفاؤل السجنَ – من خلال النافذة –، ويصف ذلك – أيضًا – (سهل الجبلي)، فيقول: «أشعة الشمس الصفراء تصافحني من الفتحة العالية»[33].

وفي (الكراديب) كان (هشام) يُعاني مرارة السجن والحيرة، ونام على تلك الحيرة وهموم السجن، ثم «استفاق على أشعة الشمس المائلة إلى الغروب ... أشعة سعيدة، لا تعترف بالقضبان، ولا تقيّدها الحدود»[34].

ومن خلال النافذة – أيضًا – كان (سهل الجبلي) ينظر إلى (القمر) – رمزِ الجمال، ومُلهِم خيال الشعراء والأدباء والعُشّاق عبر التاريخ – يقول: «كان القمر يلوح لي من الفتحة العالية مظلّلاً بغيوم ركامية، وسالت دمعة

صغيرة»[35]. وهذه العبارة الموجزة (وسالت دمعة صغيرة) تلخّص – في شاعرية – الأثرَ الذي أحدثته رؤية القمر – من خلال فتحة صغيرة عالية داخلَ زنزانة ضيّقة – في نفس هذا السجين؛ فهل سالت دمعته لأنه رأى القمر الحُرّ؛ فذكّره نفسَه الأسيرة، أم ربما ذكّره القمرُ أحبابَه خارج الأسوار، أم... أم...

وفي (الكراديب) كان (هشام) في زنزانته، ثم «نظر إلى النافذة، وتلك النجوم التي تتبدّى من ورائها على استحياء»[36]. وهكذا رأينا السجين ينظر من خلال النافذة إلى معالم الأمل والجمال والنور خارج قضبان السجن.

وقد نقرأ من خلال ما يراه السجين معانيَ أخرى، فمثلاً عندما كان (هشام) في زنزانته «اتّجه إلى النافذة، وأخذ ينظر إلى مياه الخليج الساكنة، فيما بقايا من شفق الغروب الأحمر كانت تصارع شبح الظلام»[37]. وهكذا حين يصف الراوي العالَمَ الخارجي الذي تشاهده عينا (هشام) فإنه يرينا – من خلال عينَي هشام – أشعة شفق الغروب (تصارع) شبح الظلام، فهو هنا يختار فعلاً مشتقًّا من (الصراع)، وكأنه يحكي حال (هشام)، فهو يعيش صراعًا سياسيًّا، ويعيش كذلك صراعًا داخليًا بين مبادئ حزب البعث الذي ينتمي إليه وشكوكه حول تلك المبادئ، بين إقدامه على التضحية وخوفه على نفسه وأهله.

وإذا كان (هشام) في سجنه يخشى أن يلج مُنكَرٌ ونكيرٌ إليه عبرَ الباب – كما مرّ قبل قليل – فإنه يتوقّع أو يوهم نفسه أن مَلَكًا من ملائكة الرحمة سيعبر إليه من خلال النافذة «فينقله على جناحَيه إلى حيث نسمة هواءٍ طليقة»[38].

وقد يكون اتساع النافذة في السجن علامةً على مساحة الحرية الممنوحة للسجين، ففي سجن (هشام) كان الدور الأول مخصّصًا للمُعتقَلين الذين ما زالت ملفّات التحقيق معهم مفتوحة، بينما الدور الثاني لَمن انتهى

التحقيق معهم؛ لذا كانت «نوافذ الدور الثاني أكثر اتساعًا؛ ممّا يسمح برؤية بعض أبنية جدة من بعيد، والإحساس بالأشياء خارج المكان»[39].

وبعد هذه الوقفة مع الأبواب والنوافذ، نتجوّل داخل زنازين السجن التي صوّرتها هذه الروايات، وأوّل ما أسجّله هنا أن الروايات كانت تشبّه (الزنزانة) بالقبر، فمثلاً يحدّثنا راوي (الكراديب) الذي يتماهى مع (هشام)، فيقول: «نظر حوله مستكشفًا القبر الذي ألقي به فيه، إنه عبارة عن غرفة ضيّقة بنافذة واحدة، ذات قضبان فولاذية غليظة»[40]. ثم يستطرد في الوصف، فيقول: «كل شيء ساكن ومرعب، مثل سكون مقبرة معزولة في ليلة غاب قمرها، واشتدّ ريحها، لا تزعجه إلا أصوات صراصير تغنّي في الخارج، وكلب يعوي من بعيد»[40]. وهكذا تحاول الرواية أن تستوفي تفصيلات هذه الصورة: صورة مقبرة موحشة معزولة في ليلة ظلماء شديدة الظلمة؛ فقد غاب فيها القمر، ولا تكتفي الرواية بالجانب البصري في هذه الصورة، بل تضيف إليه الجانب الحسّي، وكذلك عنصر الصوت؛ فالريح شديدة، وأصوات الصراصير والكلاب تكمل الصورة المفزِعة، ولكن هذه الصورة فقدت بعض جمالياتها حين وردت عبارة (لا تزعجه إلا أصوات صراصير...)؛ فأرى أن أسلوب القصر هنا غير مناسب؛ فما يزعج (هشامًا) هنا أشياء كثيرة، بل إنها أشدّ إزعاجًا من أصواتٍ تأتي من بعيد! وكذلك كان استخدام الفعل (تغنّي) في وصف صوت الصراصير غيرَ مناسب عمومًا وفي هذا المقام خصوصًا؛ فصوتها هنا أقرب إلى النّواح والعويل منه إلى الغناء!

ويرد كذلك تشبيه الزنزانة بالقبر في رواية (الغيمة الرصاصية)[42]، وتشبيهٌ آخر لها بأنها مثل «بئرٍ مُثقَلٍ بارتجاجات الصدى والأنين»[43].

وترد في رواية (الكراديب) عدة تشبيهات لهذا المكان بأنه «بيت الموتى»[44]، و«البرزخ»[45]. وتستطرد الرواية في هذه التشبيهات حتى تصوّر

الانتقالَ من هذه الزنزانة إلى غرف التحقيق بأنه انتقال إلى جهنم[46]، والانتقالَ إلى الأدوار المخصّصة للذين انتهى معهم التحقيق بأنه انتقال إلى الجنة[47]! إن «الوصف يترجم العلاقة الجوهرية القائمة في صلب الرواية بين الإنسان – مؤلّفًا كان أو شخصيّةً – والعالم المحيط؛ فهو يفرّ منه، أو يعوّضه بآخر، أو يغوص فيه ليسبره، ويفهمه، أو يتعرّف – من خلاله – إلى نفسه»[48].

وأجد مثل هذا الغوص والسبر في هذه الروايات، ففي رواية (الغيمة الرصاصية) يرِد أسلوب التشخيص لهذه الزنازين، يتحدّث (سهل الجبلي)، فيقول: «تلفتّ إلى الوراء فرأيت عددًا كبيرًا من الزنازين، وقد تمّ إخلاؤها من النزلاء، وفتحت أبوابها وكانت تبتسم لي»[49]. فالزنازين هنا تبتسم! ولكن هل كانت تلك ابتسامة الألفة، أم ابتسامة الشماتة، أم ابتسامة الوعيد؟ أم ماذا؟

ومن الغوص في هذا المكان (الزنزانة)، وشدّة تأمّله، واستقصاء كافّة جزئيات الصورة: تأمّل جدرانه بدقّة. يصف الراوي الجدران في زنزانة (هشام) – بنظرة ثاقبة مُفعَمة بمشاعر متناقضة – يصفها بأنّ لونَها «أبيض، أو كان أبيض؛ فقد نزعت الرطوبة اللون، وبقيت مساحات الإسمنت تحتلّ الجدران،... أخذ يقرأ كتابات باهتة على الجدران.. (عصام... 1970/3/10).. ˚**قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا** ˝.. (خطىً كُتبت علينا، ومَن كُتبت عليه خطىً مشاها).. (دقّات قلب المرء قائلةٌ له، إن الحياة دقائق وثوان).. (إذا الشعب يومًا أراد الحياة فلابدّ أن يستجيب القدر).. (يا ظلام السجن خيّم).. (كل ليل وله فجر).. (قف دون رأيك في الحياة مجاهدًا، إن الحياة عقيدة وجهاد)[50]. إن هذه (الجداريّة) تؤرّخ لأولئك السجناء الذين عبروا هذا المكان قبل أن ينضمّ (هشام) إلى قافلتهم، وهذه العبارات تُشير إلى تيارات فكرية مختلفة عاشت بين جَنَبات هذا المكان، وتختزل حيوات عددٍ من

شخصيات سجناءَ اعتُقِلوا بين حيطانه. ثم نُقِل (هشام) إلى مُعتقَل (الكراديب)، وبعد سنتين وبضعة أشهر – شهدت البلاد فيها عدة تغيّرات عمرانية في كل مكان– عاد (هشام) إلى المكان الأول نفسه، يقول الراوي عن (هشام): «وضعوه في غرفة شبيهة بالغرفة التي احتلّها في ذلك اليوم الموغل في بعده.. كل شيء يتغير في الخارج، إلا هذا المكان والكراديب، إذ يبدو أن الزمن قد خاف وتوقف هنا وهناك. وأخذ يتفحص المكان.. الكلمات ذاتها والجمل ذاتها التي قرأها عندما جاء لأول مرة، فالزمن واقفٌ هنا فعلاً»[51]. فكلُّ مكان قابلٌ للتغيير، ومستعدٌّ للتغيُّر إلا هذه الأماكن الكئيبة، وكأنّ بقاءَها على حال واحدة لا تفارقها جزءٌ من العذاب الذي يذوقه من يُرتهَن فيها، وكأنّ الزمن يسجِن هذا المكانَ/ السجنَ فلا يتحوّل عن حاله، أو كأنّ هذا المكان/ السجن قد سجن الزمنَ بين جدرانه فجمَد وتوقف. إنّ الكلمات والجمل التي رآها (هشام) على الجدران تحمل ذكرياتٍ لسجناء تعاقبوا على هذا المكان في فترات زمنية مختلفة، وكأنها تربط كل تلك الأزمنة في مكان واحد، وكأنّ أزمنة كل أولئك السجناء قد حُبِست هنا؛ فأدرك اللاحق منهم السابق!

وفي توافُقٍ دالّ يحكي لنا (سهل الجبلي) في رواية (الغيمة الرصاصية) ما رآه على جدران زنزانته: «بدا طلاء الجدران باهتًا من آثار لونٍ زيتي، بقيت عليه آثار دماء قديمة، ونقوش كتابية صغيرة ربما كُتِبَت بالأظافر. عبيدالله 7 سنوات، مرزوق سنتان، مرضي 3 أشهر، وتجمّدت نظراتي على النقوش الباقية»[52]. وكأن هذه اللوحات الجدارية علامة بارزة من علامات الزنزانة. وأجد – كذلك – وضوح البُعد الزمني في هذه الجدران: يتضح هذا البُعد الزمني بآثاره في الجدران؛ فقد أزال طلاءها، ولم يبقَ منه إلا الآثار، ويتضح هذا البُعد الزمني – أيضًا – من خلال التواريخ التي دُوِّنت على تلك الجدران، ذلك البُعد الذي يعني الكثير للسجين، فهو ينحت عمرَه، ويقتات على نفسيته، بين حيطان السجن الباهتة! وقد تُرِكَت تلك

الكتابات ولم يتم محوُها! ربما لتُشعِر السجينَ بأن الزمن أحد أسلحة الحصار بين هذه الحيطان، ولإيصال رسالةٍ إليه مَفادُها أن تياراتٍ مختلفة، وشخصيّات متعدّدة الانتماءات قد تمّ رهنهم في هذا المكان؛ فلا أحد أكبر من السجن (عندما يخرج عن النص) مهما يكن! إن تأمّل مثل هذه (العلامات) الدقيقة لَمسة جماليّة دالّة، وإن «ليوناردو دي فنشي قد نصح الرسّامين المُفتقدين للإلهام في مواجهتهم للطبيعة أن يتأمّلوا شَقًّا في جدار قديم. ففي تلك الخطوط التي رسمها الزمان على تلك الجدران القديمة خارطةٌ للكون»[53]!

وفي موازنةٍ بين ردّ فعل كلٍّ من (سهل الجبلي)، و(هشام) على هذه الكتابات الجِداريّة أجد أن الأول لم يكتفِ بمجرّد النظر إلى هذه الكتابات بل أضاف إليها، وقد كانت إضافته مُمَيَّزة؛ أراد من خلالها أن يبعث الأمل، وأن يسلّيَ نفسَه؛ فقد رسم وجه زوجته، يقول: «على جدار الزنزانة الأشهب رسمتُ وجهها برؤوس أعواد الكبريت... فداخَلني إحساسٌ بالاتزان. إنها معي.. أسألها عن عملها في الجامعة، أسألها عن الأولاد...»[54]. وأمّا (هشام) فقد اكتفى بتأمّل تلك الجدران، ثم أخذ النوم بمعاقد أجفانه[55].

وكما كانت عين السجين تتمعّن في كل صغيرة وكبيرة، فقد كانت أذنه تلتقط كلّ صوتٍ من حوله؛ فهو مُرهَف الحواسّ لكلّ ما يمرّ به؛ وذلك لأن السجين – كما يقول سهل الجبلي – قد اعتاد التأمّل والصمت والأحزان[56]! ويصف (سهلٌ) الأصوات التي تجرح أذنيه، فيقول: «... عادت الأحوال إلى رتابتها الشاحبة: سلاسل تجرجرها الأقدام، أصوات الأبواب الحديدية وهي تُقرَع... وأصوات النزلاء الحزينة والمشروخة بالوحدة والقلق والأحزان»[57].

ولم يقتصر وصف تلك الزنازين على ما تراه العينان، أو ما تسمعه الأذنان، بل وُصِفَت الرائحة – كذلك –، ولعلّ استعمال الروائيين لحاسّة

الشّمّ يوحي – في الغالب – بكراهية المكان[58]، وذلك متحقّقٌ بوضوح في هذه الروايات، فمثلاً كان من أكبر أماني (سهل الجبلي) أن يخرج من سجنه؛ ليس لضجره بالسجن والتحقيق – وإن كان ضجره من ذلك كله كبيرًا – ولكن هدفه الأكبر من الخروج – كما يقول –: «لأتخفّف من رطوبته الدبقة ورائحته التي تذكّرني بمغارات الطيور الجارحة ورائحة ريشها وبقاياها الزنخة»[59]. وهكذا جاءت هذه الصورة صورةً دمويّةً جارحة!

وحين تمّ الإفراج عن (سهل الجبلي) كان أول ما أثاره ذلك اللقاء الحميم مع رائحة الهواء الطلق، والطبيعة البِكر، ولكنه لم يتخلّ عن النغمة العنيفة في تصوير هذا اللقاء، يقول: «يوم أُطلِق سراحنا كنا نتحسّس رائحة الطين والماء والأعشاب، وهي تتسلّل كطعنة حنونة إلى أعماق الروح في صباحٍ لا يمكن للحواسّ أن تنسى رائحته أو أَلَقه، حيث صافحت العيون بكاراتٍ الأشياء: القرى في جَلَبة الصباح والقطعان والأشجار المديدة، وروائح الماء وضوء الشمس الهفهافة الصاعدة من أسفل الوادي...»[60].

وأما رواية (الشميسي) فإنها تستطرد في وصف الروائح الكريهة، يقول الراوي واصفًا مُعتقَل (هشام): «كانت الرائحة الكريهة تملأ المكان، رائحة سمك فاسد ورطوبة و...»[61].

ونام ليلتَه الأولى في المُعتقَل، ثم استيقظ اليومَ التالي «سابحًا في عَرَقه... وقد اختلطت رائحته برائحة البطانية، وأصبحت أشبه ما تكون برائحة حمّامٍ مهجور... كان قميصه قد تحوّل إلى خرقةٍ مبلولة، وملابسه الداخلية عفِنة الرائحة ...»[62].

وبلغت الرائحة الكريهة ذُروتَها عندما حانت الظهيرة، فقد «كانت الشمس تتوسّط السماء.. الحرّ لا يُطاق، والرطوبة شنيعة، ورائحة كلّ شيء أصبحت مزيجًا من كلّ شيء، وغيرَ مُحتمَلة»[63].

وحَبسٌ داخل حَبسٍ يعيشه السجين حين يوضَع في زنزانة انفرادية، فلئن كان السجين العادي يُسمَح له بالحركة في إطار محدود، ويُؤذَن له بالتحدّث إلى من حولَه، فإن السجن الانفرادي يَمنع عنه ذلك كله، يصف الراوي (هشامًا) في تجربة السجن الانفرادي التي عاشها في (الكراديب)، فيقول: «يجلس وحيداً في الركن القصيّ من الغرفة ، وقد تقوقع على نفسه مثل هرة خائفة.. يترك العِنان لنفسه ، ويتحدث إلى نفسه ثم لا يلبث أن يغنّي...»[64]. وفي هذه الزنزانة الانفرادية يبلغ الألَمُ بهشامٍ مُنتهاه، وتبلغ الحبكةُ عُقدتَها، والتجربةُ ذُروتَها؛ لذا تشِفّ اللغة، ويُرهَف الحسّ في هذا المقطع الوصفيّ؛ فتنبثق هذه الجماليات الدالّة في وصف هذا المكان الذي يشكّل مكانًا مخالفًا للمألوف (الزنزانة الانفرادية) داخلَ المكان المخالف للمألوف (السجن)! إن (هشامًا) يجلس وحيدًا في الركن، وإن أكثر مأوىً تعاسةً هو الركن المنعزل[65]!

ويوصَف (هشام) هنا بأنه يتقوقع على نفسه، والراوي بهذا الوصف يستثير كلّ ما يستطيع من تعاطف المتلقّي؛ وذلك لأن «الحياة حين تبحث عن مكانٍ تأوي إليه أو تحتمي به، أو تختبئ أو تختفي فيه؛ فإن الخيال يتعاطف مع الكائن الذي يسكن المكان المحميّ»[66]. وقد كان لهذا المكان أثره الكبير في نفسيّة (هشام) كما سيرد لاحقًا في هذا البحث.

وأمّا وصف **غرف التحقيق**، ومكاتب المحقّقين، وما تحتويه من أثاث فقد كانت له كذلك دلالاته، وجمالياته. ومن ذلك: أن (فخامة) هذه الغرف والمكاتب وما فيها من رفاهية، كل ذلك يصنع مفارقة مع ما يعيشه السجين داخل الزنازين من رثاثة (أثاث) – إن صحّت تسميته أثاثًا – وشظف عيش، وخشونة مكان!

وتنأى رواية (الغيمة الرصاصية) عن وصف غرف التحقيق، وإنما نرى (سهلاً الجبلي) وهو ذاهبٌ إلى غرف التحقيق[67]، أو آيبٌ منها[68]،

ولعلّه اختار الصمت هنا حتى يترك للقارئ المجال الأرحب ليرحل بخياله في تصوّر ما يمكن أن تحتوي عليه تلك الأمكنة؛ فالصمت – أحيانًا – أبلغ من الكلام!

وأما ثلاثيّة (أطياف الأزقة المهجورة) فإنها تصف هذه الأمكنة، وتضعها في مقابلةٍ مع الزنازين، فبعد أن وصف راوي (الشميسي) الزنزانة التي يقبع فيها (هشام)، ووصف تسلّخ جدرانها، وبلاطَها العاريَ المتكسّر، وطلاءها الباهت، ورائحتها العفِنة – كما سبق – مضى ليصف غرفة التحقيق، فقال: «كانت غرفة واسعةً جدًا، بلونٍ أبيض زيتي لامع، طيّبةَ الرائحة، وقد فُرِشت أرضيتها بسجّادة أصفهانية حمراء كبيرة، بنقوش صفراء وزرقاء متفرّقة، كانت تغطّي معظم أرضيّة الغرفة. ويحتلّ صدرَ الغرفة مكتبٌ ضخم، من خشبٍ ثمين كما يبدو... وإلى يمين المكتب ويساره كان هناك أريكتان كبريان من جلدٍ أسود لامع، وبينهما طاولة زجاجية ضخمة ...»[69]. وهكذا جاءت كلّ جزئيةٍ في وصف هذه الغرفة تقابل ما ورد قبل ذلك في وصف الزنزانة، من حيث الجدران، والأرضية، و(الأثاث)، وحتى الرائحة! وكأن الرواية تريد وضع لوحتين متقابلتين لترسّخ شعور المتلقّي بالمفارقة.

وفي رواية (الكراديب) وصفٌ شبيهٌ بهذا الوصف[70]، ولكن يختلف عنه بوصف الممرّ بين مبنى السجن، والمبنى المُلحَق به والذي تقع فيه غرف التحقيق، ووصف بعض وسائل التعذيب المُستخدَمة لانتزاع الاعترافات.

أمّا الممرّ فقد ورد وصفه حين كان (هشام) في طريقه مع حارسه من مبنى السجن إلى مكتب العقيد للتحقيق، وكان «صوت القيود على رخام البهو يحدث فحيحًا وأجراسًا تمزّق السكون المحيط... وأخذا يسيران في طريق مظلم إلا من بعض الأضواء الخافتة من هنا وهناك... وأحسّ هشام أن هذا كان أطول طريق مشاه في حياته، رغم(*) أن المسافة بين المبنى ومكتب

العقيد لا تتجاوز الأمتار القليلة. وجالت في رأسه صورة المسيح أو من شُبِّه لهم، وهو يسير في طريق الآلام وهو يحمل صليبه على ظهره، وتاج الشوك يزيّن رأسه، فابتسم بألم[71].

لقد تمّ توظيف عدة عناصر في تصوير هذا الممرّ: الصوت، والإضاءة، والتاريخ، أما الصوت فهو فحيح قيودٍ على الرخام تمزّق السكون، وأسمعها تمزّق السكون الخارجي المحيط، وتمزّق السكون الداخلي بنفس (هشام). وأما الإضاءة فأضواء خافتةٌ لا تخترق رهبة الظلام وإنما تزيدها وتعمّق الشعور بها، وأما التاريخ فاستدعاء حادثة صَلْب شبيه المسيح – عليه السلام – بما فيها من جلالة التاريخ، ورهبة الموت، وعظمة التضحية!

وعندما وصل (هشام) إلى ركن العقيد المخصّص للتحقيق «حاول أن يتشاغل عن ذاته بما حوله، ولكن ما حوله أعاده إلى ذاته المرعوبة من جديد. لم يكن فيما حوله إلا مجموعة كبيرة من عصيّ الخيزران الرفيعة مغموسة في جردل من الماء بقرب الباب، وعقودٍ من القيود الفولاذيّة مختلفة الأحجام والأغراض موزّعة على جدران الغرفة بشكلٍ منسّق، وكأنه جزء من ديكور الغرفة. وفي الزاوية اليسرى البعيدة كان هناك جهازٌ أشبه بمحوّلٍ كهربائي تتدلّى منه الأسلاك، موضوعًا على طاولة صغيرة بجانبها كرسي خشبي صلب»[72]، وبعد هذه الجولة البصرية بين هذه الأدوات المختلفة الأشكال والأحجام والوظائف يتوغّل الراوي إلى نفس (هشام) ليرصد أثر ما شاهده في نفسه؛ فيقول: «أصابته هذه المناظر بالهلع؛ فطأطأ رأسه، وأخفى كفَّيه بين فخذيه، وأخذ ينظر فيما بين قدميه، تاركًا للأقدار أن تفعل به ما تشاء ...»[7].

وليس تقييد حركة السجين مقصورًا على حبسه في زنزانة تحاصرها الأبواب الحديدية، والقضبان الفولاذيّة، والجدران المتينة، بل يُضاف إلى ذلك كلّه قيودٌ تحدّ من حركة السجين داخل الزنزانة الضيّقة! ولذا ففي الصباح البِكْر لِـ (هشام) في (الكراديب) «نهض بتثاقل، وكاد أن يقع إذ نسي وجود

القيد في رجليه»[74]. لقد ذكّره القيد بأن حركته – حتى داخلَ هذا المكان الضيّق – يجب أن تكون محصورةً ومقيّدة في أضيق نطاق! بل ربما تحدِث القيود عَرَجًا في رجل السجين كما حدث لِـ (عبود) في رواية (الغيمة الرصاصية)[75].

وللقيود صوتٌ له ألف معنىً وألف أثر! فهو أجراس خطر، وفحيح أفاعٍ، وجراحٌ دامية!

وقد كانت هذه الأصوات ممّا لفت ذهن (هشام) وهو على مشارف السجن؛ حيث وُصِفت بأنها «أصواتٌ لم يَسمَعْ مثلَها من قبل، ولكنها أشبه ما تكون بالصوت الذي تصدره الحيّة ذات الأجراس لحظة الخطر»[76]. ثم تبيّن له فيما بعد أنها أصوات القيود حين تحتكّ بأرضية السجن. وفي موضعٍ آخر وصفٌ شبيه لصوت القيود، «فقد كان القيد يُصدِر صوتًا هو مزيجٌ من الفحيح والرنين وهو يحتكّ ببلاط أرضيّة الساحة»[77]. ويجتمع الوصفان في موضعٍ ثالث، فقد كان «صوت القيود على رخام البهو يُحدِث فحيحًا وأجراسًا تمزّق السكون»[78].

وتتحدّث رواية (الغيمة الرصاصية) – بمرارة – عن هذه الأصوات، فقد «كان صوت سلاسل القيد في قدمَي جاسم وخالد ... تُدمِي الوجدان، وترسم أمام البصر علامات الاستفهام الصعبة»[79].

وتستطرد ثلاثيّة (أطياف الأزقّة المهجورة) في تشبيه هذه القيود بأنها كالأفاعي، فبالإضافة إلى صوت القيود الذي يشبه فحيح الأفاعي، فهنالك – أيضًا – أوجه شبهٍ أخرى في شكلها وأثرها، يصف راوي (الشميسي) ذلك الشعور بنفس (هشام) حين «مدّ أحد الحارسَين يده إلى درج السيارة وأخرج منه (كلبشات) فولاذية، ناولها للحارس الآخر في المقعد الخلفي الذي وضعها بسرعة في يدي هشام الجالس بجانبه. أحس أن حيّةً قد التفّت حول معصميه وأخذت تنفذ سمَّها في عروقه ، وهو عاجز عن فعل أي شيء»[80].

وفي (الكراديب) «أحسّ هشام بالرّعب عندما التفّ القيد حول رجلَيه، وكأن أفعىً أمازونيةً التفّت حولَه، وأخذت تعصره بقوة»[81]. فهي قيودٌ تعصر من تلتفّ حوله، وتنفث سمَّها في عروقه!

وإذا كانت هذه الأسوار والجدران والأبواب والقيود تفصل السجين عن العالم الخارجي، وتحبسه في أضيق نطاق ، وتقيّد حركته إلى أقصى حد ، وتعزله عن الكون، فإن السجين يحاول بكلّ الطرق الممكنة – على ضعفها – أن يكسر هذا الحصار معنويًّا – على الأقل – إن لم يكسره حقيقةً، ويحاول أن يتعالى على تلك القيود والأسوار بروحه، وبفكره، وبمشاعره، إن لم يتعالَ عليها بجسده، ومن ذلك:

أن صرامةَ الحصار التي تُفرَض على السجين، وشدّةَ عزله عن العالم الخارجي تجعله يهتبل أية فرصةٍ لملء عينيه من العالم الحيّ خارج الأسوار. إن هذه الظروف التي تحيط به تجعل الوقت الذي يُتاح له للتواصل مع العالم الحيّ وقتًا ثمينًا لا يُقدَّر بثمن، وكنزًا جليلاً لا يعدله شيء! وقد أدرك (هشام) ذلك؛ فعندما خرج من مبنى السجن إلى مكتب العقيد للتحقيق، «كانت أول مرة يخرج فيها هشام من المبنى منذ أن جاء؛ فأحسّ بعذوبة الهواء ورقّته في تلك الساعة من الليل، وأدرك لأول مرّة في حياته جمال السماء ونجومها، والأرض وترابها. مشكلتنا دائمًا أننا نأخذ كل شيء في الحياة على أنه من البداهات، ولا نعلم قيمة الشيء إلا إذا فقدناه ... ودّ في تلك اللحظة لو أنه كان قادرًا على التمرّغ في الرمال الناعمة، وملء رئتيه بالهواء الطلق، وإلقاء نفسه في البحر عاريًا»[82]!

ومن تلك المحاولات – أيضًا – أنه يتأمّل – بحسرة – كلَّ شيء يستطيع ممارسة حريته، حتى لو كان من الجمادات ، فقد كان (هشام) «ينفث الدخان بعيداً ، وهو يحسده على انطلاقه في السماء»[83]، وكان يغبط أشعة الشمس؛ إنها «أشعة سعيدة ، لا تعترف بالقضبان، ولا تقيّدها

الحدود»[84]، بل إنه – عندما كان يغتسل – «أخذ ينظر إلى الماء والصابون وهما يتعانقان ويخرجان من هذا المكان البغيض، وهو ينظر إلى عناقهما وخروجهما بكلّ حسد»[85].

ومن المحاولات – كذلك – استرساله في عالَم الخيال والأحلام: ففي أول عهد (هشام) بالسجن كان يجد في أحلام اليقظة مُتنفَّسًا وسط هذا الحصار، حتى إنه – وهو ابن تسع عشرة سنة – «ابتسم للحظات وهو يتخيل نفسه وقد تحوّل إلى (الفتاة الشبح) التي كان يقرأ مغامراتها في مجلة (سوبر مان) . تصور أنه قادرٌ على التحول إلى طيف قادر على اختراق الجدران الصلدة دون أن يستطيع أحدٌ منعَه،... وتخيّل أنه قد تحول إلى عصفور صغير، بجناحين من ريش ناعم، يحملانه إلى حيث الهواء البارد، والنسمة العذبة والانطلاق دون حدود أو قيود، ودون أمل ولا ألم»[86]. وهكذا ينتقل (هشام) في أحلام اليقظة بين القوة الخارقة التي تمثلها (الفتاة الشبح)، والضعف المستكين الذي يمثّله العصفور الصغير ذو الريش الناعم، ولا يعنيه من ذلك كله إلا الحرية، يتمنّى أن يستنشق هواء الحرية العذب عبر أي طريق.

وأما حين ينام، فإنه يحلم بأنه على ساحل البحر العريض، أو أنه يركض في صحراء مترامية الأطراف[87]، ولعل في حلمه باتساع البحر، وترامي أطراف الصحراء ترجمةً عن كَبْته في مكان محدود وحبسه في زنزانة ضيقة.

وأما (سهل) في رواية (الغيمة الرصاصية) فعندما كان مُعتَقلاً وأحسّ بالوحشة والوحدة عند ذلك: «سيذهب النزيل في حنينه للأشياء إلى الأقاصي.. سيرى الطفولة والأتراب وعتبات البيت القروي القديمة وسيحنّ للحماطة(*) وروائح القطعان والبرسيم وماء البئر»[88]. وقد انحرف الراوي هنا عن استخدام الأفعال الماضية (ذهب، حنّ، رأى)، ثم انحرف عن

استخدام الأفعال المضارعة الدالّة على الحاضر، واستخدم عوضًا عن ذلك أفعالاً مضارعةً دالّةً على الاستقبال؛ وأرى أنه نتج عن ذلك استحضار الصورة حيّةً جَذَعة؛ فكأن هذا الحدث لم يكن حدثاً وقع وانقضى، بل إن القارئ مازال مع (سهل) يستقبل هذا الحدث وينتظر وقوعه. وأما حنينه إلى الطفولة، والأتراب، وعتبات البيت القروي، وروائح القطعان، وماء البئر، فكل لفظ منها يكتنز بالذكريات المُفعَمة بعبق الماضي وعتباته، بين ماءِ بئرٍ تسقي وتطهّر وتنفي الأدران، وروائحِ قطعانٍ تدبّ في الماضي الجميل فتدبّ معها ذكريات المراعي الخضراء، والغيث والرواء، ورفاقِ طفولةٍ يُحيون بضجيجهم ولعبهم ماضيَ البراءة والنقاء! والبيتُ يوصَف هنا بأنه البيت القروي، و«ما أروع أن نعيش اليوم في بيوت الماضي، وأن تتخذ ذكرياتنا فجأةً إمكانيّةً حيّةً للوجود!»[89]. والنص هنا يركّز على (عتبات) هذا البيت خصوصًا، والعتبات هي المؤذنة بالانتقال بين مكان ومكان، بين زمان وزمان! إن النص هنا يعود إلى بيت الطفولة، البيت الذي يحمل الذكريات والأحلام؛ إن «البيت الذي وُلِدنا فيه هو أكثر من مجرّد تجسيدٍ للمأوى، هو تجسيدٌ للأحلام كذلك»[90]. لقد وجد السجين نفسه في حاضرٍ مظلمٍ فأراد الفرار منه، ولكنه لم يستطع الفرار إلى المستقبل؛ فالمستقبل تنتظره فيه الأهوال، فلم يبقَ أمامه سوى الفرار إلى الماضي، فهو واثقٌ في أن الماضي، لن يتغيّر عليه، فلْيغتسلْ بماء البئر، ولْيتخفَّ بين أتراب الطفولة، ولْيتدسّسْ بين قطعان الأغنام، ولْيحتمِ بعتبات البيت القروي، لعلّ السجن يغادر نفسه، إن لم يستطع هو أن يغادر السجن!

وكان من محاولات السجين للخروج من أسر الحصار في هذا المكان – أيضًا – تلهّفه إلى الصحف والمجلات؛ وذلك لأنه يريد أن يطّلع من خلال هذه الصحف على العالم الخارجي، ويمدّ عينيه – من خلالها – ليرى ما الذي جدّ في العالم الحيّ خارج الأسوار! وربما أدرك القائمون على

السجون هذه الأمنيّة، فمنعوا دخول أيّ شيءٍ من تلك الصحف والمجلات، مبالغةً في حصار السجين داخل هذه الجدران!

في رواية (الكراديب) كان (هشام) – بل كان كلّ المسجونين – يتمنون لو دخل إليهم شيءٌ من هذه الصحف والمجلات، حتى إن (هشامًا) لشدة تعلّقه بتلك الأمنيّة لم يتردّد في قراءة مجلات الأطفال التي أحضرها له والده عند الزيارة – ضمن مجلات أخرى – ولكن تمّ منع جميع المجلات ما عدا مجلّدًا من مجلات (سوبر مان)، وكان (هشام) سعيدًا بهذه الغنيمة الكبيرة، وبعد عودته إلى زنزانته «استلقى على فراشه يتابع مغامرات الفتى الجبّار مع كتيبة الجبابرة في القرن الثلاثين، وهو يتلفّت بين الحين والآخر في كلّ الاتجاهات، ويحاول إخفاء غلاف المجلّد عمّن حوله، وغادر المكان إلى حيث المكان»[91]. وفي هذه العبارة الأخيرة (وغادر المكان إلى حيث المكان) ما يدلّ بوضوح على ما في قراءة هذه المجلات من متعةٍ مكانية بالتجوّل في أماكن كثيرة (في الخيال على الأقل) وبخاصة في مجلة من مجلات المغامرات الخيالية، ذات الأمكنة المتعدّدة. إنها متعة فريدة لا يعرفها إلا من افتقدها!

ولم يقتصر التلهّف على هذه المتعة على (هشام) ذي التسعة عشر ربيعًا، بل صار جميع السجناء – على كبر سنّهم – يتخاطفون هذه المجلة (مجلة الأطفال)، ويتداولونها فيما بينهم لمغادرة المكان/ السجن في الخيال على أقلّ حال!

وقد بلغ من شدة تلهّف المسجونين إلى التواصل مع العالم الحيّ خارج الأسوار، من خلال الصحف والمجلات أن أضربوا عن الطعام، وكان من أبرز مطالبهم: السماح بدخول الصحف والمجلات والمذياع[92]، وبالفعل استمرّ الإضراب سبعة أيام حتى انتصر، وتمّت الاستجابة لمطالبهم[93].

وكان – أيضًا – من أساليب السجناء للخروج من هذا الحصار المكاني: الإبحار في عالم الذات، والانطلاق في رحلات فلسفية ذاتية أو من

خلال الحوار مع الآخرين؛ في محاولة للخروج عن هذا المكان المُحاصر إلى فضاء أوسع، من خلال الغوص فيما وراء الظواهر، ومحاولة تفسير ما يجري، والنظر إلى الأمور من زوايا مختلفة، وهذا ما سيعرضه الباحث في الفقرة التالية.

فلسفة السجن / سجن الفلسفة:

إذا كانت الرواية أنثى، وعنصر المكان فيها بمنزلة الرحِم في توليده للأفكار أو للحركة – كما ذهب إلى ذلك أحد الباحثين[94] – فإن (السجن) من أكثر الأمكنة الروائية توليدًا للأفكار خصوصًا؛ وذلك لأن عنصر الحركة في السجن محدودٌ إلى أكبر قَدْرٍ ممكن تحدّه الأسوار والجدران والقيود والأبواب والقضبان فلم تبقَ إلا الأفكار لا تستطيع تلك القيود أن تحدَّها؛ ولذا يرحل السجين في أفكاره وتأمّلاته ويرحل بقدْر ما يفتقده من محدوديّة حركة الجسد!

يحاول السجين أن يعزّيَ نفسه بأن ينظر إلى السجن من زاويةٍ مختلفة، ومن منظورٍ مختلف؛ ففي رواية (الغيمة الرصاصية) يقول لنا (سهل): «تراءى لي فيٍ لحظة ألم بائس أن السجن أرحم من الغربة»[95]؛ وذلك لأنه كان هاربًا إلى دولة اليونان، ثم عاد إلى بلاده بقدمَيه مُختارًا؛ لأنه لم يحتمل وجع الغربة، ورأى السجن في بلاده أرحمَ من الحرية إذا كانت الغربة الثمن!

وأما (عارف) في (الكراديب)، فكان ينظر بمنظار آخر؛ فهو يرى أن السجن في كل مكان، ولا فرق بين مكان بعينه يُسمَّى سجنًا، وبقية الأماكن؛ فـ «السجن في كل مكان»[96]! وإذا كان كذلك فالكل مسجونون، السجين والسجّان، وهذا ما رآه (هشام) في الجندي الذي يتولّى الحراسة «هو سجين بقدْر ما هو سجّان، بل كلّهم سجناء...؛ فالسجان سجين بدوره، وإن لم يكن يدري»[97].

إنها الحرية النعمة الغائبة التي لا تعادلها نعمة مهما تكن؛ ولذا فقد رأى (هشام) أن الحرية لا يعادلها أيّ ثمن، ورأى أن الموت والحياة سيّان إذا ضاعت الحرية، يقول: «إن الحرمان من الحرية شيء بغيض. كل شيء يتساوى عندما تغيب الحرية. كل شيء يتحوّل إلى عدمية رهيبة..»[98].

وتوظّف رواية (الكراديب) الحلم في فلسفة الحرية وبيان قيمتها – وللحلم وظيفته القيّمة في الأعمال الأدبية – فقد رأى (هشام) في منامه أنه يسير على غير هدىً في صحراء قاحلة في ليلة مظلمة باردة، ثم رأى واحة وارفة فأراد دخولها لكن كان ثمن دخولها أن يفقد حريته؛ فأبى (هشام) الدخول، وقال: «سأضرب في الصحراء غير آبهٍ بالشقاء، فلا بدّ للصحراء من نهاية، ولا بدّ لليل من فجر، ولابدّ أني واجدٌ واحتي مهما طال الزمان ... وإن متّ قبل ذلك فسأموت وأنا حرّ»[99].

إن السجين يحاول أن يجعل من مكان الحصار (السجن) مكانَ تحدٍّ؛ من خلال إصراره على تحقيق مبادئه مهما يقدم في سبيلها من تضحيات، أو من خلال محاولاته التي سبق الحديث عنها لكسر الحصار، أو من خلال ما سيأتي من محاولات لكسر الحصار بالفلسفة المكانية المختلفة لهذا المكان!

لقد كان (هشام) يرى أن الموت ثمنٌ زهيد مقابل الحرية، وأن النفس قربان رخيصٌ في محراب المبدأ. وكان (عارف) يقول: «لذّة الصمود تفوق ألم التعذيب .. الألم مجرد سويعات أو أيام، أما لذّة الصمود فتبقى معك طول العمر. إنها تمنحك إحساسًا بالكرامة واحترام الذات ...»[100]. ولكن السنوات الطويلة التي قضاها (عارف) في السجن جعلته يكفر بكل تلك القيم، ويرى أن التضحية عبثٌ لا قيمة له، وهراء لا طائل من ورائه[101]!

إنها معاينة الألم، ومواجهة الشدّة، وكما يقول (هشام): «فرقٌ كبير بين أن تقرأ عن المعاناة أو تسمع عنها، وأن تخبرها بنفسك. فمهما كانت قوة

اللغة، ومهما كانت رقّة الأحاسيس، فليس هناك ما يعدل الخبرة الحسية المباشرة»[102].

إن السجن - بوصفه مكانًا - يعمّق الشعور بالأوجه المتناقضة للحياة، إنه يعلّم السجين أن هنالك وجهًا بشعًا للحياة لا يكشّر عن أنيابه إلا في هذا المكان؛ فيعرف السجين قيمة الحرية، وقيمة الهواء الطّلق، وقيمة أن يمدَّ بصره فيما حولَه دون أن تخنق نظرتَه الأسوار والقضبان والأبواب الحديدية.

لقد أدرك (هشام) هذا التناقض المكانيّ العجيب، حين اعتُقِل أول مرّة في مدينة (الخُبَر)؛ وعندها رأى عالَم السجن الذي يمثّل عالمًا قبيحًا داخل العالَم الجميل، وجعل يتساءل عمّا تكنّه له (جدة) التي كان في طريقه إلى مُعتقَلها «لابدّ للجمال من قبح، ولابدّ للخير من شر.. فأيّة صورة أخرى سوف تتبدّى فيها جدة الجميلة؟... إنه خائفٌ من مجرَّد التصوّر ...»[103].

وكان الفاصل بين هذين المكانين المتناقضين، وهذين العالَمين المختلفين هبوط الطائرة التي كانت تقلّه إلى مُعتقَله في مدينة (جدة)، «ولم تلبث الطائرة أن توقّفت تمامًا أمام مبنى المطار، وهديرها يصمّ الآذان، ويلقي الرعب في نفس هشام؛ فهو إعلانٌ عن نهاية رحلة معلومة وبداية أخرى مجهولة»[104].

وبدأ (هشام) رحلته في ذلك العالَم المجهول في (جدّة) حتى الصفحات الأخيرة من الثلاثيّة، وبعد الإفراج عنه، تمّ نقله عبر الطائرة ليُعاد إلى أهله، وعندما كانت الطائرة تحلّق كان (هشام) ينظر إلى (جدّة) في الأسفل، فرأى «ذات المنظر الذي رآه عندما كان قادمًا من هناك ليلاً، ها هو يراه نهارًا، والجمال ذات الجمال، ولكنه الآن يعرف ما يخبّئه ذلك الجمال من قبحٍ في جوفه»[104].

إذا لم تستطع تغيير ما أنت فيه؛ فغيّر نظرتك إليه! هذا ما أدركه (هشام)، وما حاول أن يطبّقه؛ فعندما عاد إلى غرفته أو زنزانته بعد حفلات

التعذيب التي منحته فلسفة جديدة، ومفاهيم جديدة؛ جعل يتعجّب لجمال الغرفة: «يا لها من غرفة جميلة في هذه اللحظة.. شمسها جميلة، وجدرانها بديعة، وقاطنوها نماذج جمالٍ تتحرّك. كم كانت هذه الغرفة قبيحة قبيل ليلة البارحة، ولكن كل ذاك القبح تحوّل إلى جمال أخّاذ اليوم. الجمال والقبح ليسا في ذات الأشياء، ولكنهما في الذات التي تتعامل مع الأشياء، وفي الظرف الذي تكون فيه الأشياء. لقد صدق من قال (كن جميلاً ترى(*) الوجود جميلاً)»[107].

إن هذه النظرة المختلفة المتعمّقة جعلت (هشامًا) يرى آثار دمائه بعد الجَلْد في غاية الجمال، إنها «بقع جافّة من الدّم المتناثر على فراشه، تكوّن لوحةً تجريديّةً في غاية الجمال»[108].

لقد تحوّل المكان القبيح إلى جميلٍ أخّاذ، وتحوّلت معالم المكان القبيحة إلى آياتٍ للجمال البديع، والذوق الرفيع! إنه التناقض الذي يجعل الجميل جميلاً والقبيح قبيحًا؛ وذلك حين نضع الجميل والقبيح بجوار بعضهما، السعادةَ والألم؛ «فكيف يمكن إدراك السعادة إذا اختفى الألم؟ ... ولذلك كان هناك جنة ونار معًا ... تحقيق السعادة وحدَها، يعني توحيد الألوان. وعندما تتوحّد الألوان تختفي»[109]!

لقد تعمّق (هشام) فلسفة المكان، وفلسفة التناقض حين بلغ ألمُه منتهاه، وحين بلغت معاناتُه ذروتَها، ولكن مهلاً، فلمّا تبلغ المعاناة الذّروة، ولمّا يبلغ الألم المنتهى؛ ولكن سيكون ذلك حين يوضَع (هشام) في زنزانة انفرادية، وعند ذلك تتحوّل زنزانته السابقة إلى جنّة عزيزة المَنال! «يا للعجب، لقد تحوّلت هذه الغرف وقاطنيها(*) إلى أمنية بعيدة عليه»[110]. لقد أصبح المكان الذي تفنّن (هشام) في تصوير جماليات قبحه جنةً عزيزة المنال؛ لأن في ذلك المكان من الأشخاص من يسلّيه بالرغم من قسوة الزمان، وفيه من ألفة الإنسان ما يصبّره على وحشة المكان، «ولأول مرّة يدرك المعنى الحقيقي لذلك

المثل: (جنّة من غير ناس ما تنداس). هل هي حكمة الشعوب التي تتجاوز حكمة كل حكيم؟ ربما، ولكنها حقيقة»[111]. إن هذا المكان المنفرد عن الناس – حتى السجناء منهم – جعل (هشامًا) يتواضع قليلاً، ويقلّل – إلى حدٍّ ما – من اعتداده بنفسه ونظرته المتعالية إلى الناس التي عرفناه بها على امتداد صفحات ثلاثية (أطياف الأزقة المهجورة)[112]. إن هذه التجربة الفريدة جعلته يعرف قيمة الإنسان في بعث الحياة في المكان الجامد، وفي إشاعة الدفء في المكان البارد. إن هذه التجربة (المكانية) جعلته يصل إلى ما رأى أنها الحقيقة، «والحقيقة لا تظهر إلا في نار المعاناة مثل المعادن المنبثة في نسيج الصخر والتراب، لا تمنح نفسها إلا بالصهر والنار»[113].

إنّ هذا المكان المنعزل جعله يواجه ذاته مباشرةً، ويواجه نفسه كِفاحًا؛ عندها تبلغ المعاناة ذروتها. ومن وهج المعاناة تنبثق الفلسفة القيّمة، و«من قال إن الفلسفة تجريداتٌ لا قيمة لها؟ من قال إن الفلسفة مجرّد تأمّلات عابثة أو متعالية أو بلا معنى؟ لقد بدأ يدرك أنّ قيمة الفلسفة تكمن في معاناة صاحبها؛ ولذلك نجد فلسفات ذات قيمة، وأخرى تدّعي التفلسف، وهي ليست بالفلسفات. المعاناة هي مقياس التفلسف...»[١١٤].

لقد فجّر السجن الانفرادي الفلسفة في نفس (هشام) تفجيرًا! ولئن كان في الزنزانة العامّة يفلسف كلّ ما حوله، ويتأمّل كلّ ما تراه عيناه، أو تسمعه أذناه، أو يجول بذهنه؛ فإنه في زنزانته الانفرادية صار يفلسف نفسه التي بين جنبيه، ويتأمّل ذاته التي بين حناياه: «غريبةٌ هي الذات .. أعزّ شيء في الوجود على صاحبها، يفعل كلّ شيء من أجلها ... ولكنها كريهةٌ ومقيتة ومنتنة عندما ينفرد بها صاحبها»[115]! لقد عرّى هذا المكانُ/ شديدُ الانعزال ذاتَ (هشام) أمام عينيه، وجعله يراها من جوانبها المختلفة؛ فرأى جوانبها السيّئة، لقد رأى الحقيقة كما يقول، و«بالمعاناة تتجلّى الحقيقة، وكلّما كانت المعاناة أكبر، كانت الحقيقة أكثر تجلّيًا»[116].

لقد تعمّقت ثلاثية (أطياف الأزقّة المهجورة) المكانَ/السجن، وتعمّقت أثر هذا المكان على الذات السجينة، وكانت ذروة ذلك في تجربة السجن الانفرادي التي عاشها (هشام)؛ ومن خلالها نفذ إلى السر؛ لقد «أدرك لماذا كانت السجون، ولماذا كان العقاب دائمًا هو حَجْر الذات وعزلها. السجن يقضي على الذات بالحجر على حريتها وعزلها عن بقية الذوات»[117].

إن هذه العزلةَ وطولَ الحبس بين الجدران الصلدة، والأبواب الموصَدة، والأسوار المنيعة، والأسلاك الشائكة، والزمن الممتدّ بلا رحمة أو نهاية يورّث الفلسفة، ويورّث الحكمة، وربما ورّث الرعب والجنون كذلك! يحدّثنا الراوي في (الغيمة الرصاصية) عن شخصية السجين (صفوان) فيقول: «ربما ورّثته المغارات والسجون ما ورّثته لغيره من خوف أو حكمة أو بعضِ رعب وجنون»[118].

إنها شعرة رفيعة بين العبقرية والجنون، بين الفلسفة والعبث، وإن السجن هو المكان الملائم لاختلال هذه الشعرة، وتداخُل الأشياء، واختلاط الأمور، وهذا ما أدركه (هشام) في (الكراديب)، أو ربما أن هذا ما سقط فيه أو كاد، «لقد فقد القدرة على التمييز بين الأشياء؛ عندما تداخلت الأشياء، واختفت تلك الشعرات الرفيعة التي تفصل بينها. أوَ قد جُنّ؟ لا يدري... قد يكون عاقلاً جُنّ، وقد يكون مجنونًا عقل، ولكنه لا يدري في أي الحالين هو»[119].

لقد استطاع هذان العملان – فيما يرى الباحث – توظيف التقنيات الروائية المختلفة في بعث الحيوية في هذا المكان الجامد، وفي منحه كثيرًا من الدلالات الحية، واستطاعا كذلك خلع الكثير من الجماليات عليه، بالرغم من قبحه ووحشيّته.

وكان من مظاهر هذا النجاح في استخدام التقنيات الروائية أن نمط الراوي المُستخدَم في هذه الروايات لم يكن الراويَ العليمَ بكل شيء الذي

يُطلَق عليه مصطلح (الرؤية من الخلف)؛ فهذا النمط يجعل الوصف جامدًا في كثيرٍ من الأحيان، ويُخفِق – غالبًا – في مزج الوصف بمشاعر الشخصيات، وفي إغنائه بالدلالات، وإنما كان نمط الراوي المُستخدَم هو نمطَ الراوي الذي يساوي علمُه علمَ الشخصية الروائية، ويُطلَق على هذا النوع (الرؤية مع)، فلا يقدّم أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصّلت إليها[120]. ففي رواية (الغيمة الرصاصية) كان (سهل الجبلي) هو الذي يروي بنفسه ما عاشه من تجربة السجن؛ فرؤية الراوي هنا مطابِقة لرؤية الشخصية، وأما في ثلاثية (أطياف الأزقة المهجورة)، فبالرغم من أن الراوي كان غائبًا، إلا أنه لم يكن راويًا عليمًا – كما هو الغالب في الراوي الغائب – بل كان علمه مساويًا لعلم شخصية (هشام) الشخصية المحورية في الثلاثية، بل إن الراوي الغائب هنا يتماهى مع شخصية (هشام) حتى كأنه هو؛ وكان ذلك (أعني استخدام نمط الرؤية مع) ممّا منح هذين العملين الكثير من الجماليّات والدلالات في وصف المكان (السجن).

لم يكن وصف السجن في هذين العملين – كما يرى الباحث – وصفًا جامدًا يُصوَّر بآلة تصوير؛ بل كان وصفًا حيًّا يُرسَم بريشة فنّان بارع، ومادّة ألوانه كانت مشاعرَ الشخصيات ومعاناتَهم وآلامَهم؛ فكان وصفًا مُزِج فيه الحسّي بالمعنويّ، والجماد بالإنسان، فجاءت هاتان الروايتان لوحتين فريدتين – في عالَم الرواية السعودية – في وصف جماليات القبح في هذا المكان!

الهوامش

*) يفضل بعض الباحثين استخدام مصطلح (الفضاء)، انظر مثلاً: د. لحمداني حميد، (بنية النص السردي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، وبيروت 2003م، ص 63، وبعضهم يفضّل مصطلح (الحيّز)، انظر مثلاً: د. عبدالملك مرتاض، (في نظرية الرواية)، عالم المعرفة، الكويت، شعبان 1419هـ/ ديسمبر 1998م، ص 141، ولكن البعض يفضّل مصطلح المكان، لأنه الأكثر اتساقاً مع لغة النقد العربي، انظر: د. سيزا قاسم، (بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة 2004م، ص 106 وهو ما اخترتُه هنا.

1) غاستون باشلار، (جماليات المكان)، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط 5، 1420هـ/ 2000م، ص 135.

2) صلاح الدين بوجاه، (في الواقعية الروائية: الشيء بين الوظيفة والرمز)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1413هـ/1993م، ص 84.

3) كولد لستين، دراسة (الفضاء الروائي)، ضمن كتاب: جنيت، كولد لستين، رايمون، كريفل، بورنوف، أويلي، آيزنزفايك، ميتران، (الفضاء الروائي)، ترجمة: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، بيروت– لبنان 2002م، ص 41.

4) د. عبدالفتاح عثمان، (بناء الرواية: دراسة في الرواية المصرية)، مكتبة الشباب، 1982م، ص 59.

5) د. سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص 109.

6) كولد لستين، دراسة (الفضاء الروائي) ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 33.

7) انظر: رولان بورنوف، وريال أويلي، دراسة (معضلات الفضاء)، ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 96.

8) شارل كريفل، دراسة (المكان في النص) ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 83.

9) انظر: د. سيزا قاسم، (بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص 114-115.

10) انظر: المرجع السابق، ص 123، 126.

11) أحمد العزي صغير، (تقنيات الخطاب السردي بين الرواية والسيرة الذاتية)، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء 1425هـ/ 2004م، ص 327.

12) رولان بورنوف، وريال أويلي، دراسة (معضلات الفضاء)، ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 88.

13) انظر: شارل كريفل، دراسة (المكان في النص) ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 73.

14) انظر: جان – إيف تادييه، (الرواية في القرن العشرين)، ترجمة وتقديم د.محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م، ص 101.

15) د. شاكر النابلسي، (جماليات المكان في الرواية العربية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1994م، ص 276 -277.

16) انظر: شارل كريفل، دراسة (المكان في النص) ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 73.

17) انظر: يوري آيزنز فايك، دراسة (الفضاء المتخيّل والإيديولوجيا)، ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 139.

18) انظر: غاستون باشلار، (جماليات المكان)، ص 99.

19) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، دار الساقي، بيروت – لبنان ,الطبعة الثالثة، 2002م، ص 11.

20) انظر: المصدر السابق، الصفحة نفسها.

21) انظر: غاستون باشلار، (جماليات المكان)، ص 35.

22) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 204.

23) المصدر السابق، ص 41.

24) انظر: تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الشميسي)، دار الساقي، بيروت – لبنان، الطبعة الرابعة، 2003م، ص 230.

25) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 19.

26) انظر: المصدر السابق، ص 85، 156، 166.

27) علي الدميني، الغيمة الرصاصية (أطراف من سيرة سهل الجبلي)، دار الكنوز الأدبية، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، 2005م، ص 56.

28) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 11.

29) المصدر السابق، ص 85.

30) انظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن– الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، وبيروت، الطبعة الأولى، 1990م، ص . 56-57.

31) انظر: صلاح الدين بوجاه، (في الواقعية الروائية: الشيء بين الوظيفة والرمز)، ص 35-36.

32) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 74.

33) المصدر السابق، ص 74.

34) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 135.

35) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 77.

36) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 19.

37) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الشميسي)، ص 230.

38) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 19.

39) المصدر السابق، ص 244-245.

40) المصدر السابق، ص 19.

41) المصدر السابق، ص 20.

42) انظر: علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 63.

43) المصدر السابق، ص 56.

44) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 60.

45) المصدر السابق، ص 34.

46) انظر: المصدر السابق، ص 207.

47) انظر: المصدر السابق، ص 42.

48) رولان بورنوف، وريال أويلي، دراسة (معضلات الفضاء)، ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 118.

49) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 63.

50) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)، ص 231-232.

51) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 278.

52) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، 56.

53) غاستون باشلار، (جماليات المكان)، ص 140.

54) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، 72.

55) انظر: تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)، ص 233.

56) انظر: علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 111.

57) المصدر السابق، ص 73.

58) انظر: د. شاكر النابلسي، (جماليات المكان في الرواية العربية)، ص 56.

59) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 79.

60) المصدر السابق، ص 111.

61) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)، ص 231.

62) المصدر السابق، ص 233.

63) المصدر السابق، ص 235.

64) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 173.

65) غاستون باشلار، (جماليات المكان)، ص 134، (بتصرّف يسير).

66) المرجع السابق، ص 131.

67) انظر: علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 64.

68) انظر: المصدر السابق، ص 68.

69) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)، ص 237.

70) انظر: تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الكراديب)، ص 88-89.

*) هكذا وردت، ولعل الأصح: (برغم أو على الرغم).

71) المصدر السابق، ص 86-87.

72) المصدر السابق، ص 88.

73) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

74) المصدر السابق، ص 27.

75) انظر: علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 64.

76) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 13.

77) المصدر السابق، ص 17.

78) المصدر السابق، ص 86.

79) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، 72.

80) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)، ص 247-248.

81) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 17.

82) المصدر السابق، ص 86-87.

83) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)، ص 234.

84) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الكراديب)، ص 135.

85) المصدر السابق، ص 39.

86) المصدر السابق، ص 21.

87) انظر: المصدر السابق، ص 21-22.

*) اسم يُطلَق في المنطقة الجنوبية على نوع من شجر التين (الباحث).

88) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 77.

89) غاستون باشلار، (جماليات المكان)، ص 74.

90) المرجع السابق، ص 44.

91) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الكراديب)، ص 212.

92) انظر: المصدر السابق، ص 247.

93) انظر: المصدر السابق، ص 264.

94) انظر: د. شاكر النابلسي، (جماليات المكان في الرواية العربية)، ص 221.

95) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 54.

96) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 41.

97) المصدر السابق، ص 153.

98) المصدر السابق، ص 81.

99) المصدر السابق، ص 26.

100) المصدر السابق، ص 47.

101) انظر: المصدر السابق، ص 118.

102) المصدر السابق، ص 110.

103) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)، ص 249.

104) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 7.

105) المصدر السابق، ص 277.

106) المصدر السابق، ص 165.

*) هكذا وردت، والصحيح: (ترَ) .

107) المصدر السابق، ص 112.

108) المصدر السابق، ص 111.

109) المصدر السابق، ص 138.

*) هكذا وردت، والصحيح: (قاطنوها).

110) المصدر السابق، ص 172-173.

111) المصدر السابق، ص 173.

112) انظر: تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (العدامة)، دار الساقي، بيروت- لبنان الطبعة الرابعة، 2003م، ص 7-8، وانظر له كذلك (الكراديب)، ص 10، 275.

113) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 173.

114) المصدر السابق، ص 165.

115) المصدر السابق، ص 173.

116) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

117) المصدر السابق، ص 175.

118) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 53.

(119) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الكراديب)، ص 213.

(120) انظر: جيرار جنيت، (خطاب الحكاية: بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، وعبدالجليل الأزدي، وعمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الثانية، 2000م. ص 201-202.

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للدكتور محمد، والورقة الثالثة للدكتور مراد مبروك، وهو أستاذ النقد الأدبي بجامعة الملك عبدالعزيز، وله كتب كثيرة في النقد الأدبي، والقصة القصيرة، والرواية، وهو حاصل على جائزة الدولة التشجيعية، في مصر، في النظرية النقدية، وله أكثر من عشرين بحثاً محكَّما، فليتفضل:

■■ **الدكتور مراد مبروك:**

الشكر موصول لإدارة النادي الأدبي على جهودهم الطيبة، فيما يتعلق بتفعيل الحركة الثقافية عربياً ومحلياً.

جيوبوليتيكا النص الروائي الخليجي وآليات التشكيل
الرواية السعودية أنموذجا
[دراسة تطبيقية على وجهة البوصلة]

مراد عبدالرحمن مبروك

المبحث التنظيري

1 - المفهـــوم:

يعني بمصطلح الجيوبوليتيكا Geopolitics تحليل العلاقات السياسية الدولية على ضوء الأوضاع والتركيب الجغرافي، ولهذا فإن الآراء الجيوبوليتيكية تختلف باختلاف الأوضاع الجغرافية التي تتغير بتغير تكنولوجيا الإنسان، وما ينطوي عليه ذلك من مفاهيم وقوى جديدة لذات الأرض[1] وقد نشأ هذا المصطلح في حضن الدراسات الجغرافية عندما ظهرت الجغرافيا السياسية، وذلك من خلال الاعتماد على أمرين أساسيين، هما:

الأول: وصف الوضع الجغرافي وحقائقه من خلال الارتباط بالقوى السياسية المختلفة.

الثاني: وضع الإطار المكاني الذي يحتوي على القوى السياسية المتفاعلة والمتصارعة.

وأخذ الفكر الجيوبوليتيكي يتطور تدريجياً في الدراسات الجغرافية الحديثة حتى وقتنا الراهن، وعني به التغير الذي يطرأ على جغرافية الأرض نتيجة تغير الرؤى السياسية والفكرية هذا في الجغرافية السياسية.

أما في جغرافية النص الأدبي، لاسيما الروائي، فيعني به التغير الذي يطرأ علي جغرافية النص الروائي نتيجة تغير الأبعاد السياسية والفكرية، أي أن تضاريس النص الروائي تتغير بتغير الفكر الجيوبوليتيكي، أو بتغير الأبعاد السياسية والفكرية التي تطرأ علي جغرافية الواقع المعيش.

ونعني بالنص الأدبي، وبخاصة الروائي، ذلك المعنى الذي أراده رولان بارت، ففي مقاله «من العمل إلى النص» حدد بعض المقاربات للعمل والنص، وعلى الرغم من الدراسات العربية العديدة التي أشارت إليها، إلا أننا نقتصر فقط على توضيح بعض المقاربات النصية عنده[2]:

1 – «إن النص حقل منهجي يبرهن عليه، ويتحدث عنه وفق بعض القواعد، أو ضد بعض القواعد، ويتم تناوله من خلال اللغة، ولا يوجد إلا داخل الخطاب ولا يتوقف، بل هو في حركة دائبة.

2 – لا ينحصر النص في الأدب الجيد، ولا يؤخذ من خلال تقطيع بسيط للأجناس، بل يتشكل من خلال مقدرته على خلخلة التصنيفات القديمة، فالنص هو ما يوجد على حدود قواعد القول من معقولية وقابلية للقراءة.

3 – إن النص يكرس التراجع اللانهائي للمدلول، وبهذا يكون تمددياً ومجاله هو الدال، ولا ينبغي تصور الدال على أنه الجزء الأول من المعنى وحامله المادي، بل يجب أن يتصور بأنه هو الذي يأتي بعد حين، فالتوليد الدائم للدال الذي مجاله النص لا يتم وفق النمو العضوي، أو حسب طريق تأويلي، وإنما وفق حركة تسلسلية للتداخل والتغير

4 – النص تعددي. لا يعني هذا أنه ينطوي على معان فحسب، بل إنه تعدد لا يؤول إلى أية وحدة، وإنما هو مجاز وانتقال بناء، ويخضع للتأويل والتفجير والتشتيت.

5 – النص يقرأ من غير أن يسند إلى أب، فقيام التناص يلغي أبوة النص. ولا يعني هذا أن المؤلف لا يمكن أن يعود للظهور في نصه، لكنه لو عاد فإنما في صورة «مدعو»، فإن كان كاتب رواية، فإنه يظهر فيها كشخصية من شخصياتها، بيد أن ظهوره لا يتمتع بأي امتياز، إنه يصبح كائناً من ورق إن صح التعبير.

6 – النص ينقذ العمل من الاستهلاك، وينظر إليه كعمل وإنتاج وممارسة، وهذا يعني أن النص يتطلب منا محاولة قهر المسافة التي تفصل الكتابة عن القراءة، لا بالزيادة من إسقاط القارئ عن العمل، وإنما بضمهما معاً في نفس الممارسة الدالة، إنه يتطلب من القارئ مساهمة فعالة وهذا تحول كبير.

7 – إن النص مشدود إلى المتعة «اللذة» التي لا تنفصم، وإن لم يكن يحقق شفافية العلاقات الاجتماعية، فعلى الأقل يحقق شفافية العلاقات اللغوية، فهو الفضاء الذي لا تتغلب فيه لغة على أخرى وتروج فيه اللغات وتدور».

ومن ثم فإن النص الذي نقصده يشكل رؤية متكاملة، فهو لايقف عند حد الشكل فقط، ولا المضمون فقط، لكنه يتجاوز ذلك ليشمل الرؤية والأداة في آن واحد، وعليه فإن كل مؤثر يؤثر في النص، بداية من الفونيم أو الصوت أو الحرف، ومرورا بالسياق، ونهاية برؤية العالم، فهو يخضع للتشكيل الجيوبوليتيكي، الذي يطرأ على النص الأدبي، لاسيما الروائي، نتيجة تغير الرؤية السياسية ، ذلك أن كل حرف أو كلمة أو صورة أو مشهد جزئي أو كلي يحتل مساحة ما في تضاريس النص المكانية أو الزمانية أو الدلالية، وهذه التضاريس تخضع للفكر الجيوبوليتيكي بمفهومه الشمولي.

2 - المقومـــات:

أ – **إن الصراعات السياسية التي شهدها العالم في القرن الأخير بداية من الحرب العالمية الأولى، مروراً بالحرب العالمية الثانية، ونهاية بالحرب الباردة وانعكاسها على العالم العربي الذي احتدمت فيه مجموعة من الحروب والصراعات، بدأت بمقاومة المستعمر والمطالبة بالاستقلال في النصف الثاني من القرن الماضي الميلادي، وانتهت بالصراعات العربية العربية، والعربية الصهيونية، حتي وقتنا الراهن، وقد أدى هذا الصراع الطويل إلى تغير في التضاريس الجغرافية للعالم العربي** فانقسمت بلاد المغرب العربي إلى ثلاث دول هي المغرب والجزائر وتونس وبلاد وادي النيل إلى مصر والسودان وبلاد الشام إلى سورية والأردن ولبنان وفلسطين المحتلة، وبلاد الجزيرة العربية إلى المملكة العربية السعودية والإمارات العربية المتحدة وسلطنة عمان والكويت وقطر والبحرين واليمن، وبلاد الهلال الخصيب (العراق) جاري تقسيمها إلى العراق والأكراد، والسودان إلى شمال السودان ودارفور، وجنوب السودان.

وهذه التقسيمات الجيوبوليتيكية التي خضعت للصراع السياسي والرؤية السياسية في القرن الأخير انعكست على النص الروائي العربي بعامة، والخليجي بخاصة، مما جعل تضاريس النص الروائي تتأثر بالتضاريس الجغرافية في الواقع المعيش.

ب – مثلما كان للثورة الصناعية والتكنولوجية كبير الأثر في الدراسات الأدبية والنقدية، على المستويين الإبداعي والفكري، **فإن ثورة المعلومات والاتصال في واقعنا المعاصر تركت أثراً كبيراً، حيث أذابت الفوارق الشاسعة بين العلوم الإنسانية والتطبيقية** من ناحية، وبين العلوم الإنسانية بعضها البعض من ناحية ثانية، لا سيما أن اللغة هي جوهر العملية الاتصالية كما أنها جوهر العلوم الإنسانية والتطبيقية، وليس

أدل على ذلك من العلاقة الوثيقة بين علوم اللغة والأدب والاتصال والمعلومات والهندسة والفيزياء والكيمياء والبيولوجي والتشريح والطب، والجغرافيا، والتاريخ، والفلسفة، وغيرها.

والأجهزة التقنية التي كانت تستخدم للعلوم التطبيقية أصبحت تستخدم الآن للعلوم الإنسانية أيضاً ، والنظريات التي تستخدم لعلوم الحاسب أصبحت تستخدم لعلوم اللغة والأدب، والمعادلات الرياضية والهندسية والفيزيائية التي تستخدم لهذه العلوم فقط أصبح من الممكن استخدامها في علوم الصوتيات واللغة والنقد الأدبي.

وهذا المسلمات العصرية لا تحتاج إلى دليل أو برهان، لأن التقنيات المعلوماتية وثورات الاتصال أذابت الكثير من الحواجز والقيود التي كانت تفصل بين العلوم بعضها البعض، وهذا بدوره أدى إلى التقارب بين علم الجغرافية السياسية والنصوص الأدبية وبخاصة الروائية، لأن تضاريس النص الأدبي تتأثر بالمتغيرات السياسية شأنها شأن التضاريس الأرضية التي تتأثر بالفكر الجيوبولتيكي.

والفكر الجيوبوليتيكي الجغرافي لا يختلف كثيراً عن الفكر الجيوبوليتيكي الأدبي. من حيث أن الأول يعنى بالتغير الذي يطرأ على الجغرافيا الأرضية نتيجة تغير الرؤية السياسية، والثاني يعنى بالتغير الذي يطرأ على الجغرافيا النصية، نتيجة تغير الرؤية الفكرية التي يطرحها النص الأدبي.

ومن ثم نجد في الآونة الأخيرة تداخل الأشكال الأدبية مع بعضها البعض من ناحية، ومع الأشكال غير الأدبية من ناحية ثانية. وذلك نتيجة تغير الرؤى الفكرية التي يحملها منتج النص، لأن الفكرة التي تدور في وعي المبدع تفرز الشكل الخاص بها، وعندما يطرأ تغيير على هذه الفكرة ينتج عنها تغيير في الشكل النصي، ومن ثم تطغى جغرافية نص على جغرافية نص آخر، نتيجة طغيان رؤية فكرية على رؤية أخرى.

لذلك ليس غريباً أن نجد الجيوبوليتيكا في الدراسات الجغرافية تتماشى مع جيبيوليتيكا النص الأدبي، لأن كلاً منهما يتعامل مع المكان على الرغم من التباين في طريقة المعالجة المكانية لكلا العلمين (علم الجغرافيا – علم النص). ذلك أن وسائل الاتصال قد ألغت الفواصل الدقيقة بين العلوم الإنسانية مع بعضها البعض وبينها وبين العلوم التطبيقية.

ج – إن الاغتراب الذي تعيشه الشخصية المعاصرة، نتيجة انقلاب المواضعات السياسية والاقتصادية والثقافية والحضارية، يؤثر إلى حد كبير في ممارساتها الحياتية، فنجد الشخصية تنتقل من حالة إلى أخرى، ومن موقف لآخر، ومن رؤية فكرية لأخرى، وهذا الانتقال يؤدي بدوره إلى تغيير أو تحويل أو تداخل في بنية الشكل الأدبي. ومن ثم يطغى شكل ما، يعبر عن رؤية فكرية معينة، على شكل آخر، يعبر عن رؤية فكرية أخرى، وفقاً للرؤية التي يتبناها السارد ويحملها النص ويقودها الشكل.

ومن ثم ليس غريباً أن تتغير الرؤية الفكرية، نتيجة حالة الاغتراب التي تعيشها الذات الإنسانية، حيث تعاني الذات حالة من الانفصال عن الأنا الجماعية، وأحياناً تنفصل عن ذاتها، ويحدث هذا الانفصال نتيجة لسلب المعرفة الحرية، والتناقض القائم في الواقع المعيش بين ما هو كائن وما يجب أن يكون

وحينئذ ينتقل الكاتب المعبر عن الذات المغتربة، إلى شكل نصي تعبيري، يتوافق والرؤية الكامنة في وعيه. وهنا يحدث تداخل الأشكال أو تغير الشكل النصي وفقاً لتغير الرؤية. أو بمعنى آخر، يحدث تغير في جغرافية النص نتيجة التغير في الرؤية التي أفرزت هذا النص.

د – إن تعدد الأشكال الروائية وتداخلها، مع بعضها البعض، إما في نسيج الروايات المتعددة، أو في نسيج الرواية الواحدة، فتارة يتشكل النص

تشكلاً حكائياً وتارة أخرى يتشكل تشكلاً شعرياً وتارة ثالثة يتشكل تشكلاً مسرحياً أو مقالياً أو صحفياً أو غيره . يرجع إلى تحول الرؤية الفكرية للكاتب، التي يستتبعها تحول في بنية الشكل الروائي . كما يرجع إلى قابلية النص للتأويل والتشكيل.

وعلى الرغم من تعدد الشكل الجيوبوليتيكي في كثير من الأجناس الأدبية، لا سيما الشعر والرواية والقصة القصيرة والمسرح، إلا أننا سنقتصر في هذا الموضع على الشكل الروائي الخليجي، وبخاصة الرواية السعودية المعاصرة، لكونها أسبق التجارب الروائية الخليجية التي نشأت في بدايات الثلث الثاني من القرن العشرين الميلادي

ونخلص من ذلك إلى أن مفهوم الجيوبوليتيكا في النص الروائي يعنى به التغير الذي يطرأ على جغرافية النص الروائي، نتيجة تغير الأبعاد السياسية والفكرية التي تطرأ على الواقع[3].

****

2 - الجيوبولتيكا وميلاد النص الروائي الخليجي:

* التأثير في هوية النص المكانية:

إذا عدنا إلى الوراء، قرابة مائة عام تقريباً، وافترضنا جدلاً أن نصا روائياً قد كتب في تلك الآونة في الجزيرة العربية. حينئذ سوف يطلق عليه النص الروائي في الجزيرة العربية، ويفتقر النص إلى المسميات العديدة التي طرأت عليه في القرن الأخير، مثل النص السعودي أو الكويتي أو الإماراتي أو العُماني، أو غير ذلك من المسميات الجغرافية التي طرأت عليه، نتيجة التغير الجيوبوليتيكي. **ومن ثم فإن أول تحول حدث للنص الروائي طرأ على هوية النص. ذلك أن التغير الجيوبوليتيكي الذي طرأ على جغرافية الجزيرة العربية انعكس على جغرافية النص الأدبي عامة والروائي بخاصة.**

هذا الانعكاس أثر بدوره في نشأة النص الروائي وتطوره لاسيما ميلاد النص الروائي في كل بلد من البلدان الخليجية. ففي الوقت الذي ولد النص الروائي مبكراً في السعودية والكويت وسلطنة عمان، حيث تعود إرهاصاته إلي العقد الرابع من القرن العشرين الميلادي، في السعودية، وبداية النصف الثاني من القرن العشرين، في الكويت، وبداية الستينيات من القرن الماضي الميلادي، في سلطنة عُمان، نجد أن إرهاصات الميلاد لهذا النص تأخرت في كل من البحرين والإمارات العربية وقطر، نتيجة التغير الجيوبوليتيكي الذي طرأ على جغرافية الجزيرة العربية في القرن الأخير .

وفي الوقت الذي اقتصر فيه مصطلح الرواية الخليجية على دول مجلس التعاون الخليجي. افتقر النص الروائي اليمني إلى هذه التسمية خضوعاً للرؤية الجيوبوليتيكية، أي أن الذي يتحكم في تضاريس النص هو الفكر الجيوبوليتيكي المعتمد على الرؤية السياسية، والتي تتحكم بدورها في التضاريس الجغرافية للأرض، ومن ثم تتحكم في تضاريس النص الروائي. لأن آراء الجيوبوليتيكي تختلف باختلاف الأوضاع الجغرافية التي تتغير بتغير تكنولوجيا الإنسان وما ينطوي عليه ذلك من مفاهيم وقوى جديدة لذات الأرض.

* التأثير في هوية النص الزمانية:

ولا يقف التغير الجيوبوليتيكي للنص عند حد تغير هوية النص المكاني، بل تعدى ذلك إلى مراحل التطور التي مر بها النص الخليجي، أي الهوية الزمانية، إذ على الرغم من تشابه مراحل تطور الرواية العربية عامة، والخليجية بخاصة، التي بدأت بالإرهاصات الأولى للرواية، أو ما نطلق عليه بالرواية التعليمية، ثم مرحلة التشكيل الفني، أو ما نطلق عليه بالرواية الفنية، ثم الرواية الرومانسية والواقعية ونهاية بالرمزية. إلا أن التغير الجيوبوليتيكي الذي طرأ على الجزيرة العربية في القرن الأخير انعكس على جيوبولوتيكا النص الروائي، من حيث تطور هذه المراحل:

* **إن مرحلة إرهاصات النص الروائي في السعودية بدأت في الثلاثينيات من القرن الماضي الميلادي، وفي الكويت ظهرت إرهاصات هذه المرحلة عام 1948م برواية «آلام صديق» كتبها فرحان راشد الفرحان. ثم «قسوة الأقدار» لصبيحة المشاري سنة 1960م، و«الحرمان» لنورية السداني سنة 1968م و«أيتها الصغيرة» لخليل محمد الوادي 1970م. وفي سلطنة عُمان تعد رواية «ملائكة الجبل الأخضر» لعبدالله الطائي سنة 1963م من بواكير روايات هذه المرحلة الأولية في الأدب العُماني الحديث.**
* **وفي البحرين تعد رواية الجذوة لمحمد عبدالملك سنة 1982م والحصاد لفوزية رشيد سنة 1983م وأغنية الماء والنار لعلي عبدالله خليفة سنة 1988م في بواكير الرواية البحرينية. وفي الإمارات تعتبر رواية شاهندة لراشد عبدالله أول رواية مطبوعة في دولة الإمارات، وهي مؤرخة في يناير 1976م، وإن كانت بعض الدراسات تشير إلى صدورها في 1971م**[4].
* **وفي قطر تعد الكاتبة دلال خليفة 1993م أول روائية قطرية ظهر لها عدد من الأعمال الروائية، ومن أعمالها الروائية أشجار البراري البعيدة سنة 1993م، ومن البحار القديم إليك، ودنيانا.**

ومن ثم يتضح أن التشكيل الجيوبوليتيكي للواقع السياسي والاجتماعي قد أثر في التضاريس المكانية للنص على مستوى هوية النص من ناحية، وتغير جغرافيته من ناحية ثانية، وزمن ميلاده من ناحية ثالثة.

* إن الإرهاصات الأولى للنص السعودي تشكلت في أوائل الثلاثينيات وتمركزت النصوص في المدن الكبرى، مثل الرياض وجدة والمدينة المنورة ومكة المكرمة والدمام والإحساء، وهي أماكن ولادة النص، بينما تضاريسه قد تمتد داخل المملكة وخارجها.على حين أن الإرهاصات

الأولى للرواية في الكويت تشكلت في نهايات النصف الأول من القرن العشرين وتشكلت تضاريس النص وميلاد النص في مدينة الكويت.أما في سلطنة عُمان فقد تشكلت إرهاصات هذه النصوص الروائية الأولية في بدايات الستينيات. وفي الإمارات تشكل ميلاد النصوص الروائية في مرحلة السبعينيات من القرن الماضي. على حين أنها تأخرت في قطر إلى بدايات التسعينيات .

ولعل هذا التفاوت الزمني لميلاد هذه النصوص الروائية وهويتها المكانية يرجع إلى الرؤية الفكرية الجيوبوليتيكية التي سيطرت على الواقع الخليجي في القرن الأخير.على أن هذا التفاوت الزمني والمكاني لميلاد النص الروائي الخليجي لا ينفي اعتماد هذه النصوص الروائية الأولية على بعض السمات المشتركة فيما بينها.

وهكذا في بقية المراحل التاريخية للرواية الخليجية، بدايةً من مرحلة الإرهاصات الأولى، أو ما نطلق عليه بمرحلة الرواية التعليمية، مروراً بالمراحل الفنية والرومانسية والواقعية، ونهاية بالرمزية، نجد أن التشكيل النصي يختلف باختلاف التشكيل الجيوبوليتيكي للواقع المعيش، فكل مرحلة تتطلب تشكيلاً جيوبوليتيكا معيناً في جغرافية الواقع، وهي بدورها تتوافق مع جغرافية النص الروائي؛ أي أن جغرافية النص الروائي تتشكل وفق التشكيل الجيوبولتيكي لجغرافية الواقع.

وهذا التشكيل الجيوبوليتيكي للنص، إما أن يكون خارجياً على مستوى التضاريس الخارجية للنص، أو داخلياً على مستوى التضاريس الزمكانية والتيوجرافية واللغوية للنص. وهي تشكل مباحث مستحدثة في النص الروائي بعامة والخليجي بخاصة. وهذه المباحث في حاجة لجهود الباحثين والنقاد لمناقشة هذه القضية المتعددة الرؤى والأبعاد.

3 - الجيوبوليتيكا وتطور النص الروائي السعودي:

نقف عند الرواية السعودية، على سبيل التمثيل، ويرجع سبب الاختيار لكونها أسبق البلدان الخليجية في نشأة فن الرواية، وبها تجارب روائية متطورة تدريجيا على مدى ثمانين عاماً تقريباً. فضلاً عن تنوع تجارب الروائيين، وبخاصة العقدين السابقين؛ ونظن أن الرواية السعودية مرت بعدة مراحل هي:

1. **مرحلة الإرهاصات الأولى «المرحلة التعليمية» 1930-1959م.**
2. **مرحل التشكيل الفني وإرهاصات الرومانسية. 1960-1980م.**
3. **مرحلة التشكيل الرومانسي وإرهاصات الواقعية 1980-1990م.**
4. **مرحلة التشكيل الواقعي وإرهاصات الرمزية 1991-2009م (الآن).**

وقد جاءت هذه المراحل على النحو التالي:

(أ): مرحلة الإرهاصات الأولى « المرحلة التعليمية »:

وقد اتسمت بمجموعة من السمات الفنية والموضوعية، منها تداخل الأشكال الروائية الأدبية، مثل القصة والرواية والمسرحية والمقالة القصصية وغيرها. واعتمادها على التراث الشعبي الحكائي. وعدم النضج الفني في الرؤية والأداة. واعتمادها على إبراز الجوانب الأخلاقية والوعظية والإرشادية والنزعة الإصلاحية. واستخدامها للغة المعجمية التراثية في بعض الأعمال، وقد تمثلت هذه المرحلة في أعمال الكتاب الموضحين في الجدول التالي بدايةً من 1930-1959م[5].

أهم روايات المرحلة الأولى التعليمية

الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
عبدالقدوس الأنصاري	التوأمان (رواية أدبية علمية اجتماعية)	1930
صلاح سلام	فتاة البسفور	1931
محمد عبدالله الجوهري	الانتقام الطبيعي (رواية علمية أدبية أخلاقية اجتماعية)	1935
أحمد السباعي	فكرة	1948
محمد علي مغربي	البعث	1948
محمد عمر توفيق	الزوجة والصديق	1950
عبدالسلام هاشم حافظ	سمراء الحجازية	1955
محمود عيسى المشهدي	ابتسام	1957

(ب): مرحلة التشكيل الفني وإرهاصات الرومانسية 1960-1980م:

وأهم سماتها اكتمال العناصر الفنية للرواية. وتعبيرها عن الواقع إلى حد كبير. وتنوع التجربة الروائية وظهور الرواية التاريخية.وتجاوزها للغة المعجمية واستخدامها لغة الحياة اليومية، وتجاوزها للتداخل في الأشكال الأدبية، واستخدامها بعض قضايا الواقع مادة للتعبير الروائي، وقد تمثلت هذه المرحلة في أعمال بعض الكتاب الموضحة أعمالهم في الجدول التالي:

أهم روايات التشكيل الفني وإرهاصات الرومانسية

الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
حامد دمنهوري	ثمن التضحية	1959
إبراهيم الناصر	ثقب في رداء الليل	1961
محمد سعيد دفتردار	الأفندي	1961

أهم روايات التشكيل الفني وإرهاصات الرومانسية

الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
	الحاجة فلحة	1961
سميرة خاشقجي	ودعت آمالي	1961
	ذكريات دامعة	1962
	بريق عينيك	1963
حامد دمنهوري	ومرت الأيام	1963
محمد زارع عقيل	أمير الحب (تاريخية)	1965
سميرة خاشقجي	وادي الدموع	1965
	وراء الضباب	1965
محمد عبدالله مليباري	وغربت الشمس	1966
إبراهيم الناصر	سفينة الموتى	1969
عبدالمحسن البابطين	ثمن الكفاح	1969
عبدالرزاق المالكي	ابن الصحراء	1970
هند باغفار	البراءة المفقودة	1972
سميرة خاشقجي	قطرات من الدموع	1973
	مأتم الورد	1973
غالب حمزة أبو الفرج	الشياطين الحمر	1976
هدي الرشيد	غداً سيكون الخميس	1976
إبراهيم الناصر	عذراء المنفى	1978
محمد عبده يماني	اليد السفلى	1979
	مشرد بلا خطيئة	1979

(ج): مرحلة التشكيل الرومانسي وإرهاصات الواقعية 1980 - 1990م:

واتسمت هذه المرحلة بالتعبير عن قضايا الواقع المعيش. واعتمادها على الخصائص الفنية الواقعية للرواية، واستخدامها الواقع مادة للتعبير، واستخدام لغة الحياة اليومية الواقعية، والاعتماد على المكان الواقعي، واستخدام موضوعات واقعية كالزواج والطلاق وغيره، وأبرز كتاب هذه المرحلة هم:

م	الكاتب	الرواية	سنة النشر
1	إبراهيم الناصر	غيوب الخريف	1988
2	عبدالعزيز المشري	الوسمة	1985
		الغيوم ومنابت الشجر	1989
3	عبدالعزيز الصعقبي	رائحة الفحم	1988
4	حمزة بوقري	سقيفة الصفا	1984
5	رجاء عالم	4/ صفر	1987
6	عصام خوقير	الدوامة	1980
		زوجتي وأنا	1983
		سوف يأتي الحب	1990
7	أمل شطا	غداً أنسى	1980
8	محمد زارع عقيل	ليلة في الظلام	1980
		بين جيلين	1981
		أميرة الحب	1990
9	صفية عنبر	وهج من رماد السنين	1988
10	غالب حمزة أبو الفرج	امرأة لا بقايا	1983
		امرأة مختلفة	1983

م	الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
		سنوات الضياع	1980
		سنوات معه	1987
		الشياطين الحمر والمسيرة	1983
		الخضراء (روايتان)	
		غرباء وبلا وطن	1981
11	سلطان سعد القحطاني	زائر المساء	1981
		طائر بلا جناح	1981
12	عبدالله سعيد جمعان	القصاص	1990
13	أحمد الدويحي	ريحانة	1991

(د): مرحلة التشكيل الواقعي وإرهاصات الرمزية 1991-2009م:

واتسمت هذه المرحلة بإبراز قضية التحولات الاجتماعية، مثل قضية المرأة والانحراف السلوكي والفكري، والهجرة من القرية إلى المدينة، ومن الوطن إلى الخارج، واستخدام الأنماط الرمزية المختلفة، ومنها توظيف التراث، واستخدام أشكال فنية مستحدثة مثل شكل السيرة وغيرها، وشيوع ملامح تيار الوعي في الرواية السعودية. واستخدام ملامح فنية مستحدثة على مستوى اللغة والحدث والشخصية والزمان والمكان، وأبرز كتاب هذه المرحلة:

م	الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
1	غازي القصيبي	شقة الحرية	1994
		العصفورية	1996
		سبعة	1998

م	الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
		دنسكو	2000
		حكاية حب	2001
		رجل جاء وذهب	2002
		سلمى	2002
		سعادة السفير	2003
		الجنية	2006
2	رجاء عالم	طريق الحرير	1995
		سيدي وجدانه	1998
		مسري يا رقيب	1997
		حبي	2000
		خاتم	2001
		موقد الطير	2002
3	نورة الغامدي	وجهة البوصلة	2002
4	عبده خال	الموت يمر من هنا	1995
		مدن تأكل العشب	1998
		الأيام لا تخبيء أحد	2002
		الطين	2002
		نباح	2003
		فسوق	2005
5	قماشة العليان	بكاء تحت المطر	2000
		بيت من زجاج	2000
		أنثى العنكبوت	2002
		عيون قذرة	2005
		عيون على السماء	1999

م	الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
6	ليلى الجهني	الفردوس اليباب جاهلية	1998 2006
7	يوسف المحيميد	فخاخ الرائحة القارورة لغط موتي نزهة الدلفين	2003 2004 2002 2006
8	أميمية الخميس	البحريات	2006
9	محمد علوان	سقف الكفاية صوفيا	2002 2004
10	عبدالحفيظ الشمري	فيضة الرعد جرف الخفايا غميس الجوع	2001 2004 2006
11	عواض العصيمي	أكثر من صورة وعود كبريت قنص	2003 2005
12	نداء حسين أبو علي	ومرت الأيام للقلب وجوه أخرى مزامير من ورق	1998 1998 2003
13	صفية عنبر	افتقدتك يوم أحببتك جمعتنا الصدفة وفرقتنا التقاليد أنت حبيبي لن نفترق معاً إلى الأبد باسمة بين الدموع	1995 1995 1999 2001
14	نسرين غندور	النهر الثالث	2006
15	مها الفيصل	توبة وسلىّ سفينة وأميرة الظلال	2003 2003

م	الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
16	سلطان القحطاني	خطوات على جبال اليمن	2000
		سوق الحميدية	2007
17	عبدالعزيز المشري	الحصون (ديك الشيبة)	1992
		ريح الكادي	1993
		في عشق حتى	1996
		صالحة	1997
		المغزول	2006
18	تركي الحمد	أطياف الأزقة المهجورة (العداوة)	1997
		أطياف الأزقة المهجورة (الشمس)	1997
		أطياف الأزقة المهجورة (الكراديب)	1997
		شرق الوادي	1999
		جروح الذاكرة	2001
		ريح الجنة	2005
19	عبدالرحمن منيف	شرق المتوسط مرة أخرى	1991
		أرض السواد	1999
		أم النذور	2005
20	رجاء الصانع	بنات الرياض	2005
21	بدرية البشر	هند والعسكر	2006
22	عبدالله العنقري	الحفائر تتنفس	2001
23	عبدالله ثابت	الإرهابي	2005
24	هاجر المكي	غير .. وغير	2004
25	أحمد الدويحي	أواني الورد	2001
		المكتوب مرة أخرى	2003
		مدن الدخان	2007

م	الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
26	سارة العليوي	سعوديات لعبة المرأة	2006
27	صبا الحرز	الآخرون	2008

* مواكبة نشأة الرواية بتوحيد الدولة السعودية:

ويتضح من تتابع هذه المراحل مدي توافق التغير الجيوبوليتيكي في الواقع المعيش مع التغير الجيوبوليتيكي في النص الروائي. إذ ليس مصادفةً أن تظهر الإرهاصات الأولى للرواية السعودية مواكبة إرهاصات توحيد الدولة السعودية، فقد صدرت الروائية الأولى لعبدالقدوس الأنصاري سنة 1930م، والمحاولة الثانية لصالح سلام بعنوان «فتاة البسفور» سنة 1931م، والمحاولة الثالثة لمحمد نور عبدالله الجوهري بعنوان «الانتقام الطبيعي» سنة 1935م. وفي عام 1932م صدر مرسوم ملكي بتوحيد البلاد تحت اسم واحد هو «المملكة العربية السعودية».

* توافق مراحل التطور وسماتها مع تطور الرؤية السياسية والاجتماعية:

وظهور السمات الأولى للرواية التعليمية السعودية من حيث المباشرة والخطابية والوعظ والإرشاد والدعوة إلى الجوانب الأخلاقية والقيم المحافظة يوافق والرؤية الجيوبوليتيكية التي وحدت الدولة السعودية، والتي عنيت بالدعوات الإصلاحية والمحافظة على القيم الاجتماعية فضلاً عن اكتشاف البترول في تلك الآونة، مما جعل البلاد تتقدم صوب التنمية التعليمية والاجتماعية وغيرها، ومن ثم تنعكس على ميلاد الرواية.

وهنا نجد توافقاً بين الرؤية الجيوبوليتيكية للواقع، من حيث توحيد البلاد جغرافياً، وتوافق السمات الفنية للرواية التعليمية السعودية مع

بعضها البعض من ناحية أخري، ومع الدعوات الإرشادية والأخلاقية من ناحية ثالثة، ونظن أن مرحلة الصراعات السياسية التي سبقت مرحلة توحيد البلاد لو أنها استمرت لتأخر ميلاد الإرهاصات الأولى للرواية السعودية، وليس التوحيد فحسب، ولكن واكب هذه المرحلة التنمية الحياتية في البلاد مع اكتشاف البترول وانتشار المدارس والمعاهد والمؤسسات التعليمية الأساسية في تلك الآونة.

* التفتت الجغرافي والتفتت النصي:

ولو أن مجتمعاً من المجتمعات تفتت جغرافياً، نتيجة تغير الرؤى السياسية، فسوف ينعكس ذلك على جغرافية النص وتضاريسه، من حيث الرؤية والأداة والتشكيل. ومع تطور الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية في العقود التالية تطور التشكيل الروائي الفني في مرحلة الستينيات والسبعينيات، وتحول النص من تشكيل تعليمي للنص إلى تشكيل فني للنص وفق تطور أدوات المجتمع وآلياته، وتطور جغرافية الواقع المعيش، إذ ليست المدن السعودية القائمة في العقدين الأخيرين هي نفسها التي كانت منذ خمسة عقود من الزمان، فهذا التغير الجيوبوليتيكي لجغرافية الواقع يؤثر في التشكيل الجيوبوليتيكي للنص الروائي والعودة إلى جدول مرحلة التشكيل الفني وإرهاصات الرومانسية نجد أكثر من عشرين رواية سعودية تقريباً تأثرت بهذا الشكل الفني وأبرزها روايات إبراهيم الناصر وحامد دمنهوري وسميرة خاشقجي وغالب حمزة أبو الفرج، وغيرهم.

* تطور النص والتطور الجيوبوليتيكي:

1. ومع تطور الواقع الجغرافي للمدن والقرى والحياة الاجتماعية فيها في الثمانينيات برز التشكيل الرومانسي للرواية السعودية، وعني بالمعالجات الحالمة للقضايا والأحداث، كما في بعض أعمال غالب حمزة ومحمد

زارع عقيل وصفية عنبر، لكن هذه المعالجات الروائية تزامنت مع إرهاصات الواقعية، كما في بعض أعمال إبراهيم الناصر وعبدالعزيز المشري ورجاء عالم وأمل شطا. لكن التشكيل الروائي في تلك الفترة كان يتأرجح بين المعالجات الرومانسية والواقعية، ويرجع هذا إلى تطور الوعي الاجتماعي من ناحية وتطور جغرافية الواقع من ناحية ثانية، من حيث إنشاء الكثير من المدن والمنشآت والمؤسسات التعليمية والتخطيط العمراني المتنامي تدريجياً. وحينئذ تطورت تضاريس النص الروائي بتطور تضاريس الواقع المعيش.

2. ومع تطور الأحداث السياسية والجغرافية في منطقة الخليج، بدايةً من حرب الخليج وغزو العراق للكويت سنة 1990م، مروراً بأحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001م وسقوط بغداد سنة 2003م، وتداعي الأحداث السياسية على المنطقة العربية التي تنذر بالتقسيم لكثير من بلدان العالم العربي، أخذت الرواية السعودية خلال هذه المرحلة الأخيرة تتأرجح بين التشكيل الواقعي والرمزي، أي بين تطلع الكاتب للتعبير عن الواقع المعيش، ورفضه لهذا الواقع، وتطلعه لواقع جديد. ومن ثم ظل النص الروائي متأجحاً بين التضاريس الواقعية والرمزية طوال هذه الفترة، وإن كانت ملامح الرمزية أخذت في التطور في الآونة الأخيرة، أي أنها انسلخت من عباءة الواقعية التسجيلية والنقدية والفنية، إلى عباءة التشكيل الرمزي. وما كان ذلك يحدث لولا التغيير الذي حدث في التشكيل الجيوبوليتيكي للواقع المعيش في العقدين الأخيرين، وليس أدل على ذلك من تطور التشكيل الروائي في هذه المرحلة.

* وأبرز كتاب هذه المرحلة الذين تراوحت أعمالهم بين التشكيل الواقعي والرمزي، هم: القصيبي، ورجاء عالم، وقماشة العليان، وتركي الحمد، وليلى الجهني، ونورة الغامدي، وعبده خال، وغيرهم، كما نجد ذلك

أيضاً في بعض أعمال جيل الشباب من الروائيين والروائيات الذين ظهرت أعمالهم في العقد الأخير.

* وهذه المرحلة تعد أخصب المراحل التي مرت بها الرواية السعودية منذ نشأتها، وكان انعكاس التشكيل الجيوبوليتيكي الواقعي بارزاً في تشكيل تضاريس النص الروائي للأسباب التي ذكرناها آنفاً.

ثانياً: المبحث التطبيقي:

نقف على سبيل التمثيل عند رواية واحدة من الروايات السعودية التي صدرت في العقد الأخير، وهي رواية «وجهة البوصلة» لنورة الغامدي، ليس لكونها أفضل رواية سعودية، ولكن لكونها واحدة من الروايات التي صدرت في العقد الأخير وأفادت من التجارب الطويلة التي سبقتها في مسيرة الرواية السعودية، وهي أنموذج علي – سبيل التمثيل وليس التفضيل – للتطبيق على جيوبوليتيكا النص الروائي السعودي. فضلاً عن مزجها بين الرؤية والأداة في نسيج الرواية، كما أنها تمثل واحدة من الروايات السعودية التي عنيت بالملامح الفنية المستحدثة، فتضافرت فيها بعض سمات الواقعية الجديدة وإرهاصات التشكيل الرمزي. كما أن تضاريس التشكيل الجيوبوليتيكي شكل ملمحاً جوهرياً في نسيجها، ومن ثم نعنى في هذه الرواية بجانبين، هما: الأول: الجيوبوليتيكا الداخلية للنص.

الثاني: الجيوبوليتيكا الخارجية للنص.

أولاً: الجيوبوليتيكا الداخلية للنص «التضاريس الداخلية للنص»:

ويعني بها التضاريس المكانية والتيوجرافية التي تشكلت في النص وفقاً للرؤية الجيوبوليتيكية الواقعية، أي وفقاً للرؤية السياسية التي شكلت التضاريس الجغرافية في المكان الواقعي، وانعكست بدورها على

التضاريس المكانية والتيبوجرافية واللغوية في النص. ومن ثم تنقسم الجيوبوليتيكا الداخلية للنص إلي ثلاثة جوانب، هي:

1. التضاريس المكانية.

2. التضاريس التيبوجرافية.

3. التضاريس الدلالية.

1. التضاريس المكانية:

ويعنى بها تضاريس المكان في الرواية التي شكلت ملمحاً جوهرياً فيها وفقاً لجيوبوليتيكا الواقع المعيش وتتتابع هذه التضاريس المكانية في النص، كما هو موضح في جدول مسار التضاريس المكانية في الرواية، علي النحو التالي:

مسار التضاريس المكانية النصية في وجهة البوصلة

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
1	15-9	الحاضر	استحضار الراوية صوت محبوبها بانكسار شديد مع تناص شعري لأمل دنقل واستمرار الحوار في حالات تيار الشعور من خلال تداعي صورة المكان المرجو.	البيئة المكانية للساردة بقسوتها الصحراوية وبحرها المالح وظلمتها الداكنة وعروس بحرها الضائعة بحثاً عن واحة للأمان والدفء.	ارتباط المكان بالقسوة والخلاص في آن واحد، فهو مكان طارد عندما يكون واقعياً ومكان أليف حينما يكون حلماً أو واقعاً مرجواً ص 10، ص 13.
2	21-16	الحاضر	استحضار مكان الجد الكبير «السبتي» ص17 وارتباطة بالوادي	- الوادي العظيم الذي يعيش فيه السبتي ص 17.	- ارتباط المكان الأسطوري بالشخصية

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			العظيم وتمرد السبتي الصغير على الجد الكبير لأنه حينما قدم من جبال السراة إلى الوادي العظيم اعترضه الجد الكبير ونهب ماله ونصف عبيده وابتلع أمه المريضة ص 17. – حكايات «بركة» للصبية عن الجد العظيم. – وصف بركة ابنه ثم السبتي للجد الكبير بالبرزخ ص 18. – تمرد السبتي على الجد الكبير الذي حرم أمه من قبر لها في الوادي. – وصف جزئيات الوادي الكبير والخفيض ص 19. – وصف مشاهدة الساردة للسبتي قبل موته. – مشهد ذهاب الساردة للعمل في مدرستها بوسط المدينة مارة بمقبرة الوادي تحيي أمواتها ص 21.	– انحدار الجد الكبير من اليمن وعسير وهنا نجد البعد الجيوبوليتيكي للمكان. فالجد القديم جيوبوليتيكيا ينتمي لجنوب الجزيرة. – لعب الصبية والبنات في ساحة الوادي العظيم عند المسجد وشجرة التوت ص 17. – استحضار الراوية للوادي العظيم في صيف 99 عندما هبت عواصف وأمطار وغيرت كل شيء. – تحول مكان المسجد إلى أثر بعد أن غضب الجد العظيم لبعد المسجد عنه ص 19 وهو مسجد العيد بالوادي. – الوادي الخفيض بأشجاره ومياهه وسقوفه وبنيانه ص 19.	الأسطورية مثل شخصية السبتي ص 17. – محاولة تمرد الشخصية على المكان الذي يمثل القداسة الأبدية ص 18. – ارتباط المكان بالبعد الرمزي حيث لا تغيير للمكان وسلطة السبتي إلا بهبوب العواصف والأمطار. – محاولة تمرد الشخصية. – السلطة الاجتماعية للجد الكبير تفوق أي سلطة أخرى. – ارتباط المكان المقدس بقدسية الشخصية والتمرد على أحدهما تمرد على الآخر.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
				- وصف الوادي بقسوته وآفاقه ومخاطرة. - ضفاف الوادي وربطها بوصف الجد العظيم ص 20 وتغير بنية المكان مع مطلع القرن الماضي وهنا تصور جيوبوليتيكى ص 20.	
3	25-22	الحاضر	- استحضار قداسة الشخصية والمكان ممثلة في السنين ص 22. - استحضار صورة فضة وهي تسير مع الساردة ليلاً في مكان معزول يرددون مقاطع من أغنية لأم كلثوم ص 23. - تطلع الساردة وفضة للسفر إلى جدة ص 24 من خلال تيار الوعي. - استحضارها لزواج حمود من فضة بينما كانت تحب ثامر.	- قدسية المكان في الوادي العظيم. - مكان لقاء فضة والساردة في الوادي بعيداً عن الأنظار في هدأة الليل عن طريق الوعي المتداعي على الساردة. - جدة المكان المرجو الذي يذكرها بالمنزل القديم ص 24. - تحول معبد الحب المفتوح إلى مغلق في ص 99عندما أغلقت هاتفها الخاص.	- ارتباط المكان والشخصية بالخصوبة والتجدد والحياة. - تطلع الشخصية لمكان واحد تنشد فيه للحب والأمان ممثلاً في جدة.
4	33-26	الحاضر	- استحضار حرب الخليج في صحراء	- حرب الخليج. - مدينة جدة.	- ارتباط الصراع بين عذبة وفضة زوجتا

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			العرب ووصول فضة إلى جدة بصحبة حمود وهو ينهرها في المطار ألا تنادي بأسماء النساء ص 26. – استحضار صورة فضة وموتها المباغت في الوادي وقسوة الحياة حولها. – استحضار حوار الساردة وفضة حول حمود وثامر ويوسف.	– الرياض، بغداد، الكويت. – ضياع بغداد يرتبط بضياع فضة في وجهة البوصلة وهنا تشكيل جيوبوليتيكي. – صورة بغداد واقترانها بصورة فضة التي ماتت ص 31 وما تزال بغداد باقية على حالها. – البيت ارتبط بالخوف عند الساردة وفضة لوجود بركة التي تختفي في الظلمة دائماً ص 33.	حمود بالصراع بين الأشقاء الكويت بغداد الرياض، وهنا ربط بين ضياع فضة وضياع بغداد ص 27. – ربط صورة المرأة فضة بخصوبة الأرض ممثلة في بغداد ص 28. – تطلع المحبوبة للمخلص الذي لم يأت بعد وهو ثامر. – استسلام شخصية الراوية من خلال قسوة المكان والشخصية.
5	38-34	الحاضر	– تداعي حوار فضة والساردة حول ثامر. – استحضار موت فضة أثناء ولادتها للمولود.	– ارتباط المكان بشخصية فضة بالرؤية الأسطورية	– ارتباط المكان المقترن بالمرأة بالخصوبة والتجدد والحياة.
6	43-39	الحاضر	– ارتباط المكان بالموت والجهل والعبودية وموت فضة أثناء الولادة.	– مكان موت فضة أثناء الولادة.	– ارتباط المكان بالجهل والفقر والمرض والتخلف
7	49-44	الحاضر	– استحضار حوار مع مخلص لم يأت بعد وإن كان موجوداً وهو ثامر. – ربط بغداد بالمرأة.	– ارتباط المكان الرجعي بالتخلف والمرض، وارتباطه بصورة المرأة الرمز. – صورة بغداد وربطها بالمرأة.	– ارتباط المكان بالمرأة الرمز ص 46. – تطلع المرأة للمخلص الذي لم يأت بعد.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
8	55-50	الحاضر	- حلول شخصية فضية والـراويـة فـي روح واحدة.	- ارتباط المكان بفضة والـراويـة فـي شـبـه اتحاد وحلول.	- ارتباط مكان المحبين بالرؤية الأسطورية.
9	59-56	الحاضر	- موت فضة وعجز الأطباء عن إنقاذها نتيجة تقصيرهم في إسعافها ولجوئهم للمولدة بدلاً من الطبيب.	- ارتباط المكان بموت فضة في غرفتها نتيجة الجهل والتخلف.	- ارتباط المكان بالجهل والمرض والتخلف.
10	63-60	الحاضر	- الهجوم على بغداد صيف 1999 ص 60.	- ارتباط بغداد والغارة عليها عام 1999م بضياع فضة في تشكيل جيوبوليتيكي.	- ارتباط المكان بالمرأة.
11	67-64	الحاضر	- علامة هو الحلم المستحيل الذي لم يأت بعد. - ارتباط فضة بالأرض والخصوبة.	- ارتباط المكان بالمرأة بالخصوبة ص 65-67.	- المكان المقترن بالمرأة رمز للعطاء والتجدد، ص 67.
12	71-68	الحاضر	- استحضار الممارسات الحياتية بين فضة وحمود. - انتقالهم من أبها. - لقاء والد فضة بأمها في دومة الجندل. - مصاحبة والد الساردة لها وأمها متوجهاً إلى الجنوب لتوصيل أمها لأهلها لأنه يريد أن يتزوج أخرى، ص 96.	- ارتباط فضة ابنة يوسف بالمكان الفقير من أمكنة العائلة التي تفرقت في أنحاء الجزيرة وهنا تشكيل جيوبوليتيكي. - استحضارها حوارها مع فضة حول حمود وشذوذه. - انتقالها مع أمها من أبها إلى الجنوب لأن أباها يريد الزواج بأخرى.	- ارتباط الترحال بالعامل الاقتصادي وقهر المرأة في أهم خصوصياتها.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
13	76-72		– شعور الراوية بالغربة عند هروب أمها من قسوة أبيها الذي يريد الزواج بأخرى ص .73 – سردها ما دار بينها وبين فضة في البيت والمدرسة. – السبتي ينهر واحد الراوية لأن زوجته هربت منه ص 73.	– المكان الجنوبي الطارد للشخصيات حيث هربت الأم عندما أراد الزواج باخري ص 73. – المكان الجنوبي طارد للزوجة بما فيه من صرامة وقهر فالزوجة هربت والطفلة تقهرها عمتها جميلة ص74 والجد يأمر ابنه بتطليق زوجته الهاربة، والأب يسافر ويترك الطفلة مع جدها الستيني وعمتها جميلة وفضة الصغيرة.	– ارتباط المكان الجنوبي بالطرد وعدم الألفة. – المكان الطارد.
14	84-77	الحاضر	– استحضار حوار بين فضة وحمود حول عدم ركوبها مع سائق. – سردها لحوارها هاتفياً مع ثامر وعدم اللقاء في الرياض. – موت الستيني. – موت فضة وترك ثامر للبلدة.	– البلدة الجنوبية وحوار الساردة مع ثامر. – عيادة الطبيب ومرض فضة من كثرة ممارسات حمود القهرية لها.	– المكان والتقاليد الطاردة.
15	95-85	الحاضر	– استحضار حكاياتها مع فضة وعلاقتهما بثامر. – ختان ثامر للسبتي في سن 69. – انتماء ثامر للمكان	– المكان الطارد للزجة وتطليقها من زوجها بأمر الستيني. – افتتاح ثامر مستوصف لأهل القرية وحب النساء له.	– انتماء ثامر للمكان وهروبه من التقاليد ص 93. – الانتماء للمكان والهروب من ممارسات أهل الوادي ص 93.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			وافتتاحه مستوصف طبي فيه. - تطلع النساء لثامر. - طلب جبر من الراوية الذهاب للبيت لقدوم والدها في طائرة الساعة التاسعة.	- لقاء ثامر والراوية وفضة في مكة وتقبيلة لهما وتذكرها لكلمات ثامر حول حبه للقرية أكثر من المدينة ص 94.	
16	100-69	الحاضر	- تذكر الساردة حوارها مع فضة حول ثامر. - اختلاء ثامر بفضة. - غضب جبر من صراحة فضة بحبها لثامر. - تمرد فضة على جبر. - تطلعها للقاء ثامر في صحراء بعيدة عن الناس.	- تمرد عذبة على حمود الذي أراد الزواج بفضة وسخريتها من فضة الأمة ابنة الأمة. - تمرد فضة على الواقع المكاني الذي تعيشه جميلة والستيني وحمود وجبر وكل أهل الوادي وتنعتهم بقلة الأدب ص 98.	- المكان الطارد لشخصيات المحبين وارتباط المرأة بالخصوبة ص 100.
17	101-6-1	الحاضر	- تصوير مراسم يوم العيد في بيت عبدالرحيم الستيني. - التمسك بالأرض وعدم بيعها.	- مباهج العيد في البلدة في بيت السبتي. - الانتماء للأرض وعدم بيعها. - انصياع النساء والرجال للسبتي وخوفهم منه. - الارتباط بين شخصية السبتي والوادي العظيم.	- ارتباط الشخصية بالمكان.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
18	111-107		– استحضار صورة الأم التي هربت من زوجها ولم تعد وهي أم فضة. – تطلعها للمحبوب الذي لم يأت بعد.	– التطلع إلى المكان الجاذب للشخصية والمحبين ص 109. – انتماء الساردة لأمها التي هربت من قسوة أبيها. – ارتباطها بمكان وسادة أمها طوال ثمانية أعوام ص 111.	– الانتماء للأم والوطن.
19	117-112	الحاضر	– سرد مكان فرح وزفاف فضة بحمود. – حديث جبر والسبتي حول عدم رضى الأول على زواج فضة من حمود لأنها صغيرة ويتيمة. – حوار فضة وجبر ويدرك سبب رفضها الزواج من حمود لأنه متزوج.	– استدعاء بيت السبتي وزفاف فضة بحمود. – رفض فضة لكنها لا تملك القرار. – التطلع للمكان الذي يقطنه ثامر.	– ارتباط المكان بالمطاردة حبنا والألفة حبنا آخر، فهو يرتبط بالمطاردة عند الستيني وحمود وبالألفة عند ثامر.
20	118-121	الحاضر	– لقاء فضة وثامر وحديثه عن نساء القرية. – حوار ثامر وجبر وحديثه عن سلوكه في الحياة.	– المكان الأليف بالنسبة لثامر لارتباطه بنساء القرية.	– تمرد على الواقع المعيش المليء بالمتناقضات.
21	137-122	الحاضر	– سرد الحوار بين ناريمان الراوية وعلامة. – سرد تناقضات الواقع ومفاسده.	– مكان البلدة حيث مهاتفة علامة لناريمان الراوية.	– المكان الطارد والأليف. – ارتباط المكان بالألفة والمطاردة.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			- سرد فضة موقفها من ثامر وأنه لا يحب أحداً بها ويتسلى بكل النساء. - حوار ناريمان وعلامة حول طبيعة الشرقي والغربي في مسألة الحب. - تطلع ناريمان للمحب الحقيقي.	- مغامرات ثامر النسائية في البلدة. - المكان الأليف عند لقاء فضة ثامر أو ناريمان وثامر. - المكان الطارد عند لقائهما بالسبتي أو حمود.	
22	147-138	الحاضر	- رحيل ثامر من البلدة إلى جدة يوم موت فضة. - حوار فضة وجبر حول علاقتهما بثامر وتمردها على الواقع. - طقوس الأفراح من هدايا وزغاريد وممارسات ليلة الزفاف بفضة. - انتقاد فضة لهذه الطقوس التي تتحول فيها المرأة على سلعة 141. - ليلة زفاف فضة نام حمود مع زوجته الأولى عذبة. - سرد جبر عن رحلته لهذه البلدة وكيف استقر بها.	- استدعاء البلدة وتحرك فضة. - رفض فضة للمكان والواقع دون فعل. - الممارسات الطقسية المكانية ليلة الزفاف. - البلدة ليلة العاصفة التي ماتت فيها أم فضة ورجال ونساء عديدون. - اختفاء جثة فضة في دار حمود السبتي وشعورهم بالفضيحة.	- المكان الطارد والأليف - مكان موت فضة والرجال والنساء في عام العواصف مكان طارد.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			– مشهد موت أم فضة زوجة يوسف في عام العاصفة ص 145.		
23	157-148	الحاضر	– وصف البيت بأدواره متزامناً مع حرب بغداد. – استدعاء الحرب على بغداد وهروب فضة من فراش موتها. – ملاحقة جبر لسيارة الإسعاف بحثاً عن فضة. – خوف الناس من كيماوي صدام حسين ص 151 (تشكيل جيوبوليتيكي). – سرد قصة بركة لفضة عن جدتها فضة الأميرة الصحراوية الحضرمية التي اختطفها عبود السبتي.	– بيت السبتي. – قبر فضة المحشو بالقطن إلا منها. – هروب فضة من فراش موتها. – بحثت ناريمان عن فضة في كل الأماكن والآبار. – تستدعي ليلة فض غشاء بكارة فضة ص 152. – الأماكن الطقسية الشعبية وارتباطها بالوعي الشعبي ص 157. – ارتباط المكان الأسطوري الشعبي بالمرأة.	– ارتباط فضة بالحرب على بغداد وارتباط المكان بالطقوس الأسطورية . – ارتباط المرأة بالخصوبة. – الطقسية الشعبية والمرأة.
24	166-158	الحاضر	– سرد بركة لابنة أخيها فضة ما حدث لجدتهم فضة الأميرة الصحراوية التي حبسها السبتي في قرية من قرى جبال السراة. – بقاء فضة الأميرة في بيت السبتي .	– بيت السبتي وحبسه لفضة الأمير الأميرة. – الرؤية الأسطورية للأعاصير والرياح عند أهل الجنوب وارتباطها بالجن وهي في الأصل سطو من رجال على نساء ضعيفات المقاومة. – عاشت أمة السيدة	– المكان رمز للحصار والموت والضياع والسطو. – النساء تعامل كمعاملة العبيد. – المكان المحاصر للنساء ورمز للعبودية والقهر.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			- أصبحت فضة الأميرة أمه عند عبدالرحيم السبتي وعبود السبتي. - رفض عبود الزواج وانفصل عن ابن عمه عبدالرحيم السبتي. - ولادة فضة أول طفل لها من عبود ملون لكنها لم تعرف عنه شيئاً ص 165 وفي المرة الثانية ولدت بركة.	في بيت السبتي وعرضت للبيع لولا جميلة التي عطفت عليها أصبحت أسيرة أيضاً وأنجبت طفلين الأول لا تعرف عنه شيئاً والثاني هو بركة.	
25	274-167	الحاضر	- استحضار كلمات علامة عن الحب والمرأة والرجل.	- المكان الأليف في الحوار العاطفي بين علامة والساردة. - المكان الطارد أثناء الأعاصير والسيل ومحاولة يوسف أخو بركة تطهيره.	- المكان الأليف والطارد.
26	186-180	الحاضر	- استحضار صورة فضة وزواج حمود منها رغماً عنها. - توقيع فضة للسبتي على وكالة يزوجها لمن يشاء. - محاصرة فضة لحمود لتنام معه ليلا تنفيذا لوصية عمتها بركة ص 176.	- بيت السبتي رمز الحصار والضياع والقهر للنساء والرجال. - إرغام السبتي لفضة على توقيع وكالة له بتزويجها ممن يشاء ص 177. - استحضار ليلة زفاف حمود وفضة وتعليق الزينات في المكان.	- المكان رمز الحصار والضياع والقهر.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			– إخبار بركة لفضة بعرسها من حمود.	– حزن فضة الشديد لزواجها من حمود.	
27	186-180	الحاضر	– الاستعداد للسفر من القرية إلى جدة أي سفر فضة وزوجها دون بركة. – استحضار حديث بركة لفضة بأن تحج عنها. – تطلع الساردة لحب علامة وتفضيله على ثامر. – تطلع فضة لثامر بالرغم من بحثه عن الجسد. – سرد فلسفة الروح والجسد في الحب.	– البيت في القرية المكان الطارد لأهله. – تطلع ناريمان لحب علامة الروحاني. – حب فضة لثامر الباحث عن الجسد. – تفضيل ناريمان علامة على ثامر.	– التطلع إلى مكان أفضل.
28	195-187	الحاضر	– الاستعداد لزواج فضة. – زواج السبتي من زينة ابنة الرعيان. – لوم بركة لجميلة نهشها في أعراض البنات. – سرد زواج أم الراوية وكيف أنها عندما عادت من علاج ابنتها في الخارج عادت لتجد زوجها متزوجاً بغيرها. – ترحيلها إلى بيت	– ارتباط المكان في البلدة بالموت. – بيت الزوج في أبها طارد للزوجة والأطفال. – هروب الزوجة إلى اسطنبول مع زواج زوجها عليها ص .193 – حملت فضة من حمود مولوداً ثم ماتت.	– المكان الطارد.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			السبتي في الجنوب أو تطليقها إن أصرت على الهرب لأهلها. - هـروبـهـا إلـى اسطنبول.		
29	204-196	الحاضر	- سرد محاولات نوم فضة مع حمود لتحمل منه. - وصايا بركة لابنة أخيها فضة بالاهتمام بنفسها وهي تنام مع حمود. - سرد كيفية جذب فضة لحمود لينام معها. - شجار عذبة مع بركة لتعاطف بركة مع ابنة أخيها فضة. - احتواء فضة لحمود بعنف جسدي رغبة في الإخصاب.	- المكان يقترن بالخصب فبيت السبتي يشهد عنفاً جسدياً صارخاً بين حمود وفضة رغبة في تخصيبها. - المكان يقترن بالحقد والكراهية عند بركة وعذبة وفضة أيضاً لكنها تغفل ذلك حتى تسيطر على حمود.	- ارتباط الجنس بالإخصاب في الرواية لا سيما إخصاب حمود وفضة.
30	211-205	الحاضر	- استحضار الساردة صورة فضة وثامر وحمود والعلاقات بينهم.	- استدعاء أماكن اللقاء بفضة وثامر والزواج والحب. - استحضار رسالة ناريمان لثامر.	- ارتباط المكان بالألفة والمطاردة.
31	220-212	الحاضر	- التطلع لعلامة لأنه حب روحاني. - استدعاء الأغنيات الشعبية للتعبير عن	- ارتباط المكان لدى السبتي بالحب حينا والقهرحينا آخر .	- مكان المستوصف تعبير عن العلم والمعرفة. - ارتباط المكان بالألفة

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			الواقع ص 213. – استحضار حوار الساردة مع جبر ونصائح جميلة لها. – استدعائها حكايات جبر الشعبية لها . – استحضارها افتتاح المستوصف الطبي.	– تهديد السبتي لبنات القرية عندما يحملن راديو أو تسجيلاً – نشأة المستوصف في القرية. – ارتباط المكان بالجد العظيم ص 218. – قيام الاحتفال بافتتاح المستوصف في بيت السبتي.	والمطاردة.
32	234-221	الحاضر	– استحضار صورة ثامر وتمردها على هذه العلاقة. – تصوير ثامر مع زينة ابنة الرعيان. – استحضار لقاءاتها بثامر وفضة. – استحضار حبها لعلامة من خلال بثورات العرافة. – علامة بالنسبة لها هو علاقة الزمن الفارقة. – استحضار صورة علامة وكلماته ولقاءاته بها.	– استحضار مكان جدة وتحميل المكان بعداً أسطورياً. – حوار السبتي مع بركة حول الجد العظيم الذي هو قبر أمه ص 234. – ارتباط قبر أم السبتي بالبعد الأسطوري ص 225. – استحضارها للأماكن التي تجمعها بفضة وثامر. – استحضار صورة ضاربة الودع ص227-228.	– ارتباط لمكان جدة بالمرأة والبعد الأسطوري. – ارتباط قيم الأم (أم السبتي) في الجد العظيم بالبعد الأسطوري.
33	243-235	الحاضر	– استحضارها صورة جدتها الشمالية وأغنيتها الشعبية.	– استحضارها المكان الطارد ببيت السبتي وحمود.	– المكان الطارد.والاستسلام له.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			- استحضارها زواجها من حمود لمدة ثلاثة أشهر ونصف 237. - استحضارها زيارتها للجد العظيم. - عودتها لحمود مرة أخرى بعد إصرار أبيها والسبتي ص 242. - خنوع الساردة لحياة حمود بعد أن هدها التعب والصراع.	- تطلعها لعلامة وثامر وأماكنهما. - هروبها من حمود مرة قبل موت فضة وأخرى بعد موتها وتهديد أبيها لها بالسجن في البيت عاماً كاملاً. - مكان الجد العظيم والصراع مع السبتي. - مضاجعة الجني لزينة بنت الرعيان. - عملية ختان السبتي التي أجراها ثامر. - استسلامها لأوامر السبتي والأب وعودتها لحمود.	
34	250-244	الحاضر	- استحضارها لرسالة علامة ولقاءاتهما في مكة والرياض.	- ارتباط مكان المرأة بالشجرة المقدسة. - الرياض ومكة وأماكن اللقاء. - استحضار المكان الأسطوري لاسيما أسطورة المرأة. - افتراق الساردة وعلامة لأنه غريب لو سافر بلده لا يلتقيان وإن عاد لا يستطيع أن يراها.	- ارتباط المرأة بالشجرة والخضرة ص 248-247. - المرأة الأسطورة. - المكان الطارد للمحبين.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
35	270-251	الحاضر	– استحضار قبر فضة وصوت علامة. – استحضار حرب بغداد وضياع فضة. – استحضار الحرب على بغداد. – سفرها برفقة أهلها إلى الجنوب في بيت السبتي وهي حزينة لأنها ستعود إلى حمود بنفسها بعد غضبها للمرة الثانية. – موت السبتي في قلب الجد العظيم وندمه أثناء الختان عما فعل من قبل وشعر بضعف شديد عند الختان والموت. – استحضار أيام امتحاناتها مع فضة في الثانوية. – انتقالها للعمل في المدرسة وتذكرها كل لقاءاتها مع ثامر. – موت السبتي وحزن زينة عليه بخلاف جميلة التي لم تحزن لكونه تزوج عليها فتاة صغيرة حسناء وهي زينة. – سخرية حمود من	– قبر فضة ومكان علامة. – حرب بغداد و«حريقها». – شروع والدها في الرحيل إلي الجنوب ص 254. – (وهنا تشكيل جيوبوليتيكي حيث تتغير تضاريس المكان بتغير المواقف السياسية). – تحزن الراوية لأن الحرب ستعيدها إلى الجنوب المكان الذي هربت منه ص 256. – قبول الساردة بحياة الاستسلام في بيت السبتي ص 257. – استحضارها موت السبتي في قلب الجد العظيم. – اعتكاف ثامر في جدة أيام الحرب. – العمل في المدرسة. – حزن زينة على السبتي وعلى الوليد في بطنها . – مراسم موت السبتي	– المكان الطارد والأليف. – الربط بين المرأة وبغداد. – ارتباط الشخصية بالوطن.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			النساء في الجنازة لارتفاع أصواتهن. - استحضار جبر لمسيرة حياته في بيت السبتي وقسوة جميلة عليه. - حزن جبر وبكائه على السبتي.	ومكان الجنازة للرجال والنساء. - تذكر جبر لسخرية جميلة منه ويسرد لحظة وصوله من فلسطين إلى هذه الأرض ص 268-269. - استحضار فلسطين مقترنة بجبر.	
36	281-271	الحاضر	- استحضار كلمات علامة التي توحي بالنقاء والطهر. - استحضار أحاديث فضة وأماكنها. - استحضار كلام علامة عن نفسه ورحلته للوصول إلى الوادي. - سرد الحكايات الشعبية حول المرأة الحمامة ص 275. - التطلع إلى علامة المخلص الذي لم يأت بعد.	- المكان الأليف الذي يحط فيه علامة ناشراً الحب والسلام. - أماكن اللقاء بفضة. - المرأة وضياع الهوية حيث يذكر اسم فضة والساردة دون ذكر لاسم الأب في الشهادة وكأنهما نكرة ص 273. - ارتباط المرأة بالشجرة. - التطلع إلى علامة.	- علامة ارتباط رمزي أسطوري لانه روح خرجت من روح فضة إلى العالم. - ارتباط المرأة بالشجرة الأسطورية ص 274, - التطلع للرجل المخلص الذي لم يأت بعد.

يتضح من مسار التضاريس المكانية النصية في وجهة البوصلة في الجدول السابق أن التضاريس المكانية هي البطل الرئيس في هذه الرواية، وقد تشكلت وفق الرؤية الجيوبولتيكية في الواقع المعيش. من حيث الخصوصية الثقافية والبيئية والاقتصادية والحياتية لجنوب الجزيرة العربية، التي انعكست بدورها على نسيج الرواية من أولها إلى آخرها، على النحو التالي:

أ - التضاريس المكانية الواقعية:

إن هذه البيئة تتسم بقسوة الطبيعة من حيث الرياح والأمطار والهضاب والسهول والسيول وغيرها، وهذا اتضح بدوره في كل فصول الرواية، ونقف عند بعض النماذج، على سبيل التمثيل وليس الحصر، تقول الرواية: «في تلك المساءات الكئيبة بعد آذان المغرب وبعد أن تقفز الطرق الضيقة الملتفة بين المزارع من الأقدام يسقط صوتك كما تسقط فراشات المزارع على النور تحجب وتحترق» (ص 11).

وتقول في موضع آخر: «والقوم في مسيرتهم يموتون فرادى وجماعات، ومنهم من ينجو بنفسه فيستقر حيث يجد المأوى ولا يتجاوز، لذلك بقيت تلك البقعة قفراً إلا من شجر ملتف حول بعضه يخبئ في عروقه مئات الأنواع من الحشرات والزواحف السامة، وتحيطه نباتات الحلفاء القاسية وأذناب الورل البيضاء، ووسط تلك المجرات المنسية كان يحتضن الهاربون من الدم إذ ورد أن من عليه رقبة أو دم إذا ما عاونه الحظ وساقته قدماه إلى تلك البقعة فإنه يأمن لأن «المرّية» لا يلبسون أن ينكسوا «عُقلهم» داعين عليه باللعنة حيناً وبالرحمة حيناً فلقد دخل قبره المحتوم بقدميه». (ص 20).

وهكذا في معظم التشكيل المكاني للرواية نجد البيئة المكانية القاسية، ولعل هذا يرجع، ليس إلى عناصر الطبيعة الجغرافية فحسب ولكن إلى الرؤية الاستراتيجية التي تحكم مسار هذه البيئة اقتصادياً وسياسياً وعلمياً وتنموياً. فهذه الرؤية الجيوبوليتيكية هي التي فرضت على البيئة هذا المستوى من الواقع المعيش، ومن ثم انعكست هذه الرؤية على النص الروائي وجاءت الرواية معبرة عن السياق الجغرافي والحياتي المعيش في هذه البيئة.

على أن المتتبع لتشكيل المكان في الرواية يجد أنه يتطور وفق تشكيل الرؤية الجيوبوليتيكية في الواقع، فحينما كان الوادي قفراً كانت الحياة تتسم بالقهر والموت والضياع، وكان الجد الكبير الذي انحدر من اليمن وعسير

مهيمناً على الواقع الحياتي انذاك واقترنت شخصية السبتي بالجبروت والسطو والطغيان، ولكن مع التغير الجيوبوليتيكي الذي طرأ على تضاريس الواقع المعيش في جنوب الجزيرة العربية أخذت الحياة تتطور تدريجياً ونفوذ السبتي يتضاءل شيئاً فشيئاً حتى مرض ومات، ولكن بموته لا ينتهي القهر والعبودية والاستلاب، بل يمتد تدريجياً أيضاً عند ابنه حمود الذي نهر النساء وصفع بعضهن عندما علا صوتهن في جنازة أبيه.

ولذلك تقول الرواية مصورة تطور التضاريس الجغرافية الواقعية وتطورها في النص أيضاً «مع مطلع القرن الماضي بدأت على ضفاف الجد العظيم تنبت شجيرات صالحة من نخيل وأعناب وتنبح حول غرف حقيرة من الطين والتبن كلاب هزيلة تحرس المساحات الصغيرة من الحياة الخفية، التي توحي باستمرارها من خلال تلك الهيئة المهيبة التي تجلل ذلك الشيخ الذي زعزع موته قرى الوادي». (ص 20).

إن التضاريس المكانية تتحول تدريجياً من تضاريس جافة إلى تضاريس صالحة للحياة بموت السبتي الذي أشاع القسوة والجبروت في كل جنبات الوادي، لا سيما قسوته على النساء ومعاملاتهن كحيوانات بيئية ليس لها حق العيش أو الحياة إلا بأمر السبتي. وهنا نجد التطور في الرؤية السياسية للتضاريس المكانية ينعكس على تضاريس النص الروائي فتأتي التضاريس متوافقة فنياً مع تضاريس الواقع المعيش.

ولا تقف التضاريس عند هذا الحد، بل تتنوع ما بين المكان الطارد والمكان الأليف. والمكان الطارد في كل الرواية يتمثل في الوادي الذي يقطنه السبتي ويمارس فيه سطوته، حيث تموت فضة نتيجة الجهل والتخلف والمرض ويتكرر هذا المشهد مرات عديدة في تضاريس الرواية كما هو موضح في جدول مسار التضاريس المكانية . تقول الراوية: «الغرفة التي شهدت موت فضة لا تزال قائمة رغم أن جزءاً من الدار القديمة قد تهدم

وأعيد ترميمه من قبل السبتي أثناء الحرب. تلك الغرفة المربعة بنافذتها العريضة لاتزال قائمة تغري الواقف بالداخل بمشاهدة شجرة الكينا التي خرج من تحتها ملك الموت ليلف بجناحيه الكبيرين جسد فضة ويهرب به عبر السموات إلى المدى المجهول». (ص 56).

مثل هذا المشهد يتكرر كثيراً في الرواية، وكأنه يلح إلحاحاً كبيراً على الراوية. ويمثل في كل مستوياته المكان الطارد للحياة، وهذا الطرد المكاني جاء نتيجة الرؤية الجيوبوليتيكية التي تركت مثل هذه الأماكن عند الحدود الدنيا لها، فظلت على حالها من الجهل والتخلف وسطوة التقاليد الاجتماعية القاتلة للحياة، مثل عدم إسعاف فضة عندما كانت في حالات المخاض وتركها للمولدة دون علم أو دراية بتطورات الأمور الطبية.

وفي مقابل ذلك نجد تضاريس المكان الأليف الذي تتوق إليه الشخصية الروائية يتمثل في تضاريس المدن والأمكنة التي تنشد فيها الشخصية واحة الأمان والحب، تقول الراوية: «أريد غرفة صغيرة اختارها وسط مدينة ما، أسجل على حوائطها اسمي واسمك، صورك وصوري، غنائي وغناءك، أملأ أركانها بك، بعصافير الدنيا وحمام الله، أعلق على نوافذها عناقيد الوهم الزرقاء وأحلام الحياة الزهرية. أريد أن أضع في كل ركن من أركانها سريراً صغيراً وأريكة وقارورة عطر ونهراً وشلالاً وحصاناً أحمر وإبريق ماء وقنديلاً ومنديلاً». (ص 109).

وإذا كانت الراوية في أكثر من موضع هي وفضة كانتا تتوقان إلى مدينة جدة حيث يقطن ثامر، فإنه في حقيقة الأمر تتوقان إلى جدة الرمز أو المكان المرجو الذي تتطلع إليه وليست التضاريس الواقعية أو الجغرافية لمدينة جدة. إن التضاريس المكانية التي تنشد فيها الشخصية واحة الأمنيات وتحقيق أحلامها هي تضاريس مرجوة تتطلع إليها الساردة وفضة طوال الرواية.

ولم تقف التضاريس الروائية الواقعية عند حد القرى الجنوبية في الوادي العظيم، أو قرى جبال السراة أو غيرها من القرى والمدن السعودية، بل إن التشكيل الجيوبوليتيكي للمكان امتد ليشمل مدناً أخرى مثل بغداد وربط بينها وبين تضاريس الأمكنة الجنوبية، من حيث الأحداث والدمار والضياع الذي لحق بقرى الجنوب، عندما هبت العاصفة والرياح والسيول ومات كثير من الرجال والنساء والأطفال، مثلما لحق ببغداد من ضياع وتدمير وحريق إثر حرب الخليج. على أن التشكيل هنا يرتبط بالرؤية الجيوبوليتيكية بما لحق منطقة الخليج من دمار وضياع للثروات المادية والبشرية وغيرها.

فقد تأثرت بغداد واحترقت نتيجة للرؤية السياسية التي فُرضت على المنطقة العربية الخليجية في العقدين الأخيرين، ومثلما تأثرت فضة بالقرارات السلطوية التي فرضها السبتي على قريتهم، فقد تأثرت بغداد بالقرارات السياسية والعسكرية التي فُرضت عليها داخلياً وخارجياً، ومثلما ضاعت فضة في تلك الآونة فقد احترقت بغداد، وتتضح هذه التضاريس المكانية للربط بين فضة الجنوب وبغداد الشمال في الرواية، في كثير من المشاهد، نذكر منها على سبيل التمثيل وليس الحصر، مشهد حريق بغداد الثاني، تقول: «فأسوأ أنواع الحروب عندما تكون بين لصيقين، بين كائنين يجمعهما مصير واحد، تاريخ واحد، رغبات مشتركة، بغداد/ الرياض/ الكويت/ فضة، وأنا نتراشق بالموت رغم أن بعضنا ضحايا الظروف، ضحايا الجذور. يوم حريق بغداد تفتت أوصالها هناك كارثة تحوم حول قدري إن لم يكن موتاً محققاً فلا محالة سيكون موتاً معنوياً في الأيام التي تلت القصف على مواقع مستهدفة، في بغداد نعق غراب البين على سهول العشق البكر في صدري، نقر زهورها حولها إلى أقفاص من خوص محروق. النبوءة تحققت لابد أن تلتهم النيران مع بغداد امرأة لا تعرفها جهة البوصلة. فبعد الضربة

الأولى بأعوام قليلة توغلت النار القاتلة نافثة سمومها، باحثة عن البحار عن قلب أخضر لتأكله، فوجدت بعد شبق وحرق قلب فضة الثابت قرب وادي السيل العظيم. زهرة من زهور الشمس» (ص 28).

ويتكرر هذا المشهد الذي يربط بين حريق بغداد وضياع فضة في أكثر من موضع في الرواية، وتتضح الرؤية الجيوبوليتيكية من خلال التغير الذي طرأ على الرؤية السياسية العربية والدولية والتي دفعت للصراع بين العراق والكويت، وانتهت بحريق بغداد وانعكست هذه الرؤية على الإبداع الروائي الخليجي عامة وهو صراع جيوبوليتيكي في المقام الأول، ومثلما حرقت بغداد نتيجة الرؤى السياسية والجغرافية العربية والدولية، فقد ضاعت فضة بين عذبة الزوجة الأولى وحمود الزوج، والسبتي الشخصية السلطوية الفاعلة، التي أضاعت بسيطرتها على كل مقدرات الحياة في الوادي الأرض والعرض.

وهكذا نجد أن جيوبوليتيكا الواقع الحياتي في منطقة الخليج في العقدين الأخيرين، لا سيما حرب الخليج وما أعقبها من تغيرات جغرافية في تضاريس الأرض الخليجية، انعكست على نسيج الرواية فيتأثر الوادي العظيم الجنوبي في الجزيرة العربية بهذا الصراع، وتتأثر تضاريس الأرض ويصبح الوادي مقترناً بالعنف والموت والقهر والضياع، فتضيع فيه بعض القيم الإنسانية النبيلة، لاسيما قيم الحب والأمان والاستقرار، ويتضح هذا التأثير المباشر أيضاً لجيوبوليتيكا الصراع السياسي في حرب الخليج، عندما تمردت الراوية وأرادت عدم العودة لحمود، والقهر والاستعباد، الذي يريد استعمارها مرة أخرى، فيأتي الصراع السياسي والعسكري ممثلاً في قذائف وصواريخ الحرب لتجبر الساردة وأهلها للعودة للعبودية في الوادي العظيم عند السبتي تارة أخرى، وتعود لزوجها الذي تركته خوفاً من بطشه وجبروته وسخرية عذبة منها، تقول: «منتصف المساء الذي كانت نيران المدافع والقاذفات تلتهم نساء بغداد وأطفال الفرات وشيوخ دجلة وأصص

الورد المزروعة في النوافذ المشرعة. ليلتها كنا نحزم أمتعتنا باتجاه بقعة صغيرة في أقصى الجنوب وصوت والدي يرد على هاتف السبتي الذي يستعجله يا رجل الدنيا تحترق اترك مكانك حالاً» (ص 254).

وهنا تتدخل الرؤية السياسية، أو لنقل الفكر الجيوبوليتيكي، ليجعل الشخصية تغير تضاريس أمكنتها ذليلة خانعة، وأسيرة لواقع لا ذنب لها فيه، ومثلما تحولت بغداد إلى مدينة كسيرة وحزينة فقد تحولت الساردة وفضة إلى شخصيات تعاني الذل والمسكنة نتيجة إجبارهم على واقع لا يرتضونه وتخاطب فضة في تداعيات نفسية قائلة «بينما أنت يا فضة امرأة بغدادية تمازجها الأعاصير، امرأة روحها جاهزة للاستسلام لعين خفية تناورها كل ليلة، عين الموت الوشيك وأنا مخلوقة هلامية تهزأ بها سعادة وهمية .... آه يا فضة ... ألا يعملون أنهم بفعلهم الغبي سيعيدون امرأة مسكينة إلى نفس المنزل الذي هربت منه ,ودخلت دار السبتي وحمود مرة أخرى ذليلة هرباً» (ص 256).

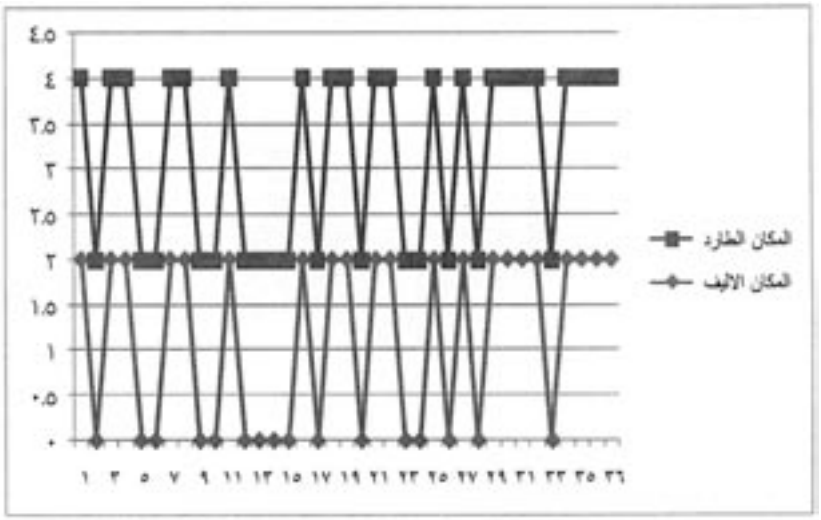
وهنا نجد الربط المباشر بين التضاريس الجغرافية والتضاريس النصية من خلال الرؤية الجيوبوليتيكية التي حددت مسار النص الروائي وتضاريسه، فالشخصية تنتقل من موضع لآخر نتيجة لتغير الرؤية الحياتية في الواقع المعيش ويتغير تبعاً لذلك تضاريسها المكانية والنصية.

ب - التضاريس المكانية السردية:

إن النص يسير وفق التضاريس المكانية في اتجاهين متضادين من حيث الدلالة، ومتكاملين من حيث البناء في آن واحد، فهما متضادان من حيث المكان الطارد والمكان الأليف، ومتكاملان من حيث كونهما يتممان معاً نسيج النص الروائي الكلي، ويتضح مسار التضاريس المكانية السردية في الرواية على النحو التالي:

مسار التضاريس المكانية السردية في الرواية

م	طبيعة تضاريس المكان		الفصل	طبيعة تضاريس المكان	
1	طــارد	أليــف	19	طــارد	أليــف
2	طــارد	--	20	طــارد	--
3	طــارد	أليــف	21	طــارد	أليــف
4	طــارد	أليــف	22	طــارد	أليــف
5	طــارد	--	23	طــارد	--
6	طــارد	--	24	طــارد	--
7	طــارد	أليــف	25	طــارد	أليــف
8	طــارد	أليــف	26	طــارد	--
9	طــارد	--	27	طــارد	أليــف
10	طــارد	--	28	طــارد	--
11	طــارد	أليــف	29	طــارد	أليــف
12	طــارد	--	30	طــارد	أليــف
13	طــارد	--	31	طــارد	أليــف
14	طــارد	--	32	طــارد	أليــف
15	طــارد	--	33	طــارد	--
16	طــارد	أليــف	34	طــارد	أليــف
17	طــارد	--	35	طــارد	أليــف
18	طــارد	أليــف	36	طــارد	أليــف



ويتضح من خلال هذه التضاريس النصية للمكان أن جميع فصول الرواية شكل المكان الطارد للشخصية مساحة كبيرة في تضاريسها، على حين أن المكان الأليف شغل مساحة أيضاً في الفصول أرقام (1، 3، 4، 7، 8، 11، 16، 18، 19، 21، 22، 25، 27، 29، 30، 31، 32، 34، 35، 36).

وهذا التتابع بدوره شكل تضاريس النص الروائي الذي جاء متوافقاً والتضاريس المكانية الواقعية. غير أن المكان الأليف في تضاريس الرواية هنا جاء على مستوى الحلم، وليس علي المستوي الواقعي. أي أن المكان الأليف كان بمثابة رؤية حلمية تتطلع إليها الراوية، أو فضة، إما من خلال المكالمات الهاتفية بينهما وبين ثامر، أو من خلال اللقاءات المختلفة التي كانت تتم بينهما وبين ثامر أيضا بعيداً عن أعين أهل الوادي لاسيما السبتي ورجالاته.

تقول الراوية مناشدة المخلص ثامر أو علامة، الذي لم يأت إلا حلماً أو صوتاً هاتفياً أو لقاءً عابراً، «أين كنت منذ زمن بعيد، ولم تأت الآن، كيف غادرتني كل هذه السنين، ثم تأتي وتحول كل شيء إلى وعود لا تهدأ جلجلتها وفيضاناتها، تقرأ لي أشعار ابن عربي، فأتجول بهداك في

الصحاري بين المرابع ووسط الخيام. وأحس ببرد التراب يحتوي باطن القدم المرتجفة، أشرب من فمك ماء «القرب» فتعج في المفاصل رائحة القطران وطعمه اللذيذ اللاذع أرى القمر بألوانه، زهراً أزرق، يسبح في الليل، ويغازل ذؤابات النخيل وزهر البرتقال الفواح» (ص 23).

وتظل فضة والساردة طوال الرواية تحلمان بالمخلص الذي لم يأت بعد، إن ثامر وعلامة حلمهما حيث الوعي والعلم والإدراك، لكن ثامر يبحث عن الجسد، إنه يناسب فضة، لكنه لا يناسب الراوية التي تبحث عن علامة الباحث عن الروح والجمال والنقاء، وكلاهما ثامر وعلامة لا يتحققان لقسوة الأعراف الاجتماعية وتباين الوعي الثقافي وسيطرة الخرافة على العلم.

ولذلك ظل المكان المستقبلي الذي يجمعهما بثامر أو علامة في عش واحد حلماً لم يتحقق بعد، فقد ماتت فضة أسيرة الخرافة وضياع الوعي، واستسلمت الراوية لأن مشكلات الواقع وتضاريسه الوعرة أقوى من حلمها الصغير حتى أنها عندما تمردت وهربت إلى بيت أبيها في أبها هرباً من قسوة الزوج «حمود» جاء الواقع السياسي مغايراً لأحلامهما، فقد اندلعت حرب الخليج وخشي أهل أبها من تساقط الصورايخ، ففروا إلى الجنوب حيث قرية السبتي، ومن ثم عادت الراوية عودة قسرية لبيت زوجها الذي فرض عليها، وكأن الرؤية الجيوبوليتيكية هنا هي التي فرضت نفسها حتى على الأحلام المستقبلية فعندما تحلم بالتمرد والتخلص من قهر الواقع يأتي الواقع الجيوبوليتيكي ليغير تضاريس حياتها، وكأن الرؤية الجيوبولتيكية هي التي تحكم مسار حياتنا ومن ثم مسار النص الروائي المعبر عن هذه الحياة.

ج - التضاريس المكانية الأسطورية للنص:

ويعني بها التضاريس الروائية النصية التي عنيت بأسطورية المكان من خلال اقترانها بالشخصية الأسطورية. وقد تمثلت في الرواية في ثلاثة أبعاد هي :

أ – التضاريس الأسطورية وشخصية المرأة .

ب – التضاريس الأسطورية وشخصية الجدالكبير .

ج – التضاريس الأسطورية والخرافة الشعبية.

1 – التضاريس الأسطورية وشخصية المرأة:

ويعنى بها التضاريس المكانية ذات الأبعاد الأسطورية التي تقترن بالمكان والمرأة في آن واحد، ولعلنا لا نجافي الحقيقة حين القول: إن هذا البعد شكل ملمحاً رئيساً في تضاريس الرواية في الفصول أرقام (2-4-5-8-11-16-23-24-29-32-34-36)، وحينما تشكل التضاريس المكانية الأسطورية مساحة كبيرة في النص الروائي تصل إلى أربعة عشر فصلاً روائياً تقترن فيها التضاريس المكانية بصورة المرأة، فلا شك أن هذه التضاريس علي المستويين الكمي والكيفي تشكل ركيزة أساسية في بناء النص وتضاريسه. ويرجع هذا إلى التغير الذي طرأ على الواقع الحياتي المعيش في منطقة الخليج بعامة والجزيرة العربية بخاصة والوادي العظيم على وجه التحديد كبنية مكانية جغرافية تأثرت بالمتغيرات السياسية، مثلما تأثرت بها البنى المكانية الأخرى محلياً وخليجياً وعربياً.

ففي أكثر من مشهد روائي تحتل تضاريس المكان المقترن بالمرأة بعداً أسطورياً، حتى إن المكان والمرأة يصبحان جسداً واحداً، تقول الرواية مجسدة أسطورية المكان وفضة لحظة صعود روحها: «رفعوها إلى الأعلى، رفعوها أكثر، أكثر لوت عنقها عكس الريح فانحلت الضفيرة السوداء وطوقت وجهها، تطاير شعرها والتف، طارت أكثر، تضاءلت الأرض، فأصبح الوادي العظيم مستطيلاً كحجم كتاب بحدود خضراء ثلاثة وواحد أسود. جمعت كفنها الأبيض الفضفاض حول جسدها الذي تخللته الريح فارتفع. لامس البرد بطنها وعمودها الفقري، احمر أنفها، غطته بكف يسارها، وباليد

الأخرى لملمت بياضها المنتفخ بالهواء قرب السحاب، تقاربت أياد صغيرة احتوتها ورفعتها أكثر، أخفضت بصرها، لم يبق من الأرض سوى جزء كمرآة صغيرة تعلو وتهبط كنقطة دم أخضر ينبض في جسد الأرض. رفعت يديها فأفلت البياض وتلاشت» (ص 37).

وهنا يتضح المزج الأسطوري بين شخصية المرأة والمكان، فالمرأة تقوم بأفعال خارقة للعادة بعد موتها وتتشكل تضاريس الأرض وفق تشكل الجسد والروح السابحة في الملكوت العلوي.

وتظل الساردة طوال الرواية تربط بين التضاريس الأسطورية للمكان وأسطورة المرأة وكلاهما يمتزج في الآخر مزجاً كلياً حتى تصبح الأرض امرأة، والمرأة أرضاً خضراء، والكاتبة أفادت من الجوانب الميثولوجية المقترنة بصورة المرأة في التراث الأسطوري القديم، من حيث ربط المرأة، بالأرض تارة وبالشجرة تارة أخرى، لأن كلاً منهما، الأرض والمرأة، يقترن بالخصب والتجدد والحياة، وعندما تقترن بالشجرة فكلاهما يوحيان بالخصوبة واستمرار الحياة، تقول الراوية في موضع أخر في الرواية للربط بين تضاريس المكان والمرأة والشجرة: «شعرت في الفترة ما بين ليلة الرياض وليلة مكة بأنني بالفعل شجرة ولست امرأة وحلمت بفضة التي تلمست أوراقي الصغيرة الندبة المعروقة بندى ليل جنوبي بارد.

– أنت شجرة.

الحلم قصير ولذيذ وحسبه أنه حلم فقط، لكنني بدأت ألاحظ نظرات الناس من حولي وصرخات أطفالي وهم يتسلقونني إبان وقت التفتح والازدهار... ... تنبهوا لكوني شجرة في حقل الكوارث الفسيح، إلا علامة ذلك المزارع العتيد الذي يدلق الماء من صخرته التي تطوق جسر الشجرة بماء إلهي» (ص 247-248).

وتصرح الراوية في أكثر من موضع بالعلاقة المباشرة بين الأرض

والشجرة والمرأة، وكلها تقترن بالخصوبة والتجدد والحياة، وطوال الرواية تحاول الساردة أن تحلم بتضاريس واقعية وحياتية، بعيدة عن القهر والعبودية والخنوع الذي تعيشه الشخصيات البسيطة بعامة والمرأة بخاصة.

2 - التضاريس الأسطورية لشخصية الجد الكبير:

إن الشخصية التي حملت رؤية أسطورية من الرجال في الرواية هي شخصية الجد الكبير، لأنه يحمل سلطة اجتماعية تفوق السلطات الحياتية الأخرى، وقد اقترن بالتضاريس الأسطورية للمكان في العديد من فصول الرواية - كما هو موضح في الجدول السابق لمسار التضاريس المكانية.

ومرجعية هذه الرؤية الأسطورية للمكان والسبتي في آن واحد ترجع إلى حالة الخوف الشديد التي أثارها في أوساط أهل القرية والهالة الخرافية التي أحاط نفسه بها، فقد جعلت منه شخصية يخشاه كل القوم، لا سيما النساء حتى أنه من فرط الخوف شكل الناس له ولأمكنته في وعيهم رؤية أسطورية تمثلت في التضاريس الأسطورية للمكان والسبتي في آن واحد.

ومثلما توحدت فضة بالمكان وأنتجت مكاناً أسطورياً يقترن بالخصب والعطاء، توحد السبتي بالمكان واقترن المكان بالخوف والأهوال المفزعة، تقول الراوية مجسدة التضاريس الأسطورية للسبتي والمكان في آن معاً، «السبتي علمنا أن الوادي العظيم يسير من بلاد اليمن حتى يغور في الأرض السبخة، قال : هذا الجد ينحدر من القمم في اليمن السعيد وعسير العسير، ويرتاح هنا، لكنه في هدأته يكون قد تملكه الغضب فيأكل نصف مزارعنا ويعطينا الرواء ويمارس سلطته الأكثر عنفاً فيعزل القرى عن بعضها ويعيدنا إلى الله وهذا الجد يعلمنا في كل عام دعاءً جديداً للرجاء والخضوع» (ص 17).

إن الجد الكبير يقترن بالوادي العظيم، وكلاهما يقترنان بالقداسة

والتبجيل والرهبة وتنعكس تضاريس المكان الأسطوري على تضاريس النص الروائي فتتشكل التضاريس الأسطورية في النص.

وهذا التشكيل للتضاريس الأسطورية المقترنة بشخصية الجد الكبير من ناحية والوادي العظيم من ناحية ثانية، إنما جاءت انعكاساً لحالات الخوف والضياع التي تعيشها الشخصية نتيجة الممارسات الحياتية المتناقضة سياسياً واقتصادياً وثقافياً، وانعكاس الرؤى السياسية على وعي الشخصية المبدعة ينتج نصاً متوافقاً وهذه الرؤى، ولما كانت الرؤية السياسية والاستراتيجية لهذه الأماكن رؤية مهمشة لذلك أنتجت هذه الخرافات الأسطورية التي لم تجد الساردة بداً من استخدمها مادة روائية في التعبير عن الواقع المعيش.

وحينما تنعكس الرؤية الاستراتيجية والسياسية للجد الكبير على تضاريس المكان حينئذ يتحول هذا المكان إلى أثر، مهما تكن أهميته تقول الراوية معبرة عن الجد الكبير في نظرية لتضاريس المكان: «نتابع نظرته التي تمسح كل الاتجاهات. أشار بيده هناك على الضفة الأخرى للوادي كان مسجد العيد بسوره الأصفر وبواباته الخضراء، ولأن الجد العظيم غضب يوماً وأنهكه السير من أقصى اليمين حتى هنا فقد وجه غضبته إليه فأصبح مسجداً أثراً» (ص 19).

إن السلطة الاجتماعية للجد الكبير تتجاوز كل ما عداها من سلطات أخرى، وتنعكس سلطته الأسطورية على المكان، فتبدل وظيفته وتجعله أثراً قائماً في المكان دون وظيفة له. وشخصية الجد الكبير تقترن طوال الرواية بالوادي العظيم، وكلاهما يحمل بعداً أسطورياً يعبر عن طبيعة الواقع المعيش من ناحية، ووعي الرؤية السياسية التي انعكست على تضاريس المكان الروائي من ناحية أخرى.

والمخطط التالي يوضح أجيال عائلة الجد الكبير الذي قطن الوادي، وشكل فيه بعداً أسطورياً في وعي أهل القرية:

3 - التضاريس الأسطورية والحكاية الخرافية:

تشكلت تضاريس النص الروائي أيضاً وفق تضاريس الحكاية الخرافية التي شكلت ملمحاً بارزاً في نسيج الرواية، نتيجة الموروث الثقافي الذي شكل وعي الشخصية في هذه البيئة المكانية. وهناك العديد من فصول الرواية التي اعتمدت تضاريسها المكانية على الحكاية الخرافية في عملية السرد.

وأبرز الحكايات الخرافية التي اقترنت بالتضاريس المكانية في الرواية هي تلك التي صورت خطف فضة الأميرة الصحراوية الحضرمية فيما تطلق عليه بـ «المعصار» أو الدوامة أو العاصفة اللولبية الرملية، أو عرس الجن. وهي حكاية يختلقها الوعي الشعبي بغية خطف الرجال للنساء وبيعهن في سوق النخاسة، وهو ما تعرضت له فضة الأميرة الصحراوية الحضرمية التي تحولت إلى أمة بعد اختطافها، تقول الراوية: «فما إن تبدأ العاصفة بالدوران حتى يكون الرجال متأهبين للدخول في قلب الدوامة اثنان داخله وثلاثة على أبواب القرية وأربعة حرس للمعابر والطرق، والمخطوف بعد المعصار لا يسأل عنه، باعتبار أنه في حوذة الجن، الرجل عريس لجنية مزينة والفتاة عروس لأمير أو صعلوك من عفاريت المعصار، والخاطفون بشر من أرض الجزيرة العربية جائعون وصعاليك» (ص 157).

إن التضاريس المكانية تخضع للفكر الجيوبوليتيكي، من حيث إن فضة قادها قدرها إلى الوادي العظيم قادمة من بلاد الجنوب وعندما واجهتها الدوامة واختطفها عبود ورفاقه، يتشكل في وعي الناس أن الخاطفين هم جماعة الجان، ومن ثم يستسلم الإنسان لقدره، أو لرؤيته الفكرية التي شكلت تضاريس وعيه كما حدث لفضة التي استسلمت لرؤيتها الفكرية المستقرة في وعي الناس وحاولت النجاة من الرجال الأشرار لكنها لم تفلح، وفي هذه الرواية نجد مساحة كبيرة من تضاريس الرواية يشكلها

وعي الحكاية الخرافية السائدة في الوادي العظيم، نتيجة الجهل والتخلف وغياب الإدراك . فالشخصية تعتقد أن الخاطف هو من الجن، تقول الراوية: «وعادةً ما تعتقد المخطوفة أن الغزاة من الجن، لشيوع الظاهرة، فتشل حركتها وتنهزم سريعاً على اعتبار أنها أصبحت في أحضان الجن، ولن يبحث عنها أحد ولن ينالها إلا رق واستعباد، فإن كانت قبيحة سيقت على سوق النخاسة وانتهى أمرها، أما إذا كانت ذات صون وجمال فهي لا تخرج من حمى " الجن " الذي اختطفها وفض تحت شجرة أو صخرة في أثناء طريق العودة بكارتها إن كانت بكراً» (ص 159).

وهكذا تشكل تضاريس الحكاية الخرافية بعداً كبيراً في تضاريس النص الروائي وأحداثه، والتغير الذي يطرأ على الرؤية السياسية أو الفكرية للواقع ينعكس بدوره على رؤية النص وتضاريسه.

2 - التضاريس التيبوجرافية للنص:

ويعني به الرسم الكتابي الذي ينهجه الكاتب في نصه الروائي، مثل طريقة الرسم الكتابي والعناوين البارزة والفرعية التي تستخدم للتفرقة بين نص وآخر داخل الرواية، ويحاول الكاتب من خلالها إبراز كلمات بعينها في نسيج الرواية وأحياناً تستخدم للتفرقة بين الحوار والوصف والتداعيات النفسية والمونولوج الداخلي، وكذلك التأطير الكتابي من حيث تقسم النص إلى فقرات ومشاهد وجزئيات ويتضح هذا التشكيل التيبوجرافي في الرواية من خلال بعدين، هما:

* مسار تضاريس التشكيل التيبوجرافي.

* تضاريس الغلاف الخارجي.

1 - مسار تضاريس التشكيل التيبوجرافي:

وقد اتضح في الرواية من خلال تضاريس التتابع النص وتضاريس الكتابة على النحو التالي:

مسار تضاريس التشكيل التيبوجرافي

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
1	189	الحاضر	– يتشكل من خلال تأطير الفقرات والأحداث والمشاهد الواردة في هذا الفصل.	– الكتابة في كل الرواية أفقية في السرد المشهدي وفي استدعاء الأشعار والحوارات والمواقف وغيرها .
2	21-16	الحاضر	– تأطير الفقرات والأحداث على النحو التالي: – استحضار صورة الجد القديم. – ارتباط الوادي العظيم بالجد الكبير. – حديث بركة عن الجد الكبير والسبتي وحكاياتها للأطفال. – تذكر بركة ليوسف الذي مات ص 18. – تمرد الشخصية على قداسة المكان في الوادي العظيم. – مساعدة زينة زوجة السبتي له في الحركة عندما تقدم به السن. – تمرد السبتي على الجد الكبير الذي لم يجعل لأمه قبراً معلوماً. – وصف الساردة للوادي العظيم وربطه بقداسة الجد الكبير . – مشهد مقبرة الوادي.	– الكتابة تسير على وتيرة واحدة طوال الفصل لأنها تتناسب وسلوكية الواقع المعيش. – تتشكل أفقياً في كل الرواية من اليمين إلى اليسار. – تخلو جميعها من المشاهد والرسوم التوضيحية. – لا تستخدم الكتابة الرأسية. – مساحة البياض في كل الرواية تمثل مستوى متقارباً وعند الحوار تزيد مساحة البياض وعند سرد المشاهد والمواقف تقل هذه المساحة.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
3	25-22	الحاضر	- مشهد قداسة المكان والشخصية ص 22. - مشهد لقاء الساردة وفضة ليلاً في الوادي يتبادلان أحاديث الوجد وقسوة الحياة. - تداعي أغنيات أم كلثوم على فضة والساردة في حالات تيار الوعي. - مشهد استحضار زواج فضة من حمود بالرغم من حبها لثامر. - تطلع فضة والساردة للسفر لجدة.	- تصفيح الصفحات يتناسب مع آليات التعبير حيث مشاهد الحوار تزداد فيها مساحة البياض وتقل فيها المشاهد الأخرى.
4	33-26	الحاضر	- مشهد استحضار حرب الخليج وشيوع الوجبات الأمريكية في حياة البدو والحضر، ص 26. - مشهد ضياع بغداد وارتباطها بضياع فضة التي ضاعت بين حمود وعذبة زوجته الأولى، ص 27. - ربط بغداد بفضة في أكثر من مشهد في الفصل. - التطلع للمكان القادم الذي يجمعها بثامر لكنه لم يتحقق بعد. - موت فضة يتزامن وضياع بغداد واحتراقها.	" "
5	38-34	الحاضر	- المكان الأسطوري المقترن بموت فضة والرؤية الأسطورية للشخصية، والمكان ص 37، 38.	" "
6	43-39	الحاضر	- استحضار صوت المحبوب بأمكنته التي لم تأت بعد معبرة عنه بالحنجرة.	" "

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
			– تصوير لحظات موت فضة أثناء ولادتها.	
7	49-44	الحاضر	– مشاهد حوارية ووصفيه متتابعة تعبر عن التطلع للمحبوب الذي لم يأت بعد.	" "
8	55-50	الحاضر	– مشاهد تداعي صورة فضة على وعي الرواية واتحادهما في روح واحدة برؤية أسطورية.	" "
9	58-56	الحاضر	– مشاهد متتابعة صور لحظات موت فضة في غرفتها.	" "
10	63-60	الحاضر	– مشاهد ارتباط موت فضة بحرب أمريكا وبريطانيا على العراق.	" "
11	67-64	الحاضر	– ارتباط ضياع المكان في بغداد والغارة عليها بموت فضة.	" "
12	71-68	الحاضر	– سرد الممارسات الحياتية بين فضة وحمود في تيار الوعي. – اصطحاب والد الساردة أمها وذهابه بها إلى الجنوب عند جميلة	" "
13	76-72	الحاضر	– سرد المكان الجنوبي الذي وصلت إليه الساردة برفقة أمها وأبيها واستحضارها لحوارها مع فضة حول البيت والمدرسة ومعاملة الآباء لأبنائهم. ص 72.	" "
14	84-77	الحاضر	– حوار فضة وحمود ومنعها من الركوب مع السائق. – اتصالها بثامر على وعد باللقاء في الرياض . – موت السبتي.	" "

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
			- استحضار موت فضة وهجر ثامر للبلدة.	
15	95-85	الحاضر	- استدعاء الساردة لقاءها مع ثامر وفضة. - ختان السبتي في سن 69. - انتماء ثامر للقرية أكثر من المدينة. - عودة والد الساردة في طائرة الساعة التاسعة.	" "
16	100-96	الحاضر	- مشاهد متتابعة حول استدعاء شخصية ثامر وفضة وجبر والسبتي وتمرد فضة على هذا الواقع المكاني والاجتماعي.	" "
17	106-101	الحاضر	- تصوير المكان في الوادي يوم العيد بحضور السبتي وجميع أفراد العائلة نساءً ورجالاً وأطفالاً.	" "
18	111-107	الحاضر	- تطلع فضة إلى محبوبها الذي لم يأت بعد. - صورة الأم التي هربت من زوجها ولم تعد نتيجة قسوته.	" "
19	117-112	الحاضر	- تصوير مكان زفاف فضة بحمود في بيت السبتي. - عدم موافقة فضة لكنها لا تملك القرار. - لقاء فضة بجبر وعجزه عن إثناء السبتي عن قرار تزويجه فضة الفتاة اليتيمة.	" "
20	121-118	الحاضر	- لقاء فضة وثامر في الوادي العظيم. - حوار ثامر وجبر في السياسة والدين والواقع عند المزارع.	" "

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
21	137-122	الحاضر	– حوار ناريمان الساردة وعلامة حول الحب. – سرد تناقضات الممارسة الحياتية للرجال في الوادي العظيم.	" "
22	147-138	الحاضر	– فقرات وحوارات ومشاهد ومواقف متعددة ومتتابعة حول: – رحيل ثامر من البلدة إلى جدة بعد موت فضة. – استدعاء حوار فضة وجبر حول ثامر. – طقوس الأفراح في البلدة ليلة زفاف فضة وحمود. – العواصف التي هبت على البلدة وموت أعداد كبيرة من الرجال والنساء. – هجر حمود لفضة ليلة زفافها ونومه مع عذبة الزوجة الأولى. – مشهد موت فضة زوجة حمود وبنت يوسف واختفاء جثتها قبل الدفن.	" "
23	157-148	الحاضر	– وصف البيت الكبير في البلدة متزامناً مع حرب بغداد. – هروب فضة من فراش موتها. – وضع قبر وهمي لفضة بعد هروبها. – خوف أهل البلدة من كيماوي صدام حسين. – سرد بركة لفضة عن جدتها فضة الأميرة الصحراوية الحضرمية.	" "

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
24	166-158	الحاضر	- سرد سيرة حياة فضة الأميرة الحضرمية التي اختطفت وأصبحت أمة عند عبود السبتي. - زواجها من عبود وإنجابها بركة ويوسف. - إنجابها كان سبباً في تخليصها من البيع في سوق النخاسة.	" "
25	179-175	الحاضر	- زواج حمود من فضة. - توقيع فضة للسبتي على وكالة بتزويجه لها لمن شاء. - محاصرة فضة لحمود لينام معها لتنجب منه فضة الثالثة. - تعليق الزينات ابتهاجاً بزواج فضة من حمود.	" "
26	179-175	الحاضر	- مشهد استحضار صورة فضة وزواج حمود منها رغماً عنه وعنها. - عجز حمود عن قضاء الليلة الأولى مع زوجته فضة. - تنفيذ وصية بركة في ضرورة النوم مع حمود والإنجاب منه. - توقيع فضة ورقة للسبتي توكله فيها بتزويجها لمن يريد. - مفاجأة فضة بأن زواجها من حمود بعد ثلاثة أيام.	" "
27	179-175	الحاضر	- استحضار ذهابهم للأراضي المقدسة ما عدا بركة. - استحضار لصوت علامة وفضة وتفضيل ناريمان علامة على ثامر	" "

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
			لأنه يبحث عن الروح بينما ثامر يبحث عن الجسد.	
28	198-187	الحاضر	– زواج فضة من حمود ورفضها ذلك. – زواج السبتي من زينة ابنة الرعيان. – غضب بركة من السبتي كيف يزوجون بنات العم لرجل واحد. – استحضارها لمشهد هروب أمها من أبيها في دار السبتي ونصبوا لها قبراً من القش والقطن. – محاولات جبر لتهريب الزوجة من دار السبتي إلى بلدها استنبول. – نجاح فضة في وضع بذرة حمود في رحمها.	
29	204-196	الحاضر	– محاولات فضة في النوم مع زوجها حمود ووصفها لحظة الخصوبة منه ص 202. – مشاجرات عذبة مع بركة لدفاعها عن فضة ابنة أخيها.	" "
30	211-205	الحاضر	– استحضار فضة لصورة ثامر وهي على سريرها في بيت حمود. – استحضارها حوارات فضة وثامر. – رسالة ناريمان لثامر وجعلت فضة تقرأها.	" "
31	220-212	الحاضر	– استحضار الأغنية الشعبية لفضة وهي في المطبخ. – استحضار وصايا العم جبر لها. – تشديد جميلة لفضة بألا تلعب مع أحد.	" "

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
			- حكايات العم جبر عن ثامر وكيفية وصوله للقرية والعيش في مستوصفها الطبي. - اندهاش بنات القرية لمقدم ثامر للقرية وتعلقهن به.	
32	234-221	الحاضر	- البعد الأسطوري للجد العظيم. - اقتران المكان بالبعد الأسطوري. - تذكرها مفاهيم الحب بينها وبين علامة من خلال المعاني الجمالية الروحانية.	" "
33	243-235	الحاضر	- استحضار فضة للأغنية الشعبية التي طلبتها منها جدتها الشمالية لترددها عند الدورة الشهرية للمرة الأولى. - تداعيات تركها لحمود بعد الزواج بثلاثة أشهر ونصف. - استحضارها لقبري فضة الوهمي والحقيقي وتهامس الناس عنه بأن صاحبته حملت حراماً. - عدم نوم زينة مع السبتي لأنها مسكونة بالجن. - إجراء ثامر للسبتي عملية ختان ليعالج رجولته المشوهة. - استحضارها للماسي التي عاشتها وأنها تريد أن تعيش في سلام. - إعياؤها الشديد في التعبير عن حبها لثامر وعلامة.	" "

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
34	250-244		– استحضار رسالة علامة (كل التواريخ جميلة). – ارتباط خصوبة الأرض بالمرأة. – تطلعها للتوحيد بعلامة لكنه غريب سيرحل عنها ولا يستطيع العيش معها.	" "
35	270-251		– زيارتها لقبر فضة وربطها بهزيمة بغداد. – ثرثرة المثقفين وعدم مقدرتهم على الفعل 253-255. – عودتها صاغرة لحمود بعد نشوب حرب بغداد وعودتهم للجنوب اضطراراً. – موت السبتي في موقع الجد العظيم وموقع الختان. – حزن زينة على موته. – تجهيز جميلة لمراسم العزاء للسيدات. – استمرار الرجال تجهيز مراسم العزاء للرجال. – اقتران ضياع فضة والمرأة بضياع بغداد وفلسطين.	" "
36	281-271		– استحضار كلمات علامة رمز الطهر والنقاء الروحي. – تداعي الأغنية الشعبية حول وضع المرأة في الثقافة العربية. – استحضار كلمات علامة عن نفسه ومسيرته في الوصول للوادي. – التطلع لعلامة وهو المخلص الذي لم يأت بعد.	" "

1 - تضاريس الكتابة النصية:

ويتضح لنا من خلال جدول التشكيل التيبوجرافي أن التضاريس الداخلية للنص جاءت وفق التتابع المبين في الجدول السابق، واعتمدت على تأطير الفقرات والمشاهد والمواقف والحوارات والفصول والعناوين، وخضعت في تتابعها للرؤية الجيوبوليتيكية لأن لكل نص جيوبوليتيكية، كما أن الكتابة جاءت في الرواية أفقية على وتيرة واحدة طوال الرواية من اليمين إلى اليسار، وتخلو جميعها من الرسوم والأشكال التوضيحية التي تأتي بديلاً عن الكتابة أحياناً ويرجع هذا إلى رتابة الواقع الحياتي الذي تعيشه الساردة من ناحية وإلى رتابة التضاريس الحياتية والمكانية التي يعيشها أهل الوادي العظيم في كنف الجد الكبيرمن ناحية ثانية.

كما أن مسرح الأحداث دار جميعه في الوادي العظيم وقرى جبال السراة ولم يخرج عنها إلا في مشاهد قليلة في جدة والرياض ومكة، وجاءت عابرة في حالات التداعي النفسي. لكن مركزية التضاريس الحياتية والروائية كانت في هذه القرية. ورتابة الحياة فيها جعلت نمط الكتابة والشكل الروائي يتسم بالرتابة أيضاً، سواء على مستوى الرسم الكتابي الأفقي أو على مستوى تتابع الفصول بأرقامها التقليدية المتتابعة.

وعلى الرغم من بركان الانتصارات الداخلية المتفجرة للساردة في الرواية، إلا أن صرامة العادات والتقاليد والأعراف انعكست على تضاريس الرواية، فجاءت التضاريس صارمة من حيث البناء المتتابع للفصول والأحداث. ولولا أن تيار الوعي طغى على كل بنى الرواية لجاء الشكل ساكنا، لكن ما جعل البناء يتسم بالتجديد هو لجوء الكاتبة إلى تكنيك تيار الوعي، وأظن أن هذا التكنيك فرض نفسه على الراوية، لأن هذه الأحداث البركانية الداخلية ما كان لها أن تخرج بلغة أو أحداث أو مشاهد تقليدية.

أي أن مساحة الرؤية الفكرية التي تشكلت في وعي الراوية انعكست على بناء النص الروائي فجاء النص تجديدياً.

2 - تضاريس الغلاف:

إن تضاريس الغلاف الخارجي وما يحمله من أبعاد دلالية، جاء معبراً عن هذه الرؤية الجيوبوليتيكية في الرواية، فالغلاف يتكون من مساحة شاسعة من الصحراء ذات اللون الأصفر الداكن وفي زاوية منه مربع به واد سحيق تحيطه هالة سوداء علوية وسفلية ومنحدرات جانبية وأعلاه وأسفله هياكل منزلية مرمية في أطراف الوادي. وفي داخل المربع أيضاً بقع حمراء وسوداء وخضراء تمتزج مع بعضها البعض في شكل بيوت أو قبور أو أودية الكل سواء في واد وعر يرتمي خلف مدار الصحراء، وهذه النماذج للأحمر الدموي الذي سالت فيه دماء فضة ووليدها وأطفال ونساء غيرها قتلن في عام العاصفة مع اللون الأسود بما يحويه من مسارات كئيبة محاصرة لأصحابها ولكل أهل القرية وحشرات وأفاعي حيوانية وبشرية تسرح بالليل لتقض على النائمين مضاجعهم، وقليل من اللون الممزوج بالسواد والحمرة حتى لكأن الوادي تحول إلى بقعة من طين يمتزج فيها الدم بالعشب بالسواد، وعلى حافة المربع توجد بوصلة تائهة تتماس مع المربع، لكن الناس لا يعرفون إلى أين يهتدون بعد أن ضاقت بهم السبل.

إن تضاريس الغلاف تأتي متوافقة مع تضاريس النص من ناحية ومع الرؤية الجيوبوليتيكية التي رسمت مسار هذا الوادي من ناحية ثانية. كما هو موضح في الغلاف التالي:

3 - التضاريس الدلالية للنص:

ويعني بها الأبعاد الدلالية التي تشكلت من خلال التضاريس المكانية في الرواية. وقد أدرك هذا البعد المنظرون الألمان بعد روبير بيتش R. Petsch، فميزوا بين مكانين متعارضين هما Raum, Lokal، أما الأول فقد عنوا به المكان المحدد الذي تضبطه الإشارات الاختبارية كالمقاسات والأعداد...إلخ. وأما الثاني فهو الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية، وانطلاقاً من هذه التمييزات، ومدعما إياها بالأمثلة الملموسة، قام هيرمان مير H. Mey بإبراز كيف أن الفضاء يلعب دوراً مهما وأساسياً في التخيل الروائي(6).

وانطلاقاً من هذه الرؤية نجد أن التضاريس الدلالية في الرواية تمثلت في الدلالة السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية، فعلى المستوى

الاجتماعي نجد وصف التضاريس المكانية يعبر عن قسوة الحياة وشظفها وسوء معاملة المرأة، وكأنها كائن خلق من الدرجة الثانية، يتضح هذا من معاملة حمود لزوجته عندما وصلا إلى مطار جدة ونهرها لأنها تنادي بأسماء النساء. تقول على سبيل التمثيل: «تلك الأسفار الروتينية هبة من هبات حرب الخليج ومن إيجابياته التي قد فاقت أحياناً في منطقتنا سلبياته، ولا أدري هل أدمن البدو خلطة كنتاكي السرية، أم المضغوط الحضرمي، أو ربما لحم السمك الأبيض الخاص جداً في كبائن أبحر، تحرق قلبي ذكرى فضة التي كادت تجن حين وطئت قدمها أرض المطار صاحت تناديني وهي تهتف باسم المدينة «جدة» نهرها حمود «لا تنادي بأسماء النساء يا حيوانة» ص 26.

وهنا يتضح التناقض بين ما هو كائن وما يجب أن يكون في العادات والتقاليد الاجتماعية، ففي الوقت الذي تقلد فيه أشهى المأكولات الأمريكية والعربية نجد حمود ينهر زوجته لأنها ذكرت اسم جدة وهو مؤنث ولا يجوز للمرأة أن تنطق باسم مؤنث.

فضلاً عن الدلالة الاقتصادية التي تصور قسوة الحياة إلا من قلة قليلة في القرية ممثلة في السبتي وعائلته. وهذه الأبعاد الدلالية التي تتضح لنا من خلال جدول التضاريس المكانية، وجدول التشكيل التيبوجرافي للنص يوضح إلى أي مدى شكلت التضاريس الدلالية بعداً جوهرياً من أبعاد النص الروائي.

3 – مزالق التشكيل:

لكن هذا لا ينفي أن هناك بعض المزالق الفنية للرواية، منها وقوع بعض المشاهد في فلك المباشرة والتقريرية، وعلى الرغم من قلة الشخصيات في الرواية إلا أن معالجتها كان يحتاج إلى دقة بدلاً من الوقوع في التكرار غير المبرر فنياً، فضلاً عن حشو بعض المشاهد في نسيج الرواية وتكرارها

أيضاً، وأظن أن الإفادة من معالجات الروايات الأوروبية والعربية المعروفة يمكن أن يضيف جديداً للتجربة الروائية، على أن هذا العمل يعد تجربة واعية للكاتبة في مرحلة مبكرة استطاعت أن تفيد من بعض التيارات والأبنية الروائية لتصل بهذا العمل إلى الرؤية التي طرحتها .

ثانياً: الجيوبوليتيكا الخارجية للنص:

وتتمثل في الرؤية الجيوبوليتيكية الواقعية للنص وهي الرؤية التي شكلت واقع الأحداث في النص الروائي، وفي نص نورة الغامدي نجد الرؤية الجيوبوليتيكية التي شكلت أحداث وتضاريس وجهة البوصلة تمثلت في عدة أبعاد منها:

أ) لتغير الجيوبوليتيكي الذي طرأ على واقع الحياة الجغرافية في الجزيرة العربية في القرن الأخير في مرحلة ما قبل الدولة السعودية الموحدة، ثم انتقالها إلى مرحلة الدولة الموحدة، وتأخر التنمية الثقافية والعلمية والاقتصادية إلى حد كبير في المنطقة الجنوبية، الأمر الذي خلف مجموعة من الموروثات الاجتماعية والحياتية، حالت دون التنمية المبكرة لهذه المنطقة، بل حالت دون النهضة العلمية إلا في العقدين الأخيرين. وهذا التأخر أثر بدوره في التضاريس المكانية للمنطقة الجنوبية، ومنها فيما يسمى في الرواية «بالوادي العظيم» الطارد للشخصية نتيجة سكونية الأعراف والمفاهيم الاجتماعية، التي تحول في بعض الأحيان دون التقدم الإنساني والمعرفي. أي أن الرؤية السياسية التي شكلت تضاريس هذه المنطقة هي التي شكلت تضاريس النص الأدبي عند الكاتبة.

ب) طبيعة الواقع المعيش وصعوبة الحياة الاقتصادية التي تفتقر في كثير من الأحيان إلى مقومات الحياة العلمية والثقافية والفكرية، وقد اتضح هذا في نسيج التضاريس الروائية وفي وصف الساردة للأماكن والبيوت والمدارس والمساجد والمزارع والأودية والأطعمة وأدوات الزينة وغيرها.

ج) سيطرة التقاليد الاجتماعية على مقدرات الحياة بكل ما تحمله هذه التقاليد من قيم نافعة أو ضارة.

د) حرب الخليج والصراع العراقي الكويتي في التسعينيات من القرن الماضي الميلادي، وما أعقب ذلك من حريق بغداد وأثر هذه الحرب على الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية والعلمية في الخليج بعامة والمملكة العربية السعودية بخاصة، لاسيما المنطقة الجنوبية التي تأثرت بالمتغيرات الاقتصادية فتأخرت التنمية في هذه المناطق، ومن ثم تأثرت البيئة المكانية والتضاريس الجغرافية لهذه الأمكنة مما انعكس على بناء الرواية.

الهوامش

1) د. محمود رياض: الأصول العامة في الجغرافيا السياسية والجيوبوليتيكا، دار النهضة العربية، بيروت، ط 2، 1979م، ص 65.

2) للمزيد حول معرفة «مقاربات العمل والنص»، انظر؛ رولان بارت، درس السيميولوجيا، مرجع سابق، ص 60-67، وانظر؛ رولان بارت، مقال من «العمل إلى النص» ضمن الأعمال الكاملة لبارت، ج (5)، ترجمة د. منذر عياشي، ص 89-95، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1999م.

3) د. مراد عبدالرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002م، ص 8.

4) انظر : مؤتمر المشهد الروائي العربي الآن ، القاهرة 2008/3/10.

5) للمزيد حول هذه الأعمال في مراحلها المختلفة، انظر: د. حسين بن حجاب الحازمي، خالد بن أحمد اليوسف، معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية، الروائية مدخل تاريخي، دراسة ببلوجرافية ببلومترية. فقد تم الاستعانة بهذا العمل الببليوجرافي في رصد وتسجيل الروايات السعودية التي صدرت في المراحل التي عنيت بها هذه الدراسة.

وانظر د. حسن النعمي؛ الرواية السعودية واقعها وتحولاتها، ط1، وزارة الثقافة والإعلام، المملكة العربية السعودية، 2009م.

6) انظر: F.V. Rossumguyam du Raman. Ed Gallimard. 1970. P. 61.

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للدكتور مراد مبروك، والآن مع الدكتورة نورة المري، أستاذ مساعد في الأدب الحديث بجامعة تبوك، حصلت على الدكتوراة من جامعة أم القرى عام 1429هـ، وهي قاصة وناقدة، ولها العديد من القصص المنشورة والمخطوطة والمشاركات المتنوعة، وهي حالياً مشرف قسم اللغة العربية بكلية التربية والآداب بجامعة تبوك، فضلاً عن عضويتها لنادي تبوك الأدبي، فلتتفضل:

جماليات التشكيل في الرواية السعودية المعاصرة
[التشكيل الزماني والتناصي]

نورة بنت محمد المري

بدأت المجتمعات المعاصرة تحدث تأثيرها على المجتمع الخليجي بشكل خاص في العقود الأخيرة، مما أدى إلى بروز سلسلة من أحدث التقاليد القصصية الآخذة في التطور والاستمرار، جعلت لها منظوراً مثيراً يختلف عما تشهده بقية الأقطار العربية. وقد أحدثت حرب الخليج الثانية 1991م صدمة كبيرة تركت أثرا في جميع أنساق المجتمع السعودي، إذ يمكن جعل هذا التاريخ بداية تطور الوعي المعاصر بين أفراد المجتمع السعودي والدولة. ويتواصل التحديث والمعاصرة قدما مع كون المجتمع نامياً يعاني الكثير من التغيرات ويتكون من قبائل مختلفة عرضت بصورة سريعة للتأثر بالحركات الثقافية[1].

فالرواية عامة خضعت لكثير من المفاهيم التي تبدلت تبعاً للظروف السياسية والاقتصادية في مجتمعاتها الغربية، وتطور مفهوم الرواية لم يأت في فترات زمنية قصيرة، بل بعد أن نضجت الأدوات الفنية، وأخذت حقها من التوظيف ردحاً كبيراً من الزمن، وعلى امتداد كثير من الروايات الأجنبية الروسية والإنجليزية والأمريكية... إلخ.

أما الرواية العربية، والرواية السعودية خاصة، فكانت تبدأ من حيث تنتهي روايات تلك الدول، ثم تقفز قفزات سريعة في محاولة جريئة منها لمواكبة التطور الفني في الرواية ؛ فكان ذلك سبباً في اضطراب جماليات الرواية فناً ومضموناً، وهذا الاضطراب في المفهوم لا يقتصر على الروايات السعودية، وإنما كان ماثلاً أيضاً في الروايات العربية الأخرى.

ويمكن أن نطلق على روايات المرحلة الثالثة والرابعة من مراحل تطور الرواية السعودية مصطلح معاصرة، أي ابتداء من عام 1408هـ/1980م إلى الفترة الحالية.

وتتميز هذه المرحلة بغزارة الإنتاج وظهور أساليب مختلفة في السرد. ففي هذه المرحلة ظهرت أسماء جديدة، كما تحول كثير من كتاب القصة القصيرة في المرحلة السابقة إلى كتابة الرواية في هذه المرحلة، مثل: عبدالعزيز مشري، وعبده خال، كما دخل ميدان الرواية كتابٌ من مجالات بعيدة عن السرد، مثل تركي الحمد، بالإضافة إلى د. غازي القصيبي، وعلى الدميني، ناهيك عن استمرار روائيين من المرحلة السابقة، ومنهم: إبراهيم الناصر، ومحمد عبده يماني.

وكي تتحول القصة أو الحكاية إلى خطاب سرد أو خطاب روائي؛ لابد لها من هيئة أو هيكل تتشكل به حكايتها المركزية، المتفرعة منها حكايات أخرى. ولا تتكون هذه الهيئة إلا باستخدام آليات تميز بين الحكاية والخطاب الروائي، وتبعاً لطريقة السارد في توظيف هذه الآليات تتكون الجماليات.

ولعل أبرز هذه الآليات في تشكيل جماليات الرواية السعودية الزمن، بالإضافة إلى طريقة السارد في توظيف التناصات داخل النص السردي.

والتشكيل الزمني في الروايات السعودية المعاصرة انتحى في الغالب منهج تيار الوعي[2]؛ وبخاصة الروايات التي اعتمدت على تقنية الاسترجاع من بداية الرواية إلى آخرها. وتوزعت هذه الروايات بين نمطين، أحدهما

النمط المتقطع للاسترجاع، والآخر النمط الهابط للاسترجاع ، بعكس السرد التتابعي الذي يعتمد على نمط واحد، وهو النمط الزمني الصاعد. والنمط الزمني المتقطع هو الذي يراوح بين الهابط والصاعد، مرة إلى الأمام ومرة إلى الوراء، مثل: رواية «غيوم الخريف» لـ «إبراهيم الناصر»، ورواية «وجهة البوصلة» لنورة الغامدي.

ومن التشكيلات الزمنية التي تصنع جماليات الرواية السعودية المعاصرة التشكيل الزمني الدائري ، دوائر زمنية مغلقة و مفضية إلى سواها في تكوين أقرب ما يكون إلى اللولبية المطردة الاتساع(...)[3] ويظهر واضحاً في روايتي «أنثى العنكبوت» لقماشه العليان، ورواية «القارورة» ليوسف المحيميد.

وأول ما يلحظ على التشكيل الزمني للروايات السعودية المعاصرة اختلافاً عن سابقاتها من مرحلة الريادة والمرحلة الوسطى، أنها استطاعت أن تولي السرد الاستشرافي عناية أكبر، فلا يقتصر توظيفها لهذه التقنية فقط من خلال الحوار مع الآخر، أو ومضات محدودة يمكن عدها بالأصابع؛ إنما تركز على الحوار مع الداخل (المونولوج) في إبراز هذه التقنية، أو عن طريق الولوج في البنية السردية للحدث الرئيسي، فيحدث تمازج بين الماضي والحاضر والمستقبل.

ففي رواية «وجهة البوصلة» لنورة الغامدي، يتداخل الاستشراف الحقيقي مع الاستشراف الكاذب تداخلاً شديداً؛ بسبب شاعرية اللغة التي تجعل الاستشراف المعلق لا يستغني عن التوقعات المتخيلة، وهي ما لا يمكن تحقيقه لعجائبيتها البعيدة عن الواقع، والموجودة فقط في ذهن الشعراء.

تقول الساردة: «كأني هواء.. بل دخان.. لا أدري.. لا أدري.. لدي إحساس متعب.. فأنت ستذهب.. ستغلق سماعة الهاتف، وسأتعب؛ ففي هذه اللحظة أريد أن نكون معاً.. ليس في مكانك ولا مكاني.. لا في فراشك أو

فراشي.. وليس في الأرض ولا في السماء.. بل فوق غصن توت يتدلى من نافذة طولية في دهليز مظلم مضاء ببقايا أضواء المدينة (...) وأنت تلتحف بزرقة السماء، ووجهك ورقة من أوراق التوت..»[4].

وهذه الاستشرافات الكاذبة الملتبسة في كثير من الأحيان بالزمن المسترجع تأتي على هيئة حلم، لا تعرف ما إذا كان في اليقظة أم في المنام: «يهبط من أعلى الشجرة طير عناق أبيض.. تتهافت عليه فراشات و خنافس مضيئة .. ويحيرني استرجاع الحلم.. أكان بكل جنونه في ليل القرية.. أو وسط صخب المدينة..»[5].

ومما يزيد هذا اللبس بين الزمن المسترجع والزمن المستبق أن (البطلة/ الساردة)؛ توهمنا بين الوقت والآخر بأنها مازالت تعيش في هذا الزمن المسترجع، وتحاول استشراف المستقبل برؤيتها الخاصة

ومما يدل على أن الاستشرافات أصبحت في صلب الحدث و البناء السردي كثرة الأفعال المبنية للمجهول[6].

وكذلك أسهم في كثرة الاستشرافات في هذه الرواية التناوب بين الماضي والحاضر؛ حيث تقوم على أساس النمط الزمني المتقطع في السرد، فهذا التناوب يصاحبه القطع، ولتجنب هذا القطع يستخدم الاستشراف لسد الثغرات الزمنية[7].

وفي رواية «الحدود» لنايف الجهني، تقوم الاستشرافات بدور مغاير عما سبقها من روايات سعودية قديمة أو حديثة.

فالاستشراف يأتي محدوداً و بتلقائية و عفوية تشبه بساطة شخصيات الرواية، وكأن السارد يرفض أن يكون الاستشراف كما يريد هو، ويؤكد أن هذه الاستشرافات لابد أن تتكون بحسب تفكير الشخصية الثقافية وبيئتها المحلية.

يقول السارد: «المواسم تنتظرهم.. البلاد المهيأة لا تساع الأرض، كان عليهم أن يسيروا نحو هذا المدى باتجاه ما تركه الجوع يحلمون به.. القمح.. الزيتون.. الاخضرار القريب من رائحة الطين.. ولكنهم سيتركون أماكنهم.. حجازهم.. سواحلهم التي لا تزال تعج بروائح السفن والمراكب والرحلات البعيدة (...) السفر سيطول.. احرصوا على ما في أيديكم من صدق وكلام وقبلات (...) والقوافل سوف تتبعنا، والقطعان الصغيرة.. وربما البيوت وسيصيب من يبقى بالموت»[8].

وفي رواية «القارورة» ليوسف المحيميد، يأتي الاستشراف في الفصل ما قبل الأخير طويلاً على غير المعتاد محدثاً ما يسمى بالسرد الاستشرافي، في مثل قول السارد: «ستمر الأيام رتيبة وبطيئة، وسيأتي زميل أبي في سوق العود والسجاد، وهو يحمل معه مهري وأعوامه الستين، سيأخذني وأنا أسمع عزاء من حولي: أصلاً أنت الآن عانس، وعمرك فوق الثلاثين! سأقنع نفسي بذلك، وسأسكن فيلا جديدة في حي النخيل، وسيخصص لي سائقاً فلبينياً وسيارة لكزس جديدة، وسأنتظره ثلاث ليال يمر خلالها على زوجاته الثلاث، وفي الليلة الرابعة سأقص عليه الحكايات، ليست حكايات القارورة، بل حكايات مفتعلة (...) سأضع بنتاً تملأ وحدتي وفراغي. سأكتب كل ما مر بي، وما سيمر بي. سأكتب ما حلمت به. وما سأحلم به. سأرى شاباً نحيلاً درس هندسة الديكور في إيطاليا (...)، سيحضر إلى منزلي بعد ثلاث سنوات من زواجي (...)، سأقضي معه ثلاث ليال متتالية، وسأخلد في الرابعة إلى جوار زوجي الستيني . سأبكي في الصباح...»[9].

ويشعر المخاطب أن هذا الزمن الاستشرافي في هذا المثال هو نفسه الزمن الحاضر، وهو ما يمكن أن يكون استرجاعاً للماضي، مما يؤكد صفة التداخل الشديد بين الأزمنة في الرواية السعودية الحديثة حتى أمكن أن تصبح زمناً واحداً.

ويُلحظ أيضاً «أن القطع عادة في الروايات التقليدية مصرحٌ به وبارزٌ، غير أن الروائيين الجدد استخدموا القطع الضمني الذي لا يصرح به الروائي، وإنما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه»[10].

كما أن الرواية السعودية المعاصرة مثل «القارورة»، و«وجهة البوصلة»، و«الغيمة الرصاصية»، و«الفردوس اليباب»، اتجهت إلى المسرود له الثانوي (القصصي)؛ ليضم السارد و المسرود له إلى عالم الحكي التخييلي، وكأن المسرود له أحد شخصيات الرواية تتفاعل بها ومعها، فيشارك المسرود له السارد بناء الأحداث فيؤثر فيها كما يتأثر بها.

ففي رواية «وجهة البوصلة» لنورة الغامدي، يرد المسرود له مفرداً، وهو عبارة عن امرأة تتعاطف معها الساردة بين الحين والآخر في مناجاتها لنفسها، وتجعلها المحفز الأكبر لتنامي الحدث، وكأن الساردة تبتغي نيل تعاطف القارئ المفترض من خلال هذه الشخصية القصصية التي تسميها «فضة» وتصبح مسروداً له.

وفي رواية «الغيمة الرصاصية» لعلى الدميني يتعدد المسرود له ما بين رجل وأنثى، ويسمي السارد المسرود لهم بأسماء هي: «سهل الجبلي» و«نورة» و«عزة»، ويتناسب تعدد المسرود له هنا مع تداخل الأجناس الأدبية في الرواية، فهي أدب مذكرات، وسيرة ذاتية، وحكاية تخييلية، كما يتناسب هذا التعدد للمسرود له أيضاً مع تعدد الرواة.

ويمكن القول: إن روايات ما بعد الألفية الثانية، وبخاصة روايات المرأة، اجتمعت في بوتقة الواقعية التسجيلية، مثل رواية «بنات الرياض» لرجاء الصانع، ورواية «بحريات» لأميمة الخميس، ورواية «الأوبة» لوردة عبدالملك، وإن كانت الرواية الأخيرة تحاول تبني الواقعية النقدية في بعض مقاطعها السردية؛ إلا أن اللغة الفضائحية المكشوفة كسرت هذا الهدف

وشوّهت جماليات الواقع وأخلاقيات الأديب، في مثل التعدي على المقدسات والتقليل من قيمتها أو تشويهها.

أما رواية «بنات الرياض» لرجاء الصانع، – إن صح تسميتها رواية تجاوزاً – فقد صورت الواقع الاجتماعي، ولكن بلغة جافة تقترب من المقالات الاجتماعية ؛ فالكاتبة – فيما يبدو – تحاول نقل ما سجلته من الواقع حولها ومما يصلها من رسائل وقصص لفتيات من الرياض على البريد الإلكتروني، وعنوان «بنات الرياض» لا يتفق كلياً مع مضمونها؛ لأنها تتحدث عن فئة محددة من فتيات المجتمع المخملي لا يمكن أن يمثلن أنموذجاً لبنات الرياض، ولعل الكاتبة أدركت هذه الحقيقة عندما صرحت بذلك في آخر صفحاتها ولكنها ناقضت نفسها بما وضعته على غلاف كتابها رواية «بنات الرياض».. «لقد قررت أخيرا أن أكشف لكم عن هويتي بعد أن يتم طبع هذه الرسائل كرواية مثلما اقترح علي الكثيرون، لكنني أخشى مغبة تسميتها رواية، فهي مجرد جمع لهذه الإيميلات المكتوبة بعفوية وصدق» ص 318.

أما رواية «بحريات» لأميمة الخميس، فهي من الروايات السعودية التي استطاعت أن تمثل الواقعية التسجيلية دون القضاء على جماليات التشكيل اللغوي، باستخدام إشارات رمزية، بدءاً من العنوان الذي لاح لها من فكرة تشبيه بعض السعوديين الذين تنبع أصولهم من خارج الجزيرة العربية بـ«طرش البحر»، فأطلقت على النساء الشاميات اللاتي يحاولن التكيف مع البيئة السعودية وصف بحريات بما يحمله من جماليات تناقض ما وظّف التشبيه له عند العامة فتصنع منه بقدرتها السردية جمالاً يتلبس بطلات الرواية الشامية وهن بهيجة ورحاب وسعاد[11].

كما ظهرت جماليات التشكيل اللغوي في رواية «الفردوس اليباب»، فاللغة الشعرية نبعت من توظيف الرمز والمنولوج (الحوار الداخلي) على امتداد أحداث الرواية، لتحقق بذلك شعرية السرد دون أن تصل بهذا الرمز

إلى الغموض، ويصبح مقبرة كبرى للرموز على حد تعبير فيروز أحد المتعصبين للواقعية الاشتراكية[12].

وقد ظهر التوجه إلى أسطرة اللغة السردية في فترة زمنية متأخرة ، أي مع بداية النهضة السردية السعودية بعد منتصف التسعينيات الميلادية ، وقد يفاجأ المتلقي أن أول من تبنى الأسطورية اتجاهاً عاماً في كتاباته الروائية امرأة وليس رجلاً، وهي «رجاء عالم» وبخاصة في رواياتها «طريق الحرير»، و«سيدي وحدانة» و«موقد الطير» وكانت الأسطورة أنضج توظيفاً في الرواية الثانية «سيدي وحدانة» والرواية الثالثة «موقد الطير».

وبذلك فإن رجاء عالم، وإن لم توفق تماماً في تشكيل جمالياتها السردية، فقد استطاعت أن تجعل الأساطير إطاراً لنصها الروائي، تتخلله الخرافة المحلية، التي استطاعت أحياناً كثيرة العودة بها إلى منابعها الأصلية؛ لتكتسب بذلك السمة الأسطورية؛ هذا الحضور النسائي قدم إضافة للرواية السعودية الحديثة، ووفقاً لوجهات النظر الغربية، فإن السياسة السعودية، في السابق، لم تعط اهتماماً كبيراً بشأن حقوق المرأة، إلا أنه بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001م، وفقا للتغيرات المستجدة، بدا مصطلح المرأة يكسب اهتماماً متزايداً حتى على مستوى دول الخليج.. وعكست تلك المتغيرات اهتماماً على الصعيدين الفني والثقافي معاً، وكان ذلك حقيقياً فيما يتعلق بفن الرواية، من خلال ما لاحظناه من غزارة في نتاج المرأة الروائي في هذه المرحلة.

فإما أن تخلق حدثاً حقيقياً، والشخصية في الأصل ميتة أو من الجن لها صفات تؤهلها للقيام بأعمال خارقة، أو تسترفد شخصية تاريخية حقيقية في نموذجها الشعبي، لها قيمتها الشعبية، كما في «سيدي وحدانة» مثل حسن البصري، أو دينية مثل أمنا حواء في الرواية نفسها، أو النبي أيوب في «موقد الطير». والنزعة الرمزية ظهرت بوضوح في التشكيل اللغوي

للروايات السعودية المعاصرة، وبخاصة بعد منتصف التسعينيات الميلادية، وبالذات عند كتاب وكاتبات بدأوا مشوارهم السردي على القصة القصيرة وعلى رأسهم عبده خال ونورة الغامدي، بالإضافة إلى فهد العتيق وأميمة الخميس. وكما نعلم فإن القصة السعودية القصيرة كانت مشحونة بالرمز والتكثيف بسبب طبيعة بنيتها وحجمها.

ويلعب التناص دوراً مهماً في التشكيل اللغوي للرواية، ويحدد جماليات هذا التوظيف مدى قدرة الروائي على جعل التناصات جزءاً من تشكيل لغته السردية، ففي رواية «فسوق» لعبده خال ، عبرت سحابات أخرى من التناصات المتنوعة بين الدينية والأسطورية والأدبية، وانبرى الكاتب بذكائه السردي في محاولة توظيف التناص، وكأنه جزء من تركيبة النص الأصلي، في مثل قول السارد: «يصفون ثمارها بحلوة المذاق، وأن بها غواية التفاحة الأولى»[13].

فيضمِّن الروائي خطابه السردي صوراً من القرآن يستحضرها التناص في إشارات داخل البنية السردية الكبرى، مثل: «قصة المعراج، سدرة المنتهى، قصة آدم وحواء» وبهذا التمكن الفني في المزج بين المُتناص والتناص استطاع أن يعيد إنتاج النص المتعالق معه حتى أصبح جزءاً من تركيبته، وينطبق ذلك أيضاً مع التناص النبوي ، في مثل إعادة بناء أقوال الرسول – صلى الله عليه وسلم – في مثل قول السارد: «– إن كل عضو يتعرى فهو في النار»[14].

وفي رواية «ترمي بشرر» للكاتب نفسه تتناسل أفكار الكاتب من التناص مع القران الكريم: ﴿إنها ترمي بشرر كالقصر كأنه جمالت صفر﴾ (سورة المرسلات، 32 و33).

«القصر»

من أي جهة تدخل المدينة يظهر القصر، ويستطيع أي شخص أن يراه

من بعد، إلا أن صاحب القصر يحظى به قلة قليلة من البشر، ويعدون من المحظوظين...» ص 24.

ولكن التوظيف يأتي معكوساً، فالقصر هو الذي يرمي بالشرر مشبه ومشبه به، القصر رمز للطبقة الارستقراطية التي تبتذل النساء، القصر مكان للتنكر والتخفي عن أعين الناس. يمكن القول: إن الرواية لا تتحدث عن شيء سوى سحر النساء وملكوت الشهوة كما يعيشها صاحب القصر مع عدد كبير من الصبايا، وكثير من تيمات النص لا تتحقق إلا من خلال عالم المرأة (- القصر - المال - الرفاهية -) هي التي تخدع الطريدة وتوقعها في شباك الصياد، وهذه العلاقات التي يصورها الكاتب من بداية الرواية إلى نهايتها ليست استجابة للحاجات الأولية، كالجنس مثلاً، بل هي في المقام الأول ذات أخرى، فاللذة ليست إلا إشباعاً للرغبة، بل هي في الرواية استرداداً لحق ضاع، أو استيلاء على موقع، إن الجسد النسائي من خلال الأنا الذكوري في الرواية يتحول إلى بؤرة للأحكام الاجتماعية التي تصنف من خلالها المرأة السلبية، وهي صور ثقافية تحدثنا عن العرض والشرف اللذين يدنسان إذا مُس جسد المرأة بغير حق[15]. ويأتي حرص الكاتب على هذه الأحكام من خلال ملحق للرواية يؤكد أن الشخصيات النسائية في الرواية حقيقية مع أن اللعبة السردية التي استخدمها عبده خال كانت توحي أنه يتعاطف مع هؤلاء النساء وذلك بتبرير ماقمنا به، وهذه الصفات التي يطلقها الروائي على بطلات رواياته، وبخاصة «فسوق» و«ترمي بشرر»، تقودنا إلى الكشف عن ضعف المرأة السعودية ،فالمرأة في لاشعوره طفل صغير ولم أجد امرأة عند الكاتب أثبتت العكس. مما يطرح تساؤلات عدة، لماذا لم تحتفل الروايات السعودية الحديثة بالمرأة، وحرصت على إبراز ضعفها بالوسائل التقنية كافة؛ سواء كان عند عبده خال أو ليلى الجهني أو أميمة الخميس أو يوسف المحيميد؟.

روايات الجيل الأخير أكدت هذه الأزمة التي تتشابه على صعيدها

التشكيل الزمني والتناصي، وإن اختلف التشكيل المكاني في الرواية السعودية الحديثة، أما أميمة الخميس فتلجأ إلى توظيف التناص في روايتيها «بحريات» و«الوارفة»، لتمثيل موقفها من المجتمع وعاداته، وبخاصة فيما يتعلق بالمرأة، وجندت بذلك أدواتها السردية في تحقيق هذا المأرب وهو تمثيل المرأة السعودية متموضعة في العادات، واستطاعت أن تقوي موقفها بخدعة سردية تشكل جمالا لبطلاتها، كما في رواية «بحريات» ورواية «الوارفة» التي تعد امتدادا لتموضع الذات الساردة في الأنثى المروية، فالوارفة امتداد لجيل رواية بحريات، مثل تكرارها لمركزية الأحداث في رواية بحريات، في ترديدها لوصف هؤلاء النسوة البحريات في رواية الوارفة، فتقول: «.. سكان الصحراء في هضبة نجد يقيمون دونهم أسوارا عالية ويعزلونهم نوعا ما عن الانخراط الكامل في النسيج الاجتماعي ويسمونهم خلسة.. طرش بحر. فتياتهن خجولات ببشرة بيضاء رائقة وأحجام ضئيلة، منخفضات الصوت بتهذيب يصد أي محاولة للفضول أو التقرب ،..» ص 25.

فالكاتبة توظف التناص جزءاً من بنية النص حتى ينال مواضع كثيرة من السرد في كلا روايتيها حتى يبرز التناص الداخلي بينهما، ولكن تتبدل الوظيفة الجمالية للتناص عندما يصبح النص موظفاً لأجله مما يؤثر على جماليات تشكيل النص السردي، فاستشهاد الكاتبة من أجل المنصوص عليه وذلك عندما تتناسل أحداثها من حديث نبوي يصنع مركزية مبالغة لواقعها، ماقال حوله الرسول عليه الصلاة والسلام: (الأرواح جنود مجندة ماتجاذب منها ائتلف وما تنافر اختلف).

بالضبط واحنا بالبلد هنا ماشاء الله لا يخلونا نختار ولا نتنيل... طقطق طقطق.. يابنت جاك عريس.. إلخ» ص 21، فحرص الكاتبة على تأكيد منظورها أدى في أحيان كثيرة إلى خلل في تشكيل جماليات السرد الأخرى.

وعنوان رواية الوارفة ملتبس، يحيل إلى أكثر من سجل دلالي، فقد

يحيل إلى المرأة التي تعيش في ظل العادات حتى أصبحت امتداداً لماضيها، حتى بعد تعليمها وخروجها من بيئتها، فبطلة الرواية الجوهرة طبيبة وتسافر، وتجيد لغة أجنبية، ومع ذلك حي عليشة لا يغادرها، تهتز أنوثتها وتتقاطع أمنياتها عند مقابلة أي رجل حتى لو كان يهودياً، «وتعود لتلوذ بتقويم بيت عليشة الخاص، لم يكن هناك فصول أربعة للسنة، بل عندما تبدأ الرياح تصفر من الباب الشمالي فقد ابترد المساء ، وعندما تحلب النجوم البرد على السطح لابد من تغيير (منقل) الجمر في الصالة الداخلية أربع مرات متتالية» ص 291.

تصنع الساردة حماية لبطلاتها، وقواقع وظلال بدء من اختيارها للعنوان، ومروراً باسم الجوهرة المحفوظة، هذه الرموز اللغوية التي تتضافر مع التناص الديني، توحي بأن الساردة تسعى بأن تجعل جماليات نصها جزءاً من الحقائق التي نحيا بها، وفيها نودع جزءاً من أحلامنا، فالمرأة السعودية متقوقعة داخل اللغة التي تصنعها الساردة طوال أحداث الرواية بالرغم من أن المكنات السردية المرتبطة بضمير المتكلم محدودة جداً، فهي لا تتجاوز التعبير عن امرأة مقيدة لا تستطيع التخلص من ربقة السارد المحيط بكل شيء، ولكنها تستطيع أن تستدرجنا إلى مواقعها الحميمة الطازجة[16].

أما روايات رجاء عالم على سبيل المثال لم تحسن توظيف التناص لصالح أحداث سردية متماسكة، اعتقاداً منها أن ذلك يضفي غموضاً على الرواية؛ لذلك ينسحب المتلقي عندما يصل إلى أفق الانتظار ويخيب ظنه. وتأتي بعدها روائية تجرّب أيضاً مزج حكايات «ألف ليلة وليلة» مع حكايتها الخاصة وهي مها الفيصل في روايتيها «سفينة وأميرة الظلال» و«توبة وسلي»؛ لتصنع من هذين العالمين «الخاص» و«العام» رواية عجائبية تصل بين العنوانين وتمتد إلى الأحداث، وهذا التداخل النصي في صنع عجائبية لسرد الكاتبة مها الفيصل جعل روايتها – تشبه إلى حد ما – ما قامت به رجاء عالم في تعالق نصها السردي مع حكايات ألف ليلة وليلة.

وممن اختار أيضاً هذا التوجه الأسطوري غازي القصيبي في روايته الأخيرة «الجنية»[17]، ومن أول وهلة يتضح أن أسطورة الجن هي العنوان الرئيس للرواية، والمتحكم الفعلي في الأحداث. لكن هؤلاء الجن اكتسبوا حضورهم – في الرواية من الحكايات الشعبية؛ لذلك ادعى الكاتب في مستهل الرواية أنها حكاية شعبية وليست رواية، وحاول إيهامنا أنه يخشى النقاد المتحذلقين، فيقول في مستهل روايته: «محبكم راوي هذه الحكاية – والحكاية كلمة محايدة تريحني من تقعرات النقاد ومن نقد المتقعرين»[18]..

ولا يخشى الكاتب في الحقيقة النقد، وإنما بذكائه أراد أن يلمح إلى أن جذور روايته مستمدة من الحكايات الشعبية عن الجن، وأن غرضه الرئيس من هذه الرواية هو جمع أكبر قدر من المعلومات عن الجن بواسطة الحكايات الشعبية، وكأنه يعمل على تثقيف المتلقي وترغيبه بمعرفة أساطير قومه، وبخاصة فيما يتعلق بالجن، لما لهذه الأسطورة من دور كبير ترسخ في الأذهان من القدم، وهذا ينفي ادعاء نقاد الغرب في أن أسطورة الجن مأخوذة منهم[19].

ويصور الكاتب المغرب بيئة خصبة للمعتقدات حول الجن، وبخاصة «الجنيات»، وهذه البيئة تتغذى على السحر، أو ما يسمى بتحضير الأرواح: «كيف يمكن أن أقبل أن حبيبتي فاطمة الزهراء، التي تزوجتها وقضيت معها أروع أسبوع في حياتي، هي مخلوقة أخرى اسمها ، كما تقول الورقة ، عائشة؟ أليس المفترض أن تكون أسماء الجن غير أسماء الإنس؟»[20].

ويتضح أن توظيف القصيبي للأسطورة يعتمد على الوضوح والمكاشفة، لاهتمامه بالأسطورة التعليمية، أما «عالم» فتوظيفها للأسطورة يعتمد على لغة الترميز، وقد يعود ذلك إلى اهتمامها بأسطورة القدر.

وتتكئ رواية «القارورة» ليوسف المحيميد على الحكاية الشعبية نفسها التي شكلت البنية الرئيسة لرواية دم البراءة، وهي حكاية الفتاة التي قُتِلت

غسلاً للشرف وغاسلة الموتى، ولكنها لم تصنع جواً عجائبياً للرواية «القارورة» كما فعلت مع رواية «دم البراءة» لإبراهيم الناصر ؛ وقد يعود السبب إلى أن المحيميد استعان بهذه الحكاية دون أن يجعلها أساساً في بناء سرد الرواية، فأصبحت لا تشكل سوى حدث ثانوي ينتهي بانتهاء الشخصيتين الثانويتين «غاسلة الموتى والفتاة» بحيث لا يتجاوز تأثير هذه الحكاية فصلاً واحداً من فصول الرواية.

أما «دم البراءة» للناصر فتتفرع أحداثها من جذور هذه الحكاية الشعبية حتى صنعت عالماً عجائبياً للرواية، بدءاً من خروج الفتاة من القبر، ثم نزول الأخ القاتل مصعب إلى الأرض ومحاولة الثعبان الاقتصاص منه – كما في المثال السابق – لظلمه الفتاة موضي، ثم يتحول مصعب في نهاية الرواية إلى مسخ بقرار من العالم الأرض : «.... أخذ الأشرم يهدئ من انفعال المتحول الذي شرع في دق الأرض بقدميه بعنف وهياج رافعاً عقيرته بالبكاء»[21].

وأخيراً يمكن الحكم على التشكيل السردي للرواية السعودية الحديثة كالآتي :

1 – لم تكن الحماسة الكبيرة في هذه المرحلة لكتابة الرواية تعكس جودة إنتاجية في الجانب الفني للأسلوب، أو فيما يتعلق بالقضايا المعالجة، لسرعة التحرك المضطرب والمتزايد للرواية مع غياب لجودة النقد والتوجيه، وعدم متابعة المبدعين للنقد، وهذا ما تنبه إليه غيري أيضاً، وأكدته هذه الورقة، وإن ظهر النضج في روايات ما بعد حرب الخليج الثانية، بالتركيز على الرواية جنسا أدبيا جديدا ظهر على السطح، إلا إن تسرع البعض وتعجلهم في الكتابة والنشر أدى إلى ظهور نوعية رديئة لغالبية الأعمال بالرغم من الآمال المعقودة على هذا الجيل الجديد.

2 – ظهر التوجه الخرافي بوضوح في تشكيل جماليات الرواية السعودية الحديثة مثل روايات عالم والأعمال الأخيرة للحميدان وبعض أعمال القصيبي.

3 – تميزت روايات هذا الجيل بقدرتها على توظيف التناص حتى أصبح جزءاً من تشكيل النص، وبخاصة رواية «فسوق» و«ترمي بشرر» لعبده خال.

4 – ظهر التناص الداخلي جليا في توظيف الحكايات الشعبية بين روايات هذا الجيل حتى وصل إلى التراكيب اللفظة والصور السردية، مثل التعالق بين عالم ومها الفيصل، والحميدان والمحيميد.

5 – ظهر لي أيضاً ميزة في روايات هذا الجيل، وهي العناية بالمسرود له القصصي، وان كان هناك هجوم صريح في بعض الروايات الحديثة على المسرود القصصي «النقاد»، مثل: الجنية للقصيبي، والغيمة الرصاصية للدميني والقارورة للمحيميد.

6 – توصلت إلى أن الروايات الحديثة اهتمت بالزمن الاستشرافي حتى وصل للحدث الرئيس بعد أن كان مغيباً.

الهوامش

1) انظر د. عبدالرحمن الوهابي: الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية ص 231، 232.

2) تيار الوعي أو اللاوعي: هو مونولوج مباشر أو غير مباشر قد تختلط فيه الأصوات، وتصل إلى الرمزية والتصويرية.

3) عالية محمود: «البناء السردي في روايات إلياس خوري»، ص 20.

4) نورة الغامدي: «وجهة البوصلة»، ص 13.

5) السابق: ص 67، انظر أيضاً على سبيل المثال: ص 99، 110، 137، 277، 236.

6) انظر السابق على سبيل المثال: ص 45، 46، 53، 56، 152، 157، 176، 265.

7) د. محمد رحومة: «اشتعال اللحظات – دراسة في تكنيك الزمن في الرواية (الحجاجي نموذجاً)، ص 16.

8) نايف الجهني: «الحدود»، ص 10، 11.

9) يوسف المحيميد: «القارورة »، ص 212-216.

10) حميد الحمداني «بنية النص السري»، ص 77.

11) أميمة الخميس: «البحريات»، (ط 1، 2006)، دار المدى ، سورية – دمشق ص 109، 113، 121، 143.

12) انظر د. صلاح فضل: «منهج الواقعية....» ص 291.

13) عبده خال: «فسوق»، ص 13.

14) السابق: ص: 132.

15) السابق: ص 47.

16) غازي القصيبي «الجنية» المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2006، بيروت، ص 17.

17) غازي القصيبي: «الجنية»، ص 33.

18) السابق: ص 36، 37.

19) السابق: 167.

20) السابق.

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للدكتورة نورة المري والآن إلى المداخلات..

المداخـــــــلات

■■ الدكتور عاطف بهجات:

تقديري لأصحاب الأوراق جميعاً، ولكني سأقف مع الدكتور سعيد يقطين في نقاط ثلاث محددة، الأولى: لاحظت تفوق الجانب المضموني على الجانب الشكلي في الورقة مع أن الورقة بحكم عنوانها ذات طبيعة شكلية، سؤالان: مصطلح الرواية المعرفية، بالرغم من أنه مصطلح مؤقت، فما حدود هذا المصطلح الأخير مادمنا نستطيع القفز فوق بعض مقاطع الرواية، فما قيمتها فنياً؟.. وشكراً.

■■ الدكتورة أسماء أبو بكر:

ورقة الدكتور سعيد يقطين ثرية ومتميزة، ولكن هناك إشكالية في تحولات مفهوم الجميل والجمالية، فكثيراً ما نقرأ أوراقاً عن جماليات المكان، أو جماليات الزمان، أو جماليات الحدث وغيره، وفي الواقع تبدو الموضوعات وكأنها تحليل لبنية المكان أو الزمان أو الحدث، دون أن تتحدد رؤية نقدية لمفهوم الجمال، وهو ما نجحت الورقة في تحديده على مستوى التنظير فقط، فكيف يتم تفعيل مفهوم الجميل على مستوى الرؤية التطبيقية بصفة عامة، وما مدى ارتباط الجميل بمفهوم الذوق الأدبي؟.. د. محمد أبو ملحة، تعتمد على قراءة تعبيرية حكائية تفتقد إلى رؤية منهجية تتناول الموضوع من خلال مجموعة من المحاور، فكنا نأمل أن نتعرف على أنماط المكان الذي يمكن أن يتوزع بين المكان الحلمي، الذي يتطلع إليه المسجون، أو المكان الكابوسي، الذي يطبق على الأنفاس، أو المكان الذكرى الذي يستدعيه المسجون متعايشاً مع أحداثه الجميلة، أو المكان المنفر الممثل في السجن، ويتأطر كل ذلك في سياق المكان النفسي الذي تطرح عليه الذات همومها ومواجعها.. ورقة

د. مراد مبروك عميقة ومائزة على مستوى التناول، والجميل فيها أنها طبقت المنهج الشكلاني، دون أن نشعر بجفائه، أو انفصاله عن الرؤية، كذلك، ربطت الورقة بين تضاريس النص الأدبي، وتضاريس النص الجغرافي ودور الثورة المعلوماتية المؤكدة للتداخل والتفاعل بين العلوم الإنسانية المختلفة، وحضورها في سياق النص الروائي، ولكن ألا يرى الدكتور أن المنهج الشكلاني إذا فتحت له نافذة أكثر من ذلك يمثل هاجساً له خطورته؟..
د. نورة، ورقتها فيها جهد طيب، ولكن كنت آمل من الورقة أن تلملم رؤيتها حول تناول جماليات التشكيل من خلال العناصر البانية للنص الروائي، مثل جماليات اللغة، جماليات الزمان، جماليات المكان، جماليات الشخوص، تناولاً منظماً محكوماً بإطار منهجي، ولكن الورقة ركزت أكثر ما ركزت على جماليات اللغة، أو التشكيل اللغوي، فيكون من الأدق أن يكون العنوان «جماليات التشكيل في الرواية السعودية: التشكيلات اللغوية أنموذجاً».. الدكتور سعيد يقطين تناول جماليات الشكل في حين تناولت الدكتورة نورة في ورقتها جماليات التشكيل، ويبدو أن خلطاً ما حدث بين الشكل والتشكيل اللذين يمثلان مصطلحين مختلفين تماماً.. وشكراً.

■■ الدكتور أحمد صبرة:

أشكر الإخوة المتحدثين على أوراقهم، ولكني أريد أن أطرح بعض هواجسي حول قضية الشكل، وأظن أن بعض ما استمعت إليه هو تحليل للشك في بعض النصوص الروائية في الجزيرة العربية، ولكن أين تأثير هذا الشكل، وكيف ينتج تأثيراً جمالياً؟ وهناك مشكلة كبيرة في تتبع منهج السرديات للنصوص الروائية، ومأزق السرديات الكبير هو ديموقراطيته، وإنني أستطيع من خلال هذا المنهج أن أطبقه على كل الأعمال الروائية دون تمييز، فكيف أستطيع من خلال هذا المنهج أن أميز بين التجارب الروائية

المختلفة؟.. وهذه مشكلة أعتقد أنها تحتاج إلى حل لجدوى السرديات في تحليل النصوص الروائية.. د. مراد، أعتقد أنه في مشكلة المجاز الذي استطاع من خلاله أن يرى النص على أنه تضاريس.. فلو رأيت النص على أنه شيء آخر، فماذا يمكن أن أقول؟.. وشكراً.

■■ الدكتورة أميرة كشغري:

سعدت جداً بهذه الجلسة لسببين، أولهما: كان هناك محور بشكل عام استطعت أن أجد ملامحه بشكل واضح، وأعتقد أنه جماليات الرواية بشكل عام، في حين أنني لم أستطع تلمس هذا المحور بشكل واضح في الجلسات السابقة.. ثانياً: إن الأساتذة لم يفرضوا منهجهم النقدي كرقيب سلطوي، بل كان النص هو الذي يصغي للمنهج من خلال قراءاتهم لهذه النصوص.. د. سعيد يقطين تساءل، كيف يمكن الإمساك بالجماليات؟ وأجيب: إن المنهج هو الوسيلة لكشف جماليات النص، والمنهج الذي استخدمه الدكتور يقطين هو منهج في الحقيقة أثار قضايا تتفاعل مع الإبداع، ولم يكن النقد رقيباً على النص، بل كان يثير القضايا التي تتفاعل مع هذا النص جمالياً.. ود. يقطين تحدث عن المفردة والجملة السردية والمقطع، والبنية النصية، فهل تشكل الطبقة النصية من خلال كل هذه المفردات، أو الجمل، أم لا؟.. د. أبو ملحة، قراءة المكان في الحقيقة، وأخذ السجن كنموذج، كان قراءة موفقة جداً، وأعتقد أيضاً أن اختيار رواية تركي الحمد وعلي الدميني، كانت أيضاً أكثر توفيقاً، فهل الرمزية في رواية علي الدميني كانت بنفس الرمزية في رواية تركي الحمد؟.. د. مراد، استخدم منهجاً جميلاً، وهو المنهج الإحصائي، أو الإحصائي الشكلي... الربط بين أسطورية المكان وأسطورية المرأة في التضاريس، هل يمكن تطبيق الأسلوبية النصية الإحصائية على رواية أسطورية؟.. د. نورة، جهود رائعة واستمتعنا بكل ما قدمتيه.. وشكراً.

■■ الدكتور عبدالله إبراهيم:

أريد أن أقدم مداخلة حول عمل الدكتور سعيد يقطين، فأبدأ قائلاً بأنني أرتبط مع سعيد يقطين بعلاقة شخصية ونقدية منذ عشرين عاماً، وهذه العلاقة أخذت طابعاً حوارياً وشفوياً، فقد كتبت عنه في كتابي المتخيل السردي في عام 1990م، وكتبت عنه في كتابي الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، كما أنه كتب عني أكثر من مرة، وخصني – في آخر ما كتب – بدراسة نقدية طويلة، في آخر عدد من مجلة نزوة، وطوال هذه السنوات العشرين كان بيننا حوار حيثما التقينا، أو تبادلنا الرسائل.. الملاحظة التي أريد أن أثبتها في محضر هذه الجلسة تتصل بالمفاهيم، لأنه ما من ناقد عربي اهتم في السرديات بالمفاهيم مثل سعيد يقطين، فله الفضل في كثير مما كتب، وفي كثير مما كتب عني كنت أحياناً أقوم بتعديل وتقويم بعض آرائي، وأقول: تكلم سعيد يقطين عن السرد كثيراً في محاضرته، وكأنه – أي السرد – فقط الوسيلة الحاملة للأحداث والمعبرة عنها، والواقع يا دكتور سعيد هذا التعريف يمثل وظيفة واحدة من وظائف السرد، وليس السرد، فالسرد في العربية – وأعتقد أيضاً في الفرنسية التي تجيدها وتستفيد منها – هو النسج والسبك، ومع أنني أحذر من الربط بين الدلالة المعجمية للألفاظ والدلالة الثقافية للمفاهيم – في كثير من المرات لكنني أتجرأ وأقول: إن كلمة سرد وردت في القرآن الكريم بهذا المعنى، قال تعالى، مخاطباً داود: «وآتيناه الحكمة»، ثم خاطبه مباشرة وقال: «وقدِّر في السرد»، أي أجد سبك الدروع، وانسجها جيداً يا داود، وقد كانت الدروع ثقيلة، ومعيقة للمحاربين، وداود هو الذي جعلها مرنة وصالحة للحرب، وقال شاعر العرب الأكبر المتنبي في شطر من بيت له: ودرعي مسرودة من حديد.. أي منسوجة ومسبوكة من حديد، فلا يجوز يا دكتور سعيد أن تختزل السرد إلى وظيفة من وظائفه، وله تقنيات، كالوصف، والحوار، والتداعي، والتقرير الذي ذكرته، وحتى الأشعار التي أشرت إليها في سياق تمثيلك بألف ليلة وليلة، هذه تؤدي

وظيفة سردية داخل النص، ومثل ذلك كثير، ومن ثم أتمنى أن نتصف بالدقة كثيراً.. الأمر الثاني، تكلمت عما سميته، مؤقتاً، بالرواية المعرفية، أو الرواية الأطروحة، وأنت تفصل بين السرد والتقرير بين العملين اللذين أشرت إليها.. ألا ترى يادكتور سعيد بأن هذا الموضوع قد اندرج منذ أكثر من عشر سنوات في سياق ما نصطلح عليه بالسرد الكثيف، ولِمَ الآن نتحدث عن كثير مما ورد فيه؟.. الرواية المعرفية، ماذا تقصد بها؟، نعم أوافقك الرأي بأن الرواية أصبحت أداة بحث مهمة الآن في الموضوعات الدينية والأخلاقية والسياسية والاجتماعية، ولكن القول بأنها تؤدي وظيفة معرفية، فذلك أبعد ما يكون عن وظيفة السرد.. وشكراً لكم.

■■ الدكتور عالي القرشي:

منذ اشتغل حسن نجمي – منذ سنوات – على شرعية الفضاء، ونحن نجد أن استخدام مصطلح المكان يكون قلقاً في أننا نستخدمه في العمل النقدي أو في الرواية، أو في النص الإبداعي بصفة عامة، ذلك لأن المكان في النصوص له حمولاته الثقافية التي تغادر التضاريس وتغادر الجغرافيا، وهذا ما جعلني أتساءل مع الدكتور مراد، حينما نضع المكان بهذه الصفة الجغرافية، وهو قد دخل حيز الإنتاج الروائي.. الروائية حتى لم تسم الوادي، تقول: وادي الجد العظيم، الوادي لم يسم، وهذا الحيز الأكبر للفضاء الروائي، ثم بعد ذلك نأخذ التضاريس، ونجعل هذه التضاريس منها ما هو طارد، ومنها ما هو قابل، حتى في سرد الرواية نجد أن الأمكنة التي عبرت إليها أيضاً ظلت في حالة طرد، فكيف نفصل هذا الحيز، بحيث نجعل هنا حيز مكان قابل، ومكان طارد؟.. ويبدو لي أن إشكالية المكان في العمل الإبداعي نتجاوزها بالحدود الجغرافية والحدود التضاريسية، ومن ثمَّ هذا المصطلح يبدو لي أن تطبيقه في المجال الإبداعي والمجال النقدي يحتاج إلى تروٍ أكثر.. وشكراً.

■■ الدكتورة سحر الشريف:

د. محمد أبو ملحة، كنت أود أن تميز لنا - بما أنك تتكلم عن المكان - بين مصطلحي الخير والفضاء الروائي، وما المنهج الذي اتبعته في بحثك؟.. د. مراد مبروك، عنوان البحث جيوبوليتيك، الجغرافيا السياسية، لكنني لم أجد سياسة في الورقة البحثية، أو لم أستطع أن أتبينها، وما معنى جغرافية النص الروائي؟.. جغرافية النص الروائي، جغرافية المكان، تضاريس المكانية.. هل لها علاقة بدراسة المكان في السرد الروائي كما نعرفه؟.. أحيي الدكتورة نورة المري على عرضها الجامع الشامل الجيد، وبالرغم من أنها تعرضت كثيراً لجماليات الشكل، إلا أنها أيضاً لم تغفل المضامين والأفكار.. فشكراً لها، وشكراً لكم جميعاً.

ردود المداخـــــــلات

■■ الدكتورة نورة المري:

أشكر أولاً نادي جدة الأدبي على حسن اختياره للموضوع، وكريم ضيافته وعلى رأسه الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني وجميع القائمين على النادي والحضور الجميل.. أشكر الدكتورة أسماء أبو بكر على مداخلتها، وفعلاً جماليات التشكيل تشمل اللغة، الزمن، المكان، الحدث، وكنت أنوي في ورقتي التركيز على التشكيل الزمني والتناصي وليس اللغوي، ولكن السرد أغراني إلى مناح أخرى جعلتني لا أحدد، أما الفرق بين الشكل والتشكيل فأجعل للدكتور سعيد يقطين الإجابة عليه، لأنه أكثر خبرة مني في المصطلح، د. أميرة كشغري، ود. سحر الشريف أشكركما على الإطراء والتشجيع، وشكراً لكم جميعاً.

■■ االدكتور مراد مبروك:

أشكر جميع المداخلين على هذه التساؤلات الطيبة والجيدة، ولكن الورقة في الحقيقة طرحت مصطلحاً نقدياً مأخوذاً من الجيوبولتيك (الجغرافيا السياسية) وعلاقتها بتضاريس النص بشكل أساسي.. بمعنى لما ارتبطت بداية الرواية السعودية ببداية توحد الدولة السعودية، فهل لو لم تتوحد الدولة السعودية، هل كنا سنجد رواية سعودية تشكل هذه التضاريس؟.. المتغيرات السياسية التي طرأت على الجزيرة العربية في القرن الأخير هي التي فرضت نفسها على تضاريس النص الأدبي حتى فيما يتعلق بتصوير المكان.. تصوير المكان الذي عنيت به الكاتبة كنموذج للتطبيق، ولا يقصد بالرؤية السياسية هنا مجرد قرار سياسي، ولكن يقصد بالرؤية السياسية، بداية من رغيف الخبز الذي يتناوله الإنسان إلى أعلى قرار ممكن

أن يصدر.. كل ذلك نعتبره الرؤية السياسية المتكاملة، وليس مجرد رؤية سياسية في قرار عسكري أو قرار سياسي يطرأ، فأنت لا تستطيع أن تقيم بيتاً في مكان ما إلا برؤية استراتيجية معينة.. هذه الرؤية الاستراتيجية المكانية ترتبط برؤية استراتيجية أعلى، وبالتالي عندما يأتي الكاتب ليصور المكان هو يرصد الواقع الحياتي المعيشي، وفق هذه الرؤى السياسية المطروحة.. المنهج المستخدم ليس منهجاً شكلانياً، فكما تعلمون أن الدراسات البنائية نحو ست مدارس، وبالتالي ما استخدمته ليس منهجاً إحصائياً ولا منهجاً شكلياً، فقد حددت مفهوم دراسة النص، ودراسة النص تبدأ حتى من الصورة وصولاً إلى رؤية العالم ككل، وبالتالي فهي متكاملة، ربما لم يسعفني الوقت للتطبيق، وبالتالي جاء ذلك الفهم، ولكن الربط بين مسألة المجاز ومسألة التضاريس، فبالطبع هناك بون شاسع.. رؤية الدكتور عالي فيما يتعلق بالتفرقة بين المكان الطارد وبين المكان الأليف.. المكان الأليف هو الذي شكل حلماً، وهذا ستجده في كل فصل من فصول الرواية، ولك دراسة عنها، والمكان الطارد هو نفس البيئة الحياتية.. القرية التي تعيش فيها فضة.. فضة طوال الرواية من أول صفحة حتى آخر صفحة تريد أن تفر من المكان، وبالتالي فرت من المكان إلى الموت، فذلك مكان طارد، وطوال الرواية تحلم بأنها حتى مجرد أن تنتقل من هذا المكان إلى مكان آخر حتى تخرج من أسر قداسة السلطة الاجتماعية الموجودة في هذا المكان، والمكان الأليف ظل حلماً طوال الرواية.. وشكراً.

■■ الدكتور محمد أبو ملحة:

أشكر الجميع، وحول سؤال الدكتورة أسماء، أقول: كان في ذهني أن أفعل ذلك، وبدأت بالفعل في هذا العمل، ولكن لما رأيت المساحة الزمنية المتاحة للورقة، كان لابد من الاختصار على أحد هذه الأماكن، فاخترت السجن لما ذكرت من الأسباب.. د. أميرة، بالفعل كان هنالك عدد من الدلالات

المكانية، في رواية علي الدميني، وقد تتبعت شيئاً منها في هذه الورقة.. د. سحر في المقدمة النظرية ذكرت التمييز بين الحيز والفضاء، وميزت بين هذه المصطلحات، وكذلك سبب اختياري لمصطلح المكان.. وشكراً.

■■ الدكتور سعيد يقطين:

شكراً جزيلاً لكل المتداخلين، وهذا فعلاً يبين أن الحوار حول النظرية السردية، وحول النص الروائي العربي، لا يمكن إلا أن يكون مثار اهتمامنا جميعاً، ومثار جدل أيضاً، ولعل السبب في ذلك يعود في رأيي إلى تباين مستويات التعامل، مع التخصص من جهة، ونقل التخصص إلى النص العربي.. د. عبدالله إبراهيم، علينا أن نظل مختلفين لأن هذا هو الذي يمكن أن يولد النظرية، ويدفع كل واحد منا إلى بلورة التصور الملائم للتطور، أما أن نقبل شذراً قدراً بالاستعمالات، بدون تنظيمها، وبدون تأطيرها، فستظل الفوضى هي السائدة، وهي الأساس، وأنا أنطلق لتصور معين للسرد، وكما تفضل الدكتور عبدالله، فإنني أستعمل السرد كمفهوم خاص ثم كمفهوم عام، لذلك أعتبره جنساً، وأي جنس يتضمن فروعاً كثيرة جداً، ومن يقولون: إن الرواية موجودة في اللغة العربية، أقول لهم: لا، السرد موجود في التراث العربي، ولكن الرواية كنوع فهي جديدة، وهذا التفسير لمعنى أن السرد موجود عند كل الأمم، وأنه ينطلق من البلاغة العربية، من النحو العربي، وقد حاولت في كتاب لي إعادة تشكيل رؤية لمفهوم الأدب، لأن مفهوم الأدب حديث، ولذلك انطلقت من مفهوم الكلام، فأي كلام في الكون لا يخرج عن أن يكون خبراً أو إنشاءً، حديثاً أو خبراً، كما حاولت توضيح ذلك.. الحكي، أو المحاكاة، فهذا تصور إنساني، فلذلك المفهوم الذي استعملته الآن بمعنى السرد، والتقرير هو الحديث.. بالنسبة لمفهوم النسيج في الأدبيات الغربية هو مستعمل عن النص وليس عن السرد، فالنص هو النسيج، وأحياناً يتداخل مفهوم السرد مع مفهوم الخطاب، وهذا صحيح، لماذا؟، لأنني عندما أقول بأن

صيغ الخطاب التي يتميز بها الخطاب الروائي هي السرد، فإنه ما يميز صيغة الخطاب الروائي عن السردي الذي يحضر في الحوار، لذلك فالحوار هو جزء من صيغة الخطاب، ولكن ليس هو السرد، لا يمكن من خلال الحوار أن نقدم قصة إلا من خلال المحاكاة، أي العرض المباشر (المسرح – السينما – الصورة – المشهد) أو ما إلى ذلك، لذلك فإن مفهوم التقدير في السرد يا د. عبدالله معناه التتبع في الحدث، وهو نفس الدلالة التي نجدها في لفظة القص في القرآن الكريم.. في اللغة العربية عموماً.. قصية: معنى قصية، أي تتبعي، لذلك أرفض مصطلح سارد، لأن له إيحاء.. لأن السارد في المعجم هو الإسكافي.. يأخذ ويضع نقطاً ويحاول أن يتتبعها بالمسرد.. والسرد عنصر إنساني، عنصر كوني.. ويمكن أن نضيف مصطلح الحكي، وهو له كذلك تجليات أخرى، لأنه يمكن أن يتحقق بواسطة الصورة، بواسطة التشكيل.. سواء كانت الصورة ثابتة أو متحركة أو ما شاكل ذلك.. إذن وفق هذا المفهوم أنا أدافع عن السرديات، قد يكون عندنا علم بالسرديات، وهذه السرديات يمكن أن تكون خاصة، التي تهتم بالنص السردي، وعندما أقول: النص أحمله الدلالة اللفظية، ولكن أيضاً يمكننا أن نتحدث عن سرديات عامة، أي تتحول السرديات من فرع البيوطيقا إلى علم كله يدرس السرد حيثما وجد.. نتحدث عن سرد الحركة، سرديات الصورة، عن سرديات الشعر، والسرد يحضر في الشعر العربي بصورة كبيرة جداً.. إذن هنا تفكير في مجال للبحث.. عندما نأخذ مقومات النص السردي، نبتدئ كما قلت من المفردة إلى البنية.. هناك تفاعلات بينها، ولذلك أضفت مصطلح الطبقة، لكي ننفتح على مختلف أنواع العلامات التي يتحقق من خلالها السرد.. إذن ما هي العلاقة بين الصورة المسرودة وبين المحكية.. هذا هو المصطلح الأنسب، لأنها مقدمة بعلامات مختلفة عن الأخرى المقدمة بواسطة السرد.. والتشكيل هو إعطاء شكل تماماً كالخزاف عندما تكون عنده مادة، فهي مادة هلامية، وهو يعطيها شكلاً من خلال عملية تشكيلها، لذلك في السرد عندما نميز بين القصة وبين

الخطاب، نقول: المادة الحكاية عن العمل الروائي هي مثل المعاني المطروحة في الطرق.. إذن ما الذي يعطيها دلالتها الخاصة.. هو الخطاب، فهو الذي يخطِّبها، هو الذي يشكلها، هو الذي يعطيها شكلاً.. إذن حينما أمسكت بمفهوم الطبقة، نظرت إليها من خلال الصيغتين الأخريين، وهي السرد والعرض، هذان هما المفهومان المركزيان، ولا يوجد مفهوم وسط، لأن المفهوم الوسط هو الذي ستحققه الرواية.. كيف؟ من خلال عملية توصيف ما هو غير صوري، مثل الوصف، عندما يصف الروائي فهو لا يسرد هو يصور، ولكن ما هي أداة تصويره.. هي اللغة، إذن هو يقوم بعملية تحويل الصورة إلى نص قادم للقراءة، إلى ملفوظ.. هذه المفاهيم هي التي حاولت الاشتغال بها بجعل التحليل السردي منفتحاً على ما هو لفظي، وعلى ما هو غير لفظي، لأن الرواية الجديدة منذ الثمانينيات والتسعينيات، مع تطور الوسائط، وإلى الآن.. هذا هو المفهوم الجديد في السرديات كما أتمثله، وهذا هو المفهوم الآن، الذي أسعى من خلاله إلى تطوير السرديات، لماذا؟ لأن هذا التطوير لا يمكن أن يتحقق بدون المفاهيم العلمية الجديدة التي بدأت تتحقق الآن في مجال التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل، التي تقدم لنا النص الجديد، وهو النص الرقمي، والنظرية الأدبية سواء في مجال السرد أو في مجال الشعر لا يمكن أن تتطور الآن بدون الأخذ بالاعتبار بهذا الإبدال المعرفي والعلمي الجديد.. وعلى كتابنا ونقادنا أن ينخرطوا في هذا المجال الجديد، لأنه هو الذي يمكن أن يجدد رؤيتنا للإبداع والفن والثقافة، ومن حسن حظ المبدع لأنه يتعامل بكيفية خاصة، وهو مؤهل دائماً للإنتاج بما يتحقق من وسائل ومعارف وثقافات في العصر الذي يعيشه.. وأرى أن الجانب المعرفي مهم جداً، وإنني أنشد الجماليات من المستوى الأعلى ورؤيتنا للعمل الروائي ينبغي أن تقوم على التفاعل وعلى الترابط.. هذا هو المفتاح، وهذا ليس تحليلاً مضمونياً، وإننا إذا كنا انطلقنا من الاهتمام

بالخطاب إلى النص، إلى النص بكليته وشموليته، ويبدو لي أن هذا هو الذي يجدد رؤيتنا للنص، وشكراً جزيلاً لكم.

■■ رئيس الجلسة:

شكراً للدكتور سعيد يقطين، وأشكر جميع المحاضرين والمتداخلين على إحساسهم الراقي بالوقت، وبقي في هذه الجلسة تسليم الدروع للمشاركين، وشكراً للجميع، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

* * *

ملتقى قراءة النص

الأربعاء 1430/3/28هـ - 2009/3/25م

الساعة 7.00 مساءً

اليوم الأول

الجلسة الرابعة

■■ رئيس الجلسة: د. سحمي الهاجري

■■ المشاركون:

- د. سعيد يقطين: جماليات الشكل الروائي في الجزيرة العربية.
- د. محمد أبو ملحة: جماليات المكان في الرواية السعودية: (السجن نموذجاً).
- د. مراد مبروك: جيوبوليتيكا النص الروائي الخليجي وآليات التشكيل.
- د. نورة المري: جماليات التشكيل في الرواية السعودية

■■ **رئيس الجلسة:**

الدكتور سعيد يقطين أشهر من أن يُعَرَّف، فله كتب عديدة حول الرواية العربية والسرد العربي، وأخيراً الأدب الرقمي، فليتفضل:

■■ **الدكتور سعيد يقطين:**

أيها الحضور الكريم، اسمحوا لي في البداية أن أشكر نادي جدة الأدبي لتنظيم هذا الملتقى، ودعوتي للمشاركة فيه، وأشكره ثانية على اقتراح هذا المفهوم في ملتقى النص، ولقد جعلت ورقتي تدور حول موضوع جماليات الشكل الروائي في الجزيرة العربية.

جمالية الشكل الروائي في الجزيرة العربية

سعيد يقطين

1. تقديم: في المفاهيم:

1.1. الجزيرة العربية:

مفهوم الجزيرة العربية تاريخي وحضاري أيضاً. إنه يشمل فضاءات ودولا متعددة، تشكلت حديثاً، لكنها ذات جذور ضاربة في التاريخ الذي جعلها موحدة ومشتركة على العديد من المستويات. لكن هذا المفهوم الجامع، تم تبديله بآخر حديث، تولد مع الطفرة النفطية، التي عرفتها هذه المنطقة، ولاسيما منذ السبعينيات من القرن الماضي. هذا المفهوم الجديد هو «دول الخليج». وكان لتشكل «مجلس التعاون الخليجي» سنة 1981 أثره الكبير في إشاعة هذا المفهوم ذي الصبغة الاقتصادية والسياسية بالدرجة الأولى، فانسحب على قطاعات أخرى ذات امتداد يتجاوز السياسة والاقتصاد؛ لأنها تتصل بالتاريخ والثقافة، حتى صرنا نتحدث عن الثقافة الخليجية والأدب الخليجي والرواية الخليجية، كمفهوم جامع لمختلف الأنماط الثقافية والإنتاجات الأدبية والفنية التي تتحقق في هذا الفضاء «الخليجي».

إن استعمال مفهوم «الجزيرة العربية»، من وجهة نظر ثقافية، يبدو لي، أكثر ملاءمة ودلالة، لأنه لا يستند فقط إلى الخلفية الاقتصادية وكل ما يتصل بها. إنه، من جهة أولى، يؤكد الأبعاد التاريخية والحضارية والجغرافية المتصلة بهذا الفضاء العام ، ولا يستند فقط إلى الأبعاد الاقتصادية التي يتضمنها مفهوم «الخليج»، وما يحمله من إيحاءات، شئنا أو أبينا، تتصل بوجه خاص بالثورة النفطية . كما أنه، من جهة أخرى، يتسع لاستيعاب دولة وشعب تربطه بشعوب الجزيرة العربية صلات واقعية معاصرة وتاريخية متينة: اليمن، ويؤكد، من ثمة، أن السمات المشتركة والعميقة بين دول الجزيرة العربية وشعوبها تتجاوز البعد الاقتصادي والسياسي، وتبين أن عمق الأواصر تتعداه إلى أبعاد ترتبط بالمتخيل الجماعي والظروف المشتركة. فالتفاعل والهواجس والمشاغل مشتركة، وهي جميعاً تبدو بجلاء على المستوى الثقافي والفني الذي يبرز من خلاله هذا التقارب على المستويات كافة.

إن الحديث مثلاً عن الرواية في المملكة العربية السعودية لا يمكن أن يتم دون استدعاء اليمن، والعكس صحيح. ويمكن قول الشيء نفسه عن الفضاءات الأخرى، لما بينها جميعاً من تواشج يتصل بالإنسان والوجود. لكل هذه الاعتبارات، أرى أن على المثقفين العرب إعادة التفكير في تسمية «التجمعات» العربية، ليس بمقتضى الإملاءات السياسية والاقتصادية فقط، ولكن بإضافة ما يتصل بعمق الصلات التاريخية والثقافية أيضاً. وإذا كنا في السياسة والاقتصاد نستند إلى «التكتلات»، فإننا، على المستوى الثقافي، مطالبون باعتبار عمق العلاقات التي تتجاوز ما هو سياسي أو اقتصادي. وتبعا لذلك فإني أرى أن مقاربة الإنتاج الروائي، في ضوء هذا المفهوم، يمكن أن يجعلنا أقدر على تلمس خصوصية هذا الفضاء المشترك، والقدرة على توسيع النظر إلى ما يعتمل في مختلف إنجازاته، وما يتحقق فيه من تفاعلات.

2.1. الجمالية:

1.2.1. جمالية/ جماليات:

إذا كانت «الجمالية» تتصل بالسمات التي بتوفرها في العمل الأدبي تعطيه بعدا فنيا يلحقه بالآداب أو الفنون الجميلة تمييزاً لها عن غيرها من الأعمال التي ينتجها الإنسان، فإنها في العمل الروائي، والسردي عموماً، ترتبط بمجموع العناصر والمقومات التي تحقق «سرديته» (Narrativité) و«روائيته»، وتجعله يتأسس على مكونات تتضافر جميعا لتكوين خصوصيته الجمالية والفنية.

إن الجمالية، وفق هذا التحديد، مبدأ عام ، تشترك فيها كل الآداب والفنون على اختلاف أجناسها (شعر، سرد، تشكيل، تصوير،،،). وهذا المبدأ العام قابل لأن يتجسد حسب خصوصية كل جنس، بما يتخذه من مبادئ خاصة تتلاءم معه، وهي تستند ، في عمومها، إلى ذلك المبدأ العام. لذلك نعتبر «السردية» جمالية خاصة لاتصالها بالسرد بوجه عام. وهي على غرار «الأدبية» (باعتبارها جمالية الأدب) الخاصية التي تجعل من عمل ما عملا سردياً. ونعني بـ «الروائية» الخاصية التي تجعل من العمل الروائي عملاً روائياً: أي يتوفر على مجموع الخصائص الفنية والجمالية للخطاب الأدبي. ذلك أن سردية الرواية تختلف عن سردية القصة القصيرة، أو القصيرة جداً، على ما بينهما من صلات، لأن لكل منها خاصيات خاصة تتوفر في بعضها دون غيرها، وهي التي بمقتضاها يمكننا التمييز بين هذه وتلك.

نتدرج، وفق هذا التصور، من العام إلى الخاص إلى الأخص، بهدف الإمساك بمختلف التجليات الجمالية التي تتحقق في الرواية، على اعتبار أن القيم الجمالية لأي خطاب، كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه، تتحقق، من جهة أولى، حسب ما يمكن تسميته بـ «العصر الجمالي»، ونعني به الحقبة

المعينة التي يتم فيها الإنتاج، ومن جهة ثانية، بحسب خصوصية النوع، في علاقاته وتفاعله مع الجماليات المتعددة، وهي تتحقق من خلال أجناس أخرى في حقبة محددة، على هذا النحو :

الجمالية ـــــــــــ الفنون والآداب.

الأدبية ـــــــــــ الخطاب الأدبي.

السردية ـــــــــــ الخطاب السردي.

الروائية ـــــــــــ الخطاب الروائي.

(ش. 1. تدرج الجمالية حسب الخطابات)

2.2.1. جماليات عامة وخاصة:

إن موئل الجمالية في الأدب عموماً تكمن في «الخطاب» الأدبي، في علاقته بالنوع الأدبي الذي ينتمي إليه. وإذا أردنا الانطلاق من الرواية لتوضيح الفكرة التي نعمل على توضيحها، لذهبنا إلى أن «روائية» الرواية تتحقق بالتتابع والتلازم من خلال جماليات عامة وخاصة.

أ. **جمالية عامة:** وهي تتصل من ناحية بالجمالية العامة، بغض النظر عن الجنس أو النوع، أو التاريخ. ومن ناحية ثانية ترتبط بالعصر الجمالي الذي يعيش فيه المبدع، سواء تحقق ذلك من خلال الفنون أو الآداب المعاصرة له. فالروائي ينتج رواياته، وعى ذلك أم لم يعه، في ضوء هذه الجمالية العامة وهو يتفاعل مع التراث الجمالي الإنساني من خلال اطلاعه على نماذجه المتعددة. كما أنه يبدع، أيضاً، في أفق العصر الجمالي الذي يعيش فيه متفاعلا مع مختلف فنونه: التشكيل، المعمار، السينما، الموسيقى، الشعر، المسرح.

ب. **جمالية خاصة:** وتزدوج إلى جماليتين، ونحن نتحدث عن الرواية، أي إلى جمالية جنسية «سردية الرواية»، وأخرى نوعية «نوعية الرواية».

ومعنى ذلك أن «السردية»، كخاصية جنسية، تتحقق من خلال تاريخ عام، هو تاريخ الجنس السردي في صيرورته وتحولاته. إنها الخاصية التي تصل الرواية بالملحمة والأسطورة والحكاية الشعبية والسيرة الشعبية والمقامة.

كما أن هذه السردية، أيضاً، كخاصية نوعية، ذات طبيعة خاصة، لأنها تتجسد من خلال تاريخ خاص، هو تاريخ نوعيتها. فالروائي ينتج أعماله الروائية متفاعلاً مع قواعد النوع الروائي الذي ينتج في نطاقه، وعى ذلك أم لم يعه أيضاً. فالرواية التاريخية مثلا لها جماليتها، وسرديتها وروائيتها التي تتحقق من خلال تاريخها النوعي الذي نجده يختلف عن رواية الخيال العلمية مثلاً. ويمكننا قول الشيء نفسه عن بقية الأنواع الروائية في علاقة بعضها، واختلافها عن بعض.

إن هذه الجماليات فيها ما هو ثابت وما هو متحول. كما أن فيها ما هو خاص وما هو عام . كما أن فيها ما هو فردي وما هو جماعي، وما هو جوهري وعرضي. فالروائي العربي ، في الألفية الثالثة، مثلاً، يكتب رواياته، ليس وفق جمالية «عربية» أو «روائية» خاصة. إنه يكتب متفاعلا مع التراث الأدبي والفني والسردي العربي من جهة. كما أنه يكتب متفاعلا مع التراث الأدبي والفني والسردي الإنساني. وهو إلى جانب ذلك يكتب متفاعلاً، في ضوء العصر الجمالي الذي يعيش فيه، متأثراً بتطوره الفني ووسائط إنتاجاته وأفق انتظاراته.

يسلمنا هذا التصور الذي ننطلق فيه من «سرديات تفاعلية» إلى استخلاص ما يلي:

إن «السردية» وهي تتحقق من خلال الجنس ثابتة ثبات الجنس. وهي التي تجعلنا نقرأ المقامة ونتفاعل معها تفاعلنا مع الملحمة وأي نوع سردي قديمه وحديثه. لكن السردية النوعية متنوعة بحسب الحقب والعصور الفنية

والأدبية. فللرواية الواقعية، مثلاً، جماليتها الخاصة التي تستجيب لأفق التلقي الجمالي، الذي كان سائداً في القرن التاسع عشر في الغرب، وما قبل الستينيات من القرن الماضي في العالم العربي. كما أن الرواية الجديدة ستؤدي إلى خلق جمالية جديدة بعد الحرب العالمية.

عندما طالب هنري جيمس، في بداية القرن العشرين، بـ «مسرحة الحدث»[1]، فإنه كان في واقع الأمر يدعو إلى جمالية مغايرة لما كان سائداً (روائية جديدة)، ويمكن قول الشيء نفسه مع دعوة آلان روب غرييه والروائيين الجدد في فرنسا إلى ضرورة «تحطيم» القصة المحكمة البناء، أو تكسير عمودية الزمن.

قد يتساءل معترض، عن أسباب تركيزنا على جمالية النوع الروائي (الروائية) بادعاء أن العديد من الروائيين والنقاد ألغوا فكرة الحدود بين الأنواع الروائية، ونادوا بـ «النص» الروائي المفتوح، والمتعالي عن النوع؟

جواباً على ذاك الاعتراض وهذا التساؤل، أجيب بأن ليس في هذا غير الدفاع عن «نوعية» جديدة مختلفة عن الأنواع الصارمة التقليدية. أي أننا، بصدد هذه الدعوى، أمام «روائية» جديدة تطالب بتخطي «النوعية» القديمة والذهاب إلى ممارسة «نوعية» مختلفة وجديدة ومغايرة.

إن تحول «روائية» الرواية رهين مجموعة من التحولات التي يمكننا قراءتها واستيعابها بوضعها في نطاق تبدل ما أسميناه بـ «**العصر الجمالي**». أي في ضوء التبدلات والتغيرات الطارئة على مستويات عدة يتداخل فيها ما هو معرفي وثقافي وفني وجمالي بما هو اجتماعي وسياسي واقتصادي ووسائطي. ولا يمكن أن يتم فهم ذلك وتمثله على النحو الأمثل، إلا بالانطلاق من تصور جمالي وفني ملائم. وأرى أن السرديات كما أتصورها، وهي تستفيد من مختلف الإنجازات العلمية والنصية، في تحققها وممكنها، أي القابل للتحقيق في المستقبل أيضاً، هي التي يمكنها تحقيق

ذلك، لأنها تضع في الاعتبار «الخصوصية» السردية في مختلف تجلياتها في سياق الجمالية العامة التي تتجسد في نطاقها وهي تتفاعل معها بأشكال وصور لا حصر لها.

أما إذا كانت منطلقاتنا لا تتأسس على ما يمدنا به هذا التصور الذي ندافع عنه، فلا يمكننا أن نبني «تذوقنا» للرواية ووقوفنا على جماليتها إلا على الانطباع الخاص، أو على مقايسة بسيطة تتأسس على نموذج مبني على قاعدة انفعال أو تعاطف مع تجربة معينة ، وبواسطته نحدد «جمالية» معلقة في فضاء الانطباع.

يمكن للقارئ في ضوء هذه الملاحظات أن يتجاوب، لأسباب تذوقية معينة قابلة للتحليل، مع تجربة نجيب محفوظ، مثلاً، من خلال الثلاثية. لكن هذا القارئ عينه يمكن أن يحكم على «رامة والتنين» بأنها ليست رواية، لأن تصوره «الجمالي» الروائي تشكل على خلفية الرواية الواقعية، وليس على أساس ما تقدمه رواية «الحساسية الجديدة» أو التجريب الروائي من خصوصية.

أما بالنسبة للسردي، لأنه يراعي الخصوصيات، ويضع النص في سياق تطوره الجنسي والنوعي معاً، فيمكنه الكشف عن جمالية الرواية الواقعية، من خلال تجربة محفوظ مثلاً، كما يمكنه الكشف عن جمالية وروائية الرواية الجديدة في أقصى تجريبيتها. وليس في هذا، كما يرى الكثيرون، ممن ينتقدون ممارستنا، بزعم أن النصوص الروائية تتساوى في منظورنا، جيدها ورديئها. ولقد ذهب الدكتور محمد الصبرة (في ملتقى النص التاسع في جدة 2009) إلى التعبير عن هذا التصور بلباقة، حين قال في مناقشة ورقتي هذه: بـ «ديموقراطية» السرديات. ويقصد بذلك أن النصوص تتساوى لديها، وأنها غير قادرة على التمييز بين الروايات.

رداً على هذه المزاعم أؤكد أنني لا أشتغل إلا على النصوص التي أرى

أن لها تمثيلية «روائية» أو «سردية» محددة، وأن إجراءات التحليل التي لا يتم الانتباه إلى تفاصيلها الدقيقة هي التي تحول دون الوقوف على المميزات والخصوصيات التي تتميز بها النصوص لدى الكاتب الواحد، فبالأحرى في نصوص كتاب متعددين.

أما إذا كان المقصود بجمالية النص، لدى أصحاب هذا التصور، هو الخلوص إلى «تمييز جيد النص من رديئه» بالذهاب إلى أن هذه رواية جيدة، أو أنها تعجبني ، وتلك رواية رديئة لا أحبها، فهذه أحكام «نقدية» انطباعية وذاتية ولا علاقة لها بعمل السردي وهو يحاول اكتناه خصوصية الرواية بالوقوف على ما يجعلها رواية، أي تسهم في مجرى سردي وروائي، ومدى تحقق ما يمكن أن تلعبه من أدوار في الإضافة والتنويع على المتحقق السردي والروائي.

إذا اتضحت لنا معالم السرديات وهي تشتغل بالنص الروائي لتعيين جماليته وفق التحديد الذي أتينا على تشخيصه، يحق لنا، الآن، التساؤل عن الشكل، وأين يمكننا الإمساك بجماليته أو سرديته أو روائيته، ونحن نتحدث عن «**جمالية/ الشكل/ الروائي**».

3.1. الشكل:

3.1.1. استراتيجية السؤال حول الشكل:

لا يقل الإشكال عندما نروم التساؤل عن «الشكل». بل على العكس يزداد كلما طرحنا السؤال بصيغة مباشرة: ما هو الشكل؟ إننا في هذه الحالة نواجه بإشكالات عديدة لتعدد دلالات توظيفه واستعماله، حتى أنه ليمكن القول بإننا لا نتحدث عن الشيء نفسه، ونحن نروم الإمساك ببعض دلالاته، أو تعيين بعض حدوده. ويستدعي هذا الوضع ضرورة توضيح المقصود ونحن نتحدث عن الشكل كي لا يبقى المفهوم عائماً ومضبباً.

كما عملنا مع «الجمالية» سنحاول تذليل صعوبة التحديد بالانطلاق من الاستراتيجية السردية التي تتحكم في رؤيتنا للأشياء وتعريفنا لها، وذلك بالاستئناس بالأسئلة التالية: كيف يمكننا تحديد الشكل الروائي؟ وأين يمكننا الإمساك بخصوصيته؟ أفي المفردة أم في الجملة السردية؟ أفي المقطع السردي أم في البنية السردية؟ هل في المادة الحكائية (القصة) التي يشكلها الروائي من مخيلته الروائية وتجربته الواقعية؟ أم في طريقة تقديم هذه المادة، عبر عملية «تخطيبها»، من خلال الخطاب؟.

إن ما دفعنا إلى طرح هذه الأسئلة دون غيرها، إيماننا بأن «الرواية» كل متكامل، وأن كل ما فيها «مبني» بكيفية لا تسمح لنا بإلغاء أي عنصر فيها، أو تهميشه في التحليل. وليست عملية «البناء» غير «تشكيل» (تقديم عالم روائي من خلال شكل محدد) الرواية وفق معمار فني محدد، يسمح لنا بالدخول إليها من عتباته وأبوابه وفصوله، من نقطة بداية إلى نقطة نهاية، أي من الأسفل إلى الأعلى. عملية التشكيل هذه ، علينا الإمساك بـ «**خطاطتها**» (الأصلية)، هل نعني بذلك «**برنامجها**» (**الكامن**) من خلال الانطلاق من **المتحقق** في النص، عبر الوعي بمختلف الآليات والتقنيات الموظفة في صياغتها؟

لقد ميز السرديون بين القصة والخطاب، وأولوا عنايتهم الخاصة للخطاب الروائي باعتباره موئل الاشتغال الجمالي. إن الروائي لا يمكنه أن يبني قصته أو مادته الحكائية إلا من خلال الخطاب. قد تكون المادة الحكائية «جاهزة» في ذهن الروائي، لكن عملية تخطيبها: أي نقلها من «الكمون» إلى «التحقق» لا يمكن أن تتم إلا من خلال «**تشكيلها**» أو صياغتها في «**قالب**» محدد. إن الخطاب هو الذي يعطي المادة الحكائية «**شكلها**» النهائي الذي يجعلها قابلة للمعاينة أو القراءة.

إن عملية التخطيب تشكيل للمادة باتباع آليات وتقنيات معينة .

وبانتهاء هذه العملية يستوي «الشكل» الروائي الذي يتقدم إلينا من خلال الخطاب الروائي. قد يتداخل، وفق هذا التحديد، الشكل مع الخطاب. لكننا نميز بينهما بالذهاب إلى أن الخطاب أعم من الشكل لأنه جماع وسائل متعددة ومشتركة يوظفها الروائي لتقديم مادته الحكائية. فمفهوم الخطاب الروائي يتخذ، إذن بعداً جنسياً يلحق الرواية بالسرد، لكن الشكل في تصورنا، يخصص هذا الخطاب بالنوع الذي ينتمي إليه عبر عملية تشكيلية خاصة يلجأ إليها الروائي.

يدفعنا هذا التفريق إلى إدراج مجموعة من الآليات والمفاهيم التي تتداخل في عملية تخطيب الرواية. هذه المفاهيم تجتمع في مفهومين مركزيين هما: التقنية الروائية والشكل الروائي.

تتداخل هذه المفاهيم ، وبدون التمييز بينها وفق تصور محدد، تضيع الحدود وتفقد دلالاتها الخاصة، ونصبح نتعامل معها تعاملاً غير ذي معنى. لذلك سنعمل، في مستوى أول، على توضيح ما نقصده منها، ثم نعمل بعد ذلك على ربط النظرية بالتطبيق من خلال تحليل نموذجين روائيين.

2.3.1 . التقنية السردية:

تتصل التقنيات السردية بالمكونات المحورية التي يتشكل منها العمل السردي عموماً، بغض النظر عن نوعيته. فالراوي مثلاً نجده في كل الأنواع السردية، وكذلك الاستباق أو الحوار، إنها جميعاً تقنيات سردية يلجأ إليها الكاتب لتقديم مادته الحكائية، وهو يوظف تقنية الراوي المتكلم أو الغائب مثلاً. لكن طريقة التوظيف تختلف من نوع سردي إلى آخر. فالرواية مثلاً تعطي إمكانات أكبر لاستعمال تقنية الإرجاع بالقياس إلى القصة القصيرة مثلاً. ويمكن قول الشيء نفسه عن استعمال تقنية التبئير أو صيغ الخطاب... إن التقنيات السردية مشتركة في كل الأنواع، السردية، لكن توظيفها يختلف باختلاف الخطاب السردي لخصوصيته النوعية، على اعتبار أنها مجموع

المكونات المحورية التي يتشكل منها الخطاب السردي وفق الشروط التي يحددها النوع.

3.3.1. الشكل السردي/ الروائي:

نقصد به الطريقة التي تتكامل بها مجموع التقنيات الموظفة والمتفاعلة في الخطاب لجعله قابلاً للتحقق على هيئة معينة تمكننا من التعامل معه وتلقيه وفق صورة خاصة. إن البدء بالاستباق كتقنية زمنية، مثلاً، في رواية، يجعلنا بالضرورة أمام احتمال بناء نص يأخذ شكلاً دائرياً، لأنه «يفرض» على الروائي العمل على الرجوع إلى أحداث ما قبل وقوعه، وملء كل الفجوات للانتهاء إليه.

إن التقنيات تتصل بأدوات تشغيل المادة الحكائية وتشكيلها. أما الشكل، فهو تركيبها على صورة مخصوصة، تجعلنا قادرين على التعامل مع النص الروائي، من خلال عملية القراءة، التي تمكننا من العمل على القيام بإنجاز تصور لبنائه واستخلاص كيفيته ودلالاته.

إن توظيف التقنيات لا يتم بطريقة عشوائية لأن اختيارها وربطها بغيرها هو الذي يميز عملاً عن آخر. أي أن تركيبها من خلال شكل معين هو الذي يضمن للقارئ إمكانية التعامل معها على الصورة التي تجعله يتفاعل مع النص الروائي لأنها تترابط فيما بينها ترابطاً وثيقاً جداً. وتمييزنا بينها ناجم عن ضرورة التحليل. لذلك فنحن مدعوون إلى النظر في مكونات النص الروائي عن طريق تجزيئها إلى عناصر متضافرة، وتمييز بعضها عن بعض بسمات محددة. وبعد النظر فيما تحمله هذه العناصر، من مقومات وأبعاد، يمكننا إعادة تركيبها في شكل محدد بقصد الانتهاء إلى الوقوف على سرديته، أو نوعيته، أو جماليته، وأبعادها الدلالية، لأن أي شكل، وهو يتخذ صورة محددة، يقتضي رؤية دلالية معينة.

1.4.1. الطبقة النصية:

سبق أن أشرنا، ونحن نتساءل عن موئل الشكل، إلى أن العمل الروائي يتشكل من مفردات وجمل ومقاطع وبنيات سردية. ومن مجموع هذه العناصر تتكون القصة من خلال الخطاب الذي يقوم بتنظيمها ونظمها. وطريقة توظيف كل هذه المكونات والعناصر وبنائها، تختلف باختلاف الروايات. وكل منها تفرض علينا استراتيجية معينة لتحديدها ومقاربتها.

يفرض علينا تحليل النصين اللذين اخترنا ، بناء على ما لاحظناه بينهما من مقومات مشتركة، إدراج مفهوم «**الطبقة النصية**»[2] للدلالة على مجموعة من البنيات الحكائية والخطابية التي تجتمع في خصائص مشتركة، وتدخل في علاقات متعددة مع بنيات أخرى، لها مقومات مغايرة، بناء على الترابط لتشكيل «النص» الروائي في كليته وشموليته. إن تمييزنا بين طبقات النص الروائي مدخل عام، أو استراتيجية تحليلية، للإمساك بالبنيات المشتركة على مستوى الخطاب والقصة والنظر إليها في كليتها، بهدف الإحاطة بمختلف المكونات التي تتشكل منها طبقة ما من طبقات النص. نلجأ إلى هذه الاستراتيجية لإيماننا بأن العمل الروائي تتفاعل وتترابط كل مكوناته وعناصره التي يتشكل منها. وعلينا في عملية التحليل مراعاة كل هذه العناصر، لأنها تسهم مجتمعة في إكساب النص الروائي سرديته وروائيته.

إن النصين اللذين سنشتغل بهما في ضوء هذا التصور، هما: الطين (2002) للروائي السعودي عبده خال[3]، وعرق الآلهة (2008) للكاتب اليمني حبيب عبد الرب سروري[4]. ولقد وقع اختيارنا عليهما لما وجدناه بينهما من صلات مشتركة عديدة، وسنعمل من خلال التحليل على إبراز جمالية الشكل الروائي من خلال رصد خصوصية كل منهما والعلاقات التي تربط بينهما في سياق تطور التجربة الروائية في الجزيرة العربية. وسنعالج النصين من خلال الانطلاق من مفهوم الطبقة النصية باعتباره الجامع للتجربتين.

2. الطبقات النصية في رواية الطين وعرق الآلهة:

1.2. المسؤولية الروائية وجماليتها:

قبل الشروع في تحليل الروايتين في ضوء مفهوم الطبقة النصية، نود التقديم له بما أسميناه المسؤولية الروائية باعتبارها سمة مركزية مشتركة.

تلتقي رواية الطين مع عرق الآلهة في عدة أمور يمكننا إجمالها، بدءاً، في الشعور بأن كتابة الرواية ليست عملاً سهلاً، عكس ما نجد لدى بعض الروائيين. إنها عملية صعبة وشاقة. تستدعي الوعي بأنها مسؤولية تتطلب جهداً مضاعفاً. ويمكننا أن نتوقف على هذا الوعي مما يلي:

1.1.2. الجهد الكتابي:

نقصد بالجهد الكتابي أن الروائيين بذلا مجهوداً كبيراً في إنجاز العمل على المستوى الزمني. فالفترة التي قضاها عبده خال في كتابة الطين أربع سنوات. ونتبين ذلك من خلال المُناص الذي ذيلت به الرواية.

ولا شك أن الرواية اطلع عليها العديد من القراء قبل طبعها. ويمكننا تلمس ذلك من خلال «الردود» (في الملح) التي تكشف لنا عن أسماء كتاب وباحثين حقيقيين اطلعوا على الرواية بكاملها أو على شذرات منها.

كما أن رواية عرق الآلهة بذل فيها الجهد نفسه.وشخصيا بعث إلي الكاتب المخطوطة الأولى والثانية للاطلاع عليها في فترات متباعدة، ولم أتسلم منه المخطوطة المطبوعة.ولقد اطلع على الرواية قراء عديدون يذكرهم المؤلف في مُناص البداية مع الإهداء.

نلمس من خلال هذه النقطة أن المؤلفين معا حريصان على إشراك قراء نموذجيين بمختلف اتجاهاتهم في تقديم الملاحظات أو التعليقات على العمل قبل طبعه. ويكشف هذا عن كونهما يقدران المجهود المبذول في الكتابة.

2.1.2. الجهد المعرفي:

تقدم لنا الروايتان مادة معرفية غزيرة وهامة في اختصاصين مختلفين: الفلسفة وعلم النفس في رواية الطين. وعلوم الحاسوب ونظريات الدماغ في عرق الآلهة. وإذا كان عبده خال لا يقدم لنا لائحة المراجع التي اطلع عليها. ولا نشك في أنها كثيرة، وتتصل بحقول معرفية كثيرة، نجد حبيب سروري يذيل روايته بمرجعين في مضمار نظرية الدماغ (ص 284). يبين لنا هذا الجهد المعرفي أن الروائيين عملا على مراكمة مادة معرفية دقيقة في إنجاز العملين ، ولم يكتفيا بتقديم مادة حكائية .

هذا الجهد الكتابي والمعرفي سيبدو لنا بشكل واضح على مستويات عدة، سنتبينها من خلال التحليل، مثل صيغ الخطاب أو صورة الراوي أو الطبقة النصية.

إن الإحساس بالمسؤولية الروائية يجعلنا نقرأ رواية راقية على مستوى أسلوبها ولغتها ومادتها المعرفية. فالأخطاء المطبعية والنحوية وغيرها من الأخطاء التي اعتدنا الاصطدام بها في الروايات شبه منعدمة في هاتين الروايتين. وحين نتوقف على هذا الجهد الكتابي والمعرفي، فلأننا نعتبره مظهرا جماليا قلما نلتفت إليه. كما أننا حين نشدد عليه فلأننا نستشعر «قبحاً» فظيعاً في بعض الروايات العربية التي يتمتع أصحابها بخيال خصب وقدرة على الكتابة، ولكنهم يستسهلون عملية الطبع ويستسرعون ملء لائحتهم بالنصوص فيقدمون على إصدار طبعات تخدش العين والحس والعقل بأخطاء تافهة مطبعية وإملائية ونحوية. ولقد كان هذا القبح يحول بيني وبين التقدم في قراءة بعض الروايات لكتاب لهم موقع هام في التجربة الروائية العربية.

إن المسؤولية الروائية لها جماليتها الخاصة، لأنها تتصل بـ «الكتابة» باعتبارها صنعة. والكاتب الذي لا يقدر هذه المسؤولية لا يحترم القارئ

ولا الثقافة ولا اللغة التي يكتب بها. إن المبدع يخدم اللغة ويطورها عبر تطويعها والارتقاء بها. ولقد ساهم الأدباء والروائيون الأوربيون في بلورة لغاتهم الوطنية: فالإسبانية لغة سيرفانتيس، والألمانية لغة غوته، والفرنسية لغة فيكتور هيغو وموليير،،، وحين نقارن الروائي الأجنبي بالروائي العربي ، في هذا المجال نجد الفرق بين الكاتب المسؤول والكاتب غير المهتم. لا أجد في الروايات الأجنبية التي أقرأ ما أجده في الروايات العربية من أخطاء لغوية وتعبيرية ونحوية.

2.2. طبقتان نصيتان:

هذا الجهد المزدوج في الروايتين سيظهر لنا بجلاء على مستوى الطبقات النصية، حيث نجد كلاً منهما تتكون من طبقتين نصيتين، لكل واحدة منهما خصوصيتها التي تجعلها تختلف عن الأخرى. وفي الوقت نفسه تجعل كل طبقة تدخل في علاقة مع مقابلتها. سنعمل على تحليل الطبقتين في كل نص على حدة، بقصد الانتهاء إلى الكشف عن طبيعتهما وطرائق اشتغالهما وأبعادهما الفنية والدلالية.

هاتان الطبقتان نسميهما اتباعاً: السرد والتقرير. فالطين تبتدئ بـ«مقدمة **لتقرير** لم يكتب» (ص 7).. وتنتهي بملاحق نجد من بينها: « **تقرير** مسودة أولى (ص 374)، و«**تقرير** مسودة ثانية» (ص 385).. كما أن رواية عرق الآلهة يتضمن فصلها الثالث «مقدمة **تقرير** كاشف الأسرار» (ص 69). وتنتهي على غرار الطين بملحقين، يتضمن أولهما «بقية **تقرير** كاشف الأسرار» (ص 223)، والملحق العلمي لـ: **تقرير** كاشف الأسرار» (ص 265).

إن التنصيص في الروايتين معاً على مفهوم «**التقرير**» داخل النص الروائي يبين لنا بالملموس أن الكاتبين يدركان معا أنهما يوظفان «بنيات» نصية من طبيعة غير سردية لغايات ومقاصد محددة. وهذه البنيات النصية

هي التي ندرجها، بناء على مجمل ما تتكون منه من عناصر، تحت مفهوم الطبقة النصية التي تأخذ هنا طابع «التقرير». لكن طبيعة التقرير المشتركة في الروايتين تبين لنا أنهما يشتغلان بكيفيات مختلفة. وذلك ما يمكننا تبينه من خلال الوقوف على علاقة كل من التقرير والسرد في كل رواية على حدة، في مرحلة أولى، وبعد ذلك نكشف عن أوجه التشابه والاختلاف بينهما، ودور كل منهما في «تشكيل» الرواية وتحديد جماليتها ودلالتها، في مرحلة ثانية.

3. الطين: التقرير يولد السرد:

1.3. بناء الرواية:

نمسك بطبقات النص من خلال البناء، لأنه هو الذي يبين لنا كيفية توزع الطبقات وتعالقاتها بعضها ببعض. ويتقدم إلينا بناء رواية الطين من خلال هذه الطبقات الثلاث:

1.1.3. التقرير:

تبتدئ الرواية باقتحام مريض عيادة طبيب نفساني هو الدكتور حسين مشرف. يزعم المريض أنه عاد إلى الحياة بعد الموت، من خلال قوله :

«للتو عدت من الموت.../ أذكر هذا جيداً.../ لست واهما البتة» (ص 15).

وليؤكد له وضعيته الخاصة، يطلب منه الخروج إلى ساحة المستشفى طالبا منه التمييز بين وضعيتيهما معاً، وهما تحت أشعة الشمس. وعندما يفشل الطبيب في الانتباه إلى شيء يثير الاهتمام، يطلب منه المريض معاينة كون مريضه «بلا ظل». ينصعق الطبيب لهذه الخلاصة العجيبة. وتدفعه إلى إعطاء قيمة خاصة لهذه الحالة، وتصبح موضوع انشغاله ومشروع بحث يعول عليه للتميز العلمي.

يبدأ عمله هذا بكتابة رسالة إلى زملائه الأطباء والعلماء في

اختصاصات متعددة طالبا منهم آراءهم في الظاهرة، من جهة. ويشرع في جمع معلومات عن مريضه من خلال استجوابات طويلة معه، ومن خلال زيارة القرية التي نشأ فيها للتعرف على تفاصيل حياته، لتكوين «قصة» متكاملة وتامة عن مريضه، من جهة ثانية.

سيكون هذا التقرير بمثابة مقدمة عامة للنص تتلوها «قصة» المريض التي قام الراوي (الطبيب) بجمعها من القرية أولا (السرد). ثم بعد ذلك تأتي الطبقة الثالثة حيث تقدم لنا أجوبة العلماء في الظاهرة (التقرير).

2.1.3. السرد:

يأتي الانتقال من التقرير إلى السرد، حيث تقدم إلينا مادة حكائية عن المريض والمحيط الذي عاش فيه، وعلى مدى حوالي 285 صفحة، ومن خلال «خمسة أيام» يتم تتبع قصة بطلها المحوري ليس المريض، ولكن والده «صالح التركي». ومن خلالها تتكشف لنا صورة المريض في علاقته بوالده. وعند انتهاء القصة، يخبرنا هامش في آخر الصفحة بنهايتها موضحا «لم يعد **السرد** كافياً، فمن أراد مواصلة **حكاية** هذا المريض – فأعلمه بكل دم بارد – أنها **انتهت**، فلا تتريب على من أراد الوقوف هنا. ومن أراد اكتشاف الدمار الذي ورثني مريضي فسيجده في الصفحات المتبقية». (ص 290).

بعد انتهاء قصة صالح التركي، تأتي الملاحق (الصفحات المتبقية) في حوالي 100 صفحة، وتتكون من:

3.1.3. التقرير:

– مستخلصات لكلمات أرعبتني : أقوال المريض. (ص 292).

– الرسائل: ص 311.

– الردود: ص 323.

– المفكرة: ص 349.

- تقرير مسودة أولى: ص 356.
- تقرير مسودة ثانية: ص .385
- رسالة أخيرة: ص 392.

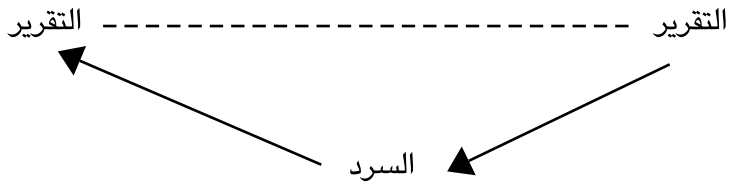
إننا كما نلاحظ، من خلال بناء الرواية ، أننا أمام ثلاث طبقات نصية. نعتبر أولاهما بمثابة توطئة، والثانية قصة صالح التركي. والثالثة، بمثابة قراءات لحالة المريض المعروضة في الرسالة الموجهة إلى العلماء. ويمكننا ترتيب هذه الطبقات أفقياً، وفق ما يلي:

أ. التقرير: (مقدمة تقرير لم يكتب). حوالي 43 صفحة.

ب. السرد: قصة صالح التركي. (حوالي 285 صفحة).

ج. التقرير: الملاحق (حوالي 100 صفحة).

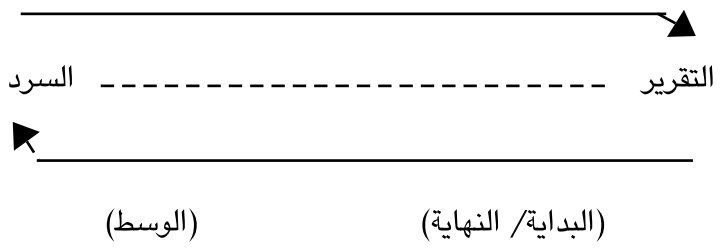
إن الشكل الذي يتخذه بناء الرواية يمكننا تقديمه من خلال هذه الصورة:



(ش. 1. بناء الرواية في الطين)

يبدو لنا من خلال هذا البناء أن مقدمة التقرير هي التي تؤدي إلى السرد الذي بعد انتهائه يأتي التعليق. إننا ننتقل من الاستفسار عن حالة (السؤال) إلى عرضها (المادة الحكائية) ثم التعليق عليها. إنه بناء قد يبدو خطياً وتصاعدياً. لكن التأمل يبين لنا أن هذه الخطية ليست سوى نتيجة

إكراهات خطابية. لأننا، في العمق، سنجد أنفسنا أمام بناء دائري. ننتقل فيه من التقرير إلى السرد، ومنه نعود إلى التقرير مرة أخرى:



(ش. 2. الشكل الدائري لبناء رواية الطين)

هذا الشكل الدائري يبدو لنا، بجلاء، من خلال علاقة الخطاب بالقصة من جهة، وعلاقات الطبقات النصية الثلاث من جهة أخرى (السرد والتقرير). ويمكننا تعميق ذلك من خلال قراءة عمودية نتوقف فيها على كل طبقة نصية على حدة بقصد الوقوف على طبيعة الرواية وجماليتها ووظيفتها، عبر تحليل علاقة السرد بالتقرير داخل كل طبقة نصية.

2.3. الطبقة النصية الأولى: السببية:

1.2.3. حدود الطبقة:

تقع الطبقة النصية الأولى ما بين الصفحة 7، والصفحة 50. وتتكون من أربع بنيات نصية، يتميز بعضها عن بعض فضائياً وخطابياً على النحو التالي:

أ. التقرير = السرد:

تأتي البنية الأولى تحت عنوان «مقدمة تقرير لم يكتب» (ص 7)، وفيها

نجد الطبيب «يسرد» من خلال التقرير الذي يأخذ بعداً سردياً (التقرير السردي) حالته التي ولدها له مريضه: «قبل الحديث عن مريضي، اسمحوا لي بأن أتقدم بعرض حالتي أولاً». (ص 7). وليس هذا «العرض» غير «قصة الطبيب».

ب. السرد:

نجد السرد في البنيتين الثانية والثالثة. فهما من جهة أولى لا تحمل أي منهما عنواناً، بل يتصدرهما «قولان»، سنتبين، من خلال قراءة الروية، لاحقا، أنهما للمريض.

في البنية الأولى يحدثنا الطبيب عن دخول مريضه مدعياً أنه عاد بعد الموت، وهو في حاجة إلى ثقة طبيبه ليروي له قصته. وبما أن الطبيب كان على موعد مع زميل له لم يتواصل اللقاء بعد وداع المريض إياه. بعد هذا المشهد يروي لنا الطبيب موعده مع زميله الذي عزمه بسبب ترقية. وفي اللقاء على الغداء بدأ زميله يقلب في الماضي المشترك بينهما، مخبر إياه بأن حبيبته القديمة (هند) صارت جدة . ورغم محاولات الطبيب عدم التذكر، فإن تلك الإشارة كانت إلى جانب اللقاء مع المريض فرصة لإحياء كل الهواجس والأفكار المتصلة بـ « قصة» الطبيب (طفولته).

أما البنية الثانية فتبدأ بتقليب الطبيب في ملف مريض نفسي يشك في زوجته ودخول مريضه عليه، والخروج معه إلى الساحة لمعاينة أنه بلا ظل. فيكون ذلك سببا في الانشغال أكثر بحالة مريضه. فيدفعه ذلك إلى كتابة رسالة إلى زملائه.

ج. التقرير: الرسالة:

في البنية النصية الرابعة نجد «الرسالة» التي كتبها الطبيب (كما يقول في هامش يذيلها) إلى زملائه مبينا حالة مريضه، مفسراً أنه سجل كل الأحداث التي ذكرها له. كما أنه سافر إلى قريته وجمع تفاصيل عديدة عن

حياته وحياة أسرته، وطالباً منهم في النهاية آراءهم في هذه الحالة النادرة، وإن أخفى عنهم كون المريض «بلا ظل».

نسجل، على مستوى البناء، أن هذه الطبقة النصية الأولى ببنياتها الأربع تبتدئ بدورها بتقرير يتلوه سرد وبعد ذلك تقرير. إنه البناء الدائري نفسه الذي رأيناه أفقيا. وأن التقرير يولد السرد. فظهور المريض في حياة الطبيب **حفزه** للبحث عن ذاته، وولد لديه طموحا قديماً. كما أن لقاءه بصديقه عالم الحضارات القديمة ولد لديه هواجس قديمة، وجعلنا نتبين من خلال هذه العلاقة السببية بين التقرير والسرد في هذه الطبقة أن للطبيب «قصة». هذه القصة **تشابه** «قصة» المريض .

يقول الراوي – الطبيب:

– «ثمة تشابه يجمعنا، وربما حدث لبس بين **الحالتين**، أو بأن ما حدث تأكيد صارخ **لحالة مريضي** أو **تأكيد لحالتي**». (ص 7) (التشديد مني).

– «غدوت أنا المريض» (ص 7)،،، والاستشهادات كثيرة.

هذا التشابه بين الطبيب والمريض يدفعنا إلى قراءة «قصة» الطبيب تمهيدا لمعرفة كل ما ستقدمه لنا الطبقات النصية اللاحقة وما تتضمنه من بنيات نصية تسهم مجتمعة في بناء النص ودلالاته وتسعفنا بالإمساك بجماليته.

2.2.3 . قصة الطبيب:

نستجمع مختلف المفردات والمقاطع والبنيات الموزعة في الطبقة النصية الأولى لتشكيل قصة الطبيب وفق الخطاطة التي قدمناها في «قال الراوي»[5] على النحو التالي :

أ. **الدعوى النصية:** الطبيب كان في طفولته خامل الذكر. ويسعى عن طريق أحلام اليقظة أن يكون «شخصاً» غير الشخص الذي يحمل. كبر معه

هذا الحلم – وهو أن يكون ذا شأن ومتميزا عن الآخرين. لكنه ظل فاشلاً في حياته وحبه. ودعا الله وهو معتمر، قائلاً: «ظللت أبكي وأسكب تذرعي بأن **أمنح علماً لم يمنح لأحد قبلي**».

إن عند الطبيب، بسبب حياته الفاشلة، أسطورة شخصية هي: أن يكون صاحب نظرية لم يسبقه إليها أحد. إنها «دعوى» الطبيب.

ب. **الأوان:** ظلت هذه الدعوى – الأسطورة تواكب حياة الطبيب. لنقرأ تعبيره عنها بجلاء: «وقد مضت على ذلك الدعاء أعوام طوال من غير أن يتحقق شيء مما اعتراني من خيالات، فأيقنت أنني سأبقى خامل الذكر كملايين البشر، بوهم لا يتحقق». (ص 11). لكن بعد طول انتظار جاء أوان تحقيق الدعوى بعد ظهور المريض:

«كدت أنسى كل شيء. **وحين وقف أمامي أيقنت أنني على موعد مع علم لم يسبقني إليه أحد**». (ص 11) التشديد مني.

إن ظهور المريض «**ولد**» تلك الأسطورة الشخصية، أو تلك الدعوى. إنه أوان تحقيقها. يقول الطبيب في نهاية مقدمة لتقرير لم يكتب:

«أنا الآن أحمل قنبلة ستفجر هذا العالم ، ستحوله إلى هباء، غبار، وستجعل الجميع ينسف المعارف التي اكتسبها ويعيد تهجئة الحياة من جديد» (ص 11) لكن هناك تخوفاً باطنياً يلازمه، ويعبر عنه بجلاء، بقوله:

«**كل ما أتمناه** ألا يكون **هذا القول** استكمالاً **لهواجس الطفولة الأولى وأوهامها**». ص 12.

ج. **القرار:** يبدو لنا القرار في قيام الطبيب بالبحث في «قصة» مريضه وتسجيل ملاحظاته، والسفر إلى قريته استكمالاً للمعطيات، ومراسلة زملائه مستفسراً عن الحالة التي يراهن عليه لتقديم علم ما سبقه إليه أحد، من خلال التقرير النهائي الذي ينوي تقديمه إلى مؤتمر علمي.

فهل سيتم «النفاذ» وتتحقق الدعوى أو الأسطورة الشخصية للراوي – الطبيب؟ إن البرنامج الحكائي للرواية لما يكتمل، ولا يمكننا الجواب عن هذه الوظيفة الأساسية إلا في النهاية، أي بعد قراءة «الرسالة الأخيرة» التي بعث بها إليه صديق طفولته طارق الباشا. (انظر 3. 4 .2 من هذا التحليل).

إن العلاقة العمودية بين التقرير والسرد في الطبقة النصية الأولى سببية؛ لأن التقرير كان الداعي إلى ظهور سرد قصة الطبيب. كما أن العلاقة بين الطبيب والمريض علاقة مشابهة، من خلال ادعاءات الطبيب، ولم تظهر لنا هذه المشابهة إلا من خلال أقوال الطبيب. ويمكننا تبين احتمالات هذه المشابهة وعلاقات أخرى بين التقرير والسرد من خلال الانتقال إلى الطبقة الثانية : السرد.

3.3. الطبقة النصية الثانية: المطابقة:

1.3.3. بناء الطبقة:

نعتبر هذه الطبقة النصية واسطة عقد الرواية، فهي بؤرتها التي تنهض على قاعدة سردية من البداية حتى النهاية. إنها خلاصة الاستجوابات التي أجريت مع المريض، وكل المعطيات التي جمعها الراوي – الطبيب من خلال رحلته إلى القرية التي ولد فيها مريضه. لذلك نجدها، أيضاً، على مستوى عدد الصفحات أهم من الطبقتين الأولى والأخيرة.

تتقدم إلينا هذه الطبقة من خلال بنيتين نصيتين كبيرتين: خمسة أيام و«أحداث ضبابية». أما الخمسة أيام فتأتي على شكل بنيات صغرى، تتشكل كل منها تحت اسم يوم من الأيام، تتخللها بنيات أخرى تتصدرها أقوال المريض. يشكل كل يوم من تلك الأيام محطة أساسية في حياة القرية من خلال التركيز على «قصة» والد المريض «صالح التركي».

تأتي الأيام الخمسة مرتبة ترتيباً تنازلياً، أي أنها تبدأ باليوم الخامس

وتنتقل إلى الرابع، وهكذا حتى اليوم الأول. وكل البنيات السردية المندرجة تحت عنوان يوم ما تتصدرها هذه الصيغة: «هي خمسة أيام خرجت فيها القرية بغير هدى». الشيء الذي يعني أن كل الأيام يوم واحد . إنها تتشابه في محنتها وقسوتها. لذلك لا يغدو ترتيب الأيام ذا جدوى . ونجد في الميتانص النقدي، ضمن الردود، ملاحظة تتصل بهذا الترتيب ، حيث يقول الناقد الأدبي الذي اطلع على قصة المريض[4]: البدء بالليلة الخامسة ثم الرابعة ،،، علما بأن الأحداث في خط تصاعدي ولا تعود للوراء... ماذا تقصد؟» (ص 346).

إن بناء هذه الأيام الخمسة (كطبقة نصية) بهذا الترتيب العكسي على، مستوى الخطاب، والترتيب التصاعدي، على مستوى القصة، يكشف لنا البعد الدائري الذي تبنى عليه هذه الطبقة النصية. ونجد في آراء الطبيب عن الدائرة، وقلب الحياة، واكتمال الدائرة واستمرارها (ص 350 وما بعدها)، ما يقدم لنا تفسيرا لهذا الترتيب كما يتصوره ويفهمه في تنسيق «الحكاية» وبنائها. ولقد وفق الكاتب في رسم ملامح هذه القرية وعوالمها الواقعية والمتخيلة وأساطيرها ومعتقداتها من خلال رصد سيرة حياة المريض من لحظة ولادته، والدور الذي يضطلع به والده في حياة القرية. إننا هنا أمام طبقة نصية سردية متكاملة بذاتها ، وتستأهل لوحدها دراسة مفصلة لما تحتويه من عوالم خاصة وغنية.

أما الأحداث الضبابية ، فتنقلنا من الحياة في القرية إلى المدينة التي هاجر إليها المريض بعد موت والده، وانخراطه في سلك الحياة العسكرية، حاملا معه كل الهواجس والتخيلات والأوهام التي تشكلت من خلال حياته في القرية ورافقت مختلف مراحل حياته.

يهيمن السرد في هذه الطبقة من خلال الراوي المتكلم (المريض): الذي يبدو لنا من خلال استعماله ضمير المتكلم وهو يحكي عن قريته وقصة والده.

وأحيانا أخرى يروي بضمير الغائب بعض الوقائع التي تجري في القرية. وإلى جانب السرد نجد التقرير الذي يبدو لنا من خلال المُناصَّات الداخلية (الهوامش) التي كان يلجأ إليها الطبيب لتوضيح بعض المعطيات المتصلة بالسرد، مثل ما نجد في قوله في الهامش بالصفحة 89: «يدعي مريضي أن سبب عزوفها عن الارتحال إلى أسواق قرى الوادي، هيامها به وعدم رغبتها بالابتعاد عنه». وتأتي هذه الهوامش موقعة باسم الطبيب حسين مشرف (انظر مثلاً الهوامش في الصفحات 67 - 89 - 128 - 170 - 182 - 202 - 280 - 290).

إن العلاقة بين السرد والتقرير في هذه الطبقة النصية علاقة تفاعل نصي بين النص (السرد) والمُناصّ (التقرير). ومن خلالهما يتبدى لنا صوتان: يضطلع أولهما بالسرد، ويأتي الثاني للتوضيح والشرح والتنبيه. إن كل المناصات الداخلية تملأ بعض الفجوات، وتفسر ما لم يقله الراوي – المتكلم فيما رواه للطبيب، وتسهم في توضيح ما خفي من القصة عن طريق إثارة الانتباه إلى بعض الجوانب الكامنة وراء السرد.

علاوة على ذلك لا يبدو لنا الطبيب مجرد مروي له يتلقى السرد من لدن الراوي – المتكلم (المريض)، إذ إنه إلى جانب المناصات التي كان يضطلع بها، عمل على تنظيم المادة الحكائية بطريقته الخاصة: وضع العنوانين، إدراج بعض الأقوال في صدر البنيات السردية، تقطيع السرد وتنظيمه بالكيفية التي تتقدم لنا من خلال هذه الطبقة النصية الثانية. ويبدو لنا ذلك بجلاء في الهامش الذي وضعه بصدد الـ «أحداث ضبابية»، حيث نجده يقول: «لم يفصح عن اسم الرئيس الذي يتحدث عنه. ولم أعد قادرا على صياغة الأحداث بصورة منطقية كما حدث مع بقية الحكايات التي سردها سابقا وقمت بجمعها من أفواه القرية التي ذكر انتماءه إليها، وكنت عازماً على **تنسيقها وحشو تلك الفجوات والفراغات في جلسات لاحقة، إلا أن ما حدث جعلني أرضى بهذه الصياغة**. لذلك أستحسن عنونة هذا الفصل

بـ «أحداث ضبابية»، وقد عمدت إلى إدخال رؤيتي الشخصية لمفهوم مريضي لحالته ...» (ص 280).

جئت بهذا الشاهد لأنه يبين لنا بجلاء أن الطبيب باعتباره المروي له كان يضطلع بدور كبير في السرد لأنه كان يروي لنا القصة من منظوره الخاص، وإن كان ينطق بلسان مريضه. لقد جمع موادا من القرية، وحاول من خلال دمجها بما سمع من مريضه تقديم «رؤية» «تتطابق» مع التفسير الذي كان يرمي إلى تشكيله. لذلك كانت رؤيته السردية برانية، بتقديم الرؤية الذاتية للراوي، لكنها كانت في العمق جوانية. ويتضح لنا ذلك بجلاء من خلال تنظيم المادة المسرودة وطريقة تقديمها وتنسيقها، سردياً، وتوضيح، ما غمض منها ليس بالنسبة للمروي له المفترض (القارئ/ العلماء) ولكن بالنسبة إليه لتقديم نص قابل للتأويل والتفسير. تتضح لنا هذه المطابقة بين السرد والتقرير بجلاء على مستوى تقديم قصة «صالح التركي»، حيث سنلمس «مطابقة» بين الشخصيتين: صالح ومشر .

2.3.3 . قصة صالح التركي:

قصة صالح التركي هي قصة الطبيب بشكل آخر. فهو أيضا له أسطورة شخصية: أن يكون له موقع في القرية:

- «توهم أنه **أكثر أهمية** من كل شيوخ قرى الوادي، ولازال يغذي هذا الوهم في مخيلته» (ص 168).
- «مكث على هذا الحال زمناً لا يشتغل بشيء سوى ترديد وعده بأن يعود **سيداً مُهاباً** في جنبات الوادي». (ص 180).

بل إن طموحه يتعدى الحصول على المشيخة بالإعلان مرة بأنه «**سيكون أميراً**» على أهل الوادي (ص 226).

إنه الذكي الألمعي، التاجر المخاتل، المثقف، الذي يحسن القراءة والكتابة في مجتمع أمي. يرى نفسه متميزا عن الآخرين. يغامر في فلسطين، ويسعى لإثبات نسبه العربي، والتحكم في القرية عن طريق الاحتيال وادعاء التقرب من رجال السلطة، يتآمر بكل الوسائل لتكون له الحظوة والمكانة. شخصية مأساوية ومغامرة. عنيف مع زوجته وولده، وينتهي نهاية مأساوية: قطع لسانه، وقتله من لدن زوجته.

هذه الشخصية – اللغز تعيش في قرية معزولة في أقصى الجنوب قرب جازان. كل همها تحقيق تلك الأسطورة الشخصية. لكنها تفشل في ذلك فشلاً ذريعاً. وتركيز السرد على هذه الشخصية دليل على ذلك . لذلك نجد مطابقة بين شخصية صالح الذي فشل في تحقيق أسطورته الشخصية، تماما كما سنجد ذلك مع الطبيب في نهاية النص. أما المريض، فإنه يبدو لنا في هذا الطبقة النصية ظلا أمام النور الهائل المسلط على الأب صالح التركي. ولهذا تنتهي الأيام الخمسة، وهي البنية السردية الأولى والأساسية، في هذه الطبقة بموت صالح.

غير أننا نجد مطابقة أخرى بين صالح وابنه، تأتي على لسان المريض حين يقول: «أنا وأبي نتبادل الموت/ هو ميت خارج حلم لم يتحقق» (ص216).

وستتاح لنا فرصة معاينة المطابقة عينها في نهاية التحليل بين الطبيب والمريض وصالح التركي.

4.3. الطبقة الثالثة: التأويل:

1.4.3. طبيعة التقرير:

بعد انتهاء عرض المادة المتصلة بالمريض في الطبقة الثانية ، تأتي الملاحق مشكلة من عدة خطابات (أقوال – رسائل – ردود – مفكرة –

تقارير)، يجمع بينها البعد التقريري. إنها عبارة عن«قراءات» ومحاولات لاستكمال عناصر المادة (أقوال المريض ورسائل صالح التركي) أو لتفسير الحالة المرضية المعروضة: أي أن العلاقة بين التقرير والسرد علاقة "تأويلية" لأن التقرير، وهو يحتل المستوى الأول على مستوى الخطاب، يتعامل مع السرد الذي يوجد في الخلفية. هذه التأويلات ذات طبيعة نفسية واجتماعية – أنثروبولوجية ودينية وفلكية وطبية شعبية وسحرية وأسطورية وأدبية.

إن كل هذه التقارير، ولاسيما ما اتصل منها بردود العلماء والباحثين، تجمع على خصوصية الحالة المعروضة. وترى أن الطبيب يقدم على عمل غير ذي جدوى، لاعتبارات يتداخل فيها ما هو ذاتي (يتعلق بالطبيب) بما هو موضوعي (المريض)، وأن طموحه زائد عن حده. ولقد أدى هذا إلى بعث مفكرة من الطبيب يشرح فيها تصوره، ويقدم بعد ذلك على كتابة مسودة تقريرين تمهيدا للمؤتمر العلمي العالمي الذي سيعقد بعد شهرين حول موضوع «علم النفس والميتافيزيقا»، ويتبين للطبيب، في النهاية، أن عمله، وكل مجهودات السنوات التي بذلها لتحقيق حلمه، لا يمكن أن تتحقق.

2.4.3. عدم نفاذ الدعوى المركزية:

في «الخاتمة»، يخبر الطبيب مريضه بما أنجزه ، ويطلب منه مرافقته إلى المؤتمر. لكن مريضه يختفي نهائيا ، ويفشل الطبيب في إعداد تقريره النهائي، ويتخلى عن صياغته. يقول: «لا داعي لكتابة التقرير، فلم يعد الأمر مجدياً. الآن أجزم أنني كنت أتابع هواجس وأوهاماً قديمة.. يا للحزن»، (ص 391).

لا يمكننا قراءة هذه الجملة إلا مقابل نظيرتها التي جاءت في بداية النص: «كل ما أتمناه ألا يكون **هذا القول** استكمالا **لهواجس الطفولة الأولى وأوهامها**». ص 12. بعد التمني «الإيجابي» لا يأتي سوى الجزم «السلبي»، فإذا نحن أمام أوهام وهواجس الطفولة.

وفي لحظة يأس كامل من تحقيق دعواه ونفاذها، يقرر إحراق كل الأوراق التي جمعها، عازماً من وراء ذلك إنهاء اللعبة؟ وبينما هو يعاين مشهد احتراق المادة المجموعة يثير انتباهه مظروف من صديق طفولته طارق الباشا (هذه الرسالة لم ترد ضمن الردود)، فيفتضه ليجد فيه ما يذكره بما كان يقدم عليه في صغره: «لم تزل في الذاكرة كالآن حينما خرجت على فتيان الحي تحمل نبأ مقدرتك على الانشطار. هذه اللعبة المضحكة جعلتك سخرية بين أصدقاء الحي» (ص 398): «أجد نفسي راغباً لأن أذكرك **باللعبة إياها** حين كنت تقوم بأحاجي عديدة لتوهمنا بمقدرتك على الظهور **تحت الشمس من غير ظل**» (ص 399). أو قوله: «فهل وجدت في هذه اللعبة القديمة نشوة لتجعل بقية الناس يقفون مندهشين في أحاجي الصبا» (ص 399).

لقد تم تأجيل هذه الرسالة ، وكان موضعها ضمن الردود، إلى نهاية الرواية للكشف عن:

أ. عدم تحقق دعوى الطبيب في أن يقدم نظرية جديدة لتفسير الكون، انطلاقا من الحالة المرضية المعروضة. وفي ذلك نجد «**المطابقة**» التي تحدثنا عنها بين الطبيب وصالح التركي.

ب. **مطابقة** حالة المريض مع حالة الطبيب. بل إن تلك الحالة ليست سوى حالة الطبيب ذاته. أهي أوهامه القديمة وتخيلاته؟ التي جعلته «يتصور» هذا المريض الذي لا اسم له ، ويدخل غرفة الفحص دون أن تلمحه الممرضة، ويظهر ويختفي متى يشاء. لقد انتهى الخطاب والقصة معا . ولم تبق غير لعبة السرد والتقرير التي بنيت عليها الرواية من خلال طبقاتها الثلاث. هذه اللعبة تجعلنا نخرج من قراءة الرواية كما دخلنا إليها وليست أمامنا قصة بالمعنى التقليدي للكلمة. وليست هذه اللعبة غير «التخييل» بكل ما يحمله من دلالات ومعان.

يقدم إلينا هذا التخييل الروائي، كالحلم الذي يروى من خلال السرد، ونحتاج إلى تعبيره (التأويل) من خلال **التقرير**. كان الحلم متوتراً ومزعجاً ومستفزاً. وكان التأويل غنيا وعميقا ومقلقا. وفيهما ، ومن خلالهما معاً، تحققت متعة السرد وجمالية التقرير.

قبل مواصلة تحليل هذه اللعبة المزدوجة التي تجمع السرد بالتقرير في رواية الطين، ننتقل الآن إلى رواية «عرق الآلهة» لمعاينة كيفية اشتغالها ومقارنتها برواية الطين، بقصد الكشف عن نقط الائتلاف والاختلاف بين الروايتين للخروج بخلاصات عامة تتصل بالروايتين على مستوى جمالية الشكل الروائي فيهما.

4 - عرق الآلهة: السرد يولد التقرير:

1.4. بناء الرواية:

تتكون رواية عرق الآلهة لحبيب عبدالرب سروري، على عكس رواية الطين، من تسعة فصول تأخذ شكلاً ترتيبياً تصاعدياً، من الفصل الأول إلى الفصل التاسع. وكل فصل من هذه الفصول، باستثناء الثاني، يتضمن أرقاما ترتيبية (1-2-3،،،) ، أي أننا داخل ما يتقدم إلينا، تحت أي رقم ، أمام بنية نصية لها حدودها التي تميزها عما يسبقها أو يلحق بها.

تذيل هذه الفصول بملحقين يسمى أولهما: «بقية» تقرير «كاشف الأسرار» (ص 223). والثاني بـ «الملحق العلمي» لـ «تقرير كاشف الأسرار» (ص 265). وإذا كان كل فصل يتضمن بنيات نصية تحت أرقام تسلسلية، فإن هذا التقرير العلمي، يتكون من فقرات تحمل عناوين فرعية دالة على محتواها. وتأتي بعد الملحقين «مراجع الملحق العلمي» وتضم مرجعين جوهريين يتأسس عليهما الملحق العلمي، أحدهما بالفرنسية وآخر بالإنجليزية (ص 248).

يضعنا الملحقان، بسبب خصوصيتهما الخطابية، أمام إمكان التمييز بين **سرد** (الفصول) **وتقرير** (الملحقان). أي أن العلاقة بينهما تأتي على شكل علاقة نص بذيل، **أو نص بمناص**. لكننا عندما نطلع على الرواية نجد من بين الفصول ما يتضمن صيغة التقرير أيضاً. ويبدو لنا ذلك بجلاء من خلال تعدد البنيات النصية داخل كل فصل. ويمكن قول الشيء نفسه عن التقرير، فهو بدوره يتضمن سرداً. فتقرير «كاشف الأسرار» مثلا، يـ «**سرد**» علينا من خلال **التقرير** «أسرار» الراوي ، وهو «يقرأ» ما يفكر فيه . إن السرد والتقرير يتداخلان ويتكاملان، ومن خلال ترابطهما يتشكل نص رواية «عرق الآلهة».

2.4 . طبقتان نصيتان:

عندما نتأمل الرواية من خلال التمييز بين فصولها وملحقيها، يمكننا التفريق بين طبقتين نصيتين تتكاملان وتتجاوران في مجرى الرواية على قاعدة التفاعل بين السرد والتقرير.

هاتان الطبقتان النصيتان هما:

أ. قصة عشق الراوي شمسان لفردوس وحنايا (السرد).

ب. قراءة نشاط دماغ الراوي أثناء التفكير (التقرير).

إن العلاقة بين السرد والتقرير أو بين الطبقتين النصيتين هي علاقة مجاورة ، بحيث يمكننا التمييز بينهما، من خلال الفصول، كطبقتين تختلف كل واحدة منهما عن الأخرى بحيث تتناول كل واحدة عالما خاصا بها . وإن كنا نجدهما، في الآن ذاته، أحياناً أخرى، تتناوبان في مسار الحكي، وتتداخلان في النهاية لتشكيل «صورة» عن الشخصية المحورية «شمسان» في علاقته، وبخاصة بحنايا. وفي علاقته بذاته أيضاً. ونتبين من كل ذلك هذه الشخصية وهي تخوض تجربة الحياة من جهة (قصة العشق) أو وهي تتخذ موضوعا للتجربة العلمية (قراءة دماغها) أثناء التفكير للانتهاء إلى

معرفة «أسرار» هذه الذات التي تبدو لنا مفعمة بحب الحياة واقتناص متعها وفق رؤية عصرية وحداثية يتميز بها الراوي ـ الشخصية.

يبدو لنا هذا التجاور وذاك التناوب من خلال ترتيب الفصول وتسميتها:

- الفصل الأول: فردوس وحنايا .
- الفصل الثاني: السفر بأسرع من الضوء.
- الفصل الثالث: مقدمة «تقرير كاشف الأسرار».

إننا، على سبيل المثال، في الفصل الأول أمام سرد يبين لنا علاقة الراوي بفردوس (الزوجة) وحنايا (العاشقة)، وخضوع الراوي للتجربة. وينتهي هذا الفصل بخروج التقرير ومعه الملحق العلمي. ويعلق الراوي: «أترك الملحق العلمي هنا في نهاية الرواية، ملحقا لها كما خرج من طابعة كاشف الأسرار، دون مس حرف أو فاصلة منه». (ص 53). وننتقل في الفصل الثاني إلى قراءة التقرير العلمي من لدن الراوي، وكتابته نصا يكشف فيه عن تصوراته وأوهامه وأحلامه وهو ينتظر موعد قراءة حنايا للتقرير. وننتقل في الفصل الثالث إلى قراءة جزء من التقرير(المقدمة). وينتهي هذا الفصل بتعليق الراوي: «أترك بقية هذا التقرير الطويل المدهش (،،،) ملحقا في نهاية الرواية، عنونته بـ «بقية تقرير كاشف الأسرار»، لمن أراد قراءته الآن بعد مقدمة التقرير مباشرة أو لاحقا إذا أراد،،،». (ص 82) ويذكرنا هذا بما رأيناه في نهاية الطبقة الثانية في رواية الطين (انظر: 3 .1 .2 من هذا التحليل).

تتجاور الفصول وتتناوب في مجرى الحكي لتبرز لنا العلاقة القائمة بين السرد والتقرير. ومن خلال اعتماد هذا الشكل التجاوري والتناوبي تتطور طبقتا النص وما تحويه كل منهما من بنيات يتداخل فيها السرد

بالتقرير حتى النهاية حيث تكتمل لدينا الرؤية العامة التي تسعى الرواية إلى تشكيلها باعتماد هذا العلاقات، مؤسسة بذلك لسردية وجمالية خاصتين.

إذا كانت رواية الطين تبنى على شكل دائري، ننتقل فيه:

من **التقرير** إلى **السرد**، ومنه إلى **التقرير** (انظر: 3 .1 .3).

فإننا في عرق الآلهة، ننتقل:

من **السرد** إلى **التقرير** إلى السرد ومنه إلى **التقرير**.

ويؤكد لنا هذا الشكل التناوبي والتجاوري بين الطبقتين النصيتين الكبريين.

نتوقف على كل طبقة نصية على حدة لاستجلاء مميزات بعضها عن بعض والعلاقات التي تربط بينهما.

1.2.4. الطبقة الأولى: السرد 1:

نفتح الرواية وشمسان يحزم حقائبه للسفر لحضور مؤتمر علمي. غير أن زوجته فردوس تلاحظ أنه هذه المرة مختلف عما اعتاد أن يقوم به قبيل رحلاته السابقة. إنه لا يعامل زوجته كما كان يفعل: يتملى بها ليملأ كيانه، ويبادلها عشقا يجعله لا يفكر في غيرها، ولاسيما وأن سفره سيدوم شهراً هذه المرة. وحين تستفسره زوجته، وهي التي تعرفه جيداً، يؤكد لها أنه متوتر بسبب المؤتمر. وليست له علاقة بأي امرأة، مبيناً، من خلال إشراك المروي له في رؤيته الداخلية، أنه كان كاذبا في ادعائه. فهو متلهف لرؤية حنايا والتملي بأحضانها.

يستدعي الحديث عن فردوس وحنايا توظيف تقنية الإرجاع لسرد قصة تعرفه على زوجته فردوس الإيرانية – الألمانية في رحلته إلى فرنسا وهو طالب في العشرين من عمره، ويستطرد في ذكر مزاياها وشغفها بالشعر، كما يبين لنا كيف تعرف على حنايا في مؤتمر علمي ومبادلتها

العشق نفسه، ويعدد مزاياها العلمية (الرياضيات) والإنسانية، غير أنها كانت تمتنع عن بذل جسدها إليه. وبالرغم من مرور ثلاث سنوات على تعرفهما في الملتقيات التي تجمعهما في مدن أوربية عديدة فهي ترفض تحقيق، رغبته منها.لذلك فهو يعول كثيرا على هذا اللقاء الذي يدوم شهرا للوصول إلى مبتغاه.

نتعرف، من خلال السرد في مختلف فصول الرواية، على «قصة» حنايا. فهي من سلطنة عمان، وأمها إنجليزية مطلقة. عاشت في أحضان عمها. وبسبب لقاء مع ابن عمها الذي لم يكن يرى فيها سوى جسدها، عمل عمها على تزويجها منه. فرفضت تسليم نفسها إليه. ونجحت، بتخطيط مع أمها، في الخروج من سلطنة عمان، تحت تأثير الجمعيات الحقوقية والالتجاء إلى بريطانيا. وهناك واصلت عملها العلمي حتى صارت عالمة كبيرة في البرمجيات. وكانت فرص لقاءاتها بشمسان اليمني والمشتغل أيضا بعلوم الكمبيوتر للتقارب بينهما وتبادل العشق.

إن هذا اللقاء العلمي الذي يجري، بعد لقاءات ومراسلات عديدة عبر البريد الإلكتروني، حاسم في قصة عشق شمسان لحنايا. لذلك فإننا، نتوقع كقراء، أن يتواصل تتبع مجرى القصة في هذا الاتجاه. لكن طبيعة المؤتمر الذي يدور حول «تحليل الدماغ وهو يفكر «يجعلنا أمام اندهاش شمسان أمام هذا التطور العلمي، ويقترح نفسه موضوعا للاختبار. فيكون السرد، هنا ، مولدا لـ «التقرير». حيث ستصبح قراءة أفكار الراوي، وتحليل دماغه موضوع تقرير «كاشف الأسرار». وننتقل، على مستوى تطور أحداث الرواية من السرد إلى التقرير. وينتهي المؤتمر، وتظل العلاقة قوية بين شمسان وحنايا. ويعود الراوي إلى باريس، حيث تبدو لنا علاقته مع زوجته فردوس عادية، بالرغم من إحساسها بتبدل زوجها وذرفها دمعتين لم يرهما شمسان منذ ثلاثين سنة. ويتواصل تفاعله مع برنامج كاشف الأسرار إلى أن يحصل لقاء آخر مع حنايا، حيث يأتي السرد مرة أخرى متناوبا مع التقرير ،

وتتطور العلاقة مع حنايا التي تكشف له سرها النهائي بتعرفه على سيرة حياتها مكتوبة، وعلى كل رسائلها الإلكترونية والنصية الهاتفية التي تتبادلها مع زملائها، فيكون التغير النهائي في علاقة شمسان بحنايا. سنعود إلى تفاصيل هذا اللقاء الأخير ، بعد تقديم تحليل ما يتصل بالتقرير.

2.2.4 . الطبقة النصية الثانية: التقرير 1:

عندما يسأل شمسان عن طبيعة المؤتمر بالتدقيق وهو يجالسها مساء في أحد المطاعم الراقية في باريس تخبره بأنها تساهم في تطوير برنامج كمبيوتر اسمه «قارئة الفنجان»، هدفه قراءة تفكير الإنسان. ويطلب الخطوط العريضة لطريقة العمل، فتجيب بقولها: «يوجه الفريق العلمي أسئلة متنوعة لعدد من الناس، يتم تصوير نشاطات أدمغتهم أثناء الرد، يدرس الفريق العلمي تفاعلات الدماغ أثناء الإجابات، ثم يتم تعليم برنامج الكمبيوتر طرائق تحليل الفريق العلمي للإجابات وتحديده لتداخلات وهويات مناطق الدماغ التي اشتغلت أثناءها. إثر ذلك يتعلم الكمبيوتر كيف يصل لنفس نتائج الفريق من مجرد تصوير نشاطات دماغ الإنسان وهو يفكر، دون أن يعبر شفويا عما يفكر به! أي أن الكمبيوتر يتعلم كيف يقرأ باطن الإنسان!

أضافت لتضاعف دهشتي وإذهالي:

– ثمة برنامج آخر اسمه «الفيلسوف، كاشف الأسرار»، يربط برنامج «قارئة الفنجان» بقاعدة موسوعية من المعارف العلمية والثقافية والاجتماعية، النظرية والتطبيقية، لينتهي بتقديم تقرير شامل، يمكن قراءته على شاشة الكمبيوتر بعد دقائق فقط!». (ص 22-23).

يتوسل شمسان لحنايا لتجريب الأجهزة معه، وأن تريه تقرير الفيلسوف وهو «يقرأ، ينظر ويحلل ما أفكر به». (ص 23). فتخبره بسرية البرنامج العلمي، وتعده بالتدخل لدى الفريق العلمي لتلبية طلبه. وتتم موافقته على شروط الفحص، ويوقع على عدد من الأوراق الإدارية للسرية التامة. غير

أن الراوي سينشغل بموضوع التفكير الذي عليه أن يضطلع به وقت التجربة. فيخامره موضوع «حنايا» العاشقة المتأبية (لغز ألغازه كما يقول)، ولكنه يفكر في أن تعرية علاقته بها قد يعرضهما لسهام المشاركين في المؤتمر. لذلك يرعوي عن التفكير في هذا الموضوع، وينتهي إلى موضوع آخر. يقول:

«صعدت من **عمق أعماق** دماغي ذكريات كثيفة غامضة استطعت **تناسيها** بضع عشرة سنة، وإن دهمتني في الحلم هنا وهناك !» (ص 48) إنها لحظة الذكريات مع الوالد في عدن، وخاصة ما اتصل منها بالوصية التي أوصاه بها «قراءة بعض آيات من الذكر الحكيم بعد موته، مرة واحدة كل أسبوع على الأقل وإهداء ثواب ما أقرأه لروحه». (ص 51) ومن هذه الوصية بدأت تفكيري أمام لاقطات كاشف الأسرار وشاشاته». (ص 52).

بعد الاختبار «أعطى رئيس المختبر التقرير والملحق في ظرفين لحنايا . مدت التقرير العلمي لأقرأه وحدي في الظهيرة، واحتفظت بالتقرير قائلة إنها ستقرؤه لي نفسها هذا المساء». (ص 53). ويأتي الفصل الثالث حيث نجد مقدمة «تقرير كاشف الأسرار» (ص 69) متواصلاً على مدى 13 صفحة، تقرأ خلالها حنايا التقرير على شمسان. وينتهي التقرير بالإحالة على بقية التقرير في الملحق.

يدور التقرير على فكرة جوهرية مفادها أن شمسان مسكون بالأفكار الغيبية والتي يمكن تلخيصها في ما يقوله التقرير: «ما يستحوذ عليك منذ نعومة أظافرك ليس هذا العالم الذي تراه بأم عينيك. بل العالم الموازي، غير المرئي الذي يتخلله ويخترقه ويغلفه: عالم الأرواح والأشباح والأخيلة». (ص 70).

لكن الراوي لا يقتنع بنتائج التقرير الذي يرى أنه مهني جدا ، ويكتفي باستعراض المعارف الموسوعية «الغربية»، من خلال قوله: «**لا أنكر** أن

التساؤلات التي سردها **خطرت ببالي** يوماً، لكنني لا أذكر أن صراعات «جبابرة السماء» على حد تعبيره **أرقت طفولتي** إلى هذا الحد. لا أحب كثيراً هذا المنحنى **المبالغ** في أهميته في التقرير». (ص 80).

يعترف الراوي بأن تلك الأفكار كانت تراوده، ولكن يؤكد أن في التقرير مبالغة. وفي الوقت نفسه، يعلن أنه سيتخذ قراراً، وهو تنفيذ الوصية: «قررت بعد سماع تقرير أبي الكشوف، لأسباب شخصية بحتة، أن **أقرأ لروح والدي، مرة كل أسبوع** ما تيسر من **الذكر الحكيم**! ليس رغبة في **بيع أو شراء**، لكن **حباً ووفاءً** لوالدي الغالي». (ص 85).

في السياق نفسه يبين لنا دوره ضمن فريق البحث العلمي، فيكشف لنا عن اهتماماته العلمية بالذكاء الاصطناعي، ويتحدث لنا عن طبيعة عمله منذ أن زار مختبر العوالم الافتراضية الموسعة، وهو منشغل منذ أربع سنوات بتطوير برنامج للحياة الاصطناعية (ح.ا) الذي يسمح للإنسان بأن يراقب الكون على شاشة الكمبيوتر. وفي ضوء المؤتمر العلمي الذي حضره بدأ يفكر في استثمار مشروع حنايا بإعادة محاكاة السيرة الذاتية للآلهة كمبيوتريا، فطلب منها مده بأقراص مدمجة لعدد كاف من بيانات وتفاصيل ومواصفات نماذج مختلفة من الأدمغة التي درست في مختبرهم بما فيها دماغه. وكانت أطروحته التي ينوي الاشتغال بها هي توطين الأدمغة البيولوجية الحقيقية بكل تفاصيلها في برنامج الحياة الاصطناعية.

تحقق له حنايا طلبه. ويعود إلى مدينته. ويبدأ عمله، وتساعده فردوس في محاولة تشكيل حياة افتراضية للماضي، فتكون الأخطاء في التطبيق ، ويكون التواصل مع حنايا لتجاوز كل النتائج السلبية للعمل.

إن التقرير في كل هذا القسم، سواء في المؤتمر أو في أعمال شمسان وهو يسعى إلى تطوير البرنامج هو البحث في الدماغ البشري من جهة علاقته بالذاكرة والماضي السحيق بحثا عن الله، ومختلف العوالم غير

المرئية. وعلى الرغم من كون الراوي يدعي رفض هذه العوالم خارجيا ، فإنه مسكون بها داخليا، وهذا ما يؤكده التقرير. وفي الانتقال إلى السرد الذي سيأتي بعد هذا التقرير ما يؤكد لنا " الصورة الحقيقية " لتفكير الراوي .

3.2.4. الطبقة النصية الأولى: السرد 2:

تتطور الرواية بعد ذلك في الفصول الباقية أي من السادس إلى التاسع لنجدها تقوم على أساس سردي محض. تقوم حنايا بدعوة شمسان للقاء في فينيزيا (البندقية)، خارج البحث العلمي، وإن كانت موضوعات اللقاء تدور أحيانا حول المشروع العلمي الذي يجمع بينهما، ولذلك كان العشق يحتل المرتبة الأولى. يحس الراوي على إثر الدعوة أن حياته ستنقلب رأساً على عقب. وستتأكد دعوى زوجته فردوس عندما أخبرها بالسفر إلى إيطاليا بقولها بأن الشاعر الإيطالي جيوفاني:

« – له قصيدة مؤثرة، اسمها «بدأ وانتهى في فنيزيا» (ص 148).

في هذه الفصول الأربعة تتحقق رغبة شمسان في علاقته بحنايا، ويتعرف بدقة على قصة حياتها بتفاصيلها الدقيقة، وزواجها من ابن عمها شهاب الذي كانت تسميه «سلطان الصغير»، ويكتشف أنها عذراء . إن كل العشق الذي استغرق كل هذه السنوات الأربع يتوج بتحقيق ما كان يسميه «التماثل الهندسي». لكن تطور القصة سيؤدي إلى اطلاع الراوي على ما كتبته عن سيرة حياتها التي سلمتها له للتعرف عليها. بل إنه امتد للاطلاع على بريدها الإلكتروني والتعرف على زملائها ومراسليها، حيث يكتشف أن لها معجبين كثيرين، ويبدأ يحس بالغيرة تجاهها، لأنه أحس بأنها لم تكن صارمة معهم. وفي اليوم السابع (لهذا الرقم دلالة خاصة) من اللقاء والعشق والاطلاع على برنامج شمسان في البحث عن تاريخ الآلهة، على أسرارها، يقول لها:

« – لاحظت أيضاً أن عشاقك كثيرون ،،، (ص 213).

تتأثر حنايا لملاحظته كثيراً. فيسألها:

« – لماذا لا توقفي كل مغازل منهم بعد أول رسالة له؟

قالت:

– أفضل أن أتجاهلهم باستمرار. ينتهون دوما بالخيبة والإحباط ، يتوقفون لوحدهم كما أثبتت التجربة». (ص 214).

لكن شمسان لم يرق له هذا الموقف، فقال:

« – أخاف أن يشعروا أنك تقرئينهم ببهجة ما.

ثم أضفت لأحمسها على رفضهم سريعاً:

– أو لعلك وقعت بلا وعي في فخ هذه **البهجة الماكرة**.

صمت عميق! تنظر حنايا نحوي بأعين لا تصدق ما سمعته مني. تنهض من السرير بغضب صامت. تتركني عليه وحيداً. ثم تقول:

– أنت شكاك، استفزازي، مرعب! (ص 215).

وتتركه في عذاباته وتحزم حقائبها وترحل. حاول الاتصال بها هاتفياً، لكنه وجد رسالة نصية تقول فيها بأنه لا يختلف عن «سلطان الصغير». ويبقى نهبا لتخيلاته وأسئلته: «سألت نفسي سؤالاً لم يخطر ببالي لحظة واحدة: **بماذا أختلف عن سلطان الصغير إذن؟ ألم تقع حنايا في براثن سلطان جديد أشد مكراً وجوراً** من السلاطين المباشرين؟،، ذاقت الأمرين في حياتها ، لمتعشق أحدا قبلي، كانت عذراء قبل أيام فقط . **لماذا أسعدني بشكل خاص أن تكون عذراء؟** هل انسلخت فعلاً من **ظلامية ثقافة طفولتي**، أم مازالت أشباحها تعربد في جوانحي؟». (ص 220).

ويتسلم منها رسالة نصية ثانية وأخيرة : «تبحث بشغف منذ زمن عن

معرفة تاريخ الآلهة فيما الإجابة موجودة في جمجمتك، في بنية دماغك».. (ص 220).

وينتهي السرد، وبذلك تنتهي القصة؛ لنجد أنفسنا أمام التقرير من جديد : بقية تقرير كاشف الأسرار والتقرير العلمي.

4.2.4. الطبقة النصية الثانية: التقرير 2:

في بقية التقرير والتقرير العلمي نجد أنفسنا، أولاً، أمام حنايا وهي تقرأ التقرير على شمسان، تتمة لما اطلعنا عليه في الفصل الثالث، حيث يحلل البرنامج سيرة «تفكير» شمسان وعلاقته بطفولته وأحلامه وأوهامه المختلفة.أما التقرير العلمي فيركز على بعدين : بيولوجي مرتبط بفيزيولوجيا وطرائق عمل الدماغ البشري وآخر اجتماعي مرتبط بالحياة الاجتماعية والحاجات الجوهرية التي شكلت وكيفت الطبيعة الإنسانية كما يطرحها علم النفس التطوري. وفي هذا التقرير محاولة لطرح السؤال: كيف يمارس الذهن عملية الخيال؟ (ص 280).

5.2.4. علاقات التقرير والسرد:

نتبين من خلال تتبع الطبقات النصية وتطورها أننا ننتقل من السرد إلى التقرير إلى السرد، ومنه إلى التقرير مجددا، بناء على التناوب والتجاور. وسنجد البنية نفسها على مستوى كل طبقة على حدة، حيث نجد التداخل بينهما، إذ كلما كان هناك سرد تخلله تقرير، والعكس. ونفسر ذلك بكون الشخصيات كلها مثقفة، ففردوس شاعرة، ولها ثقافة جمالية واسعة . وحنايا عالمة رياضيات وبرامج ، وكذلك شمسان. وإذا كان السرد على المستوى الأفقي متصلا بالعشق (فردوس وحنايا)، فإن تواجد شمسان مع أي منهما كان يتخلله السرد مصحوبا بالحديث عن الشعر تارة والعلم تارة أخرى. ويمكننا قول الشيء نفسه عن التقرير، لأن علاقة شمسان بحنايا العلمية هي جزء من علاقته السردية بها. فإننا نعاين وهي تقرأ عليه تقرير

كاشف الأسرار قصة العلاقة بينهما والتي يتم تقديمها من خلال السرد، حتى ونحن في طبقة نصية قوامها التقرير.

غير أننا نجد إلى جانب هذه العلاقة بين السرد والتقرير بعدا آخر للعلاقة بين التقرير والتقرير، وهي وليدة ما أومأنا إليه أعلاه. عندما تقرأ حنايا التقرير على شمسان كان يدون ملاحظاته وهو يستمع إليها، ونجده بين الفينة والأخرى يعلق على ما يقدمه التقرير مرتجلا أو قارئا ما كتبه من تعليقات: إنه تقرير على تقرير أو الميتا – تقرير (أكثر من ستة عشر مرة):

«سجلت: «أعترف بأنه أصاب في قراءة وتحليل ما كان يدور في خاطري أمامه! لكني أتساءل إن كان لا ينوي اختتام تقريره بنشيد «الأممية» لعلي أحتاج الآن إلى «ما وراء (Méta) كاشف أسرار» أو لكاشف أسرار يكشف أسرار كاشف الأسرار» (ص 261).

إذا اعتبرنا التقرير نصاً، فإن الميتا تقرير بمثابة ميتانص ، ينتقده ويعلق عليه، وأن العلاقة بينهما، تبعا لذلك علاقة نقدية.

5. مقارنات واستنتاجات:

1.5. سؤال الشكل مرة أخرى:

رأينا الروايتين تنبنيان معا على علاقة تقرير بسرد بكيفيات مختلفة. واعتبرنا كلاً منهما متصلاً بطبقة نصية تتكون من بنيات نصية يتداخل فيها السرد والتقرير. فلماذا لجأ الروائيان عبده وحبيب إلى هذه التقنية في بناء الرواية وذلك الشكل في تنظيم العلاقات بينهما؟

إن «قصة صالح التركي» رواية متكاملة وعميقة لو نزعنا عنها كل ما يتصل بالتقرير الأول والأخير، وشخصية الطبيب أيضا. كما أن قصة شمسان وفردوس وحنايا متكاملة لأنها قصة عشق عميقة أيضاً، لو حذفنا منها كل ما يتصل بكاشف الأسرار والفيلسوف وإخضاع شمسان للتجربة.

فما هي قيمة ودلالة توظيف هذه التقنيات في الكتابة الروائية؟ وهل يمكننا اعتبار ملحق الطين بمائة صفحة وتقارير كاشف الأسرار والملحق العلمي زائدة؟ إن حذف أي وحدة أو مقطع أو بنية أو طبقة نصية يجعلنا أمام رواية مختلفة تماماً. إنها ليست زائدة، أو حشواً، كما يمكن أن يتوهم القارئ المستعجل. بل إن التقارير أضفت على الروايتين مسحة جمالية ومعرفية عميقتين، لأنها لا تجعلنا كقراء أمام قصة محكمة البناء، وذات حبكة مسبوكة الصنع، ولكن أمام رواية مزدوجة لأنها تريد الإحاطة بعوالمها (السرد)، وتعمل على تقديمها برؤية معرفية محددة (التقرير). أي أن الرواية لا تريد أن تكتفي فقط بسرد قصة، ولكن بالتفكير فيها أيضا. كما أنها لا تريد من قارئها أن يقرأ قصة، ولكن أن يفكر فيها كذلك. ولهذا فالقارئ مدعو، ليس فقط إلى الجري وراء نهاية الأحداث، ولكن عليه التفكير فيما وراءها. وفعلاً يجد القارئ المتمعن في التقرير، وهو يقدم في الروايتين معاً، في تداخل مع السرد وتعالق معه، جمالية خاصة، لأنها تتأسس على تنشيط الذهن وتحفيزه على التخيل والتفكير. ويمكننا تجلية ذلك بالوقوف على عنصرين اثنين ، بدون بسطهما بتفصيل، لأن ذلك سيجعل دراستنا طويلة جدا. هذان العنصران هما: الرواية والميتارواية والذات – الآخر.

5.2. الرواية والميتارواية:

إذا كانت الرواية تتأسس على قصة، كما هو شائع، فإن الميتارواية تفكير وتفكيك للرواية، أي إنها الوعي الذاتي بممارسة الرواية. ونجد البعد الميتاروائي في الطين بصورة واضحة جداً، فالقصة تقرأ من وجهات متعددة، ومن بينها الوجهة الأدبية. ولو أتيح لمحلل التوقف على البعد النقدي للقصة من خلال التقرير الخاص بالجانب الأدبي في الرواية لقدم لنا رؤية جمالية خاصة لتصور عبده خال لكتابة الرواية من خلال الطين. إننا نجد أنفسنا أمام ملاحظات نقدية، نبه إليها الكاتب من خلال هذا التقرير، وكأنه يفكر

بصوت نقدي فيما هو سائد نقديا . كان من الممكن أن يدخل «التعديلات» المسجلة، ويحذف هذا التقرير، ولو فعل، لخان خصوصية الميتارواية. إنه يقدم لنا من خلال هذا التقرير رؤية جمالية خاصة، باعتماد هذه التقنية الكتابية. ويمكن قول الشيء نفسه عن بقية التقارير وهي «تقرأ» قصة المريض، أو عن بقية الآراء عن الزمن واللغة والبناء الدائري ومختلف التصورات الفلسفية التي تقدم للقارئ مادة معرفية غزيرة وعميقة بطريقة فنية وجمالية، لا نجدها عادة في الكتابات التقريرية العادية.

أما في رواية حبيب فلا نجد هذا البعد الميتاروائي أساسياً إلا في الميتانص النقدي الذي يتعلق بالتقرير . وهو أيضا يجعلنا أمام مادة معرفية عميقة، فيها تصور الروائي عن العالم وعن مختلف الأفكار التي يقدمها التقرير، عن الدين والإنسان ورؤيته للعالم، وعن القبيلة والسياسة، ومجمل التصورات التي تشغل بال الإنسان العربي.

إن ازدواج السردي بالمعرفي، من خلال علاقة السرد بالتقرير، «واللعب» الذي يتجسد من خلال مختلف أوجه العلاقات بينهما في الروايتين، يجعل القارئ يحقق متعة حكائية ومعرفية، في آن، من خلال اضطلاعه بقراءتين مزدوجتين، تقومان معاً على إعادة بناء العوالم السردية والتقريرية، وإعادة تشكيلها لتحقيق المقاصد المتعددة التي يزخر بها النصان: فهو من جهة أولى يعيد بناء القصة، لأنها مبنية على علاقات تعتمد التداخل والتجاور والتناوب من جهة، أو على التطابق أو التشابه أو التنافر (الميتانص) من جهة أخرى. كما أنه من جهة ثانية يقوم بعملية إعادة التفكير في ما قرأه، وعليه أن يفكر في مختلف الأفكار المطروحة أمامه . ولا يمكن أن يتم ذلك على الوجه الأمثل إلا بقدرة الروائي على ممارسة «البعد الميتاروائي» بكيفية دقيقة معرفياً؛ لأنه هو الذي ينشط عملية التفكير ويؤسسها على ركائز مضبوطة وسليمة فكرياً.

3.5. الذات - الآخر:

إذا كان البعد الميتاروائي خاصية عامة، ونجدها في العديد من الروايات الجديدة، فإن توظيفه، في الروايتين معاً يتخذ دلالات خاصة ومحلية تؤطرها المكونات التي تبنى عليها الطين وعرق الآلهة، لما بينهما من تواشج نلمسه مما يلي :

- الراوي في النصين: عالم في علم النفس أو علم الكمبيوتر. وكل منهما يعيش حياة «**مزدوجة**»: فالطبيب غير راض عن حياته وشخصيته. وله أسطورة شخصية خاصة. ويريد حضور مؤتمر علمي لتقديم خلاصة عمله النظري الذي يتوقع له قلب الحقائق المعروفة. وعالم الكمبيوتر العاشق الحداثي العقلاني (الذي يعيش في أوروبا) مسكون بهواجس «ميتافيزيقية»، ولكنه لا يعترف بها ظاهرياً. وبالرغم من أنه عاشق لزوجته (فردوس) التي يقدمها لنا على أنها امرأة مثالية، يكذب عليها ويعشق حنايا، وليس له (منذ أربع سنوات) سوى هدف واحد: الاتصال بها. وعندما يتحقق له ذلك، يغار عليها.

- تأتي قصة «المريض» لتبرز لنا أن «الطبيب» هو المريض (الذات الأخرى) وما تماهيه معه وانشغاله بـ «قصته» سوى انشغال بذاته. كما أن «كاشف الأسرار» يكشف لنا العالم العقلاني وهو يفكر في والده ووصيته بأنه «مسكون باللامرئي»، حتى وإن ادعى بأنه غير ملتزم بالدين. إنه لم ينفذ وصية والده إلا بعد التقرير، ويدعي أنه يفعل ذلك إكراما لوالده. وليس عشقه لحنايا سوى تجسيد حلم «سلطان الصغير» القابع في أعماقه (ألم يفرح بعذريتها؟). ويمكن قول الشيء نفسه عن حنايا. فعلى الرغم من كونها عصرية وعالمة رياضيات تظل عقدة الشرق مترسخة في وجدانها وأعماقها.

إن الروايتين رحلتا بحث عن الذات الأخرى القابعة في القاع. وإذا

كان السرد يأتي للوقوف على «الظاهر» (الآن)، فإن التقرير يكشف عن «الباطن» (الطفولة). وتتبدى العلاقة بين السرد والتقرير، في الروايتين معاً، من خلال الكشف عن:

- الظاهر: العقلاني - العلمي.
- الباطن: الديني - الطفولي.

ومن خلال ذلك، تنتهي الروايتان بعدم إنهاء «التقرير» العلمي من لدن الطبيب، ويحرق كل أوراقه. ويكتشف تبخر حلمه في أن يكون غير ما هو عليه. وحتى عالم الكمبيوتر يكتشف في النهاية أنه ليس سوى «سلطان الصغير»، وأن كل تحرره في العشق والحياة وإيمانه بالعلم، يخفي دماغاً شرقياً.

وأخيراً، إن الطبقات النصية التي عملنا على رصدها من خلال التقرير والسرد، ليست سوى طبقات النفس العربية ، وهي تحيا في المجتمع. في هذه الطبقات كلها، نجد:

أ. الطفولة موئل السرد، فهي البؤرة «الجوهرية» المحددة لمختلف أنماط سلوك الشخصيات المختلفة: إذ لا فرق بين صالح التركي (ذي الجذور التركية والذي يبحث عن موقع في مجتمع مهمش) وحنايا (ذات الجذور العمانية والتي تعيش في المجتمع العلمي الغربي والعالمي)، ولا بين الطبيب النفساني حسين مشرف ولا شمسان عالم الكمبيوتر .

ب. الموسوعة المعرفية (التقرير): سواء اتصلت بالميتافزيقا وعلم النفس، أو الرياضيات وعلوم الدماغ، ليست سوى محاولة للبحث والفهم والتفسير.

إن "الطين "عند عبده خال، و«الإله» عند حبيب عبد الرب سروري استكناه لعالم شخصيات مركبة. فهي تحيا حياة مزدوجة وتعمل الرواية على النفاذ إلى محددات حياتها عن طريق الكشف والاستكشاف: ظهور المريض،

والتعرف على البرنامج . وما تعدد الطبقات العلاقات بين بنياتها سوى تقليب في مختلف زوايا تلك الطبقات الداخلية للإمساك بها وبأعماقها. لذلك يمكننا القول: إننا أمام «رواية تحليلية» لا تقف عند حد تقديم مادة حكائية، ولكن تتجاوزها إلى إنجاز عملية التفكير فيها، غير أن عملية التفكير (وإن جاءت على صيغة التقرير) لم تأت مقحمة أو برانية. بل إن إدماجها في الشكل الروائي العام، خلال لعبة السرد والتقرير، وعبر مختلف العلاقات التي تربط بينها، جعلنا نقرأ رواية محكمة البناء، تتفاعل مختلف مكوناتها وتقنياتها المختلفة وتتصادى بكيفية متلائمة، نتجاوز فيها سطح القصة إلى عمق المعرفة الذي يجعلنا في النهاية نمسك بتناقض الظاهر والباطن في شخصية الإنسان العربي من خلال طابع «الازدواج» الذي يسم الشخصيات على مستوى السلوك والوعي، والذي يبدو لنا أيضاً، على مستوى الشكل، من خلال ثنائية السرد والتقرير وطريقة اشتغالهما في بناء الرواية.

الهوامش

1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي: الزمن ـ السرد ـ التبئير، المركز الثقافي العربي بيروت/ الدار البيضاء ، ط. 4، 2005، ص.170.
2) سبق لي توظيف «مفهوم الطبقة النصية» في قراءة لرواية أحمد المديني، الطبقات النصية في رواية مدينة براقش، مجلة نزوى، ع. 27 س. يوليو 2001 ص 241.
3) عبد خال، الطين، دار الساقي، ط. 2، 2006.
4) حبيب عبدالرب سروري، عرق الآلهة، رياض الريس ـ الكوكب، 2008.
5) سعيد يقطين، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، 1997، ص 35 وما بعدها.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للأستاذ الدكتور سعيد يقطين.. والدكتور محمد بن يحيى أبو ملحة، أستاذ الأدب الحديث المساعد بجامعة الملك خالد، حصل على درجة الماجستير من جامعة أم القرى عام 1424هـ، وعلى الدكتوراة من جامعة القاهرة عام 1428هـ، وسوف يتحدث عن جماليات المكان في الرواية السعودية: السجن أنموذجاً، فليتفضل:

■■ **الدكتور محمد أبو ملحة:**

أشكر نادي جدة الأدبي، وأحيي الأساتذة الكرام من الحاضرين والحاضرات..

جماليات المكان(*) في الرواية السعودية

السجن أنموذجا

محمد بن يحيى أبو ملحة

مقدمة نظرية:

في بيتٍ من الشعر «يقول نويل آرنو:

أنا المكان الذي أوجد فيه»[1]

وللمكان شأنه الكبير في العمل الروائي «فلا حدود لطاقاته الوظيفية غير حدود الروايات ذاتها»[2].

وتشخيص المكان في العمل الروائي «أبعد من أن يكون مجرد ضربٍ من الزخرفة المكمّلة،... بل إن هذا التشخيص لَمرتبطٌ – بدوره – ارتباطًا وثيقًا باشتغال الأثر الروائي»[3].

والمكان يؤثّر في جميع العناصر المكوّنة لعالم المُتخيّل السردي، ويتأثّر بها؛ حيث إن «مما لا شك فيه أن نوع المكان يؤثّر في أخلاق وعادات الشخصيات التي تتحرك على أرضه، ومستوى المواقف التي تحدث في إطاره، واتجاه الصراع الذي يدور داخله»[4].

ومع بزوغ شمس الرواية الجديدة حدثت عدة تغيّرات في تعامل الروائيين مع جميع عناصر البناء الروائي، ومن ذلك عنصر (المكان).

وقبل الحديث عن تعامل الرواية الجديدة مع عنصر المكان أودّ أن أعرض – بإيجاز – لوظائف عنصر المكان في الرواية التقليدية، ومن ذلك: أن تعامل كثير من الروايات التقليدية مع عنصر المكان لا يعدو كونه خلفية تزيينية (ديكورًا) للأحداث، وبعض الروايات التقليدية كانت ترسم المكان في لوحات وصفية منفصلة، ثم تدلف إلى تناول الأحداث والشخصيات بمعزل عن عنصر المكان.

وكذلك كان وصف الرواية التقليدية للمكان وصفًا حَرْفيًا (فوتوغرافيًا) وكأنه مُنتزَع من آلة تصوير (كاميرا)، ثمّ تطوّر تعامل الرواية مع عنصر المكان فصارت تخرج عن الحَرْفية إلى الفنّية في رسم المكان؛ فرأيناه مكانًا روائيًّا مختلِفًا عن المكان الجغرافي القائم على أرض الواقع، «فإذا كانت نقطة انطلاق الروائي... هي عالم الواقع، فإن نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع، بل إنها خلق عالمٍ مستقلٍّ له خصائصه الفنية التي تميّزه عن غيره»[5].

ومن الوظائف التقليدية للمكان – كذلك – الإرهاص بوقوع حدثٍ ما، فحين تصف الرواية مكاناً ما، فإن القارئ «لا يملك إلا الاعتقاد في قرارة نفسه بأن (أمراً ما سيحدث هنا)»[6].

وكذلك قد يُستخدَم المكان لتصوير نفسية إحدى شخصيات الرواية[7].

وكذلك فإن «تعيين المكان بتحديد موقعه الجغرافي أو بذكر اسمه يحمل على الاعتقاد بحقيقة التخيّل»[8].

وبعد ذلك حصل التطوّر في البناء الروائي، وفي تعامل الروائيين مع عناصر ذلك البناء، ومن بينها عنصر (المكان)؛ فارتقت الروايات الجديدة

بعنصر (المكان)، وأضافت إلى الوظائف السابقة وظائفَ أخرى عزّزت من شأن عنصر المكان ودلالاته، ومن تلك الوظائف:

أن وصف المكان صارت له وظيفة تفسيرية بحيث إنه يستعان به في تفسير العمل الروائي وفي تتبّع دلالاته[9].

أمّا طريقة وصف المكان عند الروائيين التقليديين فقد كانت تقوم على الاستقصاء وتتبّع كل صغيرة وكبيرة من عناصر المكان الموصوف، وأمّا الرواية الجديدة فقد صار نظرها متّجهًا إلى أشياء غير مألوفة، وإلى معالمَ مكانيةٍ دقيقة، لها دلالاتها وإيحاءاتها[10].

وذلك لأن الاستقصاء في الوصف يجعله أقرب إلى (التسجيلية)؛ حيث إن «الوصف الاستقصائي وصف موضوعي خارجي يظهر فيه صوت الراوي على حساب صوت الشخصية»[11].

إن المكان في الرواية الجديدة الناضجة «أبعد من أن يكون محايدًا، فهو يتجلّى في أشكال، ويتّخذ معانيَ متعدّدة، إلى درجة أنه يكون أحيانًا علة وجود رواية من الروايات»[12].

والمكان في الرواية ليس هو بعينه المكانَ الموجودَ في الواقع – وإن تطابقت الأسماء – حيث إن المكان حين يدخل إلى العمل التخيّلي الروائي فإنه يصير مكاناً مختلفًا[13]. فالمكان الروائي مختلفٌ عن المكان الذي يتطابق معه في الاسم خارج الرواية، وليس هو ذاتَه؛ وذلك لأن دخول المكان إلى العالم الروائي يجعل ألواناً أخرى تتدخّل في رسم لوحته، فالمكان الروائي ليس صورةً حَرْفية للمكان الحقيقي، وإنما تدخل في تشكيله المفردات التي استخدمها الكاتب، وكذلك الروح التي ينفثها الكاتب في ذلك المكان، ثم إن لكل شخصية من الشخصيات الحاضرة في ذلك المكان دورَها في تشكيله وتصويره، ثم إن القارئ بما يختزنه من ثقافة، وبما تكون عليه نفسيته عند

القراءة، وبما يعرفه عن ذلك المكان يرسم في ذهنه صورة أخرى قد تكون مختلفة، وهكذا.

إن المكان الروائي – قبل كل شيء – عالمٌ من الكلام، إنه فضاءٌ أبدعته الكلمات[14]!

وهذه الخاصية للمكان الروائي هي أجمل ما يميّزه، وأبلغ ما يحقّق له بلاغته الروائية؛ فاللغة حين تبني المكان، فإنها تكون أبلغَ من الرسم، وأفصحَ من آلة التصوير؛ وذلك لأن طاقات اللغة – وبخاصّة اللغة العربية – لا حدود لها!

إن اللغة تُضفِي على المكان الروائي أعظم جمالياتِه؛ فاللغة تغوص خلف ما تشاهده العين من المكان، فتنقّب عن دواخل المكان، وقد تعرض تاريخَه، وأثرَ الزمن فيه، وقد تمزجه بالشخصية التي تتعامل مع هذا المكان، فتُفصِح عن شعور الشخصيات تجاهه، وما الذي يعنيه هذا المكان لها، وقد تحمّل اللغةُ المكانَ الروائيَّ دلالاتٍ عميقة توحي بما يريده الكاتب.

إنه سحر الكلمات الذي يمسّ المكان فيُحيله إلى مكان مختلف يحمل الكثير من الدلالات والرموز والجماليات!

«إن الأماكن مهما تصغر ومهما تكبر، مهما تتسع ومهما تضيق، مهما تقل ومهما تكثر، تظلّ في الرواية الجيّدة مجموعة من المفاتيح الكبيرة والصغيرة التي تساعد على فكّ جزء كبير من مغاليق النص الروائي»[15].

إن الأماكن حين تدخل إلى العالم الروائي تتحوّل إلى رموز لها دلالاتها الخاصة المختلفة عمّا هو موجود خارجَ النص[16].

وتأسيسًا على ما سبق ذهب بعض الباحثين إلى أن دراسة المكان الروائي وتتبّع دلالاته يمكن أن تكشف عن إيديولوجيا معيّنة أراد الكاتب لها أن تصل إلى المتلقّي[17].

إن الروائيّ حين ينجح في بعث الحياة في عنصر المكان في روايته، فإنه قد ينجح في تحقيق العالمية لعمله! يحقّق هذه العالمية حين لا يكون مجرّد مُسجِّلٍ لما تشاهده عيناه، أو مجرّد مُوثِّقٍ لما يتخيّله ذهنه، بل حين يُضفِي على ما تراه العينان وعلى ما يتخيّله الذهن دلالاتٍ عميقةً، حين يستطيع أن يجعل هذا المكان رمزًا مكتنِزًا بالدلالات والرّؤى، حين ينجح في توظيفِ لغة الوصف، وتوظيفِ المطلّ الذي يشرف من خلاله على الموصوف في إيصال صوته ورؤيته إلى المتلقّي.

ولقد وجد الباحث أن من الأماكن المكتنزة بالجماليات والدلالات (السجن)!؛ ومن أسباب ذلك أن السجن مكانٌ مخالفٌ للمألوف، ويتكثّف الزمان في السجن، ويتضاعف تأثير المكان في الشخصيّات والأحداث، حتى يغدوَ السجن مكانًا مكتنزًا، ومكانًا مؤثّرًا أبلغ تأثير. إنه مكان يفرض نفسه بقوة على المتلقّي، كما أنه قد فرض نفسه بقوة وصرامة على الشخصيات التي تعيش فيه، وعلى الزمن المسجون بين جَنَباته، وعلى الأحداث التي تدور داخل زنزاناته وحجراته.

وإذا كان المكان قد يُصنَّف إلى مكان مفتوح وآخر مُغلَق، فإن (السجن) من أشدّ الأماكن انغلاقًا، والمكان المُغلَق يبعث عندنا إيحاءً بأنه يحتوي أسرارًا أو ألغازًا[18]؛ ولذا تكون الأحداث فيه، والحوارات، والشخصيات حمّالةً للدلالات، ويكون الكاتبُ الناجح، والقارئُ الفَطِن أشدَّ حساسية تجاه عناصر المعمار الروائي، وأكثرَ يقظةً، وأبلغَ عنايةً.

والسجن – كذلك – مكان لا يعرف أكثر الناس تفصيلاته الدقيقة؛ لذا ستكون لكل كلمةٍ تصفُه مكانةٌ وعنايةٌ عند المتلقّي الذي لا يعرفه حقّ المعرفة، وأمّا الذي عرفه سابقًا فإنه سيُصغي أذنه ليستمع إلى وصف شخصٍ آخر عَبَر خلال هذا المكان الحزين!

وتظلّ تجربة السجن تجربةً فريدة؛ تُنشِب أظفارها في نفس من

يخوضها، وتحفر بأنيابها في تلافيف ذاكرته؛ فيجسّدها تجسيدًا مَهيبًا، ويشخّص المكان/ السجن بمختلف انحناءاته وزواياه، وممراته وزنازينه؛ ويخلق من ذلك كله عالمًا مكانيًّا فَرْدًا!!

وسيكون عمل الباحث في هذا البحث منصبًّا على عملين روائيين سعوديين؛ رآهما الباحث من أنضج الروايات السعودية في تصوير جماليات (السجن)! وهما:

- ثلاثية تركي الحمد، **أطياف الأزقة المهجورة**: (العدامة)، (الشميسي)، (الكراديب).
- رواية علي الدميني، (**الغيمة الرصاصية**).

القيود المكانيّة (بين حيطانٍ وبابٍ مُوصَد):

يَضرِب المكانُ/ السجنُ على ساكنيه قيودًا مُحكَمة، قيدًا بعد قيد؛ ليُقيّد حركتهم، وليحاصرَ حريتهم، وليسجنَهم في أضيق حيّز!

وأول تلك القيود: **الأسوار**، وفي رواية (الكراديب) يرِد وصفٌ للسور الذي يحيط بالمبنى الذي اعتُقِل فيه (هشام) فهو: «... سورٌ عالٍ جدًّا مرصّع بمصابيح كهرباء متفرّقة، أنوارُها إلى الخارج ..»[19]، والسور يوصَف هنا بأنه (عالٍ جدًّا)؛ وفي هذه الصفات إمعانٌ في عزل من يقطنون هذا المبنى عن العالم الخارجي، والمصابيح المتفرّقة على هذا السور موجّهةٌ إلى الخارج وليس إلى الداخل، وهذه إحدى الفروقات بين السجن وغيره من الأماكن كالبيت مثلاً، فالمصابيح في البيوت وظيفتها الإنارة للذين بداخل البيت، أمّا في السجن فلا تُضيء المصابيح للذين في الداخل، بل لا تعبأ بهم، وإن غرقوا في الظلام! ولكنها تحاول كشف الذين في الخارج، وإثارة الخوف في نفوسهم ليبتعدوا!

و**الأبواب** من أبرز معالم المكان/ السجن، فحين نسمع كلمة (السجن)

يتبادر إلى الذهن الباب ذو القضبان، وهو يُقفَل على من بداخله، فالبوابة الكبيرة – كما ترى رواية (الكراديب)– تفصل بين عالَمين: عالَم البشر – خارج السجن – وعالَم الأشباح داخل السجن[20]! إذن فوظيفة الأبواب في السجن تختلف عن وظيفتها في الأماكن الأخرى، فإذا كان الباب في الأماكن المُعتادَة يحمي القاطنَ وراءه ممّن هم في الخارج، فإن الباب في السجن يحمي الذين في الخارج من القاطن وراء الباب!

والباب يؤدّي هنا وظيفةً مزدوجة؛ فهو يفصل عالم السجناء عن عالم الأحرار، ويفصل – كذلك – عالم الأحرار عن عالم السجناء، وهو بهذا يثير عند سكان كل عالَم التساؤلات عمّا يحدث في العالَم الآخر! فأما السجين فهو يُدرك أن نبض العالَم الحيّ يخفق خلف الباب، كما يقول (بيير ألبير)[21]، وأما غير السجين فإن حبّ الاستطلاع عنده يشتعل، يتساءل عن العالَم المُغلَق الذي تحجبه الأسوار والأبواب داخلَ السجن!

ولكن هل هناك فروقٌ حقيقية بين العالَمين؟

يقول الراوي في رواية (الكراديب) عن (هشام): «خُيِّل إليه أنه يسمع صرير الباب الخارجي وهو يُقفَل بهدوء، فاصلاً عالَم البشر عن عالم الأشباح .. أو لعلّهم جميعًا أشباح، ولكن أكثر الناس لا يعلمون»[22]. وتلحّ الرواية مرةً أخرى على هذا المعنى حين يقول (عارف) – في حواره مع (هشام): «... لا تعتقد أن السجن ما نحن فيه. كلا .. السجن في كل مكان»[23]! وهنا يُفيض السجين من نفسه على العالم كله، ويُكبّر هذا المكان/ السجن حيث يقوم بتعميمه على كل مكان؛ وهو بهذا يحاول تعزية نفسه، ويحاول أن يبعث إشارةً مفادُها أن العالَمين متشابهان، أو ربما متطابقان، وإن تغيّرت المسمّيات، وتقنّعت الحقائق!

وإذا كان من وظائف الباب – في الحياة المُعتادَة – سترُ من يقطن وراءه، فإن تلك الوظيفة تنعكس في عالَم السجن؛ فحين اعتُقِل (هشام) وُضع

في غرفة ذات بابٍ واسع، ولكن هذا الباب كلَّه قضبان[24]، وسَعَةُ الباب هنا لا تعني الأمان والحماية كما هي وظيفة الباب المعتادة، بل هي إمعانٌ في الحجر على هذا السجين، وهذا الباب كلُّه من القضبان، فهو يكشف أكثر مما يُخفِي، ويفضح أكثر مما يستر!

وإذا كان من وظائف الباب – في الحياة المُعتادَة – حمايةُ من يقطن وراءه من الأذى القادم من الخارج، والأخطار الرابضة خارج الدار، فإن الباب في السجن مكانٌ لاقتحام الأذى وقدوم الأخطار؛ ولذا حين وُضِع (هشام) في الزنزانة كان «ينظر إلى البوابة أمامه، متوقّعًا أن يلج منكر ونكير في أي لحظة، ومعهما تلك المرزبّة الرهيبة»[25]. وحدث ما كان (هشام) يخشاه، ففي عدة ليالٍ فُتِح الباب، وتمّ استدعاء (هشام) إلى التحقيق الذي لم يكن يخلو من الإهانة والتعذيب[26].

ولأن الباب في عالَم السجن يؤدّي هذه الوظائف؛ فقد كان لصوت صريره أثرٌ مؤلمٌ في نفس السجين، يقول (سهل الجبلي) في رواية (الغيمة الرصاصية): «قادني العسكري بصمت إلى بوابة حديدية سميكة للدور الأرضي، فتحها فأصدرت أنينًا جارحًا»[27]. وفي رواية (الكراديب) كان يصدُر عن البوابة «صوت صريرٍ حادٍّ مزعج»[28].

وحين يُفتَح الباب الخارجي فإن «صريره يخترق الأذن، ويمزّق سكون المكان»[29].

وإذا كانت كثيرٌ من الروايات غير السعودية حين تصوّر السجن تذكر المفاتيح والأقفال[30]، فقد لحظتُ عدم ورود الإشارة إلى المفاتيح والأقفال في عالَم السجن في الروايات السعودية التي درستُها هنا!

ويختلف – إلى حدٍّ ما – تصوير النافذة في فضاء السجن عن تصوير الباب؛ فالنافذة – مهما تكن صغيرة أو مسيّجة – تبقى المنفذ الوحيد للتواصل مع العالم خارج السجن.

إن الأبواب والنوافذ – في الحياة المُعتادَة – تتمتّع بخاصية الازدواج بين الداخل والخارج[31]، ولكن في حياة السجن، يكون الخارج فيما يخصّ الباب داخلاً، بمعنى أن خارج باب الزنزانة تكمن ممرات السجن وساحاته، وكلها (سجن)، وأما النافذة فإنها تظلّ – حتى في فضاء السجن – مكانًا للإطلالة إلى الخارج على الرغم من القضبان التي تسيّجها، وعلى الرغم من محدودية مساحتها، وضيق حيّزها. تصف لنا رواية (الغيمة الرصاصية) هذا التواصل بين السجين والعالم خارج السجن، في شاعرية رقيقة، من خلال التواصل مع معالم الحياة والنور والجمال في الكون بالرغم من كل شيء. يصف السجينُ (سهلٌ الجبلي) شتاءً قارسًا عاشه في السجن، فيقول: «نَعِمتْ فيه الصحراء بأمطارٍ غزيرة لم تشهدها من قبل، وفاضت الشوارع والأزقة الخلفيّة في المدن ببحيرات الماء ولم ينلني من كل ذلك إلا رذاذٌ خفيف يتساقط من فتحة الزنزانة العالية فأغسل به روحي الظامئة في هذا المكان»[32]. وهكذا يقتحم سرُّ الحياة (الماءُ) أسوارَ السجن وأبوابَه وحراسَه ليسقي – من خلال نافذة صغيرة – روحَ سجين ظامئة بين حيطان السجن الجافة.

وتقتحم الشمسُ كذلك بضيائها الوهّاج الذي يبعث الأمل والتفاؤل السجنَ – من خلال النافذة –، ويصف ذلك – أيضًا – (سهل الجبلي)، فيقول: «أشعة الشمس الصفراء تصافحني من الفتحة العالية»[33].

وفي (الكراديب) كان (هشام) يُعاني مرارة السجن والحيرة، ونام على تلك الحيرة وهموم السجن، ثم «استفاق على أشعة الشمس المائلة إلى الغروب ... أشعة سعيدة، لا تعترف بالقضبان، ولا تقيّدها الحدود»[34].

ومن خلال النافذة – أيضًا – كان (سهل الجبلي) ينظر إلى (القمر) – رمزِ الجمال، ومُلهِم خيال الشعراء والأدباء والعُشّاق عبر التاريخ – يقول: «كان القمر يلوح لي من الفتحة العالية مظلّلاً بغيوم ركامية، وسالت دمعة

صغيرة»[35]. وهذه العبارة الموجزة (وسالت دمعة صغيرة) تلخّص – في شاعرية – الأثرَ الذي أحدثته رؤية القمر – من خلال فتحة صغيرة عالية داخلَ زنزانة ضيّقة – في نفس هذا السجين؛ فهل سالت دمعته لأنه رأى القمر الحُرّ؛ فذكّره نفسَه الأسيرة، أم ربما ذكّره القمرُ أحبابَه خارج الأسوار، أم... أم...

وفي (الكراديب) كان (هشام) في زنزانته، ثم «نظر إلى النافذة، وتلك النجوم التي تتبدّى من ورائها على استحياء»[36]. وهكذا رأينا السجين ينظر من خلال النافذة إلى معالم الأمل والجمال والنور خارج قضبان السجن.

وقد نقرأ من خلال ما يراه السجين معانيَ أخرى، فمثلاً عندما كان (هشام) في زنزانته «اتّجه إلى النافذة، وأخذ ينظر إلى مياه الخليج الساكنة، فيما بقايا من شفق الغروب الأحمر كانت تصارع شبح الظلام»[37]. وهكذا حين يصف الراوي العالَمَ الخارجي الذي تشاهده عينا (هشام) فإنه يرينا – من خلال عينَي هشام – أشعة شفق الغروب (تصارع) شبح الظلام، فهو هنا يختار فعلاً مشتقًّا من (الصراع)، وكأنه يحكي حال (هشام)، فهو يعيش صراعًا سياسيًّا، ويعيش كذلك صراعًا داخليًا بين مبادئ حزب البعث الذي ينتمي إليه وشكوكه حول تلك المبادئ، بين إقدامه على التضحية وخوفه على نفسه وأهله.

وإذا كان (هشام) في سجنه يخشى أن يلج مُنكَرٌ ونكيرٌ إليه عبرَ الباب – كما مرّ قبل قليل – فإنه يتوقّع أو يوهم نفسه أن مَلَكًا من ملائكة الرحمة سيعبر إليه من خلال النافذة «فينقله على جناحَيه إلى حيث نسمة هواءٍ طليقة»[38].

وقد يكون اتساع النافذة في السجن علامةً على مساحة الحرية الممنوحة للسجين، ففي سجن (هشام) كان الدور الأول مخصّصًا للمُعتقَلين الذين ما زالت ملفّات التحقيق معهم مفتوحة، بينما الدور الثاني لَمن انتهى

التحقيق معهم؛ لذا كانت «نوافذ الدور الثاني أكثر اتساعًا؛ ممّا يسمح برؤية بعض أبنية جدة من بعيد، والإحساس بالأشياء خارج المكان»[39].

وبعد هذه الوقفة مع الأبواب والنوافذ، نتجوّل داخل زنازين السجن التي صوّرتها هذه الروايات، وأوّل ما أسجّله هنا أن الروايات كانت تشبّه (الزنزانة) بالقبر، فمثلاً يحدّثنا راوي (الكراديب) الذي يتماهى مع (هشام)، فيقول: «نظر حوله مستكشفًا القبر الذي ألقي به فيه، إنه عبارة عن غرفة ضيّقة بنافذة واحدة، ذات قضبان فولاذية غليظة»[40]. ثم يستطرد في الوصف، فيقول: «كل شيء ساكن ومرعب، مثل سكون مقبرة معزولة في ليلة غاب قمرها، واشتدّ ريحها، لا تزعجه إلا أصوات صراصير تغنّي في الخارج، وكلب يعوي من بعيد»[40]. وهكذا تحاول الرواية أن تستوفي تفصيلات هذه الصورة: صورة مقبرة موحشة معزولة في ليلة ظلماء شديدة الظلمة؛ فقد غاب فيها القمر، ولا تكتفي الرواية بالجانب البصري في هذه الصورة، بل تضيف إليه الجانب الحسّي، وكذلك عنصر الصوت؛ فالريح شديدة، وأصوات الصراصير والكلاب تكمل الصورة المفزِعة، ولكن هذه الصورة فقدت بعض جمالياتها حين وردت عبارة (لا تزعجه إلا أصوات صراصير...)؛ فأرى أن أسلوب القصر هنا غير مناسب؛ فما يزعج (هشامًا) هنا أشياء كثيرة، بل إنها أشدّ إزعاجًا من أصواتٍ تأتي من بعيد! وكذلك كان استخدام الفعل (تغنّي) في وصف صوت الصراصير غيرَ مناسب عمومًا وفي هذا المقام خصوصًا؛ فصوتها هنا أقرب إلى النّواح والعويل منه إلى الغناء!

ويرد كذلك تشبيه الزنزانة بالقبر في رواية (الغيمة الرصاصية)[42]، وتشبيهٌ آخر لها بأنها مثل «بئرٍ مُثقَلٍ بارتجاجات الصدى والأنين»[43].

وترد في رواية (الكراديب) عدة تشبيهات لهذا المكان بأنه «بيت الموتى»[44]، و«البرزخ»[45]. وتستطرد الرواية في هذه التشبيهات حتى تصوّر

الانتقالَ من هذه الزنزانة إلى غرف التحقيق بأنه انتقال إلى جهنم[46]، والانتقالَ إلى الأدوار المخصّصة للذين انتهى معهم التحقيق بأنه انتقال إلى الجنة[47]! إن «الوصف يترجم العلاقة الجوهرية القائمة في صلب الرواية بين الإنسان – مؤلّفًا كان أو شخصيّةً – والعالم المحيط؛ فهو يفرّ منه، أو يعوّضه بآخر، أو يغوص فيه ليسبره، ويفهمه، أو يتعرّف – من خلاله – إلى نفسه»[48].

وأجد مثل هذا الغوص والسبر في هذه الروايات، ففي رواية (الغيمة الرصاصية) يرِد أسلوب التشخيص لهذه الزنازين، يتحدّث (سهل الجبلي)، فيقول: «تلفتّ إلى الوراء فرأيت عددًا كبيرًا من الزنازين، وقد تمّ إخلاؤها من النزلاء، وفتحت أبوابها وكانت تبتسم لي»[49]. فالزنازين هنا تبتسم! ولكن هل كانت تلك ابتسامة الألفة، أم ابتسامة الشماتة، أم ابتسامة الوعيد؟ أم ماذا؟

ومن الغوص في هذا المكان (الزنزانة)، وشدّة تأمّله، واستقصاء كافّة جزئيات الصورة: تأمّل جدرانه بدقّة. يصف الراوي الجدران في زنزانة (هشام) – بنظرة ثاقبة مُفعَمة بمشاعر متناقضة – يصفها بأنّ لونَها «أبيض، أو كان أبيض؛ فقد نزعت الرطوبة اللون، وبقيت مساحات الإسمنت تحتلّ الجدران،... أخذ يقرأ كتابات باهتة على الجدران.. (عصام... 1970/3/10).. ˚**قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا** ˝.. (خطىً كُتبت علينا، ومَن كُتبت عليه خطىً مشاها).. (دقّات قلب المرء قائلةٌ له، إن الحياة دقائق وثوان).. (إذا الشعب يومًا أراد الحياة فلابدّ أن يستجيب القدر).. (يا ظلام السجن خيّم).. (كل ليل وله فجر).. (قف دون رأيك في الحياة مجاهدًا، إن الحياة عقيدة وجهاد)[50]. إن هذه (الجداريّة) تؤرّخ لأولئك السجناء الذين عبروا هذا المكان قبل أن ينضمّ (هشام) إلى قافلتهم، وهذه العبارات تُشير إلى تيارات فكرية مختلفة عاشت بين جَنَبات هذا المكان، وتختزل حيوات عددٍ من

شخصيات سجناءَ اعتُقِلوا بين حيطانه. ثم نُقِل (هشام) إلى مُعتقَل (الكراديب)، وبعد سنتين وبضعة أشهر – شهدت البلاد فيها عدة تغيّرات عمرانية في كل مكان– عاد (هشام) إلى المكان الأول نفسه، يقول الراوي عن (هشام): «وضعوه في غرفة شبيهة بالغرفة التي احتلّها في ذلك اليوم الموغل في بعده.. كل شيء يتغير في الخارج، إلا هذا المكان والكراديب، إذ يبدو أن الزمن قد خاف وتوقف هنا وهناك. وأخذ يتفحص المكان.. الكلمات ذاتها والجمل ذاتها التي قرأها عندما جاء لأول مرة، فالزمن واقفٌ هنا فعلاً»[51]. فكلُّ مكان قابلٌ للتغيير، ومستعدٌّ للتغيُّر إلا هذه الأماكن الكئيبة، وكأنّ بقاءَها على حال واحدة لا تفارقها جزءٌ من العذاب الذي يذوقه من يُرتهَن فيها، وكأنّ الزمن يسجِن هذا المكانَ/ السجنَ فلا يتحوّل عن حاله، أو كأنّ هذا المكان/ السجن قد سجن الزمنَ بين جدرانه فجمَد وتوقف. إنّ الكلمات والجمل التي رآها (هشام) على الجدران تحمل ذكرياتٍ لسجناء تعاقبوا على هذا المكان في فترات زمنية مختلفة، وكأنها تربط كل تلك الأزمنة في مكان واحد، وكأنّ أزمنة كل أولئك السجناء قد حُبِست هنا؛ فأدرك اللاحق منهم السابق!

وفي توافُقٍ دالّ يحكي لنا (سهل الجبلي) في رواية (الغيمة الرصاصية) ما رآه على جدران زنزانته: «بدا طلاء الجدران باهتًا من آثار لونٍ زيتي، بقيت عليه آثار دماء قديمة، ونقوش كتابية صغيرة ربما كُتِبَت بالأظافر. عبيدالله 7 سنوات، مرزوق سنتان، مرضي 3 أشهر، وتجمّدت نظراتي على النقوش الباقية»[52]. وكأن هذه اللوحات الجدارية علامة بارزة من علامات الزنزانة. وأجد – كذلك – وضوح البُعد الزمني في هذه الجدران: يتضح هذا البُعد الزمني بآثاره في الجدران؛ فقد أزال طلاءها، ولم يبقَ منه إلا الآثار، ويتضح هذا البُعد الزمني – أيضًا – من خلال التواريخ التي دُوِّنت على تلك الجدران، ذلك البُعد الذي يعني الكثير للسجين، فهو ينحت عمرَه، ويقتات على نفسيته، بين حيطان السجن الباهتة! وقد تُرِكَت تلك

الكتابات ولم يتم محوُها! ربما لتُشعِر السجينَ بأن الزمن أحد أسلحة الحصار بين هذه الحيطان، ولإيصال رسالةٍ إليه مَفادُها أن تياراتٍ مختلفة، وشخصيّات متعدّدة الانتماءات قد تمّ رهنهم في هذا المكان؛ فلا أحد أكبر من السجن (عندما يخرج عن النص) مهما يكن! إن تأمّل مثل هذه (العلامات) الدقيقة لَمسة جماليّة دالّة، وإن «ليوناردو دي فنشي قد نصح الرسّامين المُفتقدين للإلهام في مواجهتهم للطبيعة أن يتأمّلوا شَقًّا في جدار قديم. ففي تلك الخطوط التي رسمها الزمان على تلك الجدران القديمة خارطةٌ للكون»[53]!

وفي موازنةٍ بين ردّ فعل كلٍّ من (سهل الجبلي)، و(هشام) على هذه الكتابات الجِداريّة أجد أن الأول لم يكتفِ بمجرّد النظر إلى هذه الكتابات بل أضاف إليها، وقد كانت إضافته مُمَيَّزة؛ أراد من خلالها أن يبعث الأمل، وأن يسلّيَ نفسَه؛ فقد رسم وجه زوجته، يقول: «على جدار الزنزانة الأشهب رسمتُ وجهها برؤوس أعواد الكبريت... فداخَلني إحساسٌ بالاتزان. إنها معي.. أسألها عن عملها في الجامعة، أسألها عن الأولاد...»[54]. وأمّا (هشام) فقد اكتفى بتأمّل تلك الجدران، ثم أخذ النوم بمعاقد أجفانه[55].

وكما كانت عين السجين تتمعّن في كل صغيرة وكبيرة، فقد كانت أذنه تلتقط كلّ صوتٍ من حوله؛ فهو مُرهَف الحواسّ لكلّ ما يمرّ به؛ وذلك لأن السجين – كما يقول سهل الجبلي – قد اعتاد التأمّل والصمت والأحزان[56]! ويصف (سهلٌ) الأصوات التي تجرح أذنيه، فيقول: «... عادت الأحوال إلى رتابتها الشاحبة: سلاسل تجرجرها الأقدام، أصوات الأبواب الحديدية وهي تُقرَع... وأصوات النزلاء الحزينة والمشروخة بالوحدة والقلق والأحزان»[57].

ولم يقتصر وصف تلك الزنازين على ما تراه العينان، أو ما تسمعه الأذنان، بل وُصِفَت الرائحة – كذلك –، ولعلّ استعمال الروائيين لحاسّة

الشّمّ يوحي – في الغالب – بكراهية المكان[58]، وذلك متحقّقٌ بوضوح في هذه الروايات، فمثلاً كان من أكبر أماني (سهل الجبلي) أن يخرج من سجنه؛ ليس لضجره بالسجن والتحقيق – وإن كان ضجره من ذلك كله كبيرًا – ولكن هدفه الأكبر من الخروج – كما يقول –: «لأتخفّف من رطوبته الدبقة ورائحته التي تذكّرني بمغارات الطيور الجارحة ورائحة ريشها وبقاياها الزنخة»[59]. وهكذا جاءت هذه الصورة صورةً دمويّةً جارحة!

وحين تمّ الإفراج عن (سهل الجبلي) كان أول ما أثاره ذلك اللقاء الحميم مع رائحة الهواء الطلق، والطبيعة البِكر، ولكنه لم يتخلّ عن النغمة العنيفة في تصوير هذا اللقاء، يقول: «يوم أُطلِق سراحنا كنا نتحسّس رائحة الطين والماء والأعشاب، وهي تتسلّل كطعنة حنونة إلى أعماق الروح في صباحٍ لا يمكن للحواسّ أن تنسى رائحته أو أَلَقه، حيث صافحت العيون بكاراتٍ الأشياء: القرى في جَلَبة الصباح والقطعان والأشجار المديدة، وروائح الماء وضوء الشمس الهفهافة الصاعدة من أسفل الوادي...»[60].

وأما رواية (الشميسي) فإنها تستطرد في وصف الروائح الكريهة، يقول الراوي واصفًا مُعتقَل (هشام): «كانت الرائحة الكريهة تملأ المكان، رائحة سمك فاسد ورطوبة و...»[61].

ونام ليلتَه الأولى في المُعتقَل، ثم استيقظ اليومَ التالي «سابحًا في عَرَقه... وقد اختلطت رائحته برائحة البطانية، وأصبحت أشبه ما تكون برائحة حمّامٍ مهجور... كان قميصه قد تحوّل إلى خرقةٍ مبلولة، وملابسه الداخلية عفِنة الرائحة ...»[62].

وبلغت الرائحة الكريهة ذُروتَها عندما حانت الظهيرة، فقد «كانت الشمس تتوسّط السماء.. الحرّ لا يُطاق، والرطوبة شنيعة، ورائحة كلّ شيء أصبحت مزيجًا من كلّ شيء، وغيرَ مُحتمَلة»[63].

وحَبسٌ داخل حَبسٍ يعيشه السجين حين يوضَع في زنزانة انفرادية، فلئن كان السجين العادي يُسمَح له بالحركة في إطار محدود، ويُؤذَن له بالتحدّث إلى من حولَه، فإن السجن الانفرادي يَمنع عنه ذلك كله، يصف الراوي (هشامًا) في تجربة السجن الانفرادي التي عاشها في (الكراديب)، فيقول: «يجلس وحيداً في الركن القصيّ من الغرفة ، وقد تقوقع على نفسه مثل هرة خائفة.. يترك العِنان لنفسه ، ويتحدث إلى نفسه ثم لا يلبث أن يغنّي...»[64]. وفي هذه الزنزانة الانفرادية يبلغ الألَمُ بهشامٍ مُنتهاه، وتبلغ الحبكةُ عُقدتَها، والتجربةُ ذُروتَها؛ لذا تشِفّ اللغة، ويُرهَف الحسّ في هذا المقطع الوصفيّ؛ فتنبثق هذه الجماليات الدالّة في وصف هذا المكان الذي يشكّل مكانًا مخالفًا للمألوف (الزنزانة الانفرادية) داخلَ المكان المخالف للمألوف (السجن)! إن (هشامًا) يجلس وحيدًا في الركن، وإن أكثر مأوىً تعاسةً هو الركن المنعزل[65]!

ويوصَف (هشام) هنا بأنه يتقوقع على نفسه، والراوي بهذا الوصف يستثير كلّ ما يستطيع من تعاطف المتلقّي؛ وذلك لأن «الحياة حين تبحث عن مكانٍ تأوي إليه أو تحتمي به، أو تختبئ أو تختفي فيه؛ فإن الخيال يتعاطف مع الكائن الذي يسكن المكان المحميّ»[66]. وقد كان لهذا المكان أثره الكبير في نفسيّة (هشام) كما سيرد لاحقًا في هذا البحث.

وأمّا وصف **غرف التحقيق**، ومكاتب المحقّقين، وما تحتويه من أثاث فقد كانت له كذلك دلالاته، وجمالياته. ومن ذلك: أن (فخامة) هذه الغرف والمكاتب وما فيها من رفاهية، كل ذلك يصنع مفارقة مع ما يعيشه السجين داخل الزنازين من رثاثة (أثاث) – إن صحّت تسميته أثاثًا – وشظف عيش، وخشونة مكان!

وتنأى رواية (الغيمة الرصاصية) عن وصف غرف التحقيق، وإنما نرى (سهلاً الجبلي) وهو ذاهبٌ إلى غرف التحقيق[67]، أو آيبٌ منها[68]،

ولعلّه اختار الصمت هنا حتى يترك للقارئ المجال الأرحب ليرحل بخياله في تصوّر ما يمكن أن تحتوي عليه تلك الأمكنة؛ فالصمت – أحيانًا – أبلغ من الكلام!

وأما ثلاثيّة (أطياف الأزقة المهجورة) فإنها تصف هذه الأمكنة، وتضعها في مقابلةٍ مع الزنازين، فبعد أن وصف راوي (الشميسي) الزنزانة التي يقبع فيها (هشام)، ووصف تسلّخ جدرانها، وبلاطَها العاريَ المتكسّر، وطلاءها الباهت، ورائحتها العفِنة – كما سبق – مضى ليصف غرفة التحقيق، فقال: «كانت غرفة واسعةً جدًا، بلونٍ أبيض زيتي لامع، طيّبةَ الرائحة، وقد فُرِشت أرضيتها بسجّادة أصفهانية حمراء كبيرة، بنقوش صفراء وزرقاء متفرّقة، كانت تغطّي معظم أرضيّة الغرفة. ويحتلّ صدرَ الغرفة مكتبٌ ضخم، من خشبٍ ثمين كما يبدو... وإلى يمين المكتب ويساره كان هناك أريكتان كبريان من جلدٍ أسود لامع، وبينهما طاولة زجاجية ضخمة ...»[69]. وهكذا جاءت كلّ جزئيةٍ في وصف هذه الغرفة تقابل ما ورد قبل ذلك في وصف الزنزانة، من حيث الجدران، والأرضية، و(الأثاث)، وحتى الرائحة! وكأن الرواية تريد وضع لوحتين متقابلتين لترسّخ شعور المتلقّي بالمفارقة.

وفي رواية (الكراديب) وصفٌ شبيهٌ بهذا الوصف[70]، ولكن يختلف عنه بوصف الممرّ بين مبنى السجن، والمبنى المُلحَق به والذي تقع فيه غرف التحقيق، ووصف بعض وسائل التعذيب المُستخدَمة لانتزاع الاعترافات.

أمّا الممرّ فقد ورد وصفه حين كان (هشام) في طريقه مع حارسه من مبنى السجن إلى مكتب العقيد للتحقيق، وكان «صوت القيود على رخام البهو يحدث فحيحًا وأجراسًا تمزّق السكون المحيط... وأخذا يسيران في طريق مظلم إلا من بعض الأضواء الخافتة من هنا وهناك... وأحسّ هشام أن هذا كان أطول طريق مشاه في حياته، رغم(*) أن المسافة بين المبنى ومكتب

العقيد لا تتجاوز الأمتار القليلة. وجالت في رأسه صورة المسيح أو من شُبِّه لهم، وهو يسير في طريق الآلام وهو يحمل صليبه على ظهره، وتاج الشوك يزيّن رأسه، فابتسم بألم[71].

لقد تمّ توظيف عدة عناصر في تصوير هذا الممرّ: الصوت، والإضاءة، والتاريخ، أما الصوت فهو فحيح قيودٍ على الرخام تمزّق السكون، وأسمعها تمزّق السكون الخارجي المحيط، وتمزّق السكون الداخلي بنفس (هشام). وأما الإضاءة فأضواء خافتةٌ لا تخترق رهبة الظلام وإنما تزيدها وتعمّق الشعور بها، وأما التاريخ فاستدعاء حادثة صَلْب شبيه المسيح – عليه السلام – بما فيها من جلالة التاريخ، ورهبة الموت، وعظمة التضحية!

وعندما وصل (هشام) إلى ركن العقيد المخصّص للتحقيق «حاول أن يتشاغل عن ذاته بما حوله، ولكن ما حوله أعاده إلى ذاته المرعوبة من جديد. لم يكن فيما حوله إلا مجموعة كبيرة من عصيّ الخيزران الرفيعة مغموسة في جردل من الماء بقرب الباب، وعقودٍ من القيود الفولاذيّة مختلفة الأحجام والأغراض موزّعة على جدران الغرفة بشكلٍ منسّق، وكأنه جزء من ديكور الغرفة. وفي الزاوية اليسرى البعيدة كان هناك جهازٌ أشبه بمحوّلٍ كهربائي تتدلّى منه الأسلاك، موضوعًا على طاولة صغيرة بجانبها كرسي خشبي صلب»[72]، وبعد هذه الجولة البصرية بين هذه الأدوات المختلفة الأشكال والأحجام والوظائف يتوغّل الراوي إلى نفس (هشام) ليرصد أثر ما شاهده في نفسه؛ فيقول: «أصابته هذه المناظر بالهلع؛ فطأطأ رأسه، وأخفى كفَّيه بين فخذيه، وأخذ ينظر فيما بين قدميه، تاركًا للأقدار أن تفعل به ما تشاء ...»[7].

وليس تقييد حركة السجين مقصورًا على حبسه في زنزانة تحاصرها الأبواب الحديدية، والقضبان الفولاذيّة، والجدران المتينة، بل يُضاف إلى ذلك كلّه قيودٌ تحدّ من حركة السجين داخل الزنزانة الضيّقة! ولذا ففي الصباح البِكْر لِـ (هشام) في (الكراديب) «نهض بتثاقل، وكاد أن يقع إذ نسي وجود

القيد في رجليه»[74]. لقد ذكّره القيد بأن حركته – حتى داخلَ هذا المكان الضيّق – يجب أن تكون محصورةً ومقيّدة في أضيق نطاق! بل ربما تحدِث القيود عَرَجًا في رجل السجين كما حدث لِـ (عبود) في رواية (الغيمة الرصاصية)[75].

وللقيود صوتٌ له ألف معنىً وألف أثر! فهو أجراس خطر، وفحيح أفاعٍ، وجراحٌ دامية!

وقد كانت هذه الأصوات ممّا لفت ذهن (هشام) وهو على مشارف السجن؛ حيث وُصِفت بأنها «أصواتٌ لم يَسمَعْ مثلَها من قبل، ولكنها أشبه ما تكون بالصوت الذي تصدره الحيّة ذات الأجراس لحظة الخطر»[76]. ثم تبيّن له فيما بعد أنها أصوات القيود حين تحتكّ بأرضية السجن. وفي موضعٍ آخر وصفٌ شبيه لصوت القيود، «فقد كان القيد يُصدِر صوتًا هو مزيجٌ من الفحيح والرنين وهو يحتكّ ببلاط أرضيّة الساحة»[77]. ويجتمع الوصفان في موضعٍ ثالث، فقد كان «صوت القيود على رخام البهو يُحدِث فحيحًا وأجراسًا تمزّق السكون»[78].

وتتحدّث رواية (الغيمة الرصاصية) – بمرارة – عن هذه الأصوات، فقد «كان صوت سلاسل القيد في قدمَي جاسم وخالد ... تُدمِي الوجدان، وترسم أمام البصر علامات الاستفهام الصعبة»[79].

وتستطرد ثلاثيّة (أطياف الأزقّة المهجورة) في تشبيه هذه القيود بأنها كالأفاعي، فبالإضافة إلى صوت القيود الذي يشبه فحيح الأفاعي، فهنالك – أيضًا – أوجه شبهٍ أخرى في شكلها وأثرها، يصف راوي (الشميسي) ذلك الشعور بنفس (هشام) حين «مدّ أحد الحارسَين يده إلى درج السيارة وأخرج منه (كلبشات) فولاذية، ناولها للحارس الآخر في المقعد الخلفي الذي وضعها بسرعة في يدي هشام الجالس بجانبه. أحس أن حيّةً قد التفّت حول معصميه وأخذت تنفذ سمَّها في عروقه ، وهو عاجز عن فعل أي شيء»[80].

وفي (الكراديب) «أحسّ هشام بالرّعب عندما التفّ القيد حول رجلَيه، وكأن أفعىً أمازونيةً التفّت حولَه، وأخذت تعصره بقوة»[81]. فهي قيودٌ تعصر من تلتفّ حوله، وتنفث سمَّها في عروقه!

وإذا كانت هذه الأسوار والجدران والأبواب والقيود تفصل السجين عن العالم الخارجي، وتحبسه في أضيق نطاق ، وتقيّد حركته إلى أقصى حد ، وتعزله عن الكون، فإن السجين يحاول بكلّ الطرق الممكنة – على ضعفها – أن يكسر هذا الحصار معنويًّا – على الأقل – إن لم يكسره حقيقةً، ويحاول أن يتعالى على تلك القيود والأسوار بروحه، وبفكره، وبمشاعره، إن لم يتعالَ عليها بجسده، ومن ذلك:

أن صرامةَ الحصار التي تُفرَض على السجين، وشدّةَ عزله عن العالم الخارجي تجعله يهتبل أية فرصةٍ لملء عينيه من العالم الحيّ خارج الأسوار. إن هذه الظروف التي تحيط به تجعل الوقت الذي يُتاح له للتواصل مع العالم الحيّ وقتًا ثمينًا لا يُقدَّر بثمن، وكنزًا جليلاً لا يعدله شيء! وقد أدرك (هشام) ذلك؛ فعندما خرج من مبنى السجن إلى مكتب العقيد للتحقيق، «كانت أول مرة يخرج فيها هشام من المبنى منذ أن جاء؛ فأحسّ بعذوبة الهواء ورقّته في تلك الساعة من الليل، وأدرك لأول مرّة في حياته جمال السماء ونجومها، والأرض وترابها. مشكلتنا دائمًا أننا نأخذ كل شيء في الحياة على أنه من البداهات، ولا نعلم قيمة الشيء إلا إذا فقدناه ... ودّ في تلك اللحظة لو أنه كان قادرًا على التمرّغ في الرمال الناعمة، وملء رئتيه بالهواء الطلق، وإلقاء نفسه في البحر عاريًا»[82]!

ومن تلك المحاولات – أيضًا – أنه يتأمّل – بحسرة – كلَّ شيء يستطيع ممارسة حريته، حتى لو كان من الجمادات ، فقد كان (هشام) «ينفث الدخان بعيداً ، وهو يحسده على انطلاقه في السماء»[83]، وكان يغبط أشعة الشمس؛ إنها «أشعة سعيدة ، لا تعترف بالقضبان، ولا تقيّدها

الحدود»[84]، بل إنه – عندما كان يغتسل – «أخذ ينظر إلى الماء والصابون وهما يتعانقان ويخرجان من هذا المكان البغيض، وهو ينظر إلى عناقهما وخروجهما بكلّ حسد»[85].

ومن المحاولات – كذلك – استرساله في عالَم الخيال والأحلام: ففي أول عهد (هشام) بالسجن كان يجد في أحلام اليقظة مُتنفَّسًا وسط هذا الحصار، حتى إنه – وهو ابن تسع عشرة سنة – «ابتسم للحظات وهو يتخيل نفسه وقد تحوّل إلى (الفتاة الشبح) التي كان يقرأ مغامراتها في مجلة (سوبر مان) . تصور أنه قادرٌ على التحول إلى طيف قادر على اختراق الجدران الصلدة دون أن يستطيع أحدٌ منعَه،... وتخيّل أنه قد تحول إلى عصفور صغير، بجناحين من ريش ناعم، يحملانه إلى حيث الهواء البارد، والنسمة العذبة والانطلاق دون حدود أو قيود، ودون أمل ولا ألم»[86]. وهكذا ينتقل (هشام) في أحلام اليقظة بين القوة الخارقة التي تمثلها (الفتاة الشبح)، والضعف المستكين الذي يمثّله العصفور الصغير ذو الريش الناعم، ولا يعنيه من ذلك كله إلا الحرية، يتمنّى أن يستنشق هواء الحرية العذب عبر أي طريق.

وأما حين ينام، فإنه يحلم بأنه على ساحل البحر العريض، أو أنه يركض في صحراء مترامية الأطراف[87]، ولعل في حلمه باتساع البحر، وترامي أطراف الصحراء ترجمةً عن كَبْته في مكان محدود وحبسه في زنزانة ضيقة.

وأما (سهل) في رواية (الغيمة الرصاصية) فعندما كان مُعتَقلاً وأحسّ بالوحشة والوحدة عند ذلك: «سيذهب النزيل في حنينه للأشياء إلى الأقاصي.. سيرى الطفولة والأتراب وعتبات البيت القروي القديمة وسيحنّ للحماطة(*) وروائح القطعان والبرسيم وماء البئر»[88]. وقد انحرف الراوي هنا عن استخدام الأفعال الماضية (ذهب، حنّ، رأى)، ثم انحرف عن

استخدام الأفعال المضارعة الدالّة على الحاضر، واستخدم عوضًا عن ذلك أفعالاً مضارعةً دالّةً على الاستقبال؛ وأرى أنه نتج عن ذلك استحضار الصورة حيّةً جَذَعة؛ فكأن هذا الحدث لم يكن حدثاً وقع وانقضى، بل إن القارئ مازال مع (سهل) يستقبل هذا الحدث وينتظر وقوعه. وأما حنينه إلى الطفولة، والأتراب، وعتبات البيت القروي، وروائح القطعان، وماء البئر، فكل لفظ منها يكتنز بالذكريات المُفعَمة بعبق الماضي وعتباته، بين ماءِ بئرٍ تسقي وتطهّر وتنفي الأدران، وروائحِ قطعانٍ تدبّ في الماضي الجميل فتدبّ معها ذكريات المراعي الخضراء، والغيث والرواء، ورفاقِ طفولةٍ يُحيون بضجيجهم ولعبهم ماضيَ البراءة والنقاء! والبيتُ يوصَف هنا بأنه البيت القروي، و«ما أروع أن نعيش اليوم في بيوت الماضي، وأن تتخذ ذكرياتنا فجأةً إمكانيّةً حيّةً للوجود!»[89]. والنص هنا يركّز على (عتبات) هذا البيت خصوصًا، والعتبات هي المؤذنة بالانتقال بين مكان ومكان، بين زمان وزمان! إن النص هنا يعود إلى بيت الطفولة، البيت الذي يحمل الذكريات والأحلام؛ إن «البيت الذي وُلِدنا فيه هو أكثر من مجرّد تجسيدٍ للمأوى، هو تجسيدٌ للأحلام كذلك»[90]. لقد وجد السجين نفسه في حاضرٍ مظلمٍ فأراد الفرار منه، ولكنه لم يستطع الفرار إلى المستقبل؛ فالمستقبل تنتظره فيه الأهوال، فلم يبقَ أمامه سوى الفرار إلى الماضي، فهو واثقٌ في أن الماضي، لن يتغيّر عليه، فلْيغتسلْ بماء البئر، ولْيتخفَّ بين أتراب الطفولة، ولْيتدسّسْ بين قطعان الأغنام، ولْيحتمِ بعتبات البيت القروي، لعلّ السجن يغادر نفسه، إن لم يستطع هو أن يغادر السجن!

وكان من محاولات السجين للخروج من أسر الحصار في هذا المكان – أيضًا – تلهّفه إلى الصحف والمجلات؛ وذلك لأنه يريد أن يطّلع من خلال هذه الصحف على العالم الخارجي، ويمدّ عينيه – من خلالها – ليرى ما الذي جدّ في العالم الحيّ خارج الأسوار! وربما أدرك القائمون على

السجون هذه الأمنيّة، فمنعوا دخول أيّ شيءٍ من تلك الصحف والمجلات، مبالغةً في حصار السجين داخل هذه الجدران!

في رواية (الكراديب) كان (هشام) – بل كان كلّ المسجونين – يتمنون لو دخل إليهم شيءٌ من هذه الصحف والمجلات، حتى إن (هشامًا) لشدة تعلّقه بتلك الأمنيّة لم يتردّد في قراءة مجلات الأطفال التي أحضرها له والده عند الزيارة – ضمن مجلات أخرى – ولكن تمّ منع جميع المجلات ما عدا مجلّدًا من مجلات (سوبر مان)، وكان (هشام) سعيدًا بهذه الغنيمة الكبيرة، وبعد عودته إلى زنزانته «استلقى على فراشه يتابع مغامرات الفتى الجبّار مع كتيبة الجبابرة في القرن الثلاثين، وهو يتلفّت بين الحين والآخر في كلّ الاتجاهات، ويحاول إخفاء غلاف المجلّد عمّن حوله، وغادر المكان إلى حيث المكان»[91]. وفي هذه العبارة الأخيرة (وغادر المكان إلى حيث المكان) ما يدلّ بوضوح على ما في قراءة هذه المجلات من متعةٍ مكانية بالتجوّل في أماكن كثيرة (في الخيال على الأقل) وبخاصة في مجلة من مجلات المغامرات الخيالية، ذات الأمكنة المتعدّدة. إنها متعة فريدة لا يعرفها إلا من افتقدها!

ولم يقتصر التلهّف على هذه المتعة على (هشام) ذي التسعة عشر ربيعًا، بل صار جميع السجناء – على كبر سنّهم – يتخاطفون هذه المجلة (مجلة الأطفال)، ويتداولونها فيما بينهم لمغادرة المكان/ السجن في الخيال على أقلّ حال!

وقد بلغ من شدة تلهّف المسجونين إلى التواصل مع العالم الحيّ خارج الأسوار، من خلال الصحف والمجلات أن أضربوا عن الطعام، وكان من أبرز مطالبهم: السماح بدخول الصحف والمجلات والمذياع[92]، وبالفعل استمرّ الإضراب سبعة أيام حتى انتصر، وتمّت الاستجابة لمطالبهم[93].

وكان – أيضًا – من أساليب السجناء للخروج من هذا الحصار المكاني: الإبحار في عالم الذات، والانطلاق في رحلات فلسفية ذاتية أو من

خلال الحوار مع الآخرين؛ في محاولة للخروج عن هذا المكان المُحاصر إلى فضاء أوسع، من خلال الغوص فيما وراء الظواهر، ومحاولة تفسير ما يجري، والنظر إلى الأمور من زوايا مختلفة، وهذا ما سيعرضه الباحث في الفقرة التالية.

فلسفة السجن / سجن الفلسفة:

إذا كانت الرواية أنثى، وعنصر المكان فيها بمنزلة الرحِم في توليده للأفكار أو للحركة – كما ذهب إلى ذلك أحد الباحثين[94] – فإن (السجن) من أكثر الأمكنة الروائية توليدًا للأفكار خصوصًا؛ وذلك لأن عنصر الحركة في السجن محدودٌ إلى أكبر قَدْرٍ ممكن تحدّه الأسوار والجدران والقيود والأبواب والقضبان فلم تبقَ إلا الأفكار لا تستطيع تلك القيود أن تحدَّها؛ ولذا يرحل السجين في أفكاره وتأمّلاته ويرحل بقدْر ما يفتقده من محدوديّة حركة الجسد!

يحاول السجين أن يعزّيَ نفسه بأن ينظر إلى السجن من زاويةٍ مختلفة، ومن منظورٍ مختلف؛ ففي رواية (الغيمة الرصاصية) يقول لنا (سهل): «تراءى لي فيٍ لحظة ألم بائس أن السجن أرحم من الغربة»[95]؛ وذلك لأنه كان هاربًا إلى دولة اليونان، ثم عاد إلى بلاده بقدمَيه مُختارًا؛ لأنه لم يحتمل وجع الغربة، ورأى السجن في بلاده أرحمَ من الحرية إذا كانت الغربة الثمن!

وأما (عارف) في (الكراديب)، فكان ينظر بمنظار آخر؛ فهو يرى أن السجن في كل مكان، ولا فرق بين مكان بعينه يُسمَّى سجنًا، وبقية الأماكن؛ فـ «السجن في كل مكان»[96]! وإذا كان كذلك فالكل مسجونون، السجين والسجّان، وهذا ما رآه (هشام) في الجندي الذي يتولّى الحراسة «هو سجين بقدْر ما هو سجّان، بل كلّهم سجناء...؛ فالسجان سجين بدوره، وإن لم يكن يدري»[97].

إنها الحرية النعمة الغائبة التي لا تعادلها نعمة مهما تكن؛ ولذا فقد رأى (هشام) أن الحرية لا يعادلها أيّ ثمن، ورأى أن الموت والحياة سيّان إذا ضاعت الحرية، يقول: «إن الحرمان من الحرية شيء بغيض. كل شيء يتساوى عندما تغيب الحرية. كل شيء يتحوّل إلى عدمية رهيبة..»[98].

وتوظّف رواية (الكراديب) الحلم في فلسفة الحرية وبيان قيمتها – وللحلم وظيفته القيّمة في الأعمال الأدبية – فقد رأى (هشام) في منامه أنه يسير على غير هدىً في صحراء قاحلة في ليلة مظلمة باردة، ثم رأى واحة وارفة فأراد دخولها لكن كان ثمن دخولها أن يفقد حريته؛ فأبى (هشام) الدخول، وقال: «سأضرب في الصحراء غير آبهٍ بالشقاء، فلا بدّ للصحراء من نهاية، ولا بدّ لليل من فجر، ولابدّ أني واجدٌ واحتي مهما طال الزمان ... وإن متّ قبل ذلك فسأموت وأنا حرّ»[99].

إن السجين يحاول أن يجعل من مكان الحصار (السجن) مكانَ تحدٍّ؛ من خلال إصراره على تحقيق مبادئه مهما يقدم في سبيلها من تضحيات، أو من خلال محاولاته التي سبق الحديث عنها لكسر الحصار، أو من خلال ما سيأتي من محاولات لكسر الحصار بالفلسفة المكانية المختلفة لهذا المكان!

لقد كان (هشام) يرى أن الموت ثمنٌ زهيد مقابل الحرية، وأن النفس قربان رخيصٌ في محراب المبدأ. وكان (عارف) يقول: «لذّة الصمود تفوق ألم التعذيب .. الألم مجرد سويعات أو أيام، أما لذّة الصمود فتبقى معك طول العمر. إنها تمنحك إحساسًا بالكرامة واحترام الذات ...»[100]. ولكن السنوات الطويلة التي قضاها (عارف) في السجن جعلته يكفر بكل تلك القيم، ويرى أن التضحية عبثٌ لا قيمة له، وهراء لا طائل من ورائه[101]!

إنها معاينة الألم، ومواجهة الشدّة، وكما يقول (هشام): «فرقٌ كبير بين أن تقرأ عن المعاناة أو تسمع عنها، وأن تخبرها بنفسك. فمهما كانت قوة

اللغة، ومهما كانت رقّة الأحاسيس، فليس هناك ما يعدل الخبرة الحسية المباشرة»[102].

إن السجن - بوصفه مكانًا - يعمّق الشعور بالأوجه المتناقضة للحياة، إنه يعلّم السجين أن هنالك وجهًا بشعًا للحياة لا يكشّر عن أنيابه إلا في هذا المكان؛ فيعرف السجين قيمة الحرية، وقيمة الهواء الطّلق، وقيمة أن يمدَّ بصره فيما حولَه دون أن تخنق نظرتَه الأسوار والقضبان والأبواب الحديدية.

لقد أدرك (هشام) هذا التناقض المكانيّ العجيب، حين اعتُقِل أول مرّة في مدينة (الخُبَر)؛ وعندها رأى عالَم السجن الذي يمثّل عالمًا قبيحًا داخل العالَم الجميل، وجعل يتساءل عمّا تكنّه له (جدة) التي كان في طريقه إلى مُعتقَلها «لابدّ للجمال من قبح، ولابدّ للخير من شر.. فأيّة صورة أخرى سوف تتبدّى فيها جدة الجميلة؟... إنه خائفٌ من مجرَّد التصوّر ...»[103].

وكان الفاصل بين هذين المكانين المتناقضين، وهذين العالَمين المختلفين هبوط الطائرة التي كانت تقلّه إلى مُعتقَله في مدينة (جدة)، «ولم تلبث الطائرة أن توقّفت تمامًا أمام مبنى المطار، وهديرها يصمّ الآذان، ويلقي الرعب في نفس هشام؛ فهو إعلانٌ عن نهاية رحلة معلومة وبداية أخرى مجهولة»[104].

وبدأ (هشام) رحلته في ذلك العالَم المجهول في (جدّة) حتى الصفحات الأخيرة من الثلاثيّة، وبعد الإفراج عنه، تمّ نقله عبر الطائرة ليُعاد إلى أهله، وعندما كانت الطائرة تحلّق كان (هشام) ينظر إلى (جدّة) في الأسفل، فرأى «ذات المنظر الذي رآه عندما كان قادمًا من هناك ليلاً، ها هو يراه نهارًا، والجمال ذات الجمال، ولكنه الآن يعرف ما يخبّئه ذلك الجمال من قبحٍ في جوفه»[104].

إذا لم تستطع تغيير ما أنت فيه؛ فغيّر نظرتك إليه! هذا ما أدركه (هشام)، وما حاول أن يطبّقه؛ فعندما عاد إلى غرفته أو زنزانته بعد حفلات

التعذيب التي منحته فلسفة جديدة، ومفاهيم جديدة؛ جعل يتعجّب لجمال الغرفة: «يا لها من غرفة جميلة في هذه اللحظة.. شمسها جميلة، وجدرانها بديعة، وقاطنوها نماذج جمالٍ تتحرّك. كم كانت هذه الغرفة قبيحة قبيل ليلة البارحة، ولكن كل ذاك القبح تحوّل إلى جمال أخّاذ اليوم. الجمال والقبح ليسا في ذات الأشياء، ولكنهما في الذات التي تتعامل مع الأشياء، وفي الظرف الذي تكون فيه الأشياء. لقد صدق من قال (كن جميلاً ترى(*) الوجود جميلاً)»[107].

إن هذه النظرة المختلفة المتعمّقة جعلت (هشامًا) يرى آثار دمائه بعد الجَلْد في غاية الجمال، إنها «بقع جافّة من الدّم المتناثر على فراشه، تكوّن لوحةً تجريديّةً في غاية الجمال»[108].

لقد تحوّل المكان القبيح إلى جميلٍ أخّاذ، وتحوّلت معالم المكان القبيحة إلى آياتٍ للجمال البديع، والذوق الرفيع! إنه التناقض الذي يجعل الجميل جميلاً والقبيح قبيحًا؛ وذلك حين نضع الجميل والقبيح بجوار بعضهما، السعادةَ والألم؛ «فكيف يمكن إدراك السعادة إذا اختفى الألم؟ ... ولذلك كان هناك جنة ونار معًا ... تحقيق السعادة وحدَها، يعني توحيد الألوان. وعندما تتوحّد الألوان تختفي»[109]!

لقد تعمّق (هشام) فلسفة المكان، وفلسفة التناقض حين بلغ ألمُه منتهاه، وحين بلغت معاناتُه ذروتَها، ولكن مهلاً، فلمّا تبلغ المعاناة الذّروة، ولمّا يبلغ الألم المنتهى؛ ولكن سيكون ذلك حين يوضَع (هشام) في زنزانة انفرادية، وعند ذلك تتحوّل زنزانته السابقة إلى جنّة عزيزة المَنال! «يا للعجب، لقد تحوّلت هذه الغرف وقاطنيها(*) إلى أمنية بعيدة عليه»[110]. لقد أصبح المكان الذي تفنّن (هشام) في تصوير جماليات قبحه جنةً عزيزة المنال؛ لأن في ذلك المكان من الأشخاص من يسلّيه بالرغم من قسوة الزمان، وفيه من ألفة الإنسان ما يصبّره على وحشة المكان، «ولأول مرّة يدرك المعنى الحقيقي لذلك

المثل: (جنّة من غير ناس ما تنداس). هل هي حكمة الشعوب التي تتجاوز حكمة كل حكيم؟ ربما، ولكنها حقيقة»[111]. إن هذا المكان المنفرد عن الناس – حتى السجناء منهم – جعل (هشامًا) يتواضع قليلاً، ويقلّل – إلى حدٍّ ما – من اعتداده بنفسه ونظرته المتعالية إلى الناس التي عرفناه بها على امتداد صفحات ثلاثية (أطياف الأزقة المهجورة)[112]. إن هذه التجربة الفريدة جعلته يعرف قيمة الإنسان في بعث الحياة في المكان الجامد، وفي إشاعة الدفء في المكان البارد. إن هذه التجربة (المكانية) جعلته يصل إلى ما رأى أنها الحقيقة، «والحقيقة لا تظهر إلا في نار المعاناة مثل المعادن المنبثة في نسيج الصخر والتراب، لا تمنح نفسها إلا بالصهر والنار»[113].

إنّ هذا المكان المنعزل جعله يواجه ذاته مباشرةً، ويواجه نفسه كِفاحًا؛ عندها تبلغ المعاناة ذروتها. ومن وهج المعاناة تنبثق الفلسفة القيّمة، و«من قال إن الفلسفة تجريداتٌ لا قيمة لها؟ من قال إن الفلسفة مجرّد تأمّلات عابثة أو متعالية أو بلا معنى؟ لقد بدأ يدرك أنّ قيمة الفلسفة تكمن في معاناة صاحبها؛ ولذلك نجد فلسفات ذات قيمة، وأخرى تدّعي التفلسف، وهي ليست بالفلسفات. المعاناة هي مقياس التفلسف...»[١١٤].

لقد فجّر السجن الانفرادي الفلسفة في نفس (هشام) تفجيرًا! ولئن كان في الزنزانة العامّة يفلسف كلّ ما حوله، ويتأمّل كلّ ما تراه عيناه، أو تسمعه أذناه، أو يجول بذهنه؛ فإنه في زنزانته الانفرادية صار يفلسف نفسه التي بين جنبيه، ويتأمّل ذاته التي بين حناياه: «غريبةٌ هي الذات .. أعزّ شيء في الوجود على صاحبها، يفعل كلّ شيء من أجلها ... ولكنها كريهةٌ ومقيتة ومنتنة عندما ينفرد بها صاحبها»[115]! لقد عرّى هذا المكانُ/ شديدُ الانعزال ذاتَ (هشام) أمام عينيه، وجعله يراها من جوانبها المختلفة؛ فرأى جوانبها السيّئة، لقد رأى الحقيقة كما يقول، و«بالمعاناة تتجلّى الحقيقة، وكلّما كانت المعاناة أكبر، كانت الحقيقة أكثر تجلّيًا»[116].

لقد تعمّقت ثلاثية (أطياف الأزقّة المهجورة) المكانَ/السجن، وتعمّقت أثر هذا المكان على الذات السجينة، وكانت ذروة ذلك في تجربة السجن الانفرادي التي عاشها (هشام)؛ ومن خلالها نفذ إلى السر؛ لقد «أدرك لماذا كانت السجون، ولماذا كان العقاب دائمًا هو حَجْر الذات وعزلها. السجن يقضي على الذات بالحجر على حريتها وعزلها عن بقية الذوات»[117].

إن هذه العزلةَ وطولَ الحبس بين الجدران الصلدة، والأبواب الموصَدة، والأسوار المنيعة، والأسلاك الشائكة، والزمن الممتدّ بلا رحمة أو نهاية يورّث الفلسفة، ويورّث الحكمة، وربما ورّث الرعب والجنون كذلك! يحدّثنا الراوي في (الغيمة الرصاصية) عن شخصية السجين (صفوان) فيقول: «ربما ورّثته المغارات والسجون ما ورّثته لغيره من خوف أو حكمة أو بعضِ رعب وجنون»[118].

إنها شعرة رفيعة بين العبقرية والجنون، بين الفلسفة والعبث، وإن السجن هو المكان الملائم لاختلال هذه الشعرة، وتداخُل الأشياء، واختلاط الأمور، وهذا ما أدركه (هشام) في (الكراديب)، أو ربما أن هذا ما سقط فيه أو كاد، «لقد فقد القدرة على التمييز بين الأشياء؛ عندما تداخلت الأشياء، واختفت تلك الشعرات الرفيعة التي تفصل بينها. أوَ قد جُنّ؟ لا يدري... قد يكون عاقلاً جُنّ، وقد يكون مجنونًا عقل، ولكنه لا يدري في أي الحالين هو»[119].

لقد استطاع هذان العملان – فيما يرى الباحث – توظيف التقنيات الروائية المختلفة في بعث الحيوية في هذا المكان الجامد، وفي منحه كثيرًا من الدلالات الحية، واستطاعا كذلك خلع الكثير من الجماليات عليه، بالرغم من قبحه ووحشيّته.

وكان من مظاهر هذا النجاح في استخدام التقنيات الروائية أن نمط الراوي المُستخدَم في هذه الروايات لم يكن الراويَ العليمَ بكل شيء الذي

يُطلَق عليه مصطلح (الرؤية من الخلف)؛ فهذا النمط يجعل الوصف جامدًا في كثيرٍ من الأحيان، ويُخفِق – غالبًا – في مزج الوصف بمشاعر الشخصيات، وفي إغنائه بالدلالات، وإنما كان نمط الراوي المُستخدَم هو نمطَ الراوي الذي يساوي علمُه علمَ الشخصية الروائية، ويُطلَق على هذا النوع (الرؤية مع)، فلا يقدّم أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصّلت إليها[120]. ففي رواية (الغيمة الرصاصية) كان (سهل الجبلي) هو الذي يروي بنفسه ما عاشه من تجربة السجن؛ فرؤية الراوي هنا مطابِقة لرؤية الشخصية، وأما في ثلاثية (أطياف الأزقة المهجورة)، فبالرغم من أن الراوي كان غائبًا، إلا أنه لم يكن راويًا عليمًا – كما هو الغالب في الراوي الغائب – بل كان علمه مساويًا لعلم شخصية (هشام) الشخصية المحورية في الثلاثية، بل إن الراوي الغائب هنا يتماهى مع شخصية (هشام) حتى كأنه هو؛ وكان ذلك (أعني استخدام نمط الرؤية مع) ممّا منح هذين العملين الكثير من الجماليّات والدلالات في وصف المكان (السجن).

لم يكن وصف السجن في هذين العملين – كما يرى الباحث – وصفًا جامدًا يُصوَّر بآلة تصوير؛ بل كان وصفًا حيًّا يُرسَم بريشة فنّان بارع، ومادّة ألوانه كانت مشاعرَ الشخصيات ومعاناتَهم وآلامَهم؛ فكان وصفًا مُزِج فيه الحسّي بالمعنويّ، والجماد بالإنسان، فجاءت هاتان الروايتان لوحتين فريدتين – في عالَم الرواية السعودية – في وصف جماليات القبح في هذا المكان!

الهوامش

*) يفضل بعض الباحثين استخدام مصطلح (الفضاء)، انظر مثلاً: د. لحمداني حميد، (بنية النص السردي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، وبيروت 2003م، ص 63، وبعضهم يفضّل مصطلح (الحيّز)، انظر مثلاً: د. عبدالملك مرتاض، (في نظرية الرواية)، عالم المعرفة، الكويت، شعبان 1419هـ/ ديسمبر 1998م، ص 141، ولكن البعض يفضّل مصطلح المكان، لأنه الأكثر اتساقاً مع لغة النقد العربي، انظر: د. سيزا قاسم، (بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة 2004م، ص 106 وهو ما اخترتُه هنا.

1) غاستون باشلار، (جماليات المكان)، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط 5، 1420هـ/ 2000م، ص 135.

2) صلاح الدين بوجاه، (في الواقعية الروائية: الشيء بين الوظيفة والرمز)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1413هـ/1993م، ص 84.

3) كولد لستين، دراسة (الفضاء الروائي)، ضمن كتاب: جنيت، كولد لستين، رايمون، كريفل، بورنوف، أويلي، آيزنزفايك، ميتران، (الفضاء الروائي)، ترجمة: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، بيروت– لبنان 2002م، ص 41.

4) د. عبدالفتاح عثمان، (بناء الرواية: دراسة في الرواية المصرية)، مكتبة الشباب، 1982م، ص 59.

5) د. سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص 109.

6) كولد لستين، دراسة (الفضاء الروائي) ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 33.

7) انظر: رولان بورنوف، وريال أويلي، دراسة (معضلات الفضاء)، ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 96.

8) شارل كريفل، دراسة (المكان في النص) ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 83.

9) انظر: د. سيزا قاسم، (بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص 114-115.

10) انظر: المرجع السابق، ص 123، 126.

11) أحمد العزي صغير، (تقنيات الخطاب السردي بين الرواية والسيرة الذاتية)، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء 1425هـ/ 2004م، ص 327.

12) رولان بورنوف، وريال أويلي، دراسة (معضلات الفضاء)، ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 88.

13) انظر: شارل كريفل، دراسة (المكان في النص) ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 73.

14) انظر: جان – إيف تادييه، (الرواية في القرن العشرين)، ترجمة وتقديم د.محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م، ص 101.

15) د. شاكر النابلسي، (جماليات المكان في الرواية العربية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1994م، ص 276 -277.

16) انظر: شارل كريفل، دراسة (المكان في النص) ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 73.

17) انظر: يوري آيزنز فايك، دراسة (الفضاء المتخيّل والإيديولوجيا)، ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 139.

18) انظر: غاستون باشلار، (جماليات المكان)، ص 99.

19) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، دار الساقي، بيروت – لبنان ,الطبعة الثالثة، 2002م، ص 11.

20) انظر: المصدر السابق، الصفحة نفسها.

21) انظر: غاستون باشلار، (جماليات المكان)، ص 35.

22) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 204.

23) المصدر السابق، ص 41.

24) انظر: تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الشميسي)، دار الساقي، بيروت – لبنان، الطبعة الرابعة، 2003م، ص 230.

25) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 19.

26) انظر: المصدر السابق، ص 85، 156، 166.

27) علي الدميني، الغيمة الرصاصية (أطراف من سيرة سهل الجبلي)، دار الكنوز الأدبية، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، 2005م، ص 56.

28) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 11.

29) المصدر السابق، ص 85.

30) انظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن– الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، وبيروت، الطبعة الأولى، 1990م، ص . 56-57.

31) انظر: صلاح الدين بوجاه، (في الواقعية الروائية: الشيء بين الوظيفة والرمز)، ص 35-36.

32) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 74.

33) المصدر السابق، ص 74.

34) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 135.

35) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 77.

36) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 19.

37) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الشميسي)، ص 230.

38) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 19.

39) المصدر السابق، ص 244-245.

40) المصدر السابق، ص 19.

41) المصدر السابق، ص 20.

42) انظر: علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 63.

43) المصدر السابق، ص 56.

44) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 60.

45) المصدر السابق، ص 34.

46) انظر: المصدر السابق، ص 207.

47) انظر: المصدر السابق، ص 42.

48) رولان بورنوف، وريال أويلي، دراسة (معضلات الفضاء)، ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 118.

49) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 63.

50) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)، ص 231-232.

51) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 278.

52) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، 56.

53) غاستون باشلار، (جماليات المكان)، ص 140.

54) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، 72.

55) انظر: تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)، ص 233.

56) انظر: علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 111.

57) المصدر السابق، ص 73.

58) انظر: د. شاكر النابلسي، (جماليات المكان في الرواية العربية)، ص 56.

59) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 79.

60) المصدر السابق، ص 111.

61) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)، ص 231.

62) المصدر السابق، ص 233.

63) المصدر السابق، ص 235.

64) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 173.

65) غاستون باشلار، (جماليات المكان)، ص 134، (بتصرّف يسير).

66) المرجع السابق، ص 131.

67) انظر: علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 64.

68) انظر: المصدر السابق، ص 68.

69) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)، ص 237.

70) انظر: تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الكراديب)، ص 88-89.

*) هكذا وردت، ولعل الأصح: (برغم أو على الرغم).

71) المصدر السابق، ص 86-87.

72) المصدر السابق، ص 88.

73) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

74) المصدر السابق، ص 27.

75) انظر: علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 64.

76) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 13.

77) المصدر السابق، ص 17.

78) المصدر السابق، ص 86.

79) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، 72.

80) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)، ص 247-248.

81) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 17.

82) المصدر السابق، ص 86-87.

83) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)، ص 234.

84) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الكراديب)، ص 135.

85) المصدر السابق، ص 39.

86) المصدر السابق، ص 21.

87) انظر: المصدر السابق، ص 21-22.

*) اسم يُطلَق في المنطقة الجنوبية على نوع من شجر التين (الباحث).

88) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 77.

89) غاستون باشلار، (جماليات المكان)، ص 74.

90) المرجع السابق، ص 44.

91) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الكراديب)، ص 212.

92) انظر: المصدر السابق، ص 247.

93) انظر: المصدر السابق، ص 264.

94) انظر: د. شاكر النابلسي، (جماليات المكان في الرواية العربية)، ص 221.

95) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 54.

96) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 41.

97) المصدر السابق، ص 153.

98) المصدر السابق، ص 81.

99) المصدر السابق، ص 26.

100) المصدر السابق، ص 47.

101) انظر: المصدر السابق، ص 118.

102) المصدر السابق، ص 110.

103) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)، ص 249.

104) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 7.

105) المصدر السابق، ص 277.

106) المصدر السابق، ص 165.

*) هكذا وردت، والصحيح: (ترَ) .

107) المصدر السابق، ص 112.

108) المصدر السابق، ص 111.

109) المصدر السابق، ص 138.

*) هكذا وردت، والصحيح: (قاطنوها).

110) المصدر السابق، ص 172-173.

111) المصدر السابق، ص 173.

112) انظر: تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (العدامة)، دار الساقي، بيروت- لبنان الطبعة الرابعة، 2003م، ص 7-8، وانظر له كذلك (الكراديب)، ص 10، 275.

113) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 173.

114) المصدر السابق، ص 165.

115) المصدر السابق، ص 173.

116) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

117) المصدر السابق، ص 175.

118) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 53.

(119) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الكراديب)، ص 213.

(120) انظر: جيرار جنيت، (خطاب الحكاية: بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، وعبدالجليل الأزدي، وعمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الثانية، 2000م. ص 201-202.

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للدكتور محمد، والورقة الثالثة للدكتور مراد مبروك، وهو أستاذ النقد الأدبي بجامعة الملك عبدالعزيز، وله كتب كثيرة في النقد الأدبي، والقصة القصيرة، والرواية، وهو حاصل على جائزة الدولة التشجيعية، في مصر، في النظرية النقدية، وله أكثر من عشرين بحثاً محكَّما، فليتفضل:

■■ **الدكتور مراد مبروك:**

الشكر موصول لإدارة النادي الأدبي على جهودهم الطيبة، فيما يتعلق بتفعيل الحركة الثقافية عربياً ومحلياً.

جيوبوليتيكا النص الروائي الخليجي وآليات التشكيل
الرواية السعودية أنموذجا
[دراسة تطبيقية على وجهة البوصلة]

مراد عبدالرحمن مبروك

المبحث التنظيري

1 - المفهـــوم:

يعني بمصطلح الجيوبوليتيكا Geopolitics تحليل العلاقات السياسية الدولية على ضوء الأوضاع والتركيب الجغرافي، ولهذا فإن الآراء الجيوبوليتيكية تختلف باختلاف الأوضاع الجغرافية التي تتغير بتغير تكنولوجيا الإنسان، وما ينطوي عليه ذلك من مفاهيم وقوى جديدة لذات الأرض[1] وقد نشأ هذا المصطلح في حضن الدراسات الجغرافية عندما ظهرت الجغرافيا السياسية، وذلك من خلال الاعتماد على أمرين أساسيين، هما:

الأول: وصف الوضع الجغرافي وحقائقه من خلال الارتباط بالقوى السياسية المختلفة.

الثاني: وضع الإطار المكاني الذي يحتوي على القوى السياسية المتفاعلة والمتصارعة.

وأخذ الفكر الجيوبوليتيكي يتطور تدريجياً في الدراسات الجغرافية الحديثة حتى وقتنا الراهن، وعني به التغير الذي يطرأ على جغرافية الأرض نتيجة تغير الرؤى السياسية والفكرية هذا في الجغرافية السياسية.

أما في جغرافية النص الأدبي، لاسيما الروائي، فيعني به التغير الذي يطرأ علي جغرافية النص الروائي نتيجة تغير الأبعاد السياسية والفكرية، أي أن تضاريس النص الروائي تتغير بتغير الفكر الجيوبوليتيكي، أو بتغير الأبعاد السياسية والفكرية التي تطرأ علي جغرافية الواقع المعيش.

ونعني بالنص الأدبي، وبخاصة الروائي، ذلك المعنى الذي أراده رولان بارت، ففي مقاله «من العمل إلى النص» حدد بعض المقاربات للعمل والنص، وعلى الرغم من الدراسات العربية العديدة التي أشارت إليها، إلا أننا نقتصر فقط على توضيح بعض المقاربات النصية عنده[2]:

1 – «إن النص حقل منهجي يبرهن عليه، ويتحدث عنه وفق بعض القواعد، أو ضد بعض القواعد، ويتم تناوله من خلال اللغة، ولا يوجد إلا داخل الخطاب ولا يتوقف، بل هو في حركة دائبة.

2 – لا ينحصر النص في الأدب الجيد، ولا يؤخذ من خلال تقطيع بسيط للأجناس، بل يتشكل من خلال مقدرته على خلخلة التصنيفات القديمة، فالنص هو ما يوجد على حدود قواعد القول من معقولية وقابلية للقراءة.

3 – إن النص يكرس التراجع اللانهائي للمدلول، وبهذا يكون تمددياً ومجاله هو الدال، ولا ينبغي تصور الدال على أنه الجزء الأول من المعنى وحامله المادي، بل يجب أن يتصور بأنه هو الذي يأتي بعد حين، فالتوليد الدائم للدال الذي مجاله النص لا يتم وفق النمو العضوي، أو حسب طريق تأويلي، وإنما وفق حركة تسلسلية للتداخل والتغير

4 – النص تعددي. لا يعني هذا أنه ينطوي على معان فحسب، بل إنه تعدد لا يؤول إلى أية وحدة، وإنما هو مجاز وانتقال بناء، ويخضع للتأويل والتفجير والتشتيت.

5 – النص يقرأ من غير أن يسند إلى أب، فقيام التناص يلغي أبوة النص. ولا يعني هذا أن المؤلف لا يمكن أن يعود للظهور في نصه، لكنه لو عاد فإنما في صورة «مدعو»، فإن كان كاتب رواية، فإنه يظهر فيها كشخصية من شخصياتها، بيد أن ظهوره لا يتمتع بأي امتياز، إنه يصبح كائناً من ورق إن صح التعبير.

6 – النص ينقذ العمل من الاستهلاك، وينظر إليه كعمل وإنتاج وممارسة، وهذا يعني أن النص يتطلب منا محاولة قهر المسافة التي تفصل الكتابة عن القراءة، لا بالزيادة من إسقاط القارئ عن العمل، وإنما بضمهما معاً في نفس الممارسة الدالة، إنه يتطلب من القارئ مساهمة فعالة وهذا تحول كبير.

7 – إن النص مشدود إلى المتعة «اللذة» التي لا تنفصم، وإن لم يكن يحقق شفافية العلاقات الاجتماعية، فعلى الأقل يحقق شفافية العلاقات اللغوية، فهو الفضاء الذي لا تتغلب فيه لغة على أخرى وتروج فيه اللغات وتدور».

ومن ثم فإن النص الذي نقصده يشكل رؤية متكاملة، فهو لايقف عند حد الشكل فقط، ولا المضمون فقط، لكنه يتجاوز ذلك ليشمل الرؤية والأداة في آن واحد، وعليه فإن كل مؤثر يؤثر في النص، بداية من الفونيم أو الصوت أو الحرف، ومرورا بالسياق، ونهاية برؤية العالم، فهو يخضع للتشكيل الجيوبوليتيكي، الذي يطرأ على النص الأدبي، لاسيما الروائي، نتيجة تغير الرؤية السياسية ، ذلك أن كل حرف أو كلمة أو صورة أو مشهد جزئي أو كلي يحتل مساحة ما في تضاريس النص المكانية أو الزمانية أو الدلالية، وهذه التضاريس تخضع للفكر الجيوبوليتيكي بمفهومه الشمولي.

2 - المقومـــات:

أ – **إن الصراعات السياسية التي شهدها العالم في القرن الأخير بداية من الحرب العالمية الأولى، مروراً بالحرب العالمية الثانية، ونهاية بالحرب الباردة وانعكاسها على العالم العربي الذي احتدمت فيه مجموعة من الحروب والصراعات، بدأت بمقاومة المستعمر والمطالبة بالاستقلال في النصف الثاني من القرن الماضي الميلادي، وانتهت بالصراعات العربية العربية، والعربية الصهيونية، حتي وقتنا الراهن، وقد أدى هذا الصراع الطويل إلى تغير في التضاريس الجغرافية للعالم العربي** فانقسمت بلاد المغرب العربي إلى ثلاث دول هي المغرب والجزائر وتونس وبلاد وادي النيل إلى مصر والسودان وبلاد الشام إلى سورية والأردن ولبنان وفلسطين المحتلة، وبلاد الجزيرة العربية إلى المملكة العربية السعودية والإمارات العربية المتحدة وسلطنة عمان والكويت وقطر والبحرين واليمن، وبلاد الهلال الخصيب (العراق) جاري تقسيمها إلى العراق والأكراد، والسودان إلى شمال السودان ودارفور، وجنوب السودان.

وهذه التقسيمات الجيوبوليتيكية التي خضعت للصراع السياسي والرؤية السياسية في القرن الأخير انعكست على النص الروائي العربي بعامة، والخليجي بخاصة، مما جعل تضاريس النص الروائي تتأثر بالتضاريس الجغرافية في الواقع المعيش.

ب – مثلما كان للثورة الصناعية والتكنولوجية كبير الأثر في الدراسات الأدبية والنقدية، على المستويين الإبداعي والفكري، **فإن ثورة المعلومات والاتصال في واقعنا المعاصر تركت أثراً كبيراً، حيث أذابت الفوارق الشاسعة بين العلوم الإنسانية والتطبيقية** من ناحية، وبين العلوم الإنسانية بعضها البعض من ناحية ثانية، لا سيما أن اللغة هي جوهر العملية الاتصالية كما أنها جوهر العلوم الإنسانية والتطبيقية، وليس

أدل على ذلك من العلاقة الوثيقة بين علوم اللغة والأدب والاتصال والمعلومات والهندسة والفيزياء والكيمياء والبيولوجي والتشريح والطب، والجغرافيا، والتاريخ، والفلسفة، وغيرها.

والأجهزة التقنية التي كانت تستخدم للعلوم التطبيقية أصبحت تستخدم الآن للعلوم الإنسانية أيضاً ، والنظريات التي تستخدم لعلوم الحاسب أصبحت تستخدم لعلوم اللغة والأدب، والمعادلات الرياضية والهندسية والفيزيائية التي تستخدم لهذه العلوم فقط أصبح من الممكن استخدامها في علوم الصوتيات واللغة والنقد الأدبي.

وهذا المسلمات العصرية لا تحتاج إلى دليل أو برهان، لأن التقنيات المعلوماتية وثورات الاتصال أذابت الكثير من الحواجز والقيود التي كانت تفصل بين العلوم بعضها البعض، وهذا بدوره أدى إلى التقارب بين علم الجغرافية السياسية والنصوص الأدبية وبخاصة الروائية، لأن تضاريس النص الأدبي تتأثر بالمتغيرات السياسية شأنها شأن التضاريس الأرضية التي تتأثر بالفكر الجيوبولتيكي.

والفكر الجيوبوليتيكي الجغرافي لا يختلف كثيراً عن الفكر الجيوبوليتيكي الأدبي. من حيث أن الأول يعنى بالتغير الذي يطرأ على الجغرافيا الأرضية نتيجة تغير الرؤية السياسية، والثاني يعنى بالتغير الذي يطرأ على الجغرافيا النصية، نتيجة تغير الرؤية الفكرية التي يطرحها النص الأدبي.

ومن ثم نجد في الآونة الأخيرة تداخل الأشكال الأدبية مع بعضها البعض من ناحية، ومع الأشكال غير الأدبية من ناحية ثانية. وذلك نتيجة تغير الرؤى الفكرية التي يحملها منتج النص، لأن الفكرة التي تدور في وعي المبدع تفرز الشكل الخاص بها، وعندما يطرأ تغيير على هذه الفكرة ينتج عنها تغيير في الشكل النصي، ومن ثم تطغى جغرافية نص على جغرافية نص آخر، نتيجة طغيان رؤية فكرية على رؤية أخرى.

لذلك ليس غريباً أن نجد الجيوبوليتيكا في الدراسات الجغرافية تتماشى مع جيبيوليتيكا النص الأدبي، لأن كلاً منهما يتعامل مع المكان على الرغم من التباين في طريقة المعالجة المكانية لكلا العلمين (علم الجغرافيا – علم النص). ذلك أن وسائل الاتصال قد ألغت الفواصل الدقيقة بين العلوم الإنسانية مع بعضها البعض وبينها وبين العلوم التطبيقية.

ج – إن الاغتراب الذي تعيشه الشخصية المعاصرة، نتيجة انقلاب المواضعات السياسية والاقتصادية والثقافية والحضارية، يؤثر إلى حد كبير في ممارساتها الحياتية، فنجد الشخصية تنتقل من حالة إلى أخرى، ومن موقف لآخر، ومن رؤية فكرية لأخرى، وهذا الانتقال يؤدي بدوره إلى تغيير أو تحويل أو تداخل في بنية الشكل الأدبي. ومن ثم يطغى شكل ما، يعبر عن رؤية فكرية معينة، على شكل آخر، يعبر عن رؤية فكرية أخرى، وفقاً للرؤية التي يتبناها السارد ويحملها النص ويقودها الشكل.

ومن ثم ليس غريباً أن تتغير الرؤية الفكرية، نتيجة حالة الاغتراب التي تعيشها الذات الإنسانية، حيث تعاني الذات حالة من الانفصال عن الأنا الجماعية، وأحياناً تنفصل عن ذاتها، ويحدث هذا الانفصال نتيجة لسلب المعرفة الحرية، والتناقض القائم في الواقع المعيش بين ما هو كائن وما يجب أن يكون

وحينئذ ينتقل الكاتب المعبر عن الذات المغتربة، إلى شكل نصي تعبيري، يتوافق والرؤية الكامنة في وعيه. وهنا يحدث تداخل الأشكال أو تغير الشكل النصي وفقاً لتغير الرؤية. أو بمعنى آخر، يحدث تغير في جغرافية النص نتيجة التغير في الرؤية التي أفرزت هذا النص.

د – إن تعدد الأشكال الروائية وتداخلها، مع بعضها البعض، إما في نسيج الروايات المتعددة، أو في نسيج الرواية الواحدة، فتارة يتشكل النص

تشكلاً حكائياً وتارة أخرى يتشكل تشكلاً شعرياً وتارة ثالثة يتشكل تشكلاً مسرحياً أو مقالياً أو صحفياً أو غيره . يرجع إلى تحول الرؤية الفكرية للكاتب، التي يستتبعها تحول في بنية الشكل الروائي . كما يرجع إلى قابلية النص للتأويل والتشكيل.

وعلى الرغم من تعدد الشكل الجيوبوليتيكي في كثير من الأجناس الأدبية، لا سيما الشعر والرواية والقصة القصيرة والمسرح، إلا أننا سنقتصر في هذا الموضع على الشكل الروائي الخليجي، وبخاصة الرواية السعودية المعاصرة، لكونها أسبق التجارب الروائية الخليجية التي نشأت في بدايات الثلث الثاني من القرن العشرين الميلادي

ونخلص من ذلك إلى أن مفهوم الجيوبوليتيكا في النص الروائي يعنى به التغير الذي يطرأ على جغرافية النص الروائي، نتيجة تغير الأبعاد السياسية والفكرية التي تطرأ على الواقع[3].

****

2 - الجيوبولتيكا وميلاد النص الروائي الخليجي:

* التأثير في هوية النص المكانية:

إذا عدنا إلى الوراء، قرابة مائة عام تقريباً، وافترضنا جدلاً أن نصا روائياً قد كتب في تلك الآونة في الجزيرة العربية. حينئذ سوف يطلق عليه النص الروائي في الجزيرة العربية، ويفتقر النص إلى المسميات العديدة التي طرأت عليه في القرن الأخير، مثل النص السعودي أو الكويتي أو الإماراتي أو العُماني، أو غير ذلك من المسميات الجغرافية التي طرأت عليه، نتيجة التغير الجيوبوليتيكي. **ومن ثم فإن أول تحول حدث للنص الروائي طرأ على هوية النص. ذلك أن التغير الجيوبوليتيكي الذي طرأ على جغرافية الجزيرة العربية انعكس على جغرافية النص الأدبي عامة والروائي بخاصة.**

هذا الانعكاس أثر بدوره في نشأة النص الروائي وتطوره لاسيما ميلاد النص الروائي في كل بلد من البلدان الخليجية. ففي الوقت الذي ولد النص الروائي مبكراً في السعودية والكويت وسلطنة عمان، حيث تعود إرهاصاته إلي العقد الرابع من القرن العشرين الميلادي، في السعودية، وبداية النصف الثاني من القرن العشرين، في الكويت، وبداية الستينيات من القرن الماضي الميلادي، في سلطنة عُمان، نجد أن إرهاصات الميلاد لهذا النص تأخرت في كل من البحرين والإمارات العربية وقطر، نتيجة التغير الجيوبوليتيكي الذي طرأ على جغرافية الجزيرة العربية في القرن الأخير .

وفي الوقت الذي اقتصر فيه مصطلح الرواية الخليجية على دول مجلس التعاون الخليجي. افتقر النص الروائي اليمني إلى هذه التسمية خضوعاً للرؤية الجيوبوليتيكية، أي أن الذي يتحكم في تضاريس النص هو الفكر الجيوبوليتيكي المعتمد على الرؤية السياسية، والتي تتحكم بدورها في التضاريس الجغرافية للأرض، ومن ثم تتحكم في تضاريس النص الروائي. لأن آراء الجيوبوليتيكي تختلف باختلاف الأوضاع الجغرافية التي تتغير بتغير تكنولوجيا الإنسان وما ينطوي عليه ذلك من مفاهيم وقوى جديدة لذات الأرض.

* التأثير في هوية النص الزمانية:

ولا يقف التغير الجيوبوليتيكي للنص عند حد تغير هوية النص المكاني، بل تعدى ذلك إلى مراحل التطور التي مر بها النص الخليجي، أي الهوية الزمانية، إذ على الرغم من تشابه مراحل تطور الرواية العربية عامة، والخليجية بخاصة، التي بدأت بالإرهاصات الأولى للرواية، أو ما نطلق عليه بالرواية التعليمية، ثم مرحلة التشكيل الفني، أو ما نطلق عليه بالرواية الفنية، ثم الرواية الرومانسية والواقعية ونهاية بالرمزية. إلا أن التغير الجيوبوليتيكي الذي طرأ على الجزيرة العربية في القرن الأخير انعكس على جيوبولوتيكا النص الروائي، من حيث تطور هذه المراحل:

* **إن مرحلة إرهاصات النص الروائي في السعودية بدأت في الثلاثينيات من القرن الماضي الميلادي، وفي الكويت ظهرت إرهاصات هذه المرحلة عام 1948م برواية «آلام صديق» كتبها فرحان راشد الفرحان. ثم «قسوة الأقدار» لصبيحة المشاري سنة 1960م، و«الحرمان» لنورية السداني سنة 1968م و«أيتها الصغيرة» لخليل محمد الوادي 1970م. وفي سلطنة عُمان تعد رواية «ملائكة الجبل الأخضر» لعبدالله الطائي سنة 1963م من بواكير روايات هذه المرحلة الأولية في الأدب العُماني الحديث.**
* **وفي البحرين تعد رواية الجذوة لمحمد عبدالملك سنة 1982م والحصاد لفوزية رشيد سنة 1983م وأغنية الماء والنار لعلي عبدالله خليفة سنة 1988م في بواكير الرواية البحرينية. وفي الإمارات تعتبر رواية شاهندة لراشد عبدالله أول رواية مطبوعة في دولة الإمارات، وهي مؤرخة في يناير 1976م، وإن كانت بعض الدراسات تشير إلى صدورها في 1971م**[4].
* **وفي قطر تعد الكاتبة دلال خليفة 1993م أول روائية قطرية ظهر لها عدد من الأعمال الروائية، ومن أعمالها الروائية أشجار البراري البعيدة سنة 1993م، ومن البحار القديم إليك، ودنيانا.**

ومن ثم يتضح أن التشكيل الجيوبوليتيكي للواقع السياسي والاجتماعي قد أثر في التضاريس المكانية للنص على مستوى هوية النص من ناحية، وتغير جغرافيته من ناحية ثانية، وزمن ميلاده من ناحية ثالثة.

* إن الإرهاصات الأولى للنص السعودي تشكلت في أوائل الثلاثينيات وتمركزت النصوص في المدن الكبرى، مثل الرياض وجدة والمدينة المنورة ومكة المكرمة والدمام والإحساء، وهي أماكن ولادة النص، بينما تضاريسه قد تمتد داخل المملكة وخارجها.على حين أن الإرهاصات

الأولى للرواية في الكويت تشكلت في نهايات النصف الأول من القرن العشرين وتشكلت تضاريس النص وميلاد النص في مدينة الكويت.أما في سلطنة عُمان فقد تشكلت إرهاصات هذه النصوص الروائية الأولية في بدايات الستينيات. وفي الإمارات تشكل ميلاد النصوص الروائية في مرحلة السبعينيات من القرن الماضي. على حين أنها تأخرت في قطر إلى بدايات التسعينيات .

ولعل هذا التفاوت الزمني لميلاد هذه النصوص الروائية وهويتها المكانية يرجع إلى الرؤية الفكرية الجيوبوليتيكية التي سيطرت على الواقع الخليجي في القرن الأخير.على أن هذا التفاوت الزمني والمكاني لميلاد النص الروائي الخليجي لا ينفي اعتماد هذه النصوص الروائية الأولية على بعض السمات المشتركة فيما بينها.

وهكذا في بقية المراحل التاريخية للرواية الخليجية، بدايةً من مرحلة الإرهاصات الأولى، أو ما نطلق عليه بمرحلة الرواية التعليمية، مروراً بالمراحل الفنية والرومانسية والواقعية، ونهاية بالرمزية، نجد أن التشكيل النصي يختلف باختلاف التشكيل الجيوبوليتيكي للواقع المعيش، فكل مرحلة تتطلب تشكيلاً جيوبوليتيكا معيناً في جغرافية الواقع، وهي بدورها تتوافق مع جغرافية النص الروائي؛ أي أن جغرافية النص الروائي تتشكل وفق التشكيل الجيوبولتيكي لجغرافية الواقع.

وهذا التشكيل الجيوبوليتيكي للنص، إما أن يكون خارجياً على مستوى التضاريس الخارجية للنص، أو داخلياً على مستوى التضاريس الزمكانية والتيوجرافية واللغوية للنص. وهي تشكل مباحث مستحدثة في النص الروائي بعامة والخليجي بخاصة. وهذه المباحث في حاجة لجهود الباحثين والنقاد لمناقشة هذه القضية المتعددة الرؤى والأبعاد.

3 - الجيوبوليتيكا وتطور النص الروائي السعودي:

نقف عند الرواية السعودية، على سبيل التمثيل، ويرجع سبب الاختيار لكونها أسبق البلدان الخليجية في نشأة فن الرواية، وبها تجارب روائية متطورة تدريجيا على مدى ثمانين عاماً تقريباً. فضلاً عن تنوع تجارب الروائيين، وبخاصة العقدين السابقين؛ ونظن أن الرواية السعودية مرت بعدة مراحل هي:

1. **مرحلة الإرهاصات الأولى «المرحلة التعليمية» 1930-1959م.**
2. **مرحل التشكيل الفني وإرهاصات الرومانسية. 1960-1980م.**
3. **مرحلة التشكيل الرومانسي وإرهاصات الواقعية 1980-1990م.**
4. **مرحلة التشكيل الواقعي وإرهاصات الرمزية 1991-2009م (الآن).**

وقد جاءت هذه المراحل على النحو التالي:

(أ): مرحلة الإرهاصات الأولى « المرحلة التعليمية »:

وقد اتسمت بمجموعة من السمات الفنية والموضوعية، منها تداخل الأشكال الروائية الأدبية، مثل القصة والرواية والمسرحية والمقالة القصصية وغيرها. واعتمادها على التراث الشعبي الحكائي. وعدم النضج الفني في الرؤية والأداة. واعتمادها على إبراز الجوانب الأخلاقية والوعظية والإرشادية والنزعة الإصلاحية. واستخدامها للغة المعجمية التراثية في بعض الأعمال، وقد تمثلت هذه المرحلة في أعمال الكتاب الموضحين في الجدول التالي بدايةً من 1930-1959م[5].

أهم روايات المرحلة الأولى التعليمية

الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
عبدالقدوس الأنصاري	التوأمان (رواية أدبية علمية اجتماعية)	1930
صلاح سلام	فتاة البسفور	1931
محمد عبدالله الجوهري	الانتقام الطبيعي (رواية علمية أدبية أخلاقية اجتماعية)	1935
أحمد السباعي	فكرة	1948
محمد علي مغربي	البعث	1948
محمد عمر توفيق	الزوجة والصديق	1950
عبدالسلام هاشم حافظ	سمراء الحجازية	1955
محمود عيسى المشهدي	ابتسام	1957

(ب): مرحلة التشكيل الفني وإرهاصات الرومانسية 1960-1980م:

وأهم سماتها اكتمال العناصر الفنية للرواية. وتعبيرها عن الواقع إلى حد كبير. وتنوع التجربة الروائية وظهور الرواية التاريخية.وتجاوزها للغة المعجمية واستخدامها لغة الحياة اليومية، وتجاوزها للتداخل في الأشكال الأدبية، واستخدامها بعض قضايا الواقع مادة للتعبير الروائي، وقد تمثلت هذه المرحلة في أعمال بعض الكتاب الموضحة أعمالهم في الجدول التالي:

أهم روايات التشكيل الفني وإرهاصات الرومانسية

الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
حامد دمنهوري	ثمن التضحية	1959
إبراهيم الناصر	ثقب في رداء الليل	1961
محمد سعيد دفتردار	الأفندي	1961

أهم روايات التشكيل الفني وإرهاصات الرومانسية

الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
	الحاجة فلحة	1961
سميرة خاشقجي	ودعت آمالي	1961
	ذكريات دامعة	1962
	بريق عينيك	1963
حامد دمنهوري	ومرت الأيام	1963
محمد زارع عقيل	أمير الحب (تاريخية)	1965
سميرة خاشقجي	وادي الدموع	1965
	وراء الضباب	1965
محمد عبدالله مليباري	وغربت الشمس	1966
إبراهيم الناصر	سفينة الموتى	1969
عبدالمحسن البابطين	ثمن الكفاح	1969
عبدالرزاق المالكي	ابن الصحراء	1970
هند باغفار	البراءة المفقودة	1972
سميرة خاشقجي	قطرات من الدموع	1973
	مأتم الورد	1973
غالب حمزة أبو الفرج	الشياطين الحمر	1976
هدي الرشيد	غداً سيكون الخميس	1976
إبراهيم الناصر	عذراء المنفى	1978
محمد عبده يماني	اليد السفلى	1979
	مشرد بلا خطيئة	1979

(ج): مرحلة التشكيل الرومانسي وإرهاصات الواقعية 1980 - 1990م:

واتسمت هذه المرحلة بالتعبير عن قضايا الواقع المعيش. واعتمادها على الخصائص الفنية الواقعية للرواية، واستخدامها الواقع مادة للتعبير، واستخدام لغة الحياة اليومية الواقعية، والاعتماد على المكان الواقعي، واستخدام موضوعات واقعية كالزواج والطلاق وغيره، وأبرز كتاب هذه المرحلة هم:

م	الكاتب	الرواية	سنة النشر
1	إبراهيم الناصر	غيوب الخريف	1988
2	عبدالعزيز المشري	الوسمة	1985
		الغيوم ومنابت الشجر	1989
3	عبدالعزيز الصعقبي	رائحة الفحم	1988
4	حمزة بوقري	سقيفة الصفا	1984
5	رجاء عالم	4/ صفر	1987
6	عصام خوقير	الدوامة	1980
		زوجتي وأنا	1983
		سوف يأتي الحب	1990
7	أمل شطا	غداً أنسى	1980
8	محمد زارع عقيل	ليلة في الظلام	1980
		بين جيلين	1981
		أميرة الحب	1990
9	صفية عنبر	وهج من رماد السنين	1988
10	غالب حمزة أبو الفرج	امرأة لا بقايا	1983
		امرأة مختلفة	1983

م	الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
		سنوات الضياع	1980
		سنوات معه	1987
		الشياطين الحمر والمسيرة	1983
		الخضراء (روايتان)	
		غرباء وبلا وطن	1981
11	سلطان سعد القحطاني	زائر المساء	1981
		طائر بلا جناح	1981
12	عبدالله سعيد جمعان	القصاص	1990
13	أحمد الدويحي	ريحانة	1991

(د): مرحلة التشكيل الواقعي وإرهاصات الرمزية 1991-2009م:

واتسمت هذه المرحلة بإبراز قضية التحولات الاجتماعية، مثل قضية المرأة والانحراف السلوكي والفكري، والهجرة من القرية إلى المدينة، ومن الوطن إلى الخارج، واستخدام الأنماط الرمزية المختلفة، ومنها توظيف التراث، واستخدام أشكال فنية مستحدثة مثل شكل السيرة وغيرها، وشيوع ملامح تيار الوعي في الرواية السعودية. واستخدام ملامح فنية مستحدثة على مستوى اللغة والحدث والشخصية والزمان والمكان، وأبرز كتاب هذه المرحلة:

م	الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
1	غازي القصيبي	شقة الحرية	1994
		العصفورية	1996
		سبعة	1998

م	الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
		دنسكو	2000
		حكاية حب	2001
		رجل جاء وذهب	2002
		سلمى	2002
		سعادة السفير	2003
		الجنية	2006
2	رجاء عالم	طريق الحرير	1995
		سيدي وجدانه	1998
		مسري يا رقيب	1997
		حبي	2000
		خاتم	2001
		موقد الطير	2002
3	نورة الغامدي	وجهة البوصلة	2002
4	عبده خال	الموت يمر من هنا	1995
		مدن تأكل العشب	1998
		الأيام لا تخبيء أحد	2002
		الطين	2002
		نباح	2003
		فسوق	2005
5	قماشة العليان	بكاء تحت المطر	2000
		بيت من زجاج	2000
		أنثى العنكبوت	2002
		عيون قذرة	2005
		عيون على السماء	1999

م	الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
6	ليلى الجهني	الفردوس اليباب جاهلية	1998 2006
7	يوسف المحيميد	فخاخ الرائحة القارورة لغط موتي نزهة الدلفين	2003 2004 2002 2006
8	أميمية الخميس	البحريات	2006
9	محمد علوان	سقف الكفاية صوفيا	2002 2004
10	عبدالحفيظ الشمري	فيضة الرعد جرف الخفايا غميس الجوع	2001 2004 2006
11	عواض العصيمي	أكثر من صورة وعود كبريت قنص	2003 2005
12	نداء حسين أبو علي	ومرت الأيام للقلب وجوه أخرى مزامير من ورق	1998 1998 2003
13	صفية عنبر	افتقدتك يوم أحببتك جمعتنا الصدفة وفرقتنا التقاليد أنت حبيبي لن نفترق معاً إلى الأبد باسمة بين الدموع	1995 1995 1999 2001
14	نسرين غندور	النهر الثالث	2006
15	مها الفيصل	توبة وسلىّ سفينة وأميرة الظلال	2003 2003

م	الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
16	سلطان القحطاني	خطوات على جبال اليمن	2000
		سوق الحميدية	2007
17	عبدالعزيز المشري	الحصون (ديك الشيبة)	1992
		ريح الكادي	1993
		في عشق حتى	1996
		صالحة	1997
		المغزول	2006
18	تركي الحمد	أطياف الأزقة المهجورة (العداوة)	1997
		أطياف الأزقة المهجورة (الشمس)	1997
		أطياف الأزقة المهجورة (الكراديب)	1997
		شرق الوادي	1999
		جروح الذاكرة	2001
		ريح الجنة	2005
19	عبدالرحمن منيف	شرق المتوسط مرة أخرى	1991
		أرض السواد	1999
		أم النذور	2005
20	رجاء الصانع	بنات الرياض	2005
21	بدرية البشر	هند والعسكر	2006
22	عبدالله العنقري	الحفائر تتنفس	2001
23	عبدالله ثابت	الإرهابي	2005
24	هاجر المكي	غير .. وغير	2004
25	أحمد الدويحي	أواني الورد	2001
		المكتوب مرة أخرى	2003
		مدن الدخان	2007

م	الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
26	سارة العليوي	سعوديات لعبة المرأة	2006
27	صبا الحرز	الآخرون	2008

* مواكبة نشأة الرواية بتوحيد الدولة السعودية:

ويتضح من تتابع هذه المراحل مدي توافق التغير الجيوبوليتيكي في الواقع المعيش مع التغير الجيوبوليتيكي في النص الروائي. إذ ليس مصادفةً أن تظهر الإرهاصات الأولى للرواية السعودية مواكبة إرهاصات توحيد الدولة السعودية، فقد صدرت الروائية الأولى لعبدالقدوس الأنصاري سنة 1930م، والمحاولة الثانية لصالح سلام بعنوان «فتاة البسفور» سنة 1931م، والمحاولة الثالثة لمحمد نور عبدالله الجوهري بعنوان «الانتقام الطبيعي» سنة 1935م. وفي عام 1932م صدر مرسوم ملكي بتوحيد البلاد تحت اسم واحد هو «المملكة العربية السعودية».

* توافق مراحل التطور وسماتها مع تطور الرؤية السياسية والاجتماعية:

وظهور السمات الأولى للرواية التعليمية السعودية من حيث المباشرة والخطابية والوعظ والإرشاد والدعوة إلى الجوانب الأخلاقية والقيم المحافظة يوافق والرؤية الجيوبوليتيكية التي وحدت الدولة السعودية، والتي عنيت بالدعوات الإصلاحية والمحافظة على القيم الاجتماعية فضلاً عن اكتشاف البترول في تلك الآونة، مما جعل البلاد تتقدم صوب التنمية التعليمية والاجتماعية وغيرها، ومن ثم تنعكس على ميلاد الرواية.

وهنا نجد توافقاً بين الرؤية الجيوبوليتيكية للواقع، من حيث توحيد البلاد جغرافياً، وتوافق السمات الفنية للرواية التعليمية السعودية مع

بعضها البعض من ناحية أخري، ومع الدعوات الإرشادية والأخلاقية من ناحية ثالثة، ونظن أن مرحلة الصراعات السياسية التي سبقت مرحلة توحيد البلاد لو أنها استمرت لتأخر ميلاد الإرهاصات الأولى للرواية السعودية، وليس التوحيد فحسب، ولكن واكب هذه المرحلة التنمية الحياتية في البلاد مع اكتشاف البترول وانتشار المدارس والمعاهد والمؤسسات التعليمية الأساسية في تلك الآونة.

* التفتت الجغرافي والتفتت النصي:

ولو أن مجتمعاً من المجتمعات تفتت جغرافياً، نتيجة تغير الرؤى السياسية، فسوف ينعكس ذلك على جغرافية النص وتضاريسه، من حيث الرؤية والأداة والتشكيل. ومع تطور الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية في العقود التالية تطور التشكيل الروائي الفني في مرحلة الستينيات والسبعينيات، وتحول النص من تشكيل تعليمي للنص إلى تشكيل فني للنص وفق تطور أدوات المجتمع وآلياته، وتطور جغرافية الواقع المعيش، إذ ليست المدن السعودية القائمة في العقدين الأخيرين هي نفسها التي كانت منذ خمسة عقود من الزمان، فهذا التغير الجيوبوليتيكي لجغرافية الواقع يؤثر في التشكيل الجيوبوليتيكي للنص الروائي والعودة إلى جدول مرحلة التشكيل الفني وإرهاصات الرومانسية نجد أكثر من عشرين رواية سعودية تقريباً تأثرت بهذا الشكل الفني وأبرزها روايات إبراهيم الناصر وحامد دمنهوري وسميرة خاشقجي وغالب حمزة أبو الفرج، وغيرهم.

* تطور النص والتطور الجيوبوليتيكي:

1. ومع تطور الواقع الجغرافي للمدن والقرى والحياة الاجتماعية فيها في الثمانينيات برز التشكيل الرومانسي للرواية السعودية، وعني بالمعالجات الحالمة للقضايا والأحداث، كما في بعض أعمال غالب حمزة ومحمد

زارع عقيل وصفية عنبر، لكن هذه المعالجات الروائية تزامنت مع إرهاصات الواقعية، كما في بعض أعمال إبراهيم الناصر وعبدالعزيز المشري ورجاء عالم وأمل شطا. لكن التشكيل الروائي في تلك الفترة كان يتأرجح بين المعالجات الرومانسية والواقعية، ويرجع هذا إلى تطور الوعي الاجتماعي من ناحية وتطور جغرافية الواقع من ناحية ثانية، من حيث إنشاء الكثير من المدن والمنشآت والمؤسسات التعليمية والتخطيط العمراني المتنامي تدريجياً. وحينئذ تطورت تضاريس النص الروائي بتطور تضاريس الواقع المعيش.

2. ومع تطور الأحداث السياسية والجغرافية في منطقة الخليج، بدايةً من حرب الخليج وغزو العراق للكويت سنة 1990م، مروراً بأحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001م وسقوط بغداد سنة 2003م، وتداعي الأحداث السياسية على المنطقة العربية التي تنذر بالتقسيم لكثير من بلدان العالم العربي، أخذت الرواية السعودية خلال هذه المرحلة الأخيرة تتأرجح بين التشكيل الواقعي والرمزي، أي بين تطلع الكاتب للتعبير عن الواقع المعيش، ورفضه لهذا الواقع، وتطلعه لواقع جديد. ومن ثم ظل النص الروائي متأجحاً بين التضاريس الواقعية والرمزية طوال هذه الفترة، وإن كانت ملامح الرمزية أخذت في التطور في الآونة الأخيرة، أي أنها انسلخت من عباءة الواقعية التسجيلية والنقدية والفنية، إلى عباءة التشكيل الرمزي. وما كان ذلك يحدث لولا التغيير الذي حدث في التشكيل الجيوبوليتيكي للواقع المعيش في العقدين الأخيرين، وليس أدل على ذلك من تطور التشكيل الروائي في هذه المرحلة.

* وأبرز كتاب هذه المرحلة الذين تراوحت أعمالهم بين التشكيل الواقعي والرمزي، هم: القصيبي، ورجاء عالم، وقماشة العليان، وتركي الحمد، وليلى الجهني، ونورة الغامدي، وعبده خال، وغيرهم، كما نجد ذلك

أيضاً في بعض أعمال جيل الشباب من الروائيين والروائيات الذين ظهرت أعمالهم في العقد الأخير.

* وهذه المرحلة تعد أخصب المراحل التي مرت بها الرواية السعودية منذ نشأتها، وكان انعكاس التشكيل الجيوبوليتيكي الواقعي بارزاً في تشكيل تضاريس النص الروائي للأسباب التي ذكرناها آنفاً.

ثانياً: المبحث التطبيقي:

نقف على سبيل التمثيل عند رواية واحدة من الروايات السعودية التي صدرت في العقد الأخير، وهي رواية «وجهة البوصلة» لنورة الغامدي، ليس لكونها أفضل رواية سعودية، ولكن لكونها واحدة من الروايات التي صدرت في العقد الأخير وأفادت من التجارب الطويلة التي سبقتها في مسيرة الرواية السعودية، وهي أنموذج علي – سبيل التمثيل وليس التفضيل – للتطبيق على جيوبوليتيكا النص الروائي السعودي. فضلاً عن مزجها بين الرؤية والأداة في نسيج الرواية، كما أنها تمثل واحدة من الروايات السعودية التي عنيت بالملامح الفنية المستحدثة، فتضافرت فيها بعض سمات الواقعية الجديدة وإرهاصات التشكيل الرمزي. كما أن تضاريس التشكيل الجيوبوليتيكي شكل ملمحاً جوهرياً في نسيجها، ومن ثم نعنى في هذه الرواية بجانبين، هما: الأول: الجيوبوليتيكا الداخلية للنص.

الثاني: الجيوبوليتيكا الخارجية للنص.

أولاً: الجيوبوليتيكا الداخلية للنص «التضاريس الداخلية للنص»:

ويعني بها التضاريس المكانية والتيوجرافية التي تشكلت في النص وفقاً للرؤية الجيوبوليتيكية الواقعية، أي وفقاً للرؤية السياسية التي شكلت التضاريس الجغرافية في المكان الواقعي، وانعكست بدورها على

التضاريس المكانية والتيبوجرافية واللغوية في النص. ومن ثم تنقسم الجيوبوليتيكا الداخلية للنص إلي ثلاثة جوانب، هي:

1. التضاريس المكانية.

2. التضاريس التيبوجرافية.

3. التضاريس الدلالية.

1. التضاريس المكانية:

ويعنى بها تضاريس المكان في الرواية التي شكلت ملمحاً جوهرياً فيها وفقاً لجيوبوليتيكا الواقع المعيش وتتتابع هذه التضاريس المكانية في النص، كما هو موضح في جدول مسار التضاريس المكانية في الرواية، علي النحو التالي:

مسار التضاريس المكانية النصية في وجهة البوصلة

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
1	15-9	الحاضر	استحضار الراوية صوت محبوبها بانكسار شديد مع تناص شعري لأمل دنقل واستمرار الحوار في حالات تيار الشعور من خلال تداعي صورة المكان المرجو.	البيئة المكانية للساردة بقسوتها الصحراوية وبحرها المالح وظلمتها الداكنة وعروس بحرها الضائعة بحثاً عن واحة للأمان والدفء.	ارتباط المكان بالقسوة والخلاص في آن واحد، فهو مكان طارد عندما يكون واقعياً ومكان أليف حينما يكون حلماً أو واقعاً مرجواً ص 10، ص 13.
2	21-16	الحاضر	استحضار مكان الجد الكبير «السبتي» ص17 وارتباطة بالوادي	- الوادي العظيم الذي يعيش فيه السبتي ص 17.	- ارتباط المكان الأسطوري بالشخصية

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			العظيم وتمرد السبتي الصغير على الجد الكبير لأنه حينما قدم من جبال السراة إلى الوادي العظيم اعترضه الجد الكبير ونهب ماله ونصف عبيده وابتلع أمه المريضة ص 17. – حكايات «بركة» للصبية عن الجد العظيم. – وصف بركة ابنه ثم السبتي للجد الكبير بالبرزخ ص 18. – تمرد السبتي على الجد الكبير الذي حرم أمه من قبر لها في الوادي. – وصف جزئيات الوادي الكبير والخفيض ص 19. – وصف مشاهدة الساردة للسبتي قبل موته. – مشهد ذهاب الساردة للعمل في مدرستها بوسط المدينة مارة بمقبرة الوادي تحيي أمواتها ص 21.	– انحدار الجد الكبير من اليمن وعسير وهنا نجد البعد الجيوبوليتيكي للمكان. فالجد القديم جيوبوليتيكيا ينتمي لجنوب الجزيرة. – لعب الصبية والبنات في ساحة الوادي العظيم عند المسجد وشجرة التوت ص 17. – استحضار الراوية للوادي العظيم في صيف 99 عندما هبت عواصف وأمطار وغيرت كل شيء. – تحول مكان المسجد إلى أثر بعد أن غضب الجد العظيم لبعد المسجد عنه ص 19 وهو مسجد العيد بالوادي. – الوادي الخفيض بأشجاره ومياهه وسقوفه وبنيانه ص 19.	الأسطورية مثل شخصية السبتي ص 17. – محاولة تمرد الشخصية على المكان الذي يمثل القداسة الأبدية ص 18. – ارتباط المكان بالبعد الرمزي حيث لا تغيير للمكان وسلطة السبتي إلا بهبوب العواصف والأمطار. – محاولة تمرد الشخصية. – السلطة الاجتماعية للجد الكبير تفوق أي سلطة أخرى. – ارتباط المكان المقدس بقدسية الشخصية والتمرد على أحدهما تمرد على الآخر.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
				- وصف الوادي بقسوته وآفاقه ومخاطرة. - ضفاف الوادي وربطها بوصف الجد العظيم ص 20 وتغير بنية المكان مع مطلع القرن الماضي وهنا تصور جيوبوليتيكى ص 20.	
3	25-22	الحاضر	- استحضار قداسة الشخصية والمكان ممثلة في السنين ص 22. - استحضار صورة فضة وهي تسير مع الساردة ليلاً في مكان معزول يرددون مقاطع من أغنية لأم كلثوم ص 23. - تطلع الساردة وفضة للسفر إلى جدة ص 24 من خلال تيار الوعي. - استحضارها لزواج حمود من فضة بينما كانت تحب ثامر.	- قدسية المكان في الوادي العظيم. - مكان لقاء فضة والساردة في الوادي بعيداً عن الأنظار في هدأة الليل عن طريق الوعي المتداعي على الساردة. - جدة المكان المرجو الذي يذكرها بالمنزل القديم ص 24. - تحول معبد الحب المفتوح إلى مغلق في ص 99عندما أغلقت هاتفها الخاص.	- ارتباط المكان والشخصية بالخصوبة والتجدد والحياة. - تطلع الشخصية لمكان واحد تنشد فيه للحب والأمان ممثلاً في جدة.
4	33-26	الحاضر	- استحضار حرب الخليج في صحراء	- حرب الخليج. - مدينة جدة.	- ارتباط الصراع بين عذبة وفضة زوجتا

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			العرب ووصول فضة إلى جدة بصحبة حمود وهو ينهرها في المطار ألا تنادي بأسماء النساء ص 26. – استحضار صورة فضة وموتها المباغت في الوادي وقسوة الحياة حولها. – استحضار حوار الساردة وفضة حول حمود وثامر ويوسف.	– الرياض، بغداد، الكويت. – ضياع بغداد يرتبط بضياع فضة في وجهة البوصلة وهنا تشكيل جيوبوليتيكي. – صورة بغداد واقترانها بصورة فضة التي ماتت ص 31 وما تزال بغداد باقية على حالها. – البيت ارتبط بالخوف عند الساردة وفضة لوجود بركة التي تختفي في الظلمة دائماً ص 33.	حمود بالصراع بين الأشقاء الكويت بغداد الرياض، وهنا ربط بين ضياع فضة وضياع بغداد ص 27. – ربط صورة المرأة فضة بخصوبة الأرض ممثلة في بغداد ص 28. – تطلع المحبوبة للمخلص الذي لم يأت بعد وهو ثامر. – استسلام شخصية الراوية من خلال قسوة المكان والشخصية.
5	38-34	الحاضر	– تداعي حوار فضة والساردة حول ثامر. – استحضار موت فضة أثناء ولادتها للمولود.	– ارتباط المكان بشخصية فضة بالرؤية الأسطورية	– ارتباط المكان المقترن بالمرأة بالخصوبة والتجدد والحياة.
6	43-39	الحاضر	– ارتباط المكان بالموت والجهل والعبودية وموت فضة أثناء الولادة.	– مكان موت فضة أثناء الولادة.	– ارتباط المكان بالجهل والفقر والمرض والتخلف
7	49-44	الحاضر	– استحضار حوار مع مخلص لم يأت بعد وإن كان موجوداً وهو ثامر. – ربط بغداد بالمرأة.	– ارتباط المكان الرجعي بالتخلف والمرض، وارتباطه بصورة المرأة الرمز. – صورة بغداد وربطها بالمرأة.	– ارتباط المكان بالمرأة الرمز ص 46. – تطلع المرأة للمخلص الذي لم يأت بعد.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
8	55-50	الحاضر	- حلول شخصية فضية والـراويـة فـي روح واحدة.	- ارتباط المكان بفضة والـراويـة فـي شـبـه اتحاد وحلول.	- ارتباط مكان المحبين بالرؤية الأسطورية.
9	59-56	الحاضر	- موت فضة وعجز الأطباء عن إنقاذها نتيجة تقصيرهم في إسعافها ولجوئهم للمولدة بدلاً من الطبيب.	- ارتباط المكان بموت فضة في غرفتها نتيجة الجهل والتخلف.	- ارتباط المكان بالجهل والمرض والتخلف.
10	63-60	الحاضر	- الهجوم على بغداد صيف 1999 ص 60.	- ارتباط بغداد والغارة عليها عام 1999م بضياع فضة في تشكيل جيوبوليتيكي.	- ارتباط المكان بالمرأة.
11	67-64	الحاضر	- علامة هو الحلم المستحيل الذي لم يأت بعد. - ارتباط فضة بالأرض والخصوبة.	- ارتباط المكان بالمرأة بالخصوبة ص 65-67.	- المكان المقترن بالمرأة رمز للعطاء والتجدد، ص 67.
12	71-68	الحاضر	- استحضار الممارسات الحياتية بين فضة وحمود. - انتقالهم من أبها. - لقاء والد فضة بأمها في دومة الجندل. - مصاحبة والد الساردة لها وأمها متوجهاً إلى الجنوب لتوصيل أمها لأهلها لأنه يريد أن يتزوج أخرى، ص 96.	- ارتباط فضة ابنة يوسف بالمكان الفقير من أمكنة العائلة التي تفرقت في أنحاء الجزيرة وهنا تشكيل جيوبوليتيكي. - استحضارها حوارها مع فضة حول حمود وشذوذه. - انتقالها مع أمها من أبها إلى الجنوب لأن أباها يريد الزواج بأخرى.	- ارتباط الترحال بالعامل الاقتصادي وقهر المرأة في أهم خصوصياتها.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
13	76-72		– شعور الراوية بالغربة عند هروب أمها من قسوة أبيها الذي يريد الزواج بأخرى ص .73 – سردها ما دار بينها وبين فضة في البيت والمدرسة. – السبتي ينهر واحد الراوية لأن زوجته هربت منه ص 73.	– المكان الجنوبي الطارد للشخصيات حيث هربت الأم عندما أراد الزواج باخري ص 73. – المكان الجنوبي طارد للزوجة بما فيه من صرامة وقهر فالزوجة هربت والطفلة تقهرها عمتها جميلة ص74 والجد يأمر ابنه بتطليق زوجته الهاربة، والأب يسافر ويترك الطفلة مع جدها الستيني وعمتها جميلة وفضة الصغيرة.	– ارتباط المكان الجنوبي بالطرد وعدم الألفة. – المكان الطارد.
14	84-77	الحاضر	– استحضار حوار بين فضة وحمود حول عدم ركوبها مع سائق. – سردها لحوارها هاتفياً مع ثامر وعدم اللقاء في الرياض. – موت الستيني. – موت فضة وترك ثامر للبلدة.	– البلدة الجنوبية وحوار الساردة مع ثامر. – عيادة الطبيب ومرض فضة من كثرة ممارسات حمود القهرية لها.	– المكان والتقاليد الطاردة.
15	95-85	الحاضر	– استحضار حكاياتها مع فضة وعلاقتهما بثامر. – ختان ثامر للسبتي في سن 69. – انتماء ثامر للمكان	– المكان الطارد للزجة وتطليقها من زوجها بأمر الستيني. – افتتاح ثامر مستوصف لأهل القرية وحب النساء له.	– انتماء ثامر للمكان وهروبه من التقاليد ص 93. – الانتماء للمكان والهروب من ممارسات أهل الوادي ص 93.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			وافتتاحه مستوصف طبي فيه. - تطلع النساء لثامر. - طلب جبر من الراوية الذهاب للبيت لقدوم والدها في طائرة الساعة التاسعة.	- لقاء ثامر والراوية وفضة في مكة وتقبيلة لهما وتذكرها لكلمات ثامر حول حبه للقرية أكثر من المدينة ص 94.	
16	100-69	الحاضر	- تذكر الساردة حوارها مع فضة حول ثامر. - اختلاء ثامر بفضة. - غضب جبر من صراحة فضة بحبها لثامر. - تمرد فضة على جبر. - تطلعها للقاء ثامر في صحراء بعيدة عن الناس.	- تمرد عذبة على حمود الذي أراد الزواج بفضة وسخريتها من فضة الأمة ابنة الأمة. - تمرد فضة على الواقع المكاني الذي تعيشه جميلة والستيني وحمود وجبر وكل أهل الوادي وتنعتهم بقلة الأدب ص 98.	- المكان الطارد لشخصيات المحبين وارتباط المرأة بالخصوبة ص 100.
17	101-6-1	الحاضر	- تصوير مراسم يوم العيد في بيت عبدالرحيم الستيني. - التمسك بالأرض وعدم بيعها.	- مباهج العيد في البلدة في بيت السبتي. - الانتماء للأرض وعدم بيعها. - انصياع النساء والرجال للسبتي وخوفهم منه. - الارتباط بين شخصية السبتي والوادي العظيم.	- ارتباط الشخصية بالمكان.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
18	111-107		– استحضار صورة الأم التي هربت من زوجها ولم تعد وهي أم فضة. – تطلعها للمحبوب الذي لم يأت بعد.	– التطلع إلى المكان الجاذب للشخصية والمحبين ص 109. – انتماء الساردة لأمها التي هربت من قسوة أبيها. – ارتباطها بمكان وسادة أمها طوال ثمانية أعوام ص 111.	– الانتماء للأم والوطن.
19	117-112	الحاضر	– سرد مكان فرح وزفاف فضة بحمود. – حديث جبر والسبتي حول عدم رضى الأول على زواج فضة من حمود لأنها صغيرة ويتيمة. – حوار فضة وجبر ويدرك سبب رفضها الزواج من حمود لأنه متزوج.	– استدعاء بيت السبتي وزفاف فضة بحمود. – رفض فضة لكنها لا تملك القرار. – التطلع للمكان الذي يقطنه ثامر.	– ارتباط المكان بالمطاردة حبنا والألفة حبنا آخر، فهو يرتبط بالمطاردة عند الستيني وحمود وبالألفة عند ثامر.
20	118-121	الحاضر	– لقاء فضة وثامر وحديثه عن نساء القرية. – حوار ثامر وجبر وحديثه عن سلوكه في الحياة.	– المكان الأليف بالنسبة لثامر لارتباطه بنساء القرية.	– تمرد على الواقع المعيش المليء بالمتناقضات.
21	137-122	الحاضر	– سرد الحوار بين ناريمان الراوية وعلامة. – سرد تناقضات الواقع ومفاسده.	– مكان البلدة حيث مهاتفة علامة لناريمان الراوية.	– المكان الطارد والأليف. – ارتباط المكان بالألفة والمطاردة.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			- سرد فضة موقفها من ثامر وأنه لا يحب أحداً بها ويتسلى بكل النساء. - حوار ناريمان وعلامة حول طبيعة الشرقي والغربي في مسألة الحب. - تطلع ناريمان للمحب الحقيقي.	- مغامرات ثامر النسائية في البلدة. - المكان الأليف عند لقاء فضة ثامر أو ناريمان وثامر. - المكان الطارد عند لقائهما بالسبتي أو حمود.	
22	147-138	الحاضر	- رحيل ثامر من البلدة إلى جدة يوم موت فضة. - حوار فضة وجبر حول علاقتهما بثامر وتمردها على الواقع. - طقوس الأفراح من هدايا وزغاريد وممارسات ليلة الزفاف بفضة. - انتقاد فضة لهذه الطقوس التي تتحول فيها المرأة على سلعة 141. - ليلة زفاف فضة نام حمود مع زوجته الأولى عذبة. - سرد جبر عن رحلته لهذه البلدة وكيف استقر بها.	- استدعاء البلدة وتحرك فضة. - رفض فضة للمكان والواقع دون فعل. - الممارسات الطقسية المكانية ليلة الزفاف. - البلدة ليلة العاصفة التي ماتت فيها أم فضة ورجال ونساء عديدون. - اختفاء جثة فضة في دار حمود السبتي وشعورهم بالفضيحة.	- المكان الطارد والأليف - مكان موت فضة والرجال والنساء في عام العواصف مكان طارد.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			– مشهد موت أم فضة زوجة يوسف في عام العاصفة ص 145.		
23	157-148	الحاضر	– وصف البيت بأدواره متزامناً مع حرب بغداد. – استدعاء الحرب على بغداد وهروب فضة من فراش موتها. – ملاحقة جبر لسيارة الإسعاف بحثاً عن فضة. – خوف الناس من كيماوي صدام حسين ص 151 (تشكيل جيوبوليتيكي). – سرد قصة بركة لفضة عن جدتها فضة الأميرة الصحراوية الحضرمية التي اختطفها عبود السبتي.	– بيت السبتي. – قبر فضة المحشو بالقطن إلا منها. – هروب فضة من فراش موتها. – بحثت ناريمان عن فضة في كل الأماكن والآبار. – تستدعي ليلة فض غشاء بكارة فضة ص 152. – الأماكن الطقسية الشعبية وارتباطها بالوعي الشعبي ص 157. – ارتباط المكان الأسطوري الشعبي بالمرأة.	– ارتباط فضة بالحرب على بغداد وارتباط المكان بالطقوس الأسطورية . – ارتباط المرأة بالخصوبة. – الطقسية الشعبية والمرأة.
24	166-158	الحاضر	– سرد بركة لابنة أخيها فضة ما حدث لجدتهم فضة الأميرة الصحراوية التي حبسها السبتي في قرية من قرى جبال السراة. – بقاء فضة الأميرة في بيت السبتي .	– بيت السبتي وحبسه لفضة الأمير الأميرة. – الرؤية الأسطورية للأعاصير والرياح عند أهل الجنوب وارتباطها بالجن وهي في الأصل سطو من رجال على نساء ضعيفات المقاومة. – عاشت أمة السيدة	– المكان رمز للحصار والموت والضياع والسطو. – النساء تعامل كمعاملة العبيد. – المكان المحاصر للنساء ورمز للعبودية والقهر.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			- أصبحت فضة الأميرة أمه عند عبدالرحيم السبتي وعبود السبتي. - رفض عبود الزواج وانفصل عن ابن عمه عبدالرحيم السبتي. - ولادة فضة أول طفل لها من عبود ملون لكنها لم تعرف عنه شيئاً ص 165 وفي المرة الثانية ولدت بركة.	في بيت السبتي وعرضت للبيع لولا جميلة التي عطفت عليها أصبحت أسيرة أيضاً وأنجبت طفلين الأول لا تعرف عنه شيئاً والثاني هو بركة.	
25	274-167	الحاضر	- استحضار كلمات علامة عن الحب والمرأة والرجل.	- المكان الأليف في الحوار العاطفي بين علامة والساردة. - المكان الطارد أثناء الأعاصير والسيل ومحاولة يوسف أخو بركة تطهيره.	- المكان الأليف والطارد.
26	186-180	الحاضر	- استحضار صورة فضة وزواج حمود منها رغماً عنها. - توقيع فضة للسبتي على وكالة يزوجها لمن يشاء. - محاصرة فضة لحمود لتنام معه ليلا تنفيذا لوصية عمتها بركة ص 176.	- بيت السبتي رمز الحصار والضياع والقهر للنساء والرجال. - إرغام السبتي لفضة على توقيع وكالة له بتزويجها ممن يشاء ص 177. - استحضار ليلة زفاف حمود وفضة وتعليق الزينات في المكان.	- المكان رمز الحصار والضياع والقهر.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			– إخبار بركة لفضة بعرسها من حمود.	– حزن فضة الشديد لزواجها من حمود.	
27	186-180	الحاضر	– الاستعداد للسفر من القرية إلى جدة أي سفر فضة وزوجها دون بركة. – استحضار حديث بركة لفضة بأن تحج عنها. – تطلع الساردة لحب علامة وتفضيله على ثامر. – تطلع فضة لثامر بالرغم من بحثه عن الجسد. – سرد فلسفة الروح والجسد في الحب.	– البيت في القرية المكان الطارد لأهله. – تطلع ناريمان لحب علامة الروحاني. – حب فضة لثامر الباحث عن الجسد. – تفضيل ناريمان علامة على ثامر.	– التطلع إلى مكان أفضل.
28	195-187	الحاضر	– الاستعداد لزواج فضة. – زواج السبتي من زينة ابنة الرعيان. – لوم بركة لجميلة نهشها في أعراض البنات. – سرد زواج أم الراوية وكيف أنها عندما عادت من علاج ابنتها في الخارج عادت لتجد زوجها متزوجاً بغيرها. – ترحيلها إلى بيت	– ارتباط المكان في البلدة بالموت. – بيت الزوج في أبها طارد للزوجة والأطفال. – هروب الزوجة إلى اسطنبول مع زواج زوجها عليها ص .193 – حملت فضة من حمود مولوداً ثم ماتت.	– المكان الطارد.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			السبتي في الجنوب أو تطليقها إن أصرت على الهرب لأهلها. - هـروبـهـا إلـى اسطنبول.		
29	204-196	الحاضر	- سرد محاولات نوم فضة مع حمود لتحمل منه. - وصايا بركة لابنة أخيها فضة بالاهتمام بنفسها وهي تنام مع حمود. - سرد كيفية جذب فضة لحمود لينام معها. - شجار عذبة مع بركة لتعاطف بركة مع ابنة أخيها فضة. - احتواء فضة لحمود بعنف جسدي رغبة في الإخصاب.	- المكان يقترن بالخصب فبيت السبتي يشهد عنفاً جسدياً صارخاً بين حمود وفضة رغبة في تخصيبها. - المكان يقترن بالحقد والكراهية عند بركة وعذبة وفضة أيضاً لكنها تغفل ذلك حتى تسيطر على حمود.	- ارتباط الجنس بالإخصاب في الرواية لا سيما إخصاب حمود وفضة.
30	211-205	الحاضر	- استحضار الساردة صورة فضة وثامر وحمود والعلاقات بينهم.	- استدعاء أماكن اللقاء بفضة وثامر والزواج والحب. - استحضار رسالة ناريمان لثامر.	- ارتباط المكان بالألفة والمطاردة.
31	220-212	الحاضر	- التطلع لعلامة لأنه حب روحاني. - استدعاء الأغنيات الشعبية للتعبير عن	- ارتباط المكان لدى السبتي بالحب حينا والقهرحينا آخر .	- مكان المستوصف تعبير عن العلم والمعرفة. - ارتباط المكان بالألفة

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			الواقع ص 213. – استحضار حوار الساردة مع جبر ونصائح جميلة لها. – استدعائها حكايات جبر الشعبية لها . – استحضارها افتتاح المستوصف الطبي.	– تهديد السبتي لبنات القرية عندما يحملن راديو أو تسجيلاً – نشأة المستوصف في القرية. – ارتباط المكان بالجد العظيم ص 218. – قيام الاحتفال بافتتاح المستوصف في بيت السبتي.	والمطاردة.
32	234-221	الحاضر	– استحضار صورة ثامر وتمردها على هذه العلاقة. – تصوير ثامر مع زينة ابنة الرعيان. – استحضار لقاءاتها بثامر وفضة. – استحضار حبها لعلامة من خلال بثورات العرافة. – علامة بالنسبة لها هو علاقة الزمن الفارقة. – استحضار صورة علامة وكلماته ولقاءاته بها.	– استحضار مكان جدة وتحميل المكان بعداً أسطورياً. – حوار السبتي مع بركة حول الجد العظيم الذي هو قبر أمه ص 234. – ارتباط قبر أم السبتي بالبعد الأسطوري ص 225. – استحضارها للأماكن التي تجمعها بفضة وثامر. – استحضار صورة ضاربة الودع ص227-228.	– ارتباط لمكان جدة بالمرأة والبعد الأسطوري. – ارتباط قيم الأم (أم السبتي) في الجد العظيم بالبعد الأسطوري.
33	243-235	الحاضر	– استحضارها صورة جدتها الشمالية وأغنيتها الشعبية.	– استحضارها المكان الطارد ببيت السبتي وحمود.	– المكان الطارد.والاستسلام له.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			- استحضارها زواجها من حمود لمدة ثلاثة أشهر ونصف 237. - استحضارها زيارتها للجد العظيم. - عودتها لحمود مرة أخرى بعد إصرار أبيها والسبتي ص 242. - خنوع الساردة لحياة حمود بعد أن هدها التعب والصراع.	- تطلعها لعلامة وثامر وأماكنهما. - هروبها من حمود مرة قبل موت فضة وأخرى بعد موتها وتهديد أبيها لها بالسجن في البيت عاماً كاملاً. - مكان الجد العظيم والصراع مع السبتي. - مضاجعة الجني لزينة بنت الرعيان. - عملية ختان السبتي التي أجراها ثامر. - استسلامها لأوامر السبتي والأب وعودتها لحمود.	
34	250-244	الحاضر	- استحضارها لرسالة علامة ولقاءاتهما في مكة والرياض.	- ارتباط مكان المرأة بالشجرة المقدسة. - الرياض ومكة وأماكن اللقاء. - استحضار المكان الأسطوري لاسيما أسطورة المرأة. - افتراق الساردة وعلامة لأنه غريب لو سافر بلده لا يلتقيان وإن عاد لا يستطيع أن يراها.	- ارتباط المرأة بالشجرة والخضرة ص 248-247. - المرأة الأسطورة. - المكان الطارد للمحبين.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
35	270-251	الحاضر	– استحضار قبر فضة وصوت علامة. – استحضار حرب بغداد وضياع فضة. – استحضار الحرب على بغداد. – سفرها برفقة أهلها إلى الجنوب في بيت السبتي وهي حزينة لأنها ستعود إلى حمود بنفسها بعد غضبها للمرة الثانية. – موت السبتي في قلب الجد العظيم وندمه أثناء الختان عما فعل من قبل وشعر بضعف شديد عند الختان والموت. – استحضار أيام امتحاناتها مع فضة في الثانوية. – انتقالها للعمل في المدرسة وتذكرها كل لقاءاتها مع ثامر. – موت السبتي وحزن زينة عليه بخلاف جميلة التي لم تحزن لكونه تزوج عليها فتاة صغيرة حسناء وهي زينة. – سخرية حمود من	– قبر فضة ومكان علامة. – حرب بغداد و«حريقها». – شروع والدها في الرحيل إلي الجنوب ص 254. – (وهنا تشكيل جيوبوليتيكي حيث تتغير تضاريس المكان بتغير المواقف السياسية). – تحزن الراوية لأن الحرب ستعيدها إلى الجنوب المكان الذي هربت منه ص 256. – قبول الساردة بحياة الاستسلام في بيت السبتي ص 257. – استحضارها موت السبتي في قلب الجد العظيم. – اعتكاف ثامر في جدة أيام الحرب. – العمل في المدرسة. – حزن زينة على السبتي وعلى الوليد في بطنها . – مراسم موت السبتي	– المكان الطارد والأليف. – الربط بين المرأة وبغداد. – ارتباط الشخصية بالوطن.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			النساء في الجنازة لارتفاع أصواتهن. - استحضار جبر لمسيرة حياته في بيت السبتي وقسوة جميلة عليه. - حزن جبر وبكائه على السبتي.	ومكان الجنازة للرجال والنساء. - تذكر جبر لسخرية جميلة منه ويسرد لحظة وصوله من فلسطين إلى هذه الأرض ص 268-269. - استحضار فلسطين مقترنة بجبر.	
36	281-271	الحاضر	- استحضار كلمات علامة التي توحي بالنقاء والطهر. - استحضار أحاديث فضة وأماكنها. - استحضار كلام علامة عن نفسه ورحلته للوصول إلى الوادي. - سرد الحكايات الشعبية حول المرأة الحمامة ص 275. - التطلع إلى علامة المخلص الذي لم يأت بعد.	- المكان الأليف الذي يحط فيه علامة ناشراً الحب والسلام. - أماكن اللقاء بفضة. - المرأة وضياع الهوية حيث يذكر اسم فضة والساردة دون ذكر لاسم الأب في الشهادة وكأنهما نكرة ص 273. - ارتباط المرأة بالشجرة. - التطلع إلى علامة.	- علامة ارتباط رمزي أسطوري لانه روح خرجت من روح فضة إلى العالم. - ارتباط المرأة بالشجرة الأسطورية ص 274, - التطلع للرجل المخلص الذي لم يأت بعد.

يتضح من مسار التضاريس المكانية النصية في وجهة البوصلة في الجدول السابق أن التضاريس المكانية هي البطل الرئيس في هذه الرواية، وقد تشكلت وفق الرؤية الجيوبولتيكية في الواقع المعيش. من حيث الخصوصية الثقافية والبيئية والاقتصادية والحياتية لجنوب الجزيرة العربية، التي انعكست بدورها على نسيج الرواية من أولها إلى آخرها، على النحو التالي:

أ - التضاريس المكانية الواقعية:

إن هذه البيئة تتسم بقسوة الطبيعة من حيث الرياح والأمطار والهضاب والسهول والسيول وغيرها، وهذا اتضح بدوره في كل فصول الرواية، ونقف عند بعض النماذج، على سبيل التمثيل وليس الحصر، تقول الرواية: «في تلك المساءات الكئيبة بعد آذان المغرب وبعد أن تقفز الطرق الضيقة الملتفة بين المزارع من الأقدام يسقط صوتك كما تسقط فراشات المزارع على النور تحجب وتحترق» (ص 11).

وتقول في موضع آخر: «والقوم في مسيرتهم يموتون فرادى وجماعات، ومنهم من ينجو بنفسه فيستقر حيث يجد المأوى ولا يتجاوز، لذلك بقيت تلك البقعة قفراً إلا من شجر ملتف حول بعضه يخبئ في عروقه مئات الأنواع من الحشرات والزواحف السامة، وتحيطه نباتات الحلفاء القاسية وأذناب الورل البيضاء، ووسط تلك المجرات المنسية كان يحتضن الهاربون من الدم إذ ورد أن من عليه رقبة أو دم إذا ما عاونه الحظ وساقته قدماه إلى تلك البقعة فإنه يأمن لأن «المرّية» لا يلبسون أن ينكسوا «عُقلهم» داعين عليه باللعنة حيناً وبالرحمة حيناً فلقد دخل قبره المحتوم بقدميه». (ص 20).

وهكذا في معظم التشكيل المكاني للرواية نجد البيئة المكانية القاسية، ولعل هذا يرجع، ليس إلى عناصر الطبيعة الجغرافية فحسب ولكن إلى الرؤية الاستراتيجية التي تحكم مسار هذه البيئة اقتصادياً وسياسياً وعلمياً وتنموياً. فهذه الرؤية الجيوبوليتيكية هي التي فرضت على البيئة هذا المستوى من الواقع المعيش، ومن ثم انعكست هذه الرؤية على النص الروائي وجاءت الرواية معبرة عن السياق الجغرافي والحياتي المعيش في هذه البيئة.

على أن المتتبع لتشكيل المكان في الرواية يجد أنه يتطور وفق تشكيل الرؤية الجيوبوليتيكية في الواقع، فحينما كان الوادي قفراً كانت الحياة تتسم بالقهر والموت والضياع، وكان الجد الكبير الذي انحدر من اليمن وعسير

مهيمناً على الواقع الحياتي انذاك واقترنت شخصية السبتي بالجبروت والسطو والطغيان، ولكن مع التغير الجيوبوليتيكي الذي طرأ على تضاريس الواقع المعيش في جنوب الجزيرة العربية أخذت الحياة تتطور تدريجياً ونفوذ السبتي يتضاءل شيئاً فشيئاً حتى مرض ومات، ولكن بموته لا ينتهي القهر والعبودية والاستلاب، بل يمتد تدريجياً أيضاً عند ابنه حمود الذي نهر النساء وصفع بعضهن عندما علا صوتهن في جنازة أبيه.

ولذلك تقول الرواية مصورة تطور التضاريس الجغرافية الواقعية وتطورها في النص أيضاً «مع مطلع القرن الماضي بدأت على ضفاف الجد العظيم تنبت شجيرات صالحة من نخيل وأعناب وتنبح حول غرف حقيرة من الطين والتبن كلاب هزيلة تحرس المساحات الصغيرة من الحياة الخفية، التي توحي باستمرارها من خلال تلك الهيئة المهيبة التي تجلل ذلك الشيخ الذي زعزع موته قرى الوادي». (ص 20).

إن التضاريس المكانية تتحول تدريجياً من تضاريس جافة إلى تضاريس صالحة للحياة بموت السبتي الذي أشاع القسوة والجبروت في كل جنبات الوادي، لا سيما قسوته على النساء ومعاملاتهن كحيوانات بيئية ليس لها حق العيش أو الحياة إلا بأمر السبتي. وهنا نجد التطور في الرؤية السياسية للتضاريس المكانية ينعكس على تضاريس النص الروائي فتأتي التضاريس متوافقة فنياً مع تضاريس الواقع المعيش.

ولا تقف التضاريس عند هذا الحد، بل تتنوع ما بين المكان الطارد والمكان الأليف. والمكان الطارد في كل الرواية يتمثل في الوادي الذي يقطنه السبتي ويمارس فيه سطوته، حيث تموت فضة نتيجة الجهل والتخلف والمرض ويتكرر هذا المشهد مرات عديدة في تضاريس الرواية كما هو موضح في جدول مسار التضاريس المكانية . تقول الراوية: «الغرفة التي شهدت موت فضة لا تزال قائمة رغم أن جزءاً من الدار القديمة قد تهدم

وأعيد ترميمه من قبل السبتي أثناء الحرب. تلك الغرفة المربعة بنافذتها العريضة لاتزال قائمة تغري الواقف بالداخل بمشاهدة شجرة الكينا التي خرج من تحتها ملك الموت ليلف بجناحيه الكبيرين جسد فضة ويهرب به عبر السموات إلى المدى المجهول». (ص 56).

مثل هذا المشهد يتكرر كثيراً في الرواية، وكأنه يلح إلحاحاً كبيراً على الراوية. ويمثل في كل مستوياته المكان الطارد للحياة، وهذا الطرد المكاني جاء نتيجة الرؤية الجيوبوليتيكية التي تركت مثل هذه الأماكن عند الحدود الدنيا لها، فظلت على حالها من الجهل والتخلف وسطوة التقاليد الاجتماعية القاتلة للحياة، مثل عدم إسعاف فضة عندما كانت في حالات المخاض وتركها للمولدة دون علم أو دراية بتطورات الأمور الطبية.

وفي مقابل ذلك نجد تضاريس المكان الأليف الذي تتوق إليه الشخصية الروائية يتمثل في تضاريس المدن والأمكنة التي تنشد فيها الشخصية واحة الأمان والحب، تقول الراوية: «أريد غرفة صغيرة اختارها وسط مدينة ما، أسجل على حوائطها اسمي واسمك، صورك وصوري، غنائي وغناءك، أملأ أركانها بك، بعصافير الدنيا وحمام الله، أعلق على نوافذها عناقيد الوهم الزرقاء وأحلام الحياة الزهرية. أريد أن أضع في كل ركن من أركانها سريراً صغيراً وأريكة وقارورة عطر ونهراً وشلالاً وحصاناً أحمر وإبريق ماء وقنديلاً ومنديلاً». (ص 109).

وإذا كانت الراوية في أكثر من موضع هي وفضة كانتا تتوقان إلى مدينة جدة حيث يقطن ثامر، فإنه في حقيقة الأمر تتوقان إلى جدة الرمز أو المكان المرجو الذي تتطلع إليه وليست التضاريس الواقعية أو الجغرافية لمدينة جدة. إن التضاريس المكانية التي تنشد فيها الشخصية واحة الأمنيات وتحقيق أحلامها هي تضاريس مرجوة تتطلع إليها الساردة وفضة طوال الرواية.

ولم تقف التضاريس الروائية الواقعية عند حد القرى الجنوبية في الوادي العظيم، أو قرى جبال السراة أو غيرها من القرى والمدن السعودية، بل إن التشكيل الجيوبوليتيكي للمكان امتد ليشمل مدناً أخرى مثل بغداد وربط بينها وبين تضاريس الأمكنة الجنوبية، من حيث الأحداث والدمار والضياع الذي لحق بقرى الجنوب، عندما هبت العاصفة والرياح والسيول ومات كثير من الرجال والنساء والأطفال، مثلما لحق ببغداد من ضياع وتدمير وحريق إثر حرب الخليج. على أن التشكيل هنا يرتبط بالرؤية الجيوبوليتيكية بما لحق منطقة الخليج من دمار وضياع للثروات المادية والبشرية وغيرها.

فقد تأثرت بغداد واحترقت نتيجة للرؤية السياسية التي فُرضت على المنطقة العربية الخليجية في العقدين الأخيرين، ومثلما تأثرت فضة بالقرارات السلطوية التي فرضها السبتي على قريتهم، فقد تأثرت بغداد بالقرارات السياسية والعسكرية التي فُرضت عليها داخلياً وخارجياً، ومثلما ضاعت فضة في تلك الآونة فقد احترقت بغداد، وتتضح هذه التضاريس المكانية للربط بين فضة الجنوب وبغداد الشمال في الرواية، في كثير من المشاهد، نذكر منها على سبيل التمثيل وليس الحصر، مشهد حريق بغداد الثاني، تقول: «فأسوأ أنواع الحروب عندما تكون بين لصيقين، بين كائنين يجمعهما مصير واحد، تاريخ واحد، رغبات مشتركة، بغداد/ الرياض/ الكويت/ فضة، وأنا نتراشق بالموت رغم أن بعضنا ضحايا الظروف، ضحايا الجذور. يوم حريق بغداد تفتت أوصالها هناك كارثة تحوم حول قدري إن لم يكن موتاً محققاً فلا محالة سيكون موتاً معنوياً في الأيام التي تلت القصف على مواقع مستهدفة، في بغداد نعق غراب البين على سهول العشق البكر في صدري، نقر زهورها حولها إلى أقفاص من خوص محروق. النبوءة تحققت لابد أن تلتهم النيران مع بغداد امرأة لا تعرفها جهة البوصلة. فبعد الضربة

الأولى بأعوام قليلة توغلت النار القاتلة نافثة سمومها، باحثة عن البحار عن قلب أخضر لتأكله، فوجدت بعد شبق وحرق قلب فضة الثابت قرب وادي السيل العظيم. زهرة من زهور الشمس» (ص 28).

ويتكرر هذا المشهد الذي يربط بين حريق بغداد وضياع فضة في أكثر من موضع في الرواية، وتتضح الرؤية الجيوبوليتيكية من خلال التغير الذي طرأ على الرؤية السياسية العربية والدولية والتي دفعت للصراع بين العراق والكويت، وانتهت بحريق بغداد وانعكست هذه الرؤية على الإبداع الروائي الخليجي عامة وهو صراع جيوبوليتيكي في المقام الأول، ومثلما حرقت بغداد نتيجة الرؤى السياسية والجغرافية العربية والدولية، فقد ضاعت فضة بين عذبة الزوجة الأولى وحمود الزوج، والسبتي الشخصية السلطوية الفاعلة، التي أضاعت بسيطرتها على كل مقدرات الحياة في الوادي الأرض والعرض.

وهكذا نجد أن جيوبوليتيكا الواقع الحياتي في منطقة الخليج في العقدين الأخيرين، لا سيما حرب الخليج وما أعقبها من تغيرات جغرافية في تضاريس الأرض الخليجية، انعكست على نسيج الرواية فيتأثر الوادي العظيم الجنوبي في الجزيرة العربية بهذا الصراع، وتتأثر تضاريس الأرض ويصبح الوادي مقترناً بالعنف والموت والقهر والضياع، فتضيع فيه بعض القيم الإنسانية النبيلة، لاسيما قيم الحب والأمان والاستقرار، ويتضح هذا التأثير المباشر أيضاً لجيوبوليتيكا الصراع السياسي في حرب الخليج، عندما تمردت الراوية وأرادت عدم العودة لحمود، والقهر والاستعباد، الذي يريد استعمارها مرة أخرى، فيأتي الصراع السياسي والعسكري ممثلاً في قذائف وصواريخ الحرب لتجبر الساردة وأهلها للعودة للعبودية في الوادي العظيم عند السبتي تارة أخرى، وتعود لزوجها الذي تركته خوفاً من بطشه وجبروته وسخرية عذبة منها، تقول: «منتصف المساء الذي كانت نيران المدافع والقاذفات تلتهم نساء بغداد وأطفال الفرات وشيوخ دجلة وأصص

الورد المزروعة في النوافذ المشرعة. ليلتها كنا نحزم أمتعتنا باتجاه بقعة صغيرة في أقصى الجنوب وصوت والدي يرد على هاتف السبتي الذي يستعجله يا رجل الدنيا تحترق اترك مكانك حالاً» (ص 254).

وهنا تتدخل الرؤية السياسية، أو لنقل الفكر الجيوبوليتيكي، ليجعل الشخصية تغير تضاريس أمكنتها ذليلة خانعة، وأسيرة لواقع لا ذنب لها فيه، ومثلما تحولت بغداد إلى مدينة كسيرة وحزينة فقد تحولت الساردة وفضة إلى شخصيات تعاني الذل والمسكنة نتيجة إجبارهم على واقع لا يرتضونه وتخاطب فضة في تداعيات نفسية قائلة «بينما أنت يا فضة امرأة بغدادية تمازجها الأعاصير، امرأة روحها جاهزة للاستسلام لعين خفية تناورها كل ليلة، عين الموت الوشيك وأنا مخلوقة هلامية تهزأ بها سعادة وهمية .... آه يا فضة ... ألا يعملون أنهم بفعلهم الغبي سيعيدون امرأة مسكينة إلى نفس المنزل الذي هربت منه ,ودخلت دار السبتي وحمود مرة أخرى ذليلة هرباً» (ص 256).

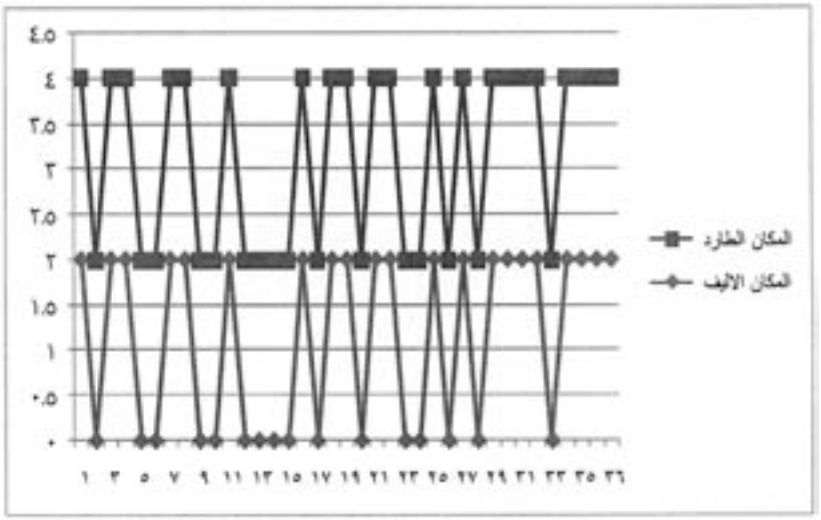
وهنا نجد الربط المباشر بين التضاريس الجغرافية والتضاريس النصية من خلال الرؤية الجيوبوليتيكية التي حددت مسار النص الروائي وتضاريسه، فالشخصية تنتقل من موضع لآخر نتيجة لتغير الرؤية الحياتية في الواقع المعيش ويتغير تبعاً لذلك تضاريسها المكانية والنصية.

ب - التضاريس المكانية السردية:

إن النص يسير وفق التضاريس المكانية في اتجاهين متضادين من حيث الدلالة، ومتكاملين من حيث البناء في آن واحد، فهما متضادان من حيث المكان الطارد والمكان الأليف، ومتكاملان من حيث كونهما يتممان معاً نسيج النص الروائي الكلي، ويتضح مسار التضاريس المكانية السردية في الرواية على النحو التالي:

مسار التضاريس المكانية السردية في الرواية

م	طبيعة تضاريس المكان		الفصل	طبيعة تضاريس المكان	
1	طــارد	أليــف	19	طــارد	أليــف
2	طــارد	--	20	طــارد	--
3	طــارد	أليــف	21	طــارد	أليــف
4	طــارد	أليــف	22	طــارد	أليــف
5	طــارد	--	23	طــارد	--
6	طــارد	--	24	طــارد	--
7	طــارد	أليــف	25	طــارد	أليــف
8	طــارد	أليــف	26	طــارد	--
9	طــارد	--	27	طــارد	أليــف
10	طــارد	--	28	طــارد	--
11	طــارد	أليــف	29	طــارد	أليــف
12	طــارد	--	30	طــارد	أليــف
13	طــارد	--	31	طــارد	أليــف
14	طــارد	--	32	طــارد	أليــف
15	طــارد	--	33	طــارد	--
16	طــارد	أليــف	34	طــارد	أليــف
17	طــارد	--	35	طــارد	أليــف
18	طــارد	أليــف	36	طــارد	أليــف



ويتضح من خلال هذه التضاريس النصية للمكان أن جميع فصول الرواية شكل المكان الطارد للشخصية مساحة كبيرة في تضاريسها، على حين أن المكان الأليف شغل مساحة أيضاً في الفصول أرقام (1، 3، 4، 7، 8، 11، 16، 18، 19، 21، 22، 25، 27، 29، 30، 31، 32، 34، 35، 36).

وهذا التتابع بدوره شكل تضاريس النص الروائي الذي جاء متوافقاً والتضاريس المكانية الواقعية. غير أن المكان الأليف في تضاريس الرواية هنا جاء على مستوى الحلم، وليس علي المستوي الواقعي. أي أن المكان الأليف كان بمثابة رؤية حلمية تتطلع إليها الراوية، أو فضة، إما من خلال المكالمات الهاتفية بينهما وبين ثامر، أو من خلال اللقاءات المختلفة التي كانت تتم بينهما وبين ثامر أيضا بعيداً عن أعين أهل الوادي لاسيما السبتي ورجالاته.

تقول الراوية مناشدة المخلص ثامر أو علامة، الذي لم يأت إلا حلماً أو صوتاً هاتفياً أو لقاءً عابراً، «أين كنت منذ زمن بعيد، ولم تأت الآن، كيف غادرتني كل هذه السنين، ثم تأتي وتحول كل شيء إلى وعود لا تهدأ جلجلتها وفيضاناتها، تقرأ لي أشعار ابن عربي، فأتجول بهداك في

الصحاري بين المرابع ووسط الخيام. وأحس ببرد التراب يحتوي باطن القدم المرتجفة، أشرب من فمك ماء «القرب» فتعج في المفاصل رائحة القطران وطعمه اللذيذ اللاذع أرى القمر بألوانه، زهراً أزرق، يسبح في الليل، ويغازل ذؤابات النخيل وزهر البرتقال الفواح» (ص 23).

وتظل فضة والساردة طوال الرواية تحلمان بالمخلص الذي لم يأت بعد، إن ثامر وعلامة حلمهما حيث الوعي والعلم والإدراك، لكن ثامر يبحث عن الجسد، إنه يناسب فضة، لكنه لا يناسب الراوية التي تبحث عن علامة الباحث عن الروح والجمال والنقاء، وكلاهما ثامر وعلامة لا يتحققان لقسوة الأعراف الاجتماعية وتباين الوعي الثقافي وسيطرة الخرافة على العلم.

ولذلك ظل المكان المستقبلي الذي يجمعهما بثامر أو علامة في عش واحد حلماً لم يتحقق بعد، فقد ماتت فضة أسيرة الخرافة وضياع الوعي، واستسلمت الراوية لأن مشكلات الواقع وتضاريسه الوعرة أقوى من حلمها الصغير حتى أنها عندما تمردت وهربت إلى بيت أبيها في أبها هرباً من قسوة الزوج «حمود» جاء الواقع السياسي مغايراً لأحلامهما، فقد اندلعت حرب الخليج وخشي أهل أبها من تساقط الصورايخ، ففروا إلى الجنوب حيث قرية السبتي، ومن ثم عادت الراوية عودة قسرية لبيت زوجها الذي فرض عليها، وكأن الرؤية الجيوبوليتيكية هنا هي التي فرضت نفسها حتى على الأحلام المستقبلية فعندما تحلم بالتمرد والتخلص من قهر الواقع يأتي الواقع الجيوبوليتيكي ليغير تضاريس حياتها، وكأن الرؤية الجيوبولتيكية هي التي تحكم مسار حياتنا ومن ثم مسار النص الروائي المعبر عن هذه الحياة.

ج - التضاريس المكانية الأسطورية للنص:

ويعني بها التضاريس الروائية النصية التي عنيت بأسطورية المكان من خلال اقترانها بالشخصية الأسطورية. وقد تمثلت في الرواية في ثلاثة أبعاد هي :

أ – التضاريس الأسطورية وشخصية المرأة .

ب – التضاريس الأسطورية وشخصية الجدالكبير .

ج – التضاريس الأسطورية والخرافة الشعبية.

1 – التضاريس الأسطورية وشخصية المرأة:

ويعنى بها التضاريس المكانية ذات الأبعاد الأسطورية التي تقترن بالمكان والمرأة في آن واحد، ولعلنا لا نجافي الحقيقة حين القول: إن هذا البعد شكل ملمحاً رئيساً في تضاريس الرواية في الفصول أرقام (2-4-5-8-11-16-23-24-29-32-34-36)، وحينما تشكل التضاريس المكانية الأسطورية مساحة كبيرة في النص الروائي تصل إلى أربعة عشر فصلاً روائياً تقترن فيها التضاريس المكانية بصورة المرأة، فلا شك أن هذه التضاريس علي المستويين الكمي والكيفي تشكل ركيزة أساسية في بناء النص وتضاريسه. ويرجع هذا إلى التغير الذي طرأ على الواقع الحياتي المعيش في منطقة الخليج بعامة والجزيرة العربية بخاصة والوادي العظيم على وجه التحديد كبنية مكانية جغرافية تأثرت بالمتغيرات السياسية، مثلما تأثرت بها البنى المكانية الأخرى محلياً وخليجياً وعربياً.

ففي أكثر من مشهد روائي تحتل تضاريس المكان المقترن بالمرأة بعداً أسطورياً، حتى إن المكان والمرأة يصبحان جسداً واحداً، تقول الرواية مجسدة أسطورية المكان وفضة لحظة صعود روحها: «رفعوها إلى الأعلى، رفعوها أكثر، أكثر لوت عنقها عكس الريح فانحلت الضفيرة السوداء وطوقت وجهها، تطاير شعرها والتف، طارت أكثر، تضاءلت الأرض، فأصبح الوادي العظيم مستطيلاً كحجم كتاب بحدود خضراء ثلاثة وواحد أسود. جمعت كفنها الأبيض الفضفاض حول جسدها الذي تخللته الريح فارتفع. لامس البرد بطنها وعمودها الفقري، احمر أنفها، غطته بكف يسارها، وباليد

الأخرى لملمت بياضها المنتفخ بالهواء قرب السحاب، تقاربت أياد صغيرة احتوتها ورفعتها أكثر، أخفضت بصرها، لم يبق من الأرض سوى جزء كمرآة صغيرة تعلو وتهبط كنقطة دم أخضر ينبض في جسد الأرض. رفعت يديها فأفلت البياض وتلاشت» (ص 37).

وهنا يتضح المزج الأسطوري بين شخصية المرأة والمكان، فالمرأة تقوم بأفعال خارقة للعادة بعد موتها وتتشكل تضاريس الأرض وفق تشكل الجسد والروح السابحة في الملكوت العلوي.

وتظل الساردة طوال الرواية تربط بين التضاريس الأسطورية للمكان وأسطورة المرأة وكلاهما يمتزج في الآخر مزجاً كلياً حتى تصبح الأرض امرأة، والمرأة أرضاً خضراء، والكاتبة أفادت من الجوانب الميثولوجية المقترنة بصورة المرأة في التراث الأسطوري القديم، من حيث ربط المرأة، بالأرض تارة وبالشجرة تارة أخرى، لأن كلاً منهما، الأرض والمرأة، يقترن بالخصب والتجدد والحياة، وعندما تقترن بالشجرة فكلاهما يوحيان بالخصوبة واستمرار الحياة، تقول الراوية في موضع أخر في الرواية للربط بين تضاريس المكان والمرأة والشجرة: «شعرت في الفترة ما بين ليلة الرياض وليلة مكة بأنني بالفعل شجرة ولست امرأة وحلمت بفضة التي تلمست أوراقي الصغيرة الندبة المعروقة بندى ليل جنوبي بارد.

– أنت شجرة.

الحلم قصير ولذيذ وحسبه أنه حلم فقط، لكنني بدأت ألاحظ نظرات الناس من حولي وصرخات أطفالي وهم يتسلقونني إبان وقت التفتح والازدهار... ... تنبهوا لكوني شجرة في حقل الكوارث الفسيح، إلا علامة ذلك المزارع العتيد الذي يدلق الماء من صخرته التي تطوق جسر الشجرة بماء إلهي» (ص 247-248).

وتصرح الراوية في أكثر من موضع بالعلاقة المباشرة بين الأرض

والشجرة والمرأة، وكلها تقترن بالخصوبة والتجدد والحياة، وطوال الرواية تحاول الساردة أن تحلم بتضاريس واقعية وحياتية، بعيدة عن القهر والعبودية والخنوع الذي تعيشه الشخصيات البسيطة بعامة والمرأة بخاصة.

2 - التضاريس الأسطورية لشخصية الجد الكبير:

إن الشخصية التي حملت رؤية أسطورية من الرجال في الرواية هي شخصية الجد الكبير، لأنه يحمل سلطة اجتماعية تفوق السلطات الحياتية الأخرى، وقد اقترن بالتضاريس الأسطورية للمكان في العديد من فصول الرواية - كما هو موضح في الجدول السابق لمسار التضاريس المكانية.

ومرجعية هذه الرؤية الأسطورية للمكان والسبتي في آن واحد ترجع إلى حالة الخوف الشديد التي أثارها في أوساط أهل القرية والهالة الخرافية التي أحاط نفسه بها، فقد جعلت منه شخصية يخشاه كل القوم، لا سيما النساء حتى أنه من فرط الخوف شكل الناس له ولأمكنته في وعيهم رؤية أسطورية تمثلت في التضاريس الأسطورية للمكان والسبتي في آن واحد.

ومثلما توحدت فضة بالمكان وأنتجت مكاناً أسطورياً يقترن بالخصب والعطاء، توحد السبتي بالمكان واقترن المكان بالخوف والأهوال المفزعة، تقول الراوية مجسدة التضاريس الأسطورية للسبتي والمكان في آن معاً، «السبتي علمنا أن الوادي العظيم يسير من بلاد اليمن حتى يغور في الأرض السبخة، قال : هذا الجد ينحدر من القمم في اليمن السعيد وعسير العسير، ويرتاح هنا، لكنه في هدأته يكون قد تملكه الغضب فيأكل نصف مزارعنا ويعطينا الرواء ويمارس سلطته الأكثر عنفاً فيعزل القرى عن بعضها ويعيدنا إلى الله وهذا الجد يعلمنا في كل عام دعاءً جديداً للرجاء والخضوع» (ص 17).

إن الجد الكبير يقترن بالوادي العظيم، وكلاهما يقترنان بالقداسة

والتبجيل والرهبة وتنعكس تضاريس المكان الأسطوري على تضاريس النص الروائي فتتشكل التضاريس الأسطورية في النص.

وهذا التشكيل للتضاريس الأسطورية المقترنة بشخصية الجد الكبير من ناحية والوادي العظيم من ناحية ثانية، إنما جاءت انعكاساً لحالات الخوف والضياع التي تعيشها الشخصية نتيجة الممارسات الحياتية المتناقضة سياسياً واقتصادياً وثقافياً، وانعكاس الرؤى السياسية على وعي الشخصية المبدعة ينتج نصاً متوافقاً وهذه الرؤى، ولما كانت الرؤية السياسية والاستراتيجية لهذه الأماكن رؤية مهمشة لذلك أنتجت هذه الخرافات الأسطورية التي لم تجد الساردة بداً من استخدمها مادة روائية في التعبير عن الواقع المعيش.

وحينما تنعكس الرؤية الاستراتيجية والسياسية للجد الكبير على تضاريس المكان حينئذ يتحول هذا المكان إلى أثر، مهما تكن أهميته تقول الراوية معبرة عن الجد الكبير في نظرية لتضاريس المكان: «نتابع نظرته التي تمسح كل الاتجاهات. أشار بيده هناك على الضفة الأخرى للوادي كان مسجد العيد بسوره الأصفر وبواباته الخضراء، ولأن الجد العظيم غضب يوماً وأنهكه السير من أقصى اليمين حتى هنا فقد وجه غضبته إليه فأصبح مسجداً أثراً» (ص 19).

إن السلطة الاجتماعية للجد الكبير تتجاوز كل ما عداها من سلطات أخرى، وتنعكس سلطته الأسطورية على المكان، فتبدل وظيفته وتجعله أثراً قائماً في المكان دون وظيفة له. وشخصية الجد الكبير تقترن طوال الرواية بالوادي العظيم، وكلاهما يحمل بعداً أسطورياً يعبر عن طبيعة الواقع المعيش من ناحية، ووعي الرؤية السياسية التي انعكست على تضاريس المكان الروائي من ناحية أخرى.

والمخطط التالي يوضح أجيال عائلة الجد الكبير الذي قطن الوادي، وشكل فيه بعداً أسطورياً في وعي أهل القرية:

3 - التضاريس الأسطورية والحكاية الخرافية:

تشكلت تضاريس النص الروائي أيضاً وفق تضاريس الحكاية الخرافية التي شكلت ملمحاً بارزاً في نسيج الرواية، نتيجة الموروث الثقافي الذي شكل وعي الشخصية في هذه البيئة المكانية. وهناك العديد من فصول الرواية التي اعتمدت تضاريسها المكانية على الحكاية الخرافية في عملية السرد.

وأبرز الحكايات الخرافية التي اقترنت بالتضاريس المكانية في الرواية هي تلك التي صورت خطف فضة الأميرة الصحراوية الحضرمية فيما تطلق عليه بـ «المعصار» أو الدوامة أو العاصفة اللولبية الرملية، أو عرس الجن. وهي حكاية يختلقها الوعي الشعبي بغية خطف الرجال للنساء وبيعهن في سوق النخاسة، وهو ما تعرضت له فضة الأميرة الصحراوية الحضرمية التي تحولت إلى أمة بعد اختطافها، تقول الراوية: «فما إن تبدأ العاصفة بالدوران حتى يكون الرجال متأهبين للدخول في قلب الدوامة اثنان داخله وثلاثة على أبواب القرية وأربعة حرس للمعابر والطرق، والمخطوف بعد المعصار لا يسأل عنه، باعتبار أنه في حوذة الجن، الرجل عريس لجنية مزينة والفتاة عروس لأمير أو صعلوك من عفاريت المعصار، والخاطفون بشر من أرض الجزيرة العربية جائعون وصعاليك» (ص 157).

إن التضاريس المكانية تخضع للفكر الجيوبوليتيكي، من حيث إن فضة قادها قدرها إلى الوادي العظيم قادمة من بلاد الجنوب وعندما واجهتها الدوامة واختطفها عبود ورفاقه، يتشكل في وعي الناس أن الخاطفين هم جماعة الجان، ومن ثم يستسلم الإنسان لقدره، أو لرؤيته الفكرية التي شكلت تضاريس وعيه كما حدث لفضة التي استسلمت لرؤيتها الفكرية المستقرة في وعي الناس وحاولت النجاة من الرجال الأشرار لكنها لم تفلح، وفي هذه الرواية نجد مساحة كبيرة من تضاريس الرواية يشكلها

وعي الحكاية الخرافية السائدة في الوادي العظيم، نتيجة الجهل والتخلف وغياب الإدراك . فالشخصية تعتقد أن الخاطف هو من الجن، تقول الراوية: «وعادةً ما تعتقد المخطوفة أن الغزاة من الجن، لشيوع الظاهرة، فتشل حركتها وتنهزم سريعاً على اعتبار أنها أصبحت في أحضان الجن، ولن يبحث عنها أحد ولن ينالها إلا رق واستعباد، فإن كانت قبيحة سيقت على سوق النخاسة وانتهى أمرها، أما إذا كانت ذات صون وجمال فهي لا تخرج من حمى " الجن " الذي اختطفها وفض تحت شجرة أو صخرة في أثناء طريق العودة بكارتها إن كانت بكراً» (ص 159).

وهكذا تشكل تضاريس الحكاية الخرافية بعداً كبيراً في تضاريس النص الروائي وأحداثه، والتغير الذي يطرأ على الرؤية السياسية أو الفكرية للواقع ينعكس بدوره على رؤية النص وتضاريسه.

2 - التضاريس التيبوجرافية للنص:

ويعني به الرسم الكتابي الذي ينهجه الكاتب في نصه الروائي، مثل طريقة الرسم الكتابي والعناوين البارزة والفرعية التي تستخدم للتفرقة بين نص وآخر داخل الرواية، ويحاول الكاتب من خلالها إبراز كلمات بعينها في نسيج الرواية وأحياناً تستخدم للتفرقة بين الحوار والوصف والتداعيات النفسية والمونولوج الداخلي، وكذلك التأطير الكتابي من حيث تقسم النص إلى فقرات ومشاهد وجزئيات ويتضح هذا التشكيل التيبوجرافي في الرواية من خلال بعدين، هما:

* مسار تضاريس التشكيل التيبوجرافي.

* تضاريس الغلاف الخارجي.

1 - مسار تضاريس التشكيل التيبوجرافي:

وقد اتضح في الرواية من خلال تضاريس التتابع النص وتضاريس الكتابة على النحو التالي:

مسار تضاريس التشكيل التيبوجرافي

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
1	189	الحاضر	– يتشكل من خلال تأطير الفقرات والأحداث والمشاهد الواردة في هذا الفصل.	– الكتابة في كل الرواية أفقية في السرد المشهدي وفي استدعاء الأشعار والحوارات والمواقف وغيرها .
2	21-16	الحاضر	– تأطير الفقرات والأحداث على النحو التالي: – استحضار صورة الجد القديم. – ارتباط الوادي العظيم بالجد الكبير. – حديث بركة عن الجد الكبير والسبتي وحكاياتها للأطفال. – تذكر بركة ليوسف الذي مات ص 18. – تمرد الشخصية على قداسة المكان في الوادي العظيم. – مساعدة زينة زوجة السبتي له في الحركة عندما تقدم به السن. – تمرد السبتي على الجد الكبير الذي لم يجعل لأمه قبراً معلوماً. – وصف الساردة للوادي العظيم وربطه بقداسة الجد الكبير . – مشهد مقبرة الوادي.	– الكتابة تسير على وتيرة واحدة طوال الفصل لأنها تتناسب وسلوكية الواقع المعيش. – تتشكل أفقياً في كل الرواية من اليمين إلى اليسار. – تخلو جميعها من المشاهد والرسوم التوضيحية. – لا تستخدم الكتابة الرأسية. – مساحة البياض في كل الرواية تمثل مستوى متقارباً وعند الحوار تزيد مساحة البياض وعند سرد المشاهد والمواقف تقل هذه المساحة.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
3	25-22	الحاضر	- مشهد قداسة المكان والشخصية ص 22. - مشهد لقاء الساردة وفضة ليلاً في الوادي يتبادلان أحاديث الوجد وقسوة الحياة. - تداعي أغنيات أم كلثوم على فضة والساردة في حالات تيار الوعي. - مشهد استحضار زواج فضة من حمود بالرغم من حبها لثامر. - تطلع فضة والساردة للسفر لجدة.	- تصفيح الصفحات يتناسب مع آليات التعبير حيث مشاهد الحوار تزداد فيها مساحة البياض وتقل فيها المشاهد الأخرى.
4	33-26	الحاضر	- مشهد استحضار حرب الخليج وشيوع الوجبات الأمريكية في حياة البدو والحضر، ص 26. - مشهد ضياع بغداد وارتباطها بضياع فضة التي ضاعت بين حمود وعذبة زوجته الأولى، ص 27. - ربط بغداد بفضة في أكثر من مشهد في الفصل. - التطلع للمكان القادم الذي يجمعها بثامر لكنه لم يتحقق بعد. - موت فضة يتزامن وضياع بغداد واحتراقها.	" "
5	38-34	الحاضر	- المكان الأسطوري المقترن بموت فضة والرؤية الأسطورية للشخصية، والمكان ص 37، 38.	" "
6	43-39	الحاضر	- استحضار صوت المحبوب بأمكنته التي لم تأت بعد معبرة عنه بالحنجرة.	" "

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
			– تصوير لحظات موت فضة أثناء ولادتها.	
7	49-44	الحاضر	– مشاهد حوارية ووصفيه متتابعة تعبر عن التطلع للمحبوب الذي لم يأت بعد.	" "
8	55-50	الحاضر	– مشاهد تداعي صورة فضة على وعي الرواية واتحادهما في روح واحدة برؤية أسطورية.	" "
9	58-56	الحاضر	– مشاهد متتابعة صور لحظات موت فضة في غرفتها.	" "
10	63-60	الحاضر	– مشاهد ارتباط موت فضة بحرب أمريكا وبريطانيا على العراق.	" "
11	67-64	الحاضر	– ارتباط ضياع المكان في بغداد والغارة عليها بموت فضة.	" "
12	71-68	الحاضر	– سرد الممارسات الحياتية بين فضة وحمود في تيار الوعي. – اصطحاب والد الساردة أمها وذهابه بها إلى الجنوب عند جميلة	" "
13	76-72	الحاضر	– سرد المكان الجنوبي الذي وصلت إليه الساردة برفقة أمها وأبيها واستحضارها لحوارها مع فضة حول البيت والمدرسة ومعاملة الآباء لأبنائهم. ص 72.	" "
14	84-77	الحاضر	– حوار فضة وحمود ومنعها من الركوب مع السائق. – اتصالها بثامر على وعد باللقاء في الرياض . – موت السبتي.	" "

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
			- استحضار موت فضة وهجر ثامر للبلدة.	
15	95-85	الحاضر	- استدعاء الساردة لقاءها مع ثامر وفضة. - ختان السبتي في سن 69. - انتماء ثامر للقرية أكثر من المدينة. - عودة والد الساردة في طائرة الساعة التاسعة.	" "
16	100-96	الحاضر	- مشاهد متتابعة حول استدعاء شخصية ثامر وفضة وجبر والسبتي وتمرد فضة على هذا الواقع المكاني والاجتماعي.	" "
17	106-101	الحاضر	- تصوير المكان في الوادي يوم العيد بحضور السبتي وجميع أفراد العائلة نساءً ورجالاً وأطفالاً.	" "
18	111-107	الحاضر	- تطلع فضة إلى محبوبها الذي لم يأت بعد. - صورة الأم التي هربت من زوجها ولم تعد نتيجة قسوته.	" "
19	117-112	الحاضر	- تصوير مكان زفاف فضة بحمود في بيت السبتي. - عدم موافقة فضة لكنها لا تملك القرار. - لقاء فضة بجبر وعجزه عن إثناء السبتي عن قرار تزويجه فضة الفتاة اليتيمة.	" "
20	121-118	الحاضر	- لقاء فضة وثامر في الوادي العظيم. - حوار ثامر وجبر في السياسة والدين والواقع عند المزارع.	" "

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
21	137-122	الحاضر	– حوار ناريمان الساردة وعلامة حول الحب. – سرد تناقضات الممارسة الحياتية للرجال في الوادي العظيم.	" "
22	147-138	الحاضر	– فقرات وحوارات ومشاهد ومواقف متعددة ومتتابعة حول: – رحيل ثامر من البلدة إلى جدة بعد موت فضة. – استدعاء حوار فضة وجبر حول ثامر. – طقوس الأفراح في البلدة ليلة زفاف فضة وحمود. – العواصف التي هبت على البلدة وموت أعداد كبيرة من الرجال والنساء. – هجر حمود لفضة ليلة زفافها ونومه مع عذبة الزوجة الأولى. – مشهد موت فضة زوجة حمود وبنت يوسف واختفاء جثتها قبل الدفن.	" "
23	157-148	الحاضر	– وصف البيت الكبير في البلدة متزامناً مع حرب بغداد. – هروب فضة من فراش موتها. – وضع قبر وهمي لفضة بعد هروبها. – خوف أهل البلدة من كيماوي صدام حسين. – سرد بركة لفضة عن جدتها فضة الأميرة الصحراوية الحضرمية.	" "

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
24	166-158	الحاضر	- سرد سيرة حياة فضة الأميرة الحضرمية التي اختطفت وأصبحت أمة عند عبود السبتي. - زواجها من عبود وإنجابها بركة ويوسف. - إنجابها كان سبباً في تخليصها من البيع في سوق النخاسة.	" "
25	179-175	الحاضر	- زواج حمود من فضة. - توقيع فضة للسبتي على وكالة بتزويجه لها لمن شاء. - محاصرة فضة لحمود لينام معها لتنجب منه فضة الثالثة. - تعليق الزينات ابتهاجاً بزواج فضة من حمود.	" "
26	179-175	الحاضر	- مشهد استحضار صورة فضة وزواج حمود منها رغماً عنه وعنها. - عجز حمود عن قضاء الليلة الأولى مع زوجته فضة. - تنفيذ وصية بركة في ضرورة النوم مع حمود والإنجاب منه. - توقيع فضة ورقة للسبتي توكله فيها بتزويجها لمن يريد. - مفاجأة فضة بأن زواجها من حمود بعد ثلاثة أيام.	" "
27	179-175	الحاضر	- استحضار ذهابهم للأراضي المقدسة ما عدا بركة. - استحضار لصوت علامة وفضة وتفضيل ناريمان علامة على ثامر	" "

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
			لأنه يبحث عن الروح بينما ثامر يبحث عن الجسد.	
28	198-187	الحاضر	– زواج فضة من حمود ورفضها ذلك. – زواج السبتي من زينة ابنة الرعيان. – غضب بركة من السبتي كيف يزوجون بنات العم لرجل واحد. – استحضارها لمشهد هروب أمها من أبيها في دار السبتي ونصبوا لها قبراً من القش والقطن. – محاولات جبر لتهريب الزوجة من دار السبتي إلى بلدها استنبول. – نجاح فضة في وضع بذرة حمود في رحمها.	
29	204-196	الحاضر	– محاولات فضة في النوم مع زوجها حمود ووصفها لحظة الخصوبة منه ص 202. – مشاجرات عذبة مع بركة لدفاعها عن فضة ابنة أخيها.	" "
30	211-205	الحاضر	– استحضار فضة لصورة ثامر وهي على سريرها في بيت حمود. – استحضارها حوارات فضة وثامر. – رسالة ناريمان لثامر وجعلت فضة تقرأها.	" "
31	220-212	الحاضر	– استحضار الأغنية الشعبية لفضة وهي في المطبخ. – استحضار وصايا العم جبر لها. – تشديد جميلة لفضة بألا تلعب مع أحد.	" "

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
			- حكايات العم جبر عن ثامر وكيفية وصوله للقرية والعيش في مستوصفها الطبي. - اندهاش بنات القرية لمقدم ثامر للقرية وتعلقهن به.	
32	234-221	الحاضر	- البعد الأسطوري للجد العظيم. - اقتران المكان بالبعد الأسطوري. - تذكرها مفاهيم الحب بينها وبين علامة من خلال المعاني الجمالية الروحانية.	" "
33	243-235	الحاضر	- استحضار فضة للأغنية الشعبية التي طلبتها منها جدتها الشمالية لترددها عند الدورة الشهرية للمرة الأولى. - تداعيات تركها لحمود بعد الزواج بثلاثة أشهر ونصف. - استحضارها لقبري فضة الوهمي والحقيقي وتهامس الناس عنه بأن صاحبته حملت حراماً. - عدم نوم زينة مع السبتي لأنها مسكونة بالجن. - إجراء ثامر للسبتي عملية ختان ليعالج رجولته المشوهة. - استحضارها للماسي التي عاشتها وأنها تريد أن تعيش في سلام. - إعياؤها الشديد في التعبير عن حبها لثامر وعلامة.	" "

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
34	250-244		– استحضار رسالة علامة (كل التواريخ جميلة). – ارتباط خصوبة الأرض بالمرأة. – تطلعها للتوحيد بعلامة لكنه غريب سيرحل عنها ولا يستطيع العيش معها.	" "
35	270-251		– زيارتها لقبر فضة وربطها بهزيمة بغداد. – ثرثرة المثقفين وعدم مقدرتهم على الفعل 253-255. – عودتها صاغرة لحمود بعد نشوب حرب بغداد وعودتهم للجنوب اضطراراً. – موت السبتي في موقع الجد العظيم وموقع الختان. – حزن زينة على موته. – تجهيز جميلة لمراسم العزاء للسيدات. – استمرار الرجال تجهيز مراسم العزاء للرجال. – اقتران ضياع فضة والمرأة بضياع بغداد وفلسطين.	" "
36	281-271		– استحضار كلمات علامة رمز الطهر والنقاء الروحي. – تداعي الأغنية الشعبية حول وضع المرأة في الثقافة العربية. – استحضار كلمات علامة عن نفسه ومسيرته في الوصول للوادي. – التطلع لعلامة وهو المخلص الذي لم يأت بعد.	" "

1 - تضاريس الكتابة النصية:

ويتضح لنا من خلال جدول التشكيل التيبوجرافي أن التضاريس الداخلية للنص جاءت وفق التتابع المبين في الجدول السابق، واعتمدت على تأطير الفقرات والمشاهد والمواقف والحوارات والفصول والعناوين، وخضعت في تتابعها للرؤية الجيوبوليتيكية لأن لكل نص جيوبوليتيكية، كما أن الكتابة جاءت في الرواية أفقية على وتيرة واحدة طوال الرواية من اليمين إلى اليسار، وتخلو جميعها من الرسوم والأشكال التوضيحية التي تأتي بديلاً عن الكتابة أحياناً ويرجع هذا إلى رتابة الواقع الحياتي الذي تعيشه الساردة من ناحية وإلى رتابة التضاريس الحياتية والمكانية التي يعيشها أهل الوادي العظيم في كنف الجد الكبيرمن ناحية ثانية.

كما أن مسرح الأحداث دار جميعه في الوادي العظيم وقرى جبال السراة ولم يخرج عنها إلا في مشاهد قليلة في جدة والرياض ومكة، وجاءت عابرة في حالات التداعي النفسي. لكن مركزية التضاريس الحياتية والروائية كانت في هذه القرية. ورتابة الحياة فيها جعلت نمط الكتابة والشكل الروائي يتسم بالرتابة أيضاً، سواء على مستوى الرسم الكتابي الأفقي أو على مستوى تتابع الفصول بأرقامها التقليدية المتتابعة.

وعلى الرغم من بركان الانتصارات الداخلية المتفجرة للساردة في الرواية، إلا أن صرامة العادات والتقاليد والأعراف انعكست على تضاريس الرواية، فجاءت التضاريس صارمة من حيث البناء المتتابع للفصول والأحداث. ولولا أن تيار الوعي طغى على كل بنى الرواية لجاء الشكل ساكنا، لكن ما جعل البناء يتسم بالتجديد هو لجوء الكاتبة إلى تكنيك تيار الوعي، وأظن أن هذا التكنيك فرض نفسه على الراوية، لأن هذه الأحداث البركانية الداخلية ما كان لها أن تخرج بلغة أو أحداث أو مشاهد تقليدية.

أي أن مساحة الرؤية الفكرية التي تشكلت في وعي الراوية انعكست على بناء النص الروائي فجاء النص تجديدياً.

2 - تضاريس الغلاف:

إن تضاريس الغلاف الخارجي وما يحمله من أبعاد دلالية، جاء معبراً عن هذه الرؤية الجيوبوليتيكية في الرواية، فالغلاف يتكون من مساحة شاسعة من الصحراء ذات اللون الأصفر الداكن وفي زاوية منه مربع به واد سحيق تحيطه هالة سوداء علوية وسفلية ومنحدرات جانبية وأعلاه وأسفله هياكل منزلية مرمية في أطراف الوادي. وفي داخل المربع أيضاً بقع حمراء وسوداء وخضراء تمتزج مع بعضها البعض في شكل بيوت أو قبور أو أودية الكل سواء في واد وعر يرتمي خلف مدار الصحراء، وهذه النماذج للأحمر الدموي الذي سالت فيه دماء فضة ووليدها وأطفال ونساء غيرها قتلن في عام العاصفة مع اللون الأسود بما يحويه من مسارات كئيبة محاصرة لأصحابها ولكل أهل القرية وحشرات وأفاعي حيوانية وبشرية تسرح بالليل لتقض على النائمين مضاجعهم، وقليل من اللون الممزوج بالسواد والحمرة حتى لكأن الوادي تحول إلى بقعة من طين يمتزج فيها الدم بالعشب بالسواد، وعلى حافة المربع توجد بوصلة تائهة تتماس مع المربع، لكن الناس لا يعرفون إلى أين يهتدون بعد أن ضاقت بهم السبل.

إن تضاريس الغلاف تأتي متوافقة مع تضاريس النص من ناحية ومع الرؤية الجيوبوليتيكية التي رسمت مسار هذا الوادي من ناحية ثانية. كما هو موضح في الغلاف التالي:

3 - التضاريس الدلالية للنص:

ويعني بها الأبعاد الدلالية التي تشكلت من خلال التضاريس المكانية في الرواية. وقد أدرك هذا البعد المنظرون الألمان بعد روبير بيتش R. Petsch، فميزوا بين مكانين متعارضين هما Raum, Lokal، أما الأول فقد عنوا به المكان المحدد الذي تضبطه الإشارات الاختبارية كالمقاسات والأعداد...إلخ. وأما الثاني فهو الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية، وانطلاقاً من هذه التمييزات، ومدعما إياها بالأمثلة الملموسة، قام هيرمان مير H. Mey بإبراز كيف أن الفضاء يلعب دوراً مهما وأساسياً في التخيل الروائي(6).

وانطلاقاً من هذه الرؤية نجد أن التضاريس الدلالية في الرواية تمثلت في الدلالة السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية، فعلى المستوى

الاجتماعي نجد وصف التضاريس المكانية يعبر عن قسوة الحياة وشظفها وسوء معاملة المرأة، وكأنها كائن خلق من الدرجة الثانية، يتضح هذا من معاملة حمود لزوجته عندما وصلا إلى مطار جدة ونهرها لأنها تنادي بأسماء النساء. تقول على سبيل التمثيل: «تلك الأسفار الروتينية هبة من هبات حرب الخليج ومن إيجابياته التي قد فاقت أحياناً في منطقتنا سلبياته، ولا أدري هل أدمن البدو خلطة كنتاكي السرية، أم المضغوط الحضرمي، أو ربما لحم السمك الأبيض الخاص جداً في كبائن أبحر، تحرق قلبي ذكرى فضة التي كادت تجن حين وطئت قدمها أرض المطار صاحت تناديني وهي تهتف باسم المدينة «جدة» نهرها حمود «لا تنادي بأسماء النساء يا حيوانة» ص 26.

وهنا يتضح التناقض بين ما هو كائن وما يجب أن يكون في العادات والتقاليد الاجتماعية، ففي الوقت الذي تقلد فيه أشهى المأكولات الأمريكية والعربية نجد حمود ينهر زوجته لأنها ذكرت اسم جدة وهو مؤنث ولا يجوز للمرأة أن تنطق باسم مؤنث.

فضلاً عن الدلالة الاقتصادية التي تصور قسوة الحياة إلا من قلة قليلة في القرية ممثلة في السبتي وعائلته. وهذه الأبعاد الدلالية التي تتضح لنا من خلال جدول التضاريس المكانية، وجدول التشكيل التيبوجرافي للنص يوضح إلى أي مدى شكلت التضاريس الدلالية بعداً جوهرياً من أبعاد النص الروائي.

3 – مزالق التشكيل:

لكن هذا لا ينفي أن هناك بعض المزالق الفنية للرواية، منها وقوع بعض المشاهد في فلك المباشرة والتقريرية، وعلى الرغم من قلة الشخصيات في الرواية إلا أن معالجتها كان يحتاج إلى دقة بدلاً من الوقوع في التكرار غير المبرر فنياً، فضلاً عن حشو بعض المشاهد في نسيج الرواية وتكرارها

أيضاً، وأظن أن الإفادة من معالجات الروايات الأوروبية والعربية المعروفة يمكن أن يضيف جديداً للتجربة الروائية، على أن هذا العمل يعد تجربة واعية للكاتبة في مرحلة مبكرة استطاعت أن تفيد من بعض التيارات والأبنية الروائية لتصل بهذا العمل إلى الرؤية التي طرحتها .

ثانياً: الجيوبوليتيكا الخارجية للنص:

وتتمثل في الرؤية الجيوبوليتيكية الواقعية للنص وهي الرؤية التي شكلت واقع الأحداث في النص الروائي، وفي نص نورة الغامدي نجد الرؤية الجيوبوليتيكية التي شكلت أحداث وتضاريس وجهة البوصلة تمثلت في عدة أبعاد منها:

أ) لتغير الجيوبوليتيكي الذي طرأ على واقع الحياة الجغرافية في الجزيرة العربية في القرن الأخير في مرحلة ما قبل الدولة السعودية الموحدة، ثم انتقالها إلى مرحلة الدولة الموحدة، وتأخر التنمية الثقافية والعلمية والاقتصادية إلى حد كبير في المنطقة الجنوبية، الأمر الذي خلف مجموعة من الموروثات الاجتماعية والحياتية، حالت دون التنمية المبكرة لهذه المنطقة، بل حالت دون النهضة العلمية إلا في العقدين الأخيرين. وهذا التأخر أثر بدوره في التضاريس المكانية للمنطقة الجنوبية، ومنها فيما يسمى في الرواية «بالوادي العظيم» الطارد للشخصية نتيجة سكونية الأعراف والمفاهيم الاجتماعية، التي تحول في بعض الأحيان دون التقدم الإنساني والمعرفي. أي أن الرؤية السياسية التي شكلت تضاريس هذه المنطقة هي التي شكلت تضاريس النص الأدبي عند الكاتبة.

ب) طبيعة الواقع المعيش وصعوبة الحياة الاقتصادية التي تفتقر في كثير من الأحيان إلى مقومات الحياة العلمية والثقافية والفكرية، وقد اتضح هذا في نسيج التضاريس الروائية وفي وصف الساردة للأماكن والبيوت والمدارس والمساجد والمزارع والأودية والأطعمة وأدوات الزينة وغيرها.

ج) سيطرة التقاليد الاجتماعية على مقدرات الحياة بكل ما تحمله هذه التقاليد من قيم نافعة أو ضارة.

د) حرب الخليج والصراع العراقي الكويتي في التسعينيات من القرن الماضي الميلادي، وما أعقب ذلك من حريق بغداد وأثر هذه الحرب على الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية والعلمية في الخليج بعامة والمملكة العربية السعودية بخاصة، لاسيما المنطقة الجنوبية التي تأثرت بالمتغيرات الاقتصادية فتأخرت التنمية في هذه المناطق، ومن ثم تأثرت البيئة المكانية والتضاريس الجغرافية لهذه الأمكنة مما انعكس على بناء الرواية.

الهوامش

1) د. محمود رياض: الأصول العامة في الجغرافيا السياسية والجيوبوليتيكا، دار النهضة العربية، بيروت، ط 2، 1979م، ص 65.

2) للمزيد حول معرفة «مقاربات العمل والنص»، انظر؛ رولان بارت، درس السيميولوجيا، مرجع سابق، ص 60-67، وانظر؛ رولان بارت، مقال من «العمل إلى النص» ضمن الأعمال الكاملة لبارت، ج (5)، ترجمة د. منذر عياشي، ص 89-95، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1999م.

3) د. مراد عبدالرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002م، ص 8.

4) انظر : مؤتمر المشهد الروائي العربي الآن ، القاهرة 2008/3/10.

5) للمزيد حول هذه الأعمال في مراحلها المختلفة، انظر: د. حسين بن حجاب الحازمي، خالد بن أحمد اليوسف، معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية، الروائية مدخل تاريخي، دراسة ببلوجرافية ببلومترية. فقد تم الاستعانة بهذا العمل الببليوجرافي في رصد وتسجيل الروايات السعودية التي صدرت في المراحل التي عنيت بها هذه الدراسة.

وانظر د. حسن النعمي؛ الرواية السعودية واقعها وتحولاتها، ط1، وزارة الثقافة والإعلام، المملكة العربية السعودية، 2009م.

6) انظر: F.V. Rossumguyam du Raman. Ed Gallimard. 1970. P. 61.

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للدكتور مراد مبروك، والآن مع الدكتورة نورة المري، أستاذ مساعد في الأدب الحديث بجامعة تبوك، حصلت على الدكتوراة من جامعة أم القرى عام 1429هـ، وهي قاصة وناقدة، ولها العديد من القصص المنشورة والمخطوطة والمشاركات المتنوعة، وهي حالياً مشرف قسم اللغة العربية بكلية التربية والآداب بجامعة تبوك، فضلاً عن عضويتها لنادي تبوك الأدبي، فلتتفضل:

جماليات التشكيل في الرواية السعودية المعاصرة
[التشكيل الزماني والتناصي]

نورة بنت محمد المري

بدأت المجتمعات المعاصرة تحدث تأثيرها على المجتمع الخليجي بشكل خاص في العقود الأخيرة، مما أدى إلى بروز سلسلة من أحدث التقاليد القصصية الآخذة في التطور والاستمرار، جعلت لها منظوراً مثيراً يختلف عما تشهده بقية الأقطار العربية. وقد أحدثت حرب الخليج الثانية 1991م صدمة كبيرة تركت أثرا في جميع أنساق المجتمع السعودي، إذ يمكن جعل هذا التاريخ بداية تطور الوعي المعاصر بين أفراد المجتمع السعودي والدولة. ويتواصل التحديث والمعاصرة قدما مع كون المجتمع نامياً يعاني الكثير من التغيرات ويتكون من قبائل مختلفة عرضت بصورة سريعة للتأثر بالحركات الثقافية[1].

فالرواية عامة خضعت لكثير من المفاهيم التي تبدلت تبعاً للظروف السياسية والاقتصادية في مجتمعاتها الغربية، وتطور مفهوم الرواية لم يأت في فترات زمنية قصيرة، بل بعد أن نضجت الأدوات الفنية، وأخذت حقها من التوظيف ردحاً كبيراً من الزمن، وعلى امتداد كثير من الروايات الأجنبية الروسية والإنجليزية والأمريكية... إلخ.

أما الرواية العربية، والرواية السعودية خاصة، فكانت تبدأ من حيث تنتهي روايات تلك الدول، ثم تقفز قفزات سريعة في محاولة جريئة منها لمواكبة التطور الفني في الرواية ؛ فكان ذلك سبباً في اضطراب جماليات الرواية فناً ومضموناً، وهذا الاضطراب في المفهوم لا يقتصر على الروايات السعودية، وإنما كان ماثلاً أيضاً في الروايات العربية الأخرى.

ويمكن أن نطلق على روايات المرحلة الثالثة والرابعة من مراحل تطور الرواية السعودية مصطلح معاصرة، أي ابتداء من عام 1408هـ/1980م إلى الفترة الحالية.

وتتميز هذه المرحلة بغزارة الإنتاج وظهور أساليب مختلفة في السرد. ففي هذه المرحلة ظهرت أسماء جديدة، كما تحول كثير من كتاب القصة القصيرة في المرحلة السابقة إلى كتابة الرواية في هذه المرحلة، مثل: عبدالعزيز مشري، وعبده خال، كما دخل ميدان الرواية كتابٌ من مجالات بعيدة عن السرد، مثل تركي الحمد، بالإضافة إلى د. غازي القصيبي، وعلى الدميني، ناهيك عن استمرار روائيين من المرحلة السابقة، ومنهم: إبراهيم الناصر، ومحمد عبده يماني.

وكي تتحول القصة أو الحكاية إلى خطاب سرد أو خطاب روائي؛ لابد لها من هيئة أو هيكل تتشكل به حكايتها المركزية، المتفرعة منها حكايات أخرى. ولا تتكون هذه الهيئة إلا باستخدام آليات تميز بين الحكاية والخطاب الروائي، وتبعاً لطريقة السارد في توظيف هذه الآليات تتكون الجماليات.

ولعل أبرز هذه الآليات في تشكيل جماليات الرواية السعودية الزمن، بالإضافة إلى طريقة السارد في توظيف التناصات داخل النص السردي.

والتشكيل الزمني في الروايات السعودية المعاصرة انتحى في الغالب منهج تيار الوعي[2]؛ وبخاصة الروايات التي اعتمدت على تقنية الاسترجاع من بداية الرواية إلى آخرها. وتوزعت هذه الروايات بين نمطين، أحدهما

النمط المتقطع للاسترجاع، والآخر النمط الهابط للاسترجاع ، بعكس السرد التتابعي الذي يعتمد على نمط واحد، وهو النمط الزمني الصاعد. والنمط الزمني المتقطع هو الذي يراوح بين الهابط والصاعد، مرة إلى الأمام ومرة إلى الوراء، مثل: رواية «غيوم الخريف» لـ «إبراهيم الناصر»، ورواية «وجهة البوصلة» لنورة الغامدي.

ومن التشكيلات الزمنية التي تصنع جماليات الرواية السعودية المعاصرة التشكيل الزمني الدائري ، دوائر زمنية مغلقة و مفضية إلى سواها في تكوين أقرب ما يكون إلى اللولبية المطردة الاتساع(...)[3] ويظهر واضحاً في روايتي «أنثى العنكبوت» لقماشه العليان، ورواية «القارورة» ليوسف المحيميد.

وأول ما يلحظ على التشكيل الزمني للروايات السعودية المعاصرة اختلافاً عن سابقاتها من مرحلة الريادة والمرحلة الوسطى، أنها استطاعت أن تولي السرد الاستشرافي عناية أكبر، فلا يقتصر توظيفها لهذه التقنية فقط من خلال الحوار مع الآخر، أو ومضات محدودة يمكن عدها بالأصابع؛ إنما تركز على الحوار مع الداخل (المونولوج) في إبراز هذه التقنية، أو عن طريق الولوج في البنية السردية للحدث الرئيسي، فيحدث تمازج بين الماضي والحاضر والمستقبل.

ففي رواية «وجهة البوصلة» لنورة الغامدي، يتداخل الاستشراف الحقيقي مع الاستشراف الكاذب تداخلاً شديداً؛ بسبب شاعرية اللغة التي تجعل الاستشراف المعلق لا يستغني عن التوقعات المتخيلة، وهي ما لا يمكن تحقيقه لعجائبيتها البعيدة عن الواقع، والموجودة فقط في ذهن الشعراء.

تقول الساردة: «كأني هواء.. بل دخان.. لا أدري.. لا أدري.. لدي إحساس متعب.. فأنت ستذهب.. ستغلق سماعة الهاتف، وسأتعب؛ ففي هذه اللحظة أريد أن نكون معاً.. ليس في مكانك ولا مكاني.. لا في فراشك أو

فراشي.. وليس في الأرض ولا في السماء.. بل فوق غصن توت يتدلى من نافذة طولية في دهليز مظلم مضاء ببقايا أضواء المدينة (...) وأنت تلتحف بزرقة السماء، ووجهك ورقة من أوراق التوت..»[4].

وهذه الاستشرافات الكاذبة الملتبسة في كثير من الأحيان بالزمن المسترجع تأتي على هيئة حلم، لا تعرف ما إذا كان في اليقظة أم في المنام: «يهبط من أعلى الشجرة طير عناق أبيض.. تتهافت عليه فراشات و خنافس مضيئة .. ويحيرني استرجاع الحلم.. أكان بكل جنونه في ليل القرية.. أو وسط صخب المدينة..»[5].

ومما يزيد هذا اللبس بين الزمن المسترجع والزمن المستبق أن (البطلة/ الساردة)؛ توهمنا بين الوقت والآخر بأنها مازالت تعيش في هذا الزمن المسترجع، وتحاول استشراف المستقبل برؤيتها الخاصة

ومما يدل على أن الاستشرافات أصبحت في صلب الحدث و البناء السردي كثرة الأفعال المبنية للمجهول[6].

وكذلك أسهم في كثرة الاستشرافات في هذه الرواية التناوب بين الماضي والحاضر؛ حيث تقوم على أساس النمط الزمني المتقطع في السرد، فهذا التناوب يصاحبه القطع، ولتجنب هذا القطع يستخدم الاستشراف لسد الثغرات الزمنية[7].

وفي رواية «الحدود» لنايف الجهني، تقوم الاستشرافات بدور مغاير عما سبقها من روايات سعودية قديمة أو حديثة.

فالاستشراف يأتي محدوداً و بتلقائية و عفوية تشبه بساطة شخصيات الرواية، وكأن السارد يرفض أن يكون الاستشراف كما يريد هو، ويؤكد أن هذه الاستشرافات لابد أن تتكون بحسب تفكير الشخصية الثقافية وبيئتها المحلية.

يقول السارد: «المواسم تنتظرهم.. البلاد المهيأة لا تساع الأرض، كان عليهم أن يسيروا نحو هذا المدى باتجاه ما تركه الجوع يحلمون به.. القمح.. الزيتون.. الاخضرار القريب من رائحة الطين.. ولكنهم سيتركون أماكنهم.. حجازهم.. سواحلهم التي لا تزال تعج بروائح السفن والمراكب والرحلات البعيدة (...) السفر سيطول.. احرصوا على ما في أيديكم من صدق وكلام وقبلات (...) والقوافل سوف تتبعنا، والقطعان الصغيرة.. وربما البيوت وسيصيب من يبقى بالموت»[8].

وفي رواية «القارورة» ليوسف المحيميد، يأتي الاستشراف في الفصل ما قبل الأخير طويلاً على غير المعتاد محدثاً ما يسمى بالسرد الاستشرافي، في مثل قول السارد: «ستمر الأيام رتيبة وبطيئة، وسيأتي زميل أبي في سوق العود والسجاد، وهو يحمل معه مهري وأعوامه الستين، سيأخذني وأنا أسمع عزاء من حولي: أصلاً أنت الآن عانس، وعمرك فوق الثلاثين! سأقنع نفسي بذلك، وسأسكن فيلا جديدة في حي النخيل، وسيخصص لي سائقاً فلبينياً وسيارة لكزس جديدة، وسأنتظره ثلاث ليال يمر خلالها على زوجاته الثلاث، وفي الليلة الرابعة سأقص عليه الحكايات، ليست حكايات القارورة، بل حكايات مفتعلة (...) سأضع بنتاً تملأ وحدتي وفراغي. سأكتب كل ما مر بي، وما سيمر بي. سأكتب ما حلمت به. وما سأحلم به. سأرى شاباً نحيلاً درس هندسة الديكور في إيطاليا (...)، سيحضر إلى منزلي بعد ثلاث سنوات من زواجي (...)، سأقضي معه ثلاث ليال متتالية، وسأخلد في الرابعة إلى جوار زوجي الستيني . سأبكي في الصباح...»[9].

ويشعر المخاطب أن هذا الزمن الاستشرافي في هذا المثال هو نفسه الزمن الحاضر، وهو ما يمكن أن يكون استرجاعاً للماضي، مما يؤكد صفة التداخل الشديد بين الأزمنة في الرواية السعودية الحديثة حتى أمكن أن تصبح زمناً واحداً.

ويُلحظ أيضاً «أن القطع عادة في الروايات التقليدية مصرحٌ به وبارزٌ، غير أن الروائيين الجدد استخدموا القطع الضمني الذي لا يصرح به الروائي، وإنما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه»[10].

كما أن الرواية السعودية المعاصرة مثل «القارورة»، و«وجهة البوصلة»، و«الغيمة الرصاصية»، و«الفردوس اليباب»، اتجهت إلى المسرود له الثانوي (القصصي)؛ ليضم السارد و المسرود له إلى عالم الحكي التخييلي، وكأن المسرود له أحد شخصيات الرواية تتفاعل بها ومعها، فيشارك المسرود له السارد بناء الأحداث فيؤثر فيها كما يتأثر بها.

ففي رواية «وجهة البوصلة» لنورة الغامدي، يرد المسرود له مفرداً، وهو عبارة عن امرأة تتعاطف معها الساردة بين الحين والآخر في مناجاتها لنفسها، وتجعلها المحفز الأكبر لتنامي الحدث، وكأن الساردة تبتغي نيل تعاطف القارئ المفترض من خلال هذه الشخصية القصصية التي تسميها «فضة» وتصبح مسروداً له.

وفي رواية «الغيمة الرصاصية» لعلى الدميني يتعدد المسرود له ما بين رجل وأنثى، ويسمي السارد المسرود لهم بأسماء هي: «سهل الجبلي» و«نورة» و«عزة»، ويتناسب تعدد المسرود له هنا مع تداخل الأجناس الأدبية في الرواية، فهي أدب مذكرات، وسيرة ذاتية، وحكاية تخييلية، كما يتناسب هذا التعدد للمسرود له أيضاً مع تعدد الرواة.

ويمكن القول: إن روايات ما بعد الألفية الثانية، وبخاصة روايات المرأة، اجتمعت في بوتقة الواقعية التسجيلية، مثل رواية «بنات الرياض» لرجاء الصانع، ورواية «بحريات» لأميمة الخميس، ورواية «الأوبة» لوردة عبدالملك، وإن كانت الرواية الأخيرة تحاول تبني الواقعية النقدية في بعض مقاطعها السردية؛ إلا أن اللغة الفضائحية المكشوفة كسرت هذا الهدف

وشوّهت جماليات الواقع وأخلاقيات الأديب، في مثل التعدي على المقدسات والتقليل من قيمتها أو تشويهها.

أما رواية «بنات الرياض» لرجاء الصانع، – إن صح تسميتها رواية تجاوزاً – فقد صورت الواقع الاجتماعي، ولكن بلغة جافة تقترب من المقالات الاجتماعية ؛ فالكاتبة – فيما يبدو – تحاول نقل ما سجلته من الواقع حولها ومما يصلها من رسائل وقصص لفتيات من الرياض على البريد الإلكتروني، وعنوان «بنات الرياض» لا يتفق كلياً مع مضمونها؛ لأنها تتحدث عن فئة محددة من فتيات المجتمع المخملي لا يمكن أن يمثلن أنموذجاً لبنات الرياض، ولعل الكاتبة أدركت هذه الحقيقة عندما صرحت بذلك في آخر صفحاتها ولكنها ناقضت نفسها بما وضعته على غلاف كتابها رواية «بنات الرياض».. «لقد قررت أخيرا أن أكشف لكم عن هويتي بعد أن يتم طبع هذه الرسائل كرواية مثلما اقترح علي الكثيرون، لكنني أخشى مغبة تسميتها رواية، فهي مجرد جمع لهذه الإيميلات المكتوبة بعفوية وصدق» ص 318.

أما رواية «بحريات» لأميمة الخميس، فهي من الروايات السعودية التي استطاعت أن تمثل الواقعية التسجيلية دون القضاء على جماليات التشكيل اللغوي، باستخدام إشارات رمزية، بدءاً من العنوان الذي لاح لها من فكرة تشبيه بعض السعوديين الذين تنبع أصولهم من خارج الجزيرة العربية بـ«طرش البحر»، فأطلقت على النساء الشاميات اللاتي يحاولن التكيف مع البيئة السعودية وصف بحريات بما يحمله من جماليات تناقض ما وظّف التشبيه له عند العامة فتصنع منه بقدرتها السردية جمالاً يتلبس بطلات الرواية الشامية وهن بهيجة ورحاب وسعاد[11].

كما ظهرت جماليات التشكيل اللغوي في رواية «الفردوس اليباب»، فاللغة الشعرية نبعت من توظيف الرمز والمنولوج (الحوار الداخلي) على امتداد أحداث الرواية، لتحقق بذلك شعرية السرد دون أن تصل بهذا الرمز

إلى الغموض، ويصبح مقبرة كبرى للرموز على حد تعبير فيروز أحد المتعصبين للواقعية الاشتراكية[12].

وقد ظهر التوجه إلى أسطرة اللغة السردية في فترة زمنية متأخرة ، أي مع بداية النهضة السردية السعودية بعد منتصف التسعينيات الميلادية ، وقد يفاجأ المتلقي أن أول من تبنى الأسطورية اتجاهاً عاماً في كتاباته الروائية امرأة وليس رجلاً، وهي «رجاء عالم» وبخاصة في رواياتها «طريق الحرير»، و«سيدي وحدانة» و«موقد الطير» وكانت الأسطورة أنضج توظيفاً في الرواية الثانية «سيدي وحدانة» والرواية الثالثة «موقد الطير».

وبذلك فإن رجاء عالم، وإن لم توفق تماماً في تشكيل جمالياتها السردية، فقد استطاعت أن تجعل الأساطير إطاراً لنصها الروائي، تتخلله الخرافة المحلية، التي استطاعت أحياناً كثيرة العودة بها إلى منابعها الأصلية؛ لتكتسب بذلك السمة الأسطورية؛ هذا الحضور النسائي قدم إضافة للرواية السعودية الحديثة، ووفقاً لوجهات النظر الغربية، فإن السياسة السعودية، في السابق، لم تعط اهتماماً كبيراً بشأن حقوق المرأة، إلا أنه بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001م، وفقا للتغيرات المستجدة، بدا مصطلح المرأة يكسب اهتماماً متزايداً حتى على مستوى دول الخليج.. وعكست تلك المتغيرات اهتماماً على الصعيدين الفني والثقافي معاً، وكان ذلك حقيقياً فيما يتعلق بفن الرواية، من خلال ما لاحظناه من غزارة في نتاج المرأة الروائي في هذه المرحلة.

فإما أن تخلق حدثاً حقيقياً، والشخصية في الأصل ميتة أو من الجن لها صفات تؤهلها للقيام بأعمال خارقة، أو تسترفد شخصية تاريخية حقيقية في نموذجها الشعبي، لها قيمتها الشعبية، كما في «سيدي وحدانة» مثل حسن البصري، أو دينية مثل أمنا حواء في الرواية نفسها، أو النبي أيوب في «موقد الطير». والنزعة الرمزية ظهرت بوضوح في التشكيل اللغوي

للروايات السعودية المعاصرة، وبخاصة بعد منتصف التسعينيات الميلادية، وبالذات عند كتاب وكاتبات بدأوا مشوارهم السردي على القصة القصيرة وعلى رأسهم عبده خال ونورة الغامدي، بالإضافة إلى فهد العتيق وأميمة الخميس. وكما نعلم فإن القصة السعودية القصيرة كانت مشحونة بالرمز والتكثيف بسبب طبيعة بنيتها وحجمها.

ويلعب التناص دوراً مهماً في التشكيل اللغوي للرواية، ويحدد جماليات هذا التوظيف مدى قدرة الروائي على جعل التناصات جزءاً من تشكيل لغته السردية، ففي رواية «فسوق» لعبده خال ، عبرت سحابات أخرى من التناصات المتنوعة بين الدينية والأسطورية والأدبية، وانبرى الكاتب بذكائه السردي في محاولة توظيف التناص، وكأنه جزء من تركيبة النص الأصلي، في مثل قول السارد: «يصفون ثمارها بحلوة المذاق، وأن بها غواية التفاحة الأولى»[13].

فيضمِّن الروائي خطابه السردي صوراً من القرآن يستحضرها التناص في إشارات داخل البنية السردية الكبرى، مثل: «قصة المعراج، سدرة المنتهى، قصة آدم وحواء» وبهذا التمكن الفني في المزج بين المُتناص والتناص استطاع أن يعيد إنتاج النص المتعالق معه حتى أصبح جزءاً من تركيبته، وينطبق ذلك أيضاً مع التناص النبوي ، في مثل إعادة بناء أقوال الرسول – صلى الله عليه وسلم – في مثل قول السارد: «– إن كل عضو يتعرى فهو في النار»[14].

وفي رواية «ترمي بشرر» للكاتب نفسه تتناسل أفكار الكاتب من التناص مع القران الكريم: ﴿إنها ترمي بشرر كالقصر كأنه جمالت صفر﴾ (سورة المرسلات، 32 و33).

«القصر»

من أي جهة تدخل المدينة يظهر القصر، ويستطيع أي شخص أن يراه

من بعد، إلا أن صاحب القصر يحظى به قلة قليلة من البشر، ويعدون من المحظوظين...» ص 24.

ولكن التوظيف يأتي معكوساً، فالقصر هو الذي يرمي بالشرر مشبه ومشبه به، القصر رمز للطبقة الارستقراطية التي تبتذل النساء، القصر مكان للتنكر والتخفي عن أعين الناس. يمكن القول: إن الرواية لا تتحدث عن شيء سوى سحر النساء وملكوت الشهوة كما يعيشها صاحب القصر مع عدد كبير من الصبايا، وكثير من تيمات النص لا تتحقق إلا من خلال عالم المرأة (- القصر - المال - الرفاهية -) هي التي تخدع الطريدة وتوقعها في شباك الصياد، وهذه العلاقات التي يصورها الكاتب من بداية الرواية إلى نهايتها ليست استجابة للحاجات الأولية، كالجنس مثلاً، بل هي في المقام الأول ذات أخرى، فاللذة ليست إلا إشباعاً للرغبة، بل هي في الرواية استرداداً لحق ضاع، أو استيلاء على موقع، إن الجسد النسائي من خلال الأنا الذكوري في الرواية يتحول إلى بؤرة للأحكام الاجتماعية التي تصنف من خلالها المرأة السلبية، وهي صور ثقافية تحدثنا عن العرض والشرف اللذين يدنسان إذا مُس جسد المرأة بغير حق[15]. ويأتي حرص الكاتب على هذه الأحكام من خلال ملحق للرواية يؤكد أن الشخصيات النسائية في الرواية حقيقية مع أن اللعبة السردية التي استخدمها عبده خال كانت توحي أنه يتعاطف مع هؤلاء النساء وذلك بتبرير ماقمنا به، وهذه الصفات التي يطلقها الروائي على بطلات رواياته، وبخاصة «فسوق» و«ترمي بشرر»، تقودنا إلى الكشف عن ضعف المرأة السعودية ،فالمرأة في لاشعوره طفل صغير ولم أجد امرأة عند الكاتب أثبتت العكس. مما يطرح تساؤلات عدة، لماذا لم تحتفل الروايات السعودية الحديثة بالمرأة، وحرصت على إبراز ضعفها بالوسائل التقنية كافة؛ سواء كان عند عبده خال أو ليلى الجهني أو أميمة الخميس أو يوسف المحيميد؟.

روايات الجيل الأخير أكدت هذه الأزمة التي تتشابه على صعيدها

التشكيل الزمني والتناصي، وإن اختلف التشكيل المكاني في الرواية السعودية الحديثة، أما أميمة الخميس فتلجأ إلى توظيف التناص في روايتيها «بحريات» و«الوارفة»، لتمثيل موقفها من المجتمع وعاداته، وبخاصة فيما يتعلق بالمرأة، وجندت بذلك أدواتها السردية في تحقيق هذا المأرب وهو تمثيل المرأة السعودية متموضعة في العادات، واستطاعت أن تقوي موقفها بخدعة سردية تشكل جمالا لبطلاتها، كما في رواية «بحريات» ورواية «الوارفة» التي تعد امتدادا لتموضع الذات الساردة في الأنثى المروية، فالوارفة امتداد لجيل رواية بحريات، مثل تكرارها لمركزية الأحداث في رواية بحريات، في ترديدها لوصف هؤلاء النسوة البحريات في رواية الوارفة، فتقول: «.. سكان الصحراء في هضبة نجد يقيمون دونهم أسوارا عالية ويعزلونهم نوعا ما عن الانخراط الكامل في النسيج الاجتماعي ويسمونهم خلسة.. طرش بحر. فتياتهن خجولات ببشرة بيضاء رائقة وأحجام ضئيلة، منخفضات الصوت بتهذيب يصد أي محاولة للفضول أو التقرب ،..» ص 25.

فالكاتبة توظف التناص جزءاً من بنية النص حتى ينال مواضع كثيرة من السرد في كلا روايتيها حتى يبرز التناص الداخلي بينهما، ولكن تتبدل الوظيفة الجمالية للتناص عندما يصبح النص موظفاً لأجله مما يؤثر على جماليات تشكيل النص السردي، فاستشهاد الكاتبة من أجل المنصوص عليه وذلك عندما تتناسل أحداثها من حديث نبوي يصنع مركزية مبالغة لواقعها، ماقال حوله الرسول عليه الصلاة والسلام: (الأرواح جنود مجندة ماتجاذب منها ائتلف وما تنافر اختلف).

بالضبط واحنا بالبلد هنا ماشاء الله لا يخلونا نختار ولا نتنيل... طقطق طقطق.. يابنت جاك عريس.. إلخ» ص 21، فحرص الكاتبة على تأكيد منظورها أدى في أحيان كثيرة إلى خلل في تشكيل جماليات السرد الأخرى.

وعنوان رواية الوارفة ملتبس، يحيل إلى أكثر من سجل دلالي، فقد

يحيل إلى المرأة التي تعيش في ظل العادات حتى أصبحت امتداداً لماضيها، حتى بعد تعليمها وخروجها من بيئتها، فبطلة الرواية الجوهرة طبيبة وتسافر، وتجيد لغة أجنبية، ومع ذلك حي عليشة لا يغادرها، تهتز أنوثتها وتتقاطع أمنياتها عند مقابلة أي رجل حتى لو كان يهودياً، «وتعود لتلوذ بتقويم بيت عليشة الخاص، لم يكن هناك فصول أربعة للسنة، بل عندما تبدأ الرياح تصفر من الباب الشمالي فقد ابترد المساء ، وعندما تحلب النجوم البرد على السطح لابد من تغيير (منقل) الجمر في الصالة الداخلية أربع مرات متتالية» ص 291.

تصنع الساردة حماية لبطلاتها، وقواقع وظلال بدء من اختيارها للعنوان، ومروراً باسم الجوهرة المحفوظة، هذه الرموز اللغوية التي تتضافر مع التناص الديني، توحي بأن الساردة تسعى بأن تجعل جماليات نصها جزءاً من الحقائق التي نحيا بها، وفيها نودع جزءاً من أحلامنا، فالمرأة السعودية متقوقعة داخل اللغة التي تصنعها الساردة طوال أحداث الرواية بالرغم من أن المكنات السردية المرتبطة بضمير المتكلم محدودة جداً، فهي لا تتجاوز التعبير عن امرأة مقيدة لا تستطيع التخلص من ربقة السارد المحيط بكل شيء، ولكنها تستطيع أن تستدرجنا إلى مواقعها الحميمة الطازجة[16].

أما روايات رجاء عالم على سبيل المثال لم تحسن توظيف التناص لصالح أحداث سردية متماسكة، اعتقاداً منها أن ذلك يضفي غموضاً على الرواية؛ لذلك ينسحب المتلقي عندما يصل إلى أفق الانتظار ويخيب ظنه. وتأتي بعدها روائية تجرّب أيضاً مزج حكايات «ألف ليلة وليلة» مع حكايتها الخاصة وهي مها الفيصل في روايتيها «سفينة وأميرة الظلال» و«توبة وسلي»؛ لتصنع من هذين العالمين «الخاص» و«العام» رواية عجائبية تصل بين العنوانين وتمتد إلى الأحداث، وهذا التداخل النصي في صنع عجائبية لسرد الكاتبة مها الفيصل جعل روايتها – تشبه إلى حد ما – ما قامت به رجاء عالم في تعالق نصها السردي مع حكايات ألف ليلة وليلة.

وممن اختار أيضاً هذا التوجه الأسطوري غازي القصيبي في روايته الأخيرة «الجنية»[17]، ومن أول وهلة يتضح أن أسطورة الجن هي العنوان الرئيس للرواية، والمتحكم الفعلي في الأحداث. لكن هؤلاء الجن اكتسبوا حضورهم – في الرواية من الحكايات الشعبية؛ لذلك ادعى الكاتب في مستهل الرواية أنها حكاية شعبية وليست رواية، وحاول إيهامنا أنه يخشى النقاد المتحذلقين، فيقول في مستهل روايته: «محبكم راوي هذه الحكاية – والحكاية كلمة محايدة تريحني من تقعرات النقاد ومن نقد المتقعرين»[18]..

ولا يخشى الكاتب في الحقيقة النقد، وإنما بذكائه أراد أن يلمح إلى أن جذور روايته مستمدة من الحكايات الشعبية عن الجن، وأن غرضه الرئيس من هذه الرواية هو جمع أكبر قدر من المعلومات عن الجن بواسطة الحكايات الشعبية، وكأنه يعمل على تثقيف المتلقي وترغيبه بمعرفة أساطير قومه، وبخاصة فيما يتعلق بالجن، لما لهذه الأسطورة من دور كبير ترسخ في الأذهان من القدم، وهذا ينفي ادعاء نقاد الغرب في أن أسطورة الجن مأخوذة منهم[19].

ويصور الكاتب المغرب بيئة خصبة للمعتقدات حول الجن، وبخاصة «الجنيات»، وهذه البيئة تتغذى على السحر، أو ما يسمى بتحضير الأرواح: «كيف يمكن أن أقبل أن حبيبتي فاطمة الزهراء، التي تزوجتها وقضيت معها أروع أسبوع في حياتي، هي مخلوقة أخرى اسمها ، كما تقول الورقة ، عائشة؟ أليس المفترض أن تكون أسماء الجن غير أسماء الإنس؟»[20].

ويتضح أن توظيف القصيبي للأسطورة يعتمد على الوضوح والمكاشفة، لاهتمامه بالأسطورة التعليمية، أما «عالم» فتوظيفها للأسطورة يعتمد على لغة الترميز، وقد يعود ذلك إلى اهتمامها بأسطورة القدر.

وتتكئ رواية «القارورة» ليوسف المحيميد على الحكاية الشعبية نفسها التي شكلت البنية الرئيسة لرواية دم البراءة، وهي حكاية الفتاة التي قُتِلت

غسلاً للشرف وغاسلة الموتى، ولكنها لم تصنع جواً عجائبياً للرواية «القارورة» كما فعلت مع رواية «دم البراءة» لإبراهيم الناصر ؛ وقد يعود السبب إلى أن المحيميد استعان بهذه الحكاية دون أن يجعلها أساساً في بناء سرد الرواية، فأصبحت لا تشكل سوى حدث ثانوي ينتهي بانتهاء الشخصيتين الثانويتين «غاسلة الموتى والفتاة» بحيث لا يتجاوز تأثير هذه الحكاية فصلاً واحداً من فصول الرواية.

أما «دم البراءة» للناصر فتتفرع أحداثها من جذور هذه الحكاية الشعبية حتى صنعت عالماً عجائبياً للرواية، بدءاً من خروج الفتاة من القبر، ثم نزول الأخ القاتل مصعب إلى الأرض ومحاولة الثعبان الاقتصاص منه – كما في المثال السابق – لظلمه الفتاة موضي، ثم يتحول مصعب في نهاية الرواية إلى مسخ بقرار من العالم الأرض : «.... أخذ الأشرم يهدئ من انفعال المتحول الذي شرع في دق الأرض بقدميه بعنف وهياج رافعاً عقيرته بالبكاء»[21].

وأخيراً يمكن الحكم على التشكيل السردي للرواية السعودية الحديثة كالآتي :

1 – لم تكن الحماسة الكبيرة في هذه المرحلة لكتابة الرواية تعكس جودة إنتاجية في الجانب الفني للأسلوب، أو فيما يتعلق بالقضايا المعالجة، لسرعة التحرك المضطرب والمتزايد للرواية مع غياب لجودة النقد والتوجيه، وعدم متابعة المبدعين للنقد، وهذا ما تنبه إليه غيري أيضاً، وأكدته هذه الورقة، وإن ظهر النضج في روايات ما بعد حرب الخليج الثانية، بالتركيز على الرواية جنسا أدبيا جديدا ظهر على السطح، إلا إن تسرع البعض وتعجلهم في الكتابة والنشر أدى إلى ظهور نوعية رديئة لغالبية الأعمال بالرغم من الآمال المعقودة على هذا الجيل الجديد.

2 – ظهر التوجه الخرافي بوضوح في تشكيل جماليات الرواية السعودية الحديثة مثل روايات عالم والأعمال الأخيرة للحميدان وبعض أعمال القصيبي.

3 – تميزت روايات هذا الجيل بقدرتها على توظيف التناص حتى أصبح جزءاً من تشكيل النص، وبخاصة رواية «فسوق» و«ترمي بشرر» لعبده خال.

4 – ظهر التناص الداخلي جليا في توظيف الحكايات الشعبية بين روايات هذا الجيل حتى وصل إلى التراكيب اللفظة والصور السردية، مثل التعالق بين عالم ومها الفيصل، والحميدان والمحيميد.

5 – ظهر لي أيضاً ميزة في روايات هذا الجيل، وهي العناية بالمسرود له القصصي، وان كان هناك هجوم صريح في بعض الروايات الحديثة على المسرود القصصي «النقاد»، مثل: الجنية للقصيبي، والغيمة الرصاصية للدميني والقارورة للمحيميد.

6 – توصلت إلى أن الروايات الحديثة اهتمت بالزمن الاستشرافي حتى وصل للحدث الرئيس بعد أن كان مغيباً.

الهوامش

1) انظر د. عبدالرحمن الوهابي: الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية ص 231، 232.

2) تيار الوعي أو اللاوعي: هو مونولوج مباشر أو غير مباشر قد تختلط فيه الأصوات، وتصل إلى الرمزية والتصويرية.

3) عالية محمود: «البناء السردي في روايات إلياس خوري»، ص 20.

4) نورة الغامدي: «وجهة البوصلة»، ص 13.

5) السابق: ص 67، انظر أيضاً على سبيل المثال: ص 99، 110، 137، 277، 236.

6) انظر السابق على سبيل المثال: ص 45، 46، 53، 56، 152، 157، 176، 265.

7) د. محمد رحومة: «اشتعال اللحظات – دراسة في تكنيك الزمن في الرواية (الحجاجي نموذجاً)، ص 16.

8) نايف الجهني: «الحدود»، ص 10، 11.

9) يوسف المحيميد: «القارورة »، ص 212-216.

10) حميد الحمداني «بنية النص السري»، ص 77.

11) أميمة الخميس: «البحريات»، (ط 1، 2006)، دار المدى ، سورية – دمشق ص 109، 113، 121، 143.

12) انظر د. صلاح فضل: «منهج الواقعية....» ص 291.

13) عبده خال: «فسوق»، ص 13.

14) السابق: ص: 132.

15) السابق: ص 47.

16) غازي القصيبي «الجنية» المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2006، بيروت، ص 17.

17) غازي القصيبي: «الجنية»، ص 33.

18) السابق: ص 36، 37.

19) السابق: 167.

20) السابق.

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للدكتورة نورة المري والآن إلى المداخلات..

المداخـــــــلات

■■ الدكتور عاطف بهجات:

تقديري لأصحاب الأوراق جميعاً، ولكني سأقف مع الدكتور سعيد يقطين في نقاط ثلاث محددة، الأولى: لاحظت تفوق الجانب المضموني على الجانب الشكلي في الورقة مع أن الورقة بحكم عنوانها ذات طبيعة شكلية، سؤالان: مصطلح الرواية المعرفية، بالرغم من أنه مصطلح مؤقت، فما حدود هذا المصطلح الأخير مادمنا نستطيع القفز فوق بعض مقاطع الرواية، فما قيمتها فنياً؟.. وشكراً.

■■ الدكتورة أسماء أبو بكر:

ورقة الدكتور سعيد يقطين ثرية ومتميزة، ولكن هناك إشكالية في تحولات مفهوم الجميل والجمالية، فكثيراً ما نقرأ أوراقاً عن جماليات المكان، أو جماليات الزمان، أو جماليات الحدث وغيره، وفي الواقع تبدو الموضوعات وكأنها تحليل لبنية المكان أو الزمان أو الحدث، دون أن تتحدد رؤية نقدية لمفهوم الجمال، وهو ما نجحت الورقة في تحديده على مستوى التنظير فقط، فكيف يتم تفعيل مفهوم الجميل على مستوى الرؤية التطبيقية بصفة عامة، وما مدى ارتباط الجميل بمفهوم الذوق الأدبي؟.. د. محمد أبو ملحة، تعتمد على قراءة تعبيرية حكائية تفتقد إلى رؤية منهجية تتناول الموضوع من خلال مجموعة من المحاور، فكنا نأمل أن نتعرف على أنماط المكان الذي يمكن أن يتوزع بين المكان الحلمي، الذي يتطلع إليه المسجون، أو المكان الكابوسي، الذي يطبق على الأنفاس، أو المكان الذكرى الذي يستدعيه المسجون متعايشاً مع أحداثه الجميلة، أو المكان المنفر الممثل في السجن، ويتأطر كل ذلك في سياق المكان النفسي الذي تطرح عليه الذات همومها ومواجعها.. ورقة

د. مراد مبروك عميقة ومائزة على مستوى التناول، والجميل فيها أنها طبقت المنهج الشكلاني، دون أن نشعر بجفائه، أو انفصاله عن الرؤية، كذلك، ربطت الورقة بين تضاريس النص الأدبي، وتضاريس النص الجغرافي ودور الثورة المعلوماتية المؤكدة للتداخل والتفاعل بين العلوم الإنسانية المختلفة، وحضورها في سياق النص الروائي، ولكن ألا يرى الدكتور أن المنهج الشكلاني إذا فتحت له نافذة أكثر من ذلك يمثل هاجساً له خطورته؟..
د. نورة، ورقتها فيها جهد طيب، ولكن كنت آمل من الورقة أن تلملم رؤيتها حول تناول جماليات التشكيل من خلال العناصر البانية للنص الروائي، مثل جماليات اللغة، جماليات الزمان، جماليات المكان، جماليات الشخوص، تناولاً منظماً محكوماً بإطار منهجي، ولكن الورقة ركزت أكثر ما ركزت على جماليات اللغة، أو التشكيل اللغوي، فيكون من الأدق أن يكون العنوان «جماليات التشكيل في الرواية السعودية: التشكيلات اللغوية أنموذجاً».. الدكتور سعيد يقطين تناول جماليات الشكل في حين تناولت الدكتورة نورة في ورقتها جماليات التشكيل، ويبدو أن خلطاً ما حدث بين الشكل والتشكيل اللذين يمثلان مصطلحين مختلفين تماماً.. وشكراً.

■■ الدكتور أحمد صبرة:

أشكر الإخوة المتحدثين على أوراقهم، ولكني أريد أن أطرح بعض هواجسي حول قضية الشكل، وأظن أن بعض ما استمعت إليه هو تحليل للشك في بعض النصوص الروائية في الجزيرة العربية، ولكن أين تأثير هذا الشكل، وكيف ينتج تأثيراً جمالياً؟ وهناك مشكلة كبيرة في تتبع منهج السرديات للنصوص الروائية، ومأزق السرديات الكبير هو ديموقراطيته، وإنني أستطيع من خلال هذا المنهج أن أطبقه على كل الأعمال الروائية دون تمييز، فكيف أستطيع من خلال هذا المنهج أن أميز بين التجارب الروائية

المختلفة؟.. وهذه مشكلة أعتقد أنها تحتاج إلى حل لجدوى السرديات في تحليل النصوص الروائية.. د. مراد، أعتقد أنه في مشكلة المجاز الذي استطاع من خلاله أن يرى النص على أنه تضاريس.. فلو رأيت النص على أنه شيء آخر، فماذا يمكن أن أقول؟.. وشكراً.

■■ الدكتورة أميرة كشغري:

سعدت جداً بهذه الجلسة لسببين، أولهما: كان هناك محور بشكل عام استطعت أن أجد ملامحه بشكل واضح، وأعتقد أنه جماليات الرواية بشكل عام، في حين أنني لم أستطع تلمس هذا المحور بشكل واضح في الجلسات السابقة.. ثانياً: إن الأساتذة لم يفرضوا منهجهم النقدي كرقيب سلطوي، بل كان النص هو الذي يصغي للمنهج من خلال قراءاتهم لهذه النصوص.. د. سعيد يقطين تساءل، كيف يمكن الإمساك بالجماليات؟ وأجيب: إن المنهج هو الوسيلة لكشف جماليات النص، والمنهج الذي استخدمه الدكتور يقطين هو منهج في الحقيقة أثار قضايا تتفاعل مع الإبداع، ولم يكن النقد رقيباً على النص، بل كان يثير القضايا التي تتفاعل مع هذا النص جمالياً.. ود. يقطين تحدث عن المفردة والجملة السردية والمقطع، والبنية النصية، فهل تشكل الطبقة النصية من خلال كل هذه المفردات، أو الجمل، أم لا؟.. د. أبو ملحة، قراءة المكان في الحقيقة، وأخذ السجن كنموذج، كان قراءة موفقة جداً، وأعتقد أيضاً أن اختيار رواية تركي الحمد وعلي الدميني، كانت أيضاً أكثر توفيقاً، فهل الرمزية في رواية علي الدميني كانت بنفس الرمزية في رواية تركي الحمد؟.. د. مراد، استخدم منهجاً جميلاً، وهو المنهج الإحصائي، أو الإحصائي الشكلي... الربط بين أسطورية المكان وأسطورية المرأة في التضاريس، هل يمكن تطبيق الأسلوبية النصية الإحصائية على رواية أسطورية؟.. د. نورة، جهود رائعة واستمتعنا بكل ما قدمتيه.. وشكراً.

■■ الدكتور عبدالله إبراهيم:

أريد أن أقدم مداخلة حول عمل الدكتور سعيد يقطين، فأبدأ قائلاً بأنني أرتبط مع سعيد يقطين بعلاقة شخصية ونقدية منذ عشرين عاماً، وهذه العلاقة أخذت طابعاً حوارياً وشفوياً، فقد كتبت عنه في كتابي المتخيل السردي في عام 1990م، وكتبت عنه في كتابي الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، كما أنه كتب عني أكثر من مرة، وخصني – في آخر ما كتب – بدراسة نقدية طويلة، في آخر عدد من مجلة نزوة، وطوال هذه السنوات العشرين كان بيننا حوار حيثما التقينا، أو تبادلنا الرسائل.. الملاحظة التي أريد أن أثبتها في محضر هذه الجلسة تتصل بالمفاهيم، لأنه ما من ناقد عربي اهتم في السرديات بالمفاهيم مثل سعيد يقطين، فله الفضل في كثير مما كتب، وفي كثير مما كتب عني كنت أحياناً أقوم بتعديل وتقويم بعض آرائي، وأقول: تكلم سعيد يقطين عن السرد كثيراً في محاضرته، وكأنه – أي السرد – فقط الوسيلة الحاملة للأحداث والمعبرة عنها، والواقع يا دكتور سعيد هذا التعريف يمثل وظيفة واحدة من وظائف السرد، وليس السرد، فالسرد في العربية – وأعتقد أيضاً في الفرنسية التي تجيدها وتستفيد منها – هو النسج والسبك، ومع أنني أحذر من الربط بين الدلالة المعجمية للألفاظ والدلالة الثقافية للمفاهيم – في كثير من المرات لكنني أتجرأ وأقول: إن كلمة سرد وردت في القرآن الكريم بهذا المعنى، قال تعالى، مخاطباً داود: «وآتيناه الحكمة»، ثم خاطبه مباشرة وقال: «وقدِّر في السرد»، أي أجد سبك الدروع، وانسجها جيداً يا داود، وقد كانت الدروع ثقيلة، ومعيقة للمحاربين، وداود هو الذي جعلها مرنة وصالحة للحرب، وقال شاعر العرب الأكبر المتنبي في شطر من بيت له: ودرعي مسرودة من حديد.. أي منسوجة ومسبوكة من حديد، فلا يجوز يا دكتور سعيد أن تختزل السرد إلى وظيفة من وظائفه، وله تقنيات، كالوصف، والحوار، والتداعي، والتقرير الذي ذكرته، وحتى الأشعار التي أشرت إليها في سياق تمثيلك بألف ليلة وليلة، هذه تؤدي

وظيفة سردية داخل النص، ومثل ذلك كثير، ومن ثم أتمنى أن نتصف بالدقة كثيراً.. الأمر الثاني، تكلمت عما سميته، مؤقتاً، بالرواية المعرفية، أو الرواية الأطروحة، وأنت تفصل بين السرد والتقرير بين العملين اللذين أشرت إليها.. ألا ترى يادكتور سعيد بأن هذا الموضوع قد اندرج منذ أكثر من عشر سنوات في سياق ما نصطلح عليه بالسرد الكثيف، ولِمَ الآن نتحدث عن كثير مما ورد فيه؟.. الرواية المعرفية، ماذا تقصد بها؟، نعم أوافقك الرأي بأن الرواية أصبحت أداة بحث مهمة الآن في الموضوعات الدينية والأخلاقية والسياسية والاجتماعية، ولكن القول بأنها تؤدي وظيفة معرفية، فذلك أبعد ما يكون عن وظيفة السرد.. وشكراً لكم.

■■ الدكتور عالي القرشي:

منذ اشتغل حسن نجمي – منذ سنوات – على شرعية الفضاء، ونحن نجد أن استخدام مصطلح المكان يكون قلقاً في أننا نستخدمه في العمل النقدي أو في الرواية، أو في النص الإبداعي بصفة عامة، ذلك لأن المكان في النصوص له حمولاته الثقافية التي تغادر التضاريس وتغادر الجغرافيا، وهذا ما جعلني أتساءل مع الدكتور مراد، حينما نضع المكان بهذه الصفة الجغرافية، وهو قد دخل حيز الإنتاج الروائي.. الروائية حتى لم تسم الوادي، تقول: وادي الجد العظيم، الوادي لم يسم، وهذا الحيز الأكبر للفضاء الروائي، ثم بعد ذلك نأخذ التضاريس، ونجعل هذه التضاريس منها ما هو طارد، ومنها ما هو قابل، حتى في سرد الرواية نجد أن الأمكنة التي عبرت إليها أيضاً ظلت في حالة طرد، فكيف نفصل هذا الحيز، بحيث نجعل هنا حيز مكان قابل، ومكان طارد؟.. ويبدو لي أن إشكالية المكان في العمل الإبداعي نتجاوزها بالحدود الجغرافية والحدود التضاريسية، ومن ثمَّ هذا المصطلح يبدو لي أن تطبيقه في المجال الإبداعي والمجال النقدي يحتاج إلى تروٍ أكثر.. وشكراً.

■■ الدكتورة سحر الشريف:

د. محمد أبو ملحة، كنت أود أن تميز لنا - بما أنك تتكلم عن المكان - بين مصطلحي الخير والفضاء الروائي، وما المنهج الذي اتبعته في بحثك؟.. د. مراد مبروك، عنوان البحث جيوبوليتيك، الجغرافيا السياسية، لكنني لم أجد سياسة في الورقة البحثية، أو لم أستطع أن أتبينها، وما معنى جغرافية النص الروائي؟.. جغرافية النص الروائي، جغرافية المكان، تضاريس المكانية.. هل لها علاقة بدراسة المكان في السرد الروائي كما نعرفه؟.. أحيي الدكتورة نورة المري على عرضها الجامع الشامل الجيد، وبالرغم من أنها تعرضت كثيراً لجماليات الشكل، إلا أنها أيضاً لم تغفل المضامين والأفكار.. فشكراً لها، وشكراً لكم جميعاً.

ردود المداخـــــــلات

■■ الدكتورة نورة المري:

أشكر أولاً نادي جدة الأدبي على حسن اختياره للموضوع، وكريم ضيافته وعلى رأسه الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني وجميع القائمين على النادي والحضور الجميل.. أشكر الدكتورة أسماء أبو بكر على مداخلتها، وفعلاً جماليات التشكيل تشمل اللغة، الزمن، المكان، الحدث، وكنت أنوي في ورقتي التركيز على التشكيل الزمني والتناصي وليس اللغوي، ولكن السرد أغراني إلى مناح أخرى جعلتني لا أحدد، أما الفرق بين الشكل والتشكيل فأجعل للدكتور سعيد يقطين الإجابة عليه، لأنه أكثر خبرة مني في المصطلح، د. أميرة كشغري، ود. سحر الشريف أشكركما على الإطراء والتشجيع، وشكراً لكم جميعاً.

■■ االدكتور مراد مبروك:

أشكر جميع المداخلين على هذه التساؤلات الطيبة والجيدة، ولكن الورقة في الحقيقة طرحت مصطلحاً نقدياً مأخوذاً من الجيوبولتيك (الجغرافيا السياسية) وعلاقتها بتضاريس النص بشكل أساسي.. بمعنى لما ارتبطت بداية الرواية السعودية ببداية توحد الدولة السعودية، فهل لو لم تتوحد الدولة السعودية، هل كنا سنجد رواية سعودية تشكل هذه التضاريس؟.. المتغيرات السياسية التي طرأت على الجزيرة العربية في القرن الأخير هي التي فرضت نفسها على تضاريس النص الأدبي حتى فيما يتعلق بتصوير المكان.. تصوير المكان الذي عنيت به الكاتبة كنموذج للتطبيق، ولا يقصد بالرؤية السياسية هنا مجرد قرار سياسي، ولكن يقصد بالرؤية السياسية، بداية من رغيف الخبز الذي يتناوله الإنسان إلى أعلى قرار ممكن

أن يصدر.. كل ذلك نعتبره الرؤية السياسية المتكاملة، وليس مجرد رؤية سياسية في قرار عسكري أو قرار سياسي يطرأ، فأنت لا تستطيع أن تقيم بيتاً في مكان ما إلا برؤية استراتيجية معينة.. هذه الرؤية الاستراتيجية المكانية ترتبط برؤية استراتيجية أعلى، وبالتالي عندما يأتي الكاتب ليصور المكان هو يرصد الواقع الحياتي المعيشي، وفق هذه الرؤى السياسية المطروحة.. المنهج المستخدم ليس منهجاً شكلانياً، فكما تعلمون أن الدراسات البنائية نحو ست مدارس، وبالتالي ما استخدمته ليس منهجاً إحصائياً ولا منهجاً شكلياً، فقد حددت مفهوم دراسة النص، ودراسة النص تبدأ حتى من الصورة وصولاً إلى رؤية العالم ككل، وبالتالي فهي متكاملة، ربما لم يسعفني الوقت للتطبيق، وبالتالي جاء ذلك الفهم، ولكن الربط بين مسألة المجاز ومسألة التضاريس، فبالطبع هناك بون شاسع.. رؤية الدكتور عالي فيما يتعلق بالتفرقة بين المكان الطارد وبين المكان الأليف.. المكان الأليف هو الذي شكل حلماً، وهذا ستجده في كل فصل من فصول الرواية، ولك دراسة عنها، والمكان الطارد هو نفس البيئة الحياتية.. القرية التي تعيش فيها فضة.. فضة طوال الرواية من أول صفحة حتى آخر صفحة تريد أن تفر من المكان، وبالتالي فرت من المكان إلى الموت، فذلك مكان طارد، وطوال الرواية تحلم بأنها حتى مجرد أن تنتقل من هذا المكان إلى مكان آخر حتى تخرج من أسر قداسة السلطة الاجتماعية الموجودة في هذا المكان، والمكان الأليف ظل حلماً طوال الرواية.. وشكراً.

■■ الدكتور محمد أبو ملحة:

أشكر الجميع، وحول سؤال الدكتورة أسماء، أقول: كان في ذهني أن أفعل ذلك، وبدأت بالفعل في هذا العمل، ولكن لما رأيت المساحة الزمنية المتاحة للورقة، كان لابد من الاختصار على أحد هذه الأماكن، فاخترت السجن لما ذكرت من الأسباب.. د. أميرة، بالفعل كان هنالك عدد من الدلالات

المكانية، في رواية علي الدميني، وقد تتبعت شيئاً منها في هذه الورقة.. د. سحر في المقدمة النظرية ذكرت التمييز بين الحيز والفضاء، وميزت بين هذه المصطلحات، وكذلك سبب اختياري لمصطلح المكان.. وشكراً.

■■ الدكتور سعيد يقطين:

شكراً جزيلاً لكل المتداخلين، وهذا فعلاً يبين أن الحوار حول النظرية السردية، وحول النص الروائي العربي، لا يمكن إلا أن يكون مثار اهتمامنا جميعاً، ومثار جدل أيضاً، ولعل السبب في ذلك يعود في رأيي إلى تباين مستويات التعامل، مع التخصص من جهة، ونقل التخصص إلى النص العربي.. د. عبدالله إبراهيم، علينا أن نظل مختلفين لأن هذا هو الذي يمكن أن يولد النظرية، ويدفع كل واحد منا إلى بلورة التصور الملائم للتطور، أما أن نقبل شذراً قدراً بالاستعمالات، بدون تنظيمها، وبدون تأطيرها، فستظل الفوضى هي السائدة، وهي الأساس، وأنا أنطلق لتصور معين للسرد، وكما تفضل الدكتور عبدالله، فإنني أستعمل السرد كمفهوم خاص ثم كمفهوم عام، لذلك أعتبره جنساً، وأي جنس يتضمن فروعاً كثيرة جداً، ومن يقولون: إن الرواية موجودة في اللغة العربية، أقول لهم: لا، السرد موجود في التراث العربي، ولكن الرواية كنوع فهي جديدة، وهذا التفسير لمعنى أن السرد موجود عند كل الأمم، وأنه ينطلق من البلاغة العربية، من النحو العربي، وقد حاولت في كتاب لي إعادة تشكيل رؤية لمفهوم الأدب، لأن مفهوم الأدب حديث، ولذلك انطلقت من مفهوم الكلام، فأي كلام في الكون لا يخرج عن أن يكون خبراً أو إنشاءً، حديثاً أو خبراً، كما حاولت توضيح ذلك.. الحكي، أو المحاكاة، فهذا تصور إنساني، فلذلك المفهوم الذي استعملته الآن بمعنى السرد، والتقرير هو الحديث.. بالنسبة لمفهوم النسيج في الأدبيات الغربية هو مستعمل عن النص وليس عن السرد، فالنص هو النسيج، وأحياناً يتداخل مفهوم السرد مع مفهوم الخطاب، وهذا صحيح، لماذا؟، لأنني عندما أقول بأن

صيغ الخطاب التي يتميز بها الخطاب الروائي هي السرد، فإنه ما يميز صيغة الخطاب الروائي عن السردي الذي يحضر في الحوار، لذلك فالحوار هو جزء من صيغة الخطاب، ولكن ليس هو السرد، لا يمكن من خلال الحوار أن نقدم قصة إلا من خلال المحاكاة، أي العرض المباشر (المسرح – السينما – الصورة – المشهد) أو ما إلى ذلك، لذلك فإن مفهوم التقدير في السرد يا د. عبدالله معناه التتبع في الحدث، وهو نفس الدلالة التي نجدها في لفظة القص في القرآن الكريم.. في اللغة العربية عموماً.. قصية: معنى قصية، أي تتبعي، لذلك أرفض مصطلح سارد، لأن له إيحاء.. لأن السارد في المعجم هو الإسكافي.. يأخذ ويضع نقطاً ويحاول أن يتتبعها بالمسرد.. والسرد عنصر إنساني، عنصر كوني.. ويمكن أن نضيف مصطلح الحكي، وهو له كذلك تجليات أخرى، لأنه يمكن أن يتحقق بواسطة الصورة، بواسطة التشكيل.. سواء كانت الصورة ثابتة أو متحركة أو ما شاكل ذلك.. إذن وفق هذا المفهوم أنا أدافع عن السرديات، قد يكون عندنا علم بالسرديات، وهذه السرديات يمكن أن تكون خاصة، التي تهتم بالنص السردي، وعندما أقول: النص أحمله الدلالة اللفظية، ولكن أيضاً يمكننا أن نتحدث عن سرديات عامة، أي تتحول السرديات من فرع البيوطيقا إلى علم كله يدرس السرد حيثما وجد.. نتحدث عن سرد الحركة، سرديات الصورة، عن سرديات الشعر، والسرد يحضر في الشعر العربي بصورة كبيرة جداً.. إذن هنا تفكير في مجال للبحث.. عندما نأخذ مقومات النص السردي، نبتدئ كما قلت من المفردة إلى البنية.. هناك تفاعلات بينها، ولذلك أضفت مصطلح الطبقة، لكي ننفتح على مختلف أنواع العلامات التي يتحقق من خلالها السرد.. إذن ما هي العلاقة بين الصورة المسرودة وبين المحكية.. هذا هو المصطلح الأنسب، لأنها مقدمة بعلامات مختلفة عن الأخرى المقدمة بواسطة السرد.. والتشكيل هو إعطاء شكل تماماً كالخزاف عندما تكون عنده مادة، فهي مادة هلامية، وهو يعطيها شكلاً من خلال عملية تشكيلها، لذلك في السرد عندما نميز بين القصة وبين

الخطاب، نقول: المادة الحكاية عن العمل الروائي هي مثل المعاني المطروحة في الطرق.. إذن ما الذي يعطيها دلالتها الخاصة.. هو الخطاب، فهو الذي يخطِّبها، هو الذي يشكلها، هو الذي يعطيها شكلاً.. إذن حينما أمسكت بمفهوم الطبقة، نظرت إليها من خلال الصيغتين الأخريين، وهي السرد والعرض، هذان هما المفهومان المركزيان، ولا يوجد مفهوم وسط، لأن المفهوم الوسط هو الذي ستحققه الرواية.. كيف؟ من خلال عملية توصيف ما هو غير صوري، مثل الوصف، عندما يصف الروائي فهو لا يسرد هو يصور، ولكن ما هي أداة تصويره.. هي اللغة، إذن هو يقوم بعملية تحويل الصورة إلى نص قادم للقراءة، إلى ملفوظ.. هذه المفاهيم هي التي حاولت الاشتغال بها بجعل التحليل السردي منفتحاً على ما هو لفظي، وعلى ما هو غير لفظي، لأن الرواية الجديدة منذ الثمانينيات والتسعينيات، مع تطور الوسائط، وإلى الآن.. هذا هو المفهوم الجديد في السرديات كما أتمثله، وهذا هو المفهوم الآن، الذي أسعى من خلاله إلى تطوير السرديات، لماذا؟ لأن هذا التطوير لا يمكن أن يتحقق بدون المفاهيم العلمية الجديدة التي بدأت تتحقق الآن في مجال التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل، التي تقدم لنا النص الجديد، وهو النص الرقمي، والنظرية الأدبية سواء في مجال السرد أو في مجال الشعر لا يمكن أن تتطور الآن بدون الأخذ بالاعتبار بهذا الإبدال المعرفي والعلمي الجديد.. وعلى كتابنا ونقادنا أن ينخرطوا في هذا المجال الجديد، لأنه هو الذي يمكن أن يجدد رؤيتنا للإبداع والفن والثقافة، ومن حسن حظ المبدع لأنه يتعامل بكيفية خاصة، وهو مؤهل دائماً للإنتاج بما يتحقق من وسائل ومعارف وثقافات في العصر الذي يعيشه.. وأرى أن الجانب المعرفي مهم جداً، وإنني أنشد الجماليات من المستوى الأعلى ورؤيتنا للعمل الروائي ينبغي أن تقوم على التفاعل وعلى الترابط.. هذا هو المفتاح، وهذا ليس تحليلاً مضمونياً، وإننا إذا كنا انطلقنا من الاهتمام

بالخطاب إلى النص، إلى النص بكليته وشموليته، ويبدو لي أن هذا هو الذي يجدد رؤيتنا للنص، وشكراً جزيلاً لكم.

■■ رئيس الجلسة:

شكراً للدكتور سعيد يقطين، وأشكر جميع المحاضرين والمتداخلين على إحساسهم الراقي بالوقت، وبقي في هذه الجلسة تسليم الدروع للمشاركين، وشكراً للجميع، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

* * *

ملتقى قراءة النص

الخميس 1430/3/29هـ - 2009/3/26م

الساعة 9.00 صباحاً

اليوم الثاني

الجلسة الخامسة

■■ رئيس الجلسة: د. أميرة كشغري

■■ المشاركون:

- د. لمياء باعشن: فخاخ الرائحة: التحايل السردي في ضوء نظرية الأنماط الأولية.
- د. أسماء أبو بكر: إعادة تشكل الأسطورة الشعبية في رواية (ساعة ظهر الأرواح).
- د. أسامة البحيري: تفاعل السرد والتاريخ في الرواية اليمنية الجديدة
- د. ظافر الشهري: تشكلات الشخصيات في روايات البدايات

■■ **رئيس الجلسة:**

أسعد في هذه الجلسة لأننا سنستمتع بالتحليق مع فضاءات جديدة في عالم الإبداع الروائي النقدي، وأنوه أننا قد نعرف بعضنا البعض، ولكن يجب أن تكون السيرة الذاتية شيئاً أساساً في أي جلسة علمية وأكاديمية، أو ثقافية، والورقة الأولى ستكون للدكتورة لمياء محمد صالح باعشن، وهي أستاذ الأدب والنقد في كلية اللغات الأوروبية في جامعة الملك عبدالعزيز، وهي الزميلة والصديقة وشريكة الهم النسائي والثقافي، هي صاحبة حكايات شعبية من مدينة جدة في التبات والنبات، وهي مبدعة أهازيج من فلكلور الحجاز دوها يا دوها.. واليوم سنستمتع بتقديمها لورقتها، فلتتفضل:

[فخاخ الرائحة]: التحايل السردي في ضوء نظرية الأنماط الأولية

لميـــاء باعشـــن

في تناولنا لرواية يوسف المحيميد (فخاخ الرائحة) نعرف أننا أمام نص مفخخ، أولاً: من تركيبة العنوان الايحائية كمقولة، تصرح بالمراوغة والمخادعة، وثانياً: لأن هذا العنوان له دلالة استدراجية، فهو يسحب القارئ إلى فضاءات المفاجأة، ويبث فيه الخوف والتوجس، ويأتينا قول يوسف المحيميد في لقاء صحفي، مؤكداً لذلك: «العنوان هو الفخُّ الذي أنصبه للقارئ، فأغويه ويدلف معي إلى متاهة النص»، (**حوار: زوينة خلفان**) فالقارئ هدف لفخ التلقي والتورط في فعل القراءة، بحثاً عن الرائحة التي تنصب فخاً. وثالثاً: لأن العنوان نواة للنص فإن خصائصه المجازية تنسحب على عالم الرواية المشدود إلى الخديعة، والذي يعج بفخاخ الروائح وروائح بلا أفخاخ وأفخاخ بلا روائح.

لكننا نوقن أكثر بأن هذا النص مفخخٌ؛ لأن كاتبه يصرح بذلك في أكثر من لقاء صحفي، فقصدية التفخيخ لا اختلاف عليها. مدخلنا إلى النص هو مقولات ليوسف المحيميد، يدلي فيها بالتالي:

«أحب أن أصنع شركا لذيذا أمام القارئ وأصرخ هاأنذا أوقعته في الفخ!» (**الحوار: عدنان فرزات، القبس، الكويت، الخميس،** *26* **رجب** *1428*، *9* **أغسطس***2007* **، رقم العدد:** *12281*).

- في فخاخ الرائحة كان التشويق يعتمد على الإخفاء والتأجيل، فثمّة سرّ مخبوء لم أصرّح به، بغرض استدراج القارئ حتى الفصل الأخير. (**جريدة اليوم اليوم الثقافي، العدد** *11385*، **السنة الأربعون، الاثنين** *30-06-1425***هـ الموافق** *16-08-2004***م**).

- أحتفظ بمفتاح السرّ أو الكنز في جيبي حتى آخر شهقة في عمر السرد.. وأقول دائما لقارئي، لا تتعجل الذهب، فقط واصل اللعبة معي إلى آخرها.... هذا ما فعلته بالضبط في" فخاخ الرائحة" إذ دفعت سرّ الأذن المقطوفة لدى البطل إلى آخر فصل من الرواية. (**الشرق الأوسط، الخميس،** *27* **رجب** *1429***هـ** *31* **يوليو** *2008* **العدد** *10838*).

بيد أن تصريح المحيميد هذا يشكل معضلة تأويلية، فالفخاخ التي تنصب على مدارات النص تستلزم الخديعة، أي أنها تعد بشئ وتقدم شيئاً آخر، لذلك عندما جذب الجلابة جماعة السودانيين برائحة الشواء تبين لهم حين اقتربوا من النار أن ما عليها ليس لحماً بل شحماً. وقياساً على ذلك فإن الفخ الذي نصبه المحيميد للقارئ لا يمكن أن يفي بالشرط الخداعي، فالقارئ كان ينتظر تفسيراً للأذن المقطوعة، وهذا هو تماماً ما حصل عليه. إن الطعم الذي يجب أن يجذب القارئ في هذه الحالة لا يكفي لإكمال أطراف المعادلة، لذا كان لابد من البحث عن الخدعة من حيث هي غير متوقعة ولا منتظرة، من حيث أنها تحدث أثراً توريطياً لدى المتلقي، وذلك بتخييب توقعاته بكشف يخالف أفق انتظاره.

في رحلة البحث عن الطعم الجاذب وطبيعة الحيلة التي انطلت علينا كقراء للنص نجد أنفسنا أمام خدعة سردية عالية المستوى لا يمكن رؤيتها

إلا من وجهة ما وراء السردية، والتي تشد الانتباه إلى موقع النص كعمل خيالي، وابتعاده بالتالي عن الواقع، فلا شيء يظهر كما هو متوقع أو متخيل، بل إن الوهم الروائي يتبدد في ثنايا السر. سأحاول أن أتوقف في هذه الدراسة على ملامح الاستراتيجية التي اتبعها النص في بناء شراكه الخداعة التي أوقع فيها القارئ، والنظر إلى ما وراء الظاهر الذي يخفي أكثر مما يعلن لاستكناه التقنية التي استخدمها النص في بنائه.

تنتمي رواية "فخاخ الرائحة" إلى الرواية الجديدة المغايرة لما هو سائد من الأنماط السردية والتي تتسم بسردها المراوغ، ومضمونها المتداخل، وطرائقها السردية المبتكرة. هي رواية تقاوم الحبكة التقليدية وتخلخل افتراضات القارئ المألوفة، باشتغالها على فنية مخاتلة تعتمد تعددية المنظور السردي وتقطيع النسق الزمني بدلاً عن الإنسيابية المعهودة. نحن إذاً بحاجة إلى مدخل نقدي مختلف يتماشى مع وعي النص بالتفكيك المابعد حداثي وتعارضات المنطق، مدخل يفي بمطالب هذا النص المبتكر ليمنحه القدرة علي تخليق دلالات أكثر انفتاحا. عنوان هذا النص ودلالاته وسماته التقنية تجعلنا نستدعي مفهوم الأدب الاحتيالي «*literary tricksterism*» المنبثق عن النقد الاركيتايبي *Archetypal criticism* وهو من مفرزات نظرية «الأنماط الأولية» التي وضع أسسها الفيلسوف النفساني كارل جوستاف يونج *Carl Gustav Jung*، والتي تهتم بمتابعة ظهور تلك الأشكال الأصلية المدفونة في عمق التجربة الإنسانية المترسبة في الضمير الجمعي للبشرية «*collective unconscious*» وتطورها في النصوص الأدبية والإبداعات الخيالية على مر العصور.

يرى هذا النقد أن التصورات الميثولوجية الكامنة في اللاوعي الإنساني تشكل بالضرورة وظائف وأسلوب وطرق صياغة تلك الأعمال الإبداعية، بل إن معنى النص مرهون بمكوناته النفسية والثقافية. وتعاود تلك

الأنماط المتوارثة الظهور مرات ومرات وتتجسد على سطح الوعي، إما على شكل شخوص أو موتيفات أو رموز تدخل كلها محملة بالمعاني والإحالات الغنية إلى ثنايا النصوص لتعطيها زخماً هائلاً من المرجعية والتأويل. وتنقسم الأنماط الأولية إلى شخصيات مثل البطل والأم والحكيم والشيطان...، وإلى حبكات، مثل التهيئة والنضج والموت والانبعاث والصحراء والطقوس..، وإلى صور رمزية، مثل الماء والدائرة والثعبان والألوان. والمحتال إحدى الشخصيات الأنماطية التي استبقتها كل الثقافات البشرية ونوّعت على قالبها الأصلي.

تفحص هذه الورقة رمزية الاحتيال في رواية (فخاخ الرائحة) للروائي «يوسف المحيميد» من المنظور الأركيتايبي اليونجي، فالشخصيات ذات الحضور الرئيسي في الخطاب السردي عند «المحيميد» تقترب في تكوينها وحضورها من أن تكون احتيالية بامتياز. (فخاخ الرائحة) كنص احتيالي يزخر بالاحتمالات، وتستخدم الاحتيال كموشور تجتمع في بؤرته ملامح الثقافة المحلية السائدة، بما فيها من اهتمامات بمسائل الهوية الذاتية والطبقية وصراعاتها المادية وأخلاقيات المنظومة الاجتماعية. ومن خلال الاشتغال على فكرة تعالق نص المحيميد مع أنماط ميثولوجية عتيقة وتشكُّلها وفق نماذجها، سيجري تقصي العلاقة الرابطة بين الشخوص والصور الرمزية والوحدات السردية وتحدى استقلاليتها وانفصالاتها الظاهرة.

ظل المحتال فاعلاً في آداب الشعوب في حقب زمنية مختلفة وتمت إعادة اختراع وظائفه الثقافية مراراً، لكنه ما زال جاذباً لمخيلة البشر. وفي هذا الاستمرار لوجوده تأكيد واضح على مركزيته في تحريك الراكد وتنبيه اللاوعي. وفي حضوره الاستنساخي يظهر ككائن ميثولوجي ذي شخصية تملصية مزدوجة يصعب القبض عليها في انفرادها وتأملها على حدة، لأنه في حالة تحول مستمرة، وتصنيفه الدقيق محير، لأنه تمثيل نمطي لمزيج *bricolage* من الأفكار والخصائص والميول المتداخلة، بل هو مفهوم مجرد

يجمع بين صفات متنافرة. مع ذلك فإن للمحتالين خصالهم الأولية المشتركة، وهي خصال تنطبق على شخصيات رواية المحيميد بشكل واضح ومدهش:

المحتال شخصية زئبقية معقدة تجمع بين المتناقضات، يطبعها الالتباس والازدواجية وتميل إلى الخداع وإثارة الشغب، لذلك فالمحتال يكون دائماً بطل النص المضاد، أو نقيض البطل المطلق، فهو وإن كان مغامرا ذكيا يكسب قوته بالشطارة والاحتيال، ويستطيع الخلاص من المآزق والبقاء على قيد الحياة، إلا أنه شخص هامشي متشرد متصعلك، ومغامراته الشطارية تتمثل في مقاتلة الوحوش بحثاً عن الطعام لإشباع الغريزة الأولية من أجل المحافظة على البقاء ومقاومة الانقراض، لذا فهو يخضع لأهوائه وغرائزه. والمحتال شخص متبرم ثائر، وكثير اللعن والتململ، منتقد حتى لنفسه، فهو رافض للتواصل الإنساني في إطار مجتمعي منتظم الانسجام لعدم قدرته على التواؤم مع سلبية الواقع وتضاداته، لذا فهو يعيش في غربة وعدم استقرار، لأنه دائم الحركة والترحال يتـــنقل من مكان لآخر، يتجول على حواف المجتمع.

أما انقطاعه عن أصوله، فيجعله بلا جذور ولا قيم أو مبادئ أو روابط اجتماعية تردعه عن أن يصبح لصا محترفا وقاطع طرق. يعيش المحتال على الحدود ما بين العوالم وتقاطعات الطرق، لأنه يكره الحدود المرسومة، وعمله على تخطيها، يضعه في مواقف حرجة مع خصوم أقوى، أو أكبر سلطة منه، كما يضع هو نفسه في محل التهكم فيتحول إلى مهرج يتسلى به الآخرون في لحظات سأمهم وضجرهم، وهو ليس بغافل عن جوانبه المثيرة للسخرية.

يظهر دائماً في النصوص التي يكتبها الأقليات المضغوطة في بحثهم عن الهوية والانتماء، كتكنيك للمحافظة على الحياة وتجنب الضياع والإبادة في منظومة ضاغطة، وكوسيلة دفاعية للحفاظ على الهوية والثقافة المهددة

بالتلاشي والإنقراض، حين يتكالب عليهم النهش من بشر لهم ضراوة الوحش.

يمثل المحتال قوة الفوضى المدمرة لمنظومة اجتماعية تسمح بالاضطهاد، والمحطمة للقيم الموروثة، هو منشق يرفض الانضواء تحت لواء التوقعات المجتمعية، ولا يداهنها، بل يثور ضد السلطة ويوضح مساوئ التنظيمات النسقية للمجتمعات الإنسانية ويكشف قصورها وزيفها، ويدفعنا لمساءلة ما حاز على القبول الأعمى من أفرادها، بممارسته كل ما ترفضه ثقافته وتحرمه على أفرادها. هذه الفكرة فوضوية تقويضية تعمل ضد التصنيف الخانق في ظل نظام اجتماعي مهيمن، وتدعو إلى مراجعة مسلمات الثقافة وتقويم الأنساق وخرق كل التابوهات العنصرية للقضاء على وجود الجوانب الفاصلة التي تخلقها العلامات الإثنية فتسمح بأشكال استرقاق البشر.

وهو ليس مجرد شخصية، بل أداة خطابية تسجل موقفاً قوياً وتعمل كمعادل تسوية لفكرة التناقض المرتبطة مباشرة بالحدود، التي تخلق المفارقات، حيث تختلف كل كينونة عن غيرها وتناقضها.

من الواضح أن طراد وتوفيق وناصر يشتركون مع المحتال في كل هذه الصفات، وزيادة على ذلك بقي هنالك ثلاث صفات أساسية تجمعهم مع هذا المخلوق البدائي، الفقد والتخفي وانشطار الهوية. تشكل المفقودات العضوية لحمة النص الأساسية، فالأذن المبتورة والعين المفقوءة والذكورة المخصية تتحول إلى محركات رئيسة داخل الرواية، وتكرارها كلازمة سردية يجعلها تمثل رغبة الشخصيات في الاكتمال، فهي نقص يمثل عاهات وتشويهات، مصحوبة بأزمات وصدوع في الهويّة. يعيش شخوص هذا السرد تأزماً نفسياً يعرضهم لنوع من التفتت والتشظي، ويشهد التعدد الاسمي على بعثرة وتشعب هوياتهم، (بعد انتهاك توفيق يجري انقسامه إلى

حسن وتوفيق، وطراد يصبح أبو لوزة وهكذا..). وهنا تظهر ضرورة التخفي ولبس الأقنعة، لإخفاء العيوب. (طراد يلف شماغه حول وجهه بإتقان ليخفي أذنه المقطوعة، ويقترح على ناصر ارتداء نظارة سوداء تخفي عينه المفقودة).

وفي عالم الميثولوجيا يمتلك المحتال أقنعة شتى تساعده على التنكر، لأسباب دفاعية، أو لأسباب عدوانية، حتى أن جوزيف كامبل سماه في كتابه الشهير البطل ذو المائة وجه، فالتنكر المستمر هو بعينه شخصية المحتال. يعمل القناع كستار الخداع والتضليل والتلبيس الذي يمنحه صبغة الغموض والازدواجية. وهنا يظهر رابط قوي بين شخوص الرواية والمحتال والمهرج، الذي يخفي ملامحه خلف قناع ضاحك أو باكي، ليزاوج بين دراما المأساة والملهاة. والأقنعة تشويه يخفي تشوهاً، فالشخصيات في الرواية يأخذون هيئة مسوخ تقارب في مجموعها مهرجي السيرك أو شخوص الكرنفالات الضخمة والشائهة، كما يرى باختين.

وعلى ذكر الازدواجية يتبين لنا أن المحتال يقفز بطبيعته بين الخطين، فهويته متحولة ، مائعة ومنقسمة على ذاتها. وهنا نقترب من الطعم الذي ينتظرنا في نهاية النص، فالهوية المتحولة تقترح في ظل التفسير الاركيتايبي النفسي أن شخوص النص ليسوا سوى انقسامات لذات واحدة، وتعدد الشخصيات هي سمة مرتبطة بالمحتال *multiple personality* تصل هنا إلى ذورتها لتحقق فصاماً عنيفاً.

ومادامت هذه قراءة نفسية مستمدة من فكر يونج وأستاذه فرويد، فلا حرج إن نظرنا إلى ثلاثية الانفصام على أنها التقسيمات الشهيرة للنفس البشرية بين الأنا والأنا العليا والأنا السفلى، حيث يمثل توفيق، ولاسمه هنا دلالة غاية في الأهمية، ذلك المستوى من الوعي الذي يوفق بين رغبات النفس الجامحة وبين العقل الكابح. كما أن النموذج الذي يقدمه يونج للوعي البشري يقسم النفس إلى وعي يضيئة النور ولا وعي يتبعه كظله. والظل

منطقة مظلمة تنغلق على ما تختزنه النفس من ذكريات وأمنيات وطموحات ورغبات دفينة، بعضها من ماضي الشخص وأخرى من ماضي البشرية. حين يشتد الصراع بين النور والظل يطفو مرض الشيزوفرينيا، وهي الصورة النموذجية لهذا المرض والصراع الناتج عنه الذي جسده لنا الأدب في الرواية الخالدة: دكتور جيكل ومستر هايد.

ويفسر هذا الفصام سر بنية النص الثلاثية وتعدد الأصوات الساردة وتشعب المنظور الحكائي والوحدة الأسلوبية للمبنى الحكائي، فالشخصية الواحدة تعاني انهيار الذات المتكاملة، الذات المغتالة والمسترقة. يظهر إذاً أن الوحدات الحكائية التي بدت مستقلة هي في واقع الأمر تتداخل وتتعالق في تعاطيها مع ثيمة الاحتيالية حتى تكاد تكون المرآة للأخرى، وأن تجاورها لم يكن عشوائياً فتواشجها يجعل المعمار القصصي متمازجاً إلى حد التوافق والاقتران. كل مسارات السرد التي حسبناها منفصلة راحت تتداخل وتنزلق إلى بعضها لتكمل بعضها الآخر و تدعمه، بل أصبحت بمثابة مرايا عاكسة في بناء متعدد الوجوه. أما تعاقبية السرد وتناوب السارد بالضمير الغائب (هو) أو بالضمير المتكلم (أنا) فيشير إلى ذاكرة واحدة متشظية إلي مجموعة من الرواة، وكأن المتعدد لا يحيل إلا على واحد قابع هناك خارج شبكة السرد المتداخلة، وبأن الصوت الذي يتولى السرد ليس هو أحد الشخصيات، لكنه قناع يضعه السارد الضمني الذي يستخدم الضمير هو كسارد عليم.

ويتفاقم الفصام عند المحتال حتى يصل به إلى الاستحالة والانسلاخ *Metamorphosis*، فهو نصف إنسان ونصف حيوان، له طبيعة بشرية / حيوانية وطاقة وحشية تفسر امتلاكه القدرة على التحول من شكل إلى شكل آخر *anthropomorphic*. وخرافة تحول البشر إلى حيوانات والعكس متجذرة في أساطير الشعوب، لكن الذئب هو أكثر مخلوق بث الرعب في قلب

الإنسان وحرك خياله، وفي ثقافة هنود أمريكا الشمالية يتماثل المحتال مع الذئب القيوطي *Coyote*. أما أقدم وأشهر الأساطير في تاريخ هذه المخلوقات المتحولة فيسمى بـ المستذئب *werewolf* الذي يتحول في ليلة يكتمل فيها القمر إلى ذئب في حجم إنسان تسطيل أظافره وتبرز أنيابه ويفسد في الأرض ليلة كاملة إلى أن يطلع الفجر فيعود لطبيعته.

وإذا وسعنا مفهومنا التقليدي للشخصية، والذي يعتبر الكائنات الآدمية وحدها شخوصا روائية، فسنجد أن الشخصية ليست سوى علامة يمكن أن يتمثلها شيء جامد، أو فكرة مجردة، أو حيوان، حينها يصبح الذئب في رواية (فخاخ الرائحة) سمة شكلية لتعدد الهويات وقناعاً رابعاً للسارد الضمني، يضعه ليعبر عن الذات الملبوسة بالنفي والاغتراب، والمتصدعة داخلياً نتيجة للاقتلاع وفرض الهامشية. فـ «الذئب» قناع رمزي لحرية مطلقة وسيادة الطبيعة في أشدِّ صورها بدائية وفوضوية ووحشية. ويبعث فينا المحتال الذئبي شعوراً دفيناً بأن في داخل كل منا وحشاً يصعب ترويضه ورغبات مكبوتة تنبع من ينبوع الوعي الجمعي يصعب السيطرة عليها.

يبدأ النص وينتهي في المحطة حيث ينضج الطعم الخداعي المخالف للتوقعات. المحطة هي مكان الوصول والانطلاق، يصل إليها طراد فوضوياً مجزءاً مشوشاً وبدون معرفة للذات، وينطلق منها مستسلماً للأمر الواقع. والمحطة بؤرة مركزية للمغادرة والقدوم، في أرجائها يتم التجمع النهائي، وفيها يجد طراد نفسه وجهاً لوجه مع أجزاء ذاته المتفرقة ويواجهها ويتوحد معها فيزداد وعياً لدواخله ويتعمق فهمه لمعاني وجوده ويتماسك إدراكه بزوايا نفسه المشتتة. في المحطة ينضج الإحساس بالذات، ليشعر أنه جزء من كيان أكبر، جزء من شخصية جماعية تتبلور وتتقارب أجزاؤها، وتصل معرفتها بذاتها إلى منتهاها فتعيد تجميع شظاياها المتناثرة.

إن قارئ سرد الحيلة متحايل عليه، فإن كان ينتظر من السرد تمثيلاً للواقع فسيجده تضليلاً وتلفيقاً بلغة الكتابة التي تعمل ككساء سحري، قناع يحجب ما يقول، ويخفي ما يعلن. السارد المحتال في فخاخ الرائحة يلتقط خيوط الحكى ويعيد نسجها في نظامه الخاص، يملأ فراغات السرد الواقعي بالمفترض موضحاً أن الحقيقة غير ثابتة، وأن لها أكثر من منظور، يغرق النص في الخيال، ويوثق بهوس كبير ليعطي مصداقية عالية لما هو زائف أصلاً، مثل اسم ونسب ناصر الملفق. المحتال في الفلكلور العالمي يتمتع بطاقة ابتكارية، لذا فهو حكاء ماهر وذو ألاعيب شتى يخدع بها الآخرين، ومن هنا يستمد قدرته على تأليف الحكايا وتوليد أشكال سردية واختلاق عوالم افتراضية لا أساس لها بقوة الكلمات وسحرها.

المحتال إذاً ليس فقط شخصية داخل النص، بل هو عامل أسلوبي ولغوي يستخدمه الراوي كآلية نصية وأداة سردية ليدير مناوراته من خلف كواليس الأحداث، من أجل خلط مدارك القارئ، وبهذا يصبح مؤلفاً لصيغة روائية زئبقية ليس فقط كمتحكم في التكنيك، ولكنه هو التكنيك بذاته. السرد الاحتيالي ينتج كتابة مقنّعة، وهم الواقعية المُطلَقة، كتابة ذات مخطط ظاهري وآخر مستتر ومتوار، كتابة تنصب فخها لتلعب على عقل القارئ حسب خطة محكمة في داخلها كذبة على كل مستوى في النص فتخيب كل التوقعات القرائية.

المتحايل يبني، لكنه أيضاً يقوّض الأبنية الراكدة، ونراه داخل البناء السردي يثير الفوضى ويزيل الحواجز بين الأنواع الأدبية ويخلط بين الواقعي والخيالي والمأساوي والكوميدي والمغامرة والاستقرار، وفي تفاعله مع الخطابات التراثية والشعبية يتحدى الأعراف المتوارثة من خلال آلية «إزالة الأقنعة وفضح الأوهام» *demystification* ورفع ذلك الساتر الشفاف الذي يفصل الحقيقة عن الخيال. (كما فعل في حكاية أخيه سيف الذي خطفته الجنية، وحكاية حمل خيرية بنت العطار من القمر).

يستخدم السارد استراتيجيات المحتال في الشكل والموضوع، فيتحول البناء السردي كله إلى حيلة محبوكة، تجعل القارئ يدرك أن التأليف في حقيقته لعبة احتيالية تجذبه وتقوده إلى فخاخ سردية كثيرة بمراوغات وحيل تمثيلية كنائية. هكذا يهمس يوسف المحيميد في أذن قارئه:

«لا تتعجل الذهب، فقط واصل اللعبة معي إلى آخرها....». في آخر اللعبة نكتشف أن تفخيخ السرد عند المحيميد قد أضاف بعداً جديداً لمفهوم المحتال الميثولوجي في ابتداعه نصاً مخاتلاً يلعب بأكمله دوراً احتيالياً، فرواية (فخاخ الرائحة) من هذا المنظور الأنماطي تظهر تقنية سردية عالية، وحبكة دقيقة تكسر النمطية الروائية، وتفتح أفقاً لا محدوداً من التجدد والمغايرة.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للدكتورة لمياء على هذه الورقة الغنية، والتي جمعت ما بين الصوت والصورة، والدكتورة لمياء دائماً مميزة بتقديم أوراق تركز على الصورة، مما يجعل الاستيعاب والتفاعل مع الورقة عالياً جداً.. الآن ننتقل من الحيل السردية، لتأخذنا الورقة الثانية إلى البحرين – الروائي عبدالله خليفة – مع الدكتورة أسماء أبو بكر، وهي أستاذ الأدب والنقد المشارك في جامعة طيبة بالمدينة المنورة، ولها من الخبرات التدريسية والعملية الكثير، ولها من الكتب والأبحاث ما يربو على خمسة وعشرين بحثاً وكتاباً، ولها أبحاث وإبداعات أدبية منشورة في دوريات محكَّمة، وعنوان ورقتها هو: إعادة تشكل الأسطورة الشعبية في رواية ساعة ظهور الأرواح، فلتتفضل:

إعادة تشكيل الأسطورة الشعبية في رواية «ساعة ظهور الأرواح»

أسماء أبو بكر أحمد

تتأسس رواية «ساعة ظهور الأرواح» للروائي البحريني «عبدالله خليفة» على إعادة تشكيل الأسطورة الشعبية، في سياق نصي يشير إلى تجذّر ذاكرة الروائي ووعيه في تراثه الشعبي، والإفادة من المكنونات الثرية في هذا التراث، وإعادة تشكيل مفاصله الفلكلورية، في نص روائي يتماهى فيه المكتوب مع الشفاهي، محققاً إنجازاً سردياً يتمتع بجمالياته الخاصة، ويطمح إلى تصنيع عالم فني يحاكي جانباً من العالم الواقعي ويتوازى معه، وترتبط أحداثه بمجموعة من الشخوص الذين يواجهون قوى غيبية خارقة تسعى - على مستوى الفن - إلى تحريك بعض العناصر تحريكاً تخييلياً، وإحداث أثر غريب وطابع لا نمطي، يترك بصمته على فكر الشخوص ووعيهم.

والراوي يقوم بإعادة صياغة الحكاية الشعبية، وفق قيم أيديولوجية تهدف إلى هزهزة بعض المعايير الثقافية والاجتماعية المتكلّسة، بغية طرح رؤية معرفية جديدة تدعو إلى إفراز الأسئلة، وإعادة النظر فيما ترسخ في

العقل العربي من بعض المعتقدات المتوارثة، ومن ثم فالراوي يعيد تشكيل ما سبق وأنتجته الذاكرة الشعبية، لا بتكراره أو استنساخه أو تغليفه بالانطباعية، أو صياغته صياغة استهلاكية، وإنما بتصنيعه عبر مشروع ثقافي يكسر شرنقة السكونية المتحجرة، ويفتح ثغرات للتحول كما يلفت إلى حالة كمون وتضاد الذات العربية مع نمط الثقافة السائد، وفي ذات الوقت يعبر عن استسلام بعض الشرائح الاجتماعية لكل ما هو مؤسس على الخرافة، كقيمة بالية ومترسّخة في الوعي العربي، فتسعى الرواية إلى إعادة بناء مناخ، محكوم مسبقاً، على مبدأ إعادة تقييم العقل العربي، في ظل قيمتين: قيمة العلم، وقيمة العمل، في مقابل واقع قائم، تتمدد فيه الخرافة، وتسعى إلى إهدار القيمتين.

ومن ثم تعد رواية «ساعة ظهور الأرواح» من أبرز الروايات البحرينية المتسمة بالنزوع الأسطوري، المطوّق للحكاية الشعبية، وما يتواتر تبعاً لهذا التشكيل من طقوس شعبية، تعمق هذا النزوع الأسطوري وتعزز من قيمته الدلالية، ومن ثم فهي نص معبر عن الإمكانيات الثرّة التي يزخر بها التراث في الجزيرة العربية، إذ «تشكل أساطير شعب ما مجموعة كلية عضوية، مصنفة ذات بنى شكلية تسقط من حسابها أو تتنافى مع أركان الزمن التي نحسب حسابها اليوم»[1].

واستطاع عبدالله الخليفة أن يوظف الأسطورة على مستويين: أولهما، على مستوى الحزام الفني الذي يطوق به نصه الروائي، ليحكم قبضته على حركة جميع العناصر البنائية في السياق النصي، وثانيهما، كونه استطاع أن يفيد من توظيف تقنية الأسطورة الشعبية على مستوى سرد الوقائع الميثولوجية، المعبرة عن الرؤية الفنية داخل السياق الروائي.

والصراع الأسطوري في الرواية يغاير الصراع الأسطوري المعهود في الأساطير الإغريقية كنموذج أدبي أعلى للدراما، فهناك فرق بين

الأسطورة كمنتج أفرزه العقل البدائي، وبين استلهام الأسطورة الشعبية المختصة بحكاية الكنز، وتوظيف آلياتها ومكوناتها في السياق الروائي، من أجل تصنيع تجربة روائية تتسم بالثراء، ويصبح تصنيع الأسطورة في العمل الروائي متشابهاً مع وقائع الأسطورة على الرغم من أن «الأسطورة ليست عملاً أدبياً في ذاتها، بل هي حكاية تهوّم في الجو ويتناقلها الرواة وتعيش في تقاليد الشعب»[2].

ويصبح استلهام الراوي للآليات الأسطورية وإعادة تصنيعها، متشابهاً إلى حد ما مع الوجود الفعلي للوقائع الأسطورية، من حيث تواطؤهما (الأسطورة والرواية) على ترسيخ الاعتقاد السحري في وعي الجماعة، سواء تمثلت هذه الجماعة في شخوص الرواية، أو في الإنسان البدائي المحرك لأجواء الأسطورة، لذا فإن الأسطورة «تتحول إلى عمل أدبي إذا عولجت علاجاً أدبياً وصبت فيها الأفكار المعاصرة، وحملت التفسير الإنساني الجديد... إن دور الأسطورة هنا هو تقديم الإطار العام والمادة الخام»[3] ومعها يتم تحويل (أسطورة الخرافة) إلى (أسطورة العلم والآلة) وينمو الصراع بينهما وتأتي آليات الكتابة السردية لتطوي كل ذلك في جرابها الرامز، وتنفتح على أجواء أسطورية تتعدد فيها المعاني القادرة على الإفضاء بالدلالات الثرّة. ويعكس ذلك إيمان الراوي بهذا التفكير الخرافي، وقدرته على التوفيق بين الاعتقادين، كذلك نجد الأسطورة تتوافق مع عملية إعادة تصنيعها في الرواية، من حيث تمتعهما بحضور آلية التداخل والتماور بين الواقع والحلم، الزمن الحقيقي والزمن الأسطوري، ممكنات الواقع ومعطيات الحلم، كذلك يتجسم التشابه بين الأسطورة وبين تشكلها في الرواية من خلال حضور لغة مشتركة، تتشابه في كثير من ملامحها السحرية، كذلك تتماثل الحكاية مع كثير من التفاصيل الحكائية التي تكتنزها الأسطورة، «فالأسطورة هى القوة المعرفية المحورية التى تعطى الطقوس معنى أو رمزاً مثالياً أعلى»[4].

ويتسم الزمان أيضاً بالانفتاحية والتداخل في تلك الرواية المفعمة بأسطورة كنز الأجداد، وقد جاء التشكيل الأسطوري في الرواية مشتملاً على معتقدات الجماعة وأحلامها وانفعالاتها ومخاوفها وتهويماتها حين يسيطر عليها الاعتقاد بوجود هذا الكنز والسعي للحصول عليه.

والرواية محاورة، وليست إجابة عن سؤال يتخفى وراء بؤرة رامزة يكتنزها العنوان الموسوم بـ «ساعة ظهور الأرواح» فهل هي ساعة ظهور الأرواح السفلية في بحثها عن الكنز؟ أم هي الساعة التي تدفن فيها روح الجهل والخرافة؟ لتظهر أرواح جديدة مرتبطة بالتكنولوجيا، فالرواية سؤال مضاد للسؤال وليست إجابة تتفتق من خلالها تموضوعات سردية تتراوح فيها حركة الحكي بين الخيال والوقع.

وتظل الشخصيات البشرية في الرواية ممثلة لنماذج إنسانية، متسمة بصفات شعبية تصنع تجربة حياتها عبر نمط سيرى خاص، مؤطّر في نطاق أسطورة شعبية، تومئ بدلالات خاصة، وترتبط بالتعبير عن مرحلة تاريخية وحضارية معينة «فالأسطورة حدث أشبه بالحدث الذي حدث في حياتنا، لكنه يختلف عن الحدث الذي يحدث مراراً وتكراراً، وكأنه حدث عادي، أي أنها أشبه بحدث بدا لنا مفقوداً، ولكن قوة الرؤيا لدينا تجعلنا قادرين على استيحائه وانتشاله من سجل النسيان»[5].

ومن ثم فلا تبدو الحكاية الشعبية في الرواية منفصلة عن الأسطورة، بل تمتزج الحكاية الشعبية بالنسيج البنائي للأسطور ة، ويتآزرا بغية تشكيل الأجواء الأسطورية، تلك الأجواء التي تتكئ على إعادة تشكيل الحكاية الشعبية الشائعة عن كنز الأجداد، المدفون في باطن الأرض ولهاث شرائح اجتماعية مقهورة من أجل الحصول عليه، بتسخير الجان واستخدام وسائل السحرة مما يضفي على الحكاية الشعبية أجواءً رمزية وخرافية، ترقى بها إلى مستوى الأسطورة.

وتشكيل الأسطورة الشعبية في الرواية يحل محل الآلية التي كان الإنسان البدائي يدرك بها عالمه الخاص، وتتوازى آلية إدراك البدائي لعالمه مع آلية إدراك أهل العدّامة لواقعهم، وحينما يكون الهدف النهائي للإنسان البدائي هو البحث عن المعرفة، يتمثل الهدف الأساس لأهل العدّامة في البحث عن الكنز بوسائل بدائية، تتمثل في ممارسة الطقوس السحرية، التي تقهرها سيطرة الآلة الحديثة، وطغيانها على هذه الوسائل البدائية في البحث عن الكنز.

والرواية في مجملها تفصح عن رؤية وموقف الإنسان المعاصر لواقعة ومستقبله، وكيفية عجزه عن السيطرة على واقعه المعيش سيطرة سحرية، تحاكي فعل الإنسان البدائي في محاولته للسيطرة على واقعه البدائي، ولكن تنهزم هذه المحاولة السحرية في العصر الحديث، نتيجة لسيادة الفعل الإيجابي، وسيطرة الآلة الحديثة التي تسعى إلى إعادة صياغة هذا العالم البدائي الممثل في العدّامة، والسيطرة عليه، وإعادة تفسيره، بما يبلور الرؤية المعبرة عن موقف الإنسان من واقعه.

والراوي لا يسعى إلى طمس المعالم الواقعية، من خلال خطاب أسطوري شامل، وإنما تظل العوالم الواقعية فعّالة يقظة، مع تمديد تيار أسطوري وتغلغله بين ثنايا المشاهد الواقعية، ليتفاعل مع خلاياها الحية مشكّلاً نسيجها النابض بالحياة، إذ لا نجد التشكيل الأسطوري يستقل بذاته عن التشكيل الواقعي، فلا يتمتع التشكيل الأسطوري بدلالة تهويمية، أو رمزية خاصة، وإنما يتحقق التفاعل بين البنيتين من خلال إطار مزدوج، يعبر عن السلوك السحري الذي تضمره الحكاية الشعبية، الطامحة لتشكيل أجواء أسطورية يصنعها الوعي الجماعي السائد في عالم العدّامة المعبق بشبق الأسطورة، ويتم تفعيل البرنامج السردي لتشكيل الأسطورة الشعبية في الرواية على تقنية مؤسسة من نظامين:

الأول: نظام ما قبل الكلام.

والثاني: نظام ما بعد الكلام.

* * *

الأول : نظام ما قبل الكلام :

ونعني بمصطلح ما قبل الكلام، الانسياب المتدفق للشعور والوعي داخل العقل البشري، وهو ما قال به روبرت همفري من أن تيار الوعي يركز فيه الراوي على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي، بغية الكشف عن المستويات النفسية للشخصية، من خلال حزمة من التداعيات المتدفقة للشعور والوعي، والأسطورة تنتمي إلى النماذج الأولية الكامنة في لاوعي الذات الإنسانية، والتي تسيطر على مرحلة ما قبل الكلام، وقد تبلورت الرواية عبر أسلوب حكائي ينتهج نهجاً خاصاً في طريقة عرضه لأحداث الحكاية الشعبية، فتتسلسل الأحداث تسلسلاً تاريخياً يتخلله أسلوب الاستدعاء والتذكر وتوظيف تقنية الحلم للتعبير عن أحداث حكائية يمتزج فيها الواقع، بغية طرح رؤية عميقة، ترصد مرحلة تاريخية مهمة من تاريخ (العدّامة/ المكان) فيتوزع نظام ما قبل الكلام على أربعة محاور: التفكير الرمزي، المتخيل الأسطوري، التذكر والأحلام.

المحور الأول: التفكير الرمزي:

ففي محور التفكير تسيطر بنية الرموز على حركة التفكير وتغلفها، فالرواية زاخرة بالكثير من الرموز والتيمات الأسطورية المتولدة نتيجة لسيطرة أسطورة الكنز، واستجلابها لطقوس شعبية أخرى، ويسعى الحدث المتنامي في السياق السردي إلى بلورة حالة رمزية، تهدف إلى طرح رؤية تنبع من اللاوعي، وتنطلق في اتجاه تقويض العقل الواعي تقويضاً جزئياً،

وبسط سلطة الخرافة، ومن ثم تتخذ بنية الرموز لها طابعاً أشبه ما يكون بالطابع الملحمي المتسم بدلالات جمالية.

والراوي في صياغته للفضاء النصي للرواية عبر تشكيله للأسطورة الشعبية، يبدو وكأنه يحاكي الواقع البدائي للإنسان، لاسيما في الجزء الأول من الرواية والمعبر عن مواجهة الواقع المعيش بالطقوس السحرية، ومن ثم تنسجم جميع الآليات الفنية في تعبيرها عن حياة الإنسان تعبيراً فطرياً، قابعاً في سلطة المفاهيم الشعبية التي تعبر عنها الرواية. فتمثلت أحداثها وتفاصيلها عبر أجواء خصبة، تفرزها الأنماط البدائية «المستقاة من تلك الصور الكونية التي وجدت منذ أزمنة بعيدة الغور»[6] وجاءت آلية استخدام الرموز لتعمق الأداء التشكيلي للرواية، معبرة عن مستويات دلالية متعددة، اجتماعية وإنسانية وثقافية.

فيقوم السياق بترميز حركة الشخوص من خلال حقنهم بدلالات إيحائية ورمزية، فتتولد الرموز الإنسانية في السياقات الروائية معبرة عن المعاني الدالة، حين يرسم الراوي على مستوى الفن صورة شبه متطابقة لهذا الواقع السحري، الذي يعج بالمفارقات العجيبة، مدعماً إياه بصورة غرائبية تقدم نماذجاً بشرية فريدة في نوعها، يوظفها على مستوى الرموز التوليدية، وتتمثل هذه الرموز في شخصيات: الطفل – مريم – الشيخ درويش – جوهر – يوسف – بشير– عدنان، كذلك يتمثل الرمز في: الكنز – العدّامة – البحر، ويتم بناء الحدث عبر تشغيل هذه الرموز التوليدية التي تصنع إطاراً ملحمياً في السياق الروائي كما يلي:

مريم رمز التجدد والانقضاء:

فشخصية مريم ترمز لدورة الحياة المستمرة، والمتراوحة بين التجدد والانقضاء، بكل ما تكتنزه من معان متنوعة ومفارقة، فهي رمز للعدّامة المنتهكة، يقول: «كل الزبائن يتحدثون عنك بهذا أنت بلا أي شهوة مجرد فراغ

بين لحم، يندفعون إليك يتضورون إلى جسدك يغرقون فيه، ثم يموتون كل من لامس جسدك انتحر أو جن أو ضاع، لأنك فخ من الحصا وقاع تتبخر به الأرواح، هيا ابتسمي اضحكي دغدغي روحك قليلاً، دعينا نجري عاريين نحو البركة نطرد الخدم والحراس ونشوى ونشرب، اندفع إليها وعصرها بين يديه، فوجد نفسه تتألم، إنها حجر فعلاً كما قالوا عنه،ا حين يدخلون يصابون بنوبات وتشنجات ولا يعودون قادرين على ممارسة الحب، كل يمضي في هذيانه حتى يتخلص من نفسه عند بحر أو شقة عالية» ص 133.

فمريم رمز يفيض – على مستوى الخطاب الروائي ككل – بمجموعة من المتناقضات، الجامعة بين معاني العذوبة والألم، البراءة والفجور، الحب والكراهية، الماضي والحاضر، المرأة المتصابية والأمومة الحميمة، ومن ثم فإن العملية السردية التي يتم من خلالها استدعاء شخصية مريم على ألسنة الشخوص (كل الزبائن يتحدثون عنك) تكون ممزوجة بنوع من الاستعذاب والمرارة، والتحسر والتفجع والرغبة فيها (أنت بلا أي شهوة – يندفعون إليك – يتضورون إلى جسدك – يغرقون فيه – ثم يموتون) فإذا كانت صورتها قد ارتبطت بالعذوبة في الزمن الماضي، فإن صورتها ترتبط بالتحسر والتفجع في الزمن الراهن الذي يعبر عنه الراوي بصياغات ماضية، دلالة على يقينية الحدث (كل من لامس جسدك انتحر أو جن أو ضاع) ويسوق العلل المسببة لذلك (لأنك فخ من الحصا وقاع تتبخر به الأرواح) فهو هنا يجعلها رمزاً للعدّامة، ثم يتجاوز السياق عن عقمها ليطرح رؤية حلمية جديدة، ترتبط بحس تراثي يتناقض مع الرؤية السابقة عبر سلوك سريالي (دعينا نجري عاريين نحو البركة – نطرد الخدم والحراس ونشوى ونشرب) ولا تفضي هذه المحاولات الحلمية إلا عن سراب وعقم، فحين يعصرها بين يديه يجد (نفسه تتألم، إنها حجر فعلاً).

مما يحول مريم من طبيعتها البشرية إلى طبيعة رمزية تعبر عن أكثر

من دلالة، ومع ذلك فهي تحاول أن تصنع لنفسها بطولة مزيفة، يقول: «تضع العباءة على جسدها الذي لم يزل فاتناً يتحدى غبار العدّامة، ثم تضع الحجاب الذي يغطي وجهها، وجسدها كله يفوح بعطر مسكر، تدور حول مبان عديدة ثم تصعد سلم فندق كبير... يأتيها موظف ما ويهمس في أذنها برقم الغرفة فتمضي إلى الزبون بهدوء وبرود ويظهر رجل بغترة ولحية يحدق فيها وهي تنزع الحجاب وتفجر وجهها في قبح المكان فيلقي بغترته ويندفع لاثما... عندما أغلقت عليها المصعد شاهدت جوهر يحدق في وجهها المتواري وراء الحجاب، فيتركز بصره على عينيها فترتجف وتغطي بصرها بسرعة» ص 122.

وهذه الصورة المتناقضة لمريم تخفي وراءها تراكمات اجتماعية أثرت في تحولاتها، وبذا توافقت صورة مريم مع صورة العدّامة، التي استجابت للتحولات أيضاً، ومن ثم لم يستطع الشخوص العثور على الكنز، وبذا يكون الراوي قد مزج في صورة مريم بين الوجه القديم للعدّامة – حين تشابهت مع مريم في احتفاظها بأصالتها – وبين الوجه الجديد لها، إذ كانت مريم في الزمن القديم ترمز للأمل والحلم، الذي يتطلع إليه يوسف وبوسمرة والشيخ درويش وجوهر، كما أنها في الزمن الحاضر أصبحت ترمز للأوضاع الراهنة التي تموّه فيها وجه العدّامة، وتحول إلى صورة جديدة مغلفة بالقشور الإسمنتية والخرسانية، فيتجسم زيف المرأة التي تدّعي العفاف (تضع العباءة على جسدها – تضع الحجاب الذي يغطي وجهها)، وهي في ذات الوقت تمثل مجموعة من المتناقضات (وجسدها كله يفوح بعطر مسكر – فتمضي إلى الزبون بهدوء وبرود – يحدق فيها وهي تنزع الحجاب – وتفجر وجهها في قبح المكان)، ومن ثم فإن صورة مريم تشير إل مجموعة من المتناقضات ويصبح زيف مريم متوازياً مع زيف (العدّامة/ المكان)، ومن ثم فهي رمز يضم مجموعة من المتناقضات.

الشيخ درويش ورمز الخلاص:

كما ترمز شخصية الشيخ درويش للمخلص الذي تتطلع إليه أنا الجماعة، ليتفاعل مع اعتقاداتها ويشبع تخيلاتها وأحلامها، ويخلصها من مخاوفها وإحباطاتها، وهو شخصية تحمل ملامح واقعية بالإضافة إلى ملامحها الأسطورية، وجاء توظيف الشخصية لتنوط بدور الساحر، ولم يكن ذلك توظيفاً ثانوياً، وإنما تجسمت ملامحه في تلك الشخصية المحورية المهيمنة على مركزية الحركة في النص الروائي، وهذا التوظيف يشكل فضاء الرواية، فالشخصية هنا هي جوهر العمل الأدبي، وجميع الأحداث والشخوص تدور في فلك هذه الشخصية بأبعادها المختلفة، التي يستثيرها السياق النصي ويحركها ضمن سياقه الأدبي، فتتحول شخصية الشيخ درويش إلى علامة وصل بين المتلقي والراوي، بما تثيره في وعي المتلقي من استحضار للنماذج البشرية التي اختزنت في لاوعيه، وما يتعلق بهذه الشخصيات من أبعاد معرفية وشعبية تمارس نشاطها حين يسترجعها المتلقي ويستحضرها ضمن سياقاتها المعرفية والواقعية.

وتظل شخصية الشيخ درويش ممثلة لازمة سردية تتكرر في فضاء النص، إما باستقلالها بمشاهد سردية كاملة، وإما بأن يرد ذكرها على ألسنة الشخوص الآخرين، ومن ثم فإن هذه الشخصية تمثل مرتكزاً نصياً تتبلور حوله الدلالات الرمزية ويتجمع حوله البشر، معتقدين بامتلاكه طقوساً سحرية يمارسها من أجل العثور على الكنز، الذي يؤطّر علاقته بجميع الشخوص في إطار دائرية المكان، وعن طريقها يتحقق بناء السياقات النصية بناءً درامياً يتأسس على توظيف الشخصية الأسطورية، يقول عن الشيخ درويش حين يمارس طقوس السحر: «يملأ القارورات بالدم والمياه والألوان، ويكتب في هطول المطر العاصف على السعف، وفي الحر المجنون الذي يوقظ كل البعوض والأشباح والجن في المستنقعات، ويجمع الصغار لفك طلاسم

الورق، ويملأ علب الأدمغة المعدنية الفارغة، ولكنه يظل وحيداً في العدّامة، وروح محمد الماس تفيض عليه مثل ومض النجوم المحتضرة» ص 28.

فنجده يرمز للنموذج العارف بالأمور، الذي يوهم الناس باطلاعه على بعض الغيبيات، بما يمارسه من طقوس ترتبط بالسحر (ويملأ القارورات بالدم والمياه والألوان – ويكتب في هطول المطر العاصف على السعف) ويدرك بعضهم النمط الآخر لشخصيته المتخاذلة والمبنية على المفارقة (ولكنه يظل وحيداً في العدّامة)، ومع ذلك فإن أهل العدّامة يقدمون له القرابين، وهذا النمط السردي يكشف عن المرارة اللاذعة، مما يعمق درامية النص ويجعل المشهد ينفتح على نماذج رمزية جديدة (روح محمد الماس تفيض عليه مثل ومض النجوم المحتضرة) تكرس المفهوم الرمزي لشخصية الشيخ درويش.

كذلك تبرز شخصيته كساحر، من خلال الأفعال الخارقة للعادة، يقول: «بدا درويش خارج التضاريس محلقاً في ملكوت من حبات البردي وروائح الزعتر والقرنفل، كان يتمتم بنشوة، وبدا أنه يتحدث مع أحد ما، وراح قليلاً قليلاً ينتقل إلى طقس مروع، كانت عروقه تتشنج وتظهر كأسياف مشتعلة، وثوبه الأبيض النقي يُمتلأ بالهواء، وبدا أنه يطير ويحلق فوق الحضور، ويحل ظلام دامس وأصابعه غدت طويلة مشعة، تسرب حبات مثل الكهرمان وأوراق الدوفلي الميتة والدود الحي المتقافز، والعصافير الكثيرة الملأى بالغبطة التي تخترق السعف الكثيف» ص 6.

فالساحر أبرز شخصية حملت الموروث الأسطوري، بعد أن أخذ على عاتقه القيام بطقوس معينة، والتعزيم بكلمات تجعل في وسع الخادم التحكم في جانب معين من الكائنات، وعناصر الطبيعة (يحل ظلام دامس – الدود الحي المتقافز – العصافير تخترق السعف الكثيف).

كما تتسم شخصية الساحر بالأفعال الخارقة للعادة (بدا درويش خارج التضاريس – بدا أنه يتحدث مع أحد ما – بدا أنه يطير ويحلق فوق

الحضور)، وارتبطت هذه الحكايات بالسحر، فقد «بحث الإنسان عن وسائل جديدة يحقق بها أهدافه، فاتجه إلى السحر مثل قدماء المصريين، ولقد دارت حول السحر والسحرة أساطير لا حصر لها، والواقع أن هذه الأساطير لم تتبدل مع تقدم الحضارة، بالرغم من أن الأديان السماوية قد حلّت محل العقائد الدينية القديمة، إلا أنه مازالت لها بقايا في معتقدات كل أمة»[7] ومن ثم فالسياق يرقى بشخصية الشيخ درويش إلى مرتبة الرمز المؤهل لإنتاج أكثر من تأويل.

بشير رمز الميلاد الجديد:

كما يرمز الطفل بشير للميلاد الجديد، إذ يضفي الراوي على ميلاد الطفل مسحة سحرية، مشيراً إلى أسطورة الميلاد اليونانية القديمة، فيرمز الطفل في الرواية إلى الميلاد الجديد، يقول: «وأخذت عروق يوسف تتمرد عليه، ويكاد المعنى الأخير في جسده أن يفلت، والعرق يفور، والماء السماوي ينمو في ضفاف الفضاء المترامي، واشتد غضبه، وجاءت صيحة الطفل الطالع من الرحم الخصب، ومن الأناشيد ورقص الغابات في الجزر، ومن رماد الأكواخ المحروقة والورق والظلال، وآهات المحبوسين تحت الأرض ومن ضياء المستنقعات» ص 91.

تتجسم الرمزية في شخصية بشير الذي يتجاوز الشخوص الاعتياديين بمولده، وكأنه إفراز للحظة تاريخية معينة، وبطولته مستمدة من الخيال والأحداث الخارقة، لا من الحياة ووقائعها، وهي بطولة تتوازى مع بطولة بو سمرة، على الرغم من أنها مستمدة من قوة الجسد، فتتجسد الرؤية عبر مستوى رمزي يسعى السياق النصي إلى إيهام المتلقي بواقعيتها، فالأسطورة حكاية «تتحدث عن عالم وهمي يرمز إلى أشياء وأحداث حقيقية، لكن محرّفة أو مضخمة»[8]، تتمثل في رصد يوسف للحظة ميلاد الطفل، تلك اللحظة الممتزجة بتفاصيل أسطورية تتمتع بمنطقها الخاص، وترتبط بولادة

الرمز ومن خلال تكرارية اسم الفاعل (الطالع) الدالة على (الميلاد الجديد) يتحول الحدث إلى طقس تكراري يضفي على السياق الروائي أجواء ملحمية، حين يتكرر حضور هذا الفعل على المستوى الملموس، وعلى المستوى الاستدعائي، إذ تتعدد بؤر طلوعه من عناصر لها دلالات مادية (من الرحم الخصب – من رماد الأكواخ المحروقة – ومن الورق) كما تتمثل بؤر طلوعه أيضاً من عناصر معنوية (من الأناشيد – ورقص الغابات في الجزر – ومن الظلال – ومن آهات المحبوسين تحت الأرض – ومن ضياء المستنقعات) مما يحول الطفل إلى رمز يشحن السياق برؤى ذات أبعاد أسطورية، مصحوبة بأجواء تمثيلية، فتحضر المؤثرات الصوتية (صيحة – الأناشيد – الآهات) في مجاورتها للمؤثرات الحركية (تتمرد – يفلت – يفور – ينمو – وجاءت – ورقص) في موازاتها للمؤثرات البصرية (رماد – المحروق – الظلال – ضياء) كما تحضر الصياغات المضارعة خمس مرات في المشهد السابق مما يشير إلى المعايشة الحقيقية للحظة ميلاد الطفل الرامز للحلم الجديد.

ثم يرتبط الطفل بالرؤية الاستشرافية للمستقبل، يقول: «كانت العدّامة تحتفي بختان بشير بن بوسمرة ومريم، توقع كثيرون أن يكون هذا الطفل الذي خرج من الطوفان، وطار فوق المستنقع مثل الحمامة، أن يكون مبهراً، وأن تحيل يداه بالمس الطحين إلى خبز، وتعيد عظام العصافير إلى الحدائق، وتكشف أسرار الخزنة الضائعة مع الأوراق، وتخبرهم متى سيأتي الشيخ درويش ويقرأ الكتاب الأصفر وينشر الحكايات» ص 100.

فمن خلال حضور النظرة السحرية للعالم يصبح بشير هو رمز التحول، بدءاً مما يعبر عنه اسمه من دلالة رمزية، تشير لحالة من حالات البشر والأمل، وتشكيل الشخصية هنا له طابعه الخاص، إذ يتحرر هذا التشكيل من العنصر الاعتيادي الحاكم للفن، حين يصور حدثاً واقعياً يتمثل في طقس ختان الطفل، الذي تحتفي به أنا الجماعة (كانت العدّامة

تحتفي بختان بشير) فتتمتع شخصية الطفل بطابعها السحري (وطار فوق المستنقع مثل الحمامة – تحيل يداه بالمس الطحين إلى خبز – وتكشف أسرار الخزنة الضائعة مع الأوراق) وهذا التنميق يسعى نحو تأسيس الحدث المتسم بالحركة الغرائبية، التي تؤهل أفعال الشخصية للخنوع في نطاق النواميس الخارقة للعادة.

بوسمرة رمز الصراع بين الوجود والعدم:

بينما شخصية بو سمرة ترمز للصراع بين الوجود والعدم، الواقع والأسطورة، فيصفه الراوي بالأفريقي العملاق، يقول: «هيئته العملاقة بطوله الفارع وجسده المفتول ورأسه التي تتوج عليها غترة ملفوفة بشكل غريب ملفت تشاهد من أول الحشد كحمامة مقلوبة، وهو يختار فرقته الخاصة، ويجلس على مقعدة الوثير هادئاً هدوءاً كأنه في ملكوت، وسيجارته، بدخانها المريب، تطلق أضواءً من عيونه التي تتكاثر، ومن جلده الذي يتسع ويتعدد بقشرة ثعبان، ويكاد الناس يسمعون الطبول التي تصطخب في روحه، تتدافع منها الآلاف من الطيور، ويرهفون السمع إلى تدفق الشلالات الحارة القادمة من أفريقيا وقوافل الجمال والرجال والنساء التي تشعل الصحراء بالحداء» ص 21.

فقد جاء توظيف التقنيات الأسطورية هنا لرسم هذا النموذج البشري ببعديه الواقعي والخرافي، بحيث لا ينفصل أحدهما عن الآخر، فيمزج السياق بين الملامح البشرية (هيئته العملاقة بطوله الفارع وجسده المفتول – عيونه التي تتكاثر – جلده الذي يتسع) وبين الملامح الأسطورية في تشكيل الشخصية، إذ يضفي السياق الروائي على ملامح الإنسان بعضاً من الصفات الخرافية المرتبطة بفيوض سحرية، فيكاد الناس (يسمعون الطبول التي تصطخب في روحه – تدفق الشلالات الحارة القادمة من أفريقيا) مما يشكل الصورة البشرية تشكيلاً رمزياً.

كما يجسم السياق الروائي صورته ويرفقها «بهروب النساء المستمر منه، وآخرهن شماء التي هربت في ليلة العرس غير قادرة على تحمل ذكره، كانت تصيح وظن البعض أنها كانت تستمتع، ولكن حين كسرت الباب مندفعة بين ثلل الطبالين والمغنيين، شبه عارية وتنزف، مات الغناء على باب غرفة العرس» ص 30.

فالراوي يرسم شخصية بوسمرة من خلال ما يضفيه عليه من ملامح واقعية ذات طابع شعبي، وأخرى خرافية، تشير إلى قدرات خارقة، تستطيع أن تعبر عن الشخصية تعبيراً حياً وتنسجم مع طبيعتها السحرية، بغية تشكيل النموذج الفريد، وعلى الرغم من صفات هذا النموذج المنفرد، إلا أنه يتفاعل مع الشخوص الأخرى على المستوى التوافقي، وفي النهاية ينكسر هذا النموذج على الرغم من صلابته وكونه نموذجاً فريداً حتى في لحظات موته يقول «تتطلع مريم إلى زوجها الراقد وهو يئن ألماً، أعضاء بوسمرة كلها ربطت مع أعمدة السرير، وقطع الخشب الآن لم يعد يسمع دقات الطبول الصاهلة، ولا زحف غابات أفريقيا في أذنيه وتوقف خرير مياه ينابيع البحر في شفتيه، ورفاق الطبول وأظلاف الماعز الراقصين بها في حشود الفرح المتوارية ضباباً ساخناً في الزمن والعيون يتجمعون على جثته، مقدمين له الحكايات والورد والحلوى وهو يقبل عليها جميعاً، رافضاً ثعابين الموت التي يدسها الحزن في خلاياها» ص 121.

ومن خلال ربط «نورثروب فراي» بين الأسطورة والطبيعة، نجد حياة بوسمرة موزعة بين آليتين: الأولى، آلية كوميدية، والثانية تراجيدية (مأساوية)، إذ نجد شطر حياته الأولى يمثل الملهاة وتحقيق الآمال، وهي صورة ترمز للطبيعة التي تحضر من خلال عناصرها (غابات أفريقيا – خرير مياه ينابيع البحر – رفاق الطبول – أظلاف الماعز الراقصين بها في حشود الفرح) وترتبط ببزوغ الشمس، والصورة الثانية من حياته هي الصورة التراجيدية (المأساوية)، الممثلة في موته، والتي ترمز لغروب الشمس،

وهي أمر محتوم حين يتجمع البشر حول جثته وهو يئن (مقدمين له الحكايات والورد والحلوى وهو يقبل عليها جميعاً رافضاً ثعابين الموت) وهي دلالة تفرزها اللغة «فالرمز الإشارى مظهر من مظاهر اللغة»[9] مع ملاحظة أن شخصية بو سمرة يكون مجيئها من البحر، ونهايتها أيضاً تكون في البحر، مما يعمق الدلالة الرمزية لهذه الشخصية.

عدنان رمز لتجاوز العجز:

حتى الشخصيات التي اتسمت طوال الرواية بالسكون وعدم الحركة، مثل شخصية (عدنان) ابن الشيخ دوريش، يكتسب صفة الرمز، إذ يظل طوال الرواية مقعداً، وفشلت جميع الطقوس السحرية التي يمارسها عليه أبوه، في محاولة برئه، ويظل طوال رقدته يرقب أباه وهو يحفر الأرض ليدفن الأموال، التي اغتصبها من الطبقات المطحونة التي تلجأ إليه، وحين يحفر عدنان الأرض ويحصل على المال المدفون يبرأ من مرضه فجأة، ويأخذ الأموال التي توازي في صورتها الجزئية الكنز الذي يبحث عنه أهل العدّامة، ويصبح واحداً من أصحاب رؤوس الأموال، يقول: «حين انفتح الباب الزجاجي أمام جوهر، رأى فيما يرى المذهول وجه عدنان بن الشيخ درويش في بذلة أنيقة، وثمة سيجار في زاوية فمه، شك في سلامة بصره، اقترب أكثر، كان الشاب العليل بصحة جيدة، والرقدة الأبدية استحالت نشاطاً ممتلئاً بالأوامر، ومندفعاً نحو دستة من العمال الأجانب، الذين يتراكضون بين يديه وكلماته وإشاراته» ص 138.

فعندما ينجح عدنان في الحصول على الكنز يبرأ، وقد يشير ذلك إلى أن المال يمثل قوة ما، محركة وقادرة على دفع الشخصية لتجاوز عجزها والانتصار عليه، ولكن هل يعني ذلك أن الحصول على المال هو الذي حرر الذات العربية الممثلة في (عدنان) من لعنة المرض والقعود؟ بما يشير إلى دور المال – بصورته المباشرة – في انطلاق الذات وتحررها؟ أم أن الخطاب أعمق

من ذلك بما يعبر عنه من دور (الميتافيزيقا) بصورتها غير المباشرة في تحرير الذات العربية من هزائمها؟، تلك الذات المستلبة والممثلة في شخصية (عدنان) الذي ظل طوال الرواية مقعداً، مشلول الإرادة، مستلب الفعل، ولكنه عندما يحصل على الكنز الأصغر (مال أبيه الساحر) ينطلق وتتحرر قيوده؟ ولم يتجلّ ذلك من خلال شخصية رئيسه في الرواية، وإنما تجلى عبر شخصية هامشية كشخصية عدنان، الذي ظل طوال الرواية راصداً لفعل أبيه الساحر عندما يجمع الأموال ويدفنها أمام عينيه وهو يشاهده صامتاً.

وكأن عدنان أنموذج أصغر للشخصية المقموعة والقامعة، المستلبة والسالبة، فهو حين يلجأ لتسويق الرزيلة في فندقه الجديد يكون قد ثأر من عناصر الإحباط والعجز والقعود الذي ترسخ داخله، نتيجة بقائه سنين طويلة مقعداً مقموعاً، مما أوجد داخله نوعاً من المفارقة التي تجعل ذاته موزعة بين عالمين متناقضين :عالم الحلم وعالم الواقع، بين حلم أبيه وأنا الجماعة بالكنز، وبين المعايير والقيم التي ترسّخت هناك في العدّامة بطابعها القديم، وهو آنذاك يسعى للتمرد عليها بكسر كل القيود القيمية، في حين تظل المفارقة متأججة يقظة، داخله وخارجه، مجسمة في هؤلاء البشر الذين يناهضونه، رامزين للجانب القيمي، ومن ثم فإن هذا التناقض القائم يولد تناقضاً على مستوى الشخصية.

البحر رمز لتراسل الأرواح:

كما يصبح البحر رمزاً لتراسل الأرواح: الشيخ درويش بسحره، مع روح محمد الماس الذي خبأ الخرائط في صناديق حديدية تحت الأرض، يقول: «كان يتراسل معه عبر شهور، والرجل يسبح في مياه فسفورية، محاطاً بقروش البحر وبأسياخ صدئة، أقامها القراصنة لحبس روحه عن أن تفيض، وكان محمد الماس يهذي ويصطخب، ويفور مع غضب البحر، باعثاً له إشارات عن موقع الخزنة الكبرى والورق، لكنه تعب في فهمها» ص 27.

يرتبط البحر هنا بالرؤية الخيالية والخرافية التي تتبناها الرواية، فيتم تكريس الطابع الأسطوري المرتبط بالحكايات الميثولوجية عن البحر، الذي حبس فيه القراصنة روح محمد الماس، وكانت تفور (يصطخب ويفور مع غضب البحر)، وهذا الحدث الطقسي الذي قام فيه محمد الماس بإخفاء الخرائط الدالة على الكنز، هيّأ الفرصة لسيطرة الرؤية الخرافية المتولدة عن تشكيل الأسطورة الشعبية، نتيجة شعور الشخوص في العدّامة بالقلق الوجودي، الذي أفرزته فكرة الكنز، فتحضر الخرائط والوثائق المتبقية من ميراث الأجداد، ولكن عن طريق الإشارات والرموز، التي يرسلها محمد الماس مفصحاً عن موقع الخزنة (باعثاً له إشارات عن موقع الخزنة).

ويمتزج رمز البحر مع الرمز الإنساني، ويصبح محمد الماس رمزاً للحلم المكبل، يقول: «لكن محمد الماس أمسك قارباً كبيراً وكان بحاراً مجيداً، وراح ينقذ الناس وألقت الأمواج ذلك القارب في البرية، وتراجع المد وكانت الجزيرة حطاماً، وحينئذ وجد بدو الصحراء فرصتهم في الانتقام والاستيلاء على الجزيرة فاندفعوا بسفينة مليئة بالمقاتلين الأشداء، وأطبقوا على العدّامة والمصائد والمغاصات والبساتين، ووضعوا محمد في سجن تحت الأرض، وحينئذ كان يكتب أشعاره وينزف من جميع مسامه، بعضهم قال مات، وآخرون زعموا أنه اختفى، وأنه سوف يعود ثانية مع مد البحر القادم، الذي سينظف العالم من الأوساخ، ولكن دائماً مع كل مد للبحر تسمع صوته، صوت خافت مرير حالم مميز» ص 47.

يتواشج رمز البحر هنا برمز الصحراء التي تعد – مثلها مثل البحر – واحدةً من تلك الأمكنة المفتوحة، التي ارتبطت في الميثولوجيا القديمة بأودية الجان وحكايات الشياطين، ويجيء تصويرها في الرواية ارتباطاً بالتشكيل الأسطوري، فيعبر المتن الحكائي هنا عن محكيات خرافية عن البحار المجيد، واستيلاء البدو على الجزيرة، والسجن الكائن تحت الأرض، وتنعكس الخرافة على صورة البحر، فتطبعه بطوابع خرافية وأسطورية، وتتآزر

فضاءات الأمكنة الثلاثة: البحر والصحراء والعدّامة، لتشكيل فضاء مكاني واحد متسع ومفتوح، ومتطبع بطوابع أسطورية، فيفرز البحر دلالات خرافية وسحرية، حين يرتبط بحكايات غرائبية عن الأرواح والسحر والجان، فتفتقد إلى معيارية المنطق (وضعوا محمد في سجن تحت الأرض – كان يكتب أشعاره وينزف)، في حين تشكّل الحكاية منطقها الخاص، الذي يرتبط فيه البحر برؤية مستقبلية (وأنه سوف يعود ثانية مع مد البحر القادم – سينظف العالم من الأوساخ) ولكنها العودة العقيمة (مع كل مد للبحر تسمع صوته، صوت خافت مرير حالم مميز).

العدّامة رمز الأصالة والتجذر:

والعدّامة كمكان تتمتع بدلالة رمزية متنوعة ومفارقة، فهي تشير للأصالة والتجذر، يقول: «كانت العدّامة مستنقعات من السوائل والتلال الرملية والقبور القديمة، وحين جاء جده مرجان وجدته سارة من الجزر الصغيرة المتناثرة ومن المغاصات الضائعة في مياه الخليج، ومن الحقول الميتة والأودية المجدبة، ومعهم حشد من الغواصة جففوا المستنقعات من الحيوانات المتحللة وملأوا المياه الزنخة بالرمال وغرسوا النخيل، واجتثوا التلال والقبور وزرعوا الأكواخ على مدى النظر.. كانت العدّامة كلها تمضي إلى البحر والسمك والموت والميلاد والبراري» ص 25.

إذ تتدفق الدلالة الرمزية (للمكان/ العدّامة) وتبرز كبؤرة مركزية، ينطلق منها الحدث الأسطوري المتجذّر في التراث وتشكّلاته المرتبطة بالأرض (من الحقول الميتة والأودية المجدبة) وترتبط العدّامة بالصحراء وبالبحر، كمكانين يحيطان بها، ويطوقان حدودها، وتشترك الأمكنة الثلاثة فيما تفرزه من طوابع ميثولوجية مرتبطة بالخرافة، كما تستجيب العدّامة لحركة التحول التي تلحق بالمكان المعبر عن التجذّر (جففوا المستنقعات – وملأوا المياه الزنخة بالرمال – غرسوا النخيل – اجتثوا التلال والقبور – زرعوا الأكواخ)

وتشير العدّامة للعلاقة المتأصلة مع البحر والصحراء، كما تعبر عن العلاقة التي تربط الإنسان في الخليج بتراثه (جاء جده مرجان وجدته سارة من الجزر الصغيرة في مياه الخليج) وبالرغم من ذلك تبقى العدّامة ضاربة في عمق الخرافة (العدّامة كلها تمضي إلى البحر والسمك والموت والميلاد والبراري).

الكنز كرمز أسطوري:

كما يستثمر الراوي قصة الكنز، وهي رمز واقعي أسطوري، فالكنز يمثل بين أهل الجزيرة قصة سحرية غامضة، تدور حولها الحكايات ويتخلل سرد هذه الحكايات أهازيج تشبه الطقوس الدرامية، وقد سبقت الطقوس «نشأة الأساطير، تلك الطقوس التي تعد تفسيراً للأساطير»[10] ويشير ذلك إلى ارتباط أهل الجزيرة الأزلي بالخرافة، ومن ثم يتمثل الرمز الأسطوري في الكنز كواحد من أعباء وأحلام الذات الإنسانية في العدّامة، حين يستخدم الراوي الأسطورة القديمة، ويعرض من خلالها أفكاراً ملائمة لروح العصر، ويحملها التفسير الإنساني الجديد، من خلال سياقات فنية تشير إلى مدى سيطرة الراوي على منظور الرواية، وقدرته على تعميق أبعاد الحكاية الشعبية التي برزت عبر منظور جديد، فالكنز يرمز لحلم الجماعة، ويمثل حاجة من حاجات الحياة، وآلية من آليات التواصل الدرامي فيها، نتيجة ديمومة الصراع بين الحلم وانكساره، بين الأمل والإحباط، هذا الرمز الذي طالما ولد عند الشخوص في المجتمعات القديمة توتراً وقلقاً كبيرين، وسيطر على وعيهم، وبرز في أحلام يقظتهم، يسأل الشيخ دوريش جوهراً:

«– أين الخزنة؟

– ليست هي محددة في مكان محدد، ويمتد موقعها من المستنقع وبيت موزة حتى براحة بوسمرة.

– هذه مساحة كبيرة ومن سوف يحفر في كل هذه البلد..!

ارتد إلى المسند، وقال بثقة:

– إن أصدقائي يعرفون كل شيء، ولكي يخبرونني، أقصد يخبروننا يريدون أن يشرفوا هم على العملية وبسرية شديدة..

إذ أصيب بخيبة.. وتمخض المستنقع عن شرارة.. واشتعل خيط سريع من النشوة والحلم» ص 40.

يرمز بحث الشخوص عن الكنز، إلى المعرفة الأبدية التي يتطلع إليها الإنسان، والممثلة في محور الخلود السرمدي، والذي لن يتحقق وجوده أبداً، إذ يمتد أسفل بيوت القرية كلها (هذه مساحة كبيرة ومن سوف يحفر في كل هذه البلدة..) ومن ثم يظل رمزاً يتهادى في نطاق زمن كامن وراء الزمن المعاين، وخلف المكان المبصر (ليست هي محددة في مكان محدد)، ومن خلال هذا السعي للمعرفة الأبدية، يتشكل وعي الشخوص، وتتشكل عوالمهم المبعثرة والمتجمعة، المتوحدة والمتجزئة، فلكي يخبره أصدقاؤه بمكان الخرائط يشترطون أن (يشرفوا هم على العملية وبسرية شديدة) ومن ثم يضفي الكنز بفيوضاته الخرافية على حركة الأشياء (وتمخض المستنقع عن شرارة , واشتعل خيط سريع من النشوة والحلم).

ويصبح البحث عن الكنز هو بحث عن العدّامة، وكلاهما يتوازى مع ضياع مريم، فعندما يبحث بشير عن الكنز يكشف له الكمبيوتر عري أمة يقول: «يبحث عن كنوز العدّامة الضائعة، وإشارات كثيفة تحوم على بيت الشيخ درويش، يجد خيوطاً تمتد إلى قصر المسيري، وإلى الدخان والنخيل والعفاريت، يتشوش الإرسال وتتداخل الصور، وكأن قوة خفية كانت تتغلغل في الجهاز، ولكنه يصارعها، ويتوغل أكثر فأكثر في شظايا الحارة القديمة المبعثرة، وفي حكايات محمد ومرجان وسارة، فيجد خيوطاً غريبة بين الذهب

والأرواح، تتفجر صورة أمه عارية مرة أخرى، يزيحها بقسوة ويتساءل هل هي من الجهاز أم من نثار عقله الذي لم يعد يسيطر عليه تماماً؟» ص 199.

فمريم التي كانت تشير للعذوبة والجمال في الماضي القريب، أصبحت غير قادرة على الاحتفاظ بالعذوبة والبراءة، حين تغيرت مع التغيرات التي لحقت بالعدّامة، فباعت جسدها في مقابل المال، ووقفت صورتها هذه في مقابل الخرافة والتطلع للكنز، فعندما يبحث بشير في الجهاز (يجد خيوطاً غريبة بين الذهب والأرواح – تتفجر صورة أمه عارية)، ومن ثم فهي تمثل النموذج المتخاذل المستسلم للسقوط في براثن الرزيلة، وتسيطر الرؤية الخرافية على وعي الشخوص وتشوفاتهم وحلمهم بكنز الأجداد المدفون تحت الأرض (يجد خيوطاً تمتد إلى قصر المسيري، وإلى الدخان والنخيل والعفاريت) ويشي سعي الشخوص في البحث عنه إلى حلم الحياة الأبدي الذي لا يكف فيه الإنسان عن تطلعه لكنز غيبي مجهول ومرتبط بالمكان (ويتوغل أكثر فأكثر في شظايا الحارة القديمة المبعثرة) فالكنز مازال هو حلم الجماعة الممتد من الزمن البدائي وحتى زمن الآلة الحديثة، ويمثل حصول الإنسان عليه دورة مكررة في الحياة، ويرتبط هذا الحلم بطقوس فلكلورية تغمر الإنسان في خضم طقوس سحرية تجذبه نحو عالم سفلي غامض وأثير فتتوازى غواية البحث عن (الكنز) مع غواية البحث عن (الحقيقة).

المحور الثاني: التذكر والرؤيا الاستبطانية:

يرتكز الحدث في نموه وتطوره الدرامي على آلية التذكر، فتتداعى الذكريات على وعي الشخوص دون اقتصارها على وعي شخصية محددة، ولكن الأحداث التي يتم استدعاؤها ترتبط بصفة عامة بحدث واحد، يدور حول الطقوس الأسطورية وترتبط هذه التداعيات التذكرية بعضها ببعض في حلقات مترابطة، تهدف إلى تكديس الحدث وتكثيف وقعه على المتلقي، فتتوالى المشاهد التذكرية على وعي الشخوص، والنصوص التذكرية

لا تكتفي فقط بالتعبير عن الحدث الواقعي أو الحدث الأسطوري، بل تمزج بين هذا وذاك في بؤرة تذكرية واحدة، تختلط فيها ذاكرة الماضي بذاكرة الحاضر، لتشكل ذاكرة الحدث، مما يعمق بنية الأسطورة ويطبعها بهذه الطوابع الدرامية المتقيدة بحدود الحكاية الشعبية.

وتتداعى الذكريات على وعي بشير، فعندما يتطلع للحصول على الكنز، فإنه يعاني صراعاً بين طريقة الحصول عليه، بممارسة الطقوس الشعبية، وبين طريقة الحصول عليه، باستخدام الأجهزة الإلكترونية، يقول: «جلس على الجهاز طويلاً... مضى يتحسس دربه ويرى أحلام إخوته مرسومة بالضوء، فجلس تعباً، وتلمس، فإذا بطبل أبيه الضخم، ولازال جلده مشدوداً إلى أيام الطفولة ومشاهد الركض إلى البحر، وإذا بالدقات تتصاعد والجموع تتدفق من بين الخوص والجدران والورق والشاشات، وإذا ريح تلسعه تأتي من الألحفة القديمة المنشورة على الحبال، ومن الطيور الخشبية المهتزة فوق السقوف، وإذا بمياه حارة صغيرة ضئيلة تتسرب من العروق اليابسة في عينيه وعصا أبيه ترتفع وتضرب الطبل فراح ينفجر في بكاء مروع» ص 193.

تتسم حالة التذكر هنا بنوع من التداخل، إذ تنتقل من المادي (مضى يتحسس دربه) للمعنوي (ويرى أحلام إخوته مرسومة بالضوء) فنجد الأحداث لا تحكمها بنية المنطق، إذ تتكدس مجموعة من العناصر المنوعة في بؤرة تذكرية واحدة، فيمتزج الوهمي بالحقيقي، الواقع بالخيال، فالريح التي تلسعه تأتي من (الألحفة القديمة – ومن الطيور الخشبية) وتتداخل تقنية التذكر مع تقنية الحلم، ويتسم الحدث بالتداخل والتدفق والسيولة، ومن ثم فإن ارتباط الحدث بهذه الكيفية التذكرية المتصلة يتسم بالحراكية، ويضفي بصفات الدينامية على الواقع الأسطوري، الذي تصوره الرواية، ويصبح الحدث تمثيلاً لما هو حقيقي وأبدي على المستوى الإيهامي، حين يكون طبل أبيه مفتتحاً للذكرى (وتلمس، فإذا بطبل أبيه الضخم، ولازال جلده مشدوداً

إلى أيام الطفولة) وفي ذات الوقت يتأسس الفعل اللاختامي على حركة الطبل، ولكنه هذه المرة يكون مفتتحاً للبكاء (وعصا أبيه ترتفع وتضرب الطبل فراح ينفجر في بكاء مروع) ويختلف نمط الذكريات هنا تبعاً لما يختزنه وعي الشخصية في قربها وبعدها «فهناك صور قريبة سهلة الاستعادة، وأخرى بعيدة في أعماق النفس يصعب استرجاعها، وبعض منها يغوص عميقاً في أغوار اللاشعور، وتسند هذه الحالات إلى طبيعة الأفراد وقدراتهم الذاتية على التذكر»[11].

كذلك تلملم آلية التذكر أحداثاً كثيرة وتوجزها في مشهد تذكري يرد على لسان جوهر، يقول: «لا يعرف كيف أخذه وهج السماد على المدارس السرية في الأزقة، ولجلسات النار حول حكمة الشيوخ وللكتب القديمة ولدكان بوسمرة ولطب الأعشاب وللجوع الصابر ويعود في منتصف الليالي لمرقده وللنهوض المبكر وذراع أبيه تتغلغل في ضلوعه ويلتقط كسرة الخبز وليس فيها كرة الحلوى الصغيرة وينطلق مع أبيه في دروب السوق يضعان صناديق الدهن والسكر والشاي وأكياس الأرز ويوصلانها إلى تلك البيوت النائمة في السكينة» ص 15.

فالسياق يتخذ من شكل الذكرى تقنية فنية يستعيد بها جوهر أحداثاً ماضية (لا يعرف كيف أخذه وهج السماد على المدارس السرية في الأزقة) ويكون (وهج السماد) هو الباعث للذكرى، والسياق بذلك يعيد توصيف الحدث عبر صيغ تذكرية تكشف عن حراكية الحدث وديناميته التي يكثفها تتابع الصيغ (أخذ – يعود – تتغلغل – يلتقط – ينطلق – يصنعان – يوصلانها) هذا الحدث الذي يبرز متمدداً من الماضي للحاضر للمستقبل، بما يوحي به من حضور صيروري يفرز انطباعاً بديمومة الحدث وانسيابيته في إطار شبه طبيعي، تتعاقب مفاصله التذكرية التي تتعدد فيها الأماكن المرتبطة بالذكرى (المدارس السرية – جلسات النار – الكتب القديمة – دكان

بوسمرة – دروب السوق – البيوت) ولا تكتفي حالة التذكر بالاستدعاءات المادية الملموسة، وإنما تضم الذكرى بعضاً من الاستدعاءات المعنوية، مثل (الجوع الصابر – العودة – النهوض المبكر – كسرة الخبز) وترتبط هذه الأحداث التذكرية بحركة الحياة المتواترة.

كما ترتبط تقنية التذكر بالصورة الشمسية التي تتداعى على وعي الشيخ درويش حين يتذكر العدّامة، يقول: «حين دفق سائل العلبة في فمه تذكر روائح العدّامة، والشمس وهي تحرق الخوص، والزجاجات التي تشعل الأمعاء، والكولونيا أكثر المشروبات العطرية، ودهش من هذه البرودة الغربية والمذاق والنشوة بالمرأة التي تحضنه بجسدها المبني من الزبدة، وهو يحدثها عن خيط سعيد من حياته ويدخل معها في حديقة النشوة المشتركة فيذهل من ملمس الزهر وجنائن الجسد» ص 64.

ويتم بناء الحدث هنا عبر صور تذكرية منوعة، تستطيع أن تصنع إطاراً ملحمياً، وهذا التشكيل يشير إلى مثول حسي للحالات الوجدانية والنفسية المنوعة للذات الفاعلة (ودهش من هذه البرودة الغربية والمذاق والنشوة بالمرأة)، مما يكشف عن دواخل النفس الإنسانية، وعن غرائزها وطموحاتها وآلامها ومواجعها وذكرياتها القديمة (وهو يحدثها عن خيط سعيد من حياته) كما يعبر عن النفس ورؤاها الحاضرة في الأسطورة المتشكلة عبر مستوى الذكرى المتجددة، والصورة التذكرية التي تسكن روح النص هنا، هي صورة غير منفصلة عن حياة الراوي، وعن واقعه المعنوي والمحسوس، ويكون دفق السائل في فمه مفتتحاً للذكرى (حين دفق سائل العلبة في فمه تذكر روائح العدّامة) التي تبرز لتعبر عن رؤاه وأحلامه، وعن طبائعه النفسية، كما أنها تمثل انعكاسا لأحداث الواقع المعيش فيتذكر (الشمس – والزجاجات – والكولونيا) فتمثل الذكرى وجوداً فعلياً للأحداث القديمة المترسبة في الذاكرة، أي أن الذكرى هي رد فعل الواقع المادي والواقع النفسي، وصورة معكوسة لعالم داخلي يتشكل في الذات الإنسانية،

ناسجاً خيوطه من كل ما ترسب في قاع الذات من ذكريات قديمة، وأحداث معاصرة ممزوجة بحالات وجدانية و نفسية تعانيها الذات الشاعرة.

المحور الثالث: المتخيل الأسطوري:

يعد التشكل الأسطوري في رواية «ساعة ظهور الأرواح» نشاطاً رمزياً لحركة المخيلة، التي تصنع رموزها في شكل خيالي صوري، فتتولد الرموز التي لا تحيل في كثير من مشاهدها إلي كيانات واقعية خارجية، وإنما تحيل إلي حركة اللاوعي، وإلي عالم الأخيلة والأوهام، وهي صورة تعبر عن حركه الوعي النشط، كما أنها ذات علائق وشائجية بالنمط البدائي للتشكيل الأسطوري، ويكون البعد الإنثربولوجي للأسطورة عند الراوي هو بعد يعاد تصنيعه وتخليقه داخل بنية حداثية جديدة، ومن ثم فالخيال الأسطوري ذو نسق إنثربولوجى مغاير، وذو بنية وشكل متمايزين، لاسيما وأن الراوي ينشئ خياله في ظل سياقات ثقافيه وحضارية تختلف عن السياقات التي كانت تنشأ فيها الأسطورة في ظل الثقافة القديمة، وبذا يشتغل العالم الغرائبي والعجائبي في سياقاته النصية بفضل حضور الأسطورة، والأسطورة لدينا اليوم لا تخرج عن أن تكون قصة خيالية قوامها الخوارق والأعاجيب التي لم تقع في التاريخ، ولا يقبلها العقل، حتى أننا عندما نريد أن ننفي وجود أي شيء نقول عنه أنه أسطوري[12].

ويعرف روز الأسطورة بأنها محاولة متبصرة وخيالية لتفسير الظواهر الحقيقية أو المفترضة التي تثير فضول واضع الأسطورة، أو هي مسعى لبلوغ الإحساس بالإشباع بإزاء الحيلة القلقة في مواجهة أمثال تلك الظواهر[13] والأسطورة منتج أفرزه العقل البدائي وفقاً لتحديدات ليفي اشتراوس وهي «عمل رمزي خيالي إنساني، كما أنها نتاج للمخيلة الإنسانية[14] في صورتها الأولية التي أنتجتها، لتؤدي وظيفة ما، وقد بقيت هذه الأساطير ونشطت في اللاوعي الجمعي، مشكّلة لنماذجها، ومصنعة

لأطرها أولاً بأول، كما أن الأسطورة تعبر عن وقائع يحتمل حدوثها في الماضي، وقد تكون قائمة في الحاضر، ويحتمل استمرارها، ومن ثم فإن الأسطورة متعلقة في منطقة وسطى بين الواقع والخيال، والراوي يصيغ الكثير من المشاهد الروائية عبر رؤية خيالية، يقول عن الشيخ درويش: «يندفع لحفر التربة واستخراج كل الورق الخبيث الموضوع، فيجد أحرازاً وأغلفة مليئة بالأظافر والشعر المحروق وبورق الشجر الغريب.. في الليل تندفع إليه تلك الأصوات، ومن بين الحفر الكثيرة التي غاص فيها تطلع وجوه نساها، ضحايا لخرزه وتعاويذه، وتظهر امرأة ثقب جلدها بحديدة حامية، إنها لاتزال تحمل يدها المقطوعة وتبكي، ومريم تقترب منه بوجهها المنير وتصفعه يصرخ: لماذا؟ يظهر من الحفر الشاب أمين وعائلته والمغنية ذات الوجه المحروق والأصدقاء الذين دفنوا في مغارات التلال بين الآثار والهياكل العظمية يحملون هواتفهم النقالة ويتصلون بالعالم الآخر» ص 127.

إن التشكيل الخرافي للحدث هنا كان محرضاً للذاكرة بصورة أقوى لاستدعاء مشاهد قديمة، فعندما يحفر الأرض يجد (وجوه نساها، ضحايا لخرزه وتعاويذه) وتكون هذه المشاهد مقدمة لحلول العالم الأسطوري عن طريق الخيال، وتتوازي لغة الإبداع مع مفردات الواقع المعيش وتتساوق معه، إذ أنها تخلق مجالاً صورياً يرتكز على أبعاد واقعية، عن طريق انتقال هذه الموجودات الواقعية إلى الخيال بصورة تماثل وجودها الواقعي، ويكون الليل مجالاً لعمل الخيال (في الليل تندفع إليه تلك الأصوات) وتتعمق الصورة الخيالية، إذ تظهر له من الحفرة (وتظهر امرأة ثقب جلدها بحديدة حامية)، ثم تبرز له عناصر حقيقية ممثلة في (ومريم تقترب منه بوجهها المنير وتصفعه يصرخ) ويتم ذلك عبر خيال جامح يصعب كبحه.

كما يسيطر الحس الخيالي، عندما يخبر يوسف الشيخ درويش بأنه طار في السماء وأنه لم يجد روحه، وأن المناخ المرئي أخذها إلى المروج الخضراء هنا «تأمل الشيخ الرجل الفقير المتسول وسمع صرخات الجمهور

في المدرجات الرومانية المشجعة لتوغل الحراب في الأجساد المتصارعة وأبصر حشود القبائل العربية وهي تتوغل في قصور ملوك ساسان ورأى رؤوساً كثيفة تغرب في مياه التاريخ وسمع الفقاعات تتفجر» ص 68.

يرتكز الحدث الخيالي هنا على فعلين يتكرران، يرتبط أحدهما بصورة سمعية (سمع صرخات – سمع الفقاعات) ويرتبط الفعل الآخر بصورة بصرية (أبصر حشود القبائل – ورأى رؤوساً) مما يعمق آلية التخيل ويجعلها تحقق هدفها من خلال صورة مبصرة وأخرى مسموعة، وينطلق الحدث الخيالي بشقيه (المبصر والمسموع) من بؤرة مركزية ترتبط بفعل التأمل المفضي إلى حالة من حالات التخيل، كما يرتبط فعل السمع بعنصر خيالي يتوافق معه وتفرزه الأصوات المتصاعدة من الدوال (صرخات – مصارعة – الفقاعات – تتفجر) كما يرتبط فعل الإبصار بعنصر خيالي يتوافق مع الحركة المشاهدة بالعين، والتي تشير إليها الدوال (تتوغل – تغرب) وما بين السمع والبصر يتنامى الخيال التراثي الذي يستدعيه الراوي من التراث الروماني، حين يعبر عن صرخات الجمهور في المدرجات الرومانية، والتي تتوازى مع حركة حشود القبائل العربية في قصور ملوك ساسان، مما يغلف الحس الخيالي بفيوضات أسطورية.

كما يتعمق الخيال من خلال المزج بين الواقعي والأسطوري، يقول بشير عندما زحف مقترباً من فتحة الغرفة: «ويتلفت إلى السماء فلم ير نجوماً وشهباً، بل وجوها ملائكية كثيرة، هاهي جدته بجناحين من ورق الشجر تطير نحوه، هاهي خالته تقرأ عليه حين مرض لأول مرة بعد أن أحرق غابة من النخل، يتذكر أصابعها الحانية ووجهها الطيب وكلماتها، كأنه يستعيد الآية الآن، كأنه يرقد في ذلك السرير الموروث وهدهدة من السحر تنعش جسده المنهك، ولفحه من نسيم تهب من أقصى أعماق السماء» ص 145.

التشكيلي السياقي هنا يتقمص روح الخرافة، حين يطور رموزها ويحملها برؤوس أسطورية، وكل ذلك يضفي علي النص الشعري مسحة بدائية، تسعى إلى تفعيل عنصر الخيال الخلاق، يستطيع من خلاله الإنسان أن يرى (وجوها ملائكية كثيرة) ويتطبع تصويره الخيالي للموجودات بطوابع فطرية، وتصبح الذات الفاعلة هي «ذات» لها ظلالها الخيالية التي تشير لبداوة العالم (هاهي جدته بجناحين من ورق الشجر تطير نحوه) والراوي يستقي هذه النماذج العليا من اللاوعي، كما أن «سبب وجود هذه الصور في أنفسنا يعود إلى عصور سحيقة، حين كان الشعور الإنساني مايزال مرتبطاً بالطبيعة والكون المحيط»[15] إذ يطرح هذا التوظيف صورة للإنسان الأول وبدائيته، من خلال مزج البعد الأسطوري بالحياتي (هاهي خالته تقرأ عليه حين مرض لأول مرة)، ولا ينمو هذا التشكيل بعيداً عن حركة الخيال الخلاقة، التي تولد الصور الأسطورية التي تشكل بدورها رؤية الإنسان للعالم والحياة، وهي رؤية تتمتع بطابع العذوبة.

المحور الرابع: الصيرورة الحلمية:

تتمثل الرؤيا الأسطورية في الرواية عبر تجسيم الحدث الحلمي، المغلف بالطابع العجائبي، الذي تتطلع إليه الشخوص في الأسطورة، وهو حدث يتبلور في صورة حلمية واحدة تتوق إليها الشخصيات، لكنها تختلف في مفاصلها، وهو حدث حلمي لا ينتهي، فما إن يكاد يتوقف حتى يتدفق في وعي الشخوص مرة أخرى، في صيرورة حلمية دائمة تتدفق من ذات إلى أخرى، وتظل علاقات التواصل بين أنا الفرد وأنا الجماعة متحكمة في انسيابية الحدث، مما يحوله إلى إطار جديد يتحكم فيه منطق التجربة الأسطورية، وتظل شخوص الرواية متطلعة إلى حلم أبدي يخترق قانون العادي والمنطقي، يتمثل في الكنز الذي يمثل معادلاً رمزياً في الرواية يمكن تأويله على أكثر من مستوى دلالي.

ومن ثم يقترن تشكيل الأسطورة الشعبية بالحلم، كوسيلة من وسائل مناهضة الواقع المستعصي على الطواعية، ولتحقيق الرؤيا التي تطمح الشخصية إليها في الواقع، فكلما راودت الشخصية فكرة السيطرة على الواقع لجأت إلى الحلم للتحرر قليلاً من الرؤية الواحدية التي تطرحها السياقات المعيارية، فقد التقت في فضاء الرواية الرؤى الحلمية لمجموعة من الشخوص، وإن كان لكل شخصية نمطها التشوفي الخاص في حلمها بالكنز، الذي يمثل نموذجاً واحداً تتطلع إليه البشر بما يشير إليه هذا الحلم من إرث الماضي الأثير الذي يبحث عنه البشر ليبعثوه حياً كي يحلّ في حاضرهم ويشكل مستقبلهم، ويشير حضور هذه الآلية الحلمية إلى ازدواجية انتماء الشخصية لعالمي الحلم والواقع، ومراوحتها الانتقالية من الأول للثاني ومن الثاني للأول، وصلاً بين الرؤيا الحلمية وبين التشكيل الخرافي للواقع.

كذلك تتحقق طقسية الفعل من خلال بلورة الحلم عبر طابع ملحمي يشكل الصورة الحلمية، التي تطفو معبرة عن الكنز الذي هو إرث الماضي الذي تتطلع إليه مجموعة من البشر ليسكن الحاضر، وربما المستقبل، فنجد يوسف يسرد على أمه بعد أن استيقظ من نومه، يقول: «البارحة أخذتني الملائكة إلى السماء، أعطتني نوراً وكلاماً يا أمي.. ماذا أفعل بأوراق هؤلاء الأساتذة الحشرات؟!

يشرق وجهها، وتبتسم، تقول :

– يبدو أنك حلمت كثيراً، العاصفة الغريبة البارحة..

– كنت في قلبها يا أمي، أخذني مارد إلى قصر مليء بالذهب والزمرد، أحجاره مضيئة، انظري إلى أصابعي..

كان خيط من رمل فضي متوهج يتساقط على كفها الممدودة، وتحدق فيه بانبهار وخوف، وتنهض صاخبة مرعوبة، وتتحسس جبينه، ثم تجري

نحو الخارج عائدة بقرآن ومبخرة، وتقوم بكنس العفاريت والجان عبر الدخان المقلقل والآيات، فيشرب العصير بمهل ولذة» ص 12.

فقد أفاد الراوي هنا من تقنية الحلم في تعامله مع شخصية يوسف، واستطاع أن يعبر عن الواقع تعبيراً رامزاً يغلفه بـ (الحلم/ الرؤيا) على لسان الطفل (البارحة أخذتني الملائكة إلى السماء) ويمتزج بـ (الحلم/ النوم) على لسان الأم (يبدو أنك حلمت كثيراً)، وهو الحلم القادر على إضفاء ملامح درامية على الأحداث (أخذني مارد إلى قصر مليء بالذهب والزمرد أحجاره مضيئة)، الذي تتحكم فيه تقنية الحوار بين الأم وابنها حين زاوج الراوي بينه وبين تقنية الحلم، مجسداً المشهد الروائي عبر حضور طقوس شعبية ممثلة في (مبخرة – بكنس العفاريت والجان – الدخان المقلقل) بما يضمن له التوغل في العمق الدرامي.

ولا يتشبع السياق النصي بالتركيز على المشاهدات الواقعية المبصرة، بل يطال البنية الحلمية، يقول: «حينئذ كان الشيخ يعود لأشغاله ولأحلامه المتدفقة مثل السيل، كان يرى، فيما يرى المسترخي في قيلولة العدّامة ذات الحر اللافح والبطن الممتلئ بالأرز الأصفر وسمك الصيادين، نفسه تحلق فوق الأكواخ وتصنع قصراً وبركة سباحة وغرفاً تمتلئ بالنساء الجميلات والأبناء الحلوين، ويروح يعالج الملوك والأمراء، ثم يهدم كل ذلك فيظهر على رأس جيش من أهل العدّامة، يتوغل في الجزيرة، ويحرر محمد الماس من أسره، ويقوم بمراسلة زعماء العالم داعياً للسلام الوطيد، فيتنقل بين العواصم، فتظهر الجماهير الحاشدة حول سيارته» ص 55.

يحقق الحلم آلية تبدو في ظاهرها انفصالاً حقيقياً عن عالم الواقع وانتقالاً كلياً إلى عالم الحلم (كان يرى فيما يرى المسترخي) فهذه الحالة لا تمثل هروباً من عالم الواقع إلى عالم الحلم، بقدر ما تمثل عملية اتصال وقتي بعالم الحلم وانفصالاً جزئياً عن عالم الواقع، لتسيطر الرؤية الحلمية فيرى

يوسف نفسه تحلق فوق الأكواخ، ويكون ذلك تمهيداً ليصنع الحلم ويؤسس لطلعاته التي يفتقدها في الواقع، فيحلم (بقصر وبركة سباحة وغرفاً تمتلئ بالنساء) ثم يقوم الحلم بهدم ذلك كله واستبداله بحلم آخر يرتبط بدرامية الواقع الخرافي، وصراعه فيه من أجل تحرير محمد الماس (يتوغل في الجزيرة ويحرر محمد الماس من أسره) وبذا تسيطر الصيرورة التي ينتقل من خلالها من عالم الواقع إلى عالم الحلم، ومن عالم الحلم إلى عالم الواقع.

وعندما يعجز الشيخ درويش عن معرفة مكان الخزنة يلجأ إلى الحلم «سبع بقرات صفراء كانت تعبر الحقل الأخضر، ورأى الشيخ فيما يراه النائم، أنه ولد صغير والأرض خالية إلا من شمس كبيرة، وبضعة أكواخ ومحمد الماس يأخذه في القارب، ويعلمه الحقيقة ومكان الخزنة، فيرى تلالاً من السواعد والسفن تحترق» ص 213.

فيستهل الراوي حلمه بحالة من حالات التناص بين آليات الحلم وبين المعاني القرآنية التي يضمنها الراوي في السياق من سورة يوسف، ليعبر عن شدة العقم المسيطر على رؤيته (سبع بقرات صفراء كانت تعبر الحقل الأخضر)، فالحلم الضائع يمثل تلك الفجوة المتنامية بين معطيات الواقع الحقيقي المغلف بالعجز عن الوصول للمعرفة، وبين معطيات الواقع الحلمي الذي تتحقق فيه معرفة مكان الخزنة (ويعلمه الحقيقة ومكان الخزنة) وفي اللحظة التي يصل فيها إلى الحقيقة تلاحقه عناصر الاهتراء والتمزق (فيرى تلالاً من السواعد والسفن تحترق) فالحلم هو البنية الدينامية الفاعلة التي تسكن روح النص، وتشي بنفسها في الأسطورة، حيث يتطلع الراوي إلى تعويض هذا الحلم الضائع، وترميم عنصر الفجوة من خلال تحويل الواقع إلى أسطورة بدائية، فيرى نفسه ولداً صغيراً في أرض خالية إلا من شمس كبيرة ومحمد الماس يأخذه في قارب ويعلمه الحقيقة ومكان الكنز، يتحول التفكير في الكنز هنا إلى حلم يقظة «فالتفكير بالنسبة للإنسان البدائي هو

حلم يقظة مركز، أما بالنسبة للإنسان المتعلم، فحلم اليقظة هو تفكير مرتخ. إن الاتجاه الديناميكى لإحدى الحالتين معاكس لنظيره فى الحالة الثانية»[16].

وتسيطر الصيرورة الحلمية لتغلف الأحداث بالحلم منذ بداية الرواية حتى خاتمتها، والتي تنتهي نهاية مفتوحة مزججة بالحلم، حين يصبح الشيخ محاصراً، ويتم خنقه بيد مريديه فيكون ذلك مفتتحاً جديداً للحلم، يقول: «أطبقت اليدان الثقيلتان، ودهش كيف أنهما اللتان كانتا تقدمان الحياة، والآن يحل ظلام دامس وتهتز قدماه وكأنهما ترتفعان عن صلابة الأرض، لتدخلانه في فسحة الحلم» ص 225.

وتظل الشخوص تناضل من أجل، الحلم وتنتهي الرواية بازدواجية الرؤيا: الموت والميلاد، الموت الموازي للاوجود، والحلم الموازي للميلاد الجديد، ففي حين تنسرب هزيمة بعض الشخوص (الشيخ درويش) أمام الخرافة وتسقط في هوتها الميتافيزيقية تتوق شخوص أخرى إلى الانعطاف من براثنها، ومن ثم نجد الذات تفر من قهر الحضور المادي إلى مستويات ميتافيزيقية (بالموت) مما يتيح للشخصية التعبير عن رؤيته الحلمية التي يعبر عنها عبر مستويات حكائية مغلفة بفيوضات ملحمية، تتلبس روح الأسطورة الساعية إلى بلورة رؤية تعبر عن المفارقة الكامنة بين جوهر الذات وبين طبيعة النسق الاجتماعي القائم (ودهش كيف أنهما اللتان كانتا تقدمان الحياة) وهذه المفارقة هي المولدة للبنية الحلمية، فالحلم بالكنز لا يتحقق في الزمن الواقعي وإنما في زمن الحلم، ذلك الزمن الكامن فيما وراء الزمن المعاين (لتدخلانه في فسحة الحلم)، ويصبح الحلم ممتداً في زمن آخر غير مبصر.

النظام الثاني: نظام ما بعد الكلام:

أما النظام الثاني الذي يتأسس عليه البرنامج السردي، فهو نظام ما بعد الكلام، وفيه يستثمر الروائي النزوع الأسطوري لتشكيل الحكاية

الشعبية على مستويين: الأول، كلي، والثاني: جزئي، إذ يتمثل النزوع الجزئي لاستثمار الأسطورة الشعبية على مستوى الإشارات البصرية للرواية، وتتمثل هذه الإشارات البصرية، بدءاً من العنوان، الذي يمثل المحفز الأقوى لتوالد هذا النزوع الأسطوري، ومن ثم إثارة وعي المتلقي لاستقبال نص يكتنز دلالات جمالية، سعى الروائي إلى زرعها بين تضاعيف متنه الروائي، فالعنوان «ساعة ظهور الأرواح» يغلف الرواية بحس غرائبي يرتبط بدلالات سحرية يفرزها حضور الأسطورة الشعبية، كما أن العنوان هنا محفز للوجود الأسطوري، ويمثل المحرك السحري الذي يوجه حركة القراءة أيضاً إلى داخل المتن الروائي كما يشير العنوان إلى فكرة الانعكاس المبلورة من خلال انعكاس عنوان الرواية على أجوائها المضمونية، وتكون الحكاية الشعبية هي المثير الواقعي وهي مصدر إنتاج الأسطورة. كما أن العنوان يعبر عن إشارة الروائي للأسطورة الشعبية من بداية الرواية ومفتتحها ومتنها، والمستوى الثاني الذي يستثمره الروائي لتشكيل الحكاية الشعبية يتمثل في النزوع الكلي ويضم التفاصيل السردية التي ترد في متن الرواية ككل، والتي تشكل آليات تجسيم الأحداث، ومن ثم يتحقق النظام الثاني: «نظام ما بعد الكلام من خلال سبعة محاور تتداخل وتتفاعل فيما بينها لإنتاج الدلالة الكلية كما يلي:

المحور الأول: النزعة الأسطورية واستراتيجية بناء الحدث:

يجمع السياق النصي في الرواية بين نمطين تتشكل منهما الأسطورة الشعبية، يتمثل الأول في النمط الواقعي، ويبرز الثاني من خلال نمط خرافي تفرزه الحكاية الشعبية، التي يتم تشكيلها في سياق أسطوري يتنامى في المتن الروائي، ومن ثم نجد الحكاية الشعبية تتحول عبر تقنية الانزياح لتبرز في سياق نصي جديد، ويبرز الطقس السحري نتيجة عدم الاتزان الانفعالي والثقافي للشخوص وتذبذب موقفهم إزاء الأحداث الحياتية الطارئة وتتجسم

النزعة الأسطورية في السياق الروائي من خلال ثلاثة عناصر: الطقوس والتيمات الأسطورية، تراكب الحكايات وتقاطعها، الحدث والملامح الأسطورية الخارقة.

أولاً: الطقوس والتيمات الأسطورية:

يؤسس الراوي للنظام الأسطوري في الرواية متكئاً على استغلال عناصر الموروث الشعبي لحكاية (الكنز) ودور السحرة في البحث عنه، كما يفيد الراوي من تقنية (الرؤيا) التشوفية التي يدّعي بعض السحرة أنهم يتنبئون بها للمستقبل، وهي آلية تسهم في نمو الحدث الروائي وتطوره، كما تسهم في تعميق الحس الدرامي في الرواية، ويوظف السياق النصي بعض عناصر الحكاية الشعبية المتمثلة في مجموعة الحكايات الخرافية المرتبطة بالكنز، الذي يتشكل تشكلاً غرائبياً يثير الحس والشعور.

كما تبرز تقنية المتواليات الحدثية التي تتعاقب من خلالها الأدوار والشخصيات، «فالبناء الروائي يعتمد على تعاقب الأدوار وليس تعاقب الأفعال»[17] ويبدو النسق البنائي لإيراد الأحداث الروائية متدفقاً في سلسلة متوالية من التفاصيل الجزئية، التي تسعى في تضامها وتتاليها إلى تشكيل نسق بنائي كلي، انتقالاً من الدلالة الجزئية، وصولاً إلى الدلالة العامة في الرواية ككل، والرواية زاخرة بالكثير من الطقوس والتيمات الأسطورية المتولدة، نتيجة لسيطرة أسطورة الكنز واستدعائها لطقوس شعبية أخرى، مثل طقس حضور أرواح الموتى، وطقس الختان، وطقس الميلاد، وطقس قراءة الكف، فمن الطقوس الأسطورية التي يوظفها الروائي طقس حضور الموتى، يقول: «حضر مرجان وسارة، شكلهما لم يتوقعه أبداً، بديا هزيلين وشاحبين وممتلئين بالأخاديد، التي تبدو كأنها طرق معوجة بين التلال، لم يكونا راضيين عنه، قال مرجان:

لم ننتظر منك ذلك، أنت ذروة سلالة النور العدامي، أن تغدو هكذا،

تنسل من عباءتنا وتصنع ثوباً من نايلون ومطاط، لتبدو مهرجاً تبيع ألعابك الهزيلة على الأولاد المعاقين» ص 102.

تنمو هنا بنية الانزياح بصورة أعمق، حين يتفاعل المتن الروائي مع شخصيات لا نمطية، ممثلة في حضور أرواح كل من مرجان وسارة، وهذه الأرواح قادرة على التشكل في صورة جديدة تغاير الصورة المعهودة، التي كان الشيخ درويش يراهما عليها (حضر مرجان وسارة، شكلهما لم يتوقعه أبداً) فالشخصيات تبرز هنا في حالة من حالات الخداع «فرمز الخداع يرتبط بالأرواح الشريرة التي لها القدرة على تغيير شكلها... لأنها تمارس على الناس حيلاً وألاعيب خبيثة»[18] وهما شخصيتان يتم زرعهما في المتن الروائي، وإقامة عملية تفاعل نصية بينهما وبين الشيخ درويش (لم يكونا راضيين عنه) مما يجعل السياق النصي يمنح هذه الأرواح مرتبة أعلى من مرتبة الشخصيات الإنسانية، في قدرتها على الأفعال الخارقة، ويجعل هذه الشخصيات تمارس دوراً تربوياً على شخصية الشيخ درويش، على الرغم من اشتراكهما في جانب من جوانب التشكيل الأسطوري للشخصية، حين يستدعي السياق النصي الشخصيات الثلاثة من الحكايات الشعبية المرتبطة بالخرافة، والتي يستدعيها من ذاكرة شعبية تعج بالحكايات الخرافية لاسيما حكايات الجان والسحرة، التي تتحول إلى طقوس أسطورية يتم استحضارها في السياق النصي.

كما تتجسم الملامح الأسطورية من خلال ممارسة الشخصية لطقس قراءة الكف الذي يتحول إلى تيمة من التيمات الأسطورية، فعندما تسأل وردة الشيخ درويش: «هل أنت تقرأ الكف؟

تطلع إليها بدهشة...

نعم والعقل

اندفعت إلى حضنه وصاحت: هيا أقرأ لي

وضعت أناملها الرقيقة على صدره وجلست في حضنه، وحين أبصر اليد رأى أشياء مخيفة... رأى المدن وهي تهوي في القعر العميق والقطارات تخرج عن سككها والأزياء العسكرية وهي تمتلئ بالدم وتتكاثر في الحفر» ص 63.

يتجسم الطقس الأسطوري هنا عبر الوظيفة السحرية أو الميتافيزيقية للأسطورة، حين يتنبأ الساحر بقراءة الكف، بل إنه يتجاوز ذلك لقراءة العقل (نعم والعقل)، ويتم إشباع تفاصيل الحدث بالطاقة الفعالة المحركة لمشاعره (وضعت أناملها الرقيقة على صدره – وجلست في حضنه) وشحنها بدرامية الفعل العجائبي (رأى المدن وهي تهوي – القطارات تخرج عن سككها – الأزياء العسكرية وهي تمتلئ بالدم) في محاولة لإضفاء صفة الأسطورية على اللحظة السردية القائمة.

كما تحضر الطقوس الأسطورية من خلال توظيف السياق الروائي لبعض عناصر الحكاية الشعبية، المتمثلة في مجموعة الحكايات الخرافية المرتبطة بالكنز، كأنماط أولية ورثتها أنا الجماعة عن الأجداد، فتنشط الكائنات الخرافية، يقول: «ينظر إلى أخطبوط معدني هائل جاثم في المياه البعيدة له عيون مضيئة، وألسنة ممتدة إلى المياه وأصوات مخيفة وهو يشرب البحر» ص 28.

فقد تشكلت الكائنات الخرافية في الذاكرة الجماعية، وترسّخت في وعيها على مر التاريخ، واختلطت الحدود الفاصلة بين واقعية هذه الكائنات من حيث الوجود الفعلي للأخطبوط (ينظر إلى إخطبوط معدني هائل) بما ارتبطت به هذه الكائنات من أحداث وبين صحة وجودها الأسطوري والذي يعبر عنه السياق باتسامه بـ (عيون مضيئة وألسنة ممتدة – وأصوات مخيفة) ثم يضفي السياق الروائي على هذا الكائن الخرافي سمات وملامح شعبية حين يجعله يشرب البحر، ويرتبط وجود هذه الكائنات الخرافية بوجودها في

التاريخ البدائي للإنسان، الذي ظل محتفظاً بها في ذاكرته الجماعية كنماذج عليا، وهو ما يشكل الفكر الأسطوري، إذ «يختلط التاريخ والذاكرة الجمعية كثيراً في الفكر الأسطوري، حيث يتداخل الزمان ولا تطرح مشكلة صحة الأحداث أو صدقها»[19].

ثانياً: تراكب الحكايات وتقاطعها:

والرواية تطرح على الحكاية الشعبية بعداً جديداً من خلال توظيف تقنية تراكب الحكايات وتقاطعها، إذ تتعدد حكايات الشخوص ويتراكب بعضها فوق بعض، ويتحقق التفاعل بينها، وينبثق عن هذه الارتباطات والتقاطعات بين المفاصل البنائية للحكاية، نوع من التماسك النصي، الذي تتولد عنه بنية التماسك الدرامي والدلالي في الرواية، وتتوالى عمليات تراكب الحكايات الواقعية مع الأسطورية، مما يسهم في تنامي درامية الأحداث، وتتعدد حكايات الشخوص، ويتراكب بعضها مع بعض، ويتحقق التفاعل بينها، فتتراكب حكاية الشيخ درويش وتتقاطع مع جميع الحكايات الجزئية في الرواية، فتتراكب حكاية (يوسف ومريم) مع حكاية (مريم والشيخ درويش) مع حكاية (مريم وبوسمرة) وتتراكب حكاية (بو سمرة) مع حكاية (جوهر) وترتبط حكاية (جوهر) وحكاية (الشيخ درويش وعدنان) مع (جميع الحكايات) وتتفاعل جميع الحكايات وتتقاطع في تفاصيلها، وتختلف في أحداثها، لكنها تتلاقى على موضوع البحث عن الكنز، لذا ترتبط جميع الحكايات الجزئية في الرواية بحكاية الشيخ درويش في بحثه عن الكنز، وتحقق هذه الارتباطات والتقاطعات بين المفاصل (النصية للحكاية) نوعاً من التماسك النصي، الذي تتولد عنه بنية التماسك الدرامي والدلالي في الرواية.

وتتعدد هذه الحكايات، فمريم التي أحبها يوسف وغدر بها، تذهب للشيخ درويش الذي يتمناها لنفسه، ولكنه يقوم بالتشهير بها، فيعرض عليها بوسمرة الزواج، ثم إنجابها الطفل بشير، الذي أحبه يوسف، وتعلق به جوهر

صديق والده وتطلع الشيخ درويش إلى فطنته للحصول على الكنز، ثم زواج جوهر من مريم، بالإضافة إلى الأحداث التي تنوط بها شخصيات: مرجان وزوجته سارة ومحمد الماس، فكلها شخوص تروي لنا كيف تشكلت العدّامة، وحكاية كنز الأجداد، والكيفية التي نتجت عنها هذه العوالم الأسطورية الغريبة، التي تسوقها حكايات الشخوص، من خلال لغة أقرب للغة الشعرية تسعى على تصنيع عوالم الأسطورة الشعبية.

كما تتراكب الحكايات الأسطورية القصيرة، إذ يكتنز السياق الروائي مجموعة من الحكايات الأسطورية القصيرة جداً، والتي تمثل شبكة دلالية في السياق النصي، وتلعب دور المترادفات الأسطورية، التي تحقق التماسك الدرامي بتراكبها وتتاليها، فيتجلى الحدث ذو الملامح الأسطورية، من خلال إضفاء صفة الحكاية الشعبية الخرافية عليه، يقول: «الآن يبصر البحر وهو مشتعل، وجثث المحاربين تطفو والنساء والرجال ينظفون المصائد من الرؤوس والأيدي المقطوعة، ويزيحون الأصابع البشرية من بطون السمك المشوي، ويضيفون إلى الورق حكايات جديدة، ويعلمون الصغار السباحة وسط النار، ومرجان وسارة يسلمان الخزنة إلى وجوه جديدة، ويأتي زمن غامض وأناس غريبون، تتوارى فيه الخزنة، ويندر الورق والحكايات وتعود المستنقعات، ويبرز سلمان المسيري، ولا أحد يعرف كيف امتلك كل أرض العدّامة وبساتينها وحقولها ومصائدها، أوقف الحليب من أثداء نسائها، وحشر بضع صغار في الكتاتيب، ونشر الدخان الغامض في غرفها» ص 27.

يتدفق هذا المشهد تعبيراً عن طموحات الروائي في بعث نصه من بيئته الاجتماعية، فنجده يسعى إلى تكريس عناصر الحكاية الشعبية، المفعمة بالخرافة التي تقلب موازين الأشياء، وتضفي عليها بدلالة مفارقة، إذ يشتعل البحر، فيكون اشتعاله مفتتحاً لطفو جثث المحاربين، وتسيطر درامية المشهد ويسيطر الطابع السريالي (ينظفون المصائد من الرؤوس والأيدي المقطوعة

ويزيحون الأصابع البشرية) فيجسم السياق النصي خرافة الكنز الذي دفنه الأجداد في باطن الأرض، في مقابل تطلع أنا الجماعة له، وسعيها للحصول عليه عن طريق السحر والخرافة، لكنه سعي عقيم يرتبط بزمن (غامض وأناس غريبين تتوارى فيها الخزنة) فتتكثف الأحداث الخارقة ويتم تأطيرها في نطاق أسطوري، يتمظهر عبر آليات حضور الحكاية الشعبية.

وتتدفق الأحداث يرافقها حضور مرويات سردية عن الخرافة، حين يتم إيقاف الحليب في أثداء النساء، وتنشر الدخان في الغرف، وبذا تمثل هذه التفاصيل ضفيرة محبوكة، تنسرب من ثناياها عناصر السرد الروائي، لتمثل الخرافة لازمة سردية تبتان من حين لآخر، فيروي السارد عن بشير «يجثم طويلاً، وأصابعه تفك إشارات الحروف، ويرى محمد الماس قادماً من الصحراء بحشود من الفرسان، ليسكن الجزر ويزرع البساتين ويحتشد حوله الناس، وليوزع الرطب والرمان والقوارب والسحب والنساء.. وليجثم في بيته الصغير، وينام.. وليحتذ رأسه.. والكتاب الذي كتبه يوزع فيه الإرث والأناشيد قد سرق.. يسمع عند فوهة النفق تمتمات بعيدة، لحشد الدراويش الذي يبحث عنه، يرى وميض قناديلهم وهي تتراقص في العتمة والمياه، يسمع ضربات مطارقهم للوحات والتماثيل» ص 157.

فالحكاية المسرودة هنا تكتنز أحداثاً خاصة، تتميز عن الحدث الكلي المجسم في السياق الذي يحتويها بالتكثيف والإيجاز، فالحكاية هنا تستغرق زمناً قصيراً جداً، يغاير الزمن المستغرق في الرواية كلها، إذ نجد الحكاية تمثل متوالية حدثية، تتضافر مع غيرها من الحكايات الأخرى، لتشكيل سلسلة من الحكايات القصيرة المتنامية داخل سياق الحكاية الكلية، ويتقاطع زمن الأحداث الجزئية للحكاية المسرودة هنا، مع زمن الحكي الروائي الكلي، ففي حين يجلس بشير ليفك إشارات الحروف، نجد الطابع الأسطوري يتدفق عبر حدث يرتبط بالخرافة، إذ يرى محمد الماس قادماً من الصحراء بحشود من الفرسان حالماً بالخصب، الذي يتبدد فجأة، إذ تتم سرقة الكتاب

الذي كتبه ووزع فيه الإرث والأناشيد، هنا ينقطع الحدث الجزئي، وتتجه الأضواء لرصد حدث سماع بشير لتمتمات الحشود والدراويش، ويكون هذا الحدث مفتتحاً لتواري الحدث الجزئئ، وإتاحة المجال للحدث الكلي، والحدثان مفعمان برؤية أسطورية، فتبدو الحكاية الخرافية وكأنها واقع فعلي حدث في زمن معاين «فالأسطورة ليست مجرد قصة خرافية، إن لها أساسا في الحقيقة، فهي تشير إلى حقيقة، معينة وإن كانت هذه الحقيقة ليست طبيعية ولا تاريخية، إنها حقيقة طقوسية»[20].

ثالثاً: الحدث والملامح الأسطورية الخارقة:

كما أضفى الراوي على الحدث بعضاً من الملامح الأسطورية الخارقة لقانون الاعتيادية، فالأشياء والتفاصيل تفتقر إلى مبدأ المنطق والسببية، وتخضع لقانون خاص خارج قانون تشكل الأشياء تشكلاً مألوفاً، فالأحداث الروائية تبرز متطبعة بملامح الخرافة التي تخرق قانون العادة، وتتمثل طقوس التحول، فيتحول الكائن البشري إلى جسم غير مرئي، ثم يتحول إلى كائن محسوس، يقول: «تحولت الخرزات الملونات إلى خيام وعربات وقناديل، وكان اجتماع حاشد لسحرة العالم، سيدات متألقات بذيولهن السمكية، يقرأن الأكف ويرسلن الناس إما للموت أو للسعادة، سحرة قدموا من البراري المعوزة، فغاصت أيديهم في الأرز ولحم الأضاحي، عائلات متحدة نزلت من الطائرات وجثمت بسرية في الخيام، وراحت تدقق قي خرائط الزيت والبحر والشجر» ص 53.

تسيطر على المشهد بنية التحولات (تحولت الخرزات الملونات إلى خيام وعربات وقناديل) وهي تحولات تضفي على الحدث ملامح أسطورية (اجتماع حاشد لسحرة العالم سيدات متألقات بذيولهن السمكية) وتطال بنية التحولات الصورة الشخصية (سيدات متألقات بذيولهن السمكية – سحرة قدموا من البراري) والصورة الكونية، فيتحول الإنسان إلى سمكة، وتتداخل

التحولات البشرية مع التحولات الكونية (للبحر والشجر) عبر فعل سحري يخترق نواميس العادي والمألوف (عائلات متحدة نزلت من الطائرات وجثمت بسرية في الخيام) ويهيئ لنمو الحدث الأسطوري عبر تفاصيل ترتبط بالخرائط الموصلة للكنز (وراحت تدقق قي خرائط الزيت والبحر والشجر).

كما أن الحدث يمزج الصورة الواقعية بملامح أسطورية، فيتسم سرد الحدث بطوابع ملحمية تفرز شخصيات ذات طوابع شعبية خاصة، يتم الزج بها في خضم صراعات واقعية، فيجمع الحدث بين الشيخ درويش وبين روح محمد الماس، يقول: «كان ثمة شبح يخرج من ذلك البحر، منتفخ العباءة كأنه يطير فوق حصان، وفجأة نزل عليه وكاد يدهسه، لولا أن وجوده الطيفي لم يكن مؤلماً، رأى محمد الماس بهيئته المهيبة وشعره طيات من الموج الأسود الفاحم، فارس خارج الزمن وروح مشعة في زنازين المادة، وبحر الضوء خلفه امتداد لعباءته.

قلت لك تعال فجئت أنت ابني وصوتي.

لم يستطع أن ينطق ولمس التراب البارد خوفاً أن يكون حالماً.

– سوف أبارك كل خطواتك وسوف تصنع الأشياء الكبيرة التي عجز أتباعي السابقون وقرائي المحدودون عن خلقها.. لأنك منذ البدء كنت علامتي وحنجرتي» ص 97.

إذ تعد شخصية الشيخ درويش شخصية إنسانية متفردة في قدراتها، ومتفوقة على سائر الشخوص حين تمتلك القدرة على رؤية الأجسام الشبحية الخارجة من الماء (كان ثمة شبح يخرج من ذلك البحر منتفخ العباءة)، بل والأكثر من ذلك أن لها القدرة على إيقاف حركة الحدث العجائبي (كأنه يطير فوق حصان، وفجأة نزل عليه وكاد يدهسه) كما أنه شخصية مبوأة للزعامة الاجتماعية في وجدان الجماعة (وسوف تصنع الأشياء الكبيرة التي عجز أتباعي السابقون) وذلك بما يتسم به من صفات،

إذ يتمتع بوجود طيفي وبما يتصف به من أعمال خارقة، جعلته موضع تبجيل، فيظنونه من سلالة متميزة من جهة النسب (لأنك منذ البدء كنت علامتي وحنجرتي) والتكوين الجسماني ينطوي على القوة والبطولة وبذا تبدو الشخصية وكأنها قادمة من عالم الجن إذ «صورت أساطير الإنسان عالماً جديداً لا يراه، وهو عالم الجن الذي يشترك أفراده في صراع الإنسان بين الخير والشر»[21].

المحور الثاني: الخلاص والفجوة بين الواقع والأسطورة:

اتسم التشكيل الخرافي بالحضور والطغيان في فترة معينة، ليكون شاهداً على وضعية اجتماعية متدنية ورازحة تحت قيود الجهل والتخلف، فالعدّامة في الأزمنة القديمة كانت تعبر عن طوابع اجتماعية وثقافية متردية، تحركها دوافع غامضة وغائبة عن وعي العقل البشري، فتسيطر عليها غمامة الخرافة، وتمثلت ردود الفعل في تعامل البشر معها بنوع من الرهبة والخوف، ومن ثم كانت الأسطورة الشعبية شاهداً على مرحلة زمنية معينة يحتمل تجاوزها فيما بعد.

وقد تميز السياق النصي بخصوصية الطرح الرؤيوي، ليعبر عن أعباء وهموم مرحلة تاريخية معينة تمر بها المجتمعات إبان تحضرها، كما يعبر عن الآلية الفكرية التي تتعامل بها الذات الإنسانية في مواجهة المتغيرات الحياتية والثقافية، التي يمر بها واقع العدّامة كمكان أصغر يرمز لأمكنة غيرية تتعدد مواقعها، وإبان هذه الفجوة تبحث الذات الفاعلة عن نافذة للخلاص، فتتفتق ذهنية العربي إدراكاً لواقعه التاريخي المتغير ومدى التفاعل معه، وتتعمق الفجوة بين السلوك الأسطوري الرازح في وعي الشخوص، وبين الفكر المسيطر على الواقع الجديد، وتبرز هذه الإشكالية، ويغلق الستار على مسرح العدّامة بعد فجوة من الزمن، يغيب فيها الشيخ درويش عن العدّامة ثم يعود فجأة ليجد رياح التغيير قد أصابت الأمكنة، ثم يرصد الخطاب الروائي

تحولات الحكاية الشعبية إبان مرحلة تاريخية معينة، واستجابتها للتغيرات الحضارية، وفي نهاية الرواية تتحقق انتكاس الرؤية الخرافية، على الرغم من عدم تراجع هذه الرؤية تراجعاً كلياً، وإنما يعيد السياق الروائي توظيفها توظيفاً فنياً جديداً. يرتبط بذلك الواقع الجديد الذي استسلم للمد الحضاري وخنع لمتطلباته، فتتبدل العدّامة إلى صورة جديدة.

وتتمثل الفجوة في الرواية على المستوى الجزئي، ثم على المستوى الكلي، فتبرز الفجوة على المستوى الجزئي من خلال فعل الشخوص، ومن ثم تطال هذه الفجوة موضوع الحكاية، فتهزهز أسطورة الكنز بمفهومه الخرافي، وتبرز الفجوة على المستوى الجزئي في شخصية يوسف، الذي أحب مريم وتهرب من الزواج منها، ولكنه عندما يرى مريم تتزوج من بوسمرة تتفجر مشاعر الغيرة داخله، كما تتمكن بنية التحول والفجوة من شخصية مريم، فتتحول من حبها ليوسف، إلى زواجها من بو سمرة، إلى سقوطها، إلى رغبتها في الزواج من جوهر، وعلى الرغم من سقوطها في براثن الرذيلة، إلا أن تحولاً ما برق في ذاتها عندما جاء بوسمرة ليتزوجها، فقد برزت لتحكي له حكايتها مع يوسف بجرأة، كما يلحق فعل التحول والغرابة بشخصية بوسمرة الذي دق بابهم «قال بوسمرة بلا مقدمات جئت من أجل الزواج بمريم، حدق فيه الأب والأم بدهشة شديدة، تأملا هذا المخبول الكهل الذي يسخر منهما، فمن يريد مريم الآن، كانا يريدان الرحيل عن العدّامة والاختباء في الضفة الأخرى للجزيرة، ولكن ها هو الأمل يتجدد، وثمة رجل حتى لو كان عجوزاً يريد الستر على ابنتهما، حتى لو لم يستطع العيش طويلاً معها، وهربت كما فعلت كل النساء اللواتي تزوجهن، فيكفي تلك الشهادة التي سوف يحررها بالشرف لها، حتى ولو خنقها في ليلة العرس» ص 48.

فهذا الحدث يمثل مرتكزاً لفعل التحول في حياة مريم، ومن ثم يكثف آلية التحول في حركة مجموعة من الشخوص تبعاً لتطور أحداث الرواية،

بينما نجد شخصية مريم لا تستسلم للفاجعة التي أصابتها، إثر سقوطها في براثن الغواية، فتذهب للشيخ درويش ليبحث لها عن مخرج، وعندما يخذلها لا تستسلم أيضاً لهذا المصير المحتوم بالعار والخزي، نجدها تعترف لبو سمرة وتتطهر بين يديه، وإن بدا ذلك تطهراً وقتياً، كما نجد الجموع تتحرك متحررة من سلبيتها، ولكن في اللحظة غير الملائمة حين تقذف بيت مريم بالحجارة، بعد أن تطور دورها مع تطور أحداث الرواية وقادها إلى السقوط في براثن الرذيلة.

وتتمثل الفجوة بصورة أعمق في كون سقوط مريم في الوحل يتوازى مع سقوط العدّامة، يقول عن بشير ابن مريم: «فيعود إلى بحثه في مستنقعات العدّامة القديمة ساحباً إياها من ملفاتها الغارقة في الوحل والغاز، وفي أوراق الشيخ درويش وبقايا ذاكرة جوهر، ويرى الممرات تقود إلى خزائن جديدة، ويرى كم هي ضخمة وكثيرة ومليئة، فيزداد التشويش على نحو عاصف ويرى أمه في إحدى غرف الفندق وهي تخلع ثيابها فيغلق الجهاز وهو يتأوه» ص 200.

إذ تنبثق بنية الهوة السحيقة أو الفجوة هنا نتيجة للتناقض الحادث بين طموحات الذات الفاعلة ورغبتها في تجاوز الواقع والبحث عن الكنز بالآلات الحديثة، وبين الأنماط الثقافية السائدة والمتشبثة بفكرة الخرافة، وما يتولد بينهما من عمليات تصادم تؤدي إلى رفض الذات الفاعلة للقيم السائدة وارتياد آفاق مغايرة لها من خلال بحثه عن الكنز بطرق حديثة، مما يدفع بنية الهوة إلى البروز فتدرك أنا الفرد (بشير) عمق هذه الهوة السحيقة بينها وبين ذاتها بالبحث عن الكنز بطرق بدائية والبحث عنه بالآلات الحديثة (فيعود إلى بحثه في مستنقعات العدّامة القديمة) فكلما سعت الشخصية إلى التعلق بموضوعها والتطلع للحلم وتلبية حلمها الحميم، كلما أدركت الذات الإنسانية عمق الهوة التي تفصل بينهما وهذه الفجوة (فيزداد

التشويش على نحو عاصف) وتنعكس هذه الهوة من الخارج على الداخل، فتطفو على السطح فجوة جديدة بين الإنسان وذاته حين (يرى أمه في إحدى غرف الفندق وهي تخلع ثيابها) ويظل الفعل الإنساني متراوحاً بين الكمون في بؤرة الهوة الحلمية السحيقة، وبين الانطلاق والتحرر من طبقاتها، ومن ثم تبقى الذات متراوحة بين الانفصال عن الحلم والاتصال به (فيغلق الجهاز وهو يتأوه).

كما تتجسم الفجوة على المستوى الجزئي، بدءاً من شخصية الشيخ درويش، كشخصية محورية تدور في إطارها جميع الشخصيات، فهو يدعي معالجة أمراض الناس في حين يقف عاجزاً أمام مرض ابنه، يقول: «ويطلق البخور ويتلمس جلود المرضى، وتتوغل أصابعه وكلماته وسوائله في دواخلهم، ويسحب الأشباح والأرواح الشريرة من أجسادهم... تتداخل بين أصابعه الأوراق القديمة والتعاويذ والمسابح والتقارير، والكتب والأشرطة ويقابل... ويطلق البخور حيناً ثم ينظف المكان حيناً آخر، وكومة النقد المدفونة تزداد وتتحول إلى سلسلة من الحفر، وابنه نائم في سريره الدائم مبلل بعرق الحمى، وهو يطعمه ويراه في ومضات من يومه تاركاً لزوجته مسلسل العذاب الطويل» ص 45.

إذ تبرز الفجوة هنا من خلال تقليص دور النموذج التراثي المدعي للأفعال الخارقة (الشيخ درويش) فيمتزج ما هو سحري خرافي بما هو يقيني يرجع إليه أسباب عجز الشخصية.

وتبرز الوظيفة الميتافيزيقية متعاضدة مع الوظيفة السيكلوجية للأسطورة، فتوظيف شخصية (عدنان المريض) تبدو إشارة لتجسيم مفاصل العجز الذي يدمر الشخصية نتيجة لعنة الشيخ درويش الساحر، الذي يوهم الآخرين بقدرته على شفاء المرضى، في حين تتمثل المفارقة في عجزه عن تحقيق الشفاء لابنه (يطلق البخور حيناً ثم ينظف المكان حيناً آخر – وابنه

نائم في سريره الدائم مبلل بعرق الحمى) فيعبر المشهد عن العجز عن الخلاص من مجاهل السراب الذي يصنعه الساحر حين (يطلق البخور – يتلمس جلود المرضى – يسحب الأشباح والأرواح الشريرة من أجسادهم) ليكتشف المتلقي أن العناصر التي تبدو على المستوى الزائف، متحكمة في مصائر البشر بما تمارسه من طقوس سحرية، إن هي إلا عناصر زائفة تعجز عن أن تحقق البرء لذواتها، فتبرز الفجوة في شخصية الشيخ درويش، الذي ظل عمره يقنع البشر بقدرته على معالجة أمراضهم. حين يقف عاجزاً أمام مرض ابنه، فكم يتألم هذا الرجل، وكم يعاني وهو يرى ابنه الوحيد شبه مشلول بقوة غريبة مخيفة. كما تتسم شخصيته بالتحول، والتفاعل مع الجديد فحين تخيّره وردة بين البقاء معها وبين حلق لحيته وشراء بدلات جديدة يستجيب لعوامل التغيير.

ولم تقف عوامل التغيير عند حدود المظهر فقط، وإنما طالت أفكار الشيخ درويش، يقول: «مأخوذة بالدهشة والتحول، وبالحديد الذي يتكلم ويشعر، ويتساءل الشيخ دوريش ما إذا الماضي كله عبثاً؟ وأين ذهب الأرواح الكثيرة الكثيفة التي كانت تخاطبه، ولماذا لا يستطيع أن يرفع عوداً من الأرض؟ ولا تنفتح ممراتها السرية لخطواته؟ وأين رحل الأجداد وأرواحهم التي كانت ترف على المستنقعات ملونة من غازاته وارتجافاته؟ ولمَ لمْ يعد الجد مرجان يراسله من وراء الضباب الصباحي؟ ولا محمد الماس الذي سكن في تابوته التاريخي في دهليز الأعداء. ونام» ص 96.

فالراوي ينتقد في هذه الرواية أنا الجماعة بعاداتها وتقاليدها وقيمها البالية، التي قادتهم إلى الاستسلام للسلوك الخرافي المولّد لهزيمة الذات الإنسانية، وتسعى الرواية إلى محاولة استعادة أنا الجماعة – ممثلة في أنا الفرد – لحريتها المستلبة وتحريرها من ركامات الخرافة، ويبرز ذلك من خلال مجموعة من الاستفسارات الاستنكارية الممهدة لرفض مبدأ الخرافة (وأين ذهب الأرواح الكثيرة الكثيفة التي كانت تخاطبه – وأين رحل الأجداد

وأرواحهم – ولمَ لمْ يعد الجد مرجان يراسله) فقد اختفى محمد الماس أيضاً ولم يعد يراسله، ويتحقق انتكاس الأسطورة ويتقلص التمدد الخرافي إبان فترة تاريخية وحضارية معينه، سيطرت فيها الآلة (مأخوذة بالدهشة والتحول، وبالحديد الذي يتكلم ويشعر) هذا التحول المفضي إلى تقليص الجهل والخرافة، فتفقد العدّامة مهابتها الأسطورية، المستمدة من توهم البشر بوجود عناصر غيبية خارقة ومتحكمة في مصائرهم (ويتساءل الشيخ دوريش ما إذا الماضي كله عبثاً).

تتجسم الفجوة على المستوى الكلي من خلال بروز بنية الفجوة على مستوى أكبر يفضي إلى تطلع الشخوص إلى الخلاص، إذ تتقلص الأسطورة وتتطلع الشخوص إلى تشوفات المستقبل، ورسم ملامح الواقع المحلي في ضوء المشاهدة العينية، وافتراض رؤية متوقعة لملامح المرحلة التاريخية القادمة، والتي توجدها التحولات الحضارية التي تمر بها العدّامة، ويتحقق ذلك من خلال ما يرصده الراوي من حديث بشير للشبح، يقو:ل «كانت كل كلمات هذا الفتى تصدمه، فهو يقول: «إنه لم يجد في حفر الخرابة أية أوراق أو كتابات، ولا يسمع أية أصوات ليلية ولا يتراءى له نور محمد الماس، ولا يسمع هيمنة مرجان وشعر سارة، بل يرى القمر يتقلب في دوراته القلقة، محركا ذرّات الصحراء والنجوم، تكون جدول أيامه والحشائش تنمو والزرع يخضر وتظهر، والبطاطس والقمح، وتصبح لهم أحذية وقبعات قادرة على اختراق الصحراء، وأن ثمة الكثير من الحديد القادر على الكلام... رآه وهو يحول قطعة من خردة الهواتف النقالة إلى جهاز حي، لكن كل الأصدقاء صمتوا وتواروا، وعبر علبة أخرى راحا يتجولان في محطات العالم المتدفقة بالأصوات والأخبار» ص 131.

فبروز عنصر الفجوة بين جوهر الذات وبين طبيعة النسق الاجتماعي السائد هو ما يتجسد في شكل بنية الدراما القائمة على هزهزة الخرافة(لم يجد في حفر الخرابة أية أوراق أو كتابات – ولا يسمع أية أصوات ليلية –

ولا يتراءى له نور محمد الماس – ولا يسمع هيمنة مرجان وشعر سارة) فالخلاص يتجسم في التحرر الكامل للذات الإنسانية من ربق تلك الفجوة عن طريق التحول من السيطرة الخرافية الواحدية على الواقع إلى تصنيع أسطورة الحديد الجديدة (وأن ثمة الكثير من الحديد القادر على الكلام) التي تجمع بين طياتها أسطورة ثنائية، يتمدد منها قطبان، أحدهما تراثي لا ينكر مبدأ الرؤية الخرافية، وثانيهما حداثي يسعى للبحث عن الحلم بتقليص الأنماط الخرافية السحرية وتجاوزها إلى مستوى حلمي ذي دلالات جديدة، ترتبط بالآلات الحديثة (رآه وهو يحول قطعة من خردة الهواتف النقالة إلى جهاز حي) مستفيداً من منجزات العقل البشري، وتعديل مسار الحلم من مستوياته الميتافيزيقية إلى مستويات معرفية مقننة تستجيب لها الشخصية (راحا يتجولان في محطات العالم المتدفقة بالأصوات والأخبار) وقد اقترنت الصحراء عبر حركة الأحداث في الرواية بنوع من الغموض والسحر، فتحضر برؤيتين متناقضتين تتنوعان تبعاً لتنوع الرؤى المطروحة في السياق الروائي، تشير أولاهما لحضور الصحراء على المستوى الواقعي المعبأ بحمولات أيديولوجية (وتصبح لهم أحذية وقبعات قادرة على اختراق الصحراء) فيما يعبر عن كونها محفزاً للتحول بفعل الطفرة النفطية، وما أحدثته من تغيير على المستويات الاجتماعية والعمرانية، والرؤية الثانية التي تعبر عنها الصحراء هي رؤية ميثولوجية مكتنزة بالأرواح وبالجان والخرافة، ومن ثم تعد الصحراء بؤرة من بؤر الخوف الميتافيزيقي، وهي الرؤية المسيطرة على أجواء الرواية في أحداثها الأولى، كما يحضر دال (الحديد) بدلالات بدائية يمكن تفسيرها على أكثر من مستوى في علاقته بالكنز ,فقد ارتبط بعصور الحديد، إذ «تحتوي الدورة الزمنية على عصر الذهب في بدايتها لكنها لا تبدأ به وتحتوي عصر الحديد في نهايتها دون أن تنتهي به الدورة الزمنية تتقلب في واقع الأمر»[22].

كما يعبر السياق الروائي عن وعي الشخوص بعدمية هذه الخرافة

يقول السارد من خلال حديث جوهر لبشير، «وفي أوقات سكره يتدفق بالكلام يطلع كل ثمراته التي ديست بأحذية يوسف والشيخ درويش والشيخ المسيري، وكل الشياطين التي نبعت من كل المستنقعات الزيتية ويعطيه كل خيوط الحكايات، ويقول: لا تصدق كل الخرافات التي تروى عن مرجان وسارة ومحمد الماس، هؤلاء الشخوص لم تظهر إلا في أحلام الظهيرة الساخنة لهؤلاء المخمورين، أما الخزنة والحروف وكتاب الماس وكتاب الحكايات فكلها سواء من الهذيان والأحلام!». ص 110.

تبرز الهوة أو الفجوة هنا، وتتبلور في صورة شبه حتمية، وتكون حالة الحذر الواقعة بين الإفاقة والسكر مفتتحاً لتداعي الأفكار والصور والمعاني (وفي أوقات سكره يتدفق بالكلام يطلع كل ثمراته) وتتبدى ثنائية زمن (الجهل/ الخرافة) في مقابل ثنائية زمن (العلم/ الآلة) وصراعهما داخل نطاق أسطوري يحكمه منطق التجربة، ويكون استدعاء الشخصيات المرتبطة بالخرافة مركزاً تنتقل منه أفكار الشخصية المتمردة على القيم البالية المتوارثة (يطلع كل ثمراته التي ديست بأحذية) وتبرز المفارقة بين العلم وبين الواقع من خلال تجسيم الصدمة التي تهزهز بنية الخرافة (لا تصدق كل الخرافات التي تروى عن مرجان وسارة ومحمد الماس) ويرتبط ظهورهم بأحلام الظهيرة الساخنة للمخمورين (أما الخزنة فكلها سواء من الهذيان والأحلام) وذلك إشارة إلى ما قال به الجاحظ والمسعودي من أن ظهور أسطورة الجن في بلاد العرب، ترجع إلى الوهم والخوف بوصفهما أساس تصور هذه الكائنات الغيبية.

حتى يوسف يسهم في تعميق بنية الفجوة، يقول عندما يدخل على الشيخ درويش: «قال يوسف وكأنه يسرح بعيداً: كنت أبحث عن روحي لقد ضاعت وأنا أحلق في الهواء، وأخذت يدي تفجر ينابيع الأشياء، كلما أمسكت نخلة صارت بئر نفط، وكلما أردت الشرب من بركة غدت مستنقعاً

من الزيت، وأنت الآن مثلي تبحث عن روح، وقد رأيتك في حلمي تصارعني لأخذ روح خنفساء..!» ص 107.

إذ تشعر الشخصية بنوع من الفجوة بينها وبين ذاتها، من خلال البحث عن الاستقرار الروحي الذي اهتزت وتذبذبت معاييره في الأجواء الخرافية، التي لاحقت الشخصية لردح طويل من الزمن ارتبط بالخرافة (كنت أبحث عن روحي لقد ضاعت وأنا أحلق في الهواء) ويصبح العمل الحقيقي، وليست الأحلام الوهمية هو المحقق للإنتاج (وأخذت يدي تفجر ينابيع الأشياء) ويحل النفط محل الكنز التائه، فكلما أمسك نخلة (صارت بئر نفط) وتتحول البركة إلى مستنقع من الزيت، وتصبح رؤية الشيخ درويش الرامز للخرافة رؤية مغلفة بالضياع (وقد رأيتك في حلمي تصارعني لأخذ روح خنفساء) مما يشير إلى اهتراء الحلم القديم، الذي تشعر الذات أمامه بضياع روحها في مقابل حلم واقعي يرتبط بالنفط.

وقد قام السياق الروائي بتحويل الأماكن من طابعها الميتافيزيقي إلى طابع واقعي، يعبر عن التحولات التي طغت على الخليج عامة، وطبعت الأماكن بطوابع جديدة، عبرت عن الآثار المترتبة على النفط من صناعة وحياة، لذا ارتبطت هذه العناصر بالطابع التسجيلي، فبرزت عبر عناصر واقعية تسجيلية (نخلة – نفط – بركة – مستنقعات الزيت)، ويحل النفط على مستوى التحولات الواقعية بديلاً عن الكنز.

كما قد تكون نهاية الرواية محاولة إشارية، تعبر عن رغبة الذات في استعادة الحرية والخلاص، اللذين يحررانها ويطلقانها من شرنقة البطالة والعجز، من خلال فعلين دالين، يتمثل الأول في شنق الشيخ درويش بيد مريديه، ويتمثل الثاني في إلقاء الحجارة على تلك المرأة التي ترمز للمستوى اللاقيمي في الرواية، وبذلك تكون الذات العربية قد تحررت من لعنة الخنوع، التي بقيت تلاحقها منبعثة من زمن الخرافة وحتى زمن الآلة الحديثة، التي

كان لها السطوة في تحويل الذات من ذات راكدة في طبقات الجهل، ومستلبه من قبل قوة خارقة وكامنة فيما وراء الواقع، إلى ذات مازالت مستلبة أيضاً، ولكنه الاستلاب الحضاري الذي طوق مجتمع العدّامة، إبان تطوره وانتقاله من زمن الخرافة لزمن الآلة، التي عمقت مفهوم الغربة بين الإنسان وذاته، وبينه وبين الآخر، ولكنها في ذات الوقت بشرت بميلاد واقع جديد، ومن ثم فإن تمرد أنا الجماعة في نهاية الرواية، من خلال قذف المرأة بالحجارة، وكذلك شنق الشيخ درويش، يعد تعبيراً رامزاً لميلاد واقع جديد، يرفض عناصر الاهتراء والتمزق، ويسعى إلى تعزيز القيم الإيجابية لأنا الجماعة، ودورها في الطموح إلى تغيير الواقع، بخلاصه من علله برفض هذه العلل في حالة من حالات الوعي بأسباب هذه الهزيمة.

المحور الثالث: التشكيل الأسطو واقعي للشخصية:

إن التشكيل الأسطوري يتداخل في مستهل الرواية مع التشكيل الواقعي، لمجموعة من الشخوص، عبر صورة تسعى إلى الارتكاز في وعي القارئ، وتهدف إلى تجسيد الحس الغرائبي والخرافي في ذاكرته، من خلال صورة شخصية واقعية خالصة، أو أسطورية خالصة، أو صورة شخصية تزاوج في صياغتها بين الرؤية الواقعية والرؤية الميثولوجية.

فنجد شخوص العدّامة تعيش الشيء وضده في آن واحد، تعايش الحلم وانتفاءه، مؤكدة انقضاء كل الأشياء، وأن الحلم الخالد مجرد خدعة كبيرة، وتبدو الشخوص كما لو كانت تحيا حياة بدائية.. حياة الإنسان الأول، حياة ما قبل التاريخ «والظهور التلقائي للأنماط العليا وبروزها عنوة داخل العقل الشعوري للمبدع أو الفنان مستعيداً العالم الميثولوجي لأسلافه إنما هو حقيقة وواقع مساويان تماماً – إن لم يزيدا – للعالم المادي»[23] فيصور الراوي الشخصية بامتلاكها القدرة على الاتصال بقوة غيبية، تمدها بأسباب السيطرة على الواقع المعاين، وتمنح الشخصيات بعض الامتيازات الممثلة في

القدرات العجيبة والتحكم في الآخرين، وتحقيق غاياتهم ومن هذه الشخصيات شخصية الشيخ درويش، الذي سعى إلى إقناع الناس بوجود الجن في حياته، ومن ثم ارتبطت الشخصية في أذهان الناس بأنها ذات بعد أسطوري، ويتحول إلى ساحر يوهم الناس بأن العالم الذي يعيشون فيه مملوء بالكائنات الغيبية، التي بإمكانه وحده أن يتصل بها، زاعماً أن بقدرته التحكم في الأرواح وتوجيهها الوجهة التي يريد، فقدم له الناس قرابين التودد والطاعة، وتنسجم مع شخصية الشيخ درويش بعض الشخصيات اللامرئية، الممثلة في أرواح مرجان وسارة ومحمد الماس وسلمان المسيري، كما تبرز بعض الشخصيات الأخرى الموسومة بسمات أسطورية وفي ذات الوقت تظل متسمة بملامحها الإنسانية والواقعية، مثل شخصيات: زوجة الشيخ درويش – بوسمرة – يوسف وجوهر وبشير، في مقابل شخصيات تظل محتفظة بملامحها الواقعية الخالصة، منها شخصية مريم ووالديها وشخصية وردة وغيرهم، وهذا المزيج من النماذج البشرية المتصارعة يحكمها مبدأ تختصره علاقات التفاعل بين الشخوص، وتظل علاقات التنافر وعلاقات التآلف قائمة في حالة صراع بين شخصيات الرواية، تؤججها حركة التصاعد الدرامي للحدث، وتتوافق حركة تنامي وعي الشخصيات معه، ومن ثم فإن هذه المنظومة المنسجمة من الشخوص تتآزر جميعها بغية تجسيم الحدث وتناميه، في السياق النصي عبر ثلاثة مجموعات من الأنماط الشخصية يتمثل أولها في: نمط الأرواح والأجسام الهوائية، ويتمثل ثانيها في نمط الشخصيات الميثوواقعية وثالثها في نمط الشخصيات الواقعية.

أولاً: نمط الأرواح والأجسام الهوائية:

يتجسم هذا النمط في الرواية من خلال حضور أرواح الموتى، ممثلة في أرواح مرجان وزوجته سارة ومحمد الماس وروح سلمان المسيري، كما يتجسم هذا النمط أيضاً من خلال حضور الكائنات الغيبية والقوى الخارقة،

ممثلة في حضور عالم الجن الذي يجمع بين طياته أنواع القوى الخفية، مثل المردة والعفاريت، فتحضر أجسام هوائية قادرة على التشكل بأشكال مختلفة، مما يجعل الرواية تصور جانباً من العالم السفلي على أنه مصدر يأتي منه الجان والأرواح الشريرة، وتبرز دور هذه الكائنات المجهولة في نمو الحدث الدرامي وتطوره، بما لا يقل عن تأثير الشخوص الواقعيين. فعندما تحضر روح مرجان وسارة، وهما يعنفان الشيخ درويش بالرغم من كونه – كما أخبراه – من سلالة النور العدامي، إلا أنه انسل من عباءتهم وصنع لنفسه ثوباً من نايلون مطاط، ليغدو مهرجاً يبيع ألعابه للمعاقين، يقول: «وراح يتأملهما برعب، وهما.. ثم جاء حشد غريب، رجال بحارة ومزارعون مقطوعو الرؤوس، وأحاطوا به، كانوا مائة، وراح كل واحد يتكلم في ليلة، كانوا يصدرون أصواتاً، ويتحدثون من رقابهم المفتوحة والملوثة بالدم.

كان يتجمد على الجدار، ولا يقدر أن يتحرك وتأتي كلماتهم مثل الأنصال الموجهة إلى الهدف، الذي كان عيناه، كانوا يقصون كيف أخذهم سلمان المسيري إلى البرية وأسكرهم وذبحهم.. كل ليلة يقص أحدهم الحكاية نفسها وهي تنزف وتطلق حرابها نحو رأسه، ويجدهم لا ينزفون وهو ينزف، ويجدهم ينامون ويتركونه مع الأشلاء والنيران» ص 103.

تحضر أرواح كل من مرجان وسارة حضوراً اعتيادياً، تبعاً للعلاقة المفترضة بينها وبين الشيخ درويش، وأخذت هذه الأرواح تمارس أفعالاً خارقة للعادة في ممارستهم للعبة التحول الساخر (يتحولان إلى هيكلين عظيمين ويدخنان ويضحكان) يترافق حضورهما مع طابع سريالي فاقد لمنطقية الأشياء (جاء حشد غريب، رجال بحارة ومزارعون مقطوعو الرؤوس – ويتحدثون من رقابهم المفتوحة والملوثة بالدم) والسياق يرصد هذه الأرواح في علاقتها بالساحر الذي (انسل من عباءتهم وصنع لنفسه ثوباً من نايلون مطاط) مما يشير للعلاقة القوية بين هذه الأرواح وبين الساحر.

كما تتمثل الأجسام الهوائية من خلال تحلل الشخصيات البشرية، من طابعها البشري تحللاً وقتياً، وتحولها إلى أجسام هوائية تطير وتحلق في الفضاء، فالصبية عندما تلاحقهم أجساد رهيفة شفافة، تتحول هذه الأجسام إلى وجوه تبتسم وأفواه تتفجر باللغة، ويرتدون أقنعة تتمزق وتتحول إلى أشكال أخرى، هنا يحلّق يوسف «مع أحدها، رأى رجليه ترتفعان عن الأرض، فأطلق أول صرخاته، ثم راح يصعد ويصعد حتى رأى البحر البعيد، حيث تبدو الجزيرة التي يجدّفون إليها، ثم رأى غابة الأكواخ الواسعة، وميز الدخان الذي يتلون بين تلاشيها، والشارع الصغير الضيق، الذي يجدها من الغرب» ص 7.

والتشكيل الميثولوجي هنا يفتقد إلى منطق السلبية، إذ يتم تحول شخصية يوسف إبان لعبه مع الأطفال إلى شخصية هوائية تحلق في الهوائية مع الأجساد الرهيفة، التي تلاحق الصبية، وتخطف يوسف، ويسيطر الحس اللامنطقي (رأى رجليه ترتفعان عن الأرض) وهذا التشكيل الأسطوري يمثل حلقة الوصل التي تربط بين أحداث الواقع وبين النشاط اللاواعي للعقل الباطن، في سياق مرحلة اعتقد فيها البشر بحلول قوى غيبية في الأشياء المادية المحيطة بالإنسان، وقد تمثل ذلك في الرواية، من خلال إحلال هذه الأجسام الهوائية في شكل وجوه تلبس أقنعة وتبتسم ثم تتحول إلى أشكال أخرى تأخذ يوسف ويرتفع معها وتتجمع في باصرته صور الأماكن الدلالية ممثلة في البحر والجزيرة وما يحيط بهما (ثم راح يصعد ويصعد حتى رأى البحر البعيد) إذ يعد البحر رمزاً لعالم البداوة.

أيضاً يصبح للسياق الروائي قدرة سحرية على فرض قانون التحولات على الشخوص، فلا تملك إلا التماهي معه، ولا تكتفي آلية التحول ببقاء العنصر البشري عند الحدود الواقعية، بل يتحقق التحول على المستوى الأسطوري، لتشكيل الشخصيات، فيتحول جوهر إلى طين وتراب، ثم إلى

عمود نار، يقول: «وكان الأولاد يسابقون الأثير ويمتطون الريح للوصول إلى بيوتهم، لكن لسعات المطر المفاجئ كانت تخترق سيقانهم، وتباعد بين أقدامهم، وأمسكت قبضتان قويتان جوهراً كان قد استحال إلى كتلة من الطين والتراب، وبدا كشبح أو كجسم غير مرئي، يناديه رفاقه ويعرفون موقعه من أصواته، وفجأة تحول إلى عمود من نار أو شعلة من ضوء، كمسار راح يحفر الأرض والسماء، وهو كان يراهم كأنه في طائرة محلقة بعيداً، وهم يرقدون تحته كدبابيس صدئة، بعد ذلك صب عليه بئر من ماء» ص 8.

فنجد شخصية جوهر تطرح رؤيتها عبر حضور خرافي (وأمسكت قبضتان قويتان جوهراً) نتيجة شعوره بالخوف والتوتر، أيضاً نتيجة شعوره بأنه شخص مهمّش في المجتمع، فتظل الذات الإنسانية تواجه واقعها من خلال رؤية ميثولوجية، تستدعيها من خلال ما ترسب في الذاكرة الجماعية من بعض (العادات والتقاليد والتصورات) فتتحول الشخصية من الطبيعة البشرية الحية إلى أصل تكوينها في بدء الخليقة، عائدةً مرة أخرى إلى الطين والتراب (قد استحال إلى كتلة من الطين والتراب) ثم تستسلم لدائرة التحولات فتغير طبيعتها المادية المرئية لتصير شيئاً أو جسماً غير مرئي (وبدا كشبح أو كجسم غير مرئي) ثم يتحول هذا الجسم إلى عمود من نار (وفجأة تحول إلى عمود من نار) ومن ثم فإن التشكيل الأسطوري يقيم عمليات تحول مستمرة، للعناصر الكونية وللعناصر البشرية، ويجعلها ثاقبة خارقة للعادة، متشكلة عبر مستويات متغايرة ومتخالفة، من جسم مرئي يتكون من طين وتراب، إلى جسم شفاف غير مرئي، ويكون انصباب الماء مفتتحاً ليتحول من الطبيعة السحرية إلى طبيعته البشرية.

ثانياً: نمط الشخصيات الميثوواقعية:

كما يسعى عبد الله خليفة إلى ترسيم نماذج إنسانية، يتطابق بعضها

مع النموذج الإنساني العام، وبعضها الآخر يتجاوزه إلى نمط غير مألوف، يتمتع بسلوك غرائبي، لكنها في النهاية شخصيات تجمع بين طابعها البشري وطابعها الغرائبي، المستل من تشكيل أسطوري للشخصية، فيمزج السياق بين الملامح البشرية والملامح الأسطورية في تشكيل الشخصية، إذ يضفي السياق الروائي على ملامح الإنسان بعضاً من الصفات الخرافية المرتبطة بفيوض سحرية، مما يشكل الصورة البشرية تشكيلاً أسطورياً، فالشخصية الرئيسة (شخصية الشيخ درويش) تتمتع ببعدين، أحدهما واقعي والآخر ميثولوجي، كما أن الراوي لا ينقلها من الواقع المعيش نقلاً حرفياً لتسعى بمفردها لتشكيل أجواء أسطورية، وإنما تتناغم هذه الشخصية مع الشخصيات الأخرى، وتتعاضد معها من أجل تشكيل سياق روائي كلي، تتحكم فيه تقنية التشكيل الأسطوري، الذي لا ينفصل عن تفاصيل الحياة اليومية التي يعيشها أهل العدّامة، ويعكس فعل الشخوص تصالحاً وانسجاماً معها ومع المكان.

فيتأمل الشيخ درويش الأشباح التي تلاحقه وهو يصرخ «يا سادة الجريمة.. دعوني أخرج!

وتحاوطه ثعابين وأشباح نسوة، والمغنية تدخل الغار ولا تعطيه حتى قبلة، ثم راح يقامر بأوراق روحه مع اللصوص والقوادين وتجار اللحوم الفاسدة، ينتزع كل ليلة خيطا من الطفولة البريئة، ويسلمه إلى عقرب أو سحلية قذرة، ويضع مكانها حجرا من قبر، ويتبدل الكهف الأغبر ويغدو ملوناً، ويجد مسحوقاً أبيض وغباراً، ولحظات من النشوة، وتتقدم إليه أشباح من النسوة فيرفرف بشبكات العنكبوت وبغبار الجزيرة فوق الحدائق» ص 103.

فالسياق الروائي لا يجنح إلى تصوير يغوص في العمق الأسطوري بصورة خالصة، وإنما يقرن السياق بين الأحداث الواقعية والأحداث

الأسطورية، إذ يزاوج بين حركة الواقع وصراعه حين (يقامر بأوراق روحه مع اللصوص والقوادين) ويمزج هذه الحركة الواقعية بأخرى أسطورية، يسيطر عليها الكابوس، ويكون النداء الصارخ (يا سادة الجريمة) هو المفتتح لهذا الحس الغرائبي (تحاوطه ثعابين وأشباح نسوة) مع حضور المفردات المرتبطة بالسحر (يجد مسحوقاً أبيض وغباراً) فيسيطر الحس السريالي (تقدم إليه أشباح من النسوة)، ففي حين تكون الأحداث الأسطورية ساعية إلى بلورة رؤية رمزية (المقامرة مع اللصوص) تكون الأحداث الواقعية فيها ساعية إلى (ترسيم ملامح خرافية) للمرحلة الحضارية الراهنة، التي يمر بها مجتمع العدّامة، وتبرز التفاصيل والأحداث الواقعية من خلال نسق حكائي شعبي، يرسخ الحس الغرائبي وصولاً إلى ربطه بتشكيل أسطوري وواقعي يهدف للتحرر والخروج من الأجواء الكابوسية (دعوني أخرج) فتتداخل العوالم الأسطورية مع العوالم الشعبية في نسيج بنائي متجانس.

ثالثاً: نمط الشخصيات الواقعية:

ومن خلال حضور آلية البطولة والبطولة المضادة استطاع الراوي أن يرسم – على مستوى الفن – صورة شبه متطابقة لواقع يعج بالمفارقات العجيبة، مدعماً هذا الواقع بصورة غرائبية تقدم نماذج بشرية واقعية فريدة في نوعها، وتتسم الشخصيات الواقعية في الرواية بطابعها الديناميكي، فتتحرر من الطابع الاستاتيكي، وتتوازى حركتها مع تطور حركة الحدث، فشخصية يوسف الذي كان موقفه سلبياً من مريم عندما غرر بها وتخلى عنها يسيطر على فعله الحس الديناميكي، فيتحرر من سلبيته وسكونيته تجاه الموقف، وذلك حين تتزوج مريم من بوسمرة فتطفو فجأة مشاعر الغيرة تجاهها، وتتحرر مشاعره من السكونية، فيذهب ليراقب حركتها مع بوسمره، يقول: «أحس بعد زواج مريم بمشاعر غريبة، انفجرت في نفسه الباردة مشاعر غيرة كاوية، وراح يتخيلها وهي في أحضان الوحش الأفريقي، بذعر صرخ فجأة: لماذا أفرطت؟ كان يمكن أن أجعلها صديقة أو جارية» ص 51.

إذ نجد شخصيتا يوسف ومريم تبرزان عبر تجسيمهما لحدث واقعي خالص، يرصد المشاعر الإنسانية المفارقة، التي تجمع بين عنصري البرودة والحرارة (أحس بعد زواج مريم بمشاعر غريبة انفجرت في نفسه الباردة) مع تعزيز هذه المشاعر بحس خيالي (وراح يتخيلها وهي في أحضان الوحش الأفريقي) وهذا الحس يؤججها وينقلها من مستوى بارد إلى آخر حميمي وحار (بذعر صرخ فجأة) ويكون ذلك مهيئاً لتحوله على المستوى المناهض للإحساس الأول (لماذا أفرطت) على الرغم من المستوى المتدني لفرضية الاحتفاظ به (كان يمكن أن أجعلها صديقة أو جارية).

أيضاً نجد شخصية جوهر الحمّال يتسم بملامح واقعية، وتتغير آلية فعلة بعد موت أبيه وتتطبع شخصيته بطابع دينامي نشط، وينضم لمنظومة الشخوص الفاعلين بحثاً عن الكنز، فيذهب إلى الشيخ درويش ويتآزر معه، في حين نجد شخصية بو سمرة يذهب لمريم عارضاً عليها الزواج، ويتحول من شخصية ديناميكية إلى شخصية استاتيكية، تتسم بسكونية الفعل حين يستسلم في النهاية للمرض، وللنمط الاعتيادي من الحياة يقول عن مريم «أحست فجأة بذبول الحب، وعادية الأشياء والسأم.. زوجها القوي المرح يغفو أحياناً، وتأخذه الكهولة إلى النوم والشخير، ولا ولد يتشكل منه وهو لا يمرض، ويبدو أنه لن يموت» ص 72. ومن ثم فقد قامت الشخوص بأدوارها الفاعلة في الرواية، وتظل تواقة إلى مصيرها المحتوم، والسياق يتنقل بالشخصية من مستوى يقظ إلى مستوى خامل (زوجها القوي المرح يغفو أحياناً وتأخذه الكهولة إلى النوم والشخير) وبذا تتحول الشخصية من الطابع الديناميكي إلى الاستاتيكية، تبعاً لإيقاعات الحياة، بأحداثها المستقطبة لحركة الشخصيات، والصادمة لها، إذ يسيطر العقم على رؤيتها (فلا ولد يتشكل منه) وذلك لتهيئة النموذج البشري للتفاعل مع الواقع الصادم، فتصاب مريم بالضجر والملل حين أحست فجأة (بذبول الحب وعادية الأشياء والسأم).

ثم يصور السياق المستويات الواقعية للشخصية، من خلال رصد مرحلة ضعف بوسمرة واستسلامه للوهن ثم موته، يقول: «تطلعت مريم إلى بو سمرة، وحاولت أن تقلب جسده، وجدت جبل الضلوع والعظام والضحك، الذي تتدفق منه اللذة والدهشة والنقود، يصير مثل فراش قطن منقوش أو صخرة من مخلفات بركان» ص 98. ومن ثم تتحول الشخصية من الانفتاح في بداية الرواية إلى الانغلاق في نهايتها، حين يستسلم لمصيره، وهكذا تتحول الشخصيات من مستويات ديناميكية إلى مستويات إستاتيكية (يصير مثل فراش قطن منقوش أو صخرة من مخلفات بركان)، ومن ثم فقد أجاد عبد الله الخليفة في تصنيع نماذجه البشرية، تمهيداً لتفاعلهم مع إيقاع الحياة الصاخب، واستراتيجية تفاعل الشخصية مع أحداث الواقع إيجاباً وسلباً، مما يهيئها – على المستوى الواقعي – لملاقاة مصيرها المحتوم دون انفعال أو تعسف.

المحور الرابع: المصاحبات الصوتية والبصرية:

وقد عرّف الأنثربولوجيون الأسطورة بأنها الجزء القولي المصاحب للطقوس التي تصف الأسطورة بصورة تمثيلية، يقول جيمس فريزر، «الأسطورة كانت تمثّل كوسيلة للإيجاد الفعلي للأحداث، التي تصفها بلغة تمثيلية، وكثيراً ما تموت الاحتفالات بينما تظل الأسطورة حيّة، فيبقى علينا أن نستنتج الاحتفال الميت من الأسطورة الحيّة»[24].

وهذه المصاحبات تتولد عنها أصوات تسمع، وكائنات تتحرك في الفضاء النصي للرواية، فقد شغل العالم السفلي بوصفه مصدراً تأتي منه الشياطين والأرواح الشريرة، مساحة واسعة من وعي الشخوص وذاكرتهم في العدّامة، إذ كانت تراه مصدراً للخوف من الطبيعة التي تهدد حياة الإنسان واستقراره، فقد ربط الإنسان هذه الظواهر بقوى غيبية، وفي مرحلة معينة تتجاوز العقل الموضوعي، اعتقد فيها البشر بحلول هذه القوى الغيبية

في الأشياء المادية المحيطة بالإنسان، ففي النظرة الأسطورية للعالم اعتقد الإنسان أن الأرواح وعالم الجن تحل في كل مكان، في الأشجار والحجارة والرياح والأمطار والنجوم والكواكب، وتتحول هذه الظواهر الطبيعية إلى كائنات متحركة قادرة على الفعل، المرتبط بالطقوس المنطوقة، وفي الوقت ذاته يقوم الساحر عن طريق أداء تمثيلي لطقوس معينة باسترضاء هذه القوى، بممارسة طقوس تعويذية وإنشاد الترانيم وإشعال البخور المصاحب للطلاسم الغامضة وقد أكد الأنثربولوجيون على العلاقة الوثيقة «التي تربط الأساطير بالطقوس»[25] وإبان استثمار الراوي لمفردات الأسطورة الشعبية يتخلل سردها حكايات شعبية أخرى، قصيرة ومصحوبة بأهازيج تشبه الطقوس الدرامية، المكتنزة لأصوات تسمع وأخرى تتحرك، وتوحي بأجواء ملحمية، كل ذلك يجعل الحدث مترافقاً مع مصاحبات صوتية وبصرية، تتحول إلى لغة أسطورية، تلعب دوراً أعلى من دور الكورس في المسرح الإغريقي يقول «صرخ بقوة فانتفض البحر، وتدفق موجه نحو الكوخ البهي، نحو قطعة الأرض العالية، وراح يزأر بوحشية، وهو يقذف الجثث القديمة للبحارة، ويعلي القوارب الصغيرة إلى قمم الزبد المضيئة، وترتفع حتى المراسي الحديدية الصدئة إلى عنان السماء، تكاد تكسر النجوم وتفتتها في الأعالي، أخذ الكوخ يترنح سعفه الذي صنعه فتية العدّامة في ليل الحريق، صار يهتزّ بقوة وجذوره الممتدة في رقاب الأسلاف بدأت تعانق الريح» ص 92.

الفعل الصوتي الممثل في صراخ الشخصية هنا (صرخ بقوة) يكون محفزاً لتحريك الأشياء (فانتفض البحر) وانتقالها من وظيفتها الطبيعية إلى وظيفة أعلى، تتجاوز فعل الصراخ، وتتمثل هذه الوظيفة في مجموعة من الأحداث المصاحبة للحدث الأساس، فيما تستدعيه الأفعال (يقذف – يعلي – ترتفع – تكسر – تفتتها – يترنح – يهتز) وهي صياغات مضارعة تشير للمعايشة الحقيقية للحدث، المعبر عن المصاحبات الصوتية والحركية لفعل

الصراخ، مما يترتب عليه بروز حدث أكثر درامية يرتبط بالحدث الأول، وهو ترنح سعف الكوخ، وما ترتب على ذلك من ربطه بعوامل تراثية (وجذوره الممتدة في رقاب الأسلاف، بدأت تعانق الريح) دلالة على اهتزاز الرؤية الأسطورية التي يرفقها الراوي بمصاحبات صوتية وحركية.

كما يوظف السياق الروائي الصورة الحسية المصطبغة بألوان متنوعة تجمع بين الحضورالصوتي (ريحاً – المطر) والحركي (تهتز – ارتعاشات) والبصري (بظلال – تنبعث) والشمّي (روائح – صندل الكافور) في بؤرة تصورية واحدة.

كما يبرز الحس الأسطوري من خلال تشخيص العناصر الكونية، وإضفاء صفة الفعل الإنساني عليها، فتبرز عبر تقنية اللامعقول واللامنطق، فعندما جلس بو سمرة على كرسي نقال ودفعته مريم أمامها، حينئذ «كانت أصابع بو سمرة تهتز في الفضاء، كأن ثمة ريحاً غامضة تهز تلك البناية الخربة، وإذا بظلال الغابات القديمة، وارتعاشات الأمطار الكثيفة وروائح الصندل والكافور، تنبعث من ذلك الجسد المنهار» ص 82.

تتخطى اللغة هنا الدلالات المباشرة إلى طرح دلالات تهيئ لتصاعد الصراع الدرامي الملحمي بين عناصر الطبيعة (ريحاً غامضة تهز تلك البناية الخربة – ظلال الغابات – ارتعاشات الأمطار) مما يولد شعوراً بالرهبة والخوف ويحفز المتلقي للتفاعل مع هذه البيئة تفاعلاً أسطورياً يمهد لظهور الأرواح على مستوى الخرافة.

وعندما يقترب يوسف «من الكوخ وينصت إلى تأوهات مريم تزلزل الآهات الأرض، وليست ثمة ولادة أو أدوية، بل كلمات بوسمرة الغنائية وتهويداته المبكرة، كان يدق طبلاً بشفتيه ويستدعي رقصات الغابات والأرواح المبكرة، للطفولة والبطولة، وأخذ العالم كله يرقص، الأسماك ونجوم البحر

والخوص، وحتى أصحابه في السيارات الملونة، وجاء حشد من الرجال السمر، وهو يدور مثل دوامة منتشية بالفرح والنور» ص 91.

إذ تتجسم في السياق الروائي حالة من التفاعل بين الإنسان وبين العناصر الكونية، مما يجعل السياق الروائي يحول حادث ميلاد الطفل إلى فعل سحري، فيجعل تأوهات مريم مرفوقة بمصاحبات صوتية، تحتل فيها الكلمة مكانة مقدسة، يكون لها فعلها السحري، إذ تحل (كلمات بوسمرة الغنائية وتهويداته المبكرة) محل العلاج، يتم تحويل الفعل الكلامي إلى فعل حركي، من خلال الإشارات الحركية، التي يقوم بها بوسمرة (يدق طبلاً بشفتيه) ويحفز هذا الفعل استدعاء (رقصات الغابات والأرواح)، بل وتمتد المصاحبات الحركية لتطال جميع العناصر الساكنة، وتحولها إلى عناصر فاعلة (وأخذ العالم كله يرقص) مما يدفع بفعل الانتشاء والحركة، ويحفزه ليتلبس بالشخصية (وهو يدور مثل دوامة منتشية بالفرح والنور) وبذا يكون للمصاحبات الصوتية والحركية،دورها الفعال في نمو الحدث وتصعيد دراميته.

وعندما يمد الصبية أيديهم ليمسكوا جوهراً، يجدوا أنهم مسكوا وحلاً ودماً، ساعتها كانت السماء قد أثيرت «فجاءت رقع كبيرة من سحب الضباب البارد، وكركع برق كأنه صارية مشتعلة على وجه البحر، فارتعشت الأسماك ميتة، وصاحت الغنم في زريبة المقصب، بذعر شديد فما كان من الأولاد سوى أن أطلقوا ضلوعهم للريح، وبدت صرخاتهم تعلو على نحيب الخراف، ودهش الأولاد وهم يصطدمون بأجسام رهيفة شفافة، كادت تدخل جيوبهم وآذانهم وأفواههم وتثير ضجة في خلاياهم» ص 7.

فيتم توظيف المستويات المتنوعة للأصوات ذات الملامح الخرافية التي تصدرها عناصر الطبيعة (جاءت سحب الضباب – كركع برق – ارتعشت الأسماك ميتة – صاحت الغنم) وهي أصوات لا تكتفي بالبروز عبر موقف

سردي واحد، وإنما تتنوع بتنوع المواقف، فتحضر بصورتها التكرارية، لتحتل أكثر من مشهد روائي، وبذا تكون هذه الأصوات المغلفة بالخرافة قد ظللت المشاهد السردية بظلال أسطورية، تشبه الموسيقى التصويرية المصاحبة للحدث في الدراما التلفزيونية، وهذه العملية التي تتعاود بصورة فجائية من مشهد سردي إلى آخر ممثله لحوارية صوتية، تنمو وتتشكل في فضاء النص، معبرة عن حالة من الحالات الأسطورة التي تظلل فضاء الرواية بظلالها من خلال تشخيصها وتحويلها إلى عناصر ذات فعل دال تحضر بهيكلها البنائي المجسم، أو من خلال أصواتها الأسطورية المرعبة، لتمثّل مصاحبات صوتية تشيع الخوف والرهبة في الأجواء.

المحور الخامس: الزمن المزجي وتداخل المستويات:

يمتزج الزمن الأسطوري بالزمن الواقعي، فيتسم الزمن السردي باكتنازه زمنين، أولهما زمن واقعي يستجيب لحركة الزمن النمطي القابل للقياس المتري، في مقابل زمن آخر يمثل الزمن الثاني، وهو زمن أسطوري، ومن خلال عمليات التفاعل بين الزمنين يتحقق إنتاج المعاني متعددة الدلالات، فنجد الزمن السردي المتري يكتنز حكاية بسيطة، تدور حول تعلق أهل العدّامة بالشيخ درويش الساحر، وحلمهم باستخراج الكنز الذي دفنه الأجداد تحت الأرض، ويتشابك زمن الحكاية الأساس مع زمن بعض الشخصيات الأخرى، عبر حكايات عاطفية قصيرة، ومايفتأ جميع الشخوص أن يجمعهم زمن واحد هو زمن البحث عن الكنز، مما يهيئ لبروز حكاية أسطورية أخرى وتناميها، من خلال امتزاج الحكايتين في زمن مزجي يجمع بين آليات الزمن المتري وآليات الزمن الأسطوري، وتتوسع دائرة الزمن الأسطوري وتنطلق من نطاق مجموعة ضيقة من الشخوص، ليعم الزمن الأسطوري ويطغي على زمن أهل العدّامة، الذين يندرجون في إطار الحكاية

الشعبية، الجامعة بين المألوف والخرافي، في ممارستهم لطقوس البحث عن الكنز، ويصبح زمن السرد جامعاً بين زمن الوقائع، وزمن الحكي الأسطوري، الذي يمتزج فيه المحكي بالمسرود في السياق الروائي، ومن ثم تتوافق الحركة البنائية للزمن مع حركة نمو الأحداث وتطورها، ويتآزران من أجل قهر زمن الخرافة واستبداله بزمن آلي، ويتسم الزمن بحراكيته ودائريتها، ويتجسم الزمن المضاد للزمن الكرونولوجي، فالزمن متصل ودائم، لذا اتسمت حركة السرد باكتنازها لزاوية رؤيا تضم مناظير متعددة للزمن، أبرزها: منظور الزمن الأسطوري والحلمي – منظور الديمومة الزمنية والزمن المتعدد.

أولاً: منظور الزمن الأسطوري والحلمي:

يبرز لدى الشخوص الوعي بالزمن على المستوي الميثولوجي، الذي ينبثق من طياته الزمن الحلمي، ففي الزمن الميثولوجي يتم استدعاء زمن أسطوري وزرعه في زمن حاضر، فيتوحد الزمنان، فنجد زمن شخصية الشيخ درويش يتوحد مع زمن شخصية محمد الماس المنتمية إلى عالم ميتافيزيقي، والنموذج الأسطوري الخارق يظل هو المتمدد في الزمان، وتلعب آلية التذكر دوراً مهماً في بروز هذا الزمن الميثولوجي، من حيث استدعاء ملامح وأحداث ميثولوجية، وبعثها في الزمن الحاضر، مما يعمق في المتلقي الوعي بطغيان الزمن الميثولوجي وتدفقه في زمن حاضر، ومكتنز بتحولات أسطورية متتابعة، ليصبح حضور الزمن الأسطوري قيمة مهيمنة في النص ككل.

وينبثق الزمن الأسطوري من تلك الحركة الخرافية التي تطغى على الرواية، وتشكلها تشكيلاً سحرياً، ويتمثل هذا الزمن الأسطوري حين يصور السياق محاولات بعض القبائل اقتحام الجزيرة، للحصول على خاتم

سليمان، المخبوء في تلك الخزنة، ثم قدوم وفود البدو، يقول: «وكم حاولت قبائل الصحاري الضارية أن تقتحم الجزيرة، تحدوها تلك الأسطورة بالحصول على خاتم سليمان في تلك الخزنة الكبرى، والآن هو يسمع قذائف سفن البدو وهي تتساقط على الأكواخ والرؤوس، فيرى محاربي العدّامة وهم يشقون المياه والأجساد، مقتحمين السفن والنيران» ص 26.

تحيل الأحداث – في شكلها الدال – إلى إسقاطات زمنية تكشف عن الأنماط الفكرية السائدة، والتي أسهمت في تشكيل الزمن الأسطوري في عالم العدّامة فصنعت زمناً تراثياً يشكل وعي الشخوص الذين قدموا من قبائل البدو باتجاه اقتحام الجزيرة تراودهم أسطورة (الحصول على خاتم سليمان في تلك الخزنة الكبرى) مما يشكل الزمن تشكيلاً ميثولوجياً يرتبط بتلك الحكايات السحرية القديمة، والتي بقي زمنها يتمدد في وعي الجماعة، وتتناقله جيلاً بعد جيل، ويتنامى هذا الزمن الأسطوري ليطال الحدث الحاضر، حين يندمج محاربو العدّامة في حربهم مع القبائل، التي اقتحمت الجزيرة للحصول على خاتم سليمان (فيرى محاربي العدّامة وهم يشقون المياه والأجساد مقتحمين السفن والنيران) مما يوحي بطغيان الزمن الأسطوري وتمدده.

كما يتحول الزمن إلى طقس حدثي متطبع بملامح أسطورية تفرز تعددية المعنى مما يجعله يحقق انفتاحية النص، فنجد مريم تصيح ليوسف قائلة: «لا تذكرني بها حين أصحو في الصباح على صوت الديكة، وانفجارات الباعة بالصياح على بضائعهم الكاسدة والرخيصة، وتفوح المزابل بعطورها، وأرى عيون العجائز متسعة بالحقد، تضرب بالسهام صدور الفتيات وأجنة الحب، أقول من يخلصني من هذه السمادة.

– سترين هذه السمادة تصنع الدجاج الفضي وتتوارى في سراب المستنقعات.

تقول بدلال:

لا لا تكلم بجد يا حبيبي الحلو، متى نخرج معاً من عالم الخوص والدجاج الذي لا يتغذى إلا على البراز البشري؟

– قريباً يا حياتي سوف أقدم لك العدّامة كلها مهراً» ص 42.

مما يلاحظ هنا أن الزمن الحلمي يثقل على الزمن الواقعي ويلح على صراعه ومناهضته، من أجل إحلال ذاته محل الزمن الواقعي (أقول من يخلصني من هذه السمادة) الذي يستكين منطوياً في رداء الزمن الحلمي (هذه السمادة تصنع الدجاج الفضي)، ويتم إدراج هذا الزمن في نطاق زمن خرافي، ثم مايلبث أن يتمرد عليه مرة أخرى ليحل الزمن الواقعي (متى نخرج معاً من عالم الخوص والدجاج) وهكذا يتصارع الزمن الحلمي مع الزمن الواقعي، ويسعى كل منهما لقهر الآخر والانتصار عليه، عبر ديمومة زمنية لا تنقطع على مرّ السنين، فحينما كان بشير في القلعة ورأى الأحجار وإيماءاتها العجيبة، راوده سؤال عن الصلة بين الأحفاد والأجداد، يقول: «ينبعث من كل تلك الحشود المدفونة في الرمال، وأصابعها تطل من ذرّاتها، يشير إلى الحلم الضائع والبحث التائه عن الزمن، والآن صاروا قطيعاً من ذئاب، ويبحثون بين ضلوعه عن جهاز تنصت من العصور الغابرة» ص 153.

يطغي الشعور بالزمن على وعي أهل العدّامة، الذين يندرجون في إطار الحكاية الشعبية، الجامعة بين زمن واقعي وآخر خرافي، في ممارستهم لطقوس البحث عن الكنز بالآلات الحديثة (ويبحثون بين ضلوعه عن جهاز تنصت من العصور الغابرة) ويصبح زمن السرد جامعاً بين زمن الوقائع التي ينبثق فيها الأجداد والأحفاد من الرمال (ينبعث من كل تلك الحشود المدفونة في الرمال) وبين زمن الحكي الروائي الذي يمتزج فيه المحكي بالمسرود، ولكن نلحظ أن الزمن الطاغي على الوحدات السردية هو الزمن الحاضر، فيتدفق الزمن عبر جمل فعلية تكتنز زمن المضارع (ينبعث – تطل

– يشير – يبحثون) مما يشير إلى استحضار الزمن الأسطوري وبعثه في الزمن الحاضر مشيراً (إلى الحلم الضائع والبحث التائه عن الزمن).

ذلك الزمن الذي تتطلع إليه الشخوص تطلعاً حلمياً.

ويصبح (الحلم الضائع) متوازياً مع آلية البحث عن (الزمن الضائع) في العدّامة، يقول: «هنا تنطلق طيوره المحبوسة في ظهائر العدّامة، حين كانت تهزه الشهوة ويسمع فحيحها عاصفاً قادماً من بين الجريد، أو حين ترتمي تحته صبية متشنجة فقدت عظامها دبيب الماء.

أيها الزمن الشاحب الذي ذهب في البخور والآهات!

لكنه كلما عصر لذة حتى القطرة الأخيرة، وتأكد من خلو كأسه من شعاع زبده، وجد ممرات فارغة ثم اللاشيء الواسع العميق يلتهمه، كأن الأصوات لم تكن، ومياه الكحول متدفقة كالشلال، أخذته إلى القفر، الشهوة غدت سائلاً يابساً على قطعة قماش، والعمر يضيع ويتسرب من بين شعره الحقيقي أو المزور!» ص 178.

فالسياق الروائي ينسج ضفيرة محبوكة بين الزمن الحلمي المرتبط بالخرافة (أيها الزمن الشاحب الذي ذهب في البخور والآهات!) وبين زمن السياق الروائي، وهذا التشكيل الفني لبنية الزمن يعبر عن التداخل بين الزمنين، كما يوحي بتدفق الزمن الحلمي وإحلاله في الزمن الخرافي، واستمرار تدفقه في الزمن النصي، وكأن الواقع الزمني الذي تعبر عنه أحداث الرواية يتقلص أمام زمن الأسطورة، الذي يفرض نفسه ويطوق زمن النص، وكأن التطلع للكنز هو تطلع لزمن خرافي يضيع حثيثاً حثيثاً مع ضياع العمر (والعمر يضيع ويتسرب من بين شعره الحقيقي).

ثانياً: منظور الديمومة والزمن المتعدد:

وتتمثل ديمومة الزمن في هذه الرواية، حين تتشكل عبر بنية حدثية

تعتمد الفجوة الزمنية، كمفصل دلالي يربط بين الأحداث، التي تتطور من خلال حركة دائرية، تنطلق بدءاً من زمن أسطورة الخرافة، وتتمدد لتطوي في جرابها الدال زمن أسطورة الآلة، فتستهل الرواية بتفاصيل وجزئيات تصف جوهر ويوسف إبان زمن الصبا، في حضور شخصية الشيخ درويش الساحر، ثم تسكت الحركة السردية عن وصف الأحداث التي مرت بالشخوص وتتدفق فجأة أحداث أخرى، تصف يوسف وجوهر في زمن شبابها، وتتطور الأحداث تبعاً لذلك في علاقتها ببقية الشخوص، وتبقى شخصية الشيخ درويش ممثلة حلقة وصل، بين زمن تشكل الأحداث في المرحلتين، وتطوره في البنية السردية، وهذه الأحداث يتم تمطيطها لتعبر عن مرحلتين زمنيتين من واقع العدّامة، أولاهما مرحلة الزمن الذي تسيطر عليه الخرافة، وثانيهما زمن مزاحمة الآلات الحديثة لزمن الخرافة، ومحاولة الانتصار عليه، وتكون بنية الزمن أفقية، حيث تعرض فاتحة الرواية الأجواء الخرافية، بدءاً من تشكيل الأسطورة الشعبية، بينما يعرض العمق الأوسط للرواية زمن سيطرة هذه الأجواء، وينتهي زمن الرواية بطغيان زمن الآلة، وهو ما يصنع الديمومة الزمنية، التي تعبر عنها نظرية الزمن الدائري، المنادية بديمومة الزمن، والمشتقة من الدورة الطبيعية التي يمر بها الإنسان، من خلال وجوده العضوي بداية من دورة الميلاد، إلى النمو، إلى الشيخوخة، إلى الموت، فيما يضمر في طياته العودة الأبدية للشيء نفسه كما يقول نيتشه «فالأسطورة تنقل الدوام الأبدي للموضوع مجتمعاً مع إمكانية التنويع الذي يمكن أن يكون لا نهائياً في المبدأ»[26].

ومن ثم فقد قام الراوي بعرض أحداث الرواية تبعاً للتسلسل المنطقي للزمن الطبيعي، على الرغم من استخدامه لتقنية الفجوة الزمنية، بغية القفز من مرحلة الطفولة والصبا إلى مرحلة الشباب، لإضفاء صفة الديمومة على الحدث السردي المتطبع بطوابع أسطورية، والذي يلاحق حركة الشخصيات منذ زمن الطفولة، يقول: «أرض الخرابة امتلأت بمربعات من الخضرة وبدأ

يكتب تاريخ العدّامة ويخاف لو أن عرض أوراقه على الشيخ، لكن الشيخ لاحظه في غيابه الدائم في الغرفة وانكبابه على الورق الذي ينتزعه من المزابل ومن هجمات الريح التي تلقي بغبار الصحراء وأعشابها» ص 135.

يتم عرض الحدث بهذه الكيفية اللامعكوسة للزمن الذي يتدفق من الماضي (أرض الخرافة امتلأت بمربعات من الحفر) للحاضر (وبدأ يكتب تاريخ العدّامة) للمستقبل (ويخاف لو أن عرض أوراقه على الشيخ) مما يضفي على أفعال الشخصية وسلوكها صفة الأحداث الحقيقية، وكأن الأحداث محاكاة لزمن حقيقي، لكنه زمن تسيطر عليه الخرافة الشعبية، مما يوهم المتلقي بأن هذه الأحداث، إن هي إلا تاريخ فعلي للشخصيات، تكتنز كثيراً من ملامح أسطورية ذات طوابع شعبية يؤطّرها الإطار الكلاسيكي، من حيث تركيب الأحداث وطريقة عرضها تبعاً لتسلسلها، ويتم تصنيع أنماط متعددة للزمن عبر الفجوة السردية كالزمن الماضي والزمن الاستقبالي، فيصبح الزمن متسماً بديمومته حين يعيد بشير كتابة زمن وتاريخ العدّامة رابطاً بينه وبين الأسطورة «فعلاقة الأسطورة بالتاريخ علاقة وثيقة؛ لأن كل أسطورة كما يؤكد كلود ليفي – شتراوس تحكي تاريخاً»[27].

فيمزج السياق النصي بين زمن الأسطورة وزمن هذا التاريخ، إذ «يحاول بعض الباحثين في علم الأساطير توضيح علاقة التاريخ بالأسطورة من خلال القول بأن الأسطورة هي التاريخ الذي لا نصدقه، وأن التاريخ هو الأسطورة التي نصدقها»[28].

هذه العلاقة بين التاريخ والأسطورة توافقت مع قيام الراوي بعرض أحداث الرواية تبعاً للتسلسل المنطقي للزمن الطبيعي على الرغم من استخدامه لتقنية الفجوة الزمنية لإضفاء صفة الديمومة على الحدث السردي المتطبع بطوابع أسطورية تخترق قانون الاعتيادي.

كما يتسم الأداء الفني بتداخل مستويات الزمن المتعدد، واختلاطها

من خلال الانتقالات المباغتة والمفضية إلى كسر رتابة الزمن، وتوهج المستوى الدرامي، ويتسم السياق بتداخل الأزمنة، الماضي مع الحاضر مع الزمن الاستقبالي، لتتحقق دينامية الزمن، ويجسم الزمن الاستقبالي تشوفات الشخصية ورؤاها، فتأتي الصياغات معبرة عن حلم الشخصية، يقول: «يتخيل ما سيفعل، وأوامره وطاقاته التي ستوحد العالم غير المرئي والظاهر، وستعقد هدنة كبرى بين الأرواح وطقوس الأطفال البريئة، وستحتل غرفة العقل البشري المشوه، ويوزع الصحة والبهجة على الجميع، وسيقوم بزيارة أخرى للأسلاف، يقود أرواحهم إلى الجنان ومسارح المتعة» ص 56.

إذ تسعى الرؤية الفنية هنا إلى التمرد على المعطيات السكونية للزمن الواقعي، الذي تنطلق منه هذه الرؤية عن طريق فعل التخيل (يتخيل ما سيفعل) الذي يهيئ لحضور زمن مستقبلي (ستوحد العالم غير المرئي – ستعقد هدنة كبرى بين الأرواح – ستحتل غرفة العقل) فيتطلع الشخوص إلى تشوف المستقبل عبر رؤية ميثولوجية تتجاوز المستويات المكانية والزمانية المألوفة.

ومن خلال تتابع أنماط الزمن بين الماضي والمضارع والمستقبل تتحقق دائرية الزمن، الذي ينشأ اعتماداً على المراوحة المتتالية لاتجاهات الزمن المختلفة، والمتدفقة في السياق لتتطور الحركة الزمنية، وتصل إلى نفس النقطة الزمنية التي بدأت منها، لتصبح حركة الزمن منسلّة في شكل دوائر متداخلة مغلقة على ذاتها، ومنفتحة على أنماط أخرى من الزمن يتماس بعضها مع بعض.

المحور السادس: التفاعل التناصي بين الأمكنة:

تتسم رواية «ساعة ظهور الأرواح» بثراء الفضاء النصي، المنفتح على تضاريس المكان بمناخاته الشعبية والميثولوجية، المتوترة والمترقبة للعثور على الكنز، ففضاء العدّامة يجمع بين نمطين دلاليين يتجاور كل منهما مع الآخر،

يتمثل الأول في الفضاء التراثي المرتبط بالأساطير الشعبية، ويتمثل الثاني في فضاء الأمكنة الحديثة، ويتمدد المكان لخارج العدّامة ويتقلص لداخلها، كما أن السياق النصي لا ينأى بالحدود الجغرافية الاعتيادية للعدّامة نأياً تاماً، بل يصنع لها حدوداً (أسطو واقعية) متطبعة بطوابع الدهشة، وقادرة على طرح دلالات إيحائية ورمزية، مما يجعل العدّامة تتأبى – وقتياً – عن طوابعها الواقعية الاعتيادية، لترقى إلى مرتبة أسطورية تتغيا لها مكاناً في الوعي والذاكرة قبل أن تسعى للترسخ الواقعي والجغرافي.

والعدّامة كبؤرة مكانية تعبر عن المكان الحاضر، المضمخ بعبق الماضي، والمترسخ في وعي الذات العربية، المسكونة بحكايات الآباء والأجداد، ومواقفهم من مناهضة حركة الواقع وقهره للشخوص، ولكنها مناهضة تنأى بالعقل الواعي، لتترك للاوعي مجالاً لممارسة نشاطه الفعال، فيستعيد الطقوس الشعبية التي أنتجتها الحكايات القديمة، ليجابه بها معطيات واقعه المعيش، ومن ثم تتراوح حركة المكان في الرواية بين (المكان/ الإطار) وهو مكان كلي وبين (أمكنة أخرى جزئية) يستسلم بعضها للحدث الواقعي، وينأى الآخر عن الاستسلام لحركة الحدث الواقعي، ومراوغته صانعه لذاتها أطراً مكانية ترتبط بأحداث خارقة للعادة، ومتمتعة بطقس غرائبي. فتحضر على المستوى السياقي النصي مجموعة من الأمكنة يتفاعل بعضها مع بعض، ومن ثم تتنوع أنماط المكان بين المكان الأسطوري والمكان الأسطو واقعي، والمكان الواقعي المتسم بالدائرية.

أولاً: المكان الأسطوري:

يضفي السياق الروائي على الأمكنة طوابع سحرية غامضة، ويحولها إلى أماكن لها طقسها المتمتع بملامح خاصة، يقول الشيخ درويش: «ما عليه الآن سوى توصيل كلماته إلى سكان الجزيرة، لتصير سفينة تقود البشر في الطوفان القادم، يتألم جوعاً ويحفر الأرض بحثاً عن جذور، ويرى جدران

الخرابة وقد خلت من الطيور، والنبع يكاد يجف.. لا يستطيع أن يمشي لا يقدر أن يصطاد الضببة والجرابيع» ص 129، فنجد الراوي قد صاغ المكان صياغة جديدة من خلال غرائبية تتولد عن تلك المسحة الطقوسية، فتتداخل الأمكنة البدائية الممثلة في (الجزيرة – النبع) مع الأمكنة المرتبطة بتشكيل الخرافة (الخرابة)، فالأماكن يطالها التغيير فالخرابة (خلت من الطيور والنبع يكاد يجف) وتبقى الشخصية منغمسة وسط رؤية ضبابية تصاب فيها الشخصية بالعجز (لا يقدر أن يصطاد الضببة والجرابيع) ومن ثم تضيق به الأمكنة (ويحفر الأرض بحثاً عن جذور) وقد أفاض ذلك على السياق إطاراً من الحيوية.. وتنامي المكان في الرواية مرتكزاً على تقنية (الرؤيا)، ومن ثم فقد تجلت رؤيته في السياق، تناهضها رؤية مضادة، تتجسم في تأجيج صورة المكان بالرؤيا الأسطورية، التي يطمح من خلالها الراوي إلى إيصال كلامه إلى أهل الجزيرة، لذا يبرز التشكيل الأسطوري الشعبي للمكان هنا برؤية جديدة، تسهم في نمو الحدث وتطوره، كما تسهم في إضفاء صفة استشراف الحلم على رؤية الشخوص، مما يتحول بالمكان إلى (سفينة تقود البشر في الطوفان القادم)، وتحقق ذلك نتيجة للطابع الأسطوري الذي يضفيه الراوي على المكان، فيستجيب، ويتطبع بذات الطوابع، بل إنه لا يكتفي بذلك، بل يمتد تأثيره الأسطوري من العناصر الكونية إلى العناصر البشرية، فيطال الفعل الإنساني ويصبغه هو الآخر بصوابغ أسطورية.

ثانياً: المكان الأسطو واقعي:

يسعى الحضور الميثولوجي إلى تصنيع حس غرائبي، يتجاوز المكان المألوف إلى طرح رؤية مغايرة تضفي بصفاتها الخرافية اللامعقولة على (العدّامة/ المكان)، فيصبح المكان معبراً عن رؤية أسطورية على الرغم من الأبعاد الواقعية التي يتسم بها المكان في العدّامة كما يصور السياق الروائي (العدّامة/ المكان) في صورة إنسان بدائي، لمّا يتشافى بعد من الأوبئة

والأمراض، وكأن المكان وليد الأسطورة المعبرة عن كونه – كما تقول الأسطورة – نتاج تلاقح أزلي بين السماء والأرض، بما في ذلك من تماثل بينها وبين ملامح الأساطير الإغريقية «فاذا ما وظفت الأسطورة في سياق أدبي فجرت الدلالات والرموز والمعانى التى تكمن فيها وتحيط بها... والأعمال الأدبية أو الآثار الفنية التي تنطلق أساساً من تلك النماذج الأولى، او العليا، تصير هى – من ثم – نماذج عليا في الذاكرة الجماعية للبشر»[29].

ويبرز المكان المعبر عن رؤية أسطورية من خلال تأملات الشيخ درويش، يقول: «تأمل كيف احتملت كل هذه الحياة بجانب التراكوما والجدري والجراثيم، التي تطبق على صدور النسوة، وتحيل نهارهن إلى هذيان من أجل الرجال، وصبرت في عريش مفتوح على جنون المطر وعرس الأرواح، لم أفز من الدنيا سوى بولد أصيب البارحة في النشاط الغريب للسماء والأرض؟ أكانت الزوبعة وليدة صبوة شديدة من الأعالي لعناق أرض جافة ماكرة ؟» ص 17.

تتداخل في أجواء بيئة (العدّامة/ المكان) العوالم الأسطورية مع العوالم الشعبية، في نسيج بنائي متجانس، يصوّر هذه البيئة عبر ضفيرة محبوكة تظهر من خلالها (العدّامة) وكأنها مكان يتذبذب داخل وخارج نطاق المقياس الكوني للحدود الطبيعية للمكان، فيتساءل الشيخ درويش متعجباً (تأمل كيف احتملت كل هذه الحياة) وتتمثل الأسطورة في تلك الأمكنة التي طمرت بفعل عوامل التعرية، أو بفعل تلاحق عوامل التغيير، وتقترن الأمكنة الواقعية بأمكنة تراثية قديمة تعبر عن اللعنة التي أصابت العدّامة (وصبرت في عريش مفتوح على جنون المطر وعرس الأرواح)، فالحركات الطبيعية كان لها دور بارز في تشكيل (العدّامة/ المكان) ثم تتسع الأمكنة ليطال فعلها الشخوص (لم أفز من الدنيا سوى بولد أصيب البارحة) ويبرز الفعل في نطاق مكان أسطوري يصعب تحديد أبعاده الطبيعية حين يكون النشاط

الغريب الذي أصيب فيه الابن محدد بمكان ما، كائن – على المستوى الافتراضي – بين السماء والأرض كما أن الزوبعة مرتبطة بمكان معلق في (الأعالي لعناق أرض جافة ماكرة).

ولم يقم الراوي بتجريد المكان من طابعه وسماته الواقعية تجريداً كاملاً، ولكنه أضفي عليه بعض الملامح الرمزية، فيبدو وكأنه جامعاً بين حدود العالم المعاين والمشاهد بمنظار حقيقي، وبين حدود المكان الدلالي، يقول: «تأمل الشيخ درويش الحي الجديد الذي سكن فيه بدهشة وفرح، مقاه ومتاجر وبيوت كثيفة، ثم خلاء واسع وتلال من الأساطير والندى، وشقته المفروشة الجميلة المطلة على ذلك الخلاء، والمحدقة في الأجساد العملاقة للحصى والماضي، سرير حديث ومرايا ونافورات من المصابيح وخزائن ملأى بالكتب الحديثة.. دهش كيف يعمل هؤلاء الرفاق المتوارون. وكان قد ذهل من الورقة التي حملها جوهر ولم يصدق أن يحصل على وقت ومكان للتأمل والراحة والهدوء، باسم مختلف وبهيئة جديدة وعالم مثير.

الآن يستطيع أن يدون كل أفكاره وأحلامه، وأن يخطوا على الماء ويراسل كائناته المتوارية ويرتفع على أشعة النجوم، لو أن أحداً من العدّامة رآه هل سيعرفه ببذلته الحديثة ونظارته؟» ص 75.

فالمكان الكلي هنا (العدّامة) يتجاوز المستوى الذي يبدو متسماً بسمات واقعية تتنوع بتعدد أنماطه ما بين (الحي الجديد – المقاهي – المتاجر الكثيفة – شقته المطلة على ذلك الخلاء) إلى مكان أكثر اتساعاً، يتمثل في المكان الرمزي ذات الدلالة الديناميكية، كالخلاء الواسع والتلال والبحر، وما يتناسل ما بينهما من أمكنة أقل اتساعاً، فيجمع المكان بين الخرافة وتلال من الأساطير وبين الأحياء الجديدة الدالة عن التطور الحضاري (النافورة والخزائن الملأى بالكتب الحديثة) ولكن كل ذلك لم يستطع أن يغيّب المكان الخرافي، الذي أخذ يتشكل تشكلاً رمزياً يرتبط بالمشي على الماء (يخطوا

على الماء ويراسل كائناته المتوارية) فيصبح (المكان/ البحر) رمزاً لتحقيق الأحلام (الآن يستطيع أن يدون كل أفكاره وأحلامه) ويمزج الراوي بين تجربة الماضي وتجربة الحاضر، ليشير إلى التمازج بين الأحداث والتغيرات الاجتماعية على مستوى الفرد وبين الرؤية الشعبية لها.

ثالثاً: المكان الواقعي:

كما يجمع فضاء المكان الواقعي للعدّامة بين نمطين دلاليين، يتجاور كل منهما مع الآخر، يتمثل الأول في الفضاء القديم المرتبط بالحكاية، الشعبية، ويتمثل الثاني في فضاء الأمكنة الحديثة المرتبط بالعمائر الإسمنتية الحديثة، يقول: «انطلق الشيخ، تسلل خارجاً، ومشى بثوبه وبدون لحية زائفة، وعبر حياً امتلأ بالفنادق، ثم تخلخل في أحشاء أزقة رثة، حتى وصل حي الحدادين القديم، حيث لاتزال قطع من الأرض تتوهج بالفحم، تأمل الشيخ: إنها البقايا الأخيرة للعدّامة وحولها عمارات عملاقة، كأنها خزائن طويلة للثياب والبشر والدم القادم من كل فج عميق» ص 214.

يتمدد المكان بتمدد الأحداث فينطلق الشيخ درويش من مكان جزئي (البيت) إلى مكان أكثر رحابة تتدفق مفرداته في السياق (أزقة رثة – حي الحدادين القديم – الحي الممتلئ بالفنادق) ثم يسدل الستار على نفس الفضاء المكاني (العدّامة) ولكن بعد أن مورست عليه آليات الانفتاح الاجتماعي والعمراني، الذي حوّل الفضاء المكاني للعدّامة إلى فضاء ديناميكي منفتح على أمكنة أخرى، تنطلق من مركز رئيس ممثل في فضاء مكاني، تؤطّره حدود الأمكنة المرتبطة بالعدّامة، وما تفرزه من رؤى ذات دلالات استشرافية، ويظل المكان التراثي حاضراً في خلفية الأحداث (لاتزال قطع من الأرض تتوهج بالفحم) وتبقى في النهاية أطلال المكان التراثي (إنها البقايا الأخيرة للعدّامة) لتشير لحضور المكان بطابعه الواقعي.

كما يتسم المكان الواقعي بالدائرية المكان، إذ تدور معظم أحداث

الرواية في العدّامة، ثم انتقال الشخصيات إلى الصحراء المتاخمة لها، أو تحركهم في داخل المباني الإسمنتية والعمارات الشاهقة، على حدود العدّامة ثم العودة إليها مرة أخرى، فالعدّامة تمثل الفضاء المكاني الواقعي، الذي تتمتع فيه الأحداث الروائية بحركة دائرية تضم الشوارع والبيوت وأرض السبخ والأكواخ والأحواش ذات المظلات المبنية من السعف، والأرض الواسعة، والبحر ذلك الفضاء الذي تتشكل جغرافيته عبر معالم تراثية شعبية، فيتسم المكان بدائريته، عندما تطلب مريم من بشير أن يبحث له عن عمل، يقول: «ويمضي الليل ويأتي النهار، وهو متجمد عند شاشة الضوء، وتقول أمه بهمس:

– يابني الا تذهب تبحث لك عن عمل؟

يقول بصوت مطموس:

ها أنا ذا أعمل.

هو الآن يتجول في القارات الست، يتسلل إلى مقطوعة هنا، ويملأ جهازاً هناك، ويتحدث بلغات، ويصنع جداوله ويكشف المياه وأحوال الأسماك والغابات والعصافير، يتكلم في باريس، ويصرخ في اسطنبول، ويعوم في بيروت، وحين بدأت أسلاك الكهرباء ترتجف، وترنح مصباح في الظلام، وتحولت أضلاع الدجاجات إلى ريش، وصرخات ألم في بطون الصغار، اندفع واغتسل بعرق شديد، وبدا كأن الجهاز يراسل كائنات لامرئية، تتدفق عليه الآن بالبروق والعواصف والأمطار» ص 187.

تشير الرواية إلى العطالة التي تعانيها الجماعة في المجتمعات العربية، والتي تمثل المحك الأبرز في تشكيل الخرافة، وهزيمة الذات الإنسانية، فحينما تطلب مريم من ابنها البحث عن عمل يجيبها (ها أنا ذا أعمل) ثم تنطلق الذات من مكان صغير محدد بالغرفة التي يجلس فيها إلى أمكنة عديدة (هو الآن يتجول في القارات الست) وتبرز دائرية المكان من

خلال تجواله في أماكن متعددة (باريس – اسطنبول – بيروت) ثم يعود مرة أخرى لمكانه في الحجرة التي انطلق منها (وهو متجمد عند شاشة الضوء) وبذا تتحقق دائرية المكان ويترسخ الحلم بالكنز في وعي الذات الفاعلة، ويدفع بها في ركامات الخرافة، فطبقات اجتماعية عريضة تعيش معزولة محرومة مهمشة، تحيا في خرافات الماضي، فتصبح طاقاتهم معطلة إلا عن فكرة الحلم بالكنز وحضور عالم غيبي، وعلى الرغم من تنوع تضاريس الأمكنة داخل النسق الروائي إلا أن المكان الواقعي الممثل في (العدّامة) يلملم تفاصيل هذه الأمكنة ويحتويها مؤطّراً إياها في نطاق مكان كلي محدد بمعالم جغرافية طبيعية، ثم يرتبط المكان الدائري بفيوضات من الخرافة، وذلك حين (ترنح مصباح في الظلام) ليكون إحلال الكلام موازياً لسيطرة الحدث الأسطوري فيراسل كائنات لامرئية (وبدا كأن الجهاز يراسل كائنات لامرئية) وتصبح الأسطورة الشعبية منطلقة من الواقع الراهن والمغلف بهزيمة الذات الإنسانية، لتتنامى في فضاء مكان حلمي تستشرف فيه الذات الإنسانية مستقبلها، وتتوق إلى تحرير الحاضر من لعنة البطالة والعجز اللذين تفرزهما الخرافة.

المحور السابع: الحضور الطقسي للغة:

يزرع الراوي الكلام في فضاء مجازي، يستطيع تحويله من سياقه السردي إلى سياق تتمكن منه اللغة المجازية، التي تحضر حضوراً طقسياً يتوافق مع التشكيلات الأسطورية، وتتسم الرواية بتوظيفها لصياغات سردية وأسلوبية، تمزج بين مستويين من مستويات التشكيل الفني، أحدهما معياري والآخر رمزي، ويتم إثراء السياق النصي بلغة ليست هي اللغة التداولية المعتادة في التعبير عن الحكاية الشعبية، ولكنها لغة طبقية تتأبى وتتسامى عبر تشكيلات فنية ملفتة، تسعى إلى تصنيع صور تغلفها تقنية الانزياح اللغوي، الذي يعمق بنية الحكاية الشعبية داخل السياق الروائي، فالراوي

يصور الأشياء ويلحق بها أشياء مناهضة لها، مما يجعل اللغة تفرز دلالات إيحائية واسعة، تضمخ أجواء الحدث الروائي بعبق الطقوس الشعبية، التي يمارسها البشر في عالم العدّامة، فهذه الطقوس هي الممهدة للتشكيل الأسطوري «فالأساطير والطقوس تتبادل المواقع، حيث تقف الأسطورة على المستوى الفكري، وتقف الطقوس على المستوى العملي[30]، وكما افترض أرنست كاسير «علينا أن نبدأ بالطقوس إذا أردنا فهم الأساطير»[31] والطقوس الموظفة في الرواية تعد طقوساً لا اعتيادية تؤثر على حركة اللغة، فتتوافق هذه اللغة مع تشكيل الحكاية الشعبية وتعمق دلالتها، فيصيغ الراوي أسطورته الشعبية بالاتكاء على لغة تتمتع بمستوى دلالي متعدد، فيوظف اللغة الطقسية والبدائية، واللغة المجازية واللغة المفارقة، كما برزت في السياق النصي مجموعة من المتناصات الدينية والشعبية والأدبية.

أولاً: اللغة المجازية:

تحضر اللغة الشعرية التي تتمتع بعلاقة قوية بينها وبين الأسطورة «فكلاهما موغل في القدم، كذلك يتمتع الشعر بلغة أسطورية، وتشترك الأسطورة مع الشعر في لغته القريبة من المجاز»[32] فتولد التشكيلات المجازية للغة دلالات متمتعة بطاقة متفجرة وخلاقة، تؤدي إلى تعددية المعنى يقول الراوي موظفاً اللغة الصورية الفارزة لأجواء معبقة برائحة الحكايات الشعبية» في تلك اللحظة الغريبة كان جوهر يشاهد رؤوس الصبية متداخلة بنيران السماء، ويرى أقنعة الفضاء تثرثر مع الغيم والهواء، وثمة أصابع طويلة من الضوء والبرد والحلوى، تتغلغل في ثيابهم وأجسادهم، ولكن الصبية راحوا يقحمون أحذيتهم في خاصرته، ثم أخذوا ينتبهون إلى الجو الغاضب، وشعروا كأنهم أحدثوا جرماً ما، ومدوا أيديهم إلى جوهر فأمسكوا وحلاً ودماً» ص 6.

فقد حضرت الصياغات المجازية حضوراً طاغياً تعمقه سطوة

الأسطورة، التي يستلها الراوي من الحكاية الشعبية، ويوظفها توظيفاً فنياً دالاً، إذ يفتش في ثنايا الواقع، ويغوص في طبقاته، ملتقطاً من ثناياه لغة تتمتع بمستوى إيحائي، فيستهل كلامه بالصياغة (في تلك اللحظة الغريبة) وتكون هذه الصياغة مفتتحاً لتدفق الحدث بطابعه الغرائبي، وتصبح اللغة متوافقة مع الطابع الأسطوري «فأهم ما حدث للأسطورة المعاصرة هو إزالة الحدود بين اللغة والأسطورة، على يد البنيويين الذين ينظرون إلى اللغة على أنها أسطورة، وإلى أن الأسطورة هي خير ما يملأ الفراغ، الذي ينشأ من جراء محاولة اللغة التعبير عن شيء»[33] ما، فيصيغ الراوي أسطورته الشعبية بالاتكاء على لغة تتمتع بمستوى دلالي متعدد يجمع بين الأنماط الواقعية للغة وبين الأنماط الإيحائية المشيرة إلى طقوس غرائبية (يشاهد رؤوس الصبية متداخلة بنيران السماء) فتتحول العناصر البيئية إلى عناصر بشرية ويتحقق ذلك عبر لغة مجازية (ويرى أقنعة الفضاء تثرثر مع الغيم والهواء) ونلحظ أن اللغة الشعرية تقترن بالسياقات السردية التي تتكثف فيها الرؤية الميثولوجية، فتصبح الأصابع متشكلة من الضوء (أصابع طويلة من الضوء والبرد والحلوى) ثم تأخذ صفة الفعل الإنساني (تتغلغل في ثيابهم).

إذ يتمتع الحدث بطابعه الفانتازي المضمخ بالصياغات الشعرية، فالراوي يستبطن الصياغات اللغوية، ويلهث خلف إيقاعها النابض، الذي تعمقه النزعة الأسطورية (ومدوا أيديهم إلى جوهر فأمسكوا وحلاً ودماً).

إن تشكيل اللغة تشكيلاً شعرياً جعل النص يتلاعب بالدلالات والمعاني، وجعل السياقات مكتنزة بظلال إيحائية، يقول: «يتحسس العدسة المكبرة في جيبه، عبر المرايا يمكن رؤية الأشياء. الشمس فرن كبير، والقمر صخرة ملعونة في الفضا، أحبتها الأرض وأنقذتها من الضياع في الفراغ، والحب تلاصق لذيذ للسيقان. هل يدرك أهل العدّامة هذه الرؤيا؟ هل لايزالون يتمتعون بتعاويذهم ويحرقون البخور للحشرات؟» ص 87.

فبرزت التشكيلات اللغوية أقرب إلى طبيعة الشعر تواؤماً مع مستويات التشكيل الميثولوجي (فالشمس فرن كبير) و(القمر صخرة ملعونة) وتحضر اللغة الطبيعية لتمثل دوراً طقوسياً لا اعتيادياً إذ تتحرك عناصر الطبيعة لتحضر بطابعها الإشاري وأفعالها الدالة التي لا تقل دلالة عن أفعال البشر (أحبتها الأرض وأنقذتها من الضياع).

كما تبرز اللغة المتمتعة بدلالات إيحائية متنوعة، يقول: «الظهيرة رهيبة، أرض السبخ الواسعة تئز بالنار، البخار والمستنقعات المتناثرة تغلي، والبحر القريب يتوهج، وتنبعث روائح فظيعة من المقصب حيث تذبح الأغنام والثيران والإبل... الأرض تطلق بخاراً وفحيحاً، والبحر يمد لها لسانه المشتعل, والصبية يلعبون بين هدفين ويجرون بسرعة ويصرخون» ص 5.

تتخطى اللغة الدلالات المباشرة إلى طرح دلالات إشارية، تثير شعوراً بالغليان والاضطراب (البخار والمستنقعات المتناثرة تغلي) والراوي يبتكر لغة إشارية معبقة بزخم صوري (الأرض تئز بالنار) (البحر يتوهج) وهي لغة مغايرة لمنطقية اللغة الاعتيادية في تعبيرها عن الأشياء «فجوهر الأسطورة يكمن في تلك اللغة السرية، أي في ذلك التصور الخاص للوجود»[34] وأصبح البحر في الرواية فارزاً لجماليات، متشكلاً عبر لغة شعرية، لكنه يظل مكتنزاً لجدلية الغموض والسحر والاضطراب والخوف والمغامرة (البحر يمد لسانه المشتعل) فتبدو اللغة مثيرة للضجر، ومهيئة لتصاعد الصراع الدرامي الملحمي بين عناصر الطبيعة (الأرض تطلق فحيحاً) فاللغة تفرز دلالات خصبة ترتبط بتلك الأجواء البدائية التي يفرزها تشكيل الأسطورة الشعبية «فالأسطورة صورة من صور الفكر البدائي، حسبما كانت مسطورة أو مطبوعة في ألواح الأذهان»[35] ومن ثم جاءت اللغة مشحونة بطاقات إيحائية ودلالية.

ثانياً: اللغة الطقسية والبدائية:

يبدو عبدالله خليفة في صياغته للفضاء النصي للرواية عبر تشكيله للأسطورة الشعبية، وكأنه يحاكي الواقع البدائي للإنسان، لاسيما في الجزء الأول من الرواية، والمعبر عن مواجهة الواقع بالطقوس السحرية، ومن ثم تنسجم جميع الآليات الفنية في تعبيرها عن حياة الإنسان، تعبيراً فطرياً قابعاً في سلطة المفاهيم الشعبية التي تعبر عنها الرواية، كما يسعى السياق الروائي إلى إضفاء سمة الطقسية على اللغة، بدءاً من مسميات الأماكن والشخوص، والأشياء، التي توحي بدلالات شعبية، فعنوان الرواية (العدّامة) يشير إلى الصراع الموئل إلى الانتهاء والعدم، حين تكون العدّامة ذاتها هي ضحية تكوينات كونية غريبة تنتجها طقوس أسطورية، فيصيغ الراوي أسماء الأعلام من خلال طوابع شعبية فيصبح لهذه الأسماء دلالات طقسية خاصة تتوافق مع تشكيل الحكاية الشعبية وتعمق دلالتها، فيورد السياق بعض الأسماء الشعبية المتطبعة بطوابع فلكلورية مثل شخصية (الشيخ درويش)، إذ يشير اسم العلم هنا إلى التناقض والمفارقة بين ما تفرزه دالة الشيخ من إيحاءات دينية، وبين ما تفرزه في السياق النصي من معان تشير إلى النزعة التصوفية بمفهومها السلبي، حين يدعي بعض السحرة معرفة الغيب ومعالجة المرضى وكذلك دال (عدنان) الذي يستدعي اسمه ارتباطاً بالقبائل العدنانية وشخصية (بوسمرة) القادم من أدغال أفريقيا، ومريم الموحية بظلال من الجمال والعذوبة، ومن ثم تحضر أسماء الأعلام حضوراً موحياً يؤدي وظيفة دلالية داخل السياق، كما يوظف السياق النصي اللغة المعبرة عن بداوة العالم، يقول: «الطيور هي وحدها الرابضة على الأسوار حين يجوع تسقط واحدة منها فيشويها على خشب وأغصان وبعد أن يحك الأحجار ويطلق الشرارات المخزونة منذ بدأ التاريخ» ص 126. فاللغة هنا تصور العوالم البدائية، فلا غير الطيور الرابضة على الأسوار، تقع تحت سطوة الحركة الفطرية للإنسان الأول حين يجوع (فيشويها على خشب

وأغصان) وبذا تكون اللغة محاكية للجوانب الفطرية من الحياة (يحك الأحجار ويطلق الشرارات) ومع انطلاق شرارة اللغة تنطلق شرارة الفعل الإبداعي.

ثالثا: اللغة المفارقة:

كما يسعى توظيف الأسطورة الشعبية في الرواية إلى الكشف عن التناقض القائم في الواقع المعاصر، الذي تطغى عليه الرؤية البدائية، التي تواجه هذا الواقع بالطقوس السحرية، في مقابل الرؤية العلمية الساعية نحو مناهضة الخرافة، والسيطرة عليها، فتحضر اللغة المفارقة التي تشير إلى الشيء ونقيضه، وهي لغة تنأى عن اللغة الاعتيادية، وتميل للحضور الناسج للعلاقات اللامنطقية بين الأشياء، ويتنوع حضور المفارقة على مستوى اللغة وعلى مستوى المشهد وعلى مستوى الصورة الروائية، كما تبرز لغة المفارقة الكائنة على مستوى الحدث، الذي يتشكل مرة تشكلاً واقعياً، ويتشكل مرة أخرى تشكلاً غرائبياً يثير الحس والشعور، يقول: «لم يصدق أحد ذلك العرس الذي اتحد فيه الصبا بالكهولة، والعار بالشرف، الصمت بالغناء، والجمال بالقبح، وجاءت حشود من كل أنحاء الجزيرة، ومن وراء البحر، ومن الحياة والمقابر، ومن النور والظلام، ومن اللهب والظلال، وانتشرت فيه الزجاجات الملأى بالفرح والموت، وأخذت الطبول الناس ذوي الحراشف السميكة إلى فهود الغابات، وللأجساد العارية المغسولة بالعرق، وإلى الرقص المجنون الذي تتناثر فيه الأعضاء وتتحد الأرواح» ص 49.

يجسم المشهد الروائي فعل الحياة الجامع بين المتناقضات: الحياة والموت، الأمل وانقضائه، العالم المبعثر، والعالم الممكن، مشكلاً منظومة من الحدث المؤهل للبقاء والخلود، وهو ما يشكل وعي الشخوص ويصنع أسطورتهم الخاصة، من خلال عالم روائي تسيطر عليه اللغة المتناقضة، إذ تتجمع في شخصية بو سمرة صفات (الصبا والكهولة – العار والشرف –

الصمت والغناء – الجمال والقبح) والشخوص في فعلها المستلب وفعلها الإيجابي، في حركتها، وموقفها المؤازر أو المناقض للتصور الحلمي، هي عناصر تتخفى وراء أقنعتها التي يعبر من خلالها الراوي – وبشكل رمزي – عن المعتقدات الخرافية الكامنة في اللاوعي (وأخذت الطبول الناس ذوي الحراشف السميكة إلى فهود الغابات) وتجيء اللغة المفارقة لتضم كل ذلك في إطار من المفارقة الجامعة بين (الحياة والمقابر – النور والظلام – اللهب والظلال) فالتشكيل اللغوي الذي يتسم بالمفارقة هنا لا يكتفي بالتعبير عن الحدث الجزئي، وإنما يسعى إلى إضفاء صفة المفارقة على مستوى الرؤيا الكلية، من خلال فعل إبداعي قادر على تمكين بنية المفارقة، التي تعتمد الكشف والإيحاء، الإضمار والترميز في آن واحد، تعبيراً عن المقاربات الكاشفة للعلاقة الجدلية بين الفن بصفته الترميزية وبين الواقع بصفته الكشفية، بما يضمن تحقيق مستويات جمالية يفرزها النص، نتيجة لما يسكن فضاءه من مستويات أسطورية وشعبية، ومن ثم فإن الأسطورة عند عبدالله خليفة هي وعي أسطوري «أي أنها إحساس تتجمع فيه المتناقضات بما فيها من مضامين وأزمنة وأمكنة وما إن تصل نقطة التجمع هذه حتى تسير في دهليز الإبداع ولا تخرج منه إلا وقد اكتسبت إيقاعاً جديداً في مضمونه وزمانه ومكانه»[39].

رابعاً: المتناصات النشطة:

كما تبرز في السياق النصي مجموعة من المتناصات الفعالة، واستخدامه الراوي لتقنية التناص أتاح نمو الخطاب الروائي عبر تمدد الأفق النصي، واحتوائه لأكثر من فضاء أجناسي يجمع بين الديني الشعبي والأدبي، فيوظف السياق الروائي التناص الديني حين يستدعي بعضاً من آيات القرآن الكريم، ويزرعها في سياقات دالة، تضفي عليها اللغة القرآنية ألقاً خاصاً، وتعمق الفكرة التي يعبر عنها، كما يستدعي السياق الروائي

بعض القصص القرآنية، من خلال إلمامات لغوية تشير إلى إسقاط دلالة القصة القرآنية على السياق الروائي، فيوظف الراوي – على المستوى الجزئي – ملامح قصة بدء الخليقة ونزولهم إلى الأرض، ويربطها بشخصية الطفل يوسف، بعد أن يتم نسج أحلامه عبر بعد تخيلي تأخذه فيه الملائكة إلى السماء، وقد أعطته نوراً وكلاماً، ثم يتمدد السرد ليرصد حركة الحدث في مستواه الواقعي، فيجمع يوسف الصغار في المدرسة ويحكي لهم، يقول: «قال لي المارد أنت لا تحتاج إلى المدرسة، خذ هذه الكنوز من الزمرد، واصنع القوارب والبيوت والدكاكين واشتر النساء، هيا انزل إلى الأرض التي مكنا لك فيها، أنت ونسلك إلى أبد الآبدين».

صاح طفل بطول ذراع:

– ماذا يعني أبد الآبدين؟

– أجابه آخر: يعني حتى الموت يا غشيم !» ص 13.

فالراوي يوظف الإشارات الدينية، من خلال عالم طفولي، ليجسد لغةً ملحمية، بعد أن أحدث نوعاً من التحوير في القصة القرآنية، ويكون المنجز النهائي للحضور التناصي، قائم عبر الجملة «هيا انزل إلى الأرض التي مكنا لك فيها أنت ونسلك إلى أبد الآبدين» ويبدو أن هناك قصديّة من هذا المزج التناصي بين الشعبي والديني، لتتجسم قدرة الراوي على ربط اللغة الأدبية باللغة الدينية، وتحويل الأسطورة الشعبية إلى حدث يقيني، يرتبط بالذاكرة الجماعية في استدعاء السياق النصي لقصة الخلق الأول، التي تصبح فيها أرض العدّامة (على المستوى الافتراضي) في حالة تواز مع الأرض التي نزل عليها آدم عليه السلام، وتصبح أحداث القصص وتفاصيله الدائرة فوق أرضها، معبقة بدرامية الأحداث المتنوعة منذ بدء الخليقة، بما فيها من خير وشر «إذ تشكل القصص التي يسجلها نسقاً كلياً تصنيفياً تدور فيه لعبة معقدة من التشابهات والاستكمالات والتبدلات النوعية»[37] فتتماس قصة

العدّامة بحكاياتها مع قصة بدء الخليقة بأحداثها، في كون الإنسان في القصتين يبحث عن كنز تائه، تجسمه قصة بدء الخليقة من خلال تطلع الإنسان للجنة المفقودة، التي لا تتحقق إلا بعبادة الله وعمارة الأرض، بينما في الرواية يتجسم الكنز في تلك الخلفية الدرامية للقصص والحكايات المثيرة، التي يصنعها البشر فوق أرض العدّامة، إذ إن حكاية الكنز «ارتبطت في قلب كل إنسان بأوشاج من حياته وتجاربه، وأصبح مجرد ذكر اسمها يستدعي في نفسه عواطف وانفعالات شتى»[38]، وتكون اللغة الإشارية هي مفتاح الولوج لهذه العوالم وعندما يستشعر الشيخ درويش ضياعاً واهتراءً يرن الهاتف، فيسمع أصوات الأصدقاء وآيات الذكر الحكيم والدعوة للصلاة ويجد نفسه في جمع كثيف في صحن الجامع، بين ثلة طاهرة، وهو بعباءته ولحيته وخريطة الأحزان المرتسمة على وجهه، يحن للقاء الإله، يود لو ينزع هذا الجسد كما ينزع العباءة وتنطلق الروح مثل طير» ص 167.

كما يوظف الفلكلور الشعبي الخاص بالختان، يقول: «يحاول أن يقوده لقبول الختان، يحمله من كومة الورق التي اندس فيها، ويرفعه فوق ظهره، والطفل يعوي، والختّان الكهل ينتظر بأدواته، والطفل يترنح بين فخذيه، وتجري العملية بسرعة وسهولة» ص 101. إذ يستلهم الراوي الموروث الشعبي عبر استدعائه لطقوس الختان المشيرة إلى احتفاء الذاكرة الشعبية بهذا الطقس، وهي استدعاءات تنمي البناء الدرامي في الرواية، كما تلعب دوراً مهماً في تجسيم الحس الأسطوري فيها.

مستخلص البحث:

تعد رواية «ساعة ظهور الأرواح» من أبرز الروايات البحرينية المتسمة بالنزوع الأسطوري، وتتأسس على إعادة تشكيل الأسطورة الشعبية، في سياق نصي يشير إلى تجذّر ذاكرة الروائي في تراثه الشعبي، بغية تشكيل نص روائي، وفق قيم أيديولوجية تهدف إلى هزهزة بعض المعايير الثقافية

والاجتماعية المتكلّسة، ويصبح استلهام الراوي للآليات الأسطورية وإعادة تصنيعها، متشابهاً إلى حد ما مع الوجود الفعلي للوقائع الأسطورية، من حيث تواطؤهما (الأسطورة والرواية) على ترسيخ الاعتقاد السحري في وعي الجماعة، والرواية في مجملها تفصح عن رؤية وموقف الإنسان المعاصر لواقعة ومستقبله، وكيفية عجزه عن السيطرة على واقعه المعيش سيطرة سحرية، تحاكي فعل الإنسان البدائي في محاولته للسيطرة على واقعه، ولكن تنهزم هذه المحاولة السحرية في العصر الحديث نتيجة لسيادة الفعل الإيجابي، وسيطرة الآلة الحديثة التي تسعى إلى إعادة صياغة هذا العالم البدائي الممثل في العدّامة والسيطرة عليه وإعادة تفسيره.

ويتم تفعيل البرنامج السردي لتشكيل الأسطورة الشعبية في الرواية على تقنية مؤسسة من نظامين: الأول، نظام ما قبل الكلام. والثاني، نظام ما بعد الكلام، ونعني بمصطلح ما قبل الكلام، الانسياب المتدفق للشعور والوعي داخل العقل البشري، فيتوزع نظام ما قبل الكلام على أربعة محاور: التفكير الرمزي، المتخيل الأسطوري، التذكر، الأحلام، ففي محور التفكير تسيطر بنية الرموز على حركة التفكير وتغلفها، والرواية زاخرة بالكثير من الرموز والتيمات الأسطورية المتولدة نتيجة لسيطرة أسطورة الكنز، واستجلابها لطقوس شعبية أخرى وجاء المحور الثاني موسوماً بـ التذكر والرؤيا الاستبطانية إذ يرتكز الحدث في نموه وتطوره الدرامي على آلية التذكر، فتتداعى الذكريات على وعي الشخوص دون اقتصارها على وعي شخصية محددة، ويجيء المحور الثالث بعنوان المتخيل الأسطوري، إذ يعد التشكل الأسطوري في الرواية نشاطاً رمزياً لحركة المخيلة، التي تصنع رموزها في شكل خيالي صوري، تحيل إلي حركة اللاوعي، وإلي عالم الأخيلة والأوهام، وجاء المحور الرابع بعنوان: الصيرورة الحلمية، فتتمثل الرؤيا الأسطورية في الرواية عبر تجسيم الحدث الحلمي، المغلف بالطابع العجائبي الذي يتدفق في صيرورة دائمة.

الهوامش

1) ميشيل زيرافا الرواية والأسطورة ت. صبحي الحديدي، دار الحوار، اللاذقية، ص 5.
2) محمد عصمت حمدي، الكاتب العربي والأسطورة، القاهرة 1968م، ص 6.
3) نفسه.
4) هيرمان نورثروب فراي، الأدب والأسطورة، ت. عبدالحميد إبراهيم شيحة، القاهرة 1977م ص 33.
5) محمد شاهين – الأدب والأسطورة – المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – 1996م ص 47
6) عبدالفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المناهل، لبنان 1987م، ص 23.
7) محمد عصمت حمدي، مرجع سابق ص 12
8) مصطفى الجوزو، من الأساطير العربية والخرافات عند العرب، ط 3، 1981م ص 9.
9) مسعد بن عيد العطوى، الرمز في الشعر السعودى، الرياض، ط 1، 1993م، ص 50.
10) عبدالحميد يونس، الحكاية الشعبية، مطابع دار الشؤون الثقافية، بغداد، د.ت ص 18.
11) فايز الداية، جماليات الأسلوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1996 ص 28.
12) أحمد كمال زكى، الأساطير، دار العودة، بيروت، ص 1979، ص107.
13) ك. ك راتفين، الأسطورة، ت. جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، 1981م، ص 33.
14) صموئيل هنري هوك، منعطف المخيلة البشرية – بحث في الأساطير – ت. صبحي حديدي – اللاذقية – دار الحوار للنشر ،1993م ص 9.
15) عبدالفتاح محمد أحمد، مرجع سابق، ص 23.
16) جاستون باشلار، التحليل النفسى للنار، ت. زينب الخضيري، دار شرقيات، المركز الفرنسى، القاهرة، ط 1، 2003م، ص 38.
17) فدوى مالطي – دوجلاس (دكتورة)، بناء النص التراثي، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية، بغداد، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة (د. ت). ص 63.
18) عبدالفتاح محمد أحمد، مرجع سابق، ص 35.

19) جي روتش – الأسس المثالية والرمزية للفعل الاجتماعي، تعريب مصطفي وند شيلي – لبنان، 1983م، ص 95.

20) أرنست كاسير – الدولة والأسطورة – ت. أحمد حمدي محمود – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975م – انظر ص 66.

21) محمد عصمت حمدي، مرجع سابق، ص 12.

22) ميشيل زيرافا، مرجع سابق، ص 6.

23) عبدالفتاح محمد أحمد، مرجع سابق، ص 31.

24) جيمس فريزر الغصن الذهبي، ت. أحمد أبوزيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971م، 252/1.

25) عبدالحميد يونس، مرجع سابق، ص 18.

26) ميشيل زيرافا، مرجع سابق، ص 9.

27) كلود ليفي – شتراوس مقالات في الإناسة – ت. حسن قبيسي – بيروت، دار التنوير، 1983م، ص 47.

28) توماس بلفنش، عصر الأساطير ت. رشدي السيسي القاهرة – النهضة العربية – 1966م ص 11.

29) هيرمان نورثروب فراى، مرجع سابق، ص 16.

30) ك. ك. راتفين، مرجع سابق، ص 65.

31) «أرنست كاسير»، مرجع سابق، ص 64.

32) للمزيد انظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الشعب، القاهرة 1964م، ص 236.

33) محمد شاهين،مرجع سابق، م ص 14.

34) محمد عبدالحي، الأسطورة الإغريقية في الشعر العربي المعاصر – القاهرة – دار النهضة المصرية، 1977م، ص 87.

35) محمد عبد المعين خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت ط 3، 1981م ص13.

36) محمد شاهين، مرجع سابق، ص 88.

37) ميشيل زيرافا، مرجع سابق، ص 7.

38) محمد عصمت حمدي، مرجع سابق، ص 9.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للدكتورة أسماء على هذه الورقة التي أخذتنا وحلقت بنا في عام الأرواح والميثولوجيا مع رواية بحرينية، ومن البحرين ننتقل إلى اليمن مع رواية يمنية جديدة، والرواية اليمنية الجديدة سيقدمها لنا الدكتور أسامة محمد البحيري، وهو أستاذ النقد والبلاغة المشارك بكلية الآداب بجامعة جازان، وله العديد من الكتب والأبحاث المنشورة، منها: تحولات البنية في البلاغة العربية، بنية القصيدة في المدائح النبوية، وله أيضاً خطاب الأنثى في التراث العربي، وقصيدة القناع في ديوان حافظ إبراهيم، وقام بتحقيق عدد من الكتب التراثية وشارك في الكثير من المؤتمرات الدولية والمحلية.. فليتفضل:

■■ **الدكتور أسامة البحيري:**

تفاعل السرد والتاريخ في الرواية اليمنية الجديدة

أسامة محمد البحيري

– 1 –

السرد بنية لغوية تتعلق بحدث حقيقي أو خيالي أو أكثر، يقوم بتوصيله واحد أو اثنان أو عدد من الرواة لواحد أو اثنين أو عدد من المروي لهم[1].

بهذا التعريف يعد علماء السرديات التاريخ شكلاً من أشكال السرد[2] يختص برواية الأحداث الحقيقية، لتسجيلها، وتوثيقها بدقة وأمانة، بينما تتميز الرواية بسرد الأحداث الخيالية، أو تمزج بين الحقيقة والخيال، لتنتج سرداً إبداعياً لا يكتفي بالرصد والتوثيق الواقعي. ويتقاسم التاريخ وكثير من السرد الواقعي تقاليد لغوية وسردية معينة، فالسارد لا يتحدث بصوته الخاص أبداً، وإنما يسجل الأحداث لا غير، معطياً القراء الانطباع بعدم وجود حكم شخصي أو شخص يمكن تعيينه قد شكلا القصة التي سردت[3].

وقد شكل التفاعل بين التاريخ والسرد الإبداعي خيطاً بارزاً في نسيج الرواية العربية منذ بداياتها الأولى، وحتى اللحظة الراهنة، في واقعنا الروائي والتاريخي المعاصر.

مر التفاعل بين التاريخ والسرد الإبداعي في الرواية العربية بثلاث مراحل متتابعة، هي:

1 - الهيمنة التاريخية (إحياء التاريخ):

فيها هيمن التاريخ بأحداثه، وشخصياته، وفضائه الزماني والمكاني على السرد، واقتصر دور السرد بتقنياته التقليدية على تقديم الحقائق والمعلومات التاريخية دون تدخل كبير، أو إسقاط على قضايا الواقع المعاصر.

استسلم الروائيون لهذه الهيمنة التاريخية، وعدوها مزية ومنحة تقدم لهم جهداً سردياً جاهزاً، «هذه المزية هي أن المصائر تقررت، والحيوات انتهت، والعظات وقعت، والجزاء الطبيعي والحكم التاريخي قد استقر، عندئذ يمكن للفنان أن يجد أرضاً ممهدة، لأن التاريخ قد وضع البداية والنهاية لكل قصة تاريخية، فعلى الكاتب أن يجوس في تلطف وتلصص وعمق خلال العلاقات البشرية في التاريخ»[4]. وآثر الروائيون في هذه المرحلة اختيار فترات الازدهار والانتصارات المجيدة في التاريخ الفرعوني والعربي والإسلامي لإحيائها، وتثبيت أثرها في النفوس، فتراجع الهدف الإبداعي للسرد، وبرزت أهداف أخرى تعليمية، وتربوية، وإصلاحية، ونضالية كما في روايات جرجي زيدان، وعلي الجارم، ومحمد فريد أبي حديد، وعلي أحمد باكثير، ونجيب محفوظ في رواياته التاريخية.

ويبرز علي أحمد باكثير هذه الأهداف في مقدمة روايته «وإسلاماه»، قائلاً:

«هذه قصة تجلو صفحة رائعة من صفحات التاريخ المصري في عهد من أخصب عهوده، وأحفلها بالحوادث الكبرى، والعبر الجلى. يطل منها القارئ على المجتمع الإسلامي في أهم بلاده من نهر السند إلى نهر النيل، وهو يستيقظ من سباته الطويل على صليل سيوف المغيرين عليه من تتار الشرق وصليبي الغرب، فيهب للكفاح والدفاع عن أنفس ما عنده من تراث الدين والدنيا... وبطلها الملك المظفر قطز يضرب بنزاهته وعدله، وشجاعته وحزمه، وصبره وعزمه، ووفائه وتضحيته، وحنكته السياسية وكفايته الإدارية، وإخلاصه في خدمة الدين والوطن مثلاً عالياً للحاكم المصلح، والرجل الكامل. وهي بعد شهادة ناطقة بأن في هذا الشعب الوديع الذي يسكن على ضفاف النيل قوة كامنة، إذا وجدت من يحسن استثارتها، والانتفاع بها، أتت بالعجائب، وقامت بالمعجزات»[5].

2 - التوازن السردي والتاريخي (استدعاء التاريخ):

فيها تطورت آليات السرد الروائي، وعاد الروائيون إلى التراث والتاريخ لإسقاط قضايا واقعهم المعاصر على الأحداث والشخصيات التاريخية القديمة، وصار الفضاء المكاني والزماني التراثي صالحاً للتعامل مع القضايا والمشكلات المعاصرة عن طريق الرمز، والإيحاء، والإسقاط، وحاول الروائيون في هذه الفترة تشكيل معادل موضوعي لأزمات واقعهم وهزائمه بالهروب الإجباري إلى التاريخ، واختيار فتراته المأزومة والمهزومة، كرواية «السائرون نياما» لسعد مكاوي، ورواية «الزيني بركات» لجمال الغيطاني، ورواية «مجنون الحكم» لبنسالم حميش، ورواية «أرض السواد» لعبدالرحمن منيف، ورواية «غرناطة» لرضوى عاشور.

3 - الهيمنة السردية (مواجهة التاريخ):

فيها برز دور التقنيات السردية الجديدة، واحتلت واجهة المشهد

الروائي، وجعل الروائيون التاريخ عنصراً من عناصر تجديد الخطاب الروائي، فأفادوا «من أحداث التاريخ الفعلي الواقعي للأفراد، والمجتمعات والشعوب، والأحداث الإنسانية العامة القديمة والحديثة، سواء كانت إفادة إبداعية متخيلة، أو إفادة تسجيلية مباشرة من بعض الوقائع والأحداث التاريخية... وبذلك أصبحت الرواية الجديدة تتسم بشكل بنيوي مفتوح على إمكانات تشكيلية إبداعية لا حد لها، ولا نهاية لتنوعها»[6].

واقتصر دور التاريخ على تزويد السرد بالشخصيات والأحداث الماضية، ولكنها خرجت من إطارها التاريخي الحقيقي، وأصبحت حاضرة في الواقع المعاصر، وتتعامل بأدواته وتقنياته العصرية الحديثة، مع احتفاظها بظلالها التاريخية، وبخاصة في الجوانب الانهزامية والاستبدادية، لإبراز التفاعل المستمر بين هزائم الماضي ومشاكل الحاضر ونكساته. وتخلى السرد الإبداعي عن الالتزام الدقيق بالأحداث التاريخية، وتطوراتها الفعلية، لتنبيه آليات التلقي، وحثها على مواجهة الفترات المظلمة في التاريخ، ومساءلتها عن دورها في هزائم الواقع وكوارثه كرواية «قوارب جبلية» للروائي اليمني «وجدي الأهدل»، ورواية «الأنس والوحشة» للروائية اليمنية «هند هيثم».

هذه المراحل المتتابعة التي مر بها التفاعل بين السرد والتاريخ تتوازى مع مراحل تطور الرواية العربية منذ بدايتها وحتى وقتنا الحاضر، وهي: مرحلة الرواية التقليدية، ومرحلة الرواية الحديثة، ومرحلة الرواية الجديدة[7].

وقد أفاد الروائيون - في المراحل الثلاث - في معظم رواياتهم التاريخية من مصادر التاريخ الرسمية الموثقة، ونوه عدد قليل منهم بالسير الشعبية، وعدوها «نصوصاً روائية متعددة الملامح والرؤى، وهي ذخيرة واسعة وغنية بالقصص والأساطير والخرافات»[8].

تجمع السيرة الشعبية بين التاريخ والشعبية، «فهي تاريخ من حيث تناولها لحياة فرد له أهمية كبيرة بوصفه موجها للأحداث في عصره، أو جماعة لعبت في تاريخ الشعب، أو الإنسانية، دوراً ذا أثر. والسيرة شعبية من حيث التعبير عن مجاميع الشعب ، فالبطل فيها يعكس آمال المجموعة وأحلامها، بل إنه يمثل في الحقيقة حلمها»[9]، مما دعا بعض الباحثين أن يشتق للسيرة الشعبية مصطلح «التاريخسطورة»، لاحتوائها على عناصر تاريخية، وحكايات تشع بالأفعال الخارقة والأعاجيب[10].

وهذا ما آلت إليه سيرة «سيف بن ذي يزن» – بطل التاريخ اليمني القديم –، فليس فيها من التاريخ إلا شخصية «سيف بن ذي يزن»، وقد استعيرت لتقف أمام «سيف أرعد» ملك الحبشة، وساحت وراء البطولات الأسطورية، وخاضت حروبا طاحنة أمام الإنس و الجن والغيلان والعمالقة، وانتصرت على الجميع في سبيل نشر الدين الحنيف، دين نبى الله إبراهيم عليه السلام، والتبشير بدين الإسلام[11].

أما أخبار «سيف بن ذي يزن» التاريخية – كما يرويها المؤرخون العرب، نقلاً عن محمد بن جرير الطبري – فتبدأ في عهد حاكم اليمن «ذي نواس بن تبع» الذي اعتنق اليهودية، وتعصب لها، وقتل عدداً كبيراً من نصارى نجران، وتمكن بعضهم من الفرار واللجوء إلى قيصر الروم وملك الحبشة حماة النصرانية في هذا الوقت، فأرسل ملك الحبشة جيشاً كبيراً لاحتلال اليمن بقيادة «أرياط»، وتمكن الجيش الحبشي من احتلال اليمن، والقضاء على حاكمها «ذي نواس».

وكان «أبرهة الحبشي» جندياً تحت إمرة «أرياط»، فعلا شأنه، وتمكن من قتل «أرياط»، وأصبح حاكماً مطلقاً على اليمن، واتسع سلطانه، وضرب به المثل في القوة، والبطش، والقسوة. ولما استقام الأمر لأبرهة باليمن، بعث إلى أحد أشراف اليمن «أبي مرة بن ذي يزن» فنزع منه امرأته «ريحانة ابنة

ذي جدن علقمة بن مالك بن زيد بن كهلان». وكانت ولدت لأبي مرة «معديكرب بن أبي مرة» وهو «سيف»، وولدت لأبرهة «مسروق بن أبرهة»، و«بسباسة ابنة أبرهة » وهرب «أبو مرة» والد «سيف»، ولجأ إلى «كسرى أنوشروان»، ليساعده في طرد الأحباش من اليمن، ولكنه لم يجب طلبه، ومات في بلاد فارس.

نشأ «سيف» في كنف «أبرهة»، وكبر معتقداً أنه أبوه، إلى أن تشاجر ذات مرة مع «يكسوم بن أبرهة» الذي سبه وشتم أباه، فتعجب «سيف» وذهب إلى أمه «ريحانة» التي عرفته أباه الحقيقي، وقصت عليه أمجاد أجداده حكام اليمن، فعزم على استعادة ملكهم، ولجأ إلى «كسرى أنوشروان» ليساعده بجيش يحرر به اليمن، فأمده بجيش من السجناء، وأمَّر عليهم «وهرز» أحد الأمراء المسجونين، وسار الجيش لتحقيق مهمته.

وكان «أبرهة» قد بنى كنيسة عظيمة سماها «القليس»، ودعا العرب إلى الحج إليها، وعزم على هدم الكعبة لتحقيق هدفه، ولكن الله أهلك جيشه، ومات «أبرهة» مريضاً بعد عودته إلى اليمن، وتولى الحكم بعده ابنه «يكسوم»، ثم حكم بعده «مسروق بن أبرهة» أخو «سيف بن ذي يزن» لأمه.

فلما وصل «سيف» ومعه الجيش الفارسي بقيادة «وهرز» التقى مع الجيش الحبشي بقيادة «مسروق بن أبرهة»، فسدد «وهرز» سهماً محكماً استقر في جبهة «مسروق»، فمات من فوره، فتفرق الجيش الحبشي، وانتصر «سيف بن ذي يزن»، وتولى حكم اليمن، وسام الأحباش سوء العذاب، واتخذ منهم حراساً وخدماً، وانتهز الأحباش في إحدى المرات فرصة انفراد «سيف» عن أتباعه، فتكاثروا عليه وقتلوه بحرابهم.

وانتهت بذلك حياة محرر اليمن كما ترويها كتب تاريخ اليمن القديم[12].

– 1 –

حققت رواية «قوارب جبلية»[13] للروائي اليمني «وجدي الأهدل»[14] شهرة كبيرة على المستويين العربي والدولي، بسبب تشكيلها الأسلوبي الجريء، المسلح بالسخرية اللاذعة، ورؤيتها التصادمية مع الموروث التاريخي والشعبي، وكشفها كثيرا من مظاهر الخلل والفساد في الواقع السياسي والاجتماعي المعاصر في اليمن، وبسبب ما صاحب نشرها من إجراءات رقابية عنيفة طالت الرواية، ودار النشر، والمؤلف[15].

تقوم الحكاية الرئيسة في الرواية على استلهام ملامح من تاريخ اليمن القديم، وقصة «سيف بن ذي يزن» وسيرته الشعبية، وإنتاج سرد إبداعي عصري، يشتبك فيه الواقع مع التاريخ، ويتوافق مع بعض الأحداث والشخصيات التاريخية، ويتخالف مع بعضها الآخر، ليشكل في النهاية أمثولة رمزية تتكئ على أسلوب المحاكاة الساخرة (Parody) لإبراز أخطاء الماضي، وكشف عورات الواقع اليمني المعاصر.

تقع رواية «قوارب جبلية» في مائة وعشرين صفحة من القطع الصغير، وهي مقسمة إلى سبعة مجاديف (فصول)، عناوينها على الترتيب: (سحارة الملك الحميري – أغنية حبشية راقصة – الظرفاء يرتدون البزات الكاكية – لعنة عظام الملكة – الرأس محفوظ في الثلاجة – الشفاه تفوح برائحة الفحل – افتضاض البكارة).

يشير التشكيل الوصفي (الصفة والموصوف) في عنوان الرواية (قوارب جبلية) إلى دلالات العدمية، والاستحالة، وانعدام الفائدة نتيجة للتحولات التي مر بها المجتمع اليمني قديماً وحديثاً، وعكستها عناوين الفصول، بداية بكنوز المجد القديم (سحارة الملك الحميري)، ومروراً بمآسي الاحتلال وكوارثه ولعناته (أغنية حبشية راقصة – لعنة عظام الملكة)، ثم

الكفاح والنضال من أجل الحرية (الظرفاء يرتدون البزات الكاكية – الشفاه تفوح برائحة الفحل)، وأخيرا ضياع الأمل في التحرر، وتلاشي مظاهر البراءة والخصوصية (افتضاض البكارة).

تبدأ الرواية بمشهد يؤطر الواقع السياسي اليمني المعاصر، ويبرز تياراته المتصارعة، والقوى الفاعلة في المجتمع (التيار الديني الصاعد – المعارضة العلمانية – القمع البوليسي المنتشر):

«الشباب الملتحون يصعدون السلالم ، وينزعون الشعارات العلمانية الملصقة بأحجار باب اليمن.

الشباب المحلوقة شواربهم وذقونهم ينزلون بالحبال من أعلى باب اليمن، واضعين الشعارات العلمانية فوق الشعارات الإسلامية.

الشباب يختبرون مهاراتهم القتالية في البداية على نحو مضحك، ما بين رفس السلالم وقطع الحبال، ثم يختمونها على نحو مفجع، ما بين قتلى وجرحى، لينتصر الشعار المغاير لشعارات كلا الفريقين، شعار مبقع بالدم لا يفهم مغزاه. رجال الشرطة ينتشرون في باب اليمن بعد تأكدهم من فرار القتلة !»[16].

هذا المشهد المبني على المفارقة اللغوية التي تفرز تقابلات تصادمية سوف تمتد فاعليته الدلالية طوال الرواية، مع إبراز دلالة تهكمية ساخرة من كلا التيارين المتصارعين توحي بانعدام جدارتهما في أداء أي دور قيادي في العملية السياسية، أو إحداث تحول إيجابي في بنية المجتمع ووعيه التنويري، نتيجة للبنية المنغلقة التي تسيطر على تفكير بعض قيادات التيار الإسلامي، وتحجبهم عن مسايرة ركب التغيير، وفقدان رموز المعارضة العلمانية لأبجديات التواصل الجماهيري، وتهويماتهم الخيالية، واصطدامهم المستمر مع آمال الشعب ومعتقداته:

«ارتفع رأس زعيم المعارضة عالياً جداً في جو السماء كطائرة ورقية مربوطة بخيط رفيع إلى الجسد، ومن هناك استنكر الجريمة الشنعاء التي ارتكبها أنصار الحزب الإسلامي... وأشار إلى أن الدين الإسلامي ذاته مجرد بضاعة فكرية غير قانونية، تم تهريبها عبر الحدود على مدار ألف وأربعمائة سنة. وفي ختام خطبته المجلجلة أعلن زعيم المعارضة عن تبرعه بشاربه الأيسر ليصنع منه المهندسون تلفريك (كذا) يصل بين باب اليمن وقمة جبل نقم، وعن تبرعه بشاربه الأيمن للأغراض الطبية ليصنع منه الأطباء فتلات لخياطة الفتوقات المهبلية...

أمير الجماعة الإسلامية الذي يملك عقلاً يشبه كهف أهل الكهف، أعلن من منبر نصبه أتباعه على سور باب اليمن فتواه بتكفير زعيم المعارضة العلمانية، ووجوب تطبيق حد الردة عليه، وقتله تعزيراً ما لم يتب ويعلن توبته على رؤوس الأشهاد»[17].

بعد ذلك تتوالى لقطات سردية فسيفسائية متنوعة، تدور أحداثها في فضاء مكاني واحد هو «باب اليمن»، وتتعدد الشخصيات، وتختلف فئاتهم، وطبقاتهم، وانتماءاتهم السياسية والدينية، وتتحد دلالة هذه اللقطات في إبراز مظاهر الخلل والفساد المنتشر في المجتمع اليمني المعاصر[18].

– 3 –

تعد رواية «قوارب جبلية» تمثيلاً سردياً رمزياً للتاريخ اليمني في عمقه القديم المتأرجح بين قمم المجد والازدهار (اليمن السعيد) التي اقتصرت على التاريخ القديم فقط، وفترات التردي والانحطاط التي امتدت آثارها المأساوية إلى الواقع المعاصر.

يمزج السرد بين دقة التاريخ وأسطورية السيرة الشعبية، فيقترب بذلك

من ملامح الأدب الغرائبي (الفانتاستيك) الذي يتسم فيه السرد بتعمد إشاعة التردد والحيرة في ذهن المتلقي بين معقولية الأحداث ولامعقوليتها[19]، فشخصيات الرواية (سيف – أبرهة – ريحانة – يكسوم – بلقيس – جاليوس) لها أصل تاريخي موثق، وأماكن الرواية (باب اليمن – صنعاء – سبأ – مأرب – القليس) لها أصل واقعي معروف. ولكن فاعلية السرد الغرائبي تفرغ هذه الشخصيات من حمولاتها التاريخية المعروفة ، وتضفي عليها بعداً معاصراً يكاد يناقض الحقائق التاريخية المستقرة. ويبتكر السرد شخصيات تنطوي على أبعاد رمزية خالصة ، تتفجر دلالتها الرمزية من احتكاكها المباشر مع الشخصيات التي تحمل أسماء تاريخية مشهورة.

تحتل «سعيدة» الشخصية النسائية الرئيسة أكبر مساحة سردية على امتداد الرواية، ويتم تقديم أبعادها الجسمية، والاجتماعية، والنفسية بطريقة إخبارية مباشرة من قبل الراوي العليم الذي يهيمن على السرد كله.

وتظهر «سعيدة» منذ الفصل الأول بالأوصاف التالية:

«في باب اليمن بنت لم تتجاوز الخامسة عشرة من عمرها تسمى سعيدة، متخلفة عقلياً، وتطوف طوال النهار لتشحذ من المارة ... وصفها عابد زاهد من رجال الله بأنها جمعت بين الإيمان والحكمة.

حين كانت صغيرة في سن الأحلام أصيب كفها الأيسر بفطريات أدت إلى تشقق الجلد، ونمو العفن الأخضر في راحة الكف ومغابن الأصابع. سارع التجار من شتى أرجاء المعمورة إلى «صاحبة اليد الخضراء» لنيل بركتها... كانت يدها الخضراء تعيل (كذا) كافة أفراد الأسرة، وببركتها عاشوا سنيناً طوالاً في رغد وعز وهناء لم يحلموا به، فلهجت الألسن بمبلغ ثرائهم، ووقعت الهيبة في قلوب جيرانهم»[20].

هذه أوصاف تقليدية تنطبق على أية فتاة مجنونة يضفي عليها

البسطاء مظاهر اليمن والبركة في أي بلد عربي، ولكن تفجير الدلالة الرمزية يبدأ مع تطور الأحداث، واحتكاك «سعيدة» المباشر مع شخصيات لها حمولات تاريخية:

«أسعفت (سعيدة) إلى المستشفى، واستدعي طبيب العظام المناوب الدكتور جاليوس الروماني الجنسية، المنفي إلى اليمن بقرار من وزير الصحة في بلاده. رائحة البخور الزكية اجتذبت جاليوس وجعلته يدس أنفه في فرج (سعيدة)... خرجت سعيدة من المستشفى خلسة، لأن نظرات الطبيب الروماني إلى مناطق عفتها لم تكن تبعث على الاطمئنان»[21].

ظهور شخصية الطبيب الروماني «جاليوس» في هذا المشهد، وافتتانه بمحاسن «سعيدة»، وكنوزها وروائحها الزكية، يلفت ذهن المتلقي إلى استحضار شخصية القائد الروماني القديم «أوليوس جاليوس» الذي تنبه إلى أهمية موقع اليمن الجغرافي، ومشروعه الطموح في الاستيلاء على اليمن، وربطها بأملاك الإمبراطورية الرومانية في بلاد الشام بطريق يخترق الجزيرة العربية، ولكن مشروعه فشل[22].

وبعد ذلك يتم اغتصاب «سعيدة» بطريقة وحشية شاذة متكررة من قبل لاجئ حبشي يدعى «أبرهة»، ويتم إنقاذها وتحريرها، وقتل مغتصبها على يدي الشاب اليمني «سيف»، بمساعدة مجموعة من السجناء الشواذ[23].

وترد «سعيدة» جميل «سيف»، وموقفه البطولي الشهم بكتابة سيرة شعبية أسطورية مملوءة بالبطولات الخارقة، لتخليد اسم «سيف»، وإبقاء ذكره على مر العصور:

«عادت سعيدة إلى غرفتها، وبكت بحرقة فوق مخدتها، وأحست في داخلها برغبة في صنع شيء لإنقاذ سيف من الذل والمهانة.

هداها فكرها إلى الورقة والقلم، وشرعت للمرة الأولى في حياتها بكتابة حكاية شعبية جعلت بطولتها المطلقة لسيف، فسودت عشرات الصفحات التي تسرد البطولات الخارقة، والمعارك الفاصلة التي خاضها سيف مع أعدائه»[24].

بعد ذلك تبدأ «سعيدة» مرحلة التيه، وفقدان البوصلة التي تهديها إلى الطريق الصحيح المأمول:

«حين وضعت قدمها على عتبة الباب حارت أية سكة تسلك، فلما استخارت ربها انبلجت من سرتها سكة فسارت فيها.. فإذا السكة بداخلها سرة، والسرة بداخلها سكة أخرى، والسكة الأخرى بداخلها سرة أخرى إلى ما لا نهاية من السرر والسكك الداخلة في بعضها البعض»[25].

كل هذه الأحداث والشخصيات التي تشير إلى أصول تاريخية ترجح أن «سعيدة» ليست إلا رمزاً مباشراً لليمن على امتداد تاريخه القديم السعيد، وتاريخه المعاصر الذي يحيط به ضباب كثيف.

يضفي السرد ملامح البطل المضاد (Antihero) على شخصية «سيف»، وينتقل بها من شخصية البطل المغامر المقدام إلى شخصية البطل المأزوم الذي تقهره ظروف الواقع، وتحول بينه وبين تحقيق أهدافه الفردية الخاصة، وتنفيذ آماله المجتمعية العامة:

«(سيف) شاب مهووس بطلب العلم، ولديه الرغبة الكاملة في الحصول على أرفع الشهادات الأكاديمية، ولكن زوج أمه، مثري الحرب، كان يطرده من قصر أجداده ليحصل قوت يومه... الاضطهاد اليومي جعله يصاب بنوبة اكتئاب عسيرة العلاج، وكان يخفف من وطأة الاكتئاب بقضائه ساعة كاملة يوميا في البكاء المر تحت اللحاف بعيداً عن أعين الرقباء.

بتفاقم المرض عاماً بعد آخر بات البكاء لا يجدي فتيلاً، فنصحه الطبيب النفسي المشرف على علاجه بالخروج إلى البرية لإطلاق العنان لعقيرته سباً وشتماً، وتفجير حنجرته بصيحات وحشية حيوانية»[26].

إضفاء ملامح العصرية على شخصية «سيف» يحوله إلى بطل سلبي، لا يمتلك الصفات التي تثير إعجابنا، ويفتقد المزايا التي ترتبط تقليدياً بالبطل القومي الذي يجسد آمال شعب بكامله، فنراه سلبياً، مكتئباً، يكاد يدفعه اضطهاد زوج أمه إلى الجنون.

لا يخرج «سيف» من سلبيته إلا بالاتحاد بالذات الجمعية، والاستجابة لآمال شعبه، وإنقاذ «سعيدة» من عذاب سجنها، واغتصابها المتكرر:

«اتبع (سيف) نصيحة طبيبه، فأحس بتحسن ملحوظ في مزاجه، وفي إحدى المرات خرج من القصر ضحى، وقادته قدماه إلى ظهر حمير، وهناك فتح فمه على آخره، وتردد صدى صراخه الغاضب المسعور في جنبات جبل نقم، فتناهى إلى سمع (سعيدة) صدى الصرخات، فانبثق في قلبها أمل بالخلاص من العذاب المهين»[27].

ينجح «سيف» في إنجاز المدلول الرمزي لمهمته التاريخية بالقضاء على «أبرهة» مغتصب اليمن (سعيدة)، ولكن ضغوط الواقع المعاصر، وموازين القوى التي ترجح كفة مغتصبي الحكم، لا تتيح لسيف أن ينجز المدلول السياسي المعاصر في مهمة تحرير اليمن التي سجلها له التاريخ القديم، فيقتل قبل القضاء على «شرمان القليس» الصورة العصرية من المستبد القديم، وهذا الإخفاق يوحي بأن إنجاز مهمة التحرير في الواقع اليمني المعاصر يتعدى قدرات البشر، ويحتاج في تحقيقه إلى معجزة خارقة:

«في الحديقة الخلفية الملحقة بالقصر صرخ (شرمان) في (سيف)

يأمره بالتوقف، استل الأخير سكينا حادة وجرى بأقصى سرعته مريداً قتل (شرمان). نبهت صرخة (شرمان) المتحشرجة حارسه الشخصي الإفريقي المفتول العضلات، فبادر بإطلاق النار من مسدسه الكامل الذخيرة على (سيف) فأرداه قتيلاً مخضباً بدمه تحت قدمي (شرمان) الجذلان بمصرع عدوه اللدود»[28].

ويتعمد السرد اختيار النهايات المأساوية للشخصيات الإيجابية المساعدة للبطل، ليضفي ظلالاً قاتمة من الإحباط وفقدان الأمل في إمكانية الإصلاح سلماً أو حرباً.

فشخصية «ريحانة» الأم التاريخية لـ «سيف بن ذي يزن» التي ذكرته بأمجاد آبائه وأجداده حكام اليمن قبل استيلاء «أبرهة الأشرم» عليها، نزع عنها السرد شرف الملك وبهاءه، وجعلها في مرتبة الخدم (مدبرة القصر)[29]، ورسم شخصية «أم سيف» باهتة الملامح، وغير فاعلة في الأحداث.

ومع أن السارد جعل «ريحانة» أكثر الشخصيات إيجابية وهمة وحماساً؛ فهي التي رسمت خطة القضاء على طموح «شرمان» لحكم اليمن، وشجعت «سيفاً» للقضاء عليه:

«قالت ريحانة: تعرفون جيدا أن «شرمان» يسعى إلى استنساخ الملكة «بلقيس» لكي يصعد على أكتافها إلى سدة الحكم كما يصور له خياله المريض.. وقد تعاهدنا هنا نحن الأربعة على إفشال مخططه الدنيء، ولو خسرنا في سبيل ذلك أرواحنا.. وها أنذا أعلن لكم أن ساعة الصفر قد أزفت»[30]. ومع ذلك كان مصيرها القتل قبل إتمام نجاح خطتها:

«أخبر الحراس شرمان بأن «يكسوم» قد أجهض حملها، وخرجت

بلقيس الثانية ميتة، وذلك بسبب قيام «ريحانة» بتقديم رأس «أبرها» الأخ الشقيق لـ «يكسوم» مقطوعا في طبق من فضة.

تفنن شرمان في قتل ريحانة، ثم أمضى سحابة نهاره في التقصي والتحقيق، وارتكب في ذلك اليوم مجزرة طالت عددا من الخادمات والطباخين»[31].

بالإضافة إلى العقبات التي يضعها الواقع السردي بإسقاطاته المعاصر أمام البطل، وتكاد تحوله إلى بطل سلبي، واختيار النهايات المأساوية للشخصيات الإيجابية المساعدة للبطل، يتعمد السرد استنساخ الأخطاء التاريخية، ومضاعفة قوة الشر، فتظهر شخصية «أبرها» مغتصب « سعيدة»، ويقدمه الراوي العليم بطريقة إخبارية مباشرة، مستفيداً من أصله التاريخي، ومسايرا لتطور الحياة المعاصرة:

«دققت (سعيدة) في ملامحه على ضوء الشمعة، وتمكنت من التعرف إلى شخصيته.. إنه (أبرها) اللاجئ إلى اليمن، فراراً من الحرب الأهلية المشتعلة الأوار في الحبشة، والذى امتهن مسح وغسل السيارات المتوقفة في منطقة باب اليمن... لقبه أهل باب اليمن بـ «عمود الإنارة» لطول قامته المفرط»[32].

وكما كان مقتل «مسروق بن أبرهة» آخر حاكم حبشي في اليمن على يد الفارسي «وهرز»، قائد جيش السجناء، الذي أرسله «كسرى أنوشروان» لتحرير اليمن بصحبة «سيف بن ذي يزن»، جاءت نهاية «أبرها» على يد زعيم السجناء الشواذ الأربعة الذين أرسلهم قائد الشرطة لمساعدة «سيف» في تحرير الفتاة المغتصبة «سعيدة»:

«في خفة القرد راح «أبرها» يهبط من تبة ظهر حمير، وهو يسمع

مطارديه يتعقبونه على نور البدر الساطع، وهم يطلقون عليه عياراً مصوباً بعشوائية كل بضع ثوان. بطلقة موفقة من بندقية زعيم الشواذ الأربعة وقع «أبرها» صريعاً، بعد أن استقرت الرصاصة في قحف رأسه. طلبت «سعيدة» من «سيف» أن يحز رأس «أبرها» ويضعه في الحقيبة الرياضية المعلقة بكتفه. قام زعيم الأربعة بفصل رأس «أبرها» عن جسده بعشر طلقات تكفلت بقطع عنقه»[33].

لا يكتفي السرد بالبعد السلبي الأحادي في شخصية «أبرهة الأشرم» التاريخية، ولكنه يستنسخ من وصفه (الأشرم)، وإنجازاته (كنيسة القليس) شخصية تتكئ على بعض صفات «أبرهة الأشرم» الجسدية، وتتسم بملامح معاصرة تناسب الأوضاع السياسية الحالية، هي شخصية «شرمان القليس»، تاجر السلاح الذي يطمع في الاستيلاء على حكم اليمن بسلاحه، وأمواله، ونفوذه، وحيله:

«بوسائل غريبة وفي ملابسات غامضة، تمكن «شرمان القليس» مهرب السلاح الشهير من الزواج بأم سيف سليلة أعرق الأسر الحاكمة في صنعاء، ومن ثم استولى تدريجيا على أملاكها الشاسعة التي ورثتها كابراً عن كابر.

«شرمان القليس» رجل قصير القامة، دميم الخلقة، ولكن شاربه الطويل كحبل الغسيل ثبت هيبته في عيون تجار السلاح، وجعل الحكومة تخشى خطره، وتدفع له إتاوة شهرية !!»[34].

يبدأ «شرمان القليس» تنفيذ خطته في الاستيلاء على الحكم، ويبدو الطريق له ممهداً، لولا تدخل أربعة أشخاص (سيف، وريحانة مدبرة القصر، وسعيدة، وأم سيف) يفشلون خطته في الوصول إلى الحكم ، ولكنه يظل حيا، ويقتل سيفاً، وريحانة، وتهرب سعيدة مع أم سيف لتدخل في رحلة التيه.

ويبدو «شرمان القليس» محصنا ضد القتل ، حتى تحدث المعجزة الخارقة التي تذكرنا بمصير أصحاب الفيل[35]، حين حاول «شرمان» اقتحام «الجامع الكبير»:

«طوق رجال شرمان الجامع الكبير من جهاته الأربعة، ونزل «شرمان القليس» من سيارته المصفحة الموصوفة بأن لها قوة أربعة أفيال مصدرا الأوامر لرجاله باقتحام الجامع، وقتل أم سيف ومن معها.

حلق نسر في السماء ظن صلعة شرمان القليس اللامعة بفعل شمس الظهيرة بيضة ثعبان عظيمة.. حمل النسر صخرة تزن ستة كيلو غرامات وألقاها من علو شاهق مصوبا بدقة شديدة على هامة شرمان القليس.

انفلق رأس شرمان، وسال مخه على جسده كما يسيل مح بيضة كسرت من المنتصف، وخر صريعاً على الأرض المرصوفة بحجارة غير مشذبة.

تطير المقاتلون من الطريقة التي لقي بها قائدهم مصرعه، وتهامسوا بأن الله يحارب عن بيته، وتنادوا بالفرار»[36].

ويمعن السرد في مخالفة الحقائق التاريخية مستخدما أساليب التهكم والسخرية من مغتصبي الحكم في التاريخ اليمني القديم، ووصمهم بالعار والمهانة ، فيتم تقديم شخصية «يكسوم بن أبرهة» الذي حكم اليمن بعد موت أبيه، في صورة كاريكاتورية مهينة، ينقلب فيها الحاكم المستبد إلى عاهرة تقتات بجسدها:

«نزل الضيوف إلى القبو المستخدم كمعمل، والتقطوا آلاف الصور لبلقيس وأمها «يكسوم» اللاجئة الحبشية الفارة من الحرب الأهلية في بلادها، والتي اضطرت تحت ضغط الحاجة إلى التكسب بفرجها.

في اليوم التالي ظهرت صور «يكسوم» والجنين الذي زرع في أحشائها في معظم الصحف المحلية وعدد من الصحف الدولية»[37].

– 4 –

أفاد السرد في رواية «قوارب جبلي» من الأحداث والشخصيات التاريخية التي تآلف مع قليل منها، وخالف كثيراً من تفاصيلها الموثقة، وأفاد من الفضاء الخرافي والأسطوري الذي بنيت عليه سيرة «سيف بن ذي يزن» الشعبية، وأنتج بنية سردية تتوافق في كثير من مشاهدها مع بنية الأدب الغرائبي العجائبي (الفانتاستيك)، والحكايات الشعبية الخرافية التي قام «فلاديمير بروب» بدراستها، وتحليل أدوارها ووظائفها السردية في كتابه المشهور «مورفولوجيا الحكاية الشعبية»[38].

درس «بروب» مائة حكاية شعبية روسية دراسة تحليلية، ورأى (واتفق عدد من نقاد السرد البنيويين مثل سوريو وجريماس مع رأيه) أن بنية الحكاية الخرافية (العجيبة) تعتمد على عدد من الأدوار الرئيسة، هذه الأدوار تبلورها مجموعة من الوظائف التي تعد العناصر الأساسية المكونة لبنيةالسرد، رصد منها «بروب» إحدى وثلاثين وظيفة، واقتصر منها على سبعة وظائف أساسية Dramatis persona متكررة في معظم الحكايات الخرافية، وهي:

البطل (Hero)

الواهب (Donor)

الباعث (Dispatcher)

الأميرة (الشخصية موضوع البحث) (Princess)

الأب (Father)

الشرير (Villain)

البطل الزائف (False hero)

ودمج «جريماس» الوظيفتين (الشخصيتين) الأخيرتين في وظيفة (شخصية) واحدة، ليصير نموذجه التحليلي مكونا من ستة أدوار، هي:

الذات (Subject) (يوافق البطل عند بروب)

الموضوع (object) (يوافق موضوع البحث عند بروب)

المرسل (Sender) (يوافق الباعث عند بروب)

المرسل إليه (Receiver) (يوافق الأب عند بروب)

المساعد (Helper) (يوافق الواهب عند بروب)

المعارض (Opponent) (يوافق الشرير والبطل الزائف معا عند بروب)

واتفق «سوريو» في نموذجه التحليلي مع «بروب» و«جريماس»، ولكنه سمى الوظائف بأسماء الأبراج الفلكية والكواكب على النحو التالي:

الأسد (Lion) (يوافق البطل والذات عند بروب وجريماس)

الشمس (Sun) (يوافق موضوع البحث والموضوع عند بروب وجريماس)

الميزان (Balance) (يوافق الباعث والمرسل عند بروب وجريماس)

الأرض (Earth) (يوافق الأب والمرسل إليه عند بروب وجريماس)

القمر (Moon) (يوافق الواهب والمساعد عند بروب وجريماس)

المريخ (Mars) (يوافق الشرير والمعارض عند بروب وجريماس)[38].

يتطلع البطل (الذات/ الأسد) للفوز بالأميرة (الموضوع/ الشمس)، ولكن الشرير (المعارض/ المريخ يضع عقبات كثيرة في طريقه، فيتم اختباره

من قبل الأب (المرسل/ الأرض)، وإكسابه المهارة والمؤهلات الجسدية والعقلية التي تؤهله لإنجاز مهمته، ويعطيه الواهب (المساعد/ القمر) وسيلة القضاء على الشرير، فيقتله، ويفوز بالأميرة (موضوع البحث)، ويعتلي العرش.

يتفق الهيكل السردي لقصة سيف بن ذي يزن التاريخية، وأحداث سيرته الشعبية مع بنية الحكاية الشعبية، وأدوارها ووظائفها السردية الرئيسة، فالبطل سيف بن ذي يزن يتطلع لتحرير اليمن (الأميرة) من الأحباش المغتصبين، بعد أن عرفته أمه ريحانة (المرسل) أصله اليمني العريق، وملك آبائه القديم، ولكن أبرهة وابنيه يكسوم ومسروقاً – وسيف أرعد في السيرة الشعبية – (الشرير) يقفون له بالمرصاد، فيهرب من اليمن، ويلجأ إلى كسرى أنوشروان (الواهب)، فيمده بالجيش الذي يقضي به على الأحباش (الشرير)، ويحرر اليمن، ويتولى الحكم (الجائزة والنهاية السعيدة).

ولكن السرد في رواية «قوارب جبلية» يشكل بنيته العجائبية الخاصة التي تتوافق ظاهريا مع الوظائف السابقة (البطل/ سيف – الأميرة/ سعيدة – الشرير/ أبرهة وشرمان ويكسوم – المرسل/ ريحانة – المساعد/ السجناء الأربعة)، وتختلف في التوجه العام الذي يهيمن على الحكايات الشعبية الخرافية، فتغيب النهاية السعيدة، والشرير (شرمان) هو الذي يقتل البطل (سيف) ومساعديه، وتدخل الأميرة (سعيدة) في رحلة التيه والضياع، وتتلاشى الجائزة والنهاية السعيدة، ليعمق السرد فاعلية الواقع بأزماته ومشكلاته في منع التاريخ – وبخاصة في فتراته المضيئة – من أنه يعيد نفسه كاملاً، ولو في صورة بنية سردية غرائبية (شعبية).

وضح لنا العرض السابق مراحل التفاعل بين السرد الإبداعي والتاريخ، ومظاهره في الرواية العربية، وسلط الضوء على نماذج من هذا

التفاعل المثمر في الرواية اليمنية الجديدة، وظهر لنا أن الخطاب الروائي بآلياته السردية المختلفة في رواية «قوارب جبلية» للروائي اليمني «وجدي الأهدل» يؤدي إلى تكثيف بنية دلالية توجه وعي المتلقي إلى التسليم بأن شبكة الشر المعاصرة مترابطة وقوية، وتحتاج إلى معجزة خارقة للقضاء عليها، ولا يستطيع البطل التاريخي أن ينجز مهمة التغيير والتحرير، حتى وإن غدت سيرته أسطورة متوارثة، لأن أزمات الواقع وانتكاساته كفيلة بتجريده من خوارقه الأسطورية، وتحويله إلى بطل مضاد، يفتقد كل مزايا البطولة.

الهوامش

1) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام ، القاهرة، دار ميريت، ط 1، سنة 2003م، 122.

2) المرجع السابق: ص 123، ويراجع: والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 91، وما بعدها.

3) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ص 95.

4) من حديث للأستاذ محمد فريد أبو حديد أجراه معه الروائي محمد عبدالحليم عبدالله، ونشر في مجلة القصة، عدد يونيو، سنة 1964م.

5) علي أحمد باكثير، مقدمة رواية «وإسلاماه»، بيروت ، دار الندوة الجديدة، د. ت ص 3.

6) محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمنها، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب، مجلة فصول، مجلد 12، عدد 1، سنة 1993، ص 16.

7) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد 355، سنة 2008م، ص 8-15. وفي كتابه «الرواية التاريخية» يسمي د حلمي القاعود مراحل الرواية التاريخية الثلاثة: رواية التعليم، ورواية النضج، ورواية الاستدعاء، ويقسمها د. نضال الشمالي إلى: مرحلة إعادة تسجيل التاريخ، ومرحلة الموازنة بين التاريخي والفني، ومرحلة استثمار التاريخ استثماراً إسقاطياً.

يراجع: حلمي القاعود، الرواية التاريخية في أدبنا الحديث، القاهرة، دار الاعتصام، ط 1 سنة 1990م، ص 7، 8. ونضال الشمالي، الرواية والتاريخ، الأردن، عالم الكتب الحديث، ط1، سنة 2006م، ص 122، 123. واقتصر الكتابان على دراسة نماذج من الرواية العربية في القرن العشرين، ولم يتعرض أي من الكتابين لدراسة الرواية الجديدة في مطلع القرن الحادي والعشرين.

8) عبدالعزيز المقالح، مدارات في الثقافة والأدب، الإمارات العربية، كتاب دبي الثقافية، عدد 19، سنة 2008م، ص 190.

9) فاروق خورشيد ومحمود ذهني، فن كتابة السيرة الشعبية، بيروت، منشورات اقرأ، سنة 1980، ج 1 ص 33.

10) أحمد كمال زكي، الأساطير (دراسة حضارية مقارنة)، القاهرة، مؤسسة كليوباترا، ط 2، سنة 1982، ص 51.

11) يراجع : فاروق خورشيد، سيف بن ذي يزن، القاهرة ، دار الكاتب العربي ، وكتابه : أضواء على السيرة الشعبية، بيروت، منشورات اقرأ، د.ت، ص 117-139.

12) يراجع: محمد بن جرير الطبري، تاريخ الرسل والملوك، القاهرة، دار المعارف، ج 2 ص 125، وما بعدها، وتاريخ عبدالرحمن بن خلدون، العبر، بيروت، دار الكتاب اللبناني، سنة 1981م، ج 3، ص 113، وما بعدها ، وجواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، بغداد، مكتبة النهضة، ط 3، سنة 1980م، ج 3 ص 480، وما بعدها .

13) وجدي الأهدل، قوارب جبلية (رواية)، صدرت طبعتها الأولى في صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر، سنة 2002م، وصدرت الطبعة الثانية في بيروت، دار رياض الريس، في شهر يونيو سنة 2002م، وهي الطبعة المعتمدة في هذا البحث.

14) وجدي محمد عبده الأهدل، من مواليد محافظة الحديدة باليمن سنة 1973م، حصل على بكالوريوس الآداب من جامعة صنعاء ، يعد من أبرز كتاب القصة القصيرة والرواية المعاصرين في اليمن، نال عدة جوائز ثقافية في مجال القصة القصيرة والمسرح، صدرت له عدة مجموعات قصصية، منها: زهرة العابر (1997م) – رطانة الزمن المقماق (1998م)، صورة البطال (1998م) – حرب لم يعلم بوقوعها أحد (2001م)، من أحلام الكتب (قصة طويلة) (1999م).

وصدرت له ثلاث روايات حتى الآن، هي: قوارب جبلية (2002م) – حمار في الأغاني (2004م) – فيلسوف الكرنتينة (2008م).

يراجع: خالد اليوسف، السرد في اليمن، الرياض، ط 1 سنة 2004م، ص 24، 57، 58 ومواقع كثيرة في الإنترنت.

15) صودرت الرواية فور صدور طبعتها الأولى في صنعاء، وأغلقت دار النشر (مركز عبادي للدراسات والنشر) لمدة ستة أشهر، وتلقى المؤلف تهديدات كثيرة دفعته إلى الهروب إلى دمشق، ولم يعد إلى اليمن إلا بشفاعة الروائي الألماني «جونتر جراس» الحاصل على جائزة نوبل لدى الرئيس اليمني على عبدالله صالح، الذي سمح برجوعه إلى اليمن مرة أخرى.

16) وجدي الأهدل، قوارب جبلية، ص 11، 12.

17) المرجع السابق: ص 42، 43.

18) نفسه: ص 11 -44.

19) تزافيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب الغرائبي، نقلاً عن فتيحة عبدالله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، النادي الثقافي الأدبي بجدة، مجلة علامات، مجلد 14، جزء 55، سنة 1426هـ، ص 364.

20) وجدي الأهدل، قوارب جبلية، ص 44، 45.

21) المرجع السابق: ص 47، 48.

22) يراجع: جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ص 503.

23) وجدي الأهدل قوارب جبلية، ص 59-90.

24) المرجع السابق: ص 99، 100.

25) نفسه: ص 119.

26) نفسه: ص 69، 71.

27) نفسه: ص 71.

28) نفسه: ص 111.

29) نفسه: ص 90. وهذه النظرة تتفق مع وجهة نظر السيرة الشعبية التي ترسم شخصية أم الملك سيف بطريقة منفرة، وتجعلها مصدر كل شر، ومنبع كل مصيبة يقع فيها ابنها سيف. يراجع: فاروق خورشيد، أضواء على السيرة الشعبية، ص 131.

30) وجدي الأهدل، قوارب جبلية، ص 106، 107.

31) المرجع السابق: ص 112، 113.

32) نفسه: ص 65.

33) نفسه: ص 90.

34) نفسه: ص 69، 70.

35) تحدث القرآن الكريم عن هلاك أبرهة وجيشه (أصحاب الفيل) بحجارة من سجيل، رمتها عليهم طير أبابيل، في سورة «الفيل»، رقم (105) بترتيب المصحف.

36) وجدي الأهدل، قوارب جبلية، ص 115، 116.

37) المرجع السابق: ص 81.

38) اشتهر كتاب فلاديمير بروب، وعد بداية للنظرية السردية البنيوية، وترجم إلى لغات كثيرة، وترجم إلى اللغة العربية بعنوان «مورفولوجيا الخرافة»، ترجمة إبراهيم الخطيب، الدار البيضاء، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، سنة 1986م، وترجم مرة أخرى تحت عنوان عام، هو: مورفولوجيا القصة، ترجمة عبدالكريم حسن، وسميرة بنت عمو، دمشق، دار شراع، سنة 1996م

39) يراجع: بروب، مورفولوجيا الخرافة، في مواضع كثيرة، وجيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 8، 171، ووالاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ص 117، وما بعدها.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للدكتور أسامة، ويبدو أننا في حاجة إلى أن نفكك الامتزاج بين التاريخ والأسطورة من خلال هذه الورقة الضافية التي ستناقشها المداخلات، بعد أن نستقبل ورقة الدكتور ظافر الشهري من الساحل الشرقي، ومن الجنوب في منطقة عسير في تهامة.. الدكتور ظافر بن عبدالله الشهري رائد من رواد الأدب والثقافة في المملكة العربية السعودية، وهو من مواليد مدينة تنومة بمنطقة عسير، وهو أستاذ دراسات عليا في كلية الآداب بجامعة الملك فيصل في الأحساء، وله أربعة كتب مطبوعة، منها الشكوى في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، وآفاق الرواية بنية وتاريخاً ونماذج تطبيقية، والمدرستان الإحيائية والتجديدية في الشعر السعودي، وقد أشرف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه، وناقش عدداً منها، وهو عضو نادي الأحساء الأدبي، ورئيس تحرير مجلة المشقر - مجلة النادي الأدبي في الأحساء - وعضو المجلس الأعلى في جامعة الملك فيصل، وعضو لجنة إعداد قاموس الأدب والأدباء في المملكة، والذي سيصدر قريباً إن شاء الله، فليتفضل:

■■ **الدكتور ظافر الشهري:**

شكراً لنادي جدة الأدبي على هذا التنظيم، وعلى هذا الملتقى الجميل، وأقول: عندما هاتفني أستاذي الكريم الدكتور عبدالمحسن، وزودني بمحاور الملتقى لفت نظري محور ظروف نشأة الرواية، ولا أعرف لماذا أجدني منصرفاً إلى روايات البدايات. هل لأنني لا أستطيع أن أتخلص من تقليديتي، أم لأن هذه الروايات لها خصوصية، لأنها كانت تؤصل، وكانت إرهاصات للحظة روائية جليلة في المملكة العربية السعودية فيما بعد؟!!.

تشكل الشخصية في الرواية السعودية
مرحلة الريادة والبدايات

ظافر بن عبدالله الشهري

الملخص:

تناول هذا البحث تشكلات الشخصية في الرواية السعودية في مرحلة الريادة والبدايات، التي نستطيع تحديدها زمنياً بالفترة من 1349 إلى 1380هـ، فتحدث عن ماهيتها وطبيعتها وصفاتها، وكيف كان الروائي السعودي في هذه المرحلة يرسم شخصياته، ويتعامل معها ويتعرف على ملامحها النفسية والاجتماعية. وكانت رواية " التوأمان " لعبد القدوس الأنصاري التي صدرت عام 1930م بداية لأعمال روائية أخرى لم تفلت الشخصيات فيها من يد الروائي، فهو الذي يرسم شخصياته، أو على الأقل شخصيته الأساسية، وكان الروائي في هذه المرحلة هو الذي يمسك بخيوط اللعبة الروائية ويعرف عن الشخصيات كل شيء.

واتضح من البحث في هذا الموضوع أن هناك شبهاً واضحاً بين بعض الشخصيات عند الروائيين السعوديين في هذه المرحلة، وشخصيات بعض الروائيين المصريين، كما هو عند محمد حسين هيكل في روايته

«زينب»، وحامد دمنهوري في روايته «ثمن التضحية»، وكذلك عند طه حسين في «الأيام»، وأحمد السباعي في «أيامي».

وقد تبين أن الشخصية في الرواية السعودية في مرحلة البدايات كانت شخصية عادية قريبة كل القرب من الواقع، شخصيات تقليدية إيجابية تعيش الواقع ولا تتمرد عليه، لذلك نجدها لا تنفك عن العادات والتقاليد السعودية والإسلامية، ولها غايات أخلاقية وسلوكية تتواءم مع تعاليم الإسلام والفطرة البيئية، لذلك كانت لغتها - غالباً - قائمة على السرد المباشر الذي تضمن العظات والقيم والنصائح، كما في لغة الخطابة والرسائل وغيرهما، وذلك باستثناء بعض ومضات التحرر، والتي قد تكون شاذة في سلوك بعض الشخصيات، مثل «فريد» في «التوأمان»، إذ لم يرتفع الروائي في هذه الفترة بشخصياته إلى مصاف الشخصية الروائية المعقدة النامية التي تجذب الأنظار إليها، بما فيها من غنى وتعقيد وثراء، ولم يستطع أن ينتقل بها من صورتها في الواقع إلى صورتها الفنية الخيالية، وهي شخصيات لم تستقل عن مؤلفيها، ولم تستطع الخروج على إرادات كتابها.

وهذا النهج الروائي في بناء الشخصيات عند أدبائنا الرواد ليس بشاذ ولا غريب عن بدايات الرواية في الآداب العالمية، والعربية بصفة خاصة، لأن ذلك شأن البدايات لكل جديد ومبتكر في شتى الفنون والعلوم، بل يعد اللبنات الأولى للرواية السعودية والأساس الذي انطلق منه الرواة بعد ذلك.

* * * * * *

تشكلات الشخصية في الرواية السعودية
مرحلة الريادة والبدايات

علينا أن نتساءل أولاً عن ماهية الشخصية في الرواية السعودية في مرحلة الريادة والبدايات، ما طبيعتها؟ وما صفاتها؟ كيف كان الروائي السعودي في هذه المرحلة يرسم شخصياته؟ كيف كان يتعامل معها؟ هل كان يهتم بها على حساب اهتمامه بالعناصر الفنية الأخرى؟ أو كان يهتم بتلك العناصر أكثر من اهتمامه بالشخصية؟ هل كانت الشخصية في هذه المرحلة وسيلة أو كانت غاية؟.

هذه الأسئلة وسواها ما سنحاول أن نلقي عليه الضوء في هذه الدراسة.

إذا حاولنا الإجابة عن هذه الأسئلة، فإنه ينبغي علينا أن نستعرض الشخصيات المحورية في الروايات التي تنتمي إلى هذه المرحلة أو بعض هذه الروايات على الأقل.

بنية الشخصية في رواية «التوأمان»:

الرواية السعودية الأولى، وهي بعنوان «التوأمان» لعبدالقدوس الأنصاري، وقد صدرت عام 1930م، وتطالعنا فيها شخصيتان محوريتان (رشيد وفريد)، وعنوان الرواية يشير إشارة واضحة إلى أن البطولة فيها لشخصيتين معاً «التوأمان» وكأن الفكرة التي يريد أن يعالجها الروائي هي التي استدعت أن تكون البطولة مقسمة بين شخصيتين، مستلهماً الصراع بينهما من فكرة الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، ولذلك كان «رشيد» شخصية مختلفة كل الاختلاف عن توأمه «فريد»، الذي كان هو الآخر بدوره مختلفاً عن أخيه «رشيد»، ويمكننا أن نضع شخصية «رشيد» في الزاوية

الإيجابية من وجهة نظر الروائي، وأن نضع شقيقه التوأم في الزاوية السلبية، ومع ذلك تظل البطولة مقسمة بين الشخصيتين .

وإذا أردنا أن نصنف هاتين الشخصيتين من حيث الشخصية النامية، والثابتة، فإننا نجد أن الشخصيتين تنتميان إلى حقل واحد، وهو حقل الشخصية النامية فرشيد تنمو شخصيته وفق المعطيات والظروف التي تقدمها البيئة التي عاش فيها؛ وبخاصة المدارس التي كان قد تعلم فيها، والتي أهلته لأن يكون مسلماً أولاً، وعربياً ثانياً، وشرقياً ثالثاً. ولذلك واجه أخاه في غير مكان من الرواية ليدافع عن الثوابت التي تنتمي إليها شخصيته، وكان ينبه أباه إلى الطريق التي يسلكها أخوه فريد، وخطورة هذا المسلك، وبخاصة بعد أن سافر إلى باريس وأرسل إلى والده برقية يطمئنه فيها على نفسه، ويطلب منه مزيداً من المال، فدعا الوالد ابنه رشيداً ليطلعه على مضمون هذه البرقية، وقد تأثر بما تضمنته برقية أخيه، فقال:

(- أحسن أخي فريد فيما أشار إليه من جهة ضخامة نفقاته، فهو هناك كما لا يخفى على أنظاركم السديدة يا مولاي في أرفه عواصم أوروبا وأفخمها، فأحرى به أن تمثل نفقاته نفقات أقرانه هناك:

غير أني يا سيدي الوالد يسوؤني أن ألوح لك بما تفرسته من نيات ومقاصد فريد التي لا تتفق مع المظهر الذي تظاهر به في رحلته هذه والمستقبل كشاف، وغاية ما أقول :

- كفاه الله شر مزالق الحرية المشؤومة الضاربة أطنابها بتلك القارة النازحة)[1].

وفي رسالة بين فريد ورشيد نجد أن رشيداً يدافع في رده على أخيه عن العادات والتقاليد والمعتقدات الشرقية، والحضارة العربية الإسلامية وجاء في ذلك قوله:

(.. وتُجاهر بهمجيتنا نحن الشرقيين في وقاحة كوقاحة طوائف

المبشرين المستعمرين، وتدعى أنها تالدة فينا وسليلة أسلافنا العاملين وكأنك بهذا الذم أجنبي عنا.

وتفنيد هرائك في هذا الصدد أغناني عنه عزوكاً له إلى الذين سميت.

وأبنت لي يا فريد عن مبلغ جهلك بتاريخ أمتك العربية المجيدة، جهلاً لا أجد له مبرراً أصلاً .. وذلك حيث نوهت لي عن موازنتك الحمقاء بين حضارة أسلافك والحضارة الغربية الحاضرة، فحكمت لهذه على تلك بدون استعراض الماضي واستقراء الحاضر)[2].

وتنمو شخصية فريد ضمن معطيات مختلفة عن المعطيات التي كانت تنمو فيها شخصية أخيه رشيد، فقد كان فريد شخصية مؤهبة، ومتحفزة للتطلع إلى الجديد، وهي شخصية – بالرغم من مخالفتها للواقع الذي تعيش فيه – متطلعة إلى كل ما هو جديد، ومنبهرة بهذا الجديد، حتى وإن كان مخالفاً لعاداتها وتقاليدها ومعتقداتها، ولذلك يمكننا أن نسمي هذه الشخصية بالشخصية المغامرة والمتهورة والمنفتحة على كل ما هو مجهول في العالم، وهي شخصية اختراقية: بمعنى أنها تخترق حدود تراثها وتقاليدها وعاداتها ومعتقداتها للتطلع إلى معرفة الآخر، واكتشافه عن كثب.

وإذا عدنا إلى شخصية رشيد، فإننا نجد أن الكاتب قد رسم هذه الشخصية كما يشاء، وقد رسمها من الزاوية التي يريد أن يضعها فيها، شخصية إيجابية منظمة كلاسيكية، تحافظ على الحدود والمحيط الذي تعيش ضمنها، وتنجح نجاحاً باهراً بعد أن تنشأ نشأة شرقية إسلامية، فيصبح رشيد دكتوراً في الحقوق، ويمتهن المحاماة، ويصبح نائباً في مجلس النواب، ويحصل على رتبة الباشوية[3].

دور الكاتب في رسم شخصيات هذه الرواية:

نستطيع القول: إن الأنصاري هو الذي كان يرسم شخصياته، أو على

الأقل شخصيته الأساسية كما يشاء، من خلال الطريقة التحليلية، ومن خلال التخطيط الأولي لأحداث الرواية ومكانها وزمانها وشخصياتها، وهو ما سنجده عند أغلب الروائيين في هذه المرحلة، وهنا نجد في دلالة الاسم تأكيداً لما نذهب إليه ، فرشيد من الرشد، وفي الرشد عقل ووعي ودراية وتخطيط، والرشد والرُّشد والرشاد نقيض الغي، ورشد الإنسان يرشد رشداً.... فهو راشد ورشيد وهو نقيض الضلال[4].

والمطابقة بين دلالة رشيد اللغوية ودلالة رشيد في معمارية هذه الرواية متجلية تماماً، فرشيد شخصية كلاسيكية، يدافع عن المعتقدات الإسلامية والقيم الاجتماعية التي تربى عليها آباؤه وأجداده منذ عصر الجاهلية، ولذلك كان «رشيد» رشيداً، أو هكذا شاء له الأنصاري.

أما فريد فلاسمه دلالة أخرى، عند الكاتب، فهو، أي فريد، المتميز في شأن من شؤون الحياة، ولكنه تميز لا يحبذه الأنصاري حتى وإن تحركت هذه الشخصية في إطار هذا المعنى، وإن كان للفظة فريد في اللغة معانٍ أوضحها أنه منفرد أو وحيد في أمر من الأمور[5]، وإذا عدنا إلى الرواية وجدنا أن المؤلف قد اختار الاسم بعناية فائقة ليبين مدى التهور الذي تتسم به شخصية فريد، وكأنه يشير إلى أن مثل هذه الشخصية – والحمد لله – فريدة ونادرة في بيئتنا ومجتمعاتنا، فقد جرفته نزواته إلى أن يسافر بحجة طلب العلم إلى بلاد تختلف بعاداتها وتقاليدها ومعتقداتها عن بيئته ومجتمعه، فعاش في باريس حياة فيها كثير من التهتك والجنون، وأغرته الحياة اللاهية دون أن يتنبه للعواقب. إذ طرد من الجامعة، وعمل بعد ذلك في مسح الأحذية، ثم كانت نهايته صريعاً في إحدى حانات باريس[6]. وهكذا انتصر الأنصاري لحضارته الشرقية العربية الإسلامية، بأن أنهى بطله الثاني نهاية مأساوية ليبين من خلال تعليمية واضحة أن التمسك بالعادات والتقاليد حق ودرع حصين، وأن اختراق العادات والتقاليد قد يودي بصاحبه كما حدث مع بطله فريد.

ويمكننا أن نخلص أخيراً إلى أن الروائي كان يمسك بخيوط اللعبة الروائية بيديه، ويقدم نصائحه وعظاته وتعاليمه، وهو يعرف عن الشخصيات كل شيء، يعرف عن مصيرها ومستقبلها أكثر مما هي تعرف، ويتدخل أيضاً في شؤونها الداخلية، فيرسم إحساساتها، كما تبدو له، ولذلك كانت شخصية رشيد مثالية كل المثالية في تصور المؤلف، نقاها وخلصها من كل الشوائب لتخرج إلى القارئ ناصعة بريئة من الخطأ. أو كأن رشيداً هو البطل الأسطوري عند الأنصاري، وعلى النقيض من ذلك كانت شخصية فريد، فقد تجمعت السلبيات في هذه الشخصية، بالرغم من أن الشخصيتين ابنان لأب واحد، ناهيك عن أنهما توأمان، لكن الكاتب أراد أن يضع كلاً منهما في موضع مختلف عن الموضع الآخر، ومن هنا كان الأنصاري يرسم شخصيته بالطريقة التقليدية التحليلية فنياً. أما عن أسلوبه فقد كان تقليدياً من حيث استخدام السرد من خلال فعل الماضي وضمير المفرد الغائب «هو».

بنية الشخصية في روايتي «حامد الدمنهوري»:

في رواية «ثمن التضحية» لحامد دمنهوري التي صدرت عام 1948م، وقد دارت أحداثها بين مكة المكرمة والقاهرة . تطالعنا شخصية أحمد. هذا الاسم العلم الذي أطلقه الدمنهوري على بطل روايته، واستخدمه لأنه أعرف أنواع المعارف، كما يرى الدكتور طه وادي[7]، نجد هذه الشخصية في بناء ذات دلالة، فأحمد من الحمد والمحامد، وهو من الأسماء الدينية النبيلة، وحسبنا به شرفاً أنه من أسماء الرسول محمد – صلى الله عليه وسلم – ولذلك نجد أن هذا الاسم العلم لم يمر عبثاً، ولم يطلق على هذه الشخصية عفواً، وإنما وجدناها شخصية تتسم بالنبل والوفاء والصدق، فقد تعرف أحمد إلى شقيقة زميل مصري له يدعى مصطفى لطفي، وتدعى «فائزة» ابنة المحامي لطفي بيه، فتاة في السادسة عشرة من عمرها، جميلة مثقفة

استطاعت أن تستلب لبه لكنها لم تستطع أن تهيمن على عقله، فقد تعهد لوالده وعمه من قبل بأن يرتبط بفاطمة ابنة عمه عبدالرحيم، ولذلك عاش صراعاً شديداً، وداخلياً بين عقله، فرأى أن من واجبه أن يعود إلى مكة المكرمة، وأن ينهي علاقاته بفائزة، وهكذا انتصر العقل على العاطفة، وعاد أحمد إلى مكة المكرمة ومجتمعه وعقله. ويمكن أن تمثل هذه الشخصية البطولة الكلاسيكية، أو التقليدية، فالبطل ينتمي إلى مجتمع محدد، يشترط عليه أن يلتزم بقواعده وقوانينه وعاداته، ولذلك لم يكن أحمد متحرراً، ولا هو منفلت من رواسبه التراثية والاجتماعية، وإنما اختار بملء إرادته أن يعود إلى مكة المكرمة، وإلى والده، وإلى فاطمة أيضاً، وأن يعود إلى أحضان المجتمع الذي خرج منه .

(... ست سنوات.... قضاها بعيداً عن أهله ووطنه، وهاهو ذا الآن في خطوة واحدة يعود إلى دنياه التي تركها، وذكرياته التي أودعها كل شبر من تربة هذه الأرض. وبنظرة إلى وجوه العابرين استعاد ذهنه صورة مدينته التي بعد عنها سنوات طويلة، وأشد ما كانت دهشته حينما تراءت له شوارعها أضيق مما يذكرها، والمنازل أقل ارتفاعاً، وأضأل حجماً، مما تركها)[8].

ويتحرك أحمد في عالمه الروائي ضمن عالمين يتأثر بهما، ففي مصر كان يتحرك ضمن عالم يختلف بعض الاختلاف عن عالمه في مكة المكرمة، فهو عالم فيه شيء غير قليل من الحرية، ففي منزل صديقه مصطفى حين كانا يذاكران معاً طلب كوباً من الماء، وسمع بعد لحظات وقع خطوات تقترب من الباب، وانفتح الباب ووقف مرتبكاً لا يدري ماذا يقول.

(رأى أمامه فتاة بيضاء اللون، قدر لها من النظرة الأولى ستة عشر عاماً، في سن «فاطمة». وفي عينيها تلك النظرة الهادئة، التي تبث الاطمئنان في النفس الحائرة، وتبعث الراحة في النفس القلقة نظرات «فاطمة» التي لا ينكرها..)[9] وأصيب نتيجة لذلك بمفاجأة ضخمة، لكنها جميلة ورقيقة، فقد

اكتشف أنه يعيش ضمن عالم مختلف عن العالم الذي يعيشه في مكة المكرمة، هنا في القاهرة شيء من التحرر، وشيء من الانفتاح، وهناك الالتزام بعادات وتقاليد مختلفة، وهذه الفتاة " فائزة " تقرأ لرواد الأدب العربي، توفيق الحكيم، وأحمد شوقي، وتقرأ الرواية والشعر والمسرح، وتُحاور وجهاً لوجه أحمد فيما تقرأ، ويشجعها على ذلك أخوها مصطفى، كما أنها تدرس لغات أخرى، ولها نصيب وفير في الرسم والفنون الجميلة(10).

أما شخصية «إسماعيل» في رواية «ومرت الأيام» لحامد الدمنهوري التي صدرت عام 1963م، فهو ابن لأسرة سعودية توفي عائلها، فأخذ يعمل في وزارة المالية، والتقى بتاجر لبناني وقابل ابنته «سلوى» التي أحبته، مع أنه كان على علاقة حب مع جارته «سميرة» في مكة المكرمة، لكن «سميرة» تتزوج وتطلَّق من زوجها، وتموت «سلوى» في لبنان، ويظل إسماعيل دون زواج، ويغادر المكان إلى جهة مجهولة .

وهنا نجد المؤلف يقدم لنا صورة واقعية عن شخصيته التي اختارها للبطولة، والصورة متكاملة بصفاتها الجسدية والنفسية والاجتماعية، فهو فتى أسمر نحيل، ذو حس مرهف، يقرأ خارج نطاق الكتب المدرسية، صاحب بيان وفصاحة وصوت شبيه بالموسيقى، وهو فتى خيالي يسعى إلى تحقيق ذاته(11).

أما أهم صفاته النفسية، فهي أنه صاحب قرار، يتخذ قراره بمساعدة والدته التي كانت تعمل من أجله، وأجل أخيه الصغير منصور، وهو صاحب قرار أيضاً حين يذهب إلى العم محمد ليستفسر عن تاريخ أسرته، فقد كانت هذه الأسرة ذات مكارم، وكان جده ثرياً من أثرياء مكة، وتاجراً يشار إليه بالبنان، ويقصده أصحاب الحاجات(12)، وهو صاحب قرار أيضاً حين فاتح إسماعيل أمه برغبته في مصارحة صديقه كمال بأنه يعتزم أن يخطب شقيقته «سميرة»(13)، كما كان صاحب قرار حين أدرك أن والد «سميرة» يماطل بجوابه على طلبه، للفروق المادية بين الأسرتين في تلك الأيام، وهذه الصفات

تؤكد ما قلناه سابقاً من أن الروائي السعودي في هذه المرحلة كان يرسم شخصياته – أو على الأقل – شخصيته الأساسية كما يشاء.

استحضار الدمنهوري لرواية «زينب» لمحمد حسين هيكل:

إن القارئ يعجب للشبه الكبير بين شخصية إسماعيل في هذه الرواية، وبين شخصية حامد في رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل، وهي أول رواية فنية في الأدب العربي الحديث، فقد كان إسماعيل متردداً بين حبه لسميرة في مكة المكرمة، وسلوى بنت التاجر اللبناني، وكذلك كان حامد متردداً بين حبه لزينب الفتاة الفلاحة الفقيرة، وعزيزة ابنة عمه، وقد تزوجت عزيزة وضاع حامد في نهاية المطاف في رواية «زينب»، وهذا ما جرى أيضاً لإسماعيل، فقد تزوجت سميرة وتوفيت سلوى، وضاع إسماعيل أيضاً، لكن الفرق بين الشخصيتين أن حامداً كان مدللاً، وكان الدلال سبباً في ضياعه، في حين أن إسماعيل كان يعتمد على نفسه، وينجح باستمرار في أعماله.

ويرى أحد الدارسين أن قلق حامد ينبع في رواية «زينب» من عجزه عن تحقيق عاطفة الحب التي تهفو إليها نفسه[14]، وأن إسماعيل موزع بين عاداته وتقاليده، وبين العادات والتقاليد في بعض البلدان العربية، فقد تداعت إلى ذهنه صور الزواج في بلده من جراء مقابلة في منزل والد سلوى بينه وبين سليم وذويه، وقد جاءوا بقصد خطبتها لسليم، فكان الحوار التالي بين إسماعيل وسلوى:

(... لتكن كما هي في بلدي، لقد تزوج جدي دون أن يرى جدتي قبل «الشرعة»، وأبي كذلك لم ير أمي إلا على كرسي «النصة»، ومع ذلك فقد كانوا سعداء.

فتساءلتْ :

– أي سعادة تعني، وسعادة من منهما؟.

فقال:

- سعادة الاثنين، وسعادة البيت.

فقالت متسائلة وهي تضحك :

- وشباب اليوم في بلدك، هل يرتضون هذا الأسلوب في الزواج وهذا النوع من السعادة؟.

وسكت.

استطردت:

- أغلب ظني أن معيار السعادة في نظرهم قد تغير، فرد عليها بقوله:

- العصر قد تغير فتغيروا معه، لقد اتجه أكثرهم إلى الخارج.

فعادت تقول :

- وليس كلهم سعداء، ليس المهم أن تراها وتعجب بها، وإنما المهم أن تتقارب الطبائع، وتتفق الاتجاهات، لقد كان الزواج عندكم كورق اليانصيب...[15].

يكشف هذا الحوار عن الفروق الاجتماعية التي تربى وعاش فيها كل من الشخصيتين، إسماعيل وسلوى، فهما من مجتمعين متفاوتين في النواحي الاجتماعية في العادات والتقاليد والروابط الاجتماعية وسواها.

وقد تكشفت لنا شخصية إسماعيل من خلال هذه الرواية التقليدية ذات الحركة الزمانية المتصاعدة المتتالية التي تناولت حياة إسماعيل من الصغر إلى أن أصبح رجلاً قد أدركته الأيام، وهو شخصية رئيسية نامية متحولة بالأحداث، تتأثر بما يجري، وتؤثر فيه، دون أن تكون هذه الشخصية معقدة.

بنية الشخصية في رواية «البعث»:

أما شخصية البطولة في رواية «البعث» لمحمد علي مغربي التي

صدرت في طبعتها الثانية عام 1983م. فقد اختار لها المؤلف اسم أسامة، وهو فتى سعودي جاد كل الجدية، أخذ يبحث عن سبيل للعلاج فلم يجد حينذاك في بلاده المشفى المناسب، لذلك شرَّق إلى الهند بعد أن توكل على الله، وعاش فترة على ظهر السفينة التي كانت تحمله إلى تلك البلاد، وكان من ركاب الدرجة الأولى، ومعظمهم من الأوروبيين، وقد لاحظ بعض السخرية المتخفية من ملابسه العربية الفضفاضة، ومن طريقة تناوله للطعام، ولما وصل إلى الهند تعرف على بعض المسلمين هناك، الذين اهتموا بهذا العربي القادم من بلاد الإسلام، وبخاصة الشيخ عثمان الذي أولى الشاب كل رعاية واهتمام. عاش الفتى فترة في مدينة كراتشي، وتنقل بالقطارمن مكان إلى آخر، فمر بقرى ومدن صغيرة إلى أن وصل إلى المشفى الذي سيعالج فيه .

وكان أسامة مثالاً للأخلاق العربية الأصيلة من جهة، وللتعاليم الإسلامية من جهة أخرى، فقد برهن للهنود أن هذا الحجازي الزائر يمتلك نفساً كريمة وأخلاقاً نبيلة، وهناك تعرف على فتاة تدعى «كيتي» فأحبها وأحبته، واستطاع أن يقربها إلى الإسلام، وأن يشرح لها مبادئ دينه السمحة، واحترامه للروابط الزوجية، ولذلك دار هذا الحديث بين كل من أسامة وكيتي:

(.. قال أسامة: اعلمي يا عزيزتي ... أن رسولنا – صلوات الله وسلامه عليه – يقول: «لا فضل لعجمي على عربي، ولا لأبيض على أسود، إلا بالتقوى. كلكم لآدم وآدم من تراب». لقد سوى الإسلام بين الناس وأزال الطبقات بتعاليمه السمحة الكريمة، فأنا إن استرشدت بديني في أمرك لوجدت منه العضد والسند .

قالت الفتاة : فإني ما سمعت كاليوم حديثاً عجباً.

قال الفتى – وقد سر بما رأى من إصغائها إليه واستجابتها له

أما الفقر، فإنني أولاً لست بالغني، بل لو كنت غنياً وكان لي ملء

الأرض ذهباً لما عدلت بك امرأة في الوجود. ليس الزواج يا عزيزتي تجارة أوراق مالية حتى ندخل فيه حساب الغنى والفقر والثروة والعدم. إن الزواج شركة حياة، شركة معنوية يشارك فيها قلبان وتتحد فيها روحان فما دخل العقار والدينار، والزرع والضرع ؟ قالت الفتاة: فإني أريد أن أعرف أيضاً رأي دينكم في الفقر؟

قال الفتي – وقد زاده استفسارها واهتمامها تدفقاً –

أما ديننا فهو دين الفقراء والمساكين، وما أنصفت ديانة سماوية، أو شريعة أرضية، الفقراء كما أنصفتهم ديانتنا..)[16].

ولما سألها إذا كانت تقبل به زوجاً استفسرت عن قضية الحجاب الذي ما وضعته يوماً على وجهها فكان هذا الحوار.

(... قالت: فإني أعدك أن يكون جوابي قريباً، ولعلك تعرف أن لوالدتي في هذا الأمر شأنا غير شأني، ولكن قل لي بالله هل تفرض عليَّ هذا الحجاب الثقيل الذي تتحدث عنه إذا ما صرت لك زوجاً؟ قال: أما إن كنا هنا فلا، وأما إن ذهبنا إلى بلادي فنعم.

قالت ولكني لا أطيق هذا الحجاب الذي ما وضعته يوماً على وجهي.

قال: لست أول من يحاول الاعتياد على شيء لم يألفه، فإن كثيرات من النساء يفدن إلى بلادنا مع أزواجهن ولكن في بلادهن كما أنت الآن، ولكنهن بحكم وضع البلاد وعاداتها يتخذن الحجاب ويحرصن عليه، حرصاً على كرامة أزواجهن ومراعاة لعادات البلاد التي ينزلنها واحتراماً لأخلاق أهلها، بل إني عرفت واحدة منهن تتفانى في ذلك حتى تزيد عن نساء الحجاز أنفسهن .

قالت: فإن هذا هو ما يسميه غوستاف لوبون «حمى الجماهير».

قال: نعم هو شيء من ذلك يا كيتي العزيزة...)[17].

وهكذا نجد أن هذه الشخصية التي رسمها لنا محمد علي مغربي شخصية باهتة الملامح إلى حد ما، وهي شخصية ضمن رواية تعليمية، الأهمية فيها للحدث، والغاية أخلاقية، ولذلك كانت الشخصية الرئيسة مسطحة، مع أنها ذات ثوابت وأسس قوية جداً.

بنية الشخصية في روايتي «أحمد السباعي»:

يقدم أحمد السباعي شخصيته الرئيسية «فكرة» في روايته «فكرة» التي صدرت في طبعتها الأولى في القاهرة عام 1948م، وهي شخصية نسائية أولاً تعيش ضمن أحداث متتالية قريبة من الطابع الرومانسي، وتتجول «فكرة» من مكان إلى مكان في قرى شمال الطائف، والمروج المتصلة بها، وفي الغاب، ووادي العقيق، وفي طريق القوافل، وتظل «فكرة» قريبة إلى «سالم» الذي يتعرف عليها مصادفة، ثم تظهر له في نهاية المطاف أنها شقيقته التي ضاعت منذ اثنين وعشرين عاماً، وقد تعرفت عليها العمة حين ساقت «فكرة» قدماها إلى دار آل عامر في مكة المكرمة ودار بين «فكرة» و«العمة» هذا الحوار:

(... كنت سمعتك تتحدثين عن ابنة لأخيك فقدتها في طريق الطائف، ولم يتصل بك خبرها.. فهل كانت لها ملامح خاصة تعرفينها بها فيما لو رأيتها؟؟.

- إنها فقدت في أوائل عامها الثاني، وليس لطفلة في تلك السن ملامح يمكن التعرف بها على شخصها! وبفرض ذلك.. فمن المستحيل أن تبقى محتفظة بملامحها فيما لو وجدت، فإن مرور اثنتين وعشرين سنة كفيل بكل تغيير في ملامحها، وشكلها وتكوين جسمها!!

- وإذا تركت هذا جانباً أليس في استطاعتي أن أعرف الحقيقة من الملابسات التي تفقد فيها ابنة من أحضان أبويها المسافرين.

- إن الملابسات في ذلك الظرف، كانت كأنما قد أعدت إعداداً .. فقد كنت وأبواها مسافرين إلى الطائف في قافلة طويلة من أقاربنا وجيراننا وبني عمومتنا، وكنا نزولاً ليلتها في (السيل) من محطات الطائف، وغدونا مصبحين إلى رحالنا، وليس للبنت من فرط دلالها قاعدة فيما يختص بركوبها، فهي أحياناً في حجر أمها، وأحياناً في حجر أبيها، ومرات قليلة موزعة بين شقادف نفر عزيز علينا من أقاربنا، وكان نظام القافلة يجعل شقدف الأم في الطليعة، ثم تتقاطر العير الخاصة بالأحمال بعده، ثم يأتي على إثره شقدفان لجماعة من بني عمنا من غير الأقارب الذين ذكرت، ثم يأتي على إثره الشقدف الخاص بي وأخي، ويتقاطر بعده غيره من جمال الأحمال أو الشقادف، فيقضي الوضع أن يفصل بين شقدفنا وشقدف الأم بعض جمال للأحمال والشقادف، ويفصلنا عن أقاربنا بعض جمال لأبناء العم)[18].

وإذا «فكرة» هي «آسيا»، وإذا هي أخت «سالم»، ولذلك أنهى السباعي روايته بهذا السرد الذي يتضمن في داخله الحوار الضمني، ومن أهمه أن العمة تذكرت علامة في أحد ساقي ابنة أخيها، وقالت:

(.. لدي شخصياً علامة لا تقبل الشك.. فقد كان في أحد ساقيها مما يلي الركبة، شامة مستديرة في حجم غير طبيعي يميل في لونه إلى الحمرة، وأعتقد أن مثل هذه العلامة لا يتناولها الزمن، وإذا تغير شيء من لونها فإن موقعها لا يناله التغيير، كذلك حجمها سيبقى فارقاً بينها وبين كل شامة طبيعية .

ورأت «فكرة» نفسها تكشف عن ساقها وتشير بيدها إلى الجزء الذي يلي ركبتها وهي تقول: «ألا يمكن أن تكون الشامة قريبة من هذه!!».

وكانت شامة «فكرة» قد استدارت في حجم أكبر من الحجم الطبيعي، وضرب لونها بين الحمرة والصفرة.. نظرت إليها السيدة العجوز نظرة كانت

فارقاً بينها وبين السمت الهادىء والجلسة الوقور، فقد ندت منها صرخة عالية ثم ألقت بنفسها عليها وهي تصيح:

«وابنتاه... إنها ابنة أخي الغالية»

ودخل سالم على صوت الضجة .. فإذا «فكرة» صديقته بين مسارح الوديان ومصاعد الجبال ومسارب الكهوف، تنطوي بين أحضان عمته وسيل من القبلات ينثال على جبينها ووجنتها.

وصاحت العمة: «إنها أختك يا سالم.. أختك آسيا من أبيك وأمك.. إنها أختك ولا عبرة بكل ما قلنا لك عن وفاتها» فما ملك سالم أن اندفع إليها وانهال على رأسها وجبينها لثماً وتقبيلاً... ورأى نفسه يجمع أصابعه في أسفل ذقنها ويرفع وجهها في أناة رقيقة حتى يصافح عينيه المترقرقة بدمعة حارة، ثم يقول لها:

(.. هنا أخوك.. هنا أخوك يا آسيا وليتني أعرف الماكر الذي أطلق عليك «فكرة» لأحاسبه على إمعانه في التضليل...)[19].

وفكرة هذه الشخصية النسائية البطلة تشبه إلى حد بعيد أبطال الحكايات الشعبية بما تواجهه من أحداث، وبما تتمتع به من شخصية متفتحة وناضحة وهي ابنة البيئة التي مرت بها الأحداث، حتى إن أحد الدارسين يرى أن «الغاب» في هذه الرواية كائن مثالي مساند لفكرة الشخصية الرئيسية في الرواية، وليس من المبالغة أن نقول : إن الغاب هو الشخصية الرئيسية الثالثة بعد فكرة وسالم[20].

ونتوقف عند شخصية «أحمد» الذي اختاره أحمد السباعي بطلاً لروايته، لما يمكننا أن نطلق عليه مجازاً مصطلح رواية، وهي رواية «أيامي» التي صدرت في طبعتها الأولى في القاهرة عام 1374هـ، وكانت في طبعتها الأولى والثانية بعنوان «أبو زامل»، ثم غير العنوان في الطبعة الثالثة التي صدرت في مكة المكرمة عام 1390هـ . إلى «أيامي» وهي أشبه بالمذكرات

اليومية التي تتناول حياة المجتمع السعودي ومشكلاته اليومية في مرحلة كتابة الرواية[21].

التشابه بين «أيامي» لأحمد السباعي و«الأيام» لطه حسين:

والحقيقة ينبغي أن نتنبه إلى قضية مهمة، وهي أن نربط ما بين «الأيام» لطه حسين، و«أيامي» لأحمد السباعي، فكلاهما سيرة ذاتية، وكلاهما يمثل المؤلف في طفولته، ثم إن بطل «أيامي» يدعى «أحمد» ومؤلفها «أحمد» وهو يروي لنا طفولة «أحمد» في الكتاب، وينتقل به إلى مرحلة أبجد هوز، ويصف في أثناء ذلك طريقة التعليم في الكتاتيب، وطريقة قبول الطلاب في الصفوف، ثم كان يصف زملاءه الطلاب، وما يصدر عنهم من أفعال، فعباس مثلاً يصفه بأنه شيطان الفصل، وينتقل بعد ذلك إلى مدرسة أكثر رقياً، ثم يصل إلى مرحلة المراهقة ويسميها «الطيش».

ومادام هذا العمل قريباً من السيرة الذاتية، إذاً لا بد أن يسرد البطل الأحداث بضمير مفرد المتكلم، وهذا ما نجده في فصول هذه الرواية السبعة عشر، فهو في «نقطة تحول» المقطع (15) يصف لنا كيف كانت البلاد تستضيء بالزيت، وكان التعليم فيها بدائياً يقول في بداية هذا المقطع :

(ودام عملي في الدكان إلى شهور كنت أشعر أثناءها أنني في حاجة إلى تجديد رأس المال كلما تقدمت الأيام بي، وكنت قد اطلعت في بعض ما أقرأ على نبذة طريفة يصف أحد الأدباء فيها جاراً له يحاول التجارة عبثاً فقال: «إنه لو تاجر في الزيت لمحا الله آية الليل».

وليس مجهولاً أنهم كانوا يستضيئون بالزيت، فلم يستبعد الأديب الظريف أن يمحو الله آية الليل لو تاجر جاره الفاشل في زيت الاستصباح؛ ولا أنكر أنني كنت لا أتذكر هذه الطرفة حتى ينتابني الخوف من أن تأمر الحكومة بمنع تعاطي الشاي إكراماً لحظي العاثر في ما أتاجر، ولكن الحكومة كانت أعدل من أن تعلن مثل هذه الأوامر؛ ومع ذلك فقد أبى حظي

إلا أن يعاكسني في إصرار، وأبت الصدف إلا أن تشاكسني، إذا كان موضوع الحظ لا يزيد عن خرافة لا ظل للحقيقة فيها.

وأشرق دكاني في أحد الأيام بإشراقة زميل قديم رأى أن يزورني بعد تباعد طويل، وكان في زيارته ما يصح أن أسميه بنقطة التحول. فقد رأى وفاؤه أن ينقذني من حياة التبلبل التي أعيشها إلى حياة أخرى، لا أقول إنها كانت سعيدة، ولكني أقول إنها كانت خالصة من شوائب القلق بالرغم مما فيها من إقلال.

قال زميلي: ألست من حفاظ القرآن فيما أذكر، قلت: وإنني من مجوديه، ودارسي أحوال الغنة وأحكام المد فيه.

قال: وما رأيك إذا أضفناك إلى المدرسة التي ندرس فيها، كمعلم للقرآن.؟

فأطرقت رأسي في هيئة المفكر الذي لا يريد أن يجازف بترك تجارته الرابحة إلى الوظيفة، قبل أن يقلب وجوه الرأي، ويزن الملابسات بأدق ما عرفت به موازين الرأي، ثم اعتدلت وشرعت أطيل النظر إليه في تخابث، وأنا أكاد لفرط سروري أن أنهال على راحته لثماً وتقبيلاً..)[22].

وهكذا أصبح أحمد معلماً، ثم نال كرسي الأستاذية في المقطع (16) وكان يصف التعليم والعلاقات التي تربط الأساتذة بعضهم ببعض، ثم يتوصل في المقطع الأخير إلى انتقاله للعمل في الصحافة والأدب، ويذكر بعضاً من الأدباء الشباب الذين لمعوا في تلك الفترة في مكة المكرمة، فيقول:

(... في هذه الفترة المبكرة لمع في مكة المكرمة من شبابنا الأساتذة محمد سرور الصبان، عبد الوهاب آشي، محمد سعيد العامودي، جميل مقادمي، عمر عرب، حسين نظيف، كانوا يتحلقون حول الشيخ محمد سرور، فقد كانت له مكتبة في الشارع اليوسفي لبيع الكتب الأدبية، وكان له مركاز في ردهة المكتبة يجمع بعضهم أحياناً، كما كان بيته في المسفلة مجمعاً

لسمرهم في أكثر الليالي، كما كانت للشيخ حسين نظيف خلوة عند باب العتيق تجمعهم في بعض ساعات النهار، وتتابع ظهور الأسماء في مكة لتضاف إلى ما قدمت، وليكونوا جميعاً ما نسميه بالرعيل الأول، فكان الأساتذة محمد حسن فقي، حسين سرحان، أحمد غزاوي، وأحمد العربي، عبد السلام عمر، أمين عقيل، عبد الله فدا، حامد كعكي، عزيز ضياء، ثم محمد سعيد عبد المقصود وأخيراً أحمد سباعي إذا قبلوا إضافته لأسمائه..)[23].

وهكذا يظل يذكر هذه الأسماء وسواها إلى أن يتوصل إلى صحيفة «صوت الحجاز» والعمل بها محرراً ثم مديراً عاماً لها، وما صادفه فيها من أحداث لها صلة بالعمل الصحفي.

ومع ذلك تظل هذه الشخصية بعيدة عن أن تكون شخصية روائية بما تحمله كلمة رواية من تناغم بين الشكل والمضمون، بين الصورة والألفاظ، وذلك لأن هذه الشخصية شبيهة بأية شخصية نمطية لا تمتلك صفات خاصة بها.

وهكذا نجد أن الشخصية في الرواية السعودية في مرحلة البدايات التي نستطيع تحديدها بالفترة الزمنية من 1349 إلى 1380هـ. كانت شخصية عادية قريبة كل القرب من الواقع، ولم يستطع هؤلاء الروائيون أن يرتفعوا بها إلى مصاف الشخصية الروائية المعقدة النامية[24] التي تجذب الأنظار إليها بما فيها من غنى وتعقيد وثراء، وهي تحمل دلالة واحدة، إما أن تكون خيرة، وإما أن تكون شريرة، إما أن تكون جميلة، وإما أن تكون قبيحة، فهي لا تحمل في داخلها طابع الثنائيات والتعدد، ولذلك كانت طيعة في يد صانعها الذي يحملها أفكاره ومواقفه ورؤاه، لينتقل بها من مكان إلى مكان، وهي شخصيات لم تستقل عن مؤلفيها، ولم تستطع الخروج على إرادت كتابها. الأمر الذي يجعلنا نكاد نجزم بأن الروائيين في هذه الفترة الزمنية كانوا يرسمون شخصياتهم كما يشاءون، من خلال الطريقة التحليلية ومن خلال

التخطيط الأولي لأحداث الروايات ومكانها وزمانها وشخصياتها. كما أن لغة الرواية وتقنيات السرد في هذه المرحلة كانت بسيطة غير معقدة، وقريبة من وعي المتلقي، وهي تعكس المستوى الثقافي للمتلقي.

ولسيطرة الروائي في هذه المرحلة على شخصياته سيطرة تامة وتدخله في رسم أبعادها ومعرفته بكل دقائقها، آثرنا التركيز في هذا البحث على بنية الشخصية، ولا نعدو الحقيقة إذا قلنا إنها شخصيات أسيره لإرادات الروائيين، فكانت حقيقة بالدراسة في هذا البحث، وإن كنا لا ننكر أن عنصر دلالة اسم الشخصية قد استأثر بجزء كبير من الحديث هنا، فإننا نؤكد أن ذلك راجع إلى إيماننا بأن الروائيين، أو بعضهم، في هذه المرحلة كانوا يرون لاسم الشخصية دلالة معنوية في سياق روايتهم، وهو ما جعله يبدو أكثر وضوحاً في ثنايا هذا البحث.

الهوامش

1) انظر، الأنصاري، عبد القدوس، التوأمان، دار المنهل للصحافة والنشر المحدودة، الطبعة الثالثة 1994م، ص 60.
2) المصدر نفسه، ص 67.
3) المصدر نفسه، ص 46، 47، 48.
4) انظر، ابن منظور، لسان العرب (رشد).
5) المصدر نفسه، (فرد).
6) التوأمان، ص 76.
7) وادي، د. طه، في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م، ص 28.
8) الدمنهوري، حامد، ثمن التضحية، دار الفكر، الرياض، الطبعة الأولى1959م، ص 339-340.
9) المصدر نفسه، ص 236 -237.
10) المصدر نفسه، ص 252-255.
11) الدمنهوري، حامد، ومرت الأيام، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى 1963م، ص 18.
12) المصدر نفسه، ص 30.
13) المصدر نفسه، ص 86 -88.
14) انظر، بدر، د. عبد المحسن طه، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1938م) طبعة دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة، ص 329.
15) ومرت الأيام ، ص 214.
16) مغربي، محمد علي، البعث، شركة تهامة، سلسلة الكتاب العربي السعودي، رقم (81) عام 1403هـ، جدة، المملكة العربية السعودية، ص 97-98.
17) المصدر نفسه، ص 102.
18) السباعي، أحمد، فكرة، دار الصافي للطباعة والنشر، الطبعة الثانية 1989م ، ص 153.
19) المصدر نفسه، ص 156-157.
20) الملا، أسامه محمد، أثر المكان في تشكيل الرواية السعودية لدى جيل الرواد، رسالة ماجستير، مخطوطة، جامعة الملك فيصل 1419-1420هـ، ص 28.
21) القحطاني، سلطان، رواد الرواية الفنية في المملكة العربية السعودية، مجلة قوافل، السنة الرابعة، العدد الثامن 1997م، ص 77.

22) السباعي، أحمد، أيامي، الطبعة الأولى، جدة، المملكة العربية السعودية، 1402هـ، ص 82 -83.

23) المصدر نفسه، ص 101.

24) انظر، عباس، د. نصر محمد، البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1403هـ/1983م، ص 32.

مصادر البحث

1) ابن منظور، لسان العرب، طبعة دار المعارف، جمهورية مصر العربية، تحقيق عبدالله على الكبير، وآخرين .

2) الانصاري، عبدالقدوس، التوأمان، دار المنهل للصحافة والنشر المحدودة، الطبعة الثالثة، 1994م.

3) بدر، عبدالمحسن طه، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (18700-138) دار المعارف بمصر، الطبعة الخامسة، 1992م.

4) الدمنهوري، حامد، ثمن التضحية، دار الفكر ، الرياض، الطبعة الأولى، عام 1959م.

5) الدمنهوري، حامد، ومرت الأيام، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، 1963م.

6) السباعي، أحمد، أيامي ، الطبعة الأولى ، جدة، المملكة العربية السعودية. 1402هـ.

7) السباعي، أحمد، فكرة، دار الصافي للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، 1989م

8) عباس، د. نصر محمد، البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة دراسة نقدية تحليلية، طبعة دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1983م

9) القحطاني، سلطان، رواد الرواية الفنية في المملكة العربية السعودية، مجلة قوافل، السنة الرابعة، العدد الثامن، 1997م.

10) مغربي، محمد علي، البعث، شركة تهامة، سلسلة الكتاب السعودي، رقم 81 عام 1403هـ، جدة، المملكة العربية السعودية

11) الملا، أسامه محمد، أثر المكان في تشكيل الرواية السعودية لدى جيل الرواد (1349-1380هـ) رسالة ماجستير، مخطوطة ، جامعة الملك فيصل 1419-1420هـ.

12) وادي، د. طه، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف بمصر، 1989م.

■■ رئيس الجلسة:

ومازالت شخصياتنا تتشكل، وأتمنى أن تكون الشخصية العربية قد تشكلت وأخذت أطواراً أبعد من البدايات، والآن مع المداخلات..

ملتقى قراءة النص

الخميس 1430/3/29هـ - 2009/3/26م

الساعة 11.30 صباحاً

اليوم الثاني

الجلسة السادسة

■■ رئيس الجلسة: د. جريدي المنصوري

■■ المشاركون:

- د. عبدالله إبراهيم: جنون وليل وسرد كثيف: قراءة في ثلاث روايات من الجزيرة العربية.
- د. سلطان القحطاني: الرواية والتغيير الاجتماعي.
- د. صلوح السريحي: تغييب المكان وبعثه في رواية (الموت يمر من هنا).
- د. عادل ضرغام: تشكيل الأيديولوجيا في رواية (النيل: الطعم والرائحة).

■■ **رئيس الجلسة:**

بسم الله الرحمن الرحيم، والحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، نبينا محمد وعلى أهله وصحبه أجمعين، وبعد:

تتواصل جلسات ملتقى قراءة النص التاسع، والتي عنوانها الكبير الرواية في الجزيرة العربية.. هذا الملتقى الذي يقدمه نادي جدة الأدبي، بشكل متواتر كل عام، حتى أصبح ظاهرة ثقافية وتظاهرة ثقافية أيضاً، تُشد لها الرحال، معنا في هذه الجلسة عدد من الأساتذة النقاد، وسأبدأ بالضيف، الدكتور عبدالله إبراهيم، فهو ضيف على هذا الملتقى، ومن أجل هذا آثرنا أن نقدمه، وإن كان الجميع لدينا في منزلة المقدمة، والدكتور عبدالله إبراهيم عَلَم بارز، شخصية نقدية وأكاديمية لا يكاد يخفى على المختصين، وبخاصة في النقد الروائي، ناقد وأستاذ جامعي من العراق، باحث جاد.. أبحاثه تتسم بالعمق والأصالة والابتكار، وله منهج عرفناه، وبه اشتهر، وله تلاميذ كُثُر.. نال جوائز عدة، وله ما يقارب عشرين كتاباً.. مشاركاته، في السردية تحديداً، تمثل علامات فارقة في النقد الروائي. فليتفضل:

■■ **الدكتور عبدالله إبراهيم:**

أيتها السيدات الزميلات، أيها السادة الزملاء، طاب صباح الجميع، تلاحظن وتلاحظون بأن شملنا النقدي يلتئم تحت عنوان قراءة النص، وأريد أن أبدأ من هذه النقطة.. أبدأ من منزلة القراءة وقيمتها في النقد..

جنـون، وأسـرار، وسـرد كثيـف
قراءة في ثلاث روايات

عبدالله إبراهيم

1. منزلة القراءة:

تحتل قراءة النصوص الأدبية اليوم منزلة كبيرة في المناهج النقدية الحديثة، وقد تولّدت عنها مناهج خاصة تعنى بآليات القراءة، وكيفيات التلقي. ومعلوم بأن نظريات القراءة مرّت بمراحل ثلاث أساسية، تمثلت الأولى بتركيز القراءة على السياقات التاريخية والثقافية للنصوص وللمؤلفين، وهو ما أظهر إلى الوجود المناهج الخارجية التي انصبّ اهتمامها على صلة النص بالمرجعيات الحاضنة له، ومن هذه المناهج: الاجتماعي، والتاريخي، والنفسي. وبعد أن استنفدت هذه المرحلة رهاناتها، انتقلت القراءة إلى النصوص الأدبية، فعزلتها عن تلك المرجعيات، وانخرطت في تحليل سماتها الجمالية، وجرى استبعاد كل ماله صله بالسياق والمؤلف، ومثل هذه المرحلة المناهج الداخلية، ومنها: الشكلانية الروسية، ومدرسة براغ، والنقد الجديد، والبنيوية، وكان الهدف هو إنتاج علم أدبي من خضم الرسالة الأدبية التي يمثلها النص الأدبي. ثم ظهرت مرحلة ثالثة جرى

التركيز فيها على كيفية تلقّي النص، لأن المتلقي هو الذي يعيد إنتاج النص، مستفيدا من تجربته القرائية، ومن قيمة النص، وسياقه التاريخي، وهذه المرحلة أظهرت مناهج أخرى، منها: نظريات التلقي، والاستقبال.

وعلى الرغم من هذا التصنيف الأولي الذي عرفه النقد، فلا نعدم تداخل بعض أنماط القراءات، واستفادة بعضها من بعض، ويعود ذلك إلى أن النقاد على نوعين، نوع منكفئ على المنهجية النقدية التي يؤمن بها، فلا يرى لسواها قيمة، ويدافع عنها دفاعا أيدلوجيا، حدّ التطرف والغلواء، ويسفّه المناهج الأخرى التي لا يرى فيها إلا القصور والخلل، ونوع يريد التركيز على قيمة الممارسة النقدية وصلتها بالنص الأدبي، ولهذا يتخطّى التصنيفات المدرسية الضيقة، ويفيد من الكشوفات المنهجية، وهذا النوع عابر للمنهجيات المدرسية، ويمثل جزءاً من رهانات النقد، بوصفه ممارسة ثقافية تشكل مزيجاً مما يحمله النص، ويدّخره المتلقي.

ليس من الممكن ضبط الصلة التي ينبغي أن تربط القارئ بالنص، لأن العناصر المكونة للعملية الأدبية، وهي المؤلف وبيئته، والنص وخصائصه، والمتلّقي وسياقه الثقافي، في حالة حراك دائم، ومتفاعل، ومن المستحيل وقف الحراك، وتقديم توصيف نهائي للعلاقة، وقد جُرّد عن الزمان والمكان، لأن تلك العلاقة تتصف بطبيعتها المتحولة، وصيرورتها الدائبة، والأصعب من كل ذلك هو الحكم النهائي على أي من القراءات هي الصائبة، فالأولى تضفي على السياق قيمة بما يجعل الأدب علامة دالة على أهمية الحاضنة الاجتماعية له، فقيمته في كونه يحيل على الخلفية التاريخية الخاصة بعصره وبمؤلفه، والقراءة الثانية تنصرف إلى جمالياته الداخلية، وكشف مظاهره الأدبية، من ناحية الأسلوب، والبناء، والدلالة، والقراءة الثالثة تحاول التوفيق بين مضمرات النص، ومزاياه الكامنة فيه، واستعدادات المتلقّي التي هي خلاصة ثقافته وسياق عصره، مع التركيز على كيفية التفاعل بين الاثنين. لن ينتهي هذا النوع من الجدل في وقت قريب، مادامت نظريات النقد تتبنى

مفهوم حكم القيمة، والتفاضل، والتراتب، فهذا التنازع قديم، وسيظل لمدة طويلة مرافقا لكل نشاط نقدي نظري.

تشكل نظريات النقد في العصر الحديث تراثاً خصباً من التحليلات، والكشوفات، والفرضيات، والتوصيفات، والنتائج، ولعلها تمثل ثمرة من ثمار الجهد الفكري الذي انتهى إليه نقاد ومفكرون انخرطوا في صلب العملية النقدية، وأقاموا هذا الصرح الذي يمثل إحدى أهم انجازات العقل البشري في مضمار العلوم الإنسانية، ولا غنى لأحد عنه، فقد تمكّن النقد من فتح المسالك المجهولة للدخول إلى عالم التخيل الأدبي، وهو عالم مواز للعالم الحقيقي، ولا يقل أهمية عنه، لكن اكتشافه تعسّر، وتأخّر، فيما مضى الإنسان باكتشاف العالم الواقعي لاعتقاده بأنه أكثر أهمية ونفعاً، فيما العالم التخيلي ينطوي على وعود كثيرة، لأنه يمثل مستوى موازياً من الرموز، والإيحاءات، والمجازات، والعلامات. وكثير من الدراسات الحديثة تحذر من استبعاد القيمة المخيالية لكل من الواقع، والتاريخ، والأدب، والعقائد، والنظم الاجتماعية والسياسية، وأكثر مظاهر الاحتجاج على فكرة الحداثة هو أنها أعطت العقل دورا جعله يتحول إلى أداة قاطعة، لا تأخذ في الحسبان المستويات غير المرئية للعلاقات الإنسانية، وللآداب، وللأديان، وللتواريخ؛ ذلك أن فكرة المباشرة، والعملية، جرت الفكر الحديث، وبخاصة الفلسفي والعلمي، إلى جعلهما المعيار المحدد لقيمة الأشياء في الوجود، وجرى طمس متعمد لكل سيء سوى ذلك.

يفضي بي هذا المدخل السريع إلى تقديم قراءة مقترحة لثلاث روايات من شبه الجزيرة العربية، الأولى«العصفورية» لـ «غازي القصيبي»، والثانية «سمر كلمات» لـ «طالب الرفاعي»، والثالثة «الغيمة الرصاصية» لـ «علي الدميني». رغبت فيها، دون أن أكون متشدداً، الوقوف على الروايات المذكورة ضمن سياق متطور من التصورات الأدبية، ولا أدري إن كانت هذه القراءة حرّة فعلاً، أم أنها مقيدة بسلاسل غير ظاهرة بالنسبة لي، ففي الماضي كنت

مشغولا بالتحيزات المسبقة في قراءاتي، أي بالطريقة التي أقارب بها النصوص، وبالمناهج النظرية التي اهتدي بها في التحليل، وقد أنجزت عشرات البحوث والكتب، وألقيت مئات المحاضرات، في هدي تلك التحيزات، وربما تكون أصبحت جزءاً من طريقة التحليل والرؤية النقدية، لكنني منذ سنوات عزفت عن تقديم تلك الأطر المنهجية الجاهزة كشروط تمهيدية لكل قراءة أو تحليل، وأصبحت القراءة أكثر حرية، وفيها كثير من الشغف والجاذبية. في الماضي كنت أريد أن أرى دوراً لكل شيء أعمل به بداية من الرؤية النقدية، وصولاً إلى جهاز المفاهيم، أما الآن فقد أصبح كل ذلك مضمرا في العملية النقدية، وجزءاً من التحليل، ولست قادراً على ضبط السياق الخاص بهذه القراءة التي جاءت إثر حقبة من الهوس النظري بالنقد، فربما تحتمل ما لا أراه، ولكن الأمر الذي أستطيع تأكيده هو أن هذه الروايات هي جزء من الذخيرة الثمينة التي أنتجها المخيال السردي في شبه الجزيرة العربية، وينبغي على النقد أن يستكشفه.

2. حذار من الجنون:

ما الذي يتوقّعه القارئ من رواية تدور أحداثها كلّها في جلسة علاج تستمر عشرين ساعة في مصحة عقلية، يكون فيها الطبيب المعالج مستمعاً، والمريض هو المتحدّث؟. في كل الآداب السردية يتحدّث رواة عاقلون، إلا ما ندر. لم يأخذ أي روائي في حسابه أنه مقروء من مجانين. لا يقرأ المجانيين الروايات، إنما يقرأون العالم بطريقتهم الخاصة. إذن حيثما بحثنا، وتحرّينا، فمن الصعب العثور على نماذج ندلّل بها على هؤلاء الكتّاب والرواة، الذين يشهرون جنونهم، ويتباهون به. أقصى ما يطمح إليه قارئ هو أن يعثر على شخصية ثانوية مجنونة تظهر في فضاء السرد لتبرهن على قيمة الشخصيات العاقلة، وأهميتها.

هذه قاعدة سردية ذهبية جرى الأخذ بها دونما تدقيق، حتى دون

كيخوته، لم يكن مخبولا. في الواقع كان العاقل الوحيد في عالم استبدّ به ضيق الخيال، والتحيّزات السطحية، فبدا شبه مجنون، وهو ليس كذلك. كان دون كيخوته متشبّعا بقيم أخلاقية كبرى، أراد تطبيقها في عصر انحطّت فيه المروءة، والشهامة، والنجدة، والشجاعة، والصدق، فظهر شاذّا بين قطيع من الأنانيين، والجبناء. شُغل غازي القصيبي بهذا الموضوع، فتلبّسه، وتمكّن منه، وهو الخبير ببواطن الأمور. فكيف يقول قولته دونما شبهة، ويبدي رأيه دونما تعريض مقصود؟ بحث طويلا، وابتكر حلاً. اختلق شخصية اتفق العموم والخصوص على أنها رمز العقل، والدراية، ومنحها شهادات علمية، وخبرات كبيرة، وأطلق عليها تسمية «البروفسور».

حينما يطرق سمعنا هذا اللقب العلمي الرفيع نشنّف آذاننا متوقّعين أنه سيزودنا بنوادر الأفكار، وفرائد الآراء. يحرص كثيرون من حملة الشهادات العليا، والدرجات العلمية المتقدّمة، على هذا اللقب، فيكتبونه قبل أسمائهم، ويستشيطون غضبا لو خوطبوا بدونه، والمؤلف نفسه يحمل شهادة عليا، تؤهله أن يكون «بروفسوراً» إن لم يكن بالفعل. بلقب «بروفسور» تتوفر حماية كاملة للشخصيات ممّن هم دونهم. أي من أولئك المتطفلين، النزقين، الذين يترفّع عنهم «البروفسور» بمقامه، وعلمه، ودوره. ولكن ماذا نتوقع حينما تنقلب الأدوار، ويكون هذا «البروفسور» مجنوناً، هاذياً، مخلّطاً. ويكون القرّاء هم العقلاء؟ تنبثق مفارقة سردية كبيرة. تلك هي الحافزية السردية لرواية «العصفورية» لغازي القصيبي.

يدّعى العرب أنهم سادة العقل، وترادف كلمة مجنون، في الثقافة العربية، ألفاظ السبّ، والشتم، والانتقاص، حينما تطلق على شخص، فكيف يمكن الحديث من طرف مجنون عن تاريخ غريب من نوعه بين تواريخ الأمم لقوم يظنّون، ظنّ الجاهلية، أنهم مستودع العقل الكوني؟ يقترح القصيبي أن يُجرى هذا الحديث في مصحة عقلية، يتولاّه «بروفسور» يهذر به لعشرين ساعة متواصلة. والحال هذه، فرواية «العصفورية» قادتنا إلى دهاليز هذه

الفكرة الغربية. هذا مكان لا صلة له بالجنون، إنه المكان الذي ينشط فيه العقل، ويتحرر من الكوابح الموجودة في خارجه.

للحديث عن العالم العربي، فلا أفضل من أن يلوذ المتحدّث بمصحة عقلية، ليدرأ عنه أية تهمة، ويتخطّى الحدود الحمراء، دونما خوف. فهذا هو المكان الذي تتوفر فيه شروط القول الصادق عن عالم خربته الأكاذيب، وهذا هو المكان الذي يصون حرية كلّ من يروم الحديث عن المجانين خارجه. لن يلقى القبض على عاقل في «مصحة عقلية» ويُتّهم بالخبل. يلقى القبض عليه حينما يكون خارج ذلك المكان، لم يُبعد عاقل أبدا عن مكان خاص بالمجانيين، ولهذا فمن المباح للبروفسور أن يختار "مصحة عقلية" فيقدّم لنا راويته عن تاريخ أمته.

وبانعدام المخاوف، وتخطّي حدود التوجّس، يصبح من المتاح النظر بما تحتويه ذاكرة «البروفسور» عن أمته، يا للعجب العجاب من خزين ذاكرة تفتّحت خارج منطقة الخوف، لتعيد رواية خليط مذهل من الأحداث المتقاطعة والمتداخلة من التاريخ المعاصر على خلفية ساخرة تدمج النادرة بالطرفة، والفكاهة بالمفارقة، والمأساة بالملهاة، وتتخلّل ذلك انتقادات مرة، وأحكام نقدية، فيظل النص لصيقاً من هذه الناحية بمرجعياته التاريخية، لكن الحكاية بأجمعها تترتب في إطار تخيلي ينتهي باختفاء «البروفسور» إما في «عالم الجن» أو «عالم الفضاء» تاركاً «العصفورية» مكاناً لطبيبه المعالج الدكتور سمير ثابت" الذي أدرك، بعد فوات الأوان، أن مريضه هو العاقل الوحيد في كل ما تحدّث به.

جلس الطبيب المعالج على أرض المصحة، وشرع يضحك، ثم مالبث أن تحول الضحك إلى بكاء عميق، وهو يردد «ضيعانك، يا بروفسور! والله ضيعانك! ضيعانك». تنتهي الراوية بتبادل الأدوار. يصاب الطبيب المعالج بالجنون بعد سماع حكاية مريضه، ويتلاشى وجود البروفسور في عالم غير

مرئي. ولكن ماذا نتوقع من هذر ساخر تقدمه ذاكرة مملوءة بالأحداث لعشرين ساعة دونما انقطاع؟ هل يوجد عاقل واحد لديه القدرة، والصبر، والمطاولة، كي يواظب طوال هذه المدة في الاستماع لحديث غير مترابط، يخترق حدود الأزمنة والأمكنة؟. نعم، وجد شخص واحد فقط، ولكنه انتهى بالجنون، إنه الطبيب المعالج. فلا غرابة أن يكون مصير القرّاء كمصير الطبيب الصبور، فحذار من جنون القصيبي.

العصفورية نص سردي عجيب، إنه مزيج متنوع من إحالات تاريخية، واجتماعية، وسياسية، وثقافية معروفة، يصرّ «البروفسور» على روايتها بتفاصيلها، ولم يغب على أي قارئ أنه قناع المؤلف، وذلك أمر لا يحتاج إلى برهان يثبته، لأنه هو البرهان بعينه. ولم يكتف الراوي بخليط الوقائع، إنما استخدم لغات ولهجات كثيرة، فظهر تجاور لفظي متكرر للعربية والإنجليزية، ثم الفرنسية، والإسبانية، والألمانية، والعبرية، وتداخلت اللهجات اللبنانية، والمصرية، والسورية، والخليجية، والعراقية، والتونسية، أشبه بأمواج ساخرة في التداعيات الحوارية.

نقض النصّ القواعد السردية الشائعة في فن الرواية، وبدل أن يمتثل لعناصر محددة، قام بابتكار عناصره، فالشخصيات تستدعي عبر ذاكرة البروفسور بوصفها جزءاً من تجاربه وهو يتنقل بين قارات العالم، ثم يتوارى في النهاية. وعلى هذا فهو ينظّم سلسلة حكايات يتولّد بعضها عن بعض، وتتكاثر على نحو مثير للإعجاب، فيختار منها ما يريد، ويترك معظمها عالقة في نسيج السرد، ملاحقاً بإصرار عجيب محاور معينة من الوقائع للكشف عن طبيعة حسه الساخر. وتظهر شخصية الشاعر أبي الطيب المتنبي الذي يعاد تشكيل دوره مجدداً، بما في ذلك إعادة ترتيب قصائده، لتنوب عن الراوي في التعبير عما يريد التعبير عنه.

يظهر تناغم فريد بين البروفسور والشاعر في احتجاجهما على

الأوضاع المحيطة بهما، فيصبح التنافد فيما بينهما حرّاً إلى درجة يظهر وكأن كلاً منهما يتوارى خلف الآخر، ويُنطقه بما يريد، وكما هي حال المتنبي في تموّجاته الاحتجاجية الغاضبة، وتطلّعاته، وتقلّباته، وارتحالاته، وهيجانه الشاعري المتدفق، المشحون برنين إيقاعي متأجج، فإن البروفسور يطفح غضبا وهيجاناً، وهو يعيد رواية التاريخ السري لتجربته بين الجامعات، والمصحات العقلية، والوزارات، والمنتجعات، وبين البلدان، والقارات، ليسلط ضوءاً كاشفاً على خفايا الواقع الذي عاش فيه وأسراره، فاختلط صوته بصوت المتنبي، فكلاهما عاصر أحداثاً تقلّبت فيها المصائر على نحو غير معقول.

وبانفتاح الرواية على مرجعياتها التاريخية بصراحة ووضوح، فقد خرّبت ميثاق السرد التقليدي الذي يُغلّب الظن بتخيلية الأحداث، وعدم صدقها، وباختراق النص لهذا الحاجز، تحرّر من أية قيود أخرى، سواء في البناء، أو الأسلوب، أو اللغة، فجرى تنضيد الوقائع التاريخية، والقصائد، والأخبار، بجانب الوقائع المتخيلة، فانعكست هذه في مرايا تلك، دون أن تتخلّى عن وظائفها الدلالية. وفي الوقت الذي تشظّت فيه الوقائع، وتناثرت في سياق النص، فلجأ الراوي لكثرتها إلى الحذف والاستبدال ثم الانتقال إلى غيرها، فإنها كانت تعيد تنظيم نفسها لدى المتلقّي، الذي تابع المكونات الأساسية لتجربة الراوي، وهي تتجمّع من موارد عدة، وذلك قبل أن تكوّن مجرى واضحاً يقوم على إحساس عميق بالحزن تجاه العالم الذي يعيش فيه، وعجزه عن مقاومة الانهيارات الحاصلة فيه.

ولتأكيد كل ذلك لجأت الرواية إلى الاعتماد على المفارقة المدهشة، فأظهرت الشخصيات غير ما تُبطن، وانتهت على غير ما بدأت، وعاش الراوي حالة دهشة متواصلة وهو يراقب التقلّبات في كل شيء، فعجز عن تفسير ذلك، إذ كل شيء يبدو محكوماً بفوضى وعبث كبيرين، ولمقاومة ثقل الأحداث، ومساراتها المتشعبة، ونهاياتها التراجيدية، كشف النص عن منظور

هجائي للراوي، واجه به كل ذلك، وحوّله في تيار وعيه إلى مواقف هزلية، تضمنت في الغالب، بعدين: يتصل أحدهما بظاهر الأحداث، وهو الفكاهة والسخرية، ويتصل الآخر بباطنها المأساوي، وأحيانا تنقلب هذه المظاهر وتتبادل الأدوار، وتتداخل فيما بينها، فالحبيبة جاسوسة، والثائر عميل، والحلم كابوس، والأمنية لعنة، وفي كل هذا لا يمكن انتظار نهايات محددة، فالأسباب تقود إلى نتائج غير متوقعة، وتتعارض أصلاً مع طبيعة الأسباب الموضوعة لها. العصفورية هي المكان الوحيد في هذا العالم الذي يوجد فيه عقلاء حقيقيون، فهبّوا إليها أفواجا أيها القرّاء.

3. ليل وأحاديث سرية:

أما رواية «سمر كلمات» لـ «طالب الرفاعي»، فهي رحلة عبر الزمان، تقع أحداثها كافة قبيل منتصف إحدى الليالي في قلب مدينة الكويت، حيث تتقاطع مسارات شخصياتها في شوارع المدينة دون أن تلتقي، ودون أن تنتهي إلى الأماكن التي قصدتها، فلقد غادرت أماكنها في الحادية عشرة ليلاً، وانطلقت في اتجاهات مختلفة، وانتهت أحداث الرواية في الحادية عشرة وسبع وعشرين دقيقة دون أن تصل إلى ما تريد من أهداف، ودون أن تلتقي، فقد التهم ليل المدينة الشخصيات وحكاياتها، وليس من ضابط لإيقاع الأحداث سوى عقارب الساعة، والإشارات الضوئية عند تقاطعات الطرق. وينبغي أن نسأل لماذا تقع أحداث هذه الرواية ليلاً بعيداً عن الأنظار، حيث المدينة شبه خالية، والناس نيام؟ ولماذا ظلت معظم الوقائع حبيسة في أذهان الشخصيات، والرغبات أسيرة في صدورها، وأعيد استذكارها في أثناء التجوال ليلاً في المدينة بواسطة التداعي الحر، أو الاستذكار؟.

من المفيد الإشارة إلى أن كتاب «ألف ليلة وليلة» رويت حكاياته جميعها ليلا، لتبقى سرّاً لا يباح لأحد سوى الملك. فشهرزاد تعلم أن حكاياتها غير مباحة، كونها تتعلق بالمنطقة الاجتماعية المحظورة، والمسكوت

عنها، فتصمت قبيل شروق الشمس، وتعلّق الحديث إلى الليلة الموالية؛ لأن المجتمع سيرى في تلك الحكايات سلسلة من الفضائح لا فائدة منها، سوى إثارة الغرائز، وإيقاد الشهوات، فهي حكايات «سمر ليلي» للتسلية والترفيه. لم تكن حكايات شهرزاد بريئة، ولا شفافة، إنما هي حكايات نفسية هادفة تمكّنت بها شهرزاد من شفاء الملك شهريار من عصابيته المرضية القائلة بخيانة جنس النساء، ثم قتلهن قبيل بزوغ الشمس، لئلا يتاح لهن مخالطة أحد، فالعذرية دليل الإخلاص، وبافتراعها تنزلق المرأة إلى الخيانة، وعليه ينبغي حمايتها بقتلها قبيل الشروق، فلا ضامن للحفاظ على طهارتها غير الإجهاز عليها عند الفجر.

لم تفلح شهرزاد – وهي تقايض بالسرد الحياة – في شفاء الملك من عصابيته الهوسية، فحسب، إنما حبّبتْ إليه جنس النساء، وعاشت معه ألف ليلة، وأنجبا ثلاثة أبناء، وفي النهاية شُفي المريض من علته، واعترف بخطئه، وقَبِل شهرزاد زوجة له، وأما لأطفاله، وبقيا معاً إلى أن جاء هادم اللذات، ومفرق الجماعات. وفي كل ليلة كانت شهرزاد تلازم حكاياتها ملازمة تامة، وتتابع مصائر شخصياتها، كما لازم مؤلف «سمر كلمات» شخصياته وأحداث روايته. وقبيل منتصف الليل تواروا جميعاً: المؤلف والشخصيات، وتُرك المتلقّون في شوارع الكويت، يبحثون عن الهدف من ظهور تلك الشخصيات ومؤلفها ليلاً، دون أن يحسم أي مما انتدبوا أنفسهم له. فقد بقيت رغباتهم معلّقة في فضاء الليل باعتبارها مجرد رغبات وآمال؛ إذ لا سبيل إلى تحقيقها في ضوء النهار حيث تهيمن الثقافة الأبوية على العلاقات والمصائر.

بحث كتاب «ألف ليلة وليلة» في المنطقة السرية للمجتمع الإسلامي التقليدي في القرون الوسطى، وبالأخص في العلاقة بين الجنسين، وفي ثقافة الإكراه الأبوية، إذ تتحول المرأة إلى موضوع للمتعة العابرة، واللذة الجسدية السريعة، وليس المشاركة في الحياة، وهذه موضوعات يستبعدها المجتمع من

وعيه، ويستعيدها بتفاصيلها في لاوعيه. يتنكر لها نهارا، ويلتذّ بسماعها ليلاً كأسمار خاصة. ولو رويت تلك الأحداث الحميمة تحت الشمس لا نفضح أمر من يصغي إليها. لا يقبل المجتمع التقليدي أن يفضح نفسه، فهو يتوهم الصلاح والكمال، وتقاليده هي الرشيدة.

لا يمكن عرض أسرار المجتمع التقليدي تحت الضوء، ولهذا اختارت شهرزاد الليل لتكاشف مريضها شهريار بعلله، فكانت تسقيه الترياق الشافي ليلة بعد أخرى، بحكايات اعتبارية، إلى أن أنقذته من نفسه، وحمتْ عذارى المملكة من الفناء. لم تحتمل الثقافة الرسمية حكايات ألف ليلة وليلة، وعدّتها غثة، وباردة، ومخجلة، وفاحشة، وغير لائقة، وبسرعة وتبرّم مرّ على ذكرها فقط المسعودي وابن النديم، فقد طوتها الثقافة العالمة في زوايا النسيان، كيلا تفتضح أسرارها، وتنتهك عيوبها، إذ ينبغي الترفع عمّا هو لصيق بالأبعاد السرية للعلاقة بين الجنسين، فذلك أمر وقته الليل، ولا يجوز أن يعرض تحت الضوء.

هذه الفكرة الأساسية هي الحاضنة لأحداث رواية «سمر كلمات»، فالرواية تتضمن تشريحا قاسيا لبنية المجتمع، وبخاصة العلاقة بين المرأة والرجل، إذ تضع تحت الضوء العلاقات القهرية في المجتمع الذي عصفت به الروح الاستهلاكية، وخدع نفسه على أنه مجتمع سعيد في علاقاته، لكنه متآكل من الداخل بعلاقات قسرية، مهزوزة، لا يفصح أحد عنها، ولا يمكن التصريح بها، لأنها تلطّخ الصورة الخارجية البراقة له، ولهذا فالفضاء الليلي هو الخلفية المناسبة لطرح هذه القضية.

تقترح الرواية علاقات موازية غير علاقات الزواج، فقد كشف متن الرواية بكامله أن علاقات الزواج التي قررتها التقاليد الاجتماعية أفضت إلى سوء تفاهم، وسوء شراكة، ونزاع متواصل، وهدر للقيمة الإنسانية. تبدأ العلاقات بصورة طبيعية، وسرعان ما تنتهي نهايات سيئة، كل علاقة شرعية

لا تلبث أن تنزلق إلى هاوية خصام، أو قرف، فتصبح قيدا بدل أن تكون شراكة. هذا ما وقع لكل الشخصيات الأساسية في الرواية "سمر، سليمان، عبير، جاسم، طالب، وريم" فكلها شخصيات تهرب من علاقات شرعية، أو تعاني منها، وترنو بأبصارها إلى علاقات موازية تشبع النقص النفسي والجسدي والذهني حيث أخفقت العلاقات الزوجية من تلبيتها، لأنها حولت تلك الذوات الإنسانية إلى رموز وظيفية غايتها الإنجاب والعمل فقط، دون أن يقع اهتمام بالقيم الجوانية للشخصيات التي هدرت رغباتها بذريعة الامتثال للتقاليد والقيم الاجتماعية.

موضوع نقد القيم الأبوية الداعمة للمجتمع التقليدي لم يسمح به بعدُ بصورة علنية في مجتمع الرواية، ولهذا ينبغي أن يقع عرضه ليلاً وفي نفوس حبيسة تنخرط في مغامرات فردية لوضع حلول شخصية لمشكلة يتعذّر حلّها، أو مناقشتها، أو طرحها، أمام العموم. وفكرة العلاقات الموازية تستفزّ المجتمع التقليدي الذي يريد أن يطمئن إلى أن أفراده امتثاليون أكثر مما هم فاعلون، فهو يتوهّم دائماً إمكانية انفراط العقد المقدس الناظم لأفراده، ولهذا فالنزاع المستشري في صفحات الرواية هو نزاع بين «الفاعلية» و«الامتثالية». وهذا النزاع الذي يستحيل وضع حلّ له ينتهي بالشخصيات إلى إعلان رغبتها في الاستقلال عن ذلك المجتمع الذي يعيد صوغ خيارات أفراده طبقا لتصورات لا تتصف بالكفاءة، ولا توفر الحرية. وفي حال مضت الشخصيات في اختياراتها ينبغي أن تُستبعد، وتُنبذ، وتُعدّ مارقة عن نظام القيم العامة، ولهذا لا تنتهي الرواية إلى تحقيق الفاعلية، إنما تكتفي بتعرية الامتثالية.

لقد رسمت حركة الشخصيات الأساسية– وهي التي تمثل المحّرك السردي في الرواية: سمر، سليمان، طالب، وريم، وجاسم– صورة فعل مؤجل، وقرار مرجّأ، وتنتهي الرواية، والشخصيات تتحرك للقاءات خاصة، لكنها لا تلتقي. تُدفع الشخصيات لاتخاذ قراراتها دفعاً بسبب إحساسها بعدم الراحة والأمان، وفقدان التوازن في علاقاتها مع الآخرين، وبخاصة

العلاقات الزوجية. لم تختر أي من الشخصيات قرارا بحرية كاملة، إنما كان ذلك بسبب آخر، ففي الرواية نجد أنفسنا داخل شبكة معقّدة من الزواجات التي لم تعد تفي بحاجات الشخصيات، والتجارب المريرة، أو الرغبة في التغيير إثر شيوع الملل، تدفع بها إلى مصائر ترجّح أفضلية العلاقات الموازية على العلاقات الرسمية، فالبيوت الزوجية ارتسمت في فضاء الرواية كأنها مصحّات للمرضى مشحونة بالنزاعات اليومية، والمشاكل، والتناحرات، وكل ذلك يحتاج إلى علاج لا يفلح أحد في العثور عليه، ولا يجرؤ أحد على أن يقترحه، ولهذا تلوذ الشخصيات بحلول خارج المؤسسة الزوجية. تهرب من تلك المصحات لتطوف ليلا وحيدة في شوارع المدينة، وتعيد رواية الأحداث لنفسها دون أن يكون هنالك مشارك لها، إلا المتلقّي الذي يقبع خارج أحداث الرواية يتفرج، ويتفاعل، لكنه غير قادر على الانخراط في عالم النص إلا على سبيل استخلاص العبرة من كل ذلك. والبحث عن علاقات موازية يصطدم ببنية اجتماعية رافضة، ولذلك تبقى الرغبة معلّقة في فضاء منتصف الليل، حيث لم تزل تلك الشخصيات تجدّ في الوصول إلى أهدافها، ولن تصل في المستقبل القريب.

يظهر المؤلف في سياق الرواية، وهو يمثل دور الباحث، والرابط بين الأحداث. يظهر باسمه الصريح في الفصل الأول في ثنايا تداعيات «سمر» لحياتها، وقد طُردت لتوّها من بيت أبيها؛ لأنها أعلنت رغبتها في الزواج من طليق أختها، ثم يستأثر بالفصلين الثاني والسادس كاملين، ويُقدمان بصوته ورؤيته السردية، ويتردّد ذكره في الفصل الثالث، حيث يحوم طيفه حول الشخصيات في الحديقة، ثم في الفصل التاسع، حيث تستعيد «ريم» معرفتها به كاتبا وشخصية في الرواية، فضلا عن حضوره في مشاهد أخرى كثيرة مع «سمر» و«سليمان» بوصفه صديقاً لهما.

وفي كل ذلك يقوم المؤلف بالأدوار التي تعدّ من خصائص السرد الكثيف، دوره مؤلفاً، وراوياً مشاركاً، وباحثاً، وشخصية من شخصية العالم

المتخيل في الرواية التي يكتبها. فحينما يؤلِّف يَفْصل نفسه عن الأحداث، ويقوم بوصف كيفية تركيب الرواية، وكيفية خلق الشخصيات، ورسم مسار الأحداث، وحينما يروي يتماهى مع صوت الراوي المشارك في الأحداث، ويعرضها عرضا ذاتيا، وحينما يكون شخصية ينخرط مع الشخصيات الأخرى في علاقات صداقة وعمل، وينجذب إلى «سمر» في علاقة عاطفية مشبوبة بالوله، وينتهي بأن يترك أسرته ليلا، مدعيا قضاء أمسية مع أصدقائه، لكنه يسارع للقاء «ريم» إحدى شخصياته لقضاء ليلة خاصة منفردين. وفي ثنايا السرد، وعبر تلك الأدوار الثلاثة يقوم المؤلف – الراوي – الشخصية، بكل ما يستطيع لتركيب أحداث الرواية، وتقرير مصائر الشخصيات، وينتهي بأن ينزلق مع شخصياته إلى مصائرها الأخيرة، فيعشق، ويتألم، ويسهر، ويكذب، ويخون، ويتعايش مع الشخصيات كأنه إحداها، وينفصل عنها ليحدّد علاقاتها، ومن خلال ذلك ينشط في تركيب الرسالة الخاصة بالرواية، أي كشف مأزق الشخصيات ليُدين من خلالها البنية الاجتماعية المغلقة، أو شبه المغلقة، التي تحول دون إقامة علاقات سليمة فيما بينها.

لا تحمل رواية «سمر كلمات» عظة أخلاقية، إنما تبحث في أعماق شخصياتها عمّا هو مخفيّ ومطمور. والخيط الرابط بين الشخصيات الرئيسة في الرواية هو المؤلف الذي تتعدّد أدواره. ومع أن شخصية «سمر» تبدو وكأنها الرئيسة، وتُخصّص لها ثلاثة فصول، فإن المؤلف والراوي المشارك والباحث هو المستأثر الأول بالعالم التخيلي للرواية، والمتحكّم بالأحداث ومساراتها، فهو ينبثق دون سابق إنذار ليضايق بعض الشخصيات في خلواتها، ويقيم علاقات مع أخرى، ويعشقها، ويكشف ماضيها، وعلاقاتها، كما أنه يتحدّث عن عمله، ونفسه، وأسرته، وكتبه، وتجاربه، وتعوم صورته في فضاء السرد؛ إذ لا يستطيع أن ينفصل عن عالم يقوم بخلقه، إنما يريد أن يعيش فيه مشاركا شخصياته في حياتها.

لهذه الرغبة في الحضور السردي مخاطر كثيرة ظهرت في الرواية، إذ هيمن المؤلف على الشخصيات، فطغى صوته على أصواتها، ومع أن نغمة السرد كانت ذاتية، ولكل شخصية صوتها الخاص، وهي تروي بضمير المتكلم، لكن هيمنة "الراوي العليم" على أفكار الشخصيات وتداعياتها كانت شبه مطلقة، فلم تتمايز شخصيات الرواية بوعيها، ولا بمنظورها لنفسها وللعالم الذي تعيش فيه، وكلها تتحدّث بصوت واحد، فلا تمايز في الوعي، وفي المنظور، وفي اللغة، فخلف الرؤى السردية للشخصيات يقبع الراوي الذي يمثله المؤلف الضمني، وهو يدفع بالشخصيات في العالم الافتراضي للرواية وكأنها قطع جامدة تستعيد أحداثاً كثيرة في زمن قصير متقطع، دون أن يظهر اختلاف واضح فيما بينها.

يبدو أن تكثيف زمن السرد إلى سبع وعشرين دقيقة تتوزع على عشرة فصول، وكأنه مهارة سردية لم تتوفر من قبل في الرواية العربية، في حدود علمنا، إذ يقع ضغط متن الأحداث وهي تزيد على أربعين سنة من تجارب الشخصيات، وتنوع الأحداث، في زمن قصير جداً، وهذا يكون مفيداً إذا ما أتيح للشخصيات الفرصة لكي تفضي بما تخفيه في دواخلها، فالتداعي الحر، والاستذكار، واستعادة الماضي، والحوار الداخلي، لابد أن يقدّم في سياق يتيح للشخصيات التعبير عن نفسها بصورة كاملة، إذ ليس العبرة في ضغط زمن السرد، إنما العبرة بما يتيحه ذلك الزمن للشخصيات من فرص للبوح والاستذكار، وقد ظهر تماسك سردي متقن في الرواية، لكنه حال دون تمكّن الشخصيات من التعبير عن حالها، فالزمن الذي استأثرت به «سمر» في ثلاثة فصول من الرواية هو ثلاث وعشرون دقيقة، وفيها تستعيد، وهي مطرودة من بيت أبيها، وحائرة في شوارع الكويت بين الاتجاه إلى بيت "جاسم" طليق أختها للزواج منه أو الاتجاه إلى شقة صديقها «سليمان»، حيث كانت تتردد لمدة تزيد على عشر سنوات. أقول تستعيد نحو خمس وثلاثين سنة من عمرها خلال تلك الدقائق، فالزمن الضاغط لن يمكّن

الشخصية من التعبير عن الجوانب الأساسية في تجربتها، وقل ذلك بالنسبة لـ «طالب» الخارج للقاء «ريم» فقد ضغطت أحداث فصلين في ثماني عشرة دقيقة، فيما لم تستأثر «ريم»، بغير سبع دقائق، ويتراوح الزمن الممنوح للشخصيات بين هذين الحدّين، ولكن توازي الأحداث يجعل معظمها يقع في آن واحد.

هذا الضغط المقصود للزمن – الذي قد يكون مفيدا في التعبير عن الشدّ النفسي للشخصيات، والبحث في ذلك – يجعل القارئ يتساءل إن كان من الممكن، في ظروف طارئة بالنسبة للجميع، أن يهتموا باستعادة ما ظهر في النص من أحداث وذكريات كثيرة ومتنوعة!، فانسياب الزمن وإيقاعاته السريعة تشعرنا به الإشارات الضوئية في شوارع مدينة الكويت، وتضبطه عقارب الساعة في السيارات. ولهذا ظهر تماثل في رؤى الشخصيات، وتشابه في أفكارها، إذ لم يتح لها ضيق الوقت الإفضاء بتجاربها ومواقفها، بما يجعل رؤاها متباينة ومتفردة، ولكن هذه القضية بذاتها ربما تكون من أهم ما ميز الرواية، فسرعة الزمن جعلت الأحداث مترابطة، ومتوازية.

تهيمن رؤية المؤلف الضمني الذي يتجسّد حضوره المباشر، بوصفه كاتبا للنص، وحضوره غير المباشر، بوصفه شخصية مشاركة في العالم التخيلي للنص، وقد امتثلت الشخصيات، والوقائع، وترتيب الزمان، ووصف المكان، لرؤيته الشاملة التي تغلغلت في رؤى الشخصيات، وصاغتها صوغا يناسب منظور الراوي الذي يمثله المؤلف الضمني، فتحدثت بلغة واحدة، ونطقت بصيغ شبه متماثلة، ولكن الأهم أنها امتثلت لأطروحة المؤلف الكبرى، وهي نقد بنية المجتمع التقليدي، ولهذا ظهر تنوع محدود جداً في وجهة النظر، فالشخصيات تدور في أفق مغلق، وهي مربوطة بأطروحة المؤلف، وجاءت للتدليل عليها، فكأنها شهود على أزمة اجتماعية محتدمة.

ومع أن المؤلف استغرق في استخدام الصيغ الحوارية قياسا بالوسائل

السردية الأخرى، لكن البنية الحوارية – الفكرية للشخصيات كانت غائبة، وكل هذا مفهوم ومسوّغ في سياق حاضنة اجتماعية لا تقر بالحوارية، ولا تقبل بها. فالرواية من هذه الناحية مدونة رمزية، معبرة عن هيمنة صوت أبوي واحد، يحول دون ظهور الأصوات الذاتية المتمايزة والمتنوعة، هو صوت المجتمع الذي يعيد صوغ وعي أفراده صوغا يناسب النسق الثقافي المهيمن فيه.

4. سرد كثيف، ورواية الصمت الفاتنة:

لعل إحدى الظواهر الفنية، الأكثر بروزاً في السرد العربي الحديث، هي ظاهرة تمزيق البناء الكلاسيكي للحكاية، وهذه التقنية الجديدة تفتح الأفق أمام كل عناصر السرد الروائي في أن تمارس أدواراً مزدوجة، فمرة تكون هي بذاتها موضوعا لغيرها، ومرة تكون خالقة أو صانعة أو معلقة أو صاحبة وجهة نظر، في العالم الفني الذي هي جزء منه. فيحدث نوع من تبادل الأدوار بين المؤلف والراوي والمروي له، وأحياناً المتلقي، فكل له الحق في ممارسة دوره حسبما تتيح له مسارات السرد، فيتقنع هذا بقناع ذاك، ويتوارى هذا خلف ذاك، فتتداخل الأساليب والأفكار والآراء، وكل ذلك يغني النص، ويعمق مستوياته البنائية والدلالية.

تكشف هذه التدخلات الخاصة بالمؤلف والرواة والشخصيات عن جانب من الحرية التي يتيحها السرد في تركيب الحكاية، فهو يوفر إمكانية لجميع الأصوات بأن تتدخل، وتعلق، وتعترض، وتسخر، وتبدي كل ما ترغب فيه من آراء حول البناء الداخلي للنص، وعناصره، ومكوناته. وكل هذا يكسر الوهم بواقعية الأحداث، ويشرك المتلقّي في اكتشاف سر اللعبة السردية في النص، ويؤسس لحوارية خصبة بين المنظورات والرؤى والأصوات السردية، ويضع المؤلف والراوي والشخصيات في منزلة المتشاركين في صوغ النص، وبذا يقوّض البنية الهرمية التقليدية التي تضع المؤلف عادة خارج إطار النص، أو في أفضل الأحوال يتوارى خلف راوٍ عليم.

تظهر هذه التقنية في رواية «الغيمة الرصاصية» لـ «علي الدميني» حيث تتداخل الأصوات السردية تداخلا كليا، وهو ما يؤدي إلى تداخل مستويات السرد، الأمر الذي يتخلخل معه النظام الزمني لترتيب الأحداث، فتتمزق «الحكاية»، لأنها تكون موضوعا يتنازع حول صياغته كل من: المؤلف والراوي الرئيس والرواة الثانويين والشخصيات، سواء أكانت شخصيات داخل النص الروائي بعد تركيبه، أم شخصيات من خارجه. ولا يخفى أن هذه اللعبة السردية الذكية جعلت «الحكاية» نهباً لرؤى ومنظورات كثيرة ومتنوعة، إلى درجة يصعب فيها ضبط التدرج الزمني للأحداث، فكل محاولة تسعى لذلك تفضي إلى إلغاء الترتيب النصي الذي ظهرت فيه الرواية.

يُشغل المؤلف والرواة والشخصيات بموضوع ترتيب الأحداث، وبموضوع ترتيب النص، منذ البداية، أي منذ الصفحات الأولى التي هي في الحقيقة «الخاتمة»، التي يُظهر المؤلف حرصا على تقديمها، بعد أن تكون كل المرويات والمدونات التي تشكل متن الرواية اكتملت لديه. ومع أن «الخاتمة» تُذيّل باسم «الراوي»، لكنها في الحقيقة تخضع لراوٍ يحرص على أن يتحدّث باسم المؤلف، وبخاصة أن هنالك سلسلة أخرى من الرواة الذين تعزى إليهم مهمة رواية الأحداث المتخيلة. والاختباء وراء المؤلف.

تستفيد رواية «الغيمة الرصاصية» من معطيات هذه الظاهرة السردية، وتتفنن في عرض وجوه متعددة لها، لأنها تمنح صوت المؤلف – الراوي، حضوراً مستمراً طوال النص، وتمكّنه من التدخّل كلما كان الأمر ضرورياً، وهذا الحضور الدائم الذي يُذكّر بوجود المؤلف – الراوي، المنهمك في أمر تركيب النص والأحداث، يُركز الاهتمام على السرد بوصفه وسيلة بناء، أكثر من الحكاية بوصفها التركيب المتخيل المتمخض عن تلك الوسيلة.

يجد المؤلف – الراوي نفسه بإزاء مادة متنوعة. فما الاستراتيجية التي يتبعها ليؤلف بين مكونات تلك المادة، ليصوغ منها نصا روائيا لا يُقصي فيه

عنصرا، ولا يكره آخر في سياق لا يوافقه، ولا يتعسف في إدراج ثالث فيما لا يوافقه من أحداث ؟ هنا يظهر صوته ليقدّم الإطار العام لتلك الاستراتيجية السردية في بناء النص، فيقول مستخدما صيغة الخطاب: «وأنت تؤلف بين المتون المختلفة والشروح المتناقضة، كانت تتكوم أمامك أصول منقوشة في قطع الجرار المكسورة، وكتابة موشومة على جلود الغنم، وغير بعيد عنها تتراكم مسودات كتبها جاسم مروية عن خالد، وأشرطة كاسيت بصوت خالد وأصدقائه، فيما تقبع خرزة زرقاء في ركن الدولاب، وحيدة لا تعرف أين تضعها في النص. كان عليك أن تملأ الفراغات، وأن تتعلم آليات السرد، ومغامرة توزيع الأصوات لتخرج هذا النص من تشتته لتوطينه في علاقات أثقلك همّ كتابتها، بشروط تحفظ للأصل موقعه، وللشرح والتوهم هامشه، وقد اختلفت مع ذاتك حول ترتيب بعض الأحداث، وتفسير الكثير من همهمات خالد التي سجلها بصوته، وهو يصغي ذات ليلة لأصوات غامضة قرب المخيم على أطراف الصحراء».

ليس هذا كل ما في الأمر، فثمة اختلافات كبيرة بين ما هو منقوش وما هو مسجل، وعملية اصطناع سياق لجملة من الأحداث المتفرقة والمختلفة في مصادرها، تقلق المؤلف – الراوي، لكنها لا تثنيه عن إصراره في تركيب نص من نصوص أخرى، ويفلح أخيراً في تصنيف المادة الحكائية، فإذا بها بسبب اختلاف وجهات النظر تتكون من نصين حول شخصية واحدة. وكل ذلك يعقد من مهمته، فيخاطب نفسه بعد أن ينجز جزءا من النص «لا تعلم كم من الزمن مضى عليك وأنت تخبئ ما كتبته من تفاصيل مختلفة، وتحمل عبء انشغال ذاكرتك بتعارضاتها حتى عثرت على أجزاء أخرى لها علاقة بسياق النص، وحينها توقفت طويلاً أمام هذه العبارة: نعم، يمكننا دمج نصين ببعضهما، ولكن بعد أن يُفني أحدهما الآخر». النص الجديد الذي يركبه المؤلف – الراوي، هو بشكل من الأشكال، إفناء متبادل للأصلين، بما ينتج نصا مختلفا عنهما.

يتيح السرد إمكانية تعميق الوهم، بهدف إيجاد نوع من المطابقة بين دور المؤلف ودور الراوي، ويتجلّى ذلك في الرواية من تطابق الأسماء بين المؤلف الحقيقي للرواية والمؤلف الراوي، ولكن إغواء الوهم لا يتوقف عند هذا المستوى الأول من مستويات السرد، إنما يتعدّاه إلى صلب الأفعال المتصلة بوظائف الشخصيات وأدوارها. فـ «سهل الجبلي» الذي يكتب نصاً حول «عزة» يجد نفسه أسيرا في «الوادي»، لدى شخصيات نصه الأدبي، ويمضي هناك سنوات لأن شخصيات النص احتجت عليه كونها قدمت تأويلاً مخالفاً لما كان يقصده في ذلك النص، ففهمت أنه يبخسها قيمتها وأهميتها، وكل ذلك يدخلها في صراع مع الراوي. بل أن «عزة» نفسها تتنقل بحرية بين أسطر المخطوط الخاص بها، وسرير الراوي وزوجته.

تجد كثير من الشخصيات نفسها متورطة في خلاف مع رواتها، فتتمرد على أدوارها التي رسمت لها، ولكن مرة بعد أخرى ينبثق صوت المؤلف – الراوي ليتحدّث عن أحداثه وشخصياته، وتبلغ رغبته في التدخل المتواصل في تركيب النص حدا يتجاوزه إلى ما بعد نشره، في إحدى تدخلاته، يقول: إنه حينما نشر الراوي «تعاورتها رماح قبيلة النقاد»، فكتب عنها أحدهم أنها مثقلة بالرموز والشخصيات المتناقضة، ونصح بحذف الفصول الخاصة بالأصدقاء ومدونات الزوجة، وذهب ناقد آخر إلى ضرورة حذف الفصل الخاص بـ «نورة»، لأنه مقحم في سياق لا ينتمي إليه، ورأى ثالث بأن أوراق «عزة» زائدة، ولابد من استبعادها.

ونصحت ناقدة بأن يتم التخلّص من التفاصيل العاطفية والحسية، وقد أخذ الراوي بكل الآراء التي قيلت بصدد روايته، فماذا كانت النتيجة؟ جمع الراوي كل ما قيل عن روايته ذات ليلة، فرفرفت فوق قلبه عصابات الطيور الجارحة، ومدت أياديها الحادة فانتزعت سكينة الأوراق المبللة بالتعب، واستبد به غضب نزق، فقرر هجاء النقاد بقصيدة عمودية غير عصماء، ولما نشرها انشغل النقاد بتفكيك الغامض في تشكيلها، ولم يفطنوا

لبنية الهجاء القصدي القابع تحت حروفها. لم ينم الراوي أسبوعاً كاملاً، وقرر نشر الجزء الذي لم يطالب النقاد باستبعاده، وحينما جمع ما تبقى، لم يكن ذلك أكثر من غلاف الرواية فقط، غامر بنشرها وصفق النقاد للرواية الجديدة، واعتبرها بعضهم فتحا روائيا، وأسماها ناقد شاب رواية «الصمت الفاتنة».

مصادر القراءة

1) غازي عبد الرحمن القصيبي، العصفورية، لندن، دار الساقي، 1996.

2) طالب الرفاعي، سمر كلمات، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، 2006.

3) علي الدميني، الغيمة الرصاصية، بيروت، دار الكنوز الأدبية، 1998.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للدكتور عبدالله.. والدكتور سلطان القحطاني، دكتوراه في الأدب الحديث، ومتخصص في نقد السرديات، وله كتابات مذكورة ومشهورة، وهو ناقد أدبي مميز، وباحث وروائي أيضاً، ولهذا فإننا نستشعر ونستحضر المقولة التاريخية النقدية القديمة، لا يعرف الأدب إلا من دُفع إلى مضايقه، فقد دُفع إلى مضايق الرواية، ونحسبه سيكون ناقداً مميزاً باعتباره يعيش التجربة الفنية أيضاً. ورقته عن الرواية والتغير الاجتماعي، فليتفضل:

■■ **الدكتور سلطان القحطاني:**

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، أيها الحاضرون جميعاً السلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

الرواية وتغيرات المجتمع في المملكة

سلطان سعد القحطاني

مقدمــة:

تتناول هذه الدراسة الأطوار التي مرت بها الرواية في المملكة العربية السعودية خلال أربع مراحل عبر ثلاثة أجيال، (كما حددها علماء الاجتماع) في دراساتهم، فالمرحلة لا تقيد بزمن محدد، أما الجيل فقد حددوه بثلاثين سنة، ونحن الآن في الجيل الثالث، منذ ظهور الرواية، سنة 1930 للميلاد؛ ويأتي تقسيم هذه الدراسة حسب التغير التاريخي والرؤية الاجتماعية، والبناء الروائي، موزعة بين الروائي ومجتمعه، من حيث النظرة الشمولية للمجتمع في أطواره الثلاثة – الماضي والحاضر والمستقبل– فالرواية إنتاج الروائي، والروائي ابن بيئته، حيث تتحول يتحول معها، ويعالج قضاياها – بصفة عامة – بأسلوب روائي يختلف عن بقية أنواع السرد، التاريخي، والإخباري، والتوثيق الرسمي.....، وتبعاً للتحولات: الاجتماعية والعلمية والاقتصادية، يتحول فكر الروائي إلى معالجات راهنة للمواقف التي يشهدها المجتمع ليكون شاهد حال على مجريات الأحداث، مع مراعاة التفريق بين الرواية والقصة القصيرة ذات النظرة الآنية، أو القصة الطويلة التي تأخذ

شريحة من المجتمع وتترك بقية الشرائح، وبالتالي لا تكون رواية، مهما يلقبها الدارسون باسم الرواية، فالرواية ليست انتقائية في طرحها أو متحيزة لفئة ضد الأخرى، والكتابة الآنية لها أدبياتها، فهي تعالج الحاضر الآني، مثل المقال اليومي، أما الرواية فتحتاج إلى وقت طويل يربط بين الماضي والحاضر، ويستشرف المستقبل، بناء على معطيات الحاضر وتجارب الماضي، وفي الوقت نفسه يقوم الروائي بملاحظة التغير الاجتماعي في كل مناحي الحياة اليومية والدورية، وقد يطول الوقت أو يقصر في هذه الملاحظات واستمراريتها، فما يحدث اليوم، ليس بالضرورة استمراره إلى الغد أو بعد غد؛ فالمادة الروائية تحتاج إلى طبخة هادئة، ونفَس روائي خاص، يختلف عن نفَس كاتب القصة والمقال.

وكأي مجتمع تحول من البداوة إلى الحضارة، ومن الثقافة الأحادية، في القرية والبادية، إلى الثقافة العامة، في المدن والحواضر، بدأت الرواية بحاجات ذلك المجتمع في حين من الدهر، لرصد احتياجات هذا المجتمع، في معطيات الزمان الثلاثة المذكورة، مبتدئة بالماضي، وهو الجهل، ثم التعلم في الحاضر، فالإنتاج في المستقبل، ولكن التعلم يحتاج إلى إصلاح علمي وفكري اجتماعي، فمن المؤكد ظهور الرواية الإصلاحية والتعليمية، كأول نتاج تشهده المملكة الحديثة، لتلحق بالبلاد المتطورة المتعلمة، وهذا هو التطور، والجيل الأول معاً، في عالم الرواية، التي ظهرت بظهور (التوأمان) لعبدالقدوس الأنصاري، في عام 1930م، تلتها ثلاث روايات، هي: (الانتقام الطبيعي) لمحمد نور جوهرجي 1935، ورواية (فكرة) لأحمد السباعي 1947، ثم رواية (البعث) لمحمد علي مغربي 1948.

ولم يوجد بعد هذه الرواية عمل روائي على مدى أحد عشر عاماً، وهناك أسباب استنتجناها من دراستنا للرواية، والظروف التي مرت بها، أولها ظهور وزارة المعارف التي أسست التعليم، كمطلب أساس لكتاب

الرواية التعليمية، وثانيها النقد الأدبي الذي ظهر في مواجهة الرواية، من نقاد لم يراعوا الظروف التي ظهرت فيها تلك الروايات، فقد قابلها بشدة وتعسف، جعل الكتاب يعزفون عن الكتابة ويتجهون إلى ألوان أخرى من الأدب والبحث العلمي.

أما المرحلة الثانية، فقد بدأت برواية حامد دمنهوري (ثمن التضحية) 1959م، ورواية إبراهيم الناصر الحميدان (ثقب في رداء الليل) 1960م، وبهاتين الروايتين تخلص النص الروائي من الوعظ والإرشاد، واتجهت الرواية إلى الفنية، بفضل قراءة كتابها للرواية الحديثة في كل من مصر والعراق، والتي جاء منها الناصر، وبعده الدمنهوري من مصر؛ وبهذه الصفة تحولت الرواية من السرد التخيلي لما يجب أن يكون، إلى الفنية بما هو كائن، وتحمل النص الروائي مسؤولية معالجة ما هو واقع اجتماعياً، فالريف صار عبئاً على المدينة، والمدينة صبغت أبناء الريف بصبغتها ومشاكلها، في رواية الناصر، والتعليم وضده الجهل صبغ رواية الدمنهوري في صورة ابنة عمه غير المتعلمة، مقابل أخت زميله المتعلمة، وكأن السؤال يطرح نفسه: أين نحن الآن بين الريف والمدينة، وبين الجهل والتعلم؟؟؟، ولو دققنا النظر لوجدنا مضمون الروايتين يكمل مشوار الكتاب الذين سبقوهما في مجال النقد الروائي المبطن في النص، والاختلاف في الصياغات الفنية فقط، فالتعليم والتمدن الذي نادى به الكتاب السابقون، تحول المجتمع إليه، وتحمل تبعات هذا التمدن.

أما المرحلة الثالثة داخل الجيل الثاني، فقد شهدتها مرحلة الثمانينيات التي شهدت ازدهار القصة القصيرة على أيدي كتاب سجلوا سبقاً فنياً في صياغتها، ومعالجة تحولات المجتمع وتغيراته، من خلال القفزات التي مر بها في زمن ما يسمى (الطفرة)، وحدث هذا الأمر في غياب الرواية، ما عدا

القليل من النصوص الروائية، بجانب الاشتغال بالشعر الحداثي ومناوئيه في العالم العربي في هذه المرحلة، وما لبثت الرواية أن انهالت بكثرة في الكم وقلة في النوعية بعد عام 1980م، لوجود الطباعة وإغراء المؤلف بشراء نسبة من إنتاجه تشجيعاً له، وإثراء للمكتبة السعودية؛ ولهذا ظهر عدد من الأسماء في مجال الرواية، بعضهم من كتاب الأعمدة الصحفية، وهم أقرب إلى تغيرات المجتمع من غيرهم من الكتاب بحكم الممارسات اليومية، فمن هذه الأسماء: عصام خوقير، وعبدالله جفري، وحمزة غالب أبو الفرج، وغيرهم، بصرف النظر عن الفنية من عدمها، لكن المشكلة التي ظهرت في هذه المرحلة عودة الوعظ مرة ثانية على أيدي كتاب بعيدين كل البعد عن النثر بحكم تخصصاتهم وتجاربهم من ناحية أخرى؛ وظهرت المرأة كاتبة رواية في هذه المرحلة، وجاءت أسماء لها تجاربها في الحياة، إما بحكم العمل المدني أو التجربة الذاتية، وصورت المجتمع في زمن الطفرة بكل فئاته و تحولاته، من فقر إلى غنى، ومن صاحب قيم إلى عديم قيم، وظهور جيل غيَّر القيمة الاجتماعية إلى قيمة أخرى غير أخلاقية، ومن هذه الأسماء: أمل شطا، وعائشة زاهر أحمد، وهند صالح باغفار. أما المرحلة الرابعة، في الجيل الثالث، فقد شهدت زحاماً شديداً في فن الرواية، وذلك في مرحلة التسعينيات، وهي مستمرة إلى اليوم، وبصرف النظر عن الكم، ماتزال النوعية ضعيفة، والنقد غير الأكاديمي أضعف بكثير، والمجاملات الباردة أكثر، والتراشق بين الطرفين المختلفين، إسلامي وغير إسلامي، يقوم على تصفية الحسابات من خلال نصوص حسبت على الرواية، وهي عبارة عن حكايات من الذاكرة لا تحكي إلا عن شريحة من أردأ شرائح المجتمع، ولم تراع التحولات الخطيرة في المجتمع، أو تشكل فئاته وتغيراتها، ووجود العمالة المنزلية وتغير عادات الأطفال والسلوكيات العامة، وأخذ السرد طابع كتابة الزوايا الصحفية، نظراً لوجود كتابها في النتاج السردي، ودخول النقد غير المنظم، ولا المنصف، في المجال نفسه.

وهذه الدراسة تعالج التغيرات التي طرأت على الرواية ومواكبة الرواية لها، وتجيب على السؤال القائم: هل واكبت الرواية تغيرات المجتمع في السعودية، في رصد يتوفر فيه الشرط الروائي؟؟.

ربما، نعم، وربما، لا!!!.

وقد قسمت هذه الدراسة إلى عدد من الأقسام، على النحو التالي، حسب المراحل:

أولا: مرحلة التعليم والإصلاح، وتبدأ من ظهور أول رواية، اعتبرناها رواية بحكم موقعها التاريخي، ومعالجتها البدائية لموضوع التغير الاجتماعي المبكر بعد الحرب العالمية الأولى، وانقسام المجتمع إلى قسمين: تابع للشرق العربي المسلم، وآخر تابع للغرب الغازي لبلاد المسلمين، بفكره المنافي لعادات المسلمين، وروايات أخرى تدعو للإصلاح الفكري والاجتماعي، بعد أن تحول المجتمع إلى متقدم ومتخلف.

أما المرحلة الثانية فتعالج المتغيرات الفنية الاجتماعية التي ظهرت في العالم العربي المتقدم على بلادنا في التعليم والمواكبة الفنية، وهي مرحلة الستينيات من القرن الماضي، بعد ظهور المدارس والجامعة الوحيدة في الجزيرة العربية، في الرياض، ووجود طبقة مثقفة من المتعلمين داخل البلاد وخارجها.

والمرحلة الثالثة تعالج ظهور التيار الإسلامي وما طرأ على المجتمع من تغيير في ظل هذه الظروف التي قسمت المجتمع إلى قسمين: موال للتيار ومخالف له، كما هي الحال في انقسام المجتمع بعد الحرب العالمية الأولى، شرقي وغربي، وظهور التيار المضاد لهذا التيار من كتاب الحكايات المكشوفة واقتحام المسكوت عنه، ليقولوا للآخرين: إن المجتمع ليس ملائكياً، لكنهم

اتخذوا شرائح لا تمثل المجتمع بكل أطيافه، لذا ليست هذه النصوص بروايات حسب المصطلح الفني.

وختمت هذه الدراسة بخاتمة لخصت فيها مسيرة الرواية من حيث تمثيلها لمتغيرات المجتمع، وأنها ليست رصداً اجتماعياً، فحسب، بل تتعداه إلى صياغات فنية، وأن الرواية مرآة المجتمع، منذ أن ظهرت أول رواية في العالم إلى اليوم.

1 - مرحلة التعليم والإصلاح:

تعتبر رواية التوأمان أول رواية ظهرت في المملكة، سنة 1930م، ليس ذلك من حيث القيمة الفنية، لكن من حيث القيمة التاريخية، وإن اختلف معنا بعض الدارسين من حيث مسمى المملكة في ذلك الوقت، واعتبر رواية (الانتقام الطبيعي) 1935م، وهي قصة طويلة، كتبها الأديب محمد نور جوهرجي، على أنها القصة الأولى التي يمكن أن يؤرخ للقصة بها- بوجه عام- في المملكة[1]، وبصرف النظر عن فنية العملين من عدمها، فإنني أوافق الدكتور عبد العزيز السبيل على أن رواية (الانتقام الطبيعي!!!، أو الطبعي) أكثر نضجاً، لكنني أختلف معه في أن العملين لا يمثلان رواية بالمعنى المتعارف عليه في عالم الفن الروائي،، لكن يشفع لكل منهما أنه بداية، ولكن لا ننسى أن (الفضل للمتقدم)، فقد سبقت التوأمان الانتقام الطبيعي بخمس سنوات، إذن نحن نؤرخ للبدايات بشكل عام، وليس للفن[2]، وإن كان الفن مطلوباً في كل زمان ومكان، لنحدد معالم الرواية عن غيرها؛ وعندما نصل إلى عام 1947م، تظهر رواية بعنوان (فكرة) لأحمد السباعي، لا تختلف عما سبقها من نصوص وعظية تدعو إلى التعليم، وقد وضع فيها الكاتب آراءه وتطلعاته للمستقبل، وما سيكون عليه في زمن سريع التحولات، ودولة ناشئة تحتاج إلى مقومات كثيرة تعينها على النهوض بمجتمعها وتعليمه، فالعلم

سبيل الوصول إلى التقدم، فعندما يرى الأنصاري في قصته السابقة أن التوأم رشيد قد أفاد أمته، لأنه تعلم في المدارس العربية، وتعلم العلوم العربية والدينية، وأن أخاه فريد قد خسرته أمته لأنه درس في المدارس الغربية، وأن الأمة العربية بحاجة إلى من يدرس علومها ويدرسها لأبنائها، وليس لمن يتعلم ثقافة غير ثقافتها، يضع السباعي تصوراته نحو العروبة والتمسك بها، ولن يجدها إلا عند البادية، لأنها لاتزال تحتفظ بمقوماتها ويجب أن تقود التحول إلى العالمية من خلال قيمها وعاداتها الصارمة، ويجد أن لم شمل الأمة العربية الإسلامية في اللغة والعلوم الحديثة، ويتصور ذلك في موسم الحج، لأنه المؤتمر العالمي للأمة؛ وبعد ذلك بأقل من عام يصدر محمد علي مغربي روايته (البعث) 1948م، يناقش فيها أحوال المسلمين وأسباب تخلفهم، ويعزو ذلك إلى أسباب كثيرة، أولها إهمال الصناعة وعدم استغلال الثروات المحلية، ويضرب مثالاً على ذلك بما يهدر كل عام من جلود الأضاحي في موسم الحج، ويضع تصورا لوجود مصنع للجلود بمشاركة أحد الصناع المصريين، وفيها رمز للقومية العربية واتحادها في مجالات متعددة، وقد صرح المرحوم محمد علي مغربي بأن هذه الأحلام قد تحققت بفضل الله في النهضة الحديثة[3]، وهذه المرحلة – مهما قيل عنها – مرحلة تتطلب هذا النوع من النصوص، ولو لم تكن لما ظهرت النصوص التي بعدها، في أطوارها المتعددة ، واكب بعضها التغيرات الاجتماعية، وضل بعضها الطريق إلى دهاليز مظلمة، وهذه مرحلة يجب أن تسجل ويعترف بها، وهي التي مهدت الطريق أمام الكتاب والنقاد والباحثين فيما بعد، أما ما صدر حولها من نقد جائر فليس هذا مجاله، فلم يراع أحد الظروف التاريخية والاجتماعية، وكانت قياساتهم على الفنون التي سبقت هذه البلاد بسنين عديدة، ولم يدركوا أن تلك البلدان قد مرت بما مر به هذا البلد من بدايات كانت في بعض الأحيان أصعب بكثير؛ وهناك نقطة في غاية الأهمية لم ينتبه إليها الدارسون والنقاد، إلا القليل منهم، ذلك أن هذه الفئة من الكتاب لم يكن

في نية احد منهم كتابة رواية بالمعنى الفني المتعارف عليه، ولم يدع أحد منهم أنه روائي، ولكنهم كانوا يكتبون بهدف التوجيه والإصلاح عن طريق القصة ، لأنهم يؤمنون بأن القصة أقرب إلى روح الإنسان من غيرها من السرد الوعظي الممل، وقد صرحوا بذالك في مناسبات كثير، وصرح عنهم دارسوهم بما ذكرت قبل قليل[4]، كما يصرح المغربي قبل ذلك بعقود/ على أنه لم يكن ينوي كتابة رواية بشروطها الفنية، لكنه يرغب في تسطير أفكاره حسب المتغيرات الكونية، وانتشال مجتمعه من التخلف إلى مصاف الأمم المتقدمة، أو هكذا كان يحلم[5]، هذه الأفكار التي صرح بها كتاب الرواية في طورها التعليمي، حيث تحول المجتمع من رعوي إلى مدني متعلم، كان المحور الأساس لتقدم العلوم والفنون، فالمغربي يرى أن بلاده بحاجة إلى سواعد أبنائها، وخيراتها يجب أن تعود إليهم[6]، ولذلك لم يكرر كتاب المرحلة الأولى تجربتهم مع القصة، أو ما كانوا يسمونه رواية، مهما طالت أو قصرت، أو توفرت فيها شروط الرواية، أو لم تتوفر، لأنهم قالوا ما عندهم؛ ومن الصعب جداً أن نحكم على إنتاج واحد، أو تجربة واحدة، ففي ذلك الوقت كل نص يسمى رواية، وقد عاود الأنصاري السرد بقصة – تعتبر قصيرة إلى حد ما – لكن النقد سماها رواية، وهي لم تتعد العمود الواحد في جريدة صوت الحجاز؛ ولعل نشاط النقد في هذه المرحلة يعد البداية الحقيقية للنقد في المملكة، وظهور أسماء نقدية جادة تصدت للنثر والشعر، كانت سبباً في تراجع هؤلاء الكتاب عن مشاريعهم السردية وتقييد حرياتهم الفكرية، إضافة إلى نضج تجربة الكتاب العرب في المهجر والبلاد المجاورة، وانصراف الأدباء و النقاد إلى أعمالهم ومقارنتها بإنتاج الكاتب السعودي في ذلك الوقت، كما اشتدت المعارك النقدية بين النقاد والكتاب، واهتمت الصحف الأدبية بالنقد، وكان من بين النقاد المميزين المحتذين بنقاد المدارس العربية المصرية عدد لا بأس به، مثل: إبراهيم هاشم فلالي، وحسين سرحان، وعبدالكريم الجهيمان، وعبدالعزيز القويفلي، وصالح أحمد

العثيمين، وأحمد محمد جمال، وعبدالرحمن الخضيري، وعبدالله عريف، وأحمد عبد الغفور عطار، ومحمد حسن عواد، والأخير اهتم بأعمال عبدالقدوس الأنصاري، وبخاصة قصته (مرهم التناسي)، وأسرف في نقدها، مما جعله يتعدى نقد العمل إلى شخص الكاتب؛ كما اشتد النقاش بين أحمد عبدالغفور عطار وأحمد السباعي، مما جعل الوسط الأدبي يتدخل لإيقاف العطار عن الكتابة بسبب تجاوزاته إلى شخص الكاتب، لكنه لم يسكت عند ذلك – كعادته – بل سافر إلى القاهرة وأصدر صحيفة من عدد واحد سماها (البيان) سنة 1950م، وزعها بعد عودته على مناصريه ضد السباعي؛ وهذه المرحلة التي تشبه استراحة المحارب، كانت فترة مراجعة واسترجاع، في ظل المتغيرات التي حدثت بعد توقف الحرب العالمية الثانية، ودخول عصر الحداثة إلى المجتمع، وكان النقد يتخذ واحداً من طريقين: الأول مراجعة ما صدر من نتاج أدبي (نثراً وشعراً)، والثاني، الانحياز في فئات أدبية نقدية، فيما سمي فيما بعد (المعارك النقدية)، والتي استنتجنا منها مدرستين نقديتين: مدرسة المدينة المنورة، بريادة عبدالقدوس الأنصاري، ومدرسة مكة المكرمة، بريادة محمد حسن عواد، انبثق على غرارها مدرسة ثالثة في الأحساء، بريادة محمد عبدالله الرومي، ضد مدرسة البحرين النقدية، ومن الأسباب الأساسية لتوقف القصة في هذه المرحلة شراسة النقد الذي قوبل به هذا الإنتاج في بداياته، وقناعة الكتاب بما أنتجوا، قياساً بنتاج العالم العربي والمهاجرين الشوام[7]، ولعل هذه المرحلة كانت مرحلة تحضير لما سيأتي بعدها من نصوص قصصية (رواية وقصة قصيرة) وقد التفت النقد إليها بجدية أكثر، ولم تعد حديث النساء والصبيان، كما كان يصفها شداة العلوم والأدب التقليدي؛ فالبلاد تستقبل أبناءها العائدين من البعثات إلى مصر ولبنان يحملون أفكاراً وأساليب حديثة لم تعهدها القصة العربية التقليدية ذات النتائج الجاهزة، والسبب قبل المسبب، فعاد حامد دمنهوري من بعثته في القاهرة ليقول قولته في هذا الفن الوعظي التعليمي ليقلبه إلى

فن روائي تعلم أسسه وتقنياته من كبار الروائيين والنقاد في مصر؛ فأصدر روايته الأولى (ثمن التضحية) 1959م، كأول عمل روائي اكتملت شروطه الفنية، ومهما قيل عن تأثره بكتاب مصر التي عاد منها لتوه، وأن عمله يشبه عمل محمد حسنين هيكل(زينب)، إلا أنه استطاع أن يوجد فنا روائياً حديثاً لم يسبق إليه، مع الاعتراف بأنه تأثر – كغيره – بالرواية الحديثة ثقافياً.

وحاول الدمنهوري تكرار تجربته في رواية ثانية بعنوان (ومرت الأيام) 1963، وكانت عملاً ضعيفاً، كنا سنقبله منه لو كان العمل الأول، ولم يضف إلى متغيرات المجتمع شيئاً يذكر، إضافة إلى رداءتها فنياً، فالدمنهوري بدأ من الأعلى إلى الأسفل، ولم يبدأ من الأسفل إلى الأعلى كتدرج طبيعي، وفي مثل هذه الحالات يسهل السقوط، وتدور الشكوك حول العمل وصاحبه،، واعتقد أن حب الشهرة والنقد غير المسؤول كانا السبب وراء حرق الرجل مبكراً، ولم يمهله القدر طويلاً ليصحح مساره الروائي، فقد توفي بعد صدورها بقليل من الزمن؛ أما الروائي الثاني الذي غير وجه الرواية من التعليمية إلى الفنية، والتصق بالمجتمع، ولم ينفصل عنه، واهتم بمعالجة القضايا الاجتماعية دون الانشغال بشريحة خاصة لا تمثل المجتمع في رؤية جمعية، فكان إبراهيم الناصر الحميدان، الذي بدأ بعكس الدمنهوري في عملين متباعدين، سنكمل الحديث عنهما وعن بقية أعماله في المحور التالي.

2 – المتغيرات الفنية والاجتماعية:

تحدثنا في المحور الأول عن الرواية التعليمية والظروف التي حدت بكتابها إلى معالجة بعض القضايا من منظور تعليمي وعظي، وفي هذا المحور سنتناول الرواية في طورها الاجتماعي الثاني وتحولها إلى الفنية من خلال كاتبين من الجيل الثاني، اهتما بالمتغيرات الاجتماعية؛ تحدثنا عن الأول (حامد دمنهوري) وسنتحدث عن إبراهيم الناصر، وكان لهذين الكاتبين

رؤية خاصة عن التحول الاجتماعي من الأمية إلى التعلم، خصوصاً تعليم المرأة، ومن الحياة الاجتماعية بين الريف والمدينة، وذلك نابع من خلفياتهما الثقافية، فقد أمضى الدمنهوري زمنا في مصر بين القاهرة والإسكندرية، طالباً في قسم اللغة العربية، وكذلك قضى الناصر طفولته في العراق، وتشرب الثقافة الحديثة من دراسته ومكتبة جده الذي كان يجلب له الكتب من الهند، حسبما يصرح به دائماً؛ وقد تشرب بحياة الريف العراقي في منطقة الزبير، التي يسميها (القرية النجدية) نظراً لهجرة أهل نجد إليها، وبقيت في ذاكرته، بالرغم من أنه عاد إلى السعودية في زمن مبكر، وظهر ذلك جلياً في روايته الأولى (ثقب في رداء الليل) 1960م، وقد سبقها بمجموعتين قصصيتين، هما (أرض بلا مطر وأمهاتنا والنضال)، ومهما يكن من أمر، فالناصر يعالج مشاكل المجتمع مباشرة، ليس بالرصد الاجتماعي العادي، لكن بالرصد الروائي الفني، والقصة القصيرة المحبوكة، وبعد التأمل فيما أصدر أمضى تسع سنوات أصدر بعدها روايته الثانية (سفينة الموتى) 1969، حيث حشد فيها عدداً من قضايا المجتمع، كالتحول من الطب الشعبي، إلى الحديث، ومن التجارة التقليدية إلى التجارة الوافدة، ولكن يرى أن الطب مايزال قاصراً والتجارة لفئة محدودة من المجتمع، والباقي للسوق الشعبي الرخيص الثمن، الذي يوفر المستلزمات الشعبية، بمسماه الشعبي في الرياض (حلة العبيد) بكسر الحاء. ويعتبر هذا العمل نقطة انطلاقة بالنسبة للناصر، فقد توفرت في هذا العمل كثير من الشروط الفنية الحديثة،، من حيث (اللغة الروائية، والحدث، والحبكة)، فكان عملاً متكاملا سرديا[8]؛ ولم تخل هذه الفترة من أعمال تقليدية على غرار الأعمال التي رافقت الطور الأول، من الناحيتين، الاجتماعية والفنية، بالرغم من ظهور هذين الكاتبين بأعمال فنية[9]، وفي ظني أن تلك الأعمال كانت مخبأة في الأدراج إلى أن حانت الفرصة لإصدارها، أو أن كتابها لم يدركوا معنى الرواية، وما تزال شبه هذه الأعمال تصدر في الرواية العربية من حين إلى حين، وتدق لها

طبول النقد البعيد كل البعد عن مفهوم الرواية، وهؤلاء الكتاب كانوا معاصرين لهذين الكاتبين (الدمنهوري والناصر)، مثل: محمد زارع عقيل، المتأثر بجورجي زيدان، في اللغة والبناء، فقد أصدر عقيل في تلك الفترة روايتين، وهما أشبه بالقصة التقليدية الطويلة، وبعناوين زيدانية (ليلة في الظلام) والأخرى (أمير الحب)،قصة تاريخية بطلها الوليد بن عبد الملك، صدرتا عن دار الهلال، في القاهرة 1960م؛ وأصدرت هند صالح باغفار رواية بوليسية، بأسلوب سينمائي، بعنوان (البراءة المفقودة) 1972م، تدور أحداثها في القاهرة، وأصدرت عائشة زاهر أحمد رواية بعنوان (بسمة من بحيرات الدموع) 1979، وهي قصة خيالية تعالج وضع المرأة المغلوبة على أمرها في مجتمع لا صوت يسمع إلا صوت الرجل؛ وأصدر حمزة غالب أبو الفرج أقاصيص إخبارية طويلة، حُسبت على الرواية، من حيث الظرف التاريخي، بيد أن تلك الأعمال بعيدة كل البعد عن المتغيرات الاجتماعية والفنية، وحسبها بعض الدارسين على الرواية، على سطحيتها، ومن حق الدارس أن يحسب على المرحلة كل ما صدر فيها، لكن يجب عليه تحليل هذه الأعمال، للوقوف على نسبتها الفنية، وواقعية الظرف التاريخي، وتظهر في هذه الفترة أعمال موجهة سلفاً للنصح والإرشاد على مذهب الكتاب السابقين، عادت بالرواية إلى الوراء، وكان السبب الرئيس في ظهورها وجود النشر والتوزيع، وفي مقدمة الناشرين لهذه الأعمال شركة تهامة للنشر والتوزيع، حيث نشرت معظم هذه الأعمال في مرحلة الثمانينيات، أي في المرحلة الثالثة من مراحل الرواية، ومنها، على سبيل المثال لا الحصر: (فتاة من حائل) 1980، للدكتور محمد عبده يماني،التي أسرف المجاملون في تقريظها، إلا الدكتور يوسف عز الدين الذي نقدها نقداً موضوعياً أعجب مؤلفها قبل غيره[10]، ويصدر عبد الكريم محمود الخطيب روايته (حي المنجارة) في العام نفسه، وبالرغم من أنها تعالج شيئاً من تحولات المجتمع، إلا أنها تفتقر إلى الناحية الفنية، ويصدر فؤاد صادق مفتي رواية بعنوان

(لحظة ضعف) في العام نفسه، وهي شبيهة برواية الكاتب الإسلامي نجيب الكيلاني (فطيرة صهيون)، ويصدر عصام خوقير روايته (الدوامة)، وهذه الرواية أقرب إلى المتغير الاجتماعي من غيرها، فيما يخص المرأة وعملها، وكأنه يطرح سؤالاً مفاده: ما فائدة الشهادة التي تحصل عليها المرأة ولا تعمل بها؟؟ وبصرف النظر عن الأسلوب الذي اتخذه الكاتب المسرحي، إلا أنها واكبت المتغيرات لاجتماعية في مجال العمل والتعليم، والتغيرات والقفزات التي يمر به العالم؛ ويصدر سيف الدين عاشور روايته (لا تقل وداعا) تكاد تكون نقلاً حرفياً لرواية شكسبير (روميو وجولييت) التي استقى مادتها من الأسطورة البابلية (الحب الخالد)، أما طاهر عوض سلام الذي أصدر بعض أعماله التقليدية في هذه الفترة، مثل:الصندوق المدفون، وأشرقت الشمس، وقبو الأفاعي، وعواطف محترقة)، وهو تلميذ وفي لمحمد زارع عقيل، وعقيل تلميذ لزيدان، فقد غلبت على أعماله النزعة الخيالية المجنحة، البعيدة كل البعد عن المتغيرات الاجتماعية، وهذه الأعمال تميل إلى التوثيق التاريخي؛ أما الرومانسيات فنجدها عند عبد الله جفري في عمله الأول (جزء من حلم)، وفيها طرح للمتغيرات الاجتماعية، من حيث تحرر المرأة إلى حد ما في بعض الأسر؛ ويقتفي هذا الأثر خالد باطرفي في روايته (ما بعد الرماد)، وهدى الرشيد في روايتها (غداً سيكون الخميس)، ونخلص من هذه الأعمال بالتالي:

أولاً، النتائج جاهزة سلفاً، وهذا من الرواية النقلية، المعتمدة على الحكاية المعروفة، فالخيال الروائي مفقود، ومثله البناء الفني واللغة الجاذبة للمتلقي، فلا تسلسل للحدث، والشخصيات مركبة، والحكاية مفتعلة، حتى وإن كانت واقعية، فإنها لا تمثل تغيرات المجتمع، لأنها منقولة من حدث سابق للفعل.

ثانياً، يغلب على هذه الفئة تقليد الأعمال السابقة، وتركيب أحداث مشابهة.

ثالثاً، اللغة الروائية ضعيفة[12] يغلب عليها السرد التاريخي، والحكاية الشعبية غير الموظفة، والأسلوب الإخباري الصحفي.ولم تخل هذه الفترة من ظهور أصوات روائية جديدة أتقنت العمل الروائي، ووظفت الأحداث توظيفاً جيداً، ونقلت الحدث بلغة روائية حديثة، أشاد النقاد والدارسون بها في دراساتهم الحديثة[13]، مثل عبد العزيز مشري، وأمل شطا، وحمزة بوقري، وكاتب هذا البحث، في روايته الثانية[14]، وعبدالعزيز الصقعبي، مع استمرار إبراهيم الناصر في كتابة الرواية المواكبة لمتغيرات المجتمع برؤية الناقد الاجتماعي[15]، ومع أن القصة القصيرة المزدهرة في الثمانينيات والتسعينيات لم تكن منافساً عنيداً، إلا أن الرواية لم تسيطر على الموقف إلا بعد ضعف القصة القصيرة، وتراجع الشعر – بشكل عام – وانشغال النقد بأمور جانبية، كالشعر المنثور، والنقد الثقافي ، وفشل ما يسمى بقصيدة النثر، وهبوط السرد إلى الذكريات المسفة، كالجنس ومغامرات المراهقين، والتصادم بين تياري الإسلاميين وغيرهم...، وفي هذا الفراغ الأدبي أخذت الرواية في الصعود لسد حاجة المتلقي الفكرية من جهة، وقدرة الرواية على إيصال الفكرة إلى المتلقي من جهة أخرى، ووجود الوعي الجمعي في أوساط المجتمع الذي يبحث عن الجديد الذي يكسر هالة الملائكية الاجتماعية،؛ لكن هذه الفترة التي نتحدث عنها لم تسلم من غوغائية الإنتاج الذي جذب كثيراً من الكتاب لتجريب حظوظهم في مجال الرواية التي جذبت الأبصار نحوها وتسيدت سوق الإبداع، فنجح البعض وأخفق آخرون؛ ولم يأخذ النقاد والدارسون في حساباتهم تشكل الفن الروائي وآنية الزمن، فالرواية ليست آنية كالقصيدة والقصة القصيرة، بل تحتاج إلى زمن قد يطول وقد يقصر، وقد يطول إلى زمن تكتمل فيه أركان الزمن الروائي، وهذا ما خدع كثيراً من الكتاب، عندما يكتبون ولم يأخذوا في حساباتهم عامل

الزمن الممتد على حدود المكان، فيكون الزمن أطول من المكان أو العكس، وبالتالي تنعكس كل هذه المعطيات على تشكل أدوات المجتمع المتقبل للتغيير، فإذا تغير الزمن وتغيرت حدود المكان ولم يتغير المجتمع، الذي هو المادة الرئيسة للرواية، لم يعد للرواية قيمة فنية، فستدخل في ملفات التاريخ، وتصبح سرداً مفرغاً من معناه، فمنذ العقدين الأخيرين من القرن العشرين ظهرت التغيرات الاجتماعية بوضوح في المجتمع، من حيث الزمان والمكان، وتم انعكاسها على الرواية الحقيقية، بشكل جمعي يسمو كسمو الأدب نفسه؛ وقد كانت الكتابات السابقة تعد إرهاصاً لهذه التحولات، فالكتاب في مرحلة الثمانينيات وما قبلها كانوا ينظرون لتعليم المرأة تعليماً عالياً يليق بمكانتها، ودخولها سوق العمل، فرواية فؤاد صادق مفتي (لا، لم يعد حلماً) 1983م، تبشر بدخول المرأة سوق العمل الحر، وروايات أمل شطا تبشر بالمرأة الموظفة، ورواية إبراهيم الناصر (عذراء المنفى) تبشر بفتاة مثقفة، وقد تعدى الكتاب مرحلة التبشير بالتعليم إلى التنظير لسوق العمل، فالمرأة منذ القدم هي عمود الأسرة، ومشارك أساسي في التجارة، ولم تكن المرأة معزولة عن المجتمع، كما يصوره بعض الأدعياء، لكنها كانت شريكاً للرجل في كل شيء، ومجتمع الجزيرة العربية قابل للتحول بسرعة، بالرغم من القيود التي تفرض على المرأة من حين لآخر .

* * *

كان العقد الأخير من القرن العشرين البوابة الكبيرة التي انطلقت منها الكتابات الروائية وشبه الروائية واللا روائية المعدة سلفاً- في أذهان كتابها أو في أدراجهم - بنوع جديد من السرد، وبأسلوب لم يعهد في الرواية العربية على وجه العموم، فصدرت روايات المذكرات والذكريات، والبوح بأسرار لم تكن مجهولة، ولا مهمة في حد ذاتها، وكل ذلك من مخزون الذاكرة، وليس هناك إبداع خارج ذاكرة المبدع، مهما يكن نوع الإبداع، كما

يؤكد على ذلك كبار النقاد في العالم، ومنهم : دومنيك فرناندين، وفيليب لوجون، وغيرهما...[16]، ولكن الاعتماد الكلي على الذاكرة أمر فيه كثير من الخطورة، حيث تتحول الرواية إلى مذكرات مجتزأة من السيرة الذاتية، وبالتالي ينعدم الخيال كعامل أساسي في بناء الرواية، فتفقد الرواية معناها وتتحول إلى سرد حكائي؛ وهذه الجزئيات ربما يستعان بها في مشهد عابر عندما تدعو الحاجة إليها، وتوسع الكتاب في تعدي الخطوط الحمراء الرقابية لم يعد محدوداً بحدود الوطن الواحد، في زمن توفر النشر في كل مكان، وصنع هؤلاء الكتاب فناً جديداً، لم يصنعهم الفن، فأغلب ما ظهر في أواخر القرن العشرين مصنوع متكلف، فالفنان الحقيقي لا يصنع الفن، بل يصنعه الفن، وتسيره الفكرة في تسلسل روائي، وقد تنبه النقاد والدارسون والمنظرون للرواية العالمية إلى هذه الجزئية المهمة في بناء الرواية، واتفقوا على أن الروائي الحقيقي هو من يكتب وليس في ذهنه أكثر من الفكرة التي سيكتب عنها، أما باقي النسيج الروائي فيصنع من نفسه جسماً متكاملاً هو في النهاية الرواية، ولأن الرواية هي الفن المتسيد في المشهد الثقافي، فقد أراد هؤلاء إيصال أفكارهم إلى المتلقي عن طريقها، فهم معروفون (شعراء، وصحافيون، وكتاب قصة قصيرة) ولم يعرفوا كتاب سرد طويل النفس، قبل هذه التجربة، لذلك لن نناقش هذا النوع من السرد، المنقول، وليس المبدَع، مع احتفاظنا بقيمته التاريخية، فمنذ أن أصدر غازي القصيبي شقة الحرية، عام 1990م، وسجل فيها ذكرياته في القاهرة، توالت هذه الإصدارات على نفس المنوال، وبالتالي لم يأت الآخرون بجديد، فهم على رأي بعض الباحثين يلعبون في الوقت الضائع، ويكررون هذه العبارات التي ملها المتلقي النزيه، منذ أن أصدر محمد شكري عمله الأول (الخبز الحافي) 1987، كما أن هناك فئة أخرى ظهرت بالذكريات من جانب فلسفة الواقع المتحول من طور إلى طور آخر، وخانتهم اللغة الروائية قبل كل شيء[17]، ولعل ظهور هذا اللون – أيا كانت فنيتها – يعبر عن تحول في المجتمع نحو المصارحة، ونفي المقولات

التي تمثل المجتمع الملائكي، أو المدينة الفاضلة التي تخيلها أفلاطون من قبل، وإن كان هذا الفعل لا يخفى على المتلقي، إلا أن هذه الصياغات تحتاج إلى تغليف محكم في نسيج روائي، من روائي متمكن في السرد؛ وظهر من بعد هذه الكوكبة كتاب استطاعوا – إلى حد ما – أن يعالجوا هذه القضية الأزلية في مجتمع يوصف بالمحافظة، ويدعي معظم أفراده الفضائل، ويكلف البعض بحراستها في الظاهر، ويمارس في خارجه كل ما يمكن أن يمارس في داخله[18]؛ وتحولات المجتمع وتغيراته من طور إلى طور، ومن حقبة تاريخية إلى أخرى تفرضها الظروف ومعطيات العصر لها أسبابها ودواعيها، فمنذ أن دخل البث الفضائي كل منزل، وكثر السفر والاطلاع، والكتاب والنقاد في صراع مع الآخرين حول التقدم ومسايرة العالم من حولنا، مع البقاء على العادات والمثل: الدينية والعقدية، والعادات الاجتماعية...، وأصبحت الأمور تتكشف يوماً بعد يوم، ولم تعد الخطب التي تلقى في كل مناسبة تؤثر في المجتمع، الذي يرى كل يوم تغيرا في كل مناحي الحياة، واكتشف ما كان يخفيه كل من الطرفين، الداعي للتقدم ونبذ الخرافة، ومن كان ضده، ولم يعد الكاتب يتخفى خلف الأقنعة في غموض يصعب على المتلقي فك مغاليقه، يتخذ فيه الكاتب مسارب مظلمة في بحر لجي (ظلمات بعضها فوق بعض)، مثلما فعلت رجاء عالم في رواياتها الأولى – إن جاز التعبير أن تسمى روايات – (4 صفر)، حتى وإن حازت على الجائزة الأولى في مسابقة ابن طفيل من المعهد العربي في أسبانيا، فما تلاها من روايات للكاتبة نفسها صار أكثر وضوحاً ونضجاً ومصارحة[19]، مع تحفظي الشديد على مسألة الجوائز والترجمات إلى لغات أخرى، وهذه يدخل فيها عوامل لا داعي لذكرها هنا؛ ويبدو التحول والتغير في المكان كمكون سردي في كثير من الروايات ذات البعد الثقافي بين القديم والجديد، كشاهد على العصر، يتضح ذلك من روايات عبدالعزيز مشري، التي عالج فيها الماضي والحاضر، كمتغير حكمت به الظروف التاريخية والاجتماعية[20]؛ يقول شكري عياد:

«الروائي شاهد على عصره، وأخطر ما في شهادته هو ما يستخلص من عمله الفني دون تعمد منه للمشاركة في الأحداث المحيطة به بوصفه مفكراً سياسياً أو اجتماعياً»[21] وصار الاهتمام بالمكان وعلاقته بالإنسان، من مكونات العمل الروائي في هذه المرحلة، بصورة تختلف عن الصور التي صُورِ بها في الأعمال السابقة على هذه المرحلة[22]، وقد عمد كثير من الكتابَ إلى تحولات المكان بنوعيه (العام والخاص)، فالعام يعني تحول أبناء الريف والبوادي إلى المدن، والخاص يعني تحول أبناء المدن إلى أحياء جديدة متفرقة، صنعتها الطفرة المادية في مرحلة الثمانينيات، بعد أن كان يضمهم مكان واحد[23]، وهذه التحولات والتغيرات أضعفت الرباط الاجتماعي، فانتشرت الجريمة بأنواعها؛ وقد تتداخل بعض التغيرات في عمل واحد يشمل تحولات المرأة من الأمية إلى التعلم، ويتعدى ذلك إلى قيادة السيارة، ويشير إلى حقوق المرأة المسلوبة في التجارة، التي كانت تمارسها من قبل، باعتبارها عملاً شريفاً، وأمور أخرى يربط الروائي بينها؛ ولم تعد قضية علاقة الرجل بالمرأة ذلك الهم الذي يشغل الروائي في هذه المرحلة، فقد تعدتها المرحلة بكثير، وولت مع عصر الرومانسيات، وصارت قضية الوافد الأجنبي وتأثيره على الثقافة والأمن هماً من هموم الروائي وتغيرات المجتمع والحفاظ على هويته من الضياع، مما شغل بال بعض الروائيين، كقضية وطنية، بكل ما في الكلمة من معنى[24]، ولعل المتابع للحركة الروائية في السنوات الأخيرة يلاحظ الكم الهائل الذي صدر باسم الرواية، أو سماه النقاد رواية ، مع أن كاتبه/ كاتبته يتبرأ من تسميته رواية، كما حصل من كاتبة قصة(بنات الرياض)، وأغلب هذه الأعمال ليست روايات، ليس فيها من الرواية إلا اسمها[25]، وهذه – من وجهة نظري – حالة طبيعية في ظروف، مثل هذا الظرف التاريخي للرواية، كتاب العصر إن جاز لنا التعبير، ولعلنا نذكر زمن الشعر الحر، عندما ظهر في أربعينيات القرن الماضي، وأصبح الكل شاعراً!!!!.

3 - التيار الإسلامي والتغير الاجتماعي:

الرواية جنس أدبي راق يحتاج إلى ثقافة عالية ووعي مدرك لما يدور في المجتمع من أحداث، قد يعالجها المقال والبحث الاجتماعي، ولكن الرواية تختلف من حيث المعالجة الفنية المقبولة لدى المتلقي، لا يستطيع أن يصوغه إلا الروائي الموهوب بفنية يتعامل بها مع الأحداث، من منظور خلفي للحدث، وليس من منظور مباشر، وقد يظن البعض أن هذه الصياغات من السهولة واليسر بمكان، وهذا ما جعل بعض المجاملين يشيد ببعض الأعمال التي صدرت قديماً وحديثاً على أنها أعمال روائية ناضجة، وفي الواقع أنها أعمال سطحية مباشرة، لا تتعدى موضوع القصة والحكاية الساذجة، مما يدور في المجالس بدون توظيف فني، ليس فيها صياغة فنية تذكر؛ وازدهار الفن الروائي مرتبط بالحركة الاجتماعية، فالصلة بين التحولات - الاجتماعية والثقافية وظهور الأنواع الأدبية - مرتبط أشد الارتباط بتغيرات المجتمع - (الاقتصاد، والصناعية، والإعلامية)، وبما أن هذه العناصر تدور في صالح الرواية، مثل: النشر والتوزيع، واستهلاك الرواية كسلعة ثقافية، إلا أن لها سلبيات كثيرة، منها: دخول عدد من الكتاب غير المؤهلين في ميدان الرواية، وظهر تأثير الأسلوب الصحفي (الإخباري) على كثير من الكتابات في الآونة الأخيرة، حيث وجد القائمون على الصحف والمجلات المتخصصة في الشأن الأدبي أن الرواية أقدر على توصيل الفكرة أكثر من غيرها من الوسائل الثقافية الأخرى، فالمجلات التي اهتمت بالقصة - بشكل عام - كانت تهدف من وراء ذلك إلى نشر الوعي بين المواطنين عن طريق القصة، لأن القائمين عليها رأوا فيها السبيل الأسهل لتطوير قدرات المجتمع وفتح أذهان المتلقين عن طريقها[26]؛ وتفاوتت هذه الروايات بين الفنية وغير الفنية، والقدرة على رصد التحولات والتغيرات التي طرأت على المجتمع/ حسب تجربة الروائي الذاتية، بين تجربة تعليم المرأة، والتحول من الحي الواحد إلى عدد من

الأحياء، وكذلك تعليم المرأة، حيث بقي التعليم مقصوراً على الرجال، وصور بعضهم المرأة تتعلم سرا على مناهج إخوتها، أو بمدرس أو مدرّسة خاصة[27]، كما كانت تفعل (بنت الشاطئ) عائشة عبد الرحمن، كما اهتم نوع آخر بالتغيرات الاجتماعية بعد دخول الثروة البترولية، وبناء المدن الاقتصادية، على سواحل الخليج العربي[28]، حيث تتبع الكاتب بدايات تلك المدن وحياة سكانها وما طرأ عليها من تغير في الحياة والسلوك الاجتماعي، بينما أخذ بعض الكتاب في معالجة قضية المرأة المعلقة بين الشك في تبعات تعليمها، الذي ربما يجلب المفاسد، وبين تحصينها بالعلم والثقافة لشق طريقها عضواً نافعا في المجتمع[29]، مع أن غلبة الجانب العاطفي عند بعض الكاتبات أخل بالبناء الروائي؛ وهناك فريق ثالث طرق هذه الموضوعات بشيء من التحفظ، وقدم اعتذاره سلفاً عن القصور في الفنية، من ناحية، وألا يفهم خطأ، لكنها – على أية حال – أفكار صيغت في قوالب روائية[30]، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على الخوف الشديد من مواجهة التيار الآخر، وخوض هذه التجربة الصعبة، وقد أدرك هؤلاء الكتاب خطورتها، والحاجة إليها في آن واحد، وهذه المقدمات تكشف عن الحاجة إلى وجود فن روائي وأن هذه الروايات التي كتبت لها هذه المقدمات مجرد محاولات، أو إرهاصات أولية لم تؤيد بعد بأبعاد جوهرية يتطلبها الإبداع[31]، وهذه – بالفعل – إرهاصات لفن الرواية في المرحلة التالية.

* * *

كانت متغيرات الطفرة في أواخر الثمانينيات والتسعينيات، والانفتاح الذي أحدثته هذه الطفرة سبباً في ظهور عدد من الكتابات الروائية، التي لم يكن بعضها انعكاساً مباشراً، والبعض الآخر انعكاس مباشر، والرواية تحتاج إلى وقت قد يطول ويقصر، كما ذكرنا من قبل، لتتبلور الفكرة، ويتمكن الكاتب من جمع معلومات كافية لينسج منها هيكل الرواية، أما الثانية فلم

تتعد رد الفعل الذي أحدثه تصرف بعض الجهات، بصورة شخصية، مع الكاتب نفسه، ولذلك لم تظهر نتائج الطفرة التي حصلت في أوائل الثمانينيات إلا في مرحلة التسعينيات، عند كتاب الجيل الثالث، ومن استمر في الكتابة من الجيل الثاني، مثل: عصام خوقير، وإبراهيم الناصر، وحمزة بوقري؛ أما الكتاب الذين ظهرت أعمالهم في التسعينيات وبداية الألفية الثالثة، فقد بدأوا بالمصارحات المكشوفة، على منهج الكتاب الغربيين، وبعض الكتاب العرب، مثل: محمد شكري، من المغرب، وهو سرد شبه سيري، وقد تحدثنا عن ذلك من قبل، وما يزال بعض الكتاب يواصل هذا المنهج، مع أنه لم يأت بجديد، فالفكرة مستهلكة؛ ولم توفق الرواية السعودية بنقد يواكب هذا الكم، فالنقد من خلال الكتابات العاطفية شجعت كثيراً من الكتاب غير المتهنين للرواية على إنتاج ضعيف لا يتعدى الخواطر والأحاديث اليومية الساذجة المضادة للسرد المسرف في الجنس والتجديف...، بينما هناك من أسرف في الجانب المضاد، وصور الشخصيات في صور ملائكية، لا يأتيها الباطل من أي اتجاه[32]، وليس الكشف عن المستور، أو المسكوت عنه، أو الدعوة للفضائل والمثاليات، غاية الرواية الحديثة، وكل ما ذكره كتاب تلك السرديات كان خارج التغيرات الاجتماعية، وبالتالي لم يستفد منها المتلقي، من كل من الجانبين؛ ولنعلم أن الفن الأدبي هو الفن الذي يمكن أن يحيي نفسه أو يقضي عليها، مهما تتعال الأصوات – مدحاً أو قدحاً – وهذه حالة طبيعية، فلولا السلبي لم نجد الإيجابي، ولم تكن هذه الموجة من الرواية وليدة المصادفة، ولا من باب الإبداع الذي يولد بعضه بعضاً في حالة مخاض أدبي فني سببه قلق المبدع، بل كانت انعكاساً لظروف حتمتها المرحلة على الكاتب، فبث فيها همومه الخاصة على حساب الفن الروائي بسبب المتغيرات الاجتماعية التي فرضها الواقع الراهن في حياة المجتمع ككل، عندما اشتدت قوة ما يسمى بالتيارات الفكرية الإسلامية من حوله؛ وصار التكفير على المنابر وفي التجمعات البشرية في المناسبات، أسهل مما يتصوره العقل،

وتكتل المجتمع في فئات كل منها يعد نفسه صاحب الفضيلة، إضافة إلى التضخم المادي الذي أحدثته الطفرة، التي قسمت المجتمع إلى فئات طبقية، جعلته في سباق محموم في سبيل الكسب المادي بين الربح والخسارة من جهة، وبين التيار المتشدد من ناحية أخرى، وبين التحلل الاجتماعي من ناحية ثالثة، فنشطت جماعات الإخوان المسلمين، المسيِّسة، التي كانت تخطط في السر، وتبني نفسها منذ عقود في أوساط الشباب، يديرون الوسائل الإعلامية والتربوية باسم الدين- وإن كانت نوايا البعض منهم سليمة - فالغالب على التيار التطرف، وواكب هذا التغير (المادي والفكري) نجاح الثورة الخمينية في إيران، وإشاعة المذهب الشيعي، وتصدير الثورة إلى البلاد المجاورة أولاً لنصرة الشيعة المضطهدين - على حد تعبير قائد الثورة - الذي أراد أن يغير وجه التاريخي الشيعي بكتابه (ولاية الفقيه) فيجوز للفقهاء أن يكونوا ولاة، وأحدث هذا الكتاب تغيراً وانقساماً في داخل المذهب الشيعي أولاً، الذي لا يؤمن إلا بولاية المهدي المنتظر، وسبَّب عداوة مع المذاهب الأخرى، فأحدث هذا التغير الحرب الأولى في الخليج بين العراق وإيران، بما يزعم أنها تصدير للثورة في إيران وظهور جماعة التكفير والهجرة في مصر التي بدأت بقتل الشيخ الذهبي عندما خالف رأيهم المتشدد؛ وما هي إلا أشهر قليلة ليظهر التيار السلفي المتشدد المنشق بقيادة جهيمان، بثورة أراد أن ينطلق بها من الحرم المكي الشريف بعد انتهاء حج عام 1979هـ/1399م، وكانت رهانات جهيمان وحزبه رهانات خاسرة من حيث قبولها اجتماعياً، في بلد مقبل على التطور الاجتماعي في كثير من المفاهيم، بيد أنها لا تخدم إلا فئة واحدة مصلحتها في تخلف البلاد ليبقى العقل رهن احتياجاتها من الفتاوى والدجل ومحاربة الآخر من المذاهب الإسلامية، لكنها كسبت من ناحية أخرى، حيث قضي على جهيمان وأقطاب ثورته بإعدام الجسد، فقط، واستطاع أعوانه أن يبقوا فكرته الرئيسة المنطلقة من فكرة الإخوان البدو حية فاعلة، وهي محاربة كل جديد على أنه بدعة

(وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار) دون تعريف علمي للبدعة، ويحددونها في الجانب السلبي، ويرون أن عمل المرأة وممارستها لنوع من التجارة وظهورها في وسائل الإعلام فسق وفجور محرم، وأنها عورة في كل الحالات، وأن مكانها البيت، وأن كل جديد بدعة تمثل الضلالة، ولكن هذه البدعة المحرمة – في نظرهم اليوم – ماتلبث أن تكون حلالاً يتعامل معه الجميع على انها مفيدة، مثل: التلفزة والراديو وتعليم المرأة... وفي الحقيقة إن هذه إشكالية مصطلحية[33] سببت الكثير من البلبلة الاجتماعية، حيث تولى الفتوى فيها أنصاف المتعلمين، وابتعد عن الفصل فيها العلماء المعتبرون، لذلك أعطت الكتاب فسحة من الأمل في إصدار ما يريدون إصداره مقابل ما يصدره التيار الآخر من هجوم على الشعراء والكتاب، وتكفير العموم منهم، دون دليل أو اعتراف بكفر[34] أو شهادات عدل بحكم شرعي؛ وفي يوم 1979/12/27م، يدخل الإتحاد السوفيتي – العدو اللدود لأمريكا – أفغانستان محتلاً لها لنصرة الشيوعيين، فتهب أمريكا لحشد جند الإسلام للدفاع عن أفغانستان المسلمة، ويتطوع الشباب لهذه المهمة الدينية ضد الشيوعيين، وتنشط الحركات الإسلامية نشاطاً لم يحدث من قبل له مثيل، وتظهر المعتقدات المخزونة في هذا الجو المشحون بالحماس لتنفيذ ما يريد قادتهم تنفيذه، ويجد كل حزب فرصته فيما يريد أن يقول، ما دام ضد السوفييت وأعوانهم؛ وأحدث هذا التذبذب الفكري نوعاً من الانقسام في صفوف المجتمع، حتى في الأسرة الواحدة، ووصل التكفير إلى عقوق الوالدين والبراءة منهما، وإتلاف الأجهزة الكهربائية الحديثة وأجهزة التلفاز، بناء على فتوى قادتهم، ووجد هذا الشباب المندفع فرصته في الجهاد وإثبات الذات في تولي الحديث على المنابر، وتقدير المجتمع لما يقول، وتولى الوعظ والإرشاد مجموعة من أنصاف المتعلمين في غياب رجل الفقه الحقيقي على مدى عقود من الزمن، كما أشرنا إلى ذلك من قبل، وظهر عدد من المنظرين في السر، وقيام طلابهم بالمهمات في الظاهر، حيث اعتزلهم بعض الكتاب

الذين كانوا معهم وكتبوا مشاهداتهم في فصول رواياتهم[35]، وظهرت مصطلحات جديدة نسبة إلى أشخاص معينين، مثل: القطبية، نسبة إلى محمد وسيد قطب، والسرورية، نسبة إلى محمد سرور زين العابدين، وتولت هذه الأسماء بعض الطلاب النابهين، فتولى محمد قطب سفر الحوالي، الذي حضر الدكتوراه في (الإرجاء) تحت إشرافه، وتولى محمد سرور زين العابدين سلمان العودة في المعهد العلمي في القصيم، وأصبح هؤلاء الطلاب أصواتاً لهم ضد الحكومات، خصوصاً عندما غزا العراق الكويت 1990 وأحدث هذا الغزو انقساما في الأوساط العربية والإسلامية[36]، فأصبحت هذه السنة المفصل الحاد في التغير الاجتماعي في الوطن العربي، الذي أسس لوجود حكايات على شكل رواية، تمثل الليبرالية بأفكارها من خلال السرد، ويهلل بعض المناصرين لهذا الإنجاز العظيم في التصريح بالمسكوت عنه، ويعتبرها البعض ظاهرة اجتماعية، وفي الواقع ليست كذلك، فما هي إلا حالات شاذة لا تمثل التحول المطلوب في رصد متغيرات المجتمع، ويلح علينا السؤال التالي: هل هذه السرديات رواية؟ في الواقع أنها سرد ذكرياتي، يخلو من مقومات الرواية، فهي قصص عادية تخلو من الفلسفة والاستشراف، وهي قصص ذات رسائل مقصودة أتاح لها الظرف التاريخي الظهور في ظل المصادمات التي حصلت من الطرف الثاني، ليقول كتابها مقولتهم: بأن هذا المجتمع ليس ملائكياً، وأن الخصوصية كلمة مطاطة مفرغة من المعنى، ولعل الظروف التي أتيحت في نهاية القرن العشرين سهلت مهام هؤلاء الكتاب لإبداء آرائهم من خلال السرد، فتوفر المال، ووجود دور النشر العربية المهاجرة في بلاد ليس عليها قيود رقابية مفروضة، كانت الأسباب التي جعلت هذا النوع من الكتابات تظهر متتالية، بغثها وسمينها، وكل قصة تعبر عن مشكلة صاحبها الخاصة، بعناوين مكشوفة ومباشرة، مثل: (المطاوعة، ونساء المنكر، طريق القصيم، هند والعسكر)، وغيرها من النصوص التي تمثل وجهة نظر فردية، ونحن نعرف أن الرواية هم جمعي

لا يقتصر على الحوادث الفردية، ولا يمثل أقل من ظاهرة تجب معالجتها، ولكن ما سمي بالرواية في العشر سنين الأخيرة من القرن العشرين وأول القرن الحادي والعشرين، سارت على نمط الهموم الذاتية، ولذلك لا تحمل مفهوم الرواية بالمعنى الحقيقي للرواية، ولم تمثل الظاهرة الاجتماعية في متغيراتها[37]، بينما ظهرت في هذه الفترة مجموعة من الروايات اهتمت بالشأن الاجتماعي من جوانبه المختلفة، وتغيراته من حال إلى حال، وباستشرف المستقبل بناء على معطيات الحاضر، والتحول الفكري في موضوع الحداثة[38]، ولعل الطفرة الثانية لم تهتم بالتكثيف المادي بقدر ما طرأ من تغيرات في تفكير الإنسان الذي أمضى ما يزيد على ثلاثة عقود يوجّه بأفكار غيره، لكنه بعد أن اكتشف فشل هذه الأطروحات، من الطرفين: ما يسمى بالإسلامي، وما يسمى بالليبرالي، ووجد أنها عبارات مرور إلى أهداف شخصية لا تخدم الصالح العام، وبالتالي حصلت الطفرة في الفكر ليتغير الإنسان من تابع إلى مستقل، وهذا الأمر ليس بالجديد في عالم التحولات الاجتماعية على مر العصور، فهذا عالم الاجتماع عبدالرحمن بن خلدون يقول في مقدمته: «اعلم أن هذه الأطوار طبيعية للدول، فإن الغلب الذي يكون به الملك، إنما هو بالعصبية، وبما يتبعها من شدة البأس، وتعود إذا حصل الملك تبعه الرفه واتساع الأحوال... والحضارة إنما هي تفنن في الترف وإحكام الصنائع المستعملة في وجوهه ومذاهبه من المطابخ والملابس والمباني والفرش...»[39]، وهذه الرفاهية التي ذكرها ابن خلدون تبدو للعيان في سلوك المواطن في البلاد العربية والسعودية على وجه الخصوص عند الكتاب الذين التزموا بمعالجة الوضع الاجتماعي وما طرأ عليه من أمراض اجتماعية، وما ذكره ابن خلدون يكرره علماء الاجتماع ومفكرو الرأسمالية والماركسية، مثل: محمد عابد الجابري، وإنجلز وآخرون[40]، وهذه الجزئيات لم يلتفت إليها الروائيون السعوديون إلا القليل منهم، أما الباقون فقد شغلتهم مواضيع الأحاسيس الجسدية وما شابهها، بعيداً عن تحولات

وتغيرات المجتمع من طور إلى آخر، وسعى كثير من الساردين إلى طلب الشهرة من خلال السرد الجنسي، وتشجيع الناشرين الذين يبحثون عن تجارة الورق، وما يمكن قراءته مرة واحدة، وإقبال المتلقي على هذا النوع من السرديات سببه الكبت الاجتماعي المغلف بالدين الوهمي وليس الحقيقي.

الخاتمــة:

ونختم هذا البحث النقدي للرواية السعودية من خلال سؤال بدأنا به ونختم به،: هل واكبت الرواية تغيرات المجتمع وقفزاته من طور إلى طور؟؟. ووجدنا الإجابة ليست سهلة مباشرة، بلا، أو نعم. بل تحتاج منا إلى دراسة كل المنتج الروائي، منذ أول عمل ظهر في ثلاثينيات القرن العشرين إلى الآن، وقد وجدنا الرواية الحقيقية في مضمونها عند الجيل الأول تهتم بالتحول السريع نحو التعليم والتثقيف، والانقسام الثنائي بين الشرق والغرب، وتحمل رسالة إلى المتلقي، بصرف النظر عن فنيتها، وقد اعترف الكتاب بذلك قبل أن يوجه النقاد سهامهم نحو العمل وصاحبه،؛ وفي الجيل الثاني نجد الرواية الفنية تدخل مجال الرواية السعودية، وتحمل في مضمونها رسالة النقد للمجتمع والمسئولين عن الشأن الاجتماعي، من حيث تعليم المرأة ورعاية الشباب، وتحول المجتمع من الريف إلى المدينة والتفكك الأسري، فكانت في مجملها تحمل سمات التغيير الاجتماعي، وفي الجانب الآخر يتحول الاهتمام بالشأن الاجتماعي إلى التسلية، والحديث عن مجتمع خيالي ضيق، لا يمثل إلا شريحة من الشذاذ، والذكريات التي وردت في صيغة حكايات مكشوفة، يهدف الكاتب منها إلى لفت النظر وطلب الشهرة، حتى ولو كانت على حساب شخصيته وسمعته ، حيث وجد الغرب يرحب بها ليعلم الكثير عن الشرق الروحاني، عند كتاب سبقوه، مثل محمد شكري المغربي، ونؤكد على أن هؤلاء الكتاب لم يأتوا بجديد، والسبب أن هذه معلومات أولية احترقت منذ الإصدار الأول، كما أن التراجع الذي شهده الشعر، وعدم تلبية حاجات

المجتمع الذي تحول من المسموع إلى المقروء، بفضل التعليم النظامي والاحتكاك بالعالم الآخر، من خلال البعثات الدراسية والسفر السياحي والبث الفضائي، إضافة إلى تحول المجتمع نفسه، من رعوي إلى مدني، في ظروف الطفرة الأولى، والاعتراف الاجتماعي بالرواية على أنها لغة العصر، والمعبر عن حاجاته الثقافية والفكرية، وهي السمة الأولى التي تستطيع أن تحمل الكثير من الإشكاليات المعرفية.....، ولذلك تسابق كتاب القصة القصيرة والشعراء والصحافيون إلى مجال الرواية، بصفة تجارية، علهم يعوضون ما عجزت مواهبهم السابقة عن تحقيقه وإيصاله إلى المتلقي، وبالتالي ظهر لنا نتاج ضعيف معتمد على الذاكرة، مادته الشكوى الشخصية فيما لا يهم المجتمع ولا تحولاته وتغيراته السريعة، وتفاخر البعض منهم بترجمة عمله إلى لغات أخرى، أو كثرة ما بيع منها في معارض الكتب، وهذا ليس بدليل على نجاح العمل من فشله، فقد تدخل فيها العوامل المالية والشهرة الإعلامية، فعمل حامد دمنهوري الثاني (ومرت الأيام) ترجم إلى عدد من اللغات، ولم يترجم عمله الرائد الأول، وبهذه الخاتمة، نخلص إلى أن الرواية السعودية انقسمت فيما يخص التغير الاجتماعي إلى أربع فئات: الأولى، رواية رصدت تغيرات المجتمع في زمن البدايات واهتمت بالناحية التعليمية، وليس فيها فنية، والثانية، رواية فنية، بجانب اهتمامها بالتغير الاجتماعي، ورائداها حامد دمنهوري، وإبراهيم الناصر، في مرحلة الستينيات؛ والثالثة، رواية فنية اجتماعية استطاع كاتبها أن يرصد تغيرات المجتمع بكل أطيافه، ورائدها حمزة بوقري في مرحلة الثمانينيات، إضافة إلى أنها تطرح ثقافة مجتمع كامل. والرابعة رواية لم تمثل المجتمع لا من بعيد ولا من قريب (سرد حكائي) محورها الجسد والجنس والمراهقة، ورائدها غازي القصيبي، في مرحلة التسعينيات.

حاولت في هذه الدراسة أن أعطي صورة سريعة عن أجيال الرواية السعودية الثلاثة، وأطوارها الأربعة، ومدى ارتباطها بتغيرات المجتمع،

وما اعتراها من ضعف في المحتوى، وأن كثيراً منها لم يمثل التغيرات الاجتماعية، بل كان خارج السياق الاجتماعي.

فإن وفقت فمن الله – تعالى – وإن كنت دون ذلك فمن نفسي، ويكفي أنني حاولت، وبالله التوفيق.

الهوامش والمصادر والمراجع

1) د. عبد العزيز السبيل (الرواية المحلية، رؤية في مرحلة النشأة) بحث مقدم ضمن أوراق مؤتمر «الرواية بوصفها الأقوى حضوراً» ص 90 نادي القصيم الأدبي، 1424هـ/2004م.

2) د. سلطان سعد القحطاني(الرواية في المملكة العربية السعودية، نشأتها وتطورها، من (1930-1987) دراسة تاريخية نقدية، هي الأولى في المملكة. النسخة العربية، الرياض، الصفحات الذهبية 1998م.

3) د. سلطان سعد القحطاني (الرواية في المملكة.....) ص76، مصدر سابق.

4) أحمد السباعي (مقابلة منشورة في مجلة العرب) بمناسبة حصوله على جائزة الدولة التقديرية في الأدب، يناير 1984م، وحديث مع الدكتور/ نبيل المحيش في برنامج (رواد الثقافة) من إذاعة الرياض، في حلقته، رقم 16عن عبدالقدوس الأنصاري.

5) محمد علي مغربي (البعث) القاهرة 1948م.

6) د. سلطان سعد القحطاني (الرواية في المملكة ....) ص 83 وما بعدها، مصدر سابق.

7) إبراهيم هاشم فلالي (المرصاد) ص، 197، النادي الأدبي في الرياض1980م.

8) د. سلطان سعد القحطاني (النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية، نشأته واتجاهاته) ص127، النادي الأدبي في الطائف 2003م.

9) صدرت هذه الرواية في طبعتها الثانية عن النادي الأدبي في الطائف بعنوان (سفينة الضياع)

1979م.

10) نذكر من تلك الأعمال التي صدرت في الطور الأول: الزوجة والصديق، لمحمد عمر توفيق، وغربت الشمس، لعبدالله مليباري، والمجيدي الضائع، لمحمد سعيد دفتردار، وقصص سميرة بنت الجزيرة (سميرة خاشقجي).....

11) د. يوسف عز الدين (مجلة عالم الكتب) عدد خاص بالقصة، مج 1، 1981م.

12) د. سلطان سعد القحطاني(الرواية في المملكة... رواية الثمانينيات) مصدر سابق.

13) د. محمد صالح الشنطي (فن الرواية في الأدب السعودي المعاصر) ص249، ومابعدها، نادي جازان الأدبي 1990م.

14) كانت الرواية الأولى (زائر المساء) 1980 والرواية الثانية المشار إليها(طائر بلا جناح) 1981م. انظر، الشنطي، ص 249، المصدر السابق.

15) إبراهيم الناصر (غيوم الخريف) الجمعية العربية للثقافة الفنون، 1988م.

16) على سبيل المثال: روايات غازي القصيبي، وتركي الحمد، ومن احتذى حذوهما.

17) انظر عالم المعرفة 221، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 92.

18) عبدالحفيظ الشمري (جرف الخفايا) ومحمد المزيني (مفارق العتمة، وعرق بلدي) وعبدالله المعجل (الغربة الأولى)....

19) د. محمد الشنطي(فن الرواية في الأدب السعودي المعاصر) ص 333، مصدر سابق.

20) عبدالعزيز مشري (الوسمية، والغيوم ومنابت الشجر، والحصون، وصالحة).

21) د. شكري عياد (الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي) نقلاً عن الشنطي، ص 21، مصدر سابق.

22) عبدالله التعزي (الحفائر تتنفس)، وأمل شطا (لا عاش قلبي)...

23) عبده خال (مدن تأكل العشب)، وناصر الجاسم (الغصن اليتيم)...

24) سلطان القحطاني (سوق الحميدية) دار الانتشار العربي، بيروت 2008م.

25) خالد اليوسف (بيبلوجرافي2006) مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض 2007.

26) مجلة الهلال، ومجلة المجلة، ومجلة المنهل، ومجلة الآداب.

27) حمزة بوقري (سقيفة الصفا) 1983م.

28) عبدالله المعجل (الغربة الأولى) 2000م.

29) إبراهيم الناصر (سفينة الموتى) 1969م. وزينب حفني (ملامح).

30) انظر المقدمات التالية (محمد زارع عقيل)، ليلة في الظلام، ومحمد عبده، فتاة من حائل، وعصام خوقير، الدوامة، وسلطان القحطاني، طائر بلا جناح، وفؤاد صادق مفتي، لحظة ضعف، وسيف الدين عاشور، لا تقل وداعاً، وسميرة بنت الجزيرة، مأتم الورد.....

31) الدكتور محمد صالح الشنطي (فن الرواية في الأدب السعودي...) ص 25، مصدر سابق.

32) عبدالله العريني (دفء الليالي الشاتية).

33) د. سلطان سعد القحطاني (التيارات الفكرية وإشكالية المصطلح النقدي) ص 102، نادي الطائف الأدبي 2005م.

34) عوض محمد القرني (الحداثة في ميزان الإسلام)

35) محمد المزيني (مفارق العتمة).

36) د. سلطان سعد القحطاني (التيارات الفكرية.....) ص 136-137.

37) بدأت هذه السرديات بشقة الحرية لغازي القصيبي 1990، وتتالت بعدها السرديات على هذا النمط.

38) عبدالله العبدالمحسن (السواق) ومطلق البلوي (لا أحد في تبوك)، وخالد اليوسف (الوادي) ومحمد المزيني (ضرب الرمل).

39) مقدمة ابن خلدون، ص 154، دار صادر بيروت.

40) أنجلز (الماركسية في الجزائر) ص 261، الجزائر 2004م.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للدكتور سلطان، وهو رجل عذب الحديث، وأنا على يقين من أن ما أثاره الدكتور سلطان سيكون له تأثير وصدى، والورقة التالية للدكتورة صلوح السريحي، وهي بعنوان: تغييب المكان وبعثه، والدكتورة حاصلة على دكتوراه في الأدب العربي والنقد، ووكيلة عمادة شؤون المكتبات، ولها اهتمامات ودراسات وأبحاث في الشعر، ولها أبحاث في الحكاية الخرافية، فلتتفضل:

■■ **الدكتورة صلوح السريحي:**

السلام عليكم ورحمة الله.. أشكر النادي، رئيساً وأعضاء وإدارة، على إتاحة هذه الفرصة، وأشكر رئيس الجلسة والحضور..

تغيب المكان وبعثه في رواية «الموت يمر من هنا» لعبده خال

صلوح مصلح السريحي

تقع رواية «الموت يمر من هنا» الصادرة من منشورات الجمل في (512) صفحة من القطع المتوسط ، تعتمد الرواية على تبادل صوت السارد بين شخصياتها فتكشف بذلك عن باطن هذه الشخصيات ونفسياتها التي تعذب قارئها من الغلاف إلى الغلاف – كما ذكر الدكتور غازي القصيبي في تعليقه على الرواية – لأنه سوف يعيش من خلالها سنوات القحط والفقر والجهل وذل الإنسان وعجزه ومهانته في ظل التسلط والظلم.

تركز هذه الرواية على أسماء الشخصيات وأدوارها مع تغيب واضح للمكان علماً بأن عملية التغيب تحمل لنا فكرة الإماته. لذا فإن محاولة تحضيره هي عملية إحياء وبعث له تحاول هذه الورقة رصد بعض ملامحه وإعادة الحياة إليه من خلال تتبع خيوط الحلم الذي لم يتحقق.

حمل لنا العنوان «الموت يمر من هنا» بذرة تغيب المكان وتجهيله، مع ظهور ملامح القتامة والسوداوية، النابعة من رهبة كلمة الموت وسطوتها من ناحية، ومن تكرارها من ناحية أخرى، حيث تكرر لفظ الموت مرتين في العنوان محملاً بسلطة

التفعيل، من خلال الابتداء في الأولى، والفاعلية في الثانية، وتستمر هذه القتامة والسوداوية، وتتجدد مع استمرار الفعل المضارع وتجدده. وعلى الرغم من تحديد مكان مرور الموت بالظرفية المكانية (هنا) وبالرغم مما يحمله الظرف من دلالة العلمية، إلا أنه ظل لفظاً عائماً غير محدد، يفتح ذاته على زمن مستمر متجدد، استمده من الفعل المضارع الذي يسبقة، كما يفتح ذاته أيضاً على أماكن متعددة كاشفاً بهذا الانفتاح الزماني والمكاني عن حقيقة نسلم بها جميعاً، وهي أن الموت يمر حيث تنحني الرقاب، ويخيم الجهل، وتسرق الأرض والعرض، وينتشر الجوع والخوف.

لذا غابت قرية مِجَنَّة[1] المكان في الرواية، كما ذكر كاتبها، وكما أشارت إليها اللهجة والعادات والأدوات قرية من قرى جازان – تلك المنطقة التي أرضعت أبناءها العلم والثقافة و أخرجت لنا أسماء عدة – غابت هذه القرية أو غيبها كاتبها، لأنها لم تعد ترساً واقياً تحمي أهلها كما أطلق عليها، كما أنها لم تعد مجنَّة تحمى عظام موتاها[2]. بل لفظتهم للعراء، كاشفة عن سوءاتهم لتخاذلهم وخنوعهم، حجبت باطنها عن جثثهم، كما حجبت الأرض خيراتها عنهم، لأنها لم تعد ملكاً لأهلها، وإنما هي ملك لذلك الغراب الذي عشش على رؤوسهم، عندها أصبحت تعرف بالسوداء نسبة إلى السوادي رمز التسلط[3] ذلك الغريب الذي لم يحمل اسماً أو رسماً، كما دل عليه اسمه، ولم يعرف بنسبٍ ولا بلد كما جاء في الرواية، يتجاوز هذا الغريب بسطوته حدود الزمان والمكان، يتجدد ويتلون، وكلما مات سوادي نهض آخر، وكلما انفلت من عقاله أحدهم وقع في عقال سوادي آخر[4] انتزع الأرض والعرض بالقوة حيناً، وبالمقايضة على الحرية والقوت والكفن والقبر حيناً آخر[5].

استغل سنوات القحط والجدب، لادغاً كل من حاول رفع هامته، فانحنت له الرقاب، ودانت له الجباه خوفاً وهلعاً، ومثلما غاب اسم المكان غابت أيضاً دلالات رموزه وأسماء قاطنية، فلم تعد قلعة القرية حصناً ولا القبة فيها رمز

عبادة، بل الأولى وسيلة إرهاب وتخويف، والثانية وسيلة تضليل وابتزاز[6] تهدمت أسوار القلعة وانكشف زيف القبة، ولكن ظل كل منهما يمارس سطوته؛ لأن السجن في داخل النفوس المشبعة بالجهل و الخنوع و الخوف لا خارجها[7] ومثلما غُيب اسم المكان، غُيبت دلالات رموزه وتغيرت أسماء أهله لأن المحتل (السوادي) يشكل فيها الأسماء[8] فاتشحت بالموت حيناً، فكان منهم موتان ووديه، وبالجنون حيناً آخر، فكان درويش وقبر الجن و المجنون ورعنا، وإذا ما خرجت هذه الأسماء من دائرة الموت والجنون سقطت في بؤرة العبودية والرق والشقاء، فكان عبد السوادي وخادم ولي وشاقي ليتم احتلال المكان والشخوص.

وعلى الرغم من هذا التغيب للمكان ورموزه، إلا أنه ظل محفوراً في ذاكرة أهله محتفظاً ببعض ملامحة، فنلحظها من خلال اللهجة والأدوات والعادات، فظهر لنا المصرب والهوب والمغش والقعادة، كما ظهر لنا في عادات الحناء عند الرجال والقات والطرح وظهرت في تقديم حرف الميم امربع وامسحابة وامهاجع، وظهرت في عادات الزرع والضرع وطلا العشش من خلال المساني والجلبة والعجار والمشوان.... كل هذا محاولة للتمسك بالمكان والتجذر فيه، والبقاء على الذات والهوية، وتحقيق حلم ورؤيةٍ ظهرت في ساعة مخاض تبشر بولادة فجر تشع خيوطه، يعيد الحياة للقرية ويعيد القرية لأهلها، وأغنية[9] تردد الأمل والخلاص.

ديك الوقت ديكنا
من امسحابة ديكنا
ديك الفجر ديكنا
من امهاجع ديكنا
انفض غبارك بيننا
واخرج بنا

من امغارة كلنا
يا ديكنا يا ديكنا[10]

كما تحمل ساعة المخاض ولادة حلم يبشر بفجرٍ جديد «رأيت فيما يرى النائم: غرساً جديداً يشق وجه الجفاف، والضوء ينمو فيٍ عشتنا البعيدة[11].

تسربت خيوط هذه الأغنية والحلم لتبشر بفكرة البعث و انقشاع الظلم بميلاد عناصر المقاومة التي بدأتها العجوز نوار[12] فنسجت منها خيوط حكايات تستعيد بها تاريخ القرية وتكشف حقيقة السوادي وظلمه وتلسطه، اتخذت من الأولى – تاريخ القرية – وسيلة بقــاء، ومن الثانية – حقيقة السوادي – وسيلة مقاومة، فانطفأ نورها وغاب أريجها بكوز لبن مسموم[13]، قتلت وهي تردد: سنقشعه قريباً عن جلودنا بهذه الحكايات[14] ومع هذا التسلط استمر سرد الحكايات[15] يلجمها الخوف حيناً، ويفصح عنها القهر والظلم حيناً آخر، التقطت خيوطها صابرة، وأكملت نسجها ليستمر الحلم ببعث القرية من مرقدها، مبشرة في أثناء حكيها لهذا الحلم بفجر جديد يبزغ ضوءه ويصيح ديكه، تُردد هذا الحلم وهي تعمل في المحافظة على إرث القرية و إقامة أود أبنائها، فطلت العشش بالرنج تارة و بالروث تارة آخرى[16] متحاملة على ما يسقطه عليها اسمها من الصبر و الجلادة، وعلى قعادات متراصة تحمل طابع المكان، حتى إذا ما خرجت من حدود الصبر عرفت برعنا، رحلت مع ما بقي من حطام أسرتها، تاركة في القرية ثمن حكايتها المتمثله في فزع ابنتها من محاولة الاعتداء، وعينان، وجثة مزروعة تورق التسلط وتكمل مسيرة تحقيق الحلم «ألق ببذور القمح على جسد أبيك لينبت من جديد .... الرجال تنبت رجالاً»[17].

التقط خيوط هذه الحكايات وإحلامها، موتان ودرويش ماتا بعد أن نسجا خيوط الحلم والرؤية في سجن القلعة وخارجه، وصنعوا من خلال الحكايات في القلعة أسطورة الجن وجعلوا من خلال هذه الأسطورة الأغلال والقيود أسلحة، والظلام دروعاً ومن جثثهم سلماً يصلون به إلى الخلاص.

مات موتان بعد أن حقق جزءاً من الحلم، تمثل في انفتاح القرية على العالم الخارجي ، عرفوا أن هناك عالماً آخر غير القرية، ومتسلطاً آخر غير السوادي (هناك دول أشد ظلماً من السوادي)[18] صنع هذا التسلط الإنسان بخنوعه وضعفه وجهله، عاد موتان إلى القرية، حاملاً عين أبيه بعد أن تحولت إلى جمرة تحثه على العودة ليزرعها بجوار أختها عند القبة (ازرعها بجوار أختها كي لا ينام السوادي)[19] لتبقى العينان مفتوحتين على الظلم والجهل والتسلط، عين خلعها الظلم حتى لا ترى (247) وعين خلعها صاحبهُا لترى[20].

أما درويش فقد خلع على نفسه الجنون أو خلعت عليه صفة الجنون وجعل من جنونه حجاباً يقيه بطش السوادي، حاول البحث عن جذوره التي غيبها عنه التسلط والظلم[21] بحث في حكايات القرية عنها، والتقط بعض همساتهم التي حاول التسلط إسكاتها بالموت، حاول من خلالها استنهاظ الهمم، ولكن جنونه كان حجاباً أيضاً بينه وبين أهل القرية، شعر بالعجز فردد بيأس «هنيئاً لي جنوني... وهنيئاً لكم حذاء السوادي تزينون به رؤوسكم»[22].

كان جميع المرددين لهذه الحكايات على يقين بأن الفجر لم يبزغ بعد، ولكن الحكايات والانفتاح عملا على نسج خيوطه، كانوا يؤمنون ببعث جديد يسقط الظلم، سقطوا وهم يرددون للخانعين من أهل القرية نحن أنانيون..... نرغب أن نرى سقوط الظلم وأن نرى ثمرة أعمالنا ونحن أحياء..... إنها أنانية محضة.... لماذا لا نجعل الخير يعبر فوق أجسادنا.. كل الخير أن تسقط أجسادنا لينهض العدل[23].

انتهت الرواية وقد حققت الحكايات جزءاً من الحلم، بعد أن زرعوا الأرض بأجسادهم، لأنهم على يقين أن من يزرع نفسه في الأرض لا يموت[24] ولتكون هذه الأجساد بعد ذلك غرساً جديداً يشق وجه الجفاف يصبح معه الديك مبشراً بفجر جديد.

لذا كان الموت يمر من هنا، حيث ذل الإنسان وخنوعه ومهانته في ظل التسلط والظلم ، إنها رواية الإنسان المقهور في كل مكان وكل شبر مغصوب.

هوامش البحث

1) المِجَنُّ : التُّرْسُ.... على ما ذهب إليه سيبويه من أن وزنه فِعَلٌ.. جنَّ الشيء يجنه جَنًّا: ستره والجَنَنُ بالفتح القبر لستره الميت، والجنن أيضاً الكفن (اللسان/ مجن/ جنن).

2) لم يجد في المقبرة مكاناً يدفن فيه فعادوا به للقرية 392/ الرواية.

3) السواد: الشخص.... الأسود: أخبث الحيات وأعظمها وأنكاها ولا ينجو سليمة (اللسان/ سود).

4) هم يرحلون من مكان إلى مكان ولا يموتون، لذلك الأهل يتواصون بالبقاء هنا وعدم مغادرة القرية، لأن كل مكان يوجد به واحد منهم، والويل لمن عثروا عليه هارباً من أحدهم (428/ الرواية).

5) دفعوا للسوادي آخر حقولهم ثمناً لهذا الكفن (387) قتلت مرحمه لأنها اعتصمت بشرفها (29/ الرواية).

6) (421/ الرواية) عمل السوادي على تعظيم القبر وشغل الناس به كي لا يشتغلوا بالحديث عن ظلمه.

7) بات السجن في داخلنا متى ما خرجنا منه أكتسبنا حريتنا (299/ الرواية) كل القرية لا فرق بين داخل أو خارج القلعة (353/ الرواية).

8) (59/ الرواية).

9) غنِّ قبل أن تموت فالموت لا يرقى درجات الغناء (244/ الرواية).

10) (345/ الرواية).

11) (402/ الرواية).

12) النُّور الضياء... والضوء... هو الذي يبصر بنوره ذو العماية ويرشد بهداه ذو الغواية... والنَّوْر الزَّهر (اللسان/ نور).

13) هذه القرية ثدي يدر اللبن السام والشوك السام لعنة الله على السوداء والسوادي 76/ الرواية).

14) لازال أهل القرية ينثرون حكايتهم وهم يتلفتون.. هم يمضغون الكلام خوفاً (ص 352/ الرواية).

15) ص 448/ الرواية.

16) كنت أنقش الحياة... وحين فرغت وجدت أن الجدار أعمى ص 354/ الرواية.

17) 436/ الرواية.

18) 500/ الرواية.

19) 247/ الرواية.

20) 256/ الرواية.

21) نما في أرض السوادي غريباً، عاش عبداً... وعندما امتلأ عقله وابيضت أفعاله اسودت حريته ص436/ الرواية.

22) 194/ الرواية.

23) 192/ الرواية.

24) 136/ الرواية

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

أشكر الدكتورة صلوح، والورقة التالية للدكتور عادل ضرغام، وهو باحث وناقد، وله مشاركات كثيرة وفاعلة في الوسط الثقافي، وهو أستاذ مشارك بكلية دار العلوم بالفيوم بمصر، وأستاذ مشارك بجامعة الملك خالد، وله مؤلفات كثيرة، لعل آخرها تحليل النص الشعري، فليتفضل:

■■ **الدكتور عادل ضرغام:**

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على أشرف الخلق وسيد المرسلين، سيدنا محمد النبي الأمي الهادي الأمين.. البحث في الأساس ينطلق لدراسة تشكيل الأيديولوجيا في رواية النيل: الطعم والرائحة للروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل، وهو في اعتقادي من الروائيين المهمين.

تشكيل الإيديولوجيا في رواية النيل الطعم والرائحة لإسماعيل فهد إسماعيل

عادل ضرغام

يورد آلان روب جرييه في كتابه (نحو رواية جديدة) قوله (كتابة الرواية لا يمكن أن تكون كتابة بريئة)، وهذه المقولة بداية يمكن أن تشير إلى جزئية مهمة، وهى أن مقاربة الرواية بتجلياتها العديدة لا يمكن أن تنفصل عن المنحى الفكري أو الأيديولوجي، حتى في الروايات التي يمكن أن تكون بعيدة عن ذلك السياق، انطلاقا من توجهات إبداعية نظرية. هذا التوجه ربما يجعل مقاربة الرواية من الناحية الأيديولوجية عملاً مشروعاً، وتتجلى الرواية – في ذلك السياق – بوصفها مشروعا ثقافيا لا ينفصل – بالضرورة – عن السياسي والاجتماعي.

ومصطلح الأيديولوجية من المصطلحات المزعجة التي يندرج تحتها دلالات عديدة، ولكنه – بالرغم من هذا الإزعاج – يظل مهما في طبيعة التواصل بين الأفراد الذين يحملون توجهات، قد تكون متجاوبة أو متباينة، (فطبقاً لألتوسير فالممارسة الأيديولوجية مهمة ومركزية بالنسبة لحياتنا، فالأيديولوجية تبنى

خبرتنا بالعالم، وتشكلنا في إطار ارتباطنا بهذا العالم، وكذلك تبنى وتشكل إحساسنا بأنفسنا)[1].

ربما كان لألتوسير تأثير كبير في تشكيل جوانب حدود هذا المصطلح، وتجليه الفكري، ففي الدراسات الخاصة بالأيديولوجية هناك إشارات دائماً إلى الوعي الزائف الذي تكونه الأيديولوجية، بوصفها آلية تحجب الحقيقة، وربما ولد هذا التوجه تحت تأثير ماركس، الذي شحن المصطلح بدلالة سلبية. (ولكن ألتوسير – الذي انطلق من إنجاز ماركس – يرى أن الأيديولوجية حقيقة جديدة، أكثر من دلالتها على حجب الحقيقة، وملاحظة ألتوسير المهمة تتمثل في أن الفردية بوصفها موضوعا تصنع – أساساً – لحمل الأيديولوجية)[2].

وفي تحديد دلالة مصطلح الأيديولوجيا، يجب أن نشير إلى أن هناك توجهين أساسيين، الأول منهما يجعل هذا المصطلح وثيق الصلة بالأفكار والمعتقدات، التي تجمع أعضاء مجتمع معين أو شريحة خاصة من أعضاء هذا المجتمع يقفون في موقف معارض أو مباين لشريحة معينة في إطار ذلك المجتمع، (فعالمة الاجتماع إميلى دوركهايم ميزت الطريقة أو النهج الأيديولوجي بوصفه نسقا يستخدم الأفكار ليحكم ترتيب الحقائق)[3].

إن هذه الأفكار أو القيم تشكل سلطة مهيمنة، في طبيعة الحركة أو الفعل أو رد الفعل، للأفراد الذين ينتمون إلى هذا المجتمع أو إلى شريحة منه، بوصفها تشكل نسقاً جاهزاً للحركة، فيأتي فعلهم، أو رد فعلهم، متساوقاً، أو منطلقاً من هذه الأفكار,وفي ذلك يقول أحد الباحثين (كل أيديولوجية تكون إطاراً أو بنية، تلك البنية التي تشتغل كعدسة تساعد أعضاء المجموعة لقراءة أو إساءة قراءة الأحداث والنصوص والصور، أو أي شكل من أشكال المعلومات، وبدون هذه القاعدة أو الإطار، أو بدون عدسة الأيديولوجية سنجد صعوبة في قراءة المعلومات والصور والأحداث، وستظل وجهة النظر الفردية غير مفهومة)[4].

إن التوجه الأول في تحديد الأيديولوجية، يجعل المصطلح وثيق الصلة بجزئيات ثقافية وفكرية واجتماعية وسياسية، وهذه الجزئيات قد أصّلت وأصبح لها إشعاع وفاعلية، بحيث تبدو محركة ومؤثرة لحركة الأفراد الذين ينضوون في إطارها .

أما التوجه الثاني، فإنه لا ينظر للأيديولوجية على أنها مجرد انعكاس للسياقات السياسية أو الاجتماعية في الواقع، وإنما يلح على حضور العمليات الفكرية لدى البشر، ولهذا يشير بعض الباحثين أن الأيديولوجية هي المعرفة المشتركة.

هذه المعرفة المشتركة، كان لها تأثير في توجيه المصطلح، نحو دلالات أكثر عمقاً، بعيداً عن دلالته السطحية في التوجه الأول، فجاءت دلالته مرتبطة في إطار ذلك التوجه وثيقة الصلة بعلاقة الإنسان بالعالم المحيط به، والأيديولوجية – في إطار ذلك التوجه – تحاول الإجابة عن أسئلة ترتبط بوضع الإنسان في ذلك الكون، وفق شروطه الوجودية المطبقة في إطار سياق حضاري، (فالأيديولوجية – كما يقول أحد الباحثين – هي علاقة معيشة بين الإنسان والعالم)[5].

وربما يكون هذا التوجه مؤثراً في توليد بعض المصطلحات، التي كان لها تأثير فاعل، في شد مصطلح الأيديولوجية إلى دلالات قد تكون أكثر عمقاً، مثل مصطلح (رؤية العالم)، الذي لا يقف عند حدود معاينة وضع الإنسان وفق سياقه التاريخي بوصفه حالة ساكنة، إنما يستدعي – بالضرورة كما يقول جمال حمداوي – الأحلام والتطلعات التي يحلم بتحقيقها مجموعة أفراد لمجموعة اجتماعية معينة)[6].

فالأيديولوجية، حين ترتبط بوضع الإنسان الذي ينتمي إلى شريحة معينة، لا تقف عند حدود الإطار الواقعي، وإنما تمتد بالضرورة إلى نسق مثالي يتوجه إليه ذلك الفرد بشريحته الخاصة التي ينتمي إليها، لأن وضع الإنسان في

مواجهة العالم في تجربة معيشة يشير إلى عملية فعل وانفعال، من خلال محاولة كل قسيم تطويع الآخر لتوجهاته وأفكاره.

إن المقدمة السابقة ربما كانت ضرورية، لتناول تشكيل الأيديولوجية، في رواية (النيل الطعم والرائحة)[7]، للروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل، لأنه يعد روائيا مهما في ذلك السياق، خصوصاً حين يرتبط الأمر بالتوجه القومي، أو بالمناحي الفكرية العديدة، فرواياته تقدم قراءة ذات خصوصية للواقع العربي بمختلف توجهاته وأطره الفكرية، ورؤيته – بغض النظر حول الاختلاف أو الاتفاق حولها – تحمل أبعاداً أيديولوجية، مشكلة وفق نسق بنائي خاص.

وهذه الحمولة الأيديولوجية، التي يمكن أن يلحظها القارئ في رواياته، ربما كان لها تأثير على تلقى بعض النقاد لأعماله، فنبيل سليمان يقول عن روايته كانت السماء زرقاء (بيد أن ما أحسبه من ضغط الأيديولوجي على الفني قد آذى الرهافة الفنية)[8].

وتأتى إشارة نبيل سليمان في معرض حديثه عن رواية (كانت السماء زرقاء) مهمة، لأنها تشير إلى نسق أول من أنساق مقاربة الأيديولوجية في الرواية، هذا النسق الأول يقف عند حدود الوعي بهذا السياق الحضاري أو السياق الأيديولوجي، ويتوجه إليه بشكل مباشر، ومن ثم يتم الانتقال إلى النص الأدبي والتعامل معه، كأنه آلة تعكس بشكل مباشر هذه السياقات المختلفة، وفي ذلك السياق يكون الاهتمام منصباً على هذه الجزئيات التي تشير إلى واقع فعلى ملموس، بدون الاهتمام بكيفية تجليها، وفاعليتها في تقديم واقع فني.

والواقع الفني المقدم في الرواية على نحو خاص يختلف – بالضرورة – عن الواقع الحياتي، فالصوت السردي في العمل الروائي – كما تقول إحدى الباحثات – ليس منتج أيديولوجيا، بل يمكن النظر إليه بوصفه أيديولوجيا، لأنه موجود في نقطة الاتصال بين الموقع الاجتماعي والممارسة الأدبية[9].

إذن فالأيديولوجية التي يمكن مقاربتها في الرواية، قد تنطلق من معطى واقعي، ولكنها في تجليها وتشكلها يتكوّن لها ملامح خصوصية، تتشكل ملامح هذه الخصوصية من البناء، ومن ثم يجب أن ينصب اهتمام الباحث أو المتلقي على البنيات الشكلية، وليس بالأيديولوجية الواقعية أو التطبيقات الاجتماعية المرتبطة بالعمل السردي.

إن الفارق بين التوجهين في مقاربة الأيديولوجية، فارق ينبع من توجه يرتبط بمقاربة هلامية، تحاول إثبات الترابط بين الموجود في النص الروائي، وبين سياق خارجي، تم تأسيسه سابقاً، ويكون الاهتمام مرتبطاً برصد ورود هذه الجزئيات، دون إشارة إلى طبيعة تجليها، التي تمنحها مغايرة ما وتوجه لا ينطلق من جزئيات أسست سابقاً، وإنما يحاول معاينة التشكيل السردي الذي يعطى – بالضرورة نتيجة للممارسة الأدبية – واقعاً مختلفاً.

وقد ألح كثير من النقاد على قيمة هذا المنحى، ففلاشينوف يقول: (إنه بدون الإشارات اللغوية، لا توجد أيديولوجيا)[10]، وفرانك أوكونور أشار (إلى أن أي فن حقيقي هو – بالضرورة – زواج بين أهمية المادة وأهمية المعالجة الفنية)[11].

إن هذه الجزئية مهمة، لأنه ليس هناك مضمون ناجز بدون اللغة، ولا يمكن – أساساً – أن نتخيل وجود مدى دلالي دون استحضار اللغة، (فاللغة ليست فقط نظاماً للملفات العقلية أو آلية لحمل الأفكار، وإنما اللغة تتكامل مع الفكرة بوصفها عملية استطرادية، اللغة والفكر يشاركان في إنتاج المعرفة)[12].

إذا كان الكلام السابق له مشروعية في إطار التواصل العادي والأفكار البسيطة، فإن وجوده فيما يخص الأفكار الأيديولوجية، يكون لازماً، ومن ثم تظل مقاربة الأفكار الأيديولوجية في النص الروائي، مرتبطة في الأساس بمعاينة الشكل، للخروج من هذا الشكل بآلية فاعلة يكون لها دور فاعل في تشكيل حدود

الأيديولوجية، التي تتجلى في إطار ذلك الشكل، وفي إطار تلك الآلية بمنحى مغاير.

إنّ قراءة رواية (النيل الطعم والرائحة) سوف تفصح عن أن الآلية الفاعلة، التي يمكن أن يكون لها حضور واضح، وتأثير بنائي، هي آلية تيار الوعي، التي تأتى في إبداع إسماعيل فهد إسماعيل، بشكل لافت بداية من روايته الأولى.

تيـار الوعـي:

مصطلح تيار الوعي أو الشعور Stream Of Consciousness، ربما استعمله لأول مرة وليم جيمس كمصطلح في علم النفس، وعرفه بأنه (جريان الذهن الذي يفترض فيه عدم الانتهاء والاستواء، فهو لا يظهر متقطع الأسباب فحسب (.....) إنه ممزق تماماً، إنه يفيض، ولذلك فإن كلمة (Stream) تيار، يمكن أن تكون استعارة ملائمة له)[13].

أما تيار الوعي بوصفه تقنية إبداعية، فقد أصّل في كتابات الكاتب الأيرلندي جيمس جويس، فهو الذي استخدمه بشكل مؤثر وفعال في روايته (صورة الفنان في شبابه).

وقد عرف روبرت همفري تيار الوعي بأنه (نوع من السرد الروائي، يركز فيه الكاتب على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصية الروائية من خلال مجموعة من التداعيات المركبة للخواطر عند هذه الشخصية)[14].

إن الدارسين حين يتحدثون عن رواية تيار الوعي، وهي تنضوي داخل الإطار الواقعي يشيرون دائما إلى مغايرة بين واقعية كلاسيكية أخذت شكلها النهائي من الروايات التحليلية الراصدة لأنساق واقعية لها صفة العموم والشمول، لأنها تنطلق من الموضوعية، وواقعية تمثلها رواية تيار الوعي، بحيث

يتحول الروائي من رصد الخارج إلى رصد الداخل الخاص بالشخصية، (فرواية التيار تتجرد من الزوائد الاجتماعية والتاريخية المفرطة، وتتخلص من التشبث بالأحداث الكبيرة، والأبعاد البارزة التي تشكل المجتمع - ثورة، وصف مدن قرى..... إلخ، لكنها تقدمها بشكل غير مباشر، ولا تعنى بتقديم المجتمع وتحركاته الآلية، التي رأتها الرواية التقليدية كمراجع، تسمح للإنسان بالتعرف على العالم، وعلى نفسه، بل تنشغل بالأشياء الصغيرة والظواهر الهامشية، التي تغوص عميقاً في ذاتية الإنسان)[15].

باستخدام تيار الوعي يستطيع الروائي الكشف عن طبيعة الشخصية، ليس من خلال الأحداث، وإنما من خلال ما يدور في ذهنها، ويمكن أن يدخل القارئ - من خلال الإنصات إلى تلك الآلية - إلى جزئيات شديدة الخصوصية، مرتبطة بأنماط التفكير لدى الشخصية، ويكشف عن الحالة المزاجية التي تحملها، لأن تيار الوعي يسجل الانزياحات المختلفة للشخصية الأساسية في الرواية.

هل أثرت هذه الآلية على تشكيل الأيديولوجية في رواية (النيل الطعم والرائحة)؟ إن الإجابة يجب أن تنطلق من معاينة البناء الخاص بالرواية، فآلية تيار الوعي كانت فاعلة في جزئيات عديدة، وهذه الجزئيات كانت وثيقة الصلة بتصوير الأيديولوجية. فالحدث السردي النامي في الرواية - الذي جاء بطيئاً إلى حد بعيد لانفتاحه على تيار الوعي بتجلياته العديدة - يأتي مرتبطا بالماضي، الذي، يفور داخلياً، ويترك أثره في الفعل ورد الفعل وتوجيه الحركة، وهذا يتطلب وعياً يقظاً من القارئ، حتى يستطيع أن يفصل بين ما هو سردي متتام بخطوات بطيئة، وبين ما هو انفتاح على الماضي.

إذن فصورة الشخصية الأساسية المقدمة في النسق السردي، لا يتم الكشف عنها بشكل تقليدي تراكمي، كما كان متبعاً في الروايات التي تمثل الواقعية الكلاسيكية، وإنما تأتي مرتبطة بالتفتيت، لأن ظهور جزئيات من تكوّنها

مرتبط في الأساس بمثير آني، وعلى القارئ أن يلم بهذه الجزئيات ليصل في النهاية إلى صورة شبه كاملة عن هذا البطل أو تلك الشخصية، حتى يستطيع أن يصل في النهاية إلى تبرير مقنع لفعلها الاغتيالى، الذي تجهز له في السرد المتنامي، فبدون هذه الخلفية القائمة على تيار الوعي، لا يستطيع الكاتب أن يقنعنا بمشروعية هذا الفعل.

ومن الجزئيات التي تثار دائماً في رواية تيار الوعي بصفة عامة، ويوجد لها ملامح كاشفة في رواية النيل الطعم والرائحة، جزئية الراوي، ودوره، وبخاصة حين تتم المقارنة بين دور الراوي في رواية تيار الوعي، ودوره في الرواية الواقعية الكلاسيكية، فقد اعتبر الباحث المعاصر، أن تدخل الراوي، أو الكاتب، في الرواية بالتفسير أو الشرح أو التعليق، لتحريض القارئ وتوجيهه إلى التوجه الذي يريده الراوي أو الكاتب عيباً في الرواية الواقعية الكلاسيكية، يقول محمود غنايم (إن الراوي العالم بكل شيء يضرّ في لعبة الإيهام بالواقع، من منطلق أن الاحتوائية أو اللامحدودية التي يمثلها هذا النوع من الرواة لا وجود له على أرضية الواقع، أو أن الراوي الخارجي بحاجة دائماً إلى إقناع القارئ، بأنه ثقة عند عرضه لداخلية الشخصية، في حين أن الشخصية حين تعرض أحاسيسها لا تحتاج إلى ذلك)[16].

وليس معنى هذا الكلام إسقاط دور الراوي، كما يشير صلاح فضل في قوله: (إن تيار الوعي يجنح إلى إلغاء دور الراوي في القصة، وإسناده بأكمله إلى إحدى الشخصيات لتقديمها في أعمق مستوياتها الباطنية)[17].

وإنما أصبح معناه أن دور الراوي أصبح مختلفاً عن دوره السابق، فلم يعد متحكما في الحدث، وفي توجيه الشخصيات ورد فعلها، نحو وجهة معينة واضعا إياها في إطار وجهة نظر أو زاوية رؤية معينة، فوجوده العليم لم يعد متاحا في إطار سيادة تيار الوعي أو المناجاة، لأنها جزئيات خارجة عن إطار معرفته وسيطرته، يقول ميشال بوتور (في نطاق الحوار الذاتي يتقلص مجال

الراوي ولا يفضى إلا بما يدخل في مجال إدراكه في ذلك الحين بالذات، وبذلك نكون في مواجهة ذاكرة مغلقة)[18].

في نطاق تناولنا لهذه الجزئية الخاصة بالراوي في رواية (النيل الطعم والرائحة) يجب أن نشير إلى أن هناك نسقين، النسق الأول المرتبط بالذاكرة المغلقة المرتبطة بتيار الوعي والتي لا تنفتح إلا بمثير آني، وهو نسق يمثل الخلفية المهمة لإعطاء صورة عن الشخصية الأساسية، ووجود الراوي في هذا النسق يكاد يكون معدوما، لأن الشخصية – من خلال تيار الوعي – تكون هي الفاعلة وهي المتحكمة في الاندفاع نحو السرد التراتبى، أو الارتداد نحو الخلفية المكونه له في أزمان سابقة.

أما النسق الثاني المرتبط بالسرد التراتبي، والذي ينمو بطيئاً ولا يزيد مداه الزمني عن ثلاثة أيام، فإن وضع الراوي يأخذ شكلين: الأول منهما يتمثل في الانفراد بالسرد، بحيث يتحكم صوت الراوي في تقديم جزئيات معينة إلى القارئ، وهذه الجزئيات في رواية (النيل الطعم والرائحة) ليست كثيرة، وتأتي – غالباً – لتقديم معلومات عن شخصية أخرى في الرواية، كانت فاعلة في حركة البطل، أو تقديم تفسير لحركة شخصية ما، ففي تقديم الرواية لمعلومات عن إحدى الشخصيات يمكن أن نتوقف عند شخصية أبي خميس، تقول الرواية: (**أمي لا يعرف من اللغة سوى قراءة آحاد الأرقام، تيتم في صغره، مما اضطره لأن يعتمد على نفسه لكي يشق طريقه إلى عالم الكبار. في شبابه عمل مهرباً بين الحدود السورية التركية، وحين حكم عليه بالسجن سبع سنوات قضى واحدة منها ليهرب بعدها بمساعدة زميل له، على ألا يعود إلى سوريا مدى حياته. بعدما كسدت تجارة التهريب أيام عبدالحكيم قاسم وما تلاها، عبر الحدود العراقية إلى السعودية، ومنها إلى الأردنية ثم التركية، استقر به المقام أخيراً ضمن ظروف بيروت**)[19].

وتأتي هذه الجزئيات – كما أشرنا سابقا – في بعض الأحيان للإشارة

إلى الحدث القادم، كأن تقول قبل الالتحام المتوحد بين شيرين والبطل: (**للمرأة الأنثى – عندما تريد – قدرتها الرائعة على احتواء هموم الرجل، تنفتح نافذة في الصدر، لينفلت اللسان وتطفو الهموم على السطح**)[20].

أما الشكل الثاني والأخير، الذي يظهر فيه الراوي، فهو شكل، تكوّن نتيجة مشاركة الشخصية في تقديم العمل السردي إلى المتلقي، بحيث أصبح لها الدور الفاعل في ذلك، ولكن – بالرغم من هذه الفاعلية – فإن الراوي يظل موجوداً، ويشعر المتلقي بوجوده، وبوجود الشخصية، وكأنهما مشاركان في تقديم النص إلى المتلقي، ويسمى الباحثون هذا الشكل الصوت المتداخل، بحيث تحدث وحدة في التوجه بين صوت الراوي وصوت الشخصية، التي أصبح لها الفاعلية، لأن السرد لا يتم في نسق تراتبي فقط، وإنما هو سرد مهموم في الأساس بالخلفية المكونة لطبيعة البطل، يرى الباحث بيلر – كما يقول محمود غنايم – (أن الصور التي تتأثر بانطباعات الشخصية ونفسيتها مع المحافظة على صوت الراوي فيها، هي عبارة عن صوت متداخل)[21].

فالرواية – النيل الطعم والرائحة – تكاد تقوم على هذا الازدواج السردي، أو التماهي بين الراوي والشخصية، وكأن عدستي الرصد لديهما قد تحولتا إلى عدسة واحدة، يتجلى ذلك في الصفحة الأولى من الرواية، حين تقول: (**فندق شبرد – كما هو معروف – قديم، تكاد – وأنت تجتاز بوابته الزجاجية الثقيلة ذات المقابض النحاسية – تشم مناخات نابليون رغم كونه بني في أوائل خمسينات هذا القرن**)[22].

فالراوي بسرده في النموذج السابق، وفي النماذج الأخرى، التي تندرج في إطار ذلك الشكل، لا ينفصل عن الشخصية، يتابع حركاتها وتوجهاتها وانفعالاتها، فسرده وثيق الصلة بالشخصية الرئيسة.

وربما كانت جزئية أو فكرة الزمن في رواية تيار الوعي، فكرة لها وجود

حيوي، فالزمن في رواية تيار الوعي، يتأرجح بين الأزمنة الثلاثة، الماضي والحاضر والمستقبل، والشئ الذي يستدعى هذه الأزمنة هو ذهن الشخصية مما يوجد تداخلاً بين الحدث النامي بشكل تراتبي، والحدث الماضي الذي يعبر عن خلفية مؤثرة، والحدث القادم، الذي يتم الإعداد له في اللحظة الآنية، ولا ينفصل عن الحدثين السابقين، ومن ثم نلمس في رواية تيار الوعي حرية الحركة بين الأزمنة الثلاثة.

إن رواية تيار الوعي، لا تعتمد على الزمن بمفهومه العادي، وإنما تعتمد على الزمن بمفهومه الخاص، حيث تجتمع لحظات سابقة ماضية وآنية وقادمة في نسق واحد، طالما أن ذهن الشخصية هو المحرك لحركة المعنى، وذلك من خلال انعطافه إلى الماضي وإلى المستقبل، ومتجذر في لحظة آنية راهنة (فرواية تيار الوعي تعتمد على الفلسفات الحديثة في رؤيتها للزمن، وأهمها فلسفة هنرى برجسون، التي ترى أن للزمن بعداً نفسياً، ولا عمل لعقارب الساعة فيه، فهو يعبر عن انسيال أو سيلان مستمر. ومن هذا المنطلق فإن رواية تيار الوعي، تعنى بالزمن الذي يعكس إيقاع النفس الداخلي، وليس الإيقاع البيولوجي الخارجي)[23].

وكان لهذه الرؤية الخاصة بالزمن تأثير على الرواية العربية الحديثة، وفي رواية (النيل الطعم والرائحة) نجد أن الصور المنسابة إلى ذهن البطل لا تخضع لترتيب زمني معهود، فهي ترد في الذهن انطلاقاً من مثير آني، ولا ترتبط – في تولدها – بترتيب زمني محدد، وإنما تظهر بشكل ينم عن القطع والبتر الواضحين، وعلى القارئ أن يلم بأجزاء هذه الصور والشذرات حتى تتكوّن لديه في النهاية صورة شبه كاملة عن الشخصية الرئيسة.

إن حدود الزمن بأشكاله المختلفة في هذه الرواية، شكلت أنماطا واضحة ,فهناك سليمان الحلبي الأول، الذي شكل بغموضه وبطولته نسقاً للبطل الآني، وأغراه بالسير في إطاره، وهناك سليمان الحلبي الآني (الشخصية

الرئيسة في الرواية)، وهو شخصية تحاول – انطلاقاً من تقليدها لسليمان الأول – أن تصل إلى فعل فردى قومي من خلال الاغتيال، وهناك – أخيراً – سليمان المستقبل، الذي يعهد إليه سليمان الآني بالمحافظة على سليمان في نسقه القديم، وكأن لكل زمن – في إطار منطق الرواية – سليمانه الذي يقوم بفعل اغتيالي، يعتبره البعض عملاً قومياً لا ثأر فيه.

وفي إطار ما أشرنا إليه سابقاً من فاعلية تيار الوعي، بوصفه الآلية الأكثر حضوراً في نص الرواية، يمكن أن يتشكل لدينا جزئيات واضحة، تكون كاشفة عن طبيعة الأيديولوجية وتشكيلها في الرواية، وأهم هذه الجزئيات هي الخلفية وتشكيل البطل، الذي يحاول أن يوهمنا من خلال صفحات الرواية إثبات المشروعية وصواب التوجه لفعله الاغتيالي، فهذه الخلفية وهذا التشكيل ما كان له أن يتم إلا من خلال تيار الوعي.

أما الجزئية الثانية فهي الأنماط المتشابهة بالشخصية الرئيسة، وهي سليمان الحلبي (الأول)، وسليمان الحلبي (الثاني) بطل الرواية، وسليمان (الثالث) وكل شخصية من هذه الأنماط يحدث الاختلاف حول طبيعة فعلها، هل يدخل فعلها في سياق العمل القومي أم الإرهابي.

الجزئية الثالثة ترتبط برصد نسقين متقابلين، فبطل الرواية ينتمي بشكل ما إلى نسق لم يعد له وجود، وأصبح مرتبطاً بالهامش، الذي يشكل للبطل والشريحة التي ينتمي إليها نسقاً مثالياً يحاولون الوصول إليه، ولهذا يحاول – من خلال فعله الاغتيالي لتهشيم النسق الجديد الآني، ومن خلال المقارنة بين الماضي والآني المرتبطة حتماً بتيار الوعي – إقناعنا بفساد الآني ومشروعية النسق السابق، ومن ثم يكون لفعله والحالة تلك نوع من المشروعية.

تبقى في إطار فاعلية تيار الوعي في تشكيل الأيديولوجية جزئية أخيرة، تتمثل في وجهتي نظر متعارضتين، هما وجهة نظر البطل، التي تتجلى من خلال

حضوره الجسدي وحضوره المهيمن على حركة المعنى في الرواية، ووجهة نظر شخصية أخرى هي (إقبال)، ولم تظهر وجهة نظرها بالشكل الذي حدده باختين في دراسته لشعرية دستوفسكي، وإنما تظهر من خلال الاسترجاع القائم على المناجاة، وتيار الوعي، والحوار المحكي، وعلى هذا الأساس فوجهة نظر إقبال لا تتجلى بشكل مباشر، وإنما من خلال وجهة نظر البطل الأساسي في الرواية، ولهذا فقد تتعرض وجهة نظرها للبتر والتشويه والانتقاء. ولكن – بالرغم من هذا – تظهر وجهة نظرها المباينة لوجهة نظر البطل في جزئيات عديدة، خصوصاً في جزئيات مرتبطة في الأساس بفعله الاغتيالي، منها عمله الذي يقوم به عن أهل مصر في اغتيال صاحب الفخامة، كما فعل سليمان الحلبي الأول مع كليبر، والبطل في إطار تلك الجزئية، يحاول إيهام المتلقي بصواب مشروعية توجهه، ومن ثم يقدم لأهل مصر صفات تتصف بالاتكالية وعدم القدرة على الفعل، ويستند في سبيل ذلك إلى أقوال مأثورة عن عمرو بن العاص في خطابه إلى عمر بن الخطاب رضي الله عنهما، فوجهة النظر هذه تقابلها وجهة نظر إقبال مستندة في ذلك السياق إلى قراءة واعية للتاريخ العربي.

تكوين الشخصية:

إن رواية النيل الطعم والرائحة، يمكن أن نطلق عليها باطمئنان رواية الشخصية الواحدة، التي يتمحور النسيج العام للرواية حولها، وهي شخصية البطل سليمان الحلبي الآني، الذي يأتي من غزة إلى مصر ليقوم بعمل اغتيالي خاص، مشكلاً من خلال ذلك الفعل نوعاً من الصدمة، ويتوقع من خلال ذلك الفعل أن يكون له أثره على المستوى القومي وعلى المستوى الفردي، (فالشخصية في رواية إسماعيل فهد إسماعيل تهيمن على الأحداث وتديرها بصورة شبه تامة، يؤكد ذلك سيطرة رقعة الخلفية على الرواية، وهو أهم مميز على الرواية)[24].

وإذا كانت هذه الرواية هي رواية الشخصية بامتياز، فإن اختيار أسلوب تيار الوعي بوصفه آلية فاعلة في تشكيل إطار الرواية، يعد اختياراً مهماً في ذلك السياق، لأن هذه الآلية أتاحت لسليمان الحلبي أن يتفاعل مع ذاته، وينطلق من اللاشعور، ليقدم رؤية فردية بحتة، تقدم مباشرة من داخل وعي الشخصية ذاتها، دون وساطة من الراوي، لذي كان وجوده فاعلاً ومسيطراً في روايات واقعية كلاسيكية، أما في رواية تيار الوعي (فإن المونولوج الداخلي – وهو أحد أهم تكنيكاتها – لا يقدم – فقط – ذروة المنعطف الداخلي في الرواية، في استقصاء الوعي الداخلي للشخصية، ولكنه يشكل أيضاً – وربما يكون ذلك هو الأكثر أهمية – الذروة في اتجاه خاص لإزالة صوت الراوي، أو بشكل أكثر تحديداً القضاء على سمات الراوي، التي تجعله صوتاً سردياً وسيطاً بين النص والقارئ)[25].

فآلية تيار الوعي تجعل الاهتمام منصبا على (الأنا)، بوصفها تشكل مساحة الاهتمام الكبرى في الرواية، حيث تفصح هذه الأنا عن الجزئيات البسيطة الفاعلة في تكوينها بالتدريج، من خلال شذرات تبثها في سياق العمل, وهذه الشذرات تكشف عن طبيعة الذات في صراعها، مع العالم المحيط ، (فقد أشار باكون وروبرت برين إلى أن الحياة والأدب يجمعهما اهتمام مشترك يتمثل في تشكيل الشخصية، وهذا ما أشار إليه كانت، فهو لا يقصد فقط مجرد اختبار الذات، ولكنه يقصد اختبار الذات في مواجهة رؤية موضوعية)[26].

إن البطل أو الشخصية الرئيسة في رواية النيل الطعم والرائحة، يقدم من خلال الخلفية المعتمدة في وجودها على تيار الوعي، وعلى المونولوج الداخلي، بحيث تطل في ذلك السياق جزئيات فاعلة في التشكيل. والنص الروائي لا يقدمها – نتيجة لطبيعة البناء المنفتح على الماضي والمرتبط في الوقت ذاته بسرد تراتبي تصاعدي – بشكل تام منجز في لحظة واحدة، وإنما يقدمها من خلال حوار يفور داخلياً بشكل غير مسموع، هذه الحورات تشكل في النهاية

شذرات مهمة، يمكن للباحث أن يتوقف عندها لتشكيل طبيعة هذه الشخصية، ومن ثمّ الانطلاق من خلالها للإصغاء والحكم على الفعل الذي تدبر له في السرد التصاعدي المتتابع.

فتقديم أو تشكيل الشخصية الرئيسة في هذه الرواية يتكون تدريجياً، كلما تقدم الباحث في القراءة، فهناك عملية بتر وقطع متعمدة، لكي يظل القارئ في لهاث دائم لإكمال الصورة.

الجزئيات التي كشفت عن طبيعة البطل، التي تجلت في الخلفية القائمة على تيار الوعي، جزئيات عديدة، ولكن يمكن تقسيمها إلى إشكاليات معينة، ربما كانت فاعلة في تبرير الشروع في الفعل الاغتيالي.

أولى هذه الإشكاليات تتمثل في تكوين البطل من الناحية الميتافيزيقية والوجودية، من خلال الحوار، الذي قدمته الشخصية بينها وبين إقبال:

– بودي أن أقفز في البحر.

– فحدقت فيك بجذع: ماذا؟

إصبعك تشير. موجات الأبيض المتوسط تتكسر على الصخور المسننة السوداء وتستطرد:

– اسمعه يدعوني تعال.

جزعها يكبر في صوتها: (سليمان)

– يداخلني شعور مخدِّر يوحى إلي. أنى جزء من هذا الماء، ويحب أن أعود إليه.

– من هذا العلو الشاهق.

– لا فرق

– بل كل الفرق . شيء ما.... اسمه هاجس الانتحار يسكن لاوعيك

– أو هاجس الاتحاد بالطبيعة.

– من خلال الموت.

– لا فرق... مادمت في هذه الحالة من التجلي.

– تجلٍّ .

– حالة وجدانية أشبه بالصوفية.

استغرابها يتجاوز حده:

– هل أنت واع ما تقول؟

– لماذا؟

– وتدعي أنك علماني

– العلمانية لا تلغي المشاعر

لا تجيبك مباشرة، تصمت لثوان، تمد كفّها إلى كفّك، تأخذك، تمشي بك مبتعدة عن صخرة الروشة

– أنت لا تترك وحدك.

تتم.

– هناك شيء غير طبيعي في شخصيتك.

– تقصدين أني شاذ.

– ليس بالضبط.

تقول تطلق زفرة تكمل:

– ردود أفعالك، موقفك من الحياة أسلوبك في التفكير.

إن هذا الحوار كشف عن خلل ما في تكوين الشخصية، فمحاولة القفز من هذا المكان المرتفع – وإن حاولت الشخصية هدهدته من خلال ربطه بمنحى صوفي خاص– ليس إلا فعل انتحار، وهذا ربما يفتح ذهن المتلقي إلى الحوار الذي دار بين سليمان الحلبي الأول وأساتذته في الأزهر حول قدسية الروح

وقيمتها، فالرواية من خلال الحوار السابق، الذي دار بين سليمان الآني وإقبال، تشير إلى جزئية مهمة في طبيعة البطل، بحيث يكون الإقدام الخاص بفعل الاغتيال في الإطار السردي التتابعي مبرراً في إطار جزئية القدرة على الفعل، لأن هذا الحوار، الذي تجلى في الخلفية، والذي كشف عن عدم اهتمام بقدسية الروح وقيمتها، يكشف عن سلاسة التنازل عنها مقابل فعل له قيمته القومية من وجهة نظره.

ويرتبط بالجزئية السابقة التي كشفت عن تكوين وجودي خاص، جزئية أخرى، قد تكون غير منفصلة عنها في تشكيل البطل تدريجياً، وهي حاجة هذه الشخصية (سليمان الآني)، إلى شخصية أخرى تمارس تجاهها دور السيطرة والتوجيه، وتجلت هذه الشخصية في البداية في إقبال (الرفيقة)، وهذا الوصف الذي لازمها طوال صفحات الرواية يضعها في حدود انتماء معين، ثم انتقل هذا الدور بعد ذلك إلى أبي خميس، ذلك الرجل الأمي، الذي تطل مقولاته على مدار صفحات الرواية إطلالاً ذهنياً، كأنها أقوال مأثورة تؤثر في قرارات البطل وتوجهاته، تقول الرواية: (**تحولات علاقتك بإقبال... تحولات ارتباطاتك التنظيمية.... حصار الحيرة وقلق التخلي، فكان أن اتخذ شكل ارتباطك بأبي خميس نوعاً من التعويض الطيب**)[28].

وربما كانت الجزئية الأهم، التي كشفت عن طبيعة البطل في مشروعه نحو فعله الاغتيالي، تتمثل في الهزيمة على مستويات عديدة، منها الهزيمة في تواصله مع المرأة، بداية من إقبال الرفيقة، وسلوى الزوجة، تقول الرواية: (**إقبال عبر لحظة الاختيار بين أن تكون معك أو مع قناعاتها الأيديولوجية انحازت للأخيرة.. آسفة مضطرة)، لحظتها هيمن عليك شعور كابوسي، وحدي حين تخلت سلوى عنك كانت إقبال معك، إلى جانبك، وحين تخلت إقبال وحدي، وحدك الإنسان والفعل و النتيجة، فكان أن عانقت حلم صباك سليمان الحلبي**)[29].

إن الهزيمة في المجال السابق مؤثرة، لأنه بعد الإشارة إليها وتوحده بها،

تجلّت نبرة التوجه نحو فعله الاغتيالي، وكأن هذا الفعل، يعيد – بما يتركه من أثر واندهاش واضحين – له اتزانه.

ولا تتوقف الهزائم التي أسهمت في تكوين الشخصية عند حدود المرأة، سواء أكانت زوجة أم رفيقة، وإنما تتوزع إلى اتجاهات عديدة، منها طرده من المنظمات التي حاول الانتماء إليها، فالرواية في هذه الجزئية ترصد فترة زمنية مهمة، كانت مملوءة بالتوجهات السياسية، مثل القومية والناصرية والإخوان والماركسية.

والرواية لم تشر بشكل واضح إلى المنظمات، التي انتمى إليها البطل، أو حاول الإنتماء إليها، وإنما ألحت على أسباب طرده من هذه المنظمات، مثل قول الرواية على لسان مسؤول المنظمة: (**التصفية الجسدية هي آخر ما يمكن اللجوء إليه، لا يجرى الأخذ بها إلا عند الضرورة القصوى**)، أو من خلال الحوار الدائر بين البطل وإقبال:

– حماسك الزائد عن الحد يسبق في الغالب، فهمك غير المتزن للمتغيرات السياسية.

الدهشة تأخذ شكل احتجاج:

– حماسي زائد عن الحد.

– وحدك تعطي هذا الانطباع.

من أين تجيء القناعة:

– إقبال كيف أكون ماويا وناصريا في آن واحد؟

ابتسامتها الراهنة تتسع:

– في حين أنك لا هذا ولا ذاك.

(ما الذي يمكن أن تقوله ساعتها، هل تتجرأ فتسألها: أنا ماذا؟[30].

في إطار الحوار السابق تتشكل الأسباب، التي أدت إلى طرده من

المنظمات) وهذه الأسباب – بالضرورة – لها سمة الفاعلية في تكوين الشخصية، منها الحماس الزائد، الفهم غير المتزن للمتغيرات السياسية، انتهاج التصفية الجسدية.

تبقى جزئية لها أثرها في تشكيل البطل، وهذه الجزئية تتمثل في قلق الهوية، الذي تجلى في الخلفية الخاصة بتكوين البطل بشكل لافت، هذا القلق الذي جعله في حواره مع شيرين – التي تشير إلى رمز كان يحاول رده عن فعله، كأنها الحياة بما فيها من دفق عامر – يشير – وكأنه نسق مضاد للسائد الآني – إلى تميز مدينته غزة، وتميز بحرها عن بحر الإسكندرية، بل في حوارات أخرى يشير إلى تميز كل مدينة فلسطنية ساحلية عن الأخرى:

سليمان: حيفا – يافا – غزة، دير البلح، كل مدينة ساحلية لها خصوصية تميزها عن سواها.

شيرين: أنت شديد التعلق بوطنك.

تقولها بإعجاب ضمني، هل توضح لها ما الذي يعنيه الوطن حين يتحول إلى خزين من الذكريات متصلة ومنفصلة في الوقت ذاته)[31].

فذكر المدن الساحلية بهذا الشكل ليس إلا محاولة تثبيت لها في الذاكرة، وكأنه عمل مضاد للسائد الآني، الذي تحول فيه الوطن إلى رصيد من الذكريات، والهوية الفلسطينية، أصبحت – نتيجة لذلك – ناقصة غير محددة المعالم، وهذا ربما يكون دافعا لفعل الاغتيال من وجهة نظر البطل، يتجلى ذلك في مونولوج الهوية، الذي جاء أشبه بالأغنية الحزينة:

أما فيما يخص الهوية، فاطرق كل الأبواب والشبابيك إن شئت واطلب بصيغة الرجاء أو الاستجداء إن شئت.

– هوية لله.

– هوية يامحسنين.

– تصريح مرور ينوبكم ثواب.

– فلسطيني.

الوطن يلبس الهوية، الهوية تلبس الوطن، الاثنان يتحولان إلى مسدس ألمنيوم[32].

إن كل الجزئيات السابقة، التي جاءت فاعلة في تشكيل طبيعة البطل، بداية من القلق الوجودي أو الميتافيزيقي، ومروراً بالفشل بتجلياته المختلفة، وانتهاء بمحاولة تثبيت الوطن ذهنياً، انطلاقاً، من قلق الهوية، كلها جزئيات مهمة، في تبرير الفعل القادم ، الخاص بفعل الاغتيال، وكأن هذه الشخصية – صاحب الفخامة المصري – كان سبباً مباشراً – من وجهة نظر الرواية – في تقويض ملامح القضية.

يؤيد ذلك الفهم – ارتباط الجزئيات التكوينية بفعل الاغتيال – أن كل الجزئيات والاقتباسات، التي توقفنا عندها، تشير – غالباً – إلى هذه النهاية الحتمية خروجاً من المأزق الوجودي.

ولكن كل هذه الجزئيات، يجب أن يضاف إليها النزوع الفردي نحو التحقق من خلال هذا الفعل، فهذا الفعل يمثل تحقيقاً فذا للذات، في لحظة فداء حتمي، يتجلى ذلك من خلال المونولوج المتخيل، بعد أن يقوم بالفعل، حيث يقدم اعترافاً كاملاً، وكأنه يسير على درب سليمان الحلبي الأول قاتل كليبر:

(تقول: أنا وحدي اخترت مصيري هذا

تقول: أنا رغبت في أن أنهى حياتي بفعل يتضمن محتوى نضاليا قوميا

تقول: أنا وحدي استعرضت مع نفسي قائمة أسماء مستحقي الاغتيال من بين الخونة الكبار)[33].

أنماط متشابهة:

إن الأيديولوجية – في بعض تحديداتها – هي محاولة إقناعنا بصواب ومشروعية توجه فكري ما، في تلقيه وتعامله مع الواقع المحيط في إطار سياق ما، ومن ضمن الآليات التي قدمتها الرواية في إطار الآلية الكبرى (تيار الوعي)، هي بناء أنماط متشابهة في النص الروائي، وهي على الترتيب: سليمان الأول، أو التاريخي، وسليمان الحلبي الآني بطل الرواية، وسليمان المستقبل (سليمان خاطر).

ويشغل سليمان الحلبي الأول مساحة كبيرة في نص الرواية، بحيث يمثل نسقاً مؤسساً تماهى معه البطل الحقيقي، وحلم أن يقوم بفعل مساو لفعله الذي قام به سابقاً.

المعلومات المتاحة عن سليمان الحلبي الأول- بالرغم من الكتابات العديدة حوله – لم تشر إلى الأسباب الحقيقية التي دفعته لقتل كليبر، فيما عدا إشارات طفيفة إلى أنه التقى أثناء وجوده في القدس في عام 1800م محافظ المدينة (أحمد أغا)، وأن حواراً دار بينهما حول فكرة الاغتيال، ثم توجه الحلبي بناء على تعليمات أحمد أغا إلى الخليل، ومنها إلى غزة، حيث نزل ضيفا على ياسين أغا، الذي أعطاه مبلغ أربعين قرشا تركية، لتغطية تكاليف سفره إلى مصر، على سنام ناقة في قافلة تحمل الصابون والتبغ إلى مصر، ولشراء سكين أو خنجر من أحد المحال في غزة، هي السكين التي قتل بها فيما بعد الجنرال كليبر. وهذه المعلومات – إن ثبتت وإن كان البعض يرفضها – تشير إلى ضلوع العثمانيين في عملية الاغتيال، وتقلل من بطولة سليمان الحلبي ,التي تكونت له بوصفه بطلاً قام بفعل فردي قومي، لإنقاذ أهل مصر من كليبر، الذي كان مختلفا عن نابليون في التعامل مع المصريين.

أما تصوير الرواية لسليمان الحلبي (الأول) فقد كان هناك نصان:

أحدهما، نص تاريخي، وهو نص الجبرتي، والآخر، نص أدبي وهو مسرحية سليمان الحلبي الفريد فرج.

وقبل أن نشير إلى الفارق بين الصورتين كما قدمتهما الرواية، من خلال اعتمادها على النصين التاريخي والأدبي، يجب أن نشير إلى أن الكتّاب – انطلاقا من وعيهم الخاص – قد يغيرون في الحقائق التاريخية التي يعرفونها جيداً، ويقومون – في سبيل ذلك – بتعديلات واعية لخدمة أغراضهم الفنية أو هم – على الأصح – ينتقون جانباً من ضمن الجوانب العديدة المتاحة، والإلحاح عليه وتنميته بتعمد، وفي مقابل ذلك يهملون الجوانب الأخرى، التي تشير إلى رؤية جدلية، وفي إطار ذلك يقول أحد الباحثين (عندما يدخل الأناس الحقيقيون الفضاء الفني، فإنهم يتغيرون تحت تأثير المفاهيم الفنية للمؤلف، فهم يقدمون لهم، بدلاً من إجبارهم للإذعان لهم، الرؤية ذات المكون الأيديولوجي، من خلال الشخصيات المخترعة، ومن خلال أدوات الحبكة، وذلك ضد خلفيات الحياة التاريخية العادية والمؤسسة والمرسومة)[34].

إن الفارق الذي أشرنا إليه بين نص أدبي ونص تاريخي تظهر مشروعيته، حين نتوقف عند صورة سليمان الحلبي الأول في النصين، فالنص التاريخي – نص الجبرتي – لم يقدم أي رأي شخصي خاص بسليمان الحلبي، وهذا – كما يقول نص الرواية – مخالف لعادته، وبخاصة حين يتحدث عن شخصية كتب عنها بإسهاب، تقول الرواية: (**دخل عليه شخص حلبي... سمي سليمان، ولادة بر الشام، وعمره أربع وعشرون سنة... صفته كاتب عربي)... وللمرة الأولى على غير عادة الجبرتي – يتفرغ عبر أربع وأربعين صفحة من الحجم البولاقي، ليرصد ظاهرة سليمان الحلبي من بدايتها ساعة تنفيذ الخطة الاغتيالية، ولحين مواراة القائد العام كليبر وسط مراسم عسكرية فخمة**)[35].

إن النص الخاص بالجبرتي، قدمته الرواية للإشارة إلى قيمة الحدث

وارتباط كتابة التاريخ بالحاكم، ولكن الأهم – فيما أظن – هو محاولة إسباغ نوع من التشابه بين السلوك القديم والسلوك الآني، أما النص الذي تماهى معه البطل فهو نص ألفريد فرج (مسرحية سليمان الحلبي)، وذلك لأن نص المسرحية، لا يقدم واقعاً تاريخياً، وإنما يقدم نصاً يكشف عن رؤية، بحيث تبدو صورة سليمان الحلبي الأول (قاتل كليبر) دافقة بالبطولة، واستحضار هذه الصورة، كان مؤثراً في لحظات التردد، بعد وجود بداية ارتباط جديد بالحياة من خلال شخصية (شيرين) النادلة في مقهى شبرد، تقول الرواية: (**وعندما قرأت الحلبي للمرة الأولى – مسرحياً – توقفت مذهولاً أمام الكثير من آرائه السياسية، كأنه يتكلم بلسان جيلنا هذا، كأن التاريخ يعيد نفسه**)[36].

فالشخصية الرئيسة في تلقيها للنصين، اللذين حملا حكاية الحلبي التاريخي للقارئ، لا تقف طويلاً أمام النص التاريخي، وإن كانت تشير إلى موقف الجبرتي، الذي لم يعلق برأي بعد إيراده نص الحكاية، ولكن مع النص المسرحي، تظل هناك جزئيات من النص المسرحي تتردد في أجزاء الرواية، وهي بترددها المتتالي، يكون لها تأثير في الإصرار على الفعل، ودفع التردد مثل جزئية (**اقتل قتلاً نزيهاً عادلاً لا ثأر فيه**)، بالإضافة إلى المجادلة مع إقبال[*]، ومحاولة إثبات أنه كان شخصاً فذا، ضحى بحياته لتحقيق حلم قومي، ومناقشة أعضاء فرقة نادي المنيل المسرحية بنادي شباب المنيل، ومحاولة إخراجه من نسق الإرهاب، تقول الرواية: (**مع شباب المسرح جهدت بأن تقنعهم أنه كان فرداً عاملاً من خلال تنظيم سياسي سري، وأنه نفذ بناء على توجهات تنظيمية، كنت تجادلهم، كأنك تدفع عن الحلبي تهمة كونه إرهابياً متطرفاً**)[37].

والدفاع عن سليمان الحلبي التاريخي، من خلال نفي التهمة التي علقت به، هو – في الحقيقة – دفاع متوار عن شخصية البطل، الذي يحمل نفس الاسم، ويحاول أن يعيد سيرته من خلال فعله الاغتيالي، تقول الرواية (**من يدرى**

لعل موازين التاريخ تتغير، ويجيء اليوم الذي ينبري فيه ألفريد فرج آخر، فيكتب مسرحية أخرى عن سليمان الحلبي آخر هو أنت)[38].

إن المشابهة بين صورة البطل القديم (سليمان التاريخي)، وسليمان الآني (بطل الرواية)، لا تقف عند حدود التشابه في الاسم، وإنما تمتد إلى تشابهات عديدة، منها أن كلا منهما أحضر أداة القتل من غزة، منها أن كلاً منهما سلك سلوكا خاصا بإصرار واعتراف واضحين . ومنها – كذلك – أن كلاً منهما تلقى تعليمه في مصر، وعاد لأداء مهمته، ومنها – أيضاً – أن هناك امرأة كان لها علم أو شبه علم بعملية الاغتيال، فهي – في النص المسرحي – حداية بنت شيخ المنسر، وفي نص الرواية – التي ترتبط بالفعل الآني – شيرين نادلة مقهى شبرد، ومنها – أيضاً – أن عملية الاغتيال تمت في المكان ذاته، فالثابت أن فندق شبرد أقيم مكان دار الأزبكية، التي أقام فيها كليبر، بعد أن أخذها عنوة من أحد أثرياء المصريين.

وهذه التشابهات العديدة، قد يكون المقصود منها الإشارة إلى تشابه الأزمنة ومشروعية السير على خطوات سابقة، ولكن التأمل يشير إلى أن هذه التشابهات العديدة، والإشارة إليها بشكل واضح في نص الرواية، ترتبط بجزئية على نحو كبير من الأهمية، فهذه التشابهات تحاول – في الأساس – إسدال نوع من التشابه بين الشخصية المقتولة في النسق القديم (كليبر)، والشخصية المراد اغتيالها في النسق الآني، لأن هذه الجزئية المرتبطة بصاحب الفخامة، وهي شخصية تعرضت لنقد كبير من جانب انتماءات عديدة، تحتاج إلى جهد مضن، لإثبات هذا التشابه الذي يقيم توازياً بين محتل وصاحب الفخامة الذي ينتمي إلى أهل البلد، بوصفه كما يشير نص الرواية (**عميلاً ولا كل العملاء**).

إن إسدال هذه التشابهات في نص الرواية ليس إلا محاولة لإيجاد نوع من المشروعية، على الفعل القادم في النسق السردي التراتبي، تقول الرواية:

(الشخصية بحجم الدور، والدور بحجم الشخصية، مطلوب أن تتصدى للاثنين، أنت سليمان الحلبي، وليس ضرورياً أن سليمان الحلبي حلبي من بر الشام، والمسدس بديل عصري للخنجر، ويبقي الضروري أن تؤدي دورك التاريخي بالمحتوى الموازي لاسمك)[39].

يتبقى أن نشير إلى جزئية أخيرة، أشارت إليها الرواية، من خلال سردها التراتبي التصاعدي، وهي شخصية سليمان المستقبل، سليمان خاطر[**] والرواية لم تشر إلى فعلها، ولم تتطرق إليه بالمناقشة، لأنه بالنظر إلى الإطار الزمني للنص الروائي، لم تكن حادثته الشهيرة قد وقعت، وإنما توقفت الرواية عند فعل التجهيز الذي مر به من خلال أداء شخصية سليمان الحلبي في مسرحية سليمان الحلبي لألفريد فرج، كأن الرواية من خلال الجمع بين شخصيات تفصلها مسافات زمنية، تلح على مشروعية الفعل من وجهة نظرها، يتجلى ذلك من خلال الحوار بين سليمان الآني وسليمان المستقبل:

سليمان الحلبي: الأهم من هذا كله، أن تنتبه للدور الذي تؤديه، لا تنس أنه دوري.

رد فعله يجيء سؤالا يتضمن فضولاً.

– هل سبق ومثلت دور سليمان الحلبي؟

إجابتك جادة.

– أنا أمثّله في الواقع.

حاجباه ينعقدان.

– ماذا؟

يبتسم حائراً، المعنى يلتبس عليه، شيرين تستوعب الموقف، تفلت ضحكة قصيرة، تقول بوازع الاعتذار:

– نسيت أن أعرفكما ببعضكما.

تشير إليك وتتم:

- الأستاذ سليمان الحلبي.... من غزة.

سليمان الآخر يحدق فيك، يحاول أن يحدس ما وراء جديتك، وشيرين تستكمل تعريفكما لدى إشارتها لديه:

- سليمان خاطر.

تركز على الاسم تختزنه في ذاكرتك، قبل أن تمد كفك إليه تقول جاداً:

- انتبه لكليبر.

يعود يحدق فيك، يحاول أن يحدس ما وراء جديتك، شيرين تبدو محرجة قليلاً، يشد على كفك بقوة لا تتناسب مع هزال جسمه، ومن غير أن يبتسم يردد بتصميم:

- سأفعل(40).

إن الفكرة السابقة الأساسية التي يلح عليها الحوار السابق، التي تشكل نسقا أيديولوجيا للبطل، وهذا النسق بتشكيله لا ينفصل عن انتمائه الفلسطيني، في رؤيته لصاحب الفخامة، تتمثل في أن استمرار شخصية (كليبر) وتجليها في أي نموذج، سوف يصاحبه - بالضرورة - وجود لشخصية مقابلة، تسمّى سليمان، فكأن لكل عصر سليمانه الفاعل.

المقارنة بين نسقين :

أشرنا - سابقا - في حديثنا عن الأنماط المتشابهة إلى أن إسدال التشابهات العديدة بين سليمان التاريخي وسليمان الآني، يشير - في الأساس - إلى محاولة إكمال عناصر المشابهة، حتى تصل إلى المشابهة الأساسية بين كليبر وصاحب الفخامة.

ولكن هذا التوجه صاحبه - للإشارة إلى طبيعة التحول الذي أوجده

صاحب الفخامة في قضايا عديدة – مقارنة بين نسقين، نسق قديم، ونسق آني، وكل نسق يتحرك في إطار توجه مغاير ومباين للآخر. والبطل في إطار ذلك التباين يستند إلى النسق القديم، وإن لم يعلن انتماءه إليه، ويرفض النسق الجديد، ويأتي فعل الاغتيال – في ذلك السياق – وكأنه محاولة لإعادة هيمنة نسقه القديم.

وانطلاق البطل الذي ينتمي إلى غزة إلى جزئيات وثيقة الصلة ببلد أخرى، غير بلده، ربما يرتبط بمحمول فكرى خاص، لكن يظل – بالرغم من وجود هذا التفسير في سياق الرواية بشكل من الأشكال – هناك تفسير ألحت عليه الرواية في جزئيات عديدة، حين تقول:

من أيام دراستك الجامعية والطلاب المصريون خاصة يذهلون إزاء تفاعلك مع أحداث مصر ,البعض يعلل ذلك بروح المداعبة:

لأنه غزاوي، وغزة ما قبل 67 كانت محمية مصرية.

آخرون يفسرون:

(تأثره بالفكر القومي الناصري لعب دوره في.....).

غزة في القلب، وأنت لم تكن في يوم من الأيام ناصري النزعة بالشكل الذي يحددون.

الأمر بالنسبه إليك يختلف أنت بمقولة:

مصر ليست حكراً على المصريين

ويقين:

(الوطن المعين يقاد من عاصمته الحضارية المعينة، وعاصمة الوطن العربي – كما تراه – مصر، البعث يبدأ من هنا، الهزيمة تكرس هنا، الاغتيال الفكر الفن المسرح)[41].

إذن فاهتمام البطل بمصر، ليس اهتماماً ينطلق من نزوع فكري فردي، وإنما هو اهتمام بشأن عام، ففي رأيه – كما تجلى من نص الرواية سابقاً – أن مصر هي عاصمة الأمة العربية، ومن ثم فإن أي تحول في جزئيات مهمة لا تخص مصر وحدها، وإنما تخص الأمة كلها.

وفي عرضه لهذا التحول، لا يتطرق إليه بشكل مباشر، ففي عرضه للنسق الأول المتواري آنياً لحظة الكتابة، يكتفي بإيراد بعض الجزئيات البسيطة التي تكون دالة وكاشفة عن هذا المنحى الفكري، كأن يشير مثلاً إلى زحام الشارع المصري لحظة استقالة عبدالناصر، ولحظة موته، تقول الرواية: (**هذه القاهرة بجحافلها التي تدب ..... عندما أعلن عبد الناصر استقالته عام 67 عصفت الشوارع فاختنقت وديس البعض بالأقدام..... وعندما مات....**)[42].

لا يتوقف عرض هذا الحب الجماهيري عند لحظة الاستقالة أو الوفاة، بل تلح الرواية على استمرار ذلك الترابط بعد الوفاة، للإشارة إلى نسق فكري خاص، له ديمومة من جانب، ومن جانب آخر تشير إلى رفض النسق الآني. والشخصية الرئيسة، التي تنتمي إلى بلد أخرى، لا تجعل ذلك الأمر مرتبطاً بوجهة نظرها، وإنما تقدمه – إمعاناً في الحيادية وعدم التحيز – على لسان شخصيات ينتمون إلى نفس البلد ذاتها مثل أم شيرين:

يلفت نظرك إطار خشبي منقوش للوحة مخطوطة معلقة على الجدار آية الكرسي

مكتوبة بحروف مذهبة، والجدار المقابل بلوحة كبيرة لعبد الناصر

أمي لا تزال تحبه

تنوه شيرين، فما يمنح أمها فرصة لتقول مشيرة إلى اللوحة:

– بعد وفاته صاروا يعدون عليه أخطاءه، جل من لا يخطئ، والشيء الحقيقي أن الإنسان المصري في عهده، كان يشعر بأنه مهم وله قيمة[43].

إن ربط وجهة النظر الخاصة بالنسق القديم بشخصية أخرى، بعيداً عن شخصية البطل، جزئية مهمة، لأنها أولا تشير إلى سمة أساسية في إبداع إسماعيل فهد إسماعيل، فهو لا يثقل الشخصية بأفكار تبدو وأنها ناتئة عن السياق العام، وإنما يجعل أفكارها – وإن لم تظهر بشكل صريح – متساوقة مع سياق عام، ولأنها – أخيراً – تشير إلى تجذّر هذا النسق إلى حد القداسة، يتجلى ذلك في طريقة تقديم عناصر المشهد الصوري في بداية الاقتباس السابق.

يستمر هذا التوجه في عرض الأفكار المرتبطة بالنسق الأول، حتى في الجزئية التي شكلت من خلال وجودها سبباً أساسياً في الاعتراض على النسق الثاني الآني، بل إن المتلقي يشعر أن هناك شخصيات جزئية، لم تقدم في الرواية إلا لكي تحمل عن البطل عناء عرض هذه الفكرة، مثل شخصية أحمد سماعين، صديق البطل في أثناء دراسته في مصر..... تقول الرواية:

لتصلك أخباره بعد سنوات.

أحمد سماعين أودع السجن.

أنت ضمن اهتماماتك التنظيمية في بيروت

ألقوا عليه القبض وهو يقود مظاهرة احتجاج بمناسبة زيارة القدس(44).

فهذه الآلية في عرض الأفكار سمة مهمة من سمات إسماعيل فهد إسماعيل في عرضه لأفكار الرواية، ولكن في عرض الرواية للنسق المقابل، أو المسيطر الآني، نجدها تهتدي إلى جزئيات خافتة، ولكنها مهمة من حيث إثبات التحول في إطار نسق عام، وذلك من خلال اللافتات التي تثبت هذا التحول، وقد لا يتوقف القارئ عندها إلا إذا كان على وعي بهذه التوجهات، وبهذا التحول , الذي يندرج في إطاره تحولات جزئية عديدة. الرواية اختارت جزئية واحدة لترصدها، وكأنها نسق عام، مثل قولها: (**رعاية الفيلم الأمريكي تحت رعاية**

فخامته)، أو لافتة تقول: (**سينما فاتن حمامة تعلن عن عرض فيلم كابوكي أمريكي**)، وهذا يشير إلى تحول ثقافي، أما التحول الاقتصادي، فيتجلى في لافتة مكتوب عليه: (**بنك أمريكي بمشاركة عربية**)، أو لافتة أخرى: (**بنك عربي بمشاركة أمريكية**)، ويأتي صوت البطل واضحاً: (**أيام عبد الناصر قبل الانفتاح، ما كان لك أن تصادف مثل هذه اللافتات**).

إن الرواية حين تشير إلى هذين النسقين على هذا النحو، تدلل بشكل صريح على مسافة التحول من نسق قديم إلى جديد، وتشير إلى أن المغايرة في النسق الجديد، قد هشمت إلى حد بعيد حدود النسق الأول، بحيث تحول إلى ظل باهت، وإن ظل الإيمان بمشروعيته موجوداً. وفي إطار حدة التحول يدرك المتلقي أو قارئ الرواية دلالة العنوان (النيل الطعم والرائحة)، فمن خلال الوقوف عند مساحات التباين بين النسقين، يشعر المتلقي – انطلاقا من وجهة نظر البطل – أن القاهرة في ظل سيادة النسق الجديد قد فقدت طعمها ورائحتها المتميزة، ولم يشعر البطل بهذه الرائحة التي كانت لها، إلا في نهاية الرواية، بعد أن قام بتنفيذ فعله الاغتيالي، بل إن المقارنة بين الصفحتين الأولى والأخيرة سوف تثبت صواب مشروعية ذلك التوجه في فهم دلالة العنوان.

ففي الصفحة الأولى في ظل سيادة النسق الآني، تقول الرواية: (**فندق شبرد، كما هو معروف، قديم، تكاد وأنت تجتاز بوابته الزجاجية الثقيلة ذات المقابض النحاسية، تشم مناخات نابليون، رغم كونه بني أوائل خمسينات هذا القرن**)[45].

وفي الصفحة الأخيرة نجد الرواية تقول، بعد أن تمت عملية الاغتيال، وأثناء ترحيله في سيارة الشرطة: (**وحين نفذ هواء الليل الخريفي ببرودته اللاسعة داخل السيارة شممت رائحة النيل، الرائحة سرعان ما تتحول إلى طعم**)[46].

بين وجهتي نظر:

إن وجهة النظر – في التحديد النقدي المعاصر – هي موقف أيديولوجي، أو توجيه خاص للأحداث المسرودة في العمل الروائي. وقد ظهر مصطلح وجهة النظر في بدايات القرن العشرين، وقد أخذ أشكالاً عديدة بفضل الإضافات أو التعديلات التي قدمها الباحثون لهذا المصطلح(***) ومهمة هذا المصطلح الأساسية تحديد منظور معين، يتكون في إطار توجهاته ورؤيته الفكرية، البناء السردي، يقول أحد الباحثين (بواسطة السرد، نتعلم كيفية تكوين وجهات نظر مستقرة وغير مستقرة، ووجهات النظر هذه تكون حاسمة في تنمية حدة الشعور بالذات وبالآخرين، وتكون ضرورية – أيضاً – لبناء الإطار الأخلاقي)[47].

وفي إطار الفهم السابق يتجلى لنا أن الرواية تعد إطاراً مهماً لعرض وجهات النظر، ولعرض الأصوات الاجتماعية أو السياسية العديدة في شكل ينم عن التوافق أو التباين.

ولكن عرض وجهات النظر في رواية تعتمد على تيار الوعي، يعد عملاً بالغ الصعوبة، لأن شخصية البطل تعتبر صاحبة الرؤية المركزية، وهي التي تحرك النمو السردي إلى الأمام أو إلى مساحة الخلفية الكاشفة.

وهذا التوجه الإبداعي، لا ينفي وجود شخصيات أخرى موجودة في السرد التراتبي أو التصاعدي، أو في الجزئيات المرتبطة بتيار الوعي أو الاسترجاع، لأن الشخصية الرئيسة لا يمكن أن تضرب في فراغ، وصوتها – أو فكرها الأيديولوجي – لا يتمّ امتحانه إلا في وجود فكر آخر، له سمة الوجود والتمركز لدى أصحابه (فوعي البطل – وهو يهيمن على مجموع عالم الأشياء في الرواية – لا يمكنه إلا أن يجاور وعيا آخر، كما أن حقل رؤيته لا يمكن أن يوضع إلا بجانب حقل آخر للرؤية، أو أيديولوجيته إلا بجانب أيديولوجية أخرى)[48].

وتقديم وجهة نظر مغايرة لوعي البطل الأساسي في رواية تيار الوعي، ليس إلا مساءلة لهذا الوعي، فأي وعي مقدم في عمل فني، يحاول دائماً أن يمتحن نفسه من خلال عرض هذا الوعي، على وجهة نظر مقابلة، خصوصاً إذا كان البطل الرئيسي لديه هذه المساحة من الشك في توجهه ومسعاه، فمحاولة بطل رواية (النيل الطعم والرائحة)، دفع التهم التي وجهت إلى سليمان الحلبي التاريخي، وجعله بطلاً قومياً، له دلالة خاصة، فهذا التوجه – في حقيقته – ليس إلا دفعا للتهمة عن نفسه في توجهه المشابه، وكأن هناك شيئا بداخله يحمل شيئا من الإحساس بالإدانة.

وفي عرضنا لوجهتي النظر اللتين تجلتا في نص الرواية، يجب أن نكون على وعي بجزئية مهمة، وهي أن الوعي المقابل أو المباين لوعي البطل أو وجهة نظره، قد خضع لعملية تقييم، فالبطل الأساسي – بالرغم من تقديمه لهذا الوعي لمحاكمة وعيه وامتحانه ولإيهامنا في النهاية بمشروعية توجهه – لا يعرض هذا الوعي بشكل يكشف عن حضور كامل للشخصية المقابلة، لأن آلية تيار الوعي تظل في تجليها الأخير مرتبطة به، بوصفه بطلاً أساسياً وبؤرة مركزية لتشكيل العمل. ولهذا نجده في بعض الأحيان يقطع تمدد وجهة النظر هذه، بجزئية أخرى قد تكون بعيدة إلى حد ما عن القضية المطروحة، وفي بعض الأحيان يؤجل ردوده وهيمنته بعيداً عن الصوت القابل، ويقدم لنا حجة تؤيد وجهة نظره في لحظة غياب الصوت المقابل.

إن الشخصية صاحبة وجهة النظر المباينة لوجهة نظر البطل هي إقبال، التي ظل وصف الرفيقة، واضعاً إياها في سياق ماركسي، ونقطتا النقاش في الرواية نقطتان تتعلقان بمشروعية التوجه المشابه لتوجه سليمان الحلبي التاريخي، وهو شامي لإنقاذ أهل مصر، وهي نقطة وثيقة الصلة بتوجهه الحالي , والنقطة الأخيرة تتعلق بالعمل الثوري وارتباطه بالاغتيال والتصفية الجسدية.

في عرض وجهة نظر البطل حول هذه النقطة، نجد أن ذلك العرض جاء في ثلاث جزئيات: الجزئية الأولى، جاءت في السرد التراتبي، وارتبطت بها، الجزئية الثانية، من خلال تيار الوعي في حوار إقبال ..... ففي لحظة صعودهما – البطل وشيرين – سلم البناية في جاردن سيتي، أشارت إلى طبيعة المصريين الاتكالية، وانطلاقاً من هذه الجزئية، يبدأ البطل من خلال تيار الوعي:

(هذه الطبيعة المتأصلة فيهم هي التي دعت سليمان وهو الحلبي من سوريا لأن يبارد فيجيء لمصر يخطط لاغتيال ساري عسكر الجيوش الفرنساوية كليبر).

حين صرحت برأيك هذا لإقبال في حينه واجهتك محتدة:

– قراءة عرجاء لتاريخك العربي

حدقت فيها مشدوها تسمعها تواصل:

– (موقف انهزامي. عدمي)

حاولت أن تحتج لولا استطرادها

– أنت متجن

وتذكر أنك استشهدت برسالة عمرو بن العاص لعمر بن الخطاب بعد فتحه لمصر (أرضها ذهب، نساؤها لعب ورجالها عبيد لمن غلب) وعندما دافعت إقبال عن وجهة نظرها قالت:

– (عمرو بن العاص لم يقل هذا)

– (لم يقله)

– (إذا كان مدونا فهو منسوب له ظلماً)

– لماذا هذا الافتراض

لكنها تتجاوز– افتراضك:

– إذا كان عمرو بن العاص قد قال كلامه ذاك فعلاً فهو معوج التفكير، متحامل متجن.

فهذا الحوار الذي قدم بتدخلات من الشخصية الرئيسة، يكشف عن أنه خضع لتقييم وانتقاء من جانب الشخصية الرئيسة، فإقبال اكتفت بوصف هذا الكلام بالمنطق المعوج أو بنسبته خطأ إلى عمرو بن العاص، وكان المتوقع – في ذلك السياق – أن تقدم إقبال حججاً مشابهة، وهذه الحجج التي يتوقع ورودها أوردها البطل الأساسي في جزئيات أخرى من الرواية، تبرر ارتباطه واهتمامه بالشأن المصري.

وعدم الاكتمال في تقديم وجهات النظر وثيق الصلة برواية تيار الوعي، لأنها ترتبط بداخل الشخصية، شديد الخصوصية، حيث يعاين البطل أشياء متزاحمة في لحظة واحدة.

اللقطة الثالثة التي تقدمها الرواية في إطار تلك الجزئية، تقدمها من خلال البطل دون وجود الصوت المقابل، وهي صورة بعض المصريين الذين يتجمعون حول عربة الكشري بعرقهم ذي الرائحة النفاذة، إن هذه اللقطة تحيله إلى حديث مع الذات (**ماذا عن خوفو، وما الذي دعا هؤلاء إلى أن يكدحوا مدى عشرين سنة، ويبنوا قبرا للحاكم**).

فوجهة النظر المقابلة في رواية تيار الوعي نظراً لبنيتها الخاصة، لا يتم استقصاؤها بشكل لافت، ونتيجة لفعل الاختيار والانتقاء، يتم تغيبها في أجزاء من نص الرواية، يتجلى ذلك واضحاً عند الانتقال إلى الجزئية الثانية، وهي جزئية التصفية الجسدية في إطار العمل الوطني.

وتجيء إقبال من خلال الحوار المحكي، بوصفها تمثل وجهة نظر كاشفة عن توجه مباين لوجهة نظر البطل الرئيسي، نموذجاً واضحاً، وهي في تقديم وجهة نظرها في إطار جزئية التصفية الجسدية، تلح على أن التهور يتولد عن التخبط الفكري، وأن السياسة هي فن الممكن، وأن هناك فرقاً بين الفعل النضالي والاغتيال.

وفي إطار ذلك التكوين الفكري الخاص، يتشكل رأيها في سليمان الحلبي التاريخي، بقولها: (**سليمان سلك سلوكاً إرهابياً فردياً، ولكنه مع فرديته عبر عما يدور في ضمير أمة مغلوبة**)، ويتجلى رأيها النهائي في قولها في مناقشة الاغتيال: (**الاغتيال أسلوب إرهابي ذو طبيعة فردية انتقامية، لا يمكن إلا أن يتسبب في عرقلة وتعطيل مسيرة الثورة، إن لم يؤد إلى إجهاضها,الموتورون هم الذين يتوجهون إلى الاغتيال، تصفية عدو فرد لا تعني تصفية العدو كطبقة**)[49].

ورأى إقبال في ذلك السياق يتفق مع رأى المنظمة، التي تنتمي إليها، وتحدد توجهها الأيديولوجي، وهي - كما تجلى من نص الرواية - تحافظ على هذا التوجه، بشكل لافت للنظر حتى أنها ضحت بحب سليمان بطل الرواية استجابة لخياراتها الأيديولوجية التي آمنت بها.

أما سليمان البطل الآني - فإنه من خلال توجهه نحو الفعل الاغتيالي - فيختلف من خلال مواقفه وقناعاته مع الرؤية السابقة، ولكنه لا يعرض توجهه من خلال المواجهة، وإنما بعد عدد كبير من الصفحات يتذكر قولها، ويقول: (واغتيال شعب بأكمله)، منتصراً في ذلك السياق لوجهة نظره، ورؤيته الخاصة، وتوجهه لإكمال فعله الاغتيالي، مهتدياً بإطار سابق من خلال سليمان الحلبي التاريخي.

الخاتمة وحصاد البحث:

وبعد، فهذا البحث كان يحاول دراسة تشكيل الأيديولوجية في رواية (النيل الطعم والرائحة) للروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل، الذي تعتبر أعماله الروائية وثيقة الصلة بهذا المنحى، وتكشف هذه الروايات عن أنه لم ينفصل عن وطنه وأفكاره الأيديولوجية وقناعاته المعرفية.

وقد تجلى لنا - في تناولنا لمصطلح الأيديولوجية - أنه مصطلح مزعج

تكتنفه دلالات عديدة، وتجذّر في سياق خاص بين الرفض والقبول، ويبدو أن ما قدمه ماركس للمصطلح من دلالة سلبية قد أثر عليه، ولكن هذا المصطلح ثبّت وجوده ودعائمه من خلال تحديد ألتوسير، الذي نفى فكرة حجب الحقيقة التي أصلها ماركس لمصطلح الأيديولوجية، فقد أشار ألتوسير إلى أن الأيديولوجيا تقدم حقيقة جديدة ومغايرة عن السياق الواقعي.

وفي مقاربة حدود وآليات تشكل الأيديولوجية في الرواية، تم التركيز على آلية (تيار الوعي) بوصفها الآلية الفاعلة في روايات إسماعيل فهد إسماعيل بشكل عام، وبرواية (النيل الطعم والرائحة) بشكل خاص، وقد أتاحت هذه الآلية للرواية أن تكشف عن العالم الداخلي للشخصية، ذلك العالم الخاص بالآمال والاحباطات شديدة الخصوصية بالشخصية الرئيسة.

وقد أثرت هذه الآلية على صورة الشخصية، وفي الكشف عن طبيعة هذه الشخصية في إطار الخلفية التي يقدمها لنا تيار الوعي، ولهذا فصورتها لا تأتي في الرواية بشكل تقليدي تراكمي، كما كان متبعاً في الروايات التي تمثل الكلاسيكية القديمة، وإنما تأتي هذه الصورة، مرتبطة بالقطع والتفتيت، لأن ظهور جزئيات كاشفة عن طبيعة الشخصية، وثيق الصلة بتيار الوعي، وعلى القارئ أن يجمع هذه الجزئيات حتى تتشكل له الصورة الخاصة بالبطل في إطار شبه كامل.

وهذه الصورة التي تتشكل تدريجياً بفعل القراءة مهمة، لأنها تجيء كاشفة ومفسرة للحدث التراتبي النامي في إطار السرد التصاعدي، الذي جاء بطيئا في الرواية إلى حد بعيد.

وقد أثرت آلية (تيار الوعي) – أيضاً – على طبيعة الراوي، فالراوي في رواية تيار الوعي له وضع خاص، وهو – في ذلك السياق – لا يتحكم في حركة المعنى بوصفه وسيطاً بين العمل والقارئ، وإنما يطل بعيدا عن السيطرة خاصة

في جزئية الخلفية الكاشفة، التي لا يستطيع أن يتدخل فيها برأيه أو بوجهة نظره، لأنها وثيقة الصلة بالبطل الأساسي، وبفوران الارتداد إلى الخلف.

أما وجوده في إطار السرد التراتبي، فقد كشف عن حالة من التداخل بين الراوي والشخصية، وكأن عدستي الرصد لديهما تحولتا إلى عدسة واحدة. وقد أتاحت آلية تيار الوعي منطلقاً جديداً للبطل لكي يعاين ويقدم فكرته الأساسية الخاصة، بأن لكل عصر سليمانه، فالنص شكل في لحظة واحدة نماذج وأنماطاً متشابهة، بالرغم من الفوراق الزمنية بين هذه الأنماط، النمط الأول سليمان الحلبي التاريخي، النمط الثاني سليمان الحلبي الآني (بطل الرواية)، الثالث سليمان المستقبل .

وقد مكنت آلية (تيار الوعي) البطل الأساسي في الرواية من معاينة نسقين، أحدهما يتساوق معه، وإن لم يعلن انتماءه إليه، والآخر المسيطر يظهر تبرمه منه، ويحاول أن يقضي على مشروعية وجوده من خلال فعله الاغتيالي.

وفي تناول البحث للأيديولوجية في الرواية تم التركيز على سمات البطل، التي تجلت في إطار الخلفية الكاشفة، وقد ظهر لنا مجموعة من السمات، مثل القلق الوجودي، الذي كان يدعوه في بعض الأحيان للانتحار، ذلك القلق يفتح الباب لمعاينة القلق الخاص بتكوين الشخصية الذاتي، وحاجتها – في أغلب الأوقات – إلى مسيطر يوجه فعلها.

بالإضافة إلى الفشل على جميع المستويات في التواصل مع الآخرين، وتجلى ذلك الفشل في نسق التواصل مع المرأة، وفي نسق الانضمام للمنظمات السياسية، التي ظهرت بشكلها اللافت في وطنه وفي إطار إظهار هذه السمة تتجلى جزئيات من تكوينه، مثل التهور، وفهمه المتسرع للأمور، واختياره التصفية الجسدية بوصفها اختياراً أساسياً، بعيداً عن السياسية التي ترى أن السياسة هي فن الممكن.

ويجيء قلق الهوية، بوصفه السمة الفاعلة في تكوين البطل، وفي إطار هذه السمة، يأتي الفعل الاغتيالي – من وجهة نظر البطل – مبرراً، لأن الشخصية المراد اغتيالها، شكلت – من خلال تصالحها مع الآخر – واقعاً جديداً، يرفضه البطل، وترفضه شريحة ينتمي إليها.

أما في جزئية الأنماط المتشابهة فقد كشفت الرواية – انطلاقاً من فكرها الخاص – عن أن الزمن يعيد نفسه، من خلال استمرار (كليبر) على نحو خاص في تشكيل جديد، وهذا الاستمرار يرافقه – بالضرورة – وجود خاص لسليمان، وقد عرضت الرواية لسليمان الأول التاريخي وسليمان الحلبي، الآني، بطل الرواية، وأثبتت – بشكل يكاد يكون لتعمداً – تشابهاً في جزئيات عديدة، بين سليمان القديم وسليمان الآني، وهذا التشابهات المقصود منها – أيديولوجيا – يرتبط بإكمال عناصر المشابهة بين المقتول القديم والمقتول الآني، ولهذا نجد الرواية في ارتباطها بنصوص قديمة، حملت إلينا قصة سليمان التاريخي، تحتفي بالنص المسرحي، لأن النص المسرح لا يقدم واقعاً، وإنما يقدم واقعاً فنياً، ويسدل على سليمان التاريخي سمات البطولة، ويدفع عنه صفة الإرهاب.

والرواية – في إطار فكرتها الأيديولوجية الأساسية الخاصة بأن لكل زمن سليمانه – تجهز سليمان الجديد، من خلال تأطيره ووضعه في سياق خاص، يجعله قادراً على الفعل بعد ذلك.

وفي جزئية المقارنة بين نسقين، نسق قديم يتساوق معه البطل، ونسق آني يأنف منه، يترك البطل الحديث للشخصيات الأخرى، لكي تشير إلى قبول القديم ورفض الآني، وذلك لمحاولة إقناعنا بمشروعية فكرته الخاصة، وهي جزئية مهمة في إبداع إسماعيل فهد إسماعيل، فهو لا يثقل الشخصية الرئيسة، بآراء تبدو وكأنها مغايرة للسائد، وإنما يقدمها في إطار يكشف عن مشروعيتها من خلال أقوال الآخرين.

وفي جزئية وجهتي النظر، الخاصة بالبطل الأساسي، وبالشخصية المقابلة، تجلى لنا أن وجهة النظر المقدمة للشخصية المقابلة، تخضع – بالضرورة نظرًا لطبيعة آلية تيار الوعي – للتقييم وللقطع والبتر، ومن ثم فهي لا تظهر بشكل كامل ونهائي بل تتعرض في بعض الأحيان للتغييب، وكأن البطل الأساسي، يريد فقط مساءلة وعيه وامتحانه في مقابل وعي آخر، ولكن هذا الوعي المباين، لا يغير في وجهة نظر البطل، من خلال سعيه في مشروعه الاغتيالي، مقلداً في ذلك الإطار نسقاً سابقاً.

الهوامش والتعليقات

1) Ho, Kavnai, Vick: *Ideology of the Novel of J.M Coetzee*, Hong Kong University, 2004, P .6

2) Ho, Kavnai, Vick: *Ibid*, P.6

3) Terry Eagleton: *Ideology an Introduction*, p.3

4) Ho, Kavnai, Vick: *Ibid*, P.14

5) Hans Puehret Mayer: *Critical Realism, Cultural Studies and Althusserion Ideology*. Paper Prepared for Conference (Debating Realism, 17-19 August 2001, p.4.

6) جمال حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، موقعه.

7) إسماعيل فهد إسماعيل: النيل الطعم والرائحة، دار الآداب بيروت ط 1، 1998.

8) نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003ص.102

9) Susan Snider Lanse: Fiction Of Authority: Women Writers and Narrative Voice, p.5.

10) Michael Gardiner: The Dialogies of Critique M.M.Bakhtin and the Theory of Ideology, Routledge, p.10 .

11) فرانك أوكونور: الصوت المنفرد، ترجمة محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 275.

12) Jonathan Tones: Hidden Voices, Language and Ideology In The Philosophy of Language of Eighteenth Century and Mary Sherleg`s Frankenstein, Textual Practice, 19, (3), 2005, p.268.

13) محمود غنايم : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجيل، بيروت، دار الهدى، مصر، ط 2، 1993، ص9 .

14) روبرت همفري: تيار الوعي، ترجمة محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 11.

15) محمود غنايم: السابق، ص 21.

16) محمود غنايم: السابق، ص 29.

17) صلاح فضل: البنائية في النقد الأدبي، ص 442.

18) ميشال بوتور: استخدام الضمائر في الرواية، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية بغداد، عدد (1)، 1999، ص 57.

19) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 29.

20) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 32.

21) محمود غنايم: السابق، ص 95.

22) إسماعيل فهد إسماعيل:السابق، الرواية، ص 9.

23) محمود غنايم: السابق، ص41.

٤2) محمود غنايم: السابق، ص 300.

25) W.J.Lilly Man: *Interior Monologue in James Joyce and Ottoludi*, Comparative Literature, vol.23, No1, 1971, P.47.

26) David Middleton: *Tony Morrison's Fiction*, P.12.

27) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 29.

28) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 29.

29) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 194.

30) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 54.

31) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 52.

32) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 195.

33) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 30.

34) F Tsimb A Eva: Historical Context in Literary Work, Russian Studies in Literature, Vol 43, No1, winter 2006-2007, p.7 .

35) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 177.

36) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 192.

*) سيتم تناول جوانب هذه المجادلة بشأن سليمان الحلبي التاريخي، وجزئيات أخرى

بالضرورة، في جزئية أخرى قادمة، ترتبط بمعاينة ومقاربة وجهات النظر المتباينة.

37) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 179.

38) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 85.

39) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 14.

**) أحد قوات حرس الحدود، الذي قام بقتل تسعة من الإسرائيليين، واختلفت وسائل الإعلام لحظتها في تبرير فعله، وقد أعلنت السلطات المصرية عن انتحاره بالسجن.

40) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 166.

41) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 150.

42) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 100.

43) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 68.

44) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 29.

45) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 9.

46) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 252.

(***) هناك مصطلحات عديدة قدمت في ذلك المجال، منها زاوية الرؤية، التبئير، حصر المجال، التحفيز، وهي كلها مصطلحات قد يكون بينها اختلافات، ولكن تظل هناك نواة دلالية تجمعها، وهي الاهتمام بالرؤى الفكرية ودورها في تشكيل العمل الروائي.

47) David Middleton: Ibid, P.11.

48) حميد لحمداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1999، ص 32.

49) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 120.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للدكتور عادل، وورقته مميزة، وهي إضافة إلى أوراق هذه الجلسة، وهي من التنوع بحيث استنفرت كل الموجودين للتعليق، وإلى المداخلات.

المداخـــــــلات

■■ **الدكتور سعيد يقطين:**

لضيق الوقت سأختصر ملاحظاتي حول نقاط بعينها.. د. عبدالله نعرف جيداً كيف يشتغل، وتحديده لمفهوم القراءة واضح، ولكن قراءة مقيدة وقراءة حرة يمكن أن تثير نوعاً من الالتباس، ففي جميع المداخلات التي استمعنا إليها يمكن أن نميز بين قراءة علمية وهي منضبطة لمفاهيم ومصطلحات وإجراءات، والقراءة الحرة هي التي يمكن أن نعتبرها قراءة نقدية، ولكن لا يمكنني أن أتصور قراءة نقدية لا تنهض على خلفية معرفية، ولذلك أنا أعرف جيداً كما قلت زميلي عبدالله إبراهيم، وسؤالي: عنوان ورقتك هو جنون وليل وسرد كثيف.. فما الذي يجمع بين هذه الروايات الثلاث، هل لأن الرواية الأولى فيها جنون والثانية فيها ليل والثالثة فيها سرد كثيف؟.. وأنا لم أدرس الورقة، فهل هناك ما يجمع في هذه القراءة الحرة ما يجمع هذا الليل بذاك السرد الكثيف وهذا الجنون؟.. د. سلطان، هناك أدبيات حول الموضوعات، وهذه الأدبيات ليس من الضروري أن نقدمها للقارئ، ولكن أن ننطلق منها، ونقول: نريد أن نقدم قراءة جديدة لعلاقة الرواية السعودية مع المتغيرات الاجتماعية، وألا نعود إلى أفكار وآراء سابقة.. بالنسبة للعرض الذي قدمته لنا الدكتورة صلوح، وهي تعتمد العارض الإلكتروني، والعارض الإلكتروني مفيد جداً في التواصل بين الناس، ولكن كنا نجد أنفسنا في مشكلة، فنحن نسمع نصاً ونرى على الشاشة نصاً آخر مختلفاً، هي وظفت على الأقل شرائح الـ Power Points، وزميلنا الدكتور مراد استعمال في الأمس Word.. وأرى أن مشكلة من أعظم مشكلات مؤتمراتنا العربية، أننا لا نعرف كيف نتواصل، قد تكون هناك بيننا

خلافات على مستوى الخلفيات، ولكن يمكن أن نقرب بين الخلفيات المتعددة لو أحسنا اعتماد مبادئ التواصل.. وشكراً

■■ الدكتورة لمياء باعشن:

د. عبدالله إبراهيم، بالنسبة لفكرة المجنون أعتقد أن لك كل الحق في التعميم، باعتبار البطل التقليدي في الأدب القديم - ما قبل نهاية القرن التاسع عشر - ربما أنك ذكرت دونكيخوت، وهو غربي، فأمثلة البطل المجنون ستكون من الأدب الحديث الغربي أيضاً وتعامله مع الجنون كعلامة انحراف نفسي، فلو اتفقنا أن الجنون هو مرض نفسي، فهناك روايات لكافكا وإدجار آلن بون، ووليام فوكنر وغيرهم.. د. سلطان، هل تمثل الرواية المجتمع؟.. أستغرب أنك تبت قاطعاً بأنها لا تفعل، فأي مجتمع تفكر فيه، وهل المجتمع عندك كتلة واحدة متساوية في ملامحها وصفاتها؟، أما إن كان اعتراضك أن الروايات التي بين أيدينا غير ناضجة، فلك أن تؤكد أن الرواية المحلية لا تمثل المجتمع بفنية وتقنية عالية، لنا أن نقول: إن النصوص التي تصدر حالياً بكثرة ليست روايات، ولكنها - لا محالة - تصور ملامح مجتمعنا وشرائحه المختلفة.. وشكراً.

■■ الدكتور معجب الزهراني:

تعليقي سيدور حول ورقة الصديق والزميل د. عبدالله إبراهيم، الذي نعده، ونعرفه جيداً، كأحد وأهم المشتغلين اليوم في السرديات العربية حقيقة.. العرض النظري المطول قد لا نحتاجه كثيراً، وكنت أتوقع من الدكتور عبدالله أن يقرأ هذه الرواية ثم يصل إلى مركب، أو نوع من أنواع الخلاصة الفكرية للربط أو الجمع بين هذه النصوص في المستوى التنظيري أو النظري العام، ولكن ربما تداركه الوقت.. وفيما يتعلق بالعصفورية حينما ظهرت

كتبت عنها دراسة مطولة ونشرت في النص الجديد، وتوقفت كثيراً عند ما سميته انفجار الذاكرة، وهذا البروفيسور ينطبق عليه تماماً ما قلته عن دونكيخوت، فهو ليس مجنوناً، وإنما هذه حيلة ذكية من غازي القصيبي لكي يقول ما لا يقال عادة في الخطابات الرسمية، وبالتالي علينا أن نستبعد فكرة الجنون بالشكل الذي طرحت يا دكتور عبدالله، ولو استحضرناها من منظور كونها جنون متخيل أو لعبة جمالية معينة، فعد، ولن تصل، فكثيرة هي الروايات التي اتبعت هذه التقنية، ويلعب فيها الكاتب على ثيمة الجنون لكي يقول ما لا يقال، وفي فترة لاحقة زعمت أنه أسلوب - في مقدمتي للجزء المتعلق بالقصة القصيرة من موسوعة النقد الحديث في المملكة - وسميته الأسلوب الحلمي الهذياني، وهي لعبة مارسها غازي القصيبي باقتدار، وبالتالي أنبه د. عبدالله إلى أن ندخلها كلعبة أسلوبية وليس كمرض نفسي، وإلا سنقع فيما سخر منه غازي القصيبي في العصفورية.. وشكراً.

■■ الأستاذ غياث عبدالباقي:

د. عبدالله إبراهيم، تحدثت في البداية عن قراءة النص، وعن المناهج التي تطبق في قراءة النصوص السردية، وأن هناك نوعين من النقاد: نوعاً ينحو إلى المغالاة وتطبيق قواعد صارمة، ونوعاً يميل إلى الانفتاح والمجاملة إلى غير ذلك، فألست ترى أن النوع الأول يلتزم بمنهج نقدي واضح، وقد يكون هذا المنهج مطابقاً مع المنهج الأخلاقي في قراءة النصوص، فما هو المنهج الأخلاقي في رأيكم؟ وألا يمكننا تصنيف الروائي في خانة الإبداع إذا ابتعد في سرده عن الشذوذ وكشف المستور وما يسمى بالأدب العاري؟.. د. سلطان القحطاني، هل تأثرت الرواية في المملكة العربية السعودية بصورة خاصة بالأدباء العرب الذين عملوا في المملكة لفترة من الزمن، وهل حقاً الرواية الحديثة في السعودية أحدثت بالفعل تغييراً

اجتماعياً؟، وإن كان نعم، فأين هو؟.. د. عادل ضرغام، هل نصنف هذه الرواية في خانة الروايات التاريخية، أم في خانة الروايات السياسية؟.. د. صلوح السريحي، أشكرك لأنك ذكرتينا بالناقد الكبير سعيد السريحي.. وشكراً.

■■ الأستاذة سهام القحطاني:

د. عبدالله إبراهيم، اغفر لي أن أقول إن مداخلاتك أجمل من الورقة، وقد استوقفتني كلمة التحرر من قيود النسقنة النقدية، فهل تشير إلى الفوضى النقدية الخلاقة، أم إلى الدمج بين النظريات؟، وإن كانت الفوضى ليست هي المقصود، فما هي الحدود المأمونة لحماية الثانية من الأولى؟، د. سلطان، بالأمس قلت للدكتور الفارسي: الرواية فن يتناسب مع اكتمال الهوية الاجتماعية، ولا يمكن أن تكتمل الرواية إلا باكتمال هوية المجتمع، فالرواية ناتج بعدي، ولذلك فهي كائن اجتماعي يولد وينمو عبر سلسلة من العلاقات المتصارعة لأنظمة مختلفة، وغايات تتعلق بالمساواة والحرية والعدالة الاجتماعية، ولذلك أقول: إنها خطاب ماركس الاشتراكي في الأساس ولو ضبطنا بدايات الرواية العربية سنلاحظ أنها ارتبطت بالثورة الاشتراكية في الدول العربية، وقد ذكرت الدين كضابط لنشوء ارتقاء الرواية السعودية، وأقصد بالارتقاء دلالة التتابع، وليس النضج، وأغفلت الضابط السياسي والاقتصادي فهل هذا الإغفال مقصود باعتبار عدم التأثير؟. أخيراً حملت مسؤولية سخافة الأعم الأغلب من النصوص الكتابية عندنا (الرواية) إلى الكتَّاب.. ألا ترى أن الناقد يشترك مناصفة في هذه المسؤولية، وأليس من الخزي والعار أن السعودية التي تعتبر أول دولة في المنطقة أنتجت رواية، نلاحظ في 2008 أن رواية عمانية تُرشح لنيل جائزة عربية كبيرة؟.. د. عادل، هل كاتب النص الأدبي (الرواية) في السعودية مؤدلج؟.. وشكراً.

■■ **الدكتور عاطف بهجات:**

د. عادل، أتفق مع الدكتور سعيد يقطين في ضرورة الاستعانة ببعض الأوراق أثناء القراءة.. د. صلوح، عرض قيم جداً، ولكن توظيف الصورة المصاحبة يجب أن يتم بشكل تكاملي، بحيث تتكامل الخلفية مع النص المطروح.. د. سلطان، فقط أقول: الرواية ليست صورة للمجتمع، فالرواية صورة موازية للمجتمع، وليست صورة له.. د. عبدالله إبراهيم، المنهج التاريخي من خارج النص، نعم، ولكن لا ينسحب على المؤلف، بقدر ما ينسحب على الظروف المحيطة بالعمل والمؤلف معاً.. أيضاً ما علاقة المقدمة الطويلة بموضوع البحث، وشخصية المجنون، أو البهلول، من النماذج المشهورة في الأدب العالمي.. وأخيراً: رواية غريبة عجيبة.. رواية رفيعة الشأن، هل هذان حكمان نقديان؟.. وشكراً.

■■ **الدكتور أسامة البحيري:**

د. عبدالله، هل السرد الكثيف مرتبط بالغيمة الروسية التي لم يسعفك الوقت للحديث عنها، أم هو مرتبط بمفهوم النصية التي علقت عليها بالأمس في بحث د. سعيد يقين؟.. د. سلطان، اكتفيت بالتغير الاجتماعي، ولكنك أشرت في مواضع كثيرة إلى التحولات السياسية التي أثرت في الرواية، فلماذا لم يذكر في العنوان؟ وهل تربط ذلك بمصطلح الجيوبوليتيك الذي أورده الدكتور مراد بالأمس؟.. تحدثت عن المشهد والانفجار الروائي بالحديث عن المسكوت عنه اجتماعياً في مجال الجنس، هل هناك محاذير في المجتمع للحديث عن المسكوت عنه سياسياً ودينياً؟.. د. صلوح، العرض الممتع والربط ما بين بحث الأمس فتنة اللغة بين الموت والبعث للأستاذة نورة القحطاني.. الحديث عن المكان، وإن كان هناك حديث كثير عن الشخصيات، ولعل ثيمة الموت والبعث تدرس بدراسة كافية في رواية الأستاذ عبده خال،

لأن المثال التطبيقي واحد في الحالين.. د. عادل، تشكيل الأيديولوجيا، أين الأيديولوجيا التي تشكلت؟ وحديث طويل عن النسق القديم والنسق الجديد، لم نعرف النسق القديم الذي يطمح النسق الجديد للقضاء عليه.. وشكراً.

■■ الدكتورة أسماء أبو بكر:

أتوافق مع الدكتور سعيد يقطين في إلماحاته للدكتور عبدالله، وأتساءل: ألا ترى أن عدم الدقة في تأمل عنوان الورقة ومحاورته محاورة نقدية عميقة، تولد عنده عدم خضوع الموضوع لمنهج علمي محدد، بمعنى أن العنوان إن لم يكن يخضع لمنهج علمي، فإنه يدخل في نطاق المقالة الطويلة، فحينما نتطلع إلى العنوان: جنون وليل وسرد كثيف كنا نتوقع أن يتناول العنوان ثلاثة محاور، أولها آليات تشكيل الزمن، ثم آليات تشكيل السرد عبر حضور محور ثالث يتمثل في المنهج النفسي الذي تستجلبه دالة جنون، والذي يطوق منهج الدراسة.. في حين جاءت الورقة مشتتة في عناصرها المحددة للتشكيل النقدي.. د. عادل ضرغام، ورقته متميزة، ولكن ألا ترى أن المدخل إلى الورقة بتيار الوعي يبعدها إلى حد ما عن التصور الأيديولوجي المعني بالرؤية الفكرية التي يطرحها الراوي في الرواية.. هذا التيار الذي يأتي للإشارة إلى الآلية التشكيلية التي تم بها تجسيد الوعي الأيديولوجي داخل الرواية، في حين لم تقم الورقة بتعميق وجهة نظرها وتكثيفها حول تشكيل الوعي الأيديولوجي داخل الرواية تعميقاً له خصوصيته الأيديولوجية.. ألا ترى أنه من الأدق أن يكون العنوان: تشكيل الرؤية الأيديولوجية في الرواية، تيار الوعي أنموذجاً.. ورقة الدكتور سلطان ورقة جميلة، وفيها جهد نقدي عميق، ولكن المؤرخ لمرحلة مهمة من مراحل تطوره من دون حضور المرتكزات التوثيقية.. د. صلوح، ورقتها عميقة، ولكن ألا يكون العنوان نفسه، الموت يمر من هنا، دلالة على المكان المرتحل، والذي تظل

حركته هكذا دون أن يتم تغييبه.. ذكرتني القرية التي تتحدثين عنها في الرواية بقرية اسمها بني حسن في المنيا بمصر، وهي قرية أثرية، وقد أكل النمل الأبيض - في عهد جمال عبدالناصر - كل الملامح والتضاريس المكانية للقرية، ولكن ظلت أطلال القرية بحدودها المكانية والجغرافية باقية، وقد اكتسبت ملامح جديدة، فالمكان لا يغيب، وإنما مع التحولات يكتسب دلالة جديدة، ويظل المكان متحولاً، ولكن يظل باقياً من فعل الشخوص وحركة الحدث. وتصبح رواية ديروط الشريف لمحمد مستجاب دالاً مكانياً وأدبياً على ذلك، حين يتم تغيير العنصر، أو الفعل الصوتي للشخوص الذين أصيبوا بالخرس جميعهم، وظلوا يتعاملون بلغة الإشارة، ولكن المكان بقي كما هو مكتنزاً لبنية التحولات، مستسلماً لتصنيع مجموعة من الرموز والدلالات الجديدة.. وشكراً.

■■ الأستاذ علي السبيعي:

الملتقى هو حول الرواية في الجزيرة العربية، ولكن الحديث يدور حول الرواية في المملكة العربية السعودية، هل سنجرؤ أن يكون ملتقى ما في سنة ما عن الرواية في المملكة العربية السعودية، بحيث نؤطر أنفسنا بأننا أصبحنا في رواية؟ أم أننا نعيش وهماً روائياً سعودياً لا يصل لأن يكون له ملتقى خاص به وبذاته؟.. هل تواصل الإعلام الثقافي، أو تميز، أو تسامي، أو توافق، كما هي المترادفات اللغوية، مع الرواية، أم مازال الإعلام الثقافي في واد، ملخصاً للرواية، دونما أن يتعرف المتلقي عليها؟. وشكراً.

■■ الدكتورة سحر الشريف:

شكراً للمنصة، رئيسها ونقادها المتميزين.. د. عبدالله إبراهيم ناقد

أمتعنا بتحليله وقراءته للنصوص، تلك القراءة التي أوغلت وتطرقت إلى الدلالات، وما وراء النص، بعد أن أتعبنا النقاد المتحدثون بالبحث في الآليات والتقنيات، نقلاً عن الترجمات الأجنبية، فأجهدونا وأجهدوا النصوص.. النقد يا سادة ينبغي أن يقول شيئاً للناس، كما يقول الفن، فهو يفسر، لا يعقد، ولا يجب أن يمتلئ بالمصطلحات التي تؤدي إلى غيرها من المصطلحات.. د. عادل ضرغام، شكراً لورقتك المتميزة، وإن كنت قد تهت قليلاً بين تيار الوعي والنسق الاستطرادي التراتبي، والتصاعدي إلى آخره.. أرجو منك أن تقول لي في عبارة موجزة مركزة، ما الفكر الأيديولوجي الذي يحمله إسماعيل فهد إسماعيل في هذه الرواية.. د. صلوح، تميزت لغتك النقدية الراقية، وفسرت لنا العمل ووضحته ولكن كيف غُيِّب المكان على الرغم مما اكتشفته أنت من دلالات عليه؟.. وشكراً.

■■ الدكتور ظافر الشهري:

د. عبدالله إبراهيم، العصفورية لغازي القصيبي، اعتبرها كثير من النقاد مرحلة لتيار التجريد، ولكن في ورقتك ذكرت أنها رواية مهلهلة، تكسر الأبنية، ضعف السرد، وإذا كان الأمر كذلك فإننا نعيش أزمة نقد في الحقيقة، فهل الضعف تجديد؟.. د. صلوح السريحي، لي تساؤلات على أسماء الشخصية، ولي أيضاً إعجاب بتوظيف اللغة التهامية في هذه الرواية.. وشكراً.

■■ الدكتور محمد أبو ملحة:

أشكر جميع الأساتذة على ورقاتهم الجيدة والمتميزة.. د. سلطان، أتفق معك في أن قراءة النصوص الأدبية يجب أن تكون في سياقها

التاريخي، ولكن أختلف إلى حد ما في وضعك للنقد في تلك الفترة بأنه كان قاسياً، وبحجة أمية المجتمع، فالروائيون ليسوا من عامة المجتمع، وبخاصة في تلك الفترة، وإنما هم من أقطاب المثقفين، ومن أقطاب الثقافة السعودية، فليس عذراً في المجتمع، وإنما كان يجب أن نحاسبهم حسب الأعراف الفنية الموجودة في تلك الفترة.. د. صلوح، أشكرك على ورقتك الأنيقة، وأضيف أيضاً أن تعدد الرواة، أو تقنية الرواة المتعددين، أسهمت أيضاً في تغييب المكان وبعثه.. وشكراً.

■■ **الدكتور عبدالحميد الحسامي:**

شكراً جزيلاً لكم جميعاً على هذه الورقات الجيدة.. د. سلطان، هل الرواية في المملكة العربية السعودية كانت تابعة للتحولات الاجتماعية، تتعقب خطواتها، أم أنها كانت موازية؟ وما مدى استشراف الرواية السعودية للمستقبل.. هل كانت تفتح آفاقاً جديدة للتحولات الاجتماعية؟.. وشكراً.

■■ **الدكتورة نورة المري:**

أعتقد أن من سبقوني كفوني كثيراً مما أردت قوله.. د. عبدالله إبراهيم، من النقاد الذين أتابع دراساتهم في المجال السردي، وبخاصة فيما يتعلق بالمتخيل السردي، ولكن اليوم فوجئت به يلقي رؤيته السردية بطريقة لم نعهدها، استمتعت في الحقيقة بقراءته على الرغم من بساطتها وعمقها في الوقت نفسه، وكأنه بذلك يؤكد أن القراءة لابد أن تختلف عن المكتوب في عمق الأسلوب بالمنهجية، أما من ناحية المفارقة السردية بين الجنون والبروفوسير، فأعتقد أن الكاتب لم يعن هذه المفارقة، ولكن أراد أن يوصف أن العبقرية في أعلى مراتبها جنون، والشاعر المتنبي لم يأت هنا فقط، وإنما

هو شاعر القصبي المفضل في أغلب رواياته، بدءاً من شقة الحرية، بالإضافة إلى أن الكاتب يملك كماً كبيراً من المعلومات، وبخاصة السياسية، فأراد التعبير عنها بحرية، باعتبار أن المجنون مرفوع عنه القلم.. د. سلطان القحطاني، روائي حقيقي، لم يأخذ حقه من الدراسة، بالرغم من أنه أعطى الكثير، وهو خير من يكتب عن الرواة في الرواية، وقد لاحظت في جميع الأوراق المقدمة تكرار معاني الجنون والليل والموت والسفر والاكتئاب والهروب والخوف والظلم، فهل هذا يعني أن الرواية في الجزيرة العربية، انعكاس لواقع مؤلم، واكتئاب يعيشه الإنسان في الجزيرة العربية إثر التحولات السريعة التي لا يستطيع التأقلم معها بسهولة؟.. هل الرواية، كما ذكر الدكتور سلطان صورة للواقع، أو ليست كذلك، أم أنها انعكاس لهذه الصورة؟.. د. صلوح، هل كل تغييب للمكان يعد إماتة له؟ وإن كان كذلك، فهل حضور المكان إحياء له؟.. أعتقد أن الكاتب من خلال عنوان روايته كان يهدف إلى إماتة الأمكنة التي يمر عليها سردياً، وليس العكس.. وشكراً.

■■ الدكتور معجب العدواني:

بالأمس كنت أتحدث مع الصديق الدكتور سعيد يقطين، وذكرته بقول ابن سلام، حين قال: وكان ممن أفسد الشعر وهجنه محمد بن إسحاق، وقلت له مازحاً: إنك ممن أفسد النقد الروائي وهجنه، إشارة إلى كتابه: تحليل الخطاب الروائي، وكذلك أقول للصديق الدكتور عبدالله إبراهيم، لأن معظم النقاد في بعض الجلسات كانوا يلتزمون بالمنهج الشكلاني الصرف الذي يبعد عن الوصول إلى استنطاق النص كما رغب الدكتور عبدالله.. تحوُّل الدكتور عبدالله إبراهيم أعتقد أنه يثير جانباً إشكالياً في تعامله النقدي، حينما أشار إلى أنه كان وكان وكان، فهل كنت مُضَلِّلا للأجيال السابقة؟!.. استشهدت بألف ليلة وليلة، وكان استشهادك بها في رواية طالب

الرفاعي، وكنت أتمنى لو تم الاستشهاد بها في رواية غازي القصيبي، لأنه لم يكن في ألف ليلة وليلة حكاية تنتهي في الليلة نفسها، بل كانت الحكاية تستمر لليال معدودة، حتى يكون ذلك مغرياً للتواصل القصصي والسردي.. والسرد الهذياني الذي أشار إليه الدكتور معجب الزهراني قبل قليل يعد في رواية العصفورية محاولة إيلاج للشخصية الموجودة بوصفه، ومحاولة إيلاج على مستوى المجتمع، إن أردت أن تخرج من البنية النصية إلى بنية غير نصية.. د. سلطان، أشار إلى ملامح مراحل الرواية.. فبماذا يفسر عودة بعض الملامح للرواية الآن، كعودة النهاية السعيدة التي كانت موجودة في روايات التأسيس، وعودة المصادفة.. بماذا تفسر ظهورها في مرحلة الرواية المعاصرة فيما بعد..؟ وشكراً.

■■ الأستاذ محمد الغربي عمران:

د. صلوح السريحي، تغييب المكان، عندما يقرأ القارئ رواية الموت يمر من هنا يشعر بأن الكاتب كتبها كيمني، والقلعة، والقرية، هذه الأمكنة الموجودة في فضائنا العربي هي نفسها.. وجمال الكلام عند الدكتورة أنه أعطانا فكرة من جميع الجوانب من الرواية، على الرغم من ضخامتها، وأسأل، لماذا لم تتحدث الدكتورة عن بعث المكان؟.. وشكراً.

■■ الدكتور حسن حجاب:

لفت نظري عنوان ورقة الدكتور عبدالله إبراهيم، وشعرت أنه رومانسي إلى حد ما، وشعرت وأنا أقرأ الرواية أن الجنون حيلة فنية، ومن ثم ألا يمكن أن يكون الجنون ادعاء من البطل ليهرب من الإدانة، وفي الوقت نفسه هو حيلة أيضاً من الكاتب ليهرب من الإدانة، وليستطيع أن يقول ما

قال؟.. د. سلطان، الرواية والتغير الاجتماعي عنوان بدا في البداية مبهماً.. أين؟ في المملكة؟ في العالم العربي؟ أم سيدرس العلاقة بين الرواية والتحولات الاجتماعية؟. واتضح من خلال الورقة أنه يعني التغير الاجتماعي في المجتمع السعودي، لأنه يدرس الرواية السعودية، فهل حاولت الورقة أن تتحدث عما هو كائن بالفعل عن واقع الرواية السعودية وعلاقتها بالتغير الاجتماعي؟.. لأنني لمست في الورقة، أنه لم يتحقق في الرواية السعودية رصد للتحولات الاجتماعية، وأن هناك أشياء غابت لم ترصدها الرواية، ومن ثمَّ هل يجب أن تتقصد الرواية رصد التحولات الاجتماعية لتقول: إنها نجحت في ذلك؟.. أشعر بحكم علاقتي بالرواية السعودية أنها حملت كثيراً من التحولات الاجتماعية، سواء على المستوى العام، أو حتى على المستوى الفردي، وستجد ذلك مثلاً عند عبده خال، فقد رصد هذه التحولات الاجتماعية من خلال حركة الشخصيات ومن خلال المجتمع الروائي الذي قدمه بصورة متدرجة، بدءاً بالموت يمر من هنا، التي رصدت مرحلة زمنية متقدمة، وإن غاب المكان اسماً فهو موجود فعلياً، على الرغم من الحمولات الرمزية التي يحملها المكان كدلالة على أي مكان في المجتمع العربي، بحكم القسوة التي كان يمارسها، والسلطة التي كان يمارسها، ولكن المكان الذي عناه وحدده موجود بالفعل، وهي صورة من المجتمع السعودي، ورصد خلالها مرحلة قديمة جداً.. رواية مدن تأكل العشب، رصدت التحولات الاجتماعية أيضاً في مرحلة زمنية تالية، وهكذا، فسنجد على المستوى الفردي كتاباً قدموا هذه التحولات الاجتماعية، ليست بصورة قصدية، وإنما كجزء من البنى الاجتماعية التي قدمها المجتمع الروائي.. وشكراً.

■■ الدكتورة أميرة كشغري:

قدم الدكتور عبدالله إبراهيم رؤية جميلة جعلتني أتأكد من أن الناقد

هو مبدع مواز للكاتب، تحدث الدكتور عن مراحل القراءة الثلاثة، فهل تقصد بمنهج القراءة الحرة منهجاً نقدياً، وهو من أحدث المناهج النقدية – منهج القراءة المنفتحة – الذي لا يكتفي بمنهج واحد في القراءة، ولكن يدخل المنهج الذي يعتقد أنه يغني النص إذا ما فتر منهج من هذه المناهج؟، وأعتقد أن القراءة المنفتحة تقتضي نوعاً من الموسوعية والمعرفة المتكاملة من الناقد.. د. سلطان، تحدث عن الرواية والتغيرات الاجتماعية، وهو موضوع واسع وفضفاض وكبير، وحدده من خلال طرحه في الورقة بالتغيرات الاجتماعية في السعودية.. وقد تذكرت ورقة قدمتها في النادي الأدبي في جلسة من الجلسات حول ظاهرة الروايات الجدد، وتناولت الظاهرة من منظور ثقافي اجتماعي، وكانت بعنوان: ظاهرة جيل في تحولات مجتمع، وعند الحديث عن التغيرات الاجتماعية والرواية في المملكة العربية السعودية أعتقد أنه من غير المقبول أن تغفل الكتابة النسائية في المرحلة الحديثة، لأنها تمثل وتعكس صورة للمجتمع وتوثق التغيرات الاجتماعية التي مر بها المجتمع السعودي من الثمانينيات وحتى الآن.. وشكراً.

■■ الأستاذ طالب الرفاعي:

لم أقف على رأي الدكتور سلطان في مدى العمق الذي جاءت به الرواية متفاعلة مع الحراك الاجتماعي، لم أقف على رأي الدكتور في ماذا قدمت رواية للحراك الاجتماعي، وأرى – من وجهة نظر خاصة – أن الرواية السعودية – وبخاصة الحديثة في السنوات العشر الأخيرة – تفعل فعلاً كبيراً ومؤثراً في الحراك الاجتماعي في المملكة، والوعي هو عبارة عن تراكم كمي غير محسوس، ولكن هذا الوعي، وهذا التراكم الكمي غير المحسوس، سيؤدي إلى تغير نوعي في المحصلة، لذا أرى أن الرواية السعودية، تحديداً – الآن – رجالية ونسائية – تلعب دوراً مهماً.. وأتحدث هنا عن الرواية

المحققة للشروط الإبداعية لجنس الرواية، وليست أي رواية، فهي تلعب دوراً مهماً في التأثير في الوعي الجمعي داخل وخارج المجتمع السعودي، فأتمنى أن أقف على رأي الدكتور.. وشكراً.

■■ الدكتور مراد مبروك:

حتى نخرج من هذا المنتدى بنتيجة، لابد في الحقيقة أن نتخلص من المجاملات واللغة المغلفة، لابد أن نضع الأشياء في نصابها الحقيقي، فليس من المنطقي أن نطلق على كل كلمة تقال، أن تقول: هذه نظرية، وهذه كذا، وهذه قراءة جديدة، لابد من وجود معايير علمية دقيقة تضبط النص الأدبي، وتضبط القراءة النقدية حتى نقدم رؤية علمية مستفيضة للمتلقي، وحتى يفيد الروائي.. الأوراق التي قدمت مع تقديري الشديد لها هي قراءات فيها جهد طيب وملموس، ولكن تفتقد إلى المنهجية العلمية، فلا علاقة بين العنوان على الإطلاق وبين هذا التلخيص الصحفي الذي يقدم، ثانياً: شخصية المجنون تقابلها شخصية المجذوب في الرواية العربية، وأحصي عشرات الروايات التي كتبت منذ أكثر من خمسين عاماً، وكان البطل فيها هو شخصية المجذوب، وهي شخصية مغيبة العقل، والتي تستطيع من خلال غياب العقل – يكون قناعاً – لتعرية الواقع الحياتي المعيشي، بما فيها أشهر رواية: السائرون نياماً لسعد مكاوي، رحمه الله، كتبها في الستينيات الميلادية من القرن الماضي، وهي رواية عميقة جداً، وهناك غيرها من الروايات العربية التي لا يتسع المقام لذكرها.. استخدام تعبيرات غير نقدية على الإطلاق على عكس ما كنا نتوقع من موضوعية. د. سلطان، أضم صوتي إلى صوته في قراءة الرواية السعودية قراءة تطبيقية. كفانا من التنظير، نريد قراءة شمولية للنص الروائي السعودي، حتى تستفيد الحركة النقدية السعودية من هذه القراءة، ولذلك أرجو من النقاد أن يفتحوا المجال للنقد التطبيقي حتى تفيد

الحركة النقدية، ويستحق النتاج الروائي السعودي وقفة من النقاد متأملة ودقيقة لقراءة هذا العمل قراءة منهجية متميزة.. د. عادل، ما مرجعية تيار الوعي، ولماذا استخدام الكاتب هذه المرجعية؟.. وهناك خلط بين مصطلحات تيار الوعي ومصطلحات التلقي في منهجية التلقي أو آلية التلقي والتأويل، كان هناك تداخل، وتراوحت الورقة بين هاتين النقطتين، وذلك يرجع أيضاً إلى غياب المنهجية.. وشكراً.

■■ الدكتورة زينب غاصب:

شكراً لجميع الأساتذة الذين قدموا أوراقهم، فقط أريد أن أعلق على ورقة الدكتور سلطان القحطاني، وأقول: إن المجتمع هو الذي طور في أدوات الرواية، بينما الرواية لم يكن لها أثر في تغيير المجتمع إلا حديثاً، ومن ثمَّ هل سنرى رواية تصور المرأة فاعلة في عملية التغيير الاجتماعي عامة؟ وهل ستكون المرأة هي بطلة هذا التغيير؟.. ورقة الدكتورة صلوح أعتقد أنها نجحت كثيراً في تحقيق اسم الملتقى، وهو قراءة النص، إذ استمتعنا بقراءة أمشاج مختلفة من نصوص الموت يمر من هنا، وهذا ما طالب به الأستاذ طالب الرفاعي.. د. عادل ضرغام، اسمح لي أن أقول: إنك خرجت بالرواية من الجزيرة العربية إلى نطاق الرواية العربية.. وشكراً.

■■ الأستاذ علي العيدروس:

د. عبدالله، ذكرت المراحل التي مرت بها قراءة النص في المرحلة الأولى، تلك القراءة الخارجية التي يسيطر فيها المؤلف كما هو واضح من منهجها، والقراءة الداخلية التي يمر فيها المؤلف أيضاً كما هو واضح من منهجها، والقراءة الثالثة: القراءة والتلقي، التي تؤثر فيها ثقافة الناقد كما ذكرت، وثقافة القارئ باعتباره متلق أيضاً كما أعتقد، فهل ترى أن المؤلف

في هذه القراءة يكون حاضراً ولو من خلال عتباته الموجودة في الخطاب الغلافي مثلاً، أو العتبات الداخلية الأخرى؟ وشكراً.

■■ الدكتور عبدالناصر هلال:

متى يتخلص الخطاب النقدي الروائي من الترهل والمدرسية - أقصد الشرح - وفوضى المصطلحات؟ ومتى يتخلص الباحثون من أخطائهم اللغوية والنحوية؟.. وشكراً.

■■ الدكتورة فايزة اللهيبي:

أشكر النادي الأدبي بجدة الذي أسعدنا بحضور الدكتور عبدالله إبراهيم والدكتور سعيد يقطين، وإلى المزيد من التقدم للنادي.. د. سلطان، هل هناك تغييب لقراءة الروايات القديمة، وهي تحتاج من ثمَّ إلى قراءة جديدة تبحث عن رؤية نقدية متغايرة ومغايرة تلامس التغير الاجتماعي؟.. د. صلوح، قراءة متميزة، استنبطت دلالات زمن الموت بعمق في النص الروائي.. د. عادل، استغرقت منك وظائف الراوي وتحركاته الكثير من الزمن في قراءتك، دون أن تتوقف عند التشكيل الأيديولوجي للشخصية واستنطاقها بما ترى هي.. وشكراً.

■■ رئيس اللجنة:

بهذا نصل إلى نهاية التعليقات، وأعتقد أنها كانت إضافات كبيرة جداً، وأعتقد أن وجود نقاد كبار، أمثال د. عبدالله إبراهيم، ولأول مرة، كان الجميع ينتظره، وسوف يثري هذا اللقاء، والآن مع المداخلات..

ردود المداخـــــــلات

■■ الدكتورة عادل ضرغام:

أشكر كل المداخلين والمداخلات، وأتوقف عند طريقة عرض الورقة بالشكل الارتجالي.. فأنا أؤمن إلى حد بعيد أن القراءة من الورقة – وإن كان لها فوائد – فإن لها أيضاً أضراراً كثيرة، وأشعر أنني لا أتواصل مع المتلقين. أ. غياث عبدالباقي، لا أظن أن هذه رواية تاريخية، هي رواية ترتبط باستدعاء جزئيات تاريخية، وتوظيفها في إطار سياق، كل الإشكالية أنه حاول أن يقول: إن فترة السادات التي جاءت بشكل خاص وبتأثير خاص على القضية الفلسطينية من خلال توجهه للتصالح مع الآخر، كان توجهاً سيئاً وشبيهاً إلى حد بعيد مع توجه كليبر في النسق القديم.. أ. سهام القحطاني، أي إنسان في العالم من وجهة نظري يجب أن ينطلق من أيديولوجيا معينة، لا يوجد شخص لا ينطلق من أيديولوجيا، بغض النظر حول الاتفاق أو الاختلاف حول هذه الأيديولوجيا.. د. أسامة البحيري، أظن أنني وضحت إلى حد بعيد ما المقصود بالأيديولوجيا، ولست شارحاً للنص حتى أقف عند كل جزئية، وأقول ماذا أقصد بهذا وذاك، وأظن أن إشارتي إلى 1981 هو حدود حدي الزمني للرواية، وإشارته إلى تجمع المشرق إشارة للنسق القديم في لحظة الموت، ولحظة التنحي بالضرورة تشير إلى أن النسق القديم هو نسق عبدالناصر، والنسق الآني هو النسق الذي أوجده السادات.. د. أسماء أبو بكر، هناك صعوبة في محاولة الوصول إلى فكرة الأيديولوجيا، أو فكرة ما عن البطل من خلال تيار الوعي، ولكن القراءة الواعية يمكن أن تصل بنا إلى هذه الجزئية.. د. سحر الشريف، بالضرورة لا أبحث عن الرواية الخاصة بإسماعيل فهد، فأنا أبحث بالضرورة عن الرواية الخاصة بالبطل، وهذه جزئية عانينا منها كثيراً، أما إذا أردت من

خلال قراءتي عن إسماعيل فهد إسماعيل، فهو قومي، ومرتبط في ذلك السياق إلى حد بعيد بالناصرية.. علي السبيعي، الرواية السعودية نعم تستحق إلى حد بعيد، وفي الفترة الآنية الفرق بين الرواية السعودية أو الرواية اللبنانية أو الرواية المصرية لم يعد كبيراً وإن كان في رأيي أنها تحتاج إلى مدى زمني.. د. مراد مبروك، لم أفهم ما المقصود بالمرجعية في إطار فكر تيار الوعي، هل هو ما استقيت منه أفكاري، أم مرجعية البطل؟. مرجعية البطل، في الأساس، إنه فلسطيني، وله توجه خاص، وخصوصاً في إطار سيادة نسق جديد.. أ. زينب غاصب، لم أخرج بالبحث عن نطاق الموضوع، والذي فعل ذلك هو الروائي، فهو الذي اختار هذه القضية انطلاقاً من فكرتين أساسيتين، أشار إليهما في نص الرواية، وأن مصر ليست حكراً على المصريين - وهذه فكرة ناصرية - وأن الوطن المعين - وفق فكرته - في هذه الفترة كانت مصر.. وشكراً

■■ االدكتورة صلوح السريحي:

أشكر الجميع على ما أثاروه، بالنسبة لموت المكان أو غيابه أو تغييبه، فعندما نقرأ في الصفحة الأولى من الرواية اسم منطقة السوداء، ثم بعد ذلك يذكر لنا أنها نسبت إلى السوادي، ونرجع إلى المنطقة ولا نجد قرية السوداء، وإنما نجد من خلال الكاتب وسؤاله، أن المقصود به منطقة مجنة،. ونعرف أن كلمة مجنة تحمل لنا معنى الترس والدرع، بالإضافة إلى أنها المقبرة، محاولة هذا التغييب يهدف لها الكاتب - على ما أعتقد - وأتمنى أن يكون تفسيري صحيحاً - أننا لو حذفنا لهجة الجنوب أو لهجة تهامة، حذفنا الأدوات والآلات، ووضعنا بدلاً منها لهجة الشام، أو فلسطين بالذات، لأصبح السوادي هو، إسرائيل، لذا أخرج من الرواية بأنها قهر الإنسان، قهر الإنسان في كل شيء.. إذن نحدد منطقة جازان التي غابت في الرواية، ولم

تحضر إلا من خلال اللهجة والأدوات التي حاولت قدر الإمكان من خلال تتبع خيوط الحلم إحياءها وذكرها بالقراءة.. أتمنى أن أكون قد وفقت في مسألة التغييب والإحضار.. أو الإحياء ولكم جزيل الشكر والتقدير.

■■ الدكتور سلطان القحطاني:

الروائي الحقيقي لا يحتاج بالضرورة أن يأتي إليه صحفي ويقول له إن المجتمع الفلاني فيه كذا وكذا.. هو جزء من المجتمع ويستطيع أن يعيشه.. الرواية لعصام خوقير أخذها من خبر في الصحافة وعليه بنى روايته، وإبراهيم الناصر في غيوم الخريف أخذ فكرتها من صاحب مكتب عقار، ومحمد المزيني في رواية عرق بلدي أخذها من مجموعتها التي يعرفها، عبدالحفيظ الشمري أخذ جرف الخفايا من المشاكل التي كانت تعرض ويراها كل يوم.. إذن الروائي ليس حكراً ليتوقف، فمن المكن أن يوحي له خبر في الإذاعة بفكرة يبني عليها رواية.. أ.. غياث، لم يتأثر المجتمع بالوافدين، لأنه أخذ من الروائيين الحقيقيين في بلدانهم، وإن كان هناك نوع من التبادل.. الرواية لا تغير المجتمع، المجتمع هو الذي يغير في الرواية، لأن الروائي هو الذي يمكن أن يستقي من المجتمع.. د. لمياء، المجتمع ليس كتلة واحدة، هناك فروق فردية.. أ. سهام، وأ. طالب الرفاعي، أقول دائماً: إن الرواية همٌّ جمعي، وليس همٌّ ذاتياً.. السرديات هي الهم الذاتي، وليس هناك من داع لأذكر عليها أمثلة، ولكن أوافق على أن الناقد شريك للمبدع، فالناقد لم يعد عدواً له.. هو شريك له، وإعادة قراءة للنص مرة أخرى.. د. أميرة كشغري، نعم المرأة حققت لدينا كثيراً من الإبداع الروائي، ولكن الغالب على رواية المرأة الهموم الذاتية، وأنها تجلد الذات أكثر من الرجل، ولذلك تعرفين موقفي من أن المرأة، في ضمير الراوي المرأة غير المرأة في ضمير الراوي الرجل، لأنها تسلطت عليها وجعلتها ضعيفة، ونحن لا نريد ذلك.. نريد امرأة كما هي المرأة.. د. مبروك، لم أقل: إن الروائي منعزل عن المجتمع، قلت: إن

الروائي ابن المجتمع،. وأتمنى أن تكون هناك بطلة في الروايات، وهذا يبدو لي أنه ليس بصعب، إذا كان هناك روائي حقيقي.. د. نورة المري، أقول هي انعكاس للمجتمع وليس صورة للمجتمع، فإذا كانت صورة للمجتمع فهذا معناه أنها نقل حرفي، وأنا ضد ذلك، وإن كان خيالاً مجنحاً فأنا أيضاً ضده.. هي مزاوجة بين الخيال والواقع، ولكنها انعكاس.. د. عبدالحميد الحسامي، أقول: إنها موازية وغير ذلك يكون سرداً.. د. حسن الحازمي: العنوان ينقصه كلمة في المملكة،. د. محمد أبو ملحة: الروائيون من المجتمع، والنقد أخرج لنا مدرستين: مدرسة المدينة ومدرسة مكة بريادة عبدالقدوس الأنصاري وريادة محمد حسن عواد.. د. أسامة البحيري، السعودية مرت بقفزات في التغير الاجتماعي، وهذه القفزات لا يمكن للروائي أن يكتبها مباشرة، لأنه ليس مراسلاً صحفياً، ولذلك ضربت مثالاً بعبدالله المعجل رحمه الله، لأنه تابع القفزات من «العشش» في الجبيل إلى أن تطورت، وفي هجرته إلى أمريكا.. د. عاطف بهجات: قلت: صورة موازية، وما قلت غير ذلك.. هناك روائيون استطاعوا أن يعالجوا مشاكل مجتمعاتهم، وهناك كتاب سرديون يعنون ما يقولون، وهناك كتاب سرديون يعيشون بعيداً عن المجتمع، ويعتمدون على النقل عن الروايات الأجنبية والمترجمة، وهذا الكلام ليس من عندي، فهذا الكلام كشفه الإعلام، وقال إن فلان أخذ من الرواية الفلانية، وهناك مجموعة من الكتاب مضادون للواقع، والنقاد الذين دفعوا أناس ليكتبوا، مثل بنات الرياض وغيرها، وهناك وجود مادة عند البعض دفعها للناشرين تنشر خارج الحدود، والناشر يبيع ورقاً، وأخيراً طلب الشهرة، فعندما فشل كتاب القصة القصيرة والشعراء وغيرهم، اتجهوا إلى ما يسمى رواية حتى يسوِّقوا.. وشكراً لكم.

■■ الدكتور عبدالله إبراهيم:

قبل أن أضع أجوبة مختصرة وواضحة، وكنت قد أصغيت خلال هذا

اليوم واليوم السابق مستمعاً لحوالي خمسة عشر بحثاً، ولم أكن أعرف إلا عنوان البحث، ومن الطبيعي أن يرتسم معنى للعنوان، وحينما يأتي المتحدث ويتكلم عما لا أتوقعه من العنوان، أتهم الباحث بأنه على ضلال، بدلاً من أن أعدل ما تخيلته.. ومن ثمَّ لا يمكن أن أُلوي وأستجيب لملاحظات تُطرح بثقة كاملة عن قضية مجهولة لدى السائل، ولذا يجب علينا أن نرتقي إلى مسؤولية كبيرة للتعامل والتحقق من أفكارنا.. الأمر الثاني، لن أكون على استعداد – لا ثقافي ولا أخلاقي – أن أجيب على أسئل لزملاء يتكلمون بكل ثقة عن أفكاري وما إن ينتهوا إلا ويتسللوا هاربين خارج القاعة، فهذا مما لا يجوز، الذي يسأل عليه أن ينتظر الجواب.. لاحظت، ونحن نعاني من هذه المشكلة، أن القارئ يرسم لنا صورة ثابتة، ولا يريد أن تزحزح هذه الصورة، وحينما يأتي ويقرأ بحثاً أو يصغي إلى محاضرة عن صورة تشكلت قبل عشرين سنة يفاجأ، ويُصاب بخيبة أمل، ويعتقد أننا أصبحنا مارقين، وقد خرجنا عن طريق الصواب، ولا يأخذ بالحسبان أننا أيضاً كائنات تتطور رؤانا، وتتطور مواقفنا، وتتطور مفاهيمنا النقدية، بناء على تجاربنا، وتجارب الدراسات السردية التي تحصل في العلن، الأخت التي سألت عن كتابي متخيل السرد، هذا الكتاب كتبته في النصف الثاني من الثمانينيات، حينما كنت حينذاك أسحر حتى بكلمة بنية سردية، دون أن أفهم معناها، والآن بعد مرور نحو ربع قرن، من الطبيعي أن تكون الأشياء أكثر مرونة، ولن أحبس نفسي لمن يريد أن يثبت لي صورة، ولا أنصح زملائي الآخرين أن يحرصوا على صورة ثابتة لهم، فنحن لسنا مضللين، المضلل هو من يريد أن يثبِّت صورة مقدمة في أذهان قرائه ومستمعيه، ولا يحتمل فكرة التغيرات: التغيير والتطور، ولهذا أتمنى أن نؤخذ بأفكارنا، مثل القراء والمستمعين؛ نتلقى ونحذف ونضيف ونقوم ونعدل، وإلا نكون قد جافينا الحقيقة تماماً، النقطة الثانية، تتصل بالقراءة، فقد تعمدت أن أخصص نصف الوقت لقضية القراءة لإحساسي بأنه يقع التعامل معها في المستوى النقدي بكثير من الإيهام

واللبس والغموض والاختزال، ولهذا لاحظتم، ذهبت إليها مؤتمناً على مسار الندوة وعنوانها والعمود الفقري لها، وهو القراءة، ومن ذلك انتهيت إلى القراءة المدرسية، القراءة الحرة كما سميتها، وقد حاولت فيما لدي من وقت - والبحث مملوء بهذه الإشارات - إلى أن أحاول الاشتغال على موضوع الجنون كغطاء شرعي للحديث عما لا يحتمل الحديث عنه، وأتحدث عن الليل كقناع، أو ستار، للحديث عن الحرية، وربما لم أستطع إيصال الفكرة كاملة بحكم ظروف الوقت، فالبحث طويل.. وفي جميع الأحوال، أظن أننا نتعلم ونتفاعل، وفي الحقيقة لا أخاف من أي سؤال، ولكني أيضاً أنتظر أن يوجه لي سؤال تكمن داخله مسؤولية أخلاقية وثقافية، وغير ذلك لا آخذه مأخذ الجد.. وشكراً.

■■ رئيس الجلسة:

شكراً لجميع المشاركين، شكراً للحضور، والآن هنا هدايا تذكارية تكريمية من نادي جدة الأدبي نسلمها للمشاركين، وشكراً لكم والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

* * *

ملتقى قراءة النص

الخميس 1430/3/29هـ - 2009/3/26م

الساعة 5.00 مساءً

اليوم الثاني

الجلسة السابعة

■■ رئيس الجلسة: أ. فهد الشريف

■■ المشاركون:

- أ. علي الشدوي: مأساة الرفض: الخطاب المضاد للإبداع الروائي في الجزيرة العربية.
- أ. محمد الحرز: التراث المحكي وتموضعه شعرياً في الرواية المحلية: مقاربة في رواية (ساق الغراب).
- أ. محمد العباس: انفجار التناقضات: الفضاء الثقافي للرواية السعودية.
- د. معجب الزهراني: رواية الحداثة - حداثة الرواية - مقاربة للدلالات الفكرية للرواية في الجزيرة العربية.

■■ **رئيس الجلسة:**

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.. تتواصل جلسات ملتقى قراءة النص التاسع، الذي ينظمه نادي جدة الأدبي - الرواية في الجزيرة العربية - لنصل إلى ختام الجلسات البحثية، إذ بقيت جلسة واحدة في الشهادات الروائية.. وأزعم لهذه الجلسة التميز والمغايرة والاختلاف، ويرجع ذلك إلى فرسانها الذين يشاركون فيها، وهم من أبرز الأصوات النقدية، وممن عرفوا في الحركة النقدية في المملكة العربية السعودية، ولنبدأ بأول هذه الورقات لأول فرسان هذه الجلسة، مع الأستاذ علي الشدوي، بعنوان: مأساة الرفض: الخطاب المضاد للإبداع الروائي في الجزيرة العربية، فليتفضل:

مأساة الرفض
الخطاب المضاد للإبداع الروائي

علـي الشــدوي

1 - مدخـــل:

هنـاك خصـوم لأنواع مـعينـة مـن الإبداع. هـذا الإبداع سـمـاه أحـد الباحثين «الصحوة الروائية» ونعته بـ «خطاب الواقع الجديد»[1]. من المفيد أن نصغي إلى هؤلاء الخصوم حين يتوجهون إلى الناس بالنصح؛ لكي يتخلوا عن قراءة هذا الإبداع. إن «أطباء الشعب»[2] ينبذون هذا النوع من الإبداع، حتى أضحى من واجب من يبرر هذا الإبداع وقراءته؛ أن يبين الأصول المعرفية والأيديولوجية لخطاب هؤلاء الذين يريدون ألا يُنشر هذا النوع من الإبداع، وألا يُقرأ.

هذا السياق المعرفي هو ما سأركز عليه هنا؛ فمن خلال متابعتي لما يُنشر من مقالات وكتب تذم هذا الخطاب الجديد عن الواقع، وتطعن في جدواه المعرفية، ألمس الحاجة إلى تأمل ذلك الخطاب، والمزيد من الجهد فيما يتعلق بهذا الجانب، فإذا كان هذا الخطاب الرافض يتزايد باستمرار، فإن النقد الذي يفترض تأمله وتحليله مايزال غائباً.

ومن كل الخطابات الرافضة للإبداع لابد أن يكون ذلك الذي يقف ضد خطاب الرواية عن الواقع هو الأكثر أهمية. لماذا؟ لأننا في زمن يُعبر عنه بـ«بزمن الرواية»، ولأن هناك ارتباطاً وثيقاً بين كتابة الرواية وبين الظروف التي يعيش فيها مجتمعنا، ولأن الرواية عادة ما تحكي وتمثل تجربة حياة غنية بالمكونات، متنوعة التعبيرات والموضوعات، حد أن كل الخطابات يمكن أن تتقاطع وتتجاور وتتحاور فيها، بل ربما في مشهد من مشاهدها[3]. وأخيراً لأن الرواية جزء من ثقافة المجتمع، وهي كالثقافة مكونة من خطابها، تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقفه وموقعه من تلك الخطابات[4].

2 – مقدمـة:

لقد عنونت هذه المقالة بـ «مأساة الرفض»[5]. تعني مأساة الرفض: حالة ذهنية تعبر عن أوضاع تعانيها بعض المجموعات البشرية، وهي تواجه تنامي انفلات السلطة الاجتماعية التي تملكها. تعترف هذه المجموعات البشرية بالتطورات، وتعترف بعجزها عن إيقافها، وما يمكنها فعله هو أن تفرض تصوراتها وشروطها؛ لتقبل أي إنتاج أدبي جديد لكي يحظى برضاها.

الكتاب الذي سأشتغل عليه بوصفه نموذجاً لهذا الخطاب الرافض هو كتاب «من عبث الرواية نظرات في واقع الرواية السعودية»[6]. إن مما له دلالة أن يصدر هذا الكتاب ضمن حملة أطلق عليها «حملة الفضيلة»، وأن يصدر عن مؤسسة رسمية عالمية هي «رابطة العالم الإسلامي»، وأن يتبنى نشره مركز دراساتها المهتم أصلاً بإعمار المجتمعات العربية والإسلامية وتنميتها.

كل هذه المعطيات الرسمية، تخول هذا الكتاب إلى أن يكون خطاباً رسمياً مضاداً لخطاب الرواية عن الواقع. ليس خطاب الرواية السعودي

فحسب، كما هو في عنوان الكتاب الفرعي، إنما أيضاً الخطاب الروائي في العالمين العربي والإسلامي[7].

هناك علامات بارزة تكشف سر هذا الكتاب الرسمي. فحرف الجر (مِنْ) في عنوان الكتاب يعني التبعيض؛ مما يشير إلى كل لم يُرصد، وما ذُكر من العبث في هذا الكتاب هو جزء من عبث أكبر يشير إليه هذا البعض الذي رُصد[8]. كما أن المصدر (عَبَثْ) يشير إلى اللعب والخلط الذي لا فائدة منه[9].

من هذا المنظور؛ فعنوان الكتاب «من عبث الرواية» يعلن أن هذا الخطاب السردي الإبداعي عن الواقع (الرواية) لعب ولهو لا فائدة ترجى من تأليفه ونشره، وبالتالي لا يستحق القراءة. يترتب على هذا أن تصبح قراءة الرواية، من باب تضييع الوقت وهدره. فقراءتها تضعف روح الأمة، وتذبل الهوية. إن عمل القارئ اليومي من هذا المنظور يلزم أن يتركز على قراءة كتب ذات فائدة لن تكون الرواية جزءاً منها؛ وبهذه الكيفية ينشغل الإنسان بما يعتبره الكتاب «نافعاً».

يحتقر الكتاب الرواية، ويرفض إعطاءها أي صفة جمالية، ويعتبرها نوعاً أدبياً يفتقر لأي بناء خاص وأصيل، ويتقبلها على أنها شكل معاصر للدعاية الأخلاقية المنحرفة للغرب، جرد الكتاب الرواية من أي أهمية أدبية، وجعلها مجرد وسيلة للإبلاغ عن انحرافات خلقية وعقدية. وفوق هذا نظر إليها على أنها نوع أدبي دخيل حملته إلينا موجة التغريب. لم ينظر الكتاب إلى الرواية من حيث إنها فن أدبي، بل نظر إليها من حيث هي تقدم قيم الآخر (الغرب) وثقافته المتعارضة أصلاً من وجهة نظر الكتاب مع قيمنا وثقافتنا.

بناء على ما سبق فإن ما سأهتم به هنا، وأنا أتأمل هذا الكتاب، هو السؤال الرئيس التالي: ما الأصول المعرفية والأيديولوجية التي تشكل خلفية

كتاب مثل هذا؟. وفيما أنا أجيب سأعرف، ولو بصورة غير مباشرة، الطريقة التي يدرك بها مؤلف هذا الكتاب الرواية، والطريقة التي بها يفكر ويفهم؛ ذلك أن لطريقة فهمه جذوراً معرفية تتعلق بكيفية تفكيره لكي «يشرعن» إدعاءاته بمعرفة «حقيقة» خطرها على المجتمع.

3 – تحديدات ضرورية:

3-1: أعني بالأصول المعرفية شبكة المسلمات التي تشكل خلفية الإنسان المعرفية. حين يتصرف الإنسان، أو يفكر، أو يتحدث، فهو يسلم بوجود «شبكة من الأحكام»[10] يمكن أن توصف بأنها نظرية؛ لأن مسلماته تسبق نظرياته. بناء على ذلك يُقصد بالأصول المعرفية هنا مسلمات مؤلف الكتاب؛ ليست تصوراته وفرضياته وآراؤه، فحسب، بل ما يمكن أن أسميه خلفية فكره.

3-2: أما الأصول الأيديولوجية فأعني بها خلفية فكر المؤلف التي يستخدمها اجتماعياً. هناك فرق بين المعرفة وبين الأيديولوجيا[11]، وما يترتب عليهما من فرق بين الوظيفة المعرفية وبين الوظيفة المجتمعية. تتميز الأيديولوجيا بأن وظيفتها العملية المجتمعية تفوق من حيث الأهمية وظيفتها النظرية (الوظيفة المعرفية). بناء على ذلك يُقصد بالأصول الأيديولوجية هنا مسلمات المؤلف، أي خلفية فكره التي يستخدمها اجتماعياً لتعبر عن إرادة أو أمل أو حنين.

3-3: حينما أركز على مؤلف هذا الكتاب، فإني أفعل ذلك لكونه عينة لمجموعات بشرية تملك رصيداً متراكماً من الأفكار والمفاهيم، تتبلور في أذهانهم، وتشكل استجاباتهم. وهي أفكار ومفاهيم يمارسونها بكل ثقة، ويؤمنون بها من غير أدنى شك، ويتقبلونها كحقائق ذات طبيعة فكرية مطلقة. بناء على ذلك، فإن ما أهدف إليه هو أن أتأمل من خلال هذا المؤلف مواقف هذه الجماعات العقلية، أفكارها ومفاهيمها، ووجهة نظرها عن الرواية التي تؤثر في استجابتها لهذا النوع السردي.

4 - المفاهيم المهيمنة على الكتاب:

بفضل الفكر الحديث أصبحنا نعي أن أي منظومة فكرية تنتقي وتعين مفاهيمها المركزية. وما إن تفعل حتى تقوم بحركة مزدوجة: تقصي المفاهيم المضادة، وتختار مفاهيم أخرى بهدف دمجها، وفي هذا الكتاب مفاهيم مهيمنة تبعد مفاهيم أخرى خارج الخطاب.

4-1: المجتمع في مقابل الفرد:

يتخلل الكتاب مفهوم مهيمن لا يولي اهتماماً لتعبير الفرد، وطرافة تجربته (الرواية) بقدر الاهتمام بمساهمة الكاتب المنتمي إلى جماعة. لهذا المفهوم علاقة بالفرد الذي يقابل الجماعة؛ فالمؤلف لا يرى الإنسان إلا في انتمائه إلى جماعة، ولا يراه في فرديته. وقد ترتب على هذا أن الفرد يلزم أن ينخرط في جماعة، وأن أي تعبير يصدر عنه يلزم أن يلبي وظيفة جماعية. وفق هذا المفهوم الأدبي المسيطر لابد أن تُرفض الرواية التي لا تلبي وظيفة جماعية واجتماعية. تنشأ الرواية، وتستجيب، وتتطور، إذا بدأ الفرد يشعر بنفسه فرداً أكثر مما يشعر بنفسه عضواً في جماعة ساكنة، أو مجتمع ساكن، عليه واجبات، وله خصائص وهبها منذ الولادة، تنشأ حين يبدأ الفرد في التفكير على وفق مصالحه الشخصية، أكثر مما يفكر بالمصالح الجماعية والاجتماعية؛ ما يمنح الفرد شيئاً ما يخفيه، وهذا ما ينسف فكرة الجماعة والإجماع. ليس هذا فحسب، بل ترتب على هذا المفهوم المهيمن أن نظر مؤلف الكتاب إلى الروائي على أنه مصلح اجتماعي وأخلاقي، وأن التزامه الرئيس يكمن في إنتاج عمل يجسد دعوته إلى الإصلاح والأخلاق. لا يريد المؤلف من الروائي أن ينظر إلى نفسه على أنه فنان يطمح إلى كتابة عمل أدبي، وهو لا يبالي بما يجعل من الرواية عملاً أدبياً وجمالياً؛ فهو يعترف في الكتاب بأنه لا يدير بالاً لجماليات الرواية[12] لأن الأهم من وجهة نظره هو أن يجد فيها أفكاراً ورؤى تتفق مع الجماعة والمجتمع.

يتضح هذا من البديل الذي يقترحه: رواية «توجه» و«ترد» و«تعالج» و«تطرح»[13] وكما نلاحظ فهذه الأفعال «الأدائية» تشير إلى تصور متعلق بوظيفة الرواية. فالرواية يلزم أن تنخرط في وظيفة اجتماعية إصلاحية وتوجيهية، وهو تصور يذكرنا بالتصور القديم لوظيفة الخرافة. لم يحدث شيء سوى أن الحيوانات تحولت إلى بشر، والحكيم تحول إلى روائي، بينما بقي القراء مثلما هم جمهور يتكون في أغلبه من النساء وعامة الناس ودهمائهم؛ لذا يجب أن تعرض عليهم رسالة التوجيه والإصلاح مغلفة بالسرد كي تسترعي انتباههم.

2-4: التاريخ ذو الطابع الإلهي مقابل التاريخ ذي الطابع البشري:

بات معروفاً الآن أن الرواية تقاوم الوقائع والأشياء والأفكار والمثل، وتتناول الإنسان والمجتمعات الإنسانية. تعرف أن المجتمعات تدخل التاريخ، وتفهم أن المجتمعات تعيش تاريخاً هي صنعته، وتلاحظ أن التاريخ البشري مصنوع من قبل البشر أنفسهم، أو على الأقل صنعه بعض المجموعات البشرية. يربك هذا التصور الإدراك الأيديولوجي للتاريخ الذي يتطابق مع أفكار الطبقة الحاكمة ومع منطقها، والذي يتطابق بدوره مع إدراك هؤلاء الرافضين للخطاب الروائي.

يسيطر مفهوم التاريخ من حيث كونه ذا طبيعة بشرية على الكتاب، ويرتبط فيه التاريخ ارتباطاً وثيقاً بالدين، ولكي تبقى هذه الصلة بين التاريخ وبين الدين لابد أن يختار الروائيون وقائع تبقى في ذاكرة الأجيال؛ لكي تعتبر وتتعظ.

لذلك يجب على الروائيين أن يختاروا موضوعات معطاة من قبل التاريخ، وأن تكون تلك الموضوعات مشربة بروح الدين، وأن ترزح تحت إيحاء يبث الحياة في رواياتهم، إيحاء يؤكد باستمرار القدر الإلهي الذي

اختار المجتمع الإسلامي ليكون خير المجتمعات، وأفضل وسيلة لإعلان هذا هو كتابة هذا المجتمع الإسلامي. يترتب على هذا أن يجعل الروائيون رواياتهم تاريخاً للمجتمع الإسلامي، وفي هذا المشروع التاريخي تبقى مصادره النصية حاضرة، في تعبيراتها[14]، وفي مفهومها للتدخل الإلهي الذي يغير مجرى الأشياء في كل لحظة. ففي النصوص المؤسسة للمجتمع الإسلامي طاقة متفردة تذكي النشاط الروائي، فتجعل منه رواية ذات طابع خاص (الرواية الإسلامية).

3-4: المجتمع في صورة مشكلة أخلاقية مقابل المجتمع في صورة مشكلة اجتماعية:

ما يميز المجتمعات البشرية عن التجمعات الحيوانية ليس القدرة على الكلام، ولا لأن البشر يستطيعون أن يحلوا مسائل رياضية معقدة. ما يميزها هو امتثالها لمجموعة من المعتقدات التي تحكم سلوك الأفراد. ولا نستطيع أن نتصور ثقافة مجتمع بشري من غير أن يوجد فيها فكرة الصواب والخطأ، والحفاظ على الشرف، العبادة، والمحافظة على الوعود.

يعني الواقع بوصفه مشكلة أخلاقية أن كل شرور المجتمع وآثامه ورذائله وممارساته غير اللائقة من وجهة نظر المجتمع (فكرة الخطأ) يلزم أن تظل مستورة ومنسية، ومن غير المناسب التعبير عنها. بثور ودمامل يلزم أن تظل تحت جلده. أما تصور الواقع بوصفه مشكلة اجتماعية فيعني أن تلك الشرور والآثام طبيعية في حياة أي مجتمع. بثور ودمامل تصل إلى مراحلها الأخيرة. تتقيح لكي تنفجر. في ذات يوم، وفي لحظة ما، يظهر كل شيء؛ لذلك يلزم أن يُعبر عنها.

4-4: الأسلوب السامي مقابل الأسلوب الوضيع:

إن تجليات الواقع بوصفه مشكلة أخلاقية تظهر في الأسلوب الذي تُكتب به الرواية (الأسلوب السامي) وهو في عرف مؤلف الكتاب يتجلى في[15] اللفظة المهذبة، والعفيفة، والتصوير البريء، والإشارة اللطيفة

المحتشمة، التي لا تمس مقام الحياء والأدب، والكلام اللطيف العابر، واللون الرفيع من البيان.

إن الأمر لا يتعلق بلغة الرواية فحسب، بل أيضاً بالروائي؛ فالروائي يلزم أن يتصف بالذوق الرفيع والأدب الراقي. الروائي ذو الأصل النبيل، والذي تلقى تربية حسنة يترفع عن الابتذال في الكتابة الروائية. إن كل إناء بما فيه ينضح[16]. من وجهة نظره إذا رأى القارئ الروائي شغوفاً بالبذاءة، مولعاً بصور الفجور، مفتوناً بكل قبيحة ورذيلة (الأسلوب الوضيع)، فليعلم القارئ أن الروائي قد نضح بما فيه، وإنه وقع على شاكلته؛ فالطيور على أشكالها تقع.

5-4: الفهم الحرفي في مقابل التأويل:

تولد القراءة الحرفية فهماً حرفياً للمقروء بالتقاط المعنى الحرفي الرئيس للكلمات والجمل، ويتطلب مثل هذا الفهم الحرفي مهارات قرائية دنيا، كالتعرف على دلالة الكلمات، والبحث عن التفاصيل التي يمكن تذكرها، والتقاط الفكرة التي صرح بها المقروء، وهي كما نرى مهارات لا تساعد القارئ على قراءة نص معقد كالرواية.

هناك عادات قرائية، واستراتيجيات قرائية تتعلق بقراءة العمل الروائي لا يعرفها مؤلف الكتاب، فمعرفته باللغة العربية، وتبحره في الدين، وخبرته بالعالم الذي نعيش فيه، لا تكفي لجعله قارئاً مدركاً للعمل الروائي. إن قارئاً قرأ قدراً كبيراً من الروايات، لهو أكثر استعداداً لأن يفهم رواية من الشخص الذي لم يقرأ أي رواية، أو لم يقرأ كثيراً في هذا النوع الأدبي، هذه مسلمة من الدراسات النقدية الحديثة المتعلقة بالقارئ، وبناء عليها فمؤلف الكتاب أقل استعداداً لأن يتعاون أو يدرك الروايات التي رصدها في مؤلفه.

ليس هذا تبكيتاً لمؤلف الكتاب، ولا لأنه لا يفهم، أو لا يدرك، أو لقصور في لغته، أو فهمه، بل لابتعاده عن الرواية من حيث هي نوع أدبي، وما ذكره

في الفقرة التي خصصها لما أسماه «عدم تحمل التبعات، وسهولة التملص[17] تثبت بما لا يدع مجالاً للشك أنه قارئ غير خبير، أو مدرب على قراءة هذا النوع الأدبي».

إن تجربة القارئ في قراءة الرواية، وفكرته عن الرواية، من حيث هي نوع سردي، وفكرته عما يمكن أن يفعله الروائي وهو يكتب، هما ما يمكن القارئ من قراءة الرواية من غير أي تحيز. واستشهاد المؤلف بنماذج من العبارات[18]، وتحديده دلالتها، يشير إلى أن خبرته في قراءة هذا النوع الأدبي قليلة، وفكرته عن الكيفية التي تكتب بها الرواية ضعيفة، لذلك وجدناه يتوقف عند معاني الجمل، لا معاني العمل، أي أنه يتوقف عند المعنى اللساني للرواية، ولا يتعداه إلى المعنى الأدبي.

4-6: معنى المؤلف مقابل معنى القارئ:

من المهم أن نميز هنا بين الطريقة التي يبني فيها القارئ المعنى، وبين طرق أخرى يتحول فيها إلى وعاء يملأ من قبل طبقة (نقاد، وعاظ، مذكرين) أو أن يتحول إلى خادم يبحث عن معنى المؤلف أو النص، وحركات الإصلاح النظرية التي ظهرت في أوائل السبعينيات (الاتجاهات المتعلقة بالقارئ)، كانت محاولة للتخلص من سلطة طبقة أو مؤلف أو نص، من خلال تقديم مفاهيم تعرف القارئ بأن المعنى لا يكتشف كما يكتشف البترول، بل يكون ويبنى كما تبنى الأهرامات.

يكشف لنا معجم النعوت التي وصف بها المؤلف الروائيين (كتبة السوء، الشغف بالبذاءة، الولع بالفجور، الفتنة بالقبيح، استرواح ذكر الفواحش، تآلف أخبار المجون، مرضى القلوب)[19]، والأفعال التي تحدد أهدافهم (يثبت، يعلن، يريد، يهزأ، يمرر،...) أن مفهوم معنى المؤلف يسيطر عليه. يترتب على هذا أن تصوره لطبيعة المعنى أنه ثابت ولا يتغير، وأن هناك

معنى واحداً على غرار «حقيقة واحدة»، وأن المعرفة ثابتة، ولا تتغير في ضوء ما يستجد.

خاتمـــــة:

إذا كان لي أن أستل مما قلته إلى الآن خاتمة لهذه المقالة، فستكون المعتقدات القرائية. أعني الرصيد المتراكم من الأفكار والمفاهيم، تبلورت في ذهن المؤلف من كل المفاهيم السابقة (الإجماع، التاريخ ذي الطابع الإلهي، الواقع في صورة مشكلة أخلاقية، الأسلوب السامي، الفهم الحرفي، معنى المؤلف) وشكلت استجاباته، وخلفية فكره، ومارسها بكل ثقة، وآمن بها من غير أدنى شك، وتقبلها كحقائق ذات طبيعة فكرية مطلقة وهو يقرأ الروايات التي رصدها. إنها موقف المؤلف العقلي من حيث هو قارئ، أفكاره ومفاهيمه، أو وجهة نظره عن الرواية التي تؤثر في استجابته لهذا النوع السردي، أي ما يولد عادات وسلوكات نحو قراءة الرواية. إن المعتقدات القرائية ليست مجرد أفكار ومفاهيم، لكنها أيضاً «كائنات» فكرية تتمتع بقوى الحياة، ولديها من القوة ما يجعلها تستحوذ على القارئ.

يمكن أن أستشف من قراءة الكتاب مجموعة معتقدات قرائية تجلت في اتسام المؤلف بعادات وسلوكات غير إيجابية تجاه قراءة هذه الروايات، مما جعلها لا تحظى بالقبول من حيث هي نوع أدبي. من وجهة نظره، تُنسج مثل هذه الروايات من أوهام المؤلفين، وهي مبتذلة وغير محترمة، تعيش على التافه ومخالفة المألوف. خطر على الذوق والأخلاق العامة. لا علاقة لها بالحياة التي نعيشها، ودعمها بالنشر والإعلام جزء من استراتيجية لتفكيك قيم المجتمع الإسلامي، وإذا كان لابد من الرواية، فيلزم أن تخدم الدين، وأن تتقيد بقيمه.

لقد ترتب على هذه المعتقدات القرائية أن سرد المؤلف قائمة بما أطلق

عليه أوجه «الانحراف» في هذه الروايات. هذه القائمة تترجم معتقداته القرائية، مثل: تشويه الرواية الواقع، وضرب الأصول الدينية، ومهاجمة أحكام الدين، وعبثية الحياة وتناقضاتها، والمظاهر الشركية المنتشرة في الانحرافات العقدية، والاستهزاء بالشرع، والاستخفاف بالسنة النبوية، والأفكار التي تتضمنها من عقيدة الولاء والبراء، والموقف من الكفار، وتشويه مفهوم الجهاد، والموقف الذي تتخذه الروايات من العلمانية والعلمانيين، وحكم الموسيقى، وما يشيع فيها من انحلال خلقي، والتهجم على قيم المجتمع، والتغرير بالمرأة والعبث بقضاياها كالحجاب والاختلاط والعلاقات الجنسية قبل الزواج، والسفر بلا محرم وولاية الرجل وقوامته، وقيادتها للسيارة، ومهاجمة أهل الخير والمجتهدين، ومهاجمة التيار الإسلامي والمؤسسات الدينية الرسمية وغير الرسمية.

الهوامش

1) الزهراني، معجب (2007)، هذه الصحوة الروائية هي خطاب الواقع الجديد. ثقافة الخميس. جريدة الرياض. الخميس: 12 يوليو 2007، الموافق: 27 جمادى الآخرة 1428هـ.
2) التسمية (أطباء الشعب) تسمية مستعارة من الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه. وردت التسمية في سياق حديثه عن خصوم الفلسفة في المجتمع الألماني. يقول: «إن أطباء الشعب ينبذون الفلسفة». ينظر: نيتشه، فريدريك (2005). الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي. ترجمة: القش، سهيل. بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. الطبعة الثالثة، ص 38.
3) الزهراني، معجب بن سعيد (بدون تاريخ) رؤى مختلفة ورؤى جديدة، مقاربة حوارية لنماذج من الرواية النسائية في منطقة الخليج (دراسة لم تنشر).
4) برادة، محمد (1987) مقدمة كتاب: الخطاب الروائي لباختين. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ص 10.
5) نقلاً عن: حافظ، صبري (2002)، تكوين الخطاب السردي العربي، ترجمة: بوحسن، أحمد، الدار البيضاء: دار القرويين. ص 43.
6) العجيري، عبدالله بن صالح (2008). من عبث الرواية، نظرات في واقع الرواية السعودية. تقديم: الشويقي، بندر بن عبدالله. الرياض: رابطة العالم الإسلامي. المؤسسة العالمية للإعمار والتنمية. مركز الدراسات.

7) يستشهد المؤلف بروايات كـ «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ، ورواية «وليمة لأعشاب البحر» لحيدر حيدر. نموذجين لتمرير الأفكار والآراء التي نعتها بـ «المريضة»، ص 14.

8) يقول المؤلف: «وما تراه في هذه الأوراق لا يعدو أن يرسم خطوطاً عريضة لما تقدمه هذه الروايات من أطروحات فكرية ودينية وخلقية منحرفة. ولن ترى فيها الصورة الكاملة لما عليه واقع الحال. ذلك أنك واقف على نقول ونماذج مختارة لا تغطي الصورة بتفاصيلها القبيحة؛ إذ هذا هو الممكن في مثل هذه الدراسة المحدودة المختصرة. وإلا فإن ما حوته هذه الروايات من السوء في صورتها الكاملة فوق ما هو موصوف في هذه العجالة» (ص 18).

9) مصطفى، إبراهيم وآخرون (دون تاريخ). المعجم الوسيط. استانبول: المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع. الجذر اللغوي (عبث).

10) ينظر: سيرل، جون (2007). العقل، مدخل موجز، ترجمة: متياس، ميشيل حنا. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، عدد 343. ص 7.

11) يفرق (ألتوسير) بين العلم وبين الأيديولوجيا. يقول: «فلنقل إن الأيديولوجيا باعتبارها نسقاً من التمثلات تتميز عن العلم من حيث إن وظيفتها العملية المجتمعية تفوق من حيث الأهمية وظيفتها النظرية (وظيفتها المعرفية). ينظر: سبيلا، محمد وبنعبدالعالي، عبدالسلام (2001). الفلسفة الحديثة، نصوص مختارة، الدار البيضاء وبيروت/ إفريقيا الشرق، ص 133.

12) يقول المؤلف: «لست معنياً هنا ببيان المستوى الفني لهذه الروايات، أو بنيتها الأدبية، أو بنائها اللغوي، أو حبكتها القصصية، فذاك باب آخر له أهله، وإن كنت أرى جلها غير جدير بالعناية والاهتمام (ص 18-19).

13) يقول المؤلف: «أقصد لوناً من الروايات الموجه، التي يراد منها تصدير الأفكار، وطرح الرؤى، وتقرير الحقائق، والرد على المبطلين، ومعالجة الواقع» (ص 139).

14) يقول المؤلف: «نعم... للإنسان رغبات آثمة، ولحظات ضعف تغلبه فيها نفسه، ولولا ذاك لما كان إنساناً، لكن حين يعرض الروائي لوصف تلك اللحظات، فليس بالضرورة أن تنزل ألفاظه، وتسفل عباراته، وتنحط كلماته. فاللفظة العفيفة قادرة على وصف مواقف السوء، دون مساس بمقام الحياء والأدب. ألم يصور القرآن رغبات امرأة العزيز... ألم يصور القرآن فحش وشذوذ قوم لوط... (ص 11-12).

15) ص 11، 12.

16) ص 11.

17) ص 25.

18) ص 133.

19) ما ذكرته مجرد أمثلة ليس إلا. الكتاب يطفح بمعجم النعوت التي يوزعها المؤلف على الروائيين: ينظر: ص 11، 12، 13، 17، وكذلك مقدم الكتاب. ينظر ص 6، حيث احتوت على أكثر من 12 نعتاً.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للأستاذ علي، على هذه الورقة القيمة، والآن مع الأستاذ محمد الحرز، بورقة عنوانها: رواية ساق الغراب تعاضد السرد بين الحس الحنيني والتموضع الشعري، وهو عنوان جديد اختاره لورقته، فليتفضل:

■■ **الأستاذ محمد الحرز:**

السيدات والسادة، أسعد الله مساءكم بكل خير وعافية.. سأعترف أولاً أنني لست ناقداً محترفاً في تحرير الخطاب الروائي، وخصوصاً في شكله الأكاديمي المدرسي، ولا كذلك متابعاً له من العمق، وما أحاول أن أقوله هو أنني مجرد قارئ يفكر في النص بطريقة عمودية، ويحلله بالطريقة ذاتها.. تستهويه فكرة التوحد مع النص حد التماهي، وتستوقفه الرغبة الدفينة في اختبار مرجعياته الثقافية بالقدر الذي يكشف فيه عن سمات وعيه كقارئ، لذلك ما سأقوله ليس تبريراً، ولكنه واقعنا الثقافي الذي يتسم في العمق منه بالفوضى والتشتت.

رواية «ساق الغراب»: تعاضد السرد بين الحس الحنيني والتموضع الشعري

محمد الحرز

تحويل الذاكرة التاريخية إلى عمل روائي، وهو تحويل لا يشترط فقط امتلاك أدوات المؤرخ المحترف، أو الخبرة في امتلاك الوعي التاريخي بالوثائق والسجلات، أو القدرة على تلمس مكونات التراث المحكي والأسطوري بما يتلاءم والتوظيف الروائي، وإنما الأكثر أهمية، أيضاً، هو امتلاك الحس الناستولوجي (الحنيني) الذي يشد مفاصل العمل إلى هذه الذاكرة من العمق. ليس ذلك الحس الذي ينصرف مفهومه إلى عقدة الحنين إلى الماضي والانحباس فيه، وإنما ما نعنيه هنا ونحاول افتراضه هو ذلك الحس الذي يرتفع بالرواية إلى مصاف المخيلة، حيث الدلالة القصوى للمعنى الذي ينتجه السرد، هو وثيق الصلة بالموقع الذي يمثله هذا الحس داخل الرواية ذاتها. فكلما كان موقعه يعمل على توسيع رقعة تأثيره، انطلاقاً من كون هذا التأثير هو الخيط الناظم الذي يرتكز عليه العمل ككل. وانطلاقاً أيضاً من كونه القيمة الجمالية التي تعيد بناء الرؤيا والمعنى في النص.

فإن هذا الحس بالتأكيد لن يتوقف عند حدود الرؤية السطحية

للأشياء، سواء على مستوى الشخوص أو الأمكنة أو القيم والعلاقات الاجتماعية، وتحولاتها الزمنية الضاربة في العمق. وبالتالي يمكن أن يقال: إن الذاكرة التاريخية في العمل الروائي لم تسقط في فخ التاريخ والتوثيق، كما هو الحال في بعض الروايات التي سجلت حالات توثيقية وتسجيلية لكنها لم تنتظم في نسيج السرد الروائي وبنائه الفني، بل عملت على تفكيكه من الداخل. ولم تسقط أيضاً في الأدلجة كمنظور إلى هذه الذاكرة، بل منظور الرؤيا الشعرية إليها وهيمنة منطقه عليها يصبح بمثابة السد المنيع الذي يمنعه من السقوط في هذا الفخ، ويمنعها كذلك من رؤية العمل الروائي باعتباره مجرد استرجاع حنيني وليس استبصاراً وتأملاً ورؤية.

إن هذا التعاضد الذي نقيمه بين وظيفة هذا الحس الذي نفترض هيمنته على السرد من جهة، ومن جهة أخرى بين مكونات الرؤيا الشعرية التي نفترض أنها مجمل المواقف والتعابير والعلاقات التي تقيمها الرواية بين الشخوص، أو بينها وبين القيم الحياتية والوجودية التي ترتكز عليها من العمق.

هذا التعاضد هو الذي سنختبره من خلال تحليل رواية «ساق الغراب» للكاتب الروائي «يحيى امقاسم»، بحيث نحاول الكشف عن مفاصله وتجلياته وفق الافتراض السابق.

فمنذ البداية تنفتح الرواية على المكان، ليس بوصفه الحاضن لأحداثها والمحرك لشخوصها فقط، وإنما أيضاً بوصفه منبع القيم التي يتأسس عليها المجتمع، وتنهض بهذه العلاقات، ويرى من خلالها إلى الحياة والوجود والإنسان. فقرية «عصيرة» التي هي إحدى قرى وادي الحسيني جنوب غرب المملكة هي المكان الواقعي التي تجري فيه الأحداث، وكذلك هي المكان المتخيل الذي يمنح الأرض قداستها ويهبها القيمة العظمى التي هي رمز حياة أهل هذا الوادي، ورمز كرامتهم وعاداتهم وتقاليدهم.

وعلى خلفية تقاطع هذين المكانين سردياً تنسج الرواية فنيتها، وتشيّد بناءها وتنمو شخوصها. وليس معنى التقاطع هنا سوى الوظية السردية التي تنهض بها الرواية. وهي وظيفة من جملة مهامها إبراز الأثر الشعري والدلالي للمكان وفضائه على عموم مجتمع الرواية. إن هذا الارتباط الوثيق بالمكان وبأرضه وتضاريسه له دلالة كبرى مؤثرة، تظهرها الرواية، باعتبارها ذاكرة مجتمع اندثرت معالمه، وتلاشت أغلب سماته. حيث المرأة فيه هي الوريث الشرعي لهذا الارتباط، والتعبير الرمزي عن قيمه وعاداته وطقوسه. وليست شخصية «صادقية» وكذلك «شريفة» سوى دليل على هذا الوريث، بما يحملانه من صفات شخصية قيادية ومهارية، وحتى أسطورية، تفضي بهما إلى أن تكونا في محل الصدارة والرياسة. إن فكرة التشبث بالأرض هي فكرة شاعرية بالأساس، ناهيك عن كونها منبع القيم التي تشكل في مجملها هوية قرى وادي الحسيني.

لذلك ليس غريباً أن تبدأ الرواية بسرد أحداث ما يسمى بـ «يوم الهربة» كدلالة كبرى على الإعلاء من شأن هذه الفكرة في حياة هؤلاء القوم. حيث تصف فيه الاستنفار الكبير الذي قام به أهل القرية بقيادة شيخهم «عيسى الخير» لصد الغزاة القادمين من الشمال إلى واديهم، وهو استنفار كان يتطلب نزوحاً للنساء والأطفال وما خف من المواشي إلى أطراف الوادي، وجروف الجبال، بينما رجال القرية يتخذون مواقعهم بحماس منقطع النظير، وأناشيد الحرب تثير فيهم شهوة الرجولة والشجاعة.

والغريب أن تسمية هذا اليوم بـ «الهربة» لا تعكس تفاصيل الحدث نفسه، وإنما هي تسمية تعكس وجهة نظر شخصية الأم «صادقية»، فهي بخلافهم جميعاً لم توافق على الخروج من القرية والاختباء خارجها. لكن القوم لم يوافقوها الرأي في البقاء. هذا الانحياز في التسمية، وظيفته من وجهة نظر الرواية، هو القيام ببناء شخصية صادقية، بما يتلاءم والقيم التي تمثلها. فصفة التنبؤات المستقبلية التي كانت تتلبس آراءها في أكثر من

موقف ولقاء مع النخبة من رجال القرية، لا يمكن أن تنفلت من هذا المنظور للبناء ذاته. وهذا معناه بالدرجة الأولى أن الرواية تسعى فيما تسعى فيه إلى إيجاد ذاكرة وثيقة الصلة بالشخصية نفسها، تأتلف خيوطها من نسيج العالم نفسه الذي تتكئ عليه الرواية، وتستطيع أيضاً إضاءة شخصيتها من الداخل.

وبالتالي يمكن القول: إن يوم «الهربة»، وختان «حمود الخير» لنفسه، واختفاء «بشيبش» ورحيله من القرية، ودخول «محمد المقرئ» إلى القرية ومحاولة الاستقرار فيها، هي ليست مجرد أحداث مقطوعة الصلة عن البناء السردي للرواية، بل هي البؤرة التي يتغذى عليها السرد، وتنمو من خلالها الشخصيات، حيث تصبح للرواية ذاكرة كلما توغلت هي في نبش ذاكرة القرية. وإذا ما تساءلنا هنا عن المغزى من وراء هذا التعاضد بين الذاكرتين، وجدنا الإجابة تكمن في الاستراتيجية التي اتبعتها الرواية في سرد أحداثها، وهي استراتيجية ركزت فيها على أثر التحولات الزمنية التي طالت القيم كما هي الحال في قيمة العمل بالنسبة للنساء، أو الشخوص، كما هو الحال في شخصية «عيسى الخير» و«صادقية»، وكذلك شخصية «زهرة»، بينما – من جهة أخرى – لم ينل وصف المكان بأدق تفاصيله مثل هذا التركيز، بسبب جملة من الإكراهات وجد السارد نفسه ملزماً باتخاذها، أهمها التأطير التاريخي للشخصيات، وهو تأطير يستدعي وضع العالم المروي موضع القبول والانسجام مع الشكل المعطى لهذا التأطير. فالخلفية الثقافية والنفسية والاجتماعية والبيئية للقبيلة وموروثها الشعبي والأسطوري في الفترة التاريخية التي يستحضرها السارد يجب أن تكون جزءاً من السمات التكوينية والبنيوية لشخوص الرواية، وأن تكون أيضاً جزءاً من أفعالها وأقوالها وتمثلاتها للحياة والأرض والإنسان.

وهذا الوجوب هو من الإكراهات الملزمة في العمل الروائي كما يؤكد عليه أمبرتو إيكو. والسؤال المطروح هنا لماذا كان المكان (قرى وادي

الحسيني وسلسلة جبال السروات المحيطة) حاضراً ومؤثراً بقوة في جانبه النفسي والروحي والأسطوري في حياة معظم الشخوص، بينما الجانب الوصفي منه، خصوصاً في تفاصيله الجزئية لم يحظ بما يجب من طرف الرواية، ولم يحتل مساحة كافية في السرد على الرغم من أهميته في إقناعنا كقراء على الأقل بكثافة الحضور التاريخي للمكان نفسه؟ والجواب هنا يتمثل في تفسير هذه المفارقة: بين الحضور هنا والغياب هناك. ربما المأزق الذي أفضى إلى إيجاد هذه المفارقة هو انشغال الرواية بمحاولة ضبط الإيقاع الزمني في سرد الأحداث، بما يسمى في الخطاب النقدي «بالتقطيع الزمني»، أي أن تسريع وتيرة الأحداث أو تبطيئها هو ما نعنيه هنا بكلمة «ضبط». وهي محاولة كما يبدو لي كانت تعكس هاجس الكشف عن تحولات قيم القبيلة، التي طرأت عليها وعلى أهلها من جهة، وتعكس من جهة أخرى هذا الحس الحنيني الذي أشرنا إليه سابقاً، والذي ينفلت من السارد على شكل تحسر على هذا التحول، وبالرغم من الشواهد الكثيرة يمكن الإشارة إلى مقطعين اثنين من الرواية يمثلان ما نريد قوله:

الأول يشير إلى إقدام البعض من أهل «عُصيرة» على قتل «ولد الهيجة»، وهو عمل طارئ على تقاليدهم وأعرافهم. يقول السارد في منولوج داخلي يخص شخصية شريفة: «.. لقد اقترفوا بفعلتهم تلك جرماً عظيماً في حق واديهم وأهليهم، وأتوا بما لم يأت به أحد من قبل، فما عهد الأولون منهم أن يجتمع قهر قوم مرة على رجل أعزل، وليس هذا وحسب، بل إن هذا الأعزل قد ناصبوه العداء بظنون مجردة لا أدلة دامغة تثبتها» إلى أن يقول: «فإذا هم يشنون عليه حرباً ظالمة بكامل قوتهم، ولا يجدون أمامهم غير القضاء عليه، دون أن تردعهم مكانته العالية في معتقداتهم، وذلك غيلة لا تقرها أعراف واديهم في الحرب ولا قيم المِخْلاف كاملاً. ص 330».

أما المقطع الآخر فيأتي في إطار التنبؤات المستقبلية التي تصدرها الأم «صادقية» بخصوص قريتها من طرف الغرباء أو ما تسميهم الرواية

«قوم الذلول». يقول السارد عبر تنبؤاتها: «إن تتابع النور على الجبال يُقرّب إلى الأم فكرة أن هؤلاء الغرباء سيتتابعون فرقاً فرقاً، لا يثنيهم عن تبديل الطبيعة القائمة أي شيء، وتجريدها من أمسها، تحقيقاً لشكل ساق الغراب الجرداء من منابت الحياة، وأنهم سيواصلون عملهم الدؤوب دون توقف، حاصدين فلذات الأكباد من الطين ابتداء، أراضي وخزائن قوت، ومن الولد تالياً. ص 243».

من خلال هذين المثالين، وغيرها بالتأكيد، يتضح لنا الآتي:

أولاً – الاعتداء على شخصية «ولد الهيجة» وقتله هو رمز للاعتداء على القيم. لكن حس التحسر على هذا الاعتداء يلازم صوت السارد حين يصف حادثة الاعتداء تلك، وهو إحساس يتلبسه نوع من التحسر المدفوع بالحنين إلى استعادة زمن تلك القيم، وهو إحساس وثيق الصلة بمشاعر المؤلف من جهة، ومشاعر السارد من جهة أخرى لحظة تشكيل الحدث السردي.

ثانياً – في بعض المواقف والمشاهد السردية، لا يمر هذا الإحساس عبر وسيط رمزي كما لاحظنا للتو. لكنه يعلن عن نفسه من خلال جملة من الحوارات والمنولوجات داخل الرواية، ويمكن الاستشهاد بالكثير منها. فعلى سبيل المثال حوار الأم صادقية مع رجل الإمارة «محمد المقرئ»، أو الحوارات التي تضمها وابن أختها «بشيبش»، أو الحوار الداخلي للشيخ «عيسى الخير» حينما حاطته الهواجس والريبة من تصرفات الإمارة، وهكذا دائماً ما يكون هذا الإحساس معبراً عن إحدى الدوافع العميقة للمؤلف في كتابة هذه الرواية.

ثالثاً – هناك ما يشبه التموضع الشعري للقيم داخل السرد، وهو طريقة أخرى للتعبير عن هذا الإحساس المشبع بالحنين. هذا التموضع هو الأكثر تقية واحترافية في الأسلوب السردي التي تتبعها الرواية. وما نقصده

هنا بهذا التموضع هو تحويل أفعال الشخصيات إلى دلالة رمزية دون أن تفقد الشخصية ذاتها وظيفتها البنائية أو الفنية. إن أكثر ما يتجلى ذلك في شخصية «بشيبش» وأيضاً «الأم صادقية»، فعلى سبيل المثال «كان يبيت «بشيبش» أسفل سرير الأم محتضناً بندقيته «مِعْتق» هذا اسمها تيمناً بواديهم الذي يعتق كل من يلوذ به هارباً من قصاص يطارده ص 123» أو يمكن الإشارة إلى الموقف الذي قلع فيه الشجيرات المحيطة بقبر زوجته بعد أن دله جمله البارق إلى مكانه. أيضاً موقف الشيخ عيسى الذي بات يحضن بندقية «بشيبش» ويُقبّلها وهي مازالت تحمل آثار حريق مسها، وشرخت روحه لمحة بكاء حين تذكر الراحل وأن هذه البندقية مصدر أمان واديهم». جميع هذه المواقف وغيرها أيضاً تؤكد على مقدرة الرواية في خلق التعاضد الذي يشد مفاصل السرد من العمق بين الحس الحنيني ودلالات رمزيته الشعرية في أفعال وسلوك الشخصيات.

رابعاً – هناك تنويعات أخرى على مثل هذا التعاضد نجده يتمثل في طريقة استحضار الطقوس والعادات والأساطير كما في طريقة دفن الحبل السري للمولودة شريفة، أو حضور جلاب الغبار أو ما يسمى بـ «غُبري الليل» وكدلالة أخرى على واقعية سحرية يختلط فيها الغرائبي السحري.

خامساً – لولا جملة هذه التقنيات السردية التي أنعشت الحياة في عروق الرواية لكانت الرواية سقطت في فخ السارد الشارح الذي كان يفرض في جوانب معينة منها صوته دون أن يكون ضمن نسيجها الفني، ربما لأن الرواية أرادت أن تقول كل شيء عن تلك القيم التي اندثرت بغياب عالمها وشخوصها. وهذا بالطبع إحدى المآزق التي تعانيها الرواية، خصوصاً في مقارباتها لعوالم تاريخية، لاتنفك تتحدانا في الإمساك بكل خيوط تراثها، خصوصاً إذا كان السرد الروائي هو الرهان على ذلك.

* * *

رواية «ساق الغراب»: تعاضد السرد بين الحس الحنيني والتموضع الشعري

محمد الحرز

تحويل الذاكرة التاريخية إلى عمل روائي، وهو تحويل لا يشترط فقط امتلاك أدوات المؤرخ المحترف، أو الخبرة في امتلاك الوعي التاريخي بالوثائق والسجلات، أو القدرة على تلمس مكونات التراث المحكي والأسطوري بما يتلاءم والتوظيف الروائي، وإنما الأكثر أهمية، أيضاً، هو امتلاك الحس الناستولوجي (الحنيني) الذي يشد مفاصل العمل إلى هذه الذاكرة من العمق. ليس ذلك الحس الذي ينصرف مفهومه إلى عقدة الحنين إلى الماضي والانحباس فيه، وإنما ما نعنيه هنا ونحاول افتراضه هو ذلك الحس الذي يرتفع بالرواية إلى مصاف المخيلة، حيث الدلالة القصوى للمعنى الذي ينتجه السرد، هو وثيق الصلة بالموقع الذي يمثله هذا الحس داخل الرواية ذاتها. فكلما كان موقعه يعمل على توسيع رقعة تأثيره، انطلاقاً من كون هذا التأثير هو الخيط الناظم الذي يرتكز عليه العمل ككل. وانطلاقاً أيضاً من كونه القيمة الجمالية التي تعيد بناء الرؤيا والمعنى في النص.

فإن هذا الحس بالتأكيد لن يتوقف عند حدود الرؤية السطحية

للأشياء، سواء على مستوى الشخوص أو الأمكنة أو القيم والعلاقات الاجتماعية، وتحولاتها الزمنية الضاربة في العمق. وبالتالي يمكن أن يقال: إن الذاكرة التاريخية في العمل الروائي لم تسقط في فخ التاريخ والتوثيق، كما هو الحال في بعض الروايات التي سجلت حالات توثيقية وتسجيلية لكنها لم تنتظم في نسيج السرد الروائي وبنائه الفني، بل عملت على تفكيكه من الداخل. ولم تسقط أيضاً في الأدلجة كمنظور إلى هذه الذاكرة، بل منظور الرؤيا الشعرية إليها وهيمنة منطقه عليها يصبح بمثابة السد المنيع الذي يمنعه من السقوط في هذا الفخ، ويمنعها كذلك من رؤية العمل الروائي باعتباره مجرد استرجاع حنيني وليس استبصاراً وتأملاً ورؤية.

إن هذا التعاضد الذي نقيمه بين وظيفة هذا الحس الذي نفترض هيمنته على السرد من جهة، ومن جهة أخرى بين مكونات الرؤيا الشعرية التي نفترض أنها مجمل المواقف والتعابير والعلاقات التي تقيمها الرواية بين الشخوص، أو بينها وبين القيم الحياتية والوجودية التي ترتكز عليها من العمق.

هذا التعاضد هو الذي سنختبره من خلال تحليل رواية «ساق الغراب» للكاتب الروائي «يحيى امقاسم»، بحيث نحاول الكشف عن مفاصله وتجلياته وفق الافتراض السابق.

فمنذ البداية تنفتح الرواية على المكان، ليس بوصفه الحاضن لأحداثها والمحرك لشخوصها فقط، وإنما أيضاً بوصفه منبع القيم التي يتأسس عليها المجتمع، وتنهض بهذه العلاقات، ويرى من خلالها إلى الحياة والوجود والإنسان. فقرية «عصيرة» التي هي إحدى قرى وادي الحسيني جنوب غرب المملكة هي المكان الواقعي التي تجري فيه الأحداث، وكذلك هي المكان المتخيل الذي يمنح الأرض قداستها ويهبها القيمة العظمى التي هي رمز حياة أهل هذا الوادي، ورمز كرامتهم وعاداتهم وتقاليدهم.

وعلى خلفية تقاطع هذين المكانين سردياً تنسج الرواية فنيتها، وتشيّد بناءها وتنمو شخوصها. وليس معنى التقاطع هنا سوى الوظية السردية التي تنهض بها الرواية. وهي وظيفة من جملة مهامها إبراز الأثر الشعري والدلالي للمكان وفضائه على عموم مجتمع الرواية. إن هذا الارتباط الوثيق بالمكان وبأرضه وتضاريسه له دلالة كبرى مؤثرة، تظهرها الرواية، باعتبارها ذاكرة مجتمع اندثرت معالمه، وتلاشت أغلب سماته. حيث المرأة فيه هي الوريث الشرعي لهذا الارتباط، والتعبير الرمزي عن قيمه وعاداته وطقوسه. وليست شخصية «صادقية» وكذلك «شريفة» سوى دليل على هذا الوريث، بما يحملانه من صفات شخصية قيادية ومهارية، وحتى أسطورية، تفضي بهما إلى أن تكونا في محل الصدارة والرياسة. إن فكرة التشبث بالأرض هي فكرة شاعرية بالأساس، ناهيك عن كونها منبع القيم التي تشكل في مجملها هوية قرى وادي الحسيني.

لذلك ليس غريباً أن تبدأ الرواية بسرد أحداث ما يسمى بـ «يوم الهربة» كدلالة كبرى على الإعلاء من شأن هذه الفكرة في حياة هؤلاء القوم. حيث تصف فيه الاستنفار الكبير الذي قام به أهل القرية بقيادة شيخهم «عيسى الخير» لصد الغزاة القادمين من الشمال إلى واديهم، وهو استنفار كان يتطلب نزوحاً للنساء والأطفال وما خف من المواشي إلى أطراف الوادي، وجروف الجبال، بينما رجال القرية يتخذون مواقعهم بحماس منقطع النظير، وأناشيد الحرب تثير فيهم شهوة الرجولة والشجاعة.

والغريب أن تسمية هذا اليوم بـ «الهربة» لا تعكس تفاصيل الحدث نفسه، وإنما هي تسمية تعكس وجهة نظر شخصية الأم «صادقية»، فهي بخلافهم جميعاً لم توافق على الخروج من القرية والاختباء خارجها. لكن القوم لم يوافقوها الرأي في البقاء. هذا الانحياز في التسمية، وظيفته من وجهة نظر الرواية، هو القيام ببناء شخصية صادقية، بما يتلاءم والقيم التي تمثلها. فصفة التنبؤات المستقبلية التي كانت تتلبس آراءها في أكثر من

موقف ولقاء مع النخبة من رجال القرية، لا يمكن أن تنفلت من هذا المنظور للبناء ذاته. وهذا معناه بالدرجة الأولى أن الرواية تسعى فيما تسعى فيه إلى إيجاد ذاكرة وثيقة الصلة بالشخصية نفسها، تأتلف خيوطها من نسيج العالم نفسه الذي تتكئ عليه الرواية، وتستطيع أيضاً إضاءة شخصيتها من الداخل.

وبالتالي يمكن القول: إن يوم «الهربة»، وختان «حمود الخير» لنفسه، واختفاء «بشيبش» ورحيله من القرية، ودخول «محمد المقرئ» إلى القرية ومحاولة الاستقرار فيها، هي ليست مجرد أحداث مقطوعة الصلة عن البناء السردي للرواية، بل هي البؤرة التي يتغذى عليها السرد، وتنمو من خلالها الشخصيات، حيث تصبح للرواية ذاكرة كلما توغلت هي في نبش ذاكرة القرية. وإذا ما تساءلنا هنا عن المغزى من وراء هذا التعاضد بين الذاكرتين، وجدنا الإجابة تكمن في الاستراتيجية التي اتبعتها الرواية في سرد أحداثها، وهي استراتيجية ركزت فيها على أثر التحولات الزمنية التي طالت القيم كما هي الحال في قيمة العمل بالنسبة للنساء، أو الشخوص، كما هو الحال في شخصية «عيسى الخير» و«صادقية»، وكذلك شخصية «زهرة»، بينما – من جهة أخرى – لم ينل وصف المكان بأدق تفاصيله مثل هذا التركيز، بسبب جملة من الإكراهات وجد السارد نفسه ملزماً باتخاذها، أهمها التأطير التاريخي للشخصيات، وهو تأطير يستدعي وضع العالم المروي موضع القبول والانسجام مع الشكل المعطى لهذا التأطير. فالخلفية الثقافية والنفسية والاجتماعية والبيئية للقبيلة وموروثها الشعبي والأسطوري في الفترة التاريخية التي يستحضرها السارد يجب أن تكون جزءاً من السمات التكوينية والبنيوية لشخوص الرواية، وأن تكون أيضاً جزءاً من أفعالها وأقوالها وتمثلاتها للحياة والأرض والإنسان.

وهذا الوجوب هو من الإكراهات الملزمة في العمل الروائي كما يؤكد عليه أمبرتو إيكو. والسؤال المطروح هنا لماذا كان المكان (قرى وادي

الحسيني وسلسلة جبال السروات المحيطة) حاضراً ومؤثراً بقوة في جانبه النفسي والروحي والأسطوري في حياة معظم الشخوص، بينما الجانب الوصفي منه، خصوصاً في تفاصيله الجزئية لم يحظ بما يجب من طرف الرواية، ولم يحتل مساحة كافية في السرد على الرغم من أهميته في إقناعنا كقراء على الأقل بكثافة الحضور التاريخي للمكان نفسه؟ والجواب هنا يتمثل في تفسير هذه المفارقة: بين الحضور هنا والغياب هناك. ربما المأزق الذي أفضى إلى إيجاد هذه المفارقة هو انشغال الرواية بمحاولة ضبط الإيقاع الزمني في سرد الأحداث، بما يسمى في الخطاب النقدي «بالتقطيع الزمني»، أي أن تسريع وتيرة الأحداث أو تبطيئها هو ما نعنيه هنا بكلمة «ضبط». وهي محاولة كما يبدو لي كانت تعكس هاجس الكشف عن تحولات قيم القبيلة، التي طرأت عليها وعلى أهلها من جهة، وتعكس من جهة أخرى هذا الحس الحنيني الذي أشرنا إليه سابقاً، والذي ينفلت من السارد على شكل تحسر على هذا التحول، وبالرغم من الشواهد الكثيرة يمكن الإشارة إلى مقطعين اثنين من الرواية يمثلان ما نريد قوله:

الأول يشير إلى إقدام البعض من أهل «عُصيرة» على قتل «ولد الهيجة»، وهو عمل طارئ على تقاليدهم وأعرافهم. يقول السارد في منولوج داخلي يخص شخصية شريفة: «.. لقد اقترفوا بفعلتهم تلك جرماً عظيماً في حق واديهم وأهليهم، وأتوا بما لم يأت به أحد من قبل، فما عهد الأولون منهم أن يجتمع قهر قوم مرة على رجل أعزل، وليس هذا وحسب، بل إن هذا الأعزل قد ناصبوه العداء بظنون مجردة لا أدلة دامغة تثبتها» إلى أن يقول: «فإذا هم يشنون عليه حرباً ظالمة بكامل قوتهم، ولا يجدون أمامهم غير القضاء عليه، دون أن تردعهم مكانته العالية في معتقداتهم، وذلك غيلة لا تقرها أعراف واديهم في الحرب ولا قيم المِخْلاف كاملاً. ص 330».

أما المقطع الآخر فيأتي في إطار التنبؤات المستقبلية التي تصدرها الأم «صادقية» بخصوص قريتها من طرف الغرباء أو ما تسميهم الرواية

«قوم الذلول». يقول السارد عبر تنبؤاتها: «إن تتابع النور على الجبال يُقرّب إلى الأم فكرة أن هؤلاء الغرباء سيتتابعون فرقاً فرقاً، لا يثنيهم عن تبديل الطبيعة القائمة أي شيء، وتجريدها من أمسها، تحقيقاً لشكل ساق الغراب الجرداء من منابت الحياة، وأنهم سيواصلون عملهم الدؤوب دون توقف، حاصدين فلذات الأكباد من الطين ابتداء، أراضي وخزائن قوت، ومن الولد تالياً. ص 243».

من خلال هذين المثالين، وغيرها بالتأكيد، يتضح لنا الآتي:

أولاً – الاعتداء على شخصية «ولد الهيجة» وقتله هو رمز للاعتداء على القيم. لكن حس التحسر على هذا الاعتداء يلازم صوت السارد حين يصف حادثة الاعتداء تلك، وهو إحساس يتلبسه نوع من التحسر المدفوع بالحنين إلى استعادة زمن تلك القيم، وهو إحساس وثيق الصلة بمشاعر المؤلف من جهة، ومشاعر السارد من جهة أخرى لحظة تشكيل الحدث السردي.

ثانياً – في بعض المواقف والمشاهد السردية، لا يمر هذا الإحساس عبر وسيط رمزي كما لاحظنا للتو. لكنه يعلن عن نفسه من خلال جملة من الحوارات والمنولوجات داخل الرواية، ويمكن الاستشهاد بالكثير منها. فعلى سبيل المثال حوار الأم صادقية مع رجل الإمارة «محمد المقرئ»، أو الحوارات التي تضمها وابن أختها «بشيبش»، أو الحوار الداخلي للشيخ «عيسى الخير» حينما حاطته الهواجس والريبة من تصرفات الإمارة، وهكذا دائماً ما يكون هذا الإحساس معبراً عن إحدى الدوافع العميقة للمؤلف في كتابة هذه الرواية.

ثالثاً – هناك ما يشبه التموضع الشعري للقيم داخل السرد، وهو طريقة أخرى للتعبير عن هذا الإحساس المشبع بالحنين. هذا التموضع هو الأكثر تقية واحترافية في الأسلوب السردي التي تتبعها الرواية. وما نقصده

هنا بهذا التموضع هو تحويل أفعال الشخصيات إلى دلالة رمزية دون أن تفقد الشخصية ذاتها وظيفتها البنائية أو الفنية. إن أكثر ما يتجلى ذلك في شخصية «بشيبش» وأيضاً «الأم صادقية»، فعلى سبيل المثال «كان يبيت «بشيبش» أسفل سرير الأم محتضناً بندقيته «مِعْتق» هذا اسمها تيمناً بواديهم الذي يعتق كل من يلوذ به هارباً من قصاص يطارده ص 123» أو يمكن الإشارة إلى الموقف الذي قلع فيه الشجيرات المحيطة بقبر زوجته بعد أن دله جمله البارق إلى مكانه. أيضاً موقف الشيخ عيسى الذي بات يحضن بندقية «بشيبش» ويُقبّلها وهي مازالت تحمل آثار حريق مسها، وشرخت روحه لمحة بكاء حين تذكر الراحل وأن هذه البندقية مصدر أمان واديهم». جميع هذه المواقف وغيرها أيضاً تؤكد على مقدرة الرواية في خلق التعاضد الذي يشد مفاصل السرد من العمق بين الحس الحنيني ودلالات رمزيته الشعرية في أفعال وسلوك الشخصيات.

رابعاً – هناك تنويعات أخرى على مثل هذا التعاضد نجده يتمثل في طريقة استحضار الطقوس والعادات والأساطير كما في طريقة دفن الحبل السري للمولودة شريفة، أو حضور جلاب الغبار أو ما يسمى بـ «غُبري الليل» وكدلالة أخرى على واقعية سحرية يختلط فيها الغرائبي السحري.

خامساً – لولا جملة هذه التقنيات السردية التي أنعشت الحياة في عروق الرواية لكانت الرواية سقطت في فخ السارد الشارح الذي كان يفرض في جوانب معينة منها صوته دون أن يكون ضمن نسيجها الفني، ربما لأن الرواية أرادت أن تقول كل شيء عن تلك القيم التي اندثرت بغياب عالمها وشخوصها. وهذا بالطبع إحدى المآزق التي تعانيها الرواية، خصوصاً في مقارباتها لعوالم تاريخية، لاتنفك تتحدانا في الإمساك بكل خيوط تراثها، خصوصاً إذا كان السرد الروائي هو الرهان على ذلك.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً للأستاذ محمد الحرز على هذه القراءة، وهذا التفكير، الذي ربما لو كان في الإطار الأكاديمي لما وصل إلى هذا التفكير وهذه القراءة، والآن مع الأستاذ محمد العباس، وورقته انفجار التناقضات: الفضاء الثقافي للرواية السعودية، فليتفضل:

■■ **الأستاذ محمد العباس:**

انفجار التناقضات
الفضاء الثقافي للرواية في السعودية

محمد العباس

في مقدمة روايته (التوأمان) وهي أول رواية في السعودية 1930، لم ينطلق (عبدالقدوس الأنصاري) من منزع باختيني حين وصف فن الرواية المستطير، وحيث عادلها بفظائع «الانسلاخ من قويم الآداب وشريف الأخلاق»، بقدر ما كان يستشعر خطرها كذاكرة شعبية مضادة للمروية الرسمية. وكانت الرواية حينها تتعرض – عربياً – للاستهجان من الوجهة الأخلاقية، مع إبداء شيء من التوجس الفني إزاء خصائصها مقارنة بالفنون الرفيعة، بصفتها أدب عوام، إلى أن بشَّر جابر عصفور بزمنها، وتوجهاً معادلاً للمجتمع المدني، كما أعلنها فيصل درَّاج مرآة للمدينة، ومجازاً للحداثة الاجتماعية، بعد عقود من محاولات حراس الأدب الإبقاء عليها خارج التداول، وهو الأمر الذي يعني انتصار الأجناس الأدبية الجديدة، التي تضع الفرد في قلب اهتماماتها، وتنأى عن الأشكال الرسمية، بتعبير تودورف، كما تمثل الرواية أحد أهم روافده المؤهلة للتعبير عن التنوع البشري.

ويبدو أن الحذر الذي أبداه بعض المثقفين من الرواية، كنمط سردي

صاعد آنذاك، كان يتجاوز التحفظات المظهرية إلى المعاني، بالأرضية الثقافية وتداعياتها الاجتماعية، على اعتبار أنها كبناء شكلي، وبكل ما كانت تحتمله وتستشرفه من تجريب أسلوبي لا تنفصل عن العمق الفكري للنص، حيث بدت تبرعماتها كصيغة من صيغ التشوُّف لإحداث نقلة نوعية لمدينة الحياة، واختيار وعي المبدع للتعالق بالمتغير الحضاري. ومن هذا المنطلق انفتحت فصولها في المشهد الثقافي في السعودية كظاهرة أدبية اختلافية، إيذاناً بمعركة تنويرية مردها انفجار التناقضات، التي تشكل العلامة الأهم في المضمون الدلالي لمفهوم المجتمع المدني، بما هو فضاء للتنافس الأيديولوجي، حسب التحليل الغرامشي، حيث أرادت ذات القوى التي تمكن من السيطرة على الفضاء السياسي، تعويق فرص ظهور المجتمع المدني، أو احتلاله بما هو فضاء للهيمنة الثقافية. وقد تجلت فصولها الأبرز في الطفرة الروائية الكمية التي انبثقت مطلع التسعينيات من القرن الماضي، من خلال نبرات فردية هازئة برومانسية الوحدوي، بما هو المعادل لشمولية الرسمي، بشقيه الديني والسياسي، وعلى إيقاع فني غايته تدمير لغة التعالي الرفيعة لصالح اليومي، أو تفكيك ما يسميه هربرت ماركوز (عقلانية النفي) التي تسم أدب الصالونات والمنابر الرسمية، وتبالغ في طمس صوت الناس، وتبديد أي فرصة لإحياء المرجعيات الشعبية.

من ذلك المنزع التجابهي استشرت الموضوعات المحرَّمة في الموجة الروائية السعودية الحديثة، حيث تموضع أغلب الروائيين في مواجهة التمثلات المتعددة للمؤسسة الدينية، بما هي الجهة المتحمسة لتعقيم المجتمع، وتعطيل سياقات المدينة بالإفراط في مظاهر الدينة، إذ لا تخفي رغبتها في التناطح، وإبداء ثباتها الراسخ على الجانب المضاد، أي داخل ما يسميه ميشيل فوكو (مبيان قوة) مؤسس على أفعال في أفعال «كالتحريض والإثارة والحث، أو التسهيل والتوعير والتوسيع والتضييق». ففي روايته (فسوق) يهندس (عبده خال) نصاً مأساوياً دالاً على معضلة وجودية، يبتنيه كما يبدو

استقراء جمالية المتناقضات، حيث يخترق عنوان النص باسم بطلته التقويضي (جليلة) ليسرد حكاية امرأة موصومة بالعهر «هربت من قبرها». ومن خلال غموض سيرتها، وتضارب الحكايات المتناقضة بشأنها، تنفضح المكامن اللامرئية للرذيلة، كما يموضعها عند بعض أعضاء (هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر) أو من يسميهم (الشرطة الدينية) الذين يحمّلهم مسؤولية تفريخ طابور لا يستهان به من الآبقين والبغايا والقتلة والأفاقين.

وليس وحده بالتأكيد من يواجهها بتهمة إنتاج متوالية مرعبة من أعداء الحياة، حيث يشترك معه فصيل من الروائيين والروائيات في استهدافها كجهاز رقابي قمعي، فقد تورطت في ذلك المكمن أيضاً (سمر المقرن) بما يشبه الربورتاج الصحفي المصعَّد بنبرة ميلودرامية، عندما خصصت روايتها (نساء المنكر) لتقبيح أفرادها الموسومين «بلحى مدببة» من خلال شخصية (سارة) الليبرالية المثقفة التي تقع في قبضتهم، فتنتهي إلى السجن، ثم كخادمة في قصور الأفراح، بعد أن يتخلى عنها حبيبها (رئيف). أو كما بدا ذلك بشكل أكثر شراسة في رواية (عيال الله) لكاتبها المتستر خلف اسم مستعار (شيخ الوراقين) الذي بالغ في استخدام لغة هجائية جارحة لتوصيف الخراب الذي يلف «مدينة الهيئة» ويقصد «الرياض»، ربما لأنه كتبها من وراء ما يسميه عبدالله إبراهيم (قناع لوط) لينهي روايته بموت رأس الهيئة الشيخ (عايض) بيد (عبير) التي استعارت مهمة عزرائيل بدون تعيين رسمي، وبدون راتب أيضاً لتقتل من تسميه وغدها الذي غدر بها، في إشارة إلى أن المرأة هي التي تتعرض للقدر الأكبر من حيف المؤسسة الدينية، وبالتالي تتنامى فرص ترشُّحها لإنهاء ذلك الخطأ التاريخي.

وهكذا صارت تتوالى الأسماء الحركية، أو التمويهية لهيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، التي تشير إلى جملة من المفاتيح الإشاراتية، وتلمح في الآن نفسه إلى كتلة مشتركة من الأحاسيس والمفاهيم، كما يرصدها رولان بارت في لفائف النص ليؤكد على أن الأدب بقدر ما هو عمل

فني، هو مؤسسة اجتماعية بالضرورة. ومن هذا المنظور يمكن التعاطي مع الرواية في السعودية، كبناء شكلي، وكمضمون أيضاً، أي كصيغة من صيغ التحاور الدائم مع القيم. وهو الأمر الذي يفسر اضطرار (رجاء عالم) المعروفة بغرائبية انحيازاتها السردية، لاستزراع (الهيئة) في روايتها (ستر) من خلال شخصية (محسن) الذي لم يستطع حتى والده السفير السابق إنقاذه من تعسف رجالاتها، وكأن الرواية في السعودية منذورة للإجهاز عليها، حيث باتت أحد أهم الموضوعات في بنك أهدافها، لتسجيل علامة من علامات التحدي باتجاه مدينة الحياة، وتعميق الحفر في مجرى لحظة التنوير.

ولأن الخطاب الروائي في السعودية يفتقر إلى الخيال، وإلى ملكة التفلسف، فهو أميل إلى استنساخ الواقع، منه إلى تحليله أو تأويله، بمعنى أنه أقدر على الاعتراف المباشر والتسجيل، منه على ممارسة التقويض، تميل مجمل هذه الأعمال الروائية إلى الواقعية الاجتماعية، وتجنح أحياناً إلى الواقعية الذاتية، كانعكاس لما يحدث على الأرض، مع رغبة معلنة لأداء دور تجابهي، أشبه ما يكون بمعادلة إنتاج الرواية بصيرورة تشكل المجتمع المدني، وإحداث حالة من التناظر البنيوي بينهما، وذلك بادعاء القدرة على إنتاج خطاب تنويري بمقدور تصحيح خطأ تاريخي جسيم، حيث يتوقف هذا الخطاب عند المؤسسة الدينية بصيغتها الشمولية المركزية كحائط صد حاضر على الدوام، ليختبر على حافته ممكنات تمرده، إنجاز حداثته، من خلال الارتطام بتمثلاتها المتباينة شكلاً وموضوعاً، ولكنه يجبن أمام مفاعيل السلطة والسيطرة التي تتمترس وراءه.

وتكاد لا تخلو رواية من حضور ضاغط للمؤسسة الدينية، كما تتمثل أيضاً في رواية (بدرية البشر) المؤكدة على ذات الثيمة (هند والعسكر) حيث توجه الاتهام بشكل مباشر لرأس الهرم الديني (هيئة كبار العلماء) الذين يعملون بمثابة المظلة الروحية للهيئة، من خلال دس رقباء في الأوساط

الاجتماعية والثقافية والمهنية لإحصاء أنفاس الناس، وتفتيش ضمائرهم، كما تمثل ذلك النمط التجسسي في شخصية (جهيِّر) التي أدمنت الوشاية بالمخالفين لتوجهاتها. أو كما جسد (إبراهيم محمد شحبي) بعض تمظهرات المؤسسة المتشعبة في شرايين الشبكة الاجتماعية، في روايته (السقوط – مرثية الفقر والضياع) بإبداء حالة من التأفف والاحتقار إزاء «حسن التابع.. وإمام المسجد الشيخ علي المطوع، وعارف النعمة، معلم التربية الإسلامية الذين يغررون بشباب القرى ويرسلونهم إلى الحروب والمهالك، ثم يبقون هنا مع أولادهم يتسابقون على النساء وجمع المال»، في إشارة إلى جهود المؤسسة الدينية في تجييش الشباب وإرسالهم للقتال في أفغانستان كما تم توثيق مآسي ذلك الجهد التعبوي في جملة من الروايات.

وهكذا تتدافع المحاولات الروائية لفضح ذلك الأخطبوط، المستشرية أذرعه في كل مناشط الحياة، كما تبدت بعض ملامح سطوتها القاهرة في رواية (عائشة الحشر) التي يحيل عنوانها (سقر) إلى حال ومآل أبطالها (مها – أسماء – عبدالله)، حيث تعادل الحياة بالجحيم في ظل سلطة رجال الدين، الذين لا يسلبون الكائن البشري مقومات حياته وحسب، بل يهبطون به إلى ما دون الآدمية. وكذلك عند (وردة عبدالملك) في رواية (الأوبة) التي جسَّدت من خلال الأخصائية الاجتماعية (فلوة) شخصية المرأة الدعوية، المسكونة بالخبث والولاء التام للهيئة، التي تمكنت من امتهان طالبة الثانوية (سارة) واستعبادها لتمكين شقيقها المريض (عبدالله) من الاقتران بها، لتكتشف حقيقة العالم السفلي لمدعي الفضيلة من المتدينين المنذورين لإعادة برمجة تفكير وإحساس الفرد، عندما استيقظت صبيحة عرسها على زوجها الممسوس وقد «رفع يده إلى الأعلى وبدأ يسب الله بكلمات جنسية ساقطة، لم تصدق نفسي ما سمعته. رأيت قبائل من الجن تحوم حولنا في هرج ومرج» وبعد معاناة تحصل على الطلاق ليختطفها «الشيخ القصير السمين» زوجة

للمرة الثانية، مكرراً عذاباتها التي لا تنتهي مادام رجال الدين يحتلون مفاصل الحياة.

أما رواية (عبدالله ثابت)، فقد جاءت بمثابة قراءة تفكيكية للمحتوى والمدى التنظيمي الذي وصلت إليه الحركة الدينية في منحاها العنفي، أي الطريقة التي يتم بها برمجة طابور من أعداء الحياة، والقذف بهم للمهالك بعد غسل أدمغتهم وسلخ طباعهم الاجتماعية، كما يوحي عنوانها (الإرهابي 20) بإمكانية أن يضاف أي شاب في السعودية إلى قائمة إرهابيي الحادي عشر من سبتمبر التسعة عشر، وليس بطلها (زاهي الجبالي) وحسب. وهو ذات المآل الذي أرادت أن تؤكده رواية (مفارق العتمة) فكل شاب في السعودية هو مشروع متطرف كما يوحي (محمد المزيني). وهذا هو حال بطل الرواية الذي كان هو الآخر عرضة لإعادة تأهيل من رجال الهيئة، أو من يسميهم (النُّواب) فيما يبدو حالة من التفاني عند أغلب الروائيين للتنصل مما عاشوه كخلاص رومانسي أو طموح أخروي، وصاروا يعتبرونه – الآن – رجعية وظلامية، كما اختصر تركي الحمد آليات وعوده الساذجة في روايته (ريح الجنة).

ولا يقتصر ذلك التململ على فئة مذهبية، بل ينسحب التجابه على كل الطوائف من خلال اشتغالات روائية متماثلة تقريباً، تعمل مجتمعة بخطوط متوازية، إذ تتفجر أيضاً استغاثات في جانب آخر، نتيجة انوجاد الشرائح المقهورة في حالة تجابه غير متكافئة مع ميكروفيزيائية السلطة الدينية، المتمثلة في قوى تواري هياكلها التسلطية، ولكنها فاعلة قمعياً، وهو الأمر الذي يفسر اضطرار بعض الروائيين والروائيات للتستر خلف أسماء مستعارة، كما في رواية (الآخرون) لصبا الحرز، التي حاولت أن تكشف عورات عالم (الأخوات) في الحلقات الدينية، من خلال شخصية المرأة الدعوية (هداية). وكذلك رواية (القران المقدس) لطيف الحلاج، التي زودت العاهرة (رباب) بمكبر صوت نسوي، حيث تتمادى تلك الشخصيات في التعبير الانفعالي عن إدانتها الصريحة لمخرجات غيتو (الحسينية) بما هي

مكان انغلاقي، من مهماته الانكفاء على الذات، والانقطاع عن (الآخر)، أو تحديه من خلال توليد العنف المجاني، وشرعنة النفاق الاجتماعي المبرمج، أي تعميق البطركية، وتأخير لحظة التنوير والحداثة والمدْينة، كما تفصح عن ذلك سياقات تلك المتوالية من الروايات الاحتجاجية، المتأتية عن ذوات نزقة، مهجوسة بزحزحة روحانية تلك المكامن المقدسة، لإسباغ سمة المختبر الاجتماعي عليها، حد تدنيسها، ولكن دون قدرة على مساءلة تاريخانيتها.

وبالتأكيد تفسح تلك الذوات المأزومة عن نوبات فعلية منصصة كشهادات، لا عن استبانات مدبرة، وهو ما يفسر ردات فعلهم النقدية، وحدة الطريقة الارتدادية لإعمال نظرهم في المسلمات الاعتقادية، لتحطيم وهم المروية الرسمية وإحلال المرويات الفردية أو التأريخ الشعبي محلها، أي تقديم مروية شخصية مغايرة لما تم فرضه وتلقينه من سرديات عمومية، وهو زعم يفترض فحص مزاعمه تحت طائلة النقد، فالذوات المتصدية لخطاب (الإبدال الثقافي) تقارب لحظة الاستحقاق بانفعال، وتطرف، ورومانسية ثورية، وبردّات فعل سجالية، قوامها وعي شعبي، لا تاريخي، داخل طقس مهيمن لا يقل مراوغة، يتمثل في رغبة جماهيرية إصلاحية لإحداث نقلة نوعية في مقومات المجتمع المدني، أو هكذا يفترض التعاطي مع مزاعم تخفف بعض الروائيين من إملاءات الوعي الجمعي.

إنها لحظة التحديث المرتبطة بتغيير أدوات الإنتاج وتغيير علاقاته، كما يحلل جابر عصفور مقولة (إسلام النفط والحداثة) في دراسته الشهيرة المنشورة في العدد الثاني من الكتاب الدوري (قضايا وشهادات) سنة 1990 التي استعار عنوانها (البتروإسلام) من فؤاد زكريا، التي أكد من خلالها أن «ما ينتج عن هذا التغيير أو يوازيه على مستوى إنتاج المعرفة وعلاقاتها، على نحو يؤدي إلى تناقض بين أبنية المجتمع السائدة، وما تتطلبه أدوات التحديث وعلاقاته، مادياً ومعرفياً، من أبنية تستجيب إليها وتتلاءم معها». وبموجب ذلك التغير يستنتج «أن المجتمع في الخليج والجزيرة قد وصل إلى مشارف

هذه اللحظة، وأن عنف الاستجابة المضادة إلى الحداثة، والنبرة الهجومية عليها يرتبط بالشعور بهذه اللحظة المزدوجة، والخوف من أن يصل التناقض بين طرفيها ما يهدد المجتمع، فالحداثة ليست خطراً وافداً فحسب، بدعة طارئة يحملها المتعلمون المتكاثرون في الخارج، أو ينقلها المثقفون عن الآخر البعيد، وإنما هي - فضلاً - عن ذلك - عنصر ذاتي، وعي ضدي يتولد داخل أبنية المجتمع، ومن صميم علاقاته، ونتيجة تغيراته الذاتية، التي هي علامة على بوادر تحول آتٍ».

إذاً، هي تباشير عصر أنوار داخل مشهد محكوم بانتباهات فردية، مدفوع بمهبات العولمة، وتزعم الرواية في السعودية القدرة على رسم معالمه، والتعبير عنه بشجاعة، أي الانتقال بالمجتمع من لحظة البداوة، بما هي لقطة تاريخية متخثرة إلى المدْينة، أو هذا ما ينم عنه وعيها ولاوعيها، على اعتبار أن «النص الروائي المعتوق الولادة، لم يولد نصاً مستقلاً ومكتفياً بذاته» كما يحلل فيصل درّاج في كتابه (نظرية الرواية والرواية العربية) انبثاقات الرواية العربية عموماً «بل جاء كعلاقة خاصة في نص تنويري لا يتخفف من العمومية، مما يسمح بالحديث عن نص تنويري عام تشكل الرواية أحد وجوهه». وهذا هو واقع الموجة الروائية الحديثة في السعودية من حيث تماهيها الحماسي مع مفهوم المجتمع المدني، باعتباره موضوعها، أو مرجعها الحي، وشرطها التاريخي بمعنى أشمل، ومن حيث رهانها على تفتيت المركبات القبلية والفئوية والطائفية، وإعلاء استقلالية الفرد كقيمة، ومن حيث ميلها الصريح إلى علمنة مظاهر هامة وواسعة من المشهد الحياتي، على اعتبار أن العلمانية ركيزة من ركائز المنظومة المفاهيمية للمجتمع المدني، وهو ما يتمظهر في جملة من الروايات كإلحاح لإقناع القوى الدينية بضرورة الإقرار بأن مسألة التقدم هي مسألة مادية في المقام الأول وترتبط بشكل وثيق مع قيم العدل والحرية، بما تتيحه هذه الروح الليبرالية لكل فرد من تسوية خاصة لأموره مع الله دون وسطاء.

من هذا المنزع الفرداني باتت المخالفات الشرعية – حسب تعبيرات قاموس الوصاية الدينية – مجرد أخطاء اجتماعية يتحمل الفرد مسؤولية تبنيها، وحتى ارتكابها دون حق تجريمه أو تحميله جريرة المساس بالمعتقد الديني وهتك النسيج الاجتماعي، وبالتالي لم تعد بمنظور بعض الروائيين خطاباً أو آثاماً تستوجب العقاب أو النفي، لدرجة أن الصفة «الزناوية» كما رصد إيان وات انبثاقاتها وتصاعداتها الروائية كعلامة من علامات (نشوء الرواية) صارت تحتل موقعها كموضوع جدلي في الرواية السعودية أيضاً، التي صارت بدورها تستعرض مشاهد كثيفة وفاضحة من التفسخ والانحلال تأكيداً على حق الفرد في التجربة، وتحريضاً له على اكتساب المعرفة عبر الأخطاء، بمعنى أنها باتت تبالغ في امتداح فكرة التعبير عن الخبرات الشخصية، بذات القدر الذي تؤكد فيه على تنمية الروح النقدية، وتفكيك حلقة عصية ومعقدة من المقدسات.

ولم يكن المعطى الديني هو الإطار الوحيد الذي تم تفكيك قدسيته واستجلابه للمجادلة في الفضاء العمومي بروح علموية لا تستثني أي شيء، فالأمر يتعلق بلحظة تنوير، كما يبدو، تتولد من رحمها الآن رواية هي المعادل للمدْينة والحداثة، والليبرالية، والعلمنة إلى آخر مفردات الفكر الإصلاحي الإبدالي الناقد، ففي روايتها (فتنة) تسخر (أميرة القحطاني) من مجتمع القبيلة الممرض، كما تؤكد ذلك الاعتقاد بعبارتها التنصلية «القبيلة رمز العنصرية والتخلف ياليتني أقدر أتخلص منها». وعليه، تعلن رغبتها المتطرفة في الانتماء إلى (النور) تلك المجموعة البشرية المنبوذة اجتماعياً «لو خيرت في يوم من الأيام بين من أود العيش معه لاخترت النور» فيما يبدو عنواناً من عناوين الانسلاخ الطبقي، وتقويض سلم التراتبية الاجتماعية.

أما (أحمد الواصل) فيلامس في روايته (سورة الرياض) واحداً من أعتى الخطوط المحرمة، بمحاولته فضح وهم عراقة القبيلة، وتهافت أصالة العرق النجدي تحديداً، من خلال تفكيك دلالات ومركبات اسم بطله (تركي)

المتفشي وسط الأسر المعتدة بصفاء نسبها، والمتحدِّر أصلاً من الجنود الأتراك المشاركين في حملة إبراهيم باشا وابنه طوسون «الذين نكحوا نساءها» حيث يذكِّر البطل ناسه بحقيقة يراد لها أن تظل هاجعة «مهما عاشت نجد في أهام نقائها، فإن فيها من أحفاد لوثتهم شهوات المردة والسعالي والغيلان... مهما كانت نجد خرساء ففي وجوه أهلها صحف تحمل وطء الزمن عليها».

وبشيء من الجرأة والشفافية خدش (عبدالله التعزي) القشرة الرهيفة للمجتمع المثالي الفاضل، في روايته (الحفائر تتنفس) معرياً بعض خبايا العلاقات المثلى المتواطأ عليها في المجتمع المكي، المطمور تحت أردية كثيفة من العفة المتوهمة، من خلال ما كان يردده (سليمان نردومي) عن علاقة جسدية بين (سراج الأعرج) و(محروس) وهي شخصيات محلية وليست وافدة أو مستعارة كما يحدث في السرديات المراوغة. ومن ذات النزعة التفضيحية جاء (مفيد النويصر) ليعمق الحفر ويغوص في طبقات المجتمع الخفية، ويكشف جانباً صادماً من مزاعم الأخلاقوية الزائفة، حيث التسامح المنظَّم في علاقات الشذوذ، الناتج أصلاً عن التردي الاجتماعي، كما في العلاقة المعقدة نفسياً وجسدياً واجتماعياً بين (سامي) المتحدِّر من أصول قبلية، ومقابله الأفريقي (حسام) الذي استنفذ عمره من أجل إثبات نسبه لأب سعودي تركه مع أمه وفر هارباً، حيث يتهابط الجميع إلى قاع اجتماعي لا قرار له، ويتفقون في نهاية الأمر على القبول الحر بمثل هذه التسويات المتطرفة، كما يتبدى ذلك من عنوان روايته الدال (الواد والعم) المصمم كجامع للنص، وهو عرض اجتماعي شائه، تكرر في جملة من الروايات فيما يشبه التظاهرة الحقوقية، التي تعكس حقيقة التاريخ الاجتماعي، كما تنظمه مختلف السرودات بأمانة وفصاحة داخل عنصر الزمن.

ومن ذات المنزع الإنساني أدانت (ليلى الجهني) السياج العنصري المنصوب بصرامة بين الألوان والأجناس والأعراق، خلافاً لمبادئ الدين

والتسالم الاجتماعي المرفوعة كلافتات، حيث يحيل عنوان روايتها (جاهلية) إلى مجتمع منزوع الآدمية، وأبعد ما يكون عن حس ومتطلبات المدينة، لتؤكد على حق بطلها (مالك) المتحدِّر من فئة اجتماعية محرومة، حتى من حق المواطنة، في الدخول مع بطلتها (لين) في علاقة عاطفية بغض النظر عن أصولهما العرقية، وتراتبيتهما الاجتماعية، فيما أقر (إبراهيم الخضير) في روايته (عودة إلى الأيام الأولى) بوجود تمييز (مناطقي) مزمن، ضحيته هذه المرة الإنسان الجنوبي الموصوم دائماً بالعبارة التشفيرية الدالة على التحقير «صفر سبعة» حيث التلذذ بتضئيله واختصار حضوراته وممكناته في رمز فتح خط الهاتف الخاص بالمحافظة التي يقيم فيها، كما تم تعليبها كمسبّة تبخيسية لدرجة أنها اخترقت وعي الرائد كوك فيشر الذي التقط بدوره خطوراتها كقنبلة نفسية موقوتة مقوّضة للسلم الاجتماعي.

وقد أكد (يوسف المحيميد) في روايته (القارورة) على جانب من ذلك التصنيف الإقصائي بعبارة ذات دلالة مركبة أطلقها (معيض/ بندر) في وجه (فاطمة) بنبرة ازدرائية «ما بقي إلا أتزوج حساوية!!» لتراكم الرواية في السعودية المزيد من الأدلة والشواهد على احتقان اجتماعي صريح يعطل فرصة التنادي لتشكيل سحنة اجتماعية موحدة تنطوي على مستويات من التنوع والاختلاف، حيث تبدو ملامح ذلك التخثر الاجتماعي مستثمرة، أو مرعية، أحياناً، من قبل المؤسسة الدينية والسياسية للإبقاء على مبررات التمييز الطبقي والفئوي والمذهبي والمناطقي، سواء من خلال إهدار قيم المواطنة والعدالة، أو بالسكوت على تأخير اللحظة الدستورية، إذ لا تُقر من القوانين ما يحمي الفرد والجماعات المضطهدة، بالرغم من عناوين التكافؤ والعدالة الاجتماعية البرَّاقة.

ونتيجة ذلك التواطؤ الرسمي، جاء الرد (الاجتماعي/ الروائي) فيما يشبه الانتباهة الحقوقية، المتجسدة كصحوة جماعية يجري توطينها داخل الرواية للتعبير عن قبول (الآخر) بكل تمثلاته وأطيافه، فيما يبدو هذا التكثر

الواضح في طرح موضوع (الآخر) دلالة صريحة على ما يعرف نقدياً بقاعدة (توازي الموضوعات) بما تعنيه من توفر أنماط بنيوية متكررة، هي بمثابة الهاجس الضمني، من الوجهة الاجتماعية والشعورية والثقافية، المتأتية من ظرف تاريخي، فيه من الخصائص المشتركة ما يستوجب تلك الهبَّة الشعبية المتلازمة بنيوياً مع أساليب التعبير الروائي، التي تستبطن دعوة لتعويض قاعدة الهرم الاجتماعي، وتنويع مفرداته الحقوقية، للتعويض عن افتقاد التشريعات الكفيلة بتقليل التباينات.

من واقع هذه الكتابة المغايرة، وكثافة الأنماط المهجوسة بتعيين موضع وظرف (الآخر) وإعادة التموضع إزاءه، يمكن التماس مع ما يسميه دي سوسير (الحس العام) بما هو موقف جمالي تاريخي، يعمل ضمن تشكيلة اجتماعية، ومن خلال لغة، مدلول الفكرة هو قوامها. ومن منطلقاته يمكن – مثلاً – تأمل محاولة (رجاء الصانع) إلغاء المسافة النفسية والثقافية مع (الآخر المذهبي) وتلمس شكل ومنسوب الاسترضاء الذي تبديه قبالة طائفة محرومة من حقوقها الطبيعية، وذلك في روايتها (بنات الرياض) كما يبدو تعاطفها الذي عبرت عنه عند تعاطيها مع خيبة (علي/ القطيفي) شقيق (فاطمة) الذي امتنعت (لميس/ الجداوية) عن مبادلته الحب لأسباب مذهبية، وكذلك في التولد المفرط الذي أبدته بطلة (صبا الحرز) في روايتها (الآخرون) كممثلة لأقلية مضطهدة قبالة (عمر) كرمز للأكثرية المضطهدة، حسب مختزنات الوعي الشعبي، بكل ما يحمله هذا الاسم بالتحديد من دلالات الافتراق والمغايرة حد العدائية والتخاصم، وإن حمل ذلك التصفيح بعض علامات الخضوع، أو استسلام (الطرف/ القطيف) الذي تم تأنيثه، بوعي أو بدون وعي، لسطوة وذكورية (المركز/ الرياض) حيث بدا النص فاقعاً ومؤدلجاً إلى حد كبير، نتيجة إلحاح الكاتبة على الفرار بنفسها وأبطالها من معتقلاتهم المذهبية.

كل تلك الوفرة من الإشارات الدالة على الرغبة في التسالم الاجتماعي، تشير إلى وجود ملامح فضاء ثقافي كفيل باستيلاد مكونات معرفية وجمالية لأوليات المجتمع المدني، نتيجة ما يبديه بعض الروائيين لفكرة (الآخر) والإصرار على إعادة اختراعه، وتوطين ذلك الهاجس في سرودهم، على اعتبار أن كل سرد هو سرد للآخر، وهو بطبيعة الحال - أي السرد - شكل من أشكال العلاقة المؤلمة التي تتطلب الكثير من الجهد والوعي والتسامح، كما يحلل متطلباتها صلاح صالح في كتابه (سرد الآخر - الأنا والآخر عبر اللغة السردية) خصوصاً حين يكون الاختراق في المكمن الاجتماعي، الذي يختزن في طياته وأعماقه مستويات من التوافق أو التصارع التاريخي، ويعمل على قاعدة المصالح الاقتصادية المشتركة بمعزل عن إملاءات مفاعيل السلطة وتدابيرها، حيث يتعاقد الناس على صياغته وتعزيزه طوعياً، وبالتالي إقرار التنوع، بما هو العنوان الأبرز من العناوين ذات الصلة بمركبات الهوية التي تتخذ حيزاً واسعاً في أدبيات المجتمع المدني واشتغالاته الحقوقية، والذي تقاربه بعض الروايات بحذر ووعي، وإن كانت تصغي لنبضاته أحياناً بتصعيد رومانسي.

قيادة المرأة للسيارة تعويذة روائية ذات دلالة حقوقية أيضاً، بل هي الموضوع الأثير عند أغلب الروائيين لمجادلة لحظة وممكنات التنوير، كما استحضرها (يوسف المحيميد) في روايته (القارورة) ولكن دون رغبة واعية كما يبدو لتوطينها في الذاكرة، إنما كمحاولة يائسة لزمرة من النساء تحدي كل معوقات حضور المرأة، والإقدام على مغامرة قيادة سياراتهن في تظاهرة عبر طريق الملك عبدالعزيز بالرياض. وفيما تحاول قوى تزعم أحقيتها في تطبيق شرع الله، بما هي ظله على الأرض، وتبديد تلك اللقطة النضالية من السجل الشعبي، بعد التنكيل بمرتكبيها واستنابة كل من تورط بالتخطيط لها، وشرعنة ذلك القمع من خلال فتوى رسمية عام 1990م، تكتفي الرواية في السعودية بمهمة التذكير بالمبادرة لإبقائها في خزان الوعي الجمعي -

ربما – كمفصل حقوقي معبر عن كفاءة الفصيل الليبرالي واستعداده للتضحية، بالرغم من قساوة الظروف والقوى التي تتصدى للحقوق المطلبية.

حتى المكان لم يسلم من هاجس التفكيك والانتهاك، إذ تصر بطلة (صبا الحرز) في روايتها (الاخرون) على مطارحة حبيبها الغرام في فندق بجوار (الحرم) بعد نوبات من السخرية باستيهاماتها الدينية أشبه ما تكون بجلد الذات، حيث الهزء بمعتقداتها المذهبية، والتطاول التهكمي على طقوس وشعائر ناسها، وحيث تتهدم كل المقدسات على إيقاع عبارات اللهفة والفحيح المتطايرة في الغرفة (1407) من ذات أنثوية تستكمل انفلاتها العقائدي بتحريض حبيبها (عمر) على سلخها من وهم عذريتها «خذها! أنا لا أريدها، خذها!». وفي موضع آخر يغافل (إيهاب) بطل (إبراهيم بادي) في روايته (حب في السعودية) المجتمع القصيمي الموسوم بالتزمت والمبالغة في الطهورية ليعبث بنسائه لأيام، فيما يبدو اختياراً متقصداً للتفاحش والمواعدة داخل النص، لإحداث صدمة من صدمات التلقي التي تتجاوز الأدبي إلى الاجتماعي، حيث يجاسد (منال) ذات النهدين المتوسطين (مقاس 34 B) في إشارة ذات مغزى، توحي بانكشاف أدق تفاصيل المكان وناسه، كما تواطأ مع صديقه (علوة) لوصفه له بمنتهى الدقة «عبر الخليوي منذ دخوله القصيم، شارع بشارع. إشارة بإشارة» وكأن أغلب الروائيين قد قرروا الدخول في سباق لا حد له في حلبة تجاوز المحرمات، كما أخذوا على عاتقهم مهمة تدنيس كل مظاهر الحياة، أو القول بألا قداسة لشخص أو رمز أو مكان أو فكرة، حيث تتوالى عناوين التمرد والرفض في الواقع، وتتم ترجمتها داخل خطاب تعبيري إصلاحي، سرعان ما تتلقفه الرواية لتنصيصه فيما يشبه البيانات والمرافعات الحقوقية ذات الطابع الأدبي.

بموجب أغلب الروايات المحقونة بروح التمرد، يحق للمرأة التصرف المطلق في جسدها، وإعادة موضعته كما تشاء ومع من تريد حتى مع

قريناتها من النساء، ولو أدى هذا الاعتقاد المتطرف إلى اعتناق (المثلية) أو مديح ذلك المنحى على الأقل، وهي قيمة مركزية من قيم الأنوار الصادمة، يمكن إدراجها تحت عنوان (النسوية) على اعتبار أن المساس بحرية الفرد يعني اضطهاده بشكل ما من الأشكال، واستلابه – ككائن تنويري – بعض خصاله وامتيازاته التي يعتد بها، ويبذل حياته للذود عنها، وهو منحى كتابي تبدى معالمه في وفرة الروايات المكتوبة بأقلام نسائية متحررة صارت تعادل من الناحية الكمية ما ينتجه الرجل، وهو مؤشر يدل على امتلاك المرأة لصوتها الخاص، وانعتاقها من الوصاية الذكورية، ففي رواية (الآخرون) تستعرض (صبا الحرز) أزمة وجودية تُنهك مشاعر بطلتها المسكونة بمرض اسمه (ضي) حيث تتفتت حسياً على إيقاع عشق حارق لجسد أنثوي يباهي «جداً بحلواه».

وقد جسدت (رجاء عالم) في روايتها (خاتم) جانباً من ذلك الانهمام النسوي بتأكيدها على انفصام وعي الكائن البشري ما بين فائض امتيازات الذكورة مقابل اضطرارات الأنوثة المقموعة، حيث تعاني بطلتها (خاتم بنت الشيخ نصيب) المحبوسة في جسد ذكوري مزيف، من التباس شعوري بمجرد أن تلمح كائناً أنثوياً قبالتها «لكأن جسد ذكر يلتحم بجسد خاتم كلمها نظرت في تلك العيون». وبالمقابل أدمنت (زينب حفني) تلك السجالات المزمنة، القائمة على ثنائية الغدر الذكوري، مقابل الانقهار الأنثوي، كخطاب ملازم في كل أعمالها الروائية بتكرارات أشبه ما تكون بالبكاء على أطلال الأنوثة المهدورة، كما يتبين – مثلاً – في روايتها (ملامح) المثقلة بعبارات بطلتها (هند) المحقونة بجاهزية حس الإدانة للرجل، والفارطة في التقريرية والخطابية «أحياناً» وأنا أنظر في وجوه إخوتي، يحيرني سؤال غبي، إن كان لديهم علم بعلاقاتي المثلية. أستخف من سذاجتي. بالتأكيد هم يغضون النظر مادام ميراثي بخير، بعيداً كل البعد عن متناول رجل يطمع في الحصول عليه».

وبمنطق الحريم أيضاً، عبّرت (نورة الغامدي) في روايتها (وجهة البوصلة) عن الطابع الدرامي لذلك التجابه في عباراتها الاستسلامية اليائسة «لا أتذكر أنني حاربت من أجل نفسي.. بل أترك للآخرين حرية استعبادي، وأعتبر ذلك كرماً». أما (طيف الحلاج) فقد جاءت روايتها (القران المقدس) كمرافعة صاخبة ضد الحيف الذكوري، أي لإنقاذ جنس النساء مما تسميه (بؤس الحريم) حيث استنجدت بكل السلالة النسوية عبر التاريخ لترفع منسوب المواجهة مع الرجل إلى مستوى الأيديولوجيا، فاستعارت صوت (عشتار) لإعادة تأهيل جسد امرأة نصف ميت، ونذرت نصها لقضية نسوية بامتياز، لتجعل من تلك المرأة المعطوبة «مفرَّغة من شوائب إيمان العبيد، ومحصنة من براثن كفر الصعاليك.. أنثى مجردة من ترسبات الموروث المترهلة!». وبنبرة رثائية، خالية من التحدي، ومحقونة في الآن نفسه بحاثات الجندر، فتحت (ليلى الجهني) صفحات من ذلك المكمن المأساوي، بملامسة التداعيات العاطفية للخطاب النسوي، وذلك في روايتها (الفردوس اليباب)، حيث أفصحت عبارتها القدرية عن رفض اضطراري لمليات الجنوسة «أليس عذاباً أن تكوني امرأة».

انفجار الصمت النسوي هذا ليس إلا دلالة من دلالات التمرد على فروض البطركية، وهو ما يعني أن الذوات الروائية بقدر ما هي بحاجة إلى أن تؤكد على علو شأن هذه القيم التحررية، وتخصيب قاموس المطالب الأنثوية بالمطالب العادلة، لا يفترض أن نغفل عن حقيقة مفادها أن العقل الجمعي للمستنيرين والمستنيرات يفترض أن يشتبك مع الوعي الجمعي من خلال سجال يقارب القضايا الجوهرية، وليس باستعراض مظاهر شائهة من قبل ذات مترفعة تضع كل المتواليات الاجتماعية تحت طائلة النقد دون احتراز، أو تتموضع بما يشبه القطيعة مع (الآخر) بكل تمثلاته، وهو ما قد يحرف المهمة التنويرية عن أهدافها وتصيبها بعطالة، فالمجتمع المدني ليس مفهوماً خلاصياً مجرداً، أو افتراضاً ذهنياً، بقدر ما هو ضرورة تتحقق فيها

(المجتمعية عبر الفردية) الأمر الذي يعني أن تحدث الرواية في السعودية تماسها بعملية تاريخية على درجة من التعقيد، بعيداً عن رطانة الهوية والأصالة والخصوصية، وبدون الرهان على إنهاضه بروافع الشعارات السياسية والحقوقية الفارغة وما يتبع ذلك من مزايدات العلمنة والحداثة والليبرالية، أو مناحات النسوية، التي تكتظ بها تلك المتوالية من الروايات المحقونة بالصراخ الحقوقي، والعناوين المطلبية، فيما يبدو انفصاماً أو عطالة ما بين وعي قائم وآخر ممكن، أو محلوم به، بتحليل لوسيان غولدمان لمأزق الرواية الحديثة.

تلك هي بعض لافتات فكر الأنوار التي تستبطنها الرواية في السعودية، ولو بعلمنة شكلية، وليبرالية صورية، إذ يلاحظ المراودات الدائبة لتخليص الفرد من هيمنة المقدس، والتأكيد على حقه المعرفي والجمالي لتحريره من الوصايا الضاغطة، وما يشوب ذلك التحرر من انفصام الروائي وأبطاله على حافة التجاذبات الحادة ما بين أصلانية (المحلي) واغترابية (المعولم) وإصرار أغلب الروائيين على طرح مفهوم (الآخرية) بما هو جوهر وروح (الحوارية) التي يفترض تصديرها من الواقع إلى النص والعكس، أي التبشير بجدواها اجتماعياً بعد فلسفتها وتزيينها داخل النص كقيمة من قيم المجتمع المدني، على اعتبار أن كل كلمة في الرواية هي حوارية بطبعها حسب التصور الباختيني، فيما يعني الإقرار بمعنى التنوع والتعدد والتشظي، مقابل الإدانة الصريحة للواحدي، بما هو المعادل للنسق الشمولي القاهر، والمعطل لفعل التشظي والتنوع.

وإذ لا يكفي سمو الرسالة، ونبالة الذوات المستنيرة لإرساء معالم مجتمع مدني، كذلك لا تكفي بلاغة العبارة الروائية لتحقيق نصاب أدبي، حتى ارتفاع منسوب العناوين الأخلاقية، لا يعفي تلك الذوات من ضرورة استيعاب جوهرانية فكرة التنوير، والأهمية القصوى والملحة لتجاوز هامشية الاشتباك بمظاهر الخراب، ومقارعة أنساق الاستبداد المولدة للعنف والجهل

والتخلف، والمعطلة لحق التشارك، أي اكتساب الفلسفة الجمالية الكفيلة بالتعبير عن فكرة التنوير، والترويج لدولة المؤسسات كتصور بنائي لما يعرف بالدين السياسي المدني، الذي يتم بموجبه التخفيف من غلواء القوى المستملكة للحق الإلهي، بما هي التهديد الأخطر للاستقلالية الفردية، وتشويه مبادئ الحياة الاجتماعية المشتركة، بحيث تكون هناك سلطة مدنية تحفظ الفرد من تدخلات المؤسسة وتجاوزاتها، وهي المهمة التي ينبغي الترويج لها كجوهر للفعل الروائي بوعي متطلبات تفعيل البنية الصراعية داخل العمل الأدبي، لكي لا تتحول النصوص الروائية اللاواعية إلى أدلة تراكمية تضاف للخطأ التاريخي.

هنا يكمن أحد أهم تحديات واختلالات روح الرواية في السعودية، التي تحيل المنتج الروائي في أغلبه إلى زلات مقصودة أو غير مقصودة، بالنظر إلى أنها أكثر انهماماً بالعناوين، وأكثر انشغالاً بالهامش، وأبعد ما تكون عن المتن، فأغلب الروائيين أقدر على الاشتباك بخطافات الترهيب الديني والسياسي والاجتماعي منهم على التصدي لمخترعيها، حيث تكثر محاولات التماس مع (هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر) كجهاز بوليسي قمعي، ويندر أو ينعدم مقاربة المؤسسة الدينية كفكرة غايتها استملاك الفضاء الثقافي بما هو عماد المجتمع المدني، وهو الأمر الذي يفسر حدة المجابهة القائمة على التصادم مع تمثلات سطوتها المادية، وتصاعد نبرة السخرية والاستهزاء بأعضائها وهيكلياتها، فيما تغيب إشارات الوعي التاريخي، بمعنى التجربة والسلطة الدينية عموماً، ويكاد ينعدم الوعي التاريخي أيضاً بصيرورة تشكل طبقة رجال الدين، بمعنى أنها أميل وأقدر على التعاطي مع اليومي منها على تقصي صيرورة وتراكم التاريخ الاجتماعي.

إذاً، ثمة مجتمع يريد أن يُرْوَى ويتمدين، ولكن مسافة الانتقال من الشفاهية، أو ما قبل الرواية إلى التدوين، مرحلة تتطلب الكثير من المكابدات،

وكذلك التماس بمتطلبات المجتمع المدني، فهو ليس دعوة في الفراغ، بل حقيقة ذات طابع جدلي، تضمر جانبها الأهم في مركبات النص الإبداعي، ويمكن أن تصبح أمراً واقعاً ضمن سياق تاريخي، إلا أن معظم الروائيين والروائيات كائنات لم تتشيع بمتطلباته وعلاماته بما يكفي، أو هي مازالت في طورها البدائي، وبعضها مجرد ذوات متطفلة على لافتات العولمة، منفعلة ببريق عناوين ربيع الإصلاح السياسي، وفي الغالب هي عاجزة عن التقاط إشارات لحظة الديمقراطية، أو استيعاب شروط الكوننة الثقافية، فهذه الخطابات الروائية الرومانسية الناقمة، وإن كانت تحمل شيئاً من روح عصر الأنوار النقدية، إلا أن وعيها الشعبي يطوّح بها في حلقة مفرغة، إذ لا تتجاوز مركبات الوعي الديني إلى ما يعزز وجودها. وإذ تلوّح للفرد بحقه في الحرية المطلقة، تختبر إرادته مقابل قوى تبالغ في تشويهها وتحويلها إلى هياكل كارتونية لتتمكن من منازعتها في اعتقاداتها، وحيث تضع كل شيء تقريباً تحت طائلة المراجعة والمساءلة النقدية، تبشيراً بحداثة مفرطة في الاتكاء على العقلانية، كردة فعل - ربما - ضد الطقس الغيبي، لكنها تحاول اجتراح قراءة ثورية في واقع بارد، ومن خلال نص متأرجح في مضامينه ومتردد في انحيازاته الجمالية.

ولأنها مكتوبة في الغالب من خلال ذوات لم تتمثل الخبرات اللغوية واللالغوية بما يكفي، ومؤسسة في جانب منها على الإثارة والتهييج والتماس الصوري مع العناوين السياسية والاجتماعية الصاخبة، تعمل الرواية في السعودية، دون وعي أو ربما بقصد، ضد أفكارها ومراداتها التنويرية، حيث الفصل الدائم بين الأداة والمعنى، وكثرة الطرق على ما يمكن وصفه بالنضال السلبي، كما يتجلى ذلك الارتكاس بشكل أبرز وأخطر في التوليفة التي يُستحضر بها نموذج (المناضل السياسي) بما هو ركيزة من ركائز التغيير وتبديل قواعد لعبة القوة والسيطرة، حيث يُنكَّل به كشخصية مرذولة وغير جاذبة، فهو ليس أكثر من كائن معطوب ومهووس بالمظاهر، وغارق في

شكلانية الممارسات الليبرالية، وكأن مرجعياته، أو قدره بمعنى أدق، هو ذات العنوان الذي اختاره (فهد العتيق) لروايته (كائن مؤجل) أو كما اختصره في عبارة كثيفة الدلالة «أشعر أنني شيء مؤجل، أو كائن مدجّن».

هكذا يستدعيه أغلب الروائيين، أو يغترفونه من الواقع بوعي أو لاوعي، ففي رواية (طوق الطهارة) يعيد (محمد حسن علوان) تركيبه كتوليفة بشرية مثيرة للشفقة، أو كشبح رمادي قادم من الماضي، يتكلم بنبرة «بطيئة هادئة» تثقل السيولة السردية. مجرد شخص أنيق مسكين وتائب عن الممارسة السياسية، يتعيش على ذاكرة رومانسية ناعمة. وبمنتهى اليأس والاعتداد الساذج بماضيه النضالي المشوش يحاول أن يقنع ابنه (حسان) بمآثر وأمجاد لم يدونها قلمه «الباركر الأثير». وكما التاجر المفلس، يباهي أمام ابنه بقصاصات باهتة وأشرطة وعناوين قديمة لمناضلين مات أغلبهم، حيث يُخرج «من أدراجه أوراقاً مكدَّسة، ومخطوطات كتابية» تحتوي على ما يتوهمه «تجربته القديمة في السجن التي كتبها بنفسه في زنزانته الرطبة بجدة».

من ذات المكمن الماضوي المتخثر يتم استدعاء (رديني السالم الرديني – أبو جمال) ذلك الشخص غريب الأطوار، المعارض السياسي، اليساري، القومي السابق، حسب توصيفات (إبراهيم الخضير) الذي جسّده في روايته (عودة إلى الأيام الأولى) غارقاً في الكحول مع ابنته/ نديمته (عروبة) التي لا تقل عنه خيبة وانفلاتاً، والتي يراها والدها كمعادل حياتي وعقائدي وجمالي للعروبة التي صارت مومساً، كما يكرر في هذياناته المتواصلة، وبنبرته اليائسة، وأفكاره المتناقضة، وكأن المناضل مجرد ذكرى باهتة، لا محل لها في الآنات الحاضرة، كما تختصر (أميمة الخميس) في روايتها (البحريات) إرهاصات ذل الأفول النضالي مقابل تشكُّل الدولة في «أوائل الستينيات حين ضبط الملك فيصل الأوضاع السياسية بقبضة حديدية وبدأ مشروع الدولة يحدد ملامحه الأولى».

بشيء من الجرأة فتح (تركي الحمد) في ثلاثيته (العدامة – الشميسي – الكراديب) بصيص ضوء في ذاكرة المسكوت عنه سياسياً، ولكنه بوعي أو دون قصد، سنَّ القوانين النكوصية لذاكرة دلالية رجعية مثقلة بالكثير من التبخيس والتضئيل لتاريخ المناضلين السياسين والمصلحين الاجتماعيين، حيث بالغ في تأمل قيمتهم من خلال ملامحهم الشكلية والاستهزاء بتاريخهم، بالرغم من استدراكاته اللاحقة، ومحاولته الحذرة لترميم خطأ تسفيه رومانسية أحلامهم، فالرفيق فهد أبيض لدرجة البرص، وموافق اليجاري جاحظ العينين، بارز الأذنين، وكلهم يعيشون لحظة مراهقة ثورية قبالة بطله (هشام العابر) المعروف «بشدة ذكائه، وعظيم ثقافته، بشهادة الجميع، بالرغم من صغر سنه!!!» خصوصاً ضمن الحالة التي يستحضرها كروائي، بذريعة المراجعات الملتبسة بالتراجعات، أي كثافة سوسيولوجية ارتدادية، وذلك في متوالياته الروائية التشنيعية بالفعل النضالي، المكتوبة بشيء من الانسجام مع مقولات المؤسسة، وليس من وجهة نظر المضطهدين أي التطابق معها على مستوى اللغة والرؤية في تفسير طبيعة الصراع، وقياس قامات المناضلين، أو إعداد سجل غير منصف بتضحياتهم، فيما يفترض في الرواية أن تنهض بمهمة ترميز المخلصين والشرفاء منهم، وإبراز مآثرهم البطولية، حيث تبدو الفرصة في مثل هذا النوع من الروايات للتأكيد على تعدد الأصوات كقيمة فنية.

أما (علي الدميني) فيحاول ألا ينفصل عن ظرف تاريخي جامع، حيث يتموضع بروايته (الغيمة الرصاصية) في قلب الحراك الاجتماعي، ويحشِّدها بمجموعة من الحالمين، الذين يرفضون أن يكون السجن فضاء للانقطاع، سواء عن بعضهم البعض أو عن العالم الخارجي، إذ لا يكفّون عن الاحتفال بخيبتهم الثورية من خلال الأغاني والأشعار، وحيث يخططون بمثالية فارطة داخل المعتقل، بما هو محطة مؤقتة، وليس محلاً للإقامة، للتوحد خارجه أيضاً في كيان يحفظ مصالحهم المشتركة، فيما يبدو حالة من التعاقد

الرومانسي على وطن مؤثث بجملة من المناشط الروحية والمادية الكفيلة بتحقيق بعض شروط المجتمع المدني، فبين كل عبارة وعبارة صوت زنازين تنغلق، وقيود من الحديد تسحق المعاصم والأرجل، كما تنبئ عن ذلك شعرية العبارات المتطايرة على لسان المناضلين، الذين أودى بهم نص (سهل الجبلي) في السجن، حسب تهكمات (صفوان) الودودة «هاهو نصك يضعك ويضعنا في هذه المغارة» حيث يتفق الراوي وأبطاله على بذل شيء من الجهد من أجل فهم أفضل لواقعهم، وعدم التسليم بعزلتهم، أي إضفاء جرعة من الأمل ضمن واقع بائس لالتقاط جماليات الحياة.

ما يحدث في الواقع أسرع وأخطر مما تحاول الرواية في السعودية تنصيصه أو استثماره كمرجعية، فإعلان الرفض، وتصعيد نبرة الاحتجاج، في تداول الموضوعات الوعرة، أو التوغل عميقاً فيما يسميه عماد العبدالله روائياً (الأرض الحرام) علامات تدل على انقهار الكائن وحيويته في آن، وقد لا تكون سوى رغبة يائسة لاستحضار الأنا الناقمة، أو الخائبة ربما. وفي الغالب لا تعكس التعبير الواعي بدستور الحرية الفردية، ولا القدرة على استظهار المضمر من الخطابات، وإن كانت تحرِّض الذات على التواصل والحضور من خلال التجارب الإنسانية الخاصة، الخبرات العاطفية على وجه الخصوص، التي ينبثق منها جوهر الوجود الإنساني، الأمر الذي يفسر الرغبة العارمة في تفكيك (المقدس) على حافة (المدنس) أي إنتاج (نص/ خطاب) انقلابي، تعكس مجاوراته اللغوية التنوع الكلامي وتشظي المضامين، كما تفصح عن تطلع ذواته إلى مجتمع مدني فسيح الأرجاء يتوفر على حد مقنع من الحقوق، وهذا هو الشرط التاريخي الأبرز لهذه الظاهرة الأدبية الثقافية في لقطتها الحاضرة.

وبالتأكيد، تساهم المنتجات الروائية المكتنزة بقيم دنيوية كثيفة في خلخلة البنى الاجتماعية، وتسريع مهمة توطين قيم المجتمع المدني، ولكن المجاني من الروايات المستولد بقسرية وانفعال، وبتكثُّر عبثي لا مبرر له،

المحمولة على لافتات الظاهرة الإعلامية والخاوية من شروط المثاقفة، لا تسهم في توسيع المعيار الأخلاقي، ولا في (ترهين الفعل الروائي) بقدر ما تؤجج (حرب خطابات) صار يأخذ شكل (حرب الروايات) ومن منطلقات لا أدبية، حيث تتفشى أعمال وعظية أشبه ما تكون بالمصدات اللاهوتية، غايتها إبطاء فعل التنوير، وتثبيط الذوات المستنيرة، والحد من النزعات الانشقاقية، أي إبراز ذات مغتربة عن شرطها الإنساني، وبمقدورها ابتكار طرق زائفة للتعبير عن صورها، وإيهام الناس بعدم وجود حقيقة أخرى، أو طريقة حياة خارج ذلك الإطار، كما يتم الترويج لتلك الضادات بكتب وروايات محفوفة بمقدمات لا تمت للأدب بصلة، فهي مطوَّبة بذوات معروفة بعدائها التاريخي كل ما هو حداثي، وهو التفاف اضطراري، تم اللجوء إليه للاستحواذ على الرواية كوسيلة تعبير فني بعد أن صارت حالة أدبية حاضرة وفاعلة.

هذه الروايات المبثوثة من دكة الفضيلة ليست سوى صورة من صور المنبر، أو هي نسخ محدَّثة للروايات التعقيمية المبرمجة للعبث ضد الغائية التاريخية، التي تمنع الإنسان الأرضي من طرح تساؤلاته الوجودية. وهي بالتأكيد منتجات تمتلك حقها في الحضور الثقافي، لكنها غير جديرة بالمجادلة الأدبية عندما يتعلق الأمر بالمعنى (الهدمي البنائي) للرواية الذي اطَّر به جاك دريدا هذا المرقى الأدبي، مثلها مثل الروايات المغالية في طرح الحياء، وتحشيد عناوين العلمنة المجانية. أما الروايات التي يفترض أن تخضع للمساءلة فهي تلك المكتوبة بأقلام ذات حضور تنويري تقر الاحتكام إلى المعيارية الأدبية، التي يفترض أن تكون قد تمثَّلت عادات الكتابة الإبداعية، ومتطلبات الممارسة السردية على وجه الخصوص، أي الروايات التي تلبس لبوس السرديات الطليعية، وتزعم انتماءها لمتواليات المجتمع المدني، بل تدعى قدرتها على توليد قارئها الإشكالي بما تعنونه مظهرياتها من قيم فنية وموضوعاتية مستحدثة، فيما تخبئ أليافها، اصطفافاً واعياً أو لاواعياً، مع مقولات المؤسسة، الأمر الذي يستدعي إخضاع الرواية في

السعودية بمجملها كمنتج إبداعي للفحص النقدي، لقياس المسافة التي قطعتها باتجاه الحداثة الأدبية والاجتماعية، بكل ما تحتمله من بناء شكلي ومحتوى مضاميني.

بموجب هذا التوجس القيمي يمكن تأمل الحدث المعرفي والجمالي في رواية (شرق الوادي – أسفار من أيام الانتظار) التي تزعم مقدماتها اجتراح قراءة مضادة للتاريخ فيما هي مجرد تحديث روائي للمروية الرسمية، أو هو التاريخ المدرسي كما استمرأه (تركي الحمد) في رواية أشبه ما تكون بخطاب تبييض لا واع للتاريخ، إذ لم يفارق حساباته ولم ينتهك وقائعه بمخيال تأويلي، وعليه لم تفترق روايته عن السرديات الشفاهية، سواء على مستوى البنية أو العوالم المتخيلة، إلا بالتجنيحات اللفظية الغامضة لبطله (جابر السدرة) الخارج عن قرية (خب السماوي) والمحمول على (أنا) تاريخية لاواعية. حيث يحاذي بسيرته المعلَّبة في أسفار (الآفلين والأولين والتائهين واللاهين والحنين والخواتيم) حقب نشوء الدولة السعودية.

هذا ما يكشف عنه الإصغاء لنبضات نصه، وافتكاك نظامه اللغوي، الذي لا يشي بمقاصد حية لمناقضة المروية الرسمية، بقدر ما يختزن رغبة ملحة لموازاتها برواية لا تبدو مكتوبة، بأي شكل من الأشكال، من وجهة نظر المقهورين، ولا من خلال ذات مزودة بجهاز مفاهيمي تأويلي، بل مرتهنة لما تردده استيهامات الوعي الشعبي، لدرجة أن البطل يرتد إلى مربع أسلافه الأول بعد تيه فكري، واغتراب مكاني، وتهتك جسدي، وكأنه معفي من جدلية التأثر، أو عصي على التغيُّر، بمعنى أنه كائن لم يقترف الحداثة، ولم تمسه المدْينة حسب عباراته «آن للابن الضال أن يعود إلى أصله... الويل لابن سدرة إن لم يتداركه ربه برحمته... اللهم إيمان كإيمان العجائز، وعقيدة كعقيدة شيبان نجد».

هكذا يمكن التعاطي أيضاً مع نص آخر يرصد جانباً من التحولات

بالرهان على المكوّن التاريخي من خلال اللغة. ولكنه يبالغ في تغليف معانيه ومراداته، فبمفردات منتقاة يشوبها الحذر، وتعوزها صراحة (التسمية) يحاول (يحيى امقاسم) في روايته (ساق الغراب) أن يسفر عن بعض تداعيات هذا الخطاب المتمرد، أو هو فن إخفاء الفن ربما، حيث يستنكر سطوة النسق الغالب، كما يستشعره فيمن يطلق عليهم لقب «المصلين الأغراب» الذين اختطفوا حق إمامة قريته عنوة بعد أن مسخوا بسلطتهم «أئمة المساجد الذين كانوا يتوارثون الإمامة من الأقربين لهم، ذوي الحظ والتعليم على أيدي علماء شافعيين أو زيديين» في إشارة إلى سطوة الحنابلة الجدد الذين يمثلون مركزية السلطة الدينية والسياسية، دون أن يتلفظ بمذهبهم الأيديولوجي، فيما يبدو سرداً مأسوراً بالرهاب الذي انتقلت مفاعيله من الواقع إلى النص، وإن كانت عباراته التشريحية تختزن شيئاً من حس (التقويض) الذي يعتبر سمة من سمات أدب الأقليات والأطراف، أو الشرائح والفئات المهمشة بشكل عام، حيث الرفض الصريح لمقولات (المركز) بكل تمثلاته المهيمنة، وفضح معياريته وجمالياته المضلِّلة.

الرواية بقدر ما هي فعل تسمية ووعي وحضور، هي مقولة حداثية تقوم بمهمة تدوين التاريخ الاجتماعي من وجهة نظر المسحوقين، بمعنى أنها مادة لا تنفصل عن تجربة الفرد واعتقاداته، وهو مكمن وظائفيتها، فمنتجها هو بالضرورة كائن يتطلع إلى مجتمع تسوده التشريعات والحقوق، وعليه يمكن القول إن فرار فؤاد الطارف من «شقة الحرية» وكفره بالتنظيمات الثورية وعودته إلى الرياض في نهاية الرواية التي اعتبرت المفصل الأهم في موجة الرواية السعودية الأحدث، لم تكن سوى الإعلان الرمزي عن موت فكرة التغيير الجذري من خارج المؤسسة، والتأسيس لرواية مهمتها إماتة الطابع الثوري للنضال الحقوقي، كما روّج لها (غازي القصيبي) من خلال آخر عبارة في روايته «بصمت يخرج فؤاد من جيبه الورقة التي تحتوي على

أسماء القوميين العرب في أمريكا ويمزقها، ويضع البقايا في منفضة السجائر».

كأنه بهذه النهاية المحمّلة بالدلالات، والتي لا يمكن فصلها عن التداعيات الحكائية للرواية، يفرِّغ الفعل الروائي من جاذبية الشخصيات الإشكالية المهووسة بمقارعة السائد، والمبشِّرة بالمختلف وقيمه بما هو (آخر) ليعود به إلى تسويات (عبدالقدوس الأنصاري) في رواية (التوأمان) أي إلى الخيارات الفكرية للبطل الأخلاقي (رشيد) المتمسك بعاداته وثقافته وتقاليده، حيث الهوية المؤسسة على الرنين الدعائي الغائم للمكون الديني، مقابل توأمه (فريد) المندفع في مغريات الثقافة الأجنبية، وكأن الوصفة الأيديولوجية هي ذاتها لم تتغير حيث الإبقاء على ارتهانات الفرد المبررة – روائياً – كرهانات.

ومن ذات المنطلق المؤكد على أن اللغة شكل من أشكال الأدلة الأيديولوجية، يمكن النظر إلى العبارات المهادنة التي استأنست بترديدها (أميمة الخميس) في روايتها (البحريات) لوصف رجال «الحسبة» بلغة محافظة أنيقة ارتكاسية، إذا ما قورنت بالكلمات المسنونة المفترض تداولها في حمى المجابهة الحاصلة. وهي بالتأكيد تعكس رؤية عقلانية، تعبر عن رغبة للتسالم، ولكنها في المقابل تشي بتوصيف غير دقيق، قد يُشتم منه بعض التأييد للطريقة التي تفهم بها القوى الظلامية متطلبات الحياة، وتعزز المبرر العبثي لوجود (الهيئة) كما تنم عن ذلك عباراتها «كانت هذه الأمور تضبط من قبل رجال الحسبة. كان الشيوخ من رجال الحسبة يتجولون في الأسواق كصمام أمان يحمي جميع الأطراف».

هنا مكمن الانفضاح في لغتها المستمدة من قاموس ديني لا أدبي، فبالإضافة إلى كونها تشكل نظاماً من الإشارات المترابطة المؤكدة على كفاءتها البلاغية، وقدراتها الجمالية للإفصاح عن المعنى، فإنها تبين عن موقعها كشاهد حي على مجريات الواقع، وهو ما يستوجب استدعاء البنية

الصراعية في مثل هذه الأعمال، بما هي دلالة من دلالات الرغبة في التحديث والتجديد، وإضفاء شيء من الخيال على المواجهة، أي تمديد دلالات نصها إلى مرجعيات خارجة عنه، على اعتبار أن الشك الفني أقل العناصر حيادية، وهو بالنسبة لأي رواية، لا ينفصل عن مضامينها، خصوصاً أن نصها المصقول لغوياً قد تم تصميمه كرثاء عاطفي للمرأة المستباحة.

اللغة إذاً، هي بؤرة النظام التي يمكن بموجبها (بناء المعنى). ومن هذا المنظور، يمكن مقاربة الملفوظات التي اتكأ عليها (مظاهر اللاجامي) في روايته (بين علامتي تنصيص) بما هي وثيقة حضوره، وإشارة الأخبار عن استراتيجية نصه، فبالتأكيد يمكنه - كليبرالي تنويري - أن يموضع بطله، المحلِّق بحرية فوق الاعتقادات والثقافات، في مهبِّ النساء «بين أنثى وأنثى يقف أمجد مصلوباً على حائط الانهيار». وبمقدوره أيضاً أن يحقن نصه، المكتظ أصلاً بالقيم والأسماء والمقولات التنويرية، بتعبيرات هازئة ومتطرفة تعكس وعيه بطبيعة الصراع الاجتماعي، كعبارات التلهف على تدنيس السياقات المعاشة، والتبرؤ من مجمل الدين «أدخليني معك فأنا لا دين لي» ولكن لا يفترض به كروائي يعي خطورة اللغة المعاد عجنها، أن يحيل فتاة، متحدّرة من مذهب مغاير لمذهبه بما هي (آخر) إلى فريسة يستهدفها بنزقه واستيهاماته.

ويبدو أن انفعاله الفارط بقيم العلمنة اضطره لاستدعاء عقلية المبارزة، فيما يبدو رغبة انتقامية يبديها (طرف) تم تذكيره وتشريس لغته، بوعي أو بدون وعي، للتسامي على عقد الانهزام والدونية إزاء (مركز) تم إسباغ صفة الأنوثة عليه، عندما «صوبت له نظرة احتقار قائلة إنها لا تصاحب روافض» وهنا ينكشف زعم انعتاق بطله من الرواسب الدينية والمذهبية، من خلال ما تستبطنه لغته من آلية نفي النفي، فالرواية تتسع لقاموس لا حد له من المفردات المدببة، ولكن ظلال الكلمات هي التي تختزن طاقة التأويل في المقابل، وتكشف عن مضمرات الخطاب الروائي مهما يتستّر بدعاوى لا

تصمد أمام فضيحة اللغة، على اعتبار أن نصه الروائي، بقدر ما يضيء عوالم خارجة عنه، لا ينفصل كمقروء عن بنية وعيه كمنتج.

ومهما يكن الواقع متخثراً، لا يفترض أن يُقارب من خلال نص منزوع الدلالات، أو كسيح الخيال، حيث تتراجع وظائفيته اللغوية، على اعتبار أن تشكيل العمل السردي، وفق القاعدة التي ابتناها إدوارد سعيد في (الثقافة والإمبريالية) إنما هو فعل اجتماعي بامتياز، ولا يمكن فصله عن شكله الثقافي، فمن حق (فهد العتيق) أن يتحفظ على محاولات مجموعة من النساء التعبير بمراهقة ثورية عن توقهن للحرية، ولكن برومانطيقية النبرة الصوفية التي أدمنها كائنه المأزوم، وسجل بموجبها موقفه، ليست طريقة مثلى لفهم الحياة، بل قد تكون انحيازاً – قصدياً أو لاقصدياً – للعبثية، وهي من الوجهة الفنية، تكريس لهيمنة السرد أحادي الموقع، الذي يعني فيما يعنيه ثبات البنية، وتكلس المعنى، وعليه يمكن القول: إن توصيفه لمحاولتهن البطولية بالحركة (الانفعالية) في سياق متن روائي، هو بمثابة الذاكرة الشعبية المضادة للتاريخ الرسمي، هو توصيف يشير إلى هنَّات بنيوية في الخطاب الروائي ظاهره شكلي وجوهره مضاميني، الأمر الذي يتناقض مع استراتيجية نصه المشيَّد أصلاً، لإعادة الاعتبار للذات المحكوم عليها بالعزلة، التي تصر على شرف محاولة الحضور ولو في مكان مهشم.

وبالتأكيد تعطل هذه اللغة الإخبارية، اللاحوارية، اللاتأويلية، المتفشية في الرواية السعودية ممكنات الانتقال من الواحدي إلى المتعدد، كما تكرس السلطة الصوتية للكاتب، حيث تتعالى النبرة الخطابية، وتتفشى المفردات الإخبارية المفرّغة من قدرتها على الدّل، أو هذا ما تفصح عنه بنية هذه النصوص الروائية التي تحتوي أصلاً على مقومات نقدها، إذ لا تبدي من الوعي ما يكفي لإعادة ضبط إيقاع الماضي، وتوطين القيم التنويرية كما ينبغي، لأنها لا تتعاطى مع التموضعات الإنسانية المختلفة كمرافعات حقوقية،

بقدر ما تبدي انفعالها بالمهارات الشكلية، وهو ما يعني عدم مراعاتها للمضامين التي تعكس توق الفرد لاستيعاب القيم المدنية، وترسم علامات ذات معنى لمنسوب تطور المجتمع وثقافته التحديثية، التي يمكن تنصيصها كشهادات وأدلة داخل نصاب أدبي هو بمثابة (التاريخ التخييلي) حسب التعريف المجازي للرواية، ففي السرودات الحديثة تصوغ الذات عالمها المتخيل بما يشتمله من الصور عن الماضي والواقع، أي أن تؤرخ الذات لنفسها ناسها، من خلال أدلة نصية، حتى وإن كانت هذه الشهادات صادرة عن شريحة هلامية، تعيش واقعاً رجراجاً، وتعبر عن وجودها من خلال فوضى كلامية لا ترتقي إلى مستوى الخطاب، سواء كان الوعي هو الذي يمليها أو اللاوعي.

ثمة تلازم بنيوي بين الحداثة الأدبية والحداثة الاجتماعية، وإذا كانت الموضوعات الموصوفة بالجريئة في الرواية السعودية أحد المداخل لمدْينة الحياة، أو هكذا يُراد لها أن تكون، أي كمقولة حداثية كفيلة بتخفيف غلواء الدينة، فإن اللغة هي الحجر الفلسفي في كيمياء المجتمع المدني ونصوصه الأدبية والحياتية، حيث يفترض أن تزيد الرواية وعي البشر، وتصقل حساسيتهم، بموجب الملاحظات التي رسمها عبدالرحمن منيف (حول الرواية العربية والحداثة) لا الإيغال في خداعهم وتضليلهم، وعليه يجب على الروائي إذا قرر الاستنساب لحركة تنويرية «أن لا يكون جزءاً من حركة تاريخه ومجتمعه.. أي أن يبذل جهداً استثنائياً لفهم الحياة، خاصة المعاصرة، وأن يتصدى للمشكلات التي تساعد على فهم أفضل للحياة دون الادعاء أنه وصل إلى الحقيقة» بمعنى ألا ينتج رواية منفصمة ما بين الرسمي والجماهيري، تكرر بوعي أو دون وعي مقولات لا تنتصر للمقهورين، وتسفِّه أحلامهم، لأن ذلك الولاء المزدوج يدين وعيه، ويقلل من شروط حضور ذاتيته التي لا تنفصل عن شمولية الحاضن الاجتماعي، وعندها تصح ارتيابات

(سهل الجبلي) حول النص الذي لا يخونه الكاتب وحسب، بل الواقع أيضاً. وقد تتأكد مقولته المجازية بأن «أعظم أخطائنا هي تلك النصوص التي كتبناها».

* * *

■■ رئيس الجلسة:

شكراً للأستاذ محمد العباس، والآن مع ورقة بعنوان: رواية الحداثة – حداثة الرواية: مقاربة للدلالات الفكرية للرواية في الجزيرة العربية، لأستاذنا الدكتور معجب الزهراني، فليتفضل:

رواية الحداثة - حداثة الرواية
مقاربة للدلالات الفكرية للرواية في الجزيرة العربية

معجب الزهراني(*)

اخترت هذا الموضوع، لأن هناك – في اعتقادي – الكثير من المقاربات النقدية – الأكاديمية بخاصة – التي تبحث في الموضوعات، في التشكلات التاريخية، في الفضاءات الزمانية والمكانية، وفي جماليات – أيضاً – الخطاب الروائي الذي يشهد صحوة كبيرة عندنا، ولثقتي في هؤلاء الباحثين والباحثات والشباب لم يخطر على بالي أن أعود فأكرر ما قد يحسنونه من عمل أكثر منا نحن الجيل السابق، وهذه حقيقة، ففي السنوات الأخيرة هناك رسائل ماجستير وأطروحات دكتوراه بدأت تتجه نحو ما أسميه بالفكر – حتى لا أقول فلسفة الرواية – لأن المفهوم الأخير كبير بعض الشيء، وقبل أسبوع ناقشنا رسالة عن الوعي بالذات في الرواية النسائية، وهي رسالة ماجستير، ولكنها أطروحة تستحق أن تُنَمَّى.. وقد حاولت التركيز على الدلالات الفكرية للخطاب الروائي، واثقاً أن الرواية قد تكون الممثل الأكفأ

(*) هذا نص ما ألقاه الدكتور معجب الزهراني في الملتقى، تم تفريغه، نيابة عن ورقته التي لم يتقدم بها للنشر.

للحداثة، والمترجم الأوفى لرهاناتها ومنجزاتها، وخساراتها، فنحن أمام خطاب يتجدد ويثير الأسئلة، ويطرح الكثير من الإشكاليات، كل سنة أكثر من السنة الماضية، وكل عقد أكثر من العقد الماضي.. يكفي أن نعلم أن في عام 2007، وفي عام 2008م لا أتذكر تحديداً، أن ثمانين رواية صدرت في المملكة، لنقول: إن نسبة ما بين عشرة وعشرين في المائة من هذه الروايات مما يسمى بالمتوسط الجيد، لأن الأدب لا يحاكم بالمتميز جداً هذه الكتابة، وهذا الخطاب الجديد.. وهذا يذكرني بإحصائية مفادها أن في العام الماضي بيع في فرنسا 470 مليون كتاب، والذي أثار انتباهي في هذه الإحصائية أن 93 مليون من هذه الكتب المباعة هي روايات، فالحكاية ظاهرة كونية وليست ظاهرة محلية أو ظاهرة عربية.

اخترت أن أحاور هذا المنجز في المستوى الفكري إذن، لأن هناك مشكلة، ولا أريد أن أتلاعب بالمصطلحات، وإلا فعلاً سأسميها إشكالية، أي حزمة من القضايا المشكلة التي تحتاج إلى زمن حتى نعيها ثم نحاول علاجها على مدى زمني طويل.. ما هي؟!.. هي غياب الفكر الفلسفي من تكويننا في مدارسنا وجامعاتنا.. لماذا أشير إلى هذا الجانب، أو هذا الغياب؟، لأن عندنا مفارقات تسم الثقافة العربية، وأكاد أجزم أنها تكاد تسممها أيضاً.. ما هي؟!.. هناك كثرة في أعداد الباحثين والباحثات من حملة الدرجات العليا في كل أنحاء العالم العربي، ولكن المنجزات قليلة جداً على مستوى ما يضيف إلى المعرفة السائدة.. شيء آخر، أرجو ألا أكون متشائماً حينما أقول: إن الكثير من منتجات هذه الفئة قد تضر أكثر مما تنفع؛ لأنها تتخذ شكلاً من أشكال الأقنعة المعرفية، لكنها لا تضيف كثيراً إلى الثقافة السائدة في المجتمع.. لا تأخذ الخطابات السائدة إلى الأمام، والدليل، أو المؤشر، الدال على وجاهة ما أقول، أن هذه النخب ذاتها، وأحياناً حتى من النخب العلمية المتخصصة في العلوم الدقيقة، تنجرف وراء

ما يسمى بخطاب الهوية الأصلية النقية، التي تدعو ليل نهار إلى ما يسميه المفكر المغربي عبدالكبير الخطيبي بالفكر المتوحش، وبالفعل نحن ضحايا هذا الفكر.. الثقافة لدينا في العالم العربي أصبحت تدفع البشر إلى هذه المضائق والمزالق، وهذه مؤشرات ليست طيبة، وأحيل جزءاً منها حينما يتعلق بمنتج الثقافة ومستهلك الثقافة في وسط النخب العارفة إلى غياب الفكر الفلسفي، فليس لدينا هذا التكوين الذي يجعلنا نستخدم العقل في الاجتهاد في قضايا معينة، ويتوقع من الآخرين أن يجتهدوا وأن يضيفوا جديداً إلينا.. كل واحد منا كأنما يعيد دور البطل أو النبي مرة أخرى.

حينما نطل إطلالة سريعة جداً على تاريخ الرواية بشكل عام سنجد أن طروحات هيجل، ثم لوكاش، باختين، إدوارد سعيد، وأعتبر أن هذه الأسماء هي الأهم فيما يتعلق بنظرية الرواية، ويمكن أن نخرج من ذلك بخلاصة، وهي أن هذا الشكل السردي هو ذلك النمط من الكتابات، وذلك الخطاب الذي تنبأ به أرسطو حينما ترك خانة فارغة في النظرية الشعرية عنده، وحينما جاء في وقته تخلت فيها السماء عن الأرض، تخلت فيها الآلهة القديمة عن الإنسان، وأصبح هذا الإنسان يشعر بعظمة كفاءته، ولكن أيضاً يشعر بمحدوديته وبنقصه وبضعفه، حتى أمام ما يوجد من تقنيات، فهذا الشكل الأدبي، أو هذا التحولات.. وقبل قليل ذكرت رقماً بالملايين عن استهلاك الرواية في بلد مثل فرنسا، ولكن الجميع يعرف أن بعض الروايات يباع منها أربعين أو خمسين نسخة، وهذه ليست ظاهرة عادية، ما الذي تطرحه الرواية حينما نتجاوز هذا الجانب الكمي؟.. ذهب هؤلاء المفكرون إلى أن هذه الرواية هي في عمقها بحث إشكالي عن الإنسان في شروط الزمن والمكان، بحث عن المعنى، بحث عن القيمة، بحث عن معاني الوجود، وبالتالي هذا البحث يظل بحثاً إشكالياً، لأنه لا ينتهي إلا ويبدأ من جديد، كما يقول لوكاش، وفي السياق العربي نحن أمام المعضلة ذاتها.. لماذا؟، لأننا نعلم جيداً أن تغيرات التحديث بدأت منذ حوالي القرنين في بعض البلدان العربية،

لكنها لاتزال ملتبسة مشوشة ومشوهة.. وهناك عشرات الكتب في هذا الشأن، ونحن بحاجة من وقت لآخر لقراءة ما يكتبه الآخرون عنا، وهناك كتاب من الكتب السهلة اسمه «العرب من وجهة نظر يابانية».. ومن ثمَّ أدعو في كل مناسبة إلى قراءته، وهو لن يأخذ أكثر من ساعتين، فهذه وثيقة مهمة من باحث ياباني اشتغل على الثقافة العربية نحو أربعين سنة، وترجم الكثير من نصوصها إلى اللغة اليابانية، وكتب هذا الكتاب باللغة العربية، وهو متعاطف معنا، لكن من أول الكتاب إلى نهايته، يقول: إنني فوجئت بشيوع القمع في المجتمعات العربية، ولا أعتقد أن هناك كاتباً أو مثقفاً يمكن أن نسميه مثقفاً ما لم يع هذه المعضلة الكبرى.

الرواية من بدايتها – من بداية تشكلها على يد محمد المويلحي، وجبران، وغيرهما – هي في الحقيقة تصاحب هذه الحداثة المشوهة والمشبوهة، وتسائلها، وتطرح عليها الكثير من الأسئلة، مرة عبر الخطاب الجاد، ومرة عبر الخطاب الساخر، وبالتالي فهو مشاركة في هذه الصيرورة، ولكنها مشاركة نقيضة، وهذا ما يحقق مقولة تيودور أورنو الشهيرة: إن الفن هو نقيض اجتماعي للمجتمع.. نحن ننتمي إلى هذا السياق العام، وبالتالي علينا ألا ننساه حين نقارب روايتنا الخاصة وحداثتنا الخاصة.

هناك بيان صدر عام 1997، يقال إنه آخر مؤتمر دولي للفلاسفة، عُقد في بلنسيا بأسبانيا، وفي هذا البيان دعوة ملحة وقوية من هؤلاء المفكرين والفلاسفة لعودة الفلسفة الأخلاقية وفلسفة السياق التي تنشغل بالإنسان، بحقوق الإنسان، بحرية الإنسان، بحاجات الإنسان؛ لأن هذه الأمور قد تكون حُسمت قليلاً في بعض البلدان المتقدمة جداً، لكنني أزعم أنها رهان أساسي سيظل ينتظرُنا طوال القرن الواحد والعشرين، ومعنا بعض الفضاءات الأكثر تقارباً منا، أو التي تماثلنا.. لماذا أستحضر هذا البيان، لأن هذه هي أسئلة الرواية.. هذا هو الخطاب حينما نقرأ لكتابنا الجادين، للكتاب الذين يشتغلون

كثيراً على العمل الروائي، ونجدهم منفعلين بهذه القضايا.. منفعلين بالإنسان، في حالة فرحه وحزنه، في قمعه، في توقه للحرية، في كثير من القضايا، وبالتالي نحن أمام نوع من أنواع التوازن بين اهتمامات الفلسفة وبين اهتمام الروائي المبدع.

إن هذه ثلاث قضايا أساسية، أتمنى أن نذهب بعيداً في تقصيها، وأن يذهب بخاصة الباحثون والباحثات من الجيل الجديد.. القضية الأولى، هي تشكل الذات والبحث عن الذات الفردية، ولننتبه جيداً، لأننا كثيراً ما نخلط بين الشخص والذات الفردية المستقلة، نحن بنسبة 90٪ على الأقل ذوات فردية مستقلة.. مازلنا أعضاء في أسرة، وفي قبيلة وفي مذهب، وفي خلية، ونتعايش مع الجسد الاجتماعي، ومن يريد أن يختبر مدى استقلاليته ليقل غداً، سألبس ما أريد، وأشرب ما أريد، وآكل ما أريد، وأتصرف بجسدي ما أريد.. والويل له.

نحن أمام قضايا جدية لا ننتبه لها لأننا ألفناها.. ومن ثمَّ فالرواية من أهم الخطابات الثقافية التي تحاول أن تنمي الوعي بالذات الفردية المستقلة منذ فكرة لأحمد السباعي، إلى روايات تركي الحمد التي خصصت ثلاثية كاملة، وهو أستاذ في الجامعة، وبدأ يكتب في سن النضج، واليأس ربما... كل الثلاثية هي نوع من أنواع التقصي، التتبع لشخصية الإنسان العابر، كيف امتلك حريته بعد معاناة طويلة، وكثير من الروايات تطرق إلى هذا الموضوع، وبالتالي هذه قضية أساسية، وربما نبحث عنها من خلال ما يسمى برحلة التعلم.. القصة التي تحكي رحلة تعلم للخارج بشكل خاص، وهي موجودة في كتابات نساء ورجال.. الشيء الثاني، الرواية النقدية، ماذا أعني بالرؤية النقدية؟.. هذه الرؤية المشاكسة التي تسائل كل يوم ما هو مألوف، ما ألفناه، ما أصبح محجوباً بهذه اللغة التي نتداولها يومياً ونتساءل عنها، وهذه أيضاً واحدة من الوظائف العميقة والأساسية لكل فن.. إنه –

كما يقول بلفن – يقشع هذه البطاقات المندمجة والمقولبة، أو الصلبة، والغبية التي تفرضها اللغة الرسمية على الأشياء، واللغة المألوفة على الأشياء، وعلى الكائنات، وبالتالي الرؤية النقدية.

وأقترح أن نميز بين روايات تركز على نقد المجتمع بوضعياته القائمة في مجتمع معين، من خلال تحليل اجتماعي لعلاقات معينة، وأعتقد أن عبده خال، وليلى الجهني ووجدي الأهدل، من الذين أخذوا هذا الخطاب إلى ذرى رفيعة جداً، وجرأة كبيرة، ولكن الذي يعنيني أنهم أخذوه إلى ذرى متقدمة جداً، بدون أن يضحوا بالجانب الفني.

هناك جانب آخر تطرق إليه الكثير من الزملاء، وهو نقد الذاكرة،. أو التاريخ القريب، باعتباره المولد لهذه المشكلات، أو لهذه الإشكاليات التي أصبحنا نعانيها كل يوم.. بقي التاريخ البعيد، لا أعرف روايات كثيرة بدأت تحاور هذا التاريخ البعيد، ربما علي عبدالله في البحرين، وربما رجاء عالم في بعض رواياتها تمكر بالذاكرة التاريخية، مستوى استحضار حكايات وتواريخ، حكايات شعبية، أو قصص شعبي، تحاول أن تمزجها مع بعضها البعض لكي تلغي عنها ما نسميه بنزعة التبجيل، أو نزعة القداسة أحياناً، وتؤنسنها، ولا أقول تعلمنها، لأن العلمانية كما لا يخفى تثيرنا، أنا أدعو للأنسنة.. وباختصار شديد، الرواية فكر آخر، وبدون فكر لن نستطيع أن نحاور هذا الخطاب الذي يذكرنا بأننا كنا أسوياء، ولابد أن نعمل بوعي كل يوم من أجل أن نبقى أسوياء.. ما معنى أسوياء؟.. أي أن ننام ونصحو ونأكل ونشرب ونخرج ونعمل ونداعب زوجاتنا ونداعب أطفالنا، ونلتقي ونتحاور، دونما حاجة إلى وسيط أو ولي.

* * *

■■ **رئيس الجلسة:**

شكراً لأستاذنا الدكتور معجب الزهراني، وليس غريباً أن تكون ورقته متميزة، فهو من أوائل الدارسين الذين تناولوا تحليل الخطاب الروائي في ضوء رواية نقدية حديثة.. ولنبدأ الآن مع المداخلات..

المداخـــــــلات

■■ الدكتورة ميساء خواجة:

أ. علي الشدوي، فيما فهمنا أنك تتناول الكتاب الذي يتحدث عن عبث الرواية، وهناك كتاب آخر لكاتب اسمه فيصل العتيبي يتحدث عن حقيقة رواية بنات الرياض، ما يلفت النظر هو مدى التطابق أو التشابه بين آليات الخطاب في الكتابين وفي الموقف نفسه، والآليات التي طرحتها أنت أيضاً تكاد تتكرر في ذلك الكتاب، وأعتقد أن الإشكالية في مثل هذه الأعمال هي أنها تطابق أساساً بين النص والواقع، وما بين الكاتب والراوي، لا تتعامل مع الرواية في إطار تخييري، وإنما تتعامل معها في إطار الوظيفة الأخلاقية المباشرة، وفي إطار المرجعية المباشرة للرسالة، هنا هل يمكن الحديث عن وجود سمات عامة تمثل آليات مثل هذا الخطاب؟.. أعتقد أن ورقة الدكتور معجب الزهراني تكاد تجيب بشكل أو بآخر على مثل هذه الإشكالية وحول قضية هذا الهجوم المضاد الذي وجه إلى الرواية.. ما طرحه الأستاذ محمد العباس حول قضية التفكيك والآليات التي تُتخذ، لأنه في النهاية يمكن الحديث عن الحوار بين خطابين: ثابت ومتحول.. وشكراً.

■■ الدكتور أسامة البحيري:

الأستاذ علي الشدوي في رصده المميز لبنيات الخطاب المضاد، هل الورقة هدفها مجرد الرصد، أم تتعدى إلى التنبيه والتحذير مع اعتبار أن الواقع الإبداعي في عالمنا العربي على امتداد هيمنة الرواية، ثم قصيدة التفعيلة، ثم قصيدة النثر.. إلخ، حتى النص الرقمي، يسير بحكم فرض الواقع الإبداعي، بالرغم من تصاعد كل المعوقات الإبداعية.. فهل الهدف الرصد، أم التنبيه، أم التهويل من هذا الخطاب؟، ولعل هناك حواراً نقدياً بين

ورقتك وورقة الأستاذ محمد العباس، وأن خطاب الرواية يحقق انفجاراته – أو صحوته الروائية، على حد تعبير الدكتور معجب – بمساءلة كل هذه البدايات، سواء الهيئة، القبلية، التعصب، القهر الذكوري.. إلخ.. أ. محمد الحرز، أعلم أن في جازان، أو في الجنوب، قصيدة شعبية متداولة، وبخاصة بين كبار السن عن عام الهربة، وتجليات هذا الهدف في الذاكرة الشعبية، فهل ورقتك تعرضت للانعكاس الشعبي لهذه الحادثة التي تتحدث عنها ساق الغراب بصفة أساسية؟.. د. معجب، الشكر الجزيل لهذا العرض المنبثق من وعي موسوعي.. إشارتك الأخيرة إلى أن الفكر الروائي لابد أن يضع في ذهنه تشكل الذات الفردية، والرؤية النقدية المشاكسة، ونقد الذاكرة، وأشرتم إلى أن هذه الأشياء لا تتحقق كاملة في وعينا الحاضر، فهل حداثة الرواية تتحقق بحداثة المجتمع، أم أنها تأخذه إلى مجال الحداثة الإشكالية؟.. وشكراً.

■■ الدكتورة لمياء باعشن:

الأوراق تكمل بعضها بشكل جميل، أ. علي الشدوي في مراجعتك للكتاب هل وجدت أن الخطاب المضاد للرواية يختلف بأي شكل من الأشكال مع موجات الاعتراضات على جميع الفنون.. المقاومة للفنون تعود للنفي الأفلاطوني للشعراء من جمهوريته، وللغلاف الأخلاقي الأرسطي الذي صوغ تمرير الفنون والرضا عنها.. نحن فقط في زمن مختلف، وهذا الخطاب متخلف نظراً إلى الزمن الذي كُتب فيه، ولكن المعضلة التي لايزال الفن يشكو منها بشكل عام، هو الاعتقاد بعدم جدواه والشك في جديته.. هل قدم الخطاب المؤسلم الحديث الرافض للرواية أي معطيات مختلفة، أم أنه لايزال يلوك نفس العلل الواهية السابقة.. وورقة الأستاذ محمد العباس تجعلني أيضاً أعود وأتساءل: إن كان الاعتراض على الرواية هو كفن بمعنى مضيعة الوقت والتسلية التي لا فائدة منها، أم على مضامينها، أي على ما تتخذه

الرواية من مواقف قوية، ولطرح الاعتراضات بحرية أكبر تحت غطاء الخيال التأليفي بشكل لا يجرؤ أحد على تطبيقه في الواقع.. يبدو أن الرواية في الورقة على الأقل – وهي في الواقع – كفضاء كأنه فضاء حرية عامة تسمح بممارسة كل الممنوعات خارج دفتيها.. فضاء تنفيس للمكبوتات، وانفلات افتراضي عن السلطة المحاصرة للحريات الشخصية.. وشكراً.

■■ الأستاذ عبده خال:

أولاً: هذه الشخصيات الأربع الموجودة أمامنا هي رموز حقيقية للنقد ومتابعة ما يحدث في الساحة قرائياً، ومتابعتها جدياً، سواء من خلال الكتابة، أو القراءة الفعلية الملاصقة الحتمية.. علي الشدوي، هو الوحيد الذي جمع بينهم بين أن يكتب رواية وأن يكتب نقداً، وكان قبل أن يكتب الرواية كنت أقول له: لو جربت أن تكتب الرواية ستحترم ما في الروائيين ولن تخاطر بأن تهاجمهم في أي لحظة، وعندما كتب الرواية أكد على هذه المقولة وبدا متسامحاً كثيراً مع الروائي حين يكتب الرواية، لأنها تشابكات وتقاطعات حادة جداً، يكون فيها الروائي بين اختيارات عديدة، هو الذي يخلق، وعلي اليوم وهو يقدم قراءة عن كتاب، كان من المفترض أن نعرف رأيه، وليس استعراضاً لما يقوله الكتاب، وخصوصاً وأنك تجمع ما بين الإبداع والنقد.. محمد الحرز، فكرة غياب تاريخية المكان يؤدي إلى الفهم المغلوط، بمعنى أن من يعيش في الحجاز على سبيل المثال، يستخدم مفردة معينة يفهمها أهل الحجاز أكثر مما يفهمها واحد خارج البيئة، وأهل تهامة وجازان، وكل من هو قريب من اليمن، يعرف معنى كلمة «هربة» ويعرف هذا التاريخ، لأنه لم يكن آنذاك تاريخ، فكان يقال عام السيل، عام الجدري.. والهربة تاريخ في منطقة الجنوب تدل على الحرب اليمنية السعودية، وبالتالي هل على الناقد عندما يقرأ رواية خارج بيئته عليه بأن يعمل حفريات ويعرف دلالات كل

مفردة تستخدم داخل النص الروائي؟.. محمد العباس يبهرك بمتابعته اللصيقة بكل ما يُكتب.. وأنت تتحدث بهذه الكثافة لهذه القراءات المختلفة، والتي أحسدك عليها، لأن كثيراً من النقاد يدعي النقد ولا يقرأ.. هو يسمع فقط ويحلل.. والرواية بنت المدينة، ونحن لانزال في مجتمع قبلي يتعامل مع الرواية بهذا المنظور الوعظي والأخلاقي، أو القبلي، ألهذا السبب لم تحقق الرواية شرطها المدني، وبالتالي ظلت مربوطة بهذا الوضع القبلي من وجهة نظرك؟.. د. معجب الزهراني، الفكر المتوحش يقابله أيضاً المدرسة الوحشية، وهي منتج للأدب اللاتيني، فهل كل المجتمعات التي تكون تحت استبداد ما، تنتج فكراً متوحشاً، وأدباً متوحشاً؟.. وشكراً.

■■ الأستاذة سهام القحطاني:

قلت بالأمس هناك فوضى مصطلحات، وأعتقد أنه حتى هذه الأمسية هناك فوضى في المصطلحات.. التعاضد، المقاربة، التناقض، حداثة الرواية، رواية الحداثة.. وأعتقد أن الدكتور حسين الواد قد نجح كثيراً في تقديم قراءة لرواية ساق الغراب.. أ. محمد الحرز، ينتقل من لفظة المكان في التحليل إلى لفظة الأرض، وبالأمس كانت عند الدكتور حسين الواد القبيلة، القبيلة التي همشها الأستاذ محمد كخلفية لتفكيك الأحداث، فهل التعاضد والمقاربة ممارستان لفعل ثنائي، أو تبادلي، أو معادل؟ المكان، الأرض، القبيلة، هل هي مراتب للوعي الثقافي الاجتماعي، أو مراجع للوعي الثقافي الاجتماعي؟ ثم كيف نصنفها، هل هي ثلاثية بتشكل الوعي الثقافي، أو تبادلية، فتكون إزاحة لتفعيل أحادية لا تضر بالتشكل الوعي، أو تعادلية، فهي تقوم من هذا المنظور بذات الأحادية من خلال الإزاحة ولكن بشكل آخر؟.. أ. محمد العباس، لم أقتنع حقيقة بفكرة التناقض في الورقة، قد تكون هناك العكسية، أو التقاطع، فالرواية السعودية لا تحمل حتى الآن مفهوم

الهدم، بل الاحتجاج، وكما قال عبده خال، فالروائي يتقاطع مع المجتمع، يتقاطع كنوع من الاحتجاج والتمرد، أو رسم صورة يمكن أن تكون افتراضية، ولكن ليس هدماً.. د. الزهراني، رواية الحداثة، وحداثة الرواية، هل تقصد برواية الحداثة تكوين المنهج الفكري للرواية، وهل تقصد بحداثة الرواية ضبط المنهج الشكلاني لصناعة الرواية؟.. وشكراً.

■■ الدكتور يوسف العارف:

أ. علي الشدوي، في الحقيقة هذا الكتاب الذي وقع بين أيدينا جميعاً ذات مساء من عدد الرواية السعودية كنت أحضر نفسي للكتابة حوله، ولكنك سبقتني إلى ذلك، وما لم تقله هو، أن هذا الكتاب الذي دخل كل بيت تقريباً يعتقد صاحبه أنه ملتزم يريد أن يحذر من هذه الروايات، هو خطاب تحذيري، فهو ينقل أسوأ ما في الروايات ويضعها بين قوسين مجتزأة، ويقدمها للناس، ويقول: هذه هي الرواية السعودية التي نحذركم من قراءتها.. أتصور أن هذا الكتاب يقدم دعاية غير مدفوعة لكل من لم يقرأ هذه الروايات ليبحثوا عنها ويقرأوها.. للأسف الشديد هو ضل الطريق وأوصل هذه الروايات إلى القراء.. الإخوة المتحدثون يقفون عند نقطة مهمة في الرواية السعودية الحديثة وهي ما تعالج قضية المرأة وقضية هيئة الأمر بالمعروف، ولكن القضية الثالثة، وهي القضية السياسية، وهي من المحظورات، لا يفسرونها ولا يدللون عليها ولا يقفون عندها كثيراً، وكأنهم يتهربون من هذا الجانب مثلهم مثل الروائي، فلماذا أيها النقاد؟.. والسلام عليكم.

■■ الدكتورة أسماء أبو بكر:

د. معجب، الجميل في ورقته أنها مقننة علمياً وتطرح ذاتها من خلال

منهج محبوك بأطر معيارية، وإن كانت هذه الورقة قد جاءت موجزة مقتضبة فيما تطرحه من رؤية، وليس الاقتضاب في مساحة العرض، ألا ترى أن الموضوع أكبر من ورقة تعرض في ملتقى؟.. ورقة أ. محمد عباس، متميزة وفيها جهد ملحوظ، ولكنك رصدت المواقف السردية الصادمة في علاقتها بالمؤسسة الدينية، ولكن لم تقم الورقة بتأويلها في ظل الأنساق الثقافية السائدة، فقط قمت بإحصاء المواقف السردية الصادمة في مجموعة من الروايات.. إذن في ضوء رواية الإرهاب لعبدالله ثابت وما تطرحه من علاقة جدلية وصدامية بين إرهاب الفكر وفكر الإرهاب هل كل هذه الاختراقات التي تتفشى في الرواية هي المحفزة للصدام بين المؤسسة الدينية أو غيرها من مؤسسات وبين الذات الإنسانية؟ أم أن لفكر التطرف العلمي والديني، والمفهوم المغلوط للحداثة باستنساخاتها المنوعة أثر في هزهزة قيم الثقافة الإسلامية أو الثقافة القارة في المجتمع؟.. أ. محمد الحرز، ألا ترى أن التعاضد السردي لا يكون إلا بين عناصر تربطها علاقات تماثل أو تخالف أو توازٍ، فما العلاقة التي جمعت بين التذكر وبين التموضع الشعري؟.. أيضاً أرى أن التعاضد لا يكون بالبينية، وإنما بالمعية، يتعاضد مع، ولا يتعاضد بين، وهو ما ورد عندكم.. وشكراً.

■■ الأستاذ عبدالحميد الحسامي:

شكراً للأساتذة الأفاضل، وأقول: إن الجلسة اليوم وقفت على إشكالية الرواية في مواجهة الأنساق الثقافية، فهل لجوء الرواية لخطاب الضد يعد تعبيراً عن هاجس تحول رؤيوي عميق لدى الروائيين، أو أن فيه قدراً كبيراً من البحث عن الإثارة والشهرة عن طريق أقرب المسالك؟.. وشكراً.

■■ **الدكتورة فاطمة الوهيبي:**

استمعت اليوم وأمس إلى عدد كبير من الأوراق، وللحق هناك أوراق شدتني، وهذه الجلسة مميزة، وأوراقها مميزة.. أ. محمد العباس، كنت أرى أنك اعتمدت مبدأ فحص التفكيك على عدد من المكونات المهمة، ذات الارتباط الوثيق بقضايا اجتماعية وثقافية مهمة، ولكن مبدأ التفكيك اعتمد في عدد من القضايا المطروحة - كما يرى الباحث - فهو يرى أن هذه المفاصل كانت تدور حول بعض القضايا الملتهبة والحية وعنيفة الأثر، في مفاصل ذكرها، على رأسها التنفيذات للمؤسسة الدينية وتمثلاتها في الرواية، والصورة عن المرأة، والمكون القبلي، وغيرها.. ألا تلاحظ أن هذه المكونات المفصلية الثلاث تدور على ما هو حي وملتهب، في حين أنك حينما وصلت إلى مرحلة المناضل السياسي أشرت إلى أن هذا المكون يبدو خامداً وضعيفاً وهشاً، هو مجرد تساؤل.. كيف يمكن أن تربط بين هاتين المسألتين على مثل هذا الطرح؟.. وشكراً.

■■ **الدكتور محمد أبو ملحة:**

أ. محمد العباس، فيما يخص ما أسميته بروايات النضال السياسي، لماذا لم تذكر رواية علي الدميني الغيمة الرصاصية مع أنها في مستواها السردي الأول وكذلك في مستواها السردي الثاني كان فيها عمق سياسي واضح، فمستوى السردي الأول الذي قدمه سهل الجبلي ذكر فيه ذلك، وكذلك المستوى السردي الثاني الذي قدمه الراوي وسلطة أهل الوادي، ولا شك أن الرمز هنا قريب المأخذ، وكذلك الموت يمر من هنا، لعبده خال، أيضاً فيها هذا الرمز، فالقلعة مثلاً تمثل السلطة السياسية والمعارضة لبقية عناصر الرواية... وشكراً.

■■ **الأستاذة حليمة مظفر:**

د. معجب، ما تنتجه الذائقة الروائية لدينا في المجتمع، وبخاصة المجتمع السعودي، أشبه ما يكون بتوثيق واقعي لما يجري في حياتنا، وينقصه الكثير من التفكيك الفلسفي الذي يساق داخل بنية فنية فلسفية نستطيع استيعابها، فكيف من الممكن أن نصل إلى حداثة الرواية الحقيقية التي من الممكن أن تغير المجتمع؟.. وشكراً.

■■ **الأستاذ سعيد الغامدي:**

أهنئ أولاً النادي الأدبي، وأهنئ كل من شارك في هذه الجلسات الرائعة، وقبل أن أطرح سؤالي على الدكتور معجب الزهراني، أراني أتفق تماماً مع ما قاله الدكتور يوسف العارف فيما يخص الإثارة والهروب من الشأن السياسي بالنسبة لبعض الروايات السعودية.. د. معجب ذكر إدوارد سعيد، وقد عشت في الغربة كثيراً وأتيحت لي الفرصة لأن أسمع بأن هذا العملاق رحمة الله عليه قامة عالية افتقدناها في الغرب كمنافح عن الشأن العربي، وهو كما تعلمون يكتب في الرواية، وأديب، وكاتب سياسي، فهل لدينا شخصية أخرى في الوقت الحاضر تحل محل إدوارد سعيد؟، ومتى سنرى روايات تكتب لطلاب المدارس حتى ترفع من مستواهم اللغوي والفكري وكل ما تحتويه الرواية؟.. ويحضرني في هذا المجال رواية هاري بوتر التي يقف الطلاب والأطفال في يوم بداية عرضها بالأسواق في صفوف تزيد عن خمسمائة متر في طولها حتى يحظوا بالنسخة الأولى، وما تكاد المكتبة تفتح أبوابها حتى تنفد نسخها من السوق، فمتى نرى مثل هذه الروايات للنشء الجديد؟.. وشكراً.

■■ الدكتور حسن الحازمي :

لفت نظري قضية التناقضات التي أثارها أ. محمد، وفي الواقع فإن الروائي ابن المجتمع، وهو حين يكتب ما يكتب يحاول أن يحاكي مجتمعه، مجتمعه الذي يعيش فيه، وبالتالي فلابد من كثير من قضايا النقد الاجتماعي، وما يمكن أن نسميه بالنقد الاجتماعي داخل هذه الأعمال الروائية.. ما أسماه الأستاذ محمد بالمؤسسة الدينية وتمثلاتها في الرواية السعودية، والبعد القبلي، وغيره.. هذه كلها موجودة في الرواية السعودية الحديثة، ولكن الملاحظ أن الصوت الموجود، وهو يمثل صوت الرواية أو صوت السارد، أو صوت الشخصيات، هو صوت أحادي، بمعنى أنك حين تقدم صورة الهيئة أو صورة الشخص المتدين داخل العمل الروائي يقدم من وجهة نظر أحادية، وقد تناول ذلك الدكتور معجب قديماً: غياب الحوارية داخل النص الروائي السعودي، ولذا أعتقد أن هذه النقطة مهمة ويجب أن ينتبه إليها الروائيون كثيراً وهم يقدمون أعمالهم، وهي التي تسبب الخطاب المضاد للرواية، لأن الروائي ليست مهمته أن ينقل الصورة كما هي، وليست مهمته أن ينتقد الوضع كما هو، وأن مهمته أيضاً أن يكون حيادياً وهو يقدم هذه الصور للمجتمع، قد ينجح أحياناً وقد لا ينجح، ولكن المهم ألا نجد صوتاً واحداً فقط داخل العمل، يحاول أن يقدم صوت الإعلام، حتى وأن هذا الروائي يميل مع الصوت الإعلامي أو الصوت الصحفي، إلا أن مهمته داخل العمل الروائي تختلف عن ذلك.. وشكراً.

■■ الأستاذة أمل القثامي:

أ. علي الشدوي، أشرت إلى كتاب عرِّف الرواية، أولاً هذا قارئ غير مؤهل لقراءة الرواية، فلماذا تقرأ ما هو غير مؤهل، وإذا كان في ذلك ضرورة

نقارن ونبحث عن الأشياء الأساسية، وهناك أمر مهم مؤثر في هذا الخطاب وهو الاعتماد على تقديم شخصية كبيرة تقدم للكتاب.. أ. محمد العباس، أشرت إلى أبعاد البعد الديني والقبلي والمرأة، وسميت هذه الأشياء بانفجارات متناقضة، ولا أظن أن هذه انفجارات، وإنما هي أمور طبيعية تأتي تنفيساً، ولكن لأننا لم نتعود على هذا الحديث وكشف المستور نظنه انفجاراً، ونظرت إلى لغة بعض هذه الروايات نظرة سلبية، وقلت:إن هذه اللغة غير موفقة وأشرت إلى اللغة الفقهية.. وعلى العكس فحين نريد أن نخاطب طائفة دينية لابد أن نخاطب بهذه اللغة، وذكرت أن الشخصية غير حقيقية، فهل على الكاتب أن يقدم صورة حقيقية للشخصيات؟.. وشكراً.

ردود المداخـــــــلات

■■ الدكتورة معجب الزهراني:

الأسئلة كلها وجيهة ولكل واحد منها بالتأكيد أهمية، ولكن الأمر يحتاج إلى وقت، ومن ثمَّ فلدي بعض الإيضاحات.. الفكر المتوحش، نحتاج إلى بعض المعلومات عنه، وهناك مدرسة فنية مسماة بمدرسة الفن المتوحش، وهي من بقايا الرومانسية التي تعود إلى المشاهد الفطرية والألوان الواضحة، وهو مسار فني معروف جيداً، ربما انتهى الآن، ولكن لايزال له حضور قوي في بعض البلدان.. فيما يتعلق بالفكر الوحشي، أميز بين الفكر المتوحش والفكر الوحشي في الأنثروبولوجيا، ففي الأنثروبولوجيا كان عنوان القسم الذي أنشأه «كلود ستروس» قسم دراسة المجتمعات الوحشية، وكان معه طالب أفريقي، وقال له: أنا أنتمي إلى هذه المجتمعات، ولكن لست متوحشاً، فغيروا التسمية إلى: المجتمعات ذات الثقافة الشفاهية، ومن ثمَّ يقصد به بقايا الأنثروبولوجيا الاستعمارية وأن هذه الشعوب ذات ثقافة فطرية أو شعبية، وما أعنيه بالفكر المتوحش هو هذا الفكر الذي يلغي إنسانية شخص يختلف عنه في الدين أو في المذهب أو في الجنس أو في الانتماء.. يلغي إنسانيته ولا يراه مساوياً له، وبالتالي يبرر ظلمه وقمعه والاعتداء عليه، وهذا ما أقصده بالفكر الوحشي، أو تلك الهويات النقية الصلبة القاتلة التي تحدثت عنها. ورداً على الأستاذ سعيد الغامدي، لا أعرف أحداً من وهج وإشعاع إدوارد سعيد الآن، لا في أمريكا ولا في أوروبا، وبالتالي هو بالفعل خسارة كبيرة، ولكن أضيف: إن إدوارد سعيد من أكثر من انتقد المجتمعات العربية والسلطات العربية، كان يمارس ما يسمى بالنقد المزدوج.. ينتقد الثقافات الاستعمارية والغربية، لكنه لم يوفر أحداً في الثقافة العربية، وعنده أطروحة، يقول: إن الرواية سقفها وطيء،

وسيظل سقفها كذلك لأن هناك من يحرس السماء والأرض وبالعنف.. وسيظل إلى أن تتغير هذه الصورة في المجتمعات العربية.. وشكراً للجميع.

■■ الأستاذ محمد العباس:

الورقة طويلة ولم يتسع الوقت للتدليل، ولكن سأعيد ضبط اصطلاح مهم على مستوى الورقة.. نحن نتحدث عن العلامة الأهم في المفهوم الدلالي لمفهوم المجتمع المدني كما حددها جرامش، وهي انفجار التناقضات.. كل مجتمع ينفجر فيه المتناقضات - الثقافية على وجه التحديد - وهناك قوى بعد أن سيطرت على الفضاء السياسي والفضاء الاجتماعي تحاول أن تسيطر على الفضاء الثقافي، لأنه هو المنطلق للتغيير.. أعتقد أن الورقة بكل ما طرحته من أفكار، وكل ما تم استعراضه، موجود عليه إجابات بما فيها سؤال الدكتور أبو ملحة، ورواية علي الدميني بالتحديد مقروءة كفضاء للسجن وللمناضل السياسي في طوره الرومانسي، وفي طوره الحقيقي.. وشكراً.

■■ الأستاذ محمد الحرز:

سوف أنطلق من فكرة مهمة جداً، طرحها الدكتور معجب الزهراني، وهي أن هشاشة الفكر الفلسفي هي أكثر إشكالية تعيشها ثقافتنا المحلية.. نحن هذا الجيل نتاج هذه الهشاشة، وهو ما ينطبق تماماً على ما طرحته الأستاذة سهام القحطاني بأن هناك فوضى في المصطلحات، تأكيداً هذا ينطبق على الخطاب النقدي المطروح.. هذه الفوضى تتجلى تماماً في هذه الهشاشة.. الآن ربما هذه التحولات تنبئ عن حالة من طرح الأسئلة في هذا المجال، ويبدو لي أن هذا هو الأهم، وهذه هي القضايا التي ينبغي أن تكون جزءاً من الهم النقدي والثقافي.. وشكراً.

■■ الأستاذ علي الشدوي:

قد أعترض عما عرض الدكتور معجب، وتكلم عنه الأستاذ محمد، فيما يتعلق بالفكر الفلسفي، فالفكر الفلسفي في مثل وضعنا سيكون كارثة.. نحن نحتاج المنهج العلمي، نحتاج إلى العلم ولا نحتاج إلى الفلسفة الآن.. لا يفتت المعتقدات التقليدية إلا المنهج العلمي وليس الفكر الفلسفي.. هذه ليست فكرتي أنا، ولكنها فكرة كل من كتب عن الفلسفة اليونانية، فأفلاطون وأرسطو وغيرهما ما أتوا إلا بعد فلاسفة الطبيعة، لذلك أن يكون لدينا فكر فلسفي ونحن على ما نحن عليه الآن سيتحول إلى نقمة وليس نعمة، لأن الفلسفة لا تكون ولا توجد إلا في المجتمعات المتعاقبة، لسنا بهذا التعافي.. نيتشه يتحدث عن الصحة الاجتماعية للشعب، فإذا كانت هذه الصحة على غير مايرام سيتحول الفكر الفلسفي إلى أن يزيد من آلام ذلك الشعب.. نحن نريد أولاً أن نكون سعداء، ثم نتعامل بالفكر والمنهج العلميين، ثم فيما بعد نتفلسف.. د. ميساء، الكتب التي ذكرتيها هي تقريباً تصدر عن مفاهيم واحدة، لأن التصورات الفكرية لكل هذه الجماعة هي تقريباً تصورات واحدة، ولذلك لا نجد تبايناً، حتى لو اختلفت اللغة.. د. أسامة، أحاول أن أحلل، ربما مهمة الباحث هي أن يتأمل وأن يحلل، فهو لا ينبه ولا يهول.. ومشكلتنا أن الذي يؤثر علينا هو غير المهم وليس المهم.. كتب كثيرة تصدر عندنا في الساحة وهي للأسف لا تثير أي ضجة، د. لمياء، صحيح، معك حق، الخطاب المضاد للرواية لا ينطبق فقط على الخطاب المضاد للرواية، ولكن على الخطاب المضاد للإبداع أيضاً، فهذا الخطاب يعتمد على نصوص مؤسِّسة، هذه النصوص تجعل من الذهاب للمسرح أو إلى السينما، أو قراءة رواية، أو قصة حديثة، تجعله من باب تضييع الوقت، لأن هناك نصوصاً مؤسسة ينبغي أن تحترم.. أ. عبد خال، مثلما ذكرت سابقاً، فأنا أحلل وأتأمل وأفكك وأحاول أن أبحث عن هذه المفاهيم، وأعتقد أن مثل هذه الجماعات تحاول أن

تئد الآخر، لا تتحاور معه، ومن ثمَّ على المرء أن يظل محايداً أثناء الكتابة، وهذا أفضل على ما أعتقد.. د. يوسف العارف، صحيح، وأقول جزاه الله خيراً، لأنه اجتز هذه النصوص لكي يقرأها الناس، وأذكر أن أصدقاءنا في الجامعة كانوا يقولون: ما عرفنا شعر الحداثة إلا من كتاب الحداثة في ميزان الإسلام.. وشكراً لكم جميعاً.

■■ رئيس الجلسة:

وفي الختام الشكر للجميع مداخلين ومشاركين، والآن نقدم الدروع التذكارية من نادي جدة الأدبي الثقافي للمشاركين، وشكراً لكم، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

* * *

ملتقى قراءة النص

الخميس 1430/3/29هـ - 2009/3/26م

الساعة 7.00 مساءً

اليـوم الثاني

الجلسـة الثامنة

(شهادات روائية)

■■ رئيس الجلسة: د. حسن النعمي

■■ المشاركـون:

- أ. طالب الرفاعي
- أ. محمد الغربي عمران
- أ. يوسف المحيميد
- أ. عبده خال

■■ **رئيس الجلسة:**

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين محمد بن عبدالله..

نرحب بكم في هذه الجولة الأخيرة المختلفة شكلاً ومضموناً.. هذا المساء وفي هذه الجلسة التي ستعيد للحياة مجازاً أصحاب النص، بعد أن أمتناهم في الجلسات السابقة، فحواركم الآن ليس مع النص، إنما مع منشئ النص، وأحسب أن هذه المداخلات ستكون مكملة لمشهد هذه الحلقة النقدية المهمة في سياق الرواية في الجزيرة العربية.

اسمحوا لي أولاً أن نبدأ مع الأستاذ طالب الرفاعي من الكويت، واسمحوا لي أيضاً أن أقدم لكم بعضاً من سيرته الذاتية قبل أن نستمع إلى حديثه حول تجربته وحول تمركزه في المشهد الروائي في الكويت:

«ولد عام 1958، وهو حاصل على البكالوريوس في الهندسة المدنية من جامعة الكويت في عام 1982، وحاصل على جائزة الدولة في الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية.. بدأ الكتابة الأدبية أثناء دراسته الجامعية في منتصف السبعينيات. ونشر أول قصة قصيرة في جريدة الوطن الكويتية في عام 1978م، وكتب عموداً ثقافياً في جريدة القبس منذ 1991م، حتى عام 2001م، وهو كاتب في الصفحة الثقافية لجريدة الحياة اللندنية منذ عام 1999م، وكاتب عمود ثقافي أسبوعي بجريدة الجريدة الكويتية منذ عام 2007م، وله من المجموعات القصصية «أبو عجايج طال عمرك»، «أُغمض روحي عليك»، «مرآة الغبش»، «الرواية ظل الشمس» ومجموعة «حكايات رملية»، ودراسة «البصير والتنوير.. رجل وقضية».. له أيضاً من الروايات «رائحة البحر» وآخر رواياته «سمر كلمات» وله غيرها من الروايات والمجموعات القصصية.. كاتب متعدد بهذا الثراء، لا شك أن له تجربة تستحق أن نستمع إليها، فليتفضل:

■■ الأستاذ طالب الرفاعي:

أيتها السيدات، أيها السادة، أسعد الله مساءكم بكل خير.. بداية أتوجه بالشكر الجزيل للإخوة في نادي جدة الثقافي الأدبي على دعوتهم الكريمة، وفي الحقيقة دائماً أردد: إن هذه الملتقيات، إذا كان له جدوى حقيقية، فهي لقاء الأصدقاء، والتواصل مع صداقات جديدة تشكل زاداً للقلب في الأيام القادمة، فشكراً لنادي جدة.

إخواني، أنا موزع ما بين الحياة والكتابة، كبندول الساعة، فكلاهما يؤدي إلى الآخر.. كتابة الحياة، وحياة الكتابة، نشأت في بيت متواضع من عائلة أقرب إلى الفقر منها إلى الغنى، تستتر بثوب الكفاف.. كنا أربعة، أختي الأكبر، وترتيبي الثاني في أخوين، ووالدي كان إمام مسجد صغير، يقرأ القرآن الكريم، وبالكاد يعرف عمليات الحساب، ووالدتي امرأة أمية لا تقرأ ولا تكتب، ولم يكن للكتاب أو للجريدة، أو للوحة التشكيلية حضور في هذه البيئة على الإطلاق، إلى أن دفع بي القدر إلى القراءة، فبدأت أقرأ، وكان أول كتاب قرأته في حياتي هو رواية الأم لمكسيم جوركي، ترجمة سامي الدروبي، وعن دار التقدم في موسكو.. هذا الكتاب كان منعطفاً كبيراً وجاداً في حياتي.. كنت طفلاً صغيراً وأعيش في منطقة اسمها شرق بالكويت، وعائلتي محافظة جداً.. المرأة ملفوفة بالسواد، و«شرق» منطقة تقع على البحر، فحياتنا كانت معلقة بالبحر، نلعب فيه ونصطاد السمك.. كان البحر متعتنا اليومية إلى جانب لعب الكرة.. بعد قراءة مكسيم جوركي، وجدت متعة أخرى.. إذ وجدتني في موسكو، وفي بطرسبرج، وهناك أمر اسمه العمال وثورة العمال وما شابه ذلك.. القراءة كانت بساطاً جميلاً، حملني إلى سماوات وإلى أراضين وإلى حيوات ملونة، لم أكن لأحلم بها،. حيوات ساحرة، حيوات تضيف حياة متجددة لحياتي.. حيوات تفتح العين والقلب على متسع كبير من التجربة الإنسانية، ولهذا جئت إلى الكتابة من بوابة

القراءة، قرأت، وبدأت بالأدب، وتصادف أن هناك تجمعاً إنسانياً مؤمن بالحرية والديمقراطية والعدالة، ويؤمن بحق المرأة في الحياة، ويؤمن بالطفولة.. مجموعة من الأصدقاء رتبوا لي مجموعة من القراءات، وبالتالي لم أتخبط في قراءاتي، بدأت بالأدب الروسي وقرأته قراءة منظمة، ثم أخذوني إلى الرواية الأوروبية، ثم الرواية الأمريكية، ثم اتجهت إلى الأدب العربي، وكنت أقرأ بشكل كبير، وكنت بدأت القراءة في سن متأخرة، وقتها كان عمري أربعة عشر عاماً تقريباً، فكانت قراءاتي تمتد من عشر ساعات إلى أربع عشرة ساعة في اليوم.. كانت القراءة بالنسبة لي متعة كبيرة لأن تكون كاتباً.. هذا الهاجس في مرحلة الشباب يكون جميلاً، حينما يعتقد الشاب أن بإمكانه أن يكون كاتباً، وأن يكون محرراً، ومدافعاً عن حقوق من لا صوت له.. عُبِّئت بشكل أو بآخر بهذه الأفكار، وبدأت أكتب القصة القصيرة وأنا مليء بهذه الأفكار.. جئت إلى الأدب مؤمناً، ولازلت، بوظيفة الأدب الاجتماعية، وكان كتاب ضرورة الفن من أكثر الكتب التي أثرت في حياتي، وهو كتاب قديم.. بدأت بكتابة القصة القصيرة، وهي فن خلاب وجميل، ولكنه مخاتل وماكر، ولا أرى أن أحد أسباب وجود الرواية بهذا الكم الكبير، والأعداد التي تكاد تكون يومية.. يومياً هناك رواية جديدة.. جزء أساسي من الاتجاه للرواية، أنها أسهل بكثير من القصة القصيرة، لأن القصة القصيرة فن صعب جداً، وبحاجة إلى كاتب يمتلك عين الصقر، لكي ينفذ إلى طبقات المجتمع، ولكي تكون له قدرة على أن يكون محللاً، على أن يكون صادقاً، على أن يكون مؤثراً.. على أن يكون حميمياً.. أجمل ما في الأدب أنه يقدم متعة، وحينما تنتهي المتعة ينتهي الأدب، وفي أي رواية عظيمة إن لم تكن قراءتها متسببة في خلق متعة ما، فلا تدخل ضمن مسمى الأدب، ويكفي مصر أن يكون فيها أديب مثل نجيب محفوظ، يحلق في أرجاء الدنيا.. نجيب محفوظ يعرِّف بمصر، وليست مصر هي التي تعرف بنجيب محفوظ، ويكفي فلسطين أن بها محمود درويش.. ويكفي، ويكفي، ويكفي.. أياً كانت علاقتنا

بالبحر ستبقى «الشيخ والبحر» لأرنست همنجواي موجودة، وأياً كانت علاقتنا بالشمال والجنوب الأمريكي فـ «عناقيد الغضب» لجون شتاينبيك ستبقى، وصحيح أن عبدالرحمن منيف ذهب للقاء ربه، ولكن «مدن الملح» ستبقى، وللأسف فإن الملح في ازدياد في هذه المدن.. قرأت رواية لكاتب أرجنتيني اسمه «أرنستو سباتو» عنوانها «ملاك في الجحيم» وأسرني وجود الكاتب باسمه الحقيقي في النص.. وجوداً متفاعلاً، وجوداً معتدلاً، وجوداً مأزوماً، وجوداً حقيقياً كأي شخصية روائية.. هناك الكثير من الكتاب الذين تأثرت بهم، ولكن هناك كتاباً حفروا في عالمي، أنا عاشق لدوستويفسكي، ووليام فوكنار، وسباتو، مع أن الأخير كاتب مقل.. وعلى مستوى القصة القصيرة أنا عاشق لزكريا تامر، ود. يوسف إدريس.. هناك أناس حينما تقرأ لهم يستطيعون أن يتركوا بالفعل أثراً في قلبك وفي وعيك وفي وجدانك وفي قلمك، ولا تستطيع أن تجد فكاكاً من هذا الأثر، لسبب بسيط، أنك في لحظة الكتابة موزع بين قوتين: الإرادي واللاإرادي.. الوعي واللاوعي، فأنت تأتي بفكرة واضحة المعالم لكي تكتبها، ولكن أثناء الكتابة، يتسرب اللاوعي، وأحياناً يكون أقوى من الوعي، ولهذا تنتهي في منطقة، وأنت في ذهنك أن تنتهي عند منطقة أخرى، وتكتشف أنك اتجهت إلى منطقة مخالفة تماماً.

بدأت كتابة الرواية، برواية اسمها ظل الشمس.. في الأساس أنا مهندس مدني، وعندما تخرجت من الجامعة كان أمامي أن أعمل بالقطاع الحكومي بالكويت، ولكنني فضلت القطاع الخاص. والكويت دولة بداخلها نحو مائة جنسية، والكويتي لا يقبل الاشتغال بالأعمال الحرفية، ومن ثمَّ انكشفت على تجربة ثرية بموقع عملي من خلال احتكاكي بالعمال، وهم من كل الدول العربية، ومن كل دول آسيا، وجميعهم لديهم مشكلة، يأتون إلى دول الخليج محملين بأحلام الغنى، وأغلبهم في الحقيقة لا يحمل إلا الموت والوجع في حيواتهم.. أنت تدفع ضريبة كبيرة حين تكون غريباً، حينما تكون خارج بلدك فأنت حين تخطو تخطو في الهواء، لن تجد أرضاً تسند خطوتك

حينما تكون خارج بلدك، وجودك في بلدك يجعلك مرفوع الهامة بشكل أو بآخر.. الغربة قاتلة، ولكن غربة الموقع قاتلة أكثر.. حضرت حالات موت أمام عيني في موقع العمل، ووثقت ذلك في كتاباتي، فأنا أحب العمال والناس البسطاء، فيهم شيء يسحرني، فمازلت إلى الآن يستوقفني دكان الخياط حين أمر عليه.. تأسرني هذه النماذج، لازلت أحب المطاعم الفقيرة، هل لأنني بالأساس قادم من طبقة فقيرة، وبالتالي هناك شيء ما لايزال بقلبي، يشدني إلى هذه الأماكن؟.. هل لأن هؤلاء الناس البسطاء يمثلون جزءاً من حياتي؟.. تأسرني، أيها الإخوة والأخوات، البساطة في كل شيء.. حاولت في رواية «ظل الشمس» أن أكتب تجربة مدرس مصري، وطالب الرفاعي موجود باسمه الحقيقي، وفي رواية «رائحة البحر» تكلمت عن المجتمع الكويتي ما بين الأربعينيات والتسعينيات، بتشكيلة هذا المجتمع، بنفي الآخر، بمعاناة المرأة القاتلة.. أنا عاشق المرأة، لأن أكثر شخص أثر في حياتي هو أمي – رحمة الله عليها – وقد تعلمت من أمي، المرأة الأمية، ما لن أتعلمه في أية جامعة، ولازالت حتى هذه اللحظة – رحمة الله عليها – أتعلم منها، وأستذكر منها، فوالدي – رحمه الله – حين تزوج والدتي كان فارق السن كبيراً بينهما، هو عنده ابنة من زوجته الأولى، أكبر من أمي، وليس في صندوق رأسي صور لعلاقة حيوية بوالدي، لأن فارق السن كبير، ولأنه كان، فضلاً عن ذلك، رجلاً شرقياً، وقاسياً في معاملته لوالدتي، فانتحيت إلى جانب أمي، تربيت في حضنها، ووعيها، وصدرها، ومحبتها، وعشقها، ومعاناتها.. حضور إلى جانب هذه المرأة أوجد عندي موقفاً متعاطفاً مع المرأة في كل مراحل حياتي، وأحمد الله أن رزقني الله ببنتين، وليس عندي ذكور، وكأن الصورة الأخرى تقول: أنت تعشق المرأة فعليك أن تكون حقيقياً، وأزعم أنني بحمد الله على علاقة جميلة جداً.. ببنتي.. ابنتي الكبرى على وشك الحصول على الدكتوراه في الإعلام، والصغرى لايزال عمرها نحو سبع سنوات، وكلتاهما صديقتي.. الكبيرة والصغيرة، وأتعلم منهما مثلما تعلمت من أمي، وأنا سعيد بذلك

ومصاحبتي لفادية الصغيرة تجعلني أصاحب العالم الجديد، وأعيش طفولة جديدة، ونظرة جديدة للعالم، مثلما كانت الكبرى فرح، فحينما ذهبت إلى أمريكا للدراسة، وكنت أذهب معها إلى المكتبات لشراء الكتب.. وحينما دخلت المكتبة في جامعة كلورادو، وجدتها ليست فقط مكتبة، ولكنها حياة كاملة، ففيها مطعم، ومسرح، ومحلات لبيع الثياب وأشياء أخرى فضلاً عن بيع الكتب.. وكانت تأتينا الأسئلة: لأي سنة دراسية تريد الكتب؟ هل تريدها جديدة أم مستعملة؟.. وهل تريدها بغلاف مقوى أم بغلاف عادي؟.. هناك هوة فكرية بيننا وبينهم، وليس الأمر كما نعتقد بأنهم أمة متفسخة ونحن لازلنا محافظين هناك هوة معرفية بيننا وبينهم، فآخر إحصاءات الأمم المتحدة تقول: إن الشخص الأمريكي يقرأ بمعدل سبع صفحات في اليوم في حين يقرأ الإنجليزي ست صفحات، والعربي يقرأ في السنة أربع صفحات، ولهذا نحن في واد والكتابة وتوزيع الكتب في واد آخر.. فقط إخواني، فإنني الآن أكتب رواية هي أقرب ما تكون إلى ما يسمى برواية التخييل الذاتي، ففي «سر كلمات» أنا موجود باسمي الحقيقي، وزوجتي موجودة باسمها الحقيقي، وكذلك ابنتي.. وفي هذا العمل أعيش علاقة ملتهبة.. قد أسبغ عليَّ أستاذنا الكبير الدكتور عبدالله إبراهيم صباحاً بكثير من كرمه، وأتمنى أن أكون عند حسن الظن وأتمنى أن أكون قادراً دائماً على أن أقدم شيئاً حقيقياً، لأنني أعرف أن الأدب ليس فسحة، ليس نزهة.. وما أفهمه أن من يريد أن يكون أديباً، يكون كالقابض على جمرة، يواجه العالم، ويتحمل ما يترتب على هذه المواجهة.. كان من الممكن أن أكون مقاولاً وأكسب كل شهر عشرة آلاف دينار، ولم أكتب يوماً مقالاً وكتبت بقلم المهندس طالب الرفاعي، لأن هناك جامعات تخرج المهندسين، ولكن تعجز جامعات العالم عن أن تخرج روائياً أو كاتباً، إن لم يكن هو بالأساس ينضوي على بذرة أن يكون كاتباً.. شيء كبير أن تكون كاتباً، وأن تكون كاتباً بشيء أو بآخر يعني أن تكون لساناً لمن لا لسان لهم، ولهذا اتفقت مع الدكتور سلطان القحطاني،

وقلت: إنني أؤمن بالتغير الاجتماعي، وأؤمن أن هذا الحراك الأدبي في عالمنا العربي، وبخاصة في الخليج، بالتأكيد وفي مستقبل قادم إن شاء الله سيؤدي إلى شيء حقيقي.. في روايتي الجديدة أنا موجود فيها باسمي وكذلك زوجتي وابنتيَّ، والروائي إسماعيل فهد إسماعيل، والمحامي محمد المساعد الصالح ووالدتي ووالدي وأختي بأسمائهم الحقيقية، ولكن هناك متخيل روائي ضمن هذه اللعبة.. هي ليست سيرة ذاتية، لأن السيرة الذاتية تكتب للعظماء والمعروفين والمشاهير والكبار.. هؤلاء يؤرخون لحيواتهم بتواريخ معينة، وبأسماء معينة، وبمدن معينة، وبحوادث معينة، وبالتالي هم مسؤولون عن هذا.. عندي فيها علاقة مع فتاة جميلة جداً، وأنا سعيد في هذه العلاقة، والمفارقة أن هذه الشخصية وهذه العلاقة قمنا بها أنا وزوجتي.. وبعد أن انتهت الرواية - ويعرف ذلك الدكتور إبراهيم - جاءت المكالمات لزوجتي تحضها على البحث عن سمر أو ريم وعلاقة زوجك بهما.. وهي شخصيات متخيلة، وهذا يأخذك إلى منطقة أخرى، كيف يستطيع الأدب أن يكون فاعلاً بحياة الناس.. نحن نكون على يقين حينما نجلس أمام جهاز، ولكن المنظر المؤلم في الفيلم يبكينا، لأن الهاجس يُكسر بيننا وبين الفيلم، ونعيش هذه المغامرة بدون مخاطرة.. هذه عظمة الفن، فالفن يعطيك القدرة على أن تعيش مغامرة بدون مخاطرة.. وشكراً لكم.

■■ رئيس الجلسة:

ننتقل الآن إلى الأستاذ محمد الغربي عمران، وشاكراً في الوقت نفسه الأستاذ عبده خال الذي آثر أن نبدأ بإخواننا قبل أن نبدأ بالزميلين الكريمين.. فالأستاذ محمد الغربي عمران كاتب قصصي وروائي من اليمن، وهو يمثل تجربة مهمة في سياق الرواية اليمنية.. هو رئيس نادي القصة في اليمن، وأمين العلاقات الداخلية باتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، وله من الروايات ما هو مطبوع وما هو تحت الطبع، وله مجموعات قصصية:

«الشراشف 1996م»، «الظل العاري 1998م»، «حريم أعزكم الله»، «ختان بلقيس»، «منارة سوداء»، ثم رواية صادرة في 2009، بعنوان مصحف أحمد والآن مع الأستاذ محمد الغربي عمران، فليتفضل:

■■ الأستاذ محمد الغربي عمران:

في البداية الشكر لنادي جدة الأدبي، وللدكتور حسن النعمي، والشكر لمحبتكم.. لدي كلام عن تجربتي مناقض لما جاء به طالب الرفاعي، فأنا برلماني سابق، وذكرني بطرحه الجميل..

ما يشبه التجربة

محمد الغربي عمران

قد يختلف البعض حول بداية الرواية اليمنية.. بعد أن ظل الباحثون على يقين من أن رواية (سعيد) لمحمد علي لقمان الصادرة عام 1939م هي الرواية اليمنية الأولى، جاء من يؤكد أن رواية (فتاة قاروت) للأديب أحمد عبدالله السقاف الصادرة في عام 1927م هي الرواية الأولى، وهنا قد يثار جدل حول فتاة قاروت كونها لمهاجر يمني حضرمي هاجر إلى أندونيسيا عام 1908م.. وهناك أصدر ثلاث روايات.. مثله مثل العديد من اليمنيين الذين اتسمت حياتهم بالهجرة والتنقل وأشهرهم الأديب الكبير علي أحمد باكثير.

وهنا لا يتسع المجال للخوض في الريادة الروائية في اليمن، بقدر ما أردت التدليل على أن الهجرة والاغتراب قد أخذت حيزاً كبيراً في فضاء الأدب اليمني.. خصوصاً في الأعمال الروائية.. فإذا كانت البدايات الأولى قد حيكت فصولها بعيداً جداً عن الوطن، فإن الأدب اليمني اتسم بالحنين إلى الجذور، كما أن تأثيرات الهجرة والاغتراب ظلَّت القاسم المشترك لجل الأعمال الروائية.

الهجرة الخارجية إلى شرق آسيا.. أو إلى شمال شبه جزيرة العرب.. وشرق أفريقيا أو إلى أمريكا وأوروبا.

والقسم الثاني.. الهجرة الداخلية من الريف إلى المدينة.. فإذا حاولنا رصد هجرة الروائيين اليمنيين إلى خارج الوطن، سندرك أن الرائد الأول محمد عبدالله السقاف لم تكن هجرته حالة وحيدة.. فمثله باكثير.. أندونيسيا مصر.. الزبيري باكستان.. السودان.. محمد عبدالولي أثيوبيا.. أحمد زين السعودية.. حبيب عبدالرب السروري فرنسا.. محمد زيد فرنسا.. عبدالناصر مجلي أمريكا.. والعديد ممن يكتبون من مهاجرهم.. وعدد آخر يختار مواضيع من مجتمعات هجرته بعد أن عاد إلى أرض الوطن.. أما الهجرة داخل الوطن.. من الريف إلى المدن، فجل من أنجزوا أعمالاً روائية قد صوَّروا أجواء الانتقال من الريف إلى المدينة.

ولهذا سنجد أن نسبة كبيرة من الروايات اليمنية تعالج أوضاع الهجرة وتعالج هموم الفرد في الاغتراب، فمثلاً محمد مثنى في روايته (وسام الشرف) والتي تعالج الأثر النفسي والاجتماعي على المهاجر العائد بعد سنوات من الهجرة متنقلاً من بلد إلى بلد.. وهكذا هي رواية (المكلا) لصالح باعامر حين يرصد الاغتراب داخل الوطن.

عبدالله باوزير في سفينة نوح
محمد محمود الزبيري في مأساة واق الواق
أحمد المعلمي في غرباء في أوطانهم
علي محمد عبده في مذكرات عامل
وجدي الأهدل في فيلسوف الكرنتينة
أحمد عبدالله فدعش في جذور لا تموت
سامي الشاطبي في كائنات خربة
إبراهيم إسحاق في صنعاء الوجه الآخر
نادية الكوكباني في حب ليس إلا

علي المقري في مطعم أسود رائحة سوداء

محمد أحمد عبدالولي في صنعاء مدينة مفتوحة والأرض يا سامي

لن آتي بجديد حين أصف الرواية اليمنية بأدب الهجرة والاغتراب.. وما يثير عجبي أن أقلاماً كثيرة قد تناولت اتجاهات كتَّاب الرواية في اختيار مواضيعهم الروائية.. فمن تناول المدينة في الرواية اليمنية.. أو المرأة.. أو الجنس.. والريف.. إلا أن موضوع الهجرة والاغتراب لم يتم دراسته في الرواية اليمنية.. وحين أبحث في ذاتي عن أفكار روائية.. فإن أول ما يتبادر إلى ذهني من مواضيع معاشة.. هي قضايا الهجرة والاغتراب.. والهجرة بشقيها الهجرة إلى خارج الوطن.. أو داخل الوطن.. وما ينتج عنه من تأثيرات نفسية واجتماعية واقتصادية.. ومن أحاسيس الاغتراب عن محيط الفرد.. وذلك مدخل.. لأنتقل إلى ما يشبه التجربة.

بدايةً مؤثرات تجربتي تعود إلى مرحلة الطفولة الأولى كإبراز مؤثر الهجرة والاغتراب.. والرحيل المتكرر عن الوطن.. والذي مثلت القرية في التجربة محورها.

أن تعيش طفولتك بين جبال باردة.. حيث مساكن قريتك.. على ارتفاع شاهق تجاوز زرقة السماء.. لتأتلف بمحيطك في طبيعة نشوى.. إلى أفراد يفكرون ويتعاملون بفطرتهم.. كل شيء هناك محتفظ ببكارته الأولى.. أن تندمج مع كل كائن يحيط بك من عصافير وحيوانات مستأنسة برية.. ونباتات إلى أمطار.. ونجوم.. أن تعتقد ولعدة سنوات أن ما يحيط بك من جبال هي كل الأرض.. وأن ما خلفها بحر خاص بالشمس.. حيث تغطس هناك لتعود وقد تخلصت من شوائب نهار مضن.

في طفولتي فتحت مداركي على سطوة شيخ القرية.. تحالفه مع الفقيه.. نشوب الخلافات مع قرى مجاورة.. قتال شرس.. أحداث النهب

والسلب.. مناظر العائدين من المعارك وقد حملوا ما نهبوا من أثاث.. يزمون المواشي والدواب المنهوبة.. يدخلون القرية تحفهم زغاريد النساء.. تتبعهم حكايات مروعة من مواقع القتال.. وأساليب حرق لممتلكات وهدم الدور.

وفي مواسم الحصاد يخيم (الدواشين) في ساحة القرية بنسائهم وأطفالهم وبهائمهم.. يعرضون خيولهم وجمالهم للبيع والمقايضة.. وبعض مشغولاتهم الحرفية للبيع.. أقوام لا نعرف من أين يأتون.. يقضون أياماً ثم يرحلون إلى المجهول.

كل شيء ببكارته الأولى.. لم يكن يومها قد وصلت الأجهزة المنزلية.. ولم نعرف الكهرباء بعد، أو المعدات الزراعية.. أو العربات.. ولم تكن الطرق قد أوصلت.. كل شيء موروث وتقليدي.. من أدوات زراعية.. إلى التداوي بالنار والأعشاب.. إلى طريقة التعامل والعلاقات بين الأفراد.. إلى عادات الزواج ومناسبات الأفراح والأتراح.

هكذا كانت طفولتي الأولى.. حتى اكتشفت ذات يوم أن تلك الجبال العالية.. والوديان الغائرة ليست كل الأرض.. وأن هناك بلاداً وقرى ومدناً.. وبشراً كثر.. كان ذلك يوم رحلت من القرية على ظهور البهائم.. كنا مسافرين إلى بلاد قالوا: إن اسمها السودان.. لم أستوعب ما أنا فيه.. ليالي وأيام بلغت العشرين تسير بنا البهائم عبر مسالك بين الجبال حتى وصلنا إلى مدينة عدن.. بحر من المياه فوق ما يتصوره عقلي.. عربات.. كهرباء.. أزياء.. حوانيت.. بشر بمختلف سحناتهم.. عساكر الاحتلال البريطاني بأزيائهم في كل مكان.. مراوح تدور فوق رؤوسنا.. أتأمل كل ما حولي في ذهول وصمت غير مصدق.. ركبت الطائرة.. حلقنا وسط السحب.. كنت أعتقد أن ما أعيشه ليس حقيقياً.. حلم.. مجرد حلم.

وفي الخرطوم غرقت حواسي في مجتمع غريب عن مجتمع قريتنا..

هنا اختلف كل شيء.. لا جبال.. لا حروب.. لا نهب أو سلب.. لا شيخ.. وكوني أجنبي دخلت مدرسة مسيحية أهلية.. حصة الموسيقى.. أصدقاء من السود والبيض جداً.. أسماء عجيبة (بلاي) (سكرس) (رفائيل).. حين أعود إلى البيت من المدينة أجراس الكنائس تختلط بأصوات الآذان.. ثلاث سنوات بعدها عدت إلى قريتي من جديد.. كنت أحدِّث أقراني عما شاهدت عن ملامحهم.. ملابسهم.. عن سحناتهم.. لهجاتهم.. عن أعراسهم.. حفلات الموسيقى.. السينما.. الأنوار.. الطائرة.. البحر.. أحاول أن أصل إلى عقولهم بما شاهدته.. فقط هي دهشتهم.. عيون وأفواه فاغرة.. وأنا أحكي وأحكي عن الفاكهة.. قناني البيبسي.. أكواب الشاي.. عرائس الميلاد المصنوعة من السكر.. عن الرقص الأفريقي وعن وعن.. في تلك السنوات كانت الحرب الأهلية في اليمن لاتزال مستعمرة.. بين الملكيين والجمهوريين كانت حرب تصفية الحسابات الإقليمية على ساحات صنعاء.. وكانت النشرات والكتب الماركسية من الصين والشعارات القومية تتدفق على صنعاء.. معارك شرسة بين سكان اليمن الذين انقسموا بين مؤيد لعودة النظام الملكي.. ومدافع عن الثورة والجمهورية.. قبائل اليمن هي وقود ذلك الصراع.. فلا توجد قبيلة إلاّ وأعلنت موقفها.. وكانت قبيلتنا قد انقسمت على نفسها.. لتدور معارك بالدبابات في جبالنا، ولتدخل الأسلحة الهجومية والقنابل اليدوية إلى بيوتنا.. دمرت قرى وهجرت أخرى.. هاجرت مع من هاجر إلى الحجاز.. لم تكن هجرتي مع من هاجر لموقف سياسي.. بل هرباً من الحرب والفقر.. وفي مكة عملت.. وواصلت تعليمي في الفترة المسائية.. ثم انتقلت إلى المنطقة الشرقية من العربية السعودية (الخبر).

انتصرت الجمهورية.. وقبل ذلك رحل المستعمر من عدن وبدأت اليمن بالاستقرار.. تصالح النظام الجمهوري مع جيرانه.. إلا أن الحرب عادت هذه المرة إلى حدود عدن وصنعاء.

بين سنوات مكة والخبر كانت أولى مطالعاتي الروائية، كنت مسحوراً بمؤلفات (سومرست موم) والرواية السوفيتية.. وكان الأدب المترجم قد أخذني معه إلى عوالم جديدة.. البؤساء.. والروايات البوليسية لأجاثا كريستي.. وعشرات الروايات العربية.. عوالم لا يراها من أعيش معهم.. قراءة الرواية، جعلتني نوعاً ما غريباً في وسط من أعيش معهم.. ينظرون إليَّ بشيء من الريبة، حول أفكاري خصوصاً.

عدت إلى اليمن بعد سنوات.. أكملت دراستي الجامعية.. بدأت بكتابة المقالة الاجتماعية.. في الوقت الذي كان صديقي المهاجر أحمد عايض عمران قد عاد من الظهران بعد إكمال المرحلة الثانوية إلى صنعاء.. وكان يقرض الشعر.. ويكتب القصة القصيرة.. إلا أن إحدى قصصه الجميلة قد تتناول فيها إحدى شخصيات قريتنا.. وهي فتاج غريبة.. لا أحد يعرف من أين قدمت.. كانت تملك حيزاً من قبح الملامح.. قصيرة القامة.. تعمل خادمة في المنازل.. يعاملها الجميع بشيء من الدونية حتى ماتت.. إلا أن قصة أحمد قد أحيتها من جديد وغاصت في تلك الشخصية لتبرز الجوانب الإنسانية.. ولتجعلها في مكانة الإنسانة الجيدة.. بحيث يدفع القارئ إلى أن يعيد اكتشافها من جديد.. جعلني أحمد بقصته أقف موقف المتأمل.. كيف أنه غير بداخلي ما كنت قد نشأت عليه لأكتشف جواهر الأمور.. والأجمل أنه أعادني من جديد إلى القرية.. إلى ذلك العالم المعزول المحاصر بجباله المنزوي بعاداته.

بدأت أعيد اكتشاف القرية بداخلي.. أكتشف شخوصها.. علاقاتها.. سكانها.. بعضهم.. خلافاتهم.. حروبهم كانت قصة أحمد هي الشرارة.. أو هي الحجر التي عدلت من سير دولابي.. اكتشفت أن بإمكاني كتابة القصة.. وأن حياة الطفولة الأولى لاتزال بداخلي.. وأن قريتنا هي منجم بكل أبعاده الإنسانية والوجدانية.. كتبت أولى قصصي.. وكانت طويلة نوعاً ما..

أسميتها الانتظار.. فضلت كتمان ما كتبت.. أرسلتها إلى الصحيفة الرئيسية (الثورة) وكتبت على المظروف بريد القراء لأفاجأ بأنهم نشروها على صفحة كاملة في صفحة ثقافة وأدب.. وكانت أحداث القرية تدور في القصة.. وهكذا بدأت كتابة القصة.

استمررت في كتابة القصة.. قصص بنكهة الاغتراب.. أبطالها نساء مظلومات.. شخصيات هامشية، وكان المكان بالنسبة لي شخصية رئيسية.. والمكان مثله مثل الشخصيات القصصية.. المكان في قصصي دوماً له حضور قوي.. الجبال.. الوديان.. دور القرية.. المسجد.. المكان ظل يرتجب بداخلي.. تلك القرية المشنوقة في أعالي جبال السروات.

حين أزورها بعد أن وصلت إليها الطريق.. الهاتف.. خدمة الكهرباء.. المياه النقية.. لكنها ظلت بداخلي ببكارتها الفطرية.. ظلّت بشكلها تلك السنوات البالية.. بداخلي كعالم متفرد.. لا يشبهه شيء.. لم يتغير شيء.. أتأمل قريتي.. أقف أمام أسوار حصنها.. وسط عواصف أمطارها.. أعود إلى كتابها.. فقيه القرية.. الشيخ.. الإبل وعدة أشهر راعياً على سفوحها.. خضرة الوديان الغائرة.. أعيادها.. مقبرتها.. لحظات زفة العروس وسط المباخر وباقات الريحان.. النساء وهن عائدات من الاحتطاب.. وجلب الماء.

صدرت لي أولى مجموعاتي القصصية من دمشق، منشورات اتحاد الأدباء العرب بعنوان (الشراشف) ذلك الرداء الأسود.. الذي تختبئ بداخله نساء بلدي.. وكانت أيضاً قصصاً طويلة بعض الشيء، ثم توالت إصداراتي من القصة.. إلى أن نشرت قصة (مريم) تلك القصة التي تلخص معاناة فتاة قروية قُتل أبوها.. عانت الفقد بعد ذلك وعيرة المجتمع.. كانت وحيدة أبوها.. قال الناس.. ولو كان له ولد ذكر لأقتص من قتلته.. فكانت هي من أثبت أن المرأة ممكن أن تأخذ بثأر أبيها.. القصة لفتت انتباه أكثر من زميل وكان

القاص صالح البيضاني، والقاص الناقد زيد الفقيه أكثر الزملاء إقناعاً لي بإعادة كتابتها كرواية.

خططت أن أعيد كتابة مريم كرواية، كان الأمر بحاجة إلى جهد مضاعف، اكتشفت أنني لم أكن مخلصاً لكتابة الرواية، في ذلك الحين، كنت أتهيب الرواية.. وكانت القصة القصيرة بالنسبة لي متعة أعيش كتابتها.. هي شهاب يخترق السماء سريعاً.. متعة جريان الجدول بين الأعشاب.. كتبت القصة حتى المجموعة الخامسة.. أكثر من مائتي نص مطبوع.

حفزتني الرغبة في كتابة الرواية لأقرأ عدداً من الأعمال الروائية الحديثة، أن أقرأ تجارب أصحابها سألت نفسي لم لا أكتب.. كنت أشعر أني سأخون القصة القصيرة حين أكتب الرواية التي أحب معايشتها.. خصوصاً وأني أشعر بعكس ما يحدثني به الأصدقاء بأني صاحب نفس طويل في الكتابة.. وعليَّ أن أكتب الرواية، سنة مع الحوار مع الذات.. سنة لم أكتب أي قصة بالرغم من وجود عدد من الأفكار.. سنة من التوقف عن الكتابة.

أخذت أروض نفسي على كتابة الرواية.. أستحضر تجارب العديد من الكتب في كتابة الأعمال الروائية.. نجيب محفوظ.. عبدالرحمن منيف.. الطيب صالح.. رجاء عالم.. أحلام مستغانمي.. محمد شكري.. الغيطاني.. باموك أول براون.. زيد مطيع دماج.. محمد عبدالولي.. ماركيز.. وعشرات آخرين يخططون لكتابة أعمالهم قبل أن يبدأوا بالكتابة، إيزبيلا اللندي تقول بأنها لا تخطط لأعمالها.. وأنها تعتمد على الفكرة.. لتمسك القلم وتستمر في الكتابة دون تخطيط، حتى نهاية ما تريد.. كنت أبحث عمن يرشدني إلى الطريق الصحيح.. القصة القصيرة شيء سريع كالبرق.. والرواية جهد أيام وليالٍ طوال..

عدت إلى نهمي في قراءة الرواية.. أبحث عمن أتتلمذ على مؤلفاته..

قرأت باحثاً عن أستاذ.. عشق المكان.. كشخصية يمهد لي الطريق.. عدت من غربة المدينة إلى تلك الجبال العالية، إلى الحصن الذي كان يحتويني.. لكنني وجدته أنقاضاً بعد أن دمره زلزال الحروب بين الشطرين 179-1982م.. عدت أدراجي لأكتشف مرة أن ذلك الحسن بداخلي لايزال متماسكاً... وأن الحرب لم تحوله أنقاضاً. وأن ذلك المكان لايزال بكامل إطاره متماسكاً.. عدت إلى داخلي لأكتب أعمالي.. منها ما هو غير مكتمل.. ومنها ما هو مكتمل.. عدت لأنطلق من قرية وسط تلك الجبال العالية، الجبال المشرفة على أخدود البحر الأحمر.. الجبال التي دارت على قممها عشرات المعارك القديمة والحديثة.. وجدت نفسي ملتزماً بالتخطيط المسبق.. رسم الحيز الذي سأكونه.. أكوِّن شخصياتي.. أدوارها.. أداخل بين الأزمنة.. لم أجد أستاذاً بعينه حتى أتبعه.. لكنهم جميعاً مجودون.. أتصور العمود الفقري لموضوع عملي.. أحدد شخصياتي الفاعلة.. الأحداث المحورية.. الغاية التي سأصل بها من عملي.. لا أقرأ أي عمل أثناء فترة انشغالي بكتابة الرواية.. أقتطع وقتاً للكتابة بين ساعتين وأربع ساعات يومياً هجرت عشقي لبرامج التلفاز.. قللت من لقاء الأصدقاء.. هجرت متابعة معظم المنشاط الثقافية إلا ما كان مهماً.. تجاوزت صعوبة الانتظام.. لقد تحولت إلى نظام عبودي اختياري.. سنتان من الانضباط لإنجاز كل عمل، بالرغم من مغريات التمرد على النظام الذي وضعته لإنجاز عمل روائي.. بداخلي نداء مايفتأ يصرخ أن أتحرر من عبودية الرواية.. عبودية تقيدني يوماً بعد يوم أمام جهاز المحمول.

كانت كتابة الرواية قد غيرتني.. أصبحت كائناً شبه منظم، أعود من وظيفتي الإدارية منهكاً.. تركت القيلولة بعد العصر.. كنت في رهان مع نفسي.. هل سأحافظ على انتظامي؟ أصبحت مع الرواية إنساناً آخر.. ملتزماً بما أضعه على نفسي من برامج.. أحمل أوراقي أينما أذهب.. النظام

هو النظام أثناء كتابة الرواية مهما يتغير المكان.. عرفت بعد ذلك أنني أستطيع أن أنجز الأعمال الكبيرة من خلال تنظيم الوقت، بل وأن يكون للفرد مشروعه الذي يحلم بإنجازه خلال حياته.

القراءة لها حيزها أثناء إنجاز العمل.. لكنه حيز باهت.. وبين إنجاز عمل والاستعداد لعمل جديد هناك عدة أشهر من القراءة المتواصلة.. وهنالك يتم تغيير جديد.. القراءة تزيد الكاتب قدرة فوق قدرته لدخول عوالم جديدة في كل عمل جديد.. كتابة الرواية تحول الفرد إلى كائن ورقي.. عليه أن يقنع ذاته بإدمان مصاحبة الورق.. متابعة الحرف قراءة وكتابة.. أن يعيش من أجل هدف وأن يتعايش مع وضع قد لا يقبله الكثير من الناس.

وكما قال الطيب الصالح في أحد مقالاته (الكتابة نوع من اللعنة.. وهي شيء لا أتمناه لغيري).. إذاً الروائي ذلك الإنسان الذي يعمل في مشروعه على مدى عقود.. يكون إنساناً قد تغير إلى كائن مختلف عما حوله.. وهكذا أشعر بذاتي وقد خطوت أولى خطواتي نحو عالم من ورق.. شخوص وعوالم.. وأمكنة وأزمنة.

الرواية جعلتني أرى الأشياء والمفاهيم بعدة أوجه.. بل إن كل شيء في هذه الحياة يحتمل عدة أحكام، وكأنها قد تحتمل في أوجه لها الصواب.. وفي أوجه أخرى تحتمل نقيض ذلك.. أي أن الروائي يمكن أن يتعمق في الأمور السياسية.. والحقوقية.. وكل ما يوثر على مجتمعه، والمجتمعات البشرية كلها.. ولا يكفي أن يكتب أحداث الماضي، ويكتفي بذلك، بل إن علينا أن نصوغ المستقبل كحلم نراه ويمكن أن نعيشه.

والروائي يصنع بمخيلته حياة أجمل، موازية لواقع قد لا يراه مناسباً.. ولا نكتفي بمحاكمة وتجريم الماضي.. ومحاكمة الحاضر، بل إن الرواية تجعل من الكاتب كائناً يستشرف ألواناً مغايرة.. يصنعها كي يلون

بها الغد.. حين أخطط.. وأكمل خارطة العمل.. الأمكنة.. الأزمنة.. الأحداث المحورية.. الشخصيات الرئيسية.. الثانوية الباهتة.. يكون العمل بكامل أجزائه قد ترسخ في مخيلتي.. لكن مع التوغل في إنجاز العمل الروائي.. تبدأ بعض الشخصيات بالتمرد.. أن تطرأ مسارات جديدة لبعضها.. أن تخبو.. أو تموت، أن يتغير موقعها من باهتة إلى ثانوية.. أو من شخصية ثانوية إلى رئيسية.. وهذا ما حدث في روايتي (مصحف أحمر) حين تراجع (تبعة) الشخصية المرسومة عند التخطيط كشخصية رئيسية لتحل محلها زوجته سمبرية.. حتى أن الرواية كادت تعنون باسمها.. وهكذا أجد نفسي مسيّراً في إنجاز العمل.. وهنا يحضرني قول الدكتور سيد مصطفى سالم، أثناء تحضير أطروحة الماجستير في التاريخ الحديث وغزارته، في ظل شحَّة المعلومات في جانب آخر في الرواية وجدت نفسي أنقاد لقدرة الشخصية على النماء – لحيويتها، أو ضمور وخمول شخصية أخرى. قد أكون متواطئاً بإعجابي ببعض شخصيات أعمالي لأترك لها الانطلاق.. وهذه حقيقة، قد أدهش من بعض مسارات لم أكن قد خططت لها قبل.. وهنا يصل بي الأمر إلى مرحلة التعاطف.. ولبعض الشخصيات أشك في أن مشاعري التي قد تكون صدوداً لبعض الشخصيات.. أن تتحول تلك الشخصيات المتخيلة إلي شخصيات أشعر بتناقض مشاعري نحوها.. بل ويصل الأمر إلى أن تؤثر على مشاعري تجاهها ردود أفعال.. أو.. وأسأل نفسي: هل نحن نكتب أنفسنا؟.. أم نحاول اكتشاف أنفسنا بما نكتب؟

بعض آراء كتَّاب الرواية.. يؤكدون أن الكاتب لا يكتب نفسه.. ولا يأخذ من الواقع إلا القليل.. والجميع يعتمد على الخيال بصورة أساسية.. وأجد نفسي على النقيض من ذلك.. فالأساس عندي هو الواقع الممزوج بالخيال.. وأحداث جميع شخصيات أعمالي قد أخذت عني الكثير.. أو هكذا اكتشفت بعد إكمال العمل.. أجد في نفس الوقت أن الجد في (مصحف أحمر) أخذ مني القليل.. وأن (سمبرية) أخذت الكثير.. وهي الأم والزوجة التي عانت من

ويلات الحرب.. عانت الفقد.. غياب الزواج.. وفراق الابن.. ولكني لم أجد في شخصيات الرواية من يمثلني بشكل كامل.. ولم أخطط لذلك قبل فترة الإنجاز.. لكني أجد بعض الملامح قد انتزعتها تلك الشخصية دون تخطيط مسبق.

وجعلتني تلك الشخصيات أكتشف من خلال عاطفتها الجيَّاشة.. صمودها.. جهودها.. حياتها.. إجرامها وانحرافها.. إيمانها.. إلحادها.. شيئاً منَّا.. أبتسم وكأن تلك الشخصيات تعيد اكتشاف كاتبها.. تنبهه لبعض زوايا روحه المنسية.. والمعتمة.. وهذا لا يخلو من أن تلك الشخصيات.. قد تسلك مسالك تساعد الكاتب فنياً في صياغة وبناء الرواية.. فمثلاً حين عاد الابن حنظلة من العراق.. بعد ست سنوات كان مفترض أن يدرس الطب نكتشف أنه لم يدرس الطب.. وأنه عاد وقد تشبع بأفكار التطرف.. لم يكن مرسوم له أن يعود إلا طبيباً.. ولم يكن مخطط للشخصية أن تعود بأفكار متطرفة لكن سلسلة الأحداث قادته إلى أن يكون كذلك.. تواصله بعد عودته من العراق بشكل مرض.

من ناحية ثانية فإن التجارب الروائية الناقصة.. تمثل إضافات للكاتب.. الرواية كالخيل الجموح.. إن تركت قد تطيح بك.. ومن الصعب امتطاؤها من جديد.

ثلاث تجارب ناقصة.. إحداها انتصفت في كتابتها.. ثم أخذني العمل الإداري لعدة أشهر، وحين قررت العودة كانت الفكرة قد تاهت.. قرأت الصفحات المائة التي كنت قد كتبتها.. وجدت نفسي أمامها ككائن غريب.. أو هي كتلة من اللحم البارد.. الشخصيات التي كانت تتعايش ماتت.. الأحداث.. الأمكنة كلها أضحت غريبة.. وضعتها جانباً: وهكذا بقيت المحاولات الناقصة.. لكن تلك المحاولات علمتني أن أعطي العمل حقه من الوقت.. من التواصل.. من الصدق والإخلاص.. من المعايشة اليومية.

في البدء حين أخطط للفكرة.. وحين أبدأ كتابة العمل.. يكون القارئ في ذهني.. هكذا يفرض نفسه.. أحاول أن أتخلص من الإجابة عن (ماذا يريد القارئ؟) لكنني ومع ولوجي في الصفحات أنسى القارئ.. لتحل محله شخصيات العمل.. وهكذا استمر في الكتابة.. حتى الكتابات النقدية وآراء النقاد.. وتلك القوالب والمدارس.. التصنيفات.. يتم نسيانها أثناء الانهماك في العمل.. وتبقى الرقابة.. ذلك العمل المحبط.. تلك الرقابة المجتمعية المخيفة من خطباء المساجد.. ورجال الإفتاء.. من يقولون ويحللون النص حسب مفاهيمهم، ولا يفرقون بين الكتابة المباشرة والعمل الفني.. تنسيني شخوص الرواضة بعض الوقت كل رقابات الدنيا. بعض الخوف.. لكنني وبعد إكمالي العمل.. يبدأ الخوف في نهشي.. أبدأ أفكر في مكان الطباعة والنشر.. أبحث عمن من سيقبل طباعته.. وكثيراً ما نتجنب دور النشر الرسمية ؛ لكونها لن تقبل بذلك العمل.. وهكذا تظل كل الأعمال في حكم المهربة.

حين أبحث عن مؤثرات تجربتي السردية، إن كان هناك ما يحسب تجربة.. فإني أعود إلى تلك الجبال العالية، إلى قرية كانت منزوية بعالمها الفريد عن الاغتراب.

بعد أن أبحث عن ذاتي في المدن.. في المجتمعات البعيدة، لكنني أجد تلك البقعة العالية.. وذلك المجتمع الفطري أجد فيه ما يغري من شخصيات.. ومن موروث، وفيه ما يسعفني من طبائع وعادات وقيم قبلياً واجتماعياً.. ومازالت.. والقبيلة لاتزال أعرافها وإن تلبست بلبوس ملونة.. ماضية وفاعلة في أوساط المجتمع.. والمفاهيم هي الأخرى تتحكم بنا.. وكل العادات الجيدة والمتناقضة لاتزال هي التي تسيرنا.

أبحث عن فضاء جديد.. عن أفكار.. عن شخصيات.. أحلق بعيداً

لكنني أحمل مجتمع الجبال العالية بداخلي وتلك الطبيعة البكر التي تفتقدها اليوم.

أعود إلى كنزي الذي لا أحب أن أفتقده.. إلى القرية.. إلى تلك الحروب التي عصفت بوطني.. الآمال التي تختمر بضمير المجتمع.. وأجدها أفكاراً جديرة بالتدوين.. قد أعيد صبها في قوالب مقبولة.. قد تحاول تحسينها.

أثر الحرب الأهلية بين الجمهوريين والملكين.. الانقلاب.. حرب التحرير. وطرد المستعمر البريطاني، حروب الشطرين.. أحداث أثرت على مجتمعنا حتى اليوم.. عانى منها الوطن.

أعود لأكتشف تلك الجبال العالية.. حياة المرأة ودورها.. تستهويني بيئة أعرف تفاصيلها.. جذور الموروث فيها.. تقسيمها.. تركيبتها الطبقية.. خلافاتها وكذلك تأثير الصراعات على الأسرة والمجتمع.. وتأثير الحروب الإقليمية على اليمن.

والرواية لا تبحث عن أجوبة.. ولا هي أداة رصد.. الرواية كل فن يبرز جوهر المجتمع.. أي مجتمع ليقدمه للعالم كجزء من النسيج الإنساني العظيم.

الرواية ليست مجرد سرد لأحداث.. ووصف لأمكنة.. لشخصيات.. أو أن يحافظ الكاتب على عصر التشويق في جذب اهتمام القارئ.. ولهذا فقد تعلمت من الرواية.. أنها جملة من المعارف.. وألوان من العلوم.. أن على الكاتب أن يلم بشيء من الثقافة الواسعة.. في شتى مناحي العلوم والمعارف الحياتية.. فالكاتب حين يقرأ في التاريخ أو الفلسفة والطب أو السياسة أو الاجتماع.. عليه أن لا يقرأ ما ينوي قراءته لمجرد القراءة.. والكاتب حين يخطط لكتابة عمل روائي جديد.. عليه أن يحدد ما هي المراجع والمصادر

التي يمكنه العودة إليها.. فالكثير من الأعمال الروائية تدفع بالكاتب إلى أن تجتهد كباحث أن يستعين بمعارف عديدة من أجل إنذار رواية قوية.

والروائي الكولومبي ماركيز والمصري يوسف زيدان وجمال الغيطاني.. نجيب محفوظ.. رجاء عالم.. صنع الله إبراهيم والأمريكي براون وغيرهم ممن أنجزوا روايات تعتمد على البحث والتقصي خير مثال.

والرواية التاريخية على وجه الخصوص تحتاج إلى كاتب له صفات الباحث الصبور والمثابر.. كي ينجز عملاً فيه الكثير من المعارف التي تتصف بها شخصيات الرواية أو موضوعها.

وعودة على بدء، إن تجربتي السردية قد تأثرت بأوضاع المجتمع.. وتلك النتائج ما هي إلا انعكاس للحياة وما يعانيه الفرد من صراعات وأوضاع اقتصادية واجتماعية.. وأن الهجرة والاغتراب قد استحوذت على مواضيع الرواية اليمنية.

وكما يقول الأستاذ أحمد الدويحي: إن الأديب اليمني يلاحظ فيه تأثير الاغتراب.. وبطبيعة سكان جنوب شبه جزيرة العرب، ومنذ القدم، أقوام يشدهم الترحال.. وقطع فيافي وقفار أنحاء الأرض، ولهذا نجد أن الهجرات قد بدأت منذ تهدم سد مأرب.. وكذا مع قوافل البخور.. ورحلات الشتاء والصيف إلى الشمال.. إضافة إلى التجارة مع شرق أفريقيا.. وتأسيس إمارة أكسيوم في أثيوبيا، مروراً بالفتوحات الإسلامية.. وأخيراً الهجرات إلى شرق آسيا وشرق أفريقيا ووسط وشرق شبه جزيرة العرب، هذا إن لم تصل إلى أمريكا وأوروبا.

إذن الاغتراب جزء من تكوين المجتمع اليمني.. وهذا ما انعكس على مناحي حياة المجتمع، وبالذات في الجانب الأدبي.. وما الأديب الكبير علي أحمد باكثير.. والأديب محمد عبدالولي.. وقبلهما أحمد السقاف صاحب أول

رواية يمنية 1937م (فتاة قارون) والذي هاجر إلى أندونيسيا، ثم عاد ليموت على شاطئ بحر العرب.. إلا نماذج من الهجرة والاغتراب.. وانعكاسها على رفض الإحساس بقيود المكان.. دوماً ما يلاحظ ذلك الباحثون في السرد والشعر اليمني.

هامش

1) عبدالحكيم باقيس.. فتاة قاروت والريادة الروائية المهمشة.. بحث منشور ضمن الأوراق المقدمة لمهرجان صنعاء الرابع للقصة والرواية 2008م.

■■ **رئيس الجلسة:**

ألم أقل لكم: إن تجارب الروائيين مغرية، ولذيذة مثل حكاياتهم؟!.. من برلماني إلى متدروش، إلى لا أدري ماذا سيقول لنا عبده خال هذا المساء، وهو معروف لكم، ولكن ما أود إضافته أنه متخصص في العلوم السياسية، فليتفضل:

■■ **الأستاذ عبده خال:**

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على سيد الأنبياء والمرسلين، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

فلقب روائي لقب ضخم، ويشعرك - كما قال الأستاذ محمد الغربي عمران - بأنك ستتبختر، ولكن لا أحد يعلم أنك مقهور من الداخل، تماماً، بسبب تلك الشخصيات التي تسكنك لمدة ثلاث سنوات أو أربع، وهي تهدك هداً، وتشاركك المنام وتشاركك غيره.

في الحقيقة لم أعد ورقة، وكنت واثقاً من نفسي أنني أستطيع أن أتحدث في جزئية محددة، ولكنني اكتشفت أن الوقت لن يسعفني لبلورتها، ولذلك سأحوم بكم، كمطوف يطوف بكم حول الكعبة، وحين يصل بكم إلى الشوط السابع لا يبلغكم المسعى.. كنت في البدء أشعر بحنين وشوق إلى تلك الطفولة البعيدة التي عشتها، حتى كنت أحاول جذب أبنائي - لدي ثلاثة ذكور وبنت صغيرة - لكي أحدثهم عن بطولاتي وأنا طفل صغير، أو هو شيء من الذكرى لكي ترسخ هذه القرية التي أبوا جميعاً زيارتها بعد أن سردت عليهم بعض حكاياتها.. أذكر أنني جمعتهم الأربعة لكي أسرد عليهم قصة تلك القرية، فيفاجئني أصغرهم بقوله: «بابا تعرف فرعون؟».. كلمة تعرف فرعون استدعتني لاسترجاع عهد سحيق بالنسبة لهم لأحدثهم عنه.. عندما تكلمهم أنك وأنت طفل عمرك ثلاث سنوات كانت الوالدة رحمها الله تركبك

على حمار لكي تقطع خطاً شاسعاً من الرمال والأثل والأراك والحيوانات – والضبع له ذاكرة شعبية كبيرة عندنا، تتمثل في أنه إذا اختارك، فإنك ستكون ضيفه أنت وأولاد أولاد أولادك بعد الممات – تلك الذاكرة المغرقة البعيدة، عندما كان الطفل يركب حماراً وهو في الثالثة من عمره، ليجلب الماء الحلو من منطقة تتوسط ذلك الخط، كانت خيالاته تنبعث رعباً وخوفاً من المسير في تلك المساحة الواسعة من المجهول، وعليك أن تقطعها، أو لنقل يقطعها الحمار، لأنك لا تعرف هذه الطريق، ومن ثمَّ يقوم بهذه المهمة بدلاً عنك ليصل إلى البئر ثم يعود.. تلك الخيالات الأولى، أن يصادفك حيوان مفترس، والضبع تحديداً، وهو ما نسميه النباش، والنباش هو من يقوم بنبش قبرك بعد الممات.. ويبدو أن مسألة الموت ثبتت أيضاً بهذا الهاجس الأولي المبكر في تلك الطفولة الأولى.. كان الرعب أن تذهب وقت الأصيل إلى هذا البئر، لأنك ستضيف إلى مخيلتك حيوانات، فضلا عما ستشاهده من حيوانات أخرى سوف تخرج لك من زاوية أو أخرى، يضاف إلى ذلك حكاوي الجن، وأن الجنية ربما تسرقك ولا تعود بك.. كانت هذه المسائل مركبة لدينا بشكل كبير.. ثمة طرفة ذكرتها لي الوالدة فيما بعد، فقد كانت القرية معزولة عن كل شيء، وحياتها قائمة على الالتقاء ما بين السماء والأرض، فإذا أمطرت السماء رحمت هذه القرية، وإذا أحجمت جفت هذه القرية وماتت بالقحط والجدب، ذكرت لي الوالدة أنها في إحدى الليالي خرجت لحضور عرس، وكانت جدتي موكلة بمتابعتي، طفلاً رضيعاً على ما يبدو، وحين جاءت الوالدة، أخبرتها جدتي أن الجنية أخذت ولدها، وبدلته بآخر، فتقول أمي: تركتك ثلاث ليالٍ لا أقربك، خوفاً من أن تكون جنياً، وظل هاجس أنني جني مرتبط بالكتابة، فحين بدأت بالكتابة، كنت أنعزل داخل غرفة وأغلق الباب تماماً، فتقول أمي: أنا متأكدة أنك جني، لأنك لا تقبل أن يدخل عليك أحد وأنت في الغرفة.

ذكرت في حوار سابق أنني يتيم من الرجال، فأنا لا أعرف رجلاً في

حياتي.. فليس ثمة سلطة ذكورية من طفولتي حتى هذه السن.. وأنا الآن أُعد الرجل الوحيد في أسرتي، ومسؤول عن ثلاث نساء يكبرنني جميعاً، فالوالد توفى مبكراً، واحتضنتني أمي، هي التي كانت تحلم لهذا الطفل بأن يصبح قارئاً للقرآن، أو قارئاً للقرية لكي تتفاخر به، وهذه المفاخرة عجزت عن أن تكملها، لأن السيدة التي كانت تعلمني – فقد تعلمت بداية على يد سيدة – هذه السيدة أوصت أمي بتربيتي جيداً، لأنني ميؤوس من تعليمي،.. وأذكر أنني ظللت نحو ثلاثة أشهر أتعلم في «بسم الله الرحمن الرحيم»، وطالما ضربتني هذه السيدة من أجل أن تعلمني.. التعليم كان مزعجاً بشكل كبير، ويبدو أن توصية السيدة أصابت أمي بالخيبة، فقد كان المجتمع آنذاك يخلق أفراحا، لخاتم القرآن، وعندما يختن الطفل، وعند ولادته.. وهذه الأفراح للأسف ما عادت وانقرضت، وأذكر أن أول محبة التقيت بها بالرسول صلى الله عليه وسلم كانت من خلال المولد، وكان فرحاً كبيراً، كنا نحنَّى بالليل – كنا نسميها البهجة – وبالتالي كان الناس يخلقون بهجتهم، وأغنى رجل في القرية كان يقوم بذبح جمل أو «معزة» ويوزع لحومها على القرية بمناسبة المولد النبوي، وتبدأ الأهازيج والغناء في محبة الرسول صلى الله عليه وسلم، وتقدم بشكل جميل.. وللأسف الشديد حاولت أن أحبب أولادي في سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم، فذهبت بهم إلى المدينة فتشاجرنا على قبر الرسول صلى الله عليه وسلم، لأنني حين أردت أن أقف بأولادي على قبر الرسول صلى الله عليه وسلم لأقول لهم: هنا يرقد الرسول صلى الله عليه وسلم، وهنا أبو بكر، وهنا عمر، إذا برجل يزجرني زجراً، قائلاً لي: امش، حاولت أن أشرح له أن عندي أطفالاً وأحاول أن أعرفهم بهذه الأمور، ولكن الأمر انتهى إلى مخاصمة، والأمر نفسه تكرر أمام قبر حمزة، وكذلك في البقيع، وفي الذاكرة أن والدتي رحمها الله كانت امرأة هاجرت من المنطقة الجنوبية إلى ما يسمونه بالمجاورة، وهو مجاورة البيت الحرام، وبالتالي كان قبلها معلقاً بالمسجدين، ففي رجب تقيم احتفالاً وكذلك في شعبان، وأعرف

وأنا صغير تفاصيل مكة جيداً، لأنها كانت تذهب إلى الحرم في رجب وترجع بعد العيد، وبالتالي عرفت الحرم جيداً وأعرف قبور الصحابة.. وحين أردت أن أعلم أولادي، دائماً كنت أجد من يعترض على ذلك.

أعود إلى سيرة المرأة التي احتضنتني كأم، وكمدرسة أولى، وكجدة.. وجدتي كانت موكلة بي لأن تعلمني كيف أعلف، والعلف هو أن تذهب لجلب العشب لكي تعطيه للأنعام في الحظيرة.. تعرفت على الحيوانات مبكراً. الثعابين.. العقارب، ومن ثمَّ حينما كنت أحكي لأولادي عن ذلك كان يأتيني السؤال: أنت تعرف فرعون؟

هذه الذكريات البعيدة كانت فيها سيدة، ولا أقصد سيدة بعينها.. لأن النساء هن اللاتي يروين الحكايات، فعيب أن يحكي الرجل حكاية، والمرأة عندما تحكي لها طقوس معينة، تبدأ بعد العشاء، وتسرج الفوانيس، ثم تتجمع نساء القرية وأطفالها حول الراوية، وعيب أن يحضر الرجل هذه الحكايات، لأنها في العرف خاصة بالنساء.. وأذكر أنني استفدت من هذه الفلسفة أو هذه الرؤية في روايتي الأخيرة: «ترمي بشرر» عندما أشرت إلى أن المرأة في الأصل حكاءة، لأنها استلت وفق معتقدنا الإسلامي من الضلع الأيسر لآدم، وبالتالي أخذها حكاية، وبالتالي لا تستطيع المرأة أن تكتم سراً، لأنها بطبيعتها انطلقت من الحكاية.. وهذه السيدة الراوية كنت أرى سطوتها على الجميع في أن ينصتوا.. وألا يتحرك أحد من أمامها وهي تحكي، لأنه لو تحرك، فلن يسمح له في الليلة التالية بالحضور.. هي حكايات كثيرة، ولكن إذا أردنا أن نعرج على القراءات، فقد بدأت بذلك الطفل الذي يركب على الحمار ليمضي إلى البئر، وهنا أؤكد أن القراءة ليست كتاباً، هي قراءة حياة، قراءة أناس، قراءة أحلاف، وبالتالي تبدأ قراءة الإنسان من أول وعي يحدث له من أشياء.. فكانوا إذا خرجوا لطلب الاستسقاء، ونزل المطر، عليك أن تقف في اليوم التالي على الوادي لترى وفرة الوادي، ولتشاهد كيف أن

هذا الماء الذي يمثل الحياة أيضاً يقتطف الأموات ويسير بهم في مجراه.. تشاهد الحيوانات بأنواعها والأشجار بأنواعها، وكذلك الصخور بأنواعها، والسيل يجرفها.. في ذلك السن المبكر جداً شاهدت أول جثة يجرفها السيل وهي منكسة على رأسها ومنتفخة ويسير بها مسافات ونحن نتبعها لكي نخلص هذه الجثة من جريان السيل.

هذه القراءات المبكرة للأماكن، ثم السفر المبكر للحجاز، حتى إذا وجدت الوالدة أن هذا الطفل على وشك أن يضيع، وهذا ما سيؤكد بالفعل ما قالته السيدة عني بأنني لن أنفع في شيء، خافت أمي من هذه النبوءة فأرسلتني إلى الرياض، وأنا في الصف الخامس الابتدائي، لكي أكون تحت سطوة ذكر، وهو أخي أحمد رحمه الله، لكي يكون مسؤولاً عني، ويعدل اعوجاجي، لأنني كنت آتي وألقي بحقيبتي المدرسية، وأذهب مباشرة للعب، وأذكر أنني كنت أقوم بعمل مسرحي أكون فيه المؤلف والممثل والمخرج.

أقول: إن فكرتي الأساسية التي كنت أريد أن أقدم بها هذه الشهادة هي أن الأزواج يتشابهون.. الأبناء يتشابهون، وتجد الأسرة الواحدة تصرفها وسلوكها واحد.. هذا التصرف وهذا السلوك الواحد أردت أن أسحبه أيضاً على ما يحدث للرواية، بمعنى أن لدينا قارئاً يدخل إلى النص بصور عدة.. عندما تكتب الرواية تجد الملحد.. الملحد ويمثله الناقد.. بهذه الصيغة أعطى الروائي حجماً يعادل كلمة الإلحاد، فالناقد إذا دخل على النص دخل عليه بفكرة الملحد، ويريد أن ينسب الأشياء كلها إلى عقله هو، وليس إلى عقلية الحياة.. كانت شهادتي باسم: الرواية بوصفها حياة، والناقد إذا دخل يريد أن ينسف هذه المسألة، وبالتالي لا يؤمن بما كتب الكاتب.. في السابق لم تكن هناك أدوات كثيرة، ويمكن القول بأن مجتمع الثقافة ينعكس على القارئ، وهذا القارئ تلبس دور الرافض، أو ما أعطاه النقد من إملاء للفراغات والبياض في النص، فدخل بدلاً من أن يكون ضمن العقد الضمني بينك وبينه بأنك أنت الكاتب وهو القارئ، دخل إلى المساحات البيضاء، ليقول

لك: لا تفعل كذا وافعل كذا، وبالتالي هو تحول أيضاً إلى سلطة، يملي عليك كيف تكتب.. هناك القارئ الواعظ.. يدخل إلى الرواية بصيغة وعظية، وهذا لا يجوز، وهذا ينبغي.. وهذا لا ينبغي.. هناك القارئ الراوي، الذي يدخل إلى النص بسكونية المؤمن، وبالتالي يكون مطيعاً لك، أو يسير معك وفق ما تراه داخل الرواية.. هذه الأنواع المختلفة للرواية جميعها يسكنها هذا القارئ غير الراضي، ولا يمكن لأي واحد أن يقرأ عملاً إلا ويقول: حلو.. ولكن.. هذه الـ «لكن» هي نقض العقد القائم بين الكاتب والقارئ، وحين تقوم بهذا النقض فأنت مخل بالقانون، وبالتالي عليك أن تكون ملتزماً بقانونية الكتابة، بمعنى أن تكون خاضعاً للكاتب وليس العكس، وحكاية أن الكاتب عليه أن يراعي المجتمع، أو يراعي القارئ، هي فكرة تريد أن يعتلي القارئ بها على ربوبية الكاتب داخل نصه، وهنا يصبح كل قارئ للعمل ملحداً.. وشكراً.

■■ رئيس الجلسة:

شكراً للأستاذ عبده خال، والآن مع الروائي يوسف المحيميد، وهو أحد أهم كتاب الرواية في المملكة العربية السعودية، وله العديد من الروايات، وترجمت مجموعة من أعماله الروائية إلى الإنجليزية والفرنسية، ومعروف عنه التواصل الجميل مع المهرجانات والملتقيات العالمية، فليتفضل:

■■ الأستاذ يوسف المحيميد:

حينما كنت تلميذاً كنت أتورط عادة بأن أكون آخر من يدخل الاختبار الشفاهي، وذلك بسبب اسمي الذي يبدأ بحرف الياء، وهذه أحياناً تكون ميزة، وأحياناً تكون غير ذلك.. الأصدقاء تحدثوا عن سيرة حياتية بالدرجة الأولى، وكنت أنتظر أن نتحدث عن شهادات روائية، نتحدث عن رواياتنا وكيف استطعنا كتابة هذه الروايات، وما هي الهموم التي تواجه الروائي حينما يخطط لأن يشرع في رواية جديدة..

دعوني في البداية أشير إلى جانب من الطفولة، فحينما كنت طفلاً كنت أصاب كثيراً بالأمراض، فكان هذا المرض يجعلني أسير الغرفة، وهي بالطبع غرفة الأسرة الوحيدة، لأننا نعيش في بيت كبير يشتمل على الأعمام وزوجات الأعمام، فحين أصاب بالمرض وأبقى حبيس الغرفة، ولا أستطيع أن أخرج إلى الخارج وألعب مع أبناء عمي، كانت أمي تحاول أن تسليني فترسل أختي التي تكبرني بسنتين إلى مكتبة اسمها المكتبة العربية في شارع الشميسي الجديد، قريباً من منطقة عليشة في ذاك الزمن في الغرب من الرياض.. في هذه المكتبة كانت تباع الكتب المستعملة، فكنا أحياناً نقتني كتاباً وحينما ننتهي منه نعيده ونستبدله بكتاب آخر.. ذات مرة أحضرت لي أختي كتاب سيرة الملك سيف بن ذي يزن، وحينما شرعت بقراءتها، استمتعت بصفحاتها وبالخيال المجنح فيها، فوجئت أن نهاية الرواية لم تكن مكتملة، وكان ينقصها بعض الصفحات.. لا أريد أن أدعي أنني كتبت في مرحلة مبكرة جداً، ولكن المخيلة آنذاك حاولت أن تشتغل ولو ذهنياً لكتابة نهايات متعددة لهذه الرواية، فالشكر الوافر لأمي وأختي أيضاً أن وفرتا لي هذا العالم.

ربما أكون محظوظاً، لأنني جئت من خلال السرد لكتابة الرواية، فلم آت من منطقة الشعر مثلاً، أو الفكر أو السياسة، لأجل أن يتخفف خطاب السردي من خطابية الفكر أو السياسة أو من لغة الشعر التي أحياناً تقضي على بساطة السرد.. هذا المجيء من عالم السرد ورطني حقيقة فيما أسميه الحيلة الفنية، أو اللعبة الفنية لكتابة الرواية.. الحيلة أقصد بها، منذ كتابة ألف ليلة وليلة، هذه الحيلة التي تبرر السرد، وحتى آخر قراءاتي ليلة التنبؤ لبول أوستر هي ما يقلقني كثيراً حينما أشرع في كتابة رواية.. يمكن أن تكون لدي شخوصاً، وتكون لدي حوادث، ولكن كيف أضع هذه الشخوص في قالب لتبدو على الأقل مختلفة، ليس بالضرورة مختلفة عما طرح روائياً،

ولكن على الأقل مختلفة عما لدي أنا.. من هنا جاءت روايتي الأولى: «لغط وموتى» في محاولة لأن أطرح كيف يمكن أن تكتب رواية.. كانت الرواية عبارة عن كيف يمكن أن أكتب رواية، ولا أتورط مع الشخوص، ربما لم تحظ بقراءات متعددة، لأنها كانت مكتوبة بلغة صعبة إلى حد ما.. بلغة مقتضبة جداً، لم تكن من السهولة بمكان لأن تصل للقارئ العادي.. بعدها كتبت رواية «فخاخ الرائحة».. تلك الرواية التي نقلتني فجأة من منطقة إلى منطقة أخرى مغايرة، لأنني اشتغلت على شخصيات ووحدات منفصلة، في هذه الرواية حاولت أن أقدم فيها عوالم بعيدة جداً عما يحيط بي.. حتى حينما صدرت رواية «لغط وموتى» بالرغم من أنني لم أكن موجوداً فيها، إلا أن هناك من قال: يوسف هو السارد في هذه الرواية، لأن البطل كان يحاول أن يكتب رواية.. في فخاخ الرائحة تغير الوضع تماماً.. ليس لي علاقة نهائياً بالشخوص.

بعد ذلك كانت محاولة أخرى، وهي مغامرة أيضاً بالنسبة لي في كتابة القارورة، بأن أحاول أن أكتب بلسان امرأة.. كانت تحدياً بالنسبة لي أن أكتب بلسان امرأة كيف يمكن أن تبطن مشاعر امرأة، لا أعرف إن كنت نجحت أم فشلت في ذلك، لكنها على الأقل كانت محاولة.. استفدت في الروايتين، وحتى في روايتي الأخيرة: الحمام لا يقف في بريدة، من مسألة التوثيق، فأنا معني كثيراً بالتوثيق، وكيف يمكن أن أستفيد مما يقدم من وثائق عبر التاريخ في الرواية، ليس بالضرورة أن أنقل الوثيقة كما هي، ولكن أن أستثمرها وأوظفها في الرواية.. أحياناً التوثيق يأتي من مصادر متعددة، يأتي أحياناً من الصحف اليومية، يأتي من أشرطة الكاسيت، كما فعلت في رواية القارورة، يأتي من وثائق أحياناً تعتبر وطنية، أو يفترض أن تكون شبه سرية، مثلما حدث في روايتي الأخيرة الحمام لا يطير في بريدة، حيث لجأت إلى دارة الملك عبدالعزيز، وحاولت أن أبحث عن جذور هذا التطرف أو هذا

التشدد.. كيف كانت الأوضاع في الثلاثينيات وفي الأربعينيات.. كيف كان الإرهاب، والخوف مما هو جديد في هذا المجتمع.. عن طريق البرقية والراديو والتلفزيون.. إلخ.. كانت خطابات بسيطة وشفهية مكتوبة بطريقة بدائية من شخوص مرسلة إلى الملك عبدالعزيز آنذاك، تحاول أن توقف هذا التطور،. أو هذا التجديد.

أيضاً في كل محاولة دائماً أسأل نفسي: ماذا يمكن أن أقدم في رواية جديدة، يجب أن أقدم شيئاً مختلفاً، مما جعل أحد الكتاب الساخرين، وهو محمد السحيمي، حينما كتب ذات مرة في جريدة الوطن أنه لا يجمع بين روايات يوسف المحيميد إلا بطاقة الأحوال المدنية.. كانت كلمة جميلة، فيها دلالة، وأن هناك تنقلاً مستمراً وقلقاً.. أشعر بقلق دائم حينما أكتب، ولا أستقر على حال، ولا أريد أن أغمط نفسي ككاتب محدد أحياناً في الثقافة العربية.. هذا كاتب البحر، وهذا كاتب الصحراء، وهذا كاتب المدينة.. إلخ.

أريد أن أتكلم عن جاذبية السرد.. أحياناً أسأل نفسي، كيف يمكن أن يكون السرد جذاباً؟ كيف يمكن أن أمسك بتلابيب القارئ منذ الصفحة الأولى إلى نهاية الرواية حتى وإن كانت ثلاثمائة أو أربعمائة صفحة؟.. ربما لا أجد سراً محدداً لذلك، لكن لازلت أتذكر مقولة سيناريست أمريكي رداً على سؤال: كيف تستطيع أن تراجع كل ما يأتي إلى مؤسسة الإنتاج الفني من هذه السيناريوهات؟.. كيف تستطيع أن تقرأها في وقت وجيز؟... فقال: إنني لا أقرأ كل السيناريوهات، فقط من كل سيناريو أقرأ عشر صفحات، لأن هذه الصفحات العشر تمثل الدقائق العشر في الفيلم السينمائي، والمشاهد الذي أستطيع أن أحتفظ به خلال الدقائق العشر الأولى، يكون هذا الفيلم الذي يستحق أن يُشاهد، وبالتالي ينسحب ذلك على الرواية.. الرواية التي تُقرأ ومن الفصل الأول تشعر برغبة شديدة لأن تواصل في الرواية التي تحقق هذا الشرط، وهو شرط المتعة، وأعتقد أن شرط المتعة من الصعب أن

يجد له وصفة معينة، ولكن دور النشر الأجنبية حين يخاطبها الكاتب أو وكيل الأعمال، لا تطلب منه أن يرسل إليها الرواية كاملة، فلا توجد دار نشر تستقبل العمل كاملاً، وإنما تقترح إرسال ملخص عن العمل في حدود صفحتين، والفصل الأول، أو الفصول الثلاثة الأولى على أكثر تقدير.. ومن خلال هذه الفصول يمكنهم الحكم على الرواية، لأنها إما أن تكون جذابة عبر الأسلوب، وعبر الشخوص الذين يظهرون في بدايتها، أو لا تكون جذابة، ومن ثمَّ يتم الاعتذار عن هذا العمل.. أريد أن أتحدث عن هم التحرير في الرواية العربية، فللأسف في دور النشر العربية لا يوجد محرر، وأي منا يكتب رواية ويبعث بها إلى الناشر، والناشر بدوره يعتمد على اسم الكاتب خلال سنوات طويلة، ومن ثمَّ إذا كان متفاعلاً يوجِد مصححاً لغوياً، وانتهى الأمر، ولكن مسألة التحرير والتعامل مع الرواية كصناعة ليس موجوداً في العالم العربي، وأتذكر رواية في بلاد الرجال لهشام مطر، حين أرسلها إلى الناشر كانت عبارة عن خمسين ألف كلمة، وبعد أن وافق الناشر بشروط التعديل والتغيير وإجراء الكتابة عليها من جديد تحولت إلى خمسة وسبعين ألف كلمة، زادت نحو الثلث، لأن الناشر لديه المحررين الذين استطاعوا اكتشاف مواطن الجمال في الرواية، ومن ثمَّ أمكنهم تحديدها، واكتشفوا أيضاً مواطن الترهل فيها وأمكنهم حذفها.. هذا الأمر ينسحب على العنوان، لأنني تعرضت أيضاً لهذا الأمر في عناوين رواية فخاخ الرائحة من لغة إلى أخرى، ويتغير العنوان تبعاً لثقافة اللغة المترجم إليها.. وهناك نقطة مهمة جداً أعاني منها أيضاً وهي عدم توفر البحوث، ففي مرحلة ما قبل الكتابة للروائي، يتحول الروائي إلى باحث سيسيولوجي، أنثروبولوجي، يبحث في تفاصيل يُفترض أن يكون في غنى عنها، يفترض أن ينصرف إلى الجوانب الفنية التي يريد أن يعمل عليها، إضافة إلى أن هناك عدداً من البحوث تحلم بأن تحصل على نسخة منها وتكتشف أنها سرية، ولا يمكن الحصول عليها ببساطة.. نظرة المجتمع إلى الرواية..، في روايتي الأخيرة «الحمام لا يطير في بريدة»

كتبت هذه الرواية في عام 2006، وحينما انتهيت منها في حدود (150 صفحة) لم أكن مطمئناً، فقررت أن أتلف الرواية وأن أحافظ على شخصية وحيدة فيها وهي شخصية العم المستبد في هذه الرواية، واستمرت معي في الرواية فيما بعد.. حينما توفر لدي الشخوص، كنت منطلقاً من هذه اللعبة.. كيف أستطيع أن ألعب الرواية.. من أين أبدأ؟.. وفي أحد الأيام أتذكر حواراً أجرته جمانة حداد مع عدد من الروائيين الأجانب كان من بينهم باولو كرولو، فكان يقول: أكتب أو لا أكتب، كان متردداً.. كيف يكتب، فقال لنفسه: إذا خرجت من البيت ووجدت في طريقي ريشة بيضاء فسأكتب، ومن المصادفة الغريبة أن هذا الهم حدث مرتين، في أحد المجالس وجدت ريشة بيضاء على ثوبي، فاستغربت من أين جاءت داخل المنزل.. كان أمرها غريباً.. والمرة الأخرى حينما عدت إلى البيت بعد قنوط وغيظ إذ لم أستطع أن أشرع في روايتي الخامسة، وعلى الرغم من أنها الخامسة، وهذا ما يقلق أحياناً، وكان ذلك ذات مساء ربيعي رائع جداً، فوجدت أيضاً في طريقي عند عتبة البيت ريشة، فأخذت هذه الريشة ووضعتها في جيبي.. حتماً لم تكن ريشة باولو كرولو، ولكنني أقول إنها كانت بذرة لهذه الرواية، وفكرت في كيف يمكن أن أصنع من هذه الريشة رواية أو قصة. في البداية كنت أفكر أن أصنع منها قصة قصيرة.. كيف يمكن أن ترصد عوالم ريشة.. هل هي ريشة النعام التي تكون داخل المصحف.. هل هي ريشة الحمام التي تجده في الطرقات، هل هو الريش الملون الذي تضعه النساء على ياقات صدورهن؟.. هل هي الريشة التي يكتب بها الكاتب أحياناً، وقد وجدت في زيارة أخيرة إلى لندن الريشة التي كان يكتب بها تشارلز ديكنز.. هذه الريشة أيقظت عندي هذه الهموم، ومنها بدأت فكرة الرواية، وبدأت أشتغل على شخصية شاب من منطقة بريدة يعاني من استبداد المجتمع، وتتزامن حياته مع شاب آخر، كلاهما يعانيان من سخط المجتمع وقسوته، وينتميان إلى أبوين تورطا في حادثة الحرم 1979م، أيام جهيمان، أحد هاتين الشخصيتين يتم إعدامه لأنه دخل إلى

الحرم واستخدم السلاح، والآخر لأنه كان من ضمن من يوزع المنشورات قبيل غرة محرم 1400هـ، فتورط بالسجن، وهو والد الشخصية المحورية في الرواية.. أريد أن أختم بإشارة.. لدي حوار هذه الأيام في موقع منتدياتنا وهو الشبكة الليبرالية السعودية، وأحد الأسئلة كان عن: هل هناك تواطؤ بين الروائي والسلطة؟، ويقول: قرأت الحمام لا يطير في بريدة، وكنت أسأل نفسي كيف كتبت هذه الرواية ولم يرف لك رمش؟.. أعتقد أن هذا التساؤل هو في النهاية ما يشبه الإرهاب.. الإرهاب للكاتب، ومحاولة إشعاره بأنه يقترف فعلاً يتقدم على الخط الأحمر الذي وضع له، وهي بالمناسبة إشارة لمحمد العباس حينما يتهم دائماً الروائيين بأن لديهم رهاباً من أشياء كثيرة.. يلمحون أحياناً ويتوارون أخرى..

سأل أحد السائلين: كيف تستطيع أن تنشر رواية، وتتركها لدى قراء في مرحلة الشباب، أو مرحلة المراهقة، وأنت تشير إلى الجنس بهذا الشكل.. لماذا لم تكتب الجنس بشكل مجازي؟.. كأننا بحاجة لأن نضع على غلاف الرواية (18+) إن هذه الرواية لمن بعد الثامنة عشرة.. فعلاً هذه أشياء مؤرقة، تشعر الروائي في لحظة من اللحظات بالذنب.. ماذا اقترفت؟ سواء على المستوى السياسي، أو على مستوى الجنس، أو حتى على مستوى الدين؟.. ليس لدي إجابة على سؤال د. حسن لماذا لا يطير الحمام في بريدة، فهذا السؤال سئلت عنه كثيراً في معرض الكتاب الأخير، وكنت أقول: يجب أن تقرأ الرواية، وهي لعبة ذكية لكي أغرر بالآخرين لكي يقرأوا الرواية.. وشكراً.

■■ رئيس الجلسة:

شكراً للأستاذ يوسف المحيميد، وإجابة السؤال معروفة مسبقاً، بالفعل يجب أن نقرأ الرواية، والآن مع المداخلات..

المداخـــــــلات

■■ الدكتورة أشرف سالم:

نشكر منظمي الملتقى لوضعهم هذه الجلسة، فالحقيقة هاهم صناع الجمال يسكبون علينا من جمالهم بغير إزعاج النقاد.. وقد تذكرت بعد سماع هذا العرض قول الشاعر:

وكنت ألوم العاشـقين على الهـوى فصرت ألوم العاشقين على الصبر

أ. طالب الرفاعي أمتعنا كثيراً جداً بما تقدم به من تجربته، ولكن لدي سؤالاً لعله مرتبط بالمقولة الشهيرة التي تقول: إذا لم تكن شيوعياً وأنت في العشرين فأنت بلا قلب، وإذا بقيت شيوعياً حتى الأربعين فأنت بلا عقل، ومن ثم أريد أن أتكلم عن جذوة الإبداع التي نشأت بين الفقر والبحر ما الذي طرأ على كل المجتمع الكويتي من طفرة، وبعد أن طرأ عليه شخصياً من تغير في المستوى الاجتماعي والاقتصادي؟.. وشكراً.

■■ الدكتورة صلوح السريحي:

ذكر الأستاذ طالب الرفاعي أن الرواية لا تعد سيرة ذاتية، وإن كان هناك تداخل بين مرحلتي الوعي واللاوعي.. ما مدى هذا التداخل، أو الفصل بين المرحلتين؟.. وشكراً.

■■ الأستاذ فهد الشريف:

أ. يوسف المحيميد: حول الرواية الأولى لغط الموتى، شعرت بعد الانتهاء من القراءة أنها محاولة لكتابة رواية، وكأني شعرت بأنك لم تكن

تنوي نشر هذه الرواية، وإنما كانت عبارة عن إرهاصات روائية، لأنه بلا شك أن الأعمال التي جاءت بعد لغط الموتى كانت مختلفة.. وشكراً.

■■ الدكتور عبدالحميد باقيس:

متى يمكن أن يكتب الروائي الشهادة؟ ولماذا تغيب شهادات الكاتبات؟.. وبخصوص الريادة الروائية كما ذكرها الأستاذ محمد الغربي عمران، أعتقد أن الريادة الروائية باتت محسومة، إلا أن تأتي ببحث علمي جديد كما فعل د. جابر عصفور، عندما قال: إن غاية الحق هي أول رواية، ثم جاء د. عبدالله إبراهيم فذهب بنا إلى تاريخ أبعد من ذلك إلى منتصف القرن الثامن عشر، كذلك الحال بالنسبة للرواية اليمنية، فالريادة لا يمكن الخوض فيها إلا ببحث علمي يثبت أو ينفي.. وشكراً.

■■ الأستاذة سهام القحطاني:

أ. طالب الرفاعي، تقول الروائية فاطمة يوسف: يتهمني النقاد بأنني لا أكتب عن الأنثى، وإنما أكتب عن الإنسان العاقل، والإنسانية.. هذا البعد الشيوعي نراه أيضاً عند طالب الرفاعي، فما هو سبب البعد الشيوعي في بعض الروايات الكويتية؟.. الإحصائية التي ذكرتها عن القراءة الأمريكية، لا أدري هل قرأت: رجال بيض أغبياء لمايكل مو آمور الذي يفضح المستوى الثقافي للمجتمع الأمريكي.. ثانياً أنت أكدت على دور الرواية، سواء على مستوى المجتمع السعودي أو الكويتي، على الحراك الاجتماعي.. أعتقد أن هذا الجزم يحتاج إلى توفير أدوات ضبط لفاعليات التأثير والتأثر الاجتماعي، بين الرواية وبين المجتمع، وأيضاً يحتاج إلى تحديد الأشكال والمستويات، حتى نتوصل إلى نتاج أن هناك حراكاً ناتجاً عن الرواية، فمثلاً المرأة الكويتية بدأت بالحركة النسائية في عام 1971، وإلى الآن فشلت مرتين

في الدورات الانتخابية، بدليل أن هناك تطوراً شكلانياً، ولا يوجد حراك على المستوى السياسي أو المستوى الضمني.. وشكراً.

■■ **الأستاذ معجب الماجد:**

أ. عبده خال، أنت وجيلك من نتاج ثقافة شفهية متناقلة.. الثقافة الشفاهية بما تحتويه من أساطير وعادات وتقاليد وأمور أخرى.. في ظل انقطاع الثقافة الشفاهية الآن، هل يمكن القول بأن الرواية القادمة هي المنكفئة حول الذات أو الرواية الذاتية؟ وشكراً.

■■ **الدكتورة نورة المري:**

استمتعت جيداً بهذه الشهادات، أ. عبده خال، ما هي أقرب رواياتك إليك، وهل الملحق الذي أضفته للكشف عن أسماء نساء القصر حقيقية كما ذكرت أم أنها لعبة سردية؟.. أ. محمد الغربي عمران، ذكر أنه في الأصل برلماني، فما هي رؤيتك للمرأة في الرواية اليمنية، بمعنى، موقعها.. ذكرت أن المرأة في القرية كانت ما بين الحيوان والإنسان، وأنت برلماني، فكيف عايشت هذا الوضع؟.. وشكراً.

■■ **الأستاذ خالد الغامدي:**

شكراً للأساتذة الأفاضل، وأقول: إن الجلسة اليوم وقفت على إشكالية الرواية في مواجهة الأنساق الثقافية، فهل لجوء الرواية لخطاب الضد يعد تعبيراً عن هاجس تحول رؤيوي عميق لدى الروائيين، أو أن فيه قدراً كبيراً من البحث عن الإثارة والشهرة عن طريق أقرب المسالك؟.. وشكراً.

■■ الدكتورة فاطمة الوهيبي:

أ. عبده خال، هناك مقولة للكاتب ماركيز بعد أن توقف عن الكتابة، تقول: أستطيع بخبرتي الطويلة أن أكتب رواية لكنكم لن تجدوا قلبي فيها.. هل هناك نقطة يجب على الكاتب أن يتوقف عن الكتابة عندها في مرحلة زمنية؟.. وشكراً.

■■ الأستاذة زينب غاصب:

أريد أن أقول: إن كل الملتقيات التي تنظم تتكلم عن الرواية، لقد شبعنا من الرواية دراسة ونقداً، ولذا أقول: هل أفلس النقاد عن نقد أجناس الأدب الأخرى كالشعر والفلسفة والفكر والتأريخ؟. لقد عاف الناس الرواية بدليل أن الاستفتاء الذي خرج علينا بعد معرض الكتاب الأخير في الرياض يقول: إن مبيعات الرواية تراجعت وأن الطلب كان على كتب التاريخ والفلسفة وعلم النفس.. لقد سقطنا في فخ التكرار.. لماذا لا تسلط الملتقيات ضوءها على الفكر الفلسفي العربي المعاصر وتأثره بالفلسفة الغربية؟.. وشكراً.

■■ الأستاذ طاهر الزهراني:

أ. عبده خال، ذكرت أن القرية كانت ملهمة، وأنها كانت الكتاب الأول الذي قرأته، ثم أتحفتنا بـ «الموت يمر من هنا»، وبـ «مدن تأكل العشب»، وبـ«بعض المقاطع في الطين» وجدة كانت حاضرة في «فسوق»، كانت حاضرة في العمل الملحمي «الأيام لا تخبئ أحداً»، فهل حواري جدة كانت ملهمة لك، وما مدى تأثير الحارة في نتاجك وشخصيتك؟.. وشكراً.

■■ **الأستاذ جمال برهان:**

الأستاذ عبده خال كان طالباً في كلية الهندسة، وكنا زملاء في الجامعة وفي الوقت نفسه كنا زملاء في جريدة عكاظ.. اشتغلنا محررين قبل سبعة وعشرين سنة في الصفحة المحلية، وكان عبده خال في الحقيقة يقدم النص الصحفي في إطار روائي، حتى إنني أذكر أن أحد عمد الأحياء التقيت به وسألني هل عبده خال قابل القمر أم قابلني.. فيما كتبه.. تفرغ للصحافة سنوات طويلة، فما هي وجهة نظره في العمل الصحفي بالنسبة للروائي، هل يأخذ منه الإبداع أم يزيده إبداعاً؟ وشكراً.

ردود المداخـــــــلات

■■ الأستاذ يوسف المحيميد:

أريد أن أعلق على فن كتابة الرواية الذي سينظم في نادي الرياض.. لم أكن متحمساً لهذا الأمر، لأننا نعرف أن هناك في الغرب برامج تدرس الكتابة الإبداعية، وهذه الدراسة تستمر فصلاً كاملاً على الأقل - ثلاثة أشهر - لأنك تجد أحياناً كتباً تتناول فقط الشخصية في أربعمائة أو خمسة صفحة، وبالتالي كيف يمكن أن نغطي في أربعة أيام - أنا والدكتور معجب - الحديث عن كيفية فن كتابة الرواية، ولكن وجهة نظرهم أن تكون هذه بذرة لمشاريع أخرى مستقبلية.. الأخ فهد الشريف، بالنسبة لـ «لغط موتى» ليست هي محاولة كتابة رواية، هي - كما قلت - أنني أتحول سريعاً من منطقة إلى أخرى، هي أشبه بالرواية القصيرة، صحيح أن شخوصها لم تكن واضحة جداً، ولم تكن ميسرة على حيواتها وتفاصيلها.. التفاصيل الحياتية فيها مضببة، لذلك لم تصل إلى حد كبير.. بالنسبة لي لدي شهادات كثيرة كتبتها في ملتقيات متنوعة، وعادة تخضع لعنوان الملتقى، فمثلاً في القاهرة يكون العنوان الرواية والمدينة، فأضطر أن أكتب في هذا الإطار - يعني وجود المدينة فيما كتبت من روايات، أحياناً الرواية والتاريخ، وأحياناً الرواية والأسطورة.. في هذا الملتقى لم يكن هناك موضوع محدد، وبالتالي تباينت أوراقنا وأحاديثنا حول الشهادة الروائية.. وشكراً.

■■ الأستاذ عبده خال:

الدكتور عبدالحميد باقيس، كلنا لدينا شهوة الظهور، ومهما تواضعت مرتبة الإنسان في هذه الحياة أو دوره، هو راغب أن يتحدث عن إنجازاته الشخصية، هي نزعة إنسانية بشرية، وأعرج على سؤال الأخت زينب حين

تقول علينا أن نهتم بالفلسفة أو بالتاريخ أو بالأسطورة، وأنا أرد بأن هذا قصور لفهم الرواية الحديثة، فهي ليست للتسلية، وليست فقط مجرد حكاية للسلوى، هي تاريخ وهي أسطورة وهي فلسفة وسياسة واقتصاد واجتماع وأزياء وأهازيج وقصائد.. هي وعاء ثقافي حديث لكل العلوم الأخرى، وبالتالي عندما تقرأ رواية عليك أن تتعامل معها ليس على أنها ملهاة لتأخذها للقراءة قبل نومك، هي تنثر الأسئلة لكي تؤرقك وتجعلك تبحث عن هذه الأفكار، هي تحمل بالضرورة فلسفة، لأن الإنسان إن كتب عملاً حكائياً محضاً من غير أن يحمل أفكاره أتصور أنه شبيه بالجنين الميت.. الأخ ماجد، أتصور أن العصر الآن عصر طاحن.. عصر الآلة والكمبيوتر والشبكة العنكبوتية، ومهما تدعي أنك تتواصل مع الآلاف والملايين فأنت داخل غرفة، وحيداً، تجلس أمام جهاز أصم، وربما تتبادل الكلمات وأنت تخلق لها تصوراتك وتخيلاتك، وبالتالي عندما تحب امرأة من خلال النت – على سبيل المثال – تخلق صورة وهمية لهذه الذات التي تجلس منعزلة أمام الكمبيوتر، ومن ثمَّ فمستقبل الرواية من وجهة نظري أنها ستكون ذاتية محضة.. تتحدث عن ألم هذا الإنسان الوحيد، التي أصبحت الآلة هي وجهته.. د. نورة المري، لا أريد أن أدعي كما يفعل الآخرون وأقول: كلهم بناتي وكلهم أحبهم، ولكن أحب «الموت يمر من هنا» كثيراً، لأنني بدأت أكتبها قبلها بأحد عشر سنة، وفي هذه الفترة عشقت فيها كل نسائها ورجالها، ولذلك عاشوا بداخلي كثيراً، وكنت أُنقل إلى المستشفى بشكل مستمر يومياً، وأخضع لفحوصات طبية دقيقة، والنتيجة تظهر بلا شيء، وأعود في اليوم التالي مجهداً متعباً، وهكذا، حتى قرروا أخيراً تحويلي إلى طبيب نفساني، ومعه تحدثت، وهو يعرف أني أكتب الرواية، وقلت له: أعطيك فكرة تبحث فيها، فأنا أكتب رواية وأتصور أن من يسكن بداخلي من شخصيات أنتجها هي التي تحملني أمراضها، وبالتالي أنا مريض بسبب هذه الروايات وليس بسبب عضوي.. اللعبة السردية التي أتحدث عنها هي الآن سوف تكون قصة من يقرأ «ترمي

بشرر»، هل النساء – اللائي جئن في رواية ترمي بشرر – حقيقيات أو أنها وضعت لحيل سردية؟، ولن أجيب على السؤال، ليتشجر في مخيلة السائلة كما تشاء.. أ. خالد، بالفعل أحب ماركيز، وأقول: إذا لم تعد عاشقاً، لم يعد في قلبك حب، لن تكتب رواية، لن تكتب أي شيء، وبالتالي متى ما ظلت الرواية جمرة في داخلك كامرأة تعشقها، وحين تبتعد عنك تظل عاشقاً ملاحقاً لها لكي تصل إلى قلبها، وأتمنى ألا أصل إلى قلب الرواية، لكي أظل ألهث خلفها إلى آخر لحظة في عمري.. طاهر الزهراني، هذه هي الجمرة التي أبقيها، وأن عليك ألا تلتهم كل ما لديك من قطعة خبز.. خذها قطعة قطعة، وبالتالي تجدني أستل من هذه الحواري حكاية يوماً بعد آخر.. قمت بمشروع كتابة الهنداوية، ولكنني وجدت لو أنني كتبت الهنداوية فلن أكتب شيئاً ثانية، فتمهلت، وبدأت أسرد منها، وكل رواية أكتبها هي جزء من الهنداوية الحقيقية التي أريد أن أكتبها، وأظن لن تظهر الهنداوية لأنني سارق متعمد لها، لكي أظل العاشق لهذه الكتابة.. جمال برهان، كنت أنأى بنفسي أن أتحول إلى صحفي محترف، فصرت في هذا الجانب، لأنني كتبت قصة وعمري سبعة عشر عاماً ونشرها لي سباعي عثمان رحمه الله في ملحق نادي القصة، وأذيعت كنموذج للقصة السعودية، وحينها بدأ السؤال عني.. على أية حال اخترت أن أكون في الجانب الثقافي بالصحافة، وانشغلت بالتحرير الثقافي فقط، بعيداً عن المحليات، ولكني الآن – وفي هذه السن، وحينما تحولت إلى كاتب يومي – اكتشفت أن المحليات هي المنجم الحقيقي للروائي الذي يريد أن يكتب من غير أن يتعب مخيلته، لأن الواقع بالفعل معكوس، أو فانتازي أكثر من الرواية نفسها.. وشكراً.

■■ الأستاذ محمد الغربي عمران:

د. نورة، أعتقد أن الحال هي نفسها، فكان أعضاء المجلس عندنا عددهم 301، والإناث كانت واحدة كبيرة في السن، وواحدة صغيرة.. هي

التربية والتشريعات.. المرأة ضد المرأة، ولازال الرجل هو المشرع، ومن وجهة نظري أن المجتمع سيظل أعور إذا ظل يمشي بالرجل دون المرأة.. د. باقيس، أسأل السؤال نفسه، متى يكون الكاتب ناقداً، المسألة تثاقف، وليست متى وفلسفة ورؤية.. إلخ، كل ما فيها هو نوع من تبادل المعرفة.. وشكراً.

■■ الأستاذ طالب الرفاعي:

أ. سهام القحطاني، تكلمت عن مجموعة من الأصدقاء كانت تؤمن بالحب والسلام والديمقراطية وبحق المرأة في العدالة وبالطفولة، ولم أتكلم عن الشيوعية.. وما طرأ على نظري هو السنوات والتجربة والألم والوجع والمعاناة والانكشاف على الآخر المكسور، بقدر ما ثلم قلبي، بقدر ما خلق فيه مزيداً من التعاطف مع هؤلاء الناس، وأوجد لحمة حقيقية بيني وبينهم، ليس لأنني فقط أؤمن بفكر ما، ولكن لأنني أؤمن بالإنسان، والعدالة، وبحق الإنسان في أن يعيش كريماً منعماً بقدر ما أمكن.. والمرأة الكويتية بدأت منذ عام 1945م، وأول رواية كتبها الأستاذ راشد سنة 1948، والرواية الثانية كانت نسائية لصبيحة المشاري في 1960م، وفي منتصف السبعينيات كانت الأستاذة سعاد الرفاعي وكيلة وزارة، ولدينا الآن نبيلة الملا مسؤولة في الأمم المتحدة، والآن أيضاً لدينا وزيرات، فالمرأة في الكويت لها حضور، وحضور كبير، وحضور المرأة في الكويت يأتي قبل تصدير البترول، فأول شحنة بترول صدرت من الكويت كانت في 1946/6/30م، وقبل هذا التاريخ كان الكويتيون يعتمدون على البحر، وكان قياد الحياة بيد المرأة، فهي كانت المحاسب والمربي والحارس وسيدة المنزل، ومن ثمَّ أزعم، وأتمنى أن أكون صادقاً في هذا الزعم - أو هكذا أنظر - المرأة عمود أساس في بنية المجتمع الكويتي، كانت ولاتزال.. د. صلوح السريحي، سيدتي الفاضلة رواية السيرة الذاتية تكتب للمشاهير، وتحديداً تكتب للعظماء - هكذا في كتب النقد - للمعروفين، ولهؤلاء الذين لهم حضور في الحياة، ويتلهف الناس على معرفة

تفاصيل حيواتهم.. أما البسطاء والفقراء والمعدومين والذين لا صوت لهم، تأتي رواية التخييل الذاتي لتقدم حياتهم التي هي مشتبكة ومتقاطعة مع حيواتنا جميعاً، فحياة طالب الرفاعي مثلاً ليست بمنأى عن حياة جميع الزملاء أو الحضور في الخارج أو الداخل.. ما يجعلنا نقرأ الأدب العالمي أنه يقدم شيئاً من الحياة تخصنا نحن.. وشكراً.

■■ رئيس الجلسة:

واجب الشكر للذين حضروا وناقشوا وسألوا وقدموا أوراقاً وشهادات، فهذا الملتقى هو لهم، وهم الذين حملوه إلى بر الأمان، وأرجو أن يكون له من النجاح نصيب..

اسمحوا لي بدءاً أن أقدم الشكر للذين ساهموا في إنجاز أعمال هذا الملتقى:

أولاً: أعضاء مجلس الإدارة(*):

- سعادة الدكتور عبدالمحسن القحطاني - رئيس النادي.
- الدكتور عاصم حمدان.
- الدكتور سحمي الهاجري.
- الأستاذ أحمد قران الزهراني.
- الأستاذ عبده خال.
- الدكتور سامي المرزوقي.
- الأستاذ جميل الفارسي.

(*) أسقط الدكتور حسن النعمي اسمه من أعضاء مجلس الإدارة المكرمين، لأنه رئيس الجلسة والمتحدث عن المكرمين، وهو أحد الأعضاء البارزين ومن المكرمين.

- الدكتور يوسف العارف.
- الأستاذ عبدالله تعزي.

ثانياً: أعضاء اللجنة النسائية:

- الدكتورة فاطمة إلياس - رئيسة الجلسة.
- الأستاذة حليمة مظفر - نائبة رئيسة الجلسة.
- الأستاذة زينب غاصب.
- الأستاذة نورة القحطاني.
- الأستاذة نور العامودي.

أما الذين يستحقون الشكر أكثر، فهم الذين عملوا في مطبخ هذا الملتقى:

- الأستاذ عايض القرني.
- الأستاذ نبيل زارع.
- الأستاذ ممدوح فهمي.
- الأستاذ الحسن شهوان.
- الأستاذ عبدالله قايد.
- الأستاذ مصطفى داود.
- الأستاذ علي فهمي.
- الأستاذ عادل حسين.
- الأستاذ علي حسين.
- الأستاذ محمد أمين.

واسمحوا لي أن أقدم بعض الهدايا التذكارية لبعض الزملاء الذين أكرمونا بهذا الحدث الفني:

- الأستاذ طالب الرفاعي.
- الأستاذ يوسف المحيميد.
- الأستاذ محمد الغربي عمران.
- الأستاذ عبده خال.

والآن ندعو رئيس النادي الدكتور عبدالمحسن القحطاني رئيس النادي ليكرم بعض الإعلاميين ثم يلقي كلمة الختام، ولتتفضل الدكتورة فاطمة بتسليم الأخوات المكرمات:

- الأستاذ ناصر الشهري – صحيفة البلاد.
- الأستاذ سامي حسون – صحيفة البلاد.
- الأستا سعد زهير – التليفزيون السعودي / القناة الأولى.
- الأستاذة ميسون أبو بكر – التليفزيون السعودي / القناة الأولى.
- الأستاذ عادل الغامدي – التليفزيون السعودي / القناة الثانية.
- الأستاذة مها حلواني – التليفزيون السعودي / القناة الإخبارية.
- الأستاذ علي السبعي – إذاعة البرنامج الثاني / إذاعة جدة.
- الأستاذ جميل الفهمي – إذاعة البرنامج الثاني / إذاعة جدة.
- الأستاذة أميمة الفردان – صحفية عرب نيوز.
- الأستاذ أحمد حبيبي – إذاعة البرنامج الثاني / إذاعة جدة.
- الأستاذ سمير خوجة – وكالة الأنباء السعودية.
- الأستاذ حامد الغامدي – القناة الفضائية اللبنانية.
- الأستاذ فهد الشريف – صحيفة المدينة.
- الأستاذ نايف كريري – صحيفة المدينة.
- الأستاذ محمود تراوري – صحيفة الوطن.

- الأستاذ خالد المحيميد - صحيفة الوطن.
- الدكتور كامل صالح - صحيفة عكاظ.
- الأستاذ معتوق الشريف - صحيفة عكاظ.
- الأستاذ صالح شبرق - صحيفة عكاظ.
- الأستاذ محمد باوزير - صحيفة الرياض.
- الأستاذ نبيل مهندي - صحيفة اليوم.
- الأستاذ عبدالهادي صالح - صحيفة الحياة.
- الأستاذ علي الشريع - صحيفة الشرق الأوسط.
- الأستاذ جاسم الغامدي - صحيفة سعودي جازيت.
- الأستاذ صالح الخزمري - صحيفة الجزيرة.
- الأستاذ عبدالله الدوسري - صحيفة الندوة.
- الأستاذ نبيل زارع.
- الأستاذ ممدوح فهمي.

أما البقية فيكرمون في نهاية الموسم إن شاء الله، والآن مع كلمة سعادة الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني..

■■ كلمة الدكتور عبدالمحسن القحطاني.. رئيس النادي:

السلام عليكم جميعاً ورحمة الله وبركاته.. نحن سعداء بكم جميعاً أن حضرتم هذا اللقاء، وكان الهامش - في نظري - هو أجمل بكثير من المتن، فالتعليقات التي حدثت، والمداخلات، هي التي أضفت على المحاور التي لم نستطع أن نغطيها تماماً، بحيث إن المحور الثاني: جماليات الرواية لم نجد أحداً تقدم فيه، ولكن على لم أو مس خفيف، وهذه الإضافات الحقيقية التي

جاءت لهذه الرواية.. وكما تعرفون – أيها الإخوة والأخوات – أننا من أربع سنوات نؤسس للرواية، في الجزيرة العربية، بدءاً من المجتمع السعودي في الرواية العربية، ثم الآخر في الرواية السعودية، ثم التفَّت على السيرة الذاتية في الأدب السعودي، وقبل ذلك على السرد في الرواية النسائية، وهاهي في هذا العام تتوشح بالرواية في الجزيرة العربية.

وتتدثر بكم أيها الإخوة والأخوات لتزيدوها دفئاً وتألقاً، ونحن إن شاء الله على موعد في العام القادم لنطرح موضوعاً مع مجلس الإدارة لنرى على أي محور من محاور أدبنا العربي وثقافتنا.. دمتم سالمين، واسمحوا لنا إن قصرنا، فنحن نعرف سلفاً أن التقصير حاصل، ولكن نعرف أنكم تعذرونا فتفضلون بهذا العذر.

وأنا أقدم شكري للإعلام، لأنهم يملكون تسريب الكلمة، ونحن نحتاج إلى أن تسرب كلماتكم وبحوثكم لترى طريقها عبر التليفزيون والإذاعة والصحف. دمتم بخير.. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

المقـدمـة

الرواية في الجزيرة العربية

تأتتي الرواية في الجزيرة العربية بوصفها جزءاً من منظومة أكبر للرواية العربية. لها ما للرواية العربية وعليها ما على الرواية العربية من تقاطعات فنية واجتماعية. فالجينات الفنية التي صبغت سمات الرواية العربية نجد ملامحها في رواية الجزيرة تأثراً، وتفاعلاً. غير أنه من الانصاف أن نذكر بالإشادة تجارب كتاب الرواية في الجزيرة الذين سعوا جاهدين للتجاوز أو الاتصال بالروافد نفسها التي يتصل بها كتاب الرواية العربية وخاصة في مصر وبلاد الشام، فكانت لهم اجتهادات ملموسة نجدها لدى إسماعيل فهد إسماعيل وليلى العثمان وطالب الرفاعي من الكويت، وعبده خال ورجاء عالم ويوسف المحيميد وأميمة الخميس من السعودية، وفريد رمضان من البحرين، ووجدي الأهدل من اليمن وغيرهم. هذه عينة من كتاب وكاتبات أقدموا وأقدمن بشغف على كتابة الرواية.

إن اللافت للانتباه هو الإزدهار الشامل للرواية في كل الأقطار العربية، مما جعل الرواية تشكل ظاهرة دفعت العديد من الباحثين للرهان عليها، واعتبارها "ديوان العرب الجديد"، رجعاً على ما كان يشغله الشعر في الذاكرة العربية من حضور واشتغال نقدي وإبداعي. من هنا حرص ملتقى قراءة النص التاسع الذي نظمه النادي الأدبي الثقافي بجدة في الفترة من 24-27 مارس 2009، أن يطرح الرواية في الجزيرة العربية لأول مرة للبحث والدراسة والتحليل.

* * *

ماذا يمكن أن تقدم الرواية في الجزيرة العربية؟ سؤال كبير حاولت أوراق ملتقى قراءة النص التاسع، الذي نظمه النادي الأدبي الثقافي بجدة ، أن تدخل في مقاربة أولية معه. تنوعت محاور الملتقى رغبة في استكشاف آفاق مختلفة للرواية في الجزيرة العربية. فجاءت أول المحاور مسائلة ظروف نشأة الرواية في بلدان الجزيرة العربية. فمعلوم اختلاف ظروف النشأة، فالرواية في اليمن والسعودية هما الأسبق، والرواية في الكويت والبحرين شهدت تميزاً ملموساً، بينما الرواية في الإمارات وقطر وسلطنة عمان الأقل حضوراً، ربما تبعاً للبداية المتأخرة نسبياً.

كما جاء محور الرواية والتغير الاجتماعي من أجل مقاربة تقاطعات الرواية مع السياقات الاجتماعية في بلدان الجزيرة العربية. ورغم التشابه الظاهري في المعطيات الاجتماعية، فإن كل بلد له خصوصياته التي عبر عنها الأدباء. فقضية المرأة تبدو أكثر إلحاحاً في الرواية السعودية، بينما قضية الهجرة والاغتراب تبدو ثيمة حاضرة على

نحو بين في الرواية اليمنية. وفي الراوية الكويتية تبدو تأثيرات احتلال الكويت أحد أهم ملامح التعبير الروائي. وربما تشترك الرواية في بلدان الجزيرة باستثناء اليمن في رصد تثايرات الطفرة الاقتصادية على الإنسان والمكان بفعل اكتشاف النفط منذ الأربعينات الميلادية.

أما محور جماليات الرواية فهو محور مهم في تحديد القسمات الفنية والجمالية السردية التي تحلت بها الرواية في الجزيرة العربية. وفي الحقيقة لا أحد يستطيع أن يبالغ بالرفع من قيمة الرواية، كما لا أحد يستطيع أيضاً أن يحط من قدرها الذي بلغته. لقد مرت الرواية بمراحل منها استكشافات الروائيين لتجاربهم بالمقارنة بما أنجزه نظراؤهم العرب، لكن وللتاريخ نقول إن كثيراً من الكتاب والكاتبات في الجزيرة غامروا بالبحث عن مصادر أخرى لقياس تجاربهم الروائية بعيداً عن الرواية العربية. فنهلوا من عطاءات الرواية العاليمة في الغرب، وفي اليابان، ولدى كتاب أمريكا الجنوبية. فجاءت تلوينات راوياتهم تحمل ظلال قراءاتهم وتواصلهم مع المنجز العالمي. إذن رواية الجزيرة العربية رواية يجب أن تقرأ وفقاً لهذه الخلفية المهمة، وعليه يمكن تقييمها من هذا المنطلق. لقد شبت كثير من الروايات عن طوق الرواية العربية، لا ترفعاً، ولكن رغبة في المساهمة في المنجز العربي الكبير للرواية العربية.

ولعل محور الرواية في الجزيرة في سياق الرواية العربية هو الإجابة المباشرة على علاقة رواية الجزيرة بالرواية العربية، ليس جمالياً فقط، بل موضوعاتياً. ما ذكر سابقاً من نزعة التطلع للرواية العالمية لا يلغي ارتباط الرواية في الجزيرة بالرواية العربية، وخاصة في الجانب الموضوعاتي. ويمكن التدليل على ذلك بمعالجة موضوع الآخر في رواية الجزيرة هو ذاته في الرواية العربية. وربما يعود ذلك إلى الوضع العربي العام إزاء الآخر. وهو اشتغال قديم جديد للرواية العربية منذ كتابات توفيق الحكيم، ويحيى حقى، وسهيل إدريس، والطيب صالح، وغيرهم ممن انشغل بالتعبير عن الآخر.

* * *

حاول ملتقى قراءة النص استقطاب نخبة من النقاد العرب لمزيد من التواصل المعرفي، ورغبة في الوقوف على موقف النقاد العرب من الرواية في الجزيرة العربية. ورغم الاتصال بالعديد من النقاد العرب من خارج منظومة الجزيرة العربية، فقد كانت الاستجابة محدودة. لقد قبلنا الاعتذار، غير أنه بقي في النفس ألم لا بد من البوح به، وهو أن من قدم إعتذاره، قدمه بسبب عدم اطلاعه على الرواية في الجزيرة العربية. ولا أدرى لهذا الموقف من سبب؟ هل ألوم المؤسسات الرسمية التي ساهمت في هذه العزلة، أم ألوم كتاب وكاتبات الجزيرة لعدم وصولهم إلى القراء النخبويين من النقاد العرب؟ أم ألوم الناقد العربي الذي ينتظر الأعمال لا أن يسعى إليه طلباً لتأسيس مقولات معرفية وجمالية وهو على يقين أكبر؟ قلت لا أدري! وهذا حقيقي. غير أنني أردت أن أشرككم معي في تأمل هذه الفجوة الشاسعة في زمن بات التواصل فيه مرناً وأكثر يسراً.

* * *

كان من المفترض أن أقدم لكم تاريخ النادي مع الرواية في صدارة هذه المقدمة، لكنني فضلت أن أختم بها لتبقى هي آخر ما يقرأه القارئ وأول ما يتذكره.

مرة بعد مرات عديدة يعاود النادي نشاطه في قراءة الرواية، لكن هذه المرة في سياق أكبر هو الرواية في الجزيرة العربية. تاريخ النادي مع الرواية تاريخ ممتد منذ عام 2003م عندما شرع من خلال جماعة حوار في قراءة منجز الرواية في المملكة بشكل منهجي، حيث قدمت جماعة حوار، وهي إحدى منابر النادي الثقافية، قراءة على مدى موسم كامل للرواية النسائية في المملكة منذ بداية التجربة في أوائل الستينات الميلادية، وحتى عام 2002م. ولتوثيق هذه الأوراق أصدر النادي كتاباً بعنوان (خطاب السرد المحلي: الرواية النسائية السعودية) في عام 2007م حوى كامل الأوراق مع المداخلات التي تعد أحد مميزات هذا الإصدار. ولم يتوقف النادي عند هذا الحد، فأعقبه بموسمين آخرين من مواسم جماعة حوار مخصصين للرواية، حيث تم تناول محور (حضور المجتمع المحلي في الرواية العربية) فتمت قراءة ومناقشة روايات (نجران تحت الصفر لجمال ناجي، والطريق إلى بلحارث ليحيى يخلف، وبراري الحمى لإبراهيم نصر الله، والبلدة الأخرى لإبراهيم عبد المجيد، ومسك الغزال لحنان الشيخ)، ومحور (الآخر في الرواية السعودية)، وصدرت أوراق هذين الموسمين في مجلة الراوي التي يصدها النادي في العدد رقم (19).

ورغبة من النادي في البناء على ما سبق فقد واصل اهتمامه بالرواية في ملتقى قراءة النص لهذه الدورة 2009م، ولكن من خلال بعد أكبر، وأكثر شمولية في التناول. فكان محور (الرواية في الجزيرة العربية) هو المحور الذي تبناه النادي ودعا إليه نخبة من الباحثين والباحثات من داخل وخارج المملكة.

وكما عاود النادي طرح الرواية في أكثر من مناسبة، عاود استضافة المثقفين العرب وهو تقليد بدأه النادي في عام 1988م من خلال ندوة (قراءة جديدة في تراثنا النقدي)، حيث استضاف النادي حينها نخبة من الأدباء والنقاد من أمثال جابر عصفور، وكمال أبوديب، وعز الدين إسماعيل، وعلي البطل، ومصطفى ناصف، وعبد السلام المسدي، وغيرهم. وفي هذه الدورة من ملتقى قراءة النص واصل النادي استضافة مجموعة من أدباء ونقاد الجزيرة العربية وبعض الدول العربية، فشرُف النادي باستقبال الدكتور سعيد يقطين من المغرب، والدكتور عبد الله إبراهيم من العراق، والروائي طالب الرفاعي من الكويت، والروائي محمد الغربي عمران والناقد عبد الحكيم باقيس من اليمن، والروائي عبد العزيز الفارسي من سلطنة عمان، والناقد فهد حسين من البحرين. وهذه الاستضافة تعني تجدد الانفتاح على المشهد الثقافي العربي للحديث عن تجربة الرواية في الجزيرة العربية. ذلك أن الجهد التنظيري العربي في صناعة الرواية مهم في تقاطعه مع المنجز السردي في رواية الجزيرة العربية. كما أن تواصل أدباء الجزيرة ضرورة إنسانية وإبداعية اتضحت جدواها من خلال وقائع الملتقى.

حسن النعمي

العـــــــدد

رئيس التحرير 7
..... 9
..... 29
أحمد صبرة 31
خالد بن أحمد الرفاعي 61
فهد حسين 83
نورة القحطاني 121
..... 133
..... 149
حسين الواد 179
بسمة عروس 153
جمعان بن أحمد الغامدي 187
عبدالحميد سيف أحمد الحسامي 245
عبدالعزيز الفارسي 307
..... 325
..... 341
عالي سرحان القرشي 345
عبدالحكيم محمد صالح باقيس 363
معجب العدواني 405
فاطمة إلياس 419
..... 437
..... 449
سعيد يقطين 453
محمد بن يحيى أبو ملحة 501
مراد عبدالرحمن مبروك 539
نورة بنت محمد المري 611
..... 629

رئيس التحرير

عبدالمحسن فراج القحطاني

* * *

هيئة التحرير

*** حسن النعمي**

*** سحمي ماجد الهاجري**

*** فاطمة إلياس قاسم**

* * *

العنوان

النادي الأدبي الثقافي بجدة

الإدارة: حي الشاطئ - جدة ص.ب (5919)

الرمز البريدي (21432) فاكسميلي: 6066695

هاتف: 6066364-6066122

رقم الإيداع 14/0513

محتويـــــــات

- ❑ **مقدمـــــــة** .....
- ❑ **حفل الافتتـــاح** .....
- ❑ **الجلسة الأولى** .....
- – قلق الهوية في الرواية النسائية السعودية .....
- – أنماط الحساسية من الرواية النسائية في الخليج ...
- – رحلة العذاب في عوالم المرأة .....
- – فتنة اللغة بين الموت والبعث في الرواية السعودية ...
- ❑ **المداخـــــــلات** .....
- ❑ **الجلسة الثانية** .....
- – القبيلة والدولة في رواية ساق الغراب .....
- – اللغز البوليسي في رواية فسوق لعبده خال .....
- – السجن السياسي في الرواية العربية .....
- – الضباب أتى.. الضباب رحل .....
- – الرواية العمانية في الألفية الثالثة .....
- ❑ **المداخـــــــلات** .....
- ❑ **الجلسة الثالثة** .....
- – حوار تجاور الأبنية في النص الروائي في المملكة .....
- – العنوان وتحولات الخطاب في الرواية اليمنية .....
- – نهايات الرواية السعودية في الألفية الثالثة .....
- – من محاكاة التاريخ إلى محاكمة التاريخ .....
- ❑ **المداخـــــــلات** .....
- ❑ **الجلسة الرابعة** .....
- – جمالية الشكل الروائي في الجزيرة العربية .....
- – جماليات المكان في الرواية السعودية .....
- – جيوبوليتيكا النص الروائي الخليجي وآليات التشكيل ....
- – جماليات التشكيل في الرواية السعودية المعاصرة .....
- ❑ **المداخـــــــلات** .....

علامات

1 – ينشر الإصدار الدوري للنقد « علامات» الأبحاث والدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليها على ألا يكون البحث منشورًا من قبل أو مقدمًا للنشر إلى جهة أخرى.

2 – ينشر الإصدار « علامات» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بمجال النقد الأدبي.

3 – يرحب الإصدار « علامات» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

ALAMAT

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
alamat@adabijeddah.com

العـــــــدد

..... 641
لميــاء باعشــن 645
أسماء أبو بكر أحمد..... 659
أسامة محمد البحيري 751
ظافر بن عبدالله الشهري 777
..... 801
..... 811
عبدالله إبراهيم 815
سلطان سعد القحطاني 839
صلوح مصلح السريحي 871
عادل ضرغام 881
..... 925
..... 947
علي الشدوي 951
محمد الحرز 965
محمد العباس 975
معجب الزهراني 1007
..... 1015
..... 1029
محمد الغربي عمران 1039
..... 1067

رئيس التحـريـر

عبدالمحسن فراج القحطاني

* * *

هيئة التحرير

*** حســـن النـعـمـي**

*** سحمي ماجـد الهاجري**

*** فاطمـة إليــاس قاسـم**

* * *

العنوان

النـادي الأدبـي الـثـقـافـي بـجـدة

الإدارة: حي الشاطئ - جدة ص.ب (5919)

الرمز البريدي (21432) فاكسـيـلي: 6066695

هــاتــف: 6066364-6066122

رقم الإيداع 14/0513

محتويـــــــات

- ❑ **الجلسة الخامسة** .....
- – [فخاخ الرائحة]، التحليل السردي في ضوء نظرية الأنماط الأولية ....
- – إعادة تشكيل الأسطورة الشعبية في رواية «ساعة ظهور الأرواح» ...
- – تفاعل السرد والتاريخ في الرواية اليمنية الجديدة .....
- – تشكل الشخصية في الرواية السعودية .....
- ❑ **المداخـــــــلات** .....
- ❑ **الجلسة السادسة** .....
- – جنون، وأسرار، وسرد كثيف .....
- – الرواية وتغيرات المجتمع في المملكة .....
- – تغيب المكان وبعثه في رواية «الموت يمر من هنا» لعبده خال .....
- – تشكيل الإيديولوجيا في رواية النيل الطعم والرائحة .....
- ❑ **المداخـــــــلات** .....
- ❑ **الجلسة السابعة** .....
- – مأساة الرفض – الخطاب المضاد للإبداع الروائي ...
- – رواية «ساق الغراب» تعاضد السرد بين الحس الحنيني والتموضع الشعري ...
- – انفجار التناقضات – الفضاء الثقافي للرواية في السعودية ....
- – رواية الحداثة – حداثة الرواية .....
- ❑ **المداخـــــــلات** .....
- ❑ **الجلسة الثامنة** .....
- – ما يشبه التجربة .....
- ❑ **المداخـــــــلات** .....

علامات

1 – ينشر الإصدار الدوري للنقد « علامات» الأبحاث والدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليها على ألا يكون البحث منشورًا من قبل أو مقدمًا للنشر إلى جهة أخرى.

2 – ينشر الإصدار « علامات» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بمجال النقد الأدبي.

3 – يرحب الإصدار « علامات» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

ALAMAT

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
alamat@adabijeddah.com